فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و پنجم، زمستان ۱۳۹۳: ۵۳-۲۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۶/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۲۰

تحلیل ساختاری تقابل نشانه‌ای در غزلیّات حافظ شیرازی با تکیه بر نظریهٔ «رولان بارت»

علی‌اکبر باقری‌خلیلی*
سیده فاطمه ذبیح‌پور**

چکیده

ساختارگرایان، تفکّر انسان را مبتنی بر تقابل دوگانه دانسته، معتقدند از طریق بررسی آن می‌توان به حوزه‌های فکری و اندیشگی افراد و جوامع پی برد. به نظر آنان، همان‌طور که در حوزهٔ اجتماعی، ایدئولوژی‌ها به عناصر متقابل معنا می‌بخشند، در حوزهٔ زبان نیز تقابل‌ها در یک نظام ارزشی، معنادار یا نشانه‌دار می‌شوند و نشانه چیزی است که ما را به چیز دیگر رهنمون می‌گردد و ریشه در باورهای اجتماعی دارد. اما نشانه‌شناسی، نوعی رویکرد به تحلیل متن است. بارت با استفاده از دیدگاه‌های سوسور، دوگونه دلالت مطرح کرد: یکی صریح و دیگری ضمنی. در این پژوهش، تقابل نشانه‌ای به شکل کلمات/ واژگان در پنج مقولهٔ اسم، فعل، صفت، قید، ضمایر و صفات اشاره، در غزلیّات حافظ بررسی شده است. نتایج تحقیق گویای آن است که تقابل نشانه‌ای اشعار حافظ اساساً بازتاب تقابل تصوّف خانقاهی با تصوّف عاشقانه است و هرکدام از آنها، نشانه‌ها و نظام‌های خاصی دارند. تصوف خانقاهی دارای دو نظام، یکی زاهدانه و دیگری عابدانه و تصوف عاشقانه نیز دارای دو نظام، یکی مستی و دیگری بزمی است. نظام‌های زاهدانه و عابدانه با تکیه بر نشانه‌های خاص، ضمن ایجاد تقابلِ غالب و

* نویسندهٔ مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران aabagheri@umz.ac.ir
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران zabihpourfatemeh@yahoo.com

مغلوب، خود را قطب غالب و نظام مستی و بزمی را مغلوب معرفی می‌کنند و حافظ با تخریب نشانه‌های قطب غالب و تقویت نشانه‌های قطب مغلوب، جایگاه آن دو را عوض می‌کند. زبان و شگردهای هنری حافظ، تقابل نشانه‌ای اسم‌ها را به صورتی فوق‌العاده قابل پذیرش دلالت‌های ضمنی می‌گرداند. علاوه بر این، حافظ انواع تقابل واژگانی چون مدرج، جهتی و مکمّل را به کار می‌برد، اما دلالت ضمنی یا ژرف‌ساختی غالب آنها مبتنی بر تقابل مکمّل و هدفشان نفی تصوف خانقاهی و اثبات تصوف عاشقانه است.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، تقابل نشانه‌ای، حافظ شیرازی، دلالت، نظام زاهدانه و نظام بزمی.

مقدمه

تقابل دوگانه بر تضاد میان دو قطب استوار است و در میان ملل مختلف، حوزهٔ وسیعی از مفاهیم و نشانه‌ها و مصادیق را شامل می‌شود. در دورهٔ معاصر، ساختارگرایان به تضادهای نهفته در طبیعت توجه جدّی نشان داده، اصطلاح تقابل دوگانه را وضع کردند. آنان تفکّر انسان را مبتنی بر تقابل‌های دوگانه می‌دانند و معتقدند از طریق بررسی آنها می‌توان به حوزه‌های فلسفی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی افراد و جوامع پی برد و شناخت تازه‌ای از آنان به دست داد. آنان معتقدند تقابل در همهٔ واحدهای زبان، از واج تا جملهٔ مستقل وجود دارد و به سایر عناصر انتقال می‌یابد و تقابل‌هایی چون تقابل واجی، تقابل معنایی و تقابل دستوری را پدید می‌آورد. این تقابل‌ها معمولاً در یک نظام ارزشی، معنادار یا «نشان‌دار» می‌شوند(۱). اصطلاح تقابل دوگانه را نخستین‌بار «تروبتسکوی[1]» (۱۹۳۸-۱۸۹۰) مطرح کرد و سوسور، استروس، بارت، گریماس، برمون، ژنت و تودوروف در شکل‌گیری و تکامل آن، نقش تأثیرگذاری داشتند.

تقابل‌های دوگانه یکی از عناصر بنیادی فرهنگ ایرانی است و می‌توان آن را تا روزگاران باستان و در آیین‌های زروانی، مغان، مانوی، مزدکی و زردشتی پیگیری کرد(۲)؛ چنان‌که در دین مبین اسلام نیز «شناخت آفرینندهٔ جهان و براهین اثبات مبدأ وجود تحت تأثیر تقابل‌هایی نظیر علّت و معلول، واجب‌الوجود، ممکن‌الوجود، ممتنع‌الوجود، حدوث و قدم و... است» (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۱). بنابراین تقابل‌های دوگانه، بن‌مایهٔ بسیاری از آثار، به‌ویژه متون ادب فارسی را تشکیل می‌دهند و با توجه به اینکه «این تقابل‌ها در تولید معنا نقش بنیادی دارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۹)، در بررسی متون ادبی با رویکرد معناگرایانه، می‌توانند ابزار مناسبی برای کشف معانی جدید و پنهان باشند.

حافظ شیرازی از شاعرانی است که تضادها و تقابل‌ها، بنیاد افکار و شیرازهٔ بسیاری از اشعار او را تشکیل می‌دهد، تا آنجا که می‌توان گفت «جنگ میان نور و ظلمت و ایران و توران در شعر حافظ به صورت جنگ میان دین‌فروشانِ ظاهرفریبِ خلق‌اندیش و دین‌ستیزانِ باطن‌گرای حق‌اندیش درآمده است. شیخ و زاهد و پیر مسجددار و

1. Trubetzkoy

صومعه‌نشین، رهبر و راهنمای گروه اول است و پیر مغان یا پیر میخانه و خرابات‌نشین، رهبر و راهنمای گروه دوم... و (توصیف حافظ از انسان، توصیف مخلوقی در برزخِ فرشته و حیوان است و او) ترجیح یکی از این دو جنبهٔ وجود برزخی انسان را بر طرف دیگر نمی-پذیرد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۷ و ۳۹). هر چند چنین رویکردی به انسان و تصویر شخصیّت دوگانهٔ او، مبتنی بر آبشخورهای اعتقادی و فکری حافظ است، به نظر می‌رسد در بستر نظام یا نظام‌های معناداری توصیف و تصویر می‌شوند. از این‌رو این پژوهش به بررسی ساختار تقابل نشانه‌ای در غزلیات حافظ پرداخته و درصدد پاسخ بدین پرسش است که:

انواع تقابل نشانه‌ای در غزلیّات حافظ کدامند و در چه نظام‌هایی به توصیف و تصویر کشیده می‌شوند؟

چارچوب نظری پژوهش

نشانه‌شناسی

سوسور و پیرس، از بنیان‌گذاران دانش نشانه‌شناسی به شمار می‌آیند[۳] و «نشانه‌شناسی، مطالعهٔ هر چیزی است که به چیزی دیگر اشاره دارد. از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند و در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی ارتباط دارد و یکی از روش‌های تحلیل متن است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰-۲۹) و «به شدّت وابسته به تحلیل ساختاری است. به عبارتی، تحلیل نشانه‌شناختیِ ساختارگرایانه با بازشناسی واحدهای تشکیل‌دهندهٔ یک نظام نشانه‌ای و تعیین روابط بین واحدها سروکار دارد» (سجودی، ۱۳۸۲: ۷۰). در تحلیل نشانه‌شناختی متن، موضوعاتی چون ارتباط عناصر با یکدیگر در محور هم‌نشینی، کشف معناهای ضمنی و نیز معنای بافتی باید مورد توجه قرار گیرد.

نشانه‌شناسی از دیدگاه رولان بارت

«رولان بارت[1]» (۱۹۱۵-۱۹۸۰) از شاخص‌ترین چهره‌های نشانه‌شناسی و منتقدان

1. Roland Barthes

ادبی دهۀ ۱۹۶۰ فرانسه است و به همراه اشتراوس، فوکو و لاکان، چهره‌های تاریخی نهضت ساختارگرایی را تشکیل می‌دهند(۴). بارت با انتشار آثار متعددی همچون درجۀ *صفر نوشتار*، *اسطوره‌شناسی‌ها*، *نظام مد*، *مرگ مؤلّف*، *از اثر به متن* و *لذّت متن*، چشم‌اندازهای تازه‌ای در حوزه‌های مختلف پدید آورد(۵). خاستگاه نشانه‌شناسی او، دیدگاه‌های سوسور است. بارت، نشانه‌شناسی را الگویی برای خلق معنا می‌داند و از نظر او، نشانه همان رابطه‌ای است که میان دال و مدلول برقرار می‌گردد (آلن، ۱۳۸۵: ۷۳).

تفاوت دیدگاه بارت با سوسور در این است که بارت معتقد است که سوسور تنها به معنای صریح نشانه‌ها پرداخته، ولی او و دیگران به معنای ضمنی توجه نشان دادند. به عقیدۀ بارت، یک نشانه ممکن است زنجیره‌ای از معناهای ضمنی داشته باشد. بدین‌صورت که نشانه‌ای که از رابطۀ یک دال و مدلول شکل گرفته، در حکم دالی جدید برای مدلولی دیگر قرار گیرد(۶)؛ اما «موضوع نشانه‌شناسی بارت، بررسی شیوۀ تولید نظام نشانه‌های معنابخش است. از نظر بارت، واقعیّت همواره در چارچوب‌های خاص فرهنگی که مقیّد به علایق و منافع خاصی هستند، ساخته و فهم نمی‌شود. از نظر بارت، رمزها و علائم در جهان ثابت نیستند و از نظر تاریخی و اجتماعی به علایق و اهداف خاصی که از آنها ناشی شده‌اند، محدود می‌شوند. از این نظر، آنها هرگز بی‌طرف نیستند. معنی چیزی نیست که ثابت بوده و تغییرناپذیر تلقی شود. نشانه‌شناسی با ایجاد معنی یا با آنچه بارت آن را فرایند معنی‌دار شدن نامیده است، سروکار دارد» (نصرتی، ۱۳۸۲: ۱۸۴).

روش بارت در تحلیل نشانه‌شناختی متن، مبتنی بر تمایز میان «**دلالت صریح**» و «**دلالت ضمنی**» است و چون «در ساختار شعر حافظ، دلالت‌های ضمنی و به قول بارت، اسطوره‌ای زبان بیش از دلالت زبانی اهمیّت دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۳۳)، روش مناسبی برای تحلیل تقابل‌های دوگانه در اشعار حافظ است. البته به عقیدۀ بارت در تحلیل ساختاری، علاوه بر دلالت‌های معنایی، باید به همۀ رمزها، استعاره‌ها، ایهام‌ها و عناصر بلاغی به عنوان «نشانه‌های احساس‌آفرین» توجّه کرد(۷).

دلالت صریح (مستقیم) و دلالت ضمنی

چنان‌که اشاره شد، سوسور در نشانه‌شناسی، دلالت صریح یا مستقیم را مدّ نظر داشت. در دلالت صریح، از دال اساساً معنای آشکار، قاموسی و مورد توافق عموم اهل زبان اراده می‌شود؛ در حالی که نشانه‌شناسانِ بعد از سوسور برای معنا و مفهوم دال، مراتب دلالتی متفاوتی قائل شدند؛ چنان‌که بارت، دلالت صریح و دلالت ضمنی را مطرح کرد. این دو نوع دلالت «اغلب به مثابهٔ سطوح بازنمایی یا سطوح معنا توصیف می‌شوند. رولان بارت این دیدگاه «لویی یلمزلف[1]» را پذیرفت که مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد. مرتبهٔ اول، دلالت مستقیم است. در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دلالت ضمنی، دومین مرتبهٔ دلالتی است که نشانه‌های (دال‌ها و مدلول‌های) مستقیم را به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. در این چارچوب، دلالت ضمنی یک نشانه است که از دال یک نشانهٔ با دلالت مستقیم مشتق می‌شود. در نتیجه می‌توان به این نتیجه رسید که دلالت مستقیم، یک معنای متضمن و ابتدایی است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲-۲۱۳).

نکته‌ای که باید بدان توجه داشت اینکه دلالت مستقیم و ضمنی در سطح مدلول و معنایی که از آن اراده می‌شود، از یکدیگر متمایز می‌شوند. از این رهگذر، دلالت ضمنی مخاطب را به معناهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و شخصی ارجاع می‌دهد و چگونگی استنباط این معانی به جنسیّت، سن، طبقه و نژاد مخاطب بستگی دارد.

پیشینهٔ پژوهش

برخی از منابع حافظ‌پژوهی که به بحث دربارهٔ تقابل‌های دوگانه پرداخته‌اند، عبارتند از:

۱. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشدهٔ لب دریا. نویسنده در این کتاب، مبانی بحث خود را بر مقام برزخی انسان که ترکیبی از روحانی و جسمانی، آسمانی و زمینی، فرشتگی و دیوی است، قرار داده و بسیاری از بیت‌ها و شخصیّت‌های دیوان حافظ را بر اساس این تضادها و تقابل‌ها تفسیر و تبیین کرده است؛ اما بررسی تقابل‌ها به صورت مستقل و بر اساس یک نظام یا نظریهٔ خاص صورت

1. Louis HJElmslev

نگرفته است. با این حال، این کتاب ارزشمند می‌تواند الهام‌بخش موضوعات متنوّعی در حافظ‌پژوهی باشد.

۲. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲) «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ». نویسنده، صد غزل حافظ را از دیدگاه تقابل‌های دوگانه یا زوج‌های متقابل بررسی کرده و در روش پژوهش، آنها را به سه بخش واژگانی/ لفظی، معنایی و فکری و ادبی دسته‌بندی کرده است.

۳. فاضلی، فیروز و دیگران (۱۳۹۳) «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ». این مقاله بر اساس نظریهٔ پساساختارگرایی و مبتنی بر نظریهٔ واسازی ژاک دریدا، فراروی از تقابل‌های دوگانه و ساختارشکنی آن را در دیوان حافظ بررسی کرده و دلایل شکل‌گیری فراروی از تقابل‌ها و ساخت‌شکنی آنها را توضیح داده است. به اعتقاد نویسندگان، فراروی از تقابل‌ها با سه رویکرد نسبت، جهت و غایت رخ می‌دهد و به سه شکل ظاهر می‌شود.

تفاوت مقالهٔ حاضر با پژوهش‌های یادشده، نخست در این است که این پژوهش، ساختارگرایانه و مبتنی بر نظریهٔ نشانه‌شناختی بارت است؛ دیگر اینکه در این مقاله کوشش شده تا تقابل‌های نشانه‌ای - که مهم‌ترین نوع تقابل محسوب می‌شوند - بر اساس نظام فکری و ذهنی نهفته در غزل‌های حافظ تبیین شوند و بدون هیچ‌گونه ادعایی می‌توان گفت که این نگرش نسبت به تقابل‌های غزلیّات حافظ، نوگرایی را با خود دارد.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی و واحد تحلیل، بیت‌های دارای تقابل نشانه‌ای در غزلیّات حافظ است. در این پژوهش برای کشف دلالت‌های متنی از روش‌شناسی نشانه‌شناختی رولان بارت که امکان دستیابی به دلالت‌های ضمنی را فراهم می‌آورد، استفاده شده است. حدود پژوهش، غزلیّات حافظ و مرجع استنادها، نسخهٔ حافظ شیرازی (۱۳۸۷) است که عدد سمت راست، شمارهٔ غزل و سمت چپ، شمارهٔ بیت است، مثل (۱/۳۲۴).

تقابل نشانه‌ای در غزلیّات حافظ شیرازی

«نشانه» از تقابل میان عناصر پدید می‌آید و تقابل میان عناصر بیش از آنکه ذاتی باشد، ماهوی است و چنان‌که پیشتر اشاره شد، نشانه در این پژوهش، عبارت از مطالعهٔ هر چیزی است که به چیزی دیگر اشاره دارد. نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. در این مقاله، تقابل نشانه‌ای در غزلیّات حافظ در حوزهٔ کلمات یا واژگان و بر اساس نظریهٔ رولان بارت بررسی شده است.

منظور از تقابل واژگانی، تقابل عناصر دستوری است که تقابل دستوری نیز نامیده می‌شود. اساساً نشانه در تقابل نشانه‌ای نیز واژه است و ارادهٔ تقابل معنایی از آنها به سبب رویکرد معناگرایانه به متن است، وگرنه «اصطلاح تقابل معنایی به هنگام بحث دربارهٔ مفاهیم متقابل یا در اصطلاح سنّتی، معانی متضادِ واژه‌ها به کار می‌رود. در معنی‌شناسی عمداً از اصطلاح تقابل به جای تضاد استفاده می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۱۷). تقابل نشانه‌ای در این پژوهش، پنج مقوله را شامل می‌شود: ۱) اسم ۲) فعل ۳) صفت ۴) قید ۵) ضمایر و صفات اشاره.

تقابل اسم‌ها

با توجه به ماهیّت نقش‌پذیری اسم، تقابل نشانه‌ای بیش از همه در حوزهٔ اسم حادث می‌شود و اسم‌ها از زندگی سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و حتی شخصی، دلالت کسب کرده و معنادار می‌گردند. این نوع تقابل در اشعار حافظ ناشی از نگرش خاص حافظ به انسان و شرایط اجتماعی عصر اوست که می‌توان آن را در محورهای زیر بررسی کرد:

۱) **مبانی فلسفی و اندیشگی:** مبانی فلسفی و اندیشگی حافظ را می‌توان در دو محور مطرح کرد:

الف) گرایش‌های عرفانی: باورهای دینی حافظ او را به سوی جهان‌بینی و گرایش‌های عرفانی خاص خود سوق می‌دهد که مطابق آن، انسان مخلوقی در برزخِ فرشته و حیوان و «شعر حافظ تعبیر و تصویر احوال روحی انسان ایستاده در این مقام است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۸). خواجهٔ شیراز در توصیف احوال انسان

و شخصیّت‌های اشعارش، آنان را مطابق نظام فکری و ذهنی خویش، نشانه‌دار می‌کند؛ به گونه‌ای که کشف آن نظام و نشانه‌ها می‌تواند مخاطب را به لایه‌های زیرین و دلالت‌های ضمنی اشعارش رهنمون گردد. این تمایلات عرفانی در پیوند با اصول مشرب خوش‌باشی حافظ و برخوردار از نشانه‌هایی است که در تقابل با تصوف رایج عصر او قرار دارد.

ب) **روحیهٔ حقیقت‌یاب**: دیدگاه‌های انتقادی و طنزآمیز حافظ دال بر این است که نسبت به اوضاع سیاسی- اجتماعی عصرش بی‌تفاوت نبوده و جویای حقیقت و عدالت بوده است. «در واقع معنای نشانه‌های طنزآمیز، متضاد آن چیزی است که ظاهراً می‌گویند. به همین دلیل این نشانه‌ها بر اساس تقابل‌های دوتایی عمل می‌کنند. بنابراین طنز، بازتابی از فکر یا احساس متضاد با فکر یا احساس گوینده یا نویسنده است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۲). در نتیجه، نگرش انتقادی و روحیهٔ حقیقت‌یاب حافظ موجب گزینش زبان، شیوه (طنز) و واژگانی شده که عناصر تقابلی را با خود دارد.

۲) مسائل سیاسی و اجتماعی: تصوف به عنوان یک پدیدهٔ سیاسی- اجتماعی در عصر حافظ به دو گونهٔ عاشقانه و خانقاهی تقسیم می‌شد. تصوف خانقاهی خود را به دربار سلاطین و سیاست‌مداران نزدیک می‌کرد و با اینکه ادعای پرهیز از تعلقات دنیوی داشت، در عمل وابسته به دربار و دولت و مجری سیاست‌های آنان بود و به همین دلیل با تصوف عاشقانه که عشق و شوریدگی و صداقت و حقیقت را سرلوحهٔ اعمال خود قرار داده بود، تقابل داشت. بنابراین حافظ در اشعارش با کاربرد نشانه‌های مختلف، اساساً تقابل دو نوع تصوف عاشقانه و خانقاهی را طرحِ توصیفِ رویکردهای پیروان آنان نسبت به انسان، جهان و خدا قرار داده است.

نظام‌های تقابل نشانه‌ای اسم‌ها

در بررسی تقابل نشانه‌ای اسم، فرضیه این بوده که مطابق نظام فکری و ذهنی نهفته در اشعار حافظ، تقابلِ تصوّف عاشقانه با تصوّف خانقاهی، نشانه‌هایی دارد که اسم‌ها بر اساس آنها نشانه‌دار شده و دلالت‌های ضمنی کسب کرده‌اند؛ چنان‌که از دیدگاه عده‌ای از پژوهشگران، واژه‌های کلیدی دیوان حافظ را می‌توان به دو دسته: الف) تحسین‌آمیز یا

مثبت که واژه‌های خراباتی خوانده می‌شود و ب) تحقیرآمیز یا منفی که واژه‌های پارسایانه نامیده می‌شود، تقسیم کرد[۸].

با این فرض در فرآیند پژوهش، نخست عناصر خاص هر یک از دو نوع تصوّف استخراج شد. در مرحلهٔ دوم، بر اساس نشانه‌ها و دلالت‌های صریح و ضمنی، هر یک از آنها به دو نظام تقسیم شد: الف) تصوّف عاشقانه: ۱) نظام مستی؛ ۲) نظام بزمی. ب) تصوّف خانقاهی: ۱) نظام زاهدانه؛ ۲) نظام عابدانه. در مرحلهٔ سوم، بسامدهای عناصر سه‌گانهٔ هر یک از نظام‌ها فقط در موقعیّت‌هایی که در محور هم‌نشینی، هسته - و نه وابسته - واقع شده باشند، استخراج شد و به دلیل فراوانی عناصر برخی از نظام‌ها، سه عنصر با بیشترین بسامد (به استثنای برخی از نظام‌ها که در همهٔ موارد سه عنصر نداشتند) در جدول‌های مخصوص به خود نشان داده شد.

نظام‌های تصوّف عاشقانه

۱) نظام مستی: سه عنصر این نظام عبارت است از: الف) عناصر مستی، مثل می و مترادفات و متعلّقات آن: باده، شراب، صراحی، خرابی، رندی؛ ب) مکان‌های مستی، مانند میکده، خرابات، خرابات مغان، دیر مغان و کوی مغان؛ ج) شخصیّت‌های محبوب، مثل پیر، پیر مغان، پیر میخانه، ساقی و رند.

جدول ۱- نظام مستی

ردیف	عناصر نظام مستی	موارد	بسامد	درصد	جمع بسامد	جمع درصد
۱	**عناصر مستی**	می	۱۸۶	٪۴۳	۴۷۱	٪۶۷
		باده	۷۱			
		شراب	۵۰			
		جام	۹۸	٪۲۱		
		ساغر	۳۵			
		پیاله	۱۸			
		رندی	۲۳	٪۳		
۲	**مکان‌های مستی**	میکده	۲۳	٪۹	۶۴	٪۹
		خرابات	۲۲			
		میخانه	۱۹			

۳	**شخصیت‌های محبوب**	ساقی مغبچه باده‌فروش	۱۰۸ ۵ ۳	٪۱۶	۱۶۴	٪۲۴
		رند(ان)	۲۴	٪۴		
		پیر پیر مغان پیر میخانه	۱۴ ۷ ۳	٪۴		

۲) نظام بزمی: سه عنصر نظام بزمی عبارت است از: الف) آلات بزمی، مثل چنگ، نی، رباب، بربط، عود، کمانچه؛ ب) علایم عشق‌ورزی و خوش‌باشی، مانند زلف، لب، چشم، رخ، ابرو، خط و خال؛ ج) مکان‌های بزم، مثل مجلس، محفل و حلقه.

جدول ۲- نظام بزمی

ردیف	عناصر نظام بزمی	موارد	بسامد	جمع بسامد	درصد
۱	**آلات بزمی**	چنگ نی رباب	۳۳ ۱۱ ۷	۵۱	٪۱۵
۲	**علایم عشق‌ورزی**	زلف لب چشم	۹۱ ۸۱ ۶۶	۲۳۸	٪۷۲
۳	**مکان‌های بزمی**	مجلس حلقه محفل	۲۹ ۱۰ ۴	۴۳	٪۱۳

نظام‌های تصوّف خانقاهی

۱) نظام زاهدانه: سه عنصر این نظام عبارت است از: الف) عناصر زاهدانه، مثل خرقه، دلق، زهد، تقوا، ریا، زرق؛ ب) مکان‌های زاهدانه، مانند خانقاه و صومعه؛ ج) شخصیت‌های منفور، مثل زاهد و صوفی.

جدول ۳- نظام زاهدانه

ردیف	عناصر نظام زاهدانه	موارد	بسامد	درصد	جمع بسامد	جمع درصد
۱	**عناصر زاهدانه**	خرقه پشمینه دلق مرقع	۵۷ ۱۷ ۲	٪۴۳	۱۱۷	٪۵۹
		زهد تقوا مستوری	۱۶ ۷ ۴	٪۲۱		
		ریا زرق سالوس	۸ ۳ ۳	٪۳		
۲	**مکان‌های زاهدانه**	خانقاه/خانقه	۱۰	٪۵	۲۰	٪۱۰
		صومعه	۱۰	٪۵		
۳	**شخصیت‌های منفور**	زاهد(ان) خرقه‌پوش(ان)	۳۲ ۲	٪۱۷	۶۱	٪۳۱
		صوفی پشمینه‌پوش	۲۶ ۱	٪۱۴		

۲) نظام عابدانه: سه عنصر نظام عابدانه عبارت است از: الف) عناصر عابدانه، مثل نماز، سجاده، تسبیح، روزه، وعظ؛ ب) مکان‌های عابدانه، مانند کعبه، مسجد، محراب، مدرسه؛ ج) شخصیت‌های منفور، مثل شیخ، محتسب، واعظ، مفتی، امام.

جدول ۴- نظام عابدانه

ردیف	عناصر نظام عابدانه	موارد	بسامد	درصد	جمع بسامد	جمع درصد
۱	**عناصر عابدانه**	نماز سجاده تسبیح	۱۲ ۱۰ ۷	٪۲۱	۴۳	٪۳۱
		روزه رمضان	۵ ۳	٪۶		
		وعظ	۶	٪۴		

۲	**مکان‌های عابدانه**	محراب مسجد	۱۸ ۷	٪۱۸	۳۷	٪۲۷
		مدرسه	۷	٪۵		
		کعبه	۵	٪۴		
۳	**شخصیت‌های منفور**	شیخ	۲۲	٪۱۶	۵۷	٪۴۲
		محتسب	۲۰	٪۱۵		
		واعظ (ان)	۱۵	٪۱۱		

نتیجهٔ بررسی بسامد هر کدام از نظام‌های تصوّفِ عاشقانه و خانقاهی دال بر این است که سهم کاربرد عناصر نظام تصوّف عاشقانه ۷۵٪ و تصوّف خانقاهی ۲۵٪ است:

جدول ۵- بسامد نظام‌های تصوّفِ عاشقانه و خانقاهی

ردیف	زمینه	نظام تقابلی	بسامد	درصد	سهم هر زمینه
۱	تصوّف عاشقانه	مستی بزمی	۶۹۹ ۳۳۲	٪۵۱ ٪۲۴	٪۷۵
۲	تصوّف خانقاهی	زاهدانه عابدانه	۱۹۸ ۱۳۷	٪۱۵ ٪۱۰	٪۲۵
جمع			۱۳۶۶	٪۱۰۰	٪۱۰۰

تقابل نظام مستی و بزمی (تصوّف عاشقانه) با نظام زاهدانه و عابدانه (تصوّف خانقاهی)

با طبقه‌بندی نظام‌های تقابل نشانه‌ای می‌توان بر اساس دلالت‌های صریح و ضمنی به لایه‌های معنایی متفاوتی دست یافت؛ مثلاً در بیت زیر:

خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد خانهٔ عقل مرا آتش میخانه بسوخت

(۵/۱۷)

حافظ، خرقه را در مقابل آب و خانه را در برابر آتش به کار می‌برد و با مضاف‌الیه قراردادن زهد و عقل، و خرابات و میخانه، برای هر یک از آنها، نظام زاهدانهٔ خرقه و خانه و نظام مستیِ آب و آتش را سامان می‌بخشد. این رهیافت مبتنی بر دلالت‌های صریح است، اما دربارهٔ دلالت ضمنی باید به واکاوی شرایط سیاسی- اجتماعی عصر حافظ پرداخت. عصر حافظ، عصرِ تقابل تصوف خانقاهی با تصوّف عاشقانه است و نظام‌های

نشانه‌ای اشعار او غالباً به این دو نوع تصوّف مربوط می‌شود. نظام‌های مستی و بزمی مربوط به تصوّف عاشقانه و نظام‌های زاهدانه و عابدانه مربوط به تصوف خانقاهی‌اند.

تقابل دوگانهٔ بیت فوق را به تعبیر بارت می‌توان *«تقابل غالب و مغلوب»* خواند. بارت برای تبیین این تقابل، کت را مثال می‌آورد. استاد، کت‌پوشیده وارد کلاس می‌شود، امّا دانش‌آموزان کت ندارند. آنچه به استاد تشخّص و برتری می‌بخشد، کت او است. بارت این حالت را «تقابل غالب/ مغلوب» و کت را نشانهٔ غلبه ذکر می‌کند(۹).

در تقابل تصوف خانقاهی با تصوف عاشقانه، تصوف خانقاهی می‌کوشد تا خود را به عنوان «قطب غالبِ» سیاسی- اجتماعی مطرح و عرفان عاشقانه را «قطب مغلوب» معرفی کند؛ یعنی پیروان تصوف خانقاهی مثلاً خرقه و عقل را نشانه‌های غلبه می‌انگارند و در ساختار سیاسی- اجتماعی، مرتبهٔ بالاتری برای خود قائل می‌شوند. حافظ دقیقاً برای مقابله با این خودبینی و خودپسندی است که خرقهٔ زهد خود را به آب خرابات می‌سپارد و خانهٔ عقلش را با آتش میخانه می‌سوزاند تا از نشانه‌ها و اندیشه‌های تصوف خانقاهی رهایی یابد؛ چنان‌که در جای دیگر گوید:

در خرقه زن آتش که خم ابروی ساقی برمی‌شکند گوشهٔ محراب امامت
(۷/۸۹)

بنابراین حافظ به تخریب نشانه‌های قطب غالب و تقویت و ترویج نشانه‌های قطب مغلوب می‌پردازد و بدین طریق، قطب خداخواه را در مقابل قطب خودخواه بالا کشیده، به قطب غالب تبدیل می‌کند. این کنش بدین معنی نیست که در چنین حالتی تقابل از میان می‌رود، بلکه دو قطب تقابل، جابه‌جا یا به عبارتی وارونه می‌شود. مراد از وارونگی، جابه‌جایی قطب غالب و مغلوبِ مورد نظر تصوف خانقاهی در شعر حافظ است که می‌تواند بازگوکنندهٔ نظام سیاسی- اجتماعی زمانه‌اش باشد: قیل و قال مدرسه/ خدمت معشوق و می (۳/۳۵۱)، طاق و رواق مدرسه و قال و قیل علم/ جام می و ساقی مه‌رو (۲/۳۶۵)، نذر و فتوح صومعه/ وجه می و دلق ریا/ آب خرابات (۲/۳۷۵)؛ چنان‌که خلق تقابل‌های تند و گزنده مانند:

صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش وین زهد خشک به میِ خوش‌گوار بخش
(۱/۲۷۵)

حرکتی اعتراض‌آمیز برای نفی هنجارها و سلسله‌مراتب دینی، اجتماعی و سیاسیِ قطب غالب است. بدین ترتیب ساختارشکنی حافظ خود را از روساختِ واژگانی و صریح به ژرف‌ساختِ معنایی و ضمنی می‌کشاند. «حافظ، ساختارهای زبانی و نظام‌های تصویری شناخته‌شدهٔ ادبی، عرفانی، دینی و سیاسی را درهم می‌ریزد، سیطرهٔ نظام‌های زبانی را خنثی می‌کند و مرزها را از میان می‌برد. ساختارشکنی حافظ اینگونه رخ می‌نمایاند. او ساختارهای دو قطبی شرع و عشق، کفر و ایمان را درهم می‌ریزد و به آزادسازی نمادها و نشانه‌ها دست می‌زند و در دیوانش، عالمی نو می‌سازد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۳۸).

دگرگون‌سازی نشانه‌های نظام زاهدانه و عابدانه

دربارهٔ دگرگون‌سازی نشانه‌های نظام زاهدانه و عابدانه، مثل خرقه و سجاده باید گفت که حافظ هیچ‌گونه معنای مثبتی برای زهد قائل نمی‌شود و نشانه‌های زاهدانه را به سبب دورشدن از معانی و مقاصد پاک و صادقانهٔ اولیه و آلوده شدن به ریا و تزویر به سخره می‌گیرد. چنان‌که در بیت زیر به همین دلیل، «قبای می‌فروشان» را در تقابل با «خرقهٔ زاهدان» قرار می‌دهد و آن را در نظام مستی به جای خرقه می‌نشاند:

دریـــن خـــرقـه بســـی آلودگـــی هست　　خـوشـــــا وقت قبـای مـــی‌فـروشـــــان
(۲/۳۸۶)

شیوه‌ای که حافظ برای دگرگون‌سازی نشانه‌ها در پیش می‌گیرد، انتقادات طنزآمیز است. او به جای مبارزهٔ فیزیکی، نبرد فکری، و به جای کاربرد زبان مستقیم و هجوآلود، زبان غیر مستقیم و طنزآمیز را انتخاب می‌کند و برعکس هجوپرداز، به جای آماج قراردادن اشخاص حقیقی، تیپ‌های اجتماعی را آماج می‌سازد. او به سبب ابزاری و شعاری‌شدن شعایر دینی، به دگرگون‌سازی و تقابل با نظام زاهدانه برمی‌خیزد و مقدّسات دینی را آماج قرار می‌دهد، وگرنه خود یک دین‌دار متعهد است و هرگز با شعایر دینی، نه تنها سر ستیز ندارد، بلکه آنها را اسباب نیل به کمال نیز می‌داند. بنابراین او می‌کوشد تا با تفهیم و ترویج نشانه‌های نظام مستی و بزمی به شیوهٔ طنزآمیز، ساختارها و رفتارهای ناهنجار را اصلاح کند:

دلق و سجـادهٔ حافظ ببـرد بـــاده‌فـــروش گـر شرابش ز کف ساقـی مهـوش بـــاشـد
(۷/۱۵۹)

نظام‌ها و نشانه‌های متقابل

تقابل نشانه‌ها بیش از آنکه ذاتی باشد، ماهوی است؛ زیرا نشانه‌ها در نظـام سیاسـی- اجتماعی معنادار می‌شود و هر نشانه می‌تواند دلالت صریح یا ضمنی داشته باشد. تفـاوت نشانه‌ها در معنای دلالت‌ها نهفته است؛ زیرا نشانه‌ای واحد، مثـل خرقـه یـا خرابـات بـه دلیل تقابل اندیشگی پیروان آنهـا، معـانی متفـاوت مـی‌پـذیرد. بـرای تبیـین ایـن امـر، برجسته‌ترین نشانهٔ هر یک از نظام‌های متقابل مورد بررسی قرار می‌گیرد:

باده/ شراب/ می، برجسته‌ترین نشانهٔ نظام مستی

باده/ شراب/ می با ۴۳٪ بسامد، برجسته‌ترین عنصر نظام مستی محسـوب مـی‌شـود. باده از پیوند دال و مدلولی حاصل می‌شود که مـدلول آن بـه معنـی نوشـیدنی سـکرآورِ حرام، و دلالت آن نیز صریح است. دلالتی کـه از بـاده بـه عنـوان نشـانه‌ای واحـد بـرای پیروان نظام زاهدانه و عابدانه حاصل می‌آید، ناظر بر مستی، نشاط جسـمی و زوال عقـل است؛ امّا دلالتی که برای پیروان نظام مستی و بزمی حاصـل مـی‌شـود، دال بـر مسـتی، نشاط و پرواز روح در آسمان معرفت، صداقت و حقیقت است: «بهشت اگـرچـه نـه جـای گناهکاران است/ بیـــار بـــاده کـه مستظهـــرم بـه همت او» (۲/۴۰۵) و نیز بـاده/ جامـهٔ دلق (۳/۶۶)، بادهٔ ناب/ زهد خشک (۵/۱۱۶) و باده/ عقل (۶/۱۱۶). بنابراین دلالت صریحِ باده، به عنوان برجسته‌ترین نشانهٔ نظام مستی برای شخصیت‌های هـر دو نظـام یکسـان است و تقابل آن دو از این نشانِ واحد، در دلالت ضمنی نهفته است که بسیار مهـم‌تـر از دلالت صریح و ویژهٔ تصوّف عاشقانه است:

نیست در کس کـرم و وقت طـرب مـی‌گـذرد چاره آن است که سجـاده بـه می بفروشیـم
(۲/۳۷۶)

زلف، برجسته‌ترین نشانهٔ نظام بزمی

زلف با ۹۱ بار تکرار و ۷۲٪ بسامد در کنار چشم و لـب، برجسـته‌تـرین نشـانهٔ نظـام

بزمی و تصوّف عاشقانه به شمار می‌آید و حافظ آن را با تشبیه به دام (۱/۵۰ و ۳/۶۲)، زنجیر (۴/۱۴)، سلسله (۱۰/۱۴۳)، شام (۵/۷۳ و ۷/۲۳۸)، عنبر خام (۳/۲۵۰)، کمند (۳/۹۸) و... به کار می‌برد و به صفت‌هایی چون: آشفته، تابدار، به‌تاب، بی‌قرار، پریشان، دراز، دل‌دزد، دلکش، دل‌فروز، دوتا، سرکش، سیاه، شوخ، عنبرافشان و عنبرین منسوب می‌سازد[۱۰] که همگی آنها در دلالت ضمنی می‌توانند جلوه‌ها و جاذبه‌های عشق باشند و نماد عشق و زیبایی‌های صورتی و سیرتی معشوق قرار گیرند؛ لیکن از دیدگاه تصوّف خانقاهی نه تنها در دلالت‌های ضمنی، حتی در دلالت صریحِ عاشقانه نیز تابو به شمار می‌آید. به هر حال زلف در معانی ضمنی نه فقط در اشعار حافظ (۵/۲۱۱)، بلکه در آثار عرفانی، نماد کثرات عالم، ظلمت کفر و حجاب حق است[۱۱]. از این‌رو حافظ برای رهایی از همهٔ حجاب‌ها و دام‌ها به زلف معشوق پناه می‌برد (۸/۷۶) و تا ابد/ قیامت به پیمان ازلی که با سر زلف یار بسته، وفادار می‌ماند (۵/۹۳):

در ازل بست دلم با سر زلفت پیوند تا ابد سر نکشد وز سر پیمان نرود
(۳/۲۲۳)

زلف در موارد یادشده در دلالت ضمنی بر ازلی و ابدی بودن عشق و آفرینش عاشقانهٔ هستی دلالت دارد و از دیدگاه حافظ، مجمع اضداد است: هم گمراه‌کننده و هم راهبر است (۴/۲۳۱)؛ هم گره‌انداز و هم گره‌گشاست (۱/۳۲۴). مجمع اضداد بودن در دلالت ضمنی بر آیین عشق‌ورزی و والاتر و قادرتر بودن معشوق نسبت به عاشق و نیز ضرورت تسلیم و تبعیت عاشق از معشوق تأکید دارد، اما دربارهٔ کاربرد تقابلی زلف به عنوان نماد تصوّف عاشقانه با تصوّف خانقاهی، می‌توان به دو موضوع اشاره کرد:

۱) زلف در دلالت ضمنی، بنیادی‌ترین اصل تمایزبخش دو گونه تصوّف یادشده، یعنی تقابل بین عشق و عقل را به چالش می‌کشد:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است عاقلان دیوان گردند از پی زنجیر ما
(۴/۱۰)

خرد که قید مجانین عشق می‌فرمود به بوی سنبل زلف تو گشت دیوانه
(۲/۴۲۷)

۲) ریا و سالوس صوفیان خانقاهی و نفاق درونی آنها را افشا می‌کند:

بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور که از هر رقعهٔ دلقش هزاران بت بیفشانی
(۳/۴۷۴)

و حافظ ضمن بیان ضرورت تحوّل صوفیان ریایی و روی‌آوردن به آیین عشق‌ورزی و تصوّف عاشقانه، می‌کوشد تا نشانه‌های نظام زاهدانه از قبیل عقل، توبه و ایمان قشری را تضعیف و مغلوب و نشانه‌های نظام بزمی، مانند عشق و صداقت و یکرنگی را جایگزین و غالب گرداند:

خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست
(۷/۲۶)

خرقه/ دلق/ مرقع، برجسته‌ترین نشانهٔ نظام زاهدانه

خرقه/ دلق/ مرقع با ۳۹٪ بسامد از میان عناصر نظام زاهدانه، بیشترین کاربرد را دارد. خرقه حاصل دال و مدلولی است که در دلالت صریح به معنی جامهٔ خشن و پشمین و دارای ماهیّت دینی است و در دوره‌ای از تاریخ اسلام مبرّا از هر آلودگی و مورد احترام همگان بوده است. با حرکت تصوف به سوی ابتذال و ظهور ناهنجاری‌ها و کج‌روی‌های صوفیان، خرقه دلالت‌های ضمنیِ ناپسندی به خود گرفته که آلودگی به سالوس و ریا، فراگیرترین آنهاست:

دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا؟
(۲/۲)

و بدین سبب، میان پیروان تصوف عاشقانه و خانقاهی، تقابل شکل گرفت. حافظ به دلایل متعدد که عمده‌ترین آن، سالوس و ریای خرقه‌پوشان است، به شدّت خرقه را به استهزا می‌گیرد و به بدترین شکل آن را تخریب و تضعیف می‌گرداند؛ چنان‌که گاه آن را از عُجب خانقاهی می‌شوید (۹/۴۸۹)، گاه به آتش می‌کشد (۸/۲۱۱ ؛۱/۱۵۹)، زمانی به زیر خرقه می می‌کشد (۸/۳۴۳ و ۱۱۴/انجوی) و زمانی هم از بهای آن، باده می‌خرد:

قحط جود است آبروی خود نمی‌باید فروخت باده و گل از بهای خرقه می‌باید خرید
(۳/۲۴۰)

اما از همه بدتر، شستن خرقه به می (۹/۱۶) و گرو گذاشتن آن در قبال باده است

که در اشعار حافظ به کرّات مـی‌آیـد (۶/۷۷، ۵/۱۹۳ و۱۱) و گـویی خواجـه قصـد پـس گرفتنش را ندارد:

صوفیان واستدند از گـرو مـی همـه رخـت دلـق مـا بـود کـه در خانـهٔ خمّـار بمانـد
(۳/۱۷۸)

سجاده / نماز/ تسبیح، برجسته‌ترین نشانهٔ نظام عابدانه

دال سجاده در دلالت صریح به معنی جانماز است و در غزلیّات حافظ غالباً به همـراه خرقه و دلق به کار می‌رود و در کنار نماز و تسبیح با ۲۱٪ بسامد، برجسـته‌تـرین نشـانهٔ نظام عابدانه است. پیروان نظام مستی و عابدانـه، هـر دو فهـم واحـدی از دلالـت صـریح سجاده دارند؛ امّا آنگاه که دلالت ضمنی پا به میان می‌نهد، رویکردهای متفـاوت ایـن دو نظام را آشکار می‌سازد. وقتی حافظ می‌بینـد کـه عابـدان مـدعی، روز سـجاده بـه دوش آشکار می‌شوند (۳/۲۱۸)، ولی شب در پردهٔ تاریکی تا حد بی‌هوشی می‌نوشند:

ز کوی میکده دوشش بـه دوش مـی‌بردنـد امام شهر که سجاده می‌کشید بـه دوش
(۵/۲۸۳)

هم تناقض رفتار و هم تقابل اعمالشان را به تصویر می‌کشد. نشانه‌های تصاویر تقـابلی در نظام عابدانه را می‌توان گویاترین نمونه‌های تقابل غالب و مغلوب دانسـت. جـایی کـه امام شهر با نشانهٔ سجاده، خود را غالب و چیره بر توده می‌انگارد و عابدان مدعی، سجادهٔ طامات می‌گردانند، حافظ با انتقاد از سجادهٔ تقوایی که «به کوی می‌فروشانش بـه جـامی برنمی‌گیرند» (۲/۱۵۱)، می‌کوشد تا به شیوه‌های مختلف، پرده از کار عابـدان و مـدعیان بردارد و نشانه‌هایی چون سجاده و تسـبیح و محـراب را تنـزّل بخشـد. از ایـن‌رو زمـانی، حاصل خرقه و سجاده را در خرابات مغان می‌بازد (۱/۳۳۵) و زمانی دیگر، برای تحصـیل خوش‌دلی و طرب، به می می‌فروشد (۲/۳۷۶) و بدین طریق می، طرب، سـاقی و سـاقی مهوش را به جای نشانه‌های نظام عابدانه می‌نشاند و دلق و سجادهٔ آلوده به ریا و تزویر را در راه ساقی مهوش به باد می‌دهد:

دلـق و سـجادهٔ حـافظ ببـرد بـاده‌فـروش گر شرابش ز کف سـاقی مهـوش باشـد
(۷/۱۵۹)

تصویرسازی با نشانه‌های متقابل

نشانه‌ها در آفرینش تصویرهای هنری نقش زیادی دارند و تقابل نشانه‌ها به تقابل تصویرها نیز می‌انجامد؛ چنان‌که تسبیح و سجاده بر دست و دوش صوفی عینیّت می‌یابد و در مقابل، باده در ساغر رندانِ نظرباز، صاف می‌گردد و عاشق با دیدار رخ زیبای معشوق، دیده از همه عالم برمی‌دوزد. تصویرپردازی حافظ با نشانه‌های متقابل به قدری هنرمندانه است که می‌توان تصویر صوفی‌ای را که سجاده‌ای چون سوسن سپید بر دوش افکنده و در حال رفتن است، به‌عینه دید و آلودگی خرقه‌اش به شراب را مشاهده کرد:

خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش همچو گل بر خرقه رنگ می مسلمانی بود
(۳/۲۱۸)

حافظ در این تصویرِ بدیع، اوّلاً نفاق صوفی را با تقابل سپیدی سوسن و سرخی گل روشن می‌کند؛ ثانیاً با کاربرد تشبیهات محسوس و مهم‌تر از آن، ایجاد تقابل در وجه‌شبه آنها، مرکز ثقل دلالت ضمنی را مشخص می‌گرداند. بدین ترتیب تصویرسازی نشانه‌ها به اندازهٔ نزدیکی هر یک از عناصرِ تصویر به ویژگی‌های شخصیّتی نمایندگان نظام مستی و زاهدانه و قدرت بازتاب دلالت‌های ضمنی ارزش می‌یابد و معرفت و شناخت را سبب می‌گردد. شاید به خاطر نقش تأثیرگذارِ تصاویر در انتقال معانی و مقاصد متقابل باشد که بارت می‌گوید: در تحلیل ساختاری، علاوه بر دلالت‌های معنایی، باید به همهٔ رمزها، استعاره‌ها، ایهام‌ها و عناصر بلاغی به عنوان «نشانه‌های احساس‌آفرین» توجّه کرد. نکتهٔ دیگر اینکه حافظ فقط با عناصر صور خیال تصویرسازی نمی‌کند، بلکه گاهی با کاربرد صفات، افعال و قیدها نیز بدین امر مبادرت می‌ورزد، مثل:

ساغر می بر کفم نه تا ز بر برکشم این دلق ازرق‌فام را
(۲/۸)

شاعر، «دلق» را به صفت «ازرق‌فام» مقیّد ساخته و وظیفهٔ انتقال معنای زرق و نفاق را که در تقابل با «ساغرِ می» و یکرنگی است، به آن واگذار کرده و با فعل کنشی «برکشم»، به جمله حرکت و پویایی بخشیده است.

تقابل فعل‌ها

فعل از بنیادی‌ترین اجزای کلام است و در توصیف فضا و انتقال معنا به صورت مثبت و منفی یا ایجابی و سلبی، نقش مؤثری دارد. فعل‌های تقابلی را به سبب کاربرد عمومی‌شان، بدون در نظرگرفتن موقعیّت‌های بافتی نمی‌توان به یکی از دو نظام تصوف عاشقانه یا خانقاهی منسوب کرد؛ مثلاً برخی از واژه‌ها مثل فعل و صفت، «به کمک تکواژ منفی‌ساز در تقابل واژگانی با یکدیگرند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۱۹)، مانند خور/ مخور (۴/۳۹۱)، گشتند/ نگشتند (۸/۴۲۳) یا «رواست/ روا نیست» و «گویند/ نگوییم» در بیت زیر:

فرض ایزد بگزاریم و به کس بد نکنیم و آنچه گویند روا نیست نگوییم رواست
(۶/۲۰)

فعل‌های مثبت و منفی علاوه بر ایجاد تقابل، گاهی موسیقی‌ساز هستند و در مواردی نقش قافیهٔ درونی را نیز بازی می‌کنند و بر التذاذ و تأثیر سخن می‌افزایند؛ مثل کاربرد «هست» و «نیست» در بیت زیر:

آخر به چه گویم هست از خود خبرم چون نیست وز بهر چه گویم نیست از خود خبرم چون هست
(۳/۲۷)

بنابراین در اشعار حافظ یک دسته از فعل‌ها تقابل ساختاری- معنایی دارند، یعنی دارای ریشهٔ مشترک‌اند و با تکواژ، منفی می‌شوند؛ اما دستهٔ دوم فقط تقابل معنایی دارند، مثل *«بردوختن* و *باز بودن»* در بیت زیر که آن را *تقابل مکمّل* نیز می‌گویند؛ زیرا در این تقابل، نفی یکی از دو واژه، اثبات واژهٔ دیگر است، مانند روشن/ خاموش یا باز/ بسته[۱۲]:

بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم تا دیدهٔ من بر رخ زیبای تو باز است
(۷/۴۰)

یا مانند «هوا گرفتن» (با معنای ایهام‌آمیز: ۱- پرتاب شدن و بالا رفتن، ۲- ترقی کردن) و «به خاک نشستن» (۱- به زمین افتادن، ۲- خوار و ذلیل شدن) در بیتِ:

به بال و پر مرو از ره که تیر پرتابی هوا گرفت زمانی ولی به خاک نشست
(۸/۲۵)

در این بیت، حافظ با مفهوم‌سازی از حوزهٔ «تیراندازی»، به یاری دو فعل جهتی بالا و پایین، ناپسندی غرور را به تصویر کشیده است. اینگونه تقابل‌ها را «می‌توان در قالب *تقابل جهتی* مطرح ساخت» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۱۹)؛ به عنوان نمونه «هواگرفتن» مستلزم حرکت به بالا و «به خاک نشستن» مستلزم حرکت به پایین است.

تقابل صفت‌ها

تقابل صفت‌ها در محور هم‌نشینی موجب برجسته‌سازی کلام می‌شود. بیشتر صفت‌هایی که حافظ به کار می‌برد، از نوع بیانی و روشنگر ویژگی‌های متضاد دو نظام مستی/ بزمی و زاهدانه/ عابدانه است، مثلاً در بیتِ:

دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا
(۲/۲)

صومعه و خرقه، نشانه‌های نظام زاهدانه و دیر مغان و شراب، نشانه‌های نظام مستی و در تقابل با یگدیگرند. مقیّدکردن خرقه به «سالوس» که کارکرد وصفی دارد و شراب به صفت «ناب»، تقابل معنایی ایجاد کرده، نمودار دلالت ضمنیِ نفی نظام زاهدانه و اثبات نظام مستی/ عاشقانه است. هر چند در منابع معنی‌شناسی، اینگونه تقابل را به دلیل تفضیلی‌شدن صفت‌هایی مثل ناب به ناب‌تر، *تقابل مدرج* می‌نامند و در چنین شرایطی نفی یکی از واژه‌های متقابل، اثبات واژهٔ دیگر نیست[۱۳]، می‌توان گفت تقابل مدرج زمانی مطرح می‌شود که دلالت صریح مورد نظر باشد؛ در حالی که حافظ اغلب از این تقابل‌ها، دلالت ضمنی و تقابل مکمّل را اراده می‌کند. نمونه‌ای دیگر از تقابل مکمّل را می‌توان در صفت‌های «مجموع و پریشان» مشاهده کرد:

کی دهد دست این غرض یا رب که همدستان شوند خاطر مجموع ما زلف پریشان شما
(۸/۱۲)

خاطر مجموعِ حافظ/ عاشق و زلف پریشان یار در نظام مستی/ عاشقانه به دلیل تقابلِ مکمّل نمی‌توانند همدستان شوند، زیرا وجود یکی حتماً با نفی دیگری همراه است؛ امّا حافظ این اضداد را جمع می‌کند و پارادوکس‌های خلّاق می‌آفریند. هر چند

وجود پارادوکس تنها به وجود واژه‌های متضاد به‌ویژه صفت‌های متقابل نیست، بسیاری از پارادوکس‌ها با وجود واژگان متضاد شکل می‌گیرد(۱۴). نمونه‌های دیگری از صفت‌های متقابل: زهد خشک/ می ناب (۵/۱۱۶)، صوفی پیاله‌پیما/ حافظ قرابه‌پرهیز (۷/۴۳۴) و صوفی دجال‌فعلِ ملحدشکل/ مهدی دین‌پناه (۶/۲۴۲):

صوفی پیاله‌پیما حافظ قرابه‌پرهیز ای کوته‌آستینان تا کی درازدستی
(۷/۴۳۴)

تقابل قیدها

حافظ از میان انواع قید به قیدهای کیفیّت و حالت، بیشتر توجه نشان می‌دهد. این قیدها معرّف وضعیّت فعل و حالت فاعل‌اند و به جمله، حرکت و پویایی می‌بخشند، مثل:

قره‌العین من آن میوهٔ دل یادش باد که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد
(۳/۱۳۴)

تقابل «آسان» و «مشکل»، اوج عاطفهٔ شاعر را توصیف می‌کند. هر چند در دستور جدید نقش «مشکل» را مسند می‌دانند، این مسئله از ارزش تقابل آن دو کم نمی‌کند. «آسان و مشکل»، کیفیّت فعل را بیان می‌کنند و در موقعیّت تقابل دوگانه، در انتقال احساسات درونی شاعر به مخاطب نقش مهمی دارند و خواننده با گوینده احساس هم‌دردی می‌کند. از طرف دیگر، بخشی از انتقال احساس و عاطفهٔ شاعر به کمک قیدها را باید مرهون لحن کلام دانست؛ چنان‌که لحن غم‌انگیز شاعر در بیت بالا، فضای شعر را غمناک و اندوه‌بار و خواننده را متأثر و اندوهگین می‌سازد. قیدهای حالت معمولاً به کلام ساختار توصیفی می‌بخشند و فضای حاکم بر شعر را عاطفی‌تر می‌کنند. حافظ در بیت زیر، تقابل قیدهای حالتِ «گشاده» و «گرفته» را در معنای شاد و غمگین به کار برده و تقابل مکمّل، یعنی نفی غم و اثبات شادی ایجاد کرده است:

دل گشاده دار چون جام شراب سرگرفته چند چون خم دنی
(۲/۴۷۸)

تقابل مکمّل در بیت یادشده، مؤیّد تقابل نشانه‌ای برای دو نظام مستی و نظام زاهدانه است که در دلالت ضمنی، نظام مستی را که مبتنی بر خوشباشی است، تأیید و نظام زاهدانه را که متّکی بر حزن و غم است، تکذیب می‌کند. البته نقش تأثیرگذار

تشبیهات محسوس را در فضاسازی تقابلِ این بیت نباید نادیده گرفت.

تقابل ضمایر و صفات اشاره

تقابل «این» و «آن» و مشتقات آن دو در جایگاه ضمایر و صفات اشاره، از انواع دیگر تقابل‌های واژگانی است.

تقابل ضمایر اشاره

هرگاه «این» و «آن» و مشتقات آن دو، بدون اسم به کار روند، ضمایر اشاره‌اند و از تکرار اسم جلوگیری می‌کنند. تقابل «این» و «آن» را به دلیل اشاره به دور و نزدیک می‌توان «*تقابل جهتی*» نامید. حافظ با کاربرد آنها علاوه بر ایجاد تقابل، گاه آرایهٔ لف‌ونشر را نیز رقم می‌زند. بنابراین سه عنصر تقابل، لف‌ونشر و تکرار نشدن واژگان در بیت زیر، مجموعاً زیبایی خلق کرده‌اند:

از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی‌دهم　　اینم همی‌ستاند و آنم نمی‌دهد
(۲/۲۲۹)

در بیت بالا، این و آن به صورت لف‌ونشر مرتب بر جان و بوسه دلالت دارند و آوردن فعل‌های متضاد «همی‌ستاند و نمی‌دهد»، تقابل معنایی‌شان را تأکید می‌کند. تقابل ضمایر اشاره غالباً دارای دلالت‌های نظام مستی/ عاشقانه است. تقابل ضمایر اشاره در بیت زیر، فقط در حد تضاد واژگانی است و از نظر معنایی نه تنها در تقابل با یکدیگر نیستند بلکه مؤیّد همدیگر و توصیف‌گر زیبایی غیر قابل وصفِ معشوق‌اند:

لب لعل و خط مشکین چو اینش هست و آنش هست　　بنازم دلبر خود را که حسنش این و آن دارد
(۴/۱۲۱)

حافظ از توصیف زیبایی‌های معشوق، زیبایی‌هایی فراتر از زیبایی‌های ظاهری را مدّ نظر داشته است. این زیبایی غیر قابل وصف چیزی است که حتی حافظ نتوانسته آن را به زبان بیاورد و تنها به «آن» بسنده کرده[۱۵]:

اینکه می‌گویند آن خوش‌تر ز حسن　　یار ما این دارد و آن نیز هم
(۲/۳۶۳)

تقابل صفات اشاره

هرگاه «این» و «آن» و مشتقات آن دو، پیش از اسم به کار روند، صفت اشاره و جزء وابستهٔ پیشین‌اند. هر چند این صفت‌ها نیز اشاره به دور و نزدیک را با خود دارند و آنها را می‌توان «*تقابل جهتی*» خواند، چون کارکردهای معناشناختی آنها، مانند بزرگداشت/ تعظیم، کوچک کردن/ تصغیر، خوارداشت/ تحقیر و... بر انگیزه‌های اشاره‌ای غلبه دارد، بیشتر تقابل معنایی را به ذهن متبادر می‌کنند، مثل:

نازها ز آن نرگس مستانه‌اش باید کشید　　این دل شوریده تا آن جعد و کاکل بایدش
(۶/۲۷۶)

در این بیت، هر چند «آن» در «آن نرگس»، صفت اشاره است ولی جنبهٔ تقابلی ندارد؛ اما «این دل شوریده و آن جعد و کاکل»، تقابل معنایی دارند. «این» با اشاره به نزدیک/ دل، برای تصغیر یا تحبیب به کار رفته، زیرا «چیزهای واقع در نقاط نزدیک و در دسترس مردم نظر به اینکه قریب‌الوصول و سهل‌المأخذ است، در انظار مبتذل و بی‌اهمیّت است» (رجایی، ۱۳۵۹: ۵۸) و «آن» با اشاره به دور/ جعد و کاکل، عظمت و اهمیّت معشوق را می‌رساند، چون «گاهی مسندالیه را نظر به رفعتِ شأن و علو مرتبه‌اش نازل منزلهٔ بعید از حیث مسافت قرار داده، به اسم اشارهٔ بعید می‌آورند» (همان).

بنابراین تقابل یادشده نیز مربوط به نظام مستی و عاشقانه و مهر تأییدی بر آن و رد نظام زاهدانه است و از این منظر، تقابل مکمّل محسوب می‌شود؛ چون پذیرش نظام عاشقانه به منزلهٔ رد نظام زاهدانه است. حافظ گاهی تقابل ضمایر اشاره و صفات اشاره را با هم در یک بیت جمع می‌کند، مثل:

دگر حور و پری را کس نگوید با چنین حسنی　　که این را این‌چنین چشمی و آن را آن‌چنان ابرو
(۶/۴۱۲)

شاعر در این بیت با کاربرد تضاد، تقابل، لف‌ونشر، واج‌آرایی، ایجاز، تشبیه مضمر و تفضیل و نماد، تراکم تصویر و معنی پدید آورده است و کشف و تأمل در آنها، معرفت و التذاذ روحی را سبب می‌گردد. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، ساختارگرایانی چون بارت تأکید دارند که در تحلیل ساختاری، علاوه بر دلالت‌های معنایی، تمام عناصر

زیبایی‌شناختی به عنوان «نشانه‌های احساس‌آفرین» مورد توجّه قرار گیرد. در بیت بالا، حور و پری در تقابل با چنین حسنی (حسن معشوق شاعر) قرار دارد. ضمایر اشارهٔ «این» و «آن» به صورت لف‌ونشر مرتب به پری و حور (نماد زیبایی) برمی‌گردند. «این‌چنین چشم» و «آن‌چنان ابرو»، تقابل معناییِ دوسویه دارند؛ از یک‌سو با هم و از سوی دیگر با «چنین چشمی». شاعر هر چند در نگاه اول و روساختی، آن دو را برای اهمیت و عظمت حور و پری به کار برده، زمانی که تقابل آن دو با چنین حسنی (حسن معشوق شاعر) مورد توجه قرار می‌گیرد، انگیزهٔ خوارداشتِ این‌چنین چشم و آن‌چنان ابرو، یعنی زیبایی حور و پری و بزرگداشت و تفضیل زیبایی معشوق برجسته می‌شود. بدین طریق می‌توان گفت تقابل یادشده هم از نوع مکمّل است، زیرا پذیرش زیبایی معشوق و رد زیبایی غیر او (حور و پری) مورد نظر است.

نتیجه‌گیری

۱. تقابل نشانه‌ای در نظام ارزشی خاصی نشانه‌دار می‌شود و این امر در غزلیّات حافظ مربوط به تقابل تصوّف خانقاهی در دو نظامِ زاهدانه و عابدانه، با تصوّف عاشقانه در دو نظامِ مستی و بزمی است.

۲. از میان انواع تقابل نشانه‌ای اسم، فعل، صفت، قید و ضمایر و صفات اشاره؛ اسم مستعدترین مقولهٔ نشانه‌دار شدن و قابل‌ترین کلمه برای پذیرش دلالت‌های صریح و ضمنی در دیوان حافظ بوده و غالباً وظیفهٔ دلالت ضمنی را بر عهده دارد.

۳. نظام‌های زاهدانه/ عابدانه با تکیه بر نشانه‌های خاص، تقابلِ غالب و مغلوب را به ظهور می‌رسانند و تصوف خانقاهی می‌کوشد تا خود را به عنوان قطب غالبِ سیاسی- اجتماعی و تصوف عاشقانه را قطب مغلوب معرفی کند.

۴. حافظ به دلایل متعدد دینی، عرفانی، سیاسی و اجتماعی، تخریب نشانه‌های قطب غالب و تقویت و ترویج نشانه‌های قطب مغلوب را هدف قرار می‌دهد و با ساختارشکنی خاص خود، جایگاه آن دو را عوض کرده، نظام مستی/ بزمی را قطب غالب می‌گرداند. روش او در این مبارزه، طنز و انتقادات طنزآمیز است.

۵. هر چند حافظ انواع تقابل واژگانی، مثل تقابل مدرج، جهتی و مکمّل را به کار می‌برد، با واکاوی دلالت‌های ضمنی در تقابل واژگانی می‌توان نتیجه گرفت که هدف عمدهٔ او، تقابل مکمّل است؛ یعنی نفی یکی از دو واژه و اثبات واژهٔ دیگر و این دقیقاً با تقابل نشانه‌ای دو نظام مستی/ بزمی و زاهدانه/ عابدانه در ارتباط است. بنابراین هدف اصلی حافظ از استعمال تقابل نشانه‌ای/ واژگانی نفی تصوف خانقاهی (نظام زاهدانه/ عابدانه) و اثبات تصوف عاشقانه (نظام مستی/ بزمی) است.

۶. بخشی از ساختار هنری و زیبایی‌شناسی غزلیّات حافظ، محصول تقابل نشانه‌ای است.

پی‌نوشت

۱. صفوی، ۱۳۸۰: ۱۴۶-۱۴۷.
۲. شاکد، ۱۳۸۷: ۲۸ و ۷۴/ جلالی، ۱۳۸۴: ۲۵، ۵۴-۵۶ و ۷۶.
۳. سجودی، ۱۳۸۲: ۲۱.
۴. سجودی، ۱۳۸۲: ۲۱.
۵. تبریزنیا و دیگران، ۱۳۸۷: ۵۲.
۶. عبداللهیان و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۳۵.
۷. سجودی، ۱۳۸۲: ۱۰۲-۱۰۸.
۸. امامی، ۱۳۸۲: ۱۸.
۹. پورجوادی، ۱۳۷۲: ۲۴۹-۲۵۱.
۱۰. برتنز، ۱۳۸۲: ۸۹-۹۲.
۱۱. انوری، ۱۳۸۵: ذیل زلف و ترکیب‌های آن.
۱۲. خرمشاهی، ۱۳۶۸، ج۲: ۶۷۲.
۱۳. صفوی، ۱۳۸۳: ۱۱۸.
۱۴. صفوی، ۱۳۸۳: ۱۱۸.
۱۵. چناری، ۱۳۷۷: ۴۱.
۱۶. دشتی، ۱۳۶۴: ۱۹۲.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۵) رولان بارت، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران، مرکز.

امامی، نصرالله (۱۳۸۲) ساخت‌گرایی و نقد ساختاری، اهواز، رسش.

انوری، حسن و دیگران (۱۳۸۵) کلک خیال‌انگیز (فرهنگ بسامدی و تصویری دیوان حافظ)، ۵ جلد، تهران، سخن.

برنتز، ویلیم یوهانس (۱۳۸۲) نظریهٔ ادبی (مقدّمات)، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران، آهنگ دیگر.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۲) بوی جان، تهران، نشر دانشگاهی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشدهٔ لب دریا، چاپ دوم، تهران، سخن.

تبریزنیا، مجتبی و لیلا کشانی (۱۳۸۷) «اندیشه‌های رولان بارت و ژاک دریدا»، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۲، پیاپی ۱۳۴، صص۵۱-۵۶.

جلالی نائینی، محمّدرضا (۱۳۸۴) ثنویان در عهد باستان، تهران، طهوری.

چناری، امیر (۱۳۷۷) متناقض‌نمایی در شعر فارسی، تهران، فرزان روز.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ چهارم، تهران، سورهٔ مهر.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۶۱) دیوان، به کوشش سیّد ابوالقاسم انجوی شیرازی، چاپ چهارم، تهران، جاویدان.

---------- (۱۳۸۷) دیوان، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ هفتم، تهران، اساطیر.

خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۶۸) حافظ‌نامه، ۲ جلد، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی و سروش.

دشتی، علی (۱۳۶۴) نقشی از حافظ، تهران، اساطیر.

رجایی، خلیل (۱۳۵۹) معالم‌البلاغه، چاپ سوم، شیراز، دانشگاه شیراز.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲) نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، قصه.

شاکد، شائول (۱۳۸۷) تحوّل ثنویّت، ترجمهٔ احمدرضا قائم مقامی، تهران، ماهی.

صفوی، کوروش (۱۳۸۰) از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد ۲، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

---------- (۱۳۸۳) درآمدی بر معنی‌شناسی، چاپ دوم، تهران، سورهٔ مهر.

عبداللهیان، حمید و حسین حسنی (۱۳۸۸) «کاربرد رویکرد رولان بارت برای تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی گفتمان ایرانی- اسلامی در آگهی‌های تجاری تلویزیونی در ایران»، فصل‌نامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ ۱۴۷، صص ۱۲۵-۱۵۹.

فاضلی، فیروز و هدی پژوهان (۱۳۹۳) «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ»، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۳، صص ۲۲۷-۲۴۴.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲) «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، فصل‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، سال بیست و یکم، شمارهٔ ۷۴، صص ۶۹-۹۱.
نصرتی، روح‌الله (۱۳۸۲) «زندگی و آثار بارت»، نامهٔ انسان‌شناسی، دورهٔ اول، شمارهٔ ۴، صص ۱۸۱-۱۸۸.