«بدل بلاغی» محملی برای ایهام‌سازی حافظ

علی حیدری *
دانشیار زبان وادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران
محمدرضا حسنی جلیلیان **
دانشیار زبان وادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران
قاسم صحرایی ***
دانشیار زبان وادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران
بهنوش رحیمی هرسینی ****
دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۲/۰۴)

چکیده

یکی از مشخصه‌های اصلی سبک حافظ، چند معنایی بودن کلام اوست. او به روش‌های مختلف کوشیده‌است به این مهم دست یابد. یکی از راه‌هایی که حافظ برای خلق ایهام در پیش گرفته‌است و تا حال در کتب، شروح و مقالاتی که دربارهٔ حافظ و ایهام نوشته شده، نامی از آن آورده نشده، ایهام‌سازی از رهگذر بدل بلاغی است. ظاهراً یکی از کارکردهای بدل، پرهیز از تکرار واژگان است که روزگاری از عیوب فصاحت محسوب می‌شد، اما حافظ در اکثر موارد به این اکتفا نکرده‌است. وی با دانش زبانی و بلاغی خود، کلماتی را جانشین یکدیگر می‌کند که علاوه بر وظیفهٔ جانشینی، متضمن هنرهای بلاغی نیز هستند. یکی از مهم‌ترین کارکردهای بدل بلاغی در غزلیات حافظ، ایهام‌سازی است. حافظ با انتخاب دقیق بدل، علاوه بر مصون ماندن از بلیهٔ تکرار، در بسیاری از موارد، به هنر زیبای ایهام نیز دست یافته‌است. در این مقاله، ابتدا به نقد تعاریف بلاغیون دربارهٔ ایهام پرداخته شده، سپس «بدل بلاغی» مختصراً معرفی شده‌است. در ادامه، ابیاتی از حافظ که بدل بلاغی در آن‌ها موجب ایهام کلام گشته، تحلیل شده‌است و در پایان، بدل‌های بلاغی بیست غزل حافظ که تصادفی انتخاب گردیده، استخراج، و نسبت ایهام‌هایی که از رهگذر بدل بلاغی حاصل شده، با سایر ایهام‌ها سنجیده شده‌است.

واژگان کلیدی: بدل، بدل بلاغی، ایهام، حافظ.

* E-mail: aheidary1348@yahoo.com(نویسندهٔ مسئول)
** E-mail: hassnni2j@gmail.com
*** E-mail: Ghasem.sahrai@yahoo.com
**** E-mail: rahimi.behnoosh@gmail.com

مقدّمه

یکی از هنرهای حافظ که باعث زیبایی و ماندگاری غزلیات او شده، دقت فراوان او در انتخاب و گزینش واژگان است. حافظ آن گونه واژگان را در زنجیرهٔ بیت می‌نشاند که در بسیاری از موارد جابه‌جا کردن یا جایگزین کردن یکی از آن‌ها به واژه‌ای دیگر، زیبایی لفظ و معنا را از بین می‌برد. پرهیز از تکرار بی‌مورد کلمات، از دیگر ویژگی‌های سبک حافظ است که باز نشان‌دهندهٔ دقت و وسواس او در انتخاب الفاظ است. وی به جای تکرار کلمات، معادلی برای آن‌ها برگزیده‌است که متضمن نکته‌ای بلاغی نیز باشد. یکی از مهم‌ترین موارد بلاغی که حافظ از رهگذر جایگزینی مترادفات ساخته، ایهام است. مقالهٔ پیش رو به نحوهٔ آفرینش ایهام در غزلیات حافظ، با استفاده از شیوهٔ جانشین‌سازی واژگان (که در این مقاله بدل بلاغی نامیده‌شده‌است)، می‌پردازد.

۱ـ اهداف پژوهش

هدف اصلی این مقاله، معرفی «بدل بلاغی» به عنوان یکی از شگردهای حافظ برای ساختن ایهام است. به همین منظور، سعی شده‌است تعریفی مختصر از بدل بلاغی ارائه گردد و آنگاه به تحلیل ایهام‌هایی از حافظ پرداخته شود که از رهگذر بدل بلاغی به دست آمده‌است. این پژوهش، علاوه بر اینکه بخش تازه‌ای از سبک حافظ را نمایان می‌کند. می‌تواند چراغی فرا راه شاعرانی باشد که می‌خواهند در ایهام‌سازی، حافظ‌گونه باشند.

۲ـ ضرورت پژوهش

اکثر محققانی که به ایهام حافظ پرداخته‌اند، بیشتر به کشف ایهام و بررسی انواع آن به عنوان یک مدلول نظر داشته‌اند. کمتر کسی به نوآوری‌های حافظ در نحوهٔ ایجاد ایهام و کالبدشکافی شگردها و راه‌های او برای رسیدن به ایهام نظر داشته‌است. لذا به نظر می‌رسد بررسی شگردهای حافظ در آفرینش ایهام ضروری باشد. در این مقاله به تفصیل به بدل بلاغی به عنوان بستری برای ایهام‌سازی پرداخته می‌شود.

۳ـ پیشینهٔ پژوهش

«بدل بلاغی» اصطلاحی است که اولین‌بار در کتاب *نگاهی تازه به بدیع*، به صورت گذرا بدان اشاره شده‌است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۰۳). همین نویسنده در کتاب *یادداشت‌های حافظ*، بدل بلاغی را از منظری دیگر بررسی کرده‌است (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۸: ۴۰۹). تحقیقات بسیاری نیز دربارهٔ ایهام حافظ صورت گرفته‌است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. *ایهامات دیوان حافظ* از طاهره فرید که به بررسی انواع ایهام‌های حافظ در کلّ غزلیاتش پرداخته‌است (ر.ک؛ فرید: ۱۳۷۶)، *ایهام در شعر فارسی* از سید محمد راستگوفر که گرچه ایهام را به‌طور کلی در شعر فارسی بررسی کرده، اما بسیاری از نمونه‌ها را از ابیات حافظ آورده‌است. *ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعرحافظ* از سید ضیاءالدین سجادی که به ذکر و توضیح ابیاتی از خاقانی و حافظ پرداخته که در آن‌ها از تناسب یا ایهام استفاده شده‌است (ر.ک؛ سجادی، ۱۳۵۱: ۹۵ـ۱۱۰). احمد غنی‌پور ملکشاه و سیده سودابه رضازاده بابی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و مقایسهٔ ایهام و گونه‌های آن در شعر خاقانی و حافظ» به مقایسهٔ ایهام و انواع آن در اشعار حافظ و خاقانی پرداخته‌اند (ر.ک؛ غنی‌پور ملکشاه و رضازاده بابی، ۱۳۹۲: ۳۷ـ۵۶). منوچهر مرتضوی در کتاب مکتب *حافظ* در بحثی ارزشمند با عنوان «ایهام خصیصهٔ اصلی شعر حافظ»، ایهام‌های حافظ را از کلمه به جمله و یا حتی به کلّ غزل تعمیم می‌دهد (ر.ک؛ مرتضوی، ۱۳۶۵: ۴۵۵ـ۵۱۴). اصغر دادبه در مقاله‌ای ارزشمند با عنوان «توازی معنایی در ایهام‌های حافظ» به‌خوبی از عهدهٔ اثبات این مطلب برآمده‌است که اکثر ایهام‌های حافظ معنی قریب و بعید ندارند (ر.ک؛ دادبه، ۱۳۷۲: ۹ـ۳۱). به‌ندرت کسانی نیز به نحوهٔ انتخاب کلمات و تقابل آن‌ها در ابیات حافظ توجه کرده‌اند؛ مثلاً شفیعی کدکنی در بخشی از کتاب *رستاخیز کلمات*، به آشنایی‌زدایی‌های حافظ اشاره، و دقت او را در گزینش الفاظ تحلیل کرده‌است (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۲ـ۱۲۳). سید محمد راستگوفر در مقاله‌ای با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، دربارهٔ انتخاب واژگان در محور جایگزینی غزلیات حافظ بحث کرده‌است (ر.ک؛ راستگوفر، ۱۳۹۳: ۶۵ـ۸۲).

٤ـ بحث و بررسی

یکی از ویژگی‌های سبک حافظ، ایهام است. استفادهٔ حافظ از ایهام معمولاً برخلاف تعاریف قدما از ایهام است که آن را تنها در سطح کلمه با دو معنی دور و نزدیک و منحصر در دو معنا می‌دانسته‌اند، بلکه گاهی نیز ایهام‌های حافظ از سطح کلمه تجاوز کرده، به سطح عبارت و کلام سرایت می‌کند. غالباً نیز معنی دور و نزدیک وجهی ندارد و همهٔ معانی یکسان عمل می‌کنند و قراین مساوی در بیت دارند. در برخی موارد نیز ایهام‌های حافظ بیش از دو معنی دارند. او برای دست یافتن به این خصیصه، تنها از کلمات چندمعنایی مدد نمی‌جوید، بلکه از تمام ظرفیت‌های زبانی و هنری کلام استفاده می‌کند. حافظ برای ایهام‌سازی، شیوه‌های مختلف و منحصر به فردی را در اختیار دارد که بعضاً در آثار گذشتگان مسبوق به سابقه نبوده‌است و برای آیندگان نیز تاکنون ناشناخته و تقلیدناپذیر مانده‌است. اگرچه امکان دارد نمونه‌هایی از آن قبیل را تصادفی در دیوان بعضی از شاعران، به‌ویژه غزل‌سرایان قرن هشتم و شاعران سبک هندی پیدا کرد، اما کمّیت و کیفیت آن‌ها هرگز با ایهام‌های حافظ قابل مقایسه نیست.

یکی از مهم‌ترین راهکارهای ناشناختهٔ او برای رسیدن به سرچشمه‌های ایهام، استفادهٔ استادانه از بدل است، بدین گونه که او واژه‌ای را در جمله یا مصراع نخست برمی‌گزیند و در جمله یا مصرع دوم با اینکه باید آن واژه را تکرار کند، با پرهیز از تکرار آن و با تکیه بر دانش زبانی و بلاغی خود، واژهٔ دیگری را به جای آن برمی‌گزیند که علاوه بر اینکه بر معنای نخست دلالت می‌کند، نکته‌ای بلاغی را به بیت می‌افزاید که گاه موجب آفرینش ایهامی زیباست.

قبل از بحث و بررسی در این زمینه، بهتر است ابتدا به تعریف «ایهام» و «بدل بلاغی» در کتب بلاغی اشاره کنیم و آنگاه به بررسی انواع بدل بلاغی در غزلیات حافظ بپردازیم.

٥ـ ایهام

اکثر بدیع‌نویسان در تعریف ایهام گفته‌اند: «ایهام» کلمه‌ای‌است با دو معنی دور و نزدیک که مراد گوینده، معنای دور است. تفتازانی می‌گوید: «التوریه و یسمّی الإیهام أیضاً و هی أن یطلق لفظاً له معنیان قریب و بعید و یراد به البعید إعتماداً علی قرینه خفیه»

(التفتازانی، ۱۴۲۶ق.: ۴۲۵)؛ یعنی «ایهام لفظی‌است با دو معنای نزدیک و دور که با تکیه بر قراین و نشانه‌ها، معنای دور از آن اراده می‌شود». بسیاری از بلاغیون گذشته تقریباً همین تعریف را تکرار کرده‌اند (از جمله: ر.ک؛ سکاکی، ۱۹۳۷م.: ۲۰۱؛ خطیب قزوینی، ۱۹۹۷م.: ۹۰؛ فخرالدین رازی، ۱۳۱۷: ۱۱۳؛ النویری، بی‌تا: ۱۳۲؛ اللادقی، ۱۴۲۵ق.: ۲۰۸؛ الهاشمی، ۱۳۸۳: ۳۱۱ و ابن‌المعتز، ۲۰۰۱م.: ۱۰۵).

بسیاری از بدیع‌نویسان فارسی‌زبان نیز همین معنی را در تعریف ایهام درکتب خود نقل کرده‌اند. در کتب بلاغی فارسی از جمله حدائق‌السحر آمده‌است: «دبیر یا شاعر... الفاظی به کار برد که آن لفظ را دو معنی باشد: یکی قریب و دیگر غریب، و چون سامع آن الفاظ بشنود، حالی خاطرش به معنی قریب رود و مراد از آن لفظ، خود معنی غریب بود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۳۹). همین تعریف در کتب بلاغی دیگر نیز آمده‌است (از جمله: ر.ک؛ قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۱؛ واعظ کاشفی: ۱۳۶۹: ۱۱؛ آقاولی، ۱۳۴۰: ۱۸۶؛ رجایی، ۱۳۶۲: ۳۴۹؛ همایی، ۱۳۷۰: ۲۶۹؛ گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۸۴؛ سجادی، ۱۳۵۱: ۹۵ و...).

بعضی از منتقدین معاصر در علم بلاغت، تعریف‌های دقیق‌تری از متقدمان ارائه کرده‌اند و قید «دور و نزدیک» را کامل یا تا حدودی منکر شده‌اند و عبارت «حداقل دو معنی» را جایگزین عبارت «دو معنی» کرده‌اند. اجمالاً به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم (ر.ک؛ کزازی، ۱۳۸۱: ۱۲۸ـ۱۲۹؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۳۷؛ راستگوفر، ۱۳۸۲: ۲۳۴؛ فشارکی، ۱۳۷۹: ۸۸؛ غنی‌پور ملکشاه، ۱۳۸۴: ۱۰۰؛ شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۲۴؛ مرتضوی، ۱۳۶۵: ۵۱۰؛ دادبه، ۱۳۷۲: ۹ـ۳۱).

٦ـ بدل بلاغی

در این مقاله، اگرچه مراد ما از بدل بلاغی، بدل دستوری نیست، اما از اشاره‌ای هرچند کوتاه به بدل ناگزیریم. بدل در دستور زبان فارسی چنین تعریف شده‌است: «بدل، گروه اسمی یا اسمی است غیرمکرر و توأم با درنگی خاص که با اسم یا گروه اسمی دیگری به نام بدل‌دار، دارای یک مرجع و یک نقش واحد دستوری است و حذف آن خللی به ساختمان جمله وارد نمی‌سازد» (فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۲۲۹). وفایی نیز تعریفی شبیه به این از بدل ارائه می‌دهد: «اسم، صفت یا جمله‌ای که بدون کسرهٔ اضافه بعد از اسمی آورده می‌شود و توضیحی دربارهٔ اسم قبل از خود می‌دهد، بدل خوانده می‌شود... بدل از

نقش‌های فرعی است. می‌توان آن را حذف کرد و تنها برای توضیح بیشتر مبدلٌ‌منه آورده می‌شود و...» (وفایی، ۱۳۹۱: ۵۱؛ نیز، ر.ک؛ انوری و گیوی، ۱۳۶۷: ۱۳۰؛ خیام‌پور، ۱۳۸۸: ۴۴ و وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۹۷).

گاهی این بدل علاوه بر حوزهٔ زبان از دیدگاه ادبی (بلاغی) نیز حایز اهمیت است. اما طبیعی است آنچه در این مقاله بدل بلاغی نامیده شده‌است، با آنچه که در دستور زبان آمده، تفاوت دارد؛ مثلاً قابل حذف نیست و حذفش به جمله لطمه می‌زند، همیشه نقش آن فرعی نیست و گاهی برای توضیح بیشتر نیامده، بلکه بنا به ضرورت و برای جلوگیری از تکرار مبدلٌ‌منه آمده‌است و جایگزینی برای آن محسوب می‌شود. کلمه یا ترکیب جایگزین‌شده، گاهی مشبّهٌ‌به، مجاز، مترادف و... برای مبدلٌ‌منه است. هدف گوینده از آوردن این‌گونه بدل‌ها، فقط جنبهٔ زبانی و انتقال پیام نیست، بلکه بخشی از هنر شعری خود را با آوردن این بدل ظاهر می‌کند؛ به عبارتی دیگر، هدف از بدل بلاغی، بالا بردن ادبیّت متن است. اما بدل دستوری، مقاصد زبانی دیگری دارد. شمیسا در تعریف بدل بلاغی چنین می‌گوید: «در شعر نو، برخی از صنایع ادبی برای آشنایی‌زدایی، به شکل نوینی ارائه شده‌است؛ مثلاً تشبیه را با حذف ادات تشبیه به صورت بدل آورده‌اند و گویی برای تصویرسازی امری را تعریف دوباره کرده‌اند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۳). چنانکه مشخص‌است، شمیسا این شگرد را از نوآوری‌های شعر نو دانسته‌است. اما در کتاب *یادداشت‌های حافظ*، از این منظر به تحلیل دو بیت از حافظ پرداخته‌است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۰۹). آنچه که ما در این مقاله بدل بلاغی دانسته‌ایم، با تعریف‌های فوق اندکی متفاوت است. در بسیاری از ابیات حافظ، واژه، ترکیب یا مفهومی که در مصراع نخست آمده، در مصراع دوم به شکل دیگری تکرار شده‌است. واژه، ترکیب یا مفهوم جایگزین، علاوه بر هم‌معنایی با معادل خود در مصرع اول، استقلال معنایی خود را نیز حفظ می‌کند. این امر در برخی از موارد سبب می‌شود که علاوه بر تکرار معنی، بر گسترهٔ معانی آن نیز افزوده‌شود و برخلاف بدل دستوری قابل حذف نیست. این روش را اصطلاحاً بدل بلاغی می‌نامیم؛ به عبارت دیگر، بدل بلاغی، جانشینی دو واژه، ترکیب یا مفهوم بر اساس یک رابطهٔ بلاغی است. به این صورت که واژه، ترکیب یا مفهومی که در مصرع نخست بیت آمده، در مصرع دوم با در نظر گرفتن همان معنی، اما با الفاظ دیگری تکرار می‌شود. این امر سبب می‌شود که

خواجه در عین تکرار معنی، از تکرار لفظ سر باز زند و علاوه بر این، راه‌های جدیدی برای رسیدن به آبشخورهای ایهام و چندمعنایی خلق کند.

حافظ در اکثر موارد، کلمه یا ترکیبی را به عنوان بدل برگزیده‌است که بتواند جانشین تمام‌عیاری برای مبدلٌ‌منه باشد؛ یعنی علاوه بر آنکه بتواند بار معنایی مبدلٌ‌منه را بر دوش بکشد، چیزی از معنا، تصویر یا لفظ نیز بر آن بیفزاید. اگرچه هدف ما در این مقاله تبیین و تحلیل ایهام‌سازی‌های حافظ از رهگذر بدل بلاغی است، اما قبل از ورود به این بحث یادآور می‌شویم که حافظ از این طریق به خلق آرایه‌های مختلفی دست یافته که تنها یکی از آن موارد ایهام است؛ مثلاً در بیت زیر:

«اگرچه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیز است
به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۱۱۶).

«می» در مصرع دوم، جایگزین «باده» در مصرع اول شده‌است. اگرچه این دو واژه ظاهراً از نظر معنایی، تفاوت چندانی با هم ندارند، اما از نظر جایگیری و محور همنشینی با سایر واژه‌ها و جنبه‌های هنری، بسیار دقیق انتخاب شده‌اند. در مصرع اول، سه کلمه با «ب» شروع می‌شوند، از کلمهٔ «باده» استفاده کرده‌است و در مصرع دوم که چند کلمه با «م» شروع می‌شوند، «می» را که مترادف و مساوق «باده» است، جایگزین کرده‌است.

٦ـ۱) بدل بلاغی و ایهام

حافظ برای رسیدن به ایهام، شیوه‌های مختلفی پیش رو دارد که تنها یکی از آن‌ها از رهگذر بدل بلاغی است. به بیان ساده می‌توان گفت: حافظ کلمه یا ترکیبی را که معمولاً در مصرع اول آورده‌است و در مصرع دوم نیز باید تکرار کند، تکرار نمی‌کند، بلکه با دقتی خاص، کلمه یا ترکیبی را جایگزین آن می‌کند که با توجه به بافت و ترکیب کلام، می‌توان دو معنی یا بیشتر از آن استنباط کرد که یک معنی آن مستقیماً متوجه مبدلٌ‌منه می‌شود و معنی یا معانی دیگر، مصداق‌های دیگری می‌یابند. چنانکه گفتیم، شمیسا در کتاب *یادداشت‌های حافظ*، به تحلیل دو بیت از حافظ از این منظر پرداخته که اتفاقاً هر دو منجر به ایهام شده‌است. سخن او عیناً با تمام توضیحات نقل می‌شود:

«از خـــم ابـــروی تـــوأم هـــیچ گشایشـــی نشـــد
وه که در ایـن خیـال کـج عمـر عزیـز شـد تلـف»

خیال کج موهوم دو معنی است که یکی هم همان خم ابروست و در این صورت، بـدل بلاغی است.

«ابـروی دوسـت کـی شـود دسـتکش خیـال مـن
کس نزده‌است از این کمـان تیـر مـراد بـر هـدف»

کمان موهوم دو معنی است که یکی هم همان ابروست و در این صـورت، بـدل بلاغـی است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۰۹).

نشانهٔ لفظی و اشارهٔ «این» در هر دو مثال وجود دارد که به جنبهٔ ارجاعی آن اشـاره دارد و چنانکه پیداست، یک پیوند تشبیهی پنهان میان پدیده‌های مورد نظر وجـود دارد. چنانکـه یادآور شدیم، بدل بلاغـی کارکردهـای فراوانـی دارد کـه در ایـن مقالـه، فقـط بـه تحلیـل نمونه‌هایی پرداخته می‌شود که منجر به ایهام شده‌است؛ مانند:

«مـردم چشـمم بـه خـون آغشـته شـد در کجـا ایـن ظلـم بـا انسـان کننـد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۲۰۰).

در مصرع دوم، «انسان» بدل بلاغی برای «مردم» است. علاوه بر اینکه به معنی انسان‌العین (= مردمک) و جایگزینی برای «مردم» در مصرع اول است، به معنی بشر نیز می‌باشد. لـذا از این منظر، بیت را می‌توان به دو شیوه معنی کرد:

الف) مردمک چشم من به خون آغشته شد، در کجا به مردمکِ چشم (= انسـان‌العـین)، چنین ظلمی را روا می‌دارند (تکیه بر مردمک است).

ب) مردمک چشم من به خون آغشته شد، در کجا به بشر و انسـان چنـین ظلمـی را روا می‌دارند (تکیه بر ضمیر «م»= حافظ) است.

چنانکه پس از این توضیح خواهیم داد، انسان می‌تواند بدل از «مردم» و «م» باشد (یعنـی یک بدل برای دو مبدلٌ‌منه). در بیتی دیگر، عین همین مضمون را تکرار کرده، اما این بار به جای «انسان»، مجدداً از لفظ «مردم» با ایهام استفاده کرده‌است:

«زِ گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۱۲۲).

در مصرع دوم، «مردمان» تکرار «مردمِ» مصرع اول و در همان معنی است، اما علاوه بر آن، به معنی انسان‌ها نیز می‌باشد. در بیت زیر:

«میان او که خدا آفریده‌است از هیچ دقیقه‌ای است که هیچ آفریده نگشادست»
(همان: ۱۱۳).

«دقیقه» بدل برای «میان» است که ایهام دارد: الف) دقیقه: مؤنث دقیق؛ باریک از هر چیز (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل دقیقه) که در مصرع اول، معادل میان باریک معشوق است. ب) دقیقه: نکته‌ای ظریف، لطیفه و... . با این توضیحات، مصرع دوم دو معنی دارد: ۱) میان معشوق که خداوند آن را از هیچ (با ایهام) آفریده‌است، کمر باریکی است که تا حال کسی به آن دسترسی نداشته‌است. ۲) میان معشوق که خداوند آن را از هیچ (با ایهام) آفریده‌است، لطیفه‌ای و معمایی است که هیچ کس آن را نگشاده و حل نکرده‌است؛ زیرا این تضاد حل‌نشدنی است. چگونه امکان دارد مواد تشکیل‌دهندهٔ مخلوق موجودی (میان) از «هیچ» باشد؟ علاوه بر این، آفرینش از عدم را نیز به خاطر متبادر می‌کند. موضوعی کلامی که ظاهراً حافظ از آن بی‌خبر نبوده، خلق از عدم است، یکی از معضلات فکری اهل کلام است که به قول خواجه هیچ آفریده‌ای توان تبیین آن را ندارد. حافظ چندین بار دیگر با ایهام، دقیقه را بدل از «میان» آورده‌است:

«امید در کمر زرکشت چگونه ببندم دقیقه‌ای است نگارا در آن میان که تو دانی»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۳۶۰).

«اگرچه موی میانت به چون منی نرسد خوش است خاطرم از فکر این خیال دقیق»
(همان: ۲۵۳).

در بیت زیر:

«دلم زِ نرگس ساقی امان نخواست به جان چرا که شیوهٔ آن ترک دل‌سیه دانست»
(همان: ۱۱۹).

«ترک دل‌سیه» بدل بلاغی از «چشم ساقی» است که ایهام دارد: الف) بی‌رحم و سنگدل. ب) سفیدیی که وسط آن سیاه است که صفت چشم است. البته چنانکه خواهیم

گفت، گاهی حافظ آگاهانه یک بدل را برای دو مبدلٌ‌منه می‌آورد و مخاطب را بر سر دوراهی قرار می‌دهد که در این نمونه، مرجع «ترک دل‌سیه» در معنی سنگدل و بی‌رحم، می‌تواند ساقی و چشم باشد. با این توضیح، مصرع دوم به دو صوت معنی می‌شود: الف) زیرا که دل شیوهٔ ساقی سنگدل را می‌دانست. ب) زیرا که دل شیوهٔ چشم سنگدل (یا سیاه و سفید) را می‌دانست. در بیت زیر نیز:

«دل حافظ شد اندر چین زلفت　　بِلَیْلٍ مُظْلَمٍ وَاللهُ هَادِی»
(همان: ۳۳۵).

«لیل مظلم» بدل بلاغی است؛ زیرا می‌تواند بدل و جایگزینی برای «زلف سیاه» باشد که به صورت مشبهٌ‌به آمده‌است. در این صورت، معنی بیت چنین است: «دل حافظ در شب سیاه زلفت گرفتار شد و خداوند راهنمای او در این تاریکی است». همچنین، می‌تواند در معنی حقیقی خود به‌کار رفته باشد. در این صورت، معنی بیت چنین است: «حافظ در شبی سیاه، در چین زلف سیاهت وارد شد (= سیاهی در سیاهی) و خداوند راهنمای او در این تاریکی‌هاست». در بیت زیر:

«دل دادمش به مژده و خجلت همی برم
زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست»
(همان: ۱۲۵).

در مصرع دوم، «قلب» مترادف و بدل بلاغی برای «دل» است که علاوه بر معنی «دل»، به معنی ناسره و تقلبی نیز می‌باشد. در بیتی دیگر، عین همین بدل بلاغی را تکرار کرده‌است:

«نقد دلی که بود مرا صرف باده شد　　قلب سیاه بود، از آن در حرام رفت»
(همان: ۱۳۸).

در بیت زیر:

«شرح شکن زلف خم اندر خم جانان　　کوته نتوان کرد که این قصه دراز است»
(همان: ۱۱۶).

در مصرع دوم، «قصه» بدل بلاغی برای «زلف» است. در عین حال، با ایهام به‌کار رفته‌است. شفیعی کدکنی در شرح بیت:

«معاشران گره از زلف یار باز کنید شبی خوش است بدین قصّه‌اش دراز کنید»
(همان: ۲۲۳).

می‌نویسد: «قصه به معنی طره است... در تمام کتب لغت عربی، قصه را به معنی موی پیشانی همه جا آورده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۴۹). در این صورت، معنی بیت چنین است: شرح شکن زلف مجعد معشوق را نمی‌توان کوتاه کرد؛ زیرا این زلف دراز است و کوتاهی را برنمی‌تابد. معنی دیگر قصه، داستان و حکایت است. در این صورت، معنی بیت چنین است: شرح شکن زلف مجعد معشوق را نمی‌توان کوتاه کرد؛ زیرا داستان و حکایتی دراز دارد. علاوه بر دو بیت بالا، حافظ بار دیگر همین بدل بلاغی را که منجر به ایهام شده، به‌کار گرفته‌است:

«گفتمش زلف به خون که شکستی گفتا
حافظ این قصّه درازاست به قرآن که مپرس»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۲۳۸).

در بیت زیر:

«نی من تنها کشم تطاول زلفت کیست که او داغ آن سیاه ندارد»
(همان: ۱۶۱).

«سیاه» بدل بلاغی برای «زلف» است که به معنی «برده و غلام» نیز می‌باشد. «داغ» هم بدل بلاغی برای «تطاول» است. حافظ بارها از این بدل بلاغی (سیاه به عنوان صفتی برای زلف و در معنی غلام) استفاده کرده‌است؛ مانند:

«**سلطان** من خدا را **زلفت** شکست ما را تا کی کند **سیاهی** چندین درازدستی»
(همان: **۳۳۳**).

«خزینهٔ دل حافظ به **زلف و خال** مده که کارهای چنین حدّ هر **سیاهی** نیست»
(همان: ۱۳۴).

گاهی در یک بیت، دو بار بدل بلاغی استادانه به‌کار رفته‌است؛ مثلاً:

«سینهٔ تنگ من و بار غم او هیهات مرد این بار گران نیست دل مسکینم»
(همان: ۲۸۶).

«دل مسکین» و «بارگران» به ترتیب بدل بلاغی برای «سینهٔ تنگ» و «بار غم» هستند که به صورت لف و نشر مشوش آمده‌اند. چنانکه مشخص‌است، بین بدل‌ها رابطهٔ تشبیهی برقرار نیست (و در اولی، رابطهٔ مجاز به علاقهٔ جزء و کُل یا مجاورت و در دومی، رابطهٔ ترادف برقرار است). در نگاه نخست، شاید هنر و ظرافت حافظ در واژه‌گزینی آشکار نباشد و شاید هر شاعری جز حافظ این بیت را می‌سرود، حداقل به جای «مسکینم»، از واژهٔ «غمگینم» استفاده می‌کرد تا با واژهٔ «غم» جناسی ساخته باشد، خاصه که از قافیهٔ «غمگینم» در این غزل نیز استفاده نشده‌است. اما اگر از منظر بدل بلاغی که یقیناً مورد علاقهٔ حافظ بود و آگاهانه از آن استفاده کرده، نگاه کنیم، حسن انتخاب واژهٔ «مسکینم» آشکار خواهد شد. چنانکه گفتیم، «بار گران» بدل بلاغی برای «بار غم» است؛ یعنی «بار گران» مترادف و هم‌معنی با «بار غم» است، اما با توجه به شگرد حافظ، «بار گران» را با ایهام به‌کار برده که هم به معنی «بار سنگین غم» است و هم «بار گران‌قیمت». به همین دلیل، به جای «دل غمگینم»، «دل مسکینم» را برمی‌گزیند تا علاوه بر هم‌معنی و مترادف بودن با «سینهٔ تنگ»، به معنی «دل مفلس و بی‌پول» نیز باشد. بنابراین، «دل مسکین» نیز ایهام دارد. الف) دل بیچاره و غمگین. ب) دل فقیر و گدا و بی‌پول. از اینجاست که هنر معجزه‌آسای واژه‌گزینی حافظ برملا می‌شود.

٦ـ۲) بدل بلاغی و ایهام با جناس تام

حافظ آگاهانه تلاش می‌کند تا حد امکان از تکرار کلمات پرهیز کند، اما گاهی برای نمایش اقتدار خود، همان کلمه را در مصرع دوم، اما این بار با جناس تامِ ایهام‌ساز تکرار می‌کند. از طرفی، می‌توان آن را بدل بلاغی خواند؛ زیرا دیگر دقیقاً خود مبدلٌ‌منه نیست و نسبت به مبدلٌ‌منه، حداقل یک معنی اضافه دارد. در چنین مواردی، حافظ با استمداد از حروف اضافه، ضمیر، مهیا کردن بافت جمله و... معنی دیگری را برای آن خلق می‌کند؛ مانند:

«ترک افسانه بگو حافظ و می نوش دمی که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت»
(همان: ۱۰۵).

در مصرع اول، «افسانه» به معنی «قصه» است. «افسانه» در مصرع دوم، بدل یا تکرار «افسانه» در مصرع اول است که علاوه بر معنی «قصه»، به معنی «بیهوده» نیز می‌باشد.

بنابراین، می‌توان بیت را حداقل به دو شیوه معنی کرد. الف) حافظ افسانه (قصه) گفتن را رها کن و دمی می بنوش که شب را نخفتیم و شمع با (همراه) قصه گفتن تو سوخت. در این صورت، افسانه در همان معنی مصرع اول تکرار شده‌است. ب) حافظ افسانه (قصه) گفتن را رها کن و دمی می بنوش که شب را نخفتیم و شمع بیهوده سوخت؛ زیرا باید در پرتو شمع شراب خورد. در غیر این صورت، شمع بیهوده و بی‌دلیل سوخته و به هدر رفته‌است. در این صورت، افسانه، بدل بلاغی است.

«پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند
منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود»
(همان: ۲۰۴).

در مصرع اول، «طاق» به معنی «پنجره و سقف محدّب» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل طاق) که در مصرع دوم، «طاق» تکرار شده‌است، اما نه فقط در آن معنی، بلکه معنی «یگانه و یکتا» نیز بر آن تحمیل شده‌است. لذا بر مبنای واژهٔ «طاق» در مصرع دوم، بیت را حداقل به دو شیوه می‌توان معنی کرد: الف) پیش از اینکه سقف سبز و طاق مینای آسمان را برکشند، نظرگاه چشم من، طاق محدّب و خمیدهٔ ابروی جانان بود. ب) تا قبل از اینکه طاق محدّب و... آسمان را خلق کنند، یگانه‌منظر چشم من، ابروی جانان بود. ابروی جانان در خمیدگی بی‌نظیر بود، اما بعد از خلقت آسمان، نظیری برای ابرو در خمیدگی به وجود آمد. در این صورت، بیت تشبیه مضمر و تفضیل ابرو بر آسمان است. یا در بیت زیر:

«قد بلند تو را تا به بر نمی‌گیرم درخت کام و مرادم به بر نمی‌آید»
(همان: ۲۲۰).

یکی از معانی «بر» در مصرع دوم، «آغوش» است که تکرار «بر» در مصرع اول است و معنی دیگر آن، میوه و ثمر است. یادآوری می‌شود که «درخت کام و مراد» نیز بدل بلاغی برای «قد بلند» است.

گاهی با دستکاری در ساختمان کلمات، موفق به ایهام‌سازی از طریق بدل بلاغی می‌شود؛ مانند:

«بی‌گفتگوی زلف تو دل را همی‌کشد با زلف دلکش تو که را روی گفتگوست»
(همان: ۱۲۴).

در مصرع اول، ترکیب «دل را همی کشد»، با توجه به سنن ادبی (جای دل، زلف معشوق است،) یعنی «زلف تو دل را به سمت خود می‌کشد». در مصرع دوم، از این ترکیب (دل را همی کشد)، صفت «دلکش» را ساخته و جایگزین کرده‌است. اما واضح است که «دلکش» علاوه بر معنی فاعلی (کَشندهٔ دل) به معنی «زیبا و قشنگ» نیز می‌باشد. علاوه بر این، «بی‌گفتگوی» در مصرع اول، با ایهام و به دو معنی «الف) بدون رد و بدل شدن سخن و ب) بدون شک» به‌کار رفته‌است. اما در مصرع دوم، «گفتگو» علاوه بر معنی «بدون رد و بدل شدن سخن»، به معنی «اعتراض کردن» نیز به‌کار رفته‌است.

٦ـ۳) ایهام‌سازی حافظ از طریق ابهام در مرجع بدل بلاغی

حافظ با بدل‌سازی‌های متعدد میان نقش‌های دستوری، الگوهای دستوری را برهم می‌زند، بدین ترتیب که گاهی صفتی را جانشین چندین موصوف می‌کند، به گونه‌ای که چندین مرجع را به صورت مساوی وصف می‌کند. گاهی کلمه یا ترکیبی را جایگزین چندین اسم با نقش دستوری مشخص می‌کند که هر یک می‌تواند مبدلٌ‌منه یا مرجع آن باشد، به طوری‌که مخاطب را در یافتن مرجع‌های مختلف، آگاهانه مردد و سرگردان می‌کند؛ مثلاً در بیت زیر:

«ساقی به بی‌نیازی رندان که می بده تا بشنوی زِ صوت مغنّی: هو الغنی»
(همان: ۲۶۲).

در بیت فوق، «هو الغنی» بدل است. اما بدل از کدام کلمه است؟ «حافظ»، «ساقی»، «رندان»، و یا حتی «خدا» می‌تواند مرجع آن باشد. «ماحصل سخن اینکه: خداوند بی نیاز است، رندان نیز بی نیازند، و چون رندان و خدا هر دو بی‌نیازند، این بدان مانَد که اگر باور نداری، از آوای موسیقی‌دان این بی‌نیازی را بشنو» (ملاح، ۱۳۶۳: ۲۸ـ۲۹). از سوی دیگر، حافظ خطاب به ساقی می‌گوید: ای ساقی! به من که حافظ هستم، آن‌قدر می بده که مطرب در ترانه‌اش بگوید که حافظ از می پُر و بی‌نیاز شد. علاوه بر این، «هو الغنی» می‌تواند بدل و جایگزین ساقی شده باشد. در این صورت، معنی مجمل بیت چنین است: ای ساقی آن‌قدر می‌بده که مطرب بگوید که ساقی دارندهٔ می و بی‌نیاز است. در بیت زیر نیز:

«مستی به چشم شاهد دلبند ما خوش است زآن رو سپرده‌اند به مستی زمام ما»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۱۰۲).

در مصرع دوم، «مستی» می‌تواند بدلی بلاغی برای «چشم» و «مستی» در مصرع اول باشد. در این صورت، بیت را به‌اجمال می‌توان به دو شیوه معنی کرد: الف) مست بودن در چشم و نظر شاهد دلبند ما زیباست، یا مستی فقط به چشم شاهد دلبند ما می‌آید. به این دلیل، زمام و اختیار ما را به چشم مستی (با یاء نکره) یعنی همان چشم مست شاهد دلبند سپرده‌اند. ب) مست بودن در چشم و نظر شاهد دلبند ما زیباست، یا مستی فقط به چشم شاهد دلبند ما می‌آید. به این دلیل، زمام و اختیار ما را به مستی (با یاء مصدری) سپرده‌اند؛ زیرا شاهد دلبند، مستی را خوش می‌داند.

«میی دارم چو جان صافی و صوفی می‌کند عیبش
خدایا هیچ عاقل را مبادا بخت بد روزی»
(همان: ۳۴۵).

در مصرع دوم، «عاقل» می‌تواند بدل بلاغی و جایگزینی برای ضمیر «م» باشد یا با بیان طنزآمیز و استعارهٔ تهکمیه، جایگزین صوفی شده باشد. لذا بر این مبنا، می‌توان بیت را به دو شیوه معنی کرد: الف) من میی مانند جان صاف و بی‌غش دارم، اما صوفی آن را عیب می‌کند. خدایا! هیچ عاقلی مانند من به بدبختی مبتلا نشود. ب) من میی مانند جان صاف و بی‌غش دارم، اما صوفی آن را عیب می‌کند. خدایا! هیچ آدم عاقلی (نفهمی) مانند این صوفی به بخت بد مبتلا نشود که بر بهترین چیزها عیب بگیرد. حافظ در بیتی دیگر، عاقل را در همین معنی طنزآمیز به‌کار برده‌است:

«ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق برو ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر از این»
(همان: ۳۱۵).

در بیت زیر نیز:

«به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود زِ راه و رسم منزل‌ها»
(همان: ۹۷).

«سالک»، بدل بلاغی است و جایگزین «پیر مغان» و «تو» (مرید) شده‌است. با این توصیف، مصرع دوم را می‌توان به دو شیوه معنی کرد: «الف) تو سالک هستی و باید از راه و رسم منزل‌ها باخبر باشی که یکی از آن‌ها اطاعت بی‌چون و چرا از پیر است. ب) پیر مغان، سالک است و راه و رسم منزل‌ها را می‌شناسد که باید مطیع او بود. گاهی نیز برعکس دو بدل برای یک مبدلٌ منه می‌آورد و ایهام و ابهام کلام به این شکل محقق می‌شود:

«روزگاری است که دل چهرهٔ مقصود ندید ساقیا آن قدح آینه‌کردار بیار»
(همان: ۲۲۶).

«چهرهٔ مقصود» می‌تواند «قدح» و «چهره ساقی» باشد. با این توضیح، معنی بیت به این دو وجه ممکن است: الف) روزگاری است که دل چهرهٔ مقصود را ندیده‌است. ای ساقی که مقصود منی! آن قدح آینه‌کردار را بیاور تا به بهانهٔ قدح، تو را ببینم. ب) روزگاری است که دل چهرهٔ مقصود را ندیده‌است. ای ساقی! قدح آینه‌کردار را که مقصود من است، بیاور تا ببینم. البته با توجه به صفت آینه که برای قدح آمده‌است، معنی زیر نیز قابل استنباط است: روزگاری است که دل چهرهٔ مقصود را ندیده‌است. ای ساقی! قدح آینه‌کردار را بیاور تا عکس مقصودم را (خودم، ساقی، معشوق ازلی و...) ببینم که در آن می‌افتد. گاهی اوقات ظاهراً این بدل بلاغی دو مرجع دارد، اما با دقت و مطابقت مبدلٌ‌منه و بدل بلاغی متوجه می‌شویم که آن بدل فقط یک مبدلٌ‌منه (مرجع) دارد؛ مانند:

«دل به رغبت می‌سپارد جان به چشم مست یار
گرچه هشیاران ندادند اختیار خود به کس»
(همان: ۲۳۶).

«هشیاران» در مصرع دوم، بدل بلاغی برای «جان» است نه «دل». هرچند از نظر دستوری امکان دارد «دل» فاعل مصرع اول به حساب آید، اما هشیاران نمی‌تواند جایگزینی برای دل باشد؛ زیرا دل هشیار نیست و فقط جان هشیار است و «اساساً عقل را با عشق کاری نیست» (دادبه، ۱۳۶۸: ۴۱). بر این مبنا، معنی بیت چنین است: جان دلش را به رغبت به چشم مست یار می‌سپارد. هرچند هشیاران (که جان یکی از آن‌هاست)، اختیار خود را به کس نمی‌دهند (که اشاره دارد به اینکه جان از مجردات است و عاشق نمی‌شود، اما در اینجا عاشق شدن

جان برای غلو و مبالغه است). لذا این معنی که «دل جانش را به رغبت به چشم مست یار می‌سپارد» که در بسیاری از شرح‌های حافظ آمده است، وجهی ندارد (برای اطلاع بیشتر، ر.ک؛ حیدری، ۱۳۸۹: ۲۰۵).

٦ـ٤) ایهام‌سازی حافظ با تصرف در شعر دیگران، از طریق بدل بلاغی

علاوه بر ابیات مذکور، حافظ مصرع‌هایی را از دیگر شاعران بی‌کم‌وزیاد تضمین کرده‌است و هنر و برتری خود را در مصرع دیگر به نمایش گذاشته‌است؛ گویی حافظ مصرع دیگر شاعر مورد نظر را نپسندیده یا ضعیف دانسته‌است که به تغییر و تعمیر آن دست زده‌است. گاهی این تغییرات که حقیقتاً باعث ارتقای بیت شده، مرهون ایهامی است که از رهگذر بدل بلاغی به دست آمده‌است؛ برای نمونه به چند مورد اشاره می‌شود. بیت زیر از انوری است:

«نگر تا حلقهٔ اقبال ناممکن نجنبانی سلیما ابلها لا بلکه محروماً و مسکینا»
(انوری، ۱۳۷۲: ۵۱۲).

حافظ مصرع دوم آن را تغییر داده‌است و جای دو مصرع را نیز برای هماهنگ کردن با قافیهٔ غزل خود و به زعم ما، برای ایهام‌سازی از طریق بدل بلاغی عوض کرده‌است:

«خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجنبانی»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۳۵۹).

حافظ بدون اینکه در مصرع انوری «نگر تا حلقهٔ...» دست برده باشد، با تحمیل ایهامی در آن، ارزش آن را دوچندان کرده‌است. «حلقه» در بیت انوری، فقط به معنی «حلقهٔ در» است، اما در بیت حافظ، «حلقه» بدل بلاغی برای «چنبر زلف» است؛ یعنی هم به معنی «حلقهٔ در» و هم به معنی «زلف» است که دسترسی به آن برای حافظ عاشق، ناممکن است. بیت زیر از شریف رضی است:

«أیا منازل سلمی فأین سلماک مِن أجلها إذ بکیناها بکیناک»
(رضی؛ به نقل از: حافظ، ۱۳۷۰: ۴۳۶).

شاعران ایرانی مصرع اول این بیت را چندین بار تضمین کرده‌اند؛ از جمله:

«بسا گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خود أیا منازل سلمی فأین سلماکی»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۳۴۹).

«عماد خسته به کویت همیشه می‌گوید أیا منازل سلمی فأین سلماکی»
(فقیه کرمانی، ۱۳۴۸: ۲۶۷).

«أقول بعدک مِن کلّ منزل اسفا أیا منازل سلمی فأین سلماکی»
(ساوجی، ۱۳۸۹: ۸۶).

«زمان‌زمان به دل و چشم خویش می‌گفتم أیا منازل سلمی فأین سلماکی»
(همان: ۸۶).

در بیت شریف رضی و عماد و بیت اول سلمان ساوجی، «منازل» فقط به معنی منزلگاه‌ها و خرابه‌های خانهٔ سلمی است. اما حافظ مصرع اول را آنچنان استادانه سروده که بدون دخل و تصرف در مصرع شریف رضی (أیا منازل...) معنی دیگری (دو دیده) را به «منازل» تحمیل کرده‌است؛ زیرا مطابق سنن ادبی، دیده جایگاه معشوق است. «منازل سلمی» بدل بلاغی برای «دو دیده» است که هم به معنی «دو دیده» است و هم به معنی منزلگاه‌هاست. در بیت آخر سلمان ساوجی نیز «دل و چشم» چنین نقشی را ایفا کرده‌اند. یادآوری می‌شود که در ادبیات عرب خطاب به تثنیه مرسوم و معمول است، به‌ویژه زمانی که شاعر از «دو دوستش» می‌خواهد بر خرابه‌های خانهٔ معشوق بایستند و گریه کنند. مطلع معلقهٔ امرؤالقیس (قفا نَبکَ مِن ذکری حبیبٍ و منزل: ای دو نفر! بایستید تا سه نفری به یاد معشوق و منزلم گریه کنیم) نمونهٔ مشهوری است. در قصاید عربی، واژهٔ «خلیلَی: ای دو دوست من» کاربرد فراوان دارد. مصرع مورد بحث که عربی است و مربوط به منازل معشوق عرب است، حافظ را بر آن داشته‌است که مصرع اول را به صراحت مطابق سنت اعراب بسراید و بگوید: «... به دو دیدهٔ خود».

بیت زیر از سعدی است:

«دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند آدمیزاده نگه دار که مصحف ببرد»
(سعدی شیرازی، ۱۳۸۸: ۹۱۷).

در این بیت، دیو فقط به معنی شیطان است که مطابق روایت، دیو به خانه‌ای که *قرآن* در آن خوانده شود، وارد نمی‌شود. حافظ با جابه‌جایی مصرع اول سعدی، مصرع دیگر را چنین سروده‌است:

«زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰: ۱۹۸).

او با استفاده از بدل بلاغی، معنی دیگری را برای «دیو» و مصرع مورد نظر مسجل کرده‌است. «دیو» در مصرع دوم بیت حافظ، بدل از زاهد است که به صورت تشبیه مضمر به کار رفته‌است. حافظ بدون اینکه در مصرع سعدی دست ببرد، علاوه بر معنی مورد نظر سعدی (شیطان از کسانی که قرآن می‌خوانند، فرار می‌کند)، معنی طنزآمیز و زاهدستیزانه‌ای بر آن تحمیل کرده‌است. در مصرع اول می‌گوید: اگر زاهد رندی حافظ را نمی‌فهمد، ایرادی ندارد؛ زیرا من حافظم (قرآن‌خوانم) و زاهد، دیوی است و حق دارد که از من فرار کند و یا می‌گوید: زاهد رندی مرا نمی‌فهمد و فکر می‌کند مصرع دوم بیت من مانند سعدی در همان معنی است، اما این قرآن‌خوانان (زاهدان) از بس پلیدند که دیو هم از آنان متنفر است!

۷ـ آمار کاربرد بدل‌های بلاغی در غزلیات حافظ

برای اثبات این فرضیه که حافظ به روابط کلمات با یکدیگر از نظرات مختلف نظر داشته‌است و آگاهانه کلمات را جانشین یکدیگر قرار داده‌است، به صورت تصادفی، ۲۰ غزل را با (توالی تکرار منظم) انتخاب کرده‌ایم. در این غزل‌ها، تعداد ایهام‌هایی که از رهگذر بدل بلاغی خلق شده، نسبت به سایر ایهام‌ها سنجیده شده‌است. لازم به ذکر است که در این آمار، مواردی مانند ایهام تناسب، ایهام تبادر، ایهام ترجمه، ایهام تضاد، استخدام، ایهام ساختاری که از فروع ایهام هستند، لحاظ نشده‌است:

ردیف	شمارهٔ غزل	تعداد ایهام	سایر ایهام‌ها		ایهام‌های بدلی	
			تعداد	درصد	تعداد	درصد
۱	۵	۱۰	۷	۷۰٪	۳	۳۰٪
۲	۳۰	۷	۴	۷۵٪	۳	۲۵٪
۳	۵۵	۳	۳	۱۰۰٪	۰	۰٪
۴	۸۰	۱	0	۰٪	۱	۱۰۰٪

۵	۱۰۵	2	۲	۱۰۰٪	۰	۰٪
۶	۱۳۰	۴	3	۷۵٪	۱	۲۵٪
۷	۱۵۵	۶	۴	۶۷٪	۲	۳۳٪
۸	۱۸۰	۶	۶	۱۰۰٪	۰	۰٪
۹	۲۰۵	۱	۱	۱۰۰٪	۰	۰٪
۱۰	۲۳۰	۹	۷	۷۸٪	۲	۲۲٪
۱۱	۲۵۵	۸	۴	۵۰٪	۴	۵۰٪
۱۲	۲۸۰	۱۱	۸	۷۳٪	۳	۲۷٪
۱۳	۳۰۵	۸	۶	۷۵٪	۲	۲۵٪
۱۴	۳۳۰	۹	۷	۷۸٪	۲	۲۲٪
۱۵	۳۵۵	۱۲	۶	۵۰٪	۶	۵۰٪
۱۶	۳۸۰	۳	۲	۶۷٪	۱	۳۳٪
۱۷	۴۰۵	۷	۷	۱۰۰٪	۰	۰٪
۱۸	۴۳۰	۳	۱	۳۳٪	۲	۶۷٪
۱۹	۴۵۵	۶	۳	۵۰٪	۳	۵۰٪
۲۰	۴۸۰	۴	۳	۷۵٪	۱	۲۵٪
۲۱	**مجموع**	۱۲۰	۸۴	۷۰٪	۳۶	۳۰٪

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان گفت یکی از شیوه‌هایی حافظ برای ساختن ایهام، استفادهٔ استادانه از بدل بلاغی است. بدل بلاغی محملی برای آرایه‌های مختلف بدیعی و

بلاغی است و حافظ آن را برای مقاصد مختلف بلاغی به‌کار می‌گیرد، اما هنری‌ترین آن‌ها، ایهام است که در این مقاله به تحلیل آن پرداخته شد. با تحلیل بعضی از ابیات حافظ از منظر بدل بلاغی و ایهام، حسن واژه‌گزینی او کاملاً نمایان شده‌است. ذکر و بررسی بعضی از نمونه‌ها به‌خوبی نشان می‌دهد که حافظ کلمات را به طور تصادفی در سطح افقی بیت جایگزین یکدیگر نمی‌کند، بلکه در این جانشینی‌ها، به روابط مختلفی که بین کلمات برقراراست، توجه کامل دارد. از بین چندین کلمهٔ مترادف با بار عاطفی تقریباً یکسان، تا حد امکان کلمه‌ای را برمی‌گزینند که در خلق ایهام، نقش بیشتری دارد. در یک آمارگیری تصادفی از ۲۰ غزل حافظ که بر مبنای توالی تکرار منظم انجام گرفته است، به طور متوسط در هر غزل، شش (۶) ایهام وجود دارد که اندکی کمتر از یک‌سوم آن‌ها (٪۳۰) از رهگذر بلاغی به‌دست آمده‌است. لازم به ذکر است که بسیاری از این ایهام‌ها، آنچنان مخفی و هنرمندانه به‌کار رفته‌اند که در هیچ یک از منابع و شروح حافظ به عنوان ایهام معرفی نشده‌اند. ایهام‌هایی که از این طریق خلق شده‌اند، برخلاف نظر بسیاری از بدیع‌نویسان، معنی دور و نزدیک در آن‌ها وجهی ندارد و تمام معانی، حضوری یکسان دارند.

منابع و مآخذ

آق اولی، حسام العلماء. (۱۳۴۰). ***دُرَر الأدب***. تهران: شرکت سهامی طبع کتاب.

ابن‌المعتز، عبدالله. (۱۴۰۲ق.). ***البدیع***. به کوشش کراتشقوفسکی. بیروت: دارالمسبة.

انوری، حسن و حسن احمدی گیوی. (۱۳۶۷). ***دستور زبان فارسی***. چ۱. تهران: انتشارات فاطمی.

انوری، اوحدالدین. (۱۳۷۲). ***دیوان انوری***. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. چ۳. تهران: علمی و فرهنگی.

التفتازانی، سعدالدین مسعود. (۱۴۲۶ق.). ***کتاب المطول***. شرح تخلیص المفتاح. دمشق: الأزهریة للتراث.

حیدری، علی. (۱۳۸۹). «نقد و بررسی کتاب *شاخ نبات حافظ*». ***فصلنامهٔ علوم ادبی***. ش ۵. ص ۱۹۹ـ۲۱۶.

خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن. (۱۹۹۷م.). ***التلخیص فی علوم البلاغة***. بیروت: دارالکتب العلمیة.

خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۸۸). ***دستور زبان فارسی***. چ۱۴. تهران: ستوده.

دادبه، اصغر. (۱۳۷۲). «توازی معنایی در ایهام‌های حافظ». ***حافظ‌شناسی***. به کوشش سعید نیاز کرمانی. ج ۱۵. تهران: پاژنگ.

ـــــــــــ . (۱۳۶۸). «نزهتگه ارواح». ***کیهان فرهنگی***. ش ۶۲. ص ۳۸ـ۴۱.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***. چ۲.تهران: انتشارات دانشگاه.

راستگوفر، سید محمد. (۱۳۷۰). «ایهام در شعر فارسی». ***مجله معارف***. د ۸. ش ۱. صص ۳۷ـ۸۳.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۳). «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. ش ۳. صص ۶۵ـ۸۲.

رجایی، محمدخلیل. (۱۳۶۲). ***معالم البلاغه***. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

ساوجی، سلمان. (۱۳۸۹). ***کلیات سلمان ساوجی***. مقدمه و تصحیح عباسعلی وفایی. چ۱. تهران: سخن.

سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۵۱). «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***. س ۱۰. ش ۸۰. صص ۹۵ـ۱۱۰.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۸). ***کلیات سعدی***. به سعی و اهتمام محمدعلی فروغی. چ۲.تهران: اردیبهشت.

سکاکی، ابویعقوب یوسف. (۱۹۳۷م.). ***مفتاح العلوم***. قاهره: بی‌نا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات***. چ۱. تهران: نشر سخن.

ـــــــــــــــ . (۱۳۶۸). ***موسیقی شعر***. چ۲. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). ***یادداشت‌های حافظ***. چ۱. تهران: نشر علمی.

ـــــــــــ . (۱۳۸۱). ***نگاهی تازه به بدیع***. چ۱۴. تهران: نشر فردوس.

غنی‌پور ملکشاه، احمد و سیده سودابه رضازاده بابی. (۱۳۸۴). «ایهام و گونه‌های آن در قصاید خاقانی». ***نامهٔ پارسی***. د ۱۰. ش ۱. صص ۳۷ـ۵۶.

فخرالدین رازی، محمد. (۱۳۱۷ق.). ***نهایة الإیجاز فی درایة الأعجاز***. قاهره: بی‌نا.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۵). ***گفتارهایی دربارهٔ دستور زبان فارسی***. چ۱. تهران: امیرکبیر.

فرید، طاهره. (۱۳۷۶). ***ایهامات حافظ***. چ۱. تهران: نشر طرح نو.

فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). ***نقد بدیع***. تهران: سمت.

فقیه کرمانی، خواجه عمادالدین. (۱۳۴۸). ***دیوان عماد فقیه کرمانی***. به تصحیح رکن‌الدین همایون‌فرخ. تهران: سینا.

قیس رازی، شمس‌الدّین محمد. (۱۳۷۳). ***المعجم فی معاییر أشعار المعجم***. به کوشش سیروس شمیسا. تهران: انتشارات فردوس.

کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۸۱). ***زیباشناسی سخن فارسی***. تهران: انتشارات کتاب ماد.

گرکانی، حاج محمدحسین. (۱۳۷۷). ***ابدع البدایع***. به اهتمام حسین جعفری. تهران: انتشارات احرار.

اللادقی، محمدطاهر. (۱۴۲۵ق.). ***المبسط فی علوم البلاغه***. به کوشش ابراهیم محمد طاهر. چ۱. بیروت: نشر العصریة.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۵). ***مکتب حافظ***. پیوست چ۲. تهران: انتشارات توس.

ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۳). ***حافظ و موسیقی***. چ۲. تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.

النویری، شهاب‌الدین احمد. (بی‌تا). ***نهایة الأرب فی فنون الأدب***. قاهره: دار الکتب.

واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین. (۱۳۶۹). ***بدایع الأفکار فی صنایع الأشعار***. ویراستهٔ دکتر میرجلال‌الدین کزازی. تهران: انتشارات نشر مرکز.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). ***بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی***. تهران: انتشارات دوستان.

وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی. (۱۳۸۶). ***دستور زبان فارسی ۱***. چ۱۰. تهران: سمت.

وطواط، رشیدالدین. (۱۳۶۲). ***حدائق السحر فی دقائق الشعر***. تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: انتشارات طهوری و سنائی.

وفایی، عباسعلی. (۱۳۹۱). ***دستور تطبیقی***. چ۱. تهران: نشر سخن.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. تهران: انتشارات نشر نیما.

پرتال جامع علوم انسانی