

فصلنامه علمی پژوهشی کاوش نامه
سال نوزدهم، زمستان ۱۳۹۷، شماره ۳۹
صفحات ۴۷ الی ۷۷

کارکردهای بدل بلاغی در غزلیات حافظ*

دکتر بهنوش رحیمی هرسنی

دانش آموخته دکتری دانشگاه لرستان

دکتر علی حیدری^۱

استاد دانشگاه لرستان

دکتر محمدرضا حسنی جلیلیان

دکتر قاسم صحرائی

دانشیاران دانشگاه لرستان

چکیده:

حافظ، به گواهی دیوانش، در انتخاب واژگان و سواس ویژه‌ای دارد. نکته قابل توجه در ابیات خواجه، ارتباط واژگان است که هر بیت را با زنجیره‌ای از تناسب معنایی و لفظی در هم تنیده است. یکی از روابطی که میان مفاهیم و واژگان وجود دارد، رابطه جانشینی است؛ که اصطلاحاً آن را بدل بلاغی می‌نامیم. به این معنی که مفهومی که در پاره نخست بیت آمده، در پاره دیگر تکرار می‌شود. اما به جای اینکه لفظ تکرار شود، همان معنی با لفظ دیگری تکرار می‌شود. از آنجا که هر لفظ بر مدلول خاصی دلالت می‌کند و به حوزه معنایی خاصی تعلق دارد، جانشین کردن دو لفظ، دایره معنایی آن دو را در هم می‌آمیزد و سبب می‌شود که هر لفظ، هم بر معنی خود و هم بر معنی لفظی که جانشین آن شده، دلالت کند. این ویژگی، امکاناتی در اختیار شاعر گذاشته است؛ از جمله ایجاد ابهام در تشخیص مدلول اصلی، دلالت چندگانه واژگان و گسترش معنی. خواجه از این امکانات برای معنی‌آفرینی و ایجاد انواع زیبایی‌های ادبی و هنری، بسیار بهره گرفته است. در این پژوهش، تعدادی از ابیات دارای بدل بلاغی انتخاب و سپس با تحلیل رابطه جانشینی، به این نتیجه می‌رسیم که حافظ از بدل بلاغی برای جلوگیری از تکرار مفاهیم استفاده کرده و با بهره‌گیری از این شگرد، دایره‌ای گسترده از معنی را به کمک ظرفیت معنایی واژگان ایجاد کرده است. واژگان کلیدی: حافظ، بدل بلاغی، واژه‌گزینی، معنی‌آفرینی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۸/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۹/۲۷

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: aheidary1348@yahoo.com

۱- مقدمه

یکی از رموز موفقیت حافظ، واژه‌گزینی‌های دقیق اوست. او در این زمینه با دقت و وسواس خاصی و با لحاظ کردن وجوه معنایی و هماهنگی‌های آوایی، واژه‌های دلخواه را برمی‌گزیند. یکی از هنرها و دقت‌های کم‌نظیر او جایگزینی واژه‌های مترادف برای جلوگیری از تکرار است. پابندی به پرهیز از تکرار واژگان - که از عیوب فصاحت محسوب می‌شود - درهای زیبایی و بلاغی فراوانی را به روی حافظ گشوده است. وی با تکیه بر دانش زبانی و بلاغی خود واژگانی را جانشین یکدیگر می‌کند که علاوه بر ایفای وظیفه جانشینی، متضمن هنرهای بلاغی نیز هستند. حافظ کوشیده است که در مصراع نخست، واژگانی را با بار معنایی و زیبایی خاصی انتخاب کند؛ سپس در مصراع دوم، واژگانی به کار ببرد، که علاوه بر حمل آن معنی، به طرق مختلف معانی و مفاهیمی دیگر را نیز به مخاطب القا کنند. به این طریق، زنجیره‌ای درهم‌تنیده از واژگان و مفاهیم می‌سازد که با شیوه‌های مختلف زبانی و بلاغی در ارتباط هستند. گاهی نحوه ارتباط مفاهیم، از نوع جانشینی است. به این معنی که مفهومی را که در مصراع یا جمله نخست آورده، در مصراع دوم به شکل دیگری تکرار می‌کند. این جانشینی و تکرار مفاهیم، بر اساس روابط مختلف زبانی و بلاغی و معنایی، صورت می‌گیرد. گاهی واژه یا مفهوم دوم، استعاره، مجاز (انواع مجاز)، مترادف، متضاد (بیشتر استعاره تهکمیّه) و... از واژه نخستین است. این شگرد را (چنانکه در صفحات بعد بیشتر توضیح خواهیم داد)، اصطلاحاً «بدل بلاغی» نامیده‌ایم. مثلاً در بیت:

مگر به روی دل‌آرای یار ما ورنی به هیچ وجه دگر کار بر نمی‌آید

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۴۹)

در این بیت، «وجه» در نگاه نخستین فقط جایگزین «روی» در مصراع اول شده و مخاطب نیز بیش از این انتظاری از این واژه ندارد. اما شاعر در این جایگزینی علاوه بر اینکه از تکرار یک واژه جلوگیری کرده، معانی دیگری نیز از آن اراده کرده است. از اینرو «وجه» در این جایگزینی به سه معنی روش، صورت و پول نقد به کار رفته است.

خواجه می‌گوید: مگر با صورت زیبای معشوق ما و گرنه با صورت هیچ زیباروی دیگر و یا به هیچ طریق دیگر، و یا هیچ قیمتی دیگر، کار عاشقی ما بر نمی‌آید. جانشین‌سازی واژگان در دو پاره از یک بیت، موجب هم‌پوشانی دو حوزه معنایی مختلف و حتی گاه کاملاً متضاد می‌شود؛ که تسویه و برابری آن دو حوزه معنایی را با وجود تفاوت‌هایشان در پی دارد. این برابری و تسویه، امکاناتی در زبان ایجاد می‌کند که موجب آفرینش معانی و تصاویر بدیع در شعر می‌شود. سؤال این تحقیق این است که جانشینی واژگان از حوزه‌های معنایی مختلف چه امکان‌ات زبانی‌ای را در اختیار شاعر قرار می‌دهد؟ دیگر اینکه این روش چه کارکردهایی در آفرینش معنی و زیبایی‌های ادبی در سطح بیت دارد؟ در این تحقیق با معرفی کارکردهای بدل بلاغی، به‌عنوان ابزاری ادبی، تلاش شده است که در این زمینه هنرنمایی حافظ معرفی و تحلیل شود.

۱-۲- پیشینه تحقیق

از بین محققان و منتقدان حافظ، تنها معدودی از پژوهندگان سبک حافظ به نحوه انتخاب واژگان و جانشینی مفاهیم در غزلیات وی نظر داشته‌اند. شفیع کدکنی (۱۳۹۱) در بخشی از کتاب «رستاخیز کلمات» به آشنایی‌زدایی‌های حافظ اشاره کرده و دقت او را در گزینش الفاظ تحلیل کرده است. البته علت این آشنایی‌زدایی را که ریشه در زیرساخت‌های زبان و روابط بلاغی واژگان دارد، تحلیل نکرده است. سیدمحمد راستگو (۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، در مورد انتخاب مناسب واژگان در غزلیات حافظ، بحث کرده است. البته راستگو به انتخاب نخستین واژه نظر داشته است و اساساً رابطه جانشینی واژگان و انتخاب واژه دوم مطرح نیست. حیدری در مقاله «ایهام در شعر حافظ» (۱۳۸۵) در مبحث ایهام کنایی به‌طور غیرمستقیم به رابطه جانشینی معنی کنایه و تصویر آن در دو مصراع یک بیت اشاره دارد. تنها کسی که به‌طور مستقیم به رابطه جانشینی واژگان در ابیات حافظ نظر داشته، سیروس شمیسا (۱۳۹۰) است. وی در «نگاهی تازه به بدیع» بدل‌سازی را نوعی

آشنایی‌زدایی در استفاده از صنایع ادبی در شعر نو می‌داند. علاوه بر آن در «یادداشت‌هایی بر حافظ» (۱۳۸۸) نیز، تعدادی از ابیات حافظ را به‌عنوان نمونه ذکر کرده است که دارای نمونه‌های بدل بلاغی هستند. اما تعریف جامعی از این صنعت ارائه نداده و به بررسی روابط جانشینی طرفین و دسته‌بندی انواع و بیان کارکردهای آن پرداخته است. نگارندگان در این مقاله، ضمن تعریفی جامع از این صنعت بلاغی کارکردهای مختلف آن را بیان کرده‌اند.

۲- تحلیل مباحث

در بسیاری از ابیات حافظ، قسمتی از معنی یا تصویر تکرار می‌شود ولی خواجه از تکرار عینی و لفظی آن سر باز می‌زند. به این معنی که به‌جای تکرار لفظ، معنی را در پوشش دیگری از واژه و تصویر تکرار می‌کند. مفهوم جایگزین شده، علاوه بر اینکه بر به مفهوم نخست اشاره دارد، می‌تواند مدلول‌های دیگری نیز داشته باشد. خواه این مدلول‌ها در مصراع اول ذکر شده باشند، خواه اطلاعات خارج از متن، ما را به آن مدلول‌ها راهنمایی کند. همچنین در پرتو این جایگزینی‌ها، هنرهای بلاغی متعددی ایجاد می‌شود که در اکثر مواقع، دامنه معنی ابیات با ابهام و ابهام و... گسترده می‌شود. مثلاً در بیت:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان

چراکه شیوه آن ترک دل‌سیه دانست

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۲۲۷)

«ترک دل‌سیه»؛ بدل بلاغی از چشم ساقی است که ابهام دارد. الف) بی‌رحم و سنگدل؛ ب) سفیدی‌ای که وسطش سیاه است که صفت چشم است. علاوه بر این حافظ آگاهانه یک بدل را برای دو مبدل‌منه آورده و مخاطب را بر سر دوراهی قرار داده است. مرجع «ترک دل‌سیه» در معنی سنگدل و بی‌رحم، می‌تواند ساقی و چشم باشد. با

این توضیح مصراع دوم به دو صوت معنی می‌شود: الف) زیرا دل؛ شیوه ساقی سنگدل را می‌دانست. ب) زیرا دل شیوه چشم سنگدل (یا سیاه و سفید) را می‌دانست.

۲-۱- تعریف بدل بلاغی

برای اولین بار، سیروس شمیسا در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» بدل بلاغی را چنین تعریف می‌کند: «در شعر نو برخی از صنایع ادبی، جهت آشنایی زدایی، به شکل نوینی ارائه شده‌است. مثلاً تشبیه را با حذف ادات تشبیه به صورت بدل آورده‌اند و گویی جهت تصویرسازی امری را تعریف دوباره کرده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۹۰، ص ۱۰۳) شمیسا این شعر از فروغ فرخزاد را برای بدل بلاغی، مثال می‌آورد: «و قلب- این کتیبه مخدوش - که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند.» (همانجا) شمیسا؛ این صنعت ادبی را شگردی برای آشنایزدایی می‌داند. (همانجا) تنها تفاوت این مثال با بدل دستوری، فقط در رابطه تشبیهی بدل و مبدل‌منه است و دقیقاً مانند بدل دستوری «این کتیبه مخدوش» که بدل بلاغی است، قابل حذف است. چون در این مقاله، مراد ما از بدل بلاغی، بدل دستوری نیست، برای روشن شدن تفاوت این دو مفهوم، گذرا به بدل دستوری، اشاره می‌کنیم: «بدل گروه اسمی یا اسمی است غیرمکرر و توأم با درنگی خاص که با اسم یا گروه اسمی دیگری... دارای یک مرجع و یک نقش واحد دستوری است و حذف آن خللی به ساختمان جمله وارد نمی‌سازد.» (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ص ۲۲۹؛ همچنین ر.ک: وفایی، ۱۳۹۱، ص ۵۱؛ انوری و گیوی، ۱۳۶۷، ص ۱۳۰؛ خیام‌پور، ۱۳۸۸، ص ۴۴ و وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶، ص ۹۷) اما بدل بلاغی با آنچه که در دستور زبان آمده، تفاوت دارد؛ مثلاً قابل حذف نیست و حذفش به جمله لطمه می‌زند، نقش آن همیشه فرعی نیست و گاهی برای توضیح بیشتر نیامده، بلکه بنا به ضرورت و برای جلوگیری از تکرار مبدل‌منه آمده و جایگزینی برای آن محسوب می‌شود. هدف از آوردن بدل بلاغی، بالا بردن ادبیت متن است. چنانکه نقل شد، شمیسا، این شگرد را از نوآوری‌های شعر نو دانسته‌است. اما در کتاب «یادداشت‌های حافظ»، از این منظر، به تحلیل دو بیت از حافظ پرداخته‌است. (شمیسا، ۱۳۸۸، ص ۴۰۹)

از خم ابروی توام هیچ گشایشی نشد

وہ کہ در این خیال کج عمر عزیز شد تلف

ابروی دوست کی شود دستکش خیال من

کس زده‌ست از این کمان تیر مراد بر هدف

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۹۴)

چنانکه پیداست، کلمات مشخص شده در دو بیت فوق، بدل بلاغی دانسته شده است. در این مثال‌ها برخلاف مثالی که از فروغ ذکر شده بود، بدل، قابل حذف شدن نیست، اما باز هم رابطه مبدل و مبدل‌منه، تشبیهی است. به باور نگارندگان، رابطه بلاغی بدل و مبدل‌منه محدود به رابطه تشبیهی نیست، گاهی امکان دارد، بین بدل و مبدل‌منه نوعی مجاز، ترادف، ترجمه یا یک شگرد بلاغی دیگری باشد. مثلاً در بیت زیر، بین بدل و مبدل‌منه، رابطه تشبیهی وجود ندارد. بلکه نوعی مجاز بین این دو پیوند برقرار کرده است:

مرغ دل باز هوادار کمان ابرویی است ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد

(همان، ص ۳۱۲)

در این بیت، «کبوتر»، جانشین «مرغ» و مجاز از آن به‌علاقه خاص از عام است. با توجه به اشعار حافظ می‌توان بدل بلاغی را چنین تعریف کرد: «بدل بلاغی»؛ جانشینی دو واژه، ترکیب یا مفهوم بر اساس یک رابطه بلاغی است. به این صورت که واژه، ترکیب یا مفهومی که در مصراع نخست بیت آمده، در مصراع دوم با در نظر گرفتن همان معنی، اما با الفاظ دیگری تکرار شود. این امر سبب می‌شود که شاعر در عین تکرار معنی، علاوه بر مصون ماندن از تکرار لفظ، کارکردهای ادبی و هنری دیگری را نیز خلق کند. به عبارتی دیگر، این بدل؛ تعریف هنری مبدل‌منه و بیان تمامیت و مصداق آن است. در حقیقت بازتعریف مبدل‌منه است.

بدل بلاغی، مفهومی است که با ایجاد یک رابطه بلاغی، جانشین مبدل‌منه می‌شود. آنچه در سطح زبان بررسی می‌شود، با واحدهای زبانی قابل دسته‌بندی است؛ بر این

اساس، بدل بلاغی می‌تواند یکی از انواع اسم مانند صفت و ضمیر و...، ترکیب وصفی یا اضافی، فعل و یا حتی جمله باشد. به‌عنوان مثال در بیت:

بی‌گفت‌وگویی، زلف تو دل را همی‌کشد

با زلف دلکش تو که را روی گفتگواست

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۲۳۵)

«دلکش» و «گفتگو» در مصراع دوم، جایگزین «دل را همی‌کشد» و «گفت‌وگو» در مصراع دوم شده‌اند که علاوه بر داشتن همان معانی، زیبایی‌های هنری دیگری را نیز به بیت افزوده‌اند.

برخلاف بدل دستوری که با مبدل^۱ منه در یک جمله و بلافاصله بعد از آن می‌آید و از جمله قابل حذف است، در بدل بلاغی، طرفین جانشینی در دو جمله مستقل قرار می‌گیرند؛ هر یک نقش مستقل دستوری دارند و از این جهت قابل حذف نیستند. اما رابطه جانشینی دو مفهوم به‌صورتی است که می‌توان، «بدل» را حذف کرد و مبدل^۱ منه را به‌جای آن دوباره تکرار کرد. متنها بسیاری از زیبایی‌ها و تصاویر شعری که به واسطه بدل به معنای بیت افزوده شده بود تا حد زیادی کاسته می‌شود. مثلاً در بیت بالا، «دلکش» و «گفتگو» در مصراع دوم، که از نظر ما بدل بلاغی هستند قابل حذف نیستند. یا اگر حذف شوند، ساختمان بیت آسیب خواهد دید.

۲-۲- کارکردهای بدل بلاغی

حافظ از شگرد و ابزار بدل بلاغی برای بالابردن سطح ادبی و معنایی ابیات خود بسیار بهره برده است. هم‌پوشانی حوزه‌های مختلف معنایی که در اثر جانشینی واژگان در بیت ایجاد می‌شود، موجب خلق معانی و تصاویر تازه می‌شود. در این مقاله تعدادی از این کارکردها با ارائه نمونه ابیات بیان می‌شود.

۲-۲-۱- ارتباط معنایی دو مصراع

بدل بلاغی را می‌توان به‌عنوان یک ابزار بدیعی معرفی کرد؛ زیرا نخستین کارکرد این ابزار هنری این است که موجب ارتباط معنایی دو مصراع می‌شود. «بدیعی معنوی،

بحث در شگردهایی است که موسیقی معنوی کلام را افزون می‌کند و آن بر اثر ایجاد تناسبات و روابط خاصی بین کلمات است و به‌طورکلی یکی از وجوه تناسب و روابط معنایی بین دو یا چند کلمه برجسته می‌شود. (شمیسا، ۱۳۹۰، ص ۲۶) این رابطه معنایی خصوصاً در ابیاتی که دو مصراع آن از نظر معنایی ظاهراً مستقل هستند و پیوستگی معنایی یا دستوری ندارند، نمایان‌تر است.

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۱۹۶)

مصراع دوم تمثیلی است که بر دو امر متغایر به‌طور عام دلالت دارد؛ اما در این بیت، به‌طور خاص «شمع آفتاب» به «روی دوست» و «چراغ مرده» به «دل دشمن» دلالت دارد.

۲-۲-۲- جلوگیری از تکرار واژه

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، بدل بلاغی باعث می‌شود که شاعر بتواند بدون اینکه واژه را تکرار کند؛ معنی و مفهوم همان واژه را در قالب واژگان دیگر، توأم با زیبایی‌های بلاغی ذکر کند:

گر خود رقیب شمع است اسرار ازو بیوشان

کان شوخ سربریده بند زبان ندارد

(همان، ص ۲۷۹)

«شوخ سر بریده» جایگزین شمع شده است. علاوه‌بر معنی لغوی و ظاهری آن (برای روشن کردن شمع مقداری از نوک فتیله را می‌بریدند) در معنی نفرین و توهین برای کسی که رازدار نیست، نیز به‌کار رفته است.

۲-۲-۳- ایهام‌سازی

اغراق نیست اگر بگوییم، یکی از اصلی‌ترین شگردهایی که سبک رندانۀ حافظ را رقم زده، بدل بلاغی است. می‌دانیم که ویژگی اصلی سبک خواجه ایهام است. اما ایهام در کلام وی تنها منحصر به واژگان چندمعنایی نیست. خواجه بدل بلاغی را به‌عنوان

ابزاری برای ساختن ایهام و چندمعنایی کردن کلام به کار می‌برد. وی تمام ظرفیت‌های زبانی، معنایی و بلاغی واژگان را به کار می‌گیرد تا بتواند بخش تازه‌ای از معنا و تصویر را به واژه بیفزاید و موجب چندمعنایی و ایهام در معنای واژه و بیت شود. به نحوی که گاه با ایجاد روابط معنایی میان طرفین جانشینی، دو معنی را به هم می‌آمیزد. گاهی با برقراری روابط زبانی بین دو واژه که جناس دارند، ایهام می‌آفریند. دویعدی شدن معنای واژه به دویعدی شدن معنای جمله و ایهام در معنای بیت می‌انجامد. ما در اینجا به برخی از انواع ایهام اشاره می‌کنیم، که به این شیوه ساخته شده‌اند.

- ایهام و مترادف

خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم به صورت تو نگاری ندیدم و نشیدم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۴۱۲)

در این بیت، نگار هم به معنی «بت و معشوق زیبارو» به کار رفته و هم در معنی «تصویر و نگاشته»، جانشین «نقش» شده و مترادف آن است. در نسخه خانلری به جای «نقش»، «روی» آمده است. (همان، صص ۴۱۲-۲۱۹) در این صورت نیز نگار؛ بدل بلاغی از روی خواهد بود اگر چه ظرافت بین نقش و نگار، و مترادف بودن دو واژه (همراه با ایهام) از بین خواهد رفت.

- ایهام و مجاز

بجز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس عزیز من که به جز باد نیست دمسازم
(همان، ص ۴۲۲)

در این بیت، خواجه با ایجاد رابطه مجازی، «باد» را جانشین «صبا و شمال» کرده است. باد لفظ عامی است که در این بیت، به طور خاص به صبا و شمال نیز دلالت دارد. البته در معنای کنایی «آه» نیز به کار رفته است.

- ایهام و کنایه

با چشم و ابروی تو چه تدبیر دل کنم وه زین کمان که بر سر بیمار می‌کشی
(همان، ص ۵۱۵)

عبارت «کمان بر سر بیمار کشیدن»، به تصویر قرار گرفتن کمان ابرو بر چشم بیمار اشاره دارد. علاوه بر این، حافظ به سنتی در درمان اشاره کرده است: انجوی شیرازی می‌گوید: «در نیشابور و مازندران هنوز هم مرسوم است که بیمار سنگین احوال را به این ترتیب معالجه می‌کنند که چون از دوا و درمان فایده‌تی ندیدند مجمعه یا سینی بزرگی در کنار بیمار نگه می‌دارند و بی‌آنکه خود او متوجه باشد گلوله‌ای گلین در کمان می‌نهند و به شدت به آن سینی می‌زنند تا بیمار با شنیدن آن صدای غیرمنتظره، یکباره تکان بخورد و بترسد تا خوب شود و بهبود یابد و به این عمل خرافی، «سونجی شکستن» و «سونجی گرفتن» می‌گویند.» (انجوی، ۱۳۵۱، ص ۵۲) برخی شارحان در تفسیر این بیت، به همین مطلب اشاره کرده‌اند. (استعلامی، ۱۳۸۳، ج ۲، ص ۱۱۶۲؛ هروی، ۱۳۸۶، ج ۳، ص ۱۸۶۴) حافظ در جای دیگر نیز به این سنت ادبی اشاره کرده است:

عفا الله چین ابرویش اگرچه ناتوانم کرد

به رحمت هم کمانی بر سر بیمار می‌آورد

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۲۹۳)

بنابراین. کمان بر بیمار کشیدن کنایه‌ای است که سه معنی دارد، یکی در معنی حقیقی آن: کمان ابرو را بر روی چشم بیمار کشیدن. دوم: برای مداوا، کمان را بالین عاشق بیمار آوردن. سوم: به قصد کشتن عاشق بیمار کمان کشیدن. یا در بیت زیر:

- ایهام و استعاره

چه خوش صید دلم کردی بنازم چشم مستت را

که کس مرغان وحشی را ازین خوش تر نمی‌گیرد

(همان، ص ۲۹۴)

«مرغان وحشی» هم به معنی اصلی خود به کاررفته و هم استعاره از «دل» است.

- ایهام و تضاد یا پارادکس

مقام اصلی ما گوشه خرابات است خداش خیر دهد آنکه این عمارت کرد
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۲۸۲)

«عمارت» در معنی ساختمان، مترادف خرابات و جانشین آن است. اما در معنی
آبادی، متضاد خرابات در معنی ویرانه است.

- ایهام و جناس

خدا را چون دل ریشم قراری بست با زلفت

بفرما لعل نوشین را که زودش با قرار آرد

(همان، ص ۲۷۱)

«قرار» در مصراع دوم هم به معنی عهد و پیمان است و هم به «قرار» در مصراع
نخست ارجاع دارد و هم به معنی آرام و قرار به کار رفته است.

همان‌طور که در ابیات یاد شده دیدیم، یکی از امکاناتی که بدل بلاغی به زبان
می‌افزاید، توانایی ترکیب‌کردن معانی و تصاویر بلاغی است. این شگرد گاهی منجر به
آفرینش ایهام، می‌شود.

۲-۲-۴- سمبول‌سازی

در غزلیات حافظ، صوفی، واعظ و زاهد نماد ریاکاری و دروغ‌گویی و پیر مغان،
مغیبه و امثال اینها، نماد عارفان و آشنایان به حقیقت هستند. جانشین‌سازی یکی از
راه‌های نمادسازی در غزلیات حافظ است. خواجه با جانشین‌کردن مفاهیم میخانه‌ای با
نمادهای عرفانی، قداست نمادهای عرفانی را به مفاهیم میخانه‌ای می‌بخشد و این معانی
پست را از جایگاه نخست خود دور می‌کند و جایگاهی والا به آنها می‌بخشد که هاله‌ای
از ابهام و شگفتی آنها را از دسترس اندیشه عوام دور می‌کند. همین حالت در جهت
معکوس نیز مصداق دارد. گاهی خواجه مصادیق زهد و عرفان را با معانی پست
جایگزین می‌کند و آنها را از جایگاه والای خود به زیر می‌کشد و سمبول و نماد صفتی
پست می‌گرداند.

رندان تشنه لب را آبی نمی دهد کس گویی ولی شناسان رفتند از این ولایت
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۲۸۵)

در این بیت، رند سمبول عالی ترین مقام عرفانی، یعنی ولی گشته است.
ای که در دلق ملامع طلبی نقد حضور چشم سرّی عجب از بی خبران می داری
(همان، ص ۵۰۶)

در این بیت، بی خبران؛ جایگزین صوفیانی شده که برای ریا و خودستایی دلق ملامع
می پوشند.

۲-۲-۵- برگرداندن معنی اصطلاحی و نمادین واژگان به معنی عادی و اصلی خود

بعضی از واژگان، وقتی در یک حوزه معنایی مشخص به کار می روند، معنی
اصطلاحی تازه ای می گیرند و از معنای نخست و اولیّه خود فاصله می گیرند؛ کارکرد
عام خود را از دست می دهند و در طیف معنایی خاصی به کار می روند. مثل تمام
واژگان عاشقانه چون: لب و زلف و خال و... که در بافت عارفانه معنی و کارکرد
دیگری می یابند. این شیوه را همان طور که در مورد قبل شرح دادیم، می شود
سمبول سازی نامید. گاهی خواجه برخلاف این روش عمل می کند؛ یعنی واژگانی را که
معنی اصطلاحی گرفته اند و گاه نمادین شده اند، به معنی نخست و اولیّه خود
برمی گرداند. مثلاً در بیت زیر، وقت عزیز، که اصطلاح دینی و به معنای وقت نماز
است، معنی عام و عادی خود را بازیافته است.

وقت عزیز رفت، بیا تا قضا کنیم

عمری که بی حضور صراحی و جام رفت

(همان، ص ۲۵۱)

و یا در بیت زیر:

تسییح و خرّقه لذّت مستی نبخشدت

همّت در این عمل طلب از می فروش کن

(همان، ص ۴۸۶)

«عمل»، «طلب» و «همّت» از اصطلاحات شرعی و عرفانی هستند و با واژگان «خرقه» و «تسبیح» متناسبند. در این بیت، «عمل» که به معنی عمل یا تکلیف شرعی است، جانشین «مستی» شده است. این رابطه، «عمل» را از معنی اصطلاحی آن جدا کرده، به معنی ابتدایی خود که به هر کار و عمل دیگری دلالت دارد، برگردانده است. واژگان «همّت» و «طلب» هم که با مستی و می‌فروش پیوند یافته‌اند، از معنی اصطلاحی عرفانی خود جدا شده، به معنی عادی خود برگشته‌اند؛ و البته این جابه‌جایی حوزه‌های معنایی در این بیت، طنز آفریده است.

۲-۲-۶- تابوشکنی (قلندریات)

خواجه به وسیله جانشین کردن مفاهیم شرعی با مفاهیم پست، موجب فروریختن ارزش‌ها و ایجاد طنز می‌شود:

به وقت گل شدم از توبه شراب خجل که کس مباد ز کردار ناصواب خجل
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۴۰۰)

کردار ناصواب؛ جایگزین توبه شده که از فروع دین است.

ساقی به بی‌نیازی رندان که می‌بده تا بشنوی ز صوت مغنی هوالغنی
(همان، ص ۵۳۳)

در این بیت، ارجاعات مختلف ضمیر «هو»، مرجع «هوالغنی» یعنی خداوند را با حافظ و رندان و ساقی برابر و هم‌ردیف ساخته است. شرح کامل بیت ضروری نمی‌نماید.

۲-۲-۷- تحقیر و توهین

بسیاری از غزلیات خواجه مجموعه تحقیر و توهین به صوفیان و زاهدان است. در این بیت «صوفی» با جانشین شدن با «حیوان خوش علف»، برابر و مساوی با آن دانسته شده است.

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می خورد

پاردمش دراز باد آن حیوان خوش علف

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۹۴)

۲-۲-۸- تعظیم و تحسین

خواجه از این روش برای تعظیم و تحسین اشخاص نیز بهره می گیرد:

نه حافظ می کند تنها دعای خواجه توران شاه

ز مدح آصفی خواهد جهان عیدی و نوروزی

(همان، ص ۵۱۱)

۲-۲-۹- تلفیق مفاهیم مدحی و عرفانی

می دانیم حافظ از شاعران گروه تلفیق است و به قول شمیسا شعر او سه ساحت معنایی را در بر دارد. «شعر حافظ حداقل سه ساحت دارد: عاشقانه، عارفانه، مدحی. یعنی می توان قهرمان غزل را معشوق، معبود، یا ممدوح گرفت و آنجا که با تضاد روبه رو می شوند می گویند ابیات مستقل است. هرچه در محور عمودی به پایان غزل نزدیک می شویم یکی از این وجوه بر وجوه دیگر تفوق می یابد، مثلاً درمی یابیم بیتی را که عاشقانه گمان می کردیم، مدحی است.» (شمیسا، ۱۳۸۸، ص ۱۱۹) خواجه در بعضی ابیات، بعضی توصیفات مدحی را جانشین مفاهیم عرفانی می کند. این رابطه با ایجاد نوعی تسویه میان این مفاهیم، سبب می شود شاه چهره ای خداگونه در غزلیات خواجه بیابد و حتی گاهی سبب می شود ما آن بیت را عرفانی بدانیم نه از مقوله مدح.

ز محرمان سراپرده وصال شوم ز بندگان خداوندگار خود باشم

(همان، ص ۴۲۱)

در این بیت، خداوند و خداوندگار، اصطلاحی است که برای نامیدن امیر یا پادشاه به کار می رفته؛ حافظ می خواهد از بندگان پادشاه باشد؛ از اینرو، موضوع این بیت مدحی است. از طرفی در مصراع اول، محرمان سراپرده وصال، از تعابیر عرفانی است و در غزل عرفانی، توصیف عارفانی است که به وصال حق رسیده اند و سراپرده وصال،

محضر خداوند است. حافظ در مصراع دوم، «بندگان خداوندگار» را جانشین «محرمان سرپرده وصال» کرده است؛ یعنی عبارتی را که عارفان خداوند را توصیف می‌کند، به بندگان پادشاه نسبت می‌دهد. با این جانشینی، وصال و رسیدن به سرپرده پادشاه را، جایگاه مقدّسی چون وصال سرپرده خداوند می‌بخشد و ممدوح را خداگونه می‌ستاید. در این بیت، جانشینی واژگان موجب اغراق در مدح شده است.

۲-۲-۱۰- تلفیق مفاهیم مدحی و عاشقانه

در بعضی از ابیات لحن کلام در ابتدا صمیمی است اما در مصراع دوم، شیوه خطاب محترمانه می‌شود که بیانگر خطاب خواجه به شاه یا وزیر است. شمیسا می‌گوید: «یکی از قرائنی که در دیوان حافظ دالّ بر این است که شعر خطاب به شاه سروده شده است لحن مؤدّبانه و استفاده از ضمیر جمع و ضمیر مفرد با هم است.» (شمیسا، ۱۳۸۹، ص ۱۱۰)

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمده

باز گردد یا برآید؛ چیست فرمان شما...؟

دور دار از خاک و خون دامن چو بر ما بگذری [تو]

کاندرین ره کشته بسیارند قربان شما...

می‌کند حافظ دعایی بشنو، آمینی بگو [تو]

روزی ما باد لعل شگرافشان شما

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۲۰۳)

جابه‌جایی ضمیر خطاب «تو» با ضمیر «شما» موجب تلفیق دو بافت عاشقانه و مدحی گشته است. به عبارتی دیگر، خواجه شاه یا وزیر را عاشقانه می‌ستاید. زیرا «شما»، رسمی‌تر و متناسب با پادشاه و بزرگان، و «تو» صمیمی‌تر و متناسب با حال معشوق است. به کار بردن برعکس اینها خالی از اشکال نیست. یعنی اگر کسی به نامزد یا زنش بگوید شما (تعریضی در آن نهفته است) و به پادشاه بگوید تو، خالی از اشکال نخواهد بود.

۲-۲-۱۱- تصویرسازی

خواجه با برقراری روابط بلاغی میان مفاهیم، تصاویر بدیع بلاغی می‌آفریند. در بیت زیر، اولین معنایی که از «خونین دل» به ذهن می‌رسد، غمزده و اندوهگین است؛ اما رابطه جانشینی میان این واژه با «خم»، تصویر ظاهری خم در ذهن مجسم می‌شود که خون شراب را در دل دارد. این رابطه، معنی کنایی خونین دل را به معنی استعاری «خم شراب» تغییر داده است. این روش به خواجه این قدرت را داده که هر دو معنی را هم زمان در بیت به تصویر بکشد..

حال خونین دلان که گوید باز وز فلک خون خم که جوید باز

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۷۰)

حتی می‌توان کل مصراع دوم را تصویری دیگر از مصراع اول دانست.

۲-۲-۱۲- ایجاد طنز

آمیختن معانی مختلف از حوزه‌های معنایی متفاوت و گاه متضاد، خواننده را در پذیرش معنی دچار تردید می‌کند چون معنی حاصل از آمیختن معانی، برخلاف انتظار و دانش قبلی او در مورد هر یک از آن حوزه‌های معنایی مستقل است، همین امر موجب طنز کلام می‌شود. در تعریف طنز ادبی گفته‌اند: «هرگاه پدیده‌ای در وضعی یا در جایی غیر از وضع و جای اصلی خود قرار بگیرد طوری که زیبایی به بار نیاید، مایه شوخی و فکاهه می‌گردد. اگر شوخی و فکاهه با بیان همراه شود یعنی به زبان گفته یا نوشته شود به صورت فکاهی یا کمدی درمی‌آید. و اگر در بیان شوخی و فکاهی چیزی بیفزاید که جنبه انتقادی داشته باشد، طنز به وجود می‌آید. اگر در طنز چیزی از جوهر شعریت و ادبیت چاشنی زده شده باشد با طنز ادبی روبه‌رو خواهیم بود. پدیده + وضع در غیر ما وضع له + بیان + انتقاد + جوهر شعری و ادبی = طنز ادبی.» (انوری، ۱۳۸۶، ص ۲۰) در ادامه، غزل حافظ را نمونه‌ای از طنز ادبی می‌داند. هر چند انوری ساختار طنز ادبی را بخوبی تشریح کرده است، اما ابیات خواجه را براساس این ساختار تحلیل نکرده و در

ادامه تنها به شرح چند نمونه از طنزهای ادبی خواجه پرداخته است. (ر.ک. انوری، ۱۳۸۶، صص ۲۰-۲۲)

آنچه ما در بدل بلاغی مشاهده می‌کنیم در هم آمیختن دو حوزه مختلف معنایی است که خواننده را در پذیرفتن نخست آن دچار تردید می‌کند. این جابه‌جایی حوزه‌ها، طنز می‌آفریند، هرچه زاویه این اختلاف بازتر باشد، طنز تندتری خواهیم داشت ولی اگر درجه اختلاف کم باشد، طنز مخفی‌تر است و دریافت آن دقت بیشتری می‌طلبد که خود ارزش ادبی آن را می‌افزاید. جانشینی واژگان در ابیات خواجه تنها در سطح فکاهی و انتقاد نمانده است، بلکه بسیاری از زیبایی‌های ادبی را به‌دنبال دارد که به برخی از آنها در سطور پیشتر اشاره شد.

اگر گفتم دعای می‌فروشان چه باشد؟ حق نعمت می‌گذارم!

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۴۱۳)

در این بیت، با جایگزین کردن «می» با «نعمت»، امر حرام را مباح دانسته است و موجب طنز در معنی بیت گشته است.

دلا مباح چنین هرزه‌گرد و هرجایی که هیچ کار ز پیشت بدین هنر نرود

(همان، ص ۳۴۵)

جانشینی «هنر» با «هرزه‌گردی و هرجایی بودن»، از یک جهت، «هرزه‌گردی» را رسمیت می‌بخشده و از جهت دیگر هنر را تحقیر کرده است.

۲-۲-۱۳- بدیع ساختن تصاویر کلیشه‌ای و سنت‌های شعری

حافظ با دوبعدی کردن تصاویر مجازی، که بر حقیقت و مجاز دلالت می‌کنند، بر تازگی و اعجاب تصاویر می‌افزاید.

در شاهراه جاه و بزرگی خطر بسی است

آن به کزین گریوه، سبکبار بگذری

(همان، ص ۵۰۸)

تشبیه شاهراه جاه و بزرگی به گریوه، تصویر تازه‌ای است، که جز با اشاره مستقیم

لفظ «این» به سادگی معنای اصلی آن دریافت نمی‌شود. یا در بیت زیر:
گریه شام و سحر شکر که ضایع نگشت

قطره باران ما گوهر یکدانه شد

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۰۹)

«قطره باران»، جایگزین «گریه شام و سحر» شده، و به حافظ این امکان را داده است که ادامه مضمون را که تأثیر گریه شام و سحر است، در قالب به‌دست آوردن گوهر یکدانه، ادامه دهد.

۲-۲-۱۴- ایهام‌سازی حافظ با تصرف در شعر دیگران، از طریق بدل بلاغی

حافظ علاوه بر ابیات معدود، مصراع‌هایی را از دیگر شاعران بدون کم و زیاد، تضمین کرده است و هنر و برتری خود را در مصراع دیگر به نمایش گذاشته است. گاهی این تغییرات که حقیقتاً باعث ارتقای بیت شده است، مرهون ایهامی است که از رهگذر بدل بلاغی به‌دست آمده است؛ به‌عنوان نمونه به چند مورد اشاره می‌شود. بیت زیر از انوری است:

نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجنبانی سلیمان، ابلها، لا بلکه محروماً و مسکینا

(انوری، ۱۳۷۶، ص ۵۱۲)

حافظ مصراع دوم آن را تغییر داده و جای دو مصراع را نیز برای هماهنگ کردن با قافیه غزل خود و به زعم ما برای ایهام‌سازی از طریق بدل، عوض کرده است:

خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجنبانی

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۵۲۹)

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

ایا منازل سلمی فاین سلماک من اجلها اذ بکیناها بکیناک^۱
(رضی، به نقل از حافظ، ۱۳۷۰، ص ۴۳۶)
مصراع اول این بیت، چندین بار به وسیله شاعران ایرانی، تضمین شده است. از جمله:

بسا که گفته‌ام از شوق با دو دیده خود ایا منازل سلمی فاین سلماکی
(حافظ، ۱۳۹۱، ص ۳۴۹)

عماد خسته به کویت همیشه می گوید ایا منازل سلمی فاین سلماکی
(عماد فقیه، ۱۳۴۸، ص ۲۶۷)

اقول بعدک من کلّ منزل اسفا ایا منازل سلمی فاین سلماکی
(ساوجی، ۱۳۸۹، ص ۸۶)

زمان زمان به دل و چشم خویش می گفتم

ایا منازل سلمی فاین سلماکی
(همان، ص ۸۶)

«منازل» در بیت شریف رضی و عماد و بیت اول سلمان ساوجی فقط به معنی منزل‌گاه‌ها و خرابه‌های خانه سلمی است. اما حافظ مصراع اول را آنچنان استادانه سروده است که بدون دخل و تصرف در مصراع شریف رضی (ایا منازل...) معنی دیگری (دو دیده) را به «منازل» تحمیل کرده است. زیرا مطابق سنن ادبی، دیده تکیه‌گاه و 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. بیت زیر از سعدی است:

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند آدمی زاده نگه‌دار که مصحف ببرد
(سعدی، ۱۳۸۸، ص ۹۱۷)

در این بیت، دیو فقط به معنی شیطان است که مطابق روایت، در خانه‌ای که قرآن

در آن خوانده می‌شود، دیو وارد نمی‌شود. حافظ با جابه‌جایی مصراع اول سعدی، مصراع دیگر را چنین سروده است:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۲۴)

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

۲-۲-۱۵- ارتقا و تغییر بعضی از مصراع‌های تکراری، از طریق بدل بلاغی

تعدادی از مصراع‌های خواجه در دیوان شعر او تکرار شده است و یا به عبارتی، خواجه بعضی از مصراع‌های خود را دوباره تضمین کرده است. بررسی بلاغی و دقت در سیر عمودی و افقی اشعار و ابیاتی که مصراع‌های تکراری در آنها آمده، روشن می‌سازد برخی از این ابیات از دیدگاه هنری و فکری نسبت به مشابه خود تفاوت و در اغلب موارد برتری دارند. یکی از علل اختلاف معنی در این ابیات، وجود رابطه جانشینی میان جزیی از مصراع تکراری با جزیی از مصراع غیرتکراری است. این رابطه، معنای یک مفهوم را از یک حوزه معنایی به حوزه معنایی دیگری می‌برد که با معنای نخست متفاوت است. تفاوت در معنی واژه، منجر به تفاوت در معنای بیت می‌شود. مختصراً به تعدادی از این ابیات اشاره می‌کنیم.

برو ای ناصح و بر دُرْدکشان خرده مگیر

کارفرمای قدر می‌کند این، من چه کنم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۴۳۰)

برو ای زاهد و بر دُرْدکشان خرده مگیر

که ندادند جز این تحفه به ما روز الست
(همان، ص ۲۱۳)

مصراع نخست در هردو نمونه تکرار شده؛ تنها اختلاف این است که در نمونه اول، ناصح به جای زاهد آمده است. هردو بیت، بیانگر این اندیشه اشعری است که انسان در اعمال خیر و شرّ خود بی‌اختیار است و فاعل حقیقی خداست. خواجه با اشاره به نظر اشعریون، گناه دردکشی را از خود سلب می‌کند و آن را به خدا نسبت می‌دهد. در بیت نخست، ضمیر «این»، جانشین «دردکشی» شده و تنها یک ارجاع دستوری است و معنایی بر مصراع دوم نیفزوده است. در نمونه دوم، «تحفه» جانشین «دردکشی» شده؛ و می‌توان آن را بدل بلاغی برای «دردکشی» و استعاره از آن دانست. بیان هردو بیت طنزآمیز است؛ اما طنز مصراع دوم، تندتر است، زیرا دردکشی را نه تنها گناه نمی‌دانند (و این خلاف شرع است)، که تحفه و هدیه‌ای ارزشمند از جانب خداوند می‌داند.

تو را که هرچه مراد است در جهان داری

به وصل دوست گرت دست می‌دهد یکدم

چه غم ز حال ضعیفان ناتوان داری...

برو که هرچه مراد است در جهان داری

(همان، ص ۵۰۳)

این دو بیت، به ترتیب، ابیات اول و نهم یک غزل هستند، که مصراع اول بیت اول در مصراع دوم بیت نهم تکرار شده است. دقت در رابطه دو مصراع در بیت نهم، ما را به این نتیجه می‌رساند که این تکرار، یک تکرار مطلق نیست؛ بلکه خواجه با ایجاد نوعی رابطه جانشینی میان «وصل دوست» و «مراد»، معنای تازه‌ای به واژه «مراد» افزوده

است. در بیت نخست، مراد معنای عام دارد و هرچیزی را شامل می‌شود؛ اما در بیت نهم، وصل دوست را به‌طور خاص، منظور دارد. خواجه در بیت نهم مراد حقیقی را وصل دوست می‌داند و معنای عاشقانه‌تری به این واژه و کلّ مصراع بخشیده و معنای آن را ارتقاء داده است.

مواردی که ذکر شد، کارکردهای بدل بلاغی است که خواجه برای افزودن بر زیبایی‌های معنایی و بلاغی غزلیاتش از آنها سود جسته است. اما آشنایی با شگرد بدل بلاغی برای شارحان غزلیات و نیز تصحیح‌کنندگان دیوانش هم کارایی بسیار دارد.

۲-۳- کارایی بدل بلاغی در شرح ابیات

برای نشان دادن این کارایی چند بیت را با توجه به بدل‌های بلاغی، تشریح می‌کنیم:

معاشران گره از زلف یار باز کنید

شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۵۸)

نجفی درباره‌ی مصراع دوم این بیت می‌گوید: «همیشه مصراع دوم این بیت را این‌طور شنیده بودیم:

شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید

تا اینکه نخستین‌بار دکتر پرویز ناتل خانلری در سال ۱۳۲۸ در مقاله‌ای در مجله‌ی یغما و سپس در سال ۱۳۳۷ در رساله‌ای با عنوان چند نکته در تصحیح دیوان حافظ، که همراه چاپ تازه‌ای براساس نسخه‌ی نویافته‌ای از دیوان حافظ منتشر کرده بود، در صحت این ضبط تشکیک کرد و گفت که مصراع دوم به این صورت صحیح است:

شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید

زیرا، بنا بر گفته‌ی او: «زلف با قصه ربطی ندارد و قصه‌سرایی موجب آن می‌شود که شب کوتاه نماید نه دراز. در سه نسخه [اساس چاپ] ما مصراع دوم چنین است: شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید، یعنی زلف یار را که در سیاهی و درازی

هم‌جنس شب است به شب پیوند کنید تا دراز شود. بعدها در چاپ جدید این نکته را هم اضافه کرده بود: «کلمه وصله به معنی زلف عاریه است و این مضمون یعنی پیوند زلف به شب برای دراز کردن آن در شعر فارسی سابقه دارد.» (نجفی، ۱۳۸۳، ص ۳۹) انوری نظرات مختلف را راجع به این بیت که وصله صحیح است یا قصه بیان می‌کند از جمله شفیع کدکنی که در موسیقی شعر می‌گوید: «در باب این که شب را با قصه کوتاه می‌کنند یا دراز، یادآوری این نکته بسیار ضروری است که قصه خودش به معنی موی طره و پیشانی است. در کتاب البلاغه می‌گوید: قصه: موی پیچه (= طره) و در تمام کتب لغت عرب قصه را به معنی موی پیشانی همه جا آورده‌اند. البته تا آنجا که دیده‌ام قصه (بضم) ضبط کرده‌اند. اگر بنا باشد که وصله را - که به تعبیر بعضی از ناقدان، ناجور هم می‌نماید - بپذیریم چرا خود کلمه قصه را - هرچند - به ضم - به معنی موی طره نپذیریم؟ به احتمال قوی حافظ رابطه قصه با گیسو را به همین معنایی که قصه دارد در نظر داشته.» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۶، ص ۴۴۹) در نهایت نجفی خود نیز به شرح بیت می‌پردازد: «نظر نگارندگان بر این است که کشف معنای اصلی بیت حافظ در حل اختلاف میان دو لفظ «قصه» و «وصله» نیست، بلکه در توجه به هویت دستوری و مفهوم «بدین» است. توضیح آنکه لفظ «این» دو کاربرد دارد؛ یعنی یا در مقام صفت به کار می‌رود: (مثلاً در جمله «این کتاب را خریدم») یا در مقام ضمیر (مثلاً در جمله «این را خریدم») اما ترکیب «بدین» (مرکب از حرف اضافه «به» و ضمیر «این») در قدیم به معنایی به کار می‌رفته که در کاربرد امروز دیگر رایج نیست و آن معنی این است: به این وسیله، با این کار، بدین گونه، بدین طریق، از این راه و نظایر اینها. حافظ در اشعار خود لااقل یک‌بار دیگر، این ترکیب را عیناً به همین معنی به کار برده است:

گر بدانم که وصال تو بدین دست دهد دل و دین را همه در بازم و توفیر کنم
بعد از شاهد مثال‌های فراوان از ادبیات قدیم فارسی، نتیجه اینکه: حافظ خطاب به معاشران می‌گوید: گره از زلف یار باز کنید، زیرا شبی خوش است، بدین (یعنی با این

کار یا بدین وسیله) قصه‌اش (قصه شب را) دراز کنید. در این صورت، استعمال «وصله» به جای «قصه» معنای ناهنجاری خواهد داشت. (نجفی، ۱۳۸۳، ص ۴۱)

هریک از شارحان به شیوه‌ای این بیت را تحلیل کرده‌اند. ولی بی‌توجهی‌شان به بدل بلاغی موجب شده است زیبایی‌های نهفته در بیت آشکار نشود. به نظر می‌رسد که علت اختلاف شارحان در معنی این بیت، وجود ابهام‌های متعدد در آن است؛ که هر یک تنها به بخشی از معنی، نظر داشته است. این ویژگی از منظر بدل بلاغی قابل توجیه است. در این بیت، دو واژه «شب» و «قصه»، جانشین دو عبارت «زلف» و «گره از زلف یار باز کنید» شده است.

شبی خوش است:

- شب خوش است. (حقیقت)

- شب زلف یار خوش است. (مشبه و مشبه‌به)

این قصه:

- باز کردن گره‌های زلف معشوق مثل قصه طولانی است. (تشبیه مضموم)

- زلف یار مثل قصه دراز است. (تشبیه)

- قصه را اگر به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی، «قصه» بخوانیم، به معنی طره و موی

پیشانی است. (مجاز جزء از کل از زلف و جانشین آن است.)

حال، با توجه به این روابط بلاغی و ابهام‌های حاصل از آن، چند معنی از این بیت

قابل استنباط است:

۱- گیسوی یار شبی خوش است؛ با باز کردن گره‌هایش آن را دراز کنید.

۲- شبی (وقت) خوش است با شرح قصه چین و شکن زلف بلند یار آن را طولانی

کنید.

۳- شبی (وقت) خوش است شب زلف یار را بدان آن پیوند بزنید و طولانی‌ش کنید.

بیت دیگر:

دل به رغبت می سپارد جان به چشم مست یار

گرچه هشیاران ندادند اختیار خود به کس

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۷۴)

در این بیت، «هوشیاران» صفتی است که علاوه بر دلالت عامی که دارد، می تواند به طور خاص به «دل» یا «جان» اشاره داشته باشد. این نحوه ارجاع یا رابطه جانشینی، شارحان را در معنی بیت، دچار اختلاف کرده است. بعضی دل را مرجع آن می دانند و می گویند: دل، جانش را با رغبت به چشم مست یار می سپارد. (ن.ک. هروی، ۱۳۸۶، ج ۲، ص ۱۱۳۶؛ استعلامی، ۱۳۸۳، ج ۲، ص ۷۰۵) بعضی نیز؛ جان را از هوشیاران می دانند و می گویند: جان، به رغبت به چشم یار دل می سپارد. حیدری تعبیر خاصی در شرح این بیت دارد: «از دیدگاه حافظ و ادبیات عاشقانه فارسی، فاعل مصراع اول جان است نه دل. یعنی جان با رغبت دل خود را به چشم مست یار می سپارد، هرچند هوشیاران - که جان یکی از آنان است - اختیار خود را به دیگران نمی سپارند. واضح است که اگر دل فاعل باشد باید معادل یا یکی از هوشیاران باشد، که چنین نیست. حافظ بارها و به انحاء مختلف به این نکته اشاره کرده است که هرچند جان و عقل عاشق نمی شوند، اما معشوق آن چنان زیباست که جان و عقل را نیز شیفته خود می کند:

گر به نزهتگه ارواح برد بوی تو باد

عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند

(همان، ص ۳۲۴)

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است

عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما

(همان، ص ۲۰ و حیدری، ۱۳۸۹، ص ۲۰۶)

با این توضیح و توجه به این نکته که عاشقی صفت دل و آگاهی صفت جان است،

مرجع هوشیاران تنها به جان اشاره دارد.

بیت دیگر:

ساقی به بی‌نیازی رندان که می‌بده تا بشنوی ز صوت مغنی هو الغنی
(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۵۳۳)

استعلامی در شرح این بیت می‌گوید: «بی‌نیازی ترجمه استغناء است، مناعت طبع و نخواستن جاه و مال و جلوه دنیایی. حافظ ساقی را به مناعت طبع رندان و صاحب‌دلان سوگند می‌دهد که به ما می‌بده. مناعت طبع رندان و صاحب‌دلان به بی‌نیازی مطلق محبوب ازل و ابد تکیه دارد؛ و هنگامی که مغنی همان مطرب، در بزم رندان می‌نوازد و می‌خواند، از استغنای حق می‌گوید. (استعلامی، ۱۳۸۳، ج ۲، ص ۱۲۰۹) هو الغنی از آیه ۱۵ سوره فاطر است: «انتم الفقراء الی الله و الله هو الغنی الحمید». هر وی در شرح این بیت می‌گوید: «توان گفت که «هو الغنی» را که وصف خداست، با مقام استغناء رندان مقایسه کرده، به ساقی می‌گوید می‌بده تا مغنی بی‌پروا شود و از آواز او این معنی را بشنوی که رندی که به مقام استغنا رسیده، غنی است. پس هو کنایه از همان رند عارف است که در مصراع اول به بی‌نیازی یا غنی بودن او سوگند یاد کرد. (هروی، ۱۳۸۶، ج ۳، ص ۱۹۶۸)

در هریک از این دو شرح به یک جنبه از معنای «هو الغنی» اشاره شده است. استعلامی، بی‌نیازی خدا را از آن تعبیر می‌کند؛ و هر وی بی‌نیازی رندان را از آن برداشت می‌کند. اما اگر در این عبارت به دنبال مرجع دقیق‌تری برای ضمیر «هو» باشیم، خواهیم یافت؛ و آن «حافظ» است. خواجه در مصراع اول، ساقی را به بی‌نیازی رندان قسم می‌دهد که به او «می» بدهد. جمله دوم با حرف ربط «تا» به این جمله اضافه شده است. «تا» در این جمله فاصله زمانی را می‌رساند و معنای «تا اینکه» می‌دهد. به این ترتیب جمله دوم وابسته جمله نخست است و مرجع ضمیر آن را باید در جمله نخست جست. در این بیت، ضمیر «هو» می‌تواند جانشینی برای سه مرجع باشد: خدا، حافظ، رند. به نحوی که در هر ارجاع معنای متفاوتی از بیت دریافت می‌شود: ۱- اولین مرجعی که می‌توان برای هو قائل شد، خود حافظ است که می‌گوید: ساقی تو را به بی‌نیازی رندان قسم می‌دهم که به من می‌بدهی، آنقدر که مغنی آواز برآورد که حافظ

بی‌نیاز شده است. (از می پر شده است) ۲- آنقدر که معنی آواز برآورد که رندان چون خداوند بی‌نیاز هستند. ۳- معنی آواز برآورد که خداوند بی‌نیاز است.

۲-۴- کارایی بدل بلاغی در تصحیح ابیات

بی چراغ جام در خلوت نمی‌یارم نشست

زآنکه کنج اهل دل باید که نورانی بود

(حافظ، ۱۳۸۵، ص ۳۴۱)

ضبط عبارت «کنج اهل دل» در نسخه غنی - قزوینی، «کنج اهل دل» است. با اینکه پایه کار در این مقاله نسخه غنی - قزوینی است؛ این بیت، مطابق آن نسخه نوشته نشد. بلکه با توجه به نسخه خانلری تصحیح کوچکی در آن انجام گرفت و به صورت «کنج اهل دل» نوشته شد. آنچه ما را به این کار واداشت، این بود که با توجه به روابط کلمات از منظر بلاغی، معنای بیت، با همان ضبط، صحیح به نظر نمی‌رسید. خواهی در مصراع نخست می‌گوید که چراغ روشن جام، خلوت او را روشن می‌کند؛ در مصراع دوم همین معنی را عمومیت می‌بخشد. لفظی که جانشین خلوت می‌شود، کنج است نه گنج؛ زیرا کنج خلوت عارفان است که به نور معرفت روشن می‌شود نه گنج!

۳- نتیجه‌گیری

بدل بلاغی شگردی است که حافظ برای جلوگیری از تکرار مفاهیم در یک بیت به کار برده است. او به شیوه‌های مختلف و با استفاده از تمام ظرفیت‌های زبان، مفهومی را جانشین مفهوم دیگر می‌کند تا بتواند از تکرار آن جلوگیری کند. در اثر این جانشینی حوزه‌های معنایی مختلف باهم ترکیب می‌شوند و دایره گسترده‌ای از معنی آفریده می‌شود. وقتی خواهی از ظرفیت معنایی واژگان بهره می‌برد، چندین معنی در سطح بیت ایجاد می‌شود. زمانی که از ظرفیت‌های بلاغی واژگان و مفاهیم، استفاده می‌کند، چندین تصویر هم‌زمان را به نمایش می‌گذارد. گاه ظرفیت‌های معنایی و بلاغی را باهم به کار می‌گیرد و سطوح معنایی و تصویری مختلف را باهم به تصویر می‌کشد. آنچه ما در

این تحقیق دربارهٔ بدل بلاغی دریافتیم، شاید دلیل زبانی و علمی نظریهٔ شمیسا در مورد حافظ باشد که در کتاب سبک‌شناسی شعر، او را جزء گروه تلفیق دانسته است؛ گروهی که دو موضوع عشق و عرفان را به هم آمیخته‌اند و خواجه سرکرده و پیامبر این گروه است. یکی از قابلیت‌های بدل بلاغی، این است که دو مصراع یک بیت را که از نظر معنایی متفاوت هستند، به هم پیوند می‌زند. این گونه که مصراع عاشقانه به عارفانه پیوند می‌خورد و خواننده معشوق زمینی را خداگونه می‌بیند و گاه در درک معشوق زمینی و الهی، دچار تردید می‌شود. خواجه در مدح خداگونهٔ ممدوح و یا توصیف عاشقانهٔ او نیز از این شیوه سود برده است؛ در یک مصراع خدا و یا معشوق را می‌ستاید و در مصراع دیگر ممدوح را که شاه یا وزیر است، جانشین آن می‌کند. شاید یکی از عللی که باعث شده که غزل خواجه را هم‌زمان، عرفانی، عاشقانه و مدحی بدانیم، به‌کاربردن این شیوه است. اما تلفیق معنی، تنها به این سطح، محدود نمی‌شود. گاهی معانی شرعی با معنای پست و عادی ترکیب می‌شود و معانی‌ای که در ذهن عوام تابو و مقدس است، فرو می‌شکند. گاهی با ترکیب کردن معانی پست و عالی، سمبول‌سازی می‌کند و سمبول بزرگی، چون پیر مغان می‌آفریند. در بسیاری موارد، همین ترکیب معانی متضاد در بیت، طنز می‌آفریند. استفادهٔ خواجه از این شگرد، تنها محدود به جابه‌جایی واژگان و ترکیب معانی مختلف نمی‌شود؛ بلکه گاهی با ترکیب معانی متضاد، به بیان عمیق‌ترین اندیشه‌های عرفانی می‌پردازد. البته ایجاز کلام که دستاورد دیگری از این شگرد است، به خواجه این توانایی را بخشیده که این اندیشه‌های ناب عرفانی را که گاه صدها بیت یک مثنوی برای شرح آن کافی نیست، تنها در یک بیت، بگنجانند. نکتهٔ بارز این شگرد که به نظر می‌رسد می‌تواند دستاورد دیگری از این تحقیق باشد این است که خواجه با این روش، در حقیقت جهان‌بینی خودش را معرفی می‌کند. آنچه در سراسر این ابیات دیدیم این است که خواننده نمی‌تواند با قطعیت، یک معنی را برای یک بیت انتخاب کند. معنی یک بیت در حوزه‌های مختلف معنایی لغزان و در حرکت است و تصاویر متعدّد، چشم خواننده را خیره می‌کند. گاهی که خواننده را با خود به اوج قلّه‌های

عرفان می‌برد و از ذوق حقیقت سرمست می‌کند، همان لحظه او را مست و کرخت از می‌انگوری در کنج میخانه پیرمغان می‌افکند. وقتی می‌خواهد از وجد و رقص عارفانه صوفی بگوید، خواننده را با دف و ساز به سمت میخانه می‌برد؛ که هان ببین! مستی و بی‌خودی عارفان، چیزی جز همین مستی از می‌انگوری نیست و حقیقت چیزی جز شادی و خوش‌باشی نیست. در آخر اینکه، توجه به شگرد بدل بلاغی می‌تواند در تصحیح و شرح ابیات، یاری‌گر مصححان و شارحان محترم باشد.

۴- یادداشت‌ها

۱- این بیت در اکثر شروح دیوان حافظ به صراحت به شریف رضی نسبت داده شده است، اما در نسخ متعدد چاپ شده دیوان شریف رضی وجود ندارد. ظاهراً این بیت و چند بیت دیگر از مطلع قصیده مورد نظر از بین رفته است و مطلع قصیده بدون بیت مصرع چنین است:

يا ظبية البان ترعى فى خمائله ليهنك اليوم ان القلب مرعاك

برای اطلاع بیشتر از چگونگی نقل این بیت رجوع شود به حواشی علامه قزوینی بر دیوان حافظ. (حافظ، ۱۳۷۰، ص ۴۲۶)

منابع و مأخذ

الف) کتاب‌ها

- ۱- قرآن مجید (۱۳۷۹)، مترجم: مهدی الهی قمشه‌ای، تهران.
- ۲- ابن‌المعتر، أبوالبباس عبدالله (۲۰۰۱)، کتاب‌البدیع، الطبعة الأولى، بیروت، لبنان، مؤسسه‌الکتب‌الثقافیه.
- ۳- استعلامی، محمد (۱۳۸۳)، درس حافظ، چاپ دوم، تهران، نشر سخن.
- ۴- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۶۷)، دستور زبان فارسی، تهران، انتشارات فاطمی.
- ۵- انوری، علی‌بن‌محمد (۱۳۷۶)، دیوان، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

- ۶- تفتازانی، سعدالدین (۱۳۸۸)، شرح المختصر، چاپ پنجم، قم، انتشارات اسماعیلیان.
- ۷- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۰)، دیوان حافظ به اهتمام قزوینی - غنی، با مجموعه تعلیقات علامه قزوینی به کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، چاپ سوم، تهران، نشر اساطیر.
- ۸- _____ (۱۳۸۵)، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی، مقابله با نسخه پرویز ناتل خانلری، به کوشش رحیم ذوالنور، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سروش.
- ۹- خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۸۸)، دستور زبان فارسی، چاپ چهاردهم، تهران، نشر ستوده.
- ۱۰- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- ۱۱- سلمان ساوجی (۱۳۸۹)، کلیات سلمان ساوجی، مقدمه و تصحیح عباسعلی وفایی، تهران، نشر سخن.
- ۱۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران، نشر سخن.
- ۱۳- _____ (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران، نشر آگه.
- ۱۴- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹)، معانی، چاپ دوم، تهران، نشر میترا.
- ۱۵- _____ (۱۳۹۰)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهارم، تهران، نشر میترا.
- ۱۶- _____ (۱۳۸۸)، یادداشتهای حافظ، تهران، انتشارات علمی.
- ۱۷- شهرستانی، ابوالفتح محمدبن عبدالکریم (۱۳۶۲)، توضیح‌الملل، چاپ سوم، تهران، شرکت افست «سهامی عام».
- ۱۸- عماد فقیه، خواجه عمادالدین (۱۳۴۸)، دیوان، به تصحیح رکن‌الدین همایون فرّخ، تهران، نشر سینا.
- ۱۹- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵)، گفتارهایی در باره دستور زبان فارسی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

- ۲۰- نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۳)، «معاشران گره از زلف یار باز کنید»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۸۲، صص ۳۸-۴۱.
- ۲۱- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۷)، بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سمت.
- ۲۲- _____ و عمرانی، غلامرضا (۱۳۸۶)، دستور زبان فارسی ۱، چاپ دهم، تهران، انتشارات سمت.
- ۲۳- وفایی، عباسعلی (۱۳۹۱)، دستور تطبیقی، تهران، نشر سخن.
- ۲۴- هاشمی، السیداحمد (۱۳۸۳)، جواهرالبلاغه، الطبع الثانیه، مؤسسه الصادق للطباعة والنشر.
- ۲۵- هروی، حسینعلی (۱۳۸۶)، شرح غزل‌های حافظ، به کوشش زهرا شادمان، چاپ هفتم، تهران، انتشارات فرهنگ نشر نو.
- ب) مقالات:**
- ۱- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۵۱)، «دشواری‌های تصحیح دیوان خواجه حافظ»، مجله نگین، شماره ۸۷، صص ۴۹-۵۲.
- ۲- انوری، حسن (۱۳۸۶)، «معاشران گره از زلف یار باز کنید»، ماهنامه فردوسی، شماره ۵۲ و ۵۳، صص ۲۰-۲۲.
- ۳- حیدری، علی (۱۳۸۵)، «ایهام در شعر حافظ»، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۲۳۹ و ۲۴۰، صص ۳۲-۳۹.
- ۴- _____ (۱۳۸۹)، «نقد و بررسی کتاب شاخ نبات»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم (دوفصلنامه علوم ادبی)، سال سوم، شماره ۵، صص ۲۱۶-۲۰۰.
- ۵- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۰)، «ایهام در شعر فارسی»، مجله معارف، دوره هشتم، شماره ۱، صص ۸۳-۳۷.
- ۶- _____ (۱۳۸۳)، «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۳، صص ۸۲-۶۵.