



Research article

Research of Literary Texts in Iraqi Career  
Vol. 3, Issue 1, Spring 2022, pp. 1-12

**Image Symmetry (Hidden Synchronization) in Hafez's Poetry**

**Jamileh Akhyani\***

Associate Professor in Department of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran

**Amir Momeni Hezaveh**

Associate Professor in Department of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran

**Received:** 03/16/2022

**Accepted:** 05/14/2022

**Abstract**

The simultaneous use of several aesthetic elements in speech is a phenomenon that has a long history in the Persian language it is mentioned with these titles "Conflict of images", "Disturbing images" and .... This is considered inappropriate and reduces the originality of the poem because it increases the volume of the images in the text beyond its linguistic capacities, but in Hafez's poetry, many verses can be found in which, despite the simultaneous use of several rhetorical elements in illustration, not only has there not been a conflict of images; Rather, due to the convergence of the images, the meaning of the multi-layered bit and its beauty and imagination have increased In addition, two symmetrical images are finally created, which are not visible at first glance. This rhetorical art in Hafez's poetry, which we have called the "symmetry of images" in the face of the term antagonism of images, has escaped the view of Hafez's rhetoricians and commentators; Hafez has received so much attention that it can be considered as one of his stylistic features. Of course, the extraction of the above-mentioned rhetorical-expressive elements, separately or in duplicate in a verse, has a long history in Hafez's poetry; But this is the first time that their combined form has been introduced as a prism that has at least four side and eventually forms two parallel images.

**Keywords:** image symmetry, image conflict, Hafez, rhetoric, figurative language.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشنامه متون ادبی دوره عراقی  
سال سوم، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱ هـ. ش، صص. ۱-۱۲

## تقارن تصاویر (قرینه‌سازی پنهان) در شعر حافظ

### جمیله اخیانی\*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران

### امیر مؤمنی هزاوه

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۵

### چکیده

استفاده هم‌زمان از چند عنصر زیبایی‌آفرین در سخن، پدیده‌ای است که در زبان فارسی سابقه‌ای طولانی دارد و در بحث‌های زیبایی‌شناسی با نام‌های «تزام تصاویر»، «تصویرهای مزاحم» و... از آن یاد شده است. این کار به دلیل آن که حجم ایماژهای متن را بیشتر از ظرفیت‌های زبانی آن می‌کند، ناپسند ارزیابی می‌شود و از اصالت شعر می‌کاهد، اما در شعر حافظ، بیت‌های بسیاری می‌توان یافت که در آن‌ها با وجود استفاده هم‌زمان از چند عنصر بدیعی‌یابی در تصویرسازی، نه تنها تزام تصاویر پدید نیامده است، بلکه بر اثر هم‌گرایی تصاویر، معنای بیت چندلایه و زیبایی و خیال‌انگیزی آن افزون شده است. علاوه بر آن که در نهایت دو تصویر متقارن خلق شده که در نظر اول به چشم نمی‌آید. این هنرنمایی در شعر حافظ که ما آن را در مقابل اصطلاح تزام تصاویر، «تقارن تصاویر» نامیده‌ایم و از نگاه بلاغت پژوهان و شارحان حافظ دور مانده است، آنچنان مورد توجه حافظ قرار داشته که می‌تواند یکی از مشخصه‌های سبکی او به‌شمار آید. البته استخراج عناصر بدیعی‌یابی یادشده، به شکل جدا از هم یادگانه در یک بیت، در شعر حافظ سابقه‌ای طولانی دارد، اما شکل تلفیقی آن‌ها به صورت منشوری که حداقل چهاروجه دارد و در نهایت دو تصویر موازی را شکل می‌دهد، برای نخستین بار است که معرفی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: تقارن تصاویر، تزام تصاویر، حافظ، بدیع، بیان.

## ۱. مقدمه

تصویرسازی با استفاده از عناصر متعدد بیانی بدیعی، پدیده‌ای است که اندک‌اندک از نیمه قرن پنجم هجری در شعر فارسی ظهور می‌یابد و به تدریج گسترش پیدا می‌کند. پژوهشگران در حوزه زیبایی‌شناسی شعر فارسی، این پدیده را به دو شکل متضاد ارزیابی کرده‌اند: در ارزیابی نخست آن را «تصویرهای مزاحم»، «تزام تصاویر» (ن.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۹۰؛ زرقانی، ۱۳۹۴: ۴۵۱-۴۵۲) و «تعدد تصاویر» (رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۵۴)<sup>(۱)</sup> دانسته‌اند. در این ارزیابی، پدیده یادشده «بی‌اعتدالی» در خلق یا استفاده از تصاویر در شعر به حساب می‌آید (همان‌جا) و محصول کوشش شاعران برای جمع‌آوری و در کنار هم چیدن هرچه بیشتر تصاویرهای شعری است. بروز این پدیده را از یک سو زاده نفوذ شاعران دوره قبل و پرشدن ذهن گویندگان از تصاویر شعری آن‌ها و از سوی دیگر، نبودن شاعر توانایی که تجربه شعری مستقل داشته باشد و به اصطلاح، به خلق تصویرهای مادر پردازد، دانسته‌اند (ن.ک: شفیعی کدکنی، همان: ۱۸۹-۱۹۱). این پدیده در شعر شاعران اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم مانند منوچهری در ادب فارسی و ابن خفاجه اندلسی در ادبیات عرب، نمود بیشتری دارد (ن.ک: عباسی و همکاران، ۱۳۶۴). طالبیان این پدیده را به علم بدیع نیز سرایت داده و تعبیر «آرایه مضاعف» را به کار برده است. منظور وی از «آرایه مضاعف»، همان صنعت «ابداع» در اصطلاح ادیبان قدیم است به شرط آن که تزام ایجاد نکند (طالبیان، ۱۳۷۸: ۴۲۵ و ۴۲۶)<sup>(۲)</sup>.

در ارزیابی دوم، پدیده یادشده، «تضاعف تصاویر» (رستگار فسایی، ۱۳۶۹) و «صور بیانی مضاعف» (صرفی، ۱۳۸۸: ۱۱۲-۱۱۳) نامیده شده و بر خلاف ارزیابی نخست از مُحسنات سخن به حساب آمده است. رستگار فسایی در تعریف «تضاعف تصاویر» می‌گوید: «مراد از تضاعف تصاویر آن است که شاعر در یک بیت یا مصراع به خلق و استعمال چند تشبیه و استعاره، حتی اسطوره و سمبول برای یک امر یا شخص معین پردازد» و بیت زیر را از خاقانی برای آن شاهد آورده است:

ای آب خضر و آتش، موسی و باد عیسی  
داری ز خاک در بند، اجلال و عزت و فر

و در توضیح بیت گفته است: «آب خضر»، «آتش موسی» و «باد عیسی» که هر سه استعاره‌هایی از «خورشید» هستند، «تضاعف تصاویر» را در بیت به وجود آورده‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۴۶). صرفی در نقد نظر رستگار فسایی، تعبیر «تضاعف تصاویر» را شکل گسترش یافته‌ای از «تشبیه جمع» می‌داند که به حوزه استعاره، اسطوره و رمز نیز تسری یافته است و بدون آن که تصریح کند، «تضاعف تصاویر» را چیزی بیش از تشبیه جمع نمی‌داند (صرفی، ۱۳۸۸: ۱۱۳). وی سپس به قیاس «آرایه مضاعف» که طالبیان به کار برده است، «صور بیانی مضاعف» را مطرح می‌کند و آن را گونه‌ای از صور خیال می‌داند که حاصل ترکیب یک صورت بیانی با یک صورت بیانی دیگر و یا با یک آرایه بدیعی و تشکیل یک صورت بیانی مضاعف است (همان: ۱۱۰). به گمان او صور بیانی مضاعف اوج انباشتگی و تزام شعر از صور خیال است، اما تزامی که آشکار نیست و بر خلاف «تزام تصاویر» که شفیعی کدکنی مطرح کرده بود، حاصل ذهن خلاق شاعر است که در تخیل خود، بین تمامی امور و پدیده‌ها ارتباط برقرار می‌کند (همان: ۱۱۱).

با تأمل در شعر حافظ، شکل دیگری از این پدیده را می‌توان یافت که در تحلیل‌های بالا به آن اشاره نشده

است. در این شکل، حافظ با ترکیب و درهم‌تنیدن «تشبیه»، «کنایه»، «استخدام»، «ایهام» و «حسن تعلیل» تصویرهای منشوری و مرکبی می‌سازد که علاوه بر این که نمونه بارزی از وجود سازگاری و هماهنگی میان عناصر متعدد تصویرساز است، در نهایت منجر به خلق دو تصویر موازی یا قرینه هم می‌شود. حافظ با این شگرد که می‌توان آن را «تقارن تصاویر» نامید، تصاویری چندوجهی و منشوری می‌آفریند که گرچه از هر وجه نمودی و درخششی دارد، اما زیبایی و درخشش کامل آن هنگامی است که به دو تصویر موازی ایجادشده در کنار هم توجه شود. دقت در بیت زیر مقصود را روشن تر می‌کند:

سیاه‌نامه تر از خود کسی نمی‌بینم      چگونه چون قلمم دود دل به سر نرود

(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۱۶)

شاعر در بیت بالا دوبار خود را به قلم تشبیه کرده است؛ یک‌بار با وجه شبه قراردادن «دود دل به سر رفتن» می‌گوید: مانند قلم که دود دلش (= مُرگَبَش؛ با توجه به این که مُرگَب را از دوده می‌ساختند) به سرش می‌رود (از نوکش جاری می‌شود) من هم دود دلم به سرم می‌رود (آهی می‌کشم که تا مغز سرم اثر می‌کند). این تشبیه با استعاره و استخدام آمیخته است. «دود دل» استعاره از آه است؛ درعین حال همین «دود دل» استخدام هم دارد: در ارتباط با قلم به معنی «مرگَب» و در ارتباط با شاعر به معنای «آه» است. بار دیگر با وجه شبه قراردادن «سیاه‌نامه بودن» می‌گوید: مانند قلم که سیاه‌نامه است (برگه یا برگه‌هایش بر اثر جاری شدن مرگَب سیاه است) من هم سیاه‌نامه هستم. در این تشبیه کنایه و استخدام آمیخته شده است: «سیاه‌نامه» کنایه از تباه‌کار است. درعین حال «سیاه‌نامه» استخدام هم دارد: در ارتباط با قلم به معنای نوشتن سیاهی (چون هر چه می‌نویسد، سیاه است) و در ارتباط با شاعر در معنای تباه‌کار به کار رفته است. به این ترتیب شاعر دوبار خود را به قلم تشبیه کرده و هر بار با یک وجه شبه متفاوت. شارحان حافظ فقط به تشبیه اول اشاره کرده‌اند؛ چنان که هر وی می‌نویسد: «آهی را که از دل برمی‌خیزد دود دل دانسته و دود دل را به مرکبی تشبیه کرده که از نوک قلم جاری است، می‌گوید از غم این که نامه عملم از همه خلق سیاه‌تر است؛ یعنی از همه کس گناه کارترم از غم و غصه دود از دلم برمی‌خیزد و تا سرم بالا می‌رود؛ مثل مرکب که از درون قلم به سر آن می‌آید و جاری می‌شود» (هروی، ۱۳۶۷: ۹۳۵).

خرمشاهی فقط به معنای کنایه «سیاه‌نامه» پرداخته و شواهدی از حافظ با این تعبیر و تعبیرات مشابه آن (نامه سیاهی، نامه سیاه) آورده است (خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۷۷۲). برزگر خالقی نیز معنی «سیاه‌نامه» را آورده و با توضیح استعاره دود دل می‌نویسد: «در ذهن خواجه از دود، دوده تداعی شده و آه دل را به دوده و مرکب تشبیه کرده است که در سر قلم جاری است؛ به همین سبب می‌فرماید گناه کارتر و سیاه‌نامه‌تر از خود سراغ ندارم؛ پس چگونه همچون قلم دود دلم از سینه برنخیزد و به سر نرود و اشک حسرت نیارم؟» (برزگر خالقی، ۱۳۸۶: ۵۵۰).

حمیدیان «دود» را دارای «ایهام» دانسته و برای آن سه معنی قائل شده است: سیاهی، دود آتش و مرکب (=دوده) (ن.ک: حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۶۲۲) که به نظر نمی‌رسد درست باشد<sup>(۳)</sup>. چنان که ملاحظه می‌شود حافظ پژوهان متوجه استخدام بیت و نیز تشبیه دوم نشده و از کنار آن گذشته‌اند، اما آنچه مورد نظر این مقاله است فقط اینها نیست، بلکه همراهی این عناصر با عنصر «حسن تعلیل» است که منجر به خلق دو تصویر متقارن می‌شود و تا به حال به آن توجه نشده است. این «حسن تعلیل» عبارت است از این که قلم به سبب سیاه‌نامگی است که دود دلش به سرش

می‌رود. به این ترتیب دو تصویر قرینه خلق می‌شود:

من به دلیل سیاه کاری، دود دلم به سرم می‌رود.

قلم هم به دلیل سیاه کاری، دود دلش به سرش می‌رود.

این شیوه تصویرسازی که می‌توان آن را از ظریف کاری‌های بدیعی بیانی حافظ محسوب کرد، در هیچ یک از تعبیرهایی که پیش‌تر بیان شد، نمی‌گنجد. در مقاله حاضر، این قرینه‌سازی پنهان در شعر حافظ تحت عنوان «تقارن تصاویر» با استفاده از عناصر متعدد بدیعی بیانی، معرفی و نمونه‌های آن تشریح شده است.

### ۱-۱. پیشینه تحقیق

درباره کاربرد تشبیه، کنایه، استخدام، و حسن تعلیل در شعر حافظ به صورت مجزا از یکدیگر، پژوهش‌های فراوانی انجام شده است که ذکر تمامی آن‌ها نه امکان‌پذیر و نه مفید خواهد بود، اما درباره همراهی درهم‌تنیده این عناصر بدیعی بیانی، پژوهش‌های اندکی دیده می‌شود که البته فقط به همراهی دو عنصر اختصاص دارد؛ از جمله صرفی (۱۳۸۸) در مقاله «صور بیانی مضاعف در شعر فارسی» به دسته‌بندی صور بیانی مضاعف در دو گروه: «یک صورت بیانی با یک صورت بیانی دیگر» و «یک صورت بیانی با یک آرایه بدیعی» پرداخته است. در مقاله فوق فقط به صورت‌های بیانی دو تایی (بیشتر در شعر خاقانی) پرداخته شده است. در مقاله «صور حسن تعلیل در شعر حافظ» از قاسمی پور و گلی‌زاده نیز از همراهی دوبه‌دوی برخی عناصر بدیعی بیانی سخن گفته شده است و نویسندگان در ضمن سخن از «همراهی حسن تعلیل با صناعات دیگر در شعر حافظ» به «حسن تعلیل و انواع تشبیه» و «حسن تعلیل و ایهام» نیز به صورت گذرا اشاره کرده‌اند (قاسمی پور و گلی‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۹۷-۱۹۹)، اما درباره درهم‌تنیدگی شبکه ای و منشوری پیش از دو عنصر یا کشف دو تصویر متقارن در شعر حافظ تاکنون پژوهش مستقلی انجام نشده است.

### ۲. تقارن تصاویر در شعر حافظ

شفیعی کدکنی شعر حافظ را دارای «نظام اطلاع‌رسانی با حداکثر رسانگی و حداکثر پیچیدگی» می‌داند و توضیح می‌دهد که منظور از «پیچیدگی» تشویش ذهن یا غموض شعر نیست، بلکه «تعدد و تنوع عوامل متضاد از سویی و تصویر اجتماع و وحدت آن‌ها از سوی دیگر» است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۹۷-۹۸). همین نکته موجب شده است که شعر حافظ هم‌چنان قابلیت کشف ظرافت‌های هنری را داشته باشد؛ ظرافت‌هایی که به قول هروی «چنان که باید در علم بدیع فارسی به تعریف نیامده‌اند» (هروی، ۱۳۶۷: ۱۵۰۹).

چنان‌که اشاره شد یکی از این ظرافت‌های هنری که بدون در نظر داشتن آن نمی‌توان به عمق معنا و جنبه‌های پنهانی‌تر خیال‌انگیزی و زیبایی‌سخن حافظ راه برد، ساخت تصاویر متقارن با استفاده از عناصر متعدد بدیعی بیانی است. در ایجاد این تصاویر متقارن چند ویژگی جلب نظر می‌کند:

۱. حداقل چهار عنصر تشبیه، کنایه، حسن تعلیل و استخدام در خلق دو تصویر متقارن نقش دارند و گاهی بیش از یک‌بار به کار می‌روند. البته ممکن است همراه با این عناصر، عناصر دیگری مانند مراعات نظیر، تضاد، ایهام تناسب، ایهام تضاد و... نیز وجود داشته باشد؛

۲. ادات تشبیه همیشه ذکر می‌شود؛

۳. گاهی عنصر ایهام نیز به این عناصر اضافه می‌شود. بدیهی است در این صورت وجه دیگری به این منشور پرتالو افزوده می‌گردد. در نهایت دو تصویر موازی یا قرینه در بیت ایجاد می‌شود. بر این اساس می‌توان تصاویر متقارن در شعر حافظ را در دو گروه جای داد: «تصاویر متقارن پنج‌وجهی» و «تصاویر متقارن چهاروجهی» که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

## ۲-۱. تصاویر متقارن پنج‌وجهی

منظور از تصاویر متقارن پنج‌وجهی تصاویری است که با پنج عنصر تشبیه، کنایه، استخدام، حسن تعلیل و ایهام ایجاد شده‌اند. این نوع تصاویر را می‌توان عالی‌ترین نوع تصاویر متقارن دانست؛ چراکه جنبه منشوری و خیال‌انگیزی بیت را به اوج می‌رسانند. نکته جالب در این تصاویر پنج‌وجهی این است که عنصر ایهام در این تصاویر گاه مربوط به مشبه می‌شود و گاه مربوط به مشبه‌به و گاه مربوط به هردو و طبیعتاً اوج این زیبایی منشوری زمانی است که ایهام به هردو (یعنی هم مشبه و هم مشبه‌به) بازمی‌گردد. بر همین اساس این تصاویر پنج‌وجهی را در سه بخش «تصاویر متقارن با ایهام مشبه»، «تصاویر متقارن با ایهام مشبه‌به» و «تصاویر متقارن با ایهام دوگانه مشبه و مشبه‌به» بررسی می‌کنیم.

### ۲-۱-۱. تصاویر متقارن با ایهام «مشبه»

برای بررسی این نوع تصویرسازی، این بیت حافظ را در نظر می‌گیریم:

مقیم بر سر راهش نشسته‌ام چون گرد      بدان هوس که بدان رهگذار باز آید

(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۲۷)

ظاهر بیت و معنای آن ساده است و در نگاه اول شاید تصاویر ساخته شده به چشم نیاید، اما با دقت در بیت، پنج عنصر قابل تشخیص است:

**تشبیه:** شاعر خود را از جهت «بر سر راه بودن» به گرد تشبیه کرده است؛

**کنایه:** «بر سر راه نشستن» کنایه از چشم‌انتظار بودن؛

**استخدام:** «بر سر راه نشستن» در ارتباط با گرد وجود گرد و غبار در راه‌ها و در ارتباط با شاعر به معنای چشم‌انتظار بودن؛

**ایهام:** «چون گرد» ایهام دارد و مربوط به مشبه (شاعر) است. شاعر هم می‌خواهد بگوید من مانند گرد که در راه‌هاست، در سر راه معشوق نشسته‌ام و هم اشاره می‌کند که مانند گرد بی‌ارزشی در راه معشوق هستم؛

**حسن تعلیل:** شاعر برای دیده شدن گرد و غبار در رهگذار (کوی و برزن) علت ادبی آورده است: اگر گرد و غبار در راه‌گذرها می‌بینید از آن روست که گرد هم در انتظار آن است که روزی معشوق از آنجا بگذرد تا او را ببیند. چنان که ملاحظه می‌شود این عناصر به گونه‌ای با هم ترکیب شده‌اند که در نهایت دو تصویر متقارن خلق کنند: من و گرد هر دو از اشتیاق دیدن دوست در سر راه نشسته‌ایم. به عبارت دیگر شاعر با ایجاد تصاویر متقارن هم‌زمان دو تابلو را در برابر ما به نمایش درمی‌آورد: در یک تابلو «گردی» است که در انتظار معشوق است و در تابلوی دیگر «شاعر عاشقی» است که او هم در سر راه به انتظار معشوق نشسته و چون این انتظار دائمی است، او را هم مانند گرد و غبار می‌توان در راه‌ها مشاهده کرد. نمونه زیر نیز از همین نوع است:

بدان هوس که به مستی ببوسم آن لب لعل چه خون که در دلم افتاد همچو جام و نشد

(همان: ۲۴۰)

شاعر خود را از جهت خون در دل افتادن به جام تشبیه کرده است.

«خون در دل افتادن» کنایه از غصه‌دار شدن است. «خون در دل افتادن» استخدام هم دارد: در ارتباط با جام به

معنی شراب داخل آن و در ارتباط با شاعر به معنای غصه‌دار شدن است.

«به مستی بوسیدن» ایهامی دارد که به مشبه (شاعر) بازمی‌گردد با دو معنی: الف) در حالت مستی شاعر؛ یعنی

هوس دارم که به هنگامی که مست هستم او را ببوسم؛ ب) در حالت مستی معشوق؛ یعنی هوس دارم که به

هنگامی که معشوق مست است او را ببوسم.

**حسن تعلیل:** شاعر دلیل پر شدن جام از شراب را این می‌داند که جام می‌خواهد لب یار را در حال مستی ببوسد

(تماس لب یار با جام به هنگام باده‌نوشی). در نهایت شاعر دو تصویر متقارن خلق کرده است: من و جام هر دو

می‌خواهیم لب یار را در مستی ببوسیم.

## ۲-۱-۲. تصاویر متقارن با ایهام «مشبه به»

در این نوع تصویرسازی همه عناصر نوع قبل حضور دارند. با این تفاوت که ایهام ایجاد شده مربوط به مشبه به

است، اما نکته مهم این است که با این نوع ایهام، حسن تعلیل نیز دووجهی می‌شود. برای توضیح، این بیت حافظ

را در نظر می‌گیریم:

ز تاب آتش دوری شدم غرق عرق چون گل بیار ای باد شبگیری نسیمی زان عرق چینم

(همان: ۴۲۲)

در این بیت نیز همان پنج عنصر گفته شده قابل تشخیص است:

**تشبیه:** شاعر خود را از جهت غرق عرق بودن به گل تشبیه کرده است؛

**کنایه:** «غرق عرق بودن» کنایه از عرق کردن زیاد؛

**استخدام:** «غرق عرق بودن» در ارتباط با گل به معنی نشستن شبنم یا قطره باران روی آن و در ارتباط با شاعر به

معنای عرق کردن؛

**ایهام:** «غرق عرق بودن» ایهام دارد و مربوط به مشبه به (گل) است: الف) نشستن شبنم یا قطره باران بر روی آن؛

ب) قطره‌های عرق ایجاد شده به هنگام گلاب‌گیری.

**حسن تعلیل:** چنان که اشاره شد در این نوع تصویرسازی، دو حسن تعلیل به وجود می‌آید: ۱. شبنم روی گل

در واقع عرق گل از دوری یار است؛ ۲. قطره‌هایی که در هنگام گلاب‌گیری از گل ایجاد می‌شود، نیز عرق گل از

دوری یار هستند. در نهایت دو تصویر قرینه ایجاد شده است: من و گل هر دو از دوری یار غرق عرق هستیم.

نکته دیگر این که گاهی در یک بیت، برخی از این پنج عنصر بیش از یک‌بار به کار رفته‌اند؛ چنان که در بیت زیر

علاوه بر موارد مطرح شده در بالا، کنایه و استخدام هر کدام دوبار به کار رفته‌اند:

تا بو که دست در کمر او توان زدن در خون دل نشسته چو یاقوت احمریم

(همان: ۳۶۲)

«دست در کمر زدن» و «در خون دل نشستن» هر دو کنایه هستند؛ اولی کنایه از در آغوش گرفتن و دومی کنایه از نهایت اندوه‌گینی. هم‌چنین «دست در کمر زدن» و «در خون دل نشستن» هر دو استخدام دارند. «دست در کمر زدن» در ارتباط با یاقوت به معنی جای گرفتن بر کمر بند معشوق و در ارتباط با شاعر به معنای در آغوش گرفتن وی است. «در خون دل نشستن» نیز در ارتباط با یاقوت به معنی سرخی آن و در ارتباط با شاعر به معنای نهایت اندوه‌گینی است. علاوه بر آن که بقیه عناصر در جای خویش هستند:

**ایهام:** «در خون دل نشسته» ایهامی دارد که به مشبه به (یاقوت) بازمی‌گردد: الف) به معنی به رنگ خون بودن آن؛ ب) اشاره به شیوه گذشتگان در قراردادن یاقوت و لعل و ... میان دل یا جگر به قصد خوش آب و رنگ شدن آن‌ها (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۵۱). در این جا نیز دو حسن تعلیل وجود دارد: ۱. دلیل سرخی یاقوت این است که می‌خواهد خوش‌رنگ باشد تا در کمر بند معشوق جای بگیرد؛ ۲. دلیل قرار گرفتن یاقوت در میان خون جگر تازه این است که می‌خواهد خوش‌رنگ باشد تا در کمر بند معشوق جای بگیرد. در نهایت نیز دو تصویر متقارن ایجاد شده است: من و یاقوت هر دو به امید دست در کمر یار زدن در خون نشسته‌ایم.

### ۲-۱-۳. تصاویر متقارن با ایهام «مشبه» و «مشبه‌به»

چنان‌که اشاره شد، تصاویر متقارنی که ایهام موجود در آن‌ها هم‌مشبه را دربرمی‌گیرد و هم‌مشبه‌به را از زیباترین و خیال‌انگیزترین نوع تصاویر متقارن هستند و می‌توانند هم‌زمان دو شبکه تصویری را در بیت به وجود آورند. به‌عنوان نمونه وقتی می‌خوانیم:

چو گل هر دم به بوی جامه بر تن / کنم چاک از گریبان تا به دامن

(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۷۹)

شاعر علاوه بر به‌کاربردن عناصر مذکور یعنی تشبیه (شاعر خود را از جهت گریبان چاک کردن به گل تشبیه کرده است)، کنایه («گریبان چاک کردن» کنایه از شیدایی)، استخدام («گریبان چاک کردن» در ارتباط با گل به معنی شکفته شدن و در ارتباط با شاعر به معنای شیدایی) و حسن تعلیل (این که گل هر لحظه بیشتر شکفته می‌شود، به دلیل رایحه خوش تو یا در آرزوی توست)، ایهام را به گونه‌ای به کار گرفته که هم‌زمان هم مربوط به مشبه است و هم مشبه‌به. در توضیح آن باید گفت «بو» دو معنی دارد: یکی رایحه و دیگری آرزو، اما این ایهام مربوط به هر دوست: هم شاعر از رایحه خوش معشوق جامه به تن پاره می‌کند و هم گل. هم‌چنین هم شاعر از آرزوی معشوق جامه به تن پاره می‌کند و هم گل. به این ترتیب هم‌زمان چهار تصویر متقارن به وجود آمده است:

۱. من و گل هر دو از رایحه خوش دوست گریبان چاک می‌کنیم؛

۲. من و گل هر دو از آرزوی دوست گریبان چاک می‌کنیم.

بیت زیر نیز نمونه دیگری از این هنر‌نمایی است:

چو غنچه بر سرم از کوی او گذشت نسیمی / که پرده بر دل خونین به بوی او بدریدم

(همان: ۳۱۳)

**تشبیه:** شاعر خود را دوبار به غنچه تشبیه کرده: الف) از جهت گذشتن نسیم بر سرش؛ ب) از جهت پرده بردن دریدن.



**کنایه:** دو کنایه در بیت وجود دارد: «دل خونین» کنایه از غمگین و «پرده بر دل دریدن» کنایه از شیدا شدن. **استخدام:** دو استخدام در بیت وجود دارد: الف) «دل خونین» در ارتباط با غنچه به معنی درون سرخ‌رنگ و در ارتباط با شاعر به معنای غمگین؛ ب) «پرده دریدن» در ارتباط با غنچه به معنی شکفتن و در ارتباط با شاعر به معنای شیدا شدن.

**حسن تعلیل:** دلیل شکفتن غنچه، اشتیاق نسبت به بوی خوش معشوق است؛ چراکه گل هم عاشق رنگ و بوی معشوق حافظ است. چنان که در بیت زیر می‌بینیم:

می‌خواست گل که دم‌زند از رنگ و بوی دوست      از غیرت صبا نفسش در دهان گرفت

(همان: ۸۵)

**ایهام:** «بو» ایهام دارد: الف) رایحه؛ ب) آرزو و این ایهام به مشبه و مشبه‌به هر دو بازمی‌گردد و هم‌زمان چهار تصویر متقارن را در بیت به وجود می‌آورد:

۱. من و غنچه هر دو از رایحه خوش دوست گریبان چاک می‌کنیم؛
۲. من و غنچه هر دو از آرزوی دوست گریبان چاک می‌کنیم.

## ۲-۲. تصاویر متقارن چهاروجهی

منظور از تصاویر متقارن چهاروجهی تصاویری است که فقط با چهار عنصر تشبیه، کنایه، استخدام و حسن تعلیل ایجاد شده‌اند. به عبارت دیگر، ایهام در این تصاویر نقشی ندارد؛ از این رو یک وجه از این منشور کاسته شده است، اما هم‌چنان دو تصویر متقارن ایجاد شده است. چنان که در بیت زیر می‌بینیم:

تا چو مجمر نفسی دامن جانان گیریم      جان نهادیم بر آتش ز پی خوش نفسی

(همان: ۴۴۴)

شاعر خود را از جهت جان بر آتش نهادن به مجمر تشبیه کرده است. «جان بر آتش نهادن» کنایه از رنج کشیدن است. «جان بر آتش نهادن» استخدام دارد: در ارتباط با مجمر به معنی قراردادن آتش درون آن و در ارتباط با شاعر به معنای رنج کشیدن است. بیت حسن تعلیل هم دارد: اگر مجمر جان بر آتش نهاده (پیوسته درونش پر از آتش است)، به این دلیل است که خوش نفس (=خوش‌بو) باشد تا بتواند به دامن جانان برسد (با توجه به این که در مجالس درون مجمر مواد خوشبو می‌ریختند تا بوی خوش پیدا کند) و در نهایت دو تصویر متقارن ایجاد شده است: من و مجمر برای این که بتوانیم لحظه‌ای به دوست برسیم، هر دو جان به آتش سپرده‌ایم. نمونه‌های زیر نیز از همین نوع است:

شکسته گشت چو پشت هلال قامت من      کمان ابروی یارم چو وسمه باز کشید

(همان: ۲۳۲)

**تشبیه:** شاعر قامت خود را از جهت خمیدگی به پشت هلال تشبیه کرده است.

**کنایه:** «شکسته گشتن قامت» کنایه از ناتوان شدن، از پا درآمدن.

**استخدام:** «شکسته گشتن» در ارتباط با هلال به معنی حالت خمیده آن و در ارتباط با شاعر به معنای از پا درآمدن.

**حسن تعلیل:** دلیل هلالی بودن شکل ماه این است که از وسمه کشیدن ابروی یارم (از عشق یا حسادت) شکسته شده است. **تصاویر متقارن:** من و هلال هر دو از وسمه کشیدن معشوق، پشتمان شکسته است.

دل صنوبریم همچو بید لرزان است      ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست

(همان: ۶۰)

**تشبیه:** شاعر خود را از جهت لرزان بودن به بید تشبیه کرده است.

**کنایه:** «لرزان» کنایه از مضطرب.

**استخدام:** «لرزان بودن» در ارتباط با بید به معنای تکان خوردن شدید شاخ و برگ آن و در ارتباط با شاعر به معنای مضطرب بودن.

**حسن تعلیل:** لرزش شاخ و برگ بید از حسرت قد و بالای معشوق است (چون معشوق راست قامت است درحالی که بید شاخه‌هایش حالت خمیده دارد).

**تصاویر متقارن:** من و بید هر دو از حسرت قد و بالای دوست می‌لرزیم.

ز شوق نرگس مست بلندبالایی      چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم

(همان: ۳۷۰)

**تشبیه:** شاعر خود را از جهت با قدح کنار جوی بودن به لاله تشبیه کرده است.

**کنایه:** «بر لب جو افتادن» کنایه از مستی.

**استخدام:** «بر لب جو افتادن» در ارتباط با لاله به معنی رویدن آن در کنار جویبار و در ارتباط با شاعر به معنای افتادن از مستی بر کنار جوی.

**حسن تعلیل:** دلیل حالت کاسه‌ای لاله و رویدنش در کنار جویبار این است که خواسته جام شرابی بسازد تا با یاد چشم مست یار بنوشد و مست شود.

**تصاویر متقارن:** من و لاله هر دو از شوق چشمان دوست (که مست است) قدح بر کف کنار جویم.

نکته دیگر اینکه در این نوع بیت‌های منشوری، گاه وجه شبه متعدد است؛ مانند بیت زیر که دو وجه شبه دارد:

چون صبا با تن بیمار و دل بی طاقت      به هواداری آن سرو خرامان بروم

(همان: ۳۴۹)

**تشبیه:** شاعر خود را از دو جهت به صبا تشبیه کرده: الف) از جهت بیماری؛ ب) از جهت بی طاقتی.

بقیه عناصر نیز در جای خود هستند:

**کنایه:** «هواداری» کنایه از عشق.

**استخدام:** «هواداری» در ارتباط با صبا به معنی حقیقی هوا داشتن و در ارتباط با شاعر به معنای مجازی عاشقی و دوستداری.

**حسن تعلیل:** دلیل وزیدن همیشگی صبا، رفتن به هواداری معشوق است. به عبارت دیگر، صبا نیز عاشق معشوق حافظ است. سابقه عشق صبا به معشوق حافظ را در جاهای دیگر دیوان نیز می‌بینیم که هم عاشق چهره و قامت اوست:

در چمن باد بهاری ز کنار گل و سرو      به هواداری آن عارض و قامت برخاست

(همان: ۲۱)

و هم عاشق موی و بوی او:

به بوی زلف و رخت می‌روند و می‌آیند صبا به غالیه سایه و گل به جلوه‌گری

(همان: ۴۴۱)

**تصاویر متقارن:** من و باد صبا از عشق معشوق است که سیر می‌کنیم.

گاه نیز دیگر عناصر بیش از یکبار تکرار شده‌اند، مانند بیت زیر:

چو غنچه بال لب خندان به یاد مجلس شاه پیاله گیرم و از شوق جامه پاره کنم

(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۳۹)

که علاوه بر این که وجه شبه متعدد است و شاعر از سه جهت: «خندان‌بودن»، «پیاله گرفتن» و «جامه پاره کردن» خود را به غنچه تشبیه کرده است، دو کنایه و دو استخدام هم دارد:

**کنایه‌ها:** الف) «پیاله گرفتن» کنایه از باده‌نوشی؛ ب) «جامه پاره کردن» کنایه از بی‌قراری.

**استخدامها:** الف) «پیاله گرفتن» در ارتباط با شاعر به معنای شراب‌نوشیدن و در ارتباط با غنچه در معنای مجازی (شکل ظاهری غنچه)؛ ب) «جامه پاره کردن»: در ارتباط با شاعر به معنای بی‌قراری کردن و در ارتباط با غنچه به معنای مجازی (شکفتن).

**حسن تعلیل:** اگر غنچه خندان است و پیاله می‌گیرد و از شوق جامه به تن پاره می‌کند، به یاد مجلس شاه است؛ چرا که غنچه باید جامه به تن پاره کند (بشکفتد) تا لایق مجلس شاه شود<sup>(۴)</sup>. (دلیل ادبی آوردن برای شکل طبیعی گل که مانند جام شراب است و شکفتن آن).

و در نهایت دو تصویر متقارن: من و غنچه هر دو از شوق مجلس شاه پیاله می‌گیریم و جامه به تن می‌دریم. در واقع شاعر تابلویی را برابر ما نمایش می‌دهد که در آن دو نفر برای حضور در مجلس شاه آماده می‌شوند: یکی غنچه که خوشحال و خندان، با جامی در دست، در حال جامه پاره کردن (شکفتن) است تا بتواند در مجلس حضور یابد و دیگری حافظ که با خوشحالی جام می‌به دست گرفته و از شادی در پوست خود نمی‌گنجد.

### ۳. نتیجه‌گیری

بر اساس داده‌های مقاله حاضر، گونه‌ای ویژه از تصویرسازی در شعر حافظ وجود دارد که شارحان حافظ و بلاغت‌نویسان تاکنون به آن توجه نکرده‌اند و آن استفاده هم‌زمان از چند عنصر زیبایی‌آفرین در سخن است که شبکه‌منشوری ویژه‌ای ایجاد می‌کند و در نهایت منجر به ایجاد دو «تصویر قرینه» در بیت می‌شود؛ به این معنی که شاعر با ایجاد تصاویر متقارن، هم‌زمان دو تابلو را در برابر ما به نمایش درمی‌آورد. توجه به این تصاویر قرینه‌ای که می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه شعر حافظ به حساب آورد، موجب درک عمق زیبایی تصویرهای او می‌شود و گوشه دیگری از هنرنمایی حافظ را آشکار می‌کند و او را بیش و پیش از هر صفت دیگر (از قبیل عارف، مصلح و...) در جامه «شاعر» می‌نمایاند.

در ایجاد این تصاویر متقارن، حداقل چهار عنصر بدیعی‌بیانی (تشبیه، کنایه، حسن تعلیل، و استخدام) دخیل است؛ علاوه بر آن، گاه عنصر ایهام نیز به این عناصر افزوده می‌شود که نوع اخیر را می‌توان عالی‌ترین نوع تصاویر متقارن دانست؛ چرا که به شدت ویژگی منشوری و خیال‌انگیز بیت را افزون می‌کنند. عنصر ایهام در این تصاویر

پنج وجهی گاه مربوط به مشبه می‌شود و گاه مربوط به مشبه‌به و گاه مربوط به هردو و طبیعتاً اوج این زیبایی منشوری زمانی است که ایهام به هردو (یعنی هم مشبه و هم مشبه‌به) بازمی‌گردد.

### پی‌نوشت‌ها

- (۱) نظر رستگار فسایی از مقالهٔ محمدرضا صرفی که مشخصات آن در منابع آمده، نقل شده است.
- (۲) نظر طالبیان از مقالهٔ محمدرضا صرفی که مشخصات آن در منابع آمده، نقل شده است.
- (۳) ایهام به کاربردن واژه‌ای است که حداقل دو معنی داشته باشد. کزازی (۱۳۷۳: ۱۲۹) می‌نویسد: «تنها با معنای قاموسی و زبانی یا معنایی که هم‌دوش و هم‌سنگ با آن‌ها شده‌اند، می‌توان ایهام ساخت. معنای هنری که سخنور با ترفندهایی بیانی چون مجاز و استعاره از واژه خواسته است... در ایهام کاربردی نمی‌تواند داشت». «دود» یک معنی بیشتر ندارد و معانی دیگر آن مجازی است و فقط در جمله قابل دریافت است.
- (۴) یکی از کاربردهای گل سرخ استفاده از آن در مجالس بزم شاهانه بوده است. در تاریخ بیهقی می‌خوانیم: «آنچه از باغ من از گل صدبرگ بخندید شبگیر آن را به خدمت امیر فرستادم» (بیهقی، ۱۳۸۸: ۳۲۵).

### منابع

- برزگر خالقی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *شاخ نبات حافظ*، چاپ سوم، تهران: زوار.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۸)، *تاریخ بیهقی*، به تصحیح محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی، چاپ اول، تهران: سخن.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، *دیوان حافظ*، به سعی سایه، چاپ پانزدهم، تهران: کارنامه.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، *شرح شوق*، چاپ دوم، تهران: قطره.
- خرماهی، بهاء‌الدین (۱۳۶۸)، *حافظ‌نامه*، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹)، *ایهام در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: سروش.
- زرقانی، مهدی، (۱۳۹۴)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چاپ پنجم، تهران: نشر ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *این کیمیای هستی*، ج ۳، چاپ سوم، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ هشتم، تهران: آگاه.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۸)، «صور بیانی مضاعف در شعر فارسی»، *پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱، بهار، ۱۰۷-۱۳۲.
- طالبیان، یحیی (۱۳۸۷)، *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی*، کرمان: عماد کرمانی.
- قاسمی پور، قدرت و پروین گلی‌زاده (۱۳۹۵)، «صور حسن تعلیل در شعر حافظ»، *فنون ادبی*، سال هشتم، شماره ۱ (پیاپی ۱۴)، ۱۸۹-۲۰۴.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳)، *بدیع*، چاپ دوم، تهران: ماد (وابسته به نشر مرکز).
- هروی، حسینعلی (۱۳۶۷)، *شرح غزل‌های حافظ*، چاپ دوم، تهران: نشر نو.

### References

- Barzegar Khaleghi, Mohammad Reza (2007), *Shakh e Nabat e Hafez* (Hafez Candy Horn), third edition, Tehran: Zavvar.
- Bayhaqi, Abolfazl (2009), *Tarikh e Bayhaqi* (History of Bayhaqi), edited by Mohammad Jafar Yahaghghi and Mehdi Seyyedi, first edition, Tehran: Sokhan.
- Ghasempur, Ghodrat and Parvin Golizadeh (2016), "Sovar e Hosn e Talil Dar Sher e Hafez" (Models of aetiologia in Hafez's Poetry), *Literary Techniques*, Eighth Year, No. 1 (14 consecutive), Spring, 189-204.

- Hafez Shirazi, Khajeh Shamsoddin Mohammad (2011), *Divan e Hafez* (Hafez's Divan), edited by Sayeh, 15th edition, Tehran: Karnameh.
- Hamidiyan, Said (2013), *Sharh e Shogh* (Description of Enthusiasm), Second Edition, Tehran: Ghatreh.
- Heravi, Hoseyn Ali (1988), *Sharh e Ghazalhay e Hafez* (Description of Hafez's lyric poems), second edition, Tehran: Nashr-e No.
- Kazzazi, Mirjalaloddin (1992), *Badi* (Rhetoric), second edition, Tehran: Mad (affiliated to Markaz Publishing).
- Khorramshahi, Baha'oddin (1989), *Hafez Nameh*, Third Edition, Tehran: Elmi and Farhangi.
- Rastgu, Seyyed Mohammad (2000), *Ebham dar Sher e Farsi* (Ambiguity in Persian Poetry), First Edition, Tehran: Soroush.
- Sarfi, Mohammad Reza (2009), "Sovare Bayani e Mozaaf Dar Sher e Farsi" (Double expression forms in Persian poetry), *Journal of Persian Language and Literature*, No. 1, Spring, 107-132.
- Shafii Kadkani, Mohammad Reza (2018), *In Kimiyay e Hasti* (This Alchemy of Existence), Volume 3, Third Edition, Tehran: Sokhan.
- Shafii Kadkani, Mohammad Reza (2001), *Sovar e Khiyal Dar Sher e Farsi* (Images of Imagination in Persian Poetry), Eighth Edition, Tehran: Agah.
- Talebiyan, Yahya (2008), *Sovar e Khiyal Dar Sher e Shaeran e sabk e Khorasani* (Images of Imagination in the Poetry of Khorasani Poets), Kerman: Emad Kermani.
- Zarghani, Mehdi, (2015), *Cheshmandaz e Sher e Moaser e Iran* (A look at contemporary poetry of Iran), Fifth Edition, Tehran: Third.

