مجلهٔ علمی ـ پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان
دورهٔ دوم، شماره چهل و یکم
تابستان ۱۳۸٤، صص۱٤۲-۱۲۱

فراتـر از ایهـام

دکتر حسین آقا حسینی* - فاطمه جمالی**

چکیده

زبان یکی از مهمترین و زیباترین پدیده‌های هستی و از تجلیات نامکرر حق است که مانند دیگر پدیده ها پیوسته دستخوش تغییر و دگرگونی می شود. بررسی ابعاد گوناگون زبان می‌تواند ما را با راز و رمزهای شگفت انگیز آن اندکی آشنا سازد و استفادهٔ هنرمندانه از آن نیز آشکار کنندهٔ بسیاری از شگفتیها و راز و رمزهای آن است.

یکی از هنرمندترین و هوشیارترین سخنوران ادب فارسی که خالق شگفتیهای فراوان و گوناگون در عرصهٔ سخنوری به شمار می‌آید، حافظ شیرین سخن است. وی زیرکانه و رندانه از لطایف و ظرایف سخن برای بروز و ظهور اندیشه ها و بیان جهان بینی خویش استفاده کرده و با تردستی فراوان از آن سود جسته است.

از میان آرایه‌هایی که سخنوران در عرصهٔ سخن،کلام خویش را با آن زینت می‌بخشند، ایهام است. ایهام درشعر حافظ جایگاه والایی دارد و بیش از سایر صنایع ادبی، جلوه گری می کند. اما نکتهٔمهمی که دراین‌گونه آرایه‌های دو یا چند وجهی در شعر حافظ دیده می شود، فراتر از تعاریفی است که در

---

* - عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

** - مدرس دانشگاه علوم پزشکی اصفهان

این‌باره درکتابهای پیشینیان‌و معاصران آمده است.اگر بخواهیم‌میان‌ایهامهای حافظ‌وتعاریف و شواهد موجود درکتابها و مقالات نسبتی‌برقرار کنیم، باید از میان نسب اربعه، عموم وخصوص مطلق را برگزینیم. درکتابهای بلاغی عموماً برای ایهام دو ویژگی یاد کرده اند: اول این که ایهام در لفظ صورت می گیرد و دیگر این که از معنی قریب و بعید لفظ سخن به میان آمده است، در حالی که در شعر حافظ این همیشه صدق نمی کند و هر دو ویژگی یا حداقل یکی از آن دو را در بسیاری از ابهامها و آرایه های دو وجهی شعر حافظ نمی توان یافت.

بجز اینها، صنایع بی نام دیگری در شعر این سخنور بزرگ هست که گاهی کشف آنها سبب نامگذاری تازه ای برای آن شده است. « تصحیف تناسب و تصحیف تضاد» از این تازه ترین نامگذاریهاست. اما هنر حافظ در آرایشهای سخن فراتر از این مطالب است.

واژه‌های کلیدی

ایهام، فراتر از ایهام، استخدام، تناسب، ایهام تناسب، ایهام تضاد، تصحیف تناسب، تصحیف تضاد.

مقدمه

کلام ملفوظ یعنی سخن را باید اساسی ترین و مهمترین ابزار انتقال اندیشه و رکن اصلی ظهور جهان بینی انسان دانست. سخن نه صرفاً از جهت کلام ملفوظ، بلکه از دیدگاه استفادهٔ هنرمندانه و زیرکانه، یکی از پیچیده ترین و رازناک ترین اسرار هستی است که تحقیق و پژوهش در ابعاد گوناگون آن پایان ناپذیر خواهد بود و هرگز همهٔ ابعاد و رموز آن کشف نخواهد شد. اگر چه استفادهٔ انسانها از سخن در کلیات یکسان و همانند است، اما هر سخنوری در راه بیان و تبیین اندیشه ها و جهان درونی خویش به گونه‌ای از آن بهره می برد که با همهٔ شباهتها، با دیگران متفاوت است و مرز این شباهتها و تفاوتها به حدی پیچیده و رمز آلود است که تشخیص آن بآسانی ممکن نیست.

چگونگی به کارگیری زبان به عوامل متعددی بستگی دارد که هر کدام از آنها تأثیر خاصی در سخنوری و پیام رسانی خواهد داشت و از میان همهٔ آنها باید هنر و استعدادهای فردی را مهمترین و اساسی ترین عامل دانست. چه بسا که دو سخنور

متفکر که اندیشه ها و بینشهای تقریباً مشابه و نزدیکی داشته باشند و زمینه های بروز استعداد سخنوری برای آنها در شرایط نسبتاً یکسانی باشد، اما در میدان سخنوری یکی بر دیگری، کاملاً رجحان داشته باشد؛ به طوری که این تفاوت کاملاً مشهود شود. این موضوع صرفاً به استعداد ذاتی و چگونگی استفادهٔ سخنور از آن بستگی دارد.

در میان بزرگان شعرو ادب فارسی، هنرمندان سخنوری ظهور کرده اند که بررسی کلام هر یک اعجاب مخاطبان را برانگیخته است. فردوسی در حماسه، نظامی در شعر غنایی، مولوی در مثنوی و غزل، سعدی در انواع گوناگون نظم و نثر، و حافظ نیز در غزل سرآمد آنان به شمار می آیند. در این میان بزرگانی چون ابوالفضل بیهقی، نصرالله منشی و امثال آنها را در پدید آوردن سبکی نو همراه با شیوه های بلاغی خاص در نثر نباید فراموش کرد.

اگر سعدی به «افصح المتکلمین» یعنی برترین سخنوران زبان فارسی شهرت یافته، گزاف و نابجا نبوده است و الحق که او در نظم و نثر این شایستگی را یافته است تا بدین عنوان زبانزد خاص و عام گردد؛ چنانکه حافظ نیز به سبب نبوغ خویش و استفاده از بهترین شیوه های زبان و پدید آوردن زیباترین و گرانبهاترین مفاهیم با لطیف ترین و دلپذیرترین بیان، نظر همگان را به سوی خویش جلب کرده واز سوی مخاطبان به «لسان الغیب» شهرت یافته است و به گفتهٔ یکی از صاحبنظران: «حافظ حتی در عصر ما با تمام دگرگونی و استحاله ای که در باورها و پسندها حادث شده است، هنوز زنده ترین شاعر معاصر است» (٤ / ص ۸۱).

از میان شاعران ادب فارسی حافظ را باید پرسر و صداترین و بحث برانگیزترین آنان دانست و مهمترین دلیل آن نیز تأویل پذیری سخن اوست. بنابراین، دربارهٔ جهان درونی او « هر کسی بر حسب فکر گمانی دارد»، در حالی که حقیقتاً بسیاری محرم راز او نیستند و به دنیای زیبا و شگفت انگیز اندیشه‌اش راه نیافته اند.

هنرمندی حافظ در شیوهٔ خاص او از استفاده از زبان سبب شده است که شعرش آینه‌ای باشد تا هر کس خویشتن را در آن ببیند و تصور کند که این همان تصویر واقعی حافظ است. این موضوع یادآور داستانی است از مولوی که نتیجهٔ آن چنین است.

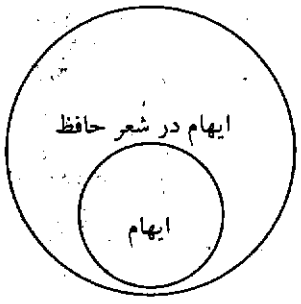
گفت من آیینه‌ام مصقول دست ترک و هندو در من آن بیند که هست

(٢٤ / دفتر اول ،ب ۲۳۷۰)

ذهنهای مأنوس با لفظ و معنی سخن حافظ هر گاه کلام او را از نظر می گذرانند و در آن تأمل می کنند، مطالب تازه‌ای از صورت و معنا در می یابند و ظرافتها و نکته‌های جدیدی کشف می‌کنند. این ویژگیها و ظرافتها و تأویل پذیریهای اعجاب آور را بعد از قرآن کریم در هیچیک از آثار نویسندگان و شاعران تا این وفور نمی توان یافت (٤/ص۸۱). بجز تأویل پذیری، تنوع موضوع و استقلال ابیات را درشعر این شاعر بزرگ نیز متأثر از ساختمان سور و آیات قرآن کریم می دانند (۷/ص۵۳).

آنچه در اینجا در نظر نگارندهٔ این سطور است، نقد و تحلیل یکی از جنبه‌های اعجاب آور لفظی شعر حافظ است که در کتابهای بلاغی به «ایهام یا توریه» شهرت یافته است. پدید آمدن این صنعت ادبی در سخن شاعران و نویسندگان سبب شده است تا در کتابهای بلاغی برای آن تعریفی بیاورند و حد و مرزی ترسیم کنند و با این تعاریف دایرهٔ این صنعت را مشخص نمایند. سپس بر اساس آن، ایهام را برجسته‌ترین عنصر شعر حافظ به شمارآورند؛ چنانکه در این باره گفته اند: «ایهام در شعر دیگران صنعتی از صنایع شعری و حسنی از محاسن کلامی و کیفیتی عارض بر شعر محسوب می‌شود، در حالی که در شعرحافظ روح شعر و کیفیتی جوهری به شمار می‌رود» (۲۱ / ص ٤۵۵).

اگرچه هرآنچه در این زمینه دربارهٔ شعرحافظ گفته‌اند شایسته و بجاست، اما نکتهٔ مهم این است که کلام حافظ یا به تعبیری ایهامهای حافظ گونه در دایرهٔ تنگ تعاریف کتابهای بدیعی و غیر بدیعی قدیم و جدید نمی گنجد. به عبارت دیگر، این صنعت در شعر حافظ - که به قولی ذاتی شعر اوست - بسی فراتر از حد این تعاریف است و نسبت آن با آنچه دیگران در این باره پدید آورده یا تعریف کرده اند، عموم و خصوص مطلق است؛ موضوعی که شرح آن خواهد آمد.



تعریف ایهام در کتابهای بدیعی

اغلب تعاریفی که از ایهام و گونه های آن در کتابهای بلاغی قدیم و جدید آمده تقریباً مشابه و یکسان است و تفاوت چندانی بین آنها دیده نمی شود. برای مثال، تعریفی که مرحوم همایی آورده است، نموداری از تعاریف پیشینیان است. این تعریف چنین است: «صنعت ایهام را تخییل و توهیم و توریه می گویند. سه کلمهٔ اول در لغت به معنی به گمان و وهم افکندن ؛ و توریه به معنی سخنی را پوشیده داشتن و در پرده سخن گفتن است و در اصطلاح بدیع آن است که لفظی بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک، به معنی دور منتقل شود» (۲۶ / ص ۲۶۹). همچنین در بسیاری از این کتابها ایهام را بر اساس ملائمات معنی قریب یا بعید به سه دسته مجرده، مرشحه و مبینه تقسیم کرده‌اند (۲۳ /صص ۲۳٤-۲۳۵؛ ۳ / ص ۱۹٤؛ ۵ / ص ۲۳٤؛ و ۱۱ /ص۲٤۹).

در این تعاریف معمولاً دو نکته قابل ذکر پدیدار است: اولاً ایهام را در لفظ می‌دانند نه در معنی چنان که پیشینیان گفته اند و پس از آن نیز بسیاری به پیروی از آنان همین موضوع را ذکر کرده اند؛ ثانیاً در ایهام از معنی قریب و بعید سخن گفته اند، چنان که میرزا حسین واعظ کاشفی چنین می گوید: «الایهام: این صنعت ادق صنایع و الطف بدایع است؛ و ایهام در لغت، به گمان افکندن باشد؛ و در اصطلاح، عبارت از آن است که شاعر لفظی به دو صورت، یا زیادت استعمال کند که یکی از آن معنی ظاهر باشد؛ و دیگری خفی؛ و ذهن مستمع بعد از اصغای کلام، به معنی ظاهر و قریب [متوجه گردد]؛ و مراد متکلم معنی خفی و غریب باشد» (۲۳ / ص ۱۰۹).

بررسی ایهام در شعر حافظ

همان‌گونه که ذکر شد، دایرهٔ صنعت ایهام در شعر حافظ گسترده تر از این تعاریف است و این تعریف در شعر حافظ از دو جهت نقض می شود، زیرا اولاً همهٔ ایهامهای حافظ در ظرف لفظ نمی‌گنجد، بلکه گاهی معانی و مفاهیم کلی در شعر او ایهام ساز است؛ و ثانیاً گاهی معنی قریب و بعید با تعریفی که ذکر شد، چندان قابل اعتماد نیست و نمی‌توان گفت کدام معنی قریب و کدام بعید است، زیرا چنان که خواهد آمد، در برخی از ایهامها معنی دور و نزدیک یا از معنی نزدیک به معنی دور راه یافتن، جایی

ندارد. برای تبیین مطلب اول؛ یعنی لفظی نبودن برخی از ایهامهای حافظ به بررسی بیت زیر می پردازیم:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه باک

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

چنان که معلوم است، مصراع دوم تمثیلی است برای تأیید مفهوم مصراع اول و به تعبیر دیگر، مصراع دوم مشبه به مصراع اول به شمار می آید. در اینجا ایهامی در هیچ‌کدام از الفاظ دیده نمی شود، زیرا در اغلب ایهامهای لفظی معمولاً یکی از الفاظ مشترک با حداقل دو معنی و بدون قرینهٔ معین در کلام به کار می رود؛ به طوری که جمله با هر دو معنی درست به نظر برسد و کلام را موهم دو معنی کند، بجز این نوع موارد دیگر ایهام لفظی نیز تقریباً همین گونه است. اما در مصراع دوم بیت مذکور، با این که دو معنی از کل بیت استنباط می‌شود، یا به تعبیری آن را دوگونه می توان تأویل و تفسیر کرد، اما هیچ یک از الفاظ بیت این ویژگیها را ندارد. در این مصراع با توجه به تمثیلی بودن بیت در نگاه اول به نظر می‌رسد که دیو همان زاهد است و حافظ نیز در زمرهٔ قوم قرآن خوان. بنابراین، زاهد از حافظ گریزان است، اما اندکی تأمل ما را به سوی معنی دیگری نیز می کشاند که زاهد نیز خود قرآن می خواند و با قرآن بیگانه نیست. پس احتمالاً حافظ می تواند منظور دیگری داشته باشد و کم کم می توان گفت که قرآن خواندن زاهد از روی ریاست نه از صدق و صفا، بنابراین در پس این کار حتماً فریبی نهفته وحیله‌ای در کار است. پس اینان در فریبکاری و حقه بازی دست شیطان را چنان از پشت بسته اند که حتی شیطان فریبکار نیز از آنان گریزان است. با این توضیح این مصراع را به دو گونه می توان فهمید:

۱- دیو (زاهد) از آن قوم که قرآن می خوانند(حافظ) گریزان است.

۲- حتی دیو از قومی که قرآن (را از روی ریا) می خوانند (زاهدان) گریزان است.

در این ایهام معنی قریب و بعید نیز جای بحث و تردید دارد. این موضوع؛ یعنی معنوی بودن ایهام را می توان در بیت زیر نیز جستجو کرد:

عشقت رسد به فریاد ار خود بسان حافظ قرآن ز بر بخوانی باچارده روایت

دربارهٔ مفهوم این بیت نیز حداقل دو دیدگاه موجود است:

۱- دیدگاه متشرعانه: « اگر قرآن را مانند حافظ از بر و با چارده روایت بخوانی، آنگاه با احراز این شرط است که عشق رهایی بخش و رستگار کننده به تو روی می‌آورد و راهنمایت می‌شود و به فریادت می‌رسد. »

۲- دیدگاه عارفانه: «حتی اگر مانند حافظ قرآن خوان و قرآن دان باشی، باید از عشق بی نصیب نباشی و به فضل و فهم و زهد اکتفا نکنی و بدانی که سرانجام آنچه رهایی می بخشدت و به فریادت می رسد، همانا عشق است، نه زهد و علم» (حافظ نامه / ص ٤٥٠).

در اینجا ممکن است آهنگ کلام در چگونگی تفسیر و معنی مؤثر باشد، اما هیچ لفظ مشترکی که محور این معانی دوگانه قرار گیرد، دیده نمی‌شود.

در ادامهٔ این موضوع، در بیت زیر ابتدا مصراع دوم زمینهٔ بحث قرار می‌گیرد، سپس مصراع اول از دیدگاه معنی قریب و بعید نقد و بررسی می شود:

درویش را نباشد برگ سرای سلطان

ماییم و کهنه دلقی کاتش توان در آن زد

شاید اولین سؤالی که پس از شنیدن مصراع دوم به ذهن برسد، این است که: چرا باید در این دلق آتش زد؟ به نظر می‌رسد اندکی تأمل در الفاظ، پاسخ را برای خواننده روشن کند و دلیل در خود بیت نهفته باشد و آن کهنگی دلق است، یعنی این دلق آنقدر کهنه و فرسوده است که فقط شایستهٔ آتشگیره است، زیرا دلق معمولاً مرقع بوده و این رقعه‌ها به گفتهٔ سعدی همان حراق است.

دو صد رقعه بالای هم دوخته ز حراق و او در میان سوخته

(۱۲ / ب ۳۱٤)

چنان که در جای دیگری نیز تلویحاً به همین موضوع اشاره می‌کند:

بفرسودم از رقعه بر رقعه دوخت تف دیگدان چشم و مغزم بسوخت

(۱۲ / ب ۳٦۹۲)

اما آشنایی با شعر حافظ و شیوهٔ رندانهٔ او و یاری خواستن از سخن وی می‌تواند ما را به سوی علت دیگری برای سوختن خرقه راهنمایی کند که از دلیل اول مهمتر و اساسی‌تر است؛ چنان که می گوید:

من این دلق مرقّع را بخواهم سوختن روزی
که پیر می فروشانش به‌جامی بر نمی‌گیرد

یا:

ای که در دلق ملمّع طلبی نقد حضور چشم سرّی عجب از بیخبران می داری

و مهمتر از همه این که:

گرچه با دلق ملمّع می گلگون عیب است
مکنم عیب کز او رنگ ریا می شویم

بنابراین، ابیات و بیتهای فراوان دیگر،دلق مرقّع یا ملمّع نشانهٔ روی و ریاست و وسیلهٔ فریب و نیرنگ. پس دلیل مهم دیگر آتش زدن در خرقه، ریایی بودن آن است. از این قبیل بیتها که موهم دو یا چند معنی است، در شعر حافظ فراوان است.

اما در مصراع اول این بیت موضوع دیگر؛ یعنی دور و نزدیک بودن معنی یک لفظ را بررسی کنیم. گفته شد این مطلب؛ یعنی دریافت اولیهٔ معنی نزدیک، سپس پی بردن به معنی دور موضوعی نیست که دقیقاً و عیناً در همهٔ ایهامهای حافظ جایی داشته باشد یعنی نمی‌توان گفت در همهٔ این ایهامها چه لفظی و چه معنوی ابتدا یک معنی معین به ذهن می‌رسد، سپس به معنی دورتر پی برده می‌شود، حتی نمی توان گفت که قطعاً و حتماً این معنی اول است و آن معنی دوم، همچنین در موارد بسیار فراوان اصولاً نمی‌توان یک معنی را بر دیگر معانی ترجیح داد، بلکه عوامل متعددی ممکن است در معنی نقش داشته باشد که حضور ذهن خواننده در آن نقش اساسی دارد. مثلاً وقتی در مصراع اول بیت مذکور می خوانیم:

درویش را نباشد برگ سرای سلطان .....

از خود می پرسیم برگ با کدام معنی وضعی (ما وضع له) در این مصراع به کار رفته است. در فرهنگها برای این واژه معانی متعددی آمده است که برخی از آنها چنین است:

۱- آن جزء از هر درختی که نازک و پهن است؛ ۲- ورقه، کاغذ؛ ۳- ورق بازی درقمار؛ ٤- هر چیز شبیه برگ در گستردگی (کباب برگ)؛ ٥- ساز، نوا، اسباب و جمعیت؛ ٦- قصد و عزم؛ ۷- التفات، پروا ؛ ۸- کسوت قلندران؛ ۹- نوعی درفش برای قطع کردن کرباس در طول تخت گیوه؛ ۱۰- در اصطلاح موسیقی، نغمه و آهنگ، ساز و نوا؛ ۱۱- قوه، تاب،توان، نیرو؛ ۱۲- جهیز؛ ۱۳- توشه، آذوقه؛ ۱٤- نوعی ازپیکان وتیروشمشیر و خنجر.

روشن است که از میان این معانی متعدد، آشناترین معنی برای واژهٔ برگ، همان برگ درخت است و این را باید معنی نزدیک این واژه به شمار آورد. اما آیا این معنی در این بیت جایی دارد؟ اگر به فرض بگوییم که برگ مجازاً به معنی درخت است و ممکن است این معنی هم در نظر حافظ بوده است، اگر چه خود این مطلب بعید به نظر می رسد، اما به فرض پذیرش، مسلماً معنی قریب واژه نخواهد بود، در حالی که یک قرینهٔ معینه؛ یعنی سرای سلطان ما را از این معنی آشنا منصرف می کند. پس اگر از این معنی چشم پوشیدیم، کدام معنی از معانی متعدد این واژه برای خواننده قریب و آشناست که به وسیلهٔ آن بتوان به معنی مطلوب رسید؟ به نظر نگارنده از میان این معانی متعدد و متفاوت چند معنی را می توان جایگزین این واژهٔ مشترک «برگ» کرد:

۱- ساز و نوا و اسباب و جمعیت؛ ۲- قصد و عزم؛ ۳- التفات و پروا ٤- نغمه و آهنگ؛ ٥- تاب و توان؛ ٦- توشه و آذوقه؛ ۷- تیر و شمشیر.

آیا واقعاً از میان این موارد کدامیک به ذهن خواننده نزدیکتر است و کدام دورتر تا از طریق آن، این کلام موهم چند معنی را با تعریف ایهام در کتابهای بلاغی هماهنگ کنیم و تطبیق دهیم؟ بنابر آنچه گفته شد، این مصراع موهم معانی زیر است.

۱-درویش ساز و برگ و جمعیت سرای سلطان را ندارد.

۲- درویش التفاتی به سرای سلطان ندارد.

۳- درویش عزم سرای سلطان را ندارد.

٤- درویش نغمه و آهنگ سرای سلطان را ندارد.

٥- درویش تاب و توان رفتن به سرای سلطان را ندارد.

٦- درویش توشه و آذوقهٔ سرای سلطان را ندارد.

۷- درویش تیر وشمشیر سرای سلطان را ندارد.

در این مصراع حضور ذهن خواننده به هر یک از معانی مذکور، او را به همان سمت و سو هدایت می‌کند. بنابراین، هر گاه کسی از معنی نزدیک برگ - که همان برگ درخت است - چشم پوشید، هر کدام از معانی دیگر این واژه که به ذهنش خطور کند، همان را جایگزین این واژه خواهد کرد و این آمادگی ذهنی معنی قریب را برای او مشخص خواهد کرد، در حالی که ممکن است خوانندهٔ دیگری، یکی دیگر از معانی برگ را معنی قریب بداند. البته، در صورتی او به این ایهام پی خواهد برد که حداقل دو معنی مناسب با سیاق کلام را در این بیت دریابد و جایگزین واژهٔ «برگ» نماید.

حال هر چه مخاطب نسبت به معانی متعدد بیشتر آشنا باشد، وجوه ایهام نزد او بیشتر خواهد شد. این نوع ایهام حتی فراتر از «ایهام ذوالوجوه» است که در برخی از کتابهای بلاغی آمده است (۲۳ / ص ۱۱۰).

پرسش دیگری که ممکن است به ذهن خطور کند، این است که: آیا حافظ هنگام سرودن چنین بیتهایی خود به همهٔ معانی آن آگاه بوده است و مثلاً آیا همهٔ معانی ممکن «برگ» را که مناسب این مصراع باشد، می‌دانسته است؟ این سؤالی است که هر چند پاسخ به آن مشکل و حتی ناممکن است، اما باید گفت این شیوه سخن گفتن در شعر حافظ معمولاً با آگاهی کامل و با رندی خاص خویش انجام گرفته است. اگر حتی وی به همهٔ معانی موجود در این قبیل واژه ها آگاهی نداشته، اما اغلب معانی برای او روشن بوده است و چه بسا با حدس و گمان رندانه با معانیی که پس از وی ممکن بوده برای چنین واژه هایی پدید آید و گسترهٔ اشتراک آن را افزون کند، نا آشنا نبوده است. اما این نکتهٔ شاعر فرانسوی در این باره راهگشا و قابل تأمل است:

«شعر یک نت موسیقی است که به وسیلهٔ خواننده اجرا می شود و مؤلف دیگر بر آن تسلطی ندارد. .. یک متن وقتی نوشته شد، ابزاری می شود که هر کس می تواند آن را به ذوق خود و در حد وسایلی که دارد، به کار برد. اعتمادی نیست که مؤلف بتواند بهتر از دیگران از آن استفاده کند » (۲۵ / ص ۵). به نظر می رسد منظور«والری» این است که ممکن است دیگران از سخن شاعر چیزی را بفهمند که خود هنگام سرودن نسبت به آن حضور ذهن نداشته است.

موضوع چند وجهی بودن شعر حافظ به یک یا دو مورد خلاصه نمی‌شود، بلکه جستجو در شعر او ابعاد جدیدی را از این موضوع نشان می‌دهد. بررسی این موضوع در بیت زیر نمونهٔ دیگری از ایهام گونه های شعر حافظ است:

محتسب داند که حافظ عاشق است　　وا صف ملک سلیمان نیز هم

حذف بخشی از جمله از آغاز این غزل، در همهٔ بیتها مشهود است:

دردم از یار است و درمان نیز هم [ازیاراست]

دل فدای او شد و جان نیز هم[فدای‌او شد]

اما در بیت آخر قسمت محذوف کدام است و با کدام عبارت باید این بیت را کامل کرد؟

در نگاه اول به نظر می رسد که صورت کامل بیت چنین است:

محتسب داند که حافظ عاشق است وا صف ملک سلیمان نیز هم
[داند که حافظ عاشق است]

اما اندکی تأمل ما را به سمت و سوی دیگری می‌کشاند: مگر نه این است که حافظ نسبت به آصف، برخلاف محتسب نظر مساعدی دارد، آصف وزیر سلیمان(ع) است که حافظ از دو وزیر با این‌عنوان یاد کرده است، یکی قوام الدین محمد صاحب عیار و دیگری خواجه جلال الدین تورانشاه که هر دو از وزرای شاه شجاع‌اند (۲۲/ص ۲۰۶ و ص ۲۱۹؛ ٦ / ص ۲۹۱). حافظ از این دو به نیکی یاد کرده است. پس آیا نمی توان قسمت محذوف جمله را چنین دانست:

محتسب داند که حافظ عاشق است
و[محتسب داند که] آصف ملک سلیمان نیز هم
[عاشق است]

اگر این دو وجهی بودن حذف را نیز در زمرهٔ ایهام آوریم، این موضوع در کدام بخش تعریف ایهام می گنجد؟ آیا می توان حذف را لفظ دانست؟ در اینجا اصلاً لفظی نیست که دارای دو معنی باشد، بلکه حذفی است که دو گونه می توان آن را فهمید. این موارد متعدد و نمونه هایی که خواهد آمد، همه از جمله ایهام گونه هایی است که حتی در تعاریف ایهام در کتابهای جدید بلاغی جایی ندارد. در یکی از این کتابها آمده است:

« ایهام آن است که سخنور واژه ای را آنچنان نغز در سرودهٔ خود به کار ببرد که بتوان از آن دو معنا را دریافت: یکی نخست و بیکباره دریافته می شود و آن را معنای نزدیک می نامیم. دو دیگر معنایی است که با درنگ و کاوش در بیت بدان راه می برند و آن را معنای دور می خوانیم. آنچه در آرایهٔ ایهام فزونتر خواست سخنور است، معنای دور است» (۲۰/ ص۱۲۹). در کتابی دیگر آمده است: «در این روش [ایهام] کلمات موهم معانی مختلفند» (١٦ / ص ۱۰۱). چنان که پیداست، در این کتابها به دو موضوع لفظی بودن و نزدیک و دور بودن معنا توجه شده، اما دربارهٔ آنچه ذکر شد، اشاره ای پدید نیست. از میان این تعاریف نسبتاً یکسان دربارهٔ ایهام، در یکی از جدیدترین تألیفات به تعریف نزدیکتری به آنچه گفته شد، برمی خوریم که نویسنده به سبب آشنایی با ایهام گونه های حافظ و تسلط بر آن کوشیده است تغییری مناسب در این تعریف ایجاد کند:

« [ایهام] در اصطلاح آن است که لفظی یا تعبیری بیانی بیاورند که بیش از یک معنی داشته باشد و معنا یا معانی دیگر در سایه روشن فضای شعری به صورت محو یا نیم رنگ جلب نظر نماید، ولی به طور کامل از دید ذهن ناپدید گردد» (۱۹ / ص ۸۳). اگر چه در این تعریف، ایهام به لفظ منحصر نشده و مستقیماً از معنای قریب و بعید سخن به میان نیامده است و قلمرو آن از تعاریف دیگر گسترده تر است، اما باز هم در بردارندهٔ گونه‌های مختلف ایهام در شعر حافظ نیست و این نه به سبب ضعف تعاریف است، بلکه آنچه را حافظ گفته است، «فراتر از این تعاریف» باید به شمار آورد و به تعبیر دیگر، شاید در این موضوع نتوان تعریف جامع و مانعی به دست داد، زیرا بجز آنچه گذشت، بیت زیر نیز نمونه‌ای دیگر است که باز هم گسترهٔ این تعریف را وسیعتر خواهد کرد و از حد این تعاریف فراتر خواهد رفت.

لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است

و ز پی دیدن او دادن جان کار من است

مصراع اول بیت به سبب مکث - که امروزه با علامت «،» مشخص می شود - و ممکن است در سه جای متفاوت صورت گیرد، قرائت و مفهوم سه گانه ای می یابد. اینجا لفظ و معنا و قرب و بعد، جایی ندارد و ایهام آن از لونی دیگر است. قرائت مرسوم این مصراع چنین است:

لعل سیراب به خون، تشنه لب یار من است

اما حداقل این مصراع را به دو گونهٔ دیگر نیز می توان خواند و آن نیز صرفاً با تغییر جایگاه مکث صورت می گیرد:

لعل سیراب، به خون تشنه لب یار من است

لعل سیراب به خون تشنه، لب یار من است

این تغییر جایگاه مکث، نمونه های متعددی در شعر حافظ دارد. در بیت زیر این مکث دو معنی متضاد از بیت به دست می‌دهد:

می ها همه در جوش و خروشند ز مستی

آن می که‌درآنجاست‌حقیقت نه مجاز است

۱- حقیقت، نه مجاز است ۲- حقیقت نه، مجاز است

در بیت زیر نیز علاوه بر این که جایگاه مکث دو معنی متضاد پدید می‌آورد، یک قرائت آن خود پدید آورندهٔ ایهامی دیگر است:

آشنایی نه غریب است که دلسوز من است

چون من ازخویش برفتم دل بیگانه بسوخت

۱- آشنایی، نه غریب است ۲- آشنایی نه، غریب است

در قرائت آشنایی، نه غریب است، بخش نه غریب است خود دارای ایهام است:

۱- بیگانه نیست ۲- عجیب نیست (۱۹ / ص ۸۳).

گاهی هم جایگاه مکث و هم نوع خواندن یک واژه ممکن است واژهٔ دیگری را موهم دو یا چند معنی کند؛ مثلاً دربیت زیر این موضوع آشکار است:

چندان گریستیم که هر کس که برگذشت

در اشک ما چو دید روان گفت کاین چه جوست

در مصراع دوم با توجه به مکث پیش از واژه «روان» و نوع تلفظ «در»، «روان» معانی سه گانه ای بدین‌گونه خواهد داشت.

۱- در اشک ما چو دید، روان (بیدرنگ، فوراً) گفت کاین چه جوست. روان = قید

۲- دَر اشک ما چو دید روان (جان)، گفت کاین چه جوست. روان= مفعول

۳- در اشک ما چو دید روان (جاری)، گفت کاین چه جوست. روان = قید

در قرائت (۳) روان را علاوه بر معنی جاری، به معنای سکهٔ رایج نیز می‌توان گرفت.

گونه دیگری از دو یا چند وجهی بودن معنای کلام را در شعر حافظ می‌توان یافت، که در شعر دیگران پدید نیست و آن بدین شرح است که گاهی مشبه بهی در سخن هست که دو یا چند مشبه برای آن می‌توان یافت، اما این بدان معنا نیست که این نوع ایهام را با توجه به تعدد مشبه آن تشبیه مزدوج یا تسویه بدانیم، بلکه نوع وساختار آن با این نوع تشبیه تفاوت دارد و بر خلاف تشبیه تسویه که همهٔ مشبه‌ها با صراحت و روشنی در جمله مذکور است، در این نوع ممکن است هر کسی با توجه به ذوق و سلیقهٔ خود یکی از آنها را بپذیرد. این موضوع را در دو بیت زیر بررسی می کنیم:

در گلستان ارم دوش چو از لطف هوا

زلف سنبل به نسیم سحری می آشفت

گفتم ای مسند جم جام جهان بینت کو

گفت افسوس که آن دولت بیدار بخفت

مخاطب حافظ «مسند جم» است. این ترکیب در معنای حقیقی خود به کار نرفته، بلکه به گفتهٔ برخی استعاره و به زعم نگارندهٔ این سطور مشبه به یک تشبیه مضمر است که مشبه آن را باید در بیتهای پیشین جستجو کرد. در شروح متعدد حافظ چند وجه برای مسند جم ذکر کرده اند که هر چند از تشبیه بودن آن معمولاً ذکری به میان نیاورده اند و گاهی نیز با عنوان کلی کنایه از آن نام برده اند، اما در تشبیه بودن آن نمی‌توان تردید داشت. این وجوه که هر کدام می تواند مشبه مسند جم قرار گیرد، بدین گونه است:

۱- گلستان ارم؛ ۲- هوا(باد)؛ ۳- سرزمین فارس؛ ٤- جایگاه و مقام سلطنت؛ ٥- دل؛ ٦- گل.

البته، نگارنده «زلف سنبل» را نیز از مشبه های محتمل دانسته است که شرح این موضوع از حوصلهٔ این سطور بیرون است(۱) اما این که آیا کدام یک از موارد هفت‌گانهٔ مذکور منظور نظر حافظ است، مطلبی است که آن را باید از نوع سبک و سیاق چند گانگی سخن حافظ دانست.

احتمال تغییر جایگاه مسند و مسندالیه یا فاعل و مفعول در جمله نیز از ایهام گونه‌های شعر حافظ است که با تعاریف ایهام منطبق نیست. در این جملات سیاق کلام به گونه ای است که اگر جایگاه دستوری بخشی از جمله را با بخش دیگر عوض کنیم، باز هم جمله دارای معنی خواهد بود: مثلاً در بیتهای زیر جایگاه فاعل و مفعول یا مسند ومسندالیه می تواند تغییر یابد:

هر نقش کـه دست عقل بندد جـز نـقش نـگار خوش نباشد

۱-هر نقشی (فاعل) که دست عقل (مفعول) را ببندد.

۲- هر نقشی (مفعول) که دست عقل (فاعل) پدید آورد.

یا:

سالها رفت که دست من مسکین نگرفت زلف شمشاد قدی ساعد سیم اندامی

۱- دست من (فاعل) زلف شمشاد قدی و ساعد سیم اندامی (مفعول) را نگرفت.

۲- زلف شمشاد قدی و ساعد سیم اندامی (فاعل) دست من (مفعول) را نگرفت.

دو گانه بودن مرجع ضمیر را نیز می توان از گونه های فراتر از ایهام دانست، چنان که در بیت زیرضمیر«ش» در «سلامت بادش» دو مرجع محتمل دارد: یکی سلمی و دیگری قاصد.

قاصد منزل سلمی که سلامت بادش چه شود گر به سلامی دل ما شاد کند

توضیح این که سلامت قاصد ولیلی هر دو هدفی است که برای حافظ اهمیت دارد و وی خواهان آن است: اول قاصد، که به سلامت به منزل سلمی برسد و دوم سلمی، که پیام عاشق را بپذیرد. بنابراین، در چنین جمله ای وی با یک تیر دو نشان را هدف قرار داده است و در یک جمله ایهام گونه دو مقصد را خواسته است. این دوگانگی مرجع ضمیر را در بیت بحث برانگیز دیگری که سبب تعابیر مختلف شده است می توان دید.

پیرما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد (۲)

نوع دیگری از این دوگانگی مرجع ضمیر را در بیتی از بوستان می توان یافت که ضمیر به هر کدام از دو مرجع بازگردد، لفظ دیگر یعنی «شیرین» را دارای دو معنی خواهد کرد:

شکر خنده ای انگبین می فروخت که دلها ز شیرینیش می بسوخت

در این بیت ضمیر «ش» دو مرجع دارد: یکی شکر خنده، دیگری انگبین که در این صورت واژهٔ شیرینی هم متناسب با مرجع ضمیر دو معنای متفاوت خواهد یافت که آن را می توان از نوع صنعت استخدام دانست.

امکان خواندن دو گانه؛ یعنی تغییر حرکات حروف و محتمل الصدق بودن هر دو نیز از دیگر موارد ایهام زایی است که در شعر حافظ دیده می شود. در بیت بحث برانگیز زیر واژه سحر، از این نوع است (۷ /ص۱۲۸).

چشم جادوی توخودعین سواد سحر است لکین این هست که این نسخه سقیم افتاده است

در بسیاری از بیتهای حافظ کلمه ای هم دارای معنی اصلی و هم معنی کنایی، یا مجازی و استعاری یا تلمیحی است، که به ذکر نمونه ای از هر یک بسنده می‌کنیم:

کنون که صومعه آلوده شد زخون دلم
گرم به باده بشویید حق به دست شماست

۱- حق با شماست، شما حق دارید ۲- من حقی هستم (حلاج گونه) در دست شما

***

روی نگار در نظرم جلوه می نمود وز دور بوسه برخ مهتاب می زدم

***

۱- مهتاب =مجازاً ماه ۲- مشبه به روی نگار

ما قصهٔ سکندر و دارا نخوانده ایم از ما بجز حکایت مهر و وفا مپرس

۱- مهر و وفا در معنی حقیقی ۲- نام منظومه ای در قالب مثنوی ازرشیدی سمرقندی (۱ /ص۳۶۹)

***

باز ارچه گاهگاهی بر سر نهد کلاهی

مرغان قاف دانند آئین پادشاهی

گاهگاهی علاوه بر معنی مرسوم، نام‌نوعی از کلاه خاص درویشان و فقرا بوده (۱۸/ ص۵۳۰ به نقل از بهار عجم،۱۷۰۹).

این نمونه‌ها بدان سبب ذکر شد که در برخی از کتب بلاغی، ایهام را در معانی قاموسی واژه دانسته‌اند، نه در معانی مجازی وامثال آن (۲۰/ص۱۲۹). در حالی که اگر این سخن را بپذیریم، باید جایگاه چنین آرایه‌های دلپذیری را فراتر از ایهام جستجو کنیم.

دقت در بیت زیر نیز گونهٔ دیگری از صنایع ادبی را به ما نشان می دهد که شاید بتوان آن را جمع بین سه صنعت استخدام، ایهام و ابهام دانست:

من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع

او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد

اولاً از مصراع دوم نمی توان دریافت که آیا نسیم سحر بر او گذر کرده، اما یار براو گذر نکرده است، یا این که نسیم سحر و یار هیچ کدام بر او گذر نکرده اند. اگر چه برخی از معاصران این قبیل جملات را در زمرهٔ کژتابیهای زبان دانسته اند (۸ /ص۴۵۵ به بعد)، اما معمولاً کژتابی را نباید شیوه‌ای آگاهانه دانست، بویژه دربارهٔ حافظ نمی توان گفت که او بر مفهوم دوگانهٔ چنین جملاتی آگاه نبوده و از سر سهو آن را به کار برده است. نکتهٔ دیگری که در این مبحث جای دارد، این است که می گوید: «من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع»، اما آنچه جلب توجه می‌کند این است که اگر نسیم سحر بر او (مشبه) بوزد، فرحبخش و نشاط آور خواهد بود، در حالی که اگر نسیم بر شمع بوزد، آن را خاموش می‌کند و این تضاد یا پارادوکسی است که در وجه

شبه تشبیه اول، از تشبیه مصراع دوم می توان دریافت. البته، تضاد در وجه شبه را در بیت زیر نیز می توان مشاهده کرد:

ببر زخلق و زعنقا قیاس کاربگیر
که صیت گوشه نشینان زقاف تا قاف است

به نظرمی‌رسدکه ازخلق بریدن وعزلت گزیدن برای گمنامی و خمول است، نه ناموس و شهرت. بنابراین، ظاهراً وجه شبه را در تشبیه این بیت باید دوری از خلق و بیزاری از نام و ننگ دانست، اما مصراع دوم خلاف این موضوع را ثابت می‌کند؛ یعنی خود وجه شبه را بر خلاف تصور خواننده بیان می‌کند و صیت و آوازهٔ گوشه نشینانی چون سیمرغ را از قاف تا قاف می‌داند و این نوعی دوگانگی در وجه شبه است که در صنایع ادبی جایگاهی برای آن مشخص نشده است.

در این زمینه؛ یعنی دو وجهی های بی نام حافظ «حکایت همچنان باقی»است، چنان که گاهی در برخی از مصراعهای یک بیت در نگاه اول ابهامی پدیدار است، اما با آمدن مصراع دوم آن ابهام بر طرف می شود. مثلاً در مصراع «آنچه زر می شود از پرتو آن قلب سیاه»، سیاق جمله به گونه ای است که مشخص نمی کند که آیا قلب سیاه به زر تبدیل می شود یا زر به قلب سیاه، اما مصراع دوم تکلیف را مشخص می کند: «کیمیایی است که در صحبت درویشان است »لفظ کیمیا مشخص کننده و برطرف کنندهٔ ابهام است.

نوعی دیگر از ابهام گونه در شعر حافظ هست که با هیچ کدام از تعاریف «تناسب»، «ایهام تناسب » و «ایهام »سازگاری ندارد، اما به گونه ای با این هر سه نیز مرتبط است. پیش از آن که شاهد مثالی از حافظ آورده شود، موضوع با ذکر مثال دیگری باید تبیین گردد. در هر یک از دو بیت زیر کلمه «کیش »و «قربان » آرایه‌ای جداگانه ساخته‌اند که با دیگری تفاوت دارد:

۱- هرتیرکه برکیش‌است گربردل‌ریش آید
ما نیز یکی باشیم از جملهٔ قربانها
(۱٤/ص۲۱)

۲- چه‌خوش گفت گرگین به فرزندخویش
چو بر بست قربان پیکار و کیش
(۱۲/ ب۱۰٦۲)

۳-گفت همره را گرو نه پیش من ورنه قربانی تو اندر کیش من
(۲٤/دفتر اول /ب ۱۱۷۵)

کیش در فرهنگها به معانی: تیردان، دین و آئین، نوعی پارچه که از کتان می بافته‌اند آمده و معنی قربان نیز کماندان، نزدیک شدن،صدقه، عمل قربان کردن و تقرب به خداست. از میان این معانی اگر کیش و قربان هر دو در معنی تیردان و کماندان بیاید، بیت دارای صنعت «تناسب » یا «مراعات النظیر» است، مانند بیت (۲)، اما اگر یکی از این دو واژه در معنی غیر از تیردان و کماندان باشد، بیت دارای صنعت ایهام تناسب است مانند بیت (۱)، اگر هیچ کدام از این دو معنی به کار نیاید، نه ایهام تناسب است و نه تناسب مانند بیت (۳)؛ اما تناسب معنی این دو واژه که معمولاً در معنی تیردان و کماندان در کنار هم، مراعات النظیر پدید می‌آورند، سبب می شود حتی آنجا که در غیر این دو معنی به کار روند و از جهت معنایی نیز تناسبی میان آنها نباشد، خود نوعی زیبایی و آرایش کلام به‌شمار آید. این نوع که در بیت (۳) مشهود است، هیچ کدام از آرایه های تناسب، ایهام تناسب و ایهام نیست، اما نمی توان گفت که هیچ صنعتی ادبی در آنها نیز آشکار نیست، شاید بتوان آن را یک نوع تبادر ذهنی و معنوی به شمار آورد که گاهی در سخن حافظ نیز دیده می‌شود:

عشق و شباب‌و رندی مجموعهٔ مراد است چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد

در مصراع دوم کلمات معانی و بیان در معانی اصطلاحی خود به کار نرفته‌اند، بنابراین از جهت معنا تناسبی میان آنها نیست، اما به سبب این که این دو واژه همواره همراه با هم و در معنی اصطلاحی به کار می روند، ذهن را به سوی مفهوم اصطلاحی متوجه می‌کنند که خود یادآور آن دو فن در علوم بلاغی است. همچنین در بیت:

ساقیا در گردش ساغر تعلل تا به چند
دورچون با عاشقان افتد **تسلسل** بایدش

***

از دیگر آرایه های ادبی‌که درشعرحافظ فراوان دیده می شود و با ایهام نیز شباهت فراوان دارد، صنعت استخدام است که بیتهای زیراز آن نمونه است. برخی به اشتباه این ابیات را نیز دارای ایهام دانسته اند:

یاد باد آن کو به قصد خون ما زلف را بشکست و پیمان نیز هم

***

چون پیاله دلم از توبه که کردم **بشکست** همچو لاله جگرم بی می و خمخانه بسوخت

***

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرمرو **کی شدی روشن** به گیتی راز پنهانم چو شمع

مطلب آخر نیز این است که دقت در شعر حافظ هر بار ما را با زیباییهای خاصی آشنا می کند و صنعت بی نام دیگری را جلوه گر می سازد. برای مثال، به مطلب زیر که یافتهٔ یکی از آشنایان با شعر حافظ است، اشاره می شود:

«در نظم ونثر قدیم فارسی گاه در یک مصراع یا یک بیت یا یک عبارت دو کلمه یا بیشتر یافت می شود که اگر تغییری در نقطه ها یا حرکات یکی از این دوکلمه داده شود یا همزه ای حذف گردد یا سرکشی افزوده یا کاسته شود، میان آن دو یا چند کلمه نوعی تناسب (= مراعات النظیر، طباق. ..) حاصل می آید که زیباست و حافظه به ایجاد اینگونه زیبایی رغبتی دارد »(بسوخت دیده زحیرت /ص ٦٠). مثلا:

تیری که زدی بردلم از غمزه خطا رفت تا باز چه اندیشه کند رای صوابت

با تغییر نقطه، واژهٔ باز، ناز می‌شودکه با غمزه تناسب دارد.

بسوخت حافظ وترسم که شرح قصهٔ او به سمع پادشه کامگار ما نرسد

تصحیف سمع، شمع است که با بسوخت تناسب دارد. این آرایه را «تصحیف تناسب» نیز نام نهاده اند (۱۷ /ص۵۷).

افزون بر آن، گاهی تصحیف واژه ای «ضنعت تضاد» را پدید می آورد که اگر تعریف «تصحیف تناسب» را بپذیریم، این نوع را نیز باید «تصحیف تضاد» نامید:

رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد

صد لطف چشم داشتم و او یک نظرنکرد

تصحیف چشم، خشم است که با لطف تضاد دارد. نمونه ای از این نوع را در یکی از کتابهای بلاغی «ایهام جناس» نامیده اند (۱۰/ ص۲٤۳).

این شرح بینهایت کز زلف یار گفتند

حرفی است از هزاران کاندرعبارت آمد

نتیجه

از آنچه گذشت و شواهدی که از آرایه های دو وجهی و دو معنایی در شعر حافظ ذکر شد، روشن می شود که اصولاً زبان پدیدهٔ شگفت آوری است که مانند دیگر پدیده‌ها،

پیوسته در حال دگرگونی است. بنابراین، هیچ گاه نمی توان قوانین ثابت و معینی برای آن وضع کرد و همهٔ ویژگیهای آن را در قالب آن گنجاند و بر همین اساس، آنچه از تعاریف آرایه های ادبی در فرهنگها و کتب بلاغی آمده است، نمی‌تواند دربرگیرندهٔ همهٔ صنایع لفظی و معنوی موجود در زبان فارسی باشد. هر هنرمندی می تواند با مهارت خویش، به گونه‌ای منحصر به فرد از زبان استفاده نماید و شگردهای تازه‌ای در پدید آوردن آرایشهای زبانی به کار برد. از میان این سخنوران، حافظ جایگاه خاصی دارد. او چنان از استعداد خویش برای استفادهٔ هنرمندانه از زبان بهره برده است که هربار تأمل و تعمق در آن، آشنایان این راه را با نکته‌ها وظرافتهای تازه‌ای آشنا می‌کند. هر چند او در به‌کارگیری صنعت«ایهام» شهرت‌بسزایی دارد، اما آنچه در سخن او آمده است، فراتر از حد تعریف ایهام در کتابهای بلاغی است. بنابراین، باید برای آن نامهای دیگری وضع کرد. ترکیب «فراتر از ایهام» تعریفی کلی است و باید برای شاخه‌ها وانواع آن از سوی اهل فن تعاریف مناسبی ارائه گردد.

پی نوشت

۱- برای آگاهی بیشتر ر.ک: آقا حسینی، حسین : «مسند جم» سالنامه حافظ پژوهی، دفتر ششم، شیراز، ۱۳۸۲، صص ۱۳-۲٦.

۲- برای شرح بیت و آگاهی از دیدگاههای متفاوت آن ر.ک: ۵/صص٤٦۳-٤۷۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱- آذربیگدلی، لطفعلی‌بیگ: **آتشکده‌آذر** (نیمه‌دوم)، به تصحیح میرهاشم محدث، چاپ اول، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۷۸.

۲- آقا حسینی، حسین: «مسند جم»، **سالنامهٔ حافظ پژوهی** (مجله)، سال ششم، مرکز حافظ شناسی، شیراز، ۱۳۸۲.

۳- آهنی، غلامحسین: **معانی بیان**، انتشارات مدرسهٔ عالی ادبیات و زبانهای خارجی، تهران، ۱۳۵۷.

٤- پورنامداریان، تقی: **گمشدهٔ لب دریا**، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۲.

۵- تقوی، سید نصرالله: **هنجار گفتار**، چاپ دوم، فرهنگسرا، اصفهان، ۱۳٦۳.

۶- خرمشاهی، بهاءالدین: **حافظنامه**، چاپ سوم، انتشارات علمی وفرهنگی وانتشارات سروش، تهران، ۱۳۶۸.

۷- ــــــــــــ: **ذهن و زبان حافظ**، چاپ پنجم، انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۴.

۸- ــــــــــــ: **سیر بی سلوک**، چاپ دوم، انتشارات پروین، تهران، ۱۳۷۳.

۹- دهخدا، علی اکبر: **لغت نامه**.

۱۰- راستگو، سید محمد: **هنر سخن آرایی(فن بدیع)**، چاپ اول، سازمان سمت، تهران، ۱۳۸۲.

۱۱- رجایی، محمد خلیل: **معالم البلاغه**، انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۴۰.

۱۲- سعدی،مصلح الدین: **بوستان**، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ چهارم، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۹.

۱۳- سروشیار، جمشید: «بسوخت دیده ز حیرت»، مجله **نشر دانش**، سال ۱۶،شماره ۴، زمستان ۷۸.

۱۴- ــــــــــــ: **غزلیات**، تصحیح محمد علی فروغی، انتشارات اقبال، تهران، بی تا.

۱۵- شمس قیس رازی: **المعجم فی معائیر اشعارالعجم**، به کوشش دکترسیروس شمیسا، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۳.

۱۶- شمیسا، سیروس: **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ چهارم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۱.

۱۷- نهائی حبیب آبادی، فرزاد: «تصحیف تناسب در شعر حافظ»، **کتاب ماه** (مجله)، شماره های ۵۶ و۵۷، خرداد و تیر ۱۳۸۰.

۱۸- عطار نیشابوری: **منطق الطیر**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات، محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۳.

۱۹- فشارکی، محمد: **نقد بدیع**، چاپ اول انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۹.

۲۰- کزازی، میر جلال الدین: «بدیع»، **کتاب ماه**، چاپ دوم، (وابسته به نشر مرکز)، تهران، ۱۳۷۳.

۲۱- مرتضوی، منوچهر: **مکتب حافظ**، چاپ دوم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۵.

۲۲- معین، محمد: **حافظ شیرین سخن**، چاپ چهارم، صدای معاصر، تهران، ۱۳۷۸.

۲۳- واعظ کاشفی، حسین: **بدایع الانکار فی صنایع الاشعار**، ویراسته و گزاره میرجلال الدین کزازی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۹.

۲۴- مولوی، جلال الدین: **مثنوی**، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ اول، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.

۲۵- هروی، حسینعلی: **نقد و نظر درباره حافظ**، چاپ اول، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۳.

۲۶- همایی، جلال الدین: **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ دوم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی