فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال نوزدهم، زمستان۱۳۹۷، شماره۳۹
صفحات ٤٧ الی ٧٧

کارکردهای بدل بلاغی در غزلیّات حافظ*

دکتر بهنوش رحیمی هرسنی
دانش‌آموختهٔ دکتری دانشگاه لرستان
دکتر علی حیدری[۱]
استاد دانشگاه لرستان
دکتر محمّدرضا حسنی جلیلیان
دکتر قاسم صحرایی
دانشیاران دانشگاه لرستان

چکیده:

حافظ، به گواهی دیوانش، در انتخاب واژگان وسواس ویژه‌ای دارد. نکتهٔ قابل توجّه در ابیات خواجه، ارتباط واژگان است که هر بیت را با زنجیره‌ای از تناسبات معنایی و لفظی در هم تنیده است. یکی از روابطی که میان مفاهیم و واژگان وجود دارد، رابطهٔ جانشینی است؛ که اصطلاحاً آن را بدل بلاغی می‌نامیم. به این معنی که مفهومی که در پارهٔ نخست بیت آمده، در پارهٔ دیگر تکرار می‌شود. امّا به‌جای اینکه لفظ تکرار شود، همان معنی با لفظ دیگری تکرار می‌شود. از آنجا که هر لفظ بر مدلول خاصّی دلالت می‌کند و به حوزهٔ معنایی خاصّی تعلّق دارد، جانشین کردن دو لفظ، دایرهٔ معنایی آن‌دو 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 چندگانهٔ 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 رابطهٔ جانشینی، به این نتیجه می‌رسیم که حافظ از بدل‌بلاغی برای جلوگیری از تکرار مفاهیم استفاده کرده و با بهره‌گیری از این شگرد، دایره‌ای گسترده از معنی را به کمک ظرفیّت 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 نویسندهٔ مسئول: aheidary1348@yahoo.com

۱- مقدمه

یکی از رموز موفقیّت حافظ، واژه‌گزینی‌های دقیق اوست. او در این زمینه با دقّت و وسواس خاصّی و با لحاظ کردن وجوه معنایی و هماهنگی‌های آوایی، واژه‌های دلخواه را برمی‌گزیند. یکی از هنرها و دقّت‌های کم‌نظیر او جایگزینی واژه‌های مترادف برای جلوگیری از تکرار است. پایبندی 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 علاوه‌بر ایفای وظیفهٔ جانشینی، متضمّن هنرهای بلاغی نیز هستند. حافظ کوشیده است که در مصراع نخست، واژگانی را با بار معنایی و زیبایی خاصّی انتخاب کند؛ سپس در مصراع دوم، واژگانی به‌کار ببرد، که علاوه‌بر 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 نحوهٔ ارتباط مفاهیم، از نوع جانشینی است. به این معنی که مفهومی را که در مصراع یا جملهٔ 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، متّضاد(بیشتر استعارهٔ تهکمیّه) و... از واژهٔ 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 ور نی　　به هیچ وجه دگر کار برنمی‌آید

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۴۹)

در این بیت، «وجه» در نگاه نخستین فقط جایگزین «روی» در مصراع اوّل شده و مخاطب نیز بیش از این انتظاری از این واژه ندارد. امّا شاعر در این جایگزینی علاوه‌بر اینکه از تکرار یک واژه جلوگیری کرده، معانی دیگری نیز از آن اراده کرده است. ازاینرو «وجه» در این جایگزینی به سه معنی روش، صورت و پول نقد به‌کاررفته 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 برنمی‌آید.

جانشین‌سازی واژگان در دو پاره از یک بیت، موجب هم‌پوشانی دو حوزهٔ معنایی مختلف و حتّی گاه کاملاً متّضاد می‌شود؛ که تسویه و برابری آن دو حوزهٔ 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 معرّفی کارکردهای بدل بلاغی، به‌عنوان ابزاری ادبی، تلاش شده است که در این زمینه هنرنمایی حافظ معرّفی و تحلیل شود.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

از بین محقّقان و منتقدان حافظ، تنها معدودی از پژوهندگان سبک حافظ به نحوهٔ انتخاب واژگان و جانشینی مفاهیم در غزلیّات وی نظر داشته‌اند. شفیعی کدکنی(۱۳۹۱) در بخشی از کتاب «رستاخیز کلمات» به آشنایی‌زدایی‌های حافظ اشاره کرده و دقّت او را در گزینش الفاظ تحلیل کرده است. البتّه علّت این آشنایی‌زدایی را که ریشه در زیرساخت‌های زبان و روابط بلاغی واژگان دارد، تحلیل نکرده است. سیّدمحمّد راستگو(۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، در مورد انتخاب مناسب واژگان در غزلیّات حافظ، بحث کرده است. البتّه راستگو به انتخاب نخستین واژه نظر داشته است و اساساً رابطهٔ جانشینی واژگان و انتخاب واژهٔ دوم مطرح نیست. حیدری در مقالهٔ «ایهام در شعر حافظ»(۱۳۸۵) در مبحث ایهام کنایی به‌طور غیرمستقیم به رابطهٔ جانشینی معنی کنایه و تصویر آن در دو مصراع یک بیت اشاره دارد. تنها کسی که به‌طور مستقیم به رابطهٔ 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.علاوه‌بر آن در «یادداشت‌هایی بر حافظ»(۱۳۸۸) نیز، تعدادی از ابیات حافظ را به‌عنوان نمونه ذکر کرده است که دارای نمونه‌های بدل بلاغی هستند. امّا تعریف جامعی از این صنعت ارائه نداده و به بررسی روابط جانشینی طرفین و دسته‌بندی انواع و بیان کارکردهای آن نپرداخته 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، علاوه‌بر اینکه بر به مفهوم نخست اشاره دارد، می‌تواند مدلول‌های دیگری نیز داشته باشد. خواه این مدلول‌ها در مصراع اوّل ذکر شده باشند، خواه اطّلاعات خارج از متن، ما را به آن مدلول‌ها راهنمایی کند. همچنین در پرتو این جایگزینی‌ها، هنرهای بلاغی متعدّدی ایجاد می‌شود که در اکثر مواقع، دامنهٔ معنی ابیات با ایهام و ابهام و... گسترده می‌شود. مثلاً در بیت:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان
چراکه شیوهٔ آن ترک دل‌سیه دانست
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۲۷)

«ترک دل‌سیه»؛ بدل بلاغی از چشم ساقی است که ایهام دارد. الف) بی‌رحم و سنگدل؛ ب) سفیدی‌ای که وسطش سیاه است که صفت چشم است. علاوه‌بر این حافظ آگاهانه یک بدل را برای دو مبدّلٌ‌منه 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؛ شیوهٔ ساقیِ سنگدل را می‌دانست. ب) زیرا دل شیوهٔ چشم سنگدل(یا سیاه و سفید) را می‌دانست.

۲-۱- تعریف بدل بلاغی

برای اوّلین‌بار، سیروس شمیسا در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» بدل بلاغی را چنین تعریف می‌کند: «در شعر نو برخی از صنایع ادبی، جهت آشنایی‌زدایی، 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، ص۱۰۳) شمیسا این شعر از فروغ فرّخزاد را برای بدل بلاغی، مثال می‌آورد: «و قلب- این کتیبهٔ مخدوش- که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند.»(همانجا) شمیسا؛ این صنعت ادبی را شگردی برای آشنازدایی می‌داند.(همانجا) تنها تفاوت این مثال با بدل دستوری، فقط در رابطهٔ تشبیهی بدل و مبدّلٌ‌منه است و دقیقاً مانند بدل دستوری «این کتیبهٔ 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 غیرمکرّر 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 نمی سازد.»(فرشیدورد، ۱۳۷۸، ص۲۲۹؛ همچنین ر.ک: وفایی، ۱۳۹۱، ص۵۱؛ انوری و گیوی، ۱۳۶۷، ص۱۳۰؛ خیّام‌پور، ۱۳۸۸، ص۴۴ و وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶، ص۹۷) امّا 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 مبدّلٌ‌منه آمده و جایگزینی برای آن محسوب می‌شود. هدف از آوردن بدل بلاغی، بالا بردن ادبیّت متن است. چنانکه نقل شد، شمیسا، این شگرد را از نوآوری‌های شعر نو دانسته‌است. امّا در کتاب «یادداشت‌های حافظ»، از این منظر، به تحلیل دو بیت از حافظ پرداخته‌است.(شمیسا، ۱۳۸۸، ص۴۰۹)

از خم ابـروی تـوام هیـچ گشایشـی نشـد
وه که در این خیال کج عمر عزیز شد تلـف
ابروی دوست کی شود دست‌کش خیال مـن
کس نزده‌ست از این کمان تیر مراد بر هدف
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۹۴)

چنانکه پیداست، کلمات مشخّص شده در دو بیت فوق، بدل بلاغـی دانسـته شـده است. در این مثال‌ها برخلاف مثالی که از فروغ ذکر شده بود، بدل، قابـل حـذف شـدن نیست، امّا باز هم رابطهٔ مبدّل و مبدّلٌ‌منه، تشبیهی است. به باور نگارندگان، رابطهٔ بلاغی بدل و مبدّلٌ‌منه محدود به رابطهٔ تشبیهی نیست، گاهی امکان دارد، بین بدل و مبـدّلٌ‌منـه نوعی مجاز، ترادف، ترجمه یا یک شگرد بلاغی دیگری باشد. مـثلاً در بیـت زیـر، بـین بدل و مبدّلٌ‌منه، رابطهٔ تشبیهی وجود ندارد. بلکه نوعی مجاز بـین ایـن‌دو پیونـد برقـرار کرده است:

مرغ دل باز هوادار کمان ابرویی است ای کبوتر نگران باش که شاهیـن آمـد
(همان، ص۳۱۲)

در این بیت، «کبوتر»، جانشین «مرغ» و مجاز از آن به‌علاقهٔ خاص از عام است.

با توجّه به اشعارحافظ می‌توان بدل بلاغی را چنـین تعریـف کـرد: «بـدل بلاغـی»؛ جانشینی دو واژه، ترکیب یا مفهوم بر اساس یک رابطهٔ بلاغی است. به‌ایـن‌صـورت کـه واژه، ترکیب یا مفهومی که در مصراع نخسـت بیـت آمـده، در مصـراع دوم بـا در نظـر گرفتن همان معنی، امّا با الفاظ دیگری تکرار شود. این امر سبب می‌شـود کـه شـاعر در عین تکرار معنی، علاوه‌بر مصون ماندن از تکرار لفظ، کارکردهای ادبی و هنری دیگـری را نیز خلق کند. به‌عبارتی دیگر، این بدل؛ تعریـف هنـری مبـدّلٌ‌منـه و بیـان تمامیّـت و مصداق آن است. در حقیقت بازتعریف مبدّلٌ‌منه است.

بدل بلاغی، مفهومی است که با ایجاد یک رابطهٔ بلاغی، جانشین مبدّلٌ‌منه می‌شـود. آنچه در سطح زبان بررسی می‌شود، با واحدهای زبانی قابل دسته‌بنـدی اسـت؛ بـر ایـن

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

بی‌گفت‌وگوی، زلف تو دل را همی‌کشد

با زلف دلکش تو که را روی گفتگواست

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۳۵)

«دلکش» و «گفتگو» در مصراع دوم، جایگزین «دل را همی کشد» و «گفت وگو» در مصراع دوم شده‌اند که علاوه‌بر داشتن همان معانی، زیبایی‌های هنری دیگری را نیز به بیت افزوده‌اند.

برخلاف بدل دستوری که با مبدّلٌ‌منه در یک جمله و بلافاصله بعد از آن می‌آید و از جمله قابل حذف است، در بدل بلاغی، طرفین جانشینی در دو جملهٔ مستقل قرار می‌گیرند؛ هر یک نقش مستقل دستوری دارند و از این جهت قابل حذف نیستند. امّا رابطهٔ جانشینی دو مفهوم به‌صورتی است که می‌توان، «بدل» را حذف کرد و مبدّلٌ‌منه را به‌جای آن دوباره تکرارکرد. منتها بسیاری از زیبایی‌ها و تصاویر شعری که به واسطهٔ بدل به معنای بیت افزوده شده بود تا حدّ 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 ارائهٔ نمونه ابیات بیان می‌شود.

۲-۲-۱- ارتباط معنایی دو مصراع

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

بحث در شگردهایی است که موسیقی معنوی کلام را افزون می‌کند و آن بر اثر ایجاد تناسبات و روابط خاصّی بین کلمات است و به‌طورکلّی یکی از وجوه تناسب و روابط معنایی بین دو یا چند کلمه برجسته می‌شود.»(شمیسا، ۱۳۹۰، ص۲۶) این رابطهٔ 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، ص۱۹۶)

مصراع دوم تمثیلی است که بر دو امر متغایر به‌طور عام دلالت دارد؛ امّا 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 بپوشان

کان شوخ سربریده بند زبان ندارد

(همان، ص۲۷۹)

«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 رندانهٔ حافظ را رقم زده، بدل بلاغی است. می‌دانیم که ویژگی اصلی سبک خواجه ایهام است. امّا ایهام در کلام وی تنها منحصر به واژگان چندمعنایی نیست. خواجه بدل بلاغی را به‌عنوان

ابزاری برای ساختن ایهام و چندمعنایی کردن کلام به‌کار می‌برد. وی تمام ظرفیّت‌های زبانی، معنایی و بلاغی واژگان را به‌کار می‌گیرد تا بتواند بخش تازه‌ای از معنا و تصویر را به واژه بیفزاید و موجب چندمعنایی و ایهام در معنای واژه و بیت شود. به‌نحوی که گاه با ایجاد روابط معنایی میان طرفین جانشینی، دو معنی را به‌هم می‌آمیزد. گاهی با برقراری روابط زبانی بین دو واژه که جناس دارند، ایهام می‌آفرینند. دوبعدی شدن معنای واژه به دوبعدی 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 ترادف

خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم　　به‌صورت تو نگاری ندیدم و نشنیدم

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۴۱۲)

در این بیت، نگار هم به معنی «بت و معشوق زیبارو» به‌کار رفته و هم در معنی «تصویر و نگاشته»، جانشین «نقش» شده و مترادف آن است. در نسخه خانلری به‌جای «نقش»، «روی» آمده است.(همان، صص۴۱۲-۲۱۹) 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 به‌جز باد نیست دمسازم

(همان، ص۴۲۲)

در این بیت، خواجه با ایجاد رابطهٔ مجازی، «باد» را جانشین «صبا و شمال» کرده است. باد لفظ عامی است که در این بیت، به‌طور خاص به صبا و شمال نیز دلالت دارد. البتّه در معنای کنایی «آه» نیز به‌کار رفته است.

– ایهام و کنایه

با چشم و ابروی تو چه تدبیر دل کنم　　وه زین کمان که بر سر بیمار می‌کشی

(همان، ص۵۱۵)

عبارت «کمان بر سر بیمار کشیدن»، به تصویر قرار گرفتن کمان ابرو بر چشم بیمار اشاره دارد. علاوه‌بر این، حافظ به سنّتی 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 فایدتی ندیدند مجمعه یا سینی بزرگی در کنار بیمار نگه می‌دارند و بی‌آنکه خود او متوجّه باشد گلوله‌ای گلین در کمان می‌نهند و به شدّت به آن سینی می‌زنند تا بیمار با شنیدن آن صدای غیرمنتظر، یک‌باره تکان بخورد و بترسد تا خوب شود و بهبود یابد و به این عمل خرافی، «سونجی شکستن» و «سونجی گرفتن» می‌گویند.»(انجوی، ۱۳۵۱، ص۵۲) برخی شارحان در تفسیر این بیت، به همین مطلب اشاره کرده‌اند.(استعلامی، ۱۳۸۳، ج۲، ص۱۱۶۲؛ هروی، ۱۳۸۶، ج۳، ص۱۸۶۴) حافظ در جای دیگر نیز به این سنّت ادبی اشاره کرده است:

عفا الله چین ابرویش اگرچه ناتوانم کرد
به رحمت هم کمانی بر سر بیمار می‌آورد
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۹۳)

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 خوش‌تر نمی‌گیرد
(همان، ص۲۹۴)

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

- ایهام و تضاد یا پارادکس

مقـام اصـلی مـا گوشـهٔ خرابات‌اسـت خداش خیر دهاد آنکه این عمارت کرد

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۸۲)

«عمارت» در معنی ساختمان، مترادف خرابات و جانشـین آن اسـت. امّـا در معنـی آبادی، متّضاد خرابات در معنی ویرانه است.

- ایهام و جناس

خدا را چون دل ریشم قراری بست با زلفت

بفرما لعـل نوشیـن را که زودش با قرار آرد

(همان، ص۲۷۱)

«قرار» در مصراع دوم هم به معنی عهد و پیمان است و هـم بـه «قـرار» در مصـراع نخست ارجاع دارد و هم به معنی آرام و قرار به‌کار رفته است.

همان‌طور که در ابیات یاد شده دیدیم، یکی از امکاناتی کـه بـدل بلاغـی بـه زبـان می‌افزاید، توانایی ترکیب‌کردن معانی و تصاویر بلاغی است. این شگرد گاهی منجـر بـه آفرینش ایهام، می‌شود.

۲-۲-٤- سمبول‌سازی

در غزلیّات حافظ، صوفی، واعظ و زاهد نماد ریاکاری و دروغگـویی و پیـر مغـان، مغبچه و امثال اینها، نماد عارفان و آشنایان به حقیقت هسـتند. جانشـین‌سـازی یکـی از راه‌های نمادسازی در غزلیّات حافظ است. خواجه با جانشین‌کردن مفاهیم میخانـه‌ای بـا 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 اندیشهٔ عوام دور می‌کنـد. همـین حالـت در جهـت معکوس نیز مصداق دارد. گاهی خواجـه مصـادیق زهـد و عرفـان را بـا معـانی پسـت جایگزین می‌کند و آنها را از جایگاه والای خود به زیر می‌کشد و سمبول و نماد صـفتی پست می‌گرداند.

رندان تشنه‌لب را آبی نمی‌دهد کس گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۸۵)

در این بیت، رند سمبول عالی‌ترین مقام عرفانی، یعنی ولی گشته است.

ای که در دلق ملمّع طلبی نقد حضور چشم سرّی عجب از بی‌خبران می‌داری
(همان، ص۵۰۶)

در این بیت، بی‌خبران؛ جایگزین صوفیانی شده که برای ریا و خودستایی دلق ملمع می‌پوشند.

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

بعضی از واژگان، وقتی در یک حوزهٔ معنایی مشخّص به‌کار می‌روند، معنی اصطلاحی تازه‌ای می‌گیرند و از معنای نخست و اوّلیهٔ خود فاصله می‌گیرند؛ کارکرد عامّ خود را از دست می‌دهند و در طیف معنایی خاصّی به‌کار می‌روند. مثل تمام واژگان عاشقانه چون: لب و زلف و خال و... که در بافت عارفانه معنی و کارکرد دیگری می‌یابند. این شیوه را همان‌طور که در مورد قبل شرح دادیم، می‌شود سمبول‌سازی نامید. گاهی خواجه برخلاف این روش عمل می‌کند؛ یعنی واژگانی را که معنی اصطلاحی گرفته‌اند و گاه نمادین شده‌اند، به معنی نخست و اوّلیهٔ خود برمی‌گرداند. مثلاً در بیت زیر، وقت عزیز، که اصطلاح دینی و به معنای وقت نماز است، معنی عام و عادّی خود را بازیافته است.

وقت عزیز رفت، بیا تا قضا کنیم عمری که بی‌حضور صراحیّ و جام رفت
(همان، ص۲۵۱)

و یا در بیت زیر:

تسبیح و خرقه لذّت مستی نبخشدت همّت در این عمل طلب از می‌فروش کن
(همان، ص۴۸۶)

«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 عادّی خود برگشته‌اند؛ و البتّه این جابه‌جایی حوزه‌های معنایی در این بیت، طنز آفریده است.

۲-۲-٦- تابوشکنی(قلندریات)

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

به وقت گل شدم از توبهٔ شراب خجل که کس مباد ز کردار ناصواب خجل

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۴۰۰)

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

ساقی به بی‌نیازی رندان که می بده تا بشنوی ز صوت مغنّی هوالغنی

(همان، ص۵۳۳)

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 غزلیّات خواجه مجموعهٔ 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 لقمهٔ شبهه می‌خورد
پاردمـــش دراز باد آن حیـــوان خـوش‌علـف
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۹۴)

۲-۲-۸- تعظیم و تحسین

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

نه حافظ می‌کند تنها دعای خواجه توران شاه
ز مدح آصفی خواهد جهان عیدیّ و نوروزی
(همان، ص۵۱۱)

۲-۲-۹- تلفیق مفاهیم مدحی و عرفانی

می‌دانیم 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 می‌توان قهرمان غزل را معشوق، معبود، یا ممدوح گرفت و آنجا که با تضاد روبه‌رو می‌شوند می‌گویند ابیات مستقل است. هرچه در محور عمودی به پایان غزل نزدیک می‌شویم یکی از این وجوه بر وجوه دیگر تفوّق می‌یابد، مثلاً درمی‌یابیم بیتی را که عاشقانه گمان می‌کردیم، مدحی است.»(شمیسا، ۱۳۸۸، ص۱۱۹) خواجه در بعضی ابیات، بعضی توصیفات مدحی را جانشین مفاهیم عرفانی می‌کند. این رابطه باایجاد نوعی تسویه میان این مفاهیم، سبب می‌شود شاه چهره‌ای خداگونه در غزلیّات خواجه بیابد و حتّی گاهی سبب می‌شود ما آن بیت را عرفانی بدانیم نه از مقولهٔ مدح.

ز محرمان سراپردهٔ وصال شـوم ز بندگان خداوندگار خود باشم
(همان، ص۴۲۱)

در این بیت، خداوند و خداوندگار، اصطلاحی است که برای نامیدن امیر یا پادشاه به‌کار می‌رفته؛ حافظ می‌خواهد از بندگان پادشاه باشد؛ ازاینرو، موضوع این بیت مدحی است. از طرفی در مصراع اوّل، محرمان سراپردهٔ وصال، از تعابیر عرفانی است و در غزل عرفانی، توصیف عارفانی است که به وصال حق رسیده‌اند و سراپردهٔ وصال،

محضر خداوند است. حافظ در مصراع دوم، «بندگان خداوندگار» را جانشین «محرمان سراپردهٔ وصال» کرده است؛ یعنی عبارتی را که عارفان خداوند را توصیف می‌کند، به بندگان پادشاه نسبت می‌دهد. با این جانشینی، وصال و رسیدن به سراپردهٔ پادشاه را، جایگاه مقدّسی چون وصال سراپردهٔ 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 امّا در مصراع دوم، شیوهٔ 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، ص۱۱۰)

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 شکّرافشان شما
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۰۳)

جابه‌جایی ضمیر خطاب «تو» با ضمیر «شما» موجب تلفیق دو بافت عاشقانه و مدحی گشته است. به‌عبارتی 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. به‌کار 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، اوّلین معنایی که از «خونین‌دل» به ذهن می‌رسد، غمزده و اندوهگین است؛ امّا رابطهٔ جانشینی میان این واژه با «خم»، تصویر ظاهری خم در ذهن مجسم می‌شود که خون شراب را در دل دارد. این رابطه، معنی کنایی خونین‌دل را به معنی استعاری «خم شراب» تغییر داده است. این روش به خواجه این قدرت را داده که هردو معنی را هم زمان در بیت به تصویر بکشد..

حال خونین‌دلان که گوید باز　　وز فلک خون خم که جوید باز

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۷۰)

حتّی می‌توان کلّ مصراع دوم را تصویری دیگر از مصراع اوّل دانست.

۲-۲-۱۲- ایجاد طنز

آمیختن معانی مختلف از حوزه‌های معنایی متفاوت و گاه متّضاد، 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 زیانی به بار نیاید، مایهٔ شوخی و فکاهه می‌گردد. اگر شوخی و فکاهه با بیان همراه شود یعنی به زبان گفته یا نوشته شود به‌صورت فکاهی یا کمدی درمی‌آید. و اگر در بیان شوخی و فکاهی چیزی بیفزاید که جنبهٔ انتقادی داشته باشد، طنز به‌وجود می‌آید. اگر در طنز چیزی از جوهر شعریّت و ادبیّت 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، ص۲۰) در ادامه، غزل حافظ را نمونه‌ای از طنز ادبی می‌داند. هر چند انوری ساختار طنز ادبی را بخوبی تشریح کرده است، امّا ابیات خواجه را براساس این ساختار تحلیل نکرده و در

ادامه تنها به شرح چند نمونه از طنزهـای ادبـی خواجـه پرداختـه اسـت.(ر.ک. انـوری، ۱۳۸۶، صص۲۲-۲۰)

آنچه ما در بدل بلاغی مشاهده می‌کنیم در هم آمیخـتن دو حـوزهٔ مختلـف معنـایی است که خواننده را در پذیرفتن نخست آن دچار تردید می‌کند. این جابه‌جایی حوزه‌ها، طنز می‌آفریند، هرچه زاویهٔ این اختلاف بازتر باشد، طنز تندتری خـواهیم داشـت ولـی اگر درجهٔ اختلاف کم باشد، طنز مخفی‌تر است و دریافت آن دقّت بیشتری می‌طلبد کـه خود ارزش ادبی آن را می‌افزایـد. جانشـینی واژگـان در ابیـات خواجـه تنهـا در سـطح فکاهی و انتقاد نمانده است، بلکه بسیاری از زیبایی‌های ادبـی را بـه‌دنبـال دارد کـه بـه برخی از آنها در سطور پیشتر اشاره شد.

اگر گفتـم دعـــای می‌فـروشـان چه باشد؟ حقّ نعمت می‌گذارم!

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۴۱۳)

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

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

(همان، ص۳۴۵)

جانشینی «هنر» با «هرزه‌گردی و هرجایی بودن»، از یـک جهـت، «هـرزه‌گـردی» را رسمیّت می‌بخشده و از جهت دیگر هنر را تحقیر کرده است.

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

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

در شاهـراه جاه و بزرگی خطر بسی است

آن بـه کزیـــن گریـوه، سبکبـــار بگـذری

(همان، ص۵۰۸)

تشـبیه شاه‌راه جاه و بزرگی به گریوه، تصویر تازه‌ای است، که جز با اشارهٔ مستقیم

لفظ «این»، به سادگی معنای اصلی آن دریافت نمی‌شود. یا در بیت زیر:

گریهٔ شام و سحر شکر که ضایع نگشت
قطـــرهٔ بـــاران مـــا گـــوهـــر یک‌دانه شد

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۰۹)

«قطرهٔ باران»، جایگزین «گریهٔ شام و سحر» شـده، و بـه حـافظ ایـن امکـان را داده است که ادامهٔ مضمون را که تأثیر گریهٔ شام و سـحر اسـت، در قالـب بـه‌دسـت آوردن گوهر یک‌دانه، ادامه دهد.

۲-۲-۱٤- ایهام‌سازی حافظ با تصرّف در شعر دیگران، از طریق بدل بلاغی

حافظ علاوه‌بر ابیات معدود، مصراع‌هـایی را از دیگـر شـاعران بـدون کـم و زیـاد، تضمین کرده است و هنر و برتری خود را در مصراع دیگر بـه نمـایش گذاشـته اسـت. گاهی این تغییرات که حقیقتاً باعث ارتقای بیت شده است، مرهون ایهامی اسـت کـه از رهگذر بدل بلاغی به‌دست آمده است؛ به‌عنوان نمونه به چند مورد اشاره می‌شود. بیـت زیر از انوری است:

نگر تا حلقهٔ اقـبال نامـمـکن نجنـبـانی سلیما، ابلها، لا بلکه محروماً و مسکینا

(انوری، ۱۳۷۶، ص۵۱۲)

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

خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ نگـر تا حلقـهٔ اقبـال نامـمکـن نجنبـانی

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۵۲۹)

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

ایا منازل سلمی فاین سلماک من اجلـها اذ بکیناها بکیناک[1]

(رضی، به نقل از حافظ، ۱۳۷۰، ص۴۳۶)

مصراع اوّل این بیت، چندین‌بار به وسیلهٔ شـاعران ایرانـی، تضـمین شـده اسـت. از جمله:

بسا که گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خود ایـا منـازل سلـمی فایـن سلمـاکی

(حافظ، ۱۳۹۱، ص۳۴۹)

عماد خسته به کویت همیشه می‌گوید ایا منـازل سلمـی فاین سلماکی

(عماد فقیه، ۱۳۴۸، ص۲۶۷)

اقول بعدک من کلّ منزل اسفا ایا منازل سلمی فایـن سلماکی

(ساوجی، ۱۳۸۹، ص۸۶)

زمان زمان به دل و چشم خویش می‌گفتم

ایـا مـنازل سلـمی فـایـن سلمـاکی

(همان، ص۸۶)

«منازل» در بیت شریف رضی و عماد و بیت اوّل سـلمان سـاوجی فقـط بـه معنـی منزل‌گاه‌ها و خرابه‌های خانهٔ سلمی اسـت. امّـا حـافظ مصـراع اوّل را آنچنـان اسـتادانه سروده است که بدون دخـل و تصـرّف در مصـراع شـریف رضـی(ایا منـازل...) معنـی دیگری(دو دیده) را به «منازل» تحمیل کرده است. زیرا مطابق سنن ادبی، دیده تکیه‌گـاه 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 سـاوجی نیـز «دل و چشم» چنین نقشی را ایفا کرده‌اند. بیت زیر از سعدی است:

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند آدمـی‌زاده نگـه‌دار که مصحـف ببـرد

(سعدی، ۱۳۸۸، ص۹۱۷)

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

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

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد دیو بگریزد ازآن قوم که قرآن خوانند

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۲۴)

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 به‌کار رفته است. حافظ بدون اینکه در مصراع سعدی دست ببرد، علاوه‌بر معنی موردنظر سعدی(شیطان از کسانی که قرآن می‌خوانند، فرار می‌کند)، معنی طنزآمیز و زاهدستیزانه‌ای بر آن تحمیل کرده است. در مصراع اوّل 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 امّا 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 به‌عبارتی، خواجه بعضی از مصراع‌های خود را دوباره تضمین کرده است. بررسی بلاغی و دقّت 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 رابطهٔ جانشینی میان جزیی از مصراع تکراری با جزیی از مصراع غیرتکراری است. این رابطه، معنای یک مفهوم را از یک حوزهٔ معنایی به حوزهٔ 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 دُردکشان خرده مگیر
کارفرمای قدر می‌کند ایـن، مـن چه کنم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۴۳۰)

برو ای زاهد و بر دُردکشان خرده مگیـر
که ندادند جز این تحفه به ما روز الست
(همان، ص۲۱۳)

مصراع نخست در هردو نمونه تکرار شده؛ تنها اختلاف این است که در نمونهٔ اوّل، ناصح به‌جای زاهد آمده است. هردو بیت، بیانگر این اندیشهٔ اشعری است که انسـان در اعمال خیر و شرّ خود بی‌اختیار است و فاعل حقیقی خداست. خواجه با اشاره بـه نظـر اشعریون، گناه دردکشی را از خود سلب می‌کند و آن را به خدا نسبت می‌دهد. در بیـت نخست، ضمیر «این»، جانشین «دردکشی» شـده و تنهـا یـک ارجـاع دسـتوری اسـت و معنایی بر مصراع دوم نیفزوده است. در نمونهٔ دوم، «تحفه» جانشین «دردکشی» شـده؛ و می‌توان آن را بدل بلاغی برای «دردکشـی» و اسـتعاره از آن دانسـت. بیـان هـردو بیـت طنزآمیز است؛ امّا طنز مصراع دوم، تندتر است، زیرا دردکشی را نه‌تنها گناه نمـی‌دانـد(و این خلاف شرع است)، که تحفه و هدیه‌ای ارزشمند از جانب خداوند می‌داند.

تـو را که هـرچه مراد است در جهان داری
به وصل دوست گرت دست می‌دهد یک‌دم
چـه غـم ز حـال ضعیـفان ناتـوان داری...
بـرو که هرچـه مراد اسـت در جهان داری
(همان، ص۵۰۳)

این دو بیت، به ترتیب، ابیات اوّل و نهم یک غزل هستند، که مصراع اوّل بیـت اوّل در مصراع دوم بیت نهم تکرار شده است. دقّت در رابطهٔ دو مصراع در بیت نهـم، مـا را به این نتیجه می‌رساند که این تکرار، یک تکرار مطلق نیسـت؛ بلکـه خواجـه بـا ایجـاد نوعی رابطهٔ جانشینی میان «وصل دوست» و «مراد»، معنای تازه‌ای به واژهٔ «مراد» افـزوده

است. در بیت نخست، مراد معنای عام دارد و هرچیزی را شامل می‌شود؛ امّا 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 غزلیّاتش از آنها سود جسته است. امّا آشنایی با شگرد بدل بلاغی برای شارحان غزلیّات 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 توجّه به بدل‌های بلاغی، تشریح می‌کنیم:

معاشران گره از زلف یار باز کنید
شبی خوش است بدین قصّه‌اش دراز کنید
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۵۸)

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

شبی خوش است بدین قصّه‌اش دراز کنید

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

شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید

زیرا، بنا بر گفتهٔ او: «زلف با قصّه ربطی ندارد و قصّه‌سرایی 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 نکتـه را هم اضافه کرده بود: «کلمهٔ وصله به‌معنی زلف عاریه است و این مضـمون یعنـی پیونـد زلف به شب برای دراز کردن آن در شعر فارسـی سـابقه دارد.»(نجفـی، ۱۳۸۳، ص۳۹) انوری نظرات مختلف را راجع به این بیت که وصله صحیح است یا قصّه بیان می‌کند از جمله شفیعی کدکنی که در موسیقی شعر می‌گوید: «در باب این‌که شب را با قصّه کوتاه می‌کنند یا دراز، یادآوری این نکته بسیار ضروری است که قصّه خودش بـه‌معنـی مـوی طرّه و پیشانی است. در کتاب البلاغه می‌گوید: قصّه: موی‌پیچه(= طرّه) و در تمام کتـب لغت عرب قصّه را به معنی موی پیشانی همه جا آورده‌اند. البتّه تا آنجا که دیـده‌ام قُصّـه (بضم) ضبط کرده‌اند. اگر بنا باشد که وصله را- که به تعبیر بعضی از ناقدان، ناجور هم می‌نماید- بپذیریم چرا خود کلمهٔ قصّه را- هرچند- به‌ضم- به‌معنی موی طرّه نپذیریم؟ به احتمال قوی حافظ رابطهٔ قصّه با گیسو را به همـین معنـایی کـه قصّـه دارد در نظـر داشته.»(شفیعی کـدکنی، ۱۳۸۶، ص۴۴۹) در نهایـت نجفـی خـود نیـز بـه شـرح بیـت می‌پردازد: «نظر نگارندگان بر این است که کشـف معنـای اصـلی بیـت حـافظ در حـلّ اختلاف میان دو لفظ «قصّه» و «وصله» نیست، بلکـه در توجّـه بـه هویّـت دسـتوری و مفهوم «بدین» است. توضیح آنکه لفظ «این» دو کاربرد دارد؛ یعنـی یـا در مقـام صـفت به‌کار می‌رود: (مثلاً در جملهٔ «این کتاب را خریدم») یـا در مقـام ضـمیر(مثلاً در جملـهٔ «این را خریدم») امّا ترکیب «بدین»(مرکّب از حرف اضافه «به» و ضمیر «این») در قـدیم به معنایی به‌کار می‌رفته که در کاربرد امروز دیگر رایج نیست و آن معنی این اسـت: بـه این وسیله، با این کار، بدین‌گونه، بدین‌طریق، از این راه و نظایر اینها. حـافظ در اشـعار خود لااقل یک‌بار دیگر، این ترکیب را عیناً به همین معنی به‌کار برده است:

گر بدانم که وصال تو بدین دست دهد دل و دیـن را همـه دربازم و توفیر کنم

بعد از شاهد مثال‌های فراوان از ادبیّات قدیم فارسی، نتیجه اینکه: حافظ خطاب بـه معاشران می‌گوید: گره از زلف یار باز کنید، زیرا شبی خوش است، بدین(یعنـی بـا ایـن

کار یا بدین‌وسیله) قصّه‌اش(قصّه شب را) دراز کنید. در این‌صورت، استعمال «وصله» به‌جای «قصّه» معنای ناهنجاری خواهد داشت.(نجفی، ۱۳۸۳، ص۴۱)

هریک از شارحان به شیوه‌ای این بیت را تحلیل کرده‌اند. ولی بی‌توجّهی‌شان به بدل بلاغی موجب شده است زیبایی‌های نهفته در بیت آشکار نشود. به‌نظر می‌رسد که علّت اختلاف شارحان در معنی این بیت، وجود ایهام‌های متعدّد در آن است؛ که هریک تنها به بخشی از معنی، نظر داشته است. این ویژگی از منظر بدل بلاغی قابل توجیه است. در این بیت، دو واژه «شب» و «قصّه»، 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.(مشبّه و مشبّهٌبه)

این قصّه:

- باز کردن گره‌های زلف معشوق مثل قصّه طولانی است.(تشبیه مضمر)
- زلف یار مثل قصّه دراز است.(تشبیه)
- قصّه را اگر به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی، «قُصّه» بخوانیم، به‌معنیِ طرّه و موی پیشانی است.(مجاز جزء از کل از زلف و جانشین آن است.)

حال، با توجّه به این روابط بلاغی و ایهام‌های 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 قصّهٔ 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 می‌سپارد جان به چشم مست یار
گرچه هشیـــاران نـدادند اختـیار خود به کـس
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۷۴)

در این بیت، «هوشیاران» صفتی است که علاوه‌بر دلالت عـامّی کـه دارد، مـی‌توانـد به‌طور خاص به «دل» یا «جان» اشاره داشته باشد. این نحوهٔ ارجاع یـا رابطـهٔ جانشـینی، شارحان را در معنی بیت، دچار اختلاف کرده است. بعضی دل را مرجع آن مـی‌داننـد و می‌گویند: دل، جانش را با رغبت به چشم مست یـار مـی‌سـپارد.(ن.ک. هـروی، ۱۳۸۶، ج۲، ص۱۱۳۶؛ اسـتعلامی، ۱۳۸۳، ج۲، ص۷۰۵) بعضـی نیـز؛ جـان را از هوشـیاران می‌دانند و می‌گویند: جان، به رغبت به چشم یار دل می‌سپارد. حیدری تعبیر خاصّـی در شرح این بیت دارد: «از دیدگاه حافظ و ادبیّات عاشقانهٔ فارسی، فاعل مصـراع اوّل جـان است نه دل. یعنی جان با رغبت دل خود را بـه چشـم مسـت یـار مـی‌سـپارد، هرچنـد هوشیاران- که جان یکی از آنان است- اختیار خود را به دیگـران نمـی‌سـپارند. واضـح است که اگر دل فاعل باشد باید معادل یا یکی از هوشـیاران باشـد، کـه چنـین نیسـت. حافظ بارها و به انحاء مختلف به این نکته اشاره کرده است کـه هرچنـد جـان و عقـل عاشق نمی‌شوند، امّا معشوق آن‌چنان زیباست که جان و عقل را نیز شیفته خود می‌کند:

گر بـه نزهتـگه ارواح بـرد بـوی تو باد
عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند
(همان، ص۳۲۴)

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است
عـــاقـــلان دیـــوانه گـــردند از پی زنجیـــر مـــا
(همان، ص۲۰ و حیدری، ۱۳۸۹، ص۲۰۶)

با این توضیح و توجّه 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 می بـده تا بشنـوی ز صـوت مغنّی هو الغنی

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۵۳۳)

استعلامی در شرح این بیت می‌گوید: «بی‌نیازی ترجمهٔ استغناء است، مناعت طبع و نخواستن جاه و مال و جلوهٔ دنیایی. حافظ ساقی را به مناعت طبع رندان و صاحب‌دلان سوگند می‌دهد که به ما می بده. مناعت طبع رندان و صاحب‌دلان بـه بـی‌نیـازی مطلـق محبوب ازل و ابد تکیه دارد؛ و هنگامی که مغنّی همان مطرب، در بزم رندان می‌نوازد و می‌خواند، از استغنای حق می‌گوید.(اسـتعلامی، ۱۳۸۳، ج۲، ص۱۲۰۹) هـوالغنی از آیـهٔ ۱۵ سوره فاطر است: «انتم الفقراءُ الی‌الله و الله هو الغنیُّ الحمید». هـروی در شـرح ایـن بیت می‌گوید: «توان گفت که «هوالغنی» را که وصف خداست، با مقـام اسـتغناء رنـدان مقایسه کرده، به ساقی می‌گوید می بده تا مغنّی بی‌پروا شـود و از آواز او ایـن معنـی را بشنوی که رندی که به مقام استغنا رسیده، غنی است. پس هو کنایه از همان رند عـارف است که در مصراع اوّل به بی‌نیازی یا غنی بودن او سوگند یاد کرد.(هروی، ۱۳۸۶، ج۳، ص۱۹۶۸)

در هریک از این‌دو شـرح بـه یـک جنبـه از معنـای «هـوالغنی» اشـاره شـده‌اسـت. استعلامی، بی‌نیازی خـدا را از آن تعبیـر مـی‌کنـد؛ و هـروی بـی‌نیـازی رنـدان را از آن برداشت می‌کند. امّا اگر در این عبارت به‌دنبال مرجع دقیق‌تری برای ضمیر «هو» باشـیم، خواهیم یافت؛ و آن «حافظ» است. خواجه در مصراع اوّل، ساقی را به بی‌نیـازی رنـدان قسم می‌دهد که به او «می» بدهد. جملهٔ دوم با حرف ربط «تا» به این جمله اضافه شـده است. «تا» در این جملـه فاصـلهٔ زمـانی را مـی‌رسـاند و معنـای «تـا اینکـه» مـی‌دهـد. به‌این‌ترتیب جملهٔ دوم وابستهٔ جملهٔ نخست است و مرجع ضمایر آن را بایـد در جملـهٔ نخست جست. در این بیت، ضمیر «هو» می‌تواند جانشینی برای سه مرجع باشـد: خـدا، حافظ، رند. به‌نحوی‌که در هر ارجاع معنای متفاوتی از بیت دریافته می‌شـود: ۱- اوّلـین مرجعی که می‌توان برای هو قائل شد، خود حافظ است که مـی‌گویـد: سـاقی تـو را بـه بی‌نیازی رندان قسم می‌دهم که به من می بدهی، آنقدر که مغنّی آواز برآورد کـه حـافظ

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

۲-٤- کارایی بدل بلاغی در تصحیح ابیات

بی چراغ جام در خلوت نمی‌یارم نشست
زآنکه کنج اهل دل باید که نورانی بود
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۴۱)

ضبط عبارت «کنج اهل دل» در نسخهٔ غنی- قزوینی، «گنج اهل دل» است. با اینکه پایهٔ کار در این مقاله نسخهٔ غنی- قزوینی است؛ این بیت، مطابق آن نسخه نوشته نشد. بلکه باتوجّه به نسخهٔ 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 توجّه به روابط کلمات از منظر بلاغی، معنای بیت، با همان ضبط، صحیح به نظر نمی‌رسید. خواجه در مصراع نخست می‌گوید که چراغ روشن جام، خلوت او را روشن می‌کند؛ در مصراع دوم همین معنی را عمومیّت 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 به‌کار برده است. او به شیوه‌های مختلف و بااستفاده از تمام ظرفیّت‌های 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 دایرهٔ گسترده‌ای از معنی آفریده می‌شود. وقتی خواجه از ظرفیّت معنایی واژگان بهره می‌برد، چندین معنی در سطح بیت ایجاد می‌شود. زمانی که از ظرفیّت‌های بلاغی واژگان و مفاهیم، استفاده می‌کند، چندین تصویر هم‌زمان را به نمایش می‌گذارد. گاه ظرفیّت‌های معنایی و بلاغی را باهم به‌کار می‌گیرد و سطوح معنایی و تصویری مختلف را با هم 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 به‌هم آمیخته‌اند و خواجه سرکرده و پیامبر این گروه است. یکی از قابلیّت‌های بدل بلاغی، این است که دو مصراع یک بیت را که از نظر معنایی متفاوت هستند، به‌هم پیوند می‌زند. این‌گونه 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. امّا تلفیق معنی، تنها به این سطح، محدود نمی‌شود. گاهی معانی شرعی با معنای پست و عادّی ترکیب می‌شود و معانی‌ای که در ذهن عوام تابو و مقدّس 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 متّضاد در بیت، طنز می‌آفریند. استفادهٔ خواجه از این شگرد، تنها محدود به جابه‌جایی واژگان و ترکیب معانی مختلف نمی‌شود؛ بلکه گاهی با ترکیب معانی متّضاد، به بیان عمیق‌ترین اندیشه‌های عرفانی می‌پردازد. البتّه 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، بگنجاند. نکتهٔ بارز این شگرد که به‌نظر می‌رسد می‌تواند دستاورد دیگری از این تحقیق باشد این است که خواجه با این روش، در حقیقت جهان‌بینی خودش را معرّفی می‌کند. آنچه در سراسر این ابیات دیدیم این است که خواننده نمی‌تواند با قطعیّت، 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 می انگوری در کنج میخانهٔ پیرمغان می‌افکند. وقتی می‌خواهد از وجد و رقص عارفانهٔ صوفی بگوید، خواننده را با دف و ساز به سمت میخانه می‌برد؛ که هان ببین! مستی و بی‌خودی عارفان، چیزی جز همین مستی از می انگوری نیست و حقیقت چیزی جز شادی و خوش‌باشی نیست. در آخر اینکه، توجّه به شگرد بدل بلاغی می‌تواند در تصحیح و شرح ابیات، یاری‌گر مصحّحان و شارحان محترم باشد.

٤- یادداشت‌ها

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

یا ظبیة البان ترعی فی خمائله　　لیهنک الیوم ان القلب مرعاک

برای اطّلاع بیشتر از چگونگی نقل این بیت رجوع شود به حواشی علّامه قزوینی بر دیوان حافظ. (حافظ، ۱۳۷۰، ص۴۲۶)

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها

۱- قرآن مجید(۱۳۷۹)، مترجم: مهدی الهی قمشه‌ای، تهران.

۲- ابن‌المعتز، أبوالعبّاس عبدالله(۲۰۰۱)، کتاب‌البدیع، الطبعةالاولی، بیروت، لبنان، مؤسّسةالکتب‌الثقافیه.

۳- استعلامی، محمّد(۱۳۸۳)، درس حافظ، چاپ دوم، تهران، نشر سخن.

۴- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی(۱۳۶۷)، دستور زبان فارسی، تهران، انتشارات فاطمی.

۵- انوری، علی‌بن‌محمّد(۱۳۷۶)، دیوان، به کوشش محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۶- تفتازانی، سعدالدّین(۱۳۸۸)، شرح‌المختصر، چاپ پنجم، قم، انتشارات اسماعیلیان.

۷- حافظ، شمس‌الدّین محمّد(۱۳۷۰)، دیوان حافظ به اهتمام قزوینی- غنی، با مجموعهٔ تعلیقات علّامه قزوینی به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ سوم، تهران، نشر اساطیر.

۸- _____(۱۳۸۵)، دیوان، به اهتمام محمّد قزوینی، مقابله با نسخهٔ پرویز ناتل‌خانلری، به کوشش رحیم ذوالنّور، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سروش.

۹- خیّام‌پور، عبدالرّسول(۱۳۸۸)، دستور زبان فارسی، چاپ چهاردهم، تهران، نشر ستوده.

۱۰- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷)، لغت‌نامه، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱- سلمان ساوجی(۱۳۸۹)، کلّیات سلمان ساوجی، مقدمه و تصحیح عبّاسعلی وفایی، تهران، نشر سخن.

۱۲- شفیعی کدکنی، محمّدرضا(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 محمّدبن‌عبدالکریم(۱۳۶۲)، توضیح‌الملل، چاپ سوم، تهران، شرکت افست «سهامی عام».

۱۸- عماد فقیه، خواجه عمادالدّین(۱۳۴۸)، دیوان، به تصحیح رکن‌الدّین همایون فرّخ، تهران، نشر سینا.

۱۹- فرشیدورد، خسرو(۱۳۷۵)، گفتارهایی در بارهٔ دستور زبان فارسی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۲۰- نجفی، ابوالحسن(۱۳۸۳)، «معاشران گره از زلف یار باز کنید»، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، شمارهٔ ۸۲، صص۴۱-۳۸.

۲۱- وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۸۷)، بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سمت.

۲۲- _____ و عمرانی، غلامرضا(۱۳۸۶)، دستورزبان فارسی۱، چاپ دهم، تهران، انتشارات سمت.

۲۳- وفایی، عبّاسعلی(۱۳۹۱)، دستور تطبیقی، تهران، نشر سخن.

۲۴- هاشمی، السیّداحمد(۱۳۸۳)، جواهرالبلاغه، الطبع الثّانیه، مؤسّسةالصّادق للطباعة والنّشر.

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»، مجلّهٔ نگین. شمارهٔ۸۷، صص۵۲ -۴۹.

۲- انوری، حسن(۱۳۸۶)، «معاشران گره از زلف یار باز کنید»، ماهنامهٔ فردوسی، شمارهٔ ۵۲ و ۵۳، صص۲۲-۲۰.

۳- حیدری، علی(۱۳۸۵)، «ایهام در شعر حافظ»، مجلّهٔ کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۲۳۹ و ۲۴۰، صص۳۹-۳۲.

۴- _____(۱۳۸۹)، «نقد و بررسی کتاب شاخ نبات»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه قم(دوفصلنامهٔ علوم ادبی)، سال سوم، شمارهٔ۵، صص۲۱۶-۲۰۰.

۵- راستگو، سیّدمحمّد(۱۳۷۰)، «ایهام در شعر فارسی»، مجلّهٔ معارف، دورهٔ هشتم، شمارهٔ۱، صص۸۳-۳۷.

۶- _____(۱۳۸۳)، «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، مجلّهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ۳، صص۸۲-۶۵.