- - Literary Text Research - - - - - - - - -
Vol 25(88), PP.33
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2019.35190.2395

ATU PRESS

Original Reserch
Received: 25/Aug/2018
Accepted: 16/Jun/2019
ISSN:1735-1170
eISSN:2476-6186

The Rhetorical Apposition: A Way to Integrate Simile and Metaphor

Behnoosh Rahimi Harsini — Ph.D. in Persian Language and Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran

Ali Heidari * — Professor, Department of Persian Language and Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran

Abstract

Truth and image, beauty and ugliness, love and religion, etc. are interwoven in the word of Hafez. This is rooted in the compilation infrastructure of his word. One of the ways that allowed Hafez to combine different semantic domains is substituting concepts in the two lines of each verse based on rhetorical relations between those concepts (Rhetorical apposition). One of the types of rhetorical apposition is the substitution of two words or two concepts based on similarity. Apposition is one of the two sides of simile that substitutes the other side. In this structure, Hafez combines features of metaphor and simile and makes new images and wonderful meanings. The referencing of concepts is sometimes obvious and sometimes hidden. Rhetorical apposition is placed in a sentence independent of the substituted item. Therefore, the substitute maintains its independent meaning of the substituted item. This feature causes rhetorical apposition to have a virtual meaning in referring to the substituted item, but regardless of the syntagmatic relations, it maintains its main meaning. Hafez uses this tool to create new poetic themes, mystical symbols, the expression of mystical concepts, ambiguity, humor, and to visualize abstract concepts, and so on.

Keywords: Rhetoric Apposition, Simile, Metaphor, Syntagmatic Relations, Ambiguity.

* Corresponding Author: heydari.a@lu.ac.ir

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۵، شماره ۸۸، تابستان ۱٤۰۰، ۵۸-۳٤
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2019.35190.2395

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۶
ISSN:۱۷۳۵-۱۱۷۰ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

بدل بلاغی؛ شگردی برای تلفیق تشبیه و استعاره در غزلیات حافظ

بهنوش رحیمی هرسینی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران

علی حیدری * استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران

چکیده

در کلام حافظ، حقیقت و مجاز، زشتی، زیبایی و... به هم آمیخته است. یکی از روش‌هایی که به حافظ امکان ترکیب حوزه‌های معنایی مختلف و متضاد را داده، جانشین کردن مفاهیم در دو مصراع از بیت با استفاده از بدل بلاغی است. یکی از انواع بدل بلاغی، جانشینی دو واژه یا دو مفهوم با رابطهٔ تشبیه است. بدل یکی از طرفین تشبیه (مشبه یا مشبهٌ‌به) است که جانشین طرف دیگر می‌شود. حافظ در این ساختار امکانات تشبیه و استعاره را به‌هم می‌آمیزد و تصاویر بدیع و معانی شگفت می سازد. ارجاع مفاهیم به یکدیگر، گاه آشکار و روشن و گاهی پنهان و کنایی است. بدل در جمله‌ای مستقل از مبدلٌ‌منه قرار می‌گیرد؛ ازاین‌رو، استقلال معنایی خود را نسبت به مبدل‌منه تا حدودی حفظ می‌کند. این ویژگی سبب می‌شود که بدل در ارجاع به مبدلٌ‌منه معنای مجازی داشته باشد، اما بدون در نظر گرفتن رابطهٔ جانشینی، معنی اصلی خود را حفظ کند. حافظ از این شگرد برای آفریدن مضامین شعری، ایجاد نمادهای عرفانی، ایجاز در بیان مفاهیم عرفانی، تصویری کردن مفاهیم انتزاعی، خلق ایهام، ایجاد طنز و آفرینش سایر شگردهای ادبی استفاده می‌کند.

کلیدواژه‌ها: بدل بلاغی، تشبیه، استعاره، جانشینی، ایهام.

* نویسنده مسئول: heydari.a@lu.ac.ir

مقدمه

بدل بلاغی، جانشـینی دو مفهوم براسـاس روابط بلاغی میان آن‌ها در یک بیت اسـت. شـمیسـا در تعریف بدل بلاغی می‌گوید: «در شـعر نو برخی از صـنایع ادبی، جهت آشنایی‌زدایی به شکل نوینی ارائه شده است. مثلاً تشبیه را با حذف ادات تشبیه به‌صورت بدل آورده‌اند و گویی جهت تصویر سازی، امری را تعریف دوباره کرده‌اند: و قلب- این کتیبهٔ مخدوش- که در خطوط اصـلی آن دسـت برده‌اند - و فکر می‌کردم به فردا، آه- فردا- حجم سفید لیز» (شمیسا، ۱۳۹۰). نمونه‌های بدل بلاغی «این کتیبهٔ مخدوش و حجم سفید لیز» است که شمیسا از شعر فروغ مثال زده، همچون بدل دستوری، بلافاصله بعد از مبدلٌ‌منه آمده، و مانند بدل دستوری قابل حذف است. شمیسا در «یادداشت‌های حافظ» دو بیت از حافظ را برای بدل بلاغی مثال زده است (شمیسا، ۱۳۸۸):

از خم ابروی توام هیچ گشـایشـی نشـد وه که در این خیال کج عمر عزیز شـد تلف
ابروی دوست کی شود دست‌کش خیال من کس نزده است از این کمان تیر مراد بر هدف
(حافظ، ۲۹۶/ ۳ و ۴[۱])

در بیت نخسـت «خیال کج» به‌نحوی جایگزین «خم ابرو» شـده و در بیت دوم، «این کمان» جانشـین ابروی دوسـت و بدل بلاغی برای آن اسـت، اما در اینجا برخلاف بدل دسـتوری قابل حذف نیسـتند. در هر دو مورد، بدل به‌رابطهٔ تشـبیه جانشـین مبدلٌ‌منه شـده اسـت. در شـعر حافظ «بدل بلاغی، جانشـین شـدن واژه یا مفهومی در پارهٔ دوم یک بیت به‌جای مفهومی دیگر از پارهٔ نخست، براساس یک رابطهٔ بلاغی است که تشبیه؛ تنها یکی از این روابط اسـت» (ر.ک؛ رحیمی هرسـینی و همکاران، ۱۳۹۵). به بیان سـاده‌تر، در بسیاری از ابیات حافظ، واژه، ترکیب یا مفهومی که در مصراع نخست آمده در مصراع دوم با الفاظ دیگری تکرار شـده اسـت. این موارد که جایگزین واژه، ترکیب یا مفهومی در مصـرع اول شـده در اکثر مواقع علاوه بر حفظ اسـتقلال معنایی خود، مسـتقیم یا غیرمسـتقیم به واژه، ترکیب یا مفهومی که در مصـرع اول آمده، اشـاره دارد و در معنی کردن بیت دقیقاً می‌توان همان واژه، ترکیب یا مفهومی را که در مصـرع اول آمده،

۱- تمام ابیات حافظ مطابق نسخهٔ غنی- قزوینی است. اعداد سمت چپ شمارهٔ بیت و اعداد سمت راست شمارهٔ غزل است.

جایگزین آن کرد. در این صورت نه تنها خللی در معنای بیت ایجاد نمی‌شود، بلکه در اغلب موارد متضمن هنر و زیبایی نیز خواهد شد. مثلاً در ابیات بالا اگر در مصراع دوم به جای «خیال کج» و «کمان»، « ابرو» بگذاریم در معنی بیت و آنچه حافظ اراده کرده، خللی ایجاد نمی‌شود. البته طبیعی است که «خیال کج» و «کمان» در آن ابیات علاوه بر «ابرو»، معانی دیگری نیز دارند. حافظ به جای این‌که بگوید: افسوس که در خیال رسیدن به ابروی خمیدهٔ معشوق، عمر عزیز تلف شد، گفته است: افسوس که در این خیال کج عمر عزیز تلف شد که واژهٔ «خیال کج» علاوه بر این‌که استعاره از «ابرو» (یا مشبهٌ‌به آن) است به معنی خیال باطل نیز است. حافظ از رهگذر این روش، علاوه بر گسترش دامنهٔ معنی و این که گریز گاهی برای پرهیز از بلیهٔ تکرار لفظ یافته به خلق شگرد ها و زیبایی‌هایی دست یافته که یکی از آن‌ها، تلفیق استعاره و تشبیه است.

همچنین می‌توان ادعا کرد که در اغلب این موارد که زیرساخت دو مصراع بر بنیاد تشبیه استوار است با نوعی تشبیه مضمر مواجه هستیم.

اگر از منظری دیگر به این ابیات نگاه کنیم به‌درستی درمی‌یابیم که مصرع دوم از نظر علم معانی نوعی اطناب از قبیل، تذییل و تکمیل است. تکمیل آن است که: «شاعر معنی‌ای بگوید و بر اثر آن معنی‌ای دیگر بیاورد که معنی اول را تمام‌تر گرداند» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳) و «تذییل، آوردن جمله‌ای مستقل است بعد از جمله‌ای دیگر که مشتمل بر معنا یا مفهوم جملهٔ اول باشد». (هاشمی، ۱۳۸۳). بنابراین، می‌توان کلمه، ترکیب یا مفهومی که در مصرع دوم به جای کلمه یا... در مصرع اول آمده است را مستقل انگاشت و استعاره به حساب آورد.

آنچه در این مقاله بدان می‌پردازیم، جانشینی دو کلمه یا دو مفهوم به علاقهٔ شباهت در ابیات حافظ و بررسی این نوع بدل بلاغی و بیان کارکردهای آن در غزل حافظ است. در غزل حافظ بدل بلاغی با روابط بلاغی مختلفی جانشین مبدلٌ‌منه می شود، اما این مقاله تنها به بررسی بدل بلاغی‌ای می‌پردازد که با علاقهٔ شباهت به دست آمده است. مسأله‌ای که بدان پرداخته می‌شود، این است که جانشین کردن واژگان به رابطهٔ تشبیه، چگونه موجب بدیع شدن این‌آرایهٔ شعری می‌شود و ساختار بلاغی این شگرد چگونه است؟ سؤالاتی که در این راستا مطرح می شود و سیر مقاله به‌دنبال پاسخگویی به آن‌ها است، عبارتند از:

الف- تشبیه مبتنی بر بدل بلاغی، چه تفاوت‌هایی با تشبیه در شکل سنتی آن دارد؟
ب- تصویر بلاغی که این روش ایجاد می‌کند چه فرقی با تصویر برخاسته از تشبیه دارد؟
ج- آیا این روش در معنی‌آفرینی در ابیات حافظ تأثیری داشته است؟

۱. پیشینهٔ تحقیق

شمیسا بحث بدل بلاغی را مطرح کرده است و آن را نوعی آشنازدایی از تصاویر شعری می‌داند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۹۰). در «یادداشت‌های حافظ» هم دو بیت از حافظ برای نشان دادن بدل بلاغی نمونه آورده است (شمیسا، ۱۳۸۸).

فرشیدورد در مقالهٔ «تشبیه و استعاره در شعر حافظ» به جانشینی مشبهٌ‌به و مشبه اشاره کرده، آن را نوعی تشبیه با ادعای یکسانی می‌داند (فرشیدورد، ۱۳۵۲).

رحیمی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «نوعی مجاز با دلالت دوگانه (حقیقی و غیرحقیقی) شگردی برای گسترش دامنهٔ معنی در ابیات حافظ» نوعی بدل بلاغی را بررسی کرده‌اند که از جانشین کردن مفاهیم براساس روابط مجازی ایجاد شده است (رحیمی و همکاران، ۱۳۹۶).

حیدری و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بدل بلاغی محملی برای ایهام‌سازی در غزلیات حافظ» به بررسی ایهام به‌عنوان یکی از کارکردهای بدل بلاغی پرداخته‌اند (حیدری و همکاران، ۱۳۹۶).

هیچ‌یک از این آثار به شرح و بررسی تشبیه از منظر بدل بلاغی و کارکردهای هنری این شگرد نپرداخته و مقایسه آن با تشبیه و استعاره و بیان وجوه اختلاف آن با این آرایه‌های بلاغی، اساساً مطرح نبوده است.

۲. روش پژوهش

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و به‌صورت تحلیلی- توصیفی انجام شده و به بررسی غزلیات حافظ از منظر تلفیق استعاره و تشبیه پرداخته شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش غزلیات حافظ بوده است.

۳. یافته‌ها

ابتدا ساختار بدل بلاغی را شرح می‌دهیم و به بررسی تشبیه و استعاره‌ای خواهیم پرداخت که از رهگذر بدل بلاغی ایجاد می‌شوند. در ادامه با ذکر نمونه ابیات، نمونه‌های بدل بلاغی به‌رابطهٔ تشبیه را مشخص می‌کنیم و معنای بیت را با توجه به تلفیق تشبیه و بدل بلاغی، تفسیر می‌کنیم. در نهایت کارکردهای هنری این ابزار را با ذکر نمونه بیت شرح می‌دهیم.

۳-۱. تشبیه و استعاره

تقریباً تمام نویسندگان تعریف مشابهی از تشبیه و ارکان و انواع آن دارند (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹ و ر.ک؛ تفتازانی، ۱۳۸۸؛ وطواط، ۱۳۶۲؛ رازی، ۱۳۸۷؛ همایی، ۱۳۸۹ و شفیعی، ۱۳۷۰). در مورد استعاره، بحث‌های جدی‌تری صورت گرفته است که می‌توان به این منابع مراجعه کرد: ابن‌المعتز (۲۰۰۱)، جرجانی (۲۰۰۳)، واعظ کاشفی (۱۳۶۹)، تفتازانی (۱۳۸۸)، وطواط (۱۳۶۲)، نجفقلی‌میرزا (۱۳۶۲)، رادویانی (۱۳۶۲)، رازی (۱۳۸۷)، رجایی (۱۳۹۲) و شمیسا (۱۳۸۱). تشبیه مبتنی بر ادعای شباهت است و استعاره مبتنی بر ادعای یکسانی و هر دو، عنصر مشترک بین دو امر یا چیز را کشف و برجسته می‌کنند؛ یعنی دو چیز را از طریق یک ایدهٔ مشترک به هم مربوط می‌کنند. منتها ادعای شباهت در تشبیه صراحت دارد و در استعاره، صریح نیست (سبزواری، ۱۳۶۹).

در ظاهر امر و با توجه به تعاریف تشبیه و استعاره، مرز بین این دو مشخص و شفاف است؛ یعنی تا زمانی که مشبه و مشبهٌ‌به هر دو در کلام حضور داشته باشند یا یکی از آن‌ها به قرینهٔ لفظی یا معنوی حذف شده باشد با تشبیه مواجهیم و اگر مشبه حذف شده باشد و با قرینهٔ صارفه و ملایمات، مشبهٌ‌به به‌جای مشبه به‌کار رفته باشد با استعاره سروکار داریم، اما گاهی بین این دو (استعاره و تشبیه) مرزی باریک وجود دارد و حتی می‌توان ادعا کرد که گاهی مرزی وجود ندارد و ادعای شباهت به این‌همانی مبدل شده است. در شعر برخی از شاعران به تصاویری برمی‌خوریم که مخاطب بین انتخاب تشبیه و استعاره سرگردان می‌ماند. برخی از این موارد را می‌توان تشبیه مضمر نامید، اما واقعاً تا حد زیادی به استعاره نزدیک شده است. مثلاً در بیت زیر از کلیم کاشانی، تصویر و تشبیه تکراری «قد سرو» به استعاره گره خورده است:

کند قمری خیال سرو و بر خاک آشیان بندد به هر جا سایه افتد بر زمین از قد رعنایش
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۹)

هر چند تصویر ساخته شده، برمبنای شباهت قد به سرو است، اما این ادعای شباهت به حقیقت پیوسته و این‌همانی شده است تا جایی که قمری به جای قد، سرو دیده است (تشبیه به استعاره درآمیخته است) و به همین دلیل روی آن (حتی سایهٔ آن) آشیان بنا کرده است. کلیم‌کاشانی در جای دیگر همین درآمیختگی تشبیه و استعاره را بر مبنای قد و سرو به تصویر کشیده است:

تا قلم برداشت قمری آشیان خواهد نهاد سرو بالای ترا نقاش هر جا می‌کشد
(همان)

یعنی؛ آنچه قمری می‌بیند، سرو است نه قد! اگرچه اساس تصویر بر شباهت قد به سرو بنا نهاده شده، در اینجا بحث ادعای شباهت به فراموشی سپرده شده (تناسی تشبیه) و دقیقاً این‌همانی (ستعاره) شکل گرفته است. فرشیدورد در چنین تشبیهاتی معتقد است که شدت شباهت موجب اتحاد تشبیه شده است (فرشیدورد، ۱۳۵۴). کلیم در بیتی دیگر، تب را نه به آتش تشبیه می‌کند، بلکه عین آتش می‌داند؛ زیرا وقتی طبیب نبض او را می‌گیرد، دستش می‌سوزد:

دارم تبی چنان که سرانگشت را طبیب برداشت تا ز دست من در دهن گرفت
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۹)

حافظ در برخی ابیات، این آمیختگی بین استعاره و تشبیه را با بهره گرفتن از بدل بلاغی به اوج می‌رساند.

۳-۲. بدل بلاغی به رابطهٔ تشبیه (جانشین کردن ارکان تشبیه)

در بدل بلاغی به رابطهٔ تشبیه، طرفین جانشینی، ارکان اصلی یک تشبیه (مشبه و مشبهٌبه) است؛ که معمولاً در دو پاره از بیت جایگزین یکدیگر شده‌اند. فرشیدورد به نوعی بدل

تشبیه در غزلیات حافظ قائل است که مشبهٌبه بدل از مشبه است و با صفات اشارهٔ «این» و «آن» به مشبه ارجاع داده می‌شوند:

دل دادمش به مژده و خجلت همی‌برم زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست
(حافظ، ۳/ ۶۰)

که «دل» مشبه و «نقد قلب» بدل و مشبهٌبه آن است (فرشیدورد، ۱۳۵۴). وی این تشبیهات را قوی و تأثیرگذار می‌داند و علت این امر را شدت شباهت مشبهٌبه به مشبه و نزدیک شدن تشبیه به استعاره و تناسی تشبیه حاصل از اتحاد مشبه و مشبهٌبه می‌داند (همان). فرشیدورد بسیاری از ابیاتی را که مشبهٌبه با ضمیر اشارهٔ «این» و «آن» جانشین مشبه شده، مشخص کرده است (همان). همچنین در بسیاری از ابیات، مشبهٌبه بدون ضمایر اشاره جانشین مشبه شده است.

برای شرح کامل بدل بلاغی به رابطهٔ تشبیه، ساختار آن را با تعاریف تشبیه و استعاره مقایسه می‌کنیم: کوتاه‌ترین شکل تشبیه دارای دو رکن اساسی مشبه و مشبهٌبه است که به دو شکل اضافی یا جمله به همدیگر اسناد داده می‌شوند؛ مثل «لبِ لعل- لب تو لعل» است، اما در بیت:

عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست دیرگاهی است کزین جام هلالی مستم
(حافظ، ۳۱۴/ ۲)

در نگاه اول «جام هلالی» به «خط مشکین» اسناد داده نشده، بلکه جانشین آن شده است. بنابراین، در این برداشت می‌تواند مستقل از آن باشد و در برداشتی دیگر متصل و وابستهٔ آن باشد. در برداشت اول، پیوندی از منظر ساختمان تشبیه میان این ارکان وجود ندارد. در مصرع اول گفته است: عشق من با خط مشکین تو جدید نیست و جمله تمام است. در مصرع دوم می‌گوید که دیرگاهی است که من از جام هلالی (خط مشکین تو) مست هستم. از این رو، می‌توان استنباط کرد که جام هلالی استعاره از خط مشکین (خط دور لب) است، اما در برداشت دوم با توجه به این‌که هم خط مشکین (مشبه) و هم جام هلالی (مشبهٌبه) در بیت حضور دارند، می‌توان حکم به تشبیه کرد. پس می‌توان گفت «جام هلالی» در این بیت از یک طرف، استعاره و از طرف دیگر، مشبهٌبه «خط مشکین»

است که می‌توان آن را تلفیقی از تشبیه و استعاره دانست. یا می‌توان گفت که ساختار آن نه تشبیه و نه استعاره به معنای دقیق آن است؛ زیرا در استعاره باید مشبه حذف شده باشد و در تشبیه رابطه‌ای محسوس بین مشبه و مشبهٌ‌به وجود داشته باشد. در حالی که در اغلب موارد، دو مصرع که در یکی از آن‌ها مشبهٌ‌به (استعاره) آمده، استقلال معنایی وجود دارد و برای تکمیل معنی و روابط دستوری هیچ نیازی به مصرعی که در آن مشبه آمده، ندارد.

۳-۳. جانشین کردن مشبهٌ‌به به‌جای مشبه

در «جانشین کردن مشبهٌ‌به به‌جای مشبه» حافظ در مصراع اول دربارهٔ یک یا دو مفهوم (مشبه) مضمون سازی می‌کند و یا معنایی را بیان می‌کند، سپس در مصراع دوم مفهوم یا مفاهیم دیگری (مشبهٌ‌به) را به‌رابطهٔ شباهت، جایگزین آن‌ها می‌کند و در مصراع دوم تنها با مشبهٌ‌به مضمون‌سازی می‌کند. مشبهٌ‌به به روش‌های مختلف جانشین مشبه می‌شود که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

الف- در بعضی ابیات، مشبهٌ‌به با صفات اشارهٔ این و آن به مشبه ارجاع و در یک برداشت بر معنی استعاری آن تأکید دارد.

چو زر عزیز وجود ا ست نظم من آری قبول دولتیان کیمیای این مس شد
(حافظ، ۱۶۷/ ۹)

«مس» از طرفی استعاره از «نظم» و از طرفی جانشین و مشبهٌ‌به آن است. حافظ نظمش را مثل مس کم‌ارزش می‌داند که قبول اهل دولت آن را مانند زر ارزشمند کرده است.

قد خمیدهٔ ما سهلت نماید اما بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد
(حافظ، ۴/ ۱۵۳)

«کمان» از یک طرف استعاره از قد و از طرف دیگر مشبه‌به آن است.

ب- در بسیاری موارد، مشبه و مشبه‌به در دو جزء یک جملهٔ مرکب قرار می‌گیرند.

در بیت زیر هرچند مشبهٌبه با صفات اشاره به مشبه ارجاع داده نشده، اما کل بیت یک جملهٔ مرکب و اجزاء آن شرط و جواب شرط هستند و پیوستگی دستوری دو جمله مشبهٌبه را به مشبه ارجاع می‌دهد:

خاطرت کی رقم فیض پذیرد هیهات مگر از نقش پراکنده ورق ساده کنی
(حافظ، ۴۸۱/ ۶)

«ورق» در مصرع دوم از یک طرف می‌تواند استعاره از «خاطر» باشد و از طرف دیگر می‌تواند مشبهٌبه آن باشد. حافظ در مصرع اول گفته است: خاطر تو هیچ‌وقت رقم فیض نمی‌پذیرد و در مصرع دوم قاعدتاً باید می‌گفت: مگر خاطرت را از نقش پراکنده بزدایی، اما به جای «خاطر» با کمک گرفتن از بدل بلاغی، «ورق» آورده است تا ضمن گریز از تکرارِ کلمهٔ «خاطر»، مخاطب را بین استعاره و تشبیه، بلاتکلیف بگذارد.

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد که بستگان کمند تو رستگارانند
(حافظ، ۱۹۵/ ۹)

این دو جمله با حرف ربط «که» به هم مرتبط شده‌اند. «کمند زلف» یک تصویر کلیشه‌ای در شعر غنایی است. حافظ در مصراع نخست، خود را بسته و گرفتار زلف معشوق می‌داند و در مصراع دوم به جای «زلف»، «کمند» آورده و یک تناقض آفریده است: بستگان و اسیران کمند (عشق)،آزادگان هستند!

ج- ارجاع غیرمستقیم و کنایی به مشبه

در بسیاری از نمونه‌ها، مشبهٌبه به خاطر استقلال دستوری مصراع دوم از مصراع نخست، اشارهٔ مستقیم به مشبه ندارد. در این ابیات، واژهٔ بدل هم معنی اصلی خود را حفظ می‌کند و هم به مشبه ارجاع می‌دهد که سبب ایهام در معنی بیت می‌شود.

کس نیست که افتادهٔ آن زلف دوتا نیست در رهگذر کیست که دامی ز بلا نیست
(حافظ، ۶۹/ ۱)

«دام بلا» می‌تواند جانشین «زلف دوتا» و یا استعاره از آن باشد. حافظ در مصراع نخست می‌گوید: هرکسی روزی در دام زلف معشوق گرفتار می‌شود. برای اثبات این ادعا می‌گوید همه در زندگی گرفتار مصیبت و بلا می‌شوند. بجز این معنی، معنای دیگری در مصراع دوم استنباط می شود؛ به نظر می‌رسد حافظ می‌خواهد به‌طور ضمنی معنای مصراع اول را تکرار کند و بگوید: در رهگذر کیست که آن زلف دوتا نیست؟! حافظ به‌کنایه می‌گوید همه روزی گرفتار دام زلف معشوق می‌شوند.

کشتهٔ غمزهٔ تو شد حافظ ناشنیده پند تیغ سز است هر که را درد سخن نمی‌کند
(حافظ، ۱۹۲/ ۱۰)

مصراع دوم تأکید و تأییدی برای مصراع نخست است و دلالت عام دارد: هرکسی که سخن را درک نمی‌کند، جزایش کشته شدن با تیغ است. علاوه بر این، تیغ می‌تواند استعاره از غمزه باشد. در سنت شعری، غمزهٔ معشوق به تیغ و یا نیزه تشبیه می شود. پس تیغ می‌تواند مشبهٌ‌به غمزه یا استعاره از آن باشد. با کمی دقت، متوجه یک رابطهٔ جانشینی دیگر در بیت می‌شویم. «سخن» دو ارجاع دارد، یکی به پند ناصحان که از نظر حافظ خوش نمی‌آید و دیگری پند حافظ که همان نشنیدن پند است. حافظ می‌گوید: حافظ که پند ناصحان را نمی‌شنید با تیغ غمزهٔ تو کشته شد: ۱- کسی که سخن ناصحان را نمی‌پذیرد، شایستگی کشته شدن به تیغ غمزهٔ معشوق را می‌یابد. ۲- کسی که پند ناصحان (یا حتی حافظ) را نمی‌شنود، بهتر است که با شمشیر کشته شود.

دل حافظ شد اندر چین زلفت بلیلِ مظلمِ والله هادی
(حافظ، ۴۳۸/ ۸)

در این بیت، لیل مظلم هم به معنی شب تاریک و هم مشبهٌ‌به زلف سیاه و یا استعاره از آن است. حافظ می‌گوید: دل من در چین زلفت گرفتار شد: ۱- خداوند دل را در این شب سیاه (زلف) یاری‌گر باد. ۲- در شبی سیاه گرفتار زلف سیاه شد (سیاهی در سیاهی) خداوند دل را از این ظلمات نجات دهد.

دی در گذار بود و نظر سـوی ما نکرد بیچاره دل که هیچ ندید از گذار عمر
(حافظ، ۲۵۳/ ۵)

در این بیت، عمر جانشین معشوق و استعاره از آن است. تشبیه معشوق در گرانمایگی به عمر، یک تشـبیه کلیشـه‌ای اسـت که حافظ بارها این مضـمون را به‌کاربرده اسـت، اما تازگی این تصـویر در این اسـت که «عمر» از یک طرف اسـتعاره از معشـوق (فاعل فعل گذر نکرد) اسـت و از طرف دیگر، می‌تواند مشـبهٌ‌به آن باشـد. از این مهم‌تر نیز می‌توان ادعا کرد که «عمر» در معنی حقیقی به‌کار رفته اسـت و ایهام دارد. دل هم از گذر عمر و هم از گذر معشوق بی‌بهره است.

د- گاهی مشبه‌به به بیش از یک مشبه اشاره دارد.

کوته نکند بحث سـر زلف تو حافظ پیوسـته شـد این سـلسـله تا روز قیامت
(حافظ، ۸۹/ ۹)

«سـلسـله» هم به «زلف» و هم به «بحث» ارجاع دارد و همین امر در بیت ایهام آفریده است. بحث سر زلف معشوق کوتاه نمی‌شود؛ زیرا این بحث، گفت‌وگویی طولانی است یا این‌که: زلف معشوق بلند است و طبعاً توصیف آن به درازا می‌کشد.

لبش می‌بوسـم و درمی‌کشـم می بـه آب زنـدگـانـی بـرده‌ام پـی
(حافظ، ۴۳۱/ ۱)

«آب زندگانی» به «لب» و «می» اشـاره دارد. لب معشـوق و جام می دو عنصـر برای حافظ زندگی‌بخش است!

۳-٤. جانشینی مشبه به‌جای مشبهٌ‌به

چنین که از همه سـو دام راه می‌بینم به از حمایت زلفش مرا پناهی نیسـت
(حافظ، ۷۶/ ۸)

«دام زلف» تصـویر و تشـبیهی کلیشـه‌ای اسـت. حافظ این تصـویر تکراری را از هم گشوده و زلف را در مصراع دوم به جای دام مصراع نخست آورده است. دام در مصراع نخست دلالت عام دارد و در مصراع نخست، نمادی عرفانی است و به دام‌ها و سختی‌های راه سالک اشاره دارد. حافظ از دام راه به زلف معشوق پناه برده است! فوراً تصویر شعری دام زلف به ذهن متبادر می‌شود. زلف که خود دام است، چگونه می‌شود که از دام به دام پناه برد؟! حافظ با این جانشـینی و ایجاد تناقض، این تصـویر شـعری (زلف) را جایگاه عارفانه می‌بخشد: برای این‌که از دام‌های دنیوی رها شوی، اسیر دام عشق شو!

سـپهر دور خوش اکنون کند که ماه آمد جهان به کام دل اکنون ر سد که شاه ر سید
(حافظ، ۳/۲۴۲)

ماه از اصـطلاحات غنایی و شـاه اصـطلاح مدحی اسـت. این جانشـینی همچون بیت تخلص قصیده عشق و مدیحه را به‌هم آمیخته است.

دگر به صـید حرم تیغ برمکش زنهار وزان که با دل ما کرده‌ای پشـیمان باش
(حافظ، ۲۷۳/ ۶)

تشبیه «دل» به صید حرم، تصویر تازه‌ای است که حافظ آن را در یک عبارت تشبیهی به‌کار نبرده، بلکه «دل» را در مصراع دوم جانشین صید حرم کرده است. حافظ به کنایه، دل را کبوتری می‌داند که در جوار حق پناه گرفته و معشوق را از آزردن آن برحذر می‌دارد.

الف- مشبه؛ جانشین یک عبارت کنایی می‌شود.
در این نوع از جانشینی، مشبه به عبارت کنایی ارجاع مستقیم ندارد، بلکه قیاس دو مصراع و توجه به رابطهٔ شـباهت میان دو تصـویر، رابطهٔ جانشـینی طرفین را آشـکار می‌کند. این جانشـینی سـبب شـده که عبارت کنایی، علاوه بر معنی کنایی در معنای حقیقی هم حائز اهمیت باشد که خود باعث دوگانگی و ایهام در معنی بیت می‌شود.

خط ساقی گر ازین‌گونه زند نقش بر آب ای بسـا رخ که به خونابه منقش باشـد
(حافظ، ۱۵۹/ ۴)

نقش زدن: رقم زدن نگاشـــتن، نگاریدن (دهخدا، ۱۳۷۷). نقش بر آب زدن در معنای کنایی به‌معنای ویران کردن و باطل کردن است، چراکه نقش روی آب ماندگار نیست و نیز در معنی کار خارق‌العاده کردن است. در معنای حقیقی، خط ساقی، نقشی است که بر آب صـورت او زده شـده اسـت. «رخ» در مصـراع دوم، بدل و مشـبه برای «آب» اسـت و خونابه نقشی است که برآن زده شده است. جانشینی این دو مفهوم، نوعی برابری میان تصاویر دو مصراع ایجاد کرده است. اشک خون‌آلود بر رخسار عاشقان تصویر مشابهی با خط ساقی بر رخسار او دارد. نوعی تیرگی نشسته بر روشنایی آبگونه!

زینهار از آب آن عارض که شیران را از آن تشنه لب کردی و گردان را در آب انداختی

(حافظ، ۴۳۳/ ۶)

عبارتِ «در آب انداختن» به معنی کنایی «نابود کردن و کشتن» است. با توجه به تشبیه عارض به آب در مصـــراع اول، واژهٔ آب در مصـــراع دوم می‌تواند اســـتعاره از عارض یا مشـبه‌به آن باشـد. بنابراین، مصـراع دوم را براسـاس دو معنای اسـتعاری و کنایی می‌توان این‌گونه معنی کرد: ۱- گردان را غرق و نابود کردی. ۲- پهلوانان را تشـــنهٔ عارض آب‌گونه‌ات کردی، اما آن‌ها را بی‌نصیب گذاشتی و درهم شکستی.

۳-۵. جانشینی تمثیل به‌جای معنی

تشبیه تمثیل را می‌توان جانشینی تمثیل به‌جای معنی دانست که اجزای دو تصویر به‌رابطهٔ تشبیه جانشین یکدیگر شده‌اند.

تـا کی غم دنیـای دنی ای دل دانـا حیف است ز خوبی که شود عاشق زشتی

(حافظ، ۴۳۶/ ۶)

در این بیت، این معنا که عشق دل دانا بر مال دنیا روا نیست با تمثیل عشق زیبارویان به زشت‌رویان، تکرار و بر معنای آن تأکید شده و بین اجزای دو مصراع رابطهٔ شباهت ایجاد شده است. همچنان‌که زیبارویِ عاشق زشت‌رویی نمی‌شود، دل دانا نیز شیفتهٔ دنیای دون نمی‌شود. رابطهٔ بین دو مصراع، اسلوب معادله نیز است.

حافظ ار میل به ابروی تو دارد، شـــاید جای در گوشـــهٔ محراب کنند اهل کلام
(حافظ، ۳۱۰/ ۹)

در این بیت، حافظ ابتدا ادعا می‌کند که عشق او به ابروی معشوق، امر شایسته‌ای است (هرچند در عرف عام ناشـایسـت اسـت)، سـپس در مصـراع دوم تمثیل خلوت‌نشـینی اهل کلام را در گوشـهٔ محراب، معادل مفهوم مطرح شـده در مصـراع اول می‌کند. این رابطه میان اجزای دو مصـــراع شـــباهت ایجاد می‌کند؛ یعنی ابرو را محراب و خود را اهل کلام می‌داند. این‌گونه است که فعل حافظ -که عشق‌ورزی به ابروی معشوق است- مقدس و موجه می‌شود. حافظ با این جانشینی مضامین عاشقانه را تقدس شرعی و عرفانی می‌بخشد. البته این رابطه، وجه دیگری نیز دارد که طنزآمیز اســـت. می‌گوید: گوشـــهٔ محراب اهل کلام هم طاق ابروی زیبارویان است!

۳-٦. کارکردهای بدل بلاغی تشبیه

همان‌گونه که تبیین شـــد، حافظ با اســـتمداد از بدل بلاغی، کلمه، ترکیب یا عبارتی را آنچنان ماهرانه در مصـــرع دوم ابیات می‌آورد که از یک طرف می‌تواند مشـــبهٌ‌به برای مشبهی باشد که در مصرع اول آمده و از طرف دیگر، استعاره‌ای باشد که حداقل یکی از معانی آن همان مشبهی باشد که در مصراع اول ذکر شده است. این لغزندگی میان استعاره و تشـبیه در بسـیاری از موارد، موجب درنگ و التذاذ ادبی می‌شـود؛ یعنی سـاختار بیت، ویژگی‌های تشـــبیه و اســـتعاره را با هم دارد. این ابزار هنری قابلیت‌هایی به ابیات حافظ می‌افزاید که در ادامه مختصراً به آن‌ها اشاره می‌شود.

الف- آفرینش تصاویر شعری بدیع در عین ایجاز
حافظ از این قابلیت (در هم‌آمیختن تشبیه و استعاره) برای آفریدن تصاویر بدیع و یا تازه کردن سنت‌های کهنهٔ شعری بسیار سود جسته است.

با چشـــم و ابروی تو چه تدبیر دل کنم وه زین کمان که بر من بیمار می‌کشـــی
(حافظ، ۴۵۹/ ۶)

توصیف چشم به بیماری و تشبیه ابرو به کمان، یک تصویر تکراری غزلی است. حافظ با شگرد بدل بلاغی به این تصویر معنایی تازه بخشیده است. چشم و ابرو، مشبه و بیمار و کمان مشبهٌبه این رابطه‌اند. عبارت کمان بر بیمار کشیدن، تصویری از موقعیت چشم و ابرو است. علاوه بر این، حافظ به سنتی در درمان بیمار اشاره کرده است: «در نیشابور و مازندران هنوز هم مرسوم است که بیمار سنگین احوال را به‌این‌ترتیب معالجه می‌کنند که چون از دوا و درمان فایدتی ندیدند، مجمعه یا سینی بزرگی در کنار بیمار نگه می‌دارند و بی آن‌که خود او متوجه باشد گلوله‌ای گلین در کمان می‌نهند و به شدت 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). برخی از شارحان در تفسیر این بیت به همین مطلب اشاره کرده‌اند (ر.ک؛ استعلامی، ۱۳۸۳ و هروی، ۱۳۸۶). حافظ در بیت زیر نیز این معنی را تکرار کرده است:

عفالله چین ابرویش اگرچه ناتوانم کرد　　به عشوه هم پیامی بر سر بیمار می‌آورد
(حافظ، ۱۴۶/ ۷)

در بیت:

بجز خیال دهان تو نیست در دل تنگ　　که کس مباد چو من در پی خیال محال
(حافظ، ۳۰۳/ ۶)

در این بیت، «خیال محال» هم به خیال دهان و هم خود دهان ارجاع دارد، چراکه خیالِ دریافتن دهان معشوق چیزی جز خیال محال نیست و واقعیت نمی‌یابد؛ هم این‌که دهانِ معشوق هم از کوچکی قابل دیدن نیست و گویی چون خیال محال است.

کاهل‌روی چو باد صبا را به بوی زلف　　هر دم به قید سلسله در کار می‌کشی
(حافظ، ۴۵۹/ ۳)

تشبیه زلف به زنجیر در شعر فارسی یک تصویر تکراری است. حافظ در مصرع دوم «سلسله» را به جای زلف و استعاره از آن آورده است علاوه بر این، سلسله دلالت اصلی نیز دارد. حافظ با این روش دو تصویر در این بیت آفریده است: ۱- سلسله در معنای استعاری، حرکت زلف را در باد مجسم کرده و ۲- در دلالت حقیقی به معنی زنجیر کردن است که در ارتباط با «باد صبا» عبارت کنایی «زنجیر کردن باد» را ترسیم کرده است. او در این عبارت کنایی قدرت معشوق را در انجام کارهای غیرممکن به تصویر کشیده است.

ب- ایهام‌آفرینی به این علت که بدل بلاغی دو دلالت حقیقی و استعاری دارد.
گاهی بدل بلاغی در رابطهٔ جانشینی و در ارتباط با مبدلٌ‌منه، مشبهٌ‌بهی است که یک تصویر استعاری می‌سازد، اما خارج از رابطهٔ جانشینی و در همان جمله‌ای که قرار گرفته، معنای حقیقی و دلالت اصلی دارد. این امر موجب ایهام در معنی بیت می‌شود.

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد تیغ سز است هر که را درد سخن نمی‌کند
(حافظ، ۱۹۳/ ۱۰)

در این بیت، دیو علاوه‌بر دلالت اصلی خود می‌تواند دلالت استعاری نیز داشته باشد. همین امر موجب ایهام در معنای بیت شده است. اگر آن‌که قرآن می‌خواند، حافظ باشد -که البته خود حافظ به حافظِ قرآن بودنش بارها اشاره داشته است- دیو، زاهد است که از حافظِ قرآن‌خوان می‌گریزد! و اگر آن‌که قرآن می‌خواند زاهد باشد، دیو، معنی حقیقی دارد. در این صورت، حافظ می‌گوید: حتی دیو هم از زاهد قرآن‌خوان می‌گریزد. در اینجا علاوه بر ایهام، طنز نیز آفریده است.

آن‌که بودی وطنش دیدهٔ حافظ یارب به مرادش ز غریبی به وطن بازرسان
(حافظ، ۳۸۵/ ۷)

«وطن» در مصراع دوم علاوه بر معنی اصلی خود، می‌تواند استعاره از «دیده» در مصراع اول باشد. حافظ هم آرزو می‌کند که معشوق به دیارش برگردد و هم پای بر

دیدگان او بگذارد و یا این‌که او را دوباره ببیند (در سنت‌های ادبی جای معشوق، چشم عاشق است).

روی بنما و وجود خودم از یاد ببر خرمن سوختگان را همه گو باد ببر
(حافظ، ۲۵۰/ ۱)

حافظ در مصراع اول ادعا می‌کند که با دیدن روی معشوق وجود خودش را فراموش می‌کند و در مصراع دوم با بیان امری کلی‌تر بر این ادعا تأکید می‌کند: «چه اهمیتی دارد که خرمن جمعی را که از عشق سوخته‌اند باد ببرد» (هروی، ۱۳۸۶). اما بین «خرمن» و «وجود» رابطهٔ جانشینی از نوع تشبیه وجود دارد. حافظ با تصویر بر باد رفتن خرمن کشاورز، بر باد رفتن خرمن وجود عاشق را عینیت می‌بخشد.

اگرچه موی میانت به چون منی نرسد خوش است خاطرم از فکر این خیال دقیق
(حافظ، ۲۹۸/ ۶)

در این بیت، «خیال دقیق» علاوه‌بر معنای اصلی خود، استعاره از «موی میان» در مصراع اول است: ۱- هرچند دستم به آن کمر باریک نمی‌رسد، اما خاطرم از این فکر و گمان لطیف خوش است. ۲- اگرچه به کمر باریک تو دسترسی ندارم، اما خاطرم از دیدنِ این تصویر خیالی باریک، خوش است (کمر تو آن‌قدر باریک است که مانند خیال گویی نیست و هست).

ز روی ساقی مهوش گلی بچین امروز که گرد عارض بستان خط بنفشه دمید
(حافظ، ۲۳۹/ ۵)

در این بیت، «عارض بستان» را می‌توان اضافهٔ استعاری دانست؛ در این‌صورت، بیت را این‌گونه می‌توان معنی کرد: امروز که گرد چهرهٔ باغ، بنفشه روییده است (بهار فرارسیده است) از چهرهٔ ساقی مه‌رو گل بوسه‌ای بچین! و فرصت عیش و شادی را از دست نده! و یا این‌که بستان را استعاره از صورت لطیف و شاداب ساقی دانست و خط بنفشه را استعاره از خط سبز او دانست. در این صورت، بیت را باید این‌گونه معنی کرد: اکنون که صورت

ساقی لطیف است و موی لطیف نوجوانی بر آن روییده است از صورت او گل بوسه‌ای بچین! زیرا فرصت از دست می‌رود؛ یعنی از یک طرف، ترکیب «عارض بستان» می‌تواند مشبهٌ‌به روی ساقی یا استعاره از آن باشد و از طرف دیگر، در معنی حقیقی بستان به‌کار برده شده باشد.

ج- بیان مفاهیم عالی عرفانی با ایجاز تمام

حافظ با جانشین کردن مفاهیم عادی و یا مضامین غزلی با معانی عرفانی از واژگان عادی و غنایی، نمادهای عرفانی می‌سازد و از این شیوه برای بیان نمادین معانی والای عرفانی در عین ایجاز، بهره می‌برد.

در روی خود تفرّج صنع خدای کن کآیینهٔ خدای‌نما می فرستمت

(حافظ، ۹۰/ ۷)

حافظ «آیینهٔ خدای‌نما» را جانشین «روی» کرده تا میان این دو مفهوم، اتحاد ایجاد کرده و نمادی عرفانی بیافریند و آن این‌که روی زیبا، آیینه‌ای است که می‌توان خدانمای شود. مرتضوی در تفسیر این بیت می‌گوید: «همین بیت به‌تنهایی گواهی است بر این‌که حافظ نیز متمایل به اصحاب جمال یا جمال‌پرستان بوده با همان توجیهی که صوفیان جمال‌پرست در نظر داشته‌اند؛ یعنی حسن و جمال زمینی و انسانی را جلوه‌ای از جمال نامتناهی خدا دانستن» (مرتضوی، ۱۳۸۸).

بر آستان تو مشکل توان رسید آری عروج بر فلک سروری به دشواری است

(حافظ، ۶۶/ ۸)

حافظ با جانشین کردن «فلک سروی» به‌جای «استان معشوق»، جایگاه آن را تا فلک بالا برده است. با این روش، جایگاه معشوق را تا مرز خدایی ارتقاء داده و به بیت بار عرفانی داده است.

د- ایجاد طنز

با ارجاع معانی متضـــاد به هم یا ذکر مفاهیم دانی به‌جای عالی، اســـتعارهٔ تهکمیه و طنز می‌آفرینند.

گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ یارب این قلب‌شـناسـی ز که آموخته بود

(حافظ، ۲۱۱/ ۸)

در بیت بالا، «قلب» به دو معنی دل و ســـکهٔ تقلبی به کار رفته و ایهام دارد. در معنای سکهٔ تقلبی، جانشین خرقه شده است. خرقه، عنصری نمادین و محترم در آیین تصوف اســـت. حافظ با این روش این عنصـــر عرفانی را تا حد یک ســـکهٔ قلب و بی‌ارزش فرومی‌کشد و در معنی بیت طنز می‌آفرینند.

ز رهم میفکن ای شـیخ به دانه‌های تسـبیح که چو مرغ زیرک افتد نفتد به هیچ دامی

(حافظ، ۴۶۸/ ۶)

دانه‌های تسبیح، یکی از عناصر نمادین شرعی است. حافظ، دام را جانشین دانه‌های تسبیح کرده است و آن را تا حدّ یک دام و فریب شرعی فرومی‌کشد و در معنی بیت طنز می‌آفرینند:

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد پاردمش دراز باد آن حیوان خوش‌علف

(حافظ، ۲۹۶/ ۸)

صـــوفی شـــهر که خود آنچه در حلال و حرام می‌گوید، رعایت نمی‌کند، حیوان خوش‌علفی است که بسیار از مال حرام فربه شده است.

هـ- تغییر در حوزهٔ معنایی برای تبدیل امر ذهنی به امر حسی و تصویری

«مطالعات زبان‌شـناسـیِ شـناختی در چند دههٔ اخیر، ماهیت جدیدی برای اسـتعاره تعریف کرد که براســـاس آن، اســـتعاره فقط آرایه‌ای ادبی یا یکی از صـــور کلام نیســـت، بلکه

فرآیندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود. تحقیقات لیکاف[1] و جانسون[2] ثابت کرد که کاربردهای استعاره، محدود به حوزهٔ مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ استعاره، همچون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد» (ها شمی، ۱۳۸۹). در بسیاری از نمونه‌ها، حافظ مفاهیم عینی را جانشین معانی ذهنی می‌کند و این امر سبب می‌شود که بتواند از آن مفاهیم ذهنی در راستای مقصود خود، تعریف تازه‌ای داشته باشد.

تو خسته‌ای و نشد عشق را کرانه پدید تبارک‌الله ازین ره که نیست پا یانش
(حافظ، ۲۸۰/ ۴)

در این بیت، «راه» جانشین «عشق» به رابطهٔ شباهت است. حافظ برای توصیف پایان‌ناپذیری عشق، راهی (که پایانش نیست) را جانشین آن کرده است. عشق یک مفهوم انتزاعی است که با مفهوم عینی «راه» توصیف شده است.

و- ترکیب معانی کنایی و استعاری

در بعضی از ابیات حافظ عبارتی کنایی می‌بینیم که مفاهیم به‌کار رفته در آن به رابطهٔ شباهت جانشین مفاهیم عبارتی دیگر از همان بیت شده‌اند. این امر سبب می‌شود آن عبارت علاوه بر معنی کنایی، معنی استعاری نیز بیابد و ارتباط مفاهیم آن با یکدیگر، یک استعارهٔ مرکب بیافریند. تغییر در معنای کنایه موجب بدیع گشتن آن می‌شود.

تا چه خواهدکرد با ما آب و رنگ عارضت حالیا نیرنگ نقشی خوش بر آب انداختی
(حافظ، ۴۳۳/ ۲)

در مصراع دوم این بیت، دو رابطهٔ استعاری وجود دارد. «آب» استعاره از «عارض» است که در طراوت به آب مانند است و «نقش» استعاره از«رنگ عارض» است که در زیبایی به نقشی خوش تشبیه شده است. نکتهٔ قابل توجه این است که عبارت کنایی «نقش بر آب زدن» به‌معنی کار بیهوده کردن است و عقلاً نمی‌توان بر آب نقش زد؛ زیرا

1- Lakoff, G.
2- Mark, J.

ماندگاری ندارد. این عبارت علاوه بر این معنای کنایی، استعاره از رنگ سرخ بر صورت روشن و با طراوت معشوق است که امری محال را محقق کرده است.

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به آماری که در جدول (۱) ارائه شـــده، حداقل در ۳۱۶ بیت از غزلیات حافظ، مشبه و مشبهٌبه جانشین یکدیگر شده است که حدود هفت درصد از کل ابیات او را شامل می‌شود. در ۱۸ بیت، مشبه جانشین مشبهٌبه شده و در مابقی مشبهٌبه جایگزین مشبه شده است. هردو رابطه، نوعی بدل بلاغی به‌رابطهٔ تشبیه است. از آن‌جا که ارکان تشبیه جانشین یکدیگر می‌شـوند، نوعی اسـتعاره در بیت قابل درک اسـت. وقتی مشـبهٌبه جانشـین مشـبه می شود ساختاری همچون استعارهٔ مصرّحه مشهود است و وقتی مشبه جانشین مشبّهٌبه می‌شـود، سـاختار جانشـینی به اسـتعارهٔ مکنیه نزدیک می‌شـود. با جانشـین کردن مفاهیم، نوعی برابری در معنای آن دو مفهوم ایجاد می‌شـود. یکسـان‌سـازی مفاهیم در حوزه‌های معنایی متفاوت، موجب گسترش معنای واژگان و در نهایت معنی بیت می‌شود.

جدول ۱. فراوانی انواع بدل بلاغی به رابطهٔ تشبیه

عنوان	تعداد ابیات	درصد
بدل مشبه‌به	۱۳۸	٤٤
ایهام و بدل مشبه‌به	۱۳۷	٤٤
تشبیه تمثیل(بدل مشبه‌به)	۲۳	۷
بدل مشبه	۱۸	٦
مجموع	۳۱٦	۱۰۰

هم‌طراز کردن واژگان از حوزه‌های مختلف معنایی، امکاناتی چون طنز، نمادســازی، تناقض، عینی کردن معانی و... طرفین جانشینی یا با صفات اشاره و یا در جملات مرکب به یکدیگر ارجاع مســتقیم دارند و یا در جملات مســتقل قراردارند و ارجاع کنایه‌ای و پنهان دارند. از آن‌جا که واژهٔ بدل در جمله‌ای مســتقل از مبدلٌمنه قرار دارد، اســتقلال معنایی و دستوری خود را حفظ می‌کند؛ از این‌رو، در رابطهٔ جانشینی، نسبت به مبدلٌمنه نوعی معنی مجازی به‌علاقهٔ تشــبیه دارد و فارغ از این رابطه در جمله‌ای که قرار گرفته، معنی حقیقی و دلالت اصلی خود را حفظ کرده است. بنابراین، به این علت که واژهٔ بدل

همزمان دو معنای حقیقی و اســـتعاری دارد، نوعی ایهام در معنای واژه و به دنبال آن در معنی بیت ایجاد می‌شود.

دســتاورد دیگری که با جانشــین کردن ارکان تشــبیه در بیت حاصــل می‌شــود، معنی اســتعاری بخشــیدن به عبارات کنایی اســت. به این روش که میان اجزای عبارت کنایی و مفاهیم دیگر، رابطهٔ جانشینی براساس تشبیه ایجاد می شود. از کارکردهای دیگر این نوع بدل بلاغی می‌توان تصویری کردن مفاهیم انتزاعی، نمادین کردن اصلاحات شعری، بیان به ایجاز مفاهیم عرفانی، اغراق، طنز، ایهام و ... را برشــمرد. افزون بر این، جانشــین کردن ارکان تشبیه، موجب تلفیق امکانات دو ابزار شعری تشبیه و استعاره می شود؛ همین امر موجب تازگی بخشیدن به تصاویر و مفاهیم کلیشه‌ای شعری می‌شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Behnoosh Rahimi Harsini https://orcid.org/0000-0001-6598-8628
Ali Heidari https://orcid.org/0000-0002-9341-8793

منابع

ابن المعتز، أبوالعباس عبدالله. (۲۰۰۱). *البدیع*. بیروت: موسسه الکتب الثقافیه.

استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). *درس حافظ*. تهران: سخن.

تفتازانی، سعدالدّین. (۱۳۸۸). *شرح المختصر*. قم: نشر اسماعیلیان.

جرجانی، عبدالقاهر. (۲۰۰۳). *دلائل الإعجاز فی علم المعانی*. بیروت: المکتبه العصریه.

حافظ، شـــمس‌الدین محمد. (۱۳۹۱). *دیوان حافظ*. به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاســـم غنی. تهران: سروش.

حیدری، علی؛ حسنی جلیلیان، محمدرضا؛ صحرایی، قاسم ورحیمی هرسینی، بهنوش. (۱۳۹۶). بدل بلاغی محملی برای ایهام سازی حافظ. *متن‌پژوهی ادبی*، ۷۳ (۲۱)، ۱۷۳-۱۵۱.

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

رادویانی، محمدبن عمر. (۱۳۶۲). *ترجمان‌البلاغه*. به‌تصحیح احمد آتش. تهران: اساطیر.

رجایی، محمدخلیل. (۱۳۹۲). *معالم البلاغه در علم معانی، بیان و بدیع*. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

رحیمی هرسینی، بهنوش. (۱۳۹۵). *بدل بلاغی در غزلیات حافظ*. رسالهٔ دکتری. دانشگاه لرستان.
رحیمی هرسینی، بهنوش؛ حیدری، علی؛ حسنی جلیلیان، محمدرضا و صحرایی، قاسم. (۱۳۹۶). نوعی مجاز با دلالت دوگانه (حقیقی و غیرحقیقی) شگردی برای گسترش دامنه‌ی معنی در ابیات حافظ. *زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز*، ۲۳۵ (۷۰). ۷۱-۵۷.
شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییراشعارالمعجم*. به کوشش سیروس شمیسا. تهران: فردوس.
_____ . (۱۳۸۷). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی و مدرس رضوی. تهران: زوّار.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *بیان*. تهران: فردوسی.
_____. (۱۳۸۸). *یادداشت‌های حافظ*. تهران: علمی.
_____. (۱۳۹۰). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.
فرشیدورد، خسرو. (۱۳۵۲). تشبیه و استعاره در شعر حافظ. *وحید*، ۷. ۷۷۹-۷۷۴.
_____. (۱۳۵۴). ساختمان تشبیه و استعاره در شعر حافظ. *خرد و کوشش*، ۱۸ (۳). ۳۵-۷۲.
کلیم کاشانی، ابوطالب. (۱۳۶۹). *دیوان کلیم کاشانی*. با مقدمهٔ پرتو بیضایی. تهران: کتاب‌فروشی خیام.
مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۸). *مکتب حافظ*. تهران: توس.
نجفقلی میرزا «آقا سردار». (۱۳۶۲). *درّهٔ نجفی در علم عروض. بدیع، قافیه*. با تصحیح و تعلیقات و حواشی حسین آهی. تهران: فروغی.
واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین. (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. ویراسته و گزاردهٔ میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.
وطواط، رشیدالدین محمد عمر کاتب. (۱۳۶۲). *حدایق السّحر فی دقایق الشّعر*. به تصحیح و اهتمام عباس اقبال آشتیانی. تهران: نشر کتابخانهٔ سنایی و کتابخانهٔ طهوری.
هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون. *ادب‌پژوهی*، ۱۲ (۴)، ۱۳۰-۱۱۹.
هاشمی، سیدعلی، (۱۳۸۳). *جواهرالبلاغه*. قم: موسسهٔ صادق.
هروی، حسینعلی. (۱۳۸۶). *شرح غزل‌های حافظ*. به کوشش زهرا شادمان. تهران: فرهنگ نشر نو.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

References

Dehkhoda, A. A. (1998). *Loqatnameh*. Tehran: University of Tehran Press. [In Persian]

Ebne Elmoataz, A. (2001). *Albady*. Beyrout: Moasese Alkotob Elseqafat. [In Persian]

Estelami, M. (2004). *Lesson of Hafiz*. V. 1. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Farshidvard, Kh. (1973). Metaphor and Metaphor in Hafez's Poetry. *Vahid*. 7. 774.779. [In Persian]

_____. (1975). The Structure of Simile and Metaphor in Hafez's Poetry. *Kherad & Koushesh*. 18(3). [In Persian]

Homai, J. (2010). *Rhetoric and Literary Crafts*. Tehran: Ahoora. [In Persian]

Heravi, H. A. (2007). *Description of Hafez's Sonnets*. By Zahra Shademan. Tehran: Farhang Nashre noo. [In Persian]

Hashemi, S. A. (2004). *Javaherolbalaqe*. Qom: Moasese Sadfq. [In Persian]

Hashemi, Z. (2010). Conceptual Metaphor Theory from the Perspective of Lycoff and Johnson. *Adab Pajohi*. 12(4). 119-130. [In Persian]

Hafiz, Kh. Sh. M. (1991). *Divan-e-Hafez*. Edited by Allameh Qazvini and Dr. Qasem Ghani. By the efforts of Abdul Karim Jorbozehdar.Tehran: Asatir. [In Persian]

Haidari, A.; Hasani Jalilyan, M. R.; Sahrai, Q. and Rahimi Harsini, B. (2017). Rhetorical Exchange is a Burden to Confuse Hafez. *Literary Text Research*. 73 (21). 151-173. [In Persian]

Jorjani, Ar. (2003). D*alyaleleajaz Fi Elme El Maani*. Beyrot: Almaktabahtolasryeh. [In Persian]

Kalim Kashani, A. (1990). *Divan Kalim Kashani*. Ed. By. Partou Beyzai. Tehran: Khayyam Bookstore. [In Persian]

Mortazavi, M. (2009). *Hafiz School*. Tehran: Tous. [In Persian]

Najaf Qoli Mirza (Aqa Sardar). (1983). *Dorreye Najafi: In the Science of Pronouns, Novel, Rhyme*. Ed. By. Hosain Ahi. Tehran: Foroqi. [In Persian]

Radoyani, M. ebn O. (1983). *Tarjomanolbalaqe*. Ed. By Ahmad Atash. Tehran: Asatir. [In Persian]

Rahimi Harsini, B. (2016). *Rhetorical Exchange in Hafez's Lyric Poems*. Doctoral dissertation (unpublished), Lorestan University. [In Persian]

Rahimi Harsini B.; Haidari, A.; Hasani Jalilyan, M. R. and Sahrai, Q. (20017). A Permissible Kind with Dual Significance (True and Unreal) A Trick to Expand the Range of Meaning in Hafez Verses. *Persian Language and Literature, University of Tabriz*. 235 (70). 57-71. [In Persian]

Rajai, M. Kh. (2003). *Malemolbalaqe*. In Semantics, Expression and Innovation. Shiraz: Shiraz University Press. [In Persian]

Shafiay Kadkani, M. R. (1991). *Imaginary Images in Persian Poetry*. Tehran: Tahori. [In Persian]

Shamisa, S. (2011). *A Fresh Look at the Novelty*. Tehran: Mitra. [In Persian]

_____. (2002). *Bayan*. Tehran: Ferdous. [In Persian]

_____. (2009). *Memoirs of Hafez*. Tehran: Elmi. [In Persian]

Shamse Qeyse Razi, Sh. M. (2008). *Almoajam fi Maaire Asharolajan.* Ed. By. Mohammad ebne Abdolvahabe Qazvini & Modarese Razavi. Tehran: Zavvar. [In Persian]

_____. (1994). A*lmoajam fi Maaire Asharolajan.* Ed. By. Seyrous Shamisa. Tehran: Ferdous. [In Persian]

Taftazani, S. (2009). *Sharhe Almokhtasar*. Qom: Esmaeyleyan pub. [In Persian]

Vaez Kashefi sabzavari, K. H. (1900). *Baday eolafkar fi Sanayeolashar*. Ed.By. MirJalalodin Kazazi. Tehran: Markaz. [In Persian]

Vatvat,Rashidodin m. k. (1983). *Hadaeqo sehr fi Daqaeqoshear*. Ed. By. Abbas Eqbal Ashteyani. Tehran: Ketabkhane Sanai & KetabkhaneTahori. [In Persian]