

بررسی شگرد ترکیبی کنایه ایهامی در غزل‌های حافظ (دقیقه‌ای در رمزگشایی عوام‌فهم و خواص‌پسندی شعر حافظ)

دکتر مصطفی میردار رضایی^۱

دکتر سیاوش حق‌جو^۲

چکیده

یکی از ویژگی‌های ممتاز و قابلیت‌های برجسته غزل‌های چندضلعی حافظ، عوام‌فهم و خواص‌پسند بودن آن‌ها است و این‌که از دیرزمانی است مورد پسند همه طبقات فکری واقع شده‌اند. در واقع، خواجه غزل‌هایش را به‌گونه‌ای می‌سروده که همه اقشار بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. راز و رمز این همه‌فهم بودن در بیان و بلاغت خاص و منحصر به فرد شاعر نهفته است؛ یکی از آن رموز ویژه، بهره‌گیری خواجه از شگرد ترکیبی «کنایه ایهامی» است که از ادغام دو شگرد بلاغی، یکی از محدوده دانش بیان (کنایه) و دیگری از قلمرو دانش بدیع (ایهام) حاصل می‌شود. کنایه موجود در این شگرد به آن بعدی عامه‌فهم می‌دهد و در ادامه، به واسطه حضور صناعت ایهام و به تبع، خاصیت دوبعدی بودن و قابلیت تکثیر مفهوم و مضمون و بالطبع توالد و زایش نگاره‌هایی مستقل از یکدیگر سبب خواص‌پسند شدن آن می‌شود. این مقاله که به روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای نوشته شده است، به معرفی دوباره و بررسی شگرد آمیغی «کنایه ایهامی» و تأثیر آن بر ساختمان غزل‌های حافظ می‌پردازد. نتیجه جستار، نشان‌دهنده وفور و حضور این شگرد ترکیبی در بدنه تصویرهای شعر حافظ است و نیز این‌که خواجه توانسته با پیوند دو عنصر ادبی منفرد، از کنایه‌هایی معمولی و عامه‌فهم، تصویرهایی دوگانه و ایهامی بیافریند.

کلیدواژه‌ها: شگردهای منفرد، شگردهای ترکیبی، کنایه، ایهام، کنایه ایهامی.

mostafamirdar@yahoo.com

s.haghjou@umz.ac.ir

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول)

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

۱. مقدمه

یکی از دلایل توفیق شعر خواجه آن است که کلام او عوام‌فهم و خواص‌پسند است و این افتخار کمی نیست که همه اصناف، طبقه‌ها، گروه‌ها و اندیشه‌ها او را از خود بدانند و با اشعار و افکارش زندگی کنند. شعر او در هر زمان و هر مکان، در هر مذهب و طریق و هر فرقه و مسلک مقبول و قابل قبول است. این آن اوست که عارف و عامی، صوفی و دهری مسجدی و خانقاهی، دیندار و بی‌دین و هر رند و لابلالی او را از خود می‌داند (ذوالریاستین، ۱۳۷۹: ۶). به‌راستی چند سخنور در جهان به این مرتبت دست یافته‌اند که مورد پسند خاطر طیف‌های متفاوت فکری باشند؟ جامع دیوان حافظ در مقدمه به این نکته اشاره دارد: «مذاق وفاق عوام را به لفظ متین شیرین کرده و دهان جان خواص را به معنی مبین نمکین داشته، هم اصحاب ظاهر را بدو ابواب آشنایی گشوده و هم ارباب باطن را از او مواد روشنایی افزوده» (حافظ، ۱۳۷۶: ۱۰).

سروده‌های حافظ، تأویل‌پذیرترین سروده‌های زبان فارسی است. به منشوری چندضلعی می‌ماند که از هر سوی آن نگاه کنی، نوری دیگر و فروغی دیگر بازمی‌تابد. شعری است که تن به معناهای گوناگون می‌دهد. از همین رو، درباره حافظ همواره دیدگاه‌های گوناگون، متناقض و متعارض وجود داشته و دارد و خود حافظ، البته بیش از همه، در پدید آمدن این اختلاف‌ها نقش داشته است (حسن‌لی، ۱۳۸۵: ۲۱). یکی از دلایل این چندضلعی و خواص‌پسند بودن شعر خواجه، به‌کارگیری هوشمندانه و تردستانه او از شگرد ایهام است و اگرچه برخی این عنصر بدیعی را مایه اعتلا و حتی مهم‌ترین و کارآمدترین خصیصه و عنصر سبکی شعر حافظ می‌دانند (فرید، ۱۳۷۶: ۱۲؛ ذوالریاستین، ۱۳۷۹: ۴؛ دادبه، ۱۳۸۰: ۷۲۶)، با این همه، گروهی آن را از موجبات مشکل بودن فهم شعرش می‌پندارند (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۲) و برخی هم معتقدند که اساساً سبک اشعار حافظ، طریقه‌ش رندی و شعرش رندانه است. شعر رندانه شعر ایهامی است؛ شعری که با ایهام آنچه را می‌خواسته گفته است تا هرکس به قدر فهمش مدعا را بفهمد (ذوالریاستین، ۱۳۷۹: ۱۹).

لذا اگر نگوئیم که حافظ بزرگ‌ترین به‌کارگیرنده شگرد بدیعی ایهام در زبان فارسی است، دست کم می‌توان اذعان داشت که شگرد بدیعی و منفرد «ایهام» در ساختمان بیشتر تصویرهای شعر حافظ حضور دارد و در زمره شاعران ایهام‌پرداز قرار می‌گیرد. این فن بدیعی که یکی از خصیصه‌های سبک‌ساز شعر حافظ است، گاه در سطح واژه نمودار می‌شود، گاه در سطح ترکیب و این روند رو به تعالی گاه تا سطح مصرع، بیت و حتی غزل نیز پیش می‌رود؛ برای نمونه، واژه «باقی» در بیت زیر ایهام در سطح واژه است و با دو معنای «پایدار» و «باقیمانده» بروز می‌یابد:

عرضه کردم دو جهان بر دلِ کارافتاده

به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست

(حافظ، ۱۳۷۷: ۶۲)

در مصرع نخست بیت زیر، دایره شمول ایهام از سطح واژه بالاتر می‌رود و در سطح چند واژه یا ترکیب مشاهده می‌شود؛ «به بال و پر» (۱. پر منتهای تیر؛ ۲. حمایت و پشتیبانی) و «مرو از ره» (۱. منحرف شدن از راه؛ ۲. طغیان و سرکشی):

به بال و پر مرو از ره که تیر پرتابی هوا گرفت زمانی، ولی به خاک نشست

(پیشین: ۴۵)

و در بیت زیر، گستره این شگرد تا مرز یک مصرع افزایش می‌یابد:

عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم گرچه جام ما نشد پر می ز دوران شما

(پیشین: ۱۰)

مصرع دوم بیت بالا را می‌توان به دو صورت خواند: ۱. «هرچند ما در عهد و دوران شما بی‌نصیب ماندیم، یا صرفه‌ای از دوران شما نبردیم»؛ ۲. «علی‌رغم گردش و دور دادن شراب شما ساقیان، جام ما پر می‌نشد». از سوی دیگر، بهره‌گیری از شگرد بیانی کنایه یکی از سبب‌های عوام‌فهم بودن شعر حافظ شده است و همچنان که زرین‌کوب اشاره می‌کند: «استفاده از الفاظ محاوره و کنایات عوام هم گه‌گاه لطف و ظرافتی خاص به شعر او می‌بخشد و طرفه آن است که سخن حافظ را با آن‌که منقح و عالمانه و تا اندازه‌ای صنعتی است، استعمال الفاظ و کنایات عوامانه و بازاری بی‌اندام نکرده، سهل است رونقی هم بدان بخشیده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۷۵).

تأملی در «کنایه» های شعر حافظ نشان می‌دهد که خواجه بیشتر می‌کوشد تا در راستای توصیف‌های شعرش از این صنعت بهره بگیرد؛ مثلاً «پیاله گرفتن» یا «صراحی در دست داشتن» در توصیف شراب‌خواری و «روان بودن آب چشم» و «خون جگر ریختن» در توصیف اوج اندوهناکی؛ یا در این بیت‌های زیر خواجه ضمن توصیف ویژگی‌های «دلبری» و «سروری» از طریق کنایه، علّت و معلول کنش‌ها را نیز در طول بیت یا مصرع ذکر می‌کند؛ مثلاً در مصرع نخست، کنایه «چهره برافروختن» معلول «دلبری» است که در همان مصرع ذکر شده و در مصرع نخست بیت دوم، کنایه‌های «کج‌نهادن کلاه» و «تند نشستن» معلول «کلاه‌داری و سروری» است که این علّت‌ها در مصرع بعدی آمده است:

نه هرکه چهره برافروخت، دلبری داند نه هرکه آینه سازد، سکندری داند

نه هرکه طرف کله کج‌نهاد و تند نشست کلاه‌داری و آیین سروری داند

(پیشین: ۱۶۱)

از این منظر، کنایه‌های حافظ را از لحاظ مفهومی می‌توان به چند بخش تفکیک کرد؛ مثلاً کنایه‌های مذهبی و صوفی‌گری (چار تکبیر زدن بر ...، احرام بستن، عیسی دم، حق‌شناس، پاکدامن، خرقه‌پوش، خلوت‌نشین، دل‌زنده،

نظر پاک و ...)، کنایه‌های شیدایی (دونیم شدن دل، نظرباز، دل ربودن از ...، دلدار، دل‌باختن، چهره برافروختن، عقل‌رمیده، سرگشته، دلکش، شکسته‌دل، دل‌سوخته و ...)، کنایه‌های تمرّدی یا انقیادی (سرکشیدن از ...، از ره رفتن، غلام ... بودن، از ره افتادن، عنان به ... دادن، سرفرو آوردن، عنان گرداندن از ...، خاکسار شدن، زیر طوق بودن گردن و ...)، کنایه‌های باده‌گساری (دردکش، پیاله گرفتن، صراحی در دست داشتن، سرمست، قدح از دست ندادن، جرعه‌نوش، دُردی‌کش، بر سر پیمانه شدن، قدح درکشیدن و ...) و ...

در حقیقت، حافظ در این بُعد از هنروری خود می‌کوشد تا به‌جای توضیح و تبیین مطلب یا حالتی، به‌گونه‌ی رمان‌نویسان و به دستگیری شگرد کنایه (که وجه لازمی آن صورت تصویری دارد) آن حالت را نمایش دهد و طبعاً تماشا و درک نمایش یک کیفیت حتمی برای عامه‌ترین مخاطب‌ها راحت‌تر از هضم و تحلیل شگردهای تودرتویی چون ایهام است.

اما هنر خواجه به این جا ختم نمی‌شود (چراکه در بدنه‌ی تصویرهای دیگر شعرا هم ایهام و کنایه دیده می‌شود؛ اگرچه با کیفیت و روشی نازل‌تر!). هنر حافظ در ترکیب دو شگرد بیانی و بدیعی «کنایه» و «ایهام»، و یک‌کاسه کردن آن‌ها و آفریدن عنصر بلاغی نوینی است که دیگر نه این است و نه آن؛ و در عین حال هر دو است! البته خلق این آفرینه‌ی آمیغی مختص به خواجه نیست، اما آن‌چه به کنش این شاعر اعتبار می‌بخشد، فراوانی حضور این شگرد در بدنه‌ی تصویرهاست. اساساً «کنایه ایهامی» در بین شگردهای ترکیبی، کمترین میزان بسامد و مصداق را دارند؛ با این-همه، دیوان حافظ گنجینه‌ای است پر بار و ارزشمند از حضور و وفور این صناعت آمیغی.

اما پیش از تشریح صناعت کنایه ایهامی بایسته است که نخست به تبیین شگردهای «منفرد» و «ترکیبی» پرداخته شود.

۱.۱. شگردهای منفرد و ترکیبی

نامبرداران دانش بلاغت - که عموماً از آبخور مکتب استاد بزرگ عبدالقاهر جرجانی سیراب می‌شوند - و نظریه‌پردازانی چون سگّاک (۱۳۴۸: ۱۴۱ - ۱۴۰)، خطیب قزوینی (۱۳۰۲: ۵۳) و تفتازانی (۱۴۰۷: ۳۰۹) ساختمان «علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده‌اند که دوتا از آن‌ها ذاتی هستند، یعنی مجاز و کنایه، و دوتای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به‌عنوان وسیله معرفتی شده، یعنی تشبیه و دیگری به‌عنوان پاره‌ای و قسمتی از یک اصل معرفتی شده و آن استعاره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۶)؛ «ثم اللفظ المراد به لازم ما وُضِعَ لَهُ ان قامت قرینه علی عدم إرادته فمجاز و الا فکنایة و قدم علیها لان معناه كجزء معناها. ثم منه ما یبتنی علی التشبیه فتعین التعرض له فانحصر المقصود من علم البیان فی الثلثة التشبیه و المجاز و الکنایة (خطیب قزوینی، ۱۳۰۲: ۵۳). از آن‌جایی که بررسی انواع مجاز (به‌جز استعاره) مربوط به علم معنی‌شناسی است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲)، لذا در مطالعات به بررسی عناصر بیانی دیگر (یعنی تشبیه، استعاره‌های مصرّحه و مکنیه، و کنایه) در تصویرهای

شعری پرداخته می‌شود؛ مجموعه این صناعات (تشبیه، استعاره‌ها و کنایه) به همراه عنصر بدیعی «ایهام» شگردهای منفرد را تشکیل می‌دهند. برای مثال در بیت زیر، واژه‌های انتزاعی «هنر» و «حُسن» به «عروس» و «حجله» تشبیه شده است:

ای عروس هنر از بخت شکایت منما حجله حُسن بیارای که داماد آمد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۵۸)

و در بیت زیر، واژه‌های «زنخندان» و «غَبغب» به «چاه» و «طوق» مانده شده است:

کُشته چاه زنخندان توأم کز هر طرف صد هزارش گردن جان زیر طوق غَبغب است

(پیشین: ۴۹)

یا در بیت زیر، ترکیب‌های «شاه‌باز» و «سدره‌نشین» هر دو استعاره از «انسان» یا «حافظ» است:

که ای بلندنظر شاه‌باز سدره‌نشین نشیمن تونه این کنج محنت‌آباد است

(پیشین: ۵۴)

نکته این‌که هر یک از شگردهای منفرد در ساحتی منفک و مجزا بررسی شده و همان‌طور که از نامشان پیداست، به صورت منفرد و منتزع شناخته شده‌اند. مثلاً تشبیه جدای از استعاره، استعاره سوای از کنایه، کنایه متمایز از ایهام و اما منظور از شگردهای ترکیبی این است که اگر یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویرآفرین آن حاصل امتزاج و اتفاق چند عنصر بلاغی خواهد بود؛ یعنی مصالح ساخت این تصویرها دیگر یک شگرد منفرد نیست، بلکه این سازه از آمیزش چند عنصر ادبی حاصل می‌شود. برای مثال در تحلیل بیت زیر:

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست که از دروغ سپه‌روی گشت صبح نخست

(پیشین: ۴۷)

شاعر کنایه انسانی «سپه‌روی شدن» را از مجرای «استعاره مکنیه» به «صبح نخست» نسبت می‌دهد؛ صورت واقعی «سپه‌روی شدن» را می‌توان در هیأت «صبح نخست» دید: تاریکی‌ای که بعد از صبح مستولی می‌شود؛ مابین فجر اول و فجر صادق. «سپه‌روی شدن» صبح نخست به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (=سوا، بدکار، بدعمل، شرم‌منده، خجل، بی‌آبرو) به‌راستی در «صبح نخست» نیست؛ از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «صبح نخست» خیال کند که خود «صبح نخست»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد. بدین ترتیب از امتزاج سه صناعت منفرد «کنایه»، «استعاره مکنیه» و «ایهام» شگرد ترکیبی «استعاره ایهامی کنایه» شکل می‌گیرد. نادیده گرفتن هر یک از صناعات ادبی بالا و عدم توجه به خاصیت گسترش و پیوندپذیری آن‌ها در دریافت

و تحلیل صحیح تابلوی زیبایی که شاعر ارائه کرده، خلل ایجاد می‌کند. در بلاغت سنتی که ابزارهای لازم برای بررسی این تصویرها و اجزای ترکیبی را نداشت، در تحلیل این نمونه‌ها به ذکر «حسن تعلیل» و نهایتاً «ایهام» بسنده می‌شده است. مثلاً خرمشاهی در تحلیل همین بیت می‌گوید: «حسن تعلیل دارد. می‌گوید اگر اهل صدق باشی، مثل صبح صادق از نفس تو خورشید پدید می‌آید، یعنی کلام تو روشنگر خواهد بود. برعکس صبح کاذب (کاذب ایهام دارد: ۱: دروغین؛ ۲: دروغگو) که سیه‌روی می‌شود (سیه‌روی ایهام دارد: ۱: روسیاه به معنای خجل و منفعل؛ ۲: تاریک)» (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۲۳۰).

نکته این‌که درباره‌ی شگردهای ترکیبی به‌طور واضح و به‌صورت نظری و فنی در کتب بلاغی بحث نشده است. حتی با آنکه رد این صناعات آمیگی را از دورترین روزگار و از زمان رودکی می‌توان در هندسه‌ی تصویرها مشاهده کرد و شاعران به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از این عناصر زیباشناختی بهره‌گرفته‌اند، اما از دید ناقدان ادبی و شعرشناسان پیشین (و حتی جدید) دور مانده و فاضلان ادبی در طول سال‌ها بعد به وجود و حضور آن صناعات پی بردند؛ با این وجود، این ابزارهای ادبی مسیر خود را در بستر تصویرهای شاعران و اسالیب مختلف طی کرده‌اند. شمیسا هنگام بحث در باب نارسایی‌های بلاغت سنتی خاصه در سبک عراقی اذعان می‌دارد که «کتاب‌های بلاغی ما از قبیل ترجمان البلاغه و حدائق السحر و المعجم ناظر به ادب سبک خراسانی است و کتاب مهمی که مستند به ادب سبک عراقی باشد، تألیف نشد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۶۰)، اما همین کتاب‌ها نیز به حضور شگردهای ترکیبی و به‌خصوص وفور آن‌ها حتی در سبک آذربایجانی پی نبرده‌اند.

نکته‌ی دیگر، بحث درباره‌ی آمیگی بودن این شگردهاست که نقطه‌ی مقابل عنصرهای ادبی منفرد است. شفیع‌ی کدکنی در کتاب موسیقی شعر هنگام بررسی عامل موسیقایی در تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ می‌گوید: «قدما در مبحث موسیقی کلام، با محدود کردن روابط صوتی کلمات در دایره‌ی دو کلمه، نه روابط متقابل اصوات در طول یک بیت، نتوانسته‌اند از قوانین حاکم بر موسیقی زبان به‌خوبی استفاده کنند» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۴۱). اگر این نظر را به قلمرو دستگاه بلاغت تسری دهیم، درست همین اتفاق در این ساحت نیز افتاده است؛ یعنی قدما بررسی شگردهای شعری را محدود به یک واژه و یا نهایتاً روابط بین دو واژه (یک واژه مثل استعاره و دو واژه مثل اضافه‌های تشبیهی یا استعاری) کرده‌اند و به پیوندهای شبکه‌ای و همبندی واژه‌ها در طول یک بیت توجه نکرده‌اند؛ در حالی که برای تجزیه و تحلیل ابزار بلاغی برخی تصویرها باید به پیوندها و روابط ترکیبی و درهم‌پیچیده آن‌ها در طول بیت و بافت کلام توجه نمود. ترکیبی بودن این صناعات به این جهت است که ممکن است وجهی از آن‌ها بیانی و وجه دیگر بدیعی باشد و نیز دو شگرد بیانی با یکدیگر در آن نقش داشته باشند.

در یک نگاه کلی، شگردهای ترکیبی عبارتند از: «استعاره ایهامی کنایه» (حق جو، ۱۳۸۱: ۴۲۵ - ۴۲۳)؛ «کنایه‌های ایهامی - استعاری» (حسن پور، ۱۳۸۴: ۲۱۳)؛ «استعاره مکنیه ایهامی» (شفیع‌یون، ۱۳۸۷: ۴۰)؛

«استعاره کنایه» و «ایهام کنایی» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۷)؛ «استعاره ایهامی کنایه همراه با تشبیه» (میرداد رضایی، ۱۳۹۱: ۸۴)؛ و «کنایه استعاره تشبیهی» (میرداد رضایی، ۱۳۹۷: ۳۴).

این مقاله که به روش توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزار کتابخانه‌ای نوشته شده است، می‌کوشد تا با معرفی دوباره شگرد «کنایه ایهامی» (که در آستانه نسیان قرار دارد)، به بررسی این صنعت ترکیبی در بدنه تصویرهای غزل حافظ پردازد.

۲.۱. پیشینه پژوهش

نخستین (و واپسین) بار سیاوش حق جو (۱۳۹۰: ۲۶۳) در مقاله «سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه» به معرفی شگرد «ایهام کنایی» پرداخته و این تنها منبعی است که در خصوص این شگرد در آن بحث شده است. لذا مطالعه حاضر، نخستین مقاله مسوط و مستقل در تبیین شگرد «کنایه ایهامی» و بررسی آن در ساختمان تصویرهای یک شاعر است.

۲. بحث

حق جو با ذکر این بیت‌های ناصرعلی (زرّین کوب، ۱۳۶۳: ۳۷۲):

دوشینه ز کوی می‌فروشان پیمانۀ می به زر خریدم
و اکنون ز خمار سرگرانم زر دادم و در دسر خریدم

و تحلیل تعبیر ایهامی «در دسر» با دو نتیجه حقیقی و کنایی آن برای باده به تعریف شگرد «ایهام کنایی» می‌پردازد (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳) و در ادامه و در مثالی دیگر می‌افزاید: «و داستان «به زر برابر کردن» شاعر به امر پادشاه صفوی به عنوان صلۀ مدحی که برای امیر مؤمنان^۱ گفته بود، هم در این بیت با چنین صنعتی نشان داده شده است:

شاعر که به خاک ره برابر شده بود برداشتی و به زر برابر کردی»

(پیشین: ۲۶۴)

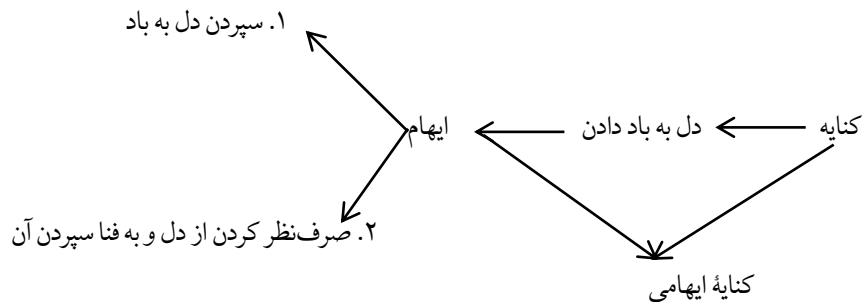
در این نوشتار اما نام این شگرد از «ایهام کنایی» (در مقاله حق جو) به «کنایه ایهامی» تغییر پیدا کرده؛ چرا که به نظر می‌رسد صنعت کنایه و ترکیب کنایی در این شگرد، مقدم بر ایهام است. به تحلیل مصرع دوم بیت زیر دقت کنید:

دوش آگهی ز یار سفر کرده داد باد من نیز دل به باد دهم، هرچه باد باد

(پیشین: ۱۰۴)

۱- ترکیب «دل به باد دادن» در مصرع دوم بیت بالا کنایه است؛

۲- کنایه «دل به باد دادن» در این بیت ایهام دارد:



۳- از اتحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه ایهامی» حاصل می‌شود.

هم‌چنان که در تحلیل این تصویر مشاهده می‌شود، ترکیب «دل به باد دادن» هم کنایه است و هم ایهام؛ و این درهم‌تیدگی و یکی شدن این دو شگرد بلاغی سبب پرورش تخیل و گسترش گستره خیال خواهد شد. میزان ممزوج شدن این شگردها تا اندازه‌ای است که اگر هر یک از وجوه صناعی آن نادیده گرفته شود و به وجه آمیغی بودن آن توجه نشود، تحلیل ما ابتر خواهد بود. اگر بگوییم: ترکیب «دل به باد دادن» فقط کنایه است، پس ایهام موجود در آن چه می‌شود؟ و اگر بگوییم ترکیب مزبور ایهام است، آیا در کنایه بودنش تردیدی وجود دارد؟! دست‌کم این طور نیز می‌توان گفت که عوام فقط کنایه این ترکیب را در می‌یابند و خواص سوای دریافت کنایه، ایهام موجود در آن را نیز درک می‌کنند.

اما نکته ظریف و بایسته ذکر در این جا و در مورد شگرد «ایهام ۱» آن است که باید توجه داشت که (علی‌رغم تصور) این عنصر بلاغی تنها در سطح واژه ظهور و حضور نمی‌یابد، بلکه در ترکیب‌ها (مثل همین «دل به باد دادن») نیز امکان بروز و برداشت آن وجود دارد. درست است که قدما در تعریف این شگرد از واژه «لفظ» بهره گرفته‌اند، اما باید عنایت داشت که در کتب بلاغی پیشینیان واژه «لفظ» با تسامح به‌کار می‌رفته است (مثلاً در تعریف جناس گفته‌اند: مشابهت دو لفظ مختلف‌المعنی در ... در حالی که جناس مرکب و مرفوز مشابهت بین چند لفظ و چند لفظ صورت می‌گیرد، نه یک لفظ و یک لفظ: ساقی از آن شیشه منصور دم/ در رگ و در ریشه من صور دم).

در بیت زیر از کنایه «بر باد رفتن» در مصرع دوم می‌توان دو مفهوم (ایهام) متفاوت برداشت کرد:

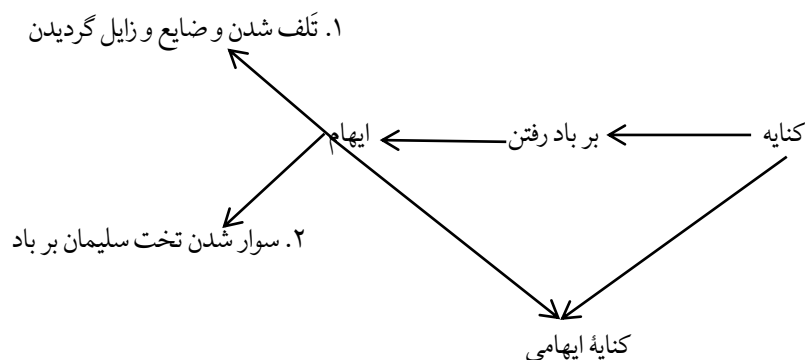
بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ در معرضی که تخت سلیمان رود به باد (۱۰۰/۴)

در نخستین مفهوم، از این کنایه، معنای «تلف شدن و ضایع و زایل گردیدن» استنباط می‌شود و در مفهوم دیگر که از ژرفای بیت و زیرساخت مذهبی-اسطوره‌ای آن ساطع می‌شود، معنای «سوار شدن تخت سلیمان بر باد».

تحلیل ترتیبی و نموداری این شگرد در بیت بالا بر این قرار خواهد بود:

۱- ترکیب «بر باد رفتن» در مصرع دوم بیت بالا کنایه است؛

۲- کنایه «بر باد رفتن» در این بیت ایهام دارد؛



۳- از اتحاد دو شگرد «کنایه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایه ایهامی» حاصل می‌شود.

اما نکته جالب در خصوص عنصر بدیعی «ایهام» که (مغفول واقع شده و) در برخی از موارد مشاهده می‌شود، این است که سوای تفاوت معنا، هیأت دو بُعد مختلف واژه یا ترکیبی که «ایهام» واقع شده (تأکید می‌شود در برخی موارد) از لحاظ محسوس و معقول بودن نیز متمایز است؛ برای نمونه در بیت زیر، ترکیب ایهامی «دست دادن»، از یک سو به معنای حاصل شدن امکان است و لذا از این منظر، امری معقول است. از دیگر سو، این ترکیب به معنای دراز کردن دست کمک است که امری محسوس می‌باشد:

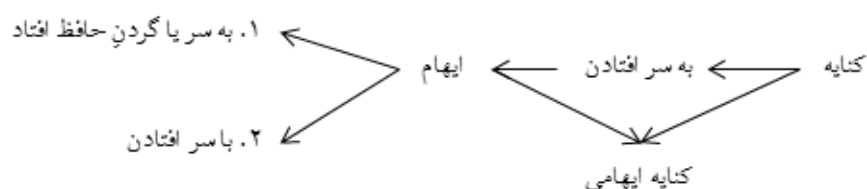
تش درست و دلش شاد باد و خاطر خوش که دست دادش و یاری ناتوانی داد (۱۱۳/۴)

البته این دو بُعدی بودن ایهام در شگرد کنایه ایهامی مختص به دو وجهی بودن صناعت کنایه نیز هست. اگر در تعریف کنایه دقت کنیم، این صناعت عبارت است از ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر و این دریافت از طریق انتقال از لازم به ملزوم صورت می‌گیرد. لذا در این شگرد باید بتوان هر دو معنی لازم و ملزوم را از عبارت دریافت. ظاهر کنایه باید راست باشد (برای مثال کنایه «در خانه فلانی باز است (لازم)» در ظاهر قضیه، واقعاً در خانه او باز است و مهمان‌نوازی (ملزوم) به واسطه باز بودن در خانه القا می‌شود). در همین کنایه «دست دادن» ممکن است واقعاً کسی دستش موجود باشد (لازم) و معنای کنایی آن فراهم شدن امکان (ملزوم) از طریق دراز شدن دست

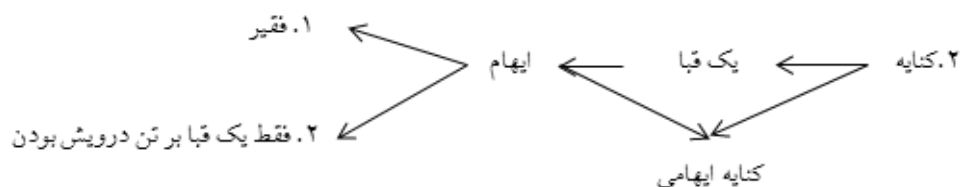
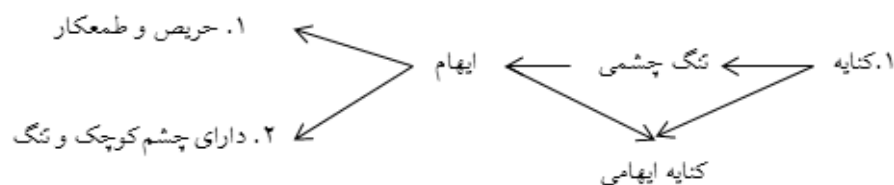
حادث می‌شود؛ لذا این دوجهی و دوبعدی بودن کنایه (لازم و ملزومی آن) دستمایه ایهام‌های نغز و ظریفی می‌شود که در بررسی شگردهای ترکیبی بدان پرداخته می‌شود. در این بیت، «دست موافقت و کمک دراز کردن» ظاهر و لازم کنایه است و «حاصل شدن امکان» معنای ملزومی آن. این جاست که کنایه و ایهام درهم می‌آمیزند و تصویرهای متفاوتی می‌زاینند.

۱.۲. تحلیل نموداری چند نمونه

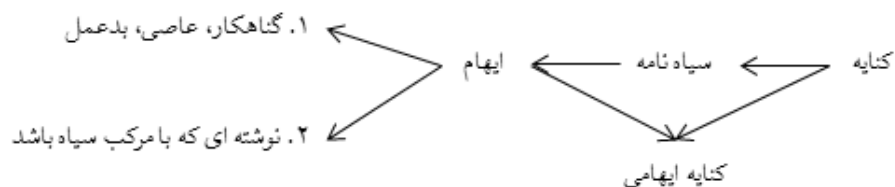
حافظ که سر زلف بتان دست کشش بود بس طرفه حریفی است کش اکنون به سر افتاد (۸/۱۱۰)



به ننگ چشمی آن ترک لشکری نازم که حمله بر من درویش یک‌قبا آورد (۱۴۵/۸)



سیاه‌نامه‌تر از خود کسی نمی‌بینم چگونه چون قلمم دود دل به سر نرود (۹/۲۲۴)



۲.۲. نمونه‌های جدولی شگرد کنایه ایهامی

در این بخش، جهت پرهیز از درازگویی و نیز اثبات حضور این شگرد در سراسر دیوان و بدنه تصویرهای حافظ، نمونه‌ها در قالب جدول ارائه خواهد شد.

| نشانی | ایهام | | کنایه | |
|-------|------------|---|---|----------------------|
| | وجه ملزومی | وجه لازمی | | |
| بیت ۱ | غزل ۷ | صفای باطن و تطهیر نفس | درخشندگی و روشنی ظاهر | با صفا بودن |
| ۸ | ۱۲۳ | ایمان خود را به باد | قدم در راه خرابات نهند | خرابات کردن |
| ۵ | ۹ | افتادن و اسیر شدن | میتلا و عاشق شدن | افتاده بودن |
| ۱ | ۶۹ | رفتن از بر خویشاوندان | بی‌هوش شدن | از خویش رفتن |
| ۴ | ۱۷ | نقش‌های رنگارنگی که در روی کدوی شراب رسم می‌کردند | خوب در کدو نقش بستن جلوه‌ها و شیوه‌های ساقی | خوش نشستن نقش بر کدو |
| ۱ | ۳۵ | گمراه شدن دل | گم شدن دل | از راه افتادن دل |
| ۲ | ۴۳ | هوادر معنی جو | محب و دوست | هوادر |
| ۵ | ۱۷۶ | پادشاه | دل بسته به جهان | جهاندار |
| ۴ | ۴۴ | دم درکش و خاموش باش | تحمل بار تقدیر با خوش رویی و رضایت | خوش درکشیدن |
| ۹ | ۵۴ | بیهوده و یا بیچاره و تهی دست | مست و مدهوش | بی‌خود |
| ۲ | ۶۶ | بوییدن | ادعا و عرض اندام کردن | دم زدن |

| نشانی | | ابهام | | کنایه |
|-------|-----|--------------------------------------|-------------------------------|----------------------|
| بیت | غزل | وجه ملزومی | وجه لازمی | |
| ۶ | ۵۹ | کشنده دل؛ صفت فاعلی مرکب | نغز و زیبا | دلکش |
| ۲ | ۶۹ | گوشه نشینان چشم (در بیت) | عزلت گزین | گوشه نشین |
| ۱ | ۸۲ | اشتباه کردن و به گناه افتادن | از راه شهر خطا رفتن | از راه خطا رفتن |
| ۱ | ۸۳ | صفت برای تحمل (در بیت): تحمل پای دار | مقاومت و استقامت کردن | پای داشتن |
| ۱۰ | ۹۴ | بردن آبروی ... | بردن رونق و طراوت کار ... | بردن آب ... |
| ۲ | ۱۱۰ | هوایی، آرزومند | اوج گیر، به هوا پرنده | هواگیر |
| ۸ | ۱۱۴ | بوییدن و نفس کشیدن | سخن گفتن | دم زدن |
| ۲ | ۱۱۵ | سردرد و صداع حاصل از خماری | رنج و عذاب کشیدن | دردسر کشیدن |
| ۲ | ۱۱۷ | کمان ابرو یا گوشه چشم | خلوت و عزلت گزین | گوشه گیر |
| ۴ | ۱۹۴ | (در بیت) | | |
| ۵ | ۱۲۵ | خلع کردن یا مجذوب کردن ... | گویی سبقت بردن از ... | از دست ... بردن |
| ۵ | ۱۳۵ | ویران، تباه یا رسوا شدن | مست و لایعقل شدن | خراب شدن |
| ۵ | ۱۸۲ | | | |
| ۱ | ۱۳۸ | رو بر خاک راه ... نهادن | قرار گرفتن بر سر راه ... | رو بر رو ... نهادن |
| ۵ | ۱۳۹ | بدون چشمداشت کار کردن | بی بصارت و بدون دقت ... | بی نظر کار کردن |
| ۶ | ۱۸۰ | حرارت پذیرفتن | رواج، رونق یا سر حال شدن | گرم شدن ... |
| ۶ | ۱۹۳ | بینا (مقابل کور) | اهل بصیرت و نظر | صاحب نظر |
| ۷ | ۲۱۰ | باطن و خاطر شناس | روی وریا و ناپاک شناس | قلب شناس |
| ۲ | ۲۱۶ | استشاق کردن (در بیت) | رحل اقامت افکندن | فروکش کردن |
| ۵ | ۲۳۷ | بلای جان بودن (صفت مفعولی) | رنجبر و زجر کشیده (صفت فاعلی) | بلاکش |
| ۲ | ۲۴۴ | فوت کردن | پیشگیری از ورود اغیار | درفراز کردن |
| ۲ | ۲۵۵ | ترسیدن | دل سرد و پریشان شدن | دل بد کردن |
| ۵ | ۲۶۱ | اشک ریختن | بیداری کشیدن | ستاره شمردن |
| ۴ | ۲۹۶ | کشیده شده با دست | دست ... را گرفتن و کشیدن | دستکش شدن |
| ۱۲ | ۲۹۷ | با سر رفتن | پایان یافتن | به سر شدن |
| ۲ | ۳۱۶ | بر آوردن سر | فخر فروختن | سر کشیدن |
| ۸ | ۳۱۷ | در کاشانه بودن | آراسته و به قاعده | به سامان بودن |
| ۳ | ۳۱۸ | ... را بر خاک راه رها کردن | بیچاره و بی مقدار کردن ... | ... را بر خاک گذاشتن |

| نشانی | ایهام | | کنایه |
|-------|------------|--|-------------------------|
| | وجه ملزومی | وجه لازمی | |
| بیت ۴ | ۳۱۸ | نفس دادن | دم دادن |
| ۳ | ۳۲۳ | اشک‌ریزی | شب‌وروز اختر شمردن |
| ۴ | ۳۲۶ | گشاده و زیباتر شدن چهره | چهره گشودن |
| ۸ | ۳۲۷ | اغماض و چشم‌پوشی | دیده بر هم نهادن |
| ۳ | ۳۴۳ | کسی که هست و نیست خود را پاک ساخته است | پاکباز |
| ۴ | ۳۴۳ | پاکیزه بودن ظاهری دامن | پاک‌دامن و تر دامن بودن |
| ۱۰ | ۳۴۶ | | |
| ۴ | ۳۴۸ | سیاه (در بیت) | سودازده |
| ۷ | ۳۴۹ | لقب امیر تیمور گورکان | صاحب‌قران |
| ۲ | ۳۵۵ | صافی و تابندگی (در بیت) | پاک‌دل |
| ۷ | ۳۶۵ | سیاه | سودایی |
| ۷ | ۳۷۷ | خارج شدن از انتظام | از پرده شدن |
| ۵ | ۳۹۳ | کار بیهوده انجام دادن | بر آب زدن نقش خود |
| ۱ | ۴۰۱ | تکان دادن و جنباندن دامن | دامن افشاندن |
| ۲ | ۴۲۱ | حمل‌کننده سبو | سبوکش |
| ۷ | ۴۳۳ | در خواب نبودن | بیدار بودن |
| ۳ | ۴۵۶ | در پرده موسیقی سخن گفتن | در پرده سخن گفتن |
| ۵ | ۴۸۸ | دیوار کوتاه میخانه (در بیت) | کوتاه بودن دیوار |
| ۱ | ۴۹۱ | وقع و وقار نهادن | به چشم کردن |
| ۷ | ۴۹۱ | افتادن سر عاشق در پای محبوب | افتادن سر در پا |
| ۶ | ۴۹۳ | معشوق ازلی ابدی | هرجایی |

بر اساس داده‌های جدول (که با بررسی گذرا و پراکنده ترسیم شده)، تصویرهای غزل‌های حافظ سرشار است از حضور صناعت ترکیبی کنایه ایهامی؛ شگردی رازناک، منعطف و چندمعنا که اقلیم تخیل را نیز پرورش می‌دهد؛ و این هم برهان دیگری است بر این مدعا که: دیوان حافظ به‌عنوان یک واحد هنری چیزی است چند معنایی و قابل انعطاف در برابر فعالیت‌های ذهن ما. این چند معنایی بودن هنر حافظ به ما می‌آموزد که در هنر رمزهایی هست و هر هنرمندی به ناگزیر مجموعه رمزهایی در کار خود نهفته دارد و بر روی هم هنری که مطلقاً فاقد رمز باشد، نمی‌توان یافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۰ و ۸۱)

۳. نتیجه‌گیری

استفاده گسترده از شگرد کنایه سبب عامه‌فهم شدن شعر حافظ می‌شود و از سوی دیگر از آن جایی که خواجه در زمره شاعرانی قرار دارد که بیشترین بهره را از شگرد بدیعی ایهام در زبان فارسی گرفته‌اند، حضور فراوان این شگرد، قابلیت خوانش در بُعدهای متمایز، تکثیر معنی و تزاید تصویر را به شعر او بخشیده است؛ این بعد از شعر حافظ که درک و دریافتش تأمل بیشتری را می‌طلبد، موجب خاصه‌پسند شدن شعرش می‌شود. اما حافظ به این بسنده نکرده و با درآمیختن این دو شگرد منفرد بلاغی که هر یک متعلق به اقلیمی مجزا از دانش بلاغت‌اند (کنایه: دانش بیان، و ایهام دانش بدیع)، صنعت ترکیبی جدیدی می‌آفریند که هم این است و هم آن، و در عین حال، هیچ‌کدام نیست! این شگرد آمیگی در سراسر دیوان خواجه حضور و تأثیر چشمگیری بر ساختمان تصویرهای او دارد و یکی از سبب‌های آن توجه بیش از اندازه شاعر به شگرد ایهام است. در واقع، میزان بهره‌گیری حافظ از این عنصر بدیعی با هیچ‌یک از شاعران پیش و پس از او قابل‌سنجش نیست و از این منظر، او در بین تمام شاعران زبان فارسی سرآمد است (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۷۹۸). با این توضیح، بسیاری از شاعرانی که در سازه تصویرهای‌شان کمتر نشانی از شگرد ایهام دیده می‌شود (مثل شاعران سبک خراسانی)، خودبه‌خود از محدوده شاعرانی که در ساخت تصویرهای‌شان از صناعات ترکیبی و خاصه شگرد کنایه ایهامی بهره می‌گیرند، بیرون می‌روند. اما همان‌طور که ذکر شد، حافظ در بهره‌گیری از این شگرد (و دیگر شگردهای ترکیبی^۱) جایگاه ممتاز و ویژه‌ای دارد.

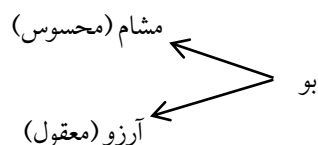
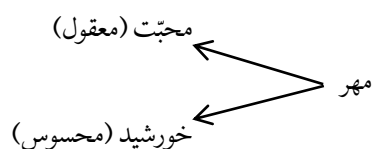
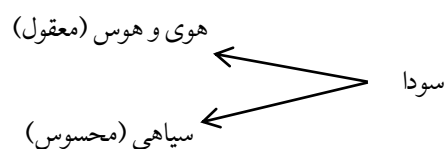
۱. نگاه کنید به مقاله «کشف و تکامل یک صنعت سبک‌ساز» (حق‌جو و میردار، ۱۳۹۵).

یادداشت‌ها

۱- نکته جالب دیگر در خصوص عنصر بدیعی «ایهام» که (ظاهراً مغفول واقع شده و) در شعر حافظ نیز فراوان مشاهده می‌شود، این است که سواى تفاوت معنا، هیأت دو بُعد مختلف واژه یا ترکیبی که «ایهام» واقع شده (در برخی موارد) از لحاظ محسوس و معقول بودن نیز متمایز است؛ برای نمونه در بیت زیر، ترکیب ایهامی «درد سر»، از یک سو به معنای دردی است که انسان در ناحیه سر احساس می‌کند و لذا از این منظر، امری محسوس است. از دیگر سو، این ترکیب به معنای گرفتاری و مخصصه است که امری معقول و نامحسوس می‌باشد:

چو مهمان خراباتی به عزت باش بارندان که درد سر کنی جانا گرت مستی خمار آرد (پیشین: ۱۰۴)

مروری بر دیگر ایهام‌های پرتکرار حافظ نیز می‌تواند گواه این مدعا باشد؛ واژه‌هایی چون «سودا»، «مهر» و «بو» که غالباً در غزل‌های خواجه با دو معنا و دو بُعد حسّی و غیرحسّی به کار رفته‌اند:



کتابنامه

- تفتازانی هروی، سعدالدین مسعود. (۱۴۰۷ ه. ق). المَطْوَل فی شرح تَخْلِیص المَفْتاح (افست از روی چاپ عثمانی ۱۳۳۰ ه. ق). کتابخانه آیت الله العظمی مرعشی نجفی. قم: ایران.
- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد. (۱۳۷۶). دیوان حافظ؛ بر اساس هشت نسخه کهن موزخ به سال‌های ۸۱۳ تا ۸۲۷ هجری قمری. مجلد اول. تدوین و تصحیح رشید عیوضی. تهران: صدوق.
- (۱۳۷۷). دیوان غزلیات. نسخه دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی. تهران: مهرزاد.
- حسن پورآلشتی، حسین. (۱۳۸۴). طرز تازه. تهران: انتشارات سخن.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۵). چشمه خورشید. شیراز: نوید شیراز.
- حق جو، سیاوش. (۱۳۸۱). «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانه علم بیان». در مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادب فارسی (جلد اول: ۲۷ - ۴۱۹). به کوشش دکتر محمد دانشگر. تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.
- (۱۳۹۰). «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته». فصلنامه جستارهای ادبی. (۸). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۶۷). حافظ‌نامه. بخش اول. چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.
- خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن. (۱۳۰۲ ه. ق). تلخیص المقتاح فی المعانی و البیان و البدیع. طبع داغر. بیروت.
- دادبه، اصغر. (۱۳۸۰). ایهام. در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی زیر نظر سید کاظم بجنوردی. جلد ۱۰. تهران: بنیاد دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- ذوالریاستین، محمد. (۱۳۷۹). فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ. چاپ اول. تهران: آثار مرجع فرزاد زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). از گذشته ادبی ایران. چاپ دوم. تهران: سخن.
- (۱۳۶۳). سیری در شعر فارسی. تهران: مؤسسه انتشارات نوین.
- سگاک، ابویعقوب یوسف. (۱۳۴۸ ه. ق). مفتاح العلوم. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه. چاپ سوم. تهران: انتشارات سخن.
- (۱۳۸۷). صورخیال در شعر فارسی. چاپ دوازدهم. تهران: نشر آگاه.
- (۱۳۸۸). موسیقی شعر. چاپ یازدهم. تهران: آگاه.
- شفیعیون، سعید. (۱۳۸۷). زلالی خوانساری و سبک هندی (بررسی جایگاه زلالی در شعر قرن یازدهم همراه‌های شعر او). تهران: انتشارات سخن.

- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). بیان و معانی. چاپ هشتم. تهران: انتشارات فردوسی.
- (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر. چاپ ششم. تهران: انتشارات فردوسی.
- طوسی، ادیب. (۱۳۶۷). «مقایسه بین شعر سعدی و حافظ». مقالاتی درباره شعر و زندگی حافظ. به کوشش منصور رستگار فسایی. کنگره جهانی سعدی و حافظ. چاپ چهارم. تهران: نشر جامی.
- فرید، طاهره. (۱۳۶۷). ایهامات دیوان حافظ. چاپ اول. تهران: طرح نو.
- میردار رضایی، مصطفی. (۱۳۹۱). ابعاد کنایه در غزلیات صائب. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی سیاوش حق‌جو. دانشگاه مازندران.
- (۱۳۹۷). فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک هندی با تکیه بر شگردهای ترکیبی. رساله دکتری. به راهنمایی سیاوش حق‌جو. دانشگاه مازندران.