پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۳۶) تابستان ۱۳۹۸، صص ۴۸-۳۳

نگاهی به شگردهای آشنایی زدایی در شعرحافظ[۱]

غلامعلی ایزدی[۲]

چکیده:

یکی از ویژگی‌های سبک حافظ، آشنایی‌زدایی‌های ویژهٔ اوست؛ در این جستار کوشش می‌شود، بنا بر آموزه‌های روش صورت‌گرایی روس (فرمالیسم)، شگردهای نوآورانه و اختصاصی سبک شخصی حافظ موردبررسی قرار گیرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که حافظ علاوه بر شگردهای معهود و کارآمدی که دیگر شاعران نیز از آن‌ها بهره برده‌اند؛ از شیوه‌هایی شاخص همچون: ساختارشکنی در تلمیح، هم‌نشینی و هم‌جواری واژگانی در بافت کلام؛ جابه‌جایی ضمیر، ایهام تعریض، ایهام دیداری، ایهام شنیداری، محتمل‌الضدین، متناقض نما و غافل‌گیری هنرمندانه نیز در سبک شخصی خویش بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: صورت‌گرایی، آشنایی‌زدایی، متناقض نمایی، غافل‌گیری، حافظ

---

۱. این مقاله نتیجه طرحی تحقیقاتی است که با عنوان آشنایی‌زدایی در ادب فارسی(با تکیه بر سعدی، حافظ و بیدل) در دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر به پایان رسیده است.

۲. مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران gholamaliizadi.۴۷@gmail.com

تاریخ وصول ۱۳۹۶/۱۱/۱۶ تاریخ پذیرش:۱۳۹۷/۹/۹

مقدمه

آشنایی‌زدایی از اصطلاحات آشنا در میان اهل ادب است. اصطلاح آشنایی‌زدایی یعنی تازه و نو و غریبه و متفاوت کردن آنچه آشنا و شناخته شده است. هر پدیدهٔ نوظهوری تا آن هنگام که نوی و تازگی دارد، نظرها را به خود جلب می‌کند و چشمگیر خواهد بود؛ اما به‌مرورزمان، نگاه‌ها با آن پدیده خو می‌گیرد و انس حاصل می‌کند و آشنا می‌شود. هرچه بر مقدار آشنایی افزوده می‌شود، از نظرگیر بودن و چشمگیری آن پدیده کاسته می‌شود؛ این دو باهم نسبت عکس دارند. انس و آشنایی، عاملی برای عادی شدن پدیده‌هاست. این مفهوم، یکی از تکنیک‌های ادبی و مهم‌ترین نظریه ادبی فرمالیسم روسی بود.

به نظر شکلوفسکی، که در میان فرمالیست‌ها، آغازگر این مباحث است، «هنر ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگارِ واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. میان ما و تمامی چیزهایی که بدان خو گرفته‌ایم، مثلاً: کار، لباس پوشیدن، تزیین خانه، همسر و هراس از جنگ فاصله می‌اندازد. اشیا را چنانکه برای خود وجود دارند، به ما می‌نمایاند و همه‌چیز را از حاکمیتِ سویهٔ خودکار که زادهٔ ادراکِ حسی ماست، می‌رهاند» *(احمدی، ۱۳۷۸: ۴۰)*. شکل‌گرایان دریافتند که چشم‌اندازهای ناآشنا، سرانجام آشنا و تحریف‌های نامنتظر زبان سرانجام مطابق انتظار می‌شوند. براساس مفهوم آشنایی‌زدایی هدف نویسنده یا شاعر، روشن کردن سریع یک معنی یا مفهوم نیست بلکه می‌خواهد در قالب زیبایی، مفاهیمی تازه بیافریند. طبق این دیدگاه زبان ادبی زمانی پدید می‌آید که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از این رویکرد موجب ایجاد حسی تازه و شگفت‌انگیز در مخاطب گردد.

یوهان کریستف بورگل به نقل از گوته می‌نویسد: «ذهن شرقی قادر است دورترین و متضادترین مفاهیم را به یکدیگر مربوط سازد» *(یوهان کریستف بورگل، ۱۳۷۰: ۲۳به نقل از گوته)*. مطابق سخن گوته، در ادب پارسی هم پیش از آن که فرمالیست‌های روس، به مسئله آشنایی‌زدایی اشاره کنند و آن را محور مباحث خود قرار دهند، عملاً ادبای ما شگردهای ناشی از این نگرش را می‌شناخته به کارمی‌برده‌اند؛ بی‌آنکه ازنظر تئوریک چنین چیزی را نظریه‌پردازی بر زبان آورده باشد. ضعف نظریه‌پردازی در ایران عموماً و منتقدان ادبی خصوصاً باعث شد که ادبیات ما به‌خوبی نقد و بررسی نشود و ارزش‌های آن به‌درستی شناسانده نشود.

حافظ در ادبیات ما، جایگاه ممتازی دارد. او به سبک شخصی فاخری دست‌یافت. می‌دانیم که در هر سبک، وجه یا وجوهی غالب می‌گردد که تکرار آن‌ها، سبک را پدید می‌آورد. به قول یاکوبسن « وجه غالب، جزء مرکزی از مجموعهٔ اجزای سازندهٔ اثر ادبی و هنری است که فرمان می‌دهد و جنبهٔ تعیین‌کنندگی دارد» *(قاسمی‌پور و گلی زاده، ۱۳۹۵:۱۸۹ به نقل از یاکوبسن)*. سبک شخصی حافظ، محصول نگرش اوست. نگرشِ غالبِ او آن است که زبان شعر را باید از تناسب‌ها و آشناها زدود، تا شگفت‌انگیز گردد؛ زیرا امور مأنوس برای خواننده، جذبه‌ای ندارند و لطفشان را ازدست‌داده‌اند. او در شعرش، شگردهایی را به کار گرفته است که بتوانند آشنایی‌زدا باشند و خواننده را شگفت‌زده کنند. در این جستار، به برخی از مهم‌ترین شگردهای آشنایی‌زدایی در شعر حافظ پرداخته‌شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد آشنایی‌زدایی، تحقیقات زیادی به زبان فارسی انجام‌شده است. از این میان دو کتاب: *ساختار و تأویل متن* از *بابک احمدی* (۱۳۸۲) و *رستاخیز کلمات* از *محمدرضا شفیعی کدکنی* (۱۳۹۱) بیشتر سودمند افتاد و مقالاتی نیز در این خصوص به تحریر آمده است ازجمله: *صورحسن تعلیل در شعر حافظ* از *قدرت قاسمی‌پور و پروین گلی زاده* (۱۳۹۵)؛ *فراتر از ایهام* نوشته *حسین آقاحسینی و فاطمه جمالی* (۱۳۸۴) و *ایهام ترادف ویژگی سبک منحصر به فرد حافظ* از *احمد ذاکری و دیگران* (۱۳۹۴). در این جستار به شگردهایی اشاره شده که چندان معهود نبوده و حافظ در سبک شخصی خود، نوآورانه، آن‌ها را برگزیده است.

بحث و بررسی

الف) شگردهای آشنایی‌زدایانه

حافظ دریافته است که نوآوری در هنر، چیزی به‌جز آشنایی‌زدایی نیست؛ اما این امر به معنی آوردن حال و هوای تازه نیست. «سراسر دیوان حافظ، مظاهرِ آشنایی‌زدایی است. هر بیتِ آن که مورد تأمل قرار گیرد، نقطهٔ جذاب و خیره‌کننده‌اش مرتبط با مقولهٔ آشنایی‌زدایی خواهد بود» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۸و ۹۹)*. «او یک هنر دارد و آن عبارت است از «آشنایی‌زدایی» یعنی حرف‌های تکراری و دستمالی شدهٔ دیگران را در ساخت و صورتی نو عرضه کردن...آنچه عامل اصلیِ آشنایی‌زدایی است همان شگردهاست» *(همان:*

۱۰۴). شگردهایی که حافظ از آن‌ها بهره می‌برد، بسیار متنوع است و محسّنات بدیعی و صورخیال را در بر می‌گیرد. در اینجا به برخی از این شگردها توجه شده است.

الف.۱) ساختارشکنی در استفاده از تمثیل

یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی حافظ آن است که از تمثیل با رویکرد نویی، بهره ببرد. به این منظور ساختار یک تمثیل را که بر اثر کثرت کاربرد، تازگی خود را از دست داده است در هم می‌شکند و در جامهٔ نویی عرضه می‌دارد. برای مثال تمثیل عشق بلبل به گل را همه بارها شنیده و خوانده‌ایم ولی حافظ این داستان را باز می‌آفریند و با این رویکرد به این تمثیل می‌نگرد: فکر بلبل همه آن است که گل شد یار/ گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش *(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۵۰)* می‌گوید: بلبل از این که گل یارش شده (شاد است و) به آن می‌اندیشد اما گل (نه در فکر یاری با گل، بلکه) به این می‌اندیشد که چگونه عشوه در کار بلبل کند. این گمان بد در حق گل، بی‌سابقه و ناآشناست و به همین دلیل نظرگیر است. مثال دیگر: زبان مور بر آصف دراز گشت و رواست/ که خواجه خاتم جم یاوه کرد و بازنجست *(همان: ۱۰۷)*. جایی نخوانده‌ام که مورچه به آصف جسارتی کرده باشد. این را از مصادیق ساختارشکنی در تلمیحات می‌دانم هرچند هاشم جاوید «آصف را همان سلیمان» دانسته باشد *(رک: جاوید، ۱۳۷۵: ۴۹)*.

الف.۲) ساختارشکنی در استفاده از تلمیح

حافظ گاه، داستان یا آیه یا روایتی را که در شعر خود می‌آورد، آن‌چنان کم‌رنگ و نامحسوس می‌آورد که تنها خوانندهٔ حرفه‌ای از پسِ کشفِ آن برمی‌آید. او می‌خواهد با این کار ابهام هنری ایجاد کند تا خواننده با تأمل بیشتری، مطلب را دریابد و درنتیجه از فراست خود که این نکته را مکشوف ساخته، لذت بیشتری ببرد؛ مثلاً در این بیت اشاره‌ای ظریف به داستان *اویس قرنی* و حدیث پیامبر اکرم(ص)، (إِنِّی لَأَجِدُ نَفَسَ اَلرَّحْمَنِ مِنْ قِبَلِ اَلْیَمَنِ) دارد. تا ابد معمور باد این خانه کز خاک درش/ هرنفس با بوی رحمان می‌وزد باد یمن *(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۵۸)*. ذکر این نکته در اینجا لازم است: در بیشتر تصحیحات دیوان خواجه «رحمان» آمده است اما زنده‌یاد قزوینی، در تصحیح خود، رحمت ضبط کرده است که ارجح می‌نماید؛ زیرا این ضبط دیریاب‌تر و ناآشناتر از دیگر ضبط‌هاست. در سخن حمیدیان هم دلایلی ازاین‌دست، دال بر رجحان این ضبط هست *(رک: حمیدیان، ۱۳۹۲،ج۴: ۳۵۷۷)*. یا در این بیت، به داستان اسکندر و آب حیات چقدر ظریف اشاره کرده است: آب

حیوانش ز منقارِ بلاغت می‌چکد/ زاغِ کلک من بنامیزد چه عالی مشرب است *(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۹)*. حافظ زاغ را آورده تا از آن، رنگ سیاه را اراده کند. رنگ سیاه بتواند در کنار آب حیوان، داستانِ به ظلمات رفتن اسکندر برای یافتن آب حیات را تداعی کند. و یا در بیت زیر، به‌طور نامحسوس، حدیثِ «الدنیاء مزرعه الآخره» را مدنظر دارد: مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو/ یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو (همان: ۴۷۶)

الف.۳) پرهیز از تکرار کلمه

حافظ از تکرارهایی که معنی آفرین باشد، سود می‌جوید اما از تکرار واژه در معنیِ واحد، گریزان است؛ چراکه او به چشمگیری و تأثیر کلام، باور دارد. برای مثال، در این بیت، *فکر* و «اندیشه، مترادف‌اند اما شاعر برای پرهیز از تکرار کلمه در مرتبهٔ دوم از واژهٔ مترادف بهره برده است. فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش/ گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش *(همان: ۳۵۰)*

در بیت زیر، *دل* و *قلب* مترادف‌اند. شاعر با آوردن *قلب* نه‌تنها از تکرارِ *دل* پرهیخته، بلکه مناسب‌ترین گرینش (قلب) را کرده است؛ زیرا از یک‌سو، از آن ارادهٔ معنی *قلب لشکر* کرده است و از سوی دیگر، ایهاماً از آن ارادهٔ معنای *سکهٔ تقلبی* کرده تا با *گدا* متناسب باشد: خیال شهسواری پخت و شد ناگه دل مسکین/ خداوندا نگه دارش که بر قلبِ سواران زد *(همان: ۲۲۷)* یا: از آن ساعت که جام می به دست او مشرَّف شد/ زمانه ساغر شادی به یادِ می‌گُساران زد *(همان)* برای پرهیز از تکرار *جام*، بار دوم *ساغر* آورده است.

الف.۴) برجسته‌سازی

می‌دانیم که زبانِ ادبی با زبانِ ارتباطی تفاوت‌هایی دارد. در ادبیات کوشش می‌شود تا زبان علاوه بر ارتباط، زیبایی هم بیافریند و هنر بنماید؛ لذا شیوه‌هایی به کار می‌رود تا زبان، قدری نامتعارف بشود و جلبِ نظر کند. معروف‌ترین این شیوه‌ها این‌هاست:

الف.۴. ۱ هنجارگریزی دستوری

گاه این امر از طریق به‌کارگیری واژه درجایی نه‌چندان مأنوس روی می‌دهد؛ مثلاً حافظ واژهٔ *موج زدن* را برای *خون* آورده است که چندان کاربرد مأنوسی برای آن نیست. جای آن است که خون موج زند در دل لعل/ زین تغابُن که خزف می‌شکند بازارش *(همان:*

۳۵۰). قصد حافظ آن است تا با این قبیل کاربردها که برخاسته از اغراق است، خواننده را شگفت‌زده کند.

الف.۴. ۲) برجسته‌سازی با چینش نحوی

برجسته‌سازی با چینش نحوی عبارت است از قرار دادن کلمه‌ای در همسایگی کلمه دیگری به‌نحوی‌که مفهوم را قدرت و توان بیشتری ببخشد؛ مثلاً در بیت زیر *سوخته* در کنار *سایهٔ سرو*، مقدار نیازمندی به سایه را تقویت کرده است: یارب اندر کنف سایهٔ آن سرو بلند/ گر منِ سوخته یک‌دم بنشینم چه شود *(همان: ۳۰۰)*. در همین بیت، *دم* با توجه به محتوا، دم زدن به معنی آسودن را هم تداعی می‌کند *(رک حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۴: ۲۶۴۸)*. حافظ در بیت زیر با انتخابِ شایستهٔ واژهٔ *ناوک*، شگفتی آفریده است: آن که ناوک بر دلِ من زیرچشمی می‌زند/ قوت جانِ حافظش در خندهٔ زیر لب است *(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۹)*. انتخاب *ناوک* بسیار آگاهانه است از یک‌سو در معنایِ «آلتی که از آن گندم و جو در گلوی آسیا ریزد» *(برهان قاطع، ذیل ناوک)* با *قوت* که یادآور قوت غالب (نان) است، ایهام تناسب ساخته است. از سوی دیگر در معنای *نی (دهخدا: ذیل ناوک)* با *لب*، ایهام تناسب می‌سازد. معنای غالبِ *ناوک* در بیت، *تیر* است که استعاره از *مژه* باشد و با *چشم* تناسب دارد. در پیوند با این بیت حسن انوری در کتاب *صدای سخن عشق*، مفهوم ظریفی یافته که جالب است. وی معتقد است حافظ، کلمهٔ *حافظ* را در معنای *رقیب* گرفته و نوشته «یعنی درحالی‌که با نگاه، مرا زخمی می‌سازد...به رقیب هم لبخند می‌زند» *(انوری، ۱۳۸۱: ۲۰۵)*.

الف.۴. ۳) جابه‌جایی ضمیر

جابه‌جایی ضمیر یعنی قرار دادن ضمیر درجایی که برای اهل زبان نامأنوس باشد. حافظ این امر را به دو روش انجام می‌دهد: نخست آن که ضمیر را درجایی غیر از جای اصلی خود قرار می‌دهد؛ که تأمل‌برانگیز باشد؛ مثلاً: عاشقِ مفلس اگر قلبِ دلت کرد نثار/ مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست *(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۴۹)*. در نگاهِ اول، برداشت طنزگونه‌ای می‌شود که ضمیر "ت"، متعلق به دل و اهانتی به مخاطب باشد، اما با تأمل دریافته می‌شود که جای درست آن، کنارِ نثار است (= نثارت). نمونهٔ دیگر: کشتهٔ چاه زنخدانِ توام کز هر طرف/ صد هزارش گردنِ جان زیرِ طوقِ غبغب است *(همان: ۱۰۹)* در این بیت ضمیر "ش" از آنِ غبغب است. نمونهٔ دیگر: صحبت عافیتت گرچه خوش افتاد ای دل/ جانب عشق عزیز است فرو مگذارش *(همان: ۳۵۰)* حالت دوم آن که گاه ضمیر را مقدم

بر مرجع ضمیر قرار می‌دهد که بیشتر موجب ابهام می‌گردد؛ مثلاً: از عدالت نبود دور گرش پرسد حال/ پادشاهی که به همسایه گدایی دارد *(همان: ۲۰۰)*. مرجع ضمیر *"ش"*، *"گدا"* است. بلاغت دانان ما چون متوجه هنرنمایی شاعر نشدند، در کتب بلاغی آن را حمل بر ضعف تألیف کرده و تحت عنوان عود *ضمیر بر متأخر* از آن یاد کرده‌اند. ازجمله *(رک: شمیسا، ۱۳۹۱: ۶۹)*. حافظ به‌کرات از این شگردِ هنری، بهره می‌جوید. برای رعایت اختصار، به یک مورد دیگر بسنده می‌شود: منش با خرقهٔ پشمین کجا اندر کمند آرم/ زره مویی که مژگانش رهِ خنجرگزاران زد*(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۲۷)*. مرجع ضمیر *"ش"*، *"زره مو"* است.

الف.۴. ۴) ایهام سازی

مشهورترین و پردامنه‌ترین، شگرد هنری حافظ، ایهام است و این قولی است که جملگی برآنند. آن‌چنان‌که می‌دانیم دامنهٔ ایهام در شعر حافظ چنان گسترده و متنوع است که برخی از گونه‌های آن، نام ندارند. از چندین گونهٔ ایهام که خواجه ساخته است، تنها به چند مورد خاص اشاره می‌کنم:

الف. ۴. ۴. ۱) ایهام تناسب

تناسب سازی با غریب‌ترین معانی یک واژه، بسیار موردعلاقهٔ خواجه بوده است. می‌دانیم که برخی واژگان، بیش از یک معنا دارند. این واژگان برای ایهام سازی استعداد دارند و شاعرِ هنرمند در جستجوی این قبیل واژه‌هاست. معمولاً این واژه‌ها با یکی دو مفهوم، وارد ایهام سازی می‌شوند. بدیهی است که این مفاهیم در اثر تکرار برای خواننده، مأنوس می‌شود و ایهام، لطفِ خود را از دست می‌دهد. اینجاست که شاعر نوگرا و هنرمند، گاه در جستجوی معانیِ ناشناخته یا کمتر شناختهٔ واژهٔ ایهامی برمی‌آید تا با همان واژه ایهامی مجدداً در مفهومِ تازه‌ای ایهام بسازد. در این‌گونه کاربردها چون خواننده چندان انسی با مفهوم غریب و تازهٔ واژهٔ ایهامی ندارد، متوجه ایهام نمی‌گردد. اتفاقاً این نوع از ایهام سازی بسیار مطلوب حافظ بوده است. چند نمونه می‌آورم؛ مثلاً واژه *حلقه* که حافظ همیشه با آن ایهام می‌سازد، با این معانی برای ما مأنوس است: *حلقهٔ زلف، جماعت، حلقهٔ گوش، حلقهٔ در*. یکی از معانی نامأنوس این واژه، *تراشیدن سر* است. از این ریشه، حلّاق به معنی آرایشگر است *(رک: فرهنگ جدید عربی-فارسی،ترجمهٔ منجدالطلاب: ذیل حلاق)*. در بیشتر ابیاتی که زلف یا برابرهای زلف آمده، این معنیِ ایهام ساز-که برای خواننده چندان آشنا نیست - هم حضور دارد. برای مثال این ابیات را ببینیم: مقیم حلقهٔ ذکراست دل بدان امید/

که حلقه‌ای ز سر زلف یار بگشاید *(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۰۲)*. گفتی که حافظا دل سرگشته‌ات کجاست در حلقه‌های آن خم گیسو نهاده‌ایم *(همان: ۴۳۵)*. در همین راستا، یک مورد دیگر می‌آورم که در بیت زیر، بحث‌برانگیز هم شده و آن واژهٔ *هوا* است: عالم از نالهٔ عشّاق مبادا خالی/ که خوش‌آهنگ و فرح‌بخش هوایی دارد *(همان: ۲۰۰)*. در بسیاری از تصحیحات دیوان حافظ، به‌جای *هوایی*، *صدایی* آمده است. سعید حمیدیان بر *هوا* خُرده می‌گیرد و بی‌تناسب می‌داند و *صدا* را در محور تناسب‌های شعر، مناسب می‌داند *(حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۱۸۶۵)*. سایه، که در این مقاله از تصحیح او استفاده شده، در تصحیحِ خود، *هوایی* آورده است. برآن شدم تا نخست دلیلِ سستی *هوا* را دریابم که دریافتم *هوا*، مفهومِ دوری دارد که پسند حافظ بوده و ارجح بر دیگر ضبط‌هاست و بارها در ایهاماتِ خود از آن بهره جسته است. در فرهنگ عربی–فارسی، یکی از معانی *هوا*، *پیچیدن* است و بیشترین کاربردش، *پیچیدن صدا در گوش* است *(فرهنگ جدید عربی–فارسی، ذیل هوا)*. بر این اساس، *هوا* در بیت فوق مناسب نشسته است و در محور تناسب با ناله و آهنگ، زیبایی آفریده است. حافظ، از این ظرفیت واژهٔ *هوا*، به کرّات در اشعار خود، استفاده کرده است. ازجمله: من از ورع می و ***مطرب*** ندیدمی زین پیش/ ***هوای*** مغبچگانم در این و آن انداخت *(حافظ، ۱۳۷۷: ۹۶)*. چه ساز بود که در پرده می‌زد آن مطرب که رفت عمر و هنوزم دماغ پُر ز هواست *(همان: ۹۹)*. یا مثلاً واژهٔ *عرق* در معنی حرکت کردن و رفتن *(رک: فرهنگ جدید عربی–فارسی، ذیل عرق)*. این معنی برای فارسی‌زبانان ناآشناست ولی شاعر با گرم‌رو در این بیت، ایهام تناسب می‌سازد: تابِ خوی بر عارضش بین کآفتابِ گرم رو/ در هوای آن عرق تا هست هرروزش تب است *(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۹)*. یکی دیگر از معانی *عرق*، *کسل و تنبل* است *(رک: فرهنگ جدید عربی– فارسی، ذیل عرق)*. حافظ در این معنای ناآشنا هم با این واژه ایهام ساخته است: تنورِ لاله چنان ***برفروخت*** بادِ بهار/ که غنچه غرق ***عرق*** گشت و گل به جوش آمد *(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۴۹)*. بفشان ***عرق*** ز چهره و اطراف باغ را/ چون شیشه‌های دیدهٔ ما پر ***گلاب*** کن *(همان: ۴۶۵)*. ز تابِ آتش دوری شدم غرق ***عرق*** چون گل/ بیار ای باد شبگیری نسیمی زان ***عرق چینم*** *(همان: ۴۲۴)*. (عرق چین، موهم معنای طبیب است)

الف. ۴. ۴. ۲) ایهام تضاد

هرگاه دو کلمه در یک جمله باشند که یکی از واژه‌ها در مفهومی غیر ازآنچه مرادِ شاعر است، با واژه دیگر متضاد باشد، ایهام تضاد است؛ مثلاً: بیا که قصر امل سخت

سست‌بنیاد است/ بیار باده که بنیاد عمر بر باد است *(همان: ۱۱۵)*. *سخت* در اینجا معنی بسیار می‌دهد اما در کنار *سست*، مفهوم *دشوار* را هم ایهاماً به ذهن می‌آورد. بکن معامله‌ای وین دلِ شکسته بخر/ که با شکستگی ارزد به صدهزار درست *(همان: ۱۰۷)*. *درست* در اینجا به معنی *سکهٔ تمام‌عیار (دهخدا، ذیل درست)* است؛ اما در معنای دیگر، با *شکسته* متضاد است.

الف. ۴. ۴. ۳) ایهام تعریض

در این مورد حافظ واژه را به‌گونه‌ای به کار می‌برد که توهم معنای متضاد هم بدهد؛ مثلاً: واژهٔ *سرخوش* که حافظ، *صفت صوفی* قرار داده، معنی *مست* می‌دهد و طعنه‌ای است به صوفی؛ اما معمولاً حافظ، آنچه را که صوفی در سر دارد، ناخوش می‌داند و ازاین‌جهت مفید معنی متضاد است؛ یعنی *سر ناخوش*. صوفی *سرخوش* ازاین‌دست که کج کرد کلاه/ به دو جام دگر آشفته شود دستارش *(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۵۰)*

الف. ۴. ۴. ۴) ایهام ترجمه

آن است که اگر ترجمهٔ واژه‌ای را در نظر آوری، مفهومی ایهامی بسازد. چون:

اشک خونین بنمودم به طبیبان گفتند/ درد عشق است و جگرسوز دوایی دارد *(همان: ۲۰۰)* سوز، معادل *کی* در عربی است. دوا با سوز در این مفهوم-که ترجمهٔ واژه است- ایهاماً یادآور مثل معروف *آخرالدوا الکی* است. در همین بیت، جگر برابر *کبد* در عربی است. *کبد* با درد ایهاماً تناسب می‌سازد. یا؛ من از آن حسنِ روزافزون که یوسف داشت دانستم/ که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را *(همان: ۸۳)*. *روزافزون*، ترجمهٔ *یوسف* است به لغت عبری.

الف. ۴. ۴. ۵) ایهام دیداری یا چشمی

در این آرایه به چشم هم فرصتی داده می‌شود تا واژه‌ای را به آن‌گونه ببیند که ایهامی تولید کند؛ مثلاً: شدم ز دست تو شیدای کوه و دشت و هنوز/ نمی‌کنی به ترحم نطاقِ سلسله سُست *(همان: ۱۰۷)*. *شُد* در کنار *سُست* می‌تواند *شَد* به معنی *سخت* را تداعی کند. مرنج حافظ و از دلبران حفاظ مجوی/ گناه باغ چه باشد چو این گیاه نرُست *(همان)*. *گناه* در کنار *باغ*، بی‌آنکه به مصرع دوم برسیم، *گیاه* را به ذهن متبادر می‌کند.

الف. ۴. ۴. ۶) ایهام ترادف

آن است که با مترادفِ یک واژه، ایهام ساخته شود. ایهام ترادف «آن جاست که واژه‌ای از واژه‌های سخن، در معنایی جز معنای خواسته شده، با واژهٔ دیگر از همان سخن، هم‌معنی و مترادف باشد» *(راستگو، ۱۳۷۹: ۷۹)*؛ مانند: من از رنگِ صلاح آن دم به خونِ دل بشستم دست/ که چشمِ باده پیمایش صلا بر هوشیاران زد *(همان: ۲۲۷)*. *باده پیما* مترادف *مست* است و با *هوشیار*، ایهام تضاد می‌سازد. چشمِ بد دور ز خال تو که در عرصهٔ حُسن/ بیدقی راند که برد از مه و خورشید گرو *(همان: ۴۷۶)*. *عرصهٔ حسن*، مترادفِ *رخ* است که با *بیدق*، ایهام تناسب می‌سازد.

الف. ۴. ۴. ۷) ایهام سازی با محذوفات

آن است که شاعر با عباراتی که به قرینه حذف شده‌اند هم ایهام بسازد. این نوع از ایهام، نادر است؛ مثلاً در بیت زیر: محتسب داند که حافظ عاشق است و آصف ملکِ سلیمان نیز هم *(همان: ۴۳۳)*. پایان بیت را می‌توان با دو عبارتِ ایهامی تکمیل کرد: ۱- (آصف نیز هم) عاشق است. ۲- (آصف نیز هم) داند که حافظ عاشق است *(رک: آقاحسینی و جمالی، ۱۳۸۴: ۱۳۰)*. البته راستگو هم تحت عنوان *ایهام اشاری*، چنین چیزی را مدنظر داشته است *(رک: راستگو، ۱۳۷۹: ۶۷)*. دربارهٔ این ایهام، دیگران هم اظهارنظرها و دسته‌بندی‌هایی کرده‌اند *(رک: ذاکری و دیگران، ۱۳۹۴: صص۴۹-۶۲)*.

الف. ۴. ۴. ۸) ایهام خوانشی

آن است که لفظ یا عبارتی را بتوان به دو وجه خواند و با هرکدام از وجوه بتوان معنا کرد. برای مثال واژهٔ *نوشت* را در بیت زیر می‌توان یک‌بار *نوِشت* خواند و بار دیگر *نَوَشت* خواند و هرکدام هم‌معنی خود را دارد: حافظ آن روز طربنامهٔ عشق تو نوشت/ که قلم بر سرِ اسبابِ دلِ خرَّم زد *(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۲۶)*. در بیت زیر، «خاتمت را می‌توان به دو صورت خواند: یکی به معنای پایان یا عاقبت و دیگری به معنی خاتمِ تو که سنجشی میان خاتم سلیمان و خاتم اتابک باشد. خاتمِ جم را بشارت ده به حسنِ خاتمت/ کاسمِ اعظم کرد از او کوتاه دستِ اهرمن *(همان: ۴۵۸)*

الف. ۴. ۴. ۹) ایهام معنایی

آن است که عبارت یا واژه‌ای را بتوان به دو طریق معنی کرد. همچون این بیت: نگارم دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست/ گره بگشود از گیسو و بر دل‌های یاران زد *(همان: ۲۲۷)*. معنی نخست: نگارم گره از گیسو بگشود و (آن گره را) بر دل‌های یاران زد. معنی دیگر: نگارم گره از گیسو بگشود و بر دل‌های یاران زد (حمله کرد).

الف. ۴. ۴. ۱۰) ایهام تبادر

ایهام تبادر زمانی پدید می‌آید که واژه‌ای، واژهٔ «هم‌شکل یا هم‌صدا را به ذهن متبادر کند» *(شمیسا،۱۳۷۳: ۱۰۶)*. مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو/ یادم از کِشتهٔ خویش آمد و هنگام درو *(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۷۶)*. *خویش*، *خیش* را هم به ذهن متبادر می‌کند که با مزرع و داس و درو تناسب دارد» *(شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۰۷)*.

الف. ۴. ۴. ۱۱) ایهام شنیداری

آن است که واژه‌ای را در مجاورت واژه یا واژه‌های هم‌جوار، چیز دیگری بشنوی؛ مثلاً: اندر آن موکب که بر پشتِ صبا بندند زین/ با سلیمان چون برانم من که مورم مرکب است *(حافظ، ۱۳۷۳: ۱۰۹)*. «با شنیدن سلیمان، گمان می‌رود که به‌جای *صبا*، *سبا* شنیده‌ای» *(انوری، ۱۳۸۱: ۲۰۴)*.

الف. ۴. ۴. ۱۲) ترکیب ایهام و استخدام

این ترکیبِ زیبا، بر رازناکی و شگفت‌آفرینی شعر می‌افزاید. برای مثال: چشمت به غمزه خانهٔ مردم خراب کرد/ مخموری‌ات مباد که خوش مست می‌روی *(حافظ، ۱۳۷۷: ۵۵۴)*. *مردم* دارای ایهام است: یکی به معنی *خَلق* و دیگر به معنی *مردمک چشم*. *خراب* استخدام شده تا یک‌بار برای خلق، معنای *ویران* و بار دیگر برای مردمک، معنی *مست* بدهد.

الف.۵) دیگر آرایه‌های آشنایی‌زدا

شامل آن دسته از صنایع ادبی می‌شود که با زدودن آشنایی و تناسب میان اجزای کلام می‌خواهد ناآشنایی ایجاد کند؛ تا این ناآشنایی موجب اعجاب مخاطب گردد. این آرایه‌ها، هنجارِ عادی زبان را درهم می‌شکنند و خواننده را به تأمل و شگفتی وامی‌دارند. مثل: *توجیه*، *حس‌آمیزی*، *متناقض نمایی*، *استثنای منقطع*، *ذم شبیه به مدح*، *مدح شبیه به ذم*، *اسلوب حکیم*، *حسن تعلیل*، *التفات*، *توجیه* و...

الف.۵ . ۱) توجیه/محتمل الضدین

شمیسا در تعریف آن نوشته است: «جمله علاوه بر معنای اصلی، معانی دیگری را هم به ذهن متبادر کند» (شمیسا،۱۳۷۳: ۱۰۸). توجیه را محتمل الضدّین نیز گفته‌اند یعنی سخنی که یک روی آن مدحی و ستایشی است و روی دیگرش ذمّی و نکوهشی. این آرایه، زمینه را برای شیطنت‌های حافظ، فراهم می‌آورد. از جمله: خوش به‌جای خویشتن بود این نشست خسروی/ تا نشیند هرکسی اکنون به‌جای خویشتن *(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۵۸)*. نخستین معنایی که به ذهن می‌رسد آن است که (با نشستن شاه بر تخت سلطنت، همه باید سرجای خود بنشینند). از این معنا، چنان استنباط می‌شود که برخی از دولتمردان که در این مدت جسور شده و بادهایی در سر می‌پروراندند، اکنون باید متنبه شده و بر جایی که سزاوارشان است بنشینند؛ اما می‌توان بیت را به گونهٔ دیگری هم‌معنی کرد که تعرضی به کسی هم نداشته باشد. در این صورت این‌طور معنا می‌شود که (شاه/ خسرو بسیار خوش بر تخت نشست و سپس دیگران هم برجایی که شایستهٔ آن باشند خواهند نشست. نمونه‌های دیگر: بگیر طرّهٔ مه چهره‌ای و قصه مخوان/ که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است *(همان: ۱۲۴)*. یکی: سعد و نحس از تأثیر زهره و زحل است. دوم سعد و نحس را به زهره و زحل نسبت دادن، قصه‌ای بی‌اساس است *(رک: گودرزی، ۱۳۷۹: ۲۸۴)*.

الف. ۵ . ۲) متناقض نما

«سخنی است به‌ظاهر متناقض و مهمل ولی در پس این تناقض، حقیقتی نهان است که دو امر متناقض را آشتی می‌دهد» *(وحیدیان کامیار،۱۳۷۹: ۹۵)*. این ترفند ادبی، زبان را شگفت‌انگیز و برجسته می‌کند. حافظ این شگرد را به دو گونه به کار می‌برد:

الف. ۵ . ۲. ۱) ساختن ترکیبات متناقض نما. مثل *دوای جگرسوز* یا *طربنامهٔ عشق* یا *سلطنت فقر*. اشک خونین بنمودم به طبیبان گفتند/ درد عشق است و جگرسوز دوایی دارد *(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۰۰)*. حافظ آن روز طربنامهٔ عشق تو نوشت/ که قلم بر سر اسباب دل خرّم زد *(همان: ۲۲۶)*. این «بیت دارای پارادوکس است، زیرا غمنامهٔ شاعر، همان طربنامهٔ اوست» *(حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۱۵)*.

الف. ۵ . ۲. ۲) استفاده از جملات و عبارات با مفاهیم متناقض نما. چون: مشورت با عقل کردم گفت حافظ می بنوش/ ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن *(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۵۸)*. (عقل و هوشیاری چگونه به نوشیدن می و مستی، فرمان می‌دهد؟). این قصهٔ عجب شنو از

بخت واژگون/ ما را بکشت یار به انفاس عیسوی. به قول حمیدیان «حافظ، چنان که خود در لخت اول گفته، قصد پارادوکس گویی دارد» *(همان،ج۵: ۴۰۳۶)*. قس: با که این نکته توان گفت که آن سنگین‌دل/ کُشت ما را و دمِ عیسیِ مریم با اوست *(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۳۵)*. و نیز: آن که ناوک بر دلِ من زیر چشمی می‌زند/ قوتِ جانِ حافظش در خندهٔ زیرِ لب است *(همان: ۱۰۹)*

الف. ۵ . ۳) حُسن تعلیل

« حسن تعلیل در شعر نوعی دلیل‌تراشی عقل گریز است که حاصل کشف و اشراقی شاعرانه و نوعی آشنایی‌زدایی معنایی از جهان مألوف و معهود است» *(قاسمی‌پور و گلی زاده، ۱۳۹۵: ۱۹۳و۱۹۴)*. نمونه: مرغانِ باغ قافیه سنجند و بذله‌گوی/ تا خواجه می خورد به غزل‌های پهلوی *(حافظ، ۱۳۷۷: ۵۵۴)*. مرغان باغ برای آن که خواجه با نشاط بیشتری می را بنوشد، شعر می‌خوانند. نمونه‌های دیگر: گر غالیه خوشبو شد در گیسوی او پیچید/ ور وسمه کمان‌کش گشت در ابروی او پیوست *(همان: ۱۰۳)*. ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد/ چه گوش کرد که با ده زبان خموش آمد *(همان: ۲۴۹)*. از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش/ غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست *(همان: ۱۵۲)*

الف. ۵ . ۴) هنجارگریزی آوایی

شامل این گونه‌هاست:

الف. ۵ . ۴. ۱) هم حروفی

تکرار یک صامت در بیت با بسامد بالاست *(رک: شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۷)*. چنین می‌اندیشم که تکرار یک یا دو حرف در بیت، هنگامی زیباتر است که مفهومی را القاء کند یا بر مفهومی تأکید داشته باشد. برای نمونه در این ابیات: خوش بجای خویشتن بود این نشست خسروی/ تا نشیند هرکسی اکنون بجای خویشتن *(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۵۸)*. تکرار "ش" گویی شیرینیِ این نشستِ خسروی را زمزمه می‌کند. جویبارِ ملک را آبِ روان شمشیر تُست/ تو درخت عدل بنشان بیخ بدکاران بکن *(همان)*. تکرار "ب"، تأکیدی بر انجام کار است؛ زیرا فعل امر، در زبان فارسی معمولاً با "ب" آغاز می‌گردد. ندانم از چه سبب رنگِ آشنایی نیست/ سهی قدانِ سیه‌چشم ماه‌سیما را *(همان: ۸۶)*. سه صفت مرکب را تنسیق کرده است و خوش‌تر داشته که از هر سه، صدای "س" به گوش برسد. تا به گیسویِ تو دستِ ناسزایان

کم رسد/ هر دلی از حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است *(همان: ۱۰۹)*. تکرار "س"، گویی ذکرِ زیرِ لبی را تداعی می‌کند.

الف. ۵ . ۴. ۲) تتابع اضافات

یکی از مصادیق هنجارگریزی آوایی، تتابعِ اضافات است که بلاغت دانان ما چون آگاهی از زیبایی موسیقایی این ترفند هنری نداشتند، این نوع از هنجارگریزی را حمل بر ضعف شعر کردند؛ حال‌آن که شاعرانی استاد چون سعدی و حافظ از ظرفیت این شگرد هنری، بیشترین بهره را برده‌اند و بر چاشنی موسیقایی شعر خود افزوده‌اند. شمیسا هم تتابع اضافات را در شعر فارسی امری *مستحسن و مقبول* می‌داند *(شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۸)*. برای نمونه: آخر ای خاتمِ جمشیدِ همایون آثار/ گر فتد عکسِ تو بر لعلِ نگینم چه شود *(حافظ، ۱۳۷۳: ۳۰۰)*. دودِ آهِ سینهٔ نالانِ من/ سوخت این افسردگانِ خام را *(همان: ۸۷)*. ندانم از چه سبب رنگِ آشنایی نیست/ سهی قدانِ سیه‌چشم ماه‌سیما را *(همان: ۸۶)*

الف. ۵ . ۵) غافل‌گیری

بر بنیاد این ترفند ادبی قصدِ شاعر، غافل‌گیر کردن مخاطب است؛ مانند: شوکتِ پورِ پَشَنگ و تیغِ عالم‌گیر او/ در همه شهنامه‌ها شد داستانِ انجمن *(همان: ۴۵۸)*. ما از آن که می‌بینیم حافظ از پور پشنگ —که سر فتنهٔ کین‌توزی‌ها در شاهنامه است– سخن می‌گوید یکه می‌خوریم؛ اما پس از تأمل درمی‌یابیم که مراد او، یا *اتابک افراسیاب دوم ابن نصرت‌الدین احمد* و یا *اتابک‌پشنگ* فرزند *سلغرشاه*، از اتابکان لر است *(رک: معین، ۱۳۷۵: ۲۴۵و۲۴۶)*. چشمت به غمزه خانهٔ مردم خراب کرد/ مخموری‌ات مباد که خوش مست می‌روی *(حافظ، ۱۳۷۷: ۵۵۴)*. *مخموری‌ات مباد* ظاهراً دعایی است در حق چشمی که کسالتِ مخموری دارد، حال آن که حُسنِ چشم زیبا، همین مخموری است و نیز *(رک: حمیدیان: ۱۳۹۲، ج۵: ۴۰۳۶)*. نمونه دیگر: حافظ مرید جام می است ای صبا برو/ وز بنده بندگی برسان شیخ جام را *(حافظ، ۱۳۷۷: ۸۸)*.

نتیجه‌گیری

غالباً ایهام را صنعتی معنوی می‌پندارند اما حافظ به تمام ظرفیت‌های واژه‌های ایهامی توجه داشته و بهره برده است؛ ظرفیت‌های آوایی، شکل نوشتاری، معنایی، خوانشی، دیداری و... . حافظ در ایهام سازی‌ها، دورترین و نامأنوس‌ترین معانی را می‌جوید و مدنظر

دارد. برخی پژوهشگران، دربارهٔ اصالت ضبط ابیات حافظ، اظهارنظرهایی کرده‌اند که با تکیه‌بر مبانی نظری مقاله، چندان درست به نظر نمی‌رسند. متناقض‌نما از دیگر ترفندهای مطبوع خواجه است. او به دو روش از آن بهره می‌برد: یا ترکیبات متناقض نما می‌سازد یا جملات را به‌گونه‌ای به کار می‌برد که متناقض بنماید.

تلمیح، آرایه‌ای آشناست اما حافظ گاه تلمیحات را بازآفرینی می‌کند تا شگفتی‌ساز باشد. او از تکرار واژه می‌پرهیزد و چنانچه مجبور باشد، واژهٔ مترادفی به کار می‌گیرد که نه‌تنها جلوی تکرار را بگیرد که هنرآفرین هم باشد. حافظ در به کار بردن ضمایر هم هنرمندانه رفتار کرده است و معمولاً در محل اصلی خود، قرارشان نمی‌دهد؛ جای ضمایر را تغییر می‌دهد تا تأمل‌برانگیز باشد.

منابع

۱. آقاحسینی، حسین و جمالی، فاطمه. (۱۳۸۴). فراتر از ایهام، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره ۴۱، صص ۱۲۱-۱۴۲.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۲). ساختار و تأویل متن، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
۳. انوری، حسن. (۱۳۸۱). صدای سخن عشق، گزیدهٔ غزلیات حافظ، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سخن
۴. بستانی، فؤاد افرام. (۱۳۷۰). فرهنگ جدید عربی-فارسی ترجمهٔ منجدالطلاب به ضمیمهٔ فرائدالادب، مترجم محمد بندرریگی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات اسلامی.
۵. تبریزی، محمد حسین. (۱۳۹۱). برهان قاطع، ویرایش محمد معین، دورهٔ پنج جلدی، چاپ هفتم، تهران: موسسه انتشاراتی امیرکبیر.
۶. جاوید، هاشم. (۱۳۷۵). حافظ جاوید، چاپ اول، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
۷. حافظ. (۱۳۷۷). حافظ به سعی سایه، چاپ هفتم، تهران: نشر کارنامه.
۸. حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). شرح شوق، دوره پنج جلدی، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.
۹. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۲). لغت نامه، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
۱۰. ذاکری و دیگران، احمد. (۱۳۹۴). ایهام ترادف ویژگی سبکی منحصر به فرد حافظ، شمارهٔ ۲۴، صص ۴۹-۶۲.
۱۱. راستگو، محمد. (۱۳۷۹). ایهام در شعر فارسی، تهران: انتشارات سروش.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). معانی، چاپ سوم، تهران: نشر میترا.
۱۴. ــــــــــــــ (۱۳۷۳). نگاهی تازه به بدیع، چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۵. قاسمی‌پور،قدرت و گلی زاده، پروین. (۱۳۹۵). صور حسن تعلیل در شعر حافظ، مجلهٔ فنون ادبی (علمی-پژوهشی)،سال هشتم، شماره۱(پیاپی۱۴)،بهار۱۳۹۵، صص۱۸۹-۲۰۴.
۱۶. گودرزی، محمود. (۱۳۷۹). حافظ از دیدگاه فنون بلاغی، چاپ اول، قم: انتشارات ظفر.
۱۷. معین، محمد. (۱۳۷۵). حافظ شیرین سخن، به کوشش مهدخت معین، چاپ سوم، تهران: انتشارات صدای معاصر.
۱۸. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، چاپ اول، تهران: انتشارات دوستان.
۱۹. یوهان کریستف بورگل. (۱۳۷۰). سه رساله دربارهٔ حافظ، برگردان کورش صفوی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.