

جانشین‌سازی واژگان مترادف در غزلیات حافظ*

به‌نوش رحیمی هرسینی**

دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان

علی حیدری

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان (نویسنده مسئول)

چکیده

حافظ از تکرار معنی برخلاف تکرار لفظ در سطح بیت، ابایی نداشته‌است؛ شاهد ما در اثبات این ادعا، استفاده او از واژگان و عبارات مترادف است. ریزبینی و نکته‌سنجی حافظ در توجه به اختلاف‌های معنایی واژگان مترادف مثال‌زدنی است. وی علاوه بر هم‌معنایی و ترادف، به اختلاف‌ها و حتی گاه تضادهای معنایی این واژگان به‌ظاهر مترادف نظر داشته و هر واژه را در بافت معنایی مناسب به کار گرفته‌است. نکته قابل توجه دیگر، آرایش واژگان و عبارات مترادف در ابیات اوست؛ حافظ مفاهیم مترادف را به صورت گروه کلمه و به دنبال یکدیگر نمی‌آورد؛ بلکه واژه دوم را در جمله مستقل دیگری، جانشین واژه یا عبارت نخست می‌کند. این روش، شگرد جادویی او در آمیختن معانی و آفریدن معانی شگفت و تازه است. آرایش واژگان مترادف، توجه به جزئیات معانی آنها و به کار بردن آنها در بافت‌های متناسب با معنایشان، به حافظ توانایی فراوان در آفرینش معانی بدیع و تصاویر هنری شگفت بخشیده‌است. او با این مترادف‌سازی‌ها، علاوه بر ایجاد تناسب لفظی و معنوی، پارادوکس‌های بدیع، طنزهای ملیح و مخفی و... می‌آفریند و بر ابعاد و گستره معنی در هر بیت می‌افزاید. در حدود ۵ درصد از ابیات حافظ، مفاهیم مترادف جانشین یکدیگر شده‌اند. حافظ در آفرینش این مفاهیم علاوه بر مفردات زبان، از معانی کنایی عبارات، روابط مجازی واژگان و ساختن ترکیب‌های تازه سود جست‌ه‌است.

واژگان کلیدی: مترادف، حافظ، غزل، معنی‌آفرینی، جانشینی.

*تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۴/۱۴ تأیید نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۱

** E-mail: rahimi.behnoosh@gmail.com

۱- مقدمه

نویسندگان و شاعران فارسی، در هر دوره‌ای برای جلوگیری از تکرار واژگان، تفسیر معنی و یا هر دلیل هنری دیگری، به استفاده از واژگان مترادف و هم‌معنی‌سازی واژگان و عبارات نظر داشته‌اند. حافظ در ساختن معانی مترادف و نحوه کاربرد آن در بیت، نوآوری ویژه‌ای دارد. او معانی مترادف را به صورت معطوف و متتابع پشت سر هم نمی‌آورد؛ بلکه عبارت هم‌معنی را در مصرع دوم جایگزین معنی نخست می‌کند. وی در هم‌معنی‌سازی، علاوه بر استفاده از مفردات زبان، خود ترکیبات و جملات هم‌معنی می‌سازد. حافظ در استفاده از عبارات هم‌معنی، تنها به تکرار معنی توجه نمی‌کند؛ بلکه مؤلفه‌های مختلف معنایی هر واژه را می‌شناسد و در جایگزینی این مفاهیم در جملات مستقل، علاوه بر اشتراک معنی، تفاوت‌های معنایی را نیز؛ برجستگی و تشخیص می‌بخشد. از این روش در گسترش معنی و گاه ایجاد ایهام و دیگر استفاده‌های هنری؛ چون ایجاد تضاد و تناقض در بیت، بسیار سود می‌جوید. حافظ قاعداً باید واژه یا عباراتی را در مصرع دوم تکرار می‌کرد، اما او با این جان‌سازها نه فقط از عیب تکرار رهایی یافته، بلکه در اغلب موارد، مترادفاتی یافته یا ساخته است که علاوه بر حمل بار معنایی مورد نظر، مشتمل بر بار معنایی بیش‌تر، ظرافتی ادبی یا هنری بلاغی است. مقاله پیش رو به بررسی ابیاتی می‌پردازد که حافظ، عبارات هم‌معنی را جایگزین یکدیگر کرده است.

۱-۱- بیان مسئله

حافظ؛ به شهادت اشعار و شارحان دیوانش، در انتخاب واژه‌ها بی‌نظیر عمل کرده است. شمیسا معتقد است: حافظ یکی از مشهورترین شاعران ادب پارسی است که در انتخاب واژه‌ها، دقت و وسواس خاصی داشته و جوانب مختلفی را برای انتخاب یک واژه، مدنظر داشته است (برای اطلاع بیش‌تر در این مورد ن. ک: شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸۹). دقت حافظ در انتخاب واژه‌ها و ترکیبات، اعجاب هر منتقدی را برمی‌انگیزد. حجم قابل ملاحظه‌ای از مصرع اول ابیات حافظ، به شکلی دیگر در آئینه مصرع دوم انعکاس یافته است. این انعکاس گاهی شامل واژه، عبارت و یا کل مصرع است. به عبارتی دیگر برخی یا همه آن‌چه را که حافظ در مصرع اول سروده، در مصرع دوم تکرار کرده است. در نگاه نخست این شیوه، نوعی اطناب از قبیل، تکمیل، تزیین و... به نظر می‌رسد اما در عمل بسی فراتر از این شگردهاست. ذکر این نکته ضروری است که تکمیل آن است که: «شاعر معنی بی‌بگوید و بر اثر آن معنی بی‌دیگر بیاورد که معنی اول را تمام‌تر گرداند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۲) و چنان‌که

صاحب *جوهرالبلاغه* آورده است، تذییل: آوردن جمله‌ای مستقل است بعد از جمله‌ای دیگر که مشتمل بر معنا یا مفهوم جمله اول باشد (هاشمی، ۱۳۸۳: ۲۰۱). طبیعی است این تکرار نه فقط از ارزش کار او نکاسته، بلکه برخلاف تصور، برخی مهم‌ترین هنرهای او در این تکرارگونه‌ها، متجلی شده است. این تکرار یا جانشینی عبارات، براساس انواع روابط زبانی و بلاغی ایجاد شده که یکی از آن‌ها ترادف و هم‌معناسازی است. مسئله اصلی این تحقیق این است که آیا حافظ در هم‌معنی‌سازی واژگان و جانشین کردن آن‌ها، تنها تکرار مطلق معنی را در نظر دارد؛ یا به معانی مختلف هر واژه یا نقش آن‌ها در بافت جمله، توجه می‌کند و با برجستگی بخشیدن به دیگر شناسه‌های معنایی، نوعی هم‌معنایی نسبی و ضمنی بین واژگان ایجاد می‌کند؟ در این رابطه سؤالاتی به ذهن متبادر می‌شود:

- ۱- عبارات هم‌معنا چگونه در ابیات قرار گرفته‌اند؟ ۲- با توجه به کم بودن مفردات فارسی، چه تدبیرهایی برای آفریدن معانی مترادف به کار رفته است؟ ۳- عبارات هم‌معنی تنها در سطح واژه و ساده هستند و یا از ترکیبات اضافی و جملات وصفی نیز در هم‌معنی‌سازی استفاده شده است؟ ۴- با توجه به این که هم‌معنی‌سازی نه در زبان عادی، که در زبان شعر به کار رفته است، چه کارکردهای هنری‌ای در زبان شعر حافظ دارد؟

۱-۲- پیشینه تحقیق

در میان محققان بسیار، تنها معدودی از پژوهندگان سبک حافظ به نحوه انتخاب واژگان در غزلیات وی نظر داشته‌اند. شفیع کدکنی در بخشی از کتاب *رستاخیز کلمات* به آشنایی‌زدایی‌های حافظ اشاره کرده است و دقت او را در گزینش الفاظ تحلیل کرده است. البته به تکرار معنی و مترادف‌سازی در میان واژگان توجه نکرده است. (ن.ک. شفیع کدکنی، ۱۳۹۱، ۹۲-۱۲۳) راستگو در مقاله‌ای با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، در مورد انتخاب مناسب واژگان در غزلیات حافظ، بحث کرده است. راستگو معتقد است: البته وی به انتخاب نخستین واژه نظر داشته است و اساساً انتخاب واژه دوم و جانشین کردن واژه مترادف مطرح نیست. (ن.ک. راستگو، ۱۳۸۳، ۶۵-۸۲). پورنامداریان در کتاب *گمشده لب دریا* نیز به صورت گسترده به بررسی تناسب‌ها، تناظرها و فضا‌سازی‌های مناسب با عاطفه و تداعی معانی و... در اشعار حافظ پرداخته است (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۴-۱۴۸). شمیسا در کتاب *یادداشت‌های حافظ*، به دو مورد از جایگزینی‌ها حافظ با عنوان بدل بلاغی، اشاره کرده است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۰۹). رحیمی هرسینی در رساله *بدل بلاغی در غزلیات حافظ* به بحث جانشینی واژگان در سطح بیت براساس روابط زبانی و بلاغی میان آن‌ها در غزلیات

حافظ پرداخته و کارکردهای این شیوه را مفصلاً شرح داده است (ن.ک: رحیمی هرسینی، ۱۳۹۵). اما تحقیق مستقلی درباره بررسی واژگان مترادف در غزلیات حافظ نیافتیم.

۱-۳- ضرورت تحقیق

توجه به هم‌معنایی واژگان در ابیات حافظ، بخش‌های دیگری از معنی ابیات را که از نظر شارحان مغفول مانده است آشکار می‌کند و از طرفی، به ما شناخت بیش تری از سبک حافظ در نحوه چینش واژگان و ارتباطات معنایی آن‌ها می‌دهد.

۲- بحث

از آنجایی که در این پژوهش بحث جایگزینی واژگان مترادف در غزلیات حافظ مطرح است، ابتدا به تشریح تعریف‌های مختلف زبان‌شناسان و منتقدان از «مترادف» پرداخته خواهد شد، سپس تعریفی از «بدل بلاغی» و شیوه جانشینی واژگان در ابیات حافظ ارائه می‌شود. در ادامه، ابیات حافظ بر اساس دسته‌بندی‌های زبان‌شناسان که دقت و شمول بیش تری نسبت به نظر گذشتگان دارد، تحلیل می‌شود؛ توجه حافظ به مؤلفه‌های معنایی هر واژه و ابتکار وی را در به کارگیری مفاهیم بررسی شده، در انتها کارکردهای هنری این شیوه زبانی در ابیات وی نشان داده می‌شود.

۲-۱- مترادف

مترادف به کلمات هم‌معنی می‌گویند که در پی همدیگر می‌آیند: «ترادف در لغت، به معنای «تتابع» است. «ترادف‌الشیء» یعنی «تبع بعضه بعضا» و آن به معنای آمدن چیزی است پس از چیز دیگر» (ابن منظور، ۱۴۰۸: ج ۹: ذیل واژه؛ ابن فارس، ۱۴۰۴: ج ۲/ ذیل واژه) رابطه لفظ و معنی از دیرباز مورد توجه بلاغیون و زبان‌شناسان بوده است. سیبویه درباره لفظ و معنا می‌گوید: «گاهی در کلام عرب اختلاف دو لفظ، در معناست (همچون جلس و کتب) و گاه اختلاف دو لفظ در معنایی واحد است (مانند سیف و صارم) و گاه اتفاق در یک لفظ و اختلاف در چند معنا (مانند لفظ عین در معانی مختلف)» (سیبویه، ۱۴۰۴: ج ۱/ ۷-۸) لغت‌شناسان؛ در گذشته به اختلاف معنی واژگان مترادف نظر داشته‌اند ولی تعریف و دسته‌بندی دقیقی برای آن ارائه نکرده‌اند. ظاهراً طرفداران ترادف دو دسته‌اند: «دسته‌ای که مفهوم آن را گسترش داده و وقوع آن را به هیچ قیدی مقید نساخته‌اند. دسته دیگر وقوع آن را به شرایطی مقید کرده‌اند که کثرت وقوع آن را محدود می‌کند. از گروه اخیر، رازی محدود بودن ترادف را به تطابق دو معنا بدون کمترین تفاوت محدود کرده است. به نظر او "سیف" و "صارم" مترادف نیستند. چون، در دومی مفهوم برندگی که افزایش معناست، وجود دارد.» (انیس،

۱۹۶۵: ۱۷۵؛ مختار عمر، ۱۳۸۵: ۱۷۷) بسیاری از لغت‌شناسان معتقدند که تغییرات معنایی واژگان حاصل تغییرات اجتماعی و تاریخی است. «با جستجوی موشکافانه در هر زبان می‌توان گفت که هر لفظ حقیقتاً تنها یک معنا دارد و اگر یک لفظ دارای چندین معناست، باید آن را در سیر تحولات تاریخی یا تغییرهای دلالتی و اسباب دیگر جستجو کرد. زیرا یک لفظ در طول حیات خود و کاربرد آن نزد افراد یک زبان، تغییرهای گوناگونی را در معنای خود داشته‌است و این تغییرها، معانی مختلفی برای یک لفظ تولید می‌کند.» (مظفر، ۱۳۷۳: ج ۱/۲۰؛ المنجد، ۱۹۹۷: ۷۸-۷۹؛ بنت الشاطی، ۱۳۷۶: ۲۲۱) زبان‌شناسی جدید اختلاف‌های واژگان مترادف را با دقت بیش‌تری بازگو می‌کند. لاینز (John, Lyons) در تعریف هم‌معنایی می‌نویسد: «الفاظی که یک معنی داشته‌باشند، هم‌معنی به حساب می‌آیند.» (لاینز، ۱۳۹۱: ۹۱) وی هم‌معنایی را صرفاً محدود به واژگان ساده نمی‌داند؛ بلکه آن را به الفاظی که ساختمان ترکیبی دارند؛ نیز، تعمیم می‌دهد. و ملاک هم‌معنایی را یکسانی معنی می‌داند، نه شباهت معنایی و به وجود هم‌معنایی مطلق قائل است. (همان‌جا) کروز (Crause) نیز وجود هم‌معنایی مطلق را قاطعانه رد نمی‌کند. (کروز، ۲۰۰۴: ۱۵۴) از سوی دیگر صفوی اعتقادی به وجود هم‌معنایی مطلق ندارد و بر این باور است که در هیچ‌زبانی هم‌معنایی مطلق وجود ندارد؛ یعنی هیچ‌دو واژه‌ای را نمی‌توان یافت که در تمامی جملات زبان بتوانند به‌جای یکدیگر به کار روند و تغییری در معنی آن زنجیره پدید نیاورند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۰۶) پالمر (Frank Palmer) در زبان‌شناسی، مترادف را «هم‌معنایی» به معنای «یکسانی معنی» (synonymy) نامیده‌است. این واژه‌ها یا هم‌معنا هستند یا در هم‌معنایی با یکدیگر قرار گرفته‌اند و او معتقد است که هم‌معنایی واقعی در میان واژه‌ها وجود ندارد و هیچ‌دو واژه‌ای دقیقاً یک معنا ندارند و میان آن‌ها پنج تمایز قائل است: نخست: گروهی از این واژه‌ها، به‌گونه‌ای خاص از زبان تعلق دارند. برای مثال، یکی از این دو واژه مترادف در منطقه‌ای بیش‌تر کاربرد دارد و واژه دیگر در منطقه دیگر.

دوم: چند واژه هم‌معنا در سبک‌ها و کاربردهای مختلف هم‌معنا هستند. مثلاً لفظی در یک معنا ادبی باشد و لفظی در همان معنا در سبک محاوره‌ای و غیرادبی به کار رود.

سوم: برخی از واژه‌ها تنها از نظر عاطفی یا سنجش معنایی، از یکدیگر متمایزند درحالی‌که معنایشان یکسان است. نظیر: دولت‌مرد و سیاست‌باز، صرفه‌جو و خسیس و مقتصد.

چهارم: برخی از واژه‌ها از نظر هم‌نشینی در محدودیت‌اند، یعنی آوردن واژه‌ای در ارتباط با واژه خاص میسر است. نظیر واژه raneid (فاسد) که برای گوشت خوک و کره به کار می‌رود و واژه added (فاسد) فقط برای تخم‌مرغ و مغز کاربرد دارد.

پنجم: این‌طور به نظر می‌رسد که معنای برخی از واژه‌ها نزدیک به هم یا بر روی هم قرار می‌گیرد. یعنی این واژه‌ها در مفهومی سست در هم‌معنایی با یکدیگرند، نظیر واژه‌های «بالغ»، «به حد رشد رسیده»، «جافتاده»، «کامل»، «شایسته». پالمر معتقد است دو واژه واقعاً هم‌معنا باید بتوانند در تمامی جایگاه‌ها به جای یکدیگر بنشینند، ولی در این مفهوم، واژه‌های کاملاً هم‌معنا اصلاً وجود خارجی ندارند و همین مسئله می‌تواند این نتیجه را داشته‌باشد که هیچ دو واژه‌ای یک معنای واحد ندارند (همان: ۱۰۵-۱۱۱). زبان‌شناسان واژگان مترادف را به انواعی تقسیم می‌کنند. صفوی هم‌معنایی را به انواع بافت مقید، تحلیلی و ضمنی تقسیم می‌کند و بر این باور است که در هم‌معنایی بافت مقید، دو واژه در بافتی خاص می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند و به جای هم به کار روند. در هم‌معنایی تحلیلی یک واژه با عبارتی که دربردارنده مؤلفه‌های معنایی آن واژه است، هم‌معنی به حساب می‌آید و درنهایت، در هم‌معنایی ضمنی، دو یا چند واژه را می‌توان هم‌معنی ضمنی تلقی کرد، در صورتی که در مفهوم ضمنی‌شان با هم هم‌معنی شوند (صفوی، همان: ۱۰۸-۱۰۹). لاینز انواع هم‌معنایی را نسبی، تقریبی و مطلق می‌داند و تأکید می‌کند که هم‌معنایی نسبی و هم‌معنایی تقریبی را نباید یکی پنداشت. هم‌معنایی نسبی با التفات به مسئله شمول معنایی تعریف می‌شود به این ترتیب که اگر دو واژه در رابطه شمول معنایی متقارن قرار داشته‌باشند، هم‌معنی نسبی به شمار می‌روند (لاینز، همان: ۹۲). صفوی در تعریف هم‌معنایی نسبی می‌نویسد: «اگر X زیر شمول Y باشد و Y نیز زیر شمول X قرار گیرد، X و Y هم‌معنی نسبی‌اند» (صفوی، ۱۳۹۱: ۳۶). لاینز معتقد است: هم‌معنایی تقریبی با التفات به مسئله حوزه‌های معنایی تعریف می‌شود؛ به این ترتیب که دو واژه که در یک حوزه معنایی قرار می‌گیرند، دست کم در یکی از مؤلفه‌های معنایی‌شان با هم متفاوت‌اند و همین امر سبب می‌شود دو واژه‌ای را که با هم هم‌معنی تقریبی‌اند، نتوان در همه بافت‌ها جایگزین یکدیگر ساخت (لاینز، همان‌جا)؛ بنابراین می‌توان انواع هم‌معنایی ضمنی و بافت مقید را هم‌معنایی تقریبی دانست، زیرا این واژگان تنها براساس یکی از مؤلفه‌های معنایی خود هم‌معنی هستند و در دیگر مؤلفه‌ها اختلاف دارند. لاینز هم‌معنایی مطلق را این‌گونه تعریف می‌کند: «مفهومی که هم شامل هم‌معنایی مطلق می‌شود و هم، هم‌معنایی نسبی را در بر می‌گیرد.» (همان: ۹۲)؛ و هم‌معنایی مطلق را

محدود به هم‌معنایی توصیفی می‌کند (همان: ۹۶)؛ و می‌گوید: «دو لفظ زمانی هم‌معنی توصیفی یکدیگر به حساب می‌آیند که گزاره‌های موجود در هر کدام، مستلزم حضور همان گزاره‌ها در لفظ دیگر باشد و لاغیر.» (همان‌جا) آن‌چه را صفوی هم‌معنایی تحلیلی می‌نامد (صفوی، همان: ۱۰۸-۱۰۹)، لاینز هم‌معنایی توصیفی می‌خواند و بر این باور است که اگر شمول معنایی را استلزام یک‌سویه در نظر بگیریم، آن‌گاه زمانی می‌توانیم بگوییم با هم‌معنایی توصیفی سروکار داریم که استلزام دوسویه باشد (لاینز، همان: ۱۹۰). بنابراین هم‌معنایی تحلیلی گونه‌ای هم‌معنایی نسبی است. گونه دیگر هم‌معنایی نسبی را می‌توان رابطه مفهومی شمول معنایی دانست که منجر به پدید آمدن استلزام معنایی میان دو جمله می‌گردد، هرچند این استلزام یک‌سویه خواهد بود، نه دوسویه.

۲-۲- بدل بلاغی

شمیسا بدل بلاغی را تشبیهی می‌داند که با حذف ادات به شکل بدل نوشته شده است (ن.ک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۳). وی این صنعت ادبی را شگردی برای آشنازدایی می‌داند (همان‌جا). وی نمونه‌های از

بدل بلاغی در شعر حافظ را چنین نشان داده است:

از خم ابروی توام هیچ گشایشی نشد وه که در این خیال کج عمر عزیز شد تلف

ابروی دوست کی شود دست کش خیال من کس نزده‌ست از این کمان تیر مراد بر هدف

(شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۰۹)

همان‌گونه که در نمونه‌های حافظ می‌بینیم، نمونه‌های بدل (خیال کج و از این کمان) در دو جمله مستقل از مبدل‌منه (خم ابرو و ابروی دوست) قرار گرفته‌اند؛ دو طرف جانشینی (مبدل‌منه و بدل) از نظر دستوری از یکدیگر مستقل‌اند و بدل بلاغی از جمله قابل حذف نیست. برخلاف نظر شمیسا که رابطه میان واژگان جانشین شده را تنها تشبیه می‌داند، رحیمی هرسینی و همکاران؛ قائل به روابط متعدد زبانی و بلاغی در میان واژگان جانشین شده‌اند. (ن.ک: رحیمی هرسینی، همان: ۱۱) می‌توان گفت: «بدل بلاغی جانشینی دو مفهوم است؛ که بین آن‌ها نوعی رابطه بلاغی یا زبانی وجود دارد... طرفین رابطه در دو جمله جدا قرار می‌گیرند. در اکثر موارد، مبدل‌منه در مصراع نخست و بدل در مصراع دوم می‌آید.» (همان‌جا) یکی از روابط زبانی میان واژگان، ترادف است. از آنجاکه در این شیوه، عبارات مترادف، به یکدیگر معطوف نمی‌شوند و متتابع نیستند؛ بلکه جانشین یکدیگر شده و از نظر دستوری، مستقل از یکدیگرند، واژه مترادف (بدل بلاغی) علاوه بر اشتراک در بخشی از معنا با واژه نخست، به نوعی از آن استقلال معنایی نیز دارد. حافظ در این روش، به اختلاف‌های

معنایی و کاربردی واژگان مترادف توجه دارد و با این، شیوه تفاوت‌ها را برجستگی می‌بخشد و بر گستره معنی بیت می‌افزاید.

نخفته‌ام ز خیالی که می‌پزد دل من **خمار** صد شبه **دارم** شراب‌خانه کجاست
(۶/۲۲)

خمار و نخوایدن تنها در بخشی از معنی خود مشترک هستند. «نخفتن» در مصراع نخست معنای عام دارد ولی خمار سردرد و ناآرامی پس از مستی است، که با خوردن دوباره شراب، مرتفع می‌شود. حافظ با جانشین کردن «خمار دارم» به جای «نخفتن»، دایره معنی را محدود کرده و علت را به آن افزوده است.

۳-۲- بررسی واژگان مترادف در غزلیات حافظ

حافظ برای ایجاد هم‌معنایی و ترادف میان واژگان، روش‌هایی به کار برده است که علاوه بر آفرینش معانی مترادف، کارکردهای هنری دیگری نیز دارد که در ادامه به بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

۲-۳-۱- آرایش واژگان و عبارات مترادف

حافظ واژگان مترادف را در دو جمله مستقل در دو مصراع می‌آورد. این امر سبب می‌شود که واژه دوم، علاوه بر حفظ استقلال معنایی خود، به نوعی با واژه نخست هم‌معنا باشد. این امر موجب توسع دامنه معنی بیت می‌شود. البته، گاهی هم‌معنایی، گستره‌ای فراتر از ارتباط دو واژه را در برمی‌گیرد و دو مصراع را تبدیل به دو قرینه معنایی می‌کند.

فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست **کفرست** درین مذهب **خودبینی** و **خودرایی**

(۱۰/۴۹۳)

۲-۳-۱- تأکید بر روابط مجازی میان واژگان مترادف

گاهی آنچه را که هم‌معنایی واژگان می‌نامیم، روابط پنهان مجازی هستند که به دلیل تأکید بر بخشی از معنای مشترک و تکرار کاربرد آن، مترادف پنداشته می‌شوند. «مجاز ضد حقیقت باشد و حقیقت آن باشد که لفظ را بر معنی بی‌اطلاق کنند که واضح لغت در اصل وضع آن لفظ به‌ازاء آن معنی نهاده باشد.» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۱۷). حافظ در استفاده از این صنعت ادبی ابتکار ویژه‌ای دارد؛ معنای مجازی را در مصراع دوم جایگزین معنی حقیقی (در مصراع نخست) می‌کند؛ این جانشینی سبب می‌شود که هر دو واژه در بخشی از معنی، مشترک و یکسان شوند. رابطه این واژگان اساساً هم‌معنایی مطلق نیست، بلکه اشتراک معنایی آن‌ها براساس نوع رابطه مجازی‌ای است

جانشین سازی واژگان مترادف در غزلیات حافظ ۱۰۳

که با یکدیگر دارند. روابطی چون عموم و خصوص، علت و معلول، لازم و ملزوم و... که موجب اشتراک واژگان در بخشی از معنی شان می شود. همان طور که در تعاریف نیز بدان اشاره شد، لاینز به رابطه شمول معنایی اشاره می کند (لاینز، همان: ۹۲)؛ که آن را می توان مجاز به علاقه عموم و خصوص نامید. حافظ با جانیشینی این واژگان بر نوع رابطه مجازی آن ها تأکید می کند و قسمتی از معنی مشترک آن ها را برجسته می کند.

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه زیرا که عرض **شعبده** با اهل راز کرد (۲/۱۳۳)

نسبت بازی به شعبده مجاز به علاقه عموم و خصوص است که در اینجا؛ مترادف شعبده و حيله گری است. لازم به ذکر است که بین «باز» و «چرخ» ایهام تناسب وجود دارد که در یکی از معانی آن ها، با هم مترادف اند اما در این بیت جایگزین هم نشده اند. واژه «بازی» نیز ایهام دارد به خواری منگر ای منعم **ضعیفان و نحیفان** را که صدر مجلس عشرت **گدای** ره نشین دارد (۵/۱۲۱)

«ضعیفان» و «نحیفان» به طور کامل با «گدا» هم معنی نیست، زیرا گدایی، به معنی تکدی و خواستن است که حاصل و مسبب ضعف و ناتوانی است؛ رابطه مجازی دو واژه در این بیت، علت و معلولی است.

فریب دختر **رز** طرفه میزند ره عقل مباد تا به قیامت خراب طارم **تاک** (۶/۲۹۹)

در برهان قاطع، ذیل عنوان تاک، درخت انگور (برهان، ۱۳۴۲: ذیل واژه) و ذیل عنوان «رز» علاوه بر درخت انگور، میوه آن یعنی خوشه انگور (همان: ج ۲/۹۴۴) آمده است. ترکیب طارم تاک نیز دلیلی بر این مدعا است؛ زیر شاخه های پیچان تاک داربست چوبی می زنند که آن را طارم هم می گویند. در لغت نامه دهخدا دختر رز که ره عقل را می زند آب انگور و توسعاً شراب است که از رز (میوه انگور) می گیرند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) بنابراین در این بیت، رابطه این دو واژه از نوع جزء به کل است.

۲-۲-۲- ساختن ترکیبات تازه

گاهی حافظ برای ایجاد هم معنایی و ترادف میان واژگان، ترکیبات تازه می سازد و یا واژگان نخست را به شکل تازه ای به کار می گیرد. ترکیبات به کار رفته، توصیف و تحلیلی بر معنای واژه دیگر است.

بی‌گفت و گوی، زلف تو دل را همی کشد با زلف دلکش تو که را روی گفتگو است

(۶/۵۹)

«گفتگو» اسم مرکبی است که مترادف با اجزای فعلی آن «گفت» و «گو» به کار رفته است. جدا کردن اجزای این اسم، به افعال آن وضوح و برجستگی بخشیده و بر معنی فعل تأکید بیش تری دارد. «زلف دلکش» نیز یک عبارت تکراری و یک سنت شعری است. تکرار این ترکیب معنی نخستین آن را که «کشیدن دل» است، فراموشانده است. حافظ آن را به شکل جمله وصفی «زلف تو دل را همی کشد» نوشته؛ با این کار، بر فعل «کشیدن» تأکید کرده و موجب عینی شدن مفهوم و تازگی آن شده است. حافظ با این عبارت پردازی معنی فراموش شده نخستین را دوباره نمایش می‌دهد. متأسفانه بسیاری از شارحان محترم تنها به کلیت معنی بیت توجه داشته‌اند و اختلاف‌های معنایی، عاطفی و زیباشناختی واژگان را نادیده گرفته‌اند. به عنوان مثال: (ن.ک: هروی، ۱۳۸۶: ج ۱/۲۷۵؛ سودی، ۲۵۳۷: ج ۱/۳۸۷) نوع هم‌معنایی را در میان این عبارات، می‌توان توصیفی؛ و یا از نظر صفوی، تحلیلی دانست. اما با این که یک طرف رابطه، طرف دیگر را توصیف می‌کند، هم‌معنایی از نوع مطلق نیست. عبارت تکراری، «زلف دلکش» و «گفتگو»، نسبت به واژه هم‌معنی خود، نمود معنایی و تأثیر عاطفی کمتری دارد؛ همان‌طور که در تعاریف بدان پرداختیم، تفاوت تأثیر عاطفی، از موارد اختلاف معنی است (ن.ک: پالمر، همان: ۱۱۱).

چو مستعد نظر نیستی وصال مجوی که جام جم نکند سود وقت بی‌بصری

(۱۰/۴۵۲)

بی‌بصری، بیش تر به معنی نادانی و حماقت به کار می‌رود. حافظ جمله «مستعد نظر نبودن» را معادل آن قرار داده و بر معنی «نابینایی» تأکید می‌کند. رابطه بین مفاهیم از نوع هم‌معنایی توصیفی است؛ اما درجه صفت و دوام آن در طرف دوم رابطه (بی‌بصری) بیش تر است؛ زیرا «استعداد نظر» را می‌توان به دست آورد.

وصال دولت بیدار ترسمت ندهند که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب‌زده

(۹/۴۲۲)

«خواب‌زده» ترکیب تازه‌ای است که معادل و مترادف «خفته» به کار رفته؛ و به معنی خوابناک و نیمه‌بیدار است و دقیقاً با «خفته» (کاملاً خواب)، هم‌معنی نیست.

صنعت مکن که هر که محبت نه‌راست باخت عشقش به روی دل در معنی فراز کرد (۶/۱۳۳)

جانشین سازی واژگان مترادف در غزلیات حافظ ۱۰۵

«صنعت کردن» و صنعت گری، به معنی ساختن و آفریدن است. اما هروی می‌نویسد: در این بیت به معنی نفاق و دورویی به کار رفته (ن.ک: هروی، ۱۳۸۶: ۵۶۳)؛ که با «نه‌راست» مترادف است. درحقیقت نه‌راست صفت یا کنایه‌ای است که فعل صنعت کردن را توصیف می‌کند. نوعی هم‌معنایی توصیفی یا تحلیلی بین دو عبارت وجود دارد.

از راه نظر مرغ دلم گشت هواگیر ای دیده نگه کن که به دام که درافتاد (۲/۱۱۰)

«راه نظر» ترکیبی اضافی؛ و عبارت از «دیده» و تعریفی تازه بر آن است. این ترکیب علاوه بر چشم، به معنی «از طریق نگاه» نیز به کار رفته که در این صورت، با واژه «نگه» در مصراع دوم مترادف است.

خراب تر ز دل من غم تو جای نیافت که ساخت در دل تنگم قرارگاه نزول (۶/۳۰۶)

در این بیت، «قرارگاه» با «جای» هم‌معنی است، و تا حدودی هم آن را توصیف می‌کند. قرارگاه، علاوه بر معنای جای گرفتن و ماندن، به معنای آرام گرفتن نیز دلالت می‌کند که هر دو توصیف «جای» هستند. حافظ با به کار بردن دو کارکرد معنایی قرارگرفتن و آرامش یافتن در ارتباط با خرابی دل، نوعی تناقض در معنی بیت آفریده است؛ و آن این‌که: با این که دل من خرابه و ویرانه است، موجب آرامش و قرار غم عشق توست.

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت (۵/۱۷)

با این که «آب» و «آتش» دو مفهوم کاملاً متضاد هستند، حافظ آن‌ها را با به کار بردن در دو بافت کنایی «آتش میخانه» و «آب خرابات»، که توصیفی از «می» و کنایه از آن است، هم‌معنی گردانیده است. این نوع هم‌معنایی را می‌توان هم‌معنایی بافت مقید دانست. چون آب و آتش، خارج از این بافت، متضاد یکدیگرند، نه مترادف!

۲-۲-۳- توجه به اختلاف‌های جزئی در معنی واژگان مترادف

حافظ مؤلفه‌های معنایی هر واژه را می‌شناسد و در هم‌معناسازی واژگان به این اختلافات معنایی توجه دارد و هر واژه را در بافت مناسب همان معنی به کار می‌برد.

در نعل سمنند او شکل مه نو پیدا وز قد بلند او بالای صنوبر پست (۲/۲۷)

«قد» واژه‌ای است که تنها بر طول قامت دلالت دارد و با کوتاهی و بلندی توصیف می‌شود. اما «بالا» صفت جانشین اسم است که بر قامت بلند دلالت دارد. حافظ، لفظ «بالا» را در مورد صنوبر از این جهت به کار برده، تا علاوه بر جلوگیری از تکرار لفظ «قدِ بلند» کشیدگی قامت آن را با واج‌های بلند و شکل کشیده حروف، تصویری کند. علاوه بر این، تکرار واج «ب» در مصراع دوم، موسیقی بیت را افزوده است.

خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجبنانی (۹/۴۷۴)

ذیل عنوان چنبره در لغت‌نامه دهخدا چنین آمده که این اصطلاح به طبق‌هایی دلالت دارد که از حلقه‌های پارچه‌ای یا چوبی در کنار هم ساخته می‌شود و زنان بر سر می‌گذارند و نیز «چنبره زدن» به درهم‌پیچیدن و حلقه‌های ریز و درشت مار به دور خود اشاره دارد. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) بنابراین؛ تفاوت «چنبر» و «حلقه» را در معنی جمع و افراد آن دو می‌توان دانست. «حلقه» بر افراد دلالت دارد و به معنی یک حلقه است، اما «چنبر» مجموعه چند حلقه است که گرد هم جمع شده‌اند. «چنبر زلف» حلقه‌های درهم زلف، و «حلقه اقبال»، حلقه در اقبال را ترسیم کرده؛ البته، فریب‌کاری زلف و تحذیر حافظ از آن، چنبره مار، و تشبیه پنهان زلف به مار را هم تصویر کرده است.

ذکر رخ و زلف تو دلم را وردی است که صبح و شام دارد (۷/۱۱۸)

«ذکر» هم به معنی یاد و یادکرد و هم به معنی چیزی که بر زبان رود به کار رفته است. (ن.ک. دهخدا، ۱۷۷: ذیل واژه) در معنی دوم با «ورد» مترادف است. اما ورد صفت پیوستگی و دوام را افزون بر «ذکر» دارد. از این روست که ورد زلف و رخ، صبح و شام بر زبان حافظ جاری است.

غزل سرایی ناهید صرفه‌ای نبرد در آن مقام که حافظ برآورد آواز (۹/۲۵۸)

ملاح می‌نویسد: کلمه آواز، هم به معنای بانگ و لحن است و هم به نوعی از موسیقی اطلاق می‌شود که وزن آزاد دارد و در قدیم به آن «نواخت» می‌گفتند (ملاح، ۱۳۸۳: ۵۰). چامه که اعراب آن را «غزل» یا «قول و غزل» گویند، تصنیفی است عاشقانه، اشعارش بنا بر معمول دوازده هجایی بوده و آهنگ آن نیز وزنی نسبتاً سبک داشته است (همان: ۱۶۷) با این تعریف، غزل و آواز در این بیت، به معنی خوانندگی و ترانه‌سرایی؛ و باهم مترادف‌اند. ولی از آنجا که غزل، قالب شعری حافظ نیز هست ولی آن را به ناهید نسبت داده، موجب آشنازدایی و اعجاب در معنی بیت گشته است.

جهان پیر رعنا را تو **رحم** در جبّت نیست ز **مهر** او چه می‌پرسی درو همّت چه می‌بندی (۵/۴۴۰)

ترحم به معنای بخشودن و مهربان شدن است و با لفظ «کردن» و «آمدن» و «فرستادن» به کار می‌رود. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) معنی ترحم، تأثیرپذیری و تغییر را در خود دارد. ولی «مهر» معنای ثبوت و دوام محبت را بیش‌تر از «ترحم» در خود دارد. حافظ می‌گوید: جهان حتی یک دلسوزی و ترحم زودگذر هم ندارد؛ پس چطور از او محبت دائم طلب می‌کنی؟
منزل سلمی که بادش هر دم از ما صد سلام پر صدای ساربانان بینی و بانگ جرس (۲/۲۶۷)

بانگ بر صدای بلند اطلاق می‌شود؛ اما صدا لزوماً ویژگی بلندبودن را با خود ندارد؛ از این رو نسبت صدا به ساریان و بانگ به جرس کاملاً متناسب است.

فردا شراب کوثر و حور از برای ماست و امروز نیز ساقی مه‌روی و جام می (۶/۴۲۹)

«شراب» نسبت به «می» معنای عام‌تری دارد و بر هر نوع شراب سکرآور و غیرسکرآور دلالت دارد. علاوه بر این، شراب یک اصطلاح قرآنی است «و سقاها ربهم شراباً طهوراً» (دهر، ۲۱) و لزوماً سکرآور نیست. حافظ به‌درستی، شراب را به بهشت و می را به دنیا نسبت داده‌است.

شراب خانگی ام بس می‌مغانه بیار حریف باده رسید ای رفیق توبه وداع (۲/۲۹۲)

در این بیت، رفیق و حریف مترادف‌اند و به معنای همدم و انیس به کار رفته‌اند؛ اما «حریف» به‌طور خاص ندیم و معاشر مجالس خاصه در محافل عشرت و لهو را گویند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) که این بیت نیز شاهدهی بر این تعریف است.

که چون نسیم با گل، راز نهفته گفتن که سر عشق‌بازی از بلبلان شنیدن (۴/۳۹۲)

سرّ در یکی از معانی خود، به معنای جماع و نکاح است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) که در این معنی با عشق‌بازی متناسب است و در معنی دیگر هم‌معنی راز است.

مرو به خانه ارباب بی‌مروت دهر که گنج عافیت در سرای خویشان است (۶/۵۰)

«سرا» معنای بزرگی و شکوه را بیش تر از لفظ «خانه» دارد و در ترکیبات سرا پرده، بستان سرا و امثال این‌ها به کار می‌رود. همین اختلاف معنا، خانه ارباب بی‌مروت دهر را بی‌ارج و سرای خویشتن آدمی را ارجمند گردانیده‌است.

جمال صورت و معنی زامن صحت توست که ظاهرت دژم و باطنت نژند مباد (۳/۱۰۶)

نژند: اندوهگین، افسرده، خشمگین. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) دژم: پژمان و اندوهگین و از غم پژمرده. دژم داشتن چهره، گرفتگی و عبوسی و اخم آلودگی دادن به رخسار (همان: ذیل واژه). نژند بر اندوه و خشم به طور عام دلالت دارد که بر غم و اندوه درونی نیز دلالت دارد؛ اما دژم خشمی است که بر چهره نمایان است. حافظ این دو را با توجه به معنایشان به درستی به ظاهر و باطن نسبت داده‌است.

در سرایِ مغان رفته‌بود و آب زده نشسته پیر و صلابی به شیخ و شاب زده (۱/۴۲۱)

«شیخ» و «پیر» در لغت، به معنی سپیدموی و شخص مُسن است؛ و در اصطلاح صوفیان، به معنی پیشوا و رهبری است که سالک بی‌مدد آن به حق واصل نمی‌شود (ن.ک. رجایی، ۱۳۷۵: ۸۸)؛ اما در این بیت، شیخ در ارتباط با «شاب» به معنی جوان به کار رفته و تنها به فرد مسن دلالت دارد ولی پیر بار عرفانی دارد و با آن متفاوت است. در این جا، دو واژه مترادف با تغییر بافت، تغییر معنی یافته‌اند.

نرگس طلبد شیوه چشم تو زهی چشم مسکین خبرش از سر و در دیده حیا نیست (۴/۶۹)

در لغت‌نامه دهخدا ذیل کلمه «دیده» آمده: قسمتی از چشم که بدان بینند یا جزیی از جهاز بینایی که پلک و مژه از آن مستثنا است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) با این تعریف، «دیده» چشم است بدون توجه به جنبه‌های زیبایی آن مثل مژه، پلک و حالات آن. از این جهت است که برای برتری نهادن معشوق به نرگس، چشم را به معشوق و دیده را به نرگس نسبت داده‌است! «چشم معشوق در غزل فارسی مکرر به نرگس تشبیه شده‌است؛ اما همیشه زیباتر از گل نرگس بوده‌است.» (استعلامی، ۱۳۸۳: ج ۱، ۲۴۲) علاوه بر این، نرگس چشم‌دریده و بی‌حیاست زیرا پلک و مژه‌ای برای برهم نهادن ندارد!

۲-۲-۴- عینی کردن معانی ذهنی با استفاده از واژگان مترادف

حافظ معانی ذهنی را با معانی عینی مترادف آن، تصویری و عینی می‌کند.

ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان **مضطرب** حال مگردان من **سرگردان** را (۴/۹)

مضطرب و سرگردان مترادف‌اند؛ با این تفاوت که «سرگردان» که معنی چرخش و گردیدن سر را هم در بردارد. معنی بیت این که: ای معشوق که عنبر سیاه و خالص زلفت را بر ماه چهره‌ات کشیده‌ای / یا این که با عنبر سارای چوگان زلفت هلال ماه را نشانه می‌گیری، حال من سرگردان را پریشان نکن. اما سر، گردانی و شباهت سر به گوی، تصویری دیگر در ذهن خواننده می‌آفریند: ای معشوق که سر من گویِ گردانِ چوگان زلف توست، (مجازاً: جان من در چننه قدرت زیبایی توست)، حال مرا مضطرب نکن! بعضی از شارحان به ایهامی که در کلمه «سرگردان» هست اشاره کرده‌اند: «سرگردان- در لغت یعنی سری که گنج می‌خورد اما در اصطلاح به معنای حیران است و به قرینه چوگان معنای غلطیدن را ایهام می‌کند مثل همان که صفت گوی واقع شده بود» (سودی، ۱۳۶۶: ج ۱/۷۴) نیز؛ (ن.ک: هروی، همان: ج ۱/۴۷).

یار ما چون گیرد آغاز **سماع** قدسیان بر عرش **دست‌افشان کنند** (۶/۱۹۷)

دست‌افشانی هم معنی سماع است و حرکت آن را تصویری می‌کند. علاوه بر این، به معنی بخشندگی است. آوردن «دست‌افشان» به جای «سماع» در مصرع دوم، غلو بیت را بیش تر کرده‌است.

۲-۲-۵- ایجاد ترادف و هم‌معنایی بین دو عبارت متضاد

حافظ از مؤلفه‌های دستوری نفی و اثبات، برای هم‌معنی کردن واژگان متضاد استفاده می‌کند. گاهی نیز مفاهیم متضاد در بعضی مؤلفه‌های معنایی‌شان مترادف هستند.

کوتاه نکند بحث سرزلف تو حافظ **پیوسته شد** این سلسله تا روز قیامت (۹/۸۹)

«پیوستگی» و «کوتاه شدن»، دو امر متضاد است؛ که با اثبات یکی و نفی دیگری به ترادف و هم‌معنایی کشیده‌است.

زاهد از کوچۀ رندان **به سلامت** بگذر تا **خرابت نکنند** صحبت بدنامی چند (۵/۱۸۲)

در این بیت، «خرابت نکنند» می‌تواند جانشین «به سلامت بودن» باشد. دو فعلی که جایگزین یکدیگر شده‌اند در حقیقت، مترادف‌اند. اما اجزای آن متضاد هستند که ترکیب آن‌ها در فعل مرکب و نفی خرابی در یکی و اثبات سلامت در دیگری، تضاد را به ترادف کشانده‌است. مصرع دوم را

این گونه نیز می توان تعبیر کرد: تا از صحبت بدنامی چند در سلامت بمانی. غیر از اعجاب حاصل از ترکیب معنای مثبت و منفی فعل، ایهامی که در کلمه «خراب» هست معنای دیگری را هم به بیت اضافه می کند: زاهد از کوچۀ رندان به سلامت بگذر، مبادا هم نشینی با رندان (گذشتن از کوچۀ رندان) تو را مست کند.

خورشید خاوری **کند** از رشک **جامه چاک** گر ماه مهر پرور من **در قبا رود** (۳/۲۲۰)

قبا: قباء، جامه پوشیدنی را گویند که از سوی پیش باز است و پس از پوشیدن دو طرف پیش را با دکمه به هم پیوندند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه).

در این بیت، اصطلاح «در قبا رفتن»، جانشین «جامه چاک کردن» شده است. در قبا رفتن به معنای پوشیدن قبا است و جامه چاک کردن، پاره کردن و برهنه شدن از جامه است که در این معنی، متضادند. هر چند در اصطلاح در قبا رفتن، سخن از پوشیدن است، اما قبا، جامه جلو باز است؛ یعنی معشوق نیمه برهنه است نه پوشیده! پس در حقیقت خورشید پیراهن جلویسته خود را قبا می کند که شبیه معشوق شود! بر این اساس، این بیت را می توان به دو صورت معنی کرد: ۱- وقتی ماه مهر پرورده من قبا می پوشد، خورشید از حسادت و ناراحتی جامه بر تن خود پاره می کند. ۲- خورشید برای این که شبیه ماه مهر پرورده من شود جامه اش را از جلو می شکافت تا قبا شود و مانند او برهنه شود که در این معنی مترادف است.

۲-۲-۶- آمیختن حوزه های معنایی مختلف

گاهی حافظ واژگان مترادف را از حوزه های معنایی مختلف انتخاب می کند و آن دو حوزه را در معنای مشترک، برابر و مترادف می گرداند.

ظلّ ممدود خم زلف توام بر سر باد کاندیرین **سایه** قرار دل شیدا باشد (۶/۱۵۷)

«ظلّ ممدود، یعنی سایه پایدار یا ماندگار. این تعبیر باید متأثر از عبارت دعایی مُدَّ ظَلُّه باشد که اهل مدرسه به کار می برند و در غزل عاشقانه تعبیر بیگانه ای است!» (استعلامی، ۱۳۸۳: ج ۱/۴۵۰). حافظ این اصطلاح مدرسه ای را با نسبت دادن به زلف و مترادف کردن با «سایه زلف» با تعبیرات عاشقانه آمیخته و به جای دعای تأیید برای ممدوح یا معلم مدرسه، برای گیسوی معشوق دعای تأیید می کند که به نوعی در معنی بیت طنز آفریده است.

وز برای صید دل در **گردنم** زنجیر زلف چون کمند خسرو مالک **رقاب** انداختی (۱۱)

«رقاب» جمع «رقبه» و ترجمه عربی «گردن» است. تعبیر زنجیر زلف بر گردن داشتن، یک تعبیر غزلی و عاشقانه است. اما مالک رقاب، یک اصطلاح مدحی است و توصیف قدرت ممدوح است. حافظ با جابه‌جایی این واژگان، بافت عاشقانه را به مدحی پیوند زده است.

۲-۷-۲- هم‌معنی سازی با واژگانی که یکی از آن‌ها ایهام دارد.

در این روش، جانشینی میان دو کلمه مترادف صورت می‌گیرد، با این تفاوت که یکی از طرفین (بیش تر طرف دوم) ایهام دارد و در یکی از معانی، با واژه دیگر مترادف است.

رقبیم سرزنش‌ها کرد کز این **باب** رخ برتاب چه افتاد این سر ما را که خاک **در** نمی‌ارزد (۳/۱۵۱)

واژه «باب» ایهام دارد و به دو معنای «در» و «موضوع» به کار رفته است که در معنای نخست، با واژه «در» در مصرع دوم مترادف است.

خیال **نقش** تو در کارگاه دیده کشیدم به صورت تو **نگاری** ندیدم و نشنیدم (۱/۳۲۲)

«نگار» در معنای نقش و نگاشته، مترادف با نقش و در معنای بت، استعاره از معشوق است. دو معنی استنباط می‌شود: ۱- به زیبایی نقش نگاشته تو، هیچ نقشی ندیدم و نشنیدم. ۲- نگار و بتی مانند تو را جایی ندیدم و نشنیدم.

من همان به که از او نیک نگه دارم دل که بد و نیک **ندیدست** و **ندارد نگهش** (۳/۲۸۹)

عبارت «ندارد نگهش» ایهام دارد. هم‌نشینی این واژه با فعل «ندیدست» در مصرع دوم، معنی «نگاه نمی‌کند» را نیز متبادر می‌کند. حافظ می‌گوید: معشوق بی تجربه است و به دل من نگاه نمی‌کند؛ و یا از دل من نگاه‌داری نمی‌کند.

امید در **کمر** زرکشست چگونه ببندم دقیقه‌ای است نگار در آن **میان** که تو دانی (۶/۴۷۶)

«کمر» به معنی کمر بند است. و «میان» در مصرع دوم مترادف آن است. برای معنی «کمر» و «میان» (ن.ک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) «میان» در معنای میانه و در بین هم به کار رفته است. ایهام

در کلمه میان دو معنی برای بیت آفریده است: ۱- در آن در آن بین موضوع مهمی هست که فقط تو می دانی. ۲- نکته باریکی (کمر) در آن کمر بند است که فقط تو می دانی.

ساقیا در **گردش** ساغر تعلل تا به چند **دور** چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش (۷/۲۷۶)

«دور»؛ هم معنی با «گردش» در مصرع اول است. اما در معنی روزگار و... نیز مد نظر حافظ بوده است. به قول خرمشاهی، با توجه به «تسلسل»، اصطلاحی فلسفی را به یاد می آورد (خرمشاهی، ۱۳۷۵: ۸۷۰) که مانند تسلسل، از محالات است. اما حافظ با جادوی سخن آن را به حیطة امکان کشانده است.

ماجرای دل **خون** گشته نگویم با کس ز آن که جز تیغ غمت نیست کسی **دمسازم** (۸/۳۳۵)

در این بیت، «دم ساز» ایهام دارد؛ سازنده دم یا خون، و هم نشین و همدم. نخستین معنایی که از این بیت به نظر می رسد این است که ماجرای دل خونین یا غم زده ام را به کسی جز تیغ غمت نمی گویم چون که به جز او مونس و همدمی ندارم. اما نسبت هایی که میان خون، تیغ و دم وجود دارد و این که خنجر موجب ریختن خون می شود، ذهن را به معنای دیگری می کشاند: ماجرای دل خونینم را جز به خنجر غم تو نمی گویم؛ زیرا بجز این خنجر، کسی دیگری خون دلم را نمی ریزد (اوست که دلم را خونین می کند). میان «دم»، در واژه «دم ساز» به معنی سازنده دم یا خون و «خون» در خون گشته، رابطه جانشینی برقرار است و دم مترادف خون است.

باده لعل لبش کز لب من دور مباد **راح** روح که و پیمان ده پیمان کیست (۳/۶۷)

راح، در لغت نامه دهخدا، به دو معنی شراب و شادمانی آمده است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) راح در معنای شراب، جانشین «باده» و مترادف آن است. حافظ می گوید: باده لب معشوق: ۱- شراب روح کیست؟ ۲- موجب شادمانی روح کیست؟

مگر به **روی** دل آرای یار ما ورنی به هیچ **وجه** دگر کار بر نمی آید (۴/۲۳۷)

در این بیت، «وجه» به سه معنی روش و صورت و پول نقد به کار رفته و ایهام دارد. حافظ می گوید: مگر با صورت زیبای معشوق ما و گرنه با صورت هیچ زیاروی دیگر و یا به هیچ طریق دیگر، و یا هیچ قیمتی دیگر، کار عاشقی ما بر نمی آید (امکان پذیر نیست).

چشم از ناز به حافظ نکند میل، آری سرگرانی صفت نرگس رعنا باشد (۷/۱۵۷)

سرگرانی: خشم کردن، بی‌اعتنایی، تکبر ناز کردن. میل: کج گردیدن در خلقت. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) در این بیت، «سرگرانی»، ایهام دارد؛ به دو معنی کج شدن سر و بی‌اعتنایی، به کار رفته است. سرگرانی در معنای نخست، با میل هم‌معنی و مترادف است. میل و سرگرانی گل نرگس به‌خاطر سنگینی گل بر ساقهٔ علفی آن است و سرگرانی چشم معشوق، بی‌اعتنایی او به عاشق است.

۲-۲-۸- فراوانی ابیات دارای معانی مترادف در غزلیات حافظ

جدول شمارهٔ ۱. فراوانی داده‌ها

عنوان	تعداد ابیات	درصد
مترادف	۱۶۷	٪۷۸
ایهام و مترادف	۴۷	٪۲۲
مجموع	۲۱۴	٪۱۰۰

۳- نتیجه‌گیری

حافظ در کل غزلیات خود که ۴۱۹۳ بیت است، حدوداً در ۲۱۴ بیت، واژه‌ها یا عبارات مترادف به کار برده که حدود ۵ درصد از ابیات او را تشکیل می‌دهد. حافظ برای آفریدن معانی مترادف، راه‌کارهایی اندیشیده است؛ از جمله این که جملات، عبارات و یا ترکیب‌های مترادف می‌سازد. او ویژگی‌های دستوری و معنایی واژگان را به‌طور کامل می‌شناسد و واژگان را با تمام قابلیت‌های زبانی و معنایی‌شان باهم مقابله می‌کند. حافظ می‌داند که هر واژه مؤلفه‌های معنایی مختلفی دارد و با توجه به این که هیچ دو واژه‌ای در تمام معانی‌شان، با هم متضاد یا مترادف نیستند، با تقابل مؤلفه‌های مترادف یا متضاد، تضاد یا ترادف ایجاد می‌کند. حافظ در جانشین کردن واژگان شکرگرد ویژه‌ای دارد. وی واژگان مترادف را به هم معطوف نمی‌کند؛ بلکه یکی را در جمله‌ای مستقل، جانشین دیگری می‌کند. این امر سبب می‌شود که علاوه بر این که بخشی از معنای مترادف تکرار شود، واژه دوم، استقلال معنایی خود را نیز حفظ کند و ابعاد دیگری را از معنای واژه بنماید. این امر موجب گسترش معنی بیت می‌شود. این شکرگرد، به حافظ قدرتی شگفت در آفریدن معانی بدیع و چندپهلوی می‌بخشد.

او علاوه بر این که تمامیت یک واژه را با قابلیت‌های معنایی و دستوری می‌شناسد، با شگردهای هم‌معناسازی نیز آشناست. آنچه زبان‌شناسان از آن شمول معنایی و هم‌معنایی نسبی تعبیر می‌کنند، بی‌شبهت به روابط مجازی واژگان نیست. حافظ با نگاه دقیق خود روابط پنهان مجازی واژگان را می‌بیند و با جانشین کردن این واژگان، آن‌ها را در آن بخش از معنی و رابطه، مشترک و هم‌معنی می‌سازد. نکته دیگر، توجه حافظ به تفاوت معنایی واژگان در بافت‌های مختلف است. این آگاهی به او این توان را بخشیده که بتواند حتی واژگان متضاد (آب و آتش) را در بافت‌ها و ترکیبات کنایی (آب خرابات و آتش میخانه)، هم‌معنی گرداند. نکته دیگر این که گاهی حافظ برای هم‌معناسازی، مؤلفه‌های معنایی یک واژه را در یک عبارت و جمله توصیفی به کار می‌برد و آن عبارت وصفی را جانشین و معادل معنایی واژه موصوف می‌گرداند. البته این عبارات وصفی، همیشه بر معنی حقیقی واژه دلالت نمی‌کند، گاهی این توصیف‌ها معنی کنایی واژه را در بردارد. این روش نیز معادل هم‌معنایی وصفی است که زبان‌شناسان از آن هم‌معنایی توصیفی یا تحلیلی عبارت می‌کنند. نکته آخر این که حافظ تنها برای مترادف‌سازی و تفسیر واژگان، مفاهیم مترادف را به کار نمی‌گیرد؛ بلکه وی با شگرد خاص خود که جانشین‌سازی مفاهیم مترادف است، معنی و لفظ را در خدمت هنرنمایی‌های بلاغی در ابیاتش به کار می‌گیرد. به تعدادی از کارکردهای هنری این شگرد زبانی اشاره می‌کنیم:

- ۱- تناقض آفرینی و ایجاد شگفتی در معنی بیت:
 - در واژگان مترادف، کارکردهای معنایی متضاد می‌یابد و تضاد می‌آفریند.
 - در واژگان متضاد، کارکردهای معنایی مترادف می‌یابد و ترادف می‌آفریند.
 - از مؤلفه‌های دستوری نیز برای ساختن واژه‌های مترادف استفاده می‌کند؛ بدین گونه که با نفی و اثبات افعال متضاد، موجب هم‌معنایی آن‌ها می‌شود.
- ۲- در هم‌معنی‌سازی واژگان، کارکردهای معنایی مختلف را در نظر دارد و با جایگزین کردن واژگان، علاوه بر معنی مشترک، معانی غیرمشترک را هم به کار می‌گیرد. این امر بر دامنه معنی بیت می‌افزاید.
- ۳- گاهی واژگان دو معنایی را جانشین یکدیگر می‌کند و علاوه بر ترادف، ابهام نیز می‌آفریند. حدود ۲۸ درصد از عبارات‌های مترادف حافظ، ابهام نیز دارند.
- ۴- واژگان هم‌معنی را از حوزه‌های معنایی مختلف جایگزین یکدیگر می‌کند: مثلاً

- در بیتی که به مدح می پردازد (تخلص در قصیده) واژگان مدحی را جانشین واژگان غزلی می کند. و تغزل را به مدح می آمیزد.
- گاهی هم پیوند و هم معنی کردن حوزه های متفاوت معنایی موجب طنز کلام او می شود.
- گاهی با این روش، مفاهیم ذهنی را با مفاهیم عینی، مترادف و جایگزین می کند و موجب تصویری و عینی کردن این مفاهیم می شود.
- ۵- گاهی ترکیبات و عبارات توصیفی را برای هم معنی سازی، جایگزین واژگان و عبارات موصوف می کند. حافظ با این روش:
 - با توصیف تازه ای بر مفاهیم کلیشه ای شعری، موجب تازگی تصویر و معنی می شود.
 - گاهی برای آفریدن تصویر، توصیفات کنایی را جایگزین مفاهیم می کند.
- ۶- حافظ علاوه بر معنی سازی، تناسب آوایی و افزایش موسیقی بیت را نیز در نظر دارد؛ بنابراین در انتخاب واژگان به تناسب لفظی با دیگر واژگان بیت نیز توجه دارد.
- ۷- مهم ترین نکته ای که باید بدان توجه کرد، رعایت تناسب هاست؛ به این معنی که حافظ شناخت جامعی از واژگان دارد و تمام کارکردهای معنایی یک واژه را می شناسد و به اختلافات جزئی واژگان مترادف آشناست؛ او به خوبی می داند که یک واژه، چه معنی پست و یا الایی دارد و یا برای چه بافتی از کلام مناسب تر است؛ براین اساس، هر کلمه ای را در جمله مناسب با معنی همان کلمه به کار می برد. درحقیقت، با جانشین کردن کلمات مترادف در جملات مناسب، اختلاف های جزئی را در معنای کلمات برجسته می کند و به خواننده در مورد واژگان شناخت بیش تری می بخشد.

منابع

- قرآن، (۱۳۷۹)، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: بنیاد نشر قرآن.
- ابن فارس، احمد بن فارس، (۱۴۰۴)، معجم مقائیس اللغه، چاپ سوم، قم: مکتب الاعلام الاسلامی.
- ابن منظور، محمد بن مکرم، (۱۴۰۸)، لسان العرب، چاپ دوم، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- استعلامی، محمد، (۱۳۸۳)، درس حافظ، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
- المنجد، محمد نورالدین، (۱۹۹۷)، الترادف فی القرآن، چاپ اول، دارالفکر: دمشق.
- انیس، ابراهیم، (۱۹۶۵)، فی اللهجات العربیه، چاپ سوم، الانجو: مصر.
- برهان، محمد حسین بن خلف تبریزی، (۱۳۴۲)، برهان قاطع، به اهتمام دکتر محمد معین، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- بنت الشاطی، عایشه، (۱۳۷۶)، اعجازی بیانی قرآن، ترجمه حسین صابری، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پالمر، فرانک، (۱۳۸۷)، نگاهی تازه به معناشناسی، ترجمه کوروش صفوی، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۲)، گمشده لب دریا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
- حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۹۱)، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: انتشارات سروش.
- حمیدیان، سعید، (۱۳۹۲)، شرح شوق، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.
- خرمشاهی، بهاء الدین، (۱۳۷۵)، حافظ‌نامه، چاپ هفتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه.
- راستگو، سید محمد، (۱۳۸۳)، «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۳، بهار، صص ۶۵ تا ۸۲.
- رحیمی هرسینی، بهنوش، (۱۳۹۵)، بدل بلاغی در غزلیات حافظ، (رساله دکتری، چاپ نشده)، دانشگاه لرستان.
- سودی بسنوی، احمد، (۱۳۶۶)، شرح سودی بر حافظ، ترجمه عصمت ستارزاده، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه.
- سیبویه، عمر بن عثمان، (۱۴۰۴). الکتاب، چاپ سوم. بیروت: نشر ادب الحوزه،
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.
- شمس قیس رازی، شمس الدین محمد بن قیس، (۱۳۷۳). المعجم فی معابیر اشعار المعجم. به کوشش سیروس شمیسا، چاپ اول تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، یادداشت‌های حافظ، چاپ اول، تهران: نشر علمی.

جانشین سازی واژگان مترادف در غزلیات حافظ ۱۱۷

- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهارم، تهران: نشر میترا.
- صفوی، کوروش، (۱۳۸۳)، *درآمدی بر معناشناسی*، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۱)، *نوشته‌های پراکنده*، دفتر اول؛ معنی‌شناسی، چاپ اول، تهران: نشر علمی.
- لاینز، جان، (۱۳۹۱)، *درآمدی بر معنی‌شناسی زبان*، ترجمه کورش صفوی، چاپ اول، تهران: نشر علمی.
- مختار عمر، احمد، (۱۳۸۵) *معناشناسی*، ترجمه حسین سیدی، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- مظفر، محمدرضا، (۱۳۷۳)، *اصول فقه*، چاپ اول، قم: مکتب‌الاعلام‌الاسلامی.
- ملاح، حسینعلی، (۱۳۶۳)، *حافظ و موسیقی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.
- هاشمی، سیدعلی، (۱۳۸۳) *جواهرالبلاغه*، چاپ دوم، قم: موسسه صادق.
- هروی، حسینعلی، (۱۳۸۶)، *شرح غزل‌های حافظ*، به کوشش زهرا شادمان، چاپ هفتم، تهران: فرهنگ نشر نو.
- Crause, a. (2004). *Meaning in language*, 2 Edn. Uk: oxford university press.