

نقش ایهام در ساخت استعاره مفهومی در اشعار حافظ

دکتر حسین اسکندری ورزلی^۱

چکیده

استعاره مفهومی با کمک ابزارهایی نظیر مجاز، کنایه، تشخیص، جاندارانگاری، تصویرسازی و شگردهای نظیر ترکیب و گسترش، اندیشیدن را برای ذهن آسان ساخته است. محققین تا حال به نقش ابزارهای ادبی فوق اشاره فراوان کرده‌اند، اما نقش ایهام در ترکیب استعاره‌های مفهومی مغفول مانده است. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی نقش ایهام در ترکیب استعاره مفهومی بررسی شده است. پرسش این تحقیق این است که ایهام در استعاره مفهومی چه نقشی دارد؟ بررسی ایهام‌های حافظ-شاعری که بیشترین ایهام را داراست- نشان می‌دهند که ایهام به جای درگیر کردن دو حوزه مبدأ و مقصد، گاهی ممکن است چندین حوزه را با هم درگیر کند و به پیچیدگی تصویر کمک فراوان کند. این پیچیدگی، برخلاف زبان در ادبیات پسندیده است چون باعث التذاذ هنری می‌شود. از آنجا که تودرتو ساختن تصاویر و حوزه‌ها با هم کار ساده‌ای نیست، همه شاعران از چنین ایهامی استفاده نکرده‌اند و ایهام موجود در شعر آنها اغلب ایهام ساده است. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که یک عبارت دارای ایهام می‌تواند حلقه واسطه چند استعاره مفهومی و چندین حوزه شناختی باشد، و با ترکیب استعارات با هم تصاویری ذهنی تودرتو ایجاد کند و خوانندگان را به لذت ادبی برساند، این چیزی است که در زبان روزمره، کمتر اتفاق می‌افتد.

واژه‌های کلیدی: استعاره مفهومی، ایهام مفهومی، حافظ، ترکیب، گسترش.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت، رشت، ایران.

۱- مقدمه

لیکاف با نظریه استعاره مفهومی اثبات کرد، استعاره فقط ابزاری ادبی نیست، بلکه در زبان روزمره و از آن فراتر در عمق تفکر و حرکات بدنی انسان تأثیر دارد. با این نظریه مشخص شد که استعاره‌ها نقش به‌سزایی در شناخت هستی دارند و شاید بدون استفاده از استعاره، بیان و گزارش جهان هستی کمی سخت‌تر باشد. به دنبال نظریه لیکاف و محققین همکار و پیرو او، اهمیت استعاره بر همگان مشخص شد و بدان خاطر توجه به علوم شناختی گسترش پیدا کرد تا به حدی که امروزه استعاره مفهومی ابزاری برای بررسی مجدد تمام متون شده‌است. به باور پژوهشگران شناختی، استعاره باعث شده انسان بتواند راحت‌اندیشه‌هایش را بیان کند. ظرفیت‌های خاص استعاره از آن ابزاری برای انتقال یا جایگزینی مفاهیم به ذهن انسان ساخته‌است.

شگرد اصلی استعاره مفهومی این است که باعث می‌شود، ذهن انسان فضایی ناشناخته را با فضاهای شناخته و ملموس تطبیق دهد و به دنبال نشانه‌های تطبیق و جایگزینی آنها بگردد و همین عمل آنقدر عادی شده‌است که ما هرگز به فرآیند آن نمی‌اندیشیم. در این میان، مسأله مهمتر آنست که استعاره یک فضا را با فضایی دیگر مقایسه می‌کند، مثلاً «سفر» را با «راه» مقایسه می‌کند، یا «محبت» را با «چراغ» مقایسه می‌کند، ولی اگر بتوان از ابزار ایهام استفاده کرد، این فضای دوگانه به فضای سه‌گانه یا چندگانه تبدیل می‌شود. یعنی ایهام می‌تواند چندین فضا یا چندین حوزه را به هم مرتبط ساخته، با هم تطبیق دهد. به مبحث استعاره مفهومی توجه بسیاری شده، اما چیزی که در این میان به آن پرداخته نشده، نقش ایهام در گسترش استعاره مفهومی است. این‌گونه ایهام که می‌توان آن را ایهام مفهومی نامید، و در خدمت خلق و گسترش استعاره مفهومی است، با ایهام ساده تفاوت دارد. در بیت زیر، حافظ «کمان کشیدن» را چنان به کار برده که به سه حوزه ربط دارد:

با چشم و ابروی تو چه تدبیر دل کنم وه زین کمان که بر سر بیمار می‌کشی (حافظ، ۱۳۶۶: ۲۸۸)

در بیت فوق حافظ اطوار عاشقانه را به دو حوزه دیگر مرتبط ساخته و مجموعاً سه حوزه را در یک تصویر درگیر هم کرده است:

۱- حوزه مبدأ: حوزه جنگ (کمان وسیله‌ای جنگی است)

۲- حوزه مقصد اول (یا استعاره اول): عشق و عاشقی. با قرینه چشم و ابرو کج کردن و با چشم خمار به عاشق نگریستن. نگاشت استعاره اول: عشق ابرو کج کردن (یا کمانی کردن ابرو) است.

۳- حوزه مقصد دوم (یا استعاره دوم): پزشکی و بیماری با قرینه «بیمار». نگاشت استعاره دوم: خم دادن به ابرو، کمان کشیدن بر سر بیمار (نوعی معالجه) است.



در قدیم بر سر بعضی از بیماریها کمان می کشیدند تا مداوا شود. بدین صورت که به منظور شفای بیمار و برای وارد کردن شوک به او، یک سینی مسی در کنار بستر بیمار نهاده و از دور به طور ناگهانی یک تیر به سوی سینی پرتاب می کردند تا از شوک حاصله از صدای آن، بیمار دچار دگرگونی و تحول روحی شده و بهبود یابد (اشتری، ۱۳۸۵: ج ۱/ ۲۳۹).

هدف ایهام، همچنان که از نامش در زبان عربی پیداست، به گمان انداختن است، یعنی شاعر به گونه‌ای عبارتی را بیان کند که مخاطب در انتخاب معنا به وهم و گمان بیفتد. اگر بخواهیم به روش شناختی بیان کنیم باید بگوییم شاعر عبارت را طوری بیان می‌کند که مخاطب در درک حوزه یا حوزه‌های مبدأ و مقصد دچار توهم شود و خوانندگان ندانند که دقیقاً منظور شاعر کدام یک از آن حوزه‌هاست و بعد از کشف ارتباط و رفع وهم و ایهام، به لذت برسد، لذتی که ناشی از کشف است، از نظر شناختی چنین امر پیچیده‌ای در زبان روزمره اتفاق نمی‌افتد و بدان خاطر است که باید ایهام مفهومی را در متون ادبی در کنار استعاره مفهومی به کار برد.

هدف این مقاله بررسی نقش ایهام در ترکیب با استعاره مفهومی و درگیر کردن حوزه‌های مختلف در یک عبارت است. برای این منظور نمونه‌هایی از دیوان حافظ انتخاب شده‌است. حافظ از بین شعرا به ایهام‌گویی معروف است (نک. ادامه بحث) و همچنان که گذشت، بسیاری تلاش کرده‌اند تا به رمز و راز زیبایی شعر حافظ پی ببرند، آنچه این پژوهش بدان تاکید دارد، تلاش حافظ در ترکیب کردن استعاره‌های مفهومی از طریق ایهام است. گرچه گذشتگان به معرفی صورخیال حافظ پرداخته‌اند، اما امروزه بخاطر نظریه استعاره مفهومی که زبان‌شناسی شناختی در اختیار ما قرار داده، می‌توانیم بهتر به شگردهای زیباسازی متون بپردازیم.

۲- پیشینه تحقیق

لیکاف (۱۳۹۵) در بررسی استعاره مفهومی به ابزارهای زبانی- ادبی دیگر همانند مجاز، تشخیص بارها اشاره کرده‌است، یعنی چهار صفحه (از ص ۶۱-۶۳) را به تشخیص و نزدیک هشت صفحه (از ص ۶۵-۷۲) را به مجاز اختصاص داده‌است، و از ابزارهای دیگر همچون ایهام صحبتی نکرده است. کوچش نیز در بحث استعاره مفهومی به چندین ابزار یا آرایه ادبی که به گونه‌ای به کمک استعاره می‌آیند، نام برده است، از این جمله‌اند: مجاز، تشخیص، تصویرسازی، حتی به کنایه مفهومی اشاره کرده‌است. به‌عنوان نمونه، کوچش (۱۳۹۶) در صفحات ۳۴۳-۳۵۸ به کنایه مفهومی پرداخته، اما به ایهام اشاره‌ای نکرده‌است. در زبان‌شناختی شناختی محور بحث کشف سازوکار ذهن انسان و کشف نحوه کارکرد استعاره مفهومی است. بدین خاطر بسیار تلاش شده عوامل و ابزارهای دخیل در شکل‌گیری استعاره تبیین شوند.

پورا برهیم و غیاثیان (۱۳۹۲)، در کنار مجاز و تشخیص، جاندارپنداری و تصویر مفهومی که در استعاره مفهومی کاربرد دارند، به نقش ایهام در استعاره مفهومی اشاره‌ای نکرده‌اند. ایشان به بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق پرداخته و سعی کرده‌اند به دو پرسش پاسخ دهند: نخست اینکه مفهوم‌سازی عشق چه تفاوتی با مفهوم‌سازی عادی و رایج آن در زبان فارسی دارد؟ و دیگر اینکه کدام یک از شاخص‌های چهارگانه کوچش در آفرینش خلاقیت استعاره در شعر حافظ نقش پررنگ‌تری دارد؟ ایشان در نتیجه‌گیری نوشته‌اند «آنچه باعث می‌شود زبان شعر از زبان عادی متمایز شود، کاربرد خلاقانه مفهوم‌سازی‌های استعاری، جاندارپنداری، استعاره‌های تصویری و مجاز مفهومی است. کاربرد تودرتوی دو یا چند ساز و

کار یادشده کافی است تا پیچیدگی، ظرافت، و بداعت خاصی را به یک مفهوم‌سازی اعطا کند، کاری که در استعاره‌های قراردادی و روزمره با درجات بسیاری ناچیزی رخ می‌دهد» (پورابراهیم و غیثیان، ۱۳۹۲: ۷۹). شوقی نوبر (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «تودرتویی صور خیال در شعر حافظ» به این نتیجه رسیده‌است که «صورخیال در شعر حافظ غالباً حرکت ترکیبی دارد و از جمله هنرهای کم نظیر شعری او اینست که توانسته با الهام از طبیعت و دخل و تصرف هنرمندانه در آن، چنان تصاویر بدیع خیال پدید آورد که زیباتر و دل‌انگیزتر از خود طبیعت باشد این قبیل تصاویر در متن یک صنعت ادبی مناسب- که به منزله بوم نقاشی صورت‌هاست- ظهور پیدا می‌کند و آن صنعت ادبی غالباً کنایه و گاهی استعاره تمثیلیه و به ندرت تشبیه تمثیل می‌باشد، نگرش حافظ به پدیده‌های طبیعت نگرشی عارفانه است آن چنان که گویی باطن (ملکوت) آنها نیز بر او کشف شده‌است. از آنجا که این تصاویر ترکیبی و تلفیقی هستند، نگرنده به آنها باید در ترکیب و تلفیق و تناسبات آنها تأمیل کند و گرنه ظرایف شعر خواجه از نظرش پنهان خواهد ماند» (شوقی، نوبر، ۱۳۸۸: ۶۵).

حق جو (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «سبک هندی و استعاره ایهامی کنایه» به بررسی سبک هندی از منظر صنایع ادبی پرداخته و یکی از شاخصه‌های اصلی سبک هندی را استفاده از صناعات ترکیبی می‌داند. مقصود او از صناعات ترکیباتی صنایعی هستند که از درهم آمیختگی صور بیانی با صنایع بدیعی ایجاد شده‌اند و از جمله مهمترین آنها به صنعتی تحت عنوان «استعاره ایهامی کنایه» اشاره می‌کند. تعریف وی از این صنعت عبارت است از: «استعاره کردن کنایه برای چیزی، اما به این شکل که صورت واقعی تقریبی یا دقیق آن کنایه یعنی هیأت لازمی آن، از اصل در آن چیز وجود داشته باشد، ولی در عالم واقع، حمل حقیقی مفهوم ملزومی و مراد کنایه آن درست نیاید که در این صورت استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۸) وی عناصر تشکیل‌دهنده این صنعت را استعاره مکنیه، کنایه، واقعیت و ایهام دانسته و معتقد است که استفاده از آن در سبک خراسانی (شعر فردوسی) و سبک عراقی (شعر حافظ) سابقه دارد و شگرد ایهام در طی گذر از سبک‌های خراسانی به عراقی دچار گستردگی و پیچیدگی شده‌است. او با تحلیل نمونه‌هایی از این صنعت و صناعات نزدیک به صنعت مذکور از شعر سبک هندی نتیجه گرفته که این صنعت یکی از شاخصه‌های اصلی سبک هندی است.

تا حال به ارتباط استعاره مفهومی با کنایه مفهومی، مجاز مفهومی و تشخیص موارد دیگر پرداخته‌اند، اما به ارتباط ایهام و استعاره مفهومی اشاره‌ای نشده‌است. همه این موارد نشان می‌دهد که استعاره مفهومی‌ای که در حوزه ادبیات وجود دارد با استعاره مفهومی حوزه زبان خودکار بسیار تفاوت دارد. استعاره مفهومی ادبی، نوع عالی استعاره است و استعاره مفهومی زبانی را می‌توان همانند کوچش (۱۳۹۴: ۲۰)، شکل ابتدایی آن فرض کرد. آنچه استعاره مفهومی ادبی را ویژه، زیبا و پیچیده کرده‌است، همراهی و ملازمت ابزارهای ادبی در کنار استعاره است. به‌عنوان مثال، وقتی کنایه و مجاز به کمک استعاره بشتابند، طبیعی است که استعاره حاصله حظ ادبی بیشتری خواهد داشت.

۳- استعاره مفهومی ادبی فراتر از استعاره مفهومی زبانی

آنچه از نظریه استعاره مفهومی برمی‌آید اینست که استعاره مختص زبان ادبی نیست، بلکه در زبان روزمره نیز کاربرد فراوان دارد. این نکته در همه پژوهش‌های استعاره مفهومی با تاکید بیان شده‌است. اما چیزی که بر آن کمتر تأکید شده اینست که استعاره مفهومی که در زبان روزمره اتفاق می‌افتد، سطح نازل استعاره مفهومی است، و استعاره مفهومی ادبیات بسیار فراتر از این استعاره‌های ساده و اولیه‌ای است که برای هر انسانی حادث می‌شود. استعاره مفهومی در زبان روزمره گاه بسیار تکراری، ابتدایی و ساده و بدون پیچیدگی است. مثلاً «عمر جوی آب است»، چندان ساده است که هر کسی به راحتی از آن استفاده می‌کند.

شاعران به دلیل نگاه ویژه‌ای که به هستی دارند، جهان هستی را با نگاهی می‌بینند و با زبانی بیان می‌کنند که عادی نیست و از عهده هر کسی بر نمی‌آید. این مسأله باعث شده‌است، شاعران به خلق استعاره‌های تازه و یا ترکیب و تلفیق آنها با استعاره‌های ابتدایی یا نخستین بپردازند.

کوچش این گونه استعاره‌های نخستین را استعاره‌هایی جهانی می‌داند که در هر زبانی غالباً یافت می‌شود، در حالی که استعاره‌های ترکیبی، که از آنها پدید می‌آیند، کمتر جهانی هستند (کوچش، ۱۳۹۴: ۲۰). استعاره‌هایی ترکیبی را باید در متون ادبی جستجو کرد. پورابراهیم و غیاثیان (۱۳۹۲) با بررسی شعر حافظ نشان دادند که یک شاعر چگونه با گسترش و ترکیب و تلفیق می‌تواند دنیاهای تازه‌ای بسازد. آنها در زمینه گسترش استعاره در شعر حافظ نوشته‌اند:

«از نظر لیکاف و ترنر یکی از روش‌های تفکر شاعرانه در نظر گرفتن یک استعاره قراردادی و گسترش آن است. در گسترش استعاره مفهومی عادی که با برخی عبارت‌های زبانی قراردادی شده مرتبط است، از راه معرفی یک عنصر و با ابزارهای زبان جدید بیان می‌شود. برای مثال در عبارت استعاری گفت بیدار شو ای رهرو خواب آلوده / شست‌وشویی کن و آن‌گه به خرابات خرام، استعاره «غفلت خواب است»، که یکی از استعاره‌های زیرمجموعه «دانستن دیدن است»، گسترش یافته است، بداعت این بیت از رده ذکر و گسترش حوزه مبدأ خواب است. در عین حال، تلفیق آن با استعاره عشق سفر است نیز این بداعت را دوچندان کرده است» (پورابراهیم و غیاثیان، ۱۳۹۲: ۶۲-۶۳).

به نظر کوچش استعاره شعری از همان راهکارها و ابزارهای شناختی که در استعاره معمولی وجود دارد، بهره می‌گیرد و آنچه استعاره شعری را با استعاره معمولی متفاوت می‌کند، شاخص‌های گسترش، پیچیده‌سازی، پرسش و تلفیق است (کوچش، ۲۰۱۰، ۳۶). بنابراین شاعران از جمله افرادی هستند که با استفاده از ابزارهای دیگر به استعاره مفهومی کمک فراوانی کرده‌اند. این ابزارها عبارتند از مجاز، تشخیص/ جاندارانگاری، تصویری‌سازی، کنایه و ... به گسترش و خلق استعاره‌های مفهومی پرداخته‌اند.

حظ ادبی و لذت هنری ادبیات مدیون ابزارهای ادبی به کار رفته در آنهاست. اگر استعاره مفهومی به شکل ساده و همان‌طوری که در زبان روزمره به کار می‌رود، در زبان ادبی هم به کار برود، دیگر آن لذت را نخواهد داشت و بسیار زود تکراری و خسته‌کننده می‌شود. ارسطو بیش از دوهزار سال قبل به این نکته اشاره کرده بود که «آنچه در بیشتر عبارت‌های بلاغی انگیزه مسرت است، منشاء آن استعاره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۱۱). در عین حال از ارسطو نقل می‌شود که «کلمات معمولی فقط آنچه را که ما از قبل می‌دانیم، منتقل می‌سازند، اما از طریق استعاره به چیز جدیدی می‌رسیم» (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۲، به نقل از کوزک، ۱۹۹۲: ۱۳۹).

بنابراین باید قبول کنیم که یک استعاره مفهومی ساده و معمولی در زبان روزمره وجود دارد که همه از آن استفاده می‌کنند و چندان عمیق و پیچیده نیست و بین دو حوزه مبدأ و مقصد روابط نزدیکی وجود دارد، و در کنار آن یک استعاره مفهومی ادبی وجود دارد که سطحش بالاتر از استعاره‌های نخستین و اولیه است، این استعاره‌های ثانویه و ادبی را شاعران و

ادیبان خلق کرده‌اند و آنچه به آنها در این راه کمک کرده، ابزارهایی نظیر ترکیب، گسترش‌سازی، مجاز، کنایه، تشخیص و... است.

آنچه به یک شعر درجه شعریت بیشتری می‌دهد، داشتن جنبه‌های ادبی بیشتر و دور شدن از کارکرد محاوره‌ای یا روزمره زبان است. یکی از ویژگی‌های شعرهای با درجه هنری بالاتر، تودرتو بودن و ترکیب صور خیال در آن است. در بین اشعار فارسی سبک هندی به خیال‌پرازی بیشتر معروف است. حق جو (۱۳۹۰) در سبک هندی به نوعی ترکیب‌سازی دست یافته که به آن «استعاره ایهامی کنایه» نام نهاده‌است. آنچه ایشان را به این اسم‌سازی وادار کرده‌است، حضور یک ویژگی ادبی در پاره‌ای از اشعار است، گرچه ایشان از منظر استعاره سنتی، نه استعاره مفهومی، به این امر نگاه کرده، اما چیزی که پژوهش ایشان را همسو با این پژوهش قرار داده، توجه به ترکیب کنایه، ایهام و استعاره با هم است، مراد ایشان از استعاره، استعاره لفظی است. هدف این مقاله اثبات نقش ایهام در کمک به ترکیب‌سازی استعاره مفهومی است.

۴- ایهام و انواع آن

در زیر نخست ایهام در معنای قدمایی بررسی می‌شود و در ادامه منظور از ایهام در معنای جدید یا همان ایهام مفهومی ذکر می‌شود.

۴-۱ ایهام ساده

«ایهام در لغت به گمان افکندن، به پندار انداختن، و به شک انداختن، فرو گذاشتن و فروگذار کردن است، و در اصطلاح از جمله صناعات لفظی است، و آن است که گوینده در کاربرد یک کلمه دو معنای نزدیک و دور را مراد کند» (داد، ۱۳۷۱: ۴۱). ایهام به الفاظ دیگر یعنی توریه، توهیم و تخییل نیز آمده‌است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۲).

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است بین که در طلبت حال مردمان چون است
(حافظ، ۱۳۶۶: ۳۵)

«مردم» در مصرع دوم به دو معنی انسان و مردمک چشم به کار رفته است و در هر معنی با کلمات دیگر تناسب دارد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۲).

منظور از ایهام ساده در این پژوهش، ایهامی است که الفاظ آن، از طریق استعاره مفهومی به همدیگر مرتبط نشده باشند. به بیان ساده‌تر ایهامی که فقط ایهام باشد و به ابزار دیگری تبدیل نشود. به عنوان مثال در بیت زیر کلمه «عهد» طوری به کار رفته که موهوم دو معنی است. یعنی کلمه عهد دو معنای «روزگار و زمانه» و «عهد و پیمان» دارد و دیگر به استعاره مفهومی مرتبط نیست:

چو در میان مراد آورید دست امید ز عهد صحبت ما در میانه یاد آرید (حافظ، ۱۳۶۶: ۱۵۰)

«قدما در تعریف ایهام می‌گفتند که واژه دو معنی نزدیک و دور دارد و مراد گوینده معنی دور است. حقیقت این است که هر دو با هم عمل می‌کند و اثر روانی و زیبایی‌شناسانه ایهام هم در این توجه خواننده به هر دو معنی است. البته شاعر به نحوی مقدمه چینی می‌کند که معنی نزدیک را در نظر دارد، اما در حقیقت خواننده را اغفال می‌کند و معنی اصلی را بر معنای دور بنا می‌نهد. در مورد اصطلاح معنی نزدیک و دور باید توجه داشت که تعیین آن بر عهده خود شاعر است. مثلاً در مورد «مردم» معنی نزدیک آدمیان است نه مردمک چشم، اما حافظ معنی نزدیک را مردمک چشم تعیین کرده‌است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۲).

قدما ایهام را به انواع مرشحه و مجردة تقسیم کرده‌اند، اما شمیسا معتقد است، «ایهام مجردة (و مطلقه) همان است که ما امروزه ایهام می‌گوییم و ایهام مرشحه آن است که ایهام تناسب خواننده می‌شود» (همان). برای ایهام انواع دیگری برشمرده‌اند، از جمله ایهام دوگانه‌خوانی، ایهام غلط‌خوانی، ایهام کنایی، ایهام استخدای و ... (نک. راستگو، ۱۳۷۹). هیچ کدام از این ایهام‌ها مورد نظر این مقاله نیست. آنچه مورد نظر است ایهامی است که در خلق و یا گسترش استعاره مفهومی نقش داشته باشد.

۲-۴ ایهام مفهومی

منظور از ایهام مفهومی، ابزاری ادبی است که در آن عبارتی چنان به کار می‌آید که حوزه‌های مختلف شناختی را به همدیگر مرتبط می‌سازد. این ایهام را باید تماماً در حیطة استعاره مفهومی به کار بست و به کاربرد قدمایی و سنتی‌اش ربطی نداد. این ایهام همانند ایهام سنتی به دو معنایی بودن اشاره می‌کند، اما در جایی که یک سویش استعاره مفهومی

باشد، به جای یک حوزه مقصد، دو یا چند حوزه مقصد را به همدیگر مرتبط می‌کند و این چنین باعث ترکیب حوزه‌های شناختی استعاره می‌شود. به عنوان مثال:

یار دلدار من ار قلب بدینسان شکند ببرد زود به جاننداری خود پادشاهش (حافظ، ۱۳۶۶: ۱۸۱)

در بیت فوق کلمه «قلب» ایهام مفهومی دارد و همان ایهام باعث شده چند حوزه معنایی در این استعاره مفهومی به هم گره بخورند.

- حوزه مبدأ: ظرف و لوازم شکستی منزل (از این حوزه برای اشاره به امری انتزاعی یعنی عشق و مبارزه و جنگ استفاده شده است).

- حوزه مقصد اول (یا استعاره اول) عشق. در این استعاره مفهومی، قلب که جایگاه عشق است، به یک ظرف شکستنی (مثلاً چینی یا شیشه‌ای) مانند شده است. نگاشت استعاره اول: قلب ظرفی شکستنی است.

- حوزه مقصد دوم (یا استعاره دوم) جنگ. در مرحله اول سپاه به بدنی تشبیه شده است که قلب دارد، در مرحله بعد قلب سپاه، همچون قلب بدن، به ظرفی شکستنی تشبیه شده که در جنگ ممکنست شکست بخورد. نگاشت استعاره دوم: لشکر و سپاه بدن انسان است که قلب دارد. قلب سپاه همچون ظرفی شکستنی است، «شکست دادن»، سپاه و نیز لشکر «شکست خورده» در زبان فارسی از همین جا ناشی شده است. «جاننداری» (نگهبانی) و «شاهنشاه» قرینه‌های هستند که به لشکر و جنگ اشاره می‌کنند

همچنان که ذکر شد، در بیت فوق یک کلمه به گونه‌ای در یک بیت آمده است که سه حوزه بدن، عشق، جنگ را به هم مرتبط کرده است. اگر در بلاغت قدیم، هنگام معنی کردن ایهام فقط به معنای دو کلمه دقت می‌شد، امروزه باید به ایهام در بعضی از ساخت‌ها به عنوان عامل گسترش‌دهنده و مرتبط‌کننده حوزه‌ها در استعاره مفهومی نگاه کرد.

در بحث‌های مرتبط با ارتباط استعاره مفهومی، چندمعنایی نیز مطرح شده است، با توجه به اینکه کلمات ایهام چند معنی دارند، ممکن است این نکته عده‌ای را به این گمان بیاندازد، که ایهام همان چندمعنایی است، این چنین نیست، گرچه در چندمعنایی یک واژه ممکن است،

چندین معنا داشته باشد، مانند مصدر «گرفتن» در زبان فارسی، اما فرق عمده ایهام با چند معنایی در آن است که اگر مخاطب بخواهد طبق بافت کلام، هر کدام از معنای آن کلمه را در نظر بگیرد، مختار است و چندان لطف هنری در معنای مختلف یک کلمه یا عبارت چندمعنا، وجود ندارد، اما برعکس آن، ایهام به گونه‌ای است که شاعر یا نویسنده به عمد سعی دارد، از معنای مختلف، دو معنای دور و نزدیک را انتخاب کند و در بافت شعر بگنجاند تا مخاطب فریب ادبی بخورد و به جای معنای دور، معنای نزدیک را اختیار کند و به همین خاطر، لذتی در متن ایجاد می‌شود، اما عبارات چندمعنا به خواننده لذت ادبی نمی‌دهند. از طرف دیگر، ایهام اغلب در شعر اتفاق می‌افتد، اما چندمعنایی در زبان و متون غیرشعری نیز اتفاق می‌افتد. با این مقدمه باید گفت، پرداختن به ارتباط بین استعاره مفهومی و چندمعنایی به معنای پرداختن به استعاره مفهومی و ایهام نیست. پوراابراهیم (۱۳۹۲) به چندمعنایی واژه «بید» در متون دینی پرداخته و سعی در این دارد با اتکا به نظریه استعاره مفهومی و مجاز مفهومی، استعاره زبانی مذکور و روابط موجود بین معانی مختلف واژه دست را بررسی کند.

کارکرد ایهام، خلق معنای تازه و تودرتو ساختن عبارات، تصاویر و استعاره‌های موجود در آنها و نیز به گمان انداختن مخاطب به قصد التذاذ هنری است، و اگر قصدش ارتباط صریح با مخاطب بود، به هیچ وجه در رسانه/پیام خود ایهام ایجاد نمی‌کرد و از اینجا است که باید گفت ایهام ابزاری ادبی و هنری است نه ابزاری صرفاً زبانی. آنچه آن را از ابزار زبانی دور می‌کند، ایهام داشتن و عدم ارجاع صریح به جهان بیرونی است، در حالی که در کارکرد ارتباطی، رسانه یا پیام باید شفاف و صریح باشد. به این نکته که ایهام اغلب ابزاری ادبی است نه زبانی، دیگران نیز اشاره کرده‌اند. به عنوان نمونه، صفوی (۱۳۸۳) برای ایجاد تمایز بین دو یا چند معنایی‌های زبان و ادبیات از دو اصطلاح «ایهام» و «ایهام» استفاده کرده و نوشته‌است: «تنها تفاوتی که می‌توان میان «ایهام» و «ایهام» مطرح ساخت، عمدی بودن کاربرد ایهام در زبان ادب است. به عبارت ساده‌تر، شاعر به عمد از چندمعنایی در سروده خود بهره می‌گیرد، درحالی که ایهام در زبان خودکار عمدی نیست و اگر وقوع یابد، گوینده و مخاطب به دنبال رفع آن خواهند بود» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۳۲-۱۳۳).

بنابراین ایهام به دلیل چندمعنایی بودنش نمی‌تواند ابزاری برای زبان خودکار باشد، چرا که در این حالت گوینده و مخاطب برای رفع ایهام‌های موجود بیش از آنکه به فکر ارتباط بیشتر باشند، به ناچار باید به فکر تسهیل ارتباط باشند، یعنی گره‌های موجود در ارتباط را رفع کند،

در حالی که در زبان ادبی شاعر بیشتر به فکر گره انداختن در بیان خود است، و قصد دارد تا با گره افکنی و ایجاد اصطحکاک در مسیر خواننده، او را به لذت ادبی بیشتری برساند.

یاکوبسن برای برقراری هر کنش زبانی، شش عامل را لازم می‌داند، به نظر او هر یک از این شش عامل تعیین کننده نقش متفاوتی از زبان است. او معتقد است «مشکل بتوان پیام کلامی ای یافت که تنها در قالب یکی از این نقشها قابل طرح باشد (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۲۶۲). شش عاملی که برای ارتباط کلامی ضروری است، عبارت‌اند از:

موضوع

پیام

فرستنده گیرنده

مجرای ارتباطی

رمزگان

به نظر یاکوبسن جهت‌گیری به سمت هر یک از این شش عامل، به نقش خاصی از نقش‌های ششگانه زبان اشاره می‌کند (همان). به‌عنوان نمونه، جهت‌گیری به طرف فرستنده به نقش عاطفی زبان؛ و جهت‌گیری و کانونی‌سازی به طرف پیام نیز به نقش ادبی زبان ارجاع می‌دهد.

نقش ارجاعی

نقش شعری

نقش عاطفی نقش ترغیبی

نقش همدلی

نقش فرازبانی

طبق آنچه از یاکوبسن نقل شد، اگر ایهام را ابزاری ادبی بدانیم که در شعر و هنر خود را نشان می‌دهد، باید به نقش ادبی زبان توجه کرد. یعنی هدف از شعر نه ارجاع به مخاطب

(گیرنده) و نه ارجاع به گوینده (فرستنده)، بلکه ارجاع به خود پیام یا همان عبارت شعری است و قرار نیست به بیرون از آن اشاره کند یا به عبارت دقیق‌تر، کمتر به بیرون ارجاع می‌دهد و وقتی شعر و ایهام به بیرون از خود ارجاع ندهند، هر چقدر گره‌افکنی، ایجاد اصطحاک و تودرتوسازی تصاویر و حوزه‌ها بیشتر شود، التذاذ هنری بیشتر خواهد شد. همین نکته باعث می‌شود شاعرانی که از ایهام قوی برخوردار باشند، هیچ‌گاه کهنه نشوند و همیشه نو و شگفت‌انگیز بمانند؛ چرا که در هر خوانشی ممکن است، یکی از معانی و حوزه‌ها به ذهن مخاطب و خواننده خطور کند و او را به لذت هنری برساند. اینجاست که ایهام می‌تواند در کنار استعاره، جهانِ مصداقی و عینی را یکی ببیند و دو یا چند گونه گزارش کند. به عبارتی دیگر با گسترش حوزه‌ها و ترکیب آنها با همدیگر به خلق تازه عوالم ذهنی مخاطب کمک فراوانی می‌کند.

نکته‌ای که ممکن است سوال‌برانگیز باشد این است که اگر قرار است ایهام خواننده را با چند معنایی روبرو کند و در تعیین ارجاعات بیرونی زبان، موانعی ایجاد کند و یا به عبارت دیگر خواننده را به وهم بیاندازد، چگونه در کنار استعاره مفهومی به فهم و شناخت هستی کمک می‌کند و چگونه به شناخت منجر می‌شود، در حالی که استعاره مفهومی اغلب هدفش کمک به شناخت و بیان مافی‌الضمیر و ذهنیات است؟ جوابی که می‌توان به این سوال داد، این است که شناخت مراتب دارد، همه انسانها از استعاره‌های ساده و دم‌دستی استفاده نمی‌کنند، درست است که بسیاری از استعارات افراد یک جامعه، یکسان و مشترک است، اما این ساده‌ترین و بنیادی‌ترین بخش ذهن افراد جامعه است، افرادی هستند که مسائل بسیار انتزاعی، مثل مسایل ماورای طبیعی را با استعاره‌های مفهومی بسیار پیچیده برای خود آسان و قابل تصور می‌سازند و اینجاست که باید گفت استعاره‌های مفهومی سلسله‌مراتب دارند، ذهن‌های ساده به دنبال استعاره‌های ساده؛ ذهن‌های پیچیده به فکر حل مسایل پیچیده هستی هستند و می‌خواهند با استفاده از استعاره‌های تودرتو و پیچیده هستی را بشناسند.

شاعران از جمله افرادی هستند که به جنبه‌هایی از هستی نگاه می‌کنند که افراد معمولی هرگز به آن جنبه‌ها نگاه نمی‌کنند. بنابراین با استفاده از ایهام، لایه‌های مختلف هستی را به هم ربط داده و روابط و رشته‌های واسطه بین امور و بخش‌های هستی را به دیگران نشان می‌دهند. به عنوان مثال شاعری مثل حافظ با استفاده از زبان و واژه‌هایی که در درست دارد،

عشق و جنگ و ظرووف شکستنی را چنان در یک جا کنار هم نشانده که جدا کردن یکی از آنها از شعرش، به ساده کردن آن شعر منجر می‌شود و اینجاست که خواننده هرچقدر به خواندن شعر امثال حافظ ادامه دهد، به تصاویر تازه‌تری از حافظ می‌رسد و حظ ادبی او هر روز بیشتر می‌شود و شعر نیز از درجه تکراری بودن و روزمرگی درمی‌آید. در مقابل این گونه اشعار، شعرهایی هستند که بدون استفاده از ایهام مفهومی به سرعت رمزگشایی شده و برای خواننده خسته کننده می‌نمایند. در اینجاست که ایهام به کمک استعاره مفهومی آمده و عوالم تازه‌ای را با واژه‌ها در شعرش خلق و سپس به خواننده می‌شناساند. به طور خلاصه باید گفت اگر رسالت استعاره مفهومی کمک به بیان امور انتزاعی هستی و شناساندن و تقریب آنها به ذهن انسان است، هدف و رسالت ایهام هم خلق عوالمی است که در دنیای شعر ساخته می‌شود و این عوالم و دنیاهای ساخته‌شده شاعر، همان‌هایی هستند که روزگاری افلاطون به‌خاطر آنها شاعران را از مدینه فاضله خود می‌راند، چون معتقد بود شاعران از روی دنیایی که خود واقعی نیست و سایه دنیای دیگر (یا دنیای مُثل) است، دنیایی خیالی دیگری می‌سازند و باعث گمراه کردن جوانان می‌شوند.

در زیر تعدادی از ایهام‌های مفهومی دیوان حافظ بررسی می‌شوند.

۳-۴ ایهام‌های استعاری در شعر حافظ

همان‌طور که ذکر شد، در استعاره مفهومی دو حوزه مبدأ و مقصد وجود دارد. بدین صورت که از حوزه مبدأ برای حوزه مقصد چیزی به عاریه و قرض گرفته می‌شود. مثلاً وقتی می‌گوییم «این راز بر دوشم سنگینی می‌کند» باربری با دوش که امری واقعی و فیزیکی است، به عنوان حوزه مبدأ و راز که امری انتزاعی است، به عنوان حوزه مقصد؛ در نظر گرفته می‌شود. به طور خلاصه، می‌توان رابطه این دو حوزه را در جمله‌ای خلاصه کرد که به آن «نگاشت» می‌گویند. نگاشت این استعاره چنین است: «راز مثل باری سنگین است». تصویر این استعاره را به شکل زیر می‌توان نشان داد:



همچنان که معلوم است دو حوزه در ساخت استعاره دخیل هستند. اما ظرفیتی که در ایهام نهفته است، باعث می‌شود حوزه‌ها و نیز معانی ارجاعی به رمزگان زبانی بیشتر شوند و این مسأله همچنان که ذکر شد، در متون ادبی اتفاق می‌افتد نه در متون معمولی و زبان خودکار.

در این مقاله از متون ادبی اشعار حافظ برای این منظور استفاده شده است تا نشان داده شود که ظرفیت ایهام برای کمک به استعاره‌های مفهومی ادبی و خلق ادبیت زبان چقدر است. حافظ با مهارت‌هایی که در استفاده از ایهام دارد، توانسته است با استفاده از ایهام این استعاره مفهومی را گسترش دهد. استفاده از ایهام در شعر حافظ به حدی است که حافظ به نوعی به لقب بزرگترین شاعر ایهام‌ساز زبان فارسی دست پیدا کرده‌است. البته این بحثی نیست که بخواهد در این مقاله مطرح شود. این بحث قبلاً بارها مطرح شده بود.^۲ مثلاً خانلری در این زمینه نوشته‌است: «شاید در شیوه غزل‌سرایی او، مهمترین نکته، همانا صنعت «ایهام» باشد و خود او چند بار به صراحت یا به کنایه به آن اشاره می‌کند». (رستگار فسایی، ۱۳۵۴: ۱۹). زرین کوب معتقد است: «صنعت عمده او ایهام است، قسمی تردستی زیرکانه که شاعر در آن با یک تیر دو نشان می‌زند و یک لفظ را چنان به کار می‌برد که خواننده معنی نزدیک آن را به خاطر آورد، درحالی که مراد او معنی دورتر است یا برعکس هر دو» (زرین کوب، ۱۳۵۰: ۷۷). پورنامداریان در این زمینه نوشته: «کمتر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان یافت که استعداد و ظرفیت ایهام و ایهام‌آفرینی معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده‌باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۴). به طور کلی باید گفت، حافظ در به کار بردن ایهام، رندی‌های فراوانی نموده است (نک. سبزعلیپور، ۱۳۸۹). جدای از این مطالب که همه آنها به نقش ایهام در شعر حافظ اشاره دارند، تا حال به نقش ایهام در گسترش استعاره مفهومی کمتر توجه شده و یا اصلاً توجهی نشده‌است.

سازوکار ایهام در خلق تصاویر استعاری و گسترش استعاره مفهومی بسیار قابل بررسی است. در زیر فقط سعی می‌شود، تعدادی از ایهام‌های شعر حافظ از این منظر بررسی شود. برای روشن شدن بحث باید گفت که اگر استعاره مفهومی را نوعی کمک گرفتن از یک حوزه عینی و مصداقی برای بیان اموری تقریباً انتزاعی بدانیم، این استعاره‌ها به شکل‌های کنایه،

مجاز، تشخیص و شکل‌های دیگر بیان می‌شود. در شعر حافظ ایهام نقش بسیاری دارد، ایهام علاوه بر اینکه در معنای واقعی خودش به کار می‌رود، برای کمک رساندن به خلق استعاره مفهومی جدید هم نقش بازی می‌کند. به عنوان مثال در بیت زیر:

من گدا هوس سروقامتی دارم که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود (حافظ، ۱۳۶۶: ۱۴۰)

حوزه مبدأ: اعضای بدن انسان و اعمال آنها. مثلاً دست در جیب کردن برای برداشتن پول.

حوزه مقصد اول (یا استعاره اول): ثروتمندی یا سلطنت. (با قرینه دست در جیب کردن و زر و سیم بخشش کردن. در قدیم مخفی کردن پول و زر و سیم در کمر امری رایج بود، حتی امروزه بعضی از زنان ایرانی وقتی دستمال بزرگی به خود می‌بندند، از این کمر بند به عنوان جیب استفاده می‌کنند). نگاشت استعاره اول: پادشاهی دست به کمر رساندن و برداشت زر و سیم و بخشیدن آنهاست.

حوزه مقصد دوم: عشق بازی. (با قرینه دست در کمر کردن یعنی موفق شدن برای دست بردن به کمر معشوق). نگاشت استعاره دوم: عشق‌بازی دست به کمر رساندن معشوق است. با این تفسیر یعنی من گدا و ضعیف را ببین که چگونه هوس دست در کمر زدن کسی را دارم که بسیار قوی و قدرتمند است و برای دست به کمر بردنش باید سیم و زر خرج نمود. حافظ دست در کمر زدن را که جزء استعاره‌های بدنی است، طوری به کار برده است که هم به عشق؛ هم به هم به ثروتمندی و سلطنت ربط دارد.

نکته‌ای که در این جا لازم است ذکر شود، این است که نباید هنگام معنای شعر آن را با گفتمان رایج زمان خود معنی کنیم، آنچه در مورد دست در کمر زدن در این بیت آمده، در کتابهای شرح حافظ، ذکر شده است، یعنی شاه در قدیم وقتی درست در کمر می‌کرد به دو نیت بود یا به شمشیرش دست می‌برد که قهر شاه را می‌رساند و یا به زر و سیم مخفی شده در جیب کمرش اشاره داشت که لطف شاه را می‌رساند. حافظ می‌گوید من گدا با پادشاه سرو قامتی به عشق‌بازی پرداختم که فقط دستش را به قصد زر و سیم به کمر می‌برد نه به قصد شمشیر کشیدن.

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دل‌پذیر افتاد تذر و طرفه من گیرم که چالاک است شاهینم (حافظ، ۱۳۶۶: ۲۲۳)

«نقش زدن» چنان در بیت به کار رفته است که می‌تواند مربوط به دو حوزه خاص باشد.

حوزه مبدأ: نقاشی کردن و تصویر کشیدن با رنگها. حوزه مقصد اول (استعاره اول): شعر گفتن و به‌نظم کشیدن زیبایی‌ها، با قرینه کلام و نظم. نگاشت استعاره اول: شعر گفتن و به نظم کشیدن کلام نقاشی است. حوزه مقصد دوم (استعاره دوم): شکار کردن و صیادی با قرینه تذرو، گرفتن (صید کردن)، و چالاک و شاهین. نگاشت استعاره دوم: شکار کردن نقاشی کردن است (در ادامه ارتباط نقاشی و شکار ذکر خواهد شد).

حافظ با به‌کار بردن عبارت «نقش زدن»، سه حوزه مختلف را به هم متصل کرده‌است، از این سه حوزه یک حوزه اصلی همان حوزه مقصد است که نقاشی کشیدن است این حوزه را به عاریت گرفته تا شعر را به آن همانند کند و در ادامه چون در شکار از نقاشی استفاده می‌شود، شکار را نوعی نقاشی تصور کرده‌است. نگاشت یا چیزی که به این سه حوزه مرتبط می‌شود، این می‌تواند باشد: «شعر گفتن، نقش کشیدن برای به دام انداختن دل‌هاست». دلیل ربط نقش به حوزه شکار این است که در قدیم برای شکار کردن، پرده‌های نقاشی شده و رنگارنگی با خود می‌بردند و پشت پرده نقاشی مخفی می‌شدند، تا زمانی که پرندگان به پرده زیبا و خوش نقش و نگار نزدیک شوند، آنها را شکار کنند. نقش زدن در ادبیات فارسی به معنای دام نهادن به کار رفته‌است (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۲۰).

کس نیست که افتاده آن زلف دو تا نیست در رهگذر کیست که دامی ز بلا نیست
(حافظ، ۱۳۶۶: ۴۴)

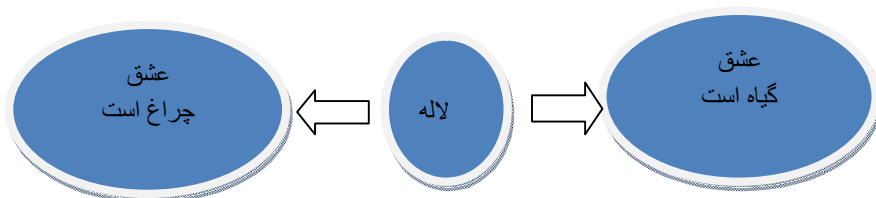
عبارت «افتاده» در این بیت ایهام دارد و در دو معنای «از پای درآمده و عاجز و زبون» و «گرفتار دام شکار شده» آمده‌است.

حوزه مبدأ: بدن‌مندی و اندام‌های بدن است. از پای در آمدن یا از پای افتادن، یعنی ضعیف بودن و به زانو در آمدن، و به زمین نشستن. حوزه مقصد اول (استعاره اول): عشق و عاشقی به قرینه زلف دو تا. نگاشت استعاره اول: عشق به خاک افتادن و ضعیف بودن (در مقابل معشوق) است. حوزه مقصد دوم (استعاره دوم): شکار و صیادی، با قرینه «دام». نگاشت استعاره دوم: عشق اسارت است.

شاعر در بیت بالا ایهام افتاده را طوری به کار برده که «افتاده» از طرفی به حوزه بدن ربط دارد یعنی از پای درآمدن و به زمین خوردن، و از طرفی همه به صید و شکار ربط دارد، یعنی در دام افتاده و اسیر.

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نجید در رهگذار باد نگهبان لاله بود (حافظ، ۱۳۶۶: ۱۳۴)

ایهام در کلمه «لاله» است، شاعر طوری این کلمه را به کار برده است که ایهام مفهومی ساخته و واسطه ترکیب دو حوزه مقصد با هم شده است:



حوزه مبدأ: گیاه، با قرینه کاشتن. حوزه مقصد اول (استعاره اول): عشق و عاشقی. نگاشت استعاره اول: عشق گیاه است. حوزه مقصد دوم (استعاره دوم): چراغ و نور و روشنایی. نگاشت این استعاره: عشق چراغ است.

شاعر کلمه لاله را طوری به کار برده است که از طرفه گیاه فرض شده است، که کاشتنی است، و از طرفی لاله چراغ است، که باید در رهگذر باید مواظب باشیم باد بی‌مهتری بر آن ورزد و گرنه خاموش می‌شود.

۵- نتیجه

استعاره امروزه چنان در گستره زبان‌شناسی، نقد ادبی و مطالعات زبانی ریشه دوانیده که بدون استعاره پرداختن به این زمینه‌های سخت است. بررسی سازوکارهای استعاره و نحوه عملکردش ما را با استعاره بیشتر آشنا می‌کند. قبلاً در مورد ابزارهایی زبانی - بلاغی همچون مجاز، کنایه، تشخیص اشاره شده بود که چگونه به کمک استعاره مفهومی می‌آیند و در ترکیب، شکل‌گیری و حتی گسترش استعاره نقش بازی می‌کنند. در این پژوهش مشخص شد که ایهام نیز همانند موارد بالا، به ترکیب استعاره‌های متفاوت با همدیگر کمک می‌کند. ایهام ابزاری ادبی است، به همین خاطر در زبان روزمره یا اتفاق نمی‌افتد و یا به ندرت اتفاق می‌افتد

که در آن مواقع اسمش را می‌توان ابهام گذاشت. علتی که باعث شده است ابهام در حیطة ادبی باقی بماند و به زبان روزمره نرسد، ماهیت ابهام است، که دو یا چند معنایی و تودرتو است، یعنی در راه رسیدن به معنی مانع ایجاد می‌شود، تا خواننده هر بار به یکی از معانی آن برسد و لذتی هنری کسب نماید. این امر در زبان روزمره امکان‌پذیر نیست، چرا که هر گونه مانعی برای درک معنی در زبان، باعث گسست ارتباط می‌شود. در این مقاله تأکید شد بر اینکه که استعاره مفهومی ادبی با استعاره مفهومی رایج در زبان تفاوت‌هایی دارد، استعاره‌های زبانی استعاره‌هایی اولیه و مقدماتی هستند که همه انسانها به راحتی به آنها دست پیدا می‌کنند و یا از آنها استفاده می‌کنند، اما استعاره‌های مفهومی ادبی کمی دور از دسترس، پیچیده و سخت‌تر از بقیه هستند، یعنی شاعر در خیال خود ارتباط‌هایی بین امور هستی برقرار می‌کند که این گونه ارتباطها در زبان عادی به اتلاف وقت و نیز عدم درک همدیگر منجر می‌شود. شاعران با استفاده از ابهام چندین حوزه را به همدیگر ربط داده و شبکه استعاری مفاهیم را چنان با هم ترکیب می‌کنند و گسترش می‌دهند که درک همه این حوزه‌های مبدأ و مقصد در نگاه اول سخت است و بدان خاطر است که می‌توان گفت شاعرانی که از ابهام‌های قوی‌تر و بیشتر برخوردار باشند، به نوعی درجه شاعر بودنشان بیش از بقیه است.

منابع

- اشتری، بهرام (۱۳۸۵). *این راه بی‌نهایت (واژه‌نما، واژه‌نامه و فرهنگ ترکیبات، تعبیرات و اصطلاحات دیوان حافظ)*، جلد اول، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پوراابراهیم، شیرین، غیاثیان، مریم‌السادات (۱۳۹۲). «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق»، *مجله ادبیات و زبان‌ها، نقد ادبی*، سال ششم، شماره ۲۳، صص ۸۲-۹۵.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، *گمشده لب دریا، تاملی در معنی و صورت شعر حافظ*، چاپ اول تهران: سخن.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین (۱۳۶۶)، *دیوان حافظ*، تصحیح محمد قزوینی - قاسم غنی، تهران: اقبال.
- حق جو، سیاوش (۱۳۹۰)، «سبک هندی و استعاره ابهامی کنایه»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)*، سال چهارم، شماره اول، شماره پیاپی ۱۱، صص ۲۵۵-۲۶۸.
- داد، سیما (۱۳۷۱)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

راستگو، محمد(۱۳۷۹)، ایهام در شعر فارسی، تهران: سروش.

رستگار فسایی، منصور(۱۳۵۴)، مقالاتی درباره زندگی و شعر حافظ (نخستین کنگره جهانی سعدی و حافظ در شیراز)، چاپ اول، شیراز، دانشگاه پهلوی.

زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۵۰). از کوچۀ رندان درباره زندگی و اندیشه حافظ، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.

سبزعلیپور، جهان دوست(۱۳۸۹)، «فهمی از رندی‌های حافظ»، بوستان ادب، سال دوره ۲، شماره ۴، صص ۱۲۷-۱۴۶.

شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۵۸)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع، تهران: فردوس.

شوقی نوبر، احمد(۱۳۸۸)، «تودرتویی صورخیال در شعر حافظ»، فصلنامه تخصصی ادبیات و زبان‌ها (دانشگاه آزاد مشهد)، شماره ۲۳، صص ۵۳-۶۶.

صفوی، کوروش(۱۳۸۳)، از زبان شناسی به ادبیات، جلد دوم شعر، تهران، سوره مهر.

قاسم‌زاده، حبیب‌الله(۱۳۷۹)، استعاره و شناخت، تهران: فرهنگستان.

کوچش، زولتان،(۱۳۹۶)، استعاره مقدمه‌ای کاربردی، ترجمه جهان‌شاه میرزابیگی، چاپ، ویراست دوم، تهران: آگاه.

کوچس، زولتان(۱۳۹۴). استعاره در فرهنگ جهانی‌ها و تنوع، ترجمه نیکتا انتظام، تهران: سپاه‌رود.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک(۱۳۹۵). استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقابرهمی، چاپ دوم، تهران: نشر علم.

یاکوبسن، رومن(۱۳۸۰)، زبان‌شناسی و شعرشناسی، گفتارهایی در زبان‌شناسی، مترجم کوروش صفوی، تهران: نشر علم.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.