گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی مجاز در غزل‌های جامی و نقش آن در آفرینش معنا

محمدرضا کیوانلو شهرستانکی[1]، محمدرضا کیوانلو شهرستانکی[1*]، محمدشریف حسینی[2]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: Mandana.alimi@iau.ac.ir

چکیده

مجاز از برجسته‌ترین شگردهای بیانی در شعر فارسی است که شاعر به یاری آن، از معنای ظاهری واژه‌ها فراتر می‌رود و مفاهیم گسترده‌تر و عمیق‌تری را در قالب الفاظی فشرده و هنرمندانه بیان می‌کند. غزل‌های عبدالرحمن جامی، شاعر برجستهٔ قرن نهم هجری، سرشار از کاربردهای گوناگون مجاز است که در شکل‌دهی به تصاویر شعری، انتقال مفاهیم عرفانی و ایجاد لایه‌های معنایی نقش چشمگیری دارد. پژوهش حاضر با هدف بررسی گونه‌های مجاز در غزل‌های جامی و تبیین نقش آن‌ها در آفرینش معنا انجام شده است. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر بررسی نمونه‌های منتخب از غزل‌های جامی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که جامی با بهره‌گیری از انواع مجاز مرسل، مجاز عقلی و روابط گوناگون مجازی همچون جزئیت و کلیت، سببیت و مسبّبیت، حالیت و محلیت، آلیت و معلولیت، مجاورت و اعتبار ماکان و ما یکون، ظرفیت‌های معنایی زبان شعر را گسترش داده است. در غزل‌های او، مجاز تنها ابزاری برای زیباسازی سخن نیست، بلکه نقش مهمی در انتقال اندیشه‌های عرفانی، بیان تجربه‌های عاشقانه، برجسته‌سازی جمال معشوق و فشرده‌سازی مفاهیم پیچیدهٔ معنوی دارد. بررسی شواهد نشان می‌دهد که بسیاری از مفاهیم انتزاعی مانند عشق، معرفت، وصال، سلوک و حقیقت الهی، به واسطهٔ کاربردهای مجازی در قالب تصاویر محسوس و قابل دریافت عرضه شده‌اند. ازاین‌رو، مجاز در شعر جامی عاملی مؤثر در پیوند میان لفظ و معنا و یکی از عناصر اصلی در آفرینش زیبایی‌شناختی و معنایی غزل‌های او به شمار می‌آید.

کلیدواژگان: *مجاز، غزل، جامی، آفرینش معنا، علم بیان.*

شیوه استناددهی: کیوانلو شهرستانکی، محمدرضا.، کیوانلو شهرستانکی، محمدرضا.، و حسینی، محمدشریف. (۱۴۰۶). بررسی مجاز در غزل‌های جامی و نقش آن در آفرینش معنا. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۵)، ۱-۲۹.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۵ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۰ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۷ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۹ آبان ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ دی ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

A Study of Majāz in Jami's Ghazals and Its Role in the Creation of Meaning

Mohammad Reza Keyvanloo Shahrestanaki[1], Mandana Alimi[2]*, Mohammad Sharif Hoseini[3]

1. Ph.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Ma.C., Islamic Azad University, Mashhad, Iran
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Az.C., Islamic Azad University, Azadshahr, Gorgan, Iran
3. Department of Arabic Language and Literature, Ma.C., Islamic Azad University, Mashhad, Iran
*Corresponding Author's Email: Mandana.alimi@iau.ac.ir

Abstract

Majāz is one of the most prominent rhetorical devices in Persian poetry, enabling poets to transcend the literal meanings of words and express broader and more profound concepts through concise and artistically crafted language. The ghazals of ʿAbd al-Rahman Jami, a distinguished fifteenth-century Persian poet, abound in diverse forms of majāz that play a significant role in shaping poetic imagery, conveying mystical concepts, and creating multiple layers of meaning. The present study aims to examine the various types of majāz in Jami's ghazals and elucidate their role in the creation of meaning. The study employs a descriptive-analytical method and is based on the examination of selected examples from Jami's ghazals. The findings indicate that Jami expanded the semantic capacities of poetic language by employing various forms of metonymic majāz (majāz mursal), rational majāz (majāz ʿaqlī), and diverse figurative relations, including part–whole and whole–part relations, cause–effect and effect–cause relations, content–container and container–content relations, instrumentality and effect, contiguity, and reference to what something formerly was or will subsequently become. In his ghazals, majāz is not merely a device for embellishing discourse; rather, it plays a crucial role in conveying mystical thought, expressing amorous experiences, foregrounding the beloved's beauty, and condensing complex spiritual concepts. An examination of the textual evidence demonstrates that numerous abstract concepts—including love, mystical knowledge, union, spiritual wayfaring, and divine truth—are represented through figurative usages in tangible and perceptible images. Accordingly, majāz in Jami's poetry constitutes an effective means of establishing a connection between expression and meaning and represents one of the principal elements in the aesthetic and semantic construction of his ghazals.

Keywords: *majāz, ghazal, Jami, creation of meaning, rhetoric.*

How to cite: Keyvanloo Shahrestanaki, M. R., Alimi, M., & Sharif Hoseini, M. (2027). A Study of Majāz in Jami's Ghazals and Its Role in the Creation of Meaning. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *5*(5), 1-29.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 25 March 2026
Revise Date: 01 August 2026
Accept Date: 08 August 2026
Initial Publish: 31 October 2026
Final Publish: 22 December 2027

مقدمه

ادبیات فارسی همواره عرصه‌ای برای تجلی اندیشه‌ها، احساسات و تجربه‌های درونی انسان بوده است و شاعران بزرگ این حوزه، با بهره‌گیری از ظرفیت‌های گوناگون زبان، توانسته‌اند مفاهیم گستردهٔ انسانی، عرفانی و عاطفی را در قالبی زیبا و تأثیرگذار بیان کنند. یکی از مهم‌ترین ابزارهای هنری در شکل‌گیری این بیان، فنون بلاغی و به‌ویژه مجاز است که نقش مهمی در گسترش معنای واژگان و ایجاد ارتباط میان معنای ظاهری و مفهوم موردنظر شاعر دارد. مجاز، با انتقال واژه از معنای حقیقی به معنای غیرحقیقی بر اساس روابطی مشخص، امکان بیان مفاهیمی را فراهم می‌سازد که گاه در زبان مستقیم قابل‌انتقال نیستند. ازاین‌رو، بررسی کارکردهای مجاز می‌تواند راهی برای شناخت شیوه‌های آفرینش معنا در متون ادبی باشد.

عبدالرحمن جامی (۱۴۱۴–۱۴۹۲م) از برجسته‌ترین شاعران و عارفان دورهٔ تیموری است که آثار او، به‌ویژه غزل‌هایش، بازتاب‌دهندهٔ پیوند میان اندیشه‌های عرفانی، تجربه‌های عاشقانه و ظرافت‌های هنری زبان فارسی است. غزل‌های جامی از نظر بهره‌گیری از عناصر بلاغی، تصاویر خیال‌انگیز و بیان نمادین، جایگاهی ویژه در میان آثار غنایی فارسی دارند. او با استفاده گسترده از ظرفیت‌های زبان، مفاهیم پیچیدهٔ عرفانی همچون عشق، معرفت، فنا، وصال و سلوک را در قالب تصاویری محسوس و دلنشین عرضه کرده است. در این میان، مجاز یکی از مهم‌ترین شگردهایی است که به شعر او امکان می‌دهد میان جهان محسوس و مفاهیم انتزاعی پیوند برقرار کند.

کاربرد مجاز در غزل‌های جامی تنها به زیبایی‌آفرینی محدود نمی‌شود، بلکه این عنصر بلاغی در ساخت معنا و انتقال اندیشه‌های شاعر نقشی اساسی دارد. گاه شاعر با ذکر جزء، کل را اراده می‌کند؛ گاه از سبب، مسبب را به ذهن متبادر می‌سازد و گاه مفاهیم انتزاعی را همچون موجوداتی دارای کنش و حرکت به تصویر می‌کشد. این شیوه‌های بیانی سبب می‌شوند که مخاطب با لایه‌های پنهان شعر ارتباط برقرار کند و از سطح ظاهری واژه‌ها به معانی عمیق‌تر دست یابد.

بررسی مجاز در غزل‌های جامی از این منظر اهمیت دارد که نشان می‌دهد چگونه یک شگرد بلاغی می‌تواند فراتر از نقش آرایشی، در فرایند تولید و گسترش معنا مشارکت کند. تحلیل انواع مجاز مرسل و مجاز عقلی و روابط مختلف میان واژه و معنای اراده‌شده، زمینه‌ای برای شناخت دقیق‌تر ساختار هنری غزل‌های جامی فراهم می‌آورد. همچنین، این بررسی روشن می‌سازد که شاعر چگونه با انتخاب واژگان و ایجاد روابط مجازی، تجربه‌های عرفانی و عاطفی خود را به‌صورتی هنرمندانه و اثرگذار بیان کرده است.

پژوهش حاضر با هدف بررسی گونه‌های مجاز در غزل‌های جامی و تبیین نقش آن‌ها در آفرینش معنا انجام شده است. در این پژوهش، ضمن شناسایی نمونه‌های مختلف مجاز در غزل‌های منتخب جامی، تلاش می‌شود روابط مجازی، کارکردهای معنایی و تأثیر آن‌ها در شکل‌گیری تصاویر شعری و انتقال مفاهیم بررسی شود. نتایج این بررسی می‌تواند نشان دهد که مجاز در شعر جامی نه‌تنها عنصری بلاغی، بلکه ابزاری خلاقانه برای گسترش افق‌های معنایی و افزایش ظرفیت هنری زبان شعر است.

پرسش‌های پژوهش

۱. گونه‌های مجاز در غزل‌های جامی کدام‌اند؟

۲. روابط مجازی در غزل‌های جامی چگونه به کار رفته‌اند؟

۳. مجاز چه نقشی در آفرینش معنای غزل‌های جامی دارد؟

روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. داده‌های پژوهش از میان غزل‌های عبدالرحمن جامی و با تمرکز بر نمونه‌های دارای کاربرد مجاز گردآوری شده است. در این بررسی، شواهد شعری بر اساس مباحث علم بیان و گونه‌های مجاز، به‌ویژه مجاز مرسل و مجاز عقلی، تحلیل شده‌اند. سپس، روابط مجازی و

نقش آن‌ها در انتقال مفاهیم و آفرینش معنا بررسی شده است. هدف پژوهش، تبیین کارکردهای زیبایی‌شناختی و معنایی مجاز در ساختار غزل‌های جامی است.

پیشینهٔ تحقیق

مؤذنی، علی‌محمد؛ کرمی، لیلا، (1) در مقاله‌ای با نام «تحلیل بلاغی ناز و نیاز در غزلیات جامی» که در نشریهٔ مطالعات زبانی بلاغی به چاپ رسیده است، با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی به بررسی مفاهیم ناز و نیاز در غزلیات جامی و نقش آن‌ها در ساختار معنایی و زیبایی‌شناختی شعر او پرداخته‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد این دو مفهوم، رابطهٔ عاشق و معشوق را در دو ساحت عشق زمینی و عرفانی سامان می‌دهند. پژوهش همچنین نشان می‌دهد که جامی با بهره‌گیری از استعاره، تضاد، کنایه و طباق، این مفاهیم را به عناصر معناساز بدل کرده است. در نهایت، تفاوت جلوه‌های ناز و نیاز در عشق آسمانی و زمینی، از ویژگی‌های مهم هنری و سبکی غزل‌های جامی دانسته شده است.

قزلسفلی، زهرا؛ شعبانی، اکبر؛ فاضلی، حمد، (2) در مقاله‌ای با نام «بررسی ارتباط خدا و انسان در مصیبت‌نامهٔ عطار و هفت‌اورنگ جامی» که در نشریهٔ پژوهش‌های اعتقادی کلامی به چاپ رسیده است، به بررسی رابطهٔ خدا و انسان در مصیبت‌نامهٔ عطار و هفت‌اورنگ جامی می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که این رابطه از دغدغه‌های اساسی هر دو عارف بوده و در آثارشان به شیوه‌های گوناگون بازتاب یافته است. پژوهش همچنین بیان می‌کند که این ارتباط گاه از زبان شاعر و گاه از زبان شخصیت‌های داستانی مطرح می‌شود و به متن عمق عاطفی و معنوی می‌بخشد. در نهایت، صمیمیت و جسارت بیانی این دو شاعر، رابطهٔ عاشقانهٔ انسان با پروردگار را به‌عنوان عالی‌ترین نوع ارتباط برجسته کرده است.

قزلسفلی، زهرا؛ شعبانی، اکبر؛ فاضلی، محمد، (3) در مقاله‌ای با نام «ارتباط خدا با انسان در آثار جامی» که در نشریهٔ زبان و ادب فارسی به چاپ رسیده است، با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی، رابطهٔ خدا با انسان را در آثار جامی بررسی می‌کند. این پژوهش جامی را شخصیتی جامع‌الاطراف می‌داند که فهم ابعاد فکری و عرفانی او نیازمند دقت و آشنایی با علوم گوناگون است. یافته‌ها نشان می‌دهد که رابطهٔ خدا با انسان در شعر جامی از سه مسیر وحی و آیات انفسی و آفاقی، خلقت و هدایت، و ابتلا و آزمایش تبیین می‌شود. در نهایت، این سه شیوهٔ ارتباطی بازتاب‌دهندهٔ ساختار ذهنی و جهان‌بینی عرفانی جامی دربارهٔ نسبت خداوند و انسان دانسته شده است.

بهرامی‌نیا، هاشم؛ عباسی، فرزاد؛ نوروز، دکتر مهدی؛ ضیا خدادادیان، دکتر محبوبه، (4) در مقاله‌ای با نام «بررسی آرای جامی دربارهٔ «نبوت خاصه» در دیوان اشعار با رویکرد به مبانی علم کلام اسلامی» که در نشریهٔ جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی به چاپ رسیده است، با روش توصیفی ـ تحلیلی، دیدگاه‌های کلامی جامی دربارهٔ نبوت خاصه را بررسی کرده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که جامی بیش از همه از مبانی کلام شیعی و تا حدودی از آرای اشعری و معتزلی بهره گرفته و به مکتب خاصی وابسته نبوده است. همچنین، برتری و خاتمیت پیامبر اسلام (ص)، معراج، معجزات و شفاعت از مهم‌ترین محورهای اندیشهٔ او معرفی شده است.

مبانی نظری

بلاغت

بلاغت از بنیادی‌ترین دانش‌های مرتبط با زبان ادبی است و در سنت بلاغی اسلامی، جایگاهی اساسی در شناخت شیوه‌های تأثیرگذاری کلام دارد. سکاکی در تعریف بلاغت می‌گوید: «بلوغ المتکلم فی تأدیة المعانی حدّاً له اختصاص بتوفیه خواصّ التراکیب حقّها و إیراد التشبیه و المجاز و الکنایة علی وجهها». از این تعریف واضح می‌شود که بلاغت در نظر او تنها شامل علم معانی و بیان است (5).

اهمیت تعریف سکاکی در این است که بلاغت را صرفاً زیبایی لفظی نمی‌داند، بلکه آن را توانایی رساندن معنا از راه ترکیب

درست و کاربرد هنرمندانهٔ ابزارهای بیانی می‌شمارد. از این منظر، مجاز یکی از عناصر اصلی بلاغت است؛ زیرا شاعر از راه آن، معنا را مستقیم بیان نمی‌کند، بلکه آن را در ساختاری فشرده، تأویلی و هنری عرضه می‌کند.

همایی دربارهٔ تاریخ شکل‌گیری بلاغت می‌نویسد: «از جمله علوم و صناعاتی است که بعد از اسلام تألیف و تدوین شد و در ابتدا هر سه فن معانی، بیان و بدیع به هم آمیخته بود؛ اما تدریجاً از هم جدا گشته و هرکدام به‌عنوان فنی مخصوص نامیده شده» (6).

این دیدگاه نشان می‌دهد که بلاغت در آغاز، دانشی یکپارچه دربارهٔ زیبایی و کارکرد زبان ادبی بوده است. جدا شدن معانی، بیان و بدیع سبب شد هر بخش، قلمرو مشخص‌تری پیدا کند و بحث از مجاز نیز به‌تدریج در علم بیان جایگاه مستقل‌تری بیابد.

همایی در کتاب معانی و بیان نیز بلاغت را بیشتر صفت کلام و متکلم می‌داند، نه صفت کلمه. او می‌نویسد: «بلاغت در مورد مسائل و متکلم واقع می‌شود. بلاغت را صفت کلمه نمی‌آورند، برخلاف فصاحت که گفتیم صفت کلمه و کلام و متکلم است. بعضی گفتند بلاغت معرفت حذف و اختصار است؛ بعضی گفتند بلاغت معرفت مواضع فصل و وصل است. خلاصه، اکثر ادبا بلاغت را به این معنی تعریف کردند که معانی بسیار را در لفظ کم جای بدهند. بلاغت این است که جامهٔ لفظ بر اندام مقصود زیبنده و رسا باشد، نه کوتاه و بلند؛ یعنی مقصود را در کمترین و زیباترین الفاظ بیان کند. گوینده‌ای که بتواند معانی بسیار را در کوتاه‌ترین الفاظ زیبا ادا کند، هنری مافوق بلاغت به خرج داده است» (7).

در این تعریف، عنصر ایجاز و تناسب میان لفظ و معنا برجسته است. این نکته برای تحلیل مجاز در غزل‌های جامی اهمیت دارد؛ زیرا مجاز غالباً باعث می‌شود شاعر با واژه‌ای محدود، شبکه‌ای گسترده از معنا، عاطفه و تصویر را به ذهن خواننده منتقل کند.

تعریف و جایگاه مجاز در علم بیان

مجاز یکی از مباحث بنیادی علم بیان است و به کاربرد واژه در غیر معنای حقیقی، با وجود قرینه و بر پایهٔ نوعی رابطه میان معنای حقیقی و مجازی، گفته می‌شود. این شگرد بلاغی امکان می‌دهد که شاعر یا نویسنده، مفاهیم گسترده و پیچیده را در قالب لفظی فشرده و اثرگذار بیان کند. ازاین‌رو، مجاز در شعر فارسی از مهم‌ترین ابزارهای آفرینش زیبایی، ایجاز و چندلایگی معنا به شمار می‌آید.

شمیسا در تعریف مجاز تأکید می‌کند که «در ادبیات مرسوم است که واژه‌ها و جمله‌ها را در معنای اصلی به کار نبرند، اما اولاً باید قرینه‌ای به‌دست دهند تا مقصود آنان فهمیده شود و ثانیاً باید بین معنای اولی (حقیقی) و ثانوی (مجازی) لفظ رابطه‌ای وجود داشته باشد. در علم بیان، به این رابطه «علاقه» می‌گویند» (8).

این تعریف نشان می‌دهد که مجاز صرفاً جایگزینی یک واژه با واژهٔ دیگر نیست، بلکه سازوکاری دقیق برای هدایت ذهن مخاطب از معنای مستقیم به معنای مقصود است.

تجلیل نیز مجاز را این‌گونه می‌نامد: «مصدر میمی به معنی گذشتن و عبور کردن یا زمان و مکان آن است و در اصطلاح اهل فن بیان، کاربرد لفظ در غیر معنی نخستین خود است، با غیر علاقهٔ مشابهت و با قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ حقیقی شود» (9).

در این نگاه، مجاز بر پایهٔ عدول از معنای اولیه شکل می‌گیرد و همین عدول، متن را از سطح گزارش ساده فراتر می‌برد و آن را به‌سوی تأویل و ظرافت معنایی سوق می‌دهد.

جرجانی مجاز را «گوهری» از گوهرهای بلاغت می‌خواند: «مجاز گوهری است از گوهرهای گران‌بهای بلاغت که گوینده، بلیغ و نویسنده می‌تواند از این نوع استعمال سرمایه بگیرد و کلام را موافق طبع و ذوق، بر اساس یک هدف عالی قرار بدهد و در عین حال زیبا آورده و معنی را هم به ذهن شنونده نزدیک سازد» (10).

این تعریف، جنبهٔ هنری و اثرگذار مجاز را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که ارزش آن فقط در انتقال معنا نیست، بلکه در شیوهٔ انتقال و تأثیر آن بر مخاطب نیز هست.

از سوی دیگر، شمیسا مجاز را محدود به زبان ادبی نمی‌داند و یادآور می‌شود که زبان به‌طورکلی در طول تاریخ از انواع مجاز سرشار شده است و معانی ثانوی بسیاری یافته است. «مجاز از مهم‌ترین، گسترده‌ترین و پیچیده‌ترین مباحث بلاغی است. اهمیت این آرایه از این روست که هم در معانی به کار می‌رود (مجاز عقلی) و هم در بیان (مجاز مرسل)؛ به‌علاوه، مجاز زیرساخت استعاره است که خود از مباحث گستردهٔ بلاغت است. مجاز منحصر به زبان ادبی نیست و در زبان گفتاری نیز کاربرد فراوان دارد. همه زبان‌ها از انواع مجاز است. هزاران سال است که از تاریخ زبان گذشته است و در طی این مدت، لغات، معانی ثانوی متعدد یافته‌اند» (8).

بنابراین، مجاز تنها یک صنعت ادبی نیست، بلکه یکی از سازوکارهای بنیادین زبان در تولید معناست و در غزل فارسی، به‌ویژه در شعر جامی، نقشی اساسی در فشرده‌سازی معنا و گسترش افق تأویل دارد.

غزل

غزل یکی از مهم‌ترین قالب‌های سنتی شعر فارسی است که هم از حیث ساختار صوری و هم از نظر ظرفیت معنایی، جایگاهی ممتاز در ادبیات فارسی دارد. شمیسا در تعریف اصطلاحی آن می‌نویسد: «در اصطلاح، قالبی سنتی در شعر پارسی است که حدوداً هفت بیت متحدالوزن دارد. بیت اول غزل، مطلع، هم‌قافیه است و مصراع دوم سایر ابیات نیز دارای قافیهٔ یکسان‌اند» (11).

این تعریف نشان می‌دهد که غزل بر نظمی موسیقایی و ساختاری استوار است؛ نظمی که به فشردگی بیان و تمرکز عاطفی آن یاری می‌رساند.

از نظر لغوی نیز دهخدا غزل را به معنای «سخن گفتن با زنان، عشق‌بازی نمودن، بازی کردن با محبوب» دانسته است (12).

این معنای لغوی بیانگر آن است که غزل از آغاز با قلمرو عشق، عاطفه و خطاب صمیمانه پیوند داشته و همین پیوند، در سیر ادبی آن به گسترش مضامین عاشقانه و عرفانی انجامیده است.

در کنار این دو بُعد، عالی نیز بر توان هنری غزل تأکید می‌کند و می‌نویسد: «غزل بهترین صنایع لفظی و معنوی و عالی‌ترین معانی و احساسات بشری را در خود جای می‌دهد» (13).

بر این اساس، غزل نه‌تنها قالبی برای بیان احساس، بلکه عرصه‌ای مناسب برای تجلی شگردهای بلاغی و آفرینش لایه‌های گوناگون معناست. از همین رو، بررسی مجاز در غزل‌های جامی می‌تواند نشان دهد که این قالب چگونه ظرفیت‌های بلاغی زبان را در خدمت انتقال معنا و تأثیر عاطفی قرار می‌دهد.

جامی

محبتی در معرفی جامی می‌نویسد که: «نورالدین عبدالرحمان بن احمد، شاعر، ادیب و صوفی نامدار قرن پانزدهم میلادی که در منطقهٔ جام به دنیا آمد، از طرف پدر نسبش به محمد بن حسین شیبانی می‌رسد. او از ۱۳سالگی همراه پدرش به هرات رفت و در آنجا اقامت گزید و در آن زمان به جامی شهرت یافت. در آغاز ورودش به هرات، در مدرسهٔ بازار خوش و سپس مدرسهٔ نظامی به آموختن علم ادب پرداخت. سپس، در ۲۰سالگی برای فراگیری بیشتر به سمرقند رفت و در درس هیئت قاضی‌زادهٔ رومی حاضر شد. در سمرقند، در رشته‌های علوم اسلامی نظیر تفسیر، حدیث و سیره و نیز در موسیقی و فن معما تبحر یافت. او چند سال در آنجا ماند و پس از ۱۴۴۶م به هرات بازگشت. او در میانسالی با نوهٔ مرادش، سعدالدین کاشری، ازدواج کرد و صاحب ۴ پسر شد. هوش سرشار، حافظهٔ قوی، وارستگی، عزت نفس، استغنا، ساده‌زیستی، خیرخواهی، ظرافت طبع و بذله‌گویی از صفات برجستهٔ جامی بود. سلامتی جامی بعد از ۶۰سالگی چندان خوب

نبود و وی در پی یک بیماری چهارروزه در سال ۱۴۹۲م درگذشت» (14).

این گزارش، تصویری مستند از زندگی، تحصیل و جایگاه اجتماعی جامی به دست می‌دهد و نشان می‌دهد که شخصیت او در پیوند با مراکز مهم علمی و فرهنگی روزگارش شکل گرفته است. همین پشتوانهٔ علمی و عرفانی، در غزل‌های او نیز به‌صورت تلفیق دانش، ذوق و تجربهٔ معنوی بازتاب یافته است.

حکمت نیز با اشاره به نظر برخی محققان اروپایی، جامی را شخصیتی ممتاز در تاریخ ادبیات ایران معرفی می‌کند و بر این نکته تأکید دارد که او هم شاعری بزرگ، هم محققی توانا و هم عارفی برجسته بوده است:

«جامی نه‌تنها از لحاظ شعر و شاعری، بلکه از جنبهٔ تحقیق و فضایل علمی نیز مسلماً صاحب قریحهٔ سرشار و دانش بسیار است» (15).

اهمیت این داوری در آن است که جایگاه جامی را نه‌فقط در حوزهٔ شعر، بلکه در قلمرو دانش و عرفان نیز تثبیت می‌کند. از همین رو، فهم شعر او بدون توجه به پشتوانهٔ فکری و عرفانی‌اش ممکن نیست و بسیاری از دقایق زبانی و بلاغی غزل‌هایش در همین بستر قابل‌تبیین است.

مؤتمن بر این باور است که: «غزل‌های جامی مطالب و مضامین عاشقانه و عارفانه را توأمان داراست. در واقع، غزلیات او مشتمل بر مباحث عرفان در نغمهٔ عشق است. غزل‌های جامی مطالب و مضامین عاشقانه و عارفانه را توأمان داراست. در واقع، غزلیات او مشتمل بر مباحث عرفان در نغمهٔ عشق است. جامی نیز مانند مولوی که در اوج غلیان عشق بر آن است که انسان را از اسارت عقل برهاند، در جان او شراره‌ای از نور مطلق زبانه می‌کشد و همهٔ زوایای اندیشهٔ او را روشن می‌کند» (16).

این نکته از مهم‌ترین ویژگی‌های غزل جامی پرده برمی‌دارد؛ یعنی پیوند میان زبان عشق و اندیشهٔ عرفانی. در چنین ساختاری، بسیاری از تعبیرهای شعری دووجهی می‌شوند و مجاز نیز به یکی از ابزارهای اصلی برای انتقال هم‌زمان معناهای عاشقانه و اشاری بدل می‌شود.

تحلیل

گونه‌های مجاز در غزل‌های جامی

گونه‌های مجاز در غزل‌های جامی نشان‌دهندهٔ تنوع شیوه‌های بیانی این شاعر در انتقال معناست. جامی با بهره‌گیری از انواع مجاز، میان معنای ظاهری واژه‌ها و مفاهیم عمیق‌تر ارتباط برقرار می‌کند. بررسی این گونه‌ها، نقش مجاز را در ساختار هنری و معنایی غزل‌های او آشکار می‌سازد.

مجاز مرسل

مجاز مرسل، کاربرد واژه در معنایی غیر از معنای حقیقی آن است که میان دو معنا رابطه‌ای غیر از شباهت وجود دارد. این نوع مجاز در شعر جامی با روابطی مانند جزئیت، سببیت، محلیت و مجاورت دیده می‌شود. شاعر از این شگرد برای ایجاز، تصویرسازی و انتقال مفاهیم عمیق بهره می‌گیرد. «مجاز مرسل یکی از مباحث عمدهٔ فن بیان در کتب بلاغی قدیم و جدید است که تفاوت چشمگیری در تعریف آن از گذشته تا حال به چشم نمی‌خورد. ارسطو مجاز را عبارت از آن می‌داند که اسم چیزی را بر چیز دیگر نقل کنند» (17).

هرکس که هست جرعه‌کش جام لعل توست
گر شیخ پارساست و گر رند می‌پرست
(18)

«جام لعل» مجاز از شراب عشق و معرفت الهی است و «لعل» نیز به لب معشوق اشاره دارد. شاعر با ذکر جام، حقیقت عشق را اراده می‌کند و نشان می‌دهد که همگان از فیض جمال محبوب بهره‌مندند. این مجاز، معنا را موجز ساخته و فضای عرفانی شعر را تقویت کرده است.

لاله قدح باده و گل شاهد رعناست

گلبانگ‌زنان مرغ چمن مطرب گویاست

(18)

در این بیت، «قدح باده» به‌جای خود باده به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ ظرف و مظروف (محلیت) است. شاعر ظرف را ذکر می‌کند، اما مقصود شراب و نشاط حاصل از آن است. این کاربرد، فضای سرزندگی و شادمانی بهار را با بیانی موجز و هنرمندانه القا می‌کند. مجاز، تصویر طبیعی را به تجربه‌ای عاطفی و زیباشناختی تبدیل کرده و به فشردگی معنا یاری رسانده است. در نتیجه، خواننده با کمترین واژه، معنایی گسترده را دریافت می‌کند.

به کف پیالهٔ لعل است لاله را، یعنی

پیاله گیر که از می نه وقت پرهیز است

(18)

در این بیت، «پیاله» به‌جای شراب درون آن به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ ظرف و مظروف است. شاعر با ذکر ظرف، مقصود اصلی، یعنی شراب و نشاط حاصل از آن، را اراده می‌کند. این کاربرد، بیان را موجزتر ساخته و فضای شاد و بهاری شعر را تقویت می‌کند. همچنین، پیوند میان طبیعت و بزم را به شیوه‌ای هنرمندانه برقرار می‌سازد. مجاز در اینجا، افزون بر ایجاز، به آفرینش تصویری دلنشین و پویا کمک کرده است. «اغلب مجازهای مرسل تک‌تأویلی است. مجازهای تک‌تأویلی در همان خوانش اولیه به‌سرعت فاش می‌شوند و در خوانش‌های مختلف تأویل مشابهی دارند؛ ازاین‌رو، عمر زیبایی‌شناختی و دامنهٔ تأثیر مجاز مرسل به همان سرعتی که معنای آن حاصل می‌شود، به پایان می‌رسد و منجمد و فرسوده می‌شود. چنین صناعاتی کم‌عمرترند، زود مبتذل و رنج‌نما می‌شوند و سرانجام به نشانهٔ زبانی ثابت و خشک و تک‌معنا بدل می‌شوند» (19).

به عزت باش با دل‌های عالی‌همت، ای خواجه

که گر افتی ز بام آسمان، بهتر کزین دل‌ها

(18)

در این بیت، «دل‌ها» مجاز از صاحبان دل، یعنی انسان‌های بلندهمت و وارسته، است. شاعر به‌جای نام بردن از اشخاص، مهم‌ترین ویژگی آنان را ذکر می‌کند و از طریق جزء، کل را اراده می‌نماید. این شیوهٔ بیان، ضمن ایجاد ایجاز، ارزش معنوی صاحبان همت را برجسته می‌کند. همچنین، توجه مخاطب را به فضیلت باطنی انسان‌ها معطوف می‌سازد و از سطح ظواهر فراتر می‌برد. به همین دلیل، مجاز نقشی مؤثر در انتقال پیام اخلاقی بیت ایفا کرده است.

چو افتد مشکلی جامی، به ساقی گوی چون حافظ

چو افتد مشکلی جامی، به ساقی گوی چون حافظ

(18)

در این بیت، «ساقی» تنها به معنای ساقی بزم نیست، بلکه مجاز از مرشد، محبوب یا فیض‌بخش الهی است که گره‌های سالک را می‌گشاید. شاعر با استفاده از این تعبیر، مفهومی عرفانی را در قالب شخصیتی آشنا و نمادین بیان می‌کند. این مجاز، لایه‌های معنایی شعر را گسترش داده و امکان برداشت‌های متعدد را فراهم می‌آورد. همچنین، پیوند میان سنت غزل عرفانی و اندیشهٔ جامی را استوارتر نشان می‌دهد و بر زیبایی هنری پایان غزل می‌افزاید.

دستم از جور رقیب است ز دامان حبیب

کوته، ای کاش، رسیدی به گریبان رقیب

(18)

در این بیت، «دامان» و «گریبان» هر دو مجاز از حمایت، وابستگی و رابطهٔ شخصی هستند و در معنای حقیقی لباس به کار نرفته‌اند. شاعر با ذکر این اجزا، رابطهٔ خود با محبوب و دشمن را بیان می‌کند و مفاهیم عاطفی را در قالب الفاظی ملموس عرضه می‌دارد. این مجاز، بیان را موجز و در عین حال اثرگذار ساخته و شدت حسرت و اعتراض عاشق را نشان می‌دهد. همچنین، پیوند میان مفاهیم ذهنی و تصاویر عینی را استوارتر می‌کند.

مجاز عقلی

مجاز عقلی نوعی اسناد غیرحقیقی است که در آن، فعل یا صفت به چیزی نسبت داده می‌شود که فاعل حقیقی آن نیست. در این شیوه، شاعر آثار و نتایج یک پدیده را به خود آن نسبت می‌دهد. جامی از مجاز عقلی برای جان‌بخشی به مفاهیم انتزاعی و ایجاد تصاویر پویا استفاده کرده است. «مجاز عقلی یا اسناد مجازی، اسناد فعل به فاعل غیرحقیقی است که در ادبیات به‌وفور دیده می‌شود» (8).

حسنت از خط رونق دیگر گرفت

شیوهٔ عاشق‌کشی از سر گرفت

(18)

در این بیت، «حسن» به‌عنوان یک امر انتزاعی، فاعل فعل «رونق گرفتن» و «از سر گرفتن» معرفی شده است؛ در حالی که فاعل حقیقی این دگرگونی، ظهور «خط» (موی تازه‌روییده بر چهرهٔ معشوق) و تأثیر آن بر جلوهٔ ظاهری اوست. شاعر افزایش زیبایی و آغاز دوبارهٔ شیوهٔ دلربایی را به خودِ «حسن» نسبت داده است. این اسناد از نوع مجاز عقلی است؛ زیرا حسن به‌طور حقیقی نمی‌تواند کاری انجام دهد، بلکه سبب پیدایش این حالت است. جامی با این کاربرد، زیبایی را موجودی پویا و فعال تصویر می‌کند و به مفهوم حسن، جنبهٔ تشخص و حرکت می‌بخشد.

شد به خوبی جلوه‌گر طاووس قدس

روضهٔ فردوس زیر پر گرفت

(18)

در این بیت، «روضهٔ فردوس» به‌گونه‌ای تصویر شده که گویی می‌تواند «زیر پر گرفتن» را انجام دهد؛ در حالی که در واقع، زیبایی و شکوه معشوق است که به باغ بهشت تشبیه شده و بر آن سایه افکنده است. نسبت دادن عمل «گرفتن» به «روضهٔ فردوس» نوعی اسناد مجازی ایجاد کرده است. جامی با این شیوه، رابطهٔ میان جمال انسانی و زیبایی‌های بهشتی را تقویت می‌کند. این مجاز عقلی سبب می‌شود که فضای شعر از سطح توصیف ظاهری فراتر رود و به‌سوی تصویرسازی عرفانی حرکت کند.

گفتی که شاد زی که نمردی ز هجر من

در راه عشق مردن از این زیستن به است

(18)

در این بیت، «عشق» به‌عنوان عاملی معرفی شده که انسان را به مرگ یا زندگی می‌رساند؛ در حالی که عشق به‌صورت حقیقی نمی‌تواند سبب مرگ شود. مرگ در راه عشق، حاصل شدت احساس و فداکاری عاشق است. شاعر مفهوم انتزاعی عشق را دارای قدرت کنشگری نشان می‌دهد. این مجاز عقلی باعث می‌شود عشق همچون نیرویی زنده و اثرگذار در سرنوشت انسان تصویر شود. جامی از این طریق، ارزش معنوی فدا شدن در مسیر عشق را برجسته می‌کند.

در لباس شیشه تا می جلوه‌گر شد، کم گذاشت

خلعت تقوا و توبه بر مسلمانی درست

(18)

در این بیت، «می» به‌عنوان موجودی معرفی شده که می‌تواند «جلوه‌گر شود» و «کم بگذارد». در حقیقت، این ویژگی از خود شراب نیست، بلکه از تأثیر آن بر انسان و رفتار او ناشی می‌شود. جامی اثر می را به خودِ آن نسبت داده است. این نوع اسناد، مجاز عقلی است؛ زیرا فعل به سبب به‌جای صاحب اثر نسبت داده شده است. شاعر با این شیوه، تقابل میان ظاهر زاهدانه و جذبهٔ رندانه را برجسته می‌کند.

ساقیا، دور فلک منشور عید آورده است

ماه نو میخانه را زرین کلید آورده است

(18)

در این بیت، «دور فلک» و «ماه نو» به‌عنوان فاعل فعل «آوردن» معرفی شده‌اند؛ در حالی که زمان و ماه به‌صورت حقیقی توانایی آوردن منشور عید یا کلید میخانه را ندارند. مقصود شاعر آن است

که فرارسیدن عید و ظهور هلال ماه نو، زمینه‌ساز شادی و گشایش فضای میخانه شده است. این نوع اسناد، مجاز عقلی است؛ زیرا اثر و نتیجه به سبب آن نسبت داده شده است. جامی با این شیوه، طبیعت و گردش روزگار را همچون موجودی فعال و اثرگذار تصویر می‌کند و فضای جشن و سرور را برجسته می‌سازد.

روابط مجازی در غزل‌های جامی

روابط مجازی، پیوندهایی هستند که میان معنای حقیقی و معنای اراده‌شده در مجاز مرسل برقرار می‌شوند. این روابط سبب انتقال معنا از سطح ظاهری واژه به مفاهیم گسترده‌تر می‌گردند. در غزل‌های جامی، این روابط نقش مهمی در ایجاد تصاویر و بیان اندیشه‌های عرفانی دارند.

مجاز بر پایهٔ رابطهٔ جزئیت و کلیت

در این نوع مجاز، شاعر جزء یک پدیده را ذکر می‌کند، اما کل آن را اراده می‌کند یا برعکس. کاربرد اعضای بدن، مانند چشم، لب و رخ، به‌جای تمام وجود محبوب از نمونه‌های رایج این رابطه است. این شیوهٔ بیان موجب ایجاز و برجسته‌سازی ویژگی‌های موردنظر شاعر می‌شود. «بدین معنا که می‌توان به‌دلالت تضمّن، کل را در معنای جزء، یا جزء را در معنای کل، به‌کار برد» (8).

خواستم خواهم از آن لب به دعا دشنامی
حاجت من چو روا گشت، چه حاجت به دعا

(18)

در این بیت، «لب» به‌جای معشوق آمده و مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت ایجاد کرده است. شاعر با ذکر یکی از اعضای محبوب، تمام وجود او را اراده می‌کند و بر جذابیت کلام می‌افزاید. این مجاز، توجه مخاطب را بر سرچشمهٔ سخن و لطف معشوق متمرکز می‌کند و ارزش کلام محبوب را برجسته می‌سازد. در نتیجه، بیان شاعر هم موجزتر می‌شود و هم از نظر عاطفی تأثیر بیشتری می‌یابد.

شد نسخ خط یاقوت اکنون همه رعنایان
تعلیم خط از لعلت گیرند به مکتب‌ها

(18)

در این بیت، «لعل» به‌جای لب معشوق و در نهایت به‌جای خود معشوق به کار رفته است و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت به شمار می‌آید. شاعر با ذکر یکی از برجسته‌ترین جلوه‌های زیبایی محبوب، همهٔ وجود او را اراده می‌کند. این مجاز، زیبایی و فصاحت سخن معشوق را برجسته ساخته و منشأ تعلیم و کمال معرفی می‌کند. بدین‌ترتیب، بیان شاعر هم فشرده‌تر شده و هم از نظر هنری جلوه‌ای چشمگیر یافته است.

در وصف خطت نو کرد آیین سخن جامی
ذوقی دگر است، آری، اشعار مجدد را

(18)

در این بیت، «خط» (خط چهره یا خط سبز رخسار) به‌جای تمام چهره و در نهایت به‌جای خود معشوق به کار رفته است و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت به شمار می‌آید. شاعر با ذکر یکی از اجزای معشوق، همهٔ زیبایی او را اراده می‌کند و نوآوری خویش را در وصف آن نشان می‌دهد. این مجاز، ضمن ایجاد ایجاز، توجه مخاطب را بر برجسته‌ترین جلوهٔ جمال معشوق متمرکز می‌سازد و به لطافت و زیبایی بیان می‌افزاید.

دست‌بوس دوست جامی برنمی‌آید ز دست
پای در راه طلب نه، دولت پابوس را

(18)

در این بیت، «دست» و «پا» به‌جای تمام وجود انسان به کار رفته‌اند و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت هستند. شاعر با ذکر این اعضا، فروتنی، خدمت و سلوک عاشقانه را به تصویر می‌کشد. این مجاز، مفهوم اخلاص و طلب را با بیانی موجز و مؤثر منتقل می‌کند و مخاطب را به حرکت در مسیر عشق فرا می‌خواند. کاربرد جزء به‌جای کل، بر جنبه‌های عاطفی و عرفانی کلام افزوده و آن را تأثیرگذارتر ساخته است.

مبار، ای ابر، روز گشت آن چابک‌سوار آخر
که دیده بر ره است از دیرباز امیدواران را
(18)

در این بیت، «دیده» به‌جای شخص منتظر به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت است. شاعر با ذکر چشم، تمام وجود مشتاقان را اراده می‌کند و انتظار طولانی آنان را به‌گونه‌ای محسوس بازمی‌نمایاند. این مجاز، شدت اشتیاق و چشم‌به‌راهی را در قالب تصویری موجز و تأثیرگذار منتقل می‌کند. کاربرد جزء به‌جای کل، بار عاطفی بیت را افزایش داده و مخاطب را با حال‌وهوای انتظار همراه می‌سازد.

دیگران را شاد دار، ای جان، به وصل خود که من
عاشق غمخواره‌ام، جز غم نمی‌سازد مرا
(18)

در این بیت، «جان» به‌جای تمام وجود معشوق به کار رفته و مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت را پدید آورده است. شاعر با خطاب قرار دادن «جان»، همهٔ شخصیت محبوب را اراده می‌کند و صمیمیت و شدت دلبستگی خود را نشان می‌دهد. این مجاز، بیان را فشرده‌تر و عاطفه را عمیق‌تر کرده است. همچنین، توجه مخاطب را بر ارزش و جایگاه معشوق متمرکز می‌سازد.

تا گل تتق غنچه ز رخسار گشاده‌ست
نرگس همه‌تن چشم شده بهر تماشاست
(18)

در این بیت، «چشم» به‌جای تمام وجود نرگس آمده و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت است. شاعر با برجسته کردن مهم‌ترین ویژگی گل نرگس، آن را سراسر چشم و بینایی معرفی می‌کند. این مجاز، تصویر طبیعت را زنده و پویا ساخته و حس انتظار و نظاره را به خواننده منتقل می‌کند. همچنین، با فشرده‌سازی بیان، نقش چشم در ادراک زیبایی‌های بهار را برجسته می‌سازد. بدین‌ترتیب، مجاز به آفرینش تصویری لطیف و تأثیرگذار کمک کرده است.

هوای مطرب گل‌چهره کن که گیسوی چنگ
به دست زهره‌جبینان عجب دل‌آویز است
(18)

در این بیت، «دست» به‌جای تمام وجود نوازندگان به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت است. شاعر با ذکر عضوی از بدن، حضور کامل نوازندگان را اراده کرده و حرکت و مهارت آنان را برجسته می‌سازد. این مجاز سبب می‌شود تصویر موسیقی و طرب، زنده‌تر و عینی‌تر در ذهن مخاطب شکل گیرد. همچنین، بیان را از اطاله دور کرده و بر لطافت موسیقایی بیت افزوده است. بدین‌ترتیب، مجاز در خدمت زیبایی تصویر و فشردگی بیان قرار گرفته است.

مجاز بر پایهٔ رابطهٔ سببیت و مسبّبیت

در این رابطه، شاعر سبب را به‌جای مسبب یا مسبب را به‌جای سبب به کار می‌برد. این شگرد باعث می‌شود ارتباط میان علت و نتیجه در قالبی هنری و فشرده بیان شود. جامی از این نوع مجاز برای انتقال مفاهیم عرفانی و عاطفی بهره برده است. «سبب و مسبّب از علاقه‌های مجاز مرسل است و در آن، یکی از دو امر به‌هم‌پیوسته به‌جای دیگری به کار می‌رود؛ یعنی سبب (علت) ذکر می‌شود و مسبّب (معلول) اراده می‌گردد، یا برعکس، مسبّب آورده می‌شود و مراد سبب آن است. در این نوع مجاز، رابطهٔ میان معنای حقیقی و معنای مجازی، رابطه‌ای علّی و ملازمتی است؛ به‌گونه‌ای که ذهن از یکی به دیگری منتقل می‌شود. بنابراین، هرگاه گوینده نام علت را بیاورد، اما مقصودش معلول باشد، یا نام معلول را ذکر کند، اما علت را در نظر داشته باشد، از علاقهٔ سبب و مسبّب بهره گرفته است» (8).

ما نداریم مشامی که توانیم شنید
ورنه هر دم رسد از گلشن وصلت نفحات
(18)

«نفحات» در این بیت مجاز از آثار و برکات وصال الهی است. شاعر به‌جای خودِ فیض الهی، اثر آن را بیان می‌کند و از این طریق، لطافت تجربهٔ عرفانی را نشان می‌دهد. این مجاز، دریافت حقیقت را وابسته به آمادگی روح می‌داند و موجب تعمیق معنای عرفانی شعر می‌شود.

ذوقی رسد از نامهٔ تو روز فراقم
کز نامهٔ طاعت نرسد روز قیامت

(18)

در این بیت، «نامه» به‌جای پیام، لطف و یاد محبوب به کار رفته است؛ یعنی شاعر سبب را ذکر کرده و مقصود، اثر و محتوای آن است. دریافت نامه در حقیقت کنایه از رسیدن عنایت و مهر معشوق است که جان عاشق را شادمان می‌سازد. این مجاز سبب می‌شود مفهوم محبت و دلدادگی با بیانی کوتاه و تأثیرگذار منتقل شود. همچنین، ارزش پیام محبوب را از پاداش اعمال اخروی نیز برتر نشان می‌دهد و بر عمق عاطفی شعر می‌افزاید.

مخور شراب غرور از صفای مشرب عیش
که سیل‌خیز حوادث کدورت‌انگیز است

(18)

در این بیت، «شراب غرور» مجاز از حالت غرور و مستی ناشی از کامیابی است و شاعر سبب را به‌جای اثر روانی آن به کار برده است. این تعبیر نشان می‌دهد که غرور، انسان را از صفای زندگی دور می‌کند و زمینه‌ساز سقوط اوست. مجاز، هشدار اخلاقی شاعر را با زبانی فشرده و تأثیرگذار بیان کرده و میان لذت زودگذر و فرجام آن پیوند برقرار می‌سازد. همچنین، مخاطب را به اعتدال و هوشیاری فرا می‌خواند و لایه‌ای حکمی به شعر می‌بخشد.

بیا، ای کرده احیای ممات هر دل مرده
چه باشد سایه بر ما مردگان اندازی احیاناً

(18)

در این بیت، «دل مرده» مجاز از انسان غافل و دور از حقیقت است. شاعر حالت و اثر غفلت را به‌صورت مرگ دل بیان می‌کند و حیات معنوی را نتیجهٔ عنایت پیر یا محبوب می‌داند. رابطهٔ میان مرگ دل و بی‌خبری از حقیقت سبب شده است این تعبیر بار عرفانی و تربیتی پیدا کند. مجاز، مفهوم هدایت را با زبانی کوتاه و تصویری منتقل می‌کند و تأثیر معنایی بیت را افزایش می‌دهد.

پاک می‌کردم اشک خویش ز رخ
غرق خون ساخت آستین مرا

(18)

در این بیت، «آستین» به‌جای اشک خونین و اثر گریه‌های پیاپی به کار رفته است؛ زیرا آستین وسیلهٔ پاک کردن اشک است و شاعر از سبب، ارادهٔ مسبّب کرده است. این مجاز، شدت اندوه عاشق را بدون بیان مستقیم نشان می‌دهد و تصویری ملموس از رنج او می‌آفریند. همچنین، رابطهٔ میان اشک، خون و آستین، فضای تراژیک شعر را تقویت می‌کند. جامی با این بیان، از یک رابطهٔ مجازی برای انتقال عاطفهٔ عمیق بهره گرفته و تأثیر احساسی بیت را افزایش داده است.

جمعه جمعیت دل کی دهد آن را که بود
گوش بر انکر اصوات ز الحان خطیب

(18)

در این بیت، «الحان خطیب» مجاز از موعظه و سخن اوست. شاعر به‌جای محتوای سخن، آهنگ و صوت آن را ذکر می‌کند و از سبب، ارادهٔ مسبّب می‌نماید. این مجاز، بی‌اثر بودن وعظ ظاهری بر دل عاشق را به شکلی موجز و هنرمندانه بیان می‌کند. همچنین، تقابل میان شور عشق و موعظهٔ رسمی را برجسته ساخته و بر عمق فکری بیت می‌افزاید. این شیوهٔ بیان، از ظرفیت مجاز برای انتقال اندیشه بهره می‌گیرد.

مجاز بر پایهٔ رابطهٔ حالیت و محلیت

در این نوع مجاز، حال یا چیزی که در مکان قرار دارد به‌جای محل یا مکان به کار می‌رود. شاعر با استفاده از این رابطه، مفاهیم انتزاعی را در قالب مکان‌ها و فضاهای محسوس بیان می‌کند. این شیوه به تقویت تصویر و فضای عاطفی شعر کمک می‌کند. «مجاز حال و محلیت از گونه‌های مجاز مرسل است که در آن، واژه نه در معنای حقیقی خود، بلکه بر پایهٔ رابطهٔ حال و محل به کار می‌رود؛ یعنی یا محل ذکر می‌شود و حال اراده می‌گردد، یا حال ذکر می‌شود و محل اراده می‌شود. به بیان دیگر، میان لفظ و معنای مجازی، علاقهٔ هم‌جایی و دربرگیری برقرار است؛ زیرا «حال» در «محل» قرار می‌گیرد و «محل» جایگاه «حال» است. ازاین‌رو، گاه نام مکان، ظرف یا جایگاه می‌آید، اما مقصود چیزی است که در آن قرار دارد و گاه برعکس، نام حال یا چیزی که در محل است ذکر می‌شود، اما مراد خود محل است» (8).

هر شب افروخته از آتش دل مشعله‌ها

رود از کوی غمت سوی عدم قافله‌ها

(18)

در این بیت، «کوی غم» به‌جای حضور و عالم وابسته به معشوق آمده و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر با ذکر مکان، مقصود خود، یعنی رنج و دلبستگی به معشوق، را القا می‌کند. این کاربرد، شدت اندوه و سرگشتگی عاشق را در قالب تصویری پویا و تأثیرگذار نشان می‌دهد. مجاز، فضای عاطفی شعر را تقویت کرده و حرکت «قافله‌ها» به‌سوی نیستی را نمادی از فرسودگی عاشق می‌سازد. بدین‌سان، بیان شاعر موجز و در عین حال عمیق و تأثیرگذار است.

با تو یک دم بخت من همدم نمی‌سازد مرا

در حریم وصل تو محرم نمی‌سازد مرا

(18)

در این بیت، «حریم وصل» به‌جای خود وصال و حضور در پیشگاه معشوق به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر مکان را ذکر کرده، اما مقصود حالت قرب و وصال است. این مجاز، مفهوم انتزاعی وصال را در قالب فضایی ملموس بیان می‌کند و حس محرومیت عاشق را تشدید می‌سازد. کاربرد آن، علاوه بر ایجاز، بر تأثیر عاطفی و معنایی بیت افزوده است.

از ندای تو درافتاد صدایی به حرم

خاست صد نعرهٔ لبیک ز اهل عرفات

(18)

در این بیت، «عرفات» به‌جای حاجیان حاضر در عرفات آمده و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر مکان را ذکر می‌کند، اما مقصود افراد حاضر در آن مکان است. این مجاز، تصویر را فشرده‌تر کرده و شکوه دعوت الهی را با بیانی موجز و اثرگذار نشان می‌دهد. همچنین، فضای قدسی شعر را تقویت می‌کند.

ما ز آستان میکده گشتیم سربلند

یارب، ز موج فتنه مبادش اساس پست

(18)

«آستان میکده» به‌جای محفل عشق و طریقت عرفانی آمده و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر مکان را ذکر می‌کند، اما مقصود حقیقت عرفانی و اهل آن است. این مجاز، مقام عشق را برتر از زهد ظاهری معرفی کرده و مفاهیم عرفانی را در قالب تصویری ملموس بیان می‌کند.

از آتش دل سر به فلک برده علم، بین

بر خاک شهید غمت این است علامت

(18)

در این مصرع دوم، «خاک» به‌جای صاحب خاک، یعنی عاشق شهید راه عشق، آمده و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر محل دفن را ذکر می‌کند، اما مقصود شخص عاشقی است که در راه محبت جان باخته است. این شیوهٔ بیان، ضمن ایجاد ایجاز، احترام و قداست مقام عاشق را برجسته می‌سازد. همچنین، فضای

حماسی و عرفانی شعر را تقویت کرده و مرگ در راه عشق را نشانهٔ کمال معرفی می‌کند.

بودم به خواب خوش که رسید از حریم دیر
پیری که رشحهٔ قدحش رشک کوثر است

(18)

در این بیت، «حریم دیر» به‌جای اهل دیر یا پیر مغان آمده و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر مکان را ذکر می‌کند، اما مقصود شخصیت معنوی برخاسته از آن فضاست. این مجاز، فضای رمزآلود عرفانی را تقویت کرده و ورود پیر را به‌صورت قدسی و تأثیرگذار نشان می‌دهد. همچنین، با حذف تصریح به شخص، بیان فشرده‌تر و هنری‌تر شده است. بدین‌ترتیب، مجاز به تعمیق فضای سلوکی و عرفانی غزل کمک می‌کند.

چو هر منزل که لیلی کرده جا، کعبه‌ست مجنون را
به قصد کعبه مجنون را چه حاجت قطع منزل‌ها

(18)

در این بیت، «منزل» به‌جای شخص لیلی و محل حضور او به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر مکان را ذکر می‌کند، اما مقصود محبوبی است که آن مکان را قداست بخشیده است. این کاربرد، شدت دلبستگی مجنون را به زیبایی نشان می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که هر جایگاه لیلی برای او حکم کعبه را دارد. مجاز، ضمن فشرده‌سازی معنا، فضای عاشقانه و قدسی بیت را تقویت کرده و بر تأثیر عاطفی آن افزوده است.

بس که سودم به راه ناقهٔ تو
بین چو زانوی او جبین مرا

(18)

«راه ناقه» در این بیت مجاز از مسیر وصال و حرکت به‌سوی معشوق است. شاعر مکان را ذکر می‌کند، اما مقصود سلوک عاشقانه و استمرار بندگی در مسیر محبوب است. این مجاز، با تصویر پیشانی پینه‌بسته، شدت فروتنی و اخلاص عاشق را نشان می‌دهد و مفهوم انتزاعی بندگی را به‌صورتی محسوس عرضه می‌کند. همچنین، موجب ایجاز و انسجام معنایی بیت شده و فضای عرفانی آن را تقویت می‌کند.

مجاز بر پایهٔ رابطهٔ آلیت و معلولیت

در این رابطه، ابزار و وسیله به‌جای اثر یا نتیجه‌ای که از آن حاصل می‌شود به کار می‌رود. شاعر با ذکر وسیله، معنای گسترده‌تری، مانند تأثیر، قدرت یا عمل، را اراده می‌کند. این کاربرد موجب فشردگی بیان و افزایش قدرت تصویرپردازی می‌شود. «عضوی از بدن را بگویند و به‌دلالت التزام، کنش آن را اراده کنند» (8).

مپسند ز قتل من آزار بر آن ساعد
یک تیغ زن از غمزهٔ خون‌ریز چو من صد را

(18)

در این بیت، «غمزه» به‌جای اثر آن، یعنی کشتن و دل‌ربایی، به کار رفته و مجاز مرسل با رابطهٔ آلیت را پدید آورده است. شاعر عامل تأثیرگذار را ذکر می‌کند و مقصود، نتیجهٔ حاصل از آن است. این کاربرد، قدرت نگاه معشوق را در قالب تصویری فشرده و هنرمندانه نشان می‌دهد. مجاز، شدت تأثیر عاطفی نگاه محبوب را برجسته ساخته و بر زیبایی و تأثیرگذاری بیت افزوده است.

کاسهٔ می خور که خواهد کاسهٔ سر خاک خورد
بود نقش کاسهٔ زر این سخن کاووس را

(18)

در این بیت، «کاسه» به‌جای محتوای آن، یعنی شراب، به کار رفته است و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت محسوب می‌شود. شاعر با ذکر ظرف، مظروف را اراده کرده و مخاطب را به بهره‌گیری از فرصت زندگی فرا می‌خواند. این مجاز، علاوه بر ایجاز، بر ناپایداری دنیا و ضرورت بهره‌مندی از لحظهٔ حال تأکید می‌کند. بدین‌سان، بیان شاعر فشرده‌تر و اثرگذارتر شده است.

سزد کز بی‌کسی چون من عنان دوستی پیچد
بتی کو بسته‌فتراک بیند شهریاران را

(18)

در این بیت، «عنان» به‌جای اختیار و زمام دوستی به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ آلیت است. شاعر با ذکر ابزار، مفهوم سلطه و اختیار را اراده می‌کند و بر قدرت معشوق در جذب دل‌ها تأکید می‌ورزد. این مجاز، بیان را موجزتر و تصویر را زنده‌تر ساخته است. همچنین، نشان‌دهندهٔ تسلط کامل محبوب بر عاشقان و حتی شهریاران است.

جامی، به پای خم چو سبو سر بنه که چرخ
خواهد به سنگ حادثه این کاسه را شکست

(18)

در این بیت، «خم» و «سبو» به معنای حقیقی به کار نرفته‌اند، بلکه مجاز از سرچشمهٔ معرفت و وجود سالک هستند. همچنین، «سنگ حادثه» مجاز از حوادث روزگار است که عامل نابودی جسم انسان می‌شود. شاعر با این بیان، ناپایداری دنیا و ضرورت فروتنی در برابر حقیقت را یادآور می‌شود. مجاز، معنا را فشرده‌تر و تصویر را تأثیرگذارتر ساخته است.

زن خدنگ دگرم بر جگر ریش که نیست
جگر ریش مرا طاقت درمان طبیب

(18)

در این بیت، «خدنگ» مجاز از درد و رنجی است که از سوی معشوق بر عاشق وارد می‌شود. شاعر ابزار را ذکر کرده و اثر آن، یعنی زخم و اندوه عاشق، را اراده می‌کند. این رابطهٔ مجازی، شدت تأثیر عشق را به‌صورت تصویری ملموس نشان می‌دهد و درمان‌ناپذیری این درد را برجسته می‌سازد. استفاده از این مجاز، زبان شعر را فشرده‌تر کرده و بر قدرت القای احساس می‌افزاید. بدین‌سان، رابطهٔ آلیت در خدمت انتقال تجربهٔ عاشقانه قرار گرفته است.

مجاز بر پایهٔ رابطهٔ اعتبار ماکان و مایکون

این نوع مجاز بر اساس ارتباط میان گذشته و آینده یا جایگاه پیشین و حاصل آن شکل می‌گیرد. در این شیوه، شاعر چیزی را به اعتبار موقعیت یا نتیجهٔ آن به کار می‌برد. این کاربرد، مفاهیم ارزشی و معنوی را با بیانی غیرمستقیم منتقل می‌کند. «ماکان یعنی آنچه بود و مایکون یعنی آنچه خواهد بود. علاقهٔ گذشته و آینده، یا بوده و بودنی، به‌دلالت التزام است.

الف. ماکان: اسم و صفت سابق کسی یا چیزی را بگوییم و حال کنونی او را اراده کنیم؛ مثلاً به انسان «خاک» یا «مشتی آب و گل» بگوییم، با این اعتبار که خلقت او از آب و گل بوده است؛ یا به شراب، «سرکه» یا «آب انگور» بگوییم.

مایکون: اسم و صفت آتی کسی یا چیزی را بگوییم و حال کنونی او را اراده کنیم؛ از قبیل اطلاق «دکتر» به دانشجوی طب یا «سروان» به ستوان» (8).

اگر بودی کمال اندر نویسایی و خوانایی
چرا آن قبلهٔ کل نانویسا بود و ناخوانا

(18)

در این بیت، «قبلهٔ کل» مجاز از پیامبر اسلام (ص) است و شاعر به‌جای نام ایشان، وصفی را به کار می‌برد که حاصل جایگاه و منزلت ایشان است. این کاربرد بر اساس اعتبار منزلت و شأن شخصیت شکل گرفته و از بیان مستقیم پرهیز کرده است. مجاز، احترام و عظمت پیامبر را افزایش داده و در عین حال، کلام را فشرده و هنری ساخته است. همچنین، استدلال شاعر را در رد برتری دانش ظاهری، استوارتر و تأثیرگذارتر جلوه می‌دهد.

سر باختن به خاک رهش دولتی قوی‌ست
خوش‌مقبلی که دولت آتش میسر است

(18)

در این بیت، «خاک ره» مجاز از آستان و مقام محبوب است، نه صرف خاک مسیر. ارزش و قداست این خاک از انتساب آن به

معشوق ناشی می‌شود و شاعر مکان را به اعتبار منزلت صاحب آن به کار برده است. این مجاز، نهایت فروتنی عاشق را نشان می‌دهد و مفهوم بندگی را در قالب تصویری محسوس عرضه می‌کند. همچنین، بر ارزش معنوی وصال و خدمت به محبوب تأکید می‌ورزد.

مران از کوی خود همچون سگ بیگانه جامی را
که دارد آشنایی قدیمی با سگ کویت

(18)

در این بیت، «کوی» مجاز از آستان، درگاه و حضرت محبوب است و ارزش آن به اعتبار انتسابش به معشوق شکل می‌گیرد. شاعر با ذکر مکان، مقصود خود را که قرب و وابستگی به محبوب است، بیان می‌کند. این کاربرد، مفهوم وفاداری و دلبستگی را در قالب تصویری ساده، اما عمیق، عرضه کرده و از تصریح مستقیم پرهیز می‌کند. بدین‌سان، مجاز ضمن حفظ ایجاز، بر بار عاطفی و عرفانی بیت نیز می‌افزاید.

مجاز بر پایهٔ رابطهٔ مجاورت

در مجاز مبتنی بر مجاورت، دو مفهوم به دلیل نزدیکی و همراهی با یکدیگر، جایگزین هم می‌شوند. شاعر با استفاده از این رابطه، از یک واژه برای اشاره به مفهوم مرتبط با آن بهره می‌گیرد. این شیوه سبب ایجاد پیوندهای تصویری و معنایی در شعر می‌شود.

خواهم اندر عالمی دیگر ز هجرت خانه ساخت
دیگر آب و خاک این عالم نمی‌سازد مرا

(18)

در این بیت، «آب و خاک» مجاز از جهان مادی و زندگی دنیوی است. شاعر با ذکر دو عنصر مجاور و سازندهٔ جهان، همهٔ مظاهر دنیوی را اراده می‌کند. این کاربرد، مفهوم دل‌کندن از دنیا را با زبانی موجز و تصویری بیان کرده و گرایش سالک به جهانی فراتر را نشان می‌دهد. مجاز، انتقال معنا را فشرده‌تر و تأثیرگذارتر ساخته است.

به وفای تو درآمیخت چنان آب و گلم
که دمد بعد وفات از گل من بوی وفا

(18)

«آب و گل» در این بیت مجاز از وجود و سرشت انسان است. شاعر با ذکر عناصر تشکیل‌دهندهٔ انسان، تمام حقیقت وجودی خویش را اراده می‌کند. این مجاز، مفهوم وفاداری را با آفرینش انسان پیوند می‌دهد و نشان می‌دهد که وفا با ذات عاشق عجین شده است. کاربرد این تعبیر، بر ایجاز و زیبایی بیان افزوده است.

درده زلال خضر که رفت آن‌که گفتمی
زهد مرا اساس چو سد سکندر است

(18)

در این بیت، «زلال خضر» مجاز از آب حیات و معرفت جاودانه است و به معنای آب ظاهری محدود نمی‌شود. شاعر با بهره‌گیری از این تعبیر، عشق و معرفت را در برابر زهد خشک قرار می‌دهد و ارزش سلوک عاشقانه را برجسته می‌سازد. این مجاز از رهگذر پیوند ذهنی میان خضر و آب حیات شکل گرفته و بار فرهنگی و عرفانی بالایی دارد. همچنین، سبب می‌شود مفهوم جاودانگی معنوی در قالب تصویری آشنا و موجز بیان شود. بدین‌سان، مجاز به غنای معنایی و زیبایی هنری شعر می‌افزاید.

چشمهٔ آب حیاتی تو و عالم ظلمات
نیست جز خضروشان را ز تو امکان نصیب

(18)

در این بیت، «آب حیات» مجاز از فیض، معرفت و حیات معنوی است که بر اساس پیوند فرهنگی آن با داستان خضر شکل گرفته است. شاعر از این تعبیر برای بیان نقش نجات‌بخش معشوق بهره می‌گیرد و حقیقت عرفانی را در قالب تصویری آشنا عرضه می‌کند. این مجاز، ضمن حفظ ایجاز، لایه‌های معنایی شعر را گسترش داده و ارتباط میان سنت دینی و عرفانی را تقویت می‌کند. در نتیجه،

مخاطب مفهوم حیات روحانی را از رهگذر این تصویر مجازی بهتر درک می‌کند.

گوی معنبر است زنخدان او ز خط
کز وی حریم بزم حریفان معطر است

(18)

در این بیت، «خط» به اعتبار مجاورت با چهرهٔ معشوق، منشأ انتشار عطر و دل‌انگیزی معرفی شده است؛ در حالی که معطر شدن بزم در حقیقت از زیبایی و حضور معشوق ناشی می‌شود. شاعر اثر را به یکی از اجزای نزدیک و وابسته به معشوق نسبت می‌دهد و از رابطهٔ مجاورت بهره می‌گیرد. این شیوه، تصویر را طبیعی‌تر و هنری‌تر ساخته و بر تأثیر عاطفی آن می‌افزاید. مجاز، زیبایی چهرهٔ محبوب را در قالب تصویری فشرده و خیال‌انگیز بازمی‌آفریند.

همانا آیت سجده‌ست خط از مصحف رویت
که هرکش خواند، آرد سجده در محراب ابرویت

(18)

در این بیت، «مصحف روی» و «محراب ابرو» بر پایهٔ مجاورت میان اجزای چهرهٔ معشوق و عناصر مقدس شکل گرفته‌اند. شاعر با انتقال مفاهیم دینی به سیمای محبوب، رابطه‌ای ذهنی و فرهنگی میان آن‌ها برقرار می‌کند. این مجاز، قداست جمال معشوق را برجسته ساخته و خواننده را به درک معنایی فراتر از ظاهر الفاظ هدایت می‌کند. همچنین، فضای عرفانی بیت را غنی‌تر و تصویر آن را ماندگارتر می‌سازد.

کارکردهای مجاز در آفرینش معنا

مجاز در غزل‌های جامی نقشی فراتر از آرایه‌ای ادبی دارد و به‌عنوان ابزاری برای تولید معنا عمل می‌کند. این شگرد به شاعر امکان می‌دهد مفاهیم گسترده را در قالب زبان فشرده و هنری بیان کند. کارکردهای مجاز، پیوند میان زیبایی‌شناسی و اندیشه را در شعر جامی آشکار می‌سازد.

انتقال مفاهیم عرفانی

مجاز در شعر جامی وسیله‌ای برای بیان مفاهیم پیچیدهٔ عرفانی، مانند عشق الهی، معرفت و سلوک، است. شاعر با استفاده از واژه‌های مجازی، معانی معنوی را در قالب تصاویر محسوس عرضه می‌کند. این ویژگی سبب افزایش عمق و تأویل‌پذیری غزل‌های او می‌شود. «صوفیان مواد و مسئله دائماً در زبان شعر و سنت ادبی برای بیان تجربه‌های خود یافتند. فروعی سنتی شرقی همه امکانات لازم را برای اندیشه‌های صوفیان تدارک دیده بود. شعر به‌زودی به بزرگ‌ترین رسالهٔ صوفیان بدل گردید» (19).

نام او گنج‌نامهٔ لاهوت
گنج پنهان غیب از او پیدا

(18)

در این بیت، «نام» به‌جای «مسمّا» (ذات الهی) به کار رفته و از این طریق، شاعر قداست اسم الهی را با حقیقت ذات پیوند می‌دهد. مجاز سبب می‌شود مفهوم انتزاعی تجلی اسماء الهی در قالبی فشرده و قابل‌دریافت بیان شود. همچنین، «گنج پنهان» اشاره‌ای به حقیقت غیب و ذات الهی دارد که از طریق اسماء آشکار می‌شود. این شیوهٔ بیان، مخاطب را از لفظ به معنا و از ظاهر به باطن رهنمون می‌سازد. بدین‌ترتیب، مجاز در انتقال اندیشه‌های عرفانی و وحدت‌گرایانه نقشی مؤثر ایفا می‌کند.

همه اسما مظاهر ذات‌اند
همه اشیا مظاهر اسما

(18)

کاربرد «اسما» در این بیت فراتر از معنای لغوی آن است و به تجلیات و صفات الهی دلالت می‌کند. شاعر با این بیان، رابطهٔ میان ذات، اسماء و عالم هستی را بر اساس اندیشهٔ وحدت وجود تبیین می‌کند. مجاز، مفاهیم پیچیدهٔ عرفانی را در ساختاری موجز و تأثیرگذار عرضه کرده است. ازاین‌رو، مخاطب از رهگذر الفاظ

محدود به دریافت معانی گستردهٔ عرفانی هدایت می‌شود. این فشردگی معنایی، از ویژگی‌های برجستهٔ زبان عرفانی جامی است.

از بس که گرفتاران مردند به کوی تو
بادش همه جان باشد، خاکش همه قالب‌ها
(18)

در این بیت، «کوی» به‌جای حضور و آستان معشوق به کار رفته و مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت شکل گرفته است. شاعر مکان را ذکر می‌کند، اما مقصود، صاحب مکان و فضای معنوی وابسته به اوست. این کاربرد، مقام قدسی معشوق را برجسته کرده و مرگ عاشقان را به فنای عارفانه در آستان محبوب پیوند می‌دهد. مجاز، مفهومی عرفانی را در قالب تصویری موجز و تأثیرگذار عرضه می‌کند.

واقف از سرّ خرابات جز آن مست نشد
که به میخانه برآورد چو جامی چله‌ها
(18)

در این بیت، «خرابات»، «مست» و «میخانه» همگی در معنایی فراتر از مفهوم ظاهری خود به کار رفته‌اند و به عالم جذبه، معرفت و سلوک عرفانی دلالت دارند. شاعر با استفاده از این مجازها، تجربهٔ عرفانی را در قالب نمادهای رایج ادب صوفیانه بیان می‌کند. این شیوه، مفاهیم دشوار عرفانی را با بیانی فشرده و تأثیرگذار به مخاطب منتقل می‌سازد. همچنین، مجاز سبب ایجاد لایه‌های معنایی متعدد و تعمیق پیام عرفانی شعر شده است. ازاین‌رو، نقش اصلی آن در این بیت، انتقال تجربهٔ شهودی و معنوی است.

ز جام نیم‌خورد او کجا یک جرعه تا بینی
چو عهد من شکسته توبهٔ پرهیزگاران را
(18)

در این بیت، «جام» و «جرعه» در معنایی فراتر از مفهوم ظاهری خود به کار رفته‌اند و مجاز از فیض، معرفت و جذبهٔ عشق الهی هستند. شاعر نشان می‌دهد که حتی اندک بهره‌ای از این شراب معنوی، پرهیزگاران را از ظاهر زهد فراتر می‌برد. این کاربرد، مفاهیم عرفانی را با بیانی فشرده و نمادین به مخاطب منتقل می‌کند. مجاز در اینجا وسیله‌ای برای بیان تأثیر عمیق عشق بر سلوک انسان است.

ای صفات تو نهان در تتق وحدت ذات
جلوه‌گر ذات تو از پردهٔ اسما و صفات
(18)

در این بیت، «اسما و صفات» به‌جای تجلیات الهی و مظاهر شناخت خداوند به کار رفته‌اند و مجاز، مفاهیم عرفانی را در قالبی فشرده بیان کرده است. شاعر رابطهٔ میان ذات و صفات الهی را با زبانی رمزی و موجز نشان می‌دهد و مخاطب را به درک وحدت وجود رهنمون می‌سازد. بدین‌ترتیب، مجاز در خدمت انتقال اندیشه‌های عرفانی و الهی قرار گرفته است.

با من ز سعد و نحس مزن دم که خط جام
حرز امانم از خطر چرخ و اختر است
(18)

در این بیت، «خط جام» مجاز از فال، آگاهی باطنی و معرفتی است که از جام حاصل می‌شود و به معنای ظاهری خطوط جام نیست. شاعر با این تعبیر، معرفت برخاسته از عشق را وسیلهٔ رهایی از تأثیر سعد و نحس و گردش افلاک معرفی می‌کند. مجاز، مفهومی انتزاعی را در قالب تصویری ملموس عرضه کرده و بر جنبهٔ عرفانی شعر افزوده است. همچنین، این کاربرد نشان‌دهندهٔ برتری معرفت شهودی بر باورهای رایج دربارهٔ تأثیر ستارگان است. ازاین‌رو، مجاز در انتقال اندیشهٔ عرفانی و تقویت لایهٔ معنایی بیت نقشی اساسی دارد.

تصویرسازی عاطفی

مجاز با تبدیل احساسات درونی به تصاویر بیرونی، به بیان عواطف عاشقانه و انسانی کمک می‌کند. شاعر از این شگرد برای نمایش رنج، اشتیاق، وصال و فراق بهره می‌گیرد. در نتیجه، احساسات شاعرانه برای مخاطب ملموس‌تر و تأثیرگذارتر می‌شود. «تصویر

مجازی حاصل کشف رابطه با ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد. تصویر مجازی، برخلاف تصویر ساده، تک‌بعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفهٔ شاعرانه با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی می‌آفرینند که در عالم خارج سابقه ندارد و سرشار از تازگی و قرابت و شگفتی است» (19).

گر به تیغ تو جدا شد سرم از تن، چه غم است
غم از آن است که از تیغ تو افتاد جدا
(18)

«تیغ» در این بیت به‌جای صاحب تیغ، یعنی معشوق، به کار رفته و مجاز مرسل با رابطهٔ آلیت را پدید آورده است. شاعر به‌جای اشارهٔ مستقیم به معشوق، ابزار او را ذکر می‌کند تا شدت دلباختگی و رضایت از جان‌باختن در راه محبوب را نشان دهد. این شیوهٔ بیان، عاطفهٔ عاشقانه را عمیق‌تر و تأثیرگذارتر می‌سازد. مجاز همچنین سبب فشردگی و قدرت تصویر در انتقال احساس عاشق می‌شود.

ریزم ز مژه کوکب بی‌ماه‌رخت شب‌ها
تاریک‌شبی دارم با این همه کوکب‌ها
(18)

در این بیت، «مژه» به‌جای اشک و گریستن به کار رفته و با مجاز مرسل، رابطهٔ میان عضو و عمل را تداعی می‌کند. شاعر با ذکر مژه، بار عاطفی گریه و اندوه فراق را بدون تصریح مستقیم منتقل می‌سازد. این شیوهٔ بیان، تصویر اشک‌هایی را که همچون ستارگان می‌درخشند، در ذهن مخاطب مجسم می‌کند. مجاز، ضمن ایجاد ایجاز، شدت اندوه عاشق را با زبانی تصویری و تأثیرگذار بازنمایی کرده است.

رنج بی‌حاصل مبین در نبض عاشق، ای طبیب
نیست دستی بر مریض عشق جالینوس را
(18)

در این بیت، «نبض» به‌جای خود عاشق و حالت درونی او به کار رفته و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت است. شاعر با ذکر نبض، همهٔ وجود عاشق را اراده می‌کند و شدت بیماری عشق را نشان می‌دهد. این مجاز، رنج عاشق را در قالب تصویری ملموس و پزشکی بیان کرده و تأثیر عاطفی بیت را افزایش داده است. همچنین، ناتوانی جالینوس، درمان‌ناپذیری عشق را برجسته می‌سازد.

سمند ناز جولان ده، به ره گو کشته شو جامی
اگر ضایع شود موری، چه نقصان شهسواران را
(18)

در این بیت، «مور» به‌جای عاشق ناتوان و «شهسوار» به‌جای معشوق بلندمرتبه به کار رفته و از طریق مجاز، تفاوت جایگاه آن دو به تصویر کشیده شده است. شاعر با این بیان، حقارت خویش را در برابر عظمت محبوب نشان می‌دهد و احساس فروتنی و فداکاری را برجسته می‌سازد. مجاز، تصویر عاطفی بیت را تقویت کرده و پیام عاشقانه را با بیانی کوتاه و اثرگذار منتقل می‌کند. این کاربرد، از ویژگی‌های برجستهٔ زبان غنایی و عرفانی جامی است.

صد خارم از فراق تو در پای دل شکست
وز گلشن وصال تو نامد گلی به دست
(18)

«گلشن وصال» مجاز از عالم وصال و سعادت عاشقانه است. شاعر با ذکر مکان، حقیقت وصال را اراده می‌کند و حس محرومیت خود را نشان می‌دهد. این مجاز، مفهوم انتزاعی وصال را در قالب تصویری محسوس عرضه کرده و بار عاطفی شعر را افزایش داده است. «تصویر عبارت از نحوهٔ خاص ظهور یک شیء در شعور انسانی است و یا، به طریق اولی، تصویر طریقهٔ خاصی است که شعور انسانی به‌وسیلهٔ آن یک شیء را به خود ارائه می‌دهد» (19).

دلم آن موج‌زن دریاست ز اوصاف جمال تو

که افتد صد صدف گوهر ز هر موجش به ساحل‌ها

(18)

در این بیت، «دل» به‌جای تمام وجود عاشق آمده و از مجازهای رایج در ادب فارسی است. شاعر با محور قرار دادن دل، همهٔ احساسات، اندیشه‌ها و تجربه‌های عاشقانه را در یک واژه خلاصه می‌کند. این مجاز، هیجان درونی عاشق را به دریایی مواج تشبیه کرده و تصویر عاطفی بسیار نیرومندی پدید آورده است. همچنین، سبب می‌شود مخاطب عظمت تأثیر جمال معشوق را با وضوح بیشتری احساس کند. بدین‌ترتیب، مجاز در خدمت آفرینش تصویری زنده و احساس‌برانگیز قرار گرفته است.

چشم تو گر دلم ربود، چه باک

چون سلامت گذاشت دین مرا

(18)

در این بیت، «چشم» مجاز از خود معشوق است و شاعر با ذکر یکی از اعضای محبوب، تمام وجود او را اراده می‌کند. این شیوهٔ بیان، جذابیت و تأثیر نگاه معشوق را برجسته ساخته و رابطهٔ عاشق و معشوق را عاطفی‌تر نشان می‌دهد. مجاز، تصویر نگاه رباینده محبوب را در ذهن خواننده زنده می‌کند و سبب می‌شود احساس شیفتگی عاشق با قدرت بیشتری منتقل شود. به‌این‌ترتیب، تصویرپردازی عاطفی بیت بر پایهٔ مجاز شکل گرفته است.

۳ـ۳ـ۳. ایجاز و فشردگی معنا

مجاز امکان بیان مفاهیم گسترده را در کوتاه‌ترین شکل فراهم می‌سازد. شاعر با انتخاب واژه‌های مجازی، از توضیح‌های طولانی پرهیز کرده و معنا را در قالبی موجز منتقل می‌کند. این ویژگی از عوامل مهم زیبایی و قدرت تأثیر شعر است. «شعر باید روشن، عریان، با تصویر بازه، کوتاه و فشرده و در عین حال شگفت باشد؛ عیناً مانند خوردن گل لاله در برابر جمع» (19).

هر نفس، جامی، مدم بر من فسون عافیت

با بلا خو کرده‌ام، این دم نمی‌سازد مرا

(18)

در این بیت، «دم» به‌جای آسایش، آرامش و فرصت رهایی از رنج به کار رفته و با مجاز، معنایی فراتر از مفهوم زمانی خود یافته است. شاعر با کمترین واژه، دلبستگی خود به بلا و رنج عشق را بیان می‌کند. این کاربرد، معنا را بدون نیاز به توضیح طولانی منتقل کرده و بر ایجاز و فشردگی کلام افزوده است. مجاز در اینجا، زبان شعر را موجز، پرمعنا و اثرگذار ساخته است.

برخیز و باده خور که تو را خوابگاه عیش

بیرون ز مهد نه پدر و چار مادر است

(18)

«چار مادر» در اصطلاح عرفانی و فلسفی مجاز از عناصر چهارگانهٔ طبیعت است و «نه پدر» به افلاک نه‌گانه اشاره دارد. شاعر با دو تعبیر کوتاه، تمام عالم مادی را اراده کرده و ناپایداری آن را یادآور می‌شود. این مجاز، مفهومی گسترده را بدون شرح و تفصیل منتقل کرده و موجب ایجاز معنایی شده است. خواننده با کمترین واژه، به نظام فکری شاعر دربارهٔ جهان دست می‌یابد. ازاین‌رو، مجاز در فشرده‌سازی معنا و افزایش ظرفیت تأویلی بیت نقش مهمی دارد.

نهان بودیم ما در تو، کنون گشتی عیان در ما

فکنا فیلک اعیانا و فینا صرت اکوانا

(18)

در این بیت، ضمیر «تو» مجاز از حقیقت مطلق الهی است و شاعر بدون نام بردن مستقیم از خداوند، به ذات الهی اشاره می‌کند. این کاربرد، مفاهیم پیچیدهٔ وحدت وجود را در قالبی بسیار موجز و شاعرانه بیان کرده است. حذف تصریح و اکتفا به ضمیر، ظرفیت تأویل را افزایش داده و مخاطب را به مشارکت در کشف معنا دعوت می‌کند. ازاین‌رو، مجاز علاوه بر ایجاز، عمق معنایی شعر را نیز گسترش داده است. «در این فرایند، برای رسیدن از نشانه به معنا (دال به مدلول) اندکی درنگ لازم است. به عبارت دیگر، در این جریان، خواننده از نشانه به مدلول می‌رود و بعد امکانات متعدد

را به تأمل درمی‌یابد و آنگاه امکانات دریافته را به درون شعر می‌برد و می‌آزماید و امکاناتی را که قابل‌قبول می‌بیند، به‌عنوان نشانهٔ ثانوی برمی‌گزیند و با گذر از آن به مدلول، معانی را که خود برای اثر کشف کرده است درمی‌یابد» (20).

خط تو صف‌کشیدهٔ موران‌اند

که کمر بسته‌اند کین مرا

(18)

«خط» در این بیت مجاز از خط سبز چهرهٔ معشوق و در نهایت جمال اوست. شاعر تنها با ذکر یک جزء، مجموع جلوه‌های زیبایی محبوب را اراده کرده و از توضیح مستقیم پرهیز کرده است. این مجاز، معنا را در قالبی کوتاه و فشرده منتقل می‌کند و در عین حال، زمینهٔ تصویرسازی شاعرانه را فراهم می‌آورد. خواننده با کمترین واژه، به گستره‌ای از معانی عاشقانه دست می‌یابد و همین امر بر ارزش بلاغی بیت می‌افزاید.

هرکس که دید شکل خوش دل‌رباش، گفت

از کارخانهٔ قدر این نقش دیگر است

(18)

«کارخانهٔ قدر» در این بیت مجاز از دستگاه آفرینش و قدرت الهی است. شاعر بدون تصریح به خالق، تنها با یک ترکیب کوتاه، به نظام آفرینش اشاره می‌کند و بدین‌وسیله معنایی گسترده را در عبارتی موجز می‌گنجاند. این ایجاز، ضمن حفظ لطافت شعر، مخاطب را به تأمل در منشأ جمال معشوق فرا می‌خواند. در نتیجه، مجاز سبب فشردگی معنا و افزایش ظرفیت تأویل بیت شده است.

برجسته‌سازی و زیبایی‌آفرینی

مجاز با تمرکز بر عناصر خاص و ایجاد روابط تازه میان واژه‌ها، جلوه‌های زیبایی‌شناختی شعر را افزایش می‌دهد. این شگرد سبب برجسته شدن مفاهیم و تصاویر مهم در ذهن مخاطب می‌شود. در غزل‌های جامی، مجاز یکی از عوامل اصلی خلق زیبایی و تشخص هنری زبان است. «تصویر مجازی محصول در اشیا است. مشهور است که ذهن با کشف ارتباط نادر و ایجاد پیوندهای قریب میان اجزا و اشیای طبیعی، به ابداع تصویر نائل می‌شود» (19).

هرچه اسباب جمال است رخ خوب تو را

همه بر وجه کمال است، کما لا یخفی

(18)

در این بیت، «رخ» به‌جای تمام وجود و شخصیت معشوق به کار رفته است و ازاین‌رو، مجاز مرسل با رابطهٔ جزئیت شکل گرفته است. شاعر با برجسته کردن یکی از اجزای معشوق، کمال و زیبایی او را به کل وجودش تعمیم می‌دهد. این کاربرد، تصویر را فشرده‌تر و اثرگذارتر ساخته و از توصیف مستقیم می‌کاهد. مجاز در اینجا، علاوه بر ایجاد ایجاز، موجب برجسته شدن زیبایی معشوق و افزایش لطافت بیان شده است.

شد خاک قدم طوبی آن سرو سهی‌قد را

ما أعظمه شأناً، ما أرفعه قدراً

(18)

در این بیت، «سرو سهی‌قد» به‌جای معشوق به کار رفته و «قدم» نیز به‌جای حضور و وجود او آمده است. تعبیر «خاک قدم» از مجازهای رایج ادب فارسی است که با ذکر اثری از معشوق، خود او را اراده می‌کند. این شیوهٔ بیان، عظمت و برتری محبوب را برجسته می‌سازد و بر تأثیر هنری کلام می‌افزاید. مجاز در اینجا، با ایجاد ایجاز و تصویرپردازی، زیبایی بیان را دوچندان کرده است.

مرد جامی، به سر تربت او بنویسید

هذه روضهٔ من حل به العشق فمات

(18)

«تربت» در این بیت به‌جای صاحب قبر، یعنی خود جامی، آمده و از نوع مجاز مرسل با رابطهٔ محلیت است. شاعر با ذکر محل دفن، شخصیت عاشق را اراده می‌کند و سرانجام او را در قالبی هنری و تأثیرگذار بازمی‌نمایاند. این مجاز، بر شکوه عاطفی و هنری پایان غزل می‌افزاید.

گر وقت نمازی گذری سوی مؤذن
قد قامت او پست شود زان قد و قامت
(18)

در این بیت، «مؤذن» مجاز از اهل عبادت و زهد است و تنها شخص اذان‌گو منظور نیست. شاعر با ذکر یک فرد شاخص، گروهی از اهل دیانت را اراده کرده و بر برتری جمال معشوق نسبت به جلوه‌های ظاهری عبادت تأکید می‌کند. این مجاز سبب برجسته شدن ارزش زیبایی محبوب در ساختار شعر شده است. همچنین، تقابل میان عشق و زهد را با بیانی هنرمندانه و فشرده به نمایش می‌گذارد.

این ابر بهار است که در سایهٔ جودش
پرگوهرِ در گشته همه دامن صحراست
(18)

در این بیت، «دامن صحرا» مجاز از سراسر پهنهٔ صحراست و با ذکر جزئی از آن، تمام گسترهٔ دشت اراده شده است. این کاربرد، بارش باران را به‌گونه‌ای هنرمندانه و باشکوه تصویر می‌کند و زیبایی طبیعت را برجسته می‌سازد. شاعر از مجاز برای ایجاد تصویری فشرده، زنده و خیال‌انگیز بهره گرفته است. بدین‌وسیله، مفهوم فراگیری باران و برکت به شکلی مؤثر به مخاطب منتقل می‌شود. استفاده از این مجاز، جلوه‌ای بلاغی و زیبایی‌شناختی به بیت بخشیده است.

به اسرار حقیقت نیست جز پیر مغان دانا
له فضل علی أهل النهی علماً و عرفاناً
(18)

در این بیت، «پیر مغان» مجاز از مرشد کامل و انسان واصل است، نه پیر آتشکده به معنای حقیقی. جامی با این تعبیر، شخصیت عارف کامل را در قالب نمادی شناخته‌شده معرفی می‌کند و بر جایگاه او در کشف حقیقت تأکید می‌ورزد. این مجاز، ضمن ایجاد ایجاز، لایه‌ای از رمزپردازی عرفانی به شعر می‌بخشد و مخاطب را به تأویل وامی‌دارد. همچنین، کاربرد این تعبیر سبب برجسته‌تر شدن شأن پیر در مسیر سلوک و زیبایی هنری کلام شده است.

رخ ز دورم نمودی اندر راه
زد ره عقل دوربین مرا
(18)

در این بیت، «رخ» مجاز از معشوق است و شاعر با ذکر برجسته‌ترین نمود زیبایی، همهٔ وجود محبوب را اراده می‌کند. این مجاز، جلوهٔ ناگهانی معشوق را عامل از میان رفتن تدبیر و خرد عاشق معرفی می‌کند و بر تأثیر نگاه محبوب تأکید می‌ورزد. حذف نام مستقیم معشوق و اکتفا به «رخ»، بر لطافت و موسیقی کلام افزوده و تصویر را هنری‌تر ساخته است. بدین‌ترتیب، مجاز در خدمت برجسته‌سازی زیبایی محبوب و تأثیر آن بر عاشق قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری

مجاز یکی از مهم‌ترین عناصر علم بیان و از برجسته‌ترین ابزارهای آفرینش هنری در شعر فارسی است که شاعر به کمک آن می‌تواند از محدودیت معنای ظاهری واژه‌ها فراتر رود و مفاهیم گسترده‌تر و عمیق‌تری را در قالبی فشرده و زیباشناختی بیان کند. بررسی غزل‌های عبدالرحمن جامی نشان می‌دهد که این شاعر عارف، به‌خوبی از ظرفیت‌های مجاز برای ساختن تصاویر شعری، انتقال اندیشه‌های عرفانی و بیان تجربه‌های عاشقانه بهره گرفته است. در شعر جامی، مجاز صرفاً آرایه‌ای برای زیباسازی سخن نیست، بلکه بخشی از نظام معنایی شعر است که در شکل‌گیری پیام و تأثیرگذاری آن نقش اساسی دارد.

یافته‌های پژوهش نشان داد که جامی از گونه‌های مختلف مجاز، به‌ویژه مجاز مرسل و مجاز عقلی، به‌صورت گسترده استفاده کرده است. در مجاز مرسل، روابطی مانند جزئیت و کلیت، سببیت و مسبّبیت، حالیت و محلیت، آلیت و معلولیت، مجاورت و اعتبار ماکان و مایکون، زمینه‌ساز انتقال معنا از سطح محسوس به سطح

ذهنی و انتزاعی شده‌اند. برای نمونه، کاربرد واژگانی مانند «لب»، «رخ»، «چشم»، «جام»، «کوی» و «آستان» نشان می‌دهد که شاعر با ذکر یک جزء یا مکان، مفهومی فراتر از آن را اراده کرده و به این وسیله بر ایجاز و قدرت تأثیرگذاری شعر افزوده است.

همچنین، بررسی مجاز عقلی در غزل‌های جامی نشان داد که شاعر بسیاری از مفاهیم انتزاعی را دارای کنش و حرکت تصور کرده است. نسبت دادن افعالی چون آوردن، گرفتن، جلوه کردن و تأثیر گذاشتن به اموری مانند عشق، حسن، فلک و زمان سبب شده است مفاهیم ذهنی در قالب تصاویری زنده و پویا ارائه شوند. این شیوهٔ بیان، علاوه بر افزایش جنبهٔ خیال‌انگیز شعر، موجب شده است اندیشه‌های عرفانی و عاطفی جامی برای مخاطب ملموس‌تر و دریافتنی‌تر گردد.

از نظر کارکردهای معنایی نیز مشخص شد که مجاز در غزل‌های جامی نقش‌های متعددی بر عهده دارد. این عنصر بلاغی در انتقال مفاهیم عرفانی، مانند عشق الهی، معرفت، سلوک و وصال، نقش واسطه‌ای میان مفاهیم انتزاعی و تصاویر محسوس ایفا می‌کند. همچنین، در بیان حالات عاشقانه، شدت اشتیاق، رنج فراق و عظمت جمال محبوب، به شاعر امکان می‌دهد احساسات پیچیده را با کوتاه‌ترین و مؤثرترین بیان منتقل کند. افزون بر این، مجاز سبب فشردگی معنا، جلوگیری از توضیح مستقیم و افزایش ظرفیت تأویل‌پذیری شعر شده است.

بررسی شواهد نشان می‌دهد که جامی با بهره‌گیری هنرمندانه از مجاز، میان ظاهر و باطن، محسوس و معقول و عشق زمینی و حقیقت عرفانی پیوند برقرار کرده است. واژه‌ها در غزل‌های او تنها حامل معنای لغوی نیستند، بلکه در شبکه‌ای از روابط معنایی گسترده، مفاهیم تازه‌ای را ایجاد می‌کنند. از این منظر، مجاز یکی از عوامل مهم در شکل‌گیری سبک شعری جامی و یکی از ابزارهای اصلی او برای بیان جهان‌بینی عرفانی و زیبایی‌شناختی به شمار می‌آید.

در مجموع، می‌توان گفت مجاز در غزل‌های جامی جایگاهی فراتر از یک آرایهٔ ادبی دارد و به‌عنوان سازوکاری مؤثر در آفرینش معنا عمل می‌کند. این شگرد بلاغی به شاعر امکان داده است تا اندیشه‌های بلند عرفانی، تجربه‌های روحانی و عواطف انسانی را در زبانی هنری، موجز و چندلایه بیان کند. بنابراین، شناخت و تحلیل مجاز در شعر جامی، راهی برای درک بهتر ساختار معنایی غزل‌های او و آشکار ساختن ظرافت‌های هنری و فکری این شاعر بزرگ ادب فارسی است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Persian literary discourse has consistently provided a major arena for the representation of human emotions, intellectual reflections, mystical experiences, and aesthetic perceptions through highly developed linguistic and rhetorical forms. Among the principal mechanisms through which Persian poets transcend the denotative limits of language is *majāz*, or figurative usage based on a recognizable relation between the literal meaning of an expression and its intended nonliteral meaning. Unlike ordinary literal statement, *majāz* allows the poet to condense extensive emotional, philosophical, and mystical implications into a limited verbal structure and to direct the reader from an immediately accessible meaning toward deeper semantic possibilities. In classical rhetoric, the effectiveness of literary language

is not restricted to lexical ornamentation; rather, it depends on the appropriate correspondence between verbal form, intended meaning, communicative situation, and rhetorical purpose. Accordingly, *majāz* is regarded as one of the central components of the science of rhetoric because it enables the speaker to communicate complex meanings indirectly, concisely, and artistically (5, 6). The operation of *majāz* requires both a contextual indicator that prevents the literal interpretation of the expression and a discernible semantic relation—traditionally called *ʿalāqah*—between the literal and intended meanings (8, 9). From this perspective, figurative usage is not an arbitrary substitution of one word for another but a systematic semantic process that guides the reader from the surface level of language to a broader field of associations. Al-Jurjani's understanding of *majāz* as one of the precious resources of eloquence further emphasizes its dual capacity to beautify expression and bring meaning closer to the recipient's mind (10). The significance of this rhetorical device becomes particularly evident in the ghazal, a highly compressed and musically organized poetic form capable of accommodating intense emotional states, mystical insights, and sophisticated verbal artistry (11, 13). The present study therefore examines the principal types and semantic relations of *majāz* in the ghazals of Nur al-Din ʿAbd al-Rahman Jami and investigates how these figurative structures participate in the creation, expansion, and intensification of poetic meaning.

Jami, one of the most distinguished poets, scholars, and Sufi thinkers of the Timurid period, occupies a significant position in the history of Persian literature because his works unite literary refinement, theological learning, mystical doctrine, and lyrical sensitivity. Born in 1414 and deceased in 1492, Jami was educated in important intellectual centers such as Herat and Samarqand and acquired expertise in literature, Islamic sciences, music, and various scholarly disciplines; his extensive education and spiritual affiliations profoundly influenced the intellectual and artistic structure of his poetry (14, 15). His ghazals combine amorous and mystical themes so closely that the language of human love frequently becomes a vehicle for expressing spiritual yearning, divine beauty, mystical knowledge, annihilation, union, and the stages of the Sufi path. This fusion of erotic and mystical discourse is one of the central stylistic features of Jami's lyric poetry and explains why many of his expressions remain intentionally open to both worldly and transcendent interpretations (16). Contemporary scholarship has examined several dimensions of Jami's poetic and intellectual world. Studies of coquetry and supplication in his ghazals have demonstrated that the relationship between lover and beloved is structured through both earthly and mystical registers and is reinforced by rhetorical devices such as metaphor, antithesis, irony, and semantic opposition (1).

Other investigations have explored the relationship between God and humanity in Jami's works, emphasizing revelation, creation, guidance, spiritual trial, divine-human intimacy, and the affective language through which mystical relationships are articulated (2, 3). Research on Jami's theological ideas has also shown that his poetry engages with major doctrinal issues, including prophecy, the superiority and finality of the Prophet Muhammad, miracles, intercession, and the ascension, while drawing selectively upon diverse theological traditions (4). Studies of the beloved in his divan further confirm that the beloved's face, eyes, lips, stature, hair, and gestures serve not merely as descriptive elements but as focal points around which aesthetic, emotional, and mystical meanings are organized (21). Nevertheless, the specific role of *majāz* as an integrated mechanism of meaning production in Jami's ghazals has received less systematic attention, particularly with regard to the classification of its relations and its contribution to mystical expression, emotional imagery, semantic compression, and aesthetic foregrounding.

The research adopts a descriptive-analytical method and is based on the close reading of selected ghazals from Jami's divan (18). The corpus consists of poetic examples in which words, phrases, grammatical constructions, or acts of predication depart from their ordinary literal meanings and acquire new functions through recognizable rhetorical relations. Each example is first identified in accordance with the traditional categories of the science of rhetoric, particularly *majāz mursal* and *majāz ʿaqlī*. *Majāz mursal* refers to the use of a word in a nonliteral meaning on the basis of a relation other than resemblance, whereas *majāz ʿaqlī* concerns the attribution of an action, quality, or effect to an entity that is not its real agent (8). The analysis then classifies the examples according to the principal relations connecting literal and intended meanings, including part–whole and whole–part relations, cause and effect, state and location, container and contained, instrumentality, contiguity, and reference based on what something formerly was or what it will subsequently become. This classificatory framework is rooted in classical and modern rhetorical discussions, which have generally preserved a relatively stable understanding of transferred meaning and its relations from antiquity to contemporary literary theory (7, 17). The study does not treat rhetorical classification as an end in itself. Instead, after identifying each figurative relation, it considers how that relation contributes to poetic meaning, emotional intensity, mystical implication, imagery, and interpretive plurality. Particular attention is paid to expressions involving the beloved's bodily features, such as the lips, face, eyes, hands, and feet; spatial terms such as the street, threshold, tavern, sanctuary, and garden; and conventional mystical symbols such as wine, cup, cupbearer, tavern, Khidr, the water of life, the Magian elder, and the

hidden treasure. The analytical procedure therefore moves from lexical identification to rhetorical classification and subsequently to semantic and aesthetic interpretation, revealing how figurative relations transform apparently familiar vocabulary into a multilayered poetic system.

The findings demonstrate that *majāz mursal* is one of the most frequent and productive figurative structures in Jami's ghazals. Through the relation of part and whole, the poet repeatedly mentions a bodily feature while intending the beloved as a complete person. "Lip," "face," "eye," "hand," "foot," and "heart" do not remain isolated anatomical references; instead, they condense the beloved's beauty, speech, presence, agency, or the lover's entire emotional existence into a single prominent component. Such usages create brevity while directing attention toward the most affectively charged aspect of the poetic image. The relation of location and state similarly enables Jami to mention "the beloved's street," "the threshold of the tavern," "the sanctuary of union," "the monastery," "the garden," or "the grave" while intending the persons, experiences, or spiritual realities associated with those places. In these instances, spatial vocabulary gives concrete form to abstract experiences such as proximity, deprivation, mystical belonging, annihilation, and spiritual initiation. Relations of cause and effect allow the poet to name a perceptible consequence while intending its hidden source, or to mention a source while directing attention toward its psychological and spiritual effects. Thus, fragrance, breath, wine, tears, letters, wounds, and melodies frequently represent divine grace, remembrance, intoxication, grief, revelation, or spiritual influence. Instrumental relations appear when the sword, arrow, rein, sleeve, cup, or glance stands for the act or effect produced through it, thereby intensifying the dramatic force of love, submission, suffering, and attraction. Contiguity also plays a substantial role, especially where expressions such as "water and clay," "the water of life," "the line of the cup," or "the Magian elder" activate established cultural, religious, philosophical, and mystical associations. Although some forms of metonymic transfer may yield relatively immediate and stable interpretations, their integration into Jami's symbolic and mystical discourse frequently expands their semantic resonance beyond a single paraphrasable meaning (19). The density of these relations confirms that *majāz mursal* is not peripheral ornamentation in Jami's poetry but a principal means by which concrete words become gateways to extensive emotional and metaphysical meanings.

The analysis of *majāz ʿaqlī* reveals another important dimension of Jami's semantic creativity. In this form of figurative attribution, abstract concepts, natural phenomena, temporal processes, or inanimate entities are presented as if they possessed agency, intention, movement, and transformative power. Beauty "renews" its splendor, love

causes death and life, the celestial sphere brings the decree of celebration, the new moon carries the golden key of the tavern, paradise spreads its wing, wine manifests itself, and time or fate acts upon the lover's condition. Strictly speaking, these entities are not the real agents of the actions attributed to them; rather, the poet assigns effects to their causes, consequences to their conditions, or human agency to impersonal forces. This displacement of agency produces vivid and dynamic imagery and prevents mystical and emotional concepts from remaining abstract or intellectually distant. Love becomes an active power capable of governing human destiny; beauty becomes a living force that renews attraction; the heavens become participants in celebration; and wine becomes an agent that disrupts outward piety. Such constructions animate the conceptual world of the ghazal and allow the reader to experience abstract states as immediate events. The semantic function of *majāz ʿaqlī* is therefore closely related to personification, dramatization, and the embodiment of metaphysical ideas, although its rhetorical basis lies specifically in nonliteral predication (8). More broadly, the findings indicate that the figurative system of Jami's ghazals performs four interconnected functions. First, it translates mystical concepts such as divine unity, manifestation, mystical knowledge, annihilation, spiritual wayfaring, and union into tangible images. Second, it externalizes emotional experiences—especially longing, separation, grief, humility, sacrifice, and ecstatic attraction—through concrete bodily, spatial, and natural imagery. Third, it achieves semantic compression by replacing lengthy explanations with culturally and rhetorically charged expressions. Fourth, it foregrounds particular features of the beloved and establishes unexpected relations among natural, sacred, amorous, and mystical domains. The reader is consequently required to move from sign to implication, test multiple possible interpretations, and participate actively in the discovery of meaning (20). This interpretive process confirms that figurative language in Jami's poetry is both aesthetically productive and epistemologically significant.

In conclusion, the study establishes that *majāz* occupies a structural rather than merely decorative position in Jami's ghazals. His extensive use of transferred meanings and nonliteral predications enables ordinary lexical items to operate within a complex network of poetic, mystical, emotional, and cultural associations. Through part–whole relations, the most expressive features of the beloved become representations of the beloved's entire presence; through cause–effect relations, invisible emotional and spiritual processes are communicated by their perceptible manifestations; through location-based relations, abstract experiences such as union, exclusion, initiation, and annihilation acquire spatial form; and through instrumental and contiguous relations, culturally familiar objects become signs of spiritual attraction, suffering, authority, and knowledge. At the

same time, nonliteral attribution transforms love, beauty, wine, destiny, the moon, and the celestial sphere into active participants in the poetic world. These patterns demonstrate that Jami's semantic art depends on a continuous movement between the visible and invisible, the literal and implied, the earthly and divine, and the individual image and the larger mystical worldview that it evokes. *Majāz* consequently contributes to the condensation of meaning, the intensification of emotion, the animation of abstract concepts, the creation of memorable imagery, and the expansion of interpretive possibilities. It also helps explain how Jami's ghazals can speak simultaneously in the languages of human love, spiritual longing, theological reflection, and aesthetic contemplation. The figurative expression does not conceal meaning in a purely obscure manner; rather, it reorganizes meaning so that the reader must participate in its reconstruction. The study therefore concludes that understanding the forms and functions of *majāz* is essential for a more precise interpretation of Jami's poetic style, his mystical imagination, and the artistic mechanisms through which his ghazals transform limited verbal forms into extensive fields of emotional and intellectual significance.

References

1. Moazzeni AM, Karami L. A Rhetorical Analysis of Coquetry and Supplication in Jami's Ghazals. Literature and Languages: Journal of Rhetorical-Linguistic Studies. 2025(41):364-94.
2. Ghezelsofla Z, Shabani A, Fazeli H. An Examination of the Relationship Between God and Humanity in Attar's Mosibat-nameh and Jami's Haft Awrang. Doctrinal and Theological Research. 2021;11(43):221-40.
3. Ghezelsofla Z, Shabani A, Fazeli M. The Relationship Between God and Humanity in Jami's Works. Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Sanandaj Branch. 2020;12(43):115-28.
4. Bahraminia H, Abbasi F, Norouz M, Zia Khodadadian M. An Examination of Jami's Views on Specific Prophethood in His Divan with Reference to the Foundations of Islamic Theology. Comparative Literature Inquiry. 2020;4(11):26-53.
5. Dayf S. The History and Development of the Sciences of Rhetoric. Tehran: SAMT; 2004.
6. Homai Ja-D. Techniques of Rhetoric and Literary Devices. Tehran: Homa Publishing Institute; 2012.
7. Homai Ja-D. Semantics and Rhetoric. Tehran: Homa Publishing Institute; 1995.
8. Shamisa S. Rhetoric. Tehran: Ferdows; 2004.
9. Tajlil J. Semantics and Rhetoric. Tehran: University Publishing Center; 2018.
10. Al-Jurjani Aa-Q. Dala'il al-I'jaz fi al-Qur'an. Mashhad: Astan Quds Razavi Publications; 1989.
11. Shamisa S. The Development of the Ghazal in Persian Poetry from Its Origins to the Present. 3rd ed. Tehran: Ferdows; 2021.
12. Dehkhoda AA. Dehkhoda Dictionary. 2nd ed. Tehran: University of Tehran; 1998.
13. Ali F. The Development of the Ghazal in Persian Poetry. Persian Literature. 2006(6):95-114.
14. Mohabbati M. Jami: Nur al-Din Abd al-Rahman ibn Ahmad. Encyclopaedia of the World of Islam. 9. Tehran: Encyclopaedia Islamica Foundation; 2024.
15. Hekmat AA. Jami: Research on the Life and Poetic and Prose Works of the Seal of Poets. Tehran: Tous; 1941.
16. Mo'tamen Za-A. The Evolution of Persian Poetry. Tehran: Tahouri; 1960.
17. Aristotle. Poetics. Tehran: Amir Kabir; 1990.
18. Jami Na-DAa-RiA. Divan of Poems. Tehran: Written Heritage Research Center; 1999.
19. Fotouhi M. The Rhetoric of Image. Tehran: Sokhan; 2025.
20. Pournamdarian T. My House Is Cloudy. Tehran: Soroush; 1998.
21. Abdolalizadeh R, Farzi HR, Masarrat M. An Examination of the Image of the Beloved

in the Divan of Abd al-Rahman Jami. Baharestan-e Sokhan. 2023;20(59):43-60.