



<https://liar.ui.ac.ir/?lang=en>

Literary Arts

E-ISSN: 2322-3448

Document Type: Research Paper

Vol. 16, Issue 3, No.48, Autumn 2024, pp. 135-150

Received: 05/03/2024 Accepted: 19/08/2024

## A New Understanding of the Linguistic Skills of Hafez

Hossein Salimi  \*

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran  
hsalimi@pgu.ac.ir

### Abstract

Poems composed by Hafez can be considered the most complex and enigmatic ones in the Persian language in terms of the use of artistic, rhetorical, and semantic capacities and functions of language. In this regard, Hafez goes to the point that it would be impossible to comprehend the intellectual world of his speech without reflection and hesitation. Hence, he has intelligently, fluently, and consciously used all the subtleties and capacities of the language to present his thoughts and draw his worldview taking advantage of them all with remarkable dexterity. It is because of the use of these clever linguistic tricks that his poetry has always been the subject of literary studies by scholars from different perspectives. On the other hand, since one of the most important stylistic and artistic features of his poems is the amazing use of amphibology and its different types, especially proportional amphibology, many researchers and poets have tried to examine the different layers of meanings and linguistic mystery of his art by extracting evidence of amphibologies and its various categories in his poetry in order to reveal the wonders of prismatic relations of words in his poetry. The present study has used the methods of description and analysis to examine the idea of new proportional amphibologies in the poetry of Hafez. These proportional amphibologies have not been considered in previous research and studies of the poetry of Hafez.

**Keywords:** Hafez, Amphibology, Proportional Amphibology, Rhetoric Multi-layered.

### Introduction

The most frequent and eloquent feature of the poetic style of Hafez is considered to be proportional amphibology. Basically, multi-facetedness and multi-meaning are the constituent elements of literary discourse. By using this feature, Hafez not only displays his literary eloquence but also conveys his intelligent thoughts beautifully and in the most artistic way. Amphibology means complexity of images, or in other words, multi-dimensional images that are created by combining words with multiple meanings at the level of a verse.

One of the strengths of the poetry of Hafez compared to the poetry of many formalist poets or even poets who have created amphibology is that aside from making maximum use of multiple paralinguistic capacities of language, Hafez has also grown the semantic and intra-linguistic aspects of the language in various ways. This issue has made the audience draw different meanings and interpretations from the linguistic and semantic layers of words and their artistic relation with the content proportionate to the amount of their feelings, emotions, awareness, and knowledge in the face of his poetry to be satisfied and enjoy from this artistic pleasure.

Undoubtedly, through his awareness and competence over linguistic delicacies, Hafez himself has played a role in the choice and combination of the lexicon based on their artistic and semantic relations. However, based on the theory of "death of the author", the role of the reader of poetry in discovering and extracting the semantic and linguistic layers of words and their deliberate and stable musical connections is undeniable. Following the same line of research, the present

\*Corresponding author

Salimi, H. (2024). A new understanding of Hafez's linguistic trends. *Literary Arts*, 16 (3), 135-150.



2322-3448 © University of Isfahan

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



10.22108/liar.2024.140904.2364

study investigates some aspects of the artistic capabilities of Hafez and his awareness of the prismatic relations of the lexical items in light of the linguistic and rhetorical subtleties of his poetry.

### Materials and Methods

The present study is conducted using a descriptive-analytical method through the use of library resources and extracting files from related sources. Many researchers and poetic scholars have tried to show the different layers of meaning and linguistic mysteries of his art by extracting the amphibologies and their different categories from his poetry in order to reveal the wonders of the prismatic relationships of the words in his poetry. However, by studying the language of Hafez, novel artistic and rhetorical relationships can be found among the words that other researchers have not noticed or discovered yet. In the present study, novel proportional amphibologies in the poetry of Hafez have been examined. These proportional amphibologies have not been considered in other studies and annotations written on the poetry of Hafez.

### Research Findings

One of the obvious and at the same time effective components of Hafez's poetry is the multidimensionality of the verses and the layers of meaning embedded in them "in such a way that the audience, after reading it several times, still makes discoveries in the field of form and meaning, and this issue makes the text finished does not know and always has the motivation to return to it as a dynamic and generative text" (Azizi Habil, 2019, p. 8). The use of amphibology and more specifically proportional amphibologies in Hafez's poetry is usually made with awareness and a special style, and while Hafez tries to bring his words closer to the pure essence of poetry, he also tries to make his art reflect the social issues of his time. A time when hypocrisy and sanctimony of the people could not be described except via a multi-faceted and multi-layered language. Although from the perspective of "the death of the author", the issue is acceptable as the poem is a musical note that is performed by the singer and the author no longer has control over it. When words are written, they turn into an instrument that anyone can use based on their taste and the tools they have at their disposal; it is not guaranteed that the author can use them better than others. "Hafez's artistry in his special way of using language has caused his poetry to be a mirror so that everyone can see themselves in it and imagine that this is the true image of Hafez; Minds that are familiar with the words and meaning of Hafez's words, whenever they look at his words and reflect on them, they learn new things about form and meaning and discover new subtleties and points" (Agha Hosseini, 2004 p. 124).


The present study investigates the use of proportional amphibologies in lexical items that have not been noticed by commentators and researchers and have been neglected in the annotations of the poetry of Hafez, as well as in previous linguistic and rhetorical studies regarding their lower layers of meaning and their harmony and compatibility with other words in which these lexical items are used. In examining the aesthetics of the poetry of Hafez, in many cases, neglecting the rhetorical and aesthetic dimensions of a letter or a word can collapse the artistic structure and stunning beauty of the verse and sometimes destroy the value and the content and semantic position of the verse and even the whole sonnet. This attention and awareness to the multiple semantic layers of a word, as well as his unique awareness and knowledge of the coexistence and replacement of words, has turned the poetry of Hafez into the purest poem in the history of Persian literature and the most artistic poetic language.

### Discussion of Results and Conclusions

The precision and obsession in choosing words is one of the distinctive and artistic features of the poetry of Hafez. The poetry of Hafez is like a mirror every time you look into its clarity and transparency, you can see more wonderful and different aesthetic aspects that lead to the artistic pleasure of the readers. That is why his collection of poems, which is a masterpiece of the artistic subtleties of Persian literature, refreshes as time passes and the mysteries hidden beyond its literary level reveal themselves upon each reading. The secret of the immortality of Hafez and his poetry should also be sought from this perspective. The present study was an attempt to shed light on some of the hidden proportional amphibologies in the verses and poems of Hafez which had so far escaped the keen eyes of scholars. To discover these amphibologies, one should pay attention to the sometimes obsolete and forgotten meanings of some lexical items as used by Hafez; synonyms that can sometimes only be searched and found in Persian dictionaries.

The following are some of the lexical items whose forgotten meanings and synonyms have been examined in this study and it has been shown that paying attention to these meanings helps us discover the proportional amphibologies that have been neglected so far: ISHRAT (a type of tree), HASRAT (the name of a flower), AN (Wolf's nest), Bud (well), QAROON (a type of flower and herbal plant), JAN (wind), SHAHID (Friday), BI (butterfly), SHARAB (a type of flower), GOL (A musical note), HOOR (A tree), KHEJEL (A valley full of flowers and plants), TOBE (rainbow), FARAGH (Arrow and hot summer wind), PARVANE (leader and frontrunner), SU (An arrow), AREZ (leader of the corps), NAM (sleep), HOBAB (one of the names of the devil), BAD (pride), TALIB TA LAB HAD (looking at the corner of the eye). It is as if these words are like actors present on the stage, each wearing a different costume underneath their outer clothes, having them sit together with other actors (words) in the lower layer of the play (poetry). Undoubtedly, we should not suffice to what has been said so far about the art of Hafez by researchers and scholars, and by meditating and delving into this ocean of art and rhetoric, we can catch new and valuable oysters and reveal other mysteries of the magic of his speech.

## فهمی نو از رندی‌های زبانی حافظ

حسین سلیمی\* ، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران  
hsalimi@pgu.ac.ir

### چکیده

شعر حافظ از نظر به‌کارگیری ظرفیت‌ها و کارکردهای هنری، بلاغی و معنایی زبان، پیچیده‌ترین و رمزآمیزترین شعر در زبان فارسی است. او در این زمینه تا جایی پیش می‌رود که برای دریافت و درک دنیای فکری و اندیشگانی سخنش، از کنار هیچ جزئی از اجزای سخنش بی‌تأمل و درنگ نمی‌شود گذشت؛ چه، وی زیرکانه و رندانه و آگاهانه از تمام ظرایف و ظرفیت‌های زبان، برای ظهور اندیشه‌ها و ترسیم جهان‌بینی خویش استفاده کرده و با تردستی تمام از آنها سود جسته است. به‌دلیل به‌کارگیری همین شگردهای زبانی است که شعر حافظ، همواره از طرف پژوهشگران ادبی از زاویه‌های گوناگون مطالعه و بررسی شده است. از آنجاکه مهم‌ترین ویژگی سبکی و هنری حافظ استفاده‌ی عجیب‌انگیز او از ایهام و انواع آن و به‌ویژه ایهام تناسب است، محققان و شعرشناسان بسیاری کوشیده‌اند تا با استخراج شواهد ایهام و انواع آن در شعر او، لایه‌های متفاوت معنایی و رموزارگی زبانی هنر او را نشان داده و شگفتی‌های روابط منشوری واژگان در شعر او را آشکار نمایند. در این پژوهش که با روش توصیفی تحلیلی انجام شده است، ایهام تناسب‌هایی نو در شعر حافظ بررسی شده است. ایهام تناسب‌هایی که در دیگر پژوهش‌ها و شرح‌های شعر حافظ به آن توجه نشده است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، ایهام، ایهام تناسب، بلاغت، چندلایگی

### ۱- مقدمه

حافظ یکی از بحث‌انگیزترین شاعران ایران است که به‌دلیل استفاده از ایهام‌های فراوان و گوناگون، فضایی در شعرش پدید آورده که هرکسی بنابر ذوق، حال روحی، سواد و یا تمایل فکری خود برداشتی مستقل از گفته‌های او دارد. از عوام‌الناسی که به دیوانش تفأل می‌زنند تا کسانی که سعی می‌کنند در شعر او به دنبال تفسیری ماورایی بگردند. فاصله و تناقض این برداشت‌ها در برخی موارد به‌حدی است که گاه به‌سختی می‌شود باور کرد همه این نگرش‌ها درباب یک نفر و یک شعر واحد ارائه شده باشد.

\* مسؤل مکاتبات

سلیمی، حسین. (۱۴۰۳). فهمی نو از رندی‌های زبانی حافظ. فنون ادبی، ۱۶ (۳)، ۱۳۵-۱۵۰.



حافظ را خداوندگار ایهام دانسته‌اند. این سخن گزافی نیست؛ چون دریایی موج از ایهام در دیوان حافظ وجود دارد که تا امروز به مثابه یک نماد در این آرایه بدیعی شناخته شده است. حافظ حتی همان ایهام را با رندانه‌ترین طرز ممکن به کار می‌گیرد. در برخی موارد از یک ایهام ساده رد شده و تبادری خلق کرده که کار هرکسی نیست؛ «یعنی آگاهانه تلاش کرده هر ایهام را تا حد ممکن با دیگر اجزای شعر پیوند دهد و افقی را که در مقابل مخاطب خود می‌گشاید تا بدان جایی گسترش داده که بعضاً تمرکز حواس خواننده در راه رسیدن به یک جمع‌بندی ساده نیز از دست می‌رود» (سامی، ۱۳۹۹، ص. ۲۱).

هرچند آرایه‌های دیگر نیز در اشعار حافظ به قدرت دیده می‌شود؛ اما پربسامدترین و بلیغ‌ترین آرایه در شعر حافظ را باید ایهام تناسب دانست. حافظ با به‌کارگیری این آرایه نه تنها رندی و گریزپایی ادبی خود را به نمایش می‌گذارد، اندیشه‌های رندانه خود را نیز به زیبایی و با هنرمندانه‌ترین شیوه منتقل می‌کند. ایهام یعنی پیچیدگی در تصاویر یا به عبارت دیگر، تصاویر چندبعدی که از هم‌نشینی واژه‌های چندمعنا در سطح بیت ایجاد می‌شود.

یکی از نقاط قوت شعر حافظ نسبت به شعر بسیاری از شاعران فرم‌گرا و یا حتی شاعران ایهام‌برانگیز این است که حافظ علاوه بر استفاده حداکثری از ظرفیت‌های متعدد در برونه زبان، سطح معنایی و درونۀ زبان را نیز به شیوه‌های گوناگون پرورش داده است. همین موضوع موجب شده تا مخاطبان در مواجهه با شعر او مناسب با سطح و میزان عواطف، احساسات و آگاهی و دانش خویش از لایه‌های زبانی و معنایی واژگان و ارتباط و پیوند هنری و محتوایی آنها تفاسیر و معانی متعدد و متفاوتی را بیرون کشیده و از این طریق به خوشایند و لذت هنری بیشتری دست یابند.

بی‌تردید، خود حافظ با آگاهی و اشرافی شگرف که بر زبان و ظرفیت‌های گوناگون آن داشته است، در گزینش و هم‌نشین کردن واژه‌ها براساس پیوندهای هنری و معنایی آنها نقش داشته است. باین‌همه و براساس نظریۀ مرگ مؤلف در بسیاری موارد نقش خواننده شعر در کشف و استخراج لایه‌های معنایی و زبانی واژه‌ها و پیوندهای سنجیده و استوار موسیقایی آنها انکارناپذیر است. با همین رویکرد در این مقاله با نکته‌بینی در ظرایف و ریزه‌کاری‌های زبانی و بلاغی شعر حافظ گوشه‌هایی از توانمندی‌های هنری و آگاهی‌های او در روابط منشوری واژه‌ها بررسی و کنکاش شده است.

#### ۱-۱- پیشینه پژوهش

شعر حافظ همواره از سوی صاحب‌نظران، اندیشمندان و منتقدان، تحقیق، بررسی و تحلیل شده و درباره جنبه‌هایی از چندمعنایی بودن سروده‌های او بحث‌های فراوانی در کتاب‌ها و مقالات مختلف صورت گرفته و مشخصاً درباره ایهام و انواع آن در شعر وی نیز پژوهش‌های مختلف ارزشمندی از طرف صاحب‌نظران و محققان منتشر شده است. گذشته از شرح‌های جامعی که از روزگار سودی بوسنوی تا به امروز بر اشعار حافظ نگاشته شده و شارحان همواره به فراخور اشعار، به ایهام‌های حافظ نیز توجه کرده‌اند. از نخستین آثار تألیفی که اختصاصاً به موضوع یادشده پرداخته، می‌شود به «ایهامات شعر حافظ» اثر طاهره فرید (۱۳۷۷)؛ «فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ» اثر محمد ذوالریاستین (۱۳۷۹) و «ایهام در شعر فارسی» اثر سید محمد راستگو (۱۳۷۹) - که دومین بخش کتاب را به بررسی برخی از ایهام‌های شعر حافظ اختصاص داده - اشاره کرد. راستگو در اثر متأخر خود «در پی آن آشنا؛ مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» (۱۳۹۵) نیز، عنایت ویژه حافظ به خلق ایهام و ایهام تناسب را به مثابه یکی از شگردهای وی در ایجاد پیوندهای ظریف هنری و محتوایی میان واژه‌ها و سازه‌های آن بررسی کرده است. در تازه‌ترین پژوهش مجلد منتشرشده نیز یاسر دالوند در «زین آتش نهفته؛ پژوهشی در ایهام‌های پنهان شعر حافظ» (۱۳۹۶) پس از بحث در انواع ایهام‌های استفاده‌شده توسط حافظ، بیشترین حجم پژوهش خود را بر ایهام تناسب‌های پنهان در لابه‌لای کلمات وی متمرکز کرده است. پژوهشگران بسیار دیگری نیز دست به تألیف مقالات متعددی با موضوع ذکرشده زده و هریک از منظری به موضوع نگریسته‌اند که از خیل ایشان می‌شود به احمد غنی پور ملک‌شاه و سیده

سودابه رضازاده بایی در مقاله «بررسی و مقایسه ایهام و گونه‌های آن در اشعار خاقانی و حافظ» (۱۳۹۲)؛ محمدحسن حسن‌زاده نیری و یاسر دالوند در مقاله «ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ» (۱۳۹۴)؛ مجید عزیزی هابیل و همکاران در مقاله «بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن» (۱۳۹۸) و حسین سلیمی در مقاله «درنگی بر پیوندهای معنایی و بلاغی واژگان در ابیاتی از حافظ» (۱۳۹۹) و نیز در مقاله «هم‌نشینی هنری کلمات در شعر حافظ» (۱۳۹۸) اشاره کرد.

## ۲-۱- بیان مسئله

ایهام تناسب را باید مهم‌ترین ویژگی هنری شعر حافظ دانست که هم در بیان اندیشه‌های چندوجهی او و هم در ترسیم لایه‌های زبانی شعرش از جایگاه والا و برجسته‌ای برخوردار است و بیشتر از سایر آرایه‌های ادبی در شعر او جلوه‌گری دارد. او در سراسر دیوان خود از اصطلاحات و تعابیر مربوط به حوزه‌های مختلف معنایی استفاده کرده و آنها را برای نمایش توان هنری و ترسیم تفکرات خود به خدمت می‌گیرد.

یکی از مؤلفه‌های آشکار و درعین‌حال اثرگذار شعر حافظ چندبعدی بودن ابیات و لایه‌های معنایی تعبیه‌شده در آنهاست، «به‌گونه‌ای که مخاطب پس از چندین بار خوانش بازهم به کشف‌هایی در حوزه شکل و معنا دست‌یافته و همین مسئله باعث می‌شود که متن را تمام‌شده نداند و همواره به مثابه متنی پویا و زاینده، انگیزه مراجعه مجدد به آن را داشته باشد» (عزیزی هابیل، ۱۳۹۸، ص. ۸). «درواقع، او غالباً از نشانیدن کلمات پهلوی هم، مفهومی پوشیده و گریزان در ذهن برمی‌انگیزد، به‌طوری که به موازات معنی صریح جمله ایهامی می‌آفریند و مفهوم دیگری در ذهن می‌آید» (دشتی، ۱۳۸۴، ص. ۱۳۸۰).

می‌شود گفت حافظ «به‌دلیل بسامد بالای استفاده از ظرفیت‌های مختلف چندمعنایی کردن متن، به سبک و شیوه‌ای منحصر دست یافته است، به‌طوری که هم‌زمان دریچه‌هایی در دو بعد شکلی و معنایی زبان می‌گشاید و ساختاری خوشه‌مانند و چندبعدی از تداعی‌های مختلف می‌آفریند که از آن به خوشه‌های تداعی‌گر یاد می‌شود» (عزیزی هابیل، ۱۳۹۸، ص. ۹). منظور از خوشه‌های تداعی‌گر «کلمه یا کلماتی است که کاربرد آنها، کلمه یا کلمات دیگری را با خود می‌آورد و یا معنا و مفهوم کلمه یا کلمات دیگری را احضار می‌کند. یکی از ویژگی‌های سبک شخصی حافظ که باعث درهم‌تنیدگی، استحکام و چندلایگی در بافت کلام او شده بهره‌گیری از این کاربرد و به‌کارگیری آرایه‌هایی است که در خدمت آن قرار دارند» (طهماسبی، ۱۳۸۹، ص. ۳).

«هنرمندی حافظ در شیوه خاص او از استفاده از زبان سبب شده است که شعرش، آینه‌ای باشد تا هرکس خویشتن را در آن ببیند و تصور کند که این، همان تصویر واقعی حافظ است. ذهن‌های مأنوس با لفظ و معنی سخن حافظ هرگاه کلام او را از نظر می‌گذرانند و در آن تأمل می‌کنند، مطالب تازه‌ای از صورت و معنا درمی‌یابند و ظرافت‌ها و نکته‌های جدیدی کشف می‌کنند» (آقا حسینی، ۱۳۸۴، ص. ۱۲۴).

و این به‌دلیل آن است که حافظ از ابزارهای بلاغی و هنری و به‌ویژه ایهام و ایهام تناسب برای غنی‌سازی زبانی و معنایی سخن خویش به زیبایی استفاده کرده، مضامین و موضوعات مختلف را دست‌مایه ساخت ایهام و ایهام تناسب قرار داده و از این طریق به چندلایگی و چندساحتی صورت و محتوای سخن خود کمک کرده است.

البته باید گفت که این شیوه سخن‌گفتن در شعر حافظ معمولاً با آگاهی و با رندی خاص انجام‌گرفته است و او علاوه‌بر اینکه تلاش دارد تا سخنش را از این طریق به جوهره ناب شعر و آینگی نزدیک کند می‌کوشد تا هنرش آینه موضوعات اجتماعی زمانه‌اش نیز باشد. زمانه‌ای که ریا و دورویی و چندچهرگی زمانه و مردمانش جز در زبانی چندوجهی و چندمعنایی ترسیم نمی‌شود. اگرچه از منظر «مرگ مؤلف» نیز موضوع پذیرفتنی است؛ چه، شعر یک نت موسیقی است که به‌وسیله خواننده اجرا می‌شود و مؤلف، دیگر بر آن تسلطی ندارد. یک‌سخن وقتی نوشته‌شده ابزاری می‌شود که هرکس آن را به ذوق خود و در حد وسایلی که دارد به‌کار می‌برد. اعتمادی نیست که مؤلف بتواند بهتر از دیگران از آن استفاده کند.

## ۲- ایهام، تعاریف و انواع آن

ایهام در اصطلاح بدیع آن است که لفظی را بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار برند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود (همایی، ۱۳۷۱، ص. ۲۶۹)؛ از جمله انواع گوناگونی که اهل بلاغت برای ایهام برمی‌شمرند، می‌شود از ایهام‌هایی چون؛ ایهام تضاد، تبادر، ترجمه و استخدام نام برد. این ایهام‌ها از طریق ایجاد تناسب‌های معنوی، تقابل، تضاد و تناظرهایی که در شعر پدید می‌آیند، علاوه بر اینکه موجب افزایش موسیقی معنوی کلام می‌شوند، منجر به درنگ خواننده نسبت به سخن و قرار گرفتن او بر سر یک دوراهی می‌شوند و اسباب تلذذ خاطر و روان او را فراهم می‌آورند (ر.ک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۳، ص. ۳۰۷).

ایهام تناسب در حقیقت نوعی گسترش معناست و از همین رهگذر قلمروهای زبان نیز گسترش می‌یابد. ایهام تناسب با افزایش گستره زبان فهم واقعیت را افزایش می‌دهد. تفکر شاعر در ساخت ایهام تناسب در حقیقت چیزی تازه می‌آفریند و این آفرینش امر تازه همراه خود واژگان و صورت‌های زبانی تازه‌تری نیز می‌سازد. دریافت گوناگون و چندمعنایی از یک واژه سبب آفرینش چند واژه در معانی مختلف می‌شود که تنوع و تازگی سخن شاعر را در پی دارد. به کارگیری آرایه ایهام و ایهام تناسب در شعر حافظ معمولاً با آگاهی و با رندی خاص انجام گرفته است و او علاوه بر اینکه تلاش دارد تا سخنش را از این طریق به جوهره ناب شعر و آینگی نزدیک کند، می‌کوشد تا هنرش آینه موضوعات اجتماعی زمانه‌اش نیز باشد. زمانه‌ای که ریا و دورویی و چندچهرگی زمانه و مردمانش در زبانی چندوجهی و چندمعنایی ترسیم‌شدنی است. اگرچه از منظر «مرگ مؤلف» نیز موضوع پذیرفتنی است؛ چه، شعر یک نت موسیقی است که به وسیله خواننده اجرا می‌شود و مؤلف دیگر بر آن تسلطی ندارد. یک سخن وقتی نوشته شد ابزاری می‌شود که هرکس آن را به ذوق خود و در حد وسایلی که دارد به کار می‌برد. اعتمادی نیست که مؤلف بتواند بهتر از دیگران از آن استفاده کند.

## ۳- بحث و بررسی

در این مقاله به بررسی ایهام تناسب در واژه‌هایی پرداخته می‌شود که شارحان و پژوهشگران به آن توجه کرده‌اند و در شرح شعر حافظ و نیز در پژوهش‌های زبانی و بلاغی، به سطوح زیرین معنایی آنها و هماهنگی و تناسب ایشان با واژگان دیگری که این کلمات در آنها به کار رفته‌اند توجه نشده است. در بررسی زیبایی‌شناسی شعر حافظ در بسیاری از موارد غافل‌ماندن از ابعاد بلاغی و زیبایی‌شناسانه یک حرف یا یک واژه، ساختار هنری و زیبایی خیره‌کننده بیت را فروریخته و گاه ارزش و جایگاه محتوایی و معنایی بیت و حتی غزل را نیز از بین می‌برد. همین توجه و عنایت حافظ به معانی متعدد یک واژه و نیز آگاهی و شناخت بی‌مانند او نسبت به هم‌نشینی و جایگزینی واژه‌ها، شعر او را ناب‌ترین شعر تاریخ ادبیات فارسی و هنری‌ترین زبان شعری ساخته است.

\*بود / فروش / یوسف / زر ناسره / آن

یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد      آن‌که یوسف به زر ناسره بفروخته بود

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۲۱)

این بیت حافظ در هنری‌ترین و زیباترین بیان، داستان یوسف پیامبر (ع) و فروختن او به زن عزیز مصر در قبال بهایی بی‌ارزش را به تصویر کشیده است. حافظ از تمام امکانات زبانی برای ترسیم این ماجرا استفاده کرده تا تنها این داستان را در برابر چشم مخاطب نمایان سازد، نکته‌های اخلاقی و تعلیمی ماجرا را نیز به زیبایی هرچه تمام‌تر گوشزد کند. پیوستگی و ارتباط تنگاتنگ هنری و بلاغی واژه‌های بیت به چشم‌نوازی و دل‌انگیزی این تصویر هنری انجامیده و نبوغ ادبی حافظ را برای مخاطب آشکار می‌کند.

کسی که گوهری ارزشمند و گران‌بها را به ثمن بخش بفروشد، طبیعی است که نه‌تنها نشان از گوهرناشناسی او دارد و سودی از این معامله نخواهد برد، آبرو و حیثیت خود را نیز خدشه‌دار می‌کند. حافظ در همان آغاز بیت غیرمستقیم به این موضوع اشاره کرده است؛ به‌طوری‌که استتار کلمه «فروش» در فعل «مفروش» که به معنی «ازدست‌دهنده. آنکه چیزی گران‌بها را آسان از کف دهد (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷)». آنکه آبروی خود را آسان از کف دهد (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷). نیز آمده است و به همین دلیل حافظ به تأکید، فروش یوسف به متاع ناچیز دنیوی را ناپسند داشته و از آن بر حذر می‌دارد. واژه «آن» نیز علاوه‌بر اینکه ضمیر اشاره به دور است و خود متضمن نوعی معنی تحقیر و بی‌ارزشی را برای کسی دارد که یوسف را به بهایی اندک فروخته است، به معنی «جای گرگ. لانه گرگ» (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷). نیز هست که یادآور ماجرای گرگ و تهمت دریدن یوسف توسط اوست.

زیاتر آنکه حافظ به ارتباط ادبی و بلاغی دیگر واژه‌های بیت باهم نیز اندیشیده و از همه امکانات زبانی برای به‌تصویرکشیدن موضوع استفاده کرده است. واژه ردیف در پایان بیت، یعنی فعل «بود» نیز علاوه‌بر معنا و کاربرد مصطلح خود یادآور واژه «بود» به معنی چاه (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷)، به نقل از منتهی‌الارب / آندراج / اقرب‌الموارد / ناظم‌الاطبا است که در هم‌نشینی با یوسف و گرگ و ... یادآور بخش دیگری از ماجرای زندگی یوسف پیامبر (ع) است که توسط برادران غیور خود به چاه افکنده شد تا کاروانی از راه برسد و او را با خود ببرد و بعدها به زر ناسره بفروشد و ...

و نیز همین واژه به معنی هلاک‌گردیدن نیز آمده است (دهخدا، ۱۳۷۷، به نقل از منتهی‌الارب: ذیل بود) که به زیبایی نتیجه عمل کسی که یار را به دنیا بفروشد - آن‌هم در پایان بیت که یادآور پایان و نتیجه عمل چنین فردی است - به تصویر می‌کشد. در حقیقت حافظ با نشان دادن واژه بود در پایان بیت چاهی کنده است که، هرکه یار - یوسف - خود را به دنیا بفروشد در آن هلاک خواهد شد.

و هنرنمایی حافظ اینجاست که چندین گوشه از زندگی پرماجرایی یوسف را در همین چند واژه، درنهایت زیبایی و فشردگی ادبی به تصویر کشیده است.

از ارتباط میان یوسف و زر ناسره نیز نمی‌شود گذشت که واژه «ناسره» در هم‌نشینی با «یوسف»، «ناصره» (شهری در شمال فلسطین که محل زندگی یوسف و مریم (ع) بوده است) را یادآور می‌شود (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷).

#### \* توبه / قدح، کمان / خجل / عود / شاخ / کاران

در ابیات زیر حافظ به تناسب معنایی واژه‌ها کاملاً آگاه است و با نشان دادن آنها در هم‌نشینی یکدیگر، فضایی معنایی و هنری را می‌آفریند که خواننده با ورود به فضای بیت و درک معنا و ظرافت‌های هنری آن به لذت هنری می‌رسد. رابطه معنایی و تناسب محتوایی واژه‌های توبه، قدح، کمان، عود و ... از سر تصادف نیست و طبیعی است که معمار سخنی چون حافظ برای خلق ساختمان هنری خود این مصالح را چیش و با دقت و ظرافت کنار هم قرار داده است. بنایی که بیننده هنرشناس را به تحسین و اعجاب می‌کشاند. توبه از کلماتی است که در منظومه فکری حافظ جایگاه خاص خود را دارد به همین دلیل در ابیاتی فراوانی این واژه را به خدمت می‌گیرد ولی در این به‌کارگیری از تناسب و هماهنگی محتوایی و معنایی آن با دیگر واژه‌های بیت غافل نیست. یکی از معانی واژه توبه علاوه‌بر معنای مصطلح، سپیدار است (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷) و حافظ آنگاه که آن را برای بیان اندیشه خود به‌کار می‌برد به این معنای دیگر آن نیز بی‌توجه نیست و از این طریق به ادبیت متن خود دست می‌زند. در بیت زیر توبه به معنای بازگشت از انجام کاری است؛ ولی قرار گرفتن آن در کنار گل، شراب (نام خاص گلی‌ست) و نیز در کنار واژه خجل به معنی وادی پر گل و گیاه (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل خجل به نقل از منتهی‌الارب) ایهام تناسبی ظریف و هنری می‌سازد. ایهام تناسبی که حافظ در بیت‌های خود ایجاد می‌کند معمولاً میان دو واژه خاص نیست، این تناسب میان اکثر واژه‌ها صورت می‌گیرد و این موضوع تفاوت میان ایهام تناسب شعر حافظ با دیگر شاعران پیش یا هم‌عصر خود اوست.

به وقت گل شدم از توبه شراب خجل      که کس مباد ز کردار ناصواب خجل  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۴۵۱)

به نظر می‌رسد حافظ در ابیات دیگری نیز به این معنای دیگر توبه در هم‌نشینی با واژه‌هایی چون گل، شاخ و بهار توجه داشته است:

من همان ساعت که از می خواستم شد توبه کار      گفتم این شاخ ار دهد باری پشیمانی بود  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۲)

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم      بهار توبه‌شکن می‌رسد چه چاره کنم  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۵۱۹)

من که عیب توبه‌کاران کرده باشم بارها      توبه از می وقت گل دیوانه باشم گر کنم  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۵۱۳)

در این بیت واژه توبه (در معنی سپیدار) علاوه بر تناسب با واژه گل، با کلمه کاران (نام باغی در اصفهان که حافظ در بیت دیگری نیز از آن نام برده است) نیز ایهام تناسب دارد.

گرچه صد رود است در چشمم مدام      زنده رود باغ کاران یاد باد  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۶۱)

#### - توبه / عود

در تاب توبه چند توان سوخت همچو عود      می ده که عمر در سر سودای خام رفت  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۲)

عود در این بیت دارای ایهامی است در دو معنای ساز موسیقی که هنگام توبه مطربان سوزانده می‌شود (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷) و از این نظر میان عود و توبه ایهام تناسب زیبایی ایجاد شده است و درختی که از سوزاندن شاخه‌اش بویی خوش متصاعد می‌شود (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷) و در این معنای دوم خود نیز با معنای دوم توبه - سپیدار - (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷) نیز دارای ایهام تناسب است. ناگفته پیداست که معنای لغوی واژه عود - بازگشت - نیز با معنای لغوی واژه توبه - به معنی بازگشت از گناه - تناسب دارد. ایهام اشتقاق تاب و توبه نیز در ابتدای مصراع چشم‌نوازی می‌کند.

#### - توبه / رنگین کمان/ تیر

اما معنای دیگر توبه، رنگین کمان (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷) نیز از چشم طبع حافظ دور نمانده و گاه با هم‌نشینی ساختن آن با کمان به خلق ایهام تناسب دست‌زده است. کلمه کمان یادآور کمان شیطان به معنی رنگین کمان است. چه در عقاید عوام در گذشته این بود که رنگین کمان را کمان شیطان می‌دانستند. کمان، خود به‌تنهایی نیز در فرهنگ‌های فارسی به معنی قوس قزح و رنگین کمان نیز آمده است. (ر. ک. ناظم‌الاطبا / آندراج/ فرهنگ فارسی معین/ دهخدا) و نیز نام دیگر گل نرگس است (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷، به نقل از برهان قاطع) که در این معنا نیز با توبه در معنی سپیدار ایهام تناسب دارد.

حدیث توبه در این بزمگه مگو حافظ      که ساقیان کمان ابرویت زنند به تیر  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۸۴)

به عزم توبه نهادم قدح ز کف صدفبار      ولی کرشمه ساقی نمی‌کند تقصیر  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۸۴)

روشن است که شکل و تلفظ واژه قدح نیز در این بیت، یادآور قزح (معنای دوم توبه) است و ایهام تبادر می‌سازد.



- فراغ / سرو / داغ / کمان / گوشه / عارض / پروانه

هنرنمایی‌های هنری و بلاغی حافظ با گستره معنایی واژه‌ها و هم‌نشین‌ساختن آنها در زیباترین صورت ممکن در سطح بیت و غزل خویش در ابیات زیر نیز چشم‌نواز و دیدنی است. واژه‌های فراغ و داغ و عارض و سرو و پروانه، علاوه‌بر معانی معمول و مصطلحی که در زبان معیار و روزمره دارند، در شعر حافظ سطح دیگری از معانی خود را به نمایش می‌گذارند که منجر به زیبایی ادبی سخن او می‌شود و شیوایی کلام او را مضاعف می‌کند.

دل ما به دور رویت ز چمن، فراغ دارد      گه چو سرو پایند است و چو لاله داغ دارد

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۸۱)

در این بیت، کلمه فراغ به معنی فراغت و آسودگی و بی‌خیالی است. سرو نیز به معنی همان درخت مشهور است که نماد موزونیت اندام و جاودانگی و سرسبزی و عدم تعلق است. باین‌همه هردوی این واژه‌ها در معانی دیگری نیز به‌کار رفته‌اند که در هم‌نشینی با کلمات بیت، ایهام تناسب داشته و سخن حافظ را غنای هنری بخشیده‌اند.

از دیگر معانی فراغ در فرهنگ‌های لغت «پیکان پهن، تیر پیکان‌دار» (دهخدا، ۱۳۷۷) است. سرو نیز در لغت‌نامه دهخدا به معنی «تیر پیکان‌دار» (ر.ک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل سرو به نقل از منتهی‌الآرب) آمده و ارتباط معنایی این واژه‌ها با یکدیگر به خلق صنعت ایهام تناسب انجامیده است.

در بیت زیر نیز همین آرایه ایهام تناسب در نهایت تردستی و استادی به‌کار گرفته شده است:

سر ما فرو نیاید به کمان ابروی کس      که درون گوشه‌گیران ز جهان فراغ دارد

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۸۱)

که فراغ در معنای «پیکان و تیر پیکان‌دار» (ر.ک. دهخدا، ۱۳۷۷)، با کمان و گوشه که یادآور گوشه کمان و تیر است، ایهام تناسب ظریف و زیبایی دارد. هم‌نشینی کمان و ابرو از جهتی دیگر نیز باهم تناسب دارند و آن این است که هر دو از اصطلاحات خطاطی نیز هستند. کمان، شکلی بود که از خط طغرا بالای نامه‌های پادشاهی کشیده می‌شد (ر.ک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل کمان به نقل از فرهنگ فارسی معین) و ابرو گونه‌ای خط در کتابت است (ر.ک. دهخدا، ۱۳۷۷).

گوشه در اصطلاح موسیقی قسمتی از یک دستگاه موسیقی نیز هست که در این معنا نیز با کمان در اصطلاح موسیقی - گونه‌ای از ساز کمانچه نیز گویند - (ر.ک. معین، ۱۳۸۶، ذیل کمان) تناسب دارد.

ور چو پروانه دهد دست فراغ بالی      جز بدان عارض شمعی نبود پروازم

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۴۹۶)

رابطه بلاغی و هنری واژه‌ها در این بیت نیز موضوعی است که حافظ به آن توجه کرده و موجب خلق ایهام تناسب در سطح بیت شده است. پروانه علاوه‌بر معنای معمول و رایج خود، در فرهنگ‌ها به معنای «پیشرو و رهبر» (دهخدا، ۱۳۷۷) نیز آمده است. عارض نیز علاوه‌بر اینکه به معنی صورت، چهره و رخسار است، به معنی سپاه و عرض‌دهنده سپاه (دهخدا، ۱۳۷۷) و ... نیز هست. به‌طوری‌که این دو واژه در معانی یادشده و نیز در هم‌نشینی با واژه فراغ در معنای پیکان و تیر پیکان‌دار، ایهام تناسب داشته و همین موضوع به زیبایی بیت افزوده است.

همچنین فراغ در معنی «باد گرم تابستان» (دهخدا، ۱۳۷۷) با داغ در مصراع دوم ایهام تناسب می‌سازد و این پیوستگی و وابستگی ساختاری و محتوایی واژه‌ها نشان از آگاهی شگرف حافظ نسبت به لایه‌های متفاوت معنایی کلمات دارد.

\*نام/ هشیاری

بیار باده که رنگین کنیم جامه زرق      که مست جام غروریم و نام هوشیاریست

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۱۳)

از شگردهای ادبی و هنری حافظ برای ایجاد ایهام تناسب در شعر خود، هم‌نشین‌ساختن واژه‌های فارسی با معادل عربی آنهاست. حافظ این شگرد را چنان رندانه و زیرکانه به کار می‌گیرد که خواننده در نگاه و خوانش نخستین متوجه رابطه هنری و بلاغی واژه‌ها نمی‌شود و البته چنانچه خواننده با تأمل و درنگ بیشتری به رابطه معنایی واژه‌ها بیندیشد، چهره دیگری از معانی واژه‌های بیت گشوده می‌شود که موجب لذت و اقیان ادبی او می‌شود. در بیت بالا، هم‌نشینی واژه‌های نام و هوشیاری، آگاهانه و با هدف افزودن زیبایی بیت صورت گرفته است. نام، علاوه بر اینکه به معنی اسم و نشان است، به معنی خواب نیز هست و در این معنا با کلمه هوشیاری ایهام تناسب دارد. از رابطه معنایی نام به معنی خواب با مست نیز نباید غفلت کرد. همچنان که در بالا اشاره شد در بیت دیگری از حافظ که در این مقاله آمده است نیز میان کلمات توبه و عود همین ایهام تناسب ایجاد شده است و ارزش هنری و ادبی بیت را بالا برده است:

در تاب توبه چند توان سوخت همچو عود      می ده که عمر در سر سودای خام رفت  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۲)

#### \* حباب / باد / نخوت / رود / شراب

حباب را چو فتد باد نخوت اندر سر      کلاه‌داری‌اش اندر سر شراب رود  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۳۳)

در این بیت خواننده با فضایی معنایی روبروست که در آن نتیجه غرور و نخوت، چیزی جز بی‌آبرویی و ننگ نیست. نکته‌ای تعلیمی که حافظ از تصویر حباب بر روی شراب و شکستگی و فنای آن گرفته و به زیبایی آن را بازآفرینی هنری کرده است. هم‌نشینی واژه‌ها و پیوند هنری و بلاغی آنها در این بیت آگاهانه و براساس داستان شیطان و تمرد او از فرمان الهی برای سجود بر آدم صورت گرفته است که بیانگر غرور و تکبر شیطان در آیه ۳۴ سوره بقره است: «وَ إِذْ قُلْنَا لِلْمَلٰٓئِكَةِ اسْجُدُوْا لِاٰدَمَ فَسَجَدُوْا اِلَّا اِبْلِیْسَ اَبٰی وَ اسْتَكْبَرَ». در فرهنگ‌های لغت، حباب را یکی از نام‌های شیطان نوشته‌اند (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل حباب به نقل از منتهی الارب). در این معنا با واژه‌های باد به معنی غرور و نخوت در معنای غرور و کبر ایهام تناسب دارد. کلاه‌داری نیز در ارتباط با شیطان به سروری نخستین او بر فرشتگان اشاره دارد که در نهایت به سقوط و سرافکنندگی و راندن شما از درگاه خداوند اشاره دارد. در ترکیب باد نخوت نیز ایهام تناسب میان باد \_ به معنی غرور و تکبر - و نخوت نیز زیباست. از طرفی واژه شراب در مصراع دوم در فضای محتوایی و هنری بیت ذهن خواننده را به سمت واژه شرار می‌کشاند که خود یادآور آتش است که شیطان از آن خلق شده است و دلیل تمرد او از اطاعت امر خداوندی نیز همین بود که خلقت خویش را برتر از خلقت آدم می‌دانست که گل بود: «الذی احسن کل شیء ۛ خلقه بدأ خلق الانسان من طین» (سجده: ۷). نیز از دیگر معانی حباب که در فرهنگ‌ها به آن اشاره شده، رود، آب بسیار و شبنم است (دهخدا، ۱۳۷۷). فعل روَد؛ ردیف غزل در هم‌نشینی با حباب یادآور واژه رود (رودخانه و جوی آب) است که به ادبیت متن کمک کرده است.

#### \* لحد / چشم / نگران

چشم آن دم که به یاد تو نهد سر به لحد      تا دم صبح قیامت نگران خواهد بود  
(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۱)

در این بیت، حافظ اشتیاق و دل‌بستگی صادقانه خود را نسبت به معشوق به زیباترین وجه به تصویر می‌کشد و برای به تصویر درآوردن موضوع نیز از قدرت بلاغی و معنایی واژه‌ها به زیبایی بهره می‌برد. اشتیاقی که هجران و دوری محبوب آن را دوچندان می‌سازد. از همان لحظه‌ای که تسلیم مرگ می‌شود و چشم او از دیدن یار محروم می‌ماند تا دمدمه‌های قیامت منتظر و چشم‌انتظار دیدار یار می‌ماند. ذهن خواننده در نخستین برخورد با متن، واژه لحد را به معنی سنگ گور و قبر دریافت

می‌کند که با فضای معنایی بیت تناسب دارد. باین‌همه در فرهنگ‌های لغت، **لحد** به معنی «به گوشه چشم نگرستن» (دهخدا، ۱۳۸۸) نیز آمده است که در این معنا نه تنها تناسب و هماهنگی معنایی و بلاغی شگفتی با واژه‌های چشم و نگران دارد، تصویر هنری زیبایی نیز از **چشم‌انتظاری** حافظ برای دیدار دوباره محبوب و معشوق را می‌آفریند. تصویر عاشق چشم‌انتظاری که مشتاق و نگران، به گوشه چشم، راه‌ها و مسیرها را می‌نگرد تا روزی چشمش به دیدار عزیز از دست‌رفته روشن شود.

**\*شاهد / دور / گ / هفته / بی**

به دور گل منشین بی شراب و شاهد و چنگ که همچو دور بقا هفته‌ای بود معدود

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۳۰)

در این بیت، ایهام تناسب میان واژه‌ها، موضوعی است که آگاهانه یا ناآگاهانه صورت گرفته و سطح هنری و بلاغی سخن حافظ را مضاعف کرده است. به نظر می‌رسد حافظ علاوه بر دلایل اجتماعی و سیاسی، به دلیل «ادبیت متن»، به ارتباط معنایی و ساختاری واژه‌ها در کلام ارزش و اهمیت می‌داده و همین موضوع باعث شده است که از هیچ واژه‌ای بدون در نظر گرفتن ارتباط آن با ساختار کل غزل چشم‌پوشی نشود.

کلمه **شاهد** در بیت بالا، علاوه بر اینکه به معنای زیبارو و معشوق زیبارو است و از این جهت با واژه‌های شراب و چنگ و گل تناسب دارد، در گذشته نام دیگر «روز جمعه» (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل شاهد به نقل از منتهی‌الآرب) و «روز آدینه» (دهخدا، ۱۳۷۷، به نقل از دهار) نیز بوده است. معنایی که اگرچه غریب و ناشناخته است، نه تنها نشان از وسعت آگاهی حافظ از لایه‌های متفاوت معنایی واژه‌ها دارد، ایهام تناسب ظریف این واژه با کلمات «هفته» و «دور» در معنی زمان به ظرافت بلاغی بیت افزوده است.

حرف‌اضافه «بی» نیز علاوه بر کاربرد دستوری مصطلح، به معنای «پروانه» (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷) نیز بوده و هم‌نشینی آن با کلمات «گل» و «شراب» به معنی نوع خاصی از گل (دهخدا، ۱۳۷۷)، فضای محتوایی بیت را هنری‌تر و بلیغ‌تر ساخته است. کلمه «دور» در هم‌نشینی با بقا به معنای زمان و گذر روزگار است؛ ولی در معنای «پایله شراب» نیز با «شراب» مصراع نخست ایهام تناسب دارد.

شکست دور درستم چه دور امید است

ساتگینی دهیم و جور خوریم

گذشت آب من از سر چه جای درمان است

دوره‌ها در میانسه بستانیم

دوره‌ها در میانسه بستانیم

(ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷)

**شاهد** نام لحنی در موسیقی نیز هست که با واژه **گل** که آن نیز نام نوایی در موسیقی است، ایهام تناسب دیگری می‌سازد: قمریان راه گل و نوش لبینا راندند

صلصلان باغ سیاوشان با سروستاه

(دهخدا، ۱۳۷۷، به نقل از منوچهری دامغان)

شراب در معنای نوع خاصی از گل نیز به وضوح در ابیات بسیاری از حافظ، در هم‌نشینی با واژگانی دیگر دست‌مایه خلق ایهام تناسب قرار گرفته است؛ از جمله ابیات فراوانی که شراب در کنار واژه گل به کار رفته است:

صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست

فغان فتاد به بلبل نقاب گل که کشید؟

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۶۰)

**نرگس** نیز گلی است که قرار گرفتن نام آن در کنار شراب به ایهام تناسب منجر شده است: غلام نرگس جماش آن سهی سروم

که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۲۸)

از فریب نرگس مخمور و لعل می‌پرست      حافظ خلوت‌نشین را در شراب انداختی

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۶)

بده ساقی شراب ارغوانی      به یاد نرگس جادوی فرخ

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۹)

همچنین است کاربرد شراب در کنار دیگر واژه‌های متناسب همچون لاله، ارغوان، بنفشه، بوستان و ...

بوی بنفشه بشنو و زلف نگار گیر      بنگر به رنگ لاله و عزم شراب کن

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۵۸۷)

شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن      که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۲۴)

کنون که می‌دمد از بوستان نسیم بهشت      من و شراب فرح‌بخش و یار حور سرشت

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۳۵)

واژه «حور» نیز علاوه بر معنای روشن خود در این بیت، واژه هم‌املای «حور» به معنای سپیدار (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷)، را یادآور می‌شود تا در لایه پنهان بیت، ایهام تناسبی (از گونه تبادر) را بین شراب و حور نیز تصور کرد:

فردا شراب کوثر و حور از برای ماست      و امروز نیز ساقی مهروی و جام می

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۷۱۴)

#### \* عشرت / حسرت / بالا / قارون / جان

از واژه‌های کلیدی که در منظومه اندیشگانی و تفکر حافظ مطرح می‌شود، واژه «عشرت» است. حافظ از شاعرانی است که به فلسفه زندگی پی برده است و با شناختی که از گذر زندگی دنیا و فناپذیری آن دارد در بسیاری از موارد خود و دیگران را به اغتمام فرصت و شادزیستن فرامی‌خواند. واژه عشرت در تبیین و تبلیغ همین تفکر است که در دیوان حافظ کاربرد هنری و محتوایی یافته است.

حافظ در بیست مورد از واژه عشرت استفاده کرده که در چند مورد به لایه‌های متفاوت معنایی آن و تناسب هنری آن به دیگر واژه‌های بیت نظر داشته است. آگاهی یافتن از همین موضوع لذت خوانش بیت را دوچندان می‌کند.

دوستان وقت گل آن به که به عشرت کوشیم      سخن اهل دل است این و به جان بنیوشیم

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۵۶۲)

در این بیت، عشرت به معنی شادی و شادمانی خوش‌گذرانی و معاشرت کردن، خوش‌دلی و آمیزش است. باین‌همه، هم‌نشینی آن با کلمه گل، یادآور کلمه عُشْر و عُشْرَة است که نوعی درخت است (ر. ک. دهخدا، ۱۳۸۸، ذیل عشره، به نقل از منتهی‌الارب و ناظم‌الاطبا) و در این معنا با گل و نیز با جان در معنی باد (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل جان، به نقل از ناظم‌الاطبا)، ایهام تناسب دارد. کوش - در بکوشیم - نیز در معنی شادی و شادمانی (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷) با عشرت و گل تناسب معنایی دارد.

الا ای دولتی طالع که قدر وقت می‌دانی      گوارا بادت این عشرت که داری روزگاری خوش

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۴۱۹)

در این بیت نیز میان عشرت در معنی دیگر خود، یعنی نوعی درخت و گل (عشیره)، با کلمه دار در داری ایهام تناسب وجود دارد. کلمه گوارا نیز در هم‌نشینی با عشرت در معنی یادشده و نیز با دار به معنی درخت، کلمه گوارا را به ذهن می‌آورد که سبدی بزرگ بود که باغبانان آن را به دست می‌گیرند و برای کارهای مختلف کشاورزی کاربرد دارد (ر. ک. دهخدا، ۱۳۸۸).

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن  
 که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی  
 (حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۶۶۳)

در این بیت نیز واژه عشرت در هم‌نشینی با گل، یادآور عشره به معنای نوعی درخت است که در ابیات بالا بیان شد. نکته بلاغی دیگر این است که کلمه قارون نیز علاوه بر معنای مصطلح خود که نام ثروتمند مشهور است، گونه‌ای خاص از درخت نیز هست که در تداوی و درمان کاربرد دارد و به نام‌های اوج و فریز نیز خوانده می‌شود و در این معنا نه تنها با عشرت (عشره)، با سودا نیز به معنای بیماری مشهور در طب سنتی ایهام تناسب می‌سازد.

قارون نام گیاهی است که آن را اوج نیز خوانند (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل قارون به نقل از منتهی الارب). فریز که گیاهی است خوشبوی و در تداوی به کار آید. (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل قارون به نقل از منتهی الارب).

شکر آن را که تو در عشرتی ای مرغ چمن  
 به جوانان چمن مژده گلزار بیار  
 (حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۳۷۴)

در این بیت نیز نسبت میان عشرت - در معنای نوعی درخت و ... با چمن و گلزار معلوم و همین تناسب و هماهنگی معنایی میان واژه‌ها به گسترش معنایی و زیبایی ساختاری بیت افزوده است.

عشرت کنیم ورنه به حسرت کشندمان  
 روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم  
 (حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۵۶۰)

در بیت بالا نیز دعوت به اغتنام فرصت و تأکید بر گذرندگی زندگی، موضوع و مضمون مرکزی بیت است و حافظ برای تبیین و به تصویرکشیدن این موضوع، واژه‌ها را به زیبایی و با درنظرداشتن لایه‌های بلاغی و هنری کلمات هم‌نشین کرده است. حسرت علاوه بر معنی مصطلح و معروف به معنی نوعی گل نیز هست. «حسرت گلی است چون نرگس خرد با پیازی خرد با گلی تک و فرد به رنگ سرخ روشن و یا زرد نزدیک به سفیدی که در اسفندماه گل دهد و بیشتر در زیر برف است. از این رو آن را گل حسرت خوانند که هرگز بهار را نبیند و پیش از بهار بمیرد:

بهار آمد و گل در جهان شکفت و تو را  
 شکفته شد گل حسرت در این بهار دریغ»  
 (ر. ک. دهخدا، ۱۳۷۷)

و در این معنا در هم‌نشینی با عشرت یادآور عشره است و ایهام تناسب ظریفی را ساخته است. نکته ظریف‌تر این بیت آن است که حافظ با شگرد طنز دینی، به نوعی مقدس‌مآبی زاهدان و واعظان ریایی را به نقد می‌کشد؛ آنانی که به بهانه پرداختن به قیامت، دنیا و لذت‌های آن را ترک گفته و دیگران را نیز از آنها منع می‌کنند. واژه عشرت دقیقاً در مقابل طرز تفکر این گونه واعظان و زاهدان ریایی قرار می‌گیرد. و از این طریق ایهام تناسبی ظریف‌تر و هنری‌تر را میان کلمات بیت ایجاد می‌کند.

می‌دانیم که یکی از نام‌های قیامت و جهان دیگر در قرآن «یوم الحسرة» (مریم: ۳۹) است. روزی که انسان‌ها بر عمر تلف‌کرده خود در مناهی و گناهان، دچار حسرت و اندوه می‌شوند. حافظ بهترین شیوه برای استفاده از زمان عمر و مهلت چندروزه زندگی را عشرت‌کردن - مشروع - می‌داند.

در دو بیت زیر نیز واژه حسرت در معنی یادشده با واژه‌های صنوبر، بید و لاله ایهام تناسب می‌سازد و به بلاغت ادبی زبان حافظ افزوده است:

دل صنوبری‌ام همچو بید لرزان است  
 ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست  
 (حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۰۵)

با این همه تناسبی که میان واژه‌های بیت دیده می‌شود، ارتباط‌های پوشیده و پنهانی دیگری نیز پیدا می‌شود که با کشف آنها شگفتی و التذاد ادبی هر خواننده‌ای را موجب می‌شود. در همین بیت واژه بالا علاوه بر قامت و اندام بلند معشوق، به معنای « گیاه معطر » (ر.ک. دهخدا، ۱۳۷۷). نیز گفته می‌شود. در این معنا واژه بالا با دیگر کلمات بیت ایهام تناسبی هنرمندانه و شگفت ایجاد می‌کند.

ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم      که لاله می‌دمد از خون دیده فرهاد

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۱۷۷)

در این بیت نیز ایهام تناسب میان حسرت در معنای گونه‌ای از گل، با لاله و دمیدن و نیز با واژه دیده در معنای درختی بلند که دیدبان بر آن نشسته و نگاه کند (ر.ک. دهخدا، ۱۳۷۷)، لایه دیگری از بلاغت سخن حافظ را به تصویر می‌کشد.

#### \*طالب / تا، لب

در جهان تماشایی و حیرت‌انگیز حافظ، نه تنها مفاهیم و مضمون‌ها لایه‌ها و معانی متعدد و گاه متضاد دارند، واژه‌ها نیز حالت‌ها و زایش‌های معنایی متفاوت دارند. در این دنیا است که ناسازها، هم‌ساز می‌شوند و واژه‌ها معانی گوناگون و متفاوت و متضاد و ... خود را با شیوه‌ها و شگردهای مختلفی به نمایش می‌گذارند. به همین دلیل نیز ایهام و انواع آن مهم‌ترین و برجسته‌ترین ویژگی شعر حافظ می‌شود و رازوارگی و پیچیدگی هنری زبان و مضمون شعر او را در پی دارد. از انواع ایهام تناسب، یکی نیز ایهام شنیداری است که اگرچه نه در پژوهشی مستقل، در حاشیه برخی مقالات و نوشته‌ها درباره حافظ، به نمونه‌هایی از آن اشاره شده است. در بیت زیر نیز به زیبایی از این شگرد ادبی استفاده شده است تا علاوه بر بلاغت زبان، بلاغت مضمون نیز موجب اعجاب خواننده شود. چنین است که در شعر حافظ یک واژه همانند دانه‌ای مستعد رشد می‌کند، می‌ترکد، می‌زاید و متکثر می‌شود:

حافظ چو طالب آمد جامی به جان شیرین      حتی یذوق منه كأساً من الكرامة

(حافظ، ۱۳۸۸، ص. ۲۶۳)

واژه طالب، در این بیت، در بافتی عاشقانه مطرح شده و به معنی خواستار و عاشق و طلب کننده است. با این همه سازگار با محتوای بیت و در تناسب با واژه‌های جام، یذوق، كأس و کرامة (در معنی شراب)، یادآور ترکیب، «تا، لب» نیز هست.

#### نتیجه

دقت و وسواس حافظ در انتخاب و به‌گزینی واژگان از ویژگی‌های بارز و هنرمندانه شاعری اوست. شعر حافظ آینه‌ای است که با هر بار نگرستن در زلالی و شفافیت آن زیبایی‌های شگرف‌تر و متفاوت‌تری دیده می‌شود که لذت هنری مخاطب را در پی دارد. به همین دلیل است که این دیوان موجز که شاهکار ظرافت‌های هنری ادبیات فارسی است با گذشت زمان تازه‌تر و رازهای پوشیده در ماورای سطح ادبی آن با هر خوانش، آشکارتر می‌شود. راز جاودانگی شعر حافظ و خود او را نیز می‌بایست در همین نکته جستجو کرد. در این مقاله کوشیده شد تا بر برخی از ایهام تناسب‌های پنهان در لابه‌لای ابیات و سروده‌های حافظ که تاکنون از دیدگان تیزبین حافظ‌پژوهان دورمانده بود، نوری تابانده شود. ایهام‌هایی که برای کشف آنها باید به دیگر معانی بعضاً منسوخ و فراموش شده برخی واژگان استفاده شده حافظ توجه داشت. مترادفاتی که گاه تنها در لغت‌نامه‌های فارسی وجود دارد. برخی از واژگان که معانی و مترادفات فراموش شده‌شان در این مقاله بررسی و نشان داده شد، عبارت‌اند از: عشرت (نوعی درخت)؛ حسرت (نام گلی)؛ آن (لانه گرگ)؛ بود (چاه)؛ قارون (گونه‌ای گل و گیاهی دارویی)؛ غ جان (باد)؛ شاهد (روز جمعه)؛ بی (پروانه)؛ شراب (نوعی گل)؛ گل (نوبی در موسیقی)؛ حور (سپیدار)؛ خجل (وادی پر گل و گیاه)؛ توبه (رنگین کمان)؛ فراغ (تیر پیکان و باد گرم تابستان)؛ پروانه (پیشرو و رهبر)؛ سو (تیر پیکان‌دار)؛ عارض (پیشرو

سپاه؛ نام (خواب)؛ حباب (از نام‌های شیطان)؛ باد (غرور)؛ طالب/ تا، لب و لحد (به گوشه چشم نگریستن). چنانچه گویی این واژگان چونان بازیگرانی حاضر در صحنه‌اند که هریک در زیر لباس ظاهری خود، لباسی دیگر پوشیده‌اند که آنها در لایه زیرین نمایش/ شعر با دیگر بازیگران/ واژگان هم‌نشین کرده است. بی‌تردید نبایست به آنچه تاکنون درباره هنر حافظ از سوی پژوهشگران و حافظ‌شناسان بیان شده است اکتفا کرد و با تعمق و غوطه در این اقیانوس هنر و بلاغت، صدف‌هایی نو و تازه و ارزشمند را صید کرد و رازهایی دیگر از سحر سخن او را آشکار کرد.

#### منابع

#### قرآن کریم.

آقا حسینی، حسین (۱۳۸۴). فراتر از ایهام. مجله علمی پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۲ (۴۱)،

<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/68270>. ۱۲۱-۱۴۲

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۸). دیوان حافظ (به کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی و هاشم جاوید؛ چاپ دوم). نشر فرزاد.

حسن‌زاده‌نیری، محمدحسن، و دالوند، یاسر (۱۳۹۴). ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ. متن پژوهی ادبی، ۱۹ (۶۴)، ۵۳-

[https://ltr.atu.ac.ir/article\\_1772.html](https://ltr.atu.ac.ir/article_1772.html). ۳۱

دالوند، یاسر (۱۳۹۶). زین آتش نهفته (چاپ اول). انتشارات علمی.

دشتی، علی (۱۳۹۷). نقشی از حافظ (ویراست سوم). اساطیر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغت‌نامه (زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی؛ چاپ دوم). انتشارات دانشگاه تهران.

ذوالریاستین، محمد (۱۳۹۷). فرهنگ واژه‌های ایهامی در شعر حافظ (چاپ اول). مؤسسه نشر فرزاد روز.

راستگو، محمد (۱۳۷۹). ایهام در شعر فارسی (چاپ اول). انتشارات سروش.

راستگو، محمد (۱۳۹۵). در پی آن آشنا؛ مهندسی سخن در سروده‌های حافظ (چاپ اول). نشر نی.

عزیزی‌هاییل، مجید، نوری، علی، حیدری، علی، و سعید زهره‌وند (۱۳۹۸). شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن. متن

پژوهی ادبی، ۲۳ (۷۹)، ۷-۳۰. <https://doi.org/10.22054/ltr.2017.9928.1361>

غنی‌پور ملک‌شاه، احمد، و رضازاده بایی، سیده سودابه (۱۳۹۲). بررسی و مقایسه ایهام و گونه‌های آن در اشعار خاقانی و

حافظ. پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، ۲ (۱)، ۳۷-۵۶. <https://doi.org/10.22059/jlcr.2013.35932>

سامی، رضا (۱۳۹۹). بلاغت حافظ (چاپ اول). نقد فرهنگ.

سلیمی، حسین (۱۳۹۹). درنگی بر پیوندهای معنایی و بلاغی واژگان در ابیاتی از حافظ؛ نگاهی به کتاب مهندسی سخن در

سروده‌های حافظ از محمد راستگو. فنون ادبی، ۱۲ (۳)، ۳۵-۵۲.

<https://doi.org/10.22108/liar.2020.121042.1780>

سلیمی، حسین (۱۳۹۸). هم‌نشینی هنری کلمات در شعر حافظ. هنر زبان، ۵ (۲)، ۴۱-۶۸.

<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2065433>

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸). موسیقی شعر (چاپ نوزدهم). انتشارات آگه.

طهماسبی، فرهاد (۱۳۸۹). اسرار عشق و مستی؛ تأملی بر سبک و ساختار غزل‌های حافظ (چاپ اول). علم.

فرید، طاهره (۱۳۷۶). ایهامات در شعر حافظ (چاپ اول). طرح نو.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی (چاپ سی و دوم). نشر هما.

## References

*The Holy Quran*

- Aghahosseini, H. (2004). Above Than of amphibology. *Scientific Research Journal of Isfahan University Faculty of Literature and Humanities*, 2(41), 121-142. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/68270> [In Persian].
- Azizi Habil, M., Nouri, A., Heidari, A., & Zohrevand, S. (2019). Hafez's methods in making the text ambiguous. *Literary Text Research*, 23(79), 7-30. <https://doi.org/10.22054/ltr.2017.9928.1361> [In Persian].
- Dalvand, Y. (2016). *Zain Atash Nafete*. Scientific Publications. [In Persian].
- Dashti, A. (1986). *Naghshi-az-hafez*. Asatir. [In Persian].
- Dehkoda, A. (1998). *Dictionary* (by M. Moin & S. J. Shahidi). Tehran University Press. [In Persian].
- Farid, T. (1376). *Ihamat in Hafez's poetry*. Tarhe No. [In Persian].
- Ghanipour, A., & Rezazade, S. S. (2013). Examination and comparison of amphibologies and their types in the poems of Khaqani and Hafez. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 2(1), 37-56. <https://doi.org/10.22059/jlcr.2013.35932> [In Persian].
- Hafez. Sh. (2009). *Diwan Hafez* (By the efforts of B. Khoramshahi & H. Javid). Farzan Publishing. [In Persian].
- Hassanzadeh Neiri, M. H., & Dalvand, Y. (2014). Implications of Hidden Proportions in Hafez's Poetry. *Literary Text Research*, 19(64), 31-53. [https://ltr.atu.ac.ir/article\\_1772.html](https://ltr.atu.ac.ir/article_1772.html) [In Persian].
- Homai, J. (2012). *Rhetoric techniques and literary industries*. Homa Publishing. [In Persian].
- Rastgoo, M. (2000). *Iham in Persian poetry*. Soroush Publications. [In Persian].
- Rastgoo, M. (2015). *Following that familiar; Speech engineering in the poems of Hafiz*. Nei Publishing. [In Persian].
- Salimi, H. (2018). The artistic association of words in the poetry of Hafiz. *Art of Language Quarterly*, 5(2), 41-68. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2065433> [In Persian].
- Salimi, H. (2019). Pondering on the semantic and rhetorical links of words in verses of Hafiz. *Literary Arts*, 12(3), 35-52. <https://doi.org/10.22108/liar.2020.121042.1780> [In Persian].
- Sami, R. (2019). *Balaghat Hafez*. Cultural Review. [In Persian].
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2018). *Poem music*. Age Publications. [In Persian].
- Tahmasbi, F. (1997). *Amphibologies in the poetry of Hafiz*. Tarhe No. [In Persian].
- Zolriyastin, M. (2017). *A dictionary of dubious words in Hafez's poetry*. Farzan Roz publishing house. [In Persian].