https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 15, Issue 4, No.45, Winter 2023-2024, pp.73-96
Received: 09/08/2023 Accepted: 12/12/2023

# Hafez's Artistic Performance in Using Rhetorical Adjectives Based on Literary Devices

**Ruhollah Noori**
Ph.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khoramabad, Iran
xatesevom@yahoo.com

**Ali Noori** *
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khoramabad, Iran
noori.a@lu.ac.ir

**Ali Heidari**
Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Lorestan University, Khoramabad, Iran
Heidari.a@lu.ac.ir

## Abstract

The adjective is one of the grammatical constructions that creates meaning both in the syntagmatic axis (syntax) and the paradigmatic axis (morphology). Since this grammatical element can be presented in several syntactic positions, it provides more linguistic possibilities for the speaker, so it is a valuable structure. By means of the grammatical capacity of the adjective, the poet also uses it as a literary method. The selection of adjectives is one of the ways of creating meaning and wonderful images in Hafez's poetry. He uses adjectives as a means of producing rhetorical and semantic images in order to enrich the literary language. The importance of adjectives for Hafez is to the extent that he has coined words in this category several times: Sufi Afkan (defeater of the Sufi), Senowbar Khoram (pine-like strut), Etr Gardan (perfumer), Divane Navaz (mad protector), Sufi Souz (acrid of Sufi), Ma'shuqe-Baz (amorist), etc. In this research, the rhetorical function of the adjectives in Hafez's sonnets is studied using a descriptive-analytical method, based on the criteria of literary tools. The rhetorical and semantic relationship of the adjective with the described and other

*Corresponding author
Noori, R., Noori, A., & Heidary, A. (2023). Hafez's artistic performance in the field of rhetorical adjective selection Based on Literary Devices. *Literary Arts*, 15 (4), 73-96.

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.2023.138622.2304

components of the sentence shows that Hafez does not use the adjectives accidentally or merely to fill the gaps of meter and rhyme, but the adjective has a rhetorical value for him. Hafez has also created images by means of rhetorical adjectives in categories such as amphibology, paradox, and paronomasia and less frequently used devices such as oslub-ol- Hakim, addition, laff-o-nashr, and mazhabe kalami.

**Keywords:** Adjective, Rhetorical Function, Literary Tools, Hafez's Sonnets.

**Introduction**

All grammatical elements can be effective in the coherence of literary speech and their enrichment. But among these, the adjective has more capability due to the feature of floating among the sentence components. In literary speech, unlike normal speech, adjectives, in addition to semantic and rhetorical relationships with the described, can also establish an artistic relationship with other sentence structures by means of the clues in the speech. This feature is clearly seen in Hafez's poetry.

In the present study, the authors aim to answer the following two research questions:

1) Does Hafez choose adjectives randomly? In other words, does he believe that they have rhetorical values?

2) Which literary tools did Hafez benefit from for the rhetorical function of the adjectives?

Hafez's sonnets have a privileged position among Persian speakers. In this sense, being acquainted with the language and expression of this high-ranking poet becomes necessary. In reading Hafez's poetry, the rhetorical relationship between the adjective and the described or other parts of the word is remarkable. This feature has caused the rhetoric of adjectives in Hafez's sonnets to be noticed by writers. Therefore, the purpose of describing the rhetorical function of the adjective in Hafez's poetry is to introduce another aspect of his performance in the field of rhetoric.

To the best of the authors' knowledge, few, if any, studies have been done investigating Hafez's art in the realm of Badi' (literary tools) with the help of the grammatical element of adjectives.

**Materials and Methods**

In this research, the examples of rhetorical adjectives in Hafez's poetry on the basis of Badi' (literary devices) have been used in the format of a descriptive-analytical method. The scope of the research is the rhetorical function of the adjectives with the model of a noun group 'adjective +noun (characterized)'. The authors postponed the investigation of other topics to another field. Due to the large amount of data, almost one-third of Hafez's sonnets have been examined. The adjectives that have a rhetorical function have been extracted and then described under the categories of rhetoric science. The results of the research are also presented as the rhetorical features of Hafez's speech in the conclusion section. It should be noted that in this research, the Ghani-Qazvini version is the basis of the work.

**Research Findings**

The Rhetorical description reveals the hidden meanings of the literary words and helps the audience to understand the different layers of meaning. The creative and poetic use of adjectives is one of the artistic effects of Hafez in the rhetoric field. The description and rhetorical explanation of the adjective in Hafez's poetry show that he chose words with great care and obsession and, in this way, he tied the rhetorical chain of the caplet to the structure of the adjective. Hafez's most important rhetorical technique to illustrate through adjectives is Iham (amphiboly), and the presence of various examples of Iham types indicates that this literary device has a high frequency.

'Paradox' is one of the other tools of semantic rhetoric which, in the light of the mystical texture of the

word and Hafez's artistic gestures, has brought the adjective to its highest rhetorical capacity. Hafez is not negligent of the verbal rhetoric of the adjective, and by means of Jenas (paronomasia) and its types along with repetition at the levels of phonemes (phonology) and morphemes, he has revealed aspects of the rhetorical capacity of the adjective. Hesamizi (combination of senses), amphiboly, antonymy, Mora'at-e Nazir (symmetry), Hosn-e Ta'lil (poetical aetiology), Tansiq al-sefat (gathering the adjectives), Hosn-e-Ta'lil (good interpretation), mazhab-e kalami (argumentation), overstatement, exaggeration, summation, Laf-o-Neshr, Hashv-e Malih, displacement, shifting adjectives, and common adjectives are also among other rhetorical tools that Hafez has appeared them in his words. Shamisa (2004) considers that adjective replacement is specific to contemporary poetry, but in this research, it has been shown that this rhetorical technique is also used in Hafez's poetry. The common adjective, which is one of the unknown topics of Badi', has been explained by citing examples from Hafez.

**Discussion of Results and Conclusions**

Hafez's poetry is a great example of eloquence words because he has presented the highest concepts in the most concise words with the most delicate artistic subtleties. The rhetorical adjective, with the help of Hafez's descriptive imagination, plays an important role as a valuable link in the rhetorical chain of words. The variety of rhetorical tools resulting from the use of rhetorical adjectives shows that Hafez does not use the adjective by accident or simply to fill the gaps of weight and rhyme. Therefore, it has a rhetorical value. Based on this, the most important findings of this research are as follows:

1) The most frequent literary tools of rhetorical adjectives based on Badi' in Hafez's sonnets are related to Iham and its types;

2) The adjectives that Hafez chooses for exaggeration have an exaggerated relationship with his description. But they have a logical and empirical relationship with other sentence components.

3) Hafez does not repeat the word as much as possible. But repetition is used in grammatical units smaller than words (morpheme and phoneme) in his poetry.

4) In Hafez's sense-mixing, the sense of taste is used more than other senses. It seems that the reason is that the attractions of love are more concretely objectified through the sense of taste and the sweet taste.

5) Adjective replacement, which is considered a new technique and specific to contemporary poetry, has a history in Hafez's poetry.

6) The common adjective is one of the unknown topics of Badi'. The use of this rhetorical tool in Hafez's poetry is very frequent.

7) Hafez has rarely used devices such as Oslub-e-Hakim, Mazhab-e Kalami, Jam', laff-o-Nashr, displacement of adjectives, and transposition.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
سال پانزدهم، شماره ۴ (پیاپی ۴۵) زمستان۱۴۰۲، ص۷۳- ۹۶
تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۲۱

مقاله پژوهشی

# هنرنمایی حافظ در عرصهٔ گزینش صفت بلاغی بر پایهٔ علم بدیع

**روح‌الله نوری**، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران
xatesevom@yahoo.com
**علی نوری** *، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران
noori.a@lu.ac.ir
**علی حیدری**، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران
Heidari.a@lu.ac.ir

## چکیده

صفت یکی از سازه‌های دستوری است که هم در محور هم‌نشینی (نحو) و هم در محور جانشینی (صَرف) تولیدکنندهٔ معناست. از آنجا که این عنصر دستوری می‌تواند در جایگاه‌های نحوی متعددی حضور داشته باشد، امکانات زبانیِ بیشتری را در اختیار گوینده قرار می‌دهد و از این نظر سازه‌ای ارزشمند است. شاعر به‌مدد ظرفیت دستوری صفت، آن را در وجه ادبی نیز به‌کار می‌گیرد؛ چنانکه یکی از راه‌های آفرینش معنا و خلق تصاویر شگفت‌انگیز در شعر حافظ گزینش صفت است. او از صفت به‌عنوان ابزار تولید تصاویر بلاغی و معناشناختی، برای غنای زبانِ ادبی بهره می‌گیرد. اهمیّت صفت برای حافظ تا آنجاست که چندین‌بار در این مقوله واژه‌سازی کرده است: صوفی‌افکن، صنوبرخرام، عطرگردان، دیوانه‌نواز، صوفی‌سوز، معشوقه‌باز و ... . در این پژوهش به‌روش توصیفی‌تحلیلی کارکرد بلاغی صفت در غزلیات حافظ برپایهٔ سنجه‌های علم بدیع بررسی شده است. رابطهٔ بلاغی و معنایی صفت با موصوف و دیگر اجزای جمله نشان می‌دهد که حافظ صفت را از سر تصادف یا برای پُرکردن خلأهای وزن و قافیه به‌کار نمی‌گیرد؛ بلکه برای آن ارزش بلاغی قائل است. حافظ به‌وسیلهٔ صفت بلاغی در مقوله‌هایی مانند ایهام، پارادوکس، جناس و آرایه‌هایی کم‌کاربرد مانند اسلوب حکیم، جمع، لف‌ونشر و مذهب کلامی نیز تصویرآفرینی کرده است.

**کلیدواژه‌ها:** صفت، کارکرد بلاغی، بدیع، غزلیات حافظ

---

* مسؤول مکاتبات

نوری، روح الله، نوری، علی، حیدری، علی. (۱۴۰۲). هنرنمایی حافظ در عرصهٔ گزینش صفت بلاغی برپایهٔ علم بدیع. *فنون ادبی* ۱۵ (۴)، ۷۳- ۹۶.

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.2023.138622.2304

**۱- مقدمه**

ادبا گفته‌اند: «شعر نقطهٔ تعالی زبان هر ملتی است. در شعر، شاعر می‌کوشد با بهره‌مندی از شیوه‌های غنی‌سازی زبان که یکی از این شیوه‌ها استفاده از تصویر است، معنا را کمال و تعالی ببخشد» (برزگرِ ولیک‌چالی و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۹۰)؛ بر این اساس همهٔ ارکان دستوری می‌توانند در انسجام کلام ادبی و غنی‌سازی آن مؤثر باشند؛ اما از این میان صفت به‌علت ویژگیِ شناوربودن در میان اجزای جمله، از ظرفیت بیشتری برخوردار است. در کلام ادبی برخلاف سخن عادی، صفت علاوه‌بر رابطهٔ معنایی و بلاغی با موصوف، می‌تواند به‌وسیلهٔ قرائن موجود در کلام، با دیگر سازه‌های جمله نیز ارتباط هنری برقرار کند. این ویژگی به‌وضوح در شعر حافظ دیده می‌شود.

در این پژوهش، نگارندگان درپی‌رسیدن به پاسخ این پرسش‌اند که: آیا حافظ صفت را تصادفی انتخاب می‌کند یا برای آن ارزش بلاغی قائل است؟

غزلیات حافظ جایگاه ممتازی در بین فارسی زبانان دارد؛ ازین‌رو آشنایی با زبان و بیان این شاعر بلندمرتبه ضرورت دارد. هنگام خواندن شعر حافظ رابطهٔ بلاغی صفت با موصوف یا دیگر اجزای کلام، چشمگیر است. این ویژگی باعث شده است تا نگارندگان به بلاغتِ صفت در غزل حافظ توجه کنند؛ بنابراین هدف از توصیف کارکرد بلاغی صفت در شعر حافظ، شناساندن جنبه‌ای دیگر از هنرنمایی او در عرصهٔ بلاغت است.

**۱- ۲- پیشینه و ضرورت پژوهش**

شفیعی‌کدکنی(۱۳۹۱) در کتاب صورخیال در شعر فارسی به کارکرد بلاغی صفت اشاره کرده است. او دربارهٔ ارزش بلاغی صفت در شعر فردوسی می‌گوید: «... این مواردی است که دیگران برای هر جزئی، تشبیهی یا استعاره‌ای می‌آورند؛ ولی او به آوردن [یک] صفت بسنده می‌کند»؛ فرشیدورد (۱۳۷۶الف) در مقاله‌ای باعنوان «صفات شاعرانه»، به بررسی صفت در دیوان حافظ و مقایسهٔ آن با شاعران دیگر پرداخته است. باتوجه به بسامد بالای صفت و ارزش بلاغی آن در غزلیات حافظ تعداد نمونه‌هایی که در این مقاله ذکر شده است معدودند و نمی‌تواند چنانکه باید شگرد هنری حافظ را در استفاده از آن به‌خوبی نشان دهد؛ شهبازی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای باعنوان «کارکردهای صفات شاعرانه در غزلیات حافظ»، صفات را به‌صورت موضوعی دسته‌بندی کرده است. تعداد شاهدمثال‌هایی که در این مقاله ذکر شده‌اند محدود است و تناسبات لفظی و ریزه‌کاری‌های موجود در ابیات تبیین‌نشده و هنرنمایی‌های حافظ در این عرصه را به‌خوبی نشان نمی‌دهد؛ حسین‌پور سرکاریزی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای باعنوان «ارزش بلاغی و زیباشناسی صفت» به‌بررسی این موضوع پرداخته است. در این مقاله که چارچوب مشخصی ندارد از مباحث علم بلاغت درباره ارزش بلاغی صفت، تنها به ذکر مواردی از اغراق، تشبیه، استعاره و مجاز در شعر شاعران، آن هم به‌صورت محدود، پرداخته شده است.

پژوهشگران زوایای مختلفی از بلاغت را در شعر حافظ بررسی کرده‌اند؛ اما اثری که هنرنمایی حافظ در عرصهٔ علم بدیع به‌مدد عنصر دستوری صفت را به‌خوبی نشان دهد نوشته نشده است. بر همین اساس نگارندگان باتوجه به‌ضرورت بررسی این امر در غزلیات خواجهٔ شیراز سعی دارند کارکردهای بلاغی صفت در محدودهٔ علم بدیع را در این اثر فاخر، بررسی و تحلیل کنند.

**۱ – ۳- روش پژوهش**

در این پژوهش به‌روش توصیفی‌تحلیلی به مطالعهٔ نمونه‌هایی از صفت بلاغی در شعر حافظ برپایهٔ علم بدیع پرداخته می‌شود. محدودهٔ این پژوهش، کارکرد بلاغی صفت با الگوی گروهِ اسمیِ «موصوف + صفت» است و بررسی مباحث دیگر آن، از قبیل صفت جانشین اسم، به مجالی دیگر موکول می‌شود. به‌دلیل حجم زیاد داده‌ها، تقریباً یک‌سوم غزل‌های بررسی شده و صفاتی که کارکرد بلاغی دارند استخراج و ذیل مقوله‌های علم بدیع توصیف شده‌اند. نتایج تحقیق نیز به‌عنوان

ویژگی‌های بلاغی سخن حافظ در پایان ارائه خواهد شد. عدد داخل کمانک که مقابل ابیات نوشته شده است، شماره غزل براساس نسخهٔ «قزوینی و غنی» است.

## ۲- مبانی نظری پژوهش

### ۲- ۱- تعریف علم بلاغت

بلاغت در لغت به‌معنای رسایی و مقصود از آن رسانیدن مقصود و غرض گوینده است (علوی‌مقدم، ۱۳۸۷، ص. ۲۵) و دراصطلاح، مطابقت کلام فصیح با مقتضای حال مخاطب است. شمیسا در تعریف بلاغت می‌گوید: «مقصود از بلاغت این است که کلام دلنشین و مؤثر و رسا و به‌اصطلاح وافی‌به‌مقصود باشد و بلیغ کسی است که بتواند مافی‌الضمیرخود را به نیکویی بیان کند و به‌اصطلاح مطلب خود را به‌راحتی برساند. بدیهی است که کلام وقتی در مخاطب مؤثر خواهد بود و ازنظر او رسا تلقی خواهد شد که به‌مقتضای حال او ایراد شود» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۱۴). علم بلاغت به‌بررسی دانش‌های ادبی در سه حوزهٔ بیان، بدیع و معانی می‌پردازد. در این تحقیق، کارکرد صفت در حوزهٔ علم بدیع بررسی می‌شود.

### ۲- ۲- تعریف علم بدیع

بنابر تعریف قدما «بدیع علمی است که از وجوه تحسین کلام بحث می‌کند و ازنظر ما بدیع مجموعه شگردهایی (یا بحث از فنونی) است که کلام عادی را کم‌وبیش تبدیل به کلام ادبی می‌کند و یا کلام ادبی را به سطح والاتری از (ادبی‌بودن یا سبک ادبی‌داشتن) تعالی می‌بخشد» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۲۰). از آرایه‌های علم بدیع که حافظ به‌وسیلهٔ صفت با آنها هنرنمایی کرده است می‌توان به ایهام و انواع آن، متناقض‌نما، جناس و انواع آن، استخدام، اسلوب حکیم، مراعات نظیر، حس‌آمیزی، تلمیح، تضاد، حسنِ طلب، تنسیق‌الصفات، حسن تعلیل، مذهب کلامی، اغراق و غلو، جمع، لف‌ونشر، حشو ملیح، تکرار، قلب، و جابه‌جایی صفت اشاره کرد.

### ۲- ۲- تعریف صفت بلاغی

صفت بلاغی که با عنوان‌های «صفت‌هنری» و «صفت‌شاعرانه» نیز شناخته می‌شود، درواقع سازه‌ای است که ازنظر دستوری صفت است و درعین‌حال ارزش بلاغی دارد؛ یعنی توأم با یک دقیقهٔ هنری است که شاعر به‌وسیلهٔ آن، ویژگی‌های یک پدیده را توصیف می‌کند و در مواردی ممکن است عواطف، احساسات و نوع نگاه خود را نیز نسبت به پدیده‌ها نشان دهد. «صفت‌هنری؛ عبارت است از صفت یا عبارتی وصفی که شاعر یا نویسنده به‌منظور مشخصه یا کیفیتی شاعرانه به‌کار می‌برد» (کادن، ۱۳۸۶، ص. ۲۸۲).

## ۳- بحث و بررسی

توصیف بلاغی، از معانی پنهانِ کلام ادبی پرده برمی‌دارد و مخاطب را در شناخت دقیقِ لایه‌های گوناگون معنا یاری می‌رساند. بی‌تردید سخن حافظ نمونهٔ اعلای کلام بلیغ است و یکی از عرصه‌های هنرنمایی او در این زمینه، کاربرد خلاقانه و شاعرانهٔ صفت است. گزینش صفتِ مناسب در ترکیب وصفی برای خلق تصاویر بلاغی نشان می‌دهد که حافظ در انتخاب واژه، دقت و وسواس بسیاری به‌خرج داده است. لازمهٔ این دقت و گزینش البته طبع بلند و قریحهٔ شاعرانه اوست که صفت را نیز مانند دیگر واحدهای کلام به اوج ظرفیت هنری و بلاغی خود رسانده است. در ادامه کارکرد بلاغی صفت برپایهٔ مقوله‌های علم بدیع، به‌عنوان یک شاخصهٔ ممتاز در غزلیات حافظ بررسی می‌شود.

### ۳- ۱- ایهام و انواع آن

در کتاب زیبایی‌شناسی سخن پارسی آمده است: «ایهام، پندارخیزترین و هنری‌ترین آرایهٔ درونی است. سخنور باریک‌بینِ خرده‌سنج می‌تواند ژرف‌اندیش و نهان‌کاو، لایه‌های گونه‌گون معنایی را به یاری ایهام در سرودهٔ خود بیافریند و اندیشه‌ها و

نگاره‌های گوناگون شاعرانه را، بدین‌سان درهم فروتند» (کزازی، ۱۳۷۳، ص. ۱۲۸). حافظ که استاد مسلّم ایهام است از جایگاه نحوی صفت نیز در خلق آرایهٔ ایهام و انواع آن مانند ایهام تناسب، ایهام تضاد، ایهام ترجمه و ایهام تبادر غافل نبوده است.

**۳- ۱- ۱- ایهام**

ایهام، گذشته از معنی لغوی (به‌وهم‌افکندن)، کلمه‌ای است که حداقل به دو معنی در کلام به‌کار رفته باشد (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۲۴). می‌دانیم که ویژگی اصلی سخن حافظ، ایهام است و در این زمینه از همهٔ سخنوران پیشی گرفته است. در این مختصر، نمونه‌هایی از هنرنمایی حافظ در عرصهٔ ایهام به‌وسیلهٔ صفت بلاغی بررسی می‌شود:

لعلِ سیرابِ به‌خون‌تشنه لب یار من است  وز پی دیدن او، دادن جان کار من است

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۵۱)

«به‌خون‌تشنه‌بودنِ لعل» ایهام دارد: ۱) لعل قصد خون مرا دارد ۲) لعل برای سرخ‌رنگ‌شدن تشنهٔ آن است که در درون خون یا جگرِ حیوان کشته قرار گیرد. سودی ذیل بیت: «گویند سنگ لعل شود در مقام صبر/ آری شود ولیک به خون جگر شود» می‌گوید: «از قرار معلوم لعل وقتی از معدن استخراج می‌شود به رنگ معهود نیست؛ بلکه ابتدا آن را در میان جگر تازه قرار می‌دهند تا از جگر رنگ قرمز را کسب می‌کند» (سودی، ۱۳۶۶، ص. ۱۲۹۳).

هردمش با من دلسوخته لطفی دگر است  این گدا بین که چه شایستهٔ انعام افتاد

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۱۱۱)

صفت «دلسوخته» باعث شده است که واژه «دم» ایهام داشته باشد: ۱) لحظه ۲) دمیدن و فوت‌کردن. در معنای دوم، معنی جمله این‌گونه است: هر بار فوت‌کردن او بر سوختگیِ دل من، به‌دلیل خوشایندبودن، لطفی دگر است ... .

بنابراین ارزش بلاغی صفت «دلسوخته» دربرابر واژه «دم» مشخص می‌شود که معنای دیگری را به‌معنای عادی جمله اضافه کرده است. اینکه شاعر با ابزاری به‌نام صفت بتواند در واژه‌ای دیگر ایهام ایجاد کند نشانگر آن است که صفت می‌تواند سازه‌ای هنری نیز باشد.

**۳- ۱- ۱- ۱- ایهام تناسب:**

ایهام تناسب زمانی رخ می‌دهد که «فقط یکی از دو معنی واژه، در کلام حضور داشته باشد؛ اما معنی غایب (یکی از معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد؛ (اما در معنی مدخلیت ندارد)» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۲۷).

- خورشید چو آن خال سیه دید به دل گفت  ای کاج که من بودمی آن هندوی مُقبل

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳۰۴)

صفت «مقبل» به‌معنی «قبول‌کرده‌شده» و «خوشبخت» است؛ اما در معنی «نامی از نام‌های غلامان سیاه» با «هندو» ایهام تناسب دارد.

**ملحق به ایهام تناسب:**

«گاهی ایهام تناسب بین یک کلمه و جزئی از کلمهٔ دیگر است» (شمیسا، ۱۳۸۳ف ص. ۱۲۹):

- چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزم  که دل به دست کمان‌ابرویی‌ست کافر کیش

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۹۰)

«کافرکیش» صفتِ «کمان‌ابرو» است. «کیش» که جزیی معنادار از صفت مرکبِ «کافرکیش» است، در معنی «تیردان» با «کمان» تناسب دارد و ملحق به ایهام تناسب محسوب می‌شود.

**۱-۱-۳-۲-ایهام تناسب تلمیحی:**

آن است که «واژه‌ای در یکی از معانی با کلمه یا کلمات دیگری تناسب تلمیحی ایجاد کند» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۰). در بیت زیر، حافظ به‌وسیلهٔ ایهام تناسب تلمیحی، به داستان خسرو و شیرین اشاره می‌کند:

● گـر کُمیـت اشـک گلگونـم نبـودی گرم‌رو  کی شدی روشن به گیتی، راز پنهانم چو شمع
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۹۴)

«گلگون» صفت «اشک» و کنایه از صفتِ «خونین» است؛ اما در معنای «نام اسب شیرین، معشوقهٔ خسرو» با «کمیت» ایهـام تناسب تلمیحی دارد. سلیمی ذیل این بیت می‌گوید: «گلگون نه‌تنها اسم اسب شیرین، که نام اسـب خسـرو پرویـز، (آننـدراج، ذیل گلگون) اسب گودرز (پهلوان ایرانی) و اسم اسب لهراسب (پادشاه کیانی) بوده است (معین، ذیل گلگون) و در همـهٔ ایـن معانی، با «کمیت» به‌معنی اسب تناسب دارد» (سلیمی، ۱۳۹۹، ص. ۴۰).

**۳- ۱- ۱- ۳- ایهام تبادر:**

آن است که «واژه‌ای از کلام، واژهٔ دیگری را که با آن (تقریباً) هم‌شکل یـا هـم‌صداست به ذهن متبادر کند. معمولاً واژه‌ای که به ذهن متبادر می‌شود با کلمه یا کلماتی از کلام تناسب دارد. حافظ به این صنعت که در کتب بدیعی مذکور نیسـت توجـه بسیار داشته است» (شمیسا، ۱۳۸۳ف ص. ۱۳۳).

● بیـاور مـی کـه نتـوان شـد ز مکـر آسمان ایمـن  بـه لعـب زهـرهٔ چنگیِّ و مریخِ سلحشـورش
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۷۸)

صفت «چنگی» به‌قرینهٔ صفت «سلحشور»، صفتِ «جنگی» را به ذهن می‌آورد.

● یـار مفـروش به دنیـا که بسی سـود نکـرد  آن کـه یـوسـف بـه زرِ نـاسـره بفروخته بـود
(همان: ۲۱۱)

صفت «ناسره»، «ناصره» را به ذهن می‌آورد که شهری تاریخی در شمال غربی فلسـطین (رژیـم اشـغالگر اسـراییل) کنـونی است؛ بنابراین ایهام تبادر در «زر ناسره» این تصوّر را به‌وجود می‌آورد که یوسف با زر متعلق به شهر ناصره معامله شده است.

گاهی نیز صفت قرینه‌ای است تا واژه‌ای دیگر ایهام تبادر داشته باشد:

● عـزمِ سبـک‌عنـان تـو در جـنـبـش آورد  ایـن پـایـدار مـرکـزِ عـالـی‌مـدار هـم
(همان: ۳۶۲)

به‌قرینهٔ صفت «سبک‌عنان»، ترکیبِ «پایدار مرکز»، «پای‌دارمرکب» (مرکبی که پا دارد) را به ذهن می‌آورد.

**۳- ۱- ۱- ۴- ایهام تضاد:**

در ایهام تضاد «معنی غایب با کلمه یا کلماتی از کلام رابطهٔ تضاد دارد» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۱).

● زان طـرّهٔ پُرپیچ‌وخم سهلـت اگر بینـم ستـم  از بند و زنجیرش چه غم هرکس کـه عیّـاری کنـد
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۱۹۱)

«سهل» به‌معنی آسان است؛ اما در معنی زمین هموار، با صفت «پُرپیچ‌وخم» ایهام تضاد ساخته است.

**۳- ۱- ۱- ۵- ایهام ترجمه:**

در ایهام ترجمه دو لغت که مترادف همند به دو معنی مختلف به‌کار می‌روند؛ مثلاً «اسـتاد از در وارد شـد و دربـاب بـدیع سخن گفت. در و باب مترادف‌اند؛ اما در دو معنی به‌کار رفته‌اند. این دو واژه معمولاً یکـی عربـی و یکـی فارسـی اسـت؛ امـا همیشه چنین نیست (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۱).

● سـحـر ز هاتف غیبم رسید مژده بـه گـوش  کـه دور شـاه شجـاع اسـت، مـی دلیر بنـوش
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۸۳)

«شجاع»، لقب «ابوالفوارس جلال‌الدین، فرزند امیر مبارزالدین» است؛ اما در معنی «پُردل و باجرأت» با «دلیر» ایهام ترجمـه ایجاد کرده است.

**۳- ۲- متناقض‌نما (پارادوکس)**

در ادبیات «مهم‌ترین نوع تضاد، پارادوکس یا متناقض‌نماست و آن وقتی است که تضاد منجر به‌معنای غریبِ به‌ظاهر متناقضی شود؛ اما این تناقضات با توجیهات عرفانی، مذهبی، ادبی (توسل به مجاز و استعاره) ... قابل توجیه است» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۱۱).

مایهٔ کلام حافظ، عرفان است و پارادوکس، ابزار مهمی برای بیان اندیشه‌های عرفانی به‌شمار می‌آید؛ بنابراین متناقض‌نما از بسامد بالایی در شعر حافظ برخوردار است و به‌تبع آن، این کارکرد هنری در ترکیبات وصفی نیز به‌کاررفته است که در آن صفت با موصوف، یا واژهٔ دیگری در بیت، پارادوکس ایجاد کرده است. نکتهٔ دیگر آنکه لازمهٔ خلق آرایهٔ پارادوکس به‌کارگیری یک شگرد بلاغی دیگر است:

**۱-۲-۳-پارادوکس و تشبیه:**

● ساقیا یک جرعه‌ای زان آبِ آتشگون؛ که من  در میان پختگان عشق او خامم هنوز

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۶۵)

جمع آب و آتش در یک ترکیب، پارادوکس دارد. شاعر برای توصیف رنگ قرمز یا طعم تلخ شراب، آن را به آتش تشبیه کرده که منجر به خلق پارادوکس شده است؛ بنابراین پارادوکس بر وجه تشبیه است؛ یعنی اگر وجه تشبیهی را حذف کنیم و به‌جای «آتشگون»، صفت سرخ‌رنگ یا تلخ بیاوریم پارادوکس حل می‌شود.

**۲-۲-۳-پارادوکس و استعاره:**

● شرمش از چشم می‌پرستان باد  نرگسِ مست اگر برویند باز

(همان: ۲۶۲)

«شرم‌داشتنِ نرگسِ مست» پارادوکس دارد؛ چون مست، شرم و حیا ندارد. پارادوکس است بر وجه استعارهٔ مکنیه (تشخیص)، اگر «مست‌بودن» را که صفت انسانی است از نرگس سلب کنیم و صفت «زیبا» را به آن اسناد دهیم، پارادوکس حل می‌شود.

**۳-۲-۳-پارادوکس و ایهام:**

● در چین طرّهٔ تو دل بی‌حفظ من  هرگز نگفت: مسکن مألوف یاد باد

(همان: ۱۰۲)

صفت «بی‌حفاظ» ایهام دارد: ۱) قدرناشناس ۲) بی‌محافظ. براساس معنی دوم، «بی‌حفاظ‌بودن دل در چین» را به اعتباری می‌توان متناقض‌نما دانست؛ زیرا کشور چین خود حفاظ (دیوار) دارد، هرکه در آن باشد، باحفاظ است نه بی‌حفاظ اما اگر معنای دیگرِ «بی‌حفاظ» (قدرناشناس) درنظر گرفته شود، پارادوکس حل می‌شود.

**۴-۲-۳-پارادوکس و اغراق:**

● هر شبنمی در این ره صد بحر آتشین است  دردا که این معما شرح و بیان ندارد

(همان: ۱۲۶)

در ترکیب وصفی «بحرِآتشین» آرایهٔ پارادوکس بر وجه اغراق نهفته است. شاعر در توصیف خطرناک‌بودنِ بحر اغراق کرده است و صفت «آتشین» را برای آن ذکر کرده که در رابطه‌اش با «بحر»، منجر به خلق صنعت پارادوکس شده است. اگر صفت آتشین را به صفت «خطرناک» تقلیل دهیم؛ یعنی اغراق را از آن سلب کنیم، پارادوکس حل می‌شود.

**۵-۲-۳- پارادوکس و کنایه:**

● چیست این سقف بلندِ سادهٔ بسیارنقش  زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

(همان: ۷۱)

«سقفِ سادهٔ بسیارنقش» پارادوکس دارد؛ چون سقف نمی‌تواند هم صاف و بی‌نقش باشد، هم پُرنقش و نگار؛ اما چون «بسیارنقش» کنایه از «مکار و حیله‌گر» است، پارادوکس حل شده است.

**۶-۲-۳- پارادوکس و تلمیح:**

- جز فلاطونِ خُم‌نشینِ شراب  سرّ حکمت به ما که گوید باز؟

(همان: ۲۶۲)

«خم‌نشینیِ فلاطون» پارادوکس دارد بر وجه تلمیح. افلاطون سمبل حکمت و دانایی است و نمی‌تواند خُم‌نشین باشد؛ اما وجه تلمیحیِ صفت «خم‌نشین» که براساس آن، یکی از حکمای یونان در خمره زندگی می‌کرده است، پارادوکس را حل کرده است.

فرشیدورد دراین‌باره می‌گوید: «... یکی از حکمای وارسته و ریاضت‌کش یونان باستان که گویا دیوجانس (دیوژن) بوده، در خمره زندگی می‌کرده است» (فرشیدورد، ۱۳۷۶ب، ص. ۱۳۴).

**۷-۲-۳- پارادوکس و استخدام:**

- مسیحایِ مجرد را بسوزاند  که با خورشید سازد هم‌وثاقی

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۴۶۰)

صفت «مجرد» استخدام دارد: با «مسیح» به‌معنای «تارک دنیا» و در جایگاه «هم‌وثاقی با خورشید» به‌معنای «مردِ بی‌زن» است؛ اما واژهٔ «مسیح» در معنای «مرد کثیرالجماع» با صفتِ «مجرد» به‌معنی «مردِ بی‌زن»، پارادوکس ایجاد کرده است؛ این درحالی است که «مسیح» در معنی «نام حضرت عیسی (ع)» و «مجرد» در معنی «تارک دنیا» پارادوکس را حل کرده‌اند.

**۸-۲-۳- پارادوکس و ترادف:**

- خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ  نگر تا حلقهٔ اقبالِ ناممکن نجنبانی

(همان: ۴۷۴)

«اقبال و ادبار» از ممکناتند؛ بنابراین جمع «اقبال» با صفت «ناممکن» (در معنای ممتنع‌الوجود) پارادوکس ایجاد کرده است. پارادوکس بر وجه ترادف است؛ یعنی اگر واژهٔ «ناممکن» را نه به‌معنای فلسفی آن، بلکه به‌معنی «دست‌نیافتنی» که مترادف با «ناممکن» است درنظر بگیریم، پارادوکس حل می‌شود.

**۳- ۳- جناس**

روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک‌ها است؛ به‌طوری که کلمات، همجنس به‌نظر آیند یا همجنس‌بودن آنها به ذهن متبادر شود (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۴۹). حافظ برای خلق آرایه جناس با دیگر ارکان جمله از صفت استفاده می‌کند؛ البته در مواردی هدف حافظ از کاربرد جناس خلق آرایهٔ دیگری است که در جای خود توصیف خواهد شد. در ادامه نمونه‌هایی از انواع جناس تشریح می‌شود:

**۳- ۳- ۱- جناس تام**

آن است که «لفظ (مجموعه صامت‌ها و مصوت‌ها) یکی باشد و معنی مختلف؛ یعنی اتحاد در واک و اختلاف در معنی» (همان).

- شکنج زلف پریشان به دست باد مده  مگو که خاطر عشاق گو پریشان باش

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۷۳)

صفت «پریشان» در مصراع اول به‌معنی «مجعد و درهم» با واژهٔ «پریشان» در مصراع دوم که به‌معنی «غمگین و مضطرب» است، جناس تام دارد.

**۳- ۳- ۲- جناس مرکب**

در تعرف جناس گفته‌اند: «آن است که ارکان جناس مرکب باشند» (همایی، ۱۳۶۱ف ص. ۴۷).

- صوفی نهاد دام و سر حقّه، باز کرد  بنیاد مکر با فلکِ حقّه‌باز کرد

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۱۳۳)

واژه‌های «حقه» و « باز» در مصراع اول با صفت «حقّه‌باز» در مصراع دوم جناس مرکب دارد.

**۳- ۳- ۳- جناس لاحق**

آن است که «دو کلمه جناس، در حرف اول و وسط به‌گونه‌ای مختلف باشند که مخرج حروف از هم دور (بعیدالمخرج) باشند» (همایی، ۱۳۶۱، ص. ۴۸)

- مقام امن و می بی‌غش و رفیقِ شفیق  گرت مدام میسر شود زهی توفیق

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰:۲۹۸)

صفت شفیق با واژه‌های رفیق و توفیق جناس لاحق دارد؛ چون حرف «ش» با «ر» و «ت» بعیدالمخرج است.

**۳- ۳- ۴- جناس اشتقاق یا اقتضاب (جناس اختلاف مصوت بلند):**

در جناس اشتقاق یا اقتضاب «کلمات متجانس ازحیث مصوت بلند با یکدیگر فرق دارند. این نوع، موسیقیایی‌ترین نوع جناس اشتقاق است» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۵۷).

- سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند؟  همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند؟

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۱۹۲)

صفت «چمان» با «چمن» جناس اشتقاق یا اقتضاب دارد؛ چون در مصوت بلند اختلاف دارند.

**۳- ۳- ۵- جناس زاید**

آن است که «یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد» (همایی، ۱۳۶۱، ص. ۴۵).

- دیدن روی تو را دیدهٔ جان‌بین باید  وین کجا مرتبهٔ چشم جهان‌بین من است

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۵۲)

صفت «جهان‌بین» یک صامت (ه) بیشتر از صفت «جان‌بین» دارد.

**۳- ۳- ۶- جناس اشتقاق (هم‌ریشه)**

«به جناسی که در آن، کلماتی از یک خانواده باشند، جناس اشتقاق می‌گویند. این نوع جناس از موارد معدودی در بدیع لفظی است که در آن معنا دخالت دارد» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۵۹).

- گِرد دیوانگان عشق مگرد  که به عقلِ عقیله مشهوری

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۴۵۳)

صفت «عقیله» با موصوف خود جناس اشتقاق دارد و هر دو از ریشه (ع ق ل) مشتق شده‌اند.

**۳- ۳- ۷- جناس شبه‌اشتقاق**

آن است که «الفاظ جناس از یک ماده مشتق نباشند؛ اما حروف آنها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر توهم اشتقاق شود» (همایی، ۱۳۶۱، ص. ۵۱).

- اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار  طالعِ بی‌شفقت بین که درین کار چه کرد

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰:۱۴۱)

صفت بی‌شفقت با واژهٔ شفق جناس شبه‌اشتقاق دارد.

### ۳- ۴- استخدام

استخدام زمانی است که « لفظی دارای چند معنی باشد و آن را طوری در نظم و نثر بیاورند که با یک جمله یک معنی و با جملهٔ دیگر معنی دیگر ببخشد، یا از خود لفظ، یک معنی و از ضمیری که به همان لفظ برمی‌گردد، معنی دیگر اراده کنند» (همایی، ۱۳۶۱، ص. ۱۷۸).

شمیسا استخدام را بر سه نوع می‌داند: استخدام تشبیهی، استخدام غیرتشبیهی، استخدام ضمیر (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۷) در ادامه کارکرد استخدام تشبیهی و غیرتشبیهی به‌وسیله صفت را در ابیاتی از حافظ بررسی می‌کنیم:

الف) استخدام تشبیهی: فعل جمله [یا اسمی] با مشبه یک معنی و با مشبهٌ‌به معنی دیگر دارد (همان):

- مجو درستی عهد از جهانِ سست‌نهاد — که این عجوز، عروس هزار داماد است

(قزوینی و غنی، : ۳۷)

«جهان» ازنظر سست‌نهادبودن به «عجوزهزار داماد» تشبیه شده است. صفت «سست‌نهاد» به‌عنوان وجه‌شبه، با مشبه (جهان) به‌معنی «بی‌عهد و پیمان»، و با مشبهٌ‌به (عجوز) هم به‌معنی «پیر و فرتوت» است و هم به‌قرینهٔ «عروس هزار داماد» به‌معنی «شهوتران» است. حمیدیان ذیل «سست‌نهاد» می‌گوید: معمولاً به فردی هوسران گفته می‌شود که قدرت ضبط شهوت خویش را ندارد و به هیچ خواستاری «نه» نمی‌گوید (حمیدیان، ۱۳۹۲، ص. ۱۱۲۸).

- بخت از دهان دوست نشانم نمی‌دهد — دولت خبر ز راز نهانم نمی‌دهد

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۲۹)

«راز نهان»، بدل بلاغی از «دهان دوست» است برپایهٔ تشبیه یعنی دهان دوست ازنظر پنهان‌بودن (نهایت کوچک‌بودن) به راز تشبیه شده است؛ بر این اساس صفت «نهان» علاوه‌بر مشبهٌ‌به (راز) با مشبه (دهان دوست) نیز درگیر شده است. بدین صورت که با «راز» به‌معنی نهان‌بودن آن است و با دهان دوست، به یک سنت ادبی اشاره دارد و آن، این است که شاعران در گذشته برای اغراق در توصیف کوچکی «دهان یار» که از مستحسنات به‌شمار می‌آمده است گاهی آن را نهان می‌دانسته‌اند. حافظ در جای دیگری نیز به این موضوع اشاره دارد:

سخنت رمز دهان گفت و کمر سرّ میان — وز میان تیغ به ما آخته‌ای یعنی چه؟

(همان: ۴۲۰)

ب) استخدام غیرتشبیهی: اسمی در دو معنی، با فعلی [یا اسمی دیگر] ترکیب می‌شود یا فعلی در دو معنی با اسمی ترکیب می‌شود؛ اما ساختار تشبیهی نیست (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۸):

- برو معالجهٔ خود کن ای نصیحت‌گو — شراب و شاهدِ شیرین که را زیانی داد؟

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۱۱۳)

صفت «شیرین» با «شراب» به‌معنی طعمِ شیرین است؛ اما با «شاهد» به‌معنی «زیبا و جذاب».

### ۳- ۵- اسلوب حکیم

اسلوب حکیم یعنی «جمله‌ای را برخلاف مقصود گوینده حمل کنند و بنا به‌معنایی که مقصود گوینده نیست، پاسخ دهند» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۴۲).

- زلفِ چون عنبرخامش که ببوید؟ هیهات — ای دلِ خام‌طمع، این سخن از یاد ببر

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۵۰)

به‌قرینهٔ صفت «چون عنبرِخام»، صفتِ «خام‌طمع» ایهام دارد: ۱) کم‌تجربه ۲) طمع‌کنندهٔ عنبرِخام. چون «خام» در خام‌طمع (کم‌تجربه) با «خام» در عنبرِخام (عنبرخالص) از یک جنس نیستند آرایهٔ اسلوبِ حکیم دارد.

● من و هم‌صحبتی اهل ریا دورم باد  از گرانان جهان، رطلِ گران ما را بس
(همان: ۲۶۸)

«گرانان» بدل بلاغی از «اهل ریا» است بر پایهٔ کنایه، بر این اساس «گرانان» معنی منفی دارد؛ بنابراین «گران» از جنس «گرانان» (به سابقهٔ بدل‌بودنش از «اهل ریا») نیست، آرایهٔ اسلوب حکیم دارد.

**۳- ۶- مراعات نظیر**

استاد همایی در تعریف مراعات نظیر می‌گوید: «آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یکدیگر متناسب باشند، خواه تناسب آنها به‌دلیل همجنس‌بودن باشد؛ مانند: «گل و لاله»، «آفتاب و ماه و ستاره و کیوان و بهرام»، «لب و چشم و دهن» و امثال آن و خواه تناسب آنها به‌دلیل مشابهت یا تضمّن و ملازمت باشد؛ مانند: «شمع و پروانه»، «تیر و کمان»، «خسرو و شیرین»، «چشم و نرگس» و امثال آن» (همایی، ۱۳۶۱، ص. ۱۶۸). همان‌گونه که می‌دانیم آرایهٔ مراعات نظیر تنها ذکر دسته‌ای از واژه‌های متناسب باهم نیست؛ بلکه شاعر از اجزای مراعات نظیر برای خلق آرایه‌ای دیگر سود می‌برد؛ بنابراین در نمونه‌های استخراج شده از غزل حافظ، آرایهٔ مراعات نظیر معمولاً با آرایه‌ای دیگر آمیخته شده است که در ادامه بررسی خواهد شد:

**۱-۶-۳-مراعات نظیر و تشبیه:**

● بعد از این دست من و زلفِ چو زنجیر نگار  چند و چند از پی کام دلِ دیوانه روم
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳۶۰)

«چو زنجیر» صفت زلف و «دیوانه» صفت دل است. «زنجیر» و «دیوانه» به‌عنوان مشبهٌ‌به، با موصوف خود رابطهٔ تشبیهی دارند. تناسب این دو صفت باهم آن است که «دیوانه را در تیمارستان به زنجیر می‌کشیدند» (شمیسا، ۱۳۸۷، ص. ۵۲۸).

● اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را  به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳)

صفت «هندو» علاوه‌بر تناسب با واژهٔ «ترک»، کارکرد تشبیهی نیز دارد؛ «خال» در سیاهی مانند «هندو» است. نکته آنکه واژه‌های ترک و هندو ازنظر تاریخی در «غلام‌بودن» باهم تناسب دارند. حافظ برای مقاصد خود ضمن حفظ این رابطه در ژرف‌ساختِ بیت، آنها را در روساخت جمله از آن پیوند نمادین (غلام‌بودن) خلع کرده، از «ترک» زیباروبودن و از «هندو» رنگ سیاه برای «خال» درنظر گرفته است.

**۲-۶-۳- مراعات نظیر و استعاره:**

● هر می لعل کز آن دست بلورین ستدیم  آب حسرت شد و در چشم گهربار بماند
(همان: ۱۷۸)

لفظ «بلور» در صفت بلورین و «گهر» در صفت گهربار، با لعل که همگی از جنس سنگ هستند، آرایهٔ مراعات‌نظیر ایجاد کرده‌اند؛ ضمن آنکه واژهٔ «گهر» در صفت «گهربار» استعارهٔ مصرحه از اشک است.

**۳-۶-۳-مراعات نظیر و کنایه:**

● خالِ سرسبز تو خوش دانهٔ عیشی‌ست ولی  بر کنار چمنش وه که چه دامی داری؟
(همان: ۴۴۸)

صفت «سرسبز» از طرفی با «دانه» و «چمن» مراعات نظیر دارد. از طرف دیگر کنایه از صفت (زیبا و جذاب) است.

**۴-۶-۳- مراعات نظیر و استخدام:**

یعنی واژه‌ای که استخدام دارد در یک معنا با گروهی از واژگان و در معنایی دیگر، با گروه دیگری از ارکان بیت مراعات

نظیر داشته باشد.

- جز فلاطون خُم‌نشین شراب  سرّ حکمت به ما که گوید باز؟

(همان:۲۶۲)

صفت «خم‌نشین» از یک طرف با شراب تناسب دارد از طرف دیگر با فلاطون و حکمت؛ بنابراین می‌توان گفت که صفت «خم‌نشین» استخدام دارد. با شراب، به‌معنی «در خم قرارگرفتن شراب برای پرورده‌شدن» است و با فلاطون به‌معنی «زندگی‌کردن در خمره».

**۳- ۷- حس‌آمیزی**

حس‌آمیزی عبارت است از: توسّعاتی که در زبان _ از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر _ ایجاد می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ج، ص. ۱۵). این آمیختگی قلمروهای حسی با یکدیگر منحصر در حواس خمسهٔ ظاهره نیست؛ بلکه حواس باطنی را نیز شامل می‌شود (همان، ص. ۱۷)؛ به‌عبارت‌دیگر تلفیق یک امر انتزاعی با یکی از حواس پنجگانه نیز حس‌آمیزی تلقی می‌شود. در نمونه‌هایی که از غزلیات حافظ استخراج شده است آمیختگیِ امر انتزاعی با حواس دیده نمی‌شود. در ترکیب حواس پنجگانه معمولاً حسّ شنوایی یا بینایی با حسّ چشایی آمیخته شده است:

- اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعا گویم  جوابِ تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخا را

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳)

ترکیب وصفی «جواب تلخ» حس‌آمیزی دارد. «جواب» مربوط به حس شنوایی و صفت «تلخ» مربوط به حسّ چشایی است.

نمونه‌های دیگر: شاهد شیرین (همان، ص. ۱۱۳)، لفظ شیرین (همان، ص. ۴۲۵)، عبارت شیرین (همان، ص. ۸۶)، شور شیرین (همان، ص. ۳۱۶).

حافظ در بیت زیر سه حس را به‌هم درآمیخته است:

- بدین شعرِ ترِ شیرین ز شاهنشه عجب دارم  که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد؟

(همان: ۱۴۹)

«شعر» مربوط به حس شنوایی یا بینایی، «تر» حس بینایی یا لامسه و شیرین مربوط به حس چشایی است.

**۳- ۸- تلمیح**

یعنی به‌گوشهٔ‌چشم اشاره‌کردن و در اصطلاح بدیع، آن است که گوینده درضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند (همایی، ۱۳۶۱، ص. ۲۰۶). حافظ برای اشاره به یک داستان معمولاً از نام شخصیت‌ها استفاده می‌کند. اگر این نام‌ها در قالب صفت ذکر شوند، صفت از نوع نسبی است؛ مانند: عیسوی در بیت زیر:

- این قصّهٔ عجب شنو از بخت واژگون  ما را بکشت یار به انفاسِ عیسوی

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰:۴۸۶)

در مواردی نیز صفتی که تلمیح دارد از نوع نسبی نیست؛ مانند: شیرین (همان، ص. ۱۹۰) و جمشیدمکان (همان، ص. ۲۷۲).

**۳- ۹- تضاد**

آن است که «بین معنی دو یا چند لفظ تضاد (تناسب منفی) باشد؛ یعنی کلمات ازنظر معنی عکس و ضد هم باشند» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۰۹). در نمونه‌های استخراج شده از شعر حافظ، صفت در تضاد با صفت یا واژه‌ای دیگر قرار دارد:

- در خرمن صد زاهدِ عاقل زند آتش  این داغ که ما بر دلِ دیوانه نهادیم

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳۷۱)

دو صفتِ «عاقل و دیوانه» در تضاد باهم قرار گرفته‌اند.

در بیت زیر حافظ جزئی از لفظ صفت را در تقابل با سازه‌ای دیگر قرار می‌دهد:

● درنمی‌گیرد نیاز و ناز ما با حُسن دوست  خرّم آن کز نازنینان بختِ برخوردار داشت

(همان: ۷۷)

ابتدا این پرسش مطرح می‌شود که چرا حافظ برای «بخت»، صفت «برخوردار» را برگزیده است؟ سوایِ محدودیت وزن و قافیه، شاعر می‌توانست از ترکیب‌های «بخت مساعد»، «بخت بلند»، «بخت بیدار»، «بخت نیکخواه» و ... استفاده کند و آن را از جایگاه قافیه دور کند و قافیه‌ای دیگر بیاورد؛ اما چرا لفظ «برخوردار» را انتخاب کرده است؟

در مصرع اول نیاز و ناز عاشق با حُسن دوست درنمی‌گیرد؛ بنابراین شاعر از صفت «برخوردار» لفظ «برخورد» را انتزاع‌کرده، آرزو می‌کند بخت به‌گونه‌ای باشد که نیاز و ناز او با حسن دوست درگیرد (برخورد کند)؛ یعنی علاوه‌بر معنی قاموسیِ «بهره‌مند و کامیاب»، معنی غیرقاموسیِ «برخوردکردن» را نیز از صفت «برخوردار» اراده کرده است که با «درنگرفتن» در مصراع اول تضاد دارد؛ بنابراین علاوه‌بر معنا توجه به مصالحِ لفظ در صفت «برخوردار»، از ذهنِ وقادِ حافظ دور نمانده است.

**۳- ۱۰- حسنِ طلب**

در حسن طلب، باید «تقاضای صله و مال از ممدوح به‌نحوی باشد که نخست به ذهن ممدوح نرسد؛ یعنی غیرمستقیم و ظریف باشد و حمل بر گدایی نشود» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۵۱).

● عمر خسرو طلب، ار نفع جهان می‌خواهی  که وجودیست عطابخشِ کریمِ نفّاع

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۹۳)

شاعر با ذکر صفات عطابخش، کریم و نفّاع، به‌طور غیرمستقیم به ذهن ممدوح می‌اندازد که او را نوازش کند.

● رحم کن بر من مسکین و به فریادم رس  تا به خاک در آصف نرسد فریادم

(همان: ۳۱۶)

درست است که مخاطب معشوق است؛ اما حافظ با ذکر صفت «مسکین»، به‌طور غیرمستقیم، فقر و مسکنت خود را به عرض ممدوح نیز رسانیده است و می‌تواند هدف از آن، طلب مال و صله باشد.

**۳- ۱۱- تنسیق‌الصفات**

برای یک اسم، صفات متوالی بیاورند (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۶۰). حافظ در مواردی از این آرایهٔ بلاغی هنرمندانه استفاده کرده است:

● بادهٔ گلرنگِ تلخِ تیزِ خوشخوارِ سبک  نُقلش از لعل نگار و نَقلش از یاقوت خام

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳۰۹)

برای موصوف (باده)، پنج صفت به‌ترتیب: «گلرنگ»، «تلخ»، «تیز»، «خوشخوار» و «سبک» ذکر شده است.

کزازی به‌جای اصطلاح تنسیق‌الصفات از لفظ «صفت‌شمار» استفاده می‌کند و معتقد است بعد از اسم باید بیش از دو صفت بیاید (کزازی، ۱۳۷۳، ص. ۹۶). به‌نظر می‌رسد که اگر صفت ازنظر ساختمان مرکب باشد، آوردن دو مورد از آن نیز، به‌دلیل گسترش لفظ، چشمگیر است و می‌توان آن را تنسیق‌الصفات به‌شمار آورد. مثلاً در ترکیب «شاه‌وشِ ماه‌رخِ زهره‌جبین»، هرچند دو صفت به‌کار رفته است (شاه‌وش موصوف است)؛ اما به‌علت مرکب‌بودنِ ساختمان آنها و اصطلاحاً گستردگی مصالح لفظ، تنسیق‌الصفات‌بودنِ آن بیشتر از ترکیب «بلبلانِ بیدلِ شیدا» جلب‌توجه می‌کند که در آن دو صفت از نوع وندی و ساده به‌کار رفته است. این نوع از ترکیب (دو صفتِ مرکب برای یک موصوف) در شعر حافظ از بسامد بالایی برخوردار است. دو نمونهٔ دیگر: سهی‌قدان سیه‌چشمِ ماه‌سیما (قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۴)، شاهدِ نازک-

عذارِ عیسی‌دم (همان، ۱۳۹۰: ۲۱۹).

**۳- ۱۲- حسن تعلیل**

شمیسا حسن تعلیل را دو نوع می‌داند: الف) علتی که ذکر می‌شود واقعی و حقیقی است؛ اما در ربط آن به معلول، ظرافت و لطافتی است و این به‌وسیلهٔ تشبیه (مضمر و تمثیل) صورت می‌گیرد. ب) علتی که برای معلول ذکر می‌شود حقیقت ندارد؛ بلکه شاعر بر اثر تشبیهی که در ذهن او صورت گرفته است، چنین ادعایی می‌کند و این از نوع قبلی هنری‌تر است (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۶۹). کزازی: «بهانگی نیک آن است که سخنور در میانه دو پدیده پیوندی پندارین به‌بهانگی بیابد و یکی را به‌شیوه‌ای شاعرانه بهانه و علت دیگری بشمارد» (کزازی، ۱۳۷۳، ص. ۱۶۳)؛ چنانکه از تعاریف برمی‌آید رابطهٔ بین علت ادبی و معلولِ آن باید آشکار باشد؛ به‌طوری که مخاطب به‌راحتی آن را دریابد؛ اما اگر علت ادبی از نوع صفت باشد، به این دلیل که صفت ازنظر دستوری عنصری فرعی است و استقلال نحوی ندارد تا به معلول اسناد مجازی داده شود، رابطه‌اش با معلول چندان آشکار نیست و درک رابطه بین آن دو نیاز به دقت و تعمق بیشتری دارد:

- رواست نرگسِ مست ار فکند سر در پیش — که شد ز شیوهٔ آن چشم پُرعتاب خجل

(قزوینی و غنی، : ۳۰۵)

علت «سرافکندگیِ نرگس» خجل‌بودن از چشمِ پُرعتابِ معشوق است. این خود آرایهٔ حسن تعلیل دارد؛ اما علاوه‌براین، شاعر یک علت ادعایی دیگر را نیز به‌صورت پوشیده، برای سرافکندگیِ نرگس ذکر می‌کند: مستی «سردرپیش‌افکندن» نشانهٔ مستی است؛ یعنی علت سرافکندگی نرگس را علاوه‌بر خجلت از چشم معشوق، در مستی آن نیز دانسته است؛ بنابراین رابطهٔ صفت «مست» با «سردرپیش‌افکندن نرگس» از نوع حسن تعلیل است.

**۳- ۱۳- مذهب کلامی**

آن است که «مطلبی را با قیاس و برهان عقلی و خطابی اثبات کنند؛ یعنی شیوهٔ متکلمین که استدلال و حجت است» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۷۲). حافظ برای خلق این آرایهٔ بلاغی از جایگاه نحوی صفت نیز بهره برده است:

- بُت چینی عدوی دین و دلهاست — خداوندا دل و دینم نگه‌دار

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۴۵)

در متون ادب فارسی چینیان کافرند؛ بنابراین شاعر علت «عدوی دین بودنِ بت» را، «چینی‌بودن» آن دانسته است.

- ای شاهِ شیرگیر چه کم گردد ار شود — در سایهٔ تو ملک فراغت میسّرم

(همان: ۳۲۹)

علت میسّربودنِ ملک فراغت، شیرگیربودنِ شاه است (در اینجا «شیرگیر» مجازاً به‌معنی «دفع‌کنندهٔ خطر» است). وقتی شاه شیرگیر باشد شیر را می‌گیرد و دیگر خطری ملک را تهدید نمی‌کند و فراغت حاصل می‌شود؛ بنابراین شاعر با دلیل و برهان - به‌وسیلهٔ صفت- اثبات کرده است که علت میسّربودن ملک فراغت، «شیرگیر»بودنِ شاه است. بیت دارای آرایهٔ مذهب کلامی است.

**۳- ۱۴- اغراق و غلو**

توصیفی است که در آن افراط و تأکید باشد (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۹۵). صفاتی که حافظ برمی‌گزیند با موصوف خود رابطه اغراق‌آمیز دارند؛ اما با دیگر اجزای جمله رابطه‌ای منطقی و تجربی دارند:

- نمی‌ترسی ز آه آتشینم — تو دانی خرقهٔ پشمینه داری

(قزوین و غنی، ۱۳۹۰: ۴۴۷)

«آتشین‌بودنِ آه» اغراق و غلو است؛ اما صفت «آتشین» با دیگر اجزای کلام رابطه‌ای تجربی دارد و آن این است که درواقع شاعر فقط با اغراق می‌تواند، آه را به سطح آتشین‌بودن برساند تا بتواند خرقهٔ پشمینه را بسوزاند. حمیدیان ذیل این بیت

می‌گوید: «بیت متن، به یاد شیخ می‌آورد که خرقه‌اش از پشم است و در معرض آتش (آه)» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ص. ۳۸۳۵).

**۳- ۱۵- جمع**

وقتی رخ می‌دهد که «دو یا چند مورد را در صفتی ادعایی (که بدان جامع گویند) باهم جمع کنند» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۹۷). آنچه در این جستار بررسی می‌شود آن است که حافظ صفت را به‌عنوان جامع بین دو پدیده یا دو مؤلفه به‌کار می‌گیرد:

- گر جلوه می‌نمایی و گر طعنه می‌زنی ما نیستیم معتقد شیخ خودپسند
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۱۸۰)

«جلوه‌نمودن» و «طعنه‌زدن» از مظاهر خودپسندی هستند؛ بنابراین، صفت «خودپسند» جامع بین جلوه‌نمودن و طعنه‌زدن است.

- برشکن کاکل ترکانه که در طالع توست بخشش و کوشش خاقانی و چنگزخانی
(همان: ۴۷۲)

«خاقان» (لقب پادشاه ترکان و پادشاه چین) و «چنگیزخان» ازنظر نژاد ترک هستند؛ بنابراین صفت «ترکانه» جامع بین صفت‌های «خاقانی» و «چنگزخانی» است.

**۳- ۱۶- لف‌ونشر**

آن است که «نخست چند واژه یا مطلب را در یک‌پاره از کلام باهم بیاورند (لف) و سپس در پاره یا پاره‌های دیگر کلام [آنها را] توضیح دهند (نشر)» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۵۷). سازه‌هایی که در جایگاه لف یا نشر قرار می‌گیرند، معمولاً یک گروه اسمی یا یک عبارت هستند؛ اما صفت، جزئی از یک گروه اسمی است و سخت می‌شود در جایگاه لف یا نشر قرار گیرد. این امر برای سخنوری چون حافظ شدنی است و از صفت برای خلق صنعت ادبی لف‌ونشر نیز بهره برده است:

- برشکن کاکل ترکانه که در طالع توست بخشش و کوشش خاقانی و چنگزخانی
(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۴۷۲)

ازنظر دستوری «بخشش» و «کوشش» موصوف و «خاقانی» و «چنگزخانی» صفت هستند؛ اما به‌دلیل به‌کارگیری آرایهٔ لف‌ونشر ازهم جدا افتاده‌اند. «بخشش» لف ۱ «کوشش» لف ۲ درمقابل، «خاقانی» نشر ۱ و «چنگزخانی» نشر ۲ است. این نشانگر آن است که حافظ آگاهانه از صفت به‌عنوان یک ابزار بلاغی برای خلق آرایهٔ لف‌ونشر استفاده کرده است. لف‌ونشر در این بیت از نوع مرتب است.

- قند آمیخته‌باگل نه علاج دل ماست بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند
(همان: ۱۸۲)

«قند آمیخته‌باگل»، شربت گلاب‌قند است که برای علاج بیماری مصرف می‌کرده‌اند. حافظ می‌گوید: قند آمیخته‌باگل، دردِ دل مرا درمان نمی‌کند، آن چیزی که دل ما را علاج می‌کند بوسهٔ آمیخته‌به‌دشنام است. بوسه مانند قند شیرین و دشنام مانند گل تلخ است و می‌تواند دل شاعر را علاج کند. برای قند و گل در مصراع دوم معادل‌های بوسه و دشنام ذکر شده است؛ چون ذکر معادل و نمونه به‌نوعی گسترش‌دادن و بازکردنِ موضوع است. بیت می‌تواند ذیل مقولهٔ لف‌ونشر توصیف شود؛ بر این اساس قند لف ۱ گل لف ۲ بوسه نشر ۱ و دشنام نشر ۲ است.

**۳- ۱۷- حشوِ ملیح**

شمیسا حشو ملیح را فقط مختص جمله معترضه می‌داند: «در طی کلام، جمله معترضه‌ای آورند که با مطلب تناسب تام داشته باشد و معمولاً در آن لطیفه و هنری است. حشو ملیح بیشتر (نه همیشه) در دعا و نفرین است» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۱۷)؛ اما همایی علاوه‌بر جمله معترضه معتقد است کلمه هم می‌تواند حشو ملیح داشته باشد؛ «یعنی جمله معترضه یا کلمه زائد ازقبیل دعا و خطاب‌ها و کنایات به‌جا و به‌مورد که موجب مزید رونق و حُسن کلام باشد» (همایی، ۱۳۶۱، ص. ۲۰۸). در شعر حافظ گاهی صفت زاید است؛ یعنی معنا به آن احتیاج ندارد؛ اما ملاحتی در آن نهفته است که در ارتباط هنری با

ارکان دیگر جمله مشخص می‌شود:

- بـرآی ای صـبـح روشـن‌دل، خـدا را  کـه بـس تـاریـک مـی‌بینـم شـب هـجـر

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۲۵۱)

صفت «روشن‌دل» برای صبح حشو است؛ اما لفظ «روشن» که با تاریک تضاد ایجاد کرده است حشو ملیح به‌حساب می‌آید.

**۳- ۱۸- تکرار**

آن است که یک واج (صامت یا مصوت) تکواژ، واژه، گروه اسمی، عبارت، یا جمله در بیت تکرار شود، به‌طوری که در کلام موسیقی ایجاد کند.

**تکرار واج**: بر دو نوع است: تکرار صامت و تکرار مصوت.

تکرار صامت: «و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۷۳):

- فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب  چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳)

تکرار مصوت: «و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۷۴):

- بـادهٔ گلرنگ تلخ تیز خـوشـخـوار سبـک  نُقلـش از لعـل نگار و نَقلـش از یاقوت خـام

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳۰۹)

تکرار مصوت کوتاه (ـِـ) (= e) بین صفت‌های «گلرنگ»، «تلخ»، «تیز»، «خوشگوار» و «سبک» موسیقی لفظی آفریده است.

**تکرار تکواژ**: آن است که یک تکواژ تکرار شود:

- فغـان که آن مـه نامـهـربانِ مـهـرگسـل  به تـرک صحبـت یاران خـود چه آسان گفـت

(همان:۸۸)

تکواژ قاموسی «مهر» ابتدا در ساختمان صفتِ «نامهربان» به‌کاررفته سپس در ساختمان «مهرگسل» که صفت است تکرار شده است.

**تکرار واژه**: حافظ همان‌طور که از کلامش پیداست از تکرار یک واژه با معنای واحد گریزان است؛ اما در مواردی ناچار از تکرار است؛ ازجمله در بیت زیر که صفت «نوش» در درون ترکیب وصفیِ «لبِ‌نوش» قرار دارد با غرض تاکید تکرار شده است:

- دوای تـو دوای تـوست حـافـظ  لـبِ نـوشـش لـبِ نـوشـش لـبِ نـوش

(همان: ۲۸۲)

تکرار گروه اسمی، عبارت یا جمله، خارج از محدودهٔ این بحث است؛ چون اغلب ساختمان صفت فراتر از واژه یا ترکیب نمی‌رود.

**۳- ۱۹- قلب**

آن است که «چند واژهٔ مصراع اول را بعینه یا با مختصر تغییری در مصراع دوم با توالی معکوس تکرار کنند، به‌نحوی که مضمونی نو و هنری ایجاد شود» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۶۱). حافظ دو واژهٔ «سخت» و «سست» را ابتدا در جایگاه نحوی نهاد (فاعل) و سپس در مصراع دوم ضمن توالی معکوس دو واژه در جایگاه صفت که جزیی از جایگاه نحوی متمم است جای داده است:

- خواهی که سخـت و سست جهان بر تو بگذرد  بگـذر ز عهدِ سست و سخن‌هایِ سخت خـویش

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰:۲۹۱)

بنابراین حافظ برای خلق آرایهٔ بلاغی قلب هم، از ظرفیت نحوی صفت استفاده کرده است.

**۳- ۲۰- جابه‌جایی صفت**

آن است که «صفتِ موصوفی را به‌مناسبت به موصوف دیگری نسبت دهند و این از مختصات سبکی شعر نو است؛ چنانکه بگویند: «شهر در رؤیای سرد برف‌ها خفته بود» و سرد را که صفت برف است به رؤیا سریان دهند (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۱۸).

باتوجه به تعریف شمیسا و شاهدمثال‌هایی که ارائه کرده است فرمول جابه‌جایی صفت به‌صورت «موصوف فعلی + صفت + موصوف حقیقی) است. مثلاً در «رؤیای سرد برف»، «رؤیا» موصوف، «سرد» صفت و «برف» موصوف حقیقی است؛ یعنی سرد درواقع صفت برف بوده است. جابه‌جایی صفت با فرمول مزبور در بیت زیر از حافظ مشهود است:

● اگرچه در طلبت همعنان باد شملم  به گرد سروِ خرامان قامتت نرسیدم

(قزوینی و غنی، ۱۳۹۰: ۳۲۲)

«خرامان» درواقع صفت «قامت» است؛ اما شاعر آن را برای «سرو» به‌کار برده است.

نکته مهم آن است که حافظ صفت را بین دو پدیده محسوس جابه‌جا می‌کند؛ اما در شعر نو صفت از یک پدیده حسی به یک پدیدهٔ انتزاعی انتقال می‌یابد؛ مثلاً صفت «سبز» از پدیدهٔ حسی «درخت» به پدیده‌های ذهنی «وهم» نسبت داده شده است: وهم سبز درخت، همچنین سرنوشت تر آب، رؤیای سرد برف، اوهام سرخ یک شقایق.

نکتهٔ دیگر آن است که اساس جابه‌جایی صفت در شعر نو بر استعارهٔ مکنیه است؛ مثلاً در «رؤیای سرد برف»، «برف» به انسانی تشبیه شده است که رؤیا دارد و در «اوهام سرخ یک شقایق»، «شقایق» به انسانی تشبیه شده است که وهم و خیال دارد؛ اما در شعر حافظ رابطهٔ بین موصوف فعلی و موصوف حقیقی معمولاً بر تشبیه استوار است؛ مثلاً در ترکیب «سرو خرامان قامت» رابطهٔ سرو با قامت از نوع تشبیه است و صفت «خرامان» وجه‌شبه بین آن دو. همچنین در بیت زیر که زرّین صفت خور است، برپایهٔ ادعای شباهت بین ساغر و خور، صفت زرّین برای ساغر به‌کار گرفته شده است:

● همین که ساغرِ زرّینِ خور نهان گردید  هلال عید به دور قدح اشارت کرد

(همان:۱۳۲)

در تعریف شمیسا آمده است که جابه‌جایی صفت مختص شعر نو است. پس از بررسی‌های لازم معلوم شد که این شگرد بلاغی در شعر حافظ نیز کم‌بسامد نیست؛ بنابراین می‌توان گفت که این‌گونه کاربردها در شعر معاصر نوآوری نیست؛ بلکه رویکردی تازه به یک شگردِ بلاغیِ کهن است.

**۳- ۲۱- صفت مشترک**

آن است که صفتی که برای یک موصوف ذکر می‌شود برای واژه‌ای دیگر در بیت نیز صفتی شاخص باشد؛ به‌عبارت‌دیگر صفتی بین دو پدیده در بیت مشترک است؛ اما فقط برای یکی از آنها ذکر شده است:

● شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود  نرگس او که طبیب دل بیمار من است

(همان: ۵۱)

«بیمار» صفت دل است؛ اما ذهن، بین آن و نرگس نیز رابطه برقرار می‌کند؛ یعنی صفتِ «بیمار» بین دل و نرگس مشترک است. خرمشاهی ذیل این بیت می‌گوید: طنز بیت در این است که نرگس که بیماری‌اش در شعر فارسی و شعر حافظ مشهور است، در اینجا طبیب دل بیمار شده است (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ص. ۳۰۱)؛ بنابراین صفت «بیمار» برای نرگس که استعاره از چشم معشوق است، کنایه از خماربودن و برای دل، کنایه از «عاشق‌بودن» است؛ اما شاعر آن را فقط برای دل به‌کار گرفته

است. کشف این رابطه باعث لذت هنری و انسجام کلام می‌شود.

تفاوت صفت مشترک با جابه‌جایی صفت آن است که در صفت مشترک هر دو موصوف، خود واجد و قابل آن صفت هستند؛ اما در جابه‌جایی صفت، شاعر صفت را مجازاً از موصوف حقیقی به موصوف جدید اسناد داده است؛ مثلاً در ترکیب «رؤیای سبز درخت»، رابطهٔ سبز با رؤیا اسناد مجازی است؛ یعنی رؤیا حقیقتاً سبز نیست؛ اما در بیت اخیر که به‌عنوان شاهدمثال برای صفت مشترک ذکر شد هم دل، بیمار است هم نرگس!

## ۴- نتیجه‌گیری

شعر حافظ نمونهٔ اعلای سخن بلیغ است؛ چه، والاترین مفاهیم را در موجزترین الفاظ، با لطیف‌ترین ظرافت‌های هنری عرضه کرده است. صفت بلاغی نیز به‌مدد خیال توصیف‌گر حافظ به‌عنوان حلقه‌ای ارزشمند در خدمت زنجیرهٔ بلاغی واژگان نقش درخشانی ایفا می‌کند.

از بررسی کارکرد هنری صفت بلاغی برپایهٔ سنجه‌های علم بدیع در شعر حافظ این نتایج به‌دست آمد:

– بیشترین بسامد آرایهٔ ادبی صفت بلاغی برپایهٔ علم بدیع در غزلیات حافظ مربوط به ایهام و انواع آن است؛

- صفاتی که حافظ برای اغراق و غلو برمی‌گزیند با موصوف خود رابطهٔ اغراق‌آمیز دارند؛ اما با دیگر اجزای جمله رابطه‌ای منطقی و تجربی دارند؛

– در شعر حافظ آرایهٔ متناقض‌نمایی (پارادوکس) و مراعات نظیر معمولاً با آرایه‌های دیگری همراه شده‌اند؛

– حافظ تا حد امکان واژه را تکرار نمی‌کند؛ اما تکرار در واحدهای دستوری کوچک‌تر از واژه (تکواژ و واج) در شعر او کاربرد دارد؛

– در حسامیزی‌های حافظ کاربرد حسّ چشایی بیشتر از حواس دیگر است. به‌نظر می‌رسد علت آن است که جاذبه‌های عشق به‌وسیلهٔ حسّ چشایی و به‌ویژه طعم شیرین، ملموس‌تر عینی‌سازی می‌شود؛

– صفاتی که تلمیح دارند معمولاً از نوع نسبی هستند؛ مانند: عیسوی، بهرامی، کنعانی، چنگزخانی و ...؛

– جابه‌جایی صفت که شگردی نو و مختصِ شعر معاصر تلقی می‌شود در شعر حافظ سابقه دارد؛

– صفت مشترک یکی از مباحث ناشناختهٔ علم بدیع است. کاربرد این شگرد بلاغی در شعر حافظ پُربسامد است؛

– حافظ به‌وسیلهٔ صفت، آرایه‌های کم‌کاربردی مانند اسلوب حکیم، مذهب کلامی، جمع، لف‌ونشر، جابه‌جایی صفت و قلب را نیز خلق کرده است.

تنوع آرایه‌های بلاغیِ حاصل از کاربرد صفتِ بلاغی نشانگر آن است که حافظ صفت را از سر تصادف یا برای پُرکردن خلأهای وزن و قافیه به‌کار نمی‌گیرد؛ بلکه برای آن ارزش بلاغی قائل است.

## منابع


استعلامی، محمد (۱۳۸۳). *درس حافظ*. سخن.

انوری، حسن (۱۳۹۰). *فرهنگ بزرگ سخن* (چاپ ۱). سخن.

برزگر خالقی، محمد رضا (۱۳۸۹). *شاخ نبات حافظ*. زوار.

برزگر ولیک‌چالی، مصطفی، مرادی، ایوب، و کوپا، فاطمه (۱۳۹۹). کارکرد هنری تصویر در اشعار اعتراضی قیصر امین‌پور. *فنون ادبی*، ۱۲(۱)، ۸۵-۱۰۴. 10.22108/LIAR.2019.118433.1673

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۹). *گمشدهٔ لب دریا*، تأملی در معنی و صورت شعر حافظ. سخن.

ثروتیان، بهروز (۱۴۰۰). *شرح غزلیات حافظ*. نگاه.

جاوید، هاشم (۱۳۷۷). *حافظ جاوید*. فرزان‌روز.

حسین‌پور سرکاریزی، احمد (۱۳۹۵). ارزش بلاغی و زیبایی‌شناسی صفت. *فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی*، ۱۲(۷)، ۱۵۵-۱۷۲. https://journals.iau.ir/article_528057.html

حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). *شرح شوق*. قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰). *حافظ‌نامه*. علمی و فرهنگی.

خطیب رهبر، خلیل (۱۳۸۳). *دیوان غزلیات حافظ*. صفی‌علیشاه.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه* (چاپ ۲). مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

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. 10.22108/LIAR.2020.121042.1780

سودی بُسنوی، محمد (۱۳۶۶). *شرح سودی بر حافظ* (عصمت ستارزاده، مترجم). نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱الف). *صور خیال در شعر فارسی*. آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱ب). *رستاخیز کلمات*. سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱ج). *موسیقی شعر*. نشر آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *فرهنگ اشارات*. میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ نخست از ویرایش سوم، تهران: میترا

شهبازی، اصغر (۱۳۹۹). کارکردهای صفات شاعرانه در غزلیات حافظ. *فصلنامهٔ نقد، تحلیل و زیبایی شناسی متون*، ۳(۴)، ۹۰-۷۰. https://www.qparsi.ir/article_162957.html

علوی‌مقدم، محمد، و اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۷). *معانی و بیان*. سمت.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۶الف). صفات ادبی و شاعرانه در دیوان حافظ و مقایسه آن با شاعران دیگر ایران و جهان (بخش اول). *فصلنامهٔ آشنا*، ۷(۳۴)، ۱۲۴-۱۳۸. https://ensani.ir/fa/article/274232

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۶ب). صفات شاعرانه در دیوان حافظ (بخش دوم). *فصلنامهٔ آشنا*، ۷(۳۶)، ۱۳۱-۱۴۱. https://ensani.ir/fa/article/274250

قزوینی، محمد، و غنی، قاسم (۱۳۹۰). *دیوان حافظ*. زوار.

کادن، جان. آنتونی (۱۳۸۶). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد* (کاظم فیروزوند، مترجم). شادگان. (اثر اصلی منتشر شده در ۱۹۸۴).

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی ۳ (بدیع)*. نشر مرکز.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۹۴). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. انتشارات سمت.

هروی، حسینعلی(۱۳۶۷). *شرح غزل‌های حافظ*. (به کوشش زهرا شادمان). نشر نو.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. اهورا.

**References**

Alavimoghadam, M, **&** Ashrafzade, R. (2008). *Ma'ani va bayan*. Samt Publication. [In Persian].

Anvari, H. (2004). *Farhang-e-bozorg-e-sokhan*. Sokhan. [In Persian].

Barzegar Khaleghi, M. (2010). *Shakh-e-nabat-e-hafez*. Zavar. [In Persian].

Barzegar-e-Valikchali, M., Moradi, A., **&** Koupa, F. (2020). The special artistic function of image in the protest poems of Qaisar Aminpour. *Literary Arts, 12*(1), 85-104. 10.22108/LIAR.2019.118433.1673 [In Persian].

Cuddon, J. A. (2007). A dictionary of literary terms. Shadegan. [In Persian].

Dehkhoda, A. (1998). *Loghatname*. University of Tehran Press. [In Persian].

Este'lami, M. (2004). *Darse hafez*. Sokhan. [In Persian].

Farshidvard, Kh. (1997a). Sefat-e-sha'erane dar she're hafez (part 1). *Faslnameye Ashena*, *7*(34), 124-138. https://ensani.ir/fa/article/274232 [In Persian].

Farshidvard, Kh. (1997b). Sefat-e-sha'erane dar she're hafez (part 2). *Faslnameye Ashena*, *7*(36), 131-141. https://ensani.ir/fa/article/274250 [In Persian].

Ghazvini, M., **&** Ghani, Gh. (2011). *Divan-e-hafez*. Zavar. [In Persian].

Hamidian, S. (2013). *Sharh-e-shogh*. Ghatre. [In Persian].

Heravi, H. (1988). *Sharh-e-ghazalhay-e-hafez*. Nashr e Now. [In Persian].

Homa'i, J. (1982). *Fonoon-e-balaghat va sana'at-e-Adabi*. Ahoora. [In Persian].

Hossinpour-e-Sarkarizi, A. (2016). Arzesh-e-balaghi va zibaeishenasi-e-sefat. *Persian Language and Literature Quarterly*, *12*(7), 155-172. https://journals.iau.ir/article_528057.html [In Persian]

Javid, H. (1998). *Hafez-e-javid*. Farzanrooz. [In Persian].

Kazazi, M. (1994). *Zibashenasi-e-sokhane parsi 3*. Markaz. [In Persian].

Khatibrahbar, Kh. (2004). *Divan-e-ghazaliat-e-hafez*. Safialishah. [In Persian].

Khoramshahi, B. (2001). *Hafezname*. Elmi va Farhangi. [In Persian].

Poornamdarian, T. (2003). *Gomshodeye lab-e-darya*: A reflection on the meaning and form of Hafez's poetry. Sokhan. [In Persian].

Salimi, H. (2020). The artistic and linguistic techniques in the poetry of Hafez: A review of Speech Engineering in Hafez's Poems by Mohammad Rastgoo. *Literary Arts*, *12*(3), 35-52. 10.22108/LIAR.2020.121042.1780 [In Persian].

Servatian, B. (2009). *Sharh-e-ghazalyat e hafez*. Negah. [In Persian].

Shafiee Kadkani, M. (2012a). *Sovar-e-khial dar she'r-e-farsi*. Agah. [In Persian].

Shafiee Kadkani, M. (2012b). *Rastakhiz-e-kalamat*. Sokhan. [In Persian].

Shafiee Kadkani, M. (2012c). *Mosighi-e-she'r*. Nashr-e-Agah. [In Persian].

Shahbazi, A. (2020). The functions of poetic attributes in Hafez's sonnets. *Quarterly Journal of Criticism, Analysis and Aesthetics of Texts*, *3*(4), 70-90. https://www.qparsi.ir/article_162957.html [In Persian].

Shamisa, S. (2004). *Negahi taze be badi'*. Mitra. [In Persian].

Shamisa, S. (2008). *Farhang-e-esharat*. Mitra. [In Persian].

Soodi Bosnavi, M. (1987). *Sharh-e-soodi bar hafez* (E. Satarzade, Trans). Negah. [In Persian].

Vahidian-e-Kamyar, T. (2000). *Badi' az didgah-e-ziba'ishenasi*. Samt Publication. [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی