

مجله‌ی علمی - پژوهشی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال دوازدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۹، پیاپی ۴۶، صص ۲۷-۴۶
DOI: 10.22099/jba.2019.33805.3410

جایگاه ترادفات معطوف در غزلیات حافظ

یوسف اصغری بایقوت* مهدی دهرامی**

دانشگاه جیرفت

چکیده

ترادف هنگامی روی می‌دهد که دو یا چند لفظ، دلالت تقریباً یکسانی به معنایی واحد داشته باشد. گاهی این واژگان در شعر به صورت معطوف ذکر می‌شود، درحالی‌که ذکر یکی از آن‌ها برای انتقال مقصود بسنده است. در ادبیات منثور با شکل‌گیری سبک فنی این شیوه گسترش یافت. اما در شعر سنتی که عواملی چون محدودیت‌های وزنی، استقلال ابیات، نکاستن از دایره‌ی معنایی و تداعی واژگانی، دوری از اطناب، رعایت ایجاز، پرمایگی ابیات و امثالهم بستر لفاظی را از شاعر می‌گیرد، به‌نظر می‌رسد این شیوه چندان رایج و هنرمندانه نباشد. با وجود این، در اشعار شاعران بزرگ، این ساختار بسامد چشمگیری دارد. مقاله‌ی پیش رو این موضوع را در شعر حافظ بررسی کرده و نشان داده حافظ نیز بارها به مقوله‌ی ترادفات معطوف وارد شده است. ترادفات در شعر او به دلایلی چون حمل بخشی از معنای واژه به واژه‌ی دیگر، کاربرد معطوفات مرسوم و قالبی، ایجاد تناسب و خوشه‌های آوایی، تناسبات واژگانی و ایجاد ایهام، تاکید بر معنا، ایجاد ساختارهای دوزبانی و غیره انجام گرفته است.

واژه‌های کلیدی: ترادف، حافظ، حشو، سبک‌شناسی، معطوف.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی yousofa1539@yahoo.com

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی dehrami3@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

۱. مقدمه

ترادف در لغت «چیزی است که پشت سر چیز دیگری بیاید و از آن پیروی کند» (رک. ابن‌منظور، ۱۴۱۴، ج ۹: ۱۱۶). سیبویه در باب لفظ برای معنا، ارتباط لفظ و معنا را به سه دسته تقسیم کرده است: «هم دو لفظ متفاوت باشد هم معنی آن‌ها، مثل «جلس و ذهب»؛ دو لفظ متفاوت با معنی واحد مثل «ذهب و انطلق» و دو لفظ یکسان با معنای مختلف» (سیبویه، ۱۴۰۸: ۲۴)؛ مورد دوم از مقوله‌ی ترادف محسوب می‌شود. خواجه‌نصیر نیز همین دسته‌بندی را اختیار کرده و درباره‌ی اسمای مترادف آورده است: «گاه بود که الفاظ بسیار بر یک معنی دلالت کند مانند دلالت انسان و بشر بر مردم» (طوسی، ۱۳۶۱: ۹). جرجانی نیز می‌گوید: «ترادف عبارت است از اتحاد در مفهوم و آن توالی الفاظ است که دلالت آن‌ها مفرد بود، بر شی واحد به اعتبار واحد» (جرجانی، بی تا: ۵۰). بسامد و اهمیت ترادف در زبان عربی موجب شده برخی علما آثاری در موضوع ترادفات بنگارند؛ از آن جمله است علی بن عیسی‌رمانی در کتاب *الالفاظ المترادفة المتقاربة المعنی*، ابوالعباس محمدبن زیدمیرد در کتاب *ما اتفق لفظه و اختلف معناه من القرآن المجید و محمد نورالدین منجد در کتاب *الترادف فی القرآن بین النظریه و التطبیق*.*

علمایی که به بحث ترادف در قرآن پرداخته‌اند، به معانی لغوی دقت خاصی داشته‌اند. سیوطی برای مثال برخی از واژگان را ذکر می‌کند که لغویون فرقی میان آن‌ها ننهادند، حال آن‌که در کاربرد با هم تفاوت دارند: «از این گونه است «خوف و خشیت» که چه بسا لغوی بین آن‌ها فرق نگذارد و حال آن‌که خشیت از خوف بالاتر است و شدیدتر از آن است... و از این گونه است «بخل و شح» که «شح» شدیدتر از بخل است» (سیوطی، ۱۳۷۶: ۶۷۳). در فرهنگ‌های لغت معمولاً علاوه بر توضیح معنای کلمه، معنی مدخل به واژگان دیگری نیز ارجاع داده می‌شود. در نگاه فرهنگ‌نویسان این واژگان تقریباً معادل و مترادف یکدیگرند و رابطه‌ی تساوی معنایی میان آن‌ها برقرار است؛ هرچند برخی معتقدند: «هم‌معنایی واقعی در میان واژه‌ها وجود ندارد و هیچ دو واژه‌ای دقیقاً دارای یک معنی نیستند» (پالمر، ۱۳۶۶: ۱۰۷)، بی‌شک میان برخی از واژگان هر زبانی قرابت معنایی وجود دارد و می‌توان آن‌ها را به جای یکدیگر استفاده کرد. گاهی نویسندگان و شاعران آن‌ها را

در ساختارهای همپایه به کار می‌گیرند، درحالی که مقصود آن‌ها می‌توانست با یک واژه نیز انتقال یابد و نیاز به عطف واژه‌ی دیگر نباشد. همپایگی به ساختارهای نحوی‌ای اشاره دارد که «در آن دو یا چند واحد مشابه همانند یک واحد بزرگ‌تر، با هم ترکیب شده و همان روابط معنایی را با عناصر اطراف ایجاد کند» (Haspelmath, 2006:1) همپایگی یا همسانی می‌توان در سازه‌های مختلف زبان چون واژگان، گروه‌ها و جمله‌ها ایجاد شود. همسانی آن است که «کلمه یا سخنی با کلمه یا سخنی دیگر دارای ارزش دستوری مشترک و یکسان باشد» (فرشیدورود، ۱۳۸۸: ۱۰۲). رابطه‌ی همپایگی به‌وسیله‌ی نقش‌نماهای پیوند ایجاد می‌شود. البته آن‌گونه که فرشیدورد آورده، گاه نقش‌نماها حذف می‌گردد یا در صفت و قید ممکن است این رابطه با حرف کسره که غالباً از حروف اضافه است و برای وابستگی به کار می‌رود، به‌وجود آید؛ مانند: خداوند بخشنده‌ی مهربان (همان: ۱۰۲). این مقاله در پی یافتن پاسخی به این مسئله‌هاست که حافظ به چه دلایلی به سمت کاربرد مترادفات معطوف گرایش داشته است و چه کارکردهایی می‌توان برای آن متصور شد؟ نظر به بسامد نقش‌نمای پیوند «و» مقصود از معطوف در این مقاله، ساخت‌های نحوی همپایه‌ای است که با «و» به هم عطف شده‌اند و مقصود از مترادفات، واژگان و ترکیباتی است که معنایی قریب به یکدیگر دارند و معیار این قرابت، فرهنگ‌های لغت معتبر فارسی است که در آن، این واژگان به یکدیگر یا به یک مدلول واحد ارجاع داده شده‌اند.

۱.۱. پیشینه‌ی پژوهش

در هر دو زمینه‌ی ترادفات و ساخت‌های معطوف و همپایه تحقیقاتی مجزاً انجام شده است. از آن جمله است «موسیقی قرآن در فرآیند ترکیب و آرایش معطوف به معنای واژگان» به قلم قاسم‌نیا و همکاران (۱۳۹۶) و نیز «بررسی الفاظ مترادف در نهج‌البلاغه» از صدقی و سیفی (۱۳۸۵). این تحقیقات مذکور به ترادفات در نگاهی کلی بدون محدودساختن به ساخت‌های عطفی پرداخته است. مشتاق‌مهر و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «هنر گزینش و کاربرد واژه در سخن سعدی» بخشی را به ترادفات در شعر سعدی اختصاص داده‌اند؛ اما حوزه‌ی ترادفات در آن استفاده از دو واژه است که با فاصله از

یکدیگر، در دو عبارت یا دو جمله‌ی پی‌درپی ذکر می‌شوند و از نظر معنایی یکسان هستند، نه مترادفات معطوف که قابلیت رابطه‌ی جایگزینی داشته باشند. شعبانی و همکاران (۱۳۸۹) در مقاله‌ی «ساخت همپایگی: با نگاهی به زبان فارسی» پس از معرفی رویکردهای بررسی ساخت همپایگی نشان داده‌اند، رویکرد همپایگی به منزله‌ی حاصل فرایند ادغام خالص، نسبت به رویکردهای دیگر کارآمدتر است. نغزگوی کهن و احمدخانی (۱۳۹۴) در مقاله‌ی «همپایگی عطفی در زبان فارسی» نشان داده‌اند واحد «بند» بیشترین تعداد همپایه‌سازهای مختص به خود دارد. تحقیقی که تا حدی به مقاله‌ی حاضر نزدیک است، «ساخت‌های همپایه و نقش زیباشناختی آن در کلیله و دمنه» به قلم عمران‌پور (۱۳۸۴) است که همپایه را از منظر تعداد سازه‌های همپایه، روابط معنایی، توزیع نحوی و نقش آن در خلاقیت‌های هنری بررسی کرده است. البته محدوده‌ی بررسی مقاله‌ی مذکور ساخت همپایه در روابط معنایی مختلف همچون تضاد، تقابل، تجانس و علی معلولی و امثال آن، بدون محدودساختن به همپایه‌های مترادف است. از سویی دیگر، مقاله‌ی مذکور به بررسی همپایه در نثر پرداخته است. نبود محدودیت وزنی در نثر و تأکید بر اطناب در نثر فنی، بستر مناسبی برای ساخت‌های همپایه فراهم می‌آورد، درحالی‌که مترادفات معطوف در شعر، بی‌شک از گونه‌ای دیگر خواهد بود. از همین منظر تحقیقی در زمینه‌ی مورد بحث، یافت نشد.

۲. مترادفات معطوف در شعر

ساخت همپایگی مترادف در نظم محدودیت بیشتری نسبت به نثر دارد. هرچند گاهی شاعر برای تکمیل وزن مجبور می‌شود مترادفات برخی واژگان را ذکر کند، باز محدودیت وزن مانع کاربرد زیاد مترادفات می‌گردد. در اوزان بلندتر و مثنی که هر بیت هشت رکن دارد، احتمال واقع شدن مترادفات بیشتر است تا اوزان مسدس با شش رکن عروضی. حافظ با آن‌که از اوزان مسدس (چون هزج مسدس محذوف، خفیف مسدس مخبون محذوف، رمل مسدس محذوف، هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف، سریع مسدس مطوی موقوف) بهره گرفته، مترادفات معطوف در آن‌ها بسیار اندک است. تقریباً از ۲۵۰ ساخت مترادف معطوف در

غزلیات وی، تنها ۱۰ مورد آن در غزلیات شش رکنی کاربرد داشته است (۴٪ از کل ساختار)، در حالی که تقریباً ۱۲٪ اوزان شعر حافظ مسدس است.

از سویی دیگر شعر سنتی تأکید بر استقلالِ ابیات دارد: «استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد» (قیس‌رازی، ۱۳۱۴: ۲۱۸). این موضوع فضای کافی در اختیار شاعر قرار نمی‌دهد که بتواند از عطف‌های تقریباً هم‌معنای پیاپی بهره گیرد؛ زیرا به‌طور معمول، وارد شدن به این ساختار، سخن را به سمت اطناب سوق داده و از پرمایگی شعر می‌کاهد. از همین نظر برخی مقوله‌ی مترادف را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: «آوردن دو لفظ مترادف در کلام به قول رشیدالدین وطواط دو قسم است یکی هنر و دوم عیب، هنر آن است که میان مترادفین در استعمال تفاوت‌هایی باشد. مثالش از شیخ شیراز:

دریاب دمی صحبت یاری که دگر بار چون رفت نیاید به کمند آن دم و ساعت
و از این قبیل است وعد و وعید که با وصف مترادف، تخالف استعمال دارد و عیب آن
است که میان هر دو مترادف فرقی نباشد، چون حرص و آز و جام و ساغر؛ لیکن آنچه
به تتبع معلوم شد در متأخرین بلکه در قدما هم استعمال چنین مترادفات عیب نیست.
کمال اسماعیل گوید:

حرامزاده و عیار را نداری دوست مکارم تو از آن ترک جام و ساغر کرد
بدیعی سمرقندی که اشعار او را صاحب رشیدی به مثل آورده:
شکرخدا که نیست چو ارباب حرص و آز گاهی هوای بیدر و گه فکر ساغرم»
(دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل مترادف)

این نوع مترادفات در شعر حافظ نیز دیده می‌شود:

سماط دهر دون‌پرور ندارد شهد آسایش مذاق حرص و آز ای دل بشو از تلخ و از شورش
(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۷۶)

برخی علمای بلاغت در صورت یکسانی معنا و کاربرد واژگان معطوف، آن را عیب محسوب کرده و از مقوله‌ی حشو قبیح به‌شمار آورده‌اند و آن «چنان باشد که آوردن لفظ زاید بس بی‌جایگی بود و بیت را تباه کند. از شعر پارسی کمالی راست:

از بس که بار منت تو بر تنم نشست در زیر منت تو نهان و مسترم
لفظ «نهان» در بیت زیادتی است که آب این شعر برده است چه نهان و مستر هر دو
یک معنی است و بدین تکرار ناووجب حاجت نیست» (وطواط، بی تا: ۵۳).

کاربرد مترادفات موجب اطناب سخن می‌گردد. اطناب انواع و اقسام مختلفی دارد که یکی از آن‌ها تزییل است و آن در نگاه برخی از علمای بلاغت از رهگذر مترادفات ایجاد می‌شود؛ آنچنان‌که ابوهلال آورده: تزییل «اشاره الفاظ مترادفه است، بر یک معنی بعینه تا برای کسی که آن را نفهمیده است کاملاً روشن شود و برای کسی که آن را فهمیده تاکید باشد و آن ضد اشاره و تعریض است» (عسکری، ۱۳۷۲: ۴۷۸). برخی محدوده‌ی تزییل را از واژگان فراتر برده و آن را به جمله‌های مترادف نیز گسترش داده‌اند (رک. کاردگر، ۱۳۹۰: ۸۲). به‌رحال از نگاه ابوهلال تزییل به منظور فهم معنا یا تأکید بر آن است. محققان امروزی نیز همین عقیده را درباره‌ی تزییل در شعر دارند: «آوردن لغات مترادف کلاً جایز نیست مخصوصاً در سبک عادی مگر آنجا که به قصد وضوح بیشتر لازم باشد؛ اما در ادبیات علاوه‌بر مسئله‌ی وضوح، گاهی به جهت زیبایی و روانی است و گاهی نیز برای تاکید و اهمیت‌دادن به مطلب است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۰۶). بررسی مترادفات معطوف نشان می‌دهد، برخی سخنوران سعی کرده‌اند با تمهیداتی که به‌کارگرفته و ظرفیت‌هایی که بر یکی از واژگان معطوف حمل کرده‌اند، جایگاه آن را در بیت چنان استوار سازند که مخاطب نتواند آن را واژه‌ای اضافه و کاربرد آن را به منظور تکمیل ارکان عروضی بینگارد. با وجود این، ضروریات وزن و قافیه را در کاربرد مترادفات باید در نظر گرفت؛ هرچند شاعر دارای تخیل و اندیشه‌ای عمیق و مسلط بر زبان باشد، باز وزن و اقتضائات آن، او را مجبور به گزینش برخی واژگان و رعایت مترادفات می‌سازد؛ از همین روی به‌نظر می‌رسد گاهی ضرورت وزن و قافیه نیز شاعر را مجبور می‌سازد عطف به‌کارگیرد، بی‌آن‌که معنا بدان نیازمند باشد، یا نکته‌ای بلاغی ایجاد کرده باشد؛ بلکه تنها بخشی از رکن عروضی را تکمیل می‌کند:

در مذهب طریقت خامی نشان کفر است آری طریق دولت چالاکی است و چستی
(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۳۲)

دع التکاسل تغنم فقد جری مثل که زاد راهروان چستی است و چالاکي
(همان: ۳۴۹)

دلا طمع مبر از لطف بی نهایت دوست چو لاف عشق زدی سرباز چابک و چست
(همان: ۱۱۰)

«چست، چالاک، چابک» هر سه به یک معنی آمده است (رک. دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل
واژگان مذکور). معنی ابیات با هریک از آنها کامل است و عطف آنها به منظور تکمیل
وزن یا رعایت قافیه ذکر شده است:

عجب می داشتم دیشب ز حافظ جام و پیمانه ولی منعش نمی کردم که صوفی وار می آورد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۷۳)

اما در این مقاله تأکید بر آن دسته از مترادفاتی است که به بلاغت بیت افزوده باشد.
براساس بررسی این ساختار در شعر حافظ، کارکردهای بلاغی زیر را می توان برای آن
در نظر گرفت.

۱.۲. ایجاد تأکید معنایی

مهم ترین و پربسامدترین کارکرد عطف‌های مترادف، تأکید بر معنا است. شاعر احساس
می کند با آوردن یک واژه، معنا و مقصود به صورت موثر و مطلوب انتقال نمی یابد؛
از همین روی هرگاه معطوف مترادف بخش مهمی از معنا را برجسته سازد، نمی توان آن را
عیب دانست. به این نکته نیز باید توجه داشت که در بلاغت سنتی تکرار پسندیده نبوده،
درحالی که گاهی تکرار برای تأکید بر معنا ضروری بوده است. از همین نظر، استفاده از
عطف‌های مترادف، می تواند شاعر را در این هدف یاری رساند.

تا مرا عشق تو تعلیم سخن گفتن کرد خلق را ورد زبان مدحت و تحسین من است
(همان: ۱۲۱)

شاعر برای تأکید بر حس مفاخره، تحسین و مدحت را با هم ذکر کرده است.

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کان جا سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت
(همان: ۱۴۳)

«جرم» و «جنایت» هر دو به معنای گناه آمده است. شاعر با این عطف، بر بی‌گناه مجازات‌شدن تأکید داشته است.

جهان پیر است و بی‌بنیاد از این فرهادکش فریاد که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم
(همان: ۲۸۶)

از میان خصوصیات و صفات مختلف دنیا، حافظ با رعایت ترادف، بر نیرنگ آن تأکید داشته است. گاهی نیز در یک مصراع بر یک معنا تأکید دارد:

عجیب واقعه‌ای و غریب حادثه‌ای انصاطبرت قتیلا و قاتلی شاکی
(همان: ۶۲۸)

«عجیب و غریب» و «واقعه و حادثه» هر دو به یک معنا آمده است (رک. دهخدا، ۱۳۷۷):

ذیل غریب و واقعه). شاعر در مصراع نخست، برای نشان‌دادن شگفتی خود با ایجاد ساخت همپایه‌ی مترادف بر آن تأکید کرده است. باز از همین نوع است:

به آب دیده بشویم خرقه‌ها از می که موسم ورع و روزگار پرهیز است
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

در کوی عشق شوکت شاه‌ی نمی‌خرند اقرار بندگی کن و اظهار چاکری
(همان: ۶۱۲)

در نوع دیگری از این تأکید، حافظ علاوه بر عطف واژگان، آن‌ها را تکرار نیز کرده تا برجسته‌تر شود:

باده‌نوشی که در او روی و ریایی نبود بهتر از زهدفروشی که درو روی و ریاست
(همان: ۱۰۶)

بیشترین رعایت عطف مترادف در شعر حافظ به منظور تأکید بر محتوا، جفت «روی و ریا» و مترادفات آن‌هاست که نشان‌گر اندیشه‌ی ریاستیزی حافظ و تأکید بر آن است:

گویا باور نمی‌دارند روز داوری کاین همه قلب و دغل در کار داور می‌کنند
(همان: ۲۰۱)

در میخانه بیستند خدایا میسند که در خانه‌ی تزویر و ریا بگشایند
(همان: ۲۰۲)

- روی تو مگر آینه‌ی لطف الهیست حقا که چنین است و در این روی‌وریا نیست
(همان: ۱۲۹)
- می‌خور که صد گناه ز اغیار در حجاب بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند
(همان: ۱۹۹)
- عمریست تا به راه غمت رو نهاده‌ایم روی و ریای خلق به یک سو نهاده‌ایم
(همان: ۲۹۲)
- دوش می‌گفت که حافظ همه روی‌است‌وریا به جز از خاک درش با که بود بازارم
(همان: ۲۶۸)
- نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد
(همان: ۱۶۵)
- حافظ به حق قرآن کز شید و زرق بازآی باشد که گوی عیشی در این جهان توان زد
(همان: ۱۷۸)
- گر چه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود
(همان: ۲۱۶)

۲.۲. رعایت پیوند و قرینه‌های معنایی

این کارکرد از موارد پربسامد در شعر حافظ و یکی از خصوصیات سبکی او به‌شمار می‌رود. در این نوع کارکرد، شاعر در یک مصراع یا بخشی از آن، یک جفت عطف مترادف ذکر می‌کند و در بخشی دیگر از بیت، جفتی دیگر از مترادفات معطوف می‌آورد، به‌گونه‌ای که نوعی قرینه‌ی معنایی و آوایی شکل می‌گیرد:

هاتف آن روز به من مژده‌ی این دولت داد که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۹۳)

جور مرادف جفاست (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل جور). جفت «جور و جفا» در برابر «صبر و ثبات» واقع شده است. حذف یکی از آن‌ها به بلاغت بیت آسیب رسانده و پیوندهای معنایی میان واژگان را به هم می‌ریزد. این شیوه با ایجاد قرینه‌های معنایی،

موجب برابری معنایی در دو لخت بیت یا مصراع می‌گردد، به گونه‌ای که حذف نیمی از آن‌ها به بلاغت آسیب می‌رساند:

از وی همه مستی و غرور است و تکبر
وز ما همه بیچارگی و عجز و نیاز است
(همان: ۱۱۶)

«بیچارگی» به معنای «عجز» و «غرور» در معنای «تکبر» آمده است (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل بیچارگی و غرور). اگر یکی از واژگان «عجز و بیچارگی» یا «غرور و تکبر» حذف گردد، قرینه‌ی رعایت‌شده و توازن معنایی از بین خواهد رفت. در این ساختار، تنها تعداد رکن‌های عروضی نیست که برابری دو مصراع را نشان می‌دهد، بلکه ساختار عطفی واژگان نیز نوعی وزن در شعر ایجاد می‌کند. باز از همین نوع است:

طالب لعل و گهر نیست و گرنه خورشید
همچنان در عمل معدن و کان است که بود
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۰۸)

«معدن و کان» که به یک معناست قرینه‌ای با «لعل و گهر» ایجاد کرده است. مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش
لیکنش مهر و وفا نیست خدایا بدش
(همان: ۲۴۸)

در بیت اخیر، مهر و وفا که هر دو معنی دوستی نیز آمده (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مهر و وفا) در یک‌سو، خوبی و لطف در سوی دیگر قرار گرفته و شاعر با این تناسب، بر تناسب آن‌ها تأکید کرده است. کاربرد این شیوه میان چندین جفت نیز رعایت شده که نشان‌گر توجه حافظ به این ساختار است. البته در این حالت ممکن است میان یکی از جفت‌های همپایه ترداف رعایت شده باشد و در جفت‌های دیگر رعایت نشده باشد، اما ساختار همپایگی توازن را ایجاد می‌کند:

تعظیم تو بر جان و خرد واجب و لازم
انعام تو بر کون و مکان فایض و شامل
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۵۶)

واجب و لازم به یک معناست که در برابر فایض و شامل قرار گرفته، هر چند در جفت دوم ترداف رعایت نشده است. باز از همین نوع است:

نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد
(همان: ۱۶۵)

این شیوه توجه مخاطب را به جفت‌های معطوف جلب می‌کند:
آه از آن جور و تطاول که در این دامگه است آه از آن سوز و نیازی که در آن محفل بود
(همان: ۲۰۵)

«تطاول» به معنای «جور و ستم و تعدی» نیز آمده (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل تطاول) و در این بیت با «سوز و نیاز» قرینه ایجاد کرده است. این کاربرد به گونه‌ای موجب ایجاد لَف و نشر در بیت می‌شود:

جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم تا حریفان دغا را به جهان کم بینم
(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۸۲)

در این حالت، صراحی به ندیم و کتاب به یار اسناد داده شده است.

۳.۲. ایجاد ساختار دو زبانی

از دیگر شیوه‌های حافظ در این زمینه این است که یکی از لخت‌های معطوف مترادف را فارسی و دیگری را عربی قرار می‌دهد. اگرچه دو عبارت در دو زبان مختلف است، نحو و قواعد دستوری هر دو عبارت مبتنی بر قواعد زبان فارسی است و نمی‌توان از مقوله‌ی ملمع‌سرایبی محسوب کرد. نظیر بیت زیر که در آن، کل مصراع نخست از دو معطوف مترادف شکل گرفته است که لخت نخست، عربی و لخت دوم آن، فارسی است:
طریق خدمت و آیین بندگی کردن خدای را که رها کن به ما و سلطان باش
(همان: ۲۳۹)

«آیین» به معنای «راه و طریقت» و «بندگی» به معنای «خدمت» نیز آمده (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل آیین و بندگی). نظر به بسامد این ساختار در شعر حافظ، می‌توان آن را از خصیصه‌های سبکی وی محسوب کرد و به نظر می‌رسد حافظ آگاهانه از آن بهره برده است:
به آب دیده بشویم خرقه‌ها از می که موسم ورع و روزگار پرهیز است
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

- پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود
(همان: ۲۰۴)
- گاه نیز بی آن که عبارت و ترکیب ایجاد شود، تنها واژگان مترادف به گونه‌ای ترجمه‌وار
به هم عطف می‌شوند. این شیوه نشان‌گر نفوذ زبان عربی در زبان فارسی است که در
سبک عراقی بازتاب شایان توجهی دارد:
- روز مرگم نفسی وعده‌ی دیدار بده وانگهم تا به لحد فارغ و آزاد بیر
(همان: ۲۲۷)
- بگیرم آن سر زلف و به دست خواجه دهم که سوخت حافظ بی دل ز مکر و دستانش
(همان: ۲۴۲)
- جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم تا حریفان دغا را به جهان کم بینم
(همان: ۲۸۶)

۴.۲. ایجاد موسیقی

در بررسی معطوفات نباید از جنبه‌های آوایی و موسیقایی آن‌ها غافل بود؛ زیرا اهمیت موسیقی و اثرگذاری آن بر مخاطب و ایجاد فضای شاعرانه براساس آن، تا حدی است که گاه معنا نیز در خدمت تعالی آن قرار می‌گیرد.

شاهدی از لطف و پاکی رشک آب زندگی دلبری در حسن و خوبی غیرت ماه تمام
(همان: ۴۱۷)

«حسن و خوبی» به صورت مترادف آمده تا نسبت به مصراع نخست (لطف و پاکی) قرینه‌ی آوایی ایجاد شود و موسیقی شعر افزایش یابد؛ درحالی‌که با یکی از این واژگان، معنی کامل است. حذف یکی از واژگان «حسن و خوبی» و جایگزینی آن با واژه‌ی دیگری، از موسیقی بیت می‌کاهد. برای مثال تبدیل آن به: «دلبری در روشنائی غیرت ماه تمام»، صرف نظر از معنا، با آن‌که به عروض بیت آسیب وارد نمی‌کند، قرینه‌ی موسیقایی را از بین می‌برد. یا در این بیت:

ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا (همان: ۹۹)

یکی از معانی افسانه، همان افسون است؛ یعنی کلماتی که عزائم خوانان و ساحران برای حصول اغراض خود به کار بندند و خوانند (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل افسانه). این ترادف، موسیقی سخن را با ایجاد جناس شبه اشتقاق افزوده است. باز براساس همین کارکرد است بیت زیر:

به خواری منگر ای منعم ضعیفان و نحیفان را که صدر مجلس عشرت گدای ره نشین دارد (حافظ، ۱۳۸۵: ۱۵۸)

گاهی با آن که عطف برقرار کرده، مجدداً آن‌ها را تکرار کرده که نوعی اطناب در سخن ایجاد شده، اما موسیقی به گونه‌ای محسوس افزایش یافته است:

برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ کز این فسانه و افسون مرا بسی یادست (همان: ۱۱۳)

مسندفروز دولت کان شکوه و شوکت برهان ملک و ملت بونصر بوالمعالی (همان: ۶۳۰)

موسیقی بر پایه‌ی تکرار است و هرچه این تکرار نزدیک‌تر باشد، به‌طور معمول، موسیقی بیشتری ایجاد می‌کند. در بیت قبل «شکوه» و «شکوت» که به یک معنا آمده است (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل شکوه)، نظر به اشتراک در «ش، ک، و» که با فاصله‌ی نزدیکی از یکدیگر قرار گرفته‌اند، موسیقی محسوسی ایجاد کرده است.

ترتیب قرارگیری این جفت‌های معطوف نیز بیش از هر چیز به موسیقی بیت بستگی دارد و حافظ هنرمندانه با جابجایی آن‌ها موسیقی را تقویت کرده است:

مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت و رای مدرسه و قال و قیل مسئله بود (همان: ۲۰۹)

تا میانه‌ی مصراع دوم، یعنی «قال» موسیقی با تکرار مصوت بلند «ا» اوج و پس از آن حالت فرود گرفته است. اگر این دو واژه جابه‌جا شوند، موسیقی هماهنگی و هارمونی خود را از دست می‌دهد. همین ترکیب در بیت زیر، به صورت دیگری آمده که به اقتضای

واژگان دیگر به‌خصوص «حالی» واژه‌ی «قال» معطوف «قیل» شده و هارمونی موسیقایی خاصی ایجاد کرده و در اینجا نیز جابه‌جایی آن به موسیقی شعر آسیب می‌رساند و تناسب موسیقایی محسوس قال و حال را ضعیف می‌گرداند:

از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت یک چند نیز خدمت معشوق و می کنم
(همان: ۲۸۴)

۵.۲. تأثیر معنایی واژگان بر یکدیگر

هرچند برخی واژگان مترادف یکدیگرند، استعمال آن‌ها و بار معنایی که دارند، با هم متفاوت است. از همین نظر گاهی شاعر برای این‌که بار معنایی واژه‌ای را به واژه‌ای دیگر دهد، از ترادف بهره می‌گیرد. این موارد بیشتر هنگامی است که شاعر به ضرورت‌هایی همچون رعایت قافیه و وزن، مجبور بوده واژه‌ای که معنای دورتری داشته به‌کارگیرد و برای انتقال شفاف مقصود، پیش یا پس از آن معطوفی آشنا تر ذکر کند. در نمونه‌هایی نیز با وجود معنای یکسان واژگان معطوف، هر یک به تنهایی شفافیت معنایی ندارند:

خشک شد بیخ طرب راه خرابات کجاست تا در آن آب و هوا نشو و نمایی بکنیم
(همان: ۵۱۴)

هر یک از واژگان «نشو» و «نما» با آن‌که مترادف هستند، به تنهایی شفافیت معنایی لازم را ندارد و درک معنای فعل را دشوار می‌سازد (نمایی بکنیم / نشوی بکنیم).

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

(همان: ۱۰۷)

غوغا مجازاً به معنای فریاد و فغان و بانگ است. «این کلمه در اصل به معنی جماعت و انجمن است و کثرت اشخاص موجب بانگ و فریاد بود» (آندراج، به نقل دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل غوغا). شفافیت معنایی فغان، موجب شده بخشی از معنای آن به غوغا منتقل شود. همین‌طور است بیت:

گر پرتویی ز تیغت بر کان و معدن افتد یاقوت سرخ‌رو را بخشند رنگ کاهی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۶۸)

از همین نظر، در این موارد، معنای یکی از واژگان آشکارتر است:
گر نکردی نصرت دین شاه‌یحیی از کرم کار ملک و دین ز نظم و آساق افتاده بود
(همان: ۲۰۸)

البته گاهی حمل معنا به جنبه‌های هنری بیت آسیب می‌رساند:
غلام همّت آنم که باشد چو حافظ بنده و هندوی فرخ
(همان: ۱۴۶)

هندو استعاره از بنده و غلام است؛ اما ذکر بنده موجب شفافیت معنایی هندو شده و ذهن را برای یافتن معنای استعاری، از تکاپو انداخته است. گاه نیز معانی واژگان به گونه‌ای محسوس‌تر بر یکدیگر اثر می‌گذارند تا جایی که ذکر یکی از آنها، نمی‌تواند معنا را به وضوح بیان کند:

عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت فتنه‌انگیز جهان غمزه‌ی جادوی تو بود
(همان: ۲۰۶)

شراب تلخ می‌خواهم که مردافکن بود زورش که تا یک دم بیاسایم ز دنیا و شر و شورش
(همان: ۲۴۱)

«شور» و «شر» به معانی مختلفی از جمله «فتنه و فساد» نیز آمده است (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مدخل‌های مذکور). عطف آنها بر معنی، اثر نهاده و با تقویت وجه معنایی مشترک، آن را برجسته ساخته، به گونه‌ای که ذکر یکی از آنها به تنهایی مقصود شاعر را برآورده نمی‌ساخته است. همین‌گونه است قیل و قال در بیت زیر که ترادف آنها معنای دیگری (جنجال و مباحثه) به وجود آورده؛ اما کاربرد یکی از آنها معنی مد نظر را نمی‌رساند:
طاق و رواق مدرسه و قال و قیل علم در راه جام و ساقی مه رو نهاده‌ایم
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۹۲)

۶.۲. ایجاد ایهام

این نکته بر کسی پوشیده نیست که مهم‌ترین خصیصه‌ی شعر حافظ، ایهام در انواع مختلف آن است. ایهام در اشعار حافظ لفظ و معنی را شامل می‌شود و دامنه‌اش تا مفهوم

و معنی تمام بیت وسعت می‌یابد، با این‌که پایه‌ی ایهام در کتب بدیعی بر آن است که لفظ باید دو معنی داشته باشد، ولی «در شعر حافظ علاوه‌بر دو معنی داشتن لفظ، تجانس حروف و شباهت لفظی و مناسبات اشتقاقی و استدراکات معانی و بیانی و توجیهاات مختلف دستوری نیز موجب توریه و اساس ایهام واقع می‌شود» (مرتضوی، ۱۳۳۸: ۲۰۵). ذهن و زبان وی آنچنان با ایهام مأنوس شده که در رعایت عطف نیز از ساخت ایهام غافل نمانده و جفت‌هایی را آورده که به‌گونه‌ای ایهام دارد:

سختا نماند سخن طی کنم شراب کجاست بده به شادی روح و روان حاتم طی
(حافظ، ۱۳۸۵: ۵۸۴)

علاوه‌بر آنکه روح با روان مترادف است، به معنای شادمانی و فرح (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل روح) نیز آمده که با واژه‌ی «شادی» ایهام ترجمه ایجاد کرده است. روان نیز به معنای «رونده و پویان» دارد که با «طی کردن» در مصراع نخست مرتبط است.

اورنگ کو گلچهر کو نقش وفا و مهر کو حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۷۹)

وفا و مهر هر دو به معنای دوستی نیز آمده است (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مهر و وفا) که معطوف یکدیگرند؛ اما از عشاق ادب پارسی نیز محسوب می‌شوند. ذکر «اورنگ و گلچهر» این معنا را تقویت کرده و شاعر به آن نیز توجه داشته است. در جایی دیگر بدون ذکر عشاق دیگر، این عطف را رعایت کرده است:

پدر تجربه‌ای دل تویی آخر ز چه روی طمع مهر و وفا زین پسران می‌داری
(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۴۲)

در این بیت:

بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
(همان: ۱۳۴)

برگ و نوا هر دو به معنای توشه و آذوقه آمده است (رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل برگ و نوا)؛ اما برگ با توجه به «برگ گل» و نوا با توجه به «ناله‌های زار» به کمک صنعت استخدام (که نوعی ایهام است)، معنای دیگری نیز پذیرفته است. همین‌گونه است بیت زیر:

تا مطربان ز شوق منت آگهی دهند قول و غزل به ساز و نوا می‌فرستمت
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

۷.۲. لحن عامیانه با معطوفات رایج

برخی گروه‌های عطفی به دلیل بسامد تکرار، صورتی یکنواخت یافته است. این گروه‌ها را می‌توان تأثیر زبان و لحن عامیانه در شعر دانست که به شعر صمیمیت و روانی می‌بخشد: پیش رفتار تو پا برنگرفت از خجلت سرو سرکش که به ناز از قد و قامت برخاست
(همان: ۱۰۷)

دل صنوبریم همچو بید لرزان است ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست
(همان: ۱۲۵)

از همین نوع است جفت عطفی «راه و رسم»:

به یاد یار و دیار آن چنان بگریم زار که از جهان ره و رسم سفر برلندازم
(همان: ۲۷۳)

مرا که نیست ره و رسم لقمه پرهیزی چرا ملامت رند شرابخواره کنم
(همان: ۲۸۳)

همچنین معطوفاتی چون «گفت و گو» و «شست و شو» که گاه از فرط تکرار، امروزه

بدون نقش‌نمای پیوند نیز استعمال می‌شود:

دارم عجب ز نقش خیالش که چون نرفت از دیده‌ام که دم به دمش کار شست و شوست
(همان: ۱۲۴)

خدای را به می‌ام شست و شوی خرقه کنید که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع
(همان: ۲۵۰)

بی‌گفت و گوی زلف تو دل را همی‌کشد با زلف دلکش تو که را روی گفت و گوشت
(همان: ۱۲۴)

این‌که من در جست و جوی او ز خود فارغ شدم کس ندیدست و نبیند مثلش از هر سو بین
(همان: ۳۱۴)

«پیچ و خم» نیز از همین مقوله محسوب می‌شود:

زان طره‌ی پر پیچ و خم سهل است اگر بینم ستم از بند و زنجیرش چه غم هر کس که عیاری کند
(همان: ۱۹۶)

۳. نتیجه‌گیری

«مترادفات معطوف» به ساختاری گفته می‌شود که در آن واژگان و ترکیباتی که معنایی نزدیک به یکدیگر دارند، به یکدیگر عطف می‌شوند. با آن‌که محدودیت‌های وزنی و مقصورکردن معنا و اندیشه در قالب محدود یک بیت، دشواری و محدودیت‌هایی دارد و شاعر را به ایجاز گرایش می‌دهد، باز شاعرانی چون حافظ از مترادفات معطوف در شعر استفاده کرده و اطناب را به‌کارگرفته‌اند. این جفت‌های معطوف با انگیزه‌های بلاغی و زیباشناسانه‌ی مختلفی انجام گرفته است. مهم‌ترین و پریسامدترین کارکرد، تأکید بر معنا و برجستگی بخشی از سخن است تا از این طریق توجه مخاطب به مفهوم بنیادین و اصلی بیت جلب شود. کاربرد دیگر آن، ایجاد جفت‌های معطوف است که براساس آن در بخشی از بیت، یک جفت عطف مترادف ذکر و در بخشی دیگر، جفتی دیگر از مترادفات معطوف آورده می‌شود و از این طریق، قرینه‌ی معنایی و آوایی به‌وجود می‌آید. کارکرد دیگر آن، ایجاد تناسب موسیقایی است که در این حالت، نظر به تکرار حروف مشترک میان واژگان معطوف که نزدیک به یکدیگر قرار دارند، موسیقی محسوسی ایجاد می‌شود. تأثیر معنایی واژگان معطوف بر یکدیگر و ایجاد ابهام نیز از دیگر کارکردها و دلایل ایجاد عطف مترادف در شعر حافظ است.

منابع

- ابن منظور، محمدبن مکرم. (۱۴۱۴). *لسان العرب*. ج ۹، بیروت: دار صادر بیروت.
پالمر، فرانک. (۱۳۶۶). *معنی‌شناسی*. ترجمه‌ی کورش صفوی، تهران: مرکز.
جرجانی، علی‌بن محمد السیدالشریف. (بی‌تا). *معجم‌التعریفات*. تحقیق و دراسته محمد صدیق المنشاوی، مصر: دارالفضیله.

- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *دیوان*. به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
- رمانی، او الحسن علی بن عیسی. (۱۴۰۷). *الالفاظ المترادفة المتقاربة المعنی*. تحقیق: فتح‌الله صالح علی المصری، الناشر: دارالوفاء.
- سیبویه. (۱۴۰۸). *الکتاب*. تحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون، ج ۱، مصر: مکتبه الخانجی بالقاهره.
- سیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن. (۱۳۷۶). *الاتقان فی علوم القرآن*. ج ۱، ترجمه‌ی سیدمهدی حائری قزوینی، تهران: امیرکبیر.
- شعبانی، منصور و همکاران. (۱۳۸۹). «ساخت همپایگی: با نگاهی به زبان فارسی». *ادب‌پژوهی*، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۱۳، صص ۱۳۱-۱۵۶.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *معانی*. تهران: میترا.
- صدقی، حامد؛ سیفی، طیبه. (۱۳۸۵). «بررسی الفاظ مترادف در نهج‌البلاغه». *فصلنامه‌ی الهیات و معارف اسلامی*، شماره‌ی ۷۴، صص ۳۹-۶۴.
- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۱). *اساس‌الاعتباس*. تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- عسکری، ابو‌هلال. (۱۹۷۱م). *الصناعتین (الکتابه و الشعر)*. تحقیق علی‌محمد بجاوی و محمد ابو‌الفضل ابراهیم، مصر: عیسی‌البابی الحلبی و شرکاء.
- _____ (۱۳۷۲). *معیارالبلاغه (ترجمه‌ی صناعتین)*. ترجمه‌ی محمدجواد نصیری، تهران: دانشگاه تهران.
- عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۴). «ساخت‌های همپایه و نقش زیباشناختی آن در کلیله و دمنه». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۵، صص ۱۲۱-۱۴۶.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۸). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.
- قاسم‌نیا، سلمان و همکاران. (۱۳۹۶). «موسیقی قرآن در فرآیند ترکیب و آرایش معطوف به معنای واژگان». *کتاب‌قیم*، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۱۶، صص ۵۱-۶۸.

قیس رازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۱۴). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. تصحیح محمد قزوینی، تهران: مطبعه‌ی مجلس.

کاردگر، یحیی. (۱۳۹۰). «بازنگری بحث اطناب در کتب بلاغی». *فنون ادبی*، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۲، صص ۷۳-۹۲.

مبرد نحوی، ابوالعباس محمدبن یزید. (۱۳۵۰ق). *ما اتفق لفظه و اختلف معناه من القرآن المجید*. باعتناء عبدالعزیز المیمنی، قاهره: المطبعه السلفیه و مکتبتها.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۳۸). «ایهام یا خصیصه‌ی اصلی سبک حافظ». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات تبریز*، سال ۱۱، صص ۱۹۳-۲۲۴.

مشتاق مهر و همکاران. (۱۳۹۶). «هنر گزینش و کاربرد واژه در سخن سعدی». *متن‌شناسی ادب فارسی*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳ (پیاپی ۳۵)، صص ۸۱-۹۶.

منجد، نورالدین. (۲۰۰۷م). *الترادف فی القرآن الکریم بین النظریه و التطبيق*. بیروت: دارالفکر المعاصر، دارالفکر.

نغزگوی کهن، مهرداد؛ احمدخانی، جلال. (۱۳۹۴). «همپایگی عطفی در زبان فارسی». *پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۱۰، صص ۱۹۷-۲۱۷.

وطواط، رشیدالدین محمد. (بی‌تا). *حدائق‌السحر فی الدقائق‌الشعر*. تصحیح عباس اقبال، تهران: مطبعه‌ی مجلس.

Haspelmath, Martin. (2006). "Coordination." In: Shopen, Timothy (ed.) *Language typology and syntactic description, vol. II: Complex constructions*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, PP 1-51.