دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال چهارم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صص۲۱۰ـ۱۹۳

تحلیل و ارزش‌یابی ملمّعات حافظ در سطوح بلاغی و زبانی

Analyzing and Evaluating Hafez's Bbilingual Poem at Rhetorical and Linguistic Levels

غلامرضا کریمی‌فرد*

Gholamreza Karimifard*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۸/۱۵

چکیده

ملمّع دراصطلاح ادب، از فنون و ابداعات شعر فارسی وعبارت از این است که شاعر شعر خود را به‌طورتلفیقی، به دو زبان (غالباً فارسی و عربی) بسراید. نخستین شعر ملمّع را ابوالحسن شهید بن حسین بلخی حکیم وشاعرمعاصر با رودکی (متوفای ۳۲۹) سروده‌است. در دوره های بعد مولوی، سعدی، حافظ، خواجوی‌کرمانی وفخرالدین عراقی از کسانی هستند که دستی در شعر ملمّع داشته‌اند. ما درپژوهش حاضر که به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام می‌شود، در پی پاسخ به این پرسش هستیم که صوَر بلاغی درملمّعات حافظ در چه سطحی از ارزش بلاغی است؟ دراین پژوهش، پس از بررسی شعرهای عربی حافظ مشخص شد که عناصر بلاغی آن‌ها، درعین حال که قابل مقایسه با شاعران نکته پرداز عرب نیست، خالی ازظرافت ها و دقایق رندانهٔ زبانی هم نیست. ریختن الفاظ عربی در قالب ساختار ذهنی و زبانی فارسی در کناردر کناهای متعدد ادبی، عربیات حافظ را در ترازوی بلاغت سنگین می‌کند تا آن‌جا که می‌توان پاره‌ای از شعرهای عربی او را مانند شعر فارسی‌اش زبان‌زد و درمواقع مختلف استفاده کرد.

کلیدواژه‌ها: آرایه‌های بلاغی، ترازوی بلاغت، حافظ، شعر ملمّع.

Abstract

Bilingual poetry (Molamma') in the literature, it is one of the techniques and innovations of Persian poetry. And it means that the poet will make his poetry in two languages (often Persian and Arabic). The first Bilingual poetry was written by Abu Al-Hasan Shahid ibn Husain Balkhi the sage and poet of Contemporary with Rudaki (d. 329). In the following periods, we can mention Molavi, Sa'di, Hafez, Khajoy Kermani and Fakhr al-Din al-Iraqi. In this Research that done an analytical- descriptive method, we are looking for answer that question: What is the level of rhetorical images of Hafiz's bilingual poetry? In this study, we conclude that: The rhetorical images in Hafez's bilingual poetry have some delicate and valuable aspects. Putting Arabic words in the form of Farsi mental and linguistic structure. And also, rhetorical devices show the Arabic poetry of Hafez rhetorically valuable.

Keywords: Rhetorical Device, Rhetorical Scale, Hafez, Bilingual Poetry (Molamma').

*. دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران؛ ghkarimifard@yahoo.com

*. Associate Professor of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran; ghkarimifard@yahoo.com

مقدمه

یکی از جلوه‌های تاثیر شعر عربی در شعر فارسی، وجود شعر ملمّع است. ملمّع در لغت «مأخوذ است از لُـمعَه به معنی پاره‌ای گیاه که خشک شده، و باقی تر باشد یا قسمتی از عضو که در شست‌وشو خشک مانده‌است وهمچنان بخشی از صفحهٔ کاغذ و پارچه و نظایر آن‌که روشن و درخشان و قسمت دیگرش تاریک و مکدّر باشد. پس کلمهٔ ملمّع یا لُـمعه به معنی چیزی است که از دو بخش ممتاز ترکیب شده باشد» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

ملمّع دراصطلاح ادب، از فنون و ابداعات شعر فارسی وعبارت از این است که شاعر شعر خود را به‌طور تلفیقی، به دو زبان (غالباً فارسی وعربی) بسراید. این تلفیق ممکن است به صورت یکنواخت وثابت باشد یا متغیر و بدون نظم ثابت.

در نوع اول، شعر ممکن است به صورت‌های زیر ساخته شود:

ـ یک بیت فارسی و یک بیت عربی (سعدی):

به پایان آمد این دفتر حکایت همچنان باقی
به صد دفتر نشاید گفت حسب الحال مشتاقی
کتابٌ بالغٌ مِنِّی حبیباً مُعرِضاً عَنِّی
أنِ افْعَلْ ما تَرَی إنِّی عَلَی عَهدِی و میثاقِی

نگویم نسبتی دارم به نزدیکان درگاهت
که خود را بر تو می‌بندم به سالوسی و زرّاقی
أخِلاّئی و اَحبابِی ذَرُوا مِن حُبِّه مابِی
مَریضُ العِشقِ لا یَبرَی و لا یَشکُو الَی الرَّاقِی

نشان عاشق آن باشد که شب با روز پیوندد
تو را گر خواب می‌گیرد نه صاحب درد عشاقی
قُمِ امْلَأ وَ اسْقِنِی کأسَا و دَعْ ما فیه مَسمومَا
أما أنتَ الَّذِی تَسقَی فَعَینُ السَّمِّ تَریاقی

قدح چون دور ما باشد به هشیاران مجلس ده
مرا بگذار تا حیران بماند چشم در ساقی
سَعَی فِی هَتکِی الشَّانِی و لمَّا یَدرَ ماشَأنی
أنا المَجنونُ لا اَعبَا بِإحراقِ و إغراق

مگر شمس فلک باشد بدین فرخنده دیداری
مگر نفس ملک باشد بدین پاکیزه اخلاقی
لَقِیتُ الأُسْدَ فِی الغاباتِ لا تَقوَی عَلَی صیدِی
و هَذَا الظَّبیُ فی شیرازَ یَسبِینِی بِاَحداق

نه حسنت آخری دارد نه سعدی را سخن پایان
بمیرد تشنه مستسقِیّ و دریا همچنان باقی

(فروغی، ۱۳۸۵: ۸۹۳)

از چیره دستی و هنر شاعری سعدی که در این‌جا به‌طور خیره کننده قابل مشاهده است، استقلال ابیات فارسی ازعربی است به نحوی که اگر جداگانه نوشته شوند، یک غزل کامل و تمام است. همچنین ابیات عربی را هم اگر جداگانه بخوانیم، خود یک شعر مستقل است. بیت آخر شعر به وضوح مقطع شعر است، اما بیت آخر عربی نیز چنان آمده‌است که به شایستگی می‌تواند مقطع شعر عربی مستقلی باشد.

ـ یک مصرع فارسی و مصرع دیگر عربی:

وقت‌ها یک دم برآسودی تنم
قالَ مَولائِی لِطَرفِی لا تَنَمْ
اِسْقِیانِی و دعَانِی اِفتَضِحْ
عشق و مستوری نیامیزد به هم
ما به مسکینی سلاح انداختیم
لا تُحِلُّوا قتلَ مَن اَلقَی السَّلَمْ
یا غریبَ الحُسنِ رِفْقاً بِالغَریب
خون درویشان مریز ای محتشم
گر نکردستی به خونم پنجه تیز
ما لِذاکَ الکَفِّ مَخضوباً بِدَمْ
قَد مَلَکتَ القلبَ مُلکاً دائِماً
خواهی اکنون عدل کن خواهی ستم
گر بخوانی ور برانی بنده‌ایم
لا اُبالِی إن دَعَا لِی أو شَتَمْ
یا قضیبَ البانِ ما هذا الوُقوف؟
گر خلاف سرو می‌خواهی بچم...

(همان: ۷۵۰)

این غزل نیز که از سعدی است تا آخر به همین ترتیب است. اما نکتهٔ جالب توجه در این شعر که حکایت از چیرگی و مهارت فوق‌العادهٔ این سردار سخن دارد این است که مصرع‌های عربی و فارسی را به‌طور ضرب‌دری جابه‌جا کرده‌است. در بیت اول، مصرع اول فارسی و مصرع دوم عربی است و در بیت بعد، مصرع اول عربی و مصرع دوم فارسی است. این تغییر هم‌چنان ادامه دارد تا آخر که شعر با یک مصرع عربی به پایان رسیده‌است و شعری که با فارسی شروع شده بود پایانش به عربی است. این روش چنان با مهارت انجام شده‌است که می‌توان آن را نوعی خاص از شعر دو زبانه (ملمّع) به حساب آورد.

همچنین ممکن است مصرع اول فارسی و مصرع دوم عربی باشد، مانند این شعر حافظ:

از خون دل نوشتم نزدیک دوست نامه
إنّی رأیتُ دَهراً مِن هِجرکَ القِیامَه
دارم من از فراقش در دیده صد علامت
لَیستْ دُموعُ عَینِی هذا لَنا العَلامَه
هر چند کآزمودم از وی نبود سودم
مَن جَرَّبَ المُجَرَّب حَلَّتْ بِه النَّدامَه...

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۲۷۶)

در شعر ملمّع، چنان که *حدائق السحر* می‌نویسد، ممکن است دو بیت فارسی و دو بیت عربی یا ده بیت فارسی و ده بیت عربی باشد. اما در ملمّع متغیر، مصاریع یا ابیات عربی می‌تواند در جاهای مختلف شعر آورده شود، مثلاً در شعر زیر، یک مصرع عربی دربیت اول (در مطلع) و مصرع دیگر در بیت آخر (در بیت تخلّص) آمده‌است.

ألا یا أیُّها السّاقی أدِرْ کأساً و ناوِلها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها...
حضوری گر همی‌خواهی از او غایب مشو حافظ
مَتَی ما تَلْقَ مَن تَهوَی دَعِ الدُّنیا و أهْمِلها

(همان: ۵۱)

نیز ممکن است یک مصرع یا یک بیت عربی یا بیش از این، به صورت پراکنده و در لابه‌لای شعر آمده باشد، مانند (حافظ):

یا مَبسَماً یُحاکِی دُرجاً مِنَ اللآلی
یا رب! چه درخور آمد گِردش خط هلالی!
حالی خیال وصلت خوش می‌دهد فریبم
تا خود چه نقش بازد این صورت خیالی
می ده که گر چه گشتم نامه سیاه عالم
نومید کی توان بود از لطف لایزالی...
صافیست جام خاطر در دور آصف عهد
قُمْ فَاسْقِنِی رَحیقاً اَصفَی مِنَ الزُّلالِ
المُلکُ قَد تَباهَی مِن جَدِّه و جِدِّه
یا رب که جاودان باد این قدر و این معالی
مسندفروز دولت کانِ شکوه و شوکت
برهان ملک و ملت بونصر بوالمعالی

(همان: ۵۱۲)

به هر حال در این نوع ملمّع، نظم معیّنی وجود ندارد و به هر شکلی ممکن است ایجاد شود.

آن‌گونه که از سخن استاد همایی استفاده می‌شود، نخستین شعر ملمّع را ابوالحسن شهید بن حسین بلخی حکیم و شاعر معروف و معاصر با رودکی سروده‌است. «ملمّع گویی درشعرفارسی از نیمهٔ اول قرن چهارم هجری شروع شده و یکی ازملمّع‌گویان بزرگ آن زمان ابوالحسن شهید بن حسین بلخی حکیم وشاعر معروف است که با رودکی (متوفای ۳۲۹) معاصر بود و پیش از وی در حدود سال ۳۲۵ وفات یافت» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۰۲). «از شعرای دوره‌های بعد به ترتیب، مولوی، سعدی، حافظ، خواجوی کرمانی، ابن یمین و فخرالدین عراقی بیش از دیگر شاعران معاصر خویش به سرودن اشعار ملمّع عنایت خاطر داشته‌اند» (خبازها، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

لازم به گفتن است که شعر ملمّع تنها شامل همراهی فارسی با عربی نیست، بلکه تلفیق فارسی

و ترکی یا فارسی و زبان دیگر هم در تعریف شعر ملمّع قرار می‌گیرد، همان‌گونه که برخی شعرهای ملمّع مولوی، فارسی ـ عربی و فارسی ـ ترکی است. شعر زیر نمونه‌ای از ملمّع فارسی ـ ترکی مولوی است که نیم مصرع‌ها ترکی است:

دانی چرا به عالم، یالقیز سنی سئور من
چون در بَرَم نیایی، اندر غمت ئولر من
من یار با وفایم، بر من جفا قیلورسن
گر تو مرا نخواهی، من خود سنی دیلر من
روی چو ماه داری، من شاددل از آنم
زان شکر لبانت، بیر ئوپکنگ دیلر من
تو همچو شیر مستی، داخی قانیم ایچرسن
من چون سگان کویت، دنبال تو گزر من...

(محمدزاده صدیق، ۱۳۸۹: ۳۶).

همچنین گاهی شعر ملمّع از سه زبان تلفیق شده است؛ این چنین شعرهایی را «مثلثات» (سه زبانه) می‌گویند. «مثلّثات یکی از تفنّنات شعری است که مبدع و مبتکر آن سعدی است و پیش از او سابقه نداشته است» (دانش‌پژوه، ۱۳۸۲: ۴۱). نمونهٔ مثلّثات، شعر سعدی است با تلفیق زبان فارسی وعربی و گویش شیرازی:

خلیلی الهُدَی اَنجَی و اَصلَح
ولکن مَن هَداهُ اللهُ اَفلَح
نصیحت نیکبختان گوش گیرند
حکیمان پند درویشان پذیرند
گُش اَتهُن دار اَغَت خاطِر نَرَنزِت
که ثُخنِی عاقلی ده بار اُثَنزِت...

(فروغی، ۱۳۸۵: ۱۱۱۸)

معنی بیت سوم: «گوش به [این] پند بدار (یا گوش به این‌ها بدار یا بده، مطابق نسخه بدل) اگر تو را خاطر نمی‌رنجد، که [مطابق این پند] سخنی را عاقلی ده بار می‌سنجد» (صادقی، ۱۳۹۱: ۱۱).

با توجه به این‌که مولوی (۶۰۴ـ۶۷۲) معاصر با سعدی (۶۰۶ـ۶۹۰) و او نیز دارای «مثلّثات» است، ادعای نویسندهٔ محترم، آقای دانش پژوه مبنی بر این‌که مبتکر این نوع شعر سعدی است، محل تردید است. مولوی در یک غزل سه زبانه از زبان‌های فارسی و عربی و یونانی استفاده کرده‌است:

افندس مسین کاغا یومیندن
کابیکینونین کالی زویمسن
یتی بیرسس یتی قومسس
بیمی تی پاتیس بیمی تی خسس
هله دل من هله جان من
هله این من هله آن من
هله خان من هله مان من
هله گنج من هله کان من
هذا سیّدی هذا سَنَدی
هذا سَکَنی هذا مَدَدی
هذا کَنَفی هذا عَمَدی
هذا اَزَلی هذا اَبَـدی...

«معنی بیت اول: سرورم! دوستت دارم، از این رو حیات ما بهتر و زیباتر می‌شود.

معنی بیت دوم: چرا بازنگشتی؟ چرا جنگ را به صدا درآوردی؟ بگو چرا در پیچ و تابی؟ چه کم داری؟»

(نیّری، رزمجو، خلیلی جهرمی، ۱۳۹۲: ۲۶)

جا دارد اشاره کنم که در شعر معاصر محلی عراق، «ملمّع» نام نوعی شعر است که یک مصراع آن فصیح و مصرع دیگرش عامیانه است. این نوع شعر در دهه‌های اخیر ابداع شده و این نام را بر آن گذاشته‌اند. «الملمّع من الشعرالشعبي العراقي الذي ابتكره بعض الشعراء العراقيين المتمكّنين في اللغة العربية الفصحى و العامية وهذا اللّون من الشّعر يتبع الوزن الذي يجاريه، و يدخل في نظم هذا النوع من الشعر الفصيح و العامي في بيت واحد، إذ يكون الصدر قريضا و العجز زجلا شعبيا أو العكس بالعكس، كما ذكر الأستاذ ماجد شبر في كتابه: الأدب الشعبي العراقي، الطبعة الأولى ۱۹۹۵، دار كوفان، لندن، صفحة ۱۵٦. نحو (شیخ عبدالأمیر الحیدری):

يا إخوَتي قد دَهَتْني اليومَ كارثةٌ
و ارْجُوكُمْ اتْسِكْتُونْ وَ احْـجِي القَضِيّةْ
عيناي قد نظرتْ حوراءَ سافرةً
تِشْبَه البَدرِ التامْ مِنْ بِشِعْ ضَيّهْ...»
(عدنان جواد طعمه، ۲۰۰۵، www.gov.krd/a/d.aspx)

معنی: ای برادران من! امروزگرفتار بلایی شده‌ام و خواهش می‌کنم ساکت باشید تا قضیه را برای شما بیان کنم: چشمانم زیبارویی را برون از پرده دید که مانند ماه شب چهارده درخشان بود.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد ابیات و مصاریع عربی شعر حافظ از جهت ارزش‌گذاری بلاغی، چندان که جستجو شد چیزی یافت نشد. اما به‌طور کلی، تحقیقاتی صورت گرفته‌است که کم و بیش با عربیات حافظ مرتبط است؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

علی موسوی گرمارودی، ۱۳۹۶، *عربی‌های دیوان حافظ*، چاپ ۱، تهران، طهوری. آقای گرمارودی در این کتاب عبارات عربی شعر حافظ را از نظر معنایی بررسی وتحلیلپرداخته‌است

نصرالله شاملی و عسکر علی کرمی، *حافظ و شعر عربی او*، ۱۳۹۲، (www.drshameli.ir). نویسندگان مقاله در پژوهش خود، به شعرعربی حافظ و ویژگی‌های آن و میزان چیره‌دستی شاعر در آن می‌پردازند.

مهدی ممتحن، ۱۳۸۷، *مفاهیم شعر تازی در سایهٔ غزلیات حافظ*، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی (ادبیات تطبیقی)، دانشگاه آزاد اسلامی جیرفت، سال دوم، شمارهٔ ۸ ، ص ۲۱۳ ـ ۲۲۸. دراین مقاله نویسنده به جنبه‌های انتقال و اقتباس مضمونی در شعر حافظ پرداخته‌است.

رضا خبازها، ۱۳۹۲، *بررسی تطبیقی غزل‌های ملمّع جامی با غزل‌های ملمّع سعدی و حافظ*، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال ششم، شمارهٔ اول، پیاپی ۱۹، صص۱۴۹ـ۱۶۹. این مقاله، ملمّعات شاعران نامبرده را در شش بخش کلی: «ساختار ملمّعات»، « ارتباط مصراع عربی با مصراع فارسی»، «کاربردهای ملمّع»، «نقد ملمّع» و «آرایه‌های مناسب ملمّع» بررسی کرده و در بخش واپسین، آرایه‌های اقتباس، تشبیه و جناس را نزد سه شاعر مقایسه نموده‌اند.

هدف و پرسش تحقیق

چنان‌که گفته شد، تحقیقات مزبور و دیگر پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ شعر حافظ، هیچ‌کدام بخش‌های عربی شعر این شاعر بزرگ را بررسی و تحلیل بلاغی نکرده‌اند. بنابراین نظر به خالی بودن جای چنین تحقیقی در پژوهش‌های حافظ شناسی، نگارنده دراندیشهٔ چنین مطالعه‌ای افتاد تا شاید بتوان در تشخیص درجهٔ اعتبار بلاغی کلمات و عبارات عربی شعر حافظ گامی برداشت. در این پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام می‌شود، در پی پاسخ به این پرسش هستیم که: صوَر بلاغی در کلام عربی حافظ در چه سطحی از ارزش بلاغی است؟

بدین منظور، با بررسی مصاریع و ابیات عربی دیوان حافظ و نکته‌یابی در آن‌ها چنانچه حاوی آرایهٔ بلاغی باشند، آن‌ها را تحلیل کرده و با گزینش برخی به‌عنوان نمونه زیر عناوین خود می‌آوریم. در نخستین گام، حسن مطلع نوشتار ما نخستین بیت دیوان حافظ است که مصرعی عربی است:

ألا يا أيُّهَا السَّاقي أدِرْ كأساً و ناوِلْها

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

در این مصرع نکتهٔ خاص بلاغی وجود ندارد و تنها از باب حسن افتتاح و این‌که مطلبی را پیرامون آن یادآوری کنیم آورده شده‌است. بسیاری ـ حتی برخی از محققان واستادان ادبیات ـ بر این گمان‌اند که مصرع عربی در این بیت برگرفته از شعر یزید

بن معاویه و اصل آن چنین بوده‌است:

أنا المسمومُ و ما عندی بتَراقِ

أدِر کأساً و ناوِلها ألا یا أیُّها السّاقی

بی شک این ادعا مبنایی تحقیقی ندارد و متکی بر یافته‌های پژوهشی نیست وگرنه برای گویندگان این سخن مشخص می‌شد که چنین نیست؛ نه یزید این شعر را گفته‌است و نه حافظ این مصراع را اقتباس کرده‌است. دربارهٔ نادرستی این ادعا که نخستین بار محمد سودی بُسنوی (متوفای ۱۰۰۰ق) در شرح خود بر حافظ، بی آن‌که سندی ولو ضعیف ارائه نماید، مطرح کرده‌است. مرحوم علامه محمد قزوینی در مقالهٔ مستوفایی سخن گفته وآن را «حکایتی بی نهایت عامیانه و سخیف» و «به‌کلی بی اصل و مجعول» و «تار و پود آن از دروغ» دانسته‌است (قزوینی، ۱۳۲۴: ۷۰ و۷۳).

چون این مسئله موضوع بحث ما نیست، همین یادآوری را کافی دانسته و خوانندگان محترم را برای اطلاع از تفصیل آن، به مقالهٔ یاد شده وهمچنین دیوان حافظ تصحیح انجوی شیرازی و کتاب «عربی‌های دیوان حافظ» از موسوی گرمارودی ارجاع می‌دهم.

ـ استعارهٔ تمثیلیه

وفا خواهی جفاکش باش حافظ

فإنَّ الرِّبحَ و الخُسرانَ فِی التِّجْر

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۳۰۱)

عاشقی همچون تجارتی است که سود و زیان از لوازم آن است. حال عاشق حال تاجری است که گاهی سود می‌کند و گاهی ضرر؛ باید وفا و جفای محبوب را با هم بپذیرد.

نظر به وحدت استعارهٔ تمثیلیه و ارسال‌المثل از آن نظر که ممکن است استعارهٔ تمثیلیه به‌صورت ارسال‌المثل بیان شود یا غیر آن (کریمی فرد، ۱۳۷۹: ۱۰۷ـ۱۰۸ و۱۷۵) و ارسال‌المثل، یا همراه با مثل رایج و شایعی است، یا به صورت «مثل‌سازی» است؛ یعنی دارای عبارتی است که قابلیت مثل شدن را دارد (راستگو، ۱۳۷۶: ۲۹۷) و در این‌جا مصرع دوم این قابلیت را دارد، بنابراین می‌توان آن را حاوی صنعت «ارسال‌المثل» دانست.

عبارات عربی شعرحافظ در این‌جا به اقتضای ماهیت آرایه‌ای که همراه دارد، جنبه‌ای استدلالی به شعر داده که «حسن تعلیل» لطیفی را ایجاد نموده‌است. به همان دلیل که تجارت گاهی سود می‌دهد و گاهی ضرر، درعاشقی هم گاهی وفای معشوق است و گاهی جفای او. در نتیجه همان گونه که از تجارت با همهٔ سود و زیانش نمی‌توان دست کشید، از عاشقی هم نمی‌توان دست برداشت.

نمونهٔ دیگر:

دُمُوعی بَعدَکُم لا تَحقِروها

فَکَمْ بَحْرٍعمیقٍ مِنْ سَواقِی

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۵۱۰)

«سَواقی» جمع «ساقیه» مؤنث «ساقی» است به معنی جویبار کوچک. اشک‌های من را پس از خودت، کم مپندار! چه بسا دریاهای ژرفی که از جویبارهای کوچکی پدید آمده‌است.

همان توضیح بالا در مورد این شعر هم صادق است. اجمالاً مراد حافظ این است که: اشک‌های من همچون جویباری است که دریایی عمیق از آن درست خواهد آمد. مصرع دوم جنبهٔ مثلی دارد.

ـ استعارهٔ مکنیه

بضربِ سیفِک قَتلِی حیاتُنا ابدا

لأنَّ روحِی قد طابَ اَن یکونَ فِداک

(همان: ۳۵۰)

گویا روح، جان دارد و برخوردار از حس ایثار و فداکاری است که بسیار دوست دارد خودش را فدای محبوب کند. روح مستعارٌله و «قد طابَ...» ازملائم مستعارمنه است که برسبیل تخییل برای آن اثبات شده‌است. بنابراین استعارهٔ مکنیه‌ای است که قرینهٔ آن استعارهٔ تخیلیه است.

از نگاه دیگر می‌توان گفت که اسناد فعل مختص انسان به روح، مجاز عقلی است به علاقهٔ «عضویت». البته روح از اعضاء جسمانی نیست ولی به هر حال، از متعلّقات صاحب آن است. از این رو، از میان علاقه‌های برشمرده در مجار عقلی، «علاقهٔ عضویت» نزدیک‌ترین به آن است. اما اگر بخواهیم برای آن علاقهٔ خاصی نام‌گذاری کنیم شاید علاقهٔ «اختصاص» یا «اشتمال» گزینهٔ مناسبی باشد؛ یعنی اسناد فعل به چیزی که اختصاص به فاعل دارد یا از وابسته‌های اوست به جای خود فاعل. از چنین علاقه‌ای در مجاز می‌توان به مثال‌های زیر اشاره کرد:

دستت را به من بده/ دست‌های تو با من آشناست/ ای دیر یافته با توسخن می‌گویم/ بسان ابر که با طوفان/ بسان علف که با صحرا/ بسان باران که با بهار/ بسان درخت که با جنگل سخن می‌گوید/ زیرا که من/ ریشه‌های تُرا دریافته‌ام/ زیرا که صدای من/ با صدای تو آشناست (شاملو).

این‌که ابر و علف و باران و درخت سخن می‌گویند و طوفان و صحرا و بهار و جنگل سخن می‌شنوند و این‌که صدا با صدا آشناست، استعارهٔ مکنیه است. در فراز پایانی که شاعر هم‌چنان در گذرگاه مجاز حرکت می‌کند و نمی‌گوید «من با تو آشنایم» یا «من با صدای تو آشنایم»، از این جهت است که اگر این بود، دیگر سخن او شعر نبود و از هنر خیال و احساس که اینک از راه مجاز در اسناد، روح و جان شنونده را نوازش می‌دهد، تهی می‌شد. اصولاً شعر برای این شعر است که نمی‌خواهد نثری بی‌جان و بی‌حرکت باشد. از سویی، حرکت در واژگان و جان یافتن شعر نیز، حاصل خارج شدن از حقیقت کلمات و انتقال آن‌ها به مرتبهٔ مجاز با آفرینش صورت‌های خیال‌انگیز است. دربارهٔ شعر نمی‌توان گفت که به جای این یا آن عبارت است؛ نه! شعر به جای خودش است و نه جای هر سخن دیگری؛ شعر یک آفرینش است نه یک گزینش.

مثال دیگر:

پیراهنم، پیراهنت را دوست دارد/ پیراهنم، عطر تنت را دوست دارد (ایرج علی‌نژاد).

روح در بیت زیر نیز مانند مورد مذکور استعارهٔ مکنیه است:

سَبَت سَلمَی بِصُدْغَیها فُؤادی

و روحی کُلَّ یَومٍ لِی یُنادِی

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۳۸۸)

سلمی با دو زلفش دل از من ربود و روح من هر روز مرا ندا می‌دهد.

در هر دو بیت مذکور، ظاهراً مراد حافظ از روح، روحی که خداوند فرمود: «مِن أمرِ ربّی» نیست، بلکه مقصود همان احساس درونی و حالات باطنی است. احساسات درون، همیشه برای انسان انگیزه بخش و باعث تحولاتی است که بعضاً تعیین کنندهٔ مسیر و کیفیت زندگی اوست. پس این‌که می‌گوید روح من مرا ندا می‌دهد، یعنی حس من مرا وا می‌دارد؛ حس من در من شوق می‌انگیزد و آتش عشق را در من می‌افروزد و می‌افزاید.

نمونهٔ دیگر:

قصّةُ العشقِ لا انفصامَ لها

فُصِمَت ها هُنا لسانُ القال

(همان: ۳۵۲)

در مصرع اول بخشی از آیهٔ قرآن ااقتبا شده است «لاإِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَن يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ» (بقره/ ۲۵۶). استعارهٔ مکنیه هم درست درهمین‌جا که اقتباس صورت گرفته، پدید آمده‌است. بدین رو اقتباس در این مصرع دو فایده داشته‌است: یکی تقویت کلام که فایدهٔ طبیعی اقتباس است و دیگری ایجاد فضایی برای خلق استعارهٔ مکنیه. دراین استعاره «قصّهٔ»

عشق به چیزی از قبیل طناب و دستگیره و ... تشبیه شده‌است که بریده نخواهد شد وگسست و انقطاع در آن راه ندارد.

از آن‌جا که گاهی در تشخیص اقتباس با تضمین اشتباه می‌شود، مراجعه به سخن استاد علامهٔ قزوینی برای تشخیص این آرایه‌ها از یکدیگر، می‌تواند به ما کمک کند: «اگر شاعر در شعر خود اشاره به شعری مشهور یا مثلی سائر یا قصهٔ معروف بنماید بدون این‌که عین عبارت آن‌ها را ذکر کند (مانند شعر حافظ: درنیل غم فتاد سپهرش به طنز گفت/ الآنَ قد نَدِمتَ وما یَنفَعُ النَّدَم) این عمل را تلمیح گویند. در حقیقت این چهار صنعت «تضمین»، «اقتباس»، «ارسال مثل» و «تلمیح»، بسیار به یکدیگر نزدیکند، و تفاوت بین آن‌ها جزئی است و اصل در همهٔ آن‌ها اخذ شاعر است، چیزی از دیگران را به‌غیر قصد سرقت و تعمداً نه به‌نحو توارد. حال اگر آن شیء مأخوذ، شعر باشد این عمل را «تضمین» گویند، اگر قرآن یا حدیث باشد «اقتباس» نامند، اگر مثلی باشد این عمل را «ارسال مثل» خوانند و اگر فقط اشاره و ایمائی به یکی از این چیزها یا به قصهٔ مشهور باشد، بدون نقل خود آن‌ها آن را «تلمیح» گویند (قزوینی، ۱۳۲۳: ۶۵).

اما درمصرع دوم، دربارهٔ «لسان القال» که ممکن است تصور شود مانند «لسان الحال» استعارهٔ مکنیه است، این توضیح را یادآور شوم که در این‌جا اضافه از نوع اضافهٔ استعاری نیست بلکه اضافهٔ توضیحی است که مضاف‌الیه نوع مضاف را مشخص می‌کند. «قالْ» اسم مصدر از «قول» به‌معنی «گفتار» است. زبان گفتار در برابر زبان غیرگفتار است از قبیل زبان نوشتار، زبان رفتار، زبان بدن (که در انگلیسی Body Language گفته می‌شود) زبان اشاره و غیره. بنابراین کلمهٔ «لسان» در این‌جا نسبت به «القالْ»، استعاره نیست بلکه مجاز لفظی است به علاقهٔ «آلیّت» که به فعل خود اضافه شده‌است؛ مانند قلم خطاطی، قلم آهنگری، بیل باغبانی، بیل کشاورزی و مانند این‌ها (دراین مثال‌ها مضاف به فعل خود اضافه شده‌است). توضیح این‌که «لسان» در آیهٔ شریفهٔ «وَاجْعَل لِی لسانَ صِدقٍ فی الآخِرین» (شعراء/ ۸۴) نیز مجاز لفظی به علاقهٔ «آلیّت» است ولی از نوع اضافهٔ موصوف به صفت (اضافهٔ توصیفی) است.

گفتنی است که «لسان» نسبت به «فُصِمَت» وضع دیگری دارد. بدین ترتیب که یا استعارهٔ مکنیه است، نظر به لفظ «لسان»، یا استعارهٔ تبعیه است، نظر به «فُصِمَت». استعارهٔ مکنیه است، یعنی «لسان» به (مثلاً) ریسمانی تشبیه شده‌است که بریده و ازهم گسسته‌است. «لسان» مشبّه و «ریسمان» مشبّهٌبه و «فُصِمَت» از ملائم مشبّه‌به که برای مشبّه اثبات شده‌است. استعارهٔ تبعیه است، یعنی «خَتْم» (پایان یافتن و به انتها رسیدن) به «فَصْم» (بریدن و از هم گسستن) تشبیه شده‌است؛ آن‌گاه با جاری ساختن تشبیه در فعل آن‌ها و حذف مشبّه (خُتِمَت)، مشبّهٌبه (فُصِمَت) به جای آن به‌کار رفته که حاصل آن استعارهٔ تبعیهٔ مصرّحه‌ای است با قرینهٔ نایب فاعل (لسان). براین اساس، حافظ به جای این‌که بگوید سخن و زبان گفتار درمقام عشق به پایان خود رسیده، و دیگر توان وصف آن را ندارد گفته‌است رشتهٔ سخن و گفتار بریده شده و از هم گسسته‌است؛ پس باید زبان دیگری باشد و آن زبانِ خود عشق است.

به هر حال، این بیت حافظ به کمک چند آرایه، از جمله اقتباس از قرآن کریم و طباق سلب در «لاانفصام» و «فُصِمَت» و استعاره و مجاز لغوی، از سطح بلاغی شایان توجهی برخوردار است.

نمونهٔ دیگر:

شَمَمتُ رَوحَ وِدادٍ و شِمتُ برقَ وصال

بیا که بوی تو را میرم ای نسیم شمال

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۳۵۳).

نسیم (فرح بخش و دل انگیز) دوستی را بوئیدم و برق (امید بخش) وصال را پاییدم...

اول این‌که میان «شَمَمتُ» و «شِمتُ» جناس شبه‌اشتقاق است. جناس شبه‌اشتقاق آرایه‌ای است که معمولاً غلط انداز است و خواننده گمان می‌کند متجانسین از یک ریشه‌اند اما در واقع چنین نیست. نمونهٔ آن در فارسی این شعر سعدی است که می‌فرماید:

بگذار تا مقابل روی تو بگذریم

دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم

(فروغی، ۱۳۸۵: ۸۱۱)

شاهد در «بگذار» و «بگذریم» است؛ یکی از گذاشتن و دیگری گذشتن. در این‌جا نیز «شَمَمتُ» از «شَمّ» به‌معنی بوییدن است و «شِمتُ» از «شَیم» به‌معنی نگاه کردن همراه با انتظار و مراقبت.

دوم این‌که ترکیب «رَوح وداد» اضافهٔ تشبیهی است، تشبیه بلیغ از نوع اضافهٔ مشبّهٌبه، به مشبّه. اما «برق وصال» اضافهٔ استعاری (استعارهٔ مکنیه) است. وصال به ابر باران‌زایی تشبیه شده‌است که برق آن چشم عاشق را به خود خیره کرده، و عاشق با چشمانی امیدوار آن را دنبال می‌کند که کجا بارانش را خواهد بارید. در لغت آمده‌است: «شامَ ـ شَیماً البرقَ: نَظَرَ الیه أین یتّجهُ و أین المطرُ» (المنجد، ذیل شام) به ابر نگاه کرد ببیند کجا می‌رود و کجا باران خواهد بارید. همچنین: «شَامَ السّحَابَ والبرقَ : نظر إلیه یتحقّق أین یکون مَطَرُه». (*المعجم الوسیط*، ذیل شام). به ابر (برق) نگاه کرد تا بداند کجا باران خواهد بارید، یعنی او را رصد می‌کرد که ببیند بارانش کجا خواهد بود. در این حالت، ترکیب کلی عبارت چنین است: «نظاره کردم برق ابر وصال را».

وصال چونان ابری تلقی شده‌است که باران دارد و درخشش برقش چشم را خیره می‌کند و چشم جستجوگر، در پی درخشش آن است تا به وصال بارانش برسد و بر او رحمت فرو ریزد.

به‌نظر نگارنده انتخاب افعال و ترکیب کلمات در این مصرع، بسیار هوشیارانه، به‌جا و پسندیده است. خصوصاً که علاوه‌بر آن‌چه گفته شد، آرایهٔ سجع متوازن (یا به نام دیگر، موازنه) میان نیم مصرع‌ها (شَمَمتُ رَوحَ وِداد = وشِمتُ برقَ وصال) و «جناس ناقص مُکتنف» میان «شَمَمتُ»و «شِمتُ» که پیشتر گفتیم جناس شبه‌اشتقاق است نیز مشاهده می‌شود.

ـ تشبیه ضمنی تفضیلی

آن تلخوش که صوفی اُمُّ الخبائثش خواند

اَشهَی لَنا و اَحلَی مِن قُبلةِ العَذارا

(قزوینی وغنی، ۱۳۸۱: ۵۵)

شرابی را که صوفی، مادر همهٔ پلیدی‌ها خوانده‌است، برای ما دوست داشتنی‌تر و شیرین‌تر از بوسهٔ دوشیزگان است.

افعل تفضیل، وصفی را در موصوفی بر وجه تفضیل نسبت به موصوف دیگر بیان می‌کند؛ یعنی این‌که یک موصوف بیشتر از موصوف دیگر دارای آن وصف است. وقتی گفته می‌شود «علیٌ أکبرُ من حسینٍ» معنی‌اش این است که هر دو دارای صفت بزرگی هستند اما علی بیشتر از حسین.

در این‌جا نیز وقتی شراب با بوسهٔ دوشیزگان مقایسه و گفته می‌شود که شراب شیرین‌تر از بوسهٔ دوشیزگان است، نتیجه این است که «بوسهٔ دوشیزگان» هم شیرین است. مسلماً وصف شیرینی برای «بوسه» وصفی خیالی است و نه حقیقی؛ هم‌چنان که شاعران شیرینی را به لب‌ها هم اسناد داده‌اند. اسناد وصف متعلق به شراب به «بوسه» بر سبیل خیال، از نوع وجه‌شبه تخیلی است همچون

شیرینی به کلام در «الکلامُ الفصیح کالعسل فی الحلاوة»، که مثال تشبیه مفصّل است. در توضیح این مثال گفته‌اند که «حلاوت» وجه‌شبه نیست چون «شیرینی» از خواص مطعومات است و درکلام فصیح پیدا نمی‌شود. بنابراین لازمهٔ آن‌که «میل طبع» است و در مورد هر دو طرف تشبیه (کلام فصیح وعسل) قابل تحقق است، به منزلهٔ وجه‌شبه است. بدین رو، گفته‌اند که تشبیه مفصّل عبارت از تشبیهی است که وجه‌شبه یا لازمهٔ وجه‌شبه در آن ذکر شده باشد.

بر این اساس، تشبیه درسخن حافظ، تشبیه مفصّلی است که مشترک میان دوطرف لازمهٔ وجه‌شبه است. حاصل سخن این است که میل طبع شاعر به بوسهٔ دوشیزگان بسیار است، اما میل او به شراب چنان بسیار است که حتی از بوسهٔ دوشیزگان هم بیشتر است.

در پی این توصیف، نخست تشبیهی ضمنی پدید آمده است که تقدیر آن چنین است: «قُبلةُ العَذراءِ کالشَّرابِ فی الشَّهوة والحَلاوة». آن‌گاه با ساختار نحوی أفعل التفضیل و معکوس کردن رابطهٔ مشبّه و مشبّه‌به، مشبّه‌به را بر مشبّه برتری داده است: بوسهٔ دوشیزگان شیرین است همچون شراب ولی شراب، شیرین‌تر از بوسهٔ دوشیزگان است.

در تشبیه تفضیل که از مباحث علم بیان در زبان فارسی است و در کتاب‌های بلاغت عربی مورد بحث قرار نگرفته‌است، گوینده چیزی را به چیزی تشبیه می‌نماید آن‌گاه از تشبیه خود برمی‌گردد ومشبّه را بر مشبّهٌ‌به ترجیح می‌دهد، مانند:

حَسِبتُ جَمالَه بدراً مُضیئاً

و أینَ البدرُ مِن ذاکَ الجَمالِ

(کریمی‌فرد، ۱۳۹۷: ۲۲۲ـ۲۲۴؛ تشبیه تفضیل)

ولی در این‌جا، این ترجیح به وسیلهٔ ساخت نحوی جمله، از طریق استفاده از أفعل التفضیل صورت پذیرفته‌است.

ـ تشبیه بلیغ

رَبیعُ العُمرِ فِی مَرعَی حِماکُم

حَماکَ الله یا عَهدَ التَّلاقِی

(فروغی و غنی، ۱۳۸۱: ۵۱۰)

بهار زندگی در سبزه‌زار مخصوص شماست؛ خداوند تو را حمایت کند (پاینده بدارد) ای روزگار دیدار.

«ربیع العمر» اضافهٔ تشبیهی است. عمر به بهار تشبیه شده‌است از جهت زندگی و نشاط و این‌که نقطهٔ آغاز زمان و شروع یک فرصت است و باید از آن فایده‌ها برگرفت. آن‌گاه مشبّهٌ‌به، به مشبّه اضافه شده‌است. در ضمن میان «حِما» و «حَما» جناس تام مستوفای مزدوج است؛ «تام» است چون دو طرف جناس در انواع حروف، عدد حروف، هیئت حروف (یعنی حرکات و سکنات) و در ترتیب حروف یکسان است و مستوفاست چون یکی اسم است و دیگری فعل. درمصرع اول «حِما» اسم است به معنی آن‌چه از آن حمایت شده‌است، جای قرق‌شده، منطقهٔ حفاظت‌شده و ممنوع برای اغیار. اما در مصرع دوم «حَما» فعل ماضی است در جملهٔ دعاییه به معنی خداوند تو را مورد حمایت قرار دهد. مزدوَج (یا مکرّر) است چون دو لفظ متجانس کنار هم آمده‌اند.

ـ تشبیه مرسل مفصّل (تام)

بَعِدْتُ مِنکَ وَقَد صِرْتُ ذائباً کَهِلالٍ

اگر چه روی چو ماهت ندیده‌ام به تمامی

(همان: ۵۱۹)

از تو دورمانده‌ام و (به‌خاطر غم دوری تو) چون هلال ماه، آب (لاغر وتکیده) شده‌ام... .

ضمیر متصل فاعلی «تُ» در صِرتُ، مشبّه و «هلال» مشبّهٌ‌به و «ذائباً» (خبرفعلِ ناقصه) که مقصود لاغر و ضعیف شدن است، وجه‌شبه و «ک» ادات تشبیه است. بلاغیان در مراتب بلاغت تشبیه چنین گفته‌اند که تشبیه بدون ادات و وجه‌شبه،

عالی‌ترین مرتبهٔ تشبیه است که به آن تشبیه بلیغ می‌گویند، چون در اتحاد میان مشبّه و مشبّهٌبه تأکید مبالغه‌آمیزی شده‌است. پایین‌ترین مرتبهٔ تشبیه را هم تشبیهی دانسته‌اند که هر چهار رکن آن ذکر شده باشد و به آن تشبیه مرسل مفصّل می‌گویند.

البته که ارزش‌گذاری تشبیه از حیث ساختار و این‌که چگونه و به چه میزان می‌تواند میان مشبّه و مشبّهٌبه وابستگی و اتحاد ایجاد نماید، دیدگاه مقبولی است، اما مسلماً چنین نیست که هر تشبیه بلیغ، لزوماً از حیث معنی و ظرافت خیال و تصویر نیز بهترین تشبیه است و آن یکی دیگر فروترین. شاهد همین بیت است که تشبیه در قالب مرسل مفصّل و درعین حال زیبا و از نظر لطافت معنی و ظرافت خیال دارای غرابت ویژه‌ای است. غرابت در این است که هلال ماه که آغاز ماه است، ظاهراً در نظر حافظ پایان ماه تلقی شده‌است. گویی ماه از وقتی قرص کامل است شروع می‌شود و به‌تدریج، می‌گدازد و تکیده می‌شود تا به این رشتهٔ باریک و نحیف تبدیل می‌گردد. از این رو در مقام تشبیه، چنین تصویری را برای خود ترسیم نموده‌است که در دوری از دوست، بدین‌سان از غصّه آب شده و این‌گونه لاغر شده و وا رفته‌است.

بد نیست این را هم اشاره کنم که «به‌تمامی» در مصرع دوم دارای ایهام تام (ایهام محتمل سه معنی) است، چون هم می‌تواند به‌معنی «کلاً و به‌طور کلی» باشد و هم به‌معنی «به‌طور تمام و کمال» و هم به‌معنی «کامل»و صفت ماه باشد: اگرچه روی چون ماه تو را کلاً (اصلاً) ندیده‌ام؛ اگرچه روی چون ماه تو را به تمام و کمال ندیده‌ام؛ اگرچه روی تو را که چون قرص ماه کامل است ندیده‌ام.

ـ پارادوکس

کشته شدنم به ضربهٔ شمشیرت، زندگی جاوید من است، زیرا روح و جان من خوش می‌دارد که فدای تو شود.

بِضَربِ سَیفِکَ قَتلِی حیاتُنا أبَدا
لأنَّ روحِی قد طابَ اَن یکونَ فِداک

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۳۵۰)

معلوم است که حافظ چندان خود را در قید و بند قواعد دستوری و جمله‌پردازی فصیح عربی ندانسته و عربی را به‌روش فارسی بیان کرده‌است. چیزی که گاهی در شعر سعدی هم دیده می‌شود. مثلاً سعدی در همان غزلی که در آغاز این نوشتار آوردیم گفته‌است:

لَقِیتُ الأُسْدَ فِی الغاباتِ لا تَقوَی عَلَی صیدِی
و هَذَا الظَّبیُ فی شیرازَ یَسبِینِی بِاَحداق

(فروغی، ۱۳۸۵: ۸۹۳)

«أحداق» جمع «حَدَقه» و منظور چشم است. جمع درعربی از سه به بالا را شامل می‌شود و دو چیز را مثنی می‌خوانند و به قاعدهٔ مثنی بر زبان می‌رانند. اما سعدی به‌روش فارسی «أحداق» یعنی چشمان گفته‌است، و این خلاف قاعدهٔ دستور زبان عربی است.

در شعر حافظ هم می‌بینیم که در «قتلی» ضمیر متکلم وحده است اما در ادامه، «حیاتنا» با ضمیر متکلم مع‌الغیر آمده‌است، چنان که در فارسی گاهی به‌جای «من» می‌گوییم «ما». البته درعربی هم بسیاری از جاها جایگزینی جمع یا مثنی با مفرد وجود دارد و آن از باب عدول از مقتضای ظاهر است کما این‌که در قرآن هم مثلاً آمده‌است: «نحنُ نزّلنا الذکرَ و إنّا لَه لحافظونَ... یا إنّا أنزلناه فی لیلهٔ القدر...». اما این از آن موارد نیست ومشخص است که متأثر از زبان فارسی است.

نکته‌ای نیز در مورد واژهٔ «أبداً» قابل گفتن است: «أبداً» ظرف زمان و مفید استمرار در آینده است، نفیاً یا اثباتاً؛ مانند: وَالَّذِینَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِینَ فِیهَا أَبَدًا (نساء/ ۱۲۲).

ظروف به‌عنوان شبه‌جمله، نیازمند به عامل فعلی یا شبه‌فعل مانند اسم فاعل، اسم مفعول، صیغهٔ مبالغه، صفت مشبّهه و مصدرهستند تا متعلق به آن باشند. زیرا ظروف از وابستگان فعل‌اند و زمان یا مکان وقوع آن را بیان می‌کنند. بنابراین استعمال آن‌ها با اسم توجیهی ندارد. در این‌جا، «أبداً» با «حیات» آمده‌است که اسم است و معنای فعلی ندارد که ذکر زمان برای آن لازم باشد. بنابراین کاربرد آن در این جمله درست نیست و همین را از اشکالات شعر عربی حافظ دانسته‌اند. بی شک در این باره باید گفت که حافظ تحت تاثیر الگوی زبان فارسی است و مقصود او از «أبدا»، معنای زمانی آن نیست بلکه معنای وصفی آن (أبدی) مورد نظر است: «حیاتنا أبدی» (...زندگی أبدی ماست).

به هر حال، در کنار هم قرار گرفتن «قتل»و «حیات»، تضادی است که نتیجهٔ تعبیری پارادوکسی است. این تعبیر پارادوکسیکال چنین است که «کشتن» و سلب حیات، موجب حیات می‌شود، یعنی چیزی ضد خودش را ایجاد می‌کند. اما مسلّماً نه قتل در این‌جا معنای حقیقی دارد و نه حیات. هر دو معنای مجازی دارند و در عالم مجاز، بیان چنین تعبیر متناقضی آن هم در زبان شعر، نه تنها ممکن است بلکه زیبا هم هست.

ـ ایهام

می‌چکد ژاله بر رُخ لاله
المُدام المُدام یا اَحباب
(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۶۳)

«مدام» محتمل دو معنی است: «پیوسته»و «شراب». با توجه به این نکته، چند معنی در مصرع دوم قابل ملاحظه است: ۱ـ «المدام» اول به‌معنی «پیوسته» و دومی «شراب». ۲ـ عکس اول. ۳ـ هر دو به‌معنی «پیوسته». ۴ ـ هر دو به‌معنی «شراب».

از این چهار معنی، شارحان معنی آخر را برگزیده‌اند؛ هر چند از نظر پاره‌ای مفسران، شراب در شعر حافظ بیان سمبلیک از تجلیات عرفانی و محبت خداوندی است. در این وجه از تفسیر، معنی شعر این است: حال که شبنمِ صفای محبوب بر رخ لالهٔ عشقش می‌چکد، ای حبیبان طریقت دوست، شراب را بیاورید شراب را (مست شوید، مست تماشا). اما اگر معنای سوم درنظر گرفته شود، متمم مصرع اول خواهد شد؛ یعنی ای دوستان! ژاله پیوسته‌پیوسته بر رخ لاله می‌چکد.

البته معنای اول و دوم مانند هم هستند جز در تقدیم و تأخیر. در این صورت معنی شعر این است: پیوسته شراب بیاورید (یا بنوشید)، یا شراب بیاورید (یا بنوشید) پیوسته. در معنی سوم و چهارم تکرار لفظ مفید تاکید است، و در اول و دوم مفید جناس تام مزدوج؛ که در هردو حالت از مصادیق اطناب است.

علاوه‌بر این، این مصراع از نگاه نحوی نیز قابل توجه است. اگر منظور از «مُدام»، در هر دو، «شراب» است، در این صورت باید از باب اغراء، منصوب باشد. به اعتبار این‌که مفعولٌ‌به برای فعل محذوف «الزَم» است؛ اوّلی مُغرَی‌به (مفعولٌ به) و دومی تأکید لفظی آن است؛ همان‌گونه که گفته می‌شود: «الصّدقَ الصّدقَ». اگر به‌معنی «پیوسته» باشد، اسم مفعول است از «أدامَ یُدیمُ إدامَةً» که نقش قیدی دارد (مفعول مطلق تأکیدی) وافادهٔ استمرار می‌کند، لفظ دوم هم تأکید آن است. معنی اوّل و دوم نیز تلفیق این دو ساختار است.

در مجموع، ایهام موجود در این شعر که رنگ فارسی هم به شعر داده‌است، اتّساع و تعدد معنای دلپذیری را ایجاد کرده‌است.

ـ مجاز لفظی

حافظ چو طالب آمد جامی به جان شیرین
حَتّی یَذُوقَ مِنْهُ کأساً مِن الکرامَة
(همان: ۴۷۶)

... تا از آن شراب، کاسه‌ای (پیاله‌ای) از روی کرامت بچشد (بنوشد).

«کاسه‌ای بنوشد» یعنی کاسه‌ای شراب بنوشد. بنابراین «کأس» در اینجا مجاز لفظی است به علاقهٔ ظرفیت به‌جای شراب (مظروف). البته می‌توان گفت علاقهٔ آن محلیّت است اما ظرفیّت دقیق‌تر وومناس‌تراست. «کأساً» درآیهٔ: «إنّ الأبرارَ یَشرَبونَ من کأسٍ کانَ مزاجها کافوراً» (انسان/ ۵) نیز مجاز به علاقهٔ ظرفیت است. اصولاً علاقهٔ محلیّت و حالیّت، در برخی موارد مانند این‌جا، نامیدن آن به علاقهٔ ظرفیّت و مظروفیّت مناسبت‌تر است.

نکتهٔ جالب توجهی که در این بیت به چشم می خورد این است که مجاز لفظی بودن «جام» و «کأس» باعث به‌وجود آمدن آرایهٔ «استخدام» شده‌است؛ بدین ترتیب که جام دو معنی دارد: یکی خود جام و دیگری معنی مجازی‌اش یعنی «شراب»، که ضمیر «ها» در «منه» به آن برمی‌گردد.

صنعت استخدام (در یکی از تعریف‌هایش) این است که لفظی آورند دارای دو معنی که با خودِ لفظ یک معنی را و با ضمیری که به آن برمی‌گردد معنی دیگر را اراده نمایند؛ مانند: «فَمَن شَهِدَ (دید) منکم الشّهرَ فَلْیَصُمْه» (بقره/ ۸۵). در این آیه «شهر» یک معنی‌اش هلال ماه است و معنی دیگرش سی روز ماه که ضمیر «فلیصُمه» آن را بیان می‌کند.

در غیر این صورت، برگشت ضمیر در «منه» به «جام» اشکال دارد چون نمی‌شود «پیاله»‌ای از «جام» نوشید. از رهگذر مجاز لفظی در «جام» و «کأس»، وضعیت خاصی پدید آمده‌است که بیان آن خالی از لطف نیست:

اولاً نسبت به یکدیگر «ایهام ترجمه» دارند چون «جام» و «کأس» ترجمهٔ یکدیگرند. «جام» فارسی و «کأس» عربی است. «ادّی شیر» می‌نویسد: «کأس ریشهٔ سامی دارد» (*الالفاظ الفارسیّه المعرّبه*، ۱۹۸۸: ۱۳۱). دکتر معین می‌نویسد: ««جام» در پهلوی با همین تلفظ (Jam) و در اوستایی «یام» (yam) است» (*برهان قاطع*، ۱۳۴۲: ۲/ حاشیهٔ ذیل جام).

ثانیاً به‌طور برابر، حالت تساوی و عکس دارند. بدین ترتیب که هر دو، معنی حقیقی و مجازی یکسانی دارند. نه می‌توان هم‌زمان معنی حقیقی آن‌ها را درنظر گرفت و نه هم‌زمان معنی مجازی را. نتیجهٔ معنی حقیقی هم‌زمان آن‌ها می‌شود: تا از آن جام، جامی بنوشد؛ و نتیجهٔ معنی مجازی هم‌زمان آن‌ها می‌شود: تا از آن شراب، شرابی بنوشد. بنابراین، به‌طور عکس باید یکی را در معنی حقیقی و دیگری را در معنی مجازی تفسیرکرد: «تا از آن جام، شرابی بنوشد» یا «تا از آن شراب، جامی بنوشد».

البته که در این عبارت‌ها نیز باید قائل به ایجاز حذف بود چنان که در خود شعر قابل بیان است. بدین ترتیب که درهر دوعبارت، مضاف‌الیه حذف شده‌است. اصل عبارت اول: «تا از آن جامِ شراب، شرابی بنوشد» و اصل عبارت دوم: «تا از آن شراب، جامِ شرابی بنوشد».

ـ تضمین

پاره‌ای از ابیات و مصاریع عربی حافظ تضمین‌هایی از شاعران دیگر است که در قالب شعر فارسی او خوش نشسته‌اند. مرحوم علامه قزوینی در مقالاتی که در مجلهٔ *یادگار* (۱۳۲۳، شمارهٔ ۵ و ۶) چاپ شده‌است، تضمین‌های شعر عربی حافظ را استخراج کرده و توضیح داده‌اند. چند مورد از آن را در ادامه می‌آوریم:

کَتبتُ قصَّةَ شَوقی و مَدمَعی باکِی
بسا که گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خود
أیا منازلَ سَلمَی فأین سَلماکِ
بیا که بی تو به جان آمدم ز غمناکی
(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۵۱۱)

مصرع دوم از بیت دوم، برگرفته از شعر شریف رضی است که مطلع یکی از اشعار اوست:

أیا منازلَ سَلمَی أینَ سَلماکِ
مِن أجْلِها إذ بَکَیناها بَکیناکِ
زُرناک شَوقاً ولو أیدِی النَّوَی بَسَطَت
أرضَ القَلا جمر نیران لزرناک

این شعر با این مطلع، حسب آن‌چه علامه قزوینی نوشته‌اند نه در دیوان شریف رضی بلکه درکتاب «*نزهة الجلیس و منیة الأدیب الأنیس*» از عباس بن علی بن نورالدین مکی حسینی موسوی (چاپ ۱۲۹۳ قمری در مصر، درجلد۲ص۳۶۳) نقل شده‌است. در اصالت دو بیت مذکور، اختلاف است چون در دیوان شریف رضی شعر با مطلع زیر آغاز می‌شود:

یا ظبیةَ البانِ تَرعَی فی خَمائِله
لِیَهنَکِ الیومَ أنَّ القَلبَ مَرعَاکِ

(محمد الحلو، بی‌تا : ۱۱۵)

به هر حال، این مصرع چه از شریف رضی باشد چه نباشد، چندان مشهور بوده‌است که حافظ آن را تضمین کند. همین امر نشان از اطلاع موسّع او نسبت به شعر و ادب عربی دارد. ترکیب «مدمعی باکی» در مصرع اول نیز برگرفته از همین شعر است که در بیت بعد گفته‌است:

الماءُ عِندَكِ مَبذولٌ لِشارِبِهِ
وَلَیسَ یُرویكِ إلاّ مَدمَعي الباكي

در بیت زیر، مصرع دوم تضمینی از شعر متنبی است در مدح سیف‌الدوله که حافظ به تناسب مفهوم مصرع اول، در آن تصرف کرده‌است:

پیمان شکن هرآینه گردد شکسته حال
إنَّ العُهودَ عِندَ مَلیکِ النُّهی ذِمَم

(قزوینی وغنی، ۱۳۸۱: ۳۶۲)

بیت متنبی چنین است:

وَبَینَنا ـ لَو رَعَیتُم ذاكَ ـ مَعرِفَةٌ
إنَّ المَعارِفَ في أَهلِ النُهی ذِمَمُ

(البرقوقی، ۲۰۱۴: ۱۲۲۸)

در بیتی دیگر، حافظ یکی از امثال سائر عرب را تضمین نموده‌است. تضمین امثال سائره را در بدیع «ارسال‌المثل» می‌گویند:

هر چند کآزمودم از وی نبود سودم
مَن جَرَّبَ المُجَرَّب حَلَّت بِهِ النَّدامه

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۴۷۶)

ضمناً پیش ازحافظ، سنایی همین مثل را در شعر خود آورده‌است و بی شک حافظ متاثر از اوست. از سنایی است:

دی ناگه از نگارم اندر رسید نامه
قالت: رأی فؤادی من هجرک القیامه
گفتم که: عشق و دل را باشد علامتی هم
قالت: دموعُ عینی لم تکفِ بالعلامه
گفتم: وفا نداری گفتا که: آزمودی
مَن جرَّبَ المُجرَّب حَلَّت به النَّدامه...

(سنایی، ۱۳۹۰: ۴۹۲)

نقد و نظر

برخی بر این عقیده‌اند که ابیات عربی شعر حافظ چندان درخور اهمیت نیست و حتی بعضاً رکیک و سست است. یک اظهار نظری گفته‌است: «اگر بخواهیم بی‌پرده و بدون هیچ چشم‌داشتی سخن بگوییم، باید اعتراف کنیم که ملمّع‌های او ساختار ضعیف و لفظی رکیک و اسلوبی سست و بی‌نصیب از بهرهٔ هنری و ادبی دارد و همین ضعف لغوی است که ما را بر آن می‌دارد تا او را از دایرهٔ شعر اصیل عربی بیرون آوریم (شاملی و علی کرمی، ۱۳۹۲: ۱۱).

اظهار نظر دیگری از سوی مرحوم دکتر احمد لواسانی از ادبای ایرانی‌الاصل لبنانی است که در مقاله‌ای در کتاب «*حافظ الشیرازی، شاعر العرفان و الاسلام*» می‌نویسد: «امّا بشأن ملمّعات حافظ، فأُبادر الی القول إنّها ضعیفة ضعیفة ضعیفة، بل رکیکة و غَثَّة (بی‌ارزش، سست) و هذه الضعف فیها هو الّذی دفعنی الی التّمهید بالقول أنَّ الشاعر النّاجح فی أمرٍ، لیس دائماً ناجحاً فی کلِّ الأمور» (نقل از موسوی گرمارودی، ۱۳۹۶: ۹).

طبعاً بر آشنایان به زبان و ادب عربی، پوشیده نیست که شعرعربی حافظ در چنان سطحی نیست که بتوان او را با شاعران عرب مقایسه کرد؛ حتی با شعرعربی سعدی هم از نظر صلابت و وقار واژگان و عربیت ترکیب‌ها قابل قیاس نیست. بعضاً دچار لغزش‌های نحوی و بی‌رمقی در معنا شده‌است. با این حال این‌گونه داوری کردن هم غیرمنصفانه است.

بی‌شک حافظ به اصول ساختاری جمله درعربی کاملاً آگاه بوده و عربی را به‌خوبی می‌دانسته‌است وگرنه از سر تفنن و طبع‌آزمایی در شعرعربی برنمی‌آمد. دلیل این ادعا سخن خود اوست که:

اگر چه عرض هنر پیش یار بی‌ادبیست
زبان خموش ولیکن دهان پر از عربیست

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۱۱۳)

حافظ هرگز قصد نداشته‌است شش دانگ در نقش یک شاعرعربی‌سرا ظاهر شود، و مثلاً همچون ابوالفتح بستی (متوفای۴۰۱) شعرعربی بسراید؛ قصد مقابله و برتری جویی هم نداشته‌است. او صرفاً از باب تفنن و شاید برای این‌که عربی‌دانی خود را نشان بدهد، گاهی ابیاتی را در شعرش آورده‌است که این کار برای ادب دوستان به‌عنوان یک تفنن شاعرانه قابل قبول است.

از سوی دیگر، لازم است یادآور شوم که برخی اشتباهات نحوی به‌سبب وزن شعر ایجاد شده‌است؛ یعنی جدای از این‌که آیا حافظ قاعدهٔ دستوری مربوط را می‌دانسته است یا نه، معنا و وزن و قالب شعر را بر قاعدهٔ دستوری ترجیح داده‌است؛ مثلاً در این بیت:

چشم خونبار مرا خواب نه در خور باشد
مَن له یَقتُلُ داءٌ دَنَفٌ کیفَ یَنام

(همان: ۳۶۰)

«یقتُلُ» صفت «داءُ» است و از نظر قاعدهٔ کلی نحو زبان، صفت نمی‌تواند پیش از موصوف بیاید. این استعمال را در این مصراع نشانهٔ ضعف حافظ در زبان عربی دانسته و از او ایراد گرفته‌اند. در صورتی که اگر این کلمات را به ترکیب دیگری می‌گفت، وزن شعر به‌دست نمی‌آمد.

همچنین باید درنظر داشته باشیم که حافظ، الفاظ عربی را در قالب ساختار و نظم درونی زبان فارسی گذاشته‌است و در نظام گفتاری فارسی، آن هم فارسی حافظانه ریخته و شعر عربی را به گونهٔ فارسی گفته‌است. روح زبان او فارسی است نه عربی، جز این‌که واژگان را از زبان عربی گرفته‌است. بنابراین نباید انتظار داشته باشیم که همچون شاعران عرب شعر عربی بسراید، بلکه اتفاقاً به‌نظر نگارنده، سبُکی و ملایمت و آسانی که در ابیات ومصاریع عربی او دیده می‌شود، خود می‌تواند وجه ممیّزه و جلوه‌ای خاص از شعرعربی او به حساب آید.

از این گذشته در مورد همین خطای نحوی که سخن رفت، این توضیح را باید یادآور شد که اساساً قاعدهٔ عدم جواز تقدیم صفت بر موصوف، حکمی مطلق نیست بلکه در مواردی آن را مجاز دانسته‌اند. از جمله این‌که:

اگر صفت صلاحیت داشته باشد مستقیماً معمول برای عامل قرار گیرد، جایز است بر موصوف مقدم شود؛ در این صورت، صفت مبدلٌ‌منه و موصوف بدل آن خواهد بود؛ مانند شعر حسان بن ثابت که «لئیمٍ» بر «عبد» مقدم شده‌است:

ومِن لَئیمٍ عبدٍ یُحالِفُکُم
لَیست لَه دَعوةٌ ولا شَرَفُ

(حسان بن ثابت، بی‌تا: ۱۶۵)

همچنین شعر زیر از نابغهٔ ذبیانی که شاهد کتاب‌های نحو است:

والمُؤْمِنِ العائِذاتِ الطَّیْرَ یَمْسَحُها
رُکْبانُ مَکَّةَ بَیْنَ الغِیْلِ والسَّنَدِ

قسم به مؤمن (نام خداوند است که درقرآن هم آمده است: هُوَ الْمَلِكُ الْقُدّوسُ السَّلامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبّارُ الْمُتَكَبِّرُ. حشر/۲۳) که پرندگان پناهجوی را سواران مکه در راه میان بیشه‌زارهای «غیل» تا «سند» (از نزدیک) لمس (دیدار) می‌کنند.

شاهد در تقدیم «العائذات» بر «الطّیر» و معمول مستقیم واقع شدن صفت (العائذات) برای «المؤمن» است. در این حالت، اعراب صفت به اقتضای عاملی است که بر آن عمل کرده‌است، که در این‌جا می‌تواند هم منصوب باشد، به‌عنوان مفعولٌ‌به و هم مجرور به‌عنوان مضاف‌الیه؛ و در هر دو حال مکسوراست. اگرمنصوب باشد، کسره به جای فتحه است و اگر مجرور باشد، باز هم کسره نشان آن است. «الطّیر» به‌عنوان بدل، اعرابش تابع مبدلٌ‌منه (العائذات) است که در این‌جا منصوب است. بنابر مفعولیت «العائذات». (استرآبادی، ۱۹۹۶: ۱۰۱۴ـ۱۰۱۵؛ حمد حسن الشُرّاب، ۲۰۰۷: ۳۰۳ـ۳۰۴ ؛ الزوزنی، ۱۹۸۳: ۳۰۰؛ الشنقیطی، بی‌تا: ۱۶۷ـ۱۶۸؛ حسن، ۱۴۲۷: ۳/ ۴۹۸ـ۴۹۹).

لازم به گفتن است که اگر در این حالت، صفت و موصوف نکره باشند، صفت به‌عنوان حال منصوب می‌شود و موصوف به‌عنوان صاحب حال، اعرابش به اقتضای عامل آن است، مانند: فاحَ عطرٌ جمیلٌ = فاحَ جمیلاً عطرٌ.

علاوه‌بر این، نحوی‌ها تقدیم صفت بر موصوف را در صورت ضرورت هم جایز دانسته‌اند. *شرح رضی* در این باره می‌نویسد: «وإن لم یَصلُح لمباشرةِ العاملِ إیّاه، لم یُقَدَّم إلاّ ضرورةً، والنیّةُ به التأخیرُ، کما تقول فِي: إنَّ رجُلاً ضَرَبك، فِي الدّار= إنَّ ضَرَبك رجُلاً، فِي الدّار» (الاسترآبادی، ۱۹۹۶: ۱۰۱۵). یعنی اگر صفت نتواند معمول مستقیم عامل خود باشد مقدّم نمی‌شود مگر به ضرورت و در این صورت نیّت ما تأخیر آن است. در مثال مذکور، «ضَرَبک» صفت برای «رجلاً» است که حسب ضرورت بر آن مقدّم شده‌است.به عقیدهٔ راقم سطور، در شعر حافظ نیز تقدیم صفت بر موصوف از موارد حسب ضرورت است و اشکالی در آن نیست.

در هر حال، وقتی شاعر بزرگی چون فرزدق بیت شعری چنان بیرون از ساختار دستوری متعارف می‌گوید که قرن‌هاست شاهد دانشمندان بلاغت در تعقید لفظی و عدم فصاحت است:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إلاَّ مُمَلَّكا

أَبو أمِّهِ حَيٌّ أبوهُ يُقَارِبُهُ

یا شاعر بزرگ و نام‌آوری چون متنبی که با تغییر ضمیر (نفوسَنا به جای نفوسَهم)، «التفات» بی‌جایی در شعر خود می‌کند و موجب ضعف و سستی آن گشته و مورد اعتراض ناقدان قرار می‌گیرد:

و إنّی لَمِن قومٍ کأنَّ نُفوسَنا بها

أنَفٌ أن تَسکُنَ اللّحمَ و العَظْما

(متنبی، ۱۹۸۳: ۱۷۶)

(من از مردمی هستم که گویی جان‌هایمان (جان‌هایشان) رویگردان است از این‌که به هنگام جنگ، در پاره‌ای گوشت و استخوان باقی بماند؛ یعنی ما مردان جنگیم و از کشتن نمی‌ترسیم).

و ده‌ها مورد مانند این لغزش‌ها در شعر شاعران بزرگ عرب، دیگر چه حرجی بر حافظِ شیرین‌گفتارِ ساحرِ سخن است که احیاناً جایی بخشی ازکلام را خارج از چارچوب نحوی رایج گفته وبی آن‌که به تعقید بیانجامد، ترکیب تازه‌ای در قالب شعر بسازد؛ قالب شعر و نه نثر که در شعر گاهی شاعر به جایی می‌رسد که باید ساختار نحوی کلام متعارف را بشکند و سازه‌ای نو بنا کند.

در ضمن، مواردی از تقدیم صفت بر موصوف را در قرآن کریم نیز می‌بینیم، که در فصاحت و بلاغت آن نیز هرگز اخلالی ایجاد نکرده‌است؛ از جمله آیهٔ ۸۵ سورهٔ آل عمران که می‌فرماید: «وَمَن یَبْتَغِ غَیْرَ الإسلامِ دِینًا فَلَن یُقْبَلَ مِنْهُ» که حسب ترتیب

مقرّر باید «دیناً غیرَ الاسلام» باشد؛ در آیه، «دیناً» بدل یا عطف بیان برای «غیرَ الاسلام» است (الحسینی الطهرانی، ۱۳۶۲: ۶۲۵ـ۶۲۶).

اصولاً نقد عربیات حافظ فقط از نگاه لفظی و نحوی، بدون توجه به پیکره‌بندی و نظام‌دهی زبانی و ویژگی‌های شعری وی، نقد دقیق و کاملی نمی‌تواند باشد. از این روست که نگارنده خواست نظری بلاغی به شعرهای عربی حافظ بیاندازد، و آن‌ها را در ترازوی بلاغت بگذارد و ببیند از چه سطح و اعتباری برخوردار است.

نتیجه

در این مطالعه مشخص شد که دامنه و مراتب سطح عناصر بلاغی در شعرهای عربی حافظ، درعین حال که قابل مقایسه با شاعران نکته‌پرداز و توانای عرب نیست، خالی از ظرافت‌ها و دقایق رندانهٔ زبانی هم نیست. علاوه‌بر این، حافظ گاهی سخنان حکیمانه را به روشی خاص که از ویژگی‌های شعری اوست، در قالب تمثیل‌هایی با چاشنی حس عاشقانه چنان بیان کرده‌است که نمی‌شود از کنار آن بی‌توجه گذشت؛ مانند:

دُمُوعی بَعدَ کُم لا تَحقِروها

فَکَمْ بَحْرٍعمیقٍ مِنْ سَواقِی

همچنین بیت زیر:

وفا خواهی جفاکش باش حافظ

فإنَّ الرِّبحَ و الخُسرانَ فِی التَّجْر

مضاف بر این هنر بزرگ حافظ توانایی او در قالب‌گیری فارسی از واژگان و ترکیب‌های عربی، و دمیدن روح فارسی به آن است. سادگی زبان و کم سطح بودن گاه‌گاه مضامین آن نیز برای یک تفنن شاعرانه، ایرادی به حساب نمی‌آید.

چنین نکته‌هایی است که در کنار آرایه‌های متعدد ادبی، شعر عربی حافظ را در ترازوی بلاغت سنگین می‌کند، تا آن‌جا که می‌توان پاره‌ای از شعرهای عربی او را مانند شعر فارسی‌اش زبانزد کرد و در مواضیع و مواقع ضرورت از آن وام گرفت؛ مانند ابیات بالا و:

چشم خونبار مرا خواب نه در خور باشد

مَن له یَقتُلُ داءٌ دَنَفٌ کیفَ یَنام

(قزوینی و غنی، ۱۳۸۱: ۳۶۰)

منابع

أدّی شیر (۱۹۸۸م). *الالفاظ الفارسیه المعربه*. ط۲. قاهره: دارالعرب للبستانی.

الاسترآبادی، رضی‌الدین (۱۹۹۶م). *شرح الرضی علی الکافیه*. قسم الاول. ط۱. تحقیق یحیی بشیر مصری. ریاض: جامعة محمد بن سعود الاسلامیه.

البرقوقی، عبدالرحمن (۲۰۱۴م)، *شرح دیوان المتنبی*. قاهره: مؤسسه هنداوی.

تبریزی، محمد حسین بن خلف (۱۳۴۲). *برهان قاطع*. ج۲. حاشیه محمد معین. تهران: ابن‌سینا.

جواد طعمه، عدنان (۲۰۰۵م). «*من روائع فنون الأدب الشعبی العراقی فن الملمّع*». www.gov/a/d.aspx

حسان بن ثابت (بی‌تا). *دیوان*. بیروت: دار صعب.

حسن، عباس (۱۴۲۷ق). *النحو الوافی*. ج۳. ط۳. قاهره: دارالمعارف.

الحسینی الطهرانی، السید هاشم (۱۳۶۲). *علوم‌العربیه، علم النحو*. تهران: المفید.

خبازها، رضا (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی غزل‌های ملمّع جامی با غزل‌های ملمّع سعدی و حافظ». *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*. س۶. ش۱۹. صص۱۴۹ـ۱۶۹.

دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۸۲). «ملمّعات و مثلّثات یا اشعار دو زبانه». *متن‌پژوهی ادبی*. ش۱۷. صص۳۲ـ۴۸.

راستگو، محمد (۱۳۷۸). *هنر سخن آرایی؛ فن بدیع*. چاپ اول. کاشان: مرسل.

الزوزنی، ابوعبدالله الحسین بن احمد الحسین (۱۹۸۳م). *شرح المعلّقات العشر*. بیروت: دارمکتبهٔ الحیاهٔ.

سنایی غزنوی (۱۳۹۰). *دیوان*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.

شاملی، نصرالله؛ علی کرمی، عسکر (۱۳۹۲). «*حافظ و شعر عربی او*». www.drshameli.ir

الشریف الرضی (بی‌تا). *دیوان*. تحقیق عبدالفتاح محمد الحلو. ط ۱. عراق، وزارة الإعلام.

الشنقیطی، احمد امین (بی‌تا). *المعلّقات العشر و اخبار شعرائها*. بی‌جا: دارالنصر.

صادقی، علی اشرف (۱۳۹۱). «ابیات شیرازی سعدی در مثلّثات». *نامهٔ فرهنگستان*. ش ۱. صص ۵ـ۳۹.

فروغی، محمدعلی (۱۳۸۵). *کلیات سعدی*. چاپ اول، تهران، هرمس.

قزوینی، محمد؛ غنی، قاسم (۱۳۸۱). *دیوان حافظ*. چاپ پنجم. تهران: فرهنگ و قلم.

قزوینی، محمد (۱۳۲۳). «تحقیق در اشعار حافظ؛ بعضی تضمین‌های حافظ». *یادگار*. س ۱. ش ۶. صص ۶۲ـ۷۱.

ـــــــــ (۱۳۲۴). «تحقیق در اشعار حافظ؛ بعضی تضمین‌های حافظ». *یادگار*. س ۲. ش ۹. صص ۶۵ـ۷۸.

کریمی‌فرد، غلامرضا (۱۳۹۷). *بلاغت تطبیقی؛ تحلیل و بررسی زیبایی شناسی سخن فارسی و عربی*. چاپ اول. تهران: سمت.

متنبی، ابوالطیب (۱۹۸۳م). *دیوان*. بیروت: داربیروت.

محمدحسن الشرّاب، محمد (۲۰۰۷م). *شرح الشواهد الشعریه فی أمّات الکتب النحویه*. ط ۱. ج ۱. بیروت: مؤسسه الرساله.

محمدزاده، حسین (۱۳۸۹). *اشعار ترکی مولوی و ترکی سرایان مکتب شمس و مولوی*. تبریز: ندای شمس.

موسوی گرمارودی، سیدعلی (۱۳۹۶). *عربی‌های دیوان حافظ*. چاپ اول. تهران: طهوری.

نیّری، محمدیوسف؛ رزمجو، شیرین؛ خلیلی جهرمی، الهام (۱۳۹۲). «اشعار یونانی در دیوان کبیر مولوی». *ادب فارسی*. د ۳. ش ۱. شمارهٔ پیاپی ۱۱. صص ۲۱ـ۴۰.

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