مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۵۱، صص ۲۳-۴۸
DOI: 10.22099/JBA.2021.40603.4035

نمونه‌هایی از تحلیل کارکردگرایانه‌ی تمهیدات ناپیدای هنری در شعر سعدی و حافظ

محمدرضا امینی*

چکیده

کشف راز جذابیت کلام گویندگان بزرگ جهان، همواره کنجکاوی محققان زبان و ادبیات را در شرق و غرب برانگیخته و آنان از اعصار کهن در قالب فن شعر، علوم بلاغی، مکاتب یا نظریه‌های ادبی و دانش زبان‌شناسی به مشاهده، جست‌وجو و موشکافی در این زمینه پرداخته‌اند. امروزه توجه به شیوه‌های تحلیل و بررسی آثار در هنرهای دیگر ازجمله نقاشی و سینما می‌تواند نگرش به شعر را گسترده‌تر و دقیق‌تر کند. در مقاله‌ی حاضر کوشش شده بر اساس ترکیبی ذوقی از آنچه در سنن بلاغی و صنایع ادبی مرسوم بوده با نگاهی هنری به برخی نمونه‌های شعری از سعدی و حافظ، مقدمات تدوین مبانی و روش عملی شیوه‌ی تازه‌ی کارکردگرایانه‌ای مطالعه شود. در این نظریه نخست شناخت و تشخیص هدف اصلی شعر تدارک دیده می‌شود و سپس با محور قراردادن این هدف، همه‌ی اسباب و عناصر و تمهیدات زبانی و ادبی و هنری که به تقویت این هدف اصلی کمک می‌کنند، به‌تدریج شناسایی و به دقت تحلیل می‌شوند. بدیهی است که انجام درست و موفق این مرحله بستگی تام با چگونگی نگرش هنری و تجربه‌ی ادبی و دقت نظر زبانی و از همه مهم‌تر نوعی تخیل خلّاق و مرکب دارد که در اشخاص مختلف یکسان یافت نمی‌شود. با این همه به نظر می‌رسد

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز mza130@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۱۷

نمونه‌هایی که برای تدوین و نیز راستی‌آزمایی این نظریه مطرح شده می‌تواند شاهدی بر باروری و قابلیت‌های عملی مفید آن در دیگر آثار نظم و حتی نثر فارسی در دست منتقدان مجرب و صاحب ذوق باشد.

واژه‌های کلیدی: بلاغت سعدی و حافظ، روش تحلیل شعر، صنایع ادبی تازه، کارکردهای زبان در شعر.

۱. مقدمه

معمولاً سروده‌های زیبا و برتر شعر فارسی همچون شعر سعدی ساده و دلنشین هستند و حتی اگر مانند شعر حافظ پیچیدگی‌های ساختار و معناهای پنهانی در ژرفای آن نهفته باشد، باز هم در جلوه‌ی نخست به لطافت آب روان در جوی جان مخاطب جاری می‌شوند. خواندن این‌گونه سخنان برای مخاطب خوشایند و درکِ آن برای او «سهل» و آسان است؛ اما در مقام سراینده، بیان‌کردن مطلبی مهم و اساسی یا ایجاد تصویرهای رنگارنگ و تودرتوی زیبا که همچنان سادگی و روشنی خود را حفظ کرده باشند، به‌قول قدما «ممتنع» یعنی تقریباً ناممکن و ناشدنی و شبیه به سِحری حلال است که تنها از عهده‌ی گویندگانی برمی‌آید که قوه‌ی ناطقه مدد از ایشان برد. دستیابی به این نوع سادگی عظیم و ارجمند که در نظر سخن‌شناسان شرق و غرب اوج هنرنمایی شمرده می‌شده و پژواک عظمت فکر و سلطه‌ی گوینده بر ارکان کلام دانسته می‌شود، در هر زبان تنها به سخن‌سرایان طراز اول اختصاص دارد.

کشف راز جذابیت و عظمت این‌گونه سادگیِ سخت‌یابِ کلام گویندگان بزرگ جهان که آرمان سخن‌سرایان بلیغ شرق و ایدئال سرایندگان کلاسیک غرب بوده، همواره کنجکاوی ادیبان و محققان زبان و ادبیات را در جهان برانگیخته و آنان از اعصار کهن در حوزه‌ی فن شعر [بوطیقا]، علوم بلاغی، صنایع بدیعی، دانش زبان‌شناسی، مکاتب ادبی یا نظریه‌ی ادبی از دریچه‌های گوناگون به مشاهده، جست‌وجو و موشکافی در این زمینه پرداخته‌اند تا شاید اساسی‌ترین رازهای شکوه سخن را دریابند.

شرح این کوشش‌ها در حوزه‌ی علوم ادبی یا زبانی شرق و غرب، تاریخی دراز و گسترده‌دامن دارد؛ اما شاید سخن پل والری (Paule Valery)، شاعر و شعرشناس اندیشمند فرانسوی که آثارش را نمونه‌ی از «تغزل قوه‌ی فهم» خوانده‌اند، عمیق‌ترین و خلاصه‌ترین جمع‌بندی ازهمه‌ی آن‌ها باشد. پل والری در مقاله‌ی «ابداع زیبایی‌شناسانه» (Invention Esthéthique) می‌نویسد: اصولاً هر اثر هنری از دو بخش تشکیل شده است: اولین بخش آن، چیزهایی است که چگونگی پیدایش آن‌ها را نه می‌توان فهمید و نه می‌توان توضیح داد؛ اما بخش دوم آن، چیزهایی هستند که می‌توان آن‌ها را تفکیک کرد و پیرامونشان به تفکر پرداخت. هر اثر هنری ترکیبی از این دو بخش است، درست مانند آهنگسازی که برای خلق آهنگ خود از مجموعه‌ی امکانات عالم اصوات برحسب خلاقیت و بدیهه‌پردازی خود امکان خاصی را برمی‌گزیند که باز هم از عالم موسیقی بیرون نیست (Valery, 1957: 1412-1415).

فهم درست این تفکیک دوگانه که والری بدان اشاره می‌کند، برای همه‌ی پژوهندگانی که می‌کوشند به رازهای جادوی سخن شاعران بزرگ دست یابند، اهمیت خاصی دارد. درواقع شاعر نیز همانند موسیقی‌دان از مجموعه‌ی امکانات عظیم زبان و نیز سنن ادبی و فرهنگی که در اختیار دارد، موارد مورد نیاز خود را متناسب با هدف اصلی شعر خویش انتخاب می‌کند و با چینش آن اجزا در یک ترکیب بدیع به خلق شاهکار می‌پردازد. این پرسش که آیا شاعر خود از همه‌ی فرایندهای پیچیده‌ی خلق ادبی به‌طورکامل آگاهی دارد یا نه، بحث درازدامنی است که به حوزه‌ی روان‌شناسی آفرینش هنری تعلق دارد و از بحث نوشته‌ی حاضر بیرون است؛ اما درخلال گفته‌های شاعران می‌توان شواهدی از این خودآگاهی هنری مشاهده کرد، چنان‌که سخنوران بزرگ ادبیات کهن فارسی به‌خوبی از شباهت بین شعر و هنرهای دیگر همچون معماری «بنا کردم از نظم کاخی بلند» و نقاشی آگاه بوده و بر همین اساس در خلق آثار خود از آن الهام می‌گرفته‌اند.

جالب اینجاست که شاعران بزرگ به‌ویژه سعدی و حافظ نیز هر دو به‌خوبی بر اصول سخن‌سرایی خود آگاهی داشته و بارها به‌صراحت از چگونگی هنر سخنوری خود سخن

گفته و حتی آن را به هنرهای دیگر تشبیه کرده‌اند. دقت و پیگیری در این‌گونه سخنان و تحلیل آن‌ها نشان می‌دهد که اگرچه سعدی و حافظ هر کدام بوطیقای خاص خود را دارند؛ اما نزدیکی و شباهت و اثرپذیری حافظ از سعدی چنان آشکار است که تاکنون در پژوهش‌های متعدد بررسی و بیان شده‌اند.

۲. شباهت و سنخیت جهان شعر و زبان سعدی و حافظ

پیوند و شباهت خاصی بین شعر سعدی و حافظ وجود دارد که بررسی آثار این دو شاعر در کنار یکدیگر را ممکن می‌کند. پیش‌تر در بررسی خودآگاهی هنری در سعدی و حافظ نمونه‌های مشابهی ارائه شد؛ اما افزون بر آنچه تاکنون درباره‌ی ارتباط آثار این دو شاعر شیرازی گفته‌اند، باز هم نشانه‌های خیلی عمیق از رسوخ دنیای سعدی در ذهن حافظ می‌توان یافت، به‌حدی که گویا او در این دنیا زیسته و همان تجربه‌های سعدی را از سر گذرانده است؛ برای نمونه بیت بسیار زیبای:

آبی نمی‌دهد کس رندان تشنه لب را گویا ولی‌شناسان رفتند از این ولایت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۳)

شکایت تلخی از روزگار ازدست‌رفته‌ای را در خود دارد که در شیراز که شهرِ یاران بود و خاک مهربانان، دیگر کسی حتی پیاله‌ی آبی هم به دست اولیا نمی‌دهد. درست است که تعبیر آب‌ندادن به‌کسی را می‌توان تعبیری عادی و هنوز رایج در زبان فارسی دانست؛ اما با اندیشیدن به ارتباط ویژه‌ی حافظ با دنیای سعدی که هر دو در یک شهر زیسته بوده‌اند، این بیت گویی حسرت یک دنیای متفاوت و دوران گمشده‌ی نوستالژیک را ترسیم می‌کند که مردم آن روزگار ، چنان بصیرتی داشته‌اند که می‌توانسته‌اند اولیا را حتی در جامه‌ی رندان بازشناسند.

این اشاره‌ی حافظ در صفحه‌ی ذهن خواننده‌ی آشنا به جهان سعدی کم‌کم تصویر زیبایی را پدیدار می‌کند که در حکایتی از *گلستان سعدی* همانند شاهکاری نقاشی ترسیم شده و بی‌تردید در ذهن حافظ تصویری از روزگار خوب سپری‌شده‌ی شیراز را رقم

می‌زند که در هوای گرم تابستانش، سایه‌ی سنگین و تاریک دهلیزهای خانه‌های ایام قدیم و سکوهای دم در، رهگذران خسته را به نشستن دعوت می‌کرد. روزهایی که دختران شرمگین و زیبای شیرازی بنا به سنتی کهن و با تقدسی آیینی، جامی از عرقیات معطر آمیخته با شکر را به پیران خسته از گرما که گویی تجسمی از خضر نبی‌اند، تقدیم می‌کرده‌اند. همان حکایت *گلستان* دلکشی که در آن آمده:

«یاد دارم که در ایام جوانی گذر داشتم به کویی و نظر با رویی، در تموزی که حَرورش دهان بخوشانیدی و سمومش مغز استخوان بجوشانیدی. از ضعف بشریت تاب آفتاب هَجیر نیاوردم و التجا به سایه‌ی دیواری کردم، مترقّب که کسی حَرِّ تموز از من به برد آبی فرونشاند که ناگاه از ظلمت دهلیز خانه‌ای روشنی بتافت؛ یعنی جمالی که زبان فصاحت از بیان صباحت او عاجز آید، چنان‌که در شب تاری صبح برآید یا آب حیات از ظلمات به درآید، قدحی برفاب بر دست و شکر در آن ریخته و به عرق آمیخته، ندانم به گلابش مُطَیّب کرده بود یا قطره‌ای چند از گُل رویش در آن چکیده. فی‌الجمله شراب از دست نگارینش برگرفتم و بخوردم و عمر از سرگرفتم.» (سعدی، ۱۳۷۴: ۱۴۱).

این درجه از ارتباط بینامتنی و زندگی در یک جغرافیا و فرهنگ واحد و پیوسته در ذهن داشتن دنیایی زیبا و ازدست‌رفته نه‌تنها پژوهشگر را مجاز به نگریستن به آثار این دو شاعر همشهری در یک نگاه و مطابقت آن‌ها با هم می‌کند؛ بلکه تا حد زیادی نویددهنده‌ی آن است که چه‌بسا ازطریق چنین مطالعاتی بتوان در کنار یافتن نمونه‌های جالب اما پنهان کارکردهای هنری، وجود پیوندهای ژرف‌تر میان شعر حافظ و سعدی را نشان داد؛ پیوندهایی که خود بخشی از جذابیت ناشناخته‌ی شعر حافظ و مدیون همین اشاره‌های پنهانی به دنیای زیبای شعر سعدی است.

۳. روش تحقیق و مبانی نظری

آشنایی با هنر و فلسفه‌ی هنر و شیوه‌های نقد و تحلیل هنری با وسعت و ژرفایی که در جهان امروز یافته است، می‌تواند نکته‌های کلیدی مهمی را در نگرش محققان ادبی به

شیوه‌های شعرپژوهی ایجاد کند. هنرشناسان خود به این ارتباط مفید واقف بوده و از آن سخن گفته‌اند؛ برای نمونه هنرشناس معروف، هربرت رید، که کتاب پرمغز و موجزی به نام معنی هنر نوشته، در نخستین جمله‌های آغاز آن می‌گوید: «کلمه‌ی ساده‌ی هنر غالباً مربوط به آن هنرهایی است که ما آن‌ها را به نام هنر تجسمی یا بصری می‌شناسیم؛ اما اگر درستش را خواسته باشیم، باید هنر ادبیات و هنر موسیقی را هم در بر بگیرد.» (رید، ۱۳۵۲: ۱).

درست است که بخشی از رازهای نهفته‌ی زیبایی شعر که کشف آن از زمان‌های قدیم همیشه آرزوی ادیبان و پژوهندگان بوده، همواره نامکشوف مانده و شاید هرگز اسرار آن هویدا نشود؛ اما تجربه و تاریخ مطالعات ادبی نشان می‌دهد که می‌توان امید داشت که با گذشت زمان و مطالعه و آشنایی با شاهکارهای ادبی، به‌تدریج پژوهندگان برخی از زوایای پنهان‌مانده‌ی خلاقیت‌های ادبی را کشف کنند. درست به همین امید است که محققان در مطالعات شعرپژوهانه‌ی خود همواره در تکاپوی آن بوده‌اند که با ریزبینی در ظرایف زبان، نکته‌های دقیق در لفظ و معنا را کشف کنند و سپس با نام‌گذاری و تفکیک و طبقه‌بندی آن‌ها به اسرار ناشناخته‌ی جادوی سخن پی ببرند و دانسته‌های خود را در شاخه‌های علوم ادبی همچون معانی و بیان و بدیع یا نظریه‌های ادبی ثبت کنند.

متأسفانه درک نادرست از هدف این علوم ادبی در گذشته و نظریه‌ی ادبی در این روزگار و نیز شیوه‌ی تعلیم عجولانه و ناقص و نادرست آن به‌ویژه در دوره‌های فترت و انحطاط و تکرار طوطی‌وار و بی‌تعمق مطالب، از اعتبار علمی و قدر و منزلت این دانش‌های ادبی کاسته و هدف اصلی آن را پوشانده است.

۴. پیشینه‌ی تحقیق

در دوران معاصر به‌تدریج و به همت همه‌ی کسانی که این شیوه‌ی شعرپژوهی را با نشر آثار خود گامی به جلو برده‌اند، جریان تازه‌ای در این زمینه پدید آمده که فارغ از برخی آسیب‌های

ناگزیر با تکیه بر رویکردی مبتنی بر نقش و کارکردهای هنری صنایع ادبی و تأثیر شگرف آن‌ها، شعر بزرگان شعر فارسی را کاویده و افق‌های تازه‌ای را در این زمینه گشوده‌اند.

بی‌تردید سرچشمه‌ی نظرهای مطرح‌شده در این نوشته با الهام و بهره‌گیری از چکیده‌ی آموزه‌های ادبی و زبان‌شناسی همگی پیش‌آهنگان و مروجان ارجمند تحقیقات ادبی و زبان‌شناسی جهان و ایران و کتاب‌ها و مقاله‌های بسیار در زمینه‌ی شعر سعدی و حافظ بوده است که افتخار حضور در مجلس درسشان یا موهبت مطالعه‌ی آثار ارجمندشان به‌طورکلی الهام بخش این نوشته بوده است. مجموعه‌ی این پیشینه‌ی پهناور چه در حوزه‌ی نظری ادبی و زبان‌شناسی و چه در تحقیقات عملی به‌ویژه در حوزه‌ی شعر سعدی و حافظ چنان گسترده است که یادکرد نام بخش کوچکی از آن‌ها نیز در این مجال کوتاه ممکن نیست.

اما همه‌ی نمونه‌های شعر سعدی و حافظ و تحلیل کارکردگرایانه‌ی ویژه‌ی آن‌ها در مقاله‌ی حاضر هیچ‌کدام برگرفته از نوشته‌ی دیگران نیست و همگی دستاورد تدریجی سالیان تدریس و تحقیق نگارنده است که کوشش شده با تحلیل آن‌ها زمینه‌ای برای تدوین چهارچوب نظری متناسبی فراهم شود.

۵. شیوه‌ی تحلیل کارکردگرایانه‌ی تمهیدات هنری نویافته در شعر سعدی و حافظ

یکی از اولین اصول نگاه هنری به آثار، تکیه بر نقش و کارکرد عناصر و تکنیک‌ها در رسیدن به غایت و هدف اصلی آن اثر هنری است؛ برای نمونه در هنر نقاشی همه‌ی عناصر طرحی و رنگ‌آمیزی و نورپردازی باید در خدمت هدف نهایی و مقصود اصلی باشد. همین اصل در همه‌ی هنرها ازجمله نقاشی و سینما هم جاری است. از این نگاه، اساسی‌ترین غفلت در تحلیل بلاغی و ادبی شعر هنگامی است که صرفِ وجود صور شاعرانه و صنایع ادبی ارزشمند و زیبا پنداشته می‌شود و هیمنه‌ی اصطلاحات پرطمطراق و فضل‌فروشانه این خیال باطل را ایجاد می‌کند که برای مثال صرف وجود صنعت «مراعات النظیر» که آن را «مؤاخات» و «تناسب» نیز می‌نامند، به‌خودی‌خود ارزشی هنری

به شعر می‌افزاید. غافل از این واقعیت زبانی که این صنعت در غالب گفتارهای روزمره‌ی مردم عادی هم مرتب به کار می‌رود، چنان‌که در جمله‌ی «قلم و کاغذ بردار و نامه را بنویس»؛ چون کلمات قلم، کاغذ، نامه و نوشتن، همگی به یک حوزه‌ی معنایی تعلق دارند، در این جمله به‌حتم در صورت و ساختار، صنعت تناسب وجود دارد و حتی به سهولت فهم هم کمک می‌کند؛ اما نمی‌توان برای آن کارکرد و نقش هنری در نظر گرفت. این درحالی است که در نگاه هنرمحور ارزش صنایع ادبی نه در صرف وجود آن‌ها در متن، بلکه در چگونگی کارکرد و نقش فعال و حیات‌بخشی و نورافشانی آن‌ها در تاروپود و ساختار معنایی شعر و قدرت زیبایی‌آفرین و اثرگذار بر خواننده است.

البته درخشش این کارکرد در اشعار مختلف درجات متفاوتی دارد؛ ولی در موارد خاصی با همین صنعت به‌ظاهر ساده‌ی تناسب، تداعی‌های اعجازگونه‌ای در شعر ایجاد می‌شود که هاله‌های معنایی رنگارنگ و شگفت‌انگیزی را پیرامون یک بیت به وجود می‌آورد.

۵. ۱. تحلیل کارکردگرایانه صنعت تناسب در شعر حافظ

نمونه‌های برتر و باورنکردنی صنعت تناسب را در شعر حافظ می‌توان دید؛ برای نمونه در بیت:

گناه چشم سیاه تو بود و گردن دلخواه که من چو آهوی وحشی ز آدمی برمیدم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۶۶)

در ظاهر «چشم سیاه» و «گردن دلخواه» تنها به مصراع اول و به معشوقه تعلق دارند؛ اما درواقع این دو عبارت وصفی درباره‌ی معشوقه، در نوعی مراعات‌النظیر نامرئی به «آهو» پیوند می‌یابد و به‌صورت مضمر معشوقه‌ای که گردن دلخواه و چشم سیاه دارد، به آهو تشبیه شده است. گویی گردن زیبا و دو چشم سیاه درشت طرحی مبهم از یک آهو را در مصراع اول ترسیم می‌کند و کلمه‌ی آهو این تصویر مبهم و زیبا را در ذهن خواننده تکمیل می‌کند که معشوقه‌ای آهووش با دو چشم سیاه درشت و گردنی بلند و دوست‌داشتنی از ورای آن پدیدار می‌شود. ازسوی‌دیگر در مصراع دوم این بیت حافظ

خود را در رمندگی از آدمیان، به آهو تشبیه کرده و سپس در تداعی دورتری گویی این رمندگی و گریز از مردم و سر به بیابان گذاشتن، مردم‌گریزی و بیابان‌گزینی مجنون و یک پله دورتر صحنه‌ی بازخرید آهو از صیاد به یاد چشم لیلی را در ذهن زنده می‌کند!

تا اینجا تفسیر بیت بالا مبتنی بر شواهد متقن لفظی است؛ اما از اینجا به بعد ذهن خواننده بر اساس قدرت تخیل و سابقه‌ی آشنایی و ممارست در شعر فارسی هنوز هم می‌تواند با ذوق خود زنجیره‌ی تداعی‌های ذهنی را ادامه دهد. می‌توان گفت تصویری هم از لیلی در لایه‌ی پنهان‌تر مصراع اول شکل می‌گیرد. این تصاویر حاصل‌شده از تناسب چندگانه‌ی واژه‌ها می‌تواند در ذهن اهل ادب آشنا با ابیات عربی، این بیت مشهور منسوب به مجنونِ لیلی را تداعی می‌کند که برای نمونه در کتاب‌های بلاغی بسیار ذکر می‌شود:

تالله یـــا ظبیات القاع قلن لنا لیلای منکن ام لیلای من بشر؟

(رجایی، ۱۳۵۹: ۳۹۳)

که شاعر در آن می‌پرسد: «ای آهوان دشت شما را به خداوند سوگند به من گویید که لیلای سیاه چشم من، از شما آهوان است یا از آدمیان؟» در گام ذهنی بعدی که شاید توهمی بیش پنداشته نشود، ازمنظر باورهای جادویی عوام، تناسب بین کلمه‌ی سیاه و سودا و دیوانگی مجنون می‌تواند به جادوی سیاه چشم لیلایی اشاره داشته باشد که او را دیوانه کرده و این «گناه» به عهده و «گردن» اوست!

بدیهی است که به‌جز سطح اول معنی، بقیه‌ی تفسیرهای این‌گونه ابیات امری ذهنی و خیالی است که ممکن است در ذهن بسیاری از خوانندگان هم تداعی نشود؛ البته شواهد دیگر در دیوان حافظ نشان می‌دهد که او در ایجاد این تداعی‌ها تعمد داشته و از وجود آن‌ها آگاه بوده است؛ برای مثال در بیتی دیگر که مضمون آن به بیت بالا شباهت دارد، می‌توان دید که حافظ چگونه ازطریق تناسب‌های لطیف به خلق تابلوهای چندبعدی موفق می‌شود. در بیت:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۸)

در اولین سطح معنایی فقط بین غزال، کوه و بیابان تناسب به چشم می‌خورد و با قدری توسع می‌توان صبا را هم به این حوزه‌ی واژگانی وارد کرد؛ اما آشنایان شعر حافظ می‌دانند که با قدری تماشای دقیق‌تر در پرنیان شعر حافظ، به‌تدریج جلوه‌های رنگین‌کمانی معنا پدیدار خواهد شد. درست همانند بیت «گناه چشم سیاه تو ...» هرچند به ظاهر کلمات کوه و بیابان در مصراع دوم با غزال تناسب دارد؛ اما این تناسب فقط در تداعی معانی می‌تواند تصویر غزال را کامل‌تر کند، درحالی‌که ازلحاظ دستور و معنای معمولی کوه و بیابان به «ما» در مصراع دوم تعلق دارد. درواقع این عاشق است که سر به کوه و بیابان نهاده؛ البته درست همچون مجنون! و دوباره پیوستگی بین غزال (آهو) و مجنون و لیلی می‌تواند در ذهن تداعی شود.[۱]

البته زیبایی اصلی این بیت هنوز رخ ننموده است. «ما» که خواننده آن را فقط شاعر عاشق می‌پندارد، تنها به حافظ عاشق اشاره ندارد؛ بلکه شامل باد صبا هم می‌شود که او هم از عشق یار لیلاوش آهوچشم، همراه با مجنون عاشق (همچون غزالان [تشبیه مضمر] سر به کوه و بیابان نهاده است! درست همانند:

من و باد صبا مسکین دوسرگردان بی‌حاصل من‌ازجادوی‌چشمت‌مست و او ازبوی گیسویت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۴)

بر اساس این مثال‌ها این نکته روشن می‌شود که صرف آگاهی از وجود یک صنعت ادبی به‌خودی‌خود ارزش چندانی ندارد و مهم تأکید بر کارکرد و درخشش آن در شعر است که باید در تحلیل هنری مبتنی بر نقش و کارکرد آن‌ها ارزیابی شود.

۶. ضرورت جست‌وجو و تحلیل صنایع نهفته و ناپیدا در شعر

شاید به‌شکلی ناخواسته این تصور نادرست در ذهن بسیاری از ما وجود دارد که فراتر از آنچه تاکنون در کتاب‌های علم بدیع ذکر شده، دیگر هیچ صنعت ادبی وجود ندارد، درصورتی‌که اگر تحلیل شعر از منظری هنری و کارکردگرا انجام شود؛ یعنی هر قطعه‌ی مستقل شعر به‌عنوان یک اثر هنری در نظر گرفته و سپس همه‌ی عناصر آن ازجهت تقویت

هدف کلی آن اثر بررسی شود، همیشه امکان این هست که نکته‌های نهفته‌ای در ساختمان شعر هویدا گردد. به عبارت دیگر صنایع و شگردهای ادبی را نباید فقط در محدوده‌ی بیت نگریست؛ زیرا برخی از آن‌ها از مرزهای یک و دو بیت فراتر می‌روند.

۶. ۱. نمونه‌ای از صنایع ادبی ناپیدا در شعر سعدی

برای نمونه در یکی از داستان‌های *بوستان*، هنرنمایی زیبا و پرتأثیر اما نامرئی و نامکشوفی وجود دارد. این داستان که به‌اختصار خواهد آمد، حکایت امیر سخاوتمندی است که با قلبی آکنده از حسد و خشمگین از شهرت گسترده‌ی حاتم طائی، مأموری را برای کشتن او گسیل می‌دارد:

حسد مـــرد را بر سر کین بداشت　　یکی را به خون خوردنش برگماشت
بلاجـــوی راه بنـــی طـی گـرفت　　به کشتن جوانمـــرد را پـی گـــرفت
جوانـی بـــه ره پیشبـاز آمـــدش　　کز او بـوی انسی فـــراز آمـــــدش
(سعدی، ۱۳۷۲: ۹۰)

این جوان همان حاتم است که بدون معرفی خود به اکرام مهمان می‌پردازد و چون از او می‌شنود که پادشاه سر حاتم را از وی خواسته:

بخنـــدیـد برنـــا که حاتم منـــم　　سر اینـک جـــدا کن به تیغ از تنـم
چـو حاتـــم به آزادگی سر نهـــاد　　جـوان را بـرآمـد خـروش از نهـاد
(همان: ۹۱)

مأمور قتل که تحت‌تأثیر احسان حاتم قرار گرفته، دست خالی نزد شاه برمی‌گردد:

ملـک در میـــان دو ابـروی مرد　　بدانست حالـی که کـاری نـکـرد
بگفتـــا بیـــا تـا چـه داری خبر　　چـــرا ســـر نبستی بـــه فتراک بر
جوانمـرد شاطر زمیـن بوسه داد　　ملـــک را ثـنا گفت و تمکین نهاد
کـه دریـــافتم حاتـم نامـجـــوی　　هنرمـند و خوش منظر و خوبروی
مـرا بار لطفش دوتا کرد پشـــت　　به شمـشیر احسان و فضلم بکشت ...

بگفت آنچه دید ازکرم‌های وی شهنشه ثنـــا گـــفت بـــــر آل طـی

(همان)

دقت در شیوه‌ای که سعدی برای نامیدن مأمور قتل از آغاز تا پایان به کار گرفته، بسیار هماهنگ با سیر داستان و متناسب با تحول رفتار این مأمور در داستان است: در آغاز او فقط «یکی» است؛ یک مأمور ناشناخته که برای خوردن خون حاتم گسیل می‌شود و چون بدین قصی به راه می‌افتد، «بلاجوی» نامیده می‌شود؛ اما آن‌گاه که تحت‌تأثیر لطف حاتم قرار می‌گیرد، «جوان» و چون با عزم جزم به شاه می‌رسد، «مرد» و چون در مقابل وی به شجاعت زبان به ستایش حاتم می‌گشاید، «جوانمرد» نامیده می‌شود!

هرچند به کارگیری این شگرد طبیعی می‌نماید؛ اما مسلّم است که اتفاقی نیست و شاهد این مدعا آنکه درست در همین داستان این شیوه‌ی ادبی درباره‌ی چگونه نام‌بردن از خود این فرمانروای حسود هم اعمال شده است. سعدی در نامیدن او به‌ترتیب این کلمات را به کار برده: فرماندهی در یمن، مرد، ملک و در پایان که به انصاف حکم می‌کند: شهنشه! درواقع این پادشاه و گماشته‌اش در آغاز دو شخصیت منفی هستند که گام‌به‌گام از خودخواهی خون‌ریزی به انصاف و نیک‌سیرتی گرایش می‌یابند و در هر گام به شیوه‌ای مثبت‌تر از مرحله‌ی قبل نام‌گذاری می‌شوند تا در هر مرحله لفظ با معنا هماهنگی داشته باشد و ذهن خواننده نیز پله‌پله با روند داستان هماهنگ باشد.

دقت در این مثال از *بوستان* به‌خوبی نشان‌دهنده‌ی دریافت عمیق و درستی است که شاعرانی چون سعدی از مفهوم فصاحت و بلاغت دارند؛ زیرا اعمال این فن خاصی که شاعر برای نامیدن شخصیت‌ها به کار گرفته، هر دو هدف فصاحت و بلاغت برآورده می‌شود؛ برای نمونه واژه‌ی «بلاجوی» هم فصیح است؛ چون به رسایی و شفافیت معنای منظور یعنی مأمور قتل را می‌رساند و هم بلیغ است؛ چون در آن مرحله از داستان تأثیر ویژه‌ای که مقصود هنرمند است؛ یعنی مطمئن‌کردن ذهن خواننده در جدی‌بودن نقشه‌ی قتل حاتم به‌خوبی حاصل شده و از هر دو جهت کلمه‌ای مناسب و درست انتخاب شده

است. درحقیقت اگر بخواهیم همه‌ی این مطالب را در یک گزاره‌ی کوتاه خلاصه کنیم، باید گفت در این داستان *بوستان* کلمات به درستی و تناسب برگزیده شده‌اند.

۶. ۲. نمونه ای از صنایع ادبی ناپیدا در شعر حافظ

اکنون جا دارد این پرسش مطرح شود که آیا همین شگرد بالا در *بوستان* که شخصیت واحد در صحنه‌های مختلف با اسامی و القاب مناسب آن موقعیت نامیده شده‌اند، ممکن است در *دیوان حافظ* هم به گونه‌ای به کار رفته باشد؟ و آیا ابیات به‌ظاهر گسیخته‌ی غزل حافظ که آن را نظم پاشان خوانده‌اند، ازطریق شیوه‌ای مشابه اما نامرئی‌تر به یکدیگر پیوسته و مرتبط نشده‌اند؟

بررسی کامل این پرسش درباره‌ی شعر حافظ خود نیازمند فرصتی مستقل است؛ اما در یک نگاه کوتاه می‌توان شواهدی برای تأیید آن یافت، چنان‌که حافظ با استفاده‌ی احیاناً به‌عمد دوپهلو، از چنین شگردی است که یکی از بحث‌انگیزترین غزلیاتش را سروده و قرن‌هاست ادیبان در شک و تردید و بحث و مناظره‌اند که در بیت‌های:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند
دردم نهفته به ز طبیبان مدعی　　باشد که از خزانه‌ی غیبم دوا کنند
معشوق‌چون نقاب ز رخ درنمی‌کشد　　هرکس حکایتی به تصوری چرا کند
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۹)

آیا واقعاً حافظ قصد داشته «طبیبان مدعی» را به «آنان» ارجاع دهد یا نه؟ هرچند تصمیم نهایی در اختیار ما خوانندگان است که بسته به گرایش ذهنی خود یکی از این دو صورت را انتخاب کنیم؛ اما تردیدی نیست که سخن‌شناس نکته‌سنجی چون حافظ از امکان این انتخاب دوگانه آگاه بوده است، به‌ویژه آنکه در بیت سوم هم «هرکس» می‌تواند به طبیبان مدعی در بیت دوم و «آنان که ...» در بیت اول بازگردد و تأییدی بر وجود تعریض موردنظر در این شعر باشد.

تردیدی نیست که حافظ در برخی از غزلیاتش همان شیوه‌ی سعدی در ایجاد زنجیره‌ی ارجاع به شخص یا پدیده‌ی موردنظر استفاده کرده، با این تفاوت که با پیچیدگی‌ها و ظرایف دیگری که از ویژگی‌های سبکی شعر اوست، همراه است؛ برای نمونه در غزل بسیار زیبا و مشهور زیر به‌حتم از سر تصادف نیست که در هر بیت حداقل یک‌بار به‌سمت آسمان اشاره می‌شود. گویی شاعر شرمنده از کِشته‌ی ناچیز خود بارها سر برمی‌افرازد و به آن مزرع سبز پربار آسمان می‌نگرد و بعد شرمنده از حاصل اندک عمر خود، سر به زیر می‌افکند:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو — یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو
گفتم ای بخت بخفتیدی و خورشید دمید — گفت با این همه از سابقه نومید مشو
گر روی پاک و مجرد چو مسیحا به فلک — از چراغ تو به خورشید رسد صد پرتو
تکیه بر اختر شبگرد مکن کاین عیار — تاج کاووس ببرد و کمر کیخسرو
گوشوار زر و لعل ارچه گران دارد گوش — دور خوبی گذران است نصیحت بشنو
چشم بد دور زخال تو که در عرصه‌ی حسن — بیدقی راند که برد از مه و خورشید گرو
آسمان گو مفروش این عظمت کاندر عشق — خرمن مه به جوی خوشه‌ی‌پروین به دوجو
آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت — حافظ این خرقه‌ی پشمینه بینداز و برو

(همان: ۳۱۶)

اشاره‌ی مکرر به آسمان با واژه‌هایی مانند «فلک»، «مه نو»، «خورشید»، «اختر شبگرد»، «دور»، «آسمان»، «خرمن مه» و «خوشه‌ی پروین» انجام می‌شود که مستقیم با سپهر پیوند دارند یا با کلمات و تعبیرهایی چون «کاووس [پرواز با عقاب‌ها، صورت فلکی]» یا «کمر [حمایل جوزا]» یا «[چون مسیحا] خرقه بینداز و [ازآسمان چهارم هم بالاتر] برو» به‌شکلی غیرمستقیم به آسمان مرتبطند و همه در غزل بالا با خطی در زیرشان مشخص شده‌اند.

درواقع این صنعتگری نامرئی هنری حافظ نسخه‌ی کارکردگرایانه‌ای از همان صنعت لفظی است که در بدیع آن را التزام یا لزوم ما لایلزم می‌نامند و شاعر خود را ملتزم به آوردن کلمه یا عبارتی در همه‌ی ابیات می‌کند، چنان‌که برای نمونه خود حافظ در غزل

«در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع» در پایان هر بیت کلمه‌ی شمع را به‌شکل ردیف تکرار کرده است؛ اما کارکرد زیبایی‌شناسانه و دلالت‌های هنری این شگرد در این غزل درخشش خاصی دارد و دقت در آن پرده از یک دیالکتیک فکری اساسی در شعر برمی‌دارد که بر پایه‌ی یکی از مبانی فکری بنیادین حافظ قرار دارد.

می‌دانیم که در اعماق اندیشه‌ی حافظ که خود شبیه افکار سعدی است و شاید بهتر باشد، آن را اصلی از اصول روحیه‌ی عرفان صمیمانه‌ی بالیده در شیراز [به‌مثابه‌ی شهر مثالی و روحانی نه مکان جغرافیایی] به شمار آورد. بر اساس این روحیه‌ی هنوز رایج در فرهنگ شیرازیان، اساس نوعی رابطه‌ی انسان و خدا بر پایه‌ی صفا و صمیمت و اخلاص میان آن دو و مبتنی بر عفو رحمت خداوندگار است و بی این گوهر ارزشمند، هر شکلی از عبادت تنها صورت بی جانی است. تعبیر نمادین «زاهد» در شعر حافظ تجسم همین صورتک عوام‌فریبانه و ظاهرپرستانه است که هر آن امکان دارد بر چهره‌ی هر کدام از ما بنشیند و ازاین‌روست که در بسیاری موارد منظور حافظ از زاهد و کلماتی شبیه به آن برخلاف تصور رایج، نخست به خود شخص وی بازمی‌گردد که همواره در نقد عیار خویش از دیگران پیشی می‌گیرد.

در غزل مزرع سبز فلک، در ذهن شاعر بین آن اندیشه‌ی عمیقاً معنوی و عرفانی و نگاه مرسومی که نمی‌تواند جز با معیارهای کمّی رابطه‌ی بین انسان و خالق مهربانش را تبیین نماید و از سر ترس و طمع همواره در ذهن همه‌ی ما مجال جولان می‌یابد، کشمکشی درمی‌گیرد. در آغاز این غزل بی‌نظیر، داس تهدیدگر در مزرع سبز آسمان ریشه در فرهنگ بسیار کهنی دارد و معادل مرگ و روز داوری پس از آن است که قرار است ترازوی دقیقی وزن اعمال نیک و بد آدمیان را شمارش کند و کم‌آوردگان را به دوزخ عذاب‌های الیم و زاهدان را به بهشت بفرستد.

توجه به تبارشناسی تصویر داس و مزرعه در متون پیشین نشان می‌دهد که این داس در خاطره‌ی جمعی فارسی‌گویان یادآور داس دروگر بی‌رحم مرگ است.

پیش از حافظ، امیرمعزی همین تصویر را بدون کمترین اشاره به مرگ برای توصیف ماه در آسمان چنین سروده:

گردون چو مرغزار و در او ماه نو چو داس گفتی بـه مـرغزار همـی بـدرود گیـــا

(*لغتنامه‌ی دهخدا*، ذیل: داس)

اما پیش‌تر از او این تصویر در شعر ناصر خسرو چند بار با داس مرگ همراه آمده است:

تو کشتمند جهانی ز داس مرگ بترس کنون که زرد شدستی چو گندم نجسی

(همان)

و نیز در بیت:

کشتزار ایزد است این خلق و داس اوست مرگ داس این کشت ای برادر همچنین باشد سزا

(همان)

اما شکل کهن‌تر این تصویر تمثیلی در *شاهنامه* آشکارا با مرگ ارتباط دارد و هنگامی‌که به دستور شاه، موبدان معماهایی از زال می‌پرسند و او بدان‌ها پاسخ می‌دهد، تمثیل درویده شدن خشک و تر با داس مرگ به‌تفصیل ترسیم شده است. در چهارمین پرسش موبدان از زال چنین پرسیده می‌شود:

چهارم چنیـن گفـت کان مرغزار کـــه بینی پـــر از سبزه و جویبـار

یـــکی مـــرد با تیـــز داسی بزرگ ســـوی مرغـــزار اندر آید سترگ

همـــی بدرود آن گیا خشک و تر نـــه بـــردارد او از آن کـــار ســـر

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج۱: ۲۱۹)

و زال در شرح این چیستان چنین سخن می‌گوید:

بیـــابـــان و آن مـرد با تیز داس کجا خشک و تر زو دل اندر هراس

تر و خشک یکسان همی بدرود وگـــر لابـــه ســـازی سخن نشنود

دروگر زمان است و ما چون گیا همـــانـــش نبیـــره هـمانـــش نـــیا

به پیر و جوان یک به یک ننگرد شکاری که پیش آیـدش بشـکـــرد

جهان را چنین است ساز و نهاد　　که جز مرگ را کس ز مـــادر نـــزاد
از این در درآید بـدان بـــگذرد　　زمـــانـــــه برو دم هـمـی بـشمـــرد
(همان : ۲۲۳)

در ریشه‌یابی پیشینه‌ی این تصویر شاعرانه فاصله‌ی بین عصر حافظ تا عصر سرایش حماسه‌ی ملی *شاهنامه* ازلحاظ تحلیل ادبی می‌تواند به‌طورکامل بسنده باشد؛ اما برای آشنایان با اندیشه و شعر حافظ که می‌دانند او به‌ویژه در حوزه‌ی مباحث الهیات به‌حتم به اندیشه‌های ادیان کهن چون مهرآیینان و مغان توجه بسیار داشته، هنوز جای کنجکاوی و پرسیدن این سؤال هست که این تصویر از کجا به *شاهنامه* رسیده است و آیا می‌توان ریشه‌های کهن‌تر آن را در فرهنگ و ادیان ایران باستان نیز جست‌وجو کرد؟ و آیا این همه تأکید بر آسمان و خورشید و داس بی‌رحم مرگ، با ادیان و اساطیر کهن که اغلب پوشیده اما به‌طورعمیق موردتوجه حافظ بوده ارتباطی ندارد؟

پس از طرح این سؤال، جست‌وجو در متون ایران پیش از اسلام وجود چنین ارتباطی را تأیید کرد و رگه‌های ارتباط محتوای این غزل با اندیشه‌های زروانی یافته شد. آن‌گاه با بررسی و کنکاش پیشینه‌ی این ارتباط در منابع ایران‌شناسی مشخص شد که خوشبختانه این حدس، در آثار ایران‌شناسان خارجی و پژوهشگران ایرانی به‌شکل قطعی موردقبول قرار گرفته است؛ برای نمونه زنر فصل نهم کتاب *زروان یا معمای زرتشتی‌گری* را به‌طورکلی به همین مبحث اختصاص داده و به تفصیل نشان می‌دهد که یکی از کارکردهای زروان، تعیین زمان زوال و مرگ آفریده‌های خود است. او با نشان‌دادن پژواک این اندیشه در متن پهلوی *یوشت فریان* نتیجه می‌گیرد: «در اینجا زمان به‌طوری آشکار به‌عنوان خدای مرگ ظاهر می‌شود. تقدیر و اختران او را همراهی می‌کنند.» (زنر، ۱۳۸۴: ۳۶۴) در ادامه زنر با استناد به همین ابیات مورداستناد ما در بالا از *شاهنامه*، این قسمت از سروده‌ی فردوسی را مدرکی بسیار با اهمیت در تأیید نظر خود می‌شمارد و به‌تفصیل جوانب آن را بررسی می‌کند؛ بنابراین با قاطعیت می‌توان پذیرفت که بر اساس این سوابق

ادبی به‌طورکامل آشکار است که حافظ در بیان نمادین داس مه نو در مزرعه‌ی فلک، گوشه‌چشمی هم به مفهوم مرگ و داس دروگر مزرعه‌ی زندگان داشته است.

در ادامه‌ی تحلیل بلاغی این غزل بر اساس همان شیوه‌ی قبلی، مجدد می‌توان دید که واژه‌ی «جو» با کلمه‌ی «خرمن» که دوبار در بیت آخر و ماقبل آخر غزل تکرار شده، ارتباط خاصی با بیت اول ازطریق کلمات «مزرع سبز»، «داس»، «کِشته» و «هنگام درو» می‌یابد و مضمون آشنای «الدنیا مزرعه الاخره» را به یاد می‌آورد؛ اما درواقع دو بیت:

آسمان گو مفروش این عظمت کاندر عشق　　خرمن مه به جوی خوشه‌ی پروین به دوجو
آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت　　حافظ این خرقـــه‌ی پشمینـه بینـداز و بـرو

(حافظ، ١٣٧١: ٣١٦)

بیانگر راه‌حلی است که شاعر با اتکا به بی‌نیازی خداوند به طاعات بندگان برای غلبه بر هراس و شرم خود از بی‌حاصلی خویش در پیشگاه الهی یافته است.

به نظر حافظ انسان اگر آزاد و بی‌تعلق زندگی کرده باشد، می‌تواند چون مسیحای پاک به آسمان عروج کند؛ زیرا در برابر بیکرانگی استغنای الهی خرمن مه و خوشه‌ی پروین هم جویی ارزش نخواهند داشت. در تلمیحی به‌نسبت دور از ذهن، کلمه‌ی «جو» در کنار طاعت و دین و زهد و ریا یادآور واقعه‌ای تاریخی و سخن عارفانه‌ی شگرفی است که شرح آن در کتاب *تاریخ جهانگشای جوینی* آمده است و به نظر می‌رسد حافظ به آن توجه ویژه‌ای داشته و در شعر خود به آن اشاره کرده و از آن نتیجه‌ی دینی خاصی گرفته و در نظام اندیشه‌ی خود بدان جایگاه مهمی داده و در مباحثی همچون همین بحث کلیدی بالا از آن استفاده کرده است. درباره‌ی این واقعه‌ی تلخ در *تاریخ جهانگشای جوینی* آمده که چنگیز متوجه بخارا شد:

«...و لشکرها بر عدد مور و ملخ فزون بود... دروازه بگشودند... و [چنگیزخان] به مطالعه‌ی حصار و شهر در اندرون آمد و در مسجد جامع راند و پیش مقصوره بایستاد... و فرمود که صحرا از علف خالی است، اسبان را شکم پرکنند. انبارها که در شهر بود، گشاده کردند و غله [جو] می‌کشیدند و صنادیق مصاحف به میان صحن مسجد می‌آوردند

و مصاحف را دست و پای می‌انداخت و صندوق‌ها را آخور اسبان می‌ساخت و... و... در این حالت امیر امام جلال‌الدین علی بن الحسین الرندی، که مقدم و مقتدای سادات ماوراء النهر بود و در زهد و ورع مشارالیه، روی به امام رکن‌الدین امامزاده، که از افاضل علمای عالم بود، طیب‌الله مرقدهما، آورد و گفت مولانا چه حالت است اینکه می‌بینم به بیداری است یا رب یا به خواب؟ مولانا امامزاده گفت: خاموش باش! باد بی‌نیازی خداوند است که می‌وزد. سامان سخن گفتن نیست!» (جوینی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۷۹).

باد بی‌نیازی خداوند که گاه وزیدن خرمن زهد و طاعت زهاد را یک‌جا چون برگی در باد می‌برد، در ذهن حافظ تأثیری شگرف گذاشته و در زبان کمال‌آفرین و فصیح او به «باد استغنا» در بیت زیر تبدیل شده است:

بهوش باش که هنگام باد استغنا هزار خرمن طاعت به نیم‌جو ننهند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

بدین‌ترتیب می‌توان ازطریق کشف شیوه‌ی بیان شخصیت‌ها در داستان‌های *بوستان* و تعمیم منعطف آن بر شعر حافظ پذیرفت که کسانی که برحسب ظاهر غالب غزلیات حافظ را در محور عمودی نامنسجم و به‌صورت ابیات گسیخته پنداشته‌اند، درواقع از این پیوندهای پنهانی بی‌خبر بوده و انسجام را بر اساس تصوری سطحی تنها در قالب بسیار آشکار لفظی درمی‌یابند.

۷. تدوین مبانی نظری تحلیل کارکردگرای هنری در شعر

بر اساس مثال‌های پراکنده‌ای که تاکنون ارائه شد، می‌توان پذیرفت که توجه و تأکید بر توضیح صنایع ادبی موجود در متن براساس نقش و کارکرد هنری آن‌ها در تکوین و اثرگذاری کل اثر، اصلی کارآمد و کاربردی در تحلیل شعر است. در نگاهی کلی و فراتر از محدوده‌ی رویکردهای نقد ادبی خاص می‌توان گفت وظیفه‌ی منتقد [یا شاید بهتر باشد بگوییم ادیب نقاد] در بررسی هنری و کارکردگرا [دست‌کم در حوزه‌ی شعر کهن و کلاسیک] آن است که ابتدا هدف نهایی شاعر از سرودن اثر را به عمیق‌ترین شکل

دریابد و آن‌گاه با اتکا به مجموعه‌ی دانش خود همه‌ی راه‌ها و وسایلی را که در شعر برای رسیدن به این هدف استفاده شده، با نگاهی مثبت بررسی کند و سپس گزارشی سامانمند از تمام سطوح و لایه‌های شعر و تمام اتفاقاتی که او خود به‌شخصه و بدون توجه به آگاهی شاعر ازلحاظ زبانی و ادبی در آن مشاهده کرده، ارائه دهد.

تأکید بر وجود نگاه مثبت در این مرحله به‌دلیل اهمیت روش‌شناسانه‌ای است که این نکته در بردارد که هرچند به‌احتمال زیاد چنین توصیه‌ای مخالفت مقدر بسیاری را بر خواهد انگیخت، از این جهت که همواره [به درستی تمام] گفته و می‌گویند که نقد، تشخیص همه‌ی خوب و بد اثر ادبی است؛ اما در نخستین مرحله‌ی نقد کارکردگرا حتماً باید با نگاه مثبت برای کشف تمهیدات آشکار و پنهانی که برای رسیدن شعر به هدف نهایی تعبیه شده فارغ از اینکه شاعر بدان واقف بوده یا نه بپردازد؛ زیرا بدون این نگاه مثبت و جانبدارانه هیچ ادیبی موفق به استخراج نسبتاً کامل زیبایی‌های نهفته‌ی اثر و رسیدن به درکی درست از ساختار شعر آن‌گونه که با سبک شاعر مطابقت داشته باشد، نمی‌شود.

اتفاقاً غفلت از این قاعده‌ی به‌ظاهر عجیب یکی از دلایل عقب‌ماندگی علوم ادبی در زمانی است که مدرسان این رشته‌ها کوشیده‌اند به‌جای آنکه چون پایه‌گذاران و سرآمدان اولیه علوم ادبی که می‌کوشیدند علل اعجاز کلام الهی را تبیین کنند، در شعر شاعران طراز اول جهانی چون امرؤالقیس و سعدی و حافظ و فردوسی به‌دنبال عیوب فصاحت و بلاغت بگردند، غفل از اینکه چنین عیوبی را در شاعران طراز اول که هیچ، در سخن رتبه‌های بس پایین‌تر هم نمی‌توان یافت.

۱.۷. تحلیل کارکردگرای کامل یک اثرکوتاه در شعر سعدی

اکنون داستان بسیار کوتاهی از *بوستان سعدی* را کامل تحلیل خواهیم کرد تا در عمل چگونگی اِعمال اصول کلی نقد کارکردگرا نمایش داده شود؛ البته اصل مهمی را که پل والری درباره‌ی اینکه راز بخشی از اثر مکتوم خواهد ماند، به‌جای خود باقی است؛ اما باید دانست که این سخن وی برای جلوگیری او از کار محقق نیست؛ بلکه تشویقی برای

اوست که بداند زیبایی‌های شعر همگی قابل‌توضیح نیستند و ممکن است پس از کارش باز هم گوشه‌ای از کار نامکشوف بماند.

در یکی از داستان‌های بسیار کوتاه *بوستان* آمده است که:

یکی بربطی در بغل داشت مست — به شب در سر پارسایی شکست
چو روز آمد آن نیکمرد سلیم — بر سنگدل برد یک مشت سیم
که دوشینه معذور بودی و مست — مرا و ترا بربط و سر شکست
مرا به شد آن زخم وبرخاست بیم — ترا به نخواهد شد الا به سیم

(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۳۲)

زبان فصیح و موجز سعدی به سرعت و روشنی شرح صحنه و سیر حوادث و پیام نهفته در داستان را بیان می‌کند و خواننده می‌تواند به خواندن ادامه دهد و به سراغ داستان بعدی برود؛ اما کار تحلیل‌گر هنری تازه شروع شده و باید با درنگ و بی‌شتابزدگی در پی کشف آن باشد که اجزای مختلف چگونه برای تکمیل هدف یا اهداف اصلی این داستان استفاده شده‌اند.

هر خواننده متوجه می‌شود که پیام اصلی داستان، گذشت از گناه دیگران و ترجیح محبت‌آمیز دیگری بر خویشتن است. چندین‌بار خواندن پیاپی این داستانک آهسته‌آهسته تمهیدات لفظی را که در آن به کار رفته، آشکار می‌کند. اولین نکته در بیت چهارم ظاهر می‌شود که نحو کلام به‌طرزی غیرمعمول جلب‌توجه می‌کند و باید پرسید: چرا به‌جای عبارت معمولی مرا و ترا؟ سعدی «ترا و مرا»؟ آورده است؟ پاسخ این است که این ترفندی برای کمک به بیان قوی‌تر هدف داستان است که همان ترجیح دیگران بر خود است. همین ترفند و وارونه‌کردن ترتیب «ترا بربط» قبل از «مرا سر» نیز از دیدگاه مرد پارسا اهمیت بربط را بیشتر از سر خود کرده و جوانمردی و گذشت او را درباره‌ی مست نشان می‌دهد.

در بیت بعد همین شگرد درست در حالت عکس به کار رفته و این به‌دلیل اقتضای معنی و منظور خاصی است که مرد پارسا دارد و می‌خواهد نخست او را از بهبود زخم

سر خود آگاه کند و به او اطمینان دهد که خطر رفع شده؛ ازاین‌رو نخست درباره‌ی سر خویش سخن می‌گوید و بعد از بربط او که همچنان شکسته مانده و درست نشده است. اکنون که قدری با شیوه‌ی کار سعدی در این حکایت آشنا شدیم، جا دارد یک یا حتی چندبار دیگر این شاهکار ادبی را که همچون تابلویی نقاشی یا فیلمی کوتاه و کوبنده است، با دقت بخوانیم و با تخیل بیشتر نکته‌های پنهانی‌تر نهفته در جزءبه‌جزء آن را که همگی در راستای هدف اصلی شعرند، پیدا کنیم:

یکی بربطی در بغل داشت مست — به شب در سر پارسایی شکست
چو روز آمد آن نیکمرد سلیم — بر سنگدل برد یک مشت سیم
که دوشینه معذور بودی و مست — مرا و ترا بربط و سر شکست
مرا به شد آن زخم و برخاست بیم — ترا به نخواهد شد الا به سیم

(همان)

پیداست که در بیت: «دوشینه مست و معذور بودی»، به‌جای ترتیب منطقی مست و معذور عبارت غیرعادی «معذور و مست» آمده؛ زیرا می‌خواهد حتی پیش از اعلام گناه مستی او، معذوربودنش را بیان کند تا نشان دهد در پی عیب‌جویی و زخم‌زبان‌زدن بدو نیست.

این دو مثال را می‌توان به‌شکل قاعده‌ای کلی چنین صورت‌بندی کرد که در اثر ادبی هرگاه تغییر در صورت به بیان بهتر و قوی‌تر معنا کمک کند، آن تغییر لفظی یا به‌اصطلاح هنجارگریزی را باید صنعتی ادبی تلقی کرد که نه‌تنها در جهت تزئین و فضل‌نمایی بلکه درراستای قدرتمندترکردن بیان مطلب به درستی به کار گرفته شده است.

اکنون می‌توان پرده از رخسار صنایع ادبی ظریف‌تر و پنهان‌تر در این شعر برگرفت. از نگاه سینمایی زاویه‌ی دید دوربین و نورپردازی در بیت اول همه درراستای آن است که هویت مرد مست را پنهان نگاه دارد؛ زیرا حفظ آبروی اوست که به‌عنوان اصلی اخلاقی اولویت دارد. شکل به‌کارگیری صفت «مست» به گونه‌ای است که گاهی به نظر می‌رسد برای بربط به کار رفته و انگار بربط است که در تاریکی نیم‌شب مست و تلوتلوخوران پیش می‌رود و بی‌دخالت کسی در سر پارسا می‌شکند! این تصویر مبهم ذهنی را هم نام

بربط که موجودی زنده در خود دارد، ایجاد می‌کند و هم فعل دو پهلوی «شکست» که می‌تواند هم متعدی و هم لازم باشد، آن را تقویت می‌کند تا در این ابهام و تاریکی معلوم نباشد تا چه حد شکستن سر پارسا عمدی و تا چه حد تصادفی بوده است. قراردادن «یکی بربطی» در آغاز جمله هم این گرایش را تقویت کرده است، به‌ویژه که در قرائتی همراه با مکث ذهن یک لحظه حتی «یکی» را هم متعلق به بربط می‌پندارد.

از لحاظ لحن عاطفی‌گویی مستانه در بغل‌گرفتن ساز و در انتهای شب تنها به کلبه‌ی گدایی خویش بازگشتن داستان تلخی از بی‌کسی و عشق و زندگی برباد رفته را در این بیت بی‌نظیر روایت می‌کند؛ اما پارسا در این دیرهنگام شب در تاریکی این کوچه‌ها که گذرگاه خراباتیان سیاه‌مست نیمه‌شب‌هاست و سر می‌شکند دیوارش به چه کار آمده است؟ آیا او پیش از پارسایی امروزین خود روزگاری مست و خراب از همین ره به خانه باز نمی‌گشته است؟ و این شفقت و مدارای باورنکردنی او از تجربه‌ای مشترک برنمی‌خیزد؟

بیت دوم یعنی: «چو روز آمد آن نیکمرد سلیم/ بر سنگدل برد یک مشت سیم» نیز حاوی چند صنعت ادبی ست: در زبان عربی واژه‌ی «سلیم» را از سر تفأل نیک به مارگزیده گویند که در اینجا با پارسا که زخمی بدو رسیده و در همان حال سلیم‌النفس و سلیم‌القلب هم است، اطلاق شده. لغت «سنگدل» نه از زبان پارسا بلکه ازسوی راوی داستان به مست اطلاق شده تا شاید ازطریق تناسب «سنگ» و « شکستن سر پارسا» مقصربودن او یادآوری شود و ازسوی‌دیگر خواننده فعلاً گناه او را فراموش نکند و بعدها ارزش گذشت و عفو پارسا را بشناسد. عبارت یک مشت سیم هم مقدار به‌نسبت زیاد پول و هم ایهام تناسب سیم [به معنی رشته‌های بربط] با تعمیر ساز را به یاد می‌آورد.

اما می‌توان ازخود پرسید چرا در سراسر این داستان و در هیچ بیت از آن سخن و عملی از مست سر نمی‌زند؟ این خود برترین و پنهان‌ترین شگردی است که سعدی در سرایش این شعر به کار برده؛ زیرا مست در برابر این همه جوانمردی و مهر جز شرمندگی و سکوت و خاموشی چه می‌تواند بگوید و چه کاری می‌تواند بکند؟ درحقیقت این سر فروافکندن خاموش بهترین و گویاترین عذرخواهی و سپاس‌گزاری [و شاید توبه] ازسوی اوست.

اکنون باید به یاد داشت که همانند شرح فنی هر اثر هنری دیگر این همه تفصیل در ظاهر فقط نتیجه‌ی شرح موبه‌موی جزئیاتی است که پس از یک‌بار خواندن همگی با هم در ذهن به یک‌باره تداعی می‌شود و در نتیجه‌ی آن تصویر چندبعدی و رنگین این داستان در آیینه‌ی خیال نقش می‌بندد. بسیاری کسان وقتی با بدبینی از تشریح و تکه‌تکه‌کردن اثر هنری و ازمیان‌بردن جان آن سخن می‌گویند، تفکیک این دو حوزه‌ی به‌طورکامل متفاوت را از یاد می‌برند؛ زیرا موقعیت مخاطب مستقیم هنر در لحظه‌ی رویارویی و مشاهده و لذت‌بردن از اثر هنری امری واحد و یک‌پارچه است و مانند یک شهود اشراقی در آن واحد در ذهن مخاطب اتفاق می‌افتند. درحالی‌که شرح تفصیلی چگونگی ساخت و ساز اثر هنری در لایه‌های مختلف فنی آن امر دیگری است که ماهیت و هدف آن به‌طورکلی متفاوت است.

۸. نتیجه‌گیری

در دوران معاصر این اندیشه درحال گسترش است که با استفاده از نگاهی تازه و بینشی ترکیبی از درک عمیق‌تر آثار و اندیشه ادیبان قدیم یا زبان‌شناسان و هنرشناسان جدید می‌توان رازورمزهای هنرنمایی‌های پیدا یا ناپیدای شعرهای دلنشین و زیبایی چون سروده‌های سعدی و حافظ را تا حد زیادی آشکار کرد. مباحث نظری و نمونه‌های عملی ارائه‌شده در نوشته‌ی حاضر نشان می‌دهد که صرف طرح این موضوع برای رسیدن به نتایج ملموس و دستاوردهای عینی بسنده نیست و رسیدن به چنین هدفی نیازمند پرداخت نظریه‌ای منسجم و تدوین اصول روشن و طراحی روش‌مندانه‌ی روندهای عملی برای مطالعه‌ی اولیه و تحلیل‌های تفصیلی آتی است.

اساسی‌ترین نکته در پیشروی به‌سوی این هدف پرهیز از هرگونه شتاب‌زدگی و خودشیفتگی است که تنها ازطریق تعمق و دقت و هم‌فکری جمعی همه‌ی علاقه‌مندان به نقد ادبی نظری و عملی و همچنین محققان دیگر رشته‌ها و رویکردهایی است که می‌توانند به‌تدریج اجزای لازم برای تکمیل چنین طرح وسیعی را که در زمینه‌های پژوهش

و آموزش در حوزه‌ی مطالعات بنیادین و یا کاربردی شعرپژوهی فارسی تأثیر مثبتی خواهد داشت، فراهم آورند. به نظر می‌رسد طرح مقدماتی مبتنی بر مبانی نظری و نمونه‌های عملی که در این نوشتار ارائه شده به‌صورت بالقوه و به شرط توجه به اقتضائات و مناسبت‌های خاص هر شاعر می‌تواند درباره‌ی شعر و حتی نثر سایر بزرگان ادبیات فارسی نیز اعمال شود.

یادداشت

۱. شاهد این زنجیره‌ی دراز تداعی‌های مربوط به «آهو/ غزال» که بعدها در سبک هندی و نزد بیدل به‌شدت افزایش یافته، گزارشی است که در صفحات ۴۹ تا ۵۱ به‌صورت بسیار موجز در کتاب تازه انتشاریافته‌ی *بیدل و انشای تحیر* (حسن‌لی، ۱۳۹۹) آمده است.

منابع

جوینی، علاءالدین عطاملک. (۱۳۸۹). *تاریخ جهانگشای*. ج ۱، به‌تصحیح محمد قزوینی، تهران: اساطیر.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان*. به‌تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اساطیر.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۹۹). *بیدل و انشای تحیر*. تهران: معین.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه‌ی دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.

رجایی، خلیل. (۱۳۵۹). *معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*. شیراز: دانشگاه شیراز.

رید، هربرت. (۱۳۵۲). *معنی هنر*. ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: کتاب‌های جیبی.

زنر، رابرت چارلز. (۱۳۸۴). *زروان یا معمای زرتشتی‌گری*. ترجمه‌ی تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۲). *بوستان (سعدی‌نامه)*. به‌تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۴). *گلستان*. به‌تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). *شاهنامه*. ج۱، از روی چاپ مسکو، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: داد.

Valery, Paule. (1957). *L ìnvention estéthique*. Œuvre I Variété : *Théorie poétique et esthétique,* Paris : Gallimard.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی