دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال پنجم، شمارهٔ سوم، پیاپی ۱۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص۱۶۴ـ۱۳۹

بررسی و تحلیل شیوه‌های هنری بیان حُسن‌طلب در شعر فارسی (از آغاز تا قرن هشتم)

Personification and Changing the Meaning of Nature and Objects in the Epopee of ''*Shirin and Khosrow*'' by Hatefi Khabushani

منوچهر تشکری[–]
کاظم جعفری نیک[—]

Manoochehr Tashakori[–]
Kazem Jafari nik[—]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۲۳

چکیده

حُسن‌طلب از آرایه‌های ادبی است که نیاز و خواسته‌ای را با شیوهٔ نیکو و اثرگذار بر پایهٔ مقتضای حال برای مخاطب خویش بیان می‌کند. این آرایهٔ ادبی به‌عنوان یک متغیر در بدیع معنوی، بر اساس ویژگی‌های خاصی چون نیاز، نوع تقاضا و مخاطب به گونه‌های متفاوتی در قالب‌های شعری پدیدار می‌گردد. در مرکز این آرایهٔ ادبی به‌عنوان یک سخن هدفمند، طلب قرار دارد و اجزای سازندهٔ بافت شعر، چون واژه‌ها و ساخت زبان، تصویر، موسیقی و آهنگ کلام، احساس و عاطفه، لحن، قالب شعری و موقعیت سخن که سبب «حُسن» آن می‌شوند، با تأثیرپذیری از عواملی مانند شخصیت شاعر، سبک شعری، نوع مخاطب، مطلوب یا خواستهٔ شاعر، شرایط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی حاکم بر جامعهٔ شاعر، به‌گونه‌ای سبب بیان طلب می‌شوند که در این مقاله به‌عنوان شیوه‌های هنری حسن‌طلب با دیدی تحلیلی و آماری بررسی شده و همچنین کاربرد هر شیوه که مربوط به‌مقتضای حال این آرایهٔ ادبی است و ویژگی هریک از آن‌ها مورد تحلیل قرار گرفته است. گفتنی است، تقسیم‌بندی شگردهای هنری شاعران در استفاده از این آرایهٔ ادبی و نام‌گذاری هر شیوه بر پایهٔ تعریف نگارندگان از حسن‌طلب برای نخستین بار انجام گرفته‌است.

کلیدواژه‌ها: هاتفی خبوشانی، شیرین و خسرو، صور خیال، تشخیص، دگرسازی معنایی.

Abstract

Beauty of demand is one of the literary figures in which a need or request for something is expressed in a pleasant and effective way for the audience based on the speaker's state. This literary figure is expressed in different kinds of poetic formats based on certain characteristics such as the need, type of pleading and the audience. The core of this targeted language is demand, and the elements of structure of a poem such as words, imagery, tone, emotion, tone, poetic format and word setting, embellishing it with beauty, influenced by the factors such as the character of the poet, poetic style, audience type, political, social and economic condition of the poet's era lead to expression the demand in a way that, in this paper, it is analytically and statistically referred to as beauty of demand, and application of each method relating suitability of this literary figure is stated, as well. Then, the characteristics of each method are analyzed. It's worth saying that dividing the artistic tips used by poets in employing the literary figure and entitling each method based on the definitions of beauty of demand has no preceding.

Keywords: Beauty of demand (hosn-e talab), Artistic word, Irony, Satire, Insertion.

–. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران (نویسنده مسئول)؛ tashakori_m@yahoo.com

—. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران؛ k_jafari68 yahoo.com m

–. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Iran (Corresponding Author); tashakori_m@yahoo.com

—. PhD student in Persian language and literature, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran; ziba.ghalavandi@gmail.com

مقدمه

بر پایهٔ دریافتی تازه از نگارندگان این مقاله، حسن‌طلب، سخنی است ادبی و مقتضای حال با درون‌مایهٔ نیاز که مخاطب خاص دارد؛ لذا این آرایه با ویژگی‌های زیر از سایر آرایه‌های ادبی متمایز می‌شود: **الف)** نیاز گوینده: بدین معنا که حسن‌طلب بیان هنریِ یک نیاز است وگوینده تا نیازی نداشته باشد آن را در کلام خود به کار نمی‌برد و الزامی برای آوردنش ندارد؛ البته نیاز همیشه به جنبهٔ مادی برنمی‌گردد و گاه سویه‌اش عاطفی و نفسانی است. **ب)** مخاطب خاص: در واقع حسن‌طلب تنها برای تأثیرگذاری بر یک شخص خاص در کلام می‌آید؛ لذا برای هر طلب، شنونده و مخاطبی خاص وجود دارد و سخنور با توجه به شخصیت، میزان نزدیکی و ارتباط، خصوصیات اخلاقی و جاه و منزلتی که مخاطب داشته، شیوه‌ای را برمی‌گزیده که طلب وی از یک دوست، یا یک وزیر، سلطان یا سپهسالار متفاوت باشد. **ج)** اوضاع‌واحوال شاعر و جامعه: ویژگی دیگر حسن‌طلب تأثیر فراوان آن در هر دوره با توجه به مطلوب شاعر در طلب و چگونگی بیانش از نظر موقعیت روانی وی و شرایط محیطی، از جمله اوضاع اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ای بوده که در آن می‌زیسته است و می‌توان گفت شیوهٔ هنری که شاعر برای بیان طلب برمی‌گزیده، تحت‌تأثیر شرایط اقتصادی و شخصیت شاعر بوده است و از آن‌جا که قرون چهارم و پنجم (دورهٔ سامانی و غزنوی) از نظر بازار شعر و شاعری و صِله‌دادن یکی از بهترین دوره‌های شعر فارسی بوده و شاعران روزگار بهتری را نسبت به دوره‌های بعد داشته‌اند، به کاربرد این آرایه در شعر نیاز نداشته و از این‌جاست که *رادویانی*، آوردن طلب را در شعر، از جمله بلاغت نمی‌داند (ر.ک: رادویانی، ۱۹۴۹: ۱۲۷)؛ اما در دورهٔ سلجوقی و خوارزمشاهی به‌دلیل آشفتگی‌های اجتماعی و اقتصادی، کاربرد این آرایه در شعر گسترده‌تر می‌شود؛ چنان‌که صاحب کتاب *حدائق السّحر*، حسن‌طلب را یکی از دلایل استواری سخن می‌شمارد (ر.ک: وطواط، ۱۳۶۲: ۳۳). در قرن هشتم نیز که چندی از چیرگی و تسلط مغولان و بازماندگان آنان می‌گذرد و به‌سبب کساد بازار شعر و شاعری، سرایندگان به هجو و تهدید ممدوحان و خودستایی و دیگرستیزی روی می‌آورند، *الحلاوی* به بیان طلب با الحاح و ابرام و تهدید اشاره می‌کند (ر.ک: الحلاوی، ۱۳۴۱: ۸۳). از طرفی، آن‌گاه که حسن‌طلب تنها بخشی از یک قالب شعری است که در آغاز، میانه یا پایان آن آورده می‌شود، از آوردن همهٔ ابیات شعر در قالب‌های قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمّط، غزل و قطعه خودداری می‌شده؛ لذا هرکدام از شیوه‌ها را همهٔ شاعران یکسان بیان نکرده‌اند و پیداست که هر شاعری به‌لحاظ سبک، واژگان شعری، احساس، تخیل و تأثیرپذیری از موقعیت کلام، مخاطب، نیاز و مطلوب، این درون‌مایهٔ شعری را به‌گونه‌ای متفاوت بیان کرده است.

روش پژوهش و پیشینهٔ موضوع

این مقاله بر اساس بررسی و گزینش منابع مربوط به بیان طلب، یعنی دیوان‌های شعری از یک‌سو و شیوه‌های هنری سخن که سرایندگان در شعر برای تأثیر بیشتر بر مخاطب از آن‌ها بهره می‌برند، یعنی کتب بدیع، معانی و بیان نوشته شده و ضمن ارزیابی و نقد منابع مذکور، به بررسی و تحلیل شیوه‌های هنری مورد استفادهٔ شاعران در بیان طلب (طنز، کنایه، التفات، تضمین، تخلص، لُغَز، انکار، سؤال‌وجواب و التزام) و میزان اثرگذاری آن‌ها بر مخاطب خاص و گاه عام، یعنی خوانندگان شعر،

پرداخته است. پیشینهٔ حسن‌طلب در واقع به اولین شعر مدحی و ستایشی برمی‌گردد و نشان می‌دهد که این آرایه در آغاز به تأثیر از شعر عربی وارد سروده‌های فارسی شده است؛ زیرا مدح در شعر عربی، چهار سده قبل از نوع آن در فارسی، سروده شده و گویا آرایهٔ حسن‌طلب از نظر ساخت و مضمون نیز از شعر عربی مأخوذ باشد؛ چنان‌که زرین‌کوب می‌نویسد: «چون شعر فارسی از آغاز بر مبنای شعر عربی به وجود آمد و در قالب‌های بیانی و اغراض معانی غالباً شیوهٔ عربی را سرمشق یافت، ارتباط مستقیم با شعر عربی برای آن اجتناب‌ناپذیر شد و شاعر فارسی‌زبان در دستگاه امیری که ممدوح وی بود با همان رسمی که شاعر عرب در دستگاه خلفا و امرا پذیرفته می‌شد، مواجه بود» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۲۰۱). البته این نقش‌پذیری تنها به قالب و اغراض شعری محدود نماند و شیوهٔ بیان معانی، نگارش کتب بلاغی و صنعت‌های شعری را نیز شامل شد؛ چنان‌که: « تجربه کردیم که هر ابداع و اختراعی که در ادب تازی روی داده است، از آوردن صنعتی یا اظهار تکلّفی یا بیان معنی طَرف و تازه‌ای، به فاصلهٔ یک قرن، نظیر آن در ادبیات دری نیز پدید آمده است» (بهار، ۱۳۸۶: ۳۲۷). بنابراین یکی از مضامین شعر ستایشی عصر جاهلی حاجت‌طلبیدن و حاجت رواکردن بوده که شوقی ضیف دراین‌باره می‌نویسد: «ابن‌رشیق در *العمده*، موضوعات شعر را نُه تا قرار داده که عبارت‌اند از نسیب، مدح، فخریه، مرثیه، حاجت‌رواکردن و طلب حاجت، عتاب، تهدید و اخطار، هجو و اعتذار» (ضیف، ۱۳۶۴: ۲۱۷). لذا در دورهٔ جاهلی سرایندگانی چون نابغه، زهیر بن ابی‌سلمی، اعشی، حطیئه و... شعر را وسیله‌ای برای کسب مال و روزی قرار دادند و در سخن خود به شیوه‌های متفاوت از ممدوح طلب می‌کردند (ر.ک: القیروانی، ۱۴۱۶ ق: ۱۴۰؛ ضیف، ۱۳۶۴: ۳۷۱؛ الخیّاط، ۱۹۷۰ م: ۱۶۰ و الفاخوری، ۱۳۷۴: ۱۰۰). از طرفی، نویسندهٔ کتاب *انوارالربیع* در قسمت شواهد بیتی از امیّه بن ابی‌صلت، سرایندهٔ دورهٔ جاهلی، آورده که دلیلی محکم بر وجود آرایهٔ حسن‌طلب در دورهٔ جاهلی و در صدر اسلام است (ر.ک: مدنی،۱۳۸۹: ۳۲۰). از سوی دیگر، بعد از اسلام هم خلفا و امیران از شاعران و مدایح آنان برای تبلیغ دستگاه خود و با پشتیبانی از سرایندگان و سخن آنان در تبلیغ حکمرانی، اهداف سیاسی و مذمت دشمنان استفاده می‌نموده، آشکار است که چه رقابتی بین شاعران پدید آمده و چه رونقی برای سرایندگان ستایشگر داشته است: «در این عهد، شاعران به مدیحه‌سرایی روی آوردند؛ زیرا مدیحه راه تحصیل معیشت بود و بزرگان هم برای آنکه خود را به چشم رقیب بکَشند به شاعران نیازمند بودند و این امور، پیوسته سبب می‌شد که مبالغه در مدح راه یابد» (الفاخوری،۱۳۷۴: ۲۷۹). بنابراین بر اساس آنچه ابن‌رشیق مبنی بر وجود موضوع شعری «حاجت رواکردن و حاجت خواستن» در شعر عربی آورده، شواهد فراوان موجود در دواوین شاعران عرب عصر جاهلی، مطالب مذکور در کتب تاریخ ادبیات عربی و کتاب *التکسّب بالشّعر*، با توجه به ساختار ستایشی شعر عربی و تأثیرپذیری شعر فارسی از آن می‌توان گفت که حسن‌طلب نیز از ادب عربی به شعر فارسی وارد شده که در مقاله‌ای از نگارندگان با عنوان «نقد وتحلیل تعاریف حسن‌طلب همراه با دریافتی تازه از آن» (۱۳۹۸) مجلهٔ *بوستان ادب شیراز* به این مسئله به‌تفصیل پرداخته شده که شاید بتوان گفت نخستین تحقیق مستقل در زمینهٔ حسن‌طلب و تعریفی علمی از این آرایهٔ ادبی است.

شیوهٔ هنری طنز در بیان طلب

طنز علاوه بر داشتن مضامین اجتماعی، سیاسی و اخلاقی گاهی مضامین شخصی را نیز در بر می‌گیرد. هنگامی که شاعر برای برآورده‌کردن نیاز خود و یا انتقاد از دیری و دوری رسیدن به مطلوب در ابیاتی محدود و برای مخاطبی خاص از طنز استفاده کند، این طنز جنبهٔ شخصی پیدا می‌نماید و مضمون طنز طلب می‌باشد؛ بنابراین، مقصود از طنز به‌عنوان یکی از شیوه‌های هنری برای بیان طلب، آن بخش از ابیاتی است که در پیوند با شعر ستایشی و با لحنی طنزآمیز برای تأثیرگذاری بر مخاطب و برآورده‌کردن نیاز خود به کار برده می‌شود. در این‌جا لازم است که تعریفی از طنز بیان شود تا رابطهٔ آن با حسن‌طلب آشکارتر گردد. طنز در لغت به معنی سخرّیه، ریشخندکردن، عیب‌نمودن و... به کار رفته است: «شیوهٔ خاص بیان مفاهیم تند اجتماعی، انتقادی، سیاسی و طرز افشای حقایق تلخ و تنفرآمیز ناشی از فساد و بی‌رسمی‌های فرد یا جامعه را که دم زدن از آن‌ها به‌صورت عادی یا به‌طور جدی، ممنوع و متعذر باشد، در پوششی از استهزا، نیشخند و به‌منظور نفی‌کردن و برافکندن ریشه‌های فساد و موارد بی‌رسمی، طنز می‌نامیم» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۸۷: ۵). با درنظرگرفتن این نکته که حسن‌طلب مخاطب خاص دارد، طنز نیز جنبهٔ شخصی پیدا می‌کند و چنان‌که معمول است، انتقادی تند از یک مسئلهٔ عام اجتماعی نخواهد بود و یا اگر یک مسئلهٔ اجتماعی باشد، شاعر آن را با دید شخصی و رفع نیاز خود می‌نگرد:

آرزومند آن شدم که به گور
که رسد نان پاره ایت برم

(رودکی، ۱۳۸۲: ۵۲۵)

طنز در حسن‌طلب پرخاشی خصوصی و خوانندهٔ اصلی، همان مخاطب است؛ ازاین‌رو هدفش اگر اصلاح هم باشد، فردی است نه جمعی؛ زیرا شاعر، خود را هم‌ردیف مظلومان و گرسنگان جامعه می‌بیند؛ اما هدفش تنها رهایی خود است. به نظر می‌رسد تعریفی که شفیعی‌کدکنی از طنز ارائه داده، با نمونه‌هایی که مضمون آن‌ها طلب است، تناسب بیشتری دارد: «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدَّین» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۵). در این تعریف، تمام مسائل اجتماعی و فردی بدون در نظر گرفتن اینکه ممدوح عام یا خاص باشد، جای می‌گیرند و در تمام حسن‌طلب‌هایی که با طنز همراه هستند، اجتماع دو ضد وجود دارد؛ خواستن و نیافتن، نیاز و برآورده‌نشدن آن، هنر و ستایش بی‌هنران، تضاد درونی شاعر در ستایش کسانی‌که به آنان اعتقادی ندارد و منت‌طلبیدن از آن‌ها به‌سبب سیم و زری که دارند، موجب به وجود آمدن اشعار طنزی شده است که دو مفهوم متناقضِ طلب شاعر و امساک ممدوح با نیروی تخیل در کنار هم قرار می‌گیرند:

به مجلس گر به‌جز مدح تو حرفی بر زبان رانم
چو شمع مجلسم شاید که سرتاپا بسوزانی
چو صبحم گرچه هر روز از فلک، یک قرص، مرسوم است
مکن عیبم که آتش در جگر دارم ز بی‌نانی
ولیکن با وجود فاقه، بر خوانم بوَد هر شب
به فَرِ دولتت، قرص از قمر و ز برّه، بریانی

(خواجوی‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۲۶)

شیوه‌های بیان طنز در مواردی که مضمون، طلب است نیز به کار می‌روند و کوچک‌شمردن و تحقیر یکی از عمده‌ترین روش‌های طنزنویسی است؛ بدین معنی که شخص مورد انتقاد از تمام ظواهر فریبنده، عاری و از هر لحاظ کوچک می‌شود. این کار می‌تواند به گونه‌های مختلفی صورت گیرد و تحقیر از لحاظ جسمی یا از لحاظ معنوی و یا به شیوه‌های دیگر باشد (ر.ک: جوادی،

۱۳۸۴: ۱۷)؛ لذا هنگامی که مضمون طنز، طلب باشد ممدوح از لحاظ مروت و بخشندگی تحقیر می‌شود:

بزرگوارا چون من شدم ثناگر تو
مُنیرتر ز هوای بهشت شد روزم
برم نبشتی کِاعلام ده که بر چه صفت
ز کف، چراغ فَراغ تو را برافروزم
چو گشت نام تو ممدوح و نام من، مادح
روا بوَد که تو را من، مروّت آموزم؟

(عثمان مختاری، ۱۳۴۱: ۶۰۰)

طعنه یا کنایهٔ طنزآمیز نیز شیوه‌ای دیگر در طنز است که به استفاده از کلمات با نیتی طنزآمیز گفته می‌شود و عکس آنچه را بر زبان آمده، بیان می‌کند؛ چنان‌که شاعر به‌زیبایی با ترکیب «غم‌خوردن» بازی کرده است:

شنیده بنده که فرماندهٔ جهان می‌گفت:
که غم مخور که تیمارِ کارِ تو ببرم
ز خوردنی‌ها من خود، همین غمی دارم
چو زین برآمدم آخر، از این سپس چه خورم

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۱: ۲۱۶)

از سویی، پیداست که شاعر با عنایت به ممدوح، طبقهٔ اجتماعی وی، خواسته و اقتضای کلام، ترکیبات و واژه‌هایی را برمی‌گزیند که زمینهٔ ذهنی آن‌ها برای ممدوح وجود داشته باشد که همین امر توفیق شاعر را در تأثیرگذاری بر او فراهم می‌آورَد: «هر کلمه و ترکیب طنزآمیز برای خود دنیایی است سرشار از شگفتی و خیال‌انگیزی و طنزپرداز با تداعی‌های ساحرانه، کلمات و ترکیبات مناسب و غیرمناسب را با هم جمع می‌کند تا همچون رنگ‌ها در نقاشی و اصوات در موسیقی یکدیگر را دفع و جذب کنند» (اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۳۱). این تناسب واژگانی گاه در بافت و مفهوم کلی سخن وجود دارد و همهٔ واژه‌ها و ارکان شعر در ارائهٔ آن معنی و مفهوم طنز (طلب) مؤثر هستند. در نمونهٔ زیر با توجه به زمینهٔ کلی شعر، تناسب واژگان از آغاز تا پایان دیده می‌شود: صائم‌الدّهر، روزه، عید، رُخصت، شرع، حرام‌بودنِ روزه در عید فطر و استفاده از این واژه‌ها با رنگ دینی برای اسب خود، با توجه به مقام عالِمانه و مُفتیانهٔ مخاطب بر تأثیر آن افزوده است:

صائم‌الدّهر اسبکی دارم
که به ده روز، روزه نگشاید
پارهٔ کاه، آرزو کرده است
مدتی رفت و بر نمی‌آید
روز عید است و هرکسی لابد
به طعامی، دهن بیالاید
گر تفضّل کند خداوندم
پارهٔ کاه و جوش فرماید
ورنه رخصت دهد که اندر شرع
روزهٔ عید داشتن، شاید

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۴۰۲)

گاهی طنزپرداز با تکیه بر کلمه یا ترکیبی به آفرینش طنز موردنظر خود می‌پردازد. این کلمه ممکن است فعل، جملهٔ دعایی، منادا، صفت، اصطلاح عامیانه و ضرب‌المثل باشد. گاه نیز یک کلمه یا ترکیب خاص تأثیر خود را بر سراسر آن اثر می‌گذارد و همهٔ جنبه‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ به‌طوری گمان می‌رود شاعر دیگر قسمت‌های اثر خود را برای استعمال این واژه یا ترکیب خاص به کار گرفته است (ر.ک: اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۳۲). در نمونه‌های زیر، جملهٔ دعایی «إن‌شاءالله که خیر باشد» و ضرب‌المثل «پس از سیاهی، رنگی دگر نباشد»

دربردارندهٔ دردها و ناکامی‌های شاعران در بیان طلب است:

شعر تر و خوب، بنده گوید
انعام، نصیب غیر باشد
این رسم نو آمده است امسال
«إن‌شاءالله که خیر باشد»

(انوری، ۱۳۶۴: ۶۰۵)

اسبی سیاه و پیرم دادند و من بر آنم
کاندر جهان، سیاهی زان پیرتر نباشد
آن اسب، باز دادم تا دیگری ستانم
بر صورتی که کس را زان سِرّ، خبر نباشد
اسب سیاه تا رفت، رنگی دگر نیامد
آری «پس از سیاهی، رنگی دگر نباشد»

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۶: ۴۲۴)

لذا یکی‌از علل ایجاد طنز مسئلهٔ مادی است که شاعران با انگیزه‌هایی از آن برای طلب استفاده می‌کرده و اصلی‌ترین بهره‌ای که از طنز برای حسن‌طلب می‌برده‌اند؛ انتقاد از برآورده‌نشدن وعدهٔ ممدوح، زیر پا نهادن تعهدش نسبت به شاعر بوده و ریشخند یا استهزای ممدوح همراه با دست‌انداختن وی به‌گونه‌ای مطرح می‌شده که از هرسخن جدی، مؤثرتر بوده است:

عمر، دو نیمه است و از این بیش نیست
اول و آخر، چو همی‌بنگرم
نیمی از آن کردم در مدح تو
نیمی در وعده به پایان برم
عمر، چو در وعده و مدح تو شد
صِلّه مگر روز قیامت خورم

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۸۱)

البته در این نمونه‌ها طنز مبتنی بر تحریک ممدوح با بیانی تعریضی یا صریح است و این نوع بسته به مخاطب و اقتضای طلب، متفاوت می‌گردد؛ یعنی هنگامی‌که ممدوح قاضی‌القضات و مُفتی شهر باشد، از ریشخند و استهزای کلام کاسته و به تعریض بسنده می‌شود و کلمات نیز متناسب با مخاطب و فضای ذهنی اوست؛ ولی زمانی که ممدوح مقام و منصبی پایین دارد و یا بیم جان نمی‌رود، طنز با صراحت بیشتری بیان می‌گردد:

به خواب، دوش چنان دیدمی که صدر جهان
بخواند پیشم و تشریف و زر همی‌بخشید
شدم به نزد مُعَبّر، بگفتم این معنی
جواب داد که این، جز به خواب نتوان دید

(ظهرالدین فاریابی، ۱۳۸۱: ۲۰۳)

دومین کاربرد هنگامی است که شاعر به‌منظور جلب‌نظر ممدوح، طلب را با طنز می‌آمیزد که هدف طنز در این گونه موارد ضمن خوش‌کردن خاطر مخاطب، تأثیرگذاری برای دست‌یابی به مطلوب است. در نمونه‌های این چنینی ممکن است طنز با هزل درآمیزد؛ البته با در نظر گرفتن تفاوتی که میان این دو وجود دارد: «طنز آمیخته به نیشخندی عنادی و استهزاآمیز است؛ در حالی که هزل بر پایهٔ خنده و شوخی و طیبت استوار می‌باشد. طنز اغلب با نوعی شرم، متانت، تملک نفس و نزاکت توأم است؛ در حالی که بر طرز هزل، گستاخی وجسارت وحتی ترک ادب مرسوم مبتنی می‌باشد. هدف طنز ویران‌سازی همهٔ ضوابط ظالمانه و از میان بردن همهٔ عوامل تباهی‌زای اجتماعی است؛ در حالی که مقصود هزل تنها ایجاد خنده است؛ از هر راهی که ممکن باشد» (اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۴۷). لذا حسن‌طلب همراه با هزل نیز بیان می‌شود؛ یعنی با خنداندن ممدوح و سخن گفتن مطابق طبع وی، هم خود و هم ممدوح را به سُخره می‌گیرد. در نمونهٔ زیر از

سنایی که در طلب درّاعه و اِزار سروده شده، شعر از رکاکت و صراحتِ هزل برکنار نیست (ر.ک: سنایی، ۱۳۸۸: ۶۳۴)؛ اما طنزش در این است که «درویشی، اصل بلاها و داعی دشمنایگی خلق و ربایندهٔ شرم و مروّت و زایل‌کنندهٔ حمیّت و مجمع شر و آفت است و هرکه بدان درمانَد، چاره نشناسد از آنکه حجاب حیا از میان برگیرد» (نصراله منشی، ۱۳۸۶: ۱۷۵). سومین کاربرد طنز در حسن‌طلب انتقاد از ممدوح به‌دلیل بخشش معیوب و اغلب اسب، استر یا شتر است و شاعری که پس از سختی و خواری، مطلوب خود را از ممدوح به چنگ می‌آورد و باب‌میلش نمی‌بود، با شعری انتقادی و اغلب قطعه، اعتراض خود را مطرح می‌نمود تا ممدوح را از بخشش ناچیزش آگاه کند؛ البته به صورتی که موجب کدورت خاطرش نگردد:

بنده را صاحب، استری داده است
استری ماه‌نعل و گردون‌دو...
خود به یک ره بگو که بی‌کارست
آس دندانش ز آس کردن جو
تا تو را جودِ صدر دولت و دین
برهاند ز انتظار درو...

(انوری، ۱۳۶۴: ۷۲۷)

بنابراین هدف، پس‌دادن بخشیده و طلب دیگری با طنز و هزل است؛ زیرا ایراد از عطا، نوعی ایراد از ممدوح بوده است:

ای فرستاده به داعی، استری
دُلدُلی دیگر به زیبیّ و فری
من شتردل را که ترسانم ز گاو
استری باید به خاموشی، خری...

(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۲۴۷)

البته ناملایمات و محرومیت‌هایی که دل شاعر را می‌آزارد، بسیار است و یکی از ناملایمات شاعر مدح‌پیشه، نیاز به ممدوح حق‌ناشناسی است که حق خدمت او را ادا نمی‌کند؛ لذا تندترین برخورد شاعر با وی، هجو اوست؛ اما چون شاعر خود را نیازمند می‌بیند، چاره‌ای ندارد جز اینکه از طنز استفاده کند تا به مدد آن، رفتار ممدوح را نسبت به خود تغییر دهد:

من، خدمت تو کردم و تو حق‌شناس، نِه
الحق، خیال توست به‌جای تو، حق‌شناس
از یک خیال تو که به دَه شب، شبی رسد
بر دل، هزار منّت و بر دیده، صد سپاس

(خاقانی، ۱۳۹۱: ۸۸۹)

از طرفی، انتقاد از خِسّت ممدوح با شعری در ظاهر جِد و در باطن استهزا می‌تواند مؤثرترین شیوه برای طنز باشد:

شبی ز درد شکم، بی‌خبر بیفتادم
چنان‌که جامهٔ جان، چاک می‌زدم ز اَلَم
طبیب گفت که خود را به هر طریق که هست
مجال ده به حضور خدایگان عجم
ز خوان او اگرت لقمه‌ای به دست آید،
بخور که نیست دوایی جز آن به درد شکم

(خواجوی‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۶۵)

شیوهٔ هنری کنایه در بیان طلب

کنایه ظرفیتی معنایی مربوط به عقل و تمهید است، نه احساس و عاطفه؛ ازاین‌رو، آنچه در کنایه سبب زیبایی می‌شود، به‌مقتضای حال گفتن آن است. از آن‌جا که در حسن‌طلب مخاطب خاص وجود دارد، مقصود از کنایه تعریض‌هایی است که میان شاعر و ممدوح پدید می‌آیند: «تعریض کنایه‌ای خصوصی است که بین دو نفر ردوبدل می‌شود و معمولاً برای دیگران چندان آشکار نیست یا اساساً در نظر دیگران تعریض محسوب نمی‌شود. این نوع کنایه جمله یا عبارتی است اِخباری که

مکنی‌عنه آن هشدار به کسی یا نکوهش باشد؛ ازاین‌رو، مخاطب را آزرده می‌کند و در عُرف می‌گویند فلانی به فلانی گوشه زد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۸). این روش یکی از پرکاربردترین شیوه‌های هنری حسن‌طلب است که شاعران از آن به‌مقتضای حال بهره‌ها برده و برای یافتن مرسوم یا مقرّری از ممدوح یکی از بهترین روش‌هاست:

نهاده گردن، سوی تو صد هزاران چشم
که رای عالی تو، خود چه اختیار کند
گمان مبر که همی اندرین قصیده، همی
اشارتی به تقاضای رسم پار کند

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۱۰۵)

آنچه در کنایه و تعریض مهم است، رسیدن به معنای ثانویه است؛ لذا در بیان ادبی، جمله‌ها علاوه بر معنای ظاهری، معنای دیگری نیز دارند و هدف آن‌ها توجه‌دادن مخاطب به همین معنای ثانویه است؛ اگرچه در تعریض به‌آسانی نمی‌توان به مقصود گوینده پی برد، هنگامی که پای طلب در میان باشد، دریافت مقصود چندان دشوار نیست؛ زیرا: «کنایه به کلام عادی رنگی از شعر می‌دهد و تیزهوشی و ظرافت را به چالش می‌خواند» (زرین‌کوب،۱۳۸۸: ۷۶). برای نمونه با وجود ابهام ذاتی شعر حافظ می‌توان دانست که این بیت به قصد طلب سروده شده است:

بر در شاهم گدایی، نکته‌ای در کار کرد
گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزاق بود

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۰۶)

اگرچه در کنایه قرینه‌ای وجود ندارد که مخاطب را متوجه معنای دیگرِ کلام کند، طلب و خطاب به ممدوح قرینه‌هایی هستند که می‌توانند مخاطب دیروز و خوانندهٔ امروز را به معنای ثانویهٔ آن هدایت نمایند؛ لذا حسن‌طلب در ابیات پایانی با تعریضی که هم برای ممدوح و هم برای خواننده آشکار می‌گردد، به‌زیبایی بیان می‌شود:

دوام عمر تو چندان که بهر بنده نوشتی
بقای خصم تو چندین کزان به بنده رسیدست

(خواجوی‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۷۱)

البته معمول‌ترین و بیشترین استفادهٔ شاعران از تعریض برای دریافت صِله و هدیه بوده و با توجه به زمینهٔ آشنایی که میان

شاعر و ممدوح وجود می‌داشته و این احتمال می‌رفته است که دستمزدِ فکرسوزی او برای سرودن شعر نادیده گرفته شود، آوردن بیت یا ابیاتی در پایان می‌توانست ممدوح را به این امر رهنمون سازد که ستایش شاعر برای جَرِّ سودی و دفعِ زیانی بوده؛ اگرچه در این میان سود واقعی از آنِ ممدوح است:

شهریارا گرچه ز انعام تو در هنگام مدح
شاعران را هم ذَهَب، تشریف باشد هم عطا
دوست‌تر دارد معزّی از ثیاب و از ذهب
خاک پای قاصدانت در ایاب و در ذهاب

(معزی، ۱۳۶۲: ۶۷)

لذا شاعر، ممدوحِ بی‌توجه را تنها با کنایه می‌توانسته آگاه کند؛ پس، دومین کاربرد کنایه « خویش را به یاد ممدوح آوردن» است که در این‌گونه موارد حسن‌طلب لحن شِکوه‌آمیزی دارد:

به دولتت همه افتادگان، بلند شدند
چو آفتاب که بر آسمان بَرد شبنم
مگر کمینهٔ آحاد بندگان، سعدی
که سعی‌اش از همه، بیش است و حَظّش از همه، کم

(سعدی، ۱۳۸۹: ۷۳۴)

سپاه فکر من آفاق را گرفت، چنانک

دعای جاه تو لشکرکش است و فتح، یَزَک
منم بـه تربیـت، اُولـی، ولیـک پـیش از مـا
وجود فاطمه (ع) بوده است و غیر بُرده فدک

(ابن‌یمین، ۱۲۲: ۱۳۴۴)

گویی برفت حـافظ از یـاد شـاه یحیـی
یا رب به یادش آور درویـش پروریـدن
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۹۲)

سومین کاربرد کنایه هنگامی است که ممدوح عطایی را که باید به شاعر بدهد، فراموش نموده و یا از دادن آن سر باز زده است؛ چنان‌که فرخی در پایان قصیده‌ای از امیر یوسف، تاوان شتر مردهٔ خود را می‌خواهد:

فرخی، زیبد و واجب بود و هست سـزا
که همه سال بدین شکر، زبان داری تـر
چند گویی که مرا چند شتر گشت سقط
این سقط باشد، برخیز و کنون اشتر خـر...
(فرخی، ۱۳۶۳: ۱۳۶)

البته در این‌گونه کلام اغلب از عتاب و تندی به دور است؛ زیرا شاعر امیدوار به بخشش ممدوح می‌باشد. در واقع می‌توان گفت کنایه برای طلب، مرحلهٔ پیش از تهدید و هجو را در بر می‌گیرد:

تشریف‌های بنده حَسَن، برقرار خـویش
تقریـر کـرد شـاه، ولـیکن نمـی‌رسـد
(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۷۴)

گونهٔ دیگر تعریض بازارگرمی است و شاعر ادعا می‌کند که در فلان دربار و نزد فلان ممدوح روزگار بهتری داشته است:

اگـر بنـده هـر سـال نایـد بـه خـدمت
تـو آن علّـت از ذلّـت بنـده مشـمر
کـه مـن بنـده بـودم بـه فرمـان شـاهی
که همچون تو میر است و سالار و درخَـور
مـرا بـود در خـدمت او همیشـه
تهـی، دل ز تیمـار و پُـر، کیسـه از زر
(قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۲۴)

از طرفی، توجه و نواخت ممدوح سبب تیزترشدن طبع شاعر و در نتیجه فرودآمدن معانی بر خاطر او می‌شده و این ادعایی بوده که شاعران ستایشگر به‌فراوانی بیان کرده‌اند: «در اشعار بسیاری از شاعران ستایشگر، خصوصاً در دورهٔ غزنوی و سلجوقی، این موضوع که حمایت مادی و معنوی و تشویق ممدوح می‌تواند ذوق آفرینندگی را در هنگام سرایش شعر برانگیزد و یا این حمایت باعث پرورش توان شاعر می‌گردد، همواره مورد توجه قرارگرفته است» (صالحی‌مازندرانی، ۱۳۸۱: ۱۸۰). لذا از آن به‌عنوان تعریض به ممدوح استفاده نموده‌اند:

چو کس به شربت آبم همی‌نگیرد دست
به باد از چه دهم گـنج شـایگان سـخن
ز باد عشوه که پیمود حرصِ خام طمـع
شد آبرویم و پخته نگشـت نـان سـخن
(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۲۹۹)

چنان‌که گفته شده: « ابوزراعه معمری در پاسخ به امیر خراسان که از او پرسید: شعر چون رودکی گویی؟ او گفت: حُسن نظم من از آن بیش است؛ اما احسان تو درمی‌یابد؛ که شاعر مَرضیِ همگنان آن‌گاه گردد که نظر رضای مخدوم به وی متصل شود:

اگـر بـه دولـت بـا رودکـی نمـی‌مـانم
عجب مکن، سخن از رودکی نه کم دانم
هزار یک از آن کاو بیافت عطای ملـوک
به من دهی، سخن آیـد هـزار چنـدانم»

(عوفی، ۱۳۳۵: ۲۴۹)گرچه من در شاعری، جاری همی

دارم زبـــــــــــــــــــــــان
تربیت در باب شاعر، صـد زبـان دارد دگـر
چند اثـر دارد سرشـکِ آسـمان در بوسـتان
تربیت در باب شاعر، بیش از آن دارد اثـر...
(ادیب صابر، ۱۳۳۱: ۲۶۰)

آگاه کردن ممدوح از نابه‌سامانی حیات و بی‌چیزی خود اغلب با شکایت، حسب‌حال و جملات انشایی صورت می‌گیرد، اما نمونه‌هایی نیز وجود دارد که شاعر با استفاده از تعریض، ممدوح را از نیازمندی خویش آگاه می‌سازد:

در پیش شاه، عرض کـدامین جفـا کـنم
شـرح نیازمنـدی خـود یـا مـلال تـو؟
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۰۸)

برانگیختن ممدوح به بذل‌وبخشش نیز گاهی با تعریض همراه است؛ چنان‌که سعدی با دعوت ممدوح به بخشش در حقّ دیگران، به‌گونه‌ای برای خود نیز آن را طلب می‌کند:

نداشت چشم بصیرت که گِرد کرد و نخورد
بِبُرد گوی سعادت که صَرف کرد و بداد
(سعدی، ۱۳۸۹: ۷۱۰)

گاه شاعر چون صلهٔ ممدوح را سزاوار نمی‌دیده، با تعریضی او را آگاه می‌کرده و این کار اغلب با طنز صورت می‌گرفته است:

ای رســیده مواهــب تــو بــه مــن
همچــو بــوی شــفا بــه بیمــاران
گرچــه درخــورد همــت تــو نبُــود
رد نکــردم چــو خویشــتن‌داران...
(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۱: ۲۱۸)

از دیگر ویژگی‌های کاربرد کنایه در طلب کوتاهی کلام و ایجاز است و شعر زیر یکی از بهترین نمونه‌های آن به شیوهٔ کنایه می‌باشد که شاعر، تنها در بیتِ دعای قصیده ممدوح خود، شاه ابواسحاق اینجو، را از قطع مقرری‌اش باخبر کرده است:

جاودان پاینده بادی، وین دعای بنـده را
عرشیان از صدق دل، آمین‌ها درخَـور زده
تا ابد، نام تو بـاقی بـاد و نـام دشـمنت
همچو مرسوم منش ناگه قلم بر سـر زده
(عبید زاکانی، ۱۳۸۴: ۱۶۶)

شیوهٔ هنری التفات در بیان طلب

التفات در لغت به معنی «وانگریستن و توجه‌کردن» است (دهخدا، ذیل التفات). در اصطلاح علوم بلاغی التفات یکی از آرایه‌های بدیع معنوی است که شاعر برای تنوع‌دادن به سخن خود از غیبت به خطاب، خطاب به غیبت، تکلم به غیبت و نظایر آن‌ها از آن استفاده می‌کند. شمیسا بدیع معنوی را به پنج دسته تقسیم کرده و التفات را جزء طبقهٔ ترتیب کلام آورده است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۶۵). التفات نوعی دگرگون‌ساختن روایت شعر یا زاویهٔ دید است و به شاعر کمک می‌کند تا توجه خواننده را به سخن خویش جلب نماید، کلام را از یک‌نواختی دور سازد و در نتیجه موجب جذاب‌ترشدن آن شود. ازاین‌رو، التفات کارکردی فراتر از تفنن ادبی دارد و تنها برای تنوع‌بخشیدن به کلام به کار نمی‌رود؛ به‌ویژه وقتی درون‌مایهٔ شعر، طلب باشد و شاعر به‌جای استفاده از ضمیر «من» از «او» استفاده کند و از تکلم به غیبت برود:

مــن از بینــوایی، تــو را چنــد دارم
مــرا بینــوا در نــوا چنــد داری
...اگر خواسـته داشـتی بـیش از ایـن، او
بـه خـواری نکـردی ز تـو، خواسـتاری
(قطران تبریزی، ۱۳۷۶: ۸۵)

که در این‌گونه موارد، شاعر به‌عمد از تکلم به

غیبت می‌رود و علت آن ناچیزشمردن خود در برابر ممدوح است؛ زیرا می‌توانست بیت پایانی را بدین‌گونه بیاورد:

اگر خواسته داشتم بیش از این، من
به خواری نکردم ز تو، خواستاری

چنین به نظر می‌رسد که استفاده از التفات برای بیان حسن‌طلب به این دلیل باشد که در هنگام طلب، شاعر و کسی که طلب می‌کند (شاعر) یکی نیستند؛ ازاین‌رو به‌کاربردن (او) به‌جای (من) علاوه بر اینکه سبب غایب‌شمردن خود در برابر ممدوح و حفظ عزت نفس وی می‌شود، احساس شرمگینی به‌دلیل خواهندگی را نیز از میان می‌بَرد. ازسویی، فراخواندن دیگران برای یاری‌رساندن به غیر خود- با کاربرد (او) به‌جای (من) -تأثیر بیشتری بر مخاطب دارد:

قصدی همی‌کنند به کوتاه دیدگی
تا در حَسَن به چشم کرم، بیش ننگرم
گر هست بنده‌ای که بگوید چنین دُری
پذرفتم از خدای که او را بپرورم

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۱۷)

دیری است تا معزّی، خدمتگر شماست
او را سزد به خدمت دیرینه، افتخار
در خورد خلعت است که امسال، شعر او
زان شعر، بهتر است که پیرار گفت و پار

(امیر معزی، ۱۳۶۲: ۲۸۱)

التفات تنها انتقال از خطاب به غیبت و امثال این نیست، بلکه انتقال از یک مضمون به مضمون دیگر در فضای کلی شعر به‌ویژه ساختار غزل نیز می‌تواند به‌شمار آید. این امر در غزل‌های تلفیقی و ترکیبی حافظ که در آن‌ها به چندین مضمون پرداخته شده، نمود بیشتری پیدا کرده است: «شیوه و شگرد غزل‌سرایی حافظ به‌گونه‌ای است که به مدد گریزها و التفات‌های ظریف هنری و به یاری حلقه‌های ذهنی در روساخت یا ژرف‌ساخت غزل، پاره‌های عرفانی و غیره را به هم پیوند می‌دهد» (امامی، ۱۳۹۱: ۳۱۱). یکی از استفاده‌هایی که حافظ از این امر کرده، گریز از مضامین عرفانی، حسب‌حالی، انتقادی و.... به ستایش، طلب و به‌عکس است؛ برای نمونه در ابیاتی از غزل زیر، حسن‌طلب را در بیت مشخص‌شده، آورده و سپس با التفات مضمونی به معانی عرفانی گریز زده و در پایان به مدح پرداخته است:

«... غنیمت دان و می‌خور در گلستان
ببخشا بر کسی، کش زر نباشد»
بشوی اوراق اگر هم‌درس مایی
که علم عشق در دفتر نباشد...
من از جان، بندهٔ سلطان اویسم

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۶۲)

شیوهٔ هنری تضمین در بیان طلب

تضمین آن است که شاعری به مناسبت مصراع یا بیت و گاه ابیاتی را از شاعری دیگر در اثر خود بیاورد؛ لذا حسن‌طلب یکی از جایگاه‌هایی است که شاعران در آن از تضمین بهره‌برده‌اند؛ بدین‌گونه که شاعر در پایان شعر خود و اغلب در قصیده، بیت یا ابیاتی را از شاعران دیگر- که خود متضمن حسن‌طلب است- می‌آورَد و بیشتر، حسن‌طلب‌هایی انتخاب می‌شوند که زیبا و تأثیرگذار باشند و در کتاب‌های بلاغی همواره از تأثیرگذاری و زیبایی آن‌ها سخن گفته می‌شود؛ مانند بیت زیر از ابوشکور بلخی که عبید زاکانی و ابن‌یمین، آن را تضمین کرده‌اند:

ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر
نه من غریبم و شاه جهان، غریب‌نواز؟

(ابوشکور بلخی، ۱۳۶۱: ۸۲)

عجب بمانده‌ام از بخت نامساعد خویش

که هیچ بهره ندارم ز شاه و میر و وزیر
به فسق و رندی و قلّاشی از که‌ام کهتر؟
«ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر»

(عبید زاکانی، ۱۳۸۴: ۵۰۰)

...کنم به صورت تضمین، ادا که آن سخن است
ز بهر بنده، حقیقت ز بهر غیر، مَجاز
«هنر مگیر و فصاحت مگیر و فضل مگیر
نه من غریبم و شاه جهان، غریب‌نواز؟»

(ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۱۱۴)

البته ابیات تضمین‌شده باید با فضای ذهنی و روحی شاعر و آنچه میان او و ممدوح می‌گذرد، مطابق باشند؛ بدین معنی که آن

ابیات در همان مقام و متناسب با لفظ و معنایی به کار می‌روند که شاعرِ پیشین، آن‌ها را به کار برده است:

...نکو بیتی است قطران را به حسب این سخن، لایق
همانا خود زِ بَر باشد شهنشاه سخندان را
«خداوندا تو قطران را ز هرکس، دوست‌تر داری
ولیکن دیرتر بخشی ز هرکس چیز قطران را»

(اثیرالدین آخسیتکی، ۱۳۳۷: ۳)

این همراهی گاه چنان است که گویی شاعر، بیت تضمین‌شده را برای طلب به کار نبرده است؛ برای نمونه، سلمان ساوجی بیتی از ظهرالدین فاریابی را که در شکایت از قزل‌ارسلان سروده، به‌گونه‌ای تضمین می‌کند که در ظاهر طلب نیست، اما مقصود وی طلب است همراه با تعریضی سخت که بر شاه اویس می‌زند:

شاها اگرچه گفت ظهرالدین از سر طمع
این بیت را ز حرص و طمع بر هوان دهد
«شاید که بعد خدمت سی‌ساله در عراق
نانم هنوز خسرو مازندران دهد»
داری تو جای آن‌که کمین مدح‌خوان تو
صد سال، نانِ صد چو قزل‌ارسلان دهد

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۶: ۴۶۲)

به طور کلی، ویژگی حسن‌طلب در شیوهٔ تضمین این است که شاعر با توجه به‌مقتضای کلام و یکسانی شرایط میان شاعر دیگری و ممدوحش با موقعیت خود، آنچه را از گفتنش به هر دلیلی بیم دارد، از زبان دیگری بیان می‌کند.

شیوهٔ هنری تخلص(حسن تخلص) در بیان طلب

از نظر ساختاری اغلب حسن‌طلب پس از بخش ستایشی و در پایان شعر می‌آید؛ زیرا آن‌جاست که کار شاعر در سرودن شعر و ستایش خاتمه می‌یابد و مجالی برای از خود گفتن، پیدا می‌شود. با توجه به تداومی که این شیوه از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتم دارد، نگارندگان مقاله آن را به‌عنوان یکی از شیوه‌های هنری طلب آورده‌اند؛ زیرا تکرار و تداوم آن، اتفاقی و محدود نیست و شباهت بسیاری از نظر نوع بیان آن بین اشعار دوره‌های مختلف هست:

...به مدارا دل تو نرم کنم و آخر کار
به دِرَم نرم کنم، گر به مدارا نشود
و گر این عاشق، نومید شود از درِ تو
از درِ خسروِ شاهنشه دنیا نشود...

(منوچهری، ۱۳۸۸: ۱۱)

...روزی به لطف، در رخم آخر نظر کنی
گر قدر زر از آن کف دُربار نشکند
اعنی کف جواد شهنشه که جاه او
از مهر و مه به پایه و مقدار نشکند

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۱: ۷۵)

نیز بنگرید به: (قطران، ۱۳۶۲: ۲۳۳ و عبید

زاکانی، ۱۳۸۴: ۱۹۰). حسن‌طلب در این شیوه با تغزّل یا مقدمهٔ شعر، غالباً قصیده و گاه قطعه و تخلص آن، پیوند دارد؛ چون تغزّل قصیده زمینه‌ساز بسیاری از حسن‌طلب‌های هنری و ابتکاری بوده است. در این شیوه، تغزّل در خدمت طلب قرار می‌گیرد و معشوق بهانه‌ای برای دست‌یابی به سیم و زر ممدوح می‌شود؛ زیرا در روش مذکور، حسن‌طلب و تخلص شعر یکی می‌شوند که بر آن، نام تخلص نهاده شده است. از همین‌جاست که بسیاری از تغزّلات، جنبهٔ ادعایی پیدا می‌کنند؛ چون مولد عقل‌اند نه احساس و برای پُرکردن قالب و رعایت سنت شعری پدید آمده‌اند:

مرا از عشق تو این بس که از تو ساخته‌ام
نسیب مدح و ثنای سکندر ثانی
محمّد بن روادی کز اقتدار کرم
مسلّم است ورا در جهان، جهان‌بانی

(مجیر بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۹۹)

با توجه به مقدمهٔ قصاید شیوهٔ بیان حسن‌طلب با استفاده از تخلص، به گونه‌های زیر است: ۱. شاعر در بافت شعر برای انتقال پیام و رسیدن به هدف کلام (طلب) از دیگری یعنی معشوق بهره می‌گیرد؛ چون عنصر کانونی بیان طلب به شیوهٔ تخلص، استفاده از تغزّل و روایت شعر از زبان معشوق یا بهانه‌کردن وصال وی برای طلب از ممدوح است، این امر به چند گونه دارد:

الف) معشوق تن به وصال عاشق (شاعر) نمی‌دهد؛ زیرا شاعر زر و سیمی ندارد؛ ازاین‌رو معشوق به شاعر پیشنهاد می‌کند که شعری بسراید و از بهای آن به وصال وی برسد:

گفتم که ندارم، چه کنم؟ گفت نگارم
خواهی که شود کار تو ناگه چو نگاری
در پردهٔ اندیشه بیارای عروسی
پس جلوه کنش پیش مِهی، شاه تباری
آن آیت احسان و شرف زنگی محسن
کآسوده شد از رستهٔ احسانش دیاری

(سنایی، ۱۳۸۸: ۶۳۲)

ب) معشوق خواستار وصال است و از شاعر زر و سیم نمی‌خواهد، اما شاعر خواستار ترک اوست؛ زیرا سیم و زر ممدوح، او را از معشوق بی‌نیاز می‌کند؛ نمونهٔ برجستهٔ آن در ستایش ابوالیسر، سپهدار ارّان:

... مرا به کار، نه مال آید و نه سیم و نه زر
بدان‌که هست فزون زرّ و سیم و وافر مال
گمان بری که پیِ مال باشد آنکه کند
همیشه خدمت استادِ رادِ اعدا مال
چراغ دانش و خورشید دین، ابوالیُسر آنک
به دست هست دُرافشان، به کلک در اقبال...

(قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۲۲۱)

ج) هیچ‌کدام از آن دو خواستار ترک دیگری نیست؛ بلکه تغزّل بیان گفت‌وگویی میان شاعر و معشوق اوست و در این گفت‌وگو معشوق، شاعر را به یاد روزگار پرشکوهی می‌اندازد که در خدمت فلان ممدوح بوده؛ لذا هدف از این شیوه بیان آگاه‌کردن ممدوح با تعریضی ظریف به شرایط نابه‌سامان خود است:

...گفتم ای ماه‌روی مشکین‌زلف
بُت دلجوی و لعبت دلدار
خواجه بوالفتح، عارض لشکر
اصل حُرّی و سیّد احرار
منقطع شد چنان ز من، برّش
که از آن، نزد من نماند آثار...

(سعد سلمان، ۱۳۶۴: ۲۶۱)

د)گفت‌وگویی میان عاشق و معشوق نیست؛ بلکه فقر و نداریِ شاعر مانع از وصال آن دو شده است؛

ازاین‌رو شاعر کار خود را به ممدوح حواله می‌کند تا با بخشش‌اش، او را از دوری معشوق برهاند:

...کاشکی کار من و تو، به دِرم راست شدی
تا من از بهر تو را کردمی از دیده، درم
یادکردِ دِرم از دیده، چرا باید کرد
مر مرا با کرم خواجه، دِرم ناید کم
هر کجا از کف او وز دل او یاد کنی
یاد کردی ز سخا، یاد نمودی ز کرم

(فرخی، ۱۳۶۳: ۲۴۲)

همچنین شاعرِ عاشق خطاب به معشوق از بی‌چیزی خود شِکوه می‌کند؛ اما خطاب در واقع به ممدوح است:

...ای مال و زر مفلسان گیتی
من خالی‌ام از مال و مفلس از زر
هر روز تو را بیشتر نکویی
هر روز مرا عاشقی، فزون‌تر
چون دانش و راد، امیر عادل
چون دوست و فرّ شه، مظفر...

(قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۱۶)

۲. مقدمهٔ قصاید تنها برای بیان حالات میان عاشق و معشوق نیست؛ به‌ویژه شاعری که در بند است تمایل چندانی به سرودن تغزّل ندارد؛ ازاین‌رو، شاعر به بیان اندوه و حرمان خود می‌پردازد، ممدوح را از موقعیت خود آگاه می‌کند و چون به تخلص می‌رسد، وی امیدوار است تا با حمایت ممدوح رهایی یابد:

بی‌برگ مانده‌ام من و نِی با هزار برگ
من بینوا و فاخته با گونه‌گون نوا
...خواهی که بخت و دولت گردند متّصل
با نهمت تو، هیچ مکن منقطع رجا
از صاحب موفّق، منصورِ بن سعید
آن کش ز حلم، پیرهن است از سخا، ردا

(سعد سلمان، ۱۳۶۴: ۳۱)

۳. قصایدی که با توصیف خزان، زمستان و بهار آغاز می‌شوند، گاه شاعر نیازمند را بر آن می‌دارند تا آنچه را در این فصول نیاز دارد، در پیوند با مقدمه و تخلص قصیده از ممدوح طلب کند؛ لذا سردی هوا بهانه‌ای برای طلب می‌شود:

...تا زمستان اندر آمد، شب چنان بالا گرفت
کان‌که در وصلش بوَد، شب‌های هجرانی بوَد
گوسفند و هیزم و گندم همی‌باید مرا
ور مَیِ روشن بوَد، میری و سلطانی بود
گرچه این دشوار یابد هرکسی، بوالیُسر را
دست بگشاید به بخشش، بس به‌آسانی بود

(قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۱۰۲)

...دهن گل پُرِ زر است، مگر
همچو من، مدح صدر دنیا کرد
صدر عالم، قوام‌الدین که به جُود
عیش اهل هنر، مهنّا کرد

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۱۲۹)

همچنین (ر.ک: رشید وطواط، ۱۳۳۹: ۳۵۷). چنان‌که ملاحظه شد، در هر بخش، شعر با یک روایت شاعرانه آغاز می‌شود و در بافت این روایت شاعرانه، واژه‌هایی به کار می‌روند که موجب پیوند معنایی شعر با بخش ستایشی آنند. در نمونهٔ زیر، التزام کلمهٔ «گوهر» با حسن‌تخلص و حسن‌طلب، دو بخش شعر را به‌زیبایی به هم پیوند می‌زند:

عشق او را چشم من، گوهر دهد هر ساعتی
او پسندش نیست، هر چندش همی گوهر دهد
گوهر شهوار خواهد عشق او از چشم من
آن چنان گوهر، مگر جود ملک سنجر دهد

(امیر معزی، ۱۳۶۲: ۱۶۱)

سوال‌وجواب که یکی از آرایه‌های بدیع معنوی

است، اغلب در نمونه‌هایی که معشوق، پیش‌برندهٔ روایت شعری باشد، آرایهٔ پرکاربردی است که مانع گسیختگی معنایی بخش تغزّل از بخش ستایشی شعر می‌شود؛ چنان‌که:

گـویم او را که مرا بازخـر از غـم، گویـد
سـیم داری، بخـرم ورنـه بـرو ریـش مـری
گـویـم او را که بهای تـو نـدارم، گـویـد
گنگـی و لنـگ چـرا، شـعر نگـویی، نبـری
به درِ خـواجه بِـراهیـم عـلـی ابـراهیم
تا تو را صِلّه دهد، تا تو ز خواجه‌ام بخری...

(سنایی، ۱۳۸۸: ۶۳۲)

اگرچه تخلص به قالب قصیده اختصاص دارد، می‌توان با دید وسیع‌تری آن را در قالب‌های دیگر شعر ستایشی مانند ترجیع‌بند و قطعه نیز به کار برد؛ با این توضیح که در ترجیع‌بند بیت مُصَرَّعی تکرار می‌شود (ترجیع) و از آغاز، نام و لقب ممدوح را در بر دارد؛ لذا بندهای آغاز ترجیع‌بند که شاعر در آن‌ها به معشوق اشاره دارد، مانند تغزّل قصیده‌اند که با بیت ترجیع از آن به مدح گریز زده می‌شود. مقصود آنکه گاه حسن‌طلب در ترجیع‌بند، مانند قصیده و با توسّع تخلص، در پیوند با بندهای آن و بیت ترجیع است و به‌ویژه بندهایی که شاعر در آن به معشوق می‌پردازد:

تا بستدی ز مـن سـر زلـف، ای نگـار مـن
شوریده گشت چون سر زلف تو، کـار مـن
...در بـی‌شـمار آنـدُهم و مـکرمات شـاه
بیـرون بَـرد ز دفـتر انـدُه، شـمار مـن
خسرو علاء دولـت، آن شـاه روزگـار
افـزون شـده ز دولـت او جـاه روزگـار

(رشید وطواط، ۱۳۳۹: ۵۰۷)

برای قالب قطعه نیز می‌توان اصطلاح تخلص را به کار برد؛ زیرا در آن هم، گریز از یک موضوع مثل خودستایی، قناعت، شکایت و... به طلب و ستایش وجود دارد:

...گلخن چه می‌کنم، بـه ریاضـی روم کـزو
هر دم به مـن، نسـیم گـل و یاسـمن رسـد
یعنـی سـوی عزیـزِ جهـانِ کـرم شـوم
کز جود وی به من، زر مصری به مـن رسـد...

(ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۳۷۱)

شیوهٔ هنری لُغَز(معما) در بیان طلب

برخی از بدیع‌نویسان لغز یا چیستان را از صنایع بدیع معنوی به شمار آورده‌اند و آن را بدین‌گونه دانسته‌اند که شاعر در آغاز، صفات چیزی را برمی‌شمارد و از شنونده و خواننده می‌خواهد تا نام آن چیز را بیان کند. تفاوتی که میان آن با معما دانسته‌اند، این است که در معما اسمی را پوشیده به‌صورت تصحیف، قلب یا به حروف ابجد ذکر می‌کنند و از خواننده می‌خواهند تا آن نام را کشف و بیان کند. علاّمه همایی لغز و معما را متفاوت می‌داند و در تعریف لغز آورده‌است: «لغز که در اصطلاح ادبای فارسی آن را چیستان نیز می‌گویند، در ریشهٔ لغوی به معنی پیچیدگی وپوشیدگی است. در اصطلاح آن است که از چیزی صریح نام نبرند اما اوصاف آن را چنان برشمارند که شنوندهٔ روشن‌طبع از شنیدن آن پی به مقصود گوینده ببرد و این صنعت اگر با شیوهٔ الفاظ و ابتکار معانی توأم شده باشد، پیش اهل ادب، بسیار گران‌مقدار و میدان هنرنمایی شعرای بزرگوار است» (همایی، ۱۳۸۸: ۳۳۵). رستگار فسایی نیز با بیان اینکه لغز و معما جزء صنایع بدیع معنوی هستند، آن‌ها را از جمله انواع غنایی برشمرده و بیان کرده است که معماسازی می‌تواند گونه‌ای از معانی مستقل شعر فارسی باشد (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۳۴۱). البته نگارندگان تفاوتی میان لغز و معما قائل نیستند؛ زیرا آنچه در این میان مهم است، کارکرد

هنری و ابهام‌آمیز این دو می‌باشد، نه شیوهٔ بیان آن‌ها که شمردن صفات چیزی با استفاده از تصحیف، قلب، حساب جُمَّل و اعداد ابجد است. وطواط هم تفاوتی میان این دو قائل نیست و در نظر وی، لغز همان معماست که به‌صورت سؤال بیان می‌شود: «این صنعت همان معمّی است الا کی (که) این را طریق سؤال گویند و عجم، چیستان خوانند» (رشیدالدین وطواط، ۱۳۳۹: ۶۹۰). انوری نیز به‌عنوان تنها شاعری که از لغز برای طلب استفاده کرده و در قطعه‌ای آن را برای طلب «هشت عدد خربزه» سروده است، اصطلاح لغز را به کار می‌بَرد؛ حال آنکه بیان آن با تصحیف، ابجد و حساب جُمل است و به‌صورت برشمردن صفات آن نیست (ر.ک: انوری، ۱۳۶۴: ۵۴۶). به نظر می‌رسد که دریافت معنای موردنظر شاعر، آنجا که حسن‌طلب با برشمردن صفات مطلوب و تصحیف به کار می‌رود، در مقایسه با وقتی که ازحساب جُمَّل و ابجد استفاده می‌شود، آسان‌تر است. از سویی، بهره‌گیری از معادلات ریاضی در شعر برای بیان مقصود، ارزش هنری چندانی ندارد: «گاهی شاعران بر سبیل تفنن، برخی از مسائل و معادلات ریاضی را هم در قالب معما مطرح کرده‌اند که البته فاقد ارزش هنری است و بیشتر برای سرگرم‌کردن خواننده و یا تلاش شاعر برای متنوع‌ترکردن مضامینِ مطرح‌شده در قطعات و رباعی‌های دیوان است» (امامی، ۱۳۹۱: ۲۵۵). برای روشن‌شدن موضوع، سه نمونه از انوری که طلب به شیوهٔ برشمردن صفات، تصحیف و بهره‌مندی از حساب و معادلات ریاضی است، آورده می‌شود:

سرورا وقت ضرورت، خاصه چون من بنده را
بردن حاجت به نزدت چون کریمان نیست زشت
چون ندارم آنچه با قارون فرو شُد در زمین
در دلم آن است، کان را قبله کردی زردهِشت
در چنین وقتی، مرا چون بندهٔ امر توأم
از کف رادت که او جز تخم آزادی نکشت،
گر نباشد آنچه اسماعیل را زو بُد خلاص
زان بِنَگریزم که آدم را برون کرد از بهشت

(انوری، ۱۳۶۴: ۵۶۴)

مقصود آن است که چون زر ندارم (مانند قارون)، دلم چیزی می‌طلبد که زرتشت آن را قبلهٔ خود ساخت؛ یعنی آتش؛ لذا اگر سبب رهایی اسماعیل را نداری (گوسفند یا گوشت)، پس آن را که باعث اخراج آدم از بهشت شد، یعنی گندم به من عطا کن.

مقلوب لفظ پارس به تحصیف، از کفت
دارم طمع که علت با من ز دست کوست
تصحیف قافیه که به مصراع آخَر است
گر ضَم کنی بر آنچه مسمّاست، هم نکوست
آن دو لطیف را سِیُمی هست هم لطیف
و آنچش کنی تو قلب، به مقلوب او هم اوست
امروز اگر از این سه، برون آریَم به جود
فردا به شُکر هر سه، برون آرمت ز پوست

(همان: ۵۳۶)

منظور آنکه مقلوب لفظ «پارس» یعنی «سراپ»و مصحف آن، «شراب» را از تو آرزو دارم؛ به‌علاوه قافیهٔ مصراع دوم بیت اول (کوست) که مصحفش (گوشت) است؛ یعنی اگر آن را با شراب همراه کنی، نیکوست. سپس می‌گوید: آن دو لطیف (شراب و گوشت) سومی لطیف دارند و آن چیزی است که اگر قلبش کنی، باز خود او حاصل می‌گردد که ظاهراً مقصود شاعر (کَزَک) به معنی مزهٔ شراب باشد (همان: ۱۱۲۱). برای مورد سوم هم (ر.ک: همان: ۶۵۰ و ۱۱۳۰). چنان‌که ملاحظه شد، با وجود ابهام ارادی در نمونه‌ها، دریافت معنای آن‌ها تا حدودی دشوار است؛ لذا در تعریف حسن‌طلب گفته شده که مخاطب خاص دارد؛ پس استفاده از لُغز و معما برای مخاطب خاص صورت می‌گیرد و با توجه به نمونه‌های ذکرشده که

ممدوحان انوری اغلب کارگزاران دیوان بوده‌اند، باید مخاطبان شاعر از حساب جُمل، تصحیف و مقلوب‌ساختن کلمات و... آگاه بوده باشند تا بتوانند مقصود شاعر را از این سروده‌ها دریابند. از طرفی، استفاده از شیوهٔ لغز و معما برای طلب چندان معمول نبوده؛ زیرا از یک‌سو، هر شاعری توانایی آن را نداشته که با چنین شیوهٔ هنری، طلب خود را بیان کند و هر مخاطبی نیز توانایی فهم آن را نداشته است؛ ازاین‌رو فقط انوری که در علوم ریاضی سرآمد بوده، از این شیوه تنها برای مخاطب خاص خود استفاده کرده است. از طرف دیگر، پیداست که انگیزهٔ انوری از کاربرد لغز و معما در طلب، علاوه بر پسند خاطر ممدوح و تأثیر بیشتر، نشان‌دادن توانایی و احاطه‌اش بر دیگر علوم و اظهارفضل و تفاخر بوده است.

شیوهٔ هنری انکار در بیان طلب

در آغاز، تصور اینکه انکار بتواند یکی از شیوه‌های بیان هنری حسن‌طلب باشد، دشوار است؛ اما پس از دیدن مصادیق متعدد شعری و مقایسهٔ آن‌ها دانسته می‌شود که این، شیوه‌ای است که گاهی شاعران به‌مقتضای حال و دلایلی‌که در ادامه می‌آید از آن استفاده می‌کرده‌اند؛ البته گزینش نام «انکار» برای این شیوه از سوی نگارندگان مقاله صورت گرفته؛ چون گویا هنوز بر محققی معلوم نشده که در علم بدیع یا معانی، هنگامی که فعل «نمی‌خواهم» به معنی «می‌خواهم» باشد، چه مفهوم و مصداقی دارد؛ هرچند ابتدا این شیوه را با عنوان «نفی» آورده بودیم؛ اما به نظرمی‌رسد که «انکار» به مفهوم مدنظر نزدیک‌تر باشد؛ زیرا انکار یعنی نفی چیزی که موجود و واقعیت است که هم شاعر و هم ممدوح بدان آگاهی دارند؛ یعنی طلب و این جنبهٔ هنری دارد؛ اما نفی به معنی اقرار به نبود چیزی است؛ پس در انکار، شاعر صادق نیست و یک کذب هنری به کار می‌برَد؛ ولی در نفی، گوینده صادق است. برای نمونه، هنگامی که شاعر می‌گوید:

مدح گفتم این‌که من، بحر علومم در نگر
دونم ار گویم که تو بحر سخایی، زر ببار

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۹۳)

این سخن بر پایهٔ کذب است؛ زیرا شاعر و ممدوح می‌دانند که ستایش به‌دلیل کسب منفعتی انجام شده و اصولاً شاعر مداح هنگامی که به‌وسیلهٔ ممدوح خود از دربار بیرون رانده شود، دیگر وی را بدون چشم‌داشت، مدح نمی‌کند. از طرفی، گفته شد که شاعر به دلایلی از شیوهٔ انکار استفاده می‌کند؛ لذا به نظر می‌رسد که حسن‌طلب به شیوهٔ انکار به چند دلیل باشد: نخست، برای نگه‌داشت عزت‌نفس و دیگر، دورکردن شرمندگی و سوم، برای یادآوری. شاعر برای آنکه در برابر ممدوح مناعت‌طبع از خود نشان دهد و به‌سبب خواهندگی، خود را به یک‌باره فرو نکَشد، طلب را انکار می‌کند تا از عزت‌نفس خویش دفاع کند؛ لذا توجه به سرودهٔ شاعران بهره‌ور از این شیوه، چون مسعود سعد، خاقانی و سعدی بیانگر همین امر است:

...به سازندهٔ آسمان و زمین
به لرزندهٔ نوبهار و خزان
که از بهر بخشش نگویم ثنا
تو را ای به بخشش، زمین و زمان
نه محکم بوَد مرکز دوستی
چو پرگار باشد بر او سوزیان

(مسعود سعد، ۱۳۶۴: ۵۲۶)

...ور جز بقای بانو و شاه است، کام او
پس داستان سگ‌صفتان، داستان اوست
وِردی است در زبان همه‌کس به صبح و شام

وز مدح بانوان، همـه ورد زبـان اوسـت
(خاقانی، ۱۳۹۱: ۷۴)

...مراد از این سخنم دانی ای حکیم، چه بود
سـلامی، ار نکنـد حمـل بـر تقاضـایی
مراست با همه عیب، این هنـر بحمدللّـه
که سر فرو نکنـد همـتم بـه هرجـایی...
کسان سفینه به دریا برنـد و سـود کننـد
نه چون سفینهٔ سعدی، نه چون تو دریایی
(سعدی، ۱۳۸۹: ۷۴۹)

سومین دلیل کاربرد حسن‌طلب به شیوهٔ انکار، یادآوری است. انکار برای یادآوری بر اساس کنایه و ابهام شکل می‌گیرد؛ زیرا یک سخنِ دوپهلوست که دو معنای متفاوت و متناقض را در بر دارد. از سویی، بیان هنری و ادبی انکار نیز درهمین کنایه‌آمیز بودن آن است: «گفتیم که اگر چیزی را به نام خودش بخوانیم و منطق گفتار عادی را به کار بندیم، بیانی عرضه کرده‌ایم که کلمهٔ ادب را بر آن نمی‌توان نهاد؛ زیرا ادبیات به‌ویژه شعر، بیان هنری دارد؛ بیانی که خواننده را به شگفتی، تعجب، تخیل، تجسس و سرانجام به تکامل فکری وا می‌دارد. کنایه نیز یکی از وسایل بیان مزبور است؛ زیرا کنایه دست‌مایهٔ تجسس است برای خواننده و اگر تجسس در پدیده‌های هنری، خاصه در شعر نباشد، بهرهٔ عظیمی از لذایذ آن صنایع می‌گردد» (مایل‌هروی، ۱۳۶۰: ۳۷). چنان‌که حافظ در بیت زیر به حفظ آبروی فقر و قناعت در طلب و مقدربودن روزی اشاره کرده؛ ولی از سویی با بیانی کنایه‌آمیز از پادشاه می‌خواهد که او را دریابد؛ لذا این دو معنای متناقض و مبهم، سبب زیبایی بیت شده است:

مـا آبـروی فقـر و قناعـت نمـی‌بـریم
با پادشه بگـوی کـه روزی مقـدر اسـت
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۹)

آنچه در انکار مانند کنایه اهمیت دارد، دریافت معنای ثانویه است؛ زیرا انکار دربرگیرندهٔ دو معناست، معنای اولیه و ظاهری که شاعر آن را برای حفظ اعتبار خود می‌آورد و معنای ثانویه که طلب از ممدوح است: «در واقع معنایی که پس از معنای عام و اولیهٔ کلام ظاهر می‌شود و نقشی مهم در هنری‌کردن جمله دارد، معنای معناست؛ یعنی معنای ثانویه‌ای که در بطن جمله درج است؛ اما مکتوب نیست و تمام کارکرد علم معانی و بیان ناظر به همان معنای ثانوی یا معنای معناست» (محبتی، ۱۳۸۸: ۴۳۵).

فرخنـده جمـال مُلـک و دیـن را
چـون مـن ز ملـوک برگزیـدم
بیـزارم از ایـن و آن، کـه او را
بهـر کـرم و هنـر گزیـدم
رویـم بـادا فگـار چـون زر
گـر خواجـه بـرای زر گزیـدم
(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۳۱۸)

این نکته گفتنی است که گاه در پیش و پس انکار، ابیاتی وجود دارند که آن را از ابهام و پوشیدگی دور می‌کنند؛ ولی به نظر می‌رسد در نوشتار به‌دلیل نبودن مخاطب به‌ویژه هنگامی که شعر برای طلب باشد، آمیختن ابهام و وضوح لازم است تا دست‌یابی به مطلوب میسر گردد و به‌علاوه، مقتضای سخن را نیز نباید از نظر دور داشت:

نوعروس سخنِ من، همـه حُسـنی دارد
لیک از حسن‌طلَب، عاطل و عریان باشد
روشن است اینکه تو خورشیدی و حاجت نبـوَد
که ز خورشید، کسی طالب احسان باشد
(سلمان ساوجی، ۱۳۷۶: ۴۸۵)

این شیوه که برای هدایت ذهن ممدوح به کار می‌رفته، دو گونه است؛ در گونهٔ نخست، شاعر طلب خود را به‌صورت آشکار بیان می‌کند؛ اما در

پایان شعر چنان می‌نماید که در پی مال و منصب نیست:

خداوندا در ایام تـو، چـون مـن بنـده‌ای ضـایع
توقع از که دارد پس، کش از وی نام و نان خیـزد
...تو را گر دُرِ منثور از بنان خیـزد گـهِ بخشـش
مـرا در مـدحت تـو، دُرِ منظـوم از بیـان خیـزد
نه از بهر طمع گویم چو دیگـرکس، مـدیح تـو
هُما بر سگ چه فخر آرَد، چو بهر اسـخوان خیـزد

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۶۲: ۹۲)

درگونهٔ دوم، شاعر ابتدا چنین می‌نمایاند که چیزی نمی‌خواهد و طلب را انکار می‌کند؛ اما درپایان، آنچه را انکار می‌کرده به‌گونه‌ای دیگر طلب می‌کند؛ لذا پیداست که این دو شیوه از ابهام کمتری برخوردارند:

...اگـر مـدح جـاهِ تـو گـویم، نگـویم
بـه امیـد مرسـوم و حـرصِ مواجـب
ولـی چشـم دارم کـه از دولـت تـو
مراتـب فزایـد مـرا بـر مراتـب

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۶: ۴۰۲)

البته اوج هنری‌بودن انکار زمانی است که ابیات حسن‌طلب بر این معنا تأکید دارند که شاعر از ممدوح هیچ نمی‌خواهد و او را به‌دلیل وجودش ستایش می‌کند؛ نه از بهر جودش:

گر به زر گویمـت مـدح، آنـم کـه بـت
بـر خـدای غیـب‌دان خـواهم گزیـد
کـافرم دان گـر مـدیح چـون تـویی
بـر امیـد سـوزیان خـواهم گزیـد

(خاقانی، ۱۳۹۱: ۱۷۱)

البته این جملات دارای پیوستی معنایی‌اند و همه بر انکار یک واقعیت (کدیه، گدایی، تقاضا، سؤال و طلب) دلالت می‌کنند؛ اما برای دریافت معنای موردنظر شاعر که همان طلب است، باید به این موارد توجه کرد، شعر ستایشی است؛ مخاطبِ خریدارِ شعر دارد و شاعر آن را زمانی سروده که در خدمت وی بوده است و مهم‌تر آنکه، عدم طلب چیزی، نیازی به بیانش ندارد:

...گر از عطا و مَنال است، فخر و نازش خلـق
ز توست نازش و فخرم، نه از عطـا و منـال
و گـر مـدیح‌سـگالند شـاعران بـه غـرض
غرض گذشت و منم بی‌غرض، مدیح‌سگال

(امیر معزی، ۱۳۶۲: ۴۱۹)

از طرفی در انکار، تلاش شاعر بر پنهان‌کردن انگیزه‌های مادی و سودجویانهٔ خویش است و همان تعارفات وخوش‌آمد گفتن‌ها که میان دو فرد در گفتار روی می‌دهد، در شعر با بیانی هنری نمود پیدا می‌کند؛ لذا آنچه سبب زیبایی انکار می‌شود، ابهام و تناقضی است که در انگیزهٔ درونی شاعر و کلامش وجود دارد و در سنت شعر ستایشی دیده می‌شود:

خـدایگانا مـن بنـده نیسـتم زان قـوم
که خدمت تو کنند از برای منصب و مـال...
بـه روز حشـر نیابنـد بنـده را چیـزی
جـز از دعـای شـما بـر جریـدهٔ اعمـال

(عبید زاکانی، ۱۳۸۴: ۱۸۶)

...من نیستم از آنکه سـتانم بهـای شـعر
با آنکه هسـت شـعر مـرا زینـت و بهـا
بی مدح توست گوهر منظوم مـن، هـدر
بی ذکـر توسـت لؤلـؤ منثـور مـن، هبـا

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۶: ۳۸۴)

شیوهٔ هنری سؤال‌وجواب در بیان طلب

یکی از شیوه‌های بیان و روایت شاعرانهٔ مبتنی بر گفت‌وگو، سؤال‌وجواب است که در کتب بلاغت جزء آرایه‌های بدیع معنوی آمده و در حسن‌طلب

از آن استفاده شده است. این شیوه آن‌گاه که در شعر ستایشی به کار رود و مضمونش طلب باشد، هدفش تأثیرگذاری بر ممدوح است؛ با چند شیوه:

الف. پرسش‌وپاسخ میان شاعر و معشوق است و شعر به‌گونه‌ای روایت می‌شود که شاعر طلب از ممدوح را از زبان معشوق بیان می‌کند؛ چنان‌که قصیدهٔ زیر در مدح امیر نصر به‌تمامی با سؤال‌وجواب سروده شده است:

...گفتم از چیست روی راحت من
گفت در خدمت امیر، شتاب
...گفتم از خدمتش جزا چه برم
گفت ازو زر و از خدای، ثواب

(عنصری، ۱۳۴۱: ۴۰)

گاه شاعر چنان می‌نمایاند که چاره‌ای جز پیشنهاد معشوق برای طلب ندارد؛ چنان‌که در ملمع زیر، گفت‌وگوی طنزآمیز شاعر و معشوق عرب‌زبانش برای حسن‌طلب از ممدوح است:

...گفتم آن زلف تو کی گیرم در دست، بگفت
اِدفع الدِّرهَمَ خُذ مِنهُ عَناقیدَ رُطب
گفتم آن سیم بناگوش تو کی بوسم، گفت
اِن تُرَر فِضّتَنا هاتَ ذَهَب، هاتَ ذهب...
گفتم او را چو فقیرم، چه کنم؟ گفت لِنا
هَبَهُ الشّیخ مِنَ الفقرِ غناءٍ و سَیَب

(سنایی، ۱۳۸۸: ۶۹-۶۸)

ب. سؤال‌وجواب میان شاعر و عقل اوست و در این گفت‌وگوی خیالی، پاسخ عقل به شاعر و ممدوح قانع‌کننده است؛ لذا ممدوح جز عنایت و بخشش چاره‌ای ندارد:

گفتم به عقل، دوش که یا احسن صُوَر
گفتا چگونه یافتی از حُسن من، خبر
...گفتم که چاره نیست مرا از عنایتش
گفتا که کِشت را نبوَد چاره جز مَطَر

(امیر معزی، ۱۳۶۲: ۳۶۱)

ج. سؤال وجواب، گفتگویی است میان شاعر و آنچه وی از ممدوح، طلب می‌کند. این گفتگو نیز خیالی است و طلب از زبان دیگری، مطرح می‌شود؛ نمونه هنری آن از انوری درطلب جو برای گوسفندِ«محتشم»خود است. در این مکالمه طنزآمیز، اصرار گوسفند برخوردن جو، پیشنهاد طلب جو از ممدوح و بر زبان‌راندن نام وی، سبب زیبایی و تاثیر آن شده است:

...گفتم ای گوسفند، کاه بخور
کز علف‌ها همینَت آمادست
گفت جو، گفتمش ندارم، گفت
درِ کدیَه، خدای بگشادست
گفت خواه از کمال دین مسعود
که ولی‌نعمتی بس آزادست...

(انوری، ۱۳۶۴: ۵۳۲)

ویژگی مشترک حسن‌طلب به شیوهٔ سؤال‌وجواب در نمونه‌ها این است که شاعر، نیازمندی خود را با طرح پرسش از زبان دیگری مطرح می‌کند و سخن را به آنجا می‌کشاند که حسن‌طلب در پاسخ او نهفته باشد. در این گفت‌وگوی خیالی، شاعر و آنکه نقش غیر را بر عهده دارد (معشوق، عقل و گوسفند) یکی است و ظرافت کار شاعر آن است که پاسخ آن دیگری، مناسب با ویژگی ذاتی‌اش باشد؛ لذا در گفت‌وگوی شاعر و عقل، پاسخ عقل (گفتا که کِشت را نبوَد چاره...) ایجابی، اقناعی و ادبی است.

شیوهٔ هنری التزام در بیان طلب

التزام یکی از آرایه‌های بدیع لفظی است که بر پایهٔ تکرار شکل می‌گیرد و نام دیگرش اعنات

(خود را به دشواری افکندن) است؛ چنان‌که از نام این آرایه برمی‌آید، شاعر خود را ملزم می‌داند تا کلمه‌ای را در هر مصراع یا بیت تکرار کند: «این صنعت دو مفهوم دارد؛ یکی، التزام کلمات یا ترکیبات خاصی در تمام ابیات یک قصیده، از قبیل التزامِ آوردن «سنگ و سیم» یا «شتر و حجره» و... است. مفهوم دیگر آن، آوردن قافیه‌های غنی و کاملی است که علاوه بر حرف رَویّ، چندین حرف قبل از آن هم در تمام ابیات رعایت شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۰۶). البته التزام موردنظر در این پژوهش تکرار یک یا دو کلمه در هر بیت است که شاعر از آغاز تا پایان قصیده یا قطعه، خود را ملزم به ذکر آن کند؛ بدون درنظرگرفتن اینکه بر موسیقی لفظی و معنوی شعر بیفزاید یا نیفزاید؛ زیرا با توجه به مقصود شاعر، التزام کارکردهای دیگری نیز دارد که یکی از آن‌ها علاوه بر آراستن سخن برای تاثیرگذاری بیشتر، بیان مفاهیمی چون ستایش و طلب است؛ چون خلقِ معانی متعدد در هر بیت با استفاده از یک کلمه و در یک شعر ستایشی بدون اینکه مکرر باشد، از عهدهٔ هر شاعری برنمی‌آید: «البته این اعنات یک نوع هنرنمایی است که در اشعار مصنوع جا دارد و از همین روست که گفته‌اند زیبا عبارت است از امر دشوار» (زرین‌کوب ۱۳۸۸: ۹۸). شیوهٔ بیان حسن‌طلب با استفاده از التزام بدین صورت است که شاعر، مطلوب خود را از آغاز تا پایان شعر تکرار می‌کند؛ البته وقتی التزام برای بیان طلب به کار برود، این معنا را می‌یابد که شاعر کلمه‌ای را در کانون توجه قرار می‌دهد که بدان نیاز دارد؛ بنابراین شاعر با تکرار خواستهٔ خود در هر بیت، مدام آن را به ممدوح القا می‌کند تا او را ناچار به پذیرش درخواستش نماید: « تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر و بهترین وسیله است که عقیده یا فکری را به کسی القا کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۹۹). گویی شاعر در کنار ممدوح ایستاده و مدام در گوش او کلمهٔ «شتر» را تکرار می‌کند:

ای کـــه هـــر دم ز تبّـــت خُلقـــت
صـد شـتر بـار مُشـک در سـفرند...
دوش در ره بمانـــده‌انـــد مـــرا
اشـــتری دَه کـــه زیـــر بـــار درنـــد
اشـــتری دِه کـــه بـــار مـــن بکشـــد
ور فروشـــم، بـــه تـــازیی بخرنـــد...

(خاقانی، ۱۳۹۱: ۸۵۰)

در نمونهٔ زیر نیز که در طلب «شتر» است، شاعر به دل خود خطاب می‌کند و از او دربارهٔ روایی طلبش نظر می‌خواهد:

سـپهرقدرا کـردم سـوال، دوش از دل
که خواهم اشتری از پادشه، چه فرمـایی
...شنیده‌ام که به شطرنج درفـزود کسـی
یکـی شـترِ، ز سـرِ زیرکـی و دانـایی
نه من، کم آمدم ای شه، ز رُقعهٔ شـطرنج
چه باشد ار تو به من، اشـتری درافزایـی

(مجیرالدین بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۳۳)

در قطعهٔ زیر، سخن از «شمع و شکر» است؛ یعنی التزام دو کلمه در هر بیت و این، بسیار دشوارتر از التزام یک کلمه می‌باشد؛ لذا شاعر جای این دو کلمه را در ابیات تغییرمی‌دهد. به‌علاوه، تناسب و تضاد واژه‌ها و تصویرسازی آن درخور توجه است:

عالی‌رضای دین تویی آن شمعِ دل که هسـت
لفـظ شکرفشـان تـو، پیرایـهٔ ثـواب...
یاری که شمعِ مجلس اُنس است در جمال

با من برای شمع و شکر کرد دی، عتاب
جاری‌زبان من ز عتابِ چو شَکّرش
افتاد چون زبانهٔ شمع اندر اضطراب
(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

البته این موارد، التزام کلمه در قالب قطعه بود؛ اما التزام کلمه در قالب قصیده به‌دلیل فراوانی ابیات بسی دشوارتر است؛ به‌گونه‌ای که در قصیدهٔ زیر که به مناسبت تراشیدن موی شاهزاده اویس سروده شده است، سلمان ساوجی فرصت را غنیمت شمرده با التزام کلمهٔ «مو»، «جامهٔ مویین» طلب می‌کند؛ لذا گریز از ستایش به طلب، به‌زیبایی صورت گرفته و تمهید شاعر برای آغاز طلب و گزینش واژه‌هایش درخور توجه است. به‌علاوه «ایهام تضاد» در لفظ «سرد باشد»، هم به معنی «سردی هوا» و هم به معنی «تقاضای ناپسند و ناخوش»، طلب را زیباتر کرده است:

... از صنایع به بدایع، سخن آراسته‌ام
غرض بنده ازین شعر، نه موی تنهاست
گر چه امروز سیه گشته و بر هم جَسته آفتابی، به تو گرم
همچو موی سر زنگی، تن ما، از سرماست
است مرا پشت امید
«سرد باشد» که کنم جامهٔ مویین، درخواست...
(سلمان ساوجی، ۱۳۷۶: ۴۴۶)

بنابراین از دیگر معانی التزام، آوردن نیاز و خواسته در شعر است و با توجه به نمونه‌های حسن‌طلب که با روش التزام به کار رفته‌اند، می‌توان گفت که کارکرد التزام تنها برای موسیقی لفظی و معنوی شعر نیست؛ هرچند ممکن است سبب غنای آن شود، بلکه انتخاب کلمه‌ای از سوی شاعر و تکرار آن در بافت شعر سبب ایجاد تصویرها و کنایه‌های خاصی در شعر می‌شود که با حذف آن کلمه و جانشین‌کردن کلمه‌ای دیگر، امکان خلق آن تصویر وجود ندارد. به‌علاوه در بافتِ درهم‌تنیدهٔ ابیات، کلمه است که معنا را تکمیل می‌کند و به همین دلیل، نمونه‌های بیان حسن‌طلب به روش التزام اندک است. از سویی، این همه فکرسوزی و کاربرد ذوق ادبی و سرودن اشعاری برای طلب، مثل «شتر، شمع و شکر و جامهٔ مویین» چندان برای شاعر گرفتار خوش نبوده؛ هرچند وی را به هدفش رسانده باشد. گونهٔ دیگر از التزام، قراردادن کلمه در ردیف قصیده و قطعه است و تفاوتی که میان این شیوه با نمونه‌های پیش وجود دارد، این است که در نمونه‌های ذکرشده، کلمه در هر جای بیت به‌جز پایان و پیش از قافیهٔ شعر قرار می‌گرفت؛ اما در نمونه‌های زیر، کلمه فقط در پایان هر بیت به‌عنوان ردیف تکرار می‌شود؛ البته نظر نگارندگان مقاله آن بود که این شیوه را با عنوان «ردیف» در بخش دیگری و جدای از التزام، به‌عنوان یکی از شیوه‌های هنری حسن‌طلب بیاورند؛ اما چون ردیف کلمه‌ای است که شاعر، خود را ملزم می‌داند در پایان هر بیت تکرار کند و برای ردیفِ شعر خود کلمه‌ای را برگزیند که مطلوب اوست، آوردن بحث ردیف در شیوهٔ هنری التزام برای طلب، درست به نظر می‌رسد:

ای خداوندی که اندر دفع فاقه، جود تو
آن اثر دارد که اندر دفع صَرصَر، پوستین
بنده‌ای کز مهر تو بوده است دائم پشت‌گرم
چون روا داری که سرما افتدش در پوستین
...بنده را دریاب تا عمری بپایی در خوشی
ماه‌های آن، فزون از موی‌ها بر پوستین
(ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۴۸۳)

ردیف به‌عنوان حسن‌ختام بیت و به‌دلیل تکرار،

سبب برجسته‌سازی می‌شود؛ بنابراین شاعر به‌عمد نیاز خود را در ردیف قرار می‌دهد و با تکرار آن، ممدوح را تا پایان شعر درگیر خواستهٔ خویش می‌کند:

ایـــا راهـــب دِیـــرِ نیلـــوفری را
ز خـاک درت، کُحـل عیسـی، وظیفـه...
در ایـن مـدت از مـن نیامـد گنـاهی
بـه‌جـز اینکـه کـردم تقاضـا وظیفـه
اگـر شـد خطـایی، بـر آن پـوش دامـن
وگـــر نـــی، کنـــونم بفرمـــا وظیفـــه

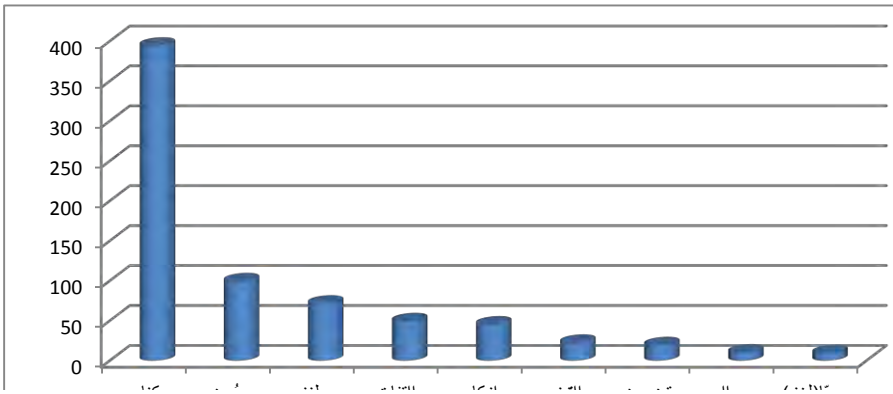
(خواجوی‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۱۴)

نیز بنگرید به (همان: ۷۷، عبید زاکانی، ۱۳۸۴: ۲۱۵ و ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۲۷)؛ البته هدف از آوردن خواسته در ردیف، تکمیل موسیقی شعر نیست؛ هرچند ممکن است بر موسیقی کناری شعر بیفزاید، بلکه مقصود شاعر تأکید بر خواسته است. به همین دلیل، یکی از پرکاربردترین ردیف‌های شعری، واژهٔ «کَرَم» می‌باشد و پیداست که شاعر پیش از سرودن، این واژه را در ذهن داشته و بنیاد شعر را بر آن نهاده است (ر.ک: سیدحسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۱۹، اثیرالدین آخسیتکی، ۱۳۳۷: ۲۱۲ و ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۱۳۳). ازسویی، تکرار پایانی به‌عنوان یکی از عوامل ایجادکنندهٔ توازن ابیات سبب تکمیل معنا می‌شود و برای ایجاد رابطه‌ای معنادار میان ردیف و دیگر کلمات باید تناسب و روابط هم‌نشینی واژه‌ها نیز در نظر گرفته شود؛ چنان‌که در این مورد آمده: «در زنجیرهٔ گفتار شاعر وقتی ردیف فعلیِ جالب یا ردیف اسمیِ تازه‌ای وجود داشته باشد، یک رشته استعاره‌ها و کنایه‌های خاص در زبان ایجاد می‌شود که بی‌گمان اگر جدول ردیف وجود نداشت، آن ترکیبات و استعارات به وجود نمی‌آمد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۲۶). در حسن‌طلب به شیوهٔ التزام در ردیف، گاه این امر موردتوجه بوده و سبب ایجاد تصاویر و کنایات تازه‌ای شده؛ چنان‌که تناسب واژگانی و خلق تصاویر بدیع در نمونهٔ زیر با توجه به کلمهٔ «زین» بسیار نمایان است:

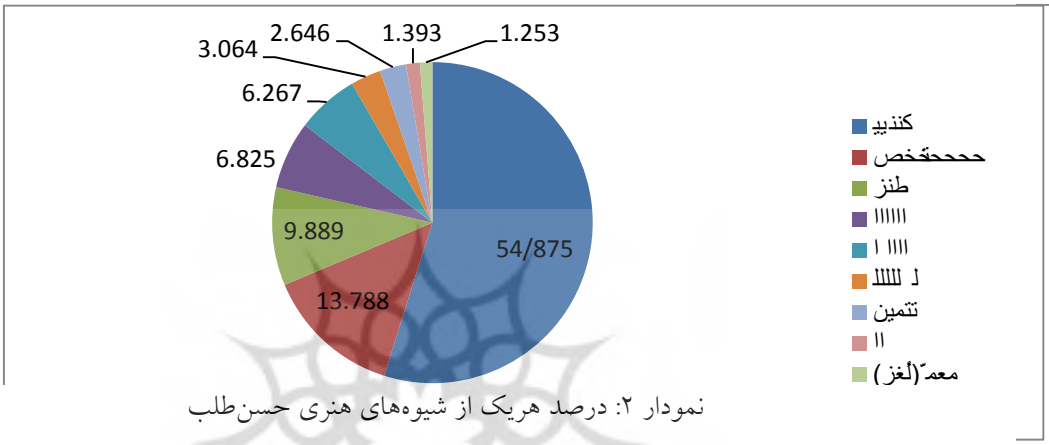
...گهی که عزم شبیخون کنی بر انجمِ چـرخ
به سبزخِنگ فلـک بـر نِـه از ثریـا زیـن
ز بهر بندهٔ مخلص چو اسـب فرسـودی
وزین به تنـگ نیایـد دلـت، بفرمـا زیـن
پیاده‌ای که تو را رخ نهاد و اسب گرفت
به ره نباشد اگـر نبـوَد اسـبِ او را زیـن

(خواجوی‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۶۲)

ازسویی، امکان ایجاد معانی متعدد و متنوع با استفاده از ردیف‌های اسمی در مقایسه با ردیف‌های فعلی، کم‌تر است؛ به همین دلیل، شاعران توانا قدرت شاعری خود را در ردیف‌های اسمی به رخ کشیده‌اند که خواجوی‌کرمانی از این شیوه بیشتر بهره برده و به‌خوبی از عهدهٔ سرودن قصیده با ردیف «اشتروحجره» برآمده است؛ البته گویا شاه ابواسحق اینجو برای سنجش میزان توانایی وی، این ردیف شعری را برگزیده که خواجو در پایان با اغتنام فرصت از او «شتر و حجره» طلب کرده است (ر.ک: همان: ۱۱۵).



نمودار ۱: میانگین هریک از شیوه‌های هنری حسن‌طلب



نمودار ۲: درصد هریک از شیوه‌های هنری حسن‌طلب

بحث و نتیجه‌گیری

با درنظرگرفتن نمونه‌های ذکرشده و تعریفی که نگارندگان ارائه داده‌اند، حسن‌طلب با شیوه‌های هنری‌ای چون کنایه، حسن تخلص، طنز، التفات، انکار، التزام، تضمین، سؤال‌وجواب و لُغَز (معما) بیان می‌شود و هرکدام از این شیوه‌ها با توجه به‌مقتضای حسن‌طلب، ویژگی و کارکرد ویژه‌ای دارد؛ برای نمونه، در شیوهٔ انکار، کلام پوشیده است و شاعر این‌گونه می‌نماید که طلب و تقاضایی ندارد. شیوهٔ لُغَز نیز ابهام و مخاطب خاص خود را دارد. در التزام، تناسب واژگانی بیشتر به چشم می‌آید و تکرار خواسته از سوی شاعر، ممدوح را برای رفع نیاز وی برمی‌انگیزاند. التفات زمانی مورد استفاده قرار می‌گیرد که شاعر بخواهد طلب خود را پنهان کند؛ زیرا در التفات، شاعر خود را از طالب جدا می‌سازد و گویی برای دیگری طلب می‌کند که این ویژگی در طلب به شیوهٔ تضمین نیز دیده می‌شود. کنایه به‌عنوان مردمی‌ترین و عام‌ترین شیوهٔ ادبی، به‌دلیل ایجاز و با توجه به‌مقتضای حال بیشترین کاربرد را در میان شیوه‌های هنری مورد استفاده شاعران دارد. طنز علاوه بر خوش‌کردن خاطر ممدوح، دلپذیر و تأثیرگذار است. از طرفی، پوشیدگی و ابهام هنری به‌عنوان یک اصل ادبی، ویژگی مشترک بیشتر تمهیداتی است که شاعر با درنظرگرفتن مخاطب خاص از آن‌ها برای رسیدن به خواستهٔ خویش بهره می‌گیرد. همچنین شیوهٔ بیان از قالب شعری تأثیر می‌پذیرد؛ بدین معنی که ابیات متضمن حسن‌طلب در قالب قطعه و رباعی، تناسب واژگانی بیشتری نسبت به قالب قصیده، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند و مسمط دارند؛ به همین دلیل، شیوه‌هایی چون التزام، لُغَز و طنز –که لازمهٔ آن‌ها درنظرگرفتن

تناسب و تضاد واژگانی است- اغلب در این دو قالب بیان می‌شوند و این مهم نیز از اصلِ مقتضای حال‌بودن حسن‌طلب، پیروی می‌کند.

منابع

اخسیکتی، اثیرالدین؛ *دیوان*؛ تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ؛ تهران: کتاب‌فروشی رودکی، ۱۳۳۷.

ادیب، صابر ترمذی؛ *دیوان*؛ تصحیح محمدعلی ناصح؛ تهران: خاور، ۱۳۳۱.

اصفهانی، جمال‌الدین محمدبن عبدالرزاق؛ *دیوان*؛ تصحیح حسن وحیددستگردی؛ تهران: کتابخانهٔ سنایی، ۱۳۶۲.

امامی، نصرالله؛ *از رودکی تا حافظ (جستارهایی در نقد و تحلیل آثار ادبی)*؛ تهران: سپاهان، ۱۳۹۱.

انوری، اوحدالدین محمدبن محمد؛ *دیوان*؛ به‌اهتمام محمدتقی مدرس‌رضوی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.

بهار، محمدتقی؛ *سبک‌شناسی*؛ چ۴، تهران: زوار، ۱۳۸۶.

بهزادی اندوهجردی، حسین؛ *طنز و طنزپردازی در ایران*؛ تهران: نشر صدوق، ۱۳۷۸.

بیلقانی، مجیرالدین؛ *دیوان*؛ تصحیح محمد آبادی؛ تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۵۸.

تشکری، منوچهر؛ صالحی‌مازندرانی، محمدرضا و کاظم جعفری‌نیک؛ «نقدوتحلیل تعاریف حسن‌طلب همراه با دریافتی تازه از آن». *شعرپژوهی* (بوستان ادب)؛ س۱۱. ش ۲، ۱۳۹۸، صص ۵۳- ۷۶.

جوادی، حسن؛ *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*؛ تهران: کاروان، ۱۳۸۴.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد؛ *دیوان*؛ به‌اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۲.

الحلاوی، علی بن محمد؛ *دقائق الشعر*؛ تصحیح و حواشی سیدکاظم امام؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل؛ *دیوان*؛ به‌کوشش ضیاالدین سجادی؛ تهران: زوار، ۱۳۹۱.

خواجوی کرمانی، ابوالعطا کمال‌الدین محمد؛ *دیوان اشعار*؛ به‌اهتمام احمد سهیلی‌خوانساری؛ تهران: پاژنگ، ۱۳۶۹.

الخیاط، جلال؛ *التکسب بالشعر*؛ بیروت: دارالآداب، ۱۹۷۰ م.

رادویانی، محمدبن‌عمر؛ *ترجمان البلاغه*؛ تصحیح محمد آتش؛ تهران: اساطیر، ۱۹۴۹.

رستگار فسایی، منصور؛ *انواع شعر فارسی*؛ شیراز: انتشارات نوید، ۱۳۷۲.

رودکی، جعفر بن محمد؛ *دیوان*؛ تصحیح سعید نفیسی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.

زاکانی، نظام‌الدین عبیداله؛ *کلیات*؛ تصحیح پرویز اتابکی؛ تهران: زوار، ۱۳۸۴.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب*؛ تهران: انتشارات علمی، ۱۳۸۸.

ساوجی، سلمان؛ *کلیات*؛ تصحیح عباسعلی وفایی؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۶.

سعد سلمان، مسعود؛ *دیوان اشعار*؛ به‌اهتمام مهدی نوریان؛ اصفهان: کمال، ۱۳۶۴.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین؛ *کلیات*؛ به‌اهتمام محمدعلی فروغی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۹.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم؛ *دیوان*؛ به‌اهتمام محمدتقی مدرس‌رضوی؛ تهران: انتشارات سنایی، ۱۳۸۸.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۵.

ـــــــــــــــ؛ *موسیقی شعر*؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۸.

ـــــــــــــــــــــ ؛ *زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی*؛ تهران: اختران، ۱۳۸۶.

شمسیا، سیروس؛ *بیان و معانی*؛ تهران: فردوس، ۱۳۸۳.

ـــــــــــــــــــــ؛ *نگاهی تازه به بدیع*؛ تهران: فردوس، ۱۳۸۱.

شهیدی، سیدجعفر؛ *شرح مشکلات دیوان انوری ابیوردی*؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی، ۱۳۵۷.

صالحی‌مازندرانی، محمدرضا؛ «ماهیت شعر به‌روایت شاعران». پایان‌نامهٔ دکتری، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز، ۱۳۸۱.

ضیف، شوقی؛ *العصر الجاهلی*؛ ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی‌قراگوزلو؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر؛ *قابوس‌نامه*؛ تصحیح غلامحسین یوسفی؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

عنصری، ابوالقاسم حسن؛ *دیوان*؛ تصحیح یحیی قریب؛ تهران: کتابخانهٔ سنایی، ۱۳۴۱.

عوفی، محمد؛ *لباب الالباب*؛ به‌کوشش سعید نفیسی؛ تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا، ۱۳۳۵.

غزنوی، سیدحسن؛ *دیوان*؛ تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی؛ تهران: اساطیر، ۱۳۶۲.

الفاخوری، حنّا؛ *تاریخ ادبیات زبان عربی*؛ ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی؛ تهران: توس، ۱۳۷۴.

فاریابی، ظهرالدین؛ *دیوان*؛ تصحیح و تحقیق امیرحسن یزدگردی، به‌اهتمام اصغر دادبه؛ تهران: قطره، ۱۳۸۱.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ؛ *دیوان*؛ به‌کوشش محمد دبیرسیاقی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۳.

فرغانی، سیف‌الدین محمد؛ *دیوان*؛ تصحیح ذبیح‌الله صفا؛ تهران: فردوسی، ۱۳۶۴.

فریومدی، ابن‌یمین؛ *دیوان اشعار*؛ تصحیح حسینعلی باستانی‌راد؛ تهران: کتابخانهٔ سنایی، ۱۳۴۴.

قطران تبریزی، ابومنصور؛ *دیوان*؛ به‌اهتمام حسین آهی؛ تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی خزر، ۱۳۶۲.

القیروانی، ابی‌علی حسن بن رشیق؛ *العمده*؛ بیروت: دارالمکتبه الهلال، ۱۴۱۶ ق.

لازار، ژیلبر؛ *اشعار پراکندهٔ قدیم‌ترین شعرای فارسی‌زبان*؛ تهران: انجمن ایران‌شناسی فرانسه، ۱۳۶۱.

مایل هروی، نجیب؛ *صور ابهام در شعر فارسی*؛ تهران: زوار، ۱۳۶۰.

محبتی، مهدی؛ *از معنا تا صورت*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۸.

مختاری غزنوی، عثمان؛ *دیوان*؛ به‌اهتمام جلال‌الدین همایی؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۱.

المدنی، صدرالدین بن معصوم؛ *انوارالربیع فی انواع البدیع*؛ نجف اشرف: مطبعه النّعمان، ۱۳۸۹ ق.

معزی نیشابوری، محمد بن عبدالملک؛ *دیوان*؛ تصحیح ناصر هیری؛ تهران: نشر مرزبان، ۱۳۶۲.

منشی، نصرالله؛ *کلیله و دمنه*؛ تصحیح و توضیح مجتبی مینوی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۶.

منوچهری، احمد بن قوص؛ *دیوان*؛ به‌کوشش محمد دبیرسیاقی؛ تهران: زوار، ۱۳۸۸.

وطواط، رشیدالدین‌محمد؛ *حدائق‌السّحر فی دقائق‌الشّعر*؛ تصحیح عباس اقبال؛ تهران: کتابخانهٔ سنایی و طهوری، ۱۳۶۲.

ـــــــــــــــــــــ؛ *دیوان*؛ تصحیح سعید نفیسی؛ تهران: بارانی، ۱۳۳۹.

هروی، حسینعلی؛ *شرح غزل‌های حافظ*؛ تهران: نشر نو، ۱۳۶۷.

همایی، جلال‌الدین؛ *فنون بلاغت وصناعات ادبی*؛ تهران: مؤسسهٔ نشر هما، ۱۳۸۸.