

نشریه ادب و زبان
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال ۱۶، شماره ۳۳، بهار و تابستان ۹۲

طرح مباحث اغراق، التفات، انسجام، گفت و گو و لحن در علم معانی
(علمی - پژوهشی)

دکتر نرگس محمدی بدر

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

دکتر مجید سرمدی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

دکتر حسین یزدانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

داریوش ذوالفقاری*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

توجه به کاستی‌های مطالعات بلاغی سنتی، مانند آمیختگی علم معانی با علوم دیگر و با بیان و بدیع، آمیختگی حوزه‌های زبان و ادب و محدود بودن واحد بلاغی، در کشف شگردهای بلاغی متون لازم است و باید توجه داشت که مبانی نظری و عملی علم معانی مختص زبان فارسی، از راه استقصا در شاهکارهای ادبی این زبان به دست می‌آید.

کتاب‌هایی که در زمینه علم معانی به زبان فارسی نوشته شده یا قسمتی از آنها مربوط به این علم است، هیچ‌کدام مختص زبان فارسی نیست و همچنان سایه معانی عربی بر آنها سنگینی می‌کند. در این مقاله با توجه به مبنای علم معانی که

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۹۱/۱۰/۱۲

تاریخ ارسال مقاله: ۹۰/۱۲/۳

* پست الکترونیک نویسنده:

badr@pnu.ac.ir

ms1_ir@yahoo.com

h_yazdani45@yahoo.com

zolfaghari1185@gmail.com

تناسب سخن با مقتضای اوضاع و احوال است و با تأمل در اسرار بلاغی بخش‌هایی از متون ادبیات فارسی، مباحثی مانند انسجام، التفات، اغراق، گفت‌وگو و لحن در حوزه علم معانی مطرح شده و این نتیجه به دست آمده است که منابع این علم در هر زبانی، شاهکارهای ادبی آن زبان است و با جست‌وجو در این آثار می‌توان شگردهای بلاغی فراوانی کشف کرد که تاکنون در این حوزه، بحثی از آنها به میان نیامده است.

واژه های کلیدی: علم معانی، اغراق، التفات، انسجام، گفت‌وگو و لحن.

۱- مقدمه

متون ادبی کمتر بر پایه دانش معانی بررسی شده‌اند. در باب این دانش که نسبت به دو شاخه دیگر علوم بلاغی (بیان و بدیع) از اوج زیباشناختی بیشتری برخوردار است، هنوز در زبان فارسی اثر مستقل و ویژه‌ای پدید نیامده است و هرچه هست، همان است که از کتاب‌هایی که درباره این موضوع برای زبان عربی نوشته شده است، گرفته‌اند.

دانش معانی یا در مفهوم کلی‌تر، بلاغت، مطالعه زمان و مکان و اوضاع و احوال حاکم بر ایراد سخن است که می‌توان مجموعه این شرایط را «بافت حاکم بر سخن» (context of situation) دانست. بلاغت در مفهوم قدیمی خود در ادبیات، کیفیت تطبیق سخن با مقتضای حال مخاطب شمرده می‌شد ولی در مفهوم وسیع خود، ارتباط زبان با جهان و زندگی است و بنابراین، قلمرو مناسبت‌های حاکم بر ایراد سخن، بسیار متنوع‌تر از مناسبت‌هایی است که قدما درباره آن سخن گفته‌اند. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۱) خلاصه اینکه امروزه، در بلاغت علاوه بر مقتضای حال مخاطب، مقتضای حال گوینده و نوع ادبی نیز مطرح است.

در پژوهش حاضر، مسئله این است که برای کشف و توصیف اصول و معیارهای زیبایی شاهکارهای زبان و ادبیات فارسی از دیدگاه دانش معانی، لازم است این متون به شیوه استقرایی مطالعه شوند. در این مطالعه، نظریه مهم و اساسی عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۱ ه.ق) که او را بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام می‌دانند، بدون شاخ و برگ‌هایی که بعد از او پیدا کرده، مورد توجه است.

عبدالقاهر، بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزه ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم معانی النحو می‌خواند. «منظور از علم معانی نحو، آگاهی شاعر و نویسنده است از

کاربردهای نحوی زبان و اینکه هر ساختاری در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد «(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۱)

عبدالقاهر در جای جای «دلایل الاعجاز»، بر تعریف خود از نظم تأکید می‌کند: «النَّظْمُ عِبَارَةٌ عَنْ تَوْحِيهِ مَعَانِي النَّحْوِ فِيمَا بَيْنَ الْكَلِمِ»؛ یعنی نظم عبارت از جستن و یافتن بهترین روابط نحوی در میان کلماتی است که برای ادای مقصود گفته شود. (مهدوی دامغانی، ۱۳۷۵: ۲۰ به نقل از دلایل الاعجاز: ۴۶، ۲۷۶، ۲۸۳، ۴۰۳) این تعریف، در ترجمه دلایل الاعجاز که توسط سید محمد رادمنش صورت گرفته است، به این صورت آمده: «نظم یعنی منظور کردن مقاصد نحوی فیما بین کلمات.» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۳۴، ۹۳، ۱۲۱، ۱۳۰، ۱۳۴، ۴۳۸، ۴۵۱، ۴۵۳، ۴۷۲، ۴۸۶، ۴۸۱، ۴۹۱، ۵۳۱، ۵۴۴، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۳۸) همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، ترجمه مهدوی دامغانی از این تعریف رساتر است. در تعریف نظم، بر سه نکته تأکید شده است: ۱- مقصود یا معنی، ۲- کلمات یا لفظ و ۳- نحو.

مقصود، در ذهن نویسنده یا گوینده قرار دارد و شکل گرفته است و نویسنده برای بیان آن، از کلمات یا لفظ استفاده می‌کند و نظم، بهترین روابط نحوی برای به رشته کشیدن کلمات در بیان معنی است.

عبدالقاهر نکته مهمی را یادآور می‌شود که اگر معنا و مفهوم بیت یا آیه‌ای از قرآن کریم را بنویسیم، از لحاظ زیبایی بیان و نظم تعبیر، قابل مقایسه با اصل بیت یا آیه نیست و این شاهدی است که نشان می‌دهد مبنای بلاغت و اعجاز، نظم کلام است و اگر جز این بود، بازنویسی مفهوم یک بیت و بیان مضمون یک آیه با عباراتی دیگر، باید از بلاغت و اعجاز اصل بیت و آیه برخوردار باشد و این نکته‌ای است که کسی آن را پذیرا نیست. (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۴۹)

اصولی که در تحلیل‌های این پژوهش مورد توجه است، عبارتند از:

الف- علی‌رغم بلاغت سنتی، واحد بررسی بلاغی، هم بیت و جمله است و هم بافت سخنی که بیت یا جمله در شبکه آن قرار دارد.

ب- از میان انبوه آثار مرتبط با دانش معانی که پس از عبدالقاهر جرجانی و براساس نظریه او نوشته شده است و شاخ و برگ فراوان یافته‌اند، نظریه نظم این دانشمند برای بیان اسرار بلاغت متون، کاربرد بیشتری دارد.

پ- عبدالقاهر اصول و موازین بلاغت را از قرآن کریم به دست آورده است؛ بنابراین، باید معیارهای زیبایی هر شاهکار ادبی را با مطالعه آن کشف کرد و خود را به موازین موجود در کتب معانی محدود نساخت.

ت- در بررسی‌های بلاغی، حوزه دستور زبان باید از حوزه ادبیات تفکیک شود و از مواردی سخن به میان بیاید که با ایجاد تحولی در زبان، آن را به ادبیات تبدیل کرده باشد. این مقاله که به جست‌وجوی مبانی علم معانی در شاهکارهای ادبیات فارسی می‌پردازد، می‌کوشد تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

- ۱- نارسائی‌های دانش معانی سنتی در توصیف زیباشناختی متون چیست؟
- ۲- آیا می‌توان با تأمل در نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی و استقصا در شاهکارهای زبان و ادبیات فارسی، مقدمات نوشتن دانش معانی مختص زبان فارسی را فراهم کرد؟

برخی از کاستی‌های مطالعات بلاغی

بعد از عبدالقاهر جرجانی، شروح فراوان و حاشیه‌نویسی‌های مکرر و عموماً بی‌فایده، درخت تناور بلاغت را بیمار کرد و باعث جمود علوم بلاغی و دور ساختن آن از ذوق ادبی و ماهیت ادبیات شد. در اینجا برای پرهیز از کلی‌گویی و اطناب، فهرست‌وار موارد خاصی از کاستی‌های مطالعات بلاغی طبقه‌بندی می‌شود:

- ۱- آمیختگی علم معانی با علوم دیگر؛
- ۲- آمیختگی علم معانی با بیان و بدیع؛
- ۳- آمیختگی حوزه‌های زبان و ادبیات؛
- ۴- واحد بررسی بلاغی را فقط جمله دانستن.

۲- طرح مباحث

علاوه بر مباحثی از بدیع، مانند انسجام، التفات و اغراق که می‌توان در معانی مطرح کرد، می‌توان به گفت و گو و لحن هم پرداخت که از عناصر داستان‌نویسی به شمار

می‌روند؛ البته به غیر از زبان که خود از مهم‌ترین عناصر داستان‌نویسی به شمار می‌رود و در علم معانی هم ماده اصلی بحث است. «گفت‌وگو» و «لحن»، از منظر «مقتضای حال» که در علم معانی اهمیت بسیاری دارد و همه مباحث بر محور آن در گردش است، قابل مطالعه و بررسی است و می‌توان آنها را طبق این اصل اساسی بلاغت، از شگردهای این علم به شمار آورد.[†]

۲- ۱ - التفات

در التفات که معمولاً از آن در فن بدیع سخن به میان می‌آید، معنی ضمنی ایجاد می‌شود که مخاطب باید آن را با توجه به بافت موقعیتی خود، گوینده و متن درک کند. در بیت آخر از شاهد زیر، التفات از غایب به مخاطب ملاحظه می‌شود:

به دستور فرمود تا ساروان هیون آرد از دشت صد کاروان
 هیونان به هیزم کشیدن شدند همه شهر ایران به دیدن شدند
 به صد کاروان اشتر سرخ‌موی همی هیزم آورد پرخاشجوی
 نهادند هیزم دو کوه بلند شمارش گذر کرد بر چون و چند
 ز دور از دو فرسنگ هر کس بدید چنین جست باید بلا را کلید
 همی خواست دیدن در راستی ز کار زن آید همه کاستی
 چُن این داستان سربه سر بشنوی به آید تو را گر به زن نگروی
 (فردوسی، ج ۲: ۲۳۳-۲۳۴)

این ابیات، در مورد گذشتن سیاوش از آتش است؛ شاعر در ۶ بیت نخست، فراهم آوردن هیزم را گزارش می‌دهد و پس از آن، رو به مخاطب می‌کند و او را به هم‌دردی با خود فرا می‌خواند؛ دردی که از بی‌خردی و کار ناشایست سودابه، نامادری سیاوش، هر وجدان بیداری را آزار می‌دهد.

چُنین گفت گوینده پهلوی شگفت آیدت کین سخن بشنوی
 یکی شاه بُد هند را نام کید نکردی جز از دانش و رای صید

[†] ذکر این نکته نیز لازم است که بحث درباره همه عناصر داستان‌نویسی از این دیدگاه می‌تواند موضوع پژوهش درازدامن و جداگانه دیگری باشد که در این مقاله مجال ورود به آن را نداریم.

(همان، ج ۶: ۱۱)

در مصرع دوم از بیت نخست، «التفات از غایب به مخاطب» دیده می‌شود.
 نهادند هیزم دو کوه بلند شمارش گذر کرد بر چون و چند
 ز دور از دو فرسنگ هر کس بدید چُنین جست باید بلا را کلید
 همی خواست دیدن در راستی ز کارزن آید همه کاستی
 چُن این داستان سربسر بشنوی به آید ترا گر به زن نگروی

(همان، ج ۲: ۲۳۴)

گفتار در «گذشتن سیاوش از آتش» است که در ضمن آن، شاعر، دردمندانه و برای
 جلب توجه و عاطفه مخاطب، در بیت آخر، از غایب به مخاطب التفات می‌کند.
 در بیت دوم از شاهد زیر نیز التفات از غایب به مخاطب دیده می‌شود:

نماند حاتم طایی ولیک تا به ابد بماند نام بلندش به نیکویی مشهور
 زکات مال به در کن که فضله رز را چو باغبان بزند بیشتر دهد انگور

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۳۲)

در کتاب‌های بلاغی، التفات را دو نوع دانسته‌اند: «از غایب به مخاطب» و «از مخاطب به غایب» ولی التفات دیگری هم وجود دارد که به آن اشاره نکرده‌اند و آن زمانی است که شاعر یا نویسنده، نه از غایب به مخاطب التفات کرده است و نه از مخاطب به غایب بلکه خود مخاطب را تغییر داده است. گاهی این «تغییر مخاطب» روشن است و گاهی روشن نیست و پس از کشف آن، لذت خواننده از متن دوچندان می‌شود و این کشف، در دریافت معنی درست متن بسیار مؤثر است؛ به عنوان مثال، در شعر زیر از سعدی، خواننده در بیت‌های ۳، ۱ و ۵، به روشنی متوجه «تغییر مخاطب» می‌شود:

تو در خلق می‌زنی شب و روز لاجرم بی نصیب از این بابی

کی دعای تو مستجاب کند که به یک روح در دو محرابی

یا رب از جنس ما چه خیر آید تو کرم کن که ربّ اربابی

غیب دان و لطیف و بی‌چونی سترپوش و کریم و توآبی
سعدیا راستی ز خلق مجوی چون تو در نفس خود نمی‌یابی

(همان: ۹۸۹)

اما در بسیاری از اشعار مولوی هیچ‌گونه اشاره‌ای به «تغییر مخاطب» نمی‌شود و خواننده مأنوس و آشنا با سبک و سیاق آثار اوست که این تغییر را کشف می‌کند و بعد از این کشف درمی‌یابد که بافت شعر او، با اشعار دیگران چه قدر تفاوت دارد؛ مانند:

وای آن دل که بدو از تو نشانی نرسد مرده آن تن که بدو مژده جانی نرسد
 سیه آن روز که بی نور جمالت گذرد هیچ از مطبخ تو کاسه و خوانی نرسد
 وای آن دل که ز عشق تو در آتش نرود همچو زر خرج شود هیچ به کانی نرسد
 سخن عشق چو بی درد بود بر ندهد جز به گوش هوس و جز به زبانی نرسد
 مریم دل نشود حامل انوار مسیح تا امانت ز نهانی به نهانی نرسد
 حس چو بیدار بود خواب نبیند هرگز از جهان تا نرود دل به جهانی نرسد
 غفلت مرگ زد آن را که چنان خشک شد دست از غم آنکه ورا تره به نانی نرسد
 این زمان جهد بکن تا ز زمان باز رهی پیش از آن دم که زمانی به زمانی نرسد
 هر حیاتی که ز نان رست همان نان طلبد آب حیوان به لب هر حیوانی نرسد
 تیره صبحی که مرا از تو سلامی نرسد تلخ روزی که ز شهد تو بیانی نرسد

(مولوی، ۱۳۷۸: ج ۱/۳۲۶)

گوینده واقعی در بیت‌های ۱ تا ۳ و بیت ۱۰، شاعر است و گوینده واقعی در بیت‌های ۴ تا ۹، مخاطب شاعر (خداوند و معشوق) است.^۱

۲ - ۲ - اغراق

اغراق نیز که آن را یکی از شگردهای فن بدیع می‌دانند، معنی ضمنی دارد؛ به عنوان مثال، معنی ضمنی قابل استنباط از این بیت معروف شاهنامه، علی‌رغم معنی ظاهری آن، می‌تواند توصیف عظمت پهلوانان ایرانی و بویژه رستم باشد:

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی، ج ۴: ۱۹۴)

در شاهنامه به مقتضای نوع ادبی حماسه، اغراق موج می‌زند و می‌توان از آن شواهد فراوانی نقل کرد مانند:

وقتی رستم برای آزادی بیژن، نوه‌اش، به سرچاهی که در آن زندانی است، می‌رسد، از هفت پهلوان بزرگی که به همراه دارد، می‌خواهد سنگ روی چاه را کنار بزنند. پهلوانان توان این کار را ندارند، رستم زره بر کمر می‌زند و از خداوند زور می‌خواهد و سنگ را برمی‌دارد به بیشه‌ای در چین پرتاب می‌کند آنچنان که زمین از آن سنگ می‌لرزد:

ز یزدان زور آفرین زور خواست بزد دست و آن سنگ برداشت راست

بینداخت در بیشه شهر چین بلرزید از آن سنگ روی زمین

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۱/ ۶۴۲)

۱- برای مطالعه بیشتر درباره ساخت شعر مولوی ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۶۲-۲۴۹

یکی از معانی ضمنی قابل دریافت از این ابیات، این است که اگر کسی با تمام وجود، فقط از خدای بزرگ چیزی بخواهد، به آن دست می‌یابد. (این معنی با حصری که برای مصرع نخست ابیات مورد نظر می‌توان لحاظ کرد، دریافت می‌شود).
معنی ضمنی اغراق در بیت زیر، غیرت بیش از حد عاشق است که نمی‌خواهد حتی دست «باد» به زلف معشوقه‌اش برسد:

زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۰۵)

عجب علمی است علم هیأت عشق که چرخ هشتمش هفتم زمین است

(همان: ۴۰)

من آن نیم که حلال از حرام نشناسم شراب با تو حلال است و آب بی تو حرام

(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۵۲)

معنی ضمنی اغراق در مصرع دوم این بیت، شیفتگی غیر عادی و «شیخ صنعان وار»

عاشق است به معشوق.

هست طومار دل من به درازای ابد برنوشته ز سرش تا خط پایان تو مرو

(مولوی، ۱۳۷۸: ج ۲/ ۸۳۰)

معنی ضمنی اغراق در این بیت، خواهش و وصف ناپذیر عاشق است از معشوق برای

اینکه او را ترک نکند.

۲-۳- انسجام

توجه به انواع انسجام دستوری، لغوی و پیوندی در تحلیل متون، از دیدگاه علم معانی بسیار کارساز است. در همه شاهکارهای ادبیات فارسی می‌توان انسجام را یافت و از آن بحث کرد؛ به عنوان مثال، حکیم فردوسی، حتی آنجا که از موضوعاتی غیرحماسی مانند معاشقه و پیری سخن می‌گوید، این اصل را مراعات می‌کند و در توصیف بوس و کنار زال و رودابه، ضمن ملاحظه چشمگیر عفت کلام، انسجام را به طرز بسیار هنرمندانه مراعات می‌کند:

همه بود بوس و کنار و نبید مگر شیر کو گور را نشکرید

(فردوسی، ج ۱: ۲۰۰)

در مصرع دوم، همان گونه که ملاحظه می شود، عقیف ترین حالت ممکن زبان فارسی در ضمن به کار بردن کلمات شیر، گور و نشکرید که به مقتضای حال گوینده، مخاطب و نوع ادبی حماسه انتخاب شده اند، به نمایش گذاشته شده است و انسجام لغوی متن، اثرگذاری آن را افزوده است.

شیخ سعدی که می خواهد صحنه ای مشابه همین صحنه را توصیف کند، با سرودن ابیاتی نظیر بیت زیر، انسجام لغوی را در یک متن غنایی با کاربرد کلمه های «شیدایی»، «زلف» و «لب شیرین» به زیبایی رعایت می کند:

یک روز به شیدایی در زلف تو آویزم زان دو لب شیرینت صد شور برانگیزم

(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۸۲)

مولوی در بیت زیر، با قند فراوانی که از لب معشوق آرزو دارد، انسجام لغوی را در یک غزل عارفانه مراعات کرده است:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۷۸: ج ۱/۲۰۳)

مثال دیگر از شاهنامه که در توصیف پیری شاعر است:

پر از برف شد کوهسار سیاه همی لشکر از شاه بیند گناه

(فردوسی، ج ۶: ۱۳۳)

در اینجا هم انسجام لغوی با کاربرد واژه های برف، کوهسار، سیاه، لشکر، شاه و گناه، به اثرگذاری متن کمک شایان توجهی کرده است. این انسجام زمانی بیشتر به نظر می آید که آن را با بیت زیر که حافظ در مورد پیری خود گفته است و در بردارنده واژگان «میکده»، «رندی»، «هوسناکی» و «شباب» است، مقایسه کنیم:

چون پیر شدی حافظ از میکده بیرون آی رندی و هوسناکی در عهد شباب اولی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۰۱)

«گفت‌وگو»^۴ در داستان یکی از عناصر مهم است؛ پیرنگ را گسترش می‌دهد و درونمایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۶۴)

گفت‌وگو در «علم معانی» می‌تواند زمینه مباحث مفیدی باشد؛ بویژه در متون روایی که در آنها سنخ‌ها** و شخصیت‌های مختلف با هم سخن می‌گویند، کشف این نکته که آیا داستان‌پرداز هنگام سخن گفتن هر کدام از اشخاص داستان به ویژگی‌های جسمانی، روانی و خلقی و اجتماعی آنها (به مقتضای اوضاع و احوال) توجه داشته است یا نه، نکته مهمی است که اگر چه در نقد داستان به آن می‌پردازند، از منظر بلاغت که به «مقتضای حال» اهمیت بسیاری می‌دهد نیز قابل ملاحظه است.

با حکمی کلی گفته‌اند که «قهرمان‌های قصه‌ها، همه یک جور حرف می‌زنند؛ از شاه و وزیر گرفته تا عیارها و پهلوانان و سپاهی و مردم عادی هیچ‌گونه وجه افتراقی میان صحبت‌های آنها نیست. (همان: ۴۶۸) این حکم در مورد آثاری مثل داراب‌نامه طرسوسی، سمک عیار، داستان‌های بیدپای و مانند آنها درست است ولی ما معتقدیم که بزرگانی مانند فردوسی، نظامی، عطار، مولوی، سعدی و حافظ، در بسیاری از مواضع شاهکارهای خود، با نبوغی کم نظیر این نکته را نیز پیش چشم تیزبین خود داشته‌اند و در آثار آنها، همه شخصیت‌ها مانند هم صحبت نمی‌کنند که لازم است در تحلیل بلاغی این آثار به این موضوع توجه شود.

سعید حمیدیان «دیالوگ» را به عنوان بخشی از هنر زبانی فردوسی دانسته که در «بیان داستانی» تأثیرگذار است و دیالوگ‌های شاهنامه را خوش‌پرداخت، پرکشش و سنجیده ارزیابی کرده است. وی دیالوگ میان «ضحاک» و پیشکارش «کندرو» را - به هنگامی که فریدون کاخ جادویی معروف ضحاک را گرفته است - به سبب لحن طنزآمیز و ساختمان ویژه آن، جذاب‌ترین دیالوگی می‌داند که تاکنون در متون شعری سراغ دارد و به دیالوگ‌های جذاب دیگری مانند مکالمه سهراب و گردآفرید، سهراب و هجیر و بیژن و منیژه، وقتی منیژه مرغ بریان اهدایی رستم را به بیژن می‌دهد و میان آن دو گفت‌وگوی

۴- Dialogue
۵- Type

صمیمانه و ملموسی درمی‌گیرد، ارجاع می‌دهد و در پایان هم شباهتی جالب توجه میان برخی از دیالوگ‌های شاهنامه و نمایشنامه‌های امروزی می‌یابد و می‌نویسد:

«گاهی با چیزی از قبیل شرح صحنه و حالات در بین دیالوگ فاصله می‌افتد و بعد دوباره دیالوگ ادامه می‌یابد، درست مثل نمایشنامه‌های امروزی؛ برای مثال، افراسیاب پس از آگاهی از شکست گروه‌های سپاه توران از گیو، به تهدید چنین می‌گوید (قسمتی را که نظیر شرح صحنه است بین دو قلاب گذارده‌ایم):» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۶۴ - ۴۶۶)

که گر گیو و کیخسرو دیوزاد	شوند ابر غرنده گر تیز باد
فرود آورمشان ز ابر بلند	[بزد دست وز گرز بگشاد بند]
میانشان ببرم به شمشیر تیز	به ماهی دهم تا کند ریز ریز

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۱ / ۴۱۱)

آنچه در این مورد و در نوع بررسی ما گفتنی است، این است که در همه این گفت‌وگوها، اقتضای حال گوینده مراعات شده و این نکته اثرگذاری کلام را افزوده است. مطالعه و بررسی شاهکارهای ادبی فقط از همین لحاظ، خود می‌تواند مقالات جداگانه‌ای را پدید بیاورد. برای بررسی و سنجش میزان هماهنگی سخنان با گویندگان آنها در گفت‌وگوهای آثار ادبی، از میان شواهد بسیار، در ادامه مثال‌هایی از شاهنامه فردوسی، مثنوی مولوی و دیوان حافظ نقل می‌شود:

گفت و گوی جریره و فرزندش، فرود، آنجا که جریره خواب شومی دیده است و نگران آینده است و فرزند را پند می‌دهد، در شاهنامه این گونه است:

دلش گشت پر خون و سر پر ز دود	بیامد دمان تا به نزد فرود
بدو گفت: بیدار گرد ای پسر	که ما را بد آمد از اختر به سر
سراسر همه کوه پر دشمن است	در دز پر از نیزه و جوشن است

(فردوسی، ج ۳: ۵۴)

همان گونه که ملاحظه می‌شود، این جمله‌ها، کاملاً مادرانه هستند و متناسب با حال زنی که همسری مانند سیاوش را از دست داده است و هم اکنون آینده ناگواری برای تنها یادگارش از آن همسر، در کمین است. پاسخ فرود را ببینیم:

به مادر چنین گفت مرد جوان که از غم چنین چند باشی نوان

زمانه ز بخشش فزون نشمری	مرا گر زمانه شده ست اسپری
مرا روز چون روز او گشته شد	به روز جوانی پدر کشته شد
سوی جان من بیژن آمد دمان	به دست گروهی آمد او را زمان
نخواهم از ایرانیان زینهار	بکوشم نمیرم مگر غرم وار

(همان جا)

در این پاسخ، خامی جوانی، بی منطقی، تند و غرور نابجا کاملاً مشهود است و روشن است که داستان پرداز با ظرافت تمام، در شاهکار خود به این نکته توجه داشته است که وقتی سخنان جریره را به نظم می‌کشد مادرانگی آنها را لمس می‌کنیم و آن هنگام که سخنان فرود را مطرح می‌کند، در پس پشت آنها جوانی خام را می‌بینیم.

در صدها شاهد مثالی که در مثنوی مولوی در این مورد می‌توان یافت، داستان «فروختن صوفیان بهیمه مسافر جهت سماع» را ملاحظه کنید که مولوی در دفتر دوم مثنوی برای بیان آفت تقلید آورده است. داستان از این قرار است که صوفیان، خر یک صوفی مسافر را که در خانقاه آنها اتراق کرده است، می‌فروشند و از پولش غذایی تهیه می‌کنند و هنگام خوردن که خود این صوفی صاحب خر نیز حضور دارد، آواز «خر برفت و خر برفت و خر برفت» سر می‌دهند و این صوفی هم از روی تقلید و بدون اندیشه، با آنها هم آواز می‌شود و وقتی که می‌خواهد خانقاه را ترک کند، متوجه می‌شود که خر او را فروخته‌اند. مولوی در این داستان با مهارت گفت‌وگوی صوفی مسافر، صوفیان دغلباز و خادم خانقاه را به مقتضای حال آنها آورده است و این امر، به شیرینی و اثرگذاری داستان افزوده است. به بخشی از این گفت‌وگو که میان خادم و صوفی رفته است و به اختصار نقل می‌شود، توجه کنید:

گفت خادم ریش بین جنگی بخاست	۱ خادم آمد گفت صوفی خر کجاست
من تو را بر خر موگل کرده‌ام	گفت من خر را به تو بسپرده‌ام
آنچه بسپردم تو را واپس سپار	بحث با توجیه کن حجّت میار
بایدش در عاقبت واپس سپرد	گفت پیغمبر که دستت هرچه برد
نک من و تو خانه قاضی دین	۵ ورنه‌ای از سرکشی راضی بدین
حمله آوردند و بودم بیم جان	گفت من مغلوب بودم صوفیان

تو جگربندی میان گربکان	اندر اندازی و جویی زان نشان
در میان صد گرسنه گرده‌ای	پیش صد سگ گربه پژمرده‌ای
گفت گیرم کز تو ظلماً بستند	قاصد خون من مسکین شدند
۱۰ تو نیایی و نگویی مر مرا	که خرت را می‌برند ای بینوا
من که را گیرم که را قاضی برم	این قضا خود از تو آمد بر سرم
چون نیایی و نگویی ای غریب	پیش آمد این چنین ظلمی مهیب
گفت والله آمدم من بارها	تا تو را واقف کنم زین کارها
تو همی گفتی که خر رفت ای پسر	از همه گویندگان باذوق‌تر
باز می‌گشتم که او خود واقف است	زین قضا راضی است مرد عارف است
گفت آن را جمله می‌گفتند خوش	مر مرا هم ذوق آمد گفتنش
مر مرا تقلیدشان بر باد داد	که دو صد لعنت بر این تقلید باد

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۰۳)

پاسخ خادم به صوفی «خر از دست داده» در بیت نخست، کاملاً به مقتضای حال اوست: ریش را نگاه کنید، جنگی درست شد (کنایه از اینکه نه به این ریش بلندی که داری، نه به این همه حماقت و سادگی) در بیت دوم تا پنجم و نهم تا دوازدهم که سخن صوفی است، اصطلاحات حقوقی و منطقی «موکل»، «توجیه»، «حجت»، «قاضی» ۲ بار، «ظلم» ۲ بار و «قضا»، کاملاً به مقتضای حال اوست و در بیت ششم تا هشتم واژگان «جگر بند»، «گرده»، «گرسنه»، «سگ» و «گربه» ۲ بار به مقتضای حال خادم است.

گفت و گوی‌های دیوان حافظ هم اسرار بلاغی خاصی دارند که توجه به این اسرار، زیبایی اشعار خواجه را دوچندان جلوه‌گر می‌سازد. به غزل معروف زیر مراجعه، و گفت و-گوی عاشق و معشوق را را ملاحظه کنید و ببینید شاعر چگونه در مصرع اول هر بیت، سخن سوزناک و از سر نیاز عاشق را آورده است و در مصرع دوم، پاسخ طنزآمیز و نازآلود معشوق را:

گفتم کی ام دهان و لب کامران کنند گفتا به چشم هر چه تو گویی همان کنند

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۳۰)

لحن، طرز برخورد نویسنده نسبت به موضوع و شخصیت‌های داستان است. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۵۲۱) لحن بر دو گونه است: موضعی و کلی. لحن موضعی، در جزئیات اثر و برحسب نوع مطالب پدید می‌آید و لحن کلی، در سراسر اثر و صرف نظر از جزئیات آن نمودار است؛ همچون لحن حماسی، غنائی، تعلیمی، طنزی، خشک، رقیق و غیره که این لحن مشخص‌کننده جوهر کلی اثر ادبی است. (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۵۹)

به نظر می‌رسد بحث از اینکه لحن به «مقتضای حال» هست یا نه، می‌تواند در حوزه علم معانی نیز مطرح باشد؛ به عنوان مثال، لحن شاهنامه فردوسی که لحنی حماسی، شکوهمند، فاخر و آهنگین است، در سراسر آن رعایت می‌شود (این بحث با بحث انسجام که قبلاً مطرح شد نیز شباهت‌هایی دارد). لحن موضعی نیز در سراسر این کتاب کاملاً هویداست و گویی داستان‌پرداز ما، مانند نویسندگان توانمند امروزی، در پرداخت داستان به آن توجه داشته است؛ برای نمونه، به دو مورد از لحن‌های رستم در مواضع مختلف توجه می‌کنیم:

۱- رستم در خوان چهارم آنجا که بساطی آماده یافته است و طنبوری در کنار آن،

طنبور را

برمی‌گیرد و آواز سر می‌دهد:

که آواره و بد نشان رستم است	که از روز شادیش بهره کم است
همه جای جنگ است میدان اوی	بیابان و کوه است بستان اوی
همه رزم با شیرو و باژدها	ز دیو و بیابان نیابد رها
می و جام و بویا گل و میگسار	نکرده است بخشش ورا کردگار
همیشه به جنگ نهنگ اندرست	وگر با پلنگان به جنگ اندر است

(فردوسی، ج ۲: ۳۰)

لحن خسته، متواضعانه و گلایه‌آمیز پهلوان کم نظیر شاهنامه که به مقتضای اوضاع و احوال است، از تار و پود این تک‌گویی به گوش می‌رسد. جالب اینجاست که زن جادو، وقتی این سرودخوانی لطیف را با این لحن می‌شنود، خود را می‌آراید و پر از «رنگ و بوی»، به نزد رستم می‌آید و کنار او می‌نشیند و با او احوال‌پرسی می‌کند. لحن استوار و خشمگینانه رستم در یک بیت که به مقتضای حال یعنی لزوم عمل کردن و

فرصت چندانی برای سخن گفتن نداشتن، بسیار موجز و بجاست، پس از یادکرد او از یزدان و آشکار شدن چهره جادوی زن، این گونه است:

پرسید و گفتش چه چیزی بگوی بدان گونه که ات هست بنمای روی

(همان: ۳۱)

۱- لحن طنز آلود و در عین حال خشم آگین رستم، آنجا که پیاده به رزم اشکبوس شتافته است، توجه شاعر را به مقتضای حال به خوبی به نمایش می گذارد؛ هم حال رستم که الگویی کم نظیر در مبارزه‌ای به ظاهر نابرابر را می خواهد بیافریند و هم حال اشکبوس که باور نمی کند رستم، پیاده، با یک دست اسلحه، از پس او که سوار است و غرق در سلاح، بر آید:

خروشید کای مرد جنگ آزمای هماوردت آمد مرو باز جای
کشانی بخندید و خیره بماند عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست به بی تن سرت بر که خواهد گریست

(همان، ج ۳: ۱۸۳)

اشکبوس که رستم را پیاده دیده و او را به باد مسخره و خنده گرفته است، از او پاسخ می شنود:

تہمتن چنین داد پاسخ که نام چه پرسی؟ که هرگز نبینی تو کام
مرا مام من نام «مرگ تو» کرد زمانه مرا پتک ترک تو کرد

(همان جا)

رستم نام خود را فاش نمی کند و شاعر با تکرار فراوان حرف «م»، غرّش جهان پهلوان را به تصویر می کشد. در ادامه، لحن پاسخ تمسخر آمیز، طعن آلود و در عین حال خشمگینانه رستم به اشکبوس که به او گفته است بدون اسب تن به کشتن می دهی، تأمل برانگیز است:

تہمتن چنین داد پاسخ بدوی که ای بیهده مرد پر خاشجوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد؟ سر سرکشان زیر سنگ آورد؟
به شهر تو شیر و نهنک و پلنگ سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟
هم اکنون ترا ای نبرده سوار پیاده بیاموزمت کارزار

پیاده مرا زان فرستاد طوس که تا اسب بستانم از اشکبوس
(همان)

این بخش از شاهنامه، از زیباترین و اثرگذارترین متون ادبیات فارسی است و به نظر می‌رسد که بخش اعظم این اثرگذاری، در گرو شگردهای مختلف بلاغی از جمله انسجام، گفت‌وگو، لحن، ایجاز و در یک کلام، خلق سخن به مقتضای حال، در هنری‌ترین شکل آن است؛ سخنی که اگرچه نظیر آن در شاهنامه فراوان است، در سایر متون حماسی ما نظیر ندارد.

لحن طنزآمیز حافظ در جای جای اشعار او به روشنی دیده می‌شود؛ به عنوان مثال،
غزل معروف

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۲۸)

از آغاز تا انتها لحنی طنزآلود دارد.

لحن طنزآلود ابوسعید ابی‌الخیر نیز در اسرار التوحید جلب توجه می‌کند؛ مانند:
« این چه می‌پرسی که پیران به مجاهدت، خویشتن ضعیف و نحیف کرده‌اند و گردن تو در زه پیراهن نمی‌گنجد، ما را عجب زان می‌آید که گردن ما در هفت آسمان و زمین چون می‌گنجد؛ بدین چه خدای ما را داده است.» (محمد بن منور، ۱۳۸۱:

۲۶۵)

نتیجه

اگر در تحلیل بلاغی متون ادبی از دیدگاه علم معانی، به کتاب‌های سنتی این علم اکتفا نشود، با جست‌و‌جو در شاهکارهای ادبیات می‌توان اسرار بلاغی فراوانی را از این متون کشف کرد که تاکنون در علم معانی مطرح نبوده است. بنابراین با استقصا در متون ادبی فارسی می‌توان مواد لازم را برای نوشتن مطالب علمی درباره علم معانی مختص زبان فارسی به دست آورد.

فهرست منابع

- ۱- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). «**بلاغت و گفت‌وگوی با متن**». دانشکده ادبیات و علوم انسانی، تهران: دانشگاه تربیت معلم، ش ۳۲. صص ۳۷-۱۱
- ۱- _____ . (۱۳۸۰). **در سایه آفتاب. شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی**. تهران: سخن.
- ۳- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۸). **دلایل الاعجاز**. ترجمه و تحشیه دکتر سید محمد رادمش. مشهد: آستان قدس رضوی.
- ۴- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۵). **دیوان**. به اهتمام جهانگیر منصور، بر اساس نسخه قزوینی- غنی و نسخه های سایه، خانلری، نیساری، خلخالی و جلالی نایینی. چ دهم، نشر دوران: تهران.
- ۵- حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**. تهران: نشر مرکز.
- ۶- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۶۹). **بوستان** (سعدی نامه). تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ چهارم، تهران: خوارزمی.
- ۷- _____ . (۱۳۶۹). **گلستان**. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ دوم، تهران: خوارزمی.
- ۸- _____ . (۱۳۷۹). **کلیات سعدی**. تصحیح، مقدمه، تعلیقات و فهارس: بهاءالدین خرمشاهی. چ دوم، تهران: دوستان.
- ۹- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۵۳). «**مقدمه ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت**»، خرد و کوشش، شماره ۱۵، تهران. صص ۷۸-۴۷.
- ۱۰- _____ . (۱۳۷۹). **موسیقی شعر**. چ ششم. تهران: آگه.
- ۱۱- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). **معانی**. چاپ نخست از ویرایش دوم. تهران: میترا.
- ۱۲- _____ . (۱۳۷۸). **نقد ادبی**. تهران: فردوس.
- ۱۳- ضیف، شوقی. (۱۳۸۳). **تاریخ و تطوّر علوم بلاغت**. ترجمه محمدرضا ترکی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

- ۱۴- علوی مقدم، محمد و اشرف زاده، رضا. (۱۳۸۷). **معانی و بیان**. چ هشتم. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- ۱۵- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). **شاهنامه**. به کوشش جلال خالقی مطلق، ۸ جلد. چ دوم. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- ۱۶- _____ . (۱۳۸۶). شاهنامه بر پایه چاپ مسکو، ۲ جلد. چ سوم. تهران: هرمس.
- ۱۷- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۵۰). **سخن و سخنوران**. چ دوم، تهران: خوارزمی.
- ۱۸- کزازی، میر جلال الدین. (۱۳۷۴). **زیباشناسی سخن پارسی، معانی**. چ چهارم. تهران: مرکز.
- ۱۹- محمد بن منور. (۱۳۸۱). **اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید**. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چ پنجم، تهران: نگاه.
- ۲۰- مشرف، مریم. (۱۳۸۶). «**نظم و ساختار در نظریه بلاغت جرجانی**». شماره ۵۴، تهران: پژوهشنامه علوم انسانی. صص ۴۱۶-۴۰۳.
- ۲۱- مهدوی دامغانی، احمد. (۱۳۷۵). «**در باب بلاغت**». شماره ۷، تهران: نامه فرهنگستان. صص ۵۳-۱۵.
- ۲۲- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). **عناصر داستان**. چ چهارم، تهران: انتشارات سخن.
- ۲۳- همایی، جلال الدین. (۱۳۷۳). **معانی و بیان**. به کوشش ماهدخت بانو همایی. تهران: مؤسسه نشر هما.