

بررسی دلایل اثرگذاری ابیات بی‌تصویر در دیوان حافظ

علی نوری* مجید عزیزی**

دانشگاه لرستان

چکیده

در پیش‌تر تعاریفی که تاکنون از شعر شنیده‌ایم، تخیل، محوری‌ترین عنصر شعری است و بسیاری معتقدند بدون حضور آن، شعری وجود نخواهد داشت. در نگاه اول، عامل اصلی زیبایی، دل‌انگیزی و اثرگذاری بسیاری از اشعار و حتی ابیات مستقل نیز همین عنصر است؛ اما اگر با دقت به ادوار مختلف شعر فارسی بنگریم، درمی‌یابیم که بسیاری از ابیات اثرگذار هر دوره، ابیاتی هستند که بدون تمسک به عناصر خیال‌انگیز، مخاطبان خاص و عام را تحت تأثیر قرار می‌دهند. دلایل و عوامل اثرگذاری این ابیات را می‌توان در دو بخش برونه‌ی زبان (شکل) و درونه‌ی زبان (محتوا) بررسی کرد: بدین صورت: در برونه‌ی زبان، عواملی چون موسیقی (وزن عروضی، قافیه و ردیف)، بسامد بالای فعل و جملات کوتاه به اقتضای معنا، شگردهای دستوری ناظر بر تأویل‌پذیری متن، گزینش واژگان خاص و ارتباط نهفته‌ی آن‌ها و... و در درونه‌ی زبان، اندیشه‌ی والا و فراگیر، حس و عاطفه، فضاسازی و صحنه‌پردازی، سادگی و منطق‌پذیر بودن معنا، رعایت اقتضای حال، توصیف‌های اثرگذار، گفت‌وگو، استفاده از زبان عامیانه و قرابت تجربه‌ی شاعر با تجربه‌ی مخاطبان، درون‌مایه‌های خاص و پرمخاطب و جز آن را می‌توان برشمرد. می‌توان گفت در مجموع از بین عناصر شکلی و محتوایی، حس و عاطفه، مهم‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین نقش را به عهده دارد. عاطفه گاه به تنهایی و گاه با شور بخشیدن به دیگر عناصر صوری و محتوایی، عامل اصلی زیبایی و اثرگذاری این دسته از اشعار و ابیات است که بدون حضور آن، دیگر عناصر، تأثیر چندانی نخواهند داشت.

واژه‌های کلیدی: اثرگذاری، تصویر، حافظ، شکل، محتوا

* استادیار زبان و ادبیات فارسی nooria67@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی azizi.majid60@yahoo.com

۱. مقدمه

بس نکته غیر حسن بیاید که تا کسی مقبول طبع مردم صاحب نظر شود
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۲۶)

شعر از زمانی که آگاهانه و به عنوان پدیده‌ای متفاوت از زبان معمول گفتار و نوشتار به کار گرفته شد، زبان حال و ترجمان اندیشه و عاطفه‌ی آدمی بود و انسان شاعر، ابتدا برای بیان عواطف و احساسات خویش و سپس به قصد اثرگذاری (ترغیب یا ترهیب) از آن استفاده کرد؛ اما به تدریج مقاصد دیگری چون فشرده‌گویی، پوشیده‌گویی، شگفتی‌آفرینی و برانگیختن احساس احترام و ستایش مخاطبان نیز جزو اهداف و انگیزه‌های شعر قرار گرفت. در بسیاری از تعاریفی که تاکنون از شعر شنیده‌ایم و خوانده‌ایم، تخیل و تصویر خیالی، یکی از محوری‌ترین عناصر سازنده‌ی آن محسوب می‌شود و به اعتقاد بسیاری از صاحب نظران، بدون حضور آن، شعری ساخته نخواهد شد. البته این سخن، چنان عالمانه و محکم است که بی هیچ مجادله‌ای، پذیرفتنی است؛ اما ابیات اثرگذار فراوانی وجود دارد که در عین اثرگذاری و اقناع کنندگی، چندان بهره‌ای از عنصر تخیل و صورخیال نبرده‌اند و گاه حتی غیر از وزن عروضی، تفاوت چندانی با زبان «خودکار» یا زبان روزمره ندارند؛ مثلاً:

«مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن
که در طریقت ما غیر ازین گناهی نیست»
(همان: ۷۶)

یا «سحرگه رهروی در سرزمینی
که ای صوفی شراب آن‌گه شود صاف
بگفتا این معما با قرینی
که در شیشه بماند اربعینی» (همان: ۴۸۳)

یا
«غمناک نباید بود از طعن حسود ای دل
شاید که چو وایینی خیر تو در این باشد»
(همان: ۱۶۱)

فراوانی حضور این ابیات که در موارد زیادی جنبه‌ی ارسال‌المثل یافته و در حافظه‌ی توده‌ی مردم نیز متمکن شده‌اند، سؤالاتی از این دست را در ذهن ما برمی‌انگیزد:

بررسی دلایل اثرگذاری ابیات بی تصویر در دیوان حافظ

– آیا ابیات اثرگذاری که هیچ‌کدام از عناصر بیانی و بدیعی در آن‌ها حضور ندارد، شعر محسوب نمی‌شوند؟

- آیا تراکم بالای عناصر بیانی و بدیعی، هدف غایی سرایش شعر و دلیل نهایی ماندگاری آن است؟

- آیا غیر از عناصری که در مجموعه‌ی کلی «تصویر» در حوزه‌ی علوم بلاغی تعریف شده‌اند، عناصر دیگری در اثرگذاری شعر دخالت دارند؟

- اگر «دلایل دیگری» نیز در اثرگذاری شعر دخیلند، کدام‌یک را می‌توان از همه مؤثرتر دانست؟

در این پژوهش ابتدا تعریف شعر را از دیدگاه چند تن از صاحب‌نظران حوزه‌ی ادبیات، از نظر گذرانده‌ایم و محدوده‌ی «تصویر» را در حوزه‌ی علوم بلاغی بررسی کرده‌ایم. سپس به ابیات تصویرمحور، ابیات معناگرا و ابیاتی که هم معناگرا و هم تصویری هستند، اشاره‌ای گذرا کرده‌ایم؛ پس از آن به وجود و نقش «عواملی دیگر» در اثرگذاری ابیات بی‌تصویر، اشاره کرده و برای تبیین هرکدام از این عوامل، به بررسی موردی ابیاتی از دیوان حافظ پرداخته‌ایم و در نهایت، مهم‌ترین دلیل یا دلایل اثرگذاری بیت‌های بی‌تصویر حافظ را با ذکر مباحثی مرتبط با این موضوع و با نگاهی نسبی، مورد بحث و بررسی قرار داده‌ایم.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

پیش از این، کسانی در آثار خود - به صورت غیرمنسجم - به وجود ابیات بی‌تصویر اثرگذار در ادبیات فارسی اشاره‌هایی داشته‌اند؛ از جمله: - تقی پورنامداریان در کتاب سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)، در چند سطر به وجود ابیات بی‌تصویر اثرگذار اشاره کرده و بدون تحلیل بحث، از آن گذشته‌است.

- محمود فتوحی در صفحات پایانی کتاب بلاغت تصویر، زیر عنوان «شعر بی‌تصویر»، شعر را تنها ابیات تصویری ندانسته و معتقد است ابیاتی وجود دارند که بدون تمسک به صناعات بلاغی، از تأثیرگذاری بالایی برخوردارند؛ اما اشاره‌ای به دلایل اثرگذاری آن‌ها نکرده است.

- ضیاء موحد در کتاب شعر و شناخت، در کنار مباحث مربوط به فلسفه‌ی شعر، به مقوله‌ی شعر بی‌تصویر می‌پردازد و نظر بلاغیون انگلیسی را در این زمینه مورد بحث قرار می‌دهد.

- سوسن جبری نیز در مقاله‌ای با عنوان «تصویرگری بی صورت خیال در شعر سعدی»، به جنبه‌هایی از کلام که منجر به خلق تصاویر کاذب می‌شوند، پرداخته است. اما هیچ‌یک از محققان، مرز تصویر و بی‌تصویری را هرچند به صورت تقریبی، مشخص نکرده‌اند و هیچ‌کدام، به طور خاص، ابیات بی‌تصویر اثرگذار در دیوان حافظ را زمینه‌ی تحقیق خود قرار نداده‌اند. در این پژوهش با روش تحلیلی و نگاهی جزئی‌نگر، در دو حوزه‌ی فرم (شکل) و محتوا، وجوه اثرگذاری ابیات بی‌تصویر حافظ با ذکر نمونه، مورد بحث و بررسی قرار گرفته و به دلایل این اثرگذاری‌ها اشاره شده است.

۳. بحث و بررسی

۳.۱. شعر چیست؟

شاید بتوان گفت: دشوارترین بحث در دنیای ادبیات، چه از سوی منطقیون و چه از جانب بلاغیون، بحث در تعیین حدّ و رسم شعر و ارائه‌ی تعریفی دقیق از آن باشد که همه‌ی مخاطبان را اقناع کند. از روزگار ارسطو تاکنون، تعاریف گوناگونی برای شعر ارائه شده است که بسیاری از آن‌ها تصویر و تخیل را به عنوان عنصری محوری در شعر، مورد تأکید قرار داده‌اند. نظامی عروضی در چهارمقاله ذیل عنوان «در ماهیت علم شعر و صلاحیت شاعر» می‌گوید: «شاعری صنعتی است که شاعر بدان صنعت اتّساق مقدمات موهمه کند و التّام قیاسات منتجه، بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد، و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند، و به‌ایهام قوت‌های غضبانی و شهوانی را برانگیزد تا بدان ایهام، طباع را انقباضی و انبساطی بود، و امور عظام را در نظام عالم سبب شود.» (نظامی عروضی، ۱۳۷۹: ۴۳) در این تعریف، می‌توان «اتّساق مقدمات موهمه» را اشاره به «تخیل» و «زمینه‌ی تصویری شعر» دانست و ادامه‌ی کلام را به عباراتی همچون «چند معنایی کردن کلمه و کلام»، «دخل و تصرف در واقعیات و مفاهیم» و «اثرگذاری بر مخاطب» تعبیر کرد. خواجه نصیرالدین طوسی در بخشی از مقاله نهم *اساس‌الاقْتباس*، در شعر - که آن را ریطورِ یقا خوانند - تعریف خود را این‌گونه بیان می‌کند: «صناعت شعری ملکه‌ای باشد که با حصول آن بر ایقاع تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد» و در ادامه، نظر بلاغیون را نیز چنین نقل می‌کند: «گویند شعر کلامی است مخیّل، مؤلف از اقوالی موزون متساوی مقفی.» (طوسی، ۱۳۸۹: ۵۱۲) آن‌چه از فحوای کلام خواجه نصیر برمی‌آید، این است که او تخیل را جوهر اصلی شعر

می‌داند و عناصر دیگری را که از دیگران نقل می‌کند، عناصر عرضی و فرعی محسوب می‌کند. نظریه پردازان و منتقدان امروز نیز تعبیری کم و بیش شبیه گذشتگان عرضه کرده‌اند. شفیع کدکنی در این باره می‌گوید: «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۶) او در ادامه، شعر را حاصل حضور پنج عنصر اصلی «عاطفه»، «تخیل»، «زبان»، «آهنگ» و «شکل شعر» می‌داند و معتقد است در آثار بعضی از شاعران، یکی از عناصر، چشم‌گیرتر است؛ مثل تخیل در شعر خاقانی و صائب... غلامحسین رضائزاد (نوشین) نیز می‌گوید: «شعر به معنی تمام و حقیقت کلمه، عبارت از سخنی است متخیل و موزون و متساوی مقفی، که بر وجهی مبدعانه و بر اطلاق عام، به محاکات و تقلید از طبیعت پردازد و به نحوی شگفت‌انگیز، موجب انقباض و انبساط فعل و انفعال نفوس آدمیان گردد.» (رضائزاد، ۱۳۶۷: پنجاه و دو) عناصر برجسته در این تعریف عبارتند از: «تخیل»، «وزن»، «قافیه‌پردازی»، «تصرف در واقعیات یا تشبیه»، «اثرگذاری بر مخاطب» و ...

در تعاریف یادشده، تخیل در شکل‌گیری شعر، نقش اساسی دارد. با توجه به پیشینه‌ی طولانی این بحث (تعریف شعر)، از توضیح واضح‌تر که باعث اطاله‌ی کلام می‌شود، درمی‌گذریم. نظریاتی نیز وجود دارد که به وجود شعر بی‌تصویر اشاره می‌کنند: «اگر دایره‌ی سخن شعری را بازتر بگیریم و آن را محدود به بازی‌های خیال نکنیم... کلام پر قدرت و تأثیرگذار، تنها سخن تصویری نیست. کلمات حکیمانه و پر قدرت بسیارند که جان و روان ما را به بازی می‌گیرند و از زیباترین شعرها دست کمی ندارند. این سخنان که در خاطره‌ی تاریخ مانده‌اند، شعر بی‌تصویرند؛ مانند این سخن عالم‌گیر شکسپیر: "بودن یا نبودن؟ پرسش این است"» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۲۰)

پرداختن به مقوله‌ی شعر بی‌تصویر در ادبیات فارسی، مسأله‌ای تازه است؛ اما «در شعر انگلیسی هم شعر بی‌تصویر و نیز شعری که در آن غلبه با بیان خالی از تصویر است، نوع جافتاده‌ای است که به آن شعر ایده (poetry of idea) و شعر گزاره‌ای (poetry of statement) هم می‌گویند.» (موحد، ۱۳۹۱: ۸۴)

سوسن جبری نیز در مقاله‌ای با عنوان «تصویرگری بی‌صورت خیال در شعر سعدی»، به جنبه‌ی زیبایی‌شناسانه و قدرت اثرگذاری ابیات بی‌تصویر سعدی، این‌گونه اشاره می‌کند: «اهل بلاغت یا پژوهندگان قانونمندی‌های شعر، شگردهایی چون تشبیه، استعاره، نماد، کنایه و تمثیل را خالق خیال گفته‌اند و بر این باورند که تنها با به‌کارگیری

صورخیال، تصاویر شعری خلق می‌شود. نکته‌ی قابل تأمل این است که در آثار گذشتگان و معاصران، شعرهایی دیده می‌شود که عاری از هرگونه صورت‌خیال و در عین حال، سرشار از تخیل، برانگیزاننده‌ی عاطفه و برخوردار از زیبایی دیگرگونه‌ای هستند. (جبری، ۱۳۹۱: ۲۴) پس از این نگاه اجمالی به تعاریف مختلف شعر، محدوده‌ی «تخیل» و «تصویر» را با استناد به نظریات موجود در کتب بلاغی مشخص می‌کنیم تا معیاری باشد برای جداسازی ابیات بی تصویر از سایر ابیات.

۲.۳. خیال، تصویر و ایماژ

خواجه نصیر به تبعیت از ارسطو، ماده‌ی اصلی شعر را محاکات می‌داند و در تعریف آن می‌گوید: «محاکات ایراد مثل چیزی بود به شرط آن‌که هوهو نباشد، مانند حیوان مصور طبیعی را [یعنی نقاشی حیوان در مقابل اصل حیوان]» (طوسی، ۱۳۸۹: ۵۱۵) با تأمل در این سخن می‌توان گفت: «این تقلید، تقلید صرف نیست و با ابتکار و تصرف هنرمند همراه است. هنرمند با نیروی تخیل در موضوعات و پدیده‌ها دخل و تصرف می‌کند. با توجه به مباحث جدید بلاغی، گویی می‌خواهد بگوید که شاعر جهان را در زبان، بازسازی می‌کند یا به اصطلاح علم روان‌شناسی، امور را همواره و ناگزیر از دریچه‌ی ذهن خود و از زاویه‌ی دید خاصی می‌بیند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۹ و ۶۸)

در رساله‌ی لونگینوس نیز درباره‌ی صور خیال آمده است: «اصطلاح "صورت خیال" یا "تخیل" به طور کلی به اندیشه‌ای اطلاق می‌شود که وارد مغز می‌شود و صورت بیانی به خود می‌گیرد. اما اکنون این اصطلاح مخصوصاً به حالتی اختصاص یافته است که تو، در آن به تأثیر اشتیاق و علاقه، گویی هرآنچه را که می‌گویی می‌بینی و در برابر چشم شنوندگانت قرار می‌دهی.» (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۴۸)

شفیعی کدکنی درباره‌ی خیال و تصویر می‌گوید: «این تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را "خیال" یا "تصویر" می‌نامیم و عنصر معنوی شعر، در همه‌ی زبان‌ها و در همه‌ی ادوار، همین خیال و شیوه‌ی تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲) او درباره‌ی واژه‌ی فرنگی «ایماژ» و معادل آن در زبان فارسی می‌گوید: «آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، درحقیقت مجموعه‌ی امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و

زمینه‌ی اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائه‌ی تصاویر ذهنی می‌سازد؛ از این روی ما دو اصطلاح «تصویر» و «خیال» را در مجموع برابر کلمه‌ی ایماژ فرنگی برگزیده‌ایم. (همان: ۱۰)

محمود فتوحی نیز درباره‌ی تقابل واژه‌ی ایماژ با برابرنهادهای آن در زبان فارسی و عربی می‌گوید: «متقدان و بلاغیان معاصر عربی نیز واژه‌های «صورة» و «تصویر» را معادل ایماژ به کار برده‌اند. در زبان فارسی، کلمه‌ی «خیال» را برابر با «ایماژ» پیشنهاد کرده‌اند، زیرا خیال در معنی سایه، عکس، پرهیب، شبیح و ... آمده‌است؛ اما در نقد ادبی و بلاغت فارسی، اصطلاح «تصویر» مقبولیت عام یافته‌است.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۸)

۳.۳. حدّ و مرز تصویر

حال که معنای اصطلاحی «خیال»، «تصویر»، «ایماژ» و وحدت نسبی آن‌ها در محدوده‌ی علوم بلاغی تا حدودی روشن شد، در این جا مشخص کردن حدّ و مرز واژه‌ی تصویر، ضروری می‌نماید؛ به عبارت دیگر، لازم است روشن شود که در بین علوم بلاغی (بیان، بدیع و معانی) ابزارهای تصویرساز در کدام تقسیم‌بندی قرار دارند؟ ناگفته پیداست که علم معانی، معنای ثانویه و ضمنی جملات را بررسی می‌کند و بیش‌تر در حوزه‌ی نقد و تأویل، کاربرد دارد و جنبه‌ی زیبایی‌شناسی آن بیش‌تر به مخاطبان جدّی ادبیات مربوط می‌شود و دو علم بیان و بدیع، بیش‌تر از معانی به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی سخن توجه دارند؛ به تعبیری، بدیع به زیبایی و تناسب و ترکیب ظاهر سخن می‌پردازد؛ بیان به خیال‌انگیزی سخن نظر دارد و معانی به اثرگذاری آن توجه می‌کند. بسیاری معتقدند که علم بیان به بحث در تصاویر شاعرانه‌ی مبتنی بر تخیل می‌پردازد و بدیع را تابع آن می‌دانند و معتقدند که «تصویر»، مربوط به علم بیان و «تزیین»، مربوط به علم بدیع است. تعیین دقیق محدوده‌ی تصویر، از جمله مقولاتی است که بلاغیون کم‌تر به آن پرداخته‌اند و درعین حال، گستره‌ای فراخ، برای نقد و کاوش دارد. پس از بررسی آثار مختلف مربوط به علوم بلاغی، شواهدی - هرچند محدود - به دست آمد که می‌توان با استناد به آن‌ها اذعان کرد که تصویر یا ایماژ، مفهومی گسترده است که تقریباً دو حوزه‌ی بیان و بدیع و به طور خلاصه، علم زیبایی‌شناسی شعر را در برمی‌گیرد.

به تعبیر شفיעی کدکنی، «با توجه به این نکته‌هاست که ما «خیال» را به معنی مجموعه‌ی تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و «تصویر» را با مفهومی

اندک وسیع‌تر که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم؛ اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶)

فتوحی نیز در این باره می‌گوید: «تصویر در رایج‌ترین کاربرد، عبارت است از "هرگونه تصرف خیالی در زبان". این تعریف هم در بلاغت سنتی و هم در نقد ادبی جدید پذیرفته شده است. عموماً اصطلاح تصویرپردازی را برای کلیه‌ی کاربردهای زبان مجازی به کار می‌برند. در این مفهوم، تصویر عبارت است از "هرگونه کاربرد مجازی زبان" که شامل همه‌ی صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و... می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۴)

تداخل بیان و بدیع در بعضی از آثار بلاغی نیز دیده می‌شود که علاوه بر سهل‌انگاری بلاغیون، حاکی از اختلاط مباحث مربوط به علم بدیع (مخصوصاً بدیع معنوی) و بیان است؛ مثلاً: بهروز ثروتیان مبحث «ایهام» و فروع آن را - که از مباحث مربوط به بدیع معنوی است - در کتاب بیان در شعر فارسی آورده است. (ر.ک: ثروتیان، ۱۳۶۹: ۹۸-۹۱) این امر، گاه از سهل‌انگاری احتمالی بلاغیون ناشی نمی‌شود؛ بلکه حاکی از اشتراک برخی مباحث و موضوعات بلاغی است: «حوزه‌های علوم بلاغی، مرزهای گاه منفک، گاه مشترک و گاه یا بی‌گاه متداخلی دارند. این مخصوص بلاغت سنتی فارسی نیست و در حوزه‌ی بلاغت انگلیسی هم وضع به همین منوال است.» (سپهوند، ۱۳۹۱: ۲۴۲)

با تسامح می‌توان بدیع معنوی و مباحث برجسته‌ی آن همچون (حسن تعلیل، اغراق، پارادوکس، مجموعه‌ی ایهام و...) را پس از علم بیان، به عنوان عناصر درجه دوم تصویرساز به حساب آورد؛ هرچند اکثراً بدیع معنوی را نیز در کنار بدیع لفظی خارج از محدوده‌ی تصویر و ایماژ می‌دانند. با این حال می‌توان گفت حتی بعضی از صنایع بدیع لفظی، ریشه در بدیع معنوی دارند و حضورشان در متن، هم در «برونه‌ی زبان» و هم در «درونه‌ی زبان» به برجسته‌سازی منجر می‌شود؛ مثلاً صنعت «صدامعنایی» از یک سو موسیقی لفظی ایجاد می‌کند و از سوی دیگر باعث تقویت قدرت تداعی تصویر می‌شود و گاهی آن را به اجرای نمایشی یا دراماتیک نزدیک می‌کند. این بیت از فردوسی از نمونه‌های معروف و موفق صدامعنایی است:

«ستون کرد چپ را و خم کرد راست / خروش از خم چرخ چاچی بخاست»
(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۳: ۱۸۴-پانویشت)

صنعت دیگری که مخاطب را در فرم و معنا به درنگ و تأمل وادار می‌کند، «جناس تام» است. پرداختن به موارد دیگر بدیعی و بررسی نمونه‌های مربوط به آن‌ها، مجاللی فراخ‌تر می‌طلبد و بیرون از حوصله‌ی بحث ماست. خلاصه این‌که، اصطلاح «تصویر» به طور معمول شامل علم بیان و بدیع معنوی می‌شود؛ هرچند با توجه به دلایلی که آوردیم، مرزهای مشترکی با بدیع لفظی نیز دارد؛ بنابراین در گزینش ابیات بی‌تصویر، از بدیع لفظی نیز که کم و بیش بار تخیلی و توصیفی دارد، چشم‌پوشی می‌کنیم و اگر در بعضی از نمونه‌ها صنایع کم‌ارزشی مثل تضاد و مراعات نظیر - که در زبان روزمره، بسامد بالایی دارند- یافت شد، نادیده گرفتن این صنایع از روی قصد و آگاهی است و اعتقاد بر این است که ارزش زیبایی‌شناختی آن‌ها از سوی مخاطبان باتجربه‌ی ادبیات، در پایین‌ترین حد ممکن است.

۳. ۴. جنبه‌های کاربردی تصویر، معنا و تلفیق تصویر و معنا

درک زیبایی‌های تصویری یک شعر از دست رس مخاطب عادی بیرون است و نیازمند تحصیل علم بلاغت و تمرین و ممارست در مواجهه با متون مختلف ادبی است. یکی از رازهای کسب لذت مخاطب از متن، درک دقیقه‌های بیانی یا بدیعی است؛ مثلاً در این بیت:

«اشک من رنگ شفق یافت زبی مهری یار / طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد»
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۴۰)

می‌بینیم که تراکم عناصر تصویری به حدی است که مخاطب احساس می‌کند، ظاهراً نمی‌توان هیچ کلمه‌ای را جابه‌جا کرد یا معادلی برای آن برگزید؛ اما پس از صرف زمان زیادی، می‌بینیم که اگر به جای کلمه‌ی «یار»، کلمه‌ی «ماه» را به عنوان استعاره از معشوق بیاوریم، ایهام تناسب چندگانه‌ای در محور همنشینی به حجم تصویری آن افزوده می‌شود؛ هرچند زیبایی و ظرافت‌های حاصل از ارتباط یار با کار، از دست می‌رود. این سطح از زیبایی، فقط به وسیله‌ی مخاطبان خاص، درک می‌شود. باید افزود که در این نوع از ابیات، معنا و محتوای شعر، تحت‌الشعاع صنعتگری قرار می‌گیرد. شعر خاقانی، نمونه‌ی اعلا‌ی این نوع است.

سطح دیگری از زیبایی‌های شعر، به حوزه‌ی معنا مرتبط است و غیر از وزن عروضی، عنصر تصویری چشم‌گیری که در شعر، ایجاد برجستگی کند، وجود ندارد. این نوع از ابیات، با همه‌ی فقر تصویری و تخیلی، اگر دارای حسی عمیق باشند، به راحتی از سوی مخاطب عام و خاص، پذیرفته می‌شوند. ارسطو با توجه به این جنبه از شعر (قایم بودن به معنا)، آن را در برخی جهات فارغ از مقوله‌ی «کذب» - که تعبیری است مبتنی بر تخیل - می‌داند. او «در «فن شعر» شعر را برتر از تاریخ می‌نهد. تاریخ، صدق‌های جزئی را بازگو می‌کند؛ اما شاعران، کلی‌ترین صدق‌ها را. شاعران بزرگ، صادقان بزرگند. (موحد، ۱۳۹۱: ۳۹)

می‌توان گفت شعر سعدی نماینده‌ی این نوع از زیبایی است؛ مثلاً:

تو جفای خود بکردی و نه من نمی‌توانم که جفا کنم، ولیکن تو نه لایق جفایی
(سعدی، ۱۳۸۳: ۶۰۹)

از تلفیق دو نوع بالا، می‌توان سطح سومی نیز قایل شد که هم معنایی تأمل‌انگیز و هم صناعی معتدل را با خود دارد؛ مانند این بیت از حافظ:

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد چراغ مرده کجا، شمع آفتاب کجا
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲)

که در دو تشبیه مضمر، روی دوست و دل دشمن، به چراغ مرده و شمع آفتاب [آفتاب]، تشبیه شده‌است. از سوی دیگر، صرف نظر از تعبیر گذشتگان در مورد کشتن چراغ (خاموش کردن آن)، چراغ مرده، استعاره‌ی مکنیه‌ای را در دل خود دارد و شمع آفتاب نیز تشبیه بلیغ است. این صنایع در متن، نسبت به نوع اول، در عین تصویری بودن، ساده و تا حدودی سهل‌ممتنع هستند و کم‌تر جلوه‌گری می‌کنند. باید گفت: هدف از طرح این مطالب، ارزش‌گذاری و قضاوت نیست؛ بلکه طرح مقدمه‌ای است برای تعیین زمینه‌ی این پژوهش که سطح دوم از مکانیسم سرایش شعر را دربرمی‌گیرد.

۴. دلایل اثرگذاری ابیات بی‌تصویر حافظ

اثرگذاری سخن ادبی و در سطح فراتر، اثرگذاری شعر، امری پیچیده است که ناظر به عوامل متعددی است. این امر، از سویی ناظر به همه‌ی عناصر و لوازم فصاحت و بلاغت‌گوینده و شاعر است که در شعر بازتاب می‌یابد؛ از دیگر سو، به شرایط اجتماعی و فرهنگی سرایش شعر و گفتمان‌های فکری، اجتماعی، فرهنگی، علمی، دینی و ادبی

حاکم بر آن، معطوف است. از سویی دیگر، ناظر به اقتضای حال مخاطب و شرایط فکری، فرهنگی، اجتماعی، علمی، ادبی و حتی ذوقی او و نیز از جهتی، متأثر از اقتضای موضوع و نوع ادبی خاصی است که شعر در آن ساخته شده است. البته در تعیین میزان ارزش و زیبایی یک بیت، ناگزیر با طیفی از سلیقه‌ها مواجه خواهیم شد و با توجه به این‌که زیبایی، مفهومی نسبی است، ممکن است هر چیزی که برای ما بُعدی از زیبایی را دارد، برای کسی دیگر، زشت و ملال‌آور باشد. با توجه به این اصل، سعی کرده‌ایم ابیاتی را انتخاب کنیم که کم‌تر بر اعمال سلیقه مبتنی هستند و در اغلب موارد مقبولیت عام یافته‌اند و دانشجویان و پژوهشگران حوزه‌ی ادبیات، بسیاری از آن‌ها را در حافظه‌ی خود دارند. دلایل اثرگذاری این ابیات گاه ناظر به ظاهر و فرم شعر و امکانات ظاهری آن و گاه ناظر به محتوا و ظرفیت‌های محتوایی آن است؛ اما باید گفت در بسیاری از موارد، اثرگذاری بیت، حاصل یک یا چند عامل فرمی و محتوایی است؛ مثلاً ممکن است بیتی دارای وزنی مطبوع باشد و درعین حال، عنصر حس و عاطفه نیز در آن غلبه داشته باشد. به همین دلیل نیز ممکن است بعضی از ابیات در چند زمینه به عنوان شاهد مثال ذکر شوند.

۴. ۱. دلایل فرمی (برونه‌ی زبان)

الف) موسیقی بیرونی (وزن عروضی)

در این سطح، گونه‌های مختلف موسیقی شعر، چند و چون ساخت و روابط واژه‌ها، ترکیبات و جملات در اثرگذاری این ابیات، نقش اساسی دارند. موسیقی، حاصل تکرار تناسب‌هاست و تقارن حاصل از تکرار موسیقی، برای انسان، عنصری خوشایند و دلپذیر است. در همه‌ی تعاریف شعر، وزن که عنصری موسیقایی است، یکی از ملزومات جدا نشدنی آن است و می‌توان گفت که تأثیر آن بر مخاطب، انکارناپذیر است و البته می‌توان بر سخن درست خواجه نصیر درباره‌ی وزن شعر نیز صحنه گذاشت که «وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضای تخیل کند.» (طوسی، ۱۳۸۹: ۵۱۲) شمس قیس نیز در تعریف شعر، وزن را یکی از اولیات آن می‌داند: «[شعر] سخنی است اندیشیده، مرتب معنوی، موزون، متکرر، متساوی، حروف آخر آن به یک‌دیگر مانده.» (رازی، ۱۳۷۳: ۱۸۸) شفیع کدکنی در این خصوص می‌گوید: «وقتی مجموعه‌ی آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها

و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۹)

نخستین مؤلفه‌ای که عوام برای شعر قایلند، وزن عروضی است و به نظر می‌رسد که اغلب اوزان، نسبت به دیگر اجزای شعر، با حواس ظاهری به خوبی درک می‌شوند. وزن شعر در به خاطر سپردن آن نیز نقشی مهم ایفا می‌کند. بر این اساس، حتی می‌توان گفت وزن به تنهایی در اثربخشی کلام موثر است و به نوعی باعث تقویت آن می‌شود؛ از این رو گاهی حتی در سخن عادی نیز به سمت گونه‌ای وزن تمایل می‌یابیم؛ برای نمونه، جملاتی را از زبان روزمره می‌خوانیم که به صورتی ناآگاهانه موزون شده‌اند:

محل فروش بلیط قطار (فعولن فعولن فعولن فعل)

هندوانه به شرط شیرینی (فاعلاتن مفاعلن فع لن)

لطفاً از آوردن اطفال خودداری کنید (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)

حال اگر یکی از این جملات را با حفظ معنا، از وزن خارج کنیم؛ مثلاً: «لطفاً از همراه آوردن کودکان خودداری کنید»، می‌بینیم که نظم موسیقایی آن به هم می‌خورد و زبان به طوری محسوس، دچار رکود می‌شود. به هر حال در حیطه‌ی ادبیات رسمی، وزن، زمانی اثرگذار خواهد بود که با زمینه‌ی عاطفی شعر هماهنگ باشد؛ در غیر این صورت، ارزش زیبایی‌شناختی خود را از دست خواهد داد. «اگر مایه‌ی عاطفی شعر، حزن و اندوه باشد و موسیقی شعر، شور و شادی برانگیزد، این عدم تناسب سبب دورافتادن شعر از غایت و مقصود خود خواهد بود؛ بنابراین موسیقی در این حالت، نه تنها ارزشی به شعر نمی‌دهد، بلکه از ارزش آن نیز می‌کاهد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۴۷)

در ابیات زیر می‌توان تناسب وزن و عاطفه را به خوبی احساس کرد:

ساروان بار من افتاد خدا را مددی که امید کرمم هم‌ره این محمل کرد

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

(فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعولن / فع لن)

که حزن و اندوه موجود در زمینه‌ی معنایی کلام، در بحر رمل باعث تناسب موسیقی و معنا می‌شود و در اثرگذاری بیت نیز موثر است. البته قطعیتی در این مورد وجود ندارد

و ممکن است در همین بحر، مضمونی شاد و سرخوشانه نیز سروده شود؛ مثل

عاشق و رند و نظر بازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

(حافظ، ۱۳۸۷: ۳۱۱)

در این مورد باید گفت: بعضی اوزان از جمله بحر رمل، خاصیت تطبیق با مضامین شاد و غمگین را دارا هستند؛ اما در هر دو حال، نباید از هاله‌ی معنایی و بار عاطفی کلمات غافل شد؛ چنان‌که در شاهنامه‌ی فردوسی، خشم و خروش و نیایش و مفاخره و حزن و شادی و... همه در بحر متقارب حضور دارند و تنافری میان وزن و محتوا احساس نمی‌شود. به هر حال، با در نظر گرفتن این مسأله می‌توان گفت یکی از دلایل مقبولیت ابیات زیر، وزن عروضی آن‌هاست:

ساقی بیار جامی وز خلوتم برون کش تا دربه‌در بگردم قلّاش و لاابالی
(همان: ۴۶۲)

(مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن)

دلا مبر طمع از لطف بی‌نهایت دوست چولاف عشق زدی سر بیاز چابک و چست
(همان: ۲۸)

(مفاعِلن فاعِلاتن مفاعِلن فاعِلن)

دی پیر می فروش که ذکرش به خیر باد گفتا شراب نوش و غم دل ببر زیاد
(همان: ۱۰۰)

(مفعول فاعلات مفاعیل فاعِلن)

گاه می‌بینیم، شاعر برای توصیف موقعیتی خاص، به اوزانی نیازمند است که از ارکان بیش‌تری تشکیل شده باشند؛ مثلاً:

شب تاریک و بیم‌موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها
(همان: ۱)

(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

در این‌جا، مقصود شاعر در بحر هزج مثنی‌س سالم، به خوبی ادا می‌شود؛ اما همین مفهوم و معنا را در بحر سریع (مفتعلن مفتعلن فاعِلن)، نمی‌توان به خوبی منتقل کرد. «این امر که به اقتضای کلام در توصیف اوزان، از کلماتی همچون «خواب‌کننده»، «تکان‌دهنده»، «سنگین»، «افسرده» و «شاد» استفاده می‌کنیم، دلالت بر قدرت هرچه مستقیم‌تر آن‌ها در کنترل عاطفه دارد.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۲۳)

(ب) موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

قافیه از دیرباز یکی از عناصر کلیدی فرم یا شکل شعر بوده است؛ به طوری که نحوه‌ی قرارگرفتن و اشتراکات آوایی آن در محور عمودی و افقی، تعیین‌کننده‌ی قالب شعر

بوده و به تبع آن، هر قالبی با محتوا یا حوزه‌ی محتوایی خاصی پیوند داشته‌است. قافیه و ردیف علاوه بر پیوند دادن فرم و محتوا، از لحاظ موسیقایی، نوعی تناسب به وجود می‌آورند که در صورت هماهنگی و سازگاری با محتوا، باعث تقویت تجربه‌ی عاطفی و فکری می‌شود. در بعضی از تعاریف شعر نیز قافیه جایگاهی ممتاز دارد؛ شمس قیس رازی در عبارت «حروف آخر آن به یک‌دیگر مانده»، به نقش قافیه و ردیف اشاره می‌کند. شفیعی کدکنی «شکل» را یکی از پنج عنصر اصلی شعر می‌داند و بر نقش قافیه در تعیین قالب و شکل، تأکید می‌کند. خواجه نصیر نیز در تعریف شعر از آن به عنوان «کلامی مخیل، موزون و مقفی» یاد می‌کند. این سخنان، بر نقش تعیین‌کننده‌ی قافیه در استحکام و کمال ساختار شعر و اثرگذاری آن تأکید می‌کنند. به طور خلاصه می‌توان گفت: «وجود قافیه چه از حیث وزن و چه به لحاظ جزو متمم معنی، در شعر لازم [است] و فایده‌ی دیگر قافیه، کمک و تأثیر آن در حفظ شعر و نیز به یاد آوردن آن است؛ اضافه این‌که شاعر ماهر را، هم به قافیه‌دانی از غیر ماهر امتیاز نهند.» (رضانژاد، ۱۳۶۷: پنجاه و دو) با عنایت به این‌که قافیه و ردیف، در ساختار عمودی شعر و در مقایسه‌ی ابیات با هم مورد بررسی قرار می‌گیرد، از بین نمونه‌های یافت شده، موارد اندکی را می‌توان دید که در یک غزل، چند بیت بی‌تصویر وجود داشته باشد؛ به همین سبب به یک مورد اشاره می‌کنیم که قافیه و ردیف در آن درخور اهمیت است:

زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست	در حق ما هر چه گوید جای هیچ اکراه نیست
در طریقت هرچه پیش سالک آید خیر اوست	در صراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست
هرچه هست از قامت ناساز بی‌اندام ماست	ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست
بنده‌ی پیر خراباتم که لطفش دایم است	ورنه لطف شیخ و زاهد گاه‌هست و گاه نیست

(حافظ، ۱۳۸۷: ۷۱)

در هجای پایانی کلمات قافیه (آگاه، اکراه، گمراه، کوتاه، گاه)، مصوت بلند «آ»، هجای قافیه را دچار برجستگی خاصی کرده و فرود آمدن آن در صامت «ه»، به نوعی وضوح شنیداری در کلمات قافیه، منجر شده است. پس از مکث موسیقایی در پایان کلمات قافیه، ردیف فعلی «نیست» به شکل تمام‌کننده‌ای در پایان افعیل مطمئن عروضی، موسیقی ابیات را به تکاملی اثرگذار رسانده‌است. به خصوص در بیت آخر، تکرار کلمه‌ی «گاه» و تقابل موسیقایی دو کلمه‌ی «هست» و «نیست»، باعث شده‌است که قافیه و ردیف، تأثیر موسیقایی بیش‌تری داشته باشند.

ج) تکنیک‌های دستوری و خوانشی و تأویل‌پذیر کردن متن

ظرفیت‌های بسیاری در ساختار کلام وجود دارد که با شناخت آن‌ها می‌توان متن را دو یا چند معنایی و به تبع آن، کلام را برای مخاطبان بیش‌تری مؤثر کرد. جلوه‌هایی از شگردهای دستوری زاینده‌ی معنا در دیوان حافظ وجود دارد که جادارد در حوزه‌ی بلاغت و علم معانی از آن‌ها نام برده‌شود. یکی از این شگردها استفاده از «یا»ی مصدری، وحدت و نکره و آمدن هریک از آن‌ها به جای دیگری است؛ به طوری که با حضور هریک، معنایی تازه در متن خلق شود. این شگرد، معمولاً مبتنی بر تغییر لحن خوانش و عوض کردن جای تکیه‌ی حروف است:

باده‌نوشی که در او روی و ریایی نبود بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریاست
(همان: ۲۰)

که در دو کلمه‌ی «باده‌نوشی» و «زهدفروشی»، «ی» را می‌توان به دو صورت مصدری و علامت نکره به حساب آورد که به دو صورت قابل تأویل خواهد بود: ۱. باده نوشیدن؛ ۲. انسان باده‌نوش. در ابیات زیر نیز در کنار آگاهی به شگردهای خاص دستوری، تاثیر تغییر لحن و به تبع آن تغییر معنا، قابل تأمل است:

مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز ورنه درمجلس رندان خبری نیست که نیست
(همان: ۷۳)

که به سبب تکرار کلمه‌ی «نیست»، جمله‌ی «خبری نیست که نیست» به دو صورت، قابل تأویل است: ۱. در مجلس رندان خبری نیست ۲. خبری وجود ندارد که در مجلس رندان نباشد. و در این بیت:

گویی بدهم کامت و جانت بستانم ترسم ندهی کامم و جانم بستانی
(همان: ۴۷۵)

که به دلیل ساختار خاص جملات، می‌توان بیت را دست‌کم به دو یا سه گونه معنا کرد: ۱. می‌ترسم قبل از این‌که به من کام بدهی جانم را بستانی؛ ۲. می‌ترسم که در اثر کام نگرفتن از تو جانم را از دست بدهم؛ ۳. می‌ترسم هم کامم را ندهی و هم جانم را بستانی (که اختلاف اندکی با دو معنای دیگر دارد).

د) بسامد بالای فعل و جملات کوتاه به اقتضای معنا

ساختار نحوی جملات، ارتباطی ناگسسته‌ی با معنای کلام دارد و اصولاً واژه‌ها و ترکیب‌ها و عبارات، بر بستر جمله و به وسیله‌ی نحو، جان می‌گیرند و در ذهن مخاطبان، تصاویر، تعبیر و تأویلات فراوان برمی‌انگیزند. از رایج‌ترین شگردهای حافظ

که سخن او را مؤثر کرده‌است، می‌توان به استفاده‌ی فراوان از فعل (تکرار فعل) و تأکید بر مفاهیم خاص از طریق آوردن افعال مترادف و تقریباً هم‌معنا؛ ساختن ترکیب‌های خاص با استفاده از تلفیق مفاهیم فرهنگی کم و بیش ناساز و متناقض؛ آوردن مکرر و مؤکد واژگان مثبت در معنای منفی و واژگان منفی در معنای مثبت (ساختارشکنی) و نیز استفاده از ایهام و بازی‌های واژگانی؛ استفاده‌ی چشم‌گیر از جملات کوتاه و موجز و جز آن، اشاره کرد. بسامد بالای افعال و جملات کوتاه، می‌تواند با مقاصد خاصی در متن اعمال شود؛ مثلاً در بیت زیر:

کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش کی روی؟ ره ز که پرسی؟ چه کنی؟ چون باشی؟
(همان: ۴۵۸)

با کلامی مواجه هستیم که اضطراب در آن موج می‌زند. در ساختار نحوی این بیت، به شکلی آگاهانه، هفت جمله‌ی خبری و پرسشی کوتاه، در توالی هم آمده‌اند که به خوبی حس اضطراب و تشویش و ضیق وقت را به مخاطب القا می‌کنند. این مبحث در حوزه‌ی علم معانی قابل بحث و بررسی است؛ زیرا مقصود شاعر از طرح پرسش، کسب آگاهی نیست؛ بلکه هدف او تنبّه و بیدارکردن و بیم‌دادن است. در بیت بعد نیز برای نشان دادن کثرت مفاهیم و موضوعات، چند عبارت کوتاه پی‌درپی آمده‌است:

سوز دل، اشک روان، آه سحر، ناله‌ی شب این همه از نظر لطف شما می‌بینم
(همان: ۳۵۷)

ه) واژگان خاص و ارتباط آن‌ها در متن

در بعضی از ابیات حافظ، بین بعضی از کلمات ارتباطی زیرکانه وجود دارد که در دو جمله‌ی مجزا، اما به موازات هم آمده‌اند؛ مثلاً:

عیب می‌جمله بگفتی، هنرش نیز بگوی نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند
(همان: ۱۸۲)

مصراع دوم را می‌توان به صورت مستقل، توصیه‌ای اخلاقی به حساب آورد؛ اما با توجه به دیدگاه خاص حافظ، می‌شود گفت حکمت و شراب، در ارتباطی مخفیانه به هم مربوط شده‌اند. در تأیید این ادعا می‌توان از ابیات تصویری حافظ، این بیت را نیز ضمیمه کرد:

جز فلاطون خم‌نشین شراب سر حکمت به ما که گوید باز؟
(همان: ۲۶۲)

در این بیت نیز به طور غیرمستقیم، پیمانۀ را با مجاز مظروف و ظرف به معنای شراب آورده و آن را با شرط و مقدمه‌ی خبر دادن از سرّ عهد ازل ارتباط داده است:
گفتی ز سرّ عهد ازل یک سخن بگو آن‌گه بگویمت که دو پیمانۀ درکشم
(همان: ۳۳۸)

نمونه‌های بسیاری از این نوع ارتباط، به‌خصوص در ابیات تصویری حافظ وجود دارد که در خور پژوهشی مستقل است.

۲.۴. دلایل محتوایی (درونه‌ی زبان)

با تعمق در متون ادبی گذشته (به‌ویژه آثار قرن ۱۰ و ۱۱ هجری) به نمونه‌هایی می‌رسیم که شاعران بر اصالت معنا تأکیدی ویژه داشته‌اند و زبان از دیدگاه آن‌ها در درجه‌ی دوم اهمیت بوده است؛ مثل

حباب از عهده‌ی تسخیر دریا بر نمی‌آید مسخر چون کند الفاظ اسرار معانی را؟
(صائب، ۱۳۸۴، ج ۱: ۱۱۸)

گرچه بی بال کند معنی نازک پرواز لفظ پاکیزه پر و بال بود معنی را
(همان: ۹۹)

در حسن بی تکلف معنی نگاه کن از ره مرو به خال و خط و استعاره‌ها
(همان: ۲۰۹)

شفیعی کدکنی نیز در مقدمه‌ی کتاب شاعر آینه‌ها بیتی از بیدل دهلوی را با این مضمون آورده است:

ای بسا معنی که از نامحرمی‌های زبان با همه شوخی مقیم پرده‌های راز ماند^۱
با استناد به این ابیات و با نگاهی منتقدانه به میراث ادب گذشتگان، می‌توان گفت: بسیاری از ابیات اثرگذار مجموعه‌ی ادبیات فارسی، ابیاتی هستند که راز ماندگاری آن‌ها را باید در دقایق معنایی و درونی آن‌ها جست‌وجو کرد. این امر هرچند از دیدگاه فرمالیست‌ها، کم‌ترین درجه‌ی اهمیت را دارد، حقیقتی است انکارناپذیر. در این جا به مهم‌ترین دلایل معنایی و محتوایی، با ذکر نمونه اشاره می‌کنیم:

الف) اندیشه‌ی والا، فراگیر و اثرگذار

مراد از اندیشه، لایه‌ای از سخن است که ناظر به عقیده، باور، موضع‌گیری و جهان‌بینی گوینده است. مثنوی معنوی یکی از آثار سترگی است که شهرت جهانی یافته‌است و در

عظمت آن جای تردید نیست. حال اگر آن را از دیدگاه نقد بلاغی با قصاید خاقانی بسنجیم، خواهیم دید که فراوانی تصاویر در *دیوان خاقانی* به مراتب بیش‌تر از *مثنوی معنوی* است. این مسأله ما را با سوالاتی از این قبیل روبه‌رو می‌کند: چه عاملی باعث برتری و شهرت *مثنوی مولانا* نسبت به *دیوان* شاعرانی همچون خاقانی است؟

بخشی از پاسخ این سوال را باید در اندیشه‌های عرفانی مولانا جست‌وجو کرد. شاعران اندیشه‌ورز، دغدغه‌های کانونی ذهن بشر را می‌شناسند و در آثار خود، به آن‌ها بی‌توجه نمی‌مانند. «اندیشه در اصل به همین موضع‌گیری‌ها گفته می‌شود و در حقیقت همان دغدغه‌های ذهنی یک انسان است و مرتبه‌ی بزرگی و کوچکی همین دغدغه‌هاست که انسان‌های کوچک را از انسان‌های بزرگ، جدا می‌کند.» (آقای یاری، وطنی و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۲). انسان‌ها معمولاً به مفاهیمی همچون عشق، مرگ، زندگی، دوستی، فلسفه‌ی حیات و... بیش‌تر احساس نیاز می‌کنند تا مقوله‌هایی که دغدغه‌ی آن‌ها پرداختن به خلق زیبایی‌های شکلی محض است و لایه‌هایی سطحی از تفکر و اندیشه در آن‌ها حضور دارد. در همه‌ی هنرها و خاصه شعر نیز وضع به همین منوال است. کم نیستند ابیاتی که در اوج زیبایی‌های شکلی، به خاطر ضعف اندیشه به راحتی به فراموشی سپرده می‌شوند و در مقابل آن‌ها، آثاری به خاطر اندیشه‌های والا، با کم‌ترین تصنعی در حوزه‌های فرمی، مقبول عام و خاص می‌شوند. اندیشه نیز بر سراسر *دیوان* حافظ سایه گسترده است؛ از اندیشه‌های شبه افلاطونی و ارسطویی گرفته تا اندیشه‌های خیاموار و نیز آرا و اندیشه‌هایی شبیه فردوسی و ناصرخسرو و نیز آرای عرفانی. در *دیوان* حافظ به ابیاتی می‌رسیم که رد پای اندیشه‌های خیام و فردوسی در آن‌ها به وضوح دیده می‌شود؛ اما باید گفت خود او نیز مستقلاً، شاعری است اندیشه‌ورز که درعین حال از زیبایی‌های شکلی نیز غافل نیست. اندیشه‌های خاص حافظ از سویی برآمده از گذشته‌ی فرهنگی، مذهبی، تاریخی و جغرافیایی ایران و اسلام است و از سویی دیگر، حاصل فضا و فرهنگ زمانه‌ی حافظ است. چند نمونه از ابیات اندیشه‌مدارانه‌ی او؛ مثلاً در این ابیات:

حدیث چون و چرا در دسر دهد ای دل پیاله گیر و بیاسا ز عمر خویش دمی
(حافظ، ۱۳۸۷: ۴۷۱)

هر وقت خوش که دست دهد مغنم شمار کس را وقوف نیست که انجام کار چیست
(همان: ۶۵)

۲۰۱ بررسی دلایل اثرگذاری ابیات بی‌تصویر در دیوان حافظ

که عامل غنا و اثرگذاری آن‌ها، اندیشه‌های خیام‌وار بازتاب‌یافته در آن‌هاست و بس. یا این بیت:

یک‌قصه بیش نیست غم عشق و این عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است
(همان: ۳۹)

که مبین اندیشه‌ی جاودانگی و درعین حال، تازگی مدام عشق است و علت اصلی اثرگذاری آن نیز تنها همین امر است. یا این ابیات:

تنش درست و دلش شاد باد و خاطر که دست دادش و یاری ناتوانی داد
خوش (همان: ۱۱۳)

دهقان سال‌خورده چه خوش گفت با پسر کای نور چشم من بجز از کشته ندروی
(همان: ۴۸۶)

که عامل اصلی اثرگذاری در بیت نخست، تبلیغ اندیشه‌ی ضعیف‌نوازی است و در بیت دوم، توجه به مکافات عمل.

ب) فضا‌سازی، صحنه‌پردازی و روایتگری

«اصطلاح "صحنه" و صحنه‌پردازی وقتی برای نمایش می‌آید، به معنای زمینه و تزئینات قابل رؤیت "صحنه‌ی نمایش" است، اما به معنای وسیع‌تری هم آمده و آن وقتی است که برای "شعر" به‌ویژه داستان به کار برده می‌شود و بیانگر مکان و زمان و محیطی است که "عمل داستانی" در آن به وقوع می‌پیوندد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۴۷) و فضا، حس و حال و کیفیتی فراگیر و حاکم بر روایت داستانی یا نمایشی است که حاصل تأثیر متقابل عناصر دیگر چون صحنه، گفت‌وگو، زبان، شخصیت‌ها و... است. در بعضی از ابیات حافظ، در کنار داستانواره بودن و لحن روایی که باعث همراهی و کنج‌کاوی مخاطب می‌شود، برای انتقال پیامی خاص، زمان، مکان و شخصیت‌های خاصی وارد عمل می‌شوند. تاریکی شب یا سحرگاه یکی از زمان‌های رازآمیز حافظ است که معمولاً در متن آن، با افزودن جزئیاتی کامل‌کننده، خبری کلان به مخاطب منتقل می‌شود؛ مثلاً:

سحرگاه رهروی در سرزمینی بگفتا این معمّا با قرینی
(حافظ، ۱۳۸۷: ۴۸۳)

انتخاب زمان سحرگاه به تنهایی، حال و هوای خاصی متشکل از فضایی آرام و صحنه‌ای خلوت را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند و در کنار آن، استفاده از سه مورد یای نکره، ناشناخته بودن سرزمین وقوع خبر، گوینده‌ی خبر و مخاطب او را به فضا و

صحنه‌ی روایی بیت اضافه می‌کند. استفاده از کلمه‌ی معماً نیز بر ابهام آن می‌افزاید و این، تمهید یا بראعت استهلالی است برای برجسته کردن پیامی که در بیت بعد آورده می‌شود:

که ای صوفی شراب آن‌گه شود صاف که در شیشه بماند اربعینی
(همان: ۴۸۳)

البته قسمتی از این شیوه‌ی انتقال پیام نیز با علم معانی مرتبط است؛ بدین معنا که به قصد تأکید بر خبر، در بیت نخست، مسندالیه به صورت نکره آمده‌است و در بیت دوم، بخشی از مسند. در این بیت:

شب‌تاریک و بیم‌موج و گردابی چنین‌هایل کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها
(همان: ۱)

نیز صرف نظر از بار نمادین هریک از اجزای صحنه (شب، تاریکی، موج، گرداب و...)، شاهد روایتی داستانه‌وار و صحنه و فضایی تداعیگر و مجسم‌کننده هستیم که کیفیت زمان و مکان و موسیقی آواها و طرز قرار گرفتن صامت‌ها و مصوت‌ها و نقش این عوامل (عوامل فضا‌ساز و صحنه‌پرداز و روایی) در اثرگذاری بر مخاطب و جلب نظر و همدلی وی و نیز تداعی فضای شب توفانی و دریای موج‌خیز و اضطراب مترتب بر این اوضاع (پریشان‌حالی و آشفته‌روزگاری شاعر و همدردان او)، در کنار آرامش ساحل و ساحل‌نشینان (مخاطبان شاعر)، بی‌آن‌که از تصویری ادبی استفاده شود، آشکار است و تحلیل بیت نیز با توجه به این نکات، عمیق‌تر، فراگیرتر و کامل‌تر خواهد بود. در این بیت:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود تا کجا باز دل غم‌زده‌ای سوخته بود
(همان: ۲۱۱)

ج) سادگی و منطق‌پذیر بودن معنا

عمدتاً سخن ساده و پیراسته، تأثیری بسیار عمیق‌تر از کلام مصنوعی و پر رنگ و لعاب دارد و هنر تکامل‌یافته به سادگی می‌گراید؛ چنان‌که بیش‌تر جملات قصار بزرگان در عین سادگی، مخاطب خود را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهند. در شعر شاعران بزرگ نیز سخنان ساده و سنجیده‌ی بسیاری هست که عمیقاً اثرگذارند و گاه از این حیث، حتی از شاعرانه‌ترین ابیات نیز پیشی می‌گیرند و به عنوان شعاری جهانی، از مرزهای جغرافیایی درمی‌گذرند. «در واقع آنچه شعر بزرگ را متمایز می‌کند همین فراتر بودن

۲۰۳ بررسی دلایل اثرگذاری ابیات بی‌تصویر در دیوان حافظ

آن از هماهنگی صرف و مهارت‌های صناعتی و بلاغی است.» (موحد، ۱۳۹۱: ۲۵) در دیوان حافظ نیز ابیات فراوانی وجود دارد که حافظ آگاه به اسرار بلاغت و رموز تصویرسازی، بدون هیچ تصویری، هنر خود را به مخاطب عرضه می‌کند. در اکثر این موارد، سخن چنان ساده، استوار و درعین حال مستدل است که مخاطب را به سکوتی عمیق وامی‌دارد و او را به موافقت با فلسفه و دیدگاه فکری خود برمی‌انگیزد:

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست؟
(حافظ: ۱۳۷۸: ۶۵)

غمناک نباید بود از طعن حسود ای دل شاید که چو وابینی خیر تو در این باشد
(همان: ۱۶۱)

وفا و عهد نکو باشد از بیاموزی وگرنه هرکه تو بینی ستمگری داند
(همان: ۱۷۷)

نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو که مستحق کرامت گناه‌کارانند
(همان: ۱۹۵)

می‌خور به بانگ چنگ و مخور غصه و رکسی گوید تو را که باده مخور گو هو الغفور
(همان: ۲۵۴)

«سرودن چنین شعرهایی بسیار دشوارتر از شعرهای تصویری به معنای "بلاغی" آن است؛ زیرا در این گونه شعرها آنچه باید جای‌گزین زیبایی‌های بیان غیرمستقیم و استعاری گردد، قدرت بیان مستقیم است.» (موحد، ۱۳۹۱: ۸۰)

د) توصیف‌های اثرگذار

شرح دقیق وقایع و صحنه‌ها، به تداعی آن‌ها در ذهن مخاطب منجر می‌شود و تخیلی کاذب و درعین حال واقع‌نما، باورپذیر و اثرگذار را به وجود می‌آورد. توصیف مهم‌ترین نقطه‌ی تلاقی ادبیات و هنر سینماست. نویسنده و شاعر جزیبی‌نگر، در حوزه‌ی زبان دست به ثبت تصاویر می‌زند و با روش‌های خاصی به آن‌ها قابلیت نمایشی می‌دهد. «اگر حوادثی را که به گذشته مربوطند طوری نشان دهی که گویی در زمان حال و پیش چشم ما اتفاق می‌افتد، دیگر جنبه‌ی روایت نخواهد داشت؛ بلکه صحنه‌ای نمایشی را خلق کرده‌ای.» (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۷۱) با توجه به این ویژگی مشترک آثار ادبی و هنر سینماست که «مارسل پانیون سینمای خاموش را نگارش با تصاویر و سینمای گویا را نگارش با کلام می‌داند.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۹)

چنانکه در نمونه‌های زیر می‌بینیم:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها؟
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱)

«زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک‌و‌غزل‌خوان و صراحی در دست
سر فراگوش من آورد و به آواز حزین گفت‌ای عاشق‌شوریده‌ی من خوابت هست؟»
(همان: ۲۶)

عنصر توصیف در این ابیات، چنان نمود و پویایی آشکاری دارد که در اولین خوانش احساس می‌کنیم با متنی تصویری و استعاری مواجهیم، اما با کمی دقت می‌بینیم که دلیل اثرگذاری آن‌ها، توصیف‌های دقیق و پی‌درپی‌ای است که به شکل بارزی به خلق تصاویری نمایشی و متحرک منجر شده‌است. حتی در بیت دوم، آوردن قید «به آواز حزین» نوع و چگونگی صدا را نیز ضمیمه‌ی این تصویر کرده است.

د) رعایت اقتضای حال، موضوع و مخاطب

فرض کنیم امیر نصرسامانی، بخارا را برای مدت زمانی طولانی ترک نکرده بود و رودکی نیز قصیده‌ی بوی جوی مولیان را بدون تمهیداتی از قبیل موسیقی، آواز خوش و... به او عرضه می‌کرد؛ آیا این قصیده می‌توانست همان تأثیر را داشته باشد؟ مسلماً رودکی مقتضیات حال امیرنصر را مد نظر داشته و کلام خود را در موقعیتی اثرگذار ارائه کرده‌است؛ از این رو بدون رود و آواز خوش هم اثرگذار بوده‌است؛ هرچند نظامی عروضی، ماجرا را این‌گونه روایت می‌کند: «رودکی قبول کرد که نبض امیر بگرفته بود و مزاج او بشناخته. دانست که به نثر با او درنگیرد، روی به نظم آورد و قصیده‌ای بگفت و به وقتی که امیر صبح کرده بود درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فروداشتند، او چنگ برگرفت و در پرده‌ی عشاق این قصیده آغاز کرد: ...» (نظامی عروضی، ۱۳۷۹: ۵۴) چنان‌که از تعبیر عروضی نیز برمی‌آید، دست کم او می‌دانسته که «هر سخن جایی و هر نکته مقامی دارد» و سخن را - به قصد اثرگذاری - با رعایت مقتضای حال و مخاطب آورده است.

با بررسی دواوین گذشتگان، می‌بینیم که بعضی از ابیات، گویی برای موقعیت‌های خاصی سروده شده‌اند و بیش‌ترین تأثیر خود را در همان موقعیت‌های خاص، بر مخاطب می‌گذارند. به تعبیر لونگینوس «اظهار شور و هیجان بالاترین تأثیر را زمانی در شنونده می‌گذارد که گویی سخنور آن را ادا نکرده، بلکه زاییده‌ی موقعیت است.» (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۶۰). بنابراین، ممکن است این ابیات، در هر شرایطی اثرگذار باشند؛

۲۰۵ بررسی دلایل اثرگذاری ابیات بی‌تصویر در دیوان حافظ

اما مسلماً زمانی بیش‌ترین تأثیر را خواهند داشت که متناسب با شرایط و احوال خاصی باشند. ابیاتی که زمینه‌ی معنایی آن‌ها شامل پند و اندرز، تعریض، تبریک، تسلیت، تحقیر، تشویق و... است، در این تقسیم‌بندی جای می‌گیرند. در دیوان حافظ نیز از این دست ابیات بسیار است. ابیاتی که درعین بی‌بهرگی از تصویر، به دلیل سازگاری با مقتضای حال و موضوع و مخاطب، اثرگذارند؛ مثلاً این بیت:

تو پنداری که بدگو رفت و جان برد؟ حسابش با کرام الکتبین است
(حافظ، ۱۳۸۷: ۵۵)

که غیر از تعبیر کلی و کنایه‌وار مصراع دوم، نه تصویر خاصی دارد و نه حتی عنصر یا مایه‌ی زیبایی‌بخشی جز وزن عروضی؛ اما به دلیل استفاده از زبان و لحن و تعبیر عامیانه، اثرگذار است و البته در مقام و جایگاه مقتضی، مؤثرتر خواهد بود. یا این بیت:

زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست در حق ما هرچه گوید جای هیچ اکراه نیست
(همان: ۷۱)

که از صورخیال هیچ مایه‌ای ندارد و از دیگر عناصر فراوان شاعرانه، تنها موسیقی بیرونی و کناری را دارد؛ ولی با توجه به حضور عناصر محاوره‌ای، بهتر به جان مخاطب عام می‌نشیند. همچنین این ابیات:

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن که در طریقت ما غیر از این گناهی نیست
(همان: ۷۶)

نازپرورد تنعم نبرد راه به دوست عاشقی شیوه‌ی رندان بلاکش باشد
(همان: ۱۵۹)

یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد؟ دوستی کی آخرآمد دوست‌داران را چه شد؟
(همان: ۱۶۹)

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد قصه‌ی ماست که بر هر سر بازار بماند
(همان: ۱۷۸)

یا در این سه بیت:

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب یا رب مباد آن‌که گدا معتبر شود
(همان: ۲۲۶)

گرچه منزل بس خطرناک است و مقصد بس بعید هیچ‌راهی نیست کان را نیست پایان غم‌مخور
(همان: ۲۵۵)

گفت‌آسان‌گیر بر خود کارها کز روی طبع سخت می‌گیرد جهان بر مردمان سخت‌کوش
(همان: ۲۸۶)

که در هریک، ظاهراً بار اثرگذاری تنها بر دوش ضرب‌المثلی است و بدیهی است که اگر مطابق مقتضای حال به کار رود اثرگذارتر و زیباتر خواهد نمود. باری، بحث رعایت مقتضای حال، یکی از اصلی‌ترین مقوله‌های دانش معانی است که با اتکا بر آن می‌توان مقاصد اصلی و فرعی هر جمله را با تأکید بر رابطه‌ی گوینده و مخاطب، تحلیل کرد. گونه‌ای از موارد رعایت اقتضای حال، ناظر به استفاده از وجوه مختلف اصطلاحات و رفتارهای عامیانه است. کاربرد صحیح کلمات، اصطلاحات و «رفتارهای» عامیانه در کلام باعث می‌شود که خواننده با متن و پدیدآورنده‌ی آن همذات‌پنداری کند و این یکی از دلایل اثرگذاری متن بر مخاطبان است. «مواردی هست که کاربرد اصطلاح عامیانه بسیار رساتر از عبارت آراسته است. چنین اصطلاحی، چون از زندگی عامه‌ی مردم گرفته شده است، فوراً فهمیده می‌شود و سخنی که برای ما آشنا تر است، بیش‌تر جلب اعتماد می‌کند.» (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۸۰) این بحث در دو سطح قابل بررسی است:

۱. در سطح اصطلاحات و کلمات خاصی که بیش‌تر در گفت‌وگوهای روزمره کاربرد دارند و معمولاً در متون فاخر ادبی کمتر به کار می‌روند؛ مانند

ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت به‌خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست
(حافظ، ۱۳۸۷: ۳۲)

من رند و عاشق در موسم گل آن گناه تو بیه استغفرالله
(همان: ۴۱۸)

دوش‌ازین غصه نخفتم که عزیزی می‌گفت حافظ ار مست بود جای شکایت باشد
(همان: ۱۵۸)

ناصر به طعن گفت که رو ترک عشق محتاج جنگ نیست برادر، نمی‌کنم
(همان: ۳۵۳)

ای آن‌که به تقریر و بیان دم‌زنی از عشق ما با تو نداریم سخن، خیر و سلامت
(همان: ۸۹)

۲. در سطحی فراتر از کلمات و اصطلاحات؛ یعنی رفتار و کنش خاصی در متن، نمایش داده می‌شود که در زندگی روزمره در موقعیت‌های مختلف شاهد آن هستیم و از کنار هم گذاشتن آن‌ها می‌توان شمایی نسبی از شخصیت و حالات روانی افراد به

۲۰۷ بررسی دلایل اثرگذاری ابیات بی‌تصویر در دیوان حافظ

دست آورد. بهتر است این‌گونه از تعامل با متن را که گاه به مدد به کار گرفتن تعابیر، مفاهیم و کنایات و اشارات عامیانه صورت می‌بندد، «رفتارهای ملموس» یا «قرابت تجربه» بنامیم:

چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس سر پیاله بسپوشان که خرقة‌پوش آمد
(همان: ۱۵۷)

چون بر حافظ خویشش نگذاری باری ای رقیب از بر او یک دو قدم دورترک
(همان: ۳۰۱)

ه) حس و عاطفه

عاطفه در معنای عام به معنای محبت، شفقت و مهربانی به کار می‌رود؛ اما معنای اصطلاحی آن که مدّ نظر ماست، بر تمام احساسات درونی انسان از قبیل ترس، امید، اندوه، شادی، شجاعت، محبت، گردن‌کشی، حسادت، حسرت، تنفر، سرخوشی و... اطلاق می‌شود. «منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۴)

«بی‌گمان مهم‌ترین عنصر شعر که باید دیگر عناصر در خدمت آن باشند، همین عنصر عاطفه است که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند. باید این عنصر بر دیگر عناصر فرمانروا باشد، یعنی آن‌ها در خدمت این عنصر باشند نه این‌که عاطفه در خدمت آن‌ها؛ چراکه شعر چیزی نیست مگر تصویری از حیات. آن‌جا که عاطفه نباشد، پویایی حیات و سریان زندگی وجود ندارد و در حقیقت شعر بی‌عاطفه، شعری است مرده و هر قدر عناصر دیگر در آن چشم‌گیر باشند، نمی‌توانند جای ضعف و کم‌بود حیات را در آن جبران کنند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۸-۸۹)

همان‌طور که قبل از این گفته شد، درک زیبایی‌های فنی آثار ادبی، نیازمند تحصیل علوم بلاغی و تجربه‌ی رویارویی پیوسته با این متون است. در واقع این سطح از شناخت، در اختیار خواص قرار دارد و مخاطبان عام از آن بی‌بهره‌اند. اشاره کردیم که سطحی از زیبایی نیز وجود دارد که بدون پیچیدگی و تصنع، از راه معنا یا احساس و عاطفه‌ی نیرومندی که در آن حضور دارد، مخاطب عام و خاص را مجاب و مجذوب می‌کند. بسیاری از تعاریف شعر، هرکدام به نوعی به این تأثیر در نفوس و تحریک احساسات مخاطبان اشاره‌ای داشته‌اند. «زبان عاطفه در شعر، اگر در مفهومی گسترده آن

را در نظر آوریم، مهم‌ترین عنصر مشترک و پایدار شعر در طول قرن‌ها هم در حوزه‌ی مصادیق و هم در حوزه‌ی نظریه‌های متنوع است.» (پورنامداریان: ۱۳۸۱: ۸۳) با تعمق در بعضی از آثار نظم و نثر فنی و مصنوع، می‌توان دریافت که ضعف احساس و عاطفه، این متون را به آثاری مصنوعی و مکانیکی تبدیل کرده‌است که در بیش‌تر مواقع، تأثیر چندانی بر مخاطب ندارند؛ مثلاً: «چون زیور منور از اطراف جهان فروگشودند و تتق ظلام شب بر رواق افق بستند، مادر روزگار از فتنه‌زایی سترون شد و شب به نتایج تقدیر آستن گشت و چشم‌بندان کواکب از این پرده‌ی آبگون، بازی‌های گوناگون بیرون آوردند.» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۱۳۹)

یا:

مریخ بین که در زحل افتد پس از دهان پروین صفت کواکب رخشا برافکند
طاووس بین که زاغ خورد و آن‌گه از گلو گاورس ریزه‌های منقأ برافکند
(خاقانی، ۱۳۸۸: ۱۳۴)

این‌گونه آثار به دلیل تراکم بالای صنایع بلاغی، بیش‌ترین انحراف را از زبان معیار دارند و همچون صندوقچه‌هایی هستند که با رنج و مشقت بسیار، بازمی‌شوند؛ اما پس از باز شدن، شیء ارزشمندی در آن‌ها نمی‌توان یافت و تمام هسته‌ی معنوی آن‌ها در کلماتی چند مثل «رسیدن شب» یا «سرایت آتش» خلاصه می‌شود؛ معنایی عاری از عواطف و احساسات مجذوب‌کننده یا افکار و اندیشه‌های کلان. به سخن صاحب‌نظران: «هنر حقیقتاً یک ترکیب قبلی زیبایی‌شناسی است؛ ترکیب احساس و تصور است در شهود که در آن باب مکرر می‌توان گفت که احساس بدون تصور، کور است و تصور بدون احساس، تهی است.» (کروچه، ۱۳۷۶: ۹۳)

حضور عقلانیت و آگاهی و زیاده‌روی در تزیین و آرایش کلام در این آثار، به اندازه‌ای است که حتی برای اهل فن نیز کسالت‌آور و کلافه‌کننده است «و حاصل این کار شعری است بی‌شخصیت؛ یعنی مجموعه‌ای از تصاویر دوره‌های مختلف، طبایع گوناگون، اقالیم دور از یک‌دیگر که نهایت زیبایی آن، تسلط یک ذهن حسابگر است که می‌کوشد این تجربه‌های پراکنده را با صنعتی لفظی یا معنوی، رنگ تازه‌ای بخشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۱۸-۲۱۹) چنان‌که اشاره شد، دیگر عناصر شعر در تعامل با حس و عاطفه‌ی موجود در اثر، تشخیص می‌یابند و در صورت ایجاد این تعادل و توازن، در مسیر خلق زیبایی عمل خواهند کرد؛ مثلاً اگر شعری دارای اندیشه باشد اما

۲۰۹ بررسی دلایل اثرگذاری ابیات بی‌تصویر در دیوان حافظ

احساس و عاطفه به آن نیرو نبخشد، به شعری شعارزده و بی‌روح تبدیل می‌شود که نهایت توفیق آن، پیوستن به جریان‌های سطحی سیاسی و اجتماعی است. از سویی دیگر، حتی شاعران پیچیده‌گو و کم و بیش شکل‌گرایی چون خاقانی، وقتی تعادلی بین تصویر و احساس ایجاد می‌کنند به مرز شعر ناب و اصیل نزدیک می‌شوند؛ قصیده‌ی «ایوان مداین» در این مورد، مثال زدنی است. اما به لحاظ سبک‌شناسانه می‌توان گفت: «در شعر خاقانی تصویر است که مسلط بر زبان است.» (موحد، ۱۳۹۱: ۴۹) در دیوان حافظ ابیات فراوانی وجود دارد که تنها به دلیل سرشار بودن از عواطف نیرومند، در اوج زیبایی و اثرگذاری هستند؛ مانند این نمونه:

بشد که یاد خوشش باد روزگار وصال خود آن کرشمه کجا رفت و آن عتاب کجا
(حافظ: ۱۳۸۷: ۲)

که با تعبیری غمیادوار (نوستالژیک) و عاطفی، از روزگار خوش وصال یاد می‌کند و جز همین لحن عاطفی عاملی برای اثرگذاری و گیرایی آن نمی‌توان ذکر کرد. از نظرگاه علم معانی نیز می‌توان گفت منظور شاعر از طرح پرسش، بیان اندوه و حسرت است؛ نه کسب آگاهی و این شیوه‌ی بیان ادبی نیز در اثربخشی بیت، نقشی بسزا داشته است. یا این بیت:

گل در برومی در کف و معشوق به کام است سلطان جهانم به چنین روز غلام است
(همان: ۴۶)

که در مصراع نخست، تمام خوشی‌های خود را با بیانی شاد و شتابناک که زاده‌ی سرمستی حاصل از جمع شدن همه‌ی خوشی‌ها برای اوست بیان می‌کند و آن‌گاه سرشار از عاطفه‌ی شادی، پادشاهی مطلق خود را اعلام می‌دارد. می‌توان گفت تنها این بیان عاطفی است که آن را مؤثر و شورانگیز کرده‌است؛ نه هیچ تصویری یا آرایه و پیرایه‌ای دیگر، یا این دو بیت:

تو بیا خدای خود انداز کار و دل خوش دار تو چه دانی که پس پرده که خوب است و که زشت
(همان: ۸۰)

تو بیا خدای خود انداز کار و دل خوش دار که رحم اگر نکند مدعی، خدا بکند
(همان: ۱۸۷)

که عامل اصلی اثرگذاری آن‌ها، تنها عاطفه‌ی امید است و این بیت:

از هر طرف که رفته‌م جز وحشتم نیفزود زنه‌ار از این بیابان وین راه بی‌نهایت
(همان: ۹۴)

که چون سرشار از عاطفه‌ی ترس است، اثرگذار است یا این بیت:
غیرتم کشت که محبوب جهانی لیکن روزوشب عریده با خلق خدا نتوان کرد
(همان: ۱۳۶)

که دلیل اصلی زیبایی و اثرگذاری آن آمیزه‌ای از عواطف رشک و غیرت و یأس است
و این ابیات:

خواهم شدن به میکده گریان و دادخواه کزدست غم خلاص من آنجا مگر شود
(همان: ۲۲۶)

بی تو در کلبه‌ی گدایی خویش رنج‌هایی کشیده‌ام که مپرس
(همان: ۲۷۰)

فردا اگر نه روضه‌ی رضوان به ما دهند غلمان ز روضه، حور ز جنت به درکشیم
(همان: ۳۷۵)

که فضای بیت نخست را عاطفه‌ی اندوه انباشته است؛ بیت دوم از عاطفه‌ی رنج، بارور
است و در بیت سوم، نهایت امید و اعتماد به فردا، کارساز و مؤثر افتاده است.

و) گفت‌وگو

گفت‌وگو چون نیازمند حضور دو طرف صحبت است، شعر را وارد فضاهای نمایشی و
عرصه‌ی چندصدایی می‌کند و معمولاً به آن جنبه‌ی داستانی می‌دهد. «گفت‌وگو بنیاد
تئاتر را پی‌می‌ریزد؛ اما در داستان نیز 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، ۱۳۸۵: ۴۶۳) بر مبنای سنت‌های موجود در
ادب فارسی، معمولاً عاشق، شخصیتی محنت‌زده و خواری کشیده است که در هر حال
باید اظهار نیاز کند و در تعامل با معشوق، «سخنی سخت» بر زبان نیاورد. در مقابل،
معشوق شخصیتی طناز، بی‌محابا، گاه بذله‌گو و گاه پرخاشگر دارد که در مقابل
نیاز عاشق، اظهار استغنا و بی‌توجهی می‌کند. در مواردی نیز که لطفی در حق او
روامی دارد آن را به انواع «عتاب» می‌آلاید. صحنه‌های گفت‌وگو و تقابل عاشق و
معشوق، از جمله موقعیت‌های اثرگذار و پرمخاطب آثار ادبی هستند. علاوه بر جنبه‌های
فکاهی، بذله‌گویی‌ها و لطایف معنایی، این گونه صحنه‌ها، به نوعی از تجسم در ذهن
مخاطب منجر می‌شوند. «گفت‌وگو در هر شکلی، نیازمند تجسم ذهنی دو طرف
گفت‌وگو، در صحنه‌ای خیالی است؛ حتی زمانی که خواننده، شنونده‌ی پنهان آن است،

باز هم گفت و گو، تصویرآفرین است.» (جبری، ۱۳۹۱: ۳۸) گفت و گو، مناظره و لحن و بیان دوطرفه نیز در شعر حافظ یکی از عوامل اثرگذار است و گاه بار اصلی جذابیت و تأثیر سخن بر دوش این عنصر است و گاه این گفت و گوها چنان صمیمانه است که با واکنش‌های رفتاری و عاطفی مخاطب نیز همراه است:

بگفتمش به لبم بوسه‌ای حوالت کن به‌خنده گفت کی‌ات با من این معامله بود
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۱۵)

زدست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت به‌خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست
(همان: ۳۲)

گفتم آه از دل دیوانه‌ی حافظ بی تو زیر لب خنده‌زنان گفت که دیوانه‌ی کیست
(همان: ۶۷)

البته در هر سه بیت نیز، پرسش‌ها به اغراضی غیر از روال طبیعی استفهام به کار رفته‌اند.

ز) طنز

بی‌راه نیست اگر بگوییم هر موضوع و مضمونی - هرچند به‌ظاهر نامستعمل و حاشیه‌ای - مخاطبان خاص خود را دارد. با این حال بعضی از موضوعات و درون‌مایه‌ها به دلایل مختلف، از جمله لطافت حاکم بر فضای آن‌ها، مخاطب بیش‌تری دارند. مثلاً طنز به نسبت مرثیه، از مقبولیت بیش‌تری برخوردار است. در این باره باید گفت شناسنامه‌ی فرهنگی، تاریخی و اجتماعی هر سرزمینی، تعیین‌کننده‌ی سلیقه‌ی مردمی است که در آن محدوده‌ی جغرافیایی زندگی می‌کنند. در این قسمت ناگزیریم برای پرهیز از اطاله‌ی کلام، بسیاری از مطالب را ناگفته بگذاریم و بگذریم؛ بنابراین به طنز که یکی از مضامین خاص و پرمخاطب دیوان حافظ است، می‌پردازیم؛ مضمونی که حافظ با استفاده از آن، در بسیاری از موارد، بدون بهره‌گیری از تصویرگری، تأثیری انکارناپذیر بر مخاطبان خود داشته‌است. یکی از ویژگی‌های خاص حافظ در مواجهه و مبارزه با جبهه‌ی فکری مخالف خود، استفاده از ابزار ظاهراً مخرب و تحقیرکننده و در حقیقت، سازنده‌ی طنز است. او به جای این‌که چهره‌ای عبوس و هتاک از خود به نمایش بگذارد یا ادعایی مبنی بر فضل و پاک‌دامنی داشته باشد، در هیأت رندی شراب‌خوار، سرخوش، طناز، بی‌باک و درعین‌حال آگاه به اسرار غیب، چنان حاکمان ظالم و صوفیان ریاکار را به تمسخر می‌گیرد که به دلایل متعدد تاریخی و اجتماعی، هر مخاطبی تحت تأثیر کلام او قرار می‌گیرد و با او احساس همراهی و دوستی می‌کند. در

واقع این مقوله، جزوی از ایدئولوژی پیچیده‌ی حافظ و بعضی از شاعران قبل و بعد اوست و ردّ پای آن را برای اولین بار، باید در دیوان سنایی جست‌وجو کرد و البته، تبلور تمام و کمال آن را در دیوان حافظ و عبید؛ مانند این ابیات که تمام یا بخش اعظم اثرگذاری و ماندگاریشان حاصل طنز و کنایه‌های ظریف، شیرین و نمکین و حتی گاه گزنده‌ی آنهاست:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد که می حلال ولی به ز مال اوقاف است
(همان: ۴۴)

ای دل طریق رندی از محتسب بیاموز مست است و در حق او کس این گمان ندارد
(همان: ۱۲۶)

صوفیان واستندند از گرو می همه رخت دلق ما بود که در خانه‌ی خمّار بماند
(همان: ۱۷۸)

بیاکه خرّقه‌ی من گرچه رهن میکده‌هاست ز مال وقف نبینی به نام من درمی
(همان: ۴۷۱)

آنچه در این قسمت گفته شد، بخشی از دلایلی بود که به زعم نگارندگان در اثرگذاری ابیات بی‌تصویر، دخالت دارند. به هر حال نباید از این نکته غافل باشیم که حوزه‌های معنایی، حدّ و مرز مشخصی ندارند و در اغلب موارد چندین دلیل در کنار هم، در اثرگذاری بر مخاطب سهیم هستند.

۵. نتیجه‌گیری

با تعمّق در نمونه‌هایی که از دیوان حافظ انتخاب و ذکر گردید، می‌توان دریافت که بسیاری از ابیات این دیوان، بدون استعانت از صور خیال، به هدف غایی شعر، یعنی اثرگذاری بر مخاطب رسیده‌اند. دلایل اثرگذاری این ابیات در دو بخش قابل بررسی است: شکل یا برونه‌ی زبان و محتوا یا درونه‌ی زبان. دلایل شکلی را می‌توان در چند مورد خلاصه کرد؛ از جمله: موسیقی (وزن، قافیه و ردیف)؛ بسامد فعل و جملات کوتاه به اقتضای معنا؛ شگردهای دستوری و تأویل‌پذیر کردن متن؛ گزینش واژگان خاص و ارتباط آنها در متن و جز آن. دلایل محتوایی نیز به این صورت قابل تحلیل هستند: اندیشه‌ی والا و اثرگذار، داستان‌وارگی متن؛ فضاسازی و صحنه‌پردازی؛ سادگی و منطق‌پذیر بودن معنا؛ رعایت اقتضای حال، موضوع و مخاطب؛ توصیف‌های اثرگذار؛ گفت‌وگو؛ درون‌مایه‌های خاص و پر مخاطب (مانند طنز)، و...

در اثرگذاری و جذابیت شعرهای بی‌تصویر حافظ، عمده‌ی این عوامل کم و بیش نقش داشته‌اند؛ ولی از آن‌میان، توجه به اقتضای حال، موضوع و مخاطب، اندیشه‌ی والا و اثرگذار و درون‌مایه‌های خاص و پر مخاطب (طنز)، به نسبت عوامل دیگر، حضور و تأثیر چشم‌گیرتری دارند؛ اما در مجموع، از بین عناصر شکلی و محتوایی، مهم‌ترین عاملی که مقبولیت دیگر عناصر به حضور و حاکمیت آن بستگی دارد، عنصر احساس و عاطفه است؛ به طوری که نبود یا ضعف حضور آن، حتی اگر دیگر عناصر، حضوری موفق داشته باشند، سبب شعارزدگی، تکلف و در نهایت، کم‌اثری کلام می‌شود. ابیات چشم‌گیری از دیوان حافظ یا به کلی از صور خیال عاری هستند یا بهره‌ی کمی از تصاویر دارند؛ با این حال، از حیث اثرگذاری و جذابیت، از ابیات سرشار از صور خیال، چیزی کم ندارند؛ بلکه گاه به دلیل ایجاد همدلی بیشتر، مؤثرتر نیز هستند.

یادداشت‌ها

۱. با جستجو در چند نسخه از دیوان بیدل این بیت را نیافتیم.

فهرست منابع

- آقایاری، خسرو؛ وطنی، محسن؛ امینی، افسون و امینی، اسماعیل (۱۳۸۴). عناصر درونی شعر. تهران: سوره‌ی مهر.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)*. تهران: نگاه.
- ثروتیان، بهروز. (۱۳۶۹). *بیان در شعر فارسی*. تهران: برگ.
- جبری، سوسن. (۱۳۹۱). «تصویرگری بی صورت خیال در شعر سعدی». *بوستان ادب*، شماره‌ی ۲، صص ۲۳-۴۸.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، قم: فراگفت.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۸). *دیوان اشعار*. به کوشش سیدضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوآر.
- رازی، شمس‌قیس. (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر شعر عجم*. تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.
- رضانژاد [نوشین]، غلامحسین. (۱۳۶۷). *اصول علم بلاغت در زبان فارسی*. تهران: الزهرا.

۲۱۴ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۷، شماره‌ی ۴، تابستان ۱۳۹۴ (پیاپی ۲۶)

ریچاردز، آی. ا. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*. ترجمه‌ی سعید حمیدیان، تهران: علمی و فرهنگی.

سپهوند، عزت‌الله. (۱۳۹۱). «بلاغت تطبیقی در حوزه‌ی فارسی و انگلیسی». رساله‌ی دکتری دانشگاه علامه طباطبائی.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۳). *کلیات سعدی*. تدقیق در متن و مقدمه از حسن انوری، تهران: قطره.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

_____ (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*. تهران: نگاه.

_____ (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

_____ (۱۳۸۴). *شاعر آینه‌ها*. تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.

صائب تبریزی. (۱۳۸۴). *دیوان اشعار*. ج ۱، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: نگاه.

طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۸۹). *اساس الاقتباس*. مصحح عزیزالله علیزاده، تهران: فردوس.

عروضی سمرقندی، احمدبن عمر. (۱۳۷۹). *چهار مقاله*. به اهتمام محمد معین، تهران: صدای معاصر.

فردوسی، ابولقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه‌ی فردوسی*. به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کروچه، بندتو. (۱۳۷۶). *کلیات زیبایی‌شناسی*. مترجم فؤاد روحانی، تهران: علمی و فرهنگی.

لونگینوس. (۱۳۷۹). *رساله‌ی لونگینوس در باب شکوه سخن*. ترجمه‌ی رضا سیدحسینی، تهران: نگاه.

موحد، ضیاء. (۱۳۹۱). *شعر و شناخت*. تهران: مروارید.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

وراوینی، سعدالدین. (۱۳۸۹). *مرزبان‌نامه*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه