

مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز
دوره بیست و پنجم، شماره سوم، پائیز ۱۳۸۵ (پیاپی ۴۸)
(ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)

جایگاه رعایت مقتضای حال و مخاطب در نظریه‌های ادبی سنتی و نوین

دکتر اکبر صیادکوه*

دانشگاه شیراز

چکیده

رساندن سخن به جایگاه عالی بلاغت و رسایی، امری دشوار است که می‌توان گفت در طول تاریخ آرزوی همه‌ی کسانی بوده است که در میدان سخن وارد شده‌اند. دست یابی به چنین جایگاهی، چنان دشوار می‌نموده که حتی برخی گفته‌اند: بلاغت کسبی نیست بلکه همینطور که جمال و صوت ودیعه‌ی خداوندی است، قوه‌ی بیان نیز من جانب الله باشند. (حالی، ۷۳: ۱۳۱۶). باید عوامل متعدد و بسیاری دست به دست هم دهند تا زمینه‌ی ارائه‌ی سخنی بلیغ و سلیس فراهم آید؛ یکی از مهمترین عواملی را که علمای بلاغت برای آن در این زمینه نقش مهم و اساسی در نظر گرفته‌اند، «رعایت مقتضای حال و خطاب» است که اهمیت آن موجب شده که از گذشته‌های دور، یکی از دانش‌های ادبی که بعدها دانش معانی نامیده شد، بدان اختصاص یابد. در این مقاله با یاری جستن از برخی سفارش‌ها و شگردهای سخن سرایان بلیغی چون سعدی، حافظ، مولوی، بیهقی و عنصرالمعالی در این باب، تلاش گردیده ضمن نگاهی انتقادی به تعاریفی که تاکنون از این مقوله ارائه شده، با نظری نوتر بدین موضوع بنگریم؛ بویژه که محور اصلی بحث برخی از مکاتب و نظریه‌های ادبی معاصر، همچون «نظریه‌ی مرگ مؤلف»، «نظریه‌ی رویکرد به مخاطب»، «هرمنوتیک»، «پست مدرنیسم» و «نظریه‌ی ادبی متن محور»، تا حدود زیادی با این موضوع پیوند می‌یابند.

واژه‌های کلیدی: ۱. رعایت مقتضای حال مخاطب ۲. تأثیر سخن ۳. چگونه گفتن ۴. کی گفتن ۵. معانی ۶. فصاحت ۷. بلاغت ۸. نظریه‌های ادبی معاصر.

۱. مقدمه

یکی از اساسی‌ترین مسائلی که در مقبول افتادن یک اثر ادبی از جمله شعر، می‌تواند مؤثر واقع شود، «رعایت مقتضای حال و خطاب» است. همانگونه که در کتاب‌های معانی به تفصیل بحث شده، اگر همه‌ی واژگان سازنده‌ی کلام، فصیح و روان باشند و پیوند بین اجزای کلام نیز به خوبی رعایت شده باشد، هنوز سخن به مقصد نهایی خود که «بلاغت و رسایی» است، نمی‌رسد؛ مگر اینکه مقتضای حال و خطاب هم به نیکی رعایت شود. بنابراین اگر سخنی همه‌ی این ویژگی‌ها را دارا شد، آن وقت است که می‌تواند جان و دل مخاطب یا خواننده را تسخیر کند و به جایگاه بلند بلاغت و هنری بودن دست یابد.

اگرچه این موضوع تاکنون در آثار متعددی که در حوزه‌ی بلاغت نگاشته شده، مطرح گردیده و صاحب نظران فراوانی در این راه تلاش‌های ارزشمندی کرده‌اند، اما تاکنون چنانکه بایسته و شایسته‌ی این مهم است، در این باب تحقیق علمی و همه‌جانبه‌ای صورت نگرفته و دست کم در حوزه‌ی زبان و ادب پارسی خوب کاویده نشده تا بعنوان

* استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی

ابزاری مؤثر در خدمت آفرینندگان آثار ادبی از جمله داستان‌پردازان، سرایندگان، نثرنویسان، سخنرانان و ... و مخاطبان آنان قرار گیرد؛ بگونه‌ای که در اغلب آثار وابسته بدین دانش، به تعاریف محدود و گاه بسیار سطحی برمی‌خوریم که نه تنها در آفرینش‌های ادبی چندان حضوری ندارند، بلکه گاهی خود این تعاریف جزمی و محدود راه را بر پویایی ذهن‌های بسیاری نیز بسته‌اند. این در حالی است که امروزه بیشتر نظریه‌های ادبی معاصر از جمله هرمنوتیک، نظریه‌ی مرگ مؤلف و نظریه‌ی معطوف به خواننده که در پیچه‌های نوینی را بر روی مخاطبان و پدید آورندگان آثار ادبی گشوده‌اند، بیشتر مباحث خود را در عمل بر روی این موضوعها (نقش مخاطب، نقش مؤلف، متن و رعایت مقتضای حال) متمرکز کرده‌اند؛ بنابراین ضرورت دارد که بلاغت‌پژوهان و بلاغت‌جویان ما در این حوزه قدم‌های اساسی‌تری بردارند و با عنایت به دستاوردهای نوین علمی وابسته بدین میدان، این مقوله‌ها را بازنگری کنند و در نهایت تعاریف جامع‌تر و کارآمدتری ارائه دهند.

شایان یاد است که بلاغت پژوهان بارها به ضرورت بازنگری این دانش‌ها یا مقوله‌ها اشاره کرده‌اند؛ از جمله: «علم معانی نیاز به بازنگری دارد و باید تحقیقات دقیق‌تری در این علم صورت گیرد، به خصوص کتبی که در علم معانی و ارائه‌ی اصول و قواعد این علم در زبان فارسی تدوین می‌شوند، بر اساس زبان فارسی و متناسب با ساخت آن باشد.» (طاهری، ۸۷: ۱۳۸۲)

۲. نگاهی به تعاریف رعایت مقتضای حال در برخی از آثار مربوط

وقتی به بیشتر منابع فارسی و عربی مربوط به این موضوع، یعنی آثاری که در حوزه‌ی دانش معانی نوشته شده می‌نگریم، می‌بینیم که «رعایت مقتضای حال» را در «رعایت مقتضای حال مخاطب و خواننده» محدود کرده‌اند. گویا تصور بیشتر بلاغت‌پژوهان سنتی ما بر این بوده است که مؤلف، شاعر و داستان‌نویس یا فرستنده، دانای کل است و باید مطالب مورد نظر خود را به گونه‌ای تنظیم کند که هر چه راحت‌تر دل و جان مخاطبان را برآید؛ به بیان دیگر مخاطب و خواننده یا گیرنده در این جریان تعاملی ارتباطی، کلاً تأثیرپذیرنده است و فقط پدیدآورنده است که نقش تأثیرگذاری دارد؛ در حالی که «ارتباط زبانی» عمل و امری دو سویه است که گوینده و شنونده، نویسنده و خواننده، شاعر و مخاطبان، هر دو در یک رابطه‌ی تعاملی با هم پیوند می‌خورند و اگر هر کدام از دو سوی این ارتباط، شرایط لازم را احراز نکنند، این عمل به طور کامل صورت نمی‌گیرد؛ بنابراین منطقی است که «رعایت مقتضای حال» را از آن فضای محدود «رعایت مقتضای حال مخاطب» به «رعایت مقتضای حال خطاب یا سخن» گسترش دهیم، تا هم گوینده و هم شنونده و هم نویسنده و خواننده و هم شاعر و مخاطبان آن و هم دیگر مسائلی که سخن را در رسیدن به درجه‌ی «مؤثر بودن» یاری می‌دهد، در برگیرد.

این مطلب، یعنی منفعل بودن یا تأثیرپذیر بودن خواننده و مخاطب و تأثیرگذار بودن آفریننده‌ی اثر یا سخن‌ران، از بیشتر تعاریفی که بلاغت‌پژوهان سنتی ما از «رعایت مقتضای حال» و «کلام بلیغ» ارائه داده‌اند، دریافت می‌شود؛ از جمله صاحب جواهرالبلاغه در تعریف کلام بلیغ نوشته است: «و الکلام البلیغ: هو الذی یصوره المتکلم بصوره تناسب احوال المخاطبین» (هاشمی، ۳۳: بی تا) یعنی کلام بلیغ و رسا، سخنی است که متکلم آن را به شیوه‌ای که «متناسب با حال مخاطبان» است، صورت می‌بندد.

نیز در کتاب «نقد المعانی» در تعریف بلاغت کلام، به موضوع مورد نظر چنین اشاره شده است: «بلاغت کلام عبارت است از مطابقت کلام با مقتضای حال مخاطب با رعایت فصاحت.» (آهنی، ۱۲: ۱۳۳۸).

همچنین در یکی دیگر از آثار وابسته به این حوزه، بلاغت و رسایی کلام در «رعایت مقتضای حال مخاطبان» محدود شده است: «در شناخت سخن بلیغ و کلام رسا گفته‌اند که گفتاری است که گوینده آن را متناسب با احوال مخاطبان پرداخته و سازگار با سطح احساس خواننده یا شنونده بیان داشته است ...» (تجلیل، ۱: ۱۳۷۰).

اگرچه در برخی از آثار مربوط به حوزه‌ی بلاغت که در سال‌های اخیر نوشته شده، این محدودیت کمتر به چشم می‌خورد؛ ولی سایه‌ی تعاریف قدیمی را هنوز بر سر تعاریف جدید می‌بینیم؛ برای نمونه در کتاب معانی شمیسا که نوآوری‌های فراوانی هم در آن به چشم می‌خورد، باز هم بلاغت «مناسبت کلام با مقتضای حال مخاطب یا خواننده»

تعریف شده است.» (شمیسا، ۴۵ و ۷۴: ۱۳۷۴).

نکته‌ی دیگری که در پیوند با مسأله‌ی «رعایت مقتضای حال» در آثار بلاغی سنتی قابل طرح و توجه است، این است که تقسیم‌بندی خاصی بین مخاطبان «خطابه» و مخاطبان «متون ادبی» صورت نگرفته و تعاریف، اغلب به گونه‌ای است که گویا هر دو جنبه را در بر می‌گیرد؛ در حالی که طبیعتاً باید این دو حوزه از هم جدا شوند: «اقتضای حالی که در خطابه مطرح است با اقتضای حالی که در ادب و علم معانی معروف و آشناست، کمی تفاوت دارد.» (طاهری، ۸۶: ۱۳۸۲).

پاینده با تأکید بر نقش مخاطب و تلاش وی در دریافت یک اثر هنری یا شعر، معتقد است: «برای دریافت درست و فهم بایسته‌ی یک اثر هنری، باید با درنگ کافی، در آن اثر نگریند و اجزای آن را با دقت و تیزبینی از نظر گذرانند. شعر نیز به عنوان یکی از گونه‌های هنری، همین ویژگی را دارد. برخی گمان می‌کنند با دیدن یک شعر، در نگاه نخست همه‌ی ویژگی‌های آن را باید دریابند و آن را درک کنند، در حالی که درک درست آثار هنری، نیازمند ژرف‌نگری و تلاش ذهنی است.» (پاینده، ۱۳۷-۱۳۴: ۱۳۶۹).

همچنین یکی از بلاغت‌پژوهان دیگر معتقد است که «علمای پیشین مسلمان در اخذ و اقتباس علوم از جمله دانش معانی از یونانیان، شاید به دلیل تعجیل در تدوین علوم بلاغی کمتر تأمل ورزیدند و همین، سبب بروز مشکلات متعددی در علم معانی شد. آنان بدون توجه به اینکه اقتضای حال، صرفاً خاص سخنوری است و برای کاربرد اصول آن در ادبیات ترفندها و تغییراتی خاص لازم است، این اصول را به عرصه‌ی ادب کشاندند و شاید برای جبران بعضی عدم تطابق‌های اصول آیین سخنوری با ادب باشد که اقتضای حال گوینده و اقتضای موضوع را بدان افزودند.» (طاهری، ۸۶-۸۵: ۱۳۸۲).

از مجموع آنچه در این بحث گفته شد، می‌توان به این نتیجه رسید که موضوع «رعایت مقتضای حال» و مسائل وابسته بدان، بویژه جایگاه «مخاطب» در آثار بلاغی سنتی ما چندان مورد ژرف‌نگری و کاوش قرار نگرفته است؛ در حالی که این موضوع، از بهترین و محوری‌ترین مباحث نقد جدید است که در زیر بدان اشاره خواهد شد.

۳. مخاطب و مقتضای حال در نظریه‌های ادبی معاصر

موضوع مخاطب‌شناسی و رعایت مقتضای حال از مهمترین مسائلی است که در نظریه‌های ادبی جدید بدان پرداخته‌اند و از زاویه‌های گوناگونی بدان نظر کرده‌اند که برخی از یافته‌های آنها در واقع رودرروی نظرات سنتی قرار می‌گیرد. با مرور بر مباحثی که در بیشتر نظریه‌های ادبی معاصر در این زمینه مطرح شده، این نتیجه به دست می‌آید که در دیدگاه‌های سنتی، اغلب گرایش به مخاطب محوری و خواننده محوری دیده می‌شود؛ یعنی پدید آورنده‌ی اثر ادبی تمام هم و غم خود را بر این مقصود می‌کند که آموخته‌ها و احساسات و دریافت‌های خود را متناسب با حال مخاطبان و خوانندگان تنظیم کند، گویا مؤلف یا شاعر یا فرستنده باید مؤثر و مخاطبان باید تأثیرپذیر و منفعل باشند. اما در نظریه‌های ادبی معاصر، بویژه پست مدرن، این بینش یعنی «مخاطب محوری» یا تسلیم مؤلف و فرستنده در برابر گیرنده، جایگاهی ندارد؛ خصوصاً وقتی که بحث بر سر پدید آوردن هنر ناب است؛ یعنی در رهیافت‌های جدید از جمله در نظریه‌ی «معطوف به خواننده»، نقش اصلی را در دریافت متن، خود «مخاطب» بر عهده دارد. یکی از منتقدان در این باره چنین گفته است:

«... نظریه‌ی ادبی مدرن و رویکرد مدرن به متن، اصالت، اعتبار و مشروعیت را به خواننده یا مخاطب متن نسبت می‌دهند نه به مؤلف آن و به تبع آن برای معنای مورد نظر خواننده، صحت، اعتبار، اقتدار و مشروعیت قائل‌اند. از دیدگاه نظریه‌ی مدرن، این خواننده است که بر معنای متن اقتدار داشته و آن را در حیطه‌ی کنترل خود دارد... از دیدگاه بارت و دیگر نظریه‌پردازان قائل به «مرگ مؤلف» این ایده که اقتدار و معنا در ید اختیار مؤلف قرار دارند، ایده‌ی پذیرفتنی و چندان قابل دفاعی نیست.» (نوذری، ۳۳: ۱۳۸۲).

رامان سلون نیز بدین موضوع در مقاله‌ی «نظریه‌های معطوف به خواننده»، اینگونه اشاره کرده است:

«... دریافت کننده در جریان عمل فعال است و نه منفعل. در مقال مشهور معمای مرغابی - خرگوش، تنها دریافت

کننده می‌تواند تصمیم بگیرد که خطوط شکل را چگونه جهت دهد. آیا این شکل یک مرغابی است که به سمت چپ می‌نگرد، یا خرگوشی است که سمت راست را نگاه می‌کند؟» (رامان سلدن، ۲۱۸: ۱۳۷۲).

بر اساس نظریه‌های جدید ادبی، بر خلاف آنچه بلاغت‌جویان سنتی می‌پنداشتند، توجه پدیدآورنده‌ی متون ادبی به مخاطب، موجب ضعف هنری متن می‌شود. چنان‌که گفته‌اند این رویکرد یعنی مخاطب محوری در ادبیات کودکان و نوجوانان این تأثیر را گذاشته است:

«رویکرد ارتباطی به ادبیات کودک به این دلیل که توجه ویژه‌ای به مخاطب دارد، به تولید ادبیاتی تهی از عنصر شخصی و فردیت مؤلف منجر می‌شود. پدید آورنده‌ی ادبیات کودک و نوجوان خود را از میان برمی‌دارد تا با مخاطب بر سر موضوعی مشخص به مفاهمه برسد و به همین دلیل است که امکان پدید آمدن کلیشه‌ها در آن به راحتی فراهم است ...» (سید آبادی، ۱۴: ۱۳۸۰).

از مجموع مباحثی که تاکنون مطرح شد این مطلب دریافت می‌شود که موضوع مخاطب‌شناسی و رعایت مقتضای حال، از مهمترین و در عین حال از پیچیده‌ترین مباحث ادبی است؛ تا آنجا که بسیاری از مباحث نقد و نظریه‌های نوین ادبی بر محور آن می‌چرخد؛ اما تاکنون در حوزه‌ی ادب پارسی و حتی عربی آن‌گونه که شایسته و بایسته‌ی آن است، کاویده نشده است و در حد تعاریف تکراری و غیر کارآمد باقی مانده است. شاید یکی از مهمترین عواملی که موجب شده تاکنون بدین موضوع مهم به صورت دقیق پرداخته نشود، دشواری سرشتین این موضوع باشد؛ این دشواری و لغزان بودن مرزها، ناشی از دو عامل اصلی متن و مخاطب است؛ از طرفی مخاطبان وضعیت و حال‌های بسیار متفاوت و متغیری دارند و «تشخیص و تمیز حال مخاطب و آثار ادبی به آسانی میسر نیست؛ زیرا آثار ادبی همیشه مخاطب یا مخاطبان خاصی ندارد.» (طاهری، ۸۷: ۱۳۸۲). و به نظر یکی از نقادان، شناخت دقیق مخاطبان تقریباً کاری ناشدنی است. (سید آبادی، ۱۹: ۱۳۸۰).

از سوی دیگر همه‌ی متن‌ها یک‌گونه نیستند؛ برخی از متون باز (تأویل‌پذیر) و برخی از آنها بسته هستند. «در متون بسته در واقع واکنش مخاطب از قبل تعیین می‌شود.» (سلدن، ۷۲-۷۱: ۱۳۷۲) و «مؤلف سعی می‌کند چیزی را ناگفته نگذارد. او در تولید معنا سهمی برای مخاطب قائل نیست ...» (سلدن، ۱۳: ۱۳۷۲)؛ اما در متون باز نقش اصلی را مخاطب بازی می‌کند و به قولی اقتدار با مخاطب است. (نوذری، ۳۸-۲۹: ۱۳۸۲)

بر این اساس در چنین وضعیتی تعیین مخاطب و رعایت مقتضای حال می‌تواند از پیچیده‌ترین مباحث باشد. در مقام مقایسه شاید بتوان همان مسائل و دشواری‌هایی را که در تعریف هنر آزاد و هنر وابسته مطرح است، بدین بحث راه داد. باریکی و ظرافت این مرز را می‌توان از کاریکلماتور زیر دریافت: «خیال، فثیله‌ی چراغ هنر است؛ اگر آن را خیلی پایین بکشیم، چراغ خاموش می‌شود و اگر زیاد آن را بالا ببریم، دود می‌زند.» (حسینی، ۱۷: ۱۳۶۵).

مخاطبی که در نظریه‌های قدیم، پیشتر منفعل بود و اغلب تسلیم مؤلف یا شاعر، در نظریه‌های جدید همه‌کاره می‌شود:

«از دیدگاه نظریه‌ی مدرن این خواننده است که بر معنای متن اقتدار داشته و آن را در حیطه‌ی کنترل خود دارد. از سوی دیگر این خواننده است که با تفسیرها و رویکردهای معناشناختی و تأویلی (هرمنوتیکی) خود به متن ارزش و اعتبار می‌بخشد این همان معنای مورد نظر رولان بارت و دیگر نظریه‌پردازانی است که از مرگ مؤلف صحبت می‌کنند و با مخالفت با اقتدار مؤلف بر معنای متن برخاسته‌اند ...» (نوذری، ۳۳: ۱۳۸۲) (با کمی تصرف).

از مقایسه‌ی نظریه‌های جدید و قدیم به این نتایج دست می‌یابیم که گذشتگان ما برای مخاطب خیلی آزادی عمل قائل نبودند و گویا در دیدگاه آنان، مؤلف همه‌چیز دان، دانای کل و مؤثر بود و باید شرایط را به گونه‌ای مهیا می‌کرد که مخاطب منفعل همه‌ی منظور وی را دریابد؛ به بیان دیگر در این نظرگاه، «مؤلف سعی می‌کند چیزی را ناگفته نگذارد. او در تولید معنا سهمی برای مخاطب قائل نیست ...» (سلدن، ۱۳: ۱۳۷۳).

به همین علت تعریف مقتضای حال در بیشتر منابع سنتی، چنان‌که پیش از این اشاره شد، در رعایت مقتضای حال مخاطب و خواننده محدود می‌شد؛ اما در نظریه‌های ادبی نو، این طرز نگرش جایگاهی ندارد؛ متن باز است و در تفسیر و توضیح متن، خوانندگان و مخاطبان نقش محوری را بازی می‌کنند و خلاصه «کانون توجه به گیرنده معطوف

می‌شود.» (سیدآبادی، ۱۲: ۱۳۸۰).

این طرز نگرش نوین سودهایی را در بردارد؛ از جمله اینکه ادبیات از حالت ابزارگونگی صرف بیرون می‌آید و در این ارتباط که پیوندی چندسویه است، گیرنده هم فقط تأثیرپذیر نیست بلکه در تولید معنا سهمی دارد. از سوی دیگر مؤلف هم خود را در چهارچوب فهم و توان مخاطب محدود نمی‌کند، بلکه فردیت خود را حفظ می‌کند و در نتیجه جنبه‌ی هنری و تأثیرگذاری متن که می‌توان گفت یکی از غایت‌ها و اهداف متون ادبی است، تحقق می‌یابد. یکی از منتقدان، کم‌مایه شدن برخی از متون مربوط به حوزه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان را به مخاطب محور بودن پدیدآورندگان این متون مربوط می‌داند و می‌نویسد:

«رویکرد ارتباطی به ادبیات کودک به این دلیل که توجه ویژه‌ای به مخاطب دارد، به تولید ادبیاتی تهی از عنصر شخصی و فردیت مؤلف منجر می‌شود پدیدآورنده‌ی ادبیات کودک و نوجوان، خود را از میان برمی‌دارد تا با مخاطب بر سر موضوعی مشخص به مفاهمه برسد و به همین دلیل است که امکان پدید آمدن کلیشه‌ها در آن براحتی فراهم است ...» (سیدآبادی، ۱۴: ۱۳۸۰).

بر اساس آنچه که در آغاز، درباره‌ی برداشت متقدمان از «رعایت مقتضای حال» گفته شد و پس از آن تا حدودی با دیدگاه‌های جدید مقایسه شد، ضرورت بازنگری مقوله‌ی «رعایت مقتضای حال» و پژوهش عمیق‌تر در پهنه‌ی «مخاطب و مخاطب‌شناسی» در دانش معانی مطرح می‌گردد؛ چنانکه با تأملی در آثار بازمانده از آفرینندگان درجه‌ی اول زبان و ادبیات فارسی این نکته حاصل می‌شود که آنان نیز در آفرینش آثار خود به این تعاریف محدود و سطحی وقعی ننهادند و پای از حد آن فراتر گذاشته‌اند. این مطلب از فحوای گفته‌های گشاده‌زبانی چون مولوی، حافظ، عنصرالمعالی، بیهقی، نظامی عروضی و امثال آنان دریافت می‌شود. در ادامه، برخی از نظرگاه‌های این بزرگان آورده می‌شود تا اثبات شود که در ادب رعایت مقتضای حال به رعایت حال مخاطب که بیشتر به فن سخنوری و خطابه مربوط است، محدود نمی‌شود؛ یعنی فقط مؤلف فعال و مؤثر نیست، بلکه خواننده و مخاطب و عوامل متعدد دیگری نیز در رساندن سخن به اوج تأثیرگذاری دخالت دارند؛ چون ادب هم نوعی ابزار زبانی برای ایجاد ارتباط است و ارتباط، نظامی تعاملی دارد یعنی پیوندی چندسویه بین فرستنده، گیرنده و ابزار پیام ایجاد می‌کند و بی‌تردید تا این عناصر با همدیگر هماهنگ عمل نکنند، ارتباط مؤثری ایجاد نمی‌شود.

۴. مقتضای حال و نقش مخاطب در دیدگاه سعدی

سعدی از جمله کسانی است که در امر ارتباط، همه‌ی بار مسؤلیت را بر دوش متکلم حمل نمی‌کند، بلکه برای گیرنده یا مخاطب و دیگر عوامل نیز نقش مهمی قایل است؛ چنان که در حکایت زیر که از گلستان سعدی برگزیده شده، می‌بینیم، سعدی که متکلم است با شور و هیجان و انگیزه‌ی فراوان، به اندرز جماعتی افسرده و دل‌مرده زبان گشوده؛ اما زبان آتشین او در نهاد سرد مخاطبانش تأثیر نمی‌کند و در نهایت بدین نتیجه می‌رسد که برای تأثیرگذاری سخن، فقط متکلم نیست که باید تلاش کند، بلکه مخاطبان هم در تأثیرپذیری سخن، نقش مهمی دارند و آنها نیز باید وظایف خود را انجام دهند:

«در جامع بعلبک وقتی کلمه‌ای چند همی گفتم به طریق وعظ با جماعتی افسرده‌ی دل‌مرده و ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده. دیدم که نفسم در نمی‌گیرد و آتشم در هیضم تراثر نمی‌کند، دریغ آمدم تربیت ستوران و آینه‌داری در محلّت کوران. ولیکن در معنی، باز بود و سلسله‌ی سخن دراز؛ در معنی این آیت که «و نحن أقرب الیه من حبل الوریث» سخن به جایی رسانیده بودم که می‌گفتم:

دوست نزدیکتر از من به من است وینت مشکل که من از وی دورم
چه کنم با که توان گفت که دوست در کنار من و من مهجورم

من از شراب این سخن مست و فضاله‌ی قدح در دست، که رونده‌ای بر کنار مجلس گذر کرد و دور آخر در او اثر کرد و نعره‌ای چنان زد که دیگران به موافقت او در خروش آمدند و خامان مجلس به جوش. گفتم: سبحان الله! دوران باخبر در حضور و نزدیکان بی بصر دور.

فهم سخن چون نکند مستمع قوت طبع از متکلم مجوی
فسحت میدان ارادت بیار تا بزند مرد سخن گوی گوی

(سعدی، ۳۱۹-۳۱۸: ۱۳۶۳)

همچنین در حکایتی دیگر، سعدی از پارسازاده‌ای سخن به میان می‌آورد که مال فراوانی از عموهای مرده در اختیار دارد و «فسق و فجور آغاز کرده و مبدری پیشه گرفته» و سعدی هر چه پندش می‌دهد، در گوش نمی‌گیرد: «دیدم که نصیحت نمی‌پذیرد و دم گرم من در آهن سرد او اثر نمی‌کند. ترک مناصحت کردم و روی از مصاحبت بگردانیدم و قول حکما را کار بستم که گفته‌اند: بَلِّغْ مَا غَلِيكَ فَاِنْ لَمْ تَقْبَلُوْا فَمَا عَلَيْكَ.» (همان، ۵۸۷).

در این حکایت نیز همانگونه که ملاحظه می‌شود، سعدی تأثیر سخن را به آمادگی مخاطب در پذیرش سخن وابسته می‌داند.

سعدی بارها به این موضوع، یعنی منوط کردن «تأثیر سخن» در آمادگی و پذیرش مخاطبان، در گلستان اشاره کرده؛ از جمله در قطعه‌ی زیر که پایان بخش یا نتیجه‌ی یکی از حکایت‌های گلستان است، می‌گوید: هوشمندان از هر حرفی پندی می‌گیرند، در حالی که اگر صد فصل حکمت آمیز هم در گوش نادانان بخوانی، در آنان تأثیر نخواهد کرد:

نگویند از سر بازیچه حرفی کزان پندی نگیرد صاحب هوش
وگر صد باب حکمت پیش نادان بخوانند، آیدش افسانه در گوش

(همان، ۳۲۶)

سعدی باب هشتم از کتاب گلستان را به «آداب صحبت»، اختصاص داده است؛ به همین علت در این باب نکات فراوانی درباره‌ی رسایی و بلاغت سخن، بویژه «شیوه‌ی رعایت مقتضای حال»، به چشم می‌خورد که البته در نگاه اول به هنر سخن گفتن مربوط است، ولی می‌توان دامنه‌ی آن قواعد و اصول را از محدوده‌ی سخنوری، به گستره‌ی زبان تسری داد.

سعدی برای مخاطب و نقش آن در تأثیر سخن، اهمیت ویژه‌ای قائل است؛ در عین حال چند بار هم هشدار داده است که متکلم نباید فریب تحسین‌ها و آفرین‌های مخاطبان را بخورد و نظر آنان را ملاک سنجش و معیار رعایت مقتضای گفتار خویش قرار دهد:

الا تا نشنوی مدح سخنگوی که اندک مایه نفعی از تو دارد
که گر روزی مرادش بر نیاری دوصد چندان عیوبت بر شمارد

(همان، ۶۴۷)

همچنین:

«متکلم را تا کسی عیب نگیرد، سخنش صلاح نپذیرد:

مشو غره بر حسن گفتار خویش به تحسین نادان و پندار خویش»

(همان)

به برخی دیگر از دیدگاه‌های سعدی در این زمینه‌ها، در بخش‌های بعدی مقاله به تناسب اشاره خواهد شد. اما از نکات دیگری که رعایت آنها، تأثیر سخن را افزایش می‌دهد و می‌توان آن‌ها را در حوزه‌ی مقوله‌ی «رعایت مقتضای حال» قرار داد، موضوع «چگونه گفتن و نوشتن»، «کی گفتن» و «کجا گفتن» است که نقادان سخن بدان‌ها بسیار توجه داشته‌اند و مباحث آن می‌تواند فراتر از محدوده‌ی رعایت مقتضای حال مخاطب باشد. در زیر پیرامون این مطالب بحث خواهد شد.

۵. چگونه گفتن و چگونه نوشتن

چگونه گفتن و نوشتن شاید از نظر ارزش با چه گفتن و چه نوشتن برابر باشد. بی تردید اگر مضمون و معنای دلکشی، خوب ارائه نشود، تأثیر آن چندان نخواهد بود؛ بنابراین چگونه گفتن و چگونه نوشتن یا به تعبیری چگونه

عرضه‌ی مطلب را می‌توانیم در شمار مسائلی بیاوریم که به مقتضای حال یا به مقتضای سخن مربوط می‌شود و در صورتی که رعایت شود، به تأثیر سخن افزوده می‌شود. به گفته‌ی عنصرالمعالی: «و سخن بود که بگویند به عبارتی که از شنیدن آن روح تازه گردد و همان سخن به عبارتی دیگر توان گفتن که روح تیره گردد.» (عنصرالمعالی، ۴۴: ۱۳۶۸). وی برای تبیین و تأیید گفته‌ی خود، حکایت زیر را آورده است:

«چنان شنودم که هارون الرشید خوابی دید، بر آن جمله که پنداشتی که همه‌ی دندان‌های او از دهن بیرون افتادی به یک بار. بامداد معبری را بیاورد و پرسید که: تعبیر این خواب چیست؟ معبر گفت: زندگانی امیرالمؤمنین دراز باد! همه‌ی اقربای تو پیش از تو بمیرند؛ چنان که کس از تو باز نماند. هارون گفت: این مرد را صد چوب بزیند که بدین دردناکی سخنی در روی من بگفت؛ چون همه‌ی قرابات من پیش از من، جمله بمیرند، پس آنگه من که باشم؟ خواب گزاری دیگر بیاوردند و همین خواب، وی بگفت. خواب‌گزار گفت: بدین خواب که امیرالمؤمنین دید، دلیل کند که خداوند دراز زندگانی‌تر بود از همه‌ی قرابات خویش. هارون گفت: طریق العقل واحد. تعبیر از آن بیرون نشد اما از عبارت تا عبارت بسیار فرق است. این مرد را صد دینار بدهید.» (همان، ۴۶-۴۵).

عنصرالمعالی درباره‌ی چگونه گفتن تأکید بسیار ورزیده، جمله‌های زیر نشانگر این منظور است: «پس، پشت و روی سخن نگاه باید داشت و هر چه گویی بر روی نیکوتر باید گفتن.» (همان، ۴۵).

همچنین:

«و سخن یک گونه گوی [مگوی] با خاص، خاص و با عام، عام. تا از حد حکمت بیرون نباشی و بر مستمع وبال نگردد ...» (همان، ۴۷).

نویسنده‌ی سرشناس معاصر، محمود دولت‌آبادی، نیز «چگونه گفتن» را بر «چه گفتن»، ترجیح می‌دهد و می‌نویسد:

«من بر این اعتقادم که هنر فقط در چه گفتن نیست: هنر در چگونه گفتن است ... اگر سخن وسیله‌ی ارتباط است، چگونه سخن گفتن، هنر ارتباط است. او [هنرمند] می‌کوشد تا شکل‌ترین نحوه‌ی بیان را بیابد. یکی از دشواری‌های راه و کار نیز همین است. آن حظِ جان نیز از پس پیروزی بر این دشواری‌ها حاصل می‌شود...» (دولت‌آبادی، ۳۶-۳۵: بی تا).

به نظر الطاف حسین حالی، پژوهنده‌ی اردو زبان، حُسن بیان عطیه‌ای خداوندی است و یکی از وجوه موفقیت سعدی را بدین امر وابسته می‌داند: «... می‌توان گفت گلستان و بوستان بهترین کتاب‌هایی است که در قرون وسطی نوشته شده است. حسن بیانی که در این دو کتاب دیده می‌شود، عطیه‌ی خداوندی است. بلاغت کسبی نیست، بلکه همین‌طور که جمال و صورت ودیعه‌ی خداوندی است، قوه‌ی بیان نیز من جانب الله باشد...» (حالی، ۷۳: ۱۳۶۵).

از شاهد‌های زیر نیز برمی‌آید که موضوع «چگونه گفتن» از مقتضیات کلام است که رعایت آن موجب رسایی و تأثیر بیشتر سخن می‌شود؛ از آن جمله در بیت زیر حافظ تأکید یا سفارش می‌کند که در برابر خراباتیان خیلی شعار ندهید و ادعای کرامت داشتن نکنید که از شما نمی‌شنوند و ...

با خرابات نشینان ز کرامات ملاف هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد

(حافظ، ۱۵۵: ۱۳۷۳)

همچنین در بیت زیر، حافظ به موقعیت یا حالتی خاص از ارائه‌ی مطالب اشاره کرده؛ یعنی موقعیتی که ایجاب می‌کند سخن در پرده و غیر صریح بیان شود تا مقتضای حال باشد:

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

(همان، ۳۷۴)

سعدی نیز برای «چگونه گفتن» اهمیت ویژه‌ای قائل است و بارها به ظرافت بدان اشاره کرده است؛ از نمونه‌های زیر این منظور برمی‌آید. در دو بیت زیر دو مقتضای مختلف کلام یعنی جایگاه لطف کردن و جایگاه درستی ورزیدن و میزان تأثیر آن در مخاطب نشان داده شده است:

وقتی به لطف گوی و مدارا و مردمی
 وقتی به قهر گوی که صد کوزه‌ی نبات
 باشد که در کمند قبول آوری دلی
 گه‌گه چنان به کار نیاید که حنظلی
 (سعدی، ۶۴۱: ۱۳۶۳)

در بوستان نیز آنجا که امیر انکیانو را مخاطب قرار داده و پند و اندرز می‌دهد، اینچنین به نحوه‌ی برخورد و چگونگی سخن گفتن او با مخاطبان اشاره می‌کند:

... باید که قهر و لطف بود پادشاه را
 وقتی به لطف گوی که سالار قوم را
 وقتی به قهر گوی که صد کوزه‌ی نبات
 ورنه میسرش نشود حل مشکلی
 با گفتگوی خلق بیاید تحملی
 گه‌گه چنان به کار نیاید که حنظلی
 (سعدی، ۷۵۶: ۱۳۶۵)

همچنین سفارش‌های سعدی در شواهد زیر، به «شیوه‌ی گفتن» اشاره دارد:

با مردم سهل خوی دشوار مگوی
 با آن که در صلح زند، جنگ مجوی
 (سعدی، ۶۴۳: ۱۳۶۳)

9:

در سخن با دوستان آهسته باش
 پیش دیوار آنچه گویی هوش‌دار
 تا ندارد دشمن خونخوار گوش
 تا نباشد در پس دیوار، گوش
 (همان)

تکرار نیز از شگردهای دیگری است که به موضوع «چگونه گفتن» مربوط می‌شود و هرگاه هنرمندانه به کار گرفته شود، تأثیر سخن را دوچندان می‌کند. اما پرهیز از تکرار بی‌جا نیز از مسائل مهم رعایت مقتضای کلام است؛ سعدی در حکایت زیر به این مطلب نظر داشته است:

«سحبان وائل را در فصاحت بی نظیر نهاده‌اند، به حکم آنکه سالی بر سر جمعی سخن گفتنی و لفظی مکرر نکردی و اگر همان اتفاق افتادی، به عبارتی دیگر بگفتی و از جمله‌ی آداب ندهای ملوک یکی این است.
 سخن گرچه دلبنند و شیرین بود
 چو یک‌بار گفتی، مگو باز پس
 سزاوار تصدیق و تحسین بود
 که حلوا چو یک‌بار خوردند بس
 (همان، ۴۸۹)

مقتضای کلام ایجاب می‌کند که متکلم، زبانی مناسب برای ارائه‌ی سخن خود برگزیند؛ نرم یا خشن گفتن از جمله‌ی این مقام‌هاست. در قطعه‌ی زیر سعدی «سخن نرم گفتن» با درشتخوی را بی‌فایده یا بی‌تأثیر دانسته است:

کسی که لطف کند با تو خاک پایش باش
 سخن به لطف و کرم با درشتخوی مگوی
 وگر ستیزه کند در دو چشمش آگن خاک
 که زنگ خورده نگرده به نرم سوهان پاک
 (همان، ۶۶۲)

همچنین در برخی موارد «درشت گفتن» است که به نتیجه می‌رسد:

... گر من درشت نگویم تو نشنوی
 بی‌جهد از آینه نبرد زنگ صیقلی
 (سعدی، ۷۵۶: ۱۳۶۵)

انتخاب لحن مناسب برای مقام‌های مختلف نیز از مسائل مهم دیگری است که در تأثیر سخن، نقش بسزایی دارد. در منظومه‌ی بازآفرینی شده‌ی «آرش کمانگیر»، سیاوش کسرابی با توان‌مندی و هنرمندی تحسن برانگیزی، دیالوگ‌های آرش را در مقام مختلف با لحن و زبان خاص آن مقام سامان داده است.

در این شعر آرش پس از بیرون آمدن از میان توده‌ای مردم، در خطاب با سپاهیان دشمن با لحنی استوار و کوبنده که از عزم راسخ وی حکایت می‌کند، چنین خود را معرفی می‌کند:

منم آرش -

چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن -

من آرش، سپاهی مردی آزاده،

به تنها تیر ترکش آزمون تختا را

اینک آماده.

مجوییدم نسب -

فرزند رنج و کار

گریزان چون شهاب از شب

چو صبح آماده‌ی دیدار ...

و اما پس از آن آرش در مقامی دیگر، لحن خود را تغییر می‌دهد و با زبانی نرم و مناجات‌گونه این چنین می‌گوید:

پس آنکه سر به سوی آسمان بر کرد،

به آهنگی دگر گفتار دیگر کرد:

درود ای واپسین صبح، ای سحر پدرود!

که با آرش تو را این آخرین دیدار خواهد بود ...

و در نهایت در مقام نیایش و مناجات:

نیایش را دو زانو بر زمین بنهاد

به سوی قله‌ها دستان زهم بگشاد:

برآ ای آفتاب، ای توشه‌ی امید

برآ ای خوشا خورشید

تو جوشان چشمه‌ای، من تشنه‌ای بی تاب ... (کسرابی، سیاوش، ۸۵-۶۷)

از دیگر مباحث مربوط به رعایت مقتضای حال خطاب، بخشی هم به تعبیر سعدی، بر مزاج مستمع سخن گفتن

است:

«یکی از لوازم صحبت آن است که خانه بپردازی یا با خانه خدای در سازی؛

حکایت بر مزاج مستمع گوی

هر آن عاقل که با مجنون نشیند

اگر خواهی که دارد با تو میلی

نباید کردش جز ذکر لیلی

(سعدی، ۶۶۲: ۱۳۶۳)

حق‌گویی و برخورد صمیمانه و غیر متکلفانه با مخاطب نیز از مسائلی است که به «چگونه گفتن» مربوط می‌شود

و رعایت آن تأثیرگذاری سخن را افزایش می‌دهد. شیخ اجل، سعدی، بدین موضوع بارها اشاره کرده است؛ از جمله:

... دلیر آمدی سعدیا در سخن

بگوی آنچه دانی که حق گفته به

چو تیغ به دست است فتحی بکن

نه رشوت ستانی و نه عشوه ده

طمع بگسل و هر چه دانی بگوی

(سعدی، ۲۲۳: ۱۳۶۵)

بِه راه تکلف مرو سعدیا

تو منزل شناسی و شه راهرو

اگر صدق داری بیار و بیا

تو حقگوی و خسرو حقایق شنو

چه حاجت که نه کرسی آسمان

نهی زیر پای قزل ارسلان ...

(همان، ۲۰۹)

برای پرهیز از دراز آهنگی سخن، از آوردن نمونه‌های بیشتر چشم پوشی می‌شود و بحث چگونه گفتن و نقش آن در تأثیر کلام را با نقل یک رباعی از نجم‌الدین رازی که به موضوع چگونه گفتن در مقام‌های مختلف مربوط است، به پایان می‌بریم:

با یار نواز غم کهن باید گفت با او به زبان او سخن باید گفت
 لاتفععل وافععل نکنندچندین سود چون با عجمی کن و مکن باید گفت
 (نجم رازی، ۱۵: ۱۳۷۱)

۶. جایگاه ایجاز در چگونه گفتن

فشرده‌گویی و درازه‌گویی که در اصطلاح بدان ایجاز و اطناب گفته می‌شود نیز از مسائل اصلی رعایت مقتضای حال است که در منابع مربوط، تقریباً با تفصیل بیشتری مورد بحث قرار گرفته است و سخنوران بلیغ با بهره‌گیری به جا و درست از این گونه‌های سخن در مقام‌های خودشان، بر بلاغت و تأثیر سخن خود می‌افزایند. هیچکدام از این گونه‌های سخن در سرشت خود بر دیگری برتری ندارد؛ اما بعضی از شیوه‌ها طرفداران بیشتری داشته است. به نظر می‌رسد سخن سرایان درجه اول زبان پارسی، بیشتر بر فشرده‌گویی نظر داشته‌اند. چنان که شیخ اجل بارها به شیوه‌ی مورد پسند خود که «آوردن لفظ اندک و معنی بسیار» می‌باشد، اشاره کرده است و گلستان او شاهدی بر این مدعاست. بنابراین می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که سعدی در پاسخ این پرسش که چگونه باید گفت یا نوشت، بیشتر بر ایجاز و فشرده‌گویی نظر داشته است؛ از شواهد زیر این منظور برمی‌آید:

اگر پای در دامن آری چو کوه	سرت ز آسمان بگذرد در شکوه
زبان درکش ای مرد بسپاردان	که فردا قلم نیست بر بی‌زبان
صدف وار گوهر شناسان راز	دهن جز به لؤلؤ نکرند باز
فراوان سخن باشد آکنده گوش	نصیحت نگیرد مگر در خموش
چو خواهی که گویی نفس بر نفس	حلاوت نیابی ز گفتار کس
نباید سخن گفت ناساخته	نشاید بریدن نینداخته
تأمل کنان در خطا و صواب	بسه از ژاژخایان حاضر جواب
کمال است در نفس انسان سخن	تو خود را به گفتار ناقص مکن
کم‌آواز هرگز نبینی خجل	جوی مشک بهتر که یک توده گل
حذر کن ز نادان ده مرده گوی	چو داننا یکی گوی و پرورده گوی
صد انداختی تیر و هر صد خطاست	اگر هوشمندی یک انداز و راست

(سعدی، ۴۴۳: ۱۳۶۵)

سعدی در بیت‌های بالا، علاوه بر اینکه بر شیوه‌ی ایجاز و فشرده‌گویی نظر داشته، به مسائل دیگری نیز اشاره کرده که به موضوع «چگونه گفتن یا چگونه نوشتن» مربوط است. همچنین سعدی در پایان قصیده‌ای که در مدح و اندرز به امیر سیف الدین محمد سروده، بهترین کلام را، کوتاه‌ترین آنها معرفی کرده است:

... سعدیا ختم قصه کن به دعا إِنَّ خَيْرَ الْكَلَامِ قَلِيلٌ وَ دَلٌّ

(همان، ۷۲۷)

او در گلستان نیز که برترین نثر فارسی است، چند بار به سبک و شیوه‌ی نگارش خود در این کتاب که بر پایه‌ی اختصارگویی نهاده شده، اشاره کرده است؛ از جمله در مقدمه‌ی گلستان گفته است: «... کلمه‌ای چند به طریق /اختصار از نوادر و امثال و شعر و حکایات و سیر ملوک ماضی در این کتاب درج کردیم...» (سعدی، ۱۱۱: ۱۳۶۳).

همچنین در پایان مقدمه می‌نویسد: «امعان نظر در ترتیب کتاب و تهذیب ابواب، ایجاز سخن را مصلحت دید...» (همان، ۱۱۲).

حافظ نیز در چگونگی ارائه‌ی سخن، توجه خاصی به ایجاز دارد و در مجموع می‌توان دیوان حافظ را نمونه‌ی برجسته‌ای برای مقام ایجاز دانست؛ بگونه‌ای که بارها مضمون داستان، حکایت یا موضوعی گسترده را در کوتاه‌ترین شکل ممکن، یعنی در یک بیت بیان کرده است؛ برای نمونه:

ای کبک خوش خرام کجا می‌روی بایست غره مشو که گریه‌ی عابد نماز کرد

(حافظ، ۱۶۱: ۱۳۷۳)

حافظ در بیت بالا توانسته است حکایت کبک انجیر کلیله و دمنه را بیان کند و از این مهمتر، در بیت زیر حافظ با توان مندی شگرفی بخش بزرگی از داستان سیاوش را گنجانده است:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلومی خون سیاوشش باد

(همان، ۱۴۲)

از بیت‌های زیر نیز برمی‌آید که حافظ به شیوه‌ی ارائه‌ی مطلب در «لفظ اندک و معنی بسیار» تمایل داشته است:

بیبا و حال اهل درد بشنو به لفظ اندک و معنی بسیار

(همان، ۲۳۵)

و:

تلقین و درس اهل نظر یک اشارت است گفتم کنایتی و مکرر نمی‌کنم

(حافظ، ص ۳۰۷)

در مجموع می‌توان گفت که بیشتر سخن‌سرایان پارسی زبان به شیوه‌ی ایجاز و فشرده‌گویی تمایل داشتند و گونه‌ی ایجاز در نزد آنان پسندیده‌تر بوده است. نظامی عروضی سمرقندی که خود از ناقدان سخن است، در کتاب چهارمقاله، در دو مقاله‌ی دبیری و شاعری بارها به ارزش بلاغی این شیوه اشاره کرده است؛ از جمله می‌نویسد: «غایت فصاحت قرآن ایجاز لفظ و اعجاز معنی است و هرچه فصحا و بلغا را امثال این تضمین افتاده است تا به درجه‌ای است که دهشت همی آرد و عاقل و بالغ از حال خویش همی بگردد...» (نظامی عروضی، ۲۳: ۱۳۴۴).

همچنین:

«و در سیاق سخن آن طریق گیرد که الفاظ متابع معانی آید و سخن کوتاه گردد که فصحاء عرب گفته‌اند: «خیر الکلام ما قلّ و دلّ» زیرا که هرگاه که معانی متابع الفاظ افتد، سخن دراز شود و کاتب را مکثار خوانند و المکثار مهذار...» (همان، ۱۴)

نظامی عروضی برای اثبات و تأکید نظر خود، مبنی بر اینکه ایجاز ارزش بلاغی و تأثیر بیشتری دارد، حکایت‌های فراوانی نقل کرده است که در زیر به چند مورد اشاره می‌شود و همه‌ی آنها بگونه‌ای به «چگونگی بیان مطلب و سخن»، نیز مربوط می‌شود:

«اسکافی در خدمت امیر نوح بن منصور سامانی بود و کارش بالا گرفته بود که ماکان کاکوی برعلیه امیر سامانی لشکرکشی کرد و امیر به تدارک حال او مشغول شد و از اسکافی خواست تا گزارش جنگ را روزانه به آگاهی او برساند. در ری بین سپاه ماکان کاکوی و سپاهیان امیرسامانی جنگی در گرفت و نیمی از لشکریان ماکان دست از جنگ کشیدند و ماکان کشته شد. فرمانده امیر سامانی، از اسکافی خواست که جمله‌ی وقایع را به یک نکته به گونه‌ای بیان کند که کبوتری از عهده‌ی حمل آن برآید. اسکافی دو انگشت کاغذ بر گرفت و نوشت: اما ماکان قصار کاسمه والسلام. چون این کبوتر به امیر نوح بن منصور رسید، از این فتح چندان تعجب نکرد که از این لفظ...» (همان، ۱۶-۱۷).

همچنین از این گونه است حکایت نامه‌ای که صاحب بن عباد به یکی از قاضیانی می‌نویسد که در قم رشوت ستانده بوده و صاحب از موضوع آگاه شده بود و نامه‌ای بسیار موجز بدین گونه بدو نوشت: «بسم الله الرحمن الرحيم، ایها القاضی بقم قد عزلناک فقم.» نظامی عروضی در نقد این نامه می‌نویسد: «و فضلا دانند و بلغا شناسند که این کلمات در باب ایجاز و فصاحت چه مرتبه دارد، لاجرم از آن روز باز این کلمه را بلغا و فصحا بر دل ها همی نویسد و بر جان‌ها همی نگارند.» (همان، ۱۸).

شایان یادآوری است که نظامی عروضی هر ده حکایتی که در مقاله‌ی «ماهیت دبیری و کیفیت دبیر کامل و آنچه تعلق بدان دارد» آورده، همه به نوعی به اهمیت و ارزش گونه‌ی ایجاز اشاره دارد. شایان یاد است که شیوه‌ی قرآن را هم که عالی‌ترین نمونه‌ی فصاحت و بلاغت است، بر پایه‌ی ایجاز دانسته‌اند: «عمومی‌ترین و اساسی‌ترین صبغه و

خصیصه‌ی قرآن، ایجاز آن است.» (عبیدی‌نیا، ۳۲۸: ۱۳۷۴).

همچنین گفته‌اند که:

«انَّ الْإِيجَازَ مِنْ أَعْظَمِ الْقَوَاعِدِ الْبَلَاغَةِ وَ مِنْ مَهْمَاتِ عُلُومِهَا وَ مَوَاقِعِهِ فِي الْقُرْآنِ أَكْثَرَ مِنْ أَنْ تُحْصَى.» (همان، ۳۴۹ به نقل از الطراز ۸۹/۲). این ویژگی در نهج‌البلاغه نیز که جایگاه آن در بلاغت سخن بر کسی پوشیده نیست، چشم‌گیر است.

۷. کی گفتن

یکی از مسائل دیگری که جزو مقتضاهای کلام است و رعایت آن بر تأثیر کلام و سخن می‌افزاید، «کی گفتن» است. بدین نکته هم در کتاب‌های معانی چندان توجهی نشده؛ اما از حکایت‌ها و سخنانی که در برخی از کتاب‌های ادیبان و سخنوران وجود دارد، در می‌یابیم که رعایت این موضوع نیز، در رساندن سخن به اوج تأثیر خود نقش دارد؛ به گفته‌ی سعدی:

تا نیک‌اندانی که سخن عین صواب است
گر راست سخن گویی و در بند بمانی
باید که به گفتن دهن از هم نگشایی
به زانکه دروغت دهد از بند، رهایی
(سعدی، ۶۶۳: ۱۳۶۳)

و:

تاندانی که سخن عین صواب است مگوی
و آنچه دانی که نه نیکوش جواب است، مگوی
(همان، ۵۹۱)
در همه‌ی شاهدهای زیر نیز که از سعدی نقل می‌شود، به مسأله‌ی «کی گفتن و نقش آن در تأثیر کلام»، اشاره شده است:

سخندان پرورده پیر کهن
مزن بی‌تأمل به گفتار دم
بیندیش و آنگه برآور نفس
بیندیشد آنگه بگوید سخن
نکو گوی اگر دیر گویی چه غم؟
وزان بیش بس کن که گویند بس...
(همان، ۱۱۰)

بی تردید سخن نابه جای، در مخاطب تأثیر نمی‌کند:
بسیج سخن گفتن آنگاه کن

که دانی که در کنار گیرد سخن
(همان، ۶۴۳)

و:

سخن را سراسر است ای خردمند و بن
خداوند تدبیر و فرهنگ و هوش
میاور سخن در میان سخن
نگوید سخن تا نبیند خموش
(همان، ۴۸۹)

و:

سخن آنگه کند حکیم آغاز
که ز ناگفتش خلل زاید
لاجرم حکمتش بود گفتار
یا سرانگشت سوی لقمه دراز
یا ز نا خوردش به جان آید
خوردنش تندرستی آرد بار
(همان، ۴۲۳)

سخن نابه جای نه تنها در مخاطب تأثیر نمی‌کند بلکه ممکن است مخاطبان آن را شعار و محال پندارند:
ندهد مرد هوشمند جواب مگر آنکه کزو سؤال کنند

گرچه بر حق بود مزاج سخن حمل دعویش بر محال کنند
(همان، ۶۶۳)

عنصرالمعالی نیز به مسأله‌ی کی گفتن و تأثیر آن در مخاطب توجه داشته و گفته است:
«و با همه هنر جهد کن تا سخن بر جای گویی که سخن نه بر جای اگر چه خوب گویی، زشت نماید و از سخن کارفزای خاموشی گزین که سخن بی‌سود همه زیان بود و سخن که از وی بوی هنر نیاید، ناگفته بهتر...»
(عنصرالمعالی، ۲۸: ۱۳۶۸).

۸. دشوارترین مقتضاهای حال

میزان دشواری ارائه‌ی سخن در مقتضاهای مختلف یکسان نیست. ارائه‌ی سخن در موقعیت‌هایی که مقتضاهای متفاوت و به ویژه متضاد می‌طلبند، از دشوارترین مواردی است که رعایت و از عهده برآمدن آن به هنر و ذوق فراوان نیازمند است و می‌تواند با مسأله‌ی چگونه گفتن، کی گفتن و با چه زبانی گفتن مربوط باشد. از نمونه‌های مشکل و هنری چنین مقتضاهای حالی را، در قصاید مدحی می‌توان دید. برای مثال فرخی سیستانی که مقتضای سعدی در صنعت سهل ممتنع است، هنگامی که سلطان محمود غزنوی فوت کرده و پسرش، سلطان محمد، به جای او بر تخت نشسته است، در موقعیتی است که باید وفات شاه را تسلیت و جلوس محمد را تهنیت بگوید، یعنی بین دو مقتضای متفاوت و متضاد پیوند بزند؛ بی‌تردید ارائه‌ی سخن به گونه‌ای که با مقتضای حال کاملاً سازگار افتد و تحسین مخاطبان را در پی داشته باشد، در چنین موقعیتی بسیار دشوار است و فرخی که در شاعری بویژه قصیده‌سرایی پایگاهی ویژه دارد، اینگونه سرفراز از میدان سخن بیرون آمده است:

... هر که بود از یمین دولت شاد	دل به مهر جمال ملت داد
هر که او حق نعمتش بشناخت	میر ما را نوید خدمت داد
طاعت آن ملک به جا آورد	هر که او دل بر این امیر نهاد
... اگر آن شاه جاودانه نزیست	این خداوند جاودانه زیاد
گل بخندد زیاد این بر سنگ	آب گورد ز درد آن پسرولاد
انگوده او دل گشاده بیست	رامش میر بسته‌ها بگشاد
شمع آریم و شمع پیش نهیم	گر بکشت آن چراغ ما را باد
گر برفت آن ملک، به ما بگذاشت	پادشاهی کریم و پاک نژاد
سخت خوب آید این دو بیت مرا	که شنیدم ز شاعری استاد
«پادشاهی گذشت پاک نژاد	پادشاهی نشست فرخ زاد
بر گذشته همه جهان غمگین	وز نشسته همه جهان دلشاد
گر چراغی ز ما گرفت جهان	باز شمعی به پیش ما بنهاد»
... چون پدر کامکار باش که تو	پدر دیگری به رسم و نهاد

(فرخی سیستانی، ۴۲-۴۰: ۱۳۶۳)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، فرخی شیوه‌ی استادی، قبل از خود را در پیوند دو مقام متضاد، پسندیده و مؤثر دانسته و در شعر خود تضمین کرده است که:

سخت خوب آید این دو بیت مرا که شنیدم ز شاعری استاد...

دکتر دبیرسیاقتی در معرفی شاعری که فرخی دو بیت از او را پسندیده و در قصیده‌اش تضمین کرده، نوشته است: «مراد فضل بن عباس بخاری ربنجی؛ ماحد آل سامان و معاصر رودکی، است و این ابیات از جمله اشعاری است که در تعزیت نصر بن احمد و تهنیت جلوس نوح بن نصر گفته است. باید دانست اول کسی که جمع بین تهنیت و تعزیت کرد، عبدالله بن همام سلوسی است که پس از گذشتن معاویه و جلوس یزید، نثر و نظمی در این معنی بگفت و

شعرای عرب و عجم از او اقتباس کردند. شعر فضل این است:

پادشاهی گذشت خوب نژاد	پادشاهی نشسته جهانیان دلشاد
زبان گذشته زمانیان غمگین	هر چه بر ما ز ایزد آمد داد
بنگر اکنون به چشم عقل و بگو	باز شمع می به جای او بنهاد
گر چراغی ز پیش ما برداشت	مشتتری نیز داد خویش بداد
ور زحل نحس خویش پیدا کرد	

(همان)

بحث درباره‌ی شیوه‌ی رعایت مقتضای حال در قصیده‌ها بویژه قصیده‌های مدیحه، نیاز به فرصت بیشتر دارد و خود موضوع مقاله‌ای دیگر است. شیوه‌ی گریز زدن‌ها و درخواست‌ها یا حسن طلب‌ها از جمله مواردی است که ایجاب می‌کند شاعر تمام توان‌مندی و هنر خود را به کار گیرد که سخنش مورد پسند و مقتضی حال واقع شود. بررسی این مطلب در قصیده‌های مدیحه نیز موضوع جالب و زیبایی است که از حوصله‌ی این گفتار بیرون است.

در پایان این مقاله برای بیان آنکه «چگونه گفتن»، «کی گفتن»، «شیوه و ابزار انتقال پیام» و همچنین «وضعیت و آمادگی مخاطب برای پذیرش پیام»، در تأثیرانگیزی سخن مؤثر می‌افتد، نقد بلاغی نظامی سمرقندی را درباره‌ی میزان تأثیر یکی از قصیده‌های رودکی، نقل می‌کنیم؛ حکایت، مربوط به نصر بن احمد سامانی است که زمستان‌ها را در بخارا و تابستان‌ها را در سمرقند یا در یکی دیگر از شهرهای خراسان می‌گذراند. زمستانی رحل اقامت در هرات افکند و بسیار به او خوش گذشت. تابستان آمد؛ آنقدر نعمت فراوان بود که گفت: کجا رویم که از اینجا بهتر باشد؟ تابستان را نیز در آنجا گذراندند. زمستان فرارسید؛ گفت: زمستان را نیز در همین جا خواهیم ماند و همین‌طور فصل به فصل تا چهار سال گذشت؛ اطرافیان خسته شدند و آرزوی رفتن بخارا و دیدن خانمان در آنان شدت یافت؛ اما پادشاه را ساکن دیدند؛ «سران لشکر و مهتران ملک به نزدیک استاد ابو عبدالله رودکی رفتند و از ندمای پادشاه هیچ کس محتشم‌تر و مقبول‌قول‌تر از او نبود؛ گفتند:

پنج هزار دینار ترا خدمت کنیم، اگر صنعتی بکنی که پادشاه از این خاک حرکت کند که دل‌های ما آرزوی فرزند همی برد و جان ما از اشتیاق بخارا همی برآید. رودکی قبول کرد که نبض امیر بگرفته بود و مزاج او بشناخته. دانست که به نثر با او در نگیرد؛ روی به نظم آورد و قصیده‌ای بگفت و به وقتی که امیر صبحی کرده بود، در آمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فرو داشتند، او چنگ برگرفت و در پرده‌ی عشاق این قصیده آغاز کرد:

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی
پس فروتر شود، گوید:

ریگ آموی و درشتی راه او زیر پایم پرنیان آید همی
... میرسرو است و بخارا بوستان سرو سوی بوستان آید همی

چون رودکی به این بیت رسید، امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی موزه پای در رکاب خنگ نوبتی درآورد و روی به بخارا نهاد، چنانکه رانین و موزه تا دو فرسنگ در پی امیر بردند به برونه و آنجا در پای کرد و عنان تا بخارا هیچ باز نگرفت و رودکی آن پنج هزار دینار مضاعف از لشکر بستد... و چون درین نوبت رودکی به سمرقند رسید، چهارصد شتر زیر بنه‌ی او بود. و الحق آن بزرگ بدین تجمل ارزانی بود که هنوز این قصیده را کس جواب نگفته است که مجال آن ندیده‌اند که *از این مضایق آزاد توانند بیرون آمد.* (نظامی عروضی، ۳۲-۳۰: ۱۳۴۴ با اندکی تصرف).

۹. نتیجه‌گیری

از مجموع مباحث طرح شده در این مقاله، به نتیجه‌های زیر دست می‌یابیم:
الف. موضوع «مخاطب‌شناسی» و «رعایت مقتضای حال» که در شمار مهمترین مباحث حوزه‌ی زبان و ادب است

در منابع مربوط سنتی کاویده نشده است و در بیشتر منابع به تعاریف محدود و سطحی برمی‌خوریم.

ب. «رعایت مقتضای حال» در منابع مربوط اغلب در رعایت مقتضای حال مخاطب، محدود شده است و باید آن را به رعایت همه‌ی مسائل و شرایطی که در رساندن سخن به اوج تأثیرگذاری کمک می‌کند، تعمیم داده شود.

ج. در منابع مربوط، بین مخاطب و مقتضای حال در خطابه و سخنوری با مقتضای حال و مخاطب در حوزه‌ی ادبیات تمایزی دیده نمی‌شود در حالی که در عمل این دو مقوله از هم جدا هستند.

د. در نظریه‌های ادبی قدیم، مخاطب اغلب منفعل و تأثیرپذیر بود و در ساختن معنا و تأویل و تفسیر متن دخالتی نداشت، و مؤلف یا فرستنده‌ی پیام، همه‌ی مطالب را در اختیار او قرار می‌داد در حالی که در نظریه‌های ادبی معاصر، بر خلاف نظریه‌های سنتی، متن باز محسوب می‌شود و نقش اصلی در دریافت مطلب بر عهده‌ی مخاطب گذاشته شده است.

ه. سخنوران و ادیبان برجسته‌ی فارسی همچون سعدی، مولوی، حافظ و ... هیچ‌گاه خود را در حوزه‌ی تعاریف سنتی محدود نکرده‌اند.

منابع

- آهنی، غلامحسین. (۱۳۳۸). *نقد المعانی*. اصفهان: کتابفروشی تأیید.
- پاینده، حسین. (۱۳۶۹). *تیلور مضمون شعر در شکل آن*. مجله‌ی *کلک*. شماره‌ی ۱۱ و ۱۲.
- تجلیل، جلیل. (۱۳۷۰). *معانی و بیان*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۳). *دیوان*. تهران: جمهوری.
- حالی، الطاف حسین. (۱۳۱۶). *حیات سعدی*. ترجمه‌ی سید نصرالله سروش، تهران: چاپخانه فردوسی.
- حسینی، حسن. (۱۳۶۵). *براده‌ها*. تهران: برگ.
- دولت‌آبادی، محمود. (بی‌تا). *موقعیت کلی هنر و ادبیات*. تهران: شباهنگ.
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۳). *گلستان*. شرح محمد خزائلی، تهران: جاویدان.
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۵). *کلیات*. به اهتمام محمد علی فروغی، تهران: امیرکبیر.
- سلدن، رامن. (۱۳۷۲). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- سیدآبادی، علی اصغر. (۱۳۸۰). *ادبیات کودکان متوسط*. پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان. سال هفتم، شماره ۲۵.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *معانی*. تهران: میترا.
- طاهری، حمید. (۱۳۸۲). *مروری بر اقتضای حال*. کتاب ماه ادبیات و فلسفه. شماره‌ی ۶۵ و ۶۶.
- عبیدی‌نیا، محمدمیر. (۱۳۷۴). *علوم بلاغی در تفسیر کشف‌زمخشری*. پایان‌نامه دکتری ارائه شده به تحصیلات تکمیلی دانشگاه شیراز.
- عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار. (۱۳۶۸). *قابوس‌نامه*. به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.
- فرخی سیستانی. (۱۳۶۳). *دیوان*. به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- کسرابی، سیاوش. (۱۳۷۸). *از خون سیاوش*. تهران: سخن.
- نجم‌رازی. (۱۳۷۱). *مرصاد العباد*. به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.
- نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی. (۱۳۴۴). *چهار مقاله*. به اهتمام و تصحیح محمد قزوینی، تهران: زوار.
- نوذری، حسین علی. (۱۳۸۲). *هرمنوتیک در حوزه‌ی نقد ادبی*. ماهنامه‌ی *بین‌المللی*. ویژه‌ی فرهنگ و ادب.

هاشمی، احمد. (بی تا). *جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*. بیروت: دار الاحیاء التراث العربی.

Archive of SID