فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال شانزدهم (۱۳۹٤)، شماره ۳۰

بررسی و نقد کارکرد حصر و قصر در غزلیّات حافظ *

دکتر اکبر صیادکوه
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
الهام خلیلی جهرمی [۱]
شیرین رزمجو بختیاری
دانشجویان دکترای زبان وادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده:

خواجه شمس‌الدّین محمّد حافظ شیرازی توانمندی‌های متعدّد ی در حوزه‌های مختلفِ زبان، اندیشه، ذوق هنری، بلاغت‌دانی، قدرت در طنز، هستی‌شناسی خاص و... دارد.

یکی از ظرایف هنربلاغی وی را می‌توان در بهره‌گیری از ابزار «حصر و قصر» مشاهده کرد. این مقاله میزان تاثیر این امکان زبانی- بیانی، رادر اشعار حافظ بررسی می نماید. گویا حافظ در تبیین اندیشه‌های خود، این وسیله را بسیار مناسب می‌دیده که در حجم زیادی از ابیات وی این ترفند مشاهده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان این ویژگی را از مختصّات سبک حافظ به شمار آورد. در این مقاله پس از نقل برخی از تعاریف حصر و قصر و بیان نقش آن در تأثیر و زیبایی سخن، اشعار حافظ را از این دیدگاه بررسی خواهیم کرد. اسلوب حصر در غزلیّات حافظ تحتِ سه عنوان مورد بررسی قرار گرفته است: ۱ـ الفاظِ (ادات) حصرساز؛ ۲ـ حصر به وسیلهٔ نحوِ زبان؛ ۳ـ تکیه و درنگ. در قالبِ این شیوه‌ها به طرزِ شگرفی تفکّرات کلیدی و عمیقِ حافظ را می‌توان یافت. گویا حافظ رندانه بهترین شیوه را برای بیانِ رندی، قناعت، طنز، متناقض‌نما و ... انتخاب کرده و از این طریق معانیِ موردِ نظرِ خویش را با یکی از تأثیرگذارترین شیوه‌ها تبیین نموده است.

واژگان کلیدی: حصر و قصر، حافظ، شیوه‌های حصر، بلاغت.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۵/۱۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۳/۲۸

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول:khalilijahromi115@yahoo.com

مقدّمه

در میان آفرینندگان آثار ادبی، خواجه شمس‌الدّین محمّد، حافظ شیرازی، جایگاه ویژه‌ای دارد. این تمایز و برجستگی در گرو عوامل متعدّدی است که دریافت آنها ما را در شناخت بیشتر از وی، توانمندتر می‌کند. بسیاری از حافظ پژوهان تمام تلاش خود را به کار بسته‌اند تا خود را در جهان ذهن و زبان حافظ وارد کنند؛ اگرچه بسیاری از این تلاش‌های دقیق به نتایج ارزشمندی دست یافته است، امّا هنوز «ماجرای پایان ناپذیر حافظ» در آغاز راه است و هر روز شاهد تلاش‌های پی‌گیری در شرح و تفسیر و گره‌گشایی از منظورهای خواجهٔ شیراز هستیم و هر کس از زاویه‌ای و دریچه‌ای دیگر به آثار وی می‌نگرد. به نظر می‌رسد سهم شگردهای زبانی (نه شگردهای بیانی) حافظ در زیبایی و آراستگی زبان وی بیشتر مؤثّر افتاده است. در دیوان حافظ ابیاتی از این دست کم نداریم که از صور خیال در آنها اثر چندانی نمی‌یابیم، ولی هر خوانندهٔ آشنایی در برابر زیبایی و جنبهٔ هنری داشتن آنها سر فرود می آورد:

قصرفردوس به پاداش عمل می‌بخشند ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس...
از در خویش خدا را به بهشتم مفـرست که سرکوی تو از کون و مکان ما را بس...
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳٦۳)

حافظ در این ابیات از شگردهای بیانی کمک نگرفته است و تأثیرگذاری این بیت بیش از هر چیز در گرو حصری است که در بافت زبانی بیت قرار دارد.

سرم خوش است و به بانگ بلند می‌گویم که من نسیم حیات از پیاله می‌جویم
(همان، ص٥١٦)

گویا خبری که در این بیت منتقل شده مناسب حال یک مخاطب انکاری است و می‌توان کلمهٔ «فقط» را مفروض و در تقدیر گرفت.

در هر حال استفادهٔ حافظ از شیوه‌های دیگر بیانی که خارج از حوزهٔ صور خیال با دیدگاه سنّتی است، امری آشکار است و این مقاله در پی اثبات همین نکته بر آمده است و شیوهٔ استفادهٔ فراوان و متنوّع حافظ از ترفند «حصرو قصر» را دست‌مایهٔ این امر

کرده است. برخی در پیوند با نقش زبان در شعریّت بخشیدن به شعر می‌گویند: «... باید به مجموعهٔ دیدگاه‌های مربوط به وابستگی ذاتی شعر به وزن و خیال، اعتبار و اصالت زبان و ساختارهای زبانی را افزود؛ چه بسا آثاری که از عناصر خیال و وزن، آن‌چنان که قدما توجیه و تعریف کرده‌اند، تهی است لیکن از جهت برخورداری از استحکام و طنطنه‌های زبانی به نوعی شعریّت کامل رسیده‌اند... .»(علی پور، ۱۳۸۷، ص۱۰) حافظ در سفتن درِّ معنا چنان هنرمندانه عمل کرده است که ما در این حوزه، در سفینهٔ روان حافظ بر امواج متلاطم، به ابیاتی بر می‌خوریم که ناخودآگاه متحیّر زیبایی‌های نهان آن می‌شویم. به قول کزازی حوزهٔ علم معانی آنی است که می‌بایست ژرف‌تر در آن به تحقیق و بررسی پرداخت. (کزّازی، ۱۳۷۰، ص۲۹) خواننده برای بررسی علل زیباشناسی شعرها با چندین لایه سر و کار دارد. کاوش در بیرونی‌ترین لایه مربوط به الفاظ بیت است که در حیطهٔ علم بدیع قرار دارد. ما به هیچ وجه منکر زیبایی‌های ظاهری ابیات نیستیم. پس از این لایه، علم بیان است که ارتباط این علم با عالم معنا بیش از علم بدیع است. امّا آن زیبایی نهانی که برای کشف آن به تأمّل بیشتری نیازمندیم، عناصری است که در حوزهٔ دانش معانی قرار می‌گیرند و در آفرینش هنری و زیبایی شعر نقش غیر قابل انکاری دارد. امّا متأسّفانه چنان که باید و شاید این جنبه از گنجینه‌های نهان ادب پارسی واکاوی نشده‌است. به زعم نگارندگان این مقاله یکی از این حوزه‌ها باب «حصر و قصر» است که نسبت به برخی از دیگر باب‌ها، کمی تنک مایه است و جا دارد با دقت بیشتری واکاوی شود.

پیشینهٔ پژوهش

در موردِ پیشینهٔ تحقیقات و کتاب‌هایی که دربارهٔ علم معانی انجام گرفته است ـ از میانِ منابع فارسی ـ موارد زیر قابل توجّه است: «معانی و بیان» تجلیل، «اصول علم بلاغت» نوشین، «معانی» سیروس شمیسا، «زیبایی‌شناسی سخن پارسی: معانی»

میرجلال‌الدّین کزّازی و «میزان سخن پارسی: معانی و بیان۱و۲» جهانبخش نوروزی و موارد دیگری که در ادامه به تفصیل به توضیح آنها خواهیم پرداخت.

اگرچه تقریباً در همهٔ کتاب‌هایی که در حوزهٔ معانی و بیان فارسی نوشته شده‌اند باب قصر و حصر به چشم می‌خورد، امّا با بررسی این منابع درمی‌یابیم که متأسفانه مؤلّفان گرامی چندان غوری در این باب نفرموده‌اند و در بیشتر آنها با تعاریف و حتّی شواهد تکراری برخورد می‌کنیم (جمالی، فاطمه، «جایگاه قصر و حصر در علم معانی»، ۱۳۸۹) و همچون دیگر باب‌های دانش معانی، جای بازنگری و ژرف‌کاوی بیشتری دارد؛ بویژه که سایهٔ زبان عربی بر اکثر مطالب آن همچنان سنگینی می‌کند. «در کتب معانی سنّتی دقّت بر زبان عربی بوده است و زوایای زبان فارسی مورد جست‌وجو قرار نگرفته است...» (شمیسا، ۱۳۸٦، ص۲۱٦) البتّه در سال‌های اخیر برخی از پژوهشگران بدین مهم پرداخته‌اند و تلاش‌های ارزشمندی آغاز شده و موارد زیر که از پیشینه‌های این پژوهش هم به شمار می‌آیند، شایان یاد است:

ـ کتاب معانی میرجلال‌الدّین کزّازی که به «زیبایی‌شناسی سخن پارسی»(۱۳۸٤) شهره شده است و نسبت به منابع دیگر، با دقّت نظر بیشتری نوشته شده، دست کم همهٔ شاهدهای آن به فارسی است و بیشتر اصطلاحات این دانش و از جمله باب حصر و قصر را هم به فارسی برگردانده و البتّه بیشتر شواهدش را هم از حافظ برگزیده است.

ـ اثر ارزشمند دیگری که بدین موضوع مربوط است، فصل سوم کتابِ «دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی» (۱۳٦۳) استاد فقید فرشیدورد با عنوان «تأکید و قصر در زبان فارسی» است که با ژرف‌کاوی و حوصلهٔ فراوان به موضوع «تأکید» پرداخته و این مبحث را از مهمّترین مباحث زبان به‌شمار آورده است. (فرشیدورد، ۱۳٦۳، ص۳۹۷) فرشیدورد در این بخش از کتابش، ذیل «ویژه‌سازی یا قصر» به راه‌های ویژه‌سازی (=قصر) در زبان فارسی اشاره کرده و شواهدی را نیز از شعر حافظ برگزیده است که در نگارش این مقاله از آن بهره برده‌ایم.

ـ از دیگر پیشینه‌های این پژوهش مقالهٔ «جایگاه قصر و حصر در علم معانی» (۱۳۸۹) است که نویسندهٔ ارجمند آن با حوصله بدین مبحث پرداخته و بر ضرورت بازنگری این مقوله در کتاب‌های معانی پای فشرده و به اهمیّت و قابلیّت‌های گستردهٔ این ترفند اشاره کرده است: «... غفلت از جایگاه این ابزار بلاغی در تفهیم و دریافت مخاطب و کاربرد آن در تحلیل زوایای زیباشناسانه و پنهان تفکّر شاعر و نویسنده، از مواردی است که در مطالعات بلاغی زبان فارسی ضرورت آشکاری به شمار آمده و مخصوصاً با توجّه به مقتضای حال مخاطب امروز به طور جدّی باید مورد بررسی و تحلیل علمای بلاغت قرارگیرد...» (جمالی، ۱۳۸۹، ص۱۱۰)

ـ پژوهش ارزندهٔ دیگری که در حوزهٔ پیشینهٔ این پژوهش قرار می‌گیرد و نگارندگان در نگارش این مقاله بدان چشم داشته‌اند، مقالهٔ «سؤال و اغراض ثانوی آن در غزلیّات حافظ» (۱۳۸٦) است که حمید طاهری نشان داده که «اغراض ثانوی سؤال در غزلیّات حافظ بالغ بر ٤٥ غرض است...»(طاهری، ۱۳۸۷ـ۱۳۸٦، ص۹٤) که یکی از این اغراض «حصر» است که در مجموع ١٤ مورد ذکر شده است.(همان، ۹۷) و در صفحه‌های ۱۰۷ و ۱۰۸ به شرح و توضیح موارد یافت شده اشاره شده است.

حصر و قصر و کارکرد آن در زبان

یکی از باب‌های هشت‌گانهٔ دانش معانی، حصر و قصر است که در بیشتر کتاب‌های معانی ما متأسّفانه باب تنک‌مایه‌ای است و هم‌چون بسیاری از موضوع‌های دیگر در زبان فارسی چندان که باید کاویده نشده و بیشتر مباحث آن، همان مباحثی است که از کتاب‌های بلاغت عربی ترجمه و بر زبان فارسی تحمیل شده است؛ با این تفاوت که برخی، شواهدی از زبان فارسی بر آن افزوده‌اند و همان‌گونه که بسیاری بدان اشاره کرده‌اند نیازمند بازنگری جدّی است .(فتوحی، ۱۳۸۵، صص ۲۸-۳۱، امینی ۱۳۸۸ و صیادکوه، ۱۳۸۵) امّا حافظ که ذهنش را منحصر در مطالب کتاب‌ها نمی‌کند و با جادوی هنر خویش به همه چیز می‌نگرد، از این ابزارها همان‌گونه‌ای بهره برده که

بایستهٔ زبان فارسی است و به همین علّت نگارندگان این مقاله معتقدند که اگر قرار باشد برای این باب مثال‌ها و نمونه‌های دقیق و هنری‌ای در کتاب‌های مربوط نقل شود، غزلیّات حافظ در ردیف نخست قرار می‌گیرد.

۱. تعریف حصر و قصر

۱. ۱. تعریف لغوی: حصر در لغت به معنی محاصره کردن، اندر حصار کردن و... است. قصر نیز به معنای کوتاه کردن، کوتاه شدن، حبس کردن و... است. (لغت‌نامهٔ دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل حصر)

۱. ۲. تعریف اصطلاحی: در تعریف‌های اصطلاحی ارائه شده دربارهٔ حصر و قصر، تفاوت‌های بنیادی وجود ندارد و همگی تعاریفی مشابه با عباراتی متفاوت ارائه کرده‌اند که به دلیل پرهیز از درازآهنگی کلام، به ذکر آنها نمی‌پردازیم. (برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به جواهر البلاغه، ص۱۱۷؛ فنون بلاغت و صناعات ادبیِ همایی، ص ٤۰۸؛ معانی و بیانِ تجلیل، ص۱۹؛ زیبایی‌شناسی سخن پارسی، ص۱۸٤ و معالم البلاغه، ص۱۲۱.) شایان ذکر است که در برخی از موارد اصطلاحات این باب با هم اندکی تفاوت دارند که در صفحهٔ ۱۲٦ کتاب «معانی» شمیسا به برخی اشاره شده است. کزّازی حصر و قصر را چنین تعریف کرده است: «فرو گرفت» (=حصر و قصر) در دانش معانی آن است که کسی یا چیزی را به چیزی یا کسی آنچنان ویژه بدارند و در او فروگیرند که از او درنگذرند و تنها در او بماند. (کزّازی، ۱۳۷۰، ص۱۸٤) و در کتاب معانی شمیسا سه اصطلاح مهمّ این باب چنین تعریف شده‌اند: «به کسی یا چیزی که قصر بر آن صورت گرفته، «مقصور» و به فعل یا اسم یا ظرف و به طور کلّی حالتی که بدان اختصاص یافته است «مقصور علیه» می‌گویند. ادات قصر عبارتند از: مگر، الاّ، فقط، بس، همانا، همان، تنها؛ که آوردن ادات اجباری نیست بلکه در متون عالی ادبی، مکرّراً ادات را نیاورده‌اند و در این صورت تأکید و اغراق و تخیّل بیشتر شده است.» (شمیسا، ۱۳۸٦، ص۱۲٦)

قصر بر دو نوع است:

«الف_ قصر صفت: یعنی قصر کردن صفت بر موصوفی که مراد از صفت یکی از حالات است: نویسنده فقط زید است، در این مثال صفت نویسندگی را برای زید قصر کرده‌ایم. معنی این جمله این است که جز زید کسی را به نویسندگی قبول نداریم.

ب_ قصر موصوف: مراد از موصوف ذاتی است که آن را در صفتی یا حالتی مقصور می‌کنیم: زید فقط نویسنده است، یعنی مثلاً شاعر نیست. (شمیسا، ۱۳۸٤، صص۹۹و۱۰۰)

قصر را براساس اعتقاد و اقتضای حال مخاطب نیز به سه نوع تقسیم نموده‌اند:

الف_ قصر افراد: یعنی یک موصوف یا یک صفت را قبول داشتن. اگر مخاطب اعتقاد داشته باشد که زید هم شاعر است و هم نویسنده و شما جهت وضوح و تأکید بگویید: زید فقط شاعر است.

نبینی جز مرا نظمی محقق نیابی جز مرا نثـــری مبرهن

ب_ قصر قلب: اگر مخاطب اعتقاد داشته باشدکه زید شاعر است نه نویسنده و شما در مقام اعتراض یا توضیح یا اغراق برخلاف عقیدهٔ او بگویید: زید فقط نویسنده است. معمولاً به جهت تأکید «نه یا خیر» در اول کلام می‌آورند:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود نبود دنـــدان لا، بل چراغ تابان بود (رودکی)

ج_ قصر تعیین: هرگاه مخاطب مردّد باشد که زید شاعر است یا نویسنده و شما بگویید: زید فقط شاعر است.

نامم ز کارخانهٔ عشّاق محو باد گر جز محبّت تو بود شغل دیگرم»

(شمیسا، ۱۳۸٤،صص۱۰۱و۱۰۲)

آنچه در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد بیشتر مربوط به روش‌های حصر است و به تقسیم بندی‌های دیگری چون تقسیم حصر به حقیقی و غیر حقیقی و انواع قصر نسبت به اعتقاد مخاطب، برای پرهیز از درازآهنگی سخن، نپرداخته‌ایم.

۲. روش‌های نویافتهٔ حصر در دیوان حافظ

همان‌گونه که اشاره شد، اسلوب حصر در کتب معانی محدود به شیوه‌های خاصّ و تکراری است. امّا در واقع گسترهٔ علم معانی بیش از آن است که در کتاب‌های بلاغی شاهد آن هستیم. زنده یاد فرشیدورد در فصل سوم کتاب ارزشمند «دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی» با دقّت نظر تحسین برانگیزی به موضوع تأکید و قصر پرداخته و اظهار کرده‌است که «یکی از مباحث تاریک و ناشناختهٔ دستور و بلاغت فارسی و عربی و بعضی دیگر از زبان‌ها (مانند فرانسه و انگلیسی) مبحث تأکید است. این مبحث یکی از مهمّترین مباحث زبان است، زیرا هم در نحو مورد نیاز است و هم در بلاغت و نقد شعر؛ ولی در فارسی و در زبان‌های یاده شده نارسا و بریده بریده مطرح گردیده است...» (فرشیدورد، ۱۳٦۳، ص۳۹۷) حافظ نیز همان‌گونه که در بیشتر عرصه‌های سخن، دست به نوآوری زده، در این باب نیز در به رشته کشیدن گوهر سخن خویش هنرمندانه عمل کرده است. در دیوان حافظ می‌توان شیوه‌های گوناگونی از حصر سخن را دید که چه بسا از ابداع‌های خود حافظ باشد و کشف این موارد، زیبایی‌های شعر او را برای ما دو چندان می‌کند. در بسیاری از اشعار دیوان، اندیشهٔ حافظ ما را به طرف حصر رهنمون می‌سازد.

سخن در چند و چون این شیوه به درازآهنگی می‌انجامد و امید است در تحقیقی دیگر بتوانیم با ریزبینی بیشتر به بررسی این موضوع بپردازیم. در این مقاله یافته‌های این پژوهش در بیان شیوهٔ حصر و قصرهای حافظ در سه بخش زیر گنجانده شده است:

الف) الفاظ (ادات) حصرساز؛

ب) حصر به وسیلهٔ نحو زبان؛

ج) تکیه و درنگ.

۲. ۱. الفاظ (ادات) حصرساز

۲. ۱. ۱. به کاربردن واو: «واو» در این کاربرد به معنای فقط به کار می‌رود و مفهوم حصر را به وجود می‌آورد. به این مورد در کتاب‌های معانی اشاره‌ای نشده است.

در مورد نقش «واو» از نظر دستوری آشفتگی‌های بسیاری در کتاب‌های دستور کهن و معیار مشاهده می‌شود. در دستور زبان فارسی انوری و گیوی، در بخش هشتم، مبحث حروف، از «واو» به عنوان حرف اضافه سخنی به میان نیامده است. (انوری و گیوی، ۱۳۸۲ صص۲۷۰ـ ۲٤٦). امّا مشکور ذیل معنای «واو» به معنای همراهی و معیّت اشاره کرده است و مثالِ عمر برف است و آفتاب تموز... را آورده است. (مشکور، ۱۳٦۳، ص۲۰۹) هم‌چنین در ذیل غزل ٥٦، خطیب رهبر این «واو» را جزو حروف اضافه آورده است. (خطیب رهبر، ۱۳۷٦، ص۸۰) در دستور زبان‌های توصیفی معاصر ـمعیارـ به هیچ‌وجه در مورد «واو» به عنوان حرف اضافه سخنی به میان نیامده است و این مسأله ناگفته گذاشته شده است. امّا تنها نکته‌ای که در این باره می‌توان بیان نمود، اشاره‌ای است که در کتاب دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی صورت گرفته است؛ مبنی براین‌که یکی از معانی حروف اضافه «معیّت» است، امّا باز هم حرفی از «واو» به میان نیامده است. (دستورِ زبانِ فارسی از وحیدیان کامیار و عمرانی، صص۱۱۱ـ ۱۰۸ و دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی از شهرزادِ ماهوتیان) در مورد به کارگیری حرف اضافه «واو» به عنوان ادات حصر نیز در هیچ‌یک از کتب معانی مطلبی را نیافتیم، امّا در معجم علوم اللغه العربیه از محمّد سلیمان عبدالله الاشقر و معالم البلاغه از خلیل رجایی، به عطف به عنوان یکی از راه‌های قصر اشاره شده است، (معالم البلاغه ، ص۱۲۸). امّا کاربرد حروف عطف در بلاغت عرب و کتاب‌های مذکور با این مورد خاص بسیار متفاوت است.

حافظ با استفاده از «واو»ی که حرف اضافه و در معنای «معیت» است، به منظور ایجاد حصر مدد جسته است:

تو و طوبیّ و ما و قامت یار فکر هرکس به قدر همّت اوست

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۷۹)

تو تنها با طوبی خوش باش و ما با قامت یار.

***

درویش را نباشد، برگ سرای سلطان ماییم و کهنه دلقی، کآتش درآن توان‌زد
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۰۹)

ما تنها کهنه دلقی داریم.

***

به همین قیاس «واو»های مشخص شده در ابیات زیر نیز حصرساز شده‌اند:

سلطان و فکر لشکر و سودای تاج و گنج درویش و امن خاطر و کنج قلندری
(همان، ص٦١٣)

یاران همنشین همه از هم جدا شدند ماییم و آستانهٔ دولت پناه تو
(همان، ص٥٥٧)

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست
(همان، ص۸۲)

سر تسلیم من و خشت در میکده‌ها مدعی گرنکند فهم سخن، گو سروخشت
(همان، ص۱۱۲)

سزای تکیه گهت منظری نمی‌بینم منم ز عالم و این گوشهٔ معیّن چشم
(همان، ص٤٦٠)

به وسیلهٔ به کاربردن این واو گاه حافظ نیز دو مجموعهٔ متضاد را با هم مقایسه می‌کند، از جمله زاهد و عاشق، درویش و سلطان؛ و مختصّات هر مجموعه را به وسیلهٔ واو محصور می‌سازد.

۲. ۱. ۲. به کار بردن «بی» و «بیرون»: به کار بردن «بی» و «بیرون» در معنی «بدونِ» حصرساز است. گویی تحقّق هر امری را بدون مفهومِ محصور شده غیرممکن می‌داند و به این وسیله آن را حصر می‌نماید. می‌توان این مورد را زیر مجموعهٔ نفی و استثنا قرار داد. مرحوم فرشیدورد استفاده از چنین اداتی را ذیل قصر جمله مطرح کرده‌اند. (فرشیدورد، ۱۳٦۳، ص٤۱۱)

بیرون ز لب تو ساقیا نیست در دور کـــسی که کام دارد
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۱۵۹)

گرخمر بهشت است بریزید که بی دوست
هرشربت عذبـــم که دهی عین عذابست
(همان، ص٤٢)

حتّی خمر بهشت را بی‌دوست، عذاب می‌داند. یعنی تنها با وجودِ دوست، خمر نوشیدن برای او لذّت‌بخش است.

***

بی‌جمال عالم‌آرای تو روزم چون‌شب است
باکمال عشق تو درعین نقصانم چو شمع
(همان، ص۳۹۸)

۲. ۱. ۳. «تا» در معنای از وقتی‌که: در قسمت بعدی «تا» درمعنای «تازمانی‌که» خواهد آمد، امّا در اینجا بالعکس در معنای «فقط از وقتی که» به کار می‌رود.

هرچند غرق بحر گناهم ز صد جهت تا آشنای عشق شدم زاهل رحمتم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٤٢٢)

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد حدیثم نکتهٔ هر محفلی بود
(همان، ص۲۹۵)

تا شدم حلقه‌به‌گوش در میخانهٔ عشق هر دم آید غمی از نو به مبارک بادم
(همان، ص٤٢٨)

۲. ۱. ٤. استفاده از «به شرطِ» برای حصر: مشروط ساختن امری به امر دیگر، حصر کارِ دوم در امرِ مشروط است. این کاربرد در قسمتِ «۱. ۲. ۳. استفاده از جملات شرط» به تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است. حافظ نیز در جملاتِ شرطی از «به شرطِ» استفاده می‌کند:

بیار باده و اوّل به دست حـــافظ ده به شرط آنکه ز مجلس سخن به‌درنرود
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۰٤)

بیا تا در می صافیـــت راز دهر بنـــمـایم
به‌شرط آنکه ننمایی به کج طبعان دل‌کورش
(همان، ص۳۷۷)

گفتن راز دهر به مخاطب درگرو رازداری اوست. شایان ذکر است که حصر و قصر از ابزارهای تأکید هم هستند و مرحوم فرشیدورد با عنایت بدین موضوع فصلی از کتاب «دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی» را به بحث «تأکید و قصر» در زبان فارسی اختصاص داده است.

۲. ۱. ۵. به کار بردن «همه»: زمانی که همه در معنی «فقط» و «تنها» به کار می‌رود، حصرساز می‌شود. یادآور می‌شود که این معنا را نگارندگان در فرهنگ‌های فارسی نیافتند.

فکر بلبل همه آن است که گل‌شد یارش
گل‌در اندیشه که چون عشوه کند در کارش
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۷۵)

این‌که همهٔ فکر بلبل آن است که گل یارش شده است، به معنای این است که «تمام فکرش» به عبارت دیگر «فقط فکرش» این است که به بلبل بیندیشد.

عهد الست من همه با عشق شاه بود وز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم
(همان، ص٤٤٦)

تو مگر بر لب آبی به هوس بنشینی ورنه هر فتنه که بینی همه از خود بینی
(همان، ص٦٥۹)

۲. ۱. ٦. به کار بردن «لیکن»: این اسلوب، همان گونه که در مثال‌ها مشاهده می‌شود، به همراه نفی می‌آید.

در مذهب ما باده حلال است ولیکن بی‌روی تو، ای سرو گل‌اندام حرام است
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٦٥)

جواز باده نوشی در مذهب حافظ تنها با روی یار میسّر می‌گردد. حیرت مخاطب پس از خواندن مصرع دوم صدچندان می‌شود. اینکه حافظ باده را حلال می‌پندارد، چندان بعید نمی‌نماید، گویی او نیز خود می‌داند که چنین حرفی چندان هم اعجاب خواننده را برنمی‌انگیزد، زیرا مأنوسان حافظ با رندی وی پیش از این و بیش از این آشنا هستند؛ بنابراین نه تنها باده را حلال می‌پندارد، بلکه اسلوب حصر را برمی‌گزیند تا حلالیّت شراب را در کنار یار محصور نماید؛ و یا در بیت زیر:

مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش
لیکنش مهـــر و وفا نیست خدایا بدهش
(همان، ص۳۹۱)

روی زیبای معشوق مجموعهٔ تمام خوبی‌هاست، فقط مهر و وفا ندارد. همهٔ خوبی‌ها را دارد به جز مهر و وفا.

۲. ۱. ۷. استفاده از «تمام»: «تمام» هنگامی که در معنی «بس» به کار می‌رود، حصرساز می‌شود.

گو شمع میارید در این جمع که امشب در مجلس ما، ماهِ رخ دوست تمام است
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٦٥)

ایهام لفظ «تمام» در این بیت قابل تأمّل است؛ که هم در معنی بس آمده است و هم به همراه ماه، در معنی قرص «کامل» ماه به کار رفته است.

این تَقویَم تمام که با شاهدان شهر ناز و کرشمه بر سر منبر نمی‌کنم
(همان، ص٤٧٩)

۲. ۱. ۸. به‌کاربردن حسب: هنگامی‌که «حسب» در معنی «کافی» و «بس» به کار می‌رود، موجد حصرست.

خدا داند که حافظ را غرض چیست و علـــم الله حسبی مـــن سـؤال
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٦۳۱)

۲. ۲. حصر به وسیلهٔ نحو زبان

۲. ۲. ۱. استفاده از جملات شرط: حافظ برخی اوقات در مقام تأکید، تحقق امری را منوط به انجام کاری می‌داند و ظاهراً تنها با انجام آن شرط است که می‌توان به مقصود پی برد و هیچ راه دیگری به جز آن یافت نمی‌شود. آنچه مشروط می‌شود، محصور هم می‌گردد. در کاربرد عام زبان نیـز استفاده از شرط مؤکّد ـ همواره حصرساز می‌شود، مانند: اگر خوب درس بخوانی، موفق می‌شوی؛ یعنی موفق شدن، مشروط بر خوب درس خواندن است. که از نظر منطقی، زمانی که اجرای حکمی منوط به شرط خاصّی باشد، آن حکم در صورتی اجرا می‌شود که شرط محقّق شود. شرط در این اسلوب هم می‌تواند با فعل سلبی به کار رود و هم با فعل ایجابی.

گدایی در میخانه طرفه اکسیری است گر این عمل بکنی خاک زر توانی کرد
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۱۹۵)

حافظ تنها با گدایی کردن، زرگری می‌کند. که این متناقض نما به وسیلهٔ حصر ایجاد شده است. فعل هر دو طرف شرط نیز ایجابی است.

***

طهارت ارنه به خون جگر کند عاشق به قول مفتی‌عشقش درست‌نیست نماز
(همان، ص۳۵۱)

طاهر شدن عاشق، تنها با خون جگر میسّر می‌شود. در این کاربردِ حصر، به کرّات شاهد جمع شدن دو عنصرِ به ظاهر متناقض در کنار هم هستیم و لذّت مخاطب پس از کشف رندی حافظ در این ابیات اجتناب ناپذیر است. این بیت مثالی برای شرطی سلبی است.

ابیات زیر نیز در تأیید همین مطلب است:

در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است
خدایا منعمم گردان به درویشیّ و خرسندی
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۵۹۹)

مگر زنجیر مویی گیردم دست وگرنه سر به شیدایی برآرم
(همان، ص٤٣٧)

در این دو بیت نیز شاهد کنار هم قرار گرفتن دو مجموعهٔ متناقض هستیم. سود فقط از آنِ درویش است، شیدا نشدن حافظ منوط به دستگیری زنجیرموی است!!!

۲. ۲. ۲. به کاربردن «ی» در کلمات نکره در معنای تحقیر و تقلیل: از آنجا که «یاء» نکره در حکم مضاف‌الیه در بافت نحوی کلام واقع است، این مقوله در این قسمت جای می‌گیرد. «یاء» نکره، هنگامی که در معنای تحقیر به کار می‌رود، مضاف خود را محصور می‌نماید.

آب حیوان اگر این است که دارد لب دوست
روشن است این‌که خضر بهره سرابی دارد
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٦٦٨)

خضر بی‌بهره از لب دوست بی‌شک، بهره‌اش فقط سراب است.

۲. ۲. ۳. به کاربردن صفت تفضیلی به همراه فعل منفی: این اسلوب صفت تفضیلی را به عالی بدل می‌کند و در نتیجه آن را حصر می‌نماید. فرشیدورد صفات تفصیلی و عالی را از لوازم تأکید به‌شمار آورده است. (فرشیدورد، ۱۳٦۳، ص٤١٧)

چنین که از همه سو دام راه می‌بینم به از حمایت زلفش مرا پناهی نیست
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۱۰۷)

زمانی که بهتر از حمایت زلف یار، پناه دیگری نیست، یعنی زلف یار بهترین و تنها پناه است. در این صورت می‌توان گفت که حافظ از نوعی استثنای غیرمستقیم بعد از نفی بهره برده است.

***

خدا را ای نصیحت گو حدیث ساغر و می گو
که نقشی در خیال ما از این خوشتر نمی‌گیرد
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۱۵۰)

این نقش در خیالِ ما «خوش‌ترین» نقش است.

***

خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن؟
تا ببینیم که سرانجام چه خواهد بودن
(همان، ص۵۳۲)

جواب استفهام مصراع اول «هیچ» است، بنابراین خوشترین فکر فقط، فکر می و جام خواهدبود.

***

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر یادگاری که دراین گنبد دوار بماند
(همان، ص۲٤۰)

همچنان که از شواهد یادشده برمی‌آید کاربرد صفات عالی همگام با حصر، جنبهٔ تأکیدی هم دارند.

۲. ۲. ٤. استفاده از استفهام انکاری: پرسش در متون ادبی، اغلب در معنای مجازی به کار می‌رود و البتّه دامنهٔ این کاربرد در زبان روزمرّه هم کشیده شده است. حافظ از این ابزار زبانی بسیار سودجسته است. براساس پژوهشی که در این زمینه صورت پذیرفته: «از حدود ٦۰۰ سؤال به دست آمده از شعر حافظ، ٦۰ سؤال دارای غرض ثانوی انکار است.» (شیرازی، ۱۳۷۵، ص۲۸۸ به نقل طاهری، ۱۳۸٦ـ۱۳۸۷، ص۹۹) و «در شعر حافظ تقریباً نیمی از سؤال‌هایی که دربردارندهٔ غرض انکارند، فقط بر انکار دلالت دارند و نیمی دیگر به صورت توأم با اغراض ثانوی دیگر، استفهام انکاری با اغراضی چون حصر و شمول حکم همراه است...» (طاهری، ۱۳۸٦ـ۱۳۸۷، ص۹۹) برخی اوقات با به کار بردن استفهام انکاری، موضوعی را به کلّی انکار و تنها

مطلب موجود را محصور می‌نماید. خسرو فرشیدورد در ذیل قصر جمله به چنین کاربردی اشاره کرده است. (فرشیدورد، ۱۳٦۳، ص٤۱۱)

عاشق چه کند گر نکشد بار ملامت؟ با هیچ دلاور سپر تیر قضا نیست
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۹۷)

گر نثـــار قدم یار گـرامی نکـــنم گوهر جان به چه کار دگرم بازآید؟
(همان، ص۳۱۸)

گرم نه پیر مغان در به روی بگشاید کدام در بزنم؟ چاره از کجا جویم؟
(همان، ص٥۱٦)

این لطایف کز لب لعل تو من گفتم که گفت؟
وین تطاول کز سر زلف تو من دیدم که دید؟
(همان، ص۳۲٤)

۲. ۳. تکیه و درنگ

از عواملِ بسیار مؤثّرِ حصرساز، تکیه است. در تعریف تکیه و درنگ آمده است: به شدّت، زیر و بمی و یا کششی که بر روی هجا عمل می‌کند و آن را نسبت به هجاهای مجاور برجسته و یا مشخّص می‌نماید، تکیه گفته می‌شود. در هرگروه یا جمله تنها بر یک هجا در یک واژهٔ خاص نسبت به همهٔ واژه‌های دیگر تکیه ظاهر می‌شود. پدیدهٔ دیگری که در زنجیر گفتار مشاهده می‌شود درنگ یا مکث است. در واقع در میان هر دو واژهٔ درنگِ میان واژه‌ای که سکوت کوتاهی است می‌تواند ظاهر شود. جای مکث الزاماً به دنبال واژهٔ با تکیه ظاهر می‌شود و در تعبیر معنایی جمله نقش قطعی دارد. (مشکوة الدّینی، ۱۳۷۷، صص۱۱۷و۱۲۷) فرشیدورد معتقد است «اداکردن کلمات با تکیه و آهنگ خاص ـ اداکردن هر کلمه یا گروه با آهنگ و تکیه‌ای خاص موجب قصر آن می‌شود...» (فرشیدورد، ۱۳٦۳، صص۹ـ٤) به نظر می‌رسد در خوانش هنری حافظ، خواننده باید بدین موضوع عنایت ویژه‌ای داشته باشد تا بهتر بتواند به منظورهای حافظ پی ببرد. در باب تکیه و درنگ جای بحث فراوان است که پرداختن

بدان به درازآهنگی سخن می‌انجامد. گویا مرحوم خانلری در این زمینه پیش کسوت است. وی در کتاب تاریخ زبان فارسی، دربارهٔ تکیه کلمه یا به اختصار تکیه و انواع آن و آهنگ، مطالب ارزشمندی دارند.(خانلری، تاریخ زبان فارسی، ج۱، صص٦۹ـ٦۳).

به هر روی استفادهٔ هنرمندانهٔ حافظ از این ابزار در چندگانه‌خوانی شعر حافظ تأثیر فراوان گذاشته و بررسی چند و چون آن خود موضوع مقاله‌ای دیگر است. نمونه‌های زیر تا حدودی سحرکاری حافظ در استفاده از این ابزار را روشن‌تر می‌سازد:

منم که گوشه میخانه خانقاه من است دعای پیرمغان ورد صبحگاه من است
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۷۵)

غلام نرگس مست تو تاجدارانند خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند
(همان، ص۲٦۳)

من چو از خاک لحد لاله صفت برخیزم داغ سودای توام سرّ سویدا باشد
(همان، ص۲۱۳)

هزار دشمنم ار می‌کنند قصد هلاک گـــرم تو دوستی از دشمنان ندارم باک
مرا امید وصـال تو زنـــده می‌دارد وگرنه هردمم از هجر توست بیم هلاک
(همان، ص٤۰٦)

شمیسا در یادداشت‌های حافظ این بیت را دارای حصر و قصر می‌داند:

ظلِّ ممدود خم زلف توام بر سر باد کاندرین سایه قرار دل شیدا باشد
(شمیسا، ۱۳۸۸، ص۹٤)

گاهی شاعر در ابتدا با نفی کلّ اجزای یک مجموعه، یک جزء از آن را محصور و برجسته می‌نماید و در واقع با نفی مابقی اجزا، جزء مورد نظر را اثبات می‌کند. نکتهٔ قابل توجّه اینجاست که در نهایت، حصر موجود به وسیلهٔ تکیه بر روی اثباتِ مطلبِ مورد نظر به وجود می‌آید، هرچند که نفی مابقی، زمینه ساز حصر می‌شود.

مرا به کار جهان هرگز التفـــات نبود رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۳)

در این مثال تکیه بر «رخ تو» حصرساز شده است؛ البتّه با این پیش‌زمینه که شاعر در جهان به هیچ‌چیز التفات ندارد و همه را نفی کرده است.

نه هر درخت تحمل کند جفای خزان غلام همّت سروم که این قدم دارد

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۱٦۰)

غلام همّت دردی کشـــان یک رنگم نه آن گروه که ازرق لباس و دل سیه‌اند

(همان، ص۲۷۳)

عالم از شور و شر عشق خبرهیچ نداشت فتنه انگیز جهان غمزهٔ جادوی تو بود

(همان، ص۲۸۵)

۳. اسلوب حصر در غزلیّات حافظ براساس کتب بلاغت

اسلوب حصر و قصر در کتب بلاغت محدود به چند نوع است. از اینرو در ابتدا به بررسی غزلیّات حافظ براساس این اسلوب‌ها می‌پردازیم، سپس روش‌های دیگری را که در کتب بلاغت نیافته‌ایم، امّا مثال‌هایی از آن را که در غزلیّات حافظ مشاهده نموده‌ایم، بیان خواهیم داشت.

۳. ۱. نفی و استثنا: «آن است که واژهٔ نفی را با واژگان استثنا در سخن بیاورند.

دانـــی که خداونـــد نفرمود بجـــز حق

حق‌گوی و حق‌اندیش و حق‌آغاز و حق‌آور»

(کزّازی، ۱۳۷٤، صص۱۹۳و۱۹٤)

واژگان استثنا عبارتند از: مگر، جز و غیر. حافظ نیز به کرّات از این روش بهره می‌گیرد که در این‌جا به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم:

حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست

که آشنـــا سخـن آشنـــا نگـــه دارد

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۱٦۵)

جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز باطل در این خیال که اکسیر می‌کنند

(همان، ص۲۷۱)

به غیر از آنکه بشد دین و دانش از دستم بیا بگو که ز عشقت چه طرف بربستم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٤۲۵)

۳. ۲. تقدیم ما حقّه التأخیر: «یعنی اصل و قاعده مقتضی تأخیر کلمه است ولی احیاناً از اصل عدول کرده و آن را تقدیم می‌دارند.

تو را سزد شکر آویز خواجگی گه جود که آستین به کریمان عالم افشانی»
(رجایی، ۱۳۵۹، صص۱۲۷و۱۲۸)

این شیوه نیز در غزلیّات حافظ به کار رفته است:

به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر به بند و دام نگیرند مرغ دانا را
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٦)

۳. ۳. حصر با (تا): «تا در این کاربرد در معنی «تنها زمانی که» آمده است.

تا مرد سخن نگفته باشد عیب و هنرش نهفته باشد

یعنی تنها زمانی عیب و هنر مرد آشکار می‌شود که سخن گفته باشد.» (کزّازی، صص۱۳۷٤: ۱۹٦)

ذرّه را تا نبود همّت عالـــی حافـــظ طالب چشمهٔ خورشید درخشان نشود
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۰۸)

حصر به وسیلهٔ «تا» نوع دیگری نیز دارد که در قسمتِ قبل بدان پرداخته‌ایم.

۳. ٤. حصر با (بس):

ما همه فانی و بقا بس تو راست ملک تعالی و تقدّس تو راست

این بیت در کتاب معانی شمیسا، مثالی است که برای کلمهٔ حصرساز «بس» آمده‌است. (شمیسا، ۱۳۸٤، ص۱۰۳)

ردیف «بس» در دو غزل ۲٦۸و۲٦۹ موجد حصر گشته است، که تفصیل کاربرد آن را در شرح این دو غزل خواهیم آورد؛ در این‌جا تنها برای نمونه، مثالی را ذکر می‌نماییم:

قبای حسن فروشی تو را برازد و بس که همچو گل همه آیین رنگ و بو داری
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳٦۱)

۳. ۵. حصر با (تنها): نمونه‌ای از این شیوه را در بیت زیر می‌یابیم:

تنها تویی که در دل من خانه کرده‌ای گنجی که خانه در دل ویرانه کرده‌ای

این بیت در کتاب کزّازی، مثالی برای کلمهٔ حصرساز «تنها» است. (کزّازی، ۱۳۷٤، ص۱۹۷)

در دیوان حافظ هرکجا که «تنها» در معنی فقط آمده است، به همراه نفی، حصر را نقض می‌کند:

سر پیوند تو تنها نه دل حافظ راست کیست آن کش‌سرپیوندتودرخاطرنیست
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۹۸)

این اسلوب نه تنها در غزلیّات حافظ، بلکه در غزلیّات سعدی نیز نمونه‌های فراوانی دارد:

ز دست رفته نه تنها منم در این سودا چه دست‌ها که زدست تو برخداوندست
(سعدی، ۱۳۷۷، ج۱، ص۹۳)

۳. ٦. تکرار: «گاهی قصر با تکرار ساخته می‌شود. مقصور و مقصور علیه یکی است و ادات را نمی‌آورند: فاطمه، فاطمه است یعنی فاطمه فقط فاطمه است و هیچ کس دیگر مثل او نیست.» (شمیسا، ۱۳۸٤، ص۱۰٤)

دوای تو، دوای توست حافظ لب نوشش، لب نوشش، لب نوش
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۸۲)

در کتاب‌های معانی به این مطلب اشاره شده است که اسلوب حصر منحصر به طرق مذکور نیست؛ به عنوان مثال رجایی در معالم البلاغه معترف است که «گاهی در افادهٔ حصر کلمات دیگری نیز به کار برند مانند: لاغیر و لیس غیر و لیس الاّ.» (رجایی، ۱۳۵۹، ص۱۲۹) البتّه متأسّفانه در بسیاری از کتاب‌های بلاغی مثال‌ها و اسلوب‌ها براساس زبان عربی شکل گرفته است.

نکته: در کتاب اخیر از کاربرد «الاّ» در شعر فارسی سخنی به میان نیامده است امّا «الاّ» در غزلیّات سعدی باعث آفرینش زیبایی‌های چشمگیری شده است.

نکتهٔ قابل توجّه اینجاست که یکی از پرکاربردترین و هنری‌ترین اسلوب‌های سعدی برای ساخت حصر استفاده از «الاّ» و آفرینش حصر و استثنای منقطع است؛ با وجود آنکه تأثیر سعدی بر حافظ در بسیاری از موارد انکارناپذیر است امّا در سرتاسر دیوان حافظ چنین کاربردی از «الاّ» را نمی‌توان یافت. از انواع آن در شعر سعدی می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

روز همه سر بر کرد از کوه و شب ما را سر بر نکند خورشید الاّ ز گریبانت

(سعدی، ۱۳۷۷، ج۱، ص ۲۱٦)

خورشید سعدی جز از چاک گریبان یار سر برنزند. منقطع بودن این استثنا در این است که نه گریبان از جنس کوه است و نه چهرهٔ یار از جنس خورشید. البته تشبیه مرکب این بیت معنا را برای خواننده قابل درک می‌کند.

***

چاهی اندر رهِ مسلمانان نیست الاّ چه زنخدانش

(همان، ج۱، ص٤۸۳)

چاهِ زنخدان یار با چاهی که در مقابل مسلمانان قرار دارد، متفاوت است.

***

هرگز حسد نبردم بر منصبی ومالی الاّ بر آنکه دارد با دلبری وصالی

(همان، ج۲، ص۸٦٦)

منصب و مال غیر از وصال است.

شمیسا معتقد است که گویا سعدی اوّلین شاعری است که به استثنای منقطع به صورت خودآگاه توجّه دارد. البتّه این بدان معنا نیست که در شعر کهن فارسی استثنای منقطع وجود ندارد، بلکه پیش از سعدی، کاربرد استثنای منقطع جنبهٔ اتفاقی و تصادفی داشته است. (شمیسا، ۱۳۸۸، ص٤۰٤) مانند:

«گفتم که ارمنی است مگر خواجه بوالعمید

کو نان گندمین نخورد جز که سنگله.»

(لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل مدخل «جز »)

البته شمیسا استثنای منقطع را در حوزهٔ بدیع آورده است و در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» متذکّر می‌شود که این اصطلاح بدیعی در کتب قدما نیامده است و در مورد جایگاه این اسلوب دچار تردید شده، در ویرایش اوّل جزو روش تناسب آورده است و سپس در ویرایش‌های بعدی با عنوانی جداگانه تحت عنوان روش‌های ایهام از آن بحث می‌کند. (شمیسا، ۱۳۸۳، ص۱٤۸) این شیوه را براساس معیارهای زیبایی‌شناسی جدید، می‌توان از گونهٔ هنجارگریزی به‌شمار آورد. از آنجا که اسلوب حصر در تمام استثناهای منقطع نقش قابل ملاحظه‌ای دارد ما برآن شدیم که به بحث در مورد آن بپردازیم.

اسلوبی را که حافظ برای ساختن استثنای منقطع به کارگرفته، تفاوت دارد. او از «الاّ» استفاده نکرده است و موارد آن نسبت به سعدی بسیار کم‌تر است. شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی» شعر این هنرسعدی را بسیار ارج می‌نهند.(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦، ص۳٤) حافظ نیز همچون سعدی این روش را برای هنری‌تر کردن کلام خود در غزلیّات، به کار برده است:

در آن شمایل مطبوع هیچ نتوان گفت جز این قدر که رقیبان تند خو داری

(حافظ، ۱۳۸۵، ص٦۰٦)

به صدر مصطبه بنشین و ساغر می نوش

که‌این قدر ز جهان کسب مال و جاهت بس

(همان، ص۳٦٤)

حافظ، در این دو بیت استثنای منقطع ساخته است، امّا نه به کمک «الاّ» بلکه به وسیلهٔ «جز» و «بس». شواهدی از شعر حافظ در تأیید این مطلب ذکر می‌نماییم:

در صومعهٔ زاهد و در خلوت صوفی جز گوشهٔ ابروی تو محراب دعانیست

(همان، ص۹۷)

محراب زاهد و صوفی کجا، گوشهٔ ابروی یار کجا!

***

«یاد باد آنکه در آن بزمگه خلق و ادب آنکه او خندهٔ مستانه زدی صهبا بود
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲۷۷)

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل‌است صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است
(همان، ص٦٤)

صراحی و سفینه از جنس رفیق نیست.

***

بجز هندوی زلفش هیچ‌کس نیست که برخوردار شد از روی فرّخ
(همان، ص۱۳٦)

هندوی زلف از جنس شخص نیست.

***

بجز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد
زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست

نرگس مستانه کسی نیست و خوش نشستن کسی از جنس خوش نشستن (خوش افتادن، خوش واقع شدن) نرگس مستانه نیست.» (شمیسا، ۱۳۸۸، ص٤۰٤)

٤. تجلّی اندیشهٔ حافظ در حصر

می‌دانیم که «رندی بنیادی‌ترین مفهومی است که حافظ برای بازگفت انسان‌شناسی عارفانه‌ـشاعرانهٔ خویش به‌کارمی‌گیرد.»(آشوری،۱۳۷۹،ص۲۸۷) اندیشهٔ حافظ اندیشه‌ای رندانه است و برای بیان آن از مؤثّرترین اسلوب‌ها بهره می‌گیرد. یکی از این روش‌ها، حصر در علم معانی است. امّا آنچه که به این طریق محصور می‌شود خلاف اندیشهٔ معمول است و راز زیبایی بسیاری از ابیات حافظ همین است. وی در بسیاری از ابیات مواردی را در کنار هم بیان می‌کند که جمع آنها در دنیای مادّی و منطقی ما انسان‌ها

بسیار غیر معمول است امّا نباید چنین بپنداریم که ضوابط شعر و منطق و عقل و خیال با هم سازگارند.

بر اساس بررسی ابیاتی از دیوان که در آنها شیوهٔ حصر و قصر به کار رفته، موارد حصر به ترتیب بسامد عبارتنداز: حصر دوست، خدا، همنشین، جانان، رفیق و معشوق.

با بررسی دیوان، تقریباً در چهل و چهار مورد، شاهد حصرهایی هستیم که در آن محبوب و زیبایی او در نقطهٔ توجّه قرار می‌گیرد. ازجمله زیبایی‌های حصرشدهٔ محبوب می‌توان به طاقِ ابرو، لبِ نوش، سروِ قامت، چشم، زنجیرِ زلف، میان، دهان و روی اشاره کرد.

حافظ هر چه را در عالم امر است فقط در فرمان محبوب دانسته (حافظ، ۱۳۸۵، ص۱٤٦)، در ازای گذری از محبوب بر مقام او حباب‌وار از نشاط کلاه برمی‌اندازد و همای اوج سعادت را در دام خویش می‌بیند (همان، ص۱۵۳). او از محبوب به‌جز خود او تمنای دیگری ندارد (همان، ص٦۷۲). پاسبان حرم دل شده تا به نامحرمان اجازهٔ ورود به حرم دل را ندهد (همان، ص٤۳۸). از جملهٔ این نوع حصر می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

قدِ بلنـــدِ تو را تـــا به بر نمی‌گیرم　　درخت و کام و مرادم به بر نمی‌آید
مگر به روی دل‌آرای یار ما، ور نی　　به هیـــچ وجهِ دگـر کار بر نمی‌آید
(همان، ص۳۲۰)

از مثال‌های دیگر در زمینهٔ حصر محبوب، می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد:

ندارم دستت از دامن بجز در خاک و آن دم هم
که بر خاکم روان گردی بگیرد دامنت گردم
(همان، ص٤۳۰)

من شکســـتهٔ بدحال زنـدگی یابم　　در آن زمان‌که به تیغ غمت، شوم مقتول
(همان، ص٤۱٤)

حصرِ زندگی یافتن در مقتول شدن به تیغِ غمِ دوست، با تکیه بر «در آن زمان» باعث شگفتی است و حصر موجود در این بیت موجد نوعی بهت همراه با التذاذ است.

***

هردم به خون دیده چه حاجت وضو، چونیست
بی طـــاق ابـــروی تو نمـــاز مرا جواز
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۵۲)

مواردی که در این بیت حصر شده نمایانگر اندیشهٔ حافظ در مورد محبوب است. حافظ که طهارت را در بسیاری از ابیات تنها با خون جگر می‌داند، در این بیت وضو را با خون دیده هم مؤثّر نمی‌داند و تنها جوازِ نماز را زمانی می‌داند که در برابر طاق ابروی محبوب باشد.

حصرِ مفهوم «می» و «ساقی» بعد از حصرِ «محبوب» پربسامدترین مورد دیوان است. که برای نمونه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

مرا به دور لب دوست هست پیمانی که بر زبان نبرم جز حدیث پیمانه
(همان، ص۵۸۰)

کارِ صواب باده‌پرستی است حافظا برخیز و عزم جزم به کار صواب کن
(همان، ص۵۳۹)

آیا کار صواب در نظر دیگران نیز باده پرستی است؟ پس این تأکید و حصرِ دو چیز متناقض در یکدیگر طنز دارد که در ادامه در ذیل عنوان طنز خواهد آمد.

بی چراغ جام در خلوت نمی‌یارم نشست زآنکه کنج اهل دل باید که نورانی بود
(همان، ص۲۹٦)

نورانی کردن کنج اهل‌دل در دیوان تنها با چراغ می میسّر می‌گردد نه چیز دیگری.

***

غلام همّت دردی کشان یک رنگم نه آن گروه که ازرق لباس و دل سیه‌اند
(همان، ص۲۷۳)

تکیه و تأکید و حصر در این بیت در کنار به کار بردن دقیق کلمهٔ «یکرنگ» به معنای بی‌ریا و معنای حقیقی کلمه ـ لون ـ با کلمات ازرق و دل سیه ارتباط ایجاد کرده و باعث زیبایی مضاعف بیت شده است.

***

کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش که دگر می نخورم بی‌رخ بزم‌آرایی

(حافظ، ۱۳۸۵، ص٥٥٦)

در این بیت در ابتدا سخن از توبه است، امری صحیح و عادی و متداول. امّا به مجرد برخورد با صنم باده فروش مسئله تا اندازه‌ای غیر واقعی و غیرطبیعی جلوه می‌کند، با این همه باز هم در بدو ورود به مصرع دوم، به دلیل آنکه موضوع توبه ـ یعنی نخوردن می مطرح می‌شود ـ می‌توانیم به گونه‌ای، این نوع از توبه را توجیه کنیم، امّا امر شگفتی آنجا روی می‌نماید که در پایان مصراع دوم با هنجارگریزی عجیبی مواجه می‌شویم که می نخوردن را در نبودن بزم آرا ...محصور می‌کند!

می دوســـاله و محبـوب چارده ساله همین بس‌است مرا، صحبت صغیروکبیر

(همان، ص٣٤٧)

حافظ با آوردن کلمه «بس» قناعت وار می دوساله و محبوب چهارده ساله را آرزو می‌کند و فقط در دنیا می دوساله و محبوب چهارده ساله برای او کفایت می‌کند! و او همنشینی این دو را همواره می‌طلبد. امّا با به کارگیری اسلوب حصر به گونه‌ای خویشتن را فردی قانع جلوه می‌دهد و رندی خود را در پس الفاظ پنهان می‌دارد. نکتهٔ دیگری که التذاذ از این بیت را دوچندان می‌کند لفّ و نشر مشوّشی است که در ابتدا به نظر مرتّب می‌آید امّا با نگاهی دقیق‌تر متوجّه می‌شویم که صغیر، چارده ساله و کبیر، دوسالهٔ مصراع نخست است. زیرا محبوب چهارده ساله بسیار کم سن و سال و مطبوع طبع شاعر است و می پخته، می دوساله است. جمع کردن این عناصر به ظاهر متناقض، آشنایی زدایی لطیفی را در بیت ایجاد کرده است که تنها از حافظِ باریک بین بر می‌آید و بس.

از دیگر مضامین رایجِ حصر در دیوان، قناعت است که به خوبی این مفهوم و اسلوب با هم درآمیخته‌اند امّا استفادهٔ هنری حافظ از آن به وجهی دیگر است و نمونهٔ بارز این مضمون، دو غزل ۲٦۸ و ۲٦۹ هستند.

دو غزل ۲٦۸ و ۲٦۹ از جمله غزل‌هایی هستند که اندیشه و ذهن خواجهٔ شیراز را با زیبایی و ظرافت باز تاب داده‌اند. انتخاب ردیف «ما را بس» بسیار جالب و قابل تأمّل است؛ حافظِ نکته بین به زیبایی از اسلوب حصر و قصر در این دو غزل استفاده کرده است و گویی بهترین روش برای نشان دادن قناعت حافظ، استفاده از همین اسلوب است. «بس»های موجود در ردیف، مفهومِ قناعت را به مخاطب القا می‌کند. امّا این که حافظ در این‌دو غزل ـکه تمام ابیاتش با این اسلوب بیان شده‌ـ چه چیزهایی را محصور و مقصور کرده است خود سخنی دیگر و نکته‌ای بس ژرف است. حافظ از قصر قلب در بسیاری از موارد به عنوان روشی برای ساختن طنز استفاده می‌کند و خواننده را دچار حیرت و شگفتی می‌سازد. در این دو غزل از قناعت حرف می‌زند. ولی بیایید با هم تأمّل کنیم و ببینیم این حافظِ بزرگ از چه چیزهایی پرهیز کرده است و به چه قانع شده؟!

غزل۲٦۸:

گلعـــذاری زگلستان جهـــان ما را بس
زین چمن سایهٔ آن سرو روان ما را بس

من و هم صحبتی اهـل ریا؟ دورم باد!
از گرانـان جهـــان رطـل گران ما را بس

قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند
ما که رندیـــم و گـدا دیر مغان ما را بس

بنشین برلب جوی و گـذر عمـــر ببین
کاین اشـارت ز جهـــان گذران ما را بس

نقد بـــازار جهان بنـــگر و آزار جهـان
گر شما را نه‌بس این سودوزیان، مارا بس
یار با ماست،چه‌حاجت که زیادت طلبیم؟
دولت صحبت آن مونـس جان ما را بس
از درخویش، خدا را به بهشتم مفـــرست
که سر کوی تو از کون و مکان ما را بـس
حافظ! از مشرب قسمت گله ناانصافی‌ست
طبع چون آب و غزلهای روان ما را بس
(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳٦۳)

غزل۲٦۹:

دلا رفیق سفر، بخت نیک خواهـت بس
نسیـم روضـهٔ شیـراز پیـک راهـت بـس
دگر زمنـــزل جانان سفر مکـــن درویش
که سیـــر معنوی و کنـج خانـقاهت بـس
و گر کمیـن بگشاید غمـی زگوشـــهٔ دل
حریـــم درگـه پیر مغـان پناهـــت بـــس
به صدر مصطبه بنشین و ساغر می نوش
که‌این‌قدر زجهان کسب مال‌وجاهت بـس
زیادتـــی مطلب، کار بر خـــود آسان کن
صراحـی می لعل و بتی چو ماهـــت بس
فلک به مـــردم نادان دهـد زمـــام مـــراد
تو اهل فضلی و دانش همین گناهت بس
هـــوای مسکن مالـــوف و عهد یار قدیم
ز رهـــروان سفر کرده عذرخـواهت بس

به منت دگران خو مکـن که در دو جهان
رضـــای ایـــزد و انعـــام پادشـــاهت بس
به هیچ ورد دگر نیست حاجت ای حافظ
دعای نیم شب و درس صبحگاهت بس
(حافظ، ۱۳۸۵، صص۳٦٤و۳٦٥)

بهاءالدّین خرمشاهی، در حافظ نامه در مورد قناعت می‌گوید: «حافظ بارها به لفظ و معنای قناعت اشاره کرده و به آن ارج نهاده است:

ما آبـــــروی فقر و قنـــاعت نمی‌بـریم با پادشه بگوی که روزی مقدرست
حافظ غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی کاین خاک بهتر از عمـل کیمیاگری

هم چنین به معنای قناعت با الفاظ و تعابیر دیگر(خرسندی و ما را بس) اشاره دارد.» (خرمشاهی، ۱۳۸۱، ج۱، ص٤۹۰)

آنچه حافظ برای خویش می‌خواهد و برای آن قائل به حصر می‌شود با خواستهٔ دیگران متفاوت است؛ حقیقتاً، خواستهٔ یک رند است و بس. نحوهٔ بیان او و اسلوبی که بر می‌گزیند کاملاً متناسب هستند. او خواسته‌های خویش را بسیار کم جلوه می‌دهد؛ مثلاً از گلستانِ جهان، فقط یک گلعذار می‌خواهد. از گرانان جهان روی برتافته، فقط رطل گران را می‌خواهد. امّا در واقع، چیزهایی که حافظ می‌خواهد بسیار پرارزش هستند. وی تنها می‌خواهد نوک قلم تعریض و کنایهٔ خویش را به طرف زاهدان دنیا پرست بگرداند و یک خواستهٔ سیاسی اجتماعی در ورای اینها به وجود آورد. چنین وانمود می‌کند که قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند، امّا درویشانه به دیرمغان پناه می‌برد و حافظ «قانع» که یار به پهلو دارد، زیادت نمی‌طلبد و دولت صحبت آن مونس جان را، به‌تنهایی، برای خویشتن مغتنم می‌شمرد. اسلوب حصر بیت هفت غزل ۲٦۸ بسیار زیباست؛ حافظی که ظاهراً پذیرفته که قصر فردوس را به پاداش عمل می‌بخشند، اگر او را به بهشت راه ندهند راضی است و از خداوند می‌خواهد که او را از در خویش به بهشت نفرستد و حافظِ ساکنِ دیرِ مغان را در کنارخویش نگاه دارد. او خود را در

حضور همیشگی حق می‌بیند و حاضر نیست که یک لحظه از سر کوی او دور شود و در آخر همین غزل، رضا به دادهٔ حق می‌دهد و از قسمت ازلی خویش خرده نگرفته، با خرسندی غزل را به پایان می‌برد.

در غزل ۲٦۹ نیز مضمون بنابر گفتهٔ استعلامی، مضمونی عارفانه و رندانه است. (استعلامی، ۱۳۸۲، ج۲، ص۷۰۸) حافظ دوباره در این غزل، سخنان متناقضی را با اسلوب حصر بیان می‌کند. در بیت اوّل می‌گوید رفیق سفر همین که بخت نیک خواه باشد، بس است و در بیت پنجم، نصیحت وار می‌گوید، زیادتی مطلب و کار را بر خود آسان بگیر، همین که صراحی می لعل و بتی چو ماه داشته باشی، بس است؛ امّا آیا واقعاً اینها کم چیزی هستند؟! و عجیب تر این که در بیت هشتم، از دل خویش می‌خواهد که به منّت دیگران خو نکند، امّا آنچه فقط برای این دنیا و آخرت خویش می‌خواهد، یکی رضای ایزد است و دیگری انعام پادشاه!!

آنچه در بعضی از ابیات این دو غزل می‌بینیم به گونه‌ای اجتماع نقیضین است که از راه قصر قلب ایجاد شده است. در بیت ششم غزل ۲٦۹ حافظ داشتنِ فضل و دانش را گناه دانسته است، امّا آیا حقیقتاً فضل و دانش گناه محسوب می‌شود؟ پس او این دو را با هم جمع کرده است، تا طنز بیافریند و از اوضاع کنونی جهان خویش انتقاد کند و بگوید که فلک (جهان امروز ما) به مردم نادان دهد زمام مراد، حالا اگر تو دانایی گناه از جانب توست، چون معمول این است که مردم نادان زمام امور را به دست بگیرند نه دانایان گناهکار؟! پس شکایتی منما و بر خود آسان گیر. حافظ در این ابیات به‌صراحت گفته است که کار را بر خود آسان بگیرید و قناعت بورزید؛ امّا قناعت ورزیدن او بس زیباست: او هیچ از دنیا نخواسته جز زیبارویی و لب لعلی و رطل گرانی و... از این گذشته در آخرت هم مثل زاهد نیست که بهشت بخواهد. حافظ بهشت هم نمی‌خواهد او خدا را می‌خواهد و بس.

در این دو غزل، شاهدِ اندیشه و جهان بینی حافظ هستیم. در اینجا، او را در رندی زیرک و نکته سنج می‌یابیم که با شگردهای بیانی خاصّ خویش، شاهکار آفریده است.

حافظ مضامین دیگری را نیز با این اسلوب محصور ساخته است که فهرست وار و با ذکر مثال از کنار آنها می‌گذریم. مضمون «عشق» را در ابیات قابل ملاحظه‌ای محصور ساخته است:

هرچند غرق بحر گناهم ز صد جهت　　تا آشنای عشق شدم زاهل رحمتم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٤۲۲)

گر نور عشق حق به دل وجانت اوفتد　　بالله کز آفتاب فلک خوبتر شوی
(همان، ص٦٦٥)

ثواب روزه و حج قبول آنکس برد　　که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد
(همان، ص۱۷۷)

مواردی که حافظ خویش را در داشتن آنها یگانه و محصور می‌داند در زیر به طور خلاصه ذکر می‌گردد:

حافظ که چشمانی پاک و دور از گناه دارد، فقط به عشق ورزیدن شهرت دارد. اوست که با چشمان خویش فقط شاهد یاراست. او، به حق، تنها خود را دارای کلامی دلپذیر می‌داند و معتقد است که هیچ کس مانند او زیبایی‌های محبوب را بیان نکرده است.

منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن　　منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن
(همان، ص۵۳۵)

منم که دیده به دیدار دوست کردم باز　　چه شکر گویمت ای کارساز بنده نواز؟
(همان، ص۳۵۱)

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد
تذرو طرفه من‌گیرم که چالاک است شاهینم
(حافظ، ۱۳۸۵، ص٤٨٤)

این لطایف کز لب لعل تو من گفتم که گفت؟
وین تطاول کز سر زلف تو من دیدم که دید؟
(همان، ص٣٢٤)

کس چوحافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند
(همان، ص٢٤٨)

۵. حصر، موجد زیبایی و آفرینش هنری

در کتاب زیبایی شناسی سخن پارسی از میرجلال‌الدّین کزازی بکرّات شاهد این مطلب هستیم که نویسنده، علم معانی را از علومی می‌داند که موجب زیبایی کلام می‌شود و دربارهٔ علم معانی، به طور خاص چنین می‌نویسد:

«از میان سه دانش یا فن زیباشناسی سخن، (=معانی، بیان، بدیع) معانی دانشی است که در آن درونی‌ترین و سرشتی‌ترین کاربردهای زیباشناختی بررسی و کاویده می‌شود؛ کاربردهای هنری که گاه با نگاه نخستین در سروده، فرا چشم نمی‌آیند... دیریابی کاربردهای هنری در معانی از آن‌جاست که این کاربردها نیک با تار و پود سخن در می‌توانند آمیخت... گاه هنرهای معانی آن‌چنان در نهان و نهاد سخن جای گرفته‌اند و درونی و سرشتین شده‌اند که به آسانی نمی‌توان آن‌ها را با دیدی سخن‌سنجانه و زیباشناختی، شناخت و به در کشید و شناساند؛ و بدین گونه، مرزی را یافت که زبان را از ادب جدا می‌سازد و باز می‌شناساند. مرزی که در دانش معانی، بس نغز و باریک شده است؛ و با نگاه نخستین، فراچشم نمی‌آید و دریافته نمی‌شود» (کزازی،١٣٧٤: ٢٨).

حصر و قصر نیز یکی از اسالیب علم معانی به شمار می‌رود، که موجد زیبایی می‌شود. با دقّت در ابیات محصور در دیوانِ حافظ، متوجه می‌شویم او از این اسلوب برای هنری‌تر کردن کلام خویش بهره می‌گیرد. گاه حصر را با جمع میان دو چیز نقیض ایجاد می‌کند و پارادوکس و طنزی به وجود می‌آورد که شگفت آور است. دکتر شمیسا در سبک شناسی شعر در مورد حافظ می‌نویسد که مختصّهٔ ویژهٔ سبکی حافظ، ساختارهای پارادوکسی یعنی حمل معنای متناقض به عبارت و جمع معانی متناقض با هم است که بنابر گفتهٔ فرمالیست‌ها این خروج از هنجارهای سنتی و غریب سازی منجر به سبک می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۲، ص۲۵۱)

بر اساس تعریف دکتر شفیعی کدکنی در کتاب این کیمیای هستی «تصویر هنری اجتماع نقیضین وضدین» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ص۱۱٤) را طنز گویند. باید توجه کنیم که مرکز تمام طنزها اجتماع ضدین است، امّا هر اجتماع ضدینی طنز نیست. وی در مقالهٔ «طنز حافظ» بیان می‌دارد که: «هر قدر تضاد و تناقض (بین دو پدیدهٔ متناقض) آشکارتر باشد، و از سوی دیگر گوینده در تصویر اجتماع آن‌ها موفق‌تر، طنز به حقیقت هنری‌اش نزدیک‌تر می‌شود. در هر بیان طنزآمیزی دو امر متناقض یا متضاد، به کمک نیروی هنری گوینده، به یکدیگر گره خورده‌اند و به اجتماع و وحدت رسیده‌اند، اجتماع و وحدتی که تنها در بافت هنری آن گوینده، به وجود آمده و اگر از آن صرف نظر کنیم، هیچ ذهنی وحدت و اجتماع آن دو نقیض یا ضد را نمی‌پذیرد.» (همان، ۱۱۷)

آنچه در اینجا قابل ذکر به نظر می‌رسد ارتباط حصر و جمع ضدین است. در بسیاری از ابیات حافظ چیزهایی را با هم جمع می‌کند و در آن‌ها قایل به حصر می‌شود که در نگاه منطقی، در خارج قابل جمع نیستند عناصر متضادی که تنها در شعر، در کنار هم خوش می‌نشینند و از آن‌جمله ابیات می‌توان به بیت‌های زیر اشاره کرد:

غلام نرگس مست تو تاجدارانند　　خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۲٦۳)

در این بیت، با تکیه بر تاجدار، حصری ایجاد شده است. حافظ می‌گوید غلام نرگس مست تو تاجداران هستند نه کسان دیگر. خراب بادهٔ لعل تو هوشیاران هستند نه کسان دیگر. این که خراب (مست) تو هوشیار است و غلام تو تاجدار پارادوکس یا بهتر است بگوییم متناقض‌نماست. لفظ متناقض‌نما معنا را روشن‌تر می‌کند؛ زیرا این‌ها هرچند به ظاهر متناقض به نظر می‌رسند امّا شاعر این تناقض را به نحوی در عالم شعر مرتفع ساخته است؛ ولی این جمع شدن ضدین طنز ایجاد نکرده است.

به غیر از آن‌که بشد دین و دانش از دستم

بیا بگو که ز عشقت چه طرف بربستم

(حافظ، ۱۳۸۵، ٤۲۵)

این مورد یکی از موارد بسیار زیبا و شگفت آور طنز و اجتماع نقیضین است که به کمک حصر آفریده شده است. در عشق یار، دین و دانش را از دست داده است، امّا خطاب به معشوق می‌گوید این تنها بهره‌ای است که از عشق تو برده‌ام و تنها چیزی است که به دست آورده‌ام. در شعر حافظ محال وجود ندارد؛ از دست دادن می‌تواند به دست آوردن باشد. این جمع ضدین، طنز نیز دارد و به قول دکتر شفیعی در کتاب این کیمیای هستی، اغلب طنزهای حافظ در مورد مذهب است و این بر می‌گردد به نوع جامعه و حکومت دینی‌ای که در عصر حافظ بوده است. در آن جو آلوده به ریا این نوع سخن متناقض گفتن قابل توجیه است؛ زیرا ریا چیزی نیست جز وجود تناقض در گفتار و عمل. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ص٤۲)

من شکستـــهٔ بدحال زندگی یابم درآن زمان که به تیغ غمت شوم مقتول

(حافظ، ۱۳۸۵، ص٤۱٤)

این بیت نیز از آن جمع ضدین‌هایی است که موجد طنز نیست. بلکه متناض نمایی است که زندگی را در کشته شدن می‌داند.

یا رب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید

دود آهیـــش در آییـــنهٔ ادراک انـــداز

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۵۷)

«اگر در رابطهٔ معنایی کلمات «خودبین» و «به جز عیب ندید» اندکی تأمّل داشته باشیم، متوجه می‌شویم که حافظ می‌خواهد بگوید: زاهد، خود نفس عیب است. ذاتِ عیب است. نه این که دارای عیب باشد؛ خودبین است و به جز عیب نمی‌بیند. خودش را می‌بیند که عیب است. امّا تبدیل عبارت او به هر صورت دیگری، لحن طنز آمیز و هنر شگفت آور او را کم رنگ و احتمالاً نابود می‌کند.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ص۱۱۳) ما بر آنیم که صورتی را که دکتر شفیعی بیان داشته‌اند و معتقدند که تنها بر این صورت هنر شگفت حافظ نمایان می‌شود و تغییر در آن منجر به نابودی طنز بیت می‌گردد، همان اسلوب حصری است که ما در این مقاله به مطالعهٔ آن پرداخته‌ایم.

نتیجه‌گیری

قابلیّت شعر حافظ از منظرِ علمِ معانی ما را رهنمون گشت تا بتوانیم به کشفِ زیبایی‌های شگرفی دست‌یابیم. زیبایی‌هایی که منشأ آن علمی است و مربوط به لایه‌های زیرین و پنهانی کلام می‌شود. حصری که در این مقاله مورد نظر است، حصری است که موجب زیبایی و آفرینش هنری شده است. حصر درکاربرد هرگوینده‌ای زیبایی نمی‌آفریند و در کلامِ روزمرّه نیز نمونه‌های فراوانی از آن یافت می‌شود، امّا سعی غالب در این مقاله بر آن بوده است که ابیاتی مورد بحث قرارگیرد که این اسلوب هنرمندانه و حافظانه در آن به کار رفته، با «تنها»ها و «الاّ»های روزمرّهٔ ما تفاوتِ بسیاری داشته باشد. حافظ با بهره‌گیریِ هنری از این اسلوب، اندیشهٔ رندانه و ناب خویش را مؤثّرتر به مخاطب عرضه می‌کند.

گردآوریِ این‌نمونه‌ها، باعثِ شناساندن شیوه‌هایی از کاربردِ حصر در زبان سخنوری چون حافظ است که بدین وسیله به غنایِ علمِ معانی نیز کمک شایانی می‌نماید و آن را از تعاریف محدود و نمونه‌های غالباً یکسانِ آن بیرون می‌آورد.

از طرف دیگر، از آنجا که نگارندگان به بررسی غزلیّات حافظ پرداخته و اسلوب‌های جدید را در این دیوان یافته‌اند، منکر وجود این اسلوب و طرق تازهٔ دیگری در

آثار منظوم و منثور دیگر بزرگان ادب پارسی نیستند، بلکه به عکس، یافتن این روش‌ها می‌تواند مقدّمه‌ای برای بررسی متونِ بی‌بدیل و فراوانِ ادبِ فارسی باشد.

و امّا از مهمّترین دستاوردهای این پژوهش، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ حافظ در آفرینش غزل‌های خود از شیوه حصر و قصر فراوان استفاده کرده است؛ تا آن‌جا که می‌توان آن را از مختصات و ویژگی‌های برجستهٔ زبانی وی به شمار آورد. در غزلیات حافظ افزون بر ابیات پراکندهٔ فراوانی که در مقاله به اندکی از آن‌ها اشاره شد و در آن‌ها از این ترفند استفاده شده، دو غزل نیز با ردیف «ما را بس» به چشم می‌خورد که بیان‌گر بسیاری از پسندها و ناپسندهای وی است و با تأمّل بر آن‌ها، هم‌چنان که در متن مقاله نیز اشاره شد، می‌توان تا حد بیش‌تری در جهان اندیشگانی وی وارد شد.

ـ شواهد فراوانی در غزلیات حافظ به چشم می‌خورد که در رو ساخت آن حصری به چشم نمی‌خورد امّا در ژرف ساخت آن گونه‌ای از حصر به کار گرفته شده است؛ برای نمونه:

مرا به کـــار جهان هرگز التـــفات نبود

رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست

(حافظ، ۱۳۸۵، ص۳۳)

ـ از مهم‌ترین نتایج این تحقیق، همان‌طور که در متن مقاله نیز بدان اشاره رفت، این است که موضوع حصر و قصر در زبان فارسی نیاز به بازنگری جدی دارد و در این راه از غزلیات حافظ می‌توان به عنوان یکی از منابع مهم بهره برد. همچنان‌که اگر به فصل سوم کتاب «دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی» مرحوم فرشیدورد که به مقولهٔ «تأکید و قصر در زبان فارسی» اختصاص یافته، نگاهی بیندازیم، شواهد زیادی از حافظ به چشم می‌خورد که گویای توجه حافظ به این ترفند و ابزار است.

ـ یکی از نتایج ارزشمند این پژوهش، این است که نگارندگان موفق شدند به شیوه‌های دیگری از قصر در زبان پارسی پی ببرند که حافظ آن‌ها را به کار بسته و در

منابع بلاغی بدان‌ها اشاره‌ای نشده است. (رجوع کنید به عنوان: اسلوب‌های حصر در غزلیات حافظ که در کتبِ بلاغت نشانی از آن‌ها نیست)

ـ بر اساس یافته‌های این مقاله می‌توان ادعا کرد که حافظ در پیوند با افکار خود بسیار جزمیت و قطعیت نشان داده و استفاده از این شیوه حصر و قصر و بسامد بالای آن در غزلیات این نکته را اثبات می‌کند.

ـ گویا حافظ برای ایجاد تصویرهای پارادوکسی خود یا «تناقض نمایی هستی» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۷۸) که از ویژگی‌های سبکی وی است، از این ابزار بهرهٔ فراوان برده است.

ـ نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که مقولهٔ حصر و قصر که در دانش معانی مطرح شده، می‌تواند در زیبایی‌شناسی سخن مرتبه‌ای مهم کسب کند و در مؤثر کردن کلام نقش بسزایی داشته باشد.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها:

۱- آشوری، داریوش(۱۳۷۹)، عرفان و رندی در شعر حافظ، چاپ ششم، تهران، نشر مرکز.

۲- استعلامی، محمد (۱۳۸۳)، درس حافظ: نقد و شرح غزل‌های خواجه شمس‌الدّین محمد حافظ، چاپ دوم، تهران، نشر سخن.

۳- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۲)، دستور زبان فارسی ۲، چاپ بیست و دوم، تهران، انتشارات مؤسسهٔ فرهنگی فاطمی.

٤- تجلیل، جلیل (۱۳٦٥)، معانی و بیان، چاپ سوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۵- حافظ، شمس الدّین محمد (۱۳۸۵)، دیوان حافظ شیرازی. به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ چهلم، تهران، نشر صفی علیشاه.

٦- حافظ، شمس الدّین محمد (۱۳۸۱)، شرح غزل‌های حافظ. به کوشش حسینعلی هروی، تهران، فرهنگ نشر نو.

۷- خانلری، پرویز ناتل (۱۳٦۹)، تاریخ زبان فارسی، چاپ چهارم، تهران، نشر نو.

۸- خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۸۱)، حافظ‌نامه، چاپ‌هفتم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۹- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، لغت نامه. تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰- رجایی، خلیل (۱۳۵۹)، معالم البلاغه، چاپ سوم، شیراز، مرکز نشر دانشگاه شیراز.

۱۱- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۷)، دیوان غزلیات سعدی، به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ دهم، تهران، انتشارات مهتاب.

۱۲- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، این کیمیای هستی، به‌کوشش ولی‌الله درودیان، چاپ دوم، تبریز، انتشارات آیدین.

۱۳-ـــــــــــــــ(۱۳۸٦)، موسیقی شعر، چاپ دهم، تهران، مؤسسهٔ انتشارات آگاه.

۱٤- شمیسا، سیروس (۱۳۸٤)، معانی، چاپ نهم، تهران، انتشارات میترا.

۱۵- ـــــــــــــــ (۱۳۸۲)، سبک شناسی شعر، چاپ نهم، تهران، انتشارات فردوس.

۱٦- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، یادداشت‌های حافظ، چاپ اول، تهران، انتشارات علم.

۱۷- ـــــــــــــــ (۱۳۸۳)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهاردهم، تهران، انتشارات فردوس.

۱۸- علی پور، مصطفی (۱۳۸۷)، ساختار زبان شعر امروز، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوس.

۱۹- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران، نشر سخن.

۲۰- فرشیدورد، خسرو (۱۳٦۳)، دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۲۱- کزازی، میر جلال الدّین (۱۳۷۰)، زیبایی شناسی سخن پارسی، تهران، نشر مرکز.

۲۲- ماهوتیان، شهرزاد (۱۳۸۲)، دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی، ترجمه مهدی سمائی، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

۲۳- محمد سلیمان عبدالله الاشقر (۲۰۰۱م)، معجم علوم اللغة العربیة، بیروت، موسسة الرسالة.

۲٤- مشکوة الدّینی، مهدی (۱۳۷۷)، ساخت آوایی زبان، چاپ چهارم، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.

۲۵- مشکور، محمدجواد (۱۳٦۳)، دستور نامه، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات شرق.

۲٦- نوروزی، جهانبخش (۱۳۷٦)، میزان سخن پارسی، معانی و بیان ۱ و ۲، چاپ دوم، شیراز، انتشارات کوشامهر.

۲۷- رضانژاد (نوشین)، غلامحسین، (۱۳٦۷)، اصول علم بلاغت در زبان فارسی، تهران، انتشارات الزهراء.

۲۸- وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی، (۱۳۸۰)، دستور زبان فارسی(۱)، چاپ دوم، تهران، انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت).

۲۹- الهاشمی، احمد (۱۳۷۹)، جواهر البلاغة فی المعانی و البیان و البدیع، قم، نشر بخشایش.

۳۰- همایی، جلال الدّین (۱۳٦٤)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ سوم، تهران، انتشارات توس.

ب) مقالات:

۱- امینی، محمّدرضا (۱۳۸۸)، «بازنگری مبانی علم معانی و نقد برداشت های رایج آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ ۳، صص ۷۶ـ۵۹.

۲- جمالی، فاطمه (پاییز و زمستان ۱۳۸۹)، «جایگاه قصر و حصر در علم معانی»، مجلهٔ علمی-پژوهشی فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال دوم، شمارهٔ ۲ (پیاپی۳)، صص۱۲۲ـ۱۰۹.

۳- صیادکوه، اکبر(۱۳۸۵)، «جایگاه رعایت مقتضای حال و مخاطب در نظریه‌های ادبی و سنتی نوین»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ بیست و پنجم، شماره سوم، صص ۱۳۲ـ۱۱۷.

٤- طاهری، حمید (۱۳۸۷ـ۱۳۸٦)، «سؤال و اغراض ثانوی آن در غزلیات حافظ»، فصلنامه علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)، سال هفدهم و هجدهم، شماره ٦٨ و ٦٩، صص ۱۱۸ـ۸۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی