نشریّهٔ ادب و زبان
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۱۷، شمارهٔ ۳۵، بهار و تابستان ۹۳

«شگردهای سنایی در فشرده‌گویی و ایجاز»(علمی – پژوهشی) *

دکتراحمد غنی‌پور ملکشاه
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگـــاه مازنـدران
دکتر رضا ستّاری
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگـــاه مازندران
سیّدمحسن مهدی‌نیا چوبی
دانشجوی دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

اصل کم‌کوشی و اقتصاد زبـانی ، یکـی از اصـول مهـم در تمـام جوانـب زندگی انسانی از جمله، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی اسـت. در ارتبـاط کلامـی امروزی در تمامی زبان‌های زندهٔ دنیا، تلاش می‌شود تا پیـام بـا فـشرده‌تـرین و کوتاه‌ترین جملات به مخاطب ارسال شود. پیشرفت انسان‌ها در زنـدگی مـدنی نوین، حوصله و مجالی را برای ارسال یا دریافت پیام‌ها با جملات طولانی، باقی نگذاشته است.

زبان‌شناسان اعتقاد دارند که انسان‌ها به مرحله‌ای از ارتباط می‌رسـند کـه احتمال استفاده از حرکات سر و دست به جای گفتار وجود دارد. با نگاهی کلّی به ساخت جملات و واژه‌های زبان فارسـی، ایـن نکتـه دریافـت مـی‌شـود کـه کوتاهی و تراش‌خوردگی، یکی از ویژگی‌های اصلی آنهاست؛ برای نمونه، واژهٔ «آفریتون» امروزه به شکل «فری» به کار گرفته می‌شود. با توجّه بـه نکـات بـالا، این سؤال در ذهن نگارندگان این مقاله مطرح است که سنایی در غزل خـویش چه شگردها و ترفندهایی را برای دست‌یابی ایجاز به کار می‌برد؟ بررسی به عمل آمده، حاکی از این موضوع اسـت کـه سـنایی در غزلیّـات خـود، شـیوه‌هـای

* تاریخ ارسال مقاله :۹۲/۸/۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله :۹۳/۲/۳۱

نشانی پست الکترونیک نویسندگان: ghanipour48@gmail.com
rezasatari@yahoo.com
mehdiniya@yahoo.com

گوناگونی را در پیش می‌گیرد تا سخن خود را مؤجز و فشرده بیان کند و با به کارگیری آرایه‌هایی چون تشبیه، استعاره و تشخیص و با استفاده از منادا، خطاب، حروف اضافه و حذف ارکان جمله، فرآیند ایجاز را در دو حیطهٔ کلّی ایجاز حذف و ایجاز قصر آشکار می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: ایجاز، آرایه‌های ادبی، غزل، سنایی، حذف، قصر.

۱- مقدمه

تغییر و تحوّل خیره‌کننده و اعجاب‌برانگیز معاصر که به «دهکدهٔ جهانی» موسوم گردید، اهل زبان را برانگیخت تا در روابط کلامی خود نیز تغییراتی را آشکار سازند؛ بدین‌گونه که از اطناب و درازگویی، به ایجاز و کوتاه‌سخنی روی آورند و سعی کنند که در گفتار و نوشتاری که در قالب‌های مختلف ادبی از جمله شعر و داستان و مانند آن عرضه می‌شود، جانب فشرده‌گویی را رعایت نمایند. اگرچه این نگرش در بین سخنوران و شاعران کلاسیک ما از دیرباز مورد توجّه قرار گرفته است ، در جامعهٔ مدرن امروز، اوّلین بار این موضوع را آندره مارتینه(A.Martinet)، زبان‌شناس فرانسوی، به عنوان یک نظریهٔ زبان‌شناسی ارائه کرد. «نظریهٔ اقتصاد زبان را آندره مارتینه، زبان‌شناس فرانسوی عنوان کرد. زبان انسان مانند سایر الگوهای رفتاری او، پیرو اصل صرفه‌جویی است. در کاربرد زبان، بنا بر نظریهٔ اقتصاد در زبان، سعی می‌کند که با صرف حداقل انرژی و تلاش، عمل پیام‌رسانی را انجام دهد. پس کم‌کوشی و اقتصاد، یکی از اصول زندگی آدمی است که می‌خواهد با کار کمتر، بیش‌ترین فایده را از آن خود سازد.»(مدرسی، ۱۳۸۶: ۳۰۱) گفتیم که شاعران ما، قبل از مارتینه، این موضوع را عنوان کرده اند امّا نه به شکل یک نظریه بلکه به صورت تمثیل. برای نمونه نظامی و سعدی بدین موضوع اشاره کرده‌اند[۱].

سنایی غزنوی یکی از شاعران صاحب سبک و نوآور سدهٔ ششم است که مطابق گفته‌های بسیاری از بزرگان ما، در زمینه‌های مختلف از قالب شعری گرفته تا درون‌مایه نوآوری نموده است.(بقایی ماکان، ۱۳۸۵: ۲۷)، (شمیسا، ۱۳۷۵: ۲۱۴)، (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۴۳)، (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۲ـ۳۰)، (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۱۳۷)، (صبور، ۱۳۸۴: ۱۹۳)، (رزمجو، ۱۳۷۲: ۶۹)، (جلالی پنداری، ۱۳۸۵: ۸۷)، (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۰۶)، (عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۳۷)، (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۵۶) و... با وجود این، آن‌چنان که باید و

شاید به این شاعر بزرگ پرداخته نشده است. بدین علت نویسندگان این مقاله بر آن شدند تا غزل سنایی را از زاویه‌ای دیگر واکاوی کنند؛ یعنی از دید ایجاز و کوتاه سخنی.

استاد همایی «ایجاز» را این‌گونه تعریف کرده است: «کوتاه کردن کلام و آوردن لفظ اندک است با معنی بسیار و سخنی را که بدان صفت باشد، موجز خوانند.»(همایی، ۱۳۶۷: ۴۰۴) شمیسا، ایجاز را به دو نوع ایجاز قصر و ایجاز حذف تقسیم کرده است؛ به نظر او ایجاز قصر، گنجانیدن معنی بسیار در الفاظ اندک است به صورتی که حذفی در آن صورت نگرفته باشد ولی در ایجاز حذف، قسمتی از کلام حذف می‌گردد.(شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۱۳ـ۲۱۲) زبان که ابزاری ساخته شده از نشانه‌هاست(وزیرنیا، ۱۳۷۹: ۲۶۷) در زبان سنایی، عموماً مؤجز و کوتاه است؛ به تعبیری دیگر، سنایی، اصل اقتصاد در زبان را رعایت کرده است و البته برای نیل به این فرآیند (کوتاه سخنی)، تمهیداتی را در پیش روی خود قرار داده است و با کمک این تمهیدات، فشرده‌گویی و تراش‌خوردگی زبان را در سراسر غزلیات خود مراعات نموده است و حتی در سروده‌های دیگر نیز همین شیوه را پیش چشم داشته است. ما برآنیم که سنایی، اولین شاعری است که ایجاز و فشرده‌گویی را در غزل عارفانه به کار گرفته است زیرا او نخستین شاعری است که غزل را از محدودهٔ عشق جسمانی و زمینی رها می‌سازد و از عشق ازلی و آسمانی و فراتنی سخن می‌گوید. «در میان شاعران عارف‌مسلک، شاید سنایی نخستین کسی باشد که به ازلی بودن عشق پرداخته است.»(سجادی، ۱۳۸۰: ۸) قبل از سنایی، غزل در معنای مصطلح آن، چندان رایج نبوده است و تنها شاعرانی چون فرخی و عنصری، چند غزل سروده‌اند که در آنها تشبیه بیشتر از استعاره به‌کار گرفته شده است. به نظر برخی، در شعر شاعران قرن پنجم، تشبیه اندکی بیشتر از استعاره به چشم می‌آید.(غلامرضایی،۱۳۸۷: ۷۸) در متن مقاله توضیح خواهم داد که چرا در استعاره، ایجاز مشهودتر است. برای اثبات ادعای خود، غزلی از فرخی را که در آن تشبیه بسامد زیادی دارد، در پی می‌آوریم:

سر زلف تو نه مشک است و به مشک ناب ماند — رخ روشن تو ای دوست به آفتاب ماند
همه شب ز غم نخسبم که نخسبد آن‌چه عاشق — منم آن کسی که بیداری من به خواب ماند
ز فراق روی و موی تو ز دیده خون چکانم — عجبست که تیره خونی که به روشن آب ماند
سر زلف را متابان سر زلف را چه تابی — که در آن دو زلف ناتافتگی به تاب ماند

تو به آفتاب مانی و ز عشق روی خوبت رخ عاشق تو ای دوست به ماهتاب ماند

(دیوان:۴۲۶)

دلیل دیگر برای ادعای مذکور، این است که در شعر قرن ششم، رواج علوم دینی و غلبهٔ روحیهٔ مذهبی و اشارات و تلمیحات قرآنی و دینی را می‌توان مشاهده کرد؛ به همین دلیل، تلمیح که یکی از ابزارهای اصلی فشرده‌گویی است، در غزل سنایی بسیار پربسامدتر از غزل‌های شاعرانی چون عنصری و فرخی است. از بین غزلیات سنایی، به سختی می‌توان غزلی‌یافت که در آن تلمیح به‌کار نرفته باشد امّا در غزل فرخی قضیه برعکس است؛یعنی تلمیح را به سختی می‌توان یافت؛غزل زیر،مانند دیگر غزل‌هایش،خالی ازعنصرتلمیح است:

نه هم دل به دست تو ندهم گر به تو دل دهم ز تو نرهم

کوی تو جایگاه فتنه شده‌ست بر سر کوی تو قدیم ننهم

دوستان از فراق تو شکهند من همی از وصال تو شکهم

گر من لابه‌ساز چرب‌سخن چه بسی لابه‌ها به دل ندهم

سخت بسیار حیله باید کرد تا ز دست تو سنگدل بجهم

(همان:۴۳۹)

دلیل دیگری که برای ادعای مطرح شده می‌توان ارائه کرد، این است که سنایی شاعری صوفی(عارف) مسلک است و صوفیه به سخن گفتن به اشاره ، بیشتر گرایش داشتند تا به شرح و تفصیل. پس کوتاه‌سخنی و فشرده‌گویی سنایی در ساختار غزل، امری است پذیرفتنی، حال آنکه غزل انوری(معاصر سنایی) این ویژگی را ندارد زیرا تصوف و عرفان در غزل او جایی ندارد. «غزلیات انوری از مطالب عرفانی خالی است.»(شمیسا،۱۳۷۵: ۲۱۴) کاربرد ضمایر در غزل سنایی، از شگردهای دست‌یازی به ایجاز است. گاهٔ یک ضمیر می‌تواند بار معنایی یک جمله، یک بند را در خود بگنجاند. به اعتقاد شفیعی‌کدکنی، صوفیه ،گرایش به زبان اشاره دارند و بدین جهت، ضمایر در شعر و نثرشان غلبه دارد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۲: ۲۹۴)؛ برای مثال، ضمیر «آن» در بیت زیر، یک دفتر معنا دارد؛ «آن» یعنی زیبایی، ناز و کرشمه، دلبری کردن و دردمند ساختن و ... :

از یوسف خوش‌تری که در حسن «آن» داری و یوسف «آن» ندارد

(۸۳/۲۴)[۲]

با مقایسهٔ اجمالی غزل سنایی با غزل سعدی، این نکته مشخص گردید که غزل سنایی موجزتر است زیرا برای مثال از بین ۶۹۶ غزل سعدی، اوزان مسدّس ۱۴۹ بار به کار گرفته شده در حالی که از ۴۲۷ غزل سنایی، وزن مذکور ۱۵۱ بار به کار گرفته شده است. در غزل سعدی، استعارهٔ مصرحه حدود ۷۰۰ بار به کار رفته است امّا در غزل سنایی، حدود ۱۲۰۰ بار. نمونه‌های مذکور، نمایانگر این نکته‌اند که غزل سنایی نسبت به غزل سعدی، فشرده‌تر و تراش‌خورده‌تر است و پیام سریع‌تر به مخاطب ارسال می‌شود.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

در باب پیشینهٔ این بحث، هیچ پژوهش مستقلی پیرامون غزل سنایی با رویکردی که ما در پیش روی داریم، صورت نگرفته است. تنها برخی از محققان در گوشه‌ای از آثارشان، به بهره‌گیری سنایی از ایجاز اشاره کرده‌اند؛ از جمله:

غلامرضایی(۱۳۸۷) در کتاب «سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو» ایجازگویی را یکی از ویژگی‌های سبکی شعر سنایی دانسته است. به نظر او، سنایی «در هیچ جای کلام خویش، معنی را فدای لفظ نکرده و در بسیاری موارد با عبارات موجز، منظور خویش را بیان کرده است.»(غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

۱-۲- حدود تحقیق

محدودهٔ پژوهش در مقالهٔ پیش‌رو، کل غزل سنایی غزنوی است که آقای جلالی پنداری، آن را در سال ۱۳۸۶ بر اساس پنج نسخهٔ خطی تصحیح و چاپ کرده است.

۱-۳- روش تحقیق

این پژوهش با رهیافتی توصیفی ـ تحلیلی، از شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای و اسنادی کمک می‌گیرد. بدین شکل که ابتدا منابع پیرامونِ اقتصاد زبانی و روش‌های ایجاز و کوتاه سخنی بررسی می‌شود و در ادامه، غزل سنایی با رویکرد مذکور، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۱-٤- ضرورت تحقیق

از آنجا که سنایی غزنوی در تغییر و تحوّل ساختاری و معنایی غزل پارسی نقش عمده‌ای دارد و بسیاری از غزلسرایان بزرگ، مانند مولانا، سعدی، حافظ و ...، در واقع از

پیروان او به شمار می‌آیند، آن‌چنان که باید و شاید به این شاعر بزرگ و سنّت‌شکن پرداخته نشده است. از این روی، ضرورت انجام این تحقیق مبرهن می‌شود.

۱-۵- چارچوب نظری

۱-۵-۱- اقتصاد زبانی(Languge Economy)

پیش از این آوردیم که اولین بار، آندره مارتینه، زبان‌شناس فرانسوی، نظریهٔ مذکور را ارائه کرده است. به نظر ایشان همچنان که آدمیان در زندگی اقتصادی سعی دارند تا با صرف هزینه و کوشش و انرژی کمتر، بیشترین سود و فایده را به دست آورند، در روابط کلامی نیز می‌کوشند تا با به کارگیری جمله‌های کوتاه‌تر، پیام را سریع‌تر به مخاطب ارسال کنند و عمل ایجاد ارتباط، زودتر انجام شود.(مدرسی، ۱۳۸۶: ۳۰۱) شاعران و سخنوران بزرگ ادب فارسی نیز برای رعایت حال مخاطب، جهت انتقال پیام در زمان کوتاه، بر آن بودند تا عموماً از اطناب و درازگویی بپرهیزند. از این روی، ایجاز و کوتاه سخنی یکی از ویژگی‌های برجستهٔ آنان است؛ البته گاهی به «اقتضای حال»، سخن خود را به درازا نیز می‌کشاندند امّا فشرده‌گویی و تراش خوردگیِ ساخت‌های دستوری، ویژگی عمومی آثار ادبی آنان است.

ایجاز در واژه‌نامهٔ هنر شاعری، این‌گونه تعریف شده است: «در اصطلاح، یعنی بیان مطالب بسیار به وسیلهٔ واژه‌های کم، چه در شعر و چه در نثر.»(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۶) در فرهنگ اصطلاحات ادبی، ضمن بر شمردن انواع آن (ایجاز قصر و ایجاز حذف «Ollipsis») به این نکته اشاره شده که در ادبیّات انگلیسی نیز دو نوع مذکور مورد توجّه شاعران انگلیسی بوده است.(داد، ۱۳۷۸: ۳۹) سنایی غزنوی در غزل خود، هر دو نوع ایجاز را به کار گرفته است. در ایجاز حذف، «تمامی ارکان جمله را در جاهای مختلف بنا به ضرورت وزن، برابری تعداد هجاهای دو مصراع، همسانی دو مصراع از نظر نوع هجا (کوتاه، بلند، کشیده)، حذف کرده است؛ مانند حذف نهاد، مفعول، فعل، منادا، ضمیر و مانند آن. در ایجاز قصر نیز ساخت کلام او در ذات و سرشت، کوتاه و فشرده است. در این نوع ایجاز نیز شگردهای خاصّی را به کار می‌گیرد تا سخنش موجزتر شود؛ برای نمونه در جاهایی که از فرآیند «تلمیح» بهره می‌گیرد، ایجاز قصر را می‌توان مشاهده کرد زیرا بی‌آنکه اجزای سخن را حذف کرده باشد، تنها با ذکر دو یا چند واژه، کل داستان را به

ذهن مخاطب می‌آورد که در متن مقاله بدان خواهیم پرداخت امّا ذکر این نکته در اینجا بایسته است که آنچه به نظر ما در ایجاز حذف، مهم است، نوع رکن حذف شده نیست بلکه شگردهایی است که شاعر به کمک آنها به حذف عناصر و ارکان جمله دست می‌یازد.

۲- بحث

۲-۱- ایجاز حذف

یکی از شگردهای کلّی که سنایی به یاری آن، سخن خود را در غزل فشرده و کوتاه می‌سازد، به کارگیری فرآیندی است که به «حذف» معروف است. حذف‌هایی که در پی بدان‌ها اشاره می‌شود، هیچ‌کدام، خلل و گزندی به ساختار شعر و معنا وارد نمی‌کند و به اصطلاح «مخل» نیست. فرآیند حذف را به دو نوع کلّی تقسیم می‌کنیم: یکی حذف‌هایی که به دلیل عنصر وزن صورت می‌گیرد و دیگری حذفی که عنصر وزن در آن دخیل نیست بلکه ساخت آرایه‌های ادبی، عامل آن است.

۲-۱-۱- حذف به سبب عنصر وزن

یکی از حذف‌های گسترده در غزل سنایی، حذفی است که مُسبّب آن، وزن شعر است. به زبان دیگر، وزن باعث می‌شود که شکل واژه، گروه، عبارت یا مصراع یک بیت دیگرگون شود و از حالت عادی و معمولی خود به درآید و به اصطلاح ساختگرایان، «شکل‌گردانی» شود. به اعتقاد تن‌یانو[۳] «عامل وزن و تشخّص آن، سبب می‌شود عوامل اجرایی نظام‌های داخلی شعر، شکل‌گردانی کنند.»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۳۳) در بافت کلام، زمانی که شاعر ناگزیر می‌شود واجی را از واژه یا واژه‌ای را از جمله یا مصراعی حذف کند و یا اینکه واج‌های یک کلمه را جا به جا گرداند، عامل وزن شعر، او را بدین کار برمی‌انگیزاند. یک واژه در شعر یک شاعر، ممکن است به شکل‌های مختلفی درآید؛ بدین جهت تن‌یانو، کلمه را پدیده‌ای رنگ‌بدل‌کن می‌نامد.(همان: ۳۳۵)

۲-۱-۱-۱- حذف واج

گاهی فرآیند حذف در غزل سنایی، تنها به صورت یک «واج» آشکار می‌شود. در بیت زیر، شاعر تنها واج (مصوت) «ی» را حذف کرده و باعث شکل‌گردانی شده است. (پذیرفته‌ایم ← پذرفته‌ایم):

هرچه بیدادست بر ما کُن که انـدر کـویِ داد، ما به جان پذرفته‌ایم از زلفِ تو، بیـداد را
(۵/۷)

شـمس قـیس رازی، حـذف واج از کلمـه را نـوعی عـدول از جـادهٔ صـواب شـمرده اسـت.(قـیس رازی، ۱۳۸۸: ۱۶۷) عـدول از جـادهٔ صـواب را امـروزه سـاختارگرایان، هنجارگریزی می‌نامند.(صفوی، ۱۳۸۰: ۳۷) و (علوی مقدّم، ۱۳۷۷: ۸۴) در بیت زیر نیز ایـن عـدول از جـادهٔ صـواب یـا هنجـارگریزی، در واج «ت» آشـکار شـده اسـت.(دسـت-بافت ← دست‌باف):

در همه شُشتر بـه خـوبی سـر بـه سـر دست‌بـافی چـون رخِ دیبـات چیـست
(۸/۵)

گاهی شاعر، دو واج را بـه دلیـل وزن شـعر حـذف مـی‌کنـد؛ماننـد حـذف «ار» از واژهٔ «کردار» در بیت زیر:

اندرین عالَم، هر آن کس کز طمع دل پُر کنـد، اندر آن عالَم، سزای کِرد او جـز دار نیـست
(۱۰/۹)

۲-۱-۱-۲- حذف فعل

در زبان‌شناسی ساخت‌گرا، ارزش و اهمّیّت فعل نسبت به اجزای دیگـر، بیـشتر اسـت زیرا «فعل»، عامل جنبش و حرکت به شمار مـی‌آیـد. گـذر از سـکون بـه تحـرّک، بـا فعـل ممکن می‌گردد. بی‌جهت نیست که شارل بودلر(Ch-Baudelaire)، فعل را الههٔ حرکـت می‌پندارد که جمله را به حرکت وا می‌دارد.(قویمی، ۱۳۸۳: ۹۲) این الههٔ حرکـت، در غـزل سنایی گاهی حذف می‌شود؛ نمونه‌هـایی از حـذف فعـل را کـه عامـل آن وزن شـعر اسـت، می‌توان در ابیات زیر دید:

در بیـت زیـر کـه سـاخت اسـتفهام بلاغـی (تحـذیری) دارد، شـاعر، فعـلِ «اسـتفاده می‌کنی= استفاده نکن» را در هر دو مصراع حذف کرده است:

تـا کـی کمـر و کـلاه و مـوزه؟ تـا کـی سـفر و نـشاط و صـحرا؟
(۱/۴)

یکی از فعل‌هایی که در غزل سنایی زیاد حذف می‌گـردد، فعـل «اسـت» اسـت. فعـل مذکور (و تمامی افعال ربطی)، حالت ایستایی و سـکون دارنـد(خلیلـی، جهـان تیـغ، ۱۳۸۰:

۷۵).علاوه بر عنصر وزن، علّت دیگر حذف «است» در بیت زیر، شاید همان سکونی باشد که در ذات فعل ربطی موجود است:

جان ما می را، و قالب خاک را و دل تو را واین سر سودایی پر وسواس تیغ تیز را
(۸/۷)

گاهی فعل‌های غیر ربطی حذف می‌گردند؛ مثل حذف فعل «عملی می‌شود» بعد از «کی» در بیت زیر:

گفتم: ای مست جمال! آن وعدهٔ وصل تو کی؟ خوش بخندید آن صنم، انگشت بر مرجان نهاد
(۷۴/۴)

۲-۱-۱-۳- حذف منادا

یکی از حذف‌های پربسامد در غزل سنایی، حذف منادا است. در ابیات زیر نمونه‌هایی از آن نشان داده شده است:

ای [محبوبی که] ازل دایه بوده جان تو را وای [محبوبی که] خرد مایه داده کان ترا
(۳/۱)

ای [یاری که] نهاده‌بر گل‌از مشک سیه‌پیچان دو مار
هین که از عالم برآورد آن دو مار تودمار
(۱۳۸/۱)

ای [یار] همایون جمال و کبک خرام دل عشّاق آشیانهٔ تو
(۳۲۰/۶)

۲-۱-۱-٤- حذف نهاد

گاهی شاعر به خاطر وزن شعر و دلایلی چون بزرگ‌داشت یا خوارداشت نهاد، آن را حذف می‌کند. در پی، نهادهای محذوف را داخل کروشه نشان داده‌ایم:

[تو] بگشای کمر [تو] پیاله بستان آراسته کن تو مجلس ما
(۱/۳)

در بیت زیر، سه بار نهاد (من) به سبب وزن شعر و برابری تعداد هجاهای دو مصراع، حذف شده است:

قبله چون میخانه کردم پارسایی چون کنم؟ عشق بر من پادشاه شد، پادشایی چون کنم

(۲۲۶/۱)

۲-۱-۱-۵- حذف سایر ارکان جمله

علاوه بر موارد مذکور، اجزای دیگر جمله نیز گاهی حذف می‌شود، برای نمونه علامت مفعول (را) در بیت زیر، سترده شده است:

مهر خوبان [را] بر دل و جان نقش کن سال و مه آن نقش را نقاش باش

(۱۶۹/۳)

در بیت زیر، واژهٔ «درخواست/ انتظار» قبل از «کمتر» حذف گردیده است؛ حذفی که باعث درنگ خواننده می‌گردد زیرا زمانی را برای دریافت رکن حذف شده، صرف می‌کند:

بدان راضی شدم جانا! که از حالم خبر پرسی

از این آخر بود [درخواست] کمتر، شبت خوش باد من رفتم

(۲۰۴/۴)

حذف حرف شرط «اگر» در بیت زیر، نمونه‌ای دیگر از حذف ناخواستهٔ شاعر است زیرا در صورت یادکرد آن، وزن شعر (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف) در همسانی با مصراع‌ها و ابیات دیگر غزل مذکور، آسیب می بیند:

[اگر] از خلد برین یاد کنم، روی تو بینم و [اگر] ز فتنهٔ دین یاد کنم، موی تو بینم

(۲۲۷/۵)

مسند (جاری) در بیت زیر حذف شده است:

فرمان تو هست بر روان‌ها [جاری] چون شعر سنایی از روانی

(۳۸۵/۱۹)

در تمامی موارد فوق، شاعر به کمک حذف، ایجاز و فشرده‌گویی را به کار گرفته و پیام خود را در زمان کوتاه‌تری به مخاطب رسانده و اصل اقتصاد زبانی را رعایت نموده است.

۲-۱-۲- حذف با آرایه‌های ادبی

یکی دیگر از شگردهای سنایی برای دست‌یابی به ایجاز، به‌کارگیری آرایه‌های ادبی است. آرایه‌هایی که فرآیند حذف در ساخت آنها دخالت دارند:

۲-۱-۲-۱- تشبیه(simile)

از روش‌های فشرده‌گویی در غزل سنایی، استفادهٔ پربسامد از تشبیه است. منظور ما از تشبیه، گونه‌هایی است که شاعر حداقل رکنی از ارکان چهارگانهٔ تشبیه را در آن حذف کرده باشد. با این توصیف، به جز تشبیه مطلق که تمامی ارکان تشبیه در آن آشکار می‌شود، گونه‌های دیگر آن مورد نظر ماست. در ادامه، گونه‌های تشبیهاتی را که عنصر حذف در آنها دخیل است، می‌بینیم:

۲-۱-۲-۱-۱- تشبیه بلیغ

در این نوع تشبیه، ادات و وجه شبه حذف می‌شود و عنصر وزن، هیچ گونه دخالتی در حذف آن ندارد بلکه ساخت آرایهٔ جدید از آرایه‌ای دیگر (تشبیه مطلق)، عامل این حذف است. حذف ادات و وجه شبه که منجر به ظهور تشبیه مذکور می‌شود، ارزش هنری و زیباشناسی دارد زیرا شاعر، پیام خود را به شکل کوتاه و فشرده به مخاطب ارسال می‌کند. بسامد این نوع تشبیه در غزل سنایی، زیاد و حدود ۵۵۰ مورد است. در ادامه نمونه‌هایی از این نوع تشبیه را می‌توان دید:

ترکیب «شراب عشق» را در بیت زیر می‌توان ملاحظه کرد که در آن دو رکن تشبیه حذف گردیده است:

شراب عشق روی خرمت کرد　　به سان نرگس تو مست ما را
(۲/۳)

آنچه باعث شکل‌گردانی تشبیه مطلق به صورت تشبیه بلیغ «چنبر زلف» شده، فرآیند حذف است که در دو رکن اتّفاق افتاده است:

چنبر از چنبر زلفت چو رسن تافته‌ام　　تا مگر راه دهد سوی خودم چنبر تو
(۳۱۵/۷)

گاهی تشبیه بلیغ به شکل اسنادی می‌آید ولی فرآیند حذف ادات و وجه شبه، همچنان در آن اتّفاق می‌افتد؛ مانند تشبیه حُسن یار به دام در بیت زیر:

حسن تو دام است و لکن ترا　　دام چه سود راست که بی‌چینه‌ای؟
(۳۵۲/۳)

یا مانند کردن «دهان یار» به «آب حیوان» ،بدون یادکرد ادات و وجه شبه:

از دهانت که آب حیوان است چون سنایی نبود بی روزی (۳۷۳/۶)

۲-۱-۲-۱-۲- تشبیه مجمل و مؤکّد

از گونه‌های دیگر تشبیه که در غزل سنایی، عاملی برای کوتاه سخنی شمرده می‌شود یا به قولی دیگر، ایجاز، عامل پیدایی آن است، تشبیه مجمل و موکّد نامیده می‌شود. در واژه‌نامهٔ «هنر شاعری» در تعریف آرایهٔ مذکور آمده است که: «تشبیه مجمل، آن است که وجه شبه در آن ذکر نشود و تشبیه موکّد، آن است که ادات تشبیه در آن ذکر نشده باشد.»(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۰ـ۶۹) و (آهنی، ۱۳۶۰: ۱۳۳)

در بیت زیر، شاعر سه تشبیه به کار برده است که در هر سه، فشرده‌گویی کرده زیرا ادات و وجه شبه را در آنها حذف نموده است:

هستی دریای حُسن از پی آن همچنو نعل پی توست دُر، تاج سر توست خس (۱۶۴/۸)

یا در نمونهٔ زیر، «جعد یار» به «کمند» و «چشم یار» به «خدنگ» (مجازاً تیر) مانند شده و ارکان دیگر تشبیه حذف گردیده است تا زودتر با مخاطب ایجاد ارتباط کند:

ز جعدت کمندی و گویی پیاده جهانی سوار و ز چشمت خدنگی (۳۷۷/۶)

۲-۱-۲-۱-۳- تشبیه مضمر

یکی از شیوه‌های دیگر سنایی برای کوتاه سخنی، ساخت تشبیه مضمر است. در این نوع تشبیه ظاهراً با ساخت تشبیه مواجه نیستیم ولی قصد شاعر، تشبیه است.(داد، ۱۳۷۸: ۷۵) ارزش این تشبیه، علاوه بر ایجاز، به نوعی باعث غافلگیری و اعجاب خواننده می‌شود. بدین ترتیب که شاعر، یک یا دو رکن تشبیه را حذف می‌کند و دلیل غافلگیری و اعجاب، این است که در نگاه اوّل، پی به قصد شاعر نمی‌برد و با درنگ و تأنّی آن را درمی‌یابد. در بیت زیر، «روی یار» به «خُلد» و «مویش» به «فتنه» مانند شده و ادات و وجه شبه حذف گردیده است:

از خُلد بَرین یاد کُنم، روی تو بینم وز فتنهٔ دین یاد کُنم، موی تو بینم

(۲۲۷/۱)

یا در نمونهٔ زیر، با حذف ادات و وجه شبه، «پیام یار» را نهانی به «شکر عسکری» مانند کرده است:

خواهی که بار عسکر بندی به شهر مرو　　از مرو میار هیچ خبر جز پیام دوست

(۴۶/۴)

۲-۱-۲-۱-٤- تشبیه جمع

از گونه‌های دیگر فشرده‌گویی شاعر در تشبیه، گونهٔ جمع است که طی آن، شاعر یک چیز را به چند چیز مانند می‌کند و ادات و وجه‌شبه را نمی‌آورد و پیام خود را زودتر به مخاطب یا خواننده ارسال می‌کند؛ برای نمونه، در ساخت بیت زیر، شاعر، «یار خود» را به «پری» (در زیبایی) و «سرو» (در بلندی قامت) و «خورشید» (در سپیدی) مانند کرده و در هر تشبیه، علاوه بر وجه شبه، ادات را سترده است:

پری و سرو و خورشیدی ولیکن　　قَدح گیر و کمربند و قَباپوش

(۱۷۹/۵)

در نمونهٔ زیر، شاعر، «ماه نو» را به «پیشکار» (غلام) و «یارهٔ» (دست‌بند) محبوب خود مانند کرده است و ادات و وجه شبه را حذف کرده و گاهی به سوی کوتاه سخنی برداشته است:

از نکویی و دلبری که تویی　　ماه نو پیشکار و یارهٔ توست

(۳۹/۲)

۲-۱-۲-۱-۵- تشبیه ملفوف

در غزل سنایی این نوع تشبیه که در آن، مشبه‌ها جدا و مشبه‌به جداگانه می‌آید ، بسامد زیادی دارد. سنایی «لب و دندان» محبوب خود را به «لعل و گهر» مانند کرده است، بی‌آنکه ادات و وجه شبه را بیاورد:

ای لب و دندان تو، لعلِ گهر　　راحتِ جان، آن لب و دندانِ توست

(۳۸/۴)

۲-۱-۲-۱-٦- تشبیه تفضیل

یکی از روش‌های کوتاه‌سخنی شاعر، بهره‌گیری از تشبیه تفضیل است که معمولاً در این ساخت، ادات تشبیه را حذف می‌کند؛ برای نمونه، معمولاً در ادب فارسی، «روی یار» را به «آفتاب» مانند می‌کنند ولی سنایی، این سنّت شعری را برعکس کرده و «روی یار» را از «آفتاب» (خورشید) برتر پنداشته است:

ز آفتابم عجب آید که کند دعوی نور در سرایی که در او تابش روی تو بود (۱۱۹/۲)

یا در نمونهٔ زیر، به جای اینکه «زلف یار» به «بنفشه» مانند شود، از آن برتر شمرده شده است:

از تعجّب هر زمان گوید بنفشه کان عجب هرکه زلف یار دارد، چنگ چون در مازند (۱۰۸/۸)

۲-۱-۲-۲- استعاره(Metaphore)

یکی از شگردهای دست‌یازی به «ایجاز»، استفاده از آرایهٔ ادبی استعاره است. زمانی که از تشبیه، تمام رکن‌ها را حذف کنند و تنها یک رکن (مشبّه یا مشبّه‌به) باقی بماند، استعاره آشکار می‌شود. شفیعی کدکنی، استعاره را صورت تکامل و تلخیص شدهٔ هر تشبیه زیبا می‌داند که مورد قبول اهل هنر است.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۱۸) به زبانی دیگر، زمانی که تشبیه به نهایت تراش‌خوردگی و فشردگی برسد، استعاره به وجود می‌آید. این گونهٔ ادبی را به دو نوع استعارهٔ مصرّحه (ذکر مشبّه‌به) و استعارهٔ مکنیّه (ذکر مشبّه) تقسیم می‌کنند:

۲-۱-۲-۲-۱- استعارهٔ مصرحه

این شیوهٔ فشرده‌گویی (به کارگیری استعاره) ،در غزل سنایی، کاربرد فراوانی دارد و حدود ۸۵۰ بار به کار گرفته شده است. به زبان دیگر، سنایی با استفاده از استعارهٔ مصرّحه، تقریباً ۸۵۰ بار در سراسر غزل خود، ایجاز و کوتاه‌سخنی را آشکار ساخته است. تنها به ذکر دو مورد زیر بسنده می‌کنیم. در بیت زیر، شاعر به جای این که بگوید: «چشم یار من در زیبایی مانند گل نرگس است» تنها به آوردن واژهٔ «نرگس» اکتفا نموده است:

نرگس خونخوار تو پیوسته خون ریزدهمی نرگس بس شوخ و غدّار است گویی نیست هست

(۴۹/۶)

در بیت زیر که از شاهکارهای سنایی است، به جای آنکه بگوید «فرورفتگی چانهٔ یار من» مانند «گور کَنده شده» است، تنها به آوردن «گور» بسنده کرد و ایجاز هنری و شگفت‌انگیزی را به کار برده است:

عقیقین دو لبک داری به زیرش گور من کَنده مرا هر روز بی‌جرمی به گور اندر کُنی زنده

(۳۳۹/۲)

۲-۱-۲-۲-۲- استعارهٔ مکنیّه

گونه‌ای از دست‌یازی به ایجاز و کوتاه‌سخنی است که شاعر از بین ارکان چهارگانهٔ تشبیه، فقط «مشبّه» را می‌آورد. این آرایه، خود چند گونه دارد؛ مانند آدم‌انگاری و جاندارانگاری که هر کدام، ممکن است به شکل ترکیب اضافی یا اسنادی ظاهر شوند و در همهٔ گونه‌های آن، فشرده‌گویی و ایجاز حذف را می‌توان مشاهده کرد. سنایی حدود ۴۰۰ مورد در غزل خود از استعارهٔ مکنیّه برای موجز ساختن سرودهٔ خویش بهره گرفته است که تنها به دو مورد اشاره می‌کنیم:

در بیت زیر در ترکیب «بیخِ هستی»، ایجاز حذف به کار رفته و شاعر این ترکیب را به جای جملهٔ «هستی مانند درختی است که بیخ و ریشه دارد» به کار برده است:

خیز تا از راه مستی بیخ هستی بر کنیم نقش دانش را فرو شویم و آتش در زنیم

(۲۵۱/۱)

یا در نمونهٔ زیر، «عارض زمانه» به جای جملهٔ بلند «زمانه مانند انسانی است که عارض و چهره دارد» آمده است:

بر عارض زمانه خط نو کشد همی گویی که کفر، دایره بر دین کشد همی

(۳۸۱/۳)

۲-۱-۳- ساخت منادا

در منادا که از یک حرف ندا و یک اسم ساخته می‌شود، ایجاز و کوتاه سخنی را می‌توان به وضوح ملاحظه کرد. منظور از ساخت منادا در اینجا هم تشخیص منادایی است و هم غیر تشخیص. گاهی در ساخت منادا حتّی حرف ندا محذوف است و از این دیده،

ایجاز به نهایتِ فشردگی می‌رسد. در غزل سنایی، منادا بسامد زیادی دارد و هر دو گونهٔ منادا به وفور یافت می‌شود:

۲-۱-۳-۱- منادای تشخیصی

نوعی ایجاز در غزل سنایی وجود دارد که در آن، موجودات غیر انسانی (خدا، فرشتگان) مورد خطاب قرار می‌گیرند؛ بدین صورت که شاعر با گونه‌ای تجاهل العارف، اشیا و موجودات دیگر را مورد خطاب خود قرار می‌دهد و فشرده‌گویی را آشکار می‌سازد. در بیت زیر، شاعر ساخت منادایی «ای باد» را به شکل موجز، به جای جملهٔ «ای باد! گوش بده که چه می‌گویم» به کار برده است:

ای بادا! به کوی او گذر کن معشوق مرا ز من خبر کن
(۲۸۷/۱)

در بیت زیر، اگرچه لفظ «ماه» در محور عمودی و جانشینی، به جای «یار» انتخاب شده، در روساخت کلام، شاعر، آن را مورد خطاب قرار داده و کوتاه‌سخنی را به کار گرفته است:

ای ماه بلاد چرا نمایی در چَشم چه چیزی و کجایی؟
(۴۰۰/۱)

۲-۱-۳-۲- منادای دستوری (غیرتشخیصی)

در این نوع منادا نیز ایجاز حذف قابل مشاهده است؛ به سخنی دیگر، یکی از ترفندهای دست‌یابی به ایجاز، ساخت منادای دستوری است که در آن، موجود ذی‌شعور مورد خطاب قرار می‌گیرد؛ برای نمونه، شاعر به جای عبارت بلند «ای ساقی! با تو هستم یا به من و حرف من توجّه کن» تنها به لفظ «ساقیا» بسنده نموده است:

ساقیا! مستان خواب آلوده را آواز ده روز را از روی خویش و سوز ایشان ساز ده
(۳۲۸/۱)

در بیت زیر، شاعر به شکل «تجرید»(خطاب النَّفْس)، خود را مورد خطاب قرار داده و فشرده‌گویی کرده است:

ای سنایی دم درین منزل قلندروار زن خاک در چشم همه پاکان معنی‌دار زن
(۲۷۶/۱)

۲-۱-٤- متناقض‌نما (paradox)

از شگردهای سنایی برای ایجاز و کوتاه‌سخنی، به کارگیری پارادوکس است که به شکل گسترده در غزل او به کار رفته است. پارادوکس در اصطلاح، کلامی است که در ظاهر حاوی مفهومی متناقض است به گونه‌ای که در وهلهٔ اوّل، پوچ به نظر می‌رسد امّا با درنگ و تأمّل، نوعی حقیقت‌گویی را می‌توان در آن ملاحظه کرد.(کادن، ۱۹۸۴: ۴۷۹)، (هوربنای، ۱۹۸۸: ۶۰۹) و (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۶)

در تناقض‌گویی‌های شاعر در غزل، می‌توان تراش‌خوردگی و کوتاه‌سخنی را دید؛ برای نمونه در بیت زیر، ترکیب «گویای ناگویا»، به جای عبارت «محبوبی که سخن گفتن می‌داند ولی الآن خاموش و ساکت است» به کار رفته است:

عاشقی کو تاکنون بی‌زحمت لب هر زمان بوسه‌ها بر پای این گویای ناگویا زند
(۱۰۸/۹)

یا در ترکیب پارادوکسیکالی «هیچ کسان پادشاه» در نمونهٔ زیر، ایجاز حذف را می‌توان دید زیرا شاعر به جای این که بگوید «ما درویشانیم که دل در بند دنیا نداریم و بدین جهت انگار همه چیز داریم و پادشاهیم» ترکیب مزبور را به کار گرفته است:

پرسند ز ما کی‌اید؟ گوییم ما هیچ کسان پادشاییم
(۲۵۶/۱۷)

۲-۱-۵- حذف با حروف

از شیوه‌های کوتاه‌سخنی شاعر در غزل، به‌کارگیری حروف ربط و اضافه است که در ذیل به نمونه‌هایی از این شگرد اشاره می‌کنیم:

۲-۱-۵-۱- حذف با حرف اضافه

اگرچه برخی از دستورنویسان، حروف را از استقلال (معنایی) محروم می‌دانند(خیّام‌پور، ۱۳۷۳: ۱۱۲)، به گمان ما همیشه این‌گونه نیست؛ برای نمونه در سخن شخصی که برای قبولاندن چیزی به مخاطب خود می‌گوید «به خدا»،حرف «به»، معنای «سوگند می‌خورم» دارد امّا حروف در بیرون از ساخت کلام ،معنای خاصّی ندارند. یکی از حروفی که شاعر با آن، سخن خود را کوتاه می‌کند، «به» سوگند است که در نمونهٔ زیر می‌توان ملاحظه کرد:

در اینجا، فعل «سوگند می‌خورم» حذف گردیده و تنها «به» سوگند آمده است:

گرچه آرایش خوبان جهانی به جمال به سر تو[سوگند می‌خورم] که من آرایش بازار توام

(۱۹۷/۵)

۲-۱-۵-۲- حذف با حرف ربط

گاهی حرف ربط «تا» در غزل سنایی، کارکرد هنری دارد و به جای یک فعل یا حتّی به جای یک جمله می‌آید؛گاهی «تا»ی حرف ربط به جا و به معنای «از وقتی که» می‌آید و از آن فشرده‌تر است. در بیت زیر، این نوع حرف ربط را می‌توان دید:

با وی مکنید آشنایی تا دفتر عشق بر نخوانید

(۲۷/۳)

گاهی «تا»ی حرف ربط به جا و به معنای «در نتیجه» است و از این جهت، تراش خورده‌تر است:

ساقیا می ده که جز می نشکند پرهیز را تا زمانی گم کنیم این چرخ رنگ‌آمیز را

(۸/۱)

گاهی شاعر به جای آوردن «برای آنکه، زیرا که» (تای تعلیل)، تای حرف ربط را می‌آورد و سخن خود را موجز می‌کند:

تا جان من از رُخَت نسوزد، رُخ، زیرِ دو زلف خود دفین کُن

(۲۹۹/۴)

۲-۱-۵-۳- حذف با «تا»ی شبه جمله

یکی از شگردهای فشرده‌گویی سنایی در غزل، بهره‌گیری از تای شبه جمله است که در معانی مختلف به کار می‌رود. گاهی این «تا» در معنای «برحذر باش و مواظب باش» به کار می‌رود که اقتصاد زبانی در آن رعایت شده است. این نوع شبه جمله، به «تای تحذیر» معروف است:

تا بدین دلق سنایی، ای برادر! ننگری عطر از عود آن گهی خیزد که بر آذر نهیم

(۲۵۵/۱۱)

«تا» در آغاز بیت زیر، نمونهٔ بارز کم‌کوشی در زبان است زیرا سخنور به جای عبارت «و آماده باش یا مهیّا شو»، تنها از «تا» بهره می‌گیرد:

خیز تا دامن ز چرخ هفتمین برتر کشیم هفت کشور را به یک ساغر پُر از می در کشیم
(۲۴۲/۱)

گاهی «تا»ی شبه جمله، به معنای «آگاه باش» است و به مخاطب، هشدار باش می‌دهد، نه بر حذر باش:

تا چند فسرده روح کردی در سایهٔ دامن ز مانم
(۲۱۹/۱۰)

نوع دیگر «تا» که با آن ایجاز را آشکار ساخته، به معنای «باید منتظر بود» است. به بیانی دیگر، شاعر به جای جملهٔ «باید منتظر بود و دید»، تنها از «تا» بهره برده است:

جان و دل و دین بنده با توست تا این همه را چگونه داری
(۳۶۷/۱۸)

۲-۲- ایجاز قصر

گونهٔ دیگر کوتاه‌سخنی، ایجاز قصر است که در آن چیزی حذف نشده بلکه آن سخن در ذات و سرشت، کوتاه و فشرده است. به زبان کزّازی، «آن است که سخن در سرشت و به گوهر، بی آنکه چیزی از آن سترده باشد، کوتاه باشد.»(کزّازی، ۱۳۷۴: ۲۵۵)

۲-۲-۱- تلمیح (Allusion)

از روش‌های دیگر سنایی برای آشکار کردن ایجاز قصر در غزل، به‌کارگیری فراوان تلمیح است. با توجّه به ساخت تلمیح، این نکته دریافت می‌شود که شاعر، حذفی را در سخن به کار نمی‌گیرد بلکه تنها در ساخت کلام خود، به ذکر دو یا چند واژه از داستان یا ماجرای مورد نظر اشاره می‌کند، به نحوی که تمام آن داستان یا ماجرا به ذهن خواننده یا شنونده متبادر می‌شود. این آرایهٔ ادبی، گونه‌ای ایجاز بلاغی و کم‌کوشی زبانی به حساب می‌آید. در غزل سنایی، تلمیحات دینی، تاریخی، اساطیری و باورها و رسومِ زیادی به کار رفته و گونهٔ دینی آن از انواع دیگر پربسامدتر است و حدود ۱۸۰ بار، در غزل به چشم می‌آید که اگر گونه‌های دیگر را به آن بیفزایم، حدود ۲۴۰ بار تلمیح در غزل حکیم غزنه به کار رفته است. به زبان دیگر، شاعر تنها به کمک تلمیح، ۲۴۰ بار فرآیند ایجاز را در غزل خود آشکار کرده است. در پی، به چند نمونه از این شیوهٔ کوتاه سخنی اشاره می‌کنیم:

شاعر در بیت زیر، به جای آن که به کل ماجرای بـه معـراج رفـتن پیـامبر(ص) اشـاره کند، تنها به «شب معراج» اکتفا نموده و ایجاز را به شکل هنری و زیبا آشکار کرده است:

گر شب وصلت نمانـد مـر شـب معـراج را نیک مانـد روز هجـرت روز رسـتاخیز را (۷/۶)

در نمونهٔ تلمیح تاریخی زیر، شـاعر تنهـا بـا یـادکرد «عـدل انوشـروان»، بـه حکومـت انوشروان و آویختن زنجیر عـدل و ماننـد آن، بـه شـکل فـشرده اشـاره کـرده و از اطنـاب و درازگویی پرهیز نموده است:

آن نه زلف است که او بر عارض رخشان نهاد صورت جور است کو بر عدل نوشـروان نهـاد (۷۴/۱)

اگرچه در ساخت بیت زیر، «دیو سپید»، به اسـتعاره، در معنـای تـن (نفـس) و «رسـتم دستان» به معنایِ روح به کار رفته است، شاعر، یـک موضـوع اسـاطیری را تنهـا بـا ذکـر دو ترکیب (دیو سپید، رستم دستان) به شکل موجز بیان کرده است (البتّه «رخش» نیز آمده کـه در داستان دیو سپید شخصیّت خنثایی دارد):

هـین کـه عـالم گرفـت دیـو سـپید خیز تدبیر رخـش رسـتم دسـتان کـن (۲۹۳/۴)

کوتاه‌سخنی در بیت زیر، بدین شکل است که شاعر به جای اینکـه بـاور قـدما را کـه اعتقاد داشتند اگر چشم (پلک) کسی بپرد، دلیل بـر آمـدن مهمـان اسـت (اتّفـاق مـی‌افتـد)، بیاورد، فقط به «چشم پریدن» اشاره کرده و لکن باور را به ذهن مخاطب آورده است:

ما را فلک از دیده جدا خواست همی کرد بر خیره نبود آن دو سه شب، چـشم پریـدن (۲۷۵/۱۱)

۲-۲-۲- مَثَل (ضرب المثل) (Proverb; Adage)

یکی از شگردهای دست‌یازی به ایجاز، به کار بردن عباراتی است که بـه عنـوان مَثَـل در ایران قرن ششم به کار می‌رفته‌اند یا ظرفیّت این را دارند که به عنوان «مثل» در بین مـردم به کار گرفته شوند. عبارات تراش‌خورده‌ای که ممکن است به عنوان کنایه هم به کار رونـد ولی ما در این مقاله، آنها را در زُمرهٔ «مَثَل» به شمار می‌آوریـم. غـزل سـنایی از دیـد «مَثَـل»،

بسیار پُربار و غنی است تا به اندازه‌ای که می‌توان از آن فرهنگی به دست داد. در ذیل تنها به نمونه‌هایی از این نوع کوتاه‌سخنیِ حکیم، اشاره می‌کنیم:

امروزه مثلی داریم که می‌گوید: «اگر در خانه، دو آشپز باشد، آش یا شور می‌شود یا بی‌نمک» سنایی در سدهٔ ششم، به مثل مزبور اشاره‌ای دارد:

گلشن، گلخن شود چون بستیزه کنند در یک خانه دو تن دعوی کدبانویی (۴۰۲/۳)

نامناسب بودن عمل فرد در موقعیّت خاص، به صورت مثل «پیش گورخر اگر شیر، آهویی کند، زشت بُوَد» به شکل تراش‌خورده و کوتاه بیان شده است:

رو به بازی مکن در صف عشاق از آنک زشت بود پیش گور، شیر کند آهویی (۴۰۲/۷)

مَثَل «بوقلمون صفت» که با تغییر شکل در بیت زیر آمده و مرز مشترک با کنایه دارد، نمونهٔ عالی ایجاز قصر می‌تواند باشد:

ای بوقلمون کفر و دینم گه کفر منی و گاه دینی (۳۸۹/۷)

مصراع دوم بیت زیر، به جای جملات زیادی آمده است؛ به زبان دیگر، شاعر مفاهیم زیادی را در لفظی اندک (مَثَل) ریخته است:

کی ام من که از نوش وصل تو گویم کجا مرد شیرست روباه لنگی (۳۷۷/۹)

عبارت مَثَلی «در جای دیگر بازار داشتن»، از پنهان کاری، دو رنگی، عشق نهانی به کسی و مفاهیمی از این دست، سخن می‌گوید. در این مَثَل فارسی، اقتصاد زبانی را به وضوح می‌توان ملاحظه کرد:

دلم بردی و جان بر کار داری تو خود جای دگر بازار داری (۳۶۶/۱)

و بیت زیر که بین خواص اهل ادب، مثلی سایر است، فشرده و خلاصهٔ جملات زیادی است:

گر دستهٔ گل نیاید از ما هم هیمه دیگ را بشاییم

(۲۵۶/۸)

۲-۲-۳- شبه جمله

به واژه‌هایی که مفهوم یک جمله را دارند امّا جمله نیستند، شبه جمله می‌گویندکه خود بر دو قسم است: یکی منادا و دیگری صوت. منظور ما از شبه جمله در اینجا، همین «صوت» است که در غزل سنایی کاربرد و کارکرد هنری دارد. به کارگیری «شبه جمله»، یکی از روش‌های شاعر برای دست‌یابی به ایجاز است. زمانی که واژه‌ای (شبه جمله) بَدَل یک جمله می‌آید، ایجاز به شکل کامل و مطلوب، چهره می‌نماید و پیام شاعر در کمترین زمان ممکن به مخاطب می‌رسد. از این نظر، شبه جمله‌ها در غزل سنایی، ارزش بلاغی دارد. به نمونه‌هایی از شبه جمله در غزل دلدادهٔ غزنین اشاره می‌کنیم:

در بیت زیر که مطلع اوّلین غزل سنایی در چاپ مرجع ماست، شاعر در آغاز کلام خود از شبه جمله‌های «احسنت و زه» بهره گرفته است که به جای دو جمله آمده اند؛ به زبانی دیگر، شاعر در محور عمودی و جانشینی، بَدَل جمله‌های «آفرین بر تو باد و درود بر تو باد»، واژه‌های مزبور را آورده است و اصل کم‌کوشی را رعایت کرده:

احسنت و زه ای نگار زیبا آراسته آمدی بر ما

(۱/۱)

واژهٔ «فغان» در برابر جملهٔ «من غم و افسوس می‌خورم»، بسیار کوتاه‌تر است؛ بدین علت «فغان» را جایگزین جملهٔ مذکور شده است:

فَغان زآن سُنبل سیرابِ مُشکین دمیده بر رُخِ گلنارِ جانان

(۲۶۹/۳)

فَغان! ای مردمان! فریاد فریاد! ز جور نرگس خون‌خوار جانان

(۲۶۹/۵)

در غزل شمارهٔ ۱۳۹ کلمهٔ «زهی» به معنا و جایگزین جملهٔ «مایهٔ شگفتی و تعجب است» گردیده و در سراسر این غزل پراکنده گشته و در این سرودهٔ ۶ بیتی، ۲۸ بار تکرار شده است و شاعر تنها به کمک این شبه جمله ، ۲۸ بار به سوی کوتاه سخنی گام برداشته است، مطلع غزل این بیت است:

زهی عشق و زهی حُسن و زهی نور و زهی نار زهی قد و زهی زلف و زهی مور و زهی مار

(۱۳۹/۱)

در نمونهٔ بیت زیر، تکرار «الله الله»، به جایِ «خدا را در نظر بگیر یا از خدا بترس» و شبه جملهٔ «زینهار»، به جای جملهٔ «آگاه باش و به هوش باش» آمده است. شاعر با این جایگزینی، در واقع، ایجاز قصر را به کار گرفته است. به اعتقاد کزازی، «به یاری سخنانی که در سرشت کوتاه اند، می‌توان دریایی را در کوزه‌ای ریخت و اندیشه‌ای دامن‌گستر را در واژگانی چند اندک، فرو فشرد.»(کزّازی، ۱۳۷۴: ۲۵۵)

دست ما گیر الله الله زینهار زآن که بنهادیم سر بر پای تو

(۳۲۲/۲)

۳ـ نتیجه‌گیری

در این جستار، ایجاز و کوتاه سخنی در غزلیّات سنایی غزنوی، بررسی گردید و در پایان نتایج زیر به دست آمد:

۱ــ اقتصاد زبانی، نتیجهٔ تمامی شگردهایی است که شاعر به آنها توجّه کرده و به آنها دست یافته است.

۲ــ سنایی از اوّلین شاعرانی است که به طور گسترده، در غزل به ایجاز دست یازیده است.

۳ـ در غزل سنایی، هم ایجاز حذف کاربرد فراوان دارد و هم ایجاز قصر.

۴ــ از شگردهای مهم شاعر برای کوتاه‌گویی، بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی، مانند تشبیه (بلیغ، مجمل، موکّد، تفضیل و...)و استعاره است و تنها با این دو گونهٔ بلاغی، نزدیک به دو هزار بار، ایجاز را نشان داده است.

۶ــ عنصر وزن در غزل سنایی، یکی از محرّک‌های اصلی و تأثیرگذار در اقتصاد زبانی است.

۷ـ به کارگیری تلمیح، تمثیل و شبه جمله، منجر به ایجاز قصر می‌شود.

۸ــ تمامی شگردهایی که شاعر به کمک آنها به ایجاز دست یافته است، در غزل سنایی، کارکردی هنری دارد زیرا همهٔ آنها باعث می‌شوند تا شاعر پیام را زودتر به خواننده یا مخاطب برساند.

یادداشت‌ها

۱ـ نظامی:

کم گـوی و گزیـده گـوی چـون دُر تـا زانـدک تـو جهـان شـود پـر

سعدی:

کـم آواز هرگـز نبینـی خجـل جـوی مـشک بهتـر کـه تـوده گـل

۲ـ تمامی ابیات غزل سنایی از روی نسخهٔ جلالی پنداری است، عدد سمت چپ، شمارهٔ غزل و عدد سمت راست، شمارهٔ بیت است.

۳ـ یکی از نظریّه‌پردازان بزرگ روسیه در قرن بیستم که در تحوّل نظریّهٔ فرمالیسم، ساختگرایی نقش بسیار مهمّی داشت.

فهرست منابع

۱ـ آهنی، غلامحسین.(۱۳۶۰).**معانی بیان**. چاپ دوم،تهران: نشر بنیاد قرآن.

۲ـ بقایی ماکان، محمّد.(۱۳۸۵). **ستایش عشق**. شرح تطبیقی عاشقانه‌های سنایی غزنوی. تهران:نشر نامک.

۳ـ جلالی پنداری، یدالله.(۱۳۸۶). **غزل‌های حکیم سنایی غزنوی**.تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۴ـ خیّام‌پور، عبدالرّسول.(۱۳۷۳). **دستور زبان فارسی**.چاپ نهم.تبریز: کتاب فروشی تهران.

۵ـ حمیدیان، سعید.(۱۳۹۰) . **شرح شوق**. جلد یک،تهران: قطره.

۶ـ خلیلی جهانتیغ، مریم.(۱۳۸۰). **سیب باغ جان، جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا**.تهران: سخن.

۷ـ داد، سیما.(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ سوم، تهران: مروارید.

۸ـ رزمجو، حسین.(۱۳۷۲). **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**. چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

۹- سجادی، محمّدعلی.(۱۳۸۰). **مدخلی بر تحول موضوعی غزل در ادب فارسی**.تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۱۰ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**.تهران: سخن.

۱۱ـ ــــــــــ.(۱۳۹۲). **زبان شعر در نثر صوفیه**.تهران: سخن.

۱۲ـ ــــــــــ.(۱۳۸۵). **شاعر آینه‌ها**. چاپ هفتم،تهران: آگه.

۱۳ـ ــــــــــ.(۱۳۷۲). **تازیانه‌های سلوک**.تهران: آگه.

۱۴ـ ــــــــــ.(۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**. چاپ چهارم،تهران: آگاه.

۱۵ـ شمیسا، سیروس.(۱۳۷۵). **سبک‌شناسی شعر**. چاپ دوم،تهران: فردوس.

۱۶ـ ــــــــــ.(۱۳۷۶). **معانی و بیان**. چاپ سوم،تهران: فردوس.

۱۷ـ صبور، داریوش.(۱۳۸۴). **آفاق غزل فارسی**.چاپ دوم،تهران: زوّار.

۱۸ـ صفوی، کوروش.(۱۳۸۰). **از زبان‌شناسی به ادبیّات**. جلد دوم،تهـران: سـازمان تبلیغات اسلامی، حوزهٔ هنری .

۱۹ـ عبادیان، محمود.(۱۳۷۹). **انواع ادبی**.تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزهٔ هنری.

۲۰ـ علوی مقدّم، فرشید.(۱۳۷۷). **نظریّه‌های نقد ادبی معاصر**.تهران: سمت .

۲۱ـ غلامرضایی، محمّد.(۱۳۸۷). **سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شـاملو**. چاپ سوم،تهران: جامی .

۲۲- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی.(۱۳۷۱). **دیوان اشعار**. به کوشش محمّد دبیرسیاقی. چاپ چهارم،تهران: زوار.

۲۳ـ قویمی، مهوش.(۱۳۸۳).**آوا و القا رهیافتی بـه شـعر اخـوان ثالـث**.تهـران: هرمس.

۲۴ـ کزّازی، میرجلال‌الدین.(۱۳۷۴). **معانی**. چاپ چهارم،تهران: کتاب ماد.

۲۵ـ مدرّسی، فاطمه.(۱۳۸۶). **فرهنگ زبان‌شناسی دستوری**.تهران: نشر چاپار.

۲۶ـ میرصادقی، میمنت.(۱۳۷۶).**واژه‌نامهٔ هنر شاعری**. چاپ دوم، تهران:کتاب مهناز.

۲۷ـ وزیرنیا، سیما.(۱۳۷۹). **زبان شناخت**.تهران: نشر قطره.

۲۸ـ همایی،جلال‌الدّین.(۱۳۶۷).**فنون بلاغت و صناعات ادبی**.چاپ پنجم،تهران:نشر هما.

29- Cuddon. J. A. **A Dictionary of Literary terms**, untied of states: penguing Books. 1984.

30- Hornby, A. S. **Dictionay of current English**, fourth impression, oxford university press. 1988.