آفرینشگری موسیقایی-زبانی در مخزن الأسرار نظامی

مهدی فیروزیان*

چکیده

نوآوری‌های نظامی در حوزهٔ زبان، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های زبان شعری اوست. او با به‌کارگیری ترکیبات تازه و پیوند دادن این ترکیبات با کاربردهای کنایی، تشبیهی و استعاری، ساختمانی جدید در زبان ایجاد کرده است. هدف نویسنده در این مقاله، تجزیه و تحلیل برخی از نمونه‌ها از زبان نظامی و نشان دادن نوعِ نوآوری‌های او در این زمینه است.

واژه‌های کلیدی: نظامی، زبان شعری، آفرینشگری موسیقایی-زبانی.

شاعران بزرگ، به هر شیوه که شدنی باشد، راهی به رهایی از زندان زبان می‌جویند و همواره در راهِ رساندنِ پیام شاعرانهٔ خود، به آفرینشگری و نیز گریز از چنبر تکرار می‌پردازند. نظامی نیز از آن دسته شاعران بزرگ است که هرگز بندِ زندان زبان را بر پای اندیشهٔ پویای خویش برنتافته و به یاری آفرینشگری‌های بی‌مانند خویش، راهِ بیرون‌شدی از این چارچوبِ کهنه و پذیرفته‌شده، یافته است. گُنجایی یک جُستار – و حتّی چند جُستار– را به راستی درخورِ بررسی گسترهٔ شگفتِ نوآوری‌های نظامی و بازنمودن دست‌آوردهای ارزشمند او در آفرینش و به‌کارگیری ترکیبات تازه نمی‌توان دانست. نغزکاری‌های پیر گنجه در این شیوه چنان پرشمار و چشم‌گیر است که از این دید، کار او تنها با کار سخن‌سرای بزرگ شروان و یار سخن‌دان او، خاقانی، سنجیدنی است و باز بر آنم که نظامی در این کار از خاقانی نیز گامی چند پیش‌تر رفته و به جایگاه و پایگاهی والاتر دست یافته است. نگاهی کوتاه و گذرا به یادگار جاودان نظامی، پنج گنج، بسنده است تا خواننده به خوبی دریابد که با چه مایه نوآوری و آفرینشگری روبه‌روست. نظامی با آفرینش ترکیب‌های گوناگون، معانی و مفاهیمی را بازگو می‌کند که اگر بخواهیم آنها را با عبارتی دیگر بازگوییم و گزارش کنیم، گاهی ناچار می‌شویم در برابر هر ترکیب در بیت او، جمله‌ای بلند بیاوریم. به این شیوه، او از سویی ایجاز را به اوج می‌رساند و از سوی دیگر، سخن خود را همراه با ابهامی دل‌پذیر می‌سازد که درنگِ برخاسته از این ابهام، به اثرگذاریِ هرچه بیشترِ سخن او کمک می‌کند. البته ناگفته نباید گذاشت که در برخی نمونه‌ها نیز این ایجاز و ابهام از اندازهٔ پسندیده درمی‌گذرد و سخنور چیره‌دست ما به دام ایجاز مخل درمی‌افتد. این را به خودی خود نمی‌توان بهانه‌ای برای ردّ شیوهٔ شیوای

نظامی در آفرینش ترکیب‌های نو دانست. مگر نه اینکه استاد سخن، سعدی، نیز با همهٔ شیوایی، گاهی در ایجازها به این دام درافتاده است؟ برای نمونه، در بیت زیر:

سعدی نه حریف غم او بود ولیکن
با رستم دستان بزند هرکه درافتاد (سعدی،۱۳۷۴: ۴۷۷)

تنها اگر بخشِ سترده‌شدهٔ سخن را به بیت بیفزاییم، معنی آشکار خواهد شد: سعدی حریفِ غم او نیست؛ امّا هر که [با حریفی چون غم او] درافتاد [گویی] با رستم درافتاده است.

ابهامِ برخاسته از کاربردهای تازه و ترکیب‌های نوآیین در شعر نظامی، از سویی نیز مایهٔ لغزش و گمراهی برخی از سخن‌سنجان شده است. این گمراهی در دو جایگاه خود را نشان داده است:

۱. گاهی برپایهٔ بی‌پیشینگی این کاربردها و ابهامی که در آنها بوده است، فرهنگ‌نویسان معنای سنجیده‌ای از آنها درنیافته‌اند و از آنجا که در متنی دیگر نیز به چنان ترکیباتی برنخورده‌اند، به همان معنی ناسنجیده که در ساختار بیتی ویژه بر ایشان آشکار شده است، بسنده کرده و نیافتنِ نمونه‌های دیگر را در شمارِ کاستی‌های کار پژوهشی خود دانسته‌اند، نه نوآوریِ نظامی. این ساده‌انگاری، پدیدآورندهٔ لغزش‌هایی در کار فرهنگ‌نویسان شده است و در چنین نمونه‌هایی اگر پژوهشگر روزگار ما نتواند ریشهٔ این لغزش را – که برای نمونه در شعر نظامی است – بیابد، خود نیز دچار لغزش می‌تواند شد. برای نمونه، در لغت‌نامهٔ دهخدا، «کمر آفتاب» «کنایه از کوه و تجویفات آن» دانسته شده، که معنایی شگفت‌انگیز و یکسره نادرست است و نباید آن را به آسانی و بی یافتنِ نمونه‌های بسیار پذیرفت. پژوهشگر گرامی، دکتر بهروز ثروتیان، به درستی در این نمونه دریافته است که نویسندهٔ فرهنگ، این معنی را بر پایهٔ این مصراع نظامی: «لعل‌طراز کمر آفتاب» (نظامی، ۱۳۸۶: ۳) ساخته است. ایشان می‌نویسد: «شاید ... وجود لعل ... موجب آن تعبیر شده باشد» (ثروتیان،۱۳۸۶: ۳۱)؛ زیرا «کمر» به معنی میانهٔ کوه نیز هست و «لعل» – که در مصراع نظامی آمده است– را نیز از دل کوه به‌در می‌آورند. نویسندهٔ فرهنگ نیز پنداشته است که «کمر آفتاب» دربارهٔ کمر کوه و لعلی که در آن هست، به کار می‌رود؛ لیک این پندار، نادرست است و برای چنین گزارشی، انگیزه‌ای جز برداشت نادرست از بیت نظامی نمی‌توان یافت. این نیز گناه نظامی نیست. دشواری و دیریابی، در سروده‌های نغز و نو بیشتر است و برداشت‌های نادرست نیز همواره بوده‌اند و هستند و نمی‌توان آنها را ویژهٔ شعر نظامی دانست. بسیاری از سروده‌های استوارِ سخن‌سالار شروان، خاقانی، نیز مایهٔ گمراهی فرهنگ‌نویسان شده است؛ برای نمونه، در غیاث اللّغات زیرِ «پای شیب» چنین آمده است: «مکانی است در راه مکّه؛ در آنجا عقبه‌ای است که چون شیطان به آنجا رسد، در بند می‌افتد». در برهان قاطع نیز می‌خوانیم: «نام عقبه‌ای است به جهت رمی جمرات که یکی از اعمال حجّ است». شادروان دکتر سجّادی نیز همین گزارش‌ها را پذیرفته و در کتاب خود بازآورده است (نک: سجّادی، ۱۳۸۲: ۲۱۴). این معانی همان گونه که استاد دانشمند، دکتر کزّازی، بازنموده است، بر پایهٔ بیت زیر از خاقانی به ذهن فرهنگ‌نویسان رسیده است:

دست بالا همّت مردم که کـرده زیر پـای
پای شیبی کآن عقوبتگاه شیطان دیده‌اند (خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۱)

«امّا خرد نمی‌پسندد که نام منزلگاهی در عربستان، نامی پارسی باشد. زبان‌آور شروانی پای شیب را، نیک نغز و هنری، چونان کنایه‌ای از شیبی تند که پای در آن می‌لغزد و چُست و آسان از آن نمی‌تواند گذشت، به کار برده است» (کزّازی، ۱۳۸۵: ۲۰۹).

۲. سخن‌سنجان گاهی ابهامِ پدیدآمده را نشانِ ناشیوایی سخن دانسته‌اند و این از دید ما در بسیاری نمونه‌ها، دانشوَرانه و دادگرانه نیست. برای نمونه، برخی بیت زیر را نمونه‌ای برای «تعقید لفظی» دانسته‌اند:

سـایهٔ خورشیدسواران طلب
رنج خود و راحت یاران طلب (نظامی،۱۳۸۶: ۸۲)

استاد گرامی، دکتر سیروس شمیسا، در این باره ذیلِ عیب تعقید لفظی چنین می‌نویسد: «در این بیت[1] ضعف تألیف نیست؛ امّا مراد از **خورشیدسواران** به خوبی معلوم نیست» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۳). دست‌کم از استادی نواندیش چون دکتر شمیسا انتظار نمی‌رود که چنین نمونهٔ زیبایی را تنها از آن روی که در آن، معنای یک ترکیب، آسان‌یاب و ساده و پیش‌پاافتاده نیست، دچار یکی از عیوب فصاحت بشمارد. «خورشیدسواران» کاربردی بسیار نغز و نو است؛ به گونه‌ای که حتّی در روزگار ما نیز رنگ و بوی تازگی دارد و از دید دانشوَرانه نیز چند برداشتِ ادبی از آن می‌توان داشت که هریک از آنها در جای خود پسندیده و سنجیده است. در نخستین نگاه، آن را کاربردی استعاری می‌توان دانست که در آن، خورشید با استعارهٔ کنایی به مرکبی گرم‌پوی مانند شده است و سواران این مرکب، مردان آسمانی و بزرگانی هستند که آسمان، اسپ‌ریس و تاختنگاه ایشان است. نظامی خواننده را پند می‌دهد و از او می‌خواهد که در پیِ رسیدن به بزرگان و مردان آسمانی باشد (سایهٔ ایشان را بطلبد = در پی ایشان باشد) و در این راه از شیوهٔ آن بزرگان، پیروی کند؛ یعنی همانند ایشان، «رنج خود و راحت یاران» را بجوید (اهل از خود گذشتگی باشد).[2]

تنها در اوج مستی و رها شدن از بند و زنجیر تن – و از دیدی دیگر، در اوج آفرینشگری و نغز اندیشی – است که کسی می‌تواند خورشید را مرکبی زیر ران خویش بپندارد. عطّار نیشابوری نیز در غزلی شگفت و شهودی، پس از آنکه جان خود را از ویژگی‌های خاکی (صفات بشری) رها می‌بیند و در حالتی نگفتنی و پروازی آسمانی به تصویر پارادوکسی «دریای آتشین» می‌رسد، از «رخشِ خورشید» سخن می‌گوید:

جان خود را چو از صفات گذشت
غرق دریای آتشین دیدم[3]
خرمن من چو سوخت زآن دریا
ماه و خورشید خوشه‌چین دیدم

گفتی آن بحر بی‌نهایت را
جنّت عدن و حور عین دیدم
چون گذر کردم از چنان بحری
رخش خورشید زیر زین دیدم (عطّار، ۱۳۶۸: ۴۱۷)

شاعرانه‌ترین و بشکوه‌ترین لحظات یک شاعر را لحظاتی از این دست باید دانست، که در آن، اندیشه و احساس او هیچ مرزی نمی‌شناسد و چهارچوب کهنهٔ همهٔ قراردادهای تکراری و سنّت‌های پوسیده را در هم می‌شکند تا فلک را سقف بشکافد و طرحی نو دراندازد. اگر با معیارهای خشک و سنجه‌های ناکارآمدِ پیشینیان به آفرینشگری‌های یک شاعر پیشرو بنگریم، چه بسا که او را بی‌مایه‌ای پریش‌اندیشه بیابیم و کار او را نابهنجار ارزیابی کنیم. همچنین اگر بخواهیم به شعر شاعران روزگار خود با این دید بسته بنگریم، باید شمار چشم‌گیری از ترکیباتِ به‌کار رفته در سروده‌های ارزشمند بزرگانی چون شاملو و سپهری را دارای عیب تعقید لفظی بدانیم؛ زیرا در بسیاری از نمونه‌ها به درستی روشن نیست که خواستِ راستین ایشان چه بوده است؛[۴] امّا این ابهام خود نشانِ ارزشمندی و پندارخیزی و زیبایی چنین سروده‌هایی به شمار می‌رود و ما از آوردن نمونه و بررسی بیشتر درمی‌گذریم؛ زیرا اکنون در جایگاه پرداختن به این نکته نیستیم.

در زمینهٔ بررسی سروده‌های نظامی از دیدِ صور خیال و تشبیه و استعاره، کارهای بسیاری انجام شده است؛ لیک جای بررسی گسترده‌ای دربارهٔ آفرینشگری‌های موسیقایی (یعنی موسیقی ابداعی او؛ جز آنچه که در سجع و جناس و ... هست. به دیگر سخن، یعنی آن گونه از موسیقی که هنوز شناخته نشده است) و نیز زبانی او در این میانه تهی است. در یک جستار نمی‌توان به این کار گسترده و دشوار پرداخت و باید تنها به بخشی از ساختمان بشکوه موسیقایی و زبانی شعر او نگاه افکند. نظامی کار خود را از آفرینشِ واژهٔ تازه در کاربردهای کنایی و ... آغاز می‌کند و به ساختمانی ویژه در سراسر مصراع و بیت و پس از آن، منظومه دست پیدا می‌کند. در مخزن‌الاسرار گذشته از استعارات و تشبیهات دور و شگفت –که پژوهشگران به آن پرداخته‌اند– با سبکی ویژه از دید موسیقایی نیز روبه‌رو هستیم. این موسیقی که ترکیبی از موسیقی لفظی و معنوی است، بی‌آنکه در دل قوانینِ بدیع و صنایع ادبی ویژه‌ای بگنجد، زیبا و نغز و نو است. روشن است که چون از آهنگی فراتر از چارچوب صنایع ادبی سخن می‌گوییم، دیگر در پیِ پرداختن به کارهایی قالبی و تکراری – و در بیشینهٔ نمونه‌ها ناسودمند– مانندِ «سجع در آثار نظامی»، «جناس در مخزن‌الاسرار» و ... نیستیم. نخست (در بخش «الف») به بررسی نمونه‌ای از آفرینشگری‌های او در سطح واژگان می‌پردازیم تا نشان دهیم که او گاهی حتّی مصالحِ اوّلیّهٔ ساختمانِ سرودهٔ خود را نیز به دست خود فراهم می‌کند. سپس(در بخش «ب») به بررسی آفرینشگری او در سطح ابیات می‌پردازیم، که در آن جایگاه، او گذشته از نوآوری در سطح معنای کنایی و مجازی واژگان، به ساختن ترکیباتی ویژه و تازه پرداخته است تا آن ترکیباتِ نو را در پدید آوردنِ ساختمانی موسیقایی و زبانی به کار گیرد. تا کنون به این زمینهٔ پژوهشی در نظامی‌شناسی پرداخته نشده است و از دید ما جای سخن در آن بسیار است.

الف. نمونهٔ نوآوری در سطح واژگان و کاربردِ معنایی

خودمنشی کار خَلَق کردن است
خصمی خود، یاری حق کردن است (نظامی،۱۳۸۶: ۱۵۰)

«خَلَق» به معنی کهنه است. لیک کاربرد «کار خلق کردن» (کار کهنه کردن) برساختهٔ نظامی است. بی‌پیشینگی این کاربرد، حتّی استاد وحید دستگردی – که به راستی بزرگ‌ترین گزارشگرِ دشواری‌های پنج گنج نظامی است– را دچار لغزش کرده است. استاد «کار خلق کردن» را به معنی «پیروی از پیرانِ خلق و کهنه کردن» (نظامی،۱۳۸۶: ۱۵۰) دانسته است، که اگر چنین برداشتی را بپذیریم، بیت نظامی را به راستی ناشیوا خواهیم یافت؛ زیرا نخست باید بگوییم خلق (کهنه) صفتی جانشین موصوف است، یا آن را به مجاز «پیر» معنی کنیم؛ سپس بگوییم «کارِ پیر» به معنیِ کاری است که آدمی پیر انجام می‌دهد؛ حال آنکه منطق زبان می‌گوید صفتِ «خلق» که مطلق آمده است، می‌باید با «کار» در پیوند باشد؛ نه با «آدم» محذوف. آنگاه «کار پیر کردن» را به معنی «پیروی از کاری که پیر می‌کند» بدانیم. پس از این همه، این پرسش پیش می‌آید که مگر کار پیر چگونه است که نظامی خودمنشی را به آن مانند دانسته است؟ این گزارش از دید ما ناپسند و نادرست است. باید پذیرفت که نظامی «کار خلق کردن» را به کنایه در معنی کار باطل و بیهوده کردن به کار برده است (دکتر ثروتیان نیز چنین گزارشی از آن دارد. نک: نظامی،۱۳۷۹: ۱۶۵)؛ لیک راست آن است که نمی‌توان بار معنایی آن را در همین تعریف فشرده ساخت؛ زیرا پیر گنجه به یاری

آفرینش ترکیب‌های نو و به‌کار گرفتنِ آنها در دل ساختمانی موسیقایی که از هر دید، نغز و نو و نیز استوار و سنجیده است، کاری است که تنها از پیشروان و پیشگامان ادب و هنر ساخته است؛ لیک کم‌کاری و ساده‌انگاری سخن‌سنجان و نیز سخن‌سرایان پس از نظامی، جای بسی دریغ دارد؛ چرا که به جای پرداختن به نکته‌هایی ژرف و تازه در سخن او، به راه‌های دیگر رفتند و نتیجه آن شد که از سدهٔ ششم تا امروز، بزرگ‌ترین سخن‌سرای ادب بزمی (غنایی) در ایران همچنان نظامی است

ذهن آفرینشگر خود، جلوه‌ای دیگرگونه و برجسته‌تر به این معنی بخشیده است. هرچند این کاربردِ ویژه مفهوم سخنِ او را در آغاز دیریاب می‌سازد، بی‌گمان کوشش ذهنی برای دریافتنِ خواستِ او به درنگی می‌انجامد که این درنگ، خواننده را به دریافتی فراتر از دریافتِ واژگانی – و آن دریافتی که از خواندنِ فرهنگ‌ها به آن می‌تواند رسید– می‌رساند. خواننده پس از دریافت این مفهوم در دلِ این مصراع و در بافت معنایی بیت (پیام مصراع دوم آگاهانه، ساده و روشن بازگو شده است تا در تطبیق معانی دو مصراع یاریگرِ خواننده باشد.) به سطحی از معنا دست می‌یابد که به راستی نمونهٔ آشکارِ «یُدرَکُ و لایوصَفُ» است. چنین کاربردهایی به زبان، نقش موجودی زنده را می‌دهد که هر دم زایشی دیگر دارد و هر بار سطحی از آگاهی و حواس را با خود درگیر می‌سازد. در این جایگاه، دیگر ساختنِ جمله کاری ماشینی و تکراری نیست؛ معانی نیز به درستی همان چه که در فرهنگ‌ها آمده است، نمی‌توانند بود. از دیدی می‌توان این گونه‌گونیِ معنایی را با گونه‌گونی معناییِ پدیدآمده در گفتار سنجید. در گفتار می‌توان با بهره‌گیری از لحن، تکیه، حالت و حتّی اشارات غیرکلامی، معنایی چندگانه از یک واژهٔ ویژه و آشنا را به شنونده منتقل کرد. فعل سادهٔ «آمدی» را می‌توان به چند شیوه بازگو کرد و هر بار معنایی جداگانه از آن خواست؛ برای نمونه، می‌توان آن را مفیدِ معنی استقبال و شادی («آمدی» به معنیِ «چه خوب شد که آمدی!»)، تنبیه یا تأکید (به معنیِ «یقین دارم که آمدی.»)، تردید یا پرسش («آمدی؟»)، یا حتّی تحقیر، تکذیب یا انکار دانست. از آنجا که در گفتار چنین امکانات گسترده‌ای در اختیار سخنور هست، در بسیاری نمونه‌ها نیازی به سخن‌آرایی نیست و از همین روست که اگر گفتاری را که بسی اثرگذار بوده است، مو به مو به رشتهٔ نگارش درآوریم، در متن نوشتاری، بخش چشم‌گیری از اثرگذاری خود را از دست می‌دهد. اینک که در متن از این امکانات بی‌بهره‌ایم، می‌باید به یاری امکاناتی دیگر امید ببندیم. تشبیه و استعاره و ... بخشی از این نیاز را برآورده می‌کنند؛ امّا در این زمینه سخت بیمِ افتادن در دام تکرار می‌رود. در دانش بیان، اصطلاحاتی همچون «استعارهٔ عامیهٔ مبتذله» و ... نشان‌دهندهٔ نمونه‌ای از آفت‌هایی است که در استعاره‌پردازی گرفتار آنها می‌توان شد. شاعر هوشمند و تیزبین به بار معنایی واژگان می‌اندیشد و هر واژه را به درستی در جایی که می‌باید و می‌شاید به کار می‌برد؛ لیک این کاربردها نیز به هر روی در دل چارچوبی می‌گنجند و ناچار پس از گذشت چند دوره، تکراری و پوسیده می‌شوند. از این روست که حتّی با خواندنِ شعر پرآرایه یا نثر مصنوع نویسندگانی که دارای سبکی ویژه نیستند، نمی‌توان به نام نویسنده پی برد. افتادن در دام تکرار و چارچوبِ برنهاده و پذیرفته‌شده در هر زبان، همهٔ متون را یکدست و یکسان می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که با خواندن یک متن، نمی‌توان نویسنده‌ای را از نویسندهٔ دیگر بازشناخت؛ لیک شاعران بزرگ با به‌کارگیری نیروی آفرینشگری، گاهی از واژگانی آشنا و پرکاربرد به گونه‌ای بهره می‌برند که گویی آن واژه تنها در همانجا که ایشان آورده‌اند و در بافت سخنِ ایشان چنین معنایی را می‌رساند (به همان سان که در گفتار، به شیوه‌ای دیگر و به یاری حالات و اشارات می‌توان چنین کرد.) و این معنا را نمی‌توان به درستی با آنچه که در فرهنگ‌ها دربارهٔ آن واژه یا واژگان آمده است، هماهنگ دانست. نمونه‌ای از دیگر شاعر بی‌مانند ادب پارسی، خواجهٔ شیراز، می‌آوریم:

دل خرابی می‌کند، دلدار را آگه کنید
زینهار ای دوستان، جان من و جان شما (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۹)

«خرابی کردن» کاربردی نو و شگفت است. با هیچ واژه و گزارشی نمی‌توان حسّ نهفته در این بیت را بازگو کرد. خرابی کردن دل به راستی چیست؟ بیتابی دل؟ تباهی دل؟ ویرانی دل؟ مستی و مدهوشی دل؟ همهٔ اینها و هیچ کدام!

در بیت نظامی، گذشته از کاربرد «کار خلَق کردن»، کاربرد تازهٔ دیگری نیز می‌توان یافت و آن «خودمنشی» است. «مَنِش» به معنی «اندیشه کردن» و «خوی» است؛ (نک: معین، ۱۳۷۵: زیرِ «منش») و آن را همراه با صفات ساده در ساختن صفات مرکّبی چون «نیک‌منش» و «بدمنش» (به معنی خوش‌ذات و بدذات) به کار می‌برند. لیک افزودن اسمی مانند «خود» به «منش» بی‌پیشینه و تازه است. حتّی به نظر می‌رسد پس از نظامی نیز کسی آن را به کار نبرده است. برخی فرهنگ‌نویسان چنین واژه‌ای را در فرهنگ خود نیاورده‌اند (برای نمونه، دکتر معین) و آنان که آورده‌اند (برای نمونه، علّامه دهخدا) نیز تنها همین بیت نظامی را نمونهٔ کاربرد آن دانسته‌اند و نمونهٔ دیگری به دست نداده‌اند. نظامی حاصل مصدرِ «خودمنشی» را برای رساندنِ هرچه بهترِ پیامِ نهفته در این بیت ساخته و به کار برده است. حتّی خود او نیز دیگر از این واژه بهره نبرده است. به راستی در چنین جایگاهی و در پیوند با ساختار معنایی بیت و پیام آن،

«خودمنشی» نقشی بسیار ارزشمند و درخشان یافته است؛ به گونه‌ای که بهترین گزارش دربارهٔ آن این است که بگوییم: «خودمنشی یعنی خودمنشی». هر گزارش دیگری از این واژه، به گونه‌ای دچار کاستی و ناراستی خواهد بود. البته هنگامی این معنی بر خواننده آشکار می‌شود که پیام بیت را به خوبی دریابد. از سوی دیگر، اگر به هر انگیزه، پیام بیت پوشیده بماند، از آنجا که «خودمنشی» در جای دیگری نیز نیامده و ذهن معنایی از پیش روشن‌شده برای آن سراغ ندارد، ممکن است خواننده مفهومی نادرست و حتّی وارونهٔ معنی راستین از آن دریابد. این یکی از آن دو جایگاهی است که پیش از این دربارهٔ آن سخن راندیم و گفتیم که مایهٔ گمراهی برخی از سخن‌سنجان می‌تواند شد؛ دربارهٔ «خودمنشی» نیز چنین شده است. علّامه دهخدا این واژه را به معنی «بزرگی»، «انصاف‌دادگی» و «بزرگ‌منشی» دانسته و همین بیت نظامی را برای نمونهٔ کاربردِ آن آورده است. این برداشت، بی‌گمان نادرست است و استاد در این زمینه دچار لغزش شده است. هرچند – همان گونه که گفتیم– خودمنشی را نمی‌توان با یک واژهٔ مترادف به درستی معنی کرد؛ به هر روی، می‌توان گفت که این واژه در معنایی نزدیک به خودخواهی و خودپسندی به کار رفته است (وحید دستگردی آن را به معنی «خودپسندی» دانسته است. نک: نظامی، ۱۳۸۵: ۱۵۲؛ و دکتر ثروتیان آن را به معنی«خود را پسندیدن و جاه طلبی کردن» گزارش کرده است. نک: نظامی، ۱۳۷۹: ۱۶۵) و این معانی یکسره با آنچه که در لغتنامهٔ دهخدا آمده است، ناسازگارند. اینک به این نکته بپردازیم که نظامی چگونه به چنین کاربردی رسیده و چنین ترکیبی را ساخته است. او با افزودنِ «خود» به «منش»، به گونه‌ای با واژهٔ «خود» برخورد کرده است که گویی آن را دارای معنای وصفی (صفت) می‌داند. پس در اینجا می‌باید به دنبال معنایی ثانویه در واژهٔ «خود» باشیم؛ معنایی که آن را به صفت نزدیک کند تا بتوانیم «منشِ خود داشتن» را به‌گونه‌ای پذیرفتنی گزارش کنیم. در مصراع دوم، از «خصمیِ خود» کردن یاد شده و این کار به منزلهٔ «یاری حق کردن» دانسته شده است. «خصمیِ خود کردن» یادآور حدیثی مشهور از پیامبر گرامی اسلام است که فرمود: «أَعْدَی عَدُوِّکَ نَفْسُکَ الَّتِی بَیْنَ جَنْبَیْکَ» (سلیمی،۱۳۸۶: ۶۶؛ نیز: میبدی،۱۳۶۱: ۳۴۱، هجویری،۱۳۸۴: ۳۱۰): ستمکارترین دشمن تو، نفسِ [بدخوی] توست که میان دو پهلوی توست. بیت نظامی نیز به زبانی دیگر این پیام را می‌رساند که:

بدترینِ دشمنت چون نفس توست
دوستی با وی مکن ای مرد سست (اسیری لاهیجی، ۱۳۶۵: ۱۵۵)

او البته چیزی نیز بر این معنی افزوده و گذشته از اینکه پرداختن به «خود» را ناپسند شمرده، رهایی از خود را به گونه‌ای برابر با آشنایی با خدا دانسته است؛ درست مانند بیت زیر از شیخ محمود شبستری:

وصال حق ز خلقیّت جدایی است
ز خود بیگانه گشتن آشنایی است (لاهیجی، ۱۳۸۵: ۳۲۸)

در حدیثی قدسی نیز خداوند با داوود (ع) چنین سخن می‌گوید: «عَادِ نَفْسَکَ وَ وُدَّنِی بِعَداوَتِهَا فَإِنَّ وُدِّی فِی عَدَاوَتِهَا» (هجویری،۱۳۸۴: ۲۹۷)؛ با نفس خود دشمنی کن و به دشمن داشتنِ آن، با من دوستی کن؛ که یاریِ من در دشمنی کردن با نفس است.

با داشتن پیش‌زمینهٔ ذهنی و آشنایی با مفهوم «نفس» است که می‌توان دریافت نظامی نیز از آن «خود» (نفس) سخن می‌گوید که به گفتهٔ خرقانی، همگان از آن در فغانند: «هیچ چیز میان بنده و حق حجاب نتواند کرد مگر نفس. همه کس از این نفس بنالیدند به خدای؛ و پیغمبران نیز بنالیدند» (شفیعی،۱۳۸۴: ۱۹۸). این برداشت از بدخوییِ نفس، به دیدگاه عارفان در تعبیر «سگ نفس»[۵] نزدیک است، که بر پایهٔ آن، نفس را نه تنها دشمن، که ددی پست می‌باید دانست. اینک می‌توان پنداشت که «خود» (یا همان نفس) در بیت نظامی به جای صفتی پست یا حتّی به جای «دد» به کار رفته و «خودمنشی» را به گونه‌ای «ددمنشی» نیز می‌توان دانست. همهٔ این مفاهیم – بی‌آنکه نظامی ناگزیر از توضیح و شرح این همه باشد– در دلِ حاصل مصدرِ ابداعیِ او گنجیده است و بسته به اندازهٔ آشنایی خواننده، می‌تواند او را به سطحی از دریافت برساند؛ دریافتی که به راستی با واژه یا حتّی جملهٔ دیگر قابلِ بازگویی نیست. در اینجا یک واژه و تعبیر نو، فشردهٔ چندین مفهوم است و این، بار معنایی بیت، اثرگذاری و ژرفای آن را به گونه‌ای شگفت افزایش می‌دهد. تنها با داشتنِ برداشتی که «خود» را برابر با «دد» می‌داند، می‌توان معنی «خصمیِ خود یاری حق کردن است» را دریافت؛ و درست بر پایهٔ همین برداشت است که در ادب عرفانی، پیروزی بر نفس – که دشمن درونی آدمی است– را «نصر عزیز»[۶] خوانده‌اند (نک: محمّد بن منوّر،۱۳۸۱: ۳۰۵). نغز اینکه اگر ژرف‌تر در بیت نظامی بنگریم، «یاری حق» را با برداشتی دیگر،

ترجمهٔ گونه‌ای از «نصر عزیز» (نصر: یاری – عزیز: از نام‌های خداوند) می‌توانیم دانست؛ و همان گونه که نظامی گفته است، «یاری حق» (و «نصر عزیز») در گرو «خصمیِ خود» کردن (پیکار با نفسِ ددخوی و بدمنش) است.

ب. نمونهٔ نوآوری در سطح جمله و سراسر بیت و پدید آوردن ساختار موسیقایی- زبانی ویژه:

کاربرد ترکیب‌های دو بخشی و گاهی سه‌بخشی در مخزن‌الاسرار به آن اندازه چشم‌گیر است که می‌توان این کاربرد را ویژگی بنیادین سبک زبانی و دستوریِ نظامی در این مثنوی دانست. در این زمینه، آنچه که در نگاه نخست، ساده و پیش‌پاافتاده می‌نماید، با اندکی درنگ، خود را چونان کاربردی شگفت و بی‌مانند نشان خواهد داد. برای نمونه، سه بیت زیر از سرآغاز مخزن‌الاسرار را برمی‌رسیم:

پیش‌وجودِ همه آیندگان
بیش‌بقایِ همه پایندگان
سابقه‌سالار جهان قِدم
مرسله‌پیوند گلوی قلم
پرده‌گشای فلک پرده‌دار
پردگی پرده‌شناسان کار (نظامی،۱۳۸۶: ۲)

نخست به بررسی‌ای از همان‌گونه که در بخش الف به آن پرداختیم، می‌پردازیم؛ سپس آشکار می‌سازیم که نوآوری زبانی و ترکیب‌سازی در این سه بیت، چه نقشی در پدید آوردنِ ساختمان موسیقایی بیت داشته است. افزوده شدنِ صفت به قید یا یک ترکیب اضافی و تشبیهی در این سه بیتِ پیاپی، به گونه‌ای انجام پذیرفته که هر مصراع از این شش مصراع را در نقش یک صفت نمود بخشیده است. در بیت نخست، نظامی از کسی سخن گفته که پیش از همهٔ آفریدگان، بوده است و پس از همهٔ ایشان خواهد بود؛ یعنی موجودی ازلی و ابدی (= خدای). پیام این بیت را بی‌کم و کاست، در بیتی دیگر که در همین سرآغازنامه آمده است، می‌توانیم یافت:

بود و نبود آنچه بلند است و پست
بـاشد و این نیز نباشد که هست (نظامی،۱۳۸۶: ۳)

در بیت بالا «آنچه بلند است و پست» کنایه از همهٔ آفریدگان و سراسر جهان هستی است و معنی بیت چنین است: «در ازل خداوند بود و جز او هیچ در میان نبود. همچنین در ابد او خواهد ماند و جز او هیچ چیز بر جای نمی‌ماند». در بیتی که پیش از این به آن پرداختیم نیز همین پیام نهفته است؛ لیک آنچه درخور درنگ و بررسی است، شیوهٔ بازگو کردن این پیام است. نظامی برای معنی «ازلی» ترکیبی را به کار برده که پیش از او در زبان فارسی کاربرد نداشته است؛ لیک با این همه، چنان استادانه ساخته شده است که معنی آن بر هر فارسی‌زبانی به آسانی آشکار می‌شود: «پیش‌وجود». همین نوآوری برای بی‌مانند خواندنِ بیت او بسنده است؛ لیک او همچنان در پیِ پدید آوردنِ زیبایی‌ها و نغزی‌های نو در ساختمان سخنی سخته و استوار است؛ پس برای رساندنِ معنی مطلق بودنِ این «پیش‌وجودی»، قید «همه» را می‌افزاید و سپس، هوشمندانه به جای «آفریدگان»، از «آیندگان» سخن می‌گوید. مگر نه این است که خدای، پیش‌وجودِ همگان است؟ پس اگر قرار است پس از خدای، از کسی سخن رود، می‌باید او را «آینده» بخوانیم تا این معنی را برسانیم که نخست کسی «هست» و پس از او دیگری «می‌آید». نظامی در مصراع دوم همچنان پایبند شیوهٔ پسندیدهٔ خویش است و از به کار بردن واژهٔ دست‌پسود «ابدی» پرهیز دارد. از این رو، «بیش‌بقا» را می‌آفریند، که باز هم پیش از او به کار نرفته است (و شگفتا، چنین می‌نماید که پس از او نیز دیگران «پیش‌وجود» و«بیش‌بقا» را به کار نبرده‌اند.) استاد گنجه، همچنین به تقارن در ساختمان بشکوه خویش نظر دارد و باز هم برای رساندنِ معنی اطلاق (این بار برای ابدی بودنِ خداوند)، قید «همه» را می‌آورد و پس از آن، در گزینشی استادانه و ستودنی، از «پایندگان» سخن می‌گوید. روشن است که برای سنجشِ «بیش‌بقایی» خدای با دسته‌ای از آفریدگان، می‌باید صفتی را به کار برد که هرچه بیشتر معنی پایندگی خدای را پررنگ سازد و نمود بخشد، و چه صفتی رساتر از «پاینده». هرچند این صفت، صفتِ راستین هیچ یک از آفریدگان نیست، در جایگاه نمود بخشیدن به پایندگی خدای، شاعر را باکی از پاینده خواندن میرندگان و آنگاه فروتر دانستنِ این پایندگان از پایندهٔ راستین نیست. به این شیوه همان گونه که گفتیم، هم پایندگی خدای نمود ویژه می‌یابد و هم به گونه‌ای، میرندگی و گذرندگی دیگر «پایندگان». تنها در این جایگاه است که خرد به ناسازیِ «پایندگی» با «آفریدگان» پی می‌تواند برد. «بیش‌بقایِ همه پایندگان» کسی است که بیش از همهٔ آنان که پاینده خوانده و دانسته می‌شوند، می‌پاید؛ پس پایندهٔ راستین، اوست و دیگران، جز نابودشوندگانی فریفته و خودشیفته نیستند. «سابقه‌سالار» و «مرسله‌پیوند» در بیت دوم نیز کاربردهایی نوآیین و بی‌پیشینه هستند. نغز اینکه در هر دو مصراع بیت دوم، این دو کاربرد تازه، به ترکیب‌هایی هماهنگ با یکدیگر افزوده شده‌اند: «جهان قِـدم» و «گلـوی قلـم». ساختمان دو مصراع از تقارنی نغز بهره برده است که در بیت پیش نیز با آن روبه‌رو بودیم و در مصراع نخست بیت سوم نیز آن را می‌بینیم. در این مصراع، «پرده‌گشا» هرچند بر کامهٔ دیگر همتایان خود در آغاز مصراع‌های پیشین، برساختهٔ نظامی نیست، لیک همچنان «ترکیبی» است و هماهنگ با دیگر پایه‌های آغازین. تنها در مصراع دوم بیت سوم است که این هماهنگی شگفت تا اندازه‌ای در هم می‌ریزد؛ لیک در نگاهی فراگیرتر، می‌توان دید که هر شش مصراع در اسلوبی ویژه سروده شده‌اند که در یک سخن می‌توان آن را افزوده شدنِ صفت (ترکیب وصفی) به ترکیب اضافی دانست؛ به گونه‌ای که هر مصراع پدیدآورندهٔ صفتی مرکّب شده است. به‌ویژه

در پنج مصراع (دو بیت نخست و مصراع نخستِ بیت سوم)، تقابلِ سکون و کسرهٔ اضافه در ترکیب‌های پنجگانهٔ آغازین و ترکیب‌های سپسین، به راستی آهنگی زیبا و شگفت به این سه بیت بخشیده است که بر پایهٔ آن، بی‌هیچ لاف و گزاف و بی‌هیچ گونه فراخروی و یکسویه‌نگری، می‌توان این سه بیتِ در پیِ هم آمده را از دید آهنگ لفظی و معنوی سخن، در سراسر ادب پارسی – البته جز آنچه در پنج گنج خود نظامی آمده است– بی‌مانند شمرد. هریک از این پنج مصراع را بر دو بخش می‌توان دانست: ۱. پنج ترکیب آغازین: «پیش‌وجود»، «بیش‌بقا»، «سابقه‌سالار»، «مرسله‌پیوند» و «پرده‌گشا»، که در میان دو واژهٔ سازندهٔ آنها هیچ مصوّتی افزون بر مصوّت‌های خودِ واژگان نیامده است. در دو نمونه («پیش‌وجود» و «بیش‌بقا») با سکونِ میان دو واژه روبه‌روییم و در سه نمونهٔ دیگر با «اِ» که مصوّت کوتاه پایانی خودِ واژگان است؛ لیک درنگی که معنای ترکیب‌ها در ذهن پدید می‌آورد، گسستی را که میان این دو واژه هست، آشکار می‌سازد. برای نمونه، بی‌گمان آهنگ ترکیبی مانند «پردهٔ گشاده» را به هیچ روی با «پرده‌گشا» یکسان نمی‌توان دانست. در ترکیب نخست، ذهن اضافه شدنِ «پرده» را به «گشاده» درمی‌یابد و پس از شنیدنِ «پردهٔ» در انتظار مضافٌ‌الیه می‌ماند؛ گوش نیز آهنگِ افزوده شدن دو واژه («هٔ» = «یِ») را می‌شنود. لیک در ترکیب دوم – که ترکیب مورد استفادهٔ نظامی در مصراع پنجم است – پس از شنیدنِ «پرده»، هرگونه درنگی را روا می‌توان شمرد؛ زیرا ذهن در پیِ واژه‌ای دیگر نمی‌گردد. گوش نیز مصوّت کوتاه و پایانی «اِ» (در«پرده») را به خوبی در ساختمان خودِ واژه از مصوّتِ اضافی یا همان کسرهٔ اضافه بازمی‌شناسد. از این رو، آهنگ سخن در هنگام خواندنِ «پردهٔ گشاده» با هنگامی که «پرده‌گشا» را می‌خوانیم، یکسان نیست. با اینکه نکاتِ پیش‌کشیده‌شده در این جستار، تازگی دارند و بررسی موسیقی شعر در پژوهش‌های موسیقایی دانشِ ادبیات، از این دید به انجام نرسیده و نمی‌رسد، برآنم که حتّی در ادب کهن و دیدگاه‌های ادبی پیشینیان نیز نمونه‌هایی هرچند کوچک در این باره می‌توان یافت؛ برای نمونه، به دسته‌بندی جناس تام و بخش کردن آن به دو دستهٔ «متماثل» و «مستوفا» از این دید می‌توان نگاه کرد. «اگر دو کلمهٔ جناس از یک نوع دستوری باشند – مثلاً هر دو اسم باشند – به آن جناس تامّ متماثل گویند و اگر از دو نوع دستوری باشند – مثلاً یکی اسم و دیگری فعل – به آن جناس تامّ مستوفی گویند و این دقّت جالبی است؛ زیرا در مورد اخیر، تکیه باعث اختلاف در آهنگِ تلفّظ می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۲)؛ برای نمونه، در بیت زیر:

بـاد شهرت را که دارد نسبت از بـاد بهشت

بر سر از تشویر طبعت خاک و در کف باد باد (انوری،۱۳۷۶: ۵۸۳)

دو واژهٔ «باد» (اسم) و «باد» (فعل) جناس مستوفا پدید آورده‌اند. در کنار هم آمدنِ این دو واژهٔ سازندهٔ جناس (یا به زبان بدیع‌دانان، «مزدوج» یا «دوگانه» بودنِ جناس. در این باره نک: کزّازی،۱۳۸۱: ۵۷)، کارِ سنجیدن آن دو با یکدیگر را آسان‌تر ساخته است. با خواندنِ بیت، به روشنی می‌توان دریافت که آهنگ و افتان و خیزان بودنِ سخن و تکیه در خواندنِ این دو واژه یکسان نیست و این آهنگِ دوگانه است که بدیع‌نویسان را بر آن داشته است تا بر نمونه‌هایی از این دست، نامی ویژه بنهند و آنها را از نمونه‌هایی همچون جناس متماثل میانِ «بار» (به معنی کرّت و دفعه) و «بار» (به معنی محمول) – که در آنها هر دو پایهٔ جناس از یک گونهٔ دستوری (اسم) هستند – جدا بدانند.

در پنج مصراعی که نظامی بی آوردنِ مصوّت کوتاه («اِ») یا صامت میانجی («هٔ» = «یِ») دو واژه را در کنار هم نشانده است نیز چنین می‌توان داوری کرد. آهنگ این پنج ترکیب آغازین با پنج ترکیب سپسین یکسان نیست و زیبایی موسیقی برخاسته از سه بیت نیز در دل این ناسازی نهفته است. در بخش دو بیشتر به این نکته خواهیم پرداخت.

۲. پنج ترکیب سپسین و پایانی: در این پنج ترکیب، با آهنگی دیگرگونه روبه‌روییم. به جای سکونی که در میانِ دو واژهٔ هر یک از پنج ترکیب نخست بود و به فراخی در شمارهٔ یک دربارهٔ آن سخن گفتیم، در این پنج ترکیب، یک واژه به واژهٔ دیگر افزوده می‌شود. پس این دو دسته از ترکیب‌ها (ترکیب‌های پنجگانهٔ آغازین و ترکیب‌های پنجگانهٔ سپسین) در برابر هم قرار می‌گیرند؛ به گونه‌ای که در هر یک از مصراع‌ها – به جز مصراع ششم – با الگوی زیر روبه‌روییم:

(واژه؛ سکون، واژه) + (واژه؛ کسرهٔ اضافی یا صامت میانجی؛ واژه)

در همین بخش آغازین مخزن‌الاسرار، چند مصراع بر پایهٔ این الگو ساخته شده است: «لعل‌طراز کمرِ آفتاب»، «مهره‌کشِ رشتهٔ باریک عقل»، «خام‌کنِ پختهٔ تدبیرها» (نظامی، ۱۳۸۶: ۳). این تقابل و ناسازی بهنجار، آفرینندهٔ گونه‌ای موسیقیِ ابداعی است. در سه بیت یادشده و در

پیروان نظامی در بند پیچ و خم داستان، وزن، قافیه، آرایه و ... راهِ آفرینشگری را گم کردند و سخن‌سنجان نیز به این بسنده کردند که نظامی را بستایند یا گاهی بر او خرده بگیرند که چرا مبهم یا بیش از اندازه موجز سروده است. بی‌گمان اندوهِ دچار شدن به این ایستایی، نازایی فرهنگی– ادبی و واپس‌ماندگی از شادمانیِ نازش و بالش به وجود سخن‌سرایی یگانه و فرزانه چون نظامی بیشتر است

سه نمونهٔ «جهان قِــدم»، «گلـویِ قلـم»، «فلکِ پرده‌دار» (و حتّی در مصراع ششم: «پرده‌شناسانِ کـار») آشکارا کسرهٔ اضافه به کار رفته است. در دو نمونهٔ «همه آیندگـان» و «همه پایندگان» نیز مصوّت پایانی واژه – یعنی«اِ» در «همه» – دست‌کم از دید آهنگ، این دو ترکیب را با دیگر ترکیب‌ها – یعنی با «اِ» در پایان «جهانِ»، «گلویِ»، که در آن، صامت میانجی نیز افزون بر مصوّت کوتاه آمده است، و «فلکِ» – یکسان ساخته است. اگر از دید معنا بنگریم نیز ناسازی چندانی میان «همهٔ آیندگان» با «همه آیندگان» نیست و گذشته از رویکرد معنایی، از دید سبک‌شناسی نیز کاربرد نخست («همهٔ») نابهنجار است؛ یعنی افزودنِ صامت میانجی در چنین نمونه‌هایی، روایی ندارد. از این رو، «همه» را درست به معنی «همهٔ» باید دانست و باید گفت: در پنج ترکیب سپسین، آهنگی یکسان هست که از آمدنِ مصوّت میانِ دو واژهٔ پدیدآورندهٔ ترکیب، پدید آمده و این آهنگِ ویژه در برابر آهنگ ویژهٔ پنج ترکیب نخست – که در بخش یک از آنها سخن گفتیم – قرار می‌گیرد. حتّی اگر نظر ما را دربارهٔ دو نمونهٔ اخیر («همه آیندگـان» و «همه پایندگان») ناپذیرفتنی بدانیم و بپذیریم که این دو، آهنگی همسان با سه ترکیب دیگر – یعنی: «جهان قِــدم»، «گلـویِ قلـم»، «فلکِ پرده‌دار» – ندارند، باز هم دربارهٔ سه ترکیب دیگر جای هیچ گونه گمان‌مندی نیست؛ زیرا کسره آشکارا در سخن آمده است، و همین که وجودِ چنین ناسازی شگرفی میانِ سه ترکیب سپسین (بخش دو) و پنج ترکیب آغازین (بخش یک) را دریابیم، برای بی‌مانند خواندنِ آهنگ پدیدآمده در این سه بیت از نظامی، بسنده است. ناسازیِ یادشده بر اثر تکرار، به هنجاری موسیقایی دگرگون شده و آهنگی ویژه را در سرودهٔ او پدید آورده است.

بررسی دانشوَرانه و موشکافانهٔ چنین نمونه‌هایی است که ما را به شناختِ زیبایی‌های نهفته در سخن بزرگان پیشرو و شگفتی‌آفرین پهنهٔ ادب پارسی رهنمون می‌شود و زمینهٔ بنیاد نهادنِ ساختارهای استواری از این دست را فراهم می‌سازد. در چنین جایگاهی، با دریافتِ آهنگِ بی‌مانندی که در این سه بیت (که برای نمونه به بررسی آن پرداختیم؛ وگرنه در مخزن\الاسر\ نظامی، که به راستی گنجینهٔ رازهاست، نمونه‌هایی از این دست بسیار است.) هست، آرایه‌های پرکاربرد و پذیرفته‌شده‌ای، چون تکرار را ارج و سنگی بر جای نمی‌ماند. از این روی، در بیت سوم به تکرار «پرده» – که البته بسیار استادانه به کار رفته است – از دید زیبایی‌شناسی نپرداختیم؛ زیرا تکرار چهار بارهٔ یک واژه در یک بیت، کاری است که از هر نوقلمی ساخته است. اگر نظامی چهار «پرده» (در «پرده‌گشا»، «پرده‌دار»، «پردگی» و «پرده‌شناسان») را در واژگان یک بیت خویش گنجانده، نمونه را، مجد همگر در غزلی شش‌بیتی، واژهٔ «چشم» را التزام کرده و ۲۳ بار آن را (نیز ۹ بار واژهٔ «چشمه» را) به کار گرفته است. بیت نخست آن غزل (!) چنین است:

ای که بی‌چشم تو چشمی، چشم من جز تر ندید
هیچ چشمی، چشمی از چشم تو نیکوتر ندید (مجد همگر، ۱۳۷۵: ۴۲۰)

چنین بازی‌های کودکانه‌ای را در شمار هنروری نهادن، خردورزانه نیست و صنعت‌گرایی‌های قالبی و تکراری، نه تنها بر ارج شعر نمی‌افزاید، که از آن و بار هنری‌اش می‌کاهد و بدتر اینکه اندیشه و خیال و آفرینشگری را از پویه بازمی‌دارد. البته در همین نمونهٔ کوچک نیز میان بیت مجد همگر و نظامی «تفاوت از زمین تا آسمان است»؛ زیرا گرچه هر دو از تکرار سود برده‌اند، نظامی در همین تکرار به آفرینش دست زده و به جای تکرار بیهودهٔ واژه، با نشاندن آن در دل چند ترکیب، هر بار از آن معنایی دیگر ساخته و هر بار به شیوه‌ای دیگر به آن پرداخته است. روشن است که در این جایگاه، ما را سرِ ستیز با کاربردِ آرایه‌ای چون تکرار نیست و تنها بر ارزشِ کاربردِ هنری و دانشوَرانه پای می‌فشاریم. آنچه که به تکرار یا هر آرایهٔ دیگری ارزش می‌دهد، شیوهٔ به کار رفتن آن در بافت سخن است و آنچه درخور بررسی است، این است که در کاربردِ آرایه، چه مایه ذوق ادبی و زیبایی‌شناسی و آفرینشگری نمود یافته است. برای نمونه، در همین آرایهٔ سادهٔ تکرار می‌بینیم که چون در دستِ استادی سخن‌شناس و هنرمند چون سعدی قرار می‌گیرد، تا آنجا ارج می‌یابد و فرا می‌رود که در بسیاری از سروده‌های او جایگزین یکی از بنیادی‌ترینِ عناصر سازندهٔ شعر، یعنی«صور خیال»، می‌شود. این از آن روی است که «سعدی به امکانات زبان و میدان تداعی واژه‌ها توجّه خاصی دارد. گاه یک کلمه تا سه بار در یک بیت در معانی متفاوت به کار می‌رود؛ مثلاً «دست» در عبارت‌های فعلیِ دست دادن و از دست دادن» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۲۵):

سعدی، غمش از دست مده گر ندهد دست
کی دست دهد در همه آفاق چـون اویی؟ (سعدی،۱۳۷۴: ۶۵۸)

پس آرایه به خودی خود ارزشی ندارد. از این گذشته، نکتهٔ بسیار مهم این است که نام‌گذاری‌ها و دسته‌بندی‌ها در بدیع و زیباشناسی سخن پارسی، بسیار ناکارآمد به انجام رسیده و راست آن است که: «شمارهٔ

شگفت‌آور صنایع و نام‌های عجیب و غریب آنها، هیچ‌گونه نقشی در خلّاقیت ادبی مسلمانان نداشته؛ بلکه نشانهٔ کامل انحطاطِ ذوق و بن‌بست خلّاقیت در میان آنان بوده است. به طور خلاصه می‌توان گفت که رابطهٔ آشکار و مستقیمی وجود دارد میانِ رشدِ عناوین و مصطلحات بدیع و انحطاط و خلّاقیت ادبی در زبان فارسی و عربی» (شفیعی،۱۳۸۶: ۲۹۳ – ۲۹۴). به راستی نغزکاری نظامی را در سه بیتی که از آن سخن گفتیم، در چارچوب کدام یک از آرایه‌ها می‌توان گنجاند؟ او به جای بهره بردن از موسیقی‌های شناخته‌شده – مانند موسیقی برخاسته از «تکرار» حرف، هجا یا واژه – ساختمان موسیقایی تازه‌ای پی افکنده و گونه‌ای دیگر از زیبایی موسیقایی را فراپیش خوانندگان نهاده است. چنین هنرآفرینی‌هایی فراتر از آن هستند که بتوان به سادگی آنها را دسته‌بندی کرد و در چارچوبی گنجاند. آفرینش ترکیب‌های نو و به‌کار گرفتنِ آنها در دل ساختمانی موسیقایی که از هر دید، نغز و نو و نیز استوار و سنجیده است، کاری است که تنها از پیشروان و پیشگامان ادب و هنر ساخته است؛ لیک کم‌کاری و ساده‌انگاری سخن‌سنجان و نیز سخن‌سرایان پس از نظامی، جای بسی دریغ دارد؛ چرا که به جای پرداختن به نکته‌هایی ژرف و تازه در سخن او، به راه‌های دیگر رفتند و نتیجه آن شد که از سدهٔ ششم تا امروز، بزرگ‌ترین سخن‌سرای ادب بزمی (غنایی) در ایران همچنان نظامی است و از گروه بسیار پیروان او، که بیهوده کوشیدند داستان«لیلی و مجنون» و «خسرو و شیرین» را به شیوه‌ای دیگر بازگو کنند و خمسه‌ای دیگر بسازند، حتّی یک تن نتوانست به جایگاهی نزدیک به او دست یابد.[۷] این از سویی ارج والای نظامی را بازمی‌نماید و از سویی نشانِ واپس‌ماندگی در ادب ماست. پیروان نظامی در بند پیچ و خم داستان، وزن، قافیه، آرایه و ... راهِ آفرینشگری را گم کردند و سخن‌سنجان نیز به این بسنده کردند که نظامی را بستایند یا گاهی بر او خرده بگیرند که چرا مبهم یا بیش از اندازه موجز سروده است. بی‌گمان اندوهِ دچار شدن به این ایستایی، نازایی فرهنگی– ادبی و واپس‌ماندگی از شادمانیِ نازش و بالش به وجود سخن‌سرایی یگانه و فرزانه چون نظامی بیشتر است.

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی.

۱. البته ایشان به خطا در اینجا (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۳) و نیز کتابی دیگر (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۲)، جای دو مصراع را عوض کرده و نخست مصراعِ «رنج خود و ...» را آورده و بدین سان، سامان منطقی سخن را تا اندازه‌ای در هم ریخته است.

۲. در برداشت‌هایی دیگر و با گزارش‌هایی پندارینه‌تر و آزادتر، می‌توان «خورشیدسواران» یا خورشید و سوار را – جدای از هم– استعاره‌هایی آشکار (مصرّحه) دانست، یا پای مجاز و کنایه را به میان کشید و گزارش‌هایی نغز و زیبا به دست داد؛ برای نمونه، می‌توان خورشید را به مجاز، فروغ و روشنی معنی کرد و در پی، این فروغ را فروغ معنوی به شمار آورد. خورشیدسواران را نیز کنایه از مردان روشن‌ضمیری می‌توان دانست که از جهان روشنی و نیکی، نیک آگاهند. بر سخن‌سنجان پوشیده نیست که سوار بودن بر چیزی – به‌ویژه اگر سخن دربارهٔ امری عقلی باشد– کنایه از داشتن آگاهی از آن و یا چیرگی بر آن تواند بود.

۳. به گمان، حافظ در بیت زیر:

هر شبنمی در این ره صد بحر آتشین است
دردا که این معمّا شرح و بیان ندارد (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۷۰)

ترکیب اضافی متناقض‌نمای «بحر آتشین» را از چنین سروده‌هایی برگرفته است. عطّار در جاهای دیگر نیز از ترکیباتی چون «دریای آتشین» (عطّار، ۱۳۶۸: ۶۹) و یا «بحر آتش» (همان: ۶۷۵) و «بحر آتشین موج» (همان: ۳۲۰) بهره برده است. همچنین فراموش نباید کرد که در نمونه‌هایی بسیار اندک و انگشت‌شمار، دیگران نیز از «بحر آتشین» (خاقانی، ۱۳۸۲: ۴۸۸) و «دریای آتش» (نظامی، ۱۳۸۸: ۱۱۰ و ۴۴۱؛ مولوی، ۱۳۴۰: ۶۳) و «بحر آتش» (سعدی، ۱۳۷۴: ۴۳۴) سخن گفته‌اند.

۴. برای نمونه، سخنانی مانند: «ماه! رنگ تفسیر مس بود» (سپهری، ۱۳۷۵: ۴۵۰) و «می‌خواهم نفس سنگین اطلسی‌ها را پروار گیرم» (شاملو، ۱۳۷۸: ۷۸۷) را با این دیدگاه می‌باید از فرط ابهام، «هذیان» نامید. لیک دکتر شمیسا خود در کتاب‌های دیگر خویش، از زیبایی ابهامِ رادیافته در چنین سخنانی یاد کرده و حتّی همین دو نمونهٔ یادشده را در شمار کارهای برگزیدهٔ سپهری و شاملو آورده و به شیوه‌ای ادبی و پذیرفتنی گزارش کرده است (نک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۷۱ – ۳۷۲؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۸۵).

۵. این تعبیر در متون ادب پارسی بارها و بارها آمده است (برای نمونه، سنایی، ۱۳۸۳: ۴۹۹؛ عطّار، مصیبت‌نامه: ۲۷۵؛ عطّار، مختارنامه: ۱۴۵، عطّار، اسرارنامه: ۱۴۰؛ مولوی، ۱۳۸۷: ۵۷۹؛ ابوسعید، ۱۳۷۶: ۳۴؛ سعدی، ۱۳۷۴: ۸۸۸؛ سعدی، ۱۳۸۴: ۱۴۵) و ریشهٔ آن را به گمان بسیار در داستانی از زندگی بوسعید باید جست که در آن از «سگک نفس» سخن رفته است (نک: ابوروح، ۱۳۸۴: ۱۳۷).

۶. برگرفته از آیهٔ سوم سورهٔ فتح: «وَ یَنصُرَکَ اللّهُ نصرًا عَزیزًا».

۷. «نخستین و بزرگ‌ترین شاعری که به تقلید از نظامی در نظم پنج گنج همّت گماشت، امیرخسرو دهلوی است و بعد از او، از میان مقلّدانِ بزرگ وی می‌توان خواجو، جامی، هاتفی، قاسمی، وحشی، عرفی، مکتبی، فیضی فیّاضی، اشرف مراغی و آذر بیگدلی را نام برد که هریک، همه یا بعضی از مثنوی‌های او را تقلید کرده‌اند» (صفا، ۱۳۸۰: ۳۵۸).

کتابنامه

– قرآن کریم.
– ابوروح لطف‌اللّه بن ابی‌سعید، ۱۳۸۴، حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی. چاپ ششم، تهران: سخن.
– ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۷۶، سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر. به تصحیح و مقدّمهٔ سعید نفیسی. چاپ ششم، تهران: سنایی.
– اسیری لاهیجی، محمّد، ۱۳۶۵، مثنوی اسرار الشّهود. به تصحیح برات زنجانی. چاپ اوّل، تهران: امیرکبیر.

– انوری، محمّد بن محمّد، ۱۳۷۶، دیوان انوری. به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی. ج ۲، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.
– ثروتیان، بهروز، ۱۳۸۶، شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجه‌ای. چاپ دوم، تهران: سبزان.
– حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۷۴، دیوان غزلیات حافظ. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چاپ شانزدهم، تهران: صفی‌علیشاه.
– خاقانی، بدیل بن علی، ۱۳۸۲، دیوان خاقانی. تصحیح و مقدّمه و تعلیقات: سیّد ضیاءالدّین سجّادی. چاپ هفتم، تهران: زوّار.
– دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۷۷، لغتنامه. تهران: موسّسهٔ لغتنامهٔ دهخدا.
– سپهری، سهراب، ۱۳۷۵، هشت کتاب. چاپ شانزدهم، تهران: طهوری.
– سجّادی، سیّد ضیاءالدّین، ۱۳۸۲، فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی شروانی. چاپ دوم، تهران: زوّار.
– سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۷۴، کلّیّات سعدی، مطابق نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمّدعلی فروغی. چاپ اوّل، تهران: آروین.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۴، بوستان سعدی. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم، تهران: خوارزمی.
– سلیمی، علی، ۱۳۸۶، نهج الفصاحهٔ. چاپ اوّل، تهران: جمهوری.
– سنایی، مجدود بن آدم، ۱۳۸۳، حدیقة الحقیقة و شریعة الطّریقة. تصحیح و تحشیهٔ مدرّس رضوی. چاپ ششم، تهران: دانشگاه تهران.
– شاملو، احمد، ۱۳۷۸، مجموعهٔ آثار. چاپ اوّل، تهران: زمانه.
– شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۴، نوشته بر دریا، از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی. چاپ اوّل، تهران: سخن.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۶، موسیقی شعر. چاپ دهم، تهران: آگاه.
– شمیسا، سیروس، ۱۳۷۴، معانی. چاپ سوم، تهران: میترا.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۱، بیان و معانی. چاپ هفتم، تهران: فردوس.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۲، نگاهی به سپهری. چاپ هشتم (اوّل ناشر)، تهران: صدای معاصر.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۳، راهنمای ادبیات معاصر. چاپ نخست، تهران: میترا.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۶، نگاهی تازه به بدیع. چاپ سوم از ویرایش دوم، تهران: میترا.
– صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۸۰، تاریخ ادبیات ایران. ج۱، چاپ هفتم، تهران: فردوس.
– عطّار، محمّد بن ابراهیم، ۱۳۶۸، دیوان عطّار. به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی. چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۶، اسرارنامه. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ دوم، تهران: سخن.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۶، مختارنامه. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ سوم، تهران: سخن.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۶، مصیبت‌نامه. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ دوم، تهران: سخن.
– غیاث‌الدّین محمّد بن جلال‌الدّین بن شرف‌الدّین رامپوری، ۱۳۶۳، غیاث اللّغات. به کوشش منصور ثروت. تهران: امیرکبیر.
– فتوحی رودمعجنی، محمود، ۱۳۸۶، بلاغت تصویر. چاپ اوّل، تهران: سخن.
– کزّازی، میرجلال‌الدّین، ۱۳۸۱، زیباشناسی سخن پارسی۳– بدیع. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۵، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی. چاپ اوّل ویرایش دوم، تهران: مرکز.
– لاهیجی، محمّد بن یحیی، ۱۳۸۵، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا برزگر خالقی و عفّت کرباسی. چاپ ششم، تهران: زوّار.
– مجد همگر، ۱۳۷۵، دیوان مجد همگر. به تصحیح و تحقیق احمد کرمی. چاپ اوّل، بی‌جا: ما.
– محمّد بن منوّر، ۱۳۸۱، اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ پنجم، تهران: آگاه.
– محمّد پادشا، ۱۳۳۵، آنندراج. زیر نظر محمّد دبیرسیاقی. تهران: کتابفروشی خیّام.
– محمّدحسین خلف تبریزی (برهان)، ۱۳۵۷، برهان قاطع. به اهتمام محمّد معین. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
– معین، محمّد، ۱۳۷۵، فرهنگ فارسی. چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.
– مولوی، جلال‌الدّین محمّد، ۱۳۴۰، کلّیات شمس. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر. ج ۶، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۷، غزلیات شمس تبریز. مقدّمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ اوّل، تهران: سخن.
– میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین، ۱۳۶۱، کشف الاسرار و عدّة الابرار. به اهتمام علی‌اصغر حکمت. ج ۲، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
– نظامی، الیاس بن یوسف، ۱۳۷۹، گزیدهٔ مخزن‌الاسرار. با مقدّمه و شرح ابیات از بهروز ثروتیان. چاپ دوم، تهران: توس.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۵، گنجینه با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ ششم، تهران: قطره.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۶، مخزن‌الاسرار. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ دهم، تهران: قطره.
– ـــــــــــــــ ، ۱۳۸۸، شرفنامه با حواشی و تصحیح حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ پنجم، تهران: قطره.
– هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، ۱۳۸۴، کشف‌المحجوب. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی. چاپ دوم، تهران: سروش.