دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا (س)
سال اول، شمارهٔ ۲، بهار و تابستان ۱۳۸۹

فرهنگ شفاهی در حدیقهٔ سنایی

قهرمان شیری*

تاریخ دریافت: ۸۸/۲/۴
تاریخ تصویب: ۸۸/۹/۱۱

چکیده

حدیقهٔ سنایی یکی از متن‌های پرابهام ادبیات ایران است. ابهام‌های این کتاب -که اوّلین منظومهٔ عرفانی در زبان فارسی است- بیشتر از نظر زبان ادبی است که در آن، از امکانات زبان گفتاری و گویشی آن سال‌ها استفاده شده است. همچنین دامنهٔ تغییر و جابه‌جایی‌ها، حذف‌ها و ایجازها در ساختمان جمله‌های حدیقه بسیار گسترده است و اصطلاحات، کنایات و تعبیرهای رایج در فرهنگ شفاهی نیز بر آن افزوده شده است. به همین دلیل، بیشتر مخاطبان امروزی (حتّی پس از خوانش‌های مکرّر) در برقراری ارتباط بین جمله‌ها و اجزای آن‌ها دشواری‌های بسیار پیدا می‌کنند. شاید یکی دیگر از دلایل ابهام این اثر، شتاب‌زدگی در هنگام نگارش و نداشتن فرصت برای ویرایش بوده؛ مطلبی که در کتاب‌های تاریخی و تذکره‌ها به آن اشاره شده است.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان ghareman.shiri@gmail.com

واژه‌های کلیدی: *حدیقه، زبان گفتار، زبان گویشی، سنایی، فرهنگ عامه.*

درآمد

در بین آثار به‌جامانده از ادبیات کهن فارسی، *حدیقهٔ* سنایی از جنبه‌های مختلف، اثری استثنایی است. نخست آنکه اوّلین منظومهٔ عرفانی به‌شمار می‌رود که با جدّیت و شور و حرارت بسیار و در حجم زیاد سروده شده است. دوم اینکه گزینش و چینش واژگان در درون جمله‌ها و ارتباط افقی و عمودی بسیاری از بیت‌ها، از نظر اقتصاد کلام و منطق زبانی، بافتی شتاب‌زده و ویرایش‌نشده به اشعار داده است. این ویژگی در هیچ اثر مشابه و معروفِ دیگری وجود ندارد. سوم آنکه حال و هوای حاکم بر ساخت زبانی و بافت بیانی، باعث تفاوت‌های بنیادین بین *حدیقه* و *دیوان قصاید و غزلیات سنایی* شده است؛ تا آنجا که گویی *حدیقه* از سروده‌های سنایی نیست. به این علت که در بسیاری از اشعار آن، نشانه‌های سستی و ناشی‌گری به حدّی زیاد است که اگر اشتراک‌های موجود در مضمون و محتوا نبود، مشابهت‌های زبانی و ادبی در اثبات اینکه مالکیت این دو اثر متعلق به یک شاعر است، کمک چندانی نمی‌کرد. همچنین فضای حاکم بر تمام بخش‌های *حدیقه* – صرف‌نظر از ابیات سست و شتاب‌زده– از زمینه و ذهنیتی متفاوت‌تر حکایت می‌کند که عبارت است از غلبهٔ فضای فرهنگی و زبانی عامّه بر همهٔ ارکان اثر. بر این اساس، محقّقان دربارهٔ آن نظرهای متناقضی ابراز کرده‌اند. مدرّس رضوی سنایی را باعث تحوّل و انقلاب در شعر فارسی می‌داند و معتقد است آثار او از نظر لفظ و معنی، دارای افکار بلند و در نهایت فصاحت و بلاغت است. او *حدیقه* را «از شاهکارهای نظم فارسی» می‌داند و می‌گوید: «کمتر کتابی بدین پایه و مایه از سلاست و روانی الفاظ و دقّت معانی و مطالب عالیه» می‌توان یافت (سنایی، ۱۳۵۹: «کد»). ادوارد براون آن را «یکی از کسل‌کننده‌ترین کتب فارسی» می‌شمارد که «پر است از توضیح واضحات بی‌مزه و بدیهیّات بی‌روح و حکایت‌هایی که لطف و نکتهٔ خاصی ندارد» (آربری، ۱۳۷۱: ۱۱۸). دکتر زرّین‌کوب هم در داوری بی‌طرفانه‌ای دربارهٔ طریق تحقیق که سنایی در *قصاید* و *حدیقه* بنیاد گذاشته است، می‌نویسد: اگرچه شیوهٔ سنایی در این اشعار، از نظر سادگی و روانی، به شیوهٔ فرّخی سیستانی شبیه است و از نظر متانت و استحکام به طرز عنصری و ناصرخسرو می‌ماند و در ایجاد و

ابداع تعبیرهای تازه و تنوّع آن، طریقهٔ مسعود سعد را به‌خاطر می‌آورد، قدرت او «در جمع و تلفیق این اوصاف» به گونه‌ای است که «غالباً با هیچ اسلوب دیگر ملتبس نمی‌شود و به خود او اختصاص دارد.» حقیقت دیگر این است که «کلام او با آنکه بیشتر ساختاری محکم و متین و ساده دارد، گه‌گاه از الفاظ و ترکیبات سست و سنگین و غامض خالی نیست» (زرّین کوب، ۱۳۸۵: ۳۰۱ـ ۳۰۲).

حدیقه با زبانی نزدیک به زبان عامیانه و امکاناتِ موجود در آن، یعنی زبان گفتاری، محاوره‌ای و گویشی سروده شده؛ در حالی که، *دیوان قصاید سنایی* به زبانی رسمی و ادبی آفریده شده است. این تفاوت زبانی و ادبی، در این واقعیت اجتماعی ریشه داشته که *قصاید* در خطاب به امیران، وزیران، عالمان و شاعران و در مجموع، صاحبان علم و قدرت پدید آمده است. در حالی که *حدیقه* به مقتضای موضوع خود -که طرح آموزه‌های عرفانی است- مخاطبی چون مخاطبان ابیات، عبارت‌ها و حکایت‌های ابوسعید ابوالخیر و باباطاهر داشته است. در آغاز، چون عرفا هنوز در میان اهل مدرسه و عالمان و شاعران مقبولیّت لازم را نیافته بودند، در میان عوام تبلیغ می‌کردند. به همین علّت، ابوسعید در بالای منبر، اشعار عاشقانه و کوچه و بازاری می‌خواند و به تأویل عرفانی آن‌ها می‌پرداخت. باباطاهر نیز با استفاده از دو بیتی -که قالبی برای ترانه‌های عامیانه و مردمی بود- و با توسّل جستن به یکی از لهجه‌های محلّی، مقصود خود را برای مخاطبان بیان می‌کرد.

> در حقیقت، *حدیقه*... به جهت سادگی نسبی و حال آسان‌گیر صوفیانه‌اش در نزد صوفیه مورد توجّه بسیار واقع شد. چنان‌که در حوزهٔ مولوی در قونیه آن را مثل کتاب الهی تلقّی می‌کردند و گاه نوآموزان را با آن سوگند می‌دادند (زرّین کوب، ۱۳۶۹: ۱۷).

آن‌همه اطناب و جمله‌بندی‌های ساده و صریح و برخوردار از نحو گفتاری و گویشی و عبارت‌پردازی‌های عامیانه و همه‌کس‌فهم -که از شدّت آشنایی و سهولت و صمیمیّت، هنجارهای رایج در زبان ادبی را شکسته و آهنگ بیرونی و درونی ابیات و عبارت‌ها را نیز به هم‌سویی با ساده‌ترین موسیقی متداول در زبان معمولی سوق داده- از *حدیقهٔ* سنایی پدیده‌ای استثنایی ساخته است؛ پدیده‌ای که در آن، جمله‌ها و عبارت‌های متن، نه به دلیل سختی و پیچیدگی، بلکه از فرط سادگی، باعث دشوارفهمی مخاطب می‌شوند؛ و اینکه متن از شدّت سادگی مبهم باشد، واقعیتی استثنایی است. سنایی نیز در ابیاتی از *حدیقه*، به‌صراحت بر این حقیقت تأکید کرده که اشعار

مندرج در کتابش «*به معانی، گران، به لفظ، سُبُک/ چون عروسی به زیر شَعرِ تُنُک* » است. از نظر سنایی، این شیوه از سخن‌سرایی -که دارای الفاظ سُبُک و شبیه پارچهٔ توری و نازک است، یعنی همان الفاظ و عبارت‌های عامیانه و تازه- به او اختصاص دارد، در جهان هیچ کسی همانند آن را نسروده است و کسی که می‌خواهد این شیوه را سرقت کند، مثل کسی است که بخواهد سنگ خارا را بتراشد (سنایی، ۱۳۵۹: ۷۱۱ ـ ۷۱۲). او در ابیات دیگری، گفته‌های خود را در *حدیقه* «روان» و همچون «چشمهٔ حیوان» می‌شمارد و می‌گوید: « *همچو آب است این سخن به جهان/ پاک و روشن، روان‌فزا و روان*» (همان، ۷۱۴). او با مبالغهٔ بسیار، جایگاه سخنِ خود را برتر از تمام انواع کلام (البتّه به استثنای قرآن و اخبار) قرار می‌دهد و به‌صراحت به آن «قرآن پارسی» لقب می‌دهد (همان، ۷۱۴ـ ۷۱۵). بر اساس همین ادّعاها، در نهایت دربارهٔ جایگاه شاعری خود نیز حکم مبالغه‌آمیزی صادر می‌کند:

> خاتم انبیا محمّد بود/ خاتم شاعران منم مجدود [نسخه: همه سود]// به خدای ار به زیر چرخ کبود/ چون منی هست و بود و خواهد بود (سنایی، ۱۳۵۹: ۷۱۷)

خطابی بودن بیشتر ابیات *حدیقه*، بر این حقیقت دلالت دارد که شاعر خود را در مقامی فراتر از مخاطبان تصوّر کرده و در صدد نصیحت و راهنمایی آنان برآمده است. معمولاً چنین وضعیّتی در زمانی به‌وجود می‌آید که مخاطبان در مقامی فروتر از شاعر قرار داشته باشند؛ یعنی در خطاب به افراد فرودست و عامهٔ مردم. سنایی در *قصاید* نیز بیشتر ابیات آغازین را با کلمهٔ «ای» همراه می‌کند و معروف‌ترین و انتقادی‌ترین اشعار را در ادبیات فارسی به‌وجود می‌آورد. امّا تفاوت *قصاید* با *حدیقه* در آن است که بیشتر مخاطبان *قصاید* همهٔ گروه‌های مردم (از طبقه‌های فرادست تا فرودست) هستند و اکثر آن انتقادها نیز به طبقه‌های فرادست، به‌ویژه علما و امرا، مربوط می‌شود؛ در حالی که بیشتر اشعار *حدیقه* بافت تعلیمی دارند و برای کسانی سروده شده‌اند که در جستجوی شخصیت ایده‌آل مذهبی و جامعهٔ مطلوب معنوی هستند. طبقات فرادست، مطلوبات مورد نظر خود را -که قدرت و ثروت است- به‌دست آورده‌اند و گوششان بدهکار نصیحت نیست. به این علت، باید با استفاده از عبارت‌های باصلابت که در *قصاید* به کار رفته است، بر آن‌ها نهیب زد تا اندکی به‌خود آیند و از مهارگسیختگی‌هایشان بکاهند. امّا توده‌های مردم را باید با زبانی آرام و عاری از

هرگونه تحکّم و بیانی ملایم و همدلانه به آموزه‌های معنوی فراخواند؛ زبان و بیانی برگرفته از فضای فکری و فرهنگی خود آن‌ها، تا به آن‌ها اعتبار داده شود ونیز اعتمادشان به گفته‌ها جلب شود. سنایی در *حدیقه*، علاوه بر اقتباس‌های گسترده از امکانات زبان گفتاری و گویشی، بخش بزرگی از حکایت‌های خود را نیز از فرهنگ شفاهی مردم گرفته است. چون بسیاری از آن حکایت‌ها در هیچ‌یک از کتاب‌های ادبی و عرفانی پیش از سنایی وجود ندارد.

تصوّف و فرهنگ و زبان عامه

در قرن پنجم، عارفانی چون ابوسعید ابوالخیر و شاعرانی چون باباطاهر و سنایی، همّت خود را بر این موضوع متمرکز کرده بودند که اندیشه‌های عرفانی را به همهٔ عرصه‌های زندگی وارد کنند. به همین علت، چارهٔ کار را در این دانسته بودند که با توسّل به فرهنگ عوام، آموزه‌های عرفانی را با زبان گفتار و گویش محلّی و ترانه‌ها و دوبیتی‌های عامیانه در هم بیامیزند و به درون زندگی مردم ببرند تا گسترهٔ مخاطبان این آموزه‌ها را افزایش دهند. به این ترتیب، فرهنگ و زبان عامهٔ مردم و همچنین عرصهٔ ادبیات و شعر را نیز به خدمت عرفان درآورند؛ در همان حال، مخاطبان عمومی را هم از دست شاعران و هم از دست عالمان شرعی خارج کنند و به جانب خود سوق دهند. دلیل مخالفت‌های مستمرّ علما با ابوسعید ابوالخیر و یکی از علّت‌های تکفیر سنایی در اواخر عمر را باید در همین حقیقت جستجو کرد.

وقتی کوشش‌های آن‌ها در عمل با موفّقیت همراه شد، شاعران دیگری چون عطّار و مولوی، این عرفان عمومیّت‌یافته را به‌صورت رسمی و با زبانی خاصّه‌پسند و علمی، از نظر مذهبی و ادبی و کلامی تحلیل و توجیه نموده، آن را به درون مدرسه‌ها و به عرصهٔ ذهن عالمان و اندیشمندان نیز وارد کردند. عطّار که در مرز بینابین عرفانِ عامّه‌گرای سنایی و عرفانِ عالمانه و خاصّه‌پسند مولوی قرار گرفته، برای سلوک هنری و عرفانی خود از روش دوسویه‌ای استفاده کرده است: از یک سو، *تذکرةالاولیا* و *منطق‌الطّیر* او قرار دارند که متونی تحقیقی، تمثیلی، تفکّرانگیز و در زمرهٔ آثار شعری مولوی است؛ از سوی دیگر، کثرت رباعی‌ها و مثنوی‌های ساده‌پسندی چون *اسرارنامه* و *مختارنامه* قرار گرفته است که از تمایل و اتّصال و ارتباط سیره و سلوک او به طریقهٔ سنایی نشان

دارد. حقیقت این است که یکی از راه‌های برطرف کردن مخالفت علما و امرا با تصوّف، آشنا کردن توده‌های مردم با این‌گونه اندیشه‌ها بوده است تا با عمومیّت یافتن در جامعه، به امری بدیهی و مقبولیّت‌یافته و پرطرفدار تبدیل شود و کمتر کسی جرأت مخالفت با آن و طرد و تکفیر پیروانش را داشته باشد؛ چون در آن صورت با قدرت عموم مردم مواجه خواهد شد.

آثار سنایی، دربردارندهٔ شماری از مواضع و موضوعاتی است که گروه‌های مختلف مردم در جامعه، همواره با آن مواجه بوده‌اند. گویی او در مقام شاعر، هر بار و در موقعیّت‌های مقتضی، خود را به درون جماعت‌های مختلف اجتماعی (با آن دیدگاه‌های متفاوت و متنوّع) وارد کرده و از موضع آنان شعر سروده است. بر این اساس، موضوع‌های مطرح شده در اشعار او، با شاعران ایدئولوژی‌گرایی چون ناصرخسرو و مولوی، کاملاً متفاوت است. مضمون‌های شعری او مصداقی است از مفهوم «هر لحظه به شکلی بت عیّار درآمد»؛ یا به تعبیر معروف‌تر، ارادهٔ معطوف به آزادی. او در شماری از اشعار خود، شاعری ستایشگر است و در شماری دیگر، شاعری ستایش‌ستیز. در جایی شاعر عارف است و در جایی دیگر شاعری هجوگو. در جایی گرایش به اندیشه‌های اهل سنت دارد و جایی دیگر مواضعی همسو با اهل تشیّع نشان می‌دهد. در جایی منتقد بزرگ اجتماعی است و در ستیز با بسیاری از گروه‌های مردم، و در جایی دیگر مانند عارف و زاهد، شاعری عزلت‌گزین و راضی از وضعیّت موجود. در بعضی از اشعار به خمر و شراب‌خواری توصیه می‌کند و در شماری از اشعار دیگر، اندیشه‌های قلندرانه و مبتنی بر شطح و طامات‌های رایج در تصوّف را مطرح می‌کند و شراب و عشقش، رنگ و بوی عرفانی دارد.

سنایی دربارهٔ عامّهٔ مردم مثل شراب، نظر دوگانه و کاملاً متناقضی را مطرح می‌کند. او دربارهٔ شراب، یک‌جا با تعریف و تمجید از خواص آن، به خوردن توصیه می‌کند (سنایی، ۱۳۵۹: ۴۰۴ـ ۴۰۵)؛ در جای دیگر، در مذمّت آن سخن می‌گوید و آن را نابودکنندهٔ طاعت و دل و دین و عمر شیرین می‌شمارد و حاصل رفتن به سوی شراب را «اوّلش شرّ و آخر آب شدن» قلمداد می‌کند (همان، ۳۶۵). او با آنکه در *حدیقه* از زبان و فرهنگ عامیانه استفاده‌های فراوانی کرده است، دربارهٔ عامّهٔ مردم نیز دیدگاه‌های دوگانه‌ای دارد. در یک‌جا می‌گوید: «*کان که از عقل عامه دور افتاد/ آب عمرش بداد خاک به باد*» (همان، ۳۶۴) و در جای دیگر با نظری متفاوت‌تر می‌گوید: برای بانگ

عامیانه دل و دینت را از دست مده، چون خر عامّه ارزش جو دادن ندارد. عامّه بی‌خردند و مصاحبت با بی‌خرد باعث کاهش روان می‌شود. عامه حقایق را آنچنان‌که بایسته است، نمی‌بینند و نمی‌شنوند؛ «همه در کشتی‌اند و در خواب‌اند»؛ «*صحبت عامه هر که را دیدست/ سخت زشت است و ناپسندیدست*» (همان، ۶۵۰ـ۶۵۱). سنایی در *قصاید* با صراحت بیشتری از این موضوع صحبت می‌کند:

از پی ردّ و قبول عامه خود را خر مکن/ زان که کار عامه نبْوَد جز خری یا خرخری// گاو را دارند باور در خدایی عامیان/ نوح را باور ندارند از پی پیغمبری (سنایی، ۱۳۶۱: ۶۶۳)

به قول دکتر شفیعی کدکنی، شعر سنایی «بهترین سندی» است که در آن «فهرستی از نقاطِ ضعفِ جامعه و کاستی‌های موجود در نظام زندگی اجتماعی مردم ایران» به دست داده شده است. «سنایی چنان شامل و فراگیر از کاستی‌ها و ناهمواری‌ها سخن می‌گوید که شعرش نه تنها نمودارِ جامعهٔ عصر او، که تصویری است از زنجیرهٔ تاریخ اجتماعی ما در همهٔ ادوار» (۱۳۷۲: ۴۱).

نشانه‌های ویرایش‌نشدگی حدیقه

با تحقیقاتی که دربارهٔ سنایی انجام شده، این حقیقت به اثبات قطعی رسیده که یکی از ویژگی‌های استثنایی در کتاب *حدیقهٔ* سنایی این است که شاعر آن را به مرحلهٔ ویرایش نهایی نرسانده است. فصل‌بندی‌های نه‌چندان دقیق و مطالب بی‌نظم و بی‌انسجام که از همان برخورد اوّل ساختار اثر را عاری از هر گونه نظام‌یافتگیِ سنجیده و اندیشیده نشان می‌دهد، همچنین فراوانی ابیات و عبارت‌های سست و شتاب‌زده که قسمت‌هایی از اشعار کتاب را به مرتبهٔ دون‌پایه‌ترین سطوح شعری تنزّل می‌دهد، در هنگام خوانش و برخورد عملی با متن، بافت زبانی آن را در بسیاری از بخش‌ها از نمود ناپسندی برخوردار می‌کند و خواننده را به این واقعیت قطعی رهنمون می‌شود که یا سنایی (با آن قصاید غرّا و قدرتمندی که سروده است) در هنگام سرایش *حدیقه* از اوج هنری خود به مرحلهٔ حضیض رسیده بوده است یا هجوم آموزه‌ها و اندیشه‌ها و حجم گستردهٔ کار و درگیری‌های ذهنی در موضوع‌های مختلف شرعی، عرفانی، اجتماعی و سیاسی، فراغت لازم را در اختیار او نگذاشته است که به بازبینی اشعار و اصلاح آن‌ها بپردازد. استواری بافت بسیاری از ابیات

و شماری از حکایت‌ها در *حدیقه* -که مصداقی از اعجاز در ایجاز کلام محسوب می‌شوند- مانع از اعتقاد قطعی به تنزّل جایگاه هنری سنایی در سال‌های آخر زندگی او می‌شود.

بنابراین، پیش از هر چیزی، یکی از عامل‌های ابهام‌آفرین در *حدیقهٔ* سنایی -که از بسامد بسیاری نیز دارد- ویرایش‌نشدگی اشعار است؛ عاملی که علاوه بر کاستن از گسترهٔ زیبایی‌های هنری، بافت بسیاری از جمله‌ها را نیز با عبارت‌های ناهموار و اصطلاحات و تعبیرهای نامناسب همراه کرده است. شتاب‌کاری اغلب مانع از تعمق‌ورزی در همهٔ جوانب یک موضوع می‌شود. این‌گونه عجول‌بودگی‌ها گاه سنایی را به قرار دادن کلماتی در درون ابیات *حدیقه* وادار کرده است؛ کلمه‌هایی که با آن زبان ساده و سرراستِ متن تناسب چندانی ندارند. برای نمونه به بیت‌های زیر توجه کنید:

ـ در تصفّح چو حلم به بردار/ در تخلّص چو علم برخوردار (سنایی، ۱۳۵۹: ۶۲۶)

ـ هیکلت بس شگرف گاه طلاع/ کودکان را چرا شوی مطواع (همان، ۳۲۰)

گاهی عبور شتابان از عرصهٔ نگارش و بی‌توجّهی به بازبینی نوشته‌ها، ساختار دستوری جمله‌ها را با آسیب‌های جدی همراه می‌کند؛ به گونه‌ای که بعضی از ارکان جمله‌ها در جایگاه واقعی خود قرار نمی‌گیرند و این نوع جابه‌جایی، باعث تعقید در کلام می‌شود. گاهی هم در بخش‌هایی از جمله، عبارت‌های نامناسبی قرار می‌گیرد و ذهن مخاطب را به جای سوق دادن به معنای اصلی، با مفاهیم دیگری درگیر می‌کند؛ به این ترتیب، کلام با ابهام همراه می‌شود:

ـ آن شنیدی که درگه عیسی/ خواست باران به حاجت از مولی (همان، ۳۵۳) [در هنگام رسالت عیسی، حضرت عیسی از خدا باران خواست]

ـ زان همی نور دیده نگذارد/ کاینه آه را زیان دارد (همان، ۵۲۸) [آه برای آینه زیان دارد]

ـ دست‌بردی نیافت از پی بند/ پای حرص تو از قناعت بند (همان، ۳۸۱) [بند دوم کاملاً زاید است. از پی بند، یعنی برای بند کردن؛ پای حرص تو، نهاد جمله است؛ دست‌برد یافتن، یعنی اقدام کردن، موفق شدن]

یکی از ایرادهایی که حتّی در بعضی از قصاید سنایی نیز نمونه‌هایی دارد، بی‌نتیجه رها کردن ادامهٔ کلام در جاهایی است که دو یا سه جمله، با عبارت‌هایی مانند «چون» یا «هرچه» با یکدیگر

پیوند ساختاری پیدا می‌کنند و بر اساس روال معمول زبانی، باید همهٔ اجزای جمله به طور کامل آورده شوند؛ امّا سنایی گاه با نوعی سهل‌انگاری –که ظاهراً باید محصول همان عجول‌بودگی در کار باشد– ادامهٔ جمله را نارسا رها می‌کند. یکی از این ایرادها، در یک قصیدهٔ معروف عرفانی است. این قصیده آنقدر صلابت و استحکام دارد که به ذهن کسی خطور نمی‌کند در بیت دوم، نتیجهٔ کلام ناقص رها شده باشد:

– مکن در جسم و جان منزل، که این دون است و آن والا/ قدم زین هر دو بیرون نه، نه اینجا باش نه آن‌جا// به هرچ از راه بازافتی، چه کفر آن حرف و چه ایمان// به هرچ از دوست وامانی، چه زشت آن نقش و چه زیبا [باید برکنار باشی]// گواه رهرو آن باشد که سردش یابی از دوزخ/ نشان عاشق آن باشد که خشکش بینی از دریا... [البتّه این احتمال را نیز نباید دور داشت که شاعر شاید به تأثیر از زبان گفتار، «هرچ» را به معنای هر چیزی که باشد، به کار برده است]

– شاه چون جفت داد گشت و سداد/ ورنه ملکش بود چو ملکت عاد (سنایی، ۱۳۶۱: ۵۸۳ـ۵۸۴)

گاهی جمله‌بندی‌ها آنچنان سست و ناشیانه و اطناب‌آمیز است که گویی شاعری بی‌استعداد و فارغ از هر نوع ذوق هنری آن را سروده است. این‌گونه ناشی‌گری‌ها، به دلیل پیچاندن اصل مطلب در عبارت‌های طولانی و جویده‌جویده، بیشتر ابهام‌هایی از نوع تشتّت زبانی و اندیشگانی در متن ایجاد می‌کنند تا ابهام‌هایی از نوع پیچیدگی معنایی و دیر و دشوارفهمی. این ویژگی، از مصادیق مسلّم اطناب مملّ است که نه تنها هیچ حُسنی ندارد، بلکه انبوهی از عیب‌های اساسی و آشکار را نیز بر کلام عارض می‌کند و مخاطب را به جدی نگرفتن متن و گریز از آن وامی‌دارد.

حاتم آن گه که کرد عزم حرم/ آن که خوانی ورا همی به اصم// کرد عزم حجاز و بیت حرام/ سوی قبر نبی علیه السلام// مانده بر جای یک گره ز عیال/ بی قلیل و کثیر و بی اموال// زن به تنها به خانه در، بگذاشت/ نفقت هیچ نی و ره برداشت (سنایی، ۱۳۵۹: ۱۱۷)

گاهی نیز ایراد کلام در آنجا است که بخشی از اجزای جمله، به صورتی ناروا حذف می‌شود. در حالی که وجود آن بخش برای رساندن کامل مقصود، ضرورت تام دارد؛ امّا شاعر (به

دلیل محدودیت‌های وزنی و شتاب در کار) نتوانسته است آن عبارت‌ها را به صورتی شایسته در کلام خود بگنجاند:

هر چه آن نقش علم و معرفت است/ دان که آن کفر عالم صفت است// این چو مصباح روشن اندر ذات/ وان دو همچون زجاجه و مشکات [این= عالم صفت، آن= علم و معرفت]// تا نگشتی [نگردی] در آن گذرگه تنگ/ با دو روحی و لعبت یک‌رنگ [تا= مواظب باش] (همان، ۱۲۸)

امّا *حدیقه* نیز با وجود این ایرادها، کتابی است که در طول زمان سروده شده و سراینده، بخش‌هایی از آن را (به دلیل کسب مهارت و تجربهٔ بیشتر در جریان کار) زیباتر و پخته‌تر از قسمت‌های دیگر از کار درآورده است. ناگفته پیداست این قسمت‌ها، از نظر زمانی، باید از آخرین سروده‌های او باشند. از اشاره‌هایی که در بعضی از این ابیات به پیرسالی و ضعف خود کرده است، این حقیقت به‌اثبات می‌رسد که آن اشعار –اگرچه گاهی در ابتدای کتاب قرار گرفته‌اند– از نظر زمانی بر بسیاری از قسمت‌های دیگر تقدّم دارند. به این دلیل، گزینش واژگان آن‌ها بسیار ساده و بافت عبارت‌ها و جمله‌ها نیز از استواری بیشتر برخوردار است. در مجموع، کلّیت کلام (در مقایسه با قسمت‌های دیگر) استحکام و انسجام بهتری دارد. اگر همهٔ قسمت‌های *حدیقه* مانند این پاره‌ها سروده شده بود، جاذبه‌های آن برای خوانندگان، در گذشته و امروز، چندین برابر می‌بود. استنباط دیگری که می‌توان از این قسمت‌ها کرد، آن است که این شیوه از سخن‌سرایی (چنان‌که سنایی در پایان کتاب نیز به آن اشاره می‌کند) شیوه‌ای جدید و بی‌نمونه در جهان ادب آن سال‌ها بوده است. هیچ‌کس پیش از سنایی، تجربهٔ سرودن شعر به زبان گفتارگرا (یا به قول خود سنایی، زبان سُبُک و روان و روشن به شفافیّت آب) را در کارنامهٔ خود نداشته است. چون در جریان انجام کار، عجلهٔ بسیار وجود داشته و در فرجام نیز فرصتی برای ویرایش آن به دست نیامده، محصولی که در نهایت به عرصهٔ تولید رسیده، همین *حدیقهٔ* کنونی بوده است. امّا در همین *حدیقه* نیز گاهی قسمت‌های بسیار درخشانی وجود دارد که نشان می‌دهد شاعر در هنگام سرایش آن‌ها از حال و هوایی مساعد در روح و روان خود برخوردار بوده یا آن‌ها را بازبینی کرده است. با مقایسهٔ این اشعار با ابیات

دیگر، توقّع مخاطب از اثر بیشتر می‌شود. نمونهٔ آن اشعارِ به‌نسبت قوی را می‌توان در زیر عنوان «فی مذمّة اهل التّعصّب و نصیحة الفریقین وفّقهما الله تعالی» (سنایی، ۱۳۵۹: ۲۸۰ـ۲۸۶) مشاهده کرد.

زبان گفتار

زبان گفتار، به دلیل شفاهی بودن، بخش بزرگی از مکث‌ها، درنگ‌ها، فشارها و تأکیدهای خود را از طریق شیوه‌ها و شگردهای صوتی در هنگام ادا کردن کلمه‌ها و جمله‌ها به‌نمایش می‌گذارد. زبان رسمی و مکتوب که از چنین امکانی برخوردار نیست، اغلب بخشی از آن تأکیدها و تشدیدها را از راه انتخاب قیدها، صفت‌ها و مترادفات و یا پس و پیش کردن اجزای مختلف جمله به‌انجام می‌رساند. به همین علت، زبان معیار و مکتوب همواره بافت یکنواختی دارد؛ امّا زبان گفتار از بافت پرتنوّع‌تری برخوردار است. یکی از کسانی که برای نخستین‌بار در نثر خود به صورت گسترده از جمله‌هایی استفاده کرد که ساخت و بافتی متداول در زبان گفتار دارند و با این شیوه توانست آهنگ جمله‌ها را با موقعیت‌های مختلف اجتماعی، روان‌شناختی و محیطی هماهنگ کند، ابوالفضل بیهقی بود. ساختار جمله در تاریخ بیهقی، در مقایسه با متون هم‌زمان با آن و حتّی متونی که در سده‌های بعد به نگارش درآمده‌اند، بسیار پرتنوّع است؛ حجم، آهنگ، لحن و شیوهٔ گزینش عبارت‌ها و طرز چینش واژگان، اغلب با نوعی تناسب همراه است که با حس‌وحالِ حاکم بر وضعیّت و موقعیّت آدم‌ها در درون حوادث گوناگون همسویی دارد. اگرچه در *حدیقهٔ* سنایی نیز شیوهٔ استفاده از زبان گفتار تا به آن حد سنجیده و پیشرفته نیست، در سطحی پایین‌تر، گاهی به گونه‌ای است که مخاطب تفاوت لحن کلام را در بعضی از پاره‌ها با سایر قسمت‌ها به‌خوبی درمی‌یابد. چون مکث و درنگ‌ها و فراز و فرودهایی که در آن بخش‌ها وجود دارد، رگه‌هایی از لحن متداول در زبان گفتار را نمایش می‌دهد:

ـ عِلم مخلص درون جان باشد/ علم دوروی بر زبان باشد// چون قلم، دار، گفت، جفت قدم/ ور نداری، تو نون بوی نه قلم [تهی مثل حرف نون]// تازگیّ دانش از صواب آمد/ فرّهی ماه ز آفتاب آمد (همان، ۲۹۲)

ـ کار کن کار، بگذر از گفتار/ کاندرین راه کار دارد کار// گفت کم کن که من چه خواهم کرد/ گوی کردم مگو که خواهم کرد (همان، ۲۸۷)

از همین بیت‌ها پیداست، یکی از مشخصه‌هایی که جمله‌های گفتارگونه را در اشعار سنایی متمایز می‌کند، گذر از گزاره‌های توصیفی و توضیحی و یا خبری به سمت جمله‌های عاطفی، تعجّبی، پرسشی و امری است. این حادثه زمانی اتّفاق می‌افتد که شاعر به گفتگو با مخاطب می‌پردازد و به او امر و نهی می‌کند. برای چنین کاری، شاعر هم مانند داستان‌نویس، معمولاً از بیان نمایشی یا خطابه‌ای استفاده می‌کند. یعنی همان گفتگوی مستقیم رودررو که گاهی دوطرفه است (و در شعر به آن مناظره و در داستان دیالوگ گفته می‌شود) و گاهی یک‌طرفه است (که نام آن حدیث نفس و مونولوگ و تک‌گویی است). عنصر غالب بر انواع این گفتگوها، استفاده از بافت زبان گفتاری است که در بخش‌هایی از *حدیقه* نیز می‌توان آن را مشاهده کرد. این ویژگی -که در *قصاید سنایی* بسامد بسیار اندک و در *حدیقه* مصادیق پرشمارتری دارد- اغلب در ارتباط الفاظ یک بیت، ناهمواری و گسست صوری ایجاد می‌کند. یکی از ابهام‌های اساسی در *حدیقه* نیز در این‌گونه دست‌اندازها ریشه دارد؛ دست‌اندازهایی که مانع درست خوانی و به تبعیّت از آن، درست و زودفهمی اشعار می‌شود.

زبان محاوره

ویژگی دیگری که در زبان گفتارگرا وجود دارد، گرایش به امکانات واژگانی و دستوری حاکم بر زبان محاوره یا گفتاری شکسته است. اگرچه امروزه زبان محاوره با زبان گفتار تفاوت‌های بسیار دارد، تردیدی نیست که این تفاوت‌ها در دورهٔ سنایی یا فردوسی -که به پیشینهٔ فارسی دری نزدیک‌تر بوده‌اند- کمتر بوده است. چراکه هرچه زبانی از نظر تاریخی از سرچشمه‌های اصلی خود دور شده باشد، دامنهٔ تغییراتش بیشتر است. فارسی دری نیز -که به گفتهٔ شماری از تاریخ‌نویسان، در زمان حملهٔ اعراب به ایران، زبان رایج در منطقهٔ شرق ایران بوده است- به گواهی آثار منظوم و منثور به‌جامانده از نخستین سده‌های اسلامی، حتّی در همان سال‌ها نیز گونه‌های گویشی متعدّدی داشته است و شماری از نمودهای آن را در برخی از ویژگی‌های سبک خراسانی

(برای نمونه در فعل نیشابوری، تشدیدها و تخفیف‌ها، دگرکلمه‌ها و ساخت‌های متعدّد فعلی) می‌توان دید. در آن سال‌ها چون برای زمانی طولانی، هنوز یک حکومت قدرتمند ایرانی با مرکزیّتی برخوردار از پایتخت سیاسی و فرهنگی به‌وجود نیامده بود، زبان محاوره در قالب لهجه‌های مختلف نمود پیدا کرده است. امّا در دورهٔ سامانیان و غزنویان که شهرهای خراسان به مرکزیّت حکومت و محل گردهمایی شاعران و نویسندگان بدل می‌شود، یک گویشِ به‌نسبت همگون -که همان فارسی خراسانی است- عرصهٔ عمومی را در اختیار می‌گیرد و اصطلاحات و تعبیرها و نحوهٔ ادای جمله‌های آن -که از گویش‌های محلّی محسوب می‌شود- به عنوان زبان گفتاری و عامیانه در آن سال‌ها مطرح شده، و رگه‌های به‌نسبت کم‌رنگی از آن در آثار مکتوب نیز وارد می‌شود. نمونه‌هایی از امکانات این زبان محاوره‌ای را می‌توان در بعضی از اشعار انوری و در *حدیقهٔ* سنایی مشاهده کرد:

ـ چک‌چکی زو فتاده در مسجد/ نز پی هزل و ضحکه کز سر جدّ// که فقی [فقیه] بر که رخ ترش کرده‌ست/ باز تا بر که چشم شش کرده‌ست (همان، ۶۷۲)

ـ سر بدره گرفته زیر بغل/ که که‌ام خواجه و امام اجلّ// کرده با جانشان بسی جفتی/ نز پی دین برای ای مفتی (همان، ۶۷۷)

ـ کای مقلموت من نه مهستی‌ام/ من یکی زال پیر محنتی‌ام// تندرستم من و نیم بیمار/ از خدا را مرا بدو مشمار (همان، ۴۵۵)

ـ زار بخروش و خاک بر سر کن/ پیش ماوَرْ حدیث بی سر و بن (همان، ۵۴۶)

سادگی و صراحت در واژگان

یکی از بنیادی‌ترین ویژگی‌های زبان گفتار در هر دوره، سادگی بیش از حد واژگان آن است. چون زبان در قلمرو گفتار، تنها وسیلهٔ ایجاد ارتباط و انتقال مفاهیم بین عموم مردم است و عموم مردم، بر گسترهٔ امکانات زبانی اشرافی ندارند، برای برآورده شدن مقصود خود به ساده‌ترین عبارت‌های رایج و موجود بسنده می‌کنند. آنچه زبان گفتار را به پیچیدگی می‌کشاند، علاوه بر کاربردهای ادبی -که بزرگ‌ترین شاهراه توسعه و تکامل‌بخشی زبان محسوب می‌شود- عمومیّت

یافتن اصطلاحات خاص علوم مختلف و همچنین ورود واژگان خرده‌فرهنگ‌های گوناگون به حوزهٔ فرهنگ عمومی است. این حقیقت، به همان نسبتی که باعث غنای قلمرو زبان گفتار می‌شود، به دلیل درآمیختگی گسترده با اصطلاحات تخصّصی، آن را به سوی پیچیدگی نیز سوق می‌دهد. در مجموع، با وجود این‌گونه گسترش‌بخشی‌ها به حوزهٔ شمول واژگان و اصطلاحات، زبان گفتار همواره با ساده‌ترین و کاربردی‌ترین کلمه‌ها سروکار دارد که فهم معنای اغلب آن‌ها در همهٔ دوره‌ها برای همه کس امکان‌پذیر است. اگر شماری از واژگان متون نثر ساده ـ مثلاً متون عصر سامانی و غزنوی ـ در دوره‌های دیگر دشوار و ناشناس به‌نظر می‌رسد، به این دلیل است که بخشی از آن واژه‌ها به حوزه‌های گویشی و اقلیمی تعلّق دارد و بخشی دیگر نیز در طول زمان، از عرصهٔ رواج عمومی در زبان دوره‌های دیگر خارج شده است:

دست برداشت مرد دینی زود/ بود یزدان ز فعل او خشنود// در هوا زود گشت میغ پدید/ ابر باران گرفت و می‌بارید// از چپ و راست سیل‌ها برخاست/ رودها ره گرفت از چپ و راست// هر که را برگزید یزدانش/ بر زمانه رواست فرمانش// گر تو فرمان حق بری، فرمان/ بدهی بر زمانه چون شاهان (همان، ۳۵۴)

زبان سنایی در *حدیقه* گاهی آنچنان ساده و روان است که فقط می‌توان با زبان ساده و گفتارگونهٔ سعدی در بعضی از غزل‌ها و ایرج میرزا در *عارف‌نامه* مقایسه‌اش کرد؛ یعنی با عبارت‌هایی چون: *بگذار تا مقابل روی تو بگذریم/ دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم* (سعدی) و یا: *انقلاب ادبی بر پا شد/ ادبیات شلم شوربا شد* (ایرج میرزا) . ناگفته پیداست، زبان گفتارگرای سنایی در غزنین و در دورهٔ غزنویان (آن هم در بازهٔ تاریخی هشتصدساله) با ایرج میرزا -که شاعری از شهر تهران و در عصر قاجاریه است- تفاوت‌های اساسی دارد. امّا برخلاف آن فضای آرکائیک عرفانی و اقلیمی و روحیّات متفاوت فردی، روح سادگی، صراحت و صمیمیّت در پاره‌های بسیاری از *حدیقه*، از نظر گزینش و چینش واژگان و موسیقی ملایمی که بر بافت درونی و بیرونی اشعار حاکم است، با شماری از اشعار ایرج میرزا همانندی‌های بسیار دارد.

زبان تند و صریح در هنگام خشم و غضب، و استفاده از الفاظ رکیک و نامؤدّبانه (آن هم در متنی که عنوان آن «حدیقهٔ الحقیقهٔ و شریعهٔ الطّریقهٔ» است) چندان پسندیده نیست. بر اساس قراین

موجود در اغلب آثار سنایی، این حقیقت علاوه بر آنکه به مقدار زیادی با ویژگی‌های شخصیّتی شاعر مرتبط است، در اینجا به‌طور خاصّ به دلیل استفادهٔ گسترده از فرهنگ عامّه، از واکنش‌های متداول در میان مردم و تعبیرها و اصطلاحات رایج در بین آن‌ها تأثیر پذیرفته است. در حالت‌های عادی هم که هیچ‌گونه عصبانیّتی در میان نیست، گاهی از این تعبیرها استفاده می‌شود. گویی بخش‌هایی از فرهنگ عامیانه در ذات شاعر -که خود نیز از میان آن برخاسته و همواره با آن محشور بوده- نهادینه شده است: *علم‌داری عمل نه، دان که خری/ بار گوهر بری و کاه خوری* (همان، ۲۹۱).

ساده بازگو کردن معانی و مفاهیم آیات و روایات و گاهی قناعت کردن به کمترین عبارت از آن‌ها و یا صرفاً به بازگویی معنای فارسی آن‌ها پرداختن (بی آنکه به آن آیه یا حدیث اشارهٔ صریحی شده باشد) نیز نشان می‌دهد که سنایی از شاعران گوشه‌گزیده و دل‌مشغول به دغدغه‌های روشنفکرانهٔ خاص نبوده است؛ به همین علت، فرهنگ زبانی و اندیشگانی او با فرهنگ ساده و مصطلح در میان توده‌های مردم، تفاوت آشکاری ندارد و خوانندهٔ عامی برای درک گفته‌های او در *حدیقه*، نیازمند مراجعهٔ مداوم به لغت‌نامه‌ها و متن آیات و روایات نیست. او همواره، حتّی در زمانی که به‌صراحت از متون دینی نقل قول می‌کند، مطالبش را با زبانی ساده و همه‌کس‌فهم بازگو می‌کند. در چنان وضعیّت‌هایی است که زبان عامه‌گرای *حدیقه* تفاوت‌های شاخصی با زبان خاصه‌گرای *مثنوی* پیدا می‌کند:

زین همه خلق و زین همه بنیاد/ بار تکلیف خویش بر تو نهاد// گشت زین کاینات جمله خصوص/ احسن الصّورهٔ مر تو را مخصوص (همان، ۴۷۳)

که اشاره است به آیه‌های «إنّا عَرَضْنَا الْاَما نَهٔ عَلَی السَّموات...» و «لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنسانَ فی اَحْسَنِ تَقْویم...». همچنین بیت: *چیست دنیا و خلق و استظهار/ خاکدانی پر از سگ و مردار* (همان، ۴۳۳)، مأخوذ از حدیثی است منسوب به پیامبر اسلام: «الدُّنیا جیفهٌ و طالِبها کِلاب» (سنایی، ۱۳۵۹: ۵۴۶).

جابه‌جایی و حذف در جمله

جابه‌جایی ارکان جمله، هم از ویژگی‌های زبان شعر است و هم زبان گفتار. در زبان گفتار، اغلب برای تأکید و جلب توجّه مخاطب و بیان مقصود به صورتی مطلوب‌تر، ارکان مهم‌تر را در جایگاهی مقدّم‌تر قرار می‌دهند و یا با تأکید بیشتر ادا می‌کنند. دیگر آنکه چون بیشتر گویندگان زبان، در زندگی روزمره با مجموعهٔ محدود و مشخّصی از واژگان و ساخت‌های بسیار محدودتری از نحو زبان سروکار دارند، جمله‌ها را به هر شکلی ادا کنند (به دلیل کلیشه شدن بافت‌های زبانی)، مخاطبانْ آن‌ها را به‌سرعت درمی‌یابند. از این نظر، گاهی به دلیل سهل‌انگاری‌های گویندگان و شنوندگان، آن‌گونه جابه‌جایی‌ها به حوزهٔ زبان وارد می‌شود و رواج عمومی پیدا می‌کند. امّا در شعر، وضعیت متفاوت‌تر است. سلطهٔ موسیقی بر همهٔ سلّول‌های شعر کهن، بزرگ‌ترین عامل جابه‌جایی در ارکان جمله است. شاعر برای ایجاد هارمونی در میان صامت‌ها و مصوّت‌ها و هماهنگی در همهٔ هجاهای موجود در واژگان ابیات، گاهی مجبور است آن‌ها را جابه‌جا کند تا صورت و معنا (برای انتقال معنا و التذاذ هنری و زیبایی‌شناختی) در مطلوب‌ترین وضعیّت قرار بگیرند. در چنین وضعیّت‌هایی است که گاهی حذف اجزای جمله تا آنجا پیش می‌رود که در القای معنا اختلال ایجاد می‌شود یا آنکه ارکان جمله در وضعیّتی قرار می‌گیرند که مسند و مسندالیه و نهاد وگزاره در حالتی کاملاً وارونه جای همدیگر را تصرّف کرده، با ایجاد ابهام اساسی در کلام، مخاطب را به سردرگمی دچار می‌کنند:

بی روانی شریف و جانی پاک/ چه بود جسم جز که مشتی خاک؟// خاک را مرتبت ز روح بود/ ورنه بی روح، خاک، نوح بود (همان، ۳۷۷)

در مصراع آخر، صرف نظر از تلمیح دوری به ماجرای حمل جسد حضرت آدم به وسیلهٔ کشتی نوح (شمیسا، ۱۳۶۹: ۵۸۶)، می‌خواهد بگوید: نوح بدون روح، خاک است و این روح است که به آدم‌ها ارزش معنوی می‌دهد. یعنی نوح، نهاد جمله است. این‌گونه جابه‌جایی در ارکان، مطمئناً به دلیل گرایش کلام به زبان گفتار است. در غیر این صورت، در بافت طبیعی و مکتوب کلام، مسندالیه و نهاد جمله خاک و بقیهٔ عبارت‌ها هم مسند یا گزاره است؛ در نتیجه، مفهوم کلام کاملاً متفاوت‌تر از آن چیزی است که در ابتدا معنا شد. خوانش این‌گونه جمله‌ها -که در شکل‌گیری

آن‌ها از سازوکار رایج در کلام شفاهی استفاده شده است- باید با درنگ‌ها و تأکیدهای متداول در زبان گفتار انجام شود. در غیر این صورت، حتّی قرار دادن ویرگول برای ایجاد مکث و تفکیک در کلمه‌ها چندان راهگشا نخواهد بود. امّا در *حدیقه*، علاوه بر جابه‌جایی اجزای جمله که در همهٔ متون شعری روش معمولی است، روش استثنایی‌تر، جابه‌جایی جمله‌ها است که نمونه‌هایی شبیه به آن را در آثار کمتر شاعری می‌توان دید. این شیوه از جابه‌جایی در شعر سنایی -که نوعی تعلیق در بافت کلام محسوب می‌شود- بی‌گمان برگرفته از روش سخن گفتن مردم غزنین بوده است. البته امروزه در زبان گفتار، این‌گونه درنگ‌ها و آونگ‌های کلامی وجود دارد:

آن شنیدی که گفت نوشروان/ مطبخی را به وقت خوردن نان// چون برو ریخت قطرهٔ خوردی/ گفت هیهات خون خود خوردی (همان، ۵۶۸)

در این ابیات، بر اساس منطق کلام، باید مصراع دوم و سوم، پیش از مصراع اول آورده می‌شد و مصراع چهارم نیز باید بلافاصله بعد از مصراع اول قرار می‌گرفت: *خوش‌خو از بدخوان سترگ شود/ میش چون گرگ خورد گرگ شود* (همان، ۴۵۰)

یعنی آدم‌های خوش‌اخلاق، تحت تأثیر آدم‌های بداخلاق قرار می‌گیرند. مثل میش که با وجود بی‌آزاری، وقتی گرگ آن را می‌خورد، جزیی از وجود گرگ درّنده می‌شود. گرگِ اوّل، نهادِ جمله و میش نیز مفعول است.

گاهی تقدّم فعل بر سایر ارکان جمله نیز -که یکی از نمونه‌های برجسته از جابه‌جایی ارکان دستوری در کلام است- به تأثیر از تأکیدها و تقدّم‌بخشی‌های رایج در زبان گفتار انجام می‌شود:

کرده چون در نهاد پای به قیل/ دست حیدر سزای عقل عقیل...// داد چون خواست از علی داروش/ آهنی تافته سوی پهلوش (همان، ۳۰۲)

در این مثال‌ها، اولین کلمهٔ هر دو بیت، باید دقیقاً در آخر بیت قرار بگیرند. چون عقل آنچه کار اوست انجام نداد و پای به قیل و قال و چون و چرا درنهاد، سزای او همان بود که دست حیدر در برابر عقل عقیل، برادر خود کرد. عقیل چون از علی (ع) احتیاجات ضروری و داروی دردهایش را خواست، امام آهنی تافته به سوی پهلوی برادر [حواله/ سوق] داد. یا در بیت: *شهوت ار جانت باره باز کند/ بر تو کار بتان دراز کند* (همان، ۳۵۷). «باره» در مصرع دوم به معنای حصار و دیوار و گلّه و

رمه است. می‌خواهد بگوید: اگر جان تو دست شهوت را باز بگذارد، کارت سخت و زار خواهد شد. بنابراین، کلمهٔ «شهوت» باید در ابتدای مصراع دوم قرار گیرد.

حذف قسمت‌هایی از اجزای جمله نیز روش متداول ادبی در متون منظوم و منثور در همهٔ دوره‌ها است؛ علاوه بر این، بعضی از حذف‌های موجود در *حدیقه* نیز در شتاب‌زدگی و ویرایش‌نشدن اشعار ریشه دارد. امّا واقعیّت مسلّم دیگر این است که شماری از حذف‌ها در ابیات *حدیقه*، با استفادهٔ سنایی از بافت زبان گفتاری و تا حدودی گویش رایج در میان مردم منطقهٔ زیستگاهش ارتباط مستقیم دارد. حذف بعضی از اجزای جمله، حتّی اجزای بسیار ریز و نه‌چندان مهم -که در *حدیقه* اغلب با پیروی از اختصارگرایی‌های رایج در زبان گفتار انجام می‌شود- گاهی مقصود کلام را برای مخاطب در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد:

کفر و دین [متعلّق به] عقل ناتمام بود/ عشق با کفر و دین کدام بود [چه کار دارد؟]//
هرچه در کائنات، جزو کل‌اند/ در ره عشق [مثلِ] طاق‌هاء پل‌اند// عود و بیدی که سوختی همبر/ دود اگر دو، یکی است خاکستر (همان، ۳۲۸)

هر چه در کائنات موجود است، جزئی از کل محسوب می‌شود [که همان عشق است] و در راه عشق [این اجزا، در مَثَل، همانند] طاق‌های پل است [یعنی واسطه و اسباب رسیدن به عشق]. بیت آخر نیز مثال دیگری برای اثبات همان ادعاهای پیشین است. [مثل] درخت عود و بید که هنگام سوزانده شدن، دود دوگانه دارند؛ امّا خاکستر و مادهٔ اصلی آن‌ها یکی است [یعنی به رغم دوگانگی در ظاهر، ماده و ذات یکسانی دارند؛ این اثبات همان ادعای پیشین است که: هر چه در کائنات است، جزئی از کل محسوب می‌شود].

کاربرد حروف اضافه و ربط

یکی از انواع دست‌کاری‌ها در ساختار جمله، حذف حروف اضافه و ربط و یا به‌کار بردن آن‌ها در معناهای دیگر است. این نوع دست‌کاری‌ها زمانی به عرصهٔ عمل وارد می‌شود که شاعر یا نویسنده با امکانات زبان گفتار سروکار داشته باشد. چراکه تغییر در اجزا و عناصر زبان، اغلب پدیده‌ای جمعی و درزمانی است، نه عارضه‌ای فردی و ناگهانی که هرکسی بتواند به اختیار یا انتخاب خود

در زبان انجام دهد. حذف حروف اضافه و ربط از ویژگی‌های زبان گفتار است که برای کاستن از واسطه‌های ارتباطی و زود رسیدن به مقصود و به علّت کثرت کاربرد کلمه‌ها و آشنایی گوینده و شنونده با زیر و بم‌های کلام انجام می‌شود. این‌گونه حذف‌ها -که بیشتر در شعر و نثر دورهٔ سامانی و غزنوی وجود دارد- در تأثیرپذیری از زبان گفتار و گویش‌های مناطق مختلف شرق ایران ریشه دارد. این ویژگی به دلیل روی آوردن نویسندگان و شاعران سبک عراقی به زبان رسمی و ادبی و مکتب‌خانه‌ای بسیار کم‌رنگ شد. البته بسامد حذف حروف اضافه و ربط در *قصاید* سنایی بسیار اندک‌تر از *حدیقه* است.

این‌گونه دخل‌وتصرّف‌ها در سازه‌های زبانی *حدیقه* بسامد دارد؛ به این دلیل که شاعر بر اساس روش هنجارشکنانه‌ای که در کارنامهٔ هنری خود داشته، کوشیده است تا بیشتر از شاعران دیگر از امکانات زبان گفتارگرای عامیانه و اقلیمی استفاده کند. البتّه این حقیقت دلایل مختلفی داشته است؛ از جمله اینکه بافت موضوعی کتاب نیز در آن سال‌ها پدیده‌ای هنجارشکنانه به‌شمار می‌آمده و خود شاعر در قصاید و غزلیّات نیز روشی هنجارشکنانه و متفاوت با دیگران داشته است. در کدام یک از دیوان‌های شعری آن دوران، آن‌گونه اندیشه‌های اعتراضی چنین گسترده آمده است؟ یا در اشعار چه کسی (به‌جز سنایی) اندیشه‌های اجتماعی و عرفانی و قلندرانه و هجویه‌سرایی در هم آمیخته شده است؟ دنیای *حدیقه* نیز انباشته از همین‌گونه موضوعات است. امّا چون در آنجا غلبه با آموزه‌های عرفانی است، به مقتضای موضوع -که مخاطب قرار دادن عموم مردم و مریدان طریقت در انتخاب آن مورد نظر بوده- زبان عامیانه و منطبق با فرهنگ عامهٔ مردم به‌کار گرفته شده است. در حالی که در *قصاید و غزلیات*، متناسب با فرهنگ اهل مدرسه و اهل سیاست و قدرت، از زبان و اصطلاحات رسمی و سنگین و فاخر استفاده شده است. نمونهٔ حذف حروف اضافه و ربط:

- هر که بی عقل صدر شاهان [را] جست/ [مثل] پیل بر ناودان بُوَد به درست (همان، ۵۶۷)
- پارهٔ گوشت [را] نام دل کردی/ دل تحقیق را بحل کردی (همان، ۳۳۹)
- سرو چون حور در میان چمن/ سمن مشک‌بیز [در] پیرامن (همان، ۴۰۲)
- پیش [از] مردن بمیر تا برهی/ ور نه مردی ازو به جان نجهی (همان، ۴۹۶)

نمونه‌های به‌کار بردن حروف اضافه در معانی خاص (به تأثیر از زبان گفتاری و اقلیمی) نیز چنین است:

ـ سوی تو عقل، صلح یا کین است/ اینت ریش ار سوی تو [از نظر تو] عقل این است (همان، ۳۰۰)

ـ مال بدْهم پیِ [به خاطرِ، برایِ] جوانمردی/ عقل ندْهم به کس به نامردی (همان، ۳۰۷)

ـ گر بخواهی تو جانش از معنی [در معنا، در حقیقت]/ کرم و خلق او نگوید نی (همان، ۶۲۳)

نحو گویشی

اگرچه از گویش غزنه اطلاعات چندانی در دست نیست، در *حدیقهٔ* سنایی قرائن بسیاری وجود دارد که گوشه‌هایی از آن لهجه را به‌نمایش می‌گذارد. با نمونه‌هایی که برای اثبات گرایش سنایی به زبان گفتار در *حدیقه* داده شد، تقریباً به‌اثبات رسید که سنایی در اینجا، برخلاف قصاید خود – که به شیوه‌ای کاملاً ادبی و عالمانه و با زبانی بسیار فاخر و رسمی سروده شده‌اند– با استفاده از تعبیرها و اصطلاحات و جمله‌بندی‌های همسان با زبان امروز و با همان سادگی، صراحت، حذف‌ها و جابه‌جایی‌های مرسوم در زبان گفتار، شعر سروده است. از آنجا که شمار بسیاری از جمله‌های *حدیقه* (به‌ویژه در هنگام روایت حکایت‌ها) در عین سادگی و صراحت، ساختی کهن و ناهمسان با زبان گفتار و زبان ادبی مرسوم در آن سال‌ها دارد و بسامد این‌گونه کاربردها نیز بسیار گسترده است، می‌توان این ویژگی را از ویژگی‌های گویش اقلیمی در *حدیقه* قلمداد کرد.

یکی از خصوصیّات این گویش –که نمودهای آن در متن *حدیقه* متمایزتر از سایر قسمت‌ها چهره‌نمایی می‌کند– برخورداری جمله‌ها از نحو کهن‌گرایانه است؛ نحوی که بافت جمله‌ها را از متن زمینه –که یکی از کهن‌ترین متون ادبی محسوب می‌شود– بسیار قدیمی‌تر جلوه می‌دهد:

ـ نه بپرسید از جحی حیزی/ کز علی و عمر بگو چیزی// گفت با وی جحی که انده چاشت/ در دلم مهر و بغض کس نگذاشت (همان، ۳۸۸ـ۳۸۹)

ـ گفت اگر نه ز بهر این سه خصال/ بودیی بودمی حیات وبال// کردمی اختیار خود را مرگ/ این حیاتم دگر نبودی برگ// لیکن از بهر این سه خصلت را/ می‌پسندم حیات و مهلت را (همان، ۷۲۲)

عنصر دیگری که همواره با گویش‌های اقلیمی ارتباط تنگاتنگ دارد، وجود شماری از واژه‌ها و تعبیرهای محلی است که معمولاً در زبان و متون مربوط به مناطق دیگر نمی‌توان دید؛ مگر آنکه منطقه‌ها مجاورت مکانی داشته باشند، یا از طریق مکتوب شدن و رفت‌وآمد و مسافرت‌ها، به اقلیم‌های دیگر راه یافته و عرصهٔ عمومی را در اختیار گرفته باشد. شماری از اصطلاحات و کلمه‌ها و کنایه‌های موجود در حدیقه، فقط مخصوص این کتاب است و ساخت کهن و کم‌کاربرد آن‌ها نیز نشان می‌دهد که از مظاهر فرهنگ اقلیمی در آثار سنایی است. این عناصر به همراه نحو زبان و اقتباس‌های گسترده از حکایت‌ها و مثل‌ها و باورهای عامیانه، مجموعهٔ اقلیمی کاملی را به‌وجود می‌آورند که نمونه‌اش را در کمتر اثری می‌توان دید:

ـ از تو بخشودنست و بخشیدن/ وز من افتادنست و شخشیدن// من نیم هوشیار مستم گیر/ من بلخشیده‌ام تو دستم گیر (همان، ۱۴۹)

ـ زیر این پردهٔ کبود منو/ پند این راهب جهان بشنو (همان، ۴۴۱)

ـ اندکی زو عزیز و تندارست/ باز بسیار خوار ازو خوارست (همان، ۴۰۵)

شماری از اختلاف‌هایی که در حروف قافیهٔ ابیات در *حدیقه* و آثار عطّار وجود دارد نیز ناشی از تلفّظ‌های محلّی کلمه‌ها است. به همین علت، شماری از کلمه‌هایی که امروزه در مصوّت‌های آخر خود تلفّظ‌های همسانی ندارند، در *حدیقه* با یکدیگر هم‌قافیه شده‌اند. بر اساس این نمونه‌ها نیز نمی‌توان به‌راحتی دریافت که طرز تلفّظ کدام‌یک از آن کلمه‌های دوگانهٔ قافیه، متفاوت‌تر از امروز بوده است. تعدادی از این کلمه‌ها عبارتند از: مردم/ کردم؛ شاگرد/ گرد؛ پذرفت/ گرفت؛ خوش و نو/ چنو؛ یازدهم/ مبهم؛ ترش/ شش (سنایی، ۱۳۵۹: ۶۷۵، ۶۵۷، ۳۵۰، ۷۱۱، ۷۰۱، ۶۷۲).

بی‌گمان به‌کار گرفتن «را»ی زائد نیز از ویژگی‌های گویشی است که در *حدیقه* نمونه‌های بسیاری دارد. این ویژگی، در کتاب‌های نظم و نثری که هم‌زمان با *حدیقه* و یا پیشتر از آن نوشته

شده‌اند، تقریباً بسامد چشم‌گیری دارد و نشان می‌دهد چنین «را»یی از مشخصات عمومیِ گویش‌های رایج در منطقهٔ خراسان بوده است. با آنکه این «را» اغلب به‌گونه‌ای در جمله به‌کار می‌رود که نادیده‌انگاشتنی است و بقیهٔ اجزای جمله نیز بدون آن، بافتی سرراست و معنی‌دار پیدا می‌کنند، وجودش ذهن مخاطب را به سردرگمی و دیرفهمی در کلام می‌کشاند. این «را» ظاهراً همان «را»ی نهادی/ فاعلی و نشان‌دهندهٔ نوع خاصی از جمله‌بندی در زبان است و به‌یقین، از ویژگی‌های لهجه‌ای است که با ورود به شمار زیادی از متون نظم و نثر، به خصصیه‌ای عام تبدیل شده است. در *حدیقه* نیز بسامد استفاده از این «را» زیاد است:

ـ داند آن را که اهل ذوق و ذکاست/ که سلامت به ساحل دریاست... (همان، ۳۰۹)

ـ مصطفی را صفا و قرب کرام/ بر در ذوالجلال و الاکرام (همان، ۲۲۴)

ـ شاه را چون خزانه آراید/ چیز بد همچو نیک درباید (همان، ۷۱۸)

ملک‌الشّعرای بهار این حرف اضافه را از نوع «رای زائد» می‌داند «که حاجت به آوردن آن نیست». ولی در کتاب‌های قدیم بسیار به‌کار برده شده است (بهار، ۱۳۷۶، ج ۱: ۴۳۳). دکتر خطیب رهبر هم این بحث را با عنوان «آوردن «را» با مسندالیه» مطرح می‌کند که به صورت مختصر، می‌شود «رای مسندالیه» (خطیب رهبر، ۱۳۶۷: ۳۷۰). نمونه‌های این نوع «را» را می‌توان در کتاب‌هایی چون *حدود العالم*، *تاریخ بلعمی*، *شاهنامه* ، *مجمل‌التوریخ والقصص* ، *سمک عیّار* ، *دیوان ناصر خسرو*، *تفسیر ابوالفتوح رازی*، *تاریخ بیهقی* و *تاریخ سیستان* مشاهده کرد.

دکتر خانلری نیز گویشی بودن کاربرد این حرف اضافه را به این شکل تأیید می‌کند و می‌نویسد:

> گاهی کلمهٔ «را» بعد از نهاد جمله (فاعل، نایب فاعل، مسندالیه) می‌آید. امّا استعمال این کلمه در این مورد عمومیّت ندارد و مختصّ به چند متن است. از اینجا گمان می‌رود که خاص یک یا چند گویش محلّی باشد. در این مورد گاهی فعل جمله متعدّی یا لازم یا مجهول یا اسنادی است (ناتل خانلری، ۱۳۶۶، ج۳: ۳۸۵).

به نمونه‌های زیر که نشان‌دهندهٔ کاربرد این «را» است، دقت کنید:

ـ و اندر قدیم دهقان این ناحیت را از ملوک اطراف بودندی (حدودالعالم)

ـ جهاندار هوشنگ با هوش گفت/ بداریدشان را جدا جفت جفت (شاهنامه)

آنچنان‌که از بعضی بیت‌های حدیقه برمی‌آید، یکی از ویژگی‌های گویش غزنه، استفاده از همزه به جای «ی» در جایی است که کلمه‌هایی که با «ها»ی فارسی جمع بسته شده‌اند، به کلمهٔ بعدی اضافه می‌شوند. یعنی همان کسرهٔ اضافه‌ای که امروزه در هنگام اضافه شدن کلمه‌ای که نشانهٔ جمع «ها» دارد، به کلمهٔ دیگر، به «ی» تبدیل می‌شود در گویش غزنه، با تلفّظی مخفف‌تر، معادلی مانند همزه (ء) داشته است:

ـ از پیِ نقشهاء جان‌آویز/ اختران نقش بند و رنگ آمیز// باغ پر تختهاء سقلاطون/ راغ پر فرشهاء بوقلمون (سنایی، ۱۳۵۹: ۴۰۱)

کنایه‌های زبانی

اگرچه در لابه‌لای ابیات *حدیقه* مصادیق بسیاری از صور خیال ادبی را می‌توان یافت، کنایه‌های زبانی بیشترین بسامد را در این کتاب دارد. بخش بزرگی از ابهام‌های این اثر را همین عبارت‌های کنایی تشکیل داده است. این کنایه‌ها چون اغلب از نوع کنایه‌هایی نیستند که در اشعار شاعران دیگر به‌کار رفته است و چون بسیاری از آن‌ها جنبهٔ ادبی چندانی ندارند که از استعداد هنری سرایندهٔ اشعار سرچشمه گرفته باشد، به طور طبیعی باید برگرفته از فرهنگ شفاهی آن دوران باشند؛ فرهنگی که عبارت است از زبان گفتاری رایج در میان عموم مردم و زبان محاوره‌ای متداول در منطقه. در این میان، چون خاصیّت ابهام‌انگیزی این کتاب‌ها به حدّی است که بسیاری از جمله‌های به ظاهر سرراست، کتاب را با دشوارفهمی همراه می‌کنند و بیشتر آن‌ها نیز نمونهٔ همسانی در آثار شاعران دیگر ندارند، چندان غیرمنطقی نیست اگر تصوّر کنیم شمار بسیاری از این کنایه‌ها در گویش محلّی ریشه دارند:

ـ آشنا را اگر نمی‌دانی/ خر به قلزم درون چرا رانی// ور ندانی تو آشنا بشنو/ خیره بیهوده بر مناره مرو (همان، ۳۰۹)

ـ ناز و نعمت ز کلکشان باران/ دست اعدا قرین شده با ران (همان، ۶۱۷)

قرین شدن دست با ران، یعنی بر ران زدن و کوبیدن، کنایه از افسوس و اندوه و تحسّر است.

قالت ار سایهٔ هواست برو/ لاف‌گه برگ طاعتت به دو جو// عاشقان سر نهند در شب تار/ تو بر آنی که چون بری دستار...// عشق چون دست داد پشت شکست/ پای عاشق دو دست چرخ ببست (همان، ۳۲۷)

سایه بر چیزی داشتن، کنایه از حمایت کردن، تحت تأثیر قرار دادن است. برگِ چیزی داشتن، یعنی توان و امکان داشتن، ذخایر و آذوقه داشتن. دو جو، تعبیری کلیشه‌ای است به معنی اندک و ناچیز. سر نهادن، یعنی تن به کشتن دادن، حاضر شدن به فدا کردن جان. دستار بردن، یعنی در قید حفظ داشته‌های اندک مادّی بودن. دست دادن، به معنی به‌دست آمدن و حاصل شدن است. شکستن پشت کسی، یعنی «سخت مغلوب و زبون کردن وی را» (لغتنامهٔ دهخدا؛ فرهنگ معین).

مبهم ادا کردن بعضی از مفاهیم با استفاده از بعضی مبهمات در زبان نیز از ویژگی‌های رایج در فرهنگ شفاهی است. به دلیل آنکه این ویژگی بیشتر در گفتگوها و در زمانی به‌کار می‌رود که به جای فحش‌های آشکار یا تعیین دقیق مصداق و مقصود، از عبارت‌هایی استفاده می‌شود که بر معنایی کلّی و نامشخص دلالت دارند. البتّه این مفاهیم نیز معنای منفی دارند؛ امّا چون گاهی فقط ادای اتّهام و افشاگری یا عصبانیّت را درمی‌آورند، جای انکار و ارفاق را نیز باقی می‌گذارند و در اساس با نوعی انعطاف و نرمش همراهند. این ویژگی نیز از خصوصیّات زبان عامیانه است که در بعضی از ابیات حدیقه به‌کار گرفته شده. این‌گونه ابهام‌ها در نقل شماری از حکایت‌ها و تمثیل‌ها – که شخصیت‌های آن‌ها اغلب به صورتی ناشناس و ابهام‌آمیز مطرح می‌شوند– استفاده شده است:

ـ بوی از آن کوی خود نیابی از آن/ کاین فلان مذهب است و آن بهمان// تو روان کرده از بطر قرقر/ کان فلان ملحد آن فلان کافر (همان، ۲۹۲)

ـ ای کذی و کذی چه کارست این/ در ره شرع ننگ و عار است این (همان، ۶۶۹)

تشبیه، تمثیل

در میان سخنرانان و اهل منبر، به‌کار بردن به تشبیهات تمثیلی برای اثبات ادّعا، روشی استدلالی برای اقناع مخاطبان عام بوده است. این تشبیهات در *حدیقه* نیز کاربرد بسیار دارد. روش رایج در متون عرفانی و مذهبی، همواره با این‌گونه مَثَل‌گویی و مثال‌آوری‌ها عجین بوده است. نمونه‌های مفصّل و بسیار تکامل‌یافتهٔ این شیوه را –که در آن‌ها هم مطالب ادّعایی با تحلیل و تفصیل بسیار همراه شده است و هم مثال‌های روایی یا تمثیل‌ها ساختار داستانی کاملی دارند– می‌توان در متونی چون *مثنوی* مولوی و *منطق الطّیر* عطّار و متون مشابه با آن‌ها مشاهده کرد. اساس روش سنایی در

حدیقه که الگویی برای اغلب متون تحلیلی و تمثیلی بوده است، بر استفاده از حکایت‌ها، مثال‌ها، مَثَل‌ها و مثالک‌ها استوار است. امّا چون او در این راه نقش آغازگر را بازی می‌کند، کلامش از پختگی، پاکیزگی و کمال‌یافتگی کسانی که روش او را پی گرفتند، برخوردار نیست. سنایی در *حدیقه*، بیشتر از عطّار و مولوی، از امکانات فرهنگ عامّه استفاده کرده است. به همین علت، در همهٔ زوایای کلام او می‌توان نشانه‌های تأثیرپذیری از مظاهر فرهنگ مردم را دید. در همان حال، تلاش برای تأثیرگذاری بر مردم، از طریق همین تأثیرپذیری‌ها و اقتباس‌ها و تظاهر به نزدیک شدن به زندگی و زبان و اندیشهٔ آن‌ها، روش سنایی را به شیوهٔ سلوک ابوسعید ابوالخیر و باباطاهر همانند کرده است؛ کسانی که از طریق مراودهٔ مستقیم با مردم و فرهنگ رایج در میان آن‌ها، اندیشه‌های صوفیانه را تبلیغ می‌کردند. این‌گونه تمثیل‌آوری‌ها (چه از نوع روایتی و بلند و چه از نوع مثال‌آوری و تشبیه‌های تک‌بیتی) از نمونه‌های استفاده از فرهنگ عامّه برای تأثیرگذاری بر خود آن‌ها است. فراوانی تشبیهات ساده و اندک بودن استعاره در *حدیقه* -که از فرط وضوح و مصداق‌های بی‌شمار، نیازی به استشهاد و استدلال و اثبات ندارد- بر سادگی بافت بیان و همسویی آن با ذهنیت، زبان و زندگی عادی و آرام مردم دلالت می‌کند:

تا نباشی حریف بی‌خردان/ که نکوکار بد شود ز بدان// باد کز لطف اوست جان بر کار/ زهر گردد همی به صحبت مار// یار بد همچو خار دان به درست/ که همی دامنت بگیرد چست...// خوش‌خو از بدخوان سترگ شود/ میش چون گرگ خورد گرگ شود// صحبت نیک را ز دست مده/ که مِهْ و بِهْ شوی ز صحبت مِهْ// اسب توسن ز اسب ساکن رگ/ گشت هم‌خو اگر نشد هم‌تک (همان، ۴۵۰)

فراوان بودن حکایت‌ها و تمثیل‌های بسیار کوتاه و چند بیتی -که امروزه آن‌ها را داستانک یا داستان‌های مینی‌مالیستی می‌نامند- نیز از ویژگی‌های سبکی *حدیقهٔ* سنایی است. این داستان‌ها برگرفته از فرهنگ شفاهی مردم است و با روحیهٔ گزین‌گویی و اختصارگرایی -که از خصوصیات همیشگی مردم در همهٔ زمان‌ها بوده است- همسویی دارد. این‌گونه حکایت‌های تمثیلی نمود بارزی از ایجازهای اعجازآمیز در قسمت‌هایی از *حدیقه* است و اطناب‌های موجود در بعضی از حکایت‌های بلندتر و موضوعات و مباحث را متعادل می‌کند:

ـ گفت روزی به جعفر صادق/ حیله‌جویی ربادهی فاسق// کز حرامی ربا چه مقصود است/ گفت زیرا که مانع جود است (همان، ۳۶۷)

ـ ابلهی دید اشتری به چرا/ گفت نقشت همه کژ است چرا// گفت اشتر که اندرین پیکار/ عیب نقّاش می‌کنی هش‌دار (همان، ۸۳)

اشاره‌های تلگرافی به بعضی از تمثیل‌های رایج و مشهور در میان مردم (آن هم با دو سه کلمه)، نوع دیگری از استشهاد به تمثیل و مثال‌آوری در کلام است. این تمثیل‌ها با نوع پیشین تفاوت داشته، بسامد کمتری هم دارد. در این روش به دلیل عهد ذهنی و آشنایی مخاطب با اصل حکایت‌ها یا تمثیل‌ها، فقط به اشاره‌ای اکتفا می‌شود تا از طریق تداعی موضوع در ذهن‌ها، مقصود برآورده شود؛ چون احضار و یادآوری دانسته‌ها از تکرار ملال‌آور آن‌ها جلوگیری می‌کند. مردم نیز در زندگی روزمرّه اغلب از این روش استفاده می‌کنند. در اشاره به بعضی از واقعیّت‌های شناخته شده، یا باورها، تصویرها و تعبیرها نیز گاهی به همین شیوه عمل می‌شود:

ـ این که گفتم چو عاقلان بپذیر/ ورنه از پیل و خر قیاسی گیر// تو نیابی به خاصّه راز ملوک/ خیره با همنشین پنبه و دوک [= زن] (همان، ۴۸۳)

ـ هر زمان تازه‌تر بود نمطش/ خصم خواند همه حدیث بطش (همان، ۷۱۲)

ضرب‌المثل‌ها و باورها

استفادهٔ گسترده از ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات رایج در میان مردم -آن هم با عبارت‌هایی ساده و متفاوت با شکلی که در زبان آنان رواج دارد- از دیگر ویژگی‌های عامّه‌گرایی در *حدیقهٔ* سنایی است. ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات، از مهم‌ترین منابع فرهنگ عامّه در هر دوره‌ای محسوب می‌شوند و همیشه در زبان مردم به صورت اصلی و با همان ساختارهای خوش‌آهنگ و جاافتادهٔ خود متداولند. امّا روش سنایی به این گونه است که از امکانات فرهنگ عامّه بیشترین استفاده را ببرد تا نوشته‌اش در میان مردم بیشترین درجهٔ مطلوبیّت را داشته باشد. با آنکه بسیاری از آن ضرب‌المثل‌ها از نظر حجم و آهنگِ عبارت‌ها، با وزن *حدیقه* همخوانی نداشته‌اند، سنایی در به‌کارگیری آن‌ها اصرار داشته و گاهی در هر صفحه از *حدیقه*، چندین اصطلاح و ضرب‌المثل را

با استفاده از کلمه‌ها و تعبیرهای مشابه و یا با عین عبارت‌ها ذکر کرده است. این ویژگی که در نوع خود از بارزترین خصوصیات سبکی *حدیقه* به‌شمار می‌رود، از عامل‌های مهم در ابهام‌آفرینی آن تلقی می‌شود:

صد هزاران چو تو به آب برد/ تشنه بازآورد که غم نخورد...// سه طلاقش ده ارت هیچ هش است/ زانکه این گنده پیر شوی‌کش است...// چون شود دهر با تو یک‌دم خوش/ چون جهد ناگه از خیار آتش// نوش اینجات زهر آن‌جایست/ تری مغز آفت پایست ...// دور شو زو که از تنک مایه/ چوژه لنگ آید ار خری خایه (همان، ۴۷۰ـ۴۷۱)

لب چشمه بردن و تشنه بازآوردن که امروزه نیز از مَثَل‌های رایج است، ضرب‌المثلی است با معنایی کنایی. گنده‌پیر، شوی‌کش است؛ مَثَلی است که از طریق کلمات قصار شکل گرفته. آتش از خیار جستن، ضرب‌المثلی با مفهوم کنایی است؛ «به معنی و کنایه از امر محال و ناممکن» (حسینی، ۱۳۷۹: ۱۴). مغز تر آفت پای است، مَثَلی است هم معنا با «عقل که نباشد جان در عذاب است» و هر دو، از نوع کلمات قصارند که در زبان عام افتاده‌اند. مَثَلِ « اگر از آدم فقیر تخم مرغ بخری، جوجه‌اش لنگ می‌شود» نیز از باورهای رایج در میان مردم است که به شیوهٔ استقراء، واقعیّت جزئی را از طریق گزارهٔ کلّی به قاعده‌ای عمومی و فراگیر تبدیل می‌کند.

استفاده از باورها و تجربه‌های متداول در میان فرهنگ مردم و مستند کردن استدلال‌های خود به این باورها و تجربه‌های اثبات‌شده و قطعیّت‌یافته نیز از ویژگی‌های *حدیقه* است. اشاره‌های مکرر به نشانه‌های معیشتی و شیوه‌های سلوک اجتماعی، و باورهای علمی و عرفی و عرفانی و مذهبی نیز از خصوصیّات مشترک شمار فراوانی از دیوان‌های شعر است. امّا در اینجا، این ویژگی با مجموعه‌ای از ویژگی‌های متنوّع و متداول در فرهنگ عامّه همراه شده است تا نمودهای گوناگون فرهنگ اقلیمی را در یکی از دوره‌های تاریخی گذشته تکمیل کند:

ـ اسب کودن به غزو نیست دوان/ ورنه چون خر نداردی پالان// بر تن خود نه، ای مغفّل، بار/ زانکه باشد سیاه بدکردار// شرع‌ورزی نیاید از منبل/ حق‌گزاری نیاید از کاهل (همان، ۴۷۲)

ـ گام زن همچو روز روشن باش/ نه فسرده چو بام و روزن باش // آب در گشتن است خوش چو گلاب/ چون نگردد بگندد از تف و تاب (همان، ۴۷۳)

ترکیب و توضیح

کوتاهی جمله‌ها و اکتفا به کمترین عبارت‌ها در ساخت آن‌ها، همچنین اندک بودن ترکیب‌سازی‌ها، از خصوصیات سبک خراسانی است که در اشعار *حدیقه* هم دیده می‌شود. این ویژگی، از ویژگی‌های بارز این کتاب است و صرف نظر از آنکه نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری سنایی از سبک حاکم بر کلّ منطقهٔ خراسان در دورهٔ غزنویان است، در ذات خود همسویی با سلیقه و پسند عمومی را نشان می‌دهد؛ پسند مردمی که اغلب به سبک و سلوک ساده و همه‌کس‌فهم گرایش دارند. به همین دلیل، سنایی با وجود آن زبان سنگین و باصلابت و متمایل به سبک عراقی در *قصاید*، فضای غالب بر زبان و بیان *حدیقه* را در همان سبک خراسانی و بینابین نگه می‌دارد تا به پسند عامّه نزدیکی بیشتری داشته باشد. عاری بودن جمله‌ها از حشو و زواید و عبارت‌های وصفی و اضافی، بر این حقیقت دلالت دارد که شاعر در همه جا به اصل مطلب پرداخته است. بی‌توجّهی به ترکیب‌سازی (مگر در هنگام ضرورت و متناسب با مقتضیّات و ملازمات زبانی) نیز در کوتاهی جمله‌ها ریشه دارد. امّا اگر در جاهایی کلمه‌ها به یکدیگر اضافه می‌شوند، ترکیب‌های به‌دست آمده، از عبارت‌های ساده و ضروری تشکیل شده‌اند که جنبهٔ زائد و تزئینی ندارند. فهم این ترکیب‌ها نیز به دلیل سادگی و انطباق با قاعده‌های عادی و ابتدایی زبان، چندان دشوار نیست. این‌گونه ترکیب‌ها با آن ترکیب‌های طویل و توصیفی که گاهی در قصاید به‌کار رفته است (مثل «مال‌داران توانگر کیسهٔ درویش دل» یا «خرقه‌پوشان مزوّرسیرتِ سالوس‌ورز» (سنایی، ۱۳۶۱، ص ۱۴۸)) تفاوت بسیار دارد. نمونهٔ این ترکیب‌ها را در بیت‌های زیر ببینید:

اوست در سایهٔ پناه خرد/ حاجب بار بارگاه خرد// کدخدای نبیّ مرسل اوست/ عقل ثانی و نفس اول اوست (سنایی، ۱۳۵۹: ۳۰۸)

و نمونهٔ جمله‌های کوتاه و عاری از توصیف و ترکیب:

ـ خرد از بد تو را نجات دهد/ خرد از دوزخت برات دهد// جاهلی کفر و عاقلی دین است/ عیب‌جو آن و عیب‌گو این است...// کند ار عاقلت به حق در خشم/ به از آن کت ببندد ابله چشم// همه کار تو باد با عقلا/ دور بادی ز صحبت جهلا (همان، ۳۰۶)

توضیح دوبارهٔ بعضی از ایجازها و ابهام‌ها به قصد ایضاح در کلام (و از این طریق به اطناب‌های نالازم تن سپردن) نیز از ویژگی‌های سبکی در *حدیقه* است. در بعضی از قسمت‌ها، شاعر کلام رسا را هم مجدّداً را با عبارت‌ها یا مثال‌های دیگر تشریح می‌کند. همچنین در جایی که عبارت‌ها از فرط ایجاز، مقصود را نمی‌رسانند، به جای تغییر -که در کلام ایجاد اخلال می‌کنند- از عیب دیگری استفاده می‌شود که اطناب است. ناگفته پیداست، وقتی افزوده‌ها در رستهٔ توضیح واضحات باشند، اطناب را از نوع مملّ می‌کنند و ایجاز مخلّ و اطناب مملّ هر دو از عیب‌های فصاحت و زیبایی‌شناختی در کلام محسوب می‌شوند:

فرش عمرت نوشته در شومی/ این دو فرّاش زنگی و رومی // ای نیاموخته ادب ز ابوان/ ادب آموز زین پس از ملوان// ادب آموزدت زمان پس از این/ چون نیاموختی ز خلق زمین (همان، ۴۱۷) [مَنْ لَمْ یُؤَدِّبْهُ الْآبَوَانُ یُؤَدِّبْهُ الزَّمانُ/الْمَلَوانُ]

شیوهٔ گزینش و نگرش

بخش دیگری از نمودهای گرایش به فرهنگ شفاهی را باید در ماهیّت مطالب و در شیوهٔ گزینش مفاهیم و کیفیّت نگرش به موضوع‌ها جستجو کرد. ناگفته پیداست، خاستگاه طبقاتی بر حسّاسیت‌های روانی و رفتاری آدم‌ها تأثیر مستقیمی دارد. علایق درونی اشراف و علما و اندیشمندان، در مقام طبقه‌های خاص و فرادست جامعه، بیشتر بر موضوعات محوری و مرتبط با مدیریّت جامعه و هستی متمرکز می‌شود. همچنین دیدگاه‌های یک‌سونگرانهٔ علمی یا ایدئولوژیک و یا سیاسی، کنش‌گری‌های این طبقه را به‌طور جدّی و جانب‌دارانه به حرکت در مسیری مستقیم و مشخّص سوق می‌دهد. در نقطهٔ مقابل این، رفتار طبقه‌های متوسط و فرودست جامعه قرار دارد که -به دلیل فارغ بودن از آن‌گونه تقیّدها و تخصّص‌ها، دور بودن از وابستگی و دلبستگی مطلق بر خواسته‌ها و داشته‌ها- با فراروی از آداب و عادت‌ها و اخلاقیّات، در حریم تابوها، سنّت‌ها و رسم‌ها هنجارشکنی می‌کند و فرهنگ و هنری متفاوت‌تر را به نمایش می‌گذارد؛ هنری که نمونهٔ عینی و ملموس آن را می‌توان در *حدیقهٔ* سنایی مشاهده کرد. بخشی از ویژگی‌های محتوایی این کتاب را (در مقایسه با متون پیشین) باید در تنوّع موضوع‌ها، شاخص بودن ادبیات تعلیمی و

اندرزی، جدّی بودن هجویات، بی‌نظیر بودن انتقادهای اجتماعی و گستردگی قلمرو ادبیات قلندری جستجو کرد.

تنوّع موضوعی در *حدیقه* به حدّی است که عرصهٔ گسترده‌ای از اندیشه‌های عرفانی، آموزه‌های علمی، موضوعات مدحی، انتقادهای سیاسی ـ اجتماعی و مفاهیم مختلف مردم شناختی، با شاخ و برگ‌های مختلفی در متن وارد شده و آن را به اثری ادبی تبدیل کرده است که در عین تنوع، قابلیت انطباق با طبیعت متغیّر و تنوّع‌طلب عامهٔ مردم را دارد؛ مردمی که دامنهٔ تغییرات حال و هوای روحی آنان از گسترهٔ بیشتری برخوردار است. تنوّع موضوعی در این کتاب به گونه‌ای است که به قول دکتر مریم حسینی:

> می‌توان با قرعه، تفألی به هر وادی آن داشت. فصلی در معرفت و شرح عظمت خداوند دارد و بخشی در تعبیر خواب، بخشی در اعتدال و زیبایی بهار و بخشی در تشبیه شب. گاه از زهد می‌گوید، و گاه با الفاظی درشت، صوفیان را دشنام می‌دهد؛ گاه ستایش بهرام‌شاه می‌کند و گاه از بازی کودکانه می‌گوید (سنایی، ۱۳۸۲: دوازده).

اگرچه استفاده از هزل و هجو -که گاهی نمودهای جدّی آن را در بخش‌هایی از حدیقه می‌توان مشاهده کرد- در ظاهر با اندیشه‌های تسامح طلبانه و اعتقاد به نظام احسن خلقت در افکار عرفانی -که تشکیل‌دهندهٔ زمینه‌های اصلی در موضوعات *حدیقه* است- همسو به‌نظر نمی‌رسد، در باطن، در این حقیقت ریشه دارد که یکی از عناصر محوری و غالب بر *حدیقهٔ* سنایی، میدان دادن به جلوه‌ها و جاذبه‌های فرهنگ شفاهی و ادبیات عامّه است؛ ادبیاتی که استفاده از مطایبه‌ها، فکاهی‌ها و تعبیهٔ خشم و خشونت‌ها در درون هجویات، از بارزترین ویژگی‌های آن به‌شمار می‌رود.

دیگر آنکه سنایی هم در *قصاید* و هم در *حدیقه* ، شعر فارسی را -که «به نحو مفرطی در خدمت سلطان و دربار گرفتار» شده بود- به یک‌باره به راهی نو و سلوکی تازه کشانید و آن را «در خدمت توحید و معرفت و عرفان و عشق» قرار داد. اهمّیت کار سنایی در آنجا است که «در کلّ دیوان معاصران سنایی چون عثمان مختاری، سید حسن غزنوی، مسعود سعد سلمان، انوری، معزّی، و... که بنگریم، شاید تعداد قصاید و غزلیّاتی که حدّاقل مضمونی تعلیمی و حکمی داشته باشند، به

تعداد انگشتان دست هم نرسد، امّا یک‌باره می‌بینیم سنایی انقلابی در شعر به پا می‌کند و آن را در خدمت معرفت و حقیقت می‌گذارد» (حسینی، ۱۳۷۶: ۲). درست به این دلیل که سنایی در زمان حیات خود از چنان آوازهٔ فراگیری برخوردار می‌شود که ابیاتی از دیوان و *حدیقهٔ* او در آثار عرفای صاحب‌نام هم‌عصر او نیز وارد می‌شود. تاریخ وفات او سال ۵۲۹ هجری بوده است؛ اما:

> با مطالعهٔ اشعاری از وی که در ضمن آثار عرفانی چون *کشف الاسرار میبدی* (تألیف ۵۲۰ هـ) *تمهیدات* و *مکتوبات* عین‌القضات (متوّفی ۵۲۵ هـ) و آثار احمد غزّالی (متوّفی ۵۲۰ هـ) آمده است، این حقیقت را درمی‌یابیم که سنایی در عصر خود به آن پایه از شهرت رسیده است که اشعارش در مجامع صوفیه قرائت شود و عرفای بزرگی چون ابوالفضل میبدی و عین‌القضات همدانی تفسیر عرفانی قرآن و مکاتبات و یادداشت‌های خود را با ابیاتی از *دیوان* و *حدیقه* آرایش دهند (حسینی، ۱۳۸۳: ۴۴).

بنا بر پژوهش‌های دکتر شفیعی کدکنی، بر اساس «آثار موجود و شناخته‌شده»، سنایی «در بسیاری از مسائل شعر فارسی پیشاهنگ است و در تأسیس ادبیات قلندری نیز» (۱۳۸۶: ۳۰۳). در نسخه‌های کهن و اصیل دیوان او، گروهی از اشعارْ «قلندریّات» نام‌گذاری شده است که «ظاهراً هیچ شاعر دیگری، قبل از سنایی، در دیوان خویش مجموعه‌ای به نام قلندریّات را در بابی ویژه گرد نیاورده است» (همان، ۳۰۰). ویژگی‌هایی چون تابوشکنی و طرفداری از بی‌قیدی و اسطوره‌سازی از ساده‌ترین قصّه‌ها و قهرمانان تخیّلی عوام، استفاده از کلمات رند و قلندر و صبغهٔ ملکوتی دادن به آن‌ها در طامات و ادبیات مغانه و صوفیانه (همان، ۵۱ و ۵۳) از رفتارهای رایج در فرهنگ قلندری و اشعار مرتبط با آن است. نمودهای این فرهنگ را در شماری از اشعار سنایی نیز می‌توان مشاهده کرد. سه ویژگی اوّل، از ویژگی‌های مشترک در فرهنگ شفاهی ملّت‌های مختلف جهان نیز به‌شمار می‌رود.

گرایش سنایی به اندیشه‌های صوفیانه، نوعی رویکرد به فرهنگ مردم بوده است. به علّت اینکه تصوّف در ذات خود، حرکتی همسو با افکار و فرهنگ توده‌های فرودست جامعه بوده است. به قول دکتر زرّین‌کوب: «تصوّف ملجأ سرخوردگان بود؛ سرخوردگان از دنیا و سرخوردگان از علم» (۱۳۶۲: ۱۶۶). ترک حکومتِ ابراهیم ادهم و شبلی و رها کردن تجارتِ شقیق بلخی و

کناره‌گیری ابوسعید ابوالخیر و ابوعبدالله ترمذی و امام محمّد غزالی و یوسف‌بن ایّوب همدانی از فقه و حدیث و خلاف و اصول، نمونه‌هایی از این سرخوردگی‌ها بود. تنها در تصوّف بود که یک فرد امّی -بدون آنکه به آموزش علوم رسمی احتیاجی داشته باشد- می‌توانست به مدارج بالای طریقت صعود کند.

فتیان و قلندران نیز -که سنایی در قلندریّات خود برای نخستین بار فرهنگ و سنن و معتقدات آن‌ها را وارد شعر فارسی کرده است- اغلب به طبقات فرودست و عوام و صاحبان حرفه‌ها و پیشه‌ها متعلّق بوده‌اند. عیّاران و لوطی‌ها و مشدی‌ها که پیشینه و پسینهٔ اهل فتوّت را تشکیل می‌دادند، همگی برخاسته از طبقه‌های متوسط به پایین جامعه بوده‌اند. دکتر زرّین‌کوب اعتقاد دارد:

> در قرون نخستین اسلامی، وصول به درجهٔ جوانمردی و شناخت ماهیّت آن، کمال مطلوب و مورد توجّه طبقهٔ جوانان غالب اصناف از پیشه‌وران و کارگران و صوفیان و سپاهیان بوده است (۱۳۶۲: ۱۷۰).

سادگی متون منثور صوفیانه را نیز باید ناشی از وجود چنین خاستگاه و برخورداری از چنان مخاطبانی دانست. وجود انبوهی از لغات و اصطلاحات و امثال و حِکَم عامیانه در ادبیات صوفیه، (برای نمونه، اصطلاحاتی چون درویش، صوفی، جولقی، خرقه، گلیم، خرابات، کشکول، گدایی، چلّه نشینی، سماع، طلب، نیاز، فقر، یک مویز و چهل قلندر، شب دراز و قلندر بیدار، درویش هر جا درآید، سرای اوست) ریشه در تأثیر متقابل فرهنگ عامّه بر تصوّف، و ادب صوفیّه بر فرهنگ عامّه دارد.

حقیقت این است که روی آوردن صوفیه به «روایت ابیات عاشقانه و نقل قصص و حکایات رایج» در میان مردم، و «حتّی شطحیات نیز که به قول فقها دستاویزی برای عوام می‌شد تا از قواعد و لوازم شریعت عدول نمایند» و نیز روی آوردن به مجالس رقص و سماع -که «سبب تلطیف ذوق و تشحیذ قریحه» در صوفیه می‌شد- و بیان «حالات و خطرات عارفانه به وسیلهٔ ابیات و ترانه‌های عاشقانه» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۴: ۹۱-۹۳) همگی از بدعت‌های صوفیه به‌شمار می‌رفت. این بدعت‌ها که با وجود مخالفت‌های فقها، از قرن پنجم به بعد رواج عمومی پیدا کرد، رفتارهایی بود برگرفته از فرهنگ رایج در میان عامّه که برای همراهی و همسویی مردم با فرهنگ صوفیه و تمرکز تصوّف

بر طبقه‌ها و توده‌های فرودست جامعه شکل گرفت. به همین علّت، حرکت‌های کسانی چون ابوسعید ابوالخیر -که از آغازکنندگان این رفتار در جامعه محسوب می‌شده است- در نظر علمای بلاد، چندان خوشایند به‌نظر نمی‌رسد. *حدیقه* و سرایندهٔ آن نیز وضعیتی شبیه به ابوسعید داشته‌اند. به گفتهٔ دکتر زرّین‌کوب:

> [حدیقه] بیش و کم در حدود ظواهر شریعت است و از شطحیّات و مقالات افراطی عطّار و مولوی چندان بهره ندارد، معذلک چنان‌که از خود کتاب برمی‌آید، هم در عصر مؤلّف مورد طعن و دقّ فقها و علمای ظاهر واقع شده است و سنایی خود را ناچار دیده است که از فقهای بغداد در باب صحّت عقیدهٔ خویش و مطابقت کتاب با سنّت و شریعت تحصیل فتوی کند.
>
> در سده‌های بعد هم سراینده و اثر او از عرصهٔ طرد و تکفیر در امان نمانده است. کتاب *حدیقه* پیش مولانا و حلقهٔ یاران او، مقدس و معظّم بوده است؛ اما گروهی دیگر، همچون امام محمّدبن‌یحیی و قانعی طوسی، به دلیل درج معانی قرآنی و دینی در اشعار آن، با انکار به آن می‌نگریستند و سرایندهاش را به نامسلمانی متهم کردند (۱۳۶۴: ۹۶ـ۹۷).

برآیند

بیشترین بخش دشواری‌های زبانی در *حدیقه*، در ویرایش‌نشدگی آن ریشه دارد. سنایی این کتاب را در سال‌های پایانی عمر سروده و برای بازبینی و اصلاح آن فراغت لازم را نداشته است. امّا در ایجاد پیچیدگی در حدیقه، تعقیدهای کلامی، بسیار کمتر از فرهنگ و گفتار عامیانه و گویش محلّی نقش داشته است. مهم‌ترین عامل‌های ابهام در حدیقه -که ناشی از تأثیرپذیری نویسنده از فرهنگ شفاهی مردم بوده- عبارت است از: جمله‌پردازی به شیوهٔ گفتاری؛ استفاده از نحو گویشی؛ کاربرد عبارت‌های محاوره‌ای؛ جابه‌جایی در ارکان جمله؛ حذف حروف اضافه و ربط؛ کاربرد حروف اضافه در معانی خاص؛ متغیّر بودن مکث‌ها و درنگ‌های جمله؛ حذف قسمت‌هایی از جمله؛ به‌کارگیری کنایه‌های زبانی؛ اندک بودن ترکیب سازی‌ها؛ فراوانی تشبیهات تمثیلی؛ کاربرد ضرب المثل‌ها یا اشاره به آن‌ها؛ بی‌محابایی در استفاده از الفاظ نامؤدبانه؛ سادگی کلمه‌ها و عبارت‌ها؛ واژگان مخصوص محلّی؛ باورهای محلّی و تجربی و معیشتی؛ توضیح مجدّد عبارت‌های

مبهم؛ به‌کارگیری «را»ی زائد فاعلی؛ کاربرد همزه بعد از «ها»ی جمعِ مضاف و موصوف؛ اقتباس حکایت‌ها و تمثیل‌ها از فرهنگ شفاهی؛ اشاره‌های گذرا به حکایت‌ها و تمثیل‌های معروف؛ نقل مفهوم آیات و روایات؛ استفاده از ضمایر مبهم گفتاری؛ موسیقی ملایم و مردم‌پسند؛ حکایت‌های هایکویی و مینی‌مالیستی؛ سادگی و روانی بسیاری از جمله‌ها؛ اندک بود ارکان زائد در جمله‌ها؛ تأثیرپذیری از شیوهٔ نگرش و سبک و سلیقهٔ عامّهٔ مردم در انتخاب متنوّع موضوع‌ها؛ همسویی با ادبیّات تعلیمی و اندرزی؛ جدّی گرفتن هجویات؛ گرایش به قلندریات؛ گستردگی انتقادهای اجتماعی به دلیل ناخرسندی از وضعیت موجود.

منابع

- آربری، آرتور جان. (۱۳۷۱). ***ادبیّات کلاسیک فارسی***. مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
- بهار، ملک‌الشّعرا. (۱۳۷۶). ***سبک شناسی***. ج ۱. تهران: انتشارات مجید.
- حسینی، مریم. (۱۳۷۶). «حدیقه احیایی در شعر فارسی». ***فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزّهرا***. ش ۲۳. ۱-۱۲.
- ----------. (۱۳۸۳). «از غزنه تا شیراز، بحثی در باب آثار سنایی غزنوی بر مکتوبات روزبهان بقلی شیرازی». ***فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزّهرا***. ش ۴۸ و ۴۹ (زمستان ۱۳۸۲ و بهار ۱۳۸۳) صص ۴۱-۶۰.
- ----------. (۱۳۷۹). «تصحیح ابیاتی از حدیقهٔ سنایی بر اساس قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی». ***فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزّهرا***. ش ۳۴ و ۳۵ (تابستان و پاییز). صص ۱ـ۲۱.
- خطیب رهبر، خلیل. (۱۳۶۷). ***دستور زبان فارسی [و] کتاب حروف اضافه و ربط***. تهران: انتشارات سعدی.
- زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). «نظامی گنجوی: در جستجوی ناکجا آباد». ***با کاروان اندیشه***. چ ۲. تهران: امیرکبیر.
- ----------. (۱۳۶۲). ***ارزش میراث صوفیه***. چ ۵. تهران: (بی‌جا).
- ----------. (۱۳۶۴). «در باب ادب و نقد صوفیه». ***از چیزهای دیگر***. تهران: جاویدان. صص ۸۵-۱۱۱.
- ----------. (۱۳۸۵). ***از گذشتهٔ ادبی ایران***. چ ۳. تهران: سخن.

- سنایی، مجدود ابن آدم. (۱۳۶۱). ***دیوان اشعار***. به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی. چ ۴. تهران: انتشارات سنایی.

- ----------. (۱۳۵۹). ***حدیقهٔ الحقیقه و شریعهٔ الطریقهٔ***. تصحیح و تحشیهٔ محمّدتقی مدرّس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- ----------. (۱۳۸۲). ***حدیقهٔ الحقیقه و شریعهٔ الطریقهٔ (فخری نامه)*** . با تصحیح و مقدمّهٔ مریم حسینی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۲). ***تازیانه‌های سلوک***. تهران: آگاه.

- ----------.(۱۳۸۶). ***قلندریّه در تاریخ***. تهران: سخن.

- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۹). ***فرهنگ تلمیحات***. چ ۲. تهران: فردوس با همکاری انتشارات مجید.

- طغیانی اسفرجانی، اسحاق. (۱۳۸۶). ***شرح مشکلات حدیقهٔ سنایی*** . چ ۳. اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.

- مدرّس رضوی، محمّدتقی. (۱۳۴۴). ***تعلیقات حدیقه***. تهران: انتشارات علمی.

- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۶). ***تاریخ زبان فارسی***. ج ۳. تهران: نشر نو.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی