بوستان: میانگینی موزون در مثنوی سرایی

دکتر سعید حمیدیان
دانشکده علامه طباطبایی

چکیده:
در این مقاله کوشیده شده است تا به جایگاه بوستان سعدی در میان مثنوی‌های غنایی روایی از دیدگاه شکل پرداخته شود و ضمن برشمردن ویژگی‌های آن و دیگر منظومه‌ها، میزان تقریبی عناصر شکلی در هر کدام و ارتباط شکل با محتوای مورد نظر شاعر مورد بررسی قرار گیرد. به همین منظور برخی از منظومه‌ها هم‌چون مثنوی‌های گروه سنایی و مثنوی‌های گروه نظامی مورد بررسی قرار گرفته‌اند که هر کدام دربرگیرندهٔ زیر شاخه‌هایی چون منطق‌الطیر عطار، مثنوی مولانا، تحفه‌العراقین عراقی و... می‌باشد. در نهایت نیز به بوستان و ویژگی‌های آن پرداخته شده است.

کلید واژه: سعدی، بوستان، مثنوی، شکل.

انگیزهٔ اصلی این گفتار یا جُستارْ نگاهی است به جایگاه در خور *بوستان* سعدی در میان مثنوی‌های غنایی روایی از نظر شکل. گفتنی است این بنده تمامی منظومه‌های مورد بحث در این مقال را غنایی (در برابر حماسی) می‌داند و نه آن‌چنان که عده‌ای می‌گویند

«تعلیمی». بی‌شک در همهٔ مثنوی‌های اخلاقی و عرفانی تعلیم امری مشترک است، اما بدون قصد محاجّه و مُشاحّه در لفظ، باید عرض کنم منظومه یا مثنوی تعلیمی صِرف آنهایی است که علم یا فن خاصی را با استفاده (یا به قولی سوء استفاده) از وزن و قافیه تعلیم می‌دهند؛ مثلاً تعلیم تصوف در *گلشن‌راز* شبستری، طب در *دانشنامهٔ* مَیْسری (که چند ده بیت بیشتر از آن بر جای نمانده است)، علوم مورد نیاز اطفال در *نصاب الصبیان* ابونصر فراهی و غیره.

هم‌چنین اشاره‌ای به شکل کردم که ملاک و مناط تشخیص و تفکیک منظومه‌های مورد نظر از یکدیگر و بیان میزان تقریبی عناصر شکلی در هر کدام است و این‌که شکل با محتوای مورد نظر شاعر چه نسبتی دارد؟ آیا شکل به اندازهٔ محتوی و متناسب با آن است یا غالب بر آن؟ تز یا برنهادهٔ این بنده هم این است که: تاریخ منظومهٔ غنایی پارسی از نظرگاه شکلی و یا تناسب محتوی و شکل، میان دو قطب سنایی (رعایت جانب محتوی) و نظامی (غلبهٔ شکل) در سیر و نوسان است.

به دیگر سخن، مثنوی‌های سنایی دارای کمترین جنبهٔ شکلی و مثنوی‌های نظامی در قطب مقابل یعنی گرایش آشکار به عناصر شکلی است و *بوستان* در اعتدالی‌ترین نقطه از نظر توازن محتوی و شکل قرار می‌گیرد، بدین‌سان که در عین بهره‌مندی از شکل شعری و جنبه‌های هنری، نه به سادگی مثنوی‌های سنایی است و نه مشمول برخی افراط‌های نظامی از جهات گوناگون شکلی و پرداخت‌های شاعرانه. البته ممکن است کلیت این داوری شناخته و مورد تأیید اهل نقد و نظر بوده باشد، اما آیا اجازتی دارم یا رواست که بپرسم این امر تاکنون در کجا و به دست کدام عزیز با دقتی بیش یا کم اثبات شده است؟

و امّا دستاورد شیخ اجل در این اثر یعنی قول همه‌پذیر به این‌که فصیح‌ترین مثنوی غنایِ روایی در تاریخ این‌گونه شعر است، به گمان این نگارنده در ارتباط مستقیم با همین میانه‌روی در محتوی و شکل است، یعنی نه برهنه از جامهٔ هنری است و نه پیرایهٔ بیش از حد بر این جامه بسته شده است.

البته بهتر است از کلّی‌گویی کم کنیم و بر جست‌وجوی جزییات یا ریز قضایا بیفزاییم، اگرچه این مقال مختصر نمی‌تواند دعوی چنین هدفی داشته باشد و از همین روی ناگزیر

به تمرکز بر روی برخی (تنها برخی) شاخصه‌ها و شواهد است، یعنی همان چشیدن به قدر تشنگی از دریایی از مطالب، زیرا پیداست که درصورت استقصا حجم کار به کتابی بالغ خواهد شد. گو این‌که، مطابق طریق همیشگی این نگارنده، در همین وجیزه نیز سخن به صورت سنجشی گفته خواهد آمد، ضمن این‌که همواره بیم دارد از این‌که سنجش میان سخنورانِ بی‌گمان گرامی (به ویژه برای طلبه‌ای چون او که راه ادب را نه هم‌چون تفنّن یا به صِرف ذوقی دنبال می‌کند و همه را باید در حدّ خود عزیز بدارد) حمل بر جسارت به جایگاه این یا مبالغه در حق آن شود. نه، چنین نیست چون مثلاً وقتی نظامی را گزافه‌رو از نظر شکل می‌خوانم، خود از ارادتمندان، بلکه ستایندگان هنر شگرف و بی‌همتای اویم وگرنه این خرده‌کاری‌هایی که تاکنون دربارهٔ او کرده‌ام (نوشتن *آرمانشهر زیبایی* و ویرایش یا بهسازی *خمسهٔ* طبع وحید دستگردی) چه انگیزه‌ای جز اعجاب در برابر نبوغ هنری او داشته است؟ در هر حال امیدوارم زبان بی‌گمان ناتوان و الکن من چنین شبهتی پیش نیاورد. از دیگر سو مگر معنی‌گرایی سنایی در مثنوی‌هایش در حدّ خود کم ستایش برانگیز است؟

۱. مثنوی‌های گروه سنایی

سنایی (ف. ۵۳۵) از همان ابتدای حکایت نتیجه را هدف می‌گیرد و آن قدرها در بند این نیست که ابیات پیش از آن چگونه از آب درآید. کافی است معنی و محتوی به ترتیبی منطقی بیان شود. البته خاتمهٔ حکایت یا قسمت نتیجهٔ آن باید دارای ضرب و قوّتی باشد تا در ذهن مخاطب جایگیر شود و پایدار بماند. در مورد اشخاص حکایات (انسان در نوع پارابل Parable و غیرانسان در فابل Fable) پیداست در کلّ ادب پارسی و سنت قدیم داستان‌پردازی ما در حدود تیپ یا نمونهٔ نوعی یا سنخی‌اند، برخلاف رمان، نمایشنامه و دیگر انواع یا قوالبی که در عصر جدید از طریق ادبیات غربی به کشور ما آمده‌اند و اشخاص معمولاً به صورت شخصیت (Character) یعنی با تمامی خصوصیات و تمایزات بشری در داستان ایفای نقش می‌کنند. حال پیداست وقتی منظومه‌های بلند داستانی (اعم از حماسی و غنایی) که قاعدتاً امکان و مجال توصیف و پرورش

ویژگی‌های هر شخص در آنها هست، فقط دارای تیپ یا سنخ کلی باشند، تکلیف حکایات کوتاه تا در نهایت نیمه بلند روشن است، اما اگر در سنت همین‌گونه حکایات نیز اندکی باریک شویم، می‌توانیم میان حکایات سنایی و مثلاً مولانا قدری فرق بگذاریم، چون در بسیاری حکایات *مثنوی* مولانا همین سنخ‌های کلّی به نسبت دقیق‌تر از آنِ سنایی است و کوششی بیشتر برای توضیح آنها از سوی سراینده صورت گرفته است، بگذریم از جذابیّتی که در حکایات پیر بلخ از نظر پرداخت داستانی برای ایجاد کشش و هیجان در مخاطب هست که حکایات زیاده معنی‌گرای سنایی را اساساً قابل قیاس با *مثنوی* نشان نمی‌دهد (وای کاش مجالی برای ورود به جزییات امر و اثبات آن همراه با شواهد کافی می‌بود).

باری، در حکایات سنایی به کمترین حد از توصیف اشخاص و رویدادها بسنده می‌شود، تنها در آن حدود که پای نتیجه و نتیجه‌گیری لنگ نماند و مخاطب مثلاً با امر نامنتظری در درک حکایت مواجه نشود و نپرسد چرا فلان شخص باید چنین و چنان شود.

هم‌چنین، مطابق بررسی این نگارنده، تمامی مثنوی‌های سنایی از *عشق‌نامه*، *عقل‌نامه*، *سنایی‌آباد*، *طریق التحقیق* و *سیرالعباد الی المعاد* (که در یک مجموعه هم به طبع رسیده‌اند) به طور معمول، از جنبهٔ شکلی و عناصر هنری کمتری برخوردارند، اما به نظر می‌رسد در *حدیقه*، آن هم تا حدود اندکی، دست خود را در پرداخت‌های شکلی بازتر گذارده است. (نمی‌دانم آیا ارباب فضل و نظر استنباط مرا تأیید می‌کنند یا نه. در هر حال این سنجش بنده تنها متکی به دقتی در کلیت قضایا در هنگام مطالعهٔ آنها و نوعی گمانه‌زنی یا بسامدگیری کلّی بوده است و نه کار علمی دقیق که بی‌تردید زمان و توان بسیار می‌طلبد). البته در این میان از یکی از مثنوی‌های او یعنی *کارنامهٔ بلخ* که طنزآمیز و قضا را برخوردار از بیشترین هنر شکلی و زبانی شاعر است، به دلیل تفاوت موضوعی و نوعی یاد نکردم. در باب *حدیقه* و پرداخت‌های شکلی و هنریِ نسبتاً بیشتر آن عجالتاً به این نمونه بسنده می‌کنم، اگرچه در سطور آتی و برحسب مقال، مثال‌هایی هم از هنجار

کلّی مثنوی‌های پیش گفته، یا به اصطلاح «نُرم» (Norm) مثنوی‌سرایی سنایی ارایه خواهم کرد. در صفت شاهد، ابیاتی می‌خوانیم که به زعم این بنده حداکثر جنبهٔ شکلی را در منظومه‌های او دربردارد:

آن نگاری که سوی او نگری — او دل از تو بَرَد، تو دَرد بری

روی اگر هیچ بی‌نقاب کند — روز را با دو آفتاب کند

ور کند هیچ بند گیسو باز — سه شب قدر برگشاید راز

دایگان زلف او چو تاب دهند — چینیان نقش خود به آب دهند

دُرج درّش چو نطق بشکافد — شرمش از گل نقاب‌ها بافد

شکن زلفش از درون بسرای — مشکِ دست آمد و جلاجِل پای

گرچه در پرده‌ها تواند شد — زایچ عاشق نهان نداند شد

(حدیقه، ۱۲۷)

ملاحظه می‌فرمایید پاره‌ای توصیفات شاعرانه و توسّعات شکلی را که به ویژه حول عناصر بیانی و بدیعی صورت گرفته است زیرا به هر حال موضوع و محتوای ابیات بیان زیبایی است، آن هم زیبایی شاهدی که «شاهد اعظم» خوانده می‌شود و پیداست سخن نمی‌تواند و نباید خشک و خالی از لطف و ملاحت باشد. البته اگر همین محتوی به دست یک شاعر شکل‌گرا بیفتد، چه آب و تاب‌ها و شاخ و برگ‌های توصیفی که نخواهد یافت، اما سنایی معمولاً از این حدود در نمی‌گذرد.

خواهیم دید که پس از سنایی مثنوی سرایی به دو گروه یا دو قطب از جهت رویکرد به شکل شعر و عناصر و پرداخت‌های شکلی تقسیم می‌شود: شاعران عارف (به معنا و تعریف دقیق و مصطلح) هم‌چون عطار، مولانا و اوحدی به طور کلی راه و شیوهٔ سنایی را مبنای کار در منظومه‌هایشان قرار می‌دهند، در حالی که شاعران عرفانگرا یعنی آنان که تنها تحت تأثیر تصوّف و عرفان (حالا به میزان بیش یا کم) قرار دارند، مثل نظامی (سلسله جنبان شکل‌گرایی در مثنوی)، خاقانی، امیرخسرو دهلوی، خواجو و بعدها عرفی

شیرازی، فیضی دکنی و همانندان آنان همان شیوهٔ نابغهٔ مثنوی‌های غنایی و شکل‌گرای بزرگ، نظامی را الگوی خود قرار می‌دهند. در این میان جامی عارف قدری متفاوت است، زیرا از نظر شکلی تحت تأثیر نظامی است، ولی افراط‌های او را تعدیل کرده است.

در مجموع، تصادف هم در قضیه راه ندارد چون عامل تعیین کننده در این تفاوت آشکار شیوه، همان شخصیت و روحیات و تفکر و جهان‌بینی این دو گروه است؛ گروه عارفان، به طبع منکر اعتبار جهان برونی و آفاقی و زمان و مکان و خلاصه هر آن‌چه به مادّه مربوط یا از عوارض آن است، هستند، اما گروه دوم که پذیرا و جذب‌کنندهٔ تأثیراتی از این یا آن جهات و جوانب از مکتب یاد شده‌اند، با آفاق و عرصهٔ حس و لمس و نیازها و دربایست‌های زندگی معمولی بشری نیز درآمیخته‌اند، عشق و شوق به زیبایی‌های جهان و حیات انسانی و جاذبه‌ها و جذابیت‌های آن هم دارند و بسی جزییات یا وقایع و احوال ریز و درشت آن را (که عارفان اساساً شایستهٔ نگریستن نمی‌دانند) به دیدهٔ اعتبار و اعتنا می‌نگرند.

پس در عالم شعر نیز، گذشته از معنی و محتوی، به توصیف زیر و بم‌ها و زوایای گونه‌گون زندگی و زیبایی گرایش دارند، به زیورها و پیرایه‌های بیانی و بدیعی تمایلی بس بیش از دیگر گروه نشان می‌دهند و خلاصه از هیچ یک از عناصر شکلی و هنری، نادیده نمی‌گذرند. البته اینان را هم باید به دو زیر گروه میانه‌رو (که البته سعدی و حافظ از همین زمره‌اند) و گزافه‌رو (مثل خود نظامی و برخی پیروان) تقسیم کرد، اما گروه اول یعنی دودهٔ سنایی گرچه طبعاً یکسان نیستند، لیکن استیلای روح تصوّف و عرفان در جملگی آنان سبب شده است تا قرابتی بیش از گروه دوم میان آنان و آثارشان (این‌جا منظومه‌هاشان) وجود داشته باشد و همین قرابت به طور کلّی باعث شده تا جملگی هنجار و شیوهٔ کلّی مثنوی‌سرایی‌شان را در حدود کار سنایی قرار دهند، هر چند ناگفته پیداست که اینان را هم از جهت زمان و مکان شاعر و دگرگونی‌های گوناگون سبکی و تحولات شکلی و زبانی و غیره نمی‌توان با یکدیگر برابر شمرد و مثلاً اوحدی سدهٔ هشتمی یا جامی سدهٔ نهمی را با سنایی در نیمهٔ نخست سدهٔ ششم یکسان نگریست، امّا من به طور

کلّی یا تقریبی عرض کردم که مشابهت بیشتری در شیوهٔ مثنوی‌پردازی اینان نسبت به گروه دوم مشهود است. در هر حال این موضوع نیز بیرون از حیطهٔ قانونمندی‌هایی که این بنده به آنها باورمند است، قرار ندارد.

ممکن است خرده بر این سخن بگیرید که: مثلاً مگر *غزلیات شمس* سرشار از حسّ و لمس و تصور و تجسّم نیست؟ و مگر حتی بسیاری از تصاویرش جنبهٔ حسی قوی‌تر از تصاویر سعدی و حافظ ندارد؟ و چرا فقط غزل؟ مگر همین منظومه‌های عارفان، کم از عناصر محسوس و آفاقی در خود دارند؟ آری، پرسش به جایی است، امّا اساساً مگر شعر می‌تواند عاری از عناصر حسّی باشد؟ لیکن تفاوتی بنیادین در کار است: عارفان شاعر اگر از هر گونه عنصر مادی و محسوس در شعر بهره می‌گیرند، تنها و تنها از جهت تجسّم‌بخشی و تمثّل‌آفرینی یا استمثال است برای رسیدن و رساندن مخاطب به عوالم مجرّد، همین و بس. اگر خوانی زمینی در شعر می‌آرایند، برای آن است که انگیزه‌ای شود برای مخاطب برای دریافت خوان آسمانی. تعبیر کار مولانا در تصویرگری او در غزل از نظر من در این حدود است: فرض کنید کسی بخواهد به کودکی که از آب می‌ترسد، شنا بیاموزد (قضا را مولانا اغلب تصور کودک و کودن از عامّه دارد). خود در درون آب است و با یک اسباب‌بازی در دستش کودک را به درون آب می‌خواند، اما این آغاز کار است، چون مرد می‌خواهد با آموختن شنا کودک را در وقت مقتضی به درون لُجّه‌ها بکشاند، لجّه‌های مجرّدات. تصاویر حسی چنین نقش و تأثیری در کلام عارفان دارد، امّا دیگر گروه به طور کلی حریم حس و لمس و امور آفاقی را نیز بیش و کم گرامی و ارجمند می‌دارند یا باری منکر نمی‌شوند. آری، تفاوت در پایه و مبنای بینش و نگرش است. آیا عطار از تصاویر معشوق لولی مست خنجر به دستی که به گربزی و چالاکی از خرابات برون می‌جهد و... چیزی جز مفاهیم مجرّد می‌جوید؟ آیا سعدی و حافظ هم دقیقاً چنینند و با چنین انگیزه‌ای شعر می‌گویند؟ خسرو و فیضی چه طور؟ باری، از بدیهی‌گویی بگذریم.

عطار (ف. ۶۲۷) بی‌تردید جذاب‌ترین مثنوی او *منطق‌الطیر* است، آن هم به دلیل تنوعی که در طرح داستان هست و البته اپیزود شیخ سمعان (= صنعان). این طرح به دلیل وجود سی مرغ گوناگون که هر کدام با ویژگی‌های خود در منظومه ایفای نقش می‌کند، نمی‌گذارد خواننده ملالی احساس کند، اگرچه در این میان تنها ده مرغ برتر یک یک پیش می‌آیند، ابتدا معرّفی هر مرغ را با آن خصوصیاتی که در داستان اهمیت دارد، از زبان خودش می‌شنویم و آن‌گاه هر کدام حکایتی را باز می‌گوید. پس آن‌گاه حکایات فراوانی در بیان عوالم معرفت داریم. هر پرنده در حقیقت نقش یک عنصر شکلی ویژه را ایفا می‌کند تا از مجموعهٔ این عناصر استعاری، محتوای عرفانی مورد نظر به دست آید. این طراحی به دلیل یک چنین تنوع شکلی یا روساختی، گامی مهم نسبت به مثنوی‌های عرفانی سنایی به شمار می‌آید و گمان می‌کنم از هر یک از خوانندگان منطق‌الطیر که دلیل جذابیت آن را بپرسیم، همین تنوع شکل را در پاسخ عنوان کند. از عارفی چون عطار که جز در فضای روح و معرفت حرکت نمی‌کند، همین مایه از جاذبه‌های شکلی و یا آن‌چه در ماجرای شیخ سمعان می‌بینیم (گذشته از نتیجه‌گیری عجیب اخلاقی آن که لطافت‌های عشق به دختر ترسا را هم زیر سؤال می‌برد) مغتنم است. برای نمونه به معرفی باز به عنوان یکی از این عناصر شکل بنگریم که تا چه اندازه سنجیده از هر یک از خصوصیات مرغان و آن‌چه هر کدام در فرهنگ قوم ما به ذهن تداعی می‌کند، بهره‌گیری شده است، از جمله کلاهک معروفی که بر سرِ باز می‌گذاردند و نیز غرور و صولت و هیبت این مرغ، بنگریم:

باز پیش جمع آمد سر فراز کرد از سرّ معالی پرده باز

سینه می‌کرد از سپهداریِ خویش لاف می‌زد از کله‌داری خویش

و می‌گوید:

چشم از آن بگرفته‌ام زیر کلاه تا رسد پایم به دست پادشاه

(*منطق‌الطیر* عطار، ۱۳۶۸: ۵۳)

به همین سان مرغان دیگر و سرانجام نتیجهٔ عظیمی کـه ایـن آمیـزهٔ دلنشـین شـکل و محتوی به آن منجر می‌شود، اما دیگر مثنوی‌های او هرگز جذابیت‌های شکلی *منطق‌الطیـر* را ندارند و بار شاعرانهٔ آنها در حدود مثنوی‌های سنایی است، بنگریم به نمونه‌ها:

آن وزیـری را چـو آمـد مـرگ پـیش — کرد حیران روی سوی قـوم خـویش
گفـت: دردا و دریغـا کـز غـرض — آخـرت بـا خـواجگی کـردم عـوض
ز آرزوی ایـن جهـان مـی‌سـوختم — لاجـرم آن یـک بـدین بفـروختم
مـی‌روم امـروز جـانی سـوخته — رفتـه دنیـا و آخـرت بفروختـه
ای دل غافـل، دمـی بیـدار شـو — چنـد بدمسـتی کنـی؟ هشـیار شـو
رفتگـان انـدر نخسـتین منزلنـد — منتظـر بنشسـته و مسـتعجلند

(*مصیبت‌نامه* عطار، ۱۳۸۶: ۳۰۱)

می‌بینید که بهرهٔ چندانی از شکل و جوهرهٔ حس و تجسّم نـدارد. تأکیـد مـی‌کـنم کـه آخرین حد از رعایت جوانب شکلی در این مثنوی‌ها در حدّ میانگین یـا نُـرم منظومـه‌هـای عرفانی است و نه بیش. این گونه عناصر شکلی را سنایی هم داشت:

یکی پرسید از آن مجنـون پـر غـم — کـه: رمـزی بـازگوی از خلـق عـالم
چنین گفتـا کـه: خلـق ایـن خرابـه — همـه هسـتند کـالوی قرابـه
بـه نـادانی چـو آن حجّـام اسـتاد — دمی خوش می‌کشند از خـون و از بـاد

(*اسرارنامه* عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۹)

در این‌جا از تشبیه مردم به کالوی قرابه[1] به عنوان عنصری شکلی استفاده شده و دم زدن از خون و باد هم پیداست بیانگر بیهودگی حیات جسـمانی و مـادی اسـت و یـا ایـن گونه تشبیهات:

فغـان زیـن عنکبوتـان مگـس‌خـوار — همه چـون کرکسـان در بنـد مـردار
فغان از حرصِ مشتی استخوان رَنْـد — همـه سـگ سـیرتانِ زشـت پیونـد

(همان: ۲۱۰)

مولانا (ف. ۶۷۲) کسی که به قول خودش «از پس سنایی و عطار» آمده است، به طبع باید هم نسبت به شکل و قالب بی‌اعتنا یا کم‌توجه باشد، اگرچه *مثنوی* او از لحاظ پرداخت‌های شکلی و روایی، برتری آشکاری بر عرفای پیش از خود در مثنوی‌سرایی (به جز *منطق‌الطیر*، به دلایلی که ذکر شد) دارد. البته و به رغم این برتری، گذشته از این که به زبان و چگونگی آن به عنوان یکی از عناصر شکلی بی‌اعتناست و جنبهٔ وسیلگی در آن کاملاً محسوس و معلوم است، هرگز از هیچ یک از جنبه‌ها و عناصر شکلی بهره‌گیری صرفاً هنری نمی‌کند، بلکه هدف خود یعنی القا و انتقال محتوی را از یاد نمی‌برد. این جنبه از *مثنوی* به صورت قانونی نانوشته در سراسر اثر خود را نشان می‌دهد و در حقیقت نقطهٔ اشتراک او با عارفان منظومه‌سراست؛ جنبه‌ای که در حکایات کوتاه و نیمه بلند او آشکار است.

مولانا، چنان‌که همگان می‌دانند، به ویژه در هر جا که قصد طعن و طنز و نقد در میان است، از هیچ‌گونه عنصر شکلی و زبانی، حتی کریه‌ترین و رکیک‌ترین تشبیهات و الفاظ (بر خلاف عطار) رویگردان نیست و کافی است آن را به عنوان وسیله‌ای به اصطلاح دم‌دستی برای بیان مقصود مناسب، قوی، کوبنده و لبه‌دار بیابد. از آن‌جا که بررسی این اثر عظیم معرفتی، بی‌گمان جایگاه و مجالی خاص خود می‌طلبد و گرنه سخن از حدود همین کلّی گویی‌ها فراتر نخواهد رفت، عجالتاً به همین اشارات و اجمال بسنده کنم.

اوحدی مراغی (ف ۷۳۸) مثنوی *جام‌جم* را در همان حدود و هنجارهای مثنوی‌های عارفانه سروده و کمتر به گِرد پیرایه‌های مازاد بر نیاز محتوی گردیده است. به این نمونهٔ نوعی از کار اوحدی بنگریم:

واعظی؟ خود کن آن‌چه می‌گویی نکنی، دردسر چه می‌جویی؟
جای پیغمبر و رسول خدای چه نشینی؟ بایست بر یک پای
سر فراپیش و دست‌ها بر هم سینه پر جوش و چشم‌ها پر نم
عرض کن تحفه‌های بی‌خوابی نقدهایی که در سحر یابی

در دل اهـل صـدق، تخـم بهشـت زین نم و زین پـیش تـوانی کشـت
دو سه افسـرده را بـه گرمـی کـش سخت جانی دو را بـه نرمـی کـش
عـام را از حـلال گـوی حـرام خـاص را مَخلـص حـدیث و کـلام
بـس از ایـن شـعرهای بـاد انگیـز آب قـرآن بـر آتـش تـن ریـز
منشـان پـیش یکـدگر زن ومـرد ور نشـیند، منـع بایـد کـرد...
زن کـه او شـاهد و جُـوان باشـد نـازک و نغـز و دلسـتان باشـد
خود به مجلس چرا شـود حاضـر؟ بـه جوانـان و امـردان نـاظر؟
شـیخ بـر منبـر و زنـان بـر لَـم بـر سـر دیگـران کشـیده قلـم

آن‌گاه شرح می‌دهد که واعظ به محض مشاهدهٔ زنی زیبا اشاره‌ای به قاری می‌کند و او (که از پیش آمادگی دارد) سورهٔ کریمهٔ یوسف را تلاوت می‌کند تا غرض برآورده شود و سرانجام در داوری نسبت به این سنخ از واعظان وقت می‌گوید:

داند ار ساوجی‌ست ور کاشـی‌ست کاین نه وعظ است، ناز و جمّاشـی‌ست

(*دیوان اوحدی*، ۵۷۶ـ۵۷۷)

شاید ذکر این مطلب بد نباشد که به گمان بنده و به احتمال قوی، حافظ در مضمون این بیت طنزآمیز خود دربارهٔ همین سنخ از وعّاظ از همین ابیات تأثیر پذیرفته است، به ویژه که واژه‌های شاهد، ناز و منبر نیز در هر دو مشترک است:

این تقوی‌ام تمام که با شاهدان شهر ناز و کرشمه بر سر منبر نمی‌کنم

(*دیوان*، طبع خانلری، ۳۴۵/۷)

اگرچه در کلیت شیوهٔ مثنوی‌سرایی اوحدی نیز انتقال محتوی، هدف اولی و اهم است، لیکن توجه نسبی او به برخی پرداخت‌های شکلی هم‌چون عناصر توصیفی به ویژه ارکان بیان و ایراد صنایع لفظی و معنوی به هر حال نمودار شعر سدهٔ هشتمی است.

جامی (ف ۸۹۸) چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در میان عارفان مثنوی‌سرا وضعی خاص دارد؛ بدین‌سان که از سویی مثنوی‌هایش از نظر محتوایی هرگز بیرون از عرصهٔ تصوّف

و عرفان نیست. عشقی هم که موضوع برخی مثنوی‌های او را تشکیل می‌دهد، در مآلْ محتوای عارفانه را دنبال می‌کند، مثل *سلامان و آبسال*، *یوسف و زلیخا* و *لیلی و مجنون*، اما از سوی دیگر، با وجود نوعی معارضه با نظامی و نظیره‌گویی در برابر او با منظومه‌های خویش، آشکارا زیر تأثیر بیان استاد گنجه قرار دارد، امّا در این دست آثار جامی آن‌چه در شعر نظامی به افراط‌های شکلی تعبیر کرده‌ام (و برخی نمونه‌هایش را مطرح خواهم کرد) کمتر دیده می‌شود. پرداخت‌ها و توسّعاتی از این دست البته بسیار دارد، لیکن همواره حد را نگاه می‌دارد، چنان‌که کمتر اتفاق می‌افتد که با محتوایی واحدْ بیش از دو سه بیت با رعایت جانب شکل بگوید. تشبیهات و استعاراتش هم برخلاف مقتدایش آن‌چنان غامض نیست. به نظر می‌رسد روح معنی‌گرایی عارفان در شاعر تا حدود بسیاری سبب تعدیل گرایش‌های شکلی در منظومه‌های او نسبت به نظامی شده باشد، اگرچه این گرایش جامی در قیاس با سعدی بیشتر است. گاهی نیز بیش از حد به آرایه‌های لفظی و معنوی روی می‌آورد و اما مثنوی‌های جامی را به قراری که گفته آمد می‌توان از نظر مسیر بعدی منظومه‌سرایی و از دیدگاهی خاص، یک سر پل یا حلقه‌ای از زنجیرهٔ تحولی دانست، بدین معنی که پس از او مثنوی‌هایی از این گونه تا پایان سبک هندی به طور کلّی تحت تأثیر نظامی و گروه زیر مجموعهٔ سبک اوست.

۲. مثنوی‌های گروه نظامی

نظامی (ف. ۶۱۴) شاعری است که عنوان فرمالیست (= شکل‌گرا) را در مورد او با اطمینان خاطر می‌توان به کار برد و در تمامی منظومه‌های خمسه، نمودهای فراوان و آشکار این گرایش قابل مشاهده است. این نگارنده سال‌ها پیش در *آرمانشهر زیبایی*، گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی (تهران: قطره، ۱۳۷۳) در این باره به اندازهٔ کافی بحث و جلوه‌های گوناگون آن را روشن کرده است و قصد تکرار آنها را ندارد و علاقه‌مندان را به طبع دوم آن (در حال انتشار) رجوع می‌دهد. در این‌جا تنها به یکی از نمودهای آشکار و مسلّم این شکل‌گرایی می‌پردازد که خود می‌تواند یکی از ملاک‌های تشخیص مثنوی‌های شکل‌گرا از غیر آن باشد و آن عبارت است از نوعی توسّع شکلی که در آن یک محتوای

واحد در شکل‌های مختلف تکرار می‌شود یا به گفتهٔ زبان‌شناسان، یک ژرف ساخت در شعر، رو ساخت‌های متعددی در ابیات و مصراع‌های مختلف به خود می‌گیرد و یا به بیان دیگر، شاعر بر روی موضوع و معنایی واحد مانورهای ظاهراً متنوع می‌کند و این کاری است که نظامی بسیار دوست می‌دارد و برای او یکی از طرق مهم اثبات و ابراز هنر شاعری است.

نظامی در مثنوی‌سرایی به شیوهٔ خاص خود و بی‌اندازه نوگرایانه و متمایز در حقیقت تاریخ‌ساز است و در میان سنخ‌های گوناگون شاعران از مثنوی‌سرا گرفته تا قصیده‌سرا و غزل‌سرا هوادار و پیرو دارد. کمتر مثنوی‌سرایی توانسته است از نفوذ جادوی دل‌انگیز بیان او بر کنار بماند، به جز امثال عطار و مولانا که به گفتهٔ این یک جویای «منطق الطیر سلیمانی» (به جای «آنِ خاقانی») بودند و در مثنوی‌پردازی به میزان معینی از جنبه‌های شکلی بسنده می‌کردند، وگرنه هر آن شاعری که شوق و ذوق هنر و جلوه‌های شاعرانه داشت، محال بود که تأثیری، حالا بیش یا کم، از این نابغهٔ غنایی‌سرایی در تاریخ ادب پارسی نپذیرد. نمونه از شیوهٔ یاد شده یعنی توسّع شکلی یا پرداخت‌های متنوع از محتوای واحد بدهم:

سنایی در منظومهٔ *عشق‌نامه* ماجرای بردن مجنون به نظارهٔ لیلی را در نهایت اختصار و در حکایتی جمعاً بالغ بر ۱۷ بیت ذکر می‌کند، فقط لبّ کلام یا اصل محتوی را بنگرید که چگونه به سرعت از مقدّمه به نتیجه منتقل می‌شود:

در حکایت به نقل مشهور است گرچه نزدیک عقل بس دور است

کاهل مجنون ز فرط عشق و وَلَه که بدو یافت راه «طوبی له»...

چه زیان دارد ار به دستوری خستهٔ مبتلای مهجوری

باز بیند جمال لیلی را یک نظر از پی تسلّی را

همه گفتند: هیچ صنعت نیست این قدر نیز بلکه منّت نیست

او ندارد قبول تاب نظر همچو چشم از فروغ چشمهٔ خور

و بلافاصله نتیجه را فقط در دو بیت بسیار ساده و عاری از جلوه‌های شکلی و شاعرانه بیان می‌دارد:

در زمانش روان طلب کردند سوی خرگاه لیلی آوردند

با ندامت که حاصل آوردند بیخودش سوی منزل آوردند

(سنایی، ۱۳۴۸: ۳۰)

ببینید، غرض من سنجش کار سنایی با نظامی نیست، بلکه فقط می‌خواهم بگویم اصل محتوی در اثر نظامی کدام است، وگرنه بدیهی است مقایسهٔ یک حکایت یا تمثیل کوتاه با یک منظومهٔ بلند عاشقانه قیاس مع‌الفارق است، اما به هر حال به نظر می‌رسد همین اصل محتوی و در نهایتْ ابیاتی اندک از آن‌چه به مجنون (قیس ناصری) منسوب است، به دست نظامی رسیده باشد، نه بیش. لیکن همین برای او فرصتی است مغتنم برای نشان دادن هنر شکل بخشی و سخن‌سرایی. نظامی ابتدا همین محتوای اصلی را بدل به یک غزل می‌کند و چه غزل دل‌انگیز و جانگدازی:

خرگاه‌نشین بت پری‌روی همچون پریان پرید از آن کوی

زان سوتر یار خود به ده گام آرام گرفت و رفت از آرام

فرمود به پیر کای جوانمرد زین بیش مرا نماند ناورد

زین گونه که شمع می‌فروزم گر پیش تَرَک روم، بسوزم

آن‌چه منظور من است، پس از این و در غزلی است که مجنون در بیان حال خود و نیز دلیل این‌که از ده قدمی معشوق نزدیک‌تر نرفته است، می‌گوید؛ به آسانی می‌توان اصل محتوی ابیات را که یکسان و یا کاملاً نزدیک به هم است، تشخیص داد و دریافت که شاعر تا چه مایه به پرداخت‌های صرفاً شکلی علاقه نشان می‌دهد؛ من ابیاتی از این شمار را انتخاب و ذکر می‌کنم، اگرچه ابیات دیگری هم با محتوای مشابه یا نزدیک در این غزل‌خوانی وجود دارد:

گمراه و سخن ز رهنمایی در دِه نه و لاف دهخدایی

ده رانده و دهخدای نامیم چون ماه به نیمه‌ای تمامیم

که اصل محتوی دقیقاً یکی است. یا این ابیات از آن میان که باز فقط یک حرف می‌زنند:

از بندگی زمانه آزاد غم شاد به ما و ما به غم شاد...

جز در غم تو قدم نداریم غم‌دار توایم و غم نداریم...

گویی که: بمیر در غمم زار هستم ز غم تو اندر این کار

برای اختصار کلام عرض می‌کنم: خوانندگان گرامی در صورت تمایل می‌توانند ابیات دیگری نیز در همین قسمت، تنها با شکل‌های متنوع، بیابند. (نک. *لیلی و مجنون*، ۲۱۲ـ۲۱۶).

حال از آن‌جا که بحث ما بیشتر حول منظومه‌های اخلاقی و عرفانی است، نمونه‌ای از *مخزن‌الاسرار* ارایه می‌کنم حتی گویاتر از قبلی. آن‌جا که از خداوند می‌خواهد تمامت جهان هستی را ویران و دوباره به حالت عدم اولیه بدل کند:

عجز فلک را به فلک وانمای عِقد جهان را ز جهان واگشای

نسخ کن این آیت ایام را مسخ کن این صورت اجرام را

حرف زبان را به قلم باز ده وام زمین را به عدم باز ده...

کرسی شش‌گوشه به هم در شکن منبر نُه پایه به هم در فکن...

دانه کن این عِقد شب افروز را پر بشکن مرغ شب و روز را

از زمی این پشتهٔ گِل برتراش قالب یک خشت زمین گو مباش...

طرح برانداز و برون کش، برون گردن چرخ از حرکات و سکون...

صفر کن این برج ز طوق هلال باز کن این پرده ز مشتی خیال

و نتیجه:

تا به تو اقرار خدایی دهند بر عدم خویش گوایی دهند

(*مخزن‌الاسرار* نظامی، ۱۳۷۶: ۸ـ۹)

که تماماً آفرینش شکل‌های نو است از حرفی واحد: جهان را ویران کن. برای نمونه، آیا بیت «نسخ کن این آیت...» دارای محتوایی نیست که عیناً در «دانه کن این...» تکرار می‌شود؟ و به همین‌سان دیگر ابیات. (به عنوان نمونه‌ای دیگر از همان منظومهٔ *لیلی و مجنون* شما را به آن‌جا ارجاع می‌کنم که پدر مجنون از او می‌خواهد به خانه بازگردد و ابیات متعددی که فقط مشعر بر این است: من پیر و نزدیک به مرگ هستم، ص ۱۵۴). این‌ها همگی چیزی به جز فرمالیسم شاعرانه نیست، هنرِ آراستن یک معنی به صورت‌های گونه‌گون.

خاقانی (ف. ۵۹۵) دوست نظامی در *تحفه‌العراقین* به راهی همانند این می‌رود، اگرچه به گمان این نگارنده در مجموع و به جز پاره‌ای ارزش‌ها از نظر پارهٔ متن یعنی برخی محاسن موضعی، چندان توفیقی به کف نمی‌آورد و از منظومه‌سرایان بعدی نیز کمتر توجهی را نسبت به خود برمی‌انگیزد، درست برخلاف نظامی؛ چرا؟ پاسخ را به گمانم باید در حول و حوش چیزهایی جست که به این منظومه زیان‌های کلان رسانده است، از جمله این‌که شاعر در این‌جا هم مثل قصاید او و غیره همواره در نوعی تلاش و چالش برای اثبات برتری خویش بر دیگران و ارضای حس خود بزرگ‌بینی است، در حالی‌که در منظومه‌ای که دعوی اخلاق و معرفت دارد، شاعر به عکس باید تا آن‌جا که ممکن است از خود بیرون و محو مستهلک در موضوع شود و نه... مهم‌تر این‌که خاقانی در *تحفه‌العراقین* به درستی معلوم نیست که از یک رشتهٔ دور و دراز از تخیلات غریب و مطالب صرفاً انتزاعی خود چه می‌طلبد، مثل گفت‌وگوهای دراز با خضر که شاعر او را به خواب دیده، مطالبی که سرانجامْ محو و مبنایی جز خودستایی و این‌که خضر خاتم خاتمیت شعر و ادب را در انگشت وی می‌کند.[۲] و بیشتر و بسی طولانی‌تر از آن، خطاب‌ها و مفاوضات فراوان با آفتاب به وجوه مختلف از ستایش آن گرفته تا نکوهش، پوزش، شکوه و شکایت و... همه و همه یک رشته مطالب شبه عرفانی و شبه اخلاقی، اطناب‌هایی، بر خلاف نظامی، ملال‌آور و بی‌حساب و کتاب. اگر سنایی در *طریق‌التحقیق* تنها یک قطعهٔ ۱۱ بیتی در خطاب به خورشید[۳] دارد، در اثر خاقانی این خطاب‌ها صفحات بسیاری را در

برمی‌گیرد (مثلاً از ص ۱۴ و قطع موقت آن در ص ۳۰، مجدداً از ص ۷۷ تا ۸۱ و خلاصه چند بار گسست و پیوست که آخرش چه بشود؟) ادّعاهایش هم تمامی ندارد و خواننده در حسب حال‌های او امثال این بیت را بسیار می‌بیند:

طاووسم روضهٔ یقین را سیمرغم کوه قاف دین را

(همان: ۱۶۷)

امیرخسرو دهلوی (ف. ۷۲۵) از بزرگ‌ترین مثنوی‌سرایان پیرو و پیگیر راه نظامی است. در *مطلع‌الانوار* او قدم به قدم تأثیر *مخزن‌الاسرار*، چه از نظر موضوعاتی که قرینهٔ آنها را در منظومهٔ امیر می‌بینیم و چه زبان فشرده و سرشار از استعاره و آرایه‌های بدیعی، آشکار است. اگر نظامی مثلاً در *خسرو و شیرین* در اواخر منظومه گفت‌وگوهایی در باب مسایل حکمی میان خسرو و وزیرش بزرگ امید دارد، امیرخسرو نیز در *شیرین و خسرو* نشستی میان خسرو و حکما ترتیب می‌دهد که در آن، پادشاه پرسش‌هایی در همان باره از حکیمان می‌کند و پاسخ می‌شنود.

خواجوی کرمانی (ف ۷۵۰) در مثنوی‌هایش از جمله *روضه الانوار*، گرایش‌های شکلی را حتی بیش از امیرخسرو دارد. در این منظومه خواجو را در کاربرد بدیع لفظی و معنوی، درست هم‌چون غزل او زیاده‌رو می‌بینیم، از جمله ترصیع و موازنه یا آمیزهٔ این دو که مثل غزلیات او بسیار است. در طعن بر «زرق ازرق پوشان و تصنع و تسلّس ایشان» خود منتهای تصنّع را به خرج می‌دهد:

ای تو نیازی و نیاز تو هیچ جامه نمازی و نماز تو هیچ

گُرده کش[۴] بزم هوا و امل جرعه چش جام دغا و دغل

راه خرد از سرِ مستی زده لاف غنا از ره هستی زده

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۸۰)

و در ادامه، او را همان شاعر ایهامباره می‌بینیم که در غزلیات:

ریش میارای و محاسن نگر ریش دگر دان و محاسن دگر

در طیران همچو کبوتر به ریش وامده سرمست چو کبک از حشیش

که ایهام‌های پیاپی دارد به این صورت: محاسن (ریش، نیکی‌ها)، ریش (پَر در کبوتر، لحیه) و حشیش (گیاه، مادهٔ مکیّف). توصیف‌های خواجو اگرچه به دور و درازی نظامی نیست، ولی به طور کلّی از همان هنجار پیروی می‌کند؛ در وصف یک صوفی که به فنا می‌رسد:

جامهٔ جان کرد نمازی به جام برد به می رایت مستی به بام
صبح رخ‌افروخته تا دم بزد چشم صبوحی زده بر هم نزد
چون فلک مه رخ کُحلی‌پرند زلف معنبر به قمر برفکند
ساقی این بزمگَه لاجورد ساغر زر پُر می یاقوت کرد

(همان: ۷۷)

که گویی نظامی است که به زبان استعارات و نیز ترکیبات مزجی (صفات مرکب رخ افروخته و کحلی پرند) سخن می‌گوید. ضمناً به نظر می‌رسد «مه رخ کحلی پرند» نظری به تن شستن شیرین در *خسرو و شیرین* (ص ۷۷) دارد: فلک را کرد کُحلی پوش پروین... هم‌چنین خواجو در مثنوی‌هایش به التزام یک واژهٔ خاص در ابیات متعدد علاقه‌مند است که نظامی.

مثنوی‌های سبک هندی یکسره به اصطلاح مَن تَبَع نظامی است.

عرفی شیرازی (ف. ۹۹۹) در منظومهٔ عارفانهٔ نیمه بلند *مجمع الابکار* و منظومهٔ کوتاه *شیرین و فرهاد* آن‌چنان زیر نفوذ زبان نظامی است که گویی او خود سخن می‌گوید. حتی ترکیبات مزجی او یادآور همان الگوهایی است که استاد گنجه اختیار کرده است:

ای هوس آرای محبت شکن عافیت انگیز ملامت فکن...
عشوه نما شاهد هستی لقب بود ز بوس عدم آلوده لب
بلکه عدم نیز چنین در نقاب بر اثر جوهر خود در شتاب
مرغ الم نغمه بر او می‌سرود شاهد غم بوسه از او می‌ربود
مایهٔ لذت ز بقا می‌گرفت مرغ ملامت ز هوا می‌گرفت
زمزمهٔ سور به لب می‌شکست نیش ملامت به ادب می‌شکست

طـــرّه آشـــوب طرازنـــده بـــود برقـــع تشـــویش برافکنـــده بـــود
مـــا الـــم‌افشـــان و ملامـــت شـــعار فتنـــه در آغـــوش و بـــلا در کنـــار

(مجمع *الابکار*، ۴۹۳)

ملاحظه می‌کنید همان شیوهٔ تنوع‌های شکلی با محتوای واحد را، هم‌چنان که در دنباله نیز یک موضوع را به صور گوناگون باز می‌گوید، مثلاً دربارهٔ معصیت‌کاری:

ایـن همـه چـون معصـیت آلـودگی عمـــر تـــو آلایـــش بیهـــودگی
چهـــره گشـــایی صـــور معصـــیت گـــرم عنـــان بـــر اثـــر معصـــیت

به همین سان در مورد «اَمَل» و «هوی» که در حقیقت یکی است:

جعـد عـروس اَمَلـت بـی‌شـکنج چـون نفـس بـی‌هنـران بـاد سـنج
عـود هـوی سـوخته در محفلـت عطسـهٔ غفلـت زده مغـز دلـت

در دنبال آن، گذشته از بازگشت دوباره به معصیت، سه بیت پیاپی حول دلمردگی مخاطب، فقط با تغییرات شکلی می‌سراید:

شـمع دلـت مـرده ز بـاد گنـاه چهـرهٔ عـذر تـو ز دودش سـیاه
مـرده‌دلـی از دلـت افسـر گرفـت دوشِ نَفَسْ نعـش دلـت برگرفـت
در نفسـم جـوش کـه افسـرده‌ای مـاتم دل گیـر کـه دلمـرده‌ای

(همان، ۴۹۴)

فیضی دکنی (ف. ۱۰۰۴) هم روزگار و رقیب عرفی نیز در منظومهٔ مرکز *ادوار* (در برابر مخزن) و منظومه‌های دیگرش که عبارتند از *سلیمان و بلقیس*، *نَل و دَمَن*، *هفت‌کشور* و *اکبرنامه* (به ترتیب در برابر *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت پیکر* و *اسکندرنامه*) زبانی دارد آمیزهٔ نظامی و سبک هندی و در مجموع ردّ پای پیر گنجه را قدم به قدم در مثنوی‌هایش می‌توان دید چنان‌که مثلاً در سرایش *نل و دمن* گویی *لیلی و مجنون* را پیش روی قرار می‌داده است.

جایگاه بوستان در این میان کجاست؟

بوستان را پیشتر در اعتدالی‌ترین نقطه از نظر همراهی و همپایی محتوی و شکل در میان تمامی منظومه‌های معرفتی، عرفانی و اخلاقی خواندم، اما این اعتدال و تناسب طبعاً برخاسته از شخص و شخصیت و روحیّات شاعر است و بس. در این‌جا مجال پرداختن به این مهم وجود ندارد، ضمن این‌که در *سعدی در غزل* به اندازهٔ ممکن (اگرچه نه کافی) در این جنبهٔ تعیین کننده بحث کرده‌ام، چنان‌که بخش‌هایی چند از آن کتاب، چه به طور مستقیم و چه به مآل به اعتدال شگفت‌انگیز سعدی در تمامی امور و جنبه‌های محتوایی و شکلی مرتبط است. هم‌چنین در صفحات قبلی از همین مقال، اشاره‌ای به تفاوت بنیادین شاعران عارف و عرفان‌گرا از حیث توجه این دو به جهان بیرونی و اعتبار نهادن یا ننهادن بر آن داشتم که این نیز موضوعی بی‌نهایت مهم است؛ چرا که خود توجیه کنندهٔ گرایش بیشتر و آشکارتر شاعران عرفان‌گرایی هم‌چون سعدی و پرداخت‌های هنری است. چنان‌که ذکر شد (و بدیهی هم هست) شاعران عارف که یا کمتر به امور و احوال آفاقی و این جهانی اعتنا دارند یا اگر هم توجهی به آنها نشان دهند، در نهایت در جهت تجرید و انتزاع حرکت می‌کنند، اصولاً به جنبه‌های شکلی که عمدتاً مرتبط با دنیای حس و لمس و حیات دنیوی است، بی‌توجه یا کم‌اعتنا هستند.

پس از این مقدمه، برای بیان چگونگی و چرایی یا چندی و چونی اعتدال سعدی و تعادل بی‌نظیری که در *بوستان* (درست هم‌چون دیگر آثار او) از حیث توازن و تناسب محتوی و شکل می‌بینیم (نمونه‌هایی را خواهیم دید) قطعاً می‌باید به برخی خصوصیات عینی و ملموس در شیوهٔ مثنوی‌پردازی او که تأثیری تعیین کننده در حاصل کار و کلام او دارد، توجه داشته باشیم. نگارنده در این‌جا تنها به میزان ممکن برای زبان الکن و درک اندک او به برخی از این خصوصیات یا عوامل اشاره می‌کند، گو این‌که همگی از امور دانسته و آشکار برای دوستداران سعدی باشد.

اول از همه این‌که اکثر قریب به اتفاق تمامی عناصر شکلی شعر سعدی کوتاه است، یعنی جاگیر و دست و پا گیر نیست. سعدی از نظر بیان یا تصویر و تجسیم، اساساً روشی خاص خود دارد که قضا را با برخی نظریات جدید ادبی نیز سازگار است، به

ویژه آرای ای.ا. ریچاردز، منتقد بزرگ انگلیسی و پدیدآورندهٔ انقلابی در نقد ادبی عصر ما که به اقتضای دیدگاه ویژهٔ او یعنی نظرگاه روان‌شناختی در نقد، بیش از هر چیز بر ارزش تصویر به مثابهٔ یک رویداد ذهنی با تکیه بر بازخورد عاطفی و روانی آن تأکید دارد.

می‌گوید نباید فریب تصاویر دارای فلان و بهمان و جزییات و لوازم یا به اصطلاح تصاویر پرزرق و برق را خورد، چون ارزش بنیادین تصاویر نه در ظواهر آن، بلکه در ادراکاتی است که زنده می‌کنند، ادراکاتی که مورد نظر شاعر است؛ بنگریم: «کیفیات حسی تصاویر یعنی جانداری، شفافیت، دقت جزییات و غیره، نسبت و رابطه‌ای ثابت و پایدار با تأثیرات آنها ندارد [...] تا آن‌چه به یک تصویر خاصیت و کارایی می‌بخشد، بیشتر هویت آن به عنوان رویدادی ذهنی است که به نحو ویژه‌ای با ادراک ارتباط یافته است و نه روشنی و جلای آن به عنوان یک تصویر. [...] تصویر ممکن است تمامی ماهیت حسّی خود را تا سرحد تبدیل به چیزی که به ندرت می‌توان آن را تصویر خواند، از دست بدهد، یعنی بدل به یک اسکلت محض بشود و با این همه در تجسّم بخشیدن به ادراک همان‌قدر توانا باشد که گویی با روشنی خلسه‌گون خود در برابر ما جلوه‌گر است».[۵]

بهترین مصداق این نظریه در شعر حماسی فردوسی و در شعر غنایی سعدی است. سعدی نیز چون دیگر زبان‌آموز بزرگ ما؛ یعنی خداوندگار *شاهنامه* در تصویرگری به هیچ چیز به جز همین نفس و تأثیر هر تصویر در احیا یا ایجاد ادراکات در مخاطب توجه ندارد و این به نوعی اوج زیرکی و آگاهی اوست.

تشبیهات و استعارات سعدی نوعاً از ساده‌ترین یا پیش پا افتاده‌ترین تصاویر است به نحوی که آنها را جز در درون شعر برای ما نام ببرند، خواهیم گفت: چه تصاویر معمولی و کهنه‌ای (و حتی مبتذلی)، مثل ماه، خورشید، ستاره، کوه، سرو، گل و... اما وقتی آنها را در درون شعر سعدی می‌بینی، اگر اهل ذوق و شعر باشی حیرت خواهی کرد از تأثیر ناگفتنی آنها بر ذهن و روح خود (نمونه‌ای گویا در ادامه و در ذکر طبیب پریچهرهٔ مروزی خواهید دید).

ببینید، ما به راستی از هنر تصویرگری نظامی و تصاویر دقیق و در عین حال بسیار نو و آفرینشگرانهٔ او لذت می‌بریم. به همین‌سان از تصاویر بی‌اندازه تازه، شفاف، دقیق و گویای غزلیات مولانا. اما این نکته را که ریچاردز نیز به نغزی باز گفت از یاد نبریم که ما در این‌گونه تصاویر نیز در حقیقت به دنبال تأثیرشان بر ذهن و ضمیر خود هستیم و نه صرفاً ظاهر تصویر، زیبایی صوری یا فلان و بهمان ویژگی آنها و اگر چنین تأثیری در میان نباشد، چه ارزشی بر نفس تصویر مترتّب خواهد بود؟ وانگهی، مشکلی که اغلب در تصاویر دقیق و دارای لوازم و جزییات مختلف هست، این که طولانی و اشغال‌کنندهٔ حجم معتنابهی از بیتند. مشکل وقتی بیشتر می‌شود که وزنی نسبتاً کوتاه هم‌چون *بوستان* در اختیار شاعر باشد که طولانی بودن تصویر چه بسا سبب می‌شود حجم بیت برای بیان محتوی کم بیاید و آن‌گاه شاعر ممکن است ناگزیر از اختصاص دادن بیت یا مصراعی اضافی به سخن شود، اما تصاویر غالباً کوتاه و جمع و جور و در عین حال بسیار مؤثر سعدی، همواره مددکار او در جزالت سخن و مختصر و مفید بودن گزاره‌های شاعرانهٔ او بوده است و این یعنی به یک کرشمه دو کار: هم تأثیر روانی تصویر و هم کوتاهی آن. آیا مثلاً تصویر دقیق و البته بس زیبای مولانا «جان ز ذوق تو چو گر به لب خود می‌لیسد» را به دلیل درازی می‌توانید در بحر کوتاه متقارب جای دهید بدون این‌که لطمه‌ای به بیان محتوای بیت بخورد؟ تا چه رسد به تصویری که خود به اندازهٔ یک بیت جا اشغال می‌کند (البته قطع نظر از این‌که سعدی اساساً چنین طرز بیانی را دوست نمی‌دارد). سادگی هم البته یک بُعد از تصاویر *بوستان* است. آیا تصویری از این اثر سراغ دارید که خوانندهٔ میانه حال برای درک کلّ یا جزیی از آن ناگزیر از رجوع و این در و آن در زدن باشد؟ (کاری به آن موارد استثنایی که به دلیل ضبط نسخ و اختلاف آرا در خوانش آن مشکل‌زا می‌شود، نداریم، مثل «ثهلان» یا «سمیلان» در بیت ۱۷۷۷ و یا پاره‌ای واژه‌های قدیمی و خاص عصر که طبیعی نیز هست).

از نظر جنبهٔ شکلی دیگر یعنی آرایه‌های بدیعی نیز، گذشته از تمایل غالب او در بهره‌گیری از صنایعی که طبیعی و پذیرفته در شعر در همه جا و نزد همه کس است،

رعایت کوتاهی در عین کارایی، اهتمام همیشگی اوست. او از هر گونه صنعت دست و پاگیر، بی‌خاصیت یا کم فایده‌ای که در حقیقت چیزی بر محتوی نمی‌افزاید و هدف از آن صرفاً آرایش صورت شعر باشد، می‌پرهیزد، مثل سجع و جناس و ترصیع و موازنه‌های حاصل از آنها که غرضی جز ایجاد آهنگ را دنبال کند. ایهام را در صورتی می‌سازد که معنی یا معانی ایهامی در بیان و پرورش محتوی مؤثر باشد؛ در وصف مردی غریبه که از دریای عمان برمی‌آید می‌گوید:

دو صد رقعه بالای هم دوخته ز خُرّاق و او در میان سوخته

(سعدی، ۱۳۷۶: ۲۱۵)

که واژهٔ «سوخته» یا «خُرّاق» (تکه پارچه‌های پوده، آتش زنه) ایهام تناسب دارد، ولی مراد از آن همانا دلسوختگی مردی است که قصد توصیف برون و درون مرده هر دو را دارد. پس در محتوی دخالت تام دارد. غرض که ایهام صرفاً تزیینی کمتر می‌توان در منظومه یافت. قوافی و ردیف‌های دراز و جا تنگ کن و ذوقافیتین‌های حجم‌گیر و بی‌خاصیت در آن نیست، مگر این‌که طبیعی یا تصادفی و قافیهٔ اضافی هم برای خود حرفی داشته باشد. (توجه داریم که ارباب بلاغت، ردیف‌های دراز را در مثنوی منع کرده‌اند، کاری که بسیاری از شعرا مرتکب شده‌اند و به همین‌سان ذوقافیتین را به همان دلیل جاگیر بودن؛ اگرچه نظامی بیش از هر شاعری در مثنوی‌هایش ذوقافیتین دارد.) به همین‌سان در شعر او نه کلمه‌ای را به جز برخی حروف و افعال ربطی دو بار مکرر به یک معنای واحد می‌بینید (یعنی اگر تکرار شد، قطعاً معنایی متفاوت از اوّلی خواهد داشت) و نه اهل استعمال مترادف، اعم از کلمه‌ای و عبارتی و جمله‌ای است، زیرا دقت او در گزینش لفظ و موادّ زبانی معمولاً جایی برای مترادف (که طبعاً جایی اشغال می‌کند) باقی نمی‌گذارد. مهم‌تر این‌که هیچ‌گونه علاقه‌ای به تنوع‌های صرفاً شکلی (از آن دست که نمونه‌هایش را دیدیم) ندارد. التزام‌های آن‌چنانی یعنی مانور کردن بر روی واژه‌ای خاص هم در این اثر نیست و یک واژه نهایت در سه چهار بیت می‌آید. در سخن او به طور معمول، محتوی و شکل در ترکیبی شیر و شکری آن‌چنان یکدیگر را دربرگرفته‌اند که

غالباً من یکی در جدا کردن این دو درمی‌مانم و از خود می‌پرسم: به راستی چه چیزی در این میان محتوی است و چه چیزی شکل است؟ اقرار می‌کنم که هرگز و در شعر هیچ کس، مطلقاً هیچ کس، مشکل تفکیک این دو تا بدین حد برایم بغرنج نبوده است.

نکتهٔ مهمی که این نگارنده در پی روشن کردن آن است این‌که: سعدی در حکایت و دیگر مطالب *بوستان* اساساً آن‌گونه توسّعات و تنوّعات شکلی که نمونه‌هایش را در نظامی و پیروان او دیدیم، ندارد چون دقیقاً به اندازه و در خور هر مطلب سخن می‌گوید و آن‌گاه که به سراغ مطلب بعدی می‌رود، کمتر اتفاق می‌افتد که رجعتی به مطلب قبلی بکند یا در حول و حوش محتوایی واحد یا مثلاً برای جا انداختن آن مجدداً آن را در شکلی تازه بازگوید. اگر قصد هرگونه گشت زدن در موضوع یا آب و تاب و شاخ و برگ دادن به آن را داشته باشد، به جای تمسّک به تکرار محتوی در شکل‌های متفاوت معمولاً یا مطلبی را برمی‌گزیند که فروع یا زیرمجموعه‌های مختلف و متنوع داشته باشد تا هر کدام که تمام شد به سراغ دیگری برود و حسابی جدید و خاص آن برایش باز کند و یا حکایاتی را اختیار می‌کند که به همان‌سان جزییات و بخش‌های متعدد داشته باشد که هم‌اکنون نمونه‌ای را از آن می‌آورم، اما پیش از آن و از آن‌جا که باز قیاس با نظامی به میان آمد، در برابر نمونه‌ای از شکل‌گیری *مخزن* در باب ابیات متعدد با مضمون ویران و عدم کردن جهان، نمونه‌ای هم از سعدی ببینیم در کوتاه‌ترین اندازه:

به امرش وجود از عدم نقش بست که داند جز او کردن از نیست هست؟

دگر ره به کتم عدم در بَرَد وز آن‌جا به صحرای محشر بَرَد

(سعدی، ۱۳۷۶: ۲۰۲)

در این خصوص البته تفاوت بینش و شیوهٔ تکلم هم میان این دو بزرگ در کار است، بدین معنی که سعدی هرگز به خود اجازت آن نمی‌دهد تا از خداوند درخواست عدم کردن جهان، آن هم با چنین شدّت و حدّتی داشته باشد.

باری، نمونه‌ای گویا از حکایات حاوی جزییات و اتفاقات بسیار که سعدی برای بیان هنرهای بیانی و از جمله حکایت‌پردازی برمی‌گزیند، ماجرای مردی ناشناس است در «حکایت در تدبیر و تأخیر در سیاست»:

ز دریای عمان برآمد کسی سفر کرده هامون و دریا بسی

(سعدی، ۱۳۷۶: ۲۱۵)

حکایت از آنهایی است که باب دندان سعدی است؛ یعنی حاوی جزییات و ماجراهای متعدّد و متنوع و نه از آنها که یک گوشه‌اش را بگیرد و مطلبی واحد را در اشکال یا روساخت‌های ظاهراً گوناگون، ولی در معنی یکسان یا نزدیک تکرار کند. میان این دو شیوه زمین تا آسمان تفاوت هست. باری، ابتدا به ایجاز تمامْ مرد را از نظر ظاهر و باطن، هر دو، معرفی می‌کند:

عرب دیده و ترک و تاجیک و روم ز هر جنس در نفْسِ پاکش علوم

جهان گشته و دانش اندوخته سفر کرده و صحبت آموخته

به هیکل قوی چون تناور درخت ولیکن فرومانده بی‌برگ، سخت

(به ایهام «بی‌برگ» از همان‌گونه که در «سوخته» دیدم توجه کنیم) به ایوان شاهی می‌آید، سر و تن او را می‌شویند و پاکیزه و آراسته به حضور پادشاه می‌رسد. نخست به ایجاز از عدل او حرف می‌زند:

نرفتم در این مملکت منزلی کز آسیبت آزرده دیدم دلی

ندیدم کسی سرگران از شراب مگر هم خرابات دیدم خراب

حدس بزنیم اگر نظامی بود و به مردی چنین زبان‌آور برمی‌خورد، چه داد سخنی در فصاحت مرد (و خودش) می‌داد. الباقی حکایات چنین جریان می‌یابد: ملک از او سخت خوشش می‌آید، اما تصمیم می‌گیرد تا مقام او را به تدریج و به فراخور شایستگی بالا ببرد تا مردم بر سخافت رأی او تسخَر نزنند. شاعر در این‌جا چهار بیت در باب تأمل و به اصطلاح بی‌گدار به آب نزدن سخن می‌گوید، کاملاً به اندازه:

چو یوسف کسی در صلاح و تمیز به یک سال باید که گردد عزیز

ملک او را در همه چیز آزمون می‌کند و پس از احراز شایستگی‌اش، وزارت می‌فرماید. حسادت وزیر سابق گل می‌کند. چون بهانه‌ای برای سعایت نمی‌یابد، نگریستن طولانی او را بر دو غلام پری‌روی شاه، دست موزهٔ سخن‌چینی می‌کند. تنها دو بیت در خباثت عظیم وزیر سابق می‌خوانیم. در وصف جمال خیره‌کنندهٔ دو غلام (چیزی که بالقوّه می‌تواند میدانی برای هنرنمایی شاعر باشد) سه بیت بیش نمی‌بینیم، آن هم در مقامی که باید نهایت شیفتگی مرد را به آنها برساند. آن‌گاه رویدادهای بعدی را به همان شیوه می‌پرورد: غیرت ملک سبب می‌شود تا فرمان به گردن زدن مرد دهد. دفاع جذاب او و این‌که شرح می‌دهد چگونه به یاد جوانی و شادابی از کف رفته‌اش به رخسار دو غلام می‌نگریسته است و سرانجام ایمان آوردن شاه بر صدق و صحت مرد، افزون بر اجر او فرمان زجر کردن وزیر پیشین، پایان ماجراست. این نمونه‌ای است از نهایت اطناب سعدی و آب و تاب‌های روایی. اما او هرگز چون شکل‌گرایان رشتهٔ حکایت را نمی‌بُرد تا به دنبال صِرف هوای دل در برجسته ساختن این یا آن مطلب و گلگشت زدن در عوالم شکل و پرداخت‌های صرفاً هنری و افزون بر اقتضای محتوی برود، اگرچه چنان‌که دیدیم از این حیث هرگز ناتوان نیست و اثرش در عمل هم عاری از عناصر شکلی نیست، اما همه چیز در آن به دقت پیمانه و پیموده می‌شود. خلاصه بگوییم: *بوستان* به شیوهٔ پرداخت محتوی، آن هم با موزون‌ترین و متعادل‌ترین آمیزهٔ شکل و محتوی است، در برابر شیوهٔ پردازش شکل (نظامی و پیروان) است، اما بدان گونه و با آن شرایط و جزییاتی که شیوهٔ سعدی را از منظومه‌های سرودهٔ عارفان جدا می‌کند.

اما سعدی *بوستان*، سعدی غزل‌سرا هم هست و این یکی از فرق‌های فارق آن با دیگر منظومه‌هاست، خواه منظومه‌های عارفان و حتی عرفان‌گرایان. لابد خواهید گفت منظومه‌های نظامی و به طور کلّی آنهایی که از گروه یا دودهٔ نظامی است نیز گاه و بیگاه به بیان غزلی و غزل‌گونه روی می‌آورند. درست است ولی شیوهٔ سعدی در این خصوص هم چیزی به جز پرداخت‌های متمایل به شکل است (که نمونه‌اش را در *لیلی و*

مجنون نظامی از زبان قیس دیدیم.) ولی چه تفاوتی در این میان هست؟ موضوع قدری نیاز به تبیین دارد.

به نظر می‌رسد تنها چیزی که می‌تواند سعدی، این نماد جاودانی شور و شوق و شیدایی، این ترنّم‌کنندهٔ ترانه‌ترین حدیث عشق و اخلاص و خاکساری و سرسپردگی در ساحت دلدار، این استاد بی‌همال در بازگویی زیر و بم‌ها و چم و خم‌های بی‌اندازه گونه‌گون عوالم محبت (برخلاف ساختار تک محور غزل او که به چشم ظاهربین یکنواخت می‌آید) و به کوتاه سخن، این سرایندهٔ ناب‌ترین غزل‌های جهان را بتواند چنان از خود بیخود کند که مثل منظومه‌سرایان شکل‌گرا غالباً حول محتوی‌های یکسان یا همسان به هنرنمایی‌های شکلی روی بیاورد، همین زمینهٔ سخت مورد علاقهٔ اوست. اما نه. سعدی مرد پردازش زبان عشق و شور هست، لیکن در همین زمینه نیز زمام زبان و قلم را به کف شکل رها نمی‌کند. می‌توانید در قطعاتی که به عنوان نمونه از غزل‌واره‌های بوستان خواهم داد (یا موارد متعدد دیگری که خودتان می‌توانید برگزینید) این آزمون را بکنید که آیا حتی یک بیت یا مصراع افزون بر محتوای عاشقانهٔ مورد نظر شاعر که صرفاً اهداف شکلی را دنبال کند، در آنها هست یا نه. در این زمینه نیز دقیقاً همان تعادل کامل را میان عناصر محتوایی و شکلی می‌بینید، درست مثل آن‌چه در باب شیوهٔ او در پردازش حکایات دیدیم. در این‌جا هم او ترجیح می‌دهد مایهٔ محتوایی یعنی دقایق و نکات مربوط به عوالم عشق یا همان زیر و بم‌ها و زوایای بس متنوع عشق را عوض کند تا پیرامون نکته یا زوایهٔ تازه سخن بگوید و شوری تازه، افزون بر محتوی‌های قبلی، به پا کند. قطعهٔ معروف مناظرهٔ شمع و پروانه (که مطمئنم اغلب شما از حفظ دارید) می‌تواند نمونه‌ای از همین آزمون باشد:

شبی یاد دارم که چشمم نخفت — شنیدم که پروانه با شمع گفت

که من عاشقم گر بسوزم رواست — تو را گریه و سوز باری چراست؟

بگفت: ای هوادار مسکین من — برفت انگبین یار شیرین من

چو شیرینی از من به در می‌رود — چو فرهادم آتش به سر می‌رود

همی گفت و هر لحظه سیلاب درد فرو می‌دویدش به رخسار زرد

که: ای مدعی عشق کار تو نیست که نه صبر داری نه یارای ایست

تو بگریزی از پیش یک شعله خام من اِستاده‌ام تا بسوزم تمام

تو را آتش عشق اگر پر بسوخت مرا بین که از پای تا سر بسوخت

(سعدی، ۱۳۷۶: ۲۹۵)

سنجش میان محتوی و شکل، نشان از همراهی و هم‌چندی و هم‌پوشانی کامل این دو می‌دهد. بیشترین پردازش شکلی در دو بیت «بگفت ای هوادار» و «چو شیرینی» است، ولی اولاً هر دو بیت باید برای تکمیل محتوی گفته شود و ثانیاً تنها عنصر شکلی در این دو بیت یکی «یار شیرین» است و دیگری «چو فرهاد» که برای تشبیه شیرینی عسل و آتش شمع است، همین و همین، اگرچه با همین حداقل هم مضمونی بی‌اندازه دل‌انگیز پدید آورده است. آری، در هر بیت و گاه مصراع نکته‌ای یا محتوایی جدید می‌آید، با شکلی دقیقاً به اندازه و در خور آن. اگر او شاعری شکل‌گرا بود، می‌شد حدس زد که این ابیات چه‌قدر ابیات اضافی برای پردازش‌های بیانی و زبانی می‌توانست به دنبال آورد، امّا آن‌گاه دیگر سعدی این سعدیِ مظهر اعتدال و تعادل در تمامی عناصر متعدد شعر نمی‌بود. در این‌جا هم تأثیر بدیهی شخصیت، تفکّر، فرهنگ و گرایش‌های شاعر را به خوبی می‌بینیم، یعنی همان اصل و بنیادی که هرگونه بررسی و سخنی بدون توجه به آن البته چیزی بیش از حکمی انتزاعی نخواهد بود.

این نگارنده در *سعدی در غزل* شاعر را اسوهٔ عینی و مصداق صادق همان اعتدالی خواند که ارسطو در اخلاق خویش در عالم نظر بیان می‌دارد، ضمن این‌که کوشید تا سرحدّ امکانْ پیوندهای سعدی را با دنیای واقعی و آفاق ذهنی و ذهن آفاقی او را بیان دارد، جهانی از حس و لمس که جز بر پایهٔ آن هرگز نمی‌توان اشعاری از این شمار سرود، کما این‌که حکایات و دیگر مطالب *بوستان* و از جمله قطعات مورد مثال در همین موضوع فعلی از نوعی است که کمتر ممکن است چشم عارفان تجدیدگرا را بگیرد، اما سعدی از همان‌ها برترین و پایدارترین اشعار را آفرید. یکی از همین حکایات را نقداً و به

علاقهٔ بحث کنونی عرض می‌کنم: ماجرای کوتاه شاپور، خدمت بزرگ او را به خود و زحمات بی‌دریغش را برای رساندن شاه به مراد خویش از یاد برد چرا که دیگر خر او از پل گذشته بود. پس رسم (مرسوم و مستمری) شاپور بیچاره را قطع کرد و... مطمئنم که عارفان چنین ماجرایی را از آن‌جا که بیرون از حیطهٔ علایقی خود می‌یافتند، چیزی بی‌معنی می‌خواندند، اما سعدی به عکس، نه تنها علاقه‌مند به این گونه حکایات است، بلکه از یک چنین محتوای ظاهراً معمولی در قطعه‌ای مختصر (در سه بیت) یک غزل خلق می‌کند، به عاطفهٔ همدردی شاعر با هنرمندی فداکار، اما فراموش شده و قدرناشناخته بنگریم، آن هم در ضمن موضوع ضرورت قدرشناسی از آنان که در گذشته خیر و خدمتی در حق آدمی کرده‌اند:

شنیدم که شاپور دم در کشید چو خسرو به رسمش قلم درکشید

چو شد حالش از بینوایی تباه نبشت این حکایت به نزدیک شاه:

چو بذل تو کردم جوانی خویش به هنگام پیری مرانم ز پیش

(سعدی، ۱۳۷۶: ۲۱۳)

ملاحظه کنید این سه بیت عمدتاً بیان محتوی است، اما شاعر به مدد کمترین عناصر شکلی، از آن شعری و غزلی دلنشین ساخت: گذشته از وزن و قوافیِ (و در بیت اول ردیفِ) بی‌اندازه طبیعی و بی‌تکلف (تقریباً همیشگی شاعر)، مؤثرترین عناصر شکلی چیزی بیش از این‌ها نیست: اختیار واژهٔ «کشید» در دو لخت بیت نخست به اقتضای حرفهٔ شاپور (نقش کشیدن)، فصل «دم در کشیدن» که هم معنای سکوت کردن دارد و هم به اصطلاح تو کشیدن یا دلسردانه به دنیای درون واپس کشیدن، که بار عاطفه‌انگیزی بسیار دارد؛ ایهام در «رسم» (۱. راتبه و مقرری مرسوم ۲. نقاشی)؛ و سرانجامْ طباق سخت طبیعی در «جوانی» و «پیری». می‌بینید که به یک کرشمهٔ کوچک شکلی چند کار را بر می‌آورد. اگر هنر نیست پس چیست؟ دیگر چه نیازی به آن چرخش‌ها یا مانورهای دور و دراز شکلی؟

حال به نمونه‌ای دیگر از غزل‌های ناب سعدی در لابه‌لای منظومه‌ای اخلاقی ـ عرفانی، اما چشمه‌ای جوشان از روح حیات و نبض تپندهٔ آن، بنگریم؛ نمونه‌ای که اگر شما نیز چون من به آن بنگرید آن را از جهت بیان (همان پدیدار غریب سهل ممتنع) حیرت‌انگیز بیابید. طبیب پری‌روی و خوش قد و بالای مروزی:

طبیبی پری‌چهره در مرو بود — که در باغ دل قامتش سرو بود

نه از درد دل‌های ریشش خبر — نه از چشم بیمار خویشش خبر

حکایت کند دردمندی غریب — که: خوش بود چندی سرم با طبیب

نمی‌خواستم تندرستی خویش — که دیگر نیاید طبیبم به پیش

(سعدی، ۱۳۷۶: ۲۸۶)

بر من ببخشید، حتی بخشایش بیاورید، از این‌که سوسن‌وار با ده زبان ناتوانم از گفتن این‌که «در این پرده چها می‌بینم». به خدا و با صمیمیت می‌گویم که قادر نیستم آن‌چه را در یکایک واژه‌های این چهار بیت در می‌یابم، بازگو کنم و در شگفتم از هر آن سعدی‌ستیز بی‌رگ و ریشه‌ای که «چندین چراغ دارد و بیراهه می‌رود».

آری، نظری دارم به جملگی آنان که به رسم ناخجستهٔ این روزگار خو کرده‌اند به این‌که همهٔ این بزرگانی را که افسری بر تارک فرهنگ و هنر مایند، در پای یک تن، تنها یک تن که قضا را خود آفریدهٔ چنین آفاق فرهنگ و عوالم هنری است، بشکنند، بی‌آن‌که دریابند که شده‌اند مصداق همان‌که «بر سر شاخ، بن می‌برید». همان بهتر که «زین قصه بگذرم که سخن می‌شود بلند».

باز از نقش وزن و حرکت رهوار و هموار بر روی آن و قافیه‌های گوش‌نواز و ردیف‌هایی بی‌کمترین خرده و خلل، اگرچه مهم است، بگذریم. نخست به یک عامل شکلی یعنی تصاویر توجه کنیم:

سرو، باغ دل و چشم بیمار، همه کهنه و پیش پا افتاده‌اند، امّا لحظه‌ای به ارزش شگفت‌انگیز آنها در بافت قطعه و آن‌چه در درون ما برمی‌انگیزند، باریک شویم (با یادآوری سخن درست ریچاردز). طبیب، گذشته از چهره‌ای چون پری، قامتی دارد دلآرا

که عالی‌ترین تشبیه آن به درختی است که مظهر اعتدال شمرده شده و به ویژه از خصلت آرامش بخشی و تأثیر آن بر بیماران (به ویژه که در «سرو روان» هم نظری به آن هست) بهره‌گیری شده است. آیا بیهوده یا تصادفی است که در صحن بیشتر بیمارستان‌ها از سرو استفاده می‌کنند؟ حال «باغ دل» را هم در این بافت بگذاریم و تعامل چهره و قامت این مجموعهٔ جمال را با باغ به نظر آوریم تا منتهای ارزش هر کدام آشکار شود.

شاهکار مسلّم شاعر در طنز و نیز پارادوکس بیت دوم است: طبیب است ولی طبیبی بی‌خبر از «درد»! او نه از درد آن دل‌هایی که برای حسن او در برمی‌تپد خبر دارد و نه حتی از حالت بیمارگون و مخمور چشمانی که نزدیک‌ترین چیز به خود اوست، نه از درد بیرون و نه درون.

از دیگر سو این را با حال و وضع یک پزشک خوش قدّ و خدّ منطبق کنید که به اقتضای شغل خویش چنان مستغرق بهبودبخشی به تن بیماران است که در ورای آن به هیچ چیز توجه ندارد، نه به زیبایی خود که آن همه شور در برون او برانگیخته است (به قول خود سعدی در یک غزل: تو برون خبر نداری که چه می‌رود ز عشقت... غزل ۲۹ طبع فروغی) و نه به آن‌چه در دل بیماران نسبت به او می‌گذرد.

نکتهٔ شگفت‌انگیز در خصوص سعدی این است که او عادتاً با کمترین عناصر شکلی به بیانی چنین هنرمندانه از محتوی دست می‌یابد. به توان القایی یا تداعی‌انگیزی «دردمندی غریب» هم بنگریم که در گیر و دار درد و غربت خویش دل به این طبیب بسته و تسلای این بیماری و غریبی خود را در وجود او و به اصطلاح ویزیت هر روزهٔ او از خود یافته است و نکتهٔ ظریف دیگر این‌که آرامش دل و روان خود را اختیار و درد جسم را فراموش کرده یا به اصطلاح این دو را با هم تاخت زده است. لحظه‌ای بیندیشیم که سعدی چگونه این همه حرف و حدیث و حس جمال و بازخوردهای درونی و برونی این قضایا را در چنین ظرف تنگ و تُنکی جای داده است تا یکی از شورانگیزترین و حتی ژرف‌ترین غزل‌ها را در ضمن یک منظومه پدید آورد؟ آیا این همان شاعری نیست که

گروهی ناآشنا یا برکنار از اعماق عوامل او وی را در برابر فلان و بهمان شاعر «سطحی» می‌خوانند؟

آخرین نمونه از غزل‌واره‌های *بوستان* «حکایت در معنی تحمل محبّ صادق» است:

شنیدم که وقتی گدازاده‌ای نظر داشت با پادشازاده‌ای...

(سعدی، ۱۳۷۶: ۲۸۰)

غلامان او را می‌زنند و دست و پای می‌شکنند، باز به سوی دوست برمی‌گردد:

کسی گفتش: ای شوخ دیوانه رنگ عجب صبر داری تو بر چوب و سنگ

بگفت: این جفا بر من از دست اوست نه شرط است نالیدن از دست دوست

ز من صبر بی‌او توقع مدار که با او هم امکان ندارد قرار

نه نیروی صبرم، نه جای ستیز نه امکان بودن، نه پای گریز

و در بخشی دیگر از حکایت:

رکابش ببوسید روزی جوان برآشفت و برتافت از وی عنان

بخندید و گفتا: عنان بر مپیچ که سلطان عنان برنپیچد ز هیچ

مرا با وجود تو هستی نماند به یاد توام خودپرستی نماند

و سرانجام این بیت درخشان:

گَرَم جرم بینی، مکن عیب من تویی سر برآورده از جیب من

آیا دیگر جای سخنی می‌ماند؟

یک چیز دیگر هم بگویم و دامن سخن فراچینم. من سعدی را می‌ستایم، چنان‌که دیگر بزرگان کهن و کنون را. اما آیا گمان می‌کنید به اقتضای مجلس تنها می‌خواهم مدح و منقبت او بگویم؟ نه، من از محبّانی نیستم که حتی خالی بر چهرهٔ یار دیدن را برنمی‌تابند. آن‌که بویی از نقد و نظر برده باشد، کمال و کاستی و توان و سستی را با هم می‌نگرد. سعدی در *بوستان* فتور و شکست نیز دارد و شکست او درست در نقطه‌ای است که

نظامی، شاعر بی‌همال در کار و هنر ویژهٔ خویش، قرین ناکامی شد: معارضه با استاد توس.

نظامی در *اسکندرنامه*، گذشته از پاره‌ای ارزش‌های مربوط به پاره متن یا ارزش‌های موضعی، در کلیت دو دفتر *شرفنامه* و *اقبالنامه* شکستی سخت خورد؛ نه از جهت محتوایی یعنی مثلاً قهرمان قرار دادن اسکندر مقدونی، بلکه از آن روی که به دلیل خویگری به اندیشه و زبان غنایی، نیازها و مصالح حماسی را به درستی نمی‌شناخت و لاجرم زبانی اختیار کرد به قول خودش «اکدش» یا دو رگه از حماسه و غنا. درست در میانهٔ حماسه عناصر غنایی را در ترکیبی ناهمسان و ناسازگار جای داد و وحدت لحن (unity of tone) را که هوراس، ادیب و منتقد رومی در سدهٔ یکم پیش از میلاد، آن همه بر آن پای می‌فشرد خدشه‌دار کرد و خواننده را از لحن حماسی به غنایی و به عکس کشانید و به اصطلاح دوهوایی کرد. (در *آرمانشهر زیبایی، گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی* به تفصیل و با ذکر نمونه‌های کافی در این باره سخن گفته‌ام).

سعدی نیز بی‌آن‌که روحیهٔ حماسه‌پردازی داشته باشد و حتی زبان و دیگر دربایست‌های حماسه را بشناسد، چنان‌که می‌دانیم در آغاز باب پنجم *بوستان* و بدون این‌که عبرتی از *اسکندرنامه* بگیرد، به خیال رویارویی با کسی افتاد که روح و وجود او با حماسه و حیات پهلوانی و علایق قوی عجین بود. آن‌گاه که سعدی غزل‌سرا بیهوده خطر کرد و گفت: بیا تا در این شیوه چالش کنیم[۶] و سپس دو حکایت به گمان خود به شیوهٔ حماسی، یکی دربارهٔ یار سپاهانی و دیگری جنگاور اردبیلی، تصور می‌کرد که شعر حماسی یعنی دست و پا کردن شماری از واژه‌ها پیرامون جنگ و جنگ افزار و درآمیختن آنها با پاره‌ای تعابیرِ وام کرده از *شاهنامه*؛ حالا بگذریم از این‌که در کمرکش ابیاتِ صرفاً تقلیدی‌اش واژه‌های پارسی را با واژه‌هایی تازی از همان دست که عادت او در غزل و قصیده و غیره بود ممزوج کرد (امری که با توجه به فرهنگ و زبان او طبیعی هم بود). قضا را در این دو حکایت مثلاً حماسی، آن سپاهانی و این اردبیلی هر دو در برابر قضای آسمانی یعنی یورش مغولان یارای ایستادگی در خور نمی‌یابند، شکست می‌خورند و چونان پیرزنان ناتوان به حالت غمگنانه زانوی غم به بغل می‌گیرند و به حکم فلک گردن

می‌نهند. آری، شعر حماسی شیخ اجل چیزی جز این محتوی، با همان زبان آمیغی نیست. او هم چون نظامی، عناصر حماسی و غنایی را چنان بر سر هم می‌کند که نه این می‌شود و نه آن. بنگریم که از همان بیت آغازین چگونه قافیت را در می‌بازد:

مـرا در سـپاهان یکـی یـار بـود کـه جنگـاور و شـوخ و عیّـار بـود

و این در حالی است که «شوخ» و «عیّار»، به ویژه آن‌گاه که به هم می‌پیوندد، از همان واژه‌ها یا تعابیر غنایی معهود و معمول در غزل است و بس. نیازی هـم بـه دراز کشـیدن کلام نیست.

پی‌نوشت:

۱. ظاهراً شیشه‌ای که حجّام یا فصّاد خون را از محل بریدگی می‌مکد؛ نک. تعلقیات مصحح، ص ۴۱۸).
۲. نک. *تحفه العراقین* ۵۷ـ۵۸
۳. *مثنوی‌ها* .۱۳۲
۴. **گرده کش**: متن: گروه کش، که غلط می‌نماید.
۵. *اصول نقد ادبی*، ترجمه به همین قلم ۱۰۱ـ۱۰۲
۶. (نک. ص ۱۳۶ به بعد).

منابع:

۱. اوحدی مراغی (۱۳۴۰). *دیوان اوحدی مراغه‌ای*. به کوشش سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.
۲. خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۳۳). *تحفه العراقین*. به اهتمام یحیی قریب. تهران: ابن‌سینا.
۳. خواجوی کرمانی، کمال‌الدین محمود (۱۳۷۰). *خمسهٔ خواجوی کرمانی*، بـه تصـحیح سـعید نیازکرمـانی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۴. ریچاردز، آی. ا. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*، ترجمه سعید حمیدیان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۵. سعدی‌شیرازی،مصلح‌الدین (۱۳۶۳). *بوستان*،به‌تصحیح‌وتوضیح‌غلامحسین‌یوسفی،چ۳، تهران: خوارزمی.
۶. ـــــــــــــــــ (تاریخ مقدمه ۱۳۱۸). *غزلیات سـعدی*، بـه اهتمـام محمـدعلی فروغـی، تهـران: دانشگاه تهران.
۷. سنایی غزنوی، مجدود بن آدم (۱۳۸۲). *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقـه*. بـه تصـحیح و بـا مقدمـهٔ مـریم حسینی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۸. ـــــــــــــــــ (۱۳۴۸). *مثنوی‌های حکیم سنایی*، تصـحیح و مقدمـه از محمـدتقی مـدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
۹. عرفی شیرازی، جمال‌الـدین (بـی‌تـا). *کلیـات عرفـی شـیرازی*، بـه کوشـش غلامحسـین جـوهری، تهـران: محمدعلی علمی.
۱۰. عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۶). *اسرارنامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کـدکنی، چ ۲، تهران: سخن.

۱۱. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۶). مصیبت *نامه*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چ ۲، تهران: سخن.

۱۲. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۶۸). *منطق‌الطیر*، به اهتمام سیدصادق گوهرین، چ ۶، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۳. فیضی دکنی، ابوالفیض (بی‌تا). *نَل و دَمن*، چاپ سنگی: لکهنو، نول کشور.

۱۴. نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶). خمسه، طبع حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان، چ ۸، تهران: قطره.

۱۵. ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۶). *مخزن‌الاسرار*، تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی به کوشش: سعید حمیدیان، تهران: قطره.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی