سهم سعدی در تکوین شعر غنایی فارسی

دکتر هوشنگ رهنما
پژوهشگر و مترجم

چکیده:
نویسنده **مقاله** معتقد است که سعدی در کلام خود از جادویی سحرآمیز بهره می‌گیرد که این چنین همگان را شیفته کلام خود می‌سازد. زبان در دست سعدی هم‌چون موم است و او این حداکثر بالقوه‌های کلامی یا منتهای زبان را با نزدیک‌تر ساختن زبان گفتار و زبان نوشتار از سویی و هم‌آمیزی زبان نثر و زبان شعر از سوی دیگر میسر می‌سازد. در ادامه، نویسنده به بررسی این زبان خاص در شعر غنایی و سهم سعدی در ارتقای آن می‌پردازد.
کلید واژه: زبان سعدی، شعر غنایی، جادوی سحرآمیز.

سخن خود را با حکایتی آغاز می‌کنم که راوی آن معلوم نیست، امّا به احتمال زیاد باید فرصت‌الدوله شیرازی باشد. شبی از شب‌های زمستان میرزا حبیب‌قاآنی و فرصت‌الدوله شیرازی و فروغی بسطامی و چند تن از هنرمندان نوازنده و خواننده در منزل وصال شیرازی گرد آمده بودند. پس از آن که سرها از بادهٔ ناب گرم شد و نوبت هنرنمایی‌ها رسید، نوازنده‌ای دست به تار برد و خواننده‌ای این غزل سعدی خواندن گرفت که:

یک امشبی که در آغـوش شـاهد شـکرم گَرم چو عود بر آتش نهند غـم نخـورم
ندانم این شب قدر است یـا سـتارهٔ روز تـویی برابـر مـن یـا خیـال در نظـرم

و به اصطلاح نظامی عروضی «پس فروتر [شد و گفت]»:

ببند یک نفس ای آسمان دریچـهٔ صـبح بر آفتاب که امشب خوش است بـا قمـرم

تحریر خواننده به پایان نرسیده بود که ناگهان قاآنی دست به دیوان غزل خود بـرد و آن را در بخاری افکند و در پاسخ پرسش وصال که: «چه کردی؟» گفت: «پـس از سـعدی غزل گفتن گناه است». (عمادخراسانی، ۱۳۸۳: پیشگفتار).

حال، پرسش این است که میرزا حبیب قاآنی در شعر سعدی و به ویژه شـاه بیـت آن چه دیده بود که چنان واکنشی از خود نشان داد؟ به عبارت دیگر، در چراغ جادوی غـزل سعدی کدام جن یا پری پنهان بوده که به آواز خوش خواننـده بیـرون پریـده و قـاآنی را چنان افسون‌زده ساخته که بی‌اختیار دفتر غـزل خـود را در آتـش افکنـده اسـت؟ عوامـل تأثیر غزل سعدی در قاآنی هرچه بوده، قطعاً ویژگی فصاحت بیان یـا بـه اصـطلاح دکتـر ضیاء موحّد «تسلّط بر زبان یا طلاقـت زبـانی یـا احاطـه بـر واژگـان و صـنایع شـعری» (موحد، ۱۳۷٤: ۹۷) نبوده، چرا که خود وی هم از این توانایی به انـدازهٔ کـافی برخـوردار بوده است.

دکتر موحّد این ویژگی یا «موهبت عظیم» سعدی را به «نبوغ زبانی» تعبیر می‌کنـد کـه البته به زعم او انوری هم از آن برخوردار است، منتها در حوزهٔ قصیده و ادامـه مـی‌دهـد که: «... آن بصیرت و شعوری که این دو در کاربرد راحت و آسودهٔ زبان از خـود نـشان می‌دهند چیز دیگری است، چیزی چنان کمیاب که ناچار باید آن را به نبوغ تعریف کـرد». (موحد، ۱۳۷٤: ۹۷). به گفتهٔ سوزان لنگر: «شاعر از سخن بهره می‌گیرد تا پنـدار یـا نمـود نابی gouse Appearance بیافزایند که همان Symbolic Form یا صورت نمادین انتظام یافته و یک‌پارچه است. احساسی که این صورت القا مـی‌کنـد، نـه احـساس مؤلّـف اسـت و نـه احساس قهرمان او و نه حتّی احساس ما، بلکه معنای سمبل یا نِماد است». (Longer, ۱۹۵۳:

(۲۱۱ لنگر در جای دیگری می‌گوید: «هنر یعنی ساختن صورت‌های نمادین حیات انسانی». (Ibid: ٤٠) دکتر موحّد مفهوم این دو گزارهٔ سوزان لنگر را به بیانی دیگر و از دیدگاهی دیگر در باب شعر چنین مطرح می‌کند. «شعر نشان دادن است نه توصیف کردن. برای شاعر هر چیز باید به رنگ زبان درآید. زبان برای شاعر همان است که اوراد و عزایم برای جادوگران... شاعر با چنین بصیرتی در زبان است که زبان را چون شیئیِ هنری به نمایش می‌گذارد... شاعر جادوگری است که جادوی او تمام عرصهٔ زبان است». (موحد، ۱۳۷٤: ۱۸۹). این «تمام عرصهٔ زبان» که دکتر موحّد بدان اشاره می‌کند، در واقع بالقوه می‌تواند یکی از کلید واژه‌های معیار داوری میان شاعران تلقّی گردد. شاعری که با جغرافیای تمام عرصه به خوبی آشناست، جادوگری متبَرزتر از دیگرانی است که تنها در بخشی از آن عرصه سیر و سفر داشته‌اند و این، یکی از جنبه‌های نیل سعدی به نبوغ زبانی است. جیمز جویس زمانی به اوگوست سوتر به فرانسه گفته بود که: «من به منتهای زبان انگلیسی رسیده‌ام». (اندرسون، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

سعدی هم چنین حسّی نسبت به زبان فارسی داشته است:

به گفتن راست ناید شرح حُسنت ولیکن گفت خواهم تا زبان هست

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۹۰)

یا بیت مشهور:

بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس حد همین است سخندانی و زیبایی را

(همان: ۵۳۵)

جویس در فرصت دیگری به بکت گفته بود که: «زبان در دست من مثل موم است». (اندرسون، ۱۳۸۷: ۱٤٤) زبان فارسی هم در دست سعدی مثل موم است؛ و او این حداکثر بالقوّه‌های کلامی یا «منتهای زبان» را با نزدیک‌تر ساختن زبان گفتار و زبان نوشتار از سویی و همامیزی زبان نثر و زبان شعر از سوی دیگر میسّر می‌سازد، شیوه‌ای که

قرن‌ها پس از او شـهریار هـم یـک‌بـار دیگـر در شـعر غنـایی و تقریبـاً بـه همـان انـدازه پیروزمندانه آزمود.

در قلمرو مـضمون و درونمایـه‌پـردازی (Thematization) هـم سـعدی از نحلـهٔ جمـال شناختی یک‌سره متفاوتی است. تقریباً اکثر قریب به اتّفاق ناقدان سعدی بر این باورند که عشق سعدی عشقی زمینی و انسانی است و معشوق او معشوقی عینی و واقعی، برخلاف شاعران غنایی پیش از او مانند سنایی و عطّار کـه عـشق‌شـان عـشق عرفـانی (mystical) بوده و معشوق‌شان معشوق آرمـانی (ideal). در شـعر سـنایی و عطـار عـشق تـابعی از عرفان یا شناخت قدسی است و در شعر سعدی تابعی از آشنایی عُرفی. البتّه، در فاصـلهٔ میان آن دو و سعدی به مولوی برمی‌خوریم که آمیزه‌ای از دوسویه است، بدین معنی که عشق‌اش عشقی زمینی و انسانی است، امّا معشوق‌اش معشوقی آرمـانی. بـه گفتـه دکتـر محمود عبادیان «غزل‌های دیوان شمس نه گسسته از عالم خاکی است و نه یکسره رنـگ لاهوتی دارد... اندیشهٔ غزل‌ها حاصل تـنش ایـن دو روی عـالم هـستی اسـت.» (عبادیـان، ۱۳۷۲: ۷۱) البتّه، این تفاوت‌ها تنها رمز جادوی شعر سعدی نیـست، بلکـه راز سـعدی در توانایی معجزه‌آسای او در تبدیل یا دگردیسی تجربه واقعی به تجربه مجـازی مبتنـی بـر مکان مجازی، زمان مجازی و حیات مجازی در زبان است. به عبارت دیگر، با استفاده از تعبیر سوزان لنگر می‌توان گفت احساسی که شعر القاء می‌کنـد، نـه احـساس اوسـت، نـه احساس «من» گویندهٔ غنایی او و نه حتّی احساس ما، بلکه معنـای صـورت‌هـای نمـادینی است که او در زبان پرداخته است.

***

گفتیم که عشق سعدی زمینی است و معشوق او انسانی. در همـین راسـتا محورهـای صور خیالی هم که او برگزیده، غالباً از محیط طبیعی روزمره برگرفته شـده‌انـد. یکـی از این محورها که شاید شاخص‌ترین آنها هم هست «باغ» و «بوستان» و «درخت» و «میوه» و «میوه‌های گوناگون» است با حدوداً همهٔ واژگان متعلق به ایـن حـوزه ماننـد: «شـاخ» و

«شاخه» و «بیخ» و «بار» و «ثمر» و «تخم» «طعم» و «تُرش» و «شیرین» و بسیاری دیگر، از جمله نام میوه‌ها، از «سیب» و «به» گرفته تا «شفتالو» و «انار» و «توت» و «خربزه» و «نارنج» و «ترنج». بسامد این واژه‌ها در شعر سعدی در قیاس با شعر دیگران به ویژه شعر حافظ بالاست و به اصطلاح آماری معنی‌دار. واژهٔ «بوستان» که سعدی آن را به قرنیهٔ «گلستان» عنوان اثر منظوم خود ساخته، ضرورتاً مترادف آن نیست، بلکه غالباً و البته نه همیشه، معنای «باغ میوه» یا Orchard و «باغچهٔ سبزیجات» یا Vegetable garden می‌دهد و بدین‌ترتیب قرینهٔ متّضاد و متباینِ «گلستان» است که همیشه به معنای «باغ گل» بوده است. یک مرور آماری گذرا نشان می‌دهد که در شعر غنایی سعدی واژه‌های «بوستان» و «بستان» مجموعاً ۱۲۱ بار به‌کار رفته‌اند، در قیاس با دیوان حافظ که مجموعاً ۱۸ بار کاربرد داشته‌اند و هم‌چنین در قیاس با واژهٔ «گلستان» که در شعر خود سعدی تنها ۲۸ بار به کار رفته است یا میوه ۱۹ بار، در برابر حافظ که ۳ بار بوده و هر سه بار در ترکیب و به صورت «میوهٔ بهشتی» و «میوهٔ خسروانی» به‌کار گرفته شده است؛ سیب ۹ بار (حافظ ٥ بار) ، «بِهْ» ٦ بار (حافظ ندارد)؛ و نام میوه‌های دیگر مجموعاً ۱۱ بار (حافظ ندارد)؛ واژهٔ درخت ٤٢ بار (حافظ ۱۰ بار). اگر واژگان وابسته به این حوزه را هم به مجموعهٔ آماری اضافه کنیم، رقمی نزدیک به ۲۳۱ خواهیم داشت که در مقایسه معنی‌دار خواهد بود. (صدیقیان، ۱۳۷۸).

نمونه‌های کاربرد سعدی از این واژگان در فرایند درونمایه‌پردازی از این قرار است:

در بوستان سرای تو بعد از تو کی شود خندان انار و تازه بِهْ و سرخ روی سیب

(سعدی، ۱۳۸٥: ۱۰٥٤)

میوه نمی‌دهد به کس باغ تفرّج است و بس جز به نظر نمی‌رسد سیب درخت قامتش

(همان: ۷۲٦)

آن بوستان میوهٔ شیرین که دست جهد دشوار می‌رسد به درخت بلند او

(همان: ۸۳٦)

برخی از نام‌های میوه‌ها در غزلی با مطلع زیر آمده:

ای لعبت خندان لب لعلت که مزیدست وی باغ لطافت بِهِ رویت که گزیدست

(همان: ۵۵۷)

حضور و نقش اروس (Eros) در این غزل چنان رنگ و بویی در اروتیسم بدان بخشیده که خواندن آن در عرصهٔ عمومی را نامناسب ساخته است. ضمناً اشاره به این نکته شاید بی‌جا نباشد که بازتاب اروتیسم در شعر سعدی و هم‌چنین در نثر او در گلستان گاه آن‌چنان حاد و شدید و شفّاف و بی‌پرده است که ترجمهٔ بی‌سانسور آثار او در انگلستان عصر ویکتوریا هم چندان آسان نبوده است. (سعدی، ۱۳۸۷: ٤٣).

نقد نظری این خّط گزینش سعدی از گزینه‌های موجود «عرصهٔ زبان» و تبدیل آنها به صورت‌های نمادین در شعر غناییِ خود که در قیاس با الگوهای شناخته شده در تاریخ این نوع ادبی، دست‌کم اندکی غیرمتعارف می‌نماید، در این فرصت کم، میسر نیست و من با اشاره کوتاهی از آن می‌گذرم.

تعلّق این حوزهٔ واژگانیِ شعر سعدی به جهان طبیعت و دلالت آنها بر عناصر گیاهی در محیط طبیعی البته بدیهی است؛ امّا از منظر جمال‌شناختی با عناصر دیگری از همین حوزه که در شعر فارسی و به ویژه شعر غناییِ پیش و پس از سعدی توزیع گسترده داشته‌اند، متفاوتند. به‌عبارت دیگر، با «گل» و «سبزه» و «درخت پرشکوفه» و «سرو» و «چمن» و مانند آنها تنها در سنخیّت رده‌شناختی سهیمند، ولی از دیدگاه استتیک عناصر طبیعی از یک مقوله نیستند. به تعبیر روشن‌تر، در این‌جا با تفاوت میان «زیبایی» و «سودمندی» یا به اصطلاح کانتی «امر زیبا» و «امر مفید» سر و کار داریم و به تبع آن با تفاوت میان «ذوق و «ذائقه» به ویژه در ارتباط با واژگان مورد نظر و در حاشیهٔ این دو با مفهوم «اشتها» و مشتقات دیگر آن در زبان. به هر حال، گرچه همریشگی دو واژهٔ «ذوق» و «ذائقه» برابر انگلیسی هر دو یعنی taste از هم‌جواری این دو مقوله حکایت می‌کند، امّا دست‌کم در شعر فارسی، شاعران عموماً از کاربرد این واژه‌ها در شعر غنایی پیشینه داشته‌اند، امّا، سعدی بدعتی می‌نهد و در شعر خود عناصر این حوزه

بـــه اصـــطلاح general utility value یـا «فـــواید عامـه» را آگاهانـه و جـسورانه ارزش استتیک می‌بخـشد. بـه عبـارت دیگـر، شـعر غنـایی شـاعران دیگـر عمومـاً بـه توصـیف زیبایی‌های باغ بهشت یا the Garden of Eden پرداخته‌اند و شـعر سـعدی بـه میـوه‌هـا یـا مائده‌های آن و از جمله میوهٔ ممنوعه هم نظر داشته است. گـویی سـعدی در شـعر خـود منادی بازگشت آدمی به حیات پیش از هبوط و جبـران گنـاه نخـستین یعنـی فروگـذاری درخت دانش و برخورداری از درخت زنـدگی اسـت. بـه گفتـهٔ دکتـر عبادیـان: «[سـعدی] زندگی را دوست داشت و راه رسیدن به جمـال و کمـال معنـوی را در خـودِ ارزش‌هـای زنـدگی واقعـی انـسان مـی‌جُـست... او پـای در واقعیـت دارد، ضـرورت آن را تـشخیص می‌دهد، جنبه‌های پویایش را می‌یابد و با ترفیع شاعرانهٔ آنهـا کمـال و جمـال مـورد نظـر خود را توصیف می‌کند». (عبادیان: ۱۳۷۲: ۱۰۵).

بحث نظری گسترده‌تر در این‌باره فرصت دیگری می‌خواهد، یا بـه گفتـهٔ مکـرّر دکتـر شفیعی‌کدکنی، در موارد مشابه، چندین پایان‌نامهٔ دکتری می‌طلبد تـا در آنهـا بـه بررسـی تطبیقی جهان‌بینی سعدی و رمانتیسم اروپـایی پرداختـه شـود و بـا آنچـه در ادب اروپـا Pastoral و Idylic خوانده شده و طبیعت‌گرایی در کانون آن قرار داشته و ژان‌ژاک روسو از بنیان‌گذاران آن بوده، سنجیده شود.

سعدی در این عرصه بر دو محور اصلی طبیعت‌گرایـی متمرکـز شـده بـود: ۱. رابطـهٔ ملموس انسان با انسان به ویژه رابطهٔ معطوف به حسیّات جـسمـانی، ۲. رابـطهٔ انـسان بـا طبیعت عینی مفید در برابر طبیعت عینی زیبا.

***

سعدی واضع شعر غنایی نبود، بلکه وارث آن بود. ردّپای شعر غنایی به شهادت آثار بازمانده از سدهٔ چهارم هجری به ایـن‌سـو، از دوران رودکـی و هـم‌عـصرانش پیداسـت. رودکی نمونهٔ تمام عیـار شـاعر غنـایی و چنـد اثـر بازمانـده از او نمونـهٔ دقیـق تعریـف بوطیقایی شعر غنایی است، یعنی شعری که بـه همـراه سـاز بـه آواز خوانـده مـی‌شـود.

روایت نظامی عروضی از اجرای غنایی او نقش این شاعرِ عصر سامانی در تاریخ شعر غنایی را تثبیت کرده است. غزل شهید بلخی هم نمونهٔ اصل اوّلیه تکوین این ژانر ادبی است:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی — که هرگز از تو نگردم نه بشنوم پندی
دهند پندم و من هیچ پند نپذیرم — که پند سود ندارد به جای سوگندی
شنیده‌ام که بهشت آن کسی تواند یافت — که آرزو برساند به آرزومندی
هزار کبک ندارد دلِ یکی شاهین — هزار بنده ندارد دلِ خداوندی
تو را اگر مَلک چینیان بدیدی روی — نماز بردی و دینار برپراکندی
وگر تو را مَلک هندوان بدیدی موی — سجود کردی و بتخانه‌هاش برکندی
به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم — به آتش حسراتم فکند خواهندی
تو را سلامت باد ای گل بهار و بهشت — که سوی قبلهٔ رویت نماز خوانندی

(صفا، ۱۳۵٤: ۱٦)

امّا، در این مرحله، شعر غنایی هنوز در اوان نوزدای است، یا به اعتباری هویّت مستقلِ نوعی خود را نیافته و بیشتر تغزّل است تا غزل. قرن چهارم و پنجم قرن حماسه است و عصر شکوفایی آن به همّت فردوسی. قرن ششم شاهد دو جریان ادبی است: از یک‌سو ادبیّات روایی با نظامی تثبیت شد و از سوی دیگر با سنایی به مرحلهٔ بلوغ رسید. سنایی، به گفتهٔ دکتر موحّد: «شاید نخستین شاعری است که به قالب غزل به اعتبار زبان و شکل و محتوا و آوردن تخلّص در بیت آخر نوعیّت بخشید». (موحد، ۱۳۷٤: ۹۵) وارث بلاواسطهٔ سنایی نه انوری بود و نه خاقانی، بلکه در اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم عطّار نیشابوری بود، بی‌دلیل نیست که جلال‌الدین بلخی در سدهٔ هفتم در اشاره به پیشینیان خود از سنایی و عطّار نام می‌برد.

عطّار روح بود و سنایی دو چشم او — ما از پی سنایی و عطّار آمدیم

امّا تنها جلال‌الدین بلخی وارث میراث سنایی و عطّار نیست، بلکه در همان سدهٔ هفتم سعدی هم همزمان با او در تکوین شعر غنایی و تکمیل عناصر سازندهٔ آن شراکت داشت.

تاریخ‌نویسان انواع ادبی در ایران در باب سیر تکوین و تحوّل شعر غنایی و نقش سنایی و عطار و مولوی و سعدی به اندازهٔ کافی گفته‌اند و نوشته‌اند. من در این‌جا قصد ندارم گفته‌های آنان را تکرار کنم، بلکه می‌خواهم به شواهد جامعه‌شناختی مهم هر یک و از جمله سعدی در تکوین هویّت نوعی شعر غنایی بپردازم. به اعتباری، هویّت یعنی تفاوت و تمایز (identity is difference)؛ و کمال هویّت هر پدیده‌ای در تمایز کامل آن از پدیده‌های دیگر است. هویّت انواع ادبی هم از این قاعده مستثنا نیست. از منظر جامعه‌شناختی، جامعه متشکّل از پنج نهاد اصلی است: دین، دانش، سیاست، اقتصاد و هنر. در تاریخ اجتماعی سه هزار سالهٔ ایران، هنر همواره در خدمت و زیر حمایت نهاد سیاست بوده و دانش بخشی از قلمرو دین؛ و در دوره‌هایی مانند عصر ساسانی هم که نظام سیاسی بر محور دین استوار بوده، هنر و دانش زیر نفوذ مشترک هر دو سر می‌کردند. نهاد اقتصاد هم در طول تاریخ تنها از نوعی استقلال محدود برخوردار بوده است. در حدود سدهٔ چهارم که تحوّلات اجتماعی ـ فرهنگی در ایران عصر اسلامی زمینه‌های کار کردِ اجتماعی نهادهای پنج‌گانه را در جدایش نسبی از یکدیگر میسّر می‌ساخت، نهاد هنر هم در فرایند هویت‌یابی خود وارد مرحله و عرصهٔ تازه‌ای شده بود. برای درک بهتر شرایط این مرحلهٔ تازه، بی‌مناسبت نخواهد بود اگر از توصیف نیکلاس لومان از شرایط نهاد هنر در اروپای اواخر قرون وسطی استفاده کنیم. به گفتهٔ او معنای استقلال هنر در این دوره به عبارتی در این بود که هنرمند دیگر مجبور نبود آثار خود را به سفارش حامیانش بیافریند و در تولید آنها همهٔ مهارت خود را در رعایت انتظارات آنان به‌کار گیرد. (Luhmarn, ۲۰۰۰). با توجه به همین نکته، از هنرهای دیگر که بگذریم، می‌توان گفت که در سدهٔ چهارم هجری هنر کلامی یا شعر به همّت فردوسی و شاهنامه

او توانست استقلال نوعی و در نتیجه هویّت کامل ژانر حماسه را تضمین کند. در سدهٔ ششم هم قدم اوّل در جهت تحقّق هویّت نوعی شعر غنایی به همت سنایی برداشته شد. به‌عبارت دیگر، سنایی شعر غنایی را از سیطرهٔ نهاد سیاست رهایی بخشید. حکایتی که در تذکره‌ها آمده و در تاریخ‌های ادبی هم تکرار شده، گویای تصمیم دوران‌ساز سنایی است که تاکنون به پیام و مفهوم تمثیلی آن عموماً توجه نشده است. حکایت از این قرار است که سنایی امیری از امیران دربار غزنوی بود «که وقتی سلطان ابواسحاق ابراهیم غزنوی (متوفی ٤٨٢) ارادهٔ غزو هند داشت، سنایی او را مدحی گفته، و اراده داشت که به حضور سلطان رسیده و قصیدهٔ خود را در حضور سلطان بخواند. هنگام سحر قصد حمام کرد چون به گُلخن حمام گذارش افتاد، آوازی به گوشش رسید. به سوی آواز شد و از دریچه به گلخن نگریست. دید که مرد گلخنی با مجذوب مشهور به دیوانهٔ لای‌خوار نشسته و سبویی که در آن قدری دُرد و لای شراب بود، با ظرفی سُفالین در برابر نهاده در آن حال لای‌خوار به گلخنی که ساقی او بود گفت: قدحی بیار به کوری چشم سلطان غزنوی که هنوز کار اسلام و مسلمانان نساخته و به نظام نیاورده، می‌خواهد به هند رود تا مهّم کفّار بسازد. بعد از آن قدحی دیگر خواست و گفت: بده به کوری چشم سنائیک شاعر که نداند خدا او را برای چه آفریده و او پیوسته روزگار خویش به ستایشگری صرف کرده و به خوش‌آمد دیگران می‌گذارند. گزافی چند در کاغذ نوشته که به هیچ کار وی نمی‌آید، اگر در آن سرای از او پرسند که برای این روز چه اندوخته‌ای و با خود چه آورده‌ای که درگاه فرد یگانه را سزد؟ قصیده و مدح پادشاهان را عرضه خواهد داشت.

این سخن که سنایی را در واقع تنبیهی بود، چنان مؤثر افتاد که بی‌درنگ آن عزیمت از سربنهاد و به خانه بازگشت و از شراب غفلت هشیار شد و در به روی خلق بست و عزلت و انزوا اختیار کرد و راه فقر و شیوهٔ سلوک پیش گرفت تا به مرتبهٔ بلند رسید». (سنایی غزنوی، ١٣٦٢: هفتاد ـ هفتاد و یک).

شادروان مدرس رضوی ویراستار دیوان سنایی افزوده است که: «ناگفته نماند که این حکایت که آن را سبب انقلاب حکیم دانسته‌اند، بسیار مشهور و در اغلب کتاب‌های تاریخ معتبر و تذکرها مذکور است، لیکن به جهاتی که ذکر می‌شود، مشکوک و خالی از صحت است». (سنایی غزنوی، ۱۳٦۲: هفتاد ـ هفتاد و یک).

ظاهراً آنچه ویراستار دانشمند این اثر درنیافته، این است که این حکایت در ذات خود تمثیلی (allegorical) است و نظیر هر تمثیلی صدق و کذب تاریخی از اعتبار پیام نهفته در آن نمی‌کاهد. بدین‌ترتیب، در نتیجهٔ تصمیم سنایی شعر غنایی از نهاد سیاست تفکیک می‌گردد و نخستین خشت هویّت نوعیِ آن نهاده می‌شود.

فریدالدین عطّار در سدهٔ هفتم وارث این مرحله از تکوین و تحوّل شعر غنایی بود. البتّه، او هم به نوبهٔ خود گامی در فرایند تکامل هویّت نوعی آن برداشت. عطّار، همچنان که از نام او پیداست، داروساز بود و داروخانه داشت، یا به عبارتی پیشه‌اش اقتصادی و از بازاریان بود:

به داروخانه پانصد شخص بودند که در هر روز نبضم می‌نمودند

بنا بر روایت جامی (*نفحات‌الانس*) سبب گرایش عطّار به تصوّف آن بود که: «روزی در دکان عطّاری مشغول و مشغوف معامله بود. درویشی آن‌جا رسید و چند بار «شیء لله» گفت. وی به درویش نپرداخت. درویش گفت: «ای خواجه. تو چگونه خواهی مرد؟» عطّار گفت: «چنان‌که تو خواهی مرد.» درویش گفت: «تو هم‌چون من می‌توانی مرد؟» عطّار گفت: «بلی.» درویش کاسهٔ چوبین داشت، زیر سر نهاد و گفت: «لله» و جان بداد. عطّار را حال متغیّر شد و دکان بر هم زد و به این طریق درآمد». (فروزانفر، ۱۳۸۹: ۸٤۷)

و این بار نوبت شادروان بدیع‌الزمان فروزانفر نویسندهٔ شرح احوال و آثار عطار است که بیفزاید: «این سخن به دلایل ذیل در خور قبول نیست». ظاهراً ایشان هم به معنای تمثیلی یا رمزی این روایت عنایتی نداشته‌اند، روایتی که به شهادت آن می‌توان گفت عطار نیشابوری‌هم‌شعر غنایی را از سیطرهٔ نهاد اقتصاد رهایی بخشید. (فروزانفر، ۱۳۸۹: ۸٤۷).

در مرحلهٔ بعد، نوبت به جلال‌الدین بلخی، فقیه و خطیب و عارف متألهه می‌رسد که این ژانر ادبی را از دایرهٔ تأثیر و نفوذ نهاد دین دورتر سازد و از یک‌سو مضامین عرفانی در شعر غنایی و از سوی دیگر حضور شعر غنایی در عرصهٔ جامعه را خود بنیاد کند. تمثیل انگیزهٔ روحی او در گزینش این رسالت را هم همگان می‌دانند: «در ۱۲٤٤م./ ٦٤۲هـ درویش آواره‌ای که در میان نسل‌های بعد به شمس‌الدین تبریزی شناخته شد، به قونیه آمد. جلال‌الدین در مرد بیگانه تمثال کامل معشوق آسمانی را که عمری در پی‌اش بود، یافت. او را به خانه برد و آن دو یکی دو سال از یکدیگر جدا نشدند.

سلطان ولد مصاحبت پرجذبهٔ پدر خود با این «شیخ مستور» را به سفر موسی در ملازمت خضر (قرآن کریم، سورهٔ۱۸، آیهٔ ۸۰ـ٦٤) مانند می‌کند، فرزانه‌ای که صوفیان او را پیر اعظم و راهنمای سالکان در طریق الهی می‌دانند. مریدان مولوی که از ارشاد و صحبت پیر خود محروم شده بودند و با خلوت‌گزینی مستمّر او با شمس‌الدین سخت مخالفت می‌ورزیدند، بیگانهٔ مزاحم را به باد طعن و تهدید گرفتند. سرانجام شمس‌الدین به دمشق گریخت». (مولوی، ۱۳۸۷: ۱۰۲۱).

اگر تعریف دکتر شفیعی‌کدکنی را در باب عرفان بپذیریم که «عرفان نگرش هنری انسان به دین است» می‌توان گفت که شعر غنایی سنایی غزنوی و شعر غنایی عطار نیشابوری بازتاب تجربه‌های حسی حاصله از این نگرش هنری‌اند؛ یا به زبان دیگر صورت‌های نمادین حیات برآمده از آنند. با جلال‌الدین مولوی فرایند این نگرش هنری به پایان ظرفیت‌های خود می‌رسد و بدین‌ترتیب شعر غنایی او دیگر بازتاب تجربه‌های حسی حاصله از نگرش هنری انسان به دین نیست بلکه خود بدل به «نگرش هنری انسان به عرفان» شده است. به عبارت دیگر، در فرآیند تازه، عرفان جانشین دین شده و شعر غنایی جانشین عرفان. نه‌تنها واژگان زبان بلکه موسیقی آن هم دیگر به دشواری می‌تواند بارِ این امانت تازه را به دوش بکشد.

مصلح‌الدین سعدی و جلال‌الدین بلخی تقریباً هم سنّ و سال بودند ـ با احتمال یکی دو سال اختلاف ـ یعنی جلال‌الدین در ٦٠٤ هجری به دنیا آمده بود و مصلح‌الدین در ٦٠٦. جلال‌الدین در حدود ۱۲سالگی (٦١٦هجری) به‌همراه خانوادهٔ خود به سرزمین‌های غربی خلافت اسلامی سفر کرد و مصلح‌الدین هم در هفده سالگی (یعنی٦٢٣هجری) از شیراز راهی بغداد شد و در پی تکمیل تحصیلات خود در نظامیه به مدت نزدیک به پنج سال، در حدود ٦٢٨ به جای آن‌که به شیراز باز گردد و تدریس پیشه کند، یا در بغداد بماند و در نظامیه شغلی بگیرد، ظاهراً به همان دلیل مهاجرت جلال‌الدین و خانواده‌اش، سیاحت سرزمین غربی پیشه کرد و به جهانگردی پرداخت:

وجودم به تنگ آمد از جور تنگی شدم در سفر روزگاری درنگی

جهان زیر پی چون سکندر بریدم چو یأجوج بگذشتم از سدّ سنگی

برون جستم از تنگ ترکان چو دیدم جهان در هم افتاده چون موی زنگی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۰۹)

و در بازگشت به شیراز هم از درس و مدرسه پرهیز می‌کند: «مرا معلّم عشق تو شاعری آموخت». در تأیید این جنبه از نقش سعدی در بریدن زنجیر دیگری از دست و پای شعر غنایی عبارتی را که بیشتر آوردم، در این‌جا یک بار دیگر تکرار می‌کنم: گویی سعدی در شعر خود منادی بازگشت آدمی به حیات پیش از هبوط و جبران گناه نخستین؛ یعنی فروگذاری درخت دانش و برخورداری از درخت زندگی است. این ترک دانش و درس و مدرسه گفتن سعدی هم در عمل مترادف و مکمل فاصله‌گیری پیشینیانش از نهادهای دیگر است؛ بدین‌ترتیب فرآیند فاصله‌گیری شعر غنایی از نهادهای محدودکننده و نیل آن به آزادی هنری و هویّت نوعی کامل می‌شود. در یک کلام، پس از سعدی درک ایرانی از شعر غنایی برای همیشه از پایه دگرگون شد. در چنین وضعیتی بود که حافظ وارث امکانات شعر غنایی شد و این ژانر ادبی در کف با کفایت او به اوج تعالی و کمال نوعیت خود دست یافت، گرچه، هم‌چنان، به اعتراف خود او «استاد غزل سعدی است...».

تقریباً همهٔ پژوهشگران تاریخ فرهنگ ادبی ایران راز تداوم بی‌وقفهٔ تقریباً نهصد ساله و تأثیر و نفوذ بی‌رقیب شعر غنایی فارسی را در ظرفیت هنری آن، در درونمایه‌های عرفانی آن، در زبان پیچیده و چند لایهٔ آن و در محبوبیت بلامنازع نمادِ بی‌بدیل آن، حافظ، شناسایی کرده‌اند. آن‌چه به نظر من در این‌باره همواره نادیده گرفته شده، شرایط بیرونی کارکرد این نوع ادبی یعنی کیفیت حضور آن در شبکهٔ ارتباطی جامعه بوده است. به‌عبارت دیگر، شعر غنایی اگر نه تنها دست‌کم یکی از پدیده‌های معدود فرهنگی در جامعه ایرانی است که به سبب رهایش از قید و بندهای نهادها و سنت‌های دست و پاگیر مبتنی بر باید نبایدها، شایست نشایست‌ها و درست و نادرست‌ها توانسته سده‌های طولانی در فضاهای فرهنگی جامعه به مثابهٔ جاذبه‌ای شگفت‌انگیز همواره به حیات شناور خود ادامه دهد. این‌که آیا تأثیر این حضور مداوم در تطّور جامعه همیشه مثبت و سودمند بوده یانه، پرسش دیگری است.

منابع:

۱. عماد خراسانی، عمادالدین (۱۳۸۳). *دیوان عماد خراسانی*، پیش گفتار مهدی اخوان‌ثالث، تهران: بی‌نا.

۲. موحد، ضیاء (۱۳۷٤). *سعدی*، تهران: طرح نو.

۳. Langer, Susanne K. (۱۹۵۳).Feeling and Form, New York: charlies Scribner's sons.

٤. اندرسون، چستر جی (۱۳۸۷). جیمز جویس، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.

٥. عبادیان، محمود (۱۳۷۲). *تکوین غزل و نقش سعدی*، تهران: انتشارات هوش و ابتکار.

٦. صدیقیان، مهین‌دخت (۱۳۸۷). *فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۷. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸٥). *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.

۸. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۷). *گلستان و بوستان مصلح‌الدین سعدی*، برگردان گلستان از جی.ام. ویکنز، برگردان بوستان از ادوارد رهاتسک، تهران: هرمس، مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها.

۹. صفا، ذبیح‌الله (۱۳٥٤). *گنج سخن*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰. Luhmarn, Niklas (۲۰۰۰). *Art as a Social System*, Tr. Eva M.knodt, Stanford: Stanford University Press Stanford.

۱۱. سنایی، مجدود بن آدم (۱۳٦۲). *دیوان سنایی غزنوی*، تصحیح محمدعلی مدرس رضوی، تهران: انتشارات سنایی.

۱۲. عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۸). *تذکره الاولیاء*، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، با مقدمه انتقادی محمد قزوینی، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: هرمس.

۱۳. مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۷). *کلام خاموش: گزیدهٔ آثار جلال‌الدین بلخی*، برگردان رینولد آلن نیکلسون، آرتور آربری، تهران: هرمس، ۱۳۸۷.