ساختار غزل‌های سعدی

عبدالعلی دست‌غیب

پژوهشگر و منتقد ادبی

چکیده:

در این مقاله، نویسنده می‌کوشد تا به کشف و نمایاندن ساختار غزل‌های سعدی پرداخته و برای دست‌یابی بدین مقصود ابتدا به بررسی تاریخچه «مفهوم ساختار» می‌پردازد و سپس آن را در اشعار سعدی که دربرگیرندهٔ دو بخش عمدهٔ وصفی و عرفانی و رمزی است، مورد بررسی قرار می‌دهد.

کلید واژه: سعدی، ساختار، غزل.

دوست دارم که بپوشی رُخ همچون قمرت — تا چو خورشید نبینند به هر بام و درت

جُرم بیگانه نباشد که تو خود صورت خویش — گر در آیینه بینی برود دل ز برت

جای خنده‌ست سخن گفتن شیرین پیشت — کآب شیرین چو بخندی برود از شکرت

راه آه سحر از شوق نمی‌یارم داد — تا نباید که بشوراند خواب سحرت

هیچ پیرایه زیادت نکند حسن تو را — هیچ مشاطّه نیاراید از این خوبترت

غم آن نیست که بر خاک نشیند سعدی — زحمت خویش نمی‌خواهد بر رهگذرت

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۵)

هدف این جُستار کشف و نمایاندن ساختار غزل‌های سعدی است و در این کار به شخص سعدی، سفرها، باورها، عرفان، فرزانگی، اندرزها، مدایح و درویش مآبی او نظر نداریم. ساختمان یا ساختار اشاره دارد به طرز و روشی که بنا، ارگانیسم یا کلیتی دیگر ساخته می‌شود. روشی از این دست نگهدارندهٔ استخوان‌بندی، شکل‌بندی، چوب بست یا کل بخش‌های بنیادی چیز یا باشنده‌ای زنده است؛ هم‌چنان که می‌گوییم ساختار خانه، شعر، جمله، جامعه یا ساختمان بدن انسان.

مفهوم ساختار تازگی ندارد. در فلسفه و فن شعر باستانی، در آثار افلاطون و ارسطو دربارهٔ آن پژوهش‌ها کرده‌اند. این مفهوم سپس زیر تأثیر رویدادهای اجتماعی ـ تاریخی مفاد و معنای گوناگونی یافته است. چرخش شناخت به زبان‌شناسی در قرن بیستم معنای تازه‌ای به واژگان ساختار داده است به این معنا که امروز به جای پژوهش شخصیّت و احوال مؤلف یا تعابیر خاص که در موارد گوناگون به کار می‌برد، نظام به وجود آورندهٔ نوشته را مطالعه می‌کنیم. ارسطو در «پوئتیک» در کار مطالعهٔ ساختار طرح‌های دراماتیک است و نظر به اشعار تغزلی و غنایی ندارد. گویا او اشعار غنایی را جزء موسیقی می‌دانسته. در کتاب ارسطو، طرح‌های دراماتیک به چهار شکل فرو کاسته می‌شود:

۱. طرح‌های ساده، ۲. طرح‌های همراه با اندر یافت ناگهانی، ۳. طرح‌های همراه با کشف، ٤. طرح‌های همراه با اندریافت ناگهانی و کشف. او باور دارد که طرح چهارم از همه طرح‌های دیگر بهتر است.[۱]

ساختارگرایی جدید محتواهای اثر را با کشف ردیفی از متغیّرهایی که می‌توانند همه باز نمایش‌های دراماتیک ممکن را به وجود آورند، همراه می‌کند و این کار غالباً شکل تضادهای زوجی به خود می‌گیرد. نمونهٔ شاخص این نظریه، گزارش سوسور از سیستم زبان (لانگاژ) است که در آن موضوع مطالعه، اجتماعی است نه فردی. این گزارش توضیحی از گفته‌ها و تعبیرهای انسان‌ها به دست نمی‌دهد، بلکه نظام زیرین گفته‌ها و

اظهارها را طرح می‌کند. زمانی که این روش را دربارهٔ فلسفه، هنر، ادبیات اعمال کنیم، باز ساختار بنیادی اثـر را در نظـر داریـم و ناچـاریم بُـرش و قطعـه‌ای را از جریـان جـاری تقویمی (در ـ زمانی) به صورت همزمانی پایدار در اختیار داشته باشـیم. همچنـان‌کـه در درک سیستم بازی شطرنج به قواعدی که بازیگر در عمل تعقیب می‌کند، سر و کار داریـم نه به تغییرهایی که در بازی دو بازیگر روی می‌دهد. یعنی از تغییر مُهره‌ها در زمان حال غفلت می‌کنیم. همین روش کار دربارهٔ ادبیـات نیـز کارسـاز اسـت و نیـست جـز مطالعـهٔ سیستم نهفته در پس پشت انواع ادبی. نمونه‌ها را طوری می‌پژوهیم کـه گـویی بـه قاعـدهٔ همیشگی همزمان تعلق دارند.

زبان از نظر «سوسور» سیستم نشانه‌شناسی است. نشانه همانا سمبول (نماد) نیست، بلکه رقمی از ارقام زبان‌شناسی است و به مرجعی مـرتبط مـی‌شـود. چیـزی کـه شـاخه، برگ، ریشه و گاه میوه دارد، به فارسی درخت نامیده می‌شود (arbor به فرانسه، tree بـه انگلیسی، شجره به عربی) این کلمه‌ها همه نشانه‌های متفاوتند برای نامیدن و نـشان دادن چیزی واحد. پس این قرارداد زبانی است. حرف‌های د. ر. خ. ت در فارسی دال بر چیـزی است که بیرون از دانستگی ماست و این واقعیّت مادی مدلول نامیده می‌شود. در ایـن‌جـا ما کاری به کار اصل و بنیاد آن چیزی که آن را بدین‌گونه که هست، می‌سـازد، نـداریم و نظریهٔ ذات باوری را کنار می‌گذاریم. هر زبان کلماتی دارد که واحد جمله به شمار می‌آید و در مقام نشانهٔ زبانی، استوار به قرارداد (وضـع) اسـت. مـا بایـد بـه جـای اسـناد دادن چیزها به حوزه‌های فراسوی تجربه، نظامی که آنها را نامگـذاری مـی‌کنـد، مطالعـه کنـیم؛ یعنی سیستم دال‌ها و مدلول‌ها را.

حروف مرکبهٔ کلمهٔ درخت الزاماً به ارجاع شونده مرتبط نیـست، ولـی دارای سـاختار زوجی است و به دو عامل دال و مدلول تکیـه دارد. «دال» تـصویر گرافیـک یـا صـوتی، و مدلول، تصوّر است (آنچه در اندیشه داریم به صورت کلمهٔ درخت می‌نویسیم یا بر زبـان می‌آوریم. رابطهٔ آنها با هم مانند رابطهٔ جوانب دو ورقه کاغـذ اسـت و ایـن مقایـسه البتـه

متضمن وحدّت است گرچه به ضرورت همان صورت و حالت مورد نظر نیست) از این گذشته رابطهٔ دال و مدلول اختیاری است و دیگر آن‌که یک دال ممکن است بیش از یک مدلول داشته باشد.

دبستان ساختارشکنی این مسئله را پیش می‌نهد که به هر حال در همین زمینهٔ ویژه و روشن «وحدتی» موجود است در حالی‌که بی‌قراری و عدم ثباتی در کُنش دلالت دیده می‌شود، چراکه در نظریهٔ سوسور و دیگران، دلالت، فراروندی ثابت و نظام‌مند است و در آن تضاد زوجی (دوتائی)، بنیادی است. یک فونم (واکه، واج، واحد آوایی Phoneme) یعنی فروترین سطح و حدّت زبان‌شناسی به وسیلهٔ تمایز خود شناخته می‌شود در مثل در تفاوت دو مصوّت «س» و «ز» تضاد زوجی صامت و مصوّت. کل نظام فونتیک، نظام چنین تفاوتی است و نظام نشانه‌شناسی نیست جز طرح‌های زوجی: مخالف/ موافق. تلخ/ شیرین. زشت/ زیبا و... از این رو نظام‌های ادبی را هم می‌شود قسمی سیستم زوجی شمرد. نظریه روایی ساختارگر (روایت‌شناسی) زبان (لانگاژ) را نمونه و سرمشق می‌گیرد. در این‌جا ساخت کلمه در مقام سرمشق ساخت روایت دیده می‌شود.

در سطحی ساده این مسئله را در مطالعهٔ «پراپ» دربارهٔ قصهٔ پریان می‌بینیم. موضوع (خبر، مسندالیه، سوژه) یکی و یکسان است با شخصیّت‌های نوعی و مُسند (محمول) با کردارهای نوعی اشخاص داستان همسان است. پراپ می‌گوید در این زمینه سی و یک واحد بنیادی روایتی فرنکیسون و هفت حوزهٔ عمل (actant) وجود دارد. گریماس سرمشق‌های پراپ را گسترش می‌دهد، نه بسط‌دادن نوعی واحد بلکه با گرامر عام روایت به وسیلهٔ بنیاد کردن واکاوی معناشناسی ساختار جمله و به جای هفت حوزهٔ عمل پراپ، سه زوج تضاد دوتایی که در الگوهای معناشناسی بنیاد شده، قرار می‌دهد. این زهدان، نتیجهٔ «عمل» ساده است، ولی با این همه می‌تواند زیر فشار سرمایه‌گذاری تکمیلی تولید کند اعم از این‌که روایت نقلی ادبی باشد یا غیرادبی، فلسفی، سیاسی و دینی. در واقع هر اظهار نقلی تصوّرپذیر چنین خاصیتی را داراست.[۲]

نوتروپ فرای ـ گرچه ساختارگرایی مدرن نیست ـ نظام ادبی فراگیری از هومر تا شاعران و نویسندگان امروز بنیاد می‌گذارد. سطح بنیادی این ساختار، همراه با نمونه‌های نوعی، مُدل‌ها و انواع...، اسطوره است. چهار کاته‌گوری نقلی (کمیک، رمانتیک، تراژیک، آیرونیک) تطابق دارد با چهار اسطورهٔ بهار، تابستان، پاییز و زمستان. این اسطوره‌ها، نشان می‌دهند کلّ ادبیات در دو سرمشق عمدهٔ سمبولیک بیان می‌شود:

۱) مکاشفه‌ای (خدا، بهشت).

۲) دموُنیک (اهریمن، دوزخ).

این نوعیّت ادبی هم‌چنین در نمادهای کهن الگو (پیش‌نهادهٔ یونگ) موجود در آثار ادبی جامعهٔ انسانی، مستقیم یا نامستقیم انعکاس یافته است. به این ترتیب فرای مُشکل ایجاد شده به وسیلهٔ بسط تاریخی انواع و مضامین متفاوت را با ارایهٔ مفهوم فرویدی «جابه‌جا سازی» حلّ می‌کند. در قصهٔ رئالیستی نهادهای کهن الگویانه بارها پدیدار می‌شوند، امّا برای دوری از ناموجّه بودن، مؤلف محتوای اسطوره‌ای را با جزییاتی کمتر مشخص درون قصه می‌گنجاند. هدف همیشگی او بنیادکردن ساختارهای عام ادبیات است.[۳] در تراژدی‌ها در مَثَل، کهن الگوی شاه غاصب را داریم که به همدستی همسر یا دختر شاه، شاه را می‌کشد و خود با همسر وی ازدواج می‌کند (کلادیوس در هملت) در نتیجه، کشور دچار آشوب می‌شود و نظم جامعه به هم می‌خورد. در این‌جا باید نجات دهنده‌ای بیاید و از شاه غاصب انتقام بگیرد و نظم و آرامش را به کشور بازگرادند. او در این کار سرانجام کشته می‌شود و «سپر بلا»ی نظم باز آمده، نجات‌بخش نام می‌گیرد.

با این مقدمه اکنون به ساختار زبان‌فارسی و اشعار تغزلی سعدی توجه می‌کنیم. زبان‌های ایرانی مطابق پژوهش‌های زبان‌شناسان، تحوّل گسترده‌ای داشته است. در دوره‌های پیش از امپراطوری هخامنشی زبان و سرودهای اوستایی غلبه داشت و نیز در همین دوره‌ها گویش‌های محلی متفاوتی، در نجد ایران رایج بود. در دوره‌های بعد این

گویش‌ها بعضاً به سطح زبان رسیدند و از لحاظ ویژگی‌های صوتی و لفظی استقلال یافتند. زبان‌شناسان آنها را به دو گروه بخش می‌کنند:

۱. **زبان‌های ایرانی شرقی**: سُغدی، خوارزمی، سکایی بلخی.

۲. **زبان‌های ایرانی غربی**: پارتی (پهلوی اشکانی)، پهلوی ساسانی یا جنوبی.

در دورهٔ بعد به ویژه پس از سقوط ساسانیان زبان ما تحولی شگرف یافت. دستگاه‌های آوایی آن ساده شد. صرف اسم (هنوز موجود در فارسی میانه و سُغدی) از میان رفت، حالت وجوه افعال به سادگی گرایید، نبودن جنس و محو تثنیه نیز زبان‌فارسی را نرم‌تر و روان‌تر کرد و همهٔ این‌ها زمینهٔ پیدایش فارسی دری را فراهم آورد. زبانی که اکنون می‌توانست به واسطهٔ پرورده شدن به دست شاعرانی مانند رودکی همه گونه مفهوم و ایده‌ای را بیان کند. ویژگی‌های مشخص این زبان از لحاظ آوا و صرف و نحو چنین است:

۱. **خوش آهنگی**: دستگاه واجی مصوّت زبان‌فارسی دستگاه شش‌تایی قرینه است با شش مصوّت پیشین a، e، i و سه واج پسین a، o، u که این یکی در بیشتر زبان‌ها وجود دارد. واج‌های پیشین در جلو دهان و واج‌های پسین در عقب دهان تولید می‌شوند. همخوان‌ها (صامت‌ها)ی زبان فارسی ساده است و به سهولت تولید می‌شود، در مثل در تولید «ت» در حالت خاص این سادگی را می‌بینیم و در ایجاد آن فقط نوک زبان به پشت دندان‌های بالا می‌خورد، امّا درزبان عربی در تلفظ «ط» هم نوک زبان و هم پشت دندان‌های عقب زبان و بخش نرم کام در کار تولید این صدا هستند و در واقع اجرای آن را دو اندام عهده دارند. فارسی زبان‌ها در وام‌گیری الفاظ زبان‌های دیگر، آنها را ساده می‌کنند. صامت‌های «ط» و «ظ» در فارسی مانند «س» و «ز» تلفظ می‌شوند.

۲. **زیر و بم داشتن و آهنگین بودن**: در فارسی با زیر و بم کردن صدا، جمله مفهوم ویژه‌ای پیدا می‌کند.

۳. **وجود تکیه**: در این حال مفهوم و معنای جمله و کلمه تغییر می‌یابد. هجای خاص در کلمه، جایگاه تکیه، تغییر جای تکیه، معنای کلمه را عوض می‌کند. در جملهٔ «مردی دیدم» می‌بینیم که تکیه بر یاء (هجای پایانی) معنا به این صورت درمی‌آید، یک مرد دیدم، امّا اگر همین کلمه را با تکیه بر هجای مصدری بخوانیم، به معنای مردانگی است. [در این بیت حافظ: خیز تا از در میخانه گشادی (یعنی فتوح) طلبیم، تکیه بر هجای کلمهٔ «گشادی» به صورت یاء وحدت یا نکره امضای مستهجنی به کلمه می‌دهد].

۴. **پیوندی بودن (سن ته تیک)**: در این حال با اتصال دادن پیشوند و پسوند و «وند»های گوناگون به آسانی می‌توان کلمات و معانی تازه ساخت.

دان: گلدان، نمکدان، جامه‌دان، حافظ از همین طریق واژهٔ زیبای نرگسدان را ساخته است.

ین: زرین، سیمین، نمکین

ناک: اندوهناک، فرحناک

به همین روش هزاران ترکیب و معنای تازه می‌توان ساخت. می‌گوییم مردانگی: مرد + آنه + گ + ی.

۵. **وجود دو فعل برای موجود بودن و هستی**: هست و است.

۶. **نبودن ضمیر مؤنث و مذکر**. می‌گوییم انسان که می‌تواند زن باشد یا مرد ولی در زبان‌های فرانسه و انگلیسی man به معنای مرد است و woman به معنای زن (به فرانسه femme، L,homme به معنای مرد).

در دوره ساسانیان نیز آثار در خور توجهی در زمینهٔ شعر و موسیقی وجود داشته است. سرودهای باربد و نکیسا، خدای نامک و هزار افسان. البته داد و ستد فرهنگی با هند و یونان نیز بر غنای آثار ادبی آن دورهٔ ما افزود. زبان سرودهای اوستا که متعلق به سه هزار سال پیش است با سرودهای ودایی و زبان سانسکریت همسایگی داشت و

زبان‌های فارسی در دوره‌های پارتی و ساسانی پرورده‌تر شد و توانست دانش‌ها و آثار ادبی هند و یونان را جذب کند. نمونه‌های باقی‌ماندهٔ سرود و آهنگ‌های دورهٔ ساسانی و کتاب‌های علمی و ادبی این دوره سپس به ایران اسلامی رسید و سرمشق سرایندگان و نویسندگان ایران سامانی و صفاری شد. در این‌جا چند نمونه از این آثار باقی‌مانده عرضه می‌شود:

دینکرد: کتابی دربارهٔ مفاهیم فلسفی و دینی.

یادگار زریران: حماسه‌ای شورانگیز.

درخت آسوریک: تمثیل درخت خرما و بز (مناظره).

خسرو و ریدک: وصف زیباترین گل‌ها، عطرها، بازی‌ها، پوشش‌ها و گواراترین خوراک‌ها.[٤]

جلال‌الدین آشتیانی که زبان اوستایی و پژوهندهٔ ادیان است می‌گوید: «یسنا» سرمشق سعدی در تألیف «گلستان» بوده است و همچون «گلستان» مجموعه سرودهایی است به نظم و نثر. معانی باستانی نیز در آثار ادبی و فلسفی دورهٔ پس از سقوط ساسانیان به طرزی شگرف باز تابیده شده که یکی از مهم‌ترین آن مفهوم «روشنایی» است، دلبستگی به روشنایی شاید نتیجه ترس از تاریکی بوده که نیاکان ما برای گریز از آن و از سرما مهاجرتی تاریخ‌ساز آغاز کردند. دربارهٔ ایرانیان کهن والاترین جا در فردوس برای نیک‌کرداران، نورانی‌ترین جای آن است و آیینه، نماد روشنی مانند «اگنی» خدای آتش ودایی، در همهٔ آیین‌های آریایی حضور داشته[٥] و سپس به فلسفهٔ اشراق سهروردی و آیین عاشقانهٔ سعدی، روزبهان و حافظ رسیده است:

به فلک می‌رود از روی چو خورشید تو نور(همان: ۸۵).

امّا سعدی و ساختار غزل‌ها و تغزل‌های او؟

سعدی البته ذوفنون است و در نثر و نظم هر دو طبع آزموده. غزل‌سرا و قصه‌گوست و زبانی که می‌سراید و می‌نویسد به خوبی از تنگنای سخن بیرون می‌آید. شاهد این

مدعا، حُسن مطلع غزل‌های سعدی است که بسیار زود خواننـده و شـنونده را در فـضای عاشقانه قرار می‌دهد. در پی مطلع شعر که در بسیاری موارد در مخاطب هیجان و شـور شگرفی برمی‌انگیزد، ابیاتی می‌آید که ماجرای عشق شاعر را به طـور پیوسـته تفـصیل می‌دهد. از لحاظ ساختمان غزل، شاعر آنچه را که در این زمینه لازم مـی‌بینـد، بـا ایجـاز بیان می‌کند و کمتر به صدای مزاحم و عوامل و اوصـاف بیـرون از زمینـهٔ شـعر، مجـال ظهور و بروز می‌دهد. از نظرگاه لفظی و موسیقیایی کلمه‌ها را طوری در شـعر مـی‌چینـد که حسن تألیف حروف و نغمهٔ موزون آنها به خوبی مشهود اسـت. پیوسـتگی مناسـب و سازوارحروف‌وکلمه‌ها،موسیقی‌شعرراتشدیدمی‌کندوبرزیبایی‌و شورانگیزی آن می‌افزاید.

به احتمال زیاد عموم اشعار غنایی مبیّن عواطف شخصی است. ترانه‌های روسـتاییان و کوهستان‌نشین‌ها، شروه‌های فایز دشتستانی، فهلویات باباطاهر همدانی، اشـعار غنـایی درباری، بدیهه‌سرایی‌ها، قول و غزل و تصنیف‌ها همه و همه نشان می‌دهد که سرایندگان این قسم شعر در قیاس با شاعران خرد پیشه، از حـساسیتی بـارزتر و شـور و شـوق و نازکـدلی بیـشتری برخوردارنـد. بـه همـین دلیـل وردزورث مـی‌گویـد عمومـاً زنـدگانی فرودستان و روستاییان را برگزیدم زیرا در این گونه زندگانی، احـساسات مـاهوی قلـب آدمی زمینهٔ بهتری برای رسیدن به کمـال مـی‌دهـد. شـعر طغیـان بـی‌اختیـار احـساسات نیرومند است که از عاطفه‌ای فرا یاد آمده در زمان آرامش سرچـشمه مـی‌گیـرد... شـاعر انسانی است که با انسان‌های دیگر سخن می‌گوید.[۶]

افلاطون و ارسطو به تمایز روایت‌های شاعرانه و بلاغی علاقه‌مند بودنـد. نخـست بـه تمایز بین بازنمایش ساده (mimesis یا تقلید نـاب) زمـانی کـه گفتـار بـدون مداخلـهٔ نقلـی (diegesis) به نمایش درمی‌آید و نیز تمایز بازنمایش و فورم که در آن نقل و تقلید بـه هـم می‌آمیزد. برحسب نظر افلاطون فورم دراماتیک عموماً از بازنمایش ساده بهره می‌گیـرد. و حماسه بازنمایش ناب و مداخله‌های مؤلف را ترکیب مـی‌کنـد، امّـا فـورم غنـایی (lyric) متضمن اظهار ساده و خالص شخصی مؤلف است بدون هیچ‌گونه تقلیدی.[۷]

به همین دلیل وردزورث می‌گفت شاعر باید به نحو شدیدی از همدلی مردم برخوردار باشد، زبان پرتکلّف اشرافی را کنار بگذارد. واژگان پُر طمطراق و بهره‌گیری بیش از حدّ از صنایع بدیعی و لفظی، شعر را از زبان مردم دور و در نهایت درک ناپذیر می‌کند. کسانی توانسته‌اند اشعار ارزشمندی بنویسند که افزوده بر داشتن قریحهٔ زنده و شگرف هم‌چنین مدتی طولانی ژرف‌اندیشی کرده‌اند، زیرا اندیشه‌های ما که در واقع شناسندهٔ تمامی احساسات گذشتهٔ ماست، طغیان عواطف ما را تعدیل می‌کند و بدان سمت و سو می‌بخشد.[۸]

شعر سعدی در بیشتر موارد لطیف است و زیبایی‌های لفظی و معنایی، مجازی و واقعی را در ترازی یکتا قوام آورده و هماهنگی شورانگیزی بخشیده است. اساساً غزل فارسی فورم غنایی و پراحساس دارد و بسیار به چکامهٔ آلمانی (leid) مانند است، نوع ویژه‌ای است که برای دستگاه‌های آواز سروده شده و بایستی در شکلی شرقی اجرا شود. چهار زانو، رولی قالی یا دیوان، دست کم با همراهی یک ساز».[۹]

غزل به اعتباری شیرین‌ترین قسم شعر است که هر کسی با میل آن را می‌خواند یا می‌شنود و در محبوبیت از همهٔ انواع دیگر شعر پیشی می‌گیرد.[۱۰] بهار می‌گوید: «غزل، که گاهی آن را به غلط چکامه هم نامیده‌اند باید شامل یاد کرد محبوب و مطالب طیبت‌آمیز و فرح‌خیز باشد و مکان و جای معینی را برای خواندن ندارد و همه وقت می‌توان آن را خواند. ترانه و دوبیتی نیز شعر آزاد است، ولی محتوای غزل غالباً باید یادکرد حالات قلبی و هیجان‌های درونی شاعر باشد و از مجموع غزل و ترانه و دوبیتی، اشعار آهنگی یعنی «تصنیف» بیرون می‌آید».[۱۱] اشعار غنایی عموماً و غزل‌های سعدی و حافظ به ویژه دو قسم است:

الف: وصفی (descriptive): یعنی تصویر و ترسیم کلامی شخصی، اشیاء و رویداد و نه بیان پُرشدّت احساسات و داوری‌ها و بدون طرح کردن مقایسه‌ها و مشابهات. اشعار وصفی بیشتر به بیان حالات و بازنمایش طبیعت می‌پردازد.

ب: عرفانی و رمزی: یعنی مجسّم کردن حالات درونی که از مرز تجربه حسی و ادراکی فراتر می‌رود. قسمی ژرف‌نگر دربارهٔ مشکل‌های بزرگ بشری است در زمینهٔ یافتن هدف غایی زندگانی و طرح این مشکل که انسان از کجا آمده است و به کجا می‌رود. از لحاظ شاعران عارف و رومانتیک، حیاتی‌ترین قسم کنش دانستگی، تخیل است و از آن جا که دانستگی انسان مخزن نیروی معنوی است، ناگزیر ماهیتی الوهی دارد. زمانی که شاعر نیروی تخیّل خود را فعّال سازد، کار و خودش خدای‌گونه می‌شود. بلیک می‌گوید: «عالم تخیّل، دنیای جاودانگی است، آغوش الهی است که همگی پس از مرگ جسمانی به آن باز می‌گردند». پس تخیّل همانا حضور خدا و عمل او در روح انسان است. کولریج به دو قسم تخیّل باور دارد و شعر را محصول تخیّل ثانوی می‌داند، امّا در نظر او تخیّل نخستین قدرتی زنده است و عامل آغازین کل ادراک بشری، نوعی تکرار عمل جاودانگی آفرینشگری به واسطهٔ «هستی من» ناتوانمند در دانستگی توانمند، ولی چون تخیّل ثانوی فقط اندکی با تخیّل آغازین تفاوت دارد، بنابراین تخیّل در هر صورت به اعمال آفرینشگر آفریننده مُشابه است.[۱۲]

در زمینهٔ واکاوی شعر عارفانهٔ سعدی زیاد سخن گفته شده، امّا این سخنان غالباً از مبالغه‌های مستعار دور نمانده. شاید در این باره واکاوی دکتر یوسفی از یکی از غزل‌های سعدی ـ که چکیدهٔ آن را می‌آوریم ـ دقیق‌تر و به واقعیت نزدیک‌تر باشد:

همه عمر برندارم سر از این خُمار مستی که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۵۵)

این غزل با آواز بنان و پیانوی جواد معروفی و آهنگسازی روح‌الله خالقی اجرا شده و این اجرا با روح غزل هم‌خوان است. رعایت به جای تکیه‌ها، اوج و فرودها، وقف‌ها، تحریرها سبب شده کمال حسن ترکیب در اجزاء غزل و آواز و آهنگ جمع شود. کیفیت دیگر غلبهٔ هجاهای بلند در وزن غزل به ویژه در قافیه‌هاست ـ که ناچار به دو هجای بلند

پایان می‌گیرد ـ و همین ویژگی کیفیتی آرام و متین به شعر می‌دهد. وزن شعر بحر رمل مثمن مشکول: U U – U - / U – U U / - - U - / U – U U - -

وزنی طولانی است و تسلیم و دل سپردگی را نشان می‌دهد (هماهنگی آهنگ و مضمون). عشق روز الست که آغاز آن پیش از هست بودن بشری است و همهٔ عمر عاشق را دربرمی‌گیرد. دراین‌جا حالت نرمی و خضوع لازم بوده، نه شور و غوغا، وزن شعر و کشش هجاها نیز همین حالت را می‌نوازد.

تو نه مثل آفتابی که حضور و غیبت افتد دگران روند و آیند و تو همچنان که هستی

شاعر در این‌جا به طلوع و غروب خورشید توجه می‌کند و هستی معشوق و دو وضع متضاد و در همان زمان پیوسته به هم را برابر هم می‌گذارد که مانند است با یکی از اشعار ابن مقیر: گویی برق کتابی است که خواننده‌اش گاه اوراق آن را بر هم می‌نهد و گاه می‌گشاید.

عبدالقاهر جرجانی در این زمینه می‌گوید: دانستگی شاعر گاه حالات مشبّه را در پیکرهٔ حرکات مشبه‌به می‌یابد. گسترش یافتن و بعد در هم پیچیدن و از میان رفتن برق را در گشودن و بر هم نهادن و بستن اوراق کتاب یافته. ائتلاف برق و کتاب در عین کمال اختلاف آنها موجب اعجاب مخاطب و لطف تشبیه است.[۱۳] معشوق سعدی، مانند خورشید نیست که به واسطهٔ طلوع و غروب پیدا و پنهان می‌شود. حضور و غیبت در او مصداق ندارد. یعنی او پایدار است و این اشاره‌ای است به حضور و غیبت عرفانی. «حضور رسیدن دل به حقیقت است و دیدن آن در همه احوال».[۱۴] غیبت، غیبت دل است که پسندیده نیست و در این‌جا نیز آن که غیاب ندارد، معشوق است و عاشق هم البته تاب فارغ بودن از معشوق را ندارد. شاعر طلوع و غروب خورشید و همیشه بودن معشوق را بنیاد مضمون و تصاویر شعر قرار داده و کیفیّت حاصل از آن به تعبیر امرسُن «جهانی بودن زبان سمبولیک» است.

چـه حکایـت از فراقـت کـه نداشـتم ولـیکن تو چـو روی بـاز کـردی درِ مـاجرا ببـستی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸۵٦)

این بیت کاملاً عاشقانه است. باز کـردن و بـستن نـوعی تـضاد و طبـاق اسـت. دو حالت متفاوت و متضاد است. معشوق روی باز کرده و در داوری و گله و شـکایت را بسته. لحن شعر نزدیک به زبان محاوره است. این قسم تناسب‌ها و طباق‌هـا در ابیـات بعدی غزل نیز ادامه می‌یابد و از آن جمله است تقابل یک نظر و هزار و تـاخیر داخلـی تحیّتی و هدیتی در مـصاریع اول و دوم بیـت چهـارم و موازنـهٔ آنهـا و در بیـت بعـد تناسب بین «مرهم» و «خـستن» از یـک سـو و «وصـال» و «انتظـار» از سـویی دیگـر رشته‌ای از پیوند معانی و نوعی خوش آهنگی معنوی در شعر پدید آورده.

دو کلمهٔ مقفای «مارا» «یارا» در مصراع نخست نمودار دو قطب مـضمون اسـت. کلمـه «قلب» در بیت ششم یادآور «دل دردمند» بیت پیشین است نهایت این که این بار در جامهٔ مضمونی دیگر درآمده با کارکرد قلب در دو معنا و با ایهامی لطیف. قلب لشکر دشـمن و قلب دوستان:

نه عجب که قلب دشمن شکنی به روز هیجـا تو که قلب دوستان را بـه مفارقـت شکـستی

(همان)

بیت هفتم بازگشتی است بـه مطلـع غـزل و متـضاد بـودن عبـادت و عـشق. شـاعر و عاشقانه با خدا (معـشوق) رویـاروی مـی‌شـود و ایـن عـشق را از عبـادت فقیهانـه برتـر می‌شمارد. این نوسان بین معانی و درون مایه‌های گوناگون ـ که در حافظ و صـائب نیـز دیده می‌شود ـ در شعر سعدی غلظت کمتری دارد و به هـر حـال اندیـشه‌ای را کـه بیـان می‌کند از سادگی، حسن ترکیب و ایجاز تمام برخوردار است.[۱۵]

ویژگی‌های دیگر اشعار سعدی که در مجموع «سبک» کلام او را می‌سازد اگر چـه در آثار رودکی، فرخی، سیستانی، انوری و حافظ نیز هست، عبارتند از:

الف. سهل و ممتنع بودن: فکر می‌شود مـی‌تـوان ماننـد آن را سـرود، ولـی در عمـل ممتنع است.

ای نَفَـــس خـــرّم بـــاد صـــبا ازبـــرِ یـــار آمـــده‌ای مرحبـــا

(همان: ۵۲۱)

از خنـده گـل چنـان بـه قفـا اوفتـاده بـاز کـاو را خبـر ز مـشغلهٔ عنـدلیب نیـست

(همان: ۵۹۵)

رفـــق مهربـــان و یـــار همـــدم همـه کـس دوسـت مـی‌دارنـد و مـن هـم

(همان: ۷۵۰)

ب. به صورت مَثَل در آمدن:

حریف مجلس ما خود همیـشه دل مـی‌بـرد علی‌الخصوص که پیرایه‌ای بـر او بـستند

(همان: ٦۵۸)

* **معلمت همه شوخی و دلبری آموخت** (همان: ۵٤۱)
* **دیرآمدی ای نگار سرمست** (همان: ۵٤٦)
* **من چه در پای تو ریزم که خورای تو بود** (همان: ٦۸۰)
* **کس نیاید به جنگ افتاده!** (همان: ۳۵)

هـــر کـــه شـــیرینی فروشـــد مـــشتری بـــر وی بجوشـــد

(همان: ٦۵۰)

ج. نداشتن تنافر حروف: اشعار سعدی غالباً دارای هماهنگی لفظ و معناست و ترکیب حروف کلمه‌ها انسجام دارد و گوش‌نواز است.

یـک روز بـه شـیدایی در زلـف تـو آویـزم زان دو لب شیرینت صـد شـور بـر انگیـزم

(همان: ۷۸۲)

در حالی‌که مولوی غالباً به این ریزه‌کارها بی‌اعتناست و الفاظ ثقیل به کار می‌برد:

مـــشتری شـــو تـــا بجنبـــد دســـت مـــن لعـــل زایـــد معـــدن آبَـــستِ مـــن

(مولوی، ۱۳۸۲: ۹۵۱)

یعنی خریدار شو تا دست من به کارآید و معدن وجودم که آبستن لعل و گوهر است آنها را به ظهور آورد.[۱۶]

سعدی حتی زمانی که کلمات عربی را به کار می‌برد، طوری آنها را در ترکیب بیت می‌گنجاند که سنگینی آن در موج سخن موزون محو می‌شود و در گوشنواز کردن کلام از مصوّت‌ها غالباً مهارت عجیبی دارد:

یَعلَمُ الله که خیالی ز تنم بیش نماند بلکه آن نیز خیالی‌ست که می‌پندازند

(همان: ٦٦٠)

کنیت سعدی فروشستم ز دیوان وجود. (همان: ٧٦٥).

د. شیرینی سخن: شیرینی گفتار کیفیت است و جزء صنایع بدیعی نیست، مشکلی است به هر حال ناگشوده. مرا شاید گوارا بودن کلام باشد. دلپذیر است در گوش همچنان که حلوا گوارا و شیرین است در دهان، سعدی به طور مکرر به شیرین سخنی خود تصریح دارد:

قیامت‌می‌کنی‌سعدی بدین شیرین سخن گفتن مسلّم‌نیست طوطی را در ایّامت شکرخایی

(همان: ۹۲۹)

من دیگر شعر نخواهم که نویسم که مگس زحمتم می‌هد از بس که سخن شیرین است

(همان: ٥٧٢)

همه سرمایهٔ سعدی سخن شیرین بود. (همان: ٦٨٢)

هنر بیار و زبان‌آوری مکن سعدی چه حاجت است بگوید شکر که شیرینم

(همان: ٨٠١)

هم بود شوری در این سر بی‌خلاف کاین همه شیرین زبانی می‌کند

(همان: ٦٩٩)

در این زمینه هنر حس‌آمیزی در کار است. شیرینی و حلاوت خاص شکر، قند، نقل، نبات است. در زمینه برخی از خوراکی‌ها هم گفته‌اند مانند قند در دهان آب می‌شود و این

مرتبط با حس ذائقه است. در زمان خوردن مواد شیرین لب و دهان و چهره باز می‌شود امّا خوراک تلخ الیاف زبان و دهان را منقبض می‌کند، لب و دهان جمع و چهره گرفته می‌شود. به همین سبب گفته‌اند: سخنش تلخ نخواهی، دهنش شیرین کن. گمان می‌رود در زمینهٔ شیرین بودن سخن و کلک همجواری و جانشین‌سازی ویژه‌ای در کار بوده است. در گذشته قلم را از ساقهٔ نیشکر هم می‌ساخته‌اند. ملازمهٔ ساقهٔ نی‌شکر و قلم سبب شده است که شیرینی آن به این اسناد داده شود، بعد این ویژگی به علت «شرطی شدن» به خود قلم و سبب به نوشتار و بعد به گفتار اطلاق شده است. از نظر معنایی نیز زیبایی و شیرینی ملازمه یافتد و اهل سخن معشوق زیبا را شیرین یافته‌اند و چون سخن دربارهٔ زیبایی به میان می‌آمده و وصف زیبایی لذت‌بخش بوده، خود این وصف و سپس کل گفتار و نوشتار از راه تعمیم شیرین و شکرین نامیده شده است.

کانت در «نقد نیروی داوری» در اشاره به زیبا و نازیبا به باز نمایش ارجاع می‌کند نه به نیروی فهم و برای شناخت چیز زیبا پای تخیّل انسان را به میان می‌آورد. احساس اصلی ما لذت و الم است و داوری دربارهٔ آن نه کار قضاوت ادراکی بلکه کار قضاوت ذوقی است، نه منطقی بلکه زیباشناختی. در این‌جا نیز کانت می‌خواهد همین داوری پایه تجربی داشته باشد و می‌گوید: «زیبا چیزی است که جدا از مفهوم‌ها در مقام اوبژهٔ خشنودی عامی بازنمایش داده شود و در توضیح این عام بودن مدعی است که توضیح زیبا را می‌توان از بسط توضیح آن در مقام چیزی که به‌طور کلی فارغ از خشنودی سودمند یا ناسودمند است، به دست آورد و همین‌طور زیبا چیزی است که بدون مفهوم پسند افتد. پس داوری استتیک کاملاً بی غرضانه و در نتیجه به قوه عام است. بعدها «کلیو بل» (Clive Bell) گفت: ما ممکن است دربارهٔ این که کدام چیز را زیبا می‌یابیم تفاوت داشته باشیم امّا دربارهٔ کیفیتی که در چیزهای زیبا می‌یابیم، توافق داریم».[۱۷]

این نظریه ایده‌آلیستی مشکل زیبایی را نمی‌گشاید و به همین سبب استاندال می‌گوید زیبایی وعدهٔ لذت است. غزل و غزل‌های سعدی از این رو شیرین و دلنشین است که به

حسّ و به سرشت حسّی انسانی مرتبط می‌شود. سعدی و دبستان عرفان پارس (روزبهان، حافظ...) حسّ شاعرانه و عرفانی را در هم می‌آمیزند. سعدی استاد حافظ در مشرب رندی است و جان کلام او در این زمینه این است:

نظر با نیکوان رسمی‌ست معهود نه این بدعت من آوردم به عالم

(همان: ۷۵۰)

«او از بیان خواست‌های طبیعی نه فقط شرمنده نیست که در برابر دعوی زهد بر آن خنده می‌زند و این یعنی چشم دوختن عاشقانه بر جلوه‌گه جمال و زبان گشودن به ستایش طبیعت و زندگانی».[۱۸]

دربارهٔ اشعار غنایی سعدی، آن‌ماری شیمل، حالت حاصل از خواندن غزل وی را به شادی و سرخوشی نظارهٔ باغی آراسته در روزهای بهاری و یا گوش فرا دادن به یک کوارتت زهی هایدن تشبیه می‌کند و نیز او را استاد شعر عاشقانه می‌داند.[۱۹]

اما باید دانست که موضوع یاد شده از این غامض‌تر است. شاعر می‌بیند که گردش روزگار، یاران یکدل را از هم پراکنده می‌سازد، دورهٔ وصل کوتاه است، مرگ بر در ایستاده است و به منظرهٔ تلاش و خواست‌های سیری ناپذیر بشر می‌خندد. پس چگونه می‌شود که انسان کاملاً شادمان باشد؟ آیا حتی کسانی که در ظاهر شاد می‌نمایند، زخمی سرسوز را پنهان نمی‌دارند؟ اندرون انسان مانند رعد «می‌نالد و چون برق لبش می‌خندد». (مواعظ، ۱۹٦) در حقیقت این همه تلاش برای زیستن چه فایده دارد؟ زیرا همان‌طور که پاسکال گفته است: «اگر بخش‌های دیگر کمدی زیبا هم باشد، پردهٔ واپسین آن خونین است». با این همه مرگ نمی‌تواند همه‌چیز را از بین ببرد: «در کنار درهٔ نیستی شاعر نمی‌تواند از ایمان پایدارش به زندگانی دست بردارد. او آثاری هنری آفریده، پس یکسره نخواهد مرد و نیز این زندگانی بس کوتاه و پُر از حرمان را با خوشی و خرّمی به سر می‌برد، فرّ و شکوه طبیعت می‌کند. ادراک طبیعت نشانه‌هایی از لطافت دارد. بهترین شیرینی زندگانی عشق است و یکی از موجبات اصلی و شاید هم تنها سبب موکّد انسان در عرصهٔ هستی است».[۲۰] (ماسه، ۱۳٦٤: ۲٦۸).

پی‌نوشت:

۱. ارسطو (۱۳۳۷). *هنر شاعری*، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران: [بی‌نا].
۲. سلدن، رامان (۱۹۸۸). *نظریهٔ نقد*، ص ۳٤۳ به بعد.
۳. همان، ۳٤٥.
٤. آموزگار، ژاله (۱۳۸٦). *زبان، فرهنگ، اسطوره*، تهران: معین، ص ۱۲ به بعد؛ هم‌چنین: ارانسکی، یوسف میخائیل ویچ (۱۳۷۸). *زبان‌های ایرانی*، ترجمه علی‌اشرف صادقی، تهران: سخن، ص ۳٤؛ هم‌چنین: ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۳). *تاریخ زبان فارسی*، تهران: سمت، ص ۲٦.
٥. آموزگار، ژاله (۱۳۸٦). *زبان، فرهنگ، اسطوره*، تهران: معین، ص ٥٦۲.
٦. وردزورث، ویلیام (۱۳۷۳). «بخش‌هایی از مقدمه ویلیام وردزورث بر ترانه‌های غنایی»، ترجمه حسین پاینده، *ارغنون*. شمارهٔ ۲، ص ٤۹.
۷. سلدن، رامان. ص ۳٤٥.
۸. وردزورث، ویلیام (۱۳۷۳). همان، ص ٥۰.
۹. گی، آرتور (۱۳٤۹). *مقدمه‌ای بر حافظ*، ترجمهٔ حسین فروتن، تهران: عطایی، ص ٤۱.
۱۰. آربری، آرتورجان (۱۳۸٤). *میراث ایران*، تألیف سیزده تن از خاورشناسان، ترجمهٔ احمد بیرشک... [و دیگران]، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ص ۳٦٦ به بعد.
۱۱. بهار، محمدتقی (۱۳٥٥). *بهار و ادب فارسی*، مجموعهٔ یکصد مقاله از ملک‌الشعراء بهار، به کوشش محمد گلبن، با مقدمهٔ غلامحسین یوسفی، تهران: امیرکبیر، ج ۱، ص ۷۲.
۱۲. وردزورث، ویلیام (۱۳۷۳). همان، ص ٥۷ـ٥۸.
۱۳. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸٥). *غزل‌های سعدی*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن، ۳۸ به بعد؛ هم‌چنین: جرجانی، عبدالقاهر (۱۹٥٤). *اسرار البلاغه*، هلموت ریتر، استانبول: بی‌نا، ص ۱٦٤.
۱٤. عبادی، مظفر بن اردشیر (۱۳٤۷). *التصفیه فی احوال المتصوفه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۱٥. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸٥). همان، ص ۳۸ به بعد؛ هم‌چنین: جرجانی، عبدالقاهر (۱۹٥٤). همان، ص ۳۹ـ٤۰.
۱٦. زمانی، کریم (۱۳۸۷). *شرح جامع مثنوی معنوی*، تهران: اطلاعات، ص ۲٥۹.
۱۷. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۸). «آموزه‌های بنیادی»، *مجلهٔ فلسفه*، اسفند، ص ۸٤.
۱۸. آشوری، داریوش (۱۳۷۹). *عرفان ورندی در شعر حافظ*، تهران: مرکز، ص ۱٦۹.
۱۹. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸٥). همان، ص ۳۸ به بعد؛ هم‌چنین: جرجانی، عبدالقاهر (۱۹٥٤). همان، ص ٤۱.
۲۰. ماسه، هنری (۱۳٦٤). *تحقیقی دربارهٔ سعدی*، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدحسن اردبیلی، تهران: توس، ص ۲٦۸ به بعد؛ هم‌چنین: سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳٦۳). *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.