بدعت التزام در غزل‌های سعدی

دکتر علی محمدی

دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیده:

نویسنده مقاله ضمن بررسی صنعت التزام و تاریخچه آن و نیز رویکرد ادبیات قدیم و ادبیات معاصر به این صنعت، آن را شگرد بیانی و هنری در کلام و زبان شاعر می‌داند.

پس از آن به توضیح مصداق‌هایی از صنعت التزام در نقد ناقدان پرداخته و معتقد است که در آثار پیشینیان تنها دو مورد التزام در قافیه و تکرار در شعر صورت می‌گیرد، اما در صنعت‌پردازی شاعرانی سعدی، دایره بستهٔ قواعد، در هم می‌شکند و بدعت‌های نو و قابل توجهی در همه جوانب در آثارشان دیده می‌شود.

کلید واژه: التزام، غزل سعدی، بدعت.

صنعت التزام، چنان که بر مخاطب مقال روشن است، یکی از شگردهای ادبی است که در زبان شعر، بساط زیبایی می‌گسترد. زیبایی‌یی که التزام می‌آفریند، اگرچه از نظر منتقدان جدید، خصوصاً شکل‌گرایان، می‌تواند یکی از ترفندهای قابل توجه باشد؛ اما از آن‌جا که برای منتقدان قدیمی، معنا اهمیتش از لفظ بیشتر بوده و از آن‌جا که صنعت التزام، از صنایع لفظی بدیع به شمار می‌آمده، باری این صنعت نمی‌توانسته برای آنها

چنان اهمیتی داشته باشد که به آن در ترازوی دیگر شگردهای بیانی، وزنی قابل توجه بدهند. بسیاری از ناقدان قدیمی، آن هم بیشتر به احترام کلام قرآن، به ناگزیر به بیان این صنعت پرداخته‌اند؛ اما طرز پرداخت و هزینه کرد آنها نشان می‌دهد که لزومی ندیده‌اند برای تشریح این هنر صوری و لفظی، صفحات بیشتری را مستغرق سازند. لازم نمی‌بینم در این‌جا، به سابقهٔ صنعت التزام بپردازم؛ اما نگاهی کوتاه و گذرا به تاریخچهٔ این آرایه، به ما نشان خواهد داد که تمام اوراق آثار بلاغی که از سدهٔ سوم هجری تا اکنون به این صنعت اختصاص یافته، با این‌که قاعدتاً و مصداقاً حدود نود و پنج درصد آنها تکراری است، با این حال نباید از پنجاه صفحه، تجاوز کند؛ در حالی‌که به عنوان مثال، ما اگر بخواهیم به همان قیاس، صفحات آرایهٔ تشبیه را جمع ببندیم، با هزاران صفحه مطلب، روبه‌رو خواهیم شد.

نام این صنعت، در متن‌های عربی و فارسی، بیشتر اعنات بوده است. اعنات به گفتهٔ شمس قیس، «خود را در کاری دشوار افکندن باشد» (شمس قیس، ۱۳٦۰: ۳۸٤). نیز از زبان همین نویسنده است که برای نخستین بار آگاه می‌شویم که شاعران ایرانی، یا به قول او «عجم»، این آرایهٔ ادبی را «لزوم مالایلزم» می‌گفتند (همان). از این گفتهٔ شمس قیس، می‌توان نتیجه گرفت که منتقد و بلاغی پر آوازهٔ پیش از شمس قیس؛ یعنی سکاکی، به رعایت لفظ ایرانیان، در متن عربی، آن را همان «لزوم ما لایلزم» خوانده است و نام‌های دیگر را به حاشیه برده است. خطیب قزوینی در *تلخیص‌البلاغه* که تلخیص *مفتاح‌العلوم* سکاکی است، می‌گوید: «و مِنهُ لُزومُ ما لایَلزَمُ وَ هو اَن یَجیءَ قَبلَ حَرفِ الَّرویِّ اَو ما فی مَعناهُ مِن الفاصلتِ من لیسَ بلازمٍ فی‌السجع» (خطیب قزوینی، ۱۹۹۷: ۱۰۸)؛ یعنی از مصداق‌های دیگر (بدیع لفظی)، لزوم مالایلزم است که پیش از حرف روی بیاید یا پیش از حرفی که آن حرف در معنای روی آمده است، به گونه‌ای که در سجع وجودش لازم نباشد. مثال سکاکی این آیهٔ قرآنی است که پس از او در بسیاری از متن‌های دیگر، بدون ارجاع به اصل، تکرار شده است: «فَاَمَّا الیَتیمَ، فَلاتَقهَر و أمّاالسّایلَ فلاتنهر» (قرآن، ضُحی:

۹ و ۱۰). تفتازانی در شرح تلخیص، از نام‌های دیگر این صنعت، یاد می‌کند (تفتازانی، ۱٤۲٦: ۲۹۸). نام‌های: الزام، تضمین، تشدید و اعنات. با این که شمس قیس به نام لزوم مالایلزم که از سوی شاعران ایرانی داده شده، تصریح دارد و با این که تفتازانی هم در «مطول» و هم در «مختصر» از همان نام ایرانی، برای کلید واژهٔ آرایه یاد می‌کند، باز می‌بینیم که حتی بلاغیون ایرانی، بیشتر گرد نام اعنات گشته‌اند و نام التزام، باید برساخته‌ای تازه و مبتنی بر گفته‌های شمس قیس باشد. شمس قیس می‌گوید: اعنات آن است که شاعر حرفی یا کلمه‌ای که التزام آن واجب نباشد، التزام کند و در هر بیت یا مصراع، مکرر گرداند (شمس قیس، ۱۳٦۰: ۳۸٤). مثال‌هایی هم که در آثار بلاغی به زبان فارسی آمده است، بیشتر همان مثال‌هایی است که شمس قیس آورده است. مثل «سنگ و سیم» در شعر سیفی نیسابوری، «سنگ و زر» در شعر امیرمحمود قمر، «آفتاب و ذره» در شعر فخرالدین مبارک‌شاه غوری و التزام دو قافیه در شعر رشید وطواط، نمونه‌هایی است که شمس قیس ارایه می‌دهد (همان: ۳۸٦). از این مقوله که بگذریم، اهمیّت این صنعت در زبان ادبی، چنان‌که گفته شد، در حد تکلفی غیرواجب و اقدامی ناضروری به شمار می‌رفته است. این نکته را می‌توان از نام‌گذاری‌های یاد شده و هم‌چنین نام‌های دیگری چون تضییق و حتی تکرار که دکتر شمیسا به آن اشاره کرده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۹)، به خوبی دریافت. با این حال چنان‌که گفته شد، هرگاه بنا بر نظر ساخت گرایان و فرمالیست‌ها، رو کردن به این صنعت را به نوعی عدول از هنجار به شمار آوریم، باید در اهمیت و ارزش ادبی آن نیز، به چشم دیگری نگاه کنیم. در آثار قدما، با این‌که اهمیت بیشتر به جانب کفهٔ معنا کشیده می‌شد، در برخی مطایبات، اهمیت رو کردن به لفظ که غیرضروری تلقی می‌شد، گاه به چشم می‌خورد. به عنوان مثال، تقتازانی، وقتی پاره‌ای از مبحث بدیع را با همین صنعت لزوم مالایلزم به پایان می‌برد، علی‌رغم تشریح این جمله از تلخیص: «واصلُ الحُسن فی ذلکُ کلِّه، أن تکونَ الالفاظُ تابعتً للمعانی دون‌العکس» (تفتازانی، ۱٤۱٦: ۲۹۹)؛ یعنی زیبایی اساسی در این صنعت، آن است که

الفاظ تابع معانی باشند نه عکس این؛ با این حال تذکر می‌دهد که موجب عزل قاضی قم را چیزی جز بازی با زبان و توجه بـه لفـظ نمـی‌دانـد. مـی‌گویـد: قاضـی قمـی وقتـی حکـم: «ایهاالقاضی بقم، قدعزلناک فقـم» را شـنید گفـت: «والله عزلتنـی الا هـذه الـسجعه» (همـان: ۳۰۰)؛ یعنی سوگند به خدا که چیزی جز همین بازی با زبان، من را عزل نکرد. یعنـی اگـر واژهٔ قم (شهر)، با قم (برخیز = عزل شو)، جناس نبودند، شاید هم هنوز سر کـارم بـودم. این سخن را از آن جهت آوردم که بگویم، علی‌رغم بی‌محلی ظاهری که منتقدان گذشته به صنایع لفظی و حتی معنوی داشتند، باز هم نتوانسته‌اند از نفوذ و تأثیر آن، چشم بپوشند.

مصداق‌های التزام در نقد ناقدان

چنان‌که پیش از این گفـتم، مـصداق‌هـا بیـشتر همـان مثـال‌هـایی اسـت کـه متقـدمان آورده‌اند. به عنوان مثال، نجفقلی میرزا، به همان آیهٔ قرآن و قافیهٔ این دو بیت منسوب بـه چهار شاعر دربار محمودی (گلشن، روشن و جوشن) که تکـرار سـخنان دیگـران اسـت، بسنده می‌کند (نجفقلی میرزا، ۱۳٦۲: ۱۱۱). اگرچه بدعت او این اسـت کـه بحـث اعنـات در قافیه را با مبحث تکرار، جدا می‌کند. اولی را اعنات و دومی را التزام می‌خواند و در مبحث التزام، از شعر کاتبی که شتر و حجره را التزام کـرده، یـاد مـی‌کنـد (همـان: ۱۱۲). اسـتاد همایی، برای نوع نخست، از قافیهٔ شمایل و قبایل شعر سعدی:

چـــشم بـــدت دور ای بـــدیع شـــمایل مـــاه مـــن و شـــمع جمـــع و میـــر قبایـــل

(سعدی، ۱۳٦۳، غزلیات: ۵۳۹)

مثال می‌آورد (همایی، ۱۳٦۷: ۷۵) و برای نمونهٔ دومی، بـه یکـی از مثـال‌هـای شـمس قیس اکتفا می‌کند. دکتر کزازی، با توجه به مثال همایی، بـرای نمونـهٔ نخـست، عـلاوه بـر اشاره به «پاس داشت» حرف واو در یکی از قصاید ناصـر خـسرو (بنگـر بـدین ربـاط و بدین صعب کاروان)، از بیت حافظ که نسخه‌برداری دیگری است از سخن همایی و در آن شمایل و قبایل هست (چشم بدت دور ای بدیع شمایل)، نمونه مـی‌آورد (کـزازی، ۱۳۷۳:

۸۵). برای نمونهٔ دوم نیز اشارهٔ او، تکرار مثل دیگران است، مانند مور و موی و حجره و شتر (همان: ۸۷) که پیش از این، اشاره‌وار از آن گذشتیم. استاد شمیسا، از عبارت تکرار که در میان تشریح سخنان بلاغیون پیشین بود، بهره گرفته، در نگاهی تازه به بدیع، بحث اعنات را در زمرهٔ مباحث دیگر، ذیل عنوان تکرار گنجانده است. اگرچه نمونه‌هایی که او ارایه می‌دهد، متفاوت از نمونه‌های پیشین است؛ اما قاعده همان است که بود. مثلاً به جای تکرار شتر و حجره، از تکرار نام شمس‌الدین در غزل مولانا سخن می‌گوید (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸٤). به همین ترتیب می‌توان به کتاب‌های دیگر، مانند: *جواهرالبلاغه* (هاشمی، ۱۳۷۰: ٤۰۷)، *بدایع‌الافکار* (واعظ کاشفی، ۱۳٦۹: ۱۰۲)، *حدایق‌السحر* (وطواط، ۱۳٦۲: ۲۹)، *بدیع* (فشارکی، ۱۳۷٤: ٦۲)، *معالم‌البلاغه* (رجایی شیرازی، ۱۳۵۹: ٤۱۸)، *ابدع‌البدیع* (گرگانی، ۱۳۷۷: ۷۰)، *بدیع از دیدگاه زیباشناسی* (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۳۹)، *آشنایی با علم بدیع* (خان‌محمدی، ۱۳۸٤: ۱۹٦)، *بلاغت، معانی، بیان و بدیع* (محمدی، ۱۳۸۷: ۱٤۳) *آرایه‌های ادبی* (فضیلت، ۱۳۸: ۲۵) و... نیز اشاره کرد. در همهٔ این آثار، قاعده همان است که بود؛ یعنی از دو مورد التزام در قافیه و تکرار در شعر عدول نمی‌شود؛ در حالی‌که با تأمل در صنعت‌پردازی‌های شاعرانی چون سعدی و حافظ، می‌توان از دایرهٔ بستهٔ قواعد و سخن سربسته و تکراری گذشتگان، عدول کرد. به عنوان مثال در غزل:

تا کی روم از عشق تو شوریده به هر سوی تا کی دوم از شور تو دیوانه به هر کوی

(سعدی، ۱۳٦۳: ٦٤٦)

می‌توان شاهد بدعت‌های نو و قابل توجهی از سعدی بود که اولاً ورای آن چیزی است که بلاغیون گفته‌اند؛ ثانیاً به توجه به همهٔ جوانب امر، نمی‌توان سخن سعدی را چیزی ورای تعریف اصلی التزام که در آثار آمده است، تلقی کرد؛ منتها یک چیز هست، التزامی که در شعر سعدی دیده می‌شود، جز آن‌چه در قاعده‌های نمونه‌های کتاب‌های بلاغی آمده، وجوه نوتری نیز پیدا کرده که شاید بتوان آنها را به سعدی اختصاص داد. مثلاً صنعت‌آرایی سعدی چیزی ورای بازی با کلمات، یا آن‌چه که قدما لزوم مالایلزم

دانسته‌اند، نیست؛ اما کار سعدی در آن دو دسته‌ای که شمس قیس یـا همـایی و دیگـران تقسیم می‌کنند، هم نمی‌گنجد. مجبور هستیم تمام غزل سعدی را برای نشان‌دادن نمونه‌ها، ذکر کنیم:

تا کی روم از عشق تو شوریده به هر سوی — تا کی دوَم از شور تو دیوانه بـه هـر کـوی
صـد نعـره همـی آیـدم از هـر بـن مـویی — خود در دل سـنگین تـو نگرفـت سـر مـوی
بـر یـاد بنـاگوش تـو بـر بـاد دهـم جـان — تـا بـاد مگـر پـیش تـو بـر خـاک نهـد روی
سرگـشته چـو چوگـانم و در پـای سـمندت — می‌افتم و می‌گـردم چـون گـوی بـه پهلـوی
خـود کـشتهٔ ابـروی تـوأم مـن بـه حقیقـت — گـر کـشتنی‌ام بـاز بفرمـای بـه ابـروی
آنـان کـه بـه گیـسو دل عـشاق ربودنـد — از دسـت تـو در پـای فتادنـد چـو گیـسوی
تا عـشق سرآشـوب تـو هـم‌خانـهٔ مـا شـد — سـر برنگـرفتم بـه وفـای تـو ز زانـوی
بیـرون نـشود عـشق تـوأم تـا ابـد از دل — کانـدر ازلـم حـرز تـو بـستند بـه بـازوی
عشق از دل سـعدی بـه ملامـت بتـوان بـرد — گـر رنـگ تـوان بـرد بـه آب از رخ هنـدوی

(همان)

قدما گفته بودند التزام یا در قافیه است، یـا تکـرار عینـی واژه‌ای در بیتـی، دوبیـت یـا سراسر قطعه‌ای. در غزل بالا، سوی، کوی، موی و... واژه‌های قافیهٔ غزل هـستند. سـعدی می‌توانست به جای آنها بگوید کو، مو، رو، پهلو. چنان‌که در یک نسخهٔ قـدیمی، غـزل ایـن یاهای زاید را ندارد. این درست است که حذف «ی» در پایان واژه‌های قافیـه، اشـکالی در معنای واژه‌ها و موسیقی ظاهری و ضـروری ایجـاد نمـی کنـد؛ امـا در حـوزهٔ موسـیقی لازم‌المعنا و عمیق‌تر غزل، به نظرم اتفاق غریبی می‌افتاد. اگر می‌گفت: تا کی روم از عشق تو شوریده به هر سو، دیگر ما شاهد آن کششی که نشان از خـستگی شـاعر یـا زاری و گلهٔ او داشت، نمی‌بودیم. «یایی» که سعدی شاعرانه به پایان قافیه گذاشته است، دقیقـاً بـا گلـه و شـکایت او و اظهـار درمانـدگی‌اش مطـابق اسـت. مـا نمـی‌تـوانیم بگـوییم سـعدی می‌توانست «یای» قافیه را حذف کند؛ حضور این یا با حضور برخی از حروف قافیـه کـه آوردنشان لزوم مالایلزم دانسته شده، زمین تا آسمان تفاوت دارد. به هـر حـال ایـن یـک

تفاوت؛ اما ما هنوز وارد بازی سعدی نشده‌ایم. بازی سعدی که با تأسف عجالتاً چیزی جز همان صنعت التزام نمی‌توانش نامید، از این‌جا آغاز می‌شود که در بیت نخست گفته است عشق تو من را شوریده و دیوانهٔ هر کوی و برزنی کرده است؛ سپس برای اثبات این ادعا که سبب این شوریدگی چه بوده، تمام عناصر غزل را به کار گرفته است. سبب شوریدگی و دیوانگی، ویژگی‌های منحصر به فرد معشوق است که اتفاقاً برخی از اعضاء و جوارح عاشق را هم درگیر کرده است. در سراسر بیت‌های بعدی، می‌خواهد بگوید که این درد و شوریدگی را که از تناسبات اندام تو زاییده، من با تمام اعضاء و جوارحم حس کرده‌ام. این‌جاست که تناسب‌وار، می‌کوشد نام همهٔ اعضاء و جوارحی را ببرد که در این شوریدگی و دیوانگی، سهیم بوده‌اند. از بن هر **موی**، نعره می‌خیزد. در **دل** سنگین یار **سر مویی** اثر نکرده است. یاد **بناگوش** معشوق، **جان** عاشق را می‌گیرد. یاد پیش تو، **روی** بر خاک می‌گذارد. در **پای** سمند معشوق عاشق چون چوگان سرگشته است. چون گوی به **پهلو** می‌افتد و می‌خیزد. عاشق کشتهٔ **ابروی** معشوق است، با این حال چرا معشوق اعلام جرم نمی‌کند؟ معشوق با **گیسو دل** از عاشق ربوده است. عاشق چون **گیسو** در **پای** او افتاده است. تا عشقِ معشوق، سرآشوبِ خانهٔ عاشق شده است، عاشق نتوانسته **سر** از **زانوی** غم بردارد چون حرز معشوق را به **بازوی** عاشق بسته‌اند، تا ازل، عشق معشوق از دل عاشق بیرون نخواهد رفت. همان‌طور که با آب نمی‌توان رنگ سیاهی را از رخ سیاه‌چردهٔ غلام زدود، با ملامت هم نمی‌توان عشق را از دل سعدی زدود. در نثری که آوردم، خواستم واژه‌های متناسب را برجسته سازم. چنان‌که مشاهده می‌شود، در یک غزل نُه بیتی، بیش از بیست بار از اعضای بدن سخن در میان آمده است. این آمار تازه بدون توجه به واژه‌هایی است که به گونه‌های دیگر با این واژه‌ها در تعاملند. به عنوان مثال، **سرگشتگی**، **افتادن**، **سرآشوب**، **حرز** که به بازو بسته شود، **شوریدگی** و **دیوانگی** که در سر نمود می‌یابند و حتی **هندوی** که می‌تواند جز غلام، به معنای **خال** نیز باشد و...، به گونه‌ای با آن فضای توصیف شده، بیگانه نیستند. آیا به

راستی حضور واژه‌هایی چون: دل، ابرو، پهلو، زانو، گیسو، سر، بازو، روی، جان، رخ، پای، بناگوش، بن موی و سر موی، از سر اتفاق در این غزل گرد آمده‌اند؟ بی‌تردید پاسخ منفی است. اینک باید پرسید اگر این واژه‌ها از سر اتفاق در این غزل گرد نیامده‌اند و شاعر از روی عمد، آنها را به کار برده است، این شیوه از شاعری را در زمرهٔ کدام صنعت ادبی باید به شمار آورد؟ شاید به ذهن خطور کند که باید آن را در زمرهٔ تناسب جای داد. اگر کسی بر این نام‌گذاری پافشاری کند؛ البته من را با او معارضتی نیست؛ اما تناسب در یک غزل، آن هم با تکرار برخی از واژه‌ها، تا چه اندازه پذیرفتنی است، تأمل‌پذیر است. به نظر می‌رسد که نباید این گونه هنرورزی‌ها را در زمرهٔ تناسبات جای داد؛ که اگر جای دهیم، قاعدهٔ تناسب و التزام را در هم پیچیده‌ایم. تناسب باید شعر را موزون و متعادل کند. تناسبی که سر از تکرار درآورد، به جای دل‌انگیزی، دل‌گزا می‌شود. از سویی ما در تعریف التزام این سخن را پذیرفته‌ایم که می‌گوید: بازی‌یی است که برای شاعر، به گونه‌ای تکلّف و خود را به رنج انداختن باشد. در حالی‌که برای صنعت مراعات‌النظیر و تناسب، تکلف و رنج معنایی ندارد. از سویی تناسب و مراعات‌النظیر جزو بدیع معنوی است حال آن‌که متعهد شدن به آوردن گروهی خاص از واژه‌ها، مربوط به بازی لفظ است. استاد علامه همایی نیز در تکمله‌ای که به صنعت معنوی تناسب و مراعات‌النظیر می‌زند، می‌گوید: صنعت تناسب به شرطی داخل بدیع معنوی است که دایرمدار لفظ به خصوصی نباشد؛ یعنی معانی الفاظ را در نظر گرفته باشیم نه خود الفاظ را و اگر حسنی در الفاظ وجود می‌گیرد، تابع معانی باشد. به عنوان مثال در تناسب ماه و خورشید و ستاره، هرگاه الفاظ را تغییر دهیم و مرادف آنها را بیاوریم، باز همان حس تناسب پابرجا بماند (همایی، ۱۳٦۷: ۲٦۵). از سویی این چه تناسبی است که شاعر می‌کوشد برای رعایت برخی از عناصر دیگر، همهٔ عناصر زبان را در جهتی گزینش کند؟ آیا چیزی جز همان اعنات، نامی می‌توان به این صنعت داد؟

از این مقوله که بگذریم، باید در این مجال کوتاه به این پرسش پاسخ گوییم که آیا در همهٔ غزل‌های سعدی، ما شاهد این آرایهٔ لفظی هستیم؟ پاسخ این پرسش البته به سادگی

داده نمی‌شود؛ زیرا باید در آغاز ما بتوانیم غزل‌ها را با در نظر داشت این نکته که ممکن است شاعر غزل را به هوای دست بازی‌های لفظی سروده، بخوانیم. تازه همیشه نخل درخت غزل، خرمایی از این دست نمی‌دهد. برای رسیدن به پاسخی درست، باید همه‌جور تناسبی را در قالب التزام بررسی کرد. از بازی با حروف و واج‌آرایی گرفته تا تناسبات فکری و معنوی می‌تواند در زمرهٔ این صنعت قرار بگیرد. به عنوان مثال، در غزل:

نه طریق دوستان است و نه شرط مهربانی که به دوستان یکدل سرِ دست برفشانی

(سعدی، ۱۳۶۳: ٦٤٢)

ما اگر بحث بدعت سعدی در این گونه التزام‌ها را در نظر نداشته باشیم، بعید است بتوانیم به چنین ریزه کاری‌هایی به زودی دست یابیم. می‌توان پیش از شرح و بسط، غزل را خواند و آزمونی به دست داد:

دلم از تو چون برنجد که به وهم درنگنجد که جواب تلخ گویی تو بدین شکر دهانی
نفسی بیا و بنشین سخنی بگو و بشنو که به تشنگی بمردم برِ آب زندگانی
غم دل به کس نگویم که بگفت رنگ رویم تو به صورتم نگه کن که سرایرم بدانی
عجبت نیاید از من سخنان سوزناکم عجب است اگر بسوزم چو بر آتشم نشانی
دل عارفان ببردند و قرار پارسایان همه‌شاهدان‌به‌صورت،تو به صورت و معانی
نه خلاف عهد کردم که حدیث جز تو گفتم همه بر سر زبانند و تو در میان جانی
اگرت به هر که دنیا بدهند حیف باشد و گرت به هرچه عقبی بخرند رایگانی
تو نظیر من ببینی و بدیل من بگیری عوض تو من نیابم که به هیچ کس نمانی
نه‌عجب‌کمال حسنت که به صد زبان بگویم که هنوز پیش ذکرت خجلم ز بی‌زبانی
مده ای رفیق پندم که نظر بر او فکندم تو میان ما ندانی که چه می‌رود نهانی
مزن ای عدو به تیرم که بدین قدر نمیرم خبرش بگو که جانت بدهم به مژدگانی
بت‌من‌چه‌جای لیلی که بریخت خون مجنون اگر این قمر ببینی دگر آن سمر نخوانی
دل دردمند سعدی زمحبت تو خون شد نه به وصل می‌رسانی نه به قتل می‌رسانی

(همان)

انتخاب غزل‌ها اتفاقی است و من تا کنون از پایان غزل‌های سعدی گزینش کرده‌ام. نکته‌ای که باید در این‌جا یادآوری کنم، سخن تلخیص یا سخن سکاکی یا همّ‌وغمّ بلاغیون و منتقدان گذشته است که هیچ‌گاه دلشان نمی‌خواست سخن از معنا دور گردد و فدای لفظ شود. از سعدی‌پژوهان نیز کسی تا کنون نگفته است که در غزل‌های سعدی، معنا فدای لفظ شده است. آن‌چه ما تاکنون می‌دانستیم این بود که معنا و لفظ در زبان سعدی، خصوصاً در غزل‌ها، دوش به دوش هم، زبان شعر سعدی را سرزنده و پذیرفتنی و دل‌خواه می‌کرد؛ با این حال وقتی ما به این گونه بازی‌های سعدی واقف گردیم، ممکن است در سنجش لفظ و معنا، نظری دیگر پیدا کنیم که آن تعامل و تعادل زبانی را برنتابد. اگر چنین شود، آیا بر غزل سعدی عیبی توان گرفت؟ آیا در ترازوی غزل سعدی، کفهٔ لفظ سنگین‌تر است یا کفهٔ معنا؟ پاسخ این پرسش هرچه باشد، گردی بر دامن غزل سعدی نمی‌نشاند. سببش هم این است که سلاست و روانی زبان سعدی تنها به صنعت التزام یا تناسب لفظی بسته نیست. به نظر من بسیاری از صنایع غزل سعدی هنوز ناشناخته مانده است؛ اما از یک چیز نباید غافل شد و آن این که خود سعدی نیک می‌دانسته که زبان شعر، زبان بازی و شوخی و ملاعبت است. سعدی در رسالهٔ *نصیحت‌الملوک* می‌گوید: «پادشاه نباید مطرب و نرد و بازیگر و شاعر و افسانه‌گوی و مشعبد و امثال این را همه وقتی به خود راه دهد؛ مگر برای دفع ملال؛ زیرا این قوم، دل را سیاه می‌کنند» (همان: ۸۷٤). در این جملهٔ سعدی، ما علاوه بر این که آگاهی می‌یابیم که در دربار شاهان، جز شاعر و مطرب و مشعبد و بازیگر، افسانه‌گو نیز بوده است و افسانه‌گویی سنتی دیرین داشته که تا زمان ناصرالدین‌شاه دوام و بقا یافته و کتاب‌هایی چون امیر ارسلان، دست آورد این سنت دیرین بوده‌اند؛ خواهیم دانست که نظر گذشتگان به جهان شاعری، علی‌رغم کوشش مکرر آنها برای برجسته ساختن جهان معنا، باز وجوه ملاعبت و بازی شعر را نتوانسته‌اند از خاطر بزدایند. هم به این سبب است که شاعری توانا چون مولانا و دیگر عارفان، در خودآگاه، خویشتن را بری از دنیای شعر و شاعری دانسته‌اند.

باز گردیم به غزل بالا. در بیت نخست، براعت استهلال‌وار، گویی شکوفهٔ بغضی از گلوی سعدی می‌شکفد. این بغض بیان همان هول و هراسی است که یکی از تم‌های ادبیات ما را فراهم آورده است. تم خذلان عاشق و ترس از رهاشدگی او. چیزی که در غزل سبک عراقی، خصوصاً در شعر سعدی نمودی برجسته دارد. سر دست برفشاندن، اگر چه در این‌جا، به معنای فراموش کردن و ترک گفتن است؛ منتها معنای گفت‌وگو نکردن و به جای هم‌صحبتی با عاشق، تنها به حرکت دست اکتفا کردن را نیز دارد. به هر حال این خذلان، گویی در وجود عاشق عقده‌ای را ایجاد کرده که عاشق آگاه و ناآگاه به عنوان یک رفلکس روانی، خواهان گفت‌وگو و هم‌صحبتی با یار است. به همین سبب نیز هست که به گونه‌ای التزام‌وار، در سراسر غزل، زبان و سخن و گفت‌وگو، بدون این که تکرارش دل‌گزا باشد، آمده است. من واژه‌های مرتبط را در این غزل، هم‌چون غزل پیش، برجسته ساخته‌ام. از تکرار معنا و یا نثر کردن بیت‌ها پرهیز می‌کنم و خوانندهٔ این مقال را به تأمل بر آنها، دعوت می‌کنم. در این غزل نیز حدود بیست بار واژه‌هایی آمده است که با عقدهٔ هم‌زبانی خواستن عاشق، در ارتباط است. آیا می‌توان گفت این گردهم‌آیی خیل واژگان متناسب در این غزل، چیزی از مقولهٔ تصادف است؟ با این حال در این غزل چهارده‌بیتی، یکی دو تا بیت هم هست که از آن دست واژگان ندارد. شاید بتوان گِرد توجیه و تفسیر گشت و این مشکل را نیز حل کرد؛ اما از آن‌جا که سخن گفتن از مطلق، کاری است خطرناک، من نیز قصد ندارم که بگویم سعدی همهٔ کار و بار شاعری‌اش را رها کرده تا به صنعت التزام بچسبد.

منابع:

۱. قرآن کریم (۱۳٥٤). به کوشش غلامرضا صالحی، ترجمهٔ مهدی الاهی قمشه‌ای، تهران، صالحی.

۲. تفتازانی (۱٤۲٦). *مختصر المعانی*، قم: دارالفکر.

۳. خان‌محمدی، محمدحسین (۱۳۸٤). *آشنایی با آرایه‌های سخن*، علم بدیع، چ ۱، قم: مهر امیرالمؤمنین.

٤. خطیب قزوینی (۱۹۹۷). *التلخیص فی علوم البلاغه*، به کوشش دکتر عبدالحمید هنداوی، قاهره، دارالکتب العلمیه.

۵. رجایی‌شیرازی، محمدخلیل (۱۳۵۹). *معالم البلاغه*، چ ۱، شیراز: دانشگاه شیراز.
٦. سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳٦۳). *کلیات سعدی*، به کوشش محمدعلی فروغی، چ ٤، تهران: امیرکبیر.
۷. شمس قیس رازی (۱۳٦۰). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به کوشش علامه قزوینی، چ ۳، تهران: کتاب‌فروشی زوار.
۸. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *نگاهی تازه به بدیع*، چ ۱٤، تهران: فردوس.
۹. فشارکی، محمد (۱۳۷٤). بدیع، چ ۱، تهران: نیل.
۱۰. فضیلت، محمد (۱۳۸٤). *آرایه‌های ادبی*، چ ۱، کرمانشاه: طاق بستان.
۱۱. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳). *بدیع*، چ ۱، تهران: مرکز.
۱۲. گرگانی، شمس‌العلما (۱۳۷۷). *ابدع‌البدایع*، به اهتمام حسن جعفری، چ ۱، تبریز: احرار.
۱۳. محمدی، محمدحسین (۱۳۸۷). *بلاغت، معانی، بیان و بدیع*، چ ۱، تهران: زوار.
۱٤. نجفقلی میرزا (۱۳٦۲). *درّهٔ نجفی*، به کوشش حسن آهی، چ ۱، تهران: فروغی.
۱۵. واعظ کاشفی، کمال‌الدین (۱۳٦۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، به کوشش دکتر میرجلال‌الدین کزازی، چ ۱، تهران: مرکز.
۱٦. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیباشناسی*، چ ۱، مشهد: دوستان.
۱۷. وطواط، رشیدالدین (۱۳٦۲). *حدایق‌السحر فی‌دقایق‌الشعر*، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، چ ۱، تهران: کتابخانهٔ طهوری.
۱۸. هاشمی، احمد (۱۳۷۰). *جواهرالبلاغه*، چ ۳، قم: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیه.
۱۹. همایی، جلال‌الدین (۱۳٦۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چ ۱٤، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی