حدّ همین است ...

محمد حقوقی

این مقاله، حاصل یادداشت‌هایی است که سال گذشته، در ایّام نقاهت، در حواشی کتاب «سعدیِ» دکتر ضیاءِ موحّد[1] نوشته شده بود. و تکمیل و تدوین آن مانده بود تا هنگام سلامت. و سرانجام، این شد که می‌خوانید.

۱

«ضیاءِ موحّد» از همان سالهای نوجوانی که «انجمن ادبی کمال» به‌او تخلّص «عجیب» بخشید، به‌سادگی زبان توجّه عجیب داشت. و برخلاف نظر اغلب انجمنیان اصفهان که همنظر همشهری سلف خود «نصرآبادی» بودند و همچنان چار آفاق و شش جهتِ معنی و مضمون را مسلّم و مسخّر نازکخیالِ صاحبکمالی چون «صائب» می‌دانستند[2]، از طرز هندی به‌دلیل دورافتادگی از سلامت زبان و زلالی تصویر بیزار بود؛ و از همه آنان که زبان مبهم و مغلق داشتند هم.

در حقیقت بنا بر همین اعتقاد است که می‌نویسد: «رسم پرداختن به‌مشکلات و مفردات، ادیبان گذشتهٔ ما را از پرداختن به‌مباحث سبکی و هنری آثار ادب غافل کرده است. و البته کلام فصیح و سلیس «سعدی» برای این‌گونه ادیبان، محلّی از اعراب نگذاشته است.»[3] ادیبانی که از همهٔ ابیات ساده و ناب «مولوی» و «حافظ»، از آنجا که فهم دقایق آن ذوق هنری و شمّ زبانی می‌طلبد، چشم می‌پوشند و به‌بیت‌های مصنوع و مبهمی که طرح و شرح آنها حاکی از احاطهٔ شارحان به‌اصول و فنون علمی و ادبی است، دیده می‌دوزند.

و هم از این‌جهت بود که سالها پیش وقتی با «موحّد» سخن از «جمال‌الدین اصفهانی» می‌رفت، درست از آخرین بندِ[4] ترکیب‌بندِ[5] مشهور او به‌عنوان بهترین بند سخن می‌گفت و آن بند را به‌امثال بند زیر که آیت تسلّط کلام و توسّع خیال اوست، ترجیح می‌داد:

ای دستکش تو این مقوس وی دستخوش تو این مقرنس
ای خاشکدانت سقف ازرق وی شادروانت چرخ اطلس

۵ دکتر ضیاءِ موحد

شد شهر روان به‌فرّ نامت این فلس مکلّس مطلّس

نظری که پس از سی سال هنوز پابرجاست.[۶] چنانکه هنوز هم وقتی طبق معمول، تنها مستمع قصیدهٔ «نوساختِ» من می‌شود، بیت مقبول و مؤیّد او درست همان است که نشانه‌های توفیق زبان سادهٔ محاوره، بیش از دیگر ابیات در آن پیداست. تا آنجا که در حین خواندن از پیش می‌دانم کدام بیت یا بیت‌هاست که باید به‌تکرار خوانده شود:

بگذر از آن سفینه که بر موج حادثات
هم ناخدا نبودش و هم بادبان نبود
چونان یکی سفینهٔ ایران و شهر من
شهرِ مرا مگر نگران می‌توان نبود؟

و این آخرین، درست همان بیتی است که نمونهٔ محبوب و منظور اوست. با همان زبان ساده و نزدیک به‌محاوره. زبانی که بهترین نوع نمایش شگردهای آن در دست‌آوردهای سعدی است. و این اغراق نیست که از سالهای میانی دههٔ چهل تا حال که حدود سی سال می‌گذرد، هر وقت که ما به‌صحبت در کنار هم بوده‌ایم، سخن از سعدی در میان بوده است. چه آن سالهای دور که به‌خدمت درشهر بوشهر، وظیفه داشت و در هر فرصتی به‌اصفهان می‌آمد و چه این سالهای نزدیک که تازه از انگلیس به‌تهران بازگشته بود و هر صبح با زمزمهٔ بیتی از شیخ از خواب برمی‌خاست:

گفته بودی همه زرقند و فسوسند و فریب
سعدی این نیست ولیکن چو تو فرمائی هست

و من نیز با زمزمهٔ بیتی به‌مناسبت جواب می‌گفتم:

هر آن کَسَت که به‌آزار خلق فرماید
عدوی مملکت است او به‌کشتنش فرمای

و آنگاه که مشاعره تا میز صبحانه ادامه می‌یافت و کم‌کم به‌مناظره می‌رسید. مثلاً در مورد آن دو بیت، که آیا مصدر «فرمودن»، در همهٔ ادوار زبان دری صرفاً به‌احترام دلالت داشته، و حتّی صیغهٔ «فرماید» هم (از آنجا که از زبان وزیر یا مقامی است نزدیک شاه)، یا از مقولهٔ کاربردی است که همچنان تا امروز نیز تداول دارد: آنجا که به‌تسخر می‌گوئیم: «فرمایش فرمودند» یا «فرمایش کردند» یعنی به‌نیت تخفیف و تحقیر، و نه همچون دو صیغهٔ «فرمایی» و «فرمای» به‌قصد تکریم و تعظیم. و باز هم همان بحث مکرّر: که این زبان سعدی است که زبان امروز ماست. زبانی که همچنان مدار زبان فارسی است.

و از این حرفها بسیار. که گاه نیز مباحثه به‌مراجعه به‌کلیّات شیخ یا مؤثران وی امثال «فردوسی»، «قاضی حمیدالدین»، «انوری»، «ظهیر» و متأثران او امثال «جامی»، «قاآنی»، «مجمر»، «فروغی» اعّم از نظم و نثر می‌کشید. و در این میان بویژه سخن از حکیم طوس و مدّاح ابیورد می‌رفت. آنکه درد داشت و این‌که بیدرد بود.[۷] و برانگیزندهٔ این سؤال که در نظر گویندهٔ این دو بیت مشهور:

در شعر، سه تن پیمبرانند قولی است که جملگی بر آنند
هرچند که لانبیَّ بعدی فردوسی و انوری و سعدی

به‌چه دلیل، سومینِ این سه پیامبر، «انوری» است؟ و نه مثلاً «مولانا» و «حافظ» و «سنایی» و «نظامی» و «خاقانی»، و جواب این‌که میزان و معیار سازندهٔ آن دو بیت را تنها باید به‌اعتبار مهارت و قدرت در سخنوری گرفت و نه فی‌المثل به‌استناد عظمت و وسعت تخیّل و تفکّر. دو اصلی که آئینه تمام‌نمای دیوان شمس و مثنوی از سویی و دیوان خواجه (همراه با سلامت و تمامت زبان فارسی او)[8] از دیگرسوست. خیال و اندیشه‌ای که اگر مثلاً از شعر «خاقانی» و «نظامی» برداشته آید، دیگر از جلوه‌گری زبانشان چیزی نخواهد ماند که بتوان بر آن نظر افکند. در صورتی که شعر «سعدی» و «انوری» (بیشتر و کمتر) اگر از این مقدار خیال و اندیشه نیز خالی شود، نشانه‌های تسلّط به‌کلام همچنان از سخن آنان پیداست. و بویژه در کلام سعدی. و از آن جمله در این بیت:

راهی به‌سوی عاقبت خیر می‌رود راهی به‌سوءِ عاقبت اکنون مخیّری

که «مؤلف» با اشارهٔ به‌آن نوشته است: «... در این بیت نصیحتی هم نیست. شعر، پند و اندرز معیّنی هم نمی‌دهد، امّا هیچ فارسی‌زبانی هم نیست که از آن لذت نبرد. لذّتی که از این بیت سعدی می‌بریم، گذشته از لحن آن، خاسته از هنر رفتار سعدی با کلام است: «سوی عاقبت» و «سوءِ عاقبت» از یک‌سو، «خیر» و «مخیّر» در سوی دیگر، که همراه با بافت ساده و روان کلام، این بیت را تبدیل به‌شیئی هنری کرده است. ما در این بیت از شیرینکاریهای سعدی با زبان لذّت می‌بریم نه از معنای آن‌که از مقولهٔ توضیح واضحات است.»[9] [10] و این نکته‌ای است کاملاً درست و می‌توان در یک کلام گفت که کلام سعدی جز در مقولهٔ اخلاقیات[11] غالباً از معانی بلند ــ آنچنان که در شعر «حافظ» و «مولانا» است ــ عاری است. لیکن همواره این کلام در عالی‌ترین و بلندترین بیانها جلوه می‌کند و برق می‌زند. کافی است برگردیم و یکبار دیگر به‌بیتی که پیش از این به‌اشاره گذشت، نظر افکنیم:

هر آن کَسَت که به‌آزار خلق فرماید عدوی مملکت است او به‌کشتنش فرمای

که همچنانکه پیداست در غایت استادی و زیبائی در بهره‌وری از امکانات زبان فارسی است. و همهٔ درخشش آن ناشی از «چگونه گفتن» آن است و نه «چه گفتن»؛ که صرف‌نظر از دلیری و جسارت شاعر که هشداری است به‌شاه، چیزی جز این حرف عادی نیست که: هر کس ترا به‌آزار خلق تحریک کرد، او دشمن مملکت تست، دستور قتلش را صادر کن. یا این بیت از قصیده‌ای در مدح عطاملک جوینی:

... که گَردَنانِ اکابر نخست فرمانش
نهند بر سر و پس سر نهند بر فرمان

که همچنان چیزی جز بیان فرمان لازم‌الاطاعهٔ وزیر نیست که نظائر آن‌را در مدایح مداحّان بسیار می‌توان یافت. امّا این تسلط و اقتدار در تصرّف و اختیار هر کس نمی‌تواند بود. و این تنها از مجاورتِ «نهند بر سر» و «سر نهند بر» در مناسبت با «گَرْدنان»، همراه با فخامت زبان آشکارا پیداست

و در ابیاتی نیز که از این فخامت عاری است، همچنان رفتار ویژهٔ سعدی را با زبان می‌توان دید. و از همین‌روست که می‌توان گفت درجات سادگی زبان سعدی به‌اعتبار شخصیت ممدوح اوست. به‌عبارت دیگر فخامت زبانی که در ستایش عطاملک جوینی، دانشمند پیر دیده می‌شود در مدح امیر انکیانوی جوان نیست. همچون ابیات زیر از قصیده‌ای به‌مطلع[۱۲]

بس بگردید و بگردد روزگار
دل به‌دنیا درنبندد هوشیار

.....

پادشاهان را ثنا گویند و بس
من دعایی می‌کنم درویش‌وار
جاودان از دور گیتی کام دل
در کنارت باد و دشمن برکنار

که سادگی کلام در حدّی است که چه‌بسا خواننده، ضمن پذیرش اصلِ «سهلِ» زبان از قبول «ممتنعِ» آن امتناع می‌کند. لیکن همینطور که بیت به‌بیت پیش می‌رود و در آخرین بیت به«همنشینی» «در کنار» و «بر کنار» می‌رسد، از پیشداوری خود شرمگین می‌شود. و با توقّف و تأمل در این کاربرد ظریف که نظائر آن‌را در جای‌جای سخن سعدی بسیار می‌توان دید، به‌یکباره فراموش می‌کند که به‌خواندن قصیده‌ای مدحیّه اشتغال داشته است. و عجیب‌تر این‌که آنجا نیز که سعدی در مقام شاعر توحیدگوست:

قدیم نکوکار گیتی‌پسند،
به کلک قضا در رحم نقشبند،
دهد نطفه را صورتی چون پری
که کرده‌ست بر آب صورتگری؟[۱۳]

با این‌که موضوع، عظمت و قدرت خداوندی‌ست، امّا باز هم آنچه فارسیدان نخبه را به‌تحسین و چه‌بسا اعجاب وا می‌دارد، صِرفِ موضوع آن نیست. زیرا از آفرینش انسان از یک قطره آب، بسیار گفته‌اند، ولی نه با این بیان استادانه که حتّی انسان فارسیدان ملحد و بی‌خدا را نیز تکان می‌دهد. چنانکه این ابیات در وصف معراج پیامبر(ص) نیز:

شبی برنشست از فلک برگذشت
به‌تمکین و جاه از ملک درگذشت
نماند به‌عصیان کسی در گرو
که دارد چنین سیّدی پیشرو

که در این مورد نیز بسیار گفته‌اند[۱۴ ۱۵] امّا نه همچون سعدی، آن هم با چنین بیان ساده و راحت که صرف‌نظر از «برنشست» (=سوار شد) که فارسیدان نخبه را همراه پیامبر براق سوار رفرف‌نشین به‌حرکت درمی‌آورد،لیکن به‌تضادّ معنا میان«نشستن»و« گذشتن»نیزنمی‌تواند نیندیشد.و به‌اختلاف

ظریف میان معنای «برگذشت» و «درگذشت» هم. و به‌ویژه به‌صفت «پیشرو»[16] به‌معنای دقیق کلمه، در بیان منتهای پیش‌رفتن پیامبر تا حدّ «قاب قوسین او ادنی».

امّا امتیاز سعدی تنها در رعایت این سادگی در حدّ «سهل ممتنع» و تسلّط در زبان و توجّه به‌دقایق و ظرائف آن، اعّم از کلمه و کلام نیست. و گذشته از استاد طوس که بر جای والاست و جای سخن بلند او نه در این کوتاه‌جاست، هرچند که در سخن برخی از جمله «انوری» نیز، تسلّطی ساده از این دست را بیش یا کم می‌توان دید ولی در اغلب آثار دیگر شاعران مادح یا مادحان شاعر، نظیر ابیات زیر از «ظهیر»، یا نشانه‌های این تسلّط دیده نمی‌شود یا علی‌المعمول بیرون از مرز سادگی و فروتنی، بر پلّه‌های اغراق و اغلاق آن هم به‌تکبّر و تفرعن خودنمایی می‌کند:

نه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای
تا بوسه بر رکاب قزل‌ارسلان دهد
بالای کائنات بپرّد هزار سال
سیمرغ وَهْم تا ز جنابش نشان دهد
تیغش ز کلّه سر بی‌مغز دشمنان
نسرین چرخ را چو هما استخوان دهد[17]

درست برخلاف سعدی، چه در نثر و چه در نظم که نه لافزن و غالی است و نه متکلّف و مغلق‌باف و نه زبان‌آور و حرّاف همچون «ظهیر» و «وصّاف»، و همیشه در کمال سادگی زبان، خاصّه در مدح و نعت، صادق و دلیر و گستاخ و حقگوست: ۲۶۶

بسه‌راه تکلّف مرو سعدیا — اگر صدق داری بیار و بیا
تو منزل شناسی و شه راهرو — تو حقگوی و خسرو حقایق‌شنو
چه حاجت که نه کرسی آسمان — نهی زیر پای قزل‌ارسلان
مگو پای عزّت بر افلاک نه — بگو روی اخلاص بر خاک نه[18]

شاعری عبرت‌بین که جز به‌چشم اعتبار به‌جهان نمی‌نگرد. و اگر هم بنا بر فطرت شاعری، همچون «انوری»، دل را بحر و دست را کان بنگرد[19] این را به‌خدایگان «سنجر» نسبت نمی‌دهد و اگر بنا بر این شود که از ترکیب «چشم زره» سود جوید و به‌«زره» شخصیّتی انسانی (= personification) بخشد[20] آنچنان می‌جوید و می‌بخشد که در شأن دلیران اسطوره‌ای استاد طوس است و نه درخور سلطان غزنه. چرا که برخلاف «انوری» و «ظهیر» که مدحشان به‌شوخی می‌ماند، سخن فردوسی کبیر به‌جدّ است و شاینده و دلپذیر. هم از این‌روست که سعدی از سر اعتبار و با انزجار از دعاهای غیرواقع قصیده‌پردازان و زبان‌آوران رنگ‌آمیز با ابیاتی چنین بی‌نظیر:

نگویمت چو زبان‌آوران رنگ‌آمیز
که ابر مشک فشانی و بحر گوهر زای
نکاهد آنچه نبشته است و عمر نفزاید
پس این چه فایده گفتن که تا به‌حشر بپای

در حقیقت بر همهٔ شریطه‌ها و دعاهای معمول شاعران خط بطلان می‌کشد و با چشم واقع‌بین، از آن‌گونه که در ابیات بالاست، نه به‌نصیحت که به‌دستور دلیرانه، امّا در غایت و نهایت سادگی و آزادگی کاری بس خطیر می‌کند:

دو خصلت‌اند نگهبان ملک و یاور دین
به‌جان گوش تو اندازم این دو گفتِ خدای
یکی که گردنِ زورآوران به‌قهر بزن
یکی که از درِ بیچارگان به‌لطف درآی

فرمان‌دادنی که از خصائل بارز اوست و همانند آن‌را در هیچیک از آثار مادحان پیش و پس از وی نمی‌توان یافت. و این‌همه همچون بیت زیر که پیش از این از آن سخن رفت:

هر آن کَسَت که به‌آزار خلق فرماید
عدوی مملکت است او به‌کشتنش فرمای

از همین دلیری و آزادگی سرچشمه می‌گیرد. و از آنجا که شایستهٔ صفت ناصح است و نه مادح، شاهان یا وزیران مخاطبش، همه از پیش می‌دانند که از او تنها نصیحت خواهند شنید و نه مدیحت. همچون همهٔ ابیات سابق‌الذکر که از قصیده‌ای است مشهور با این مطلع[۲۱]

به‌نوبت‌اند ملوک اندر این سپنج سرای
کنون که نوبت تست ای ملک به‌عدل گرای
چه پایه بر سر این ملک سروران بودند
چو دور عمر بسر شد (سر آمد) درآمدند ز پای

قصیده‌ای که از نظر زبان و بیان (و تنها در همین بیت آخر، مجاورت واژه‌های «سر»، «سروران»، «بسر شد»، «سر آمد» و «درآمد» در خدمت مدحت عبرت‌آمیز خاص سعدی) آیتی از آیات ویژهٔ شیوه‌ای است که آوردهٔ پیامبری چنوست. شاعری که خود می‌داند، ایّام همچنان با نام اوست[۲۲] و اگر تخلّص‌اش به‌وام از نام اتابک پارس گرفته شده، امّا این «سعد زنگی» است که به‌همزمانی سعدی شیرازی مفتخر و مباهی است. و به‌اغلب احتمال خود می‌داند که در اعصار بعد افتخار همعصری با این شاعر بزرگ است که ماندگاری نام او را تضمین خواهد کرد.[۲۳] سخنوری که میدان بلاغت و ملک سخن، مسخّر و مسلّم اوست[۲۴] و سخن‌اش نه‌تنها همچون حسن معشوق وی نادر است[۲۵] که حدّ سخندانی است چنانکه محبوب او را حدّ زیبائی[۲۶] و بالاتر و والاتر از آن در حدّ تصور نیست.[۲۷] چنین است که جامهٔ نازندگی برازندهٔ اوست و نه دیگران، که بر پیکرهٔ سست نظمشان زار می‌زند. با سخنانی به‌حق، که نه‌تنها خود بدان می‌نازد، که خوانندهٔ فارسیدان نیز. و به‌همین اعتبار است که می‌توان گفت «ضیاءِ موحّد» هر چه دربارهٔ سعدی نوشته، درست است و به‌حق.

و امّا از آنجا که تألیف این «گروه کتابها» بر اساس ایجاز و اختصار و بیشتر به‌قصد آشنایی اهل کتاب در سطوح مختلف با چهره‌های فرهنگمداران و دانشوران و هنرمندان ایرانی و انیرانی است، گاه موجب می‌شود که مؤلف از توضیح و توجیه کامل فلان موضوع، و از طرح عناوین لازم دیگر، بازماند. مثلاً مؤلف در مورد سخن منثور «شیخ» موارد سبکیِ «گلستان» را برشمرده است[۲۸] ولی در مورد کلام منظوم او، ضمن تعریف از ابیات بسیار و حتّی توضیح آرایشها و زیبائیهای آنها در اشاره به‌شگردهای خاص شاعر تقصیر کرده است. کاری که می‌توانست در بخش «تأملاتی در سبک سعدی» (آنجا که به‌واژگان و اصل محاوره و تناظر ترتیب نحو و معنی اختصاص دارد)[۲۹] خاصه با توجّه به‌دو شگرد اساسی سعدی یعنی اصل «حذف» و اصل «فصل» صورت پذیرد:

نخست: اصل «حذف»

سعدی صرف‌نظر از حذف‌های معمول به‌قرینهٔ لفظی که در کار همهٔ شاعران دیده می‌شود، اعّم از حذف «حروف» همچون حرف «از» در این بیت:

مقالات مردان به‌مردی شنو
نه سعدی که از سهروردی شنو

یا حذف «افعال» مثل فعل «گویند» در این بیت: ۲۶

حرامش باد ملک و پادشاهی
که پیشش مدح گویند از قفا ذمّ

یا حذف یک «عبارت» همچون «آئین رسم بد را» در مصراع دوم بیت زیر:

نباید به‌رسم بد آئین نهاد
که گویند لعنت بر آن کاین نهاد

که شاید به‌جرأت بتوان گفت «حذفی» اینچنین بجا و زیبا را که ناشی از نهایت تسلّط به‌زبان است درکمتر دیوان شعری بتوان یافت.[۳۰] و هم از این‌روست که می‌توان اعتراف کرد در شعر سعدی اصل «حذف» (اعّم از لفظی و معنوی) از نوع حذف‌های خاص وی در حدّ مشخصهٔ سبکیِ شعر اوست:

من بی‌مایه که باشم که خریدار تو باشم
حیف باشد که تو یار من و من یار تو باشم

که منظور حذف «باشی» است در مصراع دوم به‌اعتبار «باشم»؛ حذف به‌قرینهٔ لفظی. ولی آنچه مسلّم است قرینهٔ لفظی وقتی می‌تواند دقیق باشد که واژهٔ محذوف عیناً چون قرینهٔ خود به‌ذهن و زبان آید:[۳۱] همچنان که در این بیت که ضمیر اوّل‌شخص «اَم» (=توأم) به‌قرینهٔ سوم‌شخص جمع حذف شده است:

حسن تو نادر است در این وقت و شعر من
من چشم بر تو و دگران گوش بر منند

امّا آنچه از این نظر خاص، اهمیت دارد و در واقع از جمله عوامل تجلّی شیوهٔ ویژهٔ سعدی است، حذفهای مختص او به‌قرینهٔ معنوی است که یکی از عمده‌ترین علتهای زیبائی سخن اوست:

خدای یوسف صدیق را عزیز نکرد
به‌خوب‌روئی، لیکن به‌خوب کرداری

که گویی از سر احترام ادای جملهٔ محذوف «عزیز کرد» را (در پایان مصراع دوم) به‌خواننده واگذار کرده است. و از آن عجیب‌تر و زیباتر حذف جملهٔ «... هم توحیدگوی اوست» در این بیت:

توحیدگوی او نه بنی‌آدمند و بس
هر بلبلی که زمزمه بر شاخسار کرد

یا حذف «می‌برم» در آخر مصراع دوم این بیت:

ز دست ترک ختایی کسی جفا چندین
نمی‌برد که من از دست ترک شیرازی

و از این نمونه‌ها بسیار.

دوم: اصل «فصل»

یعنی جدائی بین ارکان یک جمله، که بخشی از آن در مصراع نخست و بخش دیگر در مصراع دوم بیاید. به‌عبارت دیگر جمله، در مصراع اوّل ناقص ماند و در مصراع بعد کامل شود. اصلی که غالباً از دلائل ضعف شاعر به‌حساب می‌آید.[۳۲] لیکن در سخن او، از سر اقتدار و آگاهی است تا آنجا که می‌توان همچنان به‌این اصل نیز به‌عنوان مشخصه‌ای از مشخصات سبکی سعدی نگریست.[۳۳] به‌دیگر سخن، شاعر با این کار به‌بیان صورتی خاص می‌بخشد؛ چنانکه می‌توان در بخش مختصّات شعر شیخ از آن سخن گفت. گاه نیز توجّه به‌این مختصّه، ناشی از توجّه او به‌اسلوب درست زبان فارسی است. مثلاً در این بیت:

یعلم الله که شقایق نه بدان لطف و سمن
نه بدان موی و صنوبر نه بدان بالا بود

بیانی که اگر نظیر آن در آثار دیگران نیز دیده شود، به‌اغلب احتمال جز از سر تصادف نمی‌توان بدان نگریست.

ولیکن منظور اصلی ما بیشتر آنجاست که جمله در مصراع نخست ناقص ماند و همچنان که به‌اشاره رفت در مصراع بعد کامل شود. به‌این صورت:

هر آدمی که نظر با یکی ندارد و دل
به‌صورتی ندهد، صورتی‌ست بر دیوار

یا در این بیت:

ببخش ای پسر کادمیزاده صید — به‌احسان توان کرد و وحشی به‌قید

یا در این بیت:

گفتم بینمش مگرم درد اشتیاق — ساکن شود. بدیدم و مشتاق‌تر شدم

یا بیت دوم از این دو بیت زیبا و مؤثر و مشهور از ترجیع‌بند سعدی، با ردیفها و قافیه‌هایی به‌صیغهٔ دعا و رجا در مرگ سعدبن زنگی:

پس از مرگ جوانان گل مماناد　　پس از گل در چمن بلبل مماناد
کس اندر زندگانی قیمت دوست　　نداند. کس چنین قیمت مداناد[۳۴]

یا این بیت درخشان که اصل «حذف» و «فصل» را یکجا دارد:

دانی که دیر و زود به‌جای تو دیگری　　حادث شود، چنانکه تو بر جای دیگران؟

بیتی در نهایت ایجاز و زیبائی و سادگی، که حاکی از رفتار راحت و بی‌تکلّف شاعر با زبان در عین توانائی است. و این تسلّط با توجّه به‌ابتکارها و چشمه‌ـکارهای خاص شیخ با زبان وقتی به‌کمال خود را نشان می‌دهد که کلمات در وادی‌یی وارد شوند که دیگر حریم خاص سعدی و مرز شعر ویژهٔ او بشمار آیند. شعری زائیدهٔ زبان و بی‌کمترین عنایت به‌صنایع بدیعی[۳۵] و تصاویر عینی که خاستگاهی بیرون از زبان دارد.[۳۶] چرا که در آثار منظوم شیخ آنچه منظور اوست در حوزهٔ زبان اتفاق می‌افتد تا آنجا که گاه تشخیص شعر را از نظم دشوار می‌کند و موجب می‌شود که بسیاری حتّی از خواصّ شاعران امروز، حکم به‌نظم آن کنند. که البته گاه حکمی است درست، و از جمله آنجا که دست‌آورد سعدی صرفاً ناشی از تسلّط صرف زبانی است و نمی‌توان به‌چشم شعر بدان نگریست. تسلّطی که گاه از کاربرد سادهٔ زبان که در عین حال غیرقابل تقلید است ناشی می‌شود. همان که آنرا «سهل ممتنع» خوانده‌اند. نظیر مضمون زیر که بر قلم همهٔ شاعران رفته است. لیکن نه مثل سعدی:

چه روزها به‌شب آورد جان منتظرم
به‌بوی آنکه شبی با تو روز گرداند

یااین‌مضمون‌که درآثار همهٔ شاعران پیش از شیخ دیده می‌شود. امّا نه بدین روانی و رسایی و زیبائی:

بسیار کس بر او بگذشته است روزگار
اکنون که بر تو می‌گذرد نیک بگذران

یا این بیت که پیش از آنکه خوانندهٔ اهل به«مطابقة» «دور و نزدیک» و «مراعات» «سر و پا» توجه کند، این کاربرد واژهٔ «نزدیک» است با بار معنایی ظریف و دقیق که او را به‌شگفتی وا می‌دارد:

وگر نظر کنی از دور کن که نزدیک است
که سر ببازی اگر پیش‌تر نهی پائی

یا مجاورت «که» تعلیل (و چه‌بسا استفهام نیز) و «که» ربط و خاصه «که» در نقش حرف اضافه در مصراع دوم بیت زیر:

سعدی آن نیست که هرگز ز کمندت بگریزد
که بدانست که در بند تو خوشتر که رهایی

که به‌اغلب احتمال، هر شاعر دیگری جز سعدی به کارشان می‌گرفت، چه‌بسا بدان به‌دیدهٔ مجانبت ناشی از «تکرار» از سر ناتوانی ناظم نگریسته می‌شد. یا این قطعهٔ کوتاه:

پسران فلان سه بدبخت‌اند که چهارم نزاد مادرشان
این بد است آن بتر بنامیزد وان بترتر، که خاک بر سرشان

که علی‌الظاهر قطعه‌ای است به‌طیبت، خاصّه با توجّه به‌واژهٔ «بنامیزد» (=ماشاءالله) و نیز پسر چهارمین، که اگر از مادر می‌زاد، شاعر ناچار از آوردن «بترترتر» می‌شد. آن هم بعد از «بترتر» که خود خلاف قاعده است و لاجرم چنین به‌نظر می‌رسد که سعدی، جز اشارهٔ صرف، به‌وضع خانواده‌ای بدبخت (و به‌اغلب احتمال، آشنا) قصدی دیگر نداشته است. امّا چنین نیست. و چنین به‌نظر می‌آید (و دست‌کم از نگاه من) که کلمات در مجموع بیش از آن مقدار بیان معنی می‌کنند که در بیت نشان می‌دهند. و به‌راستی آیا «خاک بر سرشان» فقط دشنام و نفرین است از آنگونه که امروزه‌روز در زبان محاورهٔ ماست؟؛ یا «گریز»ی است برای بیان درجات بدبختی آنان؟ آن‌که بخت «بد» دارد و آن‌که «بدتر» و آن سومین که «بترتر». و به‌همین دلیل چه خوب، که مادر از زادن چهارمین سر باز زد، که جز اینکه خاک سیاه بر سر ریزند، چاره‌ای نداشتند. مواردی که همه ناشی از نهایت ذوق در زبان و شوق در برابر جهان شکوهمند آنست. ذوقی که چشمه‌های متنوع دارد و کمترین تراوش آن از نوع کاربرد «که» ربط‌در «الاک» و «نمی‌گذاری ک» و کاف ضمیر عربی در «باری‌ک» در این دو بند از ترجیع‌بند مشهور اوست.[۳۷]

بندی با این مطلع:

ای بر تو قبای حسن چالاک صد پیرهن از محبّتت چاک

و با این مقطع:

پای طلب از روش فروماند می‌بینم و چاره نیست، الاک
بنشینم و صبر پیش گیرم دنبالهٔ کار خویش گیرم

و بند دیگر با این آغاز:

گفتار خوش و لبان باریک ما اطیب فاك جلّ باریک

و با این پایان:

دردا که به‌خیره عمر بگذشت ای دل تو مرا نمی‌گذاریک
بنشینم و صبر پیش گیرم دنبالهٔ کار خویش گیرم

ترجیع‌بندی که نمونهٔ بارز شیوهٔ سهل ممتنع اوست. و در عین سادگی کلام، نهایت تبحّر او را در زبان فارسی نشان می‌دهد. خاصّه در ابیات آخرین، آنجا که شاعر به‌قصد پیوند با واسطةالعقد، بهترین و مناسب‌ترین گوهرها را در سلک نظم می‌کشد.[۳۸] و از این نمونه کارها بسیار.

۳

و هم این نمونه‌هاست که در عین حال این سؤال را در ذهن خوانندگان اهل شعر برخواهد انگیخت که از میان سخنان سرشار از شگردهای زبانی آن هم در حدّ جلوه‌های سبکیِ شیوهٔ ویژهٔ

سعدی، چگونه می‌توان، چه بر اساس تعریف قدیم «کلام مخیّل» و چه بر مبنای تعاریف جدید، به‌جوهر شعر دست یافت. و خاصّه آن‌را با تعریف شعر، بنا بر اصل «تصویر» منظور در شعر نو انطباق داد. بخصوص که از آغاز در ذهن اغلب جوانان شاعرِ ما چنین رفته است که بی‌جلوه‌های گوناگون این «تصویر» هیچ سخنی را نمی‌توان شعر شناخت.

«ضیاءِ موحّد» در بخشی از کتاب خود با عنوان «شعر گفتاری و شعر تصویری» با نیّت پاسخ به‌این پرسش (ص ۱۶۲ به‌بعد) با اشاره به‌دو قطعهٔ معروف رودکی، قطعهٔ اول:

بوی جوی مولیان آید همی — یاد یار مهربان آید همی
شاه سرو است و بخارا بوستان — سرو سوی بوستان آید همی
شاه ماه است و بخارا آسمان — ماه سوی آسمان آید همی
.....

و قطعهٔ دوم:

ای آنکه غمگنی و سزاواری — وندر نهان سرشک همی باری
رفت آنکه رفت آمد آنک آمد — بود آنچه بود خیره چه غم داری
هموار کرد خواهی گیتی را — گیتی است کی پذیرد همواری
مستی مکن که نشنود او مستی — زاری مکن که نشنود او زاری

چنین می‌نویسد که هرچند اوّلی با زبانی تصویری به‌کمک «سرو» و «بوستان» و «ماه» و «آسمان» و به‌عبارت دیگر با کاربردی مجازی است، و دوّمی غیرتصویری به‌کمک اندیشهٔ صرف و با کاربردی حقیقی، امّا به‌جرأت می‌توان گفت که قطعهٔ دوم هیچ کمتر از قطعهٔ نخست نیست. بخصوص که سعدی از زمره شاعرانی است که بخش چشمگیری از بهترین اشعار او همین زبان خالی از صناعت را دارد. و چون چنین است، در بررسی سبک وی، پرداختن به‌راز شعری این زبان مهمتر از پرداختن به‌انواع صنایع بدیعی آثار اوست. مؤلف، آنگاه با اشاره به‌این بیت سعدی:

سعدی به‌روزگاران مهری نشسته بر دل
بیرون نمی‌توان کرد اِلّا به‌روزگاران

چنین می‌افزاید که «اگر با این بیت احساس خواندن شعر می‌کنیم، این را باید در ماهیّت اندیشه و احساس جست و برای اثبات آن به‌اصل نخستین مکتب پدیدارشناسی «هوسرل» و اصل التفاتی‌بودن آگاهی توجّه کرد. یعنی آگاهی به‌چیزی یا شیئی یا اندیشه‌ای، و آنچه عمل آگاهی بدان التفات پیدا می‌کند. و آنگاه با تعمیم این نظریّه به‌بیان پیچیدهٔ هنری، چنین نتیجه می‌گیرد که کاربرد تصویر برای بیان موضوع احساس و اندیشه، تنها یکی از راه‌های ممکن است. امکان دیگر، زبان خالی از تصویر است. امّا آنچه در هر دو اشتراک دارد التفاتی‌بودن اندیشه و احساس شاعرانه است که در آن نسبت، بنیادی‌ترین عامل ارتباط بشمار می‌رود. آنچه مسلم است دو جملهٔ «نظر گناه است» و «من بسی گناه دارم»، به‌تنهایی هیچ احساس شاعرانه‌ای را القاءِ نمی‌کند. اوّلی حکمی است

ناخوشایند و دوّمی اقراری است عادی و پیش‌پاافتاده. امّا سعدی با کنار هم‌نهادن این دو و تشدید آنها با مصراع بعدی، ناگزیربودن خود را از نظربازی، به‌اندیشهٔ شاعرانه تبدیل می‌کند.»[۳۹] آنگاه با توجّه به‌تعریف «آندره برتون» و استناد بدان که گفته است: «با در کنار هم قرارگرفتن دو کلمه، دو عبارت یا دو جملهٔ مختلف، هرگاه امر سومی حادث شود آن‌را تصویر می‌نامیم»، چنین توضیح می‌دهد که این دو واحد کلامی، حتی ممکن است دو جملهٔ ساده باشند مثل این بیت سعدی:

هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی
اِلّا بر آنکه دارد با دلبری وصالی

که در تقابل، احساس غنایی مؤثری را بیان می‌کند. و از سوی دیگر ممکن است به‌تنهایی انباشته از تشبیه و استعاره و مجاز باشد؛ امّا شعر تصویری نباشد. مانند این تکه از یک شعر نادرپور:

با ماهی سرخ‌رنگ لبهایش
در آب پریده‌رنگ سیمایش
آهسته و بی‌صدا شنا کردم

که کلمات قدرت تأثیر بر یکدیگر را ندارند. «ماهی سرخ‌رنگ» و «آب پریده‌رنگ»، هر دو ساکت در برابر هم ساکن مانده‌اند. امّا در این قسمت از شعر «ماهی» شاملو:

آمد شبی برهنه‌ام از در چو روح آب
در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه بو چون خزه بهم
من آه برکشیدم از آستان یأس
آه ای یقین گمشده بازت نمی‌نهم

کلمات «آینه»، «یقین»، «ماهی»، «روح آب» و «برهنه» چنان در تقابل قرار گرفته‌اند که التهاب فضا خودبه‌خود احساس می‌شود. در شعر اوّل حتّی شاعر از نزدیک نمی‌تواند هیجانی ایجاد کند. امّا در شعر دوم دور فضا را در صدا و نور غرق می‌کند. در قطعهٔ اول ماهی سرخ‌رنگ چنان در آب پریده‌رنگ بر جای خود خشکیده است که شاعر مجبور شده است این سکون را با مصراع «آهسته و بی‌صدا شنا کردم» به‌حرکت تشویق کند که باز هم نشده است. امّا در شعر دوم بی‌اینکه چنین فعلی آمده باشد، کلمه‌ها بی‌تابانه بر گرد یکدیگر می‌درخشند. این همان نور تصویر است که میان کلمه‌ها جرقه می‌زند و فضای شعر را نورانی می‌کند.»[۴۰] اینجاست که می‌توان گفت «شعر تصویری بسیار دست‌یافتنی‌تر از شعر بیانی است. شعر شاعران تازه‌کار اغلب تصویری است. در این‌گونه شعر کافی است شاعر ذهن متخیّل و رنگینی داشته باشد تا بتواند کم یا بیش شعرهای موفق بنویسد. امّا در شعر گفتاری کار به‌این سادگی نیست. مستقیم حرف‌زدن و بی‌کمک تشبیه و استعاره و مجاز شعرآفریدن توانائیهایی می‌طلبد که جز در شاعران فرهیخته نمی‌توان یافت. در شعر گفتاری تمام صنایع بدیعی به‌دوش کلام و اندیشه می‌افتد. شاعری می‌تواند چنین شعرهایی بنویسد که تسلّط کامل بر زبان و آگاهی فراوان از ظرفیت‌ها و ریزه‌کاریهای آن داشته باشد تا اندیشهٔ خود را بیان

کند. تکیه‌گاه اصلی و منشأ الهام چنین شعری زبان است. در اینجا باید شعر را برخلاف شعر تصویری از درون زبان بیرون کشید. راز سهل ممتنع‌بودن شعر سعدی در همین است. و چون رسیدن تا این حد به‌اشراق زبان کار هر کس نیست به‌همین دلیل سعدی تقلیدناپذیرترین شاعر ایران باقی مانده است.»[۴۱] و آنگاه به‌بیتهائی دیگر از او به‌عنوان نمونهٔ متعالی شعر گفتاری و بیانی اشاره می‌کند. و از جمله:

هزار بار بگفتم که چشم نگشایم
به‌روی خوب، ولیکن تو چشم می‌بندی

یا:

برو اندر جهان تفرّج کن
پیش از آنی که از جهان بروی

یا:

از آن متاع که در پای دوستان ریزند
مرا سری است ندانم که او چه سر دارد

یا:

مرا تو جان شیرینی به‌تلخی رفته از اعضا
آلا ای جان به‌تن بازآ وگرنه تن به‌جان آید

و در توضیح بیت اول و دوم چنین می‌نویسد: «چشم‌بستن» به‌معنای «چشم‌بندی‌کردن» در برابر «چشم‌نگشودن» به‌معنی «نگاه‌نکردن» و کاربرد استادانهٔ این دو در برابر هم، یعنی به کارگرفتن توانائی‌های زبان. و نیز در بیت دوم که «در جهان‌رفتن» با «از جهان‌رفتن» را در تقابل نهاده است.»[۴۲] که بهتر بود «مؤلف»، دو بیت دیگر را نیز توضیح می‌داد: تقابل واژه «سر» با «چه سر دارد» به‌معنی «قصد او چیست» و در بیت آخر برابرنهادن «جان به‌تن‌آمدن» و «تن به‌جان‌آمدن»، دو عبارت با کلمات مشترک امّا یکی در مقام مجاز و یکی حقیقت که در مجاورت هم سخت خوش نشسته‌اند.

و در واقع همین همسایگی معانی حقیقی و کنایی کلمات در کنار همند که آنها که زبان مادری‌شان فارسی نیست و به‌ظرائف و اصطلاحات و کنایات آن وارد نیستند، امثال هانری ماسه و رابرت گریوز را به‌قضاوت اشتباه می‌کشانند تا آنجا که آن یک به‌اعتبار تفاوت زبان فارسی و فرانسه، سعدی را شاعر تصویرپرداز می‌شناسد؛[۴۳] و این یک صورت ظاهر اصطلاحات و کنایات زبان فارسی را صور خیال تصوّر می‌کند و مثلاً در این بیت حافظ:

دلم از دست بشد مطرب خوش‌لهجه کجاست
تا به‌قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم

جملهٔ مجازی «دلم از دست بشد» را به‌جملهٔ حقیقی «دلم از دست فروافتاد» برمی‌گرداند.[۴۴] و به‌راستی اگر قرار بود همهٔ ابیات سعدی یا دیگر شاعران فارسی‌زبان اینچنین فهمیده شود و عبارات مجازی به‌شیوهٔ کاربردِ حقیقی زبان ترجمه شوند، از گونهٔ «تن به‌جان آمد» و «جان به‌تن آمد»، یا از نوع تقابل دو جملهٔ «در جهان رفت» و «از جهان رفت»، چه معجونی از آب درمی‌آمد. یا مثلاً توجّه به‌معنی حقیقی «چشم» بی‌خبر از معنی «چشم‌داشتن»، در این بیت ناصرخسرو:

چو تو خود کنی اختر خویش را بد
مدار از فلک چشم نیک‌اختری را

و هزاران نمونهٔ دیگر که شعر فارسی سرشار از آنهاست. و بیش از همه در شعر سعدی. زیرا درست برخلاف نیروی تخیّل بسیاری از شاعران که در جهان خارج به‌کار می‌افتد و زبان برایشان تنها وسیلهٔ تصویر طبیعت و توصیف اشیاست، سعدی شاعری است که گذشته از موارد اندک، از تخیّل خود جز در حوزهٔ زبان کار نمی‌گیرد و شعر نمی‌آفریند. حال آیا می‌توان این اصل توجّه به‌زبان و تسلّط به‌ظرائف آن‌را در حوزهٔ قدیم‌ترین تعریف شعر، یعنی «کلام مخیّل» قرار داد؟ بدیهی است که اگر بتوان چنین کرد، پس کلام سعدی صرفِ شگرد و صناعت نیست و می‌توان گفت قدرت ترکیب و ترتیب ظرائف و لطائف کلام او که اغلب بر اساس جمع معانی حقیقی و کنایی کلمات و عبارات چهره می‌نماید، خود نوعی تصویر است. چرا که از تقابل دو کلمه یا دو عبارت یا دو جمله به‌وجود می‌آید که معمولاً یکی از این دو جمله در معنای کنایی و مجازی خود به‌کار رفته است و جملهٔ دیگر در معنای حقیقی. حکمی که البته جای بحث دارد. و گاه تا آنجا، که می‌توان گفت در این صورت برخی از قضایای منطقی را نیز نمی‌توان شعر نخواند.

بنابراین بر ماست که به‌دنبال جستجوی «ضیاءِ موحد» که آغازی خوش برای اینگونه تحقیقهاست و البته واجد ارج و قابل اجر[۴۵] به‌قصد کشف ملاکها و معیارهای تازه‌تر دیگر همچنان از تتبع و تفحّص بازنایستیم و اگر دیدیم که مؤلف در بخش «شعر گفتاری و شعر تصویری» ضمن بحث در شناخت شعریّت کلام سعدی از ارائه دلائل و شواهد بیشتر خود را بی‌نیاز دانسته است، خود را بی‌نیاز ندانیم. و در این جستجو خاصّه از همان موارد استناد مؤلف آغاز کنیم. و از جمله آنجا که به‌دو قطعهٔ رودکی اشاره کرده و گفته است: اوّلین به‌دلیل زبان مجازی، تعریف شعر دارد؛ امّا دومین نیز هرچند با زبانی حقیقی است هیچ کمتر از قطعهٔ نخست نیست. که البته با تأمّل بیشتر می‌توانست به‌اینجا برسد که قطعهٔ دوم هم بیش یا کم با زبان مجازی است منتها نه بر اساس «تشبیه» که بر مبنای «تشخیص» (= personification) مثلاً آنجا که «شنیدن» را به«گیتی» نسبت می‌دهد (زاری ممکن که نشنود او زاری) آن هم همراه با وزن نامطبوع و فرازوفرود موسیقائی آن، که دست‌کم از چشم شعرشناسان، نمی‌تواند در مقام شعر نایستد. و دیگر آنجا که به‌نظر می‌رسد قدرت سعدی در دو واژهٔ «نظر» و «نگاه» و معنی صرفِ «نگاهداشتن نظر» است و نه در دو جمله‌ای که در کنار هم نهاده است. چون این کاری است که از عهدهٔ هر کس برمی‌آید. و در همین مورد نیز به‌راحتی می‌توان گفت: «باری می‌دانم که نظر گناه است و من نیز زیاد گناه دارم، ولی چکنم که نمی‌توانم نگاه نکنم»؛ یا آنجا که مؤلف این بیت شیخ را مثال می‌آورد:

هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی
اِلّا بر آنکه دارد با دلبری وصالی

که باید گفت نمونه مثال و شاهد دقیق برای تقابل دو جملهٔ منظور «آندره برتون» نیست. و درهرحال «نور تصویر» از آن نمی‌تابد. یا آنجا که شعر «نادرپور» و «شاملو» را برابر هم می‌نهد و

اوّلین را شعر بی‌تصویر و دومین را شعر باتصویر می‌شناسد گویی که واژهٔ تصویر معنی «تأثیر» دارد، و اگرنه، ظاهر قطعهٔ «نادرپور» (تشبیه لب سرخ به‌ماهی... و الخ) اجازه نمی‌دهد که نظر مؤلف چنانکه شاید درک شود. خاصّه برای آن گروه خوانندگان عادی (و گاه غیرعادی در حدّ برخی از اساتید ادبیات)، که معمولاً از شعر رمانتیک «نادرپور» بیش از شعر «شاملو» لذت می‌برند. و این لذّت یا تأثر، چیزی نیست که بتوان به‌سادگی از آن گذشت. چون برخاسته از نحوهٔ رشد و کمال و میزان آمیزگاری با زبان فارسی و زبان شعر، و تعلّق ناشی از آن نسبت به‌یکی از چهره‌های نامدار شعر فارسی است. و به‌راستی چرا برخی از محقّقان و صاحبنظران ما شیخ اجلّ را بزرگترین شاعر ایران می‌شناسند و اعتقاد به‌لقب «افصح‌المتکلّمین» قول جملگی آنهاست؟ یا چرا برخی از چهره‌های آکادمیک و استادان طراز اوّل ادبیّات، که شیفتهٔ فخامت و صلابت زبان پارسی‌اند و بیشتر به‌استوانهٔ استوار زبان تکیه می‌کنند، از شیوهٔ خراسانی بیش از هر شیوهٔ دیگر لذت می‌برند؟ یا به‌چه دلیل آن گروه از شاعران «انجمن‌نشین» و «انجمن‌پرورد» و اغلب با مایه‌های فرهنگی اندک (صرف‌نظر از چند چهرهٔ استثنائی که کمتر نیز دانشگاهی‌اند) فریفته طرز هندی به‌اعتبار اصل «مضمون‌سازی» می‌شوند؟[۴۶] و چرا گروهی دیگر، خاصّه جوانان شاعر به‌اینگونه ابیات در آثار گویندگان طرز هندی، نه به‌اعتبار تلقی و اعتقاد خاص انجمنیان، و نه به‌اعتبار مضمون‌سازی، بل تنها به‌دلیل وفور تصاویر به‌چشم شعر می‌نگرند؟ و چه‌بسا به‌سبب وابستگی و پیوستگی روابط درونی «بیت» هر بیت را یک شعر کوتاه کامل می‌شناسند؟ و لاجرم ابیات مورد استناد و استشهاد «ضیاءِ موحّد» را تنها نوعی تسلّط در حدّ بازی با کلمات می‌پندارند ولاغیر. و فی‌المثل در این بیت:

برو اندر جهان تفرّج کن پیش از آنی که از جهان بروی

بی‌توجّه به‌تقابل «در جهان‌رفتن» و «از جهان‌رفتن» صرفاً با درنظرگرفتن مفهوم عادی بیت سعدی (=برو خوش باش تا زنده‌ای) چه‌بسا دهن به‌استهزاءِ می‌گشایند. و گاه، آنچنان، که شخصی چون نویسندهٔ این سطور را نیز در مقام دفاع، از جواب بازمی‌دارند. و البته این امتناع از جواب، تنها به‌این علّت نیست که در قبال اینان سکوت بهترین حرفهاست، بل بیشتر از این‌روست که چگونه می‌توان با توجّه به‌تقابل «از جهان‌رفتن» و «در جهان‌رفتن» چنین بیتی را در جایگاه شعر نشاند. زیرا آنچه «مؤلف» به‌تشریح و توضیح آن توفیق یافته است، بیشتر کشف راز سخن «سهل ممتنع» سعدی است و کمتر راز شعریت کلام او، که هنوز محل فحص و بحث بسیار دارد. و به‌راستی از این لحاظ همچنان باید به‌دنبال ملاکها و معیارهای تازه‌تر و به‌اندازه‌تر بود و در مقام دفاع از شعر «شیخ» بتدریج درصدد جواب به‌آنان (و خاصه جوانان، که جز از دریچهٔ تعاریف جدید و بالاخص اصل «تصویر» منظور در شعر امروز، به‌جهان شعر نمی‌نگرند) برآمد. و تا آن روز از بیان این حقیقت که اغلب مشغلهٔ ذهن نویسندهٔ این سطور بوده است، نهراسید که هرچند تنها یکی از سه اثر مهم ارجمند «شیخ» یعنی «بوستان» و «گلستان» و «غزلیات» کافی است که صاحب آن‌را بر تارک ادب پارسی بنشاند، امّا نمی‌توان به‌این حقیقت اشاره نکرد که: کمتر غزل سعدی است که یکی دو بیت سست، هم از فرط ساده‌بودن و سهولت لفظ و هم از شدّت عادی‌بودن و بداهت معنی در آن دیده

نشود. و آیا نمی‌توان حدس زد که (همچنان که پیش از این به‌اشاره گذشت) چه‌بسا همین دو عیب گاهگاهی بوده است که «حافظ» جوان را در عین پذیرش شکست در تقلید جادوی کلام والای «شیخ»، به‌حدّ «خواجگی» بزرگ ره نموده و به‌شعری رسانده است که نه این سادگی کلام را در آن می‌توان دید و نه آن حرف عادی را و نه حتّی دو اصل سبکیِ سعدی یعنی «حذف» و «فصل» را. و با غزلی که هر کلمهٔ آن در مناسب‌ترین جای «دستوری» خود نشسته و نمونهٔ کامل هماهنگی لفظ و معنی در منتهای بلاغت و فصاحت و سلامت زبان فارسی است. و برای هر شاعر، بزرگترین درس، که چگونه می‌توان از تجربیّات شاعر بزرگ پیش از خود درس گرفت و با شناخت و تشخیص مناسب‌ترین راه، به‌مقصدی روی کرد که جایگاه بخشش جواز اهلیّت شاعر بزرگ همانجاست و بس. مقامی که فردوسی یافت، مولوی یافت، سعدی یافت و پس از آنها حافظ نیز، که هر کدام راهی جز راه سلف خود رفتند. همانطور که شاعران جوان هم می‌توانند ضمن مطالعه و مداقّه در زبان شعریِ شاعران موفق امروز و زبان فارسی شاعران بزرگ دیروز به‌سوی مقصدی جز مقصد آنان راه سپارند. و این وقتی ممکن تواند بود که درصدد آمادگی فرهنگی و تجهیز زبانی، در کار خود برآیند و بدانند که این تجهیز در مدرسه‌ای به‌تمام و کمال صورت می‌تواند پذیرفت که بزرگترین آموزگار آن سعدی است.

و آیا صاحب این قلم که از زبان «شیخ اجل» خطاب به‌پریجادوی دیرپیدای شعر بارها و بارها از سر نومیدی و شکست و دریغا زمزمه کرده است:

هزار بیدل مشتاق را به‌حسرت آن
که لب به‌لب برسد جان به‌لب رسانیدی

این حق را نخواهد داشت که سخن را با بیتی دیگر از سعدی امّا خطاب به‌جوانان تمام کند؟

هزار بار بگفتیم و هیچ درنگرفت
که گرد عشق مگرد ای رفیق و گردیدی

پرتال جامع علوم انسانی

یادداشتها:

۱. سعدی، ضیاءِ موحّد، تهران طرح نو، ۱۳۷۳.

۲. رک: تذکرهٔ نصرآبادی، به‌تصحیح وحید دستگردی، ص ۲۱۷. «... خامهٔ یگانه دو زبانش به‌تحریک سه انگشت به‌چار رکن آفاق و شش جهت پنج نوبت کوفته... الخ...»

۳. رک: سعدی، ضیاءِ موحّد، ص ۳۰.

۴.
هر آدمی که او ثنا گفت — هرچ آن نه ثنای تو خطا گفت
خود خاطر شاعری چه سنجد — نعت تو سزای تو خدا گفت
گرچه نه سزای حضرت تست — بپذیر هرآنچه این گدا گفت
هرچند فضول گوی مردی‌ست — آخر نه ثنای مصطفی گفت
در عمر هرآنچه گفت یا کرد — نادانی کرد و ناسزا گفت

زان گفته و کرده گر بپرسند　　کز بهر چه کرد یا چرا گفت
این خواهد بود عدّت او　　کفّارهٔ هر چه کرد یا گفت

۵. رک: دیوان استاد جمال‌الدین، وحید دستگردی، ص ۹ ــ ۱۱.

۶. و هم از این نظر است که «موحّد» قطعهٔ «بهار» را با این مطلع:

دیدم به‌بصره دخترکی اعجمی‌نسب　　روشن نموده شهر به‌نور جمال خویش

از لحاظ عذوبت و سادگی و رفتار استادانه با زبان بر قصیدهٔ «دماوند» با این آغاز:

ای دیو سپید پای در بند　　ای گنبد گیتی ای دماوند

که حاکی از صلابت سخن ملک‌الشعراست، ترجیح می‌دهد. (رک: بخش هفتم کتاب او: شاعر قطعه‌سرا، ص ۱۸۰) و نیز از همین‌روست که نویسندهٔ این سطور برخلافِ اغلب، بل اجماع صاحبنظران، بازگشت به‌شیوهٔ خراسانی و عراقی را در قرن دوازدهم، امری ناگزیر می‌داند. چه، شیوهٔ هندی در مسیری افتاده بود که دیگر رو به‌لغزِ صرف و معمّای محض داشت. بازگشتیانی که این خطر ــ خطر زبان فارسی ــ را احساس می‌کردند و به‌عیان می‌دیدند که زلالی زبان در نه‌توی ترکیبات پیچیده و مغلق، بتدریج رو به‌کدورت و تاری می‌رود و جز اینکه آن‌را در مسیری روشن و سالم انداخت چاره‌ای نیست. قطعهٔ استادانه و بسیار مؤثر «آذر» با مطلع:

به‌شیخ شهر فقیری ز جوع برد پناه　　بدان امید که از لطف خواهدش خوان داد

و ترجیع‌بند مشهور «هاتف» با مطلع

ای فدای تو هم دل و هم جان　　وی نثار رهت هم این و هم آن

یا بسیار قطعات دیگر همچون این رباعی خیّام‌وار «مشتاق»:

پیدا چو گهر ز قطرهٔ آب شدیم　　وانگاه نهان چو درّ نایاب شدیم
بودیم به‌خواب در شبستان عدم　　بیدار شدیم و باز در خواب شدیم

نشانه‌هایی است به‌نمونه از حرکت آگاهانهٔ آنها، بی‌اینکه این آگاهی موجب گردد که در ردیف شاعران طراز اول و دوم قلمداد شوند. و در حدّ صائب و بیدل و برخی دیگر شاعران این طرز هم.

۷. اگرچه یکبار با همهٔ وجود درد را احساس کرد. وقتی که دیگر جز لبخند مرگ، تبسّمی بر لبان این و آن نیافت و جز در شکم مادران دختر دلبندی ندید. که غزان حتّی واژهٔ «دوشیزه» را از شجرهٔ زبان کنده بودند. و لاجرم شاعری که حتّی خنجر سنجر را نیز که به‌خون آن‌همه غلام آغشته بود، ستوده بود، اینک در عصر عسرت ملّت و اسارت شاه مجبور شده بود نامه‌ای در کالبد چکامه‌ای با مطلع رنج تن و آفت جان و مقطع درد دل و خون جگر به‌استمداد، خطاب به‌خاقان سمرقند بنویسد. با این آغاز:

به‌سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامهٔ اهل خراسان به‌بر خاقان بر

برای مراجعه به‌تمام قصیده، رجوع شود به‌دیوان انوری، سعید نفیسی، ص ۱۰۵.

۸. و نه اینکه مولوی (برخلاف تصوّری که می‌شود) در کاربرد شگردهای زبان فارسی و خاصّه «ساختِ» ترکیب‌های بدیع در حدّ انحصار و ابتکار ناتواناست؛ که در حقیقت این توجّه صرف به‌مقصد و مقصود عالی و تبرّی از زبان‌بازی و قافیه‌پردازی در مثنوی معنوی، و تموّج حالات شوق‌انگیز عارفانه و عاشقانه در زلالی تصاویر و تعابیر تازه در دیوان کبیر است که اجازهٔ سخنوری به‌او نمی‌دهد. و به‌راستی اگر هدف، چنین اجازه را ایجاب می‌کرد، به‌اغلب احتمال از سخنوران بزرگ، هیچ دست‌کم نداشت. و این راگاه در آن گروه از ابیات پراکنده‌ای که دالّ بر فطرت شاعری و شمّ سخنوری اوست، در هر دو کتاب مستطاب می‌توان دید. فی‌المثل در بیت زیر:

آمده‌ام که سر نهم عشق ترا بسر برم
ور تو بگوئی‌ام که نی، نی شکنم شکر برم

که صرف‌نظر از وزن و شور مستانهٔ آن، رفتار مولانا با زبان و نیز نحوهٔ بیان از نوع رفتار سعدی است. یا این دو بیت ساده و زیبا:

این گران زخمه است نتوانم رقص بر پردهٔ گران کردن
یک دو ابریشمک فروتر گیر تا توانم که فهم آن کردن

یا بیت‌های گاهگاهی در مثنوی و خاصه ابیات «دیباچه» بی‌نظیر کتاب که به‌سبب دقت و فرصت و توقف و تأمّل بیشتر، آیات آشکار شمّ زبانیِ مولاناست:

آتش است این بانگ نای و نیست باد هر که این آتش ندارد نیست باد
محرم این هوش جز بیهوش نیست مرزبان را مشتری جز گوش نیست
روزها گر رفت گو رو باک نیست تو بمان ای آنکه چون تو پاک نیست

یا آنگاه که به‌خلق ترکیب‌های نو و نامنتظر دست می‌زند. آن هم در آن حالت شور و سرمستی:

گفت که دیوانه نئی لایق این خانه نئی
رفتم و دیوانه شدم سلسله بندَنْده شدم

کاربرد صفت فاعلی «بندنده» که معمولاً صورت مرخّم آن آورده می‌شود، و اگرنه به‌ندرت و در موارد خاص به‌شکل کامل. مثلاً «خنده‌آورنده» بجای «خنده‌آور» در این بیت «ایرج‌میرزا»:

ای همسفر عزیز من «مجد» افکار تو خنده‌آورنده است

که متناسب با زبان طیبت‌آمیز اوست و نه به‌جدّ، چنانکه «مولانا» بکار برده است. یا آنجاکه علامت «تفضیل» را به«اسم» و «ضمیر» نسبت می‌دهد:

ای می بترم از تو من باده‌ترم از تو پرجوش‌ترم از تو آهسته که سرمستم

یا:

در دو چشم من نشین ای آنکه از من من‌تری تا قمر را وانمایم کز قمر روشن‌تری

و نیز آنجاکه زبان فارسی در عبور از ذهن «مولانا» با خیال درمی‌آمیزد و به گونه‌ای سخت تازه می‌درخشد:

من دست‌وپا انداختم وز جستجو پرداختم ای مرده جستجوی من در پیش جستجوی تو

یا:

امروز دلم عشق است فردای دلم معشوق امروز دلم در دل فردای دگر دارد

۹. سعدی، ضیاءِ موحّد، ص ۸۳

۱۰. که البته نه‌فقط این بیت (و نیز صرف‌نظر از حکم مؤلف در مورد تبدّل به‌شیئی هنری در این سطر خاص، که محلّ تأمل دارد) اصلاً این جاذبهٔ بیان اغلب ابیات سعدی است که فارسیدان نخبه را مجذوب می‌کند و نه محتوای آنها؛ آنچنان که مثلاً در شعر «مولانا» ست. جاذبهٔ بیانی که اگر حاصل رفتار ویژهٔ سعدی با زبان است، این بیشتر ناشی از تسلّط او در چارچوب رعایت «دستور» فارسی است و کمتر رفتار با زبان به‌اعتبار تجاوز از حوزهٔ دستوری آن. و نوشتم کمتر، و نه مطلقاً، که در گسترهٔ زبان وی، چشمه کارهایی از این دست نیز به‌چشم می‌خورد که در صفحات بعد به‌نمونه‌هایی از آن اشاره خواهد رفت.

۱۱. همان که اگرچه «موحّد» در بخش «سعدی ناصح» (ص ۸۰ به‌بعد) تقریباً به‌تفصیل بیان کرده، امّا به‌اصل «خطّ فکری مشخّص» آنچنان که در آثار «ناصرخسرو»، «سنایی»، «مولوی» و «حافظ» می‌توان دید، اشاره نکرده است. و این همان چیزی است که در کلام سعدی چنانکه بتوان او را صاحب اندیشه‌ای ویژه، عاری از افکار و آثار متناقض و متلوّن دانست، یافت نمی‌شود. زیرا سعدی جز اینکه عصارهٔ اندیشه‌های این و آن،

و خاصّه بخشی از نظریات «غزّالی» راکه رنگ اشعری دارد و از مقولهٔ ادبیات تعلیمی است، بخصوص در خطّ محتوائی تسلیم و تواضع، با دید آرمانگرایانهٔ خاص، بی‌هیچ تفصیل و تفسیر، در جامهٔ نظمی جمیل به‌نمایش گذارده، کاری دیگر نکرده است. کلامی که در کارخانهٔ ذهن متخیّل او ــ که بیشتر در حوزهٔ زبان به‌کار می‌افتد و کار می‌کند، گاه، نسج و رنگ شعر، و گاه در هیئت جملات قصار، شعار و دثار دیگری یافته است. و در حقیقت نوع عالی از همان ادبیات پندآمیز و عبرت‌آموز است که بی‌هیچ انحصار به‌این مرز و آن دیار، از قدیم‌ترین ایّام بخشی از آثار بزرگ ادبی جهان را به‌خود اختصاص داده است. چنانکه در چین کهن و سانسکریت و پارسی باستان و اوستا و خاصّه در ادبیات لاتین که مادر زبانهای اروپائی است، از این‌گونه جملات و عبارات به‌نظم و به‌نثر و غالباً در غایت ایجاز بسیار می‌توان یافت. و به‌نمونه‌های عالی آن بویژه در زبان و بیان سخنوران بزرگ کلاسیک، امثال «ویرژیل»، «اوید»، «سیسرو» و «سنکا» و به‌تبع آنها در آثار «دانته»، «شکسپیر»، «راسین» و «گوته» بیشتر می‌توان برخورد. نمونه‌هایی که در حقیقت ارزش راستین هر کدام به‌اعتبار بیان موجز و کلام منسجم و بافت و نسج ادیبانهٔ آنهاست. و إلّا از نظر معنا و محتوا، جملات قصاری از نوع «وقت طلاست» یا «بهترین فضیلت، تقواست»، و از این دست احکام و نصایح، از قلم و زبان اکثر سخنوران و موعظه‌گران، در گوشه‌وکنار جهان، جاری شده است. امّا منظور ما توجّه به‌نمونه‌هایی از نوع جملات زیر از «ویرژیل»، «سیسرو»، «اوید» و «سنکا»ست که نظائر آن چه از نظر مفهوم و چه از لحاظ نحوهٔ بیان و ایجاز کلام، به‌سهولت و راحت در ابیات و عباراتِ امثال «فردوسی»، «بیهقی»، «سعدی» و «حافظ» نیز یافت می‌شود.

Possunt quia posse videntur (Virgil)

آنان که فکر کنند می‌توانند، می‌توانند (ویرژیل)

Omnia praeclara rara (Cicero)

چیزهای بهترین، نادرترین‌اند (سیسرو)

Carmina Morte Carent (Ovid)

آوازها نمی‌میرند (اوید)

Nen Scholae Sed vitae (Seneca)

ما نه برای مدرسه که برای زندگی می‌آموزیم (سنکا)

یا: مدرسه نه، زندگی آری.

Veni, Vidi, Vici (Caesar)

آمدم، دیدم، فتح کردم (سزار)

و آیا نمونه‌هایی از این دست، عین این مضامین یا قریب به‌اینها و حتّی از نظر شکل و ایجاز بیان چه بسیار جملات و ابیات (در نثر و نظم فارسی) را در ذهن شما تداعی نمی‌کند؟ مثلاً این نمونه‌ها را:

توانا بود هر که دانا بود ــ هر آن چیز کمیاب‌تر ناب‌تر ــ بشوی اوراق اگر همدرس مائی ــ آمدند و سوختند و کشتند و رفتند ــ نشستند و گفتند و برخاستند ــ آنچه می‌ماند فقط عشق است و بس ــ و...

۱۲. رک: کلیّات سعدی، محمدعلی فروغی، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۶، ص ۷۲۵.

۱۳. رک: بوستان سعدی، تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی، ص ۳۴ و ۳۶.

۱۴. و از همه معروف‌تر «جمال‌الدین عبدالرزّاق» در ترکیب‌بند مشهور:

ای از بر سدره شاهراهت — وی قبّه عرش تکیه‌گاهت

ای طاق نهم رواقِ بالا — بشکسته ز گوشهٔ کلاهت

و نیز نظامی در «خمسهٔ» ارجمند، و از جمله در «مخزن‌الاسرار»:

چشمهٔ خورشید که محتاج اوست | نیم هلال از شب معراج اوست
تخت‌نشین شب معراج بود | تخت نشان کمر و تاج بود
داده فراخی نفس تنگ را | نعل زده، خنگ شب‌آهنگ را

و در «لیلی و مجنون»:

ای سیّد بارگاه کونین | نسّابهٔ شهر قاب قوسین
ای صدرنشین عقل و جان هم | محراب زمین و آسمان هم
ای شش جهت از تو خیره مانده | بر هفت فلک جنیبه رانده

۱۵. رک: دیوان جمال‌الدین، وحید دستگردی، انتشارات سنایی، ۱۳۲۰.
رک: مخزن‌الاسرار، وحید دستگردی، انتشارات سنایی، ۱۳۳۴.
رک: لیلی و مجنون، وحید دستگردی، انتشارات سنایی، ۱۳۳۳.

۱۶. و نه معنی مصطلح امروز آن معادل «آوانگارد» و به‌غلط. زیرا از مقولهٔ همان «نگاهی خواهیم داشت به...» یا «اجازه می‌دهید نگاه شما را هم داشته باشیم» که روزی ده‌ها بار از رسانه‌های گوناگون، همچون نوازنده‌ای که خارج بزند، گوش و دل آدمی را می‌آزارد. و مع‌الاسف این «نگاه‌داشتن» و مصطلحات جدیدی از این دست است که نسل‌های آینده را بتدریج با معانی کلاسیک آنها و در اینجا معنی «نگاهداشتن» بیگانه می‌کند.

۱۷. رک: دیوان ظهیر فاریابی، به‌اهتمام حاج شیخ احمد شیرازی، انتشارات فروغی، ص ۶۱ــ ۶۰

۱۸. رک: بوستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، ص ۴۰.

۱۹. گر دل و دست بحر و کان باشد | دل و دست خدایگان باشد
۲۰. چشم زره اندر دل گردان بشمارد | بی‌واسطهٔ دیدن شریان ضربان را

رک: دیوان انوری، سعید نفیسی، انتشارات پیروز، اسفند ۱۳۳۷، ص ۹ــ ۹۰.

۲۱. رک: کلیات سعدی، محمدعلی فروغی، امیرکبیر، چاپ دوم، ص ۷۴۵ــ ۷۴۶.

۲۲. و به‌راستی گذشته از حسد «همام» و نظر «همگر» در مورد رجحان «امامی» بر «سعدی» که رنگ غرض در آن آشکارا پیداست، باید گفت سعدی از زمرهٔ شاعرانی است که از زمان حیات تا امروز همچنان محمود و مشهور مانده است. از حضور در نظامیهٔ بغداد و آشنائی با استادان و همدرسان و از ملاقات «شمس‌الدین جوینی» و مباهات «سیف‌الدین فرغانی» به‌او، تا صد سال بعد که به‌نوشتهٔ ابن‌بطوطه، غزل او را در چین می‌خوانده‌اند؛ و نیز تأیید استادیِ وی از طرف «امیرخسرو» و «خواجو» و «خواجهٔ» بزرگ و «جامی» که «بهارستان» و غزلیاتش حاصل مشق از سخن سعدی است و آنگاه «صائب» که «شیخ» را همطراز «مولانا» و «حافظ» می‌داند و دیگر، شاعران قرن دوازدهم که راه خود را از طریق اعراض از طرز هندی و اقبال به‌شیوه او می‌یابند و این درست دویست سال پس از رفتن صیت سُخن وی در خاک عثمانیان و هندیان و عربان و فرنگان، و ترجمهٔ آثار او به‌لاتین و دیگر زبانهای اروپائی است که مجموع آنها را «هانری ماسه» فهرست کرده است. و شگفتا که با این‌همه، هنوز هم تحقیقی بسزا ــ چنانکه شایسته سخن اوست ــ نشده است. و امید که کار «موحّد» دربارهٔ سعدی نیز چون کار «مسکوب» در مورد شاهنامه به‌چشم اهل شعر سرآغازی خوش آید.

۲۳. مرا طبع زین نوع خواهان نبود | سرِ مدحت پادشاهان نبود
ولی نظم کردم به‌نام فلان | مگر بازگویند صاحبدلان
که سعدی که گوی بلاغت ربود | در ایام بوبکربن سعد بود

رک: بوستان سعدی، غلامحسین یوسفی، ص ۳۸.

۲۴. نه هر کس حق تواند گفت گستاخ سخن ملکی است سعدی را مسلّم
۲۵. حسن تو نادر است در این وقت و شعر من من چشم بر تو و دگران گوش بر منند
۲۶. بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس حدّ همین است سخندانی و زیبائی را

۲۷. و این اعتراف تنها به‌اعتبار سادگی زبان و بیان اوست. اصلی که دیگران در کاربرد آن عاجزند و نه مثلاً تسلّط در ترکیب‌سازی که تنها میدان قدرت‌نمایی آنهاست. زیرا از این نظر نیز شیخ اجلّ را دستی تواناست. کافی است همین یک بیت زیر را از قصیدهٔ سابق‌الذکر از لحاظ صفات فاعلی مرّخم و همه در مقام جمع (چه به‌کمال و چه به‌حذف) مَدّ نظر قرار داد تا به‌میزان تسلّط او پی برد:

درم به‌جور ستانانِ زر به‌زینت ده
بنای خانه کنانند و بام قصر اندای

۲۸. و چه درست، بخصوص آنجا که به‌شگردهایی اشاره می‌کند که از ملال‌آوری تکرارهای متقارن جلو می‌گیرند. و سرانجام بدینجا می‌رسد که اوج نثر سعدی آن بخش‌هایی از «گلستان» است که از این سجع‌ها و تقارن‌ها در آن کمتر دیده می‌شود. یا اصلاً دیده نمی‌شود. و این ناظر و راجع به‌همان نکته‌ای است که در آغاز مقاله بدان اشاره رفت: توجه «مؤلف» به‌سادگی و نزدیکی به‌طبیعت زبان و دوری از دشواری و تصنّع کلام.

۲۹. رک: سعدی، ضیاء موحّد، ص ۱۵۱.

۳۰. و در حقیقت وقتی قدرت سعدی نمایان می‌شود که در مقابل اصل «حذف» به‌متضادّ آن یعنی کلمه یا کلمات «زائد» نیز توجّه کرد و گفت در دیوان‌های چه بسیار از شعرا نه‌تنها به‌«حذفی» از نوع «حذف»های خاص شیخ نمی‌توانیم برخورد، بلکه با «زوائد»ی مواجه خواهیم شد که به‌راستی جای حذف دارند. حتّی از شاعران مشهوری مثل «صائب» که الحق کلامش فصیح‌تر از اغلب شاعران طرز هندی است. به‌این بیت معروف او توجه کنید: ۲۸۲

گر به‌عمّامه توان کوس فضیلت می‌زد گنبد مسجد شاه از همه فاضل‌تر بود

از آنجا که فاضل عمّامه‌دار است نه عمّامه، پس این مسجد شاه است که از همه فاضل‌تر است و نه «گنبد» مسجد. که اگر نبود، بیت بسیار موجزتر و زیباتر می‌نمود: مثلاً به‌این صورت

گر به‌عمّامه توان کوس فضیلت می‌زد بی‌گمان مسجد شاه از همه فاضل‌تر بود

۳۱. امّا چه می‌شود کرد که زبان فارسی است و سعدی، و قضیّه ایراد آن مرد انگلیسی به‌شکسپیر، و جواب منتقد مدافع که اگر شکسپیر خطا کند وای به‌حال زبان انگلیسی.

۳۲. همان که «نیما» یکی از عوامل توجّه به کوتاه و بلندی مصراعها و شکستن تساوی طولی آنهاش دانست. و شاعران متابع او از جمله شادروان اخوان ثالث و نگارندهٔ این سطور از شعر سعدی و فردوسی در اثبات نظر او استفاده کردند. مثلاً از این بیت سعدی:

دو چیز طیرهٔ عقل است دم فروبستن
به‌وقت گفتن و گفتن به‌وقت خاموشی

با این توضیح که طبیعت زبان ایجاب می‌کند که این بیت در سه مصراع مستقل بیاید. به‌این شکل:

دو چیز طیرهٔ عقل است
دم فروبستن به‌وقت گفتن
و گفتن به‌وقت خاموشی

یا این بخش از داستان «گردآفرید»:

بپوشید خفتان و بر سر نهاد،
یکی ترک چینی به کردار باد،

بیامد دمان پیش گردآفرید.
چو دخت کمندافکن او را بدید،

که چنانکه پیداست مصرعها همه ناقص مانده‌اند. مصراع اوّل با «یکی ترک چینی» و مصراع سوم با «به کردار باد» کامل می‌شود. و مصراع چهارم نیز با مصراع بعد از آن و همینطور... الخ...

۳۲. و عجیب اینکه در کلام حافظ، چنین اصل را تقریباً نمی‌توان دید و شاید یکی از عوامل دستیابی خواجه به‌زبان خاص خویش، اعراض آگاهانه از این شگرد سعدی است. شگردی که اگر دیگران را به‌ضعف در سخنوری می‌شناساند معرّف اقتدار شیخ در سخنوری است. و اینکه گفته می‌شود، عدم توجّه به‌عمد خواجه به‌این شگرد، از این‌روست که همهٔ اهتمام او بر این بوده است که کلام از هر گونه حشو و زائد و کلمات مخفّف و محذوف خالی باشد و هر کلمه در جمله ولو در کلام منظوم در جای خود قرار گیرد. اصلی که نشانه‌ها و نمونه‌های آن‌را جز در ابیات بلند خواجه، در «بوستان سعدی» نیز به‌صورت تام و کامل می‌توان دید. و همه، حاکی از این‌که سخنور بزرگ شیراز، اگر اراده کند نیز می‌تواند هر جمله‌ای را بی‌هیچ «فصلی» در کوتاه‌ترین مصراعها (مثل بحر متقارب) در جای خود بنشاند. تا آنجاکه هیچ نثرنویسی نتواند ــ با توجّه به‌اسلوب صحیح دستور زبان پارسی و جایگاه اصلی هر کلمه در جمله، فصیح‌تر از نظم «بوستان» سطری رقم زند. و از همین‌روست که می‌توان با اطمینان قضاوت کرد که سعدی در مقدمهٔ «گلستان» ــ چنانکه در دایرهٔ تعریفِ امروزِ ماست ــ شعر نوشته است (=فرّاش باد صبا را گفته تا فرش زمرّدین بگسترد و دایهٔ ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد و...) و در «بوستان» نثر. آن هم بهترین و درست‌ترین نثر فارسی (حرفی که نخستین‌بار بر قلم «ابراهیم گلستان» رفت.) کتابی که نمونهٔ فصاحت زبان فارسی است و ما در متون مختلف اعمّ از نثر و نظم نظیر آن‌را کمتر می‌توانیم یافت. و این را با توجّه به‌ابیات زیر که در نهایت ایجاز و درستی و سلامت و سلاست زبان مادریِ ماست به‌عیان می‌توان دید:

صواب است پیش از کُشش بند کرد — که نتوان سرِ کشته پیوند کرد
درشتی و نرمی بهم در به است — چو فاصد که حرّاج و مرهم نه است
حکایت کنند از یکی نیک‌مرد — که اکرام حجّاج یوسف نکرد
به‌مردی که ملک سراسر زمین — نیرزد که خونی چکد بر زمین
نه هر آدمیزاده از دد به است — که دد ز آدمیزادهٔ بد به است

و این تسلّط به‌زبان در عین سادگی، خاصّه آنجاکه بعد از چند جملهٔ متواتر به«گریز» می‌رسد و حرف را تمام می‌کند، بیشتر هویداست:

در اقصای گیتی بگشتم بسی — بسر بردم ایّام با هر کسی
تمتّع به‌هر گوشه‌ای یافتم — ز هر خرمنی خوشه‌ای یافتم
چو پاکان شیراز، خاکی نهاد — ندیدم، که رحمت بر آن خاک باد

۳۳. و عجیب اینکه از میان شاعران کلاسیک، یکی هم خاقانی است که (هرچند زبان پیچیده‌اش درست نقطهٔ مقابل زبان سادهٔ سعدی است و در حقیقت تمام توانائی وی بر اساس نیروی تخیّل و خیالپردازی درست،) به‌ساخت ترکیبات نو و صور تازه از افعال نیز توجه دارد. از جمله در ترکیب‌بندی در مدح ملازارسلان با این مطلع:

لاف از دم عاشقان زند صبح — بیدل دم سرد از آن زند صبح

بندی است با ردیف «مبینام» با این آغاز:

چتر ظفرت نهان مبینام — بی‌راحت تو جهان مبینام

که تازگی آن در اینجاست که از فعل دعائی که معمولاً به‌صورت سوم‌شخص به‌کار می‌رود، به‌صورت صیغهٔ

اول‌شخص استفاده کرده است.

برای مراجعه به‌تمام ترکیب‌بند، رک: دیوان خاقانی، دکتر ضیاءالدین سجادی، ص ۵۵.

۳۵. و البته عنایتی از آن‌گونه که دیگر شاعران دارند. شاعرانی که در آثارشان تنها همین صنایع را می‌توان دید و دیگر هیچ. و نه سعدی که یا اشعارش را به‌این آرایشها نیازی نیست یا اگر هست ناشی از کمال آگاهی اوست. و به‌احتمال اغلب، او خود می‌داند که چرا معمولاً در نثر بیشتر از صنایع معنوی امثال تشبیه و استعاره استفاده می‌کند و در نظم از صنایع لفظی از نوع تجنیس و تضاد. آن هم نه چون دیگران به‌صور متصنع و «رو». تا آنجاکه در غالب موارد، حضور این صنایع را در زبان طبیعی او نمی‌توان احساس کرد و به‌عبارت دیگر طبیعت زبان او اجازهٔ احساس حضور آنها را نخواهد داد. مثلاً توجه به«جناس خط» و «تضاد» در این بیت:

بساط سبزه لگدکوب شد به‌پای نشاط
ز بسکه عارف و عامی به‌رقص برجستند

و اگر هم احساس شود مثلاً در این بیت:

امروز چه دانی تو که در آتش و آبم
چون خاک شدم باد به‌گوشت برساند

(هرچند به‌گونه‌ای از نوع استفاده دیگر شاعران از عناصر اربعه نیست، مع‌الوصف) همچنان طبیعت ساده و زیبای خود را حفظ کرده است. و اگرنه، در شعر شیخ بسیار اندک‌اند ابیاتی که در آنها صنایع بدیعی را آشکارا و «رو» بتوان دید. از نوع دو بیت زیر، که در آنها جناس تام و ناقص هر دو آشکارا و «رو» ست:

طمع کرده بودم که کرمان خورم
که ناگه بخوردند کرمان سرم

شکر به‌شکر نهم در دهان مژده دهان
اگر تو باز برآری حدیث من به‌دهان

۳۶. یعنی اصل تعریفی شعر، که از قدیم‌الایام در کارگاه تخییل، با نام تشبیه و استعاره و مجاز و...در دایرهٔ بزرگ «تصویر» شناخته شده است. نظیر این بیت سعدی:

ببند یکنفس ای آسمان دریچهٔ صبح
بر آفتاب که امشب خوش است با قمرم

یا نمونه‌های زیر از قصیدهٔ معروف شیخ با مطلع «بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار» که اغلب ابیات آن به‌صنعت تشبیه آراسته است:

این هنوز اول آذار جهان‌افروز است — باش تا خیمه زند دولت نیسان و ایار
عقل حیران شود از خوشهٔ زرین عنب — فهم عاجز شود از حقّه یاقوت انار
بندهای رطب از نخل فروآویزند — نخلبندان قضاوقدر شیرینکار
تا نه تاریک بود سایهٔ انبوه درخت — زیر هر برگ چراغی بنهند از گلنار
گو نظر باز کن و خلقت نارنج ببین — ای که باور نکنی فی الشجر الاخضر نار

شعرهایی که در مقابل آن مقدار ابیات و اشعار شاعر که در حوزهٔ زبان می‌درخشند، بسیار بسیار اندکند.

۳۷. و البته نباید ناگفته گذاشت که اینها از چشمه‌کارهای اصلی او که همان رفتار با زبان است نیست. بل جزو تفنّنات اوست. همان که در آثار برخی از شعرای دیگر نیز دیده می‌شود. از جمله، قطعه‌هایی که اغلب به‌نیّت هجا و بیشتر با استفاده از «کاف» های گوناگون، خاصّه «کاف» تحقیر، ساخته شده‌اند. مثلاً این قطعه از «خاقانی» که دو بیت آغاز آن چنین است:

این گربه چشمک این سگکِ غوریِ غرک
سگسارکِ مختنکِ زشتِ کافرک
با من پلنگ سارک و روباره طبعک است
این خوک گردنک، سگکِ دمنه گوهرک

رک: دیوان خاقانی، دکتر ضیاءالدین سجادی، ص ۷۸۰.

یا حتّی «مولانا» که به‌مناسبت موضوع از همین زبان استفاده می‌کند. آنجاکه مخاطب او امیرِ غافل دنیاوی است که غرق در توهّم سعادت جاودان، به‌هر چیز می‌اندیشد جز مرگ:

آن میر دروغین بین با اسبک و با زینک
شنگینک و منگینک، سربسته به‌زرّینک
چون منکر مرگ است او گوید که «اجل کو کو»
مرگ آیدش از هر سو گوید که: منم اینک
گوید اجلش کای خر، کو آن‌همه کرّ و فرّ
وان سبلت و آن بینی، وان کبرک و آن کینک

و چه زیبا و مؤثر که در آخرِ اثر، ناگهان به‌اینجا می‌رسد که اینهمه را «مولانا» در هجو «منِ» آدمی خطاب به‌تن خاکی انسان ساخته است:

این هجو من است ای تن و آن میر منم، هم من
تا چند سخن‌گفتن از سینک و از شینک

رک: کلیات شمس (دیوان کبیر) به‌تصحیح و تحشیه بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، امیرکبیر، جزو سوم، ص ۱۳۷.

۳۸. ترجیعی با هیجده بند، که با این بیت آغاز می‌شود:

ای سرو بلندقامت دوست — وه وه که شمایلت چه نیکوست

و با این بیت:

ای سخت‌دلان سست‌پیمان — این شرط وفا بود که بی‌دوست

به‌واسطةالعقدِ «بنشینم و صبر پیش گیرم» می‌پیوندد. و بعد بندهای دیگر، که همچنان هر کدام به‌زیباترین وجه به‌بیت «ترجیع» وارد می‌شود. و از آن جمله است بندی با این مطلع:

امروز جفا نمی‌کند کس — در شهر مگر تو می‌کنی بس

و با این مقطع:

من‌بعد چنان مکن کز این پیش — ورنه بخدا که من از این پس
بنشینم و صبر .....

یا بندی با این «درآمد»:

ای زلف تو هر خمی کمندی — چشمت به‌کرشمه چشم‌بندی

و با این «در رفت»:

یک‌چند به‌خیره عمر بگذشت — من‌بعد بر آن سرم که چندی
بنشینم و صبر .....

بخصوص که ترجیع‌بندی به‌این بلندی را در میان ترکیب‌ها و ترجیع‌های شاعرانی امثال خاقانی، جمال‌الدین، کمال‌الدین، محتشم و هاتف نیز نمی‌توان سراغ کرد. و هم این شاید نخستین امتیاز از بسیار امتیاز دیگر برای این اثر بشمار می‌آید. زیرا دیگران برای اینکه بتوانند با توجّه به‌قوافی منتخب متناسب،

همه بیت‌ها را در یک حدّ از ارزش به‌رشتهٔ نظم آورند، معمولاً باید به‌سرایش بیش از ۵ تا ۱۱ بند نیّت نکنند. و شاید تنها مرثیهٔ معروف محتشم کاشانی است که بر ۱۲ بند اشتمال دارد. و به‌این نکته نیز باید توجه داشت که همهٔ ترجیع‌ها و ترکیب‌ها در مدح یا مرثیه یا تفکّرات عرفانی است که مناسب‌ترین قالب برای این قبیل موضوعهاست. و نه موضوع عشق، آن هم عشقی غیرعرفانی که معمولاً در قالب ترجیع‌بند سروده نمی‌شود. و اگر بشود، چنانکه شده است، الحق در حیطه تسلّطِ سعدی است و بس.

۳۹. سعدی، ضیاءِ موحّد، ص ۱۶۷ ــ ۱۶۸.

۴۰. سعدی، ضیاءِ موحّد، ص ۱۶۷ ــ ۱۶۸

۴۱. همان، ص ۱۷۰.

۴۲. رک: سعدی، ضیاءِ موحد، ص ۱۷۳

۴۳. از آن‌گونه که «ایرج‌میرزا» در قطعهٔ مشهور «قلب مادر» گفته است با این مطلع:

داد معشوقه به‌عاشق پیغام که کند مادر تو با من جنگ

تا آنجاکه گوید:

رفت و مادر را افکند به‌خاک سینه بدرید و دل آورد به‌چنگ

وان دل گرم که جان داشت هنوز اوفتاد از کف آن بی‌فرهنگ

که اقتباس از یک قطعهٔ «آلمانی» است و چه‌بسا همین موجب شده است مترجم بیگانه بنا بر سابقهٔ ذهنی خویش «دلم از دست بشد» را «دلم از دست فروافتاد» بفهمد و ترجمه کند.

۴۴. سعدی، ضیاءِ موحد، ص ۱۶۶.

۴۵. با این امید که در چاپهای بعدی، در غلط گیری نمونه‌ها بیشتر دقت گردد و دیگر از اینگونه غلطها در آن دیده نشود. غلطهای صفحات ۹۹ ــ ۱۰۹ ــ ۱۱۲ ــ ۱۲۸ و ۱۷۴ که به‌ترتیب در ابیات «خورشید توئی...»، «تا دل مرده مگر...»، «یکی به‌خواب...»، «سعدی چو...»، «با آنکه دو چشم...» دیده می‌شود، «نمائیم»، «دم»، «خواب»، «چو»، «بر در» درست است و در صفحهٔ ۱۷۴ «عروضی» هم به‌جای «عرضی». و نیز با این امید که در طبعهای بعدی جلوه‌های لحن خاص نثر و کلام حضرت دریابندری در نثر جدّی کتاب تحقیقی «سعدی» (در صفحات ۳۸ ــ ۴۴ ــ ۴۶ و ۷۴) برق نزند. و هم با اشاره به‌این نکته که Gentinus در مقدمهٔ کتاب «تاریخ یهودیت» آنجاکه از Sadus به‌عنوان نویسنده‌ای گمنام نام می‌برد، با توجّه به به‌املاء لاتین چه‌بسا صورت نوشتاری دیگری از کلمه «سعدی» بوده است.

۴۶. و معمولاً شگفت‌زده از اینکه چرا استادان امروز ما، آنچنان که از سر شیفتگی و فریفتگی به‌شیوه‌های خراسانی و عراقی می‌نگرند، به‌طرز هندی نمی‌نگرند. و این سؤالی بود که بارها از طرف شاعران انجمنی اصفهان مطرح می‌شد. و از جمله از سوی شاعری آشناکه صائب را اعجوبه‌ای بی‌همتا می‌دانست. و آن سؤال اینکه چرا در چشم شما مثلاً مولوی و سعدی بزرگتر از صائب‌اند؟ و بدیهی است که او نیز همچون همنشینان انجمنی خود همواره به‌اصل «تصویر» صرف در مضمونسازیهای معمول، به‌چشم مهمترین اصل می‌نگریست. و نه مثلاً به‌لفظ بالا و معنی والا در عین سادگی کلام و جهان‌بینی مشخص.