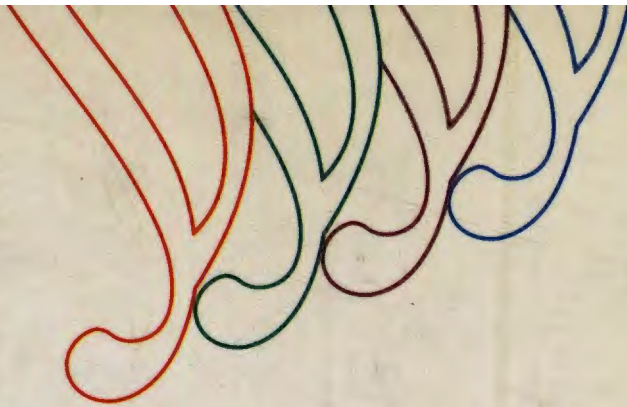


تکوین غزل و نقش سعدی

مقدمه‌ای بر جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی
غزل فارسی و غزلیات سعدی

دکتر محمود عبادیان





غزل سعدی وصف یک «او» است، «او» بی که شاعر هویت خود را در ارتباط با آن باز می‌نماید؛ و آرزو، اشتیاق و دنیای عواطف خود را در حضور او می‌گشاید. این همزاد یا «دگری» در ششصد و اندی چکامه یاد و وصف می‌شود. بسا اوقات تکراری می‌نماید، بی آن که ملال‌آور باشد. این دگری در ارتباط با سعدی واقعیت دارد، استعداد و نبوغ او است. هست این «او» موضوع غزل، فارغ از هر نسبت و تعلق بیرونی است. صفات او تعین‌های سعدی است. شاعر خود را در آینه‌ی صفات او به جای می‌آورد و خود را در او می‌ستابد. غزل سعدی وصف این «دگری» است. «او» آزاد است، یک وجود اثیری است. با ستودن او شاعر خود را از همه چیز وارسته می‌کند. در غزل، سعدی کیستی خود را زمزمه می‌کند.



نشر اختران

۱۶۰۰ تومان

ISBN: 964-7514-72-7



9 789647 514729

تکوین غزل و نقش معنای



دکتر محمود عبادیان

۱/۶ ف

۱۹/۶

۱/۱۴۰۰

تکوین غزل و نقش سعدی



تاسیس ۱۳۷۲
سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

دکتر محمود عبادیان

اسکن شد

تکوین غزل و نقش سعدی

مقدمه‌ای بر مبانی جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی

غزل فارسی و غزلیات سعدی



نشر اختران

عبادیان، محمود، ۱۳۰۷ -
تکوین غزل و نقش سعدی: مقدمه‌ای بر مبانی جامعه شناختی و زیباشناختی غزل
فارسی و غزلیات سعدی / محمود عبادیان. -- تهران: اختران، ۱۳۸۴.
ISBN: 964-7514-72-7 ۱۶۷ ص.

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیفا.
کتابنامه.

۱. غزل -- تاریخ و نقد ۲. سعدی، مصلح‌بن عبدالله، - ۱۳۹۱ ق. -- غزلیات
-- نقد و تفسیر. الف. عنوان: مقدمه‌ای بر مبانی جامعه شناختی و زیباشناختی غزل
فارسی و غزلیات سعدی.
۸ ت ۲ ع / PIR ۳۶۲۸
۸۴ - ۲۲۹ م کتابخانه ملی ایران



نشر اختران

تکوین غزل و نقش سعدی

مقدمه‌ای بر مبانی جامعه شناختی و زیباشناختی
غزل فارسی و غزلیات سعدی.
نویسنده: دکتر محمود عبادیان
طرح جلد: امیر اردهالی
چاپ اول ۱۳۸۴
شماره نشر ۸۲
شمارگان ۱۱۰۰ نسخه
چاپ و صحافی ریحان

تلفکس انتشارات: ۶۶۴۱۰۳۲۵ - تلفن فروشگاه: ۶۶۴۱۱۴۲۹ - ۶۶۹۵۳۰۷۱

<http://www.akhtaranbook.com>

Email: info@akhtaranbook.com

ISBN 964-7514-72-7

شابک: ۷-۷۲-۷۵۱۴-۹۶۴

کلیه حقوق برای نشر اختران محفوظ است

آن کس که دلی دارد آراسته‌ی معنی
گر هردو جهان باشد، در پای یکی ریزد

فهرست

مقدمه‌ی چاپ دوم	۱۱
فصل اول: شعر غنایی:	۱۵
۱.۱. پیوند میان شعر حماسی و روایی و غنایی	۱۶
۲.۱. نخستین نشانه‌های شعر غنایی فارسی	۲۰
۳.۱. خلاصه زمینه‌های اجتماعی و فردی شعر غنایی	۲۱
۴.۱. نخستین شکل‌های شعر غنایی فارسی	۲۴
یادداشت‌های فصل اول:	۲۷
فصل دوم: درباره‌ی غزل	۲۹
۱.۲. شکل غزل	۳۰
۲.۲.۸. سخنی درباره‌ی اصل غزل	۳۱
۳.۲. تغزل و غزل	۳۲
۴.۲. از تغزل به غزل	۳۳
۵.۲. ⌘ زمینه‌ی اجتماعی (غزل خلاصه)	۳۴
۶.۲. ماهیت عشق و زمینه‌ی اجتماعی آن در غزل فارسی	۳۹
۷.۲. توصیف عشق نامجاز در شعر غنایی اروپا	۴۳
۸.۲. مقام اجتماعی غزل در فرهنگ ایران و شعر فارسی	۴۶
۹.۲. تطوّر و تحوّل غزل فارسی	۵۵
۱۰.۲. شکل آغازین غزل	۵۶
۱۱.۲. ⌘ موضوع‌های اصلی غزل	۵۷
۱۲.۲. ⌘ دوگونگی موضوع در غزل	۶۰
یادداشت‌های فصل دوم:	۶۴

۶۹	فصل سوم: غزل سعدی
۷۰	۱.۳. چهره‌ی غزل پیش از سعدی و در روزگار او
۸۲	۲.۳. تکامل غزل
۹۴	۳.۳. وحدت موضوع و کثرت اندیشه در غزل سعدی
۹۷	۴.۳. وحدت مضمون در غزل سعدی
۱۰۱	۵.۳. موضوع‌های غزل سعدی
۱۰۴	۶.۳. خصلت اجتماعی موضوع و مضمون در غزل سعدی
۱۰۸	۷.۳. کیفیت یک‌کای غزل سعدی در شعر غنایی فارسی
۱۱۱	۸.۳. سرچشمه‌ی اندیشه‌های غنایی سعدی
۱۱۵	۹.۳. نگرش نقادانه در غزل سعدی
۱۲۰	۱۰.۳. زبان و سبک بیان در غزل سعدی
۱۲۴	۱۱.۳. سهل ممتنع در زبان سعدی
۱۲۷	۱۲.۳. تصویر در غزل سعدی
۱۳۱	۱۳.۳. نگاهی به مأخذ برخی از تصویرها در غزل سعدی
۱۳۱	۱.۱۳.۳. طبیعت در غزل سعدی
۱۳۴	۲.۱۳.۳. تشبیه در غزل سعدی
۱۳۶	۳.۱۲.۳. استعاره در غزل سعدی
۱۳۷	۴.۱۳.۳. نقش تصویر در غزل سعدی
۱۳۹	یادداشت‌های فصل سوم:

۱۴۵	فصل چهارم: سعدی و ادبیات جهانی
۱۴۶	۱.۴. خصلت انسانی جهان‌گستر غزل سعدی
۱۵۵	۲.۴. نگاهی به ساخت درونی سونت و غزل
۱۵۸	۳.۴. سیر بعدی غزل و سونت
۱۶۶	یادداشت‌های فصل چهارم:

«امیر بزرگ (قرطی) که امیرالامرای چین است ما را در خانه‌ی خود مهمان کرد و دعوتی ترتیب داد که آن را (طوی) می‌نامند و بزرگان شهر در آن حضور داشتند... سه روز در ضیافت او به سر بردیم. هنگام خداحافظی پسر خود را به اتفاق ما به خلیج فرستاد و ما سوار کشتی شیهه حراقه شدیم و پسر امیر در کشتی دیگری نشست؛ مطربان و موسیقی‌دانان نیز با او بودند و به چینی و عربی و فارسی آواز می‌خواندند. امیرزاده آوازهای فارسی را خیلی دوست می‌داشت و آنان شعری به فارسی می‌خواندند. چندبار به فرمان امیرزاده آن شعر را تکرار کردند چنان‌که من از دهان‌شان فرا گرفتم و آهنگ عجیب داشت و چنین بود:

تا دل به محنت دادیم	در بحر فکر افتادیم
چون در نماز ایستادیم	قوی به محراب اندازیم ^۱

مقدمه‌ی چاپ دوم

تاریخ ادبیات در ایران بر روی هم تحت تأثیر تذکره‌نویسی تألیف شده و می‌شود. به معنایی، تذکره‌های ادبی پیشینه‌ی نوشتن تاریخ ادبیات بوده است. همین تأثیر را تذکره‌ها بر تبیین زندگی‌نامه‌ی شاعران و نویسندگان کلاسیک فارسی داشته‌اند. صفت مشخصه‌ی رویکرد تذکره‌نویسانه بر زندگی‌نامه‌نویسی، و تحلیل آثار شاعران و نویسندگان بر افسانه‌ها و روایت‌های شبه‌تاریخی و شایعه‌هایی بنا دارد که در گذشت زمان پیرامون شاعر یا اثرش در اذهان شکل گرفته است و آن‌ها منبعی برای استفاده‌ی نویسنده‌ی تذکره یا تاریخ ادبیات شده است.

این‌گونه روایت‌ها و حکایت‌ها که اساس تألیف قرار می‌گرفته‌اند ممکن است خود به تنهایی دارای مصداق واقعی نیز بوده باشند، بی‌آن‌که البته ارتباط عینی با زندگی و فعالیت شاعر موردنظر داشته باشند. آن‌ها اغلب شامل نکات قصه‌گون و لطیفه و نغز و گاهی حاوی رویدادهای شگفت و سرگرم‌کننده نیز هستند؛ آن‌چه که در مجموع به عنوان واقعیت‌هایی در باب خود شاعر یا آثار وی «پذیرفته» شده‌اند، بی‌آن‌که صحت و سقم‌شان سنجیده شده باشد.

تاریخ ادبیات‌های موجود نیز از این پیشینه‌ی تذکره‌گونه عزیمت کرده و به این طریق بر اعتبار عینی و تاریخی سنت تذکره‌نامه‌ای صحه گذارده‌اند. شگفت آن‌که حتی اروپاییانی که تاریخ ادبیات فارسی نوشته‌اند نیز چندان از این سنت بومی دور نمانده‌اند (برای مثال «تاریخ ادبی ایران» به قلم ادوارد براون. تنها یان ریپکا در تاریخ ادبیات خود به این سنت با دید انتقادی نگریسته است). حاصل این که هویت تاریخی اکثر شاعران و نویسندگان

کلاسیک ایران، با همه شهرتی که در ایران و جهان دارند، گمنام مانده است. روایت‌های تذکره‌نامه‌ای چنان آن‌ها را در هاله‌ای شگفت‌انگیز پوشانده که تنها به واسطه‌ی آثارشان می‌توان هویت ادبی‌شان را پاس داشت. البته ناگفته نماند که خود این آثار مشهور نیز به گونه‌ای از تعبیر تذکره‌نامه‌ای مبرا نیستند. کوتاه این که: دانش آموزان ایرانی با واسطه‌ی تاریخ ادبیاتی به هویت ادبی - فرهنگی ملی خود پی می‌برند که از لحاظ پژوهش با آنچه در تاریخ روی داده و با روح زمان، هم‌خوانی ندارد.

این امر زمینه‌ساز آن شده که تک‌نویسی بر زندگی‌نامه و آثار شاعران رواج یابد و بکوشد خلأ موجود در تاریخ ادبیات را جبران کند.

این تک‌نویسی ضمناً به شعر غنایی فارسی نیز توجه داشته است، زیرا این نوع شعر (ژانر) به سبب پرهیز از توسل به روایت و رویدادپردازی که بیش‌تر طرف توجه مفسران و منتقدان آثار روایی و حماسی است، بهتر موضوع تعبیر و برداشت‌های کلی بوده است. توجه به جنبه‌های اخلاقی یا حکمی و عرفانی‌اش بر ارزش‌های زیباشناختی آن سایه افکنده بوده است (برای مثال، شرح سودی بر غزل‌های حافظ و سعدی).

شعر غنایی فارسی و از آن میان غزل، و باز در میان دیوان‌های غزل شاعران کلاسیک، غزل سعدی پهنه‌ای است که نزد منتقد، سروده‌های صرفاً تغزلی پنداشته شده، بی‌آن که به ارزش‌های اجتماعی، هنری و زیباشناختی آن درنگ درخور شود.

واقعیت این است غزل که خود وارسته از ارتباط مستقیم با زمان و مکان بوده و خصلت انتزاعی شاعرانه نیز دارد، وقتی سنت مبنی بر ترتیب الفبایی غزل بر مبنای قافیه یا ردیف بدان افزوده شده نشان هرگونه ارتباط با دوره‌های مشخص زندگی شاعر را نیز از دست نهاده است. بنابراین، غزل وضع خاص خود را در میان آثار شاعران دارا است. غزل تأثیر تأثرات بیرونی را بر ذهن شاعر باز می‌تاباند، از صافی احساس و عاطفه‌ی او می‌گذرانند و غیرمستقیم تصویر می‌کند. شاعر در این نوع شعر از موقعیت احساسی و عاطفی خود که

وارسته از دل مشغولی‌های روزمره است، از آن چه به مفهوم شاعرانه زیباست سخن می‌گوید.

آن چه غزل سعدی را از آثار مشابه دیگر شاعران کلاسیک متمایز می‌کند آن است که این غزل‌ها وقف صرفاً توصیف زیبایی و کمال جنس دیگر (یار، دوست، نگار، و...) شده‌اند. سعدی در آن‌ها محو و غرق در تأثر حاصل از زیبایی است، در هویتی که انسان در سایه‌ی عشق بدان دست یافته است. غزل برای او کاتارسیس از ناملایمات از هر غیریت است؛ غزل سعدی آزادترین بیان اروس (eros) شاعرانه و عاشقانه است. در آن شاعر وارسته از هر امر بیرونی است.

غزل سعدی وصف یک «او» است، «او»یی که شاعر هویت خود را در ارتباط با آن باز می‌نماید؛ و آرزو، اشتیاق و دنیای عواطف خود را در حضور او می‌گشاید. این همزاد یا «دگری» در ششصد و اندی چکامه یاد و وصف می‌شود. بسا اوقات تکراری می‌نماید، بی آن که ملال‌آور باشد. این دگری در ارتباط با سعدی واقعیت دارد، استعداد و نبوغ او است. هست این «او» موضوع غزل، فارغ از هر نسبت و تعلق بیرونی است. صفات او تعین‌های سعدی است. شاعر خود را در آئینه‌ی صفات او به جای می‌آورد و خود را در او می‌ستاید. غزل سعدی وصف این «دگری» است. «او» آزاد است، یک وجود اثیری است. با ستودن او شاعر خود را از همه چیز وارسته می‌کند. در غزل، سعدی کیستی خود را زمزمه می‌کند.

سعدی خرسند به وصف این وجود زیباست، غایتی جز همین وصف در کار نیست؛ خود این فرایند به نفس مهم می‌نماید — فرایند شیفته بودن و شیفته ماندن. این شیفتگی از فرایند حظ بردن در پایان غزل به فروکش درد اشتیاق می‌گراید؛ شاعر به سعادت آرزو شده می‌رسد. این سبکی و آرامش پس از «عرض حال» دست می‌دهد و پیامدش اعتماد به نفس درونی است.

در پایان غزل، «او»ی شاعر در هیت هم — هویتی با شاعر به عنوان دوم شخص ظاهر می‌شود، سعدی را به آرامش فرامی‌خواند، ختم دغدغه می‌کند؛

نگرانی، بی‌موضوع می‌شود؛ شاعر در «او» و «او» در شاعر در تخلص چکامه
راز بقای عشق و محبت را آشکار می‌کند:

اگرچه عمر درین ماجرا کنی سعدی	حدیث عشق به پایان رسد؟ نپندارم
سعدیا کشتی ازین بحر به در نتوان برد	که نه بحری ست محبت که کرانی دارد

فصل اول

شعر غنایی

زمینه و شکل‌های آن در فرهنگ ایران

۱.۱. پیوند میان شعر حماسی و روایی و غنایی

شعر کلاسیک فارسی^۲ دربردارنده‌ی آثار حماسی، روایی و غنایی فارسی است. مظهر شعر حماسی فارسی، شاهنامه‌ی فردوسی، نمونه‌های داستان‌های روایی فارسی، منظومه‌هایی همچون ویس و رامین، خسرو و شیرین و مهم‌ترین شکل‌های شعر غنایی، قطعه، رباعی، غزل و غیره هستند.

تمایز میان انواع سه‌گانه‌ی شعر فارسی در اساس بر موضوع و شیوه‌ی پروراندن و سرودن مطلب استوار است. موضوع شعر حماسی فارسی، شرح پهلوانی و از خودگذشتگی شخصیت‌های اساطیری و ملی در راه دفاع از اقوام و تمدن ایرانی است که به‌شیوه‌ای رزمی سروده شده است. داستان‌های منظوم و روایی از رویدادهای تاریخی، اخلاقی یا عاطفی موضوع و مایه گرفته‌اند. شعر غنایی فارسی احساس فردی شاعر و تصورات او را از کمال و جمال توصیف می‌کند. البته ممکن است مصالح روایی، موضوع یک چکامه‌ی غنایی شود و یا رویدادهای عاطفی و مسائل تأملی به‌شیوه و عبارت حماسی سروده شود. چه بسا اتفاق می‌افتد که شاعر روایی مصالحی را که می‌سراید به صحنه‌ها و رویدادهای حماسی غنی می‌کند و یا برای بُعد بخشیدن به شخصیت داستان، توصیفی غنایی بدان می‌افزاید. از میان این سه نوع اصلی شعر فارسی، شعر حماسی متقدم و به یک معنا غنی‌ترین آن‌هاست. سال‌ها پیش از آن که روایت منظوم (قصه‌سرایی) پدید آید و یا تغزلی سروده شود، سنت حماسی وجود داشته و زمینه‌ی شعر حماسی بوده است. شعر روایی و غنایی فارسی با توجه به شعر حماسی، شکل یافته و از آن بسی مایه گرفته است. عناصر شعر روایی و غنایی همواره در حماسه یافت می‌شود؛ شاعر حماسی گاه پرتوی بر زندگی اجتماعی و احساسی شخصیت‌های خود می‌افکند و به چکامه و پهلوانان آن بُعدی تکمیلی می‌بخشد. داستان‌سرایی منظوم اغلب در پی گسترش و تطوّر آثار یا رویدادهای حماسی شکل گرفته و آن‌جا که حماسه پدید نیامده، داستان‌سرایی یا شعر روایی بر شعر غنایی تقدم داشته است (مثلاً در چین).

تقدّم زمانی و ادبی شعر حماسی یا روایی بر شعر غنایی، طبیعی می‌نماید؛ زیرا پیش از آن‌که انسان به واقعیت و مسائل عاطفی و درونی خویش آگاه شود و به سرودن آن‌ها رغبت یابد، احساس و دریافت خود را از شناخت رویداد-های جهان پیرامون به شعر درآورده است. انسان درون و عاطفه‌ی خویش را پس از شناخت جهان بیرون وصف کرده است. تاریخ ادب نشان می‌دهد که اغلب پس از آن‌که وصف عین (جهان عینی)، واقعیت پذیرفته، شاعر به ذهن آدمی پرداخته است. در آغاز نظاره و کنش بوده است - خواه کنش خدایان یا عمل نمایی قهرمانان. حماسه توصیف تفعل است و تفعل بر تأمل و تغزل پیشی داشته است. در عمل است که ذهن انسان مضمون عاطفی می‌یابد و آستن اندیشه و تأمل می‌گردد. تأمل همواره مبتنی بر امری انجام یافته است.^۳

یکی از خصوصیت‌های عام شعر فارسی، حرکت از عنصر حماسی و روایی به سوی عنصر غنایی است، به گونه‌ای که داستان‌های منظوم و گذشت زمان عناصر رزمی و خطابی (دراماتیک) خود را به تدریج از دست داده و رنگ غنایی پیدا کرده است. مقایسه‌ی ویس و رامین با خسرو و شیرین و یوسف و زلیخای قرن چهارم هجری با یوسف و زلیخای جامی، نشان دهنده‌ی این حرکت به سوی غنایی شدن است. روال غنایی شدن در شعر روایی عرفانی به‌خوبی مشهود است. قصیده نیز از این حرکت کلی برکنار نمانده است؛ قصیده‌های حماسه‌وار و روایی دربار غزنوی جای خود را به قصیده‌های وصفی و تأملی سده‌های بعد داده است.

یکی از زمینه‌های چیرگی نسبی عنصر غنایی در شعر فارسی تراوش روحیه‌ی تأملی - غنایی اقوام ایرانی به شعر است که تا حدی انگیزه‌های جغرافیایی و بینشی دارد. عنصر تأملی حتی در باستانی‌ترین یشت‌های اوستایی یافت می‌شود؛ این واقعیت در گات‌های زرتشت مقام شایان توجه یافته است. یسناه‌ها که در ستایش اهورمزدا سروده شده است، جنبه‌ی نیرومند وصفی و تأملی دارد، چنان‌که حتی اندیشه‌های رزمی نیز به رنگ تأملی و غنایی سروده شده است.

خصیصه‌ی غنایی نیرومند شعر فارسی برخی از پژوهشگران ادبیات فارسی را بر آن داشته است که شعر حماسی و روایی فارسی را متأخر بر غنایی بدانند؛ آن‌ها به رنگ غنایی سروده‌های زرتشت (گات‌ها) استناد می‌جویند. اما بررسی نشان می‌دهد که این سروده‌ها مسبوق بر آثار حماسی و روایی از دست رفته است. افزون بر این باید گفت که گات‌ها عمدتاً گزارش‌هایی راز و نیاز گونه هستند که زرتشت از واقعیت و دشواری‌های فعالیت نوپنیااد خویش با اهورمزدا در میان می‌نهاده است؛ این امر به آن‌ها خصلت تأملی و در مواردی غنایی بخشیده است. زرتشت در آغاز یسنا ۴۶ می‌سراید:*

۱- «به کدام سرزمین روی آورم تا رواج نیایش کنم
به کجا روم تا مرا پشتیبانی کنند

مرا از پذیرش هم - احساس‌های خود دور می‌دارند
از جماعت‌هایی که ترغیب‌شان کردم خشنود نیستم
و نه از فرمانروایان دروغ‌پرست

ای مزدا چگونه خواهم توانست تو را خشنود کنم؟»

۲- «ای مزدا من ناچیزی نیروی خود را می‌دانم

کمی دام و اندک داشتن مردان هوادار را،

من از تو ناخرسندم، ای اهورمزدا

مرا کمکی ده که دوست به دوست می‌دهد

بگذار قدرت فکرت نیک را

در پوشش سامان مقرر (اشا) بنگرم»^۴

از مفاد این گونه بندها دیده می‌شود که آن‌ها چه‌بسا مبتنی بر روایت یا رویدادهای شناخته‌ی قبلی باشند. توضیح برخی از قسمت‌های گات‌ها بدون توجه به یک ستایش یا سروده‌ی پیشین دشوار است، زیرا چنان می‌نماید که

* ترجمه‌ی آزاد متن‌های اوستایی از نگارنده است، از آن‌جا که گزارش‌های موجود در دسترس خوانندگان، عمدتاً از شادروان پورداود است، در پانوش‌های همین فصل گزارش فارسی ایشان نیز برای فایده‌ی بیش‌تر آورده شده است.

مسائلی تکمیلی را توصیف می‌کنند. یکی از بندهای یسنا ۴۴ چنین است:

این است آن چه از تو می‌پرسم، پاسخی برازنده گوی.

کیست آن که زمین را به زیر می‌دارد و آسمان را بالا؟

کیست که ابرها را از فرو افتادن باز می‌دارد؟

و که آب‌ها و رستنی‌ها را نگاه می‌دارد؟

کیست که گردش بادها و ابرها را به فرمان دارد؟

کیست ای مزدا آن که فکر ت نیک را آفریده است؟^۵

این‌گونه اندیشه‌ها وقتی زمینه پیدا می‌کند که مسائل بنیادین آفرینش مطرح شده باشد. برجسته‌ترین خصلت این سروده‌ها، ماهیت تأملی آن‌هاست؛ جنبه‌ی گزارشی آن‌ها بر جنبه‌ی فردی و احساسی برتری دارد. یکی از ویژگی‌های شعر غنایی، وصف جمال و کمال و یا بیان احساس تغزلی آدمی است. در آبان یشت بندی است که زیبایی آن‌ها را به شیوه‌ای حماسی وصف می‌کند:

آن‌ها را به نیرومندی پیش می‌خروشد:

از زمانی که اهورمزدا آفرینش را ساز کرد،

او بازوانی سفید و زیبا دارد

نیرومندتر از بازوان اسپ

او اسپ‌های زیبا را پیش می‌تاراند

به سرعتی پرنیروتر از بازو^۶

وجود سنت شعر غنایی به معنای اخص کلام مستلزم آن است که احساس زیباشناختی نسبت به زندگانی و طبیعت شکل گرفته باشد و مفهوم جمال و کمال در زندگی اجتماعی جایگاهی یافته باشد. در منابع فرهنگ ایران باستان سندی که دال بر رواج چنین مقوله‌ای باشد تاکنون یافت نشده است. در کتاب‌ها، نوشته‌ها و رساله‌های پارسی میانه نیز درک زیبایی و کمال به مفهوم قرن‌های نخست اسلامی پیدا نشده است. آن چه که هست بیش‌تر گواه بر مهر و علاقه است و این نیز در واقع بیش‌تر از رابطه‌ی مبتنی بر ستیز نیک و بد مایه گرفته است تا از احساس و میل فردی. چنین است معنی «دوستیه» (dostch) در

این زبان. در دینکرت (کتاب سوم، نکات ۸۰ و ۱۳۴) از زیبایی سخن به میان آمده است و کلمه‌ی «هوچهریک» که مبین زیبایی است بیش‌تر به معنی نیک-سرشتی، در مقابل «آهوک» به معنی نقصان آمده است. می‌توان گفت که هوچهریک معنی «کامل» نیز دارد، زیرا آهوک به معنی نقصان و ضد آن است. «دُشیشیه» نیز از مهر خانوادگی یا زناشویی حکایت دارد که با محبت عاطفی یا خانوادگی قابل قیاس است.

یکی از داستان‌های منظوم که مصالح و موضوع کهن دارد ویس و رامین است. ایران‌شناسان بر این باورند که اصل آن از روزگار پارت‌هاست. اما از آن‌جا که کوچک‌ترین نشانی از شکل اصلی یا کهن‌تر آن در دست نیست، به سختی می‌توان عشقی را که در آن توصیف شده است، بازتاب شاعرانه‌ی عشقی کهن دانست. همین امر را می‌توان درباره‌ی نوازندگی و خوانندگی «باربد» در دربار خسرو پرویز گفت. با وجود آن که تذکره‌نویسان از ترانه‌ها و موسیقی آن زمان یاد کرده‌اند، اما کوچک‌ترین نشانی از سروده‌های باربد و یا دیگر سروده‌های روزگار او در دست نیست و نمی‌توان بر کیفیت شعر غنایی دربار ساسانی حکم کرد. طبیعی است که نداشتن سند به معنای نبودن احساس عاطفی و جمال و کمال در ادب آن دوره نیست.

۲.۱. نخستین نشانه‌های شعر غنایی فارسی

با توجه به نکات بالا راهی جز این نیست که آغازهای شعر تأملی و غنایی فارسی را در نوشته‌ها و متون ادبی که به زبان دری نگاشته شده است بیابیم. در سروده‌های پراکنده‌ای که از نخستین چکامه‌سرایان پارسی‌گوی از بد زمانه در امان مانده و به دست ما رسیده است، به بیت‌ها، قطعه‌ها و رباعی‌های تأملی و غنایی برمی‌خوریم. البته نسبت این‌گونه سروده‌ها در مقایسه با سروده‌های دیگر چندان زیاد نیست و مجموع سروده‌های برخی از این شاعران، گاه در چند بیت خلاصه می‌شود.^۷ رباعی زیر از محمود و راق است:

نگارینا به نقد جائت ندهم گرانی در بها ارزانت ندهم

گرفتسم به جان دامن وصلت دهم جان از کف و ارزانت ندهم
(۱۶)

و قطعه زیر از فیروز مشرقی:

به خط و آن لب و دندانش بنگر که همواره مرا دارند در تاب
یکی همچون پرن^۸ بر اوج خورشید یکی چون شایورد^۹ از گرد مهتاب
(۱۷)

و این بیت‌ها از شهید بلخی است:

عشق او عنکبوت را ماند بتنیدست تفته^{۱۰} گرد دلم
(۳۱)

از بناگوش لعل‌گون او گویی برنهادست آغونه^{۱۱} به سیم
(۳۱)

که گاه بیت‌هایی نیز یافت می‌شود که موضوع غنایی دارد؛ مثلاً از بلخی:
ای از رخ تو تافته زیبایی و اورنگ افروخته از طلعت تو مسند و اورنگ
(۳۰)

این مثال‌ها می‌توانند گواه بر یک سنت استحکام‌یافته‌ی شعر غنایی پیش از خود باشند، زیرا که پختگی سروده‌هایی را دارند که بایست مسبوق بر آثار ساده‌تری بوده باشند. به هر حال این‌ها نشانه‌ی زمینه‌ی عینی تفکر غنایی در سده‌های نخستین هجری است که شالوده‌ی آغاز شعر غنایی با کیفیت والا را بنیاد نهاده است. بیش‌تر نکات و اشارات و تصویرهای آن‌ها نمونه‌های آغازین نکته‌ها و تصویرهای شعر غنایی تکامل یافته در دوران‌های بعد است. درواقع این آغاز ساده‌ی شعر غنایی کلاسیک در قرن‌های بعد محسوب می‌شود.

۳.۱. خلاصه زمینه‌های اجتماعی و فردی شعر غنایی

همان‌گونه که یاد شد شعر تأملی که خویشاوند شعر غنایی است در ایران از دیرباز شناخته شده بوده است؛ این سنت را در سروده‌های نخستین

فارسی‌گویان می‌یابیم. آن چه در این دوره به آن افزوده شده، عنصر غنایی یا وصف عشق و زیبایی است. مسئله‌ای که پیش می‌آید این است که چه عاملی پیدایش شعر غنایی را تا دوران فرهنگ اسلامی ایران به تأخیر انداخته و چه شرایطی زمینه‌ی گسترش بی‌سابقه‌ی آن در این دوره شده است.

رشد شعر غنایی مستلزم آن است که سرایندگان آن در جوّ و جامعه‌ای زیست کنند که پیشرفت فرهنگی آن از چنان کیفیتی برخوردار باشد که امکان احساس فردیت را به شاعر بدهد و او بتواند احساس خود و دیگران را به قالب تصویر هنری درآورد و عرضه کند. این که آیا فرد و جامعه‌ی ساسانی چنین رشد و امکان‌هایی عرضه می‌داشت، نیاز به بررسی دارد. نمی‌توان گفت که انسان یا شهروند ایرانی آن عصر فاقد احساس فردی نسبت به نیک و بد جامعه و رغبت عاطفی به جمال و کمال بوده است، ولی قرائن تاریخی نشان می‌دهد که مناسبات عصر ساسانی موانع بسیاری در راه رشد احساس فردیت شهروندان می‌نهاده است. طبقه‌بندی مردم به صنف‌های در بسته (زندگانی در کاست‌های اجتماعی)، سلطه‌ی قشر مذهبی و نظارت متصدیان آتشکده‌ها بر زندگی مردم از جمله‌ی این دشواری‌ها بوده است.

شهروند جامعه‌ی اسلامی در صدر اسلام درگیر قید و بندهای نوع جامعه‌ی ساسانی نبود. آزادی سیاسی و اجتماعی نسبی تا حدی باعث پیشرفت و اعتلای فرهنگی شد و اوضاع نسبتاً مناسب برای پیشرفت فردیت و احساس شخصیت پدید آمد. به برکت این امکانات مساعد، فرهنگ و ادب در کشورهای اسلامی و به ویژه در ایران رشد بی‌سابقه کرد و این تحول، زمینه‌ی رشد فردیت و احساس شخصیت را فراهم آورد. آمیزش فرهنگ‌های کشورهای مختلف اسلامی و مبارزه‌ی ملت‌ها در راه استقلال سیاسی نیز به رشد و بالندگی هنر و ادب یاری رساند. نتیجه‌ی این تحول‌ها رشد انسان اسلامی بود؛ از صفات برجسته‌ی او این بود که سر از محدودیت‌های قومی و محلی به درآورد، راه اقلیم‌ها و قاره‌های دیگر را پیش گرفت، جوامع و فرهنگ‌های دیگر را آزمود و تجربه اندوخت. این امر افق دید او را گسترش

داد، احساس شهروندی جهان آن روزگار کرد، اعتماد به نفس و احساس فردیت بیش تر یافت. بدین گونه نسل هایی تازه جو، پویا و بلندپرواز به بار آمدند و با روحیه‌ی «لیس للانسان الا ما سعی» و «من عرف نفسه فقد عرف ربه» به پای خلق فرهنگی انسانی و معنوی رفتند. روحیه‌ی کاوش و کوشش و توجه به کمال و جمال عینی و معنوی به عنوان محرکی ارزنده در پیشرفت انسان و پرورش شخصیت او مؤثر افتاد.^{۱۲}

ایرانیان با اندوخته‌ی فرهنگی غنی خویش در این تحولات اجتماعی فرهنگی فعالانه شرکت کردند و بنیاد مدنی را ریختند که برارزنده‌ی پیشرفت های اجتماعی زمان و مطابق با روح عصر بود. فرهنگ و ادب مردم ایران به سرعت متحول شد و دیری نپایید که در میان مردم رشد فردیت و فرهنگ فردیت پرور تا حدی نشو و نما کرد؛ انسان درباره‌ی جهان هستی، واقعیت اجتماعی و احساس فردی به تأمل و نگرش پرداخت و حاصل آن را در ادب و هنر بیان کرد. رشد ادب و هنر یکی از شناسه های رشد احساس فردیت اجتماعی در یک جامعه است. پیشرفت شعر یکی از نشانه های تجلی این احساس است. اصولاً هنرهای غنایی و تجسمی مانند نقاشی و موسیقی و شعر بدون رشد فردیت اجتماعی شهروندان جامعه میسر نیست. جامعه‌ی ساسانی شعر نداشت؛ البته هنرهای تجسمی در آن رشد زیادی کرده بودند. اما به سبب فقدان آزادی فردی، این هنرهای تجسمی ساسانی بیش تر رنگ درباری و تزئینی داشتند.

رشد شهروندی شرط اساسی رشد فردیت اجتماعی افراد در یک جامعه است. تشخیص و تفرّد آدمی به اعتبار اوضاع مساعد شهروندی متبلور و کارساز می شود. فرد باید نسبت به جهان، جامعه و افراد صاحب نظر گردد و باید از سایه روشن های زندگی تأثیر پذیرد تا روحیه‌ی نقادی و نگرش آرمانی بیابد. بینش کمال خواهی و جمال جویی افراد جامعه به اعتبار این امکانات رشد می کند و انسانی و اجتماعی می شود. این راه را فردیت انسان ایرانی در دوران پس از سقوط ساسانیان در اوضاعی نسبتاً مساعد می پیمود. او در این دوره

حساسیت اجتماعی یافت، نیک و بد و زشت و زیبا را با توجه به واقعیت اجتماعی و احساس فردی نگریست و دید آرمانگری را که از واقعیت تاریخی و قومی خود به ارث گرفته بود، در وضعیت جدید به کار گرفت و از آنجا که ادب و هنر، مساعدترین و مناسب‌ترین زمینه‌ی پرورش و نمایش احساس فرد از نیک و بد و کمال و جمال است، در پرتو آن، این زمینه‌ی فرهنگی رشد بی‌سابقه یافت.

۴.۱. نخستین شکل‌های شعر غنایی فارسی

اگر بتوان ترتب زمانی اشکال شعر غنایی را آن‌چنان که نخستین سروده‌های اولین پارسی‌گویان نشان می‌دهد به داوری گرفت، نخستین شکل‌های شعر غنایی فارسی را می‌توان قطعه، رباعی، غزل و قصیده دانست. قدمت «قطعه» گویای این است که نخستین و ساده‌ترین چکامه‌ی کوتاه بوده است. تعداد بیت‌های قطعه از دو به بالاست و تنها مصرع‌های زوج آن هم‌قافیه است. بررسی قطعه در ادب فارسی نشان می‌دهد که منجم‌ترین و ضمناً متداول‌ترین نوع قطعه، صورت دوییتی آن بوده است. در قطعه‌ی دوییتی یک موضوع، اندیشه یا نکته‌ی ساده تصویر یا سروده می‌شود. قطعه یک چکامه‌ی تأملی است، از این رو قدمت آن نسبت به اشکال دیگر شعر غنایی و تأملی چندان دور نمی‌نماید. بیت اول قطعه معمولاً بازنمایی مطلب و بیت دوم تعمیم آن به کمک تشبیه یا توضیح است:

این جهان را نگر به چشم خرد نی بدان چشم کاندراو نگری
همچو دریاست و ز نکوکاری کشتی ساز تا بدان گذری^{۱۳}
بیش‌تر قطعه‌های کوتاه حاوی نکات اجتماعی، اخلاقی و پند و اندرز است؛ به عبارت دیگر جنبه‌ی تأملی دارد.

دور نیست که یکی از زمینه‌های پیدایی رباعی تطوّر قطعه به آن بوده باشد؛ چه رباعی نه تنها کوتاهی و فشرده‌گی قطعه‌ی دوییتی را دارد، بلکه از لحاظ خصلت نیز تأملی است و همزمان با قطعه یا کمی بعد در آثار نخستین

سرایندگان فارسی یافت می‌شود.^{۱۴} رباعی چکامه‌ای منسجم‌تر و تنش‌دارتر از قطعه است؛ مصرع‌های چهارگانه‌ی آن نشان حرکت اندیشه‌ای و تصویری مطلب رباعی است: مصرع نخست معرف مطلب، دومی رشددهنده و بازنماینده‌ی آن، سومی نشان مکثی کوتاه و آخری تعمیم و اعتلای آن است. قافیه‌ی رباعی نیز در تناسب با این‌گونه حرکت درونی اندیشه در رباعی درواقع حرکتی از استقراء به قیاس، در پروراندن هنری اندیشه احساس می‌شود. در مواردی مصرع نخست نقش مقدمه‌ی نخست (کبری) و مصرع دوم نقش استدلال آن را داراست؛ مصرع سوم شباهتی به مقدمه‌ی دوم (صغری) دارد که در مصرع آخر به گونه‌ای نتیجه‌گیری می‌رسد:

دل گرچه در این بادیه بسیار شتافت یک موی ندانست ولی موی شکافت
اندر دل من هزار خورشید بتافت لیکن به کمال ذره‌ای راه نیافت^{۱۵}

اغلب چنین است که مصرع سوم با بقیه هم‌قافیه نیست. این تفاوت قافیه درواقع بیانگر یک نکته‌ی مضمونی یا درونی است: مصرع سوم یک «درنگ» برای «دورخیز» اندیشه به نتیجه‌گیری نهایی است. این حرکت زیر و بم‌دار، به رباعی پویایی خاصی می‌دهد و اجزاء (مصرع‌های) آن را در پیوندی منسجم و تنش‌دار می‌نهد؛ آزاد بودن قافیه‌ی سوم نیز به پویایی اندیشه در رباعی کمک می‌کند.

اگر قطعه کهن‌ترین شکل چکامه‌ی تأملی و تغزلی در ادب فارسی بوده باشد، آن‌گاه نمی‌توان تأثیر آن را بر دیگر اشکال غنائی یا تأملی نادیده گرفت. راه از یک قطعه چندین بیتی به یک چکامه‌ی تغزلی یا قصیده‌های ساده‌ی اولیه چندان دور نیست؛ تفاوت یک قطعه‌ی بزرگ با یک تغزل یا قصیده‌ی کوتاه چندان زیاد نیست؛ کافی است مصرع نخست یا مطلع آن، با مصرع‌های زوج هم‌قافیه شود و شکلی پدید آید که همانند تغزل یا قصیده‌ی کوتاه است. البته پیش از آن که قصیده یا غزل رشد کند، بایستی بیت آزاد یا «مستقل»، یعنی «مثنوی» شکل گرفته باشد، زیرا بیت در غزل یا قصیده معرف توصیف یا تصویر یک نکته یا اندیشه است؛ هر بیت غزل یا قصیده، واحد نسبتاً مستقل

ساختمانی در تمام چکامه است. در نتیجه منظور از استقلال بیت، جای آن در چارچوب کل چکامه است. در غیراین صورت بیت در ادب فارسی و شعر کلاسیک، استقلال مطلق نیافته و یک شکل خاص افاده‌ی مطلب هنری نمی‌بود. تنها خصوصیت آزاد بیت در این است که وابستگی مضمونی به بیت پیشین ندارد و جزیی از بیت بعدی نیز نیست.

یادداشت‌های فصل اول:

(۱) نقل از سفرنامه ابن بطوطه، ترجمه‌ی محمدعلی مؤحد، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۴۸، ج ۲، ص ۵۰-۷۴۹.

اصل شعر منقول در روایت ابن بطوطه نیز چنین است:

تا دل به مهرت داده‌ام، در بحر فکر افتاده‌ام

چون در نماز استاده‌ام، گویی به محراب اندری

کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران ۱۳۶۳، ص ۶۱۲.

کلیه ارجاعات به اشعار سعدی از این پس به نقل از همین چاپ و با ذکر صفحه صورت می‌گیرد که به اختصار کلیات نامیده خواهد شد.

(۲) عنوان «شعر کلاسیک» برای سروده‌های شیوا و هنری شعر فارسی از قرن چهارم تا هشتم هجری به کار می‌رود.

(۳) خدا نیز در کتاب مقدس نخست عالم هستی را خلق، و سپس بدان اندیشه کرد: «و خدا گفت روشنایی بشود و روشنایی شد و خدا روشنایی را دید که نیکوست.» (کتاب مقدس، عهد عتیق، باب اول).

(۴) بند ۱- به کدام زمین روی آورم، به کجا روی نموده بروم، از آزادگان و پیشوایان دورم دارند، برزیگران مرا خشنود نمی‌کنند... و نه آن فرمانروایان دروغپرست کشور، چگونه ترا، ای مزدا اهورا خشنود توانم ساخت؟

بند ۲) من می‌دانم ای مزدا که چرا ناتوانم: زیرا کم خواسته هستم و مرا کسان کم هستند. به تو گله می‌برم، تو خود بنگر، ای اهورا، یاری بخشان، آن چنان که یک دوست به دوستی ارزانی دارد. از دین راستین بی‌گاهان و از آن چه دارای منش نیک است.

اوستا- گات‌ها، گزارش ابراهیم پورداوود، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴، «پسناها ۳۶»، ص ۱۵۸.

(۵) این از تو می‌پرسم، درست به من بگو، ای اهورا: کی نگهداشت، زمین، در زیر، و آسمان‌ها (در بالا) که نمی‌افتند؟ کی آب و گیاه‌ها (آفرید)؟ کی به باد و ابرها تند

- می‌پوست؟ ای مزدا، دادارِ منیش نیک.
- اوستا - گات‌ها، همان، «سنا ۴۴، بند ۴، ص ۱۴۰».
- ۶) ای زرتشت اردویسور ناهید از طرف آفریدگار مزدا برخاست. به حقیقت بازوان زیبا و سفیدش به ستبری شانه اسبی است با (زینت‌های) باشکوه دیدنی آراسته است، نازنین و بسیار نیرومند روان این چنین در ضمیر خویش اندیشه‌کنان.
- اوستا - گات‌ها، گزارش ابراهیم‌پورداوود، دانشگاه تهران، ۱۳۶۵، ج ۱، «آبان یشت، کرده‌ی یکم، بند ۷، ص ۲۳۷».
- ۷) ر.ک. به اشعار پراکنده‌ی قدیمی‌ترین شعرای فارسی زبان، ژیلبر لازار، انجمن ایرانشناسی فرانسه، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۱. شماره‌های داخل پرانتز به صفحات کتاب مذکور مربوطند.
- ۸) پروین، ستاره‌ی پروین. لغت‌نامه دهخدا، ص ۲۳۷.
- ۹) هاله‌ی گردِ ماه را گویند. لغت‌نامه‌ی، ص ۱۹۳.
- ۱۰) پرده‌ی عنکبوت. لغت‌نامه، ص ۸۲۴.
- ۱۱) سرخی، سرخاب، لغت‌نامه، ص ۱۶۲.
- ۱۲) بر اثر چنین جوّی بود که حنظلّه‌ی بادغیسی می‌توانست بگوید:
- مهتری گر به کام شیر در است شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عزّ و نعمت و جاه یا چو مردانت مرگ رویاروی
- همان (ص ۱۲)
- ۱۳) رباعی از رودکی، به نقل از پیشاهنگان شعر فارسی، به کوشش دکتر محمددبیر سیاقی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران ۱۳۷۰، ص ۵۷.
- ۱۴) برای اطلاع از چگونگی پیدایی رباعی ر.ک: به سیر رباعی در شعر فارسی نوشته‌ی دکتر سیروس شمیسا، انتشارات آشتیانی، تهران ۱۳۶۳.
- ۱۵) رباعی منسوب به ابوعلی سینا، نقل از تاریخ ادبیات ایران، دکتر ذبیح‌الله صفاء، انتشارات ابن‌سینا، تهران ۱۳۳۸، جلد ۱، ص ۳۰۸. این رباعی را به خیام و امام فخر رازی هم نسبت داده‌اند. ر.ک: به سیر رباعی، سیروس شمیسا، ص ۱۴۵.

فصل دوم

درباره‌ی غزل

۱.۲. شکل غزل

بررسی غزل را باید از شکل آن آغاز کرد، چه در وهله‌ی نخست شکل است که به موضوع و محتوای فکری یک سیاق ادبی به ویژه سیاق منظوم، تمامت بیرونی و گستره‌ی بستر درونی می‌بخشد. بنا به کهن‌ترین سروده‌های شعر فارسی می‌توان گفت که شکل غزل کمی پس از قطعه و رباعی صورت اولیه یافته است، از شهید بلخی چکامه‌ی زیر در دست است که از لحاظ شکل بیرونی یا قالب، همتای تکامل‌یافته‌ترین شکل غزل است:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی	که هرگز از تو نگرمد نه بشوم پندی
دهند پندم و من هیچ پند نپذیرم	که پند سوز ندارد به جای سوگندی
شنیده‌ام که بهشت آن کسی تواند یافت	که آرزو برساند به آرزومندی
هزار کبک ندارد دل یکی شاهین	هزار بنده ندارد دل خداوندی
تو را اگر ملک چنین بدیدی روی	نماز بردی و دینار بر پراکندی
وگر تو را ملک هندوان بدیدی موی	سجود کردی و بتخانه‌هایش برکندی
به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم	به آتش حسراتم فکند خواهندی
ترا سلامت باد ای گل بهار و بهشت	که سوی قله‌ی رویت نماز خوانندی

(۳۵)

موضوع این چکامه سوگند و فاداری به معشوق است. چنین موضوعی با اندیشه و تصویرهایی که برای پروراندن آن به کار رفته است نه می‌تواند در قالب یک قطعه‌ی عادی که بیش از چهار یا پنج بیت ندارد بگنجد و نه مطمئناً در رباعی. مناسب‌ترین شکلی که می‌تواند چنین موضوعی را به کمک اندیشه و تصویرهای متنوع و به هم ناوابسته افاده کند، همانا شکلی است که در این چکامه به کار گرفته شده است. (یک شکل اصیل و زنده معمولاً در پیوند با محتوای معنی‌دار موضوعی است که در قالب آن وصف می‌شود، زیرا شکل قالبی بر موضوع و اندیشه‌های تصویرشده‌ی مظلوف است. (از ویژگی‌های غزل این است که موضوع در آن جنبه‌ی تأملی دارد و به رنگ احساسی و

تأملی توصیف می‌شود، و در آن بیش‌تر به عنصر وصفی توجه می‌شود تا جنبه‌ی توضیحی) چکامه‌ی فوق مصداق این خصوصیت‌های شکلی و محتوایی است. این چکامه افزون بر این‌ها وصف موضوع را به صورت تطوّر اندیشه‌ای محتوا یا مطلب به انجام می‌رساند؛ اندیشه در آن رشد می‌یابد، تعمیم می‌پذیرد و سرانجام به احساس یا دریافتی که شاعر از زیبایی دارد منجر می‌شود (در این باره هنگام تحلیل غزل بیش‌تر سخن خواهد رفت).

۲.۲. سخنی درباره‌ی اصل غزل

با این که شکل غزل از همان اوانِ پا گرفتن شعر فارسی به چشم می‌خورد، تذکره‌نویسان ادب فارسی و بسیاری از صاحب‌نظران معاصر، آن را حاصل تطوّر نسیب یا تشبیب قصیده دانسته و می‌دانند. نظرگاهی که اصل غزل را در نسیب قصیده می‌جوید مبتنی بر تشابه‌های صوری و اظهارنظر تذکره‌نویسان است تا پیامد بررسی عینی و تاریخی. چه‌بسا که آنان به دلیل در دست نبودن آثار نخستین شاعران پارسی‌گو، متوجه‌ی این امر نشده‌اند که شکل غزل قبل از تطوّر نسیب در قصیده‌ی فارسی وجود داشته است. (توضیح اصل غزل، بسیاری از پژوهشگران ایرانی و ایران‌شناسان اروپایی را به تحقیق واداشته است. از میان شناخته‌ترین ایران‌شناسان، کسان سرشناسی همچون باوژانی، ریپکا، میرزایف و دیگران به نظراتی در باب اصل غزل رسیده‌اند. باوژانی در تاریخ ادبیات ایران و مقاله‌ای در دایرةالمعارف اسلام^۱ دومی در تاریخ ادبیات ایران و سومی در رودکی^۲ مسائل تکوین غزل و رابطه‌ی آن را ازجمله با تغزل بررسی کرده‌اند. توضیح پیدایی غزل از تغزل دیدگاهی است که بسیاری از پژوهشگران ایرانی شعر فارسی نیز دارند.^۳

می‌توان اصل غزل را با توجه به شکل آغازین آن، به گونه‌ای که فرضاً سوگندنامه‌ی شهید بلخی نمایشگر آن است بررسی کرد؛ در این صورت باید گفت که شکل غزل بر نسیب قصیده‌ی نسبتاً مطوّل و خود قصیده، در شعر فارسی قدمت دارد، زیرا در زمان تکوین نخستین شکل‌های شعر غنایی

فارسی هنوز نشانی از قصیده‌ای که به نسیب زینت یافته باشد در میان نیست؛ اولین قصیده‌های مرحله‌ی نخستین شعر فارسی ساده و رشد نیافته‌تر از آن است که متضمن نسیب تغزلی بوده باشد. وانگهی پیش از آن که قصیده صاحب نسیب غزل‌گونه شود، چکامه‌ی تغزلی وجود داشته و سروده‌های تغزلی رودکی و دقیقی گواهی بر آن است. در نتیجه می‌توان گفت که تغزل بر رشد و تکامل غزل تأثیر گذاشته است، چون که با غزل شباهت نزدیکی موضوعی و شکلی و قافیه‌ای دارد.

۳.۲. تغزل و غزل

تغزل چکامه‌ای است که اغلب بیش از پنج بیت دارد، قافیه‌ی مصرع‌های زوج آن با قافیه‌ی نخستین مصرع (مطلع) چکامه همگون است. تغزل وصف عشق و زیبایی انسان و طبیعت یا توصیف پدیده‌های زیبا از نظرگاه احساس انسانی است. به عبارت دیگر موضوع‌های تغزل به غزل شباهت دارد.

تغزل چند خصوصیت دارد که آن را از غزل پیشرفته‌ی فارسی متمایز می‌کند. مهم‌ترین آن‌ها این است که تغزل بیان وصفی موضوع است؛ شاعر بیش‌تر صفات نسبتاً عینی موضوع را وصف می‌کند تا این که خاطره و احساس خود را جایگزین آن‌ها سازد. به همین سبب نیز بیش‌تر روش تشبیهی در آن دیده می‌شود. این ویژگی بیش‌تر سروده‌های تغزلی است؛ چکامه‌ی ابوشعب با مطلع زیر مثالی از این‌گونه تغزل است:

دوزخی کیشی بهشتی روی و قد آهو چشمی حلقه زلفی لاله خد
(۱۲۹)

و چکامه‌ی رودکی با مطلع:

بیار آن می که پنداری مگر یاقوت نابستی

و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی^۴

و غزل دقیقی با مطلع:

شب سیاه بدان زلفگان تو ماند سپید روز به پاکی رخان تو ماند
(۱۴۷)

و بسیاری تغزل‌های دیگر که همه‌ی آن‌ها حکایت از خصوصیت‌های موضوع دارد تا این که گرفتاری و دل‌بستگی مستقیم به موضوع وصف شده را بیان کند. تفاوت دیگر تغزل با غزل ممکن است در آن باشد که اولی بیش تر روایی و ستایشی است تا عاطفی. از نظر بافت درونی چنان می‌نماید که در تغزل تطوّر و رشد اندیشه مرسوم نیست، بلکه عمدتاً مقایسه و تشبیه در میان است. بیش تر این خصوصیت‌ها در هر چکامه‌ی تغزلی دیده می‌شود، و یا به بیان بهتر هر چکامه‌ای را که به این گزینه‌ها متّصف باشد می‌توان تغزل نامید. از جمله نمونه‌های مناسب همان چکامه‌ی رودکی است:

بیار آن می که پنداری مگر یاقوت نابستی

و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی

به پاکی گویی اندر جام مانند گلابستی

به خوشی گویی اندر دیده‌ی بی‌خواب خوابستی

سحابستی قدح گویی و می قطره‌ی سحابستی

طرب گویی که اندر دل دعای مستجابستی

اگر می نیستی دل‌ها همه یکسر خرابستی

وگر در کالبد جان را ندیدستی شرابستی

اگر این می به ابر اندر به چنگال عقابستی

از آن تا ناکسان هرگز نخوردندی صوابستی^۵

در این چکامه آن‌چنان وصفی از کمال و جمال که آدمی را شیفته و شوریده کند وجود ندارد بلکه بیش تر، پدیده‌ای به اعتبار اوصاف قابل ستایشش سروده شده است.

۴.۲. از تغزل به غزل

می‌توان چکامه‌هایی یافت که مرز میان تغزل و غزل در آن‌ها به هم آمیخته است؛ مثلاً چکامه‌ی زیر از دقیقی:

کاشکی اندر جهان شب نیستی تا مرا هجران آن لب نیستی

زخم عقرب نیستی بر جان من گسر ورا زلف معقرب نیستی

ور نبودی کوکبش در زیر لب مونسم تا روز کوکب نیستی
 ور مرگب نیستی از نیکویی جانم از عشقش مرگب نیستی
 ور مرا بی یار باید زیستن زندگانی کاش یارب نیستی
 (۱۶۳)

آنچه در این چکامه جلب توجه می‌کند این است که شاعر از موضوعی که وصف می‌شود تأثیر پذیرفته است و احساس خود از آن را نیز همراه با وصف زیبایی موضوع بیان می‌دارد، به موضوع عینی رنگ ذهنی و معنوی می‌بخشد و دریافت‌های خود را از این رهگذر تصویر می‌کند. این چکامه، تغزلی غزل‌گونه است؛ صرفاً توصیفی و ستایشی نیست، وصف حال شاعر نیز در آن نقش بسته است. همین خصیصه را در چکامه‌ی زیر از رودکی می‌یابیم.

هر باد که از سوی بخارا به من آید با بوی گل و مشک و نسیم سحر آید
 بر هر زن و هر مرد کجا بوزد آن باد گویی مگر آن باد همی از ختن آید
 نی نی زختن باد چنان خوش نوزد هیچ کان باد همی از بر معشوق من آید
 هر شب نگرانم به یمن تا تو بر آیی زیرا که سهیلی و سهیل از یمن آید
 کوشم که بپوشم صنمانام تو از خلق تا نام تو کم در ذهن انجمن آید
 با هر که سخن گویم اگر خواهم و گرنی اول سخنم نام تو اندر دهن آید
 این نمونه‌ها می‌تواند حرکت احتمالی تغزل به غزل را نشان دهد؛ با این همه نمی‌توان از حرکتی که از اولی آغاز شده و به دومی انجامیده باشد، یعنی جهش مستقیم از تغزل به غزل سخن گفت؛ این امر باید به کمک پژوهشی همه‌جانبه‌تر روشن گردد. در نمونه‌های یادشده، مهم مشارکت عاطفی شاعر در جو رویداد یا حالتی است که به توصیفش می‌پردازد. این مشارکت، زبان و شیوه‌ی نگارش خاصی را به چکامه بخشیده که با زبان و شیوه‌ی نگارش غزل بسیار خویشاوند است.

۵.۲. زمینه‌ی اجتماعی (غزل خلاصه)

شعر و ادب یک پدیده‌ی اجتماعی است؛ شاعر و نویسنده که چکامه‌ای

می‌سراید یا داستانی می‌نویسد در اجتماع زندگانی می‌کند، متأثر از واقعیت و حرکت‌های آن است؛ رویدادها و نیک و بد زمانه در هنرش بازتاب می‌یابند و به سروده یا نوشته او فعلیت مسائل زمان و رنگ مکان می‌دهند.

شاعر و نویسنده همیشه احساس و خاطره‌ی خود را به تصویر نمی‌کشد، بلکه به مسائل احساسی و عاطفی هموعان خویش، یعنی افراد جامعه توجه دارد و آن‌ها را نیز منعکس می‌کند. افراد نیز به نوبه‌ی خود فرزند زمان و مکان‌اند و مسائل عاطفی و احساسی‌شان از همان واقعیت اجتماعی تأثیر گرفته‌اند که شاعر و نویسنده در آن زندگی و فعالیت می‌کند. به عبارت دیگر هنرمند و هنردوست هردو در دامن طبیعت زندگی می‌کنند و عضو جامعه هستند. آن‌ها به حکم موقعیت اجتماعی و فعالیت فکری و پیشه‌ی عملی خود با طبیعت بیرون و مجموعه‌ی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، پیوندهای مختلف و احساس‌های گوناگون دارند. این رابطه و احساس در روزگارانی که هنر آن، موضوع بررسی این نوشته است، پیچیده‌تر و دارای سایه‌روشن بیش‌تری بوده است. انسان همواره درگیر مسائل زندگی و تنظیم رابطه با واقعیت پیرامون خود است و در بیم و امید، نیایش و پرستش، احساس خرسندی و اندوه، و رابطه با جمال و کمال به سر می‌برد. این حالت‌ها نه تنها در شعر و ادب اقوام و ملت‌ها راه یافته، بلکه به اقتضای آن که بیم و امید مرکز توجه بوده یا کمال و جمال، بیان هنری احساس و تأثیر آن، به شکلی ویژه درآمده است.

تا زمانی که انسان در بیم و امید جهان بیرون و سرنوشت است، مجال چندانی برای توجه به جایگاه جمال و کمال در زندگی آدمی ندارد؛ تا ایمنی در کار نباشد بهره‌گیری درست از زیبایی طبیعی و اجتماعی دشوار است. تاریخ و تجربه نشان می‌دهد که احساس زیبایی و زشتی و رشد عاطفه‌ی فردی و اجتماعی، به تدریج شکل گرفته و با پیشرفت اجتماعی انسان رشد کرده است. احساس زیبایی و تأمل بر آن و سپس بیان هنری این احساس همیشه به یکسان نبوده است. در آغاز جنبه‌ی مفید امر زیبا در کانون توجه بوده است.

ذوق جمال و کمال به همراه افزایش شناخت انسان و تسلط وی بر طبیعت و مسائل حاد زندگی پیشرفت کرده است. درک زیباشناختی زندگی و بیان آن در آثار ادبی و هنری در واقع نوعی تغییر و بازآفرینی هنری واقعیت‌های زندگی است.

بررسی تاریخی نشان می‌دهد که احساس جمال و کمال و ذوق اجتماعی برای بهره‌مندی از آن، زاییده‌ی اوضاع اجتماعی خاصی است که با رشد فردیت افراد جامعه هماهنگ باشد. رشد ذوق هنری فرد در پرتو اوضاع پیشرفته‌ی اجتماعی امکان‌پذیر است. این ذوق در ابتدا جنبه‌ی عملی و کارکردی داشت و هنوز به یک احساس مستقل انسانی، تکامل نیافته بود؛ در نتیجه تجلی هنری مستقل نیز نداشت. در حماسه‌های گیلگمش و ایللیاد سخن چندان‌ی از زیبایی نیست، از عشق نیز تنها نشانه‌های جسته‌گریخته می‌توان یافت. وصف عشق و زیبایی در فرهنگ ایران نیز، نسبت به قدمت تمدن ایرانی، متأخر است؛ ظاهراً ترانه و موسیقی از زمان ساسانیان باب شده است. بر روی هم می‌توان گفت (زیبانگری و احساس عشق و شیفگی در فرهنگ انسانی و تجلی آن در ادب و هنر ملت‌ها امری است که عمدتاً در آستانه‌ی هزاره‌ی دوم میلادی زمینه‌ی مساعد اجتماعی یافته است. این مقارن دورانی است که مناسبات کهن دستخوش بحران شد، نقش گروه‌های اجتماعی و فرد در جامعه آشکارتر گردید و اوضاع طبیعی و اجتماعی برای بینش فردی و فردیت اجتماعی انسان مساعدتر شد. در ایران این تحول پس از جنبش مزدکیان زمینه‌ی عینی یافت؛ نخستین جلوه‌های ادب مبتنی بر احساس فردیت در کارنامه‌ی اردشیر بابکان و ارداویرافنامه دیده می‌شود و در پی سقوط ساسانیان و رسمیت یافتن آیین اسلام رشد می‌کند. از سده‌های نخستین هجری است که احساس فردیت و بینش شهروندی فردیت یافته در شعر و ادب فارسی تبلور بی‌سابقه می‌یابد و فرهنگ مبتنی بر تصور و جست‌وجوی جمال و کمال اجتماعی و فردی تکوین می‌یابد. طبیعی است که این تحول اجتماعی و فرهنگی شکل‌های تبلور و بیان ادبی مناسب خویش را به وجود آورد و به

احساس و بینش کمال طلب و جمال جو در شعر فارسی شکل زبانی داد و اسطوره، حماسه، داستان منظوم و شعر غنایی فارسی را پدید آورد.

توصیف ادبی کمال و جمال در جهان و در وجود انسان شیوه‌های گوناگون داشته است؛ شعر حماسی، روایی و غنایی مولود شکل‌های مختلف و شیوه‌های گوناگون توصیف زیباشناختی جهان و انسان است. حماسه، این زیبایی را به زیور اسطوره می‌آراید و زیبایی و کمال انسان را در قالب بیش و برخورداری که به نیک و بد دارد، توصیف می‌کند. پهلوان یا شخصیت حماسی به حکم پیکار با بدی‌ها زیباست؛ نقش مهم ملی و جهانی او جای چندانی برای تجلی مناسبات عاطفی و فردی او نمی‌گذارد؛ از همین روست که احساس و عشق فردی او جنبه‌ی تکمیلی دارد. داستان منظوم فارسی گام مهمی در توصیف زیبایی و کمال اجتماعی انسان است. البته داستان منظوم فارسی معرف ذوق و اندیشه‌ای است که قشرهای فوقانی جامعه نسبت به جمال و کمال داشته‌اند. داستان منظوم بیان نیاز دورانی است که توصیف اساطیری زندگی جای خود را به روایت افسانه‌گونه‌ی (قصه‌وار) زندگانی پهلوانان یا شخصیت‌های ملی و سیاسی داده است. شعر غنایی دستاورد فرهنگ دورانی است که اسطوره و داستان‌پردازی کمال می‌یابد و وصف جهان برون باید به ژرفی گراید و انسان برون از اسطوره و فارغ از عمل‌نمایی‌های سیاسی و خاندانی نیز پا به پهنه‌ی شعر و ادب نهد. شعر غنایی سرِ توصیف احساس و بیش و عاطفه‌ی شهروند جامعه را دارد، شهروندی که درباره‌ی مسائل کمال و جمال، بیش تر به تأمل می‌پردازد تا به تفعل. شعر غنایی فارسی بیان بیش و احساسی است که جهان برون و درون را هم سنگ نمی‌شمارد و سرنوشت فرد را از سرنوشت جامعه متمایز می‌سازد و برون را از دیدگاه و ارزش‌های درون‌برانداز می‌کند. شعر غنایی، هنری باریک‌بین و تأملی و حساس است و با توجه به روابط خود انسان‌ها به توضیح و تفسیر و تصویر کمال و جمال می‌پردازد. مصالح شعر غنایی از احساس و عاطفه‌ی شهروند فردیت یافته می‌تراود؛ عشق و دوستی مرکز توجه این شعر است؛ در آن، هرگونه نقد یا

ارزیابی با توجه به چنین موضوع‌هایی معنا و موجودیت پیدا می‌کند. شعر غنایی بیان داوری انسان آگاه و حساسی است که از خواب قرون سربرافراشته است، به هنجارگیسختگی‌های اجتماعی توجه دارد، برای ارزش‌های آن پایه‌ی عقلانی و دیرپا قائل نیست و معیارش در این داوری از ضمیر یا جهان درون مایه گرفته است. محمدبن وصیف از سرنوشتی که دامنگیر دولت یعقوب صفاری شد، به هنجار جهان با دیده‌ی تردید می‌نگرد:

هرچه بکردیم بخواهیم دید / سود ندارد ز قضا احتراست^۷
(۱۵)

اگر غم را چو آتش دوز بوزی / جهان تاریک بوزی جاودانه
در این گیتی سراسر گر بگردی / خردمندی نیایی شاذمانه
(۳۴)

و مُصعبی^۸ وصف بیگانگی آدمی با سرنوشت اجتماعی خود را چنین آغاز می‌کند:

جهانا همانا فسوسی و بازی / که برکس نیایی و باکس نسازی
(۴۸)

تأمل‌های اندیشمندانه‌ی بسیاری را نیز می‌توان در لایه‌لای رویدادهای شاهنامه‌ی فردوسی یافت؛ این‌ها همه معرف رشد دید تأملی و تحوّل ذوق غنایی زمان به زندگانی غنایی است.

رشد فردیت شهروندانه همواره نشان رویگردانی یا دست‌کم جدایی از آیین و اخلاق طبقات حاکم بر جامعه بوده است؛ این، ضمناً رویگردانی و جدایی از آرمان مسلط و حاکم انسانی نیز بوده است. فردیت، مبنای آرمان اجتماعی را نیز از مایه‌ی فرد و شهروند می‌گیرد و این مایه را در رابطه‌ی احساسی و عاطفی اشخاص فردیت یافته می‌جوید. این بیان اجتماعی آرمان فردی در جامعه‌ی معاصر هنرمند است. اجتماعی بودن فرد در مناسباتش با افراد تجلّی می‌یابد، و ارزنده‌ترین و اساسی‌ترین رابطه‌ی افراد اجتماعی، رابطه‌ی مبتنی بر احساس و دوستی عاطفی آن‌هاست. از این‌رو جای شگفتی

نیست که آرمان فردی از جمال و کمال نیز به کمک مقوله‌ی فردیت و بینش آرمانی وی توضیح‌پذیر است. شهروند فردیت یافته، در جامعه‌ای که با ارزش‌های آن بیگانه است، معیار آرمان‌نگری را بر پایه‌ی احساس و عاطفه‌ی اجتماعی استوار می‌کند. احساس انسانی و عشق به دیگران عرصه‌ای است که وی در آن غنای جمال و کمال را می‌جوید و می‌یابد. شعر غنایی تجلی چنین فردیتی است.

(شعر غنایی فارسی بر حسب جنبه‌ی تأملی یا تغزلی، شکل‌های مختلفی یافته است؛ این شکل‌ها از قطعه آغاز شده و به غزل رسیده است. تاریخ و غنای شعر غنایی فارسی نشان می‌دهد که غزل، خلّاق‌ترین شکل چکامه‌ی غنایی بوده است که شاعران احساس غنایی خود را در آن گنجانیده‌اند. از واقعیت و تعریف‌هایی که برای غزل کرده‌اند،^۹ چنین برمی‌آید که موضوع مرکزی آن همواره احساس و عشق آدمی به هم‌نوع خود به‌عنوان مظهر کمال و جمال و یا تأثرات و مسائلی بوده است که از این عشق به منزله‌ی یک رابطه‌ی اجتماعی عاطفی عاید یا دام‌نگیر فرد انسانی می‌شده است.)

۶.۲. ماهیت عشق و زمینه‌ی اجتماعی آن در

غزل فارسی

(توصیف عشق در غزل کلاسیک فارسی ویژگی خاص دارد؛ این ویژگی در آن است که غزل، عشق را صرفاً فی‌نفسه وصف نمی‌کند، بلکه آن را با توجه به نقش اجتماعیش و پیامدهایی که در مقام رابطه‌ی اجتماعی به همراه دارد به تصویر می‌کشد.) مثلاً در غزلی که از شهید بلخی نقل شد، عشق به مدد سوگند عاشق توصیف شده است. سؤال این است که چه ضرورت یا امری شاعر را بر آن داشته که بر وفاداری به معشوق و پایداری در عشق تکیه کند. این پدیده تنها خاص نخستین غزل‌ها نیست بلکه به بسیاری از غزل‌های سده‌های ششم و هفتم هجری نیز راه یافته است. افزون بر این (یکی دیگر از صفات‌های مشخص غزل فارسی این است که در آن وصف ناکامی رواج بسیار دارد) بیت ابو‌شعب

نخستین تصویر چنین عشقی است:

عاشق دلسوز و زکام دل خود دور

می نال و همی چاو^{۱۰} که معذوری و معذور

(۱۳۰)

آیا می توان گفت که توصیف عشق با تأکید بر ناکامی در راه وصال به معشوق، به معنای وجود عشقی دسترس ناپذیر بوده است؟ ازجمله این نکته درخور توجه است که این عشق از اوایل قرن چهارم هجری به ساحت شعر فارسی راه یافته است. وقتی امری موضوع هنر و ادب شود به معنای آن است که پایهی اجتماعی یا دست کم آرمانی داشته است. ناکامی در عشق در سروده های رودکی نیز یافت می شود؛ ازجمله در رباعی زیر:

در عشق چورودکی شدم سیر از جان از گریهی خونین مژده ام شد مرجان

القصّه که از بیم عذاب هجران در آتش رشگم دگر از دوزخیان^{۱۱}

(ممکن است نامرادی در عشق تجربه ی مستقیم خود شاعر نباشد، در این صورت بازتاب تجربه ی دیگران یا برداشتی است که شاعر از واقعیت مناسبات عاطفی مردم داشته است. بروز این موضوع در سروده های شاعران هم عصر، ممکن است نشان واقعیت چنین احساس و رابطه ای باشد. دقتی نیز یک رباعی بر همین نمط دارد:

چشم تو که فتنه در جهان خیزد از او لعل تو که آب خضر می ریزد از او

کردند تن مرا چنان خوار که باذ می آید و گرد خاک می بیزد از او

(۱۶۷)

نامرادی در عشق یا دست نیافتن به معشوق و غم و حرمان حاصل از آن امری نیست که بروز آن را در شعر غنایی فارسی بتوان اتفاقی دانست و لحظه ای به شمار آورد؛ این موضوعی دیرپا بوده است و غزل قرن ششم هجری بر آن گواهی دارد) غزل زیر از سنایی است:

از عشق ندانم که کیم یابه که مانم شوریده تنم، عاشق و سرمست و جوانم

از بهر طلب کردن آن یار جفاجوی دلسوخته، پوینده شب و روز دوانم

با کس نتوانم که بگویم غم عشقش نه نیز کسی داند این راز نهانم
 ده سال فزون است که من فتنه‌ی اویم عمری سپری گشت من اندوه خورانم
 از بس که همی جویم دیدار فلان را ترسم که بدانند که من یار فلانم^{۱۲}
 دیده می‌شود که ناکامی و پیامدهای آن بالحنی جدی تر سروده شده و نه تنها از
 شدت آن کاسته نشده، بلکه افزون تر گشته است. بیت‌های ۳، ۴ و ۵ حکایت از
 عشقی دارد که نه می‌توان آن را با کسی در میان نهاد و نه کسی می‌باید از آن
 باخبر شود. بیت پنجم صفت دیگری از عشق‌های نامراد را آشکار می‌کند:
 عاشق به خود اجازه نمی‌دهد از معشوق نام ببرد؛ به عبارت دیگر جایز نیست
 که نام وی آشکار گردد. خواننده‌ی غزل با عشقی سروکار دارد که باید پوشیده
 بماند؛ عاشق ذکر کردن نام معشوق را خطر نمی‌کند. عشق نامراد بارها شاعران
 را به خود مشغول داشته است و آن‌ها به کرات در این باره سروده‌اند. سنایی در
 غزل دیگری به مطلع: «جانا به جز از عشق تو دیگر هوسم نیست» بیت زیر را
 دارد:

هر شب به سرکوی تو آیم متواری با بدرقه‌ی عشق تویم عسم نیست^{۱۳}
 (عشق با خصوصیت‌هایی که به برخی از آن‌ها اشاره شد و مهم‌ترین‌شان در
 اختفا ماندن و از آن سخن نگفتن است، عشقی نامجاز است، زیرا عشق مجاز
 نیازی به در خفا ماندن و ترس از عس ندارد. سنایی را بنیادگذار غزل
 رشد یافته‌ی فارسی می‌دانند؛ می‌توان گفت که موضوع‌های غزل وی نیز از
 رنگی واقعی برخوردار بوده است. تکرر موضوع، ممکن است نشانی بر رواج
 و اهمیت آن باشد^{۱۴} او در غزلی به مطلع: «ای مهر تو بر سینه‌ی من مهر نهاده»
 چکامه را به بیت زیر ختم می‌کند:

پیوسته سنایی ز پی دیدن رویت هم‌گوش به در کرده و هم دیده نهاده^{۱۴}
 این نیز نشانی از توصیف چنین عشقی است. گمان نمی‌رود که مقصود از آن
 توصیفی به مجاز بوده و یا غزلی به خصلت تمثیلی (الگوریك) سروده باشد.
 او چنین سبکی را در مرحله‌ی بعد غزل‌سرایی خود، در غزل عرفانی به کار
 گرفته است. سنایی در سالخوردگی از عشق دنیایی کناره گرفت و به عشق

عرفانی روی آورد. این تحول، انکاری بر توصیف عشق نامجاز در مرحله‌ی پیشین چکامه‌سرایی او نیست، بلکه مؤید آن است. باید به یاد داشت که عشق خانوادگی به ندرت موضوع غزل فارسی بوده است؛ از این رو کناره‌گیری از توصیف عشق دنیایی در واقع نوعی پرهیز از وصف عشق نامراد (نامجاز) بوده است. سنایی خود اِشکال چنین عشقی را هنگام روی آوردن به پرهیزگاری در سالخوردگی بیان می‌کند:

صحبت معشوق به انتظار نیرزد بوی گل و لاله به زخم خار نیرزد
زان سوی دریای عشق گر همه سود است آن همه سود آفت‌گذار نیرزد^{۱۵}
پختگی و احتیاطی که از لابه‌لای این بیت‌ها احساس می‌شود طبعاً نمایشگر بن‌بستی است که عشق نامجاز به همراه دارد، خاصه در سالخوردگی. توصیف عشق نامجاز تنها موضوع غزل سنایی نیست، انوری نیز گه‌گاه آن را سروده است.

(عشق نامجاز در غزل فارسی دوسو دارد. در یک سو، شاعر یا عاشق قرار دارد که ممکن است تأثیر ناشی از چنین عشقی را بسراید یا خاطره‌ی چنین تأثری را به چکامه درآورد. این نیز ممکن است که شاعر نسبت به رواج اجتماعی این گونه نامرادی در میان اعضای یک قشر جامعه واکنش نشان داده و خواسته است محرومیتی را که چنین عشقی نمود آن است تصویر کند. سوی دیگر عشق نامجاز، معشوق حقیقی یا خیالی است. چنین معشوقی خواه حقیقی و حاصل تجربه‌ی شخصی و خواه پیامد تأثری اجتماعی باشد، قدر مسلم این است که اشتیاق، شوریدگی، زاری و گلایه‌ای که در غزل‌هاست، صرفاً تخیلی نیست بلکه حاصل آن است که از معشوق، زیر فشار اخلاق و عادات اجتماعی، به جبر یا اختیار، رفتاری سرزده که بازتاب عاطفی آن را شاعر (عاشق) در غزل ترسیم کرده است. زیباروی مطرح در غزل ممکن است دختر یا زنی باشد که به عللی به شاعر یا عاشق توجه ندارد یا این که نمی‌تواند داشته باشد. دختر یا زنی که ناخواسته به خانه‌ی شوهر رفته، یا چهره‌ای که نشانه‌ی واکنش شاعر به آیین وصلت و زناشویی عصر او بوده است.)

با توجه به این که در غزل فارسی نوعی عشق نامجاز نیز توصیف شده و این عشق نوعی زمینه‌ی اجتماعی عینی داشته است، آن‌گاه می‌توان گفت که غزل فارسی موضوع‌هایی را می‌سروده که جنبه‌ی اجتماعی داشته و بازتاب برخی از مناسبات اجتماعی بوده است؛ به عبارت دیگر موضوع‌های غزل فارسی صرفاً زائیده‌ی تأثرات ذهنی شاعر نیست.

البته باید دانست که توصیف هرگونه نامرادی در عشق به معنای نامجاز بودن آن عشق نیست. در غزل انوری گاهی از عشقی سخن می‌رود که بیش‌تر نامراد است تا نامجاز؛ نامرادی آن ناشی از عواملی دیگر است. همین شاعر در غزلی به مطلع: «نه چو شیرین لب شکر باشد» چنین می‌سراید:

کار عاشق به سیم گردد راست عشق بی‌سیم دردسر باشد
در فراق تو عاشقان تو را همه شب‌های بی‌سحر باشد
عشق و افلاس در مسلمانی صد ره از کافری بتر باشد^{۱۶}

بدیهی است که این بیت‌ها بر عشقی نامجاز دلالت ندارند، بلکه وصف نامرادی در میان است که زمینه‌ی مالی و اقتصادی و عاطفی داشته است. شاعر یا عاشق به دختر یا زنی دل باخته، ولی دل او را به دست نیاورده است. تفاوت عشق نامراد با عشق نامجاز این است که عشق نامجاز بیان دلدادگی به معشوقی است که در تصرف دیگری است یا آداب و سنن اجتماعی آن را ممنوع ساخته است؛ لذا رابطه‌ای توصیف می‌شود که یک رابطه‌ی پنهان عینی یا ذهنی است. عشق نامراد مورد نظر، نامجاز نیست بلکه نامیسر است. در آن یک، ممکن است که علاقه و کشش دوجانبه در میان باشد، حال آن که در این، یک‌جانبه است.^{۱۷}

۷.۲. توصیف عشق نامجاز در شعر غنایی اروپا

عشق نامراد نامجاز موضوعی نیست که تنها در غزل فارسی از آن سخن رفته باشد، این موضوع را می‌توان در شعر غنایی کشورهای دیگر خاصه در شعر غنایی اروپا نیز مشاهده کرد. عطف توجه شاعران اروپایی به این موضوع

ضمناً نشان زمینه و مایه‌ی اجتماعی آن و رواجش در شعر غنایی بین قرون میانه و عصر رنسانس است.

زادگاه نخستین شعر غنایی اروپا، ایتالیا و پرووانس فرانسه بوده است و نخستین تجلی غنایی این موضوع نیز در چکامه‌سرایی آن‌جا یافت می‌شود. ایتالیا مهد پرورش چکامه‌ای است که از برخی جهات به غزل شباهت دارد، و عشق نامجاز - به معنایی که از آن یاد شد - یکی از نخستین موضوع‌های این چکامه، یعنی سُونِت است.^{۱۸}

گویا نخستین شاعری که عشق نامجاز نوع اروپایی را موضوع شعر کرده است، دانته الیگری شاعر سده‌ی سیزدهم میلادی ایتالیا، سراینده‌ی کمدی الهی باشد. دانته در هیجده سالگی به دوشیزه‌ای به نام بِئاتریچه^{۱۹} دل می‌بندد؛ این دختر ازدواج می‌کند، ولی دانته به عشق او سُونت‌های چندی می‌سراید. یکی از سُونت‌های مشهور وی که ضمناً به غزل فارسی نیز بی‌شباهت نیست، به دو رَج آغازین زیر است:

Tanto gentile e tanto onesta pare

La donna mia quand' ella altrui saluta

«چه بس شریف و صادق جلوه می‌کند
دلدار من وقتی که به دیگری سلام می‌کند:
هر زبانی به لکنت می‌افتد و خاموش می‌ماند
و چشم‌ها تاب نگاه به او را از دست می‌دهد
او با احساس غرور می‌گذرد
فروتنی‌اش نیک به چشم می‌خورد
چون موجودی آسمانی می‌نماید
که به زمین آید تا نشان معجزه‌ی آسمانی دهد
تا به پسند آید و دوست داشته شود
بالذتی که چشمانش به دل‌ها می‌دهد
باور نتوان کرد که کسی درک کند و شیفته‌اش نشود

تنها کسی او را درک می‌کند که شیفته‌ی او شود
چنان به حال سرشاری از عشق است
که روح گذرنده را افسون می‌کند و به آه می‌دارد»^{۲۰}
همان‌گونه که دیده می‌شود، توصیف این عشق در اروپا در قالب سونت،
خصلت تلویحی دارد؛ چکامه فاقد اطلاعات دقیقی است که در بیت‌های
غزل‌های متّصف به اندیشه‌ی عشق نامجاز دیده می‌شود. در برخی از
سونت‌های ایتالیایی اندیشه و تصویرهایی درج شده است که یاد غم پنهان
عاشق در غزل فارسی را زنده می‌کند؛ مثلاً در دو رَج اول سونت جاکومو
دالتینو^{۲۱}:

Molti amadori la lor malatia

Portano in core che'n vista non pare

«چه بسیار عاشقان که غم را در سینه نهفته می‌دارند
از این رو غم از دیده پنهان می‌ماند»
سونت ایتالیایی بعداً در دست پترارکا^{۲۲} کمال می‌یابد و موضوع عشق
نامجاز در آن جای خود را به عشق دسترس نیافتنی شاعرانه می‌دهد. پترارکا
سونت‌های عاشقانه‌ی خود را به یاد لائورا^{۲۳} نوشته است. در برخی
سروده‌های او همان سوز و گدازی را می‌یابیم که غزل فارسی سرشار از آن
است. برای نمونه سونت ۱۴۰ را که یکی از ساخته‌های زیبای اوست و به یاد
لائورا سروده شده است نقل می‌کنیم:

(مطلع سونت: Amor, che cel penser mio vive e regna)

«عشق از اندیشه‌ی من زندگی می‌یابد و بر آن فرمان می‌راند
و مُلک خود را در قلب من می‌گستراند
از آن جا با من به ستیز برمی‌خیزد
در آن دوام می‌یابد و رایت برمی‌افرازد
او که به من عشق ورزیدن و بردباری داده است
خواستار است که شور و اشتیاق من

از عقل، از احساس شرمندگی و احترام پیروی کند
او از شوریدگی ناخرسندی می‌کند
عشق بیم‌آور به دل پناه می‌برد
ماجرای خود را با درد و تشویش آغاز می‌کند
در دل پنهان می‌ماند و نشانی از خود نمی‌دهد
چيست کار من وقتی خدایگان من چنین بیم‌انگیز است
آیا باید تا واپسین دم زندگی با او ماند؟
خوش فرجام آن که جان فدای عشق می‌کند».

نگاهی به اندیشه‌ها و تصویرهای این شعر و دیگر سونت‌های پترارکا شباهت و نزدیکی موضوع‌ها و اندیشه‌های سونت ایتالیایی را به غزل فارسی نشان خواهد داد. عشق - محوری، درد اشتیاق، ناکامی، عشق نامراد، پایداری در عشق و مانند آن از جمله موضوع‌ها و اندیشه‌هایی است که حکایت از مشابهت غزل و سونت دارد.

۸.۲. مقام اجتماعی غزل در فرهنگ ایران و شعر فارسی

غزل به عنوان یک سیاق شعر غنایی در آغاز قرن چهارم هجری شکل گرفت؛ با این همه دویست سال به درازا انجامید تا رواج ادبی یافت و یکی از چکامه‌های مسلط شد. هیچ پدیده‌ی نو یک‌باره تجلی نمی‌کند و ره صدساله را یک‌شبه نمی‌پیماید، بلکه در آغاز در حالی که هنوز همه گیر نشده، تحت شرایط مساعد اندک اندک تکوین پیدا می‌کند و سپس با گذشت زمان و همه‌گیر شدن زمینه‌ای که آن را پدید آورده است حقانیت و هستی فراگیر می‌یابد. این امر درباره‌ی تطوّر نهایی غزل نیز صادق است. این چکامه زمانی شکل یافت که فرهنگ ایران آستن حماسه و قصیده بود؛ طبیعی است که چیرگی شعر غنایی خاصه غزل در آن زمان ممکن نبود. حرکت مکتب‌ها و شکل‌های ادبی، قانونمندی خاص خود را داراست. این

حرکتی است از اسطوره به واقعیت و از حماسه به شعر و نثر روایی و غنایی. البته در مسیر و کندی و تندِ این حرکت عوامل بسیاری تأثیر می‌گذارند؛ مهم‌ترین این عوامل سنت فرهنگی و وضع اجتماعی مردم است. حماسه‌ی ملی ایران زمانی پدید آمد که جنبش ملی مبارزه با اشغال‌گران عرب و ترک زمینه‌ای مناسب و مساعد برای رشد شعر حماسی فراهم آورد. قصیده در اساس وقتی رونق یافت که ستایش امیران ملی و مبارز، محتوای ملی و اجتماعی داشت. حماسه‌ی ملی مردم ایران دستاورد ترکیب ادب سستی و تاریخی با هنر و ادب عامیانه بود؛ قصیده وصف شاهان و امیران را موضوع اصلی خود کرده بود، در نتیجه رونق آن به وضع این نهاد اجتماعی یعنی دربار وابستگی داشت. شعر غنایی فارسی زمانی پا می‌گیرد که مسائل اجتماعی و رابطه‌ی فرد با اجتماع و جهان هستی، موضوع هنر و ادب می‌شود. ثبات ناپایدار سیاسی، یورش‌ها و حمله‌های متعدد قبایل ترک و مغول و قبضه‌ی قدرت سیاسی مملکت توسط آن‌ها، سعادت اجتماعی فرد و طبقات مختلف مردم و رابطه نظر و عمل، مسائلی نبودند که در قالب حماسه یا قصیده طرح و ترسیم شوند؛ روح اجتماعی ایرانی در آن روزگار، سرگردان و سرخورده جویای حقیقت و رستگاری دیگری بود؛ به رابطه‌ی انسان‌ها با یکدیگر و عاطفه و احساس فردی خود رو آورده بود و می‌خواست خود را دریابد و بشناسد و در پی آن بود که معیار و سنجه دیگری برای تمایز حق و باطل بیابد. در چنین اوضاعی است که شعر روایی و غنایی، خاصه غزل پیشرفت می‌کند و شکوفا می‌شود.

در شعر غنایی و بیش از همه در غزل دو روش مختلف در برخورد به واقعیت پدید می‌آید: یکی احساسی - عاطفی و دیگری عرفانی. اولی ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی زمان را با توجه به برداشت عاطفی از کمال و جمال عینی برانداز می‌کند، دومی آن‌ها را مجازی دانسته و رو به ارزش‌ها و کمال و جمال ماورایی می‌آورد. غزل فارسی از سده‌ی ششم هجری دست‌پرورده‌ی چنین واقعیت فکری و فرهنگی است و طبعاً به نوبه‌ی خود در

خدمت پیشرفت آن بوده است.

روی گردانی غزل از واقعیت حماسی و قصیده‌ای، به معنای نگرش انتقادی به واقعیت اجتماعی زمان است؛ این انتقاد هم در غزل عرفانی و هم در غزل عاطفی دیده می‌شود. انتقاد غزل عرفانی از فساد و تجمل‌درباری آغاز می‌شود و به نفی هرگونه ارزش دنیایی می‌رسد. نقد غزل عاطفی عمدتاً متوجهی مناسبات افراد با نیک و بد و زشت و زیبای اجتماعی است. بدیهی است که وقتی از نقد اجتماعی در شعر غنایی سخن می‌رود، منظور نقدی غیرمستقیم و متناسب با وسایل و ابزار ادبی است.

روتن غزل و نقد غیرمستقیم و در مواردی نفی‌گرایی و پوچ‌انگاری که به ویژه در غزل عرفانی دیده می‌شود، برخی از صاحب‌نظران ادب فارسی را بر آن داشته که نسبت به روتن و شکوفایی آن بدگمان شوند و آن را به چشم مصیبتی بنگرند؛ آنان بی‌آن که زمینه‌های عینی رشد غزل را به درستی بررسی کنند، به نتیجه‌گیری‌های شتاب‌زده رسیده‌اند. برخی از آنان میان ظرافت موضوع و اندیشه‌های غزل و نقش فرهنگی و اجتماعی آن تناقض جسته‌اند؛ یکی از این صاحب‌نظران زین‌العابدین مؤتمن است. او در کتاب ارزشمند تحوّل شعر فارسی رشد غزل را با توجه به برخی از عوامل که منفی تلقی شده‌اند مطرح می‌کند و در ارزیابی فرهنگی و اجتماعی غزل آن‌ها را تعیین‌کننده می‌داند. شمه‌ای از نظرات وی را می‌توان چنین نقل کرد:

«ترقی و تکامل غزل در قرن ششم مروهون عوامل اجتماعی و سیاسی و طبیعی است؛ منظور ما از عوامل اجتماعی رسوخ نفوذ تصوّف در عقاید و افکار عمومی و تأثیرات حاصله از آن است، اگرچه تصوّف از مدت‌ها پیش در ایران ظهور کرده و مخصوصاً در قرن پنجم به صورت یک مکتب رسمی درآمده است ولی هنوز برای اشاعه و احاطه‌ی کامل زمینه‌ی مناسب نداشت... هراندازه گذشت روزگار پرده‌ی فراموشی بر روی خاطرات مهیج گذشته می‌افکند، این عوامل ضعیف می‌شد و جا برای نفوذ و پیشرفت تصوّف باز می‌گردید تا جایی که در قرن ششم و مخصوصاً در قرن هفتم، تصوّف به اوج

کمال رسید و بر دل‌های خاص و عام سایه افکند. از تأثیرات مهم تصوّف کشته شدن روح سلحشوری و زایل شدن تمام مظاهر و جلوه‌های آن است و شاید اگر این عامل مهم در کار نبود ایرانیان بدان‌سان در برابر حمله‌ی مغول شکست نمی‌خوردند و منکوب و مغلوب نمی‌شدند.

تأثیر روح سلحشوری در قرون اولیه تا بدان‌جا بود که حتی غزلیات و اشعار عاشقانه جنبه‌ی حماسی و رزمی داشت و مثلاً شعرا در عشق‌بازی نیز خود را قهرمان نامدار و زورآزمایی چیره‌دست می‌پنداشتند؛ تشبیه اعضا و جوارح معشوق به آلات و ادوات جنگی که بعدها در ادبیات مانند اصل مسلم و ستّ عدول‌ناپذیری استمرار یافت، و همچنین اهمیت قصیده و عدم پیشرفت غزل که اولی مناسب الفاظ و معانی فخیم و باصلابت و دومی درخور الفاظ رقیق و معانی لطیف بود از تأثیرات همین روح سلحشوری به شمار می‌رود، ولی از قرن ششم به بعد مخصوصاً در عصر مغول جریان امر تغییر یافت و روح سلحشوری به روح عرفانی مبدّل گردید، اشعار حماسی و رزمی اهمیت خود را از دست داد و قصیده روی به تنزّل نهاد و به همین نسبت موضوعات عشقی و نوع غزل مورد توجه قرار گرفت تا جایی که در دوره‌ی مغول قصیده یک‌باره از درجه‌ی اعتبار ساقط گردید و غزل جای آن را گرفت.

می‌دانیم که رقت الفاظ و لطافت معانی از مشخصات عمده‌ی غزل خوب است و... عجب نیست اگر تصوّف در غزل بیش از سایر اقسام شعر تأثیر کرده باشد. غزل برای نمایاندن احساسات رقیق عارفانه بهترین وسیله است، روح عارف، تشنه‌ی عشق و محبت است و این موهبت که لازمه‌ی مراتب سیر و سلوک عرفانی است در غزل بیش از هر نوع دیگر شعر تجلّی می‌نماید. وقتی که وجود این رابطه‌ی نزدیک بین شعر و عرفان مسلم گردید، علت گراییدن اهل تصوّف به شعر و غزل و تمایل شعرا مخصوصاً طبقه‌ی غزل‌سرا به مشرب عرفان نیز معلوم می‌گردد. این ارتباط و نزدیکی اگرچه از قرن پنجم آغاز گردیده بود ولی در قرن ششم بیش از پیش محسوس و نمایان گردید و در قرن

هفتم به کلی شعر و تصوّف با یکدیگر در آمیخت و هر کدام به منزله‌ی آلت و افزار تجلّی دیگری گشت...»^{۲۴}

سپس در فصلی تحت عنوان «زوال حس سلحشوری و تأثیر آن در سبک و زبان»^{۲۵} می‌نویسد: «در قرن ششم مقدّمات انحطاط این روحیه‌ی قوی بر اثر اشاعه‌ی تصوّف و گذشت زمان و ضعف عوامل نخستین فراهم آمد و در دوره‌ی غلبه‌ی مغول و رسوخ و نفوذ تصوّف در کلیه‌ی شئون اجتماعی به کلی از میان رفت. ایرانیان یک‌باره روحیه‌ی جنگی خود را از دست دادند و تسلیم تیر قضا شدند. همان کسان که در دوره‌های نخستین خطر می‌کردند و بزرگی را از کام شیر می‌جستند و در مقام دفع مشکلات و حفظ مفاخر از مرگ نمی‌هراسیدند، اینک از مقابله با شدايد می‌گریختند و روباه‌صفت در بیغوله‌ها پنهان می‌شدند و گریه را بر هر درد بی‌درمان دوا می‌دانستند...»^{۲۶} و سرانجام: «... در دوره‌ی مغول موضوعات حماسی و رزمی ارزش خود را از دست داد و قصیده نیز که وسیله‌ی ابراز افکار بلند و باصلابت بود از اعتبار افتاد، بازار شعر و شاعری به آن معنی که متقدّمین استنباط می‌کردند دیگر رواج و رونقی نداشت و این مسأله خود یکی از موجبات تکامل و رواج غزل در دوره‌ی مغول به شمار می‌رود.»^{۲۷} نظرات و آرای مشابه ولی ملایم‌تر و مشروط‌تری در شعرالعجم^{۲۸} و سیر غزل در شعر فارسی^{۲۹} نیز یافت می‌شود. ضمناً کم توجهی شاهان سنجر تبار و سلجوقی به شاعران قصیده‌سرا و مدایح آنان را نیز از زمره‌ی عوامل رواج غزل دانسته‌اند.

با همه ارزش نظرات نویسنده‌ی تحوّل شعر فارسی و دیگران برای بررسی جنبه‌های مسأله‌انگیز غزل، باید گفت که هنوز زمینه و علت اساسی رشد غزل بیان نشده و پژوهشگران ادبیات فارسی غزل را چونان یک تبلور برجسته‌ی فرهنگی و هنری توصیف نکرده‌اند. رشد غزل همزمان با گسترش جنبش تصوّف، الزاماً به معنای آن نیست که یکی باید معلول دیگری بوده باشد و اصولاً ارزیابی جنبش تصوّف و بینش عرفانی صرفاً با توجه به جنبه‌های منفی آن را نمی‌توان ارزیابی و برخوردی جدی به یکی از زمینه‌های مهم تفکر و

فرهنگ ایران دانست. وانگهی طبیعی است که غزل به عنوان یک شکل ادبی وسیله‌ی رواج عقاید و آرای می‌گردد که سُراینده بدان پای‌بند است، ولی غزل یا هر شکل هنری و ادبی دیگر محصول صرف نیاز به اشاعه‌ی این یا آن گرایش فکری نیست. افزون بر این، غزل تنها و تنها در غزل عرفانی راه رشد خود را نیموده است، شاعران غیر صوفی نیز از این «وسیله‌ی ترویج» استفاده کرده‌اند؛ غزل‌های انوری، سعدی، عییدزاکانی و دیگران گواه آن است. این استدلال که تصوّف، باعث رواج تغزّل شده و این دو، زمینه‌ی فکری شکست ایرانیان در مقابل مغول‌ها بوده است، پایگاه عینی و تاریخی مستحکم ندارد. بعید می‌نماید که موعظه‌های ابوسعید، منطق‌الطیر عطار و مثنوی یا دیوان شمس، روح سلحشوری را از مردم ایران گرفته باشند. آزاداندیشی که از اسرارالتوحید می‌تراود، روح حقیقت‌جویی که منطق‌الطیر به انسان می‌دمد و شور و وجدی که مثنوی و دیوان شمس به خواننده القاء می‌کند، همه‌بندگشا و زنجیربرانداز است^{۳۰} و ضد سلحشوری نیست. جامعه‌شناسی، ریشه‌های انحطاط و ضعف نظام‌های اجتماعی را در عوامل درونی آن‌ها می‌داند. بنا بر آموزش‌های این رشته‌ی علمی، سبب سیر نزولی جامعه‌ی ایران و در نتیجه‌ی تضعیف روح سلحشوری را باید در فساد روابط اجتماعی و دستگاه حکومت و خلافت عباسی و فروپاشی مدیریت ملوک‌الطوایفی در آن زمان ریشه‌یابی کرد. عرفان در آغاز نه ایدئولوژی دوران واپسگرایی فرهنگ، بلکه بیش‌تر واکنش انتقادی علیه فساد و تجلّی دستگاه حکومتی بود.

رواج غزل به عنوان یکی از شکل‌های پُر بار شعر غنایی فارسی در حقیقت مبین پیشرفت فرهنگ اجتماعی مردم و گسترش احساس فردیت در شهروندان بوده است. افزون بر این، غزل فقط زاده‌ی اوضاع خاص و نامطلوب در ایران نبوده است، بلکه حرکتی ادبی بوده که به گونه‌ای در کشورهای پیشرفته‌ی عصر نیز وجود داشته است. شعر غنایی در پایانه‌ی قرون میانه در برخی از کشورهای اروپایی پا گرفت، بی‌آن که از آبخور یک ایدئولوژی فرهنگی خاص مایه گرفته و یا زمینه‌ی تضعیف روح میهن‌پرستی و

سلحشوری باشد.

البته باید گفت که عرفان و غزل مشترکاً در برابر سلوک اشرافی و چکامه‌سرایی درباری بوده است. عرفان از یک جنبش انتقادی اجتماعی و فرهنگی تغذیه می‌شد که تا حدودی متکی به طبقه و قشر میانه و پایین‌تر جامعه بود. عرفان و تصوّف به حکم سرشت انتقادی خود غیردرباری بود. واعظان، مبلغان و چکامه‌سرایان آن بیش‌تر در مدرسه‌ها، مسجدها و بازارها که قلمرو گردهمایی مردمان میانه حال جامعه بوده است، پرورش یافته و فعال بودند. عطار نیشابوری از میان بازاریان برخاست. داستان‌های روایی او بازتاب و سرگذشت مردم کوچه و بازار است؛ و به همین‌سان سایر متفکران و گویندگان این مکتب نیز پایگاه مردمی داشته‌اند. برخی از این عوامل در پرورش و رونق غزل تأثیر بسزا داشته‌اند از جمله در رشد خصلت غیردرباری، انتقادی و عاطفی آن. شاید بتوان گفت که غزل بیان شاعرانه ذوق هنری قشرهای میانه‌ی جامعه‌ی اسلامی سده‌های ششم تا هشتم بوده است. و از آن‌جا که عرفا و اهل تصوّف نیز از زمره‌ی این قشرها بودند، از غزل استقبال کردند و آن را در خدمت بیان احساس و اندیشه‌ی خویش نهادند. رشد غزل و عرفان، قصیده را از میان نبرد، بلکه بیش‌تر به آن بُعدی تازه داد. قصیده‌های ناصرخسرو و خاقانی نشان‌گرایی نو در قصیده‌سرایی‌اند. داستان‌سرایی (که در واقع تطوّر و تحوّل حماسه بوده است) نیز از میان نرفت، بلکه آن نیز مصالح و موضوع‌های نو یافت؛ داستان‌های منظوم عطار گواه بر آن است.

در بالا اشاره شد که سیر ادب از حماسه به داستان و به شعر غنایی بوده است و به ریشه‌های اجتماعی و فرهنگی این حرکت نیز منحصرأ توجه شد. بنابراین می‌توان گفت که تغییر مکتب‌ها و انواع ادب و هنر در اساس، محرک‌های اجتماعی و فرهنگی دارد؛ حرکت زندگی اشکال کهنه‌ی ادبی را منسوخ و انواع نو را جایگزین آن‌ها می‌کند؛ البته افزون بر آن تردیدی نیست که مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی در تضعیف و تقویت این یا آن روحیه در اجتماع مؤثرند. نکته‌ی دیگری که ذکرش بی‌مناسبت نیست، تأثیر اندیشه یا

محتوای شعر غنایی در رفتار و عملکرد روزانه‌ی خواننده یا شنونده است. شعر به عنوان یک پدیده‌ی فرهنگی و احساسی به ندرت بر عمل روزانه‌ی انسان تأثیر مستقیم داشته و تواند داشت. به عبارت بهتر، فروتنی و خاکساری که در غزل از آن سخن می‌رود بیش‌تر جنبه‌ی عاطفی و تأثیر معنوی دارد. بسیار دور می‌نماید که وصف خاکسارانه کمال و جمال، روح سلحشوری و کاوشگری را تضعیف کند. اگر چنین می‌بود، لازم می‌آمد که رباعی‌های خیام نیز بر فعالیت علمی او در نجوم و ریاضی تأثیر بگذارد. آیا می‌توان از «شادی بطلب که حاصل عمر دمی است» نتیجه گرفت که روح پژوهشگرانه‌ی شاعرِ عالم تضعیف می‌شده و او رغبت به کار علمی را از دست می‌داده است؟ آیا به راستی خیام «بی می ناب زیستن» نمی‌توانسته است؟ اگر مضمون غزل می‌توانست جایگزین حقایق و دستور عمل زندگی شود، عطار نیشابوری بایستی بیت‌های زیر را مبنای سلوک و زندگی خود کرده باشد:

بیا که قبله‌ی ما گوشه‌ی خرابات است

بیار باده، که عاشق نه مرد طامات است

اگر دمی به مقامات عاشقی بررسی

شود یقین که جز از عاشقی خرافات است^{۳۱}

قالب‌های گوناگون شعر بیانگر دستاوردهای هنری یک ملت‌اند و موضوع‌های آن‌ها مبین گرایش‌ها و آرمان‌های زیباشناختی انسان‌هاست؛ نمی‌توان گفت که شکلی زیانمند و دیگری سودمند است. شعر فارسی بیش‌تر روحیه‌نماست تا این که روحیه‌تراش بوده باشد. مرز میان یک شکل حماسی و غنایی در ادب فارسی آن‌چنان بسته نیست که موضوع‌های مفید و روحیه‌انگیز در یکی و موضوع شجاعت در دیگری وصف شدنی باشد؛ چه بسیار مواردی که هر دو یک مطلب را سروده‌اند، متتها هریک به حکم شیوه و امکانات خود. تجسم نیک و بد امری نیست که تنها در حماسه و زبان حماسی شدنی باشد؛ غزل زیر نیز آن را به نحوی غنایی سروده است:

بیا تا قدر همدیگر بدانیم که تا ناگه زیکدیگر نمائیم

کریمان جان فدای دوست کردند سگی بگذار، ما هم مردمانیم
 غرض‌ها تیره دارد دوستی را غرض‌ها را چرا از دل نرانیم؟!
 گهی خوشدل شوی از من که میرم چرا مرده پرست و خصم جانیم؟!
 چو بعد مرگ خواهی آشتی کرد همه عمر از غمت درامتحانیم
 کنون پندار مُردم، آشتی کن که در تسلیم ما چون مردگانیم
 چو بر گورم بخواهی بوسه دادن رُخم را بوسه ده، کاکنون همانیم^{۳۲}

در این غزل نیکویی دوستی، و بدی غرض و خصومت، توضیح و توصیف شده و تفاوت آن با توصیف حماسی چنین خضوعی در آن است که به زبان و قالب غزل سروده شده است. حماسه عالم اسطوره و قهرمانی را با توجه به احساس و آرمان یک قوم وصف می‌کند و غزل، جهان واقعیت‌ها را به حکم تجربه‌ای که فرد از تجربه‌ی زیسته‌ی آن دارد. زمانی واقعیت و زندگی یک قوم یا ملت اقتضا می‌دارد که از زندگی خود تصویری حماسی و زمانی دیگر تصویری غنایی طلب کند. چه بسا لازم می‌آید که آدمی از وصف اساطیر و قهرمانی‌ها توشه اندوزد و با چنین ذخیره‌ی معنوی به وصف طبایع افراد و سرکشی‌های جهان احساس و عاطفه که حماسه‌آفرینی نیز از آن سرزده و می‌زند، روی آورد.^{۳۳} تاریخ ادب کشورهای مختلف نشان می‌دهد که شعر حماسی محصول دوره‌ای خاص در فرهنگ یک قوم یا ملت است. شعر حماسی مثل داستان منظوم و خاصه شعر غنایی دیرپا نیست. زندگی همواره حماسه نمی‌طلبد.

حرکت شعر فارسی از حماسی به روایی و سرانجام به غنایی در واقع نشان حرکت روحیه و ذوق قوم ایرانی از اسطوره و افسانه به وصف واقعیت احساس و عاطفه‌ی اجتماعی مردم است. افراد یک جامعه‌ی پویا و زنده هم هویت حماسی دارند و هم هویت روایی و غنایی، زمانی از کرده‌های قهرمانان ملی تمتع یافته، احساس و ارستگی می‌کنند، زمانی آن را در لابه‌لای داستان می‌جویند و روزگاری در آن چه که بر احساس و عاطفه‌ی افراد می‌گذرد. این سه قلمرو نافی یکدیگر نیستند بلکه در مجموع خود به انسان هویت هنری و

ادبی می‌بخشند. رشد شعر روایی و غنایی، نشان پیشرفت فکری و ژرف‌بینی افراد جامعه است. غزل فارسی معرف روزگاری است که جامعه‌ی ایرانی در حرکت خود دچار بحرانِ رشد شده بود؛ مشکلاتی را که در پیش داشت به دشواری می‌توانست با سلاح حماسه و قصیده مرتفع سازد. این روزگاری بود که بحران اجتماعی فرد را سرگردان کرده بود و او به ناچار به درون خود بازمی‌گشت و خویشتن را به نقد و کنکاش می‌گرفت. غزل فارسی آیینی تأمل و اندیشه‌ی انسان فردیت‌یافته‌ی چنین روزگاری است. نباید از یاد برد که سه تن از بزرگ‌ترین غزل‌سرایان شعر فارسی از زمره‌ی متفکران و تجربه‌اندوختگان فرهنگ ایران و فرزندان چنان روزگار بحرانی بوده‌اند.^{۳۴} دو تن از آنان، یعنی مولوی و سعدی افرادی فعال و جهان‌دیده بودند و در کوره‌ی پیشامدهای پرفراز و نشیب زندگانی اجتماعی پرورش یافته بودند. آن‌ها اندیشمندان و نویسندگانی چندجانبه بودند و غزل‌هایشان آیینی مسائل بغرنج و نیش و نوش زندگی چنان روزگار است. این سه تن را می‌توان معماران روح ایرانی و معنویت مشرق‌زمین دانست؛ غزل آنان تجسم ذوق و معنویت عصری است که انسان ایرانی با بحرانِ رشد، دست به گریبان بوده است.

۹.۲. تطوّر و تحوّل غزل فارسی

در بررسی تکوین و تطوّر غزل باید دو حرکت متمایز در شعر غنایی فارسی را از دیده دور نداشت: الف - تکوین کمابیش همزمان اشکال مختلف شعر غنایی؛ ب - اوضاع اجتماعی و زمانی هریک از آن‌ها در طول سیر تکاملی خود. تکوین نسبتاً همزمان شکل‌های شعر غنایی نشان وجود موقعیت عینی مناسب برای رشد این‌گونه شعر بود؛ ترتب زمانی رونق و رواج این یا آن شکل غنایی نشان سیر و مراحل رشد شکل‌های شعر غنایی بود. نگاهی به حرکت شعر غنایی نشان می‌دهد که بر روی هم شکل‌های تأملی آن بر تغزلی پیشی داشته است: قطعه و رباعی زودتر از غزل تطوّر یافته است. صرف‌نظر از

عواملی که در تقدّم یک شکل و تأخر دیگری مؤثر بوده است، رشد و تکامل شعر فارسی خاصه شعر غنایی مبین رشد فرهنگ جدید ایران و زبان فارسی بود. شکوفایی یکباره‌ی شعر غنایی را با توجه به این زمینه می‌توان توضیح داد. این عامل در فرهنگ ایران چنان مؤثر بود که فاصله‌ای را که معمولاً گذار از حماسه به شعر غنایی اقتضا دارد به حداقل رساند.

پس از پیدایی شکل‌های شعر غنایی باید گفت که آن چه تطوّر و تکامل آن‌ها را معین می‌کرد، احساس و تلقی شهروند فردیت یافته‌ی ایرانی یا شاعر از واقعیت اجتماعی و مقام خود او در این جهان بود. همان‌گونه که بارها اشاره شد، عنصر غنایی از همان آغاز در شعر فارسی خودنمایی می‌کرد؛ نخستین تجلّی آن در شاهنامه‌ی فردوسی و سپس در تغزّل و نسیب قصیده بود تا این که سرانجام شکل مناسب و برازنده‌ی نهایی خود را در غزل یافت.

۱۰.۲. شکل آغازین غزل

غزل فارسی از همان آغاز با قالب و موضوع‌هایی ساده ولی متناسب و مشابه غزل در سده‌های بعد شکل گرفته است. این خصوصیت با سوگندنامه‌ی شهید بلخی آغاز می‌گردد و سپس در سروده‌های بعد از وی نیز به چشم می‌خورد؛ غزل خسروانی را می‌توان ادامه‌ی سنت «سوگندنامه» دانست:

شب وصال تو چون بادی وصال بود	شب فراق تو گویی هزارسال بود
شبِ دراز و غمانِ دراز و جنگِ دراز	در این سه کار بگو تا مرا چه حال بود
بسا شب که فراق تو را ندیم شدم	امید آن که مگر با توأم وصال بود
خیال تو همه شب زی من آید ای عجبی	روان مه همه شب خادم خیال بود
سیاه چشما! ماها! من این ندانستم	که ماه چارده را غمزه از غزال بود
ترا مطیعیم، نامردمی مکن صنما	زخوبرویان نامردمی مُحال بود
مگر به‌نامه‌ی عشق اندرون نخوانده‌بُدی	که خون دلشدگان پیش تو حلال بود
طمع به جان کنی و خیره قیل و قال کنی	چو جان و دل به‌تو دادم چه قیل و قال بود
وفا و مردمی امروز کن که دسترسست	بود که فردا این حال را زوال بود ^{۳۵}

این غزل از اوایل سده‌ی چهاردم هجری است و بیش‌تر خصوصیت‌های غزل پیشرفته‌ی قرن‌های بعد را به صورتی ساده در خود دارد. موضوع آن فراق و آرزوی دیدار است که یکی از موضوع‌های اصلی غزل در سده‌های ششم تا هشتم است. از لحاظ مطلب نیز این غزل از وحدت اندیشه و حرکت آن به صورت تصویرهای غنایی برخوردار است. نگاهی به نخستین غزل‌ها ما را با موضوع‌هایی آشنا می‌سازد که در کانون موضوع‌های غزل فارسی به طور کلی قرار دارد. برخی از آن‌ها عبارتند از فراق و اشتیاق دیدار یار، آرزوی وصال، غم دوری، وصف زیبایی یار، سوگند دوستی و وفاداری و مانند آن.

۱۱.۲. موضوع‌های اصلی غزل

اگر درست باشد که پیدایی غزل ملهم از نگرش و ذوق اجتماعی فردیت شهروند ایرانی است، طبعاً موضوع‌های مندرج در آن نیز برخاسته از بینشی است که این فردیت از زیبایی و کمال دارد. ادب و هنر آیینی هویت افراد یک قوم یا ملت است؛ حماسه انعکاس هویت قومی و ملی اوست. داستان (و نمایشنامه) معیار شخصیت و آگاهی اجتماعی و سرانجام شعر غنایی، بیان واقعیت احساسی و عاطفی او تواند بود. شاعر در غزل، شخصی فردیت یافته است، نفس او آیینی خُرد جهان بزرگ است و این جهان خرد به عبارتی تمرکز و تراکم جهان بزرگ و متمایز از آن است. شاعر و شهروند فردیت یافته، جهان پیرامون خویش را به حکم و اقتضای نیاز و ارزش‌های جهان درون خود، برانداز کرده و توضیح و توصیف می‌کند؛ موضوع‌های شعر غنایی خاصه غزل در واقع بیان نوعی تمایز و جدایی است که شاعر آن را احساس می‌کند. بنابراین وصف تفرد و تمایز مزبور و رابطه‌ی شاعر با آن‌ها سرچشمه‌ی موضوع‌های غزل است. سرودن چنین موضوع‌هایی صرفاً خاص غزل فارسی نیست بلکه در این رهگذر غزل فارسی با شعر غنایی جهان و روزگار خود همگام است. قطعه‌ی زیر از یکی از شاعران چینی عصر خاندان سلطنتی تانگ است. با خواندن آن درمی‌یابیم که شعر غنایی در سده‌های

نخستین پیدایی خود در بیش‌تر کشورها موضوع‌های معینی را توصیف می‌کرده است:

«با کوزه‌ی شرابی اندر میان گل‌ها

تنه‌ایم و نیست هیچ هم ساغری

جام خود را بلند و ماه را به هم‌نوشی می‌خوانم

و سایه‌ام را؛

اینک سه نوشنده‌ایم

ولی ماه باده نمی‌نوشد و از لذت آن بی‌خبر است

و من و سایه‌ام جام در جام؛

با این همه سایه‌ام و ماه همراهی می‌کنند

بهار وقت خوشگذرانی است

ماه روان است و من آواز می‌خوانم

می‌رقصم و سایه نیز تقلید می‌کند

در مستی تنها هستم، در باده‌نوشی با هم شادیم

مست که می‌شویم هریک راه خود را می‌رویم

پیمان دوستی می‌بندیم که هیچ انسانی فانی را از آن خبر نیست

عهد می‌بندیم در کنار رود سیمین آسمان دیدار کنیم^{۳۶}

این قطعه که از لحاظ شکل به غزل و سونت بی‌شبهت نیست گو - فَنگْ نام

دارد و از سروده‌های لی‌بای^{۳۷} شاعر چینی دوره‌ی تانگ است؛ تنه‌ایی و

طلب دوستی که در آن وصف شده با موضوع‌های غزل خویشاوند است.

سونت اروپایی نیز به کرات چنین موضوع‌هایی را وصف کرده است. بنابراین

می‌توان گفت که رونق شعر غنایی خاصه غزل فارسی معرف دورانی است که

صفت مشخص آن رشد فردیت افراد جامعه و نیاز به بیان برداشت فرد از

روابط عاطفی انسان در جامعه و دیگر امور واقع است.

تکاپوی فردی برای یافتن زیبایی و کمال در زندگی که در غایت امر،

معرف ناخشنودی انسان از واقعیت اجتماعی زمانه است پایه‌ی کهن‌تری در

فرهنگ ایران دارد؛ نخستین جلوه‌های آن به دوران ساسانی بازمی‌گردد. اردوایرافنامک یکی از آثار ادبی و دینی ایرانی است که احساس و تکاپو برای خرسندی و حقیقت‌جویی افراد آن روزگار را منعکس می‌کند. البته جست‌جوی گم‌گشته در دوران فرهنگ اسلامی ایران رنگ دیگری پیدا کرد.^{۳۸} یکی از جلوه‌های آن، مایه‌ی عرفانی به خود گرفت و آثاری برجسته همچون حدیقه‌الحقیقه و منطق‌الطیر آفرید. تکاپو برای کمال و جمال و بیان شاعرانه‌ی آن از قرن چهارم هجری دو راه در پیش می‌گیرد: یکی راه عزیمت از احساس عاطفی کمال و جمال و دیگری، راه احساس یا تصوّر عرفانی آن. این دو راه تنها در یک زمینه همسو بوده‌اند: در عدم دل‌بستگی به واقعیت اجتماعی موجود. مسیری که هریک از این دو گرایش می‌پیماید با گذشت زمان و غلبه‌ی عنصر غنایی خصلتی مکتبی به خود می‌گیرد. این گرایش‌ها را به عبارتی می‌توان با عنوان‌های مکتب عرفانی و مکتب احساسی - تأملی مشخص کرد. وجه تمایز این دو گرایش در نگرش آن‌ها به رابطه فرد با جهان است. برای یکی جهان چیزی جز یک نظام ناعادلانه و گذرا نیست و آدمی را خرسند نمی‌کند؛ شعر غنایی فارسی در آغاز رونق خویش چنین بینش و احساسی را به گونه‌های مختلف به نظم درآورده و کوشیده است تا خرسندی را در زیبایی و کمال این جهانی بجوید. رودکی چنین سروده است:

شاد زی با سیاه چشمان شاد که جهان نیست جز فسانه و باد^{۳۹}

اندیشه‌های بی‌اعتنایی به جهان‌گذرا و رویگردانی از ارزش‌های آن در لابه‌لای رویدادهای شاهنامه‌ی فردوسی نیز کم نیست. اندیشه‌هایی که از چنین بینشی مایه می‌گیرند در شعر فارسی زمینه‌ای بس ژرف دارند. تبلور هنری کامل این بینش در رباعیات اصیل خیام و آن چه به آن روش سروده شده و به وی منسوب است، دیده می‌شود.^{۴۰}

احساس و عاطفه آن‌چنان که در شعر غنایی فارسی وصف می‌شود، نوعی رابطه‌ی اجتماعی است، بیان احساس انسان به هم‌نوع خود است. آن چه در این رابطه بیش از دیگر جنبه‌ها موردنظر است، احساس آدمی از جمال و کمال

است. توجه شاعر به جمال و کمال وقتی کلی است، به صورت عشق و دوستی به انسان توصیف می‌شود؛ وقتی آمیخته به کشش عاطفی به زیبایی انسانی است، به صورت وصف جنس مخالف درمی‌آید. احساس عاطفی نسبت به چنین زیبایی با وجود آن که بیان فردی دارد، یک رابطه‌ی اجتماعی است. خاستگاه توصیف فردی عشق به زیبایی خصلت اجتماعی دارد و متضمن پیامدهای اجتماعی است. وقتی زندگی از کمال مطلوب همگانی بی‌بهره است، شاعر آن را در جایی می‌جوید که از نظر احساس، شاخص زیبایی و مُثُلِ اعلای کمال است. بنابراین، پرداختنِ غزل‌سرایان به موضوع کمال و جمالِ احساسی و عرفانی امری طبیعی است.

۱۲.۲. دوگونگی موضوع در غزل

دیدیم که موضوع مرکزی غزل فارسی احساس و دریافت شاعرانه از جمال و کمال است. شاعر تجسم چنین کمال و جمالی را در انسان زیبا می‌جوید و احساس خود را از آن وصف می‌کند. وصفی که در غزل فارسی دیده می‌شود، بسته به خصلت این زیبایی و رابطه‌ی شاعر با آن، رنگ عاطفی یا عرفانی یافته است. در مورد اول شاعر به زیبایی دل‌می‌بازد و در مورد دوم آن را می‌ستاید؛ در یکی زیبایی و کمال انسانی در نظر است و رابطه‌ی شاعر با آن رابطه‌ای مبتنی بر عشق باختن به معشوق است، و در دیگری رابطه‌ی عارف با معبود توصیف می‌شود.

نخستین غزل‌های فارسی، کانون وصف کشش یا علاقه به معشوق است؛ به همین سبب غزل در این دوره موضوعی ساده و خالی از ابهام و ابهام دارد. این مرحله‌ای است که غزل و تغزل به یکدیگر نزدیکند و غزل به عنوان یک سیاق غنایی هنوز رونق و رواج گسترده نیافته است. از قرن ششم هجری (دوازدهم میلادی) غزل رشد و گسترش می‌یابد و در مسیر رشد، خصلت دوگانه‌ای پیدا می‌کند: وصف کمال و جمال معشوق شاعرانه در نزد برخی از غزل‌سرایان رنگ عرفانی به خود می‌گیرد. یکی از سرایندگان شعر عرفانی که نخستین

غزل‌های عرفانی را نیز سروده، سنایی سُراینده‌ی مثنوی حدیقة الحقیقه است. سنایی خود مدت‌ها غزل عاشقانه و احساسی می‌سروده است؛ در سالخورده‌گی به عرفان گراییده و عشق عرفانی (آسمانی) را جایگزین عشق زمینی کرده است. گرایش به عرفان در غزل با وی آغاز شد و به دست عارفانی نامی چون عطار و عراقی، تطوّر اندیشه‌ای یافت و سرانجام در دیوان شمس رو به کمال گذاشت و به اوج زیبایی و کمال عرفانی خود رسید.

روی آوردن غزل فارسی به موضوعات و اندیشه‌های عرفانی را شاید بتوان با توجه به نکات زیر توضیح داد:

الف - حرکت موضوع‌های غزل فارسی از ساده به پیچیده و از احساسی به عرفانی. هنر و ادب پدیده‌هایی اجتماعی‌اند و با بغرنج شدن مناسبات میان انسان‌ها، آن‌ها نیز سادگی و بی‌معمایی اولیه‌ی خود را از دست می‌دهند؛ احساس فردی ساده جای خود را به نوع پیچیده‌تر می‌دهد. عرفانی شدن غزل یکی از راه‌های تحوّل در مضمون غزل بوده است.

ب - رشد تصوّف و فراگیر شدن آموزه‌های عرفانی که بایستی ادب و شعر را نیز در بر گیرد؛ رباعی و غزل شکل‌هایی از شعر غنایی‌اند که در خدمت اشاعه‌ی آموزه‌های عرفانی درآمدند.

ج - عرفان به عنوان یک جنبش اجتماعی و فرهنگی جنبه‌ی انتقادی شدید داشت؛ این جنبه‌ی عرفان، ضرورتاً توجه شاعران نقاد و آرمان‌جو را به خود جلب می‌کرد. انتقاد صوفیانه جنبه‌ی سلبی داشت، رویگردانی از همه‌ی امور دنیایی، اصل نخستین آن بود. این نکته در شکل‌های شعر غنایی به روشنی نمایان بود. عرفان، عشق احساسی را نمی‌ستود، بلکه برای آن و هر پدیده‌ی زیبای حسی، برابر نهادی عرفانی قائل بود. عشق عرفانی خاستگاه فردی نداشت؛ رو بر تافتن از زیبایی این جهانی را می‌ستود و غرقه‌گشتن در زیبایی ماورایی را جایگزین زیبایی احساسی و ملموس می‌کرد. این خصوصیت‌ها آن را به صورت مکتب زهد و دوری‌گزینی از لذت‌های دنیوی درآورده بود و از این لحاظ در نقطه‌ی مقابل بیش خیامی و کمال قرار داشت.

ارزش‌های مذهبی و پرهیزکارانه‌ی این مکتب یکی از عواملی بود که برخی از شاعران معنوی‌اندیش را جلب می‌کرد.

اندیشه‌های عرفانی، غزل فارسی را غنی‌تر ساخت؛ موضوع‌ها مضمون تازه یافت، تنوع پیدا کرد و در مواردی با اندیشه‌های پیشین (غیرعرفانی) درآمیخت و زیبایی نو پدید آورد. غزل عرفانی، تمثیل را رواج بی‌سابقه داد، از نماد و تصویرهای ابهامی بیش‌تر بهره برد و غزل را از سادگی و روشنی نخستین آن دور کرد. این عوامل به غزل تنش و زیر و بم بخشید. این خصوصیت‌ها در غزل عطار و عراقی فراوان است، برای مثال:

ای عشق بی‌نشان ز تو من بی‌نشان شدم
 خون دلم بخوردی و درخورد جان شدم
 چون کرم، پيله عشق تنیدم به خویش بر
 چون پرده راست گشت، من اندر میان شدم
 دیگر که راندم؟ چو من از خود برآمدم
 دیگر که بیندم؟ که من از خود نهان شدم
 چون در دل آمد آن چه زبان لال شد از آن
 درخامشی و صبر، چنین بی‌زبان شدم
 مرده چگونه بر سر دریا فتد ز قعر
 من در میان آتش عشقت چنان شدم
 مرغی بدم ز عالم غیبی برآمده
 عمری به سرنگشتم و با آشیان شدم
 چون بر نتافت هردو جهان باز جان من
 بیرون ز هردو در حرم جاودان شدم
 عطار چندگویی؟ از این گفت، توبه کن

نه، توبه چون کنم؟ که کنون کامران شدم^{۴۱}

موضوع این غزل «عشق بی‌نشان» است که تنها به کمک تمثیل و نمادهای شاعرانه به تصور درمی‌آید؛ آن چه آن را تا حدی قابل تجسم می‌کند،

انتقادهای ضمنی از منش و نگرش فردی (بیت دوم)، ذمّ زندگی در جهان خاکی (بیت پنجم) و مانند آن است.

رواج غزل عرفانی به معنای آن نبود که غزل تغزلی یا احساسی رونق خود را از دست داده است؛ این غزل نیز رشد می‌کرد و به حکم سرشت درونی خود و شرایطی که پذیرای آن بود راه تکامل می‌پیمود. این غزل در سروده‌های انوری رشدی تازه یافت و در غزل سعدی به تحوّل و کمال رسید.

یادداشت‌های فصل دوم:

- 1) A. Bausani, *storia della Letteratura Persiana*, 1964 *Encyclopeda Islamica*, "ghaza", tome II. تحت عنوان غزل
- 2) A.M. Mirzoev, Rudaki, Moskva 1968
- تحت عنوان رودکی و تطوّر غزل در قرن‌های ۱۰ تا ۱۵ میلادی (ص ۲۴۲-۲۹۲).
- ۳) برای آشنایی با نظرات گوناگون در این باره ر.ک. به سیر غزل در شعر فارسی نوشته‌ی دکتر سیروس شمیسا، انتشارات فردوسی، تهران ۱۳۶۲.
- ۴) نقل از کتاب مذکور با عنوان رودکی، پژوهش میرزایف، ص ۲۴۷.
- ۵) همانجا. این قطعه با اندکی تفاوت به امیر معزی (متوفی ۵۱۸ یا ۵۲۱ هـ) شاعر دربار سنجر نیز نسبت داده شده است. در این باره ر.ک. به گنج سخن، دکتر ذبیح‌الله صفا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۴، ص ۲۹۱.
- ۶) رودکی، میرزایف، ص ۱۹۴.
- ۷) این بیت به دقیقی نیز منسوب است. ر.ک. به کتاب مذکور از ژیلبر لازار، ص ۱۷۷.
- ۸) ابوالطیب محمدبن حاتم معروف به مصعبی، شاعر عهد سامانیان و صاحب دیوان رسالت نصرین احمد بوده است. ر.ک. به لغت‌نامه دهخدا ذیل مصعبی.
- ۹) از غزل تعریف‌های مختلفی ارائه شده است. زهرا خانلری مضمون غزل را «در بیان احساس‌ها و حال‌های درونی شاعر، عشق و حالات آن» می‌داند (ر.ک. به نمونه‌ی غزل فارسی، از مجموعه‌ی شاهکارهای ادبیات فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲، مقدمه). زین‌العابدین مؤتمن آن را در تمایز با تغزل توضیح می‌دهد: تغزل عشق را چون جلوه‌ای از بروز غرایز جنسی و غلبه‌ی تمایلات شهوی وصف می‌نماید، ولی غزل «اصطرب‌الاسرار خدا و گرامی‌ترین ودیعه‌ی الهی» است (ر.ک. به تحول شعر فارسی، انتشارات طهوری، تهران ۱۳۳۹، ص ۲۴۱). جلال‌الدین همایی غزل را مشتمل بر سخنان عاشقانه دانسته، که ممکن است «متضمن مضامین اخلاقی و دقیق حکمت و معرفت باشد». (ر.ک. به فنون بلاغت و صناعات ادبی، انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب، تهران ۱۳۵۴، جلد اول ص ۱۲۴) و سیروس شمیسا نیز مضمون غزل را «غالباً ذکر زیبایی معشوق و بی‌وفایی و سنگدلی او و

- قصه‌ی فراق و محنت کشیدن عاشق» دانسته است. (ر.ک. به سیر غزل در شعر فارسی، انتشارات فردوسی، تهران ۱۳۶۲، ص ۲).
- ۱۰) چاوبه معنی لابه و زاری کردن. لغت نامه دهخدا، ص ۷۸. در لغت نامه مصرع اول چنین آمده است: «ای عاشق مهجور ز کام دل خود دور».
- ۱۱) رودکی، میرزایف، ص ۱۹۶.
- ۱۲) دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی، به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، کتابخانه سنایی، تهران ۱۳۵۴، غزل ۲۴۰.
- ۱۳) همان، از غزل ۲۶.
- ۱۴) همان، از غزل ۳۵۲.
- ۱۵) همان، از غزل ۱۰۰.
- ۱۶) دیوان انوری، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۴، ص ۸۱۸-۱۹.
- ۱۷) نمونه‌های این عشق در غزل شاعران بسیار است. غزل انوری به مطلع: «نگفتی کزین پس کنم سازگاری» (دیوان انوری، همان، ص ۹۲۷) نوعی از آن است.
- ۱۸) درباره‌ی شکل و مضمون و ترکیب سونت sonet (sonnet به انگلیسی) در جای دیگری توضیح داده خواهد شد.

19) Beatrice

۲۰) ترجمه‌ی این ابیات، تحت‌اللفظی و برای بیان مقصود است - م.

21) Giacomo da Lentino

22) Petrarca (پترارک)

23) Laura

۲۴) نقل با تلخیص از: تحول شعر فارسی، همان، ص ۲۲۱-۲۲۳.

۲۵) همان، ص ۲۴۶.

۲۶) همان، ص ۲۴۷-۲۴۸.

۲۷) همان، ص ۲۴۹-۲۵۰.

۲۸) تألیف علامه شبلی نعمانی، ترجمه‌ی محمدتقی فخرداعی گیلانی، انتشارات دنیای کتاب، تهران ۱۳۶۳، مجلدات ۴ و ۵، به ویژه جلد ۵ از ص ۳۸ به بعد تحت عنوان «غزل یا شاعری عشقیه».

۲۹) در این باره بخش‌های نهایی کتاب فوق، خصوصاً از ص ۲۶۶ به بعد تحت عنوان «علل تغییر و تحول سبک غزل» دیده شود.

۳۰) سروده معروف مولانا: «نه بندی است نه زنجیر همه بسته چرایم»، که نظایر آن در مثنوی و دیوان شمس بسیار است. دقت در ابیات زیر از منطق الطیر نیز مؤید این نظر تواند بود:

ما همه از بهر مردن زاده‌ایم جان نخواهد ماند و دل بنهاده‌ایم
گرچه هستم من به صورت بس ضعیف در حقیقت همتی دارم شریف
هرکه را شد همت عالی پدید هرچه جست آن چیز حالی شد پدید
منطق الطیر، به اهتمام سیدصادق گوهرین، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۲۵۳۶، به ترتیب ابیات شماره‌ی ۲۳۶۴ ص ۱۳۲، ۲۶۰۰ ص ۱۴۵ و ۲۶۰۳ ص ۱۴۵.

۳۱) دیوان عطار نیشابوری، با مقدمه و حواشی م. درویش، انتشارات جاویدان، تهران ۱۳۶۲، ص ۱۷۴.

۳۲) کلیات شمس یا دیوان کبیر، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳، جزو سوم، منتخب از غزل ۱۵۳۵.

(۳۳):

هست احوالم خلاف همدگر هریکی با هم مخالف در اثر
چونک هر دم راه خود را می‌زنم با دگرکس سازگاری چون کنم
موج لشکرهای احوالم ببین هریکی با دیگری در جنگ و کین
می‌نگر در خود چنین جنگ گران پس چه مشغولی به جنگ دیگران
مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، انتشارات مولی، تهران ۱۳۷۰، دفتر ششم، ص ۳۷۳، ابیات ۵۱-۵۴.

۳۴) این سه تن به اجماع پژوهشگران ادبیات فارسی عبارتند از سعدی، مولانا و حافظ.

۳۵) ابوطاهر طیب بن محمد خسروانی از شاعران عهد سامانی در قرن چهارم هجری. گنج سخن، دکتر ذبیح‌الله صفا، همان، ص ۲۲-۲۳.

۳۶) به نقل از: *Chinese Literature*، تابستان ۱۹۸۴ ص ۱۵۵-۱۵۶.

۳۷) Li Bai، شاعر چینی، متولد دهه‌ی نخستین قرن هشتم میلادی.

۳۸) شایان توجه است که موضوع و مطلب ارداویرافنامک نزدیک به هزار سال بعد در دست شاعر توانای ایتالیایی (دانه‌الگیری) با گستره و کیفیتی دیگر تحت عنوان «کمدی الهی» پرورده شد و نمایشگر تلفیق شعر حماسی و غنایی (تأملی) گردید.

۳۹) گنج سخن، همان، ص ۸.

- (۴۰) در رباعی، خاصه در رباعیات خیام، جنبه‌ی تأملی چیره است و عنصر تغزلی تحت تأثیر و در پیوند با جنبه‌ی تأملی تصویر می‌شود.
- (۴۱) دیوان عطار نیشابوری، همان، ص ۴۰۹.

فصل سوم

غزل سعدی

۱.۳. چهره‌ی غزل پیش از سعدی و در روزگار او

غزل، همان‌گونه که گفته شد در قرن ششم هجری دو راه در پیش گرفت: یکی راه سنتی که سنایی نیز در آغاز یا دوره‌ی نخست چکامه‌سرایی خود به همان شیوه غزل می‌سرود؛ این راه را سپس حسن غزنوی و انوری دنبال کردند؛ دیگر، روشی که سنایی در سالخوردگی بدان روی آورد و به غزل عرفانی یا عارفانه مشهور شده است. این راه را پس از سنایی، عطار و عراقی دنبال کردند و رشد دادند و سرانجام در دیوان شمس به اوج شکوفایی رسید.

همه‌ی صاحب‌نظران، سنایی را پیشوای غزل‌سرایان دانسته‌اند، پس بی‌مناسب نخواهد بود اگر برخی خصوصیت‌های عام غزل را که سپس رواج یافت در غزل او پی‌گیری و بررسی کنیم. سنایی مرز شمار بیت‌های غزل را در حدود هفت بیت نگاه نداشت و آن را کم و زیاد کرد. برخی از ضوابط پروردن موضوع را او به غزل آورد. موضوع‌های غزل را غنی‌تر کرد و به آن‌ها بار تصویر و اندیشه‌ای خاص بخشید. نگاهی به تک‌بیت‌های غزل وی این ویژگی را نشان می‌دهد:^۱

می‌ده ای ساقی که می‌به، درد عشق‌آمیز را

زنده کن در می‌پرستی سنت پرویز را

(۶/۱)

چنگ را آهنگ برکش راه مست‌انگیز را راه مست‌انگیز برزن مست بیگه‌خیز را

(۶/۴)

بگشای کمر پیاله بستان آراسته کن تو مجلس ما

(۱/۳)

امروز زمانه خوش‌گذاریم بدرود کنیم دی و فردا

(۱/۵)

لهو و هراس راهمی عشق شمرند خلق عشق نه آن است آن که به هنگام توست

(۳/۷)

عشق هم عاشق است و هم معشوق عشق دورویه نیست یک‌رویی است

(۵۴/۳)

عشق بازیچه و حکایت نیست در ره عاشقی شکایت نیست
حسن معشوق را چو نیست کران درد عشاق را نهایت نیست

(۵۸/۱ و ۲)

عشق در عقل و علم درناید عشق را عقل و علم رایت نیست
عشق را بوحنیفه درس نگفت شافعی را در او روایت نیست

(۶۰/۳ و ۴)

عشق حسی است برون‌بشر عشق را آب و گل کفایت نیست

(۶۰/۶)

عشق رخ تو بابت هر مختصری نیست وصل لب تو درخورهری خبری نیست

(۶۷/۱)

عاشق مشوید اگر توانید تا در غم عاشقی نمانید
این عشق به اختیار نبود دانم که همین قدر بدانید

(۱۳۹/۱ و ۲)

معشوق وفای کس نجوید هرچند ز دیده خون چکانید
این است رضای او که اکنون بر روی زمین یکی نمانید

(۱۳۹/۵ و ۶)

نگاهی به مضمون این بیت‌ها و مقایسه‌ی آن‌ها با مضمون‌های تغزل و غزل‌های نخستین نشان می‌دهد که تا چه حد موضوع و مضمون غزل قرن ششم از سادگی درآمده و به بغرنجی گراییده است. تصویرهای غزل با تشبیه‌های باواسطه همراه است. ایهام وارد غزل شده و توصیف به مدد وجه سلبی نیز به پیچیدگی بیان افزوده است: عشق و می به سیمای صفات نامشخص وصف شده‌اند؛ عشق هم عاشق است و هم معشوق (نظیر ابیات غزل ۵۸)، حسی غیربشری و برون از بشر است (غزل ۶۰)، در عین حال ذاتی و اجباری است (غزل‌های ۵۸ و ۱۳۹). سخن از عشقی است که با تعریف‌های روانشناسی چندان هم‌داستان نیست. وصف عشق به کمک صفات سلبی نشان روی‌گردانی

غزل عرفانی از عشق «گیتیانه» (دنیوی) است. در غزل زیر، سنایی می را با خصوصیت‌های نمادین و تمثیلی وصف کرده و سپس با تکیه به این‌گونه صفات از می به وحدت عرفانی و گریز به عالم ماورایی و استغراق در هستی عرفانی گراییده است؛ او یکی از نخستین شاعرانی است که خاصیت فراموشی آور می را با تصویرهای عرفانی به هم آمیخته و تصویرهایی پرورده که در آن‌ها از می «گیتیانه» تنها نامی بر جای مانده، ضمن آن که می، رنگ خیامی خود را داراست:

ساقی‌دل پرشد از تیمار پُرکن جام را برکف مانه سه باده‌ی گردش ایام را
تا زمانی بی‌زمانه جام می برکف نهیم بشکنیم اندر زمانه گردش ایام را
جان‌ودل در جام‌کن تاجان به جام اندر نهیم همچو خون دل نهاده‌ای پسر صد جام را
کاس کیکاوس پرکن زان سهیل شامیان زیر خط حکم درکش ملک زال و سام را
چرخ بی آرام را اندر جهان آرام نیست بندکن درمی پرستی چرخ بی آرام را^۲

در این غزل نشانی از وصف راستین چیزی در میان نیست؛ شاعر با زبان شعر به غور و تأمل می پردازد و ضمن آن، با استفاده از سنت‌های شناخته‌ی شعر فارسی اندیشه‌های خود را به کمک ضوابط شعر غنایی پیش از خود تصویر می‌کند. تسلط وی بر امکانات شعر فارسی و استادیش در آمیختن زمینه‌های گیتیانه، عرفانی و تأملی، «جوّی» در غزل پدید آورده که مرزگذار از تصویر عینی به تخیلی، از تغزلی به عرفانی و از عرفانی به نگرش «خوشباشی» لغزان شده است؛ بازی با نکات اساطیری و الفاظ تصویرگونه نیز به تقویت جنبه‌ی ایهامی چکامه کمک کرده است. می از یک سو می عرفانی، از سویی زندگی مایه و گاهی نیز تمثیل است. با این همه یکی از ویژگی‌های گویای غزل فارسی در مضمون این چکامه به نحوی آشکار درج شده است: تقابل فرد با جهان برون و افسوسی که ناشی از ناسازگاری گذشت جهان با امیال آدمی است (بیت آخر). این غزل از وحدت مطلب برخوردار است. این وحدت حاصل پیوندی است که تخیل شاعرانه میان چیزهای ناهمگون برقرار می‌سازد. یکی از خصوصیت‌های این غزل که برای غزل‌های عرفانی بعد نیز

شاخص است این است که تصویرهای عرفانی سرآغاز عینی دارند، با عبارت‌های شناخته در شعر فارسی ساخته می‌شوند و هر مایه‌ی عرفانی که به خود می‌گیرند بر اساس پیوند تازه‌ای است که میان تصویرهای سستی و دامنه‌ی تخیل شاعر پدید می‌آید؛ جنبه‌ی فراموشی آور می‌به کیفیت زندگی مایه و این جهانی تعبیر شده است و چرخ بی‌آرام را مهار می‌کند.

سنایی با غزل عرفانی خویش بسیاری از اصطلاح‌ها و تصویرهای «دوپهلو» را در غزل وارد می‌کند و سپس دیگر شاعران عرفان مشرب، آن‌ها را به خدمت می‌گیرند و رشد می‌دهند. بیت‌های زیر از یک ترجیع‌بند عطار یادآور تصویرهای عرفانی سنایی است:^۳

ما مست شراب جان‌فزاییم	سرخوش ز می‌گره‌گشاییم
در کنج شرابخانه گنجی است	ما طالب گنج گنج‌هاییم
ما صوفی صفه‌ی صفاییم	بی‌خود زخودیم و باخداییم

عطار در بند دیگری از همین ترجیع‌بند می‌سراید:

ساقی سخن از می مغان گفت	دل چون بشنید نوش جان گفت
یک جرعه و می هزار معنی	از عشق به گوش عاشقان گفت
در گردش جام حسن، ساقی	با ما غم و شادی جهان گفت

شاعر برای آن که می‌را تجربه کند و به آن معنویت بخشد، از می فراموش شده‌ی مغان یاد می‌کند؛ این می معنویت می‌انگور است. قدم بعدی در تجرید می، آن است که به عمل نوشیدن جنبه‌ی نظری داده می‌شود. شنیدن نام می مغان کافی است تا واکنش برانگیزد و «نوش جان» به میان آورد: حقیقت را می‌توان شنید، از این رو نشئه‌ی می دارد. زیبایی نیز رنگ معنوی به خود گرفته است: حسن ساقی در گرداندن می مغان (حقیقت؟) است؛ و حقیقت همانا مناسب غم و شادی در جهان عینی است. مایه‌ی ابهام و ابهام در تصویرهای غزل عرفانی، رابطه‌ی علی شاعرانه یا ضمنی است که شاعر با توجه به آن اندیشه‌ای را به لباس تصویر می‌آورد؛ ارزش حقیقت‌آوری که عطار برای می مغان قائل است، می‌تواند کنایه یا گریزی بر نقش می در هدایت ارداویراف به

جهان زیرین (مردگان) باشد؛ این موبد یا مغ زرتشتی به جهان پس از مرگ راه یافت و به حقایق آن پی برد. خصلت تلویحی علت و رابطه علت و معلولی عاملی است که به تصویر در غزل عرفانی ابهام می‌بخشد؛ این عامل در غزل عرفانی بیش از غزل‌های احساسی زمینه دارد؛ عطار خود در غزلی به چنین امری اشاره می‌کند و بی‌سببی و بی‌علتی را یکی از شرط‌های عشق عرفانی می‌داند:

طالب آن باشد که جانش هر نفس تشنه‌تر باشد ولیکن بی‌سبب
نه سبب نه علتش باشد پدید نه بود از خود نه از غیرش نسب^۴
مراد از بی‌سببی، بی‌سببی حسی است. وقتی عناصر محسوس در ساخت تصویر شرکت نکنند، تصویر رنگ ابهام و ابهام به خود می‌گیرد. وقتی تصویر و تشبیه، دو سوی ملموس و محسوس خود را از دست بدهند، رابطه‌ی حسی جای خود را به پیوند معنوی می‌دهد: آن‌گاه عنصر عرفانی میان دو جنبه‌ی معنوی، رابطه‌ی علیّ عرفانی برقرار می‌کند: تشنه از شنیدن نام آب سیراب می‌شود، و ارضای معنوی (یا صوری) به تصویر عرفانی رنگ آرمانی می‌دهد، زیرا چنین ارضایی از تحصل و تملک چیزهای محسوس وارسته است. این معنویت صوری یا تصویر معنوی، یکی از ویژگی‌های تصویر در غزل عرفانی است که با سنایی آغاز شده و سپس در سروده‌های دیگر عارفان رشد یافته است. وقتی این تصویر خصلت تمثیلی (الگوریتمیک) به خود می‌گیرد، تجسمش همواره با ابهام و ابهام همراه است؛ در غزل زیر عطار خود به خصلت ناروشن چنین تصویرهایی اشاره می‌کند:

خراباتی است بیرون از دو عالم دو عالم از بر آن همچو خواب است
ببین کز بوی آن دُرد خرابات فلک را روز و شب چندین شتاب است
مثال تو در این گنج خرابات مثال سایه‌ای در آفتاب است
چگونه شرح این گویم؟ که جانم ز عشق این سخن مست و خراب است
اگر پرسى ز سرّ این سثوالی چه گویم من؟ که خاموشی جواب است^۵
در این غزل امری مشخص وصف نمی‌شود؛ آن چه توصیف شده تحیل یا

تأملی است که نگرش عرفانی ممکن ساخته و در قالب تصوّر شاعرانه بیان شده است؛ ابهام چکامه نیز ناشی از وصف تخیلی - عرفانی جهان در لفافه و تمثیل است. عراقی این خصیصه‌ی ابهام‌انگیز را در نگرش عرفانی یافته و در غزلی سروده است:

نخستین باده‌کاندر جام کردند ز چشم مست ساقی وام کردند
چو با خود یافتند اهل طرب را شراب بی‌خودی در جام کردند
لب میگون جانان جام درد داد شراب عاشقانش نام کردند
به گیتی هرکجا درد دلی بود به هم کردند و عشقش نام کردند^۶

این خصلت تمثیلی تصویر در شعر (و غزل) عرفانی، این بیت‌ها و موضوعی که در آن‌ها تصویر شده است نشان می‌دهد که چگونه عرفان، مفهوم‌ها و اصطلاح‌های زبان همگانی را به تصویرهای تمثیلی درمی‌آورد و به آن‌ها رنگی انتزاعی که خاص غزل عرفانی است می‌دهد. روش مبتنی بر تمثیل چنین است که یک امر و یا حالتِ مشخص یک واقعیت را به مدد آن چه در سنت تصویری زبان شناخته است به صورت یک کلیّت درمی‌آورد و وصف می‌کند؛ تصویر تمثیلی یک خصیصه یا خصوصیت را با نامی که مبین جنس یا نوع است بیان می‌کند و یا تشبیهی کلی (عام) برای یک امر مشخص می‌آورد. عراقی در بیت‌های زیر معشوق را با صفت هستی و چهره‌اش را با تشبیه به باغ توصیف کرده است:

مقصود تویی مرا ز هستی کز جام، غرض می مصفاست
باغی است جهان زعکس رویت خرم دل آن که در تماشا است^۷

در این گونه حالت‌ها پدیده‌ها یا صفات مشخص، برابر نهاد یا قرینه‌ی مجازی، صوری یا معنوی می‌یابند؛ می، ساقی، عاشق، معشوق، غم و شادی و جز آن ضوابط حسی و تصویری خود را از دست می‌دهند و به روابط تصویری میان چیزها مبدّل می‌شوند. اینک این پرسش پیش می‌آید که رواج گسترده‌ی غزل عرفانی، از جهت زیبایی شناختی، بر چه علّت‌هایی استوار است؟ چنان می‌نماید که نکات زیر از جمله عواملی هستند که به غزل یا شعر عرفانی

جذاییت می دهند:

تاسیس الف ۳۷ یکی از نتایج تجرید عرفانی پیوند صفات یا روابط متضاد یا ناهمگون است؛ وحدت چنین عناصری در یک چکامه، یک احساس خلاف عرف یا نامعمول و شگفت را تداعی می کند؛ صفت مشخص تصویری که چنین احساسی را برمی انگیزند دوری از واقعیت ملموس و روزمره است. در این تصویرها برخی از جنبه های واقعیت انکار می گردد، و برعکس کشف حقیقت امر به وسیله ی پیوند میان چیزهایی انجام می گیرد که ارتباطناپذیر می نماید. تصویر عرفانی، نکته را به کمک تأویل آشکار می سازد و آن چه را که عرفاً دانسته است، نقض می کند؛ به ترجیع بند زیر نگاه کنیم:

ساقی بده آن می طرب را بستان ز من این دل غم اندوز
آن رفت که رفتی به مسجد اکنون چو قلندران، شب و روز
در میکده می کشم سبویی

باشد که بیابم از تو بویی^۸

صوفی نه باده می آشامد، نه ترک عبادت می کند و طبیعی است که بوی یار را در میکده نمی جوید؛ با این همه از پیوند شاعرانه ی این ها یک امر یا ابراز خلاف عرف که شایسته جلوه می کند حاصل می شود. این تصویر سلوک سستی را نقض می کند، آن چه را که گناه می نماید موجه جلوه می دهد. درواقع از انتقاد و آرمان حکایت دارد. این امر زیبایی تأملی را القا می کند.

ب - تصویر عرفانی به تعین زدایی و تعین آمیزی گرایش دارد، تعین ها را از وصفی که دارند به درمی آورد، مرز آن ها را شناور می کند. این امر برای تفکر و احساس ایرانی که واقعیت گریزی را می ستاید لذت بخش است. تصویر عرفانی زیبایی را در فراسوی آن چه که مشخص و ملموس است می پوید، آن را از نفی معین امور متعارف می سازد. این امر که خود درواقع نوعی تفسیر واقعیت موردنظر است، خوشایند است. از ویژگی های زیباشناسی عرفانی آن است که امر آرمانی را در جایی میان تعین و بی تعینی، در مرز شناور میان واقع و ناواقع تصویر می کند. و بدین گونه در ابهام و ابهام را بر خواننده می گشاید تا

او خود تصویر ابهام آمیز را به اقتضای ذوق خویش تشخیص و مرز بخشد. غزل عارفانه در دیوان شمس به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد. اوجی هنری و شاعرانه. غزل عرفانی در شعر مولانا از بسیاری خصوصیت‌های بیگانه با تعین و تشخیصی که تصویر ادبی ایجاد می‌کند، رها می‌گردد و در آن، شکافی که میان زندگی و استعلای عرفانی پدید آمده بود هموارتر می‌گردد و تا حدی ترمیم می‌یابد. مولانا بر سرگردانی و رویگردانی که در بیش‌تر غزل‌های سنایی و بسیاری از غزل‌های عطار به چشم می‌خورد چیره می‌شود و جنبه‌های متغایر را دمساز می‌کند؛ گم‌گشتگی در وادی بی‌تعین عرفان در نزد او تعین‌پذیر می‌شود. در غزل مولوی می‌توان شاهد اعتلای عشق گیتیانه به عرفانی بود؛ بیگانگی کمال و جمال دنیایی با کمال و جمال عرفانی که در آثار سنایی و تا حدی عطار دیده می‌شود، در نزد او بسیار تعدیل می‌یابد و این دو در مناسبت با یکدیگر وصف می‌شوند. تصویرهای تمثیلی و ابهام آمیز سنایی و عطار در غزل وی صیقل می‌یابد و جای خود را به نمادهای عرفانی می‌دهند. غزل‌های دیوان شمس نه گسسته از عالم خاکی است و نه یکسره رنگ لاهوتی دارد. «جسم» آن‌ها از عالم ناسوت و «روح» شان از عالم ملکوت است؛ اندیشه‌ی غزل‌های مولانا حاصل تنش این دوروی عالم هستی است، وحدتی است که پایه‌اش در زندگی عینی و غایتش در عالم آرمان‌هاست:

میان ما درآ، ما عاشقانیم	که تا در باغ عشقت درکشانیم
مقیم خانه ما شو چو سایه	که ما خورشید را همسایگانیم
چو جان اندر جهان گر ناپدیدیم	چو عشق عاشقان گر بی‌نشانیم
ولیک آثار ما پیوسته‌ی توست	که ما چون جان نهانیم و عیانیم
هرآن چیزی که تو گویی که آنید	به بالاتر نگر بالای آنیم
تو آبی لیک گردابی و محبوس	درآ در ما که ما سیل روانیم
چو ما در فقر مطلق پاک‌بازیم	به جز تصنیف نادانی ندانیم

این یکی از غزل‌های بی‌شماری است که در آن وحدت موجود و ممکن، امکان و آرمان و عین و ذهن انسجام یافته است؛ این دو جنبه که در غزل‌های

عرفانی پیشین از هم گسسته‌اند در نزد مولانا چنان عجین شده‌اند که واقعیت مادی مایه‌ی معنوی گرفته و عرفان به آرمان شاعرانه نزدیک شده است. اندیشه‌های بیکران عرفان در تصویرهای غزل مولانا مرز و تعین یافته‌اند و حقیقت و مجاز در آن میل به همگرایی و نزدیکی دارند؛ اندیشه‌ی عرفانی رنگ خانه و همسایه، سایه و خورشید گرفته است (بیت دوم). عرفان در شعر مولانا پوشش دنیایی یافته است. در غزل او کلی‌سرایي سنایی جایی ندارد، مولانا عشق عرفانی را تصویر می‌کند. تصویرهای او نه تمثیل بلکه تشبیه هستند و اندیشه‌ی عرفانی را تصویرپذیر می‌کنند:

هر نفس آواز عشق، می‌رسد از چپ و راست

ما به چمن می‌رویم، عزم تماشا کراست^{۱۰}

ای عشق چون آتشکده، در نقش و صورت آمده

بر کاروان دل زده، یکدم امان ده یافتی^{۱۱}

عشق در غزل او همیشه برخی از ضابطه‌های عینی خود را به همراه دارد.

هزارگونه ادب جان زعشق آموزد که آن ادب نتوان یافتن زمکب‌ها

به پرّ عشق پیر در هوا و برگردون چو آفتاب منزّه ز جمله مرکب‌ها^{۱۲}

عشق مخاطب دنیایی و انسانی پیدا می‌کند، و در نتیجه خصلت انسانی می‌یابد؛

می‌نیز در غزل‌های وی به احساس نزدیک می‌شود، بی‌آن که معنی شراب

انگور از آن مستفاد شود؛ شراب نمادین شده، ژرفای معنوی می‌یابد:

در صفای باده بنما ساقیا تو رنگِ ما

محو مان کن تا رهد هردو جهان از ننگِ ما^{۱۳}

می‌انتزاعی سنایی و عطار به سر و چشم آدمی می‌نشیند و رنگ جهانی به خود

می‌گیرد و تصویری پدید می‌آید که از تیش میان می‌عرفانی و شراب انگور

مایه گرفته است و مستی که برمی‌انگیزد نیز رابطه‌ای از این دو را تداعی

می‌کند و راهی از زیبایی و مستی عینی به زیبایی و مستی عارفانه می‌گشاید:

سرخُن‌بها گشادم، ز هزار خُم چشیدم

چو شراب سرکش تو به لب و سرم نیامد^{۱۴}

استدلال شاعر از توسّل به شراب عرفانی، متّکی به می واقعی است. از آن چه که به اختصار درباره‌ی غزل عرفانی گفته شد. می توان بر روی هم نتیجه گرفت که اندیشه و مطلب در غزل عرفانی توصیف تصویری نمی یابد، بلکه بیش تر تمثیلی است و به مثال تشبیه می شود؛ در تصویرهای چنین غزلی نشانی از صفات تجسّم پذیر یک موضوع در میان نیست، بلکه القاء تصور در نظر است. از آن جا که توصیف عرفانی با موضوعی مشخص که صفات گوناگون داشته باشد سروکار ندارد، در آن نشانی از پیوند منسجم میان تصویرها نیست و در نتیجه مطلب توصیفی مبتنی بر اندیشه ای واحد نیست که بتواند به برکت تصویرهای متنوع، رشد مضمونی پیدا کند. غزل عرفانی جایی برای وصف طبیعت ندارد؛ آن چه از طبیعت در تصویرهای عرفانی دیده می شود بیش تر ظرف تصور است تا تصویر.^{۱۵} تصور در چنین غزلی پیوندی مجازی با عین های مشخص دارد و به ناروشنی و ابهام می گراید.^{۱۶} چنین تصویری گرایش به مصداق های مُثلی دارد. تغزّل در غزل عرفانی مجازی است. مناسبت عشق و عاشقی و مستی در آن خیالی است. چنین غزلی به جای آن که موضوع را به کمک اندیشه های عینی به مطلبی تجسّمی درآورد، مطلب را به اندیشه ی عرفانی درمی آورد:

من آن ماهم که اندر لامکانم مجو بیرون مرا، در عین جانم
مرا هم تو به هر رنگی که خوانی اگر رنگین اگر ننگین ندانم
من آب آب و باغ باغم ای جان هزاران ارغوان را ارغوانم^{۱۷}
در این جا دیده می شود که چگونه ماه به صفت لامکان وصف شده است و آب آب ها و باغ باغ ها امری را که می باید توصیف شود از محسوسات دور می کنند؛ رابطه تصویر و مصوّر در آن رابطه ای دور است، وصفی که از چنین پیوندی حاصل می شود، دلالتی است که کشتی بر دریا و یا دریا بر کشتی دارد: سخن کشتی و معنی همچو دریا درآ زوتر، که تا کشتی برانم^{۱۸}
موضوع توصیف شونده در تصویر عرفانی رنگ اعتباری می یابد و استقلال خود را از دست می دهد. سلب مضمون و اندیشه از موضوع بدین نحو است که

پیوند میان تصویر و مصداق تصویر مجازی می‌شود. مجازی شدن این رابطه در پوشش عبارت‌های زبان عادی پنهان می‌ماند و از تنش میان معنی متعارف کلمات و عبارت‌های تصویر و ایهامی که شاعر به کمک آن‌ها پدید می‌آورد، تصویری دوپهلوی حاصل می‌شود. این تنش را می‌توان به نوعی «سوء تفاهم» تشبیه کرد: سوء تفاهمی که زائیده‌ی کاربرد تمثیلی عبارت‌ها و کلماتی است که در زبان غیرشاعرانه معنی مشخص و خاص دارند ولی تصویر عرفانی مرزهای معین آن را مجازی می‌کند. حاصل این که مرز و تفاوتی مابین مضمون و تصاویر شعر، با مطالب عرفانی و مفاهیم موردنظر شاعر پدیدار می‌شود. مثلاً وصف طبیعت چنان صورت می‌گیرد که بدان، به حکم امکانات زبان ادبی، صفاتی دیگر نسبت داده می‌شود، صفاتی که از سرشت طبیعت نیست. معمولاً اصل بر این است که تصویر بتواند راهی از مانند شونده (مشبه) به مانده شده (مشبه‌به) بگشاید، ولی در تصویر عرفانی چنین نیست. در این جا تنش و یا رابطه میان معنی و مصداق معنی درنظر است؛ وقتی مصداقی مشخص درنظر نیست، رابطه‌ی معنی و مصداق اهمیت می‌یابد نه خود توصیف:

چون چنگم و از زمزمه‌ی خود خبرم نیست

اسرار همی گویم و اسرار ندانم^{۱۹}

وصف عرفانی زندگی و زیبایی تنها راهی نبود که غزل در این دوره پیمود؛ برخی غزل‌سرایان راه غزل‌گیتیانه را دنبال کردند و به وصف تغزلی زندگی و زیبایی پرداختند؛ تداوم این غزل را می‌توان در سروده‌های سیدحسن غزنوی، خاصه انوری یافت. غزل‌های غزنوی عرفانی نیست؛ غزل وی به مطلع:

روح ز تو خوب‌تر به خواب نبیند چشم فلک چون تو آفتاب نبیند^{۲۰}

نمونه‌ای از روش غزل‌سرایی اوست. غزنوی یکی از غزل‌های عرفانی سنایی را استقبال و غیرعرفانی کرده است:

آرام دل مرا بخوانید بر مردم چشم من نشانید

آوازه‌ی عشق من شنیدید اندازه‌ی حسن او بدانید

از دور درو نگاه کردن انصاف دهید، کی توانید؟

از دیده و جان و از دل و تن این خدمت من بدو رسانید
ای خوبان او چو آفتابست در جمله شما به او چه مانید؟
عشق‌انده و حسرتست و خواری عاشق مشوید اگر توانید^{۲۱}

پیش از سعدی نماینده‌ی پرآوازه‌ی چنین غزلی انوری است. یکی از ویژگی‌های غزل انوری که ضمناً او را از شاعران پیش از خود متمایز می‌کند، احساسی است که در غزل از طرز تلقی شاعر نسبت به موضوعی که توصیف می‌کند، دست می‌دهد. چنان می‌نماید که غزل انوری بیش‌تر حاصل تأمل شاعر بر احساس عاطفی میان عاشق و معشوق است تا این که نمایشگر تجربه‌ی شخص خود او بوده باشد؛ تصویرهای غزل انوری چنان نیستند که احساس رابطه‌ای بی‌واسطه با رنج عشق و شوق به زیبایی را بیان کنند. انوری غزل‌های گوناگون سروده و از پرداخته‌های شاعران پیش از خود نیز بهره جسته است؛ بیش‌تر غزل‌های او غزل تأملی است. شاعر در آن‌ها از فاصله‌ای نسبت به موضوع آن را وصف می‌کند؛ رنگ توصیف تأملی عشق و شیفتگی، در غزل زیر آشکار است:

معشوقه به رنگ روزگار است با گردش روزگار یار است
برگشت چو روزگار و آن نیز نوعی زجفای روزگار است
در باغ زمانه هیچ گل نیست و آن نیز که هست جفت خار است
ای دل منه از میان برون پای هرچند که یار برکنار است
امید مبرکز آن چه مردم نومیدترست امیدوار است
هرچند شعار کار فردا کاریست که آن نه در شمار است
بتوان دانست که هرشب از عمر آبستن صد هزار کارست^{۲۲}

کلی بودن دیدگاه‌هایی که در اندیشه‌های این غزل دیده می‌شود نشان برداشت یک شاعر نظاره‌گر از احساس زیبایی و عشق است؛ افزون بر آن موضوع با روح اندرزگویی سروده شده است (مطلب در بیت سوم به نکته‌ای عام و اندرزآمیز منجر می‌شود)؛ باقی‌مانده‌ی توصیف نیز خصلتی کلی دارد. موضوع‌های غزل انوری رنگ تأملی دارد و تا حدی نشانه‌ی فاصله‌ی ذهنی

شاعر با موضوعی است که آن را می‌سراید؛ غزل او وصف عاطفی دور از یار یا شور و شوق برای زیبایی نیست، و اگر گاهی نیز هست، این نیز کلی است، احساس نیست. از عاطفی‌ترین سروده‌های او یک لحن کلی مستفاد می‌شود:

هرکس که غم تو را فسانه است دست خوش آفت زمانه است
هرکس که غم تو را میان بست از عیش زمانه بر کرانه است
عشق تو حقیقت است ای جان معلوم دلی که در میانه است
درد دل ما ز هجر خود پرس هجران تو از میان خانه است
دارم سخنی هم از تو با تو مقصود تویی سخن بهانه است^{۲۳}

بیش تر اندیشه‌های موضوع این غزل رنگ تصویری را دارد که بر سیل تأمل و تفتن سروده شده است؛ علاوه بر این نشانه‌هایی از تصویرها و اندیشه‌های غزل‌سرایان پیش از وی نیز در آن یافت می‌شود: از جمله تأثیر اندیشه‌های عرفانی سنایی که رنگ غیر عرفانی گرفته است. اگر می‌و عشق واقعی برای مولانا گریزی برای توصیف عشق و می‌عرفانی است، روش انوری برعکس آن است: مواد و موضوعات عرفانی به او امکان می‌دهند تا به تصویر، خصلت تأملی بدهد:

ساقیا باده‌ی صبح بیار دانه‌ی دام هر فتوح بیار
قبله‌ی ملت مسیح بده آفت توبه‌ی نصوح بیار
هین که طوفان غم جهان بگرفت می‌همزاد عمر نوح بیار
و زپی نفی عقل و راحت روح راه صافی چو عقل و روح بیار^{۲۴}

انوری یکی از شاعرانی است که به نقش تأمل در غزل توجه داشت و در این رهگذر روشی ناشناخته پیش گرفت؛ یکی از ابزارهای او در این راه بهره‌گیری از تصویرهای دیگر شاعران است.

۲.۳. تکامل غزل

غزل فارسی در اوایل سده‌ی چهارم هجری شکل گرفت؛ در ابتدا ساده و در

وصف موضوعی تغزلی بود. در قرن ششم دستخوش تطوّر شد؛ این دوره، زمان رونق غزل و تبدیل آن به مهم‌ترین سیاق شعر غنایی بود. غزل‌سرایانی چون سنایی و انوری در پیشرفت غزل تشریک مساعی ارزنده کردند. یکی از راه‌های تحوّل و در ضمن، پیچیده شدن مطالب غزل، گرایش آن به تصوّف و استقبال از اندیشه‌های عرفانی بود. شاعران قرن ششم غزل را از یک‌دستی و سادگی آغازین بیرون آوردند و به آن نکته، ظرافت و ایهام بخشیدند. غزل از توصیف صرف احساس عشق و صفات زیبای حسی انسان و چیزها دور شد. توصیف وجد و حال بر غزل عرفانی چیره گشت؛ گم‌گشتگی، شیف‌تگی و از خودبی خود شدگی موضوع متداول آن شد. غزل عرفانی و دیگر شکل‌های شعر غنایی در خدمت وصف اندیشه‌های عرفانی درآمد و خصلت شعر نظری یا اندیشه‌ای به خود گرفت.

سیر غزل به موضوع‌ها و اندیشه‌های عرفانی یکی از مسیرهایی بود که غزل در راه تکامل خود می‌پیمود و دوران چیرگی اندیشه‌های عرفانی بر غزل در واقع یکی از منزل‌هایی بود که حرکت شعر غنایی در گذار خود داشت. عرفان به شعر غنایی خاصه غزل ژرفای اندیشه و تنوع موضوع و مطلب داد. طبیعی است که رونق غزل عرفانی آبخور اجتماعی داشت و وقتی بینش عرفانی دستخوش بحران گردید، موضوع‌ها و اندیشه‌های عرفانی در غزل رو به فروکش نهاد. البته این فروکشی باعث آن نشد که غزل به سطح دوران پیشین خود بازگردد؛ این دگرگونی برای غزل به منزله‌ی فراز و نشیب‌هایی است که پدیده‌ی اجتماعی و فرهنگی در سر راه رشد خود دارد و درگیری با آن زمینه‌ی رشد بعدی پدیده را به دنبال تواند داشت. غزل از کوره‌ی این‌گونه آزمایش‌ها درآمد و به دوران بلوغ خود پا نهاد.

هم‌زمان با رشد غزل عرفانی، غزل آغازین و غیرعرفانی نیز رشد و تحوّل یافت. به عبارت دیگر غزل از قرن ششم راه رشد دوگانه در پیش گرفت؛ مجموع دستاوردهای هردو نوع غزل آن عاملی بود که به غزل دوران بعد مضمون و بیان رسا و زیبا بخشید. راهی که غزل غیرعرفانی پیمود از انوری

گذشت و به سعدی رسید. صفت مشخص حرکت تکاملی غزل غیرعرفانی، دوری از موضوع و مطلب فردی و اندیشه‌های ساده و سطحی و تدارک برای تصویر و بیان احساس و عشق ژرف عاطفی و اجتماعی بود. یکی از دستاوردهای غزل در این میان کوشش برای توصیف موضوع غزل با شمول و کلیت بیش‌تر است؛ همان‌گونه که در بالا اشاره شد، این کیفیت در غزل‌های انوری دیده می‌شود:

ای برادر عشق سودایی خوش است دوزخ اندر عاشقی جایی خوش است
در بیابان رهروان عشق را ز آب چشم خویش دریایی خوش است
غمگنان را هرزمان در گنج عشق یادنام دوست صحرایی خوش است
عمرها در رنج چون امروز و دی بر امید بود فردایی خوش است^{۲۵}
یا:

دل نفس از عشق تو تنها نزد در همه دل‌ها هوس روی توست^{۲۶}
می نیز در غزل او با تصویرهای عام‌تر وصف شده است و راه عمومیت می‌پیماید و معنویت پیدا می‌کند:

ساقیا در ده آن می‌که ازو آفت عقل و راحت جان است
در قحدم همچو عقل و جان در تن آشکاراست اگرچه پنهان است^{۲۷}
غزل بدین‌گونه و از این راه‌ها به وصف موضوع‌های همگانی روی آورد، غنای اندیشه یافت و به چکامه‌ای پرانعطاف درآمد که توان بیان هرگونه احساس زیبایی را پیدا کرد؛ شعر غنایی فارسی نیز به همراه غزل به راه پیشرفتی بی‌سابقه افتاد. غزل مظهر این پیشرفت شد و در پیشاپیش دیگر اشکال شعر غنایی قرار گرفت.

مقایسه‌ی غزل آغازین با غزل انوری یک تفاوت اساسی را که غزل در قرن ششم به آن رسید، نشان می‌دهد. اساس این تفاوت در توصیف اجتماعی شدن احساس و عشقی است که در غزل، از انوری به بعد آمده است. نگاهی به موضوع و مطلب پرورده شده در غزل‌های نخستین نشان می‌دهد که احساس و عشق عاطفی که در آن‌ها توصیف می‌شود، خصلت شخصی، انفرادی یا

تصادفی دارد؛ شاعر تجربه یا خاطره‌ای را به همان سادگی که در جوار امور واقع دیگر احتمالاً روی داده است با همان رنگ و خصلت تعمیم نیافته، نپرداخته و صیقل نپذیرفته توصیف می‌کند. سوگندنامه‌ی شهید بلخی بیش‌تر جنبه‌ی سوگندی خصوصی دارد؛ خواننده اغلب خود را به حد کافی با شاعر هم - احساس نمی‌داند و به تعبیری با او در سوگند خوردن «شریک» نمی‌شود، آن را امری می‌داند که چندان با خود او رابطه‌ای ندارد. به عبارت دیگر شاعران غزل دوران نخستین، در بیان یک احساس عاطفی همگانی چندان موفق نبوده‌اند. تنها از غزل انوری بدین سو است که غزل چنان مایه‌هایی می‌یابد که بتواند بیانگر احساس و عشقی شود که ارضای جمعی القا کرده است یا پیامی جمعی یا اجتماعی به همراه دارد. غزل انوری دارای چنین خصلتی است.

غزل انوری را می‌توان چرخشی در سرودن عشق عاطفی دانست؛ اندیشه‌ها و تصویرهای این غزل رنگ عام دارند. اما از آن‌جا که این اندیشه‌ها و تصویرها تعمیم یافته‌ی تجربه‌ی خود شاعر و یا تجربه‌ی دیگران نیست، بلکه نگرشی کلی به آن است، رنگ عام گرفته و بیش‌تر حاوی حکم‌های معرفتی است تا این که تعمیم و تجسم هنری احساس و عاطفه‌ی انسان فردیت یافته‌ی اجتماعی باشد. هنر و ادب به فردیت موضوع، تعمیم می‌بخشند و به آن پرورش هنری می‌دهند. به بیان احکام کلی و اندرزگویی نمی‌پردازند؛ حتی اندرز را به قالب احساس فردی درمی‌آورند. غزل انوری از این لحاظ ضعیف و رشد نیافته است.

(مرحله‌هایی که غزل در مسیر رشد خود تا پایان قرن ششم پیموده بود، دو کیفیت را نشان می‌دهند: یکی مرحله‌ای که با تکوین غزل توأم بود و در غزل، موضوع توصیف شده به صورت احساس و عشق شخصی یا فردی سروده شده بود. غزل‌های پراکنده‌ی نخستین بر این سیاق‌اند. دیگر مرحله‌ی بعد که در آن غزل رشد و تکامل بیش‌تر یافت، مرحله‌ای که در آن موضوع و مطلب با بیان همگانی و کلی سروده می‌شود. این مرحله هم غزل عرفانی و هم غیر عرفانی را

در بر می‌گیرد. غزل انوری نمونه‌ی بارز غزل غیر عرفانی در این مرحله است. در این زمان غزل‌سرایی امکان آن را داشت که این دو کیفیت را به هم آمیزد و موضوع و مطلب توصیف‌شونده را در قالب تلفیقی از این دو بسراید. چنین غزلی می‌توانست با حفظ تنوع موضوع و غنای فکری که به دست آمده بود، به سادگی و روانی و یک‌دستی غزل‌نخستین روی آورد و موضوع را با توجه به جنبه‌ی فردی، یگانه و تکرار نشدنی احساس و عشق عاطفی تعمیم هنری بخشد. موضوعی که هنر و ادب توصیف می‌کند نه یک تجربه یا احساس تصادفی و شخصی است و نه صرفاً یک امر کلی و انتزاعی، بلکه شمولیتی که هنر و ادب به موضوع توصیف‌شونده می‌بخشند، تعمیم و تبدیل هنری تجربه و احساس یگانه و شخصی به احساسی همگانی است که خصیصه‌ی نوعی داشته باشد تا بتواند نقش اجتماعی به خود گیرد. غزلی با چنین کیفیتی را می‌توان در دیوان سعدی یافت.

[غزل سعدی کیفیت‌های هنری اصیل و زنده‌ای دارد که سیر غزل در طی دوستان و اندی سال بدان دست یافته بود؛ این غزل حاصل ترکیب سادگی و روانی و یک‌دستی با پختگی و غنای اندیشه است؛ احساس و عشقی که در آن توصیف می‌شود، احساس و عشقی است که با تار و پود خصیصه‌های نوع انسان آمیخته شده است. زیبایی توصیف شده در غزل سعدی، زیبایی آرمانی است که خصوصیت انسانی فراگیر دارد؛ این عشق و زیبایی مبشر دوستی و آرمان‌خواهی انسان اجتماعی و در عین حال فردیت‌یافته‌ی ایرانی است. عشق و احساس در غزل سعدی بیان شیفتگی فردیت حساس انسان است؛ این عشق و احساس نه تک و تصادفی است و نه خصلت عشق و احساسی را دارد که صرفاً از تأمل شخصی که پیوند مستقیم با موضوع ندارد، ناشی می‌شود]

هرکه چیزی دوست دارد جان و دل بر وی گمارد

آن که محرابش تو باشی، سر ز خلوت برنیارد

روزی اندر خاکت افتم و به بادم می‌رود سر

کان که در پای تو میرد جان به شیرینی سپارد

من نه آن صورت پرستم کز تمّای تو مستم
 هوش من دانی که برده است؟ آن که صورت می نگارد
 عمر گویندم که ضایع می کنی با خوب رویان
 و آن که منظوری ندارد عمر ضایع می گذارد
 هر که می کارد درختی در سرابستان معنی
 بیخش اندر دل نشاند تخمش اندر جان بکارد
 عشق و مستوری نباشد پای گو در دامن آور
 کز گریبان ملامت سر بر آوردن نیارد
 گر من از عهدت بگردم ناجوانمردم نه مردم
 عاشق صادق نباشد کز ملامت سربخارد
 باغ می خواهم که روزی سرو بالایت ببیند

تا گلت در پا بریزد و ارغوان بر سر ببارد^{۲۸}
 این غزل با غزل های پیش از سعدی و غزل های هم زمان خود او از بسیاری
 جنبه ها تفاوت کیفی دارد. مضمون کلی آن با مضمون غزل های پیشین که در
 آن ها وصف یار زیبا آمده است، همانندی دارد؛ آن چه غزل سعدی را از
 دیگر غزل ها متمایز می کند، پروراندن موضوع، در آوردن آن به شکلی نو و
 پرداخت شاعرانه ی آن است. سعدی وصف زیبایی را در این غزل با مقدمه ای
 آغاز می کند که مفهوم آن، ذاتی ذهن هر انسان با احساس و صاحب ذوق است:

هر که چیزی دوست دارد جان و دل بر وی گمارد
 شاعر چکامه را با نقشی که جمال و کمال در برانگیختن انسان به تکاپو و
 فعالیت زندگی دارد آغاز می کند. مطلع مزبور تنها بیان شاعرانه ی یک حکم
 کلی نیست، بلکه بر یکی از ویژگی های نوع انسان تأکید دارد که غایت زندگیش
 نیل به کمال و جمال است. سراینده پس از اشاره به این خصیصه ی انسانی،
 وصف مشخص زیبایی را که انسان مظهر آن است در سیمای دلدار یافته و
 می سراید و توصیف زیبایی را با توجه به سنت نیایشی و نماز تصویر می کند:
 آن که محرابش تو باشی سر زخلوت برنیارد

«تو» در این مصرع هم خاص و هم عام است: مایه‌ی نیایشی که در ساخت تصویر به کار رفته چنان خاصیتی به مصرع بخشیده که در عین وصف انسان زیبا به آن جنبه‌ی معنوی داده است و نیایش شخص متدین را در برابر کمال و جمال مطلق تداعی می‌کند. با توجه به این نکات می‌توان تفاوت کلی میان وصف انوری و سعدی از زیبایی را به خوبی دید: سعدی کُلی‌سرایي نکرده، وصف مشخص انسان زیبا را با تعهد فردی خود به زیبایی همراه ساخته است. ویژگی دیگر روش غزل‌سرایي سعدی که در این غزل نیز به چشم می‌آید این است که او به ندرت زیبایی را به صفات خود آن و مستقیماً می‌سراید، بلکه اغلب آن را به کمک اثری که در انسان داشته و دارد توصیف می‌کند؛ شیفگی به زیبایی و کمال زیبایی را بیش‌تر از رهگذر صفات آن بارز می‌کند:

روزی اندر پایت اتم و ریادم می‌رود سر

کان که در پای تو میرد جان به شیرینی سپارد

زیبایی و کمال آدمی را از بی‌اعتنایی بیرون می‌آورد، غرور و نخوت را در او به بند می‌کشد، او را به فداکاری و گذشت وامی‌دارد. چنین وصفی دارای این مزیت است که زیبایی نه به خودی خود بلکه به سبب تأثیرش در انسان، ستوده می‌شود: سعدی زیبایی مؤثر را توصیف می‌کند. افزون بر این، وصف با واسطه‌ی زیبایی به آن عینیت و شمول هنری می‌بخشد بی‌آن که خصلت انتزاعی به خود گیرد. سعدی شاعر عشق منفرد، تصادفی و شخصی نیست؛ او دید هنری و پیامبرانه به عشق و زیبایی دارد: مانی زیبایی را از نظرگاه کمال مطلق و جنبه‌ی رستگاری بخش آن می‌پرستیده است. سعدی با اشارت به وی به هنر خود شمول می‌دهد، زیبایی را از غرض و نظر فردی نمی‌ستاید. آن زیبایی که مانی را مست می‌کند از «عشق‌هایی که از پی رنگی بود» متمایز است، خاصه که هوش نیز در تشخیص آن درگیر است (بیت سوم). سعدی اندیشه‌ی وجوب عشق به زیبایی را در بیت‌های بعد باز هم پرورش می‌دهد؛ این بار بر زمینه‌ی حسی و رفعت معنوی آن تأکید می‌گذارد:

هر که می‌کارد درختی در سراستان معنی

بیخس اندر دل نشاند تخمش اندر سینه کارد
 (سعدی در امر زیبایی دوستی به جنبه‌ی عاطفی و وحدت آن با عنصر اندیشه
 قالب زیبایی شاعرانه داده و جوشش عاطفه و اندیشه را در توجه به جمال و
 کمال تصویر کرده است و بدین‌گونه جای‌چندانی برای جدل بر سر شهوانی یا
 عرفانی بودن زیبایی و عشقی که سروده، باقی نگذاشته است.)
 ما در قسمت نخست این بررسی به امکان نامُجاز بودن عشقی که در
 غزل‌های دوره‌ی اول سروده شده است اشاره کردیم؛ عشقی که سعدی
 می‌سراید از این خصیصه مبرا است. ^{و در}عشقی که ^{مبین}جمال و کمال است پوشیده
 نمی‌ماند و تجلیش زنگِ خاطر نیست. بیت ششم غزل سعدی به این مطلب
 پرداخته است. او با برجسته کردن این صفت زیبایی و عشق، در ضمن خصلت
 همگانی آن را وصف می‌کند:

عشق و مستوری نباید پای گو در دامن آور

کز گریبان خجالت سر بر آوردن نیارد

شاعر در دو بیت آخر بار دیگر به وصف یار بازمی‌گردد؛ طبیعی است که در
 این مرحله او از آن‌چه نیز در توجه زیبایی در این غزل سروده است کمک
 می‌گیرد. سرانجام غزل به وصف زیبایی فردیت‌یافته‌ی انسانی می‌انجامد و از
 زیبایی طبیعت نیز برای برجسته کردن آن مدد می‌جوید:

باغ می‌خواهم که روزی سرو بالایت ببیند

تا گلت در پای ریزد و ارغوان بر سر بیارد

دیده می‌شود که چگونه شاعر موضوعی آشنا را به کمک اندیشه‌ها و
 تصویرهای هنری به یک اثر زنده‌ی ادبی درآورده و مصالح ساختمان آن را
 از صفات انسانی و پدیده‌های طبیعت گرفته است. شخصیت انسانی و همگانی
 دادن به احساس عاطفی، برجسته کردن زمینه‌ی معنوی احساسی که آدمی از
 کمال و جمال دارد و پرداختن آن به شیوه‌ای که هم جنبه‌ی فردیت و هم مقام
 آرمانی عشق و زیبایی ملحوظ گردد از جمله کیفیت‌هایی است که هنر سعدی
 به غزل بخشیده است. همان‌گونه که انسان اخلاقی ابر و باد و مه و خورشید و

فلک را در زندگی اجتماعی به خدمت می‌گیرد، هنگام تجسم آرمان خود از کمال و جمال و زندگی نیز از آن‌ها الهام می‌گیرد؛ این‌ها در تصویرهای غزل او به صورت اجزایی سهیم می‌گردند که عنصر متشکل تمامت شاعرانه آن را ایجاد می‌کند. امور تصویرنشده و به زبان درنیامدنی به برکت هنر او بیان هنری می‌یابند و رنگ زمان و مکان می‌گیرند و ثبت جاوید هنری پیدا می‌کنند. موضوع‌ها و اندیشه‌های انتزاعی و مبهم حتی موضوع‌ها و اندیشه‌های عرفانی در غزل سعدی از وادی ابهام و تجرید بیرون می‌آیند و تار و پود مشخص و انضمام هنری می‌یابند و تشخیص پیدا می‌کنند:

همه عمر برندارم سر از این خمار مستی
که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی
تو نه مثل آفتابی که حضور و غیبت افتد
دگران روند و آیند و تو همچنان که هستی
چه حکایت از فراق که نداشتم ولیکن
تو چو روی باز کردی، در ماجرا بستی
نظری به دوستان کن که هزار بار از آن به
که تَحیّتی نویسی و هدّیتی فرستی
دل دردمند ما را که اسیر توست یارا

به وصال مرهمی نه، چو به انتظار خستی^{۲۹}
در این غزل نخست عشق ازلی صوفیان به مشخص‌ترین وجه فردیت یافته تصویر شده است.^{۳۰} این عشق که سرشت اصلی انسان به حساب می‌آید، در بیت مزبور به خمار مستی تشبیه شده و در این تصویر به پوششی غیرعرفانی درآمده و رنگ ابهام آمیز و رازورانه‌ی خود را از دست داده و در مصرع دوم (بیت اول) تشخیص انسانی یافته است؛ اندیشه‌ی آن سپس در بیت دوم با حفظ زمینه‌ی خود اعتلای شاعرانه یافته و بقای عرفانی به بقای معشوق که مظهر جمال و کمال است تصویر شده است. بیت بعد اندیشه‌ی از پرده درآمدن زیبایی و تجلّی آن را که یکی از موضوع‌های غزل سعدی است به وصف

در می آورد و ضمناً مضمون تشخیص بخشیدن به عشق را که با مطلع آغاز شده است تکمیل می‌کند. پس از تصویر این چنانی عشق عرفانی، سعدی آن را به خصلت عشق گیتیانه می‌آمیزد و از آن برای وصف دلبر بهره می‌گیرد. (دو بیت ۴ و ۵)

سعدی روش عمومیت بخشیدن به موضوع را در باب بیش تر طبایع انسانی که در غزل وصف می‌شود رعایت می‌کند و در نتیجه این شیوه یکی از صفات مشخص هنر اوست. در بیت زیر جنبه‌ی همگانی غم را مدنظر دارد:

دلم تا عشق‌باز آمد در او جز غم نمی‌بینم
دلی بی‌غم کجا جویم که در عالم نمی‌بینم^{۳۱}

غم فردی در مصرع نخستین، در مصرع بعد خصلت عام انسانی به خود می‌گیرد، بی‌آن که در جریان تعمیم‌پذیری به اصلی اندر زگونه یا انتزاعی درآید و تشخیص خود را گم کند. سعدی شاعری است اندیشه‌ور و به نقش عنصر تعمیم در هنر آگاهی دارد. به همین سبب نکات و موضوع‌هایی که در غزل او پرورده و پرداخته می‌شوند قطع نظر از آن که تاریخی، اساطیری یا اندیشه‌ای باشند به این صفت آراسته می‌گردند. غایت وی از توسل به این شیوه فعلیت دادن و زمانی و مکانی کردن یک امر شناخته شده است. در بیت زیر عنصر حماسی و اساطیری احیا می‌شود و مضمونی به روح مکان و زمان می‌یابد:

بر تخت جم پدید نیاید شب دراز من دامن این حدیث که در چاه بیژنم^{۳۲}
جمشید را ضحاک ستمگرانه کشت و کرسی او را غصب کرد، اما کاه و فریدون بر او شوریدند و به حکومت سیاهش پایان دادند. شاعر این عنصر حماسی و اساطیری را به شیوه‌ای نو پرورانده و برای مشخص کردن و رنگ تغزلی دادن به آن از نکته‌ای حماسی کمک گرفته، به آن رنگ غنایی داده و با دلالت تلویحی به فریدون و رستم، از خوشبینی و شمول تاریخی برخوردارش ساخته است. این بیت در شمار پرمضمون‌ترین بیت‌های غزل‌های سعدی است: تار و پود آن از اسطوره، حماسه، ستیز نیک و بد در

تاریخ اقوام ایرانی و سنت غنایی در حماسه مایه گرفته و با این همه سرشار از جو عاطفی و تغزلی است: دوران فراق به سرآمدنی است، این نکته را آنان که در بند زیبایی اند می‌دانند - «من دانم این حدیث که در چاه بیژنم».

تنشی که در مصرع بالا دیده می‌شود - توصیف عشق حال با فراخواندن یک سنت آشنا - یکی از وسیله‌های بدیع‌سرایی و نیز شمول دادن به اندیشه‌ی پرورانده شده است و سعدی در بسیاری از غزل‌های خود این شیوه را به کار می‌برد. از رهگذر چنین تنشی هرچیز گذشته و هر رویداد بیگانه به رنگ حال و مقصود شاعر درمی‌آید. این تنش در رابطه‌ی عاطفی انسان با طبیعت نیز تصویر شده است، بیت‌های زیر نمونه‌ای از آن است:

وقتی دل سودایی می‌رفت به بستان‌ها بی‌خویشتم کردی بوی گل و ریحان‌ها
 گه نمره زدی بلبل، گه جامه دریدی گل با یاد تو افتادم وز یاد برفت آن‌ها^{۳۳}
 در این بیت‌ها نیز امر یا رویداد گذشته زمینه و مقدمه‌ای می‌گردد و امر واقع و حاضر با عطف به آن توصیف می‌شود، یا صحنه‌ای از زندگی طبیعت زمینه‌ی تجسم یک احساس عاطفی می‌گردد.

(ارائه مطلب در غزل سعدی ویژگی خاص خود را داراست؛ این ویژگی در حرکت نکته‌ی توصیف شونده از مورد جزئی به کلیت و شمول و از این حالت به وضع خاص و مشخص است که به رشد اندیشه در بیت‌های غزل پویایی و تحرک هنری می‌دهد. در واقع غزل سعدی را می‌توان به فرایندی تشبیه کرد که مطلب در بستر آن بازنمایی شده، با دیگر جنبه‌های مورد نظر پیوند می‌یابد و شناخته می‌شود و سرانجام با غنایی که در این رهگذر یافته است، آستن پیامی می‌گردد که شاعر القای آن را در نظر داشته است. در این حرکت آن چه در موضوع توصیف شونده تصادفی و فاقد ارزش عام است تعدیل می‌یابد و در ضمن اندیشه از کلیتی که در ذهن شاعر داشته است به تشخص و تجسم فردیت یافته می‌گراید: این خصوصیت‌ها در غزل سعدی فراز و نشیب پدید می‌آورد: اندیشه از سطح آغازین اوج تکاملی گرفته در میانه‌های غزل اعتلا می‌یابد و سپس با غنایی تازه به پایان می‌رسد، برخی از این خصوصیت‌ها را می‌توان در

غزل زیر یافت:

بخت باز آید از آن در که یکی چون تو در آید
روی میمون تو دیدن در دولت بگشاید
صبر بسیار ببايد پدر پیر فلک را
تا دگر مادر گیتی چو تو فرزند بزاید
این لطافت که تو داری همه دل‌ها بفریید
وین بشاشت که تو داری همه غم‌ها بزداید
رشکم از پیرهن آید که در آغوش تو خسبد
زهرم از غالیه آید که بر اندام تو ساید
نیشکر با همه شیرینی اگر لب بگشایی
پیش نطق شکرینت چو نی انگشت بخاید
گر مرا هیچ نباشد نه به دنیا نه به عقبی
چو تو دارم همه دارم دگرم هیچ نباید
دل به سختی بنهادم پس از آن دل به تو دادم
هر که از دوست تحمل نکند، عهد نباید
به همه خلق نمودم خم ابرو که تو داری
ماه نو هر که ببیند به همه کس بنماید
گر حلال است که خون همه عالم تو بریزی
آن که روی از همه عالم به تو آورد نشاید
چشم عاشق نتوان دوخت که معشوق نبیند
نای بلبل نتوان بست که بر گل نسراید
سعدیا دیدن زیبا نه حرام است ولیکن
نظری گر بر بایی دلت از کف بر باید^{۳۴}

موضوع این غزل جلوه‌ی زیبایی (یار) است؛ با بررسی آن می‌توان به بیش‌تر نکات هنری که در غزل سعدی نهفته است پی برد؛ تاکنون به اغلب آن‌ها اشاره شده است، با این همه یادآوری آن‌ها بی‌مناسب نمی‌نماید. سعدی زیبایی را با

صفات و تصویرهایی می‌ستاید که تعین‌های خود زیبایی نیستند، بلکه اثرات تجلی‌آند؛ آن‌ها مضاف نیستند، بلکه نتایجی هستند که وجود زیبایی به همراه دارد. بخت و دولت در بیت اول چنین صفاتی‌اند. بخت و دولت با رنج و بردباری به کف می‌آیند؛ شاعر از این امر برای توصیف و توجیه کمیابی زیبایی مدد گرفته است (بیت دوم). خاطره‌ی غمی که از رنج در راه زیبایی به جای می‌ماند در بیت سوم جبران می‌پذیرد: شاعر از دلفریبی و شادی که زیبایی به همراه دارد سخن می‌گوید. آن چه در بیت‌های چهارم و پنجم تصویر شده است، در بیت‌های بعد شمول و تعمیم می‌یابد؛ دریافت شاعر از زیبایی رنگ‌همگانی به خود می‌گیرد، شاعر به آن اعتلا و معنویت می‌بخشد. دو بیت آخر بیانگر اصلی است که در غزل‌های سعدی اغلب به تصویرهای گوناگون وصف شده است: ضرورت وجود زیبایی و طبیعی بودن خرسندی که از دیدار آن به آدمی دست می‌دهد.

(غزل سعدی نوعی چکامه‌ی منسجم است؛ در آن موضوع در قالب اندیشه و تصویرهایی که به آن تجسم حسی می‌دمند وصف می‌شود. اندیشه یا مطلب موردنظر شاعر در آن بازنمایی می‌شود و تطوّر و تکامل می‌یابد؛ به عبارت دیگر اندیشه‌ای که از موضوع صادر می‌گردد مدارج تعمیم و تشخیص را می‌گذراند و در پایان حامل پیام شاعر می‌شود و در ضمن به اجزای غزل (بیت‌ها) یک پارچگی و قوام درونی می‌بخشد.)

۳.۳. وحدت موضوع و کثرت اندیشه در غزل سعدی

غزل بالا و بسیاری از مثال‌های دیگر، مؤید آنند که در هر غزل سعدی عمدتاً یک موضوع مطرح و توصیف می‌شود. و موضوع غزل نکته‌ای است که شاعر با توصیف یا توضیح هنری آن، مطلب موردنظر خود را باز می‌نماید. بازنمایی مطلب نه به صورت تعریف، بلکه به صورت تشبیه است. از آن جا که شاعر در چکامه‌ای که می‌سراید قصد انتقال شناخت و خصوصیت‌های عینی چیزی را در سر ندارد، بلکه می‌خواهد دریافت و تجربه‌ای را که از موضوع دارد با

خوانندگان در میان نهد، ناگزیر است مطلب خود را بفهماند. چنین فهماندنی معمولاً به کمک اندیشه و تصویر انجام می‌گیرد.

در غزل، اندیشه‌ها از موضوعی که باید وصف شود مایه می‌گیرند و کیفیت اندیشه حاصل مطلبی است که شاعر قصد بیانش را دارد و از آن‌جا که تصویر و تفهیم مطلب، نیازمند بازنمایی پیوندهای تخیلی آن با چیزهای دیگر است، شاعر برای تجسم مطلب خود اندیشه‌های چندی را از موضوع استنتاج می‌کند و برای تجسم حسی این اندیشه‌ها به تصویرآفرینی (تشبیه، استعاره و غیره) می‌پردازد. بنابراین، اندیشه‌های گوناگون تصویر شده در غزل، در خدمت تجسم موضوع و فهماندن مطلب شاعر است (یکی از خصلت‌های اساسی غزل سعدی وجود کثرت اندیشه در پوشش موضوع واحد است. به عبارت دیگر غزل سعدی یک کل اندیشه‌ای است؛ اجزای این کل به بیت‌های غزل مضمون می‌دهند. بیت‌ها (یعنی اندیشه‌های تصویر شده در آن‌ها) مطلب را بازنمایی می‌کنند، می‌گسترانند و به کمک تصویرها، تجسم‌پذیر می‌سازند تا مقصودی را که شاعر از به میان آوردن موضوع در سر دارد تفهیم کنند. این اندیشه‌ها دارای آغاز، حرکت و فرجام‌اند و در مجموع خود یک کلیت شاعرانه (هنری) را بیان می‌کنند. وحدت چکامه در آن است که اندیشه‌های مختلفی که از بستر موضوع واحد مایه گرفته‌اند در تار و پود تک‌تک بیت‌ها تنیده می‌شوند و میان اجزای چکامه پیوند مضمونی پدید می‌آورند.

این اندیشه‌ها چیزی جز دریافت و تجربه‌ی هنری شاعر از مناسبات مختلف زندگی نیستند؛ برخی از آن‌ها بیانگر احساس و برداشتی عاطفی است که شاعر و کسانی که مورد توجه او هستند از واقعیت‌ها داشته‌اند؛ شاعر با پرداختن و تصویر این احساس و برداشت‌ها، به آن‌ها ارزش هنری، یعنی آرمانی می‌دهد. این واقعیت‌های حساسیت‌برانگیز، در زندگی روزمره اغلب منفرد و پراکنده‌اند؛ ذهن خلاق شاعر به آن‌ها شمول هنری می‌بخشد، آن‌ها را در تمامی زنده می‌سراید و به هم پیوند می‌دهد و از این رهگذر به آن‌ها اعتلا می‌بخشد و حامل پیامی نو می‌کند.

ر سعدی یگانه غزل سرای پارسی است که موضوع را به کمک اندیشه‌های تراوش یافته از دریافت و تجربه به سبکی احساسی و عاطفی می‌سراید و همواره یا دست‌کم در بیش‌تر موارد به آن‌ها وحدت موضوع می‌بخشد. اندیشه‌ای کردن موضوع و به تصویر درآوردن اندیشه، راهی است که شاعر غنایی برای تجسم مطلب باید پییماید. گویا آن چه شاعر را به حفظ وحدت موضوع ترغیب می‌کند، رسایی و یگانگی مضمونی باشد که بیان ضمنی آن را در سر دارد؛ زیرا که فقط وقتی کثرت اندیشه‌های یک چکامه بر محور موضوعی واحد استوار باشد می‌تواند از پس انتقال مضمون یا نتیجه‌ی فکری که از تمامی چکامه می‌تراود برآید؛ در غیر این صورت چکامه معرف موضوع‌های گوناگون تواند بود و این‌ها هر یک مضمونی جداگانه را بیان خواهد کرد. وحدت و یک‌پارچگی غزل سعدی همانا در این‌گونه وحدت موضوع، و کثرت اندیشه‌های متناسب با آن است. البته باید یادآور شد که کیفیت و روشنی وحدت موضوع در غزل‌های سعدی متفاوت است؛ در برخی به صراحت دیده می‌شود، حال آن‌که در بعضی سر راست نیست؛ یکی از غزل‌های این دسته را بررسی می‌کنیم:

آمد گه آن که بوی گلزار	منسوخ کند گلاب عطار
خواب از سر خفتگان بدر برد	بیداری بلبلان آسحار
ما کلبه‌ی زهد برگرفتیم	سجاده که می‌برد به خمار؟
یک‌رنگ شویم تا نباشد	این خرقه‌ی سترپوش، زَنار
برخیز که چشم‌های مست	خفتست و هزار فتنه بیدار
وقتی صنمی دلی ربودی	تو خلق ربوده‌ای به یک‌بار
یا خاطر خویشان به ما ده	یا خاطر ما زدست بگذار
نه راه شدن نه روی بودن	معشوقه ملول و ما گرفتار
هم زخم تو به، چو می‌خورم زخم	هم بار تو به، چو می‌کشم بار
من پیش نهاده‌ام که در خون	برگردم و برنگردم از یار
گر دنیی و آخرت بیاری	کاین هردو بگیر و دوست بگذار

ما یوسف خود نمی‌فروشیم تو سیم سیاه خود نگه دار^{۳۵}

موضوع این غزل اصالت زیبایی یا زیبایی اصیل است؛ اندیشه‌ی مرکزی آن تفاوت اصل و بدل است؛ معمولاً اندیشه‌ی مرکزی مبین مضمون فکری چکامه است. در این غزل اندیشه‌ی اصل و بدل در بیت‌ها تُنک می‌شود و تعین‌های تصویری به خود می‌گیرد، همچون تفاوت بوی گل با گلاب، زهد و صداقت و غیره که ثابت پنجم پیش می‌رود؛ با این بیت چنان می‌نماید که موضوعی نو که نقش تکمیلی داشته و با موضوع اصلی نیز ناهمگون نیست جای اولی را می‌گیرد. با کمی دقت می‌توان متوجه‌ی خویشاوندی این دو موضوع شد: آن چه در بیت‌های نخستین معرف جنبه‌ی اصالت موردنظر در غزل است، در بیت پنجم جای خود را به فتنه‌انگیزی - که ضمناً موضوع تکمیلی است - می‌دهد؛ بیت‌های بعد خویشاوندی یا زمینه‌ی واحد این دو موضوع را آشکارتر می‌کند: فتنه‌ی زیبایی یا اصل‌ی تر از دل‌ربایی صنمی است که به‌عنوان بت دل می‌رباید، زیرا این دل فرد، اما، آن دل خلقی را ربوده است؛ شمول یک امر نشان ضرورت و اصالت است. افزون بر این، بیت پایانی غزل مؤید وحدت موضوع اصل و بدل در این چکامه است.

۴.۳. وحدت مضمون در غزل سعدی

در این بررسی، مضمون به معنای محتوایی فکری است که از یک اثر هنری یا یک چکامه نتیجه می‌شود؛ هر اثر هنری یا شاعرانه متضمن چنین نتیجه‌ای است و این نتیجه برداشتی نسبتاً عینی است که غزل یا هر اثر شاعرانه آن را به‌طور «ضمنی» القا می‌کند. مضمون در واقع کمابیش همان مایه‌ی فکری پیامی است که شاعر بیان آن را در سر دارد. مضمون از پروراندن و پرداختن موضوع در چکامه می‌تراود؛ این تراوش وقتی گویا و رساست که اندیشه‌ی اصلی مطلب شاعر بتواند به تار و پود تصویرهای غزل جان بخشد، آن‌ها را به هم پیوند دهد و استتاج فکری واحد را از کل اثر، ممکن سازد. در غزل بالا مضمون فکری و چکامه با نخستین بیت طرح شده، در بیت‌های بعدی

تطوّرهای گوناگون به خود گرفته و در دو بیت آخر و خاصه در آخری تبلور نهایی یافته است: از زیبایی و دوستی اصیل، نمی‌باید و نمی‌توان چشم پوشید - هیچ بدلی نمی‌تواند جایگزین اصل شود. این مضمون در نخستین مصرع با خود موضوع مطرح شده و گام به گام اعتلای هنری یافته و در بیت پایانی در کمال زیبایی بیان شده است.

(در مناسبت مضمون فکری با موضوع در غزل می‌توان گفت که موضوع، نمایشگر چارچوب کلی برنامه‌ی شاعر و وسیله‌ای برای تبلور مطلب موردنظر اوست. معمولاً چنین است که شاعر موضوعی را برای بیان مطلب مناسب می‌یابد و مطلب را با توجه به امکانات موضوع توصیف می‌کند؛ برای توصیف مطلب از نکته‌ها، تجربه‌ها و احساس شخصی خود از آن‌ها استفاده می‌کند. انتخاب موضوع به معنای شکل طرح فکری مطلب است، نه خود آن. موضوع به برکت مطلب به پیوند با اندیشه و تصویر درمی‌آید و پیوند اندیشه‌های تصویری غزل، در یک کل منسجم مبنای مضمون فکری غزل است. درواقع آن چه که در غزل به برکت قریحه‌ی شاعر انجام می‌گیرد چنین است: شاعر مطلبی برای سرودن دارد، آن را به کمک اندیشه‌ها و تصویرهای هنری توصیف می‌کند؛ از کار شاعر در مورد اندیشه‌ها و تجربه‌های تصویر شده، یک مضمون فکری متناسب با آن‌ها و دمساز با برنامه‌ی شاعر از مجموعه‌ی چکامه نتیجه می‌شود. به عبارت بهتر، حرکتی که از موضوع و مطلب انتخاب شده به اندیشه و تصویر هنری و از آن به مضمون فکری راه می‌برد، نشان‌دهنده‌ی فعالیتی است که در آن مصالحی به تصویر درمی‌آید تا فکری را به صورت مضمون یا پیام هنری بیان کند.

اینک که رابطه‌ی موضوع و درآوردن آن به مطلب موردنظر به منظور تصویر هنری پیام فکری شاعر کمی روشن شد، می‌توان با توجه به موضوع‌های غزل فارسی گفت که موضوع‌های غزل چندان زیاد و متنوع نیست؛ بیش‌تر شاعران و موضوع‌های مشابه را سروده‌اند. آن چه این سروده‌ها را «نامکرر» می‌کند همانا نحوه‌ی پرداختن مطلب و تجسم آن به کمک

اندیشه‌ها و تصویرهای گوناگون است؛ این، ضمناً همان زمینه‌ای است که شاعران مختلف را از لحاظ مکتب و سبک با یکدیگر متمایز می‌کند. بنابراین موضوعی واحد ممکن است به دست این یا آن شاعر با توجه به مطلبی خاص پروراندۀ شود و شاعر آن را با تجربه و دریافت‌هایی چنان منحصر به فرد بسراید که با گذشتگان و حتی شاعران زمان خود وی تفاوت اساسی داشته باشد. در این صورت موضوع واحد، مصدر مضمون‌های گوناگون می‌گردد. شعر غنایی فارسی در آغاز به حکم بدایت و سادگی خود، موضوعی را به شکل فرضاً قطعه یا رباعی به تصویر درمی‌آورد و مضمونی واحد و روشن را نیز بیان می‌کرد. یگانگی موضوعی و وحدت موضوع و مضمون در غزل غیر عرفانی قرن ششم هجری (در سروده‌های نخستین سنایی و در بیش‌تر غزل‌های انوری) دیده می‌شود. با پیشرفت غزل عرفانی موضوع‌های غزل، عرفانی و ماورایی شد؛ مطلب ابهام‌دار و گاهی بی‌تعیّن این غزل‌ها و تصویر آن به کمک اندیشه‌های عرفانی، پیوند میان موضوع، مطلب و مضمون فکری چکامه را به رنگ مجازی درآورد: بیش‌تر غزل‌های عرفانی مضمونی مشخص و واحد را القانمی‌کنند و وقتی هم که بر مضمونی واحد دلالت دارند، این مضمون ابهامی و تمثیلی است.

مضمون غزل‌های سعدی از سادگی مضمون شعر غنایی آغازین و از ابهام مضمونی غزل عرفانی مبرا است. از هر غزل سعدی همواره یک مضمون مشخص می‌تراود. مضمون این غزل‌ها روشنی و یک‌دستی نخستین غزل‌های پارسی‌سرایان را دارد با این تفاوت که سعدی مضمون را به صورت یک اصل اخلاقی یا عرفانی وارد چکامه نمی‌کند، بلکه آن را از مطلب مورد نظر استتاج می‌کند و به کمک اندیشه‌ها و تصویرهای برازنده و موزون به «استدلال» هنری می‌پردازد و آن را چنان می‌پروراند که به همراه توصیف مطلب، تکمیل می‌گردد و در پایان غزل به وضوح نمایان می‌شود. مضمون، در غزل سعدی با بیت اول پا می‌گیرد و در یکایک بیت‌های بعدی رشد می‌یابد و غنی‌تر می‌گردد و در بیت‌های پایانی به صورت فکری ناشی از کل غزل احساس می‌شود.

در غزل هر بیتی حاوی اندیشه و تصویر مختص خود است؛ اندیشه‌ی هر بیت، تجسمی خاص از مطلب غزل است؛ به عبارت دیگر مطلب غزل در هر بیت تطوّر اندیشه‌ای و تصویری می‌یابد و هدف از تطوّر مطلب همانا توصیف موضوع به کمک بازنمایی مطلب و تجسم اندیشه‌هایی است که تشکیل مضمون می‌دهند. مطلب غزل زمینه‌ی واحد اندیشه‌های تصویر شده در بیت‌هاست و آن چه وحدت و تداوم مطلب را در کل غزل تضمین می‌کند، مضمون فکری آن است. بنابراین انسجام و یک‌پارچگی غزل وابسته به وحدت موضوع و مضمونی است که از پروراندن آن مستفاد می‌شود.

[بررسی غزل‌های سعدی نشان می‌دهد که هم موضوع آن‌ها و هم مضمونی که از تطوّر اندیشه و تصویرشان در بیت‌ها حاصل می‌شود واحد است. غزل سعدی به حکم آن که مطلب در آن به صورت اندیشه‌های بیت‌های غزل پرورانده شده است شکل منسجم و یک‌پارچه دارد. وحدت شکل و مضمون یکی از خصوصیت‌های منحصر به فرد غزل سعدی است. تأکید بر این نکته به معنای آن نیست که غزل سایر غزل‌سرایان فاقد پیوند شکل با مضمون است، بلکه مقصود، برجسته کردن این کیفیت غزل سعدی است که مضمون در آن به تار و پود بیت‌ها آمیخته است و به آن‌ها حرکتی می‌دهد که دارای آغاز، میانه و فرجام است. بیت در غزل سعدی جزیی از یک کل پویا و زنده است؛ از مجموع غزل مایه می‌گیرد و سهمی در ساختار و ساختمان آن دارد. مضمون، به غزل سعدی انسجام شکل می‌دهد و صورت افاده‌ی اندیشه‌ای و بیانی مضمون است:]

یارا بهشت صحبتِ یاران همدم است
دیسار یار نامتناسب جهنم است
هر دم که در حضور عزیزی برآوری
دریاب کز حیات جهان حاصل آن دم است
نه هر که چشم و گوش دهان دارد آدمی است
بس دیو را که صورتِ فرزند آدم است

آن است آدمی که در او حسن سیرتی
 با لطف صورتی است دگر حشو عالم است
 هرگز حسد نبرده و حسرت نخورده‌ام
 جز بر دو روی یار موافق که درهم است
 آنان که در بهار به صحرا نمی‌روند
 بوی خوش ربیع بر ایشان محرم است
 و آن سنگدل که دیده بدوزد ز روی خوب
 پندش مده که جهل در او نیک محکم است
 آرام نیست در همه عالم به اتفاق
 و ر هست در مجاورت یار محرم است
 گر خون تازه می‌رود از ریش اهل دل
 دیدار دوستان که ببینند مرهم است
 دنیا خوش است و مال عزیز است و تن شریف
 لیکن رفیق بر همه چیزی مقدم است
 مُمسک برای مال همه ساله تنگدل
 سعدی به روی دوست همه روزه خرّم است^{۳۶}

۵.۳. موضوع‌های غزل سعدی

موضوع‌هایی که سعدی در غزل می‌سراید همان موضوع‌های شعر غنایی فارسی است، و بسیاری از آن‌ها در شعر غنایی دوران نخستین دیده می‌شود. ستایش یار، وصف زیبایی، بیان غم و فراق، دوستی، وفای به عهد، پایداری در عشق و دوستی و جز آن موضوع‌های مرکزی شعر غنایی فارسی است؛ تغییر، سایر موضوع‌ها هم چون شکوه از روزگار، سرنوشت انسان، غم زندگی و غیره در کنار موضوع‌های مرکزی وصف می‌شوند. برای شعر فارسی خاصه شعر غنایی، موضوع تعیین‌کننده نیست. آن چه در تحوّل آن نقش برجسته داشته، شیوه‌ی پروراندن و مطلبی بوده که موضوع در قالب آن سروده می‌شده

است. سیر شعر غنایی فارسی در واقع سیر ابداع در مطالبی است که با توجه به موضوع پرورانده و پرداخته شده است. حرکت از موضوع به مطلب روز یا زمان و تصویر کردن آن به کمک احساس و اندیشه‌های موضوعی درباره‌ی عاطفه‌ی زیبادوستی و کمال‌پرستی انسان همان نکته‌ای است که شاعران غنایی سُرّای فارسی را متمایز می‌کند و حتی شاخص مکتب‌های گوناگون شعر غنایی شده است. موضوع‌های غزل فارسی سرآغاز یا کانونی هستند که از آن‌ها مطلب‌های گوناگون منشعب شده‌اند و به نوبه‌ی خود زمینه‌ی اندیشه‌هایی گشته‌اند که در بیت‌ها تصویر می‌شوند؛ این مطلب‌ها به موضوع مناسبت می‌بخشند و آن را به رنگ تجربه و احساس غنایی زمان یا مکان می‌آمیزند و به آن‌ها نبض غنایی متناسب با مسائل اجتماع می‌دهند.

(موضوع‌های غزل سعدی نیز چندان زیاد نیست. بیش‌تر آن‌ها موضوع‌هایی است که شاعران پیشین سروده‌اند. در کانون این موضوع‌ها عشق، دوستی، شیف‌تگی به زیبایی، پایداری در عشق و دوستی، وفاداری و جز آن مقام والا دارند. از سعدی نزدیک به ششصد و پنجاه غزل در دست است؛ در این غزل‌ها موضوع‌هایی چون عشق، دوست داشتن، دوست‌پرستی، وصف یار زیبا، دوری از معشوق، شوق دیدار، تحمّل دوری، شکیبایی در غیبت دوست (یا یار)، تحمّل رنج و ناملایمات دوستی، وفاداری، پایداری در عشق و دوستی و غیره نه یک‌بار بلکه بارها توصیف می‌شوند. توصیف چندین باره‌ی یک موضوع به معنای تکرار مطلب نیست؛ هر غزلی به رغم تشابه موضوع دارای مطلب خاص خود و مضمونی ویژه است که با تصویر کردن مطلب حاصل می‌شود. موضوع‌های غزل سعدی آفریده‌ی خود او نیست و برای شعر غنایی فارسی خصلت ستنی دارد؛ اما سعدی به آن‌ها مایه و مضمون نو داده است.)

زیبایی برای سعدی اغلب معادل یا مرادف حقیقت، اصالت، کمال و راستی است؛ توجه به جمال و کمال در نزد او همتای انسانیت، شعور اجتماعی و پایمردی است. در غزل‌های سعدی زیبادوستی مستلزم رنجی است که بایسته‌ی بهره‌گیری از آن است؛ خویش‌ن‌داری از هر آن‌چه ناقض زیبایی

است، شرط شایسته بودن برای جمال و کمال زندگی است. عشق و دوستی به معنای تن دادن به نامرادی و فداکاری است. چنین مسائلی به موضوع‌های غزل سعدی اندیشه و مضمون تازه داده است. سعدی موضوع‌های شعر غنایی و غزل فارسی را با روحی به کلی متفاوت و تازه سروده است؛ این روح جنبه‌ی اخلاقی و اجتماعی مطلب‌های غزل اوست. موضوع برای سعدی وسیله یا گریزی به مسائل احساسی و عاطفی و اجتماعی افراد است؛ مطلب هر غزلی ملهم از سلوک یا کردار اجتماعی افراد و تلقی آنان از کمال و جمال است و عشق در غزل او رابطه‌ای است که انسان با کمال و جمال یعنی آرمان زندگی می‌تواند داشته باشد. بیش‌تر غزل‌های سعدی متأثر از مسائل زندگی است؛ چنین تأثرهایی رنگ هنری و غنایی دارند:

توانگران که به جنب سرای درویشند

مروّست که هروقت از او بسیندیشند

تو ای توانگر حسن، از غنای درویشان

خبر نداری اگر خسته‌اند و گر ریشند

تو را چه غم که یکی در غمت به جان آید

که دوستان تو چندان که می‌کشی بیشند

مرا به علت بیگانگی زخویش مران

که دوستان وفادار بهتر از خویشند

غلام همت رندان و پاکبازانم

که از محبت با دوست، دشمن خویشند

هرآینه لب شیرین جواب تلخ دهد

چنان که صاحب نوشند ضارب نیشند

تو عاشقان مسلم ندیده‌ای سعدی

که تیغ بر سر و سر، بنده‌وار در پیشند

نه چون منند و تو مسکین حریص و کوته دست

که ترک هر دو جهان گفته‌اند و درویشند^{۳۷}

و

بسیار سفر باید، تا پخته شود خامی
 صوفی نشود صافی، تا در نکشد جامی
 گر پیر مناجاست، ور رند خراباتی
 هریک قلمی رفته است، بر وی به سرانجامی
 فردا که خلاق را، دیوان جزا باشد
 هرکس عملی دارد، من گوش به انعامی
 ای بلبل اگر نالی، من با تو هم آوازم
 تو عشق گلی داری، من عشق گل اندامی
 ای در دل ریش من، مهرت چو روان در تن
 آخر ز دعا گویی، یاد آر به دشنامی
 گرچه شب مشتاقان، تاریک بود اما
 نومید نباید بود، از روشنی بامی
 سعدی به لب دریا، دردانه کجا یابی
 در کام نهنگان رو، گر می طلبی کامی^{۳۸}

۶.۳. خصلت اجتماعی موضوع و مضمون در غزل سعدی

هر نوع شعری یا در وصف انسان سروده شده است و یا موضوعی را از نظرگاه انسان توصیف می‌کند و انسان نیز همواره موجودی اجتماعی است و کردار و رفتار و احساسش مایه‌ی اجتماعی دارد. در حماسه عمل قهرمانی انسان، در شعر روایی (داستان) رفتار اجتماعی و در شعر غنایی احساس او سروده می‌شود؛ هدف هر سه گونه شعر وصف جمال و کمال معنوی یا مادی است. یکی کمال و جمال پیکارگرانه را می‌ستاید، دومی از سلوک اجتماعی انسان‌ها روایت می‌کند و سومی به ترسیم احساس عاطفی انسان می‌پردازد. بنابراین آن چه این سه شکل هنری را از یکدیگر متمایز می‌کند، موضوع و نوع مناسبت

انسان با آن است. موضوع حماسه، جنگ و کسب افتخار است و قهرمان حماسه، با دشمن به نبرد برمی خیزد. موضوع داستان روایی چگونگی رفتار اخلاقی و اجتماعی است و در شعر غنایی تلقی انسان از جمال و کمال توصیف می شود. این سه ناقص یکدیگر نیستند. بیژن یکی از قهرمان های برجسته ی حماسی است. همین فرد در داستان بیژن و منیژه از نظر رفتار اجتماعی و احساس عاطفی نسبت به منیژه روایت و توصیف شده است.^{۳۹}

عنصر احساسی و عاطفی جزئی از زمینه ی رفتار و کردارهای گوناگون انسان است؛ این زمینه هم در عمل قهرمانی شخصیت حماسی و هم در سلوک اجتماعی افراد داستان روایی، مستتر است؛ شعر غنایی و خاصه غزل جایی است که احساس و عاطفه در آن به رنگ خود و مستقل آشکار می گردد و هر فعالیت یا کنش تأملی و تعقلی را تحت تأثیر قرار می دهد. موضوع های غزل از تجربه ی عاطفی و احساسی فرد مایه گرفته اند، از این لحاظ خاستگاه فردی دارند. اما احساس و عاطفه ی یک فرد در پیوند با جهان برون و افراد دیگر رشد می کند و فرد، خود شهروند یک جامعه است و لذا فردیت اجتماعی و جهانی دارد. به همین سبب عاطفه و احساسی که در وی پدید می آید به حکم آن که واقعیت های عینی و احساسی افراد دیگر در شکل گرفتن آن مؤثرند، خصلت اجتماعی و عینی نیز دارد.

احساس زیبایی و کمال در انسان یک حس اجتماعی است؛ این احساس انسانی تحت تأثیر عینیت زندگی و مسائل افراد جامعه شکل می گیرد که آن ها نیز عینیت و رنگ اجتماعی دارند. افزون بر این، شاعری که سراینده ی احساس عاطفی خود و دیگران است فرزند زمان و مکان خویش است و مسائل اخلاقی و اجتماعی در روحیه ی وی تأثیر می گذارد. سروده های او در عرصه ی زیبایی و کمال نیز با توجه به انتظار و ذوق هندوستان است و از این جهت هم جنبه ی اجتماعی دارد. سرانجام روش و نگرش شاعر نیز در این رهگذر اهمیتی به سزا دارد. تردیدی نیست که شاعری به تفکر و قریحه ی سعدی از سر هوس و بر حسب اتفاق چکامه ای سروده است، بلکه به رسم

معمول خود، هر احساس و تجربه‌ای را به دیده‌ها، شنیده‌ها و زیسته‌های دیگران تعمیم داده، غنی کرده رنگ تصادفی را از آن‌ها زدوده و به چنان اندیشه و مضمونی درآورده است که بتواند زبان حال دیگران باشد. هر موضوع، هر اندازه هم که فردی و خُرد باشد، وقتی مُهر قریحه و هنر او را به خود می‌گیرد اعتبار فراگیر انسانی و اجتماعی می‌یابد. فردی‌ترین اندیشه‌های غزل او با زندگانی احساسی و عاطفی مردم پیوند ناگسستنی دارد:

شب دراز به امید صبح بیدارم مگر که بوی تو آرد نسیم آسحارم
چهره‌رو هابه شب آورده‌ام در این امید که با وجود عزیزت شبی به‌روز آرم
هنوز با همه بدعهدیت دعا گویم هنوز با همه بی‌مهریت طلبکارم
من از حکایت عشق تو بس کنم؟ هیهات مگر اجل که ببندد زبان گفتارم^{۲۰}

خوشبینی، امید و پایداری که از این بیت‌ها می‌تراود بیش از آن که امری فردی باشد، نبض زندگانی عاطفی بیش‌تر انسان‌هاست؛ در غزلی دیگر می‌سراید:

برفت رونق بازار آفتاب و قمر زبس که ره‌به‌دکان تو مشتری آموخت
همه قبیله‌ی من عالمان دین بودند مرا معلم عشق تو شاعری آموخت
مرابه شاعری انداخت روزگار آنگه که چشم‌مست تو دیدم که ساحری آموخت
بلای عشق تو بنیاد زهد و بیخ ورع چنان بکند، که صوفی قلندری آموخت
دگر نه عزم سیاحت‌کننده یاد وطن کسی که بر سر کویت مجاوری آموخت^{۴۱}

در این جا پیداست که سعدی موردِ سُرایی نمی‌کند؛ بلکه عمومیت احساس و تجربه را برجسته می‌سازد. سعدی از این موهبت شاعرانه برخوردار است که مورد خاص را با توجه به جنبه‌ی عام آن و شمول امرِ عام را در قالب اندیشه‌ی خاص بیان کند و حاصل تصویر او همواره تنشی است که آرمان فردی زیبایی و کمال را با جنبه‌ی اجتماعی آن درمی‌آمیزد و برعکس. احساس و تجربه‌ی عاطفی وقتی موضوع غزل سعدی می‌شود که توانایی همگانی شدن و رفعت‌پذیری را داشته باشد؛ احساس و اندیشه‌ی عاطفی در غزل وی معنویت می‌یابد، ولی به درس اخلاق، آموزش مدرسه‌ای و پند و اندرز مبدل

نمی‌شود، بلکه در عین دستیابی به والایی و فراگیری، رنگ فردی و تغزلی یا عاطفی خود را از دست نمی‌دهد. در غزل سعدی هر واژه، هر عبارت و تصویری که به کار می‌رود رنگ کمال و جمال می‌یابد، حتی زبان گفت و گوی روزمره:

تو از هر در که باز آیی بدین خوبی و زیبایی
دری باشد که از رحمت به روی خلق بگشایی
به زیورها بیارایند وقتی خویرویان را
تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی
تو با این حسن نتوانی که روی از خلق درپوشی

که همچون آفتاب از جام و حور از جامه پیدایی^{۴۲}
زیبایی، یک مفهوم مجرد است و در زبان روزمره ممکن است صفت هر چیز مطلوب باشد. این کلمه در بیت بالا چنان با کلمه‌ی مجرد رحمت گره خورده که در اثر آن، والایی و جلوه‌ای خاص یافته و رحمت، رنگ تجسم به خود گرفته است. یکی از خصوصیت‌های هنر سعدی آن است که واژگان، اندیشه‌ها و تصویرهای زبان همگانی منبع کسب غنای تجربی و توان توصیفی اوست؛ او چکامه‌ی خود را با مایه‌های غنی و پویای این زبان می‌پروراند و از این رهگذر به زبان غنا می‌بخشد و آن را برای بیان احساس و اندیشه‌های فاخر تواناتر می‌کند.

بر روی هم می‌توان گفت که غزل سعدی به دو لحاظ از خصلت نیرومند اجتماعی برخوردار است: از یک سو سروده‌هایش به عنوان شعر و هنر خلاق از احساس فردیت اجتماعی مایه گرفته‌اند و از سوی دیگر رنگ دریافت همگانی از زیبایی و کمال دارند. قدمت و دیرپایی هفتصدساله‌ی غزل سعدی نشان تأثیر اجتماعی هنر اوست. نکته‌ی دیگری که معرف خصلت اجتماعی موضوع‌ها و مضمون‌های غزل اوست، این است که آن‌ها بازتاب واقعیت احساس اجتماعی، اخلاقی و عقیدتی روزگار شاعرند.^{۴۳}
آثار ادبی به دو گونه تعلق خود را به واقعیت و وجوه و پیامدهای مثبت و

منفی آن نشان می‌دهند: یکی از رهگذر نقد و اعتراض و پرخاش به وجوه منفی واقعیت و دیگر به حکم توصیفی که از جنبه‌های مثبت زندگی می‌کنند. سعدی یکی از شاعران نادر ایران است که به واقعیت و عینیت مناسبات اجتماعی زمان خود توجه دارد و جنبه‌های مثبت و حکمت‌آمیز آن را برجسته کرده است. سعدی زبان به نکوهش ارزش‌هایی که اعتبار همگانی داشت نگشوده است. او همین روش را در شعر غنایی و غزل نیز مراعات کرده و جنبه‌های زیبادوستی و کمال‌جویی احساس و عاطفه‌ی انسان عصر خویش را سروده است. این عامل به هنر او شادابی و زیبایی خاص داده است.

۷.۳. کیفیت یکتای غزل سعدی در شعر غنایی فارسی

ویژگی غزل سعدی با توجه به سنت سیصدساله‌ای که شعر فارسی از آغاز تا زمان خود او در پی داشت دریافتنی است. سعدی به‌عنوان غزل‌سرا سه چرخش بزرگ را که در تکامل شعر غنایی فارسی نقش ارزنده ایفا کرده‌اند در پشت سر داشت: شعر رودکی، سنایی و مولانا جلال‌الدین. شاعر و متفکر سوم هنوز در زمان سعدی زنده و پویا بود. رودکی شعر تأملی و تغزلی فردیت‌گرا را بنیاد نهاده بود؛ موضوع‌ها و مطلب‌هایی که مبین مشرب فردیت بود، سپس در رباعی‌های خیام به اوج خود رسید و به صورت مکتبی ادبی درآمد. چرخش دیگر از آن شعر سنایی بود که مکتب غزل عرفانی را آغاز کرد، مکتبی که در همه زمینه‌های ادب و شعر فارسی رونق به سزا یافت و از نظر غنایی در زمان خود سعدی به دست مولانا جلال‌الدین در دیوان شمس به اوج کمال رسید. افزون بر این‌ها، شعر تغزلی فارسی نیز سیر خود را پیمود و در غزل انوری رشد بیش‌تر یافت.

سعدی راه هیچ یک از این گرایش‌ها را پیش نگرفت. تفکر فردیت‌گرای خیام‌گونه، پاسخگوی برداشت او از جهان و زندگی نبود. زندگانی برای سعدی در یک دم خلاصه نمی‌شد و زیبایی را اعتباری نمی‌دانست. سعدی فرزند روزگاری پُر آشوب بود، در فراز و نشیب زندگانی پرورده شده بود و

تحمل رنج و درگیری با ناملايمات را برازنده آدمی می‌دانت. سعدی به نگرش عرفانی نیز روی نیاورد. او زندگی را دوست داشت و راه رسیدن به جمال و کمال معنوی را در خود ارزش‌های زندگی واقعی انسان می‌جست. البته این به معنای آن نیست که سعدی به اندیشه‌های دو مکتب پیش‌گفته توجه نداشت؛ او در غزل‌های خود گه گاهی به استقبال اندیشه‌های آن‌ها رفته است. سعدی راه پیموده را در پیش نگرفت. راهی نو پیشه کرد و هیچ هراسی نداشت که برخی از عناصر متشکل آن را در گرایش‌های مختلف شعر غنایی فارسی، بجوید و مصالح روش نو را از سنت‌های ریشه‌دار اخذ کند. سعدی عناصری از شعر تغزلی را با خصلت تعمیمی غزل انوری درآمیخت و آن را با شیفتگی برای جمال و کمال که بیش از همه در غزل عرفانی خاصه در غزل‌های مولانا جلال‌الدین جلوه کرد، غنی ساخت و غزل را به محتوا و مضمونی سرود که شاعران پیشین و نیز پس از وی نسروده‌اند.

(هنر سعدی در غزل درواقع واکنشی بود به انواع غزل پیشینیان و معاصران او. این واکنش دو کیفیت تازه داشت که یکی غلبه بر جنبه‌ی محدود و شخصی غزل پیشین بود: سعدی عشق برخاسته از زیبایی و کمال را جایگزین عشق یک‌جانبه و شخصی کرد، بی‌آن که بدان خصلت عرفانی دهد. عشق و زیبایی در غزل سعدی رها از جنبه‌ی پنهانی، نامجاز و یا رازورانه است. البته باید گفت که عشق حاصل برداشتی شاعرانه از مصالح عشق عاطفی که آرمانی و پرورنده شده باشد نبود، بلکه یک نوع الزام و «بایستن» اخلاقی بود که با ضوابط و تصویرهای عشق گیتیانه وصف می‌شود. عشق تغزلی زاییده‌ی تأثر حواس انسان از زیبایی است؛ عشق عرفانی بیش‌تر بی‌اختیار است.^{۴۳} گویی این عشق، تمثیلی ماورایی بر رنجی است که انسان از فقدان زیبایی معنوی می‌برد. زیبایی‌شناسی و کمال‌شناسی سعدی با توجه به این دو گرایش، یعنی توصیف تغزلی و عرفانی جمال و کمال بهتر نمایان می‌گردد. زیبایی و کمالی که در غزل سعدی وصف می‌شود میانگین یا آشتی دوگونه‌ی ذکر شده نیست. آن چه در غزل وی به‌عنوان زیبایی و کمال وصف شده است، احساس عاطفی

انسان از زیبایی و کمال است. این زیبایی و کمال در عالم غزل سعدی از خود زندگی مایه می‌گیرد و غایت زندگانی است، سمت فعالیت نظری و رفتار اوست (سعدی زیبایی، عشق و دوستی را می‌ستاید که عناصر مادی آن در طبیعت و افراد انسانی و جنبه‌ی معنوی در فرهنگ، اخلاق و بینش زندگانی روزگار اوست. انسان در راه کمال و جمال تلاش می‌ورزد، تکاپو می‌کند، رنج می‌برد و به مشکلات تن درمی‌دهد تا خود را شایسته‌ی آن کند. موضوع‌های غزل سعدی توصیف احساس انسان از این فعالیت‌ها و پیامدهای آن‌هاست. سعدی به سرودن آن زیبایی و کمال انسانی می‌پردازد که عشق و زیبایی را جدا از آدمیت و اجتماعیت نمی‌داند. انسان در غزل سعدی شیفته‌ی عشق و دوستی است و از دشواری‌های پرشمار دستیابی به آن نیز آگاهی دارد؛ او می‌داند که رنج بردن در این راه او را از خامی‌ها، ناهنجاری‌ها و یک‌جانبگی‌ها می‌پالاید و از همین رهگذر است که شایسته‌ی دوست داشتن و دوست داشته شدن می‌شود.

غزل‌هایی که چنین زیبایی و عشقی را می‌سرایند اکثریت غزل‌های او را تشکیل می‌دهند. طبیعی است که سعدی غزل‌های بسیاری با موضوع‌های مکتب‌ها و گرایش‌های شناخته‌ی شعر فارسی نیز سروده است؛ در این‌گونه سروده‌ها می‌توان موضوع‌ها و اندیشه‌های عرفانی، فلسفی و اندیشه‌های خیام‌وار یافت. سعدی در غزل‌سرایی به تضمین‌سرایی نپرداخته و به ندرت به استقبال مطلب سروده‌های دیگر شاعران دست زده است. او وقتی غزلی با مطلب سایر شاعران می‌سراید، آن را به رنگ و روش خود بیان می‌کند؛ غزل زیر با روح مطالب عرفانی سروده شده است:

شب‌ی در خرقة رند آسا گذر کردم به میخانه

ز عشرت می‌پرستان را منور بود کاشانه

ز خلوتگاه ربّانی، وثاقتی در سرای دل

که تا قصر دماغ ایمن بود ز آواز بیگانه

چو ساقی با شراب آمد به نوشانوش در مجلس
 به نافرزانگی گفتند کاول مرد فرزانه
 به تندی گفتم آری من شراب از مجلسی خوردم
 که مه پیرامن شمعش نیارد بود پروانه
 دلی کز عالم وحدت سماع حق شنیدست او
 به گوش همش دیگر کی آید شعر و افسانه
 گمان بردم که طفلانند از پیری سخن گفتم
 مرا پیری خراباتی جوابی داد مردانه
 که نور عالم علوی فرا هر روزنی تابد
 تو اندر صومعه دیدی و ما در کنج میخانه
 کسی کامد در این خلوت به یک‌رنگی هویدا شد
 چه پیری عابد زاهد، چه رند مست دیوانه
 گشادند از درون جان در تحقیق سعدی را
 چو اندر قفل گردون زد کلید صبح دندانه^{۴۴}

اندیشه‌های عرفانی از بیت دوم احساس می‌شوند، ولی به رنگ سبک سعدی بیان شده‌اند؛ در برخی از بیت‌ها به تصویرهای خیام‌گونه سروده شده‌اند و در بعضی با شناسه‌های زندگانی عینی گره خورده‌اند.^{۴۵} این‌گونه غزل‌ها در واقع مکمل غزل‌های سعدی است؛ یکی از تمایزهای غزل‌های اصیل سعدی این است که بیش‌تر عشق و دوستی را می‌ستایند تا می و مستی را.

۸.۳. سرچشمه‌ی اندیشه‌های غنایی سعدی

سعدی یکی از صاحبان اصالت اندیشه در شاعری است؛ اندیشه‌های غنایی او به ندرت در آثار پیشینانش یافت شدنی است؛ پس از وی نیز کم‌تر کسی غزلیاتی به این پرمایگی سروده است. سؤال این است که چه اوضاع و مقتضیاتی او را به خلق چنین هنری توانا کرده است. اصل مسلم این است که منبع فیض او چیزی جز واقعیت اجتماعی زمان، سنت فرهنگی کشورش و

آموخته‌ها و تجربه‌ها و رهاوردهای سفر نبوده است. سعدی دست‌پرورده‌ی واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی سده‌ی هفت هجری بود. آن چه این قرن را متمایز می‌کند تنها پیشرفت اجتماعی ایران و فرهنگ عمومی کشورهای اسلامی نیست، بلکه درگیری‌های اجتماعی و به خصوص آشفتگی‌های ناشی از یورش و تالان مغولان نیز از صفات مشخص آن روزگار است. حمله‌ی مغول و پیامدهای کشتار و خرابی‌های حاصل از آن بزرگ‌ترین فاجعه‌ای بود که بر سر ایران و زندگی اجتماعی مردم آمد. مغول‌ها بیش‌تر ارزش‌های تمدن ایران را از بین بردند؛ فرهنگ، آداب و رسوم و معنویت مردم را دستخوش فنا کردند، آرامش و موازین زندگانی را آشفته ساختند و بد حادثه بر نیک زمان چیره گردید. سعدی برای دوری از بی‌سامانی و آشفتگی، راهی سفر و سیاحت می‌شود تا به رمز حقایق هستی و زندگانی آشنا گردد و آن‌ها را در مقیاس گسترده‌تر آن روزگار تجربه کند. سفر او را با زیر و بم‌های زندگانی اقوام و بینش‌های مختلف و نیش و نوش دیگر جامعه‌های آن عصر آشنا کرد. بزرگ‌ترین رهاورد سفر چندین ساله‌اش باور به انسان‌دوستی، زیبایی‌پرستی و تصورات عملی و نظری در باب اخلاق و سلوک پسندیده بود. او آموخته‌های خود را در حکایت‌های گلستان و بوستان درج کرد تا بلکه مردمان از «قحط سال دمشق» و نیکوکاری «ابن عبدالعزیز» برای نظر و عمل درس عبرت گیرند و از یاد نبرند که «بنی آدم اعضای یکدیگرند».

جنگ و خون‌ریزی، بیداد و بیگانگی، روحیه‌ی تعاون و یاری را در مردم کشته بود؛ زشت و زیبا و نیک و بد میزان خود را از دست داده و صلح و آرامش رخت بر بسته بود. سعدی نیاز مبرم به احیای این ارزش‌ها را احساس می‌کرد و توجه به آن‌ها را کیمیای زندگی می‌دانست. طبیعی است که غزل وی نمی‌توانست از تأثیر این اندیشه‌ها برکنار ماند. این که آرامش، ثبات و اتفاق می‌بایستی جایگزین خرابی‌ها و بی‌سامانی‌های به جا مانده گردد تا کارها به انتظام درآید و پیشرفت زندگی میسر گردد، امری بود که سعدی در آن‌باره تردید نداشت. بنابراین شگفت نبود که هنر خود را در خدمت آن بنهد.

باور بر این اصل که آرامش و ثبات اجتماعی شرط اساسی بقا و پیشرفت زندگانی انسان است، سعدی را از رده‌ی آرمانگرایان افراطی و شیفتگان ارزش‌های نابوده و دسترس‌ناپذیر و ماجراجویی فکری به دور داشته بود. سعدی یکی از اندیشمندان و شاعران انگشت‌شمار فارسی است که برای واقعیت عینی و مناسبات اجتماعی ارج قائل است و آن را سرآغاز فعالیت شاعرانه‌ی خود قرار می‌دهد. او یک شاعر اندیشه‌ور اجتماعی است و اذعان و احترام به دستاوردهای سستی زندگانی را از فضیلت‌های انسان می‌شمارد. بیگانگی نسبت به ارزش‌های موجود زندگی در اندیشه‌ی سعدی جای ندارد؛ در نظر او رفتار مبتنی بر امکانات موجود مغایر و ارستگی و آزاداندیشی نیست، بلکه برای انسان وارسته‌ای که احساس مسئولیت اجتماعی دارد، بایسته است. و ارستگی سعدی در ارجی است که برای دستاوردهای فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی مردم قائل است. اتکا به همین ارزش‌ها به او روحیه‌ی سرشار از اعتماد به نفس و پایداری داده بود. این ارزش‌ها هویت اجتماعی، فرهنگی و ملی او را می‌ساختند.

احترام به ارزش‌ها و سنت‌های زمانه را نباید با سازش با هر واقعیتی و یا با محافظه‌کاری یکسان شمرد.^{۴۶} سعدی هیچ‌گاه خود را مقهور واقعیت زندگی ندانسته و هر واقعیتی را نیز نستوده است. طبیعی است که انسان با چنین بینش و نگرشی دید دیگری از آرمان و آرمانگرایی دارد. سعدی آرمانگرایی واقع‌بین است؛ واقع‌بینی او در این است که در اندیشیدن به آرمان، امکانات عینی را به شمار می‌آورد؛ چه تنها وقتی آرمانی دسترس‌پذیر تواند بود که با توجه به واقعیت‌های موجود اندیشیده شود. سعدی این نوع آرمانگرایی را در آثار خود گنجانده است؛ در غزل‌هایش گاهی نسیم معتدل آرمانی که از واقعیت موجود برمی‌خیزد احساس می‌شود. سعدی از این موهبت فکری برخوردار است که می‌تواند زیبایی زندگانی را در خود زندگی بیابد و از الزام‌ها و بایدهای خیالی بی‌نیاز است. او پای در واقعیت دارد، ضرورت آن را تشخیص می‌دهد، جنبه‌های پویایش را می‌یابد و با ترفیع شاعرانه‌ی آن‌ها کمال

و جمال موردنظر خود را توصیف می‌کند؛ او تار و پودهای آرمانی و تحقق‌پذیر را از خود آن چه هست، می‌گیرد. اذعان به ضرورت واقعیت عینی به او احساس آزادی و امکان عمل می‌دهد؛ این نکته چکیده‌ی حکمت زندگانی سعدی است. با وقوف به ضرورت و اقتداء به حکمت زندگی است که می‌تواند بسراید:

مابه‌روی دوستان، از بوستان آسوده‌ایم
 گر بهار آید و گر باد خزان، آسوده‌ایم
 سر و بالایی که مقصود است، اگر حاصل شود
 سرو اگر هرگز نروید در جهان، آسوده‌ایم
 گر به صحرا دیگران از بهر عشرت می‌روند
 ما به خلوت با تو ای آرام جان، آسوده‌ایم
 هرچه در دنیا و عقبی، راحت و آسایش است
 گر تو با ما خوش درآیی، ما از آن آسوده‌ایم
 باغبان را گو اگر در گلستان، آلاله‌ایست
 دیگری را ده، که ما با دلستان آسوده‌ایم
 موج اگر کشتی برآرد تا به اوج آفتاب
 یا به قعر اندر برد، ما در کران آسوده‌ایم
 رنج‌ها بردیم و آسایش نبود اندر جهان
 ترک آسایش گرفتیم، این زمان آسوده‌ایم
 سعدیا، سرمایه‌داران از خلل ترسند و ما
 گر برآید بانگ دزد، از کاروان آسوده‌ایم^{۴۷}

سعدی هنرمندی انسان‌دوست (اومانیزست) است؛ انسان‌دوستی او مبتنی بر دستاوردهای گذشته و زمان خود اوست. تشریک مساعی او در این رهگذر نیز مبتنی بر سنت فرهنگی است. این انسان‌دوستی در غزل به صورت ستایش زیبایی و برجسته کردن هرآنچه انسانی است دیده می‌شود.

۹.۳. نگرش نقادانه در غزل سعدی

سعدی از زندگی و مشکلات آن دور نبوده و نسبت به نارسایی‌ها و نابسندگی‌های آن نگرش نقادانه داشته است. تنها با نگرشی واقع‌بینانه و عزیمت از واقعیت موجود می‌توان کاستی‌ها را یافت، به آن‌ها با دید انتقادی نگریست و نقادانه تصویرشان کرد. تنها نقدی با این خصوصیت‌ها می‌تواند مشخص و سازنده باشد و بر آرمانی دلالت کند که حرکت خود زندگی امکان آن را فراهم آورده است. واقعیت برای سعدی در حکم گل‌های شیره‌دار است که زنبور انگبین آن را می‌مکد و به عسل درمی‌آورد. نقد سعدی بر زندگی نقدی مخرب نیست بلکه سازنده است؛ او نقد کاستی‌ها و ناروایی‌ها را ضمن توصیف اعتلایی مطلب بیان می‌کند. نقد او توأم با سازندگی خلّاق است. چنین نقدی از انتقاد کلی و یک‌دست، ریشه‌ای‌تر و مؤثرتر است؛ گویایی، رسایی و استحکام دارد:

ما امید از طاعت و چشم از ثواب افکنده‌ایم
سایه‌ی سمیرغ همت بر خراب افکنده‌ایم
گر به طوفان می‌سپارد یا به ساحل می‌برد
دل به دریا و سپر بر روی آب افکنده‌ایم
محتسب، گر فاسقان را نهی منکر می‌کند
گو یا کز روی مستوری، نقاب افکنده‌ایم
عارف اندر چرخ و صوفی در سماع آورده‌ایم
شاهد اندر رقص و افیون، در شراب افکنده‌ایم
هیچ‌کس بی‌دامن‌تر نیست لیکن پیش خلق
باز می‌پوشند و ما بر آفتاب افکنده‌ایم
سعدیا پرهیزکاران خودستایی می‌کنند
ما دهل در گردن و خر در خلاب افکنده‌ایم
رستمی باید که پیشانی کند با دیو نفس
گر بر او غالب شویم افراسیاب افکنده‌ایم^{۴۸}

سعدی به ندرت از بدی انتقاد می‌کند، خاصه در غزل؛ او مجرب و کار آزموده است و می‌داند که اثر تربیتی برجسته کردن امر نیک، بسیار بیش‌تر از نقد کاستی‌ها و زشتی‌هاست. به جای افشا کردن کوتاه‌بینی، بلندهمتی را می‌ستاید. انسان در غزل سعدی از گزند بدی رنج نمی‌برد، بلکه درگیر امر نیک است؛ ستایش زیبایی، سعدی را از ملامت زشتی بی‌نیاز می‌کند. باور سعدی این است که آن که عشق می‌ورزد و زیبایی می‌جوید نمی‌تواند مصدر بدی شود. سعدی خودبینی را نقد می‌کند و پرداختن به دوست را می‌ستاید. عاشق راستین هیچ‌گاه خودمحور نیست. با ستودن نیکی و زیبایی، بدی مجال چیرگی نمی‌یابد:

خوش‌تر از دوران عشق، ایام نیست بامداد عاشقان را، شام نیست
مطربان رفتند و صوفی در سماع عشق را آغاز هست، انجام نیست
سعدیا چون بت‌شکستی، خود مباحث خودپرستی کم‌تر از اصنام نیست^{۴۹}

وقتی بنای کار بر این است که نقد کاستی‌ها و زشتی‌ها با برجسته کردن جنبه‌های مثبت واقعیت انجام گیرد، وقتی منظور از واقعیت عینی آن چیزی است که نبض زندگی بدان می‌زند، طبیعی است که عناصر آرمانی زندگی در هماهنگی، تعاون و تفاهم نگریسته شود. در جهان‌نگری اجتماعی سعدی، عشق و دوستی توشه‌ی راه رسیدن به آرمانی است که با این عناصر ساخته می‌شود:

کهن شود همه کس را به روزگار ارادت
مگر مرا که همان عشق اول است و زیادت^{۵۰}

گر مخیر بکنندم به قیامت که چه خواهی
دوست ما را و همه نعمت فردوس شما را^{۵۱}

مرا تو غایت مقصودی از جهان ای دوست
هزار جان عزیزت فدای جان ای دوست

که گر به جان رسد از دست دشمنانم کار
زدوستی نکنم توبه همچنان ای دوست^{۵۲}

در غزل سعدی عشق و زیبایی رنگ یک‌جانبه ندارد، نه مقید به خصلت صرفاً تغزلی است و نه در بند عرفان؛ هم نقد آن است و هم نقد این، و ضمناً هم این است و هم آن و نه این است و نه آن:

ای یار ناگزیر که دل در هوای توست
جان نیز اگر قبول کنی هم برای توست
غوغای عارفان و تمنای عاشقان
حرص بهشت نیست که شوق لقای توست
گر تاج می‌دهی غرض ما قبول تو
ور تیغ می‌زنی طلب ما رضای توست
گر بنده می‌نوازی و گر بند می‌کشی
زجر و نواخت هرچه کنی رای رای توست
گر در کمند کافر و گر در دهان شیر
شادی به روزگار کسی کاشنای توست
تنها نه من به قید تو درمانده‌ام اسیر
کز هر طرف شکسته دلی مبتلای توست
قومی هوای نعمت دنیا همی‌پزند

قومی هوای عقبی و ما را هوای توست^{۵۳}

در این جا دیده می‌شود که چگونه نقد با اعتلای آرمانی همراه است و عشق تغزلی به عشق معنوی رفعت می‌یابد و عشق معنوی مایه‌ی عشق زمینی به خود می‌گیرد. نقد سعدی متوجه‌ی یک‌جانبگی این یا آن عشق و زیبایی است و آرمان او در تنشی است که از ترکیب این دو متصور می‌شود. سعدی در دل واقعیت جنبه‌ی انتقادی می‌جوید تا روی دیگر آن را که پویاست بستاند؛ او واقعیت را به صرف داشتن نقص انکار نمی‌کند؛ کمبودها در غزل سعدی رفع شاعرانه می‌شوند و در قالب امر آرمانی بیان می‌گردند.

یکی از زمینه‌هایی که سعدی در آن نگرش نقادانه و آرمانگرایی خویش را به کار می‌گیرد، ستیز میان عشق و عقل است. عشق در غزل سعدی مظهر کشش

انسان به جمال و کمال است. عشق در ضمن به زعم عرفا و به تعبیری در نزد شاعران یک استعداد فطری و توان نهادی انسان است؛ عشق به چنین معنی نگرشی تمیزدهنده است و از این لحاظ با عقل، در همسری و رقابت به سر می‌برد. تباین میان عشق و عقل آن‌چنان‌که در شعر عرفانی آمده است، خصلت نقیض دارد و بیش‌تر مسئله‌ای است که با توانایی عقل در شناخت راستین چیزها بستگی دارد. عرصه‌ی عملکرد عقل در پیش عرفانی بسیار محدود و نارساست؛ در عوض عشق، به حکم خصلت فطری و شهودی توانایی بیکران دارد. عشق در غزل سعدی در تخالف با عقل نیست، بلکه بیش‌تر مظهر رابطه‌ی احساسی با چیزهاست. سعدی نقش معرفت‌بخش و تمیزدهنده‌ی عقل را انکار نمی‌کند، منتها آن را داور مطلق وادی عشق نمی‌داند. سعدی از عقل عملی در گلستان و عقل نظری در بوستان ستایش می‌کند و از آن برای معیار یا محک نیک و بد و حق و باطل بهره می‌گیرد، ولی در شعر غنایی خاصه غزل به حکمیت عشق‌گردن می‌نهد. عقل با تجرید و ترکیب سر و کار دارد؛ زیبایی و عشق را با چنان تجرید و ترکیبی سروکار نیست. تمامت زیبایی درخور تشخیص عشق و ذوق آدمی است؛ و عشق با هستی و تاروپود انسان عجین است و از هر رفتاری سر تواند زد:

مرا و عشق تو گیتی به یک شکم زاده است

دو روح در بدنی چون دو مغز در یک پوست^{۵۴}

و عشق مایه‌ی ذوق است:

عشق آدمیت است گرین ذوق در تو نیست

هم شرکتی به خوردن و خفتن دواب را^{۵۵}

افزون بر این، عقل سنجه‌ی سود و زیان است و حاکمیت آن به معنای پیروی از چنین معیاری در داوری درباره‌ی عشق است، حال آن‌که زیبایی و عشق از ماجرای سود و زیان برکنار است:

عاشقانِ دین و دنیا باز را خاصیتی است

کان نباشد زاهدان مال و جاه‌اندوز را^{۵۶}

نقد عقلِ سود و زیان‌نگر و سپردن داوری در حق زیبایی به عشق در واقع نوعی انتقاد است. محک سود و زیان در این داوری می‌تواند آلوده به غرض یا یک جانبه‌گرایی باشد و به امر عشق و دوستی زیان رساند. انتقاد عقل در غزل سعدی بیش‌تر به معنای انتقاد از بیش متکی به سود و زیان در عرصه‌ی عشق و دوستی است:

ز عقل اندیشه‌ها زاید که مردم را بفرساید
گرت آسودگی باید برو مجنون شو ای عاقل
مرا تا پای می‌پوید طریق وصل می‌جوید

بهل تا عقل می‌گوید زهی سودای بی‌حاصل^{۵۷}

عقل، عاشق را از طبیعت (فطرت) دور و روی‌گردان می‌کند:

نفس را عقل تربیت می‌کرد کز طبیعت عنان بگردانی^{۵۸}
عقل بر عشق سرپوش می‌نهد، آن را رازور می‌کند، حال آن که عشق می‌باید آشکارا به تجلی درآید:

پرده‌داری بر آستانه‌ی عشق می‌کند عقل و، گریه‌پرده‌دری^{۵۹}
زیبایی نشان می‌دهد. هماهنگی در آن است که قضاوت عقلانی منوط به دانش‌اندوزی و در نتیجه به معنای وابستگی به شرطی خارجی است، حال آن که عشق، قائم به خویش و خودمختار است. شناخت زندگی در پرتو عقل، غم‌انگیز اما فهم زیبایی، آرامش‌بخش است:

عقلم بدزد لختی، چند اختیار دانش هوشم بیرزمانی، تا کی غم زمانه^{۶۰}
مناسبت عشق و عقل رابطه‌ی عشق و حقیقت را مطرح می‌کند. تمیز زیبایی از زشتی معادلی بر تمایز نیک از بد و راست از دروغ است؛ نیکی و راستی مایه‌ی اجتماعی و طبیعی زیبایی است. این دو زیبایی، تجلی انسانی می‌یابند. و این به نوبه‌ی خود دال بر حقیقت و خصلت زیبایی است؛ سعدی عشق را دامنه‌دارتر می‌داند:

دریای عشق را به حقیقت کنار نیست

گر هست پیش اهل حقیقت کنار اوست^{۶۱}

در قلمرو عشق و زیبایی حکم با عاطفه‌ی عشق است؛ زیبایی درواقع نیکی و حقیقت است که رنگ عاطفی گرفته است و زیبایی به برکت نیکی و حقیقت، حقایق اجتماعی می‌یابد. در غزل سعدی طرح رابطه‌ی دریافت عقلی و احساس عاطفی رنگ انتقاد دارد؛ این نقد متوجهی عقل و شناخت عقلی نیست، بلکه بیش‌تر انتقاد از بیشی است که مسائل عشق و زیبایی را با محک سود و زیان می‌سنجد. در این رهگذر نیز همان‌گونه که روش سعدی ایجاب می‌کند، او نقش عشق و زیبایی انسان‌دوستانه را برجسته می‌سازد.

۱۰۳. زبان و سبک بیان در غزل سعدی

زبان و بیان سعدی را همه صاحب‌نظران ستوده‌اند و آن را با صفاتی همچون «سهل و ممتنع» تعریف کرده‌اند. گفته‌های محمدعلی فروغی در این باره از همه کس بیش‌تر است: «کلام در دست او مانند موم است. هر معنایی را به عبارتی ادا می‌کند که از آن بهتر و زیباتر و موجزتر ممکن نیست.»^{۶۲} عباس اقبال بر همین نمط می‌نویسد: «سعدی، بی‌خلاف شیرین‌سخن‌ترین شعرای فارسی و در همه‌ی قول‌ها فصیح‌ترین گویندگان زبان فارسی ماست.»^{۶۳} یکی از منتقدان معاصر خصوصیت‌های زبان و بیان سعدی را چنین وصف می‌کند: «سعدی حسن صنعت و لطف مضمون و عبارت را به هم آمیخته است، معانی غزل‌ها عموماً ساده و به ذهن نزدیک است. پیچیدگی در عبارت و مضمون جز به ندرت یافت نمی‌شود، شخص در مطالعه و یا شنیدن اشعار او احتیاج به تفکر و تأمل ندارد، معنی هر بیت فوراً به ذهن متبادر می‌شود... سادگی و سهولت و روانی از خصوصیات عمده‌ی غزل‌های اوست، به قسمی که ساده‌تر و روان‌تر و طبیعی‌تر از آن در خاطر نمی‌گنجد. غالب ابیات طوری در قالب ترکیبات موزون ریخته شده‌اند که اگر بخواهیم آن را از صورت نظم خارج کنیم با پیش و پس کردن یکی دو کلمه این منظور حاصل می‌شود و یا خود ساده‌تر از آن ممکن نخواهد بود.»^{۶۴} میرزایف عقیده دارد که سعدی به غزل، زبان و بیان مستقل و خاص داده است. او می‌نویسد: «درواقع یکی از تشریک‌مسابی‌های

سعدی به غزل این است که او یک سبک خاص غزل سرایی بنیاد نهاد. زبان غزل دارای خصوصیت‌های مختص خود اوست همچون: روانی، ظرافت، مطبوعیت و نغزی. این ویژگی‌ها زبان غزل را از سایر شکل‌های شعر متمایز می‌کند.^{۶۵}

این کیفیت‌های زبان و بیان سعدی عناصر سبک او را می‌سازند؛ در این بحث به برخی از مختصات سبک سعدی که به غزل او خصلت «سهل و ممتنع» داده است، مختصراً اشاره می‌شود. روانی و سادگی و ظرافت، خصوصیت بیش‌تر سروده‌های شعر غنایی فارسی است؛ قصیده‌سرایان عصر غزنوی آثاری روان، ساده و شیوا سروده‌اند و ظرافت و روانی شعر نظامی گنجوی مشهور است؛ با این همه، رسایی و روانی و شیوایی شعر سعدی متمایز است.

برای سبک سعدی نمی‌توان ضوابط یکسان کلی یافت؛ سبک او در گلستان معیاری متفاوت با غزل‌های وی دارد. در آن‌جا نثر را از سادگی روزمره و تصنع نثر کتابی به درآورده و به آن ارزش والا و هنری بخشیده و فشرده کرده است. در شعر و خاصه در غزل، او راه دیگری پیش گرفته است؛ سعدی زبان غزل را از کنایه و وفور تصویر و ایهام و ابهام مبالغه‌آمیز به درآورده و زبان او از زر و زیور تصنعی شاعرانه دور شده است. این کیفیت‌ها تنها زائیده‌ی توجه به کلام و عبارت‌های زیبایی زبان فارسی نیست. روانی اشعار و ساده‌سرایی سعدی شباهتی به ساده‌سرایی صوری ندارد؛ سرودن ساده، روان و زیبا زاده اندیشه شاعرانه و هنری پخته‌ی سنجیده و سیال اوست. قریحه‌ی شاداب او می‌تواند هر احساس و دریافت ارزنده را به زبان و تصویر هنری پروراند و اندیشه‌های مجرد را صیقل دهد و به آن‌ها تشخص هنری بخشد؛ او هر جنبه‌ی امر تصویر شده را زیباشناسانه می‌آزماید، به حکم ظرافت هنری می‌پروراند و به زبان زیبای شعر فاخر بیان می‌کند. وحدت اندیشه و کلام در گفتار سعدی زائیده‌ی چنین کیفیتی است. جهان‌نگری هنری سعدی با جلوه‌های پویا و توصیف شدنی زندگی ناسازگاری نداشته است؛

سبک روان و زیبای سعدی ملهم از چنین کیفیت‌هایی است. برخی از ویژگی‌های سبک سعدی را باید در مایه‌ی زبانی جست که او در غزل‌سرایی از آن سود جسته است؛ زبان گفتار سعدی زبان غنی و سرشار از تصویر فارسی روزانه است و بسیاری از عناصر فرهنگ عامه را به همراه دارد. افزون بر این او از سنت نیک ساده‌سرایی شاعران پارسی‌گو بهره جسته است؛ اثرات مثبت این دو را می‌توان در بسیاری از غزل‌های او یافت؛ برای نمونه در غزل زیر:

بگذار تا بگیریم، چون ابر در بهاران
کز سنگ گریه خیزد، روز وداع یاران
هرکو شراب فرقت، روزی چشیده باشد
داند که سخت باشد، قطع امیدواران
با ساربان بگوئید، احوال آب چشم
تا بر شتر نبندد، محمل به روز باران
بگذاشتند ما را، در دیده آب حسرت
گریان چو در قیامت، چشم گناهکاران
ای صبح شب‌نشینان، جانم به طاقت آمد
از بس که دیر ماندی، چون شام روزه‌داران
چندین که بر شمردم، از ماجرای عشقت
اندوه دل نگفتم، الا یک از هزاران
سعدی به روزگاران، مهری نشسته در دل
بیرون نمی‌توان کرد، الا به روزگاران^{۶۶}

چنین تسلطی بر زبان که سرشار از غنای فرهنگ عامه است، وقتی با بینش مشخص‌سرای سعدی توأم گردد، راه را بر تصویرهای تمثیلی (آلگوریک) و ایهامی می‌بندد و دایره‌ی کاربرد تصویر شاعرانه را نیز تا اندازه‌ای محدود می‌کند. انسجام زبان هنری و پرهیز از تشبیه‌های بغرنج باعث شده است که سعدی حداکثر معنی را با استفاده از حداقل واژگان و عبارت‌ها بیان کند؛

واحد هنری معنادار در غزل سعدی در بیش تر موارد مصرع است نه تمام بیت؛ بدین گونه دو جزء یک بیت غزل در نزد او نسبتاً آزادند و بیت غزل سعدی در مقایسه با شاعران سلف وی به بیش ترین بار معنایی و هنری رسیده است. بیت های غزل او ارزش یک کل اندیشه ای جامع را دارا هستند^{۶۷}؛ بسیاری از بیت ها، توصیف کامل یک نکته یا اندیشه اند و از لحاظ منطقی به گزاره ی کاملی می مانند (ضمن آن که این اندیشه بخشی از مطلب غزل است):

حسالت نیازمندی، در وصف می نیاید

آنکه که بازگردی، گوئیم ماجرا را^{۶۸}

زهد پیدا کفر پنهان بود چند آن روزگار

پرده از سر برگرفتیم آن همه تزویر را^{۶۹}

بسیار در دل آمد از اندیشه ها و رفت

نقشی که آن نمی رود از دل نشان توست^{۷۰}

در بسیاری از بیت ها مصرع های دوگانه به مرز کمال نزدیک می شوند و معنی نسبتاً مستقل دارند:

قوم از شراب مست وز منظور بی نصیب

من مست ازو چنانکه نخواهم شراب را^{۷۱}

ما صلاح خویشتن در بی نوایی دیده ایم

هر کسی گو مصلحت بیند کار خویش را^{۷۲}

سعدی ملامت نشود گرجان درین سر می رود

صوفی گرانجانی بیر ساقی بیاور جام را^{۷۳}

برخی از بیت ها نیز مصرع های کمابیش کامل و آزاد دارند:

غافلند از زندگی مستان خواب زندگانی چیست، مستی از شراب^{۷۴}

صحبت یار عزیز، حاصل دور بقااست

یکدمه دیدار دوست، هردو جهانش بهاست^{۷۵}

و بعضی از مصرع ها به راستی متضمن یک اندیشه ی هنری کامل اند:

یارا بهشت صحبت یاران همدم است دیدار یار نامتناسب جهنم است^{۷۶}

تا غمی پنهان نباشد، رقتی پیدا نگردد
 هم گلی دیده است سعدی، تا چو بلبل می خروشد^{۷۷}
 شراب وصلت اندرده که جام هجر نوشیدم
 درخت دوستی بنشان که بیخ صبر برکندم^{۷۸}
 باید تأکید کرد که استقلال بیت‌ها و آزادی معنی‌دار مصرع‌ها به تنهایی به معنای آن نیست که در غزل حامل نکته یا اندیشه‌ی کلاً مستقل هستند، بلکه بیش‌تر بدین معناست که هریک در تصویر مرحله‌ای مطلب غزل، مستقل یا آزاد است، به عبارت دیگر موضوع یا اندیشه‌ی اصلی یک بیت وابسته به بیت قبلی یا بعدی نیست.

۱۱.۳. سهل‌ممتنع در زبان سعدی

صدف‌وار باید زبان در کشیدن که وقتی که حاجت بود و اچکانی
 صحبت از سبک و زبان سعدی ایجاب می‌کند به شاخصه‌ای که این زبان به آن
 اشتهار یافته است، یعنی به سهل‌ممتنع نیز، اشاره شود. این خصوصیت زبان
 سعدی را در ایجازی دانسته‌اند که زبان نوشتار او را متمایز کرده است.
 گفتنی است که سادگی و فشرده‌نویسی در فرهنگ ایران پیشینه‌ی تاریخی
 دارد؛ اندرزنامه‌ها و متون منثور گوناگون پهلوی ساسانی بیان آن است. در
 کتاب‌های بُندهش و مینوی خرد با چنین نثری نگارش یافته‌اند.
 در بُندهش صرفه‌جویی در کلام چنان است که فهم رسای امر اغلب نیاز به
 توضیح تکمیلی دارد. در روایات پهلوی و مینوی خرد به نثری برمی‌خوریم
 که عاری از هرگونه تکلف و تصنع است. به عنوان مثال:
 پرسید دانا از مینوی خرد، خرد به یا هنر یا نیکی. مینوی خرد پاسخ داد،
 خرد را که با آن نیکی نیست نباید آن را خرد دانست و هنری را که با آن خرد
 نیست نبایدش خرد دانست.
 همین سادگی و بی‌تکلفی در نثر سده‌های اولیه‌ی هجری دیده می‌شود
 (مقدمه‌ی شاهنامه‌ی ابومنصوری، نوروزنامه،...)

البته آن چه سبک نگارش سعدی را بارز می‌کند تنها سادگی و بی‌تکلفی طبیعی نیست؛ این سبک در عین حال معرف نوعی زبان اندیشیده و از لحاظ صیقل هنری زبانی است پرداخته و برخوردار از عنصر گزینہ‌گویی. ایجاز کلام، اقتصاد کلام در بیان مطلب است و این وقتی ایجازی است که از هرگونه عنصر غیر لازم مبرا باشد.

یک سخن روایی یا اخباری که هنر نوشتاری نیز آن‌گونه است، از لحاظ محتوای اطلاعاتی از دو بخش تشکیل می‌یابد: یکی بخش حاوی اطلاعات، دیگر بخشی که مقدمه یا زمینه‌ی افاده‌ی اطلاعات است که معمولاً در آغاز سخن یا گفتار می‌آید. ساده‌ترین این‌گونه گفتار یا نوشتار روایی در نشر کلاسیک فارسی با عبارت‌هایی همچون «آورده‌اند که»، «شنیدم که» آغاز می‌شود. برای مثال:

«خواجه بوالفتح غضایری رحمت‌اله روایت کرد که دخت استاد بوعلی دقاق، کدبانو فاطمه، که به حکم استاد بلقسم قشیری بود دستور خواست تا به مجلس شیخ ما ابوسعید آید، استاد ایستادگی نمود و اجازت نمی‌داد...» (اسرارالتوحید. به ویراست شفیع کدکنی، ص ۸۰). در این حکایت از آغاز کلام تا «کدبانو فاطمه دستور خواست تا به مجلس شیخ ما ابوسعید آید»، بخش ارتباطی کلام به منظور زمینه‌سازی برای بیان غرض حکایت است که همان درخواست کدبانو برای شرکت در مجلس شیخ است.

طبیعی است که آن چه در یک قسمت از گفتار حامل اطلاعات است، در ادامه‌ی کلام به عنصر ارتباطی برای اطلاعات بعدی فروگاهی می‌یابد. این عنصر سبکی در قصه‌های کودکان به خوبی به چشم می‌خورد:

یکی بود یکی نبود. سرگنبد کبود پیرزنک نشسته بود، بزه عطاری می‌کرد... عنصر ارتباطی یا زمینه‌ساز که در حرکت داستان ایفای نقش می‌کند یک عنصر سبکی است؛ آن چه مورد توجه جستار ماست کمیت و کیفیت این مقدمه‌ی ارتباطی و تأثیر آن در انسجام یا بسط کلام است. هرچه عنصر تدارکاتی کوتاه‌تر باشد، عنصر اطلاعاتی برجسته‌تر و اطلاعات حکایت متمرکزتر و

گویا تر خواهد بود.

گفتنی است که این نسبت در سخن سعدی به کمینه‌ی مقدمه و بیشینه‌ی اطلاعات سر می‌زند. چند نمونه:

بنیاد ظلم در جهان اندک بود. هر که آمد برو مزیدی کرد تا بدین غایت رسید.
یا: سر جمله حیوانات گویند که شیر است از جانوران خر و به اتفاق خر باربر به
که شیر مردم در.

علاوه بر نقشی که دو عنصر ارتباطی و اطلاعاتی سخن روایی در تبیین کیفیت
سبک گفتار/نوشتار دارند، عوامل دیگری نیز در ممتاز کردن سبک کلام
سعدی عمل کرده‌اند که بیش تر معطوف به جنبه‌ی «صنعت» در فن سخنوری
دارد که در ضمن به کلام خصلت زیباشناختی می‌دهد. از این عوامل یکی
آهنگین و موزون بودن زبان گفتار است؛ دیگر این که در قلم سعدی نکته‌ی در
دست توصیف اغلب در دو جزء متکمل یا کتر است دار تحریر می‌گردد:

دو درویش در گلیمی بخشند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند.

این دو جزء کلام اغلب در تنش معنایی با یکدیگر می‌آیند و تشکیل یک کل
بیانی و سبکی می‌دهند:

گدای نیک فرجام به از پادشاه بدفرجام

از جاهت اندیشه بُردم؛ اکنون که در چاهت دیدم فرصت غنیمت شمردم
معمولاً با این گونه ایجاز بیان سعدی سعی دارد شخصیت پردازی در حکایت
را با چنین شگرد سبکی ادا کند؛ نتیجه در نهایت این می‌شود که امر یا شخص
توصیف شده یک سبجیه اخلاقی (یا عکس) کسب می‌کند، گاهی یک
نکته‌ی اخلاقی مطرح می‌کند:

نصیحت از دشمن پذیرفتن خطاست و لیکن شنیدن رواست

هر که با دشمن صلح کند سر آزار دوستان دارد.

در برخی موارد پای ارزش‌گذاری تجربه نیز به میان می‌آید:

هر چه نباید دلبستگی را نشاید

هر چه زود بر آید دیر نباید

شیطان با مخلصان بر نمی‌گیرد که سلطان با مفلسان
ترکیب واحد کلام از دو اندیشه‌ی متقابل یا کتراست دار (پارادکس) در شعر
سعدی نیز دیده می‌شود:

بسیار خلاف وعده کردی آخر به غلط یکی خطا کن
خدایا هیچ درمانی و دفعی ندانستیم شیطان و قضا را
این پدیده‌ی سبکی بیش‌تر در حکایت‌ها به صورت راه‌حل نامنتظر و
نکته‌سنگانه فراوان است:

کسی مژده پیش انوشیروان آورد که فلان دشمن تو را خدای عزوجل برداشت.
گفت شنیدی من را بگذاشت؟ گاهی این پارادکس ادبی با تلمیح (تاریخی)
توأم می‌شود، صرفه در کلام را به اوج می‌رساند و حداکثر ایجاز در آن پدید
می‌آید:

بر تخت جم پدید نیاید شب دراز من دامن آن حدیث که در چاه بیژنم

۱۲.۳. تصویر در غزل سعدی

تصویر در غزل سعدی تشبیه یا استعاره‌ای است که مطلب یا اندیشه‌ی کلی غزل
را بازنمایی می‌کند و به **تُنک** شدن آن در بیت‌های چندگانه‌ی غزل یاری
می‌رساند. در ضمن تصویر، معرّف بدایع و ظرافت‌های شعر است. تصویرها
در بیش‌تر موارد بیان تجسمی اندیشه‌هایی است که اجزای مطلب غزل را
می‌سازند. تصویرها در اساس از جمله عواملی هستند که سبک شاعر را نمایان
می‌کنند و در ساده بودن، رسایی و شیوایی کلام شاعر سهم مؤثر دارند؛ علاوه
بر این، محک تعیین نگرش اجتماعی شاعرند.

ما در فرصت‌های گوناگون به صفت مشخص روش سعدی در پروراندن
موضوع در غزل اشاره کردیم و گفتیم مطلبی که ضمن سرودن موضوع
بازنمایی می‌شود، به حکم نگرش زیباشناختی شاعر، دو کیفیت به خود
می‌گیرد تا تجسم هنری بیابد: نخست این که مطلب به مجموعه‌ای از اندیشه‌های
تصویر شده در می‌آید که هریک تصویری مستقل ولی در همان حال جزئی از

کل مطلب غزل است و یکی از جنبه‌های کل را نشان می‌دهد؛ حاصل این اندیشه‌ها بیت‌ها یا مصرع‌ها هستند؛ دوم این که به همراه تَنک شدن مطلب به صورت اندیشه‌های بیت‌های چندگانه، موضوع که معمولاً به صورت یک اصل با بیت نخست آغاز می‌شود، در بیت‌های بعد تشخیص هنری می‌گیرد و در میانه‌های غزل شمول می‌یابد و خصلت همگانی تر به خود می‌گیرد و سرانجام در پایان با غنایی که مطلب مندرج در غزل پیدا کرده است به نکته‌ای در وصف یار یا زیبایی می‌انجامد. این کیفیت سعدی را از تصویرهای ثقیل و ابهام‌آمیز بی‌نیاز کرده است؛ همین کیفیت در عین حال خصلت تصویرهای غزل سعدی را معین می‌کند.

نخستین ویژگی تصویرهای سعدی آن است که رنگ تمثیلی ندارند؛ تمثیل بیش از همه در شعر غنایی عرفانی یافت می‌شود؛ در واقع تجرید عرفانی راه را بر تمثیل می‌گشاید؛ و تمثیل عرفانی همواره به ابهام یا حتی ابهام آمیخته است. ابهام و ابهام این‌گونه تصویر ناشی از آن است که مانده شونده و یا مانده شده روشن نیست، یا یکی از این دو تشخیص حتی ندارد و بالاخره در تشبیه یکی به دیگری «استدلال» انجام نمی‌گیرد. عراقی می‌سراید:

با پرتو جمالت برهان چه کار دارد؟

با عشق زلف و خالت ایمان چه کار دارد؟

من نیز اگر نگنجم در حضرتت عجب نیست

آن جا که آن کمال است نقصان چه کار دارد؟^{۷۹}

و به زعم او زندگی:

شهری است بزرگ و ما در اویم آبی است حیات و ما سبوییم
بویی به مشام ما رسیده است ما زنده بدان نسیم و بوییم^{۸۰}

یکی از خصوصیت‌های تمثیل شاعرانه ناهمگونی یا نامتناسبی فاصله‌ی معنایی میان مانده شونده و مانده است؛ این امر پیوندی شگفت میان آن دو برقرار می‌سازد. غزل زیر از عطار این خاصیت تصویر تمثیلی را به خوبی و زیبایی بیان می‌کند:

خاصیت عشقت که برون از دو جهان است
 آن است که هرچیز که گویند نه آن است
 بیرون ز صفات خرد و دانش و عقل است
 برتر ز ضمیر دل و اندیشه و جان است
 از وصف تو هر شرح که دادند محال است
 وز عشق تو هر سود که کردند زیان است
 در راه تو هر کس به گمانی قدمی زد
 وین شیوه گمانی نه به بازوی گمان است^{۸۱}

تمثیل، موضوع را توصیف و تشریح نمی‌کند، بلکه آن را به مثالی تشبیه می‌سازد؛ مثال‌هایی که در تصویر تمثیلی بیان می‌شوند بیش‌تر معرف پیوندی خیالی یا ماورایی هستند تا تبیین شاعرانه‌ی موضوع.^{۸۲} ذکر کیفیت تصویر تمثیلی بدان جهت لازم است که بتوان با توجه به آن تصویرهای غزل سعدی را متمایز و تبیین کرد.

غزل سعدی بری از هرگونه تصویر تمثیلی است؛ اصولاً دامنه‌ی تصویر در غزل او از شاعران دیگر محدودتر است. همان‌گونه که در آغاز این مبحث اشارت رفت، (زبان و سبک پرمایه‌ی سعدی جای زیادی برای کثرت تصویر، باقی نمی‌گذارد؛ و تصویرهایی که به کار رفته‌اند نیز رنگ زبان و سبک سعدی را دارند. فاصله‌ی میان تصویر شاعرانه و زبان سعدی چندان زیاد نیست. زبان تصویرکننده‌ی سعدی فاقد هرگونه مایه‌ی تصنعی و ترکیب نامأنوس یا ابهام‌آور است. او در تصویر نیز از زبان غنی معمولی استفاده می‌کند؛ حتی تصویرهای نمادین (سمبولیک) را نیز زیاد به کار نمی‌برد. تصویرهای سعدی طبیعی و بی‌تکلف‌اند؛ آن‌ها چنان با زبان غیرتصویری همگونند که گاهی مرز میان تصویر و غیرتصویر چندان مرئی نمی‌نماید. تصویرهای سعدی برخی ویژگی‌های همگانی دارند، از آن جمله است:

الف - تصویرپردازی هدف نیست، بلکه منظور از آن بیان تجسمی اندیشه است؛ از این رو تمام بیت را در بر نگرفته و اغلب در یک مصرع تمام می‌شود:

چون حلقه درگوشم کند هرروز لطفش وعده‌ای
دیگر چو شب نزدیک شد چون زلف درپا می‌برد^{۸۳}
رابطه‌ی تشبیهی که میان مانده شونده و مانده شده پدید می‌آید، همگون و
طبیعی است:

روز بازار جوانی پنج روزی بیش نیست
نقد را باش ای پسر کافت بود تأخیر را^{۸۴}
گاهی توصیف به کمک تصویر، به توصیف بی‌تصویر می‌انجامد:
از سر زلف عروسان چمن دست بدارد
بسر زلف تو گر دست رسد باد صبا را^{۸۵}
در همین مورد گاهی تصویر به مدد یک عبارت نمادین تعدیل بعدی می‌یابد:
جامی چه بقا دارد، در رهگذر سنگی؟
دور فلک آن سنگ است، ای خواجه تو آن جامی^{۸۶}
ب - تصویرهای سعدی به ندرت تخیل‌انگیز است، بیش‌تر از آن جهت که
به اندیشه در بیت قطعیت و تشخیص دهد:
هنوز با همه دردم امید درمان است که آخری بود آخر شبان یلدا را^{۸۷}
و

به زیر سنگ حوادث کسی چه چاره کند؟
جز این قدر که به پهلوی چو مار برگردد^{۸۸}
هر تصویری به نحوی توضیحی غیرتصویری در دنبال دارد و اندیشه را
دقیق‌تر بیان می‌کند؛ در مواردی در این توضیح از خصلت تصویری کلمات
نیز استفاده می‌شود:

از آن متاع، که در پای دوستان ریزند
مرا سربست، ندانم که او چه سر دارد^{۸۹}
ج - تصویرهای ضرب‌المثل‌گونه که زمینه‌ی ضرب‌المثلی آن در خدمت
روشنی بیان است.

دیوانگان نترسند، از صولت قیامت
بشکيبداسب چوبین، از سیف و تازیانه^{۹۰}
این کار به کمک اصطلاح‌های تصویری زبان غیرشاعرانه نیز انجام می‌گیرد:
بساط عمر مرا گو فرو نورد زمانه
که من حکایت دیدار دوست درنوردم^{۹۱}

۱۳.۳. نگاه‌ی به مأخذ برخی از تصویرها در غزل سعدی
واقع‌نگری سعدی در گزینش مأخذ تصویرهایش اهمیت زیاد داشته است. رغبت او به بهره‌گیری از احساسی که انسان به پدیده‌های گوناگون جهان عینی دارد همانا مبتنی بر چنین نگرشی است. پُر بارترین مأخذ تصویرهای غزل او جهان طبیعت و برداشت عاطفی انسان از پدیده‌های گوناگون آن است.

۱.۱۳.۳. طبیعت در غزل سعدی
سعدی بیش از غزل‌سرایان پیشین با طبیعت اخت بوده و از آن برای تصویرهای غزل الهام گرفته است؛ رویدادها و پدیده‌های طبیعی یکی از منابع عمده‌ی تصویر تجسمی و حتی او است. رابطه‌ی این تصویرها با جنبه‌ها و خواص طبیعت دارای کیفیت‌های نایکسان است؛ اما به رغم نحوه‌های مختلفی که عناصر طبیعت در بستگی یا ناوابستگی به انسان در تصویر غزل نمایان می‌شوند، یک اصل در این رهگذر حاکم است و آن این که هرچه در طبیعت است همواره با توجه به احساس غنایی شاعر تصویر می‌شود. شاعر غنایی سر آن ندارد که بی‌اعتنا به احساس و عواطف انسانی، طبیعت را چونان طبیعت وصف کند. عنصر طبیعی در غزل رنگ عاطفی به خود می‌گیرد؛ تصویر ذهنی و عاطفی طبیعت، خاص غزل سعدی نیست. بیش‌تر شاعران غزل‌سرای فارسی طبیعت را با چنین مایه‌ای تصویر کرده‌اند؛^{۹۲} تنها تفاوتی که در این رهگذر میان سعدی و سایر شاعران دیده می‌شود این است که سعدی از تصویر مبالغه‌آمیز پدیده‌های طبیعت پرهیز دارد؛ او در این زمینه نیز اعتدال را

رعایت کرده و نکوشیده است طبیعتی ییگانه با انسان بیافریند.

۱- وصف بهار

بهار آمد، که هر ساعت رود خاطر به بستانی
 به غلغل در سماع آیند هر مرغی به دستانی
 دم عیسیست پنداری نسیم باد نوروزی
 که خاک مرده باز آید در او روحی و ریحانی
 به جولان و خرامیدن در آمد سرو بستانی
 تو نیز ای سرو روحانی بکن یک بار جولانی
 بیار ای باغبان سروی به بالای دلارام
 که باری من ندیدستم چنین گل در گلستانی
 تو آهو چشم نگذاری مرا از دست تا آنگه
 که همچون آهو از دست نهم سر در بیابانی^{۹۳}
 ابتدا طبیعت به عنوان زمینه و محرک رفتار انسان وصف می‌گردد، سپس
 زیبایی انسانی همدوش زیبایی عناصر طبیعت و سرانجام زیبایی برتر آدمی به
 کمک پدیده‌های طبیعت تصویر می‌شود.^{۹۴}

۲- وصف طبیعت به عنوان نمونه‌ی اصیل و شایسته‌ی پیروی

آمد گه آن که بوی گلزار منسوخ کند گلاب عطار^{۹۵}
 مگر نسیم سحر بوی یار من دارد که راحت دل امیدوار من دارد^{۹۶}
 دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری؟ تو خود چه آدمی کز عشق بی خبری^{۹۷}
 برگ درختان سبز در نظر هوشیار هر ورقی دفتری است، معرفت کردگار^{۹۸}
 سعدی گلت شکفت همانا که صبحدم فریاد بلبلان سحر خیز می‌کنی^{۹۹}
 و در همین زمینه:

ای بباد صبحدم خبر دلستان بگوی

وصف جمال آن بت نامهربان بگوی^{۱۰۰}

ای باد بامدادی، خوش می‌روی به شادی
پیوند روح کردی، پیغام دوست دادی^{۱۰۱}
این‌گونه تصویرها مبین اندیشه‌هایی هستند که به اعتبار آن طبیعت سرمشق و
نمونه و برای رفتار انسان روشنگر است؛ طبیعت، الهام‌بخش اندیشه و کنش
آدمی است. این تصویرها نشان اصالت و اولویت جهان پیرامون و عینی در
قیاس با تلقی انسان از آن‌هاست.

۳- تداعی میان رویدادهای جهان طبیعت و حال‌های انسانی

هرروز باد می‌برد از بوستان گلی مجروح می‌کند دل مسکین بلبل
دی بوستان خرم و صحرای لاله‌زار وز بانگ مرغ در چمن افتاده غلغلی
امروز خارهای مغیلان کشیده تیغ گویی که خود نبودی در این بوستان گلی^{۱۰۲}
و:

درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند
جهان جوان شد و یاران بعیش بنشستند^{۱۰۳}
این‌ها گواه آن است که سعدی به احوال طبیعت توجه دارد؛ از حکمت آن
می‌آموزد، ولی هیچ‌گاه نه به طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) کشیده می‌شود و نه
طبیعت را کم‌ارج می‌شمارد.

۴- تصویر زیبایی طبیعت به کیفیت فزونی از زیبایی اجتماعی

ما به روی دوستان از بوستان آسوده‌ایم
گر بهار آید و گرباد خزان آسوده‌ایم^{۱۰۴}
در این تصویرها در واقع عنصر حیات نسبت به طبیعت بی‌جان، والایی یافته
است؛ ضمناً نشان اعتماد به نفس انسان در قبال جهان پیرامون اوست:
عهد کردیم که بی‌دوست به صحرا نرویم
بی‌تماشا گه رویش به تماشا نرویم^{۱۰۵}
و به مبالغه:

میان باغ حرام است بی تو گردیدن
 که خار با تو مرا به که بی تو، گل چیدن^{۱۰۶}
 سروبالای تو در باغ تصور بر پای
 شرم دارم که به بالای صنوبر نگرم^{۱۰۷}

۵- شخصیت بخشیدن به واقعیت‌های طبیعی

سر آن ندارد امشب، که برآید آفتابی
 چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد خوابی
 به چه دیر ماندی ای صبح، که جان من برآمد
 بزه کردی و نکردند، مؤذنان ثوابی^{۱۰۸}

گذشته از تصویرهای طبیعت که نشان رغبت خاص سعدی به ترسیم انسانی زیبایی‌های آن است، زمینه‌های دیگری نیز می‌توان یافت که شاعر در تصویر تجسمی ساختمان اندیشه‌های خود از آن‌ها بهره گرفته است؛ یکی از این‌ها قلمرو تأمل در باب سرنوشت انسان و مقدرات او در جهان خاکی است. البته این نوع تصویرهای سعدی بسیار ظریف و از جهاتی خیلی نزدیک به زبان شعر خود او هستند و در وهله‌ی نخست جلوه‌ی تصویری چندانی ندارند؛ از یک سو تصویرهایی شفاف‌اند که به زبان غیرتصویری آمیخته شده‌اند و از سوی دیگر زبان شعر چنان غنی و پرمایه است که تصویر را در خود حل می‌کند؛ تصویر به رنگ زبان و زبان شاعر به جوّ تصویر می‌آلاید.

سعدی در تصویر بیش‌تر از تشبیه استفاده کرده است. در تصویرهای او استعاره‌ی زیادی دیده نمی‌شود. در زیر به برخی از مشخصات این‌گونه تصویرها اشاره می‌کنیم.

۲.۱۳.۳. تشبیه در غزل سعدی

تصویرهای تشبیهی سعدی اغلب تکمیلی است و بی‌مقدمه در بیت نمایان نمی‌شود؛ در بیش‌تر موارد تصویر در مصرع اول و توضیح بعدی در مصرع

دیگر بیت است؛ ولی این تنها شکل ممکن تصویر کردن اندیشه در غزل او نیست؛ گاهی تصویر در مصرع دوم است و بالاخره در حالت‌هایی تصویر با تصویر تکمیل می‌شود و یا این که تصویری به کمک ضرب المثل، توصیف مصرع نخست را گسترش می‌دهد.

الف - توضیح تصویر به کمک تصویر دیگر:

سعدی از دنیا و عقبی روی در دیوار کرد
تا تو در دیوار فکرش، نقش خود بنگاشتی^{۱۰۹}
و:

گشادند از درون جان، در تحقیق سعدی را
چو اندر قفل گردون زد کلید صبح دندانه^{۱۱۰}
البته تصویرهای مصرع‌های دوم این دو بیت خالی از رنگ استعاره نیستند.

ب - تکمیل تصویر به کمک تصویری ضرب المثل‌گونه:

در کوی تو معروفم و از روی تو محروم
گرگِ دهن‌آلوده‌ی یوسف ندریده^{۱۱۱}
یا:

ولیکن تا به چوگان می‌زنندش دهل هرگز نخواهد بود خاموش^{۱۱۲}
و:

ای گنج نوشدارو، با خستگان نظر کن
مرهم به دست و ما را، مجروح می‌گذاری^{۱۱۳}
تصویر به رنگ ضرب المثل در غزل‌های سعدی کم نیست؛ این امر به روانی زبان غزل و زود فهم بودن اندیشه‌ی تصویر کمک می‌کند:
صوفی چگونه گردد، گرد شراب صافی
گنجشک را نگنجد، عتقا در آشیانه^{۱۱۴}
و:

سعدی چو ترک هستی، گفتی زخلق رستی
از سنگ غم نباشد، بعد از شکسته جامی^{۱۱۵}
شراب وصلت اندرده که جام هجر نوشیدم
درخت دوستی بنشان که بیخ صبر برگندم^{۱۱۶}

ج- توضیح تصویر با تصویری مکمل:
بسیار سفر باید، تا پخته شود خامی
صوفی نشود صافی، تا در نکشد جامی^{۱۱۷}
سیلاب قضا نسترده از دفتر ایام
این‌ها که تو بر خاطر سعدی بنوشتی^{۱۱۸}

۳.۱۲.۳. استعاره در غزل سعدی
استعاره در غزل سعدی چندان کاربردی نیافته است؛ غنای زبان او با پشتوانه‌ای
که در فرهنگ عامیانه دارد چندان استعاره‌پذیر نیست. در تصویرهای غزل،
بیش‌تر ترکیب استعاره و تشبیه یافت می‌شود تا استعاره‌ی یک‌دست؛ چنین
استعاره‌هایی کم دیده می‌شود:

اول چراغ بودی، آهسته شمع گشتی
آسان ترا گرفتم، در خرمن اوفتادی^{۱۱۹}
بیش‌تر استعاره‌های تشبیهی رواج دارد:
خبر ما برسانید به مرغان چمن
که هم‌آواز شما در قفسی افتاده است^{۱۲۰}

و:

حلقه‌ای گرد خویشان بکشم تا نیاید درون حلقه پری^{۱۲۱}
استعاره‌های سعدی بیش‌تر در مصرع نخست بیت می‌آیند. مصرع دوم معمولاً
رازگشای آن‌هاست و معنی را روشن می‌سازد:

سرو بالای تو در باغ تصور بر پای
شرم دارم که به بالای صنوبر نگرم^{۱۲۲}
و:

از آن متاع که در پای دوستان ریزند
مرا سریست، ندانم که او چه سر دارد^{۱۲۳}
و:

در سوخته پنهان نتوان داشتن آتش
ما هیچ نگفتیم و حکایت به در افتاد^{۱۲۴}
وقتی شاعر قصد آن دارد که اندیشه را با استعاره تکمیل کند - و این زمانی
است که نکته‌ی نهفته در اندیشه روشن باشد - آنگاه تصویر استعاره‌ای در
مصرع دوم بیت جای می‌گیرد:
مگر حلال نباشد که بندگان ملوک ز خیلخانه برانند بینوایی را^{۱۲۵}
و:

آدمی نیست که عاشق نشود وقت بهار
هر گیاهی که به نوروز نجبد حطبت^{۱۲۶}
سرانجام این نکته را نیز باید گفت که در غزل سعدی تصویرهایی یافت
می‌شوند که حد میان استعاره‌ی شاعرانه و زبان گفتارند؛ در آن‌ها عناصر
استعاره‌ای و مایه‌ی تصویری زبان به هم می‌آمیزند:
مؤذن غلط کرد وقت نماز مگر همچو من مست و مدهوش بود^{۱۲۷}

۴.۱۳.۳. نقش تصویر در غزل سعدی

تصویر در شعر غنایی و اسطه‌ای میان اندیشه‌ی شاعر از یک مطلب و تأثر او از تجربه‌ی عاطفی درباره‌ی موضوع است. به عبارت دیگر وقتی اندیشه‌هایی که شاعر از نیک و بد و زشت و زیبا حاصل کرده است رنگ عاطفی به خود گیرند، خصلت احساسی و فردیت می‌یابند و از حالت انتزاعی یا اندیشه‌ی

صرف بیرون می‌آیند. آن چه تصویر می‌گردد درواقع همین حالت احساسی اندیشه است و تصویری که به کمک قریحه‌ی شاعر پدید می‌آید، وساطت‌کننده‌ی عاطفی آن اندیشه است. این بدان معناست که هرگاه تصویر عاطفی شاعر شمول داشته و یک‌جانبه نباشد، تداعی‌کننده‌ی شاعرانه‌ی اندیشه‌ای است که شاعر از آن تأثر پذیرفته است.

روش سعدی در حرکت از اندیشه برای تصویرسازی چنان است که نکته‌ای را از اندیشه برجسته می‌کند و به این نکته گره یا ابهام شاعرانه می‌بخشد. این گره یا ابهام شاعرانه چیزی سواى تصویر یا پرداختن نکته به زبان شاعرانه نیست. برای مثال، عشق از عهد جاهلیت عرب رنگ رازی را داشت که تنها دل‌داده و دلدار بدان وقوف داشتند.^{۱۲۸} این راز با گذشت زمان معنای غامض به خود گرفت. در دست شاعر عرفانی، ابهام ماورایی پیدا کرد^{۱۲۹} و سرانجام یکی از بدایع مضمونی شعر غنائی شد. چندمثال از انعکاس شاعرانه‌ی راز عشق در تصویرهای غزل سعدی:

عشق پوشیده بود و صبر نماند پرده برداشتم زاسرارش^{۱۳۰}

حدیث عشق تو پیدا نکردمى بر خلق

گر آب دیده نکردی به گریه غمّازی^{۱۳۱}

عقل روا نمی‌داشت، گفتنِ اسرار عشق

قوّت بازوی شوق، بیخ صبوری بکند

ابهام در غزل سعدی ابهام‌آور نیست، بلکه رازگشایی را غیرمستقیم می‌کند.

یادداشت‌های فصل سوم:

- ۱) اشعار سنایی از منبع زیر نقل می‌شود: دیوان حکیم سنایی غزنوی، همان. در نقل بیت‌ها رقم سمت چپ نشان شماره‌ی غزل و رقم سمت راست، شماره‌ی بیت در غزل است.
- ۲) دیوان سنایی، همان.
- ۳) دیوان عطار، همان، ص ۶۵۳.
- ۴) دیوان عطار، همان، ص ۱۴۹.
- ۵) همان، ص ۱۷۳.
- ۶) کلیات عراقی، تصحیح سعید نفیسی، کتابخانه سنایی، تهران ۱۳۳۸، ص ۱۹۳.
- ۷) همان، ص ۱۴۸.
- ۸) همان، ص ۱۳۴.
- ۹) کلیات شمس یا دیوان کبیر، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳، ج ۳، ص ۲۵۷، غزل ۱۵۳۶.
- ۱۰) همان، ج ۱: ص ۲۷۵، غزل ۴۷۴.
- ۱۱) همان، ج ۱، ص ۷، غزل ۵.
- ۱۲) همان، ص ۱۴۶، غزل ۲۳۲، بیت‌های ۲۶۰۸ و ۲۶۲۰.
- ۱۳) همان، ج ۲، ص ۱۳۱، غزل ۷۷۰.
- ۱۴) همان، ج ۱، ص ۹۴، غزل ۱۴۶.
- ۱۵) همان، ج ۳، ص ۲۲۹، غزل ۱۴۸۳.
- در باغ به جز عک رخ دوست‌نینیم. / وز شاخ به جز حالت مستانه ندانیم
- ۱۶) همان، ج ۲، ص ۱۴۱، غزل ۷۸۷.
- من ندانم، تو بگو، آه چه باشد آن چیز / که دلارام به یک غمزه میسر نکند؟! ۱۷) همان، غزل ۱۵۱۸.
- ۱۸) همان، ج ۳، ۲۴۸، غزل ۱۵۱۸.
- ۱۹) همان، ج ۳، ۲۳۱، غزل ۱۴۸۷.
- ۲۰) تاریخ ادبیات در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، همان، ج ۲، ص ۵۹۷.
- ۲۱) گنج سخن، دکتر ذبیح‌الله صفا، همان، ج ۱، ۳۴۰.

- (۲۲) دیوان انوری، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، انتشارات علمی و فرهنگی تهران ۱۳۶۴، ج ۲، ص ۸-۷۷۷، غزل ۲۴.
- (۲۳) دیوان انوری، همان، ج ۲، ص ۷-۷۸۶، غزل ۳۹.
- (۲۴) همان، ج ۲، ص ۸۵۶، غزل ۱۶۰.
- (۲۵) دیوان انوری، همان، ص ۷۸۱، غزل ۳۱.
- (۲۶) همان، ص ۷۷۳، غزل ۱۶.
- (۲۷) همان، ص ۷۸۴، غزل ۳۵.
- (۲۸) سعدی، کلیات، ص ۴۷۱، غزل ۱۶۶.
- (۲۹) کلیات، ص ۶۰۶، غزل ۵۲۳.
- (۳۰) مانند این مورد:
- من چشم از او چگونه توانم نگاه داشت کاول نظر، به دیدن او دیده‌ور شدم
کلیات، ص ۵۴۹، غزل ۳۷۴.
- (۳۱) کلیات، ص ۵۶۹، غزل ۴۲۶.
- (۳۲) کلیات، ص ۵۶۳، غزل ۴۱۱.
- (۳۳) کلیات، ص ۴۲۰، غزل ۲۴.
- (۳۴) کلیات، ص ۵۱۱، غزل ۲۷۷.
- (۳۵) کلیات، ص ۵۱۸، غزل ۲۹۴.
- (۳۶) کلیات، ص ۴۱-۴۴۰، غزل ۷۶.
- (۳۷) کلیات، ص ۴۹۶، غزل ۲۳۶.
- (۳۸) کلیات، ص ۶۳۴، غزل ۵۹۷.
- (۳۹) منیژه به بیژن:
- به مردان زهرگونه کار آید گاهی بزم و گه کارزار آید
(۴۰) کلیات، ص ۵۵۴، غزل ۳۸۶.
- (۴۱) کلیات، ص ۴۲۳، غزل ۳۲.
- (۴۲) کلیات، ص ۵۹۷، غزل ۵۰۱.
- (۴۳) این عشق به اختیار نبود - سنایی.
- معهشوقه وفای کس نجوید هرچند ز دیده خون چکانید
این است رضای او که اکنون بر روی زمین یکی نمائید
دیوان سنایی، همان.
- (۴۴) کلیات، ص ۸۰۳، غزل ۵۱.

(۴۵) سعدی هر نکته و اندیشه را به رنگ زندگی می‌آمیزد و تصویر می‌کند؛ دقت در بیت زیر نشان قدرت پرداختِ وی در این زمینه است:
حیات سعدی آن باشد که بر خاکِ درت میرد

دری دیگر نمی‌دانم مکن محروم از این بایم

کلیات، ص ۵۴۶، غزل ۳۶۴.

مقایسه کنید با این بیت مولانا:

تو رضا می‌دهی به کشتن ما ما همه بنده‌ی رضای توایم

کلیات شمس، همان ج ۴، ص ۸۳، غزل ۱۷۶۵.

(۴۶) خرده‌گیری‌های علی دشتی در قلمرو سعدی ناشی از سوء تفاهم و در نظر نگرفتن اوضاع اجتماعی عصر سعدی و بی‌توجهی به تکلیفی است که این شاعر اندیشه‌ور و متعهد در قبال فاجعه‌ی مغول برای خود قائل بود (ر.ک. به قلمرو سعدی علی دشتی، تهران، چاپ چهارم، ص ۲۴۲-۲۴۳ و قسمت مربوط به بحث گلستان).

(۴۷) کلیات، ص ۵۷۱، غزل ۴۳۳.

(۴۸) کلیات، ص ۷۹۹، مواعظ ۴۰.

(۴۹) کلیات، ص ۷۸۸، مواعظ ۷۸۸-۹.

(۵۰) کلیات، ۴۲۳، غزل ۳۳.

(۵۱) کلیات، ص ۴۱۳، غزل ۶.

(۵۲) کلیات، ص ۵۰-۴۴۹، غزل ۱۰۴.

(۵۳) کلیات، ص ۴۴۴، غزل ۸۹.

(۵۴) کلیات، ص ۴۱۴، غزل ۹.

(۵۶) کلیات، ص ۴۱۵، غزل ۱۲.

(۵۷) کلیات، ص ۵۳۸، غزل ۳۴۵.

(۵۸) کلیات، ص ۶۳۹، غزل ۶۱۰.

(۵۹) کلیات، ۶۱۳، غزل ۵۴۴.

(۶۰) کلیات، ص ۵۹۵، غزل ۴۹۵.

(۶۱) کلیات، ص ۴۴۶، غزل ۹۳.

(۶۲) کلیات، مقدمه ص ۱۳.

(۶۳) عباس اقبال، به نقل از بزرگان ادب فارسی - سعدی به کوشش دکتر رضا مصطفوی، معرفت، چاپ سوم، تهران ۱۳۵۸، ص ۲۶.

(۶۴) تحول شعر فارسی، زین‌العابدین مؤتمن، همان، ص ۲۸۲-۲۸۳.

- (۶۵) رودکی، ا.م. میرزایف، مسکو ۱۹۶۸ (به زبان روسی)، ص ۲۷۷.
- (۶۶) کلیات، ص ۹-۵۷۸، غزل ۴۵۰.
- (۶۷) میرزایف در رودکی فصلی را تحت عنوان «سیر غزل از قرن دهم تا پانزدهم میلادی» به حرکت تکاملی غزل اختصاص داده و معتقد است که بیت در غزل سعدی هنوز به استقلال کامل نرسیده است؛ او بدون توجیه و توضیح این نظر، بدین قناعت می‌کند که «بیت کاملاً مستقل را تنها می‌توان در غزل حافظ یافت» (رودکی ص ۲۸۱).
- (۶۸) کلیات، ص ۴۱۴، غزل ۷.
- (۶۹) کلیات، ص ۴۱۵، غزل ۱۰.
- (۷۰) کلیات، ص ۴۳۲، غزل ۵۶.
- (۷۱) کلیات، ص ۴۱۴، غزل ۹.
- (۷۲) کلیات، ص ۴۱۶، غزل ۱۳.
- (۷۳) کلیات، ص ۴۱۷، غزل ۱۵.
- (۷۴) کلیات، ص ۷۸۵، مواعظ ۴.
- (۷۵) کلیات، ص ۴۲۹، غزل ۴۸.
- (۷۶) کلیات، ص ۴۳۹، غزل ۷۶.
- (۷۷) کلیات، ص ۴۸۸، غزل ۲۱۲.
- (۷۸) کلیات، ص ۵۵۰، غزل ۳۷۶.
- (۷۹) کلیات عراقی، همان، ص ۱۷۲، بیت‌های ۱۹۹۹ و ۲۰۰۷.
- (۸۰) کلیات عراقی، همان، ص ۲۵۲، بیت‌های ۳۴۸۸-۳۴۸۹.
- مقایسه شود با عطار:
- شهریست وجود آدمیزاد بر باد نهاده شهر و بنیاد...
- دیوان عطار نیشابوری، همان، ص ۶۵۹.
- (۸۱) دیوان عطار نیشابوری، همان، ص ۱۹۷.
- (۸۲) عطار در بیتی این خصلت کلی‌سرای شعر عرفانی را بیان می‌کند:
- عطار، ز سر عشق برگوی انوار صفات و ذات مبهم
- دیوان عطار نیشابوری، همان، ص ۶۶۲. (شاید مصرع دوم در اصل چنین بوده است: انوار صفات ذات مبهم).
- (۸۳) کلیات، ص ۴۷۵، غزل ۱۷۶.
- (۸۴) کلیات، ص ۴۱۴، غزل ۱۰.
- (۸۵) کلیات، ص ۴۱۳، غزل ۶.

(۸۶) کلیات، ص ۸۰۵، غزل ۵۵.

(۸۷) کلیات، ص ۴۱۲، غزل ۴.

(۸۸) کلیات، ص ۴۷۰، غزل ۱۶۱.

(۸۹) کلیات، ص ۴۷۲، غزل ۱۶۸.

(۹۰) کلیات، ص ۵۹۵، غزل ۴۹۵.

(۹۱) کلیات، ص ۵۴۹، غزل ۳۷۳.

(۹۲) ر.ک. از جمله به:

C.H. de Fouchécour, La Description de la Nature dans la Poesie
Lyrique persane du Xe siecle, Paris 1969.

(۹۳) کلیات، ص ۶۳۹، غزل ۶۱۱.

(۹۴) مشابها:

برآمد باد و صبح و بوی نوروز به کام دوستان و بخت پیروز

کلیات، ص ۲۵۲، غزل ۳۱۳.

(۹۵) کلیات، ص ۵۱۸، غزل ۲۹۴.

(۹۶) کلیات، ص ۴۷۳، غزل ۱۷۱.

(۹۷) کلیات، ص ۶۱۵، غزل ۵۴۸.

(۹۸) کلیات، ص ۵۱۹، غزل ۲۹۶.

(۹۹) کلیات، ص ۶۴۵، غزل ۶۲۳.

(۱۰۰) کلیات، ص ۶۰۹، غزل ۵۳۳.

(۱۰۱) کلیات، ص ۶۰۹، غزل ۵۳۳.

(۱۰۲) کلیات، ص ۸۰۴، غزل ۵۴.

(۱۰۳) کلیات، ص ۴۹۳، غزل ۲۲۶.

(۱۰۴) کلیات، ص ۵۷۱، غزل ۴۳۳.

(۱۰۵) کلیات، ص ۵۷۴، غزل ۴۴۱.

(۱۰۶) کلیات، ص ۵۸۴، غزل ۴۶۵.

(۱۰۷) کلیات، ص ۵۵۳، غزل ۳۸۳.

(۱۰۸) کلیات، ص ۶۰۴، غزل ۵۱۹.

(۱۰۹) کلیات، ص ۶۰۸، غزل ۵۲۸.

(۱۱۰) کلیات، ص ۸۰۴، غزل ۵۱.

(۱۱۱) کلیات، ص ۵۹۴، غزل ۴۹۴.

(۱۱۲) کلیات، ص ۵۳۳، غزل ۳۳۳.

- (۱۱۳) کلیات، ص ۶۱۹، غزل ۵۵۹.
 (۱۱۴) کلیات، ص ۵۹۵، غزل ۴۹۵.
 (۱۱۵) کلیات، ص ۶۳۶، غزل ۶۰۰.
 (۱۱۶) کلیات، ص ۵۵۰، غزل ۳۷۶.
 (۱۱۷) کلیات، ص ۶۳۴، غزل ۵۹۷.
 (۱۱۸) کلیات، ص ۶۰۷، غزل ۵۲۷.
 (۱۱۹) کلیات، ص ۶۰۹، غزل ۵۳۳.
 (۱۲۰) کلیات، و به احتمال، استقبال از بیت زیر در داستان «طوطی و بازرگان» از
 مثنوی:
 کان فلان طوطی که مشتاق شماس است از قضای آسمان در حبس ماست
 مثنوی همان، ج ۱، بیت ۱۵۵۳.
 (۱۲۱) کلیات، ص ۶۱۳، غزل ۵۴۴.
 (۱۲۲) کلیات، ص ۴۷۲، غزل ۱۶۸.
 (۱۲۳) کلیات، ص ۴۶۸، غزل ۱۵۵.
 (۱۲۴) کلیات، ص ۴۱۹، غزل ۲۱.
 (۱۲۵) کلیات، ص ۴۲۹، غزل ۵۱.
 (۱۲۶) کلیات، ص ۵۰۴، غزل ۲۵۸.
 (۱۲۷) ر.ک. به: پیوند عشق میان شرق و غرب، نوشته‌ی جلال ستاری، تهران
 ۱۳۵۴، فصل: «خاکساری و افتادگی در ادب عاشقانه عرب طی پنج قرن اول
 هجری»، ص ۳-۸۷.
 (۱۲۸) عطار در غزلی می‌گوید:
 مرغ این اسرار را در حق ما از دو عالم می‌بیاید دانه‌ای
 دیوان عطار نیشابوری، همان، ص ۵۹۸.
 (۱۲۹) کلیات، ص ۵۳۰، غزل ۳۲۴.
 (۱۳۰) کلیات، ص ۶۲۶، غزل ۵۷۷.
 (۱۳۱) کلیات، ص ۴۸۹، غزل ۲۱۶.

فصل چہارم

سعدی و ادبیات جهانی

۱.۴. خصلت انسانی جهان‌گستر غزل سعدی

هر شعری رنگ زمان و مکان دارد، زیرا شاعر فرزند زمان است، و موضوع و مطلبی که می‌سراید و در قید مقتضیات مکانی است که مسائل آن را به گونه‌ای منعکس می‌کند. از این‌رو رنگ تعلق داشتن در سرشت هنر و ادب است. رنگ زمان و مکان به مطلب شعر یا اثر هنری حد و مرز می‌بخشد و در نتیجه، حد و مرز یک جنبه‌ی زمانی و مکانی دارد که ذاتی شعر است. از سوی دیگر شعر از لحاظ شمول و کلیت مطلب و اندیشه نیز به نحوی حد و مرز پیدا می‌کند که بیش‌تر بستگی به نوع شعر، مطلب و بینش اجتماعی شاعر دارد.

از میان انواع شعر، رنگ زمانی و مکانی حماسه بیش از نوع‌های دیگر است. حماسه رنگ قومی و یا ملی دارد. قدمت تاریخی موضوع و خصلت تکرار نشونده‌ی آن در نزد اقوام دیگر بر شمول همگانی آن مرز می‌نهد و به آن رنگ گذشته می‌دهد. فراگیرترین نوع شعر، شعر غنایی است؛ آن چه به این شعر شمول و فراگیری می‌بخشد موضوع و عام بودن مطلب و جنبه‌ی عاطفی و تأملی آن است. موضوع‌های شعر غنایی احساسی و عاطفی است و از همین رو کم‌تر دستخوش دگرگونی‌های گذرا می‌گردد.

درک و دریافت انسان از واقعیت‌های طبیعی و اجتماعی ممکن است به علل عینی و ذهنی تغییر کند، ولی احساسی که از دوستی و کمال دارد کم‌تر پای‌بند چنان تغییرهایی است؛ دوام یک اثر هنری در شمول یافتنش بی‌تأثیر نیست. یک عامل درونی که به شعر غنایی کلیت و در نتیجه جنبه‌ی فراگیر می‌بخشد، عنصر تأملی آن است. پرداخته‌های تأمل و اندیشه معمولاً از محدودیت‌های قید و بندهای قومی یا اجتماعی حماسه یا داستان نسبتاً آزادند. این خصوصیت‌ها به شعر غنایی دیرپایی و شمول می‌دهند. شعر غنایی ارزش دیرپا و فراگیری خود را حتی زمانی حفظ می‌کند که آمیخته به حماسه و یا نمایشنامه و داستان باشد. این یک واقعیت است که فرازهای غنایی یک رویداد حماسی یا روایی گیراتر و ماندگارتر از عمل‌نمایی‌هایی قهرمانان

حماسه و داستان است.

دیگر عاملی که در شمول و دیرپایی اثر غنایی تأثیر به‌سزا دارد خاستگاه شاعر و پشتوانه‌ی فکری و اجتماعی او در پروراندن مطلب است. ممکن است شاعری یک موضوع کوچک را با چنان پشتوانه‌ی فکری و اجتماعی بسراید که ارزش‌های هنری و اجتماعی درازمدت یابد، یا برعکس موضوعی عام و دیرپا همچون ستیز نیک و بد را با مایه‌ای اندک و اندیشه‌ای محدود بسراید و در نتیجه مبین ارزش هنری والا نباشد.

هنر سعدی از چند لحاظ جنبه‌ی همه‌انسانی دارد و به اعتبار آن‌ها با شعر غنایی جهانی پیوند می‌یابد. یکی از این جنبه‌ها خصلت عینی و اجتماعی و در همان حال فردیت یافته‌ی هنر اوست. همان‌گونه که در بخش پیش اشاره شد، شعر غنایی عمده‌تأهنری است که در آستانه یا اوایل هزاره‌ی دوم میلادی شکل گرفته است. نگاهی به آثار این شعر و قرن‌های رواج آن در کشورهای دیگر خاصه کشورهای اروپایی مؤید صحت زمان‌بندی کلی بالاست. از این زمان‌هاست که حماسه یا داستان‌های قهرمانی جای خود را به تدریج به شعر غنایی می‌دهد. رونق غزل در ایران نیز به همین ترتیب و مقارن قرن دوازدهم میلادی است و غزل سعدی در قرن سیزدهم میلادی سروده شده است؛ در همین زمان پترارکا در ایتالیا سُونت می‌سرود. موضوع‌های شعر غنایی کشورهای مختلف که به این هنر توجه داشته‌اند با یکدیگر نزدیک‌تر و همخوان‌تر است تا آثار فرضاً حماسی آن‌ها؛ دوام رباعی و غزل فارسی در انواع شعر غنایی فارسی از جمله در آن است که مصالحی که در چکامه‌ی غنایی پرورانده می‌شود، عاطفی، آرمانی و معنوی هستند و پیام اجتماعی و انسانی در بر دارند. ارزش‌هایی که در رباعی و غزل فارسی از آن سخن می‌رود وارسته از رنگ مکان و مسائل روز است. در مورد غزل سعدی باید گفت که علاوه بر این نکات و ارزش‌ها، او یکی از متفکران، نویسندگان و شاعران برجسته در جهان اسلام است. کشورهای اسلامی در سده‌های نخستین هجری در طی چند قرن پرچمدار پیشرفت فرهنگی و اجتماعی بودند؛ یکی از

مرکزهای مهم حرکت‌های اجتماعی و فرهنگی پیشرفته‌ی آن روزگار کشور ایران بود؛ شاعران بزرگ و متفکر ایران در آن عصر چون خیام، مولانا جلال‌الدین، سعدی و حافظ از هر حیث مقام جهانی داشتند.

نقش سعدی در رشد فرهنگ اسلامی ناچیز نبود؛ او یکی از شاعران و متفکرانی است که جهان روزگار خود را به خوبی می‌شناخت؛ سروده‌ها و نوشته‌های او، تراوش و پرداخته‌های تجربه، دیده‌ها و شنیده‌هایش بوده و رنگ تأمل بر زندگانی پُر حادثه زمان و شخص خود او را داشته و نشان رهاورد سفرهای جهانگردانه‌اش بوده است. خاستگاه یکی از خصیصه‌های انسانی جهان‌گستر شعر سعدی در آن است که او مبشر وحدت، دوستی و اخلاق نظری (بوستان) و عملی (گلستان) بوده است. تأثیر گلستان و بوستان بر مجامع فرهنگی کشورهای اسلامی ناچیز نبوده است. نگاهی به نکات رویدادها و مسائلی که در دو اثر نام برده سروده شده است نشان می‌دهد که سعدی به سرنوشت، خوشبختی و رستگاری ملل و مردمان، علاقه‌مند بود و آن چه را در اندیشه و کردار آن‌ها آموزنده یافت به چکامه درآورد. این همانا آن کیفیتی است که متفکران و شاعرانی چون سعدی را نه تنها به تعلق روزگار خود بلکه در ضمن به رده‌ی مصلحان فرهنگی عصر جدید درمی‌آورد.

(غزل‌های سعدی جای ویژه‌ای در میان سروده‌ها و نوشته‌های او دارد؛ آن‌ها نه تنها تراوش روح شاعرانه‌ی متفکری‌اند که بوستان و گلستان را سروده است، بلکه به علاوه از این کیفیت برخوردارند که سعدی آن‌ها را با توجه به اخلاق عملی (گلستان) و اخلاق نظری (بوستان) سروده است؛ به عبارت دیگر غزل‌های او حاصل تلفیق نتایج عملی و نظری این دو اثر در قلمرو جمال و کمال است. مروری در غزل‌های سعدی نشان می‌دهد که او هنگام سرودن آن‌ها، به رفتار نیکوی انسانی و آرمان اخلاقی که بدان باور داشته، در قلمرو شعر غنایی بیان هنری داده است؛ این واقعیت یکی از زمینه‌هایی است که هنر سعدی را با سرایندگان آستانه و آغاز رنسانس اروپایی هم‌تراز می‌کند.)

شاعران و هنرمندان صدر رنسانس اروپا نیز اندیشمندانی چندجانبه بودند و در

اشعار خود به رفتار نیک و آرمان زیبایی توجه می‌کردند. ما در صفحه‌های بعد هنر غنایی سعدی را با برخی از نمایندگان سونت ایتالیایی و جهانی به کوتاهی مقایسه می‌کنیم.

هنوز جنبه‌های احتمالاً مشابه شعر غنایی در کشورهای صاحب شعر کلاسیک بررسی نشده است؛ شباهت‌های میان غزل فارسی و سونت ایتالیایی و اروپایی به چشم می‌خورد، ولی حدود تشابه و موارد تفاوت آن‌ها تحلیل نشده است، و دانسته نیست چه شکل‌هایی در شعر غنایی دیگر کشورها وجود دارد و تا چه اندازه با غزل و سونت قیاس‌پذیرند. در سال ۱۹۸۴ در پکن کنگره‌ی ادبیات تطبیقی برپا بود و در آن یکی از نویسندگان و صاحب‌نظران چینی^۱ درباره‌ی قدمت چکامه‌ی چینی که از لحاظ شکل به سونت اروپایی بسیار نزدیک است و نیز وجود یک ترانه‌ی چهارمصرعی چینی که شباهتی به رباعی دارد سخن رانده است.^۲ چکامه‌ی سونت‌گونه‌ی چینی یا گو - فنگک^۳ نه تنها به سونت اروپایی شباهت دارد، بلکه از برخی جهات نیز به غزل فارسی بی‌شباهت نیست؛ از این رو بی‌مناسبت نمی‌نماید که بحث درباره‌ی شباهت میان غزل و شکل‌های شعر غنایی متشابه ملت‌های دیگر را با مقایسه‌ای گذرا میان غزل و سونت چینی یا گو - فنگک آغاز کنیم.

گو - فنگک یا سونت چینی بر غزل فارسی از لحاظ زمانی مقدم بوده است؛ شباهت‌های سونت چینی با سونت اروپایی، در دو مورد نیز کمی به غزل نزدیک است: نخست تا حدی از نظر موضوع و دیگر از این لحاظ که گو - فنگک چهارده سطر یا رَج دارد و این رقم معادل هفت بیت است و هفت بیت حد متوسط بیت‌های بیش‌تر غزل‌هاست.

یکی از شاعران مشهور چین که گو - فنگک می‌سروده - برخی از آن‌ها به لحاظ موضوع با غزل فارسی بی‌شباهت نیست - «لی‌بای»^۴ شاعر دوران سلطنت خاندان تانگ است که در دهه‌ی نخست قرن نهم میلادی متولد شده است. برخی از سروده‌های لی‌بای بیش‌تر به چکامه‌های رودکی شباهت دارد. مطلب‌های چکامه‌های او گذشته از خصلت تغزلی گاهی متضمن طنز و نقد

اجتماعی‌اند. در فصل دوم یکی از گو-فنگ‌های تغزلی او را نقل کردیم^۵؛ اینک یک گو-فنگ انتقادی:

«شهر شیانگ در فروردین و اردیبهشت خرم است
بیدهای قصر به شاخه‌های زرین زیور یافته
آیا آن مرد جوان سبزکلاه
تسبیح فروش متلونی نیست که
عصرها مستانه به خانه می‌خرامد
و مغرور، سوار بر اسب سفید جولان می‌دهد
و نخوت و گستاخیش توجه و حسرت برمی‌انگیزد
او از کسانی است که به رنگ روز خوش‌گذرانی می‌کند
در همان زمان زندگی یانگ شیانگ به گونه‌ای دیگر بود
او شعرهای خود را در سال خوردگی به دربار فرستاد
وقتی به او توجه کردند که دیگر پیر شده بود.
به هنگام پایان رساندن رساله‌اش، مویش نیز سپید بود.
کوشید خود را از بام به زیر افکند.
با این کار بازپچی تمسخر خردسالان شد.»

این چکامه بیش‌تر تأملی و طنزآمیز است، جنبه‌ی تغزلی ندارد ولی روح غنایی دارد. شباهتش به غزل تنها در مشابهت شمار سطرها و تا حدی طنز انتقادی آن است که از جهاتی طنز غزل حافظ را به یاد می‌آورد. شکل آن به سونت شباهت کامل دارد و مانند سونت ایتالیایی در دو قسمت هشت و شش سطری سروده شده است؛ اختلافش با سونت مزبور در آن است که دو موضوعی است: در شش سطر آخر مطلبی دیگر سروده شده است. چند موضوعی بودن آن با غزل حافظ سنجیدنی است. گو-فنگ پیش‌گفته موضوع کلاً تغزلی دارد و از بسیاری جهات شبیه برخی از غزل‌های سعدی است. شاعر در آن نخست طبیعت را وصف می‌کند، سپس از دوستی سخن می‌گوید. باده‌نوشی با ماه و سایه‌ی انسانی می‌تواند به معنای گریز تلویحی به فلسفه‌ی تائوئیستی چین

باستان باشد. چکامه با به جای آوردن پیمان دوستی به پایان می‌رسد. چکامه‌ی مزبور دارای فراز و نشیب اندیشه و حرکت و پویایی مطلب است و در مجموع لذت هنری و خوش‌بینی را القا می‌کند؛ از این دیدگاه نیز می‌تواند برخی از کیفیت‌های غزل سعدی را تداعی کند.

سعدی در قرن سیزدهم میلادی می‌زیست و می‌سرود؛ در همین قرن سونت ایتالیایی شکل گرفت و بعداً تطوّر یافت. سونت ایتالیایی نخستین نوع (ژانر) غنایی اروپایی در آستانه‌ی رنسانس بود. سونت ایتالیایی از لحاظ شکل بیرونی و تقسیم تمام چکامه به دو بخش هشت و شش رَج (سطر) مانند گو-فنگک چینی است؛ البته مانند گو-فنگک بعداً به انسجام درونی می‌رسد. در این چکامه‌ی چینی موضوعی که توصیف می‌شود حرکتی منظم را پی می‌گیرد: در هشت سطر نخست چکامه، مطلب بازنمایی می‌شود و گسترش می‌یابد؛ در شش سطر بعد تعمیم پیدا می‌کند و یا درباره‌ی موضوع دیگری بسط داده می‌شود. سونت ایتالیایی در دست «پترارک»^۶ (قرن چهارده میلادی) به این کیفیت رسید. نخستین سونت ایتالیایی را «جاکومو دالتینو»^۷ در اوایل قرن سیزدهم میلادی سرود؛ دو سطر نخست آن سونت چنین است:

"Molti amadori la lor malatia

Portano in core ch'm vista non pare"

«بسی عاشق که غم را در سینه نهفته می‌دارد

از این رو غم آشکار نمی‌گردد»

شباهت موضوع این دو سطر به اندیشه‌های بسیاری از غزل‌های فارسی آشکار است. اما شاعری که سونت را رشد داد، «دانتِه اَلِگیری» شاعر پرآوازه‌ی کمدی الهی است. دانتِه شاعر برزخ میان قرون میانه (وسطا) و رنسانس اروپاست؛ سروده‌های او سرشار از موضوع‌ها و اندیشه‌هایی است که پیونددهنده‌ی این دو عصر است. سونت‌های او در مجموعه‌ای به نام زندگی نو^۸ آمده است. شاعر آن‌ها را به یاد بئاتریچه^۹، محبوبه و منبع الهام خود در چکامه‌سرایی سروده است. این دختر در کمدی الهی مظهر زیبایی و عفت و تهذیب مذهبی است.

نخستین سونت دانت به سطر زیر آغاز می‌شود:

"A ciasam'alma presa a gentil core"

«به هر جان در بند و هر قلب پاک»

یکی از سونت‌های مشهور دانت که در آن به تلویح از زیبایی بئاتریچه سخن رفته، این است:

"Tanto gentile e tanto onesta pare" به مطلع

«و چه شریف و عقیف است

دلدار من، وقتی به کسی سلام می‌کند

انسان، سخن از یاد می‌برد و خاموش می‌ماند

و دیده‌ها تاب نگریستن او را از دست می‌دهند

او با احساس این که می‌ستایندش دور می‌شود

فروتنی زیبایی از چهره‌اش نمایان است

مردم احساس می‌کنند که با موجودی آسمانی روبه‌رویند

که آیت معجزه‌ی آسمانی است

این زیبایی او را پسندیده‌ی دل‌باختگانش می‌کند

و لذتی است که از دیده به دل راه می‌برد

کسی که این نکته را دریابد، زیباییش را درک نمی‌کند

لبخندش چنان است که هیجان برمی‌انگیزد

و حالی سرشار از روح می‌دمد

به آن کس که بر او می‌گذرد، و او افسون شده آه می‌کشد».

شاعر در این سونت عشق عاطفی را با معنویت آیین مسیح به هم آمیخته و آن را آرمانی کرده است. بئاتریچه در کمدی الهی بیش‌تر چهره‌ی تمثیلی دارد؛ در سونت بالا با وصفی این جهانی‌تر سروده شده و در آن تصویرهای تمثیلی جای خود را به نمادهای تصویری شاعرانه داده است. برخی از اندیشه‌های این سونت به اندیشه‌های غزل فارسی شباهت دارد؛ توصیف بئاتریچه، وصف سعدی از دلدار را به یاد می‌آورد. شاعر ایتالیایی زنی واقعی را با صفات

آسمانی جمال می‌ستاید؛ ملاحظی که در این ستایش تصویر شده از سنخ ملاحظی است که سعدی در وصف یار زیبا دارد. تفاوتی که میان سونت دانه و غزل‌های مشابه سعدی دیده می‌شود، در آن است که شاعر ایتالیایی احساس خود را از زبان دیگران بیان می‌دارد و بدین وسیله به زیبایی وصف شده عینیت همگانی می‌دهد، حال آن که سعدی زیبایی را از احساس خود آغاز می‌کند و سپس جنبه‌ی همگانی و شمول آن را وصف می‌کند.

سونت ایتالیایی در دست پترارک به کمال رسید. پترارک یکی از شاعران و اومانیست‌های سرشناس رنسانس است؛ او فاقد پیوندی است که دانه را با دوران پیش از رنسانس مربوط می‌ساخت. پترارک نیز اکثر سونت‌های خود را به یک دختر با خط و سیمای آرمانی وقف کرده است. این دختر (یا زن) زیبا، لائورا^{۱۱} نام داشت. سونت زیر^{۱۲} یکی از سروده‌های عاشقانه‌ی اوست:

مطلع سونت "Amor, che nel penser mio vive et regna"

«عشق از اندیشه‌ی من زیست - مایه می‌گیرد و بر آن فرمان می‌راند.

ملک خود را در قلب من می‌گستراند

و از آن جا با من رویارویی می‌جوید

آن جا می‌ماند و پرچم برمی‌افرازد

او که به من عشق و بردباری آموخته

بر آن می‌دادم که شور و شوقم را

درخور عقل و بااحساس شرم و احترام همراه سازم

او از شوریدگی سوزان من ناخرسند است

وقتی عشق غم‌آور به دل پناه می‌برد

ماجرها را به درد و نگرانی وامی‌گذارد

خود آن جا پنهان است و نشانی آشکار نمی‌کند

اما کار من در برابر چنین خدایگانی بیم‌انگیز چیست؟

آیا بایسته است که تا واپسین دم زندگی با او بمانم

خجسته آنکو در راه عشق می‌میرد».

نگاهی به سونت‌های دانه و پترارک و مقایسه‌ی این دو با غزل فارسی گواه آن است که از یک سو سونت ایتالیایی از دانه به پترارک سیر تکاملی پیموده و موضوع و مطلب آن رنگ زندگی خاکی گرفته است؛ از دیگر سو روش و بینش پترارک به روش سعدی نزدیک‌تر است تا به دیگر غزل‌سرایان فارسی. سونت بالا نشان آن است که این چکامه از بسیاری جنبه‌ها با غزل خویشاوندی دارد. موضوع سطرهای نخست سونت بالا مایه گرفتن عشق از اندیشه و برخورد آن با عقل است و درواقع همان ستیز عقل و عشق را بیان می‌دارد. البته درگیری عشق و عقل موضوع اساسی سونت اروپایی نبوده است. سطرهای میانه‌ی این سونت وصف غم عشق است، موضوعی که در شعر غنایی و غزل فارسی به خوبی و همه‌جانبه توصیف و کاویده شده است. در پایان سونت موضوع آشنای دیگری نیز به چشم می‌خورد: مسئله پایداری در عشق و به جان خریدن ناملایمات آن. در سونت‌های پترارک امر دیگری نیز دیده می‌شود که در میان غزل‌سرایان فارسی رواج دارد و آن الهام گرفتن از سروده‌های شاعران پیشین است. پترارک در سونت شماره‌ی ۹۰ از توصیفی که ویرژیل (ویرگیلیوس) شاعر رومی در آئیناد^{۱۳} از «ونوس» کرده، بهره برده است. گویی شاعر سونت‌سرا برای بیان صفات زیبایی لائورا به صفات الهه‌ای نیازمند بوده است. این سونت چنین است:

مطلع "Erano i capei d'oro a l'aura sparsi"

«گیسوی زرین خود را به دست نسیم سپرده بود»^{۱۴}

و نسیم آن را به صدها گره‌ی فریبنده پراکنده بود

به پرتوی با زیبایی فزون از حد

دیدگانش می‌درخشید - کسی چشمان او را به ندرت دیده بود

نمی‌دانم درست یا به خطا دیدم که:

چهره‌اش آکنده از مهربانی بود

من که اخگر عشق در سینه پنهان داشتم

شگفت نبود که یک‌باره شعله به خرمن دلم زد

گام‌هایش به آدم فانی نمی‌ماند
 سیمایش فرشته‌گون بود؛ و سخنانش
 نوای انسان خاکی را نداشت
 پیکری آسمانی بود، خورشیدی تابان
 من این را دیدم، هرآینه دیگر بدین‌گونه نباشد
 کاستن از تنش کمان زخم تیر را درمان‌پذیرتر نمی‌کند.»
 شباهت نزدیک اندیشه‌های این سونت به اندیشه‌های تصویری در غزل‌های
 سعدی چندان نیازی به توضیح ندارد؛ اشاره به یکی دو نکته چنین
 شباهت‌هایی را آشکار می‌کند:
 این چه وجودست نمی‌دانمت آدمی یا ملکی یا پری؟^{۱۵}
 و:
 در سراپای تو حیران مانده‌ام در نمی‌باید به حسنت زیوری^{۱۶}
 یا:
 ندانمت به حقیقت که در جهان به که مانی
 جهان و هرچه در آن است صورت است و تو جانی

۲.۴. نگاهی به ساخت درونی سونت و غزل

اشاره شد که وجه مشترک گو-فنگ با سونت اروپایی در آن است که هر دو، به
 دو بخش هشت و شش سطری تقسیم می‌شوند که در بخش هشت سطری
 موضوع بازنمایی می‌شود و توصیف گوناگون می‌یابد و سپس در شش سطر
 بعدی توصیف، سطح برتری پیدا می‌کند و یا این که موضوع در رابطه با امر
 دیگری تبیین شاعرانه می‌یابد. این‌گونه توصیف اعتلایی در سونتی که در بالا
 آورده شد به ظرافت دیده می‌شود. هشت سطر نخست، وقف توصیف کمابیش
 محسوس و این جهانی لا‌ثورا شده است؛ از سطر نهم وی به صفات‌الاهگان
 اعتلا می‌یابد و در خاتمه تمام چکامه به نکته‌ای که با زندگی دلداده سروکار
 دارد می‌انجامد.

هنگام تحلیل شکل درونی غزل سعدی نیز به تطوّر مطلب در آن توجه شد. و در همین باره افزودیم که این خصیصه در غزل سعدی بیش از سروده‌های دیگر غزل‌سرایان وجود دارد و ما این کیفیت غزل سعدی را زمینه و شرایط ایجاد وحدت مضمون و شکل دانستیم. آن چه درباره‌ی توصیف اعتلایی مطلب در دو قسمت به هم پیوسته‌ی سونت گفته شد نیز مبین وحدت شکل و مضمون این چکامه است. تفاوت میان عوامل ایجاد وحدت مضمون و شکل یا وحدت موضوع و کثرت تصویرهای اندیشه‌ای در غزل سعدی با عامل سازنده‌ی وحدت مضمون و شکل در سونت تنها در این است که پیوند اجزای متشکل غزل در مقایسه با سونت آزادتر و با نرمش‌تر است؛ برای مثال اوج یا نقطه‌ی اعتلایی توصیف در غزل سعدی همیشه و الزاماً در یک بیت خاص نیست، بلکه نسبت به بیت میانی غزل تقدم و تأخر می‌یابد. سونت پترارک و غزل سعدی در یک امر نوآورانه مشابعت درونی خاص دارند؛ پترارک و سعدی هر دو یکی از جنبه‌های سنت شعر غنایی پیش از خود را رها کردند: پترارک روش تمثیل‌گرای دانه را که از مطلب‌های مذهبی مایه گرفته است ترک کرد و سعدی طرز توصیف عرفانی کمال و جمال را کنار گذاشت. هر دو تن بیش‌تر به عشق و دوستی با جوهر انسانی روی آوردند و چکامه‌ی غنایی را از تصویرهای تمثیلی و رازوری و ابهام مطالب دور کردند. آن‌ها با این کار از جنبه‌ی معنوی شعر خود نکاستند، بلکه ستایش کمال و جمال دنیایی را با توجه به جنبه‌ی معنوی آن وصف کردند؛ بدین‌گونه به سونت و غزل، وحدتی مبتنی بر جنبه‌های خاص و عام زیبایی و کمال دادند. از چنین دیدگاهی این دو شاعر سونت و غزل را به اوج‌گیری و زیبایی رساندند و نگرش مبتنی بر وحدت زیبایی حسی و زیبایی معنوی را بسیار تقویت کردند. این کیفیت را در سونت پترارک با مثالی نشان می‌دهیم؛ سونت شماره ۲۸۴ به مطلع:

"Chi vuol veder quantunque po Natura"

«بگذار هر آن که خواستار است ببیند که طبیعت
و آسمان چه زیبایی‌ها در میان ما انسان‌ها آفریده‌اند؛ بگذار ببیند

که او خورشید است؛ و این نه تنها با دیدگان من
بلکه حتی به دیده‌ی آنان که توجهی به فضیلت ندارند
و بگذار زود ببینند و بنگرند، زیرا مرگ
نخست نیکان را می‌رباید، رذل‌ها را زنده می‌گذارد
زیبایی گذرنده‌ی او برای مردم بهشت است
از این جا رخت برمی‌بندد، در آن جا ماندگار می‌شود
بگذار آن کس که راغب است از فرصت بهره برد؛ شاهد فضیلت،
همه گونه زیبایی و نجات خواهد بود
که در پیکری با موزونی شگفت‌انگیز گرد آمده است
آن‌گاه به گنگی شعر من پی خواهد برد
که فروغ سیمای او بر طبع من پیشی جسته است
اگر فرصت را از دست دهد، تا زنده است در افسوس خواهد ماند».

اندیشه‌ها و تصویرهای این سونت هم‌خوانی شگفت‌آوری با غزل‌های سعدی دارد؛ حرکت از زیبایی حسی به مرتبت حسن و تقوای معنوی چیزی نیست که برای غزل سعدی امری استثنایی باشد. به ازای هریک از اندیشه‌های تصویر شده در این سونت می‌توان در غزل‌های سعدی قرینه‌های بسیار یافت؛ در این جا به ذکر یکی دو نمونه در مورد چیرگی زیبایی دلدار بر طبع شاعر بسنده می‌کنیم:

جمال دوست چندان سایه انداخت که سعدی ناپدید است از حقارت^{۱۷}
و:

سعدیا چندان که خواهی وصف روی یار کن
حسن گل بیش از قیاس بلبل بسیارگوست
سعدی، که داد وصف همه نیکوان بداد
عاجز بماند در تو، زبان فصاحتش

۳.۴. سیر بعدی غزل و سونت

غزل پس از سعدی، و سونت پس از پترارک رشد کردند و تطوّر یافتند. بررسی سیر تحول بعدی این دو سیاق شعر غنائی، برون از مدار این نوشته است. اما از آنجا که نگاهی به مرحله‌ی بعدی رشد این چکامه‌ها به درک جامع‌تر آن چه تاکنون گفته شد کمک تواند کرد، سخن را با نگاهی اجمالی به کلی‌ترین شاخص‌های غزل پس از سعدی و خاصه سونت پس از پترارک به پایان می‌بریم.

شاعران ایرانی و اروپایی پس از سعدی و پترارک غزل و سونت‌های بسیاری سرودند؛ این دو چکامه تا به امروز نیز در رده‌ی شکل‌های معتبر شعر غنائی مانده‌اند. چنان می‌نماید که آن‌ها از زمره اشکال شعر غنائی هستند که از کوره‌ی تطوّر بعدی به درآمده‌اند.

در سیر غزل، ما دو مرحله تشخیص دادیم: غزل در دوران پیش از سعدی و غزل سعدی. غزل پس از سعدی نیز رشد و تطوّر یافت. لذا می‌توان از مرحله‌ی سوم رشد آن نیز سخن گفت. در این دوره شکل بیرونی یا قالب غزل تغییری جز این نکرد که تعداد بیت‌های آن که در نزد سعدی از میانگین ۹ تا ۱۱ بود، پس از او به میانگین ۷ و ۹ بیت کاهش یافت و تخلص در بیت آخر جای گرفت. غزل در این دوره بیش‌تر دستخوش دگرگونی درونی شد؛ بزرگ‌ترین تغییر درونی آن گرایش غزل به کثرت موضوع بود.

البته حرکت از غزل یک موضوعی به غزل چندموضوعی امری نبود که ناگهان و پس از سعدی تحقق پذیرد؛ عناصر چندموضوعی شدن غزل از قرن ششم هجری به بعد جسته و پراکنده شکل گرفته بود؛ جلوه‌های نخستین آن در دیوان شمس نیز یافت می‌شود، برای مثال در غزل‌های به مطلع «بیستی چشم، یعنی وقت خواب است» و «رو سربنه به بالین، تنها مرا را کن». چندموضوعی شدن غزل در این دوره هنوز به معنای از میان رفتن وحدت مطلب نبود، بلکه همواره مفهوم یا اندیشه‌ای در غزل آغاز این دوره وجود دارد که پیوند میان موضوع‌ها را به گونه‌ای حفظ می‌کند. پیامد چندموضوعی شدن غزل این بوده

است که اغلب مضمون فکری واحدی افاده نمی‌کند.

(همراه با چند موضوعی شدن غزل، روش توصیف غیرمستقیم یا توصیف به کمک تصویرهای آشنا و موضوع‌های شاعران پیشین رواج یافت. چند موضوعی شدن در واقع امکان توصیف و پروراندن گسترده‌ی مطلب را از میان می‌برد، زیرا شمار محدود بیت‌های غزل ایجاب اختصار می‌کند؛ و اختصار وقتی رعایت شدنی است که مطلب، نیازمند بازنمایی مفصل نباشد و اجمال‌سرایی تنها در مورد موضوع‌های آشنا و شناخته شده ممکن است، زیرا اشاره‌ای کافی است تا تداعی شوند. به زبان دیگر غزل شکل حکامه‌ای را می‌یابد که در آن بیش از یک مطلب می‌تواند توصیف شود؛ به هر مطلبی یک یا چند بیت اختصاص داده می‌شود؛ وزن و قافیه‌ی مشترک به آن‌ها وحدت بیرونی می‌بخشد؛ مثلاً:

ماه کنعانی ماگو ز پس پرده در آی تا دگر مدعی انکار زلیخا نکند
مرد صاحب‌نظر آن‌است که تاجان بودش نتواند که نظر در رخ زیبا نکند
مکن اندیشه‌ی فردا قدحی نوش امروز کانک عاقل بود اندیشه‌ی فردا نکند
در بهاران که عروسان چمن جلوه کنند کیست کوراهوس عیش و تماشا نکند^{۱۷}

بیت نخست این غزل کوتاه، گریز به یوسف و زلیخاست. بیت دوم و چهارم تصویرهایی سعدی‌گونه و بیت سوم استقبال از خیام است. تنها پیوندی که میان این چهار بیت دیده می‌شود، شاید ربط میان بیت اول و دوم است. بیش‌تر نکاتی که در بالا از آن سخن رفت و خاص بیش‌تر غزل‌های این دوره است، در این غزل چهاربیتی دیده می‌شود: دوباره‌سرایی یا بازسرایی تصویرها و اندیشه‌های شاعران پیشین، یعنی توصیف موضوع به وسایل و مصالح هنری و پرداخته شده‌ی موجود و نیز تنوع مطلب در غزل. چنین روشی در غزل متکی و مسبوق بر توصیف‌های شناخته شده و رواج یافته است. در این روش، توصیف با واسطه‌ی موضوع انجام می‌گیرد، بدین معنا که نه صفات خود موضوع بلکه آن چه که بر این سیاق پرداخته شده است، بازسرایی و زیباسرایی می‌شود. در واقع موضوع به عینیت وصف نمی‌شود، بلکه

«یادآوری» می‌گردد. و با واسطه‌سرایي و سرودن برای یادآوردن به نوبه‌ی خود راه را بر تصویرهای نمادین و تمثیلی می‌گشاید، زیرا که تمثیل و نماد، تنها وسایل هنری دلالت بر یک امر شناخته‌شده می‌تواند بود.

بدیهی است که بروز چنین کیفیتی در غزل فارسی، ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی داشته است. ریشه‌های اجتماعی آن را شاید بتوان در آشفته‌گی‌ها و نابسامانی‌های سیاسی و ازهم‌پاشیدگی زندگانی مردم در اثر تداوم یورش‌های مغول و فساد دربار خلفای بغداد جست. در نتیجه گسست در وحدت مطلب و مضمون غزل را می‌توان متأثر از پراکندگی زندگانی اجتماعی دانست، و یا واسطه‌سرایي را ناشی از رویگرداندن شاعران اندیشمند از واقعیت نامطلوب زمان. البته نمی‌توان رشد درونی خود انواع ادبی را نادیده گرفت؛ شکل‌های هنری، دارای قانونمندی رشد خاص خود هستند، رشدی که با حرکت کلی پیشرفت زندگی همخوان است. تطوّر غزل از یک موضوعی به چند موضوعی ممکن است نتیجه‌ی چنین حرکتی نیز باشد؛ با قید این نکته که هر تحول درونی یک پدیده و اثر عملکرد عامل خارجی (در مورد غزل، پراکندگی اجتماعی) کیفیتی خاص می‌یابد.

سیر سونت در اروپا از چنین گذار پرفراز و نشیبی نگذشته است (منظور سیر سونت در دوران رنسانس و دوره‌ی پس از آن است و نه سونت در آستانه قرن نوزدهم میلادی). سونت اروپایی تمام مدارج رشد ممکن خود را در ایتالیا نگذراند؛ در قرن پانزدهم میلادی سونت فرانسوی و در سده‌ی پس از آن سونت انگلیسی شکل گرفت و رواج یافت. این سونت نهایت رشد دوران کلاسیک خود را در انگلستان و آن هم در سونت ویلیام شکسپیر شاعر سترگ و پرآوازه‌ی این کشور گذراند.

سونت شکسپیر از وحدت مطلب و مضمون برخوردار است؛ پیشرفت‌های اجتماعی انگلستان در قرن شانزدهم میلادی و رشد فرهنگ و ادب در آن عصر عاملی مؤثر در یک‌پارچگی و انسجام سونت این شاعر بوده است. سونت انگلیسی از لحاظ شکل بیرونی و قافیه به سه چهار سطری و یک دو

سطری در پایان تقسیم شده است. این تقسیم‌بندی ارزش صرفاً بیرونی نداشته، بلکه نمایشگر مرحله‌هایی است که توصیف مطلب در درون چهارده سطر از سر می‌گذراند. در بیش‌تر سونت‌های شکسپیر چنین است که شاعر موضوع را در چهار سطر نخستین بازنمایی می‌کند؛ در چهار سطر دوم به آن بُعدی تازه می‌دهد؛ در چهار سطر سوم به استدلال عاشقانه درباره‌ی عاشق یا معشوق می‌پردازد و در دو سطر پایانی موضوع را به انجام می‌رساند. مثال‌های زیر معرف سونت شکسپیر و خصوصیت‌های اندیشه‌ای و تصویری سونت اوست که از سونت ۹۷ برگزیده شده است:

«چه زمستان سردی بر من نمود
دور از تو ای مایه‌ی شادی روزگار ناپایدار
چه سرمای‌کننده‌ای که در خود احساس نکردم، چه روزهای تیره‌ای
که به شام نگذراندم
چه خزان‌دی‌ماهی که در پیرامون خود چیره یافتم
با این همه اوقات سپری شده فصلی تابستانی بود
پاییزی بود پُربرکت و بارور شده
از هوس‌انگیزی بهاری آبتن
همچون ییوه‌زنی که پس از مرگ شوی در انتظار فرزند است
اما این باروری در نظر من همواره چونان
امید یتیمان و زاده‌ی عشق نامشروع بود
زیرا تابستان و شادیش برای من فرع وجود توست
با دوری تو حتی مرغان نغمه‌سرا بر من خاموش می‌نمایند
و با وجود خواندن، آوازشان چنان غم‌انگیز است
که برگ درختان را از بیم نزدیک شدن زمستان زرد می‌کند».

تغییر اندیشه‌های تصویری و مصالح توصیف در سه چهار سطر متوالی سونت، به دقت و زیبایی نمایان است. فراق که در قسمت اول توصیف شده است در سطر پنجم جای خود را به حکمت انتظار و شکیبایی می‌دهد؛ در این قسمت

ثمره‌اش توصیف شده است. مطلب قسمت دوم در قسمت بعد با توجه به عاشق توصیف می‌شود و در ضمن به اعتباری بودن زیبایی‌های طبیعی در حالت فراق اشارت می‌رود. سونت با استدلال شاعرانه‌ی غم دوری از یار و بی‌ رغبتی به زیبایی‌های موجودات طبیعی به پایان می‌رسد. در سونت‌های شکسپیر نیز همچون غزل‌های سعدی به اندیشه‌ها و تصویرهایی برمی‌خوریم که در توصیف انسان از صفات موجودات و واقعیت‌های طبیعی استفاده می‌شود و گذار از یک اندیشه یا تصویر به اندیشه و تصویر دیگر با تنوع انجام می‌گیرد. سونت شماره ۳۳ شکسپیر از این‌گونه است:

«بارها سپیده‌ی درخشان بامدادی را می‌دیدم
 که با نگاهی نوازشگر بر قله‌ی کوهساران جلوه‌نمایی می‌کرد
 و با گونه‌های زرین خود بر چمن سبز بوسه می‌زد
 و گاه با کیمیای آسمانش آب‌های بی‌رنگ را با پرتو خویش
 زرین می‌کرد
 باز می‌دیدم که ابرهای تیره و چهره گرفته را
 می‌گذاشت تا پوششی بر چهره‌ی آسمانش شوند
 و خورشید تابان را بر آن دارند تا روی از زمین افسرده بگرداند
 خفتن را بیاغازد و دزدانه روانه‌ی وادی مغرب و ناپدید گردد
 خورشید من نیز چون بامدادی پگاه
 با فزونی درخشان بر پیشانی‌ام تابید
 افسوس که دوام فروغ آن ساعتی بیش نبود
 و ابری تیره چهره‌اش را از من پوشاند
 با این همه خللی در عشق من راه نیافت
 خورشیدهای زمین را نیز همچون مهر آسمان، تیرگی فرومی‌پوشاند».

مقایسه‌ای میان وصف طبیعت در سونت اروپایی و غزل فارسی آشکار می‌سازد که شعر غنایی اروپا طبیعت را عینی‌تر از شعر غنایی فارسی وصف

می‌کند. شاعر اروپایی سعی ندارد برای موضوعی که وصف می‌کند، صفات خیالی خلق کند، حال آن‌که این امر در شعر غنایی فارسی بسیار دیده می‌شود. شکسپیر در این سونت مناسبت میان پدیده‌های گوناگون طبیعت را تأویل و تفسیر نکرده است، بلکه روابط ممکن را که می‌توان میان آن‌ها به محک شاعرانه یافت، توصیف می‌کند. در این سونت وصف طبیعت، خاصه آفتاب چیره است و توصیف زیبایی دلدار با آن در سایه‌ی آن صورت می‌گیرد. از این لحاظ وصف زیبایی در سونت اروپایی و غزل فارسی با هم فرق دارد. صرف‌نظر از چنین تفاوت‌هایی این سونت اندیشه‌هایی را تصویر کرده است که برای آن‌ها در غزل فارسی قرینه هست؛ دوسطر آخر آن با اندیشه‌ی بیت‌های زیر از سعدی همخوانی دارد:

دست سعدی به جفا نگسلد از دامن دوست

ترک لؤلؤ نتوان گفت که دریا خطر است^{۱۸}

به جان دوست که در اعتقاد سعدی نیست

که در جهان به جز از کوی دوست جایی هست^{۱۹}

من آب زندگانی، بعد از می نخواهم

بگذار تا بمیرم، بر خاک آستان^{۲۰}

شکسپیر شاعری است که زیبایی را از نظرگاه فردی و با رنگ عاطفی توصیف می‌کند؛ جنبه‌ی اجتماعی مطلب سونت‌های او در پوشش مناسبات فردیت یافته است. در برخی از سونت‌ها جنبه‌های اجتماعی امر مستقیماً تصویر شده است، از جمله سونت ۲۹:

«هنگام آن‌که از دست ناسازگاری بخت و تنگ‌نظری مردمان

در کنج تنهایی به گریه پناه می‌برم

و آسمان ناشنوا به ناله‌های بیهوده‌ی من وقعی نمی‌گذارد

به حال زار خویش می‌نگرم و بر بخت بد نفرین می‌فرستم

و آرزو می‌کنم که همچون خوشبختان امیدی در دلم شعله زند

و مانند آنان یارانی گرداگرد خود داشته باشم

آرزوی هنر این و توانایی آن دیگری را در سر می‌پرورانم
و هوس می‌کنم که باری همچون آن‌ها به آرزوی خود برسم
وقتی غرق این‌گونه اندیشه‌های بیزاری آور هستم
یک‌باره به یاد روی دلارای تو می‌افتم
آن‌گاه حال مرغ سحرگاهی را می‌یابم که در فروغ بامدادی
نغمه‌ی شادی تیره خاکیان غم‌زده را به درگاه آسمان درخشان می‌فرستد
یاد عشق شیرین تو مرا چنان توانگر می‌کند
که مقام هیچ سلطانی را با خود برابر نمی‌یابم».

تلفیق مسایل عاطفی با مؤلفه‌های اجتماعی خواننده را به یاد بسیاری از
اندیشه‌های غزل سعدی و حافظ می‌اندازد؛ قسمت دوم این سونت سرشار از
اندیشه‌های تصویر شده‌ای است که معادل‌هایی بسیار در سروده‌های دو شاعر و
استاد غزل فارسی دارد.

در پایان این مقایسه‌ی اجمالی می‌توان چنین نتیجه گرفت که غزل فارسی
یکی از شکل‌های براننده‌ی شعر غنایی به‌طور کلی است و رونق آن در هنر و
ادب ایران امری خاص و استثنایی نبوده، بلکه معرف حرکتی است که شکل‌ها
و انواع ادبی به حکم حرکت درونی و ذاتی خود تحت تأثیر عوامل فرهنگی و
اجتماعی در پیش می‌گیرند. چنین حرکتی در بستر هنر و ادب کشورهای
مختلف دیده می‌شود و این‌گونه حرکت‌ها به رغم ویژگی عواملی که در
کشورهای مختلف در تکوین آن‌ها تأثیر می‌گذارند، تا حدی هم‌زمانی نیز
دارند. همان‌گونه که در مورد غزل و سونت ملاحظه شد.

شعر غنایی فارسی و خاصه غزل در زمره‌ی کهن‌ترین تجلیل‌های هنر
غنایی جهانی است؛ غزل فارسی اصالت فرهنگی و ملی دارد و این کیفیت به
جنبه‌ی انسان‌دوستانه‌ی آن جلوه‌ی خاص داده است. یکی از ویژگی‌های شعر
غنایی فارسی و در آن میان غزل در مقایسه با شکل‌های جهانی نوع خود این
است که شعر غنایی فارسی در دامن تحولاتی که در سده‌های آغازین هجری
در ایران رخ داد، تکوین یافت و رشد کرد، حال آن‌که فرضاً سونت ایتالیایی

در آستانه پا گرفتن جنبش فرهنگی و اجتماعی رنسانس پدید آمد و در خدمت آن قرار گرفت. این دو شکل شعر غنایی به اقتضای چنین اوضاع مختلفی که در نحوه‌ی تکامل آن‌ها مؤثر بود، در سیر تکاملی خود از مجراهای مختلف گذر کردند. غزل فارسی با توصیف موضوع‌ها و اندیشه‌های تغزلی شکل گرفت، سپس به اندیشه‌های عرفانی دست یافت و سرانجام به توصیف زیبایی و دوستی با بُعد معنوی رسید. سونت ایتالیایی با تصویر موضوع‌های تمثیلی با مایه‌ی آموزش‌های آیین مسیح آغاز کرد، سپس به موضوع‌های تغزلی روی آورد و در سونت شکسپیر به وصف زیبایی فردیت اجتماعی انسان ارتقا یافت. غزل فارسی در آخرین مرحله‌ی رشد دوران کلاسیک خود با حفظ سنت توصیف کمال و جمال انسانی، آرمانی‌تر گشت و نقد اجتماعی یکی از زمینه‌های آن شد.

یادداشت‌های فصل چهارم:

(۱) یانگ شیانی Yang Xian Yi

"Did the European Sonnet Form and the Persian Robaei as used by

Omar Khayyam originate in Chian?"

(*Chinese Literature, summer 1984, P. 154-160*)

اطلاعات این نوشته درباره‌ی گونگ و شعر نقل شده نیز از همین مجله و شماره‌ی بعدی آن است.

3) *gu-feng*

(۴) Li Bai (در کتاب‌های انگلیسی (Li-Po).

(۵) ر.ک. به صفحه‌ی

6) *Francesco Petrarca (1304-1374)*

7) *Giacomo da Lentino*

8) *Vita Nuova*

9) *Beatrice*

10) *Humanist*

11) *Laura*

(۱۲) سونت‌های پترارک از مجموعه‌ی زیر نقل شده است:

Francesco Petrarca "Canzoniere" Testo critico e introduzione

di Giafraneo Contini, Annotazioni di Daniele Ponchirolì, 1966

13) *Aenead*

(۱۴) در توصیف ویرژیل از ونوس تصویرهای زیر دیده می‌شود: «و موهایش آزادانه در باد شنا می‌کرد»، «تو را چه بنام ای دختر، چهره‌ات به انسان نمی‌ماند و سخت رنگ طنین زبان مردمان را ندارد؛ تو بی‌گمان الاهی‌ای آسمانی هستی! (آئناد، ۳۱۴-۳۲۰؛ ۳۲۷-۳۲۸؛ ۴۰۲-۴۰۵). کمان و زخم تیر در سطرهای آخر با شباهتی که ممکن است به نکته‌های غزل سعدی داشته باشد، درواقع گریز به

- کمان عشق و نوس (آفرودیت) است.
(۱۵) کلیات، ص ۶۱۴ غزل ۵۴۷.
(۱۶) کلیات، ص ۶۱۴ غزل ۵۴۷.
(۱۷) خواجو، کتاب الشوقیات، غزل ۷۶.
(۱۸) کلیات، ص ۴۳۴، غزل ۶۶.
(۱۹) کلیات، ص ۴۵۱، غزل ۱۰۹.
(۲۰) کلیات، ص ۴۶۶، غزل ۱۵۰.

