

فصلنامه علمی - پژوهشی «پژوهش‌های ادبی - قرآنی»

سال سوم / شماره اول / بهار ۱۳۹۴

زبان و تصویر در تعبیرات قرآنی قصاید عربی سعدی

محسن ذوالفقاری^۱

چکیده

تحلیل قصاید عربی سعدی و تبیین ساختار زبانی شاعر در تصاویر قرآنی موجود در این قصاید، محور اصلی مقاله حاضر است که با توجه به جایگاه رفیع سعدی در عرصه ادبیات ایران و جهان، تبیین شاخصه‌های اصلی زبان تصویری او در راستای اثبات تسلط شاعر بر زبان قرآن و شعر عربی ضرورت می‌یابد. از آن جایی که رویکرد زبان و تصویر در اشعار سعدی با زیر ساخت تاثیرات شاعر از قرآن، کار نشده است لذا در این مقاله در صدد پاسخگویی به سوالات زیر هستیم:

اول این که جایگاه آیات قرآنی در قصاید عربی سعدی چگونه است؟ و میزان ابیات تصویری و غیر تصویری شاعر در چه حدی است؟ دیگر آن که صور خیال در ابیات قرآنی سعدی چه ویژگی‌هایی دارد؟ و کانون مرکزی تصویر در این ابیات چیست؟ بیان نحوه تقابل و تعامل، پیوند و مجاورت واژگان قرآن در نگاه تصویری شاعر، از رویکردهای دیگر مقاله حاضر است.

کلید واژگان: زبان، تصویر، قرآن، قصاید سعدی

** تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۶/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۸/۰۱

^۱ دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

مقدمه:

از جمله مباحثی که همیشه از دیر زمان مورد بحث و نقد و نظر بوده است، مساله "زبان" و "تصویر" در آثار ادبی است. هرچه در باب زبان از دیروز تا امروز تأمل می کنیم، کمتر به مفهوم و تعریف ثابتی از این واژه می رسیم. به عنوان مثال مدخلی برای مقاله حاضر شاید اگر زبان را مجموعه ای از نشانه های قرار دادی بدانیم که در امتداد زبان برای انتقال پیام استفاده می شود و یا آنکه آن را یک سیستم قراردادی از آواها یا نشانه های کلامی و نوشتاری بدانیم که انسان ها برای درک و فهم مسائل اجتماعی، فرهنگی و... به کار می برند، تا حدودی بسنده باشد(۱).

پیشینه تحقیقات زبانی نشان می دهد که از دیر زمان بحث های زبانی با رویکردهای ادبی و هنری گره خورده اند؛ لذا باید گفت که صورت های خیال یا به عبارتی صورت پردازی ها که در این مجال از آن به عنوان «تصویر» یاد می کنیم از آغاز در کنار مواد زبانی مطرح بوده اند(راسخ مهند، ۱۳۹۳، ص ۲۴۵) و یقیناً این تعامل زبان و تصویر، را باید در آغاز مرهون نظرات جاحظ بدانیم که نهایتاً به آراء عبدالقاهر جرجانی منتهی می شود. آنجایی که عبدالقاهر قریب به این مضمون می گوید: تنها و تنها باید به صورت و ساختار ادبی توجه کرد. (محبتی، ۱۳۸۸، ج ۱، ص ۷۶)^۱. البته به این نگاه تکمیلی باید توجه کرد که در پیشینه این تعاملات زبانی، تصویری، مفهوم و معنا هم اوج و حضيض خود را داشته است. گرچه اغلب منتقدین در قرون چهارم و پنجم معتقد بودند که اثر ادبی صرفاً معنا نیست و صرفاً لفظ نیز نیست بلکه اثر ادبی حیات تازه ای است که بدان: صورت، سیاق، نظم، توصیف و صیاغ گفته می شود. جاحظ، ابن قتیبه، ابن طباطبا، مرزوقی، عبدالجبار، جرجانی و زمخشری پیرو این نظریه بوده اند. در کنار این گروه افرادی بوده اند که در باب تعامل زبان، صورت و معنی، ادبیات را چیزی جز صورت محض نمی دانستند. و حقیقت صنعت نظم و نثر را فقط در حیطه الفاظ می دانستند، نه معانی (محبتی، ۱۳۸۸، ج ۱، صص ۷۸-۷۹)^۲. این مسائل در آثاری چون المثل السائر ابن اثیر و مقدمه ابن خلدون ملاحظه می شود.

^۱ ر.ک موران، برنا، نظریه های ادبیات و نقد، ترجمه ناصر داوران، تهران: ۱۳۸۹، نگاه/ ژان پل سارتر، ادبیات چیست، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: ۱۳۷۰، نشر زمان / لوئیس تاینسن، نظریه های نقد ادبی معاصر. ترجمه

مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران: ۱۳۸۷، نگاه امروز

^۲ ر.ک حسن لی، کاووس. گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران: ۱۳۸۳، نشر ثالث

بر این اساس می توان گفت در آستانه قرن پنجم، نظام اثر ادبی، همان صورت اثر ادبی است که در بلاغت و ویژگیهای بلاغی، بدیع و زیبایی های لفظ و معنوی یعنی صنایع ادبی خلاصه می شود. (محبتی، ۱۳۸۸، ص ۸۶)

در راستای تعاملات زبانی و تصویری امروز از تصویر نیز تعاریف گوناگونی ملاحظه می شود. تقسیم تصویر به دובخش زبانی یا واقعی (۲) و تصاویر مبتنی بر خیال (مجازی) تا حدودی مراد از تصویر را تبیین می کند. بیان حقایقی که عکس یا تابلو یا تصویری را بدون صور خیال در ذهن متبادر می سازد و تصاویری که مبتنی بر خیال هستند هردو مدنظر این تعریف هستند. به عبارتی تصویر مجازی و تصویر غیر مجازی از حیث روابط و پیوند میان واژگان تصویر ساز هردو زیبا هستند (۳) (فتوحی، ۱۳۸۶، ص ۵۳).

صاحب صور خیال در شعر فارسی، می گوید: ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع تر که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، مثلاً گاهی همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می آورد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶، ص ۱۶) علاوه بر این شفییعی نقش تزئینی تصویر را یکی از کارکردهای تصویر می داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶، ص ۸۶).

پس در تعامل بحث های مربوط به زبان و تصویر می توان گفت: گاه زبان به قصد ارتباط است و گاه زبان به قصد زیبایی است. و در نگاه صاحب نظران جدید (چنانچه بعداً خواهد آمد) زبان به قصد زبان است. (۴)

در ادامه نگاه صاحب نظران به "زبان" و "تصویر"، باید اذعان داشت که آراء صاحب نظران و صورتگران روس نیز حائز اهمیت و درخور توجه است. یقیناً می توان گفت در باب اهمیت به زبان تصویر و بی اعتنایی به معنا چه بسا همسویی این نظریه پردازان با صاحب نظران قرن پنجم همان طوری که قبلاً اشاره شده، به خوبی احساس می شود. به ویژه آنجا که صورتگران نظریه «زیان ارزش مدار» را پی ریزی می کنند و با بی توجهی به بحث های معنایی «شعر تراعلانی» را مطرح می نمایند؛ شعری که بنیان زیبایییش به صداها و نظام آوایی استوار بود (۵) (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۲۰۰).

البته می توان به نوعی بحث هم حروفی آوایی که از تکرار یک آوا در چند کلمه پیاپی با تأکید برصامت ها ساخته می شود و با تکیه بر هجاهای آغازین اتفاق می افتد، در همین راستا قرار دار (آبرامز، ۱۳۸۴، صص ۱۰-۱۱).

نهایتاً می توان گفت بحثهایی چون واژ آوایی و درجات آن، سجع ها، تجانس ها، موازنه ها و... در بلاغت قدیم گرچه با نگاهی منقطع و جدای از بحث انسجام و کلیت اثر ادبی مطرح بوده است، ولی عظمت این عناصر زیبایی - موسیقایی در زمان خودش می تواند با بحث امروزی تشابه صداها یا «هوموفونی» و هم نویسی و هم خطی کلمات و حروف یا مونوگرافی همسویی و تا حدودی برابری نماید.^۱ (۶)

در سیر نگاه به مقوله زبان و تصویر تعبیری چون «جادوی مجاورت، محور هم نشینی و جا نشینی اجزاء تصویر، بحث گزینش و ترکیب عناصر، توجه به وجه غالب در تصاویر» نیز در آراء صاحب نظران مشاهده می شود. صاحب رستاخیز کلمات کاملاً متأثر از صاحب نظران روس بحث پیوند واژگان را با همین دیدگاه آوایی، در محور هم نشینی با تعبیر «جادوی کلمات» مطرح می کند (۷) (کدکنی، ۱۳۹۱، صص ۷۰-۷۱، ۴۸۰).

نظریه پردازانی همچن سوسور و پاکوبسن، نیز دقیق به بحث مجاورت واژگان می پردازند. با این تفاوت که سوسور بر دونوع ارتباط زبانی تاکید می کند که یکی بر مبنای گزینش واژگان به قصد تشابه، ترادف، تضاد و... است که این عمل در محور جاننشینی اتفاق می افتد و یکی هم در محور هم نشینی که به نحو ترکیب و ساختار جمله توجه دارد. (مقدادی، ۱۳۸۷، ص ۱۸۶)

پاکوبسن در این خصوص، بر محور هم نشینی بیشتر توجه دارد، می گوید "تاکید در شعر نه بر گزینش بل بر ترکیب است و تحلیل شعر چیزی نیست جز تحلیل این ترکیب ها"^۲ (مقدادی، ۱۳۸۷، ص ۱۸۶).

صاحب کتاب "از زبان شناسی به ادبیات" می گوید: "انتخاب از محور جاننشینی بر حسب تشابه به صنعت تشبیه و از طریق این صنعت به استعاره می انجامد" و صناعی چون ایهام، مراعات النظیر، تضاد و جز آن به محور هم نشینی مربوط می شود (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۲، ص ۱۶۹).

نهایتاً آنچه در تحلیل زبان و تصویر در نگاه نظریه پردازان صورتگرا مطرح است و شایسته است که به عنوان خروجی و نتیجه تحقیقات در این زمینه لحاظ شود، توجه به "وجه غالب" و کانون مرکزی زبان تصویر است. یعنی توجه به «جزء کانونی هر اثر هنری، به گونه ای که این عنصر

^۱ کهنمویی، ژاله و دیگران، فرهنگ توصیفی نقد ادبی، تهران: ۱۳۸۱، دانشگاه تهران

^۲ راسخ مهند، محمد. فرهنگ توصیفی مکاتب زبانشناسی، تهران، ۱۳۹۳، انتشارات علمی

بر سایر اجزاء اثر سیطره دارد و آن را تعیین و دگرگون می کند» و باعث یکپارچگی ساختار اثر هنری می شود^۱ (۸) (پاینده، ۱۳۸۳، ص ۱۲۱).

اکنون در این مجال با نگاه زبانی- تصویری بر قصاید عربی سعدی می نگریم که با معیارهای فوق مبتنی بر حاصل نظریات بومی شده فرمالیستی شکل گرفته است. گرچه حسن کار نگاه زبانی - تصویری بر آیات قرآن کریم بر این قصاید است و جایگاه تصویری و غیر تصویری واژگان و ترکیبات قرآنی با نگاه به پیوند و تعامل آنها تحلیل گردیده است. حاصل تحلیل از قرار زیر است:

۱) تامل دقیق در زبان و ساختار زبانی قصاید عربی سعدی نشان می دهد که شاعر از عناصر زبانی قرآن به خوبی سود می جوید. این که صورت و تصاویر مبتنی بر واژگان، ترکیبات و آیات قرآنی در قصاید عربی سعدی چگونه است؟ زبان تصاویر شاعر چه خصائصی دارد و از چه هنر سازه هایی بهره مند شده است از جمله پرسش هایی است که در این تحقیق در صد پاسخگویی بدان هستم. بدین منظور سعی شده است ضمن تبیین شیوه های تاثیر پذیری سعدی از زبان قرآن، انواع دخل و تصرف های سعدی، شکل تعامل واژگان شاعر با واژگان قرآنی، نقد تصاویر سعدی و برداشتهای تصویری از قرآن، وجه غالب عناصر خیال، بیان کانون مرکزی تصویر، تصویر در محور هم نشینی و جاننشینی، نوع پیوند و مجاورت واژگان در نقد طولی و عرضی، ساختار و زبان تناسب، زبان و موسیقی در تعاملات قرآنی و شعر عربی سعدی از مهمترین رویکردهای قابل بحث در این مقاله است.

۲- دقت در شیوه استفاده شاعر از زبان و تصاویر قرآنی نشان می دهد که سه رویکرد اساسی در تاثیر پذیری او قابل ملاحظه است:

۱-۲) شاخصه اصلی کاربرد تعبیر قرآنی در قصاید عربی سعدی از حیث تاثرات زبانی این گونه است که شاعر بخشی از آیات قرآن را عموماً به صورت گزاره ای با همان واژگان قرآنی به کار می برد. شواهد زیر در اثبات این مدعاست:

۱-۲) «أوحسب الانسان ما سلک اهتدی لاً، من هده الله فهو المهتدی»

«آیا انسان فکر می کند که با تلاش می تواند هدایت شود؟ خیر اینطور نیست، هرکس که خدا او را هدایت کند به راه راست هدایت خواهد شد». که شاعر تعبیر «من هده الله فهو المهتدی» را عیناً از آیه «من یتهدى الله فیهو المهتدی» (الکھف، ۱۷، روم، ۲۹) اخذ کرده است.

شفیعی کدکنی،^۱ محمد رضا، رستاخیز کلمات، تهران، ۱۳۹۱، نشر سخن

۲-۱-۲) و یا تعبیر «والعصر انک فی خسر» در بیت:

ربحت الهدی ان کنت عامل صالح و ان لم تکن و العصر انک فی خسر

(همان، ص ۸۲)

«اگر صالح باشی هدایت می شوی و اگر نباشی، قسم به عصر که در خسران و زیان هستی». که از آیات «والعصر» انّ الانسان لفی خسر» (العصر، ۱ و ۲) تاثیر پذیرفته است.

۲-۱-۳) و یا کاربرد گزاره قرآنی «یحدث الله بعد ذلک امرا» در بیت:

ضلّ عمری تصابياً ولعمری يحدث الله بعد ذلک امرا

(همان، ص ۱۰۰)

«عمر من در برخورد های عاشقانه تباه شده به عمرم سوگند که خداوند بعد از آن گشایشی حاصل می کند.» که برگرفته از آیه: «لعلّ الله يحدث بعد ذلک امرا» (الطلاق، ۱) است.

۲-۱-۴) نیز گزاره ی «أوی الی رکن شدید» در آیه «قال لو انّ لی بکم قوه او أوی الی رکن شدید» (هود، ۸۰) که عینا در بیت زیر آمده است:

من استحمی بجاه جلیل قدر لقد أوی الی رکن شدید

(همان، ص ۵۶)

«کسی که خود را در پناه بزرگی قرار دهد، یقینا به ستون محکمی پناه آورده است».

۲-۱-۵) نهایت سخن در این باب این است که شواهد بسیاری از این نوع تاثیر پذیری زبانی در قاصد عربی به چشم می خورد که فهرست وار می توان به موارد زیر اشاره کرد:

«حبل الوریث (ص ۵۲ / ق ۱۶)، یوم التغابن (ص ۹۰ / التغابن ۹)، لا یکاد یسغیه (ص ۱۰۴ / ابراهیم ۱۷) لما طغی الماء (ص ۶۴ / الحاقه ۱۱)، ذرهم یخوضو او یلعبوا (ص ۲۶ / المعارج ۴۲)، فلا تحسبنّ الله مخلف وعده (ص ۷۲، ابراهیم ۴۷)» و ...

با عنایت به همه شواهد فوق می توان به اصالت تاثیر پذیری سعدی از آیات قرآن پی برد و به این امر اشاره کرد که این نوع استفاده زبانی از آیات قرآن در زیبایی شناسی قدیم و جدید مورد تحسین بوده است و نشانگر هنرمندی سعدی است.

۲-۲) دسته دوم از انواع تاثیر پذیری سعدی از قرآن در قاصد عربی، مواردی است که با دخل و تصرفات جزئی شاعر صورت می پذیرد. جابجایی واژگان قرآنی، تصرفات صرفی و نحوی از این نوع است. گرچه شاعر باز هم به شیوه گزاره ای سعی دارد زبان شعر را با واژگان قرآنی مزین نماید. به عنوان مثال :

۱-۲-۲) شاعر واژه «سلام» و ترکیب «مطلع الفجر» را با فاصله ای در دو مصراع از آیه «سلامٌ هی حتی مطلع الفجر» (القدر، ۵) به کار می برد:

عليهم سلام الله في كل ليلة
بمقتلة الزوراء الى مطلع الفجر

(همان، ۷۴)

«هر شب تا طلوع فجر در قربانگاه بغداد، سلام خدا بر آنان باد.»

۲-۲-۲) و یا تعبیر «صبر جمیل» (یوسف، ۱۸) را به صورت «بالجمیل من الصبر» می آورد... «و مَنْ عَلَيْنَا بِالْجَمِيلِ مِنَ الصَّبْرِ»؛ «{امید است که خداوند} بر ما با صبر جمیل منت گذارد».

۲-۲-۳) و یا عبارت قرآنی «... وَاَبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ» (یوسف، ۸۴) به صورت «و لعل ان تبيض عيني بالبكا» (همان، ص ۱۰۶) آمده است که شاعر آیه را به مقتضای حال خویش تغییر داده است.

۲-۲-۴) نیز واژگان «یخرون و خروا» در آیات «اذا يتلى عليهم يخرون للأذقان سجدا» (الاسراء، ۱۰۷) و «... خروا سجداً و بکیا» (مریم، ۵۸) در بیت سعدی که به صورت «تخر» و با فاصله می آید:

الجنّ و الانس و الاکوان جمهره
تخرّ بین یدیه سجداً ذللاً

(همان ۱۲۴)

«جن، انس و همه موجودات در پیشگاه خداوند در حال تواضع و سجده هستند»

۲-۲-۵) گاه تعبیراتی چون تغییر افعال به اسم فاعل و یا ترجمه واژگان به شیوه صفت جانشین اسم مشاهده می شود. در بیت:

يا واعد العفو عما اخطأوا و نسوا
سألتک العفو آتی مخطی و ناس

(همان، ص ۱۱۲)

«ای خدایی که وعده دهنده ی عفو خطاها و فراموشکاریها هستی، من از تو درخواست عفو می کنم که همانا خطاکار و فراموشکار هستم» که شاعر ترکیب «واعد العفو» را به عنوان صفت جانشین اسم یعنی «رب» آورده است و «ناس» را به جای «نسینا» از آیه «ربنا لا تؤاخذنا ان نسینا او اخطأنا» (البقره، ۲۸۶) اخذ کرده است.

۲-۲-۶) نهایتاً در باب این خصیصه زبانی می توان گفت که سعدی از این نوع تعبیرات زبانی متأثر از قرآن در قصاید عربی زیاد استفاده می کند که با اندکی دقت می توان به لذت کشف ناشی از اشارات قرآنی نائل شد. موارد زیر از این نمونه است که فهرست وار می آید:

تعبیر «شهدت جلودی» (همان: ص ۵۶) با «... شهد علیهم ... و جلودهم...» (فصلت، ۲۰)، تعبیر «شیاطین... عین من القطر» (همان، ص ۸۰)، «و من الجن...» (سبأ، ۱۲) و یا «... ذومال... خالداً» (همان، ص ۸۲) یا آیه «یحسب انّ ماله اخلده» (الهمزه، ۳) و بسیاری دیگر که همه از خصائص زبانی و هنری سعدی به شمار می رود.

۳) دسته سوم از خصائص زبانی شاعر در تاثیر پذیری از قرآن شامل ابیاتی می شود که زبان گزاره ای جای خود را به زبان الهامی می دهد به گونه ای که زبان قرآن و گزاره ها کمرنگ می شود و شاعر با دخل و تصرف اساسی و زیر ساختی از آیات الهام می گیرد. گرچه درصد استفاده از این گونه از آیات نسبت به تاثیر پذیری های سعدی از گزاره های قرآن کمتر است، به عنوان مثال، سعدی در بیت:

عفا الله عنّا ما مضى من جریمه و منّ علینا بالجمیل من الصبر

(همان، ص ۸۲)

که می گوید: «خداوند از جرمی که در گذشته انجام داده ایم بگذرد و بر ما با صبر جمیل منت گذارد» مصراع اول بیت را با قرینه «صبر جمیل» از آیه ۱۸ صوره یوسف (ع) می گیرد که به گناه برادران یوسف (ع) و عملکرد آنها بر می گردد. می فرماید: «و جاؤوا علی قمیصه بدم کذب فال بل سوئلت لکم انفسکم امرأ فصبر جمیل...» (یوسف، ۱۸). به عبارتی این گونه الهام می گیرد: همانطور که خدا در خصوص برادران یوسف (ع) با صبر جمیل برخورد کرد، امید است که نسبت به گناهان ما هم با صبر جمیل برخورد نماید.

۴) در تحلیل تعامل واژگان موجود در قصاید عربی سعدی این نتیجه حاصل می شود که عموماً واژگان قرآنی زیر ساخت تعاملات دو سویه را تشکیل می دهند. به عبارتی شاعر در ابیات متأثر از قرآن در اکثریت قریب به اتفاق از دو یا چند واژه متناظر به آیات استفاده می کند. به عنوان مثال در نمونه های زیر از قصاید سعدی واژگان کلیدی متناظر به هم را این گونه مشاهده می کنیم: (ذو مال و خلد، ص ۸۲)، (شیاطین، عین و قطر، ص ۸۰)، (قیامه و انتشارکواکب، ص ۲۸)، (نار و ذات الوقود، ص ۵۲)، (قیامه و جلود، ص ۵۶)، (عفو، مخطی و ناس، ص ۱۱۲)، (تخرّ، سجداً، ص ۱۲۴)، (سلام، مطلع الفجر، ص ۷۴) و بسیاری دیگر که نشان می دهد که تعامل بین واژگان برگرفته از قرآن است. لازم به ذکر است که سعدی از واژگان برگرفته از خیالات شاعرانه به صورت تلفیقی به ندرت استفاده می کند. به عنوان مثال واژگان «صرمت و حبل به مفهوم بریدن ریسمان» در کنار واژگان «صرمت و میثاق به معنی بریدن عهد و پیمان»

به صورت تعامل دو سویه و از طرفی تقابل بین «صرمت و الزم به معنی چسبیدن» از موارد نادری است که با زیرساخت کلمات قرآنی شکل می گیرد: در بیت می گوید:

صرمت حبال میثاقی صدوداً
والزمهنّ کالحبل الوریذ

(همان، ص ۵۲)

"رشته های عهد و پیمان من را با هجران بریدی در حالی که من به آن عهد و پیمان ها مانند رگ گردن چسبیدم" که شاعر علاوه بر استفاده از «نحن اقرب الیه من حبل الوریذ»، واژگان تصویری دیگری را به واژگان قرآنی پیوند هنری داده است. و یا در بیت:

حبست بجفنیّ المدامع لا تجری
فلما طغی الماء استطال علی السکری

(همان، ص ۶۴)

«اشکهایم را با پلکهایم حبس کردم تا جاری نشود ولی وقتی آب طغیان کرد، از روی سد می ریزد» که شاعر از واژگان متناسب «جفن، مدامع، لا تجری، الماء و السکر» به عنوان مواد یک تابلوی تصویری استفاده کرده است و آن را با واژگان آیه «أنا لَمّا طغی الماء حملناکم فی الجاریه» (الحاقه، ۱۱) ترکیب و تلفیق کرده است که از نمونه های نادر در قصاید عربی سعدی است. لذا در نقد ساختار واژگان متعامل در قصاید عربی سعدی می توان گفت که شاعر عموماً از واژگان و ترکیبات قرآنی سود می جوید ولی کمتر از واژگان مبتنی بر خیالات شاعرانه خویش جهت برقراری ارتباطات دو سویه و تصویری استفاده می کند، گرچه شاعر در بسیاری از ابیات متأثر از قرآن به عنوان راوی حضور دارد و به نوعی سعی می کند، از تناسبات و تعاملات هنری استفاده کند و خود را در تصاویر به عنوان یک عنصر تصویر ساز جای دهد؛ در ادامه بخش نقد تصویر بدان اشاره می شود.

۵) در تحلیل تصاویر موجود در ابیات عربی سعدی؛ آن دسته از ابیات که متأثر از قرآن هستند، می توان به گروه تصویری و غیر تصویری قائل شد:

۱-۵) پاره ای از ابیات (قریب به ۴۸ درصد ابیات) غیر تصویری هستند و در راستای اندیشه و جهان بینی شاعر آمده اند. در این گونه ابیات گرچه مواد زبانی دارای پیوند و تعامل هستند ولی شاعر در صدد ایجاد پیوند تصویری بین اجزاء زبانی نیست. مضمینی چون عدم توجه به ملامتگران در مسائل عاشقانه، ترغیب به کار خیر و پرهیز از ستم در دنیا، هدایت تنها از جانب خداست، کشته شدگان در راه خدا، فنای ثروت دنیایی، هر کس بار گناه خویش را می کشد،

عشق باعث شرح صدر است، وفاداری در عشق، بیان صفات خدا و ... از جمله محور های فکری سعدی در این ابیات است که واژگان قرآنی بدون پیوند تصویری آمده اند. گرچه به ندرت می توان ابیاتی را یافت که واژگان قرآنی در محور مجاورت از حیث زبان و موسیقی در اوج زیبایی هستند. به عنوان مثال واک های مشترک در واژگان «اهتدی، هده، الله، فهو و المهتدی» در بیت:

أَوْ يَحْسَبُ الْإِنْسَانَ مَا سَلَكَ اهْتَدَى لَا مِنْ هَدَاهُ اللَّهُ فَهَوُ الْمَهْتَدَى

(همان، ص ۵۸)

«آیا انسان فکر می کند با کوشش هدایت خواهد شد، نه هر کس که خدا او را هدایت کند به راه راست هدایت شونده است» که برگرفته از آیه «مَنْ يَهْدِي اللَّهُ فَبُهْوِ الْمَهْتَدَى...» (کهف، ۱۷) تامل در مجاورت واک «ه» در کلمات مزبور است که باعث جذب و لذت مخاطب می شود. به عبارتی دیگر این زبان تصویر نیست که بیت را زیبا می کند بلکه «جادوی مجاورت» است که کلام را هنری و آهنگین ساخته است.

سعدی در این گونه ابیات فاقد تصویر صرفاً از تلمیحات قرآنی برای زینت ابیات استفاده می کند و حتی از همین هنر سازه های موسیقایی نیز کم بهره است.

۲-۵) دسته دوم ابیاتی هستند که دو طیف واژگانی دارند؛ دسته ای از این واژه ها بر گرفته از قرآن و یا تصاویر قرآنی است و در کنار این ها واژگانی است که در تصاویر مبتنی بر خیال درخور توجه است.. در این گونه ابیات، محور تصویر دو امر است: یکی تصاویر قرآنی و دیگری کلماتی که برای اغراض تصویری خود شاعر به کار رفته اند. سعدی در این نوع تصاویر، جایگاه ویژه ای برای خود نشان می دهد و این عموماً در محور جانشینی واژگان تصویر ساز نمود پیدا کرده است.

ابیات زیر از این نوع هستند:

۱-۲-۵) در بیت:

كَلِّمْ مَنْ يَدْعِي الْمَحَبَّةَ فَيَكُم ثَمَّ يَخْشَى الْمَلَامَ فَهَوُ مَلِيم

(همان، ص ۱۳۰)

«هرکس که ادعا کند، عاشق شما است و از ملامت بترسد، پس او شایسته ی ملامت است.» با توجه به تاثیر سعدی از آیه «فاخذناه و جنوده فنبذناهم فی الیم و هو ملیم» (الذاریات، ۴۰) «ما او و سپاهیانش را گرفتیم و به دریا افکندیم که شایسته سرزنش و ملامت بود.» که شاعر با ذکر عبارت «هو ملیم» ما را به یاد تصویر «فرعون و دریا» می اندازد و تصویر خود و عدم ترس خود را در مقابل مدعیان محبتی که از نکوهش می ترسند مطرح می کند و هلاکت آنها را بیان می دارد. زبان تصویر در این بیت با تکیه بر محور جانشینی، در قالب استعاره مطرح می شود: مدعیان محبت، در جایگاه فرعون قرار گرفته اند. در حالتی دیگر می توانیم عبارت «هو ملیم» را برگرفته از آیه «فالتقمه الحوت و هو ملیم» (صافات، ۱۴۲) بدانیم که در این حالت تصویر تغییر می کند و عناصر زبانی «حوث و یونس» تداعی می شود و دو طرف تصویر «عاشق هراسناک از ملامت» در یک سو و «حوث، یونس و هو ملیم» در سوی دیگر تصویر قرار می گیرد. باز در این صورت هم محور جانشینی زبان از نوع استعاره مطرح می شود که عبارت «هو ملیم» قرینه خوبی برای تبادر تصویر «یونس در شکم ماهی» خواهد بود. کانون مرکزی تصویر «شاعر و هر کس که از ملامت در راه عشق می ترسد» خواهد بود.

۲-۲-۵) سعدی در بیت:

حبست بجفنی المدامع لا تجری فلما طغی الماء استطال علی سگری

(همان، ص ۶۴)

«اشکها را با پلکهایم حبس کردم تا جاری نشود ولی وقتی که آب طغیان کرد از روی سد می ریزد».

از همین سیاق استفاده می کند و عبارت «لما طغی الماء» را از آیه ی «انا لما طغی الماء حملناکم فی الجاریه» (الحاقه، ۱۱) اخذ می کند. در این بیت شاعر ابتدا تصویر «نوح (ع)، طوفان و جزر و مد دریا» را از آیه می گیرد و با هنر جانشینی زبان، تضرع بیش از حد خود را در حالی که اشک پشت پلک ها جمع شده است و از بالای پلک سرازیر می شود، جایگزین تصویر آیه می کند. تعامل دو سویه بین عناصر زبانی دو تصویر، کاملا محسوس است؛ بویژه از واژگان، «نوح، آب دریا و طغیان آب» از سوی و واژگان «سعدی، اشک ها و ریزش اشک ها» از سوی دیگر.

کانون مرکزی تصویر در بیت، سعدی است وقتی گریه می کند. از این نظر که تصاویر قرآنی را می گیرد و خود را به جای شخصیت هایی چون نوح (ع) قرار می دهد. میزان دخل و

تصرف او از حیث شریعت تصویر، درخور نقد است گرچه تخیل شاعرانه به شیوه استعاره در این خصوص مرسوم بوده است.

۳-۲-۵) این گونه تصرفات شاعر در محور جانشینی زبان، گاه در تصاویر رمانتیک سعدی مشاهده می شود. شاعر در بیت:

من استحمی بجاه جلیل قدر لقد آوی الی رکن شدید

(همان، ص ۵۶)

«کسی که خود را در حمایت بزرگی قرار دهد، یقیناً به ستون محکمی پناه برده است». مصراع دوم را از آیه «قال لو ان لی بکم قوه او آوی الی رکن شدید» (هود، ۸۰) از زبان لوط می گوید: «گفت ای کاش مرا در برابر شما قدرتی بود و یا می توانستم به ستون محکمی پناه ببرم» و دو تصویر را در محور جانشینی با هم ترکیب می کند.

تصویر اول از آن خود شاعر است که با توجه به ابیات قبل، حال و هوای عاشقانه و رمانتیک او را مطرح می کند و دنبال ممدوح یا ستون محکمی می گردد تا به او پناه ببرد. حال آن که تصویر دوم که از واژگان و عبارت قرآنی برگرفته است به «لوط» بر می گردد که در مقابل قوم خود تاب و توانی ندارد و به دنبال «رکن شدید» یا ستون محکمی می گردد. لذا باید گفت سعدی از واژگان «آوی و رکن شدید» به عنوان عناصر زبانی تصویر خود سود می جوید و ضمن آوردن قریب به بیست بیت، تصویر عاشق نزاری را جایگزین تصویر قرآنی می کند. کانون مرکزی تصویر واژگان «سعدی، معشوق، رکن شدید یا ممدوح» است که به شیوه پیوند متعامل با واژگان «لوط با توجه به لفظ قال، قوم لوط، رکن شدید» ارتباط برقرار می کند. سیاق کار سعدی در نقد شریعت تصویر با توجه به محور جانشینی زبان تصویر درخور نقد است گرچه بیت فوق از موارد نادری است که وحدت و هماهنگی مواد تصویر در آن در تعامل با ۲۰ بیت قبل است و از حیث انسجام زیباست.

۴-۲-۵) و یا در بیت:

ولو کان کسری فی زمان حیاته لقال الهی اشد بدولته ازری

(همان، ص ۸۴)

«اگر کسری از زمان حیات او بود، یقیناً می گفت: ای خدای من، پشتم را به دولت او محکم کن». که برگرفته از آیه «اشدد به ازری» (طه، ۳۱) است. در این آیه فاعل «قال» حضرت موسی (ع) است که از خدا می خواهد تا دولتش را به پشتیبانی هارون قوی و محکم گرداند،

حال آن که سعدی آیه را در خدمت ممدوح خویش ابی بکر سعد زنگی به کار می برد. به عبارتی شاعر از ترکیب «اشدد... ازری» به عنوان قرائن زبانی و ذی ربط به تصویر موسی (ع) و هارون استفاده کرده است و آن را در محور جانشینی برای خود و ممدوح به کار برده است. کانون مرکزی تصویر «سعدی» و واژه مقابل او «موسی (ع)» است. به اعتبار بلاغت سنتی، استعاره مکنیه، چاشنی تصویر است.

۵-۲-۵) یکی دیگر از خصایص زبانی- تصویری شاعر این است که اجزاء تصویر از حیث نقد شریعت تصویر، در محور هم نشینی و جانشینی، قابلیت پیوند را ندارد. به عبارتی شاعر در بخشی از تصویر از واژگان مقدس قرآنی اعم از گزاره های قرآنی، نام انبیاء الهی و ... استفاده می کند و در پیوند تصویری واژگانی همچون ممدوحان خویش، معشوقه های زمینی و ... را قرار می دهد.

به عنوان مثال شاعر در بیت:

صرمت حبال میثاقی صدوداً و الزمهنّ کالحبل الورید

(همان، ص ۵۲)

«رشته های پیمانم را با هجران بریدی، در حالی که من به آن پیمان ها چون رگ گردن چسبیدم.»، شاعر ترکیب «حبل الورید» را از آیه «نحن اقرب الیه من حبل الورید» (ق، ۱۶) می گیرد و خود را در عهد و پیمان با معشوق چون همراهی و نزدیکی خود با رگ گردن می داند. حال آن که آیه مزبور و اجزاء زبانی آن به «خدا» بر می گردد که می فرماید: «من به او چون رگ گردن نزدیک هستم» کانون مرکزی تصویر «سعدی» است. حال آن که محور اصلی و فاعلیت در آیه با «خدا» است. هنر جانشینی و استعاره، هنر سازه اصلی بیت است.

۶-۲-۵) از دیگر خصائص تصویری سعدی استفاده مغایر از اجزاء زبانی تصویر است. به فرض مثال در بیت:

ضماء بقلبی لا یکاد یسیغه رشف الزلال و لو شربت بحورا

(همان ص ۱۰۴)

«عطشی در دل من است که نوشیدنی زلال هم آن را برطرف نمی کند، اگر دریاها را بنوشم.» شاعر ترکیب «یسیغه» را از آیه «یتجرعه و لا یکاد یسیغه و یأته الموت من کلّ مکان و ما هو بمیت و من ورائه عذابٌ غلیظ» (ابراهیم، ۱۷) اخذ می کند که با توجه به آیه قبل از سرکشانی سخن می گوید که به جهنم می روند و آبی چرکین بر آنها نوشانده می شود و آنها جرعه جرعه

آن را فرو می کشند، آبی که گوارا از گلویشان فرو نمی رود، مرگ نیز از هر جایی به سوی آنها فرود می آید در حالی که مردنی نیستند و عذابی سخت در پی آنها است. لذا باید گفت که واژگان کلیدی آیات «متکبران» و «ماء صدید» (ابراهیم، ۱۶) به عبارتی آب متعفن و چرکین است حال آن که سعدی از قرینه ی واژگانی «لا یکاد یسیغه» استفاده می کند و واژگان کلیدی «ظماً، قلب، رشف الزلال، شربت و ...» را با این ترکیب پیوند می دهد و تصویری کاملاً مغایر با تصویر آیه می آورد. نوشیدنی زلال در بیت سعدی برای خود شاعر و نوشیدنی متعفن و خون آلود در آیه برای ستمگران و متکبران هرگز نمی تواند تعامل تصویری ایجاد کند و هرگز سعدی خود را در محور جانشینی با ستمگران قرار نداده است بلکه این تقابل مواد تصویری در مقام عکس به کار رفته است. صرفاً می توان گفت شاعر از گزاره قرآنی استفاده کرده است با برداشتی کاملاً معکوس از آیه.

۷-۲-۵) پیوند مواد زبانی تصویر گاه به صورت روابط متعامل در دو بیت به شیوه تمثیل، تشبیه مرکب و ... صورت می پذیرد. به عنوان مثال در بیت:

ربحت الهدی ان كنت عامل صالح و ان لم تکن و العصر انک فی خسر

(همان، ص ۸۲)

«اگر صالح باشی و عمل صالح انجام دهی، هدایت را در ازای عمل صالح می یابی (سود می بری) و اگر عمل صالح انجام ندهی، قسم به عصر که در خسران و زیان هستی» شاعر از واژگان «والعصر و خسر» متأثر از آیات «والعصر* ان الانسان لفی خسر» (العصر ۲-۱) استفاده می کند و همه این ها را به صورت تعامل موازی با تصویر موجود در بیت زیر پیوند می دهد:

کما قال بعض الطاعنین لقرنه بسمر القنا نیلت معانقه السمر

(همان، ص ۸۲)

«همان گونه که یکی از نیزه زنان به حریف جنگی خود گفت با نیزه های گند مگون می توان به وصال معشوقه های گند مگون رسید» که اجزاء زبانی تصویر به صورت متعامل در تصویر اول «عمل صالح و هدایت» و در تصویر دوم «سمرالقنا، و معانقه السمر» است شاعر در این دو بیت در محور همنشینی در دو بیت با هنر سازه تشبیه مرکب، سعی کرده است در محور طولی، پیوند دو سویه ای بین واژگان ایجاد نماید. در نقد این تصویر نیز گفتنی است که سعدی از کانون مرکزی واژگان «عمل صالح و هدایت» در راستای تصاویر عاشقانه و رمانتیک و غیر قابل قیاس استفاده کرده است.

نتیجه:

- ۱) آیات قرآنی در قصاید عربی سعدی از جایگاه کمی در خور توجهی برخوردار است.
- ۲) آیات قرآنی به دو شیوه در ابیات عربی سعدی کاربرد ملموس دارد:
 - الف) شاعر در بخش وسیعی از ابیات صرفاً آیات قرآنی را در راستای جهان بینی و تفکرات خود به کار می برد که نشانه ای از زبان تصویر در این ابیات دیده نمی شود. حدود ۴۸ درصد شواهد غیر تصویری هستند.
 - ب) بخش عمده ابیات شاعر مبتنی بر تصویر است که شاعر از زبان قرآن در راستای تصویر گری سود می جوید. حدود ۵۲ درصد از ابیات تصویری هستند.
- ۳) زبان سعدی با توجه به نوع استفاده و تاثیر پذیری شاعر از قرآن، عمدتاً از نوع تاثیر پذیری گزاره ای است. شاعر عبارات و ترکیبات قرآنی را عیناً و یا با دخل و تصرف اندک در بیشتر موارد چاشنی زبان و زیبایی شعر خود می کند.
- ۴) مهمترین ویژگی زبانی- تصویری سعدی در استفاده از آیات قرآنی، پیوند و تعامل عناصر تصویر در محور جانشینی و استعاره است؛ به گونه ای که «خود شاعر، ممدوحان و وابستگان شاعر» جایگاه ویژه ای در تصاویر دارند.
- ۵) سعدی به عبارتی «خود شاعر» در بیشتر شواهد در کانون مرکزی تصویر واقع شده است.
- ۶) زیبایی و مجاورت واژگان از حیث موسیقایی کمتر در هنر سازه های سعدی مشاهده می شود.
- ۷) طیف واژگان تصویر ساز قرآنی در قصاید عربی سعدی، بویژه ابیاتی که مرکز تصویر آن، خداوند، انبیاء الهی و از این قبیل است گاه از حیث نقد شریعت تصویر درخور تأمل هستند؛ به گونه ای که تصویر قرآنی در خدمت شاعر، ممدوحین و ... قرار می گیرد.
- ۸) واژگان قرآنی به ندرت در محور همنشینی و تشبیهات مرکب مورد استفاده هستند.
- ۹) برداشت تصویری معکوس و مغایر با تصاویر قرآنی به ندرت در قصاید عربی سعدی مشاهده می شود. گویی شاعر فقط استفاده زبانی از آیه کرده است و درصدد تصویر سازی نیست.

۱۰) استفاده سعدی از آیات در قصاید عربی، گرچه از حیث کمی به عنوان وجه غالب در خور اهمیت است ولی این وجه غالب در نقد طولی به صورت منسجم نیامده است. منقطع است و در خدمت تداعی تصاویر و پیوستگی انداموار نیست.

پی نوشتها

- ۱) رک: مدرسی، فاطمه، (۱۳۹۰). فرهنگ توصیفی نقد و نظریه های ادبی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، صص ۲۴۴-۲۴۵
- ۲) در باب میزان انطباق تصویر با واقعیت این اعتقاد است که هیچ تصویری به طور کامل منطبق بر واقعیت نیست و میزان انطباق این تطبیق، بسته به نگاه گفته پرداز دارد (شعیری، ۱۳۹۳، ص ۷).
- ۳) نیز رک. : فتوحی، ۱۳۸۶. بلاغت تصویر، ص ۴۱ (به نقل از بارتون هادسون).
- ۴) رک.: گلفام، ارسلان، یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۱). تازه های علوم شناختی، سال ۴، ش ۳، نیز شفیعی کدکنی (۱۳۸۹)، موسیقی شعر، تهران، نشر آگاه
- ۵) یادآور می شود که صورتگران در مقوله زبان، بر مقام زبان بر کیفیت آوایی کلام منظوم تصاویر بسیار تاکید می کنند (ر.ک. دیباچه ای تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، ریچارد هارلند، ص ۱۸۱/ نیز آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی، صفوی کورش، صص ۴۳۶-۴۳۷/ نیز پورنامداریان، تقی، سفر در مه، ص ۳۷۹/ نیز قویمی، ۱۳۸۳، صص ۱۹-۲۰
- ۶) از زبان پاکوبسون نقل می شود که " شعر بیش از هر چیزی مجال می دهد تا خود زبان را با روشی نو بشناسیم " این که زبان به چه چیزی ارجاع می دهد در درجه دوم اهمیت است (برتنس، ۱۳۸۳، ص ۴۷)
- ۷) در خصوص روابط بین مواد زبانی تصویر، مشابهت اساسی با نظریات، اشکلووسکی مشاهده می شود. (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، ص ۷۰)
- ۸) فرمالیستهای روس از جمله شکلووسکی، تن یا نو، توجه به "وجه غالب" را از رویکردهای اساسی در نقد تصویر می دانند. (ر.ک.: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، صص ۳۳۱-۳۳۴) تشخیص این عناصر غالب در نگاهی، صرفا با کمیت بسامدی یک عنصر هنری شکل می گیرد و گاه به عنصری گفته می شود که عامل انسجام عناصر هنری دیگر در

کلیت اثر ادبی است. به گونه ای که هنر سازه های دیگر را به سوی خویش بکشد. (نیز
ر.ک. برتنس، ۱۳۸۸، صص ۵۰-۶۶)

منابع

- قرآن کریم
آبرامز، ام اچ (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان، تهران، نشر
رهنما
برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۸)، نظریه ادبی، ترجمه فرزانه سجودی، تهران، نشر آهنگ
برتنس، هانس (۱۳۸۳)، مبانی نظری ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر
ماهی
پاینده، حسین (۱۳۸۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، تهران، روزنگار
پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، سفر در مه، تهران: انتشارات زمستان
تایسن، لوئیس (۱۳۸۷)، نظریه های نقد ادبی معاصر. ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه
حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران: نگاه امروز
حسن لی، کاووس (۱۳۸۳)، گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث
راسخ مهند، محمد (۱۳۹۳)، فرهنگ توصیفی نحو، تهران، نشر علمی
راسخ مهند، محمد (۱۳۹۳)، فرهنگ توصیفی مکاتب زبانشناسی، تهران انتشارات علمی
سارتر، ژان پل (۱۳۷۰)، ادبیات چیست، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران
، نشر زمان
سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۲)، قصاید عربی، تصحیح موید شیرازی، شیراز: انتشارات
دانشگاه شیراز
شعیری، حمید رضا (۱۳۹۳)، تحلیل نشانه معنا شناختی تصویر، ترجمه اعظم اسدنژاد و
همکاران، تهران، نشر علمی، چاپ اول
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه
----- (۱۳۸۹)، موسیقی شعر، تهران، نشر آگاه
----- (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران، نشر سخن
صفوی، کورش (۱۳۸۳)، از زبان شناسی به ادبیات، ج ۲، تهران سوره مهر

- صفوی، کورش (۱۳۹۱)، آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی، تهران، نشر علمی
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران، نشر آگاه
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، آوا و القا، تهران انتشارات هرمس، چاپ اول
- کهنمویی، ژاله و دیگران (۱۳۸۱)، فرهنگ توصیفی نقد ادبی، تهران، دانشگاه تهران
- محبتی، مهدی (۱۳۸۸)، از معنا تا صورت، تهران، انتشارات سخن
- مدرسی، فاطمه، (۱۳۹۰). فرهنگ توصیفی نقد و نظریه های ادبی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، صص ۲۴۴-۲۴۵
- مقدادی، بهرام (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران، فکر روز
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، دانش نامه نظریه ادبی معاصر، ترجمه محمد نبوی، تهران، نشر آگاه، چاپ اول
- موران، برنا (۱۳۸۹)، نظریه های ادبیات و نقد، ترجمه ناصر داوران، تهران: نگاه
- هارلند، ریچاردز (۱۳۸۶)، دیباچه تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمه بهزاد برکت، گیلان، انتشارات دانشگاه گیلان

