محمدرضا شفیعی کدکنی

تکامُلِ یک تصویر

در حاشیهٔ حکایتی از بوستان سعدی

براساس مشاهداتی که ما، در تاریخ ادبیّات خودمان داریم، می‌توانیم با اطمینان بگوییم که هر شعرِ ماندنی ـ و بطورکلی هراثر ادبیِ برجسته ـ در تاریخ ادبیّات، حاصل شکل‌گیری مجموعه‌ای از تجربه‌هاست تجربه‌های یک نسل و غالباً چندین نسل. شاهنامهٔ فردوسی، استمرارِ کارهای امثالِ دقیقی و قبل از دقیقی است. رباعیات خیام، حاصل سه قرن آزمون در حوزهٔ رباعی و شکل‌گیریِ مضامین خیّامی در ادبیات دورهٔ اسلامی ماست؛ اگر از سوابق قبل از اسلامیِ آن و ترانه‌های ایرانی کهن صرفِ‌نظر کنیم. مثنویِ جلال‌الدین رومی نیز تبلورِ تجربه‌های تمام عارفان قبل از اوست بویژه سنائی و عطار. دیوان حافظ که آخرین شاهکار بزرگِ فرهنگ ملّی ماست. تبلورِ تمام آثار برجستهٔ شعری زبان فارسی است از رودکی تا سعدی و حتی اوحدیِ مراغی و سلمان ساوجی و عماد فقیه کرمانی، یعنی اکثر معاصران حافظ. حافظ، وامدارِ یک‌یکِ شاعران قبل از خویش است، چه قدما و چه معاصرانش. این نکته را درموردِ صائب و بیدل و بهار و شهریار هم می‌توان گفت و در موردِ نیما و اخوان و فروغ هم می‌توان توضیح داد، با این تفاوت که هرچه فاصلهٔ زمانی دورتر باشد، ظهورِ این امر ـ یعنی تکامل و تبلور تجربه‌ها ـ را، بهتر می‌توان احساس کرد. اگر ما نتوانیم درموردِ نیما و اخوان و

فروغ تأثّراتشان را از قدما و معاصرانشان (و فرنگان هم برسری) امروز بروشنی نشان دهیم (آنگونه که تکامل حماسه را از مسعودی مروزی تا فردوسی بروشنی پیش چشم داریم یا تأثیرپذیری خیام را از تجربهٔ نسلهای قبل از خودش، امروز، آشکارا می‌بینیم، یا سرشارشدن مولوی را از سنائی و عطّار و دیگران به‌عین‌الیقین می‌دانیم، اینها همه) به‌دلیل نزدیکی زمان و فاصله‌ای است که ما با این گویندگان معاصر خویش داریم و گرنه همان تکاملی را که در تجربهٔ شعری خیام یا حافظ یا مولوی، وجود داشته است، در آثار همهٔ گویندگان برجستهٔ هر عصر می‌توان نشان داد؛ هرقدر آن گویندگان پیشرو و آوانگارد باشند و سراسر تازگی و بدعت. این نکته در ادبیات فرنگ نیز امری است مسلّم. و گویا برطبق نظریهٔ صورتگرایان روسی، از مبادی تکامل ادبیّات به‌شمار می‌رود. درحقیقت برای این نحلهٔ دوران‌ساز، در قلمرو نقدِ ادبی، آنچه درکارِ یک هنرمند متّهم است «خلاقیّتِ فردی» او نیست، بلکه «نقش تاریخی» اوست، یعنی پایگاهی که وی در زنجیرهٔ تکامل ادبی دارد[۱] به‌همین دلیل، شعری که نتوان هیچ‌یک از اجزای آن را، جز در تجربهٔ **واحدِ** گوینده‌اش، تعقیب کرد، پیش از خداوند خویش خواهد مُرد. حتی اگر گوینده‌اش نبوغی برتر از نبوغِ شکسپیر و مولوی و ابوتمام داشته باشد (منظور از نبوغ دراین‌جا، استعدادِ محض است، نه تجلّیاتِ آن که مسلّماً نیازمندِ تمام تجربه‌های عظیم قبل از هنرمند است).

بگذریم، مقصود من، به‌هیچ وجه، طرحِ این مسألهٔ فنّیِ مرتبط با مفهوم تکامل در تاریخ ادبیات نیست و این موضوعی است که می‌توان کتابها درباب آن نوشت، غرض یادآوری نکته‌ای است درباب تکاملِ یک تصویر که از قرن چهارم (وشاید هم قبل از آن) آغاز شده و در شعر حافظ به‌اوج زیبایی و کمال خود رسیده است. وقتی که ما، در دیوان حافظ، این تصویر را ملاحظه می‌کنیم، حتی اگر برتمام تجربه‌های گویندگان قبل از حافظ، دراین میدان، اشراف داشته باشیم، باز

هم نبوغِ هنری او را ستایش می‌کنیم و برای گویندگان قبل از او نیز، در بافتِ تاریخی هرکدام، کمال حرمت را قائلیم. آنچه برای ما مهم است نقش تاریخیِ اوست در تکاملِ این تصویر و نه این‌که او از کجا این تصویر را گرفته است.

تصویری که می‌خواستم چند نکته را درباب آن یادآوری کنم، تصویری است که او، درین بیت، از شمع داده است:

جدا شد یارِ شیرینت کنون تنهانشین، ای شمع!
که حکمِ آسمان این است اگر سازی و گر سوزی[۲]

«یارِ شیرینِ» شمع، همان انگبین است که در موم وجود داشته است و شاعر، سوز و گداز شمع را اکنون نتیجهٔ جدایی از آن یار شیرین می‌داند. در ۱۳۵۱ که یادداشتهایی درباب تعلیقات **گزیدهٔ غزلیات شمس**[۳] می‌نوشتم به‌سابقهٔ این تصویر در شعر چند شاعر قبل از حافظ اشارت کردم و دراین‌جا همان موضوع را با سابقهٔ بیشتری تعقیب می‌کنم.

باعتبارِ اُنس و الفتی که حافظ با سعدی داشته است، بهتر آن است که بگوییم حافظ، این تصویر را، مستقیماً از شعر سعدی، وازاین داستانِ بوستان گرفته است:

شبی یاد دارم که چشمم نخفت
شنیدم که پروانه با شمع گفت
که من عاشقم گر بسوزم رواست
ترا گریه و سوز باری چراست؟
بگفت: ای هوادارِ مسکینِ من
برفت انگبین، یارِ شیرین من
چو شیرینی از من بدر می‌رود
چو فرهادم آتش به‌سر می‌رود[۴]

در تعلیقات استاد بزرگوار ما، شادروان دکتر یوسفی، بر بوستان، دراین‌باره چیزی یادآوری نشده است و تنها به‌توضیح این نکته که منظور از «یارِ شیرین» انگبین است اکتفا شده است[۵] امّا برطبقِ سنّتِ آن بزرگوار، در تعلیقات بوستان، جای آن بود که به‌سوابقِ این فکر و تصویر اشاراتی بشود.

تصویری که سعدی از شمع و جدایی او از «یار شیرین» انگبینش به‌گونهٔ فرهاد داده است، باحتمال قوی متأثر است ازاین ابیات اثیرالدین اخسیکتی (متوفی قبل از ۵۷۹ هجری) که در غزلی خطاب به‌شمع گفته است:

ای شمعِ زرد روی! که با اشکِ دیده‌ای!
سر خیلِ عاشقانِ مصیبت رسیده‌ای
فرهادِ وقتِ خویشی، می‌سوز و می‌گداز
تا خود چرا ز صحبتِ **شیرین** بُریده‌ای
یک شب، سپندِ آتشِ هجران شوی چه باک؟
شش مه وصالِ دوست نه آخر تو دیده‌ای؟
یاری به باد داده‌ای، ارنی، چرا چو من
بیرنگ و اشکبار و نزار و خمیده‌ای[۶]

که تمام ابیات پانزده‌گانهٔ این تغزل، درباب شمع است و سپس مدیح یکی از بزرگان آلِ خجند و شاید بعد از لغزِ شمع منوچهری، این وسیع‌ترین توصیف شمع در ادبیات فارسی باشد.

مولانا نیز، بدون درنظرگرفتنِ رابطهٔ فرهاد و شیرین، بمانندِ حافظ، نفسِ جدایی از یارِشیرین را، دراین تصویر شمع موردنظر داشته است:

آن شمع که می‌سوزد، گویم ز چه می‌گرید؟
ـ زیرا که ز شیرینش در قهر جدا کردی[۷]

و در قطعه‌ای که خطاب به شمس تبریزی و در دوریِ از او سروده است و

به گفتهٔ افلاکی چهارمین نامهٔ منظوم مولانا به شمس است، با گسترش بیشتری در حوزهٔ تصویر، گوید:

بخدایی که در ازل بوده‌ست
حیّ و دانا و قادر و قیّوم
نورِ او شمعهای عشق افروخت
تا بشد صد هزار سِر معلوم...
که از آن دم که تو سفر کردی
از حلاوت جدا شدیم چو موم
همه شب همچو شمع می‌سوزیم
ز آتشش جفت وز انگبین محروم[۸]

آیا مولوی، تصویر خویش را از شعرِ اثیرالدین اخسیکتی گرفته است یا از جای دیگر، بر ما روشن نیست. فاصلهٔ زمانیِ مولانا با اثیرالدین چندان هست که او شعر اثیر را خوانده باشد و از آن تأثیر پذیرفته باشد امّا از آن‌جا که به‌رابطهٔ فرهاد و شیرین، دراین تصویر، توجهی نکرده است (وجای آن بود که برطبق قوانین تکامل تصویرها در شعرِ فارسی، با آن مهارت و سیطرهٔ هنری خویش، ازاین ظرافت سود جوید) باید بگوییم که مولانا به‌سرچشمه‌ای دیگر نظر داشته است.

بسیار محتمل است که غیر از اثیرالدین اخسیکتی شاعرانی دیگر، ازاین تصویر سود جُسته باشند، که ما از آثار ایشان بی‌خبریم، یا اکنون آن آثار ازمیان رفته است و مولانا به آن شعرها نظر داشته است. قدرِ مسلّم این است که حدود یکصدوپنجاه سال قبل از تولدِ مولانا این تصویر در ذهنِ شاعران ایرانی وجود داشته است و قدیمترین جایی که اکنون به‌یاد دارم در شعری است از قاضی ابواحمد منصور هروی (متوفی ٤٤٠) که گفته است:

اِنّی لأشکو خُطُوباً لا اُعَیّنُها

لِیَجْهَلَ‌الناسُ عن عُذری و عن عَذَلی
کالشمعِ یَبکی و لاٰیُدریٰ اَعَبْرَتُهُ
مِن صُحبَةِالنّارِ اَم مِن فرقةِالعَسَل؟[۹]

که ترجمهٔ سرسری آن تقریباً چنین خواهد بود:

من از کارهایی شکایت سر می‌کنم اما نمی‌گویم که خود چیست
تا مردمان از ملامت و عذرِ من آگاهی نیابند،
بمانندِ شمع، که می‌گرید و دانسته نیست گریه‌اش
آیا از مصاحبتِ آتش است یا از دوریِ انگبین؟

و مولانا خود به این دوبیت عربی، در فیه ما فیه، تمثّل جُسته است و نشان می‌دهد که این دوبیتِ قاضی منصور هروی، در حافظهٔ او بوده است، آن‌جا که می‌گوید:

«چون مهمانانِ عشق آیند، در خانه نگنجند و خانه را ویران کنند و از نو عمارت‌هاسازد. پرده‌های پادشاه و بردابردِ پادشاه و لشکر و حشمِ او در خانه او نگنجد و آن پرده‌ها لایق این در نباشد. آن چنان حشمِ بی‌حد را مقام بی‌حد می‌آید و آن پرده‌ها چون درآویزند، همه روشناییها دهد و حجابها بردارد و پنهانها آشکار گردد. بخلاف پرده‌های این عالم که حجاب می‌افزاید، این پرده‌ها بعکسِ آن پرده‌هاست:

اِنّی لأشکو حُطُوباً لا اُعیّنها...»

و بعد از نقل شعرِ می‌گوید: شخصی گفت: «این را قاضی ابومنصور هروی گفته است» گفت: قاضی منصور پوشیده گوید و تردد‌آمیز باشد و متلّون. امّا منصور برنتافت و پیدا و فاش گفت»[۱۰].

بدین‌گونه می‌توانیم با اطمینان بگوییم که مولانا این تصویر را از قاضی منصور هروی، شاعر نیمهٔ اول قرن پنجم، گرفته است.

تردیدی ندارم که اگر سابقهٔ این تصویر را ـ مثل بسیاری از تصاویر دیگر شعر فارسی ـ تعقیب کنیم به‌چند قرن قبل از قاضی منصور هروی نیز می‌رسد و ای بسا که در ترانه‌های ایرانی قبل از اسلام ـ اگر بتوانیم اسنادِ آن ترانه‌ها را بیابیم ـ صورتهایی ازاین تصویر را پیدا کنیم. قدر مسلّم این است که اسلوبِ تصویر، با شعر عربِ جاهلی همخوانی ندارد و احتمالاً محصول ذهن شاعران ایرانی است، خواه قبل از اسلام و خواه بعد از آن و اگر حافظهٔ من خطا نکند می‌توانم بگویم که موتیوِ «شمع» در شعر جاهلی و شعر مخضرمین اصلاً گویا وجود ندارد.

مراجع :

1- Victor Erlich, *Russian Formalism*, Mouton, the Hague, 1980, p. 92.

۲ـ **دیوان حافظ** ، چاپ قزوینی، ۳۱۷.

۳ـ **گزیدهٔ غزلیات شمس** ، سازمان کتابهای جیبی، ۱۳۵۲.

٤ـ **بوستان** ، چاپ استاد یوسفی. خوارزمی، تهران ۱۳٦۸، صفحهٔ ۱۱٤.

۵ـ همان‌جا، ۳۲۱.

٦ـ **دیوان اثیرالدین اخسیکتی** ، کتاب‌فروشیِ رودکی، تهران ۱۳۳۷، صفحهٔ ۹-۲۹۸.

۷ـ **گزیدهٔ غزلیات شمس** ، همان چاپ، ۵۱٦ و نیز کلیّات شمس چاپ استاد فروزانفر ۲۸۷/۵.

۸ـ **کلیّات شمس** ، ۸۰/٤ و **مناقب‌العارفین** ، افلاکی، چاپ نخستین یازیجی، ۷۰۳/۲.

۹ـ **فیه ما فیه** ، مولانا، چاپ استاد فروزانفر، امیرکبیر، ۱۳٤۸، صفحهٔ ۱۵۸.

۱۰ـ همان‌جا، ۱۵۹.