

فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال پنجم، دورهٔ جدید، شمارهٔ پانزدهم، بهار ۱۳۹۳، ص ۱۵۵-۱۲۱

بررسی قصیدهٔ رائیهٔ سعدی در سوگ بغداد بر پایهٔ نقد کاربردی^{*□}

امیر مقدم متقی

استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

قصیدهٔ رائیهٔ سعدی در سوگ بغداد را می‌توان به سبب مضامین والای انسانی و برخوردار از بسیاری از ویژگیهای ادبی همچون اسلوب سهل ممتنع، دقت در گزینش و انتخاب واژگان، تناسب و همبستگی میان لفظ و معنا، قوت و استحکام اسلوب، فضای موسیقایی اندوهناکی که متناسب با موضوع اصلی - که حاصل دقت در کاربرد بحر عروضی و انواع بدیع لفظی و معنوی و سازگاری و هارمونی آواها با فضای معنوی قصیده است - و نیز به علت انتقال عواطف مختلف انسانی در عصر خود، یکی از شاهکارهای ادب عربی در حوزهٔ مراثی به شمار آورد؛ اما با این حال برخی از ناقدین این ویژگیها را نادیده انگاشته و با ابراز نظره‌های کلی و گاه ناصواب، سعی کرده‌اند اشعار عربی سعدی را کم ارزش و نازلتر از اشعار فارسی او نشان دهند. از سوی دیگر برخی نیز با افراط در تحسین و تمجید از آن سوی بام افتاده و سعدی را تا سر حد شاعرترین شعرای عرب به شمار آورده‌اند. مقاله حاضر به منظور کشف و نمود حقیقت و پاسخ به شبهات و ایرادتی از این دست، این قصیده را که مشهورترین قصیدهٔ عربی او به شمار می‌آید، برای اولین بار در میزان نقد کاربردی از زوایای مختلف بررسی کرده است تا در نهایت با تکیه بر شواهد علمی و عینی، دانسته شود سعدی در سرودن این قصیده و تحقق هدفی که داشته تا چه حد موفق بوده و از چه جایگاه ادبی در این حوزه برخوردار است.

کلمات کلیدی: سعدی، قصیدهٔ رائیه، نقد کاربردی، اسلوب، معنی.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۲/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۱۲/۱۲

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: a.moghaddam@yahoo.com

۱. این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی با عنوان «بررسی اشعار سعدی بر مبنای نقد کاربردی» بوده که با حمایت

مالی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان تحت قرارداد پژوهشی به شمارهٔ ۲۱۷/د/۵۱۵۹ انجام شده است.

۱.۱ طرح مسأله

گویا باب نقد بر اشعار عربی سعدی از زمانی گشوده شد که این سروده‌ها در ایران و ممالک عربی منتشر گشت. سروده‌هایی که به زودی با آرایبی ضد و نقیض درباره قدرت شاعری سعدی در محافل ادبی همراه شد که هنوز بسیاری از آنها در لابه لای کتب نقدی مشهود است. آرایبی متشتت که گاه سعدی را تا اوج قدرت شاعرانه بالا می برد، بگونه‌ای که وی را شاعرترین شاعر عربی سرا بر می‌شمارند و دیگرگاه او را در سروده‌های عربی خویش ناموفق و بی‌نصیب معرفی می‌نمایند و گاه نیز برای این شاعر، رتبه و جایگاهی خاص در میان شعرای عرب قایل می‌شوند. مؤید شیرازی پیشتر در این باره آورده است: «برحسب این آرای {ضد و نقیض} به راستی مقام سعدی از بزرگترین شاعر زبان تازی تا کسی که آثار عربییش دارای هیچگونه ارزش و مقداری نیست تعیین شده و سپس تغییر یافته است. شگفت اینکه هرکدام از این عقاید مختلف، معتقدانی مسلم و هوادارانی مؤمن دارد.» (شیرازی، ۱۳۵۳ ش: ۹۷۵) در این جا به جهت ضیق مقال تنها به چند نمونه از این آرا اشاره می‌شود.

به عنوان نمونه حسینعلی محفوظ بر این باور است که شعر عربی سعدی به جز دو یا سه قصیده و ابیاتی چند، از نظر سبک و لفظ به پای اشعار فارسی او نمی‌رسد. آنگاه راثیه او را «در سوگ بغداد» گواهی بر صدق مدعایش، بر می‌گیرد. (محفوظ، ۱۳۷۷ ش: ۶۱-۶۲) حسین مجیب مصری نیز همین عقیده را با لحنی تند درباره این نوع اشعار بویژه راثیه او بیان می‌دارد: «اشعار عربی سعدی بخصوص راثیه او در مجموع، دارای معانی و مضامین بلند و عالی است؛ اما از نظر ساختار و بافت زبانی عینناک است؛ زیرا ضعف و سستی و رکاکتی که از اسلوب فارسی به آن رخنه یافته، این اشعار را از ذوق عربی دور ساخته است. از سوی دیگر، تصویرهای شعری بکار رفته در این قصاید نیز حکایت از آن دارد که تأثر شاعر از شعر عرب، تأثری عمیق نبوده است. (مجیب المصری، ۱۴۲۱ق: ۱۲۵-۱۲۶)

در این میان احسان عباس، درست در نقطه مقابل آرای فوق چنین می‌گوید: «حتی اگر سعدی را اثری جز قصیده راثیه‌اش در ویرانی بغداد به دست مغولان نبود، تنها همان یک قصیه می‌توانست بیان‌کننده ارزش فراوان این مجموعه باشد؛ تاچه رسد به اینکه علاوه بر آن قصیده،

شعرهای بلند و کوتاهی دیگر که در طبیعت خود یگانه هستند، نیز در مجموعه وجود دارد. (به نقل از مؤید شیرازی، ۱۳۷۲ ش: ۱۱)

قاسم توپسرکانی بی آنکه وارد بحث و استدلال شود، آنچه سعدی به تازی سروده از جهت جودت و فصاحت با آثار شعرای درجهٔ دوم عرب برابر می‌داند. (به نقل از مؤید شیرازی، ۱۳۵۳ ش: ۹۷۵) مستشرق انگلیسی ادوارد براون در کتاب خود «تاریخ ادبیات ایران از فردوسی تا سعدی» می‌آورد: «در ایران و هند عموماً برآنند که قصاید عربی سعدی بسیار زیباست؛ ولی محققان زبان عربی آنها را آثار متوسطی می‌دانند.» (براون، ۱۳۶۷ ش: ۲۱۶)

آیا سعدی به واقع آن چنان است که گفته‌اند؟ آیا بزرگترین شاعر عربی سراسر است؟ آیا دارای فلان مرتبه و درجه در میان شعرای عربی سراسر است؟ آیا تنها دو یا سه قصیده و اییاتی چند از او همپای اشعار فارسی اوست؟ آیا این نوع اشعار از جمله راثیهٔ او به لحاظ سبک و لفظ، فاقد ارزش هنریست؟ آیا سعدی در این گونه قصاید، در دست یافتن بر هدف و تحقق رسالتش، موفق بوده است؟ به راستی مقام سعدی در سرودن شعر عربی تا چه میزان است؟

مسئلهٔ برای پاسخ به سؤالاتی از این قبیل نیازمند آن هستیم که تمامی اشعار عربی سعدی را از زوایای مختلف هنری (سبک و معنا) نقد و ارزیابی کنیم. اما از سوی دیگر نباید از نظر دور داشت که ظهور چنین آرای مبتدیان و متناقض ریشه در این دارد که اساساً ارزیابی متون ادبی همواره بر پایهٔ ذوق و قواعد غیر جزمی و مبتنی بر حدس و گمان، استوار بوده است. لذا طبیعی است که گاه دربارهٔ یک اثر ادبی بویژه زمانی که آن اثر و یا شاعر آن، از شهرتی خاصی برخوردار باشد، آرا و نظرات مختلف و متناقضی ظاهر شود. بنابراین نگارنده بر این باور است که به هیچ رو نمی‌توان در زمینهٔ یک اثر ادبی - هر چند با ذوق و معیارهای ناقد موافق باشد - نظری قطعی ارائه نمود؛ اما با این حال می‌توان بر طبق قواعد و معیارهای موجود در ارزیابی یک اثر هنری به مزایای درونی و ذاتی و زمینه‌های حسن و قبح و یا نیکویی و ناپسندی آن اثر اشاره نمود و سپس نتیجهٔ ارزیابی را به خود خواننده وانهاد.

بر همین اساس، در این مقاله بر آن شدیم تا به منظور ارائه تصویری علمی و دقیق از هنر شاعرانهٔ سعدی در سرودن اشعار عربی و نیز پاسخ به پرسشهایی از این دست، مشهورترین قصیدهٔ عربی وی را - که مشتمل بر ۹۲ بیت در سوگ بغداد است - بر پایهٔ نقد کاربری با فرضیهٔ ذیل بررسی کنیم: از آن جایی که سعدی شاعری فارسی زبان و ایرانی تبار است، چنین به نظر

می‌رسد که انعکاس سبک سخن و مفاهیم فارسی در ابیات عربی او باعث شده تا نتوان قدرت شاعری وی را در حوزه ادب و هنر عربی همپای شعرای بزرگی چون ابوتمام، ابن رومی، متنبی و دانست؛ اما با این حال در برخی قصاید، از جمله قصیده مذکور که بسیاری از مؤلفه‌های تصویر هنری و عناصر زیبایی‌سازی ادبی را در خود جمع دارد؛ می‌توان وی را شاعری توانمند در حوزه شعر عربی برشمرد.

۲،۱ پیشینه تحقیق

درباره اشعار عربی سعدی تاکنون کتابها و مقالاتی فراوان نگاشته شده است؛ از آن جمله کتاب «متنبی و سعدی» اثر حسین علی محفوظ و کتاب «الآثر العربی فی ادب سعدی» اثر امل ابراهیم محمد و کتابهای «شناختی تازه از سعدی» و «شعرهای عربی سعدی» اثر مؤید شیرازی و

وجه مشترک تمامی این آثار آن است که نویسندگان آنها غالباً به ذکر نکاتی کلی در مورد اشعار عربی سعدی اکتفا کرده‌اند؛ بی‌آنکه قصیده یا قصایدی را مستقلاً ارزیابی کنند در این آثار، بجز آثار مؤید شیرازی که به حق، در این حوزه، تحقیقاتی ارزنده محسوب می‌شوند، مطالب جدید کمتر به چشم می‌خورد و در اغلب موارد، اظهار نظر، نقل و قول دیگران و به واقع تکرار مکررات است. در میان تمامی این آثار - تا آنجایی که نگارنده سراغ دارد- تنها مقاله‌ای که به صورت مستقل، یکی از قصاید عربی سعدی را بررسی و ارزیابی کرده است، مقاله حسن سرباز و داود گرگیج با عنوان «بررسی تطبیقی فضای موسیقایی قصیده سعدی شیرازی و شمس الدین کوفی در رثای بغداد» بود. اما به نظر می‌رسد این پژوهش - علی‌رغم زحمات فراوان نویسندگان آن در جهت نوآوری ادبی - به علت اینکه ناظر بر تطبیق و مقایسه دو قصیده نامتوازن (کوتاه و بلند) است، نتایج حاصل از آن در معرض اشکال و خدشه قرار گرفته است؛ زیرا قصیده سعدی در قالب ۹۲ بیت است؛ در حالی که قصیده شمس الدین کوفی که به نظر می‌رسد در کتابهای معتبری همچون «وفات الوفيات» (جلد ۲، دون تا: ۳۲۳-۲۳۵) به صورت گزیده آمده، در قالب ۲۷ بیت است و بدیهی است که تعداد ابیات هر چه بیشتر باشد، شاعر در بکارگیری آرایه‌های ادبی که تأثیر مستقیم و به سزایی در ایجاد فضای موسیقایی دارد، مجال بیشتری خواهد داشت؛ بویژه اینکه نویسندگان ارجمند هر از گاهی جدولهایی تحت عنوان جدول تکرار صامتها و مصوتها، جدول فراوانی جناسها، مراعات نظیر، تضاد و دیگر آرایه‌های ادبی

آورده‌اند که تمامی نتایج آن، مبتنی بر تطبیق این دو قصیده است و واضح است که نتایج چنین جدولهایی در صورت توازن نداشتن نسبی میان دو قصیده از نظر تعداد ابیات تا چه حد می‌تواند متغیر باشد.

بنابراین مقاله حاضر به این دلیل که به بررسی یک قصیدهٔ مستقل می‌پردازد و نیز از جهت اینکه این قصیده از زوایای مختلف ادبی بر اساس موازین و معیارهای نقد کاربردی ارزیابی همه جانبه می‌شود؛ بویژه اینکه تاکنون چنین پژوهشی در مورد این قصیده انجام نگرفته است؛ این پژوهش می‌تواند راهگشای پژوهشهای بعدی در این حوزه باشد.

۳. ۱ چارچوب نظری بحث

نقد ادبی عبارت است از شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به نحوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست (زرین کوب، ۱۳۷۳ش، ج ۱ و ۲: ۵) و به صورت کلی به دو نوع نقد نظری و نقد عملی تقسیم می‌شود:

الف) نقد نظری (Theoretical criticism): مجموعهٔ منسجمی از اصطلاحات و تعاریف و مقولات و طبقه‌بندی‌هایی است که می‌توان آنها را در ملاحظات و مطالعات و تفاسیر مربوط به آثار ادبی بکار برد. به عبارتی دیگر نقد نظری در حقیقت فقط بیان قواعد و فنون ادبی و نقد ادبی است؛ یعنی فقط بیان نظریه است.

ب) نقد عملی یا تجربی (Practical criticism): این نوع نقد به بررسی تقریباً تفصیلی اثر خاصی می‌پردازد؛ یعنی استفاده عملی از قواعد و فنون ادبی برای شرح و توضیح و قضاوت اثری. در نقد عملی باید از اصول نظری نقد - که طبیعتاً بر تجزیه و تحلیلها و ارزشگذاری منتقد نظارت و حاکمیت دارند - به طور ضمنی و غیر صریح استفاده کرد. به زبان ساده در عمل از مفاد آنها استفاده شود نه اینکه به صورت نقل قول، نقد را تحت الشعاع قرار دهند. (شمیسا، ۱۳۸۱ش: ۳۱-۳۳) از انواع نقد عملی که بر مبنای تأثیر بر خواننده است نقد کاربردی است. **نقد کاربردی (Pragmatic criticism)** مطابق مذاق اصحاب اصالت عمل و تکیه آن بر تأثیر اثر ادبی بر خواننده است.

در این نقد، تمایل بر این است که ارزش اثر ادبی را بر مبنای موفقیتش در تحقق هدفی که داشته، ارزیابی کند؛ مثلاً اگر هدفش تبلیغ ایده‌ای خاص است، چه میزان در آن موفق بوده است؟ این گونه نقد از عصر رومیان تا قرن هجدهم بر حوزه‌های ادبی حاکمیت داشت و در

عصر حاضر نیز تحت عنوان نقد بلاغی (Rhetorical criticism) تجدید حیات کرده است. در نقد اخیر تأکید بر شیوه‌ها و استراتژیهای هنرمندانه‌ای است که بر خواننده تأثیر می‌گذارد و توجه او را به خود جلب می‌کند و به اصطلاح خواننده با اثر درگیر می‌شود. (همان: ۳۷)

بنابراین می‌توان از مجموع مطالب فوق چنین استنباط نمود که منظور از نقد کاربردی، سنجش آثار ادبی مشخص و نویسندگانی معین است. شیوه کار آن است که منتقد به جای پیشنهاد اصول نقد یا ارائه نظریه‌های تازه و کلی، عملاً آثار ادبی معینی را بررسی کند و آنها را با توجه به ضوابط مورد قبول خویش بسنجد که قابلیت ارزشیابی اثر مورد نظر را داشته باشد. این ضوابط معمولاً بی‌آنکه تصریح شوند، به طور ضمنی بر سنجش منتقد تأثیر نهاده، به نقد او جهت می‌بخشند. (داد، ۱۳۷۸، ش: ۲۹۶)

۲. زمینه بحث (نقد کاربردی قصیده راثیه سعدی در رثای بغداد)

سعدی شیرازی (۶۰۶ ق - ۶۹۰ ق) ادیب نامور و شاعر نادره گفتار زبان و ادب پارسی، از جمله شعرای قرن هفتم هجری به شمار می‌رود که به سبب خلق آثاری بس گرانبها در حوزه زبان و ادب پارسی، نام و یادش همواره بر تارک ادبیات جهان می‌درخشد. وی همچنین در عرصه شعر عربی قصاید و اشعاری از خود بر جای نهاده که به لحاظ فصاحت و بلاغت، دارای جایگاهی ویژه است. از جمله این قصاید، قصیده راثیه اوست که پس از سقوط بغداد در سال ۶۵۶ ق. توسط هولاکو خان، در سوگ آن شهر و دولت عباسی و خلیفه مستعصم بالله (زیدان، ج ۳: ۱۲۱) با مطلع ذیل سروده است:

حَبَسْتُ بِحَفْنِي المَدَامِعَ لَا تَجْرِي فَلَمَّا طَغَى المَاءُ اسْتَطَالَ عَلَى السِّكْرِ^۲

(کلیات سعدی، ص ۷۰۵)

۲.۱ بررسی معنا

۲.۱.۱ وضوح یا غموض معانی

در این قصیده تقریباً هیچ رد پای از غموض و پیچیدگی و یا تیرگی معنا به چشم نمی‌خورد، تمامی معانی واضح و آشکار هستند. شاید دلیل این امر را بتوان در موارد زیر خلاصه نمود:

۲.۱.۱.۱ سادگی الفاظ و عبارتها

یکی از ویژگیهای اساسی و مهم آثار سعدی سادگی زبان و نحوهٔ تعبیر است. به واقع او بر پایهٔ نبوغ و ذوق پر توان ادبی خویش توانسته است، آثاری سهلِ ممتنع در دنیای هنر بیافریند که از یک سو روان و برای دیگران قابل فهم است و از دیگر سو آوردن شبیه آن برای آنان دشوار است. به باور ما این ویژگی که در سراسر آثار فارسی وی به چشم می خورد، در این قصیدهٔ طولانی و مهم نیز نمایان است. بی تردید عوامل فراوانی در سادگی و روانی این قصیده نقش دارد؛ اما به نظر می رسد مهمترین آنها عبارتند از:

الف) انتخاب واژه‌های پر کاربرد و متداول

در این قصیده، اصطلاحات دانشهای مختلف زمانه و یا بیگانه به چشم نمی خورد. کلمات نامتداول و نامأنوس به چشم نمی آید؛ به عبارتی اغلب واژه‌ها از واژه‌های زنده و پرکار برد زبان و زبان شعر هستند که رنگ و موسیقی خاصی داشته و متناسب با جو و فضای معنوی قصیده هستند. با نگاهی اجمالی می توان این واژه ها را در چند محور ذیل خلاصه نمود: واژه‌هایی که به مرگ و مسائل مربوط به آن اشاره دارد؛ همانند الموت، بکت، صبر، دمع، هلاک و...، واژه‌هایی که به اعضای بدن مربوط هستند؛ مانند: جفن، صدر، قلب، کبود (جگرها) و...، واژه‌هایی که به ساحت عشق و فراق و جدایی ارتباط دارند؛ همانند فراق، شکوی، نوی (جدایی) عذاری، و...، واژه‌هایی که مربوط به مناطق جغرافیایی هستند؛ مثل عبّادان (آبادان)، خراسان، دجله و... وجود اسامی پر کاربرد در ادبیات کلاسیک عرب؛ مانند خنساء، خلیلی، عمرک، جاریه، ناقه و...، اسامی خاص و معروف؛ مثل بنی العباس، محمد (ص)، مستعصم، یونس، عنقاء و اسامی که بار مذهبی دارند؛ همانند فردوس، اجر، شهداء، رضا، جنّات، قیامت و ...

ب) ساختار زبانی

یکی دیگر از عواملی که باعث سادگی این قصیده شده است، ساختار زبانی آن است؛ به عبارتی اجزای کلام در این قصیده اغلب سر جای خود نشسته‌اند و تقدیم و تأخیر مخلّ فصاحت به چشم نمی خورد؛ یعنی سخن سعدی از همان عیبی که علمای بلاغت از آن به تعقید لفظی یا ضعف تألیف یاد می کنند، مبراست. غالباً ابیات این قصیده بگونه‌ای است که یا خود به صورت نثر روان است و یا با اندک تقدیم و تأخیری به شیوهٔ نثر روان در می آید؛ مانند

ولو کان کسری فی زمان حیاته لقال إلهی اشدّ بدو لته أزی^۳ (کلیات، ص ۷۰۷)

در بیت فوق از یک جملهٔ شرطی کامل - که دارای فعل و جواب شرط است - تشکیل شده است و اجزای کلام هر کدام مطابق قواعد دستوری سر جای خود قرار گرفته‌اند، بگونه‌ای که اگر شخصی می‌خواست همین مفهوم را به نثر روان بگوید، چیزی جز این نمی‌آورد. و از این قبیل هستند بیت‌های زیر:

لأنَّ هلاكَ النفسِ عندَ أولى النُّهى
أحْبُّ لهم من عيشِ منقَبِضِ الصدرِ
فلَيْتَ صماخي صَمَّ قبلَ استماعِهِ
بَهتِكَ أَساتيرَ المحارمِ في الأَسْرِ^۲

(کلیات سعدی، صص ۷۰۵ - ۷۰۶)

به نظر می‌رسد اگر چه سادگی و بی‌پیرایگی در شعر بسیار حائز اهمیت است، بخصوص در مرثیه‌ها که می‌بایست الفاظ و عبارتها شفاف و گویا و به دور از پیچیدگیهای معنایی باشند (حریرچی، ۱۴۲۶ق: ۸-۹) اما در این قصیده، سادگی و بی‌پیرایگی همواره به سود شاعر نیست؛ چرا که در قصاید، حتی در رثا نیز می‌بایست اندکی معانی در خفا و غموض باشند و این از آن روست که یکنواختی، همواره ملال آور و خسته کننده است، حتی در آوردن یک سلسله الفاظ و عبارات ساده و روان؛ زیرا کشف مضامین و مفاهیم شعری به صورت تدریجی همراه با کنکاش در فراز و نشیبهای معنایی، برای ذهن بسیار خوشایند بوده و بالطبع موجب تلذذ و برانگیختگی عاطفی می‌گردد؛ نظیر آنچه در مرثیه ابوتمام می‌یابیم. بنابراین به باور نگارنده این سادگی بیش از حد در قالب تعدد ذکر اسامی خاص و معروف و الفاظ قریب به ذهن و یا تکثیر عبارات نثر گونه، باعث شده تا سعدی را در این حوزه از رتبهٔ نخست شاعری فرو کشد.

ج) پرهیز از تصنُّعات لفظی و استعاره‌های نادر و غریب

دوره‌ای که سعدی به اوج قلهٔ هنری دست یافت، مصادف با دوره‌ای بود که شعر عربی دچار بیماری تصنُّع لفظی شده بود، بگونه‌ای که چون پردهٔ الفاظ پر زرق و برق به کنار می‌رفت؛ چیزی جز معانی مکرر و یا مسروقه باقی نمی‌ماند. (الفاخوری، ۱۳۷۷ش: ۸۶۳) بنابراین بدیهی است که قصاید عربی سعدی نیز از صنایع لفظی و معنوی عاری نباشد؛ همچنانکه در این قصیده نیز شاهد انواع آرایه‌های ادبی هستیم، بویژه صنعت جناس و طباق؛ اما به نظر می‌رسد آنچه این قصیده را بر سایر قصاید شعرای هم عصر سعدی که در ورطهٔ تصنُّع لفظی افتاده بودند، برتری داده و متمایز ساخته، آن است که آرایه‌های ادبی به کار رفته در سراسر این قصیده به دور از تکلف و تصنُّع است و جملگی بر پایهٔ طبع و بداهت شاعر خلق شده‌اند و همین امر شعر او را

از غموض دور ساخته و مایهٔ سادگی و روانی کلام او گشته است؛ به عنوان مثال به جناسهای بکار رفته در ابیات زیر بنگریم:

نَوَائِبُ دَهْرٍ لَيْتَنِي مَتَّ قَبْلَهَا وَلَمْ أَرِ عَدْوَانَ السَّفِيهِ عَلَى الْحَبْرِ^۵
مَحَابِرُ تَبَكَّى بَعْدَهُمْ بِسَوَادِهَا وَ بَعْضُ قُلُوبِ النَّاسِ أَحْلَكَ مِنْ حَبْرِ

(کلیات سعدی، ص ۷۰۵)

همانگونه که مشاهده می‌شود میان واژه‌های «حَبْر» و «حَبِر» جناس ناقص وجود دارد. تمامی این جناسها از روی طبع به وجود آمده‌اند؛ زیرا در بیت اول واژه «سفیه» (نادان) با توجه به فضای کلام، متضاد خود «حَبِر» (دانشمند) را در ذهن تداعی می‌کند و نشان می‌دهد که شاعر آن را به عمد و تکلف نیاورده، بلکه طبع آن را نشانده است. در بیت دوم نیز که یک رد العجز علی الصدر به شمار می‌رود، ذهن به واسطهٔ واژه «أحلك» که به معنی سیاهتر است و نیز به کمک «محابر» (دواتهای مرکب) و همچنین قافیهٔ پیشین، می‌تواند قافیه را به صورت «حَبِر» (مرکب) پیش بینی کند. افزون بر این باید گفت فاصله گرفتن این دو واژه متجانس و آمدنشان در دو بیت مستقل زیبایی دو چندانانی به سخن افزوده است؛ زیرا قافیه، نقطهٔ فرود در هر بیت و محل آرام گرفتن ذهن است و چون ذهن در دو نقطهٔ مشابه فرود می‌آید و در وهلهٔ اول گمان می‌کند که هر دو یکی است؛ اما دیری نمی‌پاید که در می‌یابد آن دو لفظ متجانس، دو معنای متفاوت دارند، همین امر در کنار آن فرود آرام، موجب برانگیختگی عاطفی می‌شود.

پرهیز از استعاره‌های نادر و غریب نیز از دیگر عوامل وضوح در این قصیده است؛ زیرا در سراسر این قصیده به هیچ وجه، اثری از استعارات و تشبیهات نادر و غریب، نمی‌یابیم. ابیات زیر برای ما در این خصوص بسنده است:

حَبَسْتُ بِجَفَنِي الْمَدَامِعَ لَا تَجْرِي فَلَمَّا طَغَى الْمَاءُ اسْتَطَالَ عَلَى السَّكْرِ^۶

(کلیات سعدی، ص ۷۰۵)

در این بیت، استعارهٔ تصریحیهٔ تبعیه به کار رفته است؛ به عبارتی شاعر ازدیاد آب را برای طغیان با جامع افراط در هر کدام استعاره کرده است؛ چنانکه در بیت زیر نیز رود دجله در وجه شبه سرخی به خونی سرخ تشبیه شده است:

وَقَفْتُ بِعَبَادَانَ أَرْقُبُ دَجْلَةً كَمَا يَدْمُ قَانٍ يَسِيلُ إِلَى الْبَحْرِ^۷

(همان)

شاید یکی از دشوارترین مباحث نقد ادبی مسأله صدق و کذب معانی و تأثیر آن در ارزیابی آثار ادبی باشد؛ به آن دلیل که نمی‌توان به وضوح از میان آرا و نظریات ایشان تنها یکی از صدق یا کذب را به عنوان معیار ارزیابی یک اثر ادبی انتخاب کرد. با این حال با تفحص در آثار متقدمان و متأخرین می‌توان دو مذهب را در این باره در نظر داشت که البته هر یک پیروان و طرفدارانی دارد. که برای رسیدن به اصل غرض، به اختصار به این دو مذهب اشاره می‌شود:

مذهب اول مکتب کسانی است که نظریه «خیر الشعر أصدق» را اختیار کرده‌اند؛ همچون عبد القاهر جرجانی در «اسرار البلاغه» (بی‌تا: ۹۵-۹۷) زیرا توضیحات وی در طرفداری از این نظریه است و یا قدامه بن جعفر چنانکه در این باره می‌گوید: «افراط، کذب و محال‌گویی به هیچ رو در هیچ هنری پسندیده نیست.» (۱۹۴۱م: ۱۰۱) به واقع در نظر ایشان ادبیاتی که از عاطفه انسانی سخن نگوید، کاذب است. اما با وجود این، ایشان شعرا را در مدح و هجو و فخر، ملزم به آوردن کلام مطابق با واقع ندانسته‌اند، بلکه از نظر آنان، شاعر می‌تواند در این حوزه به منظور تأثیر گذاری بیشتر بر مخاطب، به مبالغه و غلو روی آورد. (احمد بدوی، ۱۹۹۶م: ۴۲۷) در جایی دیگر نیز همین عقیده را بگونه‌ای دیگر آورده‌اند؛ چنانکه در «خزانة الأدب» آمده است: «شاعر در شعر خود می‌تواند دست به مبالغه، اغراق، و غلو^۱ بزند مشروط به اینکه این اغراق و غلو همراه با اداتی باشد که موضوع را نزد مخاطب قابل قبول نماید. مانند ادات تقریب؛ مثل (قد) (برای احتمال) و یا (لولا) و (کاد). (حموی، ۱۹۸۷م: ۱۶-۲۰ و صابری، ۱۳۸۴ش: ۱۶۰-۱۶۱) از لابه لای این اظهارات متنوع می‌توان دریافت که تمامی این ناقدان در صدق معانی در شعر اتفاق نظر دارند؛ اما از صدور یک حکم کلی می‌هراسند و با افزودن ادات تقریب و یا محدود کردن اغراق و غلو در مدح و هجو و فخر به شیوه‌ای محتاطانه، محافظه کاری می‌کنند.

از سوی دیگر از آرای ایشان نیز می‌توان چنین استنباط کرد که اغراق و غلو در رثا جایز نیست و یا حداقل با آوردن ادات تقریب جایز است. همچنانکه احمد بدوی بیان داشته است: «اما التزام جادة الصدق في الرثاء و الوصف و الفخر فمما ينبغي أن يراعى على ألا يجرّد ذلك من الخيال المصور الذي يرسم الافكار رسماً مؤثراً قوياً.» (۱۹۹۶م: ۴۳۲)

اما مذهب دوم رویکرد گروهی است که نظریه «أحسن الشعر أكذبه» را برگزیده‌اند؛ همچون صاحب «سر الفصاحة» آنجا که می‌آورد: «اما در باب مبالغه در معنا و غلو اختلاف است برخی آن را برگزیده‌اند و گفته‌اند بهترین شعرها دروغ‌ترین آنهاست... و این راه و رسم یونانیان در

شعرشان است. و برخی دیگر مبالغه و غلوی که به محال نزدیک باشد خوش نمی‌دارند و آن را که به حقیقت و صحت نزدیک باشد، می‌پسندند؛ اما عقیدهٔ من همان نظر اول است که مبالغه و غلو را می‌ستاید؛ زیرا بنیاد شعر بر جواز و تسامح است.» (الخفاجی، ۴۵۹-۴۶۰)

در این میان احمد بدوی و شفیعی کدکنی نظرهایی تقریباً مشابه و بدیعی را بیان می‌کنند که به اختصار در ذیل می‌آید: احمد بدوی در «اسس النقد الأدبی عند العرب» در بحثی نسبتاً طولانی به این موضوع پرداخته و در نهایت پس از ذکر آرا قدما و تحلیل آنها چنین می‌آورد: «از مطالب فوق می‌توان چنین برداشت کرد که علی‌رغم اختلاف ایشان در این موضوع باید اذعان داشت که نزد هر دو گروه صدق در شعر، فضیلتی غیر قابل انکار است. اما منظور از کذبی که به شاعر اجازه داده شده، قلب حقایق تاریخی یا حقایق هستی و یا تعبیر عواطف در قالب تصاویر غیر انسانی نیست؛ بلکه منظور یا وصف ممدوح و یا مهجو به صفاتی است که در او نیست و یا همان الوان و انواع گوناگون خیال است که شاعر به منظور تبیین و تأثیر بیشتر کلام خود از آنها بهره می‌گیرد.» (۱۹۹۶م: ۴۲۴-۴۲۸)

محمد رضا شفیعی کدکنی نیز در بحثی مجزا در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» پس از ذکر آرای قدما و تحلیل بررسی آنها نکاتی بسیار ارزنده و مدققانه به نقل از «انوار الربیع» بیان می‌کند: «مرزی که پیشینیان برای ارزیابی اغراق، غلو و مبالغه قایل شده‌اند، مرزی دقیق و مشخص نیست؛ زیرا مبالغه گاه به علت آمیختگی با تشبیه و استعاره و یا یکی دیگر از صور خیال است که زیبا می‌شود و همین علل می‌تواند آن را زشت کند؛ یعنی به تناسب زیبایی و زشتی آن صورت خیال، می‌توان دربارهٔ اغراق، غلو و مبالغه ترکیب شده با آن، سخن گفت و این نکته را شاید مورد نظر قرار نداده باشند... و بی‌مناسبت نیست اگر می‌بینیم بعضی از متأخران در بحث از اغراق، پیوند آن را با تشبیه و استعاره و مجاز مورد نظر قرار داده اند...» (۱۳۷۸ش: ۱۳۴-۱۳۵) وی سپس می‌گوید «آنچه مسلم است این است که پذیرفتن آرای قدما در باب ملاک زیبایی و زشتی و پذیرش و نپذیرفتن انواع مبالغه و اغراق، قابل قبول نیست؛ زیرا بسیاری از اغراقها و غلوه‌ها به جای خود دارای زیبایی و لذت بخشی بسیاری است و اغراقهایی که در حد فروتری قرار دارد و به واقعیت نزدیکتر است، گاه، از زیبایی و لذت بخشی هنری، بی‌بهره یا کم بهره است.» (همان، ۱۳۵) وی سپس در تأیید این نظر به قول شبلی نعمانی استناد کرده می‌گوید: «قوة تخیل در مبالغه بیش از هر مورد برای بی‌اعتدالی موقع پیدا می‌کند و معلوم

است که در مبالغه اصلاً حقیقت و واقعیتی شرط نیست... در صورتی که لطف تخیل در این است که یک چیز محال را طوری ادا کند که در ظاهر ممکن باشد.» (شبلی نعمانی، ج ۴: ۶۳-۶۴ به نقل در شفعی کدکنی، ۱۳۷۸ش: ۱۳۶)

بنابراین، در ارزیابی یک اثر ادبی نمی‌توان به صرف صدق و یا کذب (اغراق و غلو) حکم کلی صادر کرد، بلکه این موضوع را می‌بایست در کنار دیگر فنون بلاغی ارزیابی شود. بر همین اساس چنانچه این قصیده - از ابتدا تا انتها- بر اساس همین معیار ارزیابی شود، در یافته می‌شود که سعدی سخنان خود را با کذب، آن گونه که به قلب حقایق تاریخی منجر شود نیامیخته و تمامی سخنانش از سر صدق و عاطفه‌ای گرم و انسانی است. در مجموع می‌توان گفت ابیات این قصیده در سه محور ذیل سیر می‌کند:

ابیاتی که کاملاً مطابق با واقع بوده و از عاطفهٔ گرم انسانی شاعر تعبیر می‌نماید؛ مانند:

وحرقة قلبي هيّحتني لشرها كما فعلت ناز المجامر بالعطر^۹

(کلیات سعدی، ص ۷۰۷)

عدون حفايا سبباً بعد سببٍ رخائم لا يسطعن مشياً على الحبر^{۱۰}

(همان: ۷۰۶)

و یا ابیاتی که دارای مبالغه و اغراق و غلواند؛ اما غلو و اغراقی که همراه ادات تقریب یا اداتی است که موضوع را نزد مخاطب قابل قبول می‌نماید؛ مانند «كأن» در بیت:

كأنّ شياطينَ القبودِ تفلّتت فسألَ عليّ بغدادَ عينٌ من القطر^{۱۱}

که رها شدن ابلیسهای زنجیری و راه افتادن سیل مذاب در بغداد را نزد مخاطب قابل قبول می‌نماید و مانند «لو» در بیت «ولو كان كسرى في زمان حياته/ لقال إلهي اشدُّ بدوئته أزي»^{۱۲} (همان: ۷۰۷) زیرا «لو» از اداتی است که برای محال الوقوع بودن فعل شرط می‌آید (الهاشمی، ۱۳۱۴ق: ۱۷۰) و بدیهی است که سعدی نیز آن را به جا استفاده نموده است.

و قسم سوم ابیاتی است که غلو و اغراق در آنها به دون ادات تقریب به کار رفته است؛ مانند:

و فائضٌ دمعي في مصيبةٍ واسِطٍ يزيدُ عليّ مدّ البحيرةِ والجزر^{۱۳}

(کلیات سعدی: ص ۷۰۵)

بكت سمراث البيدِ والشيخ والغضا لكثرة ما ناحت أغاربه الفقر^{۱۴}

(همان: ۷۰۶)

مسلماً در بیت‌های قسم سوم، غلوه‌های بکار رفته، هر یک به جای خود دارای لذت بخشی و زیبایی بسیاری هستند و آن گونه که قدما گفته‌اند به هیچ روی نامقبول به شمار نمی‌روند؛ زیرا هر کدام از آنها می‌بایست در کنار تخیلات شاعرانه و تصاویر بدیع شاعر ارزیابی شوند؛ چنانکه غلو موجود در بیت اول (تأثیر آب دیده در جزر و مد دریا) به اعتبار تشبیه بکار رفته در بیت قبلش (وَقَفْتُ بَعْدَإِدَانٍ أَرْقُبُ دَجْلَةً كَمِثْلِ دِمِّ قَانٍ يَسِيلُ إِلَى الْبَحْرِ) و غلو بیت دوم (سبب شدن سوگواری کلاغها در گریه درختان سمر و شیخ و غضا) به اعتبار استعاره بکار رفته در آن، همراه با حسن تعلیلی که محسوس است؛ جلوه‌ای خاص به تصویر پردازی شاعر در این ابیات بخشیده است.

۳،۱،۲ جدید بودن معانی یا تقلید

یکی از مسائل مهم در بحث نقد ادبی، موضوع جدید بودن معانی (ابتکار) و یا تقلید (آوردن مضامین پیشینیان) است و باب سرقت‌های ادبی «*plagiarism*» نیز از همین رو در کتب نقد ادبی همواره مورد نظر ناقدان بوده است. بنابراین در ارزیابی یک اثر ادبی بایست به مواضع ابتکار شاعرانه و یا تقلید شاعر، توجهی خاص کرد. (صابری، ۱۳۸۵: ش: ۱۶۲)

مؤید شیرازی در کتاب «شعرهای عربی سعدی شیرازی» در ذیل این قصیده می‌نویسد: اشعار نسبتاً فراوانی با این وزن و قافیه در دیوانهای شاعران عرب یافت می‌شود که برخی از آنها به لحاظ سبک و پاره‌ای از مضامین بر شعر سعدی بی‌تأثیر نبوده است. آنگاه به برخی از آنها ارجاع می‌دهد. (مؤید شیرازی، ۱۳۷۲: ش: ۶۴)

لذا در این قصیده معانی و مضامین جدید به چشم نمی‌خورد. آنچه هست همان معانی و مضامین متداول و معمولی است که در مرثیاتی شعرای گذشته بکار رفته است؛ مگر در برخی موارد که البته آن هم به علت اینکه رنگ و بویی فارسی داشته و نزد عرب نا آشناست، به عنوان معانی جدید به شمار نمی‌رود؛ به عنوان مثال در بیت زیر مضمون مصراع دوم یک مضمون نامأنوس در شعر عرب به شمار می‌رود:

سواءٌ إذا ما متَّ وانقطعَ المنى أخزَنُ تبن بعد موتِكَ أم تبر^{۱۵}

(کلیات سعدی، ص ۷۰۸)

عبدالوهاب عزام در این باره می‌گوید: «کلمة التبن (کاه) مالوفة في الشعر الفارسي نقلها الشاعر إلي

الشعر العربي غير مألوفة» (مؤید شیرازی، ۱۳۷۲: ش: ۸۸)

اما در این جا ذکر دو نکته را نباید از نظر دور داشت. نخست آنکه تشابه معانی ابیات این قصیده با قصاید قدیم عرب در شکل و مضمون را نمی‌توان به قطع در سراسر قصیده از باب تأثر دانست، بلکه چه بسا از باب توارد افکار باشد، بویژه اینکه عاطفه رثا یک عاطفه انسانی عام است که گاه می‌تواند سبب خطور مضامین و معانی مشترکی در ذهن شاعر شود. به قول متنبی «الشعر جاده ربما وقع حافر علی حافر» (محفوظ، ۱۳۷۷ ش: ۶۳ به نقل از خزانه الادب، ج ۱، ۳۸۳) دوم اینکه نوعی از تقلید همواره مورد قبول ناقدان بوده است که بیشتر به اقتباس (quotation) معروف بوده؛ یعنی شاعر معنا یا قسمتی از آن را از دیگری اخذ می‌کند و سپس آن را در لباسی جدید می‌آورد. (صابری، ۱۳۸۵ ش: ۱۶۲ - ۱۶۳)

بنابراین اگر این اثر سعدی را هم در بسیاری از جهات نوعی اقتباس بدانیم، هیچ عیبی متوجه سعدی نمی‌شود؛ زیرا شعرایی بسیار وجود دارند که آثارشان تکرار معانی و مضامین گذشتگان است، بویژه اینکه باید در نظر داشت عصر سعدی عصر تکرار معانی و موضوعات گذشتگان است؛ حتی در دوره شکوفایی شعر عربی؛ یعنی عصر عباسی نیز ابتکار و نوآوری در معانی شعری تنها محدود به عده‌ای قلیل از شعرا بود آن هم به مقدار اندک؛ مثلاً ابن اثیر درباره معانی جدید ابوتمام که از شعرای معناگرا و نامور و برجسته دوره عباسی به شمار می‌رود، چنین می‌گوید: «معانی جدید ابوتمام را برشمردم و آنها را بیش از بیست بیت یافتم.» (بی تا: ۲۱۳) مسلماً این لحن گفتار حکایت از قلت معانی جدید در آن زمان و نیز در دیوان این شاعر دارد. همچنین گفته شده که بوصیری (۶۰۸ ق ۶۹۴) از شعرای مشهور ادب عربی و معاصر سعدی نیز در سرودن برده مشهور خود از قصاید میمیه شاعران پیش از خود بویژه میمیه ابن فارض تأثیر پذیرفته و در وزن و قافیه و مطلع تغزلی با آن مشترک است. (زکی مبارک، ۱۹۷۱ م: ۲۱۶) علاوه بر این، نیز باید در نظر داشت که این قصیده بر محور یک موضوع تاریخی (سقوط بغداد و مصائب آن) سروده شده و از آیات و احادیث و روایات سیراب گشته است؛ بنابراین طبیعی می‌نماید که در چنین فضایی شاعر قادر به تولید معانی جدید نباشد.

۴،۱،۲ استطراد و اقتصار بر موضوع

برخی از ناقدین این قصیده را به سبب اینکه سعدی مرتکب استطراد نامقبول شده، ناپسند دانسته‌اند؛ به عنوان مثال، حسین مجیب مصری در این باره می‌گوید: «این قصیده از وحدت به دور است. شاعر در آن از غرضی به غرضی دیگر منتقل می‌شود و معانی متعددی را

بیان می‌کند. «(مجیب، ۱۴۲۱ق: ۱۲۳) احسان عباس نیز در این باره می‌گوید: «اما آنچه بر من روشن نیست این است که چرا پس از این همه، شاعر به به مدح سلطان البلاد «ابوبکر» منتقل می‌شود و آنگاه در پایان به زاری کردن بر وقایعی که در روزگارش اتفاق افتاده باز می‌گردد و بدین ترتیب پایان قصیده را به آغاز آن پیوند می‌دهد. ولی بدین سان از موضوعی به موضوع دیگر پرداختن، نشانه‌ای است از اضطراب عمیق نفسانی و شکاف در میان انگیزهٔ حیات و مرگ.» (مؤید شیرازی، ۱۳۷۲ ش: ۱۹) ملاحظه می‌شود که این ناقد بی‌آنکه به حسن و قبح این استطراد اشاره کند و یا اینکه آن را تأیید یا رد کند، تنها به علت روی آوردن شاعر به این نوع انتقال معنایی اشاره می‌کند.

در پاسخ به ایراد فوق باید گفت اگر منظور از وحدت، وحدت عضوی و موضوعی است که در عصر نهضت مورد توجه قرار گرفته است، باید متذکر شد که قصیدهٔ عربی تا آن زمان با چنین پدیده‌ای آشنا نبوده، بلکه شامل یک سری اغراض و معانی مختلف و متعدد بود که در نهایت به یک غرض اصلی منتهی می‌شد. بر همین اساس با تأمل در این قصیده در می‌یابیم که شاعر اگر چه در باب موضوعات مختلف و متعدد؛ چون رثای بغداد و شیون بر سقوط آن، مقتل خلیفه و اسارت فرزندان او و نصیحت و پند و عبرت از حوادث سخن گفته است؛ اما بی‌شک تمامی این موضوعات تحت موضوع و عاطفهٔ رثا کنترل می‌شود و به عبارتی تمامی آنها با موضوع اصلی؛ یعنی رثا ارتباط وثیق دارند. (ابراهیم، ۲۰۰۰م: ۹۱)

اما در خصوص انتقال شاعر به مدح «ابی بکر زنگی» (امل ابراهیم، ۲۰۰۰م: ۹۳-۹۴) چنین می‌آورد: «هدف، تأکید بر فراموش کردن گذشته به واسطهٔ امید به آینده است:

عَفَا اللَّهُ عَنَّا مَا مَضَىٰ مِنْ جَرِيمَةٍ وَ مَنَّ عَلَيْنَا بِالْجَمِيلِ مِنَ الصَّبْرِ^{۱۶}

(کلیات سعدی، ص ۷۰۷)

آینده‌ای روشن که توسط حامی سرزمینش ابوبکر رقم می‌خورد .

وَصَانَ بِلَادَ الْمُسْلِمِينَ صِيَانَةً بِدَوْلَةِ سُلْطَانِ الْبِلَادِ أَبِي بَكْرٍ^{۱۷}

(همان: ص ۷۰۷)

پس وجود چنین شخصی لازم است تا بار دیگر سعادت و خوشبختی را به این بلاد

برگرداند:

لَقَدْ سَعَدَ الدُّنْيَا بِهٖ دَامَ سَعْدُهُ وَأَيَّدَهُ الْمَوْلَىٰ بِالْوَيْةِ النَّصْرِ^{۱۸}

(همان: ص ۷۰۷) «

و اما درباره بیت «ألا إنَّ عصري فيه عيشى منكدٌ/ فَلَيْتَ عشاءَ الموتِ بادرَ في عصرٍ»^۹ (همان: ص ۷۰۸) - که از ابیات آخر قصیده آمده است - امل ابراهیم می گوید این بیت که نوعی برگشت به رثا و سوگواری است؛ هیچ گونه تناسبی با ابیات پیشین ندارد که در مدح ابوبکر است؛ زیرا با توجه به مضامین ابیات پیشین می باید زندگی سعدی خوش و سعادتمند باشد، نه زندگی مکدر و آرزوی مرگ داشتن؛ اما این ناقد خود بلافاصله همانند احسان عباس احتمال می دهد که این بی تناسبی به سبب شدت مصیبت و اضطراب عمیق نفسانی و شکاف میان انگیزه زندگی و مرگ باشد. (ابراهیم، ۲۰۰۰ م: ۹۶)

با این حال علی رغم اینکه این احتمال دور از واقعیت نیست؛ اما باید افزود که هیچ اشکالی ندارد که شاعر از دو عاطفه در قصیده خود سخن بگوید؛ یعنی عاطفه مدح و ستایش و عاطفه رثا و اندوه؛ همان گونه که در صنعت «افتنان»، شاعر از سر اضطراب میان دو فن غزل و حماسه یا مدح و هجا و یا تبریک و تسلیت جمع می کند. در این جا نیز سعدی از یک سو مصیبت، امان از کفش بریده و در اندوهی عظیم گرفتار آمده و می خواهد که با دیگر هم کیشان خود نیز همدردی کند و در غم و اندوهشان شرکت نماید و از یک سو نیز نمی تواند بر نعمتهای موجود چشم بر بندد. این گونه است که شاعر به سوی نوعی افتنان کشیده می شود. بنابراین این نوع گفتار متناقض نما را می توان امری طبیعی در قصیده او به شمار آورد.

۲.۲ بررسی اسلوب

۲.۱.۲ تناسب میان لفظ و معنا

یکی دیگر از معیارهای نقد ادبی که همواره قدما بر آن تأکید ورزیده اند، مسأله تناسب میان الفاظ و معانی است؛ به این معنی که می بایست میان الفاظ و عبارت و فضای ادبی مناسبت باشد. ابن رشیق در این باره می گوید: «برای شعراء الفاظ شناخته شده و امثلهای مألوف است که نباید در سرودن شعر از آن تجاوز کنند.» (ابن رشیق، ۱۹۸۸ م: ج ۱، ۲۵۷) اینک اگر این قصیده از این منظر بررسی شود مشخص می شود که شاعر در این قصیده، این اصل؛ یعنی اصل تناسب لفظ و معنا را رعایت کرده است؛ مثلاً در تمامی ابیاتی که مستقیماً به موضوع رثا پرداخته؛ واژه هایی که حزن آور بوده و مناسب فضای رثاست، چندین بار تکرار شده است:

از آن جمله: المدامع، قبر، هلاک، صبر، الموت، ثکلت، بکاء، ندبه، مت، زفره، دم، دمع، حرقه، احترق، مذابح، قتل، هداء، ثکلی، عبرات، کآبه و ... همچنین سعدی در این

قصیده از آوردن اصطلاحات خاص فلسفی، علمی، فقهی و که انسان را به تفکر می‌اندازد و از عاطفهٔ رثا دور می‌سازد، پرهیز کرده است. نیز می‌توان در این شعر، رد پای تناسب میان علوم معانی را با فضای کلی قصیده مشاهده کرد؛ از آن جمله فصل یا انفصال یک جمله از جملهٔ دیگر به واسطهٔ «واو» است که در بسیاری از ابیات این قصیده نشان دهندهٔ امتداد صوت بوده و بر شدت آه و ناله می‌افزاید؛ در حالی که به عکس، وصل مایهٔ قطع آه و اندوه است؛ ابیات آغازین قصیده از آن جمله‌اند:

حَبَسْتُ بِجَفْنِي المدامِعَ لا تجري	فَلَمَّا طَغَى المَاءُ اسْتَطَالَ على السكرِ ^{۲۰}
نسيم صبا بغداداً بعد خرايها	تمثيْتُ لوكانت تَمُرُّ على قبري ^{۲۱}
لأنَّ هلاكَ النفسِ عندَ أولى النُهَي	أحبُّ لهم من عيشٍ منقِضِ الصدرِ ^{۲۲}

(کلیات سعدی، ص ۷۰۵)

۲.۲.۲ قوت و استحکام اسلوب

از عوامل قوت و استحکام اسلوب در این قصیده می‌توان به کاربرد صور خیال و استفاده از اسلوبهای استدلالی و استشهادی اشاره کرد:

الف) کاربرد صور خیال

در این قصیده همانند دیگر آثار ادبی سعدی، از ابزارهای مختلف تصویر ساز بجا و به خوبی استفاده شده است که علاوه بر ظرافت و زیبایی خاصی که کاربرد آنها ایجاد نموده است، نیز سبب قوت و استحکام اسلوب سخن شده است. این تصاویر، گاه در استعاره‌های مختلف نمود می‌یابند و گاه در تشبیهات متعدد و گاه در انواع کنایه ظاهر می‌شوند: استعاره‌ها مانند:

قَد تَكَلَّمْتُ أُمَّ القُرَى ولِکَعْبَةٍ مدامِعُ في الميزابِ تسكُبُ في الحجرِ^{۲۳}

(کلیات سعدی، ص ۷۰۵)

بگت سمراتُ البیدِ والشیخِ والغضا لکثرة ما ناحت أغارِبَةُ القفرِ^{۲۴}

(همان، ص ۷۰۶)

بگت جُدُرُ المستنصریةِ نُدْبَةً على العلماءِ الراسخینِ ذوی الحجرِ^{۲۵}

(همان، ص ۷۰۵)

حَبَسْتُ بِجَفْنِي المدامِعَ لا تجري فَلَمَّا طَغَى المَاءُ اسْتَطَالَ على السكرِ^{۲۶}

(همان)

تشبیهات مانند:

أديرت كؤوس الموت حتى كأنه زؤوس الأسارى ترجح من السكر^{۲۷}

(همان)

مررت بصم الراسيات أجومها كخنساء من فرط البكاء على صخر^{۲۸}

(همان)

بشكر الرعايا صين من كل فتنة وذلك أن اللب يحفظ بالقشر^{۲۹}

(همان، ص ۷۰۷)

ولا سيما قلبي رقيق زجاجه ومتمتع وصل الزجاج لدى الكسر^{۳۰}

(همان: ۷۰۸)

و کنایه‌ها مانند:

ضفادع حول الماء تلعب فرحة أصبر على هذا ويؤس في القعر^{۳۱}

(همان، ص ۷۰۶)

تقوم وتختو في الماجر واللولى وهل يحتفى مشيء النواعم في الوعر^{۳۲}

(همان)

أيا أحمد المعصوم لست بخاسر وروحك والفردوس عسر مع اليسر^{۳۳}

(همان)

چندین استعاره، تشبیه و کنایه در ابیات فوق مشاهده می‌شود؛ همچون استعاره‌های مکنیه در سه بیت اول که در آنها (ام القرى و کعبه و درختان سمر و شیخ و غضا و أغاربه القفر) کلاغهای بیابان و جدر (دیوارها) به زن یا انسان داغدار تشبیه شده‌اند. البته برخی از معاصران نظیر شوقی ضیف این گونه استعاره‌ها را از مجاز جدا دانسته و آنها را جزء صنعت تشخیص می‌آورند (بی تا: ۲۳۶) و یا استعاره تصریحیه تبعیه در بیت چهارم و نیز تشبیهات بکار رفته در چهار بیت بعد که در بیت هفتم به صورت تشبیه ضمنی جلوه نموده و در بیت هشتم به صورت اضافی و یا کنایه‌های بکار رفته در ابیات پایانی که به ترتیب، هر یک از واژه‌های «ضفادع، یونس، النواعم و أحمد» کنایه از مغولان، خلیفه عباسی المستعصم بالله، زنان، خلیفه عباسی المستعصم بالله است.

به باور نگارنده آنچه سعدی را در حوزه تصویر سازی موفق نموده یکی تناسبهای همه جانبه‌ای است که او در این تصویرگری‌ها رعایت نموده است و دیگری وحدت معنوی است که این تصاویر با ابیات قبل یا بعد خود دارند و در نهایت چگونگی هماهنگی این تصویرها و عناصر خیال با موضوع و غرض اصلی قصیده است؛ زیرا شاعر پرتوان از هر

تصویری در جایی خاص و موضوعی خاص استفاده می‌نماید؛ به عنوان مثال، در بیت سوم سعدی توانسته است در پرتو نبوغ و قدرت تخیل و نیز رعایت تناسب و تطابق وجه شبه در دو طرف تشبیه، تصویری زیبا از یک تشبیه مرکب و بلیغ خلق نماید؛ زیرا همان طور که ملاحظه می‌شود رکن اول تشبیه؛ یعنی مشبه تشکیل شده است از: قضا و قدر، میدان جنگ، مرگ و کشته شدگان و رکن دوم؛ یعنی مشبه به، تشکیل شده از ساقی، میکده، شراب و مستان و بدیهی است که از خلال این واژه‌های تصویرساز که در پرتو تخیل شاعرانهٔ سعدی در کنار هم جمع آمده‌اند به خوبی می‌توان ربط این تصویر را با غرض اصلی قصیده که همان رثاست دریافت.

در بیت پنجم شاعر در قالب تشبیهی ساده، خود را به خنساء مانند می‌سازد. ارتباط این تشبیه با غرض اصلی قصیده و عاطفهٔ شاعر بر هیچ کس پوشیده نیست؛ اما لطف تشبیه در انتخاب مشبه به (خنساء) است؛ زیرا مخاطب به محض مواجهه با این واژه (خنساء) پیوند عاطفی عمیقی با شاعر برقرار می‌سازد. خنساء نزد عرب به شاعری معروف است که تمام قدرت شاعریش را در مرثیه‌های خود بر برادرش، «صخر» مصروف داشته؛ شاعری که عاطفهٔ دردآلود قوام شعر اوست؛ عاطفه‌ای که به زبان شعر سخن می‌گوید و در آن، حرارت و فوران اندوهی بی پایان است که گریه را حدی نمی‌شناسد و ناله و سوز را نهایی نمی‌داند. اکنون کسیت که با خواندن این بیت بر مقدار سوز و گداز سعدی دست نیابد و با او همدری ننماید؟

و اما در خصوص ارتباط تصویر شعری با ابیات قبل و بعد می‌توان به تشبیه اضافی (زجاج القلب) در بیت هشتم اشتههاد کرد؛ زیرا در ابیات پیشین، سعدی در چندین بیت به مدح ابو بکر زنگی می‌پردازد و از سعادت‌ی که مسلمانان را در پناه دولت او حاصل شده و نیز از امیدواری به آینده سخن می‌گوید. (ابیات ۷۳-۷۹) پس چگونه است که در بیت ۸۹ آرزوی مرگ می‌کند:

ألا إنَّ عصري فيه عيشي منكدٌ فَلَيتَ عشاءَ الموتِ بادرَ في عصري^{۳۴}

(کلیات سعدی، ص ۷۰۸)

پاسخ این سؤال را در همین تشبیه (قلب به شیشه) باید جست؛ به عبارتی سعدی اذعان می‌دارد، اگرچه در پناه چنین دولتی است، او را قلبی شکننده چون شیشه است که در برابر چنین مصایبی تاب و تحمل ندارد. این علاوه بر بلاغتی است که در خود تشبیه نهفته است؛ زیرا این گونه تشبیهات از نوع تشبیه بلیغ بوده که به سبب حذف ادات و وجه شبه، اتحاد و تشابه بین مشبه و مشبه به، از هر جهت ادعا شده است.

ب) استفاده از اسلوبهای استدلالی و استشهادی

توجه شدید سعدی به معنی او را در آثار خویش همواره به استخدام اسلوبهای استشهادی^{۳۵} و استدلالی ساده و روان کشانده است و شکی نیست که بهره‌گیری از چنین اسلوبهایی تا چه میزان بر استحکام و صلابت اسلوب و تثبیت معنا می‌افزاید؛ به عنوان مثال در بیت آغازین این قصیده:

حَبَسْتُ بِجَفَنِي المَدَامِعَ لَا تَجْرِي فَلَمَّا طَعَى المَاءُ اسْتَطَالَ عَلَى السَّكْرِ^{۳۶}

(کلیات سعدی، ص ۷۰۵)

شاعر بر مبنای استدلالی تمثیلی، طغیان آب رود و سرازیر شدن آن از کناره‌ها را دلیلی بر لبریز و سرازیر شدن بی‌اختیاری اشکهایش گرفته و اینچنین میان کناره‌های رود و پلکان چشم از یک سو و سرازیر شدن اشکها و طغیان رود از سوی دیگر، پیوندی زیبا خلق نموده و در نهایت تصویری شگرف و بدیع آفریده است؛ در ابیات زیر:

نَسِيمَ صَبَا بَعْدَ خَرَابِهَا تَمَنَّيْتُ لَوْ كَانَتْ تَمْرٌ عَلَى قَبْرِ
لَأَنَّ هَلَكَ النَفْسِ عِنْدَ أُولَى النُّهَى أَحَبُّ لِهِمْ مِنْ عَيْشٍ مَنْقَبُصِ الصِّدْرِ^{۳۷}

(همان، ص ۷۰۵)

نیز شاعر در بیت اول پس از ویرانی بغداد آرزوی مرگ می‌کند. سپس برای این سخن برهان و دلیل می‌آورد و می‌گوید؛ زیرا خردمندان را مرگ از زندگی اندوه‌آفرین خوشتر است و اینگونه کلامش را مستدل می‌سازد.

۲.۳ بررسی موسیقی

پیش از آنکه دربارهٔ موسیقی این قصیده سخن بگوییم، از یادآوری این نکته ناگزیریم که موسیقی یک شعر محدود به بحر عروضی شعر نیست، بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر، موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌شود که کم از موسیقی وزن نیست. قافیه نیز گونه‌ای از موسیقی شعر است. از همین رو موسیقی قافیه نیز قابل بررسی و تحقیق است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۵۱-۵۲) بنابراین می‌توان برای یک قصیده چهار نوع موسیقی در نظر گرفت: موسیقی بیرونی، یعنی همان بحر عروضی؛ موسیقی درونی که از رهگذر سجع و توازن و انواع بدیع لفظی و توالی حروف و تنوع اصوات و حرکات کوتاه و بلند به وجود می‌آید (به نقل از قائمی و ابو الشبَاب، ۱۹۸۸م: ۲۶۶)؛ موسیقی کناری، یعنی همان قافیه و موسیقی معنوی

که عبارات است از همهٔ ارتباطهای پنهان عناصر یک بیت یا یک مصرع؛ به عبارتی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثر هستند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹۳)

۳.۱.۲ موسیقی بیرونی

یکی از رمز و رازهای جاودانگی و پابندگی این قصیده فضای موسیقایی حزین و سوزناکی است که در واقع حاصل به‌کارگیری بحر عروضی طویل^{۳۸} است. این بحر از مشهورترین و پر کاربردترین بحرهای شعر عربی است. (انیس، ۱۹۵۲م: ۵۷). اما باید دانست که وزن یک شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست. در واقع شاعر وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع به ذهنش می‌رسد وزن نیز همراه آن است، (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۵۰) بنابراین میان وزن و حالت نفسانی یا عاطفهٔ شاعر رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد؛ زیرا در هر کدام از حالات فرح و شادمانی و حزن و اندوه یا خشم و غضب و یأس و امیدواری و غیره، تپش قلب انسان و نبضش بگونه‌ای است و نفس کشیدنش به طریقی، به عبارتی مقدار نفسش هم با توجه به حالات فوق متغیر است. از همین رو بدیهی است که انسان در هر یک از حالات فوق که مقدار نفسش متغیر است، قادر به تلفظ و بیان مقداری خاص از عبارات و مقاطع کلام است؛ مثلاً در حالت آرامش، می‌تواند مقاطع کلامی بیشتری را ادا کند؛ اما در حالاتی که نبضش به تندی می‌زند و نفسهایش مقطوع بوده؛ مانند حالات ترس و یا سرور و شادمانی، مقاطع کلامی کمتری را ادا خواهد کرد. (انیس، ۱۹۵۲م: ۱۷۳) بنابراین وزن در شعر، یک پدیدهٔ طبیعی و مطابق با حالات نفسانی خاص همان شاعر است و از همین روست که ابراهیم انیس می‌گوید: « ما نمی‌توانیم قواعد معینی را در انتخاب وزن برای تعبیر از یک عاطفهٔ خاص؛ مانند عاطفهٔ رثا، بر شاعر تحمیل کنیم؛ اما بر ناقد واجب است تا با کنکاش و باریک اندیشی در هر قصیده‌ای جداگانه این موضوع را بررسی نماید و ببیند تا چه اندازه شاعر در انتخاب وزن مناسب با عاطفهٔ خود موفق بوده است.» (همان: ۱۷۸)

با این اوصاف، سعدی در انتخاب این بحر (موسیقی بیرونی) بسیار موفق بوده؛ زیرا شاعر این بحر را بدون تصنع و تکلف و یا کنکاش و کوشش ذهنی، بلکه مطابق حالات روحی و عاطفی خود انتخاب نموده است؛ به عبارتی به محض اقدام به سرودن شعر، حالت روحی و نفسانی شاعر این وزن را پیش کشیده، نه اینکه سعدی برای انتخاب آن ساعتها تأمل کرده باشد.

از سوی دیگر این بحر از اوزان طویل است با مقاطع بلند که نطق به آن نیاز به نفَس طولانی دارد. (همان: ۵۷-۵۸، ۱۷۵-۱۷۶) نیز بحری است معتدل که با نغمه‌هایی آرام ادا می‌شود که مناسب احوال سوز و گداز و حزن و اندوه است. (سرباز، ۱۳۹۰: ش: ۱۰۷) بر خلاف بحرهای مقطع که بیشتر مناسب احوال زود گذراند. شاید همین امر بتواند دلیلی باشد بر اینکه سعدی در زمانهای بعد از این حادثه؛ یعنی زمانی که حزن و اندوهش آرام گرفته، قصیدهٔ خود را سروده باشد؛ زیرا همچنانکه ابراهیم انیس معتقد است قصایدی را که شعرا به وقت مصیبت سروده‌اند عادتاً در بحرهای کوتاه است و این به سبب تناسب با حالات نفسانی شاعر است. (۱۹۵۲م: ۱۷۵-۱۷۶)

۳.۲.۲ موسیقی درونی

از دیدگاه برخی از ناقدین معاصر میان عاطفهٔ شاعر و موسیقی بیرونی (بحر عروضی) همواره یک نوع ارتباط و هماهنگی وجود دارد. در خصوص موسیقی درونی نیز گروهی از ایشان همچون «عزالدین اسماعیل» همین عقیده را دارند؛ یعنی میان ایقاع (موسیقی درونی) و حالت نفسانی شاعر همواره یک نوع ارتباط و تناسب وجود دارد. (عزالدین اسماعیل، ۱۹۹۲م: ۳۱۶)

مطالعهٔ قصیدهٔ سعدی از این منظر نشان می‌دهد که موسیقی زیبا و جذاب داخلی این قصیده مرهون دو عامل اصلی است: یکی هارمونی آواها و سازگاری آنها با فضای معنوی قصیده بگونه‌ای که متغیرهای فونتیک، هجایی و آوایی با متغیرهای سمانتیک و معنایی در سراسر ابیات همراه و همپاست و دیگری کاربرد انواع بدیع لفظی است که تمامی بر پایهٔ فطرت و بداهت سراینده به وجود آمده و متناسب با عاطفهٔ شاعر است.

الف) هارمونی آواها و سازگاری آن با فضای معنایی

در سراسر ابیات این قصیده، حرکت، سکون، مخارج حروف، مد و غنه متناسب با سیاق معانی، مضامین و مقتضیات مربوط به سخن، دگرگون می‌شود و این ویژگی از رازهای معماری این قصیده به شمار می‌رود. اکنون به برخی از این ابیات اشاره می‌شود:

در مطلع قصیده که نمایندهٔ تمام قصیده است:

حَبْسْتُ بِجَفَنِي الْمَدَامِعَ لَا تَجْرِي فَلَمَّا طَغَى الْمَاءُ اسْتَطَالَ عَلَى السَّكْرِ^{۳۹}

(کلیات سعدی: ص ۷۰۵)

پنج بار مصوت بلند «آ» تکرار شده است و به همین مقدار در بیت دوم.
نسیم صبا بغداداً بعد خراجها تمثیث لو کانت تمتر علی قبر^{۴۰}

(همان: ۷۰۵)

این مصوت علاوه بر اینکه نقشی بسزا در آهنگین نمودن کلام نموده بسیار متناسب با فضای آه و ناله و اندوه است؛ زیرا همانطور که «عباس حسن» نیز معتقد است این مصوت نمایان کنندهٔ شدت، امتداد، ظهور و بروز و بعد است. (عباس، ۱۹۹۸: ۱۶۴ و سرباز، ۱۳۹۰: ش:

(۱۱۲)

علاوه بر این، تشدیدهای بکار رفته در مصراع دوم از بیت اول و نیز دو لفظ طغی و استطال با سنگینی و کوبندگی مخرج «طاء» تمامی، صدای کوبندهٔ برخورد آب به کنارهٔ سد و رود را به گوش می‌رساند؛ همچنین در بیت:

عدون حفايا سبباً بعد سببٍ رخائم لا یسطعن مشياً علی الحجر^{۴۱}

(کلیات سعدی: ۷۰۶)

انتخاب دو واژه «سبب» به جای کلمات «مفازه» و «بیداء» و یا نظیر آنها نشانهٔ بینش و عمق نظر شاعر است؛ زیرا آوردن این واژهٔ رباعی که تزلزل زبانی را در تلفظ به همراه دارد، آن هم به صورت متوالی و نیز انتخاب فتحه‌های پی در پی و تکراری، تمامی با واقعیت خارجی - که دویدن و اضطراب آن زنان و مضمون اصلی بیت است - مطابقت دارد. در بیت:

و عتره قنطورا في كل منزل تصیح بأولاد البرامک من یشري^{۴۲}

(همان: ۷۰۶)

واژه قنطورا یک لفظ بیگانه و غیر عربی است.^{۴۳} به نظر می‌رسد شاعر با بکار بردن این واژه خواسته بگوید همانطور که این لفظ در این قصیده بیگانه و اجنبی و نامناسب است، خاندان مغول (عتره قنطورا) نیز در سرزمین اسلامی نامناسب و نامیمون هستند.

به هر حال زمانی که شاعر از ذکر وقایع غم بار و مصایب و آلام مسلمانان لحظه‌ای دور می‌شود و وارد مدح ابوبکر می‌گردد، می‌بینیم که ناگهان اسلوب شعری وی از حالت حزن و اندوه به اسلوبی متین و آرام و در عین حال، همراه با قوت و جزالت تغییر می‌یابد. به ابیات زیر بنگریم که چگونه انتخاب و تکرار حرف لام که حرف نرم و لین است و غالباً الهام بخش نرمی آمیخته به التزام و پیوستگی است. (عباس، ۱۹۹۸: ۴۹-۷۹) بر متانت و نرمی و استواری کلام افزوده است:

وصانَ بلادَ المسلمینَ صیانةً بدولةِ سلطانِ البلادِ أبی بکرٍ^{۴۴}
 ملیکُ غدا فی کلِّ بلدَةٍ اسمُه عزیزاً وحبوباً کیوسفَ فی مصرٍ^{۴۵}

(کلیات سعدی: ص ۷۰۷)

ب) کاربرد انواع بدیع لفظی

عامل دوم در ایجاد موسیقی داخلی این قصیده کاربرد انواع بدیع لفظی است. این قصیده مشحون از آرایه های بدیعی لفظی است که هر یک به نوعی سبب زیبایی و شکوه موسیقی شده اند؛ اما از آنجایی که این پژوهش، گنجایش بسط مقال در این حوزه را ندارد، از همین رو تنها به دو مورد یکی جناس که بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده است و دیگری رد العجز علی الصدر اشاره می شود:

۱. جناس؛ مانند:

فجرتُ میاة العینِ فازددتُ حرقةً کما احتترتُ جوفُ الدمامیلِ بالفجرِ^{۴۶}

(همان: ۷۰۵)

أیا أحمدُ المعصومُ لستَ بخاسِرٍ وروحکَ والفرْدوسِ عسرٌ معَ یُسِرٍ^{۴۷}

(همان: ۷۰۶)

غدا سمرّاً بینَ الأنامِ حدیثُهُم وذا سمرٌّ یُدمی المسامعَ کالسمرِ^{۴۸}

(همان: ۷۰۶)

در بیت اول بین واژه های «حرقة» و «احتترت» جناس اشتقاق و در بیت دوم میان واژه های «عسر» و «یسر» جناس لاحق و در بیت سوم بین واژه های «سمر» (اول و دوم) و «سمر» (سوم) جناس تام وجود دارد؛ زیرا دو واژه اول به معنای داستانهایی است که شب زنده داران برای یکدیگر تعریف می کنند و آخری به معنای میخ است.

ارزش زیبایی شناختی این پدیده بدیعی علاوه بر آهنگین نمودن کلام، در ایجاد توهم در نفس است؛ زیرا نفس با مشاهده کلمه مکرر، در وهله اول گمان می کند هر دو کلمه دارای یک معنا هستند؛ اما دیری نمی گذرد که با تأمل و امعان نظر درمی یابد که آن دو کلمه از دو معنی متفاوت برخوردارند. از همین رو، این پدیده سبب التذاد و برانگیختگی عاطفه می شود (بدوی، ۱۹۹۶م: ۴۷۵-۴۷۶) و مقام گوینده را نزد شنونده بر می افرازد. علاوه بر این، وقوع جناس میان کلمات حرقة و احتترت که معنای سوزش و سوختن را در ذهن تداعی می کند، به نوعی می تواند گویای تناسب این صنعت با فضای معنوی قصیده و حالت نفسانی شاعر باشد.

۲. رد العجز علی الصدر

یکی دیگر از آرایه‌های ادبی که باعث موسیقی لفظی در قصیده گشته، صنعت رد العجز علی الصدر یا باز گرداندن پایان سخن به آغاز آن است. (الهاشمی، ۱۳۷۷ش: ۳۶۰) این نوع تناسب که در قالب تکرار اتفاق می‌افتد، به واقع در آثار هنری بسیار شایع است و یکی از نشانه‌های زیبایی شیء به شمار می‌رود؛ زیرا سبب تقویت، وحدت و تمرکز می‌شود؛ مانند تکرار برگردان یا بندی از سرود و یا تکرار نئی واحد در موسیقی و برگشت پیاپی به شیء خاص. (غریب، ۱۳۷۸ش: ۳۵) بیت زیر ذیل انعکاس دهندهٔ این صنعت است:

ألا إنَّ عصري فيه عيشي منكدٌ فليتَ عشاءَ الموتِ بادرَ في عصري^{۴۹}

(کلیات سعدی: ص ۷۰۸)

پیش از این بیان شد که سعدی در ابیات پیشین در چندین بیت به مدح ابو بکر زنکی می‌پردازد و از سعادت مسلمانان در پناه دولت او و نیز از امیدواری به آینده سخن می‌گوید؛ اما در این بیت به یکباره مجدداً به همان آه و اندوه قبلی باز می‌گردد و تا آخر قصیده از سر اندوهی جانکاه اشک خونین می‌فشانند. اینک آیا این بازگشت از مدح به رثا که در قالب معانی ابیات بیان شده به نوعی با این صنعت (رد العجز علی الصدر) هماهنگ نیست؟

واز این قبیل است بیت ذیل:

فجرثُ مِیَاةِ العینِ فازدَدْتُ حرقةً کما احتَرَقَتْ جوفُ الدمامیلِ بالفجرِ^{۵۰}

(همان: ۷۰۵)

۳.۲.۳ موسیقی معنوی

این قصیده مشحون از انواع بدیع معنوی است. از آن جمله تضاد است که در انواع خود در این قصیده به وفور پیدا می‌شود؛ مانند واژه‌های «ربحت» و «خسر» و «صدر» و «ظهر» در ابیات ذیل:

ربحتَ الهدی إن كنتَ عاملِ صالحٍ وإن لم تكنْ والعصرِ إنك في خسرٍ^{۵۱}

(همان: ۷۰۷)

أحدتُ أخباراً یضیقُ بها صدري وأحیلُ آصاراً ینوءُ بها ظهري^{۵۲}

(همان: ۷۰۸)

به نظر می‌رسد طباقهای فراوان در این قصیده به نوعی به تضاد درونی سعدی؛ یعنی همان سعادت‌ی که در پناه دولت ابو بکر زکی یافته و مصیبتی که از ویرانی بغداد و شهادت مسلمانان داشته، اشعار دارد.

از دیگر انواع بدیع معنوی مراعات النظیر است که این صنعت نیز تا حدود زیادی در این قصیده به چشم می‌خورد از آن جمله: واژه‌های (سمر، شیخ و غضا) و واژه‌های (طیب، نبض، مداوی و مرض و یبری) در ابیات:

بگت سمرات البید والشیخ والغضا لکثرة ما ناحت أغاریه القفر^{۵۳}

(همان: ۷۰۶)

زجرت طیباً حسن نبضی مداویاً إلیک فما شکوای من مرض یبری^{۵۴}

(همان: ۷۰۵)

ارزش زیباشناختی آرایه‌های بدیعی مراعات النظیر و طباق، علاوه بر آهنگین نمودن کلام، در ایجاد تداعی است؛ زیرا در این نوع از صنایع بدیعی از طریق تناسب و تضاد، مجاورت، مشابهت و ارتباط ضمنی و زمینه‌ای، مفاهیم و موضوعاتی دیگر از طریق فعالیت و ریاضت ذهنی فریاد خواننده و مخاطب می‌آید و سبب تلذذ و برانگیختگی عاطفی می‌شود. (ایران زاده، ۱۳۷۷ش: ۱۰۷)

۳.۴.۲ موسیقی کناری

مقصود از موسیقی کناری هارمونی و آهنگ حاصل از قافیه در شعر است. سعدی در این قصیده حرف «راء» را به عنوان حرف روی انتخاب نموده است که حرف بسیار شایعی در قصاید عربی است. (انیس، ۱۹۵۲م: ۲۴۶) علاوه بر این، تلفظ حرف راء با کسره اشباع شده که به صورت «ری» تلفظ می‌شود با جوّ و فضای مرثیه بسیار مناسبت دارد؛ زیرا در هر بیت پس از آن که آه و ناله و اندوه با الفاظ و حرکات و آواها اوج می‌گیرد در پایان بیت، با کسره اشباع شده به آرامش و سکون انتقال می‌یابد و این چنین خواننده در هر بیت، آه و اندوهش از فراز به نشیب و از حرکت به سکون فرود می‌آید.

۳.۳ بررسی عاطفه

عاطفه شاعر در این قصیده، کاملاً صادقانه است؛ زیرا سعدی این قصیده را تنها به سبب مشارکت در غم و اندوه برادران مسلمانش سروده بود؛ چرا که پیش از این با همین

موضوع قصیده‌ای به زبان فارسی سروده بود. (مؤید شیرازی، ۱۳۵۳: ۹۷۸) اما آیا سعدی در این قصیده تنها عاطفهٔ حزن و اندوه را به مخاطب منتقل می‌سازد؟ با مطالعهٔ کامل قصیده دریافته می‌شود که شاعر علاوه بر عاطفهٔ حزن و اندوه - که عاطفهٔ اصلی در این قصیده است - عواطفی دیگر را نیز منتقل می‌سازد از آن جمله عاطفهٔ دینی و اسلامی است؛ مانند بیت:

لقد نُكِلتُ أُمُّ الْقُرَىٰ وَ لَكَعْبَةٍ مدامغ فی المیزاب تَسْكُبُ فی الْحِجْر^{۵۵}

(کلیات سعدی: ص ۷۰۵)

همچنین در بیت‌های ۲۱، ۲۸، ۲۳، ۳۱، ۳۲، ۳۵.

یا عاطفهٔ اقلیمی در بیت:

وَقَفْتُ بِعَبَادَانِ أَرْقُبُ دَجْلَةً كمثل دمِ قَانٍ يَسِيلُ إِلَى الْبَحْرِ^{۵۶}

(همان: ۷۰۵)

و بیت‌های ۵۱، ۵۵، ۵۴ که می‌تواند مبین موضوعاتی چون وحدت مسلمانان، نفی تفرقه میان عرب و عجم و اهمیت و جایگاه سرزمینهای اسلامی باشد و عاطفهٔ انسانی که در بیت‌هایی چون:

إِذَا كَانَ لِلْإِنْسَانِ عِنْدَ خُطُوبِهِ يَزُولُ الْغِنَى طوبى لِمَمْلَكَةِ الْفَقْرِ^{۵۷}

(همان: ۷۰۷)

و بیت‌های ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۹۰، ۹۱، ۹۲ در قالب بسیاری از مسائل و نصایح و اندرزهای اقوام و ملل مختلف که بیان‌کنندهٔ یک سری اصول انسانی جهان شمول، تجلی می‌یابد. نیز عاطفهٔ ذاتی که البته نمی‌توان به راحتی آن را از دیگر عواطف تمییز داد؛ زیرا در بیشتر مواقع این عاطفه با دیگر عواطف به خصوص عاطفهٔ رثا در آمیخته و در واقع لباس سیاه غم و اندوه را بر تن نموده است.

نتیجه‌گیری

از نتایج حاصل از این پژوهش برمی‌آید که:

۱. قصیدهٔ رثیه سعدی در رثای بغداد علی‌رغم اینکه بسیاری از مؤلفه‌های تصویر هنری و عناصر زیبایی‌ساز ادبی را در خود جمع دارد و از همین روست که می‌توان آن را به حق در عصر خود یکی از شاهکارهای ادب عربی در حوزهٔ رثا به شمار آورد؛ اما با این حال به علت برخی ایرادها؛ همچون نو آور نبودن در معان‌آفرینی، سادگی و روانی بیش از حد، انعکاس سبک سخن و مفاهیم فارسی در برخی ابیات، نمی‌توان آن را با مرثیه‌های شعرای بزرگی چون ابوتمام،

ابن رومی، متنبی و ... برابر دانست. از این رو، جایگاه ادبی او را در این حوزه می‌توان پس از شعرای درجه یک در این حوزه تعیین نمود.

۲. صرف نظر از اینکه سعدی با شعر و شعرای عرب آشنا بوده و از آثار ایشان بهره‌ها برده است؛ تشابه معانی ابیات در شکل و مضمون با قصاید قدیم عرب را در همه جا نمی‌توان به قطع از باب تأثر دانست، بلکه چه بسا از باب توارد افکار باشد و یا می‌توان گفت چون آنها را گاه در لباسی جدید از بیان عرضه داشته است، لذا هیچ عیبی از این منظر متوجه او نیست.

۳. اینکه برخی از ناقدان، استطراد و انتقال از موضوعی به موضوعی دیگر را در این قصیده بر سعدی عیب گرفته‌اند به دور از انصاف است؛ زیرا تمامی این موضوعات به نحوی با موضوع اصلی؛ یعنی رثا گره خورده است و پیوند وثیق دارند.

۴. همچنین این نظریه که بیان می‌دارد راثیه سعدی از نظر ساختار و بافت زبانی عیناک و به دور از ذوق عربی است و به تبع، تأثر شاعر از شعر عرب تأثیری عمیق نبوده، نظری غیرمنصفانه است؛ زیرا بررسی همه جانبه این قصیده از نظر سبک و سیاق و ارتباط آن با فضای معنوی قصیده، خلاف آن را اثبات می‌نماید.

۵. فضای موسیقایی سوزناک و اندوهگین این قصیده مرهون چند عامل اصلی است: یکی کاربرد بحر طویل که مناسب حال حزن است و دیگری همسازی و هم آوایی الفاظ با معانی و سوم کاربرد انواع بدیع لفظی و معنوی.

۶. در مبحث کاربرد صور خیال، چنین به نظر می‌رسد که در اغلب موارد این تصویرگری-ها و چهره سازی‌ها با موضوع اصلی و غرض شاعر و یا با ابیات قبل و بعد خود به نوعی ارتباط و هماهنگی دارند. همچنانکه در مبحث بررسی موسیقی، نیز به نظر می‌رسد موسیقی این قصیده در انواع بیرونی، درونی، کناری و معنوی تا حدود زیادی با عاطفه شاعر هماهنگی داشته و همراه و همپاست.

۷. عواطف انسانی مختلفی در ورای تصاویر هنری در این قصیده جلوه گری می‌کند؛ اما عاطفه اصلی که نقش هدایتگری این عواطف را دارد، عاطفه حزن و اندوه است که در سراسر ابیات احساس می‌شود.

پی‌نوشتها

۱. شایان ذکر است نگارنده نیز در ابتدا بر آن بود تا این قصیده را با قصیده‌ای در همین مضامین و در

همان عصر مقایسه کند؛ اما مع الاسف علیرغم جستجو و کنکاش فراوان و مراجعه به بسیاری از کتب و منابع کهن، به هیچ رو قصیده‌ای که قابل مقایسه با این قصیده باشد، پیدا نشد؛ زیرا قصاید موجود در این منابع تنها گزیده‌ای از قصاید اصلی بوده‌اند.

۲. با پلکهایم اشکهایم را باز داشتم که فرو نریزد؛ اما چون آب طغیان کند، بر کرانه‌ها دست یابد.
۳. اگر انوشیروان در زمان حیات او زنده بود، می‌گفت خدایا پشتم را به دولت وی استوار بدار.
۴. چرا که جان به جان آفرین دادن در نزد خردمندان از زندگی با تنگدلی خوشتر است.
ای کاش گوشم ناشنوا می‌شد، پیش از آنکه پرده دری از پردگیان حرم را در اسارت می‌شنیدم.
۵. حبر: دانشمند صالح، محابر: داواتها، حبر: مرکب: کاش پیش از این فجایع روزگار می‌مردم و ستمگری نادان را بر دانا نمی‌دیدم. پس از آنان، داواتها نیز مرکب اشک فرو ریختند، ولی بعضی از مردم دل‌هایی سیاهتر از مرکب دارند.

۶. پیش از این ترجمه شد.

۷. در آبادان درنگ کردم و شط دجله را نگرستم که مانند خونی به سوی دریا روان بود.

۸. مبالغه؛ یعنی اینکه گوینده صفتی را در شدت یا ضعف به حدی ادعا کند که آن حد، محال یا بعید است و از اقسام آن، اغراق و غلو است. در صورتی که آن وصف ادعا شده عقلاً ممکن باشد؛ اما عادتاً ناممکن، بدان اغراق گویند و در صورتی که ادعای وصف عقلاً و عادتاً محال باشد، بدان غلو گویند. (الفتنازانی، ۱۴۱۶ق: ۴۳۴-۴۳۵)

۹. سوز دل، مرا به نشر این قصیده بر انگیخت، هم بدان سان که آتش مجمر بوی خوش عود را منتشر سازد.

۱۰. نازنینانی که [از فرط لطافت] حتی بر [ابریشم] و حله‌ها نمی‌توانستند گام نهند، برهنه پا دشت در دشت می‌دویدند.

۱۱. گویی ابلیمان زنجیری رها گشته بودند و چشمه‌ای از مس مذاب بر بغداد جاری شده بود.

۱۲. و اگر انوشیروان در زمان حیات او زنده بود، می‌گفت خدایا به دولت او پشتم را استوار بدار.

۱۳. و اشک سر ریز کنندهٔ من در سوگ واسط، بر جزر و مد دریا فزونی داشت.

۱۴. از بس که کلاغهای بیان سوگواری کردند، درختان سمر، شیخ و غضا نیز گریستند.

۱۵. تبر: طلا: آنگاه که بمیری و رشتهٔ آرزو بگسلد، انبار کاه و مخزن زر [در نظرت] یکسان خواهد بود.

۱۶. امیدواریم خداوند گناهان گذشتهٔ ما را بیامزد و به ما صبر جمیل ارزانی فرماید.

۱۷. و سرزمینهای مسلمانان را در سلطنت پادشاه جهان ابوبکر، نیک محافظت فرماید.

۱۸. جهان به یمن وجود او سعادت یافت که سعادتش جاودان باد و پروردگار او را با پرچمهای یاری و پیروزی یاری دهد.

۱۹. آگاه باشید که در روزگار من، زندگی‌ام رنج آور بود، کاش در روزگار من، شام مرگ فرار می‌رسید.

۲۰. این بیت پیش از این ترجمه شد.

۲۱. آرزو دارم که باد صبا پس از ویرانی بغداد بر قبر من بگذرد.
۲۲. پیش از این ترجمه شد.
۲۳. مکه داغدار شد و کعبه را سرشکهایی است که از ناودان در حجر فرو می‌ریزد.
۲۴. پیش از این ترجمه شد.
۲۵. دیوارهای مستنصریه در سوگ دانشمندان گرانمایه و خردمند می‌گریست.
۲۶. پیش از این ترجمه شد.
۲۷. جامهای مرگ به گردش در آمد تا آنجا که گویی سرهای اسیران است که از مستی فرو افتاده است.
۲۸. بر صخره‌های سخت و استوار گذشتم و آنها را مانند خنسا که بر صخر می‌گریست از شدت گریه سوراخ کردم.
۲۹. او در پناه دعای رعایای خویش از هر فتنه‌ای در امان مانده است، بدانسان که مغز میوه را پوست آن نگاه می‌دارد.
۳۰. بویژه که مرا شیشه دل نازک است و شیشه را چون بشکنند، پیوند میسر نیست.
۳۱. این را چگونه می‌توان بر تافت که غوکان بر کرانه آب، شادمانه به بازی پردازند و یونس در قعر دریا باشد؟
۳۲. در درخت زارها و شکن توده های شن، بر پای می‌خاستند و می‌نشستند تا خود را پنهان سازند؛ مگر عبور نازنینان از درشتناک بادیه ها پنهان شدنی است؟
۳۳. ای احمد معصوم! تو زیانکار نیستی که روان تو و بهشت، مصداق توأم بودن سختی با گشایش است.
۳۴. هان بدانید که مرا در عصر خویش عیش مکدر است. کاش شامگاه مرگ در عصر من فرا می‌رسید.
۳۵. استشهاد و احتجاج در لغت یعنی؛ شاهد خواستن و استدلال کردن و در اصطلاح، آن است که مطلبی ایراد شود و برای تأکید و صحت و درستی آن، کلامی دیگر شاهد آورده شود و این صنعت از بهترین صنایع است. (عسکری، ۱۳۷۲ش: ۴۷، ۵۳۹)
۳۶. پیش از این ترجمه شد
۳۷. پس از ویرانی بغداد آرزو می‌کنم نسیم آن دیار بر گور من بگذرد؛ زیرا خردمندان را مرگ از زندگانی اندوه‌زا خوشتر است.
۳۸. بحر طویل از شایعترین بحور شعر عربی است بگونه ای که گفته می‌شود حدود یک سوم شعر عربی بر این وزن سروده شده است. این بحر از دو تفعیله (فعولن - مفاعیلن) تشکیل شده است که در هر مصراع چهار تفعیله و در مجموع در هر بیت هشت تفعیله به کار می‌رود. (أنیس، ۱۹۵۲: ۵۷-۵۸)
۳۹. این بیت پیش از این ترجمه شد.
۴۰. پیش از این ترجمه شد.
۴۱. نازک بدنانی که [از فرط لطافت] حتی بر [ابریشم و] حله‌ها نمی‌توانستند گام بردارند، پا برهنه دشت در دشت می‌دویدند.

۴۲. قوم تاتار در هر منزلی بر فرزندان برمکیان [نجیب زاده] بانگ بر می‌داشتند که چه کسی اینان را [به بردگی] می‌خرد؟
۴۳. قنطوراء، کنیزکی است از ابراهیم و ترکان از نسل او هستند. (دهخدا، ۱۳۷۳ ش: ذیل ماده قنطوراء)
۴۴. پیش از این ترجمه شد.
۴۵. پادشاهی که نام او در هر سرزمینی؛ مانند یوسف در مصر عزیز و محبوب است.
۴۶. چون بر اشک دیدگانم راه گشودم، سوز اندرونم فزونی یافت، آن سان که سوزش درون دملها از پاره شدن فزونی یابند.
۴۷. پیش از این ترجمه شد.
۴۸. داستان ایشان افسانه مردم شد؛ افسانه‌ای که چون میخ، گوشها را خونین می‌سازد.
۴۹. ر.ک: پی‌نوشت ۳۴.
۵۰. چون بر اشک دیدگانم راه گشودم، سوز اندرونم فزونی یافت، آنسان که سوزش درون دملها از پاره شدن فزونی یابند.
۵۱. چون نیکوکار باشی، نصیب هدایت یابی؛ وگرنه به «عصر» سوگند که در زیانی.
۵۲. خبرهایی را باز می‌کنم که سینه از آنها به تنگ آمده و بارهای گرانی را می‌کشم که پشتم را خمیده است.
۵۳. پیش از این ترجمه شد.
۵۴. طیبی را که به مداوا نبضم را گرفته بود، از خویش راندم. مرا به خود رها کن؛ از این درد جانکاه چه شکوه‌ای به نزد تو توانم برد؟
۵۵. مکه هم سوگوار شد و کعبه را سیل اشک از ناودان به حجر [اسماعیل] سرازیر شد.
۵۶. در آبادان درنگ کردم و شط دجله را نگریستم که مانند خونی سرخ به سوی دریا روان بود.
۵۷. اگر هنگام نزول بلا ثروت به کار نیاید، خوش به حال سلطنت فقر.

منابع و مأخذ

الف) منابع فارسی

۱. ایران زاده، نعمت‌الله. (۱۳۷۷ش). «نظری به تدوین دانش بدیع در ادب فارسی»؛ مجله دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبائی، شماره ۶، صص ۱۰۳-۱۲۲.
۲. براون، ادوارد گرانویل. (۱۳۶۷ش). تاریخ ادبیات ایران از فردوسی تا سعدی؛ ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار و فتح‌الله مجتبابی، تهران: انتشارات مروارید.

۳. داد، سیما. (۱۳۷۸ش). فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ چاپ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.
۴. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳ش). لغت نامه؛ چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران با همکاری انتشارات روزنه.
۵. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳ش). نقد ادبی؛ چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیر کبیر.
۶. سرباز، حسن و داوود گرگیج زرین پور. (۱۳۹۰ش). «بررس تطبیقی فضای موسیقی سعدی و شمس الدین الکوفی»؛ فصلنامه پژوهشهای زبان و ادبیات تطبیقی، تابستان سال ۲، ش ۲ (پیاپی ۶)، صص ۱۰۱-۱۲۶.
۷. سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۱ش). کلیات سعدی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات دوستان.
۸. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۴ش). موسیقی شعر؛ چاپ هشتم، تهران: انتشارات آگاه.
۹. عسکری، ابو هلال حسن بن عبدالله بن سهل. (۱۳۷۲ش). معیار البلاغه مقدمه‌ای در مباحث علوم بلاغت بانضمام ترجمه الصناعین؛ ترجمه محمد جواد نصیری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۰. غریب، رز. (۱۳۷۸ه.ش). نقدی بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی؛ ترجمه نجمه رجایی، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
۱۱. قائمی، مرتضی و مجید صمدی. (۱۳۹۱ش). «بررسی تأثیر چیدمان حروف در موسیقی و معنای ابیات وصفی معلمات سبع»؛ دوفصلنامه علمی-پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهراء، سال سوم، شماره ۶، صص ۶۹-۱۱۰.
۱۲. مؤید شیرازی، جعفر. (۱۳۵۳ش). «مقام سعدی در شعر تازی و راهی امن برای آثار عربی وی»؛ مجموعه علوم انسانی «گوهر»، بهمن و اسفند، شماره ۲۳ و ۲۴.
۱۳. ----- (۱۳۷۲ش). شعرهای عربی سعدی؛ چاپ اول، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۱۴. محفوظ، حسینعلی. (۱۳۷۷ش). متنبی و سعدی و مأخذ سعدی در ادبیات عربی؛

چاپ اول، تهران: انتشارات روزنه.

ب) منابع عربی

۱. إبراهيم محمد، أمل. (۲۰۰۰م). الأثر العربي في أدب سعدى الشيرازي؛ الطبعة

الثانية، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

۲. ابن الأثير، ضياء الدين نصرالله بن محمد. (دون تا). المثل السائر في أدب الكاتب و

الشاعر؛ ج ۱، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، بيروت: المكتبة العصرية.

۳. ابن رشيق القيروانى الأزدي، أبوعلی الحسن. (۱۹۸۸م). العمدة في محاسن الشعر و

آدابه و نقده؛ ج ۱، الطبعة الأولى، دار الفكر.

۴. أحمد بدوى، احمد. (۱۹۹۶م). اسس النقد الأدبى عند العرب؛ القاهرة: دار نهضة مصر

للطباعة و النشر.

۵. اسماعيل، عزالدين. (۱۹۹۲م). اسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة؛

القاهرة: دار الفكر العربى.

۶. أنيس، إبراهيم. (۱۹۵۲م). موسيقى الشعر؛ الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية .

۷. التفتازانى، سعدالدين. (۱۴۱۶ق). كتاب المطول؛ الطبعة الرابعة قم: مكتبة الداورى.

۸. جرجانى، عبد القاهر بن عبد الرحمن. (دون تا). اسرار البلاغة في علم البيان؛ تحقيق

عبدالحميد هنداوى، بيروت: دار الكتب العلمية.

۹. حريرجى، فيروز. (۱۴۲۶ق). «الرتاء عند أبى ذؤيب الهذلى و مالك بن الريب التميمى»

؛ مجلة اللغة العربية و آدابه، السنة الأولى، ربيع، العدد الأول، ۵-۱۴ .

۱۰. حموى، ابن حجة تقى الدين أبى بكر على. (۱۹۸۷م). خزانة الأدب و غاية

الأرب؛ تحقيق عصام شعيتير، ج ۲، الطبعة الأولى، لبنان: دار و مكتبة لبنان.

۱۱. الخفاجى، ابن سنان. (۲۰۰۹م). سرالفصاحة، موسوعة الشعر العربى؛ الإصدار الأول،

مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم.

۱۲. زيدان، جرجى. (دون تا). تاريخ آداب اللغة العربية؛ تحقيق شوقى ضيف، ج ۳،

القاهرة: دارالهلal.

۱۳. صابری، علی. (۱۳۸۴ش). *النقد الأدبی و تطوره فی الأدب العربی*؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
۱۴. ضیف شوقی. (دون تا). *الفن و مذاهبه فی الشعر العربی*؛ الطبعة الحادیة عشرة، القاهرة: دار المعارف .
۱۵. عباس، حسن. (۱۹۹۸م). *خصائص الحروف العربیة ومعانیها*؛ دون م: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
۱۶. الفاخوری، حنا. (۱۳۷۷ش). *تاریخ الادب العربی*؛ الطبعة الأولى، تهران: انتشارات توس
۱۷. قدامه بن جعفر الکاتب البغدادی، أبو الفرج. (۱۹۴۱م). *نقد النثر*؛ تحقیق طه حسین بک و عبد الحمید العبادی، القاهرة: المطبعة الأميریة ببولاق .
۱۸. کتبی، ابن شاکر. (بی تا). *فوات الوفيات و الذیل علیها*؛ ج ۲، تحقیق احسان عباس، بیروت: دار صادر.
۱۹. مبارک، محمد زکی. (۱۹۷۱م). *المدائح النبویة فی الادب العربی*، قاهرة: دون نا.
۲۰. مجیب المصری، حسین. (۱۴۲۱ق). *صلات بین العرب و الفرس و الفرس و الترك*؛ الطبعة الأولى، القاهرة: الدار الثقافیة للنشر.
۲۱. معلوف، لويس. (۱۳۷۱ش). *المنجد فی اللغة*؛ چاپ سوم، تهران: نشر پرتو .
۲۲. الهاشمی بک، سید احمد. (۱۳۷۷ش). *جواهر البلاغة، فی المعانی و البیان و بدیع*؛ چاپ اول، تهران: الهام.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)
(علمی - پژوهشی)
سال پنجم، دوره جدید، شماره پانزدهم، بهار ۱۳۹۳
قصیده سعدي الرائية في رثاء بغداد*
دراسة نقدية تطبيقية

امير مقدم متقى

أستاذ مساعد بجامعة شهيد مدني - آذربايجان

الملخص:

تعدّ القصيدة الرائية لسعدي الشيرازي في رثاء بغداد واحدة من روائع الأدب العربي في مجال الرثاء، وذلك لما تضمّنته من مضامين إنسانية رفيعة واشتمالها على خصائص أدبية ممتازة كالسهل الممتنع، والدقّة في اختيار المفردات، والتناسب القائم بين الألفاظ والمعاني، وجزالة الأساليب، والجوّ الموسيقيّ الحزين الذي أبدعه الشاعر باختيار الوزن العروضي المناسب لأنواع المحسنات البديعية وتوائم الأصوات مع الغرض المعنويّ للقصيدة، هذا بالإضافة إلى العواطف الإنسانية المختلفة التي تمكّن الشاعر من إيحاءها للمخاطب في ذلك العصر. لكن بالرغم من ذلك فإنّ بعض النقاد غمط الشاعر حقّه بأنّ زعم أنّ شعر السعدي العربي أقلّ شأنًا بكثير من شعره الفارسي، ومن جانب آخر فإنّ البعض الآخر وقف موقف النقيض فأفرط في الثناء على السعدي وعدّه أشعر شعراء العربية. يحاول هذا المقال أن يضع هذه القصيدة في ميزان النقد لأول مرّة بأن يدرسها من زوايا مختلفة من أجل الكشف عن الحقائق والرّد على الشبهات والمآخذ التي لوحظت عليها، ليصل في نهاية المطاف إلى مدى نجاح سعدي في فنّ الرثاء العربي ومكانته الأدبية في هذا المجال، وذلك من خلال دراسة الشواهد العلمية والظاهرة.

الكلمات الدلالية: سعدي الشيرازي، الرائية في رثاء بغداد، النقد التطبيقي، الأسلوب، المعنى

* - تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۰۲/۰۸ تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۱۲/۱۲

عنوان بريدالكاتب الإلكتروني: a.moghaddam@yahoo.com