

Pictorial Concretization of Ethical Concepts in Saadi's *Bustan*

Homayun Jamshidian 

Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, Golestan University, Gorgan, Iran. Email: homayunjamshidian@yahoo.com

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Article history: Received 22 Dec 2025 Received in revised form 13 Jan 2026 Accepted 16 Feb 2026 Published online 04 Apr 2026 Keywords: Ethical concepts; Didactic Poetics; Rhetoric; Imagery; Narrative ethics; Būstān.	Didactic literature seeks to persuade and to shape the reader's moral outlook; and to the extent that such writing is literary, it tends to render abstract notions through concrete, experiential forms. In the Būstān, Saadi develops ethical concepts by means of pictorial elaboration, articulating moral ideas through lived experience, dialogue, reflections on material objects and bodily states, and real, historical, or fictional events—whether actualized or potentially realizable. In this article, “imagery” denotes the concretization of concepts and their extension through narrative exemplification. The study examines how Saadi mobilizes linguistic, hermeneutic, and narrative resources to particularize ethical concepts so that readers may appropriate them in light of their own circumstances. The principal research question is: How do abstract ethical concepts in the Būstān take on concrete manifestation? Methodologically, the study adopts a descriptive-analytical approach combined with close reading and hermeneutic interpretation. The findings suggest that Saadi's narrative art and semantic precision produce scenes in which individuals from diverse social strata confront situations of moral action or moral omission, presented through direct speech, dialogic exchange, or the judgments of an omniscient narrator. The text foregrounds both the internal relations of discourse and the interconnection of multiple dimensions of ethical experience. Readers are invited to moral reflection through identification with characters, the recollection of analogous personal experiences, and attention to the ethical consequences of actions—processes that may culminate in persuasion. Saadi further exploits the semantic and phonetic charge of lexical choices to enhance the perceptibility of moral concepts. Across the narratives, a tacit dialogue is sustained between author and reader.
Cite this article: Jamshidian, H. (2026), Pictorial Concretization of Ethical Concepts in Saadi's <i>Bustan</i>. <i>Rhetoric and Grammar Studies</i>, 16 (1), 73-91. DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2026.15334.1786	
	© The Author(s) DOI: 10.22091/jls.2026.15334.1786 Publisher: University of Qom

Introduction

Didactic literature in the Persian tradition seeks to persuade the audience and shape moral outlooks. Saadi's *Būstān* demonstrates a sophisticated mode of moral education through what this study terms "pictorial concretization": rendering abstract ethical notions tangible through narrative, linguistic artistry, and hermeneutic depth. This study examines how Saadi transforms moral concepts into experiential forms. The principal research question is: How do abstract ethical concepts in the *Būstān* take on concrete manifestation?

Materials and Methods

The research employs a descriptive-analytical method combined with close reading and hermeneutic interpretation. The study examines how Saadi mobilizes linguistic, hermeneutic, and narrative resources to particularize ethical concepts so that readers may appropriate them in light of their own circumstances.

Research Findings

Fivefold Classification of Concretization Strategies:

- **Precedence of Idea over Image:** Saadi first states a moral principle and then develops it through imagery. In discussing moderation, he introduces temperance before elaborating it through the body as a fermenting vat.
- **Precedence of Image over Idea:** Vivid images later yield moral significance.
- **Alternating Combination:** Saadi alternates between abstract statement and concrete imagery. The metaphor of straw—rising above others while remaining worthless—illustrates pride through mutual reinforcement of image and idea.
- **Linguistic Play:** Saadi exploits semantic and phonetic associations. Wordplay such as *ganj* (treasure) and *konj* (corner) contrasts Qarun's wealth with the "treasure of salvation" found in seclusion.
- **Hermeneutic Interpretation:** Familiar narratives are reinterpreted ethically. The youth who leaves the mosque after being asked to sweep it is reframed not as proud but as spiritually self-aware, considering himself unworthy of sacred space.

Functional Analysis:

Explanatory and motivational functions dominate Saadi's discourse, whereas argumentative functions appear less frequently, confirming his emphasis on practical ethical guidance rather than intellectual disputation.

Narrative Empathy:

Saadi enables readers to identify with characters—the remorseful farmer who burns his harvest or the man devoured by his pet wolf—thus encouraging moral learning through vicarious experience.

Discussion of Results and conclusion

Saadi employs sophisticated strategies of concretization that render abstract ethical concepts accessible and persuasive. The predominance of explanatory and motivational functions confirms his concern with practical guidance rather than theoretical debate. His ethical poetics seeks not merely to inform but to transform readers through imaginative participation. The text foregrounds both the internal relations of discourse and the interconnection of multiple dimensions of ethical experience. Readers are invited to moral reflection through identification with characters, the recollection of analogous personal experiences, and attention to the ethical consequences of actions—processes that may culminate in persuasion. This study contributes to understanding the rhetorical techniques of Persian didactic literature and the relation between aesthetic form and moral content.

بسط تصویری مفاهیم اخلاقی در بوستان سعدی

همايون جمشیديان 

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران. رایانامه: homayunjamshidian@yahoo.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵ کلیدواژه‌ها: مفاهیم اخلاقی، بلاغت، تصویر، روایت پردازی، بوستان.	متون ادبیات تعلیمی در پی اقناع و تأثیرگذاری بر مخاطب است و به نسبت ادبیات متن مفاهیم انتزاعی در وجه انضمامی ارائه می‌شود. سعدی در بوستان از طریق بسط تصویر، مفاهیم اخلاقی را از خلال تجربه‌های زیسته، گفت‌وگوها، تأمل در وجوه اشیا یا حالات بدن، رویدادهای واقعی، تاریخی یا مخیلی که واقع شده یا امکان وقوع دارند، توضیح می‌دهد و تبیین می‌کند. مقصود از تصویر در این مقاله صورت عینی بخشیدن به مفاهیم و بسط آن از طریق روایت است. هدف تبیین این نکته است که سعدی در بوستان چگونه از امکانات مختلف زبانی، تأویلی و داستانی برای انضمامی کردن مفاهیم اخلاقی بهره می‌برد؛ به گونه‌ای که، مخاطب آن را به اقتضای احوال خود در نظر آورد. پرسش اصلی این مقاله این است که مفاهیم انتزاعی اخلاقی در بوستان چگونه نمود انضمامی می‌یابند؟ روش پژوهش توصیفی و تحلیلی همراه با تفسیر و تأویل متن است. براساس نتایج سعدی با توان داستان‌گویی خود و دقت در معنا، دلالت‌ها و بار معنایی واژگان، روایت‌هایی ارائه کرده است که احوال آدمیان از طبقات گوناگون اجتماعی در موقعیت‌های انجام‌دادن یا ندادن امور اخلاقی را از زبان خود آن‌ها یا از میان گفت‌وگو با دیگران یا داوری دانای کل نمودار می‌کند و به روابط بین اجزای کلام و ارتباط بین جنبه‌های مختلف تجربه اخلاقی توجه دارد. خوانندگان نیز با هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها یا تداعی وقایع در زندگی خود و نگرستن به پیامدهای اخلاقی کنش‌ها به تأمل می‌پردازند و احیاناً به اقناع می‌رسند. سعدی از بار معنایی و صوتی واژگان نیز برای عینی کردن مفاهیم بهره برده است. در همه داستان‌ها دیالوگی پنهان میان نویسنده و مخاطب برقرار می‌شود.

استناد: جمشیدیان، همایون. (۱۴۰۵). «بسط تصویری مفاهیم اخلاقی در بوستان سعدی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. دوره ۱۶. شماره ۱. صص: ۷۳-۹۱.

<https://doi.org/10.22091/jls.2026.15334.1786>



© نویسنده گان.

ناشر: دانشگاه قم

(۱) مقدمه

مفاهیم اخلاقی انتزاعی اند و هدفشان اصلاح نگرش و در پی آن شیوه زیست آدمیان است. یکی از رویکردهای ادبیات اخلاق است و مفاهیم انتزاعی اخلاقی را در قالب زندگی واقعی یا مخیلی که امکان وقوع دارد و رویدادهای تاریخی و سرگذشت‌های واقعی یا خیالین آدمیان تصویر می‌کند تا با خواندن تجربه زیسته دیگران هم لذت حاصل شود هم درس زندگی بیاموزد: «ویژگی شعر این است که به ما امکان می‌دهد چیزها را آن گونه که از یک زاویه تازه، بسته به یک گونه احساس شده، دوباره ساخته می‌شوند ببینیم.» (کرشلی، ۱۳۸۹: ۳۰۷) در آثار مربوط به اخلاق عملی بسط کلام و توضیح در تبیین موضوع اهمیت ویژه‌ای دارد. حکایت و داستان چنین نقشی را به‌خوبی ایفا می‌کنند: «وسیله اصلی تعلیم و تربیت اخلاقی همان داستان‌گویی است. هر جا که مسیحیت یا یهودیت یا اسلام رواج داشته‌اند داستان‌های متون مقدس به اندازه دیگر داستان‌ها اهمیت دارند» (مک اینتایر، ۱۳۹۳: ۲۱۰). بوستان کتابی است در آموزه‌های اخلاقی. سعدی مفاهیم و آموزه‌های اخلاقی را با آوردن مثال و نمونه‌های واقعی و تخیلی و شخصیت‌های تاریخی و داستانی بسط می‌دهد تا مخاطب در خور احوال خود، خود و اعمال و نتایج آن را در قالب شخصیت‌ها و رویدادهایشان ببیند. سعدی در بوستان در این کار روش‌های گوناگونی در پیش می‌گیرد یا نخست ایده موردنظر را می‌آورد و بعد به اقتضای آن تصویری می‌آورد. یا نخست تصویری می‌آورد و آنگاه ایده‌ای متناسب با آن در کار می‌آورد یا به تناوب ایده و تصویر را درهم می‌آمیزد؛ علاوه بر این، گاه برای بسط تصویر از امکانات زبانی واژگان و بازی با صورت و معنای واژگان بهره می‌برد یا از راه تأویل به تصویرسازی می‌پردازد. مقصود از تصویر در این مقاله وجه انضمامی مفاهیم اخلاقی است که در قالب روایت‌های داستانی، ضرب‌المثل، رویداد تاریخی و بازی زبانی با واژگان، نمود می‌یابد.

پرسش پژوهش این است که مفاهیم انتزاعی اخلاقی چگونه در بوستان نمود عینی و انضمامی می‌یابد و سعدی چه شگردهایی را در این خصوص به کار می‌برد؟

(۲) پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات متعددی در خصوص بوستان سعدی نوشته شده که هر یک بر جنبه‌هایی از این اثر ارزشمند متمرکز بوده‌اند. از میان آنها مقاله تصویرپردازی عاطفی خشم و ترس در بوستان سعدی، از منظر سلطانی و طاهره صادقی (۱۳۹۱) که با تکیه بر مباحث روان‌شناسی این احساسات را بررسی کرده‌اند. این پژوهش بیان می‌کند که سعدی به مهارت‌های کنار آمدن با پیچیدگی‌های اجتماعی و همچنین هنر تصمیم‌گیری‌های شخصی که از جانب روان‌شناسان امروز بیان می‌شود، توجه داشته است. همچنین در مقاله «تحلیل جهان مطلوب بوستان سعدی بر اساس نظریه انتخاب ویلیام گلاسر» از فریده محسنی هنجانی نشان داده شده که مولفه‌های مدیریت و رهبری، مهربانی، اختیار و آموزش و یادگیری، در جهان مطلوب گلاسر به ترتیب معادل باب‌های عدل و تدبیر و رای، احسان، رضا و در عالم تربیت بوستان سعدی هستند.

(۳) روش پژوهش

رویکرد این پژوهش، کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی است که با بهره‌گیری از روش‌های تفسیر متن و تأویل صورت می‌پذیرد. نمونه‌های مورد بررسی، به صورت هدفمند از بوستان سعدی گزینش شده‌اند و بر اساس الگوهای معنایی و ساختاری، در طبقات مفهومی مشخصی سازماندهی گردیده‌اند. هدف تبیین این نکته است که چگونه سعدی خلأ فقهانه مفاهیم اخلاقی را در زبان و با ترتیب و چینش کلمات و مفاهیم تصویری و برجسته کرده است. به عبارت دیگر، تبیین

سازوکارهای خلاقانه‌ی سعدی در بازنمایی مفاهیم اخلاقی است، با تأکید بر نقش عناصر زبانی، چینش گفتمانی کلمات، و کاربرست شگردهای تصویرآفرینی (شامل استعاره، مجاز و نمادپردازی) در برجسته‌سازی لایه‌های معنایی متن.

۴) مبانی نظری پژوهش

تصویر عبارت است از «هرگونه کاربرد مجازی زبان که شامل همه صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس آمیزی، پارادوکس و مانند آن می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۴-۴۵). در تصویر آنچه بیش از همه اهمیت دارد شیوه به کار بردن لفظ است «در میان قدما آن دسته که طرفدار لفظ‌اند کسانی هستند که هنر را در جنبه تصویری و خیالی آن می‌دانند؛ یعنی آنچه مربوط به اسلوب بیان است نه نفس معانی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۸).

تصاویر بوستان از حرکت و پویایی برخوردارند و هر تشبیه در یک بیت به پایان نمی‌رسد و براساس تصویر نخست انواع تداعی‌های ناشی از دلالت‌های معنایی، ابهام، ابهام و اصوات مشترک شکل می‌گیرد و باتوجه به مفاهیم اخلاقی مطرح در زمینه شعر آن ایده را از زوایای گوناگون برجسته می‌کند و به دید می‌آورد: «هرچه شاعران از تشبیهات تفصیلی و روایی به استعاره‌های فشرده روی می‌آورند و از مادی بودن عناصر تشبیه می‌کاهند حرکات و پویایی تصویرها کمتر می‌شود» (همان: ۱۰۳).

راغب درباره تصاویر قرآنی سخنی می‌گوید که کم‌وبیش می‌توان درباره آثار ادبی با رویکرد اخلاقی نیز صادق دانست: «تصویر ابزار بیانی است که موضوع‌های دینی را به صحنه‌های قابل مشاهده و تصویرهای متحرک و خیره‌کننده تبدیل می‌کند که به ژرفای روان آدمی به شیوه‌های مختلف و از طریق عقل، اندیشه، حس و خیال و عاطفه نفوذ می‌کند» (راغب، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

بنا به گفته مک‌گین هدف همه آثار بزرگ ادبی به تصویر کشیدن روان‌شناسی از منظر اخلاق و اخلاق از منظر روان‌شناسی است (مک‌گین، ۱۴۰۰: ۲۴۵). معنای این سخن این می‌تواند بود که اخلاق جزء اصلی آثار برتر ادبی است، اما آثار ادبی، اخلاق ملبس در پوشش ادبیات نیستند، بلکه اخلاق از خلال پرداخت شخصیت‌ها و پرداخت روانی گفتار و کردار شان پدیدار می‌شود. آثار ادبی «ا ساساً در پی تغییر در خود ما ست نه در داوری‌مان» (گیسون، ۱۴۰۰: ۱۲۰). و این گونه می‌توان گفت کارکرد آثار ادبی نه دانستن یا باور داشتن به گزاره‌هایی است، بلکه قصدش تغییر احوال و نگرش آدمی است و در این کار از آثار فلسفی و اخلاقی مؤثرتر است: «عرضه ماهرانه غیرمستقیم یک تز و پیام در یک اثر داستانی شاید از طریق تأثیر بی‌واسطه بر ما مستقیم‌تر از استدلال عقلانی، آن تز و پیام را به ما منتقل می‌کند» (اندرسون، ۱۳۹۶: ۱۲-۱۳). یکی از کارکردهای آثار ادبی ایجاد انگیزه برای اقدام به عمل است؛ برای مثال، چنین کارکردی را در رمان کلبه عمو توم می‌بینیم: «بیچر استو، که طرفدار الغای برده‌داری بود متوجه شد اگر داستانی درباره برده‌ای بنویسد که بسیار مهربان و شگفت‌انگیز و سخاوتمند است و به هیچ وجه، تهدیدآمیز یا وحشت‌آور نیست و بعد نشان دهد که این شخصیت ممکن است تحت قانون برده‌داری مورد چه میزان از بدرفتاری قرار بگیرد می‌تواند میلیون‌ها نفر را به اقدام وادارد» (دراوت، ۱۴۰۰: ۲۴۸-۲۴۹). بوستان نیز به مثابه اثر ادبی چنین ویژگی‌ای دارد. این ویژگی‌ها به پنج دسته کلی به همراه زیرمجموعه‌هایی تقسیم می‌شود.

(۵) بررسی و تحلیل

این مقاله به چند بخش تقسیم شده است: ۱. تقدم ایده بر تصویر؛ ۲. تقدم تصویر بر ایده؛ ۳. ترکیب متناوب تقدم ایده و تصویر؛ ۴. بازی زبانی؛ ۵. تأویل. در ذیل این طبقه‌بندی در هر بخش عناصری وجود دارد که بسط تصویر در حول آن می‌گردد و کلام بسط می‌یابد. در ادامه این طبقه‌بندی‌ها به صورت مبسوط بیان می‌شود:

(۵-۱) تقدم ایده بر تصویر

(۵-۱-۱) اندازه نگاه‌داشتن در خوردن

به اندازه خور زاد اگر آدمی چنین پر شکم آدمی یا خمی
درون جای قوت است و ذکر و نفس تو پنداری از بهر نان است و بس
کجا ذکر گنجید در انبان آرز به‌سختی نفس می‌کند پا دراز
(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۴۶)

محور اصلی تصویرسازی خُم است. شکل هندسی و جایگاه خوراک بودن وجه‌شبه است. شاعر از باب تجاهل‌العارف و طنز خود را ملزم می‌داند تعریف و کارکرد جسم را، که در دلالت اولیه کاملاً روشن است، توضیح دهد، چنان‌که گویی پرخوار، تن را با خم به اشتباه گرفته؛ سپس، بدیهیات را به طنز و برای تنبه توضیح می‌دهد. سخن خود را نیز به طنز می‌گیرد؛ نفس همچون انسانی است که نمی‌تواند پایش را دراز کند. دراز کردن پا تداعی‌کننده شکمبارۀ تن‌پرورای است که با بسیارخواری توان حرکت و دراز کردن پایش را ندارد.

انبان آرز تصویر دیگری از خم یا شکم پرخواره است. به جای شکم، استعاره انبان آورده می‌شود. شاعر از باب تجاهل‌العارف می‌گوید درون یا خم درون فقط جای نان نیست، جایگاه ذکر و نفس هم هست. گویی پرخواره برای ذکر و نفس، که ضرورت تداوم زندگی مادی و معنوی است، جایی پیش‌بینی نکرده است.

اینجا با معنای معنا مواجهیم که با گذر از معنا به دست می‌آید: «معنا چیزی است که از بیان مستقیم می‌فهمی و چیزی است که بدون واسطه‌ای خاص درمی‌یابی و معنای معنا این است که معنای معینی از عبارت را درک می‌کنی و سپس، این معنا تو را به معنای دیگری می‌رساند» (ابودیب، ۱۳۸۴: ۹۱).

(۵-۱-۲) قناعت

قناعت توانگر کند مرد را خبرکن حریص جهانگرد را
سکونی به دست آری بی‌ثبات که بر سنگ گردان نروید نبات
(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۴۵)

واژه کلیدی جهانگرد و از متعلقات تصویری این واژه «خبرکن» است. آنکه به توصیف سعدی به سبب حرص سکونی ندارد در برابر مخاطب نیست تا سخنش را بشنود و باید خبر یا پیغام را به او برسانند و البته، تضمینی به رسیدن پیام و شنیدن آن نیست.

بیت دوم مضمون خبر است و مطلب پیشین تصویری‌تر نمودار می‌شود. حریص از هر دو معنای سکون بهره‌ای ندارد نه دمی جایی درنگ می‌کند نه آرامشی دارد. بی‌ثبات نیز همچون سکون ناظر بر دو وجه بیرونی و درونی، یعنی درنگ کردن و آرامش‌یافتن، است.

تشبیه تمثیل مصراع آخر نیز از حال مخاطب حکایت دارد. او چون سنگ سخت، بی‌انعطاف و سخن‌ناپذیر است؛ زیرا لازمهٔ رویش، سکون به هر دو معناست. گردان بودن، علاوه بر سنگ گردان آسیا سرگردانی، بی‌ثباتی و بی‌سکون بودن حریص جهانگرد را تصویر می‌کند و چون سنگ بی‌انعطاف بودن و سخن‌ناشنوی را موجب حرص می‌داند.

۵-۱-۳) آزمودن پیش از عمل

بَرَد با دل از جور غم بارها که ناآزموده کند کارها
نظرکن چو سوفار داری به شست نه آنگه که پرتاب کردی ز دست
چو یوسف کسی در صلاح و تمیز به یک‌سال باید که گردد عزیز
(سعدی، ۱۳۷۲: ۴۶)

نکتهٔ اصلی در این است که تدبیر در کار نیاورنده زیان می‌بیند و سنگینی آن زیان را چون باری بر دوش کشیده، بر خود آسیب می‌رساند. دو واژهٔ جور و بار ظرفیت‌هایی برای بسط تصویر فراهم می‌آورد. جور با تیر و جنگ تناسب دارد و سوفار از متعلقات جنگ است. پیش از پرتاب تیر باید به‌درستی جوانب کار را نگریست و در پرتاب کردن یا نکردن و چگونه و به کدام سو افکندن، اندیشید که پس از پرتاب دیگر مجال نیست. ذکر ماجرای یوسف بی‌ارتباط با واژهٔ بار و تداعی‌های آن نیست و ممکن است ماجرای یوسف و برادرانش را به یاد سعدی آورده باشد:

فَلَمَّا جَهَّزَهُمْ بِجَهَّازِهِمْ جَعَلَ السَّقَايَةَ فِي رَحْلِ أَخِيهِ ثُمَّ أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَارِقُونَ (دوازدهم / ۷۰)

یوسف آبخور را در بار برادرانش می‌نهد و این کار از پیش اندیشیده، وقایع دیگر را به سود یوسف پیش می‌آورد.

۵-۱-۴) ایمنی ملک درویش

مگو جاهی از سلطنت بیش نیست که ایمن‌تر از ملک درویش نیست
سبک‌بار مردم سبک‌تر روند حق این است و صاحب‌دلان بشنوند
تهیدست تشویش نانی خورد جهانبان به‌قدر جهانی خورد
گدا را چو حاصل شود نان شام چنان خوش بخشد که سلطان شام
(سعدی، ۱۳۷۲: ۶۱)

گدا و شاه در تقابل هم و جاه مقابل ایمنی است. جاه امری ذهنی و ایمنی عینی است. در تبیین این امر مردم در تقابل با سلطان، که بار و بنهٔ بسیار دارد و این امر توهم جاه را در او پدید می‌آورد، تصویر می‌شود، اما آنکه بار کمتری بر دوش دارد با سلامت و ایمن از راهزنان راه می‌سپارد و سنگینی بار را بر دوش و خاطر خود حمل نمی‌کند. ملک سلطان پیوسته در معرض زوال و تعرض است و نایمن و ملک بی‌ملکی درویش معنوی است و محفوظ از تعرض.

جزء خوردن در تشویش خوردن به‌معنای تحمل کردن است و با لازمهٔ معنای نان که تهیدست در دست ندارد تضاد دارد. تهیدست تنها تشویش خوردن نانی دارد و جهانبان به اندازهٔ جهانی تشویش می‌خورد. یا به اندازهٔ جهانی تشویش خوردن نان به مجاز تمتعات دنیوی، دارد و چون چنین نانی به‌دست آمدنی نیست، تشویش می‌خورد. از وجوه بی‌اعتباری جاه، آسوده‌خوایدن گدا با نان شام است که سلطان سرزمین شام از آن بهره‌ای ندارد؛ هرچند شام پر نان و سفرهٔ باشکوهی داشته باشد.

۵-۱-۵) حد قدرت خود را دانستن

مزن بانگ بر شیرمردان درشت
مکن جور بر خردکان ای پسر
نمی‌ترسی ای گرگ ناقص خرد
به خردی درم زور سر پنجه بود
بخوردم یکی مشت زورآوران
چو با کودکان بر نیایی به مشت ...
که یک‌روز افتد بزرگی به سر
که روزی پلنگیت بر هم درد
دل زبردستان ز من رنجه بود
نکردم دگر زور با لاگران
(سعدی، ۱۳۷۲: ۶۳-۶۴)

این شعر بر حد توان خود را شناختن تأکید می‌کند. جزء شیر در شیرمردان در ادامه، تداعی‌کننده موقعیت گرگی است که هرچند درنده و قوی، پلنگی درنده‌تر از او هم هست. حال فرد ضعیف را در مقابله با شیرمردان به حال گرگ در قیاس با پلنگ مانند می‌کند. سخن سعدی بیان صورت حال و واقعیت‌های عینی و ملموس است و نگاهی آرزواندیشانه و به دور از واقعیت نیست؛ سپس، در قالب واقعه‌ای که برای او روی داده است که البته، لزومی ندارد در عالم واقع نیز روی داده باشد از تجربه خود و سرپنجگی‌اش در کودکی مثال می‌آورد. جزء پنجه تداعی‌کننده پنجه گرگ و پلنگ است و بار دیگر خواننده به گفته‌های پیشین ارجاع داده می‌شود و نتیجه خطای خود را در بیت پایانی می‌بیند.

۵-۱-۶) کار به کاردان سپردن

نخواهی که ضایع شود روزگار
نتابد سگ صید روی از پلنگ
به ناکاردایده مفرمای کار
ز روبه رمد شیر نادیده جنگ
(همان: ۷۵)

بدیهی است اگر سگ از پلنگ ضعیف‌تر باشد، اما سگ صیدِ کارآزموده برای چیرگی بر پلنگ، حيله‌ها و ترفندها در کار خواهد کرد. شیر؛ پادشاه حیوانات نیرویی دارد قیاس‌ناپذیر با تن ضعیف روباه، اما حيله‌های روباه بر شیر کار ناآزموده چیره می‌گردد. شیر و پلنگ در اینجا نماد کسانی است که نامی دارند یا آوازه‌ای و انتساب به بزرگی، اما سگ صید و روباه به منزلت فروتر و به تجربه فراترند.

۵-۱-۷) امکان قوی‌شدن ضعیف

چو تمکین و جاهت بود بر دوام
که افتد که با جاه و تمکین شود
نصیحت شنو مردم دوربین
مکن زور بر ضعف درویش و عام
چو بیدق که ناگاه فرزین شود
نپاشند در هیچ دل تخم کین
(همان: ۸۵-۸۶)

سعدی بر یکی از جنبه‌های روانی خودکامه تأکید می‌کند. از عوامل زورگویی حاکمان تداوم قدرت است، چنان‌که به توهم می‌نمایند قدرتشان بی‌زوال و هر روز در فزون خواهد بود؛ از این رو، ناتوانان و محرومان را به چیزی نمی‌گیرند و گمان نمی‌کنند شاید آنان نیز سربرآورند و تهدیدی بر قدرت آنان باشند.

تصاویر به کار رفته بسیار دقیق گزینش شده است. کین به تخم تشبیه شده است. برزگر بذری می افکند بذر پنهان در خاک می بالد، ر شدش دیدنی نیست تا آنگاه که ناگاه سر از خاک برآورد. کین نیز در دل ها می ماند، پراکنده تخم کین از بالش این بذر غافل است و همچنان که در عرصه شطرنج سرباز بی قدر در بازی روزگار گاه بر صدر می نشیند و قدرتی می یابد که اسبان و پیلان جنگاور نیز مقهور او می گردند، فرد خامل نام در بازی زمانه نامی و مسندی می یابد و اسباب تهدید و آزار آزارگر می شود.

نکته تصویری ظریف دیگر اینکه «پاشیدن» در هم نشینی با خرمن تداعی کننده کاهی است که برزگران برای جداسازی کاه و دانه بر هوا می پاشند و خاک بسیار می پراکند و سهم خوشه چینان محروم از آن مزرعه همان خاک است.

۵-۲) تقدم تصویر بر ایده

در این بخش خلاف پیشین، نخست تصاویری طرح می شوند و آنگاه به اقتضای موضوع ایده هایی به تصریح یا تلویح بیان می شوند.

۵-۲-۱) پیام جمشید

شنیدم که جمشید فرخ سرشت	به سرچشمه ای بر به سنگی نشست
بر این چشمه چون ما بسی دم زدند	برفتند چون چشم برهم زدند
گرفتیم عالم به مردی و زور	ولیکن نبردیم با خود به گور

(همان: ۵۲)

سرچشمه علاوه بر جای رستن آب در معنای منشأ نیز به کار می رود. سعدی به نقد قدرت می پردازد و از نیرومندترین پادشاه شناخته روزگاران پیش نام برده، او را نشسته در کنار چشمه ای تصویر می کند که با تأمل در آب روان، به نشان گذر عمر و انسان ها و زمان از دست رفته، به کسانی اشاره می کند که بسیار پیش از او از آب و عمر و زندگی بهره ای گرفتند و رفتند و آب و زمان همچنان هست و آدمیان می روند و بسیاری به این چشمه نگریسته و می نگرند، اما درس ناگرفته برمی خیزند و در محدوده توان و قدرت خود به مردی و زور می گیرند و می گذارند و می روند.

۵-۲-۲) آشنا با شنا

گرفتم که مردانه ای در شنا	برهنه توانی زدن دست و پا
بکن خرقه نام و ناموس و زرق	که عاجز بود مرد با جامه غرق
تعلق حجاب است و بی حاصلی	چو پیوندها بگسلی واصلی

(همان: ۱۱۲)

ایده اصلی این قطعه نقد صوفیان و زاهدان خرقه پوشی است که آوازه شان بر زبان هاست و بر این اند که وارستگی شان چنان است که تعلقات بر آنان زیان نمی رساند. سعدی این ایده را، که در انتهای داستان آمده، به نقد می گیرد و از شناگری می گوید که فریفته به شناوری، تن پوش را در اجرای مهارتش مانع نمی پندارد، اما امواج دریا لباس را بر دست و بال او می پیچید و غرقش می سازد. پوشش در اینجا خرقه است که به سبب ماهیت صوفین و سنگینی و دست و پاگیریش، به ویژه به هنگام ترشدن، اسباب هلاکت را زودتر فراهم می کند. خرقه موقوف به پوشش صوفین نیست؛ نام و ناموس یا خرقه ای که مختص نام و ناموس و زرق است موجب هلاکت در دریای زندگی یا عالم معنا

می‌شود. و صول، رسیدن به ساحل است و نیز و صول به بارگاه الهی به باور عارفان که با گذر از دریای این عالم می‌سر می‌شود.

۵-۲-۳) نماز به ریا

ندانی که بابای کوهی چه گفت	به مردی که ناموس را شب نخفت
برو جان بابا در اخلاص پیچ	که نتوانی از خلق رستن به هیچ
کسانی که فعلت پسندیده‌اند	هنوز از تو نقش برون دیده‌اند
چه قدر آورد بنده حور دیس	که زیر قبا دارد اندام پیس
ن شاید به دستان شدن در بهشت	که بازت رود چادر از روی زشت

(همان: ۱۴۲)

داستان بابای کوهی در نکوهش ریاست، سرانجام اشتغال خاطر به خلق و ظاهر سازی برای اقبال عام به منظور تسلط بر آنان تباهی است. حال ریاکار پسندیده مردم چون حوری است که دیگران مفتون صورتش گشته‌اند و سیرت نهان داشته‌اش پیس و نفرت‌بار است و در این دنیا به سبب سیطره ظاهر کارش به پیش می‌رود. طنز ماجرا در این است که حوریان از آن بهشت‌اند و این زیبا صورت بد باطن، که نمودار سودازدگی زاهدان به خود نیز هست، سودای بهشت در سر می‌پزد، اما دستان را در آن راهی نیست و رسوا می‌شود.

در خصوص فریفتگی به کثرت عبادات و رها کردن مهار نفس فرزانه‌ای می‌گوید: «اعتدال در معنویات و متانت به خلق و خوبی بس متمایز می‌انجامد که انضباط و خوف و تسلیم در هر زمینه است و کمال و ارزش امور به زیادی و کثرت و آن حال خوشایندی که در انجامش به آدمی دست می‌دهد نیست، بلکه به توانمندی در کف نفس است» (دلاکروث، ۱۴۰۳: ۶۱). همان که مخاطب باباکوهی از آن بهره‌ای نداشت.

۵-۲-۴) گربه پشیمان

یکی گربه در خانه زال بود	که برگشته ایام و بد حال بود
دوان شد به مهمان‌سرای امیر	غلامان سلطان زدندش به تیر
چکان خونش از استخوان می‌دوید	همی گفت و از هول جان می‌دوید
اگر جستم از دست این تیرزن	من و موش و ویرانه پیرزن

(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۴۹)

این داستان را می‌توان نمادین خواند. موش نماد فردی است در آرزوی قربت و قدرت، به مهمان‌سرای سلطان می‌رود. رفتن گربه مسکن گرفته در خانه زال به مهمان‌سرای سلطان، حاوی طنز است. در چنان جای پرشکوهی تنها خا صان سلطان راه می‌یابند و این در بر زیر دستان دربار حتی بسته است. گربه‌ای که قدر خود نمی‌شناسد به طمع، عزم ورود دارد و با درشتی و تیر غلامان مواجه می‌شود. توصیف حال گربه در ناچاری دیدنی است، نالان و مجروح و خون از استخوان چکان، گریزان و هنوز از جان به در بردن نگران، عهد می‌بندد که شأن خود بداند و به جای قربت سلطان، که بیم جان در او درج است، به موش خواری بسنده کند.

خون از استخوان گربه چکیدن تصویری طنزآمیز است؛ یعنی گربه اگر به جایگاه و شیوه زیست خود قناعت می‌ورزید می‌توانست شکاری را خون‌چکان به دندان گرفته به خانه بیاورد، اما اکنون حتی امید ندارد تن خون‌چکان خود را به مقصد برساند. سعدی نشان می‌دهد سودای قدرت و قربت بی‌خردی است.

زن در تیرزن و پیرزن تکرار می‌شود یکی مظهر قدرت و دیگری بی‌قدرتی است، نزدیکی به تیرزن موجب تشویش خاطر و بیم‌مرگ است و رسیدن به کنج پیرزن سبب آرامش و قناعت و زندگی است.

۵-۲-۵) گرگی که پرورنده خود را می‌درد

یکی بچه گرگ می‌پرورید	چو پرورده شد خواجه بر هم درید
چو بر پهلوی جان‌سپردن بخفت	زبان‌آوری در سرش رفت و گفت
تو دشمن چنین نازنین پروری	ندانی که ناچار زخمش خوری
نه ابلیس در حق ما طعنه زد	کز اینان نیاید به‌جز کار بد
فغان از بدی‌ها که در نفس ماست	که ترسم شود ظن ابلیس راست

(همان: ۱۸۹)

این روایت کوتاه، داستان پرورنده گرگی است که او را می‌درد و در آستانه مرگ، زبان‌آوری درمی‌رسد و در «سرش» و به تعبیری در گوشش آرام سخن می‌گوید که این گفتار در سر، ممکن است سخن وجدان یا امر غیبی نیز تعبیر شود و گرگ را به دشمن تأویل می‌کند و از این پس، داستان بعد نمادین می‌یابد؛ سپس، از ابلیس یاد می‌کند. «اینان» در اشاره ابلیس یعنی آدمیان. در روایت قرآنی چنین سخنی از ابلیس نیست، اما او می‌گوید که بر راه آنان می‌نشینم و گمراهشان می‌کنم. در بیت آخر سعدی یا آن زبان‌آور، از نفس شکوه سر می‌دهد. پس، یکی دیگر از تأویل‌های گرگ، نفس است که همخانه و دشمن است و چون گرگی در کار دریدن ماست، اما ما به ناز می‌پروریمش و در آستانه مرگ است که از دشمنی او آگاه می‌گردیم. به تعبیر قرآنی، آنگاه که پرده‌ها کنار می‌روند و چشم‌ها تیز می‌شوند و ندامت ثمری ندارد:

لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ. (پنجاهم / ۲۲)

اما برای فرعون هنگام غرق دیر شده است:

وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْيًا وَعَدُوًّا حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْعَرَقُ قَالَ آمَنْتُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي آمَنْتُ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ. الْآنَ وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وَكُنْتَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ. (دهم / ۹۰-۹۱)

۵-۳) ترکیب متناوب تقدیم ایده و تصویر

در موارد پیشین هریک از ایده یا تصویر تقدم داشت، اما در اینجا تصویر و ایده به‌تناوب جابه‌جا می‌شوند و چندین ایده و تصویر به‌جای هم می‌نشینند.

۵-۳-۱) خس و متکبر

گرت جاه باید مکن چون خسان	به چشم حقارت نگه در کسان
گمان کی برد مردم هوشمند	که در سرگرانی است قدر بلند ...
نه گر چون تویی بر تو کبر آورد	بزرگش نبینی به چشم خرد

تو نیز از تکبر کنی همچنان نمایی که پیش‌ت تکبرکنان
چو استاده‌ای بر مقامی بلند بر افتاده گر هوشمندی مخند
بسا ایستاده در آمد ز پای که افتادگانش گرفتند جای
(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۱۶)

در بیت نخست با جاندارانگاری خس به ذهنیاتش اشاره می‌شود که به سبب برترنشینی خود را بلندقدر نیز می‌پندارد و این خلاف رأی هوشمندان است. تصویر خس گرچه به لفظ، در ادامه، تکرار نمی‌شود، حضورش را می‌توان احساس کرد؛ آنکه کبر می‌آورد زشتی رفتارش را نه خود او که دیگران درمی‌یابند، چنان که خس برترنشینی خویش را مایه تفاخر بر دیگران می‌نهد. سعدی هوشمند را کسی می‌داند که برتری موقعیت ظاهری خود را در قدرت، ثروت یا اعتبار میان خلائق، نشان بلندقدری خود نمی‌داند.

واژه محل و محل جستن برای آدمی تداعی‌کننده برترنشینی خس است. پسندیده‌خویی نیز در تعارض است با غرور صدرنشینی خس. سعدی هر جایگاهی را لغزان می‌انگارد و چنین است که جایگاه‌ها همواره به آسانی تغییر می‌یابند. آدمی معمولاً زشتی رفتارش را نمی‌بیند و باید حال خود را در آینه رفتار دیگران و در اینجا خس، بنگرد.

۵-۳-۲) شکم را چون تنور تافتن

اگر هرچه باشد مرادت خوری ز دوران بسی نامرادی بری
تنور شکم دم‌به‌دم تافتن مصیبت بود روز نایافتن
به تنگی بریزاندت روی رنگ چو وقت فراخی کنی معده تنگ
کشد مرد پرخواره بار شکم و گر در نیابد کشد بار غم
(همان: ۱۴۷)

تصویرسازی از شکم پرخواره با تصویر تنور که لازمه معنای پرخواری است هم‌زمان به پیش می‌روند. تن را به دم برمی‌افروزند و تنور دم‌به‌دم تافته، همواره روشن است. ریزاندن فعلی تصویری و نشان‌دهنده خمیری است که در تنور نمی‌گیرد و می‌ریزد. پرخواری نیز رنگ روی را می‌ریزند. پرخوار همواره حمال است، هنگام سیری، بار شکم را می‌کشد و هنگام ناداری، بار غم را.

۵-۴) بازی زبانی

سعدی در مصور گرداندن مفاهیم اخلاقی به آنچه ذکرش رفت بسنده نمی‌نماید و امکانات معنایی واژگان را در بیان وجوه مختلف و حتی متفاوت و متضاد به کار می‌گیرد و به بازی با صوت و معنای واژگان در القای تصویر می‌پردازد.

۵-۴-۱) گنج و کُنج

ندانست قارون نعمت‌پرست که گنج سلامت به کنج اندرست
(همان: ۱۵۰)

جزء پرست در هم‌نشینی با کنج، زاویه و کنج عبادت را در یاد می‌آورد که قارون به سبب روی آوری به دنیا به آن پشت کرده و به دنیا و کنج روی آورده بود، اما در گفتار سعدی کنج نه سیم و نقره که گنج سلامت است که همچون

گنجی در گوشه است، اما گوشه تنهایی و تأمل در احوال خویشتن، فارغ از احوال دنیا، که این سلوک قارون نبود و سرانجام خاک گشت. سعدی به احتمال، در این بازی زبانی ملهم از این تعبیر قرآنی بوده است:

الَّذِينَ ضَلَّ سَعِيَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا (هجدهم / ۱۰۴)

و نیز بر ناپایداری دنیا چنین تأکید می شود:

الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا (هجدهم / ۴۶)

در این آیه مال زینت است. سخن از باقی ماندن اعمال صالح به تلویح نشان می دهد هرچه جز آن از جمله مال، ماندنی نیست. قارون به مثابه نمونه اعلائی دارندگی به سبب دنیاپرستی بر خطاست و این خطا در تغییر صامت دو واژه گنج و کُنج که به لحاظ دستور خط بسیار به هم نزدیک اند و به معنا دور، تصویر گشته است.

۵-۴-۲) فربهی

مکن صبر بر عامل ظلم دوست چه از فربهی بایدش کند پوست
(سعدی، ۱۳۷۲: ۴۳)

سخن از مأمور مالیات ظالم بر خلاق است که از مال حرام بسیار خورده و فربه گشته است. در زیرساخت این تصویر حیوانی است که از فرط فربهی زمان قربان کردنش در رسیده است؛ از سوی دیگر، در معنایی متضاد گرگی است که از بسیار خواری گوسفندان، پوستینش را باید بردرد.

۵-۴-۳) کژدمان صوف پوش

که زنه‌ار از این کژدمان خموش پلنگان درنده صوف پوش
که چون گربه زانو به دل برنهند و گر صیدی افتد چو سگ درجه‌ند
سوی مسجد آورده دکان شید که در خانه کمتر توان یافت صید
عصای کلیمند بسیارخوار به ظاهر چنین زردروی و نزار
(همان: ۱۲۶)

در این شعر با دلالت‌های معنایی متضاد واژگان بازی‌های زبانی اتفاق افتاده تا ریاکار را به سخره گیرد و ماهیت پنهانش را بر آفتاب نهد. صوف پوش در ظاهر کسی است که از جهان به صوفی قناعت ورزیده، گوشه‌ای گرفته و آزارش بنا به ادعا متوجه کسی جز نفس و هوایش نیست، اما به پنهان پلنگی است درنده و این پلنگ صوف پوش چون صورت کژدم زرد است و قامتی از عبادت خمیده و ناتوان دارد. اینان خود را نحیف و کم‌خوار و بی‌توجه به دنیا می‌نمایند یا به ریا و تواضع به دروغ، سر در پیش می‌افکنند. لازمه صوف پوشی نیز کشتن و دریدن حیوانات است، مانند گربه سر به زانو می‌نهند که در حال مراقبه و پاسداشت جان‌اند، اما به اقتضای شرایط چون سگی جهان در پی صیدند.

اگر اهل مسجدند نه از باب عبادت و زاویه‌نشینی است که در خانه نمی‌توان کسی را به سودای جلب منفعتی فریفت.

زردرویی در بیت نخستین، که در کژدم به تلویح نمودار می‌شد، اینجا در عصا به تصریح پدیدار گشته است. عصای موسی نیز خورنده بود، اما خورنده مارهای دروغین اما اینان اموال راستین مردمان را می‌خورند و خود را چون عصای موسی مقدس و صاحب کرامات و خارق‌عادت می‌نمایند. کلیم در معنای سخنگو از باب تضاد، خموشی ریاکارانه آنان را به یاد می‌آورد. وجه اشتراک «بسیارخواری» نیز به سبب تعارض معنا موجد طنز است، عصای زار و نزار چنین نیست که شکم خود را انبان آز کرده باشد، مارهای خیالین را به اذن خداوند می‌خورده است و زار و زرد و نزاریش به اقتضای

چوب بودن بوده است نه به دروغ خود را چنان نمودن. مفهوم صید و صیادی به تصریح یا تلویح در همه بیت‌ها مندرج است.

۵-۴-۴) جوشیدن و خوشیدن

چنان قحط شد سالی اندر دمشق
چنان آسمان بر زمین شد بخیل
بخوشید سرچشمه‌های قدیم
که یاران فراموش کردند عشق
که لب تر نکردند زرع و نخیل
نماند آب جز آب چشم یتیم
(همان: ۵۸)

سخن از تنگ گرفتن آسمان بر زمین است. بخوشید در هم‌نشینی با سرچشمه بجوشید و آب را تداعی می‌کند که اثری از آن نیست و در قالب آبی از چشم یتیم نمودار می‌شود. تقابل و تعارض بجوشید و بخوشید و چشمه و چشم که به هم وابسته‌اند تصویری می‌شود. بجوشیدن با نبودش حضور دارد و بخوشیدن با بودنش.

۵-۴-۵) کرمان و کرمان

شنیدم که یک‌بار در حله‌ای
که من فر فرماندهی داشتم
سپهرم مدد کرد و نصرت وفاق
سرخ گفت با عابدی کله‌ای
طمع کرده بودم که کرمان خورم
به سر بر کلاه مهی داشتم
بکن پنبه غفلت از گوش هوش
گرفتم به بازوی دولت عراق
که ناگه بخوردند کرمان سرم
که از مردگان پندت آید به گوش
(همان: ۶۲)

تمرکز اصلی این بیت‌ها بر جناس کرمان و کرمان است. کرمان در معنای شهر است و تسلط بر آن درنهایت، چیزی جز نابودی، زوال ملک و خوراک کرم‌ها شدن در پی ندارد.

سعدی در تبیین موضوع قدرت، حرص جهان‌داری و بی‌حاصلی سرانجام آن از زبان بدن استفاده می‌کند. «کله» نشان افکار موهوم و نیز محل کلاه و نشان اقتدار و بزرگی است. در بیت چهارم فاعل دیگر «کله» نیست و صاحب «کله» خود سخن می‌گوید و درنهایت، سعدی گفتارش را تأویل می‌کند که با تأمل، هر کس سخنی را که او نه از زبان گفتار که از وضع و حال شنیده، خواهد شنید.

۵-۴-۶) بر باد رفتن

جهان ای پسر ملک جاوید نیست
نه بر باد رفتی سحرگاه و شام
ز دنیا وفاداری امید نیست
به آخر ندیدی که بر باد رفت
سریر سلیمان علیه‌السلام
خنک آن‌که با دانش و داد رفت
(همان: ۶۵)

بی‌وفایی دنیا در قالب مثال سلیمان بیان می‌شود. اوج وفاداری دنیا به سلیمان این بود که باد، یکی از اجزای دنیا که به تسخیر درنیامدنی است در تسخیرش بود، اما همان نماد اقتدار، یعنی بر باد رفتن، بر باد رفت و نابود گشت. واژه خنک نیز در هم‌نشینی با باد، خنک را تداعی می‌کند و ایهام تبادر پدید می‌آورد.

۵-۴-۷) محکم و محکم

قزل گفت چندین که گردیده‌ای
 بخندید کاین قلعه‌ای خرم است
 نه پیش از تو گردن‌کشان داشتند
 نه بعد از تو شاهان دیگر برند
 ز دوران ملک پدر یاد کن
 چنان روزگارش به کنجی نشاند

چنین جای محکم دگر دیده‌ای
 ولیکن نپندارمش محکم است
 دمی چند بودند و بگذاشتند
 درخت امید تو را برخورند
 دل از بند اندیشه آزاد کن
 که بر یک پشیزش تصرف نماند
 (همان: ۶۶)

قزل ارسلان از اتابکان آذربایجان که از ۵۸۱ تا ۵۸۷ ه. ق حکومت کرده است از کسی که سعدی «حقایق‌شناس جهان‌دیده و هنرمند آفاق گردیده» اش می‌نامد می‌پرسد آیا تاکنون چنین جای محکمی دیده است و طبعاً، از آنجا که خوی حاکمان است تملق و دروغ می‌طلبیده است. مقصود از محکم در پرش قزل ارسلان استواری و شکوه است. نخستین پاسخ مخاطب ابتدا با زبان بدن و در قالب خنده است و سپس، از باب تجاهل‌العارف و اسلوب‌الحکیم محکم را به معنای ناپایداری و سستی قدرت می‌انگارد و مدعای خود را بر تجربه‌ای عینی استوار می‌گرداند و روزگاری که پادشاهانی آمدند و رفتند و نشانی از آنان نماند و بر تو و دیگران نیز نمی‌ماند؛ از این رو، از دید آن حقایق‌شناس «محکم» موردنظر قزل معنایی ندارد و هر قدرتی و همه‌چیز سست و ناستوار است. این چنین، سعدی به اصلاح جامعه می‌اندیشد کاری که از اثر هنری می‌توان انتظار داشت. «اثر هنری دنیای فاسدش را در عمل بازنمایی ارتقا می‌دهد. این همان چیزی است که به یک داستان، تصنیف یا نقاشی امکان می‌دهد ارزش هنری را ستین داشته باشد، یعنی هنر باشد» (گیسون، ۱۴۰۰: ۱۳۲).

۵-۴-۸) سستی هوا

چو عشقی که بنیاد آن بر هواست
 عجب داری از سالکان طریق

چنین فتنه‌انگیز و فرمانرواست
 که باشند در بحر معنی غریق
 (سعدی، ۱۳۷۲: ۱۰۱)

بر هوا بنیاد داشتن استعاره مرکب است از بر هیچ پایه داشتن یا بی‌مبنا بودن یا مبتنی بر توهم بودن. به تعبیری، آنچه هیچ نیست چنین تأثیرگذار است؛ از سوی دیگر، هوا به معنای نفس و شهوات نیز هست. اینجا به بی‌ارزشی آن تأکید می‌شود و در مجموع، نشان می‌دهد آنچه نیست یا بسیار بی‌ارزش است تأثیراتی چنین مخرب بر جای می‌گذارد. حال آنکه آنچه سالکان طریق با آن سروکار دارند به دید سعدی مبنایی استوار دارد و ارزشمند است. سالکان غریق‌اند و غریق بی‌بهره از هواست؛ به تعبیر دیگر، این سالکان از شهوات و نفسانیات، علی‌الادعا، پالوده‌اند.

۵-۴-۹) آتش و خاک

ز خاک آفریدت خداوند پاک
 حریص و جهان‌سوز و سرکش مباش
 چو گردن کشید آتش هولناک

پس ای بنده افتادگی کن چو خاک
 ز خاک آفریدندت آتش مباش
 به بیچارگی تن بینداخت خاک

چو آن سرفرازی نمود این کمی از آن دیو کردند از این آدمی
(همان: ۱۱۵)

نخست تصویری از ویژگی‌های ذاتی خاک ارائه می‌شود و آدمی را نیز از خاک می‌داند و نتیجه می‌گیرد که آدمی نیز باید چون اصل خود، یعنی خاک افتادگی، پیشه کند و قصد بالاروی را که از ویژگی‌های آتش و تداعی گر شیطان است، از سر به در کند. آتش سرکش و بلندی‌جو، در هرچه بیشتر سوزاندن و جهان را به آتش کشاندن، حرص می‌ورزد. دیگر بار سعدی با لفظی کمابیش مشابه، آدمی را به وجه خاکی‌اش رهنمون می‌شود. این تعارض ازلی موجب هلاکت شیطان آتش‌نهاد و آتش‌خو شد و آدم خاکی در صورت پیروی از او سرانجامی چون او خواهد داشت. آیه زیر نیز نشان حرص شیطان آتشین‌خوست برای گمراه کردن و به آتش در آوردن همگان:

قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ. قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ. قَالَ أَنْظِرْنِي إِلَى يَوْمٍ يَبْعَثُونَ. (هفتم / ۱۲-۱۴)
سعدی «آدمی» را کسی می‌داند که خلاف شیطان پس از خطا عذر خواست:
قَالَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ. (هفتم / ۲۳)

۵-۵) تأویل

داستان‌هایی در بوستان هست که در دلالت اولیه خود حاوی معناست، اما سعدی با توجه به نشانه‌ها و عناصر موجود در آن‌ها به تأویل آن داستان‌ها می‌پردازد و سطح دیگری بر آن می‌افزاید.

۵-۵-۱) سیم گشتن سنگ

شنیدی که در روزگار قدیم	شدی سنگ در دست ابدال سیم
نپنداری این قول معقول نیست	چو قانع شدی سیم و سنگت یکی است
چو طفل اندرون دارد از حرص پاک	چه مشتی زرش پیش همت چه خاک
خبرده به درویش سلطان‌پرست	که سلطان ز درویش مسکین‌ترست
گدا را کند یک درم سیم سیر	فریدون به ملک عجم نیم‌سیر
نگهبانی ملک و دولت بلاست	گدا پادشاه است و نامش گداست

(همان: ۱۴۹)

در روایات صوفیان از کرامات عارفان بسیار سخن می‌گویند و به راست یا ناراست امور شگفت و خارق‌عادت‌ها به آنان منسوب می‌دارند. سعدی به یکی از آن‌ها اشاره می‌کند که سنگ در دستشان به سیم بدل می‌شود. در نخستین مصراع بیت دوم چنین می‌نماید که سعدی می‌خواهد آن باور را تحکیم کند، اما در مصراع بعد به تأویل آن می‌پردازد و از دلالت ملفوظش فراتر رفته به قناعت تأویلش می‌کند آنگاه طفل را که مبرا از حرص به سیم است یاد می‌آورد که سنگ و سیم برایش یکسان است. اولیا نیز بنا بر این حکایت، درویشان چون کودکان پاک است و سنگ و سیم برایشان هم‌سان می‌نماید. سپس، شعر بعد سیاهی می‌یابد درویشان سلطان‌پرست، چشم به کرم سلطان دارند، حال آنکه آنان درویش‌تر از درویشانند، چون حرص چنان بر جانسان غلبه دارد و سیری‌ناپذیرند که برخلاف گدا که به نانی سیر می‌شود با خوردن جهانی گرسنه‌اند.

۵-۲-۵) خرمن سوزی

یکی غله مرداد مه توده کرد
شبی مست شد و آتشی بر فروخت
دگر روز در خوشه چینی نشست
چو سرگشته دیدند درویش را
نخواهی که باشی چنین تیره روز
گر از دست شد عمرت اندر بدی
فضیحت بود خوشه انداختن
مکن جان من تخم دین ورز و داد

ز تیمار دی خاطر آسوده کرد
نگون بخت کالیوه خرمن بسوخت
که یک جو ز خرمن نماندش به دست
یکی گفت پرورده خویش را
به دیوانگی خرمن خود مسوز
تو آنی که در خرمن آتش زدی
پس از خرمن خویشتن سوختن
مده خرمن نیکنامی به باد
(همان: ۱۹۲)

تا بیت پنجم ماجرای فردی را می خوانیم که محصولش را می درود، توده می کند و بعد به هنگام مستی آتش در آن می زند. زمان نیز در این داستان شخصیت یافته است. برزگر به کوشش، به سالی بذری را بر آورده تا مرداد پرورده و تیمار داشته به امید دی که از دسترنجش بهره برد، اما هنگام غلبه نفس بر عقل و زوال خرد با باده، همه را سوزانده و نابود گردانده است. در بیت ششم سعدی داستان را به از دست دادن حاصل عمر با بدی تأویل می کند. سعدی به آنکه در پی نیکی بد می کند تصویر این مرد خرمن سوز را نشان می دهد تا حال و سرگذشت و سرانجام، خود را در او و کرده اش ببینند شاید تنبهی حاصل شود.

سپس، داستان و تأویلش را با تشبیه «تخم دین»، «خرمن نیکنامی» و «به باد دادن» در هر دو معنای از بین بردن و خرمن را برای جداسدن دانه از کاه به باد دادن درمی آمیزد. عقوبت و چوب خوردن، معادل مصیبت و اندوه و ناداری «دی» است و به غفلت سپری کردن ایام مانند به مستی آتش در کاروبار خود در انداختن است.

۵-۳-۵) غبارروبی از مسجد

جوانی خردمند پاکیزه بوم
در او فضل دیدند و فقر و تمیز
سر صالحان گفت روزی به مرد
همان کاین سخن مرد رهرو شنید
بر آن حمل کردند یاران و پیر
دگر روز خادم گرفتش به راه
گرستن گرفت از سر صدق و سوز
نه گرد اندر آن بقعه دیدم نه خاک
گرفتم قدم لاجرم باز پس

ز دریا بر آمد به دربند روم
نهادند رختش به جایی عزیز
که خاشاک مسجد بیفشان و گرد
برون رفت و بازش کس آنجا ندید
که پروای خدمت نبودش فقیر
که ناخوب کردی به رای تباه
که ای یار جان پرور دلفروز
من آلوده بودم در آن جای پاک
که پاکیزه به مسجد از خاک و خس
(همان: ۱۱۴-۱۱۵)

آنچه نخست از کنش جوان خردمند پاکیزه بوم برمی آید تکبر است که سخن سر صالحان را برای غبارروبی از مسجد نپذیرفته، دون جایگاه خود دانسته و به ترک مسجدنشینان گفته است؛ سپس، روایت آن فرد را می شنویم و تأویل

داستان را که «آن پاکیزه‌بوم» مسجد را بی‌غبار یافته و وجود خود و گناهانش را به غبار و آلودگی تأویل کرده و مسجد پای گذاشت مسجد را تا غبارروبی از وجود خود ترک گفته است. صفت پاکیزه‌بومی منسوب به او، که در نتیجه گفت‌وگو با سر‌صالحان به تعلیق درآمده بود، در پایان معنای دیگری می‌یابد؛ یعنی چنان پاکیزه‌سرشت بود که معنای نهفته در سخن پیر را دریافته خود را متهم می‌دارد و در پی اصلاح خود برمی‌آید.

۶) نتیجه

براساس نتایج این پژوهش سعدی در بوستان فارغ از موضوعات و مفاهیم انتزاعی اخلاقی، به‌صورت عینی و انضمامی به اخلاق می‌پردازد و در این کار از تصویرسازی بهره می‌برد تا با گسترش مفاهیم مختلف اخلاقی و بسط آن در قالب تجربه زیسته افراد حقیقی یا خیالی و وقایعی که اتفاق افتاده یا امکان وقوع دارد امری کلی را به‌صورت امر جزئی و در زندگی روزانه به تصویر کشد و به اقتضای شعریت این اثر به دلالت‌ها و بار معنایی واژگان و هم‌نشینی آن‌ها برای ابعاد تازه‌بخشیدن به ماجرا در پیشبرد داستان و افزایش لایه‌های معنایی توجه کرده است. در بوستان همچون دیگر حکایات کلاسیک نتیجه و نکته‌ای از روایت مراد است که بیشتر به تصریح بیان شده است، اما معنا فقط آنچه به تصریح در صورت نتیجه بیان شده نیست و دلالت‌های معنایی گوناگونی از داستان برمی‌آید. بررسی نمونه‌ها نشان داد که در بوستان به اقتضای موضوع با شگردهای زبانی و بیانی و چینش واژگان و اصوات حاصل از آن و تداعی‌های صوتی و معنایی و تلمیح به آیات، پیام‌ها در قالب تصویر بسط داده شده است. گاه ایده اخلاقی را مبنای تصویر قرار می‌دهد، گاه از تصویر به ایده می‌رسد و گاه این دو را به‌صورت متناوب درهم می‌آمیزد. همچنین، استفاده از ظرفیت‌های چندمعنایی واژگان، تقابل‌های تصویری، اشارات قرآنی و تأویل روایت‌ها سبب شده است که لایه‌های معنایی متعددی در متن شکل گیرد و پیام اخلاقی عمق و تأثیر بیشتری پیدا کند. بوستان را می‌توان متنی دانست که در آن اقناع اخلاقی بیش از آنکه از طریق بیان مستقیم مفاهیم حاصل شود، از راه تجربه‌مند کردن و عینیت‌بخشیدن به آن‌ها در قالب تصویر و روایت تحقق می‌یابد.

تعارض منافع

طبق گفته نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

- ابودیب، کمال. (۱۳۸۴). صورخیال در نظریه جرجانی. ترجمه فرزانه سجودی و فرهاد ساسانی. گسترش هنر: تهران.
- اندرسون، سوزان لی. (۱۳۹۶). فلسفه داستایفسکی. ترجمه خشایار دیهیمی. تهران: نو.
- دراوت، مایکل سی. (۱۴۰۰). فهم ادبیات. ترجمه مرضیه عاشوری. تهران: مروارید.
- دلاکروث، خوان. (۱۴۰۳). شب تیره نفس. ترجمه ربابه آبداری. تهران: کرگدن.
- راغب، عبدالسلام احمد. (۱۳۸۷). کارکرد تصویر هنری در قرآن کریم. ترجمه سیدحسین سیدی. تهران: سخن.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- قرآن کریم. (۱۳۷۴). ترجمه بهاءالدین خرمشاهی. تهران: نیلوفر و جامی.
- سعدی، مصلح الدین. (۱۳۷۲). بوستان. به تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
- سلطانی، منظر و طاهره صادقی. (۱۳۹۱). «تصویرپردازی عاطفی خشم و ترس در بوستان». فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). شماره ۱۵. صص: ۲۳۹-۳۵۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). زمینه اجتماعی شعر فارسی. تهران: اختران.
- کرشلی، سایمون. (۱۳۸۹). فلسفه به مثابه شعر و شاعری. ترجمه سیدمحمد کمال سرویان. مقاله چاپ شده در کتاب فلسفه به مثابه روش. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- گیسون، جان. (۱۴۰۰). «در باب خصلت اخلاقی ادبیات». ترجمه فرشاد صدوقیان. مقاله چاپ شده در کتاب کافکا و فلسفه. تهران: خوب.
- محسنی هنجانی، فریده. (۱۴۰۴). «تحلیل جهان مطلوب بوستان سعدی بر اساس نظریه انتخاب ویلیام گلاسِر». مجله مطالعات ادبیات تطبیقی. شماره ۷۳. صص: ۱۰۳-۸۱.
- مک اینتایر، السدیر. (۱۳۹۳). در پی فضیلت. ترجمه حمید شهریاری و محمدعلی شمالی. تهران: سمت.
- مک گین، کالین. (۱۴۰۰). فلسفه شکسپیر. ترجمه بهارک سهامی. تهران: نشر همان.

References

- Abu-Dib, K. (2005). *Al. Jurjani's theory of Poetic imagery*. Trans: Farzan Sojoodi and Farhad Sasani. Tehran: Gostaresh-e Honar. [In Persian]
- Anderson, S. L. (2017). *On Dostoevsky*. Trans: Khashayar Deyhimi. Tehran: Now. [In Persian]
- Critchley, S. (2010). *Philosophy as Poetry*. Trans: Seyyed Mohammad Kamal Sarvian. (Article published in the book: *What Philosophy Is? Contemporary Philosophy in Action*. Tehran: Institute for Cultural and Social Studies. [In Persian]
- Cross, J. (2024). *Dark Night of the Soul*. Trans: Robabeh Abdari. Tehran: Kargadan. [In Persian]
- Drout, M. D. C. (2021). *English Literature-History and Criticism 20th century*. trans: Marzieh Ashouri. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Fotoohi, M. (2007). *Balaghat-e Tasvir*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Gibson, J. (2021). *On the Ethical Character of Literature*. (Article published in the book: *Kafka's the Trial: Philosophical perspectives*). Trans: Farshad Sadoughian. Tehran: Khub. [In Persian]
- MacIntyre, A. (2014). *After Virtue: A Study in Moral Theory*. Trans: Hamid Shahriyari & Mohammad Ali Shomali. Tehran: Samt. [In Persian]
- McGinn, C. (2021). *Shakespeare's Philosophy*. Trans: Baharak Sohami. Tehran: Hama. [In Persian]
- Mohseni Hanjani, F. (2025). Analysis of the Ideal World (Utopia) of Bustan Saady Based on William Glaser's Choice Theory. *Journal of Comparative Literature Studies Islamic Azad University*, 74, 81-108. [In Persian]
- Quran. (1995). Trans: Baha Al-Din Khorramshahi. Tehran: Nilufar & Jami. [In Persian]
- Raghib, A. A. (2008). *Karkard-e Tasvir-e Honari dar Quran-e Karim*. Trans: Seyyed Hossein Seyyedi. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Sa'di, Mosleh Al-din. (1993). *Bustan*. Tashih-e Gholamhossein Yousefi. Tehran: Kharazmi. [In Persian]
- Shafi'e Kadkani, M. R. (1987). *Sovar-e Khial dar She'r-e Farsi*. Tehran: Agah. [In Persian]
- Shafi'e Kadkani, M. R. (2007). *Zamine-ye Ejtema'i-ye She'r-e Farsi*. Tehran: Akhtaran. [In Persian]
- Soltani, M & Sadeghi, T. (2012). *Tasvirpardazi-ye Atefi-ye Khesm va Tars dar Bustan. Faslname-ye Takhasosi-ye Sabk Shenasi-ye Nazm va Nasr-e Farsi (Bahar-e Adab)*, 15, 239-350. [In Persian]