Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

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

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.

ABSTRACT

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 Bustan. *Rhetoric and Grammer Studies*, 16 (1). 68-86. **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.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

بسط تصویری مفاهیم اخلاقی در بوستان سعدی

همایون جمشیدیان

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

اطلاعات مقاله

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، روایت‌پردازی، بوستان.

چکیده

متون ادبیات تعلیمی در پی اقناع و تأثیرگذاری بر مخاطب است و به نسبت ادبیت 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؛ به‌گونه‌ای‌که، 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 تجربهٔ اخلاقی توجه دارد. خوانندگان نیز با هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها یا تداعی وقایع در زندگی خود و نگریستن به پیامدهای اخلاقی کنش‌ها به تأمل می‌پردازند و احیاناً به اقناع می‌رسند. سعدی از بار معنایی و صوتی واژگان نیز برای عینی‌کردن مفاهیم بهره برده است. در همهٔ داستان‌ها دیالوگی پنهان میان نویسنده و مخاطب برقرار می‌شود.

استناد: جمشیدیان، همایون. (۱۴۰۵). «بسط تصویری مفاهیم اخلاقی در بوستان سعدی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۱. صص: ۸۶-۶۸.
https://doi.org/10.22091/jls.2026.15334.1786 .

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

مفاهیم اخلاقی انتزاعی‌اند و هدفشان اصلاح نگرش و در پی آن شیوهٔ 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 خواندنِ تجربهٔ زیسته دیگران هم لذت حاصل شود هم درس زندگی بیاموزد: «ویژگی شعر این است که به ما امکان می‌دهد چیزها را آن‌گونه‌که از یک زاویهٔ 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: «وسیلهٔ اصلی تعلیم و تربیت اخلاقی همان داستان‌گویی است. هرجاکه مسیحیت یا یهودیت یا اسلام رواج داشته‌اند داستان‌های متون مقدس به اندازهٔ 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 خورِ 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 ایدهٔ 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 درهم‌می‌آمیزد؛ علاوه‌براین، 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 دراین‌خصوص به‌کار می‌برد؟

۲) پیشینهٔ پژوهش

تاکنون مقالات متعددی در خصوص بوستان سعدی نوشته شده که هر یک بر جنبه‌هایی از این اثر ارزشمند متمرکز بوده‌اند. از میان آنها مقالهٔ «تصویرپردازی عاطفی خشم و ترس در بوستان سعدی»، از سلطانی و صادقی (۱۳۹۱) که با تکیه بر مباحث روان‌شناسی این احساسات را بررسی کرده‌اند. این پژوهش بیان می‌کند که سعدی به مهارت‌های کنارآمدن 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 محسنی هنجنی (۱۴۰۴) نشان داده شده که مولفه‌های مدیریت و رهبری، مهربانی، اختیار و آموزش و یادگیری، در جهان مطلوب گلاسر به ترتیب معادل باب های 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، به‌صورت 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 خلاقانه 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 نقشِ عناصر زبانی، چینشِ گفتمانی کلمات، و کاربست 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 همهٔ صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پاردوکس و مانند آن می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۵- ۴۴). در تصویر آنچه بیش از همه اهمیت دارد شیوهٔ به‌کار بردن لفظ است «در میان قدما آن دسته که طرفدار لفظ‌اند کسانی هستند که هنر را در جنبهٔ 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، ایهام، ابهام و اصوات مشترک شکل می‌گیرد و باتوجه‌به مفاهیم اخلاقی مطرح در زمینهٔ 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 دربارهٔ تصاویر قرآنی سخنی می‌گوید که کم‌وبیش می‌توان دربارهٔ 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 گفتهٔ مک‌گین هدف همهٔ 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، اخلاقِ ملبس در پوشش ادبیات نیستند، بلکه اخلاق از خلال پرداخت شخصیت‌ها و پرداخت روانی گفتار و کردار شان پدیدار می شود. آثار ادبی «اساساً در پی تغییر در خود ماست نه در داوری‌مان» (گیبسون، ۱۴۰۰: ۱۲۰). و این‌گونه می‌توان گفت کارکرد آثار ادبی نه دانستن یا باور داشتن یا نداشتن به گزاره‌هایی است، بلکه قصدش تغییر احوال و نگرش آدمی است و در این کار از آثار فلسفی و اخلاقی مؤثرتر است: «عرضهٔ ماهرانهٔ 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: ۱۳-۱۲). یکی از کارکردهای آثار ادبی ایجاد انگیزه برای اقدام به عمل است؛ برای مثال، چنین کارکردی را در رمان کلبهٔ عموتوم می‌بینیم: «بیچر استو، که طرفدار الغای برده‌داری بود متوجه شد اگر داستانی دربارهٔ برده‌ای بنویسد که بسیار مهربان و شگفت‌انگیز و سخاوتمند است و به‌هیچ‌وجه، 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: ۲۴۹-۲۴۸). بوستان نیز به‌مثابهٔ اثر ادبی چنین ویژگی‌ای دارد. این ویژگی‌ها به پنج دستهٔ 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 تقدیم 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 گنجد در انبان آز — 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؛ نَفَس همچون انسانی است که نمی‌تواند پایش را دراز کند. درازکردن پا تداعی‌کنندهٔ شکمبارهٔ تن‌پرورای است که با بسیارخواری توان حرکت و درازکردن پایش را ندارد.

انبان آز تصویر دیگری از خم یا شکمِ پرخواره است. به جای شکم، استعاره انبان آورده می‌شود. شاعر از باب تجاهل‌العارف می‌گوید درون یا خمِ 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 به‌دست 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 به‌معنای دیگری می‌رساند» (ابودیب، ۱۳۸۴: ۹۱).

۵–۱–۲) قناعت

قناعت توانگر کند مرد را — خبرکن حریص جهانگرد را
سکونی به دست آر ای بی‌ثبات — که بر سنگ گردان نروید نبات

(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۴۵)

واژهٔ کلیدی جهانگرد و از متعلقات تصویری این واژه «خبر کن» 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 درنگ‌کردن 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 سخن ناشنوی را موجب حرص می‌داند.

۵-۱-۳) آزمودن پیش از عمل

بَـرَد بـا دل از جـور غـم بـارهـا / کـه نـاآزمـوده کـنـد کـارهـا
نـظـرکـن چـو سـوفـار داری بـه شـسـت / نـه آنـگـه کـه پـرتـاب کـردی ز دسـت
چـو یـوسـف کسـی در صـلاح و تـمـیـز / بـه یـک‌سـال بـایـد کـه گـردد عـزیـز

(همان: 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 پرتاب‌کردن یا نکردن و چگونه و به کدام سو افکندن، اندیشید که پس از پرتاب دیگر مجالی 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 بِجَهَازِهِمْ جَعَلَ السِّقَايَةَ 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

مـگـو جـاهـی از سـلـطـنـت بـیـش نـیـسـت / کـه ایـمـن‌تـر از مـلـک درویـش نـیـسـت
سـبـک‌بـار مـردم سـبـک‌تـر رونـد / حـق ایـن اسـت و صـاحـب‌دلان بشـنـونـد
تـهـیـدسـت تشـویـش نـانـی خـورد / جـهـانـبـان بـه‌قـدر جـهـانـی خـورد
گـدا را چـو حـاصـل شـود نـان شـام / چـنـان خـوش بـخـسـبـد کـه سـلـطـان شـام

(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 ناایمن و ملک بی‌ملکی درویش معنوی است و محفوظ از تعرض.

جزء خوردن در تشویش‌خوردن به‌معنای تحمل‌کردن است و با لازمهٔ معنای نان که تهیدست در دست ندارد تضاد دارد. تهیدست تنها تشویشِ خوردن نانی دارد و جهانبان به اندازهٔ جهانی تشویش می‌خورد. یا به اندازهٔ جهانی تشویشِ خوردن نان به مجاز تمتعات دنیوی، دارد و چون چنین نانی به‌دست‌آمدنی نیست، تشویش می‌خورد.

از وجوه بی‌اعتباری جاه، آسوده خوابیدن 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 / چو با کودکان بر نیایی به مشت ...
مکن جور بر خردکان ای پسر / که یک‌روز افتد بزرگی به سر
نمی‌ترسی ای گرگ ناقص خرد / که روزی پلنگیت بر هم درد
به خردی درم زور سر پنجه بود / دل زیردستان ز من رنجه بود
بخوردم یکی مشت زورآوران / نکردم دگر زور با لاغران

(همان: ۶۴-۶۳)

این شعر بر حد توان خود را شناختن تأکید می‌کند. جزء شیر در شیرمردان در ادامه، تداعی‌کنندهٔ 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 نگاهش 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 تجربهٔ خود و سرپنجگی‌اش در کودکی مثال می‌آورد. جزء پنجه تداعی‌کنندهٔ پنجهٔ گرگ و پلنگ است و بار دیگر خواننده به گفته‌های پیشین ارجاع داده می‌شود و نتیجهٔ خطای خود را در بیت پایانی می‌بیند.

۵-۱-۶) کار به کاردان سپردن

نخواهی که ضایع شود روزگار / به ناکاردیده مفرمای کار
نتابد سگ صید روی از پلنگ / ز روبه رمد شیر نادیده جنگ

(همان: ۷۵)

بدیهی است اگر سگ از پلنگ ضعیف‌تر باشد، اما سگ صیدِ کارآزموده برای چیرگی بر پلنگ، حیله‌ها و ترفندها در کار خواهد کرد. شیر؛ پادشاه حیوانات نیرویی دارد قیاس‌ناپذیر با تن ضعیف روباه، اما حیله‌های روباه بر شیرِ 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 / مکن زور بر ضعف درویش و عام
که افتد که با جاه و تمکین شود / چو بیدق که ناگاه فرزین شود
نصیحت شنو مردم دوربین / نپاشند در هیچ دل تخم کین

(همان: ۸۶-۸۵)

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؛ ازاین‌رو، ناتوانان و محرومان را به چیزی نمی‌گیرند و گمان نمی‌کنند شاید آنان نیز سربرآورند و تهدیدی بر قدرت آنان باشند.

تصاویر به‌کار رفته بسیار دقیق گزینش شده است. کین به تخم تشبیه شده است. برزگر بذری می‌افکند بذر پنهان در خاک می‌بالد، ر شدش دیدنی نیست تا آنگاه که ناگاه سر از خاک برآورد. کین نیز در دل‌ها می‌ماند، پراکندهٔ تخم‌کین از بالش این بذر غافل است و همچنان که در عرصهٔ شطرنج سربازِ بی‌قدر در بازی روزگار گاه بر صدر می‌نشیند و قدرتی می‌یابد که اسبان و پیلان جنگاور نیز مقهور او می‌گردند، فرد خامل‌نام در بازی زمانه نامی و مسندی می‌یابد و اسباب تهدید و آزار آزارگر می‌شود.

نکتهٔ تصویری ظریف دیگر اینکه «پاشیدن» در هم‌نشینی با خرمن تداعی‌کنندهٔ کاهی است که برزگران برای جداسازی کاه و دانه بر هوا می‌پاشند و خاک بسیار می‌پراکند و سهم خوشه‌چینان محروم از آن مزرعه همان خاک است.

۵–۲) تقدم تصویر بر ایده

در این بخش خلاف پیشین، نخست تصاویری طرح می‌شوند و آنگاه به اقتضای موضوع ایده‌هایی به‌تصریح یا تلویح بیان می‌شوند.

۵–۲–۱) پیام جمشید

شنیدم که جمشید فرخ‌سرشت — به سرچشمه‌ای بر به سنگی نبشت
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 به‌کار می‌رود. سعدی به نقد قدرت می‌پردازد و از نیرومندترین پادشاه شناختهٔ روزگاران پیش نام برده، او را نشسته در کنار چشمه‌ای تصویر می‌کند که با تأمل در آب روان، به نشان گذر عمر و انسان‌ها و زمان از دست رفته، به کسانی اشاره می‌کند که بسیار پیش از او از آب و عمر و زندگی بهره‌ای گرفتند و رفتند و آب و زمان همچنان هست و آدمیان می‌روند و بسیاری به این چشمه نگریسته و می‌نگرند، اما درس ناگرفته برمی‌خیزند و در محدودهٔ توان و قدرت خود به مردی و زور می‌گیرند و می‌گذارند و می‌روند.

۵–۲–۲) آشنا با شنا

گرفتم که مردانه‌ای 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 بی‌حاصلی — چو پیوندها بگسلی واصلی

(همان: ۱۱۲)

ایدهٔ اصلی این قطعه نقد صوفیان و زاهدان خرقه‌پوشی است که آوازه‌شان بر زبان‌هاست و بر این‌اند که وارستگی‌شان چنان است که تعلقات بر آنان زیان نمی‌رساند. سعدی این ایده را، که در انتهای داستان آمده، به نقد می‌گیرد و از شناگری می‌گوید که فریفته به شناوری، تن‌پوش را در اجرای مهارتش مانع نمی‌پندارد، اما امواج دریا لباس را بر دست و بال او می‌پیچید و غرقش می‌سازد. پوشش در اینجا خرقه است که به سبب ماهیت صوفین و سنگینی و دست و پاگیریش، به‌ویژه به هنگام ترشدن، اسباب هلاکت را زودتر فراهم می‌کند. خرقه موقوف به پوشش صوفین نیست؛ نام و ناموس یا خرقه‌ای که مختص نام و ناموس و زرق است موجب هلاکت در دریای زندگی یا عالم معنا

می شود. و صول، ر سیدن به ساحل ا ست 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 بابای‌کوهی چه گفت / به مردی که ناموس را شب نخفت
برو جان بابا در اخلاص پیچ / که نتوانی از خلق رستن به هیچ
کسانی‌که فعلت پسندیده‌اند / هنوز از تو نقش برون دیده‌اند
چه‌قدر آورد بنده حوردیس / که زیر قبا دارد اندام پیس
نشاید به دستان شدن در بهشت / که بازت رود چادر از روی زشت

(همان: ۱۴۲)

داستان بابای کوهی در نکوهش ریاست، سرانجامِ اشتغال خاطر به خلق و ظاهرسازی برای اقبال عام به‌منظور تسلط بر آنان تباهی است. حالِ ریاکار پسندیدهٔ مردم چون حوری است که دیگران مفتون صورتش گشته‌اند و سیرت نهان داشته‌اش پیس و نفرت‌بار است و در این دنیا به‌سبب سیطرهٔ ظاهر کارش به پیش می‌رود. طنز ماجرا در این است که حوریان از آنِ 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 رهاکردن مهار نفس فرزانه‌ای می‌گوید: «اعتدال در معنویات و متانت به خُلق و خویی 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 کفّ نفس است» (دلاکروث، ۱۴۰۳: ۶۱). همان‌که مخاطب باباکوهی از آن بهره‌ای نداشت.

۵-۲-۴) گربهٔ پشیمان

یکی گربه در خانهٔ زال بود / که برگشته ایام و بدحال بود
دوان شد به مهمان‌سرای امیر / غلامان سلطان زدندش به تیر
چکان خونش از استخوان می‌دوید / همی‌گفت و از هولِ جان می‌دوید
اگر جستم از دست این تیرزن / من و موش و ویرانهٔ پیرزن

(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۴۹)

این داستان را می‌توان نمادین خواند. موش نماد فردی است در آرزوی قربت و قدرت، به مهمان‌سرای سلطان می‌رود. رفتن گربهٔ مسکن گرفته در خانهٔ زال به مهمان‌سرای سلطان، حاوی طنز است. در چنان جای پرشکوهی تنها خا صان سلطان راه می‌یابند و این در بر زیرد ستان دربار حتی بسته ا ست. گربه‌ای که قدر خود نمی شنا سد به طمع، عزم ورود دارد و با در شتی و تیر غلامان مواجه می شود. تو صیف حال گربه در ناچاری دیدنی ا ست، 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 موش‌خواری بسنده کند.

خون از استخوان گربه چکیدن تصویری طنزآمیز است؛ یعنی گربه اگر به جایگاه و شیوهٔ 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 تشویش‌خاطر و بیم‌مرگ است و رسیدن به کنج پیرزن سبب آرامش و قناعت و زندگی است.

۵-۲-۵) گرگی که پروردهٔ خود را می‌درد

یکی بچهٔ 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 پرورندهٔ گرگی است که او را می‌درد و در آستانهٔ مرگ، زبان‌آوری درمی‌رسد و در «سرِّش» و به تعبیری در گوشش آرام سخن می‌گوید که این گفتار در سرّ، ممکن است سخن وجدان یا امر غیبی نیز تعبیر شود و گرگ را به دشمن تأویل می‌کند و ازاین‌پس، داستان بعد نمادین می‌یابد؛ سپس، از ابلیس یاد می‌کند. «اینان» در اشارهٔ 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 آستانهٔ 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 وَعَدْوًا حَتَّى إِذَا أَدْرَكَهُ الْغَرَقُ قَالَ آمَنْتُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا الَّذِي آمَنَتْ بِهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ وَأَنَا مِنَ الْمُسْلِمِينَ. آلْآنَ وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وَكُنْتَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ. (دهم / ۹۱-۹۰)

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 ار 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 به‌سبب 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، چنان‌که خس برترنشینی خویش را مایهٔ تفاخر بر دیگران می‌نهد. سعدی هوشمند را کسی می‌داند که برتری موقعیت ظاهری خود را در قدرت، ثروت یا اعتبار میان خلایق، نشان بلندقدری خود نمی‌داند.

واژهٔ محل و محل جستن برای آدمی تداعی‌کنندهٔ برترنشینی خس است. پسندیده‌خویی نیز در تعارض است با غرور صدرنشینی خس. سعدی هر جایگاهی را لغزان می‌انگارد و چنین است که جایگاه‌ها همواره به‌آسانی تغییر می‌یابند. آدمی معمولاً زشتی رفتارش را نمی‌بیند و باید حال خود را در آینهٔ 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
کِشد مرد پرخواره بار شکم | وگر در نیابد کشد بار غم

(همان: ۱۴۷)

تصویرسازی از شکم پرخواره با تصویر تنور که لازمهٔ معنای پرخواری است هم‌زمان به پیش می‌روند. تن را به دم برمی‌افروزند و تنورِ دم‌به‌دم تافته، همواره روشن است. ریزاندن فعلی تصویری و نشان‌دهندهٔ خمیری است که در تنور نمی‌گیرد و می‌ریزد. پرخواری نیز رنگ روی را می‌ریزاند. 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 به‌کار 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)

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

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

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

و نیز بر ناپایداری دنیا چنین تأکید می‌شود:

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

در این آیه مال زینت است. سخن از باقی‌ماندن اعمال صالح به تلویح نشان می‌دهد هرچه جز آن از جمله مال، ماندنی نیست. قارون به‌مثابهٔ نمونهٔ اعلای دارندگی به سبب دنیاپرستی بر خطاست و این خطا در تغییر صامت دو واژهٔ گنج و کُنج که به لحاظ دستور خط بسیار به هم نزدیک‌اند و به معنا دور، تصویر گشته است.

۵-۴-۲) فربهی

مکن صبر بر عامل ظلم‌دوست چه از فربهی بایدش کند پوست

(سعدی، ۱۳۷۲: ۴۳)

سخن از مأمور مالیات ظالم بر خلایق است که از مال حرام بسیار خورده و فربه گشته است. در زیرساخت این تصویر حیوانی است که از فرط فربهی زمان قربان کردنش دررسیده است؛ ازسوی‌دیگر، در معنایی متضاد گرگی است که از بسیار خواریِ گوسفندان، پوستینش را باید بردرید.

۵-۴-۳) کژدمان صوف‌پوش

که زنهار از این کژدمان خموش پلنگان درنده صوف‌پوش

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 به‌ظاهر چنین زردروی و نزار

(همان: ۱۲۶)

در این شعر با دلالت‌های معنایی متضادِ واژگان بازی‌های زبانی اتفاق افتاده تا ریاکار را به سخره گیرد و ماهیت پنهانش را بر آفتاب نهد. صوف‌پوش 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 صوف‌پوش 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 تواضعِ به دروغ، سر در پیش می‌افکنند. لازمهٔ صوف‌پوشی 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 به‌تصریح پدیدار گشته است. عصای موسی نیز خورنده بود، اما خورندهٔ 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 ریاکارانهٔ آنان را به یاد می‌آورد. وجه‌اشتراک «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 به‌تصریح یا تلویح در همهٔ بیت‌ها مندرج است.

۵-۴-۴) جوشیدن و خوشیدن

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

(همان: ۵۸)

سخن از تنگ‌گرفتن 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 حِله‌ای — سخن گفت با عابدی کله‌ای
که من فر فرماندهی داشتم — به سر بر کلاه مهی داشتم
سپهرم مدد کرد و نصرت وفاق — گرفتم به بازوی دولت عراق
طمع کرده بودم که کرمان خورم — که ناگه بخوردند کرمان سرم
بکن پنبهٔ غفلت از گوش هوش — 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 بی‌حاصلیِ سرانجامِ 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، هرکس 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 — ز دنیا وفاداری امید نیست
نه بر باد رفتی سحرگاه و شام — سریر سلیمان علیه‌السلام
به آخر ندیدی که بر باد رفت — 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. واژهٔ خُنُک نیز در هم‌نشینی با باد، خُنَک را تداعی می‌کند و ایهام تبادر پدید می‌آورد.

۵-۴-۷) محکم و محکم

قزل گفت چندین که گردیده‌ای / چنین جای محکم دگر دیده‌ای
بخندید کاین قلعه‌ای خرم است / ولیکن نپندارمش محکم است
نه پیش از تو گردن‌کشان داشتند / دمی چند بودند و بگذاشتند
نه بعد از تو شاهان دیگر برند / درخت امید تو را برخورند
ز دوران ملک پدر یاد کن / دل از بند اندیشه آزاد کن
چنان روزگارش به کنجی نشاند / 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، ازآنجاکه خوی حاکمان است تملق و دروغ می‌طلبیده است. مقصود از محکم در پرسش 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 به‌معنای ناپایداری و سستی قدرت می‌انگارد و مدعای خود را بر تجربه‌ای عینی استوار می‌گرداند و روزگاری که پاد شاهانی آمدند و رفتند و نشانی از آنان نماند و بر تو و دیگران نیز نمی‌ماند؛ ازاین‌رو، از دید آن حقایق شناس «محکمِ» موردنظر قزل معنایی ندارد و هر قدرتی و همه‌چیز سست و ناستوار است. این‌چنین، 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 راستین داشته باشد، یعنی هنر باشد» (گیبسون، ۱۴۰۰: ۱۳۲).

۵-۴-۸) سستی هوا

چو عشقی که بنیاد آن بر هواست / چنین فتنه‌انگیز و فرمانرواست
عجب داری از سالکان طریق / 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 مبتنی‌بر توهم بودن. به تعبیری، آنچه هیچ نیست چنین تأثیرگذار است؛ ازسوی‌دیگر، هوا به‌معنای نفس و شهوات نیز هست. اینجا به بی‌ارزشی آن تأکید می‌شود و درمجموع، 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؛ به‌تعبیردیگر، این سالکان از شهوات و نفسانیات، علی‌الادعا، پالوده‌اند.

۵-۴-۹) آتش و خاک

ز خاک آفریدت خداوند پاک / پس ای بنده افتادگی کن چو خاک
حریص و جهان‌سوز و سرکش مباش / ز خاک آفریدندت آتش مباش
چو گردن کشید آتش هولناک / 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 تداعی‌گر شیطان است، از سر به درکند. آتشِ سرکش و بلندی‌جو، در هرچه بیشتر سوزاندن و جهان را به آتش کشاندن، حرص می‌ورزد. دیگربار سعدی با لفظی کمابیش مشابه، آدمی را به وجه خاکی‌اش رهنمون می‌شود. این تعارض ازلی موجب هلاکت شیطانِ آتش نهاد و آتش‌خو شد و آدم خاکی در صورت پیروی از او سرانجامی چون او خواهد داشت. آیهٔ زیر نیز نشان حرص شیطان آتشین‌خوست برای گمراه‌کردن و به آتش در آوردن همگان:

قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ. قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يكونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ. قَالَ أَنْظِرْنِي إِلَى يوْمِ يبْعَثُونَ. (هفتم / ۱۴-۱۲)

سعدی «آدمی» را کسی می‌داند که خلاف شیطان پس از خطا عذر خواست:

قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ. (هفتم / ۲۳)

۵-۵) تأویل

داستان‌هایی در بوستان هست که در دلالت اولیهٔ خود حاوی معناست، اما سعدی باتوجه‌به 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 خارق عادتی 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 حرصِ به سیم است یاد می‌آورد که سنگ و سیم برایش یکسان است. اولیا نیز بنا بر این حکایت، درونشان چون کودکان پاک است و سنگ و سیم برایشان هم‌سان می‌نماید. سپس، شعر بعد سیاسی می‌یابد درویشانِ سلطان‌پرست، چشم به کرم سلطان دارند، حال‌آنکه آنان درویش‌تر از درویش‌اند، چون حرص چنان بر جانشان غلبه دارد و سیری‌ناپذیرند که برخلاف گدا که به نانی سیر می‌شود با خوردن جهانی گرسنه‌اند.

۵-۵-۲) خرمن‌سوزی

یکی غله مرداد مه توده کرد / ز تیمار دی خاطر آسوده کرد
شبی مست شد و آتشی برفروخت / نگون‌بخت کالیوه خرمن بسوخت
دگر روز در خوشه‌چینی نشست / که یک جو ز خرمن نماندش به دست
چو سرگشته دیدند درویش را / یکی گفت پروردهٔ خویش را
نخواهی که باشی چنین تیره‌روز / به دیوانگی خرمن خود مسوز
گر از دست شد عمرت اندر بدی / تو آنی که در خرمن آتش زدی
فضیحت بود خوشه‌اندوختن / پس از خرمن خویشتن سوختن
مکن جان من تخم دین ورز و داد / مده خرمن نیکنامی به باد

(همان: ۱۹۲)

تا بیت پنجم ماجرای فردی را می‌خوانیم که محصولش را می‌درود، توده می‌کند و بعد به هنگام مستی آتش در آن می‌زند. زمان نیز در این داستان شخصیت یافته است. برزگر به کوشش، به سالی بذری را برآورده تا مرداد پرورده و تیمار داشته به امید دی که از دسترنجش بهره برد، اما هنگام غلبهٔ 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 می‌کند. سعدی به آنکه در پی نیکی بد می‌کند تصویر این مرد خرمن سوز را نشان می‌دهد تا حال و سرانجام، خود را در او و کرده‌اش 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 جداشدن دانه از کاه به باد دادن درمی‌آمیزد. عقوبت و چوب‌خوردن، معادل مصیبت و اندوه و ناداری «دی» است و به غفلت سپری‌کردن ایام مانند به مستی آتش در کاروبار خود درانداختن است.

۵-۵-۳) غبارروبی از مسجد

جوانی خردمند پاکیزه‌بوم / ز دریا بر آمد به دربند روم
در او فضل دیدند و فقر و تمیز / نهادند رختش به جایی عزیز
سرِ صالحان گفت روزی به مرد / که خاشاک مسجد بیفشان و گرد
همان کاین سخن مرد رهرو شنید / برون‌رفت و بازش کس آنجا ندید
بر آن حمل کردند یاران و پیر / که پروای خدمت نبودش فقیر
دگر روز خادم گرفتش به راه / که ناخوب کردی به رای تباه
گرستن گرفت از سر صدق و سوز / که ای یار جان‌پرور دلفروز
نه گرد اندر آن بقعه دیدم نه خاک / من آلوده بودم در آن جای پاک
گرفتم قدم لاجرم باز پس / که پاکیزه بِه مسجد از خاک و خس

(همان: ۱۱۵-۱۱۴)

آنچه نخست از کنش جوان خردمند پاکیزه‌بوم برمی‌آید 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 می‌شنویم و تأویل

دا ستان را که «آن پاکیزه‌بوم» م سجد را بی‌غبار یافته و وجود خود و گناهانش را به غبار و آلودگی تأویل کرده و م سجد پای گذاشـــت مســـجد را تا غبارروبی از وجود خود ترک گفته اســـت. صـــفت پاکیزه‌بومی منســـوب به او، که در نتیجهٔ گفت‌وگو با سـرِ صـالحان به تعلیق درآمده بود، در پایان معنای دیگری می‌یابد؛ یعنی چنان پاکیزه‌سـرشـت بود که معنای نهفته در سخن پیر را دریافته خود را متهم می‌دارد و در پی اصلاح خود برمی‌آید.

٦) 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 تجربهٔ زیستهٔ افراد حقیقی یا خیالی و وقایعی که اتفاق افتاده یا امکان وقوع دارد امری کلی را به‌صورت امر جزیی و در زندگی روزانه به تصویر کشد و به‌اقتضای 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 به‌تصریح بیان شده است، اما معنا فقط آنچه به‌تصریح 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 اصواتِ حاصل از آن و تداعی‌های صوتی و معنایی و تلمیح به آیات، پیام‌ها در قالب تصویر بسط داده شده است. گاه ایدهٔ 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 تجربه‌مندکردن و عینیت‌بخشیدن به آن‌ها در قالب تصویر و روایت تحقق می‌یابد.

تعارض منافع

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

منابع

قرآن کریم. (۱۳۷۴). ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. تهران: نیلوفر و جامی.

ابودیب، کمال. (۱۳۸۴). صورخیال در نظریهٔ جرجانی. ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی. گسترش هنر: تهران.

اندرسون، سوزان لی. (۱۳۹۶). فلسفهٔ داستایفسکی. ترجمهٔ خشایار دیهیمی. تهران: نو.

دراوت، مایکل سی. (۱۴۰۰). فهم ادبیات. ترجمهٔ مرضیه عاشوری. تهران: مروارید.

دلاکروث، خوآن. (۱۴۰۳). شب تیرهٔ نفس. ترجمهٔ ربابه آبداری. تهران: کرگدن.

راغب، عبدالسلام احمد. (۱۳۸۷). کارکرد تصویر هنری در قرآن‌کریم. ترجمهٔ سیدحسین سیدی. تهران: سخن.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳۷۲). بوستان. به تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

سلطانی، منظر و صادقی، طاهره. (۱۳۹۱). «تصویرپردازی عاطفی خشم و ترس در بوستان». فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). شمارهٔ ۱۵. صص: ۲۳۹ـ۳۵۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.

کر شلی، سایمون. (۱۳۸۹). «فلسفه به‌مثابهٔ شعر و شاعری». ترجمهٔ سیدمحمد کمال سرویان. مقالهٔ چاپ شده در کتاب فلسفه به‌مثابهٔ روش. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

گیبسون، جان. (۱۴۰۰). «در باب خصلت اخلاقی ادبیات». ترجمهٔ فرشاد صدوقیان. مقالهٔ چاپ شده در کتاب کافکا و فلسفه. تهران: خوب.

محسنی هنجنی، فریده. (۱۴۰۴). «تحلیل جهان مطلوب بوستان سعدی بر اساس نظریه انتخاب ویلیام گلاسر». مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی. شمارهٔ ۷۳. صص: ۱۰۳-۸۱.

مک اینتایر، السدیر. (۱۳۹۳). در پی فضیلت. ترجمهٔ حمید شهریاری و محمدعلی شمالی. تهران: سمت.

مک‌گین، کالین. (۱۴۰۰). فلسفهٔ شکسپیر. ترجمهٔ بهارک سهامی. تهران: نشر همان.

References

Quran. (1995). Trans: Baha Al-Din Khorramshahi. Tehran: Nilufar & Jami. [In Persian]

Abu-Dib, K. (2005). *Al. Jurjani's theoty 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]

De la Cruz, J. (2024). Dark Night of the Soul. Trans: Robabeh Abdari. Tehran: Kargadan. [In Persian]

Drout, M.D.C. (2021). English Litrature-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: Haman. [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]

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]

Soltani, M & Sadeghi, T. (2012). Tasvirpardazi-ye Atefi-ye Kheshm va Tars dar Bustan. *Faslname-ye Takhasosi-ye Sabk Shenasi-ye Nazm va Nasr-e Farsi (Bahar-e Adab)*, 15, 239–350. [In Persian]