دو فصلنامه مطالعات ادب اسلامی
دوره ۲، شماره ۲، پیاپی ۴، بهار و تابستان ۱۴۰۲

نصف سنوية دراسات الأدب الإسلامي
السنة ۲، العدد ۲، التسلسل ۴، ربيع وصيف ۲۰۲۳

بلاغت موسیقایی قرآن کریم و تأثیر آن در آفرینش‌های ادبی (مطالعه موردی: اشعار عربی سعدی)

سید اسعد شیخ احمدی[۱] (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، ایران)
فردین حسین پناهی*[۲] (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، ایران)

DOI: 10.22034/JILR.2023.139770.1082

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱ تاریخ الوصول: ۲۰۲۳/۰۹/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۲ صفحات: ۱۸۳-۲۰۱ تاریخ القبـول: ۲۰۲۳/۱۲/۱۳

چکیده

یکی از وجوه بلاغی قرآن کریم، مؤلفه‌های خاصِّ آوایی و موسیقاییِ موجود در فرم زبان قرآن است که با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود، بلاغت موسیقایی خاصّی در بافت کلام قرآن ایجاد کرده است که نه تنها با وجوه آوایی، بلکه با تولید و انتقال معنا در آیات قرآن کریم نیز ارتباط تنگاتنگی دارد، چنان‌که به فرم خاصّی در زبان قرآن شکل داده است که نه می‌تواند زیرمجموعهٔ کلام منظوم قرار بگیرد، و نه جزو مؤلفه‌های رایج نثر به حساب آید. وجوه موسیقاییِ بافت کلام در قرآن، از دیرباز به عنوان یک الگوی بلاغی مورد توجه سخنوران بوده است. از این میان، در اشعار عربی سعدی نمود قابل توجهی از تأثیر بلاغیِ موسیقی بافت کلام قرآن را می‌توان مشاهده کرد. تأثیر بلاغت موسیقاییِ قرآن در آفرینش‌های ادبی سعدی، در مطالعات سعدی‌شناسی چندان مورد توجه قرار نگرفته است. در این مقاله به منظور تبیین تأثیر موسیقایی قرآن کریم در کلام سعدی، به بررسی وجوه مختلف تأثیر وزنی و موسیقاییِ آیات قرآن بر سروده‌های عربی سعدی می‌پردازیم. نتایج مقاله، شگردهای متنوع سعدی در به‌کارگیری وجوه مختلفِ بلاغت موسیقاییِ کلام قرآن را در اشعارش نشان می‌دهد چنان‌که در جایگاه‌های مختلفی از موسیقی درونی، کناری و بیرونی اشعارش از ظرفیت‌های موسیقایی کلام قرآن بهره برده است. این شگردها علاوه بر آشکار کردن ژرف‌نگری‌های سعدی در لایه‌های ظریف بلاغت موسیقایی زبان قرآن، نبوغ قابل توجه او در استفادهٔ هنری از بلاغت موسیقاییِ قرآن در سطوح مختلف موسیقایی اشعارش را نشان می‌دهد، بدون آن‌که در این کار راه تکلّف و تصنّع را پیموده باشد.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، بلاغت موسیقایی، سعدی، اشعار عربی.

[۱] پست الکترونیک: asaad1385@yahoo.com
[۲] نویسنده مسؤول؛ پست الکترونیک: fardin.hp@uok.ac.ir

البلاغة الموسيقية للقرآن الكريم وأثرها في الإبداعات الأدبية
(دراسة حالة: أشعار سعدي العربية)

الملخّص

من الجوانب البلاغية للقرآن الكريم، المكونات الصوتية والموسيقية الخاصة في شكل لغة القرآن التي خلقت بلاغة موسيقية خاصة في نسيج كلام القرآن بميزاتها الفريدة التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً ليس فقط بالنواحي الصوتية، بل أيضاً بإنتاج ونقل المعنى في آيات القرآن الكريم، وقد منحت شكلاً خاصاً للغة القرآن بحيث لا يمكن إدراجه في مجموعة الكلام المنظوم، ولا تعتبر من مكونات النثر الشائعة. لقد كانت الجوانب الموسيقية في نسيج كلام القرآن، منذ زمن طويل محط اهتمام الخطباء كنموذج بلاغي. ومن بينها، في القصائد العربية للسعدي، يمكن ملاحظة مظهر هام من مظاهر التأثير البلاغي لموسيقى نسيج كلام القرآن. لم يحظ تأثير البلاغة الموسيقية للقرآن على إبداعات سعدي الأدبية باهتمام كبير في الدراسات التي حول معرفة سعدي. في هذه الدراسة، من أجل توضيح التأثير الموسيقي للقرآن الكريم على شعر سعدي، نقوم بدراسة الجوانب المختلفة لتأثير الأوزان و العناصر الموسيقية لآيات القرآن الكريم على شعر سعدي العربي. وتظهر نتائج المقال تنوع طرق السعدي في استخدام جوانب مختلفة من البلاغة الموسيقية للكلمات القرآنية في أشعاره، حيث استخدم القدرات الموسيقية للكلمات القرآنية في مواضع مختلفة من الموسيقى الداخلية والجانبية والخارجية لأشعاره. وهذه الأساليب، إضافة إلى كشفها لرؤى السعدي في الطبقات الدقيقة للبلاغة الموسيقية للغة القرآنية، تظهر عبقريته اللافتة في الاستخدام الفني لبلاغة القرآن الموسيقية في المستويات الموسيقية المختلفة لأشعاره، دون بعد أن سلكت طريق التصنع و التكلف في هذا العمل.

الكلمات الرئيسية: القرآن الكريم، البلاغة الموسيقية، سعدي، الشعر العربي.

مقدمه و بیان مسأله

زبان عربی به واسطهٔ ویژگی‌های خاصّی که در دستگاه‌های واژگانی و آوایی آن وجود دارد، از ظرفیت‌های موسیقایی خاصی برخوردار است. در کلام عرب تناسب موسیقایی و ریتمیک میان واژه‌ها یا عبارات اهمیت زیادی دارد، چنان‌که غرابت و زیبایی یک واژه بیش از آن‌که به خود واژه مربوط باشد، وابسته به موضعی است که واژه در آن جا می‌نشیند (الرافعی، ۲۰۱۷: ۱۴۴-۱۴۵). این مسأله در کنار فرآیندهای اشتقاقیِ غالب بر ساخت واژگان در زبان عربی، باعث نمود قابل توجه ریتم یا ضرب‌آهنگ در ساخت‌های واژگانی در زبان عربی شده است، چنان‌که اشتقاق واژه‌های متعدد از یک ریشه، خود به خود به ایجاد موسیقی میان واژه‌های هم اشتقاق کمک می‌کند.

نزول قرآن کریم به زبان عربی ﴿**بِلسانٍ عَرَبِيٍ مُبين**﴾ (الشعراء/ ۱۹۵) امتیاز و مزیت شگفتی برای این زبان به ارمغان آورد. اهمیت زبان عربی به عنوان زبان قرآن و تبدیل شدن زبان عربی به زبان دینی در جوامع مسلمان غیرعربی، نقش بسزایی در تکامل و گسترش این زبان داشت، که نه تنها زبان عربی را در طول قرن‌ها از نابودی محافظت کرد بلکه آن را به زبان دینیِ جهان اسلام تبدیل کرد و موجبات ظهور علوم بلاغی و دانش‌های ادبی را در این زبان فراهم آورد (ر.ک: عاطف الزین، ۱۹۸۰: ۳۶-۳۵). در این راه، نه تنها سخنوران و بلاغیون عرب، بلکه بزرگانی از غیرعرب نیز سهم قابل توجهی داشتند، همچنان‌که برخی از نخستین لغت‌نویسان و دستورنویسان زبان عربی (کسانی چون سیبوَیه، ازهری، ابن درید، صاحب بن عباد، جوهری و ابن فارس) از ایرانیان بودند. نویسندگان فرهنگ‌های لغت عربی شواهد و مثال‌های خویش را از قرآن کریم برمی‌گزیدند و باور داشتند که قرآن کریم قواعد این زبان را استوار کرده و آن را پویا و نیرومند کرده است (الجر، ۱۹۷۳: مقدمه، ۳).

بلاغت تکامل‌یافته‌ای که در کلام قرآن است، از دیرباز منشأ الهام و آفرینش ادبی در میان مسلمانان بوده است، چنان‌که علاوه بر اثرپذیری شاعران و نویسندگان مسلمان از آیات قرآن در سطوح مختلف زبانی، معنایی و معرفتی، تأثیر قرآن در تکوین و تکامل علوم بلاغی در میان مسلمانان نیز چشمگیر است. آثار بزرگ و تأثیرگذار بلاغت کلاسیک در جهان اسلام همچون الصناعتین (ابو هلال عسکری)، اسرار البلاغة، دلائل الإعجاز (هر دو از جرجانی)، کشّاف (زمخشری)، نهایة الایجاز (فخر رازی) و بدیع القرآن (ابن ابی الأصبع) همگی با نگاه به آیات قرآن (به عنوان یک الگوی بزرگ بلاغت زبانی و معنایی) و به زبان عربی تألیف شده‌اند و نتیجهٔ آن، رشد خارق‌العادهٔ ظرفیت‌های علمی و ادبی در زبان عربی بوده است. شعر عربی به واسطهٔ جنبه‌های موسیقایی و عروضی نهفته در زبان عربی، جریان مهم و اثرگذار تألیفات علوم بلاغی به زبان عربی، و پشتوانه‌های عظیم فکری و تمدنی قرآنی و اسلامی، از غنای قابل توجهی برخوردار شد و تأثیرات قابل توجهی بر شعر فارسی نیز بر جای گذاشت، تا آن جا که برخی شعرای بزرگ پارسی‌گو در شعر عربی نیز تفنّن کرده‌اند و اشعار زیبایی به زبان عربی از خود به یادگار گذاشته‌اند.

شاعران پارسی‌گوی از دیرباز بلاغت قرآن را به عنوان یکی از الگوهای مهمّ آفرینش ادبی مورد توجه قرار داده‌اند. تأثیرپذیری از بلاغت موسیقایی قرآن، یکی از این حوزه‌های مهم است که البته در مطالعات علوم ادبی چندان بدان توجه نشده است. این در حالی است که از دیرباز بلاغت موسیقایی قرآن کریم به‌عنوان یکی از منابع الهام در آفرینش‌های ادبی در میان شعرا و نویسندگان مورد توجه بوده است. تبیین تأثیر موسیقایی قرآن در آفرینش‌های ادبی، جنبهٔ دیگری از وجوه تأثیر بلاغیِ قرآن را آشکار می‌کند. در این مقاله به منظور بررسی گونه‌های مختلف تأثیرپذیری سعدی از بلاغت موسیقاییِ آیات قرآن، و تبیین نوآوری‌هایی که سعدی در این زمینه به کار گرفته است، تأثیر موسیقایی قرآن کریم در اشعار عربی سعدی بررسی می‌شود، چنان‌که وجوه دیگری از بلاغت شعر سعدی و عمق پیوند او با قرآن کریم تبیین شود. این پژوهش نتایج قابل اتکایی برای حوزه‌های علوم قرآنی و نقد بلاغی در بر خواهد داشت.

پیشینه

اکرمی در مقاله‌ای با عنوان «پرتوی از دقایق بلاغی قرآن کریم در آثار سعدی» (۱۳۷۳) به منظور تبیین تأثیرپذیری‌های بلاغی سعدی از قرآن کریم، با نگاهی کلی به آثار مختلف سعدی، تأثیر آیات قرآن در کلام سعدی را در صنعت‌های تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، طباق، مثل، افتنان، اکتفاء، استدارک، تقدیم و تأخیر بررسی کرده و نمونه‌هایی از شعر یا نثر سعدی را برای موارد مذکور آورده است. به نظر او، نمود آیات قرآن در آثار سعدی به صورت‌هایی چون: تضمین عین آیات، ترجمهٔ منثور یا منظوم آیات، بیان مضمون آیات و استنباط‌های عرفانی از آیات قرآن است. مجد و آیین در مقاله‌ای با عنوان «شگردهای استفادهٔ سعدی از آیات قرآن» (۱۳۹۱) با نگاه به محتوای اشعار سعدی، روش‌های بهره‌گیری سعدی از قرآن کریم را مورد بررسی قرار داده‌اند. به نظر نویسندگان، سعدی به پنج روش شامل: استفادهٔ مستقیم همراه با لفظ عربی آیه؛ استفادهٔ غیرمستقیم بدون لفظ عربی آیه؛ تغییر دادن کاربرد آیه به دو صورت استنباط‌های ذوقی و استفادهٔ طنزگونه؛ استفاده از آیات در بافت غنایی و عاشقانهٔ شعر؛ و استفاده از آیات قرآن به صورت حل یا تحلیل، از آیات قرآن کریم بهرهٔ هنری برده است. به نظر نویسندگان مقاله، استفادهٔ سعدی از آیات قرآن در بافت غنایی و آفرینش مضامین طنزگونه، شگردهایی است که تا پیش از سعدی سابقه نداشته است. شاملی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «چگونگی حضور آیات قرآنی در اشعار عربی سعدی شیرازی» (۱۳۹۲) کارکردهای معنایی آیات قرآن کریم در اشعار عربی سعدی را بررسی کرده‌اند. به نظر آن‌ها سعدی گاه متن قرآنی را بدون هیچ تغییر و تحولی در اشعار خود آورده است، طوری که این مدل تأثیرپذیری قرآنی دارای کمترین ابداع و نوآوری است، اما گاهی آیات قرآنی را برای پروردن یک معنا و مضمون دیگر (متفاوت از سیاق و منظور اولیهٔ آیه) به کار برده است، بدون

آن‌که به قداست واژه‌ها و عبارات قرآن خدشه‌ای وارد شود. یلمه‌ها و رجبی نیز در مقالهٔ «بینامتنیت آیات و روایات در گلستان سعدی» (۱۳۹۴) نمودهای مختلف واژگانی و همچنین اشارات به شخصیت‌های قرآنی در گلستان سعدی را تبیین کرده‌اند. ولی‌زاده خیرآبادی و مهرکی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی روابط بینامتنی قرآن کریم و سروده‌های عربی خاقانی و سعدی» (۱۳۹۸) تأثیرپذیری محتواییِ اشعار عربی سعدی از قرآن کریم را بررسی کرده‌اند و این تأثیرپذیری را از منظر صنعت‌های تلمیح، اقتباس، تضمین و تحلیل مورد توجه قرار داده‌اند.

چنان‌که مشاهده می‌شود، پژوهش‌های انجام‌گرفته دربارهٔ تأثیرپذیری آثار سعدی از قرآن کریم غالباً معطوف به جنبه‌های محتوایی است، در حالی که تأثیر بلاغی قرآن بر زبان ادبی سعدی تنها محدود به درون‌مایه نیست و در وجه وزن و موسیقی نیز (که به مقولهٔ فُرم[1] مربوط است) می‌توان نمودهای متنوعی از این تأثیرات را مشاهده کرد؛ مسأله‌ای که در این مقاله به واکاوی آن می‌پردازیم.

جنبه‌های موسیقایی زبان قرآن

نظم خاصّ آیات و ارتباط‌های معنایی، نحوی و موسیقایی واژه‌ها و عبارت‌ها با یکدیگر در محور همنشینیِ گزاره‌های قرآن کریم، به‌علاوهٔ محتوای آن‌ها که دربردارندهٔ وجوه معرفتی عمیق و همه‌جانبه‌ای در ارتباط با خدا، انسان و جهان هستی است، بلاغت منحصر به فردی را در قرآن کریم شکل داده است، چنان‌که فخرالدین رازی در قرن ششم هجری معتقد بود که بیشتر زیبایی‌های قرآن در ترتیب‌ها و ارتباطات مفاهیم و عبارات آن در محور همنشینی کلام نهفته است (ر.ک: الرافعی، ۲۰۱۷: ۲۰۴). احتمالاً منظور فخر رازی از عبارت «زیبایی‌های قرآن» (=«لطائف القرآن» در متن کتاب (همان)، همان فرم زبان قرآن باشد. این مسأله به‌ویژه با توجه به شهرت اعراب در هنرهای زبانی و بیانی، از اهمیت قابل توجهی برخوردار است. در صدر اسلام بلاغت و اعجاز کلام قرآن باعث شگفتی بزرگان سخنوری و بلاغت عرب همچون ولید بن مغیرهٔ و عتبهٔ بن ربیعهٔ شده بود (ر.ک: صابونی، ۱۳۸۰: ۱۰۵). گذاشتن لقب‌های «شاعر» (انبیاء/ ۵) و «ساحر» (ص/ ۴) بر پیامبر اسلام(ص) از سوی دشمنان قرآن ناشی از بلاغت و اعجاز بیان آن بود که به ناچار از سر عجز، پیامبر را متهم می‌کردند که با بیانی شگفت انگیز مردمان را سحر می‌کند.

یکی از مصادیق بلاغت کلام در قرآن کریم، وجوه آوایی و موسیقایی آن است. موسیقی کلام قرآن که از آن به «نظم‌آهنگ» نیز یاد شده است (ر.ک: معرفت، ۱۳۸۱: ۳۸۰) بیشتر مبتنی بر پیوستگی و تناسب درونی میان عناصر کلام است که برخی آن را زیرمجموعهٔ ایقاع درونی نیز قرار داده‌اند؛ در مقابلِ ایقاع بیرونی که مشتمل بر عناصر موسیقایی بیرونی (مثل قافیه و ردیف در شعر)

[1] Form

است (ر.ک: خرقانی، ۱۳۹۶: ۹). این نظم و تناسب درونی با ارتباطات نحویِ چندلایه و بلاغت قابل توجه در انتقال معنا به مخاطب نیز همراه است. مهم‌ترین شگردهای شناخته‌شده در ایجاد موسیقی درونی در بافت کلام قرآن عبارتند از: نظم، تناسب، فاصله، توازی و توازن، تکرار.

اصطلاح «نظم» بر ترتیب و توالیِ خاصّ واژگان در محور همنشینی کلام در قرآن دلالت دارد که تابع منظور نحوی و معنایی خاصّ خود است (جرجانی، ۱۹۹۵: ۷۹–۸۲). «نظم» یک اصل بنیادین در شکل‌گیری بافت کلام است. قدما تحت تأثیر زیبایی‌شناسی نظم قرآن، بعدها مسائل و بحث‌های مهمی در تبیین تئوریک مقولهٔ «نظم» مطرح کردند که نتایج آن بعدها در «نظریهٔ نظم جرجانی» (۱۹۹۵) در قالب یک نظام تئوریکِ مهم و اثرگذار متبلور شد.

«تناسب» ترکیب واژه‌ها بر اساس تناسب آوای حروف است، چنان‌که هم‌آوایی میان واژه‌ها ایجاد شده باشد (معرفت، ۱۳۸۱: ۳۵۶-۳۵۷). اصطلاح «فاصله» در علوم قرآنی به معنای آمدن واج‌های همانند و هم‌آوا در پایان آیات متوالی (شبیه حرف «روی» قافیه در پایان مصراع‌ها در شعر) است که در کارکرد بلاغی خود علاوه بر آهنگ خاصی که دارند، در انتقال معنا و منظور آیه نیز نقش مؤثری دارند (ر.ک: رمّانی، ۱۹۷۶: ۸۸/۱–۸۹). فاصله تفاوت‌هایی با سجع دارد. در سجع قید همسان بودن وزن و واج پایانی کلمات (=سجع متوازی) یا همسانی وزن، بدون همسانی واج پایانی (=سجع متوازن) و یا همسانی واج پایانی بدون همسانی وزن (=سجع مطرف) شرط است، اما فاصله علاوه بر همسانی آواییِ واج‌های پایانی، نزدیک بودن واجگاه (یا مخرج) واج‌ها را نیز می‌تواند شامل شود. در فاصله، دو واژه گاه تعداد هجاهای برابر دارند و گاه تعداد هجاها کاملاً برابر نیست بلکه نزدیک به هم است. فاصله با چنین ویژگی‌هایی، و همچنین جایگاه‌های خاصی که در بافت آیات دارد، متفاوت از سبک سجع‌پردازی کاهنان در صدر اسلام بود و این یکی دیگر از دلایل شگفتیِ سخنوران عرب صدر اسلام در مواجهه با آیات قرآن کریم بود. لذا فاصله برخلاف سجع، «صنعتی» وارد شده به زبان، به منظور ارتقای سطح زبان، و تبدیل آن به زبانی ادبی نیست، بلکه بخشی از بافت طبیعی زبان قرآن است که به شکلی طبیعی با بافت معنایی کلام درآمیخته است و در انتقال معنا نقش مؤثری دارد، چنان‌که بافت معنایی با بافت موسیقایی در فرم کلام قرآن کاملاً با یکدیگر عجین شده‌اند. از این روی، موسیقی کلام در قرآن چیزی شبیه وزن عروضی یا بدیع لفظی در متون ادبی نیست و برخلاف عناصر موسیقی در شعر که غالباً بیرونی و افزوده‌شده یا تعبیه‌شده در کلام هستند، موسیقی در کلام قرآن چیزی اضافه‌شده به معنا و «نظم» کلام نیست بلکه یکی از فرآیندهای تکوین و انتقال معنا است. این ویژگی یکی از دلایل مهمّ اعجاز زبانی قرآن کریم، و تفاوت شگردهای نهفته در آن با شگردهای رایج در آثار بشری است، چنان‌که بلاغت خاصّ خود را شکل داده است و یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین منابع در تکوین بلاغت اسلامی نیز بوده است. محمّدتقی بهار معتقد بود که نثر ادبی و مسجّع عربی در ابتدا از قرآن اخذ شده است (بهار، ۱۳۷۰:

۲۷۷/۱). به نظر او، نثر عربی و پهلوی تا پیش از قرن‌های دوم و سوم هجری ساده و بی‌پیرایه بودند و حتی در نثرهای عربی قرن‌های اول و دوم هجری نیز صنایع لفظی چندانی یافت نمی‌شد و از حدود قرن‌های سوم و چهارم هجری بود که نثر عربی به سوی تزئین کلام سوق یافت و نثر فارسی نیز تحت تأثیر نثر عربی از حدود قرن پنجم هجری به بعد، به تزئین و آراستن سخن روی آورد (همان).

«توازن و توازی» عبارتند از همانندی و برابری تعداد هجاها در یک یا چند واژه در یک یا چند سطر، که باعث هم آوایی هنری میان واژه‌ها یا عبارت‌ها می‌شود (ر.ک: خرقانی، ۱۳۹۶: ۱۴). «تکرار» از دیگر عناصر موسیقایی زبان قرآن است. تکرار با گونه‌های مختلف، شامل: تکرار واج‌ها (همچون تکرار واج «ت» در آیات سورهٔ تکویر)، تکرار کلمه (مثل تکرار کلمهٔ «القارعة» در آیات نخست سورهٔ القارعة) و گاه تکرار آیاتی خاص (همچون تکرار آیهٔ: «فبأیّ آلاءِ ربِّکُما تُکذّبان» در سورهٔ الرحمن) نقش مهمّی در تکوین بلاغت موسیقایی آیات قرآن کریم دارد.

علاوه بر ویژگی‌های بالا، سنت‌های قرائت قرآن کریم شامل «ترتیل» و «تجوید» (که مجموعه اصول و فنونی برای قرائت دقیق به منظور درک معنا و یا تلفظ آهنگین آیات هستند)، در انتقال بهتر معنا و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب نیز نقش قابل توجهی دارند.

بلاغت موسیقایی قرآن و به‌کارگیری واژگان، ترکیبات و آیات قرآنی در آثار ادبی با نگاه به ریتم و ضرب‌آهنگ آن‌ها و هماهنگ کردن وزن و موسیقی کلام با آهنگ آیه، هرچند در نقد بلاغی چندان به آن پرداخته نشده است، اما از دیرباز مورد توجه سخنوران بوده است، برای مثال مولوی بلخی در ابیاتی چنین می‌گوید:

مَرحبـــا یا مجتبـــی یا مُرتضـــی اِن تَغِب جاء القضا ضاقَ الفَضا

اَنتَ مَولی القومِ مَن لا یَشتَهي قَد رَدی کلّا لَئِن لَم یَنتَهِ

(مولوی، ۱۳۹۴: ۹)

(=ای یار برگزیده، ای عزیز الهی خوش آمدی. اگر تو غیبت کنی قضای بد فرود می‌آید و فضای بی‌کران تنگ می‌گردد. تو سرور قومی؛ هر کس تو را نخواهد با حقارت روبرو می‌شود و اگر از کفر خود دست برندارد وای بر او).

جزء آخر بیت دوم برگرفته از آیهٔ ۱۵سورهٔ علق است: ﴿**کلّا لَئِن لَم یَنتهِ لَنَسفَعاً بالنّاصیة**﴾. شاعر بخشی از آیه را تضمین کرده است. این آیهٔ شریفه وزنی را معادل «مستفلن مستفعلن مفاعلن مستفعلن» به یاد می‌آورد و همین بُعد موسیقاییِ آیه مولانا را بر آن داشته که در قالب بحر رمل بخش‌هایی از آیه را تضمین کند و جزء «مستفعلن» (از بحر رجز) را با «فاعلاتن» (از بحر رمل) هماهنگ کند. مولوی همچنین با تغییری مختصر، آیهٔ ۲۳ سورهٔ نمل را ﴿**إنّي وَجَدتُ اِمرأةً تَملُکُهُم وَ**

أُوتِيَت مِن كُلّ شيءٍ وَ لَها عرشٌ عظيمٌ﴾ (النمل/ ۲۳) در وزن عروضی «فاعلاتن فعلاتن فعلن» (بحر رمل مسدس مخبون) به نظم آورده است:

قد وجدتُ امرأة تملكهم أُوتِيَت من كلّ شيءٍ و لها

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۱۵/۱)

مولوی در بیت‌های زیر نیز مصراع‌ها را با ترکیبات و واژه‌های موسیقایی قرآنی فراهم آورده است:

تعالوا كُلّنا ذا اليومَ سُكرى بِأَقداحٍ تُخامِرُنا و تَترى

سَقانا ربُّنا كأساً دهاقا فشكراً ثم شكراً ثم شكرا

(همان: ۱۶۹/۱)

(=یاران بیایید چون امروز همگان مست گشته‌ایم با جام‌هایی از شراب که پیاپی به ما نوشانیده‌اند. پروردگار ما به ما باده‌ای سرشار و لبریز نوشانیده است، پس شکر و سپاسی پیاپی سزاوار اوست)

شاعر در مصراع اول بیت دوم، عبارت «کأساً دهاقاً» را از آیهٔ ۳۴ سورهٔ نبأ اخذ کرده است. هرچند این ترکیب در جایگاه قافیه نیست اما قرار گرفتن آن در جایگاه رکن پایانی مصراع (مفاعیلُ فعولن= بُنا کأساً دهاقا) وزن شعر را سامان داده است. علاوه بر این، الف پایانی «دهاقا» تناسبی با قافیه‌های مصراع‌های پیشین و پسین نیز ایجاد کرده است.

از نمونه‌های دیگر می‌توان به این بیت حافظ اشاره کرد که با تغییر مختصری، بخش‌هایی از آیات دوم و سوم سورهٔ طلاق را ﴿**وَ مَن يَتّقِ اللهَ يَجعَل لهُ مَخرَجاً... و يَرزقهُ مِن حَيثُ لايَحتَسِبُ**﴾ با حذف واژه «مخرجاً» به صورت بیتی زیبا درآورده است:

وَ مَن يَتَّقِ الله يَجعَل لَهُ وَ يَرزُقهُ مِن حَيثُ لايَحتَسِب

(حافظ ۱۳۶۹: ۳۶۱)

(=هر کس نسبت به خداوند تقوا پیشه کند، خداوند برای او راه رهایی فراهم می‌آورد و از جایی که گمان نمی‌برد، او را روزی می‌دهد)

تأثیرپذیری موسیقایی از آیات قرآن کریم تنها محدود به شعر کهن نیست و در شعر معاصر نیز نمونه‌های آن یافت می‌شود، برای مثال می‌توان به شعر زیر از اخوان ثالث اشاره کرد:

چنین گفت پروردگار قدیر و انّی بما تعملونَ بصیر

(اخوان ثالث، ۱۳۹۴: ۳۹۲)

شاعر عیناً بخشی از آیهٔ ۱۱ سورهٔ سبأ ﴿... **إنّی بِما تَعملونَ بَصیر**﴾ را به عنوان مصراع دوم شعر آورده است و بر وزن فعولن فعولن فعولن فعول (بحر متقارب مثمن مقصور) با مصراع اول هماهنگ کرده است.

در آثار سعدی استفاده‌های هنری از موسیقی کلام قرآن جایگاه ویژه‌ای دارد. سعدی با به کار بردن شگردهای مختلف، به روش‌های مختلفی فرم کلام خود را به واژگان، ترکیب‌ها و آیه‌های قرآنی آراسته است و موسیقی کلام خود را با موسیقی زبان قرآن درآمیخته است. از این میان، اشعار عربی سعدی با توجه به زبان عربی آن‌ها به میزان قابل توجهی از فرم موسیقایی کلام قرآن بهره برده‌اند.

سعدی و فرهنگ اسلامی و عربی

مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله سعدی (۶۰۶-۶۹۰ هجری) علاوه بر احاطهٔ اعجاب‌انگیزش بر زبان و ادب فارسی، صاحب سروده‌های زیبا و استواری به زبان عربی نیز هست. او سفرهای مختلفی به بلاد عربی داشت. در نظامیهٔ بغداد (از معروف‌ترین مراکز علمی آن روزگار) تحصیل کرد و گویا از آموزه‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی (ابوحفص عمر بن عبدالله) فقیه و صوفی نامدار بغداد و صاحب عوارف المعارف (۲۰۰۳) نیز بهره‌مند شده است. در مجموع، شناخت قابل توجهی از میراث فرهنگی و ادبی عربی حاصل کرد. این آشنایی و الفت طبیعتاً در ورود برخی مضامین و عناصر از شعر عربی (به‌ویژه از متنبی) به شعر سعدی تأثیرگذار بوده است (ر.ک: محفوظ، ۱۳۷۷؛ ابراهیم، ۲۰۰۰؛ عسکری، ۱۳۸۷؛ انوار، ۱۳۸۰؛ منوچهریان، ۱۳۹۲؛ توفیقی و همکاران، ۱۳۹۵؛ ترکاشوند، ۱۳۹۷). البته برخلاف برخی رویکردهای افراطی و قضاوت‌های دور از ذوق ادبی در این باره، باید گفت که بیشتر موارد تأثیرپذیری سعدی از شعر عربی به قیاس همان روند بینامتنیت[1] عناصر ادبی در میان آثار ادبی سراسر جهان است؛ یعنی تأثیرپذیری از پیشینیان امری رایج و مرسوم در آفرینش‌های ادبی است و بینامتنیت و بده-بستان‌های عناصر و مضامین میان آثار ادبی، بخشی از طبیعتِ «آفرینش ادبی» در سراسر جهان است. اصولاً زیستن در «سنت ادبی» خواسته یا ناخواسته شاعر یا نویسنده را به سوی موازین و عناصر جای‌گرفته در سنت سوق می‌دهد و منجر به ورود مستقیم یا غیرمستقیم این عناصر به زبان ادبی او می‌شود، همچنان‌که در دیوان متنبی نیز نمونه‌هایی از مضامین و تصاویر شعری برگرفته از دیگران نیز دیده می‌شود (ر.ک: النحوی، ۱۹۷۰) و برخی نیز معتقدند منشأ برخی مضامین متنبی خود برگرفته از متون و روایت‌های کهن پیش از اوست (ر.ک: سبزیان‌پور و رضایی، ۱۳۹۲).

[1] Intertextuality

نبوغ و شمول فکری گسترده‌ای که در کلام سعدی دیده می‌شود با تجربیات و مشاهدات فراوان او در سفرهایش بی‌ارتباط نیست و این در پرورش عمق فکری سعدی و بیان اندیشه‌ها و مفاهیمی برآمده از حسّ مشترک انسانی در آثارش، بسیار اثرگذار بوده است. این ویژگی‌ها نقش مهمی در شهرت جهانی سعدی داشته است. ادوارد براون دربارهٔ سعدی می‌گوید: تاکنون هیچ نویسندهٔ ایرانی، نه تنها در سرزمین خود، بلکه تا هر جا که زبان او توسعه یافته، از مقامی والاتر و شهرتی بیشتر از او برخوردار نشده است (براون، ۱۳۶۸: ۲۰۹/۲). آثار سعدی از نخستین متون ادبی فارسی است که به زبان‌های غیرفارسی ترجمه شده‌اند و حتی در برخی مناطق نیز به شکل سنتی، آشنایی با زبان فارسی در ابتدا از طریق آشنایی با شعر و نثر سعدی صورت گرفته است. گلستان سعدی از نخستین آثار ادبی فارسی است که به زبان‌های اروپایی ترجمه شد. نخستین ترجمه از گلستان سعدی به زبان فرانسه در سال ۱۶۳۴ میلادی به دست آندره دوریه[1] فرانسوی انجام گرفت. نخستین ترجمه گلستان به زبان لاتین در ۱۶۵۲ و نخستین ترجمهٔ آن به زبان آلمانی نیز در سال ۱۶۶۱ میلادی صورت گرفت. نکتهٔ جالب آن‌که آندره دوریه که نخستین مترجم گلستان به زبانی اروپایی است، نخستین مترجم قرآن کریم به زبان فرانسه در سال ۱۶۴۰ نیز هست.

در ادبیات عربی نیز آثار سعدی از دیرباز مورد توجه بوده است. جبرئیل بن یوسف المخلع نخستین کسی بود که گلستان سعدی را به عربی ترجمه کرد. پس از جبرئیل بن یوسف، آثار سعدی مورد توجه دیگر ادب شناسان عرب قرار گرفت و ترجمه‌های مختلفی از آثار سعدی منتشر شد. ترجمهٔ گلستان سعدی به دست محمد الفراتی، ترجمهٔ دیگری از گلستان به قلم امین بدوی، شرح گلستان به زبان عربی به قلم یعقوب بن سید علی، ترجمهٔ بخشی از بوستان از سوی محمد موسی الهنداوی و ترجمهٔ غزلیات سعدی به دست محمد علاءالدین منصور از مهم‌ترین ترجمه‌های عربی آثار سعدی هستند.

تأثیر وزنی و موسیقایی قرآن کریم بر سروده‌های عربی سعدی

اشعار عربی سعدی در آثار مختلف او پراکنده است. برخی محققان اشعار عربی او را بسیار زیبا، اما برخی دیگر آن‌ها را آثاری متوسط دانسته‌اند (ر.ک: همان: ۲۱۶/۲). شعرهای عربی سعدی حتی در دوران حیات خودش نیز شهرت داشت، چنان‌که ابن فُوَطی مورّخ معاصر سعدی و صاحب مجمع الآداب فی معجم الالقاب، در نامه‌ای که در سال ۶۶۰ هجری برای سعدی فرستاده است، بعضی از اشعار عربی او را خواسته بود (صفا، ۱۳۶۹: ۵۸۶). در این مقاله، اشعار عربی سعدی را در دو دسته مورد بررسی قرار می‌دهیم؛ دستهٔ اول شعرهایی که در بحور ویژهٔ شعر عرب سروده شده‌اند. این بحرها وزن‌هایی هستند که شاعران پارسی‌گوی کمتر از آن‌ها بهره برده‌اند و این وزن‌ها بنابر تصریح

[1] André du Ryer

کتاب‌های عروضی: طویل، مدید، بسیط، وافر و کامل هستند (خطیب تبریزی، ۱۳۶۸: ۳ و ۵). دستهٔ دیگر، شعرهایی هستند که در وزن‌های ویژهٔ شعر فارسی سروده شده‌اند و در شعر عربی آن وزن‌ها به این گونه که در شعر فارسی رایج است، کاربرد ندارند. در هریک از این بخش‌ها، تأثیرپذیری سعدی از بلاغت موسیقایی قرآن کریم در دو وجه: الف ـ تأثیرپذیری از بلاغت موسیقایی در کلیت آیه؛ ب ـ تأثیرپذیری از بلاغت موسیقاییِ واژگان و ترکیبات آیه، مورد بررسی قرار می‌گیرد. در وجه نخست، تأثیر موسیقیِ کلّ آیه یا بخش بزرگی از آن در تکوین موسیقی شعر سعدی بررسی می‌شود و در وجه دوم نیز تأثیر ظرفیت‌های موسیقاییِ ترکیبات و واژگان آیات در اوزان شعر سعدی بررسی می‌گردد.

تأثیر موسیقایی آیات قرآن در اشعار عربی سعدی با بحرهای ویژهٔ شعر عرب

تأثیرپذیری از بلاغت موسیقایی در کلیت آیه

سعدی در بیتی در بحر طویل چنین سروده است:

فَـــلا تَحسَـــبنّ اللهَ مُخلـــفَ وَعـــدِهِ بانَّ لهـــم دارَالکرامـــةِ و البِشـــر

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۶۷)

(=پس مپندار که خدا وعدهٔ خویش را خلاف کند، که آنان را سرای کرامت و شادمانی باشد)

مصراع اول این بیت کاملاً تکرار آیهٔ ۴۷ سورهٔ ابراهیم با همان موسیقی و آهنگ کلام آیه است: ﴿**فَلا تَحسبنَّ اللهَ مُخلفَ وَعدِهِ رُسُلَهُ**﴾ (ابراهیم/ ۴۷) و تنها واژهٔ «رُسُلَهُ» را برداشته است که با وزن بحر طویل (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن) هماهنگ گردد. شاعر در بیت دیگری در بحر بسیط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)، مصراع اول را از آیهٔ نخست سورهٔ حمد فراهم آورده است:

الحمـــدُ للهِ رَبّ العـــالَمین عَلـــي ما اَوجبَ الشّکرَ مَن تَجدید آلائه

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۷۰)

(=سپاس خدای جهانیان را سزاست بر آنچه از نعمت‌هایش که هر بار از نو پیدا می‌گردند و تشکر و سپاس بر آن واجب می‌گردد)

آیه نخست سورهٔ حمد از نظر موسیقایی با وزن «مستفعلن فاعلن مستفعلن» (الحمد لِل=مستفعلن/ لاهِ رب=فاعلن/ بِل عالِمی=مستفعلن) مورد توجه سعدی در ساخت وزن این بیت بوده است. او همچنین در بحر کامل چنین سروده است:

أَوَ یَحسَبُ الإنسانُ ما سَلَك اهتَدی لا مَـــن هَـــداهُ اللهُ فَهُـــوَ المُهتَـــدي

(همان: ۷۸۲)

(=آیا انسان بر آن پندار است که چون راهی پیمود، هدایت یافته است نه، چنین نیست، آن کس هدایت یافته است که خدای او را هدایت کرده باشد)

سعدی در سرودن بخشی از مصراع دوم از بار موسیقایی این آیه بهره برده است: ﴿**وَ مَن یَهدِ اللهُ فَهُوَ المُهتدِ**﴾ (إسراء/ ۹۷). بخش دوم این آیه که بر وزن مُتفاعلُن مُتفاعلن است (دِل لاهُ فَهـ =مُتفاعلُن/ وَل مُهـ تَدی=مُتفاعلن)، مورد توجه سعدی در ایجاد وزن مصراع دوم بیت بوده است.

تأثیرپذیری از بلاغت موسیقاییِ واژگان و ترکیبات آیه

سعدی در بیت زیر در بحر کامل مسدس (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) چنین می‌گوید:

وَ أخُوالعـــداوةِ لایَمُـــرُّ بصـــالِحٍ إلّا و یَلمِـــزُهُ بِکـــذّابٍ أَشِـــر

(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۲۱)

(=دشمن پیشه بر نیکمردی نگذرد جز آنکه از او عیبجویی کند، که دروغگویی متکبر و گستاخ است)

سعدی برای ساخت قافیه و ضرب‌آهنگ انتهای بیت، عبارت «کذّاب أشِر» را عیناً از این آیه اخذ کرده است: ﴿**سَیعلمون غداً مَنِ الکذّابُ الأشِرُ**﴾ (قمر/ ۲۶). «ـذّابٍ أشِر» برابر با وزن مُتفاعلن (رکن مضمر) است. او در بیت دیگری، در بحر طویل چنین سروده است:

عَفـا اللهُ عنّـا مامَضـی مِـن جریمـةٍ و مَـنّ عَلینـا بالجمیـلِ مِـن الصّـبرِ

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۶۹)

(=خداوند از گناهان گذشتهٔ ما درگذرد و بر ما منت نهاده، صبری جمیل عطا فرماید)

به لحاظ موسیقایی، جزء آخرِ مصراع دومِ این شعر برگرفته از ترکیب «فَصبرٌ جمیلٌ» در آیهٔ ۸۳ سورهٔ یوسف است: ﴿**بَل سَوّلَت لکُم أنفُسُکم أمراً فَصبرٌ جمیلٌ**﴾. ترکیب «فَصبرٌ جمیلٌ» به لحاظ موسیقایی، وزن «فعولن فعولن» را به یاد می‌آورد و سعدی نیز با پس و پیش کردن صفت و موصوف (=بالجمیلِ مِن الصّبرِ) این ترکیب قرآنی را با وزن شعر (=فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن) هماهنگ کرده است.

شاعر در بیت دیگری، در بحر بسیط (مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن) چنین می‌سراید:

وَ إنّمـا مَثَـلُ الـدُّنیا و زینَتُهـا ریـحٌ تُمُـر بآکـامٍ وَ أطـواد

(همان: ۷۷۰)

(=به راستی مَثل زندگی دنیایی و زینت آن، به مانند بادی است که از فراز کوه‌های بلند و تپه‌ها می‌گذرد)

شاعر مصراع اول را به‌صورت ترکیبی از واژه‌های برگرفته از بخش‌های اولِ دو آیهٔ ۲۴ سورهٔ یونس و ۱۵ سورهٔ هود سروده است:

﴿**إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى...**﴾ (یونس/ ۲۴)؛ ﴿**مَنْ كَانَ يُرِيدُ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ فِيهَا وَهُمْ فِيهَا لَا يُبْخَسُونَ**﴾ (هود/ ۱۵).

ترکیب موسیقایی ارکان بحر بسیط در عبارت «دنیا و زینَتُها» (دُن یا وَ زی=مستفعلن/ نَ تُها=فعلن)، دست‌مایهٔ سعدی در فراهم آوردن وزن این بیت بوده است. او در بیت دیگری در بحر وافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) می‌گوید:

صَرَمتِ حِبالَ میثاقي صُدُوداً وَأَلزَمَهُنَّ كَالحَبلِ الوَرِيدِ

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۷۱)

(=با اعراض و روی گرداندن تمام بندهای پیمانم را گسستی، در حالی که من مانند شاهرگ گردن بدان پیوسته بودم و مراقب و مواظب آن بودم)

ترکیب «حبل الورید» برگرفته از این آیه است: ﴿**وَنحنُ أقربُ اليه مِن حَبلِ الوَرِيد**﴾ (ق/ ۱۶). حبل الورید یک ترکیب اضافی است که از مضاف و مضاف الیه فراهم آمده است، اما سعدی به علت وزن، مضاف را نیز همراه با (ال) تعریف آورده است. کارکرد موسیقایی «حبل الورید» باعث شده شاعر آن را در جایگاه قافیه بگذارد. سعدی در بیت دیگری در بحر طویل در وزن «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن» چنین گفته است:

تواريتَ عنّي بِالحجابِ مُغاضباً و هل يَتوارى نورُ وَجهكَ بِالخدرِ

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۷۲)

شاعر «تواریتَ عنّی بِالحجابِ» در مصراع اول را از بخشی از آیهٔ ۳۲ سورهٔ ص برگرفته است: ﴿**فَقالَ إنّي أحبَبتُ حُبّ الخيرِ عَن ذِكرِ ربّي حتّى تَوارت بِالحجابِ**﴾. ترکیب «**تَوارت بِالحجابِ**» از نظر موسیقایی بر وزن «مفاعیلن فعولن» (جزء آغازین بحر طویل) است و سعدی نیز با تغییر شخص فعل از غایب به مخاطب، از وزن این بخش از آیه در بحر طویل بیت بهره برده است.

در بیت زیر که از بحر بسیط است، شاعر از ترکیب واژگان قرآنی همچون: «سبحانه، عظیم، قادر و صمد» ترکیبی موسیقایی در شعر ایجاد کرده است:

سُبحانهُ مِن عَظيمٍ قادرٍ صَمدٍ مُنشي الوري جيلاً مِن بعدهم جيلا

(همان: ۷۸۱)

(=پاک و منزه است او، بزرگ توانا و بی‌نیازی که آدمیان را آفرید و پیاپی از نسلی، نسلی دیگر در وجود آورند)

سعدی در بیت زیر نیز که در بحر بسیط فراهم آمده است، از بار موسیقایی ترکیبات قرآنی «یومُ التَّغابُن» (تغابن/ ۹) و «ما فیه مُزدَجَرٌ» (قمر/ ۴) چنین بهره برده است:

مِثــلُ وُقُوفِــكَ عِنــدَ اللهِ فِي مَــلاءٍ يَــومَ التَّغــابُنِ وَاســتَيقِظ لِمُزدَجَــرِ

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۸۲)

(=وقوف و ایستادنت را نزد خدای در روز قیامت به یاد آور و بـه تصـویر بکـش و از گنـاه کـردن عبرت گیر و بیدار شو)

شاعر در این بیت به طرز هنرمندانه‌ای دو ترکیب را از دو سورهٔ متفاوت گرفته است و با ترکیب ظرفیت موسیقایی آن‌ها با یکدیگر، مصراع دومِ بیت بالا را بر اساس آن‌ها در بحر بسـیط (مسـتفعلن فعلن مستفعلن فعلن) فراهم آورده است. در عبارت «یومُ التَّغابُن» (تغابن/ ۹)، «یَو مُت تَ غا» بـر وزن مستفعلن، و در عبارت «ما فیه مُزدَجَرٌ» (قمر/ ۴)، «ما فـی هِ مُـز/ دَ جَ رُن» بـر وزن مسـتفعلن فعلـن است. نکتهٔ جالب آن‌که سعدی علاوه بر ترکیـب موسـیقاییِ دو عبـارت از دو آیـهٔ متفـاوت در یـک مصراع واحد، در اقتباس موسیقاییِ ترکیب قرآنی «ما فیه مُزدَجَرٌ»، وزن را گرفته است اما عبـارت را به مقتضای معنای شعر تغییر داده است؛ یعنی به جای عین عبارت آیه، ترکیب «ــتَیقِظ لِمُزدَجَـرِ» را کاملاً بر اساس وزن «ما فیه مُزدَجَرٌ» آورده است.

تأثیر موسیقایی آیات قرآن در اشعار عربی سعدی با وزن‌های ویژهٔ شعر فارسی

تأثیرپذیری از بلاغت موسیقایی در کلیت آیه

دستهٔ دوم از اشعار عربی سعدی، ابیاتی هستند که در وزن‌های ویژهٔ شـعر فارسـی سـروده شـده‌اند. این اوزان هرچند در شعر عربی نیز به کار رفته‌اند، اما شیوهٔ استعمال آن‌ها در شعر عربـی بـا شـیوهٔ کاربرد آن‌ها در شعر فارسی تفاوت‌های قابل توجهی دارد و این اوزان به این صـورت در شـعر عربـی کاربرد ندارند. از این دسته اشعار، سعدی در بیتی، مصراع دوم را از آیه‌ای قرآنی فراهم آورده اسـت. این بیت در بحر هزج مسدس مقبوض محذوف (مفعولُ مفاعلن فعولن) سروده شده است:

قَــد شــابَهَ بَالــوَری حِمــارٌ عِجــلاً جَسَــدا لَــهُ خُــوارٌ

(سعدی، ۱۳۷۲: ۱۱۲)

(=خری است که به آدم مانند شده است؛ گوساله پیکری که او را بانگ گاو است)

مصراع دوم عیناً برگفته از موسیقی بخشی از آیهٔ ۸۸ سورهٔ یس است: ﴿**فَأَخرجَ لَهُم عِجلاً جَسداً لَهُ خُوارٌ**﴾ (یس/ ۸۸). در بیت زیر که در بحر مجتث (مفاعلن فعلاتـن مفـاعلن فـعلان) سـروده شـده است، سعدی مصراع دوم را با الهام از بخشی از آیهٔ ۳۶ سوره نور ﴿**في بیوتٍ أَذِنَ اللهُ اَن تُرفَعَ و یُذکرَ فیها اسمهُ یُسبّحُ له فیها بالغُدوّ و الآصال**﴾ سروده است:

یُقَدّسُــونَ لَــهُ بِالخَفِــيّ وَ الإعــلان یُسَــبّحُونَ لَــهُ بِالغُــدُوّ وَ الآصــال

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۳۱)

(=نهان و آشکارا به پاکی و تقدسش ستایند و هر بامداد و شامگاه او را نیایش می‌کنند)

عبارت «**بِالغُدوّ و الآصال**» غیر از این آیه، در آیات ۱۵ سوره رعد و ۲۰۵ سوره اعراف نیز آمده است. عبارت «غُدوٌّ و الآصال» بر آهنگ «مفاعلن فع لان» است و سعدی این ترکیب را برای ارکان پایانیِ مصراع دوم به کار گرفته است. لازم به ذکر است که بحر مجتث در شعر عربی به صورت مثمن (چهار رکنی) به کار نرفته است. در شعر عربی این بحر دو رکنی و بر وزن «مستفعلن فاعلاتن» آمده است، مانند:

في الـــــنّفسِ شِـــــعرٌ كثـــــيرٌ يَضـــــيقُ عنـــــه بَيـــــاني

(معروف، ۱۹۸۷: ۱۶۰)

(=درونم سرشار از شعر است اما بیانم از آوردن آن‌ها در تنگناست)

تأثیرپذیری از بلاغت موسیقاییِ واژگان و ترکیبات آیه

سعدی در بحر رمل مسدس مخبون (فعلاتن فعلاتن فع لان) چنین سروده است:

وَ اَفـــــانينُ عليهـــــا جُلَنـــــار عُلِّقَـــت بِالشَّـــجَرِ الاَخضِـــر نار

(سعدی، ۱۳۷۲: ۸۹)

(=گلنار بر شاخه‌ها بود چنان‌که گویی آتشی بر درخت سبز آویخته باشد)

جزء پایانیِ مصراع دوم برگفته از این آیۀ شریفه است: ﴿**ألذي جَعلَ لَكُم مِنَ الشَّجَرِ الأخضَرِ ناراً**﴾ (یس/ ۸۰). در این بیت نیز شاعر با حفظ موسیقی ترکیب پایانیِ آیه، آن را در جایگاه قافیه به کار برده است: (شَ جَ رُل اَخ=فعلاتن/ ضَ رِ نار=فعلان).

سعدی در بیتی دیگر که در بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) سروده است، با بهره بردن از ظرفیت موسیقایی برخی ترکیبات و کلمات آیه‌های مختلف، آن‌ها را با نظم‌آهنگ خاصی فراهم آورده است:

سُبحانَ مَن يُميتُ و يُحيي و لا إلـه إلّا هُـو الّـذي خَلَـقَ الاَرضَ وَ السَّـما

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۵۱)

(=پاک است کسی (خدایی) که می‌میراند و زنده می‌گرداند و جز او خدایی نیست مگر او که آسمان و زمین آفرید)

در این بیت تأثیر موسیقاییِ ترکیبات و مفرداتی از آیات زیر دیده می‌شود: ﴿**له مُلك السّماواتِ والارضِ لا اله الا هو يحيي و يميت**﴾ (اعراف/ ۱۵۸)؛ ﴿**الذي خلق السماوات و الارض و ما بينهما في سته ايام**﴾ (فرقان/ ۵۹).

همان طور که گفته شد شیوهٔ کاربرد این وزن‌ها در شعر فارسی تفاوت‌هایی با شعر عربی دارد. برای نمونه، بحر مضارع در شعر عربی به صورت چهار رکنی (مثمن) نیامده است. در شعر عربی بحر مضارع دو رکنی است، مانند این بیت:

دَعـــانی الـــی سُـــعادٍ دَواعـــی هَـــوی سُـــعادِ

(بدیع یعقوب، ۱۹۹۱: ۱۳۹)

(دعانی اِ | لَی سُعادِن / دَواعی هَـ | وی سُعادِی) که وزن آن به صورت مفاعیلُ فاعلاتن است.

سعدی بیت زیر را که در بحر سریع (مفتعلن مفتعلن فاعلان) سروده است، از کلمات قرآنی «قدیم، کریم، احد و صمد» فراهم آورده است:

عَـــزَّ کَـــریمٌ أحَـــدٌ لایَـــزُول جَـــلَّ قَـــدیمٌ صَـــمَدٌ لایَـــزال

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۳۰)

(=گرامی و ارجمند است کریم و یگانه‌ای که زوال ندارد. والا و بلند مرتبه است قدیم و بی‌نیازی که همواره خواهد بود)

شاعر در بیتی دیگر، در بحر خفیف مسدس مخبون (فاعلاتن مفاعلن فَعِلاتن)، در جایگاه قافیه مجدداً از ترکیبی قرآنی بهره برده است:

طـــلَّ عُمـــري تَصـــابیاً ولَعُمـــري یُحـــدثُ اللهُ بعـــدَ ذلـــكَ أمـــرا

(همان: ۷۸۰)

(=عمر من در لهو و لعب به هدر رفت. امید است که بعد از این خدا امری پدید آورد (گشایشی در کار فراهم آید))

عبارت «**بعدَ ذلكَ امرا**» در مصراع دوم، برگرفته از این آیه است: ﴿**لاتَدري لعلّ اللهَ یُحدثُ بعدَ ذلكَ امراً**﴾ (الطلاق/ ۱).

سعدی در بحر رمل مجزوء (مربع) (فاعلاتن فعلاتن) چنین سروده است:

مـــا علـــی العاقـــلِ مِـــن لغـــ وي إذا مـــــرّوا کِرامـــــا

لکـــــن الجاهـــــلُ إن خـــــا طَبَنـــــی قُلـــــتُ سَـــــلاما

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۹۹)

(=خردمندان را اگر کریمانه بگذرند از بیهوده‌کاری من باکی نیست، اما جاهلان اگر با من سخنی گویند، به پاسخ جز سلام نگویم)

در بیت اول از ظرفیت موسیقایی عبارت پایانیِ آیهٔ ۷۲ سورهٔ فرقان بهره برده است: ﴿**والذین لایشهدون الزّورَ و إذا مَرّوا باللّغو مرّوا کِراماً**﴾ (فرقان/ ۷۲). عبارت «مرّوا کِراما» در این آیه بر وزن فاعلاتن است که سعدی از آن در جایگاه رکن پایانی استفاده کرده است. در بیت دوم نیز شاعر از

ترکیبی در آیهٔ ۶۳ سورهٔ فرقان بهره برده است: ﴿**وَ عِبادُ الرَّحمانِ... وَ إذا خاطَبَهُمُ الجاهلونَ قالوا سلاما**﴾. در این آیه نیز موسیقی ترکیب پایانیِ آیه؛ یعنی: «... ـلو سَلاما» بر وزن فاعلاتن است که شاعر از این ترکیب نیز (با تغییر «قالوا» به «قلتُ») در جایگاه رکن پایانی بهره برده است.

نتیجه

اشعار عربی سعدی به دو دسته قابل تقسیم‌اند: دستهٔ اول شعرهایی هستند که در بحور ویژهٔ شعر عرب سروده شده‌اند. این بحرها وزن‌هایی هستند که شاعران پارسی‌گوی کمتر از آن‌ها بهره برده‌اند. دستهٔ دیگر اشعاری هستند که در وزن‌های ویژهٔ شعر فارسی سروده شده‌اند و در شعر عرب آن اوزان به این گونه که در شعر فارسی رایج است، کاربرد ندارند. تأثیر بلاغی قرآن کریم در اشعار سعدی تنها محدود به وجوه معنایی و معرفتی نیست، بلکه در فرم ادبی کلام نیز بلاغت موسیقایی زبان قرآن در اشعار او نمود قابل توجهی دارد. در اشعار عربی سعدی تأثیر موسیقاییِ بافت کلام قرآن را به شیوه‌های مختلفی در سه سطح واژگان، ترکیبات و آیه‌ها می‌توان مشاهده کرد. در مواردی برای قافیه‌سازی، واژگان یا ترکیبات قرآنی را در جایگاه قافیه آورده است و از بار موسیقایی واژهٔ قرآنی برای ایجاد قافیه استفاده کرده است. در برخی ابیات بخشی از آیه را (به صورت تضمین از آیه بدون تغییر آن) در قالب یک مصراع یا بخشی از مصراع آورده است، به طوری‌که نظم‌آهنگ آیه کاملاً با وزن و موسیقی شعر همراه و هماهنگ شده است. در مواردی نیز سعدی با تغییری اندک در آیه، مصراع اول یا دوم شعر خویش را از آیات قرآنی فراهم آورده است. در برخی ابیات نیز با پس و پیش کردن برخی از واژه‌های آیات قرآن و یا تغییرات اندک در فعل‌ها (همچون تغییر شخص و زمان فعل‌ها اما با حفظ کامل یا نسبیِ آهنگ و موسیقی آیه)، نظم‌آهنگ آیات را با اوزان شعری تطابق داده، آن‌ها را به نظم آورده است. مجموع این ویژگی‌ها از یک سو به تأثیرپذیری فرم ادبی شعر سعدی از بلاغت موسیقایی قرآن مربوط است و از سوی دیگر، وجوهی از نوآوری‌های وزنی و موسیقایی سعدی را نشان می‌دهد که در اثر انس با قرآن کریم و غور در وجوه مختلف بلاغت قرآن در طبع شاعرانهٔ او فراهم آمده است. نکتهٔ قابل تأمل آن‌که سعدی در به‌کار گیری این فنون متنوع ادبی از تصنّع و تکلّف اجتناب کرده است، چنان‌که شناخت پیچیدگی‌ها و ظرایفِ استفادهٔ سعدی از بلاغت موسیقایی قرآن، با غور در لایه‌های درونیِ وزن اشعار او قابل دریافت است.

منابع

قرآن کریم.

ابراهیم، امل (۲۰۰۰). الأثر العربی فی ادب سعدی الشیرازی، الطبعة الثانیة، قاهره: الدار الثقافیة للنشر.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۴). تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم، چاپ دوازدهم، تهران: زمستان.

اکرمی، میرجلیل (۱۳۷۳). پرتوی از دقایق بلاغی قرآن کریم در آثار سعدی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، شماره ۱۵۰، صص ۱ – ۲۸.
انوار، امیرمحمود (۱۳۸۰). سیر شعر و ادب از دوران قبل از اسلام عرب تا پایان دورهٔ عباسی و مقایسه افکار سعدی و متنبی و داوری میان دو شاعر نامی پارسی و تازی، تهران: انوار دانش.
بدیع یعقوب، امیل (۱۹۹۱). المعجم المفصل فی علم العروض و القافیهٔ و فنون الشّعر، بیروت: دارالکتب العلمیهٔ.
براون، ادوارد گرانویل (۱۳۶۸). تاریخ ادبیات ایران (از سنایی تا سعدی)، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
بهار، محمّدتقی (۱۳۷۰). سبک‌شناسی (تاریخ تطوّر نثر فارسی)، جلد اول، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
ترکاشوند، فرشید (۱۳۹۷). عیار صفت سهل ممتنع در شعر سعدی و متنبی (از ساختارگرایی تا هرمنوتیک فلسفی)، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ششم، شماره ۳، صص ۴۵ - ۶۳.
توفیقی، حسن؛ علوی مقدم، مهیار؛ و توفیقی، محمد (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی «اسلوب معادله» در شعر سعدی و متنبی، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره چهارم، شماره ۱، صص ۶۹ – ۱۰۰.
الجر، خلیل (۱۹۷۳)، المعجم العربی الحدیث لاروس، پاریس: مکتبهٔ لاروس.
جرجانی، ابوبکر عبدالقاهر بن عبدالرحمان (۱۹۹۵). دلائل الاعجاز، تحقیق: حمد التنجی، بیروت: دارالکتاب العربی.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۹). دیوان، به کوشش محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
خرقانی، حسن (۱۳۹۶). عوامل پدیدآورندهٔ ضرب آهنگ در قرآن، پژوهش‌های قرآنی، سال بیست و دوم، شماره ۸۴، صص ۴ – ۲۷.
خطیب تبریزی، یحیی بن علی (۱۳۶۸)، کتاب الکافی فی العروض و القوافی، مهاباد: سیدیان.
الرافعی، مصطفی صادق (۲۰۱۷). إعجاز القرآن و البلاغهٔ النبویهٔ، قاهره: هنداوی.
رمّانی، علی بن عیسی (۱۹۷۶). ثلاث رسائل فی إعجاز القرآن، جلد اول، تحقیق: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، القاهره: دارالمعارف.
سبزیان‌پور، وحید؛ و رضایی، صدیقه (۱۳۹۲). نگاهی تازه به داستان قدیمی سعدی و متنبی، پژوهشنامه نقد ادب عربی، دوره سوم، شماره ۶۴، صص ۱۳۳ – ۱۶۲.
سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۲)، کلیات سعدی، تصحیح محمّدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.
سهروردی، ابوحفص عمر بن عبدالله (۲۰۰۳). عوارف المعارف، قدّم له: محمد یاسر القضمانی، حقّقه و علّق له: بلال محمد حاتم السّقا، دمشق: دارالتقوی.
شاملی، نصرالله؛ حیدری، محمود؛ سلیمان‌زاده نجفی، سیدرضا؛ و قائمی اصل، حسین (۱۳۹۲). چگونگی حضور آیات قرآنی در اشعار عربی سعدی شیرازی، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، شماره ۲۰، صص ۲۴۳ – ۲۶۱.
صابونی، محمدعلی (۱۳۸۰). التبیان فی علوم القرآن، تهران: نشر احسان.
صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران، چاپ هفتم، تهران: فردوس.

عاطف الزین، سمیح (۱۹۸۰). الأعراب فی القرآن الکریم، بیروت: دارالکتاب اللبنانی.
عسکری، صادق (۱۳۸۷). الحکمۀ بین المتنبی و سعدی: دراسۀ مقارنۀ، سمنان: انتشارات دانشگاه سمنان.
مجد، امید؛ آیین، الهه (۱۳۹۱). شگردهای استفادۀ سعدی از آیات قرآن، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال پنجم، شماره ۱۵، صص ۶۷ – ۷۸.
محفوظ، حسینعلی (۱۳۷۷). متنبی و سعدی و مآخذ مضامین سعدی در ادبیات عربی، تهران: روزنه.
معرفت، محمدهادی (۱۳۸۱). علوم قرآنی، چاپ چهارم، قم: تمهید قم.
معروف، نایف؛ و الأسعد، عمر (۱۹۸۷). علم العروض التطبیقی، بیروت: دارالنفائس.
منوچهریان، علیرضا (۱۳۹۲). متنبی و شاعران پارسی، متن پژوهی ادبی، شماره ۵۵، صص ۴۳ – ۶۴.
مولوی، جلال‌الدین محمّد (۱۳۶۳)، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۴). مثنوی معنوی، چاپ دهم، به اهتمام توفیق سبحانی، تهران: روزنه.
النحوی، ابن بسّام (۱۹۷۰). سرقات المتنبی و مشکل معانیه، تحقیق: محمّدالطّاهر ابن عاشور، تونس: دارالتونسیۀ للنشر.
ولی‌زاده خیرآبادی، فرزانه؛ و مهرکی، ایرج (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی روابط بینامتنی قرآن کریم و سروده‌های عربی خاقانی و سعدی، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سیزدهم، شماره ۵۱، صص ۲۸۳ – ۳۰۷.
یلمه‌ها، احمدرضا؛ و رجبی، مسلم (۱۳۹۴). بینامتنیت آیات و روایات در گلستان سعدی، پژوهش‌های ادبی-قرآنی، سال سوم، شماره چهارم، صص ۸۳-۹۷.