

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال دوم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۸۹، پیاپی ۶
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

ارتباط برون‌متنی و درون‌متنی غزلیات سعدی و عماد فقیه کرمانی (تاثیرپذیری‌های عماد کرمانی از سعدی شیرازی)

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ* دکتر محمد بارانی** مهدی دهرامی***
دانشگاه سیستان و بلوچستان دانشگاه اراک

چکیده

هر متن، محل تجمع فرهنگ‌ها، اندیشه‌ها و باورهایی است که هنگام خوانش، ما را به متون و فرهنگ‌های دیگر رهنمون می‌شود. آثار ادبی میراث بر متون گذشته هستند؛ بنابراین، متن‌ها از نظر روساخت و ژرف‌ساخت، از یکدیگر تاثیر می‌پذیرند و آنچه که ما از یک متن در می‌یابیم در واقع پیگیری سرنخ‌هایی از شبکه روابط زبانی، تصویری و معنایی متون گذشته و معاصر هنرمند است. غزلیات سعدی که خود گنجینه‌ای جامع و ارزشمند از پاک‌ترین احساسات، عواطف و اندیشه‌های بشری است، از زمان وی تا کنون همواره زبان حال بیش‌تر مردم ایران بوده است. به گونه‌ای که با خواندن هر متنی یا اندیشه‌ای، احساس می‌شود بین متن اخیر و آثار وی، ارتباطی بیرونی و درونی وجود دارد و در پاره‌ای متون، این ارتباط، ماهیتی تقریباً تقلیدی پیدا می‌کند، به طوری که اثر پسین، بازسرای و بازآفرینی معنایی از پیش گفته شده در شکل و بافتی تقلیدی از شعر سعدی است.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی maryam2792@yahoo.com (نویسنده‌ی مسؤل)

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی baaraani.m@gmail.com

*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی dehrami1@yahoo.com

غزلیات عماد فقیه کرمانی از جمله‌ی این متن‌هاست که دارای ارتباطی اساسی با غزل سعدی و تأثیرپذیرفته از آن است. این ارتباط، زمینه‌های مختلفی از تقلید، تداعی، تلفیق و وابستگی را دربرمی‌گیرد. در این مقاله، سعی بر این است که با روش تطبیقی- توصیفی، به بررسی کوتاهی از ارتباط بین غزل سعدی و عماد فقیه پرداخته شود.

واژه‌های کلیدی: ۱. تأثیرپذیری، ۲. خلاقیت، ۳. سعدی، ۴. عماد فقیه، ۵. غزل، ۶. ارتباط درون‌متنی و برون‌متنی.

۱. مقدمه

بینامتنیت با اندکی تسامح، یکی از رویکردهای خوانش متن در ارتباط با متون دیگر است و تأثیری را که متن‌های پیشین در خلق آثار پسین می‌گذارند مورد مطالعه قرار می‌دهد. این روش با توجه به نظریات «فردینان دو سوسور» و «باختین» در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، نخستین بار به وسیله‌ی «ژولیا کریستوا» مطرح شد و بعدها به وسیله افرادی چون «رولان بارت» و «ژرار ژنت» بسط و گسترش یافت.

سرشت بینامتنی، خواننده را به متون دیگری هدایت می‌کند. آثار هنری مانند دریاچه‌هایی هستند که از به هم پیوستن رودهایی کوچک به وجود آمده‌اند که هر یک از این رودها، خود سرچشمه‌هایی دیگر دارند. به همین خاطر، ذهن خواننده برای درک معنا، هر لحظه به سوی یکی از این آبشخورها خواهد رفت. «بنا به قاعده‌ی بینامتنی، هر متن تنها به این دلیل معنا دارد که ما پیش‌تر متونی را خوانده‌ایم... هر متن از همان آغاز، در قلمرو قدرت سخن‌های دیگری است که فضایی خاص را به آن تحمیل می‌کند.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۷)

متن‌های ادبی همواره با یکدیگر در حال گفت و گو و مکالمه هستند. بنا بر تعریف باختین، گفت‌وگو، اساس و دلیل کاربرد زبان است. وی می‌گوید: «همان‌طور که اساس گفتار، کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است، هر شکل ادبی نیز گونه‌ای سخن ادبی به منظور گفت‌وگوست.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۲)

اندیشمندان و منتقدان ادبی ما از گذشته‌های دور، به این مقوله نظر داشته و به گونه‌ای سعی داشتند که مکالمه بین متون ادبی را محکم‌تر، آشکارتر و عمیق‌تر سازند؛ زیرا مهم‌ترین نتیجه‌ی این مکالمات، تکامل اثر هنری است. برای مثال، یکی از اولین

مراحل شاعری، این بود که شاعر جوان بسیاری از آثار پیشین را یاد بگیرد. در چهار مقاله، در مورد رسیدن به مهارت شاعری، آمده که: «شاعر بدین درجه نرسد الا در عنفوان شباب و در روزگار جوانی، بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یادگیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران، پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد که در آمد و شد ایشان از مضایق و دقایق سخن، بر چه وجه بوده است.» (نظامی عروضی، ۱۳۶۶: ۴۷)

این‌گونه تشویق یا دستور به یادگیری آثار پیشینیان و توجه به دایره‌ی واژگانی آن‌ها، باعث ایجاد گفت‌وگوی آشکارتری میان آثار ادبی می‌شد، به گونه‌ای که یک هنرمند، آثار پیشینیان را همچون تابلویی پیش چشم خود داشت و در خلق اثر، خودآگاهانه یا ناآگاهانه از آن بهره می‌گرفت. از همین روی، همواره تأثیر متون گذشته بر متن‌های آینده، دیده می‌شود و در هر زمانی، سنت‌های هنری و ویژگی‌های زبانی و اندیشه‌های گذشتگان، گنجینه‌ای بوده که شاعران متأخر با بهره گرفتن از آن، شعر خویش را غنا می‌بخشیدند.

آثار سعدی سرشار از پاک‌ترین و انسان‌دوستانه‌ترین اندیشه‌های بشری است. مسافرت سی و پنج ساله‌ی او که ابتدا برای اتمام تحصیلات بود و آشنایی او با فرهنگ‌های اقوام مختلف باعث شد آثار او نه تنها مناسب فکر و احساس ایرانی، بلکه زبان حال هر قومی باشد.

سادگی و روانی زبان، سهل و ممتنع بودن و مضامین زیبای غزل سعدی باعث شده که اشعارش بین عام و خاص، رایج باشد و هرکسی به گونه‌ای، خوشه‌چین خرمن فضل و معنای شعر او گردد. با تامل در غزلیات سعدی و عماد فقیه، می‌توان متوجه مشابهت‌های زیادی بین این دو متن شد.

گفت‌وگو و ارتباط بین این دو متن، فقط از دیدگاه زبانی و معنایی نیست؛ بلکه به دلایل بسیار و از جمله مشابهت و مقارنت محیط اجتماعی و فرهنگی و ویژگی‌های سبکی مشترک، می‌تواند در دو بخش ارتباط‌های درون‌متنی و برون‌متنی، مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

۲. ارتباط برون‌متنی

در مقایسه‌ی متون با یکدیگر، می‌توان به ارتباط بیرونی بین متون اشاره کرد. این نوع ارتباط، تأثیر یک متن است بر متن دیگر از نظر رو ساخت که در غزل سعدی و عماد، شامل تشابه موسیقایی وزن و قافیه و سایر عناصر آوایی می‌شود. در این نوع ارتباط، ممکن است اشعار تنها در عناصر موسیقایی شباهت داشته باشند؛ ولی مضامین به دلیل فاصله‌ی زمانی بین دو متن و تفاوت در سبک یا اندیشه‌ی دو شاعر و نیز دگرگونی‌های اجتماعی، یکسان نباشند. بنابراین، یکی از پیوندهای اولیه‌ی متون، تأثیرپذیری صوری است که در تشابه قالب، وزن، قافیه و ردیف، جلوه می‌یابد.

تشابه در قالب غزل، امری بدیهی و قراردادی است و از نظر شماره‌ی ابیات، مطلع، مقطع و تخلص شعری، همانندی‌های آشکاری در غزل هر دو شاعر دیده می‌شود. شعر، سوز و عطش درونی است و هنگامی که غلیان می‌یابد و می‌خواهد در لباس واژه، نمود پیدا کند، با خود یک سلسله عناصر دیگر مانند وزن و قافیه و ردیف و... را می‌آورد. هر شاعر بنا به حالات درونی و روحی خویش در لحظه سرودن، همچنین شرایط زمانه‌ی خود، ناخودآگاه از اوزان خاصی استفاده می‌کند. با این وجود، هنگامی که یک شاعر خلاق، با استفاده از نبوغ خویش، در وزنی گوش‌نواز، شعری دلنشین بسراید، باعث می‌شود شاعران دیگر ناآگاه و بنا به اشتراکات روحی یا زمانی، یا آگاهانه و به قصد رقابت با شاعر نخست، به عناصر موسیقایی شعر اول رهنمون شوند. بنابراین، کاملاً بدیهی است که شاعر از تجربه‌های دیگران در موسیقی شعر استفاده کند.

چهل و سه غزل عماد فقیه با شعر سعدی هم وزن و قافیه است. وی این غزلیات را به تقلید از عناصر موسیقایی غزل سعدی سروده است. یک‌سانی عناصر موسیقایی و آشنایی قبلی عماد با مضامین غزل سعدی باعث شده گاهی معانی و مضامین غزل سعدی در تخیل عماد، دوباره تداعی شود. این مضامین تکراری گاهی در همان شکل و بافت نحوی اولیه و به صورت تضمین به کار گرفته شده و گاهی در شکل و بافت نحوی جدیدی بیان شده است.

یکی از مسائلی که در رابطه بینامتنی اهمیت دارد، یافتن بینامتن مهم متن است. یعنی متنی که بیش‌ترین تأثیر و ارتباط را با متن مورد نظر دارد؛ زیرا ممکن است پیش

از آن، چندین متن وجود داشته که با متن مورد نظر دارای تشابه باشد. هارولد بلوم تعیین آن را از طریق دو فرایند، میسر می‌داند: «با اتکا به این‌که خود آن متن، خوانندگان را به بینامتن مناسب رهنمون شده یا این‌که بر عکس، در نبود گواه متنی مستقیم، اتخاذ تصمیمی اختیاری مبنی بر این‌که فلان رابطه‌ی بینامتنی، حائز اهمیت بوده و رابطه‌ای به لحاظ تاویلی، آگاهاننده است.» (آلن، ۱۳۸۵: ۲۰۰)

از طریق هر دو راه‌کار، می‌توان پی‌برد که شعر سعدی، بینامتن مهم غزل عماد فقیه است؛ به گونه‌ای که سعدی را می‌توان به اصطلاح بلوم، «پدر شعر» عماد دانست. در برخی موارد، گواه مستقیم متنی وجود دارد و عماد مستقیماً خود را راوی سخن سعدی می‌داند:

چو راوی سخن سعدی ام روا باشد اگر دعایی از اشعار وی کنم تضمین
«هزار سال جلالی بقای عمر تو باد شهوَر آن همه اردیبهشت و فروردین»
(عماد، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

چنان‌که ناظرزاده‌ی کرمانی نیز می‌گوید: «راوی سخن سعدی در آثار و اشعار استاد گران‌مایه، تتبع فراوان داشته و بالطبع از سبک او متأثر است.... و در بسیاری از غزلیات و قصاید عماد، می‌توان نشانه‌های تقلید از سعدی را مشاهده کرد.» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۴: ۸۲)

گاهی نیز عماد مصراعی از سعدی را بدون ذکر نام او تضمین می‌کند:

دوش چون سرو خرامان شد و می‌گفت عماد
گر کسی سرو شنیدست که رفته‌ست این است
(همان، ۸۴)

که مصرع دوم، ما را به این غزل سعدی رهنمون می‌شود:

گر کسی سرو شنیدست که رفته‌ست این است
یا صنوبر که بناگوش و برش سیمین است
(سعدی، ۱۳۸۴: ۶۹)

بین غزلیاتی هم که گواه مستقیم متنی وجود ندارد، از طریق سرنخ‌های موسیقایی، می‌توان ارتباط آن‌ها را آشکار ساخت و تاثیرپذیری و استقبال عماد فقیه را از غزلیات

سعدی نشان داد. مثلاً در این غزل‌ها، تشابه عروضی، رابطه‌ی بینامتنی ابیات و تاثیرپذیری عماد را از سعدی، نشان می‌دهد:

تو که پادشاه حسنی و سریر جاه داری دل عاشقان بی‌دل عجب ار نگاه‌داری
در خلوت درونم که به روی غیر بستم به رخ تو باز باشد تو بیا که راه‌داری
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۳۸۱)

تو اگر به حسن دعوی بکنی گواه‌داری که جمال سرو بوستان و کمال ماه داری
در کس نمی‌گشایم که به خاطر در آید تو به اندرون جان آی که جایگاه داری
(سعدی، ۱۳۸۴: ۴۶۸)

به حق صحبت دیرین و آن قسم که تو دانی
که در غم تو ندارم تمتعی ز جوانی
مرا مگو که مراد تو چیست هرچه تو خواهی
ز من می‌پرس که نام تو چیست هرچه تو خوانی
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۴۱۰)

ندانمت به حقیقت که در جهان به چه مانی
جهان و هرچه در او هست صورتند و تو جانی
مرا می‌پرس که چونی به هر صفت که تو خوانی
مرا مگو که چه نامی به هر لقب که تو خوانی
(سعدی، ۱۳۸۴: ۵۰۷)

اگر وداع کنی ملک دین و دنی را مگر به خواب ببینی جمال سلمی را
حدیث حالت مجنون فسانه پندارند جماعتی که ندانند حسن لیلی را
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۱۳)

شب فراق، نخواهم دواج دیبا را که شب دراز بود خوابگاه تنها را
کسی ملامت وامق کند به نادانی حبیب من! که ندیدست روی عذرا را
(سعدی، ۱۳۸۴: ۳)

شاید بتوان گفت که تشابه وزنی، امری اتفاقی است؛ اما وجود قافیه‌های یک‌سان و تشابه معنایی بیت‌های دوم نمونه‌های مذکور، احتمال تاثیر غزل سعدی را بر غزل

عماد، بسیار افزایش می‌دهد. البته از طریق سرنخ‌های دیگری نیز می‌توان به این ارتباط، پی‌برد. مثلاً در دو غزل:

تا جانب شریف آمد به دست، یارا دیگر به هر جنابی حاجت نماند ما را
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۱۰)

مشتاقی و صبوری از حد گذشت یارا گر تو شکیب داری طاقت نماند ما را
(سعدی، ۱۳۸۴: ۶)

اتحاد وزن عروضی و اشتراک پنج قافیه و ردیف (بارا، ما را، گدا را، ماجرا را، آشنا را) در چهار بیت دو غزل، این احتمال را به وجود می‌آورد که غزل عماد به تاثیر از غزل سعدی، سروده شده باشد. رعایت تضاد آشنای بین «پادشاه و گدا» در هر دو غزل نیز به گونه‌ای دیگر، این احتمال را افزایش می‌دهد:

در صورت گدایی آیند پادشاهان از بس که می‌نوازد سلطان ما گدا را
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۱۱)

باری به چشم احسان در حال ما نظرکن کز خوان پادشاهان راحت بود گدا را
(سعدی، ۱۳۸۴: ۶)

اگرچه عماد غزل‌های زیبا و جان‌داری سروده است، در مقام مقایسه‌ی هنری، در مرتبه‌ی دوم و پس از سعدی، قرار می‌گیرد و تفوق کلام سعدی با ظرافت‌هایی سنجیده می‌شود. برای مثال، گاهی وزن و قافیه‌ی دو غزل سعدی و عماد یکسان است و تنها وجه تمایز آن‌ها، تغییر کوچکی است که عماد در ردیف، ایجاد کرده؛ اما همین تغییر اندک، باعث شده توازن موسیقایی بیت عماد کاهش یابد. مثلاً عماد در غزلی به مطلع:

کدام یار گرامی چو یار من باشد که روز و شب گرمش پرده‌دار من باشد
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۱۵۸)

که به استقبال غزلی از سعدی با این مطلع سروده است:

گر آن مراد شبی در کنار ما باشد زهی سعادت و دولت که یار ما باشد
(سعدی، ۱۳۸۴: ۱۳۸)

با جای‌گزینی ضمیر «من» به جای «ما»، بار موسیقایی ردیف را به طور محسوسی کاهش داده است و باعث شده که تناسب قافیه و ردیف غزل سعدی، به دلیل وجود سه مصوت بلند (ا) در جایگاه ردیف و قافیه، چشم‌گیرتر از غزل عماد باشد.

وزن شعر، حاصل ویژگی‌های آوایی و برش‌های هجایی زبان است. هرچند در نگاه اول، اشعاری که در یک وزن سروده شده‌اند، از غنای موسیقایی یکسانی برخوردارند، شاعر می‌تواند با استفاده از تمهیدات آوایی و چگونگی آرایش هجاها، موسیقی یک وزن را کم‌تر یا بیش‌تر، نشان دهد.

هجاهای کوتاه، بلند یا کشیده، طبق الگوهای خاصی در کنار هم قرار می‌گیرند و اوزان مختلفی را به وجود می‌آورند. هجای کوتاه، مرکب از یک صامت و یک مصوت کوتاه است. از سوی دیگر، هجای کشیده ترکیبی از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است که هجای کوتاه آن از یک یا دو صامت، به وجود می‌آید. بنابراین، در هجای کشیده با آن‌که ترکیبی از هجای کوتاه و بلند است، حداقل یک صامت وجود دارد و می‌دانیم صامت‌ها بدون وجود مصوت، موسیقی ندارند. پس هر چه در بیتی هجاهای کشیده‌ی بیش‌تری موجود باشد، موسیقی آن بیت، کم‌تر است. مثلاً در دو واژه (کرد) و (کرده) که به صورت (U-) تقطیع می‌شوند، موسیقی مورد دوم محسوس‌تر است و تناسب بیش‌تری با الگوی وزنی دارد. زیرا مورد اول، از طنین یک مصوت کوتاه، بی‌بهره است. به همین خاطر، عروض‌دانان سنتی برای جبران این نقیصه «حرکت مختلسه» (دشتکی، ۱۳۷۵: ۸) را با صامت، همراه می‌کردند تا قرینه‌های هجایی با ارکان عروضی، تناسب داشته باشد.

با این حال، به علت حسن تالیف واژگان و تناسب نغمه‌ی حروف و آرایش هجاها و تمهیدات آوایی خاص، سخن سعدی علی‌رغم استفاده از هجاهای کشیده‌ی بیش‌تری نسبت به غزلیات عماد، هیچ‌گونه کمبود آوایی ندارد و کشش آوایی ابیات او کامل است. این مساله نشان از خلاقیت هنری سعدی دارد و این حقیقت را روشن می‌کند که لقب «افصح المتکلمین» به راستی زیبنده‌ی نام و مقام اوست.

عمری به بوی یاری کردیم انتظاری زان انتظار ما را نگشود هیچ کاری
(سعدی، ۱۳۸۴: ۴۶۰)

ای هرگدای کویت شاهی و شهریاری در کوی توگدایی فخری بود نه عاری
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۷۰)

در بیت سعدی، چهار بار از هجای کشیده استفاده شده است، در حالی که در بیت عماد، حتی یک هجای کشیده هم وجود ندارد.

گر سر نهم به خواری باری بر آستانت و ر جان دهم به زاری باری فدای جانت
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۷۳)

خوش می‌روی به تنها تنها فدای جانت مدهوش می‌گذاری یاران مهربانت
(سعدی، ۱۳۸۴: ۱۴۸)

خواجه عماد در سراسر غزل، هشت بار و سعدی پانزده بار از هجای کشیده استفاده کرده‌اند. در چهل و سه غزل هم‌وزن و قافیه‌ی این دو شاعر، عماد مجموعاً ۴۳۳ بار و سعدی ۶۳۱ بار؛ از هجای کشیده استفاده کرده‌اند. با این حال، کشش آوایی ابیات بدون کاربرد حرکت مختلسه نیز در شعر سعدی کامل است و این مقوله چنان که پیش از این نیز گفته شد، حکایت از قدرت بی‌نظیر شاعر در آفرینش شعر دارد.

۳. ارتباط درون‌متنی

ارتباط دیگری که بین غزلیات سعدی و عماد فقیه وجود دارد، ارتباط زیرساختی است که این ارتباط‌ها را می‌توان در دو حوزه‌ی زبان و معنا، بررسی کرد.

بر اساس ارتباط درونی بین دو متن که در یک زمان و مکان و دارای یک سبک هستند، شباهت‌هایی از نظر زبان و اندیشه و مضامین مشترک دوره‌ای دیده می‌شود. اگر ویژگی‌های تولیدی جامعه‌ای که شکل‌دهنده‌ی طبقات آن جامعه و از جمله هنر آن است، تغییری نکرده باشد، معمولاً مسایل فکری و اندیشه‌ها، هیچ تفاوتی نمی‌کند یا تفاوت چشم‌گیری نخواهد داشت.

ژولیا کریستوا پنج موقعیت را معرفی می‌کند که در آن‌ها، متنی می‌تواند با متنی دیگر، در تماس قرار بگیرد و به یاری آن‌ها، شناخته شود: «۱. واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی؛ ۲. فرهنگ همگانی یا دانش مشترکی که به چشم همگان واقعیت و پاری از فرهنگ می‌آید؛ ۳. قاعده‌ی نهایی ژانرهای هنری؛ ۴. یاری گرفتن و تکیه‌ی متنی به متون هم‌سان؛ ۵. ترکیب پیچیده‌ای از درون متن، جایی که هر متن، متنی دیگر را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد و در پیوند با آن، شناخته می‌شود.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۸)

از آن‌جا که سعدی و عماد فقیه، هر دو از شاعران سبک عراقی هستند، گفت‌وگوی خاصی بین غزلیات آن‌ها دیده می‌شود که بیش‌تر مربوط است به قاعده‌ی اول و دوم از

پنج موقعیتی که ژولیا کریستوا مطرح می‌کند. مختصات سبک عراقی از قبیل «ستایش عشق، فراق، اعتقاد به قضا و قدر، غم‌گرایی، توجه به معارف اسلامی و...» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۶۰) باعث مشابهت‌های زیادی بین دو متن شده است. مثلاً مورد اول، یعنی واقعیت‌های اجتماعی، در وجود زاهدان ریایی انعکاس می‌یابد. زاهدانی که جزوی از واقعیت جامعه‌ی آن دوره بوده‌اند و دو شاعر، هر یک به گونه‌ای، مخالفت و اعتراض خود را نسبت به آن‌ها ابراز کرده‌اند:

محتسب در قفای رندان است غافل از صوفیان شاهدباز
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۳۹)

به در نمی‌رود از خانگه یکی هشیار که پیش شحنه بگوید که صوفیان مستند
(همان، ۱۶۹)

تو مپندار که هر گوشه‌نشین دین‌دارست ای بسا خرقه که هر رشته‌ی آن زناست
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۳)

ای رهرو ریایی فارغ ز پارسایی راه گمان سپرده ترک یقین گرفته
که اهل دل خرابت در زیر خرقه دیده که محتسب شرابت در آستین گرفته
(همان، ۲۵۳)

در این گونه موارد، واقعیت‌های اجتماعی را می‌توان مانند معنایی دانست که به بافت موقعیتی متن، مدد می‌رساند. به عبارت دیگر معنای متن مورد نظر تا حدی با ارجاع به این واقعیت‌های اجتماعی، حاصل می‌شود. بنابراین، متونی که در یک دوره هستند، به نوعی ارتباط‌های محکمی با هم دارند و برخی مضامین آن متون در سایه‌ی فرهنگ آن زمان و مکان، معنا می‌یابد.

علاوه بر خصوصیات درون‌سبکی و دوره‌ای، گاهی تشابه آشکار معنایی، نشان‌دهنده‌ی ارتباط و تاثیر متون بر یکدیگر است. خواجه عماد بین دو جریان غزل عاشقانه و عارفانه قرار داشت که بعد از سنایی شکل گرفته بود. وی از بین استادان شعر عاشقانه، بیش از همه به سعدی نظر داشته و مضامین زیادی را از گنجینه‌ی غزل سعدی اخذ کرده و آن‌ها را در کنار مضامین عرفانی غزل خویش، جای داده است.

اگر وزن و قافیه یک‌سان باشد، می‌توان تشابه معنایی را ناشی از توارد دانست. شفیعی کدکنی می‌گوید: «یکی از بزرگ‌ترین خصوصیات قافیه، مسأله‌ی تداعی معانی

است و این موضوع خاصیت طبیعی ذهن انسان است که از هر کلمه‌ای مفهومی را و با هر مفهومی، یک سلسله مفاهیم دیگر را که بدان پیوستگی دارند، تداعی می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۸۹) بنابراین، گاهی وزن و قافیه‌ی یک‌سان، تخیل شاعر را به سمت و سوی مضمونی می‌برد که ممکن است پیش از او، تخیل شاعری دیگر را به آن سمت و سو رهنمون شده باشد. ولی تشابه معنا و مضمون‌های لطیف یک شاعر با شاعران و استادان بزرگ و مشهور، بدون یکسانی وزن و قافیه، احتمال توارد را کاهش و تأثیرپذیری را افزایش می‌دهد. بنابراین مهم‌ترین ارتباط بینامتنی می‌تواند این‌گونه تشابه‌های معنایی باشد.

تشابه معنایی غزل عماد فقیه و سعدی، بسیار زیادتر از آن است که در یک مقاله، جای بگیرد. هرکس نگاهی گذرا به غزل‌های دو شاعر داشته باشد، با موارد زیادی از این معانی مشابه مواجه خواهد شد:

دعایی گر نمی‌گویی به دشنامی عزیزم کن / که گر تلخ است شیرین است از آن لب هرچه فرمایی
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۱۵)

با من شوریده دل هرچه بگوید رواست / تلخ نباشد حدیث از لب شیرین دوست
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۶۸)

گویند روی سرخ تو سعدی که زرد کرد / اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۹۶)

دوش گفتمی که رخت همچو زر از چیست عماد / از نگاهی که در آن ساعد سیمین کردم
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۴۴)

بخت باز آید از آن در که یکی چون تو درآید / روی میمون تو دیدن در دولت بگشاید
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۰۸)

خرم آن روز همایون و صباح میمون / که تو ناگاه درآیی ز در اهل درون
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۳۴)

ز حد گذشت جدایی میان ما ای دوست / بیا بیا که غلام توام بیا ای دوست
(سعدی، ۱۳۸۴: ۸۳)

کراست زهره و یارا به جز نسیم که گوید / ز حد گذشت جدایی میان ما و تو یارا
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۹)

۴. خلاقیت و نوآوری

تأثیرپذیری متون از یکدیگر راهی است به سوی تکامل هنر. هر اثر هنری که به کمال نزدیک‌تر شود، گران‌بهاتر است. خانلری می‌گوید: «در هنر نیز مانند امور دیگر، مهم آغاز کردن نیست؛ بلکه کامل کردن است.» (خانلری، ۱۳۴۵: ۴۷) در تأثیرپذیری شاعران از یک‌دیگر؛ یک مساله‌ی کلی وجود دارد و آن این است که در استقبال، برابر بودن با شاعر قبلی، به معنای ضعیف‌تر بودن از اوست؛ زیرا امتیاز حسن انتخاب وزن و قافیه و گاهی مضمون، به شاعر نخست می‌رسد و شاعر دوم تنها تقلید خوبی از او داشته است. اما گاهی اتفاق می‌افتد که به دلیل خلاقیت و نبوغ ذهنی شاعر، تأثیرپذیری یک متن از نظر معنایی و زیباشناختی، بسیار والاتر از متون قبلی است؛ زیرا شاعر تنها در تقلید صرف باقی نمی‌ماند؛ بلکه نوآوری ایجاد می‌کند.

گونه (۱۷۴۹-۱۸۳۲) سبک را بالاترین دستاورد هنر می‌داند که نخستین مرحله‌ی آن، تقلید ساده است. وی می‌گوید: «آدم‌هایی با سرشت آرام، اصیل، ولی محدود، به تقلید می‌پردازند. آن‌گاه که هنرمند به بیان ما فی‌الضمیر دست می‌زند و در کار بازآفرینی تغییری فردی وارد می‌کند، به شیوه می‌رسد. سبک از تقلید صرفا عینی و شیوه‌ی صرفا ذهنی، بالاتر است.» (ولک، ۱۳۷۴: ۳۶۹) مثلا حافظ از همین منظر به موفقیت رسیده است. او بسیاری از غزل‌های خود را به تقلید از غزل‌های دیگران سروده؛ ولی همراه با نبوغ و خلاقیت و همین نبوغ هنری باعث شده که آن غزل به نام حافظ ثبت گردد و از آن او دانسته شود:

خرم آن روز که از خطه‌ی کرمان بروم دل و جان داده ز دست از پی درمان بروم
(خواجو، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

که حافظ با اندکی تغییر، چنین سروده است:

خرم آن روز کزین منزل ویران بروم راحت جان طلبم و ز پی جانان بروم
(حافظ، ۱۳۷۸: ۴۸۸)

بیت خواجو به شدت شخصی و فردی است، در حالی که حافظ تنها در مصرع اول، با تغییر دو واژه‌ی «خطه‌ی کرمان» به «منزل ویران» جامعیت و شمول شعر را چنان افزایش داده که می‌تواند سخن هر اهل دلی در هر جای جهان، باشد؛ نه تنها خطه‌ی کرمان. حافظ در ادامه‌ی همین غزل می‌گوید:

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت بریندم و تا ملک سلیمان بروم
(همان، ۴۸۸)

بیت در کمال زیبایی است و معادل آن در غزل خواجه دیده نمی‌شود. بنابراین، گاهی ارزش استقبال، کم‌تر از ابداع و اصالت اثر نیست.

در دیوان حافظ و سعدی گاه مضامینی دیده می‌شود که به گونه‌ای، با آثار دیگران ارتباط بینامتنی دارند. ولی چرا کسانی مثل حافظ و سعدی که برخی از سخنانشان تکرار سخنان دیگران است، سرآمد شده‌اند؟ همه‌ی این موفقیت‌ها در ارتباط با خلاقیت و چگونگی بیان آنهاست. طرز بیان هنرمندانه‌ی خلاق است که آنها را به قله‌ی کمال رسانده است. آنها در مرحله‌ی تقلید نمانده‌اند و از نبوغ و خلاقیت خویش، در جهت نوآوری بهره گرفته‌اند.

به این نکته نیز باید اعتراف کرد که هرکس که سخن را زیباتر بیان داشت، خط بطلانی برکلام همه‌ی پیشینیانی که همان سخن را گفته‌اند، خواهد کشید. البته باید توجه داشت که این یک جریان طبیعی و مفید است به سوی کمال. کمال سرحدی دارد؛ ولی معمولاً یک شاعر، تنها با ذوق و قریحه‌ی خود به آن نخواهد رسید. کمال جریان‌ی است که نتیجه تلاش و کار گروهی است، نه فردی؛ بنابراین مهم‌ترین نتیجه‌ی تأثیرپذیری، رسیدن به کمال است. سعدی غزل عاشقانه و روانی و سهل‌ممتنع بودن شعر را به سرحد کمال رسانده بود؛ بنابراین کار خواجه عماد در تأثیرپذیری از او، بسیار دشوار بود.

اما این‌که چرا شاعرانی مثل عماد به غزل سعدی نزدیک می‌شوند و از آن تأثیر می‌پذیرند در حالی که سخن سعدی حد‌اعلای کمال هنری است و نمی‌توان از آن فراتر رفت، سؤال است که باید پاسخ آن را در کلام بلوم، جست‌وجو کرد: «میل به تأثیرگذاری، تنها انگیزه‌ای است که می‌تواند توضیح دهد چرا هنوز خواندن و نوشتن در کار است.» (آلن، ۱۳۸۵: ۲۰۱) شاعران اخیر سعی دارند از طریق نزدیک کردن صورت و محتوای اثر خود به آثار بزرگان هنر، مخاطبان و شاعران دیگر را به خواندن اشعار خود ترغیب کنند و خود، تأثیرگذار باشند و به گونه‌ای، «دیرآمدگی» خود را جبران سازند.

شاعر تأثیرپذیر همیشه شاعر ضعیفی نیست و به جهت نداشتن توان هنری به شعر دیگران نظر ندارد بلکه مثل عماد فقیه بیش از هر چیزی تحت تأثیر روانی زبان سعدی قرار دارد. زبان او نیز بسیار روان و لطیف است و در بسیاری ابیات و غزل‌ها به اندازه قله‌های سخنوری درخشیده است:

به قیامت برم آن عهد که بستم با تو تا در آن روز نگویی که وفایت نبود
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۱۰۹)

فارغیم از همه خوبان سپه‌چشم جهان نه درین روضه به نظاره‌ی حور آمده‌ایم
(همان، ۳۰۶)

تا شد سرود رودم از گوش هوش بیرون سیلاب خون روان شد از جویبار دیده
(همان، ۳۵۷)

خورشید رویت از نظرم رفت و عقل گفت آمد شبی که یاد کنی روز رستخیز
(همان، ۲۴۹)

این‌جا که من نشستهم از آب دیده‌ام تا منزلی که سیل به سالی رود گل است
(همان، ۷۵)

تا وصف روی همچو گلت بیش می‌کنم تو خار جور بر ره من بیش می‌نهی
(همان، ۴۲۷)

گفتی که دلت هیچ پیامی نفرستاد دل با تو قرین است چه محتاج پیام است
(همان، ۷۸)

شعر او نیز بنا به گفته‌ی خود او، رونق شعر سعدی و عطار را داشته:

نه بازاریت کم از بازار سعدی است نه دکانت کم از دکان عطار
(همان، ۲۲۹)

با این حال، او خود را از شاعر بزرگ شیراز، سعدی شیرین‌سخن، فروتر می‌داند: مشهور شد به نظم روان در جهان عماد لیکن به گرد سعدی شیراز کی رسد
(همان، ۱۶۳)

یکی از مواردی که می‌تواند میزان خلاقیت شاعر را در تأثیرپذیری، نشان دهد، قدرت او در بازآفرینی تصاویر شاعر پیشین است. صور خیال، به کارگیری تمهیدات هنری بیانی در ارایه‌ی مقصود است. اگر شاعر بتواند با استفاده از نبوغ خویش و

تمهیدات هنری، تصاویر شاعران دیگر را به شیوه‌های تازه، بازآفرینی کند، شعر او طراوت و تازگی یافته و از تکرار که موجب دل‌زدگی است، رهایی می‌یابد. عماد فقیه تصاویر غزل سعدی را به گونه‌های مختلفی در غزل خویش به کار برده است که برخی از آن‌ها، بازآفرینی موفق‌تری از صورت‌های خیالی شعر سعدی و برخی دیگر، تقلید صرف همان صورت‌های خیالی و حتی ضعیف‌تر از آن است. این امر تا حدودی طبیعی نیز هست؛ زیرا فاصله‌ی زمانی حیات دو شاعر آن قدر کم بوده که فرصت بازنگری و بازآفرینی تصویرها را به عماد فقیه نمی‌داده است.

۱. بازآفرینی تصاویری از شعر سعدی

وجود هر که نگه می‌کنم ز جان و جسد مرکب است و تو از فرق تا قدم جانی
(سعدی، ۱۳۸۴: ۴۱۱)

که در غزل عماد، به گونه‌ای زیباتر، بازآفرینی شده است:

تو رابه سرو نخوانم که سرو سر تا پای همه تن است و تو از پای تا به سر جانی
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۴۱۰)

گاه نیز عماد به تصاویر سعدی، ریزه‌کاری‌هایی افزوده و آن را پویاتر ساخته است:

گر تیغ می‌زنی سپر اینک وجود من عیار مدعی کند از دشمن احتراز
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۴۱)

که در غزل عماد، «تیغ» در عین تکرار، به اضافه‌ی تشبیهی «تیغ غمزه» تغییر یافته:

او تیغ غمزه می‌زد و من کرده جان سپر بیدل شنیده‌ای که نترسد ز تیغ تیز
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۴۹)

در بیت دیگری، صورت‌های خیالی شعر سعدی عبارت است از تشبیه فراق یار به کاه‌برگ در مقابل معشوق و تشبیه آن به کوه الوند، در مقابل دل عاشق:

فراق یار که پیش تو کاه برگی نیست بیا و بر دل من بین که کوه الوندست
(سعدی، ۱۳۸۴: ۴۴)

اما در شعر عماد، همان‌گونه که می‌بینیم، فراق به کوه و تن به کاه تشبیه شده و تقابل کوه و کاه و مناسبت رنگ و وزن کاه با تن ضعیف و نزار، بر پویایی تصاویر شعر افزوده است:

گمان مبر که کند احتمال کوه فراقش تن ضعیف نزارم که همچو کاه نماید
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۲۱)

دام دل صاحب نظرانت خم گیسوست و آن خال بناگوش مگردانه‌ی دام است
(سعدی، ۱۳۸۴: ۵۱)

دل خال تو دیدست و ندیدست خم زلف ای مرغ مرو در پی این دانه که دام است
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۷۸)

در مقایسه‌ی این ابیات نیز باید گفت اگر چه مضمون، یکسان است، ابهام هنری در
تصاویر بیت عماد، بیش تر است.

۲. تقلید صرف و ضعیف از تصاویر خیالی غزل سعدی

پاره‌ی زیادی از تصاویر سعدی به همان صورت اولیه و با اندکی تغییر، در شعر عماد
به کار رفته که ارزش چندانی ندارد.

ور دوست دست دهدت هیچ گو مباش خوش تر بود عروس نکوروی بی جهیز
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۴۱)

مشاطه را بگوی که زیور بر او میند فارغ بود عروس نکوروی از جهیز
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۴۹)

اما با توجه به این که مصراع دوم بیت سعدی، در فرهنگ امثال سخن به عنوان
ضرب‌المثل ضبط شده (حسن انوری، ۱۳۸۴: ۴۳۲) شاید بتوان گفت که در برخی موارد،
دو شاعر از یک منبع مشترک استفاده کرده‌اند و رابطه‌ی میان‌متنی بین شعر دو شاعر،
علاوه بر شکل یادشده، دارای تأثیرپذیری هر دو شاعر از فرهنگ عامه و امثال رایج در
میان آنان بوده است.

گاهی نیز تصاویر و مضامین شعر عماد در عین زیبایی، به پویایی شعر سعدی نیست؛
زیرا در شعر سعدی، به جزییات بیش تری توجه شده است؛ ولی عماد آن‌ها را فشرده‌تر
و مختصرتر بیان کرده است:

هر شب اندیشه‌ی دیگر کنم و رای دگر که من از دست تو فردا بروم جای دگر
بامدادان که برون‌نهم از منزل پای حسن عهدم نگذارد که نهم پای دگر
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۳۰)

و عماد کل این مضمون دو بیتی را در یک بیت گنجانده است که البته از نظر علم معانی و فشرده‌گی مطلب و اقتصاد زبانی، دارای ارزش است؛ ولی تحرک و پویایی شعر سعدی را ندارد:

وقت آن است که از کوی تو زحمت ببریم

گرچه رخصت ندهد دل که ز جان درگذریم

(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۲۴)

یا در این دو بیت:

بازاً که در فراق تو چشم امیدوار چون گوش روزه‌دار بر الله اکبرست

(سعدی، ۱۳۸۴: ۵۵)

بازاً که ما را، در انتظارت گوشی است بر در، چشمی است بر راه

(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۲۵۸)

بیت سعدی به دلیل داشتن آرایه‌ی استخدام در «الله اکبر» و تشبیه مرکب (چشم امیدوار بر تنگه‌ی الله اکبر مانند گوش روزه‌دار بر صدای الله اکبر) هنری‌تر و پویاتر از بیت عماد است. شفیعی کدکنی می‌گوید: «هنگامی که تصویری حاصل شد، آن‌که بخواهد تجربه‌ی شعری خود را از تأمل درباره‌ی آن تصویر حاصل کند، هر قدر بکوشد که تصویر او زنده و پویا باشد، باز مقدار زیادی از حرکت و جنبش را به طور طبیعی باید از دست بدهد... تصویری که بار دوم از رهگذر شعر دیگران بوجود آید، بناچار مقدار زیادی از پویایی و حرکت آن گرفته می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۵۳)

شاعران زیادی در پی این بودند که با تاثیرپذیری از غزلیات عاشقانه سعدی، بتوانند اشعاری در آن سطح بسرایند ولی کسی موفق به انجام چنین کاری نشد. عماد فقیه نیز با همه تلاشی که در این راه نشان داد نتوانست به چنین موفقیتی دست یابد. بنابراین کوشش کرد تا در جهت نوآوری، خلاقیت و تاثیرگذاری با تلفیق غزل عاشقانه و عارفانه، بر شاعران دیگر تاثیرگذار باشد و در این راه توفیقاتی نیز کسب کرد زیرا حافظ بسیاری از غزل‌های خود را به تاثیر از غزلیات عماد به خصوص غزل‌های عارفانه او سروده است:

ما به صیت کرم‌ت از ره دور آمده‌ایم از در فاقه نه از کوی غرور آمده‌ایم
(عماد فقیه، ۱۳۸۰: ۳۰۶)

ما بدین در نه پی‌حشمت و جاه آمده‌ایم از بد حادثه این‌جا به پناه آمده‌ایم
(حافظ، ۱۳۷۸: ۴۸۹)

از این نظر عماد فقیه در تکامل غزل فارسی، مقامی ارجمند و والا دارد.

۵. نتیجه‌گیری

بین غزل‌های سعدی و عماد فقیه، رابطه‌ی بینامتنی آشکاری وجود دارد که این ارتباط‌ها در دو حوزه‌ی برون‌متنی و درون‌متنی جای می‌گیرند. از نظر برون‌متنی، عماد چهل و سه غزل را به تقلید از وزن، قافیه، ردیف و سایر عناصر موسیقایی غزل سعدی سروده است. در این تأثیرپذیری به دلیل به کارگیری تمهیدات آوایی و استفاده‌ی کم‌تر از هجای کشیده، غزل او از غنای موسیقایی فراوانی برخوردار است؛ اما گاهی با اعمال تغییراتی اندک در قافیه و ردیف غزل‌های تقلیدی و به دلیل عدم توجه به هارمونی و تناسب موسیقایی بین قافیه و ردیف آن، از ارزش موسیقایی شعر خود کاسته است. یک‌سانی عناصر موسیقایی و آشنایی قبلی عماد با مضامین غزل سعدی، باعث شده گاهی معانی و مضامین غزل سعدی در تخیل عماد، دوباره تداعی شود. این مضامین تکراری گاهی در همان شکل و بافت نحوی و واژگانی اولیه و به صورت تضمین به کار گرفته شده و گاهی هم در شکل و بافتی تازه، بیان شده است.

در حوزه‌ی ارتباط‌های درون‌متنی نیز بین این دو متن، ارتباط‌های آشکاری وجود دارد. پاره‌ای از این ارتباط‌ها به خاطر سنت‌های ادبی غزل‌سرایی و سبک عراقی است که در غزل‌های دو شاعر، جلوه یافته است. در پاره‌ای دیگر، عماد مضامین و تصاویر هنری سعدی را در غزل خویش به کار برده که گاهی به همان صورت اولیه و تقلید صرف و گاه با تغییراتی همراه بوده است. در بعضی موارد، این تغییرات باعث ایستایی و کم‌تر شدن تحرک و پویایی تصاویر شده است؛ اما گاه نیز عماد بازآفرینی‌های موفق‌تری را از تصاویر شعر سعدی ارائه داده است. عماد فقیه در جهت خلاقیت و نوآوری با تلفیق غزل عاشقانه و عارفانه، باعث تأثیرگذاری بر شاعران دیگری مانند حافظ شد و از این نظر، در سیر تکامل غزل فارسی دارای مقامی والا است.

فهرست منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تاویل متن*. تهران: مرکز.
- انوری، حسن. (۱۳۸۴). *فرهنگ امثال سخن*. ج ۱، تهران: سخن.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *دیوان غزلیات*. به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
- خانلری، پرویز. (۱۳۴۶). *شعر و هنر*. بی‌جا: بی‌نا.
- خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ابوعطا (۱۳۷۴). *دیوان*. به کوشش سعید قانع، تهران: بهزاد.
- دشتکی، غیاث‌الدین منصور. (۱۳۷۵). *رساله‌ی عروض و قافیه*. به کوشش عبدالله نورانی و پدرام میرزایی، نامه‌ی فرهنگستان، شماره ۱، ضمیمه شماره ۱.
- سعدی، مشرف‌الدین. (۱۳۸۴). *کلیات*. تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: محمد.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی*. تهران: فردوس.
- عماد فقیه، عمادالدین علی. (۱۳۸۰). *دیوان*. تصحیح یحیی طالبیان و محمود مدبری، کرمان: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی استان کرمان
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران: فکر روز
- ناظرزاده کرمانی، احمد. (۱۳۷۴). *تحلیل دیوان و شرح حال عمادالدین فقیه کرمانی*. به کوشش فرهاد ناظرزاده کرمانی، تهران: سروش.
- نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی. (۱۳۷۲). *چهار مقاله*. تصحیح محمد قزوینی، به اهتمام محمد معین، تهران: جامی.
- ولک، رنه. (۱۳۷۴). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.