بسم الله الرحمن الرحيم

این نشریه به استناد نامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵
کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه
علمی ـ پژوهشی گردیده است .

فصلنامهٔ

«پژوهشهای ادبی»

نشریهٔ علمی – پژوهشی
انجمن زبان و ادبیات فارسی
با همکاری مرکزتحقیقات‌زبان وادبیات‌فارسی‌دانشگاه تربیت مدرس
صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی
مدیر مسئول : دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده **سردبیر** : دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه

دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر مهین پناهی	دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر جلیل تجلیل	استاد دانشگاه تهران
دکتر محمد دانشگر	استادیارگروه‌زبان‌و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر حکیمه دبیران	دانشیارگروه‌زبان‌و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر حسن ذوالفقاری	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکترغلامحسین غلامحسین‌زاده	استادیارگروه‌زبان‌وادبیات فارسی‌دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیارگروه‌زبان‌وادبیات‌فارسی‌دانشگاه‌فردوسی مشهد
دکتر فاطمه کوپا	دانشیار گروه‌زبان‌و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر ناصر نیکوبخت	دانشیارگروه‌زبان‌وادبیات‌فارسی دانشگاه تربیت مدرس

ویراستار فارسی: دکترمحمد دانشگر **مدیر اجرایی**: افسون قنبری
ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی : شقایق‌قندهاری **شمارگان** : ۱۰۰۰ نسخه

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسؤولیتی ندارد.

مشاوران علمی این شماره :
آقای‌دکتراسپرهم، آقای دکترپاینده، ، آقای دکتر شمیسا ،آقای‌دکترطاهری ، آقای دکترفتوحی، آقای دکترقبادی، آقای‌دکترکزازی ،آقای‌دکترگرجی آقای‌دکتر مستعلی،آقای دکترمهماندوستی ،آقای دکترنجفدری ، آقای دکترباحقی

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود.

هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است.

تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است .

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود.

اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی ، تألیفی و ترجمه‌ای است .

مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد.

مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامهٔ تأیید استاد راهنما همراه باشد .

مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word ۲۰۰۰) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود.

چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A۴ (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند.

جدولها ، نمودارها و تصاویر درصفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام‌خانوادگی مؤلف، سال نشر؟ : ص ؟)، برای مثال :(زرین‌کوب، ۱۳۷۱:ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود :

کتاب: *نام‌خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام‌خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح،گردآوری کننده و . ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر.*

مجله یا مجموعه مقالات: *نام‌خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام‌خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات .*

معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی‌نوشت بیاید.

مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود .

نشانی دقیق، همراه با رتبهٔ علمی و محل اشتغال، شمارهٔ تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود.

مقالات دریافتی بازگردانده نمی‌شود.

فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است.

حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

اگزیستانسیالیسم ونقدادبی (بررسی رابطه اگزیستانسیالیسم با نقدادبی، جایگاه فیلسوفان این روش فلسفی در مباحث نقدادبی و بازتاب این مباحث در ادبیات معاصر ایران) **۹**
(دکتر حسین حسن‌پورآلاشتی – عیسی امن خانی)
موسی(ع) و شبان نگاهی ساختاری به داستان موسی(ع) و شبان مثنوی، عناصرداستانی و مآخذ و نظایر آن..... **۳۵**
(دکترحسن ذوالفقاری)
بررسی پاره‌ای مسائل پزشکی در آثار نظامی **۶۳**
(سلمان ساکت)
ستایش و نکوهش عقل در مثنوی **۸۷**
(دکتر رضا شجری)
سیاوش در تاریخ داستانی ایران (پس از اسلام) **۱۰۷**
(دکترذوالفقار علامی - نسرین شکیبی ممتاز)
نقد و تحلیل حکایات کرامتهای مولانا در رساله سپهسالار..... **۱۲۵**
(دکتر غلامحسین غلامحسین زاده)
تحلیل امید و یأس در اندیشه و داستانپردازی مولوی **۱۴۹**
(دکتر حسینعلی قبادی - فاطمه کلاهچیان)
چکیده انگلیسی..... **۱۷۵**

اگزیستانسیالیسم و نقد ادبی

(بررسی رابطه اگزیستانسیالیسم با نقد ادبی، جایگاه فیلسوفان این روش فلسفی در مباحث نقد ادبی و بازتاب این مباحث در ادبیات معاصر ایران)

دکتر حسین‌حسن‌پورآلاشتی
استادیارزبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
عیسی امن‌خانی*

چکیده

اندیشه وجودی (اگزیستانسیالیسم) یکی از چندین اندیشه فلسفی بود که در قرن اخیر بر مباحث نقد ادبی تأثیر گذاشت و شالودهٔ شکل‌گیری نظریه‌های ادبی شد. سارتر مهمترین مانیفست ادبیات متعهد قرن، «ادبیات چیست؟» را نوشت و تفکر فلسفی هایدگر، جریان هرمنوتیک را در مسیری جدید هدایت کرد که در آن، متن برخلاف هرمنوتیک سنتی، معنای قطعی خود را از دست می‌داد. نکته قابل توجه، دیدگاه‌های کاملاً متفاوت و گاه متضادی بود که این دو فیلسوف هم مسلک وجودی داشتند. ریشه این تفاوت در دیدگاه را گذشته از علاقه سارتر به مارکسیسم، باید در اندیشه دکارتی وی و فلسفه ضد دکارتی هایدگر جستجو کرد.

در این مقاله پس از اشاره به زمینه‌هایی که سبب شد از درون یک اندیشه فلسفی دو نظریهٔ ادبی متفاوت به وجود آید، ابتدا به بررسی جایگاه دو فیلسوف و نظریه‌پرداز اصلی این مکتب، یعنی هایدگر و سارتر در جریانهای ادبی معاصر پرداخته می‌شود. در ادامه نیز از چگونگی تأثیرگذاری و بازتاب این نظریه‌ها بر آرای نویسندگان، شاعران و

تاریخ دریافت : ۱۳۸۵/۱۲/۲۱ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۶/۶/۱۱

* کارشناس‌ارشدزبان وادبیات‌فارسی‌دانشگاه‌مازندران

نظریه‌پردازان ایرانی کسانی چون آل‌احمد، شریعتی، خانلری و داریوش آشوری سخن به میان خوهد آمد.

کلیدواژه : اندیشه‌وجودی (اگزیستانسیالیسم) نقد ادبی، ادبیات ملتزم، هرمنوتیک جدید، ادبیات معاصر ایران

درآمد

عصر حاضر، شاهد بیشترین پیوند میان فلسفه و ادبیات بوده است. این پیوند گاه تا حدی است که برخی از برجسته‌ترین فیلسوفان این عصر به دریافت جایزه نوبل ادبیات نیز موفق شده‌اند. هانری برگسون، استاد کلژدوفرانس و ژان پل سارتر بی‌گمان برجسته‌ترین این فیلسوفان هستند. اما این تنها در حیطه رمان و داستان‌نویسی (سارتر) یا داشتن زبانی ادبی (برگسون) نبود که این فیلسوفان، حرفهایی برای گفتن داشتند. نقد ادبی به عنوان شاخه دیگری از ادبیات نیز شاهد حضور مؤثر این فیلسوفان و اندیشه‌های آنان بوده است؛ خواه به گونه‌ای مستقیم؛ چنانکه تأثیر ژاک‌دریدا را در مباحث ساختارشکنی می‌بینیم و خواه به گونه‌ای غیرمستقیم؛ چنانکه درک درست و صحیح از مفهوم مرگ مؤلف بدون رجوع به آثار مردم‌شناسانی چون لوی اشتروس و یا اندیشمندان ساختارگرایی چون میشل فوکو غیرممکن به نظر می‌رسد.[1]

در این تأثیرگذاریها فلاسفه وجودی نیز جایگاهی بسزا داشته‌اند تا آنجا که نمی‌توان در بررسی تاریخ نقد ادبی قرن بیستم آنان را نادیده گرفت. برای پی بردن به این ارتباط (تفکر وجودی و نقد ادبی) کافی است یکی از کتابهایی را که دربارهٔ نقد ادبی به نگارش درآمده است، ورق بزنیم تا نامهای آشنایی چون هایدگر (هرمنوتیک مدرن) و سارتر (ادبیات متعهد) را در آن مشاهده کنیم. در واقع، خواسته یا ناخواسته، این فیلسوفان و اندیشه‌های مطرح شده از سوی آنان در برخی از مباحث نقد ادبی معاصر اروپا حضوری مؤثر داشته است و در مواقعی نیز محور و آغازگر این بحثها بوده‌اند؛ چنانکه اندیشه‌های هایدگر در شکل‌گیری هرمنوتیک مدرن نقش اساسی داشته است. در این مقاله در ابتدا سعی شده است به رابطه میان اگزیستانسیالیسم و نحله‌های نقد ادبی سرچشمه گرفته از آن پرداخته، و شده به زمینه‌هایی اشاره گردد که سبب شده است از درون یک اندیشهٔ فلسفی دو نظریهٔ متفاوت و دور از هم به وجود آید. در ادامه به بررسی جایگاه دو فیلسوف اصلی این نحلهٔ فلسفی، یعنی هایدگر و سارتر در

جریانهای ادبی معاصر پرداخته می‌شود و در پایان نیز از چگونگی تأثیرگذاری این نظریه‌ها بر نظریه‌پردازان ایرانی سخن به میان آید.

یک اندیشهٔ فلسفی با دو دیدگاه کاملاً متفاوت در نقد ادبی

سارتر و هایدگر را با تمام انکارها و نارضایتیشان – این دو فیلسوف و بخصوص هایدگر به اگزیستانسیالیست نامیده شدن تمایلی نداشتند و سارتر آن را به ناچار پذیرفت – اندیشمندان اصلی اگزیستانسیالیسم دانسته‌اند. اما در تاریخ فلسفه کمتر پیش آمده است که میان دو فیلسوف که هر دو اصالت تفکر نیز دارند، تطابق کاملی باشد. این دو فیلسوف وجودی نیز با وجود تمام همانندیهای فکری – که سبب شده است مورخان تاریخ فلسفه، آنان را در یک رده و ذیل عنوان فلسفهٔ وجودی جای دهند– تفاوتهایی نیز در اندیشه با یکدیگر دارند؛ تفاوتهایی که بخصوص هنگام بیان دیدگاه‌های ادبی آنها به اوج خود می‌رسد. آنچه به پیچیدگی این مسئله بیشتر دامن می‌زند این نکته است که دیدگاه‌های نقد ادبی هر یک از این دو برخاسته از نگرش فلسفی مطرح شده در آثار اصلی آنهاست؛ آثاری که همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد با یکدیگر نزدیکیهای درخور توجهی نیز دارد. هایدگر با تکیه بر تفکر هستی شناسانه‌اش در «هستی و زمان» هرمنوتیک را به مسیری کاملاً تازه هدایت کرده، در جریان آن تغییری اساسی ایجاد می‌کند. سارتر نیز با پایه قرار دادن فلسفه‌اش در «هستی و نیستی» بزرگترین نظریه‌پرداز ادبیات متعهد در قرن بیستم لقب می‌گیرد. به طور خلاصه دلایل این امر را می‌توان در عوامل زیر جستجو کرد:

الف: تفکر دکارتی سارتر و اندیشه ضد دکارتی هایدگر

زندگی و اندیشهٔ هایدگر را می‌توان ضددکارتی دانست. این فیلسوف آلمانی، زندگی بسیار روستایی و ساده‌ای داشته است. خلق و خوی روستایی او حتی در نوع لباس پوشیدنش نیز مشهود بود؛[۲] حتی زندگی سیاسی کوتاه مدت او، یعنی عضویت در حزب ناسیونال سوسیالیست و ریاست دانشگاه فرایبورگ نیز نه تنها رنگ و بوی دکارتی نداشت بلکه کاملاً ضد دکارتی و مخالف با اندیشه‌های عقل محور روشنفکران عصر روشنگری و کسانی چون ولتر و دیدرو بود.[۳]

این مخالفت با اندیشهٔ دکارتی، که در زندگی هایدگر و فعالیتهای سیاسی ـ اجتماعی

او دیده می‌شود در آثار فلسفی وی نیز کاملاً مشهود است. به اجمال اینکه سنت فلسفی غرب، همان‌گونه که خود هایدگر نیز بارها به آن اشاره کرده و فلسفهٔ خود را ضد آن می‌دانست از زمان افلاطون تا عصر او متوجه «فاعل شناسنده» و «هستنده» بوده است؛ اما هایدگر این را انحرافی در مسیر فلسفه می‌دانست و با آن مخالفت می‌کرد. او در فلسفه‌اش به جای فاعل اندیشنده از «هستی ـ در ـ جهان» سخن گفت. هایدگر با مطرح کردن «هستی ـ در ـ جهان» به جای اندیشهٔ دوگانه باور دکارتی یعنی اندیشه‌ای که فاعل شناسنده را بیرون از جهان قرار می‌دهد، سنت فلسفی غرب را از صورت انتزاعی آن خارج ساخت تا در کنار کسانی چون مارکس، فروید و نیچه از ناقدان اصلی در سنت دکارتی در غرب باشد. در مقابل سارتر با سنت دکارتی غرب چندان بیگانه نبود تا آنجا که فرانسویان او را همردیف ولتر و زولا می‌دانستند. خود سارتر نیز به این سنت فکری علاقه‌مند بود.[۴] سارتر که پیش جنگ و تحت تأثیر اندیشه‌های هایدگر سنت فرانسوی خود را بر طاق نسیان قرار داده بود[۵] با آغاز جنگ خود را ناگزیر از شرکت در جهان سیاست دید. بنابراین دوباره و در سخنرانی اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، پای سوژهٔ آگاه دکارتی را به میان کشید و همچون اسلافش ادعا کرد که «آدمی جز عقل نیست» (سارتر،۱۳۸۰: ص۵۱). او پس از سالهای جنگ نمی‌توانست به اندیشه‌هایی چون«انسان، شبان هستی‌است» (هایدگر،۱۳۸۱: ص۲۵۰)علاقهٔ نشان دهد. او که می‌خواست در سرنوشت جهانی که در آن زندگی می‌کند، فعالانه شرکت داشته باشد با اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر به سنت روشنگری بازگشت. این جدایی از اندیشه‌های هایدگر و پیوستن به سنت فرانسوی را باید سنگ بنای اصلی متفاوت در دیدگاه‌های ادبی این دو اندیشمند وجودی دانست.

همین تفاوت آنان در دیدگاه‌های فلسفی آنان بود که سبب شد آنان به زبان، که عنصر اصلی هر اثر ادبی است نیز به گونه‌ای خاص و در ارتباط با فلسفهٔ خود نگاه کنند. سارتر که میراثدار سوژهٔ آگاه و فاعل شناسنده بود به منظور آگاه ساختن مخاطبان و انتقال اندیشه‌هایش، زبان را به نشانه تبدیل کرد در حالی که در همان زمان، هایدگر، زبان را در ارتباط با هستی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌داد. هایدگر نمی‌توانست زبان را چون نشانه در نظر بگیرد؛ چرا که «این تلقی از زبان که ابزاری است در دست آدمی برای تعریف‌و توضیح و شناخت دقیق و عالمانهٔ عالم، تلقی‌ای که اساساً ماهیت دکارتی داشت به هیچ وجه نمی‌توانست جایی در فلسفه‌های هایدگر داشته‌باشد»(بهین،۱۳۸۴: ۳۹).

درباره سارتر و اینکه چرا او زبان را همچون نشانه در نظر می‌گیرد، نکته چندان مبهم و پیچیده‌ای نیست. او یک روشنفکر است؛ روشنفکری که سعی در تبیین و توضیح رویدادهای پیرامون خود دارد تا آن را به دیگران انتقال دهد. او به این موضوع کاملاًاشراف دارد که اول باید روشنفکران، عقیده‌ای را بپذیرند و دربرابر آن نظری‌موافق داشته باشند تا پس از آن، مردم نیز آن را بپذیرند. پس ناچار سارتر، زبانی را برمی‌گزیند که واجد ویژگی رسانندگی و انتقال باشد؛ زبانی که کمترین میزان اطلاعات‌زدایی را داراست.

برخلاف سارتر، برخورد هایدگر با زبان، همچون فلسفه‌اش قدری پیچیده است و نیاز به درک درستی از «دازاین» در فلسفه او دارد. هایدگر با زبان نیز چونان دازاین رفتار می‌کند. او همان‌گونه که در مورد دازاین به ماهیتی از پیش تعیین شده اعتقاد نداشت، زبان را نیز بی‌ماهیت می‌دانست. همان‌گونه که از انسان متافیزیکی غرب، که دارای تعریف و ماهیتی از پیش تعیین شده بود، می‌گریخت از زبانی نیز که با آن سنت وفاق داشت دوری می‌جست. او زبان به کار گرفته شده در شعر را می‌پسندید که چون هستی و دازاین توانایی گشودگی داشت، نه زبان به کار گرفته شده در نثر را که غالباً برای رساندن منظور نویسنده تا حد یک نشانه سقوط می‌کرد.

ب: دلبستگی سارتر به اندیشه‌های مارکسیستی

جنگ جهانی دوم، سارتر را به مارکسیسم نزدیک ساخت. او خود در مصاحبه‌ای می‌گوید:

> آشکارترین چیزی که من می‌بینم این است که زندگیم چنان به دو قسمت تقریباً از هر حیث جدا تقسیم شده است که در قسمت دوم زندگی، خودم را در قسمت اول آن به خوبی نمی‌شناسم. این دو قسمت شامل پیش از جنگ و بعد از جنگ است ... در زمان جنگ بود که من از اندیویدوالیسم و فردیت محض دوران پیش از جنگ به امر اجتماعی رسیدم. پیچ بزرگ زندگی من همین جاست؛ پیش از جنگ و بعد از آن» (سارتر، ۱۳۵۴: ص ۹-۴۸).

نقد عقل دیالکتیکی دومین اثر برجستهٔ سارتر، حاصل همین پیوند میان مارکسیسم و اگزیستانسیالیسم بود. پس از سالهای جنگ بود که سارتر، مارکسیسم را «تنها فلسفهٔ زندهٔ زمان» خود دانست و فلسفهٔ خود، اگزیستانسیالیسم را در آن ادغام کرد. این

همراهی با مارکسیسم در «ادبیات چیست؟» ـ که باید آن را مانیفست ادبیات متعهد قرن بیستم دانست ـ و همچنین سه سخنرانی او، که بعدها به شکل کتاب در دفاع از روشنفکران به چاپ رسید بخوبی آشکار است. سارتر در این دو اثر و بر بنیاد این سخن معروف مارکس، که «فیلسوفان جهان را تنها تفسیر کرده‌اند، جان کلام این است که باید آن را دگرگون کرد» (به نقل‌از ریتزر،۱۳۸۴: ص ۲۷) ، نویسندگان را نیز چون فلاسفه مسئول تغییر جهان دانست. نویسنده و اثرش باید دوشادوش فیلسوفان به تغییر در ساختار جهان اقدام می‌کردند.

هایدگر در نقطه‌ای دورتر و شاید کاملاً مقابل سارتر ایستاده بود. او یک نازی بود و مدال این حزب را داشت. به‌رغم آشنایی عمیق هایدگر با مارکسیسم، این آشنایی را نباید نشان از همدلی دانست.[۶] هرچه هست علاقهٔ سارتر به مارکسیسم از او نویسنده‌ای متعهد می‌سازد که ادبیات را در خدمت مرامنامهٔحزب قرار می‌داد و آثاری چون تهوع را به این دلیل که در برابر گرسنگی کودکان در حال مرگ هیچ سودی ندارد، کم‌ارزش می‌شمرد. این در صورتی بود که برای هایدگر تا آخرین روزهای زندگی، پرسش از هستی و نه گرسنگی کودکان مهمترین سؤال بود.

هایدگر و جایگاه او در نظریهٔ هرمنوتیک

هایدگر، آغازگر مباحث هرمنوتیک نیست. این سنت اگر نه به عنوان یک روش در زمانهای بسیار دور ریشه دارد. هنوز هم بسیاری هرمنوتیک را علم تفسیر کتاب مقدس می‌دانند؛ آن چنانکه گفته‌اند: «قدیمی‌ترین و محتملاً و هنوز هم شایعترین فهم از کلمهٔ هرمنوتیک به اصول تأویل کتاب مقدس اشاره دارد. این کلمه دقیقاً هنگامی استفادهٔ جدید یافت که نیاز به کتابهایی که قواعد تفسیر (Exegesis) صحیح کتاب مقدس را مطرح می‌کردند، پیش آمد» (پالمر،۱۳۷۷:ص۴۲). با این حال هرمنوتیک به عنوان یک علم، مدیون اندیشمندانی چون شلایرماخر و دیلتای است؛ علمی که هدف از آن «کشف معنای اصلی و اساسی یا مرکزی متن است»(شمیسا،۱۳۸۰:ص۲۷۷). تا پیش از شلایرماخر، هرمنوتیک تنها برای تأویل متون مقدس به کار گرفته می‌شد. شلایرماخر اولین کسی بود که کوشید دامنهٔ هرمنوتیک را از حوزهٔ دین خارج سازد و از آن به صورتی کلی‌تر در تأویل متن استفاده کند. او در عین باور به معنای قطعی متن، که وجه اشتراک تمام هرمنوتیکهای سنتی است به نیت مؤلف اعتقادی نداشت. او از زوایای پنهان ماندهٔ اثر

مؤلف سخن می‌گفت و اعتقاد داشت که مؤلف، تمامی زوایای اثر خود را نمی‌بیند. به نظر شلایر ماخر مؤلف از آفریدهٔ خود اطلاعی جامع و حتی به اندازهٔ تأویلگر و خوانندهٔ متن خود ندارد. تأویلگر از چیزهایی آگاهی دارد که از چشم مؤلف پنهان مانده است.

دیلتای چهرهٔ برجستهٔ دیگر هرمنوتیک سنتی و نویسندهٔ زندگینامه شلایرماخر بود. چکیدهٔ اندیشهٔ او را در مورد هرمنوتیک می‌توان چنین خلاصه کرد:

> تفسیر و فهم نهایی، رسیدن به آن چیزی نیست که متن اظهار می‌کند بلکه رسیدن به کسی است که خود را در متن بیان کرده است... تأویلگر به شناخت متن چندان کاری ندارد بلکه به دنبال اندیشه و حیاتی است که در متن نموده شده است؛ به عبارت دیگر می‌خواهد دریابد که مؤلف چگونه خود و اندیشه‌هایش را بیان کرده است. لذا شدیداً به شیوهٔ بیان مؤلف توجه دارد؛ معنای متن همان نیت ذهنی مؤلف است... و برای شناخت این امر بررسی اسناد و اطلاعات تاریخی مفید و مهم است (همان: ص۲۷۶) .

هرمنوتیک سنتی و نویسندگان برجستهٔ آن با وجود پاره‌ای تفاوتها که در دیدگاه‌هایشان دیده می‌شود، همگی همت خود را مقصور بر درک معنای اصلی متن می‌کنند در حالی که هرمنوتیک جدید و چهره‌های برجستهٔ آن، یعنی هایدگر، گادامر و ریکور برخلاف اسلافشان در پی یافتن معنای اصلی متن نیستند. این شکستن دگم هرمنوتیک (اعتقاد به معنای قطعی متن) در تفکرات هایدگر ریشه داشت. هایدگر خود دربارهٔ هرمنوتیک مدرن و برخورد هرمنوتیکی با متن به صورتی منسجم، آن چنانکه کاملاً گادامر در کتاب حقیقت و روش به این امر پرداخت، اثری تألیف نکرد. آرای هایدگر دربارهٔ هرمنوتیک مدرن در آثار او پراکنده شده‌است. شاید به همین سبب نیز بخصوص در کتابهای نقد ادبی ما نقش او بسیار کمرنگ و گنگ ارائه شده است.[۷] اما هرمنوتیک از نگاه هایدگر چه بود و چگونه او و شاگردانش (بخصوص گادامر) به معنای قطعی متن پایان دادند؟

وقتی از هرمنوتیک سخن به میان می‌آید به یکباره آن را در ارتباط با متن تداعی می‌کنیم اما برخلاف آن تصور، هایدگر، هرمنوتیک را غالباً در ارتباط با هستی به کار می‌برد نه در ارتباط با متن. پس برای درک معانی هرمنوتیک در اندیشهٔ هایدگر ابتدا باید پیوند آن را با هستی دریافت. پرسش بنیادین هایدگر – اگر بتوانیم آن را پرسش بنیادین در اندیشهٔ هایدگر بدانیم – پرسش از هستی بود و هرمنوتیک در نظرش «آن دانایی کلی‌ای

بود که به ما امکان می‌دهد تا هستی چیزی را دریابیم و موقعیت ویژهٔ آن را بشناسیم»(احمدی،۱۳۸۲: ص۴۲۷). هایدگر با به کارگیری این روش می‌کوشید هستی را از پنهان بودگی‌اش به آشکارگی برساند. برای آشکار کردن همین زوایای پنهان هستی است که هایدگر از روش هرمنوتیکی که آن را با پدیدارشناسی یکی می‌داند، استفاده می‌کند. ریشهٔ کمرنگ شدن و یا بی‌رنگ شدن معنای قطعی مرگ را باید در جایی دیگر جست.

> امری را می‌فهمیم و برای دیگران بازگو می‌کنیم. این امر می‌تواند متنی، کنشی، رخدادی باشد که گمان برده‌ایم معنای آن یا علت و منطق درونی آن را درک کرده‌ایم. هایدگر نکته‌ای را در هستی و زمان پیش می‌کشد که پس از او در نوشته‌های گادامر، ریکور و دیگر دانشمندان هرمنوتیک مدرن کامل شد؛ هر آنچه به عنوان بیان فهم خودمان پیش می‌کشیم، تأویلی از آن امر است. آنچه در ذهن ما به عنوان درک نکته‌ای می‌گذرد و آنچه برای دیگران از راه زبان یا از راه‌هایی دیگر چون اثر هنری و غیره بیان می‌کنیم در حکم تأویلی است از آن امری که به سودای کشف و بیان معنا یا واقعیت و منطق درونی آن امر بیان شده است(همان: ص۴۱۹).

هایدگر برای اثبات تأویلی بودن فهم ما از مطالب و آثار هنری دو مسئله را پیش می‌کشد: اول اینکه انسانها هر یک جهان خود را دارند؛ پس ناچار برای درک هر مطلب یا هر اثر، خواه فلسفی و خواه هنری، باید آن را از جهانی که در آن پدید آمده‌اند جدا کرده، وارد جهان خود کنند. این همان نکته است که بعدها در آثار گادامر جایگاهی ویژه پیدا کرد. هایدگر با چنین روشی توانست بسیاری از آثار کلاسیک را امروزی، وآنها را از فهرست آثار کلاسیک خارج کند؛ رسالهٔ اخلاق نیکو ماخوس ارسطو از جملهٔ آثاری بود که هایدگر چون یک متن وجودی آن را بازخوانی کرد و از آن متنی زنده ساخت تا جایی که هانا آرنت، یکی از برجسته‌ترین شاگردان او می‌نویسد: «فکر، دوباره جان گرفته است. کسی هست که گنجینه‌های گذشته را که مرده تصور می‌کردیم به سخن آورده است... استادی هست می‌توان فکر کردن را از نو آموخت» (به نقل از ورنو، وال،۱۳۷۲: ص۱۹۳). ثانیاً هر انسان پیش فهمهایی داشت. پیش فهم از نظر هایدگر «آن دانشنامهٔ شخصی است که هر کدام از ما براساس زندگی خود،تجربه‌هایمان، داناییهای قبلی و بیش و کم نظام یافته‌مان، باورها و خواستهایمان و جنبه‌های ناآگاهانهٔ دانسته‌هایمان فراهم آورده‌ایم» (احمدی، ۱۳۸۲: ص۴۱۹). با وجود این پیش‌فهمها، پیش‌فهمهایی‌که فهم انسان بر پایهٔ آنها شکل می‌گرفت، امکان درک مشترک و رسیدن به

معنای نهایی و قطعی متن، امری بی‌معنا می‌گردید.

شاگردان برجستهٔ هایدگر بخصوص گادامر در کتاب معروف خود، حقیقت و روش، مباحث مطرح شده از سوی او را با ادبیات نزدیکتر، و نظریه‌ای را مدون کردند (هرمنوتیک مدرن) که اندیشمندان آن «اساساً به معنای نهایی و اصیل متن بی‌باورند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ص۱۳۷).

سارتر و مسئله ادبیات متعهد

وقتی از جایگاه سارتر در نقد ادبی (البته اگر بتوان از او به عنوان یک منتقد حرفه‌ای ادبیات یاد کرد) سخن به میان می‌آید، نباید او را چون فیلسوف وجودی دیگر، هایدگر، یک جریانساز دانست؛ چرا که تعهد نویسنده و ملتزم بودن ادبیات، که سارتر بزرگترین سخنگوی آن در قرن بیستم بود نه تنها با سارتر وارد حوزهٔ ادبیات نشده بود بلکه سابقه‌ای طولانی در تاریخ نقد ادبی نیز داشت. اگر تنها خواسته باشیم به یک نمونهٔ نزدیک اشاره کنیم، باید به لئو تولستوی، نویسندهٔ شهیر روسی و کتاب معروفش، «هنر چیست؟» اشاره کنیم. او نیز چون سارتر برای هنر رسالتی قائل بود. او نیز از هنر، چونان نشانه‌ای برای رسیدن به اهدافی که انتقال آن را وظیفهٔ هنرمند می‌دانست، یاد می‌کرد. تولستوی در هنر چیست؟ هنر را فعالیتی می‌داند «متضمن این امر که کسی هوشیارانه به مدد برخی نشانه‌های برونی، احساساتی را به دیگران منتقل می‌کند که خود تجربه کرده است و آن دیگران آلودهٔ این احساسات می‌شوند و ایشان نیز آنها را درمی‌یابند» (تولستوی،۱۳۶۴:ص۶۷). پرسشی که این رمان‌نویس نامی در این کتاب درصدد پاسخ دادن به آن برمی‌آید، این است که حال که هنر ، توانایی انتقال احساسات را دارد، باید چه چیزی را انتقال دهد. پاسخ تولستوی برخاسته از اعتقاد او به مسائل دینی است. هنر باید انتقال‌دهندهٔ احساسات خوب انسانی باشد. آشکارا روشن است که او نیز همانند سارتر برای حاصل شدن هدفی که بیان آن را وظیفهٔ هنرمند می‌داند، هنر و به طور اخص اثر ادبی را تا حد نشانه پایان می‌آورد و از آن وسیله و ابزاری می‌سازد برای گسترش عدالت.

حال که پیشینهٔ ادبیات ملتزم به قرنها پیش از سارتر برمی‌گردد و این نویسنده و فیلسوف فرانسوی، مبدع و پایه‌گذار تعهد نویسنده و التزام اثری ادبی نیست، اهمیت او و کتابش در چیست؟

مسلماً ارزش کار سارتر نه در نوآوری کار او بلکه در این است که فیلسوف و ادیبی چون او با شهرتی جهانی و در عصری پرتنش، تعهد ادبی را بر سنگ بنای فلسفی بسیار استواری پایه‌گذارده است. او به احتمال قریب به یقین در طول تاریخ تنها نویسنده‌ای بوده است که به تعهد نویسنده و التزام اثر ادبی، رنگ و بویی عمیقاً فلسفی بخشیده است. تولستوی یا دیگرانی که پیش از او و یا پس از او از لزوم ادبیاتی متعهد یا رسالت هنر و هنرمند سخن گفته‌اند، غالباً آرای خود را بر شالودهٔ فلسفی استواری بنا نکرده بوده‌اند. احساسات، حس دینی – اخلاقی و ... آنان را به سوی ادبیاتی ملتزم سوق می‌داد در صورتی که سارتر در مراحل گوناگونی که از اثر ادبی، خواه به عنوان معنا بخش پوچی انسان (تهوع) و خواه وسیله‌ای برای تغییر در ساختار جهان (ادبیات چیست؟ و در دفاع از روشنفکران) سخن می‌گوید در پس زمینهٔ آن آثار، فلسفهٔ عمیق و استواری دیده می‌شود. اگر شهرت جهانی سارتر را به عنوان برجسته‌ترین روشنفکر سالهای پس از جنگ و اهمیت گفتار، آثار و حتی رفتارش را به کناری بگذاریم، بی‌شک یکی از اصلی‌ترین دلایل اهمیت سارتر و کتاب او ادبیات چیست؟ غیر از پشتوانهٔ عظیم فلسفی، نگارش آن در عصری است که هیچ‌کس نمی‌تواند نسبت به آنچه در جهان پیرامونش اتفاق می‌افتد، بی‌اعتنا باشد.

اندیشهٔ وجودی و نقد ادبی در ایران

حوزهٔ نقد ادبی کشورمان اگر چه تا سالهای ۵۷ تا حدود زیادی از مباحث مطرح شده توسط فلاسفهٔ وجودی بهره‌مند بوده است و بسیاری از چهره‌های ادبی و گاه اجتماعی کشور، مباحث مطرح شده از سوی این فلاسفه را پذیرفته، و سعی در وارد ساختن آن به فضای نقد ادبی کشورمان داشته‌اند، نکته‌ای که اشاره به آن کاملاً لازم و ضروری است این است که در این توجه، سهم سارتر بمراتب بیشتر از سهم هایدگر بوده است؛ حتی می‌توان گفت که تا سالهای مورد نظر، هایدگر و اندیشهٔ او در مورد هرمنوتیک در کشور ما ناشناخته و یا بسیار کم شناخته بودند در حالی که نظریهٔالتزام ادبیات سارتر در همان زمان در کانون توجه اهل قلم قرار داشت. علت این امر (توجه به سارتر و غفلت از هایدگر) را می‌توان حداقل در این دو عامل خلاصه کرد:

اولاً روشنفکران ایرانی غالباً خود نویسنده و اهل ادب بودند. سارتر نیز چنین شخصیتی داشت. او نیز اهل ادب، سیاست و روشنفکری با مقیاسی جهانی بود. شهرت

فوق‌العادهٔ او که پس از سالهای جنگ جهانی دوم او را به برجسته‌ترین روشنفکر زمانه تبدیل کرده بود و آثار ادبی قوی او سبب شد بسیاری از نویسندگان ما از طریق خواندن داستانها و نمایشنامه‌های سارتر با اندیشه‌های سیاسی و ادبی او نیز آشنایی پیدا کنند.

ثانیاً ادبیات آن روزگار ایران و غالب نویسندگان نامی و گاه برخی از شاعران یا نویسندگان سنتی مانند ملک‌الشعراء بهار و ... خواسته یا ناخواسته تعهدی را بر دوش خود احساس می‌کردند که بی‌اعتنایی نسبت به آن غالباً امکان نداشت. این دو عامل سبب شد فضای نقد ادبی ایران، سارتر و اندیشه‌های او را بیشتر جذب کند و از هایدگر فاصله بگیرد.

الف: سارتر و بازتاب نظریات ادبی او بر نظریه‌پردازان ایرانی

سارتر در طول زندگی خود نسبت به ادبیات دو دیدگاه متفاوت اتخاذ کرد؛ دو دیدگاهی که هر یک در کشور ما علاقه‌مندان و هوادارانی نیز یافت. سارتر دیدگاه اول خود را در رمان تهوع و دومین دیدگاهش را در کتاب ادبیات چیست؟ مطرح می‌کند. او در هر یک از این دو کتاب از ادبیات، برداشتی متفاوت ارائه می‌کند که تنها پیوندشان این است که هر دو بر اندیشه‌های فلسفی سارتر مبتنی است. در ادامهٔ این بحث ابتدا به معرفی اجمالی هر یک از این نظریه‌ها پرداخته، و سپس از تأثیرگذاری این نظریه‌ها بر چند نظریه پرداز ایرانی سخن گفته خواهد شد.

تهوع و نظریهٔ ادبی طرح شده در آن

در باب اینکه تهوع، رمانی است که در آن اندیشه‌های فلسفی سارتر مطرح شده یا اینکه اثری ادبی است که به شکل رمان نوشته شده، بحثهای فراوانی صورت گرفته است. نکتهٔ حائز اهمیت این است که در این کتاب از سوی نویسنده برای رهایی از مشکلات فلسفی ، راهکاری هنری ارائه شده است.

تهوع «فاقد قصهٔ مشخص و سرراستی است که بتوان آن را برای کسی تعریف کرد (احمدی،۱۳۸۴:ص۵۳۷). روکانتن، شخصیت محوری این داستان، که سرگرم نگارش زندگینامهٔ شخصی به نام مارکی دو رولبون است، موفق به کشف پوچی و اماکن ناضرور انسانها می‌شود. دریافت این حقیقت زمانی حاصل می‌شود که او به ریشه‌های یک درخت می‌نگرد: « و من– وارفته، رخوت زده، مستهجن، گوارنده، در حالی که

فکرهای تیره‌ای را این سو و آن سو می‌انداختم – من نیز زیادی بودم» (سارتر، ۱۳۸۳: ص ۲۴۱). او پس از اینکه از تصادفی بودن و ناضرور بودن وجود خویش مطمئن می‌شود، همانند «ابر مرد» نیچه درصدد گذر از آن برمی‌آید. او می‌خواهد تا از تجربهٔ پوچی فراتر رود و هنر تنها راهکاری است که به ذهن او می‌رسد. روکانتن (سارتر) هنر را دریچه‌ای می‌توان برای رهایی از پوچی و غیرضروری بودن دانست.

این نظریهٔ ادبی، چنانکه از آن برمی‌آید، نظریه‌ای است که زیر ساخت آن یک اندیشهٔ فلسفی صرف است و گویا به همین دلیل نیز هست که نظریهٔ ارائه شده در تهوع نسبت به دیگر نظریهٔ سارتر کمتر مورد توجه قرار گرفته است؛ چرا که فضای سیاست زدهٔ ایران آن روزگار، اجازهٔ اندیشیدن فلسفی صرف را نمی‌داد. در این خصوص شاید دکتر شریعتی تنها کسی باشد که بتوان از الهامگیری او از این نظریهٔ سارتر سخن گفت. (ذکر این نکته ضروری است که اگر در این نوشته از الهامگیری شریعتی از نظریهٔ ارائه شده در تهوع سارتر سخن گفته می‌شود، نباید این الهامگیری را همه جانبه دانست؛ چرا که اصلی‌ترین آبشخورهای دکتر شریعتی را باید در آموزه‌های دینی و عرفانی او جستجو کرد نه در اندیشه‌های سارتر. غلبه صبغهٔ دینی – عرفانی اگزیستانسیالیستی در نظریهٔ شریعتی، آشکار است؛ چرا که برای شریعتی، دین دری است برای رهایی از غربت این جهان در حالی که هنر پنجره‌ای است که می‌تواند چشم‌اندازی باشد و نه بیشتر.)

دیدگاه ادبی شریعتی در مجموعه آثارش (شمارهٔ ۳۲) بیان شده است. خلاصهٔ دیدگاه دکتر شریعتی دربارهٔ هنر این است که انسان به دلیل ذات و برتری خود نسبت به جهان پیرامونش در آن احساس بیگانگی و غربت می‌کند. او جهانی دیگر می‌خواهد که امکانش در عالم واقع نیست اما هنر دریچه‌ای است که می‌تواند به سوی آن سرزمین باز شود. انسان «به وسیلهٔ هنر است که بر این زمین و آسمان و یا اشیایی که با او متجانس نیستند و با او بیگانه هستند، رنگ آشنایی می‌زند»(شریعتی، ۱۳۷۹: ص۱۹).

برای الهامگیری شریعتی از آرای سارتر و آرای مطرح شدهٔ او دربارهٔ اول (تهوع) البته می‌توان در همان نوشته‌ها، دلایل روشن بسیاری یافت. گذشته از اینکه شریعتی آشکارا به مفاهیم فلسفهٔ وجودی اشاره می‌کند – که ما به آن اشاره خواهیم کرد – در همان آغاز، وی نکته‌ای را پیش می‌کشد که اصل آن را باید به اندیشه‌های سارتر و به کتاب در دفاع از روشنفکران بازگرداند. او می‌نویسد:

لابد خواهیدگفت که هنر هرچه باشد به هرحال رشتهٔ تخصصی پیچیده و ویژه‌ای‌است و خواه ناخواه باید کسی از آن سخن بگویدکه هنرمند باشد و به تصدیق من و شما من هنرمند نیستم. اما این سخن که اینجا دربارهٔ هنر می‌گویم از آن گونه سخن گفتن‌هایی که امروز رایج است- و قاعدتاً کسانی که از موضوع یا موضوعاتی سخن می‌گویند باید تخصصی داشته باشند – نیست ... من به عنوان یک متخصص در کار هنر در اینجا صحبت نمی‌کنم بلکه به عنوان یک اهل اطلاع یا یکی از افراد کتاب خوان این مملکت، که می‌تواند در هر رشته‌ای که تخصص دارد سخن بگوید دربارهٔ هنر سخن بگویم؛ اما در مقام خویش و از پایگاه خویش (همان: ص۳).

چرا دکتر شریعتی باید در امری که خود به عدم تخصصش در آن آگاهی دارد اظهارنظر بکند؟ برای اینکه او روشنفکر است و روشنفکران از نظر سارتر کسانی هستند که :

در اصل و منشأ مجموعهٔ گونه‌گونی از انسانها هستند که به وسیلهٔیک رشته کارهای فکری (علوم ریاضی، علوم تطبیقی، طب، ادبیت، الخ... به شهرت رسیده‌اند و از این شهرتشان برای تجاوز از قلمرو خویش و انتقاد از جامعه و حاکمیت مستقر تحت عنوان یک تصور جامع و جزمی از انسان (مبهم یا صریح، اخلاقی یا مارکسیستی) سوءاستفاده می‌کنند (سارتر، ۱۳۸۰/۱: ۴۴).

دکتر شریعتی نیز با اعتقاد به این سخن سارتر دربارهٔ هنر به اظهارنظر می‌پردازد. سارتر با تخصصی شدن مخالف بود و آن را زیانمند می‌دانست و اعتقاد داشت که در صورت تخصصی شدن هرکس باید دربارهٔ علمی که در آن تخصص دارد، اظهارنظر کند. با این حساب حقایق کلی فراموش می‌شوند؛ حقایقی که سارتر وظیفهٔ نویسنده و روشنفکران را خدمت به این اهداف می‌دانست.

دلیل دیگر برای متأثر بودن شریعتی از اندیشه‌های مطرح شده از سوی فلاسفهٔ وجودی علاوه بر ذکر نام این اندیشمندان در جای جای آثارش، استفاده و به کارگیری اصطلاحات فلسفی آنان است. شریعتی در برداشت خود از هنر و فلسفهٔ آن از بسیاری از مفاهیم وجودی، خاصه آنچه در هستی و نیستی آمده است، کمک می‌گیرد. بیگانگی، هست، نیست و... مفاهیمی است که وی بارها از آن استفاده می‌کند که ما در ادامه به چند نمونه از این به کارگیری مفاهیم اشاره می‌کنیم.

بیگانگی: دلیل آفرینش هنری در نظر دکتر شریعتی در اولین گام، احساس بیگانگی انسانهاست با جهان پیرامون؛ جهانی که نه تنها با او یک گوهر نیست بلکه نسبت به او

از گوهری پست‌تر نیز برخوردار است. در نظر فلاسفهٔ وجودی نیز انسان با جهان پیرامونش از یک گوهر نیست. این اندیشمندان به این بیگانگی انسان کاملاً واقفند. (به یاد داشته باشیم که بیگانه عنوان یکی از شاهکارهای آلبرکامو است.) رو کانتن قهرمان تهوع را به یاد آوریم. او نسبت به ماسه‌هایی که در دست اوست احساس تهوع دارد و با آنها نمی‌تواند احساس یگانگی داشته باشد. این صحنه در رمان سارتر، نشاندهندهٔ جدایی انسان از جهان پیرامونش است. رو کانتن در پایان داستان وقتی متوجه این بیگانگی می‌گردد به آفرینش ادبی دست می‌زند.

هستی و نیستی: دکتر شریعتی می‌نویسد: «این معنی خلق از نیست به هست آوردن رسالتی است برای خدا و هنر؛ یعنی تجلی خدایی هنر» (شریعتی، ۱۳۷۹: ص۲۶). وی بارها این دو فعل – هست و نیست – را در توجیه فلسفهٔ وجودی هنر می‌آورد. آیا این هست و نیست کردنها نمی‌تواند الهام گرفته از مفاهیم هستی و نیستی باشد؟

در پایان این بخش باید به این نکته اشاره کرد که اگرچه شریعتی در فلسفهٔ هنرش بیشتر متأثر از اندیشه‌های دینی و عرفانی خویش است، چنین به نظر می‌رسد که وی در نظرپردازی دیدگاه ادبی خود از آرای سارتر نیز الهام گرفته، از آنها همسو با اندیشه‌های عرفانی – دینی استفاده کرده است. وقتی وی می‌نوشت:

> هنر قدیم در حد تقلید از طبیعت نگاه داشته شده بود؛ آن گونه که چندان که افلاطون گفته بود، هنر تقلید از طبیعت است، اگر این حرف افلاطون درست است پس هنر بازی است... اما من [دکتر شریعتی] درست برعکس می‌فهمم؛ هنر درست تقلید از ماورای محسوس است؛ ماورای طبیعت است تا طبیعت را بر گونهٔ آن تزیین کند یا در طبیعت آنچه را می‌خواهد باشد و نمی‌یابد، بسازد (شریعتی، ۱۳۷۹: ۱۹).

می‌توان رگه‌هایی از دیدگاه های سارتر را نیز در آنها مشاهده کرد.

ب: ادبیات چیست؟ و نقد ادبی ایران

ادبیات چیست؟ سارتر به راستی مانیفست ادبیات ملتزم قرن اخیر است. بیشترین تأثیر سارتر در حوزهٔ نقد ادبی را نیز باید به واسطهٔ این کتاب او دانست؛ کتابی که در زمان انتشارش نیز بسیار مورد توجه قرار گرفت تا آنجا که دربارهٔ ارزش این کتاب گفته‌اند که نمی‌توان از فلسفهٔ ادبیات حرف زد و به ادبیات چیست؟ سارتر اشاره‌ای نکرد؛ حال چه در تأیید ادبیات ملتزم و چه در طرد آن. اما باید به این نکته پیش از پرداختن به

تأثیرگذاری این کتاب بر نقد ادبی کشورمان اشاره کنیم و آن اینکه در نشان دادن تأثیر ادبیات چیست؟ و گفتمان تعهد نویسندهٔ سارتر بر روشنفکران، شاعران و نویسندگان نباید راه افراط در پیش گرفت و با قطع و یقین سخن گفت . تعهد نویسنده در جهان آن روز، کاملاً خودجوش بود. در قرن پرتنش بیستم کمتر نویسنده، شاعر، فیلسوف و حتی دانشمندی را می‌توان سراغ گرفت که داشتن یا نداشتن تعهد، دغدغهٔ ذهنی او نبوده باشد. قرن بیستم و وقایع هولناک این قرن پای هر فرهیخته و انساندوستی را به میان می‌کشید. برتراند راسل نمونه‌ای از این فرهیختگان بود؛ چرا که با آغاز جنگ، برتراند راسلی که

> در زیر بار منطق و ریاضیات و بحث معرفت مدفون گشته بود و قدرت تکلم نداشت، ناگهان برجست و جهانیان از مشاهدهٔ اینکه استادی لاغر و کم خون به مرد بسیار دلیری مبدل شد و دوستدار پرشور انسانیت گردید در حیرت افتادند. این عالم متبحر از گوشهٔ فورمولها بیرون جست و سیلی از مقالات بر ضد سیاستمداران عالیمقام خویش جاری ساخت (دورانت، ۱۳۷۹: ص ۴۲۰).

دادگاه راسل و جمعی از فرهیختگان از آن روزگار – که سارتر نیز چون راسل یکی از این جمع بود– بهترین نمونه‌ای‌است که احساس مسئولیت و تعهد اجتماعی دانشمندان، فلاسفه و ... را نشان می‌دهد؛ دادگاهی که به منظور محکوم ساختن جنایات امریکا تشکیل شده بود.

در جهان آشفتهٔ قرن اخیر، که حتی اهل علم و منطق دانان نیز احساس مسئولیت می‌کردند، چگونه نویسندگان می‌توانستند بی‌اعتنا باشند. کامو در خطابهٔ خود هنگام دریافت جایزهٔ نوبل از عصری سخن می‌گوید که نویسنده ناخواسته خود را در میان گود می‌بیند.

> فرزانه‌ای مشرق زمینی همواره در دعاهای خود از خداوند می‌خواست که او را از زندگی کردن در عصری «جالب» معاف فرماید... در هر حال خدا نخواسته است که ما بتوانیم از جالب بودن یا نبودن این عصر، خود را برکنار داریم. نویسندگان امروز این را می‌دانند که اگر سخن بگویند در معرض انتقاد و حمله قرار گرفته‌اند و اگراز سر فروتنی خاموش باشند، تنها دربارهٔ سکوتشان سخنها خواهد رفت و در سرزنششان غوغاها خواهد شد... اجباری در کار است (کامو،۱۳۶۲: ص ۴-۷۳) .

همسو با تنش جهان غرب، کشور ما نیز عصری را از سر گذراند که بسیاری از شاعران و نویسندگان، ناخواسته خود را در میان گود می‌دیدند. از قدیمی‌ترها

ملک‌الشعرای بهار، آخرین قصیده‌سرای بزرگ ما، که سرانجام تاب بی‌اعتنایی را نیاورد تا شاملو که با وجود اعتقادش به این مسئله که «اثر ادبی پیش از آنکه بار تعهد یا التزامی را به دوش بکشد، باید هویت هنری خود را ثابت کند» (شاملو،۱۳۷۷: ص۱۳۴) از شعر خنثی احساس شرم کردند. آنان گویی کم و بیش دریافته بودند که «هنرمندی که می‌تواند با گردش قلمش چیزی بگوید که ما مردم فریبخوارهٔ چپاول... به حقایقی پی ببریم، ... چرا باید امکانی بدین اندازه شریف و والا را دست کم بگیرد؟»(همان: ص۱۳۰).

... هنرمند این روزگار همچون هنرمند دوران امپراتوری رم جایی بر سکوهای گرداگرد میدان ننشسته است که خواه از سر همدردی و خواه از سر خصومت و خواه به مثابهٔ شاهدی بی‌طرف، صحنهٔ دریده شدن بی‌گناهان فریب خورده در پنجهٔ شیران گرسنه را نقش کند. هنرمند ما بر هیچ سکویی ایمن نیست؛ در هیچ میدانی ناظر از تعرض قضایا مصون نیست. او خود می‌تواند در هر لحظه هم شیر باشد و هم قربانی؛ زیرا در این روزگار همه چیز گوش‌به فرمان جبر بی‌احساس و ترحمی‌است که سراسرجهان‌پهناور، میدان کوچک تاخت و تاز اوست و گنهکار و بی‌گناه و هواخواه و بی‌طرف نمی‌شناسد (همان: ص۱۲۰).

خلاصه اینکه اگر چه نوشتن با قطع و یقین در این باره (تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان ایرانی از ادبیات ملتزمان سارتر)، دشوار و البته نادرست است (چرا که دنیایی که این نویسندگان و شاعران در آن زندگی می‌کردند، دنیایی نبود که در آن بتوان انزوا گرفته، بی‌اعتنا بود) با وجود این می‌توان نشانه‌هایی را یافت که نشان از این تأثیرپذیریها داشته باشد. پیش از پرداختن به این تأثیرگذاری ضروری است برای آشنایی بیشتر از ادبیات چیست؟ سارتر نیز سخنی به میان آورد.

بیشترین تأثیر سارتر در حوزهٔ نقد ادبی را باید به واسطهٔ کتاب ادبیات چیست؟ سارتر دانست. سارتر که در دورهٔ اولیهٔ کارش، «تهوع» از کارکرد اجتماعی هنر و بخصوص ادبیات سخنی به میان نیاورده بود، سرانجام در سالهای پس از جنگ، نقش اجتماعی هنر را در کانون توجه خود قرار داد و از دیدگاه اولیه‌اش فاصله گرفت. در این زمان، «سارتر که به برداشتهای سیاسی مارکسیسم زمانه‌اش نزدیک شده بود به تعیین وظایف نویسنده پرداخت و نظریه‌ای ادبی ارائه کرد که خودش هم می‌پذیرفت که ادبیات را در خدمت سیاست قرار دهد» (احمدی، ۱۳۸۴: ص۴۶۱).

سارتر کتابش را به سه فصل – نوشتن چیست، نوشتن برای چیست و نوشتن برای کیست؟– تقسیم‌کرده، در فصل آغازین آن به فرق‌گذاری میان برخورد شاعر و نویسنده

با کلمه می‌پردازد؛ فرق‌گذاری که برخاسته از کاربرد کلمات است. سارتر معتقد است که نویسنده از کلمه استفاده می‌کند در حالی که شاعر به آن سود می‌رساند؛

> چه نسبتی میان این دو هست؟ درست است که نثرنویس می‌نویسد و شاعر هم می‌نویسد اما میان این دو عمل نوشتن وجه مشترکی نیست جز حرکت دست که حروف را نقش می‌کند... غرض از نثر ذاتاً سودجویی است. من نثر نویس را این گونه تعریف می‌کنم: کسی که از کلمات استفاده می‌کند... (سارتر، ۱۳۶۳: ص۳۷).

سارتر پس از اینکه حساب شاعر و نویسنده را از هم جدا می‌کند، تعهد را به حساب نویسنده می‌گذارد و دربارهٔ شاعران می‌نویسد: «حدیث آنان حدیث دیگری است» (همان:ص۴۱). سارتر در دنبالهٔ این مطالب، وقتی گمان می‌کند توانسته حساب نثر و شعر را از هم جدا کند به وظیفهٔ نویسنده می‌پردازد و نوشتن را با تغییر دادن جهان (شبیه آنچه مارکس می‌گفت وظیفهٔ فلاسفه، دیگر تفسیر جهان نیست بلکه تغییر آن است مطابق با اندیشه‌های مارکسیستی‌اش) یکسان می‌بیند. اما او چگونه به این نتیجه می‌رسد؟ این نظریه بر پایهٔ هستی‌شناسی (انتولوژی) سارتر قرار دارد که در کتاب هستی و نیستی بدان پرداخته است. استدلال و استنتاج سارتر به طور خلاصه چنین است:

> نسبت میان کلمه (دال) و شیء (مدلول)... همان نسبت هستی «برای خود» است با هستی «درخود». از آنجا که هستی در ذات خود... تعین‌ناپذیر، پر، رخنه نکردنی و تاریکی محض است، هنگامی که هستی «برای خود» یا آگاهی از درون در آن شکاف می‌اندازد و با نور خود آن را متعین و نمودار می‌کند در واقع آن را دیگرگون می‌کند... کلام چنان چیزی است که در هستی رخنه می‌کند و آن پر، تاریک، فشرده و بی‌معنا را از هم می‌شکافد. «نامیدن» یعنی نمودار کردن و تعین بخشیدن و پاره پاره کردن آن بی‌نام و نشان نام‌ناپذیر و در نتیجه دگرگون کردن آن (آشوری، ۱۳۷۷: ص۲۰۶).

سارتر با تکیه بر فلسفهٔ پیشین خود در هستی و نیستی مانیفست ادبیات متعهد را می‌نویسد اما برداشت شاعران و نویسندگان ما از سارتر و مانیفیست او چگونه بوده است؟ (در این مقاله به دلیل فشردگی تنها به خانلری و آل‌احمد پرداخته می‌شود و کسانی چون شاملو را نادیده می‌گیریم.)

خانلری و ادبیات چیست؟

دکتر خانلری، سردبیر مجله‌ای بود که نخستین‌بار سارتر در آن به ایرانیان معرفی شد و تا آخرین شماره‌های آن نیز به او و سایر نویسندگان وجودی توجه ویژه‌ای مبذول

می‌شد. با این حساب خانلری نمی‌توانست از اندیشه‌های سارتر دربارهٔ ادبیات بی‌خبر بوده باشد. دکتر خانلری اگرچه هرگز وارد بحثهای تهعد نویسنده و وظیفهٔ اجتماعی نویسنده نشد (چرا که خود شاعر بود) در بحث تفاوت‌گذاری میان شعر و نثر، گوشهٔ چشمی به نظریات سارتر داشت. اشاره شد که سارتر میان نثر و شعر به تفاوت قائل بود؛ تفاوتی که از چگونگی به کارگیری کلمه سرچشمه می‌گرفت؛ شاعر آن را چون هدف می‌نگریست اما نویسنده چون وسیله و دال. خانلری نیز با تکیه بر این نظر دربارهٔ تفاوت بنیادین نثر و شعر می‌نویسد:

> می‌دانیم که هر یک از هنرها با مایه‌ای سر و کار دارد؛ مایهٔ نقاشی، خط و رنگ است و مایهٔ موسیقی صوت؛ در معماری و پیکرسازی، جسم سخت را به کار می‌برند... شعر نیز با کلمه کار می‌کند؛ یعنی لفظی که نشانهٔ معنی خاصی است. این همان مایه‌ای است که در نثر هم هست و خویشاوندی شعر و نثر از اینجاست. اما خطاست که شعر و نثر را به دلیل اینکه مایهٔ هر دو یکی است از یک جنس بدانیم و برای تمییز یکی از دیگری فصلی مانند وزن قائل شویم. مایهٔ معماری و پیکرسازی نیز یکی است اما به این سبب آن دو فن را همجنس نمی‌شماریم؛ زیرا که هدف و غرض آن دو یکی نیست. پس آنچه دو فن را با هم نسبت می‌دهد مایهٔ کار نیست؛ بلکه شیوهٔ کار و غرض آن است. شعر و نثر در مایهٔ کار شریکند اما در شیوه و غرض، یکسان نیستند (خانلری، ۱۳۴۵: ص۱۶۸).

تفاوت این تمایز میان شعر و نثر با آن تفاوتی که ادیبان گذشتهٔ ما به آن اعتقاد داشتند، نشان از سرچشمه دیگر اندیشه‌های ادبی دکتر خانلری دارد؛ چرا که نه تنها در زمانهٔ خانلری که امروزه هم بسیاری، فرق اساسی میان نثر و شعر را در قافیه و وزن می‌دانند. این جداسازی براساس غرض چیز تازه‌ای بود که گویا دکتر خانلری آن را از سارتر آموخته بود. وقتی دکتر خانلری می‌نوشت که

> نثر برای بیان امور معقول یا محسوس به کار می‌رود. در اینجا نویسنده، واقعیتی را که خود بدان گرویده، یعنی آن را پذیرفته است، می‌خواهد بیان و اثبات کند به طریقی که خواننده آن را بپذیرد. نویسنده امری را احساس و ادراک کرده است و غرض او از نوشتن، این است که این ادراک را به وسیلهٔ نشانه‌هایی که از پیش میان او و خواننده معهود بوده است به ذهن خواننده انتقال دهد (همان: ص۱۶۹).

این نوشته از آشنایی وی با درونمایه‌های ادبیات چیست؟ خبر می‌داد.

سرانجام اینکه خانلری شاعر بود در حالی که طرف صحبت سارتر حداقل در « ادبیات

چیست؟» نویسندگان بودند[۸]. به همین‌دلیل نباید توقع همراهی بیشتر خانلری را با سارتر داشته باشیم. خانلری معیار ارائه شده از سوی سارتر برای فرق‌گذاری میان شعر و نثر را می‌پذیرد اما در ادامه به جای اینکه مانند سارتر به نویسنده و مسئولیت او بپردازد به دنبال شاعر و وزن شعر می‌رود و از آن سخن می‌گوید.

آل احمد و ادبیات چیست؟

زندگی کوتاه آل احمد را محققان عموماً به مراحلی تقسیم کرده‌اند. دوران آغازین زندگی او که دورهٔ تمایلات دینی اوست. پس از آن دوره‌ای است که در اندیشهٔ او گسستی از مذهب دیده شده است؛ آل‌احمد هرچه بیشتر به سمت اندیشه‌های غرب نزدیک می‌شود و سرانجام دورانی که با آثاری چون خسی در میقات و... شناخته می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که باید آشنایی آل احمد با اندیشه‌های فلاسفهٔ وجودی و بخصوص اندیشه‌های سارتر را در مرحلهٔ میانی زندگی او جستجو کرد اما اینکه آل‌احمد تا چه میزان با افکار و سرچشمه‌های فکری فلاسفه‌ای چون هایدگر و سارتر آشنا بوده جای گفتگوست. آیا آل‌احمد که بارها به تعهد نویسنده و نام سارتر اشاره می‌کند با هستی و نیستی که باید ریشه‌های تعهد نویسنده را در آن یافت، آشنایی درست و عمیقی داشته است؟ با این همه به هیچ وجه سخنی گزاف نیست اگر آل‌احمد را برجسته‌ترین مبلغ تعهد نویسنده در ادبیات معاصرمان بدانیم. او که در زمان حیاتش در کانون بحثهای روشنفکری زمانه‌اش قرار گرفته بود و می‌دانست نظریاتش مثلاً آنهایی که در غربزدگی است برای بسیاری سند و حجت خواهد بود و در برابر رفتار و گفتارش احساس مسئولیت می‌کرد. از همین روی در جواب آغداشلو که دربارهٔ نویسنده و مسئولیتش می‌پرسد، می‌گوید: «البته مسئولیتش بیشتره، اینو می‌پذیرم از شما؛ فکر می‌کنم در این مورد من احساس مسئولیت بکنم؛ امضام رو زیر هر چیزی نمی‌ذارم، اشتباهاتی هم ممکنه پیش بیاد، نه پیغمبریم و نه امام» (آل احمد، ۱۳۷۴: ص۷۸).

او نیز همچون سارتر و کامو تنها در حوزهٔ داستان‌نویسی باقی نماند و آثاری غیر داستانی چون غرب‌زدگی و در خدمت و خیانت روشنگران را نیز نوشت تا نشان دهد که او به این حرف سارتر ایمان دارد که نویسنده باید درباره هر چیزی که می‌تواند بنویسد:

من دربارهٔ هر چیزی که بتوانم اجازهٔ اظهار رای بدم، مقاله می‌نویسم... این نکته است.

من از سارتر نقل می‌کنم... یک اعلامیه داد... راجع به موظف بودن یک نویسنده... این بابا حرفش اینه که ... وقتی که نویسنده به قول شما شناخته شد... به محض اینکه در مورد مسئله معینی سکوت کرد، شما که خواننده‌اید حق دارید یخه‌اش رو بگیرید و بگید چرا در این مورد سکوت کردی؟ (همان: ص۱۷۲)

آل احمد با اینکه عمیقاً از ادبیات متعهد سارتر الهام گرفت برخلاف شریعتی و دکتر خانلری اثری که اختصاص به بیان نظریات ادبی وی داشته باشد، نیافرید. به همین دلیل نیز نمی‌توان بیش از این از تأثیرپذیری او از «ادبیات چیست؟» سارتر و آرای ادبی این فیلسوف فرانسوی سخن گفت.

ب: هایدگر و تأثیر فلسفهٔ هنر او بر کشورمان

علاوه بر نقش هایدگر در جریان هرمنوتیک مدرن – که پیشتر به آن اشاره شد– او در ادامهٔ سنت فلاسفهٔ آلمانی چون کانت، شوپنهاور، نیچه و ... به مسألهٔ هنر و فلسفهٔ آن نیز توجه بسیارکرده، و فلسفهٔ هنری یکی از دغدغه‌های همیشگی او بوده است؛ چنانکه انعکاس این امر را از آغازین آثار او یعنی منشأ اثر هنری تا واپسین نوشته‌هایش درباره هنرمندان همعصرش چون رنه شار، کله و... می‌توان مشاهده کرد. اگرچه نگاه انتقادی هایدگر در سالهای پس از نگارش منشأ اثر هنری به دلیل آگاهی به نقصهای این اثر در نظریه‌اش تغییراتی ایجاد کرد تا آنجا که برخی برای فلسفهٔ هنر هایدگر قائل به چهار دوره گردیده‌اند (یانگ، ۱۳۸۴: ص۱۶) با این حال بنابر نظر کسانی چون شفر، هستهٔ اصلی تفکر هایدگر را باید در منشأ اثر هنری جستجو کرد و «تحول سخن هایدگر در طول سالها چندان تأثیری در جایگاه منظور شده برای هنر [در منشأ اثر هنری] ندارد» (شفر، ۱۳۸۵: ص۳۴۲).

فلسفه هنر هایدگر در منشأ اثر هنری چیست؟

هایدگر در منشأ اثر هنری به پیروی از هگل از هنر بزرگ سخن می‌گوید. هنر بزرگ از نظر هایدگر «هنری است که در آن حقیقت موجودات [هستی] به مثابهٔیک کل، یعنی امر نامشروط و مطلق، خود را بر وجود تاریخی انسان برمی‌گشاید» (نقل از یانگ، ۱۳۸۳: ص۲۱). او اعتقاد دارد که هنر بزرگ در عصر مدرنیته جای خود را به مباحث زیبایی‌شناسانه داده‌است (همان: ص۳۱). از این تعریف چند نکته دریافت می‌گردد: اول

هنر بزرگ آشکارکنندهٔ هستی است. دوم سنت روشنگری غرب – که هایدگر از آن به متافیزیک تعبیر می‌کند – اگر نه سبب مرگ، اما سبب فقدان هنر بزرگ در عصر مدرنیته گردیده است.[۹] اما مدرنیته چگونه عصر حاضر را از هنر بزرگ تهی می‌سازد؟ سنت روشنگری با تکیه بر خود و عقلانیت انسانی به جهان به چشم موضوع شناخت می‌نگرد. این نگاه (نگاه تکنولوژیکی) به جهان سبب می‌گردد هستی پنهان گردد.

این توصیفی اجمالی از فلسفهٔ هنر هایدگر است اما واقعیت این است که پیچیدگی آثار فلسفی هایدگر، تحول فکری او در مورد هنر و در کنار آن ناسازگاری این نوع تفکر صرفاً فلسفی با فضای فکری کشورمان، هرگز این اجازه را به آثاری چون منشأ اثر هنری نداد تا همچون ادبیات چیست؟ سارتر بر فضای فکری ایران تأثیرگذار باشد. از تک چهره‌های ایرانی که از اندیشه‌های هایدگر الهام گرفته، آنها را در حوزهٔ ادبیات به کار بستند، می‌توان به داریوش آشوری اشاره کرد. آشوری را در کشورمان غالباً به دلیل ترجمه‌های خویش از آثار نیچه می‌شناسند اما علاوه بر ترجمه، مطالعهٔ فرهنگ ایرانی اشتغال اصلی او به حساب می‌آید. از آنجا که شعر فارسی یکی از اصلی‌ترین ارکان فرهنگ ایرانی است، طبیعی است که آشوری به شعر فارسی البته با ذهنی فلسفی و انتقادی اندیشیده باشد.

اندیشه‌های آشوری در مورد مسائلی چون گوهر شعر، دربارهٔ شاعری و ... اگرچه حاکی از نگاهی تازه و عمیق به این مسئله است، تأثیر اندیشه‌های هایدگر و فلسفهٔ هنر او در جای جای نوشته‌های او دیده می‌شود[۱۰] بخصوص پرسش از هستی و تمایز میان هستی و هستنده، دو اندیشهٔ بنیادینی است که آشوری با اقتباس آنها از هایدگر، سعی در ارائهٔ پاسخی به سؤالات مطرح شده دارد. آشوری در جستجوی یافتن پاسخ به امری است که بدیهی به نظر می‌آید؛ چرا ایران سرزمین شعر و شاعری است و چرا شاعران پیشاهنگان فرهنگ ایران هستند؟ این بیت حافظ شیرازی بستر را برای ادامهٔ تحقیق او آماده می‌کند

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد

آشوری با الهام از اندیشه‌های هایدگر برای انسان قائل به دو حوزهٔ شناخت شده، می‌نویسد: «انسان ... ساحتهای دوگانه‌ای از شناخت دارد که یکی ساحت دانش و یکی ساحت بینش یا معرفت است» (آشوری، ۱۳۷۷: ص۶۶). ساحت نخستین یا همان ساحت دانش در ارتباط با پرسش از آمدن و رفتن سوسن به دانشمندان و گیاه‌شناسی مرتبط

است. «دانش‌پژوه گیاه‌شناسی و باغبان اهل فن با پرسش از چگونگی آمد و رفت سوسن یا هر گل و گیاه دیگری ... می‌خواهد بداند که هر گیاهی در چه شرایطی می‌شکفد و می‌پژمرد و...» (همان:ص۶۰) اما ساحت دوم ساحتی است بیرون از حوزهٔ علمی و ساحتی است شاعرانه. ویژگی اصلی این ساحت این است که

> این گونه روبه رو شدن با چیزی و پرسش از وجودشان... هرگز ما را به پاسخی از نوعی که پرسش علمی می‌تواند برساند، نمی‌رساند بلکه در این مرتبه آنچه اهمیت دارد، خود پرسشی است که همواره چون پرسش آغازین و انجامین و هربار از نو و با شدت و سنگینی خاص بر انسان چیره می‌شود» (همان: ص۶۵).

ساحت نخستین به موجود (هستنده) می‌پردازد و ساحت دیگر، هستی (وجود) را در کانون توجه خود قرار می‌دهد. به طور خلاصه از نظر آشوری:

> می‌توانیم گفت که ما دو گانه رهیافت به جهان و چیزها داریم: یکی رهیافت علمی – فنی که منطقی ابزاری و سازگار با خویش دارد و امکان می‌دهد که جهان همچون میدان کارکرد ارادهٔ ما پدیدار شود و دیگری رهیافت شاعرانه – هنرمندانه که میدان اثرپذیری ماست از جهان و چیزهای آن و به عبارت دیگر حالت کنش‌پذیری ماست در برابر کنشگری علمی و فنی ما» (همان: ص۷۳).

نتیجه‌ای که آشوری از طرح این مباحث هایدگری و بیان ساختهای دوگانه می‌گیرد این است که تفکر ایرانی به دلیل بیگانگی با تفکر عقلانی و رهیافت علمی – فنی مدرنیتهٔ امروز، غالباً تفکری است که به جای اندیشه به هستنده (موجود) به هستی می‌اندیشد و چنانکه هایدگر نیز اعتقاد داشت، ساحت هستی نیز ساحتی است در انحصار شاعران. پس اگر سرزمین ما سرزمین شعر و شاعری است یا اینکه شعر اصلی‌ترین رسانهٔ فرهنگی ما قلمداد شده است، ریشه در همین نکته دارد.

نتیجه‌گیری

اندیشهٔ وجودی به عنوان یکی از فلسفه‌های شناخته شدهٔ قرن بیستم با اندیشمندان اصلی خود، سارتر و هایدگر در گفتمانهای نقد ادبی زمان خود بسیار تأثیرگذار بوده است. اما نکتهٔ قابل تأمل در این تأثیرگذاری این بود که این دو فیلسوف، که هر دو را مورخان فلسفه ذیل عنوان فلاسفهٔ وجودی جای می‌دهند در نقد ادبی دیدگاه‌هایی کاملاً متفاوت دارند در حالی که سارتر، معروفترین نظریه پرداز ادبیات متعهد شناخته می‌شود، هایدگر چهره جریان‌ساز هرمنوتیک مدرن به شمار می‌رود. ریشهٔ این تفاوتها را

می‌توان در رویکرد دکارتی سارتر و اندیشه ضد دکارتی هایدگر و همچنین علاقه سارتر به مارکسیسم جستجو کرد.
هایدگر اگرچه از هرمنوتیک ادبی آشکارا سخنی به میان نیاورد، اندیشه‌های او سبب شد هرمنوتیک در مسیری تازه حرکت کند؛ بدین معنی که اگر از هرمنوتیک در گذشته برای یافتن معنای نهایی متن استفاده می‌شد، پس از هایدگر، هرمنوتیک جستجو و کشف معنای قطعی متن را به کناری نهاد. همچنین در مورد فلسفهٔ هنر او نیز باید گفت که به دلیل پیچیدگی آثار هایدگر این نظریه کمتر برای ایرانیان شناخته شد. با این حال کسانی چون داریوش آشوری با تکیه بر نظریهٔ فلسفی هنر هایدگر و دیگر آثار فلسفی این متفکر آلمانی چون درآمدی بر متافیزیک و ... سعی در یافتن پاسخی برای سؤالاتی چون آیا شعر همچنان رسانهٔ اصلی ما خواهد بود و... نمودند. سارتر نیز با تکیه بر اندیشهٔ فلسفی خود دو نظریهٔ متفاوت ارائه می‌کند: او نخست در رمان تهوع، ادبیات و در کل، آفرینش هنری را رهایی بخش انسانی از پوچی می‌داند و پس از آن در ادبیات چیست و تحت تأثیر تمایلات مارکسیستی‌اش، مانیفست ادبیات متعهد را می‌نویسد. او نویسنده را مسئول می‌داند و از او می‌خواهد تا با نوشتن، جهان پیرامونش را تغییر دهد. انعکاسی از نظریهٔ مطرح شده در رمان تهوع را می‌توان در آرای دکتر شریعتی درباره فلسفه هنر دید. همچنین بازتاب نظریهٔ التزام نویسنده و اثر ادبی و کارکرد اجتماعی ادبیات را اگر نه به قطع و یقین در آثار کسانی چون خانلری و آل احمد مشاهده کرد.

پی‌نوشت

۱. میشل فوکو را عموماً اندیشمندی پساساختارگرا دانسته‌اند با وجود این او هنگامی که تاریخ جنون را می‌نوشت، بیشتر اندیشه‌های ساختارگرایانه داشت تا اندیشه‌ای پساساختارگرانه.
۲. برای آشنایی با خلق و خوی روستایی هایدگر رجوع شود به جاناتان ری وی ۱۰-۹.
۳. برای ارتباط میان اندیشه‌های هایدگر و حزب ناسیونال سوسیالیسم هیتلری رجوع شود به مصاحبهٔجهانبگلو با لوک فری ص ۱۴-۱۳.
۴. سیمون دو بووار در خاطراتش به این علاقهٔسارتر به سنت دکارتی اشاره کرده، می‌نویسد: «سارتر، استاندال را به اندازهٔ اسپینوزا دوست داشت» (بووار، ۱۳۶۱، ج ۱: ص۴۳۲).
۵. دیدگاه ضد دکارتی سارتر را می‌توان در آثاری که او پیش از اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر نوشته است نیز مشاهده کرد؛ حتی در آثار ادبی او چون رمان تهوع، لوسین گلدمن در این باره می‌نویسد: «تهوع اثر سارتر، نقد روشن‌بینانه بر عقل باوری بورژوایی را با برخوردی سرکوبگرانه نسبت به طبیعت و زن درهم می‌آمیزد؛ برخوردی که از زمان روشنگران به بعد، سرشت‌نمای ایدئولوژی عقل باور است»

(گلدمن، ۱۳۷۶: ص۱۴۳) .

۶. برای آشنایی هایدگر با مارکسیسم رجوع شود به ورنو و وال ص ۲۲۳.

۷. آیا می‌توان از عبارات زیر که دکتر شمیسا آن را برای نشان دادن نقش هایدگر در هرمنوتیک مدرن در کتاب نقد ادبی خود نوشته‌است – که البته هم بسیار مختصر است – درکی از سهم هایدگر در مبحث هرمنوتیک مدرن به دست آورد؟

«هایدگر می‌گفت که ما در زبان زندگی می‌کنیم و هستی ما همان زبان ماست. این خود زبان است که می‌گوید نه انسان. «زبان نزدیک‌ترین همسایهٔ انسان است» . او شیفتهٔ شعر هولدربین بود و با شرح آن، تفکرات خود را در باب شعر و زبان مطرح کرده است... می‌توان گفت که در عصر جدید هیچ فیلسوفی به اندازهٔ هایدگر در مورد شعر، شاعرانه و عاشقانه سخن نگفته است. به نظر او شاعران بیش از فیلسوفان با راز هستی درگیر می‌شوند و آن را در می‌یابند اما دربارهٔ آن چیزی نمی‌گویند و این راز شعر است... می‌گوید [هایدگر] هدف این نیست که دریابیم فیلسوفان در حقیقت چه گفته‌اند بل هدف این است که دریابیم چگونه فیلسوفانی که خواسته‌اند به وجود بیندیشند به جای آن به موجود اندیشیده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ص۹–۲۷۸). درست است که هایدگر یکی از وظایف اصلی خود و فلسفه‌اش را نشان دادن انحراف تاریخ فلسفهٔغرب می‌دانست، انحرافی که به نظر او طی آن، فلاسفه پس از افلاطون به جای اندیشیدن به هستی به هستنده توجه کرده بودند اما چگونه می‌توان این موضوع را به جایگاه هایدگر در هرمنوتیک مدرن مرتبط ساخت.

۸. باید به نکته‌ای اشاره کرد و آن اینکه سارتر وقتی از تعهد نویسنده و عدم تعهد شاعر حرف می‌زند، کشور خود، فرانسه و عصری را که در آن زندگی می‌کند در نظر دارد. او هرگز حکمی جهانشمول دربارهٔ ادبیات صادر نکرد؛ چرا که اساساً فلسفه‌اش با احکام جهانشمول نسبتی نداشت. کمی پس از نوشتن ادبیات چیست؟ او مقدمه ای بر شعر شاعران سیاه‌پوست فرانسوی نوشت که در آن از تعهد شاعران سیاه‌پوست سخن می‌گفت. سارتری که در ادبیات چیست؟ از عدم تعهد شاعران یاد کرده بود در این مقدمه نوشت «شعر سیاهان هیچ نسبتی با تراوشهای دل ندارد: شعری است وظیفه‌ای و رسالتی و پاسخگوی نیازی است که آن، شعر را به دقت تعریف می‌کند» (سارتر، ۱۳۵۱: ص ۲۰) .

برای آگاهی بیشتر می‌توان به پس گفتار دکتر مصطفی رحیمی بر ارفهٔ سیاه مراجعه کرد.

۹. هگل به دلیل اعتقاد به حرکت دیالکتیکی و برگشت‌ناپذیر تاریخ، مرگ هنر و جانشینی نگاه عقلانی را قطعی می‌دانست اما هایدگر که اعتقاد به قانون قابل کشفی برای تاریخ نبود، نمی‌توانست مرگ هنر را بپذیرد و اگرچه اعتقاد داشت (به پیروی از هگل) که در عصر مدرنیته هنر بزرگ وجود ندارد، می‌گفت که «هنر بزرگ ممکن است دوباره روزی طریقهٔ ضروری و اساسی شود که در آن، آن حقیقتی که برای وجود تاریخی ما مقدر است، روی می‌دهد» (یانگ ۱۳۸۴: ص۳۳) .

۱۰. برای نشان دادن هایدگر بودن مباحث آشوری باید گفت که هایدگر و آثارش چون درآمدی بر متافزیک تنها منابعی هستند که آشوری از آنان مطالبی نقل می‌کند (آشوری، ۱۳۷۷: ص۶۱).

منابع

۱. آشوری، داریوش، ***شعر و اندیشه***، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۷.

۲. آل احمد، جلال، ***مکالمات***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۴

۳. احمدی، بابک، ***سارتر که می‌نوشت***، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۴. ـــــــــــ ***هایدگر و پرسش بنیادین***، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۲

۵. بهینع بهرام، ***«رقصی میانهٔ میدان»*** نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال چهل و هشتم، شمارهٔ پاییز ۱۳۸۴.

۶. بووار، سیمون دو، ***خاطرات***، جلد اول، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۶۱.

۷. پالمر، ریچارد. ا، ***علم هرمنوتیک***، ترجمهٔمحمد سعید حنائی کاشانی، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۸. تولستوی، لئو ***هنر چیست؟***، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۶۴

۹. جهانبگلو، رامین، ***نقد عقل مدرن (گفتگوهایی با اندیشمندان امروز جهان)***، جلد اول، تهران: نشر فرزان، چاپ سوم، ۱۳۸۳

۱۰. دورانت، ویل، ***تاریخ فلسفه***، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ یازدهم، ۱۳۷۹.

۱۱. ری، جاناتان، ***هایدگر و هستی و زمان***، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر آگه، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۱۲. ریتزر، جورج، ***نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر***، ترجمهٔمحسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی، چاپ نهم، ۱۳۸۴.

۱۳. سارتر، ژان‌پل، ***آن‌چه من هستم***، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: نشر آگاه، چاپ اول، ۱۳۵۴.

۱۴. ـــــــــــ ***ادبیات چیست؟*** ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: کتاب زمان، چاپ سوم، ۱۳۶۳.

۱۵. ـــــــــــ ***ارفهٔ سیاه***، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: نشر نیل، چاپ اول، ۱۳۵۱.

۱۶. ـــــــــــ ***اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر***، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دهم، ۱۳۸۰.

۱۷. ـــــــــــ ***تهوع***، ترجمهٔامیر جلال الدین اعلم، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ هفتم، ۱۳۸۳.
۱۸. ـــــــــــ ***در دفاع از روشنفکران***،ترجمهٔ رضا سید حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۰/۱
۱۹. شاملو، احمد، ***دربارهٔهنر و ادبیات (گفت و گو با احمد شاملو)*** به کوشش ناصر حریری، بابل، نشر آویشن، چاپ چهارم، ۱۳۷۷
۲۰. شریعتی، علی، ***هنر***، تهران: انتشارات چاپخش، چاپ هشتم، ۱۳۷۹
۲۱. شفر، ژان ماری، ***هنر دوران مدرن (فلسفهٔ هنر از کانت تاه هایدگر)*** ترجمهٔ ایرج قانونی، تهران: نشر آگه، چاپ اول، ۱۳۸۵
۲۲. شمیسا، سیروس، ***نقد ادبی***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۸۰
۲۳. کامو، آلبر، ***تعهد کامو (مقاله‌ای از آلبر کامو در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی)*** گزینش و ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۶۲
۲۴. گلدمن، لوسین، ***جامعه، فرهنگ، ادبیات***، گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نشر چشمه، چاپ اول، ۱۳۷۶
۲۵. مقدادی، بهرام، ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۸
۲۶. ناتل خانلری، پرویز، ***شعر و هنر***، تهران: شرکت سهامی ایران چاپ ۱۳۴۵
۲۷. ورنو، روژه و ژان وال، ***نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن***، ترجمهٔ یحیی مهدوی، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۷۲
۲۸. هایدگر، مارتین، ***«نامه دربارهٔانسانگرایی» متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***، به کوشش لارنس کهون، ویراستار و ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۱
۲۹. یانگ، جولیان، ***فلسفهٔ هنر هایدگر***، ترجمهٔامیر مازیار، تهران: نشر گام نو، چاپ اول، ۱۳۸۴.

موسی (ع) و شبان
نگاهی ساختاری به داستان موسی (ع) و شبان مثنوی، عناصر داستانی و مآخذ و نظایر آن

دکترحسن‌ذوالفقاری
استادیارزبان و ادبیات‌فارسی‌دانشگاه تربیت مدرس

چکیده
در این مقاله ضمن تشریح و بررسی مآخذ داستان موسی (ع) و شبان و نظیره‌های آن در ادبیات ایران و سایر ملل، مشخصاً دو داستان مکتبخانه‌ای متأثر از موسی (ع) و شبان را با نامهای موسی (ع) و سنگ‌تراش و مهمانی شبان، معرفی و بررسی می‌کنیم. سپس با نگاهی ساختار شناسانه، عناصر داستان، چون پیرنگ، شخصیت، گفتگو، زاویه دید، روایت، لحن، مکان و زمان را با توجه به شگردهای داستانپردازی مولانا می‌کاویم.

تکیهٔ اصلی مقاله بر جنبه‌های ساختاری است نه محتوایی که بررسی محتوای داستان خود بحث دیگری می‌طلبد، لیکن در تبیین ساختار داستان، ناگزیر به برخی جنبه‌های نمادین و محتوایی نیز تا حد ضرور و مقدور اشاره می‌شود. همچنین بخش عمده‌ای از مقاله به کاوشهای متن‌شناسی و مأخذیابی اختصاص می‌یابد تا هم تکمله‌ای بر مأخذ قصص مثنوی اثر علامه فروزانفر باشد و هم یافته‌هایی نو در زمینهٔ داستان.

کلید واژه: مثنوی، موسی (ع) و شبان، مولوی، عناصر داستان، تحلیل ساختاری

تاریخ دریافت : ۱۳۸۶/۲/۲۴ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۶/ ۷/۱

۱. طرح بحث

یکی از داستانهای معروف، مهم و کلیدی مثنوی مولوی، موسی (ع) و شبان است. اهمیت این داستان چنان بوده که همواره یکی از متون درسی به شمار می‌رفته است؛ چنانکه این داستان در فاصله زمانی سال‌های ۱۳۴۲-۱۳۸۰ در کتاب فارسی پنجم دبستان و از سال ۱۳۸۰ تاکنون در کتاب ادبیات فارسی سوم دبیرستان از جمله متون درسی بوده است. همچنین مفاهیم والای داستان و اندیشه‌های عمیق و متفاوت دینی مولانا، این داستان را به یکی از داستانهای چالش برانگیز تبدیل کرده است. این نکته و نکات دیگر، که در مقاله بدان اشاره می‌شود، ضرورت نگاهی نو به این داستان را دو چندان می‌کند. داستان موسی (ع) و شبان در دفتر دوم (۱۷۲۰-۱۸۱۵) و ضمن ۹۵ بیت با عنوان «انکار کردن موسی (ع) علیه‌السلام بر مناجات شبان» آمده است. مولوی داستان را پس از آن نقل می‌کند که آن را شاهد مثالی برای نشان دادن تصویر کوتاه فکران دربارهٔ پروردگار قرار می‌دهد. سه بیت قبل از داستان این چنین است:

گفت اگرچه پاکم از ذکر شما — نیست لایق مر مرا تصویرها
لیک هرگز مست تصویر و خیال — در نیابد ذات ما را بی‌مثال
ذکر جسمانیه خیال ناقص است — وصف شاهانه از آنها خالص است
(۱۷۱۸-۱۷۱۶/۲)

«گویا ماجرای عبد صالح (خضر) و موسی (ع) به مولانا چنین مجالی داده است که حکایتی بر سازد و در اثنای آن اصحاب شریعت و طریقت را با هم مقایسه کند» (زمانی، ۱۳۸۵: ۴۳۶).

خلاصهٔ داستان چنین است:

حضرت موسی (ع) شبانی را در راهی می‌بیند که در مناجات خود، سخنانی کفرآمیز می‌گوید. موسی (ع) از شبان می‌پرسد این سخنان را درباره چه کسی می‌گوید. شبان می‌گوید دربارهٔ آن کس که ما را آفرید. موسی (ع) شبان را خیره سر و کافر می‌داند و او را سرزنشها می‌کند و مطالب مهمی چون حقایق توحید، صفات ثبوتیه و سلبیهٔ حق را برای او شرح می‌دهد و می‌خواهد با هزار زبان، شبان ساده دل را، که از سر اخلاص و درخور فهم خود با خدا راز و نیاز می‌کرده است، قانع کند که سخنانش کفرآمیز، مایهٔ عذاب و زیر و رو کنندهٔ جهان و آتش زنندهٔ هستی است. شبان در برابر این سرزنشهای سخت، آن هم از زبان پیامبر اولوالعزم و گرانقدری چون موسی (ع)، اظهار پشیمانی

می‌کند و جامه‌دران راهی بیابان می‌شود. اما از آن سو، خداوند منش و روش موسی (ع) را نمی‌پسندد و به علت دل شکستن شبان بی‌نوا، او را مورد عتاب و خطاب قرار می‌دهد که «بندهٔ ما را چرا کردی جدا؟» و به او تذکر می‌دهد هرکس برای ارتباط با حق، زبانی دارد و گفتار به نیت افراد برمی‌گردد و از آداب‌دانی تا سوخته جانی فرقهاست. موسی (ع) که چنین می‌بیند در پی چوپان می‌دود و او را می‌یابد و مژده می‌دهد که:

هیچ آدابی و ترتیبی مجو — هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو

اما شبان که دگرگون شده خود را به سدره‌المنتهی رسیده می‌داند که حالش برون از گفتن است.

مولانا در دو جای دیگر مثنوی نیز به داستان موسی(ع) و شبان اشاره می‌کند: اول در دفتر پنجم، هنگامی که مولانا هنگام نیایش، متوجهٔ نارسایی تمثیل خویش می‌شود، چنین می‌گوید:

ای برون از وهم و قال و قیل من — خاک بر فرق من و تمثیل من
بنده نشکیبد ز تصویر خوشت — هر دمت گوید که جانم مفرشت
تا شپش جویم من از پیراهنت — چارقت دوزم ببوسم دامنت
(۳۳۲۱-۳۳۱۸/۵)

در دفتر ششم نیز آنجا که ابوبکر در خطاب به پیامبر به جنبهٔ تشبیهی مدح و نیایش اشاره می‌کند که گونه‌ای خود را با موسی(ع) و شبان دفتر دوم همسان می‌بیند (توکلی، ۱۳۸۳: ۷۱).

هست این نسبت به من مدح و ثنا — هست این نسبت به تو قدح و هجا
همچو مدح مرد چوپان سلیم — مر خدا را پیش موسی (ع) کلیم
که بجویم اشپشت، شیرت دهم — چارقت دوزم من و پیشت نهم
(۱۰۹۲ -۱۰۹۱/۶)

۲. پیشینه

دربارهٔ مفاهیم و مضامین و محتوای داستان موسی(ع) و شبان به طور مستقل، مقالهٔ دکتر عبدالکریم سروش (سروش: ۱۳۷۱) با عنوان «رازهای نهان در داستان موسی(ع) و شبان» را می‌توان معرفی کرد که بعدها در کتاب قمار عاشقانه (۱۳۷۹) چاپ شد. این بررسی بیشتر به لحاظ محتوا و درونمایهٔ داستان و مخصوصاً با تکیه به نیایش است. البته

نویسنده به تحلیل شخصیتهای داستانی به صورت تقابلی نیز می‌پردازد. همچنین مقاله «موسی و شبان» نوشته علی‌اصغر مظهری (۱۳۶۷) نیز تنها به ابعاد محتوایی مقاله می‌پردازد.

دکتر زرین‌کوب در کتاب بحر در کوزه (۱۳۶۸: ۵۸-۶۰) در ذیل بیان داستانهای انبیا به مفاهیم کلیدی داستان اشاره‌ای گذرا دارد. همچنین در کتاب نردبان شکسته (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۲۸۹-۲۹۹) که شرح و تحلیل دفتر اول و دوم مثنوی است به تحلیل ابعاد محتوایی داستان می‌پردازد. پیش از وی علامه فروزانفر در کتاب مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی (۱۳۳۳) به مآخذ داستان اشاره می‌کند.

در مقاله «حکایت آن مرد چوپان و درد بودن» (طهماسبی، ۱۳۷۲) نویسنده به تحلیل محتوای داستان می‌پردازد و داستان را از این زاویه بررسی می‌کند که در داستان موسی و شبان، علاوه بر اینکه سیر تطور و دگرگونی نسلها بیان می‌شود، جسارت «بودن» و زیستن تصویر می‌گردد. مولوی در این داستان به حدیث نفس می‌پردازد و به همین بهانه اشتیاق سوزان خود را در جستجوی مدام حقیقت شرح می‌دهد. محمد قراگوزلو نیز در مقاله «گفتمان تساهل از زبان جلال‌الدین محمد بلخی» (۱۳۷۸) از زوایه تساهل مولانا در این داستان و به مناسبت مسائل جاری سیاسی به مسئله می‌پردازد.

گرچه عنوان یکی از سخنرانیهای آنه ماری شیمل « موسی(ع) و شبان در متون عرفانی» (شیمل: ۱۳۸۳) است، جز چند اشارهٔ پراکنده، عنوان با موضوع سخنرانی همخوانی ندارد.

در مقالهٔ «مقایسهٔ داستان موسی(ع) و شبان با موسی(ع) و سنگتراش عبید زاکانی» (پیریانی، ۱۳۸۱) اساساً مولف با فرض اینکه داستان سنگتراش از آن عبیدزاکانی است به نقد آن پرداخته و با داستان موسی(ع) و شبان به لحاظ معانی و الفاظ مقایسه‌ای البته بسیار ناقص و ابتدایی کرده است در حالی که اساساً مؤلف در اصل انتساب دچار خطای فاحش شده و داستان نازل سنگتراش را از آن عبید دانسته است. در نگاه اول می‌توان تفاوت کلام عبید را با این منظومهٔ کودکانه مربوط به عصر قاجار، چه به لحاظ محتوایی و چه به لحاظ زبانی و سبکی دریافت.

در تفاسیر و شروح مثنوی نیز تنها در حد مقدور و معرفی به داستان پرداخته شده است. در هیچ یک از منابع یاد شده و همچنین کتابشناسی مولوی در مورد ساختار داستانی، ریشه‌یابی روایات و مقایسه آنها تحقیقی انجام نشده است و این مقاله در نوع

خود، تازگیهایی دارد.

۳. مأخذ داستان

از آنجا که «دین و اسطوره، منبع بسیاری از قصه‌های تمثیلی ماست» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۰۷) این داستان مولانا هم مثل بسیاری از داستانهای او ریشهٔ دینی و اسطوره‌ای دارد. این داستان از جمله داستانهای مربوط به حضرت موسی(ع) است. داستانهای حضرت موسی(ع) در ادب فارسی بازتاب گستردهٔ داشته، اما این داستان به همین شکل در متون ادب فارسی یا کتابهای دیگر نیامده و صرفا زادهٔ تخیل مولاناست.

> واقعیت این است که داستان برخورد موسی و یک چوپان گمنام، زاده تفکر قدرتمند مولوی و نشاندهنده حال و هوای خود اوست. هیچ مأخذی وجود ندارد که داستان را این گونه بیان کند، نه در تورات و نه در هیچ یک از آثار دیگر عهد عتیق. همچنین هیچ‌گونه قید زمان و مکان هم در این داستان وجود ندارد که در چه زمانی موسی با آن چوپان روبه‌رو شد یا در چه مکانی آن چوپان برای خداوند سرود گفت. مولوی هم مانند هر هنرمند بزرگ دیگری اسطوره می‌آفریند (طهماسبی، ۱۳۷: ۲۷).

استادفروزانفر(۱۳۷۶: ۱۹۵) گمانه‌زنیهایی دربارهٔ مأخذ داستان کرده است. روایتهای نزدیک به داستان به شرح زیر است:

۳-۱. روایت ابن‌عبدربه

فروزانفر (۱۳۷۶: ۱۹۵) ظاهراً مأخذ این داستان را حکایتی در عقدالفرید (ابن‌عبدربه: ۲۰۵/۴) می‌داند. شرح داستان چنین است:

> پارسای جاهلی از بنی‌اسرائیل در صومعه به عبادت مشغول است. وی الاغی دارد که در اطراف صومعه چرا می‌کند. روزی هنگام عبادت، الاغ را مشغول چرا می‌بیند. در حال مناجات با خدا می‌گوید: خدایا، تو هم اگر الاغی داری حاضرم آن را با الاغهای خود به چرا ببرم و این کار زحمتی برایم ندارد. پیامبر وقت وی را به دلیل چنین سخنانی سرزنش می‌کند. مرد اندوهگین می‌شود. خداوند به آن پیامبر وحی می‌کند که او را به حال خود بگذارد؛ زیرا هرکس به میزان عقلی که دارد پاداش می‌بیند.

۳-۲. روایت ابن ابی‌الحدید

همین روایت با اندکی تفاوت در شرح نهج‌البلاغه (ابن‌ابی‌الحدید، ۱۹۶۵: ۲۶۷/۴) نقل شده

است:

حضرت موسی(ع) با مردی از بنی‌اسرائیل همسفر می‌شود که سجده‌های طولانی می‌کند و چون به علفزاری می‌رسند، مرد آرزو می‌کند، خداوند الاغی می‌داشت تا آن را می‌چراند که موسی(ع) با شنیدن این سخنان،او را سرزنش می‌کند. مرد تا مدتها چشم به زمین می‌دوزد که در نهایت از خداوند به موسی(ع) وحی می‌رسد که بنده مرا از چنان گفتاری نهی نکن.

این روایت در عیون‌الاخبار (ابن‌قتیبه: ۳۸/۲) و ربیع‌الابرار (باب‌الجنون و الحمق) و اللالی المصنوعه (سیوطی: ۱۳۲/۱) به همین شکل آمده است (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۹۶).

۳-۳. روایت حلیه‌الاولیا

در کتاب حلیه‌الاولیا (حافظ ابونعیم، ۱۳۷۸: ۲۲۳/۳) (به نقل از فروزانفر،۱۹۶:۱۳۷۶) روایت چنین نقل شده است:

یکی از پیامبران به امت خود دستور می‌دهد هر یک چیزی به خداوند قرض دهند. یکی از آنان حاضر می‌شود تنها کیسهٔ کاه الاغش را بدهد و همین سخنان را در نماز و دعایش بر زبان می‌راند که پیامبر وقت وی را نهی می‌کند و وحی می‌رسد که این مرد با درخواستهایش روزی چندین بار مرا می‌خنداند!

۳-۴ روایت ابوالفتوح

در تفسیر ابوالفتوح (رازی،۱۳۰۴: ۱۷۹/۲) نیز (به نقل از فروزانفرهٔ ۱۳۷۶: ۱۹۷) داستانی به شرح زیر آمده است:

یک‌روز رسول علیه‌السلام نماز بامداد می‌گزارد. اعرابی‌که او را قریب عهد بود به اسلام در قفای رسول نماز می‌کرد. رسول علیه‌السلام سورهٔ و النازعات می‌خواند تا به اینجا رسید که خدای تعالی از فرعون خبر کرد که او گفت: اَنَا رَبُّکُمُ الأعلی. اعرابی از سر اعتقاد پاک و عصبیت دین، طاقت نداشت تا در نماز گفت کَذبَ ابنُ الزَّانیَه. چون رسول علیه‌السلام سلام باز داد، اصحاب روی به ملامت در او نهادند و گفتند نماز تباه کردی و درنماز سخن گفتی و سوء ادب کار بستی که در مسجد درنماز حضرت‌رسول فحش گفتی. اعرابی باز ماند. جبرئیل آمد و گفت خدایت سلام می‌کند و می‌گوید این قوم را تا زبان ملامت از او کوتاه کنند که من آنچه او گفت از فحش از او به تسبیح و تهلیل برگرفتم.

این روایت نیز نمونه‌ای از «زهد عوامانه» و «نیت پاک عوام» است که گرچه در جزئیات با روایات گذشته شباهتی ندارد در کلیات و بنمایه‌ها با داستان موسی(ع) و شبان شباهتی می‌یابد.

۵-۳. روایت غزالی

زرین‌کوب (۱۳۷۶: ۶۰) گمان می‌کند که داستان موسی(ع) و شبان مأخوذ از مناجات «برخ اسود» باشد که امام محمد غزالی آن را در احیاءالعلوم الدین (۱۹۳۹: ۲۴۴/۴) نقل کرده است. داستان برخ در ترجمهٔ احیاءالعلوم در نیمه دوم از ربع منجیات (خوارزمی، ۱۳۵۸: ۹۵۰) به تفصیل آمده است. غزالی این داستان را برای مناجات گروهی شاهد مثال می‌آورد که ظاهر آن کفر است اما چون از زبان کسی رانده می‌شود که در مقام انس است، مقبول است. خلاصهٔ داستان «برخ زاهد» چنین است:

> وقتی قوم موسی(ع) هفت سال به قحطی مبتلا هستند و موسی(ع) هفتاد هزار بار طلب باران می‌کند و اجابت نمی‌شود، حق تعالی از وی می‌خواهد از برخ سیاه بخواهد که طلب باران کند. موسی(ع) به دنبال او می‌رودو کسی او را نمی‌شناسد تا اینکه روزی حضرت، بنده‌ای سیاه را بین راه می‌بیند که گلیمی بر گردن دارد و آثار سجده در چشمان وی پیداست. موسی(ع) وی را می‌شناسد و از او می‌خواهد طلب باران کند. وی با درخواست موسی(ع) با درشتی فراوان با خداوند سخن می‌گوید و طلب باران می‌کند. در حال باران می‌بارد؛ چنان که «حق‌تعالی در نیم روز گیاه رویانید و چنان ببارید که به زانو برسید». موسی(ع) که تحمل آن چنان درشت‌گویی را ندارد، قصد می‌کند برخ را برنجاند که حق‌تعالی به او وحی می‌کند که «برخ هر روز سه بار مرا به ضحک آرد، ای چیزی گوید و کند که مخلوقان را از آن جای خنده باشد!»

۶-۳. روایت عطار

داستان برخ زاهد در قوت القلوب (مکی، ۱۳۱۰: ۵۴/۲) و مصیبت‌نامه (عطار،۱۳۸۰: ۸۳-۸۵) نیز آمده است. عطار نام برخ را برخ اسود می‌داند که هدف غایی لطف الهی نسبت به او آن است که:

لطف ما را او به هر روزی سه بار — می بخنداند چو گلبرگ بهار
لطف ما را خنده از گفتار اوست — کار تو نیست این ولیکن کار اوست

و چنین نتیجه می‌گیرد:

هر کسی خاصیت یافت از اله بود این خاصیت برخ سیاه (همان: ۸۵)

مولانا با توجه به روایتهای یاد شده داستان را چنانکه شیوهٔ اوست به گونه‌ای لطیفتر بازسازی می‌کند. آنچه در سه روایت گذشته در مورد تجسم خداوند و نسبت دادن الاغی به او و آرزوی کاه بردن برای الاغ خداوند آمد با برخی عقاید حنبلیان بی‌ارتباط نیست؛ چنانکه نویسندهٔ کتاب زهرالربیع (جزایری، ۱۳۶۱: ۱۹۱) بدون ذکر مأخذ در مباحثه میان مالکی و حنبلی می‌نویسد:

> مالکی به حنبلی طعن می‌زند که مذهب تو این است که خدا جسم است بر عرش نشسته و به قدر چهار انگشت از عرش بالاتر است. هر شب جمعه پایین می‌آید و به آسمان دنیا بر الاغی سوار است و علمای حنابله بر پشت بامهای مساجد معالف می‌سازند و کاه و جو در آنها می‌گذارند که الاغ خدای ایشان بخورد.

دکتر سید جعفر شهیدی در این باره می‌نویسد: «گمان می‌کنم نسبت دادن این اعتقاد به همهٔ حنبلیان بی‌اساس است. بعید نیست بعض عوام حنبلی و کرامیه را چنین اعتقادی بوده است» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۴۱/۵).

۴. نظیره‌های داستان

پس از مولوی در داستانهای فارسی سه نظیره برای داستان مولانا دیده می‌شود:

۴-۱. پس از مولانا فرزندش، بهاءالدین محمد در کتاب انتهانامه (تألیف ۶۹۰ق) داستان را عیناً در ۳۰ بیت (ابیات ۱۱۷۵- ۱۱۹۴ و ۱۲۸۰- ۱۲۸۹) و بدون هیچ دخل و تصرفی می‌آورد.

ذکر چند بیت از آغاز این منظومه برای قیاس کافی است:

قصهٔ موسی مگر نشنیده‌ای درگداروبی از آن پیچیده‌ای
ناگهان یک روز موسی کلیم بر گذرگه دید چوپانی سلیم
کوبه عشق و ذوق می‌گفت ای خدا لطف کن پیش رهی خود بیا
تا کنم تیمارها از عین جان هم کنم مهمانیت با شیر و نان
چارقت دوزم شپش هایت کشم هر چه دارم جمله پیش تو کشم

(بیت‌های ۱۱۷۵- ۱۱۷۹)

۴-۲. روایت دقایق‌الطریق

کتاب دقایق‌الطرایق اثر احمد رومی (تولد ۶۷۵) است که مؤلف شش دهه پس از مولانا عین داستان را به منظور بیان لزوم سوز داشتن طاعات و عبادات می‌آورد. داستان اساساً فاقد روح و بیان مؤثر وکاملاً تقلیدی است. نقل مناجات شبان از این کتاب، خودگویای

نازل بودن سطح گفتار شاعر است:

ای خدای من کجایی تو کجا — خانهٔ خود از کرم با من نما
تا تو را من هدیه آرم صبح و شام — گه پنیر و مسکه و گه شیر خام
گاه آرم نانهای روغنین — گه قروت جوغرات ای نازنین
گاه حلوا گاه بریان آورم — هرچه داری آرزو آن آورم؟
کفشت ارپاره شود اندر زمان — چرم بنهم دوزمش با ریسمان
(ص ۴۱)

۳-۴. روایت موسی (ع) و سنگتراش

یکی دیگر از روایتهای ساخته شده پس از مولانا، داستان موسی (ع) و سنگتراش است که دکتر شهیدی (۱۳۸۰: ۳۴۰/۵) در شرح خود تنها به نام داستان اشاره‌ای می‌کند.

این داستان از کتابهای مربوط به ادبیات مکتبخانه‌ای در ردیف کتابهایی چون عاق‌والدین، شیخ بهلول، حاتم طایی و موش و گربه به عنوان کتاب درسی خوانده می‌شده و چندین‌بار جدا و به همراه کتابهایی دیگر چاپ شده است.

راوی داستان مشخص نیست، لیکن مؤلف الذریعه (تهرانی: ۱۴۰۳: ذیل موسی (ع) و سنگتراش) آن را به عبید زاکانی نسبت می‌دهد. این داستان در برخی از چاپهای کلیات عبید زاکانی، ذیل آثار عبید آمده و به روشنی معلوم است که این مثنوی نمی‌تواند از آثار عبید باشد. این انتساب اشتباه از آنجا ناشی شده است که در چاپهای سنگی معمولاً چند کتاب با هم در یک جا چاپ می‌شده است و چون این مثنوی در کنار آثار عبید، مثل داستان دو پیازه و موش و گربه در یک مجموعه چاپ شده (مثلاً موش و گربه و داستان سنگتراش، طبع برلین، مطبعه آفتاب، ۱۳۰۵) بعدها این تصور را حتی برای نسخه‌شناسی مثل آغا بزرگ تهرانی پیش آورده که سرایندهٔ مثنوی، عبیدزاکانی است. به هر حال این انتساب کاملاً نادرست است؛ چه اینکه زبان، بیان، نوع داستان و روایت، همگی معلوم می‌کند کتاب از آثار دورهٔ قاجار است بخصوص که با جستجو در تمامی آثار خطی، حتی یک نسخهٔ خطی از آن نیافتم. این نکته معلوم می‌دارد که اصل کتاب به شکل سنگی چاپ شده و به عصر قاجار مربوط است. این کتاب بارها جداگانه و یا با چند کتاب چاپ شده که اولین چاپ آن به سال ۱۳۳۴ مربوط است. داستان چنین است:

سنگتراشی در کوه طور در حال مناجات با خداوند چنین می‌گوید:

تو کجایی در میان آسمان — چند باشی پیش چشم ما نهان
خوب باشد کوبیایی در زمین — در بر ما یا اله العالمین

خانهٔ سنگی تراشم بهر تو — چاکر درگاه باشم بهر تو
خوش بود اینجا اندر کوهسار — ارغوانی لاله‌های مرغزار
گر تو خواهی گشت صحرایی کنی — با من آیی و تماشایی کنی
دزد یاغی نیست اینجا این زمان — تو بیا ما مترس از کافران
گر شغال و خوک آید یا پلنگ — بشکنم پهلوی ایشان را به سنگ
گرگ آید سنگ با کلوه زنم — شیر آید تیشه بر گردن زنم
روز ار رویت بپرانم مگس — شب‌به‌گردخانه گردم چو نعش
(ص۲)

پس از این مناجات، خانه‌ای سنگی می‌سازد و تمام وسائل خانه را مهیا می‌کند:

خشت سنگی بر نهادی پشت در — کوزهٔ پر آب پهلویش دگر
(ص۳۰)

و این‌گونه با صد آه و درد منتظر خدا می‌ماند و باز می‌نالد و خدای آسمان را به خانه سنگی‌اش در زمین دعوت می‌کند و شرح خدمات خود را بیان می‌دارد:

من تو را اول بشویم دست و پا — آب پایت را خورم چون کیمیا
خوان بیارم در بر تو آن زمان — خود شوم بر درگه تو پاسبان
سرد شد بهر تو آتش می‌کنم — گرم باشد هر زمان بادت زنم
آب خواهی کوزه بر دستت دهم — نان خواهی سفره بر پشتت نهم
دنبه خواهی از برایت آورم — جبه خواهی از برایت آورم
(ص ۳-۴)

بلافاصله، نزد چوپانان می‌رود و گوسفندی را برای قربانی کردن می‌خرد و بین راه امیدوارست تا به خانه می‌رسد، خداوند هم از راه رسیده باشد و با خود می‌اندیشد تا زمانی که او در خواب است من کبابی برایش آماده می‌کنم. در این میان کسی که سخنان کفرآمیز سنگتراش را شنیده، نزد موسی (ع) می‌رود و آنچه دیده شرح می‌دهد. موسی (ع) به طور می‌رود و چون آن خانهٔ سنگی و لوازم مهیا را می‌بیند، همه را برهم می‌زند.

چون سنگتراش با گوسفند از راه می‌رسد:

کاسه‌ها بشکسته دید و کوزه‌ها — کرد زاری بی‌حد و بی‌منتها

در مقابل زاری سنگتراش، موسی (ع) وی را نادان می‌خواند و از او می‌خواهد توبه کند؛ زیرا:

گفت ای نادان خدا را خانه نیست نسبت او را منزل و کاشانه نیست

سنگتراش با زاری تمام می‌گرید و توبه می‌کند و از خدا طلب عفو می‌کند.

از آن سو خداوند به واسطه جبرئیل به موسی (ع) وحی می‌کند که «بندهٔ ما را چرا کردی تو دور؟»

موسی (ع) بلافاصله پس از وحی الهی پیش سنگتراش می‌رود و از او عذرخواهی می‌کند و به فرمان الهی تمام کاسه‌ها و کوزه‌های مرد به هم پیوند می‌خورد و سرانجام، سنگتراش و خداوند، موسی (ع) را می‌بخشند.

چون که موسی (ع) کرد با او درد دل کرد موسی (ع) را زصدق دل بحل (ص۵)

در فرجام، سنگتراش پاکدل مرگ خود را از خداوند می‌خواهد. پس موسی (ع) او را یک سخن تعلیم می‌کند و او می‌گوید و جان به جان آفرین تسلیم می‌کند.

شبان در این داستان جای خود را به سنگتراش می‌دهد، شاید به این دلیل که مکان داستان، کوه طور، و گذر موسی (ع) نیز از آنجاست. سنگتراش این داستان از شبان فعالتر است؛ برای خداوند خانهٔ سنگی و وسائل سنگی هنرمندانه می‌سازد؛ حتی برایش گوسفندی می‌خرد تا قربانی کند و شور و حالش بیشتر است. اما شبان در داستان مثنوی تنها در گفتار حاضر است از خداوند پذیرایی کند. در عوض، موسی (ع) در این داستان جز سرزنش به اقدام عملی دست می‌زند و با خشم، تمام وسائل خانهٔ سنگی را بر هم می‌ریزد.

۴-۴ مهمان کردن شبان خدا را

داستان عامیانهٔ دیگری در همین کتاب است که عیناً برخی از ابیات داستان موسی(ع) و شبان مثنوی را در خلال روایت خود آورده و جهت داستان را اندکی تغییر داده و با نام «مهمانی کردن شبان، خدا را» بازنویسی کرده است:

موسی(ع) چون به کوه طور می‌رود، شبانی را در حال مناجات می‌بیند. از مناجاتهای این شبان است:

گر ز شیرت ترس باشد یا پلنگ کلهٔ ایشان بکوبم من به سنگ
گر زگرگت بیم باشد ای فروغ کلهٔ او را کنم چون آب دوغ!

کوزه‌ها را پر آب می‌کند و گوسفندی را می‌کشد و آمادهٔپذیرایی خدا می‌شود. شبان خانه خود را با خانهٔ خدا این چنین مقایسه می‌کند:

خانهٔ تو هست قعر زرنگار *خانهٔ من هست کوه و مرغزار*
خانهٔ تو آسمان هفتمین *خانهٔ من هست در روی زمین*
من ندارم قالی و فرش و نمد *پوستینی هست الله صمد*
کله‌ای بهرت هم اندر تنور *تا تو نوش جان کنی اندر حضور*
نانهای روغنین خوشمزه *بهر تو آرم پنیر و خربزه*

و البته به خداوند توصیه می‌کند با خود همراه نیاورد؛ زیرا:

جمله یکدم کله‌ها را می‌خورند *باقی دیگر به همره می‌برند*
بعد از آن من هم پشیمان می‌شوم *قرض دار و هم پریشان می‌شوم*

و از نداری خود هم عذرخواهی می‌کند که:

راز خود را فاش کردن خوب نیست *خانهٔمن بی‌بی و طنبور نیست*
من ندارم رختخواب ابریشم *من ندارم نوکر و مال و حشم*
خانهٔمن کاه و نان خالی است *نه نمد نه سوزنی نه قالی است*

در همین هنگام موسی (ع) سر می‌رسد و چون آن سخنان ابلهانه را می‌شنود، شبان را نصحیت می‌کند که:

شیر او نوشد که محتاج است وبس *چارق او پوشد که باشد چون تو کس*
او ندارد پا که چارق پوشد او *کی دهن دارد که خود می‌نوشد او*

و از او می‌خواهد توبه کند. شبان به بیابان می‌گریزد و خداوند به موسی عتاب می‌کند که:

بندهٔ ما را چرا کردی بری *مرحبا بر همچو تو پیغمبری!*

و موسی (ع) را تهدید می‌کند که اگر دل شبان را به دست نیاورد او را از پیغمبری عزل می‌کند!

موسی(ع)سرانجام شبان را می‌یابد ومژده حق را می‌دهدکه حق به مهمانی او می‌آید:

مرد چوپان سینهٔ خود چاک کرد *از فراق دوست سر بر خاک کرد*

بلافاصله به منزل می‌رود و منتظر می‌ماند. سرانجام:

تا سحرگه منزلش پرنور شد *شعله‌ای سر زد که عالم نور شد*
مرد چوپان ساعتی مدهوش شد *نور حق با بنده هم آغوش شد*

شبان همان دم جان به جانان تسلیم می‌کند:

جان به جانان در همان ساعت برد *گوی دولت را زمیدان خوب برد*

در این روایت گفتار و رفتار شبان تفصیل بیشتری دارد . شبان همچون سنگتراش

عاقبت می‌میرد؛ با این تفاوت که شبان این روایت، تجلی نوری از انوار الهی را در خانه‌اش می‌یابد و خداوند دعوت او را اجابت می‌کند اما سنگتراش تنها تحول روحی در او ایجاد می‌شود و می‌میرد. شبان مثنوی تنها دچار تحول روحی می‌شود. در دو روایت اخیر تحول روحی و مرگ قهرمان بی‌تأثیر از پایان داستان پیرجنگی (۱۹۲۳/۱-۲۲۳۳) نیست که پیر مطرب بر اثر تحول روحی در پایان داستان جان می‌دهد.

۵-۴. مرد دعا گو

جز آنچه یاد شد در میان آثار جهانی، داستانی با نام «مرد دعاگو» است که در سال ۱۸۲۱ جوانی آلمانی به نام تولوک (Tholuk) به زبان آلمانی نوشت که در کتاب وی با نام تصوف یا فلسفه وحدت وجودی (Sutim or the Panthost Pnilosopny) چاپ شده است. این کتاب را آنه ماری شیمل (شیمل: ۱۳۸۳: ۲۷) معرفی می‌کند. داستان چنین است که مردی دعا و نیایش بسیار می‌کند و جواب نمی‌گیرد تا اینکه دلسرد می‌شود و دست از نیایش برمی‌دارد. آن‌گاه در خواب به او الهام می‌شود که «هر بار که مرا بخوانی تو را لبیک گویم». تولوک آثار مولوی و حلاج را مطالعه کرده و با آثار مولانا و افکار او آشنا بوده است و این داستان را که به زعم شیمل شباهتهایی با موسی (ع) و شبان دارد، نوشته است. این اثر تولوک از آثار معروف و برای محققان تاریخ ادیان بسیار آشناست. ناتان سودابلون (Natan Sodablon) و هدستین (Hedestin) سوئدی نیز این کتابها را به زبان سوئدی ترجمه کرده‌اند.

سودابلون دربارهٔ این داستان می‌گوید: «شعر مولوی گواه این حقیقت است که عمیقترین و با ارزشترین احساسات الهی، که هنگام نیایش برانگیخته می‌شوند، مختص مسیحیت نیست و در دین اسلام هم همین احساسات وجود دارند» (همان،۲۸).

شیمل داستان تولوک را برگرفته از موسی و شبان می‌داند، اما به نظر می‌رسد شباهت بیشتری با داستان «آن یکی الله می‌گفتی ...» داشته باشد.

۵. عناصر داستانی

۵-۱ طرح (پیرنگ – طرح و توطئه) (Plot)

پیرنگ، خط ارتباط منطقی بین حوادث را ایجاد می‌کند (میرصادقی،۱۳۶۴: ۱۵۲)؛ چنانکه به اعتقادارسطو(۱۳۵۷: ۱۲۳) طرح باید از کلیتی برخوردار باشد و اجزا طوری با کل درهم

آمیخته باشد که با حذف عنصری از کل، شیرازهٔ آن از هم بپاشد. طرح کلی داستان موسی (ع) و شبان چنین است:

وضعیت اولیه: شبانی با خدا مناجات می‌کند.

حادثه محرک: موسی (ع) شبان را در راه می‌بیند و الفاظ ناشایست و کفرآمیز او را می‌شنود.

گره‌افکنی: حضرت موسی (ع) او را سرزنش می‌کند و به او می‌قبولاند که سخنانش کفرآمیز است.

اوج: شبان، پشیمان و جامه‌دران به بیابان می‌گریزد.

وضعیت پایانی: موسی (ع)، شبان را می‌یابد و پیام حق را می‌رساند و شبان دچار تحول روحی می‌شود.

برای انطباق بهتر و مقایسهٔ آسانتر طرح مولانا و طرح داستانهای قبل و پس از وی، کنشهای داستانی، هر یک به تفکیک و در جدول زیر می‌آید.

جدول تطبیقی کنشهای داستانی هشت روایت

کنشها / روایتها	وضعیت اولیه	حادثه محرک	گره‌افکنی	اوج	گرهگشایی	وضعیت پایانی
ابن‌عبدریه (عقد الفرید)	پارسایی جاهل در بنی‌اسرائیل به عبادت مشغول است.	پارسا با دیدن الاغ خود از خدا می‌خواهد الاغ وی را بچراند.	پیامبر وقت، پارسا را سرزنش می‌کند.	پارسا اندوهگین می‌شود.	از سوی خدا وحی می‌رسد.	پیامبر وقت، پارسا را به حال خود رها می‌کند.
ابن ابی الحدید (شرح‌نهج‌البلاغه)	مردی از بنی‌اسرائیل با موسی (ع) هم سفر می‌شود.	مرد با دیدن علفزار آرزو می‌کند الاغ خدا را بچراند.	موسی مرد را سرزنش می‌کند.	مرد تا مدتها چشم به زمین می‌دوزد.	از موسی (ع) وحی می‌رسد که بنده ما را نهی نکن.	-----
حافظ ابونعیم	یکی از	فردی تنها	پیامبر		به پیامبر	

(حلیه‌الاولیا)	پیامبران از امت می‌خواهد هرکسی چیزی به خدا قرض دهد.	کیسه کاه الاغش را در مناجات با خدا حاضر است بدهد.	وقت او را نهی می‌کند.	----	وقت وحی می‌رسد که او را نیازارد زیرا آن مرد با خواسته‌هایش روزی سه بار خداوند را می‌خنداند‌ه است.	----
ابوالفتوح (روض‌الجنان)	پیامبر در نماز از قول فرعون می‌خواند اناربکم الاعلی.	مردی اعرابی از سر اعتقاد و با عصبانیت در نماز فریاد می‌زند کذب ابن الزانیه.	اصحاب، وی را ملامت می‌کنند.	اعرابی در کار خود بازمی‌ماند.	جبریل از پیامبر می‌خواهد تا اصحاب دست از ملامت مرد بردارند.	----
غزالی و عطار (احیاء العلوم) مصیبت‌نامه	۱. قوم موسی (ع) دچار قحطی می‌شوند. ۲. مناجات موسی(ع) بی‌اثر است. ۳. به فرمان خدا موسی (ع) از برخ	اسود با لحن خشن در مناجات از خدا طلب باران می‌کند و باران می‌بارد.	موسی (ع) قصد می‌کند برخ اسود را برنجاند.	----	وحی می‌رسد که برخ را نرنجاند زیرا وی روزی سه بار ما را می خنداند.	----

	اسود می]واهد طلب باران کند.					
مولوی (مثنوی)	شبانی با زبان خود با خداوند مناجات می‌کند.	موسی (ع) سخنان کفرآمیز شبان را می‌شنود که از خدا می‌خواهد چاکر و نوکر او باشد	موسی (ع) شبان را سرزنش می‌کند و به او می‌قبولاند که سخنانش کفرآمیز است.	شبان به بیان می‌گریزد.	خداوند موسی(ع) مؤاخذه می‌کند و او را به دنبال شبان می‌فرستد.	موسی (ع) شبان را می‌یابد اما شبان دچار تحول روحی شده است.
سنگتراش	سنگتراشی در کوه طور مشغول کار و مناجات با خداست.	سنگتراش خانه‌ای سنگی برای خدا می سازد و با آراستن خانه و گوسفندی آماده قربانی منتظر خدا می‌ماند.	کسی به موسی (ع) خبر می‌رساند و موسی (ع) خانه سنگی و کاسه و کوزه شبان را بر هم می‌زند و با سرزنش سنگتراش از او می‌خواه توبه کند.	شبان توبه می‌کند و به زاری از خدا عفو می‌خواهد.	خداوند موسی (ع) را ملامت می:ند و از می‌خواهد شبان را یافته، عذرخواهی کند.	۱. موسی (ع) شبان را می‌یابد وعذرخوا هی می‌کند. ۲. به لطف خداوند کاسه و کوزه‌هایش به هم پیوند می‌خورد. ۳. شبان مرگ

						خود را از خدا می‌خواهد و می‌گریزد.
مهمانی شبان	شبانی در کوه طور به مناجات مشغول است.	شبان در مناجات خدا او را به خانه‌اش دعوت می‌کند و گوسفندی را برای قربانی آماده می‌کند.	موسی (ع) سرمی‌رسد و او را نصحیت او را می‌کند و می‌خواهد شبان توبه کند.	شبان به بیابان می‌گریزد.	خداوند به موسی (ع) عتاب می‌کند و از او می‌خواهد شبان را یافته، پیغام دهد که منتظر خداوند بماند.	۱. موسی(ع) مژده آمدن خدا را می‌دهد. ۲. شبان نور خدا را در خانه‌اش می‌بیند. ۳. با دیدن نور جان می‌دهد.

نتیجهٔ مقایسه طرحها:

الف) طرح داستانهای دیگر، روایت قصه بدون ابیات میانی است، اما در روایت مولانا تنها یک سوم متن، روایت داستان است. در این داستان نیز مولانا به شیوهٔ معمول خود با بهره‌گیری از تداعیهای آزاد در سه نوبت داستان را قطع می‌کند و به طرح مسائل اصلی‌ای می‌پردازد که داستان را برای آن نقل کرده است.

ب) روایت مولانا و دو تقلید پس از وی (داستان سنگتراش و مهمانی شبان) طرحی مفصلتر و پرداختی منطقی‌تر نسبت به روایات قبل از مولانا دارد. برخ اسود در سه روایت غزالی، عطار و حلیهٔ الاولیا موجب خنده خدا می‌شده است؛ از این رو خداوند از موسی (ع) یا پیامبر وقت می‌خواهد او را نرنجاند که این گرهگشایی اندکی دور از

واقع به نظر می‌رسد ولی مولانا دلائل انسانی، عرفانی و الهی را یادآور می‌شود که داستان را به اوج می‌برد.

پ) پایان‌بندی روایت مولوی با بقیه متفاوت است . در روایت مولانا، شبان دچار تحول روحی می‌شود و داستان نسبت به وضعیت اولیه ۳۶۰ درجه گردش پیدا می‌کند؛ یعنی روایت کاملاً مدور نیست که به همان جایی که شروع شده است، ختم شود. مولانا در مراحل تکوین قصه، مثل داستانهای دیگر مثنوی، شکوهی عرفانی به روایت خود می‌دهد. غافلگیری و شگفت‌انگیزی داستان نیز در همین‌جاست؛ وقتی موسی (ع) شبان را می‌یابد و بشارت حق را می‌رساند، خواننده انتظار دارد شبان سر از پا نشناسد و دوباره مناجاتهای خود را آغاز کند، اما شبان واکنشی غیرمنتظره از خود نشان می‌دهد:

گفت ای موسی (ع) از آن بگذشته‌ام — من کنون در خون دل آغشته‌ام
من زسدرهٔ منتهی بگذشته‌ام — صد هزاران ساله زان سو رفته‌ام...

مناجاتهای غیرمعمول شبان، برخورد موسی (ع) پیامبر الهی، با شبان ساده، وحی الهی در مورد شبان ساده اندیش، همگی بر جنبه‌های شگفت‌انگیزی، حالت تعلیق و انتظار و هول و ولا می‌افزاید تا پیرنگ داستان گسترش یابد.

در دو داستان دیگر، شبان و سنگتراش، پس از تحول روحی جان می‌دهند.

ت) مولانا در طرح داستان به کمک چند بنمایه (Motif) ساختار داستان را استحکام بخشیده است؛ از جمله نیایش، که هم خود وضعیت اولیه داستان را شکل می‌دهد و هم بنمایه ثابت داستانهای مولوی است. داستان با نیایش آغاز می‌شود. در همین نیایش است که حادثهٔ محرک و مقدمه‌چینی داستان برای حوادث میانی شکل می‌گیرد و شبان را معرفی می‌کند. نیایش و چگونگی پذیرش دعا خود بار اصلی هدفگذاریهای مولانا را در بیان داستان «دگرگونی‌احوال» است که از آن یاد کردیم.

از دیگر بنمایه‌های داستان، «دگرگونی احوال» است که از آن یاد شد.

«جستجو» یکی از بنمایه‌های رایج داستانهای فارسی است. شبان پس از اینکه به بیابان می‌گریزد، موسی (ع) مأمور جستجوی او می‌شود: «در بیابان در پی چوپان دوید»

در شرح این جستجو می‌خوانیم:

بر نشان پای آن سرگشته راند — گرگ از برهٔ بیابان برفشاند
گام پای مردم شوریده خود — هم ز گام دیگران پیدا بود
یک قدم چون رخ زبالا تا نشیب — یک قدم چون پیل رفته بر وریب

گاه چون موجی بر افرازان علم — گاه چون ماهی روانه بر شکم
گاه بر خاکی نبشته حال خود — همچو رمالی که رملی بر زند
عاقبت دریافت او را و بدید — گفت مژده ده که دستوری رسید
(بیت‌های ۱۷۷۷-۱۸۸۳)

چنانکه ملاحظه شد، مولانا جستجوی حضرت موسی (ع)، پیامبر بزرگ الهی را در پی شبان بی‌نام و نشان، چگونه گسترش داده است. این بخش در روایتهای قبل از مولانا نیست.

«الهام غیبی»، که در مورد حضرت موسی (ع) وحی است از بنهای دیگر است که بر جنبه‌های داستانی می‌افزاید:

وحی آمد سوی موسی (ع) از خدا — بندهٔ ما را زما کردی جدا (بیت ۱۷۵۰)

«پشیمانی» و «ملامت» نیز دو بنمایهٔ دیگری این داستان است. موسی (ع) ابتدا شبان را ملامت می‌کند، سپس خود مورد ملامت حق واقع می‌شود. موسی (ع) از رفتار خود پشیمان می‌شود، اما در روایت مولانا این پشیمانی کاملاً ظاهر نمی‌شود ولی در روایتهای پس از آن، پشیمانی موسی (ع) و در خواست «عفو» از شبان هم آمده است.

کشمکش در طرح این داستان از نوع ذهنی است. از یک سو برخورد و تضاد فکری و درونی موسی (ع) با شبان است که به لحاظ اعتقادی نقطهٔ مقابل هم هستند. تضاد و درگیری فکری این دو است که به مولانا کمک می‌کند به روشنی، اندیشهٔ خود را دربارهٔ عقل و عشق، محبت و نیایش طرح کند؛ از سویی دیگر گفتگوی طولانی خداوند با موسی (ع) کمشکش تازه‌ای به وجود می‌آورد. این دو کشمکش بخش عمده‌ای از پیرنگ را شامل می‌شود.

در روایت سنگتراش این کشمکش ذهنی، فیزیکی نیز می‌شود. موسی (ع) با دیدن خانهٔ سنگی سنگتراش و کاسه‌ها و کوزه‌های مهیای مهمانی خداوند شبان را برهم می‌ریزد و می‌شکند و این‌گونه اعتراض خود را در عمل نشان می‌دهد.

۲-۵ موضوع و درونمایه (*theme*)

فهم داستان از ادراک کلی‌ترین جنبه‌های آن (موضوع و تم) آغاز می‌شود (یونسی، ۱۳۵۳: ۲۱). طبعاً آنچه بر جذابیت داستانهای مولانا می‌افزاید، درونمایه‌های عرفانی آن است.

داستان موسی (ع) و شبان، نمونه‌ای از داستانهای مربوط به برخورد انبیا با « زهاد و

عوام» است. این داستان با توجه به درونمایه عمیق و انسانی آن بخصوص برای جامعه امروز ایران درس آموز و هدایتگر است؛ از این رو از گذشته تا امروز به عنوان متن درسی در مکتبخانه‌ها و مدارس جدید جزء جداناشدنی متون درسی بوده است.

داستان موسی (ع) و شبان، تلاش مولاناست تا به صد زبان به خشکه مقدسان و زاهد نمایان بفهماند که هر کس برای خود راهی به سوی خدا دارد. این داستان گفتگوی موسی (ع) با شبانی ساده دل است که رابطه‌اش با خداوند تنها به اندازهٔ فهم اوست. مولانا در این داستان نشان می‌دهد که شرط اصلی قرب و رضای الهی داشتن قلبی پاک و بی‌ریاست و اینکه هرکس نسبت به حق نگاهی خاص دارد.

پس از اینکه موسی (ع)، شبانی را در مناجات می‌بیند که سخنان کفرآمیز می‌گوید، وی را سرزنش می‌کند و او را قانع می‌سازد که ممکن است آن سخنان، جهان را زیر و زبر کند. شبان پشیمان ز جان سوخته، سر در بیابان می‌نهد. اینجاست که دیگ رحمت الهی به جوش می‌آید و موسی (ع) مؤاخذه می‌شود. موسی (ع) جامع مراتب رسالت و خلافت الهی است و از قول تشبیه و تنزیه ابا دارد، اما شبان در مناجاتش با خدا اقوالی را بر زبان می‌آورد که متضمن تشبیه است. این قول شبان، نشاندهندهٔ خلوص نیت و عشق او به حق است و اینکه «تشبیه و تجسیم اهل محبت کمتر از تنزیه و تقدیس اهل شریعت نزد حق مقبول نیست و خداوند به قلب خاشع نظر می‌کند و به درشتی خشونت لفظ نمی‌نگرد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۵۱). عبدالکریم سروش (۱۳۷۹: ۷۷) درونمایهٔ داستان را از سه بعد می‌کاود:

۱) قصه موسی (ع) و شبان را نزاع تاریخی و اندیشه سوز تشبیه و تنزیه می‌داند.
۲) داستان را تبیین نسبت میان تحلیل عقلی و تجربهٔ عشقی می‌داند که موسی (ع) نمایندهٔ عقل و چوپان شوریده، نمایندهٔ عشق است.
۳) داستان را نفی ادب و آداب‌دانی عاشق می‌داند.

زمانی (۱۳۸۵: ۴۳۶) اهداف و مقاصد مهم مولانا را چنین برمی‌شمرد:

۱. نفی صورتگرایی و قشریگری در اندیشه‌های دینی
۲. شناخت هرکس از حق مطابق است با شأن و مرتبهٔ او.
۳. بیان احوال اولیای مستور که شبان تمثیل آنان است.
۴. تشبیه و تجسیم اهل عشق، کمتر از تنزیه و تقدیس اهل شریعت نیست.
۵. حمد و ثنای انسان هر قدر هم که کامل و مطابق آداب شرع باشد، باز در مقایسه با مقام و ربوبی الهی ارزشی ندارد.

۶. هر آیین و مذهبی را که آدمی خالصانه باور کند آن آیین او را به وصال حق می‌رساند.

طهماسبی بر یک جنبهٔ دیگر محتوایی داستان نیز تأکید می‌ورزد و آن اینکه :

در داستان موسی و شبان، علاوه بر اینکه سیر تطور و دگرگونی نسلها بیان می‌شود و جسارت «بودن» و زیستن تصویر می‌گردد، مولوی به حدیث نفس می‌پردازد و به بهانه موسی و شبان، اشتیاق سوزان خود را در جستجوی مدام حقیقت شرح می‌دهد. زندگی مولوی نیز تا حدودی بیانگر این واقعیت است: مردی که شریعت را فهمیده و درک کرده و بنا به روایاتی تا حدود چهل سالگی آن را تبلیغ می‌کرده است. این بخش از زندگی مولوی با راه و روش آیین موسی شباهت بسیاری دارد که در آن تأکید بیشتر بر فقاهت و نظم و شریعت است. برخورد مولوی با شمس، آدمی را به یاد آشنایی موسی با شبان می‌اندازد. در این داستان می‌بینیم که موسی پس از این آشنایی، نظم شریعت را پشت سر می‌نهد و طریقی تازه را آغاز می‌کند. در خلال این داستان سیر دگرگونی آیین موسی به آیین عیسی را نیز شرح می‌دهد (طهماسبی، ۱۳۷: ۲۷).

آنچه گفته شد، مهمترین مضامین و اندیشه‌های مطرح در داستان است، اما در این مقاله سعی می‌شود تنها از بعد ساختارشناسی داستان و چگونگی روایات و عناصر داستانی، داستان موسی (ع) و شبان یک‌بار دیگر بازخوانی گردد.

۳-۵ گفتگو (*Dialogue*)

مولانا با به حداقل رساندن حضور خود در روایت، داستان را از طریق گفتگو پیش می‌برد؛ چنانکه شصت بیت داستان گفتگوی قهرمان است. در خلال گفتگوی شخصیتهای داستان با روحیات، کنشها، اغراض و هدف داستان آشنا می‌شویم. بخش مهمی از تداعیهای آزاد مولانا حاصل همین گفتگوهاست. در این قصه نیز مولانا با گسترش گفتگو میان اشخاص قصه به گسترش پیرنگ و نمایش درونمایه و معرفی شخصیتها در جهت پیشبرد کنشهای داستانی کمک کرده است. از خلال گفتگوی سادهٔ شبان با خداوند در قالب مناجات معلوم می‌شود، انسانی ساده‌دل و مخلص است. همچنین در چهار گفتگویی که در داستان (شبان با خدا/ موسی (ع) با شبان (۲ بار)/ موسی (ع) با خدا) رخ می‌دهد با آرا و اندیشه‌های مولوی دربارهٔ تنزیه، تشبیه، تجسیم، محبت و حقیقت نیایش آشنا می‌شویم.

طولانی‌ترین گفتگو میان موسی (ع) و شبان در می‌گیرد که موسی (ع) گوینده است

و شبان مخاطب.

۴-۵ زاویه دید (Pointofview)

رایجترین شیوهٔ روایت بخصوص در داستانهای سنتی سوم شخص یا دانای کل است. مولانا راوی داستان است، اما از آن دسته راویانی نیست که تمام جریان را تنها خود با اشراف بر ذهن و ضمیر قهرمانان تشریح کند (دانای کل نامحدود) بلکه برای زنده نگاهداشتن جریان داستان، رشتهٔ سخن را چنانکه در گفتگو دیدیم به قهرمانان می‌سپارد؛ برای نمونه در همین داستان، راوی (مولانا) تنها در پانزده بیت از داستان ۹۵ بیتی حضور دارد و باز از این ۹۵ بیت تنها ۳۵ بیت روایت خود داستان است و بقیهٔ ابیات یا تداعیهای آزاد مولوی است یا گفتگوی داستانی؛ بنابراین راوی، نقش خود را به حداقل ممکن کاهش داده است.

بخشی از داستان (۱۷۵۰- ۱۷۷۱) از زبان خداوند روایت می‌شود. وقتی شبان سر به بیابان می‌نهد، خداوند پا به داستان می‌گذارد و مولانا از زبان خداوند سخنانی مؤثر، همراه با خشم و عتاب بیان می‌کند.

ترکیب ۹۵ بیت داستان موسی (ع) و شبان چنین است:

راوی (آغاز داستان)	۱ بیت
گفتگوی شبان با خداوند	۴ بیت
راوی	۱ بیت
گفتگوی خداوند با موسی (ع) (از طریق وحی)	۲۱ بیت
راوی (شرح دگرگونی حال موسی (ع)	۱۲ بیت
گفتگوی موسی (ع) با شبان	۳ بیت
پاسخ شبان به موسی (ع)	۷ بیت
تداعیهای آزاد مولانا (نتیجه)	۲۰ بیت

۵-۵ شخصیت (Character)

شخصیت اصلی این داستان شبان است. مولانا «برخ اسود» و یا «پارسای جاهل» در روایتهای پیش از خود را مشخصاً به «شبان» بدل می‌کند. ما شبان را از خلال مناجاتش با خدا می‌شناسیم که فردی ساده‌لوح، بی‌آلایش اما سخت شیفته است که بر اثر تحول روحی، مقامی برتر از موسی (ع) می‌یابد و موسی (ع) پیامبری است بی‌تحمل که چون

شبان را با قوانین رفتاری و دینی مرسوم،موافق نمی‌بیند، طرد می‌کند. همین نکته نیز موجب طعن برخی متحجران بر مولانا شده است. مولانا به جای «یکی از پیامبران» در روایتهای گذشته، مشخصاً موسی (ع) را برمی‌گزیند.

شخصیت موسی (ع) از میان پیامبران بیش از دیگران در مثنوی مطرح شده است. بیش از ۲۰ بار حضرت موسی (ع) قهرمان داستانهای مولوی است. انتخاب موسی (ع) برای رویارو کردن با شبان به داستان جان تازه‌ای می‌دهد؛ زیرا موسی (ع) نیز خود درخواست گفتگو با خدا را داشته است. او نیز روزی خود شبان بوده است «اما شبانی موسی (ع) لازمه‌اش قیام بر لوازم اما تحول روحی شخصیت شبان دگرگونی وی، خلاف روش شخصیت‌پردازی در داستانهای سنتی است که معمولاً ایستا است. شبان که تا چندی قبل سخنان ابلهانه بر زبان می‌راند اکنون در پایان داستان خود را صد هزاران سال برتر از سدرهٔ المنتهی و برتر از گنبد گردون می‌داند.

در روایتهای پس از مولانا، «شبان» پس از تحول روحی مثل پیرچنگی جان می‌دهد. تحول روحی در قهرمانان داستانهای عرفانی و احیاناً مرگ آنها رایج و به صورت یکی از بنمایه‌های اصلی این‌گونه داستانها در آمده است.

«موسی (ع)» و «شبان» دو شخصیت نمادین و کلی هستند تا مولانا بتواند دیدگاه خود را دربارهٔ چند مسئله بیان کند. دکتر زرین‌کوب، موسی (ع) را مظهر قول تشبیه و شبان را مظهر قول تنزیه نمی‌داند و می‌نویسد:

> در این قصه، شبان مظهر قول تشبیه است که خود آن رمزی از حال اهل انس است و بدین‌گونه به رغم آنچه از ظاهر قصه برمی‌آید، شبانی او نشان عاری بودنش از عشق و معرفت نیست، خدا را در درون خویش، که قلب عبد مؤمن است، دیده است و با آنکه چشم وی از دیدن خبر ندارد، دلش با او احساس انسی عاری از تکلف دارد که به مناجات و نیایش وی صبغهٔ تشبیه می‌بخشد. اما موسی (ع) مظهر قول تنزیه است که شریعت آن را الزام می‌کند و البته عبادت حق و تبعیت از حکم الهی بودن آن به عنایت سلوک، که تصفیه از خودی است، منجر نمی‌شود و اینجاست که موسی (ع) بر مناجات شبان و لحن آمیخته به تشبیه، که در این مناجات عاشقانه او هست، اعتراف می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۵۹).

۶-۵ مکان و زمان (*Locale*)

زمان داستان عصر حضرت موسی (ع) است . انتخاب این زمان ، نشانگر دیرینگی دو

اندیشه تنزیه و تشبیه است. اما مکان داستان در روایت مولانا کاملاً مشخص نیست «دید موسی (ع) یک شبانی را به راه» و این راه در روایتهای پس از او به طور مشخص به «طور» بدل می‌شود. در روایت ابن‌ابی‌الحدید مکان واقعه، سفر و در ابوالفتوح هنگام نماز است. در روایت غزالی و عطار گرچه به طور مستقیم مکان نام برده نشده است به قرینهٔ نام موسی (ع) مکان داستان باید مصر باشد.

در داستان قرینه‌ای نداریم که فاصله زمانی شروع و پایان حادثه چه مدت است که اساساً چنین اموری در قصه‌های کهن معمولاً نامعلوم است.

۵-۷ لحن (*tone*)

یکی از ویژگیهای این داستان، نمایش دقیق لحن، زبان و بیان قهرمانان داستان است. دو شخصیت موسی (ع) و شبان، فعال و با احساسات قوی هستند؛ شبان با شور و شعف و موسی (ع) با خشم و تعصب. هر دو در موقعیت لازم، واکنشهایی از خود بروز می‌دهند. این رفتار موجب تفاوت در لحن آنها می‌گردد. لحن گفتگوی شبان با خداوند ستایشی، دعایی، عاطفی و درخواستی، ساده و بسیار صمیمی است. مولانا لحن کاملاً عامیانه، ابتدایی، بی‌آلایش و سادهٔ شبان را در قالب کلمات بخوبی به نویسنده القاء می‌کند:

تو کجایی تا شوم من چاکرت — چارقت دوزم کنم شانه سرت
جامه‌ات شویم، شپش‌هایت کشم — شیر پیشت آورم ای محتشم
دستکت بوسم بمالم پایکت — وقت خواب آید بروبم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من — ای به یادت هی هی و هی های من

کلمات «چاکر»، «چارق»، «شپش»، «هی هی» از واژگان چوپانی و مربوط به زندگانی اوست.

«ک»های تحبیب، عمق عشق شبان را نشان می‌دهد. اما همین شبان با چنین لحنی وقتی تحول روحی می‌یابد در پایان داستان لحن گفتار و واژگانش به کلی عوض می‌شود. او خطاب به موسی (ع) در تحول خود می‌گوید:

من ز سدره منتهی بگذشته‌ام — صد هزاران سال از آن سو رفته‌ام
تازیانه بر زدی اسبم بگشت — گنبدی کرد و ز گردون برگذشت
محرم ناسوت ما لاهوت باد — آفرین بر دست و بر بازوت باد

(بیت‌های ۱۷۸۸-۱۷۹۰)

در مقابل، موسی (ع) لحنی نکوهشی، تحقیرآمیز، عتابی، کنایه‌ای و اعتراضی دارد:

گفت موسی (ع): های بس مدبر شدی خود مسلمان ناشده کافر شدی
این چه ژاژ است و چه کفر است و فشار پنبه‌ای اندر دهان خود فشار

البته خداوند نیز برای گرفتن حق شبان بی‌کس و دادن پاسخ دندان‌شکن به موسی(ع) با لحنی عتاب‌آلود موسی (ع) را خطاب می‌کند که بندهٔ ما را زما کردی جدا:

تو برای وصل کردن آمدی؟ یا برای فصل کردن آمدی؟

در پایان نیز لحن موسی (ع) با شنیدن عتاب الهی اندکی نرمتر می‌شود و با مهربانی به شبان بشارت می‌دهد:

هیچ آدابی و ترتیبی مجو هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو

عزیز اسماعیل در کتاب زمینه اسلامی شاعرانگی، سه زبان متفاوت در این حکایت می‌یابد:

شبان با زبان بی‌پیرایه، سر راست و ساده‌دلانه، موسی با زبانی فنی، قضاوتگرانه، مدافع شرع و خداوند با زبانی متعالی و خاتمه‌دهنده (عزیز اسماعیل، ۱۳۷۸: ۵۰).

وی بر همین اساس، داستان موسی و شبان را از جمله داستانهای چند صدایی می‌داند که قضاوتهای متفاوتی در برداشته است.

نتیجه‌گیری

۱. داستان موسی (ع) و شبان مثنوی به دلیل شهرت و مفاهیم والای آموزشی و ارزشهای اجتماعی و دینی آن همواره یکی از متون آموزشی مکتبخانه‌ای و مدرسه‌ای ایران بوده است.

۲. این داستان پیش از مولوی در هشت منبع آمده است. به رغم تفاوتهای جزئی، ساختار اصلی داستان و مفهوم و نتیجهٔ آن با روایت موسی (ع) و شبان، شباهتهایی دارد که مولانا با توجه به این روایتها، داستانی کاملاً نو با نتایج عالی عرفانی آفریده است. روایت مولانا بیش از همه با روایت غزالی از داستان برخ اسود شباهت دارد که در مصیبت‌نامهٔ عطار نیز عین روایت منظوم شده است. با توجه به تأثیر مولانا از آثار غزالی و عطار این روایت اخیر بیشتر مدنظر مولانا بوده است.

۳. پس از مولانا پنج نظیره از داستان دیده می‌شود. یکی مربوط به فرزند مولانا – بهاولد– است که بی‌کم و کاست، نقل همان داستان پدر است. دیگر روایت احمد بن

رومی در دقایق‌الطریق است که تقلیدی صرف و بی‌ارزش است. سوم روایت موسی (ع) و سنگتراش مربوط به دورهٔ قاجار است که جزء متون مکتبخانه‌ای بوده است و تغییراتی در نحوهٔ داستانپردازی و پایان‌بندی قصه دیده می‌شود. سنگتراش این داستان برای خداوند خانه‌ای سنگی می‌تراشد و در پایان نیز جان می‌دهد. داستان دیگری نیز با نام «مهمانی شبان، خدا را» در ذیل کتاب موسی و سنگتراش دیده می‌شود. در روایت، خداوند دعوت شبان را اجابت می‌کند و نوری خانهٔ شبان را فرا می‌گیرد و شبان با دیدن نور الهی می‌میرد. داستان مرد دعاگو نیز در میان آثار جهانی به تقلید از موسی (ع) و شبان در آلمان و به سال ۱۸۲۱ توسط تولوک نگاشته شد که بازتابی در غرب یافت.

۴. طرح مولوی نسبت به آثار قبل و بعد مفصلتر است و پرداختی منطقی‌تر دارد. پایان‌بندی روایت مولانا نسبت به بقیه متفاوت است. مولانا با تحول روحی در شبان بر غافلگیری و شگفت‌انگیزی آن می‌افزاید. چندین بنمایه چون «نیایش»، «جستجو»، «پشیمانی»، «ملامت» ساختار داستان را مستحکم می‌سازد. حدود شصت بیت از ۹۵ بیت داستان را گفتگوهای آن تشکیل می‌دهد. این گفتگوها ماهیت اندیشه‌های موسی (ع) و شخصیت ساده شبان و در نهایت نظر خداوند را درباره چندین موضوع مهم (که نظر خود مولانا نیز هست) بیان می‌دارد. زاویه دید داستان سوم شخص و راوی (مولانا) تنها چهار بار و در پانزده بیت از ۹۵ بیت داستان حضور دارد. شخصیت موسی (ع) و شبان از خلال گفتگوها معرفی می‌شود. مولانا به جای برخ اسود از شبان بهره می‌گیرد که این شبان، خلاف شخصیت‌پردازی در داستانهای سنتی که ایستاست، تحول روحی می‌یابد؛ حتی لحن این شبان نیز با لحن موسی (ع) و وحی الهی متفاوت است. لحن و بیان شبان متناسب با شخصیت ساده او، ساده و بی‌آلایش است. تغییر زبان و بیان و لحن داستان به تناسب موقعیت و پایگاه قهرمانان در قصه‌های سنتی کمتر دیده می‌شود. این نمونه از جمله موارد نادر است. شخصیتها همچنین جنبه نمادین دارند. موسی (ع) مظهر قول تشبیه و شبان مظهر قول تنزیه هستند که در تضاد و میان آن دو کنش نهایی داستان را، که همان اندیشه مولانا از زبان وحی است، شکل می‌دهد. مهمترین مضامین و درونمایه‌های داستان، بیان تعدد و تنوع راه‌های منتهی به خدا و بیان اینکه شرط تقرب، قلب پاک است نه عبارات رنگین؛ تعیین حدود تشبیه و تنزیه که مراتب آن تشبیه به گوینده در سنت اوست. بحثهای محبت، حقیقت و نیایش نیز ازجمله مفاهیم داستان است.

منابع

۱. ابن‌ابی‌الحدید، **شرح نهج‌البلاغه**، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، (۲جلد)، مصر، چاپ دوم، ۱۹۶۵.

۲. ابن‌عبدربه، **عقدالفرید**، طبع مصر، مطبعه جمالیه، ۱۹۷۵.

۳. ابن قتیبه، **عیون‌الاخبار**، طبع مصر، ۱۹۷۵ .

۴. پیریانی، کرم‌رضا، **مقایسهٔ داستان موسی(ع) و شبان مولوی و سنگتراش عبیدزاکانی**، سیاست روز، ۸۱/۱/۱۹ .

۵. توکلی، حمیدرضا، **مثنوی و اسلوب قصه در قصه**، مجله دانشکده ادبیات علوم انسانی، سال ۱۲ و ۱۳، ش ۴۷- ۴۹، زمستان ۱۳۸۳، بهار و تابستان ۱۳۸۴، ص ۴۵-۸۰.

۶. جزایری، سید نعمت‌الله، **زهرالربیع**، تهران، امامیه، ۱۳۶۱

۷. حافظ ابونعیم اصفهانی، **حلیه‌الاولیا و طبقات‌الاصفیا**، (۱۰ جلد)، بیروت، دارالکتب، ۱۳۸۷.

۸. خوارزمی، مؤیدالدین محمد، **ترجمه احیاءالعلوم غزالی**، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اول، ۱۳۵۸.

۹. تهرانی، آغابزرگ، **الذریعه الی تصانیف الشیعه**، بیروت، دارالاضوا، ۱۴۰۳-۱۴۰۶

۱۰. رازی، ابوالفتوح، **روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیرالقرآن**، (۵ جلد)، افست، قم، ۱۳۰۴.

۱۱. رومی، احمد، **دقایق‌الطریق**، به تصحیح محسن کیانی، تهران، چاپ اول، روزنه، ۱۳۷۸.

۱۲. زرین‌کوب، عبدالحسین، **بحر در کوزه**، تهران، علمی، چاپ سوم، ۱۳۶۸.

۱۳. ــــــــــــــــ ، **نردبان شکسته**، تهران، علمی، ۱۳۸۴.

۱۴. زمانی، کریم، **شرح جامع مثنوی معنوی**، تهران، اطلاعات، ۱۳۸۵.

۱۵. سروش، عبدالکریم، **رازهای نهان در قصه موسی (ع) و شبان**، فصلنامه مدرس (دانشگاه تربیت مدرس)، دوره ۱، ش۲۰۵، ۱۳۷۱.

۱۶. ــــــــــــــ **قمار عاشقانه**، تهران، مؤسسه فرهنگی صراط، ۱۳۷۹.

۱۷. شهیدی، جعفر، **شرح و تفسیر مثنوی مولوی**، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰

۱۸. شیمل، آنه ماری، **موسی (ع) و شبان در متون عرفانی**، ترجمه آویسا خواجه نوری، ازکتاب عرفان پلی میان فرهنگ‌ها (بزرگداشت پرفسور آنه‌ماری شیمل)، تهران، دانشگاه تهران، و مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، ۱۳۸۳.

۱۹. طهماسبی، علی، **حکایت آن چوپان و درد بودن**، سال هشتم، ۱۳۷۲ و www.alitahmasebi.com/archives

۲۰. عطار، فریدالدین، **مصیبت‌نامه**، به تصحیح نورانی وصال، تهران، چاپ پنجم، زوار، ۱۳۸۰.
۲۱. عزیز اسماعیل، **زمینهٔ اسلامی شاعرانگی تجربهٔ دین**، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران، فرزان‌روز، ۱۳۷۸
۲۲. غزالی، محمد، **احیاءالعلوم الدین**، (۴ جلد)، مصر، ۱۹۳۹
۲۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان، **احادیث و قصص مثنوی**، به کوشش حسین داودی، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۶.
۲۴. قراگوزلو محمد، «**گفتمان تساهل از زبان جلالدین محمد بلخی**»، روزنامه خرداد، ۱۳۷۸/۶/۴.
۲۵. مظهری، علی‌اصغر، **موسی و شبان**، دوره اول، شماره ۲، سال ۱۳۶۸، ص ۲۶-۲۸
۲۶. مکی، ابوطالب، **قوت‌القلوب فی‌معاملةالمحبوب**، قاهره، ۱۳۱۰.
۲۷. مولوی، جلال‌الدین، **مثنوی معنوی**، به همت رینولد. الین. نیکلسون، تهران، مولی، چ هفتم، ۱۳۶۹.
۲۸. میرصادقی، جمال، **عناصر داستان**، چاپ چهارم، تهران، سخن، ۱۳۸۰/
۲۹. ناشناس، **موسی (ع) و سنگتراش (هشت کتاب و حکایت شبان و حضرت موسی (ع)**، تهران، سنگی، حسین آقا کتاب فروش حسب‌الامر اخوان آمیرزا، ۱۳۳۹.
۳۰. یونسی، ابراهیم، **هنر داستان‌نویسی**، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۳.

بررسی پاره‌ای از مسائل پزشکی در آثار نظامی

سلمان ساکت*

چکیده

حکیم نظامی گنجه‌ای بزرگترین داستان‌سرا و نامیترین قصه‌پرداز تاریخ ادب پارسی است. گسترهٔ دانش و اطلاعات او سبب شده است تا آثار او نه تنها از نظر ادبی و هنری که جنبه‌های علمی و اجتماعی نیز درخور بررسی و پژوهش باشد. هرچند این موارد در برابر آفتاب درخشان آفرینش‌های ادبی – هنری او مجالی برای خودنمایی نیافته‌اند، با این همه تأمل و دقت در آنها، زوایای دیگری از توانایی و قدرت نظامی را بر ما آشکار می‌سازد.

در این مقاله برخی از مسائل پزشکی که در آثار نظامی بدانها اشاره شده، از رهگذر مقایسه با کتابهای مهم پزشکی– دارویی کهن، مورد سنجش و ارزیابی قرار گرفته است.

این مقایسه و تطبیق با بهره‌گیری از کتابهایی چون قانون، هدایه المتعلمین فی‌الطب، الابنیه عن حقایق الادویه و ... انجام شده و در آخر به این نتیجه رسیده است که وسعت آگاهی و دانش نظامی از علم پزشکی درخور توجه و تأمل است و چه بسا او این اندوخته‌ها را به طور مستقیم از کتب طبی گذشته به دست آورده باشد.

کلیدواژه: نظامی،پزشکی‌و نظامی، بهداشت‌و نظامی،اصطلاحات‌پزشکی، گیاهان دارویی

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۸۵/۱۱/۷ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۶/۱/۲۶

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

مقدمه

الیاس بن یوسف بن زکی مؤید معروف به نظامی گنجه‌ای، بزرگترین داستانسرای فارسی‌گوی و از سخن‌سرایان بنام قرن ششم هجری است. شهرت و آوازهٔ او در داستان‌پردازی آن‌چنان پررنگ و پرفروغ است که موجب شده اغلب پژوهشگران صرفاً به جنبه‌های ادبی، هنری و زیبایی‌شناختی آثارش توجه کنند ازینرو بسیاری از زوایای علمی و اندیشگی آثار نظامی همچنان مغفول مانده است؛ به عبارت دیگر قدرت و توانایی بی‌نظیر نظامی در شخصیت‌پردازی و پیشبرد داستانها، اغلب پژوهندگان را از پرداختن به نکته‌های علمی موجود در آثارش بازداشته است. بی‌شک یکی از این موارد که شایستهٔ پژوهش و توجه است، بررسی مسائل پزشکی و دارویی در آثار اوست.[1]

هرچند ذکر بیماریهای مختلف و گاه ارائهٔ راههای درمان آنها و نیز یاد کردن از داروها و حتی توصیه‌های پزشکی و بهداشتی، اساس و بنیان آثار و هدف اصلی او نبوده و تنها در میان داستانهایش به طور گذرا و بی‌هیچ درنگی اشاره‌هایی داشته است، با این همه وجود نکته‌های ارزشمند طبی، دارویی و بهداشتی از آگاهی فراوان و ژرف او از دانش پزشکی حکایت دارد.

نظامی هیچ‌گاه به عنوان پزشک شناخته نشده است و هیچ یک از تذکره‌نویسان به اطلاع او از پزشکی و طبابت اشاره‌ای نکرده‌اند. البته سدیدالدین محمد عوفی او را «الحکیم الکامل» لقب داده است *(عوفی، ۱۳۳۵: ص ۵۲۹)*، اما آشکار نیست این لقب به سنت دیرینهٔ ایرانیان، که پزشکان فیلسوف را حکیم می‌گفته‌اند، ارتباطی دارد یا نه. اگرچه این نکته قابل پژوهش و بررسی است، احتمال آن چندان زیاد نخواهد بود، چرا که در هیچ یک از منابع قدیمی و مراجع دست اول به پزشک بودن نظامی اشاره‌ای نشده است. با این همه می‌توان با کمترین تردید او را آگاه از علوم مختلف زمانش چون: نجوم، فلسفه، طب، هیئت، کلام، هندسه و غیره به شمار آورد. در این میان با توجه به نمونه‌های فراوان موجود در آثار نظامی، آگاهی گستردهٔ او از دانش پزشکی و آشنایی عمیقش با بیماریها، درمان آنها و داروهای گیاهی انکارناپذیر است، ازینرو می‌توان حدس زد که او به احتمال برخی از کتب طبی روزگار خود را مطالعه کرده است *(محمد حسنین، ۱۹۵۴: ص۱۱۹)*

از سوی دیگر، علاقهٔ او به حرفهٔ پزشکی از تشویق پسرش به فراگرفتن این دانش‌آشکار است. او پسرش را به آموختن‌دانش پزشکی سفارش می‌کند و در این‌راه او

را حتی از پرداختن به شعر و شاعری برحذر می دارد:

در شعر مپیچ و در فن او — چون اکذب اوست احسن او
زین فن مطلب بلند نامی — کان ختم شده است بر نظامی
نظم ارچه به مرتبت بلند است — آن علم طلب که سودمند است
در جدول این خط قیاسی — می‌کوش به خویشتن‌شناسی
تشریح نهاد خود درآموز — کاین معرفتی است خاطر افروز
پیغمبر گفت علم علمان — علم الادیان و علم الابدان[۲]
درناف‌دو علم بوی طیب است — وان هر دو فقیه یا طبیب است

لیلی و مجنون/۱۰/۲۰-۱۴

او در چند جا پزشکی و پزشکان را می‌ستاید و پرداختن به طبابت را موجب سربلندی و سرفرازی و نیز سلامتی می‌داند:

درد ستانی کن و درمان دهی — تات رسانند به فرماندهی

مخزن الاسرار/۲۲/۴۱

دوا کردن از بهر درد کسان — به سازنده باشد سلامت رسان

اقبالنامه/۲۶/۲۰۹

اینها همه نشان می‌دهد که او از یک سو به دانش پزشکی علاقه داشته و از سوی دیگر برای آن ارزش فراوانی قایل بوده است. بنابراین دور از ذهن نخواهد بود که از دوران جوانی به خواندن کتب پزشکی دست یازیده و اطلاعاتی کلی راجع به بیماریها، نحوهٔ درمان آنها و داروهای مورد استفاده به دست آورده باشد.

۲) برخی از بیماریها و شیوه‌های درمان آنها

تا آنجا که من یافته‌ام در آثار نظامی دست کم افزون بر دوازده بیماری ذکر شده است.[۳] البته بسیاری از آنها در حد نام بردن یا به منظور استفاده در یک تشبیه و یا به علت داستان‌پردازی شایسته و گیرا ذکر شده است و نمی‌توان از آنها یکسره برداشتی پزشکی داشت.[۴] در اینجا تنها به نمونه‌هایی اشاره می‌شود که زوایای طبی آن پررنگ و قابل تأمل است.

۱-۲ آبله

نظامی‌در چند بیت به بیماری آبله اشاره دارد و حتی انواع گوناگون آن یعنی آبلهٔ دست،

پا، چشم و صورت را برمی‌شمرد. برای نمونه دربارهٔ آبلهٔ پا می‌گوید:

پای آبله چون به یار می‌رفت بر مرکب راهوار می‌رفت

لیلی و مجنون/۵۱/۱۳

تو آبله پای و راه دشخوار ای پارهٔ کار چون بود کار؟

لیلی و مجنون/۱۳۱/۱۱

دید آبله پای دردمندی بر هر مویی زمویه بندی

لیلی و مجنون /۱۸/۲۵

او در هفت پیکر به آبلهٔ چشم اشاره می‌کند:

آفت آبله رسیده به ماه زآبله دیده‌هاش گشته تباه

هفت پیکر/ ۳۰۳/۳۷

در بیتی از مخزن‌الاسرار آبلهٔ دست دیده می‌شود:

شیفته شد عقل و تبه گشت رای آبله شد دست و زمن گشت پای

مخزن الاسرار/ ۵/۲۷

همچنین در شرفنامه سروده است:

زبس خستهٔ تیر پیکان نشان شده آبله دست پیکان کشان

شرفنامه/ ۵۰/۲۸

نظامی در اقبالنامه و مخزن‌الاسرار از آبلهٔ صورت نیز سخن گفته است:

به بیماری اندر تب آمد پدید رخ خویش را آبله بر دمید

اقبالنامه/ ۱۶۰/۲۶

عقل و طبیعت که تو را یار شد قصهٔ آهنگر و عطار شد
کاین ز تبش آبله رویت کند وان ز خوشی غالیه بویت کند

مخزن الاسرار/ ۳۳/۳۱

اما مهمترین بیتی که دربارهٔ آبله سروده است و در آن به نکتهٔ ارزشمندی پرداخته، چنین است:

به کابله را ز طفل پوشند تا خون بجوش را بخوشند[۵]

لیلی و مجنون ۲۷/۳۷

نظامی در این بیت از یک سو به بهداشت و شرایط نگهداری آثار پوستی آبله و زخمهای آن می‌پردازد و دستکاری نکردن آنها را بویژه در کودکان گوشزد می‌کند. از سوی دیگر به مسری بودن بیماری آبله و سرایت آن از راه تماس توجه داشته است.

افزون بر این، یکی از توصیه‌های مهم دربارهٔ بیمار مبتلا به آبله پوشیدگی تن اوست، چنانکه‌اسماعیل جرجانی‌می‌نویسد: «خفتن گاه خداوند آبله معتدل باید و تن به جامه پوشیده و...» *(جرجانی، ۱۳۸۵: ص۸۰۷)*.

رازی در کتاب الجدری و الحصبه به تفصیل دربارهٔ آبله سخن گفته است. او جوشش و غلیان خون را سبب آبله معرفی می‌کند و می‌نویسد: «آبله به هنگام غلیان و عفونت خون به وجود می‌آید تا بخارهای زائد از آن بیرون روند» *(زکریای رازی، ۱۳۷۱: ص۳۹)*. ابن‌سینا و ابوبکر اخوینی بخاری نیز چنین نظری دارند *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۶/ ص۱۹۳؛ اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: ص ۷۳۵)*.

صاحب هدایه‌المتعلمین با ارائهٔ تصویری زیبا، بروز آبه را در اثر به جوش آمدن خون، به جوشش انگور تشبیه می‌سازد: «سبب آنک هر کسی را آبله آید آنست که ... جوشی افتد مرخون را، و مثال این چنان آورده‌اند که آب انگور که همی تلخ خواهذ گشتن جوش گیرذ، اگر خم سربسته بوذ خم را بدراند» (همان: ص۷۳۵).

بنابراین تعبیر «خون بجوش» در بیت بالا با اصول طب گذشته و آنچه دربارهٔ علت بروز آبله ذکر شده است هماهنگی کامل دارد. همچنین از فعل «بخوشند» برمی‌آید که شاعر به یکی از مهمترین علائم و نیز راههای سرعت بخشی در بهبود بیماری نظر داشته است چرا که بنابر طب قدیم رسیدن آبله و خشکیدن آن نشانهٔ نزدیکی بهبودی است و حتی کمک به خشکیده شدن تاولها از راه برخی ترکیبات توصیه شده است (همان: ص۷۳۷).[۶] ابن سینا با توضیحی گسترده‌تر چنین می‌نویسد:

> روغن مالیدن و چرب کردن تاولها حتی بعد از رسیدن آنها هم بد است و نباید هیچگاه چرب شوند؛ زیرا روغن از خشیکدن تاولها جلوگیری‌می‌کند. هرگاه تاولهای آبله شروع به خشک شدن کرد، باید داروهای مالیدنی بر آنها یکی از آردهای‌نامبرده (آردبرنج، آردگاورس،آردجو، آرد باقلی) با کمی زعفران باشد که در خشکانیدن کمک می‌کنند *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۶/ ص۲۰۲)*.

۲-۲- تب

اشاره‌های نظامی به تب دو گونه است: در برخی بیتها تنها استفادهٔ هنری کرده است: برای نمونه در بیت زیر گل نرگس به هنگام صبحدم به افراد تب‌دار و عرق کرده تشبیه شده است:

نرگس ز دماغ آتشین تاب چون تب‌زدگان بجست از خواب

لیلی و مجنون / ۱۳/۲۳

در گونه‌ای دیگر اشاره‌های پزشکی نیز وجود دارد. برای نمونه آنجا که از بیماری ابن‌سلام و سرانجام مرگ او سخن می‌گوید، حالت بیماری او را چنین توصیف می‌کند:

افتاد مزاج از استقامت رفت ابن‌سلام را سلامت
در تن تب تیز کارگر شد تابش به ره دماغ بر شد
راحت ز مزاج رخت بربست قرابهٔ اعتدال بشکست

لیلی و مجنون/ ۵۴/ ۳۲- ۳۰

نظامی در ادامه به روش معاینهٔ بیمار و چگونگی تشخیص بیماری تب از راه نبض و ادرار اشاره می‌کند:

قاروره‌شناس نبض بفشرد قاروره شناخت رنج او برد

لیلی و مجنون /۳۳/۵۴

امروزه می‌دانیم که تب بر ضربان قلب و ادرار تأثیر می‌گذارد به گونه‌ای که از روی تغییرات نبض و نیز دگرگونیهای ادرار می‌توان به داشتن یا نداشتن تب پی‌برد – هرچند حرارت سنج‌ها ما را از اینگونه آزمایشها بی‌نیاز کرده‌اند.

ابن‌سینا نیز در بخشی از قانون که به گستردگی دربارهٔ تب سخن گفته است، انواع تغییرات نبض را بیان کرده و برای هرگونه تب، نوعی نبض را ذکر نموده است. او یکی از نشانه‌های پایین آمدن تب را طبیعی شدن نبض بیمارمی‌داند. *(ابن‌سینا،همان: ج۶/ ص۱۴).*

نظامی در خسرو و شیرین به گونه‌ای تب که آن را صفراوی می‌گویند، اشاره کرده است:

ولی تب کرده را حلوا چشیدن نیرزد سالها صفرا کشیدن

خسرو شیرین /۱۱۴/۴۰

در واقع در این نوع تب که ابن‌سینا برای آن گفتاری جدا را تدارک دیده است *(ابن سینا، همان: ج۶/ ص ۴- ۱۰۳)*، اختلال در تعادل صفرا و زیادی آن موجب بروز تب می‌شود؛ بنابراین هر آنچه سبب بر هم زدن تعادل صفرا و افزایش آن شود مضر و برای فرد تب‌دار- البته از نوع صفراوی – خطرناک است. او در بیت بالا حلوا و به طور کلی شیرینی را موجب ازدیاد صفرا و در نتیجه در حالت تب مضر می‌داند.

نظامی در جاهای دیگر نیز به خطرناکی مصرف شکر و حلوا در کسانی که به علت زیادی صفرا رنج می‌کشند، اشاره کرده است:

سودا زده با قمر نسازد *صفرا زده را شکر نسازد*
لیلی و مجنون/ ۵۷/ ۱۷۸

گرت سرگردد از صفرای شیرین *زسفره دور کن حلوای شیرین*
خسرو و شیرین/۵۷/۷۶

این نکته از دیدگاه پزشکی کاملاً درست است. ابن‌سینا در قانون چنین می‌نویسد، «سکر (شکر)... برای معده‌ای که صفرا در آن پیدا می‌شود، زیان‌آور است و در این صورت شکر به صفرا تبدیل می‌شود» *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۲/ ص۲۵۲)*. اخوینی بخاری در هدایه‌المتعلمین و اسماعیل جرجانی در ذخیره خوارزمشاهی نیز همین نظر را ابزار می‌دارند *(اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: صص ۱۵۷ و ۱۸۵، جرجانی، ۱۳۸۰: ج۱/ ص ۱۷۴)*.

نظامی در میان داستانهایش، سرکه را چون داروی‌کاهش دهندهٔ صفرا معرفی می‌کند:

این همه صفرای تو با روی زد *سرکهٔ ابروی تو کاری نکرد*
مخزن الاسرار/۴۰/۳۳

مگر شیرین از این صفرا خبر داشت *که چندین سرکه در زیر شکر داشت*
خسرو و شیرین /۵۸/۷۶

گهی نیشی زند کاین نوش اعضاست *گه آرد ترشیی کاین دفع صفراست*
خسرو شیرین /۷/۹۹

این نکته نیز با اصول طب قدیم سازگار و هماهنگ است. در قانون آمده است: «خل (سرکه)... ضد بلغم است، به نفع آنهاست که مزاج صفرایی دارند...» *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳، ج۲/ ص۳۴۶)*. موفق‌الدین علی هروی هم خل یا سرکه را داروی کاهندهٔ صفرا می‌داند *(علی‌هروی، ۱۳۷۱: ص۱۲۶)*.

در اغلب کتب کهن پزشکی، کافور داروی ضد تب است. در الابنیه عن حقایق الادویه ذیل واژهٔ کافور می‌خوانیم: «کافور [...] را چون اندر قرصها بکار برند، تبهای گرم را سود کند، خاصه بیماری باریک را، و تب محرقه و...» *(علی هروی، ۱۳۷۱: ص۲۷۳)*. ابن‌سینا، اخوینی بخاری و اسماعیل جرجانی همگی کافور را برای درمان تب توصیه کرده‌اند *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳، ج۶/ صص۷۸ و ۱۸۸ و ج۷/ ص ۳۸۴؛ اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: ص ۷۰۳؛ جرجانی، ۱۳۸۵: ص۸۰۲)* .

نظامی نیز در اقبالنامه به این خاصیت کافور اشاره کرده است:

بسی تب‌زده قرص کافور خورد *نخورده شد آن تب چو کافور سرد*
اقبالنامه /۲۰۸/۲۶

۳-۲ صرع

در گذشته بیماری صرع بسیار مورد توجه بوده است و در میان اشعار اغلب سرایندگان، اشاره‌هایی به این بیماری دیده می‌شود. در آثار نظامی نیز از بیماری صرع و به ویژه از باوری در رابطه با آن که بسیار رایج و متداول بوده، سخن به میان آمده است. بنابر این باور، بیمار مبتلا به صرع باید از نگریستن به هلال ماه نو خودداری ورزد چرا که موجب شدت گرفتن بیماری و آشفتگی و سراسیمگی او می‌شود.

شیفتم چون خری که جو بیند — یا چو صرعی که ماه نو بیند

هفت پیکر/ ۳۲/ ۱۴۷

بود چون تشنه‌ای که باشد مست — آب بیند بر او نیابد دست

یا چو صرعی که ماه نو بیند — برجهد گاه و گاه بنشیند

هفت پیکر/ ۲۰/۳۸- ۱۱۹

هرچند در نگاه نخست این باور از دستهٔ باورهای عامیانه به نظر می‌آید، ولی با اندکی دقت می‌توان دلایلی علمی مبتنی بر اصول طب قدیم برای آن پیدا کرد.

ابن‌سینا در بحث تحریک کننده‌های صرع می‌نویسد:

... واکنشهای نیرومند حسی که از شنیدن صداهای تند و بلند مانند رعد، دهل، نعرهٔ شیر، صداهایی از قبیل آوای جرس، صدای به هم ساییدن دندانها، تماشای روشنیهای بسیار قوی مانند برق آسمان، نگاه به قرص آفتاب و در مجرای باد بسیار تند توفانی قرار گرفتن، صرع را تحریک می‌کند *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۳/ صص ۵- ۱۵۴)*.

همهٔ این محرکها، ناگهانی و غیرمنتظره‌اند و موجب یکه خوردن بیمار و در نتیجه تحریک و تشنج او می‌شوند.

جرجانی نیز در «اغراض الطبیه و المباحثات العلائیه»، توصیه‌هایی را برای جلوگیری از تحریک صرع برمی‌شمرد. از آن میان می‌نویسد:«... بر گذر باد و بر کنار آب ننشیند، و جماع و مستی، و اندر گرمابه دیر ماندن، و از جایگاه بلند فرونگریدن، و اسب تاختن و نظارهٔ هرچه چشم را خیره کند، زیان دارد» *(جرجانی، ۱۳۸۵: صص ۴- ۴۸۳)*.

در اینجا آنچه به بحث ما مربوط است نگریستن به چیزی است که چشم را به خود خیره سازد.

براساس این دو نظر – سخن ابن‌سینا و نوشتهٔ جرجانی – هلال ماه نو از آنجا که پس از تاریکی مطلق آخر ماه طلوع می‌کند از یک سو موجب تعجب و یکه خوردن

بیمار می‌شود (شازده احمدی،۱۳۷۱:ص ۲۰۶) و از سوی دیگر بی‌اختیار چشمها را به خود معطوف می‌سازد. به سخن دیگر، هلال ماه نو، چون پدیده‌ای تازه، نگاه و توجه بیمار را به خود جلب می‌کند، همین توجه می‌تواند باعث تحریک و در ادامه، شدت بیماری گردد.[۷]

۴-۲ جراحی قطع اندام

در بیتی از کتاب لیلی و مجنون، به کاربرد جراحی در درمان اشاره شده است که نشان می‌دهد نظامی از درمان مارگزیدگی – البته به طور کلی- آگاهی داشته است:

چون مار گزیده گردد انگشت *واجب بودش بریدن از مشت*

لیلی و مجنون / ۶۹/۳۳

این نکتهٔ پزشکی نیز هماهنگ با نظر ابن‌سیناست. او در قانون، انواع مارها را از نظر خطر زهرشان در سه دسته قرار می‌دهد که از گروه نخست با نام مارهای بسیار خطرناک یاد می‌کند. ابن‌سینا بر آن است که فرد گزیده شده توسط چنین مارهایی در مدت سه ساعت جان خواهد داد. «تنها چاره آن است که فوراً اندام مار گزیده بریده شود و یا فوراً داغ آتشی بر جای نیش خورده بگذاری» *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۷/ ص۵۵)*.

در دانشنامه حکیم میسری آشکارتر به این سخن نظامی اشاره شده است. میسری در بخش «فی علاج مار گزیده» می‌سراید:

کسی کش مار افعی در گزیدست *و زهر از نیشتر زی او رسیدست*
بباید بست آن جای گزیده *ز پیش آن که زهر آنجا رسیده*
گر انگشتی بود جای گزیده *چنان به زود کش داری بریده*

حکیم میسری، ۱۳۷۳: ۸۹/۲۱۵-۳۵۸۷

گستردگی آگاهی و دانش نظامی در این باره، در بیتی دیگر از خسرو و شیرین نمودار شده است:

زخوبان توسنی رسم قدیم است *چو مار آبی بود زخمش سلیم است*[۸]

خسرو شیرین / ۷۶/ ۶۴

ابن‌سینا در بخش مربوط به درمان مارگزیدگی در کتاب قانون به تفصیل از تأثیر اندازه، رنگ، شکل، سن و ... مارها در نوع سم و میزان خطرشان سخن می‌گوید. او حتی به حالت روانی مار به هنگام گزش و نیز فصلی که فرد دچار گزیدگی می‌شود توجه می‌کند و تفاوتهای آنها را باز می‌گوید. یکی از این عوامل که ابن‌سینا به آن اشاره

کرده است محیط زیست مار است. او می‌نویسد: «ماری که در جاهای بی‌آب و در کوهستانها زندگی می‌کند بدتر از ماری است که در دشت‌آباد و جاهای نمناک و پرآب زندگی می‌کند» *(همان: ص۵۶)*.

۵-۲) تغییر رنگ دندان

نظامی برای سپید کردن دندان زغال بید، عود و صدف سوخته را توصیه می‌کند:

سیاهی کنی سوخته شو چو بید — که دندان بدو کرد زنگی سپید

اقبالنامه/ ۱۷/ ۱۲۸

که خوبان به خاکستر عود و بید — کنند از سرخنده دندان سپید

اقبالنامه/۹۱/۹

وان دو سه تن کرده ز بیم و امید — زان صدف سوخته دندان سپید[۹]

مخزن الاسرار/۹/۳۸

ابن‌سینا نیز همین‌ها را – البته همراه با برخی مواد مشابه- برای درمان تغییر رنگ دندان توصیه می‌کند *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۲/ ص ۲۸۵ و ج۳/ صص ۹- ۳۴۸)*. جرجانی نیز در «یادگار» به خاصیت سفیدکنندگی عود سوخته اشاره می‌کند *(جرجانی، ۱۳۸۱: ص ۱۰۲)*

۳) برخی از گیاهان دارویی و خواص و کاربرد درمانی آنها

بسامد استفاده از نام داروهای گیاهی در آثار نظامی به نسبت زیاد است. البته همانند بیماریها، اغلب تنها در حد نام بردن به کار گرفته شده است؛ به سخن دیگر در اغلب ابیاتی که به نام داروهای گیاهی اشاره شده است، هیچ نکته‌ای از زاویهٔ دانش پزشکی و دارویی وجود ندارد. با این همه در همان بیتهایی که نکته‌های پزشکی و داروشناسی به چشم می‌خورد، آگاهی گسترده و ژرف او از خواص دارویی گیاهان آشکار است. در این بخش برخی از اشارات دارویی نظامی را بررسی خواهیم کرد.

۳-۱) گلاب

نظامی گلاب را به عنوان برطرف کنندهٔ سردرد معرفی کرده است:

به گلگون می تازهٔ چون گلاب — ز سر درد می‌برد و از مغز تاب

شرفنامه/ ۱۰/۵۷

بیا ساقی امشب به می کن شتاب — که با درد سر واجب آید گلاب

شرفنامه/ ۱/۵۰

گلابی که آب جگرها بدوست *دوای همه دردسرها بدوست*

شرفنامه/ ۲/۴۷

ابن‌سینا نیز در قانون گلاب را برای درمان سردرد مفید می‌داند *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۲/ ص۱۳۰ و ج۳/ ص۶۳)*. در هدایه‌المتعلمین هم برای درمان انواع سردرد، آمیزه‌هایی توصیه شده‌است که گلاب در اغلب آنها وجود دارد *(اخوینی، بخاری، ۱۳۷۱: صص ۹- ۲۱۸ و ۲۲۳)*.

جرجانی نیز در اغراض الطبیه گلاب را یکی از مهمترین داروهای برطرف سازندهٔ سردرد معرفی می‌کند (جرجانی، ۱۳۸۵: صص ۵۰۴ و ۵۱۲).

حکیم‌میسری هم در بخش مربوط به سردرد(صداع) به فراوانی ازگلاب و اثرضددرد آن سخن‌می‌گوید و برای انواع سردرد آن را سودمندمی‌داند(حکیم‌میسری،۱۳۷۳:ص۳- ۵۱)

البته این اثر گلاب در اشعار دیگر شاعران نیز نمود یافته است. برای نمونه، خاقانی در قصیدهٔ مشهور، «ایوان مداین» چنین سروده است:

از نوحهٔ جغد الحق ماییم به دردسر *از دیده گلابی کن، درد سر ما بنشان*

خاقانی/ ۹۷/ ۱۲

او در جایی دیگر به زیبایی علت برطرف کنندگی دردسر توسط گلاب را رنج و زحمت گل در تبدیل شدن به گلاب می‌داند:

گل در میان کوره بسی دردسر کشید *تا بهر رفع دردسر آخر گلاب شد*

خاقانی/ ۳۴/۳۳

اما نظامی در خسرو و شیرین به نکتهٔ جالب دیگری دربارهٔ گلاب اشاره کرده است:

گلابم گر کنم تلخی چه باکست *گلاب آن به بود کاو تلخناکست*

خسرو و شیرین /۴۴/۷۵

امروزه می‌دانیم که هرچه درجهٔ خلوص گلاب بیشتر باشد، تلخ‌تر است *(شازده احمدی، ۱۳۷۱: ص۲۰۹)*. شاید یکی از علتهای آن که در تمام کتابهای طب قدیم، آمیزهٔ گلاب و دیگر موارد برای دردسر تجویز شده است، طعم تلخ بهترین نوع گلاب برای رفع سردرد باشد.[۱۰]

۲-۳) کرفس

در لیلی و مجنون چنین آمده است:

گر با تو حدیث او نگویند رسوایی کار تو نجویند

زهری است به قهر نفس دادن کژدم زده را کرفس دادن

لیلی و مجنون /۴۱/۲۰

براساس این بیت، نظامی کسی را که دچار عقرب‌زدگی شده از خوردن کرفس برحذر می‌دارد. موفق‌الدین علی هروی نیز در کتاب سترگ «الابنیه عن حقایق الادویه» این نکته را گوشزد کرده است: «وقتی که بیم کژدم بود نباید [کرفس] خورد» *(علی هروی، ۱۳۷۱: ص۲۶۲)*. در قانون هم آمده است: «کسی که کرفس خورده اگر به نیش عقرب گرفتار آید، کارش دشوار است» *(ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۲/ ص۱۹۳)*. محمد بن زکریای رازی نیز چنین نظری دارد و نیش کژدم را برای فرد کرفس خورده، موجب هلاکت و مرگ می‌داند (زنجانی، ۱۳۸۴: ص۶۱).

۳-۳) زعفران

نظامی زعفران را نشاط‌انگیز و خنده‌آورمی‌داند و مصرف آن را سبب‌شادی روح معرفی می‌کند:

آن چه بینی که زعفران زرد است خنده بین زان که زعفران خورد است

هفت پیکر/ ۲۲۸/۳۳

زر آن میوهٔ زعفران ریز شد که چون زعفران شادی‌انگیز شد

شرفنامه/ ۳۵/۳۰

چو بی‌زعفران گشته‌ای خنده‌ناک مخور زعفران تا نگردی هلاک

شرفنامه/ ۶۱/۴۲

ابن‌سینا نیز چنین نظری دارد. او درمیان خواص زعفران می‌نویسد:«خوردن زعفران رنگ و رو را صفامی‌دهد و... شادی‌افزا و توانبخش قلب‌است»(ابن‌سینا،۱۳۸۳:ج۲/ ص۱۳۹).

۴-۳) فلز روی

در پزشکی قدیم فلز روی را برای درمان سپید شدن چشم به کار می‌بردند.

نظامی در شرفنامه به این اثر روی اشاره کرده است:

سپیده برد روی از چشم درد برد تیغ من سرخی از روی زرد

شرفنامه /۱۸/ ۲۰۲

وحید دستگردی، سپیدی چشم را در این بیت برابر با بیماری ناخنه دانسته است.[۱۱] *(وحید دستگردی، ۱۳۱۷: ص۷۵)*. اخوینی بخاری نیز در هدایه‌المتعلمین ترکیبی از توتیا،

هلیله و روی سوخته را برای درمان ناخنه یا ظفره توصیه کرده است *(اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: ص۲۷۷)*.

۵-۳) تباشیر

در طب کهن، تباشیر برای رفع عطش و تشنگی به کار می‌رفته است. ابن‌سینا در قانون و موفق‌الدین علی‌هروی در الابنیه عن حقایق الادویه به این ویژگی تباشیر اشاره‌کرده‌اند *(ابن‌سینا، همان: ج۲/ ص۱۶۷؛ علی هروی: ۱۳۷۱: ص۲۲۰)*.

اخوینی بخاری و ابن‌سینا حتی آن را در ترکیبات دارویی خود برای درمان بیماری «استسقا» بکار می‌بردند *(ابن‌سینا، همان: ج۴/ ص۹۶ و اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: ص۴۵۹)*.

نظامی نیز به این خاصیت تباشیر اشاره کرده است:

کعبه که سجاده تکبیر تست — تشنه جلاب تباشیر تست

مخزن‌الاسرار/۱۴/۷

تا نشوی تشنه به تدبیر باش — سوخته خرمن چو تباشیر باش

مخزن‌الاسرار/۳۷/۳۳

نظامی دربیت بالا علاوه بر خاصیت دارویی تباشیر به منشاء آن هم نظر داشته است. تباشیر،ساقه‌های‌سوختهٔ چوب خیزران است.می‌گویند به هنگام وزیدن‌بادهای‌سخت، ساقه‌های خیزران به سبب به هم بسودن، آتش می‌گیرند و تباشیر خاکستر این سوختن است (ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۱/ ص۱۶۷ و مؤمن حسینی، ۱۴۰۲: ص ۵۷۶).

۶-۳) صندل

صندل معرب چندن است و به نوعی درخت خوش‌بو گفته می‌شود که در گذشته از انواع مختلف آن به عنوان دارو استفاده می‌کرده‌اند *(دهخدا، ۱۳۷۲: ج۵/ ص۷۲۶۴ و ج۹/ ص۱۳۲۸۵؛ ابوریحان بیرونی، ۱۳۷۰: صص ۶- ۳۹۵)*.

نظامی صندل و سودهٔ آن را ضد تب و برطرف کنندهٔ سردرد می‌داند:

صندل سروده دردسر ببرد — تب ز دل تابش از جگر ببرد

هفت پیکر/ ۳۷/ ۳۵۶

مشتری را ز فرق سر تا پای — درد سر دید و گشت صندل سای

هفت پیکر/۴۶/۳

در الابنیه عن حقایق الادویه، صندل به دو نوع سرخ و سپید تقسیم شده است که گونهٔ سپید ضد تب است ولی هر دو گونه، سردرد همراه با تب را فرو می‌نشانند *(علی هروی، ۱۳۷۱: ص۲۱۰)*. اخوینی بخاری و ابن‌سینا نیز به این ویژگیهای صندل اشاره کرده‌اند *(اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: صص ۲۱۸ و ۲۱۹؛ ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۲/ ص۲۸۴ و ج۳/ ص۶۹)*.

۷-۳) سیسنبر

در عربی آن را نمّام گویند که «گیاهی‌است که از جنس ریاحین میان نعناع و پونه» *(علی هروی، ۱۳۷۱: ص ۳۳۲)*. این گیاه خوش‌بوست اما بوی تندی دارد و گویا به علت انتشار همین بوی تند آن را نمام می‌نامیده‌اند[۲] *(ابوریحان بیرونی، ۱۳۷۰: ص۳۰۸)*. در تحفه حکیم مؤمن، سیسنبر همراه با عسل جهت مداوای عقرب‌گزیدگی توصیه شده است (مؤمن حسینی، ۱۴۰۲: ص۵۲۴).

نظامی نیز سروده است:

بوی سیسنبر از حرارت خویش عقرب چرخ را گداخته نیش

هفت پیکر/ ۳۹/ ۲۵

او در مخزن‌الاسرار هم به این خاصیت سیسنبر اشاره دارد:

ریخته نوش از دم سیسنبری بر دم این عقرب نیلوفری

مخزن‌الاسرار/ ۱۸/۵

۴) توصیه‌های بهداشتی و غذایی

در میان آثار نظامی برخی از سفارشهای بهداشتی و غذایی به چشم می‌خورد که هر چند از نظر علمی چندان نکتهٔ ویژه و در خور پژوهشی ندارد، با این همه، از توجه فراوان نظامی به بحثهای پزشکی – بهداشتی حکایت دارد.

۴-۱) نکوهش پرخوری و رعایت اعتدال در غذا خوردن

او پرخوری را موجب زوال عقل و کاهش طول عمر انسان می‌داند:

عقل ز بسیار خوری کم شود دلچو سپر غم سپر غم شود

مخزن‌الاسرار / ۵۱/ ۲۶

نظامی در خسرو و شیرین باز هم بر این نکته تأکید می‌کند و کم‌خوری را سبب افزایش طول عمر و سلامت انسان می‌داند:

جهان زهر است و خوی تلخ‌ناکش — به کم خوردن توان رست از هلاکش
مشو بسیار خور چون کرم بی‌زور — به کم خوردن میان دربند چون مور
چو برگردد مزاج از استقامت — به دشواری به دست آید سلامت
زکم خوردن کسی را تب نگیرد — ز پرخوردن به روزی صد بمیرد

خسرو و شیرین /۴۵/۳۰- ۲۷

وی در هفت‌پیکر با لحنی تندتر، زیاده‌خوری را نکوهش می‌کند و آن را از صفات انسانی دور می‌پندارد:

آدمی نز پی علف خواری است — از پی زیرکی و هشیاری است
سگ بر آن آدمی شرف دارد — که چو خر دیده بر علف دارد

هفت پیکر/ ۷/ ۵- ۴۴

او پس از چند بیت بار دیگر به این موضوع می‌پردازد:

به که دندان کنی ز خوردن پر — تا گرامی شوی چو دانهٔ در
شانه کاو را هزار دندان است — دست‌در ریش هر کسی زان است

هفت‌پیکر/ ۹/۷- ۸۸

نظامی زیاده‌روی در غذا خوردن را سبب بروز انواع بیماریها معرفی می‌کند:

ز کم خوارگی کم شود رنج مرد — نه بسیار ماند آن که بسیار خورد
همیشه لب مرد بسیار خوار — در آروغ بد باشد از ناگوار
چوشیران به‌اندک خوری خوی‌گیر — که بد دل بود گاو بسیار شیر

اقبالنامه/ ۲۳/ ۳۰- ۲۸

همچنین او در تصویری زیبا، شکم را به قبر و رنج پس از زیاده‌خواری را به عذاب قبر تشبیه می‌کند:

گر از پشت گوران ندارم کباب — زگور شکم هم ندارم عذاب

اقبالنامه/ ۵۴/۴۲

نظامی برخلاف زیاده‌خوری اعتدال و میانه‌روی در غذا خوردن را توصیه می‌کند و آن را سفارشی از سوی خدا می‌داند:

طبیبی در یکی نکته نهفته است — خدا آن نکته را با خلق گفته است
بیاشام‌و بخور خوردی که خواهی — کم و بسیار نه کارد تباهی
زبسیار وز کم بگذر که خام است — نگهدار اعتدال اینت تمام است

خسرو و شیرین / ۴/۸۹-۸۲

اوسپس با ذکرداستانی‌کوتاه، سخن خود را ادامه می‌دهد و برای توصیهٔ خود مثالی

می‌زند:

دو زیرک خوانده‌ام کاندر دیاری — رسیدند از قضا بر چشمه ساری
یکی کم خورد کاین‌جان می‌گزاید — یکی پر خورد کاین جان می‌فزاید
چو بر حد عدالت ره نبردند — به محرومی و سیری هر دو مردند

خسرو و شیرین/ ۸۹/۷–۸۵

نظامی علاوه بر منع پرخوری و توصیه به میانه‌روی در غذا خوردن، آدابی را نیز برای آن ذکر می‌کند. برای نمونه او مصرف زیاد نمک را مضر می‌داند:

چراغ ارچه ز روغن نور گیرد — بسا باشد که از روغن بمیرد
خورش‌ها را نمک رو تازه دارد — نمک باید که نیز اندازه دارد

خسرو و شیرین/۹/۴۷– ۳۸

او حتی برای آشامیدن آب نیز توصیه‌ای دارد:

همان تشنه گرم را آب سرد — نباید، نشاید به یکبار خورد
به هر منزلی کآوری تاختن — نشاید در او خوابگه ساختن
مخور آب ناآزموده نخست — به دیگر دهانی کن آن باز جست

اقبالنامه/ ۶۱/۲۱– ۵۹

جالب است که جرجانی نیز در کتاب ذخیره، گفتاری دربارهٔ آزمودن آبها دارد و راههای مختلفی برای آن ذکر کرده است (جرجانی، ۱۳۸۲: ج۲/ ص۲۹). نظامی رعایت بهداشت را به هنگام غذا خوردن ضروری می‌داند و کوتاه کردن ناخن و شستن دستها را به هنگام نشستن بر سر سفره توصیه می‌کند:

چو هم کاسهٔ شاه خواهی نشست — بپیرای ناخن، فرو شوی دست

اقبالنامه/ ۱۷/ ۱۴۳

وی با ذکر مثال شیر و سرکه – که با یکدیگر ناسازگارند– خوانندگانش را از خوردن غذاهای ناهمساز برحذر می‌دارد:

چو با سرکه سازی مشو شیرخوار — که با شیر سرکه بود ناگوار

اقبالنامه/ ۲۳/ ۳۸

۲–۴) توصیه به میانه‌روی در خواب

نظامی پرهیز از خوابیدن زیاد یا کم و اعتدال در آن را سفارش می‌کند:[۱۲]

نباید غنودن چنان بی‌خبر — که ناگاه سیلی درآید به سر
نبودن‌چنان‌نیزبی‌خواب و خورد — که تن ناتوان گردد و روی زرد

اقبالنامه/۲۳/ ۶۰– ۵۹

۳-۴) نکوهش زیاده‌روی در شهوت‌رانی

در اشعار نظامی شهوت‌پرستی و افراط در هوس‌بازی به شدت نکوهش شده است. او آب شهوت را ارزشمند و موجب خرمی می‌داند و هم‌آغوشی بیش از اندازه را سبب کاهش طول عمر معرفی می‌کند:

مریز آب خود را در این تیره خاک — کزین آب شد آدمی تابناک
در این قطرهٔ آب ناریخته — بسی خرمی‌هاست آمیخته
به چندین کنیزان وحشی نژاد — ماه‌خرمن عمر خود را به باد

اقبالنامه/ ۱۱/۵۰- ۴۸

درجای دیگر او زیاده‌روی در خوراک و شهوت را علت بیماری و رنج ذکر می‌کند:

دو آفت بود شاه را همنفس — که درویش را نیست آن دسترس
یکی آفت زطباخهٔ چرب‌دست — که شه را کند چرب و شیرین‌پرست
دگر آفت از جفت زیبا بود — کزو آرزو ناشکیبا بود
از این هر دو شه را نباشد بهی — که آن یک ورا پرکند، و این تهی

اقبالنامه/ ۲۲/ ۲۰-۱۷

او در مخزن‌الاسرار لعبت‌بازی و هوس‌رانی را تقبیح کرده است:

لعبت زرنیخ شد این گوی زرد — چون زن حایض پی لعبت مگرد

مخزن‌الاسرار/۳۴/۲۱

این بیت از باریک‌بینی و دقت‌نظر نظامی نشأت گرفته چرا که او در میان توصیهٔ اخلاقی خود به یکی از مهمترین حالتهای روحی زنان به هنگام عادت ماهیانه یا حیض توجه کرده است: احساس نیاز به هم آغوشی در زنان، در طول مدت عادت ماهیانه شدت می‌گیرد.

۴-۴) منع خاراندن زخمهای پوستی

نظامی در بیتی از خسرو و شیرین فرد مبتلا به بیماریهای پوستی را از خاراندن و دستکاری اثر آنها برحذر می‌دارد:

نظر کردم ز روی تجربت هست — خوشیهای جهان چون خارش دست
به‌اول دست را خارش خوش افتد — به آخر دست بردست آتش افتد

خسرو و شیرین/۴۵/۲۰-۱۹

۵-۴) سفارش به راستگویی بیمار

امروزه «اخلاق پزشکی» یکی از مهمترین مباحث طرح در جهان است که از سویی در دانش پزشکی و از سوی دیگر در علم اخلاق ریشه دارد. جالب است که در اغلب موارد مخاطب این بحثها تنها پزشکان و دست‌اندرکاران جامعهٔ پزشکی‌اند و صرفاً از بایستها و نبایستهای آنان سخن به میان می‌آید. در حالی که برای بیمار نیز در کنار حقوقش، وظایفی تعریف می‌شود که پای‌بندی بدانها بر هر بیماری واجب است.

جای شگفتی است که نظامی در قرن ششم به این نکته توجه داشته است و راستگویی به پزشک و پنهان نکردن درد و راز را از طبیب توصیه می‌کند:

چو می‌خواهی که یابی روی درمان مکن درد از طبیب خویش پنهان

خسرو و شیرین/ ۴۷/۲۲

۵) نتیجه

هرچند نظامی به عنوان پزشک شناخته نشده است و در هیچ یک از منابع کهن نشانی از پرداختن او به حرفهٔ پزشکی دیده نمی‌شود، دانش و آگاهی گسترده‌اش از علم پزشکی – آن چنان که به نمونه‌هایی از آن اشاره شد- درخور توجه است.

به نظر می‌رسد آگاهیهای پزشکی او از سطح آگاهیهای عمومی که اغلب مردم از آن برخوردارند، بالاتر، ژرفتر و دقیقتر است و به سادگی نمی‌توان گزارشها و شرح‌های طبی – دارویی او را در حد باورهای عامیانه یا حداکثر، اطلاعات کلی همهٔ مردم از دانش پزشکی ارزیابی کرد. بلکه او به علم طب و بسیاری از نکته‌های ظریف و دقیق آن احاطه داشته است و در جای جای آثار خود این آگاهی و دانش را بازتابانده است؛ به سخن دیگر- همان گونه که نشان داده شد – بسیاری از سروده‌های او که شامل موارد پزشکی – دارویی است با اساسی‌ترین کتب طب قدیم چون هدایه المتعلمین، قانون، الابنیه عن حقایق الادویه و غیره سازگاری و همانندی دارد و گاه چنان این هماهنگی زیاد است که به نظر می‌رسد شاید نظامی آگاهی خود را به طور مستقیم از همین کتابها فراگرفته باشد. بی‌تردید اظهارنظر دقیقتر در این باره، تنها از راه پژوهش و ارزیابیهای گسترده‌تر و ژرف‌تر امکان‌پذیر خواهد بود.

پی‌نوشت

۱. دکتر برات زنجانی در مقدمهٔ کتاب احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی بخشی

را به آگاهیهای پزشکی نظامی اختصاص داده است اما تنها به استخراج و دسته‌بندی ابیات مرتبط با معلومات پزشکی نظامی بسنده کرد و جز چند مورد، از مقایسه و تطبیق آنها با پزشکی نامه‌های کهن و یا علم نوین پزشکی خودداری کرده است. همچنین نویسنده به ابیاتی که نظامی در رابطه با برخی از بیماریهای مهم و رایج آن روزگر مانند آبله و انواع تب سروده، هیچ اشاره‌ای نکرده است.

افزون بر این تنها سه مقاله دربارهٔ مسائل پزشکی و دارویی در آثار نظامی یافته‌ام که مشخصات کامل آنها عبارتند از:

الف) ثروتیان، بهروز؛ «طب در شعر کهن فارسی (بررسی پنج گنج نظامی)»؛ مجلهٔ ادبستان، سال سوم، شمارهٔ ۳۶، آذر ۱۳۷۱.

ب) علاقه، فاطمه؛ «باورهای پزشکی در خسمهٔ نظامی»؛ مجلهٔ ادبستان، سال چهارم، شمارهٔ ۴۱، اردیبهشت ۱۳۷۲.

ج) شازده احمدی، نورالدین؛« خسمهٔ نظامی از دیدگاه پزشکی»؛ مجله فرهنگ، شمارهٔ دهم، پاییز ۱۳۷۱.

دومقالهٔ نخست در سال ۱۳۷۱ در کنگرهٔ بین‌المللی تاریخ پزشکی در اسلام و ایران ارائه‌شده است. مقالهٔ آخر نیز در سال ۱۳۷۲ در کتاب مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی به چاپ رسیده است.

از میان اینها تنها مقالهٔ دکتر شازده احمدی شایان توجه وتأمل است، چرا که مسائل پزشکی را در آثار نظامی به گونه‌ای منظم و علمی جمع‌آوری کرده است. با این همه خطاهایی در آن به چشم می‌خورد. برای نمونه، با آوردن بیتهای زیر چنین نتیجه‌گیری کرده که نظامی به خاصیت درمانی پیه یا چربی در بیماریهای چشم نظر داشته است:

ناله‌ای ناگهان شنید از دور — *کآمد از زخم خورده‌ای رنجور*
بر پی ناله شدچو ناله شنید — *خسته در خاک و خون جوانی دید...*
دیده‌ای را که کنده بود ز جای — *درهم افکند و برد نام خدای*
گر خراشیده شد سپیدی توز — *مقله در پیه مانده بود هنوز*
آن قدر دید زور در پایش — *که برانگیخت شاید از جایش*
پیه در چشم او نهاد و ببست — *وز سر مردمی گرفتش دست*
کرد جهدی تمام تا برخاست — *قایدش گشت و برد بر ره راست*

هفت پیکر/ ۳۷/ ۱۱۴– ۹۸

هرچند در طب کهن، انواع پیه را برای درمان بیماریهای مختلف چشم به کار می‌بردند (ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ج۲/ صص۱۶۴ و ۹– ۳۱۸، ج۳/ ص ۲۱۶) ولی به نظر می‌رسد از این بیتها استفاده از چربی یا پیه برنمی‌آید، چرا که به باور قدما، مادهٔ اصلی چشم، پیه بوده است (گوهری، ۱۳۶۲:

ج۲/ ص ۳۸۳) بنابراین برخی از شاعران از چشم به پاره‌ای چربی یا پیه تعبیر کرده‌اند. برای نمونه مولوی می‌گوید:

از دو پارهٔ پیه این نور روان موج نوش می‌زند بر آسمان

مثنوی/ ۲۵۰/ ۲۴۵۵

یا

در یکی پیهی نهی تو روشنی استخوانی را دهی سمع ای غنی

مثنوی/ ۲۸۲/ ۳۲۹۸

عطار هم چنین تعبیری را به کار برده است:

ز دودی گنبد خضرا کند او ز پیهی نرگس بینا کند او

اسرارنامه/ ۶/۱

بر این اساس منظور نظامی از مصرع «پیه در چشم او نهاد و ببست» آن است که چشم را که پاره‌ای چربی است، در جای خود قرار داد.

اشتباه دیگر آن است که دکتر شازده احمدی مقله را به معنای کرهٔ چشم دانسته و نتیجه گرفته است که «چون هنوز کرهٔ چشم خارج نشده، پس درمان‌پذیر است» (شازده احمدی، ۱۳۷۱؛ ص۱۹۹) در حالیکه یکی از معناهای‌مقله، مردمک چشم است و در لغت‌نامه همین بیت نظامی برای این معنا، شاهد مثال آورده شده است (دهخدا، ۱۳۷۲: ج۱۳/ ص ۱۸۸۵۲). بنابراین چون مردمک همچنان در سفیدی چشم قرار داشته، درمان ممکن بوده است و با برگرداندن کل چشم به داخل کاسهٔ چشم بهبودی حاصل شده است.

۲. دکتر ثروتیان در تصحیح خود، «علم الابدان و علم الادیان» ضبط کرده است. از آنجا که از نظر وزن و قافیه تغییری در مصرع به وجود نمی‌آید، ضبط وحید دستگردی را برگزیده‌ام چرا که در حدیث پیامبر (ص) نیز ابتدا علم ادیان و سپس علم ابدان می‌آید.

۳. برخی از آنها عبارتند از: آبله، بحران (نوعی تب شدید)، نوعی بیماری پوستی، سرسام، صرع، آماس، فلج وغیره .

۴. برای نمونه در بیت زیر از بیماری گوژپشتی سخن رفته است:

تنی چون خر کمان از گوژ پشتی بر و دوشی چو کیمخت از درشتی

خسرو و شیرین/۲۷/۸۸

اما پیداست که در آن هیچ اشاره‌ای از دیدگاه دانش پزشکی وجود ندارد و گوژپشتی تنها برای تشبیه و رسایی سخن آورده شده است.

یا در شرفنامه چنین سروده است:

برنجد سر از دردسرهای سخت نه زان سان که از زخم شمشیر و لخت

شرفنامه/۱۲/۵۹

هرچند در این بیت به بیماری «سردرد» اشاره شده است ولی هیچ نکته‌ای از لحاظ پزشکی وجود ندارد و تنها نوعی توصیف درد شدید ناشی از آن به چشم می‌خورد.

۵. این فعل در نسخه‌ها و به دنبال آن در چاپهای مختلف، ضبطهای گوناگونی دارد. در تصحیح دکتر ثروتیان و دکتر زنجانی به صورت «نجوشند» آورده شده است (نظامی۱۳۶۴: ص۲۰۳؛ همو، ۱۳۷۴: ص۹۶). این ضبط به کلی نادرست است چرا که در این صورت هیچ معنایی از بیت برنمی‌آید. اگر خون، بجوش است پس دیگر چگونه می‌توان از جوشش آن جلوگیری کرد؟!

دکتر ثروتیان در توضیح این بیت می‌نویسد: «بهتر است مبتلا به آبله را از طفل دور بدارند تا خون جوشان طفل را به غلیان نیاورند و بیش از پیش نجوشانند». سپس ادامه می‌دهد: «سرایت بیماری‌ها در زمان شاعر (قرن ششم) و برای خود او معلوم بوده و ظاهراً علت آن را در جوشش خون مردم تندرست از دیدن بیماران می‌اندیشیده» (نظامی، ۱۳۶۴: صص ۷- ۵۰۶). این گفته در هیچ یک از آثار پزشکی گذشته، دیده نمی‌شود.

در این میان وحید دستگردی ضبط «نخوشند» را برگزیده است، که این نیز از لحاظ‌پزشکی نادرست و با اصول طب قدیم ناسازگار است. همهٔ پزشکان قدیم از رازی تا ابن‌سینا، از اخوینی بخاری تا جرجانی به خشکاندن تاولهای آبله اشاره و ترکیباتی برای آن تجویز کرده‌اند (بنگرید به متن مقاله).

بنابراین به نظر می‌رسد ضبط «بخوشند» صحیح باشد، چرا که خشکاندن زخمهای آبله یکی از راههای درمان و خشکیدن تاولهای آن، یکی از نشانه‌های بهبود بیماری بوده است.

۶. دکتر شازده احمدی از آنجا که ضبط «نخوشند» را صحیح فرض کرده است، برای توجیه بیت می‌نویسد: «بستن و پوشش نهادن زخم باعث می‌شود تا زخم آبله پخته شده و برسد و مادهٔ دفعی را خارج کند اما سر باز نگه داشتن زخم موجب خشک شدن خون به جوش آمده می‌شود و لذا ایجاد ازمان و عدم بهبودی زخم می‌کند» (شازده احمدی، ۱۳۷۱: ص۱۹۷). این سخن بر هیچ یک از آثار پزشکی گذشته استوار نیست و به هیچ روی نمی‌تواند درست باشد.

فاطمه علاقه در توضیح این بیت نظر دیگری دارد: «چون بیماری آبله زود سرایت می‌کند بهتر است کودک را از شخص مبتلا به آبله دور نگه دارند. زیرا کودک از تماس با او به این ناخوشی‌دچارمی‌شود که سبب خشک شدن‌خون دررگهای کودک‌می‌گردد»(علاقه،۱۳۷۲: ص۷۷).

بر من آشکار نیست این تحلیل که ابتلا به آبله سبب خشکی خون در رگها می‌شود از کجا و کدام منبع ذکر شده است! در هیچ یک از کتب طبی قدیم چنین توصیفی وجود ندارد، بلکه برعکس – همان‌طور که در متن مقاله آمده است – ابتلا به آبله به سبب جوشش خون و غلیان

آن است.

۷. در اکتبر ۱۹۸۰ مقاله‌ای در مجلهٔ روانشناسی بالینی (Journal of Clinical sychology) به چاپ رسید که نویسندگان آن ثابت کرده بودند تعداد زیادی از افراد در شبهای اول و چهاردهم ماه، رفتارهای غیرطبیعی بروز می‌دهند. آنان مدعی شدند که این نظریهٔ عامیانه که در روزهای ویژه‌ای از ماه، افراد از لحاظ روانی دچار اختلال رفتار می‌شوند، با واقعیت مطابقت دارد (بنگرید به: زکریای رازی، محمد، برءالساعه (فوریتهای پزشکی)، به اهتمام و تحشیهٔ سید محمد سیادتی، ص ۷۵).

۸. دکتر ثروتیان این بیت را بدون استناد به هیچ نسخه بدلی، چنین آورده است:

زخوبان توسنی رسمی قدیم است　　چو مار افعی بود زخمش سلیم است

او با توجه به معنی دور «سلیم» یعنی کشنده و هلاک‌کننده نوشته است: «نسخ نه‌گانهٔ پاورقی متوجه معنی و نکتهٔ نهفته در بیت نشده، تحریف کرده‌اند» (نظامی، ۱۳۶۶: ص ۱۰۰۹).

این گفته به هیچ روی درست نیست، چرا که در این صورت، مفهوم آن، با بیت‌های پیشین همخوانی‌و هماهنگی‌ندارد و برخلاف نظر دکترثروتیان همان نوشتهٔ نسخه‌نویسان صحیح‌است. بیتهای پیشین عبارتند از:

عجب ناید ز خوبان تند خویی　　چنان کز مهر گردون کینه‌جویی
به جور از نیکوان نتوان بریدن　　بباید ناز معشوقان کشیدن
همه خوبان چنین باشند بدخوی　　عروسی کی بود بی‌رنگ و بی‌بوی
کدامین گل بود بی‌زحمت خار　　کدامین خط بود بی‌زخم پرگار

خسرو و شیرین /۶۳/۷۶-۶۰

پیداست که معنای موردنظر دکتر ثروتیان با مفهوم این بیتها سازگاری ندارد و برعکس، منظور آسیب نرساندن مار آبی و بی‌گزندی زهر آن است. در واقع شاعر زهر بی‌خطر مار آبی را به توسنی خوبان و خوبرویان تشبیه کرده است (بنگرید به: نظامی، ۱۳۶۳: ج۲/ ص۳۴۹).

۹. دکتر ثروتیان این بیت را چنین آورده است:

وان دو سه تن کرده ز بیم و امید　　زان صدف دوخته دندان سپید

معنای «صدف دوخته» بر من آشکار نیست، بنابراین ضبط وحید دستگردی را برگزیدم (بنگرید به: نظامی، ۱۳۶۳: ج۱/ ص۱۲۶). دکتربرات زنجانی نیز این بیت را همانند وحید دستگردی آورده است (زنجانی، ۱۳۸۴: ص ۳۶۸).

۱۰. این نکته را در هیچ یک از کتابهای پزشکی قدیم نیافتم. بی‌تردید از نظر پزشکی این گفتهٔ نظامی در خور بررسی و پژوهش است.

۱۱. این بیماری در عربی به ظفره معروف بوده است. امروزه به این بیماری Ptrygium می‌گویند که البته چندان هم شایع نیست.

۱۲. نام این گیاه دارویی در منابع مختلف به صورتهای گوناگون چون سوسنبر، سسرم و سیسیمبر (در پهلوی) آمده است (دهخدا، ۱۳۷۲: ج۸/ صص ۱۲۲۰۵ و ۱۲۲۴۵).

۱۳. او در شرفنامه از خواب به عنوان پایهٔ نابخردی یاد می‌کند:

بخسبد شبانروزی از بیخودی که خوابست بنیاد نابخردی

شرفنامه/۵۳/ ۳۲۹

منابع

۱. ابوریحان بیرونی؛ **کتاب الصیدنه فی‌الطب**؛ تصحیح و مقدمه و تحشیه: عباس زریاب خویی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.

۲. ابن‌سینا؛ **قانون**؛ ترجمهٔ عبدالرحمن‌شرفکندی(هه‌ژار)،۸ ج، چاپ هفتم، تهران:سروش،۱۳۸۳.

۳. زنجانی، برات؛ **احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی**، چاپ هفتم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۴.

۴. اخوینی‌بخاری، ابوبکر؛**هدایه‌المتعلمین‌فی‌الطب**؛ چاپ دوم، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۱.

۵. جرجانی، اسماعیل؛ **الاغراض الطبیعیه و المباحث العلائیه**؛ تصحیح و تحقیق: حسن تاج‌بخش، ۲ ج، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران،۸۵- ۱۳۸۴.

۶. _____ ؛ **ذخیره خوارزمشاهی**؛ به تصحیح و تحشیهٔ محمدرضا محرری، ۲ج، چاپ اول، تهران: فرهنگستان علوم پزشکی، ۱۳۸۰ و ۱۳۸۲.

۷. _____ ؛**یادگار**؛ به اهتمام مهدی‌محقق؛ چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران، دانشگاه مک گیل، ۱۳۸۱.

۸. خاقانی شروانی؛ **دیوان**؛ ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزازی،۲ ج، چاپ اول، تهران: مرکز، ۱۳۷۵.

۹. دهخدا، علی‌اکبر؛ **لغت‌نامه**؛ ۱۴ج، چاپ اول از دوره جدید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

۱۰. زکریای رازی، محمد؛ برءالساعه (فوریتهای پزشکی)؛ به اهتمام و تحشیهٔ سید محمد سیادتی، چاپ اول ، تهران: دانشگاه علوم پزشکی تهران، ۱۳۸۲.

۱۱. _____ ؛**الجدری و الحصبه**؛ به سعی و اهتمام محمود نجم‌آبادی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.

۱۲. شازده احمدی، نورالدین؛ «**خمسهٔ نظامی از دیدگاه پزشکی**»؛ مجلهٔ فرهنگ، شمارهٔ دهم، پاییز ۱۳۷۱.

۱۳. عطار، شیخ‌فریدالدین؛ **اسرارنامه**؛ به تصحیح سیدصادق‌گوهرین؛ تهران: صفی علیشاه، بی‌تا.

۱۴. علاقه،فاطمه؛«**باورهای پزشکی در خمسهٔ نظامی**»؛ مجلهٔ ادبستان، سال چهارم،شماره ۴۱،

اردیبهشت ۱۳۷۲.
۱۵. عوفی،محمد؛**لباب‌الالباب**؛ به کوشش سعید نفیسی، چاپ اول،تهران: کتابخانهٔابن‌سینا و کتابخانهٔ حاج علی علمی، ۱۳۳۵.
۱۶. گوهرین،سیدصادق؛ **فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی**؛ ۹ج، چاپ دوم، تهران: زوار، ۱۳۶۲.
۱۷. محمد حسنین، عبدالنعیم؛ **نظامی الگنجوی؛ شاعر الفضیله**؛ چاپ اول، قاهره: مکتبه الخانجی، چاپ اول، ۱۹۵۴ م./ ۱۳۷۳ هـ . ق.
۱۸. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **مثنوی معنوی**؛ به اهتمام توفیق هـ سبحانی؛ چاپ اول، تهران: روزنه، ۱۳۷۸
۱۹. مؤمن‌حسینی، محمد؛ **تحفه حکیم مؤمن**؛ چاپ‌اول،تهران: کتابفروشی‌محمودی،۱۴۰۲هـ ق.
۲۰. میسری؛ **دانشنامه**؛ به اهتمام برات زنجانی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.
۲۱. نظامی گنجه‌ای؛ **اقبالنامه**؛ به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۷۹.
۲۲. _____ ؛ **خسرو و شیرین**؛ به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۶۶.
۲۳. _____ ؛ **سبعهٔحکیم نظامی گنجوی**؛ به تصحیح و تحشیهٔ حسن وحید دستگردی، ۳ ج، چاپ دوم، تهران: علی‌اکبر علمی، ۱۳۶۳.
۲۴. _____ ؛ **شرفنامه**؛ به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول تهران: توس، ۱۳۶۸.
۲۵. _____ ؛ **لیلی و مجنون**؛ به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۶۴.
۲۶. _____ ؛ **لیلی‌ومجنون**؛ به تصحیح برات زنجانی،چاپ‌دوم، تهران:دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.
۲۷. _____ ؛ **مخزن‌الاسرار**؛ به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۶۳.
۲۸. _____ ؛ **هفت پیکر**؛ به تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۷۷.
۲۹.وحید دستگردی، حسن؛ **گنجینهٔ نظامی**؛ چاپ اول، تهران: بی‌جا، ۱۳۱۷.
۳۰. هروی، ابومنصور موفق بن علی؛ **الابنیه عن حقایق الادویه**؛ به تصحیح احمد بهمنیار، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.

ستایش و نکوهش عقل در مثنوی

رضا شجری
استادیارزبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

چکیده
مولانا در مثنوی شریف و بی‌بدیل خویش از عقول متعدد و متفاوتی سخن به میان آورده و گاه زبان به ستایش عقل و در جای دیگر به نکوهش آن گشوده است. در این نوشتار ضمن بیان و توضیح انواع عقل در مثنوی و تشریح کارکردها و ویژگیهای آن، دلایل ستایش و نکوهش آنها بررسی شده است. نگارنده برخلاف برخی از صاحبنظران بر این باور است که عقل جزوی نیز با تمام آفاتی که دارد در مثنوی ذاتاً مذموم نیست و پرتوی یا نمی از دریای عقل کل است و وجودی نورانی دارد؛ ولی به سبب پاره‌ای از ویژگیها و محدودیتها، غالباً دچار آفات نفسانی و شیطانی می‌شود و راه اتصال آن به دریای عقل کل تنگ و تاریک می‌گردد. از این گذشته، میزان برخورداری انسانها از عقل نیز متفاوت است؛ به عبارت دیگر مولانا تساوی عقول را، که بعضی از متکلمان بدان اعتقاد دارند، نمی‌پذیرد و آن را با استدلال رد می‌کند.
همچنین به اعتقاد مولانا، خداوند گاه جمادات را نیز دارای عقل و فهمی آدمی گونه می‌کند تا قدرت و اعجاز خویش را به اثبات رساند.

کلید واژه: عقل کلّی، عقل جزوی، نکوهش و ستایش عقل، مثنوی مولوی

تاریخ دریافت: ۲/۱۰ /۱۳۸۵ تاریخ پذیرش : ۱۰/۳ /۱۳۸۶

مقدمه

عقل به عنوان یکی از قوای مدرکه و ابزار تمییز و تشخیص و اسباب شرافت و بزرگی انسان در مثنوی از جایگاه و پایگاه ویژه‌ای برخوردار است. مولانا در جای جای مثنوی اهمیت و توانایی و کارکرد آن را بیان فرموده، و زبان به تحسین و ستایش آن گشوده، و مخاطبان خویش را متوجه این گوهر آسمانی و عرشی کرده است؛ آن چنانکه گویی فیلسوفی عقلگرا و یا متکلمی استدلالی از عقل سخن می‌گوید. در کنار این توصیفات و بیان تواناییها، ابیات و عباراتی که به نکوهش و سرزنش عقل و عاقلان و استدلالیون نیز می‌پردازد، کم نیست؛ چنانکه خواننده را دچار شگفتی و تحیر، و تحلیل آن را دشوار می‌سازد. ذکر این ابیات متناقض و ضدنما، مثنوی پژوهان را بر آن داشته است که به دو دسته عقل در مثنوی معتقد شوند: عقلی مذموم و ناپسند و عقلی ممدوح و ستوده.

هرچند این استنباط با استناد به ابیات متناقض تا حدی درست می‌نماید ولی به نظر نگارنده، نباید این دوگانگی را در ذات و منشأ دانست و یا مانند دو کفه ترازو، همسنگ هم در وجود انسان تصور کرد. از این گذشته، انسانها نیز در برخورداری از این عقول متفاوتند و نباید جاهلان و کاملان را به صرف داشتن وجه مشترک «جنبهٔ بشری» با یک مقیاس سنجید و حکمی واحد صادر کرد؛ به عبارت دیگر اختلاف عقول هم، فطری است.

مولانا چنانکه شیوه اوست به زبان تشبیه و تمثیل و دیگر شگردهای ادبی و هنری بخصوص در قالب حکایات و امثال به تعریف و توصیف عقول می‌پردازد و گاه تعریفی و تصویری تازه ارائه می‌کند که در نوع خود بی‌نظیر است. او هنرمندانه مباحث دشوار فلسفی را با شهد شیرین تمثیلات و حکایات دلپذیر می‌آمیزد و کام جان خوانندگان را مشتاق و مشتهی لقمه‌های فکری و فلسفی خویش می‌سازد.

مولانا برخلاف بسیاری از عرفا، که عقل را به سبب تقابل با عشق بکلی خوار و زبون دانسته‌اند به انواع و مراتبی تقسیم می‌کند و تنها نوعی از آن را به سبب پاره‌ای ویژگیها مورد نکوهش و سرزنش قرار می‌دهد و از تکرار آن در دفترهای مختلف مثنوی و دیوان شمس در موقعیتهای مختلف خسته نمی‌شود.

جالب اینکه رد و قبول و یا ستایش و نکوهش مولانا نیز به شیوهٔ بعضی از شاعران عارف، صرفاً شاعرانه نیست. او آرا و نظریات خویش را بر پایهٔ برهانهای عقلی استوار می‌سازد و به تعبیر دیگر هماره از دیدگاه عقل به بیان کارآمدیهای عقل پرداخته است.

پیشینهٔ بحث

از آنجا که این بحث از موضوعات مهم مثنوی است، شارحان و محققانی به فراخور دانش و یا حوصلهٔ خویش و خوانندگان بدان پرداخته‌اند. شارحان، معمولا به مقتضای ابیات موردنظر درصدد حل مشکلات بیت برآمده و احیاناً با استشهاد به آیات و روایات و یا استناد به ابیاتی دیگر در فهم آن به خواننده کوشیده‌اند که از آن میان شرح فروزانفر (مثنوی شریف) و جعفری اهمیت بیشتری دارد. بعضی از محققان نیز با استناد به ابیات و اقوالی از مثنوی یا دیوان، اورا به مخالفت با عقل و ضدیت با فلاسفه متهم کرده‌اند به گونه‌ای که گویا اساساً با عقل و یا هرگونه استدلال و برهان عقلی سرستیز دارد. جلال‌الدین همایی در مولوی‌نامه با تقسیم عقل به دو دستهٔ ممدوح و مذموم، کارکردهای هر یک را بیان کرده است (مولوی‌نامه،۱۳۶۲:ص۴۶۲). زرین‌کوب نیز با دسته‌بندی موضوعی ابیات مثنوی به اختصار ولی محققانه دربارهٔ عقول مختلف سخن گفته است. (زرین‌کوب،۱۳۷۱: ص۹۵۸). اما تفسیر و تحلیل و بیان مراتب عقل و دلایل ستایش و نکوهش آن و میزان بهره‌مندی سایر موجودات از این گوهر عرشی، هدفی است که نگارنده دنبال کرده و نمی و کمی از آن دیار را در این کوزه ریخته است.

تعریف عقل

عقل در نظر مولانا، چشمه‌ای جوشان و گوهری است تابان و لطیفه‌ای است که خداوند در نهاد آب و گل انسان نهاده است که انسان به مدد آن می‌تواند جهان را به تسخیر خویش درآورد؛ کوه و بحر را بشکافد (مولوی،۱۳۶۶:ص۷۳) و قدرت و فرمانروایی خویش را به رخ تمام موجودات کشد. عقل، ابزار تمییز و تشخیص انسان نیز هست و با این چراغ می‌تواند جنس را از ناجنس و نغز را از زشت و دام را از دانه تشخیص دهد.

جنس و ناجنس از خرد دانی شناخت — سوی صورتها نشاید زود تاخت
فرق نغز و زشت از عقل آورید — نه زچشمی کو سیه گشت و سپید
آفت مرغ است چشم کام‌بین — مخلص مرغ است عقل دام‌بین

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۱۱۸۷)

اصل عقل از جهانی دیگر است و همچون دل از پیشگاه خداوند بر انسان عرضه شده است و ماهیتی نورانی دارد و از آن منبع و چشمه نور تغذیه می‌شود. اما این گوهران

پاک و تابناک وقتی در مغاک تن قرار می‌گیرند و همنشین یاران و ماران قوای نفسانی و شیطانی می‌شوند، هاروت وار و ماورت‌سار، فرّ و فروغ و عصمت خویش را از دست می‌دهند و شایسته ملامت و مذمت این و آن می‌شوند.

عقل و دلها بیگمانی عرشی‌اند — در حجاب از نور عرشی می‌زیند
همچو هاروت و چو ماروت آن دو پاک — بسته‌اند اینجا به چاه سهمناک
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۸۵۱)

لذا می‌توان گفت مولانا به خودی خود، عقل را می‌ستاید و در داستانها و حکایات با زبان تمثیل و تشبیه، مخاطبانش را به پیروی عقل دعوت می‌کند.

کم‌نشین بر اسب توسن بی‌لگام — عقل و دین را پیشوا کن والسلام
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۶۴۸)

عقل نه تنها می‌تواند مصالح و منافع انسان را تشخیص دهد و زندگی دنیوی انسانها را سامان بخشد، بلکه می‌تواند با بهره‌گیری از انوار عقول دیگر و اتصال با نور خاصان و کاملان، چنان زفت و فربه گردد که از آفات نفس و هوا مصون و ایمن گردد و خود را از مهالک و موانع برهاند. در داستان صیادان و سه ماهی که در آبگیری گرد آمده بودند، نخستین ماهی می‌تواند با زیرکی و تدبیر عقل، خود را از سوءقصد صیادان برهاند و راهی دریا شود و با هموار کردن سختیها و دشواریهای راه بر خویش، جان را به ساحل امن فراغت برساند و ماهی دوم نیز، که نیم عاقل است، می‌تواند با تدبیری دیگر، که تظاهر به مرگ است، خود را نجات دهد. اما ماهی سوم که نماد انسانهای احمق و کودن است، پس از جست و خیز و اضطراب بی‌فایده در دام صیادان می‌افتد و هلاک خویش و کباب دیگران را فراهم می‌سازد (مولوی، ۱۳۶۶: ص۷۳۴)؛ لذا مولانا با استناد به گفتار پیامبر(ص)، احمقان را رهزنان و دشمنان دین خود می‌داند و نه تنها عاقلان را می‌ستاید بلکه دشنام آنها را بر حلوای احمقان برتری می‌دهد.

عقل دشنامم دهد من راضیم — زانک فیضی دارد از فیاضیم
نبود آن دشنام او بی‌فایده — نبود آن مهمانیش بی‌مایده
احمق ار حلوا نهد اندر لبم — من از آن حلوای او اندر تبم
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۷۳۳)

اگر حلوای احمق تن‌پرور است، مائدهٔ عقل جان‌افزاست. دشنام تلخ عاقلان، مثال داروی تلخی را دارد که می‌تواند غذای جان را فراهم سازد «نور عقلست ای پسر جان را غذی»(مولوی، ۱۳۶۶: ص۳۶۵) و سلامت و طراوت آن را باز گرداند.

نماز و روزه نیز با تمام اهمیتی که در دین دارند و به تعبیر احادیث و روایات، ستونهای استوار و محکم دینند و بدون پذیرش آنها اعمال دیگر پذیرفته نیست در پیشگاه عقل، وزنی ندارند و اصلاً جوهر عبادات عقل است و تمام طاعات برای تکمیل این جوهر فرض شده است و عبادت خالی از تعقل و یا از روی عادت و اجبار راهی به دهی ندارد. لذا مولانا از قول پیامبر (ص) یک ذره عقل را از نماز و روزه غافلانه و از روی عادت برتر می‌داند.

بس نکو گفت آن رسول خوش‌جواز — ذره‌ای عقلت به از صوم و نماز
زانکه‌عقلت جوهر است، این دو عرض — این دو در تکمیل آن شد مفترض

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۸۴۲)

نه تنها نماز و روزه بلکه جهاد و مبارزه و شمشیرزنی و دشمن‌افکنی شیران و پهلوانانی چون علی(ع)، که ارزش یک ضربت شمشیرشان از عبادت جن و انس سنگین‌تر می‌آید در برابر عقل، خوار و بی‌مقدار است و پیامبر(ص) بزگوار با همه ستایشی که در وصف شجاعت علی (ع) دارد او را از اعتماد بر پهلوانیهای خویش برحذر می‌دارد و به تصرف بر عقل خویش و همنشینی با عاقلان سفارش می‌کند:

گفت پیغمبر علی را کای علی — شیر حقی، پهلوان پردلی
لیک بر شیری مکن هم اعتمید — اندر آ در سایه نخل امید
تو تقرب جو به عقل و سر خویش — نی چو ایشان بر کمال برّ خویش
اندر آ در سایه آن عاقلی — کش نتاند برد از ره ناقلی
از همه طاعات اینت بهتر است — سبق یابی بر هر آن سابق که هست

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۱۴۶)

همان‌گونه که خورشید و ابر، جهان هستی را پایدار می‌سازند و رشته‌های حیات و زندگی را می‌بافند و اجسام و اعراض را مرهون نور و باران خویش می‌سازند، آفتاب عقل و ابر چشم انسان نیز می‌تواند ریزش فیض حق را موجب شود و حیات طیبه و تازه معنوی را برای انسان رقم زند. اندیشه می‌تواند جهان تاریک تن را روشن سازد و اشک، رویش گلها و گیاهان معرفت را سبب گردد (همان: ص۸۲۶).

مراتب عقل

غیر فهم و جان که در گاو و خر است — آدمی را عقل و جانی دیگر است

باز غیر جان و عقل آدمی　　هست جانی در ولی آن دمی
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۶۴۶)

از نظر مولانا تمام جانداران، بهره‌ای از عقل و شعور و ادارک دارند. اما مراتب آن متفاوت است و این تفاوت هم در انسانها و هم در حیوانات مشهود است؛ حتی خداوند اگر بخواهد می‌تواند جمادات را هم عاقل کند؛ چنانکه در مورد نالهٔ ستون حنانه می‌گوید:

استن حنانه از هجر رسول　　ناله می‌زد همچو ارباب عقول
(مولوی،۱۳۶۶: ص۱۰۴)

یا رود نیل به امر خداوند، قدرت تمییز و تشخیص می‌یابد و بر قبطیان خون می‌شود و برسبطیان پل، وخداوند هم‌چنانکه‌می‌تواند جمادات را ذی‌شعور کند، می‌تواند انسانها را نیز ابله و بی‌شعورکند. مولانا این‌نکته را در دفترچهارم چنین بیان می‌کند:

نیل را بر قبطیان، حق خون کند　　سبطیان را از بلا محصون کند
تا بدانی پیش حق تمییز هست　　در میان هوشیار و راه مست
نیل، تمییز از خدا آموختست　　که گشاد این را و آن را سخت بست
لطف او عاقل کند مر نیل را　　قهر او ابله کند قابیل را
در جمادات از کرم عقل آفرید　　عقل از عاقل به قهر خود برید
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۷۶۵)

در میان حیوانات نیز این تفاوت وجود دارد؛ عقل و زیرکی خرگوش و روباه و خر، یکسان نیست. علاوه بر این، بعضی از حیوانات چون سگ اصحاب کهف از عقل ویژه‌ای برخوردار می‌شوند. انسانها نیز ضمن اینکه امتیازات ویژهٔ عقلانی نسبت به جمادات و حیوانات دیگر دارند، خودشان نیز دارای مراتبی هستند، لذا مولانا بین جان و عقل آدمی و جان و عقل اولیاءالله تفاوت قائل است و قول معتزلیان مبنی بر تساوی و اعتدال عقول را در آغاز خلقت رد می‌کند و می‌گوید:

اختلاف عقلها در اصل بود　　بر وفاق سنیان باید شنود
برخلاف قول اهل اعتزال　　که عقول از اصل دارند اعتدال
تجربه و تعلیم بیش و کم کند　　تا یکی را از یکی اعلم کند
باطل است این، زانکه رای کودکی　　که ندارد تجربه در مسلکی
بردمید اندیشه‌ای ز آن طفل خرد　　پیر با صد تجربه بویی نبرد
(مولوی، ۱۱۳۶۶: ص۴۵۹)

حضرت عیسی در طفلی از شعور و عقلی برخوردار بود که فرعونها و بوجهل‌ها با تمام کبرِسنّ فاقد آن بودند و این نکته را در جای دیگر با تشبیه روشنتر می‌کند و می‌گوید:

این تفاوت عقلها را نیک‌دان — در مراتب از زمین تا آسمان
هست عقلی همچو قرص آفتاب — هست عقلی کمتر از زهره و شهاب
هست‌عقلی چون چراغی سرخوشی — هست عقلی چون ستارهٔ آتشی
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۸۴۳)

عقل کل

در مثنوی از عقول متعددی گفتگو شده است: عقل کل یا کلی، عقل جزو یا جزوی، عقل ایمانی، عقل عرشی، عقل معاش، عقل بحثی و...

یکی از عقول ممدوح و ستایش شده در مثنوی عقل کل است. این عقل چنانکه از مثنوی و احادیث و آرای دیگر صوفیه برمی‌آید، اولین گوهری است که خداوند آفریده است: «اول ما خلق‌الله العقل» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ص۳۱) و به تعبیر مولانا:

نی که اول دست یزدان مجید — از دو عالم پیشتر عقل آفرید
(مولوی، ۱۳۶۶: ص ۱۱۳۷)

و می‌توان گفت این عقل، نسخهٔ اصلی و باطنی جهان آفرینش است. آنچه در عالم ماده وجود دارد صورتی و فکرتی از آن گوهر است. نسبت این عقل به جهان هستی نسبت پدر به فرزند و پادشاه به فرستاده و مغز به پوست است و همه صورتها هویت و حیات خویش را از او دارند.

کل عالم صورت عقل کل است — کوست بابای هر آنک اهل قل است
(همان: ص۷۸۷)

همان‌گونه که عالم صغیر (انسان) تماماً اندیشه است (ای برادر، تو همان اندیشه‌ای / مابقی تو استخوان و ریشه‌ای)، عالم کبیر (جهان) نیز اندیشه و عقل است و این حقیقت همان امری است که ازآن گه‌گاه به عقل کل تعبیر می‌کنند و حکمت بالغهٔ الهی نیز خوانده می‌شود. همین حکمت بالغه است که این عالم یک فکرت آن محسوب است و تمام عوالم جز جلوه‌ای از فکر و سودای آن نیست (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ص۶۱۱)؛ معنایی است که بر صورتها پادشاهی می‌کند.

این جهان یک فکرتست از عقل کل — عقل چون شاهست و صورتها رسل
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۲۴۶)

مولانا بدون اینکه به تعریف این عقل بپردازد، صفات و ویژگیهای آن را به زبان تشبیه و تمثیل بیان کرده است. او می‌گوید: عقل کل دریایی ژرف و پهن و پنهان است: تا چه عالمهاست در سودای عقل/ تا چه با پهناست این دریای عقل (همان: ص۵۴) که تمام صورتها چون موج یا نمی از آن دریای حقیقی، و یا چون کاسه‌هایی هستند که بر سر این امواج شناورند و می‌خواهند به مرکز با ژرفنای دریای نزدیک شوند؛ ولی تلاش مستمر امواج برای احاطه و شناخت این دریا بی‌فایده است.

عقل پنهان است و ظاهر عالمی — صورت ما موج یا از وی نمی
هر چه صورت می وسیلت سازدش — زان وسیلت بحر دور اندازدش
تا نبیند دل دهندهٔ راز را — تا نبیند تیر دوراندازِ را

(همان: ص۵۵)

تنها راهی که برای درک این دریا وجود دارد، این است که صورت کاسه‌گون و تهی خویش را از این دریا پر کنند؛ اما پر شدن از این دریا مستلزم غرق شدن و محو خویشی است. کسانی می‌توانند در این دریا غرق شوند که از خویش بگذرند.

صورت ما اندرین بحر عذاب — می‌دود چون کاسه‌ها بر روی آب
تا نشد پر بر سر دریا چو طشت — چونکه پر شد طشت در وی غرق گشت

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۵۵)

«عقل کل، جامع کمالات جمیع عقول است»(کاشفی، ۱۳۷۵: ص۸۳). عقول جزوی و سایر عقول نیز هستی خویش را از او دارند؛ هر چند این عقل پنهان است و چنانکه اشاره شد باطن و اسرار جهان است، عقل جزوی می‌تواند در اثر تلاش و کوشش و تقاضاهای پی در پی، امواجی از آن دریای کل را به سوی خویش بکشاند و اگر این تلاش مستمر نبود، عقول جزوی ما این گویایی و توانایی را نیز نداشتند (مولوی، ۱۳۶۶: ص۱۰۹).

میزان بهره‌مندی انسانها از این دریا به تلاش و کوشش و عنایات خداوندی و به طور کلی کسب مقامات عرفانی آنها بستگی دارد؛ لذا انبیا و اولیا و پیران کامل العقل و واصل شده و از خویش گذشته، بهره‌ای تام و تمام از این دریا دارند. به همین سبب مولانا آنها را نیز «عقل کل» می‌خواند و به تعبیر دیگر، مردان حق، عقل مصورند و همان‌گونه که عقل کل، مغز و حقیقت عقلهای ماست و عقلهای ما نسبت به آن عقل به منزلهٔ پوست است (آن خطا دین زضعف عقل اوست/ عقل کل مغز است و عقل ما چو پوست) (همان: ص۱۸۴)، عقول سایر انسانها نیز انعکاس و صورتی از عقلهای اولیای حق

است و نسبت عقل آنها نسبت به ما همچون مشک و پوست است؛ چرا که آن بزرگان توانسته‌اند این پوستها را به مشک و مغز بدل سازند و از قشر بشریت و جسمانیت بیرون جهند و ذات پاکشان آیینهٔ حضرت الوهیت گردد. آنها از خویش رسته‌اند و کاسه‌وار، غرق آن دریای حقیقت و عقل کل شده‌اند.

عقل کل و نفس کل مرد خداست — عرش و کرسی را مدان کز وی جداست
عقلهای خلق عکس خلق اوست — عقل او مشک است و عقل خلق پوست
مظهر حق است ذات پاک او — زو بجو حق را ز دیگر کس مجو

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۱۱۸)

بنابریان اولیا عقل عقلند. عقل آنها همچون اشتر است نسبت به شتربان. همان‌گونه که شتربان، زمام و اختیار شترها را در دست دارد و می‌کشد «آنجا که خاطرخواه اوست»، اولیا نیز زمامدار اشتران عقلهای انسانهایند.

عقل عقلند اولیا و عقلها — بر مثال اشتران تا انتها

(همان: ص۱۲۴)

البته همهٔ انسانها توانایی و شایستگی آن را دارند که به مقام و مرتبه بالاتر نایل شوند و این راه برای همگان باز است. ما می‌توانیم با همنشینی اولیا و کسب فیض از انوار عقول آنها بر نور عقل خویش بیفزاییم و رفته رفته عقل ناقص و نارسای خویش را فربه سازیم و به عقل کل پیوندیم؛ هرچند راهی بس سخت و دشوار است.

مر ترا عقلی است جزوی در نهان — کامل العقلی بجو اندر جهان
جزو تو از کل او کلی شود — عقل کل بر نفس چون غلی شود

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۱۰۱)

اگر به این دریا پیوستیم، می‌توانیم همچون عقل کل، باطن و اسرار جهان را بدانیم و بفهمیم و از اسرار و ضمایر موجودات – که در حقیقت صورت آن مغزند- آگاه شویم و این مقام جز با گسستن از خویش و پیوستن به اولیا و مشایخ حقیقی و جستن از موانع و جستن معارف و حقایق میسر نمی‌شود.

جهد کن تا پیر عقل و دین شوی — تا چو عقل کل تو باطن بین شوی

(همان: ص۷۳۳)

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت عقل کل یک صورت نهانی و پنهان دارد که همان نسخه اصلی و باطنی جهان است و تمام صورتها نور حضور خویش را از آن یافته‌اند. «جان عالم و آنچه ملکوت آن خوانده می‌شود، بدان قوام و بقا دارد» (زرین‌کوب،

۱۳۷۲: ص۶۱۷) و اول موجودی است که خداوند آن را آفریده است.

صورت آشکار و تجسم یافتهٔ عقل کل، عقول انبیا و اولیا و سایر مردان خداست و به اعتبار دیگر، آن بزرگان، عقل کلٍّ مصور و مجسم هستند. در هر صورت این عقل در نظر مولانا با دو گونه صورت خویش، ممدوح و پسندیده، و در همه جا از آن ستایش شده است.

عقل ایمانی

یکی دیگر از عقول ممدوحی که در مثنوی از آن گفتگو شده، عقل ایمانی است. این عقل خاص انسانها و قوه‌ای است که انسان را به پذیرش دین و اجرای تکالیف و احکام دینی و پرهیز از هواهای نفسانی و مکاید شیطانی دعوت می‌کند و بر ایمان و تقوای انسانها مواظبت و مراقبت دارد. او پاسبان عادلی است که بر شهر دل حاکمیت و فرمانروایی دارد و تا وقتی این پاسبان، بیدار و هوشیار و قوی است، هیچ کس از اعدا و سارقان را مجال نفوذ در این بارگاه کبریایی نیست. او همچون گربه‌ای هوشمند بر در این سرا نشسته است تا هیچ موشی جرأت نزدیکی به این سرا را نیابد.

عقل ایمانی چو شحنه عادل است — پاسبان و حاکم شهر دل است
همچو گربه باشد او بیدار هوش — دزد در سوراخ ماند همچو موش
گربه‌ای چه؟ شیر شیرافکن بود — عقل ایمانی که اندر تن بود
غرّهٔ او حاکم درندگان — نعرهٔ او مانع چرندگان

(مولوی، ۱۳۶۶؛ ص ۷۲۴)

دسترسی و نقب موشان به خانه دل و تخریب آن دلیل بر این است که انسان از گماردن این پاسبان قدرتمند، غافل مانده است و یا پاسبان ایمان او واقعی نیست وگرنه تا وقتی که این گربه از دل پاسبانی می‌کند، هیچ موشی نخواهد توانست در آن راهی بیابد. اگر دزدان، امنیت و آسایش شهری را برهم می‌زنند و به آسانی مجال دزدی می‌یابند، دلیل بر ناتوانی حاکم است و در این صورت، بود و نبود شحنه و حاکم تفاوتی ندارد.

شهر پر دزد است و پر جامه کنی — خواه شحنه باش گو و خواه نی

(همان: ص۷۲۴)

متقابلاً، سلب امنیت از دزدان نفس و موشان حریص هوا و هوس، دلیل بر اقتدار و

حاکمیت و هوشیاری عقل ایمانی است. همین عقل است که به پشتوانه روح می‌تواند خس و خاشاک حواس مادی و اندیشه‌ها و اوهام باطل را نیز از روی آب ایمان و معرفت انسان بزداید و سیمای نورانی آن را آشکار کند:

حسها و اندیشه بر آب صفا — همچو خس بگرفته روی آب را
دست عقل آن حس به یک سو می‌برد — آب پیدا می‌شود پیش خرد
پس حواس چیره محکوم تو شد — چون خرد سالار و مخدوم تو شد

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۴۷۳)

از آنجا که این عقل عاقبت‌بین است و آخرت‌اندیش و در پی جذب منافع معنوی و اخروی انسان برمی‌آید به آن «عقل معاد» نیز می‌گویند – در مقابل عقل معاش که درصدد تحصیل و جذب منافع دنیوی انسان است – و باید مراقب بود که عقل معاد، مغلوب عقل معاش انسان قرار نگیرد و از آنجا که اصل ایمان فطری است و خداوند این چشمه معرفت را در نهاد و جان بندگانش نهاده است به آن عقل وهبی هم می‌گویند (در مقابل عقل کسبی و تحصیلی که با تحقیق و مطالعه و شاگردی نزد استادان و کسب تجارب دیگر حاصل می‌آید).

عقل دو عقل است اول مکسبی — که در آموزی چو در مکتب صبی
از کتاب و اوستاد و فکر و ذکر — وز معانی وز علوم خوب و بکر
عقل تو افزون شود بر دیگران — لیک تو باشی ز حفظ آن گران
عقل دیگر بخشش یزدان بود — چشمه او در میان جان بود
چون زسینه آب دانش جوش کرد — نه شود گنده نه دیرینه نه زرد

(همان: ص۷۲۳)

اگر چشمه ایمان از اعماق جان بجوشد و به اصطلاح ایمان قلبی باشد نه سطحی و گفتاری، غولان و رهزنان بیرونی و درونی نخواهند توانست راه آن را ببندند و بلال‌وار سینه‌اش در زیر سنگین‌ترین سنگها خواهد جوشید واحد احد خواهد گفت.

عقل جزوی

عقل کوتاه و ناقص و نارس و نارسای انسانهاست که خداوند آن را برای تدبیر امور مادی و دنیوی انسانها و تشخیص منافع و مضار آنها در عالم ماده قرار داده و چون دارای آفات و محدودیتهایی است، نمی‌تواند چندان معرفت اندیش باشد. او مسائل و امور مربوط به ماوراء عالم حس و جهان ماده را به خودی خود ادراک نمی‌کند و این

عقل است که مولانا غالباً در مثنوی آن را مورد مذمت و نکوهش قرار داده است و محققان از آن به عنوان عقل مذموم یاد کرده‌اند. اگرچه این عقل نیز به خودی خود مذموم نیست، چون برای رسیدن به اهداف و اغراض خویش از ابزار حیله و نیرنگ و مکر و ترفند استفاده می‌کند و با تمام گریزی و سرتیزی به سبب محدودیت و آمیختگی به آفاتی چون ظن و وهم و حرص و طمع، مغلوب قوای نفسانی و خودبینی و استبداد می‌گردد و شیطان صفت از درگاه حق رانده می‌شود، اگر بتواند این عقل، بندگی سلطان دل را بکند یا با استمداد از اولیای حق، خود را به عقل کل آنها پیوند زند، می‌تواند بر نفس غالب آید و چون سواری ماهر، مهار و زمام نفس را به دست خویش گیرد.

ویژگیهای عقل جزوی در مثنوی

۱. محدود و ناپایدار است

مولانا این عقل را نیز بنابر عقلیت آن و این اعتقاد، که تمام عقول از دریای عقل کل است و به صورت موج یا نم یا پرتویی از آن در عالم ماده آشکار شده است، دارای وجودی نورانی و غیرمادی معرفی می‌کند؛ ولی نور این عقل هر چند قوی هم باشد، بقا و دوامی ندارد و نمی‌توان با این نور، بیابانهای تاریک جهالت و غفلت و نفسانیت را در نور دید؛ مانند برقی است که می‌درخشد و می‌میرد و نمی‌تواند راهنما و هدایتگر شبروان گردد.

عقل جزوی همچو برق است و درخش — در درخشی کی توان شد سوی وخش

(همان، ص۷۹۰)

به سبب این محدودیت، قلمرو شناخت آن نیز محدود است. او تنها می‌تواند آنچه را مربوط به امور مادی و دنیوی انسان و یا محدود به عالم حس و ماده است درک کند و به تعبیر مولانا:

هرچه معقول است عقلش می‌خورد — بی بیان معجزه بی‌جزر و مد
این طریق بکر نامعقول بین — در دل هر مقبلی مقبول بین

(همان: ص۱۰۵)

وحی و کشف و کرامات و معجزات انبیا و حتی معانی و حقایقی چون عشق و معرفت و... در باور عقل جزوی نمی‌گنجد و کمیت این عقل در راه رسیدن به این معانی و حقایق لنگ است.

صد هزاران معجزات انبیا — کان نگنجد در ضمیر و عقل ما
(همان: ص۸۹۹)

با بال عقل و خرد نمی‌توان به ورای عالم حس و ماده پرواز کرد. این‌کار، کار عشق است. می‌تواند عقل جبرئیل وار تا مسافتی با عشق همراه گردد؛ اما تاب و توان همراهی تا پیشگاه را ندارد، لذا عاجزانه از همراهی درمی‌ماند و از سردرد می‌گوید:

عقل چون جبرئیل گوید احمدا — گر یکی گامی نهم سوزد مرا
تو مرا بگذر زین پس پیش ران — حد من این بود ای سلطان جان
(همان: ص۵۳)

به قول سنایی:

عقل رهبر و لیک تا در او — فضل او مر ترا برد بر او
(سنایی، ۱۳۶۷: ص۸۳)

ارزش و وزن عقل جزوی در پیشگاه عشق و معشوق، مانند هدیه‌های بلقیس است در برابر دستگاه پر زرق و برق و با کر و فر سلیمان. بلقیس وقتی به صحرای سلیمان می‌رسد و چهل منزل، زمین را از خشت زرین می‌یابد از چهل استر خشت زرین خویش جز سرافکندگی و شرمساری چیزی نصیبش نمی‌شود.

ای ببرده عقل هدیه تا اله — عقل آنجا کمتر است از خاک راه
(مولوی، ۱۳۶۶: ص۶۵۴)

بنابراین با این عقل محدود و جزوی نمی‌توان فراز معقولات و مادیات را فهمید که به فهمی فراتر و درکی عمیقتر و ابزاری جز این حواس مادی نیاز دارد. عقل نمی‌تواند مار شدن اژدها و ناله کردن ستون حنانه و سخن گفتن سنگریزه، خواب سیصد و نه ساله اصحاب کهف و احوال عالم غیب و مرگ و بهشت و دوزخ را درک کند، لذا پیش‌بینی او تا گور بیش نیست و عجایب عالم پس از مرگ را تنها صاحبدلان و ارباب معرفت درک می‌کنند

پیش بینی این خرد تا گور بود — و آن صاحبدل به نفخ صور بود
این خرد از گور و خاکی نگذرد — وین قدم عرصه عجایب نسپرد
(همان: ص۷۹۰)

نه تنها افراد عادی و معمولی این حقایق را نمی‌فهمند بلکه بعضی از پیامبران و اولیای الهی نیز با تمام هوش و نور و هنری که دارند از کشف پاره‌ای از اسرار و حقایق عاجز می‌آیند. آنچه را خصر می‌داند، موسی (ع) با تمام کلیم اللهی و عصا و ید

بیضایش درک نمی‌کند.

عقل موسی چون شود در غیب بند *عقل موشی خود کی است ای ارجمند*

(همان: ص۳۵۴)

عشق هم از معقولات و مسائلی است که با این عقل جزوی نمی‌توان حقیقت آن را شناخت. عشق، وصف حق، و گوهری است از دریای معانی و دریای معانی نیز نزد حق و در لوح محفوظ است «بحر معنی عنده ام الکتاب» و عقل جزوی از شرح و شناخت معانی و حقایق عالم بالا عاجز است.

عقل در شرحش چو خر در گل بخفت *شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت*

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۶)

عقل جزوی چون به خودی و خودنگری تعلق دارد به «مرتبه لا» که نفی خودی است راه ندارد. از این رو عشق را که در هر صورت و جلوهٔ خویش، متضمن نفی خودی است منکر می‌شود و این از آن روست که عشق سرمنفعت‌جویی ندارد و مدارش بر غیرپرستی است نه خودپرستی، اما عقل جزوی کارش مصلحت‌بینی و دوراندیشی است که از خودی و خودنگری حاصل می‌شود و البته با عشق مغایرت دارد (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ص۶۱۶).

عقل جزوی عشق را منکر بود *گرچه بنماید که صاحب سر بود*
زیرک و داناست اما نیست نیست *تا فرشته لا نشد آهرمنی است*

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۹۷)

۲. دنیا طلب و سودجوست

لاابالی عشق باشد نی خرد *عقل آن جوید کز آن سودی برد*

(همان: ص۱۱۳۹)

چنانکه قبلاً اشاره شد، عقل جزوی یا عقل معاش در پی جذب منافع مادی و دنیوی انسانهاست و کسب رزق و روزی برای حیات مادی انسان ضرورتی انکارناپذیر است و به خودی خود ناپسند نیست. انسان باید به قدر ضرورت، بهره خویش را از این دنیا به دست آورد: لاتنس نصیبک من الدنیا (قرآن، رعد: ۳۹) اما باید دقت کرد که مبادا توجه به این عقل، انسان را از پرداختن به عقل ایمانی و تحصیل منافع معنوی و روحانی باز دارد و تمام فکر و همّ و غم انسان مصروف جذب خواسته‌های دنیوی و مطامع مادی گردد و از مقام انسانی به مرتبه حیوانی سقوط کند و به جای اینکه به آخر بیندیشد به آخور بپردازد.

غیر این عقل تو، حق را عقلهاست — که بدان تدبیر اسباب سماست
که بدین عقل آوری ارزاق را — زان دگر مفرش کنی اطباق را
هم مزاج خر شدست این عقل پست — فکرش اینکه چون علف آرد به دست
(مولوی،۱۳۶۶: ۹۸۸)

از آنجا که دنیا نزد عارفان جز مرداری بیش نیست (الدنیا جیفه وطلابها کلاب)[۱۲]مولانا این عقل را کرکسی می‌داند که جز جیفه و مردار نمی‌شناسد و زندگی خویش را در مردارخواری می‌گذراند.

عقل جزوی کرکس آمد ای مقل — پر او با جیفه خواری متصل
(همان: ص۱۲۴۵)

و گاهی از این عقل به عقل زاغ تعبیر می‌کند در مقابل عقل ما زاغ که عقل کل و عقل پیامبر است و بر همه‌چیز احاطه دارد و به دیده بصیرت می‌نگرد و جز حق نمی‌نگرد. عقل زاغ جیفه‌خوار است و راهنمای قابیل در دفن هابیل و به تعبیر مولانا استاد گور مردگان است.

عقل کل را گفت ما زاغ البصر — عقل جزوی می‌کند هر سو نظر
عقل ما زاغ است نور خاصگان — عقل زاغ استاد گور مردگان
(همان: ۶۹)

دنیاپرستان و سودجویان، همواره فریفته چاره‌اندیشی‌های این عقل می‌شوند و با تدبیر و نیرنگ او به مرکب مرادشان سوار می‌شوند و در دام هلاکت گرفتار می‌آیند. حال آنها حال کاروانی است که صبح کاذب را صبح صادق می‌پندارد و به خیال صبح و روشنی، عزم راه می‌کند و نمی‌داند هنوز دزدان و رهزنان در راهند و برای غارت او در کمین (همان: ص۹۲۲).

این فریب‌کاریها و نیرنگها و منفعت‌طلبی‌هاست که مولانا با تمام توصیفات و تعریفاتی که از عقل می‌کند این عقل را مورد نکوهش قرار می‌دهد و همچون فرزند ناخلفی که بدنامی و رسوایی والدینش را موجب می‌شود، وجود او را موجب بدنامی عقل کل و عقل ایمانی وسایر عقول ممدوح می‌داند.

عقل جزوی عقل را بدنام کرد — کام دنیا مرد را ناکام کرد
(همان: ص۸۴۳)

۳. اهل بحث و چون و چرا و استدلال است

مولانا معتقد است چون و چراها و استدلالات منطقی، که بر اوهام و ظنون و شکوک

مبتنی است در مقابل منطق وحی که بر کشف و شهود مبتنی است، نور و فروغی ندارد و نباید عقل با این ابزارها به مجادله و مباحثه با منطق وحی برخیزد و یا خود را دچار سفسطه و مغالطه کند. در نظر او منطقی پذیرفته است که از هوا برنخاسته باشد (همان: ص۱۲۷۱).

این ابزارها دستاویز کسانی است که دیده بصیرت ندارند یا در حکم عصایی است در دست کوران که در پناه خلق روشن و بینا می‌توانند حرکت کنند ولی کسانی که از بینایی حقیقی برخوردارند به این عصا نیازی ندارند.

چشم اگر داری تو کورانه میا — ور نداری چشم دست آور عصا
آن عصای حزم و استدلال را — چون نداری دید می‌کن پیشوا
ور عصای حزم و استدلال نیست — بی‌عصا کش بر سر هرره مه‌ایست
(همان: ص۳۹۷)

چشم بینا بهتر از سیصد عصا — چشم بشناسد گهر را از حصا
(همان: ص۱۲۲۷)

البته همان‌طور که اشاره شد، مولانا با مباحث عقلی و استدلالات منطقی مخالف نیست و آنها را ابزارهای مؤثر برای شناخت می‌داند؛ ولی معتقد است نمی‌توان همه‌چیز را با این ابزارهای محدود و ناقص و احیانا آمیخته با شبهات شیطانی و مبتنی بر مقدمات ظنی و وهمی فهمید؛ چرا که اولا عقل می‌تواند با این ابزارها تنها به معقولات دسترسی پیدا کند و بسیاری از حقایق ماوراء عالم ماده و معجزات و کرامات و مسائل بعد از مرگ در حیطه شناخت عقل نمی‌گنجد. ثانیاً این استدلالات دچار آفات است و چه بسا مقدمات ظنی و وهمی به جای قیاسات برهانی دستاویز استدلالات منطقی قرار گیرد. مولانا می‌گوید:

صد هزاران اهل تقلید و نشان — افکند در قعر یک آسیبشان
که به ظن تقلید و استدلالشان — قایم است و جمله پر و بالشان
شبهه‌ای انگیزد آن شیطان دون — درفتند این جمله کوران سرنگون
پای استدلالیون چوبین بود — پای چوبین سخت بی‌تمکین بود
(همان: ص۱۰۵)

همانطور که کوران نمی‌توانند با عصا در بیابانها و راه‌های ناهموار حرکت کنند، استدلالیون هم در سنگلاخ شکوک و شبهات دچار لغزش می‌شوند. ثالثاً بحث عقلی و منطق و استدلال، جایی مؤثر است که خورشید حقیقت رخ ننماید. عقل در حکم سایه

است که می‌تواند بر خورشید دلالت کند، اما دلیلی روشنتر و واضحتر برای اثبات خورشید از خود خورشید وجود ندارد.

از وی ار سایه نشانی می‌دهد — شمس هر دم نور جانی می‌دهد
آفتاب آمد دلیل آفتاب — گر دلیلت باید از وی رو متاب
(همان: ص۶)

عقل شحنه درگاه الهی است و وجود شحنه بر حاکمیت حاکم دلالت می‌کند. اما حضور و ظهور پادشاه دلیل محکمتری برای اثبات پادشاه است.

عقل چون شحنه است چون سلطان رسید — شحنه بیچاره در کنجی خزید
عقل سایه حق بود، حق آفتاب — سایه را با آفتاب او چه تاب؟
(همان: ص۷۳۰)

کسی که از آفتاب برای اثبات روز دلیل بطلبد باید به رفع عیب چشم خویش بپردازد. استفاده از چراغ استدلال و آن هم در روز روشن بر کوری و نابینایی دلالت دارد.

آفتابی در سخن آمد که خیز — که برآمد روز، بر جه کم ستیز
تو بگویی آفتابا کو گواه — گویدت ای کور از حق دیده خواه
روز روشن هر که جوید او چراغ — عین جستن کوری‌اش دارد بلاغ
(همان: ص۵۱۷)

مثال این افراد، مثال کسانی است که در مسجدالحرام در مقابل کعبه و با وجود خورشید، بخواهند با امکانات و ابزار عقلی و علمی (مثلا قبله نما) به اثبات قبله بپردازند.

این قیاسات و تحری روز ابر — یا به شب مر قبله را کرده است حبر
لیک با خورشید و کعبه پیش رو — این قیاس و این تحری را مجو
(همان: ص۱۶۸)

رابعاً چون و چراها و استدلالات منطقی، گرچه بر پایه‌ها و براهین درست عقلی هم استوار باشد در مقابل امر و فرمان صریح حق، کارساز و مؤثر نیست. چه بسا استدلالی منطقی هم جلوه کند ولی چون به اغراض نفسانی و منافع فردی و یا از سر خودبینی و رعونت آمیخته است، مورد پذیرش حق قرار نمی‌گیرد.

مولانا در داستان شیر و گرگ و روباه، که به پشتیبانی یکدیگر به شکار می‌روند و گاو و بز و خرگوشی را شکار می‌کنند، استدلال منطقی گرگ را در تقسیم عادلانه از

زبان شیر نمی‌پذیرد و می‌گوید در جایی که شیر بی‌مثل و مانندی چون من وجود دارد، هیچ حقی برای دیگری وجود ندارد.

گرگ خود چه سگ بود کو خویش دید — پیش چون من شیر بی‌مثل او ندید
گفت پیش ای خری کو خود بدید — پیشش آمد پنجه زد او را دید
چون ندیدش مغز و تدبیر رشید — در سیاست پوستش از سر کشید
گفت چون دید منت از خود نبرد — این چنین جان را بباید زار مرد

(همان: ص۱۵۱)

از دید ما تقسیم‌بندی گرگ مبنی بر اختصاص گاو به شیر و بز به گرگ و خرگوش به روباه با توجه به تناسب آن، عادلانه بود؛ اما این منطق در برابر منطق شیر حق، که همه‌چیز از اوست و باید برای او باشد و هیچ حقی برای دیگری با حضور او وجود ندارد، جوابگو نیست. ابلیس مغرور نیز با این استدلال که «انا خیر منه خلقتنی من نار و خلقته من طین» (قرآن، اعراف: ۱۲) به ستیز با امر خداوند برخاست. هرچند استدلال او از دیدگاه عقل جزوی درست می‌نمود از سر خودخواهی و تکبر و مقابله با امر حق بود و آنچه بوی انانیت و تکبر داشته باشد در درگاه خداوند پذیرفته نمی‌شود. در پیشگاه او زیرکی و خودخواهی و فضولی مردود است. آنچه به کار می‌آید تسلیم و فرمانبرداری است؛ نیاز و دلشکستگی است. رحمت خداوند با خاکساری و تواضع و ترک فضل و دانش و استدلالها و چون و چراهای فضولانه عقلی حاصل می‌شود.

خویش را عریان کن از فضل فضول — تا کند رحمت به تو هر دم نزول
زیرکی ضد شکست است و نیاز — زیرکی بگذار و با گولی بساز

(مولوی، ۱۳۶۶: ص۱۱۵۸)

بنابراین اگر عقل جزوی بتواند خویش را از این آفات و شبهات رهایی بخشد، می‌تواند با کمک اولیا راهی به سوی عقل کل بیابد. (اما بسیار دشوار است) وگرنه همان‌طور که اشاره شد در پیچ و خم این آفات و خطرها آشفته و عاجز خواهد شد و به سبب خودسریها و استبدادگراییها از درگاه او باز خواهد ماند.

به سبب همین آفات و لغزشهاست که مولانا با تمام توصیه‌هایی که درباره مشورت با عقل دارد، این عقل را مشاور و وزیر خوبی نمی‌داند و انسان را از مشاورت او برحذر می‌دارد و معتقد است عقل جزوی مثل وزیر فرعون است که اگر هم میل ایمانی در دل فرعون ایجاد می‌شد، هامان با استدلالات سست و واهی آن را خنثی می‌کرد؛ لذا می‌گوید:

عقل جزوی را وزیر خود مگیر　　عقل کل را ساز ای سلطان، وزیر
(همان: ص۶۸۸)

فرزند نوح هم در اثر مشورت با همین عقل جزوی دچار تکبر و غرور شد و با این استدلال و خیالبافی که بر فراز کوه بلندی خواهم رفت و از عذاب حق در امان خواهم شد، سر از امر پدر و فرمان حق برتافت و هلاک خویش را رقم زد.

عقل قربان کن به پیش مصطفی　　حسبی الله گو که الله ام کفا
همچو کنعان سر زکشتی وامکش　　که غرورش داد نفس زیرکش
که برآیم بر سر کوه مشید　　منت نوحم چرا باید کشید
(همان، ص۶۹۵)

لذا مولانا جهالت و دیوانگی را بر این عقل خودسر و سست پای و پر آفات و ناتوان در برابر نفس و لجوج و جسور در مقابل فرمان حق ترجیح می‌دهد و به مخاطبانش توصیه می‌کند، این عقل را در پای عشق دوست قربانی کنند.

عقل را قربان کن اندر عشق دوست　　عقلها باری از آن سوی است کوست
(همان: ص۶۹۶)

و معتقد است این عقل، رفیق مطمئن و وفادار و تیزپایی برای پیمودن مسالک و مهالک طریقت نیست و اعتماد بر آن، چه بسا سالک را به دست غولان و رهزنان شیطانی و نفسانی می‌سپارد و از رسیدن به بارگاه دوست باز می‌دارد. اگر بتوانیم عشق را جایگزین این عقل کنیم، بسی سرمایه و سود به دست خواهیم آورد و با اطمینان و شتاب بیشتری به سوی کعبه وصال معشوق پیش خواهیم تاخت.

نتیجه

۱. عقل همچون دل، هدیه‌ای آسمانی و الهی است و ذاتاً ماهیتی نورانی دارد. مولانا همواره اصل عقل را ستوده است. لذا چنانکه بعضی محققان معتقدند، اصالتاً عقل مذمومی وجود ندارد؛ حتی عقل جزوی نیز به خودی خود مذموم نیست.
۲. از نظر مولانا عقل به انسان اختصاص ندارد و سایر موجودات نیز بهره‌ای از فهم و ادراک و شعور دارند و همان‌طور که مراتب عقل در انسانها متفاوت است در جانوران نیز این تفاوت وجود دارد.
۳. انبیا و اولیا چون بالاترین بهرهٔ عقلی را دارند از سوی مولانا عقل‌کل خوانده شده‌اند.

۴. اگر عقل جزوی بتواند خود را از آفات و شبهات و بندها و دامهای قوای نفسانی برهاند، خواهد توانست به ماهیت نورانی و دریای عقل کل باز گردد.

منابع:

۱. **قرآن مجید**

۲- زرین‌کوب، عبدالحسین، **سر نی**، چاپ چهارم، تهران، علمی، ۱۳۷۲.

۳- شیمل، آن ماری، **شکوه شمس**، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۴- سروش، عبدالکریم، **قصه ارباب معرفت**، چاپ اول، تهران، مؤسسه فرهنگی صراط، ۱۳۷۳.

۵- سنایی، مجدودبن آدم، **حدیقه‌الحقیقه**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۷.

۶- فروزانفر، بدیع‌الزمان، **احادیث مثنوی**، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱.

۷- کاشفی، مولانا حسین، **لب لباب مثنوی**، چاپ اول، تهران، اساطیر، ۱۳۷۵.

۸- گولپینارلی، عبدالباقی، **مولانا جلال‌الدین (زندگی، آثار و...)**، ترجمه و توضیح توفیق سبحانی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵.

۹- مولوی، جلال‌الدین محمد، **مثنوی معنوی**، تصحیح نیکلسون، چاپ نهم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۶.

۱۰- همایی، جلال‌الدین، **مولوی‌نامه**، تهران، آگاه، ۱۳۶۲ .

سیاوش در تاریخ داستانی ایران (پس از اسلام)

دکتر ذوالفقار علامی
استادیارزبان وادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
نسرین شکیبی ممتاز*

چکیده

این‌مقاله دربارهٔ یکی از مهمترین و محوری‌ترین شخصیتهای شاهنامه ـ سیاوش ـ است. داستان اندوهناک سرگذشت سیاوش بخش مهمی از شاهنامه را به خود اختصاص داده به گونه‌ای که تأثیر آن بر حوادث و داستانهای بعدی شاهنامه انکار نشدنی است. می‌توان به قطع اذعان کرد که زیباترین و گیراترین داستان شاهنامه است که فردوسی براساس اصول تراژدی و داستان نویسی آن را به رشته تحریر درآورده‌است.

در این نوشتار به بررسی نقش آیینها در داستان سیاوش پرداخته شده‌است. ردپای بسیاری از آیینهای کهن در داستان قابل تشخیص است که استاد سخن بخوبی از عهده ادای معنای آن در قالب تراژدی جذاب و ماندگار برآمده‌است؛ آیینهایی که تا به حال نیز در قالب رسوم و سنتهای نوروزی مانند حاجی فیروز و سوگ سیاوش در جامعه جریان دارد. سیاوش نه تنها شخصیتی اساطیری بلکه شخصیتی دینی است که در بسیاری از متون دینی کهن مانند اوستا و بندهشن و ... به وی اشاره شده است.

پژوهش پیش رو سعی می‌کند در حد امکان به بررسی آیینهای مرتبط با سیاوش: «حاجی فیروز»، «سوگ سیاوش» و ارتباط سیاوش با خدای شهیدشونده نباتی در تمدن بین‌النهرین (دموزی) بپردازد.

کلید واژه: تاریخ داستانی ایران، سیاوش، سودابه، افراسیاب، کاووس

تاریخ دریافت : ۱۳۸۶/۲/۴ تاریخ پذیرش : ۱۰/۲ /۱۳۸۶

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء

داستان سیاوش یکی از زیباترین و غم‌انگیزترین داستانهای شاهنامه است. فردوسی در این تراژدی روایت‌کنندهٔزندگی انسان آزاد و مختاری است که برای رعایت مصالح اجتماعی و مسائل اخلاقی، همواره در برابر تقدیری قدرتمندتر از خود تسلیم می‌شود. او با اینکه می‌تواند از چنبر این تسلیم بگریزد، آگاهانه در برابر مرگی ناخواسته، گردن می‌نهد تا خوبیها و ارزشهای انسانی را به منصهٔ ظهور برساند. سیاوش، چهره شریف و آسمانی شاهنامه است که از پدری ایرانی و مادری تورانی و با طالعی نحس و سرنوشتی شوم به دنیا می‌آید.

مصلحتهای اجتماعی و مقاصد سیاسی در دو جبههٔ ایران و توران، همواره سیاوش را در مسیر نوعی تسلیم و سرسپردگی محض پیش می‌برند. او با سرنوشتی از پیش تعیین‌شده و مقدر به دنیا می‌آید. ستاره‌شناسان و منجمان دربار کاووس، ستارهٔ بختش را آشفته و آینده‌اش را تیره و تار پیش‌بینی می‌کنند و او تا هنگام مرگ در مسیر این پیش‌بینی حرکت می‌کند.

سیاوش به نوعی قربانی سرنوشتی است که خود نیز به تیرگی و تاریکی آن آگاهی دارد. به همین دلیل هیچ‌گونه تلاشی برای تغییر و یا از بین بردن آن انجام نمی‌دهد. برای او همهٔ جهان و جهانیان به منزلهٔ دست افزارانی هستندکه او را به سوی مرگ سوق می‌دهند.

با وجود غلبه روحیهٔ تسلیم در سیاوش، همواره نوعی خرد و تدبیر قابل تحسین در شخصیت او نمودار و مشهود است. او شاهزادهٔ عاقل و خردمندی است که پیوسته راه خردورزی می‌پوید و به فرمان عقل استوار خویش عمل می‌کند. در واقع، ترک دربار ناپاک پدر، گرفتن گروگان از افراسیاب، انتخاب تواران برای زندگی و حتی ازدواج با جریره و فرنگیس، همه از نشانه‌های آشکار خردمندی اوست. با توجه به این ویژگیهاست که حوزهٔ ظهور و حضور سیاوش تنها به محیط شاهنامه محدود و محصور نمی‌شود. روایت زندگی این شاهزاده را می‌توان در متونی که قبل از نظم شاهنامه تألیف شده است نیز مشاهده کرد. اما فردوسی داستان زندگی و سرگذشت او را به گونه‌ای پرورده و معیارهای حماسی را به گونه‌ای در آن رعایت کرده است که خواننده در طول داستان همواره با نوعی هماهنگی و انسجام رو به رو می‌گردد و اشخاص و رویدادها را در دایره‌ای متحدالمرکز به هم گره می‌زند. از این‌رو می‌توان شاهنامه را بهترین و کاملترین بستر برای رشد و تعالی زندگی سیاوش دانست و این مسأله، نکته‌ای است که

در هیچ یک از متون پیش و پس از شاهنامه دیده نمی‌شود.

در میان متون تاریخ داستانی ایران پس از اسلام، کتابهایی می‌توان یافت که در آنها به گوشه‌هایی از زندگی سیاوش اشاره شده اما هیچ کدام از آنها به جز «تاریخ ثعالبی» کلیت زندگی او را بازگو نکرده است؛ لذا از آنجا که روایت فردوسی در اذهان جای گرفته است و همگان با آن آشنا هستند به عنوان مرکز، محور و حلقهٔ ارتباط بین متون قرار گرفته است.

برخی از متون مورد نظر همچون «اخبارالطوال»، «تاریخ بلعمی» و «تاریخ بخارا» به دوره پیش از نظم شاهنامه و سایر متون به دورهٔ بعد از نظم شاهنامه متعلق است. از این رو مقایسهٔ آنها با یکدیگر نتایجی به دست می‌دهد که در خور توجه است؛ به عنوان مثال می‌توان به ماجرای «جریره و فرود» اشاره کرد که در هیچ یک از متون مورد مراجعه، مطلبی دربارهٔ آن گزارش نشده است و یا «مادر سیاوش» که تنها در تاریخ ثعالبی و «تاریخ گزیده» حضوری کوتاه دارد. در برابر اینان باید به «سودابه» اشاره کرد که در همهٔ متون به عنون زنی مطرح است که در جادوگری مهارت دارد و مهمترین عامل شهادت سیاوش به شمار می‌رود.

از آنجا که سیاوش یکی از برجسته‌ترین شخصیتهای شاهنامه است و حتی می‌توان از جهاتی او را مهمترین و استثنایی‌ترین چهرهٔ شاهنامه تلقی کرد، کتابها و مقالات ارزشمندی دربارهٔ وی نوشته شده است که از میان آنها می‌توان به «سوگ سیاوش» اثر «شاهرخ مسکوب»، «سیاوش بر آتش» اثر «مصطفی رحیمی»، «حماسه ایران، یادمانی از فراسوی هزاره‌ها» اثر «جلیل دوستخواه»، «نظری دربارهٔ هویت مادر سیاوش» نوشته «جلال خالقی مطلق» و... اشاره کرد؛ اما تاکنون شخصیت و سرگذشت وی در متون تاریخ داستانی ایران بررسی نشده است.

در این پژوهش، سیاوش در تاریخ داستانی ایران تا قرن هفتم، که شامل کتابهای متعدد و حماسی در زمینهٔ متون تاریخی – داستانی ایران است، بررسی شده است.

لازم به ذکر است که نگارنده بر آن بوده تا به تمامی منابعی که مرحوم «مهین دخت صدیقیان» در کتاب ارزندهٔ «فرهنگ اساطیری – حماسی ایران» مورد استفاده قرار داده است، مراجعه نماید، لذا در این گذار با کتابهایی همچون «تاریخ یعقوبی»، «سنی‌ملوک الارض و الانبیا» و «مسالک و ممالک» روبه‌رو شد که با وجود پرداختن به تاریخ پادشاهان ایران، نامی از سیاوش نبرده‌اند.

اگرچه هر کدام از این متون می‌توانند از جنبه‌های گوناگون مورد بررسی قرار گیرند در این نوشتار به عنوان متون منثوری تلقی گردیده که به داستان سیاوش پرداخته‌اند. هدف از پیگیری این داستان در متون مختلف نیز به دست آوردن وجوه افتراق و اشتراک این متون با شاهنامه است. داستان سیاوش در این متون با توجه به ترتیب تاریخی و زمانی آنها بررسی شده است.

اسکندرنامه (روایت کالیستنس دروغین)

این کتاب به ۳۵۷- ۳۸۷ قبل از میلاد مربوط است که به ذکر فتوحات و وقایع دوران اسکندر پرداخته است. اسکندر در پی کشورگشاییهای خود به شهری می‌رسد که نام آن را نمی‌داند. از مردم در مورد نام شهر سؤال می‌کند و مردی به او می‌گوید اینجا شهری است که سیاوش به دست خود ساخته است و آن را «سیاوش گرد» می‌گویند.

> مرد گفت: این شهر را سیاوش گرد خوانند و این شهر را سیاوش بنا کرد پسر کاووس و او را در این جایگاه کشتند و گورش بر آن جانب شهر است و آنجا خون او همی جوشد. چون شاه اسکندر این احوال بشنید، آب از دیده او رون گشت. سر به سجود نهاد و شکر باری کرد که بدان جا رسید. همان ساعت بر نشست و برفت تا آنجا که گور سیاوش بود. چون آنجا رسید، پنداشت که بهشت است. بر سر خاک او رفت. خاک او سرخ بود. خون تازه دید که می‌جوشید و در میان آن خون گرم، گیاهی برآمده بود سبز و جماعتی مردم آنجا جمع آمده بودند و شاه آنچه به اخبار شنیده بود به چشم خویش دید (افشار، ۱۳۴۲، ص۲۴۳).

در این کتاب، که پیش از شاهنامه تألیف شده است با روایت فردوسی در مورد شهر ساختهٔ سیاوش موسوم به «سیاوش گرد» و همچنین گیاهی که پس از مرگ از خون او می‌روید، تفاوتی وجود ندارد:

زخاکی که خون سیاوش بخورد — به ابر اندر آمد درختی ز گرد
نگارید بر برگها چهر او — همی بوی مشک آمد از مهر او
به دی مه نشان بهاران بدی — پرستشگه سوگواران بدی

(شاهنامه، ج۳، ص۴۵۹)

اخبار الطوال: ابوحنیفه احمد بن داوود دینوری

این کتاب یکی از مهمترین منابع تاریخی در مورد ایران باستان است. نویسنده ذیل

داستان‌کاووس به ذکر ماجرای سیاوش پرداخته است که با روایت فردوسی چند تفاوت عمده دارد:

نخست اینکه در این روایت از سودابه نامی به میان نیامده و تنها به بدگمانی بی‌دلیل کاووس نسبت به سیاوش اشاره شده است. دوم اینکه فرنگیس بدون ذکر نام و تنها با عنوان دختر پادشاه توران آمده علاوه بر این از جریره و فرود نیز نام برده نشده است. «پیران»، وزیر خردمند افراسیاب نیز در این متن به صورت «برایان» آمده است. برای ذکر تفاوتهای یاد شده خلاصه‌ای از متن دینوری قابل ذکر است:

> گویند در دوران ابرهه، پسر ملطاط، شهریار ایران کیکاووس بود. این پادشاه نسبت به زبردستان سختگیر و دربارهٔ زیردستان مهربان بود و با پیروزمندی و خصال ستوده به سر می‌برد تا زمانی که گمراه و مغرور گردید و آهنگ صعود به آسمانها کرد و او همان صاحب تابوت و کرکسهاست. کیکاووس درباره یگانه فرزندش بدگمان شد و آهنگ کشتن وی را نمود. سیاوش گریخت و به پادشاه ترکستان پناهنده شد. پادشاه مزبور، سیاوش را پس از آزمایش و پس از آگاهی بر عقل و فرهنگ و دلیری و جوانمردی به مقامی شایسته برگزید و زمام امور کشور بدو سپرد و کسان و نزدیکان شاه بر سیاوش حسد بردند و ترسیدند مبادا امر پادشاهی را از کف آنها برباید. پس دسیسه‌هایی برایش ترتیب دادند تا اینکه پادشاه فرمان به کشتن او داد. دختر پادشاه، همسر سیاوش بود و از او فرزندی در شکم داشت. از این رو پاشاه دستور داد تا شکم دختر را نیز بشکافند و طفل را به قتل برسانند. وزیرش که «برایان» نام داشت به شفاعت برخاست و از پادشاه تقاضا کرد تا به دختر بی‌گناهش آزار نرساند. پادشاه درخواست وزیر را پذیرفت و دختر را به او سپرد به شرطی که فرزندش را پس از ولادت به قتل برسانند. دختر نزد وزیر بماند تا پسری بزایید و او همان کیخروست که پس از وی پادشاه شد (دینوری، ۱۳۶۴: صص ۱۳-۱۴).

در این روایت، اختلافهایی با روایت فردوسی دیده می‌شود. در شاهنامه، افراسیاب از پیران نمی‌خواهد که کودک را به قتل برساند بلکه پس از به دنیا آمدن فرزند و در حالی که مشغول چوپانی است به دیدن او می‌رود و کیخسرو عمداً در پاسخ به سؤالهای افراسیاب به بیراهه می‌رود و به او جوابهای بی‌سر و ته می‌دهد تا گمان دیوانگی او به ذهن شاه خطور کند:

بدو گفت کای یادگار مهان — پسندیده و ناسپرده جهان
که تاج سر شهریاران تویی — که گوید که پور شبانان تویی

شبان نیست از گوهر تو کسی *وز این داستان هست با من بسی*
(ج۳، ص ۴۵۷)

تاریخ بخارا: ابوبکر محمد بن جعفر نرشخی

در تاریخ بخارا، که همزمان با شاهنامه ابومنصوری تألیف گردیده، روایاتی درباره سیاوش هست که چون نشانه‌ای از ادامه سنتهای باستانی در آن سالهاست و محیط نظم شاهنامه را روشن می‌کند، آن را عینا نقل می‌کنیم:

پس سیاوش این حصار بخارا بنا کرد و بیشتر آنجای می‌بود... و افراسیاب او را بکشت و هم در این حصار، بدان موضع که از در شرقی اندر آیی، اندرون در کاه‌فروشان و آن را دروازه غوریان خوانند، او را آنجا دفن کردند و مغان بخارا بدین‌سبب آن جای را عزیز دارند و هر سالی هر مردی آنجا یکی خروس برد، کشتند، پیش از آفتاب بر آمدن نوروز. و مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست؛ چنانکه در همه ولایتها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را گریستن خوانند و این سخن زیادت سه هزار سال است (نرشخی، ۱۳۵۱: صص ۱۸۵– ۱۸۶).

روایت تاریخ بخارا در مورد سوگ سیاوش را می‌توان به عنوان قدیمی‌ترین سند تاریخی در این باره مورد استناد قرار داد. نویسنده معتقد است که قبر سیاوش در بخاراست و به نقل از کاشغری می‌نویسد:

«آتش‌پرستان، هر سال در بخارا به محلی می‌روند که احتمالاً سیاوش در آنجا کشته شده است. در آنجا زاری می‌کنند و قربانی می‌کنند و خون قربانی را روی قبر می‌ریزند» (نرشخی، ۱۳۵۱، ص ۲۰۹).

آفرینش و تاریخ: مطهر بن طاهر مقدسی

این کتاب، بخشهایی مهم در زمینهٔ آفرینش، تاریخ، اساطیرو مسائل مربوط به رستاخیز دربردارد.

بخش اساطیری شامل معرفی پادشاهان اساطیری ایران است که چون سیاوش در ایران رسماً جنبه شاهی نداشته است چندان به آن پرداخته و تنها ماجرای او را با سودابه که «سعدی» نامیده شده، ذکر کرده است:

گویند میان سعدی و سیاوش بن کیکاووس، داستانی روی داد به مانند داستان یوسف و زلیخا که او را به خویشتن خواند و به زشتی و گویند سعدی دلباخته او شده بود و برای دلربایی از سیاوش، نیرنگها ساز کرد. اگرچه سیاوش هرگز اجابت نکرد. سعدی

نزد پدرش از وی شکایت کرد تا سیاوش را به زندان افکندند و کمر به قتل وی بست. خبر به رستم رسید، دانست که از نیرنگ سعدی است. آمد و او را به خانه بیرون برد و سرش را برید و سیاوش در سرزمین ترک کشته شد و شهریاری کیکاووس صد و پنجاه سال بود (مقدسی، ۱۳۷۴: ص۵۰۶).

در این روایت با روایت فردوسی تفاوتی دیده نمی‌شود مگر نام «سودابه» که به صورت «سعدی» ذکر شده است.

تاریخ بلعمی: ابوعلی محمد بن محمد بلعمی

این کتاب ترجمه‌ای است از ابوعلی بلعمی، وزیر دانشمند منصور بن نوح سامانی از تاریخ طبری. در این کتاب، که پیش از شاهنامه فردوسی نگارش یافته است، نامی از سودابه به عنوان دختر پادشاه هاماوران نیست بلکه همسر کاووس، دختر افراسیاب است که توسط شاه ایران به دربار آورده شده است . این دختر که به حیله‌گری متصف است به سیاوش دل می‌بازد:

و این کیکاوس، دختر ملک ترک را به زنی کرده بود، دختر افراسیاب را و افراسیاب این دختر او را فرستاده بود بی‌خواسته و سالی زمان خواسته بود تا مال بفرستد و دو سال بشد از این میعاد و چیزی نفرستاد. پس چون سیاوخش باز بلخ آمد و جامه‌های ملوکان اندر پوشید و به سلام پدر بشد، زن کاووس، دختر افراسیاب بر سیاوخش عاشق شد و او را بر خویشتن خواند و سیاوخش فرمان او نکرد و گفت پدر را بی‌وفایی نکنم (بلعمی، ۱۳۸۳، صص ۴۱۹- ۴۲۰).

نام برادر حیله‌گر افراسیاب در این روایت «کیدر برسکان » است در حالی که در شاهنامه و تمامی متون پس از آن، نام او «گرسیوز» است:

«افراسیاب را برادری بود نام او «کیدر بر سکان» و این کیدربرسکان نخست فرمود تا گوش و بینی سیاوخش برداشتند، پس طشت زرین بفرمود نهادند و سر سیاوش در آن طشت بریدند» (بلعمی، ۱۳۸۳، صص ۴۱۹- ۴۲۰).

چنانکه ذکر شد، کیدربرسکان دستور می‌دهد تا گوش و بینی سیاوش را ببرند در حالی که این نکته در منابع دیگر نیامده است.

در این روایت، داستان سیاوش پس از مرگ به پایان می‌رسد و دیگر سخنی از گیاه «خون سیاوشان» و رستاخیز دوباره او نیست.

مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر: علی بن حسین مسعودی

در این کتاب، داستان سیاوش به طور مفصل و جدا نیامده بلکه ذیل داستان کاووس و نبردش با پادشاه هاماوران، که در اینجا با نام یمن آمده، ذکر گردیده است.

این روایت با روایت فردوسی تفاوت چندانی ندارد مگر اسم سودابه که به صورت «سعدی» آمده است:

> گویند نخستین کسی از ملوک که مقیم بلخ شد و از عراق برفت، کیکاووس بود. وی از آن پس که به عراق نافرمانی خدا کرد و بنایی برای پیکار آسمان ساخت، رو به یمن نهاد و پادشاه وقت یمن، که کیکاووس به جنگ او رفته بود، شمر بن فریقس بود. شمر به مقابله او برون شد و اسیرش گرفت و در زندانی بسیار تنگ محبوس کرد و دختر شمر که سعدی نام داشت بدو دل باخت و نهان از پدر با او و همراهانش نیکی همی کرد و چهار سال به زندان بود تا رستم پسر دستان، گروهی مرکب از چهار هزار مرد از سیستان بیاورد و پادشاه یمن، شمر بن فریقس را بکشت و کیکاووس را برهانید و به ملکش بازگردانید و سعدی نیز همراه وی بود که بر او تسلط یافت و درباره پسرش سیاوش فریبش داد و و حکایت او با افراسیاب ترک رخ داد که مشهور است از پناه بردن سیاوش بدو و به زنی گرفتن دخترش که کیخسرو را از او آبستن شد و کشته شدن سیاوش پسر کیکاووس به دست افراسیاب و کشته شدن سعدی به دست رستم پسر دستان و انتقام سیاوش که رستم گرفت و گروهی از سران ترک را بکشت (مسعودی، ۲۵۳۶، صص ۲۲۱- ۲۲۲).

چنانکه از متن یاد شده برمی‌آید، داستان سیاوش فقط به صورت اشاره‌ای گذرا ذکر شده است و آنچه از این اشاره‌ها برمی‌آید، همانند روایت فردوسی در شاهنامه است.

آثار الباقیه: ابوریحان بیرونی

ابوریحان در فصل ششم از این کتاب به بررسی تاریخ ایران پرداخته و مثل بسیاری دیگر از کتابهای تاریخی قبل و بعد از خود به ذکر شاهان ایرانی از دوره پیشدادیان تا پایان دوره ساسانی و مدت سلطنت آنها اشاره کرده و چون سیاوش را شاه نمی‌دانسته از او نامی نبرده و تنها آنجا که به تاریخ خوارزم پرداخته از او یاد کرده است:

> اهل خوارزم به آغاز بنای خوارزم، تاریخ می‌گذاشتند که نهصد و هشتاد سال پیش از اسکندر بوده و پس از آن به ورود سیاوش پسر کیکاووس و سلطنت کیخسرو و دودمان او در خوارزم تاریخ گذاشتند و این واقعه نبود ودو سال پس از ساختن‌خوارزم

بود (بیرونی، ۱۳۵۲، ص۵۶).

تاریخ ثعالبی: ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل ثعالبی

درونمایه داستان سیاوش در این کتاب همان است که فردوسی در شاهنامه آورده است و تنها در چند مورد جزئی با آن اختلاف دارد.

به نظر می‌رسد هر دو اثر در بازآفرینی داستانهای کهن و اساطیری از منبعی واحد یعنی شاهنامه ابومنصوری بهره جسته‌اند.

داستان سیاوش در شاهنامه فردوسی پس از رزم «رستم و سهراب» آمده ولی در تاریخ ثعالبی این داستان پس از رفتن کاووس به آسمان ذکر شده است.

در روایت ثعالبی، نام سودابه به صورت «سعدی» دیده می‌شود که زنی جادوگر است و از «جریره و فرود»، همچنین از خواب سرنوشت ساز گودرز برای یافتن کیخسرو خبری نیست.

موارد یاد شده به این کتاب منحصر نیست بلکه در منابع پیشین هم دیده می‌شود، اما نتکه مهم و متفاوت در این متن در مورد مادر سیاوش است که به صورت کنیزی به کاووس داده می‌شود و پس از به دنیا آوردن سیاوش از دنیا می‌رود و این مسئله نکته‌ای است که در هیچ منبعی جز تاریخ ثعالبی دیده نمی‌شود:

«کیکاووس با کنیزکی که زیبارویی مانند او دیده نشده بود و به او بخشیده بودند، همبستر گشت و سیاوش از او بزاد که چون ستاره‌ای درخشان بود و چون ماهی تابان و آن کنیزک از دست برفت» (ثعالبی، ۱۳۶۸، ص ۱۱۴).

در شاهنامه، مادر سیاوش، حضوری که کمرنگ اما مؤثر دارد و تنها رسالتش بار گرفتن از شاه و به دنیا آوردن سیاوش قلمداد می‌شود. از این به بعد دیگر حضوری از او دیده نمی‌شود و تنها در روایت «ثعالبی» است که مرگش اعلام می‌گردد. در میان دست‌نویسها و نسخه‌های متعدد شاهنامه نیز تنها در دو نسخهٔ «لندن» و «لنینگراد» مرگ این زن دیده می‌شود و آن هم به نظر دکتر خالقی مطلق الحاقی است و هیچ اصالتی ندارد (خالقی مطلق، ۱۳۷۸).

تجارب‌الامم: ابوعلی مسکویه رازی

در این کتاب، سودابه دختر افراسیاب، و به افسون و جادوگری مشهور است:

«کیکاووس را زنی بود در زیبایی بی‌همتا که گویند دخت افراسیاب شاه توران بوده است. ایرانیان در این باره داستانهای دراز گویند و پندارند که وی زنی افسونگر بوده و سیاوش را افسون کرده بوده است» (مسکویه رازی، ۱۳۶۹: ص ۷۲).

رابطه سودابه و سیاوش در این متن به «دلدادگی»تعبیر شده است در حالی که این مسئله در هیچ کدام از متون مورد مراجعه دیده نمی‌شود:

سرانجام کاووس از آنچه میان آن دو می‌گذشت، آگاه گردید. پایان دلدادگیشان و این پندار که رازشان پوشیده خواهد ماند، این بود که کاووس بر پسر خشم گرفت؛ چنانکه سیاوش بر خویشتن بیمناک شد و به رستم گفت تا از پدرش کاووس بخواهد که او را به جنگ افراسیاب فرستند.

نویسنده سه بار از فرنگیس به عنوان دختر پادشاه و بدون ذکر نام یاد کرده است:

... افراسیاب، سیاوش را گرامی داشت و دختر خویش را به وی به زنی داد و او همان مادر کیخسروست. سرانجام سیاوش را هنگامی که زنش، دخت افراسیاب، کیخسرو را در شکم داشت، بکشتند. آن گاه نیرنگ زدند تا مگر زن بار شکم بیفکند و او نیفکند. سپس پیران، که آشتی میان سیاوش و افراسیاب به پا در میانی او پدید آمده بود، کار افراسیاب را نکوهید و او را از فرجام فریب و خوانخواهی بترسانید و رای زد تا افراسیاب دخت خویش وهمسر سیاوش را بدو سپرد (مسکویه رازی، ۱۳۷۹، ص۷۱).

در این داستان توطئه‌گرانی که برای سیاوش دام مرگ می‌گسترانند، برادر افراسیاب و دو پسر اوست که نامی از آنها برده نشده است. افراسیاب پسری به نام «سرخه» دارد که به دست «زواره» به خوانخواهی سیاوش کشته می‌شود و در هیچ منبعی برای او دو پسر حیله‌گر ذکر نشده است:

«افراسیاب، سیاوش را همچنان گرامی داشت تا از فرهنگ و هوش و برومندی و دلیری که از او بدید، بیمناک شد و برادر و دو پسر افراسیاب که بر پادشاهشان بیمناک بودند، میان افراسیاب و سیاوش سخن چیدند» (مسکویه رازی، ۱۳۷۹: ص۷۲).

در حماسه ملی ایران، گیو فرزند گودرز مأمور می‌شود به توران برود و کیخسرو را به ایران بیاورد. در این روایت از گیو به صورت «ویو» یاد شده است:[۲]

کاووس، ویو گودرز را به توران فرستاد و فرمود تا در کار پسر سیاوش که در آنجا بزاد، جستجو کند و راهی بیابد تا او را با مادرش از آنجا بیرون آرد. ویو چنین کرد و روزهایی را در جستجو کار کیخسرو سپرد تا سرانجام از کارش آگاه شد و نیرنگ زد تا او و مادرش را از توران زمین بیرون آورد (مسکویه رازی، ۱۳۶۹، ص۷۲).

همان‌طور که از متن مذکور برمی‌آید، گیو به فرمان کاووس به توران می‌رود نه در اثر خواب پدرش گودرز آن چنان که در شاهنامه آمده است.

تاریخ سیستان[۳]

نویسنده کتاب معلوم نیست. بنا به گزارش ملک‌الشعرای بهار، کتاب دارای دو بخش است. بخش اول آن به سال ۴۴۵ و بخش دوم به سال ۷۲۵ مربوط است.

در این کتاب برخلاف دیگر کتابهای تاریخی، سخنی از قهرمانان ملی و حماسی به صورت روایتهای جداگانه نیست؛ به عنوان مثال تنها در دو جا به سیاوش اشاره شده که هر دو به ماجرای انتقام مربوط است: یکی ماجرای رفتن رستم به توران (بهار، ۱۳۱۴، ص ۳۶) و دیگری رفتن کیخسرو برای کین خواهی (بهار، ۱۳۱۴، ص۳۶).

در هر دو روایت، ذکر سیاوش به پس از مرگ مربوط است و نویسندگان کتاب به زندگی او به عنوان یک شخصیت محوری هیچ اشاره‌ای نکرده‌اند.

فارسنامه: ابن‌بلخی

این کتاب قدیمی‌ترین منبع در مورد تاریخ و جغرافیای فارس است که حوزه تاریخی آن مشتمل بر دوران سلطنت سلسله‌های پیشدادیان، کیانیان، اشکانیان و ساسانیان است. نویسنده در خلال سلطنت پادشاهان کیانی به سرگذشت سیاوش نیز اشاره کرده است.

قابل ذکر است که در این کتاب، داستان سیاوش پس از داستان به آسمان رفتن کاووس آمده و سودابه در آن به عنوان دختر افراسیاب معرفی شده و همچنین از فرنگیس تنها به عنوان «دختر افراسیاب» یاد شده است.

از میان تمامی متون مورد مراجعه، این کتاب تنها متنی است که به «فره‌مند بودن سیاوش» اشاره کرده و این نکته‌ای است که فردوسی نیز در شاهنامه آن را از زبان خود سیاوش نقل می‌کند:

مرا آفریننده از فر خویش — چنان آفرید ای نگارین ز پیش
تو این راز مگشای و با کس مگوی — مرا جز نهفتن همان نیست روی

(شاهنامه فردوسی، ج۳، ص۳۶۷)

روایت ابن‌بلخی به پس از به نظم در آمدن شاهنامه مربوط است، لذا می‌توان تصور کرد که مؤلف، شاهنامه را در نوشتن روایت خود مدنظر داشته است:

کاووس را پسری آمد سخت نیکو و با ورج و نام او سیاوش و او را به رستم سپرد تا او را بپرورد و رستم او را به زاولستان برد و آنجا تربیت کرد و ادبها آموخت و سخت رشید و هنرمند بیرون آمد و چون بالغ گشت او را به نزدیک پدرش کاووس آورد و به دیدار، سخت خرم گشت از آنچ پرهنر بود و ورجمند. کاووس زنی داشت، دختر افراسیاب بود به یک روایت و کاووس این زن را سخت دوست داشت و گویند جادو بوده است و این زن چون سیاوش را بدید بر وی عاشق شد و بدان انجامید که سیاوش به ترکستان افتاد از ترس پدر و آنجا کشته شد؛ چنانکه قصه آن مشهور است. دختر افراسیاب از سیاوش آبستن بود و چون سیاوش را بکشتند، این دختر را هلاک خواست کردن که پیران کسی از جمله بزرگان ترک بود، نگذاشت کی دختر را هلاک کند و او را بر کشتن سیاوش ملامت کرد و گفت این دختر را به من سپار تا چون بار نهد اگر پسر زاید، پسر را بکشم و اگر دختر آید، باری بزهکار نشوی. همچنین او را سپرد و دختر افراسیاب پسری آورد کیخسرو نام و پیران او را می‌پرورد و کاووس چون خبر حادثه شنید، جزع بسیار کرد و گفت سیاوش روحانی را من کشتم نه افراسیاب (ابن‌بلخی، ۱۳۴۳، ص ۳۶۷).

مجمل‌التواریخ و القصص[۴]

مؤلف این کتاب در ضمن برشمردن حوادث و وقایع دوران کاووس به نقل داستان سیاوش پرداخته است. این روایت کاملاً مشابه روایت فردوسی است با این تفاوت که از «سودابه» به صورت «سوداوه» نام برده است (بهار، ۱۳۱۸، ص ۴۶۰).

راحه‌الصدور و آیه‌السرور: محمدبن علی بن سلیمان راوندی

راوندی در بخشی از این کتاب به نام «فصل الغالب و المغلوب» به داستان ستمگرانی اشاره کرده است که بر مظلومان و بی‌گناهان تاریخ تسلط یافته و آنان را مورد ظلم و ستم قرار داده‌اند.

سیاوش در این روایت از جمله مظلومانی است که مورد ستم افراسیاب واقع شده است:

آدم علیه‌السلام را غلبه کرد و ابلیس پیش از آدم، جان بن جان را غلبه کرد و قابیل، هابیل را غلبه کرد و ضحاک، جمشید را و افریدون، بیورسب را که ضحاک بود و تور، ایرج را و افراسیاب، سیاوش را و کیخسرو، افراسیاب را و طوس، نوذر فرود را و گیو، گروی زره را و ... (راوندی، ۱۳۶۸، ص ۴۵۳).

اخبار ایران: ابن‌اثیر

این کتاب نسبت به کتابهایی که تا به حال از آنها یاد شد، موارد اختلاف بیشتری نسبت به شاهنامه دارد.

در این روایت، کاووس با دختر افراسیاب ازدواج می‌کند که به سیاوش دل می‌بندد:

کاووس با دختر افراسیاب – پادشاه توران – ازدواج کرد. آن زن دل به سیاوخش باخت و او را به خود خواند ولی سیاوش سرپیچی کرد. اما آن زن نزد پدرش سعایت کرد تا اینکه پدر را بر پسر بدگمان ساخت» (ابن‌اثیر، ۱۳۶۵، ص ۲۷).

چنانکه پیداست در اینجا نامی از سودابه برده نشده بلکه از او به عنوان دختر افراسیاب یاد شده است.

از پیران ویسه نیز به صورت «فیران بن ویسغان» ذکر شده است:

«... سیاوش از پدر نومید شد و ناچار رسولی نزد افراسیاب فرستاد و از او امان خواست تا به دربارش رود. افراسیاب او را پذیرفت و درین میان «فیزان بن ویسغان» سفیر بود» (ابن‌اثیر، ۱۳۶۵، ص ۲۸).

فرنگیس نیز در این روایت به صورت «وسفا فرید»[5] آمده است:

«سیاوش به دیار توران رفت و افراسیاب از او پذیرایی شایان نمود و مقرری بر او گماشت و دخترش را که وسفافرید نام داشت به او داد (و آن مادر کیخسروست)» (ابن‌اثیر، ۱۳۶۵، ص ۲۷).

سیاوش در اثر بدبینی افراسیاب و به سعایت پسر و برادرش «کندو» کشته می‌شود در حالی‌که در روایت فردوسی فرزند او – سرخه – در این ماجرا نقشی ندارد و برادرش نیز گرسیوز است نه کندو:

«[افراسیاب] کم‌کم از دانش و شجاعت سیاوش بر سلطنت خود بترسید و بدگمانی پیش آمد و در این امر پسر و برادر افراسیاب کند و دخالت داشتند که بر سیاوش حسد می‌بردند» (ابن‌اثیر، ۱۳۶۵، ص۲۹).

افراسیاب دستور می‌دهد، سیاوش را قطعه‌قطعه کنند (ابن‌اثیر، ۱۳۶۵، ص ۲۹) در حالی که در شاهنامه و برخی متون دیگر تنها سرش از بدن جدا می‌شود:

بیفگند پیل ژیان را به خاک — نه شرم آمدش زان سپهبد نه باک
یکی تشت بنهاد زرین برش — جدا کرد زان سرو سیمین سرش

(شاهنامه، ج۳، ص۴۵۰)

تاریخ گزیده: حمدالله مستوفی

روایت این کتاب، همچون روایت فردوسی در شاهنامه است با این تفاوت که مثل متون یاد شده، نام سودابه به صورت «سوداوه»[۶] آمده و رستم پس از حمله به توران به انتقام سیاوش، پشته‌ای از خاک آنجا را به ایران می‌آورد که بعدها کاووس بر آن عمارتی باشکوه بنا می‌کند:

> پهلوانان کاووس به شکارگاه افراسیاب رفتند. دختری را از تخم گرسیوز یافتند. کاووس او را از پهلوانان بستد و سیاوش ازو بزاد. بعد از یوسف علیه‌السلام به صورت او دیگری نبود. به تهمت سوداوه زن کاووس که برو عاشق بود [سپاه برداشت] به ترکستان پیش افراسیاب رفت و دخترش [فرنگیس] بخواست. چون فرنگیس ازو حامله شد، سیاوش به قصد گرسیوز، برادر افراسیاب، کشته شد. گویند کبود پوشیدن و [موی فرو گذاشتن] از رسم عزای اوست. چون خبر قتل او به ایران آمد، رستم زال که اتابک او بود بیامد و سوداوه را بکشت و با اکابر ایران به ترکستان رفت و با افراسیاب جنگ کرد و او را منهزم گردانید. رستم تا هزار فرسنگ [در ترکستان ولایات] خراب کرده و قتل عام [رفت] پس به ایران آمد [و خاک ترکستان به ایران آورد]. کیکاوس در ولایت دیاربکر[از آن خاک که ستم از ولایت توران زمین آورده بود]، پشته‌ای ساخت و بر آن عمارت کرد. آن را اکنون [عقرقوب] خوانند(مستوفی، ۱۳۶۴، ص۸۸).

حفظ ترتیب تاریخی در ذکر متون یاد شده، گواهی می‌دهد که هر متنی، متن پیش از خود را به عنوان منبع مورد نظر داشته است. گاهی نیز بررسی وجوه مشترک باعث می‌شود، تصور گردد که همگی اینها به منبع اصلی فردوسی یعنی شاهنامه ابومنصوری مراجعه کرده‌اند.

از مقایسهٔ این متون با شاهنامهٔ فردوسی نتایجی به دست می‌آید که گاهی تکراری است؛ به عنوان مثال می‌توان از سودابه نام برد که در همه متون حضوری فعال و تعیین‌کننده دارد.

سودابه در چهار متن یعنی «تاریخ بلعمی»، «تجارب الامم»، «فارسنامه» و «اخبار ایران»، که به ترتیب به قرون چهارم، پنجم، ششم و هفتم متعلق هستند به عنوان دختر افراسیاب معرفی شده است.

پیشینه این نظر را می‌توان به متون اولیه‌ای مربوط دانست که به این مطلب پرداخته‌اند؛ یعنی در دورانهای کهن، سودابه دختر افراسیاب بوده که به همسری کاووس درآمده و در نتیجه مادر سیاوش است و همین مادر است که بر فرزند خود عاشق

می‌شود؛ اما از آنجا که در آموزه‌های اسلامی، عشق مادر به فرزند به این‌گونه ناپسند شمرده می‌شود برای او مادری دیگر از نژاد گرسیوز فرض شده است. بنابراین می‌توان از راه حدس و گمان به این نتیجه رسید که این مطلب در شاهنامه ابومنصوری هم به این صورت بوده ولی فردوسی به دلیل مقتضیات اجتماع اسلامی در آن دست برده و آن را تغییر داده است.

مورد دیگری که در مورد سودابه وجود دارد، اسم اوست که در «مجمل التواریخ»، «تاریخ گردیزی» و «تاریخ گزیده» به صورت «سوداوه» و در «تاریخ ثعالبی» و «آفرینش و تاریخ» به صورت «سعدی» آمده است.

نکته مهم دیگری که از مقایسه متون به دست می‌آید، «مادر سیاوش» است . در مورد این زن، که در شاهنامه نیز حضوری کوتاه و منفعل دارد، تنها در «تاریخ ثعالبی» و «تاریخ گزیده» می‌توان مطالبی به دست آورد.

نتیجه‌گیری

شاهنامهٔ فردوسی، عرصه‌ای مناسب برای رشد نیروهای بالقوهٔ سیاوش به عنوان شاهزاده‌ای اهورایی و مقدس است که برای تعالی مؤلفه‌های انسانی خویش، آگاهانه در راه مرگی تلخ، سر تسلیم فرود می‌آورد.

در میان متون تاریخ داستانی ایران پس از اسلام، تنها متن «ثعالبی» طول و تفصیلی دارد که فردوسی هم به آن پرداخته است، در مقابل، متون دیگر هر کدام بخشی از این داستان را پرورده‌اند؛ لذا هیچ کدام جامعیت روایت فردوسی را ندارند.

در داستان سیاوش، عناصر انسانی و غیرانسانی متعددی دست در کارند تا فاجعهٔ مرگ او را به وجود بیاورند. از میان عناصر انسانی می‌توان به مردان و زنانی اشاره کرد که در دو جبههٔ ایران و توران به ایفای نقشهای خود می‌پردازند. سرنوشت، خوابها و تمام عناصر ماوراء طبیعی نیز از جمله شگردهای غیرانسانی است که این شاهزاده را به سوی مرگی مظلومانه سوق می‌دهد.

هر کدام از این عناصر – انسانی و غیر انسانی – در متون یاد شده، ویژگیهایی و اشتراک و افتراقی با روایت فردوسی دارد. در برخی از متون، بعضی از شخصیتها در مسیر داستانی حذف شده است؛ برای نمونه می‌توان به موقعیت «سودابه» به عنوان یکی از محوری‌ترین و سرنوشت سازترین عناصر این تراژدی اشاره کرد. در «تاریخ بلعمی»،

نامی از این زن به عنوان دختر پادشاه هاماوران نیست و در «مجمل التواریخ» به صورت «سوداوه» ذکر شده و این در حالی است که «آفرینش و تاریخ»، «مروج‌الذهب» و «تاریخ ثعالبی» به صورت «سعدی» آمده است. آنچه همهٔ متون در مورد این زن اتفاق دارند، نوعی نیروی جادوگری است و اینکه او عامل اصلی مرگ سیاوش به شمار می‌آید.

نکتهٔ قابل توجه دربارهٔ این متون این است که نقش شخصیتهای داستان در همهٔ موارد با شاهنامه مشترک است و آنچه متفاوت به نظر می‌رسد، نام افراد است؛ به عنوان نمونه می‌توان به «پیران ویسه» اشاره کرد که در «اخبارالطوال» به صورت «برایان» و «گرسیوز» که در «تاریخ بلعمی» به شکل «کیدربرسکان» ذکر شده است.

به طور کلی موارد اختلاف در این متون با مبانی بنیادین داستان در شاهنامه منافات زیادی ندارد و شامل حوزه‌هایی است که بر اثر گذر دراز مدت زمان و تعدد منابع، دچار دستبرد گردیده است.

پی‌نوشت

۱. یوستی نیز در نامنامه خود «سودابه» را «سعدی» حدس زده است.

۲. نام گیو در متون پهلوی از جمله داتستان دینیک، بندهش و زند و هومن یسن به صورت Wev و Gev (هر دو با یای مجهول) ضبط شده است. ر.ک فرهنگ نام‌های شاهنامه: منصور رستگار فسایی، جلد دوم،تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹، ص ۹۳۳.

۳. مؤلف این کتاب نامعلوم است

۴. مؤلف این کتاب نامعلوم است.

۵. نام فرنگیس در منابع پهلوی به صورت «ویسپان فریه» Vispan آمده و تبدیل این نامه به صورت فارسی خود به نوعی خاص صورت گرفته است و کمتر سابقه دارد. ر.ک ذبیح‌الله صفا، حماسه‌سرایی در ایران، ص ۵۷۹.

۶. در برخی از نسخ خطی شاهنامه نیز سودابه به صورت سوداوه به کار رفته و در چاپ دکتر خالقی نیز به همین صورت آمده است. بر این اساس احتمال اینکه سوداوه در اصل سیاوه (سیابه) یعنی دارای آب و رنگ سیاه بوده باشد، دور از ذهن نیست.

۷. این نظر متعلق به آقای خالقی مطلق در مقاله‌ای با عنوان «نظری درباره هویت مادر سیاوش» در ایران نامه، ۲/۱۳۷۸ است.

منابع

۱. ابن‌بلخی، فارسنامه به کوشش علی نقی‌بهروزی، شیراز: انتشارات اتحادیه مطبوعاتی فارس، ۱۳۴۳.

۲. ابن‌اثیر، کامل، اخبار ایران، ترجمه محمد ابراهیم باستانی پاریزی، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۵.

۳. اصفهانی، حمزه بن حسن، تاریخ پیامبران و شاهان (سنی‌ملوک الارض و الانبیاء)، ترجمه جعفر شعار، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.

۴. بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد، تاریخ بلعمی، تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادنی، تهران: زوار، ۱۳۸۳.

۵. بیرونی، ابوریحان، آثارالباقیه، ترجمه اکبر دانا سرشت، تهران: ابن‌سینا، ۱۳۵۲.

۶. تاریخ سیستان، تصحیح ملک‌الشعرای بهار، تهران: مؤسسه خاور، ۱۳۱۴.

۷. ثعالبی، ابومنصور، تاریخ ثعالبی (غرراخبار الملوک الفرس و سیرهم)، مقدمه زتنبرگ و دیباچه مجتبی مینوی، ترجمه محمد فضایلی، تهران: نقره، ۱۳۶۸.

۸. خالقی مطلق، جلال، سخن‌های دیرینه، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر افکار، ۱۳۸۱. (مقالهٔ «نظری دربارهٔ هویت مادر سیاوش» در این مجموعه است)

۹. دینوری، ابوحنیفه احمد بن داوود، اخبارالطوال، ترجمه محمد صادق نشأت، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.

۱۰. راوندی، محمد بن علی سلیمان، راحه‌الصدور، تصحیح محمد اقبال با توضیحات مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۸.

۱۱. رستگار فسایی، منصور، فرهنگ نام‌های شاهنامه، ۲ جلد، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹.

۱۲. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، تهران: فردوس، ۱۳۷۸.

۱۳. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، ج۳ (دوره ۹ جلدی چاپ مسکو)، تهران: ققنوس، ۱۳۷۸.

۱۴. کالیستنس، اسکندرنامه، به کوشش ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۳.

۱۵. گردیزی، عبدالحی، تاریخ گردیزی، تصحیح و تحشیه و تعلیق عبدالحی حبیبی، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۳.

۱۶. مجمل‌التواریخ و القصص، تصحیح محمد تقی بهار، تهران: کلاله خاور، ۱۳۱۸.

۱۷. مسعودی، علی بن حسین، مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر، ج۱، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۲۵۳۶.

۱۸. مستوفی، حمدالله، تاریخ گزیده، به اهتمام عبدالحسین نوایی، امیرکبیر، ۱۳۶۴.

۱۹. مسکویه رازی، ابوعلی، تجارب‌الامم، ترجمه ابواقسمن امامی، ج۱، تهران: سروش، ۱۳۶۹.

۲۰. مقدسی، مطهر بن طاهر، آفرینش و تاریخ، مقدمه، ترجمه و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران : آگه، ۱۳۷۴.
۲۱. نرشخی، ابوبکر محمد بن جعفر، تاریخ بخارا، ترجمه ابونصر احمد بن محمد بن ناصر القباوی، تلخیص محمد بن زفر بن عمر، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی،تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۱.

نقد و تحلیل حکایات کرامتهای مولانا در رساله سپهسالار

دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده
استادیار زبان وادبیات فارسی‌دانشگاه تربیت مدرس

چکیده
کرامات به اعمال خارق عادتی گفته می‌شود که از اولیا سر می‌زند. از روزگاران گذشته تا امروز، حکایات فراوانی درباره کرامات از اولیا نقل و شایع شده که یکی از دلایل عمده آن، کرامت خواهی و کرامت‌جویی کسانی بوده است که داستانهای کرامتی را با آرزوها و خواسته‌های خود هماهنگ دیده‌اند. از دلایل دیگر رواج آن می‌توان به بیان کرامات در قالب داستانهای جذاب اعتقادی مردم به مشایخ و بزرگان اهل معنا اشاره کرد. فریدون بن احمد سپهسالار که چهل سال مرید و ملازم مولانا بوده، چهل حکایت از کرامات مولانا در بخش کرامات رساله خود آورده است. نقد و بررسی این حکایات نشان می‌دهد که هرچند حدود یک چهارم آنها فاقد درونمایه‌های کرامتی است، دارای ویژگیهای دیگری است که به اهداف کرامت نامه‌نویسی کمک شایانی می‌کند. سایر حکایات نیز غالباً از نظر موضوع و ساختار با اصول و معیارهای داستانپردازی و نقد ادبی مطابقت دارد و از ارزش ادبی ویژه‌ای برخوردار است. از سوی دیگر چون در حکایات کرامتی رساله سپهسالار تا حد امکان، اصول واقعگرایی رعایت شده، کرامات نقل شده در این کتاب واقع‌نما و باورپذیر شده و از نظر اصول و شگردهای داستانپردازانه نیز ارزش و اهمیت ویژه‌ای یافته است. تطبیق بعضی از حکایات سپهسالار با قواعد ریخت‌شناسی داستانهای پریان نشان می‌دهد که این حکایات با

تاریخ دریافت : ۱۳۸۶/۲/۳ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۶/ ۷/۱

ساختار حکایات پریان نیز سازگار است. همین ویژگیها سبب شده است که مناقب‌نامه‌نویسان بعدی مولانا همه از حکایات رساله سپهسالار بهره بجویند.

کلید واژه: کرامات، رساله سپهسالار، داستان، نقد ادبی، مولوی

مقدمه

کرامت چیست؟ حکایتهای کرامتی چگونه است؟ چرا کتابهای عرفانی، پر از کرامتهای مربوط به عرفاست؟ کارکرد این حکایتها چه بوده است؟ آیا اصولاً نقد کرامات بر مبنای معیارهای تاریخی و انطباق با عالم واقعیت کار درستی است؟ منابع مربوط به کرامات مولانا کدامها هستند؟ فریدون سپهسالار کیست و چه کراماتی از مولانا در رساله وی ثبت شده است و سرانجام، محتوا و ساختار این حکایات چگونه است؟

کرامت به فعلی گفته می‌شود که از انسان سر زند و خارق عادت مرسوم باشد؛ به بیان دیگر رابطه علت و معلولی شناخته شده‌ای برای پدید آمدن آن وجود نداشته باشد. ابوالقاسم قشیری می‌نویسد: «کرامت فعلی بود ناقض عادت اندر ایام تکلیف، ظاهر گردد بر کسی که موصوف بود به ولایت، اندر معنی تصدیق حال او» (قشیری، ۱۳۸۳، ص۶۲۲). عموم عرفا و حتی غالب علما بر جواز «پیدا آمدن کرامات بر اولیا» و صالحین اتفاق نظر دارند (خواجه‌نصیرالدین طوسی، ۱۴۰۷ هـ . ق، ص۲۱۴) و بیشتر آنان بر اینکه بین معجزه و کرامت فرقی نیست الا اینکه معجزه، مخصوص پیامبران و مبتنی بر دعوی و دعوت است و کرامت مخصوص اولیا و صالحین است و بر دعوت مبتنی نیست، بلکه «به اختیار» یا «بی‌اختیار» از ولی صادر می‌شود و بر صدق او گواه است، اتفاق‌نظر دارند.

فریدون بن احمد سپهسالار معتقد است که «معجزه از افعال و سنن انبیاست و کرامت از آثار اولیاست و فرق میان هر دو آن است که کرامات، صفات انوار بواطن اولیاست و معجزات، اخراج شیء از عدم و تقلیب اعیان است (سپهسالار، ۱۳۸۵، ص۶۶). بیشتر صوفیه معتقدند «انبیا مأمورند به اظهار معجزه، ولی بر ولی پنهان داشتن آن واجب است (قشیری، ص۶۲۳- ۶۲۵) و رتبت اولیا به رتبت انبیا نرسد (همانجا). اگرچه بعداً بعضی مانند عین‌القضات فراتر از این رفته و نه تنها معتقد شده‌اند که «اولیا مانند انبیا معجزه می‌کنند، بلکه مرتبه ولایت را از نبوت بالاتر» دانسته‌اند (عین‌القضات، ۱۳۷۷، ص۹۷) و بعضی دیگر نیز به خلاف متصوفه پیشین، کتمان کرامات را لازم ندانسته‌اند بلکه اظهار

آن را جایز شمرده وحتی بعضاً به کرامت‌نمایی کرامات ناداشته نیز دست یازیده‌اند (زمانی، ۱۳۸۵، ص۱۲۷).

همچنین دربارهٔ اینکه ولی باید حتماً دارای کرامت باشد یا نه و آیا لازم است ولی بر ولی بودن خویش علم داشته باشد یا خیر (هجویری، ۱۳۸۴، ص ۳۲۲ و ۳۲۳) و اینکه کرامت در حال صحو اتفاق می‌افتد یا سکر (شیمل، ۱۳۸۴، ص۳۴۶) و اینکه فرق بین کرامت و استدراج و مکر چیست، بین صوفیه، مباحثی وجود داشته است؛ چنانکه کسانی مانند خواجه‌نصیرالدین طوسی حتی بین معجزه و اعمال خارق عادتی که قبل از بعثت از پیامبر سر زده، تمایز قائل شده و آن اعمال را «ارهاص» نامیده است (خواجه نصرالدین طوسی، ۱۴۰۷ هـ. ق، ص ۲۱۴).

بعضی مانند صاحب مرصادالعباد نیز کرامات را جزء مکاشفات به شمار آورده و نوشته‌اند:

> بیشتر خرق عادات که آن را کرامات گویند در این مقام پدید آیند از اشراف بر خواطر و اطلاع بر مغیبات، عبور بر آب و آتش و هوا و طی زمین و غیر آن و این جنس کرامات را اعتباری نباشد؛ زیرا که اهل دین و غیر دین را بود... اما آنچه را به حقیقت کرامات توان گفت [و] جز اهل دین را نبود، آن است که بعد از کشف روحی در مکاشفات خفی پدید آید (نجم‌رازی، ۱۳۸۰، ص۳۱۳، ۳۱۴).

ابوحامد محمد غزالی نیز معجزه و کرامات را از خواص دل می‌داند و معتقد است همان‌طور که تصرف دل در تن روان است و منشأ صدور اعمال در بدن است، تصرف دلهای شریف نیز بر اجسام و طبایع روا خواهد بود (غزالی،۱۳۶۴، ج۱،ص۳۳ و ۳۴).

مولانا نیز وقوع معجزه و کرامات را خارج از رابطه علت و معلولی می‌داند و معتقد است معجزات و کرامات در اثر تصرف الهی پدید می‌آید:

صد هزاران معجزات انبیا — کان نگنجد در ضمیر و عقل ما
نیست از اسباب، تصریف خداست — نیست‌ها را قابلیت از کجاست

(مولوی،۱۳۷۸: ۱- ۵/۱۵۳۰)

به نظر وی معجزه و توسعاً کرامت در واقع، ارائه نمونه و شاهدی از باغ و بوستان الهی است:

این نشان ظاهر است این هیچ نیست — تا به باطن در روی بینی تو بیست
سوی شهر از باغ شاخی آورند — باغ و بستان را کجا آنجا برند؟
خاصه باغی کاین فلک یک برگ اوست — بل‌که‌آن مغزاست،وین‌دیگر چو پوست

بر نمی‌داری سوی آن باغ، گام *بوی، افزون جوی و کن دفع زکام*
تا که آن بو، جاذب جانت شود *تا که آن بو نور چشمانت شود*
(مولوی،۱۳۷۸: ۳۳- ۳/۳۲۲۹)

انتظار جامعه

هرچند بیشتر متصوفه، علم ولی را بر ولی بودن خود و همچنین صدور کرامات را از وی ضروری نمی‌دانند در عین حال، وجود این پرسش در بین متصوفه که آیا صدور کرامات از ولی لازم است یا نیست، نشان می‌دهد که بین مریدان، دست کم این توقع وجود داشته است که اولیا و مشایخ آنان نیز کراماتی داشته باشند. این انتظار را بخصوص کرامات نقل شده از مشایخ پیشین تقویت می‌کرده است. از سوی دیگر وارد شدن در جرگه مریدان، خود به خود نوعی وابستگی تشکیلاتی ایجاد می‌کرده که سبب می‌شده است، مریدان درصدد مقایسه گروه خود با محیط پیرامون سایر مشایخ برآیند و برای اینکه در مقایسه با ایشان کم نیاورند و بتوانند احساس تفاخر خود را اقناع کنند به کرامت‌خواهی و کرامات‌سازی رو بیاورند؛ چرا که اصولاً انسان، کمال‌طلب و برتری جوست و همواره در پی آن است که از هر طریقی که برایش مقدور است، احساس همگن‌سنجی و برتری‌خواهی خود را ارضا سازد و آبی بر روح و روان تفسیده از صحرای سوزان نقصها و کمبودهای خود بپاشد؛ به بیان دیگر، ذهن بشر همواره به اسطوره‌سازی گرایش دارد و همواره به دنبال ساختن حکایاتی است که در عالم واقع تحقق آنها ممکن نیست یا بسیار دور از دسترس است و بر همین اساس نیز اغلب داستانهای کرامتی که درباره مشایخ ساخته شده است از همین اسطوره‌گرایی ذهن بشر و علاقه او به خیالپردازی نشأت می‌گیرد.

از آن گذشته انسانها و بویژه عوام، غالباً عینیت گرا هستند تا ذهنیت‌گرا و موضوعات ملموس را از مباحث انتزاعی بهتر درک می‌کنند؛ از این رو همواره در پی شواهد حسی و ملموس هستند یا پیوسته می‌کوشند مفاهیم انتزاعی و دشوار را با تشبیه کردن به نمونه‌های حسی یا ارائه کردن تمثیلهای عینی، قابل فهم و درک سازند:

چون که با کودک سروکارت فتاد *هم زبان کودکان باید گشاد*
(مولوی، ۱۳۷۸، بیت ۴/۲۵۷۶)

شیوه و روش قرآن کریم نیز چنین بوده است ؛ زیرا در این کتاب آسمانی ، مفاهیم

پیچیده در قالب داستانهای تاریخی آمده، چنانکه وصف بهشت و جهنم را در قالب تمثیلات و توصیفات حسی کرده و آنجا که درک عوام از فهم کنه حقایق عاجز مانده، آنان را به تدبر در آیات قرآن فراخوانده است و چون باز هم در درک آن کاهلی کرده یا با آن عناد ورزیده‌اند از ایشان بارها با صفت «لایعقلون» یاد کرده است؛ حتی اینکه پیامبران به رغم وجود دلایل و شواهد عقلانی روشن و فراوان، ناچار شده‌اند برای اثبات ادعای رسالت خویش به ارائه معجزات عینی و ملموس دست یازند به همین دلیل بوده است؛ به قول مولانا:

گرنه انکار آمدی از هر بدی — معجزه و برهان چرا نازل شدی
خصم منکر تا نشد مصداق خواه — کی کند قاضی تقاضای گواه
معجزه همچون گواه آمد زکی — بهر صدق مدعی در بی‌شکی
طعن، چون می‌آمد از هر ناشناخت — معجزه می‌داد حق و می‌نواخت

(مثنوی،۱۳۸۷: ۵۲- ۶/۴۳۴۷)

تاریخچه

شاید ظهور کرامات اولیا نیز از ارائه معجزات انبیا متأثر شده باشد؛ زیرا بشر عادت کرده بوده است برای حصول اطمینان از صحت ادعای رهبران دینی و معنوی از ایشان بخواهد اموری را بر وی عرضه کنند که دیگران از انجام دادن آن عاجز باشند و بر همین قیاس از مدعیان ارتباط با مبدأ هستی نیز خواهان ارائه شواهد ملموس و قابل درکی بوده است. افراط در این موضوع تا بدانجا پیش رفته است که گاهی مخاطبان پیامبران به ارائه یک یا چند نمونه معجزه هم قانع نشده و برای هر کاری معجزه‌ای طلب کرده تا جایی که پیامبر خاتم (ص) ناچار شده‌اند در مقابل خواسته‌های مکرر ایشان بفرمایند: «هل کنتُ الا بشراً رسولاً» (معروف‌الحسنی، ۱۳۷۵، ص۱۴۸). همین مردم بعداً عرضه همین نوع کرامات را از مشایخ و صالحین توقع کردند که همچنان تا امروز ادامه دارد.

بنابراین رواج کرامت بیش از اینکه به کسانی که آن کرامات از آنان صادر می‌شود برگردد به خیل عظیم کرامت خواهان و کرامت جویان برمی‌گردد؛ زیرا کرامت‌جویی خود، سبب توسعه فرهنگ کرامت‌گویی و کرامت‌خواهی می‌شود و خودش برای خودش خوراک تولید می‌کند.

انواع کرامات

اکنون اگر بپذیریم که وجود حکایات فراوان کراماتی، طبیعی و عادی است، خوب است بدانیم چگونه می‌توان این کرامات را طبقه‌بندی و تحلیل کرد؟ البته این پرسش تازگی ندارد؛ زیرا پیش از این نیز کسان دیگری به این موضوع اندیشیده و به طبقه‌بندی کرامات دست یازیده‌اند؛ از جمله تاج‌الدین شبکی در کتاب طبقات‌الشافعیه الکبری (ج۲، ص۵۶) کرامات منقول از عرفا را به ۲۵ طبقه تقسیم کرده و همین‌طور بعداً یوسف‌النبهانی در کتاب جامع‌الکرامات الاولیا به اقدامی شبیه به این دست یازیده است (به نقل از شیمل، ۱۳۸۴، حاشیه ص ۳۴۶) که فقط به بعضی از عناوین عمدهٔ آن اشارهٔ کوتاهی می‌شود.

در نوردیدن زمان (طی‌الزمان) و مکان (طی‌الارض)، اطلاع از ضمایر افراد، کشف بعضی از مغیبات در عالم رؤیا، فریادرسی مریدان یا مظلومان (نجات دادن آنها از مهلکه یا مشکلات)، حاضر کردن خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها از غیب، رسیدن به بوستانها یا عمارات پرآب و درخت در دل صحاری خشک و هولناک، بر هوا پریدن و روی آب راه رفتن، با حیوانات سخن گفتن، اجسام و اجساد و جانوران وحشی و خوفناک را به خدمت گرفتن، رهاندن از عذاب قبر و عذاب جهنم، بیمار کردن معاندان و معارضان و شفا دادن بیماران و محبان، خاک و سنگ و کلوخ را طلا و جواهر کردن، از دیوارها و موانع و درهای بسته به آسانی عبور کردن، با ملحدان و طبقات پست اجتماعی برخوردهای حلیمانه داشتن، نخوردن و نیاشامیدن و نخوابیدن، ریاضتهای سخت را به آسانی تحمل کردن، و تأثیر گذاردن بر نفوس و اجساد و اجسام و ...

کارکرد اجتماعی کرامات

اگر به اساطیر و افسانه‌های ملل، که از روزگاران بسیار قدیم باقی مانده است، نظری بیفکنیم، درخواهیم یافت که محور اغلب آنها بر نیازهای روانی بشر بنا شده است؛ زیرا انسان همیشه در آرزوی غلبه بر دردها، نارساییها، کمبودها و نبودهایی بوده که همواره او را آزار می‌داده است و چون دست یافتن به این آرزو از طریق طبیعی میسر نبوده، همواره در ذهن خود وقایعی را سامانی داده است تا دست‌کم در عالم خیال به آرزوهایش دست یابد.

همین‌ویژگی اسطوره‌گرایی ذهن بشر سبب شده‌است که بعداً مریدان واطرافیان اولیا

و عرفا و علما، رفتار مشایخ خود را با ساختار همین حکایات و افسانه‌ها سامان دهند. البته با این تفاوت که آن حکایات را واقعیات عینی وتاریخی دانسته و گفته‌اند هرکسی که منکر آنها شود، گرفتار خشم و عذاب خواهد شد و حتی برای اینکه راه را بر پدید آمدن تصورات انکارگرایانه ببندند، حکایات فراوانی را دربارهٔ مغضوب شدن و آفت دیدن منکران نقل کرده‌اند. بیشتر مردم نیز حکایات کرامت‌آمیز را در حکم گزارشها و روایتهای تاریخی پذیرفته و باور کرده‌اند؛ زیرا همان‌طور که گفته شد ذهن اسطوره‌گرای انسان با حکایات بهتر تطبیق می‌یابد و حکایاتی را که در آنها واقعیت نامطبوع و انعطاف‌ناپذیر زندگی به انعطاف برسد و تلخی‌ها به شیرینی و نامرادیها به مراد منتهی می‌گردد، بهتر می‌پذیرد.

حکایات کراماتی، کارکرد دیگری هم دارد و آن همراه کردن مخاطبان با خود برای ایجاد روحیه تسلیم و انقیاد در مقابل شخصیت اول حکایات و در نتیجه سبب توسعه حلقه مریدان است. قدرت و شدت این کارکرد آن‌قدر زیاد است که چنانچه موج بردارد و به تلاطم بیفتد، دیگر سررشته از دست ولی و شیخ و کرامت‌ساز و کرامت‌گو هم خارج می‌شود و همچون سیلابی خروشان در مسیر حرکت خویش، خودش برای خودش راه می‌گشاید و با هر مانعی که روبه‌رو شود به سوی نشیبی دیگر می‌گریزد؛ تنها چیزی که نمی‌شناسد توقف است، فقط حرکت می‌کند. البته در مسیر حرکت خود به سوی همان نشیب و شکافی می‌دود که آرزوهای تحقق نیافته او ایجاد کرده است.

بنابراین در این مرحله، دیگر مؤلف کاره‌ای نیست، بلکه فقط خواننده است که متن را نه تنها تفسیر، که حتی تدوین می‌کند؛ به بیان دیگر خواننده در جایگاه مؤلف قرار می‌گیرد. به همین دلیل هم نمی‌توان حکایات کراماتی را همانند روایات تاریخی و با معیارهای تاریخی و انطباق با واقعیت نقد و تحلیل کرد؛ بلکه روایات کرامات در واقع از مقوله داستانها به شمار می‌رود؛ داستانهایی که اگرچه کوتاه است به رمانهای تاریخی شباهت دارد و حتی فراتر از آن، اگرچه غالباً منثور است از حوزه داستان به قلمرو شعر هم خزیده است. بنابراین آنها را باید از دیدگاه داستان‌نویسی و اصول نقد ادبی، بررسی و تجزیه و تحلیل کرد. البته همان‌طور که در نقد ادبی، دانسته‌های تاریخی و فلسفی ویافته‌های جامعه‌شناسی و روانشناسی و همچنین روشهای ادبی و لغوی به منتقد ادبی کمک می‌کند تا متنی را خوب نقد و تحلیل کند در نقد داستانهای کرامات نیز چنین کاربردی می‌تواند داشته باشد و برعکس آن، همان‌طور که از خلال متون ادبی، اطلاعات

تاریخی و اجتماعی و فرهنگی روزگاران گذشته را می‌توان استنباط و استخراج کرد از خلال حکایتهای کرامات نیز می‌توان همهٔ آنها را استخراج و استنباط نمود.

منابع کرامات مولانا

درباره مولانا و شرح زندگی و سلوک و رفتار وی، سه کتاب دست اول و مهم به ما رسیده است: اولی ولدنامه است که سلطان ولد (۶۲۳– ۷۱۲ هـ . ق) فرزند مولانا آن را در سال ۶۹۰ هـ .ق در حدود ده هزار بیت سروده و گوشه‌هایی از زندگی مولانا را نیز در آن آورده است. این کتاب قدیمی‌ترین و معتبرترین کتاب در شرح احوال مولانا است (سلطان ولد، ۱۳۷۶).

کتاب دیگر، که به رساله سپهسالار مشهور شده، تألیف یکی از مریدان مولانا به نام فریدون بن احمد سپهسالار است. سبب شهرت وی به سپهسالار این است که وی قبل از پیوستن به حلقه مریدان مولانا از امرای لشکری بوده ولی بعد مقامات دنیایی را ترک گفته و به خیل مریدان مولانا پیوسته است و آن‌طور که خودش می‌نویسد چهل سال مرید مولانا و «ملازم حضرتش [بوده] و پیوسته چون پرگار سر بر نقطه آستانش داشته» (سپهسالار، ۱۳۸۵، ص۲۸) و از نزدیک ماجراهای زندگی و رفتار مولانا را در موقعیتهای مختلف مشاهده می‌کرده است. خود او دربارهٔ صحت روایاتش می‌گوید که «بعض آن را به عین‌الیقین مشاهده کرده و بعض را به علم‌الیقین دانسته است» (همان، ص۲۲).

کتاب مهم دیگری که شرح زندگی مولانا بخش عمده آن را تشکیل می‌دهد، مناقب‌العارفین (تألیف ۷۱۸ تا ۷۵۴) نام دارد. این کتاب را شمس‌الدین احمد افلاکی (م ۷۶۱ هـ . ق) تألیف کرده است. افلاکی در روزگار خلافت سلطان ولد به دنیا آمده و پس از وی مرید عارف چلپی نوه مولانا شده است. وی در آن هنگام به کار مثنوی خوانی در تربت مولانا اشتغال داشته است. افلاکی بعضی از حکایاتی را که درباره مولانا نقل کرده از مثنوی ولدنامه و رساله سپهسالار بازنویسی یا اقتنباس کرده و بقیه را نیز عمدتاً با واسطه از کسانی که مولانا را دیده یا از آنان شنیده‌اند، نقل نموده است (افلاکی، ۱۳۸۲).

رساله سپهسالار

همان‌طور که گفته شد فریدون بن احمد سپهسالار(م ۷۱۲ هـ . ق) چهل سال مرید وملازم

مولانا بوده است. وی خود در این خصوص می‌نویسد:

مدت چهل سال این ضعیف با دیگر پیشوایان و عاشقان، که هر یک سرآمدهٔ عصر و مقتدای دهر بودند و در علوم ظاهر و باطن، بی‌نظیر جهان و در ورع و تقوا همتا نداشتند و در حضرتش شب را به روز و روز را به شب برمی‌آوردند و پیوسته چون بنات‌النعش گرد قطب خویش بی‌پا و سر، گردان می‌بودند، به سر برد (سپهسالار، ۱۳۸۵، ص۵) و چون «پروردگار آن آفتاب پرتاب را در جنت غیب متواری کرد... شخصی از آن جمله که در رازها محرم و در نیازها همدم بود، روی بدین ضعیف کرد و گفت که نزدیک شد که تمامت پیران و عزیزان که جمال زیبای آن حضرت را مشاهده کرده‌اند، قید ناکرده و به رسایل نپرداخته، عالمی را محروم گذارند؛ از طریق کرم عظیم دور است، توقع آن است که رساله‌ای جمع کنی که ... (همان، ص۵ و ۶)

فریدون سپهسالار به دنبال این تقاضا در سالهای بین ۶۹۰ تا ۷۱۲ به نگارش رساله خود پرداخت و در ضمن آن حکایاتی را از شرح احوال بهاءولد، مولانا و بعضی اصحاب و جانشینان گرد آورد و چون وی رخ در نقاب خاک کشید، فرزندش جلال‌الدین، حکایاتی را از ذکراحوال خلفا و اصحاب مولانا و از جمله سلطان‌ولد(۶۲۳-۷۱۲هـ .ق) و فرزندش امیر عارف چلبی (۶۷۰- ۷۱۹ هـ .ق) و امیر عابد چلبی (م. ۷۳۹ هـ .ق) و بعضی دیگر از جانشینان ایشان به آخر کتاب پدر افزود (همان، مقدمه، ص یک و دو).

فریدون سپهسالار «در نخستین سالهای خلافت سلطان ولد، یعنی بعد از سال ۶۸۳ هـ .ق، و به هر حال قبل از سال ۷۱۲ هـ . ق وفات کرد و در آرامگاه [مولانا] در جانب چپ علاءالدین چلبی، پسر [جوانمرگ شده] مولانا دفن شد» (گور پینارلی، ۱۳۸۲، ص ۱۸۹ و ۱۹۰).

متن رساله سپهسالار، یک بار به صورت سنگی در سال ۱۳۱۹ هـ . ق در کانپور چاپ شد. سپس سعید نفیسی از روی نسخه کانپور، چاپ جدیدی را در سال ۱۳۲۵ هـ . ش عرضه کرد (سپهسالار، ۱۳۸۵، ص هشت تا چهارده) و اخیراً محمد افشین وفایی با استفاده از بعضی از نسخه‌های خطی و چاپی موجود، متن منقح‌تر و جدیدی را در سال ۱۳۸۵ منتشر ساخته است که مزین به توضیحات و تعلیقاتی نیز هست (نسخه مورد استفاده ما نیز همین چاپ اخیر است).

مطالب رساله سپهسالار به سه قسم تقسیم شده است: قسم اول شامل دو فصل در استناد خرقه و تلقین ذکر مقامات سلطان‌العلما پدر مولاناست. قسم ثانی شامل سه فصل

است که فصل اول در ولادت و مدت عمر مولانا، فصل دوم در ذکر اسانید خرقه و تلقین و اصحاب مولانا و فصل سوم در مناقب مولاناست و قسم ثالث نیز به ذکر اصحاب و جانشینان مولانا اختصاص دارد.

موضوع بحث ما در این مقاله تنها جزء آخر فصل سوم از قسم ثانی این کتاب است؛ یعنی فصل مربوط به «ذکر مناقب حضرت خداوندگار» که بر مبنای حالها و مقامات عرفانی به اجزایی تقسیم شده و هر جزء به روش کتابهای صوفیه به تعریف اصطلاحی از مقامات عرفانی اختصاص یافته و پس از شرح هر اصطلاح، حکایاتی از صوفیان پیشین و حکایات مربوط به مولانا ذکر شده است. قسمت آخر این فصل (صفحهٔ ۶۶ تا ۹۲) به مبحث کرامات و از جمله کرامات مولانا اختصاص یافته است که موضوع بحث و بررسی این مقاله است.

توصیف اجمالی

فریدون سپهسالار در ذیل بخش مربوط به کرامات مولانا، چهل حکایت نقل کرده است که هم از نظر موضوع و هم از لحاظ ساختار و هم از نظر انطباق با اصول و شگردهای داستان‌نویسی با هم متفاوتند. پیش از نقد و تحلیل این حکایات، ابتدا همه آنها در جدول کوتاهی به شرح ذیل توصیف می‌شود. شماره حکایات بر مبنای ترتیب ذکر حکایات در رساله و عنوانهای موضوعی به انتخاب نگارنده تعیین شده است.

شماره	موضوع حکایات	صفحه	موضوع کرامت
۱	تحصیل مولانا در مدرسه حلاویه حلب	۶۸ و ۶۹	باز شدن قفل درها/ رسیدن به آبادی‌غیرمنتظره در صحرا/ حضوردرجمع‌غیبیان/طی‌الارض
۲	لاجرعه سرکشیدن مسهل مریدان	۷۰	آزارندیدن‌جسم‌از عوامل طبیعی
۳	حضور در اتاق در بسته طبیب	۷۰	عبور از در بسته (حضور در مخفیگاه)
۴	آبگرم و جزامیان	۷۰ و ۷۱	آزار ندیدن جسم از عوامل طبیعی/ (رفتار حلیمانه)
۵	نهیب زدن بر وزغان	۷۱	با حیوانات سخن گفتن
۶	راندن سگ از مسیر مولانا	۷۱	خبر از حال حیوانات / (رفتار حلیمانه)

۷	غایب شدن از متوضا	۷۲	عبور از مانع (نامرئی شدن)
۸	بزاغو و عاقبت سلطان‌رکن‌الدین	۷۲ و ۷۳	اطلاع از آینده
۹	در کنار حوض نشستن مولانا	۷۴	ــــــــــ
۱۰	در گوشی سخن گفتن میرشرف‌الدین	۷۴ و ۷۵	خواندن افکار دیگران
۱۱	مغامزی کردن شیخ صدرالدین در خواب	۷۵	اطلاع از گذشته پنهان دیگران
۱۲	هلیله زرد در دهان داشتن	۷۵	ــــــــــ
۱۳	پرخاش به زننده سگ کوی چلپی	۷۵ و ۷۶	ــــــــــ
۱۴	ایستادن تا صبح بر در منزل چلپی	۷۶	ــــــــــ
۱۵	طی‌الارض به حجاز	۷۶ و۷۷	طی‌الارض/ اطلاع از افکار دیگران
۱۶	افلاس عثمان گوینده	۷۷	اطلاع از فکر دیگران/ دستگیری از مریدان
۱۷	افلاس مجدد عثمان گوینده	۷۷و ۷۸	اطلاع از آینده/ دستگیری از مریدان / اطلاع از گذشته
۱۸	تحذیر از فرو ریختن سقف	۷۸	اطلاع از آینده/ نجات مریدان
۱۹	شفاعت مرید	۷۸	شفاعت مریدان
۲۰	سماع بر دلکو دلکو گفتن فروشنده	۷۸و ۷۹	ــــــــــ
۲۱	خواب صدرالدین و پیامبر	۷۹	اطلاع از گذشتهٔ پنهان دیگران
۲۲	خضر در مجلس وعظ	۷۹	اطلاع از گذشته
۲۳	خاک را زر کردن	۸۰	تبدیل خاک به طلا
۲۴	وعظ کوتاه	۸۱ و ۸۲	ــــــــــ
۲۵	فتوا نوشتن	۸۳	اطلاع از گذشته دیگران
۲۶	خواب شمس‌الدین ماردینی	۸۴	اطلاع‌از فکر و احساس دیگران
۲۷	فرجی بخشیدن	۸۵	ــــــــــ
۲۸	چله نشستن مریدان	۸۵ و ۸۶	اطلاع از گذشته پنهان دیگران
۲۹	اظهار ارادت اطفال	۸۶	ــــــــــ (رفتار حلیمانه)
۳۰	مداوای تب‌دار	۸۶	اطلاع از خواص پنهان اشیا (مداوای بیمار)
۳۱	مداوای بی‌خواب	۸۶	اطلاع از خواص پنهان اشیا (مداوای بیمار)
۳۲	غضب مولانا	۸۸	تأثیر و نفوذ در جسم دیگران/

			حمایت از مریدان
۳۳	خواب شاهزاده کیغاتو	۸۷ و ۸۸	نجات مریدان (کرامت بعد از مرگ)
۳۴	تبرک فرستادن در حمام	۸۸	اطلاع از فکر دیگران
۳۵	گریز از ازدحام در خزینه	۸۸ و ۸۹	آزار ندیدن جسم از عوامل طبیعی
۳۶	تاجر و کلیسا و راهب و مولانا	۸۹	طی‌الارض/ تأثیر در نفوس دیگران
۳۷	پاشیدن زر بر خاک	۹۰	ــــــــــــــ
۳۸	سماع مست و مریدان	۹۰ و ۹۱	ــــــــــــــ
۳۹	انباشته شدن خلوت ازجسم مولانا	۹۱	آزار ندیدن جسم از عوامل غیرطبیعی
۴۰	گریز از ملاکات تجار به متوضا	۹۱	ــــــــــــــ

نقد و بررسی محتوایی

نظری اجمالی بر فهرست یاد شده نشان می‌دهد از چهل حکایتی که فریدون سپهسالار آنها را به عنوان مصادیق کرامات مولانا آورده است، یازده حکایت، یعنی یک چهارم کل حکایات مورد بحث، اساساً حاوی موضوع کرامتی نیستند؛ یعنی در آنها امر خارق عادتی اتفاق نیفتاده است؛ به بیان دیگر آنچه اتفاق افتاده کاری نیست که از هر انسان عادی بر نیاید، فقط سر زدن آنها از انسانهای عادی، چندان معمول نیست. اما به هر حال در همین حکایات ساده و بخصوص در نقل کردن آنها در لابه‌لای حکایات کراماتی فواید و خواصی نهفته است که اهمیت فراوانی در بافت و انسجام متن به آنها داده است؛ یا به عبارت دیگر نتیجه‌ای از آنها حاصل می‌شود که مقصود کرامت گو را بر آورده می‌کند؛ یعنی نتیجه آن همسنگ نتیجه حکایات کرامتی است؛ برای مثال در حکایت شماره ۹ آمده است که وقتی مولانا به مجلس دعوت سلطان‌رکن‌الدین وارد شد، دید

> قاضی سراج‌الدین ارموی مسندی را گرفته و شیخ‌صدرالدین مسندی دیگر و سید اشرف‌الدین در پای تخت و باقی تمامت اکابر بر همدگر تنگاتنگ نشسته»، مولانا «سلام فرمود، روانی در میان سرای، گرد حوض بنشست و چندانکه امیر پروانه مبالغه فرمود بالا نرفت». در این هنگام شیخ صدرالدین شاید از روی اظهار محبت به مولانا یا

برای ایجاد تلطیف در فضای اجتماعی و تشریفاتی مجلس و با توجه به اینکه مولانا در کنار حوض نشسته بود، «رو به خداوندگار کرده، گفت: و من الماءکل شیء حیّ، ولی مولانا حاضر جوابی کرد و شاید هم برای نشان دادن اعتراض پنهان خود و حتی شاید برای بالاتر نشان دادن مقام خود و بی‌اعتبار کردن تشریفات ظاهری، گفت«لابل، من الله کل شیء حیّ» و خلاصه اینکه تا آخر مجلس «خداوندگار بالای صفّه نرفت [ولی] تمامت مشایخ و اکابر به موافقت [او] در صحن صفّه آمدند [و] بعد از سماط، همانجا سماع کردند» (سپهسالار، ۱۳۸۵، ص ۷۴).

این نمونه بخوبی نشان می‌دهد سپهسالار ضمن اینکه یک واقعه تاریخی را همان‌طور که اتفاق افتاده گزارش کرده، گزارش او به گونه‌ای است که برتر نشان دادن مقام علمی و معنوی مولانا و همچنین مقام اجتماعی او را نیز القاء کرده و این همان مقصودی است که گاهی از ذکر حکایات کرامتی در نظر گرفته می‌شود.

در بقیه یازده حکایت مورد اشاره نیز وضع به همین منوال است. سماع او بر دلکو دلکو گفتن روباه فروش ترک زبان، اگر بر ساخته از روی حکایت سماع شبلی بر اثر شنیدن آواز کوکو کردن فاخته نباشد(ابراهیمی، ۱۳۷۷، ص ۲۹۵)، دست کم آوردن نظیریه‌ای برای آن است و دوم شاهدی بر حالت سکر مولاناست و سوم سندی است برای انگیزه سروده شدن بیت زیر:

دل کو، دل کو، دل از کجا، عاشق و دل زرکو، زرکو، زر از کجا، مفلس و زر

حکایت وعظ کوتاه (حکایت ۲۴) صرف نظر از شباهت آن به داستان وعظ کوتاه ابوسعیدابوالخیر، آنجا که معرف بر اثر ازدحام جمعیت گفت «خدایش بیامرزد که هرکسی از آنجا که هست یک گام فراتر آید» و ابوسعید گفت «هرچه ما خواستیم گفت و همه پیامبران بگفته‌اند او بگفت که از آنچه هستید یک قدم فراتر آیید» از تخت پایین آمد و مجلس را ختم کرد (ابوسعید ابوالخیر، ج۱، ص۲۰۰)، حاوی چندین فایده دیگر نیز هست؛ زیرا مقدمه‌ای که برای این داستان در رساله سپهسالار آمده، بیانگر بی‌اعتنایی مولانا به دعوت سلطان و رفتن به خرابات آن هم در روز جمعه است (که گویا بسیار نکوهیده هم شمرده می‌شده) و همچنین زمینه‌چینی است برای بیان انگیزه سرودن این غزل مولانا با مطلع:

در کوی خرابات مرا عشق کشان کرد وان دلبر عیار مرا دید نشان کرد

همین‌طور توضیحی است برای سرودن دو بیت ذیل که کل وعظ کوتاه مولانا را

تشکیل می‌دهد:

ای خوشا شب کز وصال یار ما را دوش بود — مشتری در طالع خورشید در آغوش بود
هر قدح کزمی به من دادی بگفتی هوش دار — ای‌مسلمانان در آن حالت چه جای هوش بود

چون مولانا این دو بیت را خواند، «تمامت خلایق در گریه افتادند به یکبار فریاد و فغان از وضیع و شریف برخاست و تا دیرگه در آن گریه بماندند... چون آن جمع بعد گریه به خود آمدند، خداوندگار از سر منبر نزول فرموده بود و رفته» (سپهسالار، ۱۳۸۵، ص۸۱ و ۸۲). ذکر این حکایت، فایده دیگری هم دارد و آن نشان دادن تأثیر کلام مولانا در مخاطب است به گونه‌ای که ارتباط معنوی و عاطفی پدید آمده بی‌اختیار، مخاطب را به گریه می‌اندازد و از خود بی‌خود می‌سازد.

حکایت اظهار ارادت اطفال (حکایت ۲۹) یکی از واقعی‌ترین و زنده‌ترین حکایات سپهسالار است که در عین اینکه یک گزارش عینی است از کارکرد و تأثیرگذاری عمیق و لطیفی بر مخاطب برخوردار است. حکایت چنین است:

> روزی حضرت خداوندگار در محله‌ای می‌گذشت. جماعت طفلان می‌آمدند، دستبوس می‌کردند و سجده می‌نهادند. خداوندگار نیز در مقابله سجده می‌نهاد. کودکی طفل از آن جمع به اراقت (ادرار) مشغول بود. گفت: خداوندگار صبر کن تا من نیز بیایم و دستبوس کنم. حضرت ایشان چندان صبر فرمود که او فارغ شد، بیامد و شرف دستبوس دریافت (همان، ص۸۶).

برای سایر حکایاتی که بدون موضوع کرامتی هستند، توضیحات دیگری از همین دست می‌توان ارائه کرد تا چه رسد به حکایاتی که موضوعهای کرامتی دارند ولی برای رعایت اختصار بناچار به همین مقدار بسنده می‌شود. فقط برای اینکه گزارشی از آنها ارائه شده باشد، خلاصه آنها به شرح نمودار زیر نشان داده می‌شود: (اعداد به شماره حکایات اشاره دارد.):

الف) اطلاع از امور پنهان
- اطلاع از گذشته: ۱۱، ۱۷، ۲۰، ۲۲، ۲۸
- اطلاع از آینده: ۸، ۱۷، ۱۸
- خواندن افکار دیگران: ۱۰، ۱۶، ۲۶، ۳۴
- اطلاع از خواص پنهان موجودات و شفای بیماران: ۳۰، ۳۱

ب) آزار ندیدن جسم از علل طبیعی و غیرطبیعی: ۲، ۴، ۱۴، ۳۵، ۳۹

ج) عبور از موانع: ۱، ۳، ۷
د) طی‌الارض: ۱، ۱۵، ۳۶
ه) مریدان
- دستگیری از آنان: ۱۶، ۱۷
- نجات: ۱۸، ۳۳
- شفاعت: ۱۹
- حمایت: ۳۲

و) تأثیر در افراد و اجسام
- در افراد
  - در جسم: ۳۲
  - در نقش: ۳۶
- در اجسام : تبدیل کردن خاک به طلا: ۲۳

ز) ارتباط با حیوانات
- سخن گفتن با آنها: ۵
- خبر دادن از حال آنها: ۶

ح) حضور در جمع غیبیان: ۱
ط) رسیدن به آبادی در دل صحرا: ۱

یک نگاه اجمالی به موضوعات کراماتی یاد شده نشان می‌دهد سپهسالار هیچ کرامتی را به مولانا نسبت نداده است که نمونه آن در حکایات عارفان و متصوفه پیشین نیامده باشد. بیشترین موضوعات مربوط است به اطلاع مولانا از گذشته و آینده، اشراف بر ضمایر و خواص پنهان موجودات که بر پایه تسلط به علم باطن شکل گرفته‌اند؛ به بیان دیگر بر همان مضمونی مبتنی هستند که عرفان و تصوف بر آن بنا شده است و مجهز بودن عارف به آن، کاملاً طبیعی است. همین‌طور است موضوعات سایر کرامات اشاره شده که همه از معمولی‌ترین کرامات رایج هستند.

ساختار حکایتهای کرامتی مولانا

حکایات چهل‌گانه مورد اشاره از نظر ساختار، متفاوت و متمایز است. بیشتر آنها طرح ساده و کوتاه، بدون ظرافتهای داستان‌پردازانه خاص دارد. دو حکایت از حکایات مورد اشاره تا حدودی دارای ساخت داستان در داستان و دو حکایت دارای ساختار افسانه‌ای عامیانه است.

حکایت تحصیل مولانا در مدرسه حلاویه حلب(حکایت اول) از حکایاتی است که ساختاری کاملاً افسانه‌ای دارد به گونه‌ای که اگر فقط نام مولانا و محل مدرسه و موضوع تحصیل را از آن برداریم و به جای آن هر مکان و موضوع دیگری را با هر شخصیت متناسب دیگری بنشانیم، حکایت جدیدی پدید می‌آید که همچنان جذابیت و کارکرد افسانه‌ای خود را حفظ خواهد کرد.

ولادیمیر پراپ، مؤلف کتاب مشهور ریخت‌شناسی قصه‌های پریان نیز معتقد است آنچه در بررسی قصه‌ها اهمیت دارد این است که چه کاری انجام داده می‌شود، نه اینکه چه کسی آن کار را انجام می‌دهد یا چگونه انجام می‌دهد (پراپ، ۱۳۶۸، ص۵۱). وی اعمال بنیادی قصه را خویشکاری می‌نامد. به نظر او خویشکاری، عمل پایدار شخصیت در سیر عملیات قصه است (ص ۵۲ و ۵۳). پراپ براساس خویشکاریهای شخصیتها برای قاعده‌بندی قصه‌های پریان، ترتیبی را استخراج کرده که مراحل اولیه آن چین است:

۰- صحنه‌آغازین؛ ۱- غیبت؛ ۲- نهی یا امر؛۳- نقض نهی یا امر؛ ۴- خبرگیری؛ ۵-خبردهی؛ ۶- فریبکاری؛ ۷- همدستی؛۸- شرارت/ نیاز؛ ۹- رویداد ربط‌دهنده(وارد شدن قهرمان صحنه)؛۱۰- مقابله آغازین؛۱۱- عزیمت (غیبتی که در آن رویدادهای مختلف انفاق می‌افتد)؛ ۱۲- نخستین خویشکاری بخشنده/ راهنمایی؛۱۳- واکنش قهرمان؛۱۴- تدارک با دریافت شیءجادو؛ ۱۵- انتقال از مکانی به مکان دیگر؛ ۱۶-کشمکش؛ ۱۷- نشان کردن؛ ۱۸- پیروزی؛ ۱۹- التیام مصیبت؛ ۲۰- تعقیب؛ ۲۱-تعقیب؛۲۲- رهایی؛ ۲۳- ... (۵۹ تا ۱۳۵).

براساس تحقیقات پراپ در هر قصه‌ای همهٔ این خویشکاریها وجود ندارد بلکه ممکن است در یک قصه بعضی نباشد ولی به هر حال توالی آن به هم نمی‌خورد (ص۵۴).

حال اگر بخواهیم داستان کرامتی تحصیل مولانا را در مدرسه حلاویه حلب براساس مرحله‌بندی پراپ بررسی کنیم، می‌بینیم نه تنها تا حد بسیار زیادی با آن قابل تطبیق است که حتی نکات ساختارگرایانه دیگری را نیز می‌توان در آن کشف کرد و توضیح داد که خالی از تازگی نیست. (البته ذکر این نکته ضرورت دارد که در اینجا بنا براین نیست که داستان مدرسه حلاویه به طور کاملاً دقیق بر روش پراپ تطبیق داده شود، بلکه مقصود نوعی تطبیق تقریبی است برای نشان دادن همانندی شمای کلی این داستان با افسانه‌های پریان):

۰) **صحنه آغازین:** مولانا در مدرسه حلاویه حلب مشغول تحصیل است.
۱) **غیبت:** شبها از مدرسه غیبت می‌کند (این موضوع بعداً آشکار می‌شود).
۲) **نهی:** در شب، خروج از مدرسه ممنوع است.
۳) **نقض نهی:** مولانا قاعده ممنوعیت خروج شبانه را نقض می‌کند.
۴) **خبرگیری:** همدرسان مولانا، که به او حسادت می‌ورزند، وی را کنترل می‌کنند تا بهانه‌ای بر ضد او بر دست بیاورند.
۵) **خبردهی:** مولانا با خروج شبانه خود از مدرسه، اطلاعات و بهانه لازم را به دست آنها می‌دهد.
۶) **فریبکاری:** استاد مخفیانه (فریبکارانه) خود در محلی مراقب می‌ایستد تا مولانا را به دام اندازد.
۷) **همدستی:** مولانا با خروج مجدد از مدرسه، زمینه را برای به دست دادن سندی بر ضد خود به مخالفان فراهم می‌کند.
۸) **شرارت:** (پراپ می‌گوید همه قصه‌ها قسمت شرارت را ندارند. در این گونه موارد، کمبود یا نیاز به چیزی جای آن را می‌گیرد/ ص۷۷ ۷۹). مدرس برای گردآوری اطلاعات مورد نیاز، مولانا را تا بیرون شهر تعقیب می‌کند.
۹) **رویداد ربط دهنده:** (پراپ برای این مرحله، زیر رده‌های فراوانی را ذکر کرده (ص ۸۰ تا ۸۶) که یکی از آنها رفتن قهرمان به جای ناشناخته است / ص۸۲). مولانا به عبادتگاهی با قبه نورانی می‌رسد که قبلاً کسی آن را در آنجا ندیده است.
۱۰) **مقابله آغازین:** در اینجا رویارویی با فرد تعقیب‌کننده شکل می‌گیرد و مدرس بر اثر هیبت تکبیر نمازگزاران بامداد بیهوش می‌شود.
۱۱) **عزیمت:** (پراپ گفته است مقصود از عزیمت، سفر یا غیبتی است که در آن حوادث و رویدادهای مختفی اتفاق می‌افتد/ ص ۸۴ و ۸۵) مولانا و روحانیان آن قبه نورانی همه ناپدید می‌شوند و چون مدرس به هوش می‌آید، خود را در صحرایی خشک سرگردان می‌یابد.
۱۲) **نخستین خویشکاری بخشنده/ راهنمایی:** (این بخش در واقع رسیدن نوعی کمک غیبی برای نجات‌یافتن از سرگردانی است/ ص۸۶-۹۲). وقتی مدرس در بیابان سرگردان است،مولانا رکابدار مدرسه را برای پیدا کردن مدرس در صحرا و نجات دادن

وی راهنمایی می‌کند.

۱۳) واکنش: مولانا برای اولین‌بار به صورت آشکار از خود واکنش نشان می‌دهد و از مدرس می‌خواهد رازش را فاش نکند.

۱۴) تدارک یا دریافت شیءجادو: (پراپ زیر مجموعه‌های بسیاری را برای این مرحله ذکر کرده است که یکی از آنها شخصیتهای مختلفی هستد که خود را در اختیار قهرمان می‌گذارند / ص۹۷): مدرس از این پس تسلیم مولاناست و در مقابل او به دو زانوی ادب می‌نشیند.

۱۵) انتقال از مکانی به مکان دیگر: مولانا چون احساس می‌کند رازش افشا خواهد شد، بعد از اندک مدتی با جماعت خدمتکاران خویش به طرف دمشق روان می‌شود.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود مرحله‌بندی داستان کراماتی مدرسه حلاویه حلب با ساختار قصه‌های پریان قابل انطباق است و نه تنها ساختار، که محتوا نیز چنین است، مثلاً موضوعاتی که در این حکایت آمده، همه از موضوعات بسیار شناخته شده و مشهور افسانه‌های عامیانه است؛ مانند:

تیزهوشی شاگرد/ جلب توجه استاد/ حسادت همدرسان/ کمین (برای یافتن بهانه)/ طراحی توطئه از طریق متزلزل کردن دلایل اعتماد (استاد) شده/ اقدام مخفیانه/ باز شدن قفلها و درها بدون کلید/ پدیدار شدن مکانی شگفت‌انگیز و افسانه‌ای/ بی‌هوش شدن ناگهانی/ خود را در صحرا سرگردان دیدن/ دخالت عامل کمک کننده / افشای راز/ سفر به شهری دیگر و...

پیش از نقل عین حکایت، خوب است به نکته دیگری نیز اشاره شود که در نگاه اول به چشم نمی‌آید ولی با اندکی تأمل می‌توان آن را تشخیص و توضیح داد و آن ساختار دوگانه‌ای است که این داستان را به «دو بخش ساختار اصلی و ساختار معکوس» تقسیم می‌کند: ساختار اصلی، پیش از این توضیح داده شد؛ اما مقصود از ساختار معکوس چیست؟

سیر پیشرفت حوادث این داستان تا مرحله رسیدن به عبادتگاه نورانی (نقطه اوج) رو به جلو پیش می‌رود، ولی بعد از آن هم از نظر مسیر مکانی و هم از نظر حوادث و شخصیتی، که محور حوادث است، سیر معکوس می‌شود به گونه‌ای که داستان را دچار نوعی چرخش می‌کند؛ مثلاً تا این مرحله شخصیتها به بیرون شهر می‌رفتند و از مدرسه دور می‌شدند، اما از این مرحله به بعد به سوی مدرسه برمی‌گردند. تا این مرحله، محور

داستان شرح وضعیت مولانا بوده، ولی از این پس حوادث حول محور شرح وضعیت مدرس شکل می‌گیرد. (و به همین دلیل ما آن را سیر معکوس نامیده‌ایم.) البته این چرخش بدون مقدمه نبوده، بلکه مقدمات آن از قبل و در حاشیه حوادث اصلی پدید آمده است که آن را به شرح ذیل می‌توان توضیح داد:

۰) **صحنه آغازین:** تحصیل و وجود شاگردان حسود در مدرسه

۱) **غیبت:** غیبت یکی از اعضای مدرسه

۲) **نهی:** در اسلام (و طبیعتاً در بین اهل مدرسه) از تجسس در کار دیگران نهی شده است.

۳) **نقض نهی:** شاگردان با تجسس خود آن را نقض می‌کنند.

۴) **خبرگیری:** مولانا مراقب نیات پنهانی همدرسان و استاد خود هست.

۵) **خبردهی:** استاد با تعقیب مولانا عملاً نیت درونی خود را آشکار می‌کند.

۶) **فریبکاری:** مولانا استاد را به دنبال خود به بیرون شهر می‌کشاند تا ضرب شستی به او نشان دهد.

۷) **همدستی:** استاد با حضور خود در معبد غیبی، ناخواسته زمینه را برای اقدام متقابل مولانا فراهم می‌کند.

۸) **شرارت:** بیهوش شدن استاد، ضربت لازم به او وارد می‌شود.

۹) **رویداد ربط‌دهنده:** استاد در صحرا سرگردان می‌شود.

۱۰) **مقابله‌آغازین:**مولانا اجازه می‌خواهد که به پیدا کردناستاد کمک کند (پراپ، ص۸۴)

۱۱) **عزیمت:** گروه جستجوی استاد تشکیل می‌شود (پراپ، ص۸۴).

۱۲) **راهنمایی:** مولانا رکابدار مدرسه را برای پیدا کردن استاد راهنمایی می‌کند.

۱۳) **واکنش:** استاد تقاضای فاش نکردن سرّ را می‌پذیرد و از آن پس در برابر مولانا به دو زانوی ادب می‌نشیند.

حال برای اطلاع از اصل حکایت مدرسه حلاویه، عیناً در اینجا نقل می‌شود تا روشن گردد که سپهسالار با مریدان مولانا چگونه از ساختار و عناصر حکایات عامیانه رایج استفاده کرده و توانسته‌اند یک موضوع کرامتی را با ریختن در قالب یک ساختار افسانه‌ای بدین سان جذاب و گیرا کنند و این همان شیوه‌ای است که مولوی نیز گاهی در حکایت‌پردازیهای خود، آن را به کار می‌بندد. روایت سپهسالار چنین است:

وقتی‌که حضرت‌خداوندگار ما درمحروسهٔ حلبه به مدرسهٔ حلاویه نزدمولانا کمال‌الدین بن‌عدیم، که علامهٔ عالم بود و در فقه و تفاسیر و اصول نظیر نداشت به تحصیل مشغول بودند، مدرس چون در جبین مبارک ایشان آثار رشد و هدایت مشاهده می‌کرد، ایشان را اعزاز و اکرام عظیم می‌فرمود و شفقت و دلبستگی مبذول می‌داشت و از باقی اقران برگزیده و به وقت تدریس، همگی رجوع بدیشان بودی. جماعت طلبه و شرکا را بواعث حسد در جوش می‌آمد و هر نوبت نزد مدرس زبان حدس در حق حضرت ایشان دراز می‌کردند و تشنیع می‌نمودند که غریب اعجمی را چندین اکرام و شفقت می‌نمایی و در حق ما قطعاً التفاتی نداری. مذکور در تمهید عذر می‌گفت که چون آن عزیز را قابل می‌بینم و مسایلی که تقریر می‌کنم او فهم می‌کند و حرکات و سکنات او را مجموع بر نهج شرع می‌بینم و پیوسته احساس می‌کنم به عبادت و ریاضت مشغول است، چگونه دربارهٔ او شفقت ننمایم؟ تا یک نوبت جمعی به خدمتش آمدند و تقریر کردند: فلانی را که به علم و تقوی منسوب کرده‌ای، هر شب احساس می‌کنیم قفل مدرسه را گشوده؛ بیرون می‌رود تا روز هر کجا که می‌خواهد می‌گردد و باز صبح به مدرسه می‌آید. مدرس را این کلمات عظیم مستحیل نمود؛ چه اعتقاد دربارهٔ ایشان به مبالغه داشت. با خود اندیشید که امشب به گوشه‌ای مخفی بنشینم تا کیفیت این تحقیق کنم و بر آن قرار در حجره ساکن شد. چون شب گشت، و هر یک به حجرهٔ خویش رفتند و بوابان درهای مدرسه را مسدود کردند، چون آخر شب گشت، حضرت خداوندگار از حجرهٔ خود بیرون آمده به در مدرسه آمد و انگشت بر قفل نهاد به قدرت خدای گشوده گشت. بعد از آن بیرون آمده، روان شد. مدرس این جمله را احساس می‌کرد و از پس ایشان می‌رفت تا به دروازهٔ انطاکیه رسیدند. دروازه گشوده گشت و بیرون آمدند و مدرس در پی می‌رفت. به اندک زمانی از دور قبه‌ای پرنور پیدا شد، چنانکه صفت آن نتوان کرد و دیگر آن عمارت را در آن حوالی ندیده بود. حضرت خداوندگار درآمد و به جمعی از روحانیان که در آن جایگه بودند سلام کرد و زمانی مراقب نشستند و بعد از آن به تسبیح و تهلیل مشغول گشتند. چون وقت صبح درآمد قامت کردند و به نماز فرض مشغول گشتند. از هیبت الله‌اکبری که آن جمع در نیت کردند، عقل از وی زایل شد. چاشتگاه چون به هوش بازآمد، خود را در صحرایی دید و اثری از آن قبه و سکانش پدید نبود. از سر حیرت چشم می‌مالید، با دلی حیران و دیده‌ای گریان برخاست. خفتان و خیزان روی به شهر آورد. جماعت طلبه چون روز شد، مدرس را در حجره ندیدند. به هر طرف به طلب او روان شدند و هیچ جای اثری نمی‌یافتند. حضرت خداوندگار ما چون می‌دانست که مدرس ضعیف است و مبالغی

مسافت در پیش دارد و پیاده نتواند آمدن به گوشه‌ای رفت و مدرس را رکابداری بود از ولایت روم و به خداوندگار اعتقادی عظیم داشت، بخواند و نشان داد که از فلان دروازه بیرون رو و از راه مسجد ابراهیم –علیه‌السلام– برو و طلب کن. رکابدار استر سوار شده، بدان طرف روان شد. نیم روز به خدمتش رسید، دید که از پیادگی خسته شده بود. از استر فرود آمده، سوار کرد. مدرس از رکابدار پرسید که تو را که رهنمونی کرد و به چه استدلال کردی؟ رکابدار گفت که فلان عزیز مرا اخبار کرد. مدرس را از این حال شگفت آمد، اما هیچ نگفت. چون به مدرسه آمد، خداوندگار پیشتر رفت و استدعا فرمود که افشا نکند. مدرس قبول فرمود. جماعت طلبه هرچند از مدرس استفسار می‌کردند او بهانه می‌آورد. بعد از این حال مدرس در حضرت خداوندگار به زانوی ادب نشستی و خداوندگار نیز چون دید که افشا خواهد شدن بعد از اندک مدتی با جماعت خدمتکاران خویش به طرف دمشق روان شد (سپهسالار، ۱۳۸۵، ص۶۸ و ۶۹).

حال اگر هنر فریدون سپهسالار را در به کار گرفتن زبان استوار و به کار بردن شگردهای داستانپردازی در این حکایت نیز به موارد قبلی اضافه کنیم، ارزش هنری این روایت بیشتر از پیش مشخص می‌شود؛ مثل استفاده بسیار استادانه از عنصر گفتگو (مانند گفتگوهای گیرا و زنده بین استاد و شاگران) بیان علل رویدادها و نشان دادن رابطه علت و معلولی بین آنها(مانند دلیل توجه استاد به مولانا یا دلیل مراجعه مولانا به رکابدار)، وصف زبان شخصیتها (مانند توصیف استاد)، توصیف دقیق صحنه‌ها (تصویر رفتار لحظه به لحظه مولانا از خروج از مدرسه تا بازگشت مجدد)، بیان اقوال شخصیتها به گونه‌ای که دقیقاً با شخصیت و موقعیت آنها منطبق است (مانند سخنان استاد و شاگردان و اشاره به عجمی بودن مولانا و نیز حدیث نفس استاد)کوتاهی جملات، روانی کلام و استفاده از تعابیر متناسب (مانند از سر حیرت چشم می‌مالید، با دلی حیران و دیده‌ای گریان برخاست. خفتان و خیزان روی به شهر آورد).

همین طور است حکایت بزاغو و عاقبت سلطان رکن‌الدین (حکایت ۸) که یک حکایت تقریباً از نوع حکایت در حکایت (حکایت به دنبال حکایت) است و در واقع در ساختار آن سه حکایت در مجموعه یک حکایت آمده است.

حکایت اول) آمدن بزاغو– که از فتیان روزگار بوده و کراماتی داشته– به قونیه و دیدار سلطان با وی، سخن گفتن بزاغو با سلطان با مخاطبه فرزند، ناراحت شدن مولانا از شنیدن این خبر (زیرا سلطان رکن‌الدین، فرزند خوانده (فرزند اسمی) مولانا محسوب

می‌شده) و پشیمان شدن سلطان.

حکایت‌دوم)تشکیل مجلس‌سماع برای تمهید عذرخواهی سلطان از مولانا وحوادثی که در آن اتفاق افتاده است.

حکایت سوم) قتل سلطان به دست امیران مغول و با خبر شدن مولانا از آن و نماز جنازه غایب بر او خواندن و همچنین سخن سپهسالار برای ارتباط دادن انگیزه سرودن بعضی از غزلهای مولانا به این حدیث و اشاره به آنها از مهمترین موضوعات این حکایت است؛ از جمله انگیزه سرودن غزل به مطلع زیر:

به خدا میل ندارم نه به چرب و نه به شیرین نه به آن کاسه پر زر نه بدین کاسه زرین

(کلیات شمس۴/۲۱۹)

همین طور است حکایت تاجر و راهب و مولانا (حکایت ۳۶) و نیز حکایات دیگر این مجموعه که بحث و بررسی دربارهٔ هر یک از آنها فرصت جداگانه‌ای می‌طلبد و از حوصله این مقاله خارج است.

نتیجه‌گیری

۱. نقل کرامات برای اولیا و مشایخ و صالحین، سنتی قدیمی و طبیعی است.

۲. کرامات مندرج در کتابهای صوفیه، کارکردهای اجتماعی و تربیتی فراوانی داشته است.

۳. کرامت خواهی و کرامت‌جویی، عامل عمده و رواج کرامت‌گویی برای اولیای دینی و معنوی است و هنوز هم رایج است.

۴. کرامات مولانا را در رساله سپهسالار – همچون کرامات سایر اولیا در سایر کتابها – می‌توان به چند دسته عمده طبقه‌بندی کرد که مهمترین آنها عبارت است از : داشتن علم باطنی به امور (اطلاع از امور پنهان)، گذر از مرزهای زمان و مکان، تأثیر و نفوذ در اجسام و اجساد و نقوس و به خدمت گرفتن آنها، سخن گفتن با حیوانات، بیمار کردن و بیمار شفا دادن، فریادرسی مریدان، ...

۵. در رساله سپهسالار چهل داستان کرامتی برای مولانا نقل شده است که در یازده حکایت آن موضوعی که در آن خرق عادت شده باشد وجود ندارد، ولی در عین حال کارکرد آنها از کارکرد حکایات کراماتی کمتر نیست که حتی به حکایتهای کرامتی نیز رنگ و ارزش واقعگرایانه داده و بر باورپذیری و کارکرد آنها افزوده است.

۶. حکایات کرامات مولانا مذکور در رساله سپهسالار به نسبت سایر کتابهای عرفانی از اعتدال قابل قبولی برخوردار است.
۷. در حکایات کرامتی رساله سپهسالار، عناصر و شگردهای داستانپردازی بخوبی به کار گرفته شده و زبان نقل روایات نیز از استحکام قابل قبولی برخوردار است.
۸. ساختار بعضی از داستانهای کرامتی مولانا با ساختار افسانه‌ها و بخصوص افسانه‌های پریان سازگاری دارد.
۹. از آنجا که نویسنده رساله سپهسالار، چهل سال مرید مولانا بوده و از نزدیک شاهد اعمال و رفتار مولانا و جریانهای رایج در اطراف وی بوده از این نظر از اهمیت زیادی برخوردار است.
۱۰. حکایات کرامتی را نباید با معیارهای نقد تاریخی سنجید؛ بلکه حکایات کرامات را باید با معیارهای نقد داستان و نقد ادبی مورد بررسی و تحلیل قرار داد.

منابع

۱. ابراهیمی، نادر؛ *صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها*؛ چاپ دوم، تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۷.
۲. ابوسعید ابوالخیر؛ اسرارالتوحید: فی مقامات الشیخ ابی‌سعید؛ ۱۳۸۱.
۳. افلاکی، شمس‌الدین احمد؛ *مناقب‌العارفین*؛ تصحیح تحسین یازیجی، چاپ چهارم، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۲.
۴. پراپ، ولادیمیر، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان؛ ترجمه فریدون بدره‌ای؛ تهران: توس، ۱۳۶۸.
۵. خواجه نصیرالدین طوسی؛ تجریدالاعتقاد؛ با مقدمه محمدجوادالحسینی الجلالی؛ [بی‌جا]، مکتب الاعلام الاسلامی، ۱۴۰۷ هـ.ق.
۶. زمانی، کریم؛ *میناگر عشق: شرح موضوعی مثنوی معنوی*؛ چاپ چهارم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۵.
۷. سپهسالار، فریدون بن احمد؛ *رساله سپهسالار*؛ تصحیح و تعلیقات محمد افشین وفایی؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.
۸. سلطان ولد، *ولدنامه: مثنوی ولدی*؛ تصحیح جلال‌الدین همایی؛ به اهتمام ماهدخت بانو همایی؛ تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۷۶.

۹. شیمل، آنه ماری؛ *ابعاد عرفانی اسلام*؛ ترجمه عبدالرحیم گواهی، چاپ پنجم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۸۴
۱۰. عین‌القضات، عبدالله بن محمد؛ *تمهیدات*؛ تصحیح عفیف عسیران، چاپ پنجم، تهران: انتشارات منوچهری، ۱۳۷۷.
۱۱. غزالی، ابوحامد محمد؛ *کیمیای سعادت*؛ به کوشش حسین خدیوجم؛ ۲ جلد، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
۱۲. قشیری، عبدالکریم بن هوزان؛ *رساله قشیریه*؛ تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ هشتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
۱۳. گورپینارلی؛ عبدالباقی؛ *مولویه پس از مولانا*؛ ترجمه توفیق سبحانی، تهران: نشر علم، ۱۳۸۲.
۱۴. معروف الحسنی، هاشم؛ *تصوف و تشیع*: ترجمه سید محمد صادق عارف؛ چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۵.
۱۵. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *دیوان شمس* تبریزی؛ تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
۱۶. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح عبدالکریم سروش، ۲ جلد (۶ دفتر) چ ۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.
۱۷. نجم‌رازی، عبدالله بن محمد، *مرصادالعباد*؛ به اهتمام محمد امین ریاحی؛ چاپ نهم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.
۱۸. هجویری، علی بن عثمان؛ *کشف‌المحجوب*؛ تصحیح محمود عابدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۴.

تحلیل امید و یأس در اندیشه و داستانپردازی مولوی

دکترحسینعلی قبادی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
فاطمه کلاهچیان*

چکیده

داستانهای مثنوی از خوش‌بینی و امید سرشار است تا جایی که می‌توان گفت در نگاه مولوی امید، نشاط و شادی، امری جوهری و اصیل به شمار می‌رود. بنیاد روحی بشر بر امید و شادی سرشته شده و ناامیدی و اندوه بی‌نشاط و غم، اعتباری و عارضی و گذرنده است.

این پژوهش، که با روش اسنادی و از طریق استنباط از همه عناصر بویژه مضمونها و شخصیت‌پردازی داستانها صورت گرفته، حکایتگر این معناست که امید به گونه‌ای ناگسستنی با تار و پود اشعار مولوی گره خورده و تصاویر شعری او مملوّ از مفاهیم و مضامین امیدواری و لوازم مربوط به آن است و شادی و نشاط و غم‌گریزی در شعر او موج می‌زند. نگاه مولوی به طبیعت نیز امیددهنده است؛ حتی وقتی از پاییز سخن می‌گوید آن را حیات مجدد، رستاخیز روح و مقدمه بهار می‌داند و به همراه آن از بهار و رویش دوباره طبیعت دم می‌زند. در شعر او یأس و حزن و غم جایگاهی بنیادی ندارد.

بررسی موسیقی بیرونی، میانی و کناری مثنوی معنوی نیز نشان می‌دهد که با شاعر امیدواری سروکار داریم؛ حتّی فراوانی اوزان پرجنبش و شاد و ابتکار و نوآوری در

تاریخ دریافت : ۱۳۸۶/ ۴/۱۵ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۶/ ۷/۱

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

آفرینش اوزان نادر یا تازه در غزلیات شمس از ذهنی نشان دارد که به نوشدن و نوگفتن و امیدواری مایل است و ناامیدی را سترونی ذهن می‌داند.

کلید واژه: مولوی، امید، یأس، داستانپردازی، غزلیات شمس، مثنوی

بیان مسأله

امید و یأس را می‌توان از صفات ممیزه انسان دانست. از دیگر سو امید و یأس یکی از عمده‌ترین محورهای مدلولها را در نمادهای اسطوره‌ای، هنری و متنهای عرفانی به خود اختصاص داده‌است؛ چرا که این دو صفت متمایز عمیقاً با عواطف عالی بشر هم‌سرشت است و هرگاه به اوج خود نزدیک می‌شود، انسانها را به‌شدت برمی‌انگیزاند. یکی از برجسته‌ترین تجلی‌گاه‌های ظهور این ویژگی، عالم اسطوره، هنر، ادب و بخصوص ادب عرفانی و مخصوصاً شعر ناب عارفانه است که در آن از مدح امید و ذم یأس برای بیان هنرمندانه بهره فراوان برده می‌شود. اصولاً آدمی در اوج نشاط و شادی و امید یا در نهایت غم و اندوه و درد و یأس است که می‌تواند احساس ناب خود را عمیقتر و جدی‌تر منعکس سازد و هنری اصیل بیافریند. شاید بتوان گفت یک رویه صفحهٔ تاریخ اسطوره، هنر، ادبیات، انعکاس امیدهای آدمی و رویهٔ دیگر آن بیان یأسهای وی بوده است. این تناظرها از آغاز پیدایش بشر تا تحول مدنیّت و تمام مسیر تکامل اجتماع تا امروز به چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های هنر و ادبیات ناب، میزان گره خوردن متن با شدت انعکاس طبیعی امیدها و یأسهاست.

این ویژگی در شعر عمومیت دارد؛ چرا که امید و یأس در مرکز ثقل عواطف بشری قرار دارد و تکوین شعر نیز در پیوند این عواطف با خیال شاعر رخ می‌دهد؛ بنابراین مرکز ثقل شعر را نیز امید و یأس تشکیل خواهد داد.

این ویژگی طبیعتاً در شعر عرفانی، میدانی مناسبتر برای بروز و ظهور پیدا می‌کند و در شعر مولوی، که عرفان و اندیشه و ذوق یکجا در اوج قرار دارد، فضایی زیباتر و ژرفتر را ترسیم می‌کند در مثنوی و غزلیات، عموماً با منظومه‌ای از ظهور امیدها روبه‌رو هستیم؛ چرا که در سپهر هنر ناب او یأس و ناامیدی اصالت ندارد و امری اعتباری و عرضی به شمار می‌رود؛ سپهری که تمام منظومه‌هایش برق امید، اعتماد، نشاط و شادابی آنها چشمها را خیره می‌کند.

مولوی انسانی امیدوار است و رشته طلایی امید به گونه‌ای ناگسستنی با تار و پود اشعار او پیوند یافته است. گاه به روشنی از درخشش «آفتاب امید» در وجود خود می‌گوید و گاه از اینکه نباید راه «کوی نومیدی» گرفت و به «سوی تاریکی» رفت، سخن می‌راند: «ناامیدی را خدا گردن زده است» (مثنوی، دفتر اول، بیت ۳۸۳۶) و ثمره آن را جز «دور»ی نمی‌داند (همان، دفتر سوم، ابیات ۸۲۴ تا ۸۲۷).

که گفت که آن زنده جاوید بمرد؟ که گفت که آفتاب امید بمرد؟
(کلیات شمس، ج۸: ۹۰)

کوی نومیدی مرو امیدهاست سوی تاریکی مرو خورشیدهاست
(مثنوی، دفتر اول، بیت ۷۲۴)

طراوت شعر و غم‌گریزی شاعر، دست در دست هم، موج در موج سرزندگی می‌آفرینند، نشاطی سترگ و متفاوت با شادیهای زودگذر و اندوه دیرین و همیشگی وجود مولوی نیز موجب بیگانگی با امید نیست. این حزن در عین حال، نشان فراق است؛ دلیلی است برای اتصال؛ پس تعالی دارد و «حلاوت» اندوه است، اما آبستن نشاطی عاجل و آجل.

تنوع و جنبش موجود در آهنگها و گرایش به نوآوری حاصل از اشتیاق بسیار او به جمال الهی در وزن قافیه‌ها و ردیفها و حتی آرایه‌های بدیعی گوناگون که در شعر مولوی به کار رفته نیز معنی‌دار و نویدبخش امیدهای سرشار و مالامال از جذبه عشق و شور اتصال با حق است.

ریشه‌ها، عوامل و انگیزه‌های یأس و امید در شعر مولوی

عامل بنیادین امید مولوی عشق به خداوند است؛ امید مولوی عرفانی است. شاعر از لطف خداوند از توبه، دعا و سماع می‌گوید؛ به ثمره شیرین صبر معتقد است؛ مرگ برایش سیاه نیست؛ طراوت و سرزندگی در سخنش موج می‌زند؛ عشق با تار و پود اشعارش آمیخته است و... اینها نشانه‌های امیدواری او است.

اگرچه در تعدادی از این نشانه‌ها مانند عشق، توکل، دعا، نوعی ابزار امید آفرینی نیز به چشم می‌خورد؛ مثلاً عشق، گونه‌ای تحرک، اشتیاق و انتظار می‌بخشد در نظرگاه عرفانی مولوی، این عوامل ایجاد امیدها، ابزار و وسیله به شمار می‌رود و عاملی مستقل و تعیین کننده نیست و به همان عامل اصلی یعنی حضرت حق متصل است؛ یعنی اگر

توبه، امید به آغاز دوباره می‌آفریند، نتیجه آن امید بزرگ و اصلی است؛ امید به مهربانی و توبه‌پذیری خداوند.

حیاتی‌که عشق در وجود مولوی می‌آفریند، بدون اتصال به خدا، معنی ندارد. بی‌شک راه تمام اشکها و لبخندها، همه عشقها و امیدهای شعر مولوی به سوی خداست؛ تنها خدا تمامی حجت بنده آگاه برای امیدوار بودن است.

جلال‌الدین محمد بلخی، امیدها و هراسها دنیایی را اصیل نمی‌داند و حقیقی نمی‌شناسد.

ای ز غم مرده که دست از نان تهی است — چون‌غفور است و رحیم، این ترس چیست؟

(مثنوی، دفتر دوم، بیت ۳۰۸۸)

شیفتگی نسبت به دنیا عامل بنیادین ناامیدی و یأس

هر که سازد زین جهان آب حیات — زوترش از دیگران آید ممات...
لیک اگر باشد طبیبش نور حق — نیست از پیری و تب نقصان ورق

(همان، دفتر پنجم، ۷۸۶ و ۹۷۴)

خوف از پروردگار، روح انسان را چنان پولادین می‌سازد که ترسهای دنیایی در برابرش زانو می‌زند؛ کاغذین و کوچک می‌شود. پس او معتقد است، بنده باید در برابر حضرت معبود، حالتی میان خوف و رجا داشته باشد:

نی زدریا ترس و نی از موج و کف — چون شنیدی تو خطاب لاتخف...
خوف آن کس راست کو را خوف نیست — غصه آن کس راست کین جا طوف نیست

(همان، دفتر سوم، ابیات ۴۹۴ و ۴۹۶)

تجلی امیدزای و زیبایی‌ساز حق در هستی

حضور پروردگار مهربان در جزء جزء هستی، زیبایی می‌آفریند و امید می‌بخشد. اگر غم با داغ او باشد، شادی است و شادمانی اگر به نام او باشد، آسمانی. بی‌او نه زندگی خوش است و نه «مردگی»، اما با او همه‌چیز زیباست. اگر او یار باشد و دیگران نه[1]، ذره‌ای «باک نیست»؛ اما اگر همه باشند و او یاری نکند، بیچارگی است. مولوی این را می‌داند که با تمام وجو تکرار می‌کند: «بی‌تو به سر نمی‌شود».

در شعر مولوی،«هر چیزی که غیر از خدای واحد دیده شود، بتی بیش نیست» (نیکلسن، ۱۳۵۰: ۲۴) مبدأ و مقصد خداست؛ «انا لله و انا الیه راجعون»؛ «منشأ همه وجود

خداوند است و بازگشت همه ما به سوی اوست.» (افضل اقبال، ۱۳۷۵: ۱۴۴) حرکت تمامی گامها از او آغاز می‌شود و به او می‌رسد؛ حضور اوست که معنا و جان می‌بخشد؛ هدف می‌دهد و تعالی عطا می‌کند:

بی‌همگان به سر شود، بی‌تو به سر نمی‌شود — داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
گر تو نباشی یار من گشت خراب کار من — مونس‌و غمگسارمن‌بی‌تو به سر نمی‌شود
(کلیات شمس، ج۲، غزل ۵۵۳)

پذیرش شناختن سبب و اسباب

آگاه بودن مولوی نسبت به آنچه گذشت، باعث نمی‌شود او «در سبب کاهل» شود و در برابر نظام علیّ و معلولی جهان بی‌تلاش بنشیند. درست است که تا خدا نخواهد، حتی یک برگ نیز از درخت نمی‌افتد اما کوششی را که مؤید خدا نیز هست، نباید فراموش کرد.

او معتقد است باید توکل کرد؛ باید فهمید علت العلل، پروردگار یکتاست و در عین حال از قوه‌ای نیز که خدا در اسباب نهاده، آن‌گونه که شایسته است، بهره جست:

گفت آری گر توکل رهبر است — این سبب هم سنت پیغمبر است
گفت پیغمبر به آواز بلند — با توکل زانوی اشتر ببند
رمزالکاسب حبیب الله شنو — از توکل در سبب کاهل مشو
(مثنوی، دفتر اول، ابیات ۹۱۴-۹۱۲)

قاعده لطف و امیدزایی آن

ابیات بسیاری که در آنها سخن از لطف و «تفضل» خداوند مهربان می‌رود، یکی از نشانه‌ها و تجلی‌گاه‌های وجود آن امید بزرگ است.

... زنده و مرده وطنم نیست به جز فضل خدا (کلیات شمس، ج۱، غزل ۳۸)... زان سوی او چندان کشش چندان چشش چندان عطا (کلیات شمس، ج۱، غزل۳)

از بر حق می‌رسد تفضیلها — باز هم از حق رسد تبدیلها
(مثنوی، دفتر اول، بیت ۱۳۶۷)

در پناه لطف حق باید گریخت — کو هزاران لطف بر ارواح ریخت
(همان، بیت۱۳۸۹)

در داستانی که مولوی درباره توبه سخن می‌گوید از زمانی که گناهکار «از بهر پشیمانی» ، « الله گویان » طلب بخشایش می‌کند ، معبود او را می‌پذیرد و به عامل مهم

امیدزایی عمیقاً باور دارد

توبه را از جانب مغرب دری — باز باشد تا قیامت بر وری
تا زمغرب برزند سر آفتاب — باز باشد آن در از وی رو متاب
(مثنوی، دفتر چهارم، ابیات ۲۵۰۵- ۲۵۰۴)

شاعر ادعا می‌کند: «ای خدا این وصل را هجران مکن» از دعا می‌گوید و نقش شادی‌آفرین و سکون بخش آن در ضمیر شخص و از استجابت؛ این همه، نشانه امیدواری است و از این جهت برخی مفاهیم غزلیات شمس نیز با همین مفهوم تناظر دارد:

عارف گوینده بگو تا که دعای تو کنم — چون که‌خوش و مست شوم هر سحری وقت دعا
(کلیات شمس، ج ۱، غزل ۳۸)

چندان‌دعا کن در نهان، چندان بنال اندر شبان — کز گنبد هفت‌آسمان‌در گوش‌توآید صدا
(همان، غزل ۳)

در حدیث آمد که مؤمن در دعا — چون امان خواهد ز دوزخ از خدا
دوزخ از وی هم امان خواهد به جان — که خدایا دور دارم از فلان
(مثنوی، دفتر چهارم، ابیات ۲۷۱۵- ۲۷۱۴)

مسأله امید در داستانهای بسیاری از مثنوی موجب گسترش پیرنگ شده است

نمونه‌ای از گسترش پیرنگ را می‌توان در دفتر دوم ملاحظه کرد تا آنجا که از اجابت نشدن دعا از روی حکمت الهی سخن می‌گوید. او باور دارد که اگر گاه دعایی مستجاب نمی‌شود، «آن زیان است و هلاک» و «از کرم می نشود یزدان پاک» (همان، دفتر دوم، بیت ۱۴۰).

اهمیت اظهارنیاز و تضرع در برابر خداوند برای رسیدن به شادمانی و شیرینی استجابت و آمرزش از دیدگاه مولوی کم نیست. باز در غزلیات شمس نیز ناظر به همین موضوع می‌سراید:

بانگ شعیب و ناله‌اش و آن اشک همچون ژاله‌اش
چون شد زحد از آسمان آمد سحرگاهش ندا
(کلیات شمس، ج ۱، غزل ۳)

هر کجا آب روان سبزه بود — هر کجا شاکی دوان، رحمت شود
(مثنوی، دفتر اول، بیت ۸۲۰)

مولوی با آوردن حکایاتی چون ربوده شدن موزه رسول الله علیه و آله و صلی الله به دست عقاب و «بردن بر هوا و نگون کردن و از موزه مار سیاه افتادن» و ماجرای عاشقی که از عسس به باغی ناشناخته گریخت و معشوق را در آنجا یافت (ر.ک مثنوی، دفتر چهارم، از بیت ۴۰ به بعد) نشان می‌دهد که به «عسی ان تکرهوا شیئا و هو خیر لکم» عمیقا ایمان دارد و معتقد است، گاه وقوع بلایی «دفع بلاهای بزرگ» است و دیدن زیانی، «منع زیانهای سترگ» (ر.ک. همان، دفتر سوم، ابیات ۳۲۶۴-۳۲۶۳) و چه بسا رویدادهایی با ظاهر تلخ که باطن و نتیجه‌ای شیرین دارند.

دیدن رنج و غم، او را ناامید و دلسرد نمی‌کند، چرا که معتقد است:

رنج و غم را حق پی آن آفرید تا بدین ضد، خوشدلی آید پدید

(همان، دفتر اول، بیت ۱۱۳۰)

اعتقاد به وصال حق، زاینده امید و نشاط در دیگر داستانهای مثنوی

یکی دیگر از عرصه‌های ظهور امید در مثنوی مولوی آنجاست که از امکان قرب و وصل می‌گوید و از اینکه «بدان شه بار» هست (دفتر اول، ۲۲۱).

او رسیدن را در گرو بندگی ناب، توسل به دین و مصداق «موتوا قبل ان تموتوا» گشتن می‌بیند و معتقد است، «وجود آدمی اقتضای بیرنگی و پاکی را دارد و رنگ و آلودگی بعدا بر آن عارض گشته... انسان می‌تواند بار دیگر، خود را از اسارت رنگی که بر او عارض گشته است برهاند...» (مصفا، ۱۳۷۲: ۱۵) و سبکبال، پرواز در عالم وصال را تجربه کند:

ما به فلک بوده‌ایم یار ملک بوده‌ایم باز همان جا رویم جمله که آن شهر ماست
بخت جوان یار ما دادن جان کار ما قافله سالار ما فخر جهان مصطفاست...
آمد موج الست کشتی قالب ببست باز چو کشتی شکست نوبت وصل و لقاست

(کلیات شمس، ج۱، غزل ۴۶۳)

سرشاری از شادی

مولوی، گاه از «دست فشاندن» و «چرخ زدن» می‌گوید. از سماع که «کسی در این کار، طاقت او را نداشت» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۸). سخن از آن، هم به جان کلامش حرارت و شعف می‌بخشد و هم از«جذبه و شوق و وجد» وجودش حکایت می‌کند که خود نشانه امیدورزی است:

دست فشانم چو شجر چرخ‌زنان همچو قمر *چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ سما*
(کلیات شمس، ج۱، غزل ۳۸)

صحبتهای مکرر او از شور و شادمانی، بهبود حال و غم گریزی نیز لحن مباهات‌آمیز بسیاری از اشعارش، نتیجه انکار ناشدنی امیدواری است.

دیوان کبیر و غزلیات آتشینی که در آن [جانها را نوازش می‌دهد] زاییده روح پر جوش و خروش و محصول حالت غلبه جذبه و استغراق است... در مثنوی هر دو حالت غلبه حال جذبه روحانی و سرمستی عشق، با سکون و آرامش ضمیر و جمعیت خاطرجمع شده... ورود در مسائل عالی عرفانی و غور در اعمال مباحث علمی اعم از عقلی یا نقلی، مستلزم روحی آرام و خاطری جمع و ذهنی آسوده و آماده؛ برون از قلق و اضطراب و خالی از دغدغه و آشفتگی احوال درونی است (همایی، بی‌تا: ۹۹۶).

«او سراپا عشق، شادی و شادمانی: هیچ اندوه و نگرانی نداشت» (آراسته، ۱۳۸۰: ۵۹).

«وی انسان را همه، اندیشه می‌داند؛ شادی و غم، سعادت یا شقاوت نیز نتیجه آن است:

گر بود اندیشه‌ات گل، گلشنی *ور بود خاری، تو هیمه گلخنی*
(مومن‌زاده، ۱۳۷۸: ۱۴۱ و ۱۴۲)

«شور عرفانی مولانا را نمی‌توان از حالات زودگذری که در وجد و هیجان به وجود می‌آیند، محسوب نمود... اصالت شور و هیجان مولانا، وابسته به ریشه‌های عمیقی است که او درباره انسان و جهان به دست آورده» (جعفری، بی‌تا: ۴۵ و ۴۶). آری؛ شادی او بزرگ است و روحانی.

امروز روز شادی و امسال سال گل *نیکوست حال ما که نکو باد حال گل*
(کلیات شمس، ج۲، غزل ۱۳۴۸)

چنان کز غم، دل دانا گریزد *دو چندان غم ز پیش ما گریزد*
(همان، ج ۲، غزل ۶۷۴)

تابش جان را دلم وا شد و بشکافت دلم *اطلس‌نو یافت‌دلم‌دشمن این‌ژنده شدم ...*
(همان، ج ۳، غزل ۱۳۹۳)

اگر دل از غم دنیا جدا توانی کرد *نشاط و عیش بباغ بقا توانی کرد*
(همان، ج ۲، غزل ۹۵۹)

التزام به صبر و پایداری، عامل مهم بازدارنده، یأس و ناامیدی

مولوی نقش صبر را در رسیدن به گشایش از یاد نمی‌برد و یادآور می‌شود: صبر کن

الصبر مفتاح الفرج (دفتر دوم، ۳۱۴۷). آشکارا می‌گوید که در هنگام ناکامی و «وقت ضرر» نیز شادمان است:

به صدف مانم خندم چو مرا در شکنند — کار خامان بود از فتح و ظفر خندیدن
زر در آتش چو بخندید تو را می‌گوید — گر نه قلبی، بنما وقت ضرر خندیدن

(کلیات شمس، ج ۴، غزل ۱۹۸۹)

انس با مرگ مهمترین عامل بازدارنده یأس

نگرش او درباره مرگ نیز امیدوارانه است و تصویر سیاهی از آن نمی‌سازد: «مرگ و زندگی یکی است؛ مرگ نیز امیدوارانه است و تصویر سیاه بدبینانه‌ای از انجام زندگی و مرگ به دست نمی‌دهد. همه در دریای هستی شناوریم؛ مرگ فقط یک نوع تغییر حالت و هیأت است.» «اعتماد و امید به رستن و برخاستن پس از مرگ،... تلخی مرگ و حتی گور و کفن را در چشم مولوی، سیمایی محبوب و شیرین می‌بخشد و او با همان شور و امید که از حیات دوباره انسان سخن می‌گفت از مرگ او نیز با شیرین‌ترین و شادترین تعبیرها یاد می‌کرد» (درگاهی، ۱۳۷۹: ۶۹). از نظر مولوی، مرگ وصال محبوب است و از آمدن آن باید خشنودی کرد:

به روز مرگ چو تابوت من روان باشد — گمان مبر که مرا درد این جهان باشد
جنازه‌ام چو بینی مگو فراق فراق — مرا وصال ملاقات آن زمان باشد

(کلیات شمس، ج ۲، غزل ۹۱۱)

مرگ تن هدیه بر اصحاب راز — زر خالص را چه نقصان است گاز؟

(مثنوی، دفتر چهارم، بیت ۱۶۸۱)

رابطه حزن عارفانه با شادی آفرینی

اینجا با چند سؤال روبه‌رو می‌شویم: اگر مولانا شاد است و اهل شور – آن چنانکه گذشت – پس چرا ردپای حزنی بزرگ و دردی عمیق در واژه واژه بسیاری از اشعار او به چشم می‌خورد؟ مگر او همان نیست که به دیدن ژرفای شیرین رویدادهای تلخ سفارش می‌کند؛ مدعی است غم از او می‌گریزد و کسی است که در هنگام شکست نیز می‌خندد. اگر چنین است، توجیه حضور آن اندوه مکرر چیست؟

حزن مولوی از جنس دنیایی یا از نوع اندوه‌های همخانه ناامیدی نیست ؛ اندوه او، حزنی ارزشمند است که شادی می‌آفریند؛ اما چگونه؟

مولوی‌مانندیگرانی که می‌دانند از کجا آمده‌اند، غم غربت دارد«الدنیا سجن‌المؤمن».

او این مطلب را می‌داند و آن را عمیقاً احساس می‌کند؛ این احساس در او گله‌ای عارفانه، شکایتی نوستالژیک پدید می‌آورد که نتیجه غلیان عشق است به معبود ازلی؛ نتیجه فراق است و حاصل تکرار انتظار برای رسیدن.

بنده عاشق و انسان عارف، نه تها با این حزن بیگانه نیست که انسی به قدمت هبوط دارد. این داغ، یادگار اندوهبار دور ماندن از سلطان الست است.

پیش از آن کاندر جهان باغ می و انگور بود *از شراب لایزالی جان ما مخمور بود*

(کلیات شمس، ج ۲، غزل ۷۳۱)

این اندوه، قرین ناامیدی نیست، چون در قلب انسانی مشتاق و آرزومند است؛ انسانی که دردمند «جداییها» است؛ اما به بازگشت نیز یقین دارد؛ تاری از درد و پودی از اشتیاق؛ آتشی از درد و آبی از انتظار؛ این تمام وجود اوست؛ وجود مولوی.

اندوه این انسان شیرین است؛ چرا که او را به ریشه‌اش به کمالش نزدیک می‌کند؛ نشان آگاهی اوست به تشریف «نفخت فیه من روحی» و دلیل شایستگی او برای مرتبه خلیفه‌اللهی. علامت پریشانی شکوهمند اوست از بریدن؛ از یک منشأ «لیس کمثله شیء». اندوه برای چنین جدایی عظیمی، نشان بزرگی است و دلیل اشتیاق به اتصالی وصف‌ناشدنی. دغدغه‌ای است که فرد را به اصل مقدسش مقرب می‌کند؛ پس چرا بزرگ نباشد؟ چرا این اندوه، شادی آفرین است؛ «دلا بسوز که سوز تو کارها بکند»؛ این حزن، «دفع صد بلا» می‌کند؛ لحظه‌هایی از تقرب و عروج می‌سازد که در هیچ بیانی نمی‌گنجد. کسی که به دلیل دوری از معشوقی چنان، دردی چنین دارد؛ آن «نی» که به دلیل بریده شدن از «نیستانی» آن‌گونه، سراپا «نفیر» است، چگونه می‌تواند به گناه که فاصله را بیشتر می‌کند، تن در دهد؟ پس نزدیک می‌شود و در نتیجه، شادمان.

هرچه این حزن عمیقتر باشد، کوشیدن برای دورتر نشدن بیشتر است و تقدس لحظه‌های مناجات و ثانیه‌های خلوت، افزونتر. پس جای شگفتی نیست اگر این حزن، شادمانی شکوهمندی باشد در هاله‌ای از اندوهی و اندوه روحانی با ژرفنایی از سرور؛ به بیان دیگر، «غم عاشقان، مقدمه طرب آنهاست. این غم، غم دنیا نیست؛ غم تنهایی هم نیست؛... غم جدایی است. این غم با شادی قابل جمع است» (سروش، ۱۳۷۹: ۶۹-۶۸).

نستالوژی عرفانی و احساس هجران، مقدمه امیدواری و نشاط آفرینی

این گونه است که « درد اشتیاق شرح ناپذیری... که عارف مهجور مانده از آن می‌نالد »

(زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱) در سراسر مثنوی و غزلیات مولوی از ماجرای او و قلب «شرحه شرحه از فراقش می‌گوید:

بشنو از نی چون شکایت می‌کند — از جداییها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
هر کسی کو دور ماند از اصل خویش — باز جوید روزگار وصل خویش...

(مثنوی، دفتر اول، ۱ تا ۴)

تن ما به ماه ماند که زعشق می‌گدازد — دل ما چو چنگ زهره که گسسته تار بادا
به گداز ماه منگر به گسستگی زهره — تو حلاوت غمش بین که یکش هزار بادا

(همان، غزل ۱۶۶)

عاشقم بر رنج خویش و درد خویش — بهر خشنودی شاه فرد خویش
خاک غم را سرمه سازم بهر چشم — تا زگوهر پر شود دو بحر چشم
اشک کان از بهر او بارند خلق — گوهر است و اشک پندارند خلق

(مثنوی، دفتر اول، ابیات ۱۷۸۰-۱۷۷۸)

باور داشتن اتصال به دریای حق، احساس نو شدن، طراوت آفرین و کهنگی ناپذیر

یکی دیگر از نشانه‌های حضور امید در وجود مولوی، طراوت همیشگی سخنان اوست و خارج شدن از چارچوب تجربه‌های عمومی انسانها. «نو شدن و نو گفتن، خصوصیت مولوی بود؛ چر که او به دریا متصل بود و کسی که به دریا وصل است و به خزانه‌های پایان‌ناپذیر دسترس می‌یابد، همیشه سخنان تازه دارد» (سروش، ۱۳۷۹: ۶). شاید یکی از عمده‌ترین دلائل تموج امید پایدار و شادی بیکرانه در دریای شعر مولوی این باشد که وی ژرفایی در معنی را با تجلی همه جانبه زیبایی و هنر در صورت لفظ جمع کرده است و به قول خود وی:

جمع صورت با چنین معنی ژرف — نیست ممکن جز زسلطانی شگرف

زمینه معنایی شعر مولوی، بخصوص غزلهای او در قلمرو محدود دانشها و اطلاعات عمومی دوره کلاسیک محدود نمی‌شود. شور و هیجان روح ناآرام و بیقرار او که هنگام تولید شعر، بخشی از بافت حاکم بر غزلسرایی اوست، او را از هوشیاری لازم برای رعایت حال مخاطب و قرار گرفتن در حصار دانشها و تجربه‌های عمومی، آزاد می‌سازد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۰)

و به همین دلیل است که کهنگی در شعر او راه پیدا نکرده است.

«ارائه مطلب (به دست او) هرچند عادی باشد، تازه است...» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۴۲) و این تازگی، نمی‌تواند از قریحه پژمرده شاعری ناامید تراوش کند. جوشش، سرشار از حیات است و حرکت با ناامیدی ناسازگار. این طراوت، نشانه امیدی جاری است در رگهای تمام لحظات او؛ شعر او شرح «غم عشق» است؛ «در یک نکته»؛ اما هر بار که می‌گوید، «نامکرر».

«عرفانی که ژرف ساخت حماسی دارد و می‌توان بدان عرفانی – حماسی گفت» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۲۲۷) دلیل بزرگ دیگری است برای امیدوار بودن.

مولوی در دیوان غزلیات، عناصر حماسی بسیاری را در لابه لای کلامش می‌نشاند. واضح است که آفریدن فضای حماسی برای سخن و رجز را در دنیای عشق جای دادن، نشان داشتن روحیه سلحشوری و گونه‌ای اشتیاق و شگفتیهاست و از عهده یک ذهن ناامید یا حتی بی‌تفاوت برنمی‌آید.

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت — *شیر خدا ورستم دستانم آرزوست*

(کلیات شمس، ج۱، غزل ۴۴۱)

گر اژدهاست بر ره، عشق‌ست چون زمرد — *از برق این زمرد، هین دفع اژدها کن*

(همان، ج۴،غزل ۲۰۳۹)

در باور مولوی که «در تصرف عشق و معشوق است» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱) دل اگر دل باشد، حلقه ارادت معشوق ازلی بر گوش دارد و عقل اگر عقل، نشان محبت او بر خویش. عشق به او شادی می‌آفریند و شور می‌بخشد؛ عشق به او، سراپای حضور را شکفته می‌دارد و به وجود، تعالی می‌دهد.

«به زعم او... بی‌عشق... عشق به او، معنای زندگی از دست می‌رود» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۸۷) «عشق اکسیری است که تمام احساسات منفی، ناتوانیهای احساسی و اختلافها را به نگرشی سالم تبدیل می‌کند» (آراسته، ۱۳۸۰: ۱۲۲).

> عامل نیرومندی که آدمی را بر می‌انگیزد تا بدان حد از فداکاری و از خودگذشتگی برسد که خواست خویش را که از ذات و منش او برخاسته در خواست معبود فدا کند، فقط عشق است؛ در این حال، معبود تبدیل به معشوق می‌شود و عبادت از سرشور و اشتیاق انجام می‌گیرد» (رکنی یزدی، ۱۳۷۷: ۹۸).

مولوی در مواردی نیز از خدا با نام «عشق» یاد می‌کند:

شوم چون «عشق» دایم حی و قیوم — *چون من از خواب و از خوردن برآیم*

(همان، ج ۳، غزل ۱۵۲۳)

هر نفس آواز «عشق» می‌رسد از چپ و راست
ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست؟
(همان، ج ۱، غزل ۴۶۳)

هر چند جز عشق خدای احسن است *گر شکر خواری است آن جان کندن است*
(مثنوی، دفتر اول، بیت ۳۶۸۶)

هر که را جامه ز عشقی چاک شد *او ز حرص و عیب کلی پاک شد...*
عشق جان طور آمد عاشقا *طور مست و خرّ موسی صاعقا*
(مثنوی، دفتر اول، ابیات ۲۲ و ۲۶)

در نگاه مولوی، ما با عشق دیگری روبه‌رو می‌شویم. عشقی از آن دست که هدفش را از میان جماعت انسانی بر می‌گزیند. اینجا هم یک دو راهی دیده می‌شود: راهی از آن «عشقهایی کز پی رنگی بود»؛ آنها که فقط نامی از عشق دارند؛ نه باطن آن را؛ سرانجام این راه، چیزی جز «ننگ» نیست (همان، بیت ۲۰۵). راه دیگر، مربوط به عشقهایی است که بوی معنویت دارند و رنگ آسمانی؛ محبتهایی که به روح، لطافت می‌بخشند و دل را به صفای فطری آن نزدیک می‌سازند:

از محبت تلخها شیرین شود *از محبت مسها زرین شود*
از محبت دردها صافی شود *از محبت دردها شافی شود*
(همان، دفتر دوم، ۲-۱۳۵۱)

او به محبت صاحبان «انفاس پاک» (ر. ک. همان، دفتر اول، ۲۰۵۴) سخت معتقد است و از تأثیر معشرت با «یاران خورشیدی» در تعالی روح می‌گوید؛ پس ارادت به خاطر خدا، چیزی است که او در نظر دارد:

گفت‌های اولیا نرم و درشت *تن مپوشان از آنک دینت راست پشت*
گرم گوید سرد گوید خوش بگیر *ز آن ز گرم و سرد بجهی و ز سعیر*
گرم و سردش نوبهار زندگی است *مایه صدق و یقین و بندگی است*
(همان، ابیات ۲۰۵۷-۲۰۵۵)

چون ز تنهایی تو نومیدی شوی *زیر سایه یار خورشیدی شوی*
رو بجو یار خدایی را تو زود *چون چنان کردی خدا یار تو بود*
(همان، دفتر دوم، ابیات ۲۳-۲۲)

ویژگیهای تصاویر و تعابیر یأس و امید در شعر مولوی

تصویرهای شعری شاعر ما ، مانند وجودش از امید و عشق و جوشش موج می‌زند . « روحیه پرنشاط و عرفان ایجاب می‌کند که تصاویر او از حرکت و پویایی خاصی

برخوردار باشد» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۲۹۳).

دیوان شمس در جای جای خود، تصویرهای سرشار از حرکت و حیات دارد؛ «در مقابل این همه تصویر پویا، فقط تصاویر معدودی هستند که ساکت‌اند و چون خلاف قاعده‌ای تلقی می‌شوند؛ در کسی که خود استثنا و خلاف قاعده زمان است(همان:۲۹۳-۲۹۴).

قلم خیال در اینجا و آنجای شعر او، تصاویری در خدمت انعکاس مفاهیمی می‌آفریند که تا به حال درباره امیدواری‌اش گفته‌ایم. در دیوان غزلیات، تصاویر به اقتضای قالب و نوع سخن، بیشتر، لطیفتر و پررنگترند.

سخن او مالامال از تصویر است و تصاویرش سرشار از معنا. او مفاهیم مرتبط با بحث ما را در قالب ترسیمها و تعابیر گونه‌گون ظاهر می‌کند؛ تصاویر او آن‌چنانکه پیشتر گذشت، مانند وجودش، لبریز از شور و حرارت است (در غزلیات، پیداتر و بیشتر) جنس تصاویری که می‌آفریند از خود اوست: آمیخته‌ای از عشق و درد فراق؛ امید و بیقراری اشتیاق.

در شعر او، حزن سیاه جایی ندارد؛ تصاویر او چنانکه گفتیم، زنده است و چالاک؛ نو می‌گوید و نو می‌کشد؛ به این ترتیب، اگرچه بارها یک موضوع را ترسیم می‌کند، هربار در جامه‌ای تازه و چهره‌ای دیگر است به گونه‌ای که خواننده هر بار، منظره‌ای دیگر می‌بیند؛ چشم‌اندازی که نگاه تازه می‌طلبد؛ به بیان دیگر، تصویرهای او آن‌قدر جذابند و زیبا که مایه مکررشان، ذوق خواننده را نمی‌گیرد و او را هربار، بهره‌مند می‌سازد. مولوی از احساسات و عواطف و هر آنچه در اطرافش دارد؛ از عناصر طبیعت، اعضای بدن، حیوانات و گیاهان، اشیاءمختلف و ... استفاده می‌کند؛ شباهت می‌بیند؛ پیوند می‌دهد و تصویر می‌سازد؛ با تخیلی عاشق و زبانی عاشقتر؛ بیانی مشتاق و اندیشه‌ای مشتاقتر.

تصویرگری و تعابیر آفرینی مولوی از یأس و امید

۱. دل و جان

در غزل مولانا گاه نشاط و سرخوشی موج می‌زند:

دل را مجال نیست که از ذوق دم زند جان سجده می‌کند که خدا یا مبارک است

(کلیات شمس، ج۱، غزل ۴۵۱)

۲. وصال

مولوی به خلاف بسیاری از شاعران سبک عراقی، تصاویر زیبا و متعددی در باب توصیف لحظات وصال و سرخوشی شاعر دارد. در غزلی با ردیف «چه خوش بود به خدا» وصال حق و گفتگوی انسان را با پرودگار خویش به تصویر می‌کشد:

چون اندر آید یارم چه خوش بود به خدا — چو گیرد او به کنارم چه خوش بود به خدا
شب وصال بیاید شبم چو روز شود — که روز و شب نشمارم چه خوش بود به خدا

(همان، غزل ۲۱۹)

۳. عید

کمتر شاعری مانند مولانا در شعر خود به عید پرداخته است. آنجا که منظور از عید بهار طبیعت است، مولوی تصاویری زیبا از شگفتن دوباره طبیعت می‌آفریند که بدانها اشاره شد. علاوه بر آن در شعر او، سخن از عید فطر و قربان که دو عید بزرگان مسلمانان است، دیده می‌شود:

مست و پریشان توام موقوف فرمان توام — اسحاق قربان توام این عید قربانیست این

(همان، غزل ۱۷۹۲)

همچنان‌که می‌بینیم برای مولانا، عید واقعی دیدار یاراست و برخورداری از وصال‌او:

گرعید وصل توست منم خود غلام عید — از بهرتوست‌خدمت‌و سجده و سلام عید

(همان، غزل ۸۷۵)

۴. غم

نشاط و غم‌گریزی در سراسر اشعار و خصوصاً غزلیات مولوی، موج می‌زنند:

چنان کز غم دل دنیا گریزد — دو چندان غم زپیش ما گریزد
مگر ما شحنه‌ایم و غم چو دزدست — چو ما را دید جا از جا گریزد
بغرد شیر عشق و گله غم — چو صید از شیر در صحرا گریزد

(کلیات شمس، غزل ۶۷۴)

با این حال، نوعی غم عاشقانه، که درباره اش به تفصیل سخن رفت در شعر او دیده می‌شود؛ اندوهی که منشأ آن فراق یار است و البته از سنخ غم و اندوه دنیایی نیست:

اگر بی‌تو بر افلاکم چو ابر تیره غمناکم — و گر بی‌تو به گلزارم به زندانم به جان تو

(کلیات شمس، غزل ۲۱۶۲)

مروای‌یوسف‌خوبان‌زپیش‌چشم یعقوبان — شب‌قدری‌کن این‌شب‌راچراغ بیت‌احزان شو

(همان، غزل ۲۱۶۴)

مولوی، قبض عارفانه به شرط اینکه بسط باشد و غمی را که حاصل تفکر و سازنده و ثمربخش است، می‌ستاید و بر شادی بی‌پایه و اساس کودکان و ناآگاهان برتری می‌نهد:

چونک قبضی آیدت ای راهرو — آن صلاح توست آتش دل مشو...
گر ترش روی است آن دی مشفق است — صیف خندان است اما محرق است...
کودکان خندان و دانایان ترش — غم جگر را باشد و شادی زشش
چشم کودک همچو خر در آخرست — چشم عاقل در حساب آخرست

(مثنوی، دفتر سوم، ابیات ۳۷۳۳ تا ۳۷۴۰)

در ابیات بعد، مولانا از زبان سنایی در الهی‌نامه چگونگی این قبض و اندوه را شرح می‌دهد و می‌گوید:

قند شادی میوه باغ غم است — این فرح زخم است و آن غم مرهم است

(همان، بیت ۳۷۵۱)

و طی تمثیلی به جنگ حمالان برای بردن بار اشاره می‌کند؛ اگرچه همراه با رنج و مشقت است:

زانک از رنجش همی دیدند سود — حمل را هر یک زدیگر می‌ربود

(همان، بیت۳۷۵۵)

او سرانجام، نتیجه می‌گیرد، غم و رنجی که نتیجه آن شادی ابدی باشد، ارزشمند است. البته هم چنانکه گفته شد در نظر مولانا هر شادی و نشاطی نیز باارزش نیست؛ دلی که غافل از یاد اوست شادمانی و نشاطش زودگذر و ناپایدار است:

هر آن دل‌ها که بی‌تو شاد باشد — چو خاشاکی میان باد باشد
چو مرغ خانگی کز اوج پرد — چو شاگردی که بی‌استاد باشد

۵. خورشید

استفاده فراوان مولانا از کلمات آفتاب، خورشید، شمس و عناصر مربوط بدانها هرچند برخاسته از حضور پررنگ شمس در زندگی اوست، بیانگر جویای نور و روشنایی بودن و گریز از تاریکی است:

چو غلام آفتابم هم از آفتاب گویم — نه شبم نه شب‌پرستم که حدیث خواب گویم

(همان، ج۳، غزل ۱۶۲۱)

و راه رسیدن به خورشید، که منبع این نور و روشنایی است، عشق ورزیدن است:

میان ما دراما عاشقانیم — که تا در باغ عشقت درکشانیم
مقیم خانه ما شو چو سایه — که ما خورشیسد را همسایگانیم
(همان، غزل ۱۵۳۶)

۶. شکر و قند

در شعر کمتر شاعری به اندازه شعر مولانا، کلماتی نظیر قند، شکر، شکرستان و حلوا می‌بینیم. وی گاه از این کلمات برای توصیف شیرینی و لحظات وصال بهره می‌گیرد:

باز فرود آمدیم بر در سلطان خویش — بازگشادیم خوش بال و پرجان خویش
بی‌زر و سر سروریم بی‌حشمی مهتریم — قند و شکرمی‌خوریم در شکرستان خویش
(همان، غزل ۱۲۷۱)

مولانا، گشاده‌رویی را نشانه ایمان مؤمن می‌داند و خطاب به ترشرویان می‌گوید:

در شکرستان دل قند بود هم خجل — تو زکجا آمدی ابرو سیما ترش...
مؤمن و ایمان و دین ذوق و حلاوت بود — تو به کجا دیده‌آی طبله حلوا ترش؟
(همان، غزل ۱۲۷۴)

۷. تسلیم و رضا

در مثنوی، پس از ذکر حکایت «ربون موزه مصطفی علیه‌السلام و بردن به هوا و نگون کردن و از موزه مار سیاه فرو افتادن» که پیشتر به آن اشاره شد، مولانا نتیجه می‌گیرد:

عبرت است آن قصه‌ای جان مر تو را — تا که راضی باشی از حکم خدا...
(مثنوی، دفتر سوم، ابیات ۳۲۵۴-۵۹-۶۳)

او همواره به تسلیم در برابر امر خداوند و ولی او توصیه می‌کند و آن چنانکه گذشت ایمان دارد: «عسی ان‌تکرهوا شیئاً و هو خیرلکم». مثلاً در داستان پادشاه و کنیزک، پس از کشته شدن زرگر، می‌خوانیم:

گرندیدی سود او در قهر او — کی شدی آن لطف مطلق قهر جو
بچه می‌لرزد از آن نیش حجام — مادر مشفق در آن دم شادکام
نیم جان بستاند و صد جان دهد — آن‌چه در وهمت نیاید آن دهد
(همان، دفتر اول، ابیات ۲۴۶-۲۴۴)

۸. مرگ

مولوی همچون دیگر عرفا، نگاهی مثبت و امیدوار نسبت به مرگ و قیامت دارد هم چنانکه پیش از این گفتیم:

از مرگ چه اندیشی چون جان بقا داری — در گور کجا گنجی چون نور خدا داری

مرگ نزد پاکان، رهایی از زندان دنیا و پرواز به عالمی برتر و زیباتر است:

تلخ نبود پیش ایشان مرگ تن — چون روند از چاه و زندان و چمن

(همان، دفتر پنجم، بیت ۱۷۱۳)

خلق گوید مرد مسکین آن فلان — تو بگویی زنده‌ام ای غافلان

گر تن من همچو تن ها خفته است — هشت جنت در دلم بشکفته است

(همان، ابیات ۷۳۷-۷۳۶)

و در نهایت نتیجه می‌گیرد:

هیچ مرده نیست پر حسرت ز مرگ — حسرتش آن است کش کم بود برگ

(همان، بیت ۱۷۶۶)

۹. طبیعت

نگاه مولوی به طبیعت و بویژه بهار، نگاهی عمیق و از سر تأمل و تفکر است:

بیا که نور سماوات خاک را آراست — شکوفه‌نورحق است و درخت چون مشکات

به باغ آی و قیامت ببین و حشر عیان — که رعد نفحه صور آمد و نشور موات

اذان فاتحه دیدیم و قامت اشجار — خموش‌کن‌که‌سخن‌شرط نیست وقت صلات

(همان، غزل ۴۸۲)

با نگاهی به فهرست غزلیات مولانا، می‌توان اشعار متعدد و زیبایی را دید که با توصیف بهار آغاز می‌شود و یا به این فصل باشکوه خلقت اختصاص دارد. از نظر او، وجود باد نوبهاری است که هر انسان افسرده و دل مرده‌ای را سرزنده و با نشاط می‌کند:

تو شاخ خشک چرایی به روی یار نگر — تو برگ زرد چرایی به نوبهار نگر

(همان، غزل ۱۱۴۳)

گاه نیز مولانا برای شادی خود و وصف زیبایی یار از عناصر طبیعت بهره می‌گیرد:

چه‌عجیب‌که‌در دل من‌گل و یاسمن بخندد

که سمن بری لطیفی چو تو در برم نیامد

(همان، غزل ۷۷۰)

حتی آن‌گاه که به توصیف زمستان و سرما می‌پردازد، کلامش سرشار از نشاط و سرزندگی است:

در این سرما و باران یار خوشتر — نگار اندر کنار و عشق در سر...

در این برف آن لبان او ببوسم — که دل را تازه دارد برف و شکر

(همان، غزل ۱۰۴۷: ۴۱۶)

۱۰. پاییز

مولانا در کنار بهار، گاه زمستان و پاییز را نیز به تصویر می‌کشد؛ اما سخن از زمستان و پاییز در شعر او، همواره همراه با سخن گفتن از بهار و رویش دوباره طبیعت است. در غزلی زیبا، تابلویی از پاییز را می‌بینم که در آن ناله درختان پاییز به گوش می‌رسد؛ زاغ غم در باغ قدم می‌زند و با افسوس از لاله و نسترن و سبزپوشان چمن یاد می‌کند؛ درختان گویی مانند حضرت آدم از بهشت رانده و بی‌تاج و حله شده‌اند؛ گلستان نوحه‌گر و غمزده و در عین حال، منتظر و امیدوار به بازگشت دوباره بهار است. برای مولانا، دیدن این باغ خزان زده، یادآور مرگ و پس از آن رستاخیز موعود است. از این رو به زاغ که پیام‌آور خزان و سرماست می‌گوید:

ای زاغ بیهوده‌سخن سه‌ماه دیگر صبرکن — تا در رسد کوری تو عید جهان عید جهان
ز آواز اسرافیل ما روشن شود قندیل ما — زنده‌شویم از مردن آن مهرجان آن مهرجان

(همان، غزل ۱۷۹۴)

موسیقی شعر مولوی و موضوعات یأس و امید

۱. موسیقی بیرونی

اولین مطلبی که در این باره به ذهن می‌رسد، سخن از تناسب وزن شعر با محتوا و نوع عاطفه آن است. فاعلاتن فاعلاتن (فاعلات)؛ وزن مثنوی، آهنگی انعطاف پذیر است که به اقتضای مفهوم با درونمایه سازگار می‌شود. وقتی مولوی از عشق می‌گوید یا حزن بزرگ، پند می‌دهد و برحذر می‌دارد؛ مشتاقانه و پرشور به سخن می‌نشیند یا حکایت می‌کند، آهنگ بیتهایش از سنخ پیام می‌شود و از جنس محتوا.

آنچه می‌خواهم بگویم این است: رمل مسدس مخذوف (مقصور)، آهنگی نیست که کلیشه محتوا یا محتواهایی محدود باشد؛ در نتیجه بخوبی، قالب مضامین شعر مولوی در رابطه با مبحث مورد نظر ما می‌شود. اندوه بزرگ و نوای آرام این بیت، همان‌قدر در این وزن خوش می‌نشیند که شور و اشتیاق و فریاد دو بیت دیگر:

در غم ما روزها بی‌گاه شد — روزها با سوزها همراه شد

(مثنوی، دفتر اول، بیت ۱۵)

جسم خاک از عشق بر افلاک شد — کوه در رقص آمد و چالاک شد
عشق جان طور آمد عاشقا — طور مست و خر موسی صاعقا

(همان، ابیات ۲۶-۲۵)

«دیوان شمس جامعترین سند اوزان شعر فارسی...؛ بویژه اوزان شفاف است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۰۱)

این گروه، «وزنهایی (هستند) که در نخستین برخورد، نظام ایقاعی آنها بر شنونده یا قرائت کننده به روشنی احساس می‌شود.

«چون خاستگاه طبیعی وزن در دیوان شمس، حرکت سماع و رقص و تپش قلب و نبض سراینده است و چنگ و چغانه جان مولانا با حرکتهای طبیعی زندگی و قلب انسان کوک شده است در دیوان شمس با همه تنوع اوزان، جای چندان زیادی برای اوزان کدر وجود ندارد.

در این دیوان، بسیاری اوزان آمده که در کتب دیگر، شاید نیامده باشد؛ علت این امر، چندان آشکار است که شاید نیاز به گفتن نداشته باشد؛ مولانا اهل سماع و رقص بوده است و آهنگهایی که به هنگام سماع می‌نواخته‌اند، غالباً شاد و شفاف و پرجنبش و پویا بوده است و این آهنگها، حرکت اصلی را در موسیقی شعر سبب می‌شده است (همان: ۳۹۷-۳۹۶) دایره کاربرد اوزان شعری در غزلیات شمس بسیار گسترده است. «از نظر عروض، کلیات شمس مجموعه‌ای بی‌نظیر که برحسب احصای استاد مرحوم فرزاد ۴۸ وزن دارد که بعضاً تازه یا کمیاب است... در اوزان فارسی، هیچ یک از شعرای ما نیستند که این اندازه، توسعه در اوزان داده باشند» (شمیسا، ۴۲: ۱۳۷۳-۴۱).

با توجه به آنچه گذشت، ما با این ویژگیها سروکار داریم: تنوع وزنها، آوردن وزنهای تازه یا کمیاب و فراوانی اوزان شفاف، پرجنبش و شاد. همه اینها ثابت می‌کند که موسیقی غزلیات مولوی با محتوای آن هماهنگ است. در مورد گونه‌گونی وزن در دیوان او می‌توان گفت، ذهن مأیوس یا حتی بی‌تفاوت، نمی‌تواند خاستگاه چنین تنوعی باشد. این تنوع معنی‌دار، نشانهٔ میل به نوشتن و نوگفتن است؛ نشانه جوشش و گونه‌ای اشتیاق.

آوردن وزنهای نادر یا تازه برای همین خصوصیت است. ناامیدی، ذهن را سترون می‌کند؛ حال اینکه گرایش به ابتکار، نشانه باروری قریحه است. مولوی شاعری نیست که شعر را بیاورد و بنشاند. وقتی قلبش به تپش می‌افتد و وجودش به جوشش، شعر، خود به سوی او می‌آید و او به احساسش، صورت شعری می‌دهد. این‌گونه است که وزن شعرش شفاف می‌شود و روشن و چون روحی سرشار از پویایی و تمنا دارد – آن‌چنانکه درصفحات قبل‌گذشت– جام آهنگ سخنش، لبالب از مستی می‌گردد وعرصه

موسیقی شعرش، مالامال از حرکت.

هرگاه حزن می‌آید و آرزو، درد می‌آید و انتظار، قالب خویش را نیز با خود می‌آورد، متناسب و هماهنگ:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست — بگشای لب که قند فراوانم آرزوست

(کلیات شمس، ج ۱، غزل ۴۴۱)

شادمانی هم وقتی می‌رسد، وزنی به اقتضای خویش بر می‌گزیند:

بت من ز در درآمد به مبارکی و شادی — به مراد دل رسیدم به جهان بی‌مرادی

(همان، ج۶، غزل ۲۸۴۲)

۲. موسیقی میانی

در مثنوی، استفاده از تمثیل بیش از هر آرایه دیگری جلب توجه می‌کند؛ اما هنر مولوی را در بهره گرفتن از آرایه‌ها باید در غزلیات وی دید. تکرار کلمه، عبارت و جمله در آثار کمتر شاعری مانند مولانا این چنین گسترده دیده می‌شود. این تکرار، نشان از روح بی‌قرار و سرمست این شاعر عارف و مجالس سماع و پایکوبی او دارد.

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا — یار تویی غار تویی خواجه نگه‌دار مرا

(همان، ج۱، غزل ۳۷)

غزلیات مولانا سرشار از استعاره، جان‌بخشی، تشبیه، تلمیح، تضاد و جناس است. این آرایه‌ها، تصاویری بدیع و زیبا پدید آورده‌اند که خاص خود مولاناست و پس از گذشت قرنها، بکر و تازه می‌نماید.

در ابیات زیر، مولانا با بهره‌گرفتن از استعاره و جان‌بخشی از تقابل عشق و عقل و نیرو و میدان دید وسیعی که عشق به انسان می‌دهد، سخن می‌گوید:

عقل گوید شش جهت حد است و دیگر راه نیست — عشق گوید راه هست و رفته‌ام من بارها
عقل بازاری بدید و تاجری آغاز کرد — عشق دیده‌زان سوی بازار او بازارها

(همان،غزل۸۶)

در ابیات زیر از آرایه تکرار، تضاد و موازنه برای بیان اهمیت و ارزش مهر ورزیدن و کارگشا بودن آن استفاده شده است:

از محبت خارها گل می‌شود — وز محبت سرکه‌ها مل می‌شود...
از محبت تلخها شیرین می‌شود — از محبت مسها زرین شود
از محبت دردها صافی شود — از محبت دردها شافی شود

(مثنوی، دفتر دوم، ابیات ۳۲-۳۱، ۱۵)

علاوه بر تضاد در بیت سوم، جناس بین کلمات دُرد و درد و صافی و شافی دیده می‌شود.

دست فشانم چو شجر چرخ‌زنان همچون قمر *چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ سما*

(کلیات شمس، ج ۱، غزل ۳۸)

در بیت بالا تکرار مصوت کوتاه «چ» تکرار کلمه چرخ و استفاده از تعبیرات «دست فشاندن» و «چرخ‌زدن» هم چنانکه پیشتر گفته شد از وجود جذبه و از شوق و وجد شاعر حکایت می‌کند که خود نشانهٔ امیدواری است. ارتباط میان سما و چرخ، که نام دیگر آسمان است، تضاد میان زمین و آسمان و بهره‌گرفتن از تشبیهات زیبا و بدیع، موسیقی میانی بیت را تقویت کرده است.

در غزل زیر، مولانا از جان‌بخشی، تشبیه و اغراق برای بیان سرمستی و سرخوشی خود بهره گرفته است:

زخاک من اگر گندم برآید *از آن گر نان پزی مستی فزاید*
خمیر و نابنا دیوانه گردد *تنورش بیت مستانه سراید*

(کلیات شمس، غزل ۶۸۳)

در این غزل، مولانا از عشقی سخن می‌گوید که با روح و جان او عجین شده و حتی مرگ و فنا جسم نیز نمی‌تواند در آن خللی ایجاد کند:

مرا حقی از می عشق آفریده است *همان عشقم اگر مرگم بساید*

(همان)

در بیت زیر، تکرار مصوت بلند «آ» چنان است که گویی تمامی کلمات در این بیت رو به آسمان دارند و خدا را می‌خوانند:

چندان دعا کن در نهان، چندان بنال اندر شبان *کز گنبد هفت آسمان در گوش تو آید صدا*

(همان، ج ۱، غزل۳)

گاه نیز مولانا با استفاده از آیات و روایات بر لطف و تأثیر کلام خود می‌افزاید:

نی زدریا ترس و نی از موج و کف *چون شنیدی تو خطاب لاتخف*

(مثنوی، دفتر سوم، ب ۴۹۴)

۳. موسیقی کناری

متفاوت با غزلیات، که ردیفهای طولانی و بدیع بسیار دارد، مولوی در مثنوی، کمتر از ردیف استفاده کرده و آنچه می‌بینیم نیز اغلب و ساده و در یک کلمه و بیشتر از نوع ردیف فعلی است. گاه مولوی به ضرورت وزن و قافیه از برخی اسامی خاص بهره

می‌گیرد که لزوماً معنی آن مدنظر نیست؛ به عنوان مثال در ابیات زیر در بیان اینکه اگر انسان دلتنگ باشد، دیدی منفی پیدا می‌کند و اگر قلباً خرسند و راضی باشد، جهان را گلستان می‌بیند، می‌گوید:

ای بسا کس رفته تا شام و عراق — او ندیده هیچ جز کفر و نفاق
ای بسا کس رفته تا هند و هری — او ندیده هیچ جز بیع و شری
ای بسا کس رفته ترکستان و چین — او ندیده هیچ جز مکر و کمین
(مثنوی، دفتر چهارم، ابیات ۲۳۷۵-۲۳۷۳)

در بیت زیر، تحکمی که در کلمات قافیه وجود دارد، لحن حماسی بیت را تقویت می‌کند و تکرار حرف «ش» که در قافیه نیز دیده می‌شود با شور و هیجان حاکم بر فضای شعر متناسب است:

گرجان به جز خواهد از خویش برکنیمش — ور چرخ سرکش آید بر همدگر زنیمش
(کلیات شمس، غزل ۱۲۶۲)

در بیتی دیگر از مثنوی، مولانا در ذکر مقاومت پیامبران و تسلیم نشدن آنها در برابر سختیها می‌گوید:

سنگ باشد سخت رو و چشم شوخ — او نترسد از جهان پر کلوخ

آوردن کلمات شوخ و کلوخ در جایگاه قافیه در کنار کلمات سخت و سنگ، درشتی و سختی را القا می‌کند.

در بیت زیر تکرار مصوت بلند «آ» و صامت «ه» که در کلمات قافیه نیز دیده می‌شود و استفاده از ردیف فعل ماضی، آه و حسرت شاعر و به درازا کشیده شدن زمان فراق را می‌رساند:

در غم ما، روزها بی‌گاه شد — روزها با سوزها همراه شد
(مثنوی، دفتر اول، بیت۱۵)

در غزل زیر، وزن روان، انتخاب مناسب کلمات و قافیه و ردیف، همگی بیانگر نشاط و سبکبالی و پرواز در عالم وصال است:

ما به فلک بوده‌ایم یار ملک بوده‌ایم — بازهمان‌جارویم‌جمله که آن‌شهر ماست...

آخرین نکته با سخنی دربارهٔ «ردیف» در غزلیات او، به پایان برده می‌شود: «ردیف» در غزل مولوی، نقش ویژه دارد و جایگاه منحصر ردیف که اصولاً نشانهٔ تأکید روی احساسی خاص است و بدین ترتیب، افشاگر جنبه یا جنبه‌هایی از شخصیت فرد، هویداگر آرزوها و عواطف مؤکد مولوی است:

معشوقه بسامان شد تا باد چنین بادا — کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا
ملکی که پریشان شد، از شومی شیطان شد — باز آن سلیمان شد تا باد چنین بادا...
(همان، غزل ۸۲)

ای آفتاب حسن برون آ دمی ز ابر — کان چهرهٔ مشعشع تابانم آرزوست...
(همان، ج۱، غزل ۳)

این ردیفها، زیبا و رسا، دست در دست سایر اجزای بیت، روحیات مولوی را آشکار می‌کنند و از امیدواری او سخن می‌گویند؛ غزل «تا باد چنین بادا» به انعکاس رضایت روحی شاعر و آرزوی تداوم وضعیتی خاص به دست او می‌پردازد. آن رضایت و این آرزو، نشانه‌های امید است؛ «آرزو»یی که ردیف غزل زیبای بعد قرار می‌گیرد و از تمنای سرشار روح مولوی حکایت می‌کند؛ این تمنا، مسلماً نشانهٔ امید است به رسیدن. «خندیدن» در غزل دیگر بی‌نیاز از توضیح، زبان بیان شادمانی اوست و «رسیدیم» و «تاختیم» نیز، سخنگوی تجربه وصال و راوی غلبهٔ شور و روحیه سلحشوری.

نتیجه

اساساً، تفکر عرفانی در حوزه اسلام با اعتماد به هستی و خوش فرجام دانستن سیر زندگی و خوش‌بینی و امید به آینده و باور به قاعده «لطف» خداوند تکون می‌یابد. در دیدگاه مولوی این رویکرد پررنگتر است.

یافته‌های این جستار نشان می‌دهد که از نظرگاه مولوی امیدوار بودن شیرین‌تر از آرزوداربودن و برای انسان امری اساسی و مبنایی است و آنچه برای انسان اصالت دارد و در او ماندگار است بنیاد، جوهره و ماهیت انسانی و شالوده رهیافتهای انسانی فطری را تشکیل می‌دهد و خوش‌بینی می‌آفریند؛ امید است؛ پویایی، بالندگی، نشاط و سرزندگی انسان، زاییدهٔ آن به شمار می‌رود؛ یأس و غم و اندوه اموری عارضی، رونده، سطحی و عبورکننده تلقی می‌شود؛ در عین حال بر اثر مداومت و تکرار ممکن است، ماندگار به نظر برسد یا به بدبینی منجر گردد. داستانپردازی مولوی با پشتوانه صنعت تمثیل، وسیعترین و مناسبترین مجال را برای بروز و ظهور و بسط و تبیین مفاهیم انتزاعی بنیادی چون امید و یأس فراهم می‌کند و در هیأت و قواره داستانها و فضای تمثیلهای متعدد مثنوی ظهور تکثر و تعدد می‌یابد و بدین ترتیب، امید و یأس یکی از عمده‌ترین درونمایه‌های داستانهای مولوی را تشکیل می‌دهد.

از سوی دیگر فزونی بسامد به کارگیری واژه‌هایی نظیر عید، وصال، خورشید و شمس، شکر و قند، خندیدن، سرمستی شور، شیدایی شوق و تصویرهای زیبایی که با آنها به وجود می‌آورد، نسبت به تصاویری که مدلولهای بدبینی، یأس و اندوه و غم را با خود حمل می‌کنند، حکایتگر از جوشش دائمی امید در ذهن او به شمار می‌آید.

پی‌نوشت

۱. دیگر نمونه‌ها

ای دوست چو از زمانه مقصود تویی — *جای گله نیست چون تو هستی همه هست*

(کلیات شمس، ج۸: ۵۸)

هر محال از دست او ممکن شود — *هر حرون از بیم او ساکن شود*

(مثنوی، دفتر اول، بیت ۳۰۶۸)

... در تو هر قوت که آید جذب اوست (همان، دفتر دوم، بیت ۲۵۲۹)

دست‌گیرنده وی است و بردبار — *دم به دم آن دم از او امیدوار...*

دست گیرد سخت گیرد رحمتش — *یک دمت غایب ندارد حضرتش*

(همان، ابیات ۲۵۳۲، ۲۵۳۴)

و سرانجام در این غزل، چه زیبا انسان را مخاطب خداوند قرار می‌دهد که:

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم — *در این سراب فنا چشمهٔ حیات منم*

و گربه خشم روی صدهزار سال زمن — *به عاقبت به من آیی که منتهات منم*

نگفتمت که به نقش جهان مشو راضی — *که نقش بند سراپردهٔ رضات منم*

(کلیات شمس، ج۴، غزل ۱۷۲۵)

۲. همچنین

پس بیفزا حاجت ای محتاج زود — *تا بجوشد در کرم دریای جود*

(مثنوی، دفتر دوم، بیت ۳۲۸۱)

۳. آمد بهار عاشقان تا خاکدان بستان شود (ص ۲۳۸)

دی شد و بهمن گذشت و فصل بهارن رسید (غزل ۸۹۱)

مه دی رفت و بهمن بیا که نوبهار آمد (ص ۲۵۳)

شکایتها همی کردی که بهمن برگریز آمد (ص۲۵۶)

منابع

۱. مؤمن‌زاده، محمدصادق، روان درمانی در مثنوی، چاپ اول، تهران، سروش، ۱۳۷۸.
۲. آراسته، رضا، رومی ایرانی، ترجمه ف، مرتضوی برازجانی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۰.
۳. افضل، اقبل، زندگی و آثار مولانا جلال‌الدین رومی، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران، مرکز، ۱۳۷۵.
۴. پورنامداریان، تقی، در سایه آفتاب، تهران، سخن، ۱۳۸۰
۵. جعفری، محمدتقی، مولوی و جهان‌بینی‌ها، تهران، بعثت، بی‌تا.
۶. رکنی یزدی، محمدمهدی، جبر و اختیار در مثنوی، چاپ اول، تهران، اساطیر، ۱۳۷۷
۷. سروش، عبدالکریم، قمار عاشقانه، چاپ دوم، مؤسسه فرهنگی صراط، ۱۳۷۹
۸. فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی شریف، ج اول، چاپ ششم، تهران، زوار، ۱۳۷۳
۹. فاطمی، سید حسین، تصویرگری در غزلیات شمس، چاپ اول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴
۱۰. مولوی، جلال‌الدین محمد، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون،چاپ پنجم، تهران، نگاه، ۱۳۷۳.
۱۱. مولوی، جلال‌الدین، کلیات شمس، تصحیح فروزانفر، چاپ یازدهم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

Analysis of Hope and Despair in Rumi's Thoughts and Stories

H. Qobadi.PH.D
F.Kolahcian

Abstract

The stories in Mathnavi are full of optimism and hope; to the extend that it can be said Rumi believes that happiness and exuberance are regarded as original and essential issues.As a matter of fact the human spirit is based on hope, while despair, sorrow and misery, and sadness are phenomenal and temporary.

This paper is written using the attributive method and reasoning; interpreting all the elements, specially the contents and characterization of the stories. It intends to reveal this concept; that hope fully exists in the depth of Rumi's poetical stories in a manner that one fails to separate them from the essence of these works. Also the pictures in his poetries are full of concepts related to hope and its devices. In addition to the mentioned features, happiness, vitality and avoiding any sorrow is clear-cut in his poetries. Rumi's view towards nature indicates hope too. Even when he speaks of Autumn, he regards it as rebirth, and resurrection of spirit and finally a preparation stage for Spring. Along with all that, Rumi relates to spring as the re-growth of nature. Despair, sorrow and sadness do not have a considrable share in his poetries.

Studying the external, the internal and also the marginal music of *Mathnavi Maanavi* reveals that he is the poet of hope. Even abundance of intonation-emphasizing happiness and life in creating rare or new intonation- in Rumi's Ghazals(sonnets), show a mind having tendency towards innovation, while he regards despair as a means for devastating the mind.

Keywords*: Rumi, Hope, Despair, Thought, Story Telling, Analysis, Rumi's Ghazals, Mathnavi* .

Analysis and Criticism of Mawlana's Generosities in Rumi's *Sepahsalar* Treatise

Gh. Gholam-Hoseinzadeh.PH.D.

Abstract

Generosities are the supernatural action done by saints and infallible figures. From long ago,a lot of anecdotes have been narrated about the saints' generosities. One of the main reasons for this matter is people who were eager for generosity as they realized that stories on generosity coordinate with their wishes. Among other reasons relating to its popularity, we can point to present generosities in form of people's interesting and alluring convictional stories in patriarches life. Fereidun-Ebne-Ahmad Sepahsalar, who was Mowlana's disciple and companion for fourty years, has narrated fourty anecdotes about Mowlana's generosities in his treatise; this part is in the chapter titled as the Generosities.The Study and criticism of these anecdotes indicates that although about a quarter of them lack generosity themes, they possess other features which help writers of this topic significantly. Most of the other anecdotes coordinate with the principles and the criteria of storytelling and literary criticism, regarding both subject and structure. On the other hand, since in Sepahsalar's treatise principles of realism has been observed, the narrated anecdotes in this treatise are reliable and credible. So on the basis of techniques and principles of story telling, they possess specific value and significance. Comparing some of Sepahsalar's anecdotes with the principles of morphology in fairy tales indicates that these anecdotes coordinate with the structure of fairy tales too. These feature led all of the writers of next generations writing about Rumi to use the anecdotes in Sepahsalars' treatise.

Keywords: *Generosities, Sepahsalar's Treatise, Story, Literary critisicm*

Siavash in Legendary History of Iran (after Islam)

Z. Alami.PH.D
N. Shakibi Momtaz

Abstract

This article is about Siavash; one of the most important and fundamental characters in *Shahnameh*. He has had the opportunity to encourage goodness and scorn badness in the Iranian national epic; *Shahnameh.*

The narration of Siavash's life does not merely belong to *Shahnameh* and Ferdowsi, but it is also seen in the legendary history of Iran before and after him too. Therefore the various stages of his life are reflected. Yet Ferdowsi's narration is more comprehensive and complete, compared to the other texts and it enjoys more fictional elements. As a result Siavash's fiction in Shahnameh has become the fundamental point and other texts like "Tarikh Bale-Ami", "Mojmalo-Tavarikh", "Tarikhe Saa'ealabi", etc have been compared with it; relating both the diffences and common points.

Keywords: *Legendary History of Iran, Siavash, Soodabeh, Afrasiyab, Kavoos*

Praise and Dispraise of Wisdom in Mathnavi

R. Shajari . PH.D.

Abstract

Mowlana in his famous and unique work, *Mathnavi*, has mentioned different varieties and kinds of wisdom. He has sometimes praised wisdom and sometimes dispraised it. The present paper discusses and expresses different wisdoms in Mathnavi. It also describes the different functions of each type of wisdom along with the feature it enjoys. Then it investigates the reasons for the paise and dispraise of wisdom. Unlike many other experts, the writer of this article believes that the minor wisdom is not essentially dispraised in Mathnavi, despite all its negative consequences. Actually it is part of the major wisdom or at least it holds a share. The minor wisdom, though has a high spiritual trace, is sometimes affected by satanic and worldly desires due to its limitations and some of its characteristics. As a result it loses its connection with the major wisdom. Moreover, people differ in the degree of wisdom they posses. In other words, Mowlana rejects the idea of equality offering some reasons; even though some rhetoricans believe in such equation.

God at times bestows wisdom to animals to prove his power and miraculous strength.

Keywords: *Wisdom, Praise, Dispraise, Mathnavi*

Survey of Some Medical Issues in Nezami's Works

S. Saket

Abstract:

Hakim Nezami of Ganja, is the greatest storyteller throughout the history of Persian literature. Not only are the wide variety of his works challenging from an artistic and literary point of view, but also they can be studied from scientifical and sociological aspects. Unfortunately these works have scarcely had the opportunity to be noticed; compared to his stunning literary creations. Yet they reveal other aspects of his potential and power once a close and deep study is devoted to the mentioned works.

This article evaluates some medical issues in Nezami's works, by comparing them with significant ancient medical books. "Qanun" (The Law), "Hedayate Al-Motaalemin fi Teb" (Guide Book for Physicians), and "Al Abnia an Haghayegh al Advia", etc. are some of the books used for this comparative study. The result shows that Nezami had a very serious knowledge of medicine. There is even the possibility that he has gained all this information directly from ancient medical books.

Keywords: *Nezami, Medicine and Nezami, Health and Nezami, Medical Terms, Herbs*

Moses and the Shepherd
An Structural Approach to the Story of "Moses and the Shepherd" in the *Masnavi*, including its Story Structure, Sources, and Similar Stories

H. Zolfaghari, PhD

Abstract

This article seeks to examine the sources of *Moses and the Shepherd* and similar stories in both Iranian and foreign literature, particularly two scholastic stories influenced by that story, namely *Moses and the Mason*, and the *Shepherd's Party*. Furthermore it takes a structural approach to investigate the story's elements such as plot, characters, dialog, point of view, narrative, tone and setting, with a focus on Molavi's storytelling techniques.

The focus of this paper is the structural aspects rather than the content, as the latter deserves a separate study. However, in order to shed light on the story's structure, certain symbolic and thematic aspects are discussed as much as necessary. A major part of the paper deals with text and source analysis to serve as an introduction to Foruzanfar's *Sources of the Masnavi Stories* as well as new findings in the field of story.

Key words: *Masnavi; Moses and the Shepherd; Molavi; story elements; structural analysi*

Existentialism and Literary Criticism

Study of Relationship of Existentialism and Literary Criticism,Position of Philosophers of this field in discussions related to literary criticism and reflection of such discussions in the Iranian contemporary literature

H. Hasanpour Alashti.PH.D
I. Amankhani

Abstract

Amongst different philosophical thoughts, existentialism has had a special influence on the 20th century literary criticism and it has paved the way for the formation and development of literary theories. Sartre wrote the twentieth century's most influential manifesto on literature of faith and commitment entitled "*What Is Literature?*", while Heidegger led hermeneutics into a new path. In Heidegger's Hermeneutics, unlike the traditional hermeneutics, the text loses its final meaning. What is so striking is that; these two existentialists, however, had some different and at times opposite viewpoints. This difference can be traced in Sartre's Descartesian attitude and Heidegger's anti- Descartesian philosophy.

In this article after pointing to the backgrounds that have led to the two different perspectives within an identical philosophical thought, we survey the statue of the two major philosophers and theoricians of this school-Heidegger and Sartre- in the contemporary literary flow. The Final issue discussed is; how they influenced the Iranian poets, writers and theorists such as; Shamloo, Al-e-Ahmad, Sharia'tti, Khanlari and Dariush Ashuri.

Keywords*: Existentialism, Literary Criticism, Committed Literature, New Hermeneutics , Contemporary IranianLiterature*

« CONTENTS»

● ARTICLES:

- **Existentialism and Literary Criticism** *Study of Relationship of Existentialism and Literary Criticism,Position of Philosophers of this field in discussions related to literary criticism and reflection of such discussions in the Iranian contemporary literature*……9
(Hasanpour Alashti.H.PH.D ., Amankhani..I)
- **Moses and the Shepherd** An Structural Approach to the Story of Moses and the Shepherd"in the Masnavi, including its Story Structure, Sources, and Similar Stories …….....…….…… 35
(Zolfaghari.H.,PH.D.)
- **Survey of Some Medical Issues in Nezami's Works** .....…….. 63
(Saket,.S.)
- **Praise and Dispraise of Wisdom in Mathnavi**…..…….…….. 87
(Shajari.R.,PH.D)
- **Siavash in Legendary History of Iran (after Islam)**……..…107
(Alami.Z.,PH.D., Shakibi Momtaz.N.)
- **Analysis and Criticism of Mawlana's Generosities in Rumi's *Sepahsalar* Treatise** ……..……..….....……. 125
(GHolam Hoseinzadeh.Gh,PH.D.)
- **Analysis of Hope and Despair in Rumi's Thoughts and Storie**……149
*(*Ghobadi.H,PH.D. ,Kolahchiyan . F.)

●**Abstracts** (in Engilish)) …….…….…… 175

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Lerature
Director in charge : Gh Gholamhossein zadeh,Gh.,Ph.D.
Editor in chief Mahin Panahi ,M., Ph.D**.**
Editorial Panel:
Abolghassemi,M., Ph.D. Professor of Tehran University
Akbari, M.Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Assos Professor of Persian language and literature in Alzahra University of Tehran
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tehran University
Daneshgar,M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hussein University
Dabiran ,H.,Ph.D. Assoc. Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari,H.,Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature of Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature of Institute for Humanities
Sotoudeh,Gh . , Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tehran University
Gholamhossein zadeh,Gh., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature of Tarbiyat-Moddares University
Fatemi,H., Ph.D. Assoc. Professor of Persian language and literature of ferdowsi University of Mashhad
Koupa ,F.,Ph.D. Assisoc Professor of Persian language and Literature of Payame Noor University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Assoc. Professor of Persian language and literature of Tarbiyat-Moddares University
Editor: Daneshgar, M., Ph.D.
Managing: Ghanbari ,A.
English Abstracts: Ghandehari,Sh .
Scientific Adviser of this Issue :
Esparham,ph.D.,Fotohi,Ph.D.,Ghobadi,Ph.D.,Gorji,Ph.D.,Najafdari,Ph.D.,Masteali,Ph.D., Mehmandosti,ph.D.,Payande,Ph.D.,Shamisa ,Ph.D., Taheri ,Ph.D., Yahaghi ,Ph.D.,

In the Name of God
The Most Merciful
The Most campassionate