

صلى الله عليه وسلم



بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
امور پژوهشی
شماره: ۲۲۱۴۰/پ
تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰

سریال: ۱۸۳۸۲
پیوست: ۱

امام علی (ع) فناوری شناخت، به آموختن دانش است. (میزان الحکمه، ج ۵۴۸۱)

سر دبیر محترم مجله پژوهشهای ادبی

باسلام و احترام

ضمن ابراز خوشوقتی نسبت به دریافت ضریب تاثیر (IF) مجله وزین پژوهشهای ادبی از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)، خدمت جنابعالی و اعضاء محترم هیات تحریریه تبریک می گویم. خواهشمند است به نحو مقتضی، نمایه شدن این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام و دارا بودن ضریب تاثیر در این نظام را در بخشی از مجله که توسط خوانندگان قابل رویت باشد درج گردد.

با آرزوی توفیق الهی
حمید علیزاده
مدیر امور پژوهشی
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

شیراز، بلوار دانشگاه، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۲۹۵۰ نمابر: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۴ صفحه خانگی: <http://www.ricest.ac.ir>

فصلنامه پژوهشهای ادبی به استناد شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و مجله « نمایه » و noormags.com قابل دسترسی است.

فصلنامه

«پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه 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 و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر جلیل تجلیل	استاد دانشگاه تهران
دکتر محمد دانشگر	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر حکیمه دبیران	استاد گروه زبان و 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
دکتر غلامحسین غلامحسینزاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر فاطمه کویا	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر ناصر نیکوبخت	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: شقایق قندهاری شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

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

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر اکبری مفاخر، آقای دکتر حمیدی، آقای دکتر داوودی، آقای دکتر رضی، آقای دکتر صرفی، آقای دکتر طاهری، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر محمدیان، خانم دکتر مدرسی

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 نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) 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 A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات 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:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟: ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

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

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. رعایت نیم فاصله در تاپ مقالات الزامی است. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (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 رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. 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

۹.....	مقایسه شعر سیاه فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی
	(دکتر علی صفایی - علی احمدی)
۳۷.....	«شهسوار ایمان» در دیدگاه عطار نیشابوری و سورن کی‌یرکگور
	(دکتر قدرت‌اله طاهری)
۵۹.....	نقد و تحلیل نگرش هرمنوتیکی عین القضاة همدانی
	(دکتر مهیار علوی مقدم - سحر سعادت)
۷۷.....	تحلیل داستان کیخسرو در شاهنامه بر اساس روش نقد اسطوره‌ای
	(دکتر فرزاد قائمی)
۱۰۱.....	تحلیل نسبت میان جهان درون و جهان برون از دیدگاه مولوی در مثنوی
	(دکتر حسینعلی قبادی - دکتر سعید بزرگ بیگدلی - دکتر ناصر نیکوبخت - باسل ادناوی)
۱۲۱.....	بررسی دیدگاه‌های زبانی و ادبی مولانا
	(دکتر علیرضا نبی‌لو)
۱۵۱.....	دربار ناصری، محمل گذر از روزگار قصه بلند سستی (رمانس) به عصر رمان
	(دکتر هادی یآوری)
۱۸۰.....	چکیده انگلیسی

مقایسه شعر سیاه فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی

دکتر علی صفایی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

علی احمدی*

چکیده

در این مقاله قصد نگارندگان این است که ضمن بیان مبانی فکری شعر سیاه در غرب و بیان مناسبت‌های آن با مکتب‌هایی همچون مکتب باروک، رمان گوتیک، گروتسک، افسوردپته و... عناصر زیرساختی شعر سیاه را در شعر معاصر فارسی، که عمدتاً شامل برخی از نظریات فلسفی و نیز اوضاع اجتماعی و تاریخ سیاسی درهم‌تنیده شده‌ای است، گذرا تبیین کنند و جلوه‌های گوناگون این نوع شعر را در آثار فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی نشان دهند و تا حد امکان به مقایسه آنها بپردازند. با شیوه تحلیل توصیفی تطبیقی در خواهیم یافت که اشعار فروغ و رحمانی از جهت دربرداشتن مفاهیمی همانند ۱- اندوه ۲- شکست ۳- ناامیدی ۴- ظلمت/شب ۵- تنهایی ۶- سخنان هنجار ستیزانه عقیدتی ۷- سخن از کامجویی جسمانی نظیر هم است و در اموری نیز با هم متفاوت است که عبارت است از: ۱- اختلاف در انگیزه تلخکامی ۲- استنباط متفاوت از عشق ۳- شیوه‌های گوناگون بیان طنز ۴- تفاوت در تصویرسازی ۵- تفاوت در روش ستیز با هنجارها.

کلیدواژه‌ها: شعر نصرت رحمانی، شعر فروغ فرخزاد، ادبیات معاصر فارسی، شعر سیاه در ادبیات معاصر

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۷/۱۳

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۶/۲۹

* دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت

مقدمه

شعر سیاه به شعری اطلاق می‌شود که احساسات و افکار منفی انسان را بیان می‌کند و بخشی از مفهوم وسیع ادبیات سیاه است؛

گونه‌ای از ادبیات که چنین ویژگی‌هایی دارد ۱- نگاه بدبینانه به انسان ۲- نفی ارزشهای الهی و انسانی ۳- نفی هرگونه حرکت، شور، التهاب و آرمانخواهی ۴- یأس و بدبینی و سرخوردگی از جامعه و موقعیت وجودی انسان ۵- مرگ اندیشی و انزواطلبی و تأکید بر تنهایی انسان ۶- توصیف ابتدال و جنبه‌های مشمئزکننده وجود انسانی (انوشه، ۱۳۸۱، ص ۵۲).

مقدمترین اشعار سیاه قابل اعتنا به اعتقاد یان ریپکا در کتاب تاریخ ادبیات ایران، رباعیات خیام است که او «در رباعیهایش که از نظر صورت بی‌مانند است، دارای اندیشه‌های ژرف، گاه فلسفی، گاه لذت‌باورانه و سپس باز هم غم‌انگیز و بدبینانه است..... نفی‌گرایی فلسفه او برخاسته از شک‌آوری نومیدکننده‌ای بود که با بدبینی بی‌امید هم آمیزی داشت» (ریپکا، ۱۳۸۲، ص ۸ و ۳۵۷).

رشد و رواج شعر سیاه با معنای نوینش در ایران از دوره مشروطه شروع شد و با ظهور نیما و پیدایش شعر نو قدرت گرفت و در شعر اغلب شاعران نوپرداز مطرح گشت. البته جریان حضور این نوع شعر را می‌توان به دو دوره قبل و بعد از کودتای سال ۱۳۳۲ تقسیم کرد. حمید زرین‌کوب در این باره می‌نویسد:

عده‌ای از شاعران این شیوه، خاصه از سالهای ۱۳۳۲ و ۳۳ به بعد الگوی کارشان شعر توللی است؛ یعنی از یک طرف بیان مرگ و وحشت گور و تنهایی و غربت در آن موج می‌زند و از سویی دیگر شهوت و گناه و وسوسه‌های شهوانی گناه‌آلود (زرین‌کوب، ۱۳۵۸، ص ۱۰۰).

محمدعلی اسلامی‌ندوشن، حسن هنرمندی، نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد، شاخص‌ترین افراد این جریان شعری هستند؛ اما در این میان نصرت رحمانی ویژگی خاصی دارد. او خودش در مقدمه ترمه، شعر خود را اشعار سیاه می‌خواند و خطاب به خواننده خود می‌گوید: «تو ای خوابزده، بیهوده در سراب اشعار سیاه من به دنبال خورشید گمشده خود می‌گردی؛ جز گوری تهی و تابوتی قفل شده چیزی نخواهی یافت» (رحمانی، ۱۳۸۶، ص ۱۵۱). البته حسن انوشه ضمن اینکه سالهای پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ش را دوره بالندگی شعر سیاه می‌داند، اخوان ثالث را برجسته‌ترین نماینده این نوع شعر قلمداد می‌کند و می‌نویسد:

دومین دوره بالندگی ادبیات سیاه در ایران به سالهای پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ باز می‌گردد... مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷-۱۳۶۹) نیز در این دوره با سرایش شعرهایی همچون نادر یا اسکندر، کتیبه، زمستان و قصه شهر سنگستان، خود را شاعری نو مید و سرخورده نشان می‌دهد (انوشه، ۱۳۸۱، ص ۵۴).

به هر روی، این گونه شعری در همه ابعاد خود به طور ویژه‌ای در آثار فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی نمود پیدا می‌کند. رحمانی در اشعار سیاه خود، شکست، نیستی، درد، اندوه، نبودن آزادی، حسرت، فساد اجتماعی و تیرگیهای سیاسی را خودشکنانه با زبانی رمانتیک، سمبلیک، طنزآلود، اسطوره‌ای و کمتر سوررئالیستی بیان کرده است. همچنین اشعار سیاه فروغ با محتوایی هم‌عرض و زبانی متفاوت، مفاهیم فرهنگ جنسیت سالار، جلوه‌های تیره و روشن معشوق و عشق، جایگاه من و انسان را با همه دردها، ناکامیها و یأسهایش بیان کرده است. زبان فروغ در ابتدا فاش و عریان، سپس رمانتیک، نمادگرا، طنزآلود و اسطوره‌ای می‌شود. لازم به ذکر است که درباره ادبیات سیاه در دانشنامه ادب فارسی به سرپرستی حسن انوشه و نیز در مجله ادبستان شماره ۲۸ به قلم بلقیس سلیمانی، مقالاتی نوشته شده و نیز قسمت کوتاهی از کتاب رمانتیسیم در اشعار فروغ فرخزاد تألیف فرشته رستمی و مسعود کشاورز به این موضوع اختصاص یافته است. البته در کتابهایی که درباره جریانات شعر معاصر فارسی نوشته شده، مانند چشم‌انداز شعر معاصر از زرقانی، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران از علی تسلیمی، درآمدی بر ادبیات داستانی از فریدون اکبری شلدره‌ای، جریانه‌های شعر معاصر فارسی از حسین پورچافی و گزاره‌های منفرد از علی باباچاهی و... اشارات کوتاهی به مراحل پیدایش و تداوم شعر سیاه شده است؛ اما بحث مستقلی در مقایسه کامل دو نماینده برجسته این جریان شعری، یعنی فروغ و نصرت رحمانی نشده است.

پیشینه‌شناسی شعر سیاه در ادبیات فارسی

شاید کهنترین اشعار سیاه را بشر امروزی در دسترس داشته باشد و کسی نتواند مدعی شود که می‌تواند پیشینه این شعر را از نظر قدمت به‌طور یقین بیان کند. مسلم است که در هیچ زمانی بشر از غم و درد و بدبینی و یأس در امان نبوده است. زمانی نگران خشم خدایان، زمانی از بی‌پناهی و گرسنگی، زمانی از استبداد جور اندیشان ظالم و زمانی که نیمه سیر شد از پایمال شدن احساسات و مسائلی از قبیل مرگ در قرون اخیر نالید و احساسات منفی از قبیل بدبینی، رنج، شک، تلخی، ناکامی، دلتنگی، محرومی،

گناه، دستپاچگی، پریشانی، گنجی، ننگ، توهین، تهمت، فریب‌خوردگی، مورد تهدید بودن، زشتی، بی‌دفاعی، خودانکاری، خفقان، ناامنی، وصله ناجور، بی‌حرمتی، خفت، اضطراب، وحشت، یاس و... بر انسان هجوم آورد.

به نظر می‌رسد ماندگارترین اشعار سیاه پیشین در سه دسته شخصی، عرفانی و شکاکیت‌های فلسفی سروده شده است. مسعود سعدسلمان، باباطاهر و خیام، که در تاریخ ادبیات فارسی، اشعاری سیاه سروده‌اند، برخی از شاعرانی هستند که در دسته‌بندی این مقاله قرار گرفته است.

حبسیات مسعود سعد سلیمان، سروده‌های سیاهی است که از سیاه روزگاری شاعر در زندانهای مختلف سخن رانده است:

در هر نفسی به جان رسد کارم	شخصی به هزار غم گرفتارم
و امسال به نقد کمتر از پارم	امروز به غم فرونترم از دی
ای وای امیدهای بسیارم	بسیار امید بود در طبعم

(سعدسلیمان، ۱۳۶۲، ص ۷ و ۳۵۶)

اشعار سیاه عرفانی، بیشتر هیچ‌انگاری و بیزاری از جهان است. بدینی‌ای زاییده ناپایداری زندگانی و جهان. عارف بزرگی چون باباطاهر که به هیچ‌انگاری رسیده در تأیید و تضمین اندیشه خود با پرواز خیال از قبرستان و گفتگوی کله مرده‌ای با خاک شاهد می‌آورد که کله مرده با درد و اندوه از بی‌ارزشی دنیا با خاک صحبت می‌کرده است:

به قبرستان گذر کردم صباحی	شنیدم ناله و افغان و آمی
شنیدم کله‌ای با خاک می‌گفت	که این دنیا نمی‌ارزد به کاهی

(باباطاهر، ۱۳۷۸، ص ۲۲)

باباطاهر به هیچ چیز دنیا ارزش نمی‌دهد و از درد فراق حضرت دوست حسرت می‌خورد و زندگی در جهان را گرفتاری در غربت می‌خواند؛ غربتی که دردآور است؛ فراقی جان سوز که از آشنا و یار و همدم در آن خبری نیست. عارفان، عالم حیات را عالم هجران و عالم ممات را جهان وصل می‌خوانند:

عزیزان از غم و درد جدایی	به چشمانم نمانده روشنایی
به درد غربت و هجرم گرفتار	نه یار و همدمی، نه آشنایی

(همان، ص ۵۱)

بدبینی و اشعار سیاه خیام، که زاییده شکایات فلسفی او است، سومین نوع سیاه‌پردازی پیشینه ادبیات فارسی است. بدبینی خیام، بدبینی طیف وسیعی از جهانیان و درد او درد نوع انسان است. تأسف او تأسف بسیاری از انسانها و همچنین همه تألمات روحی او این ویژگیها را داراست. خیام مأیوسانه مدبران را سرگردان، افلاک را غم‌افزا، انسان را بیچاره و چرخ را بیچاره‌تر از انسان نامیده است و با حسرت، غم جوانی از دست رفته را می‌خورد. او اعتقاد دارد بزرگترین سرمایه انسانی عمر است و باید این عمر کوتاه را غنیمت شمرد:

افلاک که جز غم نغزیند دیگر ننهند بجا تا نربایند دگر
نا آمدگان اگر بدانند که ما از دهر چه می‌کشیم، نایند دگر
(خیام، ۱۳۱۳، ص ۶۳)

حسرت جوانی از دست رفته، هیچ انگاریهای فلسفی دردمندانه‌ای را در سن پیری در ذهن شکاک و نقاد و بدبین خیام نقش می‌بندد:

افسوس که نامه جوانی طی شد آن تازه بهار زندگانی دی شد
حالی که ورا نام جوانی گفتند معلوم نشد که او کی آمد کی شد
(همان، ص ۶۶)

پیشینه‌شناسی شعر سیاه در ادبیات اروپا

رواج ادبیات سیاه در اروپا متأثر از پیش‌زمینه‌های فکری، فلسفی، سیاسی و اجتماعی بسیاری بود که به وجود آمدن مکتبهای ادبی و جریانهای فکری خاصی منجر شد که نهایتاً پیدایش و گسترش ادبیات سیاه را محقق ساخت. سبک باروک یکی از آنهاست. باروک منسوب به فدریکو باروسی نقاش ایتالیایی قرن شانزده است. این سبک هنری نقاشی و معماری از اواخر قرن ۱۶ تا اواخر قرن ۱۸ در اروپا رواج داشت. علامت ویژه این سبک تضاد است که به وسیله به کار بردن خطوط و پیکره‌های منحنی و انعطاف‌پذیر و نرم (پلاستیک) ایجاد می‌شود و وجود بعدی آن با آرایه‌های ماهرانه و گاهی با آرایه‌های گروتسک (عجیب و غریب، مضحک و غیرعادی) شکل می‌گیرد. وجه شاخص این سبک را در آثار برنینی معمار و در آثار روبنس نقاش می‌توان دید. از دیگر ویژگیهای این سبک بویژه در حوزه ادبیات و شعر، شکل غامض و تصنعی آن است که با تصاویر مبهم و عامدانه کژومژ شده همراه است (فوتی، ۱۳۷۶، ص ۶۷).

رضا سیدحسینی در تکمیل معنای لغوی و اصطلاحی سبک باروک می‌افزاید:

این اصطلاح را نوگرایان اواخر قرن نوزدهم به یک رشته قالبهای جمال‌شناختی در قرون گذشته اطلاق کردند که حالاتی خاص و غیرعادی داشته است. این کلمه در اصل در جواهرسازی به مروارید نامنظم و یا به سنگی که تراش نامنظم خورده باشد اطلاق می‌شد. باروک را در ادبیات بویژه به صورت منفی تعریف می‌کنند و بطور خلاصه می‌گویند باروک چیزی است که کلاسیک نیست؛ مبهم، متظاهر و غیرعادی است. اولین ویژگی هنر باروک، حرکت و استحاله است. گریفیوس (۱۶۱۶-۱۶۶۴) می‌پرسد: باری ما انسانها چه هستیم و پاسخ می‌دهد: حباب، شعله کم دوام، برفی که فوراً آب می‌شود؛ شمعی که خاموش می‌شود؛ دودی در برابر باد (سیدحسینی، ۱۳۸۵، ج ۱، ص ۴۲ و ۴۳).

قلعه اوتراتو آغازگر نوع خاصی از داستان شمرده می‌شود که «رمانهای سیاه یا وحشت‌انگیز را افتتاح کرد و علاقه به سبک گوتیک را برانگیخت» (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ص ۳۳۲۷).

محیط داستانی رمان گوتیک (رمان سیاه) غالباً قلعه‌ها و قصرهای نیمه تاریک قرون وسطی است. وجود سیاهچال، راهروهای تاریک زیرزمینی، درهای متحرک، عواملی چون روح، غیبتهای مرموز و حوادث غیرطبیعی از مشخصات رمان گوتیک است. رفته‌رفته معنی گوتیک از انحصار داستانهایی که محیط آنها مربوط به قرون وسطاست به درآمد و بیانگر داستانهایی شد که حوادث غیرعادی، خشن و غیرمنطقی را در فضایی مرموز و ترسناک با آدمهایی نامتعادل روایت می‌کند. اصطلاح گوتیک در این معنی می‌تواند شامل داستانهای دلهره‌آور باشد (داد، ۱۳۷۸، ص ۲۵۱).

ترس از مرگ، ناشناخته‌ها و وحشت از نیروهای خارج از کنترل انسان، ریشه‌های مشترک هراسهای بی‌پایان انسان است. تداوم این وحشت و هراس، انسان را دلمرده و از زندگی مایوس می‌سازد. در ادبیات معاصر فارسی نظیر چنین فضایی در داستانهای صادق هدایت دیده می‌شود. بوف کور، سگ ولگرد، سه قطره خون و..... از بسیاری جهات شبیه داستانهایی است که در سبک باروک و گوتیک در اروپا تالیف شده است.

واژه گروتسک^۱ از واژه ایتالیایی *grottesco* و واژه لاتین *gtottesca* به معنی مغاک می‌آید. علت نامگذاری آن، نوع ویژه‌ای از تزیینات داخل مغاکهایی است که قیصرهای روم می‌ساختند. این تزیینات، نقاشیهای دیواری آمیزه‌ای از انسان، حیوان و گیاهان و موجودات افسانه‌ای و دو جنسه را به نمایش می‌گذاشت. این واژه ابتدا در اواخر قرن پانزدهم در عصر رنسانس در تاریخ هنر پا به عرصه وجود گذاشت تا نامی برای این نقاشیها باشد. به این ترتیب ملاحظه می‌شود که گروتسک ابتدا در نقاشی مورد استفاده قرار می‌گرفت و بعدها به دیگر عرصه‌های هنری راه یافت و با همین تلفظ وارد زبانهای فرانسه، انگلیسی، آلمانی و فارسی شد (غیائی، ۲۰۰۸، سایت غیائی).

واژه‌های مترادف با گروتسک در فرهنگ انگلیسی- فارسی عبارت است از: «مضحک، غریب، خنده‌دار، مسخره، شگفت‌آور، ناجور، عجایب‌نگاری، خیالی، شگفت‌انگیز، ناآشنا، ناساز، ناموزون، ناجور، خنده‌آور، گریه خند» (حق‌شناس، ۱۳۸۵، ص ۷۰۱). گروتسک در ادبیات، جهانی را به نمایش می‌گذارد که در حال از هم پاشیدن است. سوررئالیسم و دادایسم به فراوانی از گروتسک بهره برده است. موجوداتی با شمایل گاه مسخره و گاه ترسناک، یا هم مسخره و هم ترسناک نشانه‌هایی از گروتسک است. داستان «مسخ» کافکا بهترین نمونه برای نشان دادن گروتسک در ادبیات است. اگر بخواهیم در ادبیات فارسی نظیری برای سبک گروتسک بیابیم، باید به داستانهای صادق چوبک اشاره کرد که همانندیهایی بسیاری بین برخی از آثار وی نظیر سنگ صبور، انتری که لوطیش مرده بود و... با سبک داستانهای این مکتب دارد.

قبل از هر چیز لازم به توضیح است که منظور از ابسوردیته (معناباختگی) در اینجا مترادف کلام فاقد معنا نیست، بلکه به آثاری اطلاق می‌شود که اصول و منطق را درهم می‌ریزد و گاهی به هذیان و یاوه‌گویی می‌گراید و به نوعی اضطراب و پرسشهای زمان خود را منعکس می‌کند؛ پرسشهایی که از یاس و اوضاع ناگوار سالهای بعد از جنگ جهانی دوم ناشی، و همواره خواننده با دلهره‌ها و نگرانیهای زمان خود روبه‌رو می‌شود. این آثار در نثر و نظم و تئاتر بدقت و صمیمانه سعی می‌کند بدیهیات پنهان را آشکار سازد. معناباختگی مضمون جدیدی نیست و همواره در طول تاریخ ادبیات به نوعی وجود داشته است. با عصر نوزایش (رنسانس) اروپا و ظهور متفکرانی چون بلز پاسکال (۱۶۲۳-۱۶۶۲) حقارت و ضعف بشر و واقعیت دلهره‌آور مرگ مطرح می‌شود و همراه با آن، پوچی و معنا باختگی سرنوشت بشری چهره می‌نماید. انسانی که وضعیتی مسخره و در عین حال تراژیک دارد و در دنیایی به سر می‌برد که معیارهایش را از دست داده است. چنین است که انسان قرن بیستم در برابر راز هستی، خود را با ترس و تردیدهایش تنها می‌یابد؛ احساس می‌کند زندگی پوچ و عبث است؛ توان ادامه حیات ندارد. این است که کلام و شعر بی‌معنا، بازتاب بی‌معنایی و بیهودگی زندگی انسان است. هدف این نوع ادبیات بحث بر سر علل یا تحلیل احساس پوچی، نومیدی و سردرگمی نیست، بلکه فقط به انعکاس این مفاهیم می‌پردازد. انسان که احساس می‌کند نظم دنیا در هم ریخته، اهداف زندگی را از دست می‌دهد و نمی‌داند کیست و در این دنیا به چه کار می‌آید. انسانها سخن نمی‌گویند تا به درک مشترک و همدلی برسند؛ حرف می‌زنند تا برخلاف هستی خود سرپوش بگذارند. از این رو کلام معنا باخته است.

بنابر این در ادبیات افسوردیده با بینش تیره‌ای روبه‌رو هستیم که با بدبینی، حیات انسانی را پوچ و عبث می‌بیند.

آرتور هرمان در کتاب خود تحت عنوان ایده انحطاط تاریخی غرب چنین عنوان می‌کند که ما در عصری زندگی می‌کنیم که در آن بدبینی به امری عادی تبدیل شده است.... پاشیدن تخم یأس و ناامیدی و شک و تردید به مسئله‌ای فراگیر و عمومی تبدیل شده است (جوادی، ۱۳۸۷، ص ۹۹).

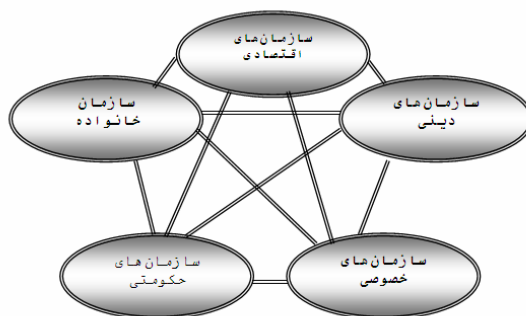
بسیاری از داستانهای بهرام صادقی در ادبیات داستانی معاصر فارسی، نظیر داستان سنگر و قمقمه‌های خالی و رمان ملکوت چنین نگاه و محتوایی دارد و از این حیث با داستانهای تألیف شده در این سبک، شباهت پیدا می‌کند.

عوامل زیرساختی شعر سیاه

ادبیات، زبان چگونه گفتن برای چه گفتنهای فلسفی، اجتماعی و سیاسی است. در این رهگذر، ادبیات روبنای عوامل و عناصر زیرساختی از قبیل فلسفی، اجتماعی و سیاسی است که هر یک به نوبه خود بنیانهای ویژه‌ای دارد.

۱. دامنه‌دارترین عوامل و عناصر فلسفی اشعار سیاه از آغاز تا امروز در مجموع عبارت است از: یأس فلسفی، مرگ‌اندیشی و هیچ‌انگاری.

۲. در دوران معاصر با جدا شدن نهادها و سازمانهای اجتماعی و برجسته کردن حقوق فردی، مردم با حقوق اجتماعی خود بیشتر آشنا شدند و به موازات این آگاهی، توقعات و مطالبات اجتماعی افزایش یافت. «هر فردی از تولد تا لحظه مرگ در آغوش سازمانهای اجتماعی به سر می‌برد» (آریان‌پور، ۱۳۵۷، ص ۷۷).



«پیکر همبستگی سازمانهای اجتماعی - زمینه جامعه‌شناسی» (آریان‌پور، ۱۳۵۷، ص ۴۴۴)

آنگاه که این نهادهای درهم تنیده اجتماعی به هر علتی نتواند خواسته‌های آگاهانه شاعر و نویسنده را برآورده سازد این هنرمندان به اهتمام دانایی، نخستین نشانه‌های طغیان بشر را به ظهور می‌رسانند. این طغیان اجتماعی در ادبیات معاصر به شکل مبارزه منفی از قبیل برملا کردن ویژگیهای منفور فردگرایی، فرهنگ جنسیت سالار، فقر اجتماعی و در مجموع نارضایی از حقوق اجتماعی جلوه‌گر شده، و زمینه سیاه‌سراییه‌های فراوانی را فراهم ساخته است.

۳. سومین عامل بسیار مؤثر پیش‌زمینه‌های اشعار سیاه معاصر عامل سیاسی است. سیاست در آفرینش ادبیات سیاه از دوران مشروطه تا نیمه دوم دهه پنجم عصر پهلوی نقش غیرقابل انکاری داشته و بیشترین تأثیر سیاست بر شعر سیاه به بعد از کودتای مرداد ۱۳۳۲ مربوط است.

تجلی شعر سیاه در شعر نصرت رحمانی

اگر چه شعر نصرت رحمانی پر از تیرگیها و ناامیدیهاست، مطالعه و بررسی اشعار وی سودهایی نیز دارد.

شعر رحمانی به سبب صداقت و جسارت او در آشکار کردن، بلکه رسوا کردن خود و زمانه نابسامانش و پرداختن به موضوعات و مضامین ممنوع و به سبب زبان زنده و پرحرارت شاعر در طرح این مضامین و به دلیل توجهی که شاعر به واقعیات تلخ و سیاه روزگار خویش با همه پیامدهایش نشان می‌دهد در دهه سی، طرفدارانی را به خود اختصاص می‌دهد. هم اکنون نیز برای کسی که درباره وضعیت اجتماعی و فرهنگی ایران دهه سی و چهل پژوهش و تفحص می‌کند، آثار رحمانی می‌تواند منابع راهگشایی تلقی شود... اینگونه از شعرهای رحمانی بیانگر نوعی دغدغه و خارخار ذهنی شعر نسبت به مسائل اجتماعی و سیاسی است (حسین پورچافی، ۱۳۸۴، ص ۷ و ۱۸۶).

تمام عمر با درد و نفرت و اندوه، جهان را نگریستن باعث از هم‌پاشیدگی جسم و جان انسان می‌شود. آنگاه که انسان صفتهای مثبت، خوب و ارزشمند جهان هستی را فراموش می‌کند و فقط آنچه در جهان هستی بر غم و اندوه او می‌افزاید برایش قابل مشاهده است، توان مقاومت خود را در مقابل مشکلات و مصائبی که برای هر انسانی کم و بیش در طول زندگی رخ می‌دهد از دست خواهد داد. انسان در شعر رحمانی از روزی که خوب را از بد تشخیص می‌دهد، درد، نفرت، غم و سوگواری جزء جداناپذیرش می‌شود.

دو چشم تیره که عمری به چهره من زیست

به هر چه ریخت نگه، درد و نفرت و غم بود
 دو چشم تیره که در سوگواری یاران
 تمام عمر سیه پوش و غرق ماتم بود

(آوازی در فرجام، ص ۱۵۳)

از سیه پوشی و سوگواری شاعر برای یاران چنین استنباط می شود که رحمانی از سیاهی که بر جامعه اش می گذرد و با چشمان خود همه آنها را می بیند و کاری از دستش بر نمی آید، دردمند و اندوهگین است. روزگار را سیاه می بیند و آنچه را مشاهده می کند، حاصل فریب و نیرنگ می یابد:

دو چشم تیره که جز پشت پلکهای کبود
 سپیدی از سیاهی های روزگار نیافت
 دو چشم تیره که هرگز نگاه کمرنگی
 نگاه را به نگاهش جز از فریب نیافت

(همان، ص ۱۵۳)

به طنز می گوید دو چشم سیاه دارم که همه چیز را سیاه می بینند و در عین حال از سیاهی خودشان هم به ستوه آمده اند؛ به چشم همقطاران خویش نیز که می نگرند، آنها نیز رنگ باخته اند و چون برگهای پاییز به زردی و مریضی گراییده اند و از ناسپاسیهایی که چشمان تیره اش نظاره گر آنهاست شکایت می کند و اندوهگین است. درد، غم و اندوه جهان انسانی رحمانی را فرا گرفته است:

دو چشم تیره و تاریک و دردناک و غمین
 دو چشم تیره که آمد زدست خود به ستوه
 دو چشم تیره که پاییز چشمهای تو هم
 در او نریخت به جز ناسپاسی و اندوه

(همان، ص ۱۵۳)

شب در شعر رحمانی ضمن حفظ مفهوم معمول خود نمادی از خفقان و استبداد است. شاعر این شب را بی مرز و پایان ناپذیر می بیند و مأیوس است که پایان استبداد را نوید ببخشد؛ تنها از غم و درد بیش از حدی که این استبداد به پیکر جامعه تزریق می کند، سخن می گوید.

در این شب بی مرز
 در این شب لبریز از اندوه

(آوازی در فرجام، ص ۳۱۱)

انسان در شعر رحمانی مأیوس است که از گرداب استبداد رهایی یابد؛ زیرا همه راه‌ها بسته است و مردم از یافتن راه به سوی روشنایی‌ها و خارج شدن از شبی که انتهایش را نمی‌دانند، عاجزند. در واقع کلید صبح و پایان خفقان را انسان در شعر رحمانی در عمیق‌ترین و نایاب‌ترین قسمت مرداب گم کرده و از یافتن آن مأیوس است.

شب است گرداب است

کلید صبح میان عمیق مرداب است

شب لجن زده ایست

(مجموعه اشعار، ص ۳۵۵)

در جایی دیگر انسان ناامید رحمانی با صفت‌هایی از قبیل دشت شب تاخته، موج خود باخته، برگ پاییزی، گره کور غم و باد آواره گورستان معرفی شود. تلاش‌های این موجود همچون بذری که بر سنگ بپاشیم بی‌ثمر و مأیوس‌کننده است:

دشت شب تاخته/م، خاموشم

موج خود باخته/م، مدهوشم

برگ پاییز به دست بادم

ریخته، سوخته، بی‌نیادم

گره کور غمم، بازم کن

قصه پایان ده و آغازم کن

باد آواره گورستانم

بذر پاشیده به سنگستانم

(مجموعه اشعار، ۲۹۵-۲۹۸)

یکی از وجوه منفی انسان در سروده‌های رحمانی بی‌سرانجامی اوست. رحمانی اعتراف می‌کند که بدون ترس و با سرعت باد و ابر و تحمل درد و سختی و ناله و زاری پیوسته تلاش کردیم، ولی همه بیهوده و بی‌سرانجام بود:

بی بیم کوبیدم

با ابر و باد و درد

رانیدم، گرییدم و نالیدم

تا مرزهای بی‌سرانجامی

(مجموعه اشعار، ص ۳۴۳)

رحمانی معتقد است انسان همه راه‌ها را آزموده است، ولی همه آن راه‌ها به شکست انجامیده است؛ به همین دلیل، همه راه‌ها را بی‌سرانجام می‌پندارد. انسان خاکی نمی‌تواند آنگونه باشد که رحمانی تا این حد در شعر سیاه خود بی‌سرانجام جلوه داده است.

بی‌سرانجامی و بی‌نتیجه بودن برخی حرکتهای انسانی، پایان راه نیست. به نظر می‌رسد هیچ راهی آخرین راه نیست تا بتوان هر راه رحمانی را به پیروی هفت کوی، همه راه‌ها معنی کرد و انسان را موجودی شکست خورده پنداشت. شاید در راهی، راه‌هایی یا مقطعی، انسانی یا انسان‌هایی شکست بخورند، اما جامعه انسانی بی‌وقفه راه ترقی، تکامل و تمدن سازی را پیموده است؛ پس باید در صورت شکست به راه‌های رفته شک کرد نه به اصل راه رفتن انسان.

ای رفته از هر دست

وامانده در هر راه

بیگانه با هر خویش و با هر کیش

آواره هر هفت کوی بی‌سرانجامی

رحمانی خود را کنار روشنفکران پر مدعایی می‌گذارد که حاضر نیستند به بیهودگی و ناکارآمدی خود اقرار کنند و همیشه خود را تافته جدا بافته می‌پندارند.

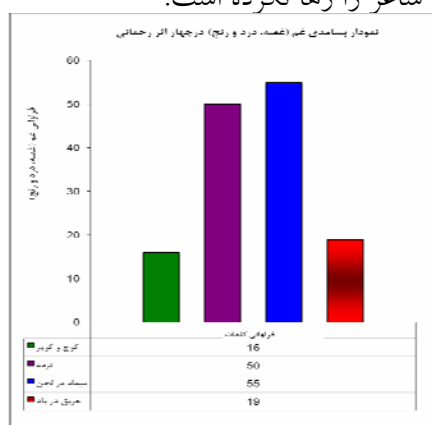
راستی تهمت نیست

که بگوییم: پسرهای طلایی اسارت هستیم

و نخواهیم بدانیم نگهبان حقارت هستیم

(همان، ص ۲۶۸)

نمودار بسامدی غم، غصه، درد و رنج در چهار اثر رحمانی بیانگر حرکت از آرامشی نسبی و اندوهی اندک به سوی زندگی توفانی و رنج و دردی توانفرسا است. او در دوره چهارم با پختگی بر بسیاری از رنجهای فائق آمده، اما درد و رنج حداقل به قوت دوره اول شاعری همچنان شاعر را رها نکرده است.



تجلی شعر سیاه در اشعار فروغ فرخزاد

فروغ فرخزاد در پنج دفتر شعر، که از آغاز تا پایان دوره شعری خود منتشر کرد و به ترتیب از دفتر اسیر (۱۳۱۳)، دیوار (۱۳۳۵)، عصیان (۱۳۳۶)، تولدی دیگر (۱۳۴۳) تا ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد (۱۳۴۵) که آخرین اثر اوست با احساسات منفی و در نمایه یاس، روبه‌رو است. تنها چیزی که در این پنج دفتر در حال تغییر و تحول است زبان و بیان فروغ است. زبانی که ناپخته و جهان‌بینی‌ای که در دفترهای اول محدود است، به تدریج سنجیده و پخته‌تر می‌شود.

در قسمتهایی از سه دفتر اول، انسان در شعر فروغ، موجود به وحدت رسیده‌ای نیست. فروغ، انسان را به دو نیمه مرد و زن تقسیم کرده که نیمی ستمگر (مرد) و نیمی ستم‌پذیر (زن) است و روابط این نیمه انسانی در مجموعه‌های اسیر، دیوار و عصیان مسئله‌های محوری می‌شود. او در سه دفتر اول از حقوق زنان با زبانی هنری (شعر) ناشیانه دفاع کرده است:

بیا ای مرد، ای موجود خودخواه
بیا بگشای درهای قفس را
اگر عمری به زندانم کشیدی
رها کن دیگرم این یک نفس را

(اسیر، ص ۵۷)

در این چارپاره، فروغ، زن را موجودی زندانی می‌داند و پیرو آن همه آزادیهای زن از دست رفته را یاد کرده و برای او آرزوی آزادی از زندان کرده است.

فروغ در این سطح متوقف نمی‌شود و با گسترش دانش و اندیشه خود پی می‌برد که آن نیمه دیگر هم که به عنوان زندانبان از آن یاد می‌کرد، چندان خوشبخت نیست و شاید در اوضاعی که او زندگی می‌کرده سرنوشت زندانی و زندانبان یکی بوده است:

می‌گریزم از تو تا دور از تو بگشایم
راه شهر آرزوهایم را
لیک چشمان تو با فریاد خاموشش
راه‌ها را در نگاهم تار می‌سازد
همچنان در ظلمت رازش
گرد من دیوار می‌سازد

(دیوان، ص ۱۵۱)

او دریافت که روشنفکران هم تلاش قابلی برای نجات این بردگان نکرده‌اند؛ لذا به این نتیجه رسید که روشنفکران نیز، یک چشمانی در شهر کوران و غرق افیون و الکلی هستند:

مردابهای الکلی
 با بخارهای گس مسموم
 انبوه بی‌تحرک روشنفکران را
 به ژرفای خویش کشیدند

(تولدی دیگر، ص ۹۱)

فروغ بخوبی دریافت که درد، رنج، تنهایی، اندوه، ظلم، حسرت، فساد، حق‌کشی، استبداد، عاشق‌کشی، شهرآشوبی و همه احساسات و عملکردهای منفی در عقب‌افتادگی دانش اجتماعی و فقر با همه مفاهیم اجتماعی آن ریشه دارد. فقر فرهنگ و اندیشه‌های انسانی این مرز و بوم را که تا آن زمان در سطح فردی یا جنسی کوچک کرده بود، پدیده‌هایی زشت و ناهنجاریهایی می‌دانست که فرد و جنس را نمی‌شناسد و نوع انسان را درهم شکسته است بویژه اینکه گذشتگان مظلوم‌تر از ما، اجازه و امکان تربیت شدن برای زندگی انسانی را نیافته‌اند و ما در دامان آنها پرورش یافته‌ایم و خود نیز همان کاستیها را با خود حمل می‌کنیم به گونه‌ای که بردگی همیشه حاکم بوده، فقط شکل آن تغییر کرده است. با این دید غنی، فروغ از «من» انسان سخن گفت و جزیره نامسکون و غیرقابل تحملش در سه دفتر اول به خشکی‌هایی پهناور در دفترهای چهارم و پنجم گسترش یافت. بار غم و اندوه پیشین، تحمل بار غم فردی بود و تحمل بار غم فردی برای انسانهایی باریک‌بین و حساس، بسیار آسانتر از کشیدن بار غم انسان است.

ما هر چه را که باید
 از دست داده باشیم، از دست داده‌ایم
 ما بی‌چراغ به راه افتادیم

(ایمان بیاوریم....، ص ۵۰)

فروغ در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید: «بعضیها کمبودهای خودشان را در زندگی با پناه بردن به آدمهای دیگر جبران می‌کنند، اما هیچ‌وقت نمی‌شود. اگر جبران می‌شد آیا این خود بزرگترین شعر دنیا و هستی نبود» (شادخواست، ۱۳۸۴، ص ۲۳۸). با توجه به همین گفته او که تب شوق «ما» شدن و پناه به نیمه دیگر انسانیش بردن در وجودش افروخته شده است، احساس می‌کند بزرگترین شعر هستی در وجودش سروده شده است و دیگر به سرودن شعر نیازی نیست که هیچ شعری به پای از فردیت برون رفتن

و به «ما»ی انسانی نائل آمدن، نمی‌رسد و شریفتر نیست. فروغ معتقد است آمیختگی جانها و یگانگی روحی انسانها حیات‌بخش است و افروخته شدن تب عشق انسانی در متعالی‌ترین شکل خود، انسان را از سرودن شعر نیز بی‌نیاز می‌کند:

آه ای با جان من آمیخته

ای مرا از گور من انگیزه

...

چون تب عشقم چنین افروختی

لاجرم شعرم به آتش سوختی

(تولد دیگر، صص ۵۷-۶۰)

احساسات منفی و تیرگیها در پنج دفتر اسیر، دیوار، عصیان، تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، مفاهیمی مشترک است که با زبانی متفاوت بیان شده است و اساس اندیشه خام و پخته فروغ را تشکیل می‌دهد. این مفاهیم مشترک، که سراسر فضای دفترهای اول تا پنجم را پر کرده و با زبانهایی متفاوت بیان شده است، گویای افزایش تدریجی دانش فروغ فرخزاد است که در عین حال، زندگی تلخ و تار و روزگار آزاردهنده‌ای را سپری کرد. مفاهیم و احساسات منفی - هر آنچه قابل تصور است - او را رها نکرده است ولی چگونگی بیان از روزی که اسیر را شروع به سرودن می‌کند تا روزی که ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد را به پایان می‌رساند، تفاوت فراوان کرده و سنجیده‌تر و پخته‌تر شده و مفاهیم و معانی را گسترده‌تر کرده و از فردیت به جمعیت و انسانیت، تعمیم داده شده است.

اشعار نخستین فروغ، اهمیت دارد؛ زیرا بیان ساده درد، تنهایی، سکوت، مرگ و زوال، شب، تاریکی، ویرانی، عریانی و صداقت، زودباوری، بی‌اعتمادی، من بودن، تشویش و اضطراب، نوستالوژی، شورش و اندوه از جهان پیرامون و یأس از زندگی است که در دو دفتر تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، راه کمال یافتگی شعری او را با همان مضامین و مفاهیم سه دفتر اول نشان می‌دهد.

تشویش و اضطراب یکی از مفاهیم کلیدی مجموعه اشعار فروغ است. در دفتر اسیر این تشویش روحی، فردی و برآیند پشیمانی از گفتار و نالیدن از کردار خویش و خود را لایق معشوق ندیده است.

روحی مشوشم که شبی بی‌خبر زخویش

در دامن سکوت به تلخی گریستم

نالان ز کرده‌ها و پشیمان ز گفته‌ها

دیدم که لایق تو و عشق تو نیستم

(اسیر، ص، ۴۷)

در دفتر دوم، آشفتگی و اضطراب خود را - که با ضمیر تو مورد خطاب قرار داده است - ناشی از درگیر بودن با خود، ناآرامی و گریز از واقعیات و از خود بیگانگی عنوان می‌کند:

تو دائم با خود در ستیزی

تو هرگز نداری سکونی

تو دائم زخود می‌گریزی

تو آن ابر آشفته نیلگونی

(دیوار، ص ۸۲)

فروغ در دفتر عصیان هیجان و اضطراب خود را از سوز عشق و سرودن شعر و نوعی رشد جسمانی به شمار می‌آورد:

لب من از ترانه می‌سوزد

سینه‌ام عاشقانه می‌سوزد

پوستم می‌شکافد از هیجان

پیکرم از جوانه می‌سوزد

(عصیان، ص ۱۴۰)

در تولدی دیگر، که آغاز بلوغ فکری شاعر است، اضطراب فروغ به اشیا نیز سرایت می‌کند. او ناآرام و ملتمسانه از کسانی که در خانه‌های خود با شک و تردید زیر نور لرزان چراغها و افکار پرتشویش زندگی می‌کنند، می‌خواهد او را پناه دهند. بی‌پناهی و سرگردانی، فروغ را مضطرب نموده است و او حسرت خاطرات و بامهای آفتابی را که لباسهای شسته در میان دود هیزم آشپزخانه‌ها در حال خشک شدن است در ذهن آزرده خود مرور می‌کند:

مرا پناه دهید ای چراغهای مشوش

ای خانه‌های روشن شکاک

که جامه‌های شسته در آغوش دودهای معطر

بر بامهای آفتابیتان تاب می‌خورد

(تولدی دیگر، ص ۱۱۰)

در آخرین دفتر شعر فروغ، ترس و اضطراب به شکل از خود بیگانگی و بیهودگی بروز می‌کند. فروغ از زمان - که مفهوم اصلی خود را از دست داده - در وحشت است.

او برای خود مجسم می‌کند که شب و روز - که برای انسانها معیار سنجش زمان است - آنچنان در گردش بیهوده و مداوم است که محاسبه زمان بی‌مفهوم شده است. تصور انسانهایی که فردگرایی، آنها را از هم بیگانه کرده است و در گردش بیهوده زمان قادر به شناخت یکدیگر نیستند، تشویش و اضطراب شاعر را بسیار دامنه‌دار کرده است:

من از زمانی که قلب خود را گم کرده است می‌ترسم

من از تصویر بیهودگی این همه دست و

از تجسم بیگانگی این همه صورت می‌ترسم

(ایمان بیاوریم.....، ص ۷۷)

در سراسر مجموعه اشعار فروغ، یأس با شدت و ضعفهایی نمایان است. هر چه از اول به سوی آخر مجموعه اشعار فروغ پیش می‌رویم، این تیرگی پررنگتر و مشهودتر می‌شود؛ سرانجام بدترین وضعیت در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد مشاهده می‌شود. در دفتر اول، یأس و ناامیدی نیز همچون دیگر احساسات منفی که بیان شد، کاملاً فردی و ناشی از زندگی خصوصی شاعر است:

نه /امیدی که بر آن خوش کنم دل

نه /پیغامی، نه /پیک آشنایی

نه در چشمی نگاه فتنه سازی

نه آهنگ پر از موج صدایی

(دفتر اسیر، ص ۴۱)

نومیدی و یأس در دفتر دوم فروغ بیشتر شکست و یأس از گرمی بخشیدن دوباره عشق است:

دیگر گرمی نمی‌بخشی

عشق، ای خورشید یخ بسته

سینه‌ام صحرای نومیدیست

خسته‌ام، از عشق هم خسته

(دیوار، ص ۹۲)

در دفتر سوم، فروغ، شهر خود را نه محلی برای برآورده شدن آرزوها، بلکه مأیوسانه، مدفن آرزوهایش معرفی می‌کند:

عاقبت خط جاده پایان یافت

من رسیدم ز ره غبارآلود

تشنه بر چشمه ره نبود و دریغ

شهر من گور آرزویم بود

(دفتر عصیان، ص ۱۱۳)

در دفتر چهارم، فروغ یأس را برای خود اعتیاد و عادت به شمار می‌آورد. آلبر کامو معتقد است که: «عادت به نومیدی از خود نومیدی بدتر است» (کامو، ۱۳۶۰، ص ۴۶).

گوش کن

وزش ظلمت را می‌شنوی؟

من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم

من به نومیدی خود معتادم

(تولد دیگر، ص ۳۰)

در دفتر چهارم فروغ، یأس همه‌گیر است. طبیعت با همه موجودات خود و انسانها که در این طبیعت زندگی می‌کنند به آخر خط و پایان خود یا رسیده یا دست‌کم نزدیک شده‌اند. زنده یاد منوچهر آتشی در کتاب «فروغ در میان اشباح» در مورد آیه‌های زمینی می‌گوید: «یأس عمیقی که فروغ در این شعر بیان می‌دارد، نه پارادوکس، بلکه ادامه طبیعی همان شعرهای سه کتاب اول است» (آتشی، ۱۳۸۲، ص ۸۹).

آن‌گاه

خورشید سرد شد

و برکت از زمینها رفت

و سبزه‌ها به صحرا خشکیدند

و ماهیان به دریاها خشکیدند

و خاک مردگانش را

زان پس به خود نپذیرفت

(تولد دیگر، ص ۸۸)

در دفتر پنجم، تیرگی یأس فروغ از غربت تنهایی تا ویران شدن باغ تخیل و اندیشه، دامن‌گستر می‌شود. در کتاب «نگاهی به فروغ فرخزاد» می‌خوانیم:

بخش سوم - ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد - که از «سلام ای غرابت تنهایی» شروع می‌شود. خطاب شاعر به خود و دنیای تازه اوست که کاملاً در یأس و سرما فرو رفته است و دیگر امیدی به آن نیست (شمیسا، ۱۳۷۶، ص ۲۹).

سلام ای غرابت تنهایی

اتاق را به تو تسلیم می‌کنم

چرا که ابرهای تیره همیشه

پیغمبران آیه‌های تازه تطهیرند

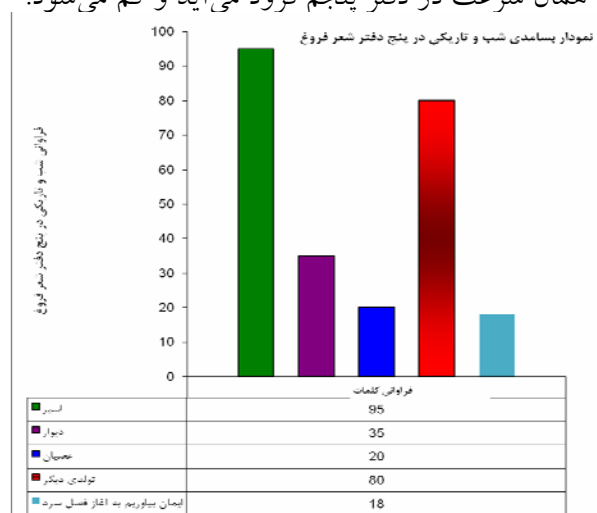
و در شهادت یک شمع
راز منوری است که آن را
آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند

...

ایمان بیاوریم
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد
ایمان بیاوریم به ویرانه‌های باغ‌های تخیل».

(ایمان بیاوریم...، ص ۴۲)

نمودار بسامدی شب و تاریکی در شعر فروغ، گویای روحیه ناآرام و در نوسان وی است. فراوانی شب و تاریکی در دفتر اول در اوج است. این تیره‌نگری مصیبت‌بار تا حدود زیادی محصول زندگی فردی اوست. در دوره دوم و سوم سروده‌ها این واژه کم می‌شود. در تولدی دیگر بار دیگر بسامد این دو واژه به سمت اوج اولیه میل می‌کند. سرانجام در دفتر آخر شعر فروغ، این دو واژه به همان سرعت که از دفتر سوم به سمت اوج میل می‌کند به همان سرعت در دفتر پنجم فرود می‌آید و کم می‌شود.



شباهتهای شعر فروغ و رحمانی

مسلم است که این دو شاعر به علت مبانی فکری و عاطفی مشترک و وضعیت اجتماعی زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کردند، سخنان و اندیشه‌هایی مشابه و نسبت به هم تأثیر و تأثر متقابل داشتند تا جایی که برخی، نشانه‌هایی از این تأثرات را در شعر

آنان ردیابی کرده‌اند؛ به عنوان مثال علی باباچاهی درباره علت سرایش برخی از اشعار فروغ می‌نویسد:

۶×۱ و ۰۰۷ نصرت رحمانی نیز آمیزه‌ای از طنز و تفنن است. او که لااقل به شیوه سابق، کاری با عناصر عینی ندارد، شیوه‌ای گفتاری را بر شعر خود غالب می‌سازد... شعر ۶×۴ و ۰۰۷ می‌تواند در حافظه جمعی شعر امروز ایران ضبط شود و احتمالاً پیش درآمد شعرهایی همچون ای مرز پرگهر فروغ باشد (باباچاهی، ۱۳۸۰، ص ۵۸۵).
رحمانی و فروغ، هر دو در بیان اندوه، شکست، ناامیدی، ظلمت و شب، تنهایی، زوال، ناتوانی، سخنان کفرآلود و سرکشانه نسبت به خداوند، سخن از کامجویی جسمانی به شکل فاش و عریان و بدون پرده‌پوشی و حسرت‌گرایی دارای شباهتهایی هستند.

۱. اندوه: اندوه، احساسی منفی که برآیند ناکامیها و ناملایماتی است که پهنه زندگی به انسان تحمیل می‌کند.

رحمانی:

شبی غمگین

دلی تنها

لبی خاموش...

نه شعری بر لبانم بود

نه نامی در دهانم بود

دو چشمم خیره بر ره، سینه پرانده (آوازی در فرجام، ص ۴۲)

فروغ:

پیش رویم:

چهره تلخ زمستان جوانی

پشت سر:

آشوب تابستان عشقی ناگهانی

سینه‌ام منزلگه اندوه و درد و بدگمانی (دیوار، ص ۴۰)

۲. شکست: شکست در مورد انسان و جامعه انسانی مقوله‌ای فلسفی است که مفهومی نزدیک نیست شدن و برآورده نشدن خواستها و هستهای نظری در حوزه عمل است.

رحمانی:

در نعره‌های خامشی و مرگ نعره‌ها

تیغ سکوت، دوخت لبان امید را
اشکی فتاد و شمع فرو خفت و ماه مرد
کفتار خورد لاشه مردی شهید را
ای قصرهای مات! کجا شد حماسه‌ها

سردار پیر شهر طلای سیاه کو (آوازی در فرجام، ص ۲۵)
سردار پیر شهر طلای سیاه، مصدق است که در جریان کودتای مرداد ۳۲ بازداشت می‌شود.

فروغ:

ای ستاره‌ها چه شد که در نگاه من
دیگر آن نشاط و نغمه و ترانه مرد؟
ای ستاره‌ها چه شد که بر لبان او

آخر آن نوای گرم عاشقانه مرد؟ (اسیر، ص ۱۱۶)

۳. **نومیدی:** آنچه آدمی را به شکست می‌رساند، تداوم نومیدی است، نه دشواریهای زندگی فردی و اجتماعی؛ اما هنگامی که شکستها پی‌درپی می‌شود، ناامیدی ریشه‌دارتر می‌شود و آدمی را فلج می‌سازد:

فروغ:

گوش کن

وزش ظلمت را می‌شنوی
من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم
من به نومیدی خود معتادم

(تولدی دیگر، ص ۳۰)

رحمانی:

بر سینه‌ام مکاو، کویر است جای دل
تف کرده از لهیب نفسهای کرکسان
امیدهای من همه در او فنا شدند

جز جای نمانده از آنها به جا نشان (آوازی در فرجام، ص ۳۱)

۴. **ظلمت و شب:** شب و ظلمت هنگامی که وجه فردی داشته باشد، نمایانگر سردی روابط عاطفی است و هنگامی که وجه اجتماعی داشته باشد، نمایانگر خفقان است. به همین دلیل این دو مفهوم به فراوانی در شعر این دو شاعر دیده می‌شود:

رحمانی:

در پرسه‌های شبانگاهی

بر جاده‌های پرت مه‌آلود
چون برگهای مرده پاییز
دنبال یکدگر

زنجیر می‌شدیم
در زیر پای رهگذر مست لحظه‌ها
تسلیم می‌شدیم
نابود می‌شدیم
فروغ:

(آوازی در فرجام، ص ۲۷۷)

تا شبی پیدا شد از پشت مه تردید
تک چراغ شهر رویاها
من در آنجا گرم و خواهشبار
از زمینی سخت روئیدم

(دیوار، ص ۱۴۱)

۵. تنهایی: تنهایی و انزوا، گوشه‌ای از رمانتیک سیاه معاصر را تحت سیطره خود دارد. انسان امروز ممکن است میان جمع هم تنها واقع شود و به قول شاملو: کوه‌ها باهمند و تنه‌ایند، همچو ما با همان تنه‌ایان.

رحمانی:
مرا صدا کردند
درون تاریکی
مرا رها کردند
چو سکه‌ای در آب
...

شب غریبی بود
شب بلند ستوه
شب شکوه و جنون
مرا رها کردند

(آوازی در فرجام، ص ۸-۳۷۹)

فروغ:
تنهاتر از یک برگ
با بار شادیهای مهجورم
در آبهای سبز تابستان
می‌رانم آرام
تا سرزمین مرگ

(تولدی دیگر، ص ۳۵)

تا ساحل غمهای پاییزی

۶. اشتراک در بیان سخنان هنجارستیزانه عقیدتی: این هر دو شاعر گاه حریم باورهای تثبیت شده عقیدتی جامعه را در می‌نوردند و سخنانی متعارض با باورهای عمومی بر زبان می‌رانند:

رحمانی:

خدا یا تو گردیده‌ای هیچ‌گاه

به دنبال تابوتهای سیاه

زچشمان خاموش پاشیده‌ای

به چشم کسی خون به جای نگاه

(رحمانی، ۲۰۰۸، سایت هزارتو)

فروغ:

بارالها، حاصل این خودپرستی چیست؟

ما که خود افتادگان زار مسکینیم

ما که جز نقش تو در هر کار و هر پندار

نقش دستی، نقش جادویی نمی‌بینیم

(عصیان، ص ۲۰)

۷. سخن از کامجوییهای جسمانی به شکل فاش و عریان: سخن از کامجوییهای

جسمانی در ادبیات فارسی قدمتی دیرینه دارد، اما ویژگی این اشعار در دوران معاصر، که در آثار فروغ و رحمانی به عنوان اشعاری سیاه به بررسی آنها می‌پردازد، بیان این قبیل کامجوییها به طور عریان و بدون پرده‌پوشی است در حالی که اخلاق سستی جامعه نیز تحمل بار منفی بیان عریان کامجوییهای جسمانی را ندارد.

رحمانی:

ای برکه گم گشته به صحرای محبت

مگذار که تن بر تو کشد نصرت بدنام

مگذار زبان بر تو زند این سگ ولگرد

مگذار که این هرزه به رویت بنهد گام

تبدار لب تشنه به هم دوز و میالای

با بوسه مردی که گنه سوخته جانش

آغوش تهی دار از این کالبد پست

بر سینه پر مهر خود او را نکشانش

(مجموعه اشعار، ص ۱۳۲)

فروغ:

گنه کردم گناهی پر زلدت

کنار پیکری لرزان و مدهوش
خداوندا چه می‌دانم چه کردم
در آن خلوت‌گه تاریک و خاموش
در آن خلوت‌گه تاریک و خاموش
پریشان در کنار او نشستم
(دیوار، ۱۳۴۲، ص ۱۳)

تفاوت‌های شعر سیاه فروغ و رحمانی

۱. اختلاف در انگیزه‌های تلخکامی: فروغ آشکارا عوامل بیرونی را عامل تلخکامی، نامرادی و آزدگی خود می‌شناسد ولی رحمانی در بیشتر موارد برای به هنجار کردن جامعه با نوعی خود شکنی، علت تیره‌روزی را به خود نسبت می‌دهد.
رحمانی:

راستی تهمت نیست
که بگوئیم: پسرهای طلایی اسارت هستیم
و نخواهیم بدانیم نگهبان حقارت هستیم
فروغ برعکس رحمانی در اسارت و سکوت، خود را بی‌تقصیر و اسیر واقعی می‌داند و اعتراض مستقیم خود را برسر طرف مقابل آواز می‌کند.
فروغ:

به لب‌هایم وزن قفل خموشی
که من باید بگویم راز خود را
به گوش مردم عالم رسانم
طنین آتشین آواز خود را
(اسیر، ص ۵۴)

۲. استنباط متفاوت از عشق: عشق در شعر فروغ به صورت آرمان شهر و مدینه فاضله وی نمود می‌یابد و در پهنه‌ای به وسعت زندگی به طور مستقیم بیان می‌شود. در اشعار رحمانی، عشق در حال احتضار در حال از بین رفتن، افسانه بیهوده گمراهان، خونابه دل و کفن ماتم تصویر و مجسم می‌شود.
رحمانی:

عشق افسانه بیهوده گمراهان است
لب به این باده میلای که بیچاره شوی
خیمه‌بردار از این پهنه که در جنگ زمان

شهره شهر شوی، شاعر آواره شوی

(مجموعه اشعار، ص ۱۹۵)

عشق، خونابه دل نوشیدن

کفن ماتم خود پوشیدن

فروغ:

آن شب من از لبان تو نوشیدم

آوازه‌های شاد طبیعت را

آن شب به کام عشق من افشاندی

زان بوسه، قطره ابدیت را

(عصیان، ص ۱۰۹)

دانی از زندگی چه می‌خواهم

من تو باشم، تو، پای تا سر تو

زندگی گر هزار پاره شود

بار دیگر تو، بار دیگر تو

(اسیر، ص ۱۲۹)

۳. شیوه‌های گوناگون بیان طنز: طنز سیاه و تلخ رحمانی، بیشتر مواقع با نوعی خودشکنی همراه است در حالی که طنز فروغ به طور مستقیم و بدون تعارف، لایه‌های مختلف اجتماعی را مورد ریشخند قرار می‌دهند و تلخ‌خندی بر چهره مخاطب نقش می‌بندد.

رحمانی:

نصرت چه می‌کنی سر این پرنگاه ژرف

با پای خویش، تن به دل خاک می‌کشی

گم گشته‌ای به پهنه تاریک زندگی

نصرت! شنیده‌ام که تو تریاک می‌کشی

نصرت تو شمع روشن یک خانواده‌ای

(مجموعه اشعار، ص ۴۸-۵۱)

اما فروغ در طنزی تلخ، انبوه بی‌تحرك و مأیوس روشنفکران را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و غرق شدنشان را در مردابهای الکلی گوشزد می‌کند.

فروغ:

مردابهای الکلی

با بخارهای گس مسموم

انبوه بی‌تحرك روشنفکران را

به ژرفای خویش کشیدند

(تولدی دیگر، ص ۹۱)

۴. تفاوت در تصویرسازی رحمانی و فروغ: رحمانی در تصویرسازیهای اشعار سیاه خود از محیط زندگی شهری و کوچه و خیابان بیش از فروغ اقتباس کرده و فروغ از طبیعت بیشتر بهره برده است و این تفاوت در بسیاری از اشعار خیلی محسوس نیست.

رحمانی:

آه این جام مسین از چه سبب
روی سکوی، بدین سان گیر است
هوس میکده/اش بود مگر
که به چنگال تو در زنجیر است

(مجموعه اشعار، ص ۷-۳۶)

فروغ:

به ایوان می روم و انگشتانم را
بر پوست کشیده شب می کشم

...

کسی مرا به آفتاب

معرفی نخواهد کرد

کسی مرا به میهمانی گنجشک ها نخواهد برد (ایمان بیاوریم...، ص ۹۹-۱۰۰)

۵. تفاوت در چگونگی ستیز با هنجارها و سنتها: بسیاری از اشعار سنت ستیزانه فروغ با مشکلات و مسائل زنان ارتباط پیدا می کند و درواقع اعتراض علیه چنان وضعیتی است در حالی که این مطالب در اشعار رحمانی شکل عامتری می یابد.

رحمانی:

قفل از چشمانش می بارید

...

قفل از لبهایش می رویید

قفلهای

ارتباط دو سر زنجیرند

...

قفل ها نعره کشیدند: که این قانون است

غل و قلاده و زنجیر به هم پیوستند

خنده ها پرپر زد

(مجموعه اشعار، ص ۵-۲۷۶)

فروغ:

بیا ای مرد ای موجود خودخواه
بیا بگشای درهای قفس را
اگر عمری به زندانم کشیدی
رها کن دیگرم این یک نفس را

(اسیر، ۵۴)

نتیجه

شعر سیاه با وجود داشتن سابقه‌ای طولانی در ادبیات کهن فارسی در دوره معاصر، تأثیرپذیر از فضای فکری، فلسفی، فرهنگی و سیاسی غرب در ایران نیز به شکل تازه‌ای ظهور یافت. شعر سیاه، که در غرب تحت تأثیر مکتبهای باروک، گوتیک، افسوردیته و... شکل گرفته بود، متناسب با فضای ادبی و فرهنگی بعد از مشروطه و عصر پهلوی اول وارد ایران شد و بویژه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ جمع زیادی از شاعران را با خود همراه ساخت. نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد از شاخصترین افراد این جریان شعری هستند که زبان احساس و اندیشه آنها از جهات متعددی مشابه و از جهاتی با هم متفاوت است.

مفاهیمی نظیر ۱- اندوه ۲- شکست ۳- ناامیدی ۴- ظلمت / شب ۵- تنهایی ۶- سخنان هنجار ستیزانه عقیدتی ۷- سخن از کامجویی جسمانی از عمده‌ترین موضوعاتی است که مکرر در آثار این دو شاعر مطرح می‌شود. اگر چه اندیشه و نگاه این دو در امور نیز متفاوت است که عبارت است از: ۱- اختلاف در انگیزه تلخکامی ۲- استنباط متفاوت از عشق ۳- شیوه‌های گوناگون بیان طنز ۴- تفاوت در تصویرسازی ۵- تفاوت در چگونگی ستیز با هنجارها و سنتها.

همچنین نتیجه نمونه‌گیری آماری در اشعار فروغ نشان می‌دهد که بیشترین بسامد شاخصهای شعر سیاه در کتاب اسیر و تولدی دیگر دیده می‌شود که این امر نمایانگر این است که توجه به شعر سیاه در زندگی فروغ حتی بعد از تحول وی وجود داشت و تنها از زندگی فردی به سوی زندگی جمعی معطوف گشت. همچنین این آمارگیری نشان می‌دهد که حضور شاخصهای شعر سیاه در دو کتاب میعاد در لجن و ترمه از آثار نصرت رحمانی بیش از حضور این مفاهیم در سایر آثار وی است.

پی‌نوشت

1. grotesk

منابع

۱. آتشی، منوچهر؛ *فروغ در میان اشباح*؛ تهران: آمیتیس، ۱۳۸۲.
۲. آریان‌پور، امیرحسین؛ *زمینه جامعه‌شناسی، اقتباسی از زمینه جامعه‌شناسی آگ برن و نیمکوف*؛ تهران: انتشارات کانون نسبی کتاب، ۱۳۵۷.
۳. فرهنگنامه ادبی فارسی، *دانشنامه ادب فارسی ۲*؛ زیر نظر حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱.
۴. باباچاهی، علی؛ *گزاره‌های منفرد*؛ کتاب اول، ج دوم، تهران: صنوبر، ۱۳۸۰.
۵. جوادی، حسین، قهرمانی، فرح‌نسا؛ *آسیب‌شناسی و به سازی تمدن*؛ تهران: نشر اندرز، ۱۳۸۷.
۶. حسین‌پورچافی، علی؛ *جریانهای شعری معاصر فارسی*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۳.
۷. حق‌شناس، محمدعلی؛ *فرهنگ معاصر هزاره انگلیسی- فارسی*؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹.
۸. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۸.
۹. رحمانی، نصرت؛ *ترمه*؛ تهران: سازمان انتشارات اشرفی، ۱۳۴۷.
۱۰. -----؛ *گزیده اشعار*؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۳.
۱۱. -----؛ *آوازی در فرجام*؛ تهران: نشر علم، ۱۳۷۴.
۱۲. -----؛ *حریق باد*؛ تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۷.
۱۳. زرین‌کوب، حمید؛ *چشم‌انداز شعر نو فارسی*؛ تهران: نشر سپنتا، ۱۳۸۰.
۱۴. سیدحسینی، رضا؛ *فرهنگ آثار*؛ تهران: سروش، ۱۳۸۱.
۱۴. سیدحسینی، رضا؛ *مکتبهای ادبی*؛ دوجلدی، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.
۱۵. شادخواست، مهدی؛ *در خلوت روشن*؛ تهران: عطایی، ۱۳۸۴.
۱۶. فرخزاد، فروغ؛ *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۰.
۱۷. -----؛ *تولدی دیگر*؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۶۳.
۱۸. -----؛ *گزیده اشعار*؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۴۲.
۱۹. -----؛ *دیوار*؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۲.
۲۰. -----؛ *اسیر*؛ تهران: انتشارات جاویدان، بی‌تا.
۲۱. -----؛ *عصیان*؛ تهران: انتشارات جاویدان، بی‌تا.
۲۲. فوتی، م. ورونیک؛ *هایدگر و شاعران*، ترجمه عبدالعلی دستغیب، تهران: نشر پرسش، ۱۳۷۶.

«شهسوار ایمان» در دیدگاه عطار نیشابوری و سورن کی‌یرکگور

دکتر قدرت‌اله طاهری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

سطوح و کیفیت دینداری و دین ورزی، در همه ادیان توحیدی همواره محل بحث بوده و هست؛ از جمله اینکه حقیقت یک دین، چگونه در ساحات بیرونی و درونی زندگی باورمندان آن متجلی می‌شود؟ و شرایط درک ذات دین و وصول به عالترین مراتب ایمان کدام است؟ به منظور پاسخ گویی به این پرسشها ادیان الهی الگوهای قابل شناخت و متابعتی ارائه می‌کنند که تمام حقیقت آن دین، در وجود همین الگو و اسوه‌ها، تحقق عینی یافته و انتظارات حداکثری شارع دین، در شخصیت، منش، گفتار و کردار آنان به منصه ظهور رسیده است. بر پایه این اصل دینی، در فلسفه و ادبیات عرفانی، نمونه‌های برتر تحت عنوان «شهسواران ایمان» ساخته و پرداخته می‌شوند. عطار نیشابوری، «شهسوار ایمان» خود را در شخصیت تاریخی و مناقشه‌برانگیز منصور حلاج از یک سو، و شخصیت‌های ادبی مانند شیخ صنعان و عقلا مجانین، از سوی دیگر، باز می‌یابد و در مقابل، سورن کی‌یرکگور، فیلسوف اگزیستانسیالیست و متأله مسیحی، ابراهیم خلیل (ع) را مصداق بارز و نمونه عینی «شهسوار ایمان» می‌داند. آنچه این دو اندیشمند را به یکدیگر نزدیک می‌کند، باور مشترک آنان در چگونگی وصول به آستانه ایمان واقعی و شرایط کسب مقام شهسواری است؛ در نظرگاه آنان، «گذشتن از امور اساسی تعلق آفرین» یگانه شرط دستیابی به مقام شامخ ایمان است؛ اموری که با

۳۷



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۷، شماره ۲۷، بهار ۱۳۸۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۷/۱۳

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۶/۲۹

فردیت، هویت و ذات فرد در آمیخته و ترک آن به مثابه نفی خویشتن خویش است. در این پژوهش با رهیافتی تطبیقی و تأویلی اشتراکات فکری دو متفکر در این حوزه بررسی می شود.

کلیدواژه‌ها: عرفان اسلامی، فلسفه غربی، شهنسوار ایمان، عطار نیشابوری، سورن کی یر کگور

مقدمه

شعر عطار بر حکمت دینی مبتنی است. حقیقت دین، باورداشتن به نیروی قهاری در بیرون نظام خلقت است که به اراده خود، جهان را اداره می کند. این باور عمیق، چیزی جز «ایمان» نیست. کسب ایمان، بدون حرکت شورمندان در وادی شعور فراهم نمی شود؛ زیرا در بستگان و وابستگان به عوالم سطحی، جسارت در افتادن در این وادی را ندارند. عطار، خود در زندگی عملی، راه سخت رسیدن به ایمان را می پیماید و در تمام آثار خویش، پنهان و آشکار خواننده اش را به حرکت شورمندان در این وادی فرا می خواند. شوری که عطار از آن سخن می گوید، البته پهلوی به پهلوی جنون می ساید. بی خود نیست که در قالب حکایتهای تکان دهنده و نیز از زبان «عقلای مجانین»، عالیتین مضامین شورانگیز را طرح می کند و حتی آشکارا می گوید تا آدمی بویی از این دیوانگی را نشنود، پاک نخواهد شد.

جمله دیوان من دیوانگی ست عقل را با این سخن بیگانگی ست
جان نگرده پاک از بیگانگی تا نیابد بوی این دیوانگی
(منطق الطیر، ۴۵۷۹-۴۵۸۰)

به همین دلیل است که عطار، کاملترین افراد را در هیأت دیوانگان می بیند و سخن و حالات آنها را به زیبایی بیان می کند.^۱ عطار، گستاخی دیوانگان خود را در منطق الطیر بخوبی توجیه کرده است^۲ اما محوریتترین شخصیت داستانهای عطار، شیخ صنعان است که می توان او را تبلوری از شخصیت خود عطار دانست که تجربه تبدیل عرفان زاهدانه او را به عرفان عارفانه به صورت سمبلیک بیان می کند (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۹۳). شیخ صنعان، قهرمان یا «شهنسوار ایمان» عرفان عطار است که با «ترک امر نامتناهی» به حقیقت ایمان دست می یابد. شیخی که پنجاه حج کرده بود و چهارصد شاگرد، پیرامون

خود داشت، شورمندانه به راهی عقل‌ستیز قدم می‌گذارد و از اینکه شاگردان و تمام آوازه و خوشنامی خود را از دست بدهد، ابایی ندارد. چنین جسارتی تنها در پرتو شور دینی به دست می‌آید. عطار، خود در جریان جستجوی حقیقت ایمان، چنین مسیر خطرناک و اضطراب‌آوری را تجربه کرده است و «حکایت و نقد حال» خود را در جامه داستان شیخ صنعان آمیخته با افسانه و تاریخ از یک سو، و سرگذشت شگفت‌آور منصور حلاج و نیز ماجراهای نامعهود «عقلای مجانین» از سوی دیگر بیان می‌کند. بعد از این تجربه است که شور و هیجان دینی در جان شیفته او غوغایی به پا می‌کند و به زبان او رنگ و بویی دیگر می‌بخشد.

این سلسله عشق‌الهی که بر گردن عطار افکنده‌اند؛ هر زمانش به شکل دیگر در شور و غوغا می‌آورد؛ صلا‌ی عشق حق می‌زند؛ باده از خم قدیم می‌نوشد؛ نعره مستانه از دل برمی‌کشد؛ آه آتشینش سنگ را می‌گدازد؛ سخنش «تازیانه سلوک» می‌شود. او خود را رنجور عشق طیب غیبی می‌شناسد؛ دیوانه لم یزل می‌بیند؛ محو اوست؛ بدو می‌بیند و ازو می‌گوید (فروزانفر، ۱۳۷۴: ۶۱).

بنابراین، عطار یکی از مبلغان بزرگ شور و شعور دینی است^۳ و خواننده خود را از اینکه دلبسته امور سطحی و مبتذل دنیوی باشد برحذر می‌دارد و بسنده کردن به باورهای نازل دین را نکوهش می‌کند و از او می‌خواهد همچون مرغان دل سوخته او، هفت وادی را پس پشت افکنند و به قاف معنا برآیند و بدانند دین، یعنی مشارکت فعال و پرهیجان در معامله با خداوند به گونه‌ای که هرکس باید خود، قدم در راه بگذارد و با ارشاد راهنمایان بزرگ (صاحبان مقام ولایت) به آستان حضرت سیمرغ بار یابد.

در اینجا است که او را با فیلسوف بزرگ غربی، سورن کی‌یرکگور می‌توان مقایسه کرد؛ فیلسوف متألهی که او نیز درک حقیقت دین را در سایه کسب «ایمان» اصیل می‌داند و بر این باور است که نمی‌توان به حقیقت ایمان رسید مگر از طریق «ترک امر نامتناهی» و پذیرش رنجه‌ها، اضطراب و دلهره‌های فردی که در جریان آزمون الهی و کسب تجربه دینی، گریز و گزیری از آنها نیست. کی‌یرکگور، البته «شهسوار ایمان» خود را از متن سنت دینی برمی‌گزیند؛ شهسواری که در میان صدها پیامبر، سرنوشت و سرگذشتی ویژه داشته است. ابراهیم (ع) قهرمان بی‌مانند کی‌یرکگور است. او جانگزاترین آموزه‌ها را در راه کسب ایمان، یعنی «قربانی کردن فرزند» از سر می‌گذراند. اسماعیل / اسحاق^۴ گرامیترین داشته ابراهیم (ع) بود. بیش از پنج دهه به انتظار تحقق

وعده الهی مانده بود تا مولودی مبارک، ذریّه او را تداوم بخشد. حال که اعجاز خداوندی محقق گشته بود، خدای ابراهیم(ع) از طریق رؤیا فرمانی به او داده بود که عمل به آن، تمام آرزوهایش را بر باد می‌داد. ابراهیم(ع) باید اسماعیل/اسحاق را ترک می‌کرد تا به امری شکوهمندتر از فرزند، یعنی «ایمان خالص» دست یابد؛ حتی پیش از این ماجرا، او از داشته‌هایش - خانواده و زمین - دل کنده بود تا «رهسپار فضایی ناشناخته» شود (فروم، الف ۱۳۸۷: ۶۹). در سفر دراز خود و با عمل ترک است که جوهره وجودی ابراهیم برای آخرین آزمون الهی آبدیده‌تر می‌شود. کی‌یرکگور نیز مانند عطار در داستان سرگذشت ابراهیم(ع) حکایت حال خود را می‌بیند. او نیز در زندگی عملی خود برای کسب ایمان، فرایند «ترک امر نامتناهی» را از سر گذرانده است و با نگاه تیز بین خود واقعیت دینداری مردم زمانه را با ارائه تفسیری از داستان حضرت ابراهیم(ع) به نقد می‌کشد. او نیز مانند عطار، دین را امری غیر عقلایی می‌داند و بر این باور است که غیر عقلایی بودن دین نه تنها نقصی برای آن نیست، بلکه کمال و تنها کمال آن است (اندرسون، ۱۳۸۵: ۶۲). یکی از انتقادات عمده کی‌یرکگور به عصر خویش، نبودن شور دینی است به گونه‌ای که دین بشدت ساده و پیش پا افتاده شده بود^۵ در حالی که او اعتقاد داشت که:

ایمان، شور است. ... شور، الهام بخش هر آن چیزی است که در اعمال ما بزرگ است؛ الهام بخش هر آن چیزی است که در اندیشه‌های ما نامتناهی است و از شور فردیت و نامیرایی زاده می‌شوند؛ هر حرکت نامتناهی با شور تصدیق می‌شود. شور اعظم آن است که ناممکن را انتظار می‌کشد. هر چه خواسته فرد و آنچه در مقابلش نبرد می‌کند، بزرگتر و هراس‌آورتر باشد؛ هر چه هدف و موانع بلندتر باشد، فرد نیز بزرگتر و ترسناکتر است... ایمان شور اعظم است (کی‌یرکگور، ۱۳۸۵: ۱۷).

در ادامه، شباهتهای روایی و محتوایی نظریه و رهیافتهای دو اندیشمند درباب مراحل سیر و سلوک دینی و شخصیت «شهسوار ایمان» با تأکید بر داستان شیخ صنعان و آزمون قربانی حضرت ابراهیم(ع) بیشتر کاویده می‌شود.

سپهرهای سه گانه زندگی در نظریه کی‌یرکگور

پیش از پرداختن به تشابهات فکری دو اندیشمند درباب ماهیت شخصیت «شهسوار ایمان» و مراحل سلوک او و دریافت مقام ایمان حقیقی، لازم است بنیان نظریه کی‌یرکگور که تنها در پرتو آن شخصیت ابراهیم(ع) و شیخ صنعان فهمیده می‌شود به

اختصار توضیح داده شود. کی‌یرکگور در طرح مسئله هدف و معنای زندگی به سه سپهر (مرحله یا منزل) زندگی قائل می‌شود؛ سپهرهایی که هر انسانی با توجه به رشد شخصیتی خود یکی از آنها را برمی‌گزیند و همین گزینش تعیین کننده عیار زندگی فرد خواهد بود. به نظر وی کسانی که وارد یکی از این سپهرها نمی‌شوند، اگر چه از حیث بیولوژیکی انسان هستند بدرستی نمی‌توان آنها را انسان واقعی دانست (ر.ک. اندرسن، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

سپهر نخست، سپهر استحسانی^۶ یا احساسی است که در آن فرد تنها به خود و هر آنچه او را به لذت می‌رساند، فکر می‌کند. در این سپهر با توجه به ماهیت لذتها با دو گروه از انسانها روبه‌رو می‌شویم: گروه اول کسانی هستند که برای کسب لذتهای مادی و گاه حیوانی به هر شیوه‌ای مانند دروغ، مکر، فریب، خیانت، دزدی و قتل متوسل می‌شوند؛ مانند ثروتمندان دروغگو و سیاست‌پیشگان خیانتکار. گروه دوم، لذتهای معنوی مانند آفرینش هنری و ادبی، ابتکار و خلاقیت علمی و تولید اندیشه را برمی‌گزینند و زندگی آنان زمانی معنادار است که به درک چنین لذتهایی نائل شوند. غریزه، حاکم و تعیین‌کننده اصلی در این سپهر زندگی است و اراده و اختیار آدمی چندان مدخلیتی در گزینش شیوه زیست فرد ندارد؛ زیرا انسان «زیبایی طلب، چون خود انتخاب نکرده است که چه باشد در عالم هست بودن نیست و فقط در دایره امکان است» (ورنو و همکاران، ۱۳۷۸: ۱۲۷).

سپهر دوم، سپهر اخلاقی^۷ است. در این مرحله فرد از بند غرایز نجات می‌یابد، تلاش و کوشش او در یاری رساندن به دیگران خلاصه می‌شود و به انتخاب خویش و با میل و رغبت، تکالیف و تعهدات خود را نسبت به دیگران انجام می‌دهد. کی‌یرکگور امر مطلق کانت^۸ را به این مرحله از زندگی آدمی وابسته می‌داند. انسانی که در ساحت اخلاقی زندگی می‌کند، می‌پندارد در پرتو اراده و آگاهی و تعهد اخلاقی می‌تواند بر ضعف انسانی و مشکلات پیشاروی بشر فائق آید؛ اما همین که در موقعیتی شگفت قرار می‌گیرد، تعهد اخلاقی دیگر نمی‌تواند مشکل بنیادین او را برطرف کند. اینجاست که زندگی آرام او دچار تلاطم می‌شود و اگر با جرأت و جسارت و پذیرش اضطراب و خطر خیزی راه بر مشکل چیره شود از سپهر اخلاقی در می‌گذرد و وارد سپهر دینی^۹ می‌شود و گرنه در همان سپهر اخلاقی باقی خواهد ماند (ر.ک. کاپلستون، ۱۳۶۷: ۳۳۳). در سپهر دینی، فرد، همه زندگی و داشته‌هایش را با خدا معامله می‌کند و ضمن

مبارزه‌ای بی‌امان با نفس و وسوسه‌های آن، ترک نامتناهی می‌کند و سپس با ایمان داشتن به امر محال، در عین حال که به ایمانی اصیل و پاینده نسبت به خداوند دست یافته است، بار دیگر باخته‌های خود را باز می‌یابد؛ چنانکه ابراهیم(ع) ضمن کسب مقام عالی ایمان، فرزند به مسلخ برده را باز یافت و شیخ صنعان عطار نیز در پایان روایت «حکمت اسرار قرآن و خبر»، باورهای اعتقادی و وجاهت دینی خود را باز می‌یابد و ضمن کسب ایمان عاشقانه عارفانه به تولدی دوباره در دین نائل می‌شود.

سپهرهای سه گانه در زندگی شخصی عطار و کی‌یرکگور

به نظر می‌رسد عطار و کی‌یرکگور در زندگی شخصی تا حدی سه مرحله استحسانی، اخلاقی و دینی را از سرگذرانده و هر یک سرگذشت زندگی خود را در ظرف قصه و حکایت حال شهسواران ترک نامتناهی و ایمان - شیخ صنعان و ابراهیم(ع) - به رمز و اشارت بیان کرده‌اند. درباره زندگی عطار تحقیقات ارزنده‌ای انجام گرفته است؛ اما مثل اغلب شاعران دوره کلاسیک، هنوز درباب آن ابهامات زیادی نیز باقی است. با وجود این از لابه‌لای همین اطلاعات کلی تا حدی سه مرحله استحسانی، اخلاقی و دینی قابل تشخیص است. برخلاف شاعر عارف مسلک پیشین، یعنی سنایی غزنوی درباره اشتغال عطار به لذتهای هوس‌آلود هیچ گزارشی در تذکرها و نشانه‌ای در متن آثار او نیامده است. بنابراین، عطار در سپهر استحسانی دلبسته دو تعلق و وابستگی بوده است: یکی ثروتی کافی که از اشتغال او در داروخانه نصیبش می‌شده و چنانکه خود بدان اشاره کرده است روزانه پانصد بیمار به وی مراجعه می‌کرده‌اند. اگر ذکر این تعداد بیمار، چنانکه استاد فروزانفر به آن اشاره کرده است، مبالغه آمیز هم باشد (ر.ک. فروزانفر، ۱۳۷۴: ۳۹) باز هم باید درآمدی قابل توجه نصیبش کرده باشد. هر چند تمکن مالی، او را از درافتادن به گرفتاری دیگر یعنی مدح و تملق‌گویی حاکمان عصر نجات داده است. وابستگی دیگر، اهتمام درازمدت او به خلاقیت ادبی و سرایش شعر است. شعر، او را به گونه‌ای گرفتار کرده که در اواخر عمر به صورت «بت» در نظرش جلوه‌گر شده است:

بگرد قال آخر چند گردی	قدم در حال نه گر شیر مردی
دل تو گر ز قال آرام گیرد	کجا از حال مردان نام گیرد
چو قشری بیش نیست این قال آخر	طلب کن همچو مردان حال آخر...
بت تو شعر می‌بینم همیشه	ترا جز بت پرستی نیست پیشه...

حجاب تو ز شعر افتاد آغاز که مانی تو بدین بت از خدا باز
بسی بت بود گوناگون شکستم کنون در پیش شعرم بت پرستم
هزاران بند چوین برفکندم کنون از عشق زرین است بندم
بپرّم گر بترک بند گیرم وگرنه سرنگون در بند میرم
(الهی نامه، ۶۴۱۰-۶۴۳۸)

ماهیت و مصداق بتهایی که شکسته شده و بندهای فراوانی که شاعر از خود دور کرده، بخشی از گرفتاریهای وی در سپهر استحسانی است که هرگز آشکارا درباره آنها سخن نمی‌گوید و همین موارد ابهامات، زندگی خصوصی شاعر را تشکیل می‌دهد. شاید روایت مجعولی که جامی درباره علت انقلاب روحی عطار آورده است (رک. صفا، ج دوم، ۱۳۷۱: ۸۶۰) در زمانه خود شاعر در وجدان عمومی اهل عصر بر ساخته شده است تا ضمن مکتوم کردن واقعیتهای ناگفتنی، حقیقتی را به زبان رمز و اشاره بیان کند؛ زیرا در اسلام و عالم شرق، استیلای سنت «کتمان اسرار» و لزوم پرده‌پوشی به کسی اجازه نمی‌دهد اسرار زندگی خود و دیگران را آشکارا بر زبان آورد حال اینکه در جهان مسیحیت و در درون سنت «اعتراف به گناهان» اغلب شاعران و فیلسوفان، خود بی‌هیچ اغماضی پرده از اسرار خویش می‌گشایند و به صریح‌ترین زبان ممکن گرفتاریهای خود را گزارش می‌کنند. بنابراین از گفته خود عطار برمی‌آید که در سپهر استحسانی، قبل از پرداختن به شعر و شاعری، گرفتاریهایی داشته است؛ اما اینکه آیا بعد از تحول روحی، به سپهر اخلاقی و بعد از آن به سپهر دینی وارد شده یا نه با توجه به اطلاعات اندک از زندگی او نمی‌توان با قاطعیت سخن گفت. به نظر می‌رسد عطار در دوره دوم زندگی یعنی اشتغال به زهد و ریاضت به‌رغم دل‌مشغولی با شعر و شاعری در سپهر اخلاقی زندگی می‌کرده است؛ زیرا تربیت و ارشاد دیگران را از طریق جمع‌آوری و بیان حکایت احوال عارفان و باورهای عرفانی بر لذتهای نفسانی خود ترجیح می‌داده است. ولی هیچ قرینه‌ای نیست که براساس آن بتوان حکم کرد او از سپهر اخلاقی نیز عبور کرده و به سپهر دینی وارد شده است. فشار تعصبات دینی شاید به وی اجازه چنین کاری را نمی‌داده است؛ زیرا ترک سپهر اخلاقی و ورود به سپهر دینی، مستلزم در افتادن عملی با دین عرفی و نهادهای وابسته به آن است. عطار و کی‌یرکگور، هر دو قرائت عرفی شده از دین زمانه خود را نمی‌پسندند؛ با این تفاوت که در عطار، اعتراض درحد بیان نظریه و در پیش گرفتن شیوه سلوک خاص عرفانی باقی می‌ماند و در

کی‌یرکگور به مخالفت علنی با صریحترین مظاهر دین عرفی، یعنی نهاد کلیسا می‌انجامد. این دو رویکرد متفاوت را باید در زمینه اجتماعی و بسترهای سیاسی، که دو متفکر در آنها زیسته‌اند، ارزیابی کرد. انزوآگزینی و پناه بردن عطار به لاک عرفان و تصوف، متناسب با روحیه مسالمت‌جویانه و متابعت‌گرایانه انسان عصر کلاسیک، و ستیزه‌جویی کی‌یرکگور، همسو با انسان جسور بعد از دوره رنسانس است. اساس نظریه هر دو متفکر این است که بدون تحمل رنج و تعب و یا به عبارت دیگر، بدون پرداخت هزینه گزاف، نمی‌توان به حقیقت دین و ایمان دست یافت. عطار دینداری لفظی، رسمی و موروثی را برای نجات بشر ناکافی می‌داند و کی‌یرکگور با سنت «اعتراف‌گیری» کلیسا، که به شکل مبتذلی اجرا می‌شد، سر ستیز دارد. به نظر او چنانکه اریک فروم می‌گوید، نمی‌توان «از طریق حرف زدن به رستگاری» رسید (فروم، ۱۳۸۷ ب: ۱۰۱). بنابراین، دستیابی به ایمان، بدون تاب آوردن رنجها و تحمل اضطرابها، امکانپذیر نیست.

عطار، برعکس کی‌یرکگور، با توجه به سرنوشت افرادی مانند ابومنصور حلاج، جسارت در افتادن مستقیم با نهادهای دین عرفی را در خود نمی‌دیده و آرزوی برآورده نشده‌اش را تنها در قالب حکایت و یا غزلهای قلندرانه و شورانگیز بیان می‌کرده است که در اغلب اینگونه آثار سایه شخصیت جسورانه حلاج را می‌توان مشاهده کرد؛ لذا باید گفت عطار سپهر دینی را نه در زندگی عملی، بلکه در خلال آثار ادبی خود و با بیان سرگذشت شخصیت‌های تاریخی و افسانه‌ای مانند حلاج و شیخ صنعان تجربه کرده است.

می‌دانیم کی‌یرکگور نیز پیش از سال ۱۸۳۸ که دچار انقلاب روحی شد به دلیل سختگیریهای مذهبی خانواده در دوران کودکی، دوره‌ای از لابلالی‌گری و خوش‌باشی را تجربه کرده است. بویژه با ورود به دانشگاه در سن هفده سالگی، خود را از قیومیت پدر خلاص کرد و در راه لذت‌جویی تا آنجا پیش رفت که با گروه همسالان، پایش به مراکز عیش و عشرت نیز باز شد به گونه‌ای که خاطرات این رفتارهای گناه‌آلود همواره در ذهنش باقی مانده بود و هر از چندگاهی در حافظه او زنده می‌شد؛ چنانکه خود در عبارتی اعتراف‌گونه می‌گوید: «چیز جالبی است این وضع عجیب که پس از گذشتن مدتی دراز، ناگهان در خاطر انسان بیدار می‌شود؛ فی‌المثل خاطره یک عمل شنیع که مرتکب شده و هنگام ارتکاب آن هیچ خبر از خود نداشته است» (به نقل از مستعان، ۱۳۷۴:

۵۲). بعد از آشنایی با پُل مولر، مرد کتابخوان و فلسفه‌شناس تا حدی از این فضای تیره گناه‌آلود فاصله گرفت و به علوم دینی و اجتماعی و آثار ادبی علاقه‌مند شد. آشنایی وی با دختری به نام پولا رودام، چندان دوام نیاورد و در خانه همین دختر با «رگینه اولسون» ملاقات کرد و دل‌باخته او گشت. اولسون، دختری فرهیخته و فرزند یکی از مقامات عالی کشور بود. عشق و محبت نامزد جدید سرپای وجود کی‌یرکگور را فرا گرفته بود. اما از سوی دیگر روح بی‌قرارش درگیر تردیدها و جدالهای بزرگی بود و احساس می‌کرد باید بین خدا و رگینه یکی را برگزیند. لذا عشق خود را کنار گذاشت و زندگی دینی و پاسداری از آیین پروتستان را برگزید (ر.ک. ورنو و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۰۵). رگینه اولسون درباره دلیل به هم خوردن نامزدیش با کی‌یرکگور می‌گوید:

انگیزه کی‌یرکگور برای به هم زدن نامزدی، درک و برداشتی بود که از وظیفه دینی‌اش داشت. او به خودش اجازه نمی‌داد به هیچ کس در این دنیا دل ببندد مبادا که این دلبستگی او را از رسالتش باز دارد. او می‌بایست بهترین چیزی را که داشت فدا کند تا همان کاری را بکند که خدا از او می‌خواست. بنابراین، او عشقش را به من، فدای نوشتن کرد (اندرسن، ۱۳۸۵: ۴۶).

با وجود این، اگر چه رگینه از زندگی طبیعی کی‌یرکگور حذف شد در گوشه‌های پنهان ذهن او یاد و خاطره این زن باقی ماند تا جایی که وصیت کرد همه اموالش بعد از مرگ به رگینه برسد. این‌گونه است که کی‌یرکگور از عالیت‌ترین وابستگی روحی خود به منظور کسب ایمان و تجربه دینی حقیقی می‌گذرد و خود را وقف ایمان می‌سازد؛ چنانکه در لحظات آخر عمر به یکی از دوستان که به ملاقاتش رفته بود، گفت:

به همه سلام مرا برسان. من همه را دوست داشتم... بگو زندگی من رنجی عظیم بود... من خاری در دل داشتم و برای همین نه ازدواج کردم و نه منصبی کلیسایی پذیرفتم... فکر می‌کنم وظیفه‌ای داشتم که به قدر کافی، خودش به تنهایی مهم و دشوار بود. باید این را بدانید که من همه چیز را از مرکز مسیحیت دیده‌ام (همان: ۴۰).

عطار و کی‌یرکگور تنها در مقام نظر و آفرینش ادبی به ضرورت تجربه فردی برای رسیدن به مقام ایمان واقعی تأکید نمی‌کنند. آن دو در زندگی واقعی خود «ترک امر نامتناهی» را به انجام می‌رسانند و نتایج تلخ آن را به جان می‌خرند. یکی از نتایج طاقت‌فرسای ترک امر نامتناهی، پذیرش انزوای تلخ و تاب آوردن مرارتهای جانکاه است؛ انزوایی که شهسواران ایمان را به شخصیت‌های منحصر به فرد و یکه و تنها تبدیل می‌کند. سرنوشت این افراد تحمل تنهایی‌هاست و همین مسئله است که آنها را از

دیگرانی که به تمتعات کوتاه مدت کم‌ارزش دل می‌سپارند، متمایز می‌کند. البته تنهایی برای شهسواران ایمان، ناخوشایند نیست؛ زیرا آن را به مثابه امری گریزناپذیر به جان می‌خرند تا در پرتو آن بتوانند تواناییهای خود را شکوفا سازند؛ چنانکه شوپنهاور می‌گوید:

هرکس دقیقاً متناسب با ارزش خود به تنهایی پناه می‌برد، آن را تحمل می‌کند و دوست می‌دارد؛ زیرا شخص حقیر در تنهایی، همه حقارتش را احساس می‌کند و روح بزرگ همه بزرگی خود را و باری، هر کس هر آنچه را هست. به‌علاوه هر چه آدمی در سلسله مراتب طبیعت در مرتبه بالاتر قرار داشته باشد، تنهاتر است و تنهایی او اساسی و ناگزیر است (شوپنهاور، ۱۳۸۸: ۱۶۷).

انعکاس تلخکامیها و همزمان سرخوشیهای عطار را می‌توان در لابه‌لای اشعار او دید، هر چند در ادبیات گذشته ما چندان مرسوم نبوده است شاعر گزارشی واقع‌گرایانه از لحظات زندگی خود ارائه کند. در ابیات زیر، عطار مجالی برای سخن گفتن از خود و حالات اضطراب‌آور خویش پیدا کرده است. تنهایی سرفرازانه، دردمندی و رنجوری لذتبخش، بی‌نیازی از خلق، بی‌اعتنایی به صاحبان قدرت و مکنّت همگی نتیجه درپیش گرفتن چنین رویکردی است:

زانکه من خونین سرشک افشانده‌ام	تا چنین خونریز حرفی رانده‌ام
گر مشام آری به بحر ژرف من	بشنوی تو بوی خون از حرف من...
هست خلقی بی‌نمک بس بی‌خبر	لاجرم زان می‌خورم تنها جگر
چون ز نان خشک گیرم سفره پیش	تر کنم از شوروای چشم خویش
از دلم آن سفره را بریان کنم	که گهی جبرئیل را مهمان کنم
چون مرا روح‌القدس هم کاسه است	کی توانم نان هر مدبر شکست
من نخواهم نان هر ناخوش منش	بس بود این نانم و آن نان خورش...
هر توانگر کاین چنین گنجیش هست	کی شود در منت هر سفله پست؟
شکر ایزد را که درباری نیم	بسته هر ناسزاواری نیم...
تا ز کار خلق آزاد آمدم	در میان صد بلا شاد آمدم
فارغم زین زمره بدخواه نیک	خواه نامم بد کنند و خواه نیک
من چنان در درد خود درمانده‌ام	کز همه آفاق دست افشانده‌ام

(منطق‌الطیر، ۴۵۹۰-۴۶۰۸)

حالا باید دید عطار و کی‌یرکگور، شهسواران ایمان خود را در دو روایت تاریخی و افسانه‌ای چگونه ترسیم می‌کنند و آنها را برای رسیدن به قله ایمان از کدام مراحل حیرت‌آور می‌گذرانند.

مراحل و فرایند سلوک شهسواران ایمان

الف) سکونت در سپهر اخلاقی

شهسواران ایمان تا زمانی که مورد ابتلای آزمون الهی قرار نگرفته‌اند با زیستن در سپهر اخلاقی، که همراه با خدمت به خلق و نادیده انگاشتن خود است در آرامش زندگی می‌کنند؛ چنانکه ابراهیم(ع) پیش از دیدن رؤیا، سرخوش از تحقق وعده الهی و تولد اسماعیل / اسحاق به راهنمایی و ارشاد مردم می‌پردازد و شیخ صنعان نیز به تعلیم و آموزش مرسوم و همیشگی مریدان مشغول است و با نَفَسِ رحمانی خود بیماران نفسانی را شفا می‌دهد.

موی می‌بشکافت مردِ معنوی	در کرامات و مقاماتِ قوی
هر که بیماری و سستی یافتی	از دم او تندرستی یافتی
خلق را فی‌الجمله در شادی و غم	مقتدایی بود در عالمِ عَلم
(منطق‌الطیر، ۱۹۹۸-۱۲۰۰)	

ب) ابتلا به آزمون از طریق رؤیا

در هر دو روایت، این آرامش با رؤیایی که قهرمانان می‌بینند به هم می‌خورد. از هر دو قهرمان، اجرای عملی طاعت سوز خواسته می‌شود. عملی که اخلاق، آن را نه تنها جایز نمی‌داند، بلکه بشدت در برابرش موضعگیری می‌کند. چگونه ممکن است پیری که چهارصد مرید صاحب‌کمال دارد و پنجاه حج به جای آورده از کعبه روی برتابد و به جای سجده بر آستان خداوند، بتی را سجده برد؟

گرچه خود را قُدوه اصحاب دید	چند شب برهم چنان در خواب دید
کز حرم در رومش افتادی مقام	سجده می‌کردی بتی را بردوام
چون بدید این خواب، بیدار جهان	گفت: «دردا و دریغا این زمان
یوسف توفیق در چاه اوفتاد	عقبه‌ای دشوار در راه اوفتاد»
(منطق‌الطیر، ۱۲۰۱-۱۲۰۴)	

ابراهیم(ع) نیز خواب دیده است؛ باید فرزندی را که سالها در انتظارش بوده است به

قربانگاه ببرد و کارد بر گلوگاهش بگذارد و برای خدا قربانی کند: «فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ إِنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى...» (صافات / ۱۰۱) اسماعیل / اسحاق عزیزترین موجود و تنها امید ابراهیم و همسر او در زندگی رو به پایان‌شان است؛ آزمونی دشوار پیش آمده است؛ آزمونی که اخلاق و همه آموزه‌های آن را به تعلیق درآورده است. شیخ صنعان و ابراهیم انتخاب شده‌اند تا برای اثبات ایمان خویش تصمیم بگیرند. وسوسه پایبندی به تعهد اجتماعی و پدری یا گذشتن از آنها و دل به امر محال بستن؛ یعنی بازیافتن مجدد آنچه می‌خواهد از دست برود.

ج) اضطراب و دلهره

برای شهنسوار ایمان، انتخاب آسان نیست. او دچار اضطرابی جانکاه می‌شود؛ چنانکه کی‌پرگگور می‌گوید آنچه از داستان ابراهیم فراموش می‌شود، اضطراب اوست در برابر خواسته خداوند. او پدر است. عاطفه و البته مسئولیت پدری چگونه می‌تواند نادیده انگاشته شود؟ حال اینکه طبیعت و فرهنگ، عالیت‌ترین و مقدس‌ترین وظایف را در برابر فرزند بر دوش پدر نهاده است.

بیان اخلاقی عمل ابراهیم این است که می‌خواست اسحاق را به قتل برساند؛ بیان مذهبی آن این است که می‌خواست اسحاق را قربانی کند، اما در همین تناقض، اضطرابی که می‌تواند انسان را بی‌خواب کند، نهفته است، اما ابراهیم بدون این اضطراب ابراهیم نیست (کی‌پرگگور، ۱۳۸۵: ۵۴).

شیخ صنعان نیز در همان شب نخست اقامت در کوی دختر ترسا و اینکه تصمیم گرفته است دین و دانش و اعتبار خود را از دست بدهد و به جای آن راه کفر در پیش گیرد و خوکبانی کند و زنار بر کمر بندد، دچار سهمگین‌ترین اضطراب‌هاست:

یک دمش نه خواب بود و نه قرار	می‌تپید از عشق و می‌نالید زار
گفت یارب امشبم را روز نیست	یا مگر شمع فلک را سوز نیست...
همچو شمع از سوختن خوابم نماند	بر جگر جز خون دل آبم نماند...
جمله شب در خون دل چون مانده‌ام	پای تا سر غرقه در خون مانده‌ام...
هر که را یک شب چنین روزی بود	روز و شب کارش جگرسوزی بود

(منطق‌الطیر، ۱۲۵۱-۱۲۵۸)

د) اراده مصمم شهنسوار ایمان

اگر چه آزمونی را که شهنسوار ایمان می‌بایست از سر بگذراند، دشوار، بی‌نظیر و

طاقت‌سوز است، او با اراده‌ای قوی وارد میدان تجربه‌ای شگفت برای تصاحب امر محال می‌شود؛ تردید به خود راه نمی‌دهد و تزلزل به شخصیت او راه نمی‌یابد.

چه کسی می‌تواند او (ابراهیم) را بفهمد؟ آیا امتحان به واسطه همان طبیعتش از او پیمان سکوت نگرفته بود؟ او هیزمها را شکست؛ اسحاق را بست؛ آتش افروخت و کارد را کشید. ای خواننده من! بسا پدرانی که مرگ فرزند برایشان با از دست دادن عزیزترین چیز در جهان یکسان بود و آنان را از هر امیدی به آینده تهی می‌کرد، اما هیچ یک از آنان فرزند موعود به معنایی نبودند که اسحاق برای ابراهیم بود. بسا پدرانی که فرزند از دست داده‌اند، اما خدا، اراده تغییرناپذیر و درک ناشدنی قادر متعال، دست خدا بود که فرزند را گرفته بود. با ابراهیم چنین نبود. برای او آزمایشی دشوارتر مقدر شده بود. سرنوشت اسحاق به همراه کارد به کف خود ابراهیم سپرده شده بود و پیرمرد با تنها امیدش در آنجا ایستاده بود! اما او شک نکرد. او مضطربانه به راست و چپ ننگریست. او با نیایشهایش با آسمان رویارویی نکرد. او می‌دانست قادر متعال است که او را آزمایش می‌کند؛ می‌دانست که دشوارترین ایثاری است که می‌تواند از او طلب شود؛ اما این را نیز می‌دانست که هیچ قربانی وقتی که خدا بخواهد چندان دشوار نیست و او کارد را کشید (کی‌یرکگور، ۱۳۸۵: ۴۷).

در جای دیگری کی‌یرکگور، شهرت و پراوازی ابراهیم را نه مدیون هوس سرنوشت، بلکه محصول اراده استوار او در اجرای فرمان الهی و ترک عظیمترین تعلق خویش می‌داند (همان، ۵۴).

اراده مصمم شیخ صنعان برای ورود به میدان ابتلا نیز به بهترین وجهی توسط عطار گزارش شده است. هنگامی که مریدان دور شیخ را گرفته‌اند و هر یک از سر نیک‌خواهی نصیحتی بر زبان می‌رانند، شیخ با جوابهای زیبایی که می‌دهد، عزم خود را برای به پایان رساندن آزمون اعلام می‌کند. بی‌شک، یکی از زیباترین قسمت‌های داستان، همین گفتگوهای دراماتیک شیخ و مریدان است:

جمله یاران به دلدارِ او	جمع گشتند آن شب از زاری او
همنشینی گفتش ای شیخ کبار	خیز این وسواس را غسلی برآر
شیخ گفتش امشب از خون جگر	کرده‌ام صدار غسل ای بی‌خبر...
آن دگر یک گفت ای پیرکهن	گر خطایی رفت بر تو توبه کن
گفت کردم توبه از ناموس و حال	تاییم از شیخی و حال و محال...
آن دگر یک گفت تا کی زین سخن؟	خیز در خلوت خدا را سجده کن

گفت اگر بت روی من اینجاستی سجده پیش روی او زیباستی
آن دگر گفتش پشیمانیست نیست؟ یک نفس درد مسلمانیت نیست؟
گفت کس نبود پشیمان بیش از این تا چرا عاشق نبودم پیش از این
(منطق الطیر، ۱۲۷۵-۱۲۸۸)

به دلیل عزم و اراده بلند شهسواران ایمان و تاب آوردنشان در آزمون الهی است که شخصیت آنان منحصر به فرد می‌شود. بزرگی مطلوب آنان یعنی خداوند و عظمت حرکت در مسیر ترک امر نامتناهی و امید بستن به تحقق امر محال، شهسواران ایمان را از دیگران متمایز، و آنان را غیرقابل درک می‌کند.

هر آن کس که در جهان بزرگ بوده است فراموش نخواهد شد. اما هر کس به شیوه خویش و هر کس به قدر عظمت محبوب خویش بزرگ بوده است؛ زیرا آن کس که خویش را دوست داشت به واسطه خویشتن بزرگ شد و آن کس که دیگران را دوست داشت به برکت ایثار خویش بزرگی یافت؛ اما آن کس که خدای را دوست داشت از همه بزرگتر شد. ... ابراهیم از همه بزرگتر بود؛ بزرگ به دلیل قدرتش که قدرت بی‌قدرتی است؛ بزرگ به دلیل خردش که رمز دیوانگی است؛ بزرگ به دلیل امیدش که صورت جنون است؛ بزرگ به دلیل عشقش که نفرت از خویش است (کی‌پرکگور، ۱۳۸۵: ۴۱ و ۴۲).

ه) ترک امر نامتناهی

ترک امر نامتناهی در عبور شهسوار ایمان از سپهر اخلاقی به سپهر دینی اتفاق می‌افتد. منظور از «امر نامتناهی» این است که شهسوار ایمان در دوره‌ای طولانی از زندگی به امری معتبر و گذشت‌ناپذیر دست یافته است؛ امری که انکار آن به مثابه انکار موجودیت خویش است و ترک آن جز از طریق آزمونی طاقت‌سوز و حیرت‌زا ممکن نخواهد بود؛ چیزی که به سالیان دراز به دست آمده است در کوتاهترین زمان ممکن باید از دست داده شود. امر تعلق آفرین باید از زندگی ذهنی شهسوار ایمان حذف شود؛ زیرا این امر هر چه ارزشمند و معتبر باشد، چون میان فرد و خداوند فاصله می‌اندازد، بزرگترین حجاب است و خداوند بنا به حکمت متعالی خویش می‌خواهد مقربان درگاهش جز به او به هیچ امر دیگری تعلق خاطر نداشته باشند. رشیدالدین میبدی در تفسیر آیات مربوط به داستان ابراهیم (ع) به زبان شیوا این مسئله را بیان کرده است: اسماعیل کودکی روز به روز افزون بود. گوشه دل خلیل درو آویخت و چشم استحسان

در او نگریست. از درگاه عزت خطاب آمد که ای خلیل! ما ترا از بت آزاری نگه داشتیم تا دل در بند عشق اسماعیل کنی؟ هر چه حجاب راه خلّت باشد چه بت آزاری و چه روی اسماعیلی (مبیدی، ج ۸، ۱۳۶۱:۲۹۹).

ابراهیم، هفتاد سال به انتظار اسماعیل / اسحاق زندگی کرد و چون به مراد رسید به دلیل دلبستگی مأمور می‌شود او را به آستان ایمان قربانی کند (ر.ک. تورات، سفر پیدایش، آیات ۱۸ و ۲۲ و نیز قرآن کریم، سوره صافات، آیات ۱۰۰-۱۱۲). ابراهیم اگر در بند تعهدات اخلاقی پدر نسبت به فرزند باقی بماند و فرمان خداوند را اجرا نکند در سپهر اخلاقی باقی می‌ماند و گناهکار محسوب می‌شود. نتیجه هفتاد سال صبر در پایان اضطراب سه روزه باید از دست برود. اما از درون این اضطراب و عمل به فرمان الهی، بار دیگر اسماعیل / اسحاق به او بازپس داده خواهد شد و ایمان را نیز به کمال کسب خواهد کرد. ابراهیم، امام مؤمنان (بقره، آیه ۱۲۳) نمی‌شد اگر این اضطراب را تاب نمی‌آورد؛ چنانکه کی‌یرکگور می‌گوید: «تنها آن کس که به دوزخ می‌رود اوریدیس^۱ را باز می‌یابد؛ تنها آن کس که کارد برمی‌کشد اسحاق را به دست می‌آورد» (کی‌یرکگور، ۱۳۸۵:۱۸). در اسطوره یونانی ارفه و اریدیس، جهنم تبلوری از تنهایی، خلوت، تاریکی و انزوای رنج‌آوری است که شهسوار ایمان یا هر انسان برگزیده‌ای برای به دست آوردن امری متعالی باید آن را تاب آورد؛ به اعماق جهنم آزمون سهمگین فرو رود تا گوهر پایداری را نصیب خود گرداند. برای پیروزی ابدی، چاره‌ای از سرکشیدن شرنگ تلخ شکست آنی نیست (ر.ک. بلانشو و همکاران، ۱۳۸۸:۱۷۲-۱۷۳). شیخ صنعان آنچه در دست دارد، حاصل عمری طولانی است. نه مجاورت پنجاه ساله در حرم الهی و حج پنجاه‌باره به آسانی به دست آمده و نه دانش دین و چهارصد شاگرد صاحب کمال. شهرت، اعتبار و جایگاه دینی و اجتماعی فردی مانند او در بستر زمان و لحظه‌لحظه آنات زندگی او شکل گرفته است:

شیخ صنعان پیر عهد خویش بود	در کمال از هر چه گویم بیش بود
شیخ بود او در حرم پنجاه سال	با مریدی چارصد صاحب کمال...
هم عمل هم علم با هم یار داشت	هم عیان هم کشف هم اسرار داشت
قرب پنجه حج به جا آورده بود	عمره عمری بود تا می‌کرده بود
خود صلو و صوم بی‌حد داشت او	هیچ سنت را فرو نگذاشت او...
خلق را فی‌الجمله در شادی و غم	مقتدایی بود در عالم عَلم
	(منطق‌الطیر، ۱۱۹۱-۱۱۲۰)

شیخی با این جایگاه وارد آزمون الهی شده و باید هر آنچه را اندوخته است در طبق اخلاص بگذارد و تقدیم معشوق کند؛ زیرا دانش دینی، عبادات و ریاضتها و نیز خدمت به خلق کم کم برای او «حسن شهرت و اعتباری» به وجود آورده است که همین امر حایل بین شیخ و خدا گشته است. ابتلا به آزمونی دشوار و حیرت‌زا لازم است تا پرده‌ها را از میان بنده و حق بردارد و بنده در ارتباط با خداوند به کمال حقیقی برسد و زاهدی ناپخته و خام به عارفی دلسوخته مبدل گردد (ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۹۳)؛ لذا مطابق فرمانی که در خواب به او داده شده است به همراه مریدان راهی سرزمین روم می‌شود. دیدار با دختر ترسا آتش به همه چیزش می‌زند:

دختر ترسا چو برقع برگرفت	بندبند شیخ آتش درگرفت...
گرچه شیخ آنجا نظر در پیش کرد	عشق آن بت روی کار خویش کرد
شد بکل از دست و در پای او افتاد	جای آتش بود و بر جای او افتاد
هر چه بودش سر به سر نابود شد	ز آتش سودا دلش چون دود شد
عشق دختر کرد غارت جان او	کفر ریخت از زلف بر ایمان او
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید	عافیت بفروخت رسوایی خرید

(منطق الطیر، ۱۲۳۲-۱۲۳۸)

و) تحقق امر محال؛ بازایی مجدد

شهسوار ایمان با ورود به تجربه آزمون و ابتلا به قمار عاشقانه دست می‌زند؛ اما از سوی دیگر به «امر محال» و تحقق آن نیز ایمان واثق دارد. او می‌داند که در نهایت هر چه را در باخته است، بازخواهد یافت.

مؤمن در شکستش پیروزش را می‌یابد؛ شور نگون بختانه‌اش سعادتش خواهد شد. او به گونه‌ای شگفت‌انگیز با ناشناخته که در آغاز همچون مرزش با آن تصادم می‌کرد، متحد می‌شود. در لحظه اوج، هر آنچه از آن دست شسته بود به او باز پس داده می‌شود؛ زیرا که او به محال باور دارد (کی‌پرگور، ۱۳۸۵: ۲۰).

به دست آوردن مجدد آنچه از دست رفته بود در سایه ایجاد تغییر در شخصیت شهسوار ایمان است؛ زیرا آنچه به او باز گردانده می‌شود، پاداش پیروزی او در آزمون الهی است؛ آزمونی که وجود فرد را در کوره سهمناک خود سوزانده و جوهره‌ای تازه از او ایجاد کرده است. پس از آزمون، نه ابراهیم همان ابراهیم قبلی است و نه شیخ صنعان، همان شیخ متشرع ظاهر بین. آنان راهی درازدامن طی کرده‌اند. ابراهیم(ع) در

فاصله خانه تا کوه موریه و لحظه گذاشتن کارد در گلوی فرزند و با تاب آوردن اضطراب و با پای گذاشتن بر همه امید و دلبستگی‌ش، حجابها را از بین برده‌است. اینجاست که ضمن احراز مقام «امامت» مجدداً لیاقت بازیابی اسماعیل / اسحاق را به دست می‌آورد. «وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ قَدْ صَدَّقَتِ الرُّوْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ وَفَدَيْنَاهُ بِذَبْحٍ عَظِيمٍ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ» (صافات / ۱۰۳-۱۰۷). شیخ صنعان نیز در پایان و بعد از برطرف شدن حجاب حسن شهرت و خوشنامی، ایمان از دست رفته خود را به مدد شفاعت رسول اکرم (ص) باز می‌یابد. پیغام نجات یافتن شیخ را رسول خدا (ص) به یکی از مریدان شیخ طی دیداری مکاشفه‌گون اعلام می‌کند:

مصطفی گفت ای به همت بس بلند	رو که شیخت را برون کردم ز بند...
در میان شیخ و حق از دیرگاه	بود گردی و غباری بس سیاه
آن غبار از راه او برداشتم	در میان ظلمتش نگذاشتم
کردم از بهر شفاعت شب‌نمی	منتشر بر روزگار او همی
آن غبار اکنون ز ره برخاسته ست	توبه بنشسته گنه برخاسته ست

(منطق‌الطیر، ۱۵۱۴-۱۵۱۹)

وعده آن حضرت به حقیقت می‌پیوندد و مریدان چون به نزد شیخ می‌روند، او را بر حال گذشته نمی‌یابند؛ زنار بریده و ناقوس کلیسا از خویش دور کرده است. جامه گبری از تن درآورده و از هر چه باور ترسایی است، نجات یافته و آنچه را از کف داده بود، بار دیگر به او ارزانی داشته‌اند:

حکمت اسرار قرآن و خبر	شسته بودند از ضمیرش سر به سر
جمله با یاد آمدش یکبارگی	باز رست از جهل و از بیچارگی

(منطق‌الطیر، ۱۵۳۲-۱۵۳۳)

تقلیدناپذیری شهسواران ایمان

چنانکه گذشت شهسواران ایمان، کسانی هستند که با ترک وابستگی‌های حیاتی خود به عالیت‌ترین تجربه و دریافتهای دینی دست می‌یابند؛ حال سؤال این است که آیا مخاطبانی که سرگذشت و احوال چنین قهرمانانی را مطالعه می‌کنند، می‌توانند از رفتار و سلوک و مخصوصاً از «عمل ویژه» آنان پیروی کنند. چه تضمینی وجود دارد، خام اندیشانی پیدا

شوند و با تأسی به «عمل ابراهیمی» یا «سلوک شیخ صنعانی» فرزند را در مسلخ تقلید، و دین و باور خود را در پرتگاه کفر قربانی نکنند؟ اینجاست که سرگذشت شهسواران ایمان را به مثابه آینه‌ای باید دید که هر کس الزاماً می‌بایست «حکایت حال» خود را در آنها تماشا کند. نفس اعمال آنها قابل تسری به حال غیر نیست. اسماعیل / اسحاق برای ابراهیم، تجسم عینی آمال و آرزوهای دیرپافته و امیدهای آینده‌دار اوست و همین، خود سد راه ایمان است؛ به عبارت دیگر، دلبستگی ابراهیم، فرزند را در جایگاه خدا نشانده و حجاب سطبری میان وی و خدای اوست. این حجاب تا زمانی که با کارد آزمون الهی دریده نشود، رابطه مستقیمی بین عبد و معبود برقرار نخواهد شد؛ لذا می‌توان با کی‌یرکگور هم عقیده شد که «تنها با ایمان است که می‌توان ابراهیم‌گونه شد نه با قتل» (کی‌یرکگور، ۵۵:۱۳۸۵). هر کس دیگری می‌تواند اسماعیل / اسحاقهایی در درون خود داشته باشد. اسماعیل / اسحاق شیخ صنعان «اعتبار دینی، شهرت علمی و جایگاه عرفانی او به عنوان فردی متزهد» است. همه اینها «بتهای ذهنی» او هستند که به مدد عشق درهم شکسته می‌شوند؛ چنانکه خود عطار در پایان قصه، خوانندگان را هشدار می‌دهد که چنین حالی تنها برای شیخ صنعان نیفتاده و نخواهد افتاد و در درون هر کس «بتهایی» است که باید به دست خود او از بین برود:

در نهاد هر کسی صد خوک هست	خوک باید سوخت یا زنار بست
تو چنان ظن می‌بری این هیچ کس	کاین خطر آن پیر را افتاد و بس؟
در درون هر کسی هست این خطر	سر برون آرد چو آید در سفر
تو زخوک خود اگر آگه نه‌ای	سخت معذوری که مرد ره نه‌ای
گر قدم در ره نهی چون مرد کار	هم بت و هم خوک بینی صد هزار
خوک کش، بت سوز در صحرای عشق	ورنه همچون شیخ شو رسوای عشق

(منطق الطیر، ۱۴۲۹-۱۴۳۴)

بنابراین، ابتلا به عشق دختر ترسا و دین فروختن و ترسایی خریدن، تنها مناسب حال شیخ صنعان است و عمل او قابل تقلید و پیروی نیست؛ چنانکه مریدان به شیخ پیشنهاد می‌کنند در پیروی از وی همه زنار بندند و ترسایی گزینند. شیخ آنها را از این عمل باز می‌دارد. اعتراضی هم که یار غایب شیخ بر مریدان و هم سلکان خود در عدم متابعت از عمل شیخ وارد می‌کند، ناموجه می‌نماید:

با مریدان گفت ای تردامنان در وفاداری نه مردان نه زنان...

گر شما بودید یار شیخ خویش	یاری او از چه نگرفتید پیش؟...
چون نهاد آن شیخ بر زَنار دست	جمله از زَنار می‌بایست بست
از بَرش عمدا نمی‌بایست شد	جمله را ترسا همی‌بایست شد
این نه یاری و موافق بودن است	کانچه کردید از منافق بودن است...
جمله گفتند آنچه گفتی بیش ازین	بارها گفتیم با او پیش ازین
عزم آن کردیم تا با او به هم	هم نفس باشیم در شادی و غم
زهد بفروشیم و رسوایی خریم	دین براندازیم و ترسایی خریم
لیک روی آن دید شیخ کارساز	کز بر او یک به یک گردیم باز
	(منطق‌الطیر، ۱۴۷۴-۱۴۸۸)

سخن آخر

حقیقت دین، تسلیم شدن در برابر اراده الهی و دل نبستن به غیر اوست. هر چیزی که میان عبد و معبود قرار گیرد، حجاب راه است و خداوند نمی‌خواهد میان او و بندگان خاص خود چیزی فاصله اندازد؛ حتی اگر آن حجاب، فرزند و تنها امید و دلبستگی ابراهیم(ع) یا دانش و اعتبار دینی شیخ صنعان باشد. عطار نیشابوری و سورن کی‌یرکگور با رویکردی یکسان، سرگذشت دو قهرمان دینی و عرفانی را به منظور طرح مراحل سیر و سلوک دینی و رسیدن به مقام شامخ ایمان اصیل مورد توجه قرار داده‌اند. هر دو اندیشمند در زندگی شخصی خود مراحل و سپهرهای سه‌گانه زندگی را طی کرده و حکایت حال خود را در لابه‌لای داستانهای دینی و عرفانی نشان داده‌اند. حضرت ابراهیم(ع)، شیخ صنعان، کی‌یرکگور و عطار همگی از مصادیق «شهسواران ایمان» هستند. کسانی که در سلوک خود به سوی تعالی روحانی گرفتار عقبه‌ای دشوار می‌شوند. ابراهیم(ع) را محبت فرزند و شیخ صنعان را دینداری زاهدانه و خوشنامی از طی طریق باز داشته است. عطار در گام اول اسیر ثروت است و در گام دوم دلباخته هنر. کی‌یرکگور، باید بین خدا و لذتهای زودگذر زندگی یکی را برگزیند. هر چهار قهرمان با اراده و عزمی راسخ، پای در مقام ابتلا می‌گذارند و از اساسی‌ترین داشته خود دست می‌شویند و با وجود این به تحقق امر محال و به باز یافتن مجدد آنچه از دست داده بودند، ایمان راسخ دارند. پس از به پایان بردن آزمون الهی، ابراهیم(ع) فرزند و شیخ صنعان دانش دینی خود را باز می‌یابند. عین عمل این شهسواران قابل تقلید

نیست؛ اما معنا و مفهوم رفتار آنان می‌تواند سرمشقی برای دیگران باشد که به تناسب حال و مقام یعنی نوع و ماهیت گرفتاری و تعلقات خویش وارد تجربه شخصی شوند و حجاب میان خود و خدای خود را از بین ببرند.

پی‌نوشتها

۱. هلموت ریتز در کتاب ارزشمند خود، «دریای جان» سرگذشت این دیوانگان را که در آثار عطار به طور پراکنده آمده در یک بخش جمع کرده است (رک. دریای جان، جلد اول، فصل دهم، گستاخی دیوانگان با خداوند، ص ۲۳۷ تا ۲۶۹).

۲. هنگامی که یکی از پرندگان از هدهد می‌پرسد آیا در حضرت سیمرغ گستاخی رواست، می‌گوید:

گفت هر کس را که اهل بیت بود	محرم سر الوهیت بود
گر کند گستاخی او را رواست	زانک دایم راز دار پادشاست...
او چو دیوانه بود از شور عشق	می‌رود بر روی آب از زور عشق
خوش بود گستاخی او خوش بود	زانک آن دیوانه چون آتش بود
در ره آتش سلامت کی بود؟	مرد مجنون را ملامت کی بود؟
چون ترا دیوانگی آید پدید	هر چه تو گویی ز تو بتوان شنید

(منطق‌الطیر، ۲۷۴۶-۲۴۵۸)

۳. ابیات زیر نمونه‌ای از اشعار شورمندانه اوست که حکایت حالش را بخوبی ترسیم می‌کند:

این چه شور است از تو در جان ای فرید	نعره زن از صد زلفان هل من مزید
گر کند شخص تو یک ذره، گور	کم نگرده ذره‌ای از جانت شور
گر تو با این شور قصد حق کنی	در نخستین شب کفن را شق کنی
چون بود شورت به جان پاک در	سر درین شور آوری از خاک بر
هم درین شور از جهان آزاد و خوش	در قیامت می‌روی زنجیرکش
شور چندینی چرا آورده‌ای	این همه شور از کجا آورده‌ای؟
شور عشق تو قوی زور اوفتاد	جان شیرینت همه شور اوفتاد

(مصیبت نامه ۷۰۸۷-۷۰۹۳)

۴. در کتاب مقدس برخلاف قرآن کریم، ابراهیم اسحاق را به قربانگاه می‌برد. در متن مقاله با توجه به اینکه همه جا کی‌یرگور از اسحاق سخن گفته است، اسماعیل و اسحاق را یکجا آورده‌ایم تا با هر دو قرائت مسیحیت و اسلام همخوانی داشته باشد.

۵. عین عبارت کی‌یرگور چنین است:

«بگذار دیگران شکوه کنند که عصر ما عصر شرارت است. شکوه من این است که عصر ما عصر بیچارگی است، چون شور ندارد. فکر آدمها ضعیف است مثل نخ باریک... آنچه در دل می‌پروراند حقیرتر از آن است که گناهکارانه باشد... شهادتشان بی‌قوت و بی‌هیجان است، شور در دلشان

خفته است. وظیفه‌شان را انجام می‌دهند... برای همین است که روح من همواره به سوی عهد عتیق باز می‌گردد و به سوی شکسپیر. احساس می‌کنم دست کم آنهایی که آنجا حرف می‌زنند آدمند: نفرت می‌ورزند، عشق می‌ورزند، دشمنانشان را می‌کشند، اخلافشان را نسل اندر نسل نفرین می‌کنند، گناه می‌کنند» (اندرسون، ۱۳۸۵: ۱۳۶).

6. Esthetic

7. Ethic

۸. رفتار اخلاقی کانت ناظر بر دو قاعده است: قاعده اول می‌گوید: «همواره چنان عمل کن که بتوانی بخواهی که دستور عمل تو برای همه کس و همه وقت و همه جا قاعده کلی باشد» (فروغی، ۱۳۸۱: ۴۳۹) و قاعده دوم «چنان رفتار کن که هر انسان را... غایت بینداری نه طریق وصول به غایت» (همان: ۴۴۱). چنانکه ملاحظه می‌شود به نظر کانت تنها راه رفتار عقلانی در استثنائپذیری رفتار، عدم تأکید بر خود و وسیله نپنداشتن دیگران برای رسیدن به اهداف خویش خلاصه می‌شود.

9. Religion

۱۰. اشاره به داستان اُرفه و اُریدیسه در اسطوره‌های یونانی است که اُرفه فرزند آپولون با اُریدیسه که از پریان است، ازدواج می‌کند. اُریدیسه را مار می‌گزد و می‌میرد. اُرفه با اجازه پلوتون به دوزخ می‌رود تا همسرش را به زمین بازگرداند. این کار مشروط بر این است که اُرفه به پشت سر خود و اُریدیسه نگاه نکند. در طول راه اشتیاق بر اُرفه غالب می‌شود و به پشت سر نگاه می‌کند. بلافاصله اُریدیسه به دوزخ بازگردانده می‌شود و چندی بعد اُرفه نیز می‌میرد و به همسرش در جهان مردگان می‌پیوندد (ر.ک. اسطوره‌های موازی، ج.ف. بیرلین، ترجمه عباس مخبر، ص ۲۹۶ و ۲۹۷). هم‌چنین موریس بلانشو ضمن بیان کامل این اسطوره تأویلی زیبا از آن ارائه کرده است؛ ر.ک. ادبیات و مرگ، بخش «نگاه اُرفه، ص ۱۵۹ تا ۱۸۰» ترجمه لیلا کوچک منش).

منابع

۱. اندرسن، سوزان لی؛ **فلسفه کی‌یرگگور**؛ ترجمه خشایار دیهیمی، تهران: طرح نو، ۱۳۸۵.
۲. بلانشو، موریس و همکاران؛ **ادبیات و مرگ**؛ ترجمه لیلا کوچک‌منش، تهران: گام نو، ۱۳۸۸.
۳. بیرلین، ج.ف؛ **اسطوره‌های موازی**؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۶.
۴. پورنامداریان، تقی؛ **در سایه آفتاب**؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۵. ریتز، هلموت؛ **دریای جان**؛ عباس زریاب خویی و مهر آفاق بابیوردی، ج اول، چ دوم، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی، ۱۳۷۷.
۶. شوپنهاور، آرتور؛ **در باب حکمت زندگی**؛ ترجمه محمد مبشری، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۸.
۷. صفا، ذبیح‌الله؛ **تاریخ ادبیات در ایران**؛ ج دوم، چ یازدهم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۱.



۸. عطارنیشابوری، فریدالدین محمدبن ابراهیم؛ *الهی نامه*؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چ سوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۷.
۹. -----؛ *مصیبت نامه*؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چ دوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۶.
۱۰. -----؛ *منطق الطیر*؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، ویرایش سوم (چ ششم)، تهران انتشارات سخن، ۱۳۸۸.
۱۱. فروزانفر، بدیع الزمان؛ *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*؛ چ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۴.
۱۲. فروغی، محمدعلی؛ *سیر حکمت در اروپا*؛ تهران: زوار، ۱۳۸۱.
۱۳. فروم، اریک؛ *داشتن یا بودن*؛ ترجمه اکبر تبریزی، چ نهم، تهران: مروارید، ۱۳۸۷.
۱۴. فروم، اریک؛ *هنر بودن*؛ ترجمه پروین قائمی، تهران: آشیان، ۱۳۸۷.
۱۵. کاپلستون، فریدریک؛ *تاریخ فلسفه از فیثته تا نیچه*؛ ترجمه داریوش آشوری، چ هفتم، تهران: علمی و فرهنگی و سروش، ۱۳۶۷.
۱۶. کی‌یرگور، سورن؛ *ترس و لرز*؛ ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چ پنجم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۵.
۱۷. مستعان، مهتاب؛ *کی‌یرگور متفکر عارف پیشه*؛ تهران: نشر روایت، ۱۳۷۴.
۱۸. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین؛ *کشف الاسرار و عده الابرار*؛ تصحیح علی اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۱۹. ورنو و همکاران؛ *نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن*؛ ترجمه یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۷.

نقد و تحلیل نگرش هرمنوتیکی عین القضاات همدانی

دکتر مهیار علوی مقدم

عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلم سبزوار

سحر سعادت*^{*}

چکیده

در ادب فارسی بویژه ادبیات عرفانی، نگرشهای تأویلی، جایگاه ویژه‌ای دارد. در این میان، عین‌القضاات همدانی نمونه برجسته این نگرشهای تأویلی است. آشکارترین ویژگی دیدگاه ادبی عین‌القضاات، دریافت متمایز و خاص وی در باب مبحث «تأویل» است. شاید به جرأت بتوان گفت در کل آثار منشور فارسی نمی‌توان فردی را یافت که تا این حد و با این گستردگی به «تأویل» و بررسی جزئیات آن پرداخته باشد. عین‌القضاات تقریباً در تمامی آثارش بر این است که به تأویل آنچه به زبان رمز بیان شده‌است، بپردازد و به بیان چگونگی فهم درست اهتمام دارد. وی افقهای تازه‌ای در تأویل بیان می‌کند که در نوع خود بسیار بی‌نظیر است.

این مقاله می‌کوشد به بررسی جایگاه عین‌القضاات همدانی در جستارهای هرمنوتیکی - در عرصه‌های رایج هرمنوتیکی مانند فهم متن، رابطه لفظ و معنا، لذت متن، تک معنایی و چندگانگی معنایی - بپردازد و به دور از کژروی و افراط‌گرایی و خلط مباحث، پیوند او را با مباحث هرمنوتیکی، که در دهه‌های اخیر به رویکردی گسترده در فهم دانشهای بشری تبدیل شده‌است بیان کند و به این پرسش اساسی پاسخ دهد که آیا می‌توان نگرشهای سنتی نویسنده‌ای ژرف‌اندیش را که حدود هزار سال پیش می‌زیست در چارچوب نظریه‌پردازی هرمنوتیکی نوین و رویکردهای جدید نقد ادبی جای داد و تعمیم و بازسازی کرد یا نه. **کلید واژه‌ها:** هرمنوتیک و فهم متن، لفظ و معنا در ادبیات، تک معنایی و چندمعنایی، عین‌القضاات همدانی.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۹/۲۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۶/۲۹

* کارشناس ارشد و پژوهشگر زبان و ادبیات فارسی



۱. بیان مسئله

نکته درخور توجه در مباحث هرمنوتیکی، که اگر به آن بی‌اعتنا باشیم موجب لغزش در دریافتها و استنباطهای نظری و عملی ما می‌شود، افراط‌گرایی در این‌گونه مباحث و خلط موضوعات است. یکی از این لغزشگاه‌های ذهن، این است که بپنداریم وجود نشانه‌هایی در آثار ادبی گذشته زبان فارسی گواهی بر این است که می‌توان رد پای مباحث هرمنوتیکی را در میان پیشینیان فرهنگ و اندیشه ایرانی یافت. یافتن و جستن این نشانه‌ها ما را به لغزش نمی‌کشاند؛ لغزش آنگاه پدیدار می‌شود که بخواهیم این نشانه‌ها را به هر شکلی در چارچوب نظریه‌های نقد ادبی و نظریه‌پردازی هرمنوتیکی مدرن تعمیم دهیم و بازسازی کنیم. باید به یاد داشت که این تعمیم و بازسازی باید در راستای فرهنگ و اندیشه بومی سرزمین ما و در چارچوب معرفتی این دسته از اندیشمندان پیشین صورت گیرد؛ برای نمونه به سخن کوتاه، اما بسیار ژرف و پرمعنای عین‌القضات همدانی^۱، که حدود هزار سال پیش نگاشته است، اشاره می‌شود. امروز کمتر کسی را می‌توان یافت که به مباحث هرمنوتیکی و تأویل متنی بپردازد و به این نامه اشاره نکند و آن را گواهی بر آشنایی عین‌القضات با مباحث هرمنوتیکی نداند و بر توجه او به موضوع چندگانگی معنایی و فرایند فهم متن نپردازد. نامه بیست و پنجم عین‌القضات همدانی چنین است:

جوانمردا! این شعرها را چون آینه دان! آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود؛ اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را خود هیچ معنی نیست؛ اما هر کسی از آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست و اگر گویی که شعر را معنی آن است که قایلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این هم چنان است که کمتر کسی گوید صورت آینه، صورت روی صیقل است که اوّل آن نمود (همدانی، ۱۳۷۷: ۱/ نامه ۲۵، ۲۱۶).

عین‌القضات در پایان این نامه می‌نویسد: «و این معنا را [شعرها را چون آینه دانستن] تحقیق و غموضی هست که اگر در شرح آن آویزم از مقصود باز مانم» (همان). در نگاه نخست به نظر می‌رسد که عین‌القضات با این سخن، جایگاهی درخور در مباحث هرمنوتیک می‌یابد و به این ترتیب او را می‌توان یکی از نظریه‌پردازان هرمنوتیک دانست؛ چرا که مباحثی مانند خواننده‌محوری، فرایند فهم متن، چندگانگی معنایی، نیت آفریننده متن و... در این عبارتهای کوتاه، ژرف و پرمحتوا به چشم می‌خورد. چه بسا اگر عین‌القضات، هزار سال بعد را در آینه دانش و دریافتهای

مکاشفه‌ای خود می‌دید و درمی‌یافت که این سخن تا چه اندازه با دیدگاه‌های ژاک دریدا، رولان بارت و ژان پل سارتر همانند است، مدّعی می‌شد که یکی از نخستین نظریه‌پردازان هرمنوتیک است. هیچ اشکالی ندارد که بین دیدگاه‌های عین‌القضات و نظریه‌های هرمنوتیکی معاصر همانندی‌هایی یافت؛ اما در وهله نخست باید دریافت که یکی از تفاوت‌های جهان گذشته و جهان امروز در نظریه‌پردازی است؛ به این معنا که امروز ما در مورد نظریه و مباحث نظری سخن می‌گوییم که ویژگی برجسته آنها مدوّن و منسجم بودن، دارای اصول و مبانی خاصّ خود بودن و در چارچوبی مشخص جای گرفتن است؛ یعنی ویژگی‌هایی که جهان گذشته عمدتاً فاقد آنها بوده است. نظریه هرمنوتیک امروزه اصول و مبانی خاص خود را دارد، و انسجام بر آن حاکم است؛ یعنی ویژگی‌هایی که در عبارتهای عین‌القضات نیست، یا دست‌کم او، باوری منسجم و علمی در باب مباحث هرمنوتیکی نداشته است؛ انتظار هم نداریم که چنین باشد. دو دیگر اینکه تحلیل و بررسی هر نظریه را باید با توجّه به بافت زمانی آن سنجید و ارزیابی کرد. نمی‌توان در ارزیابی نظریه، آن را از زمینه فرهنگی آن جدا دانست و به گونه‌ای مجرد و انتزاعی نقد و تحلیل کرد؛ زیرا که هر نظریه‌ای با توجّه به فرهنگ و زمینه‌های تاریخی و اجتماعی پیرامون خود، هویت می‌یابد. درست مانند این که تصوّر کنیم خواجه نصیرالدین توسی در *اساس الاقتباس* چون وزن و قافیه را از ضروریات شعر ندانسته؛ بنابراین به شعر سپید توجّه داشته است؛ درحالی که در روزگار خواجه نصیرالدین و سده‌های پس از او، هرگز تصوّر شعر بدون وزن و قافیه ممکن نبوده است. بنابراین ذکر نکردن وزن و قافیه در نگرش شعرشناسی خواجه نصیرالدین را باید به حساب تأکید خاص او به خیال‌انگیزی شعر دانست و نه دوربینی و ژرف‌نگری او.^۲

۲. پیشینه و روش تحقیق

عین‌القضات همدانی عارف بزرگ سده ۵ (ه.ق) است که فهم کامل مباحث او دشوار به نظر می‌آید و با اینکه آثار ارزشمندی از وی برجای مانده، تحقیق و پژوهش در باب افکار و اندیشه‌های او به صورت گسترده و کلان کمتر انجام شده و ساحت آثار او تقریباً می‌توان گفت بکر باقی مانده و حقّ بزرگی او در مقایسه با کسانی چون سهروردی و امام محمدغزالی به جا آورده نشده است. باکمی دقّت درمی‌یابیم هرچا که سخن از نگرش‌های هرمنوتیکی عین‌القضات رفته است به نامه بیست و پنجم وی اشاره

شده و او را با این تفکر (خاصیت آینگی) دارای نگرش هرمنوتیکی مدرن پنداشته و از مطالعه دقیق دیگر مطالب او و درک کامل نگرشهای وی در باب مبحث تأویل غفلت کرده‌اند. در این پژوهش کوشیده شده است به تمامی آثار عین‌القضات، بویژه نامه‌ها با نگرشی کاملتر و عمیقتر نظر شود تا آنچه از نگاه دیگران پنهان مانده آشکار و به تناقضهایی اشاره شود که در نگرش وی هست.

عین‌القضات در برخی از جنبه‌ها مورد پژوهش قرار گرفته و کتابها، مقالات و پایان‌نامه‌های مختلفی درباره او نگاشته شده‌است، اما این منابع بیشتر به بررسی زندگینامه و آثار عین‌القضات همّت گمارده و کمتر با تحلیل عقاید و افکار او همراه بوده است؛ از جمله کتابهایی که اختصاصاً به بحث درباره عین‌القضات پرداخته‌اند به این موارد می‌توان اشاره کرد:

- زندگی و احوال عین‌القضات همدانی (رحیم فرمنش).
- خاصیت آینگی (نجیب مایل هروی).
- جلد سوم نامه‌های عین‌القضات (علینقی منزوی).
- عین‌القضات و استادان او (نصرالله پورجوادی).
- همچنین از جمله مقالاتی که در این زمینه نگاشته شده است می‌توان به این عنوانها اشاره کرد:

- تصوّف و مسئله تشکیک در زبان در اندیشه‌های عین‌القضات همدانی (ایزوتسو).
- مسئله خلق جدید در عین‌القضات (ایزوتسو).
- ماتیکان عین‌القضات همدانی (پرویز اذکائی).
- عین‌القضات همدانی و فضای ذهنی دورانش (حمید دبّاشی).
- عین‌القضات در آینه هرمنوتیک مدرن (سید مهدی امامی جمعه).
- آنچه از پایان‌نامه‌های دوره کارشناسی ارشد و دکتری یافته شد درباب عین‌القضات بیشتر بررسی مقایسه‌ای افکار وی با عارفان و فیلسوفان قرون مختلف، همچون سهروردی، حلاج، روزبهان بقلی، غزالی، سنایی و ابوسعید بوده است. بنابراین تقریباً اثر مستقلی که به جنبه‌های هرمنوتیکی آثار عین‌القضات پرداخته باشد تاکنون تالیف نشده است و آنها را می‌توان به چند مقاله، محدود کرد.

آنچه در این مقاله نگاشته شده، حاصل بازخوانیهای مکرر آثار عین‌القضات است؛ چراکه کلّ متون عرفانی، مشکلاتی دارد که درک آنها نیازمند صرف زمان و تکرار

خوانش است و تسلط لازم را می‌طلبد. براین اساس، این مقاله می‌کوشد با دوری گزیدن از کژرویها و زیاده‌رویها به بررسی نگره‌های هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی بپردازد. گفتنی است آنچه عین‌القضات در باب مباحث تأویل و هرمنوتیک بیان می‌کند، یکپارچه، هموار و یکدست نیست. در مباحث وی، گاه پیوندی با نظریه‌های نوین تأویل متن نمی‌توان یافت و گاه کم و بیش نشانه‌هایی از مباحث هرمنوتیک سنتی و مدرن می‌توان به دست آورد. گاه سخن از تک‌معنایی می‌کند؛ جایی دیگر مثال آینه می‌آورد و بررسی تأویلهای گوناگون را مدنظر قرار می‌دهد. ازاین رو دراین مقاله برآنیم به بررسی نگره‌های تأویلی عین‌القضات، که بیشترین پیوند را با نظریه‌های هرمنوتیکی دارد- به‌صورت طبقه‌بندی شده- بپردازیم. در این تحقیق توصیفی، نخست به گردآوری اطلاعات از آثار عین‌القضات پرداخته و کوشیده شد نمونه‌هایی برگزیده شود که در تحلیلهای هرمنوتیکی مناسب باشد و سپس براساس روش استقرایی (از جزء به کل رسیدن) به این پرسشها پاسخ داده می‌شود که دیدگاه عین‌القضات درباره لفظ و معنا، فهم درست متن، رابطه فهم و لذت متن، ترجمه متن و تمایز بین تک معنایی و چندمعنایی چیست.

۳. کارکرد زبانشناختی «دلالت لفظ برمعنا» در فهم متن در نگرش هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی

یکی از مهمترین مباحث مربوط به زبان، که در «فلسفه زبان» بررسی می‌شود، رابطه لفظ و معناست. از دیرباز درباره لفظ و معنا در فلسفه یونان، منطق ارسطویی، فلسفه تحلیلی، معناشناسی، نشانه‌شناسی و علم اصول بحث شده است. این پیوند بویژه از این حیث اهمیت دارد که هر نظریه مربوط به فهم و تأویل متن به‌گونه‌ای برپایه نظریه‌ای درباره زبان است و یکی از اساسی‌ترین این نگرشها دلالت لفظ برمعناست.

۳-۱ دیدگاه عین‌القضات همدانی درباره «لفظ و معنا»

همان‌گونه که گفته شد از دیرباز درباره دلالت لفظ برمعنا بحث شده است و این دلالت و تفاوت لفظ و معنا مقوله‌ای نیست که تنها عین‌القضات آن را بیان کرده باشد. اما می‌توان گفت وی به‌گونه‌ای مطلوب به بیان و شرح این مسئله پرداخته و در خلال بیان این

تفاوتها نظریات خود را ارائه کرده است. «بدان ای دوست که معنی دیگر است و لفظ که دلالت کند بر معنی دیگر» (همدانی، ۱۳۷۷: ۳۹۲).

همچنین عین‌القضات به این مسئله نیز اشاره کرده است که هر لفظ دارای معانی مختلفی است و اگر تنها برای هر لفظ یک معنا در نظر گرفته شود، انسان دچار فهم غلط خواهد شد و معانی یک لفظ دارای درجات متفاوتی است.

ای عزیز! بدان که تصرف کردن به عقل ظاهر از این نبشته‌ها و از هر نبشته کلمه‌ای بر گرفتن وقت بود که نامستقیم بود؛ زیرا که این الفاظ را معانی بسیار بود و هر معنی که درجات متفاوت درو روا بود و یک لفظ بود که بر آن همه درجات دلالت کند، نشاید که تصرف کنند در آن همه درجات بر یک منهاج و پاره‌ای از این کلمات انغلاقی دارد. نیک تأمل کن! و مگر به مثالی بهتر فهم کند. بدان که علم، یک لفظ است و عالم همچنین. اما این یک لفظ بر درجات بسیار دلالت کند، چنانکه دانی که شافعی و ابوحنیفه و مالک و غیرهم را عالم گویند و معلوم است که ایشان در عالمی به تفاوت بوده‌باشند؛ اگرچه در اصل عالمی مشترکند. پس اگر کسی حکم کند بر عالمی خاص شافعی، آن حکم روا بود که عالمی مالک را نبود؛ اگرچه هر دو را عالم توان خواندن (همان: ۴۰۵).

یکی از مهمترین بخشهای نامه‌های عین‌القضات، نامه‌های ۹۲ تا ۹۵ جلد دوم است. گویی عین‌القضات در این بخش، اصل و اساس مبانی تفکرات هرمنوتیکی خود را بیان کرده‌است. وی با بیان نکات بسیاری در باب الفاظ و تقسیم‌بندی آنها، علل به وجود آمدن بدفهمی در مذاهب مختلف و تحریف در آن را بیان کرده است. وی این مبحث را با قدری شروع، و شش اصل اساسی را بیان می‌کند که در آن علل به وجود آمدن مذاهب مختلف را مد نظر دارد. در ادامه تلاش شده با طبقه‌بندی آنچه عین‌القضات در این باب بیان کرده است به فهم بهتر این مباحث دست یابیم.

عین‌القضات در مقدمه این بحث ابتدا به تقسیم‌بندی الفاظ می‌پردازد (همان: ۳۰۳-۲۵۷):

- **لفظ مشترک:** لفظی بود که بر معانی بسیار دلالت کند؛ مانند مشتری که هم کوکب آسمان ششم و هم خریدار است. در واقع یک اسم است که بر دو مسمّا دلالت می‌کند؛ چنانکه آن دو مسمّا، من حیث الاشتقاق، شرکت ندارند البته.

- **لفظ متواطی:** در واقع یک اسم بر دو مسمّا دلالت کند؛ چنانکه هر دو مسمّا در معنی آن اسم مشترک باشند؛ مانند دست و زبان و گوش که در معنی جسمیت برابرند یا حیوان که بر گاو و خر و اسب و انسان دلالت کند.

- **لفظ متشابه:** در واقع آن بود که اسمی بر دو مسمّا دلالت کند چنانکه خالی نباشد از اشتراکی در مفهوم لفظ اما اشتراک تمام ندارد؛ مانند ایض که وصف عاج و ثلج و کاغذ است.

- لفظ منقول: در زبان عرب، حیح، قصد بود؛ خواه سوی بغداد و خواه سوی اصفهان و در شرع قصدی بود مخصوص سوی مکه و صوم امساک بود در زبان عربی و در شرع امساک بود من وقت الصبح الی مغرب از شهوات بطن و فرج.

این تقسیم‌بندی الفاظ با تفاوت‌های اندکی در دیگر کتابهای منطق نیز بیان شده‌است (برای مطالعه بیشتر رک: مظفر، ۱۴۰۴: ۴۷؛ گلستانی، بی‌تا: ۵۱؛ ناصر خسرو، ۱۳۶۲: ۲۴۶؛ ابن‌سینا، ۱۳۸۵: ۳۸۶؛ طوسی، ۱۳۵۵: ۹؛ خوانساری، ۱۳۶۳: ۷۴؛ پوپر، ۱۳۸۰: ۶۵۷).

هدف عین‌القضات در بیان این تقسیم‌بندی، نشان دادن درک افراد مختلف از اسما و صفات خداوند است. بنابراین به طبقه‌بندی افراد جامعه برای درک این مسئله دست زده و مراتب مختلفی برای درک قائل شده‌است. از دیدگاه وی مردم جامعه به سه دسته مبتدی عام، متمیز متکلم و عالم محقق تقسیم می‌شوند که درک هریک از آنها از اسما و صفات متفاوت است. وی این تفاوت‌ها را این‌گونه بیان می‌کند:

- مبتدی عام: مبتدی و عوام پندارند به طریق توطی بود؛ مثلاً در حقیقت قدرت برابرند اما او، علی کل شیء قادر بود و خلق نه، بل یکی بر کتابت قادر بود و یکی بر تجارت و هیچ‌کس بر خلق آسمان و زمین قادر نبود و او بر همه قادر بود. همچنین گویند علم خلق به بعض امور بود و علم او به همه محیط بود و این تشبیه مطلق است (همدانی، ۱۳۷۷: ۲۶۰).

- متمیز متکلم: اینان پندارند به طریق تشابه بود. قدرت حق تعالی چون قدرت خلق نبود به هیچ وجه، اما از تناسبی هم خالی نبود آخر و آلا چرا قدرت خوانند و جبر نخوانند؛ اگرچه قدرت او مستقل است به ایجاد و اختراع و قدرت ما معلول است و مستفاد از او و قائم بود بدو و به خودش هیچ حکم نیست اصلاً (همان).

- عالم محقق: نه بر طریق توطی بود نه بر طریق تشابه بل به طریق اشتراک صرف بود. اسم مشترک چون مشتری و عین؛ مثلاً اگرچه در حقیقت مفهوم لفظ اشتراک ندارند مسمیاتش، باری در بعضی از صفات ذاتی اشتراکی دارد؛ چنانکه در حد کوکب جسمیت درآید به ضرورت و در حد مشتری که آدمی بود هم این صفت درآید. جسمیت در آدمی و کوکب ذاتی است و عین‌القضات خود را جزء این گروه به شمار می‌آورد (همان: ۲۶۱).

این تفاوت در الفاظ و تفاوت در مراتب انسانها باعث به‌وجود آمدن تفاوت در فهم آنها می‌شود. در ادامه این نامه‌ها عین‌القضات بحث مذهب قدریان را پیش می‌کشد و شش اصل بنیادین خود را بیان می‌کند. که در ادامه سعی شده‌است این شش اصل، به صورت شفافتر بیان شود.

اصل اول: این است که چون سخن واصلان مشترک الدلّاله بود بر دو معنی یا بر سه معنی، و از آن معانی یکی راست بود و دیگر دروغ، لابد هرکه نداند در غلط افتد (همان: ۲۸۲).

در توضیح این اصل ابتدا وی این تقسیم‌بندی را در باب اشتراک بیان کرده است: اشتراک یا در لفظ مفرد است یا در قول مرگب:

- لفظ مفرد

مشتري: کوكب آسمان ششم / خريدار
عين: آفتاب / ديده

- قول مرگب (اخرجت اخي من الظلمات الى النور)

ضياء الدين كه برادر توسست از جايي تاريخ دست گيري و به جاي روشن آوري.
برادري مسلمان را از ظلمت جهل خلاص دهی تا عالم شود.

معمولاً عين القضاات اصرار دارد دالّی را كه داراي مدلول مشخصی است بايد در زمينه متن شناسايی كرد. بنابر اين هر كس از طريق قرينه متن متوجه معنی اصلی آن نشود، مسلماً دچار درك نادرست خواهد شد و اين يكي از دلايل بدفهمی و تحريف است.

اصل دوم: این است که سخن واصلان جز مشترک الدلّاله نتوان بود و محال است كه نه چنين بود (همان).

عين القضاات در اين اصل به بررسی اين نکته می‌پردازد كه الفاظ محدود، و معانی نامحدود است. بنابر اين اشتراك در الفاظ ضرورت دارد. در عالم ملك مسميات مدرک هستند. به همين روي از الفاظ ظاهر بهره می‌گيريم مانند ارض، جبل، سماء. در اين زمينه مشكلي نيست؛ اما مشكل اصلی از آنجا آغاز می‌شود كه بخواهيم در باب عالم ملكوت سخن به ميان آوريم. چون عالم ملكوت برای همگان ظاهر نيست، مجبور به استفاده از زبان استعاره خواهيم شد. در اينجاست كه اگر كسي نسبت به اين زبان استعاری علم کافی نداشته باشد، ممكن است در غلط افتد و دچار درك اشتباه در باب اين موضوع شود و به تعميم اين درك نادرست بپردازد كه اين وضعيت عامل به وجود آمدن تحريف در دين می‌شود.

دبّاشی (۱۳۸۵: ۶۵) اين اصل را بيشتتر شفاف می‌کند و عقیده دارد مشكل اساسی جنبه مشترك الدلّاله، اين است كه از نظر پيام اصیل مفروض فقط يك دلالت درست و بقيّه

نادرست است و از آنجا که منابع واسطه‌ای (واصلان) جز از طریق زبان مشترک الدلّاله نه می‌توانند حرف بزنند و نه می‌توانند بنویسند و چون تمام خوانندگان زیر نفوذ این پنداشت قرار دارند که فقط یک برداشت درست و بقیّه نادرست است، سوء تفاهم در همه کنش‌های تأویلی، نهادی است.

اصل سوم: این است که لفظی هست که بر گونه‌ای مذهب قدر از آن لازم آید و به وجهی راست است (همدانی، ۱۳۷۷: ۲۶۳).

در این اصل عین‌القضات با پیش‌کشیدن مسأله شر (که خود بحثی بسیار پرچدل و مشکل است) قصد دارد بیان کند که درک ما نسبت به مسائل متافیزیکی درکی ناقص است و آنچه ما شر می‌انگاریم به خیر منتهی است و مثالی برای درک بهتر می‌آورد و بیان می‌کند همان‌طور که کودک، حجامت را در حقّ خود شر می‌پندارد پدر و مادر وی به خیر آن آگاه هستند، ما نیز نسبت به مسائل متافیزیکی و خواست خداوند ناآگاه هستیم و این ناآگاهی باعث به وجود آمدن نگرش اشتباه می‌شود.

اصل چهارم: اینکه همه مذاهب را یا اغلب مذاهب را اصل راست بوده است و به روزگار محرّف گشته است (همان).

در این اصل عین‌القضات ترکیب «ناقلان بد» را به کار می‌برد به معنای کسانی که فهم درستی از مباحث الهی نداشته‌اند و این فهم نادرست باعث به وجود آمدن خطا در تفسیر آنها شده است. در این اصل اشاره ضمنی به این مطلب شده که فهم و درک آیات قرآن نیازمند داشتن پیش‌فرضهایی درست است و در ادامه این اصل اشاره به همه ادیان موجود از جمله بت‌پرستی و زّنارداری و... می‌کند و می‌گوید:

و علی‌التّحقیق زّنارداری و بت‌پرستی و آتش‌پرستی و دیگر مذاهب شنیع همه را اصلی لابد باید که بود، یا نه اگر کسی به روزگار ما گوید زّنارداری و آتش‌پرستی و بت‌پرستی حق است کسی باور نکند و ما دانیم که در آن روزگار که این پیدا شد اگر همین بوده است و بس، هیچ‌کس این مذهب را اتباع نکردی، چون اتباع کردند و عالمی در این بودند و چندین سال است که آتش می‌پرستند، دانیم که اصل این، کاری دیگر بوده است که به ما نرسیده است و همچنانکه مسلمانی ذره ذره مندرس می‌شود، این مذاهب نیز ذره ذره مندرس شده است و اکنون بت‌پرستی و زّنارداری و آتش‌پرستی مجرد مانده است (همان: ۳۰۲).

به تحقیق می‌توان گفت تمام یا بیشتر مواضع کلامی در تقریرات اولیه درست بوده، اما راویان، آنها را تحریف کرده‌اند. عین‌القضات نشان می‌دهد که این امر فقط با معاینه عصر هر موضع آشکار خواهد شد.

اصل پنجم: اینکه تحریف را انواع است و متعذر است که در حصر توان آورد (همان: ۲۸۲).

در این اصل یکی از مباحث مهم هرمنوتیک بیان شده است. تفاوت زبان گفتاری و نوشتاری که یکی از عوامل دیگر به وجود آمدن بدفهمی به‌شمار می‌رود:

بدان ای دوست که بسیار سخن بود که از قائل فهم توان کرد به وقت نطق و اگر در جایی نویسند، آن مفهوم نگردد هرگز از آن؛ همچنانکه مثلاً کسی در حال غضب غلام خود را گوید هرچه خواهی کن! غضب او و حرکات او و کیفیت ایراد او همه دلایل بود قاطع که او این کلمه بر وجه وجوه می‌گوید و در حال رضا هم گوید پسر خود را در واقعه معین که هر چه خواهی کن! و مقصودش آن بود که او را مخیر می‌کند عن طیبه قلب و این چون بشنوند فرق در میان هر دو مفهوم بود. اما چون بنویسند آن فرق نتوان نوشت؛ زیرا که فرق میان حالت غضب و رضا نتوان نوشت؛ زیرا که به شکل شخص تعلق دارد و همچنین خطاب بگردد به مخاطب؛ چون تو مثلاً حاضر باشی و من با تو سخن گویم بر قدر علم تو و اگر کودکی یا مردی کم‌عقل حاضر بود که آن فهم نتواند کرد و لابد چون جایی آن چیز بازگوید در آن تحریف بود (همان: ۳۰۴).

اصل ششم: اینکه سالک را ضرورت است که بر این مذاهب گذر کند. آنگه باشد که در آن بماند و باشد که از آن برگذرد (همان: ۲۸۲).

در این اصل عین‌القضات، راه رسیدن به حقیقت را گذر از تمام پیش‌فرضهای موجود خود می‌داند. از نگاه وی برای رسیدن به فهمی کامل و درست باید انسان ذهن خود را خالی از تمامی پیش‌فرضهای موجود داشته باشد تا فهم درستی حاصل شود. وی می‌گوید:

و هرکه طالب علم یقین بود، اول شرط در راه او آن بود که کلّ مذاهب عالم در دیده او برابر نماید و اگر فرقی داند میان کفر و اسلام، این فرقت دانستن در راه طلب او سدّی بود که او را نگذارد که به مطلوب رسد (همان: ۲۵۱).

چراکه داشتن پیش‌فرض باعث به وجود آمدن قضاوت‌های از پیش تعیین شده می‌شود که این مسئله باعث به وجود آمدن فهم نادرست خواهد شد.

عین‌القضات فردیت ذهنی عامل انسانی را به‌عنوان موتور اولیه زبان زایشی گشتاری

«پیام اصیل» مشخص می‌کند. او می‌گوید مردم با زبان تکلم می‌کنند، و یکی از بدیهیات زبانی هم این است که مردم جایز الخطا هستند و در ترجمان پیام از نسلی به نسل دیگر مرتکب خطا می‌شوند؛ لذا در هر هرمنوتیک مشکل اصلی به زبان و عامل انسانی آن ارتباط دارد (ر.ک: دباشی، ۱۳۸۵: ۷۱).

۴. هرمنوتیک، نظریه فهم متن در پرتو تأویل

فرایند واقعی فهم متن و دلالت متن بر معنا در پرتو «تأویل» صورت می‌گیرد. تأویل متن، افزون بر آشنایی با بافت فرهنگی و تاریخی آفرینش متن به دریافت ذهنیت خاص آفریننده نیز نیازمند است. در پرتو این آگاهی و آشنایی، تأویل کننده متن در سطح گسترده‌ای به فهم متن و کشف لایه‌های پنهان معنایی آن دست می‌یابد.

۱-۴ دیدگاه عین‌القضات همدانی درباره فهم درست متن

عین‌القضات دیدگاه خاصی در باب روشهای فهم بیان کرده‌است که در این مجال به آن پرداخته می‌شود:

بدان ای دوست عزیز که بیان این چنانکه بتوان گفت و بتوان نوشت دو گونه است: یکی بیانی است که عقلای سلیم فطرت را یا خواص را به‌کار آید و دوم بیانی است که مجانبین فاسد مزاج را به‌کار آید و در این شیوه عجایب علمهاست به نزدیک من و هرگز نگفته‌ام و ننوشته‌ام. اما در علم دیر است که هست و بیشتر خلق را بیان ثانی شافی‌تر آید که بیشتر خلق را مزاج فاسد است (همدانی، ۱۳۷۷: ۷۸).

عین‌القضات به دسته‌بندی افراد در باب فهم مسائل مختلف دست زده و بر این عقیده است که بیشتر مردم دچار بدفهمی هستند. وی در دیگر نامه‌ها نیز به مبحث بدفهمی توجه داشته‌است و روش رسیدن به فهم درست را یکی در تکرار و دیگری در بیان مثال می‌داند:

و این مسئله پاره غموضیتی دارد و غالب آن است که از نوشته فهم نکنی؛ اما من بنویسم که اگر فهم افتاد مبارک و اگر نه، لابد ببايد خواندن تا معلوم گردد (همان: ۱۱۸).
و نیز نتوانم گفت که بکلی از کسب خارج است و مگر به مثالی بهتر که فهم توانی کرد؛ چه عوام را به ادراک حقایق هیچ راهی نیست به از تمثیل (همان: ۳۹۳).
عین‌القضات فهم یک موضوع را از دو راه حاصل می‌داند:

- یکی اینکه واخود رجوع کند و قوت خود را چندانکه تواند دواسبه دواند تا به



تفکر و تدبیر خود آن را فهم کند.

- راه دوم این بود که از غیری بپرسد؛ زیرا که او استعداد آن ندارد که به واسطه تفکر خود بداند و آن غیر این استعداد را دارد.

۲-۴ دیدگاه عین‌القضات همدانی درباره رابطه فهم و لذت متن

خواندن، فرایندی است نظام‌مند، که هدف آن، یافتن معنا نیست؛ بلکه هدف نفس کشیدن و زیستن در معناست. به این ترتیب، اثر به مثابه چشمه‌ای جوشان همواره در حال آفرینندگی و زاینندگی است. این همان پیوند فهم متن و لذت ناشی از خواندن متن و فهم آن است که در مباحث هرمنوتیکی بر آن بسیار تأکید شده است. عین‌القضات همدانی چنین می‌نویسد:

اگر کسی خط نوشتن را کمال داند، این کس خطاطان را دوست دارد و اگر شطرنج باختن را به کمال داند، این قوم را دوست دارد نه خطاطان را و از این سبب است که سلطان مثلاً کسی را دوست‌تر دارد که تیراندازی نیکو داند از کسی که علم نیکو داند و نرّاد را نیکوتر دارد که نحوی را و هر کس آنچه ادراک کند و ادراک آن‌چیز او را لذیذ آید، لابد است که آن ادراک را دوست دارد و آن مدرک را دوست دارد و اگر کسی بداند که هنر در ابوبکر بیش از آن بود که در عمر لابد است که ابوبکر را دوست‌تر دارد از عمر. اما اگر کسی علوم نجوم داند و او را از کمال ابوبکر و عمر خبر نباشد، این کس بومعشر منجم را دوست‌تر دارد؛ زیرا که از کمال ابوبکر و عمر بی‌خبر است و اگر کسی طب داند و نجوم نداند، طبیب را دوست‌تر دارد از منجم (همان: ۱۸۶).

مبحثی که عین‌القضات در این نامه بیان کرده یکی از مباحث بسیار مهم هرمنوتیک است؛ وی به این مسئله کاملاً آگاه بوده که رابطه فهم و لذت رابطه‌ای متقابل است؛ یعنی به همان میزان که انسان فهمش در باب مسئله‌ای بیشتر باشد، نسبت به آن لذت بیشتری را دریافت خواهد کرد. همان‌گونه که در نامه‌هایش بیان می‌کند که هر کس بازی شطرنج را آموخته است، طایفه شطرنج‌بازان را بیشتر دوست دارد؛ چرا که وی از آن کس که بمراتب از قواعد بازی آگاه نیست از لذت بیشتری برخوردار خواهد شد. پس فهم بیشتر باعث لذت بیشتر می‌شود.

۳-۴ دیدگاه عین‌القضات همدانی درباره ترجمه متن

یکی از روشهای فهم، مبحث ترجمه است که به گونه‌ای درچارچوب مباحث هرمنوتیک جای دارد. از آنجا که هرمنوتیک، سخن مشترکِ عرصه دانایی انسان و

«سخنی است جهان شمول» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۴) از این رو، کسی که می‌کوشد دشواری متنی را حل کند، کسی که متنی را از زبان بیگانه به زبان دیگری ترجمه می‌کند، کسی که می‌کوشد «بdfهمی و لغزش فکری یا زبانی را کشف کند» (همان)، کسی که موضوعی را به شیوه‌ای نمادین و رمزآمیز بیان می‌کند، کسی که می‌کوشد از سخنان دیگری به رازی پی ببرد، کسی که پس از خواندن شعر می‌کوشد آن را دریابد و تفسیر و تأویل کند، دانشجو در حل مسئله ریاضی، عاشق در بیان عشق خود به معشوق، پزشک در تفسیر نشانه‌های بیماری بیمار خود، قاضی در تفسیر و تأویل ماده‌های قانون جزا، هیأت منصفه در تشخیص حقیقت از راه تأویل سخنان دادستان، و... (همان) همگی در قلمرو گسترده هرمنوتیک جای دارند.

دانشمند، تحلیل داده‌هایش را تأویل^۳ می‌نامد؛ ناقد ادبی، سنجش سخن خود از اثر را تأویل و تفسیر می‌خواند. مترجم زبان «برگرداننده»^۴ نامیده می‌شود؛ مفسران اخبار، اخبار را «تأویل و تفسیر» می‌کنند. شما گفته دوستی را تأویل - یا سوء تأویل - می‌کنید و همچنین است نامه‌ای از خانواده یا نشانه‌ای در خیابان. در واقع از زمانی که صبح از خواب برمی‌خیزید تا وقتی که دوباره در خواب فرو می‌روید در حال «تأویل» هستید. هنگام بیداری به ساعت کناری نگاه می‌کنید و معنای آن را تأویل می‌کنید. به یاد می‌آورید که امروز چه روزی است و با فهم معنای آن روز، ابتدا به یاد می‌آورید که در این جهان در چه راهی گام بر می‌دارید و برای آینده چه طرح و نقشه‌هایی دارید؛ شما از بستر برمی‌خیزید و به تأویل کلمات و حرکات آن چیزهایی می‌پردازید که در کار و بار روزانه با آنها برخورد می‌کنید. پس تأویل، شاید اصلی‌ترین فعل تفکر انسان است؛ در حقیقت، خود وجود داشتن را شاید بتوان جریان دایم تأویل گفت (پالمر، ۱۳۸۲: ۱۵).

براین اساس یکی از روشهای فهم، مبحث ترجمه است که به گونه‌ای درچارچوب مباحث هرمنوتیک جای دارد. علت بیان این جستار، مثال درخورتوجهی بود که عین‌القضات در باب ترجمه بیان کرده‌است. او می‌نویسد:

کاتب حق را داند، چون کاتب به حقیقت حق را داند، دل مرا کاغذ داند که مجرای معانی است و محل حقایق و عقل مرا مترجم شناسد از آن حقایق؛ زیرا که در عالم ملک زبان اهل ملکوت کسی فهم نتواند کرد، اگر ترجمان جبروتی نبود. آخر دیده باشی که عجمی زبان عربی فهم نکند الا به واسطه ترجمانی که هم عربیت داند و هم عجمیت. تحقیق دان که در دریا عموم را راه نبود الا به واسطه کشتی (همدانی، ۱۳۷۷: ۲۷۷).

وی متن را به دریایی تشبیه کرده است که عموم برای ورود به آن راهی ندارند و تنها راه ورود کشتی ترجمه است که آنها را به ساحل مقصود خواهد رساند که می‌توان

گفت یکی از اصول پایه‌ای فهم متون از زبانهای دیگر همین ترجمه صحیح است؛ چرا که بشر با وجود ترجمه صحیح به متن اصلی و آنچه قصد و نیت مؤلف بوده است، پی خواهد برد و قضاوت و فهم وی بر اساس متن ترجمه شده است.

۴-۴ دیدگاه عین القضاات همدانی درباره تمایز بین تک معنایی و چند معنایی

همان‌گونه که گفته شد دیدگاه عین القضاات در باب مباحث هرمنوتیک دچار چندگانگی است. در بخشی از نامه‌های خود از عقیده خود به معنای واحد سخن می‌گوید و در جایی دیگر سخن از آیینی می‌کند و وارد مباحث هرمنوتیک مدرن می‌شود. «اصل اوّل: این است که چون سخن واصلان مشترک الدلالة بود بر دو معنی یا بر سه معنی و از آن معانی یکی راست بود و دیگر دروغ، لابد هر که نداند در غلط افتد» (همان: ۲۸۲). اینکه تنها یک معنی راست است و دیگر معانی دروغ، نمونه بارز هرمنوتیک سنتی و اعتقاد به معنای نهایی در متن است. ولی در جایی دیگر که در پی می‌آید، خلاف این سخن می‌راند. شاید در ایران امروز، کمتر کسی باشد که مطالعات هرمنوتیکی داشته باشد و با این مضمون نامه بیست و پنجم عین القضاات آشنا نباشد. نامه‌ای که وی در آن، بسیار مختصر، موجز ولی ژرف و پرمحتوا به چگونگی فرایند فهم شعر پرداخته است:

جوانمردا! این شعرها را چون آیینی دان! آخر دانی که آیینی را صورتی نیست در خود؛ اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هر کسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست و اگر گویی شعر را معنی آن است که فائش خواست و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید صورت آیینی صورت روی صیقل است که اوّل آن صورت نمود و این معنی را تحقیق و غموضی هست که اگر در شرح آن آویزم از مقصود بازمانم (همان: ۲۱۶).

جای هیچ انکار ندارد که عین القضاات، قرن‌ها قبل از اندیشمندان مدرن تا این حد صریح و شاید برای اوّلین بار، رابطه بنیادین بین خواننده و ساختار معنایی متن برقرار کرده است. از این رو، نگرش معناشناختی عین القضاات را می‌توان یک نظریه هرمنوتیکی و تأویل‌شناختی در عرصه متون ادبی به‌شمار آورد. اما باید توجه داشت که همان‌گونه که در جستار نخست گفته شد، دیدگاه او در این نامه، قبل از اینکه نظریه‌ای ادبی به‌شمار بیاید، نگرشی عرفانی است. در عرفان اسلامی، چشم‌انداز خاصی به شعر وجود

داشته که بسیار متفاوت است با نگرشهایی که در عصر و زمانه ما هست. امروزه شعر غالباً مقوله‌ای زیباشناختی به شمار می‌آید؛ یعنی از یکسو به محسوسات و مشهودات عالم بیرونی و از سوی دیگر به احساسات و عواطف عالم درونی ناظر است (ر.ک: امامی، ۱۳۸۳: ۲۷).

همچنین در جای دیگر اینچنین می‌گوید:

اکنون چون این مقدمه تمهید افتاد، بدان که الفاظی که در نوشته‌های من بود در زیر هر لفظی پدید نبود که چند معنی بود و من بر قدر علم خود آورده‌باشم و اگر کسی از آنجا که نظر اوست، حکمی کند و گوید، قطعاً معنی این است؛ پس بر این معنی مستنبط دلش قرارگیرد و روزی دیگر که نبشته‌ای از آن من نبیند بدان حکم برسجد که او ادراک کرده بود. لاجرم احکام غلط بود به نسبت با نظر او در نبشته‌های من. از این سبب بود که قومی که راه خدا رفته بودند، حکم کردند از عقل مختصر خود بر آیات قرآن در اغلاط بسیار بماندند (همدانی، ۱۳۷۷: ۴۰۷).

در این بخش نیز صراحتاً به بیان چندمعنایی پرداخته است و کسی را که تأویل خود را درست و بی‌نقص بداند دچار خطا و اشتباه می‌داند و این تفسیر و تأویل را برای قرآن نیز مورد تأیید قرار نمی‌دهد و بر این است که به علت وجود تكثر معنایی نمی‌توان هیچ معنای دقیقی برای متون مختلف از جمله قرآن در نظر گرفت.

۵. نتایج و یافته‌های تحقیق

۱. نگاه عین‌القضات در باب تأویل در بخشهای متفاوتی از نامه‌های او بازتاب یافته است. آنچه عین‌القضات تحت عنوان مباحث تأویلی و فهم متون بیان کرده متناقض است. سخنان وی گاه به سوی تفکرات هرمنوتیک مدرن و گاه به سوی هرمنوتیک سنتی گرایش دارد. بر این اساس، نمی‌توان به نگرشی یکدست در دیدگاه‌های عین‌القضات در زمینه تأویل متن و نگرش هرمنوتیکی دست یافت و این دیدگاه‌ها را با مباحث هرمنوتیکی کاملاً تطبیق داد.
۲. وجود رابطه لفظ و معنا، بدفهمی انسان، وجود رابطه متقابل بین درک و لذت، توجه به جایگاه متفاوت مؤلف و مفسر، الفاظ مشترک الدلالة، سخن از خاصیت آیینگی و ترجمه متن از مباحثی است که در رویکرد هرمنوتیکی جایگاهی خاص دارد و در دیدگاه‌های عین‌القضات دیده می‌شود.

پی‌نوشتها

۳- سخن خاصیت آیینگی عین‌القضات سخنی است که توجه بسیاری از محققان و پژوهشگران این حوزه را به سوی خود جلب کرده‌است و همگی به ذهن فعال و پویای وی اذعان داشته‌اند، اما با توجه به دیگر نامه‌های عین‌القضات درخواهیم یافت که با دیگر سخنانش در نامه‌های مختلف دارای برخی تناقضات است که پژوهشگران کمتر به آنها توجه کرده‌اند. می‌توان به عین‌القضات از آینه هرمنوتیک مدرن نظر کرد اما باید توجه داشت که هرچه را او بیان کرده در قالب یک عارف قرن ششمی است.

۴- عین‌القضات همدانی به مبحث تأویل نگرش خاصی داشته‌است؛ اما آنچه او بیان کرده در فضای خاص فکری زمان خود مدنظر، و از فضای درگیریهای هرمنوتیک معاصر به دور بوده‌است؛ لیکن جای هیچ انکار ندارد که عین‌القضات قرن‌ها قبل از اندیشمندان هرمنوتیک مدرن به رابطه‌های بنیادین بین خواننده و ساختار معنایی متن پی برده و در باب آنها سخن گفته‌است.

۱- ابوالمعالی عبدالله بن ابوبکر محمد بن علی بن الحسن بن علی المیانجی، مشهور به عین‌القضات همدانی در ۴۹۲ ق. در شهر همدان زاده‌شد. جد او ابوالحسن میانجی است. سمعانی (۱۳۷۳: ۸۷) در کتاب *الانساب* می‌نویسد: «میانجی منسوب به میانه است و آن شهری است که بین مراغه و تبریز واقع شده‌است... در این شهر بود که پدر عین‌القضات قاضی ابوالحسن بن علی بن الحسن المیانجی مرحوم را شهید کردند. جد عین‌القضات ابومحمد و پدر او ابوبکر و کنیه‌اش عبدالله بوده‌است». زادگاه ابوالمعالی به‌طوری‌که خودش در دو کتاب *زبد الحقایق* و *شکوی الغریب*، تصریح کرده‌است همدان است. لقب وی همان‌طور که در تمام تذکره‌های متصوفه و مورخان ذکر شده عین‌القضات است. این عنوان را مسلماً قبل از ۲۸ سالگی دارا بوده به دلیل اینکه احمد غزالی هر وقت به عین‌القضات، که از شاگردان و مریدان خاصش بوده، نامه می‌نوشت او را چنین مخاطب قرار می‌داد: «بسم الله الرحمن الرحیم سلام الله تعالی علی الولد الاعز عین‌القضات و رحمه الله و برکاته» (ر.ک: همدانی، ۱۳۸۶: ۳۹).

۲- از سوی دیگر نظریه «خاصیت آیینگی شعر» عین‌القضات همدانی را، که به رابطه بنیادین بین خواننده و ساختار معنایی متن و فرایند فهم بسیار نزدیک است، بیش از اینکه یک نظریه نقد ادبی دانست، باید نگرشی عرفانی برشمرد؛ چرا که در گذشته، شعر عرفانی بیش از اینکه کاربرد زیباشناختی داشته باشد در چارچوب زبان اشارت جای می‌گرفت. چون شاعر عارفی که می‌کوشید

عناصر رمزی را بازگوید و بر پایه سرشت زبان صوفیانه به کاربرد عناصر رمزی و تأویلی می‌گرایید و در نتیجه سخنان فراهنجاری دارای معانی رمزی باز می‌گفت در مکاشفه‌های معنوی و شهودات عرفانی خود، نمی‌توانست تجربه‌ها، پسندها و دریافتهای عرفانی خود را با زبان عبارت بازگوید و زبان اشارت، قابلیت بازتاباندن این مفاهیم شطحی را داشت. از نظر عارفی مانند عین‌القضات، شعر عرفانی، یک اثر معنوی و معرفت‌شناسی به شمار می‌رفت؛ متنی سرچشمه گرفته از مکاشفه‌ها و شهودات عرفانی. خواننده در برابر شعر عرفانی درپرتوهای انوار آن قرار می‌گیرد و خود را در اختیار چنین متنی قرار می‌دهد و به این ترتیب، دچار نوعی تحول باطنی و معنوی می‌شود (نک. امامی جمعه، ۱۳۸۳: ۳۰-۳۱) و این با استنباط‌ها و دریافتهای خواننده و نظریه خواننده‌محوری در هرمنوتیک مدرن و شالوده‌شکنی دریدا متفاوت است.

3. interpretation

4. interpreter

منابع

۱. ابن سینا، شیخ الرئیس ابوعلی؛ ترجمه و شرح اشارات و تنبیهات؛ ترجمه حسن ملکشاهی، دو جلد، چ پنجم، تهران: سروش، ۱۳۸۵.
۲. احمدی، بابک؛ ساختار و هرمنوتیک؛ تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۰.
۳. امامی جمعه، سیدمهدی؛ «عین‌القضات در آینه هرمنوتیک مدرن»؛ مجله علمی پژوهشی دانشکده ادبیات دانشگاه اصفهان، دوره دوم، شماره ۳۹، ۱۳۸۳.
۴. پالمر، ریچارد؛ علم هرمنوتیک؛ ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، چ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۵. پوپر، کارل؛ جامعه باز و دشمنان آن؛ ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.
۶. خوانساری، محمد؛ منطق صوری؛ دو جلدی، تهران: آگاه، ۱۳۶۳.
۷. دباشی، حمید؛ عین‌القضات همدانی و حال و هوای عقلانی زمان او؛ ترجمه حسین مریدی، همدان: انتشارات دانشگاه رازی، ۱۳۸۵.
۸. ریکور، پل؛ زندگی در دنیای متن؛ ترجمه بابک احمدی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳.
۹. سمعانی، عبدالکریم ابن محمد؛ الانساب؛ مصحح عبدالله باوردی؛ بیروت: انتشارات دارالفکر، ۱۳۶۱.
۱۰. طوسی، خواجه نصیرالدین؛ اساس الاقتباس؛ تصحیح مدرّس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
۱۱. فرمنش، رحیم؛ احوال و آثار عین‌القضات همدانی؛ تهران: چاپ آفتاب، ۱۳۳۸.

-
۱۲. گلستانی، هاشم؛ *منطق جدید و قدیم*؛ اصفهان: انتشارات نشاط، (بی تا).
۱۳. مظفر، محمدرضا؛ *منطق*؛ ترجمه منوچهر صانعی درّه‌بیدی، قم: انتشارات حکمت، ۱۴۰۴ق.
۱۴. ناصر خسرو، ابومعین؛ *جامع الحکمتین*؛ مصحح هانری کربن، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۶۳.
۱۵. همدانی، عین‌القضات؛ *تمهیدات*؛ با مقدمه و تصحیح عقیف عسیران، چ هفتم، تهران: انتشارات منوچهری، ۱۳۸۶.
۱۶. همدانی، عین‌القضات؛ *نامه‌ها*؛ به اهتمام علی‌نقی منزوی و عقیف عسیران، سه جلد، چ سوم، تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۷.

تحلیل داستان کیخسرو در شاهنامه بر اساس روش نقد اسطوره‌ای

دکتر فرزاد قائمی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

«نقد اسطوره‌ای» بستری انسانشناختی دارد که اثر ادبی یا برخی بنمایه‌های آن را به ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن تأویل می‌کند. در این جستار با روش تحقیق کیفی و بر اساس رویکرد نقد اسطوره‌ای (با گرایش کهن‌الگویی) به تحلیل داستان کیخسرو در شاهنامه پرداخته، و سعی شده است چرخه تغییرات اسطوره‌ای او بر اساس این رویکرد تفسیر شود.

از این دیدگاه، کیخسرو، شاه-موبد فرهمند کیانی، نموداری متعالی و آرمانی از کهن‌الگوی «قهرمان» است که وجود نمادینگی عنصر آب و اسطوره‌ی تعمید، قدرت برکت بخشی و بازگرداندن باران و سبزی به طبیعت در اختیار داشتن جام پیشگویی‌کننده، گذر از آزمونهای تشرف، نبرد با افراسیاب، که تکراری از نمونه‌ی ازلی رویارویی خیر و شر است و محو شدن نمادین او، که متضمن مفهوم بازگشت ابدی وی و از نمودهای کهن‌الگوی «مرگ و تولد دوباره» است، اجزای ساختاری اسطوره‌ی او را تشکیل داده است. درباره‌ی ژرف‌ساخت کهن‌الگویی این داستان می‌توان گفت کیخسرو «انسان کامل» حماسه‌ی ایرانی است که در پایان یک «روز بزرگ کیهانی»، که از «نخستین انسان» (کیومرث) آغاز شده است، تاریخ اساطیری ایران را به حقیقتی نظام‌مند و تکراری از چرخه‌ی آفرینش کیهانی تبدیل می‌کند.

کلیدواژه‌ها: کیخسرو در شاهنامه، شاهنامه فردوسی، کهن‌الگو در ادبیات فارسی، نقد اسطوره‌ای.

۷۷



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۷، شماره ۲۷، بهار ۱۳۸۹

۱. درآمد (پیشینه و روش تحقیق):

کیخسرو به مثابه یک اسطوره شخصیت، متنی تأویل پذیر است که بر مبنای دیدگاه و رویکرد خوانش، امکان تفسیر دارد. یکی از قدیمترین تأویلهای این اسطوره بر مبنای رویکرد عرفانی، توسط سهروردی انجام شده است. اسطوره کیخسرو، پیچیدگیهای نمادین خاصی دارد که شخصیت پادشاه عارفی را به او داده است. کیخسرو از پادشاهانی است که توسط سهروردی با القابی چون «الملک الصدیق»، «صاحب کیان خرّه» توصیف می شود (سهروردی، ۱۳۸۰: ۵۰۲/۱، ۱۵۷/۲). سهروردی در رساله «لغت موران» از جام گیتی نمای کیخسرو یاد کرده، آن را به جان و خویشتن انسان تأویل می کند (همان: ۲۹۸/۳-۹). او در *الواح عمادی* نیز کیخسرو را همان کسی می داند که از قدس صاحب سخن شد و نفس او به عالم اعلی عروج کرد و به حکمت و انوار حق تعالی منقش شد و معنی «کیان خرّه» را دریافت (همان: ۱۸۷/۳). سهروردی کناره گیری کیخسرو از ملک دنیا را نیز حاصل همین جذبۀ نورانی می داند؛ چرا که «حکم محبت روحانی را ممثّل گشت به ترک خویشان و وطن و بیت» (همان: ۱۸۸/۳-۹). در مورد عبارت «ومن قبلهم» در جمله «و علی هذا یُبتنی قاعده الشرق فی النور و الظلمه الّتی کانت طریقه حکماء الفرس مثل جاماسف و فرشاوشر و بوذرجمهر ومن قبلهم» (همان: ۱۸۶/۳) نیز این عبارت سهروردی را شامل کیومرث و تهمورث، فریدون و کیخسرو می داند (قطب الدین شیرازی، ۱۳۶۹: ۱۷). بدین ترتیب، سهروردی کیخسرو را از انتقال دهندگان حکمت شرقی - حکمت نور و ظلمت - به نسلهای بعدی قلمداد می کند. شیرازی، شارح آثار سهروردی، چهار تن از پادشاهان ایرانی را از بزرگان فرس و از ملوک افاضل در حکمت الاشراق سهروردی دانسته است: هوشنگ، پادشاه پیشدادی - اولین کسی که آتش را قبله توجه مردم قرار داد - و پس از او به ترتیب جمشید، آفریدون و کیخسرو که بر این کار تأکید ورزیدند (همان، ۱۳۸۰: ۴۱۸). کیخسرو سهروردی از طریق کسب فره، متصل به نیروی نور و خورشید مثالی حقیقت شده است؛ خورشیدی که «از مظاهر خداوند یا نور الانوار» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۹۷) است. هانری کربن^۱ معتقد است سهروردی از نظرگاه تأویلی صوفیانه با پیوند حماسه پهلوانی ایران باستان به تجربیات عرفانی خود، این متن حماسی را به سرگذشت نمادین روح الهی انسان تبدیل کرده است (رک: کربن، ۱۹۹۸: ۱۵۵-۱۵۷). در این دیدگاه، ناپدید شدن پایانی شاه عارف از چشم پهلوانان همراهش نیز نوعی تجربه اشراقی و «همان لحظه ای است

که کیخسرو در جذبه‌ای عرفانی، غرق تأمل و تفکری است که وجود او را با کیان خرّه یا انوار عالم عقول یکی می‌کند» (همدانی، ۱۳۸۸: ۱۵۶).

در ذکر پیشینه پژوهشهای انجام شده درباره اسطوره کیخسرو، بخش اول آثاری را باید دانست که در تحلیل و تکمیل رویکرد خوانش عرفان‌گرایانه از این اسطوره تألیف شده است؛ از جمله این تحلیلها می‌توان تحلیل معنی‌شناختی دکتر پورنامداریان را در رمز و داستانهای رمزی و بررسی نمادشناختی دکتر حسینعلی قبادی را در آیین آینه؛ سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی ذکر کرد که تکمیل اسطوره کیخسرو را در تأویل سهروردی از او مورد توجه قرار داده‌اند. مقاله امید همدانی، «حماسه، اسطوره و تجربه عرفانی: خوانش سهروردی از شاهنامه» که تحلیلی فلسفی درباره نگاه تأویلی سهروردی به متون حماسی از جمله اسطوره کیخسروست و تحلیل رزمجو را در مورد حماسه‌های عرفانی در بخشی از اثر وی در قلمرو حماسه، که اسطوره کیخسرو و اتصال عرفانی او را به نیروی فره از دیدگاهی تحلیلی - تأویلی مورد توجه قرار داده، آن را نشانه‌ای از «فیض روح اقدس و توفیق و تأیید ربّانی» (رزمجو، ۱۳۸۱: ج ۳۱۰/۱) دانسته است، می‌توان ذکر کرد. فاطمه مدرسی نیز در مقاله «کیخسرو فرهمند به روایت فردوسی و سهروردی» درباره فره کیخسرو و روایت فردوسی و سهروردی از الوهیت وی تحقیق کرده است. حمیدیان نیز چنین نگاهی به داستان کیخسرو دارد و «مشی و معاملت عارفانه او» را علت اصلی تبدیل شدن کیخسرو به نمونه کامل پادشاهی می‌داند (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۲۳). ثاقب‌فر نیز در مقاله «مرگ کیخسرو»، پایان داستان کیخسرو را به عنوان گونه‌ای از مرگ اختیاری تحلیل کرده است.

بخش دوم پژوهشهای انجام شده درباره اسطوره کیخسرو را آثاری باید دانست که تحلیل اسطوره‌شناختی متن روایت را مورد توجه قرار داده‌اند. این رویکرد را در بخشهایی از آثار مهرداد بهار - پژوهشی در اساطیر ایران، از اسطوره تا تاریخ و جستاری در فرهنگ ایران - حماسه سرایی در ایران از ذبیح‌الله صفا، و مقاله «اسطوره کیخسرو در شاهنامه» از ابوالقاسم اسماعیل‌پور می‌توان مشاهده کرد که در بدنه تحقیق از آنها استفاده شده است. نگاه تطبیقی به این اسطوره و برخی بنمایه‌های مرتبط با آن نیز در مقالاتی چون «سیاوش، مسیح (ع) و کیخسرو (مقایسه‌ای تطبیقی)» از دکتر آیدنلو دیده می‌شود که شانزده همانندی جزئی و کلی میان سیاوش و مسیح و بیست مشابهت توجه

برانگیز بین کیخسرو و مسیح را برمی‌شمارد و حدس می‌زند، زندگی و سیمای این سه تن در قالب الگویی واحد پرداخته شده است (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۹-۴۴). او با همین نگرش تطبیقی در گفتار «جام کیخسرو و جمشید» در کتاب *از اسطوره تا حماسه* به بنمایه نمادین جام نگریسته، موضوعی که در مقاله تطبیقی دکتر نقوی با عنوان «گزال، جامی بسان جام کیخسرو» نیز بررسی شده است. برخی مقالات نیز (بخش سوم) بدون استفاده از رویکردهای تأویلی، تنها به تحلیل محتوای مفاهیم داستان پرداخته‌اند؛ از جمله چهارگانه «سرگذشت کیخسرو» از مهردخت برومند، «برداشتی از پیوستن کیخسرو به سروش فردوسی» از علی‌اصغر مظاهری و «رستم؛ نمازگزار کیش کیخسروی» از بهمن حمیدی که به مرور معنایی داستان پرداخته‌اند و مقاله «داستان کیخسرو در شاهنامه؛ بیان یک پیروزی یا تمثیل یک فاجعه» از محمدرضا راشد محصل که از دیدگاه ارتباط با تقدیرگرایی و مقاله «جنون فرزانی؛ نگرشی به سیمای کیخسرو» از اورنگ خضرائی که با تمرکز بر سیر استحاله درونی شخصیت کیخسرو در بررسی مفهومی روایت او کوشیده‌اند.^۲

بخش اول از مجموعه مقالات و آثار یاد شده در قلمرو تحقیق زمینه‌های عرفانی روایت و بخش دوم در حوزه تحلیل اسطوره‌شناختی روایت اساطیری کیخسرو و بخش سوم در حوزه تحلیل محتوای داستان او نگاشته شده است. در این جستار با نگاه به همه تحلیل‌های انجام شده کوشیده شده است، با استفاده از رویکرد میان‌رشته‌ای^۳ «نقد اسطوره‌ای»^۴ و یکی از زمینه‌های مهم این رویکرد «نقد کهن‌الگویی»^۵، خوانشی روشمند از متن اسطوره ارائه شود. نظریه کهن‌الگویی بر بستری انسان‌شناختی - روان‌شناختی مبتنی است. دوسویه تحلیلی این نظریه می‌تواند به دو زمینه تحلیلی عرفانی و اساطیری از روایت، که در پیشینه تحقیق بدانها اشاره شد، همگرایی بخشد و در خوانشی یگانه متبلور کند که تحلیلی الگومدار از متن ارائه می‌کند. این هدف، این جستار و نتیجه تأویلی و توصیف الگویی آن را از تحقیقات پیشین متمایز می‌کند. روش تحقیق در این جستار «کیفی»^۶ و بر رویکرد اسطوره‌ای و خوانش کهن‌الگویی مبتنی است. روشی که در آن منتقد می‌کوشد تمام عناصر فرهنگی - تمدنی کهنی را که به طور ناخودآگاه در آفرینش اثر ادبی مؤثر بوده‌اند، مورد بررسی قرار دهد و بدین وسیله اثر ادبی یا برخی بنمایه‌های آن را در نسبت با «ناخودآگاه جمعی»^۷ مؤلف به کهن نمونه یا همان ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن تأویل کند. این دیدگاه از حیث نظری بر منظر

انسانشناختی^۸ بویژه نظریات کارل گوستاو یونگ^۹، (۱۹۶۲-۱۸۷۵م)، روانشناس شهیر سوئیسی درباره «کهن‌الگو»ها^{۱۰} مبتنی است^{۱۱} و به یاری توصیف الگویی خود، کمک می‌کند تا از اسطوره کیخسرو به مثابه یک کل، خوانشی همه‌جانبه ارائه شود که همسویی جنبه‌های متفاوت روایت را در قالب تأویلی یکپارچه امکانپذیر می‌کند^{۱۲}. تحلیل داستان کیخسرو با این رویکرد، بدنه این جستار را تشکیل داده است:

۲. شاخصه‌های الگویی متن اسطوره کیخسرو از دیدگاه نقد اسطوره‌ای

بهترین بازخوانی از محور پیوند دهنده روایات حماسی، که به بستر ارزشهای توأمان تاریخی و اساطیری داستانها خدشه‌ای وارد نکرده باشد، دیدگاهی «الگو مدار»^{۱۳} است که می‌کوشد با گذر از تضادها و به مدد اتحاد نقیضین، ساخت روایی واحدی را در ژرفای روایات موجود کشف کند. «الگو»^{۱۴}، مهمترین مفهومی است که در ساختارگرایی متن، پس از «ساختار»^{۱۵} مطرح می‌شود (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۵) و در یک متن روایی، اجزا یا عناصر داستان بر اساس الگوهایی که خود زاده ساختار هستند با هم ارتباط می‌یابند (همان: ۳۸). در نقد اسطوره‌ای^{۱۶}، دیدگاه الگو مدار، منتقد را به سویی پیش می‌برد که الگوهای ساختاری هر متن را با کهن‌الگوهای نهفته در پیش زمینه فرهنگی پدید آورنده آن تطبیق دهد. در این رویکرد، ساختار معناشناختی متن در قیاس با مفاهیم کهن الگویی، توصیف و تحلیل می‌شود؛ تحلیلی که با استقرای تام از ویژگیهای الگویی متن (اجزای خوانش) و ترسیم ارتباط تکوینی میان این نقاط عطف به رهیافت نهایی و کلی خوانش (تأویل) منجر خواهد شد.

برای این منظور، درونمایه روایت کیخسرو را از حیث مطابقت با چهار الگوی اصلی که برآیندی از نقاط عطف اسطوره‌شناختی داستان زندگی و مرگ نمادین این شخصیت اساطیری است، بررسی، و در نهایت تأویل پایانی داستان را بر اساس این دیدگاه ارائه کرده‌ایم.

۲-۱ نجات بخشی و کهن‌الگوی قهرمان

مرگ سیاوش، چنان پایان هزاره‌های زرتشتی، فرجامی تلخ و اندوهبار است که باید با امید رستاخیزی در دوردستها به آینده‌ای موعود پیوند بخورد. کیخسرو، پسر سیاوش و فرنگیس (دختر افراسیاب) یکی از نموده‌های کهن‌الگوی «قهرمان»^{۱۷} در شاهنامه است که

همه ویژگیهای این الگو در مورد او صادق است؛ از جمله ازدواج برون‌پیوندی^{۱۸} پدر و مادرش، تولد و پرورش در تبعید^{۱۹} و هجرت و بازگشت به سرزمین پدری و تکیه بر تختی که به ستم از پدرش (سیاوش) سلب شده بود و بازگشت پسر، می‌توانست ادامه زندگی پدر و نمودی از جاودانگی او به شمار آید. قهرمان، منجی است و نجات‌بخشی مهمترین ویژگی کهن‌الگوی قهرمان است که در مورد کیخسرو نیز دیده می‌شود. پس از مرگ سیاوش، خبر به دنیا آمدن کیخسرو، موجی از امید به کین‌خواهی را در دل‌های زخم خورده ایرانیان زنده می‌کند که هنوز طعم این شکست را از یاد نبرده‌اند. در شاهنامه، پس از قتل سیاوش کشور را خشکسالی عظیمی (نماد مرگ و فساد و نیستی) فرا می‌گیرد:

ز باران هوا خشک شد هفت سال
دگرگونه شد بخت و برگشت حال
شد از رنج و سختی جهان پرنیاز
برآمد برین روزگار دراز
(فردوسی، ۱۳۸۵: ۳۰۱۹/۱۹۸/۳-۲۰)

پس از آن، گودرز خوابی می‌بیند که در آن رؤیا، سروش که پیک ایزدی است، نشسته بر ابری باران‌زا، نشان کیخسرو را به او می‌نمایاند:

چنان دید گودرز یک شب به خواب
که ابری برآمد ز ایران پرآب
بر آن ابر باران خجسته سروش
به گودرز گفتی که بگشای گوش
چو خواهی که یابی ز تنگی رها
وزین نامور ترک نرا زدها
به توران یکی نامداری نوست
کجا نام آن شاه کیخسروست
(۳۰۲۲/۱۹۸/۳-۴)

کیکاووس، شاه ایران، گیو، پسر گودرز و سردار دلاور ایرانی را به دنبال این شاهزاده نجات‌بخش رهسپار می‌کند. گیو، کیخسرو- منجی ایران- را در زلال چشمه‌ای از آب می‌جوید و او را پس از سفری پرمخاطره به ایران می‌آورد تا جانشین کیکاووس شود. پس از بازگشت کیخسرو به ایران و نشستن او بر تخت شاهی، رستاخیزی در طبیعت به وجود می‌آید و باران (که نماد حیات و زندگی دوباره است) زمین را جان می‌بخشد:

از ابر بهاران بیارید نم
ز روی زمین زنگ بزدود غم
جهان گشت پرسبزه و رود آب
سرغمگنان اندر آمد به خواب
(۱۹-۱۸/۹/۴)

در تفسیر بنمایه انقلاب طبیعت در این داستان، باید از تفسیر اسطوره شناختی آن یاری جست. زنده‌یاد مهرداد بهار از این دیدگاه، داستان سیاوش و کیخسرو را بازتابی

از اسطوره «خدای شهید شونده» و آیینهای بزرگداشت اسطوره او، آیین «آکیتو»^{۲۰} یا «آکیتی»^{۲۱} در آسیای غربی (بویژه بین‌النهرین) می‌داند؛ خدایی که شهید می‌شد و آیینهای سوگواری بر مرگ او انجام می‌شد، تا اینکه پس از بهار که تولد مجدد او با رویش دوباره طبیعت همراه می‌شد، دوباره باز می‌گشت. در اساطیر سومری، این ایزد «دموزی»^{۲۲} - نمونه نخستین همه «خدایان گیاهی»^{۲۳} - و در اساطیر بابلی «تموز»^{۲۴} نام داشت. سیاوش می‌میرد؛ آن گاه فرزندش کیخسرو باز می‌گردد و با بازگشت خود، همچون ایزدان گیاهی، برکت، نعمت و سرسبزی را به جهان باز می‌گرداند و افراسیاب را که دیو خشکسالی است از بین می‌برد و به زیر زمین می‌راند (بهار، ۱۳۸۴: ۲۲۶). کیخسرو شاهنامه نیز به تعبیر فردوسی شاخه‌ای رسته از درختی برکنده (سیاوش) است که از خون او می‌روید تا برکت و فرهی را به ایران و جاودانگی را به نسب و کیان خود بازگرداند:

کز آن بیخ برکنده فرخ درخت / از این گونه شاخی بر آورد سخت
(۲۵۵۹/۱۶۷/۳)

در شاهنامه تکراری از الگوی «انسان کامل» را در مورد کیخسرو می‌بینیم. داستان او با این وصف آغاز می‌شود که سه جوهر کامل‌کننده سرشت آدمی - هنر، نژاد و گوهر - وقتی به خلق انسان کامل منجر می‌شود که به هدایت «خرد» آراسته شود و کیخسرو واجد این چهار گوهر است:

چو هر سه بیابی خرد بایدت / شناسنده نیک و بد بایدت
چو این چار با یک تن آید به هم / برآساید از آرزو رنج و غم
(۱۱-۱۰/۹/۳)

ظهور کیخسرو «نویددهنده تحول عظیمی است که بنا به باورهای آریایی و بویژه بنا به اساطیر زرتشتی باید در پایان جهان رخ دهد. این دگرگونی شگفت‌آور همان پیروزی فرجامین نور بر ظلمت است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۱۸). تبلور این تقابل نمادین، نبردهای بزرگ کین‌خواهی سیاوش میان ایران و توران است که با رهبری کیخسرو رقم می‌خورد و به نبرد مثالی او با افراسیاب که تکراری از آورد ازل و خیر و شر است، می‌انجامد. کیخسرو، شخصیتی است که هر دو نمود کهن‌الگوی قهرمان در شاهنامه (پهلوان/شاه) در مورد او صدق می‌کند؛ او در ده سالگی گراز و خرس را بر زمین می‌افکند و شیر و پلنگ را به نخجیر می‌گیرد؛ هم در نبرد پیش‌تاز است و مهمترین نبرد اساطیری شاهنامه

را به فرجام می‌رساند و هم بر خلاف شاهانی چون جمشید و کاووس، یک شاه کامل، خلل ناپذیر و پاکیزه از گناه است. او نقطهٔ مقابل جمشید و نمونهٔ مطلوبی از یک شاه-قهرمان کمال یافته است که از جانب بزرگان با لقب «پاک دین» خوانده می‌شود:

بزرگان بر او آفرین خواندند و را خسرو پاک دین خواندند

(۱۱۲۴/۳۰۲/۵)

به همین دلیل با نشستن بر تخت، آبادانی و فراخ نعمتی و برکت به بار می‌آورد:

به هر جای ویرانی آباد کرد دل غمگنان از غم آزاد کرد

زمین چون بهشت شد آراسته ز داد و ز بخشش پر از خواسته

(۱۷-۱۶/۹/۳)

کیخسرو از نمودهای کهن الگوی قهرمان است، و این نیرو را با اتصال به فره کیانی دارا شده است.

۲-۲ قداست کیخسرو و کهن‌الگوی شخصیت مانایی یا فرهمند

کیخسرو در سنت دینی زرتشتی نیز شخصیتی مقدس به شمار می‌رود. کیخسرو در *اوستا* عنوان استوارکنندهٔ کشور و دلیر مرد کشورهای آریایی را دارد که در کنار دریای مقدس چیچست به ایزد ناهید قربانی می‌دهد و از وی می‌خواهد که او را شهریار همهٔ سرزمینها و پیروز بر جادوان و پریان و ستمگران گرداند (آبان یشت/ بند ۴۹-۵۰). همچنین در برابر همین دریاچه، ایزد «درواسپ» (ایزد نگاهبانان چهار پایان) را برای شکست افراسیاب به یاری می‌خواهد (درواسپ یشت، بند ۲۲-۳). او همچنین در «گنگ دژ» سیاوش که مکانی پردیسی و بهشت‌آساست، متولد شده است (مینوی خرد: فصل ۲۷، فقره ۵۸)؛ مردی آمده از بهشت، برای نجات بشر که سرانجام به این بهشت باز خواهد گشت. او بر فراز کوهسار «گنگ»، در مرز ایران و توران، آتشیهای مقدسی برپا داشته (داتستان دینیگ، فصل ۹۰، فقره ۶۰) و پیش از ظهور زردشت بر آیین مزدایی آگاه بوده، بدان عمل می‌کرده است (همان، فصل ۱۶، فقره ۱۹). او همچنین، پیامبرانه به بت شکنی اقدام، و بتکدهٔ بد دینان را بر کنار دریاچهٔ چیچست ویران می‌کند (همان، فصل ۲۵، فقره ۵)؛ رخدادی که در *شاهنامه* در شکستن جادوی بد دینان در «دژ بهمن» جلوه‌گر شده است (۱۹/۳-۳۷۱۵/۲۴۵). از همه مهمتر در جهان‌بینی زرتشتی، کیخسرو یکی از جاودانان و نجات‌بخشان آخرالزمان است. مطابق یشت «آخرین پیغام زرتشت» و دیگر متون

پهلوی، او در گنگ دژ بر تخت خود در مکانی پنهان از دیدگان نشسته است. چون روز رستاخیز نزدیک شود، سوشیانت را دیدار می‌کند و در شمار پهلوانانی خواهد بود که موعود زرتشت را در نبرد آخرالزمان یاری می‌کنند (نقل از صفا، ۱۳۷۹: ۵۲۴).

کیخسروی شاهنامه برخلاف دیگر شاهان، شاهی بی‌حرم‌راست که دلبسته بزم و طرب و مشکوی نیست. او که پادشاهی پرهیزگار و بهره‌مند از فره ایزدی است، مهمترین توصیه‌اش به مردمان، خشوع در برابر خداوند است.

چو پیروزگر دادم آن فره‌ی
بزرگی و دیهیم شاهنشهی
ز گیتی ستایش مراو را کنید
شب آید نیایش مراو را کنید

(۸-۸۴۷/۲۸۶/۵)

ز یزدان شناسید یکسر سپاس
نباشید جز پاک یزدان شناس
(۳۰۰۲/۴۱۲/۵)

و پیش از اینکه پادشاه باشد، یک روحانی و یک «مرد خدا» است:

بیامد خرامان به جای نماز
همی گفت با داور پاک راز
همی گفت کای برتر از جان پاک
برآرنده آتش از تیره خاک
بیامرز رفته گناه مرا
ز کژی بکش دستگاه مرا

(۶۰-۲۴۵۶/۳۸۱/۵)

کیخسرو، پادشاهی پارسا و خاشع است و از یمن زهد و پارسایی به حمایت بی‌واسطه خداوند آراسته شده است و حتی قدرت پیشگویی دارد. مهمترین ابزاری که تقدس کیخسرو را مجسم می‌کند، جام جهان‌نماست که نشانه‌ای از اشراق پیامبرانه و علم لدنی دارنده آن است. این جام که نامش در فرهنگ ایران پس از اسلام و بویژه در ادبیات عرفانی با جمشید عجین شده است در شاهنامه به کیخسرو تعلق دارد و رمزی از الهام ملکوتی، تأیید و علم الهی است که این ابزار- به عنوان واسطه^{۲۵}- آن را به شخص در اختیار دارنده آن منتقل می‌کند. در داستان بیژن و منیژه، پس از گسیل شدن بیژن و گرگین برای دفع یورش گرازان به مرز ایران و ارمن و تنها بازگشتن گرگین، کیخسرو سرنوشت مبهم بیژن را با دانش خدایی مقدّر در جام روشنی می‌بخشد:

بخوهم من آن جام گیتی نمای
شوم پیش یزدان، باشم به پای
کجا هفت کشور بدو اندرا
ببینم برو و بوم هر کشور...
بگویم تو را هر کجا بیژن است
به جام اندرون این مرا روشن است

(۵۸۰ و ۴۲/۵-۵۷۳)

نقشی که جام را در مرکز اعتقادات به فر جاودانه می‌کند، «دایره» است. دایره در نقد اسطوره‌ای، نماد روح است. جام با شکل دایره‌ای خود به تعبیر یونگ، بازتاب محتوای روانی انسان و وحدت تمامیت ناخودآگاه جمعی است که خویشتن فرد را در مسیر رسیدن به کمال و «فردیت»^{۲۶} (همپوشانی خودآگاه و ناخودآگاه) بر کلیت جهان بیرون وی باز می‌تاباند (یونگ، ۱۳۸۳: ۳۲۷ و ۳۷۹). جام پیشگویی‌کننده از دیدگاه انسان‌شناختی از ابزارهای مجسم‌کننده انرژی «مانا»^{۲۷} به شمار می‌آید که معادل نیروی الهی «فره» در اساطیر ایران باستان است؛ یک قدرت ساکت، نامعلوم و سحرآمیز که در شیئی خاص موجود است و آن را می‌توان از اشیای جامد به افراد جاندار و یا از شخصی به شخص دیگر منتقل ساخت (ناس، ۱۳۴۴: ۱۴). یونگ معتقد است، نیروی روانی سرشار مانا یا فره، انرژی مسحورکننده شدیدی را در روان آدمی ناشی می‌شود؛ در چنین مواردی فرد چهره کهن‌الگویی را در خود شبیه‌سازی می‌کند^{۲۸} و به «شخصیتی مانایی»^{۲۹} یا «فرهمند» تبدیل می‌شود که می‌تواند محتویات روان فردی خود را در حد انطباق با روان جمعی تورم بخشد و حتی به شخصیت و احساس یک «ابرمرد»^{۳۰} دست یابد (اوداینیک، ۱۳۷۹: ۳۳ و ۴۰-۳۸). کیخسرو با همین فره ایزدی به دنیا آمده بود. به روایت ثعالبی «درحالی که فره ایزدی از او می‌تافت، پیش آمد و پیران [ویسه] را نماز برد و پیش او ایستاد. زیبایی کودک پیران را سخت خوش آمد و از تابش و روشنایی وی بسیار در شگفت شد» (ثعالبی، ۱۳۷۲: ۱۴۱). تصویری که فردوسی نیز ارائه می‌کند:

... ز بالای او فره ایزدی بدید آمد و رایت بخردی

(۳۱۳۰/۲۰۶/۳)

در فروردین یشت (بندهای ۱۳۳-۵)، فره‌وشی‌های هفت شهریار کیانی پیش از کیخسرو با هم ستوده می‌شود؛ اما فره‌وشی فرهمند او و «فرمان مغلوب ناشدنی»، «حکم خوب اجرا شده» و «پیروزی اهوراآفریده‌اش» به طور جداگانه و با برجستگی فزون‌تر مورد ستایش قرار می‌گیرد. همین نیروی مقدس فره و ارتباط آن با جایگاه پادشاهی کیخسرو باعث شده است که او به نمونه‌ای آرمانی از الگوی «شاه-موبد» یا «شاه-پرستار»^{۳۱} تبدیل شود؛ نمونه‌ای که در فرهنگ دینی-سیاسی ایران باستان از تقدس بی‌بدیلی برخوردار شده در آیین مزدیسنا تا آنجا اهمیت یافته بود که به گفته حمزه اصفهانی، ایرانیان وی را پیغمبر می‌دانسته‌اند (اصفهانی، ۱۳۶۷: ۳۶). اصفهانی حتی از بنمایه «اژدها کشی» کیخسرو- که از مهمترین ویژگیهای ایزدان و قهرمانان دینی و اساطیری است-

یاد می‌کند که او چگونه در کوه سرخی بنام «کوشید»، ازدهای مخوفی را که بر کشتزارها و آدمیان تسلط یافته بود از پا درآورد (همان). به نظر می‌آید، اهمیت کیخسرو در اوستای ساسانی و تقدس او در سنت تعلیمی - سیاسی این عصر به عنوان سرمشقی مطلوب از یک شاه - روحانی به پایگاه خاص طبقه روحانیون در نظام سیاسی آن عصر مربوط شود که از نوع حکومت تئوکراسی^{۳۲} (دین سالاری) بوده است؛ پایگاهی که شاهان ساسانی نیز خود را بدان منتسب می‌دانستند.

۲-۳ کهن‌الگوی تشرّف، مسیر تکامل اسطوره کیخسرو

کیخسرو، که نمونه‌ای از قهرمان فرهمند است، گوهر وجودی خود را به هنری باید بیاراید که ارمغان پیمودن مسیر کهن‌الگوی «تشرّف»^{۳۳} است. او هنوز در بطن مادر است که پدرش قربانی می‌شود. کین‌خواهی سیاوش وقتی آغاز می‌شود که کیخسرو بر تخت ایران تکیه می‌زند؛ چرا که او ادامه وجود پدرش و از شناسه‌های جاودانگی وجود قهرمان مقتول، پس از مرگ ظاهری وی است. کیخسرو برای تکامل و ورود به این مرحله از تشرّف معنوی، مسیری از آزمون‌ها را پشت سر می‌گذارد تا با غلبه بر مرگ، شایستگی جاودانگی را احراز کند.

یکی از این آزمون‌ها، آزمون یا ور «گذر از آب» است. گذشتن از این ور، نمادی از مرگ و تولد دوباره - مردن از صورتی کهنه و زندگی یافتن در صورتی تازه - است که در قالب گذر از دریا و رودخانه جلوه گر می‌شود و انسانی که از این «خوان» می‌گذرد از مرحله‌ای از زندگی مادی پای به مرحله‌ای از حیات معنوی می‌گذارد. آزمون گذر از آب، ریشه‌هایی کهن در اساطیر ایرانی دارد؛ چنانکه زرتشت از آب «داییتی نیک» می‌گذرد تا بر کرانه این رود سپید با هوم آمیخته به شیر و شاخه برسم، با اهورامزدا سخن بگوید و او را بستاید (آبان یشت، بند ۱۰۴)؛ فریدون برای به چنگ انداختن ضحاک از اروند رود می‌گذرد (۷-۲۸۶/۶۷/۱)؛ رستم در راه نجات کاووس در هفت خوان (۶-۴۹۵/۱۰۲/۲) و اسفندیار نیز در خوان هفتم خود در مسیر «رویین دژ» (۱۱-۴۱۰/۱۹۰/۶) از این خوان می‌گذرند. یکی از برجسته‌ترین نموده‌های این ور را در مورد کیخسرو می‌بینیم که داستان زندگی و شهریاریش با نمادینگی آب گره خورده است. او بارها از این آزمون به سلامت می‌گذرد؛ نخستین بار زمانی که گیو او را به ایران می‌آورد و کیخسرو، بی‌نیاز به کشتی، اسب به آب می‌افکند و از جیحون می‌گذرد:

به آب اندر افکند خسرو سیاه چو کشتی همی راند تا باژگاه
پس او فرنگیس و گیو دلیر نترسد ز جیحون و زان آب شیر
(۱-۳۴۸۰/۲۲۸/۳)

دیگر بار، پس از پیروزی بر خاقان چین، وقتی برای نبرد با افراسیاب، عازم توران می‌شود، خود و لشکریانش را از دریای شگفت، هراسناک و طوفانی «زره» عبور می‌دهد:

گذشتند بر آب بر هفت ماه که باری نکرد اندریشان نگاه
چو خسرو زدريا به خشکی رسید نگه کرد هامون جهان را بدید
(۱-۱۹۸۰/۳۵۲/۵)

این نبرد شاه آرمانی با قاتل پدرش و مظهر زمینی شر، مهمترین آزمونی است که باید در مسیر تعالی و تشریف پشت سر بگذارد. گذر از این آزمون، وجه مهم دیگری از شخصیت شاه آرمانی را نمادینه می‌کند که وجه جنگاوری و مبارزه پایان ناپذیر او با شر است. همنام کیخسرو در وداها سرشروس^{۳۴} از شمار یاران ایندرا^{۳۵}، رب النوع جنگ در اساطیر هندی است که ایندرا به کمک او بیست تن از فرمانروایان و ۶۰۰۹۹ تن از جنگاوران دشمن را با چرخهای گردونه کشته‌اش نابود می‌کند (یارشاطر، ۱۳۶۸: ۵۶۲-۲). در نبرد کیخسرو و افراسیاب که تقابلی نمادین از برخورد نهایی خیر و شر است، سویه خیر (کیخسرو) به یاری کمک ایزدی (هوم) بر سویه شر (افراسیاب) چیره می‌شود. هوم ایزدی است که به روایت/وستا، از سوی اهورامزدا به وی مقام «پیشوایی» واگذار شده است تا شاه-موبد پهلوان را در پیروزی نهایی بر شر یاری کند. در یشت نهم، «هئومه»^{۳۶} [معادل با «سومه» در سنسکریت]، جنگاور و فرمانروای نیک و مظهر پیشوایی و پادشاهی نیک باچشمان زرین، بر فراز «هرائیتی» (البرز)، بلندترین کوه‌های جهان و مرز بین زمین و آسمان برای ایزد درواسپ قربانی آورد و از او یاری خواست، تا بتواند «فرنگرسین»^{۳۷} (افراسیاب) گناهکار تورانی را گرفتار کند و با بند و زنجیر نزد کیخسرو آورد تا در کنار چیچست به تاوان خون سیاوش و اغریث دلیر، وی را تباه کند (درواسپ یشت، بندهای ۱۷-۱۹). زرتشت در گاهان، گیاه سکرآوری را، که مستی آن مردمان را به کارهای ناروا می‌دارد و می‌تواند همان هوم باشد، نکوهش، و از آن به زشتی یاد کرده است (یسناهای ۴۸/هات ۱۰ و ۱۴/۳۲)، اما در/وستای عهد ساسانی از هوم با ستایش و نیایش یاد شده، آماده کردن آن از بهترین کردارها به شمار آمده است (یسنه،

هاتهای ۹-۱۱) و حتی یکی از یشتها (یشت بیستم) به نام «هوم یشت» به او اختصاص یافته به یکی از ایزدان دین زرتشتی در عصر ساسانی بدل شده است. هوم در شاهنامه به مردی با فر و نیک و خردمند از تخمه آفریدون تبدیل شده که کیخسرو را در غلبه بر افراسیاب یاری می‌دهد:

یکی مرد نیک اندر آن روزگار	ز تخم فریدون آموزگار
پرستار با فرو و برزکیان	به هر کار با شاه بسته میان
پرستشگش کوه بودی همه	ز شادی شده دور و دور از رمه
کجا نام این نامور هوم بود	پرستنده دور از بر و بوم بود

(۲۱-۲۲۱۸/۳۳۶/۵)

ثعالبی نیز هوم را «نیکمردی از بندگان خدا» می‌خواند (ثعالبی، ۱۳۷۲: ۱۴۹). یاری شاه-موبد توسط ایزدانی که با واسطه از جانب هرمزد آمده‌اند تا شاه روحانی را به پایگاه لاهوتی او متصل کنند، غیر از هوم در مورد سروش نیز دیده می‌شود که بسیاری از شاهان فرهمند را در موقعیتهای حساس یاری می‌کند. هوم شاهنامه، شکل ایزدی خود را از دست می‌دهد و به پارسای پشمینه پوشی تبدیل می‌شود- به نوعی تجسد می‌یابد- و افراسیاب را که از کیخسرو به غاری در کنار دریا پناه برده است، دست می‌بندد تا به نزد شاه-موبد برده:

کجا نام این نامور هوم بود	پرستنده دور از بر و بوم بود...
چو آن شاه را هوم بازو ببست	همی بردش از جایگاه نشست

(۲۲۲۱/۸-۳۳۶/۵ و ۲۲۴۱)

افراسیاب با فریب می‌گریزد و در دریاچه نهان می‌شود؛ به پیشنهاد هوم گرسیوز را شکنجه می‌دهند تا افراسیاب را که به صدای ناله او به بیرون جسته، گرفتار کند و به کیخسرو سپارد:

بیند/خت آن گرد کرده کمند	سر شهریار/اندر آمد به بند
--------------------------	---------------------------

(۲۳۳۰/۳۷۳/۵)

افراسیاب، خود در این نبرد مثالی و نمونه‌وار، شکل استحاله یافته اهریمن را در نبرد ازلی با اهورا (یا سپند مینو) دارد. با انتزاع قهرمان انسانی از انسان-خدا یا اصل ایزدی او، دشمن نیز چهره‌ای انسانی و واقعی‌تر به خود می‌گیرد. می‌توان گفت به موازات فردیت یافتن انسان اولیه و جدایی او از اصل خدایی، دشمنانش نیز فردیت می‌یابند و

اگر چه آنها نیز مثل خدایان خاستگاهی فرا انسانی دارند (از جمله اهریمن و دیوان و پریان و یا حتی ضحاک که ماهیت نیمه انسانی دارد) به دشمنانی با کالبد و شخصیت کاملاً بشری- چون افراسیاب و ارجاسپ- تبدیل می‌شوند. افراسیاب، پور پشنگ از عهد منوچهر تا دوران کیخسرو- که مهمترین دوره تاریخ حماسی ایران است- دشمن اصلی ایران به شمار می‌آمده است. افراسیاب در *اوستا* و متون پهلوی نیز شخصیتی است که به عنوان یک «ضد قهرمان»، نقشی مهم دارد. به روایت زامیاد یش، او روزگار جوانی پرشکوهی داشته است حتی به دلیل کشتن «زین گاو»^{۳۸} از فره بهره‌مند شده بود، اما هنگام کشتن برادرش، این فر از او گسست. در *شاهنامه* نیز هوم، همین گناه را آغاز تباهی افراسیاب و خروج او را بر خداوند، کامل‌کننده این گمراهی می‌داند:

بدو گفت هوم این نه آرام توست جهانی سراسر پراز نام توست
ز شاهان گیتی برادر که کشت که شد نیز با پاک یزدان درشت
(۵-۲۲۴۴/۳۶۸/۵)

حتی هرتل^{۳۹}، مستشرق نامی، معتقد است که او در اصل رب‌النوع جنگ و یکی از یزدان و شاید بزرگترین خدای اقوام تورانی بوده است (نقل از صفا، ۱۳۷۹: ۶۲۹). او توانا به نیروی جادوست، آنگونه که قارن، پسر کاوه و سپهسالار ایران، درباره‌اش می‌گوید:

یکی جادوی ساخت با من به جنگ که با چشم روشن نماند آب و رنگ
(۲۱۳/۱۹/۲)

به همین علت در برابر این جادوی اهریمنی، کیخسرو نیز از یاری هوم- از یک کمک لاهوتی- بهره‌مند می‌شود تا در تقابل نهایی خیر و شر، موازنه نمادین کامل شود.

۲-۴ کهن‌الگوی مرگ و ولادت دوباره، پایان‌متنی اسطوره کیخسرو

بنا به اساطیر زرتشتی پایان هزاره سوم از عمر جهان، همزمان با پادشاهی کیخسرو است که با جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب در پایان این دوره، زمان اساطیری نیز در حماسه ملی ایران به انجام می‌رسد (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱۱۲). در پایان داستان، کیخسرو که رسالت مقدس شهریاری خود را فرجام یافته می‌بیند در چشمه‌ای روشن تن و سر می‌شوید تا گیتی را بدرود گوید:

چو بهری ز تیره شب اندر چمید کی نامور پیش چشمه رسید
بر آن آب روشن سر و تن بشست همی خواند اندر نهان زند و اُست
چنین گفت با نامور بخردان که باشید پدرود تا جاودان

کنون چون برآرد سنان آفتاب مبینید دیگر مرا جز به خواب
(۲۲-۳۰۱۹/۴۱۳/۵)

غوطه‌زدن در آب، رمز بازگشت به حالت پیش از شکل‌پذیری و تجدید حیات کامل و زایش نو است؛ زیرا از سویی در پی هر انحلالی، «ولادت» هست و از سوی دیگر، غوطه خوردن، امکانات بالقوه زندگی و آفرینش را مایه‌ور می‌کند و افزایش می‌دهد. آب از طریق رازآموزی، «ولادت نو» را به بار می‌نشانند و به برکت آیینهای مربوط به مردگان، موجب رستاخیز پس از مرگ [حیات مجدد] می‌شود (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۸۹-۹۰). بهترین نمود این باور اساطیری را در اعتقاد به آخرالزمان زرتشتی مشاهده می‌کنیم. در اعتقادات زرتشتی در پایان دوره دوازده هزار ساله زمان کرانه‌مند، مرحله‌ای اتفاق می‌افتد که از آن به «فرشکرت» (فرشکرد) [در زبان اوستایی: frašo-kərəti]: «نوکردن جهان» تعبیر می‌شود و در جریان آن، پاکی و پرهیزگاری در جهان جاودانه شده، چهره گیتی از جمله پتیاره‌های اهریمنی زدوده می‌شود. این اتفاق را افرادی از تخمه زرتشت (با نامهای هشدربامی، هشدیرماه و سوشیانت) که در پایان هر هزاره از سرچشمه آب دریاچه «کهستان» (که آن را «کانفسه» [کیانسیه = هامون] می‌خوانند) برخوانند خاست؛ رهبری می‌کنند تا جهان را از فساد پالایش کنند (رک: مصطفوی، ۱۳۶۱: ۲۲۲-۵). غوطه زدن در آب، برابر با فرو رفتن قاره‌ای در اقیانوس و رمزی از ناپدید شدن «صورتی کهنه» به منظور پیدایش «صورتی نو» محسوب می‌شود (الیاده، ۱۳۷۶: ۴۱۹). بر همین اساس، آیینهای تشرّف در میتراایسم و مسیحیت به شرط غسل تعمید (ورمازن، ۱۳۷۲: ۱۵۲ و الیاده، ۱۳۶۸: ۲۲۳) و برای به فراموشی سپردن و تصفیه گناهان (توبه) نیز صورت می‌گیرد (بوکر^۱، ۱۹۹۷: ذیل "baptism" و موریس^۲، ۱۹۸۲: ۱۵۷). در آیین زرتشتی نیز اعتقاد به تعمید و پالاندگی آب و نقش آن در رفع ناپاکیها از روح و جسم دیده می‌شود (شایست نشایست، ۱۳۶۹: ۹۲). بهترین نمودهای این خویشکاری اسطوره آب را در داستان کیخسرو می‌توان یافت. کیخسرو، شاه پالایش یافته در موقعیتهای حساس و مهم چون نبرد دوازده رخ و پیش از نبرد با افراسیاب، تن به آب تعمید می‌سپارد و از خداوند یاری می‌خواهد:

به شبگیر خسرو سر و تن بشست به پیش جهانداور آمد نخست
بپوشید نو جامه بندگی دو دیده چو ابری به بارندگی
(۹۷۷/۱۴۱/۵)^{۴۳}

او پس از پیروزی نهایی بر افراسیاب نیز تن به پرستش می‌شوید و شکر می‌گزارد:

ز بهر پرستش سر و تن بشست به شمع خرد راه یزدان بجست
 بپوشید پس جامه نو سپید نیایش‌کنان رفت دل پر امید
 (۵-۲۴۵۴/۳۸۱/۵)

در شاهنامه، کیخسرو، پس از آخرین تعمید^{۶۳} با پنج پهلوان (توس، بیژن، فریبرز، گیو و گسته‌م) گرفتار برف و توفان شده در سپیدی برف- که رمزی از تولد دوباره است- ناپدید می‌شوند:

هم آن‌گه برآمد یکی باد و ابر هوا گشت بر سان چشم هژبر
 چو برف از زمین بادبان برکشید نبد نیزه نامداران پدید
 یکایک به برف اندرون ماندند ندانم بدان جای چون ماندند
 زمانی تپیدند در زیر برف یکی چاه شد کنده هر جای ژرف
 نماند هیچ کس را ز ایشان توان برآمد به فرجام شیرین روان
 (۵۰-۳۰۴۶/۴۱۵/۵)

در گزیده‌های زادسپرم در شمار کسانی که به بی‌مرگی رسیده‌اند از توس و گیو که در برف فرو رفته‌اند و گرشاسپ یاد شده است و از کیخسرو که آنان را در روز موعود قیام سوشیانت بر خواهد انگیخت (زادسپرم، ۱۳۶۶: ۶۳). شکل دیگری از این پایان نمادین کیخسرو در روایات شفاهی ایرانی در قالب عروج و رستاخیز او به آسمان (مشابه رستاخیز مسیح در سنت مسیحی) متبلور شده است. شخصیت کیخسرو در روایات دوره اسلامی چنان اهمیت یافته است که به روایت ابوریحان بیرونی، مردم معتقدند که او، پس از ورود در چشمه‌ای در کوهی در ساوه و دیدار فرشته‌ای در روز ششم فروردین که «نوروز بزرگ» نام داشت بر هوا عروج کرد. به گفته بیرونی، رسم اغتسال و شست‌وشوی ایرانیان در آب چشمه‌سارها در این روز به نشانه بزرگداشت این واقعه مرسوم شده است (رک: بیرونی، ۱۳۶۳: ۳۲۶-۹). دیگر مورخان و نویسندگان اسلامی چون طبری (۱۳۵۲: ج ۱/ ۴۴۲)، ابوعلی مسکویه رازی (۱۳۶۹: ج ۱/ ۲۸۷)، ابن اثیر (۱۳۷۰: ج ۲۸۶/ ۱) و حمدالله مستوفی (۱۳۶۴: ج ۱/ ۹۱) هر کدام با تعبیری متفاوت از ناپدید شدن، پنهان شدن، گوشه‌گیری یا پایان ابهام‌آمیز حیات او یاد کرده‌اند.

پس از پیروزی نمادین کیخسرو بر افراسیاب، مأموریت گیتیانه او تمام شده است. چرخه تشرّف، یک دایره کامل را سپری کرده است و قهرمان تشرّف یافته به پیشگاه

کمال به اصل خود باز خواهد گشت: قهرمان به خدا باز می‌گردد. پایان نمادین کیخسرو در شاهنامه و روایات ایرانی که در ادامه جاودانگی او در متون پهلوی و آیین زرتشتی شکل گرفته از این دیدگاه قابل تحلیل است: جاودانگی در وحدت خداوند- یا به تعبیر عرفانی آن، رسیدن به بقای بالله پس از فنا فی الله- پاداش پیروزی در آزمون تشرّف است. در آیین رازآموزانه نیز که از کهن‌ترین خاستگاه‌های تفکر عرفانی است، فرد سالک «به شرط پیروزی در آزمون می‌تواند بی‌مرگ شود» (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۴۷).

این پایان نمادین کیخسرو، عزیمتی است که به بازگشت غایی او در ظهور سوشیانت منجر خواهد شد و چرخه تشرّف او با اتصال به چرخه تشرّف انسان در آورد ازلی- ابدی خیر و شر، روز کیهانی بزرگی است که به سال کیهانی بزرگتری پیوند می‌خورد. محو نمادین کیخسرو بنمایه‌ای کاملاً عرفانی است؛ چرا که از مقوله «مرگ اختیاری» به شمار می‌رود. کیخسرو از حکومت و تاج و تخت کناره می‌گیرد و مختارانه گام در راه غروب موقت خویش می‌گذارد، چون می‌داند که برای رسالتی بزرگ «برگزیده» شده است. یونگ می‌گوید که «یک انسان باید بمیرد تا به خویشتن خود دست یابد.» (نورتون^{۴۵}، ۲۰۰۰: ۱۲۴). او در پاسخ به /یوب^{۴۶} در تحلیل سیر تشرّف انسان به سوی خدا با تمرکز بر زندگی مسیح به عنوان یک قهرمان، تصریح می‌کند که اگر انسان بداند که بنا بر مشیت الهی از آغاز جهان برگزیده شده است، خود را از سطح ناپایدار وجود عادی بشری فزونت‌ر حس می‌کند و به سوی خدا نزدیک شده، ماهیت بشری او به ماهیت الهی ملحق می‌شود (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۰۶-۷). این سرنوشت نمادین کیخسرو از دیدگاه نقد اسطوره‌ای از نمودهای کهن‌الگوی «مرگ و تولد دوباره»^{۴۷} است که در طی آن، «من» انسان که در اعماق تاریک ضمیر ناخودآگاه هبوط کرده با گذر از مرحله دشوار نمادین، ظهور مجدد یا تولد دوباره‌ای را در قالب بازگشتی کمال یافته به خودآگاهی از سر می‌گذراند (درباره این کهن‌الگو؛ رک: یونگ، ۲۰۰۳: ۵۳-۱۰۱ و سیوگ^{۴۸}، ۱۹۹۳: ۱۵۹-۱۶۵).

چنین الگویی از انسان کامل و فردیت یافته که کیخسرو نمود برجسته آن در شاهنامه و اساطیر ایرانی به‌شمار می‌رود با درونی‌سازی ناخودآگاهانه چنین مضمونی در ضمیر خود و تشبیه جستن به کمال لاهوتی به گونه‌ای از خداگونگی نزدیک می‌شود؛ منبعی که انسان نخستین با گناه آغازین خود از آن جدا شده بود و حال، انسان کمال یافته با جبران این گناه و یا پرداخت تاوان و کفّاره آن- مثل شهادت مظلومانه مسیح و

سیاوش - جواز خلود دوباره در این بارگاه ملکوتی را کسب می‌کند. در واقع این عروج، نقطه مقابل و متقارنی است که ناخودآگاه انسان آن را در برابر کهن الگوی هبوط قرار داده است. کمپیل در تحلیل این تقابل تصریح می‌کند که در واقع، معنای هبوط، سقوط فرا آگاهی به ناخودآگاهی، و در مقابل آن «رهایی» عبارت است از بازگشت به فراآگاهی و از میان رفتن جهان، و قهرمان کسی است که درون حیات، فراآگاهی را بشناسد و به «بیداری» رسد؛ یعنی در عین حیات، راهی به نور ماورای دیوارهای تاریک مرگی می‌گشاید [مرگ اختیاری] که عین زندگی است (کمپیل، ۱۳۸۵: ۲۶۶-۷). کیخسرو نیز آزمون دشوار بشری خود را چنین به فرجام می‌رساند تا در عین تداوم زندگی، فرصت رهایی و بازگشت را برای زمانی موعود - زمانی که برای آن برگزیده شده است - در چرخه وقفه‌ناپذیر تشرّف خود حفظ کند. اسطوره کیخسرو، پایانی متنی دارد که با توجه به خاصیت چرخه‌وار کهن الگوی مرگ و ولادت دوباره، پایان نمادینی دارد که خود متضمن آغازی دیگر است و این رمز فناپذیری کیخسرو و دلیل قرار گرفتن او در میان جاودانان فرهنگ زرتشتی است.

۳. تأویل یا رهیافت نهایی

کیخسرو، شاه - موبد فرهمند کیانی، فرزند قهرمان ناکام، سیاوش و ادامه حیات اوست که به مثابه اسطوره‌های گیاهی خدای شهیدشونده که از خون خود برمی‌خیزد از خون سیاوش می‌روید تا در پایان یک «روز بزرگ کیهانی»، که از نخستین انسان (کیومرث) آغاز شده است، صورتی نمادینه از انسان غایی را به نمایش گذارد. از دیدگاه نقد اسطوره‌ای، کیخسرو نموداری متعالی و آرمانی از کهن الگوی قهرمان است که وجود نمادینگی عنصر آب و اسطوره تعמיד، برکت‌بخشی و بازگرداندن باران و سبزی به طبیعت، فرهمندی و در اختیار داشتن جام پیشگویی کننده، آزمونهای کمال و تشرّف و نبرد او با افراسیاب که تکراری از نمونه مثالی هم‌آوردی ازلی خیر و شر و متضمن مفهوم پیروزی غایی خجستگی بر گجستگی است، شاخصه‌های ساختاری آن را تشکیل داده‌اند. ناپدید یا محو شدن نمادین او در برف و بوران یا صعودش به آسمان نیز، که با آرزوی رستاخیز مسیح‌وار او در پایان غایی جهان همراه است، نمایه‌ای از غروب روز بزرگ کیهانی و نشانه‌هایی از کهن الگوی بنیادین مرگ و تولد دوباره را در اسطوره او نمادپردازی می‌کند. در تأویل این داستان از دیدگاه نقد اسطوره‌ای می‌توان گفت

کیخسرو انسان کاملی است که در پایان یک دوره نمادین از تقویم کیهانی، تاریخ اساطیری ایران را به عنوان الگویی از یک نمونه مثالی به تاریخ اساطیری جهان پیوند می‌زند.

پی‌نوشتها:

1. Henry Corbin

۲. درباره نشانی منابع پیشینه و شماره صفحات مقالات یاد شده، کتاب نامه جستار را ببینید.

3. Interdisciplinary approach

4. Mythological criticism

5. Archetypal Criticism

6. Qualitative Research Method

7. The Collective unconscious

8. Anthropology

9. Carl Gustav Jung

10. Archetypes

۱۱. مسیری که با تحلیل داده‌ها و جستجوی مایه‌های اشتراک در آنها از جزء به کل (از کیفیتهای

اساطیری به الگوهای کهن) ختم می‌شود. به تعبیر فرای (Frye)، منتقد برای رسیدن به تحلیل خود،

حرکتی استقرایی را به سوی کشف و ترسیم کهن‌الگو انجام می‌دهد (فرای و...، ۲۰۰۷: ۱۹۷).

۱۲. پیشینه نقد اسطوره‌ای را باید از مکتب انسانشناسی انگلیس کمبریج در ابتدای قرن بیستم آغاز کرد

که در اواسط این دوره با نظریات یونگ بویژه درباره ناخودآگاه جمعی دچار تحول جدی شد.

یونگ ضمیر ناخودآگاه انسان را متشکل از دو بخش فردی و جمعی و بخش جمعی را شامل

مجموعه‌ای از تجربه‌های بسیار کهن پیش تاریخی می‌دانست که کهن‌الگوها- تصاویر یا الگوهای

که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از فرهنگهای بشری القا می‌کنند- را در شکلهای فرهنگی

ویژه‌ای چون اساطیر متبلور می‌کند (درباره مفاهیم، تاریخچه و آثار مهم در زمینه نقد اسطوره‌ای،

رک: گورین (Guerin) و دیگران، ۱۹۹۲: ۱۴۷-۱۸۱).

13. Pattern Base

14. Pattern

15. Stucture

۱۶. رویکرد نقد اسطوره‌ای با وجود امکانات خارق‌العاده‌ای که در تفسیر متن ادبی دارد که به تعبیر

گورین: «هیچ‌یک از رویکردهای نقدی از چنین عمق و گستردگی برخوردار نیستند» (گورین و...،

۱۳۷۰: ۲۰۶) در عین حال محدودیتهایی نیز در تحلیل ارزشهای متن بویژه در بررسی جنبه‌های

زیبایی‌شناختی و هنری آن دارد و منتقد باید بداند که همه جنبه‌های حیات ادبی یک اثر را نمی‌توان

از این دیدگاه مورد کاوش قرار داد (درباره محدودیتها و منتقدان این روش؛ رک:

هرد (Herd)، ۱۹۶۹: ۶۹-۷۷ و دیکسون (Dixon)، ۱۹۸۹: ۱۹-۳۱).

۱۷. کهن‌الگوی کلیدی و شناخته‌شده قهرمان (Hero) و روایت زندگی او، معمولاً شامل تولد معجزه‌آسا

اما مبهم و نیروی فوق بشری زودرس او، رشد سریع در قدرت گرفتن و والا شدن، مبارزه

زورمندانه علیه نیروهای اهریمنی و گرفتار غرور شدن و افول زود هنگام بر اثر خیانت یا فداکاری

قهرمانانه‌ای است که به مرگ وی می‌انجامد. قهرمان، تجلی نمادین روان کاملی است که ماهیتی فراختر و غنی‌تر از آنچه دارد که «من» فاقد آن است (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۶۳-۴ و ۱۹۷۹: ۱۷۵-۶ و ۲۳۸). این کهن‌الگو در شاهنامه در چهره‌های نمادین دو شخصیت پهلوان و شاه متبلور می‌شود.

۱۸. در شاهنامه، بسیاری از مهمترین قهرمانان شاهنامه از قبیل رستم، کیخسرو، سهراب، اسفندیار، فرود و حتی اسکندر، نتیجه ازدواجهای برون‌پیوندی (Exogamy) است. در چنین ازدواجی، مرد در پیوند با زنی نژاده از قومی بیگانه (بوژه دشمنان)، نسب و گوهر و توان قوم مقابل را نیز به دست می‌آورد و این به او نیروی بالقوه دو چندان می‌بخشید.

۱۹. بنمایه تولد کودک قهرمان، اسطوره‌ای متعلق به تیره‌ترین وضعیت انسانی است که امید به نجات در آینده نزدیک نامحتمل می‌نماید و تولد این کودک، بشارت ظهور نجات‌بخشی در آینده است.

20. Akitu
21. Akiti
22. Dummuzi
23. Vegetation Goddess
24. Tamuz
25. Medium
26. Individuation
27. Manna
28. Assimilation
29. Manna- Personality
30. Super-Human

۳۱. شاه پرستار (Priest King) از شخصیهایی در اساطیر ملل، که پادشاهی و فرمانروایی سیاسی را در کنار سرپرستی دینی و موبدی، توأمان بر عهده دارند با این عنوان یاد می‌کنند. شاه- موبد، این نقش را با حمایت فره (رمزی از تأیید الهی) به دست می‌آورد. بهترین نمونه‌های شاه- موبد را در اسطوره‌های ایرانی، ابتدا در چهره جمشید و سپس کیخسرو (کاملترین نمونه) می‌بینیم. کهن‌الگوی شاه- پرستار، بنمایه‌ای مشترک در اساطیر و ادیان جهان است که نمودهای آن از اساطیر کهن خاورمیانه و آسیای میانه تا اساطیر هند و اروپایی و ادیان اسرائیلی (شاه- پیامبرانی چون سلیمان و یوسف) گسترده شده است (درباره ویژگیهای این الگوی کهن؛ رک: دنی (Dani) و...، ۱۹۹۹: ۲۹۷).

32. Theocracy

۳۳. کهن‌الگوی تشرّف Initiation، فرایندی است که در گونه‌هایی چون سفر، گذر از آزمونها پیکار با نیروهای اهریمنی و کوشش در راستای خویشکاریهای فردی و اجتماعی پذیرفته شده توسط گروه به فرد این توانایی را می‌بخشد تا آشنایی، اجازه و شرافت ورود به مرحله متعالی‌تری از آگاهی را کسب کند. کهن‌الگوی تشرّف را استعاره تجسم یافته‌ای از روندی دانسته‌اند که فرد برای آموختن می‌باید طی کند (هاوستون، ۲۰۰۹: ۲۹۵)؛ پیکاری که گاه به بهای قربانی کردن سطوح متفاوتی از «من» [من پیشین] قهرمان (پدرسون، ۲۰۰۲: ۹۴)، به جداسازی فرد از مرحله پیشین و ورود به وضعیتی جدید منجر می‌شده است (هندرسون، ۱۹۶۷: ۱۰۱).

34. Suravas
35. Indra
36. Haoma
37. Frangrasyana

۳۸. در *اوستا* Zainigav و پهلوی Zengaw: به روایت بندهش، کسی از تازیان بود که بر ایران چیره شد و افراسیاب به خواهش ایرانیان او را از میان برداشت و شاه ایران شهر شد (دوستخواه، ۱۳۸۴: ۱۰۰۰). بدین ترتیب، افراسیاب نیز چون جمشید، الگویی از اوج و انحطاط را پشت سر گذارده تا به شاهی اهریمنی تبدیل شده است.

39. Hertel

۴۰. نام دریاچه هامون در *اوستا*، کانس اویا (Kansoya) و در پهلوی کیانسیه (Kyansih) و در کتابهای فارسی کانفسه ثبت شده است. در زامیاد یشث (بند ۶۶) این دریاچه مرکز گسترش دین زرتشت و همچنین محل ظهور سوشیانت (بندهای ۹۲-۶) خوانده شده است.

41. Bowker

42. Morris

۴۳. در مسیحیت، تعمید (baptism) در موارد آزمون یا تجربه‌ای خاص یا برای تازه‌واردان به دین یا حتی نامگذاری (موریس، ۱۹۸۲: ۱۵۷)، همچنین برای به دست فراموشی سپردن و تصفیۀ گناهان (توبه) نیز انجام می‌شود (بوکر، ۱۹۹۷: ذیل واژه baptism).

۴۴. برای دیگر نمونه‌های تعمید کیخسرو در شاهنامه؛ رک: ۱۶۵۴/۳۳۳/۵-۱۶۵۹/۵-۳۵۹/۵-۲۱۰۵/۶ و ۲۱۹۳/۳۶۴/۵-۴.

45. Norton

46. Answer to Job

47. Death and Rebirth

48. Sugg

منابع

۱. آیدنلو، سجاد؛ *از اسطوره تا حماسه: هفت گفتار در شاهنامه پژوهی*؛ مشهد: جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۵.
۲. _____؛ «سیاوش، مسیح (ع) و کیخسرو (مقایسه‌ای تطبیقی)»؛ پژوهشهای ادبی، شماره ۶ (۲۳)، ۱۳۸۸؛ ۹-۴۴.
۳. ابن اثیر؛ *تاریخ کامل*؛ ترجمۀ محمد حسین روحانی، اساطیر، ۱۳۷۰.
۴. احمدی، بابک؛ *ساختار و هرمنوتیک*؛ تهران: گام نو، ۱۳۸۲.
۵. اسماعیل پور، ابوالقاسم؛ «اسطوره کیخسرو در شاهنامه»، *اسطوره متن هویت ساز*؛ تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۸۷، ۱۳۱-۱۰۹.
۶. اصفهانی، حمزه بن حسن؛ *تاریخ پیامبران و شاهان (تاریخ سنی ملوک الارض والانبیاء)*؛ ترجمۀ جعفر شعار، چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۷. الیاده، میرچا؛ *آیینها و نمادهای آشناسازی*؛ ترجمۀ نصرالله زنگویی، تهران: آگاه، ۱۳۶۸.
۸. _____؛ *رساله در تاریخ ادیان*؛ ترجمۀ جلال ستاری، چ دوم، تهران: سروش، ۱۳۷۶.
۹. اوداینیک، ولودیمیر والتر؛ *یونگ و سیاست*؛ ترجمۀ علیرضا طیب، تهران: نی، ۱۳۷۹.
۱۰. *اوستا*؛ گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه، ۲ جلد، چ نهم، تهران: مروارید، ۱۳۸۴.



۱۱. برومند، مهرداد؛ «سرگذشت کیخسرو»؛ گوهر، سال ۵، شماره‌های ۱۰ (ص ۷۹۹ تا ۸۰۲) و ۱۱ و ۱۲ (ص ۹۲۲ تا ۹۲۵) و سال ۶، شماره‌های ۲ (ص ۱۶۰ تا ۱۶۳) و ۵ (ص ۳۹۸ تا ۴۰۲) ۵۷-۱۳۵۶.
۱۲. بهار، مهرداد؛ *از اسطوره تا تاریخ؛ گرد آوری و ویرایش ابوالقاسم اسماعیل پور*، چ چهارم، تهران: چشمه، ۱۳۸۴.
۱۳. _____؛ *جستاری چند در فرهنگ ایران*؛ تهران: فکر روز، ۱۳۷۳.
۱۴. _____؛ *پژوهشی در اساطیر ایران* (پاره نخست و دوم)؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۵.
۱۵. بیرونی، ابوریحان؛ *آثارالباقیه*؛ ترجمه اکبر دانا سرشت، چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۱۶. پورنامداریان، تقی؛ *رمز و داستان‌های رمزی*؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
۱۷. ثاقب‌فر، مرتضی؛ «مرگ کیخسرو»؛ *جهان نو*، س ۲۵، ش ۳، ۱۳۴۹؛ ص ۱۷ تا ۳۱.
۱۸. ثعالبی، حسین بن محمد؛ *شاهنامه کهن*، پارسی تاریخ غررالسییر، ترجمه سید محمد روحانی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۲.
۱۹. حمیدی، بهمن؛ «رستم؛ نمازگزار کیش کیخسروی»؛ *چیستا*، س ۹، ش ۵، ۱۳۷۰، ص ۵۶۸ تا ۵۷۱.
۲۰. حمیدیان، سعید؛ *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
۲۱. خضری، اورنگ؛ «جنون فرزانه‌گی؛ نگرشی به سیمای کیخسرو»؛ *کلک*، س ۱، ش ۱۱ و ۱۲، ۱۳۶۹؛ ص ۲۶ تا ۳۵.
۲۲. *داتستان دینیک*؛ هیرید تهمورس دینشاجی انکلساریا؛ به کوشش ماهیار نوایی و محمود طاووسی، گنجینه دست‌نویسهای پهلوی و پژوهشهای ایرانی، شماره ۴۰، چ دوم، مؤسسه آسیایی دانشگاه شیراز، ۱۳۵۵.
۲۳. رازی، ابوعلی مسکویه؛ *تجارب الامم*؛ ترجمه ابوالقاسم امامی، تهران: سروش، ۱۳۶۹.
۲۴. راشد محصل، محمدرضا؛ «*داستان کیخسرو در شاهنامه؛ بیان یک پیروزی یا تمثیل یک فاجعه*»؛ هشتمین کنگره تحقیقات ایرانی ۱۳۵۷، ص ۱۲۸ تا ۱۵۵.
۲۵. رزمجو، حسین؛ *قلمرو ادبیات حماسی ایران*؛ ۲ ج، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و سخن گستر، ۱۳۸۱.
۲۶. زادسپرم؛ *گزیده‌های زادسپرم*؛ ترجمه محمد تقی راشد محصل، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۹.
۲۷. سرکاراتی، بهمن؛ *سایه‌های شکار شده؛ گزیده مقالات فارسی*، تهران: قطره، ۱۳۷۸.

۲۸. سهروردی، شهاب الدین یحیی؛ *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*؛ ۳ ج، تصحیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر و مقدمه و تجزیه و تحلیل فرانسوی هنری کرپن، چ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۸۰.
۲۹. *شایست نشایست*؛ ترجمه کتایون مزدآپور، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۹.
۳۰. صفا، ذبیح الله؛ *حماسه سرایی در ایران*؛ چ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
۳۱. طبری، محمد بن جریر؛ *تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوک)*؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
۳۲. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه* (از روی چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، ۴ مجلد (۹ ج)، چاپ هشتم، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۵.
۳۳. قبادی، حسینعلی؛ *آئین آینه*؛ سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس، دفتر نشر آثار علمی، ۱۳۸۸.
۳۴. قطب‌الدین شیرازی، محمود بن مسعود؛ *دره التاج*؛ تهران: حکمت، ۱۳۶۹.
۳۵. _____؛ *شرح حکمت الاشراق*؛ به کوشش عبدالله نورانی و مهدی محقق، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه‌های تهران و مک گیل، ۱۳۸۰.
۳۶. کمپبل، جوزف؛ *قهرمان هزارچهره*؛ مترجم: شادی خسروپناه، مشهد: گل آفتاب، ۱۳۸۵.
۳۷. گورین، ویلفرد. ال. جان. ار. ویلینگهام، ارل. جی. لیبر، و لی. مورگان؛ *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*؛ ترجمه زهرا میهن خواه، چ چهارم، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.
۳۸. مدرسی، فاطمه؛ «کیخسرو فرهمند به روایت فردوسی و سهروردی»، *پژوهشنامه علوم انسانی*؛ ش ۳۷ (۲)، ۸۵-۱۰۲، ۱۳۸۲.
۳۹. مستوفی، حمدالل؛ *تاریخ گزیده*؛ به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.
۴۰. مصطفوی، علی اصغر؛ *سوشیانت یا سیر اندیشه ایرانیان درباره آخر الزمان*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۴۱. مظاهری، علی اصغر؛ «برداشتی از پیوستن کیخسرو به سروش فردوسی»؛ *صوفی*، ش ۹، ۱۳۶۹؛ ص ۱۵ تا ۲۳.
۴۲. *مینوی خرد*؛ ترجمه احمد تفضلی، تهران: توس، ۱۳۶۴.
۴۳. ناس، جان؛ *تاریخ جامع ادیان از آغاز تا امروز*؛ ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات فرانکلین، ۱۳۴۴.
۴۴. نقوی، نقیب؛ «گراال، جامی بسان جام کیخسرو»؛ *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی* مشهد، ۱۵۵، ۱۳۸۵؛ ۱۶۹-۱۹۰.

۴۵. همدانی، امید؛ «حماسه، اسطوره و تجربه عرفانی: خوانش سهروردی از شاهنامه»؛ فصلنامه نقد ادبی؛ سال دوم، شماره ۷ (۳۸)، پاییز ۱۳۸۸، ۱۳۸۸؛ ۱۳۷-۱۶۳.
۴۶. ورمازن، مارتین یوزف؛ آیین میترا؛ مترجم بزرگ نادرزاد، تهران: چشمه، ۱۳۷۲.
۴۷. یارشاطر، احسان؛ تاریخ ملی ایران؛ تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی؛ ترجمه حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۸.
۴۸. یونگ، کارل گوستاو؛ انسان و سمبولهایش؛ ترجمه محمود سلطانی، چ چهارم، تهران: جامی، ۱۳۸۳.
۴۹. _____؛ پاسخ به اتوب؛ ترجمه فواد روحانی، تهران: جامی. Henry Corbin. ۱۳۷۷.
50. Bowker, John, *The Oxford Dictionary of World Religions*, New York: Oxford University Press, 1997.
51. Corbin, Henry, *The voyage and the messenger: Iran and philosophy*, North Atlantic Books, 1998.
52. Jung, Carl Gustav, Richard Francis Carrington Hull, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Edition: 3, Routledge, 2003.
53. -----, Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler, *The Collected Works of C.G. Jung*, Routledge, 1979.
54. Dani, Ahmad Hasan, Vadim Mikhailovich Masson, *History of Civilizations of Central Asia*, Volume 1, Motilal Banarsidass Publ, 1999.
55. Dixon, Paul B., *Retired Dreams: Dom Casmurro, Myth and Modernity*, Purdue University Press, 1989.
56. Frye, Northrop, Robert D. Denham, *Northrop Frye's Notebooks for Anatomy of Criticism*, University of Toronto Press, 2007.
57. Herd, Eric W., "Myth Criticism: Limitations and Possibilities." *Mosaic* 2, pp. 69-77, 1969.
58. Henderson, Joseph Lewis, *Thresholds of Initiation*, Wesleyan University Press, 1967.
59. Houston, Jean, and Marianne Williamson, *The Hero and the Goddess: The Odyssey as Pathway to Personal Transformation*, Quest Books, 2009.
60. *Hymns of the Rig Veda*, by R.T. Griffith, Translated by R.T. Griffith, Orient Book Distributors, 1976.
61. Morris, William, *The American Heritage Dictionary*, Edition: second, Houghton Mifflin, 1982.
62. Norton, Jody: *Narcissus Sous Rature, Male Subjectivity in Contemporary American Poetry*, Bucknell University Press, 2000.
63. Sugg, Richard P., *Jungian Literary Criticism*, Northwestern University Press, 1992.

تحلیل نسبت میان جهان درون و جهان برون از دیدگاه مولوی در مثنوی

دکتر حسینعلی قبادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سعید بزرگ بیگدلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر ناصر نیکوبخت

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

باسل ادناوی*

چکیده

از آنجا که عشق، شیرازه اندیشه و نظام معرفتی مولوی را شکل می‌دهد و ظهور و بروز هر خطاب و اظهاری در آثار مولوی بر پایه عشق بنا نهاده شده است در این جستار، تحلیل ارتباط جهان درون و جهان برون در مثنوی نیز بر مدار نگاه خالق آن درباره عشق صورت می‌گیرد. این نگاه بر این فرض استوار است که عشق در نظر مولوی،برزخ میان جهان درون و جهان برون است و آنچه آن را در قالب تعبیرات و اصطلاحاتی مانند تناظر آفاق و انفس، شهود و غیب، ظهور و بطون، عین و ذهن، ملک و ملکوت، خاک و افلاک، جسم و روح و ... می‌خوانند از دیدگاه آفریدگار مثنوی به عشق و جلوه و مظهري از آن وابسته است. بر اساس این نگاه، دوست داشتن و عشق

خداوند به شناخته شدن، انگیزه حرکتی ایجاد شده است که به موجب آن، صورت از بی صورتی، متناهی از نامتناهی و ابد از ازل بیرون آمده و شاید بتوان گفت کل آفرینش خلق محقق شده است.

این پژوهش، می‌کوشد تا جلوه‌هایی از این باور را در مثنوی مولوی بکاود و آن را تبیین کند. روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی است که با توجه به عنوان و اقتضائات تحقیق با رهیافت هرمنوتیک بخشهایی از متن مثنوی تأویل و تحلیل شده است. اجمالاً نتیجه پژوهش نشان می‌دهد ذیل باور عمومی عارفان مبنی بر اینکه انسان آیینۀ حق و خلیفۀ خداست در نظر مولوی، عشق در وجود آدمی، بسان برزخی می‌ماند که اندیشه را به عرصۀ ظهور و بیان می‌کشاند. بدین ترتیب می‌توان عشق را از دیدگاه هستی‌شناسی همچون آیینۀ دانست که بودهای آن جهانی را در نمودهای این جهانی منعکس می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: عشق در مثنوی مولانا، جهان درون در مثنوی، جهان برون در مثنوی، برزخیت، مثنوی معنوی، جلال‌الدین مولوی

مقدمه

پیش از اینکه به نقش عشق به عنوان پیوند دهنده جهان درون و جهان بیرون از نظر مولوی پرداخته شود، ضرورت دارد مفاهیم درون و برون، ذهن و عین و نیز بطون و ظهور روشن شود.

این مفاهیم در واقع بر مبنای مقولۀ جدایی میان دو جوهر وجودی «من» (سوژه) و «جهان» (ابژه) در جریان تفکر انسان قرار دارد و با توجه به نسبیت شناخت و آگاهی نزد انسان، این مفاهیم نیز نسبی است. نسبیت این مفاهیم در واقع، تابع لایه‌های آگاهی و شناخت انسان است که به صورت پلکانی تحقق می‌یابد و به تناسب عمق اندیشه، شناخت در یکی از لایه‌های عمیقتر ذهن قرار می‌گیرد. این امر، خود موجب می‌شود تا جهانی به وجود آید که از قبل نبوده است؛ چراکه انتقال اندیشه از لایه‌ای به لایه‌ای دیگر و از سطحی از آگاهی به سطحی دیگر و به تبع آن از جهانی به جهانی دیگر، موجب می‌شود آن جهانی که به عنوان جوهر و ذاتی جدا از «من» و در برابر آن قرار دارد به جهانی ساخته ذهن بدل گردد و آن ثنویت مطرح شده را منتفی سازد؛ در چنین حالتی این جهان در کارگاه ذهن به جهان معنی بدل می‌شود و آفاق و انفس، درون و برون،

عین و ذهن وحدت می‌یابد.

برای شناخت این حالت گردش شهود و تفکر و به تبع آن شناخت لایه‌های درون و برون ذهن انسان و بطون عالم هستی، می‌توان به گفته تیتوس بورکهارت توجه کرد: نفس انسان، هستی درونی اوست و عقل کلی، درونی‌ترین جزء آن هستی درونی است. اندامهای حسی و قوای ذهنی متناظر، جهان طبیعی «بیرون» از انسان را به تعبیری دریافت می‌کنند و به چیزی «درونی» مبدل می‌گردانند. «حس مشترک» تأثرات بیرونی را با یکدیگر تطبیق می‌دهد؛ قوه خیال آنها را در قالب تخیلات می‌آورد؛ قوه عاقله آنها را غربال، و تسلیم عقل کلی می‌کند تا در نهایت عقل کلی درست و نادرست آنها را از هم متمایز سازد. بدین‌سان حالات و یا لایه‌های متفاوت طبیعت بشری را برحسب تعدادی دوایر متحدالمرکز می‌توان مجسم کرد که دایره بیرونی آن با حالت مادی متناظر است و مرکز آن با عقل کلی (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۵۸).

گردش شهود و تفکر در دوایر متحدالمرکزی را که بورکهارت از آن سخن می‌گوید، می‌توان در سخنان کانت و پس از آن در سخنان هایدگر نیز مشاهده کرد: «به اعتقاد کانت معرفت محدود بشری دارای دو جزء اساسی شهود (حس) و تفکر (فاهمه) است. شهود از طریق تفکر تعین می‌یابد و تفکر به واسطه شهود محتوا و مضمون خود را اخذ می‌کند» (عبدالکریمی، ۱۳۸۱: ۱۶۷).

این دو منبع معرفت بشری یعنی شهود (حس) و تفکر (فاهمه) در واقع چنانکه هایدگر می‌گوید از هم جدا نیست و از وحدت بنیادین و اساسی یا به تعبیری وحدت وجودی برخوردار است: «به اعتقاد هایدگر چنین نیست که شهود و تفکر یا حساسیت و فاهمه دو مستقل در کنار یکدیگر باشند بلکه میان آنها وحدتی ذاتی و بنیادین وجود دارد» (همان، ۱۶۷).

وحدت ذاتی میان شهود و تفکر، نسبیت بطون و ظهور و درون و برون را بیان می‌کند و این خود نیز فاصله میان جهان بیرون و جهان درون (من) را از میان بر می‌دارد و آنچه در این میان می‌ماند همان آگاهی است که بنا به سطح و درجه خود، جهان و زبان این جهان (مطلق بیان) را به وجود می‌آورد.

بنابراین انسان و جهان در عین ثبات همیشه در حال دگرگونی است. دگرگونی آنها تابع دگرگونی آگاهی است که مبنای آن شهود است، شهود نیز از مرحله محدود داده‌های حسی، حرکت خود را آغاز می‌کند و مراحل پی‌درپی آگاهی را پشت سر می‌گذارد تا اینکه در نهایت به مرحله شهود مطلق برسد. آنگاه که شهود به این مرحله

می‌رسد آگاهی نیز به اطلاق خود می‌رسد و در این مرحله شاهد نوعی وحدت وجود می‌شویم.

پس از اینکه نفس آگاهی بسیار محدود انسان در پهنهٔ بیکران آگاهی مطلق حل و جذب شد و وقتی وجود- که در قالب متعین نفس آگاهی متبلور شده است- به عدم تعین اصلی همه‌جا منتشر خود بازگشت، تمام صورتهای متعین جهان عینی نیز به عدم تعین وجودی اصلی خود باز می‌گردد؛ زیرا بین حالت ذهنی ذهن و حالت عینی عالم پدیداری، همبستگی کارکردی وجود دارد (ایزوتسو، ۱۳۸۳: ۸۹).

وحدت وجودی که در سخن ایزوتسو بیان شد، گویای بازگشت انسان کامل به کانون آگاهی‌ای است که از آن صادر شده بود.

آنچه تاکنون دربارهٔ درون و برون یا به تعبیری دربارهٔ ظهور و بطون گفته شد، همزمان با دو بعد هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی، که به صورت تدریجی و لایه به لایه در حال گردش میان مبدأ و معاد است، در این اشعار از مولوی بخوبی بیان شده است:

ای خدا جان را تو بنما آن مقام	که درو بی حرف می‌روید کلام
تا که سازد پاک از سر قدم	سوی عرصهٔ دور پهنای عدم
عرصه‌ای بس باگشاد و با فضا	وین خیال و هست یابد زو نوا
تنگتر آمد خیالات از عدم	زان سبب باشد خیال اسباب غم
باز هستی تنگتر بود از خیال	زان شود دوری قمرها چون هلال
باز هستی جهان حس و رنگ	تنگتر آمد که زندانی است تنگ
علت تنگیست ترکیب و عدد	جانب ترکیب حس‌ها می‌کشد
زان سوی حس عالم توحید دان	گریکی خواهی بدان جانب بران
امرکن یک فعل بود و نون و کاف	در سخن افتاد و معنی بود صاف

(دفتر اول، ۳۱۰۰-۳۰۹۲)

گذر انسان از ظهور به بطون و از بیرون به درون و عبور پیوسته از لایه‌ای وجودی- شناختی به لایهٔ وجودی- شناختی دیگر، تابع روند شکل‌گیری مرحله به مرحلهٔ آگاهی اوست که به طور کلی حرکت متعالی او را به سوی مبدأ خویش نشان می‌دهد. این حرکت متعالی در اثر نبض عشق رخ می‌دهد که به صورت اثیری لایه‌های وجودی و شناختی انسان را در می‌نوردد و بطون را جامهٔ ظهور می‌پوشاند.

در واقع در این گذار، عشق بسان برزخی می‌ماند که جهان درون را به جهان بیرون متصل می‌کند یا به زبان دقیقتر، جهان غیب را به مقام تجلی می‌رساند؛ مولوی می‌گوید:

بهر اظهار است این خلق جهان تا نماند گنج حکمتها نهان
کنت کنزاً کنت مخفياً شنو جوهر خود گم مکن، اظهار شو
(دفتر چهارم، ۳۰۲۷-۳۰۲۸)

مفهوم عشق

هرچند محققانی بزرگ برای بیان ماهیت عشق و تعریف آن کوشیده‌اند، به طور کلی در مباحث عرفانی هرگاه از ماهیت و چیستی اشیا یا مفاهیم سخن به میان می‌آید، توجه به این نکته ضروری است که ارائه تعریفی منطقی که بیانگر تمامی ابعاد و جنبه‌های گوناگون آن مفهوم یا شیء باشد، امکانپذیر نیست؛ چراکه عشق به لحاظ جوهر و ذات، تعریفش ناممکن و حقیقت آن در پنهانی مطلق قرار دارد؛ بنابراین در این جستار در پی ارائه تعریفی منطقی از عشق نمی‌توان بود بلکه هدف این است که از عشق با توجه به اعتبار کارکرد آن در ساحت‌های مختلف وجودی سخن گفته شود؛ از جمله ساحت خلق و آفرینش، میان خدا و آیینۀ صیقل شده او، که همانا انسان عارف کامل است، مورد بحث قرار می‌گیرد.

ابن عربی عشق را محبت مفرط می‌داند و معتقد است که در قرآن عشق «شدت حب» خوانده شده است. ابن عربی می‌گوید:

۱۰۵ خدا خود را به «شدت حب» توصیف می‌کند اما نمی‌توان بر خدا اسم عشق و عاشق
♦ اطلاق کرد؛ زیرا عشق عبارت است از اینکه دوست داشتن به عاشق روی آورد تا آنجا که
با تمام ذرات او آمیخته گردد و سراپای وجود او را در بر گیرد. عشق مشتق از عشقه است
(حکمت، ۱۳۸۶: ۲۶۱).

از میان محققانی که برای تعریف و بیان ماهیت عشق کوشیده‌اند، می‌توان به خلیفه
عبدالحکیم اشاره کرد. او بحث عشق را با دیدی فلسفی باز کرده و سپس نظریه‌های
افلاطون را در مورد عشق که در بیانات سقراط بازگو شده است، به این ترتیب خلاصه
می‌کند:

۱. عشق به منزله شوق و طلب جاودانگی در اشکال گوناگون آن از طریق تولید و از راه
آفرینشهای هنری و فکری یا از طریق اعمال شجاعانه.

۲. عشق به عنوان حرکتی به سوی مثال جمال اتم به منظور سیر و تماشای آن در صافترین
صورتش که روح پیش از پیوند با ماده و جهان حس، بدان صورت آن را سیر و تماشا
کرده بود.

۳. عشق به منزله واسطه میان دو جهان (عبدالحکیم، ۱۳۸۳: ۵۳).

با توجه به موضوع مقاله، همخوانی نظریه سوم، با بحث مورد نظر بیشتر است. می‌توان این مسئله را بدین صورت شرح داد: عشق شالوده‌آزلی عرفان است؛ چرا که عرفان را فضایی دیگر است.

ساختمان تفکر و ساختار متن ادبی عرفانی در بستر ابدیت و با شالوده‌ای ازلی که عشق نام دارد، بنیان نهاده می‌شود، اما نقطه اوج تعالی آن وصال است. این وصال تنها با طلوع خورشید قدس مشرق در مغرب جان، محقق می‌شود.

عشق در این نظام هستی و بر مبنای برزخی بودن میان دو جهان درون و برون، جهان درون را با فرایندی سحرآمیز در تجلیگاه جهان برون منعکس می‌کند و با افسونگری هرچه تمامتر، راز و رمزهای وجود را به عرصه ظهور می‌کشد که در لایه‌های پیچاپیچ آفاق و انفس نهفته‌اند. عشق در اینجا به شعری می‌ماند که آن را قافیه‌ای نیست و اگر هم باشد، قافیه‌اش تجلی است. عشق در اینجا نیرویی است که «سر دلبران» را افسانه وار «در حدیث دیگران» افشا می‌کند و پژواکهای خاموش و گنگ حقیقت را به ندهای گویای بیان متحول، و ازلیت نهان را در کالبد ابدیت تجلی عیان می‌سازد.

بطون، ظهور و عشق سه ضلع مثلثی است که در حدیث قدسی معروف «كنتُ كنزاً مخفياً فأحببت ان أعرف فخلقت الخلق لكي أعرف» (ابن عربی، ۱۴۲۰ق، ج ۳: ۱۶۷؛ آملی، ۱۳۴۷: ۱۰۲ و ۱۵۹) خود را نشان می‌دهد. گنج نهان در این حدیث همان غیب است که بر ذات خداوند دلالت دارد. خلق (ایجاد) بر جهان هستی و آنچه در این جهان تشخص یافته و ظهور پیدا کرده، دلالت می‌کند؛ اما عشق، حلقه وصلی است که غیب و سکون را در فرایند خلق و ایجاد مکشوف ساخته و اراده خداوند را جامه عمل پوشانده است. این اضلاع سه گانه گرچه بیانگر قوس نزول است، خواهیم دید که چگونه می‌توان از این سه ضلع، آیینه‌ای برای سه ضلع مثلثی دیگر نزد موجودی برتر (انسان) ساخت و نام قوس صعود را بر آن نهاد.

اضلاع سه گانه قوس صعود عبارت است از اندیشه (تفکر)، عشق و بیان که می‌توان آنها را نیز به ترتیب نطق درونی، عشق و نطق بیرونی نامید. عشق یا اراده خداوند به اینکه ظهور پیدا کند و شناخته گردد، سکون هستی را درید و فرایندی از خلق را آغازید؛ سریان سرچشمه فیاض ازلی خود را در سرتاسر انحاء وجود متجلی ساخت و ابدیت بی‌پایان خلق را گستراند.

عشق برای انسان نیز حلقه وصلی است که اندیشه نهانی او و نطق پنهان درونش را به واحه‌های تجلی بیان می‌رساند. این تجلی، گاه در زبان، گاه در نوشتار و گاه در دیگر تجلیگاه‌های هنری به نمایش گذاشته می‌شود.

در این راستا مولوی گوش به آوای تجلی فرا می‌دهد و حکمت و فلسفه آن را به هموعانش منعکس می‌کند و می‌گوید:

بهر اظهار است این خلق جهان تا نماند گنج حکمتها پنهان
کنت کنزاً کنت مخفياً شنو جوهر خود گم مکن اظهار شو
(دفتر چهارم، ۳۰۲۷-۳۰۲۸)

عزیمتگاه عشق

نخستین خاستگاه عشق گویا از این حدیث مستفاد است که چون ذات احدیت خواست که از پرده غیب هویت به عالم ظهور پرتو افکند به آفرینش دست زد: «کنت کنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق لكي أعرف» (ابن عربی، ۱۴۲۰ق، ج ۳: ۱۶۷؛ آملی، ۱۳۴۷: ۱۰۲ و ۱۵۹)؛ یعنی من گنج پنهانی بودم، دوست داشتم شناخته شوم؛ پس عالم را بیافریدم تا شناخته گردم. «دوست داشتن» خداوند و عشق او به «شناخته شدن» در این حدیث گویای حرکتی ایجاد است که به موجب آن، صورت از بی‌صورتی، متناهی از نامتناهی و ابد از ازل بیرون آمده است.

۱۰۷



این حرکت ایجاد ناشی از انگیزش عشق الهی بدین سبب بود که جلال و شکوه گنج مخفی را که هماناً ذات اقدس احدیت است در آینه جمال و روشنایی تجلی عیان سازد؛ و این مطلب بیانگر این است که عشق، واسطه یا برزخی است که جهان درون را به جهان بیرون وصل می‌کند و بسان آینه‌ای است که اجمال جهان درون را در تفصیل جهان بیرون منعکس می‌سازد. بنابراین تمام آنچه در این عالم هست، تجلی عشق است و حرکت تکوینی عالم هستی، ظهور و بروز و زمزمه همین عشق ازلی است. این تناظر میان خالق و مخلوق، میان ازل و ابد و میان بود آن جهانی و نمود این جهانی را می‌توان در قالب دو مثلث به نمایش گذاشت که اولی از قوس نزول پرده برمی‌دارد که همان گنج نهان، عشق و آفرینش است و دومی از قوس صعود که همان اندیشه، عشق و بیان است. بدین ترتیب عشق برزخی است که جهان درون را به جهان بیرون وصل می‌کند و آینه‌ای است که ازلیت نهان را در کالبد ابدیت تجلی منعکس می‌سازد. مولوی کوشیده است این برزخ بودن و آیینگی عشق را با بیان بدیع خود در مثنوی معنوی منعکس

سازد و انسان عارف را برای درنوردیدن دو جهان و رسیدن به بی‌جهانی به وجد و حرکت در آورد.

نصر حامد ابو زید به تشریح این حدیث قدسی از دیدگاه ابن عربی پرداخته، می‌گوید:

ابن عربی در تأویل این حدیث قدسی بر بنیاد معنی آشکار و شناخته واژه «أحببت»، آن را به معنی عشق می‌گیرد؛ عشقی که نَفَس را تنگ می‌کند و در پی، عاشق می‌کوشد تا با نَفَسِ عمیق و آه کشیدن، اندوه درون را بیرون ریزد و از تنگی درآید و بدین‌گونه، تجلی ذاتی الهی از پایگاه «لا بشرط شیء» بی‌مرتبه «بشرط لاشیء» بی، اندوه گشایی کند و از رنج تنهایی به در آید. نیز پی‌آمد اینکه او دوست داشت خویش را در چهره دیگران بنگرد از همین مرحله و در همین زمینه که «نفس» ذات نام گرفته، هستی جلوه‌گریهای خویش را آغاز کرد؛ جلوه‌هایی که چیزی نیستند جز بازتابهای بیرونیِ چهره ذات» (ابوزید، ۱۳۸۶: ۲۷۱-۲۷۰).

بازتابهای بیرونی چهره ذات در آیینۀ وجودی انسان نیز حضور دارد اما به صورت معکوس و در چارچوب حرکت متعالی او به سوی ازلیت و خفاست که در حقیقت مستلزم آینگی روان پاک آدمی است که می‌تواند مجلای ظهور انوار حق باشد؛ در این صورت، مرزی میان پیدا و پنهان و شب و روز نخواهد بود. مولوی در بیان این امر چنین می‌گوید:

جز روان پاک او را شرق نه در طلوعش روز و شب را فرق نه
روز آن باشد که او شارق شود شب نماید شب چو او بارق شود
(دفتر چهارم، ۵۸۶-۵۸۵)

این حرکت صعودی متعالی نیز عریان شدن و رها شدن از تمامی تعلقات این جهانی را در پی دارد و این خود گویای ظرفیت و استعداد انسان عارف برای رسیدن به فردانیت ازلی خویش و انتقال و حرکت از بیکرانگی تعلقات ابدی به رهایی بیکران ازل و بازگشت به سرچشمۀ ازلی است. مولوی این حرکت وجودی و متعالی انسان را، که آیینۀ ای برای آن حرکت ایجاد و رشحی از آن است، به زیباترین شکل ممکن بیان فرموده است و می‌گوید:

چون الف از استقامت شد به پیش او ندارد هیچ از اوصاف خویش
گشت فرد از کسوه خوهای خویش شد برهنه جان به جان افزای خویش
چون برهنه رفت پیش شاه فرد شاهش از اوصاف قدسی جامه کرد

خلعتی پوشید از اوصاف شاه بر پرید از چاه بر ایوان چاه

(دفتر پنجم، ۳۶۱۵-۳۶۱۲)

این حرکت ایجابی که آغاز آن، انگیزش عشق الهی بود و به آفرینش و تجلی منتهی گشت، نزد انسان نیز در لابه‌لای انتقال فکر و اندیشه از مرحله پنهانی و بطون به مرحله ظهور و بیان در اثر انگیزش اثیری عشق، که رشحی از آن انگیزش عشق الهی است، خود را نشان می‌دهد و اینجاست که تجلی زیبایی کیهانی در زیبایی تجلی بیان منعکس می‌شود.

مولانا، شناخت و حادثه عشق

جلال‌الدین مولوی تا قبل از دیدار با شمس تبریزی، شخصیتی علمی بود. وجود شخصیت وی چون کوهی بود که از ثبات و اقتدار و علم و تسلط و علو مرتبه حکایت می‌کرد. جوهری ساکن بود که گویی هیچ نوع جنبندگی نداشت. شمس تبریزی این سکون را به جنب‌وجوشی عظیم مبدل ساخت و از راه عشقی که در جان (نی وجود) مولوی دمید، تمام ذرات وجودش را به رقص درآورد تا مولوی آن‌گونه شد که شد.

جلال‌الدین که سرآمد شوریدگان و جامه چاکان روزگار و آتش افروخته در بیشه اندیشه‌ها و آموزگار عشق دلبرانه و وسوسه سوز و دیوانگیهای فرزانی کش بود و همه سخن از وصال و معشوقی می‌گفت و سینه‌ای شرابخانه عالم داشت و از سر طربناکی و فرحزادگی به ریختن غم و گردن زدن اندیشه فتوا می‌داد و مستانه و معربد در زندان ابد را درهم می‌شکست و در مستی مراعات ادب نمی‌توانست کرد و در بیان حال معشوق، نطق پوست او را می‌شکافت ... (سروش، ۱۳۷۵: ۱۴۳-۱۴۲).

دلیل انسجام و هماهنگی این دو ابرمرد، رشحی از آن زیبایی ازلی بود که هر دو از آن برخوردار بودند و به محض اینکه به یکدیگر رسیدند، تمام این زیباییهای ازلی تداعی شد تا بالاخره به زیبایی مطلق منجر شد که همان وجود و ماهیت ذات اقدس احدیت است و اینجاست که عشق تعریف‌ناپذیر می‌شود؛ چراکه از عرفای اسلام نقل می‌شود که «اذا تمَّ العشق فهو الله» یعنی چون عشق کامل شود، همان خداست (یثربی، ۱۳۷۷: ۵۵) و همان‌طور که الله قابل تعریف نیست، عشق نیز قابل تعریف نخواهد بود. مولوی عشق را خود حق می‌داند و بر این باور است، کسی که عشق را توصیف می‌کند در واقع خدا را توصیف می‌کند:

پس محبت وصف حقدان، عشق نیز خوف نبود وصف یزدان ای عزیز

(دفتر پنجم، ۲۱۸۷)

بعد می‌گوید همان‌گونه که حق از زمان خارج و نامحدود است، عشق نیز از هر نوع حد و مرزی خارج است و برای توصیف آن باید از صدها قیامت گذشت و از زمان نیز باید فراتر رفت:

شرح عشق از من بگویم بر دوام صد قیامت بگذرد و آن ناتمام
زانک تاریخ قیامت را حلاست صد کجا آنجا که وصف ایزدست
(دفترپنجم، ۲۱۹۰-۲۱۸۹)

مولانا همچنین می‌گوید که عشق در تمام کاینات سریان دارد و مکان و لامکان را تسخیر، و همه را پر کرده است:

عشق را پانصد پرست و هر پری از فراز عرش تا تحت‌الثری
(دفترپنجم، ۲۱۹۱)

مولانا جلال‌الدین که پیر یگانه طریقت عشق است و یکی از بزرگترین عاشقانی است که در تاریخ بشریت شناخته شده، طبیعی است که از عشق تا بی‌نهایت سخن گفته باشد؛ چراکه این عشق چون شعله‌ای سراسر وجودش را دربرگرفته و دل و جان او را روشنایی بخشیده و او را از تمام تعلقات مادی بشر رهایی بخشیده و از چنبره جبر و اختیار نجات داده است.

شمس خود می‌گوید: «کسی می‌خواستم از جنس خود که او را قبله سازم و روی بدو آرم» (مدرس صادقی، ۱۳۷۸: ۱۶۶).

مولانا می‌گوید:

کی بینم روی خود را ای عجب تا چه رنگم همچو روزم یا چو شب
نقش جان خویش من جستم بسی هیچ می‌نمود نقشم از کسی
گفتم آخر آئینه از بهر چیست تا بداند هر کسی کو چیست و کیست
آئینه جان نیست الا روی یار روی آن یاری که باشد زان دیار
(دفتر دوم، ۹۲-۹۶)

شمس و مولانا هر دو جويا و طالب بودند اما این پرسش پیش می‌آید که چرا این دو بزرگ در طلب بودند. در پاسخ باید گفت که این طلب در واقع نبض عشقی بود که ظهور و تجلی را حیات می‌بخشد؛ این ظهور و تجلی، ذهن تماشاگران این جهانی را به سوی تجلی آن یار ازلی در ساحت ابدیت وجود رهنمون می‌سازد و روشن می‌کند که

عشق همواره در برزخیت پیوند میان پنهانی و ظهور، میان ازل و ابد و میان اندیشه و بیان قرار دارد.

شمس از تضرع و ناله خود در درگاه خداوند برای آشنا شدن با یکی از اولیای او پرده برمی‌دارد و مولانا نیز در انتظار قیامتی به سر می‌برد که کوه وجودی‌اش را بکلی برکند و چشمه‌های لطف و عنایت به رویش گشاید. این خود نشانه دردی است که جز با عنایت دوست قابل درمان نیست. سقراط در جواب سؤالی اینچنین و در خطاب به ثئاتتوس می‌گوید:

«این درد، درد زایش است. در تو چیزی هست که می‌خواهد زاییده شود و دردی که تو می‌کشی، از بابت آن است» (صناعی، ۱۳۸۲: ۱۷۱). بنابراین تا درد به اوج خود نرسد، تحقق زایش میسر نخواهد گشت. بی‌مناسبت نیست که در اینجا پرده از ماهیت این درد بگشاییم.

گشودن پرده از ماهیت این درد، ما را به سوی تعریف غزالی از عشق سوق می‌دهد. پورنامداریان بر آن است که نزد غزالی معرفت بر عشق و محبت مقدم است؛ زیرا غزالی عقیده دارد که خوش یا ناخوش بودن اشیا یا از راه حواس برای انسان حاصل می‌شود و یا از راه عقل (۱۳۸۰: ۴۷-۴۸).

حال آنچه از این سخن برای بیان ماهیت درد به کار ما می‌آید، همان مسئله تقدم شناخت بر عشق است؛ اما چگونه؟

پیش از پاسخ دادن به این سؤال به این بیت از مثنوی مولانا عطف توجه می‌کنیم:

این محبت هم نتیجه دانش است / کی گزافه بر چنین تختی نشست
(دفتر دوم، ۱۵۳۲)

تقدم شناخت در واقع خود زاییده تفکر است و تفکر هم نوعی سخن گفتن است؛ نوعی تکلم که زبانش، زبان درون است؛ زبانی است که در مقام استغراق انسان و غورکردنش در درون خویش و دسترسی وی به نهانخانه انباشته‌های معنایی مبهم خود به وجود می‌آید. درد از اینجا آغاز می‌شود که هر زبانی، چه زبان درون باشد و چه زبان برون به کلمه نیاز دارد. کلمه در اینجا خود کانون درد است و تا زمانی که خلق نشود و به مقام نطق و تجلی نرسد، درد ادامه خواهد داشت. این درد هنگامی به اوج می‌رسد که کلمه بر عرش تجلی نشسته باشد. آنگاه فرایند زایش محقق می‌گردد و تفکر خاضعانه و با اذعان هر چه تمامتر، جایگاه خود را به عشق تقدیم می‌کند.

تفکر، خود را در قلمرو عشق قرار می‌دهد، اما فهم چگونگی محقق گشتن چنین امری، مستلزم این است که به فرایند تحقق شناخت در ذهن توجه کنیم. وقتی به سازکار فعالیت‌های ذهن و تفکر در مقام تحقق شناخت توجه کنیم و دگردیسی اندیشه‌ها یا داده‌های شناختی را - که به صورت پیاپی بر ذهن انسان وارد می‌شود - بنگریم به این موضوع پی می‌بریم که داده‌های شناختی اولیه، که در اصل شکل‌گیری شناخت دخیل و مؤثر هستند، همزمان با ورود داده‌های جدید کناره می‌گیرد و در جایی از قلمرو ذهن پنهان می‌شود. این امر نزد متفکر ممکن است به صورت لحظه‌ای، یعنی لحظه‌به‌لحظه، پدیدار شود. با توجه به این مسئله که از تداوم فعالیت ذهن انسان حکایت می‌کند، می‌توان از راه نگاه تاریخی (زمانی) و از جایگاهی بالاتر به بررسی دو مرحله زمانی یا تاریخی یک شخصیت پرداخت. این دو مرحله اعتباری را مرحله «پیشین» و مرحله «پسین» می‌نامیم.

در مرحله اعتباری «پیشین» یک ساختار شناختی یا یک قلمرو معرفتی وجود دارد که در آن نظام اندیشه‌مند خاصی به صورت منسجم و هماهنگ عمل می‌کند. این نظام اندیشه‌مند دارای داده‌های معرفتی و شناختی خاصی است که گاه در قالب تصورات، گاه در قالب زبان و گاه در قالب روش و منش ظاهر می‌شود. البته این مرحله خود در برهه‌ای از زمان بر مبنای تقسیم اعتباری یا فرضی ما مرحله «پسین» بوده که در مرحله سابقتر، مرحله «پیشین» نیز بوده است.

در مرحله «پسین» تمام داده‌های جدید شناختی، که به تازگی وارد فضای ذهن می‌شود، یا داده‌های قبلی را به طور کلی حذف می‌کند و یا در فرایند شناختی جدیدی در آنها حل می‌شود و صبغه‌ای جدید منجر بر آنها می‌گذارد. داده‌های جدید در هر دو حالت یا به خلق نظام جدید منجر می‌شود و یا تغییراتی بنیادین یا غیر بنیادین در نظام قبلی ایجاد می‌کند تا به گونه‌ای به طور خودکار در عرصه تصورات، اندیشه‌ها، زبان و روش و منش ظاهر می‌شود.

این دو مرحله اعتباری به صورت تعاقبی، یعنی پی‌درپی در ذهن حضور دارد و اگر این ذهن، ذهن یک عارف باشد، گویی گردونه‌ای ازلی بر این ذهن حاکم شده و هدف آن پالایش و تصفیه است؛ یعنی ذهن این عارف را از هر آنچه با فطرت الهی - انسانی او سنخیت نداشته باشد، پالایش می‌کند تا اینکه این شناخت به نوعی شناخت اشراقی بدل شود که در ذات خود گویای حضور در عالم معناست. این حضور در شدت و

ضعف، خود تابع میزان رهاشدگی از تعلقات این جهانی و داده‌های شناختی آن است. «شناخت اشراقی نوعی استحضار یا حضور بخشیدن است. از سوی دیگر، استعداد استحضار یا حضور بخشیدن با درجه تجرد، یعنی میزان رهاشدگی جان [و فکر و اندیشه] شناسا از ماده این جهانی بستگی دارد» (شایگان، ۱۳۷۸: ۲۱۷). وقتی معرفت و شناخت به چنین مرحله‌ای می‌رسد که داده‌های آن، دیگر این جهانی نیست بلکه کاملاً آن جهانی و درونی است، عشق ناگهان از درون سر بر می‌آورد و داده‌های ازلی معرفت را، که مطلقاً آن جهانی است، به ساحت ابدیت تجلی و عرصه ظهور منتقل می‌کند و اینجاست که تفکر در ساحت بیان و ازلیت نَهان در ابدیت تجلی قرار می‌گیرد.

عشق و جهان درون و برون

از آنجا که موضوع عشق صبغه انتزاعی دارد، بررسی چگونگی شکل‌گیری حادثه عشق و نوزایی مولانا، که بعد از دیدار با شمس رخ داده است، هرگز و به هیچ وجه از راه داده‌های بیرونی (تاریخی) که در واقع جز مجموعه‌ای از توصیفات نیست، امکانپذیر نیست. بنابراین تنها راه ممکن بررسی چنین حادثه‌ای از راه درون است. با توجه به داده‌های درونی، که خود را در حله سخن پیدا و پنهان می‌کند، تبیین فرایند تحول و دگرگونی ذهنی و ذاتی مولانا امکانپذیر است. مولانا از مقام تفکر درون، که انبانی از درد و کشمکشهای اثری در خود داشت به نوزایی و مقام عشق که خلق، تجلی و حضور بود، می‌رسد و در این میان زبان بود که در عین اینکه خود برزخ است، ذاتاً چیزی جز جهان نطق تجلی نمی‌تواند باشد. این زبان در مرحله پیش از عشق زبانی ازلی بوده است که در نطق خاموش خود درد و اندوه بیکران تعیین را بیان می‌کرد اما وقتی پژواک این نطق خاموش در جویبارهای زبان (بیان) ابد یعنی جویبارهای تجلی می‌پیچد، سرایش قصه عشق و بیان آن در جهان ظهور آغاز می‌شود؛ یعنی نطق آن جهانی (تفکر) به بیان این جهانی (عشق) بدل می‌شود.

با توجه با آنچه گذشت، شاید بتوان گفت نقش زبان در فرایند خلق و شکل‌گیری حادثه عشق این باشد که مرز میان تفکر و عشق را مشخص می‌سازد؛ چرا که وقتی انسان در مرحله اندیشیدن است و زبان او زبان درون است در واقع در مقام تفکر قرار دارد و در چنین مقامی زبان و اندیشه را نمی‌توان از هم جدا کرد. اندیشه نیازمند زبان است؛ چرا که زبان با توجه به بعد هستی شناسانه آن خود بر ساحت هستی دلالت دارد

و هستی هرگز بدون زبان خود را اظهار نمی‌کند. از این رو هایدگر می‌گوید که «زبان خانه هستی است و وجه هستی هستومندها [موجودات] را بیان می‌کند» (خاتمی: ۱۳۸۴، ۲۲۳). تفکر، خود مقامی است که اندیشه در آن فرایند تجلی و ظهور را می‌آغازد؛ فرایندی که از وجود دردی که پایش رهایی از عالم تفرد است پرده برمی‌دارد تا بدین طریق پیوستن به جهانی دیگر یعنی جهان «کلمه» یا جهان بیان و ظهور، فراهم گردد و وقتی این فرایند دردآمیز به ثمر بنشیند، آن تفرد هرچند ذاتاً منقلب نمی‌شود با توجه به دگردیسی که بر ذات از ناحیه ظهور و تجلی عارض می‌شود، منشعب می‌گردد و انشعاب خود را در زبان بیرونی یعنی زبان تجلی و بیان نمایان می‌کند تا در عین تفرد از آفرینش نامتناهی یا به تعبیری دیگر از عشق نامتناهی پرده بردارد. در اینجا عشق، جایگزین تفکر می‌شود و زبان او زبان حضور و تجلی است و هر جا سخن از عشق باشد در واقع سخن از تجلی و ظهور است. مولانا می‌گوید:

عشق خواهد کین سخن بیرون بود آیین غماز نبود، چون بود

(دفتر اول، ۳۳)

یا در جایی دیگر می‌گوید:

چون ز راز و نیاز او گوید زبان	یا جمیل الستر خواند آسمان
ستر چه؟ در پشم و پنبه آذر است	تا همی پوشیش او پیداتر است
چون بکوشم تا سرش پنهان کنم	سر بر آرد چون علم کاینک منم
رغم انغم گیردم او هر دو گوش	کای مدمغ چونش می‌پوشی بپوش
گویمش رو گرچه برجوشیده‌ای	همچو جان پیدایی و پوشیده‌ای

(دفتر سوم، ۴۷۳۶-۴۷۳۳)

عشق در اندیشه مولانا

اگر بنا باشد عصاره و زبده مفهوم و مقصود مثنوی در یک جمله و حتی یک کلمه خلاصه شود، بی‌گمان چیزی فراتر و مهم‌تر از مفهوم عشق یافته نخواهد شد. فراوانی و گوناگونی مباحث مثنوی سبب پنهان ماندن این حقیقت نمی‌شود که زمینه اصلی تمامی این مباحث عشق است. عشق مانند رشته‌ای همه مباحث مثنوی را به هم پیوسته و حرکت به جهت مشخصی که همانا مبدأ هستی و عشق است در تمام مثنوی مشهود است. به علاوه، مفهوم غزلیات شمس چیزی جز تبیین و تفسیر عشق نیست. در

تحلیل نسبت میان جهان درون و جهان برون از دیدگاه مولوی در مثنوی

بخش زیر با استناد به ابیاتی از مولوی به اهمیت و مفهوم عشق نزد این عارف بزرگ می‌پردازیم:

با توجه به آنچه گذشت و با عنایت به فرضیه پژوهش مبتنی بر نقش زیبایی‌شناسانهٔ برزخیت عشق در میان عالم لفظ و معنی و جایگاه معرفتی عشق به عنوان حد واسطهٔ عالم ملک و ملکوت، می‌توان به این نکته اشاره کرد که مولوی عشق و اشتیاق خدا به شناخته شدن را علت خلق و ایجاد می‌داند و بدین امر باور دارد که این هستی، هویت و معنی خود را از عشق می‌ستاند و باور به بود و وجود و هستی از برقراری نسبت آن با عشق است. مولوی می‌گوید:

گر نبودی عشق هستی کی بدی کی زدی نان بر تو و تو کی شدی

(دفتر پنجم، ۲۰۱۲)

و یا آنجا که می‌گوید:

گر نبودی بهر عشق پاک را کی وجودی دادمی افلاک را

(دفتر پنجم، ۲۷۳۷)

و همین‌طور می‌فرماید:

پاک الهی که عدم بر هم زند مر عدم را بر عدم عاشق کند

(دفتر پنجم، ۱۲۰۶)

۱۱۵ مولانا، که خود درد آشنای عشق است و طعم آن را چشیده، پدیده شگرف عشق را رمز گنجینه افکار و آثار خویش قرار داده و کتاب مثنوی را با آن آغاز کرده و به پایان رسانده است. مولوی عشق نیستی یعنی خفا و ازلیت پنهان به ظهور و تجلی را علت هرگونه تجلی و ظهور می‌داند؛ چنانکه در دفتر اول می‌فرماید:

لذت هستی نمودی نیست را عاشق خود کرده بودی نیست را

(دفتر اول، ۶۰۶)

تعايير مولانا از عشق

عشق، نردبان آسمان است:

عشق نزد مولوی چون نردبانی است که دل را به معراج آسمان می‌برد:

جان فدا عشق را که او دل را جز به معراج آسمان نبرد

(غزل ۹۸۰)

گر روی بر آسمان هفتمین عشق نیکو نردبانست ای پسر

(غزل ۱۰۹۷)

عشق، راهبر معنی و راهگشای رمزهاست:

عشق در نظر مولانا دریایی است که قعرش ناپیدا، و دریایی است که موج آن گوهر و گوهر آن اسرار است و هر سویی از آن راهی به سوی معناست:

عشق دریاییست و موجش ناپدید آب دریا آتش و موجش گهر
گوهرش اسرار و هر سویی ازو سالکی را سوی معنی راه بر
(غزل ۱۰۹۶)

عشق، کیمیای هستی است:

- عشق نزد مولانا کیمیایی است که وجود خاکی انسان را به گنج معانی مبدل می‌کند و چون عیسای روح‌الله است که برای هر چیزی دارو و برای هر دردی درمانی دارد. گاه از آن به افلاطون و جالینوس تعبیر می‌کند و گاه شیرین‌کننده همه تلخیها و سختیها می‌داند؛ مسها را به زر مبدل می‌کند و به مردگان حیات می‌بخشد:

کیمیای کیمیا سازست عشق خاک را گنج معانی می‌کند
که چو روح‌الله طیبی می‌شود گه خلیش میزبانی می‌کند
(غزل ۸۲۲)

شادباش ای عشق خوش سودای ما ای طیبب جمله علت‌های ما
ای دواي نخوت و ناموس ما ای تو افلاطون و جالینوس ما
(دفتر اول، ۲۴-۲۳)

از محبت تلخها شیرین شود از محبت مس‌ها زرین شود
از محبت دردها صافی شود از محبت دردها شافی شود
از محبت مرده زنده می‌کند از محبت شاه بنده می‌کند
(دفتر اول، ۱۵۳۱-۱۵۲۹)

عشق، آب حیات است:

عشق، کوثر است؛ آب حیاتی است که عمر را ابدی می‌کند:
کوثر است این عشق یا آب حیات عمر را بی‌حد و غایت می‌کند
(غزل ۸۲۱)

عشق، ترک اختیار است:

عشق، ترک اختیار کردن است و مستی عشق سبب ذوب شدن در آن و بیخودشدن است:

_____تحلیل نسبت میان جهان درون و جهان برون از دیدگاه مولوی در مثنوی

در عشق باش که مست عشقت هر چه هست

بی‌کار و بار عشق بر دوست بار نیست

گویند عشق چیست بگو ترک اختیار

هر کوز اختیار نرست اختیار نیست

(غزل ۴۵۵)

هر چند ماهیت عشق از انظار پنهان است، حیرت و احوال عجیب آن برای همگان قابل رؤیت است. جان شاهان جان که در واقع همان عارفان و کاملان‌اند در حسرت ادراک و فهم شمه‌ای از ماهیت او به سر می‌برند:

اندرو هفتاد و دو دیوانگی

با دو عالم عشق را بیگانگی

جان سلطانان جان در حسرتش

سخت پنهان است و پیدا حیرتش

تخت شاهان تخته بندی پیش او

غیر هفتاد و دو ملت کیش او

بندگی بند و خداوندی صداع

مطرب عشق این زند وقت سماع

در شکسته عقل را آنجا قدم

پس چه باشد عشق دریای عدم

(دفتر سوم، ۴۷۲۳-۴۷۱۹)

عشق، میدان مخاطره است:

عشق میدانی است که هر کس را یارای ورود در آن نیست؛ تنها جای مردان مرد است. به اعتقاد مولانا دلیل محنت و بلایی که از عشق صادر می‌شود این است که ناهالان و نامحرمان عشق از این مفهوم مقدس فاصله بگیرند:

عشق از اول چرا خونی بود؟ تا گریزد هر که بیرونی بود

(دفتر سوم، ۴۷۵۲)

عشق، عامل اتحاد عبد و معبود است:

- در نگرش عرفانی مولانا خداوند با خویشتن نرد عشق می‌بازد و چون خواسته این حقیقت را آشکار کند، مخلوقات جهان را آفریده است تا وسیله‌ای برای محبت او باشند:

تا تو با خود نرد خدمت باختی

این من و ما بهر آن بر ساختی

عاقبت مستغرق جانان شوند

تا من و توها همه یک جان شوند

ای منزله از بیان و از سخن

این همه هست و بیا ای امر «کن»

(دفتر اول، ۱۷۸۹-۱۷۸۷)

عشق، توصیف ناپذیر است:

- مولانا هرچند در تعریف عشق تلاش می‌کند، اذعان دارد که امر توصیف حقیقی و کامل عشق، غیرممکن، و تنها خود عشق است که می‌تواند عشق را تعریف کند؛ چنانکه تنها آفتاب می‌تواند دلیل آفتاب باشد:

عقل در شرحش چو خر در گلِ بخت
شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
آفتاب آمد دلیل آفتاب
گر دلیلت باید از وی روی مهتاب
(دفتر اول، ۱۱۶-۱۱۵)

عشق را از کس می‌رس از عشق پرس
عشق ابر درفشان است ای پسر
ترجمانی منش محتاج نیست
عشق خود را ترجمان است ای پسر
(غزل ۱۰۹۷)

- مولانا هر قدر از عشق سخن می‌گوید باز هم جوابی قانع‌کننده نمی‌یابد؛ بنابراین به عشق تشخص می‌دهد و با او به گفتگو می‌نشیند بلکه بتواند از این راه نشانی یا معنایی از حقیقت آن بیابد:

گفتم عشق را شبی راست بگو تو کیستی
گفت حیات باقیم عمر خوش مکررم
گفتمش ای برون ز جا خانه تو کجاست گفت
همره آتش دلم پهلوی دیده ترم
غازه لاله‌ها منم قیمت کاسه‌ها منم
لذت ناله‌ها منم کاشف هر مسترم
چرخ نداشت می‌کند کز پی توست گردش
ماه نداشت می‌کند کز رخ تو منورم
(غزل ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه در این جستار آمده است، عشق عرفانی از دیدگاه مولوی، نیرویی است که همه پدیده‌ها را از لایه‌های پنهانی خود به سوی ظهور و تجلی می‌کشانند. همچنین نشان داده شد همان‌گونه که خداوند متعال در عین تنزه از هر گفتار و سخن، «کلمه» خویش را عین تجلی ذاتش مقرر فرموده، عشق را برزخ ظهور و تجلی خود نیز قرار داده است. انسان عارف نیز عشق را برزخی برای ظهور و تجلی اندیشه و تفکر و مسیر صعود به حق قرار داده است؛ چراکه بدون عشق هیچ چیز توان آن را نخواهد داشت که به عرصه تجلی و ظهور برسد.

در این پژوهش آشکار شد چگونه نبض عشق، که به صورت اثری در جریان نفسهای یاران حق و اولیای الهی سریان داشت و شمس و مولوی را از فراسوی آفاق و انفس به سوی هم فراخوانده بود، آن دو را برای تجلی در برابر هم دعوت کرد. این تجلی، ظهور اندیشه در ساحت بیان را به همراه داشته، و مثنوی معنوی، غزلیات شمس و مقالات شمس تبریزی ثمره طبیعی آن بوده است. پس عشق برزخی است که جهان بیرون را به جهان درون متصل می‌کند. عشق آینه‌ایست که اندیشه و تفکر را در ساحت بیان و زبان منعکس می‌سازد. از دیدگاه مولوی، عشق شعری است که او را قافیه نیست. در واقع قافیه شعر هستی، تجلی حق است؛ تجلی که «سر دلبران» را افسانه‌وار «در حدیث دیگران» افشا کرده، پژواکهای خاموش و گنگ حقیقت را به نداهای گویای بیان در لباس غزلیات شمس و مثنوی معنوی انعکاس داده است و ازلیت نهان را در کالبد ابدیت تجلی عیان می‌سازد.

نظام اندیشگانی مولوی، معرفت و شعر، روحی یگانه دارد و ابدیت از دل ازلیت بر می‌خیزد؛ اسطوره در زبان و ذهن او جاودانه، مستمر و پاینده می‌شود.

منابع

۱. آملی، حیدر؛ *جامع الأسرار و منبع الأنوار*؛ تهران: انستیتو ایران و فرانسه پژوهشهای علمی، ۱۳۴۷/۱۹۶۹.
۲. ابن عربی، محیی الدین؛ *الفتوحات المکیه*؛ بیروت: انتشارات دار الکتب العلمیه، ۱۴۲۰ق.
۳. ابو زید، نصر حامد؛ *چنین گفت ابن عربی*؛ ترجمه سیدمحمد راستگو؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۸.
۴. ایزوتسو، توشیهیکو؛ *آفرینش، وجود و زمان*؛ ترجمه مهدی سررشته‌داری؛ تهران: انتشارات مهر اندیش، ۱۳۸۳.
۵. بورکهارت، تیتوس؛ *جهان‌شناسی سنتی و علم جدید*؛ ترجمه حسن آذر کار، تهران: مؤسسه انتشارات حکمت، ۱۳۸۸.
۶. پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب*؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.
۷. حکمت، نصر الله؛ *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی*؛ تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.



۸. خاتمی، محمود؛ *جهان در اندیشه هایدگر*؛ چ دوم، تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر، ۱۳۸۴.
۹. سروش، عبد الکریم؛ *قصه ارباب معرفت*؛ چ سوم، تهران: طلوع آزادی، ۱۳۷۵.
۱۰. شایگان، داریوش؛ *هانری کربن «آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی»*؛ چ پنجم، تهران: نشر و پژوهش فرزانه روز، ۱۳۷۸.
۱۱. صناعی، محمود؛ *چهار رساله افلاطون*؛ چ چهارم، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲.
۱۲. عبد الحکیم، خلیفه؛ *عرفان مولوی*؛ ترجمه احمد محمدی و احمد میر علایی، چ پنجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۳.
۱۳. عبد الکریمی، بیژن؛ *هایدگر و استعمال* (شرحی بر تفسیر هایدگر از کانت)؛ تهران: نقد فرهنگ، ۱۳۸۱.
۱۴. فروزانفر، بدیع الزمان؛ *احادیث مثنوی*؛ چ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۱.
۱۵. *مقالات شمس*؛ ویرایش جعفر مدرس صادقی؛ چ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
۱۶. مولوی، جلال الدین محمد؛ *کلیات شمس تبریزی*؛ گردآوری و تصحیح بدیع الزمان فروزانفر؛ چ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۳.
۱۷. مولوی، جلال الدین محمد؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح نیکلسون، چ نهم، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۲.
۱۸. یثربی، یحیی؛ *فلسفه عرفان*؛ چ چهارم، قم: انتشارات اسلامی، ۱۳۷۷.

بررسی دیدگاه‌های زبانی و ادبی مولانا

دکتر علیرضا نبی‌لو

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده

مولوی یکی از شاعران نظریه‌پرداز ادب فارسی است که آثارش - بویژه کلیات شمس و مثنوی - سرشار از دیدگاه‌های نقادانه است. در این مقاله، دیدگاه‌های زبانی و ادبی او مورد بررسی قرار گرفته است. این پژوهش با تکیه بر نظریه‌های نقد ادبی معاصر خصوصاً نظریه ارتباط رومن یاکوبسن انجام شده است. تحلیل عناصر اصلی ارتباط یعنی اوصاف و ویژگی‌های زبان، پیام (شعر)، فرستنده (شاعر) و گیرنده (مخاطب) در اشعار مولوی، محور اصلی مقاله را تشکیل داده و هر کدام از این عناصر به بخش‌های جزئی‌تری تقسیم شده است. برای مشخص شدن جایگاه نظریات مولوی در دوره معاصر به مقایسه اجمالی دیدگاه‌های او با برخی از مکاتب و نظریه‌های نقد ادبی پرداخته شده که از مهمترین آنها نقد نو، فرمالیست‌ها، ساختارگرایان و طرفداران نظریه‌های معطوف به خواننده است. خواننده توانا و مبتدی، فعال و منفعل، همپیوندی عینی، انسجام شکل و محتوای شعر، رابطه ذهن و زبان، ارتباط دال و مدلول، رمزگان زبان و... از مباحث مشترک مولانا و این مکاتب است.

کلیدواژه‌ها: دیدگاه زبانی مولانا، نظریه ادبی و مولانا، ویژگی‌های سخن مثنوی، ادبیات فارسی کلاسیک

مقدمه

در بررسی نظریه ادبی، مباحث مختلف ادبیات مانند اصول، مبدأ، ماهیت، ملاکها و اهداف و مباحثی از این نوع مورد توجه قرار می‌گیرد و هر نظریه به یک یا چند بعد از این مباحث می‌پردازد. «نظریه ادبی مطالعه اصول، مقوله‌ها و ملاکهای ادبیات و موضوعهایی از این دست را دربر می‌گیرد» (ولک، ۱۳۷۳: ۳۳). نظریه ادبی تقریباً به تمام عناصر تشکیل‌دهنده هر اثر - از به وجود آورنده آن تا خواننده، محتوا و ساختار متن - توجه دارد. به همین دلیل، این نظریه‌ها از تنوع و گونه‌گونی برخوردار است و راه و روش متفاوتی را برای بررسی ادبیات ارائه می‌کند.

نظریه‌های ادبی گوناگون را می‌توان از زاویه پرسشهای متفاوتی که درباره ادبیات مطرح می‌کند، مورد تأمل قرار داد. نظریه‌های مختلف به طرح پرسش‌هایی از دیدگاه نویسنده، اثر، خواننده یا آنچه معمولاً آن را «واقعیت» می‌نامیم، می‌پردازد. البته هیچ نظریه‌پردازی یکجانبه‌نگری را برنمی‌تابد و معمولاً سعی می‌کند دیدگاه‌های دیگر را نیز در چارچوب رهیافت انتخابی خویش در نظر بگیرد (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۶).

برای برطرف کردن این مانع و جدا ساختن نظریه‌های مختلف، غالباً باید از یک دیدگاه قابل اطمینان و بدون خدشه وارد شد. توجه به نظریه ارتباط رومن یاکوبسن می‌تواند به رفع این نقیصه کمک کند. او هنگامی که نقشهای زبان و روند ارتباط را تحلیل می‌کند، معتقد است گوینده، پیامی را برای مخاطب می‌فرستد. پیام زمانی مؤثر است که معنایی داشته باشد و باید از سوی گوینده، رمزگذاری و از سوی مخاطب، رمزگشایی شود. پیام از مجرای فیزیکی، انتقال می‌یابد. او شش عنصر تشکیل‌دهنده فرایند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را تعیین‌کننده نقشهای زبان می‌داند.^۱ از میان این عناصر پیام، فرستنده و گیرنده مورد نظر اغلب نظریه‌پردازان قرار گرفته است؛ مثلاً رمانتیک‌ها به نویسنده، پدیدارشناسان به خواننده و فرمالیست‌ها به خود اثر، توجه ویژه‌ای دارند. در نقد کلامی نیز این عناصر مورد توجه قرار می‌گیرد.^۲ بسیاری از نویسندگان و شاعران نیز آگاهانه یا ناخودآگاه به این عناصر توجه داشته‌اند.

دیدگاه شاعران فارسی‌گوی از این نظر قابل بررسی و مطالعه است. در میان آنان به کسانی برمی‌خوریم که علاوه بر شاعری، اهل نقد و نظریه‌پردازی نیز بوده‌اند؛ مثلاً در اشعار شاعرانی چون ناصر خسرو و انوری به اختصار به این مباحث پرداخته شده است

و کسانی مانند سنایی، نظامی، عطار، مولانا و صائب به تفصیل، نظریه‌های ادبی و افکار نقادانه خود را طرح کرده‌اند. این نظریه‌ها در مقایسه با نوشته‌های بلاغی و انتقادی از اهمیت خاصی برخوردار است؛ زیرا شاعران علاوه بر نظریه‌پردازی، خود در عمل، آن مباحث را به کار برده و از ظرایف آن آگاه بوده‌اند و برخی از آنها دارای نظریه ادبی و بوطیقای خاصی هستند. بررسی دیدگاه‌های آنها به شناخت روند نقد ادبی و نظریه‌پردازی قدما کمک می‌کند و در مواقعی، امروز نیز می‌تواند راهگشا و قابل اعتنا باشد. اغلب این شاعران، نظریه‌ها و دیدگاه‌های خود را یکجا و منظم تدوین نکرده‌اند و آنها را باید از لابه‌لای اشعارشان استخراج کرد. این شاعران در برخی موارد آشکارا درباره موضوعات اظهارنظر کرده‌اند و در مواردی باید به روش عملکرد آنها در اشعارشان توجه کرد و از طریق تأویل و تفسیر آثارشان به عقاید آنها پی برد.

به نظر بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان معاصر، تأویل و نظریه را به هیچ‌رو نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد. اینان می‌گویند وقتی متنی را تأویل می‌کنیم، همواره از بینش نظری نیز بهره می‌گیریم... و نیز می‌گویند نظریه بدون تأویل نمی‌تواند راه به جایی ببرد (برتس، ۱۳۸۴: ۹).

در این مقاله براساس بررسی آثار منظوم مولوی - کلیات شمس و مثنوی - به ترسیم خطوط اصلی نظریه ادبی و نقد شعر او پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

در سده اخیر هم در ایران و هم در غرب به مطالعه نظریه‌های ادبی توجه شایانی شده است. البته در غرب به تدوین نظریه‌های ادبی متعددی نیز دست یافته‌اند که اشاره به برخی از آثار آنان می‌تواند مؤید این مطلب باشد: نظریه ادبیات از رنه وولک و آوستن وارن، پیشدرامدی بر نظریه ادبی از تری ایگلتن، راهنمای نظریه ادبی معاصر از رامان سلدن و پیترویدوسون و مبانی نظریه ادبی از هانس برتس و... از این مقوله است.

در ایران و از طریق کتابهای نقد ادبی، بلاغت، تاریخ ادبیات، سبک‌شناسی و شرح متون، جسته و گریخته به تاریخچه نظریه‌ها و طرح برخی دیدگاه‌ها توجه شده است ولی به‌طور جداگانه و گسترده برای تدوین نظریه‌های ادبی شاعران صاحب‌سبک فارسی و تطبیق آن با نظریه‌های ادبی غربی، پژوهش جامعی انجام نشده است.

شیوه پژوهش

در این مقاله پس از استخراج دیدگاه‌های مولوی و دسته‌بندی آنها بر مبنای نظریه ارتباطی یاکوبسن به تحلیل و تدوین نظریه ادبی این شاعر پرداخته شده است. از میان عناصر ششگانه مورد نظر یاکوبسن، پیام (شعر و سخن)، فرستنده (شاعر) و گیرنده (مخاطب) در آثار مولوی نمود بیشتری دارد. به همین دلیل این سه محور، اساس شکل‌گیری این پژوهش واقع شد و به دلیل اهمیت شناخت زبان و اوصاف آن در بررسی نظریه‌های ادبی، اجمالاً به مهمترین اجزای دیدگاه زبانی مولانا نیز اشاره شد. برای اثبات ارزش و اهمیت نظریات مولوی، برخی از دیدگاه‌های او با دیگران مقایسه و تطبیق گردید تا جایگاه والای دیدگاه او نمایانده، و نیز نشان داده شود که بخشی از نظریه ادبی و زبانی این شاعر هنوز زنده و پویاست و در زمان معاصر نیز می‌تواند مورد استفاده و بررسی قرار گیرد.

۱. مقایسه دیدگاه‌های زبانی و ادبی مولانا با برخی از نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی:

در بررسی و مقایسه دیدگاه‌های مولانا با نظریات نقد ادبی و مباحث مطرح شده در نظریه‌های ادبی می‌توان به مشترکات فراوانی دست یافت به گونه‌ای که باید گفت مولوی، نظریات و دیدگاه‌های ارزشمندی در حوزه ادبیات و نقد دارد؛ چنانکه خواهد آمد نظریات او در مواردی با دیدگاه منتقدان نقد نو، فرمالیستها، ساختارگرایان و نظریه‌های معطوف به خواننده مطابقت دارد و گاهی رد پای تفکرات پس‌اساختارگرایانه را نیز در اندیشه‌های مولوی می‌توان جستجو کرد. البته دیدگاه‌های مولوی به هیچ یک از این مکاتب محدود نمی‌شود و در عین تنوع و تفاوت از جامعیت خوبی برخوردار است و تفکرات ادبی او ادامه‌دهنده همان راهی است که پیش از او نویسندگان و شاعران دیگر، جسته و گریخته به آن پرداخته بودند. در عین حال بوطیقای مولوی با توجه به زیربنای فکری او از اختصاصاتی برخوردار است.

در این بخش از مقاله آرا و دیدگاه‌های ادبی و زبانی مولوی مورد بازبینی قرار می‌گیرد و در حد مجال مقاله به تطبیق این دیدگاه‌ها با آرای مکاتب و جریانهای نقد و نظریه ادبی غرب پرداخته می‌شود.

۱-۱ آرای طرفداران نقد نو و دیدگاه‌های مولوی: طرفداران نقد نو در اوایل قرن بیستم در اروپا بویژه انگلستان پدید آمدند و درباره شعر و ادبیات مباحث مهمی را

مطرح کردند؛ از طرفداران تفکر نقدنو می‌توان به کسانی مانند رنسم، رنه ولک، ریچاردز و کلینت بروکس اشاره کرد. در نظر آنان، شعر، عینی و ملموس است که خارج از نیت مؤلف و خواننده می‌توان به کشف معنای واقعی آن دست یافت.^۳ همچنین آنها معتقدند فقط خود شعر را می‌توان ارزیابی کرد نه احساسات و معتقدات مؤلف یا خواننده را.

(الف) در نظر منتقدان نقد نو دو نوع خواننده توانا و مبتدی وجود دارد. خواننده توانا ساختار شعر را درک می‌کند و خواننده مبتدی فقط به بیان واکنش و احساسات شخصی خود نسبت به متن می‌پردازد.^۴ مولوی نیز به چنین تفاوتی در سطح مخاطبان و خوانندگان معتقد است و سطح دریافت مخاطبان را متفاوت می‌داند:

بیش از این با خلق گفتن روی نیست بحر را گنجایی اندر جوی نیست
پست می‌گویم به اندازه عقول عیب نبود این بود کار رسول
(مثنوی، د، ۱، ب ۳۸۱۰ و ۳۸۱۱)

و معتقد است مخاطب فهیم می‌تواند به شاعر در آفرینش شعر کمک کند:

ای دریغا مر تو را گنجا بدی تا زجانم شرح دل پیدا شدی
این سخن شیر است در پستان جان بی‌کشنده خوش نمی‌گردد روان
(همان، ب ۲۳۷۷ و ۲۳۷۸)

۱۲۵ ب) همپیوندی عینی^۵ یعنی آنچه بتواند واکنش عاطفی موردنظر مؤلف را غیر صریح در خواننده برانگیزد^۶، مولانا نیز به لزوم این همپیوندی توجه داشته و معتقد است تا این همپیوندی نباشد، حقیقت سخنش درک نخواهد شد.

به گوشها برسد حرفهای ظاهر من به هیچ‌کس نرسد نعره‌های جانی من
(کلیات شمس، ج ۵، ص ۱۰۰)

و اگر پیوند واقعی میان مؤلف و مخاطب برقرار شود بر کیفیت سخن تأثیر می‌گذارد:

مستمع چون تشنه و جوینده شد واعظ ار مرده بود گوینده شد
(مثنوی، د، ۱، ب ۲۳۷۹)

ج) منتقدان نقد نو عقیده دارند با توجه به یگانگی و انسجام شعر، شکل و محتوای آن از هم جدایی‌ناپذیر است.^۷ مولوی نیز به ارتباط این دو و ملازمت آنها عقیده دارد؛ هر چند معنی را بر شکل و صورت مرجح می‌داند:

گر چه شد معنی درین صورت پدید صورت از معنی قریبست و بعید
(مثنوی، د، ۱، ب ۲۶۴۴)

میوه معنی و شکوفه صورتش آن شکوفه مژده میوه نعمتش

(همان، ب ۲۹۳۵)

چون شکوفه ریخت میوه شد پدید چونک آن کم شد این اندر مزید

(همان، ب ۲۹۳۶)

۱-۲ آرای فرمالیستها و ساختارگرایان و دیدگاه‌های مولوی: فرمالیستها به متن توجه فراوان کردند و با بهره‌گیری از تمهیداتی درصدد ادبی کردن و مبهم‌تر کردن زبان خودکار برمی‌آمدند. ویکتور شک洛夫سکی می‌گوید «ادبیات می‌تواند آنچه را در اثر کثرت برخورد برای ما مأنوس و آشنا شده دوباره ناآشنا و بیگانه سازد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۴۵). دیدگاه فرمالیستها توسط ساختارگرایان کاملتر گردید و ضمن حفظ برخی از اندیشه‌های آنان به نوآوری‌هایی دست زدند. ریشه افکار فرمالیستها و ساختارگرایان به نظریات زبانی فردینان دو سوسور برمی‌گردد. زبان از مفاهیمی است که تعریف و توصیف آن در طول تاریخ بسیار گوناگون بوده است؛ اگر چه دریافت قدما از زبان با دریافت زبان‌شناسان اخیر تفاوت‌هایی دارد در پاره‌ای از موارد به اشتراکات و همسانی‌هایی می‌توان دست یافت. هر چند مطالعات زبانی معاصر از نظم و قاعده‌مندی بیشتری برخوردار است، نباید تصور کرد که نگرش‌های زبانی قدما کلی و بی‌نظم بوده است. زبان اساس مشترک بسیاری از اشعار و متون است که از گذشته تا امروز درباره آن، سخنان و توصیفات و تعاریف متعدد و متفاوتی مطرح شده است. برخی آن را به عنوان یک عضو بدن و بعضی آن را تا حد قوه نطق و عقل و اندیشه بالا برده‌اند. در زبان‌شناسی معاصر این موضوع مورد مطالعه بسیار واقع شده که به شناخت دقیق‌تر، منظم‌تر و واقع‌بینانه‌تری منجر شده است. قائل شدن به دسته‌بندی‌های زبان تاریخی (در زمانی)، معاصر (همزمانی)، زبان علمی، زبان خودکار، زبان ادبی، تنوع گویش‌ها، لهجه‌ها، تفاوت نوشتار و گفتار، توانش و کنش زبانی و... به مطالعه علمی‌تر زبان کمک کرده است. «شاید بتوان ادبیات را نه بر مبنای «داستانی» یا «تخیلی» بودن بلکه بر این اساس تعریف کرد که زبان را به شیوه خاصی به کار می‌گیرد» (ایگلتن، ۱۳۸۳: ۴).

زبان از نظر شاعران فارسی زبان اهمیت ویژه‌ای دارد. مولانا نیز برای زبان اوصافی را برمی‌شمارد که بسیار ارزشمند است به گونه‌ای که برخی از این اوصاف را با دیدگاه‌های زبان‌شناسان اخیر می‌توان تطبیق داد؛ اوصافی مانند قراردادی بودن الفاظ زبان، تمایز لفظ و معنا، نقش حرکتی و تصویری زبان و توجه به برخی گونه‌های زبانی

از آن جمله است. برخی از اندیشه‌های مولوی در این خصوص به افکار فرمالیستها و ساختارگرایان نزدیک است:

الف) قراردادی و اختیاری بودن نشانه‌ها: سوسور در تبیین رابطه دال و مدلول و شکل‌گیری نشانه‌ها به اختیاری و قراردادی بودن رابطه دال و مدلول توجه دارد؛ مولوی نیز در ابیاتی به این نظر اذعان کرده است:

میم و واو و میم نون تشریف نیست لفظ مؤمن جز پی تعریف نیست

(مثنوی، د ۱، ب ۲۹۲)

زشتی آن نام بد از حرف نیست تلخی آن آب بحر از ظرف نیست

(همان، ب ۲۹۵)

یعنی ارتباط الفاظ با معانی، قطعی و خلل‌ناپذیر نیست بلکه رابطه آنها قراردادی و اختیاری، و ممکن است یک لفظ در ساحت‌های مختلف، معانی گوناگونی داشته باشد. بنابراین قراردادی بودن ساختهای زبانی به نوعی بیانگر اختیاری بودن رابطه آن با مفاهیم زبان است. «علاوه بر ویژگیهای ساختی، که زبان انسان را از سایر نظامهای پیام‌رسانی جانوری متمایز می‌سازد... باید به ویژگی مهم اختیاری بودن اشاره کرد. براساس این ویژگی بین ساخت زبانی و معنای آن هیچ رابطه ضروری وجود ندارد» (ترسک، ۱۳۷۹: ۱۹).^۸

۱۲۷ (ب) رابطه ذهن و زبان: یکی از نکات موردنظر سوسور در مطالعات زبانی ارتباط زبان و اندیشه بود که به عبارت دیگر به قوه مطلق و زبان یا گفتار اشاره می‌کند. «نگرش سوسور به زبان بر مسائلی معطوف بود که کانون روشهای نوین تفکر درباره انسان بویژه رابطه عمیق و درونی میان زبان و ذهن به شمار می‌رود» (کالر، ۱۳۷۹: ۷). مولوی نیز به رابطه گفتار و اندیشه یا ذهن و زبان اعتقاد دارد و صورت زبان را فرع بر اندیشه می‌داند:

چون ز دانش موج اندیشه بتاخت از سخن و آواز او صورت بساخت

از سخن صورت بزاد و باز مرد موج خود را باز اندر بحر برد

صورت از بی‌صورتی آمد برون باز شد که انالیه راجعون

(مثنوی، د ۱، ب ۱۱۳۹ تا ۱۱۴۰)

آب حیوان خوان مخوان این را سخن روح نو بین در تن حرف کهن

(همان، ب ۲۵۹۶)

آدمی مخفی است در زیر زبان / این زبان پرده است بر درگاه جان
چون که بادی پرده را برهم کشید / سر صحن خانه بر ما شد پدید
کاندر آن خانه گهر یا گندم است / گنج زر یا جمله مار و کژدم است
(همان، د، ۲، ب ۸۴۵-۸۴۷)

ج) ارتباط دال و مدلول: سوسور در تعریف نشانه به ارتباط دال و مدلول توجه دارد و تقریباً دال را معادل لفظ (نمود صوتی و نوشتاری) و مدلول را معادل معنا می‌آورد. مولوی نیز در توضیح حرف و معنا یا صورت و معنا چنین نگرشی داشته است:

حرف ظرف آمد درو معنی چون آب / بحر معنی عنده ام الکتاب
(مثنوی، د، ۱، ب ۲۹۶)

حرف چه بود تا تواندیشی از آن / حرف چه بود خار دیوار رزان
(همان، ب ۱۷۳۲)

اسم خواندی رو مسمی را بجو / مه به بالا دان نه اندر آب جو
(همان، ب ۳۴۶۳)

آن دو اشتر نیست آن یک اشترست / تنگ آمد لفظ معنی بس پرست
(همان، د، ۲، ب ۳۰۱۷)

لفظ در معنی همیشه نارسان / زان پیمبر گفت قد کل لسان
(همان، ب ۳۰۱۸)

مولوی چون طرفدار اصالت معناست، لفظ و اسم را اعتباری می‌داند. «پیوند میان صورت و معنی اختیاری است و از آنجا که منظور ما از «نشانه» نتیجه کلی رابطه میان صورت و معنی است، می‌توان بسیار ساده‌تر گفت که نشانهٔ زبانی اختیاری است» (سوسور، ۱۳۸۲: ۹۸).

د) نمودهای تصویری و حرکتی زبان: زبانشناسان ساختارگرا علاوه بر نمودهای گفتاری و نوشتاری، نمودهای حرکتی و تصویری زبان را نیز مورد مطالعه قرار می‌دهند. مولانا نیز به این نمودهای زبانی واقف بوده است؛ آنچنان‌که ابزاری در دست بنده، راهنمای او برای اقدام به کاری می‌شود یا رنگ و بوی چیزی بیانگر مفهوم آن چیز، و رنگ رخسار نشانگر احوال درونی انسان می‌شود.

رنگ رو از حال دل دارد نشان / رحمت کن مهر من در دل نشان
(مثنوی، د، ۱، ب ۱۲۷۴)

رنگ روی سرخ دارد بانگ شکر / بانگ روی زرد دارد صبر و نکر
(همان، ب ۱۲۷۵)

خواجه چون بیلی به دست بنده داد بی‌زبان معلوم شد او را مراد

(همان، ب ۹۳۵)

دست همچون بیل اشارت‌های اوست آخر اندیشی عبارت‌های اوست

(همان، ب ۹۳۶)

پس خمش کردم و با چشم و به ابرو گفتم سخنانی که نیاید به زبان و به سچل

(کلیات شمس، ج ۳، ص ۱۵۲)

برخی از زبان‌شناسان، نموده‌های حرکت محور زبان را زبان اشاره می‌نامند. زبانی که رسانه اصلی‌اش اشاره باشد، زبان اشاره نامیده می‌شود... زبان اشاره واقعی زبان انسانی اصیل است با واژگان فراوان و نظام دستوری غنی و پیچیده. زبان اشاره واقعی می‌تواند هر آنچه را در زبان گفتاری قابل بیان است، بیان کند... علائم زبان اشاره عبارتند از حرکات اعضای بدن بویژه حرکات دستها و سر و صورت اما گاه بازوها، شانه‌ها، سینه و سایر قسمت‌های بدن نیز در این فعالیت شرکت می‌کنند (ترسک، ۱۳۷۹: ۳۰).
 ه) توجه به گونه‌های زبان: در نگاه ساختارگرایان، زبان به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شود ولی قدما تلقی یکسانی از تمام گونه‌های زبان داشتند. اما مولوی به اهمیت زبان کودک یعنی گونه زبان کودکان واقف بوده است و اعتقاد دارد برای ارتباط با کودک باید از این گونه زبانی استفاده کرد:

چونکه با کودک سروکارم فتاد هم زبان کودکان باید گشاد

(مثنوی، د، ب ۲۵۷۶)

و) یکی از نکات مورد تحقیق ساختارگرایان مطالعه رمزگان در آثار است. ساختارگرایانی چون بارت، یاکوبسن، لوی استراوس، ژنت و جانائان کالر در متن به دنبال رمزگانی هستند که امکان ایجاد معنا را فراهم می‌کند. آنها رمزها و نشانه‌ها را بر همه اعمال اجتماعی انسان حاکم می‌دانند. ادبیات نیز از نگاه آنان دارای رمزگانی است که منتقد ساختارگرا به دنبال شناخت و کشف آنها برمی‌آید. مولوی نیز به سخن رمزآلود خود اشاره می‌کند و معتقد است که سخن رمزگانی او با سخن دیگران متفاوت است:

من چو لب گویم لب دریا بود من چو لا گویم مراد الا بود

(مثنوی، د، ب ۱۷۶۲)

وگرا از عام بترسی که سخن فاش کنی سخن خاص نهان در سخن عام بگو

(کلیات شمس، ج ۵، ص ۶۳)

سخن در پوست می‌گوییم که جان این سخن غیب است
نه در اندیشه می‌گنجد نه آن را گفتن امکان است

(همان، ج ۱، ص ۱۹۶)

ز) ساختارگرایانی چون سوسور معتقد هستند که فرم و معنا را نمی‌توان از هم جدا کرد و آنها لازم و ملزوم هم هستند و فرم به ظهور معنا کمک می‌کند^۱. مولوی نیز به همراهی فرم و معنا (سخن: پوست و معنا) توجه دارد ولی معنا را جامع‌تر و اصیل‌تر می‌داند و معتقد است گاهی پوست سخن می‌تواند حجاب حقیقت و معنا بشود:

این سخن چون پوست و معنی مغز دان / این سخن چون نقش و معنی همچو جان
پوست باشد مغز بد را عیب پوش / مغز نیکو را ز غیرت غیب پوش
(مثنوی، د، ب ۱۰۹۷ و ۱۰۹۸)

۳-۱ نظریه‌های معطوف به خواننده و دیدگاه‌های مولوی: نظریه‌های ادبی در برخورد با مخاطب به گونه‌های مختلفی عمل کرده، و خواننده از گذشته تا امروز در کانون مطالعات نقد ادبی حضور متفاوتی داشته است. همه مکاتب نقد به نقش خواننده تأکید می‌کند ولی میزان مشارکت او را متفاوت می‌داند. «خوانندگان، آگاهانه یا ناآگاهانه با استفاده از جهان‌بینی خود به منزله معیاری به منظور سنجش و ارزشگذاری تجارب خود به اثر ادبی واکنش نشان می‌دهند» (برسler، ۱۳۸۶: ۳۲).

الف) رابطه تبادلی: به نظر روزنبلت رابطه میان خواننده و متن، یکسویه نیست بلکه تبادلی است... از رهگذر تبادل و تعامل خواننده و متن است که معنا خلق می‌شود^۲. مولوی نیز به تعامل خواننده و متن توجه دارد و معتقد است مخاطب و مستمع در کیفیت کلام و گوینده کلام تأثیر می‌گذارد:

گوش خر بفروش و دیگر گوش خر / کین سخن را در نیابد گوش خر
(مثنوی، د، ب ۱۰۲۷)

مستمع چون تشنه و جوینده شد / واعظ از مرده بود گوینده شد

(همان، ب ۲۳۷۹)

گر سخن کش یایم اندر انجمن / صد هزاران گل برویم چون چمن

(همان، د، ب ۱۳۱۹)

ب) خواننده منفعل و فعال: در نظریه‌های معطوف به خواننده به اقسام مختلفی از خوانندگان توجه می‌شود که از بین آنها خواننده منفعل و فعال بیشتر نمود دارد.

خواننده منفعل سهم کمی در اثر دارد و خواننده فعال نقش مهمی در شکل دادن به معنای متن ایفا می‌کند.^{۱۲} مولوی نیز به این تفاوت در خوانندگان و مخاطبان توجه دارد:

در نیابد حال پخته هیچ خام پس سخن کوتاه باید والسلام

(مثنوی، د، ۱۸)

عشق خواهد کین سخن بیرون بود آینه غماز نبود چون بود

(همان، ب ۳۳)

«سخن بی‌پایان است اما به قدر طالب فرو می‌آید که و «ان من شیء الا عندنا خزائنه

و ما ننزله الا بقدر معلوم» (فیه مافیه، ۲۹)

هر محدث را خسان باذل کنند حرفش از عالی بود نازل کنند

زانکه قدر مستمع آید نبا برقد خواجه برد درزی قبا

(مثنوی، د، ۶، ب ۱۲۴۰ و ۱۲۴۱)

جذب سمع است از کسی را خوش لبی است گرمی و جد معلم از صبی است

(همان، ب ۱۶۵۴)

«برخی دیگر مانند پیروان نورمن هالند و دیوید بلایش، نقش خواننده را در

شکل‌دهی به معنای اثر از نقش خود متن بیشتر می‌دانند» (برسler، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

مولوی می‌گوید تا مخاطب گوش نسپارد، نطق و معنا قوام نمی‌یابد:

زانک اول سمع باید نطق را سوی منطق از ره سمع اندر آ

(مثنوی، د، ۱، ب ۱۶۳۰)

نطق کان موقوف راه سمع نیست جز که نطق خالق بی‌طمع نیست

(همان، ب ۱۶۳۲)

۱-۴ پساساختارگرایی و دیدگاه‌های مولوی: دیدگاه‌های پساساختارگرایان و شالوده‌شکنان در مطالعه ادبیات از تنوع و گستردگی زیادی برخوردار است و خود، پژوهش جداگانه‌ای را می‌طلبد. با توجه به اقتضای مقاله فقط به مقایسه دو نظر از دریدا و مولانا اکتفا می‌شود:

۱. کلام محوری: دریدا اصطلاحاتی را در متافیزیک غرب می‌بیند که نقش مرکز را دارد؛ مانند خدا، عقل، منشأ هستی، جوهر، حقیقت، انسانیت، «دریدا این میل شدید غرب به مرکزخواهی را کلام محوری می‌نامد. به این ترتیب کلام محوری یعنی اعتقاد به اینکه واقعیت غایی یا مرکز حقیقتی هست که می‌تواند شالوده تمامی اندیشه‌ها و اعمال ما

قرار گیرد» (برسler، ۱۳۸۶: ۱۵۳).

مولوی نیز به کلام محوری و مرکزیت عقل، روح، دل، عشق، خدا و... در تفکرات و اندیشه‌های خود توجه دارد. (که تفصیل آن در بخش دیگر این مقاله یعنی مبدأ و سرچشمه‌های شعر و سخن مطرح می‌شود).

۲. دریدا می‌گوید «زبان ذاتاً غیرقابل اعتماد است» (برتس، ۱۳۸۴: ۱۴۴). مولوی نیز به متلون بودن زبان توجه دارد و به دلیل اوصاف ضد و نقیض، آن را چندان قابل اعتماد نمی‌داند:

ای زبان هم گنج بی‌پایان تویی	ای زبان هم رنج بی‌درمان تویی
هم صفیر و خدعه مرغان تویی	هم انیس وحشت هجران تویی
آدمی مخفی است در زیر زبان	این زبان پرده است بر درگاه جان
چون که بادی پرده را برهم کشید	سر صحن خانه بر ما شد پدید
کاندر آن خانه گهر یا گندم است	گنج زر یا جمله مار و کژدم است

(مثنوی، ۲، ب ۸۴۵-۸۴۷)

۲. تحلیل و بررسی پیام (شعر و سخن) از دید مولانا: در این بررسی، شعر، سخن و اوصاف آن با توجه به کلیات شمس و مثنوی به عنوان پیام دانسته شده است؛ مولوی شعر و سخن را نزدیک به هم و هم معنا می‌داند. او در باب شعر و سخن، دیدگاه پیشرفته و ارجمندی دارد. شعر و سخن در نظر او گسترده، تأثیرگذار، تازه، مستور و گاهی غریب است. مولوی شعر را از یک سو به جان، دل و روح متصل می‌داند و از سوی دیگر به عقل و اندیشه، مولوی معتقد است خداوند، معشوق و عواملی از عالم غیب نیز سخن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین او برای شعر اهمیت و رسالت والایی را در نظر می‌گیرد؛ زیرا شعر او از زمره شعر اولیاست. «کلام حضرت خداوندگار ما اگر چه به ظاهر شعر است اما سراسر سرّ تفسیر و احادیث و اخبار و لب حقایق و معانی و آثار است» (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۶۱). به همین دلیل شعر او حتی در دنیای امروز نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. برای جدا کردن دیدگاه‌های مولوی درباره شعر و سخن در سه بخش (مبدأ و منشأ، اوصاف و محدودیتهای سخن) نظریات او مطرح می‌شود.

۱-۲ مبدأ و سرچشمه‌های پیام (شعر و سخن): درباره علت فاعلی شعر و سخن و یا

مبدأ پیدایش آنها، نظریات مختلفی وجود دارد. «متن همواره در ارتباط با چیز دیگری تولید می‌شود» (گرین، ۱۳۸۳: ۲۰۱). برخی برای ادبیات منشأ زمینی و مادی قائل هستند و برخی ریشه آن را در عالم غیب و وابسته به نیروهای متافیزیکی می‌دانند و برخی سرچشمه آن را در خود شاعر جستجو می‌کنند.

همه تاریخ و عوامل محیطی به اثر ادبی شکل می‌دهند... بیشتر پژوهندگان می‌کوشند تا یک رشته از آفریده‌ها و اعمال آدمی را جدا کنند و آنچه در آثار ادبی تأثیر تعیین‌کننده داشته است تنها به آنها نسبت دهند. دسته دیگر، ادبیات را در اصل، مخلوق آفریننده آن می‌دانند و نتیجه می‌گیرند که از طریق شرح احوال و نفسانیات نویسنده باید به بررسی آن پرداخت. گروه دوم عوامل تعیین‌کننده آفرینش ادبی را در زندگی جمعی انسان، یعنی در اوضاع اقتصادی و اجتماعی و سیاسی، جستجو می‌کنند. دسته سوم می‌خواهند به کمک آفرینشهای ذهن انسان، مثل تاریخ عقاید و الهیات و هنرهای دیگر، ادبیات را توضیح دهند. سرانجام گروه دیگری از محققان می‌خواهند که ادبیات را برحسب روح زمان، فضای عقلانی یا حال و هوای عقیدتی توضیح دهند (ولک، ۱۳۷۳: ۷۲).

چنانکه دیده می‌شود عوامل مؤثر در سخن و پیام را می‌توان به عوامل بیرونی و درونی تقسیم کرد. «وجه مشترک همه این رویکردها، بررسی اثر در پیوند با عوامل بیرونی و سرچشمه‌های ذهنی و عاطفی صاحب اثر است» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۳۰).

مولانا برای سخن و شعر، منشأ و سرچشمه‌های مختلفی را نشان می‌دهد. سرچشمه‌هایی چون جان، اندیشه، عقل، روح، دل، عشق، معشوق، عالم غیب و خداوند. این موضوع در میان شاعران و نویسندگان دیگر نیز مطرح شده و دیدگاه‌های مختلفی را ایجاد کرده است. «درواقع، فهم و احساس، ذهن و روح، دو قطب تجربه ما هستند و با شیوه‌های ادراکی‌ای انطباق می‌یابند که نه تنها با هم تضاد دارند، بلکه نسبتی معکوس با یکدیگر دارند» (کیرو، ۱۳۸۳: ۲۴). با وجود تفاوت ظاهری بین این مفاهیم از دید مولانا همه آنها می‌توانند منشأ سخن و شعر باشد.

الف) شعر و سخن برخاسته از عقل و اندیشه: مولوی می‌گوید سخن در اندیشه ریشه دارد اما نباید تصور کرد که فقط در اندیشه انسانی محدود می‌شود. مولوی منبع ارجمندتری را برای سخن معرفی می‌کند که آن، عقل کل است:

این سخن و آوازه از اندیشه خاست / تو ندانی بحر اندیشه کجاست

(مثنوی، ۱، ب، ۱۱۴۰)

لیک چون موج سخن دیدی لطیف / بحر آن دانی که باشد هم شریف

(همان، ب، ۱۱۴۱)

این سخنهایی که از عقل کست بوی آن گلزار و سرو و سنبلست

(همان، ب ۱۹۰۲)

ارتباط سخن و اندیشه (زبان و فکر) بسیار مورد توجه نظریه پردازان زبان‌شناس و منتقدان ادبی بوده است؛ همانکه سوسور و چامسکی^{۱۳} و دیگران به تفصیل به بررسی آن پرداخته و تحت عناوین زبان و گفتار یا توانش و کنش زبانی تفسیرهای متعددی از آن به دست داده‌اند. برخی نیز به اهمیت زبان در مقابل اندیشه اشاره می‌کنند. «هومبالت^{۱۴} می‌گوید [فکر و بینش را تنها از طریق زبان می‌توان تحدید کرد و مشخص ساخت و منتقل نمود و فکر و زبان متکی به هم، و از یکدیگر جدایی ناپذیرند] (روبینز، ۱۳۸۴: ۳۷۴). برخی نیز زبان را شرط لازم اندیشیدن معرفی می‌کنند. «درواقع شرط اینکه فرد بتواند برای خود (مستقل از دیگران) بیندیشد، کسب زبان است» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۳). در برخی مکاتب ادبی نیز عقل جایگاه خاصی دارد. کلاسیک‌ها عقل را اساس شعر کلاسیک می‌دانند» (سید حسینی، ۱۳۷۱: ۱۷۹).

ب) شعر و سخن برخاسته از جان و روح: مولوی معتقد است سخن از جان برمی‌خیزد و لوازم ایجاد سخن تحت پرتو روح قرار می‌گیرد:

سخن که خیزد از جان ز جان حجاب کند ز گوهر و لب دریا زبان حجاب کند

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۲۱۶)

پرتو روحست نطق و چشم و گوش پرتو آتش بود در آب جوش

(مثنوی، د ۱، ب ۳۲۷۷)

ج) شعر و سخن برخاسته از دل و عشق: سخن از دل برخاسته است؛ به همین دلیل وقتی شنیده یا گفته می‌شود از دل نشانهایی دارد و اگر دل نبود، گفتگو و زبانی برای جسم پدید نمی‌آمد. از سوی دیگر این سخن به مبدأ پرفیض عشق منتسب است:

باقیش مگو درون دل می‌دار آن به که سخن در آن وطن گردد

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۸۵)

خموش کن که سخن را وطن دمشق دلست مگو غریب و را کش چنین وطن باشد

(همان، ص ۲۱۶)

چون می‌برود صبر و قرارش به سخن ای عشق سخن بخش در آرش به سخن

(همان، ج ۸، ص ۲۴۱)

د) شعر و سخن برخاسته از مبدأ غیبی: مولوی علاوه بر این منابع سخن را به عوالم غیب منسوب می‌داند و آن را به این عوامل منتسب می‌کند: آسمان، لامکان، علم من

لدن، غیب، دریای حقایق، و چرخ نهم. این نظریه‌ها که در باب مبدأ سخن طرح می‌شود، طرفداران بسیاری دارد بویژه بین قدما از اصالت خاصی برخوردار بود: سخن به نزد سخندان بزرگوار بود ز آسمان سخن آمد سخن نه خوار بود (همان، ج ۲، ص ۲۲۶)

خاموش باش اندیشه کن کز لامکان آید سخن
با گفت کی پردازیی گر چشم تو آن جاستی
(همان، ج ۵، ص ۱۹۶)

آب حیات آمد سخن کاید ز علم من لدن
جان را از او خالی مکن تا بردهد اعمالها
(همان، ج ۱، ص ۵)
این معانی راست از چرخ نهم بی همه طاق و طرم و طرم
(مثنوی، د، ۲، ب ۱۱۰۳)

مولوی اعتقاد دارد شعر از تمام این منابع، الهام و نشأت می‌گیرد. ه) شعر و سخن برخاسته از اراده معشوق: علاوه بر منابع یاد شده، مولانا سرچشمه دیگری برای سخن معرفی می‌کند که برای خود او بسیار الهام‌بخش بوده است؛ یعنی معشوق و حضرت دوست، که بدون اراده او قافیه در شعر نمی‌نشیند، اوست که اختیار از شاعر ربوده است و آن سان که بخواهد، سخن او را شکل و نما می‌دهد. این معشوق و مراد گاهی حضرت حق است و گاهی شمس تبریزی و شاید کسی دیگر که به تصریح بیان نمی‌شود:

بی تو نظم و قافیه شام و سحر زهره کی دارد که آید در نظر

(مثنوی، د، ۳، ب ۱۴۹۳)

نظم و تجنیس و قوافی ای علیم بنده امر تواند از ترس و بیم

(همان، ب ۱۴۹۴)

چو جویم برای غزل قافیه به خاطر بود قافیه گستر او

(کلیات شمس، ج ۵، ص ۸۳)

خامش و دیگر مگو آنکه سخن بایدش اصل سخن گو بجو اصل سخن شاه ماست

(همان، ج ۱، ص ۲۶۹)

شمس تبریزی نشسته شاهوار و پیش او شعر من صفها زده چون بندگان اختیار

(همان، ج ۲، ص ۳۰۰)

و) شعر و سخن برخاسته از اراده خداوند: در ادامه بحث قبل باید اشاره کرد که مولانا فراتر از همه منابع یاد شده، سخن را به خداوند نیز منتسب می‌کند و می‌گوید دانشها، علوم و سخن از نزد خداوند نشأت گرفته است. سخن از اوصاف خداوند حکایت می‌کند و فاش شدن آن رشک حضرت حق را برمی‌انگیزد. همچنین سخن برخاسته از علم خداوند و خلق شده اوست:

آن سبوی آب دانشهای ماست وان خلیفه دجله علم خداست

(مثنوی، د، ۱، ب ۲۸۵۳)

سخن زپرده برون آید آن گهش بینی که او صفات خداوند کردگار بود

سخن چو روی نماید خدای رشک برد خنک کسی که به گفتار رازدار بود

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۲۲۶)

تو خموش کن که خداوند سخن بخش بگوید

که همو ساخت در قفل و همو کرد کلیدی

(همان، ج ۶، ص ۱۲۴)

مولانا خود، سخن را نمودی از حقیقت دیگر می‌داند «سخن سایه حقیقت است» (مولوی، ۱۳۸۴: ۷).

۲-۲ اوصاف و ویژگیهای پیام (شعر و سخن): شعر با توجه به کیفیت خاصی که دارد، بیشتر معطوف به خود است و درباره خود صحبت می‌کند؛ زیرا زبان ادبی برای ارجاع به خود به کار می‌رود تا بخواهد ایجاد ارتباط کند. «ادبیات نوعی زبان معطوف به خود است یعنی زبانی که درباره خودش صحبت می‌کند» (الگلتن، ۱۳۸۳: ۱۳). مولوی نیز در ضمن اشعارش به توصیف کیفیت شعر و ویژگیهای آن پرداخته و از شعر برای ارجاع به خود و بیان ویژگیهای پیام استفاده کرده است. «[موکارفسکی می‌گوید]^{۱۹} زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود» (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۴). مولوی برای سخن و شعر اوصاف مختلفی مطرح می‌کند. از دید او شعر و سخن، گسترده و وصف‌ناپذیر است و تأثیرات عمیق و شگرفی دارد. سخنی که مخاطب در نیابد باید مختصر شود؛ گاهی آن را باید مستور و رمزآلود بیان نمود. سخن دارای پوست و مغز یا ظاهر و باطن است و معنی، لفظ و صورت در آن متمایز و قابل مطالعه است. اصالت با اندیشه آدمی است و سایر امور اعتبار چندانی ندارد. سخن باید به پختگی برسد و بهتر است که از تازگی برخوردار باشد.

الف) گستردگی سخن: مولوی در موارد بسیار به گستردگی، وصف‌ناپذیری، بی‌نهایتی و سرکشی سخن اشاره می‌کند. او پیوسته نشان می‌دهد که قصد بیان معانی عمیقی را دارد ولی به دلایل متعدد سخن را متوقف می‌کند و به قصه‌ها و داستانها پناه می‌برد. به قول مولانا «سخن بی‌پایانست اما به قدر طالب فرو می‌آید» (مولوی، ۱۳۸۴: ۲۹).

آستانه و صدر در معنی کجاست ما و من کو آن طرف کان یار ماست

(مثنوی، د، ۱، ب ۱۷۸۷)

این سخن پایان ندارد لیک ما بازگویم آن تمام قصه را

(همان، ب ۶۴۵)

این سخن پایان ندارد باز ران تا نمانیم از قطار کاروان

(همان، ب ۳۵۲۹)

این سخن پایان ندارد خیز زید بر براق ناطقه بر بند قید

(همان، ب ۳۶۱۴)

این سخن را نیست پایانی پدید دست با من ده چو چشمت دوست دید

(همان، ب ۳۹۸۱)

ب) تأثیرگذاری سخن: مولوی می‌گوید سخن تأثیرگذار و نافذ است و می‌تواند عالمی را برهم زند و بر تمام امور و پدیده‌ها تأثیر بگذارد:

بس کنم گر این سخن افزون شود خود جگر چه بود که خارا خون شود

(همان، ب ۳۸۲۷)

گر شعرها گفتند پرپر به بود دریا ز در

کز ذوق شعر آخر شتر خوش می‌کشد تر حالها

(کلیات شمس، ج ۱، ص ۵)

«خداوندگار به زبان مبارک می‌فرمود که بعد از ما مثنوی شیخی کند و مرشد طالبان گردد و سابق و سابق ایشان باشد» (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۶۱).

ج) مستوری سخن: بهتر است برخی از اسرار پوشیده بماند و در ضمن سخنان دیگری طرح شود؛ مثلاً از قصه و تمثیل برای بیان معانی و مفاهیم سخن بهره گرفته شود:

گفتمش پوشیده خوشتر سر یار خود تو در ضمن حکایت گوش‌دار

(مثنوی، د، ۱، ب ۱۳۵)

خوشتر آن باشد که سر دلبران گفته آید در حدیث دیگران

(همان، ب ۱۳۶)

د) معنی و لفظ در شعر: مولوی به رابطه لفظ و معنا توجه خاصی دارد. معنی در حرف محبوس می شود و سطحی نگران فقط ظاهر الفاظ را درمی یابند و معنی از آنان در حجاب است. اصالت با معنا است. اگر معنا درست باشد عیوب لفظ، قابل چشم پوشی است. حروف و الفاظ از تحمل معنا قاصر است. سخن کشتی وار در دریای معانی به حرکت می افتد. البته معانی به دلیل اصیل بودن از حروف و الفاظ فارغ است:

گر حدیث کثر بود معنیت راست آن کثری لفظ مقبول خداست

(همان، د، ۳، ب ۱۷۱)

نیست مثل آن مثالست این سخن قاصر از معنی نو حرف کهن

(همان، ب ۱۱۵۵)

برای مغز سخن قشر حرف را بشکاف که زلف ها ز جمال بتان حجاب کند

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۲۱۶)

بگیر و اره کن شعر را چو شعر کهن که فارغست معانی ز حرف و باد و هوا

(همان، ج ۱، ص ۱۴۴)

معنی همی گوید مکن ما را در این دلق کهن

دلق کهن باشد سخن کو سخره افواه شد

(همان، ج ۲، ص ۱۲)

«نخست نظم و ترتیب معانی در اندیشه آدمی شکل می گیرد و پس از آن است که سخن به وسیله الفاظ پدید می آید» (شوقی ضیف، ۱۳۶۲: ۷۶).

ه) نضج و پختگی سخن: مولوی می گوید سخن باید به مرز پختگی و نضج کامل برسد؛ به همین دلیل گاهی باید در بیان آن مهلت و فرصتی نگاه داشت:

مدتی این مثنوی تاخیر شد مهلتی بایست تا خون شیر شد

(همان، ب ۱)

تا نزاید بخت تو فرزند نو خون نگرده شیر شیرین خوش شنو

(همان، ب ۲)

و) راستی در سخن: مولوی می گوید سخن دروغ پریشان کننده و راستی و صداقت در کلام آرامش بخش است:

دل نیارامد ز گفتار دروغ آب و روغن هیچ نفروزد فروغ

(همان، ب ۲۷۴۰)

در حدیث راست آرام دلست راستی ها دانه دام دلست

(همان، ب ۲۷۴۱)

ز) سخن و گفتار: سخن تا در فکر و ضمیر باشد زنده و پویاست و وقتی به گفتن درآید از رونق می‌افتد و احتمال به هدر رفتن آن هست:

خمش خمش که سخن‌آفرین معنی‌بخش برون گفت سخنهای جانفزا دارد
(کلیات شمس، ج ۲، ص ۲۲۳)

پس فکر چو بحر آمد حکمت مثل ماهی در فکر سخن زنده در گفت سخن مرده
(همان، ج ۵، ص ۱۱۷)

ح) تازگی شعر: شعر باید از تازگی و سرزندگی برخوردار باشد:

شعر من نان مصر را ماند شب بر او بگذرد تنانی خورد
(همان، ج ۲، ص ۲۵۱)

آن زمانش بخور که تازه بود پیش از آن که برو نشیند گرد
(همان)

ط) شعر و محتوای آن: سخن هم می‌تواند جنبه مثبت و سازنده داشته باشد و هم جنبه منفی و مخرب:

جامه شعر است شعر و تا درون شعر کیست

یا که حوری جامه زیب و یا که دیوی جامه کن
(همان، ج ۴، ص ۱۹۹)

بس که اصل سخن دو رو دارد یک سپید و دگر سیاه فامش
(همان، ج ۳، ص ۱۲۱)

۲-۳ محدودیتها و موانع پیام (شعرو سخن): مولوی اعتقاد دارد سخن و شعر با تمام ویژگیهای مثبتش، دارای محدودیتها و موانعی است که می‌توان به خبط معنا در شعر، نارسایی صوت و لفظ، محدودیت کلام، مخاطب ناآگاه، نقص سخن، کساد شعر و حجاب شدن سخن اشاره کرد. در مجموع، سخن با تمام وسعت و گستردگی‌اش به ناچار گرفتار این محدودیتها می‌شود و از آن گریزی نیست. سخن یکی از لوازم انسان است و تا وقتی به او منسوب باشد مانند خود او دارای نقص و کاستی است. تنها سخن و کلامی از این محدودیتها برکنار است که به سرچشمه غیبی متصل باشد.

- خبط معنی در شعر:

معنی اندر شعر جز با خبط نیست چون قلاسنکست و اندر ضبط نیست
(مثنوی، د، ۱، ص ۱۵۳۱)

- نارسایی صوت و حرف و...:

حرف و صوت و گفت را برهم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم
(همان، ب ۱۷۳۳)

قافیه و مغالطه را گو همه سیلاب ببر پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا
(کلیات شمس، ج ۱، ص ۳۱)

ترجیح کنم خواجه که این قافیه تنگست نی خود نزنم دم که دم ما همه ننگست
(همان، ج ۷، ص ۱۱۳)

- نقص سخن:

این سخن هم ناقص است و ابترست آن سخن که نیست ناقص آن سرست
(همان، د ۳، ب ۱۲۷۷)

- سخن و حجاب:

بس کن زیرا که حجاب سخن پرده به گرد تو تنیدن گرفت
(همان، ج ۱، ص ۲۹۶)

همچنان کلام حضرت خداوندگار ما با این همه که سر توحید و سراسر لب تحقیق است حضرت ایشان دایماً از آن حال برائت می طلبیدند و استدعای صمت می کردند... و در موضعی دیگر [فرموده اند که] کلام دریا مثال او نسبت به حال او حجاب است (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۶۲).

۳. تحلیل و بررسی فرستنده (شاعر) از دید مولوی: یکی از عناصر ارتباط و از محورهای مهم بررسی و نظریه ادبی، فرستنده یا همان شاعر است. مولوی برای شاعر و منابع الهام بخش او، رابطه او با مخاطب و رابطه اش با زبان و سخن، دیدگاه های ویژه ای دارد که در آنها به اوصاف و احوال شاعر اشاره می کند.

۳-۱ شاعر و منابع الهام او و عوامل تأثیرگذار بر آن: برای شاعر، سرچشمه های الهام بخش متعددی شناخته اند. گاهی این منبع، خداوند، فرشتگان و نیروهای غیبی هستند و گاهی معشوق، ممدوح یا مخاطب. برخی سرچشمه های الهام شاعرانه را در دل و جان و ضمیر شاعر جستجو می کنند و برخی نیز در این باره به سحر و جادو و اجنه متوسل می شوند.

مدافعان شعر می گفتند شاعر مخلوقی پری زده و مجذوب است که زبان را مانند مردم عادی به کار نمی برد بلکه با شوریدگی ناشی از الهام آسمانی سخن می گوید. این نظر، شاعر را از قوانین عادی داوری برکنار می دارد و او را در مرحله ای بین پیشگو و شوریده

قرار می‌دهد که گاه این یا آن و گاه هر دو آنهاست (دیچز، ۱۳۷۹: ۳۱).
مولوی منابع الهام را به عوامل مختلفی وابسته می‌کند که برخی با هم یکسان و مشترک است ولی او با القاب و اوصاف مختلف آنها را به ما معرفی می‌کند.
الف) تلقین‌کننده‌ای در درون شاعر: که احتمالاً آفریدگار یا حضرت دوست است که در میان جان شاعر به او سخن تلقین می‌کند:

ای که میان جان من تلقین شعرم می‌کنی
گر تن زخم خامش کنم ترسم که فرمان بشکنم
(کلیات شمس، ج ۳، ص ۱۷۰)
گر نبود این سخن ز من لایق آنچه آن لایق است تلقین کن
(همان، ج ۴، ص ۲۸۹)

در این حال شاعر مانند راوی بیان‌کننده دریافت‌های خود از عالم معنا می‌شود. «شلی شاعر را به عنوان راوی الهام یافته‌ای که لحظات تماس خود را با جهان آرمانی به قید کلمات درمی‌آورد تصویر می‌نماید» (دیچز، ۱۳۷۹: ۲۰۱).

ب) آفریننده‌ای که در وجود شاعر دخل و تصرف می‌کند و مولوی از او با اوصاف خالق، خوش صفات، جان جان، وجود مطلق فانی‌نما، گوینده و جوینده، حضرت حق، ناطق کلی، رشک روشنی و دهان آفرین یاد می‌کند:

ما چو ناییم و نوا در ما ز تست ما چو کوهیم و صدا در ما ز تست
(مثنوی، ۱۰، ب ۶۰۲)

گوینده تویی و ما صدا/ایم همه جوینده تویی چرا ناییم همه
(کلیات شمس، ج ۸، ص ۲۷۵)
خامش کنم اگر چه که گوینده من نیم گفت آن توست و گفتن خلقان صدای تو
(همان، ج ۵، ص ۷۴)

اوصاف ذکر شده متعلق به خداوند است که برخی شعر را منسوب به او می‌دانند. «می‌دانی که شاعران می‌گویند که سروده‌های خود را از چشمه‌های خدای شعر می‌گیرند و در باغها و چمنزارهای خدایان هنر از سویی به سویی می‌پرند و از گلی به گلی می‌نشینند» (افلاطون، ۱۳۶۷، ج ۲: ۶۱۲).

ج) یار و معشوق: این یار که اغلب شمس تبریزی است از منابع مهم الهام‌بخش مولوی محسوب می‌شود:

شد گه ترجیع و دلم می‌جهد دلبر من داد سخن می‌دهد
(کلیات شمس، ج ۷، ص ۱۰۶)

من کجا شعر از کجا لیکن به من درمی دمد آن یکی ترکی که آید گویدم هی کیمن
(همان، ج ۴، ص ۱۹۹)

در کنار این عوامل، که همه مقبول و مثبت است، برخی نیز شاعر را متأثر از نیروهای شیطانی می‌دانند. «وحی و الهام شاعرانه نزد تمام اقوام عرب منزلتی بلند داشت و اعراب بر آن بودند که هر شاعری را شیطانی است که مفاهیم شعری را بروی القا می‌کند و قبیله در نور وحی او راه می‌جویند» (الفاخوری، ۱۳۸۳: ۵۹).

۳-۲ احوال و اوصاف شاعر هنگام آفرینش شعر: مولوی برای شاعر نکاتی را یادآور می‌شود که در شعر و سخن او تأثیر می‌گذارد. به‌گزینی سخن، رمزگویی، خلوت‌گزینی، بی‌میلی در ادامه دادن سخن، گریز از سخن‌دانی، جان بر سر شعر نهادن، تازگی سخن و خاموشی شاعر از نکات مورد تأکید اوست.
الف) به‌گزینی سخن: شاعر در گفتن سخن به انتخاب دست می‌زند و به جای بسیارگویی، به‌گزینی می‌کند:

تا که در هر گوش ناید این سخن یک همی گویم ز صد سر لدن

(مثنوی، ۱۰، ب ۱۷۶۵)

تا نگوئی مر مرا بسیار گو من ز صد یک گویم و آن همچو مو

(همان، ۲، ب ۳۵۲۴)

ب) نطق جاودان: شاعر نطق جاودان دارد؛ بنابراین بهتر است خاموشی اختیار کند یا با کسی سخن بگوید که او نیز چنین قابلیت داشته باشد:
دهان بر بند و خامش کن که نطق جاودان داری

سخن با گوش و هوشی گو که او هم جاودان باشد

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۲۶)

ج) سخن مفید گوینده: شاعر باید سخنی سودمند بیاورد و گرنه بسیاری سخن نشان هنری بودن نیست:

گفت را گر فایده نبود مگو و ر بود هل اعتراض و شکر جو

(مثنوی، ۱۰، ب ۱۵۳۰)

سخن چونیک نگوئی هزار نیست یکی سخن چو نیکو گوئی یکی هزار بود

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۲۲۶)

د) رمزگویی: شاعر گاهی ضرورتاً به رمزگویی و پوشیده سخن گفتن روی می‌آورد و سخن را از عوام پنهان می‌کند. سخن و زبان حاوی اسرار و رازهایی است که شاعر

در ارتباطش با جهان آنها را کشف و شهود کرده است. « [به گفته بوریسوف] شاعر پاسدار رازهاست » (سلدن، ۱۳۸۴: ۴۶). تنها از طریق دریافت این ارتباط می‌توان به معانی اثر دست یافت. کشف درونمایه یا معانی هر اثر مستلزم ایجاد ارتباط بین اثر و جهان بیرون آن است » (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳).

من چو لب گویم لب دریا بود من چو لا گویم مراد الا بود
(مثنوی، د، ۱، ب ۱۷۶۲)
وگراز عام بترسی که سخن فاش کنی سخن خاص نهد در سخن عام بگو
(کلیات شمس، ج ۵، ص ۶۳)

سخن در پوست می‌گویم که جان این سخن غیب است
نه در اندیشه می‌گنجد نه آن را گفتن امکان است
(کلیات شمس، ج ۱، ص ۱۹۶)
ه) خلوت اختیار کردن شاعر برای سخن گفتن: گاهی شاعر باید به خلوت گزینی روی آورد تا سخنانش کمال یابد:
گر ذره نهانند خصمان و دشمنانند در قعر چه سخن گو خلوت گزین سحر را
(همان، ص ۱۲۰)
موقعی پیش می‌آید که شاعر در سخنگویی، سرگردان و حیران می‌شود و باید به خلوتی روی آورد.

۱۴۳



و) بی‌میلی برای ادامه سخن: گاهی شاعر بضرورت، تمایلی برای ادامه سخن ندارد و ترجیح می‌دهد سخنش ناقص بماند:

این سخن ناقص بماند و بی‌قرار دل ندارم بی‌دلم معذور دار
(مثنوی، د، ۲، ب ۱۷۰۶)
بعد ازین گر شرح گویم ابله‌یست زانک شرح این ورای آگهیست
(همان، ب ۱۷۷۵)

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
(کلیات شمس، ج ۱، ص ۳۱)
ز) جان بر سر سخن نهادن: سخن از جان و دل شاعر برخاسته است و شاعر در سرودن آن از جان مایه می‌گذارد. شاعر هستی و توان خود را صرف شعر می‌کند و جان بر سر آن می‌گذارد:

چون حدیث بی‌دلان بشنید جان خوشدل‌م

جان بداد و این سخن را در میان جان نهاد

(همان، ج ۲، ص ۱۲۲)

ح) سخن تازه: تا ممکن است شاعر باید سخن تازه و ناب بیاورد:

هدیه شاعر چه باشد شعر نو پیش محسن آرد و بنهد گرو

(مثنوی، د، ب ۱۱۸۵)

هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود

وا رهد از حد جهان بی‌حد و اندازده شود

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۱۴)

ط) شاعر و خاموشی: شاعر در مواقعی بهتر است سکوت و خاموشی اختیار کند:

گفت و گوی ظاهر آمد چون غبار مدتی خاموش خو کن هوش‌دار

(مثنوی، د، ب ۵۸۰)

خاموش باش تا دل بی این زبان بگوید چون گفت دل نیوشم زین گفت عار دارم

(کلیات شمس، ج ۴، ص ۴۰)

دهان ببند و امین باش در سخن داری که شه کلید خزینه بر امین کشدا

(همان، ج ۱، ص ۱۴۳)

۴. تحلیل و بررسی گیرنده (خواننده و مخاطب) از دید مولوی: یکی دیگر از عناصر ارتباط، گیرنده است که در کنار پیام و فرستنده باید بررسی شود. گیرنده در این بحث همان خوانندگان و مخاطبان اشعار هستند. در ادبیات فارسی برخی گیرندگان از پیش معلوم و مشخص بودند؛ مانند پادشاهان، ممدوحان، معشوق آسمانی و زمینی و... برخی نیز مخاطبان فرضی و نامعین بودند. در مجموع رویکرد گذشتگان به مخاطب و گیرنده یا خواننده مثبت بود و برای پسند و نظر او اعتبار و احترام قائل می‌شدند. درواقع گیرنده یکی از ضلعهای اصلی ارتباط و ماندگاری اثر است و بدون او اثر موجودیت نمی‌یابد. «شعر تا زمانی که خوانده نشود، موجودیتی واقعی ندارد. معنای شعر فقط به وسیله خوانندگانش می‌تواند مورد بحث قرار گیرد» (سلدن، ۱۳۸۴: ۶۸). در نقد ادبی معاصر و نظریه‌های ادبی اخیر اغلب جایگاه بسیار ممتازی را برای خواننده در نظر می‌گیرند. در میان انواع خوانندگان، خواننده متون ادبی با دیگران تفاوتی دارد. تجربه قرائت متون ادبی اساساً با سایر تجربه‌های قرائت متفاوت است. خواننده باید نگرشی خاص را اتخاذ کند که سبب تحقق خودآگاهی متن می‌شود» (گرین، ۱۳۸۳: ۲۷۶). یکی از

دیدگاه‌های بررسی کننده نقش مخاطب نظریه دریافت است «نظریه دریافت به بررسی نقش خواننده در ادبیات می‌پردازد» (ایگلتن، ۱۳۸۳: ۱۰۳). همچنین در دیدگاه پدیدارشناسی نیز بر نقش برجسته خواننده تأکید می‌شود.

مولوی نیز از مخاطب تعریف خاصی دارد. او اعتقاد دارد مخاطب باید از حواس و لوازم ظاهری دریافت کلام بگذرد؛ باید خود اهل اندیشه و دریافت باشد. توجه به نقش مخاطب و تأثیر او بر گوینده و شعر، مخاطب اهل، قابل و آگاه، مخاطب خاموش و مخاطب خام و ناپخته از ویژگیهای دیگر گیرنده پیام از نگاه مولوی است.

۱-۴ مخاطب و گذر از ظاهر: مخاطب باید از لوازم ظاهری و صوری دریافت سخن فراتر رود و بعد از ترک آنها به مرحله‌ای دست یابد تا فارغ از حس و گوش و فکر، خطاب غیب را دریابد. تا انسان به گفت‌وگوی ظاهری مشغول است از حقایق دور خواهد ماند:

پنبه آن گوش سرگوش سرست تا نگردد این کر آن باطن کرس

(مثنوی، د، ب ۵۷۰)

بی‌حس و بی‌گوش و بی‌فکرت شوید تا خطاب ارجعی را بشنوید

(همان، ب ۵۷۱)

تا بگفت‌وگوی بیداری دری تو ز گفت خواب بویی کی بری

(همان، ب ۵۷۲)

گوش خربفروش و دیگر گوش خر کین سخن را در نیابد گوش خر

(همان، ب ۱۰۳۱)

۲-۴ مخاطب و اندیشه کردن: مولوی می‌گوید مخاطب باید علاوه بر بهره‌گیری از کلام به اندیشه و تعمق در آن، روی آورد؛ زیرا اصالت انسان به اندیشه و معناست و عاقلان و آگاهان توجه خود را به ظاهر کلام محدود نمی‌کنند، بلکه به معنا و اندیشه در آن می‌پردازند:

کرده‌ای تأویل حرف بکر را خویش را تأویل کن نه ذکر را

(همان، ب ۱۰۸۳)

بر هوا تأویل قرآن می‌کنی پست و کثر شد از تو معنی سنی

(همان، ب ۱۰۸۴)

ای برادر تو همان اندیشه‌ای / ما بقی تو استخوان و ریشه‌ای
(همان، د، ۲، ب ۲۷۷)

۳-۴ نقش مخاطب و تأثیر او بر گوینده: مولوی عقیده دارد اگر مخاطب نباشد سخن به قوام نمی‌رسد و گوینده نیز علاقه‌ای به بیان آن ندارد. دیدار مخاطب حل‌کننده مشکلات گوینده است. اگر او از توان لازم برخوردار باشد، گوینده را به سر ذوق خواهد آورد:

ای دریغا مر ترا گنجا بدی / تا زجانم شرح دل پیدا شدی
(مثنوی، د، ۱، ب ۲۳۸۱)
این سخن شیرست در پستان جان / بی‌کشنده خوش نمی‌گردد روان
(همان، ب ۲۳۸۲)
مستمع چون تشنه و جوینده شد / واعظ ار مرده بود گوینده شد
(همان، ب ۲۳۸۳)
بی‌گفت تو گوش نیست جان را / بی‌گوش تو جان زبان ندارد
(کلیات شمس، ج ۲، ص ۹۰)

۴-۴ نقش مخاطب و تأثیر او بر شعر: اگر مخاطب سخن‌شناس باشد ارزش سخن را درمی‌یابد، اما شناسنده حقیقی آن بسیار نادر است. مخاطب باید از شعر تا کهنه نشده است بهره بگیرد. او در انتخاب شعر و در تصمیم شاعر برای سرودن و تعیین کیفیت شعرش مؤثر است:

این غزل کوتاه کردم باقی این در دل است / گویم ار مستم کنی از نرگس خمار خود
(همان، ۱۲۰)

«خواننده به منزله اصل فعال تفسیر، قسمتی از فرایند زایشی متن است... در نتیجه، نویسنده مجبور است که نمونه‌ای از خواننده احتمالی را پیش‌بینی کند (خواننده نمونه)» (گرین، ۱۳۸۳: ۲۹۲).

۵-۴ مخاطب اهل و قابل: مولوی می‌گوید تا بین گیرنده پیام و فرستنده آن، ارتباط درونی حاصل نشود، سخن به نتیجه لازم نخواهد رسید. اگر شاعر، مخاطب اهل و قابلی بیابد، می‌تواند حقایق ناگفته‌ای را با او در میان بگذارد. هر رازی را با هر کسی نمی‌توان گفت، اما اگر خواهنده سخن، قابل باشد، سخن خود به سراغ او خواهد رفت و

او را خواهد یافت:

محرم این هوش جز بیهوش نیست مر زبان را مشتری جز گوش نیست
(مثنوی، د، ۱، ب ۱۴)
با لب دمساز خود گر جفتمی همچو نی من گفتنیها گفتمی
(همان، ب ۲۷)
قابل این گفته‌ها شو گوش‌وار تا که از زر سازمت من گوش‌وار
(همان، ب ۲۹۱۷)

۶-۴ مخاطب خاموش: خاموشی و سکوت از آموزه‌های اساسی عرفا است. مولوی نیز چه به شکل عام برای سالکان و چه به شکل خاص برای مخاطبان سخن، سکوت و خاموشی را مفید می‌داند. اگر مخاطب با گوینده تناسب فکری و درونی ندارد بهتر است سکوت اختیار کند؛ آن‌سان که کودک با لب دوختن به آموختن می‌رسد. آن کسی که خاموشی گزیند به اسرار غیب دست خواهد یافت. تا انسان صاحب زبان حقیقت‌گو نشده باید سراسر گوش و شنیدن و سکوت باشد:

چون تو گوش‌ی او زبان نی جنس تو گوش‌ها را حق بفرمود انصتوا
(همان، د، ۱، ب ۱۶۲۵)
انصتوا را گوش کن خاموش باش چون زبان حق نگشتی گوش باش
(همان، د، ۲، ب ۳۴۶۵)
گوش آنکس نوشد اسرار جلال کو چو سوسن صد زبان افتاد و لال
(همان، د، ۳، ب ۲۱)
سر غیب آن را سزد آموختن که ز گفتن لب تواند دوختن
(همان، ب ۳۳۸۷)

۷-۴ مخاطب خام: مولانا همان‌طور که برای مخاطب اهل و آگاه اعتبار و ارزش قائل است برای خامان و نامحرمان نیز حد و مرزی مشخص می‌کند که سخنگو و فرستنده پیام باید آن‌را دریابد و کلام خود را ضایع نکند. در مقابل این نوع مخاطبان باید سخن را کوتاه کرد؛ به همین دلیل مولوی گاهی به حکایت و امثال پناه می‌برد. یک مخاطب کج فهم صد سخندان را به زحمت می‌افکند:

این زمان بشنو چه مانع شد مگر مستمع را رفت دل جای دگر
(همان، د، ۲، ب ۱۹۵)

صد حکایت بشنود مدهوش حرص در نیاید نکته‌ای در گوش حرص
(همان، ب ۵۸۶)

نتیجه‌گیری

چنانکه دیده شد بسیاری از دیدگاه‌های مولوی با آنچه در مکاتب نقد و نظریه ادبی مطرح می‌شود مطابقت دارد و در مواردی بسیار فراتر و جامع‌تر از آنهاست. او برای زبان اوصافی مانند قراردادی بودن، تمایز لفظ و معنا، نقش حرکتی و توجه به زبان کودک را طرح می‌کند؛ برای سخن و شعر منشأ و سرچشمه‌های مختلفی مانند جان، اندیشه، عقل، روح، دل، عشق، معشوق، عالم غیب و خداوند را نشان می‌دهد. از دید او شعر و سخن، گسترده و وصف‌ناپذیر است و تأثیرات عمیق و شگرفی دارد. سخنی که مخاطب در نیابد باید مختصر شود. گاهی سخن باید رمزآلود بیان شود. مولوی اعتقاد دارد سخن و شعر با تمام ویژگیهای مثبتش، دارای محدودیتها و موانعی است که از آن جمله می‌توان به خبط معنا در شعر، نارسایی صوت و لفظ و... اشاره کرده از نگاه او شاعر از خداوند، فرشتگان و نیروهای غیبی یا معشوق، مخاطب و دل، جان و ضمیر خود الهام می‌گیرد. همچنین مولوی به بیان رابطه شاعر و مخاطب می‌پردازد و تأثیر و تأثر آنها را بیان می‌کند. شاعر باید در شعر به به‌گزینی، رمزگویی، خلوت‌گزینی بپردازد. او به تأثیر و رابطه شاعر و زبان توجه ویژه‌ای دارد. بهره‌گیری شاعر از نمود حرکتی زبان، گریز از هنجارهای آن، رابطه دل و زبان شاعر و دگرزبانی شاعر از آن جمله است. مولوی به مخاطب توجه خاصی دارد. مخاطب باید از حواس و لوازم ظاهری دریافت کلام بگذرد و اهل اندیشه و دریافت باشد. توجه به نقش مخاطب و تأثیر او بر گوینده و شعر، مخاطب اهل، قابل و آگاه، مخاطب خاموش و مخاطب خام و ناپخته از ویژگیهای دیگر گیرنده پیام از نگاه مولوی است؛ چنانکه دیده می‌شود، مولوی چه در حیطه زبان و چه درباره شعر، شاعر و مخاطب، دیدگاههای ارزشمندی دارد و بسیاری از نظریات او هنوز هم زنده و پویاست و می‌تواند مورد استفاده قرار بگیرد.

پی‌نوشتها:

۱. ر.ک (ساختار و تاویل متن، ص ۶۶) و (پیشدرآمدی بر نظریه ادبی، ص ۱۳۵) و (راهنمای نظریه ادبی معاصر، ص ۱۷۳)

۲. ر.ک. (پیشدرآمدی بر نظریه ادبی، ص ۱۰۳) و (راهنمای نظریه ادبی معاصر، ص ۱۷)
۳. ر.ک. (درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ص ۸۰) و (نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ص ۲۰۶)
۴. ر.ک. (درآمدی بر نظریه‌ها و روشهای نقد ادبی، ص ۸۱)

5.Objective Correlative

۶. ر.ک. (همان، ص ۸۲)
۷. ر.ک. (پیشدرآمدی بر نظریه ادبی، ص ۶۳)
۸. ر.ک. (فردینان دوسوسور، ص ۲۳)، (سیر زبانشناسی، ص ۶۵)
۹. ر.ک. (درآمدی بر نظریه‌ها و روشهای نقد ادبی، ص ۱۱۲)
۱۰. ر.ک. (پیشدرآمدی بر نظریه ادبی، ص ۱۲۵)
۱۱. ر.ک. (درآمدی بر نظریه‌ها و روشهای نقد ادبی، ص ۳۲)
۱۲. ر.ک. (راهنمای نظریه ادبی معاصر، ص ۶۷)
۱۳. ر.ک. (تاریخ مختصر زبانشناسی، ص ۴۷۷) و (دوره زبانشناسی عمومی، ص ۴۵)
۱۴. ر.ک. ویلهلم فون هومبولت از زبانشناسان قرن نوزدهم و از نخستین پژوهشگران رده‌شناسی زبان است.
۱۵. موکارفسکی از صورتگرایان و زبانشناسان اهل چک بود.

منابع و مأخذ

- ۱- احمدی، بابک؛ *ساختار و تاویل متن*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
- ۲- اسکلتن، رابین؛ *حکایت شعر*؛ ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: میترا، ۱۳۷۵.
- ۳- اسکولز، رابرت؛ *عناصر داستان*؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
- ۴- افلاطون؛ *دوره آثار*؛ به کوشش محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۷.
- ۵- ایگلتون، تری؛ *پیشدرآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
- ۶- برتنس، هانس؛ *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴.
- ۷- برسلر، چارلز؛ *درآمدی بر نظریه‌ها و روشهای نقد ادبی*؛ ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.
- ۸- ترسک، رابرت لارنس؛ *مبانی زبان*؛ ترجمه علی فامیان، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
- ۱۰- دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی، ۱۳۷۹.
- ۱۱- روبینز، آر. اچ؛ *تاریخ مختصر زبانشناسی*؛ ترجمه علی محمدتقی حق‌شناس، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۴.

- ۱۲- سپهسالار، فریدون؛ *رساله سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار*؛ تصحیح محمد افشین وفايي، تهران: سخن، ۱۳۸۵.
- ۱۳- سلدن، رامان؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.
- ۱۴- سوسور، فردینان دو؛ *دوره زبان‌شناسی عمومی*؛ ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
- ۱۵- سیدحسینی، رضا؛ *مکتب‌های ادبی*؛ تهران: نگاه، ۱۳۷۱.
- ۱۶- شوقی ضیف؛ *نقد ادبی*؛ ترجمه لمیعه ضمیری، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
- ۱۷- صفوی، کورش؛ *از زبان‌شناسی به ادبیات*؛ تهران: حوزه هنری، ۱۳۸۰.
- ۱۸- علوی مقدم، مهیار؛ *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.
- ۱۹- الفاخوری، حنا؛ *تاریخ ادبیات زبان عربی*؛ ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: توس، ۱۳۸۳.
- ۲۰- کالر، جانانان؛ *فردینان دوسوسور*؛ ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
- ۲۱- گرین، کیت؛ *درسنامه نظریه و نقد ادبی*؛ ویراسته حسین پاینده، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
- ۲۲- گیرو، پی‌یر؛ *نشانه‌شناسی*؛ ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۸۳.
- ۲۳- مشکوه الدینی، مهدی؛ *سیر زیان‌شناسی*؛ مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۱.
- ۲۴- مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *کلیات شمس*؛ تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵.
- ۲۵- _____؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.
- ۲۶- _____؛ *فیه مافیه*؛ تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۴.
- ۲۷- ولک، رنه و آوستن وارن؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
- ۲۸- هارلند، ریچارد؛ *ابر ساختگرایی*؛ ترجمه فرزانه سجودی، تهران: حوزه هنری، ۱۳۸۰.

دربار ناصری، محمل گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

دکترهادی یاوری

عضو هیأت علمی مجتمع آموزش عالی نیشابور

چکیده

دوره‌های گذار در ترسیم دقیق سیر تاریخ ادبیات و تعیین علل تغییر انواع ادبی و ذوق ادبی اهمیت بسیار دارد. در تاریخ ادبیات داستانی ایرانی، یکی از این دوره‌های مهم گذر، دوران گذار از قصه بلند سنتی (رمانس) به رمان است. در این مقاله، ضمن نگاه به اولین رمان گونه‌هایی که در ادبیات فارسی پدید آمده است، به بررسی علل تکوین این آثار مرحله گذار پرداخته و نشان داده شده است که چگونه مجموعه عواملی که در پیوند با دربار ناصرالدین شاه قاجار بود، هرچند از جهاتی موجبات کندی این تغییر را به وجود آورد، نهایتاً در شکل‌گیری جریان تغییر سمت و سوی ادبیات داستانی به سوی عصر رمان مؤثر بود؛ چنانکه می‌توان دربار ناصری را محمل گذر از قصه سنتی به عصر رمان دانست.

کلیدواژه‌ها: دوران قاجار و ادبیات، قصه بلند سنتی (رمانس)، رمان در دوره معاصر، دربار ناصرالدین شاه قاجار، ادبیات معاصر فارسی

۱. مقدمه و طرح مسئله

موضوع این مقاله دربارهٔ پایان دورهٔ قصهٔ سنتی یا رمانس و آغاز عصر رمان است و از این دیدگاه در حوزهٔ تاریخ ادبیات قرار می‌گیرد. از این رو اشاره‌ای به بعضی مفاهیم از جمله «دوره» و «دورهٔ گذار» و «عصر رمان» ضروری است.

۱-۱ دوره

ویژگی هر نگاه علمی رده‌بندی موارد مورد مطالعه است. در مطالعهٔ علمی تاریخ ادبیات نیز محقق ناگزیر از رده‌بندی دوره‌ای پیوستار تاریخی است که ادبیات در آن آفریده شده است. منظور از دورهٔ ادبی بخشی از زمان است که «نظام هنجارهای ادبی، موازین و قراردادهای بر آن حکومت می‌کند و «آغاز، رواج، شاخه به شاخه شدن، در هم ادغام شدن و از بین رفتن» این دوره‌ها را می‌توان تعقیب کرد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ص ۳۰۷). نویسندگان تاریخ‌های ادبی به این منظور بر اساس شاخص‌های گوناگونی چون تاریخ سیاسی، نسلها، تحول زبان و بلاغت و عامل ادبی به دوره‌بندی می‌پردازند (فتوحی، ۱۳۸۷: ص ۱۴۷-۱۵۸). یکی از پذیرفته‌ترین شاخصها بررسی تحول انواع ادبی است که خود از مسائل اساسی تاریخ ادبیات و تاریخ نقد ادبی است (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ص ۲۷۳).

۲-۱ دورهٔ گذار

دورهٔ گذار^۲ اساساً مفهومی جامعه‌شناختی است و به دوره‌ای گفته می‌شود که جامعه در همهٔ ابعادش دچار دگرگونی می‌شود؛ یعنی فضایی بر جامعه حاکم می‌شود که سنت‌های پیشین فرو می‌ریزد و افکار و آداب تازه شکل می‌گیرد. این دوره، بسیار حساس است و ممکن است به تندی یا کندی بگذرد اما تأثیر آن در جوامع ماندگار است. برخی از نشانه‌ها و ویژگی‌های دورهٔ گذار را از این قرار دانسته‌اند: سست شدن و بریدن پیوندهای گوناگون جامعه با گذشته و اصول کلاسیک (هنر، ادبیات، مذهب و ...) فروریختن بعضی سنت‌های مذهبی، اجتماعی، ادبی و شورش در برابر آنها، مبالغه در نوپذیری و نوآوری و میل به ابداع و بدعت، تشکیل دو جبههٔ متخاصم و افراطی متجدد و متقدم و افزایش اختلاف میان نسلها و... (شریعتی، ۱۳۶۱: ص ۱۸۵-۱۶۷ و ۲۳۹).^۳

درواقع در دوره‌های گذار، جامعه، بحرانی را از سر می‌گذراند؛ بحرانی که در بعضی ساختارهای اجتماعی و فرهنگی، انقطاع ایجاد می‌کند و در بعضی دیگر تغییر و تحول

_____ دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

ایجاد شده سرشتی انقطاعی ندارد و در ساختار بنیادهای اجتماعی و فرهنگی نوعی سازگاری با وضعیت جدید و دگرذیسی حاصل می‌شود.

در قرن نوزدهم میلادی، تقریباً همزمان با ایران، بعضی از جوامع آسیایی مانند ترکیه عثمانی، کشورهای عرب زبانی مانند سوریه و لبنان (و مصر) و ناحیه پنجاب عمدتاً تحت تأثیر ارتباط با کشورهای اروپایی یا حضور مستقیم آنها وضعیت گذار را تقریباً در یک محدوده زمانی تجربه کردند (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۹-۱۰). ادبیات این جوامع از جمله نهادهایی بود که از این رهگذر دچار تحولاتی شد. در این میان شکل‌های جدید ادبی، بویژه رمان بسرعت رشد کرد. درواقع رمان در این جوامع زاده بحران است؛ بحرانی که در آن شکل‌های کهن روایی نتوانست پاسخگوی نیازهای جدید باشد و لذا شکل‌های جدید متولد شد.

- در همه این جوامع، سیر تولد و پیدایش رمان، روندی مشابه به این ترتیب دارد:
۱. ابتدا شکل‌های سنتی حکایت و قصه با حفظ بسیاری از ویژگی‌های سنتی در قالب داستان‌های تاریخی و عاشقانه درمی‌آید و رمان‌گونه‌های نخستین را می‌سازد.
 ۲. در مرحله دوم تحت تأثیر ترجمه رمان‌های اروپایی - که در مورد کشورهای خاورمیانه عمدتاً آثار الکساندر دوما است - رمان تاریخی به وجود می‌آید.
 ۳. در همه این کشورها با فاصله زمانی اندک یک تا دو دهه، رمان واقعگرا متولد می‌شود (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۱۰-۱۱).

۱۵۴



۳-۱ عصر رمان

منظور ما از رمان، تلقی عام از این واژه و رمان واقعگرا است. پاسخهایی که منتقدان به پرسش از ماهیت جوامعی که رمان در آن شکل گرفته داده‌اند، عمدتاً بر تحولات خاص اجتماعی و جابه‌جایی طبقات اجتماعی تأکید دارد. در اینجا به طور مشخص نظر ایان وات و آرنولد کتل^۵، که از نخستین و برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه هستند، نقل می‌شود:

ایان وات در *پیدایش رمان*^۶ این‌گونه استدلال می‌کند که «پیدایش رمان رئالیستی با نیازها و علایق جامعه‌ای (یا طبقه خاصی از اجتماع) که چشم‌اندازی خردگراتر، سکولارتر و فردگراتر داشت، همزمان بود» و آرنولد کتل در *مقدمه‌ای بر رمان انگلیسی*^۷ می‌نویسد «رمان زمانی به وجود آمد که رمانس راه را برای رئالیسم باز کرد و

این دقیقاً با ریشه‌کنی فتودالیسم به وسیله سرمایه‌داری همزمان است». در واقع تحول رمان در فضای هنری جدا اتفاق نیفتاده بلکه عمیقاً تحت تأثیر جابه‌جایی و فشارهای تغییرات نظام اجتماعی بوده است. در نتیجه بیشتر تفسیرهای منتقدانه‌ای که در پیوند با توسعه رمان نوشته می‌شود به ماهیت رئالیسم و حوزه‌ای اهمیت داده است که شیوه‌های رئالیستی می‌تواند تصویری پیچیده و فراگیر از جامعه بیافریند. از این رو بیشتر منتقدان نیز بر ویژگی‌های آیینگی و انعکاسی رمان و رئالیسم تأکید می‌کنند (به نقل از والدرا^۱ و دیگران، ۲۰۰۵: ص ۱۰۳).

خاطرنشان می‌شود که فرایند پیدایش رمان در انگلستان اوایل قرن هجدهم طبیعتاً با ایران اواخر قرن نوزدهم میلادی تفاوت دارد. در ایران نیز تحولات اجتماعی از نوع جابه‌جایی طبقات اجتماعی رخ داد و تولید محتوای رمانی پیامد نیازی اجتماعی بود اما عامل اساسی این پیدایی رمان بیشتر ثمره فرایند آن وام‌گیریهای فرهنگی‌ای بود که به طور مشخص از روزگار عباس میرزا (۱۲۴۹-۱۲۰۳ ق.) به وجود آمد و در عصر ناصری (۱۳۱۳-۱۲۴۶ ق.) سرعت بسیار گرفت.

۲. پیشینه تحقیق

تقریباً همه پژوهشگرانی که در باره ادبیات داستانی معاصر اثری آفریده‌اند درباره اولین آثار حوزه رمان و یا آخرین قصه‌های بلند سنتی اظهار نظر کرده‌اند. آنان عمدتاً از ادبیات عصر مشروطه به عنوان طلیعه ظهور رمان‌نویسی یاد می‌کنند و همگی بر تأثیر بسیار و بی‌چون و چرای ادبیات مغرب‌زمین بویژه اروپا بر این تحول صحه می‌گذارند. اما اغلب آنها ضمن اینکه ظهور رمان فارسی را محصول گسستی فرهنگی دانسته و به آن به چشم عنصری قرضی نگریسته و از دگردیسی قصه سنتی سخنی به میان نیاورده‌اند، به مفهوم گذر از قصه سنتی به رمان و نقش مؤثر حاکمیت (دربار قاجار) بویژه دربار ناصری اشاره‌ای نکرده و بیشتر به افراد و آثار جداگانه‌ای اشاره کرده‌اند که اغلب به چند دهه بعد از دوران ناصرالدین‌شاه (سلطنت ۱۳۱۳-۱۲۶۴ ق.) مربوط است. از میان محققانی که به این عوامل تغییر و گذار اشاره کرده‌اند لازم است به سه مورد اشاره شود: حسن میرعبدینی، نخستین طلیعه رمان ایرانی را رمان تاریخی **ستارگان** فریب‌خورده آخوندزاده می‌داند که مهدی قزاجه‌داغی آن را در ۱۲۵۳ ش. از زبان آذربایجانی به فارسی ترجمه کرد؛ اما نقطه شروع بررسیهای خود را حدود ۱۲۷۴ ش.

_____ دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

(سال انتشار *سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ*) قرار می‌دهد و معتقد است نویسندگان پس از آخوندزاده از «ساختار دراماتیک» اثر وی استقبال نمی‌کنند و بیشتر شیوه‌های سنتی را پی می‌گیرند و لذا «سخت با شگردهای ادبی قدیم پیوند دارند. این آثار که تحت تأثیر سنت قصه‌گویی ایرانی و ترجمه آثار اروپایی پدید آمده‌اند، یک مرحله گذرای فرهنگی را نشان می‌دهند؛ مرحله‌ای که ارزشهای کهن متزلزل شده و باورهای تجددخواهانه هنوز استوار نشده است» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ص ۲۲-۲۰).

او علت به وجود آمدن این دوره گذار را سه عامل رشد هویت فردی، همزمان با رشد طبقه متوسط، دموکراتیک شدن نثر و تکیه هنرمند بر مخاطبان جدید غیر درباری و گسترش صنعت چاپ می‌داند (همان: ص ۲۲). اما این عوامل، ثانوی است و خود نتیجه عوامل اولیه و زمینه‌ساز دیگری است که حاکمیت آن روزگار از مهمترین عوامل آن است.

کریستف بالایی در *پیدایش رمان فارسی* (چاپ اول ترجمه فارسی ۱۳۷۷)، جریان سنت و وامگیری از ادبیات اروپایی را در نخستین آثار داستانی اواخر قاجاریه به بعد در آثاری چون *کتاب احمد، امیرارسلان، مسالک‌المحسنین، ترجمه حاجی بابا اصفهانی* و چند اثر دیگر جستجو کرده است. ظاهراً او تنها پژوهشگری است که در بررسی اوضاع اجتماعی و فرهنگی دوره مشروطه، پیشینه دوره گذار از قصه بلند سنتی به عصر رمان را به اواخر قرن سیزدهم قمری و با قصه *امیرارسلان* مرتبط ساخته است.

بالایی در مقدمه این اثر از «تداخل نظامها»یی چون سیاست، تعلیم و تربیت و ادبیات در فضای فرهنگی اواخر عصر قاجار (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۲۹) سخن می‌گوید و معتقد است «بحران مهم سیاسی، اجتماعی و روشنفکری» دلیل ظهور رمان و گذر از قصه سنتی است. او پیشینه ظهور و بروز این بحران را به فعالیتهای ترقی‌خواهانه عباس‌میرزا (ف ۱۲۴۹ق.) و آغاز و رشد ارتباط با فرنگ برمی‌گرداند (همان: ص ۱۱).

پژوهشگر دیگر عبدالعلی دست‌غیب است که در بخش نخست *پیدایش رمان فارسی* (۱۳۸۶) با عنوان «نبرد سرنیزه و قلم» در تشریح وضعیت ادبی دوره مشروطه عمدتاً بر مناسبات قدرت تأکید می‌کند تا مسائل مربوط به ادبیات. او پس از بررسی و دسته‌بندی تحولات سیاسی و اجتماعی کلی عصر قاجار، تأثیر این دگرگونیها را در ساخت و معنای آثار ادبی می‌جوید و این آثار و تحولات را ذکر می‌کند: منشآت قائم مقام و تحوّل در نثر، نوشته‌های ملک‌خان و تحوّل در نثر و محتوا، آثار طالبوف و

تحوّل در زبان و محتوا، تمثیلات آخوندزاده و تحوّل در زبان و محتوا (دست‌غیب، ۱۳۸۶: ص ۷۱-۶۵).^۹

۳. ادبیات داستانی در دوره ناصری

منظور ما از ادبیات داستانی، شکل منشور آثار تخیلی روایی است. این آثار در دوره قاجار، بویژه عصر ناصری بر اساس معیارهای زبانی و فنی در چهار دسته جای می‌گیرد: ۱. آثار نوکلاسیک ۲. آثار عامیانه ۳. آثار ترجمه‌ای ۴. آثار مرحله گذار.

۳-۱ ادبیات داستانی نوکلاسیک

این نوع آثار ادبی عمدتاً ادامه سنت حکایت‌نویسی ادیبان گذشته و آثاری مانند گلستان، بهارستان و مانند آن است که جمال‌شناسی نثر ادیبانه بر آن حاکم است. عصر ناصری واپسین دوره آفرینش این قبیل آثار است و جایگزینی فرمهای جدید در ادبیات داستانی منشور در آن سالها و بسی زودتر از جایگزینی شعر کلاسیک اتفاق افتاد؛ از نمونه‌های برجسته این گروه، *منشآت قائم‌مقام* (۱۱۹۳-۱۲۵۰ ق.) است و *زنبیل* از حاجی فرهادمیرزا (۱۲۳۳-۱۳۰۵ ق.). یحیی آرین‌پور در جلد اول از صبا تا نیما (۱۳۷۲)، شماری از این رده از نثرنویسان را معرفی کرده است.

۳-۲ آثار عامیانه

این عصر را باید اوج شکوفایی ادبیات داستانی عامیانه نامید. این شکوفایی مرهون دو عامل است: عامل اول بی‌گمان صنعت چاپ است که زمینه انتشار گسترده قصه‌هایی را فراهم آورد که پیشتر در دست عده محدودی بود اما مشتاقان بسیار داشت. عامل دیگر را می‌توان رونق داستانسرایی فارسی و خلق آثار فراوانی در شبه قاره هند دانست؛ داستانهایی که در عهد صفوی تحت تأثیر ملاحظات مذهبی در قلمرو آنان از رونق افتاد^{۱۰} اما بویژه در شبه قاره هند در دوره بابریان یا تیموریان هند (۹۳۲-۱۲۷۴ ق.) و بخصوص عصر اکبرشاه بسیار شکوفا شد (صدیقی، ۱۳۷۷: ص ۴۹). پس از صفویه و با تغییر نهایی قدرت به نفع قاجار، سیاستهای مذهبی تغییری اساسی کرد^{۱۱} و این تغییرات راه را برای آفرینش و انتشار این‌گونه آثار باز کرد که بسیاری از آنها در سرزمین هند پدید آمده بود.

تعداد بسیاری از داستانهای عامیانه در دوره قاجار بویژه در دوره ناصری چاپ و منتشر

_____ دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سستی (رمانس) به عصر رمان

شد به حدی که ما اطلاعی دقیق از فهرست کامل عنوانها و دفعات چاپ آنها نداریم؛ فهرستها و کتابشناسی‌هایی مثل **فهرست کتابهای چاپی فارسی** مشار و **الذریعه** یا فهرستهای مستشرقان نیز یقیناً کامل نیست (مارزلف^۱، ۲۰۰۱: ص ۲۲۰). در اینجا برای تأکید بر اهمیت این حوزه از ادبیات داستانی در عصر قاجار بخشی از دیدگاه اولریش مارزلف، که در مقاله «ادبیات عامیانه فارسی در عصر قاجار»^۲ مندرج است در تأیید اهمیت ادبیات عامیانه عصر قاجار ارائه می‌شود. مقاله وی عمدتاً بر بررسی آثاری مبتنی است که در یک فهرست موضوعی کتابشناسی، موسوم به «فهرست حاجی موسی» آمده است؛ فهرستی که حاجی موسی تاجر تهرانی آن را در سه صفحه نخست یکی از کتابهایی که در سال ۱۲۸۲ ق. منتشر کرده، آورده است:

دوره قاجار اغلب به عنوان عصر انحطاط فرهنگی ارزیابی شده است. هرچند این اظهارنظر ممکن است برای توسعه اقتصادی و سیاسی صحیح انگاشته شود از منظر مسائل فولکلوریک این عصر، دوره‌ای جذاب را پدید آورد به گونه‌ای که جامعه قاجاری در توافقی بین سنت و مدرنیته نگهداشته شد. این موقعیت بوضوح از طریق فهرستی که ارائه شد [فهرست حاجی موسی] مستند شده است. از یک سو ادبیات عامیانه در دسترس منحصرأ از سنت ایرانی مشتق شده است چون ادبیات روایی اروپایی هنوز چاپ نشده بود. این توسعه بعداً با آثار اروپایی معیاری چون **کنت مونت کریستو** از الکساندر دوما (ترجمه سال ۱۳۱۲)، **الف‌النهار** ترجمه از فرانسه (۱۳۱۴) یا **دکامرون** بوکاجیو (۱۳۲۲) اتفاق افتاد. از سوی دیگر اغلب آثار مذکور در فهرست حاجی موسی اثبات کرده‌اند که تا نیمه دوم قرن بیستم همیشه پایدار مانده و تولید و خوانده شده‌اند. در این مسیر ادبیات عامیانه قاجار به عنوان تجلی فرهنگی دوره گذار موقعیتی منحصربه‌فرد دارد... که می‌تواند با تأکید بر جنبه‌هایی چون توسعه زبانی یا نقش مفاهیم کلیدی اجتماعی با جزئیات بیشتری توضیح داده شود ... جدای از همه اینها در دو حوزه فراوانی مقدار و تنوع و تعداد فقره‌ها، ادبیات عامیانه قاجاری در دوره پایه‌گذاری سلف مستقیم مدرنیته [یعنی مشروطیت]، تأثیری عظیم بر ادراکات عامه مردم داشته است (مارزلف، ۲۰۰۱: ص ۲۳۲ و ۲۳۳).

۳-۳ آثار ترجمه‌ای

در عهد قاجار، تحولات سیاسی، پیدایش چاپخانه‌ها و توسعه مطبوعات و برقراری ارتباط با غرب از طریق سفر از عوامل گسترش ترجمه بود. در این روزگار ترجمه از چهار طریق صورت می‌گرفت: ۱. شاه یا درباریان دستور به ترجمه می‌دادند. ۲. مدارس

جدید، ترجمه‌ای را سفارش می‌دادند. ۳. مخالفان سیاسی به ترجمه بعضی آثار می‌پرداختند. ۴. مترجمانی مستقلاً به ترجمه می‌پرداختند (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۴۱).

برخی از آثار برجسته ادبی ترجمه شده در این دوره از این قرار است:

از چاپ شده‌ها

- **تاریخ پتر کبیر، شارل دوازدهم و تاریخ اسکندر** از ولتر، ترجمه میرزا رضا مهندس، تبریز ۱۲۳۵ ق.
- **حماریه** از کنتس دوسگور، ترجمه میرزا علی خان امین‌الدوله، ۱۳۰۰ ق.
- **تله‌ماک** از فنلون، ترجمه علی‌خان نظام‌العلوم، تهران، ۱۳۰۴ ق.
- **کنت دومونت کریستو** از الکساندر دوما، ترجمه محمدطاهر میرزا، تبریز، ۱۳۰۹ ق.
- **سیاحتنامه کاپیتان آتراس به قطب شمال** از ژول ورن، ترجمه اعتمادالسلطنه، تهران، ۱۳۱۱ ق.
- **لارن مارگو** از الکساندر دوما، ترجمه محمدطاهر میرزا، ۱۳۱۳ ق.

از نسخه‌های خطی چاپ نشده و بدون تاریخ:

- **دن‌کیش** از سروانتس، ترجمه از روسی توسط داوود خانوف (از معلمان دارالفنون)، کتابخانه ملی، ف ۴۱.
- **ژیل بلاس** از آلن رنه لوساز، مترجم نامعلوم، کتابخانه ملی، ف ۴۳۳.
- **پس از بیست سال** از الکساندر دوما، ترجمه محمدطاهر میرزا، کتابخانه ملی، ف ۱۶۲۵.
- و ... (نک. بالایی، ۱۳۷۷: ص ۵۹ تا ۶۴).

۴-۳ آثار مرحله گذار

آثار انگشت‌شماری در این دوره هست که نشانه‌هایی از شکل‌های روایی جدید اروپایی در آنها دیده می‌شود اما هنوز رنگ سنتی در آنها برجسته‌تر است. بیشتر پژوهشگران، آثار مرحله گذار را در دوره‌های متأخرتر می‌جویند و مثلاً **مسالک‌المحسنین** (۱۳۲۳ق. قاهره)، **سیاحتنامه ابراهیم‌بیگ** (بین ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۳ق. قاهره) و ترجمه **حاجی بابا اصفهانی** (۱۳۲۴ق. کلکته) را اولین رمان‌گونه‌های فارسی به شمار می‌آورند. کریستف بالایی در **پیدایش رمان فارسی، امیرارسلان و کتاب احمد یا سفینه طالبی** (جلد اول، ۱۳۱۱ق. جلد

_____دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی(رمانس)به عصر رمان

دوم ۱۳۱۲ق. در استانبول) را از این دسته آثار شمرده است. پس از انتشار کتابی با عنوان **حکایت پیر و جوان** که به ناصرالدین‌شاه منسوب است بعضی این اثر را اولین اثر داستانی جدید فارسی خوانده‌اند (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۸۵: پیشگفتار). به هر حال این اثر نیز که ظاهراً انتسابش به ناصرالدین‌شاه صحیح است (همان: صفحه ج، به نقل از ایرج افشار در **نگین**، ش ۲۳ سال ۱۳۴۶) در شمار آثار مرحله گذار قرار می‌گیرد.

۴. فضای فرهنگی دربار ناصر

ناصرالدین‌شاه (۱۳۱۳-۱۲۴۷ق. سلطنت: ۱۳۱۳-۱۲۶۴ق.) چهارمین پادشاه سلسله قاجار در ۱۲۶۴ق. بر تخت نشست و چند ماه مانده به جشن پنجاه سالگی سلطنتش به قتل رسید. ولی‌عهد نایمن و بیم‌زده دهه ۱۲۵۰ق و بعد شهریار نوجوان آشفته دهه ۱۲۶۰ به پادشاهی مبدل شد بسیار مسلط به حکومت و سیاست خارجی مملکت در دهه ۱۲۷۰ و سالیان بعد. این دوره طولانی سلطنت موجب شده است که سهم وی در تحولات اجتماعی و فرهنگی ایران پررنگ باشد و با توجه به اینکه بسیاری آزادیها و مظاهر فردگرایی در جامعه شکل نگرفته بود، نهاد سلطنت و دربار در آن دوره هنوز تعیین کننده و جهت دهنده بسیاری از شئون زندگی اجتماعی و فرهنگی جامعه بود. در این میان نقش این دربار در مقوله مسائل فرهنگی نسبتاً برجسته بوده است. در اینجا به ترسیم بعضی از ویژگیهای حاکم بر این فضای فرهنگی پرداخته می‌شود.

۱-۴ عرصه حضور سنت و تجدد

آنگونه که عباس امانت، استاد تاریخ دانشگاه ییل، معتقد است در اوضاع پر تب و تاب توسعه‌طلبی‌های دو قدرت مقتدر روسیه و بریتانیا، که در دوران ناصر حاکم بود، «حفظ تعادل بین سنت و تجدد، مقاومت در برابر غرب و در عین حال همنوایی با آن، مشغله اصلی» ناصرالدین‌شاه بوده است (امانت، ۱۳۸۳: ص ۲۵). وی در تکیه‌نگاری دقیق و جزئی‌نگرانه‌ای که درباره ناصرالدین‌شاه نوشته، فصلی را به «موازنه کهنه و نو» در دوران حکومت وی اختصاص داده است. وی معتقد است ناصرالدین‌شاه، مدت‌ها فکر اصلاحات را در سر داشته و از آنجا که وی ناپلئون سوم، امپراتور فرانسه را به عنوان نمونه بارزترین سلطنت روشن‌بینانه می‌دانسته است از او درباره اصلاحات نظر خواسته است و وی که خود را بی‌غرضترین دوست ایران می‌شمرد، توصیه کرده بود که «دولت



ایران باید رسوم و عادات قدیمی خود را محکم نگاه بدارد؛ چرا که رهیابی به تمدن و حفظ میراث گذشته با هم مغایرت ندارد (همان: ص ۴۶۴). به کار بستن توصیه وی بود یا نه در هر حال، ناصرالدین شاه موازنه بین کهنه و نو را در بسیاری شئون، شیوه خود کرد (همان: ص ۴۶۲-۵۲۹).

آن گونه که آگاه هستیم ناصرالدین شاه در مسائل فرهنگی نیز همین روش حفظ سنت و استقبال از نو را داشته است: او که شیفتگی خود را به فرنگ و مظاهر تمدنی آن در نوشته‌هایش کاملاً نشان داده است، دستورهای اکیدی برای ترجمه آثار ادبی و رمانی غرب می‌داده (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۷۱ و ۷۰ و ۱۰۸ و ۱۰۷؛ امانت، ۱۳۸۳: ص ۵۵۹ و ۵۶۲) و ساعت‌های مدید به دیدن تئاتر می‌رفته و یا حتی اپراهای خسته‌کننده طولانی را با صبر و متانت می‌شنیده است. آن گونه که شرح همه آنها را خود با طول و تفصیل در سفرنامه‌هایش آورده است؛ باز شوقی بسیار به افسانه‌های قدیمی و قصه‌های کهن داشته به حدی که آداب بسیار سختگیرانه، منظم و مفصلی در مراسم قصه‌گویی برای وی رعایت می‌شده است (معیرالممالک، ۱۳۳۴: ص ۵۵۶) و گاه تا شش ساعت متمادی در طول روز به شنیدن نقالی می‌پرداخته است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۱۵). از سویی دیوان شعری در سبک و قالب‌های سنتی دارد؛ باز به شیوه متجددان و حتی به قولی در صف نخست متجددان، داستان می‌نویسد (ناصرالدین شاه، ۱۳۸۵: پیشگفتار) و در سفرهایش مخصوصاً سفرهای فرنگ به شیوه فرنگ‌رفتگان اهل قلم آن زمان، دیده‌ها و شنیده‌هایش را ثبت می‌کند.

ناصرالدین شاه در ضمن پرورش و تربیتش همیشه با آموزه‌هایی آمیخته از کهنه و نو رو به رو بود و اتفاقاً خود او نیز بقای سلطنتش را در همین موازنه بین کهنه و نو می‌دید و لذا در سراسر دوران حاکمیتش در تلاش بود تا تعادل بین این دو نیرو به هم نخورد. او با اینکه در ظاهر به تجدد شوق نشان می‌داد و سفرهای متعددش به اروپا از این امر حکایت دارد در مواردی آگاهانه در برابر نیروی تجدد مقاومت می‌کند (امانت، ۱۳۸۳: ص ۵۵۹ و ۵۵۸ و ۵۸۰ و ۵۷۹). امانت آنگاه که از آموزشهای ناصرالدین میرزا سخن می‌گوید، مسئله موازنه بین سنت و تجدد را این گونه بیان می‌کند:

تحصیلات ناصرالدین میرزا با همه کم و کاست، او را به قلمرو متوازی قدیم و جدید وارد ساخت. در سالهای بعد با خودآموزی و پیگیری علایق هنریش، کوشید معلومات خود را در هر دو زمینه پیش ببرد. دل‌بستگی به دستورهای گذشتگان، غالباً همراه با شیفتگی برای چیزهای نوظهور، ویژگی تمامی دوران سلطنت وی بود و معمولاً ترکیبی شگفت از نو و کهنه با رنگ و بویی بسیار مشخص پدید می‌آورد. معذالک آشنایی ناصرالدین با دنیای

_____ دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

فرنگ - بخصوص پیش از سفر اولش در سال ۱۲۹۰هـ ق به اروپا- همچنان سطحی باقی ماند و خیالات بازیگوشانه‌اش در زمینه‌های مورد علاقه به تجدید نظر در مفاهیم اساسی سلطنت و حکومت هیچ بسط نیافت. با این حال در تبریز تحت تأثیر روح تحولی قرار گرفت که اول بار پدربزرگش به وجود آورده بود (امانت، ۱۳۸۳: ص ۱۳۰).

۲-۴/میر/ارسلان و دربار ناصرالدین‌شاه

ناصرالدین‌شاه که خود ادیب بود و از او دیوان شعری به جا مانده است در نثرنویسی نیز دستی داشت. سفرنامه‌های متعدد او از توانایی وی در نثر خبر می‌دهند و داستانی که از وی به جا مانده است، ذوق و استعداد او را در عالم داستان‌نویسی اثبات می‌کند.^{۱۴} اما آنچه در این قسمت بیشتر برای ما اهمیت دارد نقش شخص اوست در رشد و توسعه ادبیات داستانی؛ مثلاً او از آنجا که سخت دلبسته به این بوده است که شکوه شاهان بزرگ ایران را دوباره زنده سازد، اصرار بر اجرای مکرر بعضی رسمها و تشریفات مثل سان دیدن از لشکر داشته است. فعال کردن منصب نقابت نیز از همین مقوله بوده است. ما از دو فعالیت نقیب در امر قصه‌گویی و اجرای مراسم سلام آگاهییم.

ناصرالدین‌شاه به قصه علاقه بسیار داشته و قصه‌گویی در محضر او آدابی خاص داشته است که خوشبختانه گزارش آن به ما رسیده است: دوستعلی معیرالممالک، یکی از نوادگان ناصرالدین‌شاه، ضمن سلسله مقالاتی که رجال عصر ناصرری را معرفی کرده به معرفی چند تن از زنان سرشناس دربار ناصرالدین‌شاه نیز پرداخته است. او در یکی از این مقالات به معرفی فخرالدوله، دختر ناصرالدین‌شاه می‌پردازد و برای اولین بار جزئیات نقل و کتابت *میر/ارسلان* را بازگو می‌کند (معیرالممالک، ۱۳۳۴: ص ۵۵۶). این اثر آخرین نمونه برجسته قصه سنتی ایرانی به شمار می‌آید (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۲۳۵؛ هاناوی،^{۱۵} ۱۹۹۱)، و به لحاظ تکنیکی و زبانی دارای سرشتی دوگانه است و در عداد ژانر دوره گذار و حد فاصل قصه سنتی و رمان قرار می‌گیرد (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۲۷۳ و ۲۷۴). نکته مهمی که در اینجا باید بدان اشاره کرد این است که این اثر زاینده تخیل محمدعلی نقیب‌الممالک شیرازی نقال است و از عوامل اصلی فاصله گرفتن آن از قصه‌های سنتی، بافت موقعیتی روایت و مخاطب قصه، یعنی ناصرالدین‌شاه بوده که در تحقیقی جداگانه به آن پرداخته شده است.^{۱۶} درواقع دربار ناصرری در خلق این اثر قرارگرفته در ژانر دوره گذار نقش مؤثری داشته است.

در واقع خلق اثری چون *امیرارسلان* را نمی‌توان حادثه‌ای ادبی، اگر بتوان به وجود چنین امری قائل بود، دانست. نقیب‌الممالک اگر حمایت‌کننده‌ای مانند ناصرالدین‌شاه نمی‌داشت، نهایتاً باز هم اثری در حد و اندازه *ملک جمشید* خلق می‌کرد^{۱۷}. ناصرالدین‌شاه در قرن سیزدهم هجری همان نقشی را در تعالی ادبیات داستانی ایفا کرد که شاهان ادب‌پرور سامانی و غزنوی در ادبیات مدحی داشتند. با این تفاوت که در مورد ناصرالدین‌شاه به یقین می‌دانیم که شخصی مایه‌ور بوده و همین مسئله باعث شده است که کار نقیب‌الممالک در قصه‌گویی دشوار بشود و نهایتاً به خلق اثری با کیفیات *امیرارسلان* بینجامد.

۳-۴ دستور به ترجمه

با آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه و اوج‌گیری روابط سیاسی با اروپا ترجمه به عنوان ابزار انتقال دانش و فرهنگ اروپایی به خدمت گرفته شد و نقشی بسیار اساسی ایفا کرد. ظاهراً ناصرالدین‌شاه در دوره ولیعهدی به دلیل «کم‌رویی و شخصیت درون‌گرایش» و محرومیت از «تربیت منظم درباری» به گفته اعتمادالسلطنه، معلم وی سواد چندانی نه در زبان فرانسه کسب کرد و نه حتی در زبان فارسی (به نقل از امانت، ۱۳۸۳: ص ۱۱۲)؛ اما «هم در دیدگاه و هم در فراگیری زبان» بسیار پذیرای جو فرهنگی به‌وجود آمده توسط دربار فتحعلی‌شاه شد و سادگی سبک شعر و نثر وی به تأثیر نهضت بازگشت و انجمن خاقان است که در دوره فتحعلی‌شاه پایه‌ریزی شده بود (همان: ص ۱۱۴-۱۱۶). این تحصیلات وی با همه کم و کاستش او را توأمان علاقه‌مند به قلمروهای سنت و تجدد وارد کرد به شکلی که درباره او گفته‌اند:

دلبستگی به دستورهای گذشتگان، غالباً همراه با شیفتگی برای چیزهای نوظهور، ویژگی تمامی دوران سلطنت او بود ... با این همه تحت تأثیر روح تحولی قرار گرفت که اول‌بار پدربزرگش به وجود آورده بود. گشاده‌رویی عباس‌میرزا به جهان غرب و تشویقی که از تلاشهای نوگرایانه می‌کرد، سرمشق جالب توجهی برای ناصرالدین بود (امانت، ۱۳۸۳: ص ۱۳۰).

در بررسی نظام ترجمه رمان و ادبیات روایی در ایران، اولین دوره آن را «از تأسیس چاپخانه یعنی حدود ۱۲۰۰ تا ۱۲۸۰ش. ابتدای قرن بیستم و اوج مبارزات مشروطه‌خواهی، برابر با ۱۲۳۶ تا ۱۳۱۸ ق.» دانسته‌اند^{۱۸} که تقریباً با دوره حکومت ناصرالدین‌شاه (۱۲۴۶ تا ۱۳۱۳ق.) مقارن است. جالب توجه است که قدیمی‌ترین

_____دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

دستنویس تاریخدار این ترجمه‌ها به سال ۱۲۴۷ق. یعنی یک سال پس از تاجگذاری ناصرالدین‌شاه مربوط است و آن کتاب معروف ادوارد گیبون، **تاریخ تنزل و خرابی دولت روم** است که میرزا رضا مهندس آن را ترجمه کرد. بیشتر آثار تخیلی و روایی ترجمه شده در این دوره (اعم از منتشر شده و منتشر نشده)، به دستور شاه یا درباریان بوده است. گفتنی است که سهم دربار قاجار حتی به این محدود نمی‌شود و از این فراتر، حدود نیمی از مترجمان این دوره از درباریان بوده‌اند (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۷۷) و این اصلاً عجیب نیست؛ چون در آن روزگار عمدتاً همین گروه به دلیل آموزشی که دیده بودند، بیش و پیش از بقیه با زبانهای خارجی آشنا شدند و اصلاً گروهی در دارالترجمه همایونی کارشان پیگیری سفارشهای ترجمه‌ای شاه بود که در رأس آنها محمدحسن اعتمادالسلطنه قرار داشت. جز اعتمادالسلطنه که مترجم همیشگی و همراه شاه بوده است، گروهی از مترجمان نیز در دارالترجمه همایونی حاضر بودند که اعتمادالسلطنه سرپرست آنها بوده است و هر از گاهی شاه، آنان را به حضور فرا می‌خوانده (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۲۶۷، ۲۸۴، ۴۹۷، ۵۴۶، ۶۸۷) و در خدمت اوامر شاه بوده‌اند. یکی از شاهزادگان قاجاری نیز سهم بسیاری در ترجمه آثار داستانی دارد: محمدطاهر میرزا که رمانهای تاریخی بسیاری، بویژه آثار الکساندر دوما را به دستور شاه به فارسی ترجمه کرد. مشخصات تعدادی از آثار ترجمه شده او را بالایی در کتاب خود (۱۳۷۷: ص ۵۸ تا ۶۵)، ذکر کرده است. علی‌بخش میرزا نیز از دیگر شاهزادگان قاجاری بود که ماجراهای عشق فوبلاس را به دستور ناصرالدین‌شاه ترجمه کرد؛ اثری که به دلیل ملاحظات اخلاقی هیچ‌گاه منتشر نشد (همان: ص ۷۱).

ترجمه آثار رمانی به گواهی فهرستهای کتابخانه ملی (ثبت شده در بالایی، ۱۳۷۷) از حدود سال ۱۳۰۰ به بعد رشد بی‌سابقه‌ای می‌گیرد. از مجموع ۳۰ ترجمه ثبت شده قبل از این تاریخ ۱۲۴۷ تا ۱۳۰۳ ق.، فقط یک مورد (جلد سوم کنت مونت کریستو) از آثار داستانی به شمار است اما پس از آن (از ۱۳۰۳ تا ۱۳۲۱ ق.) حداقل ۲۴ مورد دستنویس ترجمه رمان ثبت شده است که البته حدود ده مورد آن به رونویسها مربوط است؛ اما باز هم این حجم زیاد نشان از شدت سرعت گرفتن ترجمه آثار رمانی در نیمه دوم حکومت ناصرالدین‌شاه دارد و با توجه به اینکه بیشتر این مترجمان، مستقیم و غیر مستقیم به دربار ناصری وابسته بوده‌اند این رشد مترجمان را باید به حساب فضای

دربار ناصری گذاشت. در تأیید این نکته، گفتگویی از اعتمادالسلطنه و ناصرالدین شاه که در روزنامه خاطرات ثبت شده گواه روشنی است:

من [اعتمادالسلطنه] می‌خواستم تمجیدی کنم؛ عرض کردم در سلطنت فتحعلی شاه کاغذی ناپلئون اول به فتحعلی شاه نوشته بود در مسئله مهمی و کسی نبود ترجمه کند، همان‌طور سربسته پس فرستاده شد. حالا چهار پنج هزار نفر در تهران فرانسه‌دان هستند. بندگان همایون دستی به سبیل مبارک کشیدند و فرمودند آن وقت بهتر از حالا بود. هنوز چشم و گوش مردم این‌طور باز نشده بود. خلاصه نمی‌دانم به کدام ساز باید رقصید. گاهی این‌طور می‌فرمایند و در سالی شصت هزار تومان مخارج مدرسه دارالفنون می‌کنند که مردم، تحصیل علوم فرنگی نمایند. (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۵۲۴ و ۵۲۵)

با توجه به این اظهار نظر، اگر حتی آمار ذکر شده را تا اندازه‌ای به حساب اغراق بگذاریم و رقم واقعی را کمتر در نظر بگیریم، می‌توان حدس زد که از دوره سلطنت فتحعلی شاه (۱۲۱۲-۱۲۵۰ ق.) تا تاریخ این گفتگو (۱۳۰۵ ق.) و حاکمیت ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ ق.) این ویژگی فرهنگی یعنی میزان افراد آشنا به یک زبان اروپایی با چه سرعتی رو به تحول بوده است.

بیشترین سهم مجموع آثار ترجمه شده این دوره را آثاری با محتوای آموزشی شکل می‌دهد که عمدتاً از طریق مدارس جدید و مخالفان سیاسی تهیه می‌شد. اما حجم قابل توجهی از ادبیات روایی بویژه رمانهای تاریخی نیز در این دوره ترجمه شد. بیشتر این ترجمه‌ها چنانکه گفته شد در دربار و به دستور شخص ناصرالدین شاه و سایر درباریان انجام گرفت. اگرچه کیفیت ترجمه در این دوران چندان خوب نبود و با سهل‌انگاریهای بسیار همراه بود (نک. بالایی، ۱۳۷۷: ص ۱۱۱ تا ۲۳۱)، کمیت کتابهای ترجمه شده این دوره بسیار است. از خلال یادداشتهای ارزشمند روزانه اعتمادالسلطنه برمی‌آید که فقط حجم ترجمه‌هایی که برای شخص شاه صورت می‌گرفته، رقم بسیار زیادی بوده است؛ مثلاً شخص اعتمادالسلطنه که ریاست دارالترجمه همایونی را داشته در دوره‌ای کمتر از دو سال در تاریخهای ۵ رجب ۱۳۰۱ بیست و پنج جلد، ۷ ذی‌القعدة ۱۳۰۱ سی و شش جلد، ۲ ربیع‌الأول ۱۳۰۲ سی جلد، ۲۸ جمادی‌الأولی ۱۳۰۲ سی جلد و مجموعاً ۱۴۶ جلد کتاب ترجمه شده به شاه تقدیم کرده است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۲۹۶، ۳۱۶، ۳۳۰، ۳۴۶). او در آخرین یادداشتی که در این مورد دارد در تاریخ ۶ جمادی‌الأولی ۱۳۱۰ می‌نویسد:

_____دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

کاغذی به آغامحمدخان خواجه نوشتم. شکایت از اینکه چرا شاه به من تألمات روحانی می‌دهند، سالی هزار تومان از جیب خودم مخارج دارالترجمه می‌کنم. ده سال است متحمل این مخارج بلاعوض هستم. البته متجاوز از هزار کتاب و کتابچه در این مدت دادم. باز کتاب می‌دهند به محمدطاهر میرزا که به قدر شاگرد من نمی‌فهمد ترجمه کند... (همان: ص ۸۴).

این ترجمه‌های پرتعداد، که عمدتاً به دستور شخص وی و یا برای او و به دستور اعتمادالسلطنه ترجمه شده است، همگی در کتابخانه شخصی ناصرالدین شاه جای می‌گرفته است^{۱۹}؛ اما از کل دوره حکومت تقریباً پنجاه ساله ناصرالدین شاه، بنا به فهرستی که کریستف بالایی ارائه کرده (۱۳۷۷: ص ۵۸-۶۵) فقط حدود بیست متن چاپ شده و حدود نود متن دستنویس در کتابخانه ملی موجود است. علت این ناهماهنگی در تعداد کل آثار ترجمه شده، ترجمه‌های باقیمانده و ترجمه‌های چاپ شده، جدای از کندی کار چاپخانه‌ها، که عمدتاً با شیوه چاپ سنگی به انتشار آثار می‌پرداختند به احتمال قوی سانسوری است که توسط حکومت و در دوره‌ای طولانی به سرپرستی اعتمادالسلطنه به عنوان وزیر انطباعات اعمال می‌شد (همان: ص ۵۸). با سانسور، این آثار در تصرف سفارش دهنده‌اش باقی می‌ماند و نهایتاً در دست افراد معدودی دست به دست می‌گشت و گاه به صورت تعداد محدودی دستنویسته در بین علاقه‌مندان می‌چرخید و این، باز در میان حلقه محدود درباریان بود. درواقع دربار و بویژه شخص ناصرالدین شاه در این باره چون شمشیری دو دم عمل می‌کردند: از یک سو با فراهم کردن زمینه ترجمه به فراهم آوردن مقدمات تحول در ادبیات داستانی کمک می‌کردند و از طرفی با اعمال محدودیت بر سر راه نشر آنها از دسترسی عامه مردم به این آثار جلوگیری می‌کردند. سابقه این سانسور، که به صورت جدی از عصر ناصری پا گرفت از خلال یادداشت‌های اعتمادالسلطنه کاملاً قابل ردیابی است و شامل حذف مطالب روزنامه‌ها، عدم موافقت با چاپ بعضی کتابها و در مواقعی سوزاندن کتابهای بدون مجوز دارالطباعة می‌شود (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۲۰۴، ۳۳۹، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۹۶ و ۷۵۵). اما سانسور مطالب چاپی تنها شیوه محدودیت اطلاع‌رسانی نبوده است. ظاهراً شخص ناصرالدین شاه نسبت به کتابهای ترجمه کتابخانه خودش نیز انحصارطلب بوده است و منابع این کتابخانه غنی، که در اندرونی شاه بوده از دست بیشتر درباریان نیز دور بوده و غالباً بر در آن قفل و مهر زده می‌شده است.

در یکی از یادداشتهای اعتمادالسلطنه، اطلاع جالب توجهی دراین باره درج شده مبنی بر اینکه آن قدر کتابهای شاه برای او مهم بوده که آنها را در کنار موزه شخصی و اشیای عتیقه خود نگهداری می کرده است و همیشه پس از بستن در، آن را با مهر مخصوص خود مختوم می کرده است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۲۶۹).

۴-۴ مواضع انتقادی متقابل

چنانکه گفته شد، دوره ناصری، عصر گذار، می شناسیم و از ویژگیهای آن، یکی تقابل، تضارب و اختلاف آرا است. کتابهای تاریخ عصر ناصری مملو است از شواهدی برای این اختلاف آرا. در اینجا به عنوان نمونه به تقابلی آشکار و پرمعنا میان دو جریان سنتگرا و و نخبه گرا در حوزه ادبیات اشاره می شود. در این میان، نقیب الممالک، نقال باشی دربار طبیعتاً نماینده جریان سنتگرا است که با تکیه بر ذوق سنتی شاه عرصه ای برای حضور در جمع درباریان دارد. در مقابل او، جریان تجددخواهی قرار دارد که اعتمادالسلطنه به عنوان روزنامه خوان و مترجم مخصوص شاه و رئیس دارالترجمه و دارالطباعة همایونی از برجسته ترین افراد آن است. وی در نقطه مقابل نقیب، این روایتگر قصه های عامیانه کهن، نویسنده ژانرهای ادبی تازه ای است. او با نوشتن *روزنامه خاطرات*، *رمانواره خلعه* یا *خوابنامه*، ترجمه آثار رمانی و تاریخی فرنگی، ترجمه شعر از زبان فرانسه برای شاه (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۳۹۶)، سرپرستی یک «مجلس تألیف» یا «مجلس علمی» (همان: ص ۳۲۹، ۷۳۴)، و ... بی شک از نخبگان دربار ناصری است.

متأسفانه از کیفیت رابطه نقیب الممالک با این جناح تجددخواه آگاهی نداریم؛ اما از دو مورد یادکردی که از نقیب الممالک در *روزنامه خاطرات* آمده است کاملاً موضع مخالفت نویسنده با نقیب آشکار می شود. از آن دو موضع یکی گفته اعتمادالسلطنه در وصف قصه گویی نقیب برای شاه است که می گوید: «شش ساعت این مرد که مسلسل حرف زد و دروغ گفت» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ۱۵) و دیگر اقدام عملی او علیه جانشینی فرزند نقیب الممالک است: اعتمادالسلطنه آنگاه که از مرگ نقیب الممالک خبر می دهد با غرور از سیدعبدالله نامی صحبت می کند که با نفوذ او جانشین نقیب در برگزاری مراسم سلام شده و نقشه عضدالملک مبنی بر جانشینی پسر نقیب الممالک را در این منصب نقش بر آب کرده است:

_____ دربار ناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

عید مولود پیغمبر (ص) است ... نقیب‌الممالک که سابق بود مرده است. به توسط من سیدعبدالله اصفهانی که نزد سلطان محمد میرزا پسر مرحوم عمادالدوله است خطبه سلام را خواند. شاه تعریف زیاد کرد و الحق بسیار خوب خواند. عضدالملک می‌خواست پسر نقیب [را] که دوازده ساله است بیاورد خطیب سلام عام نماید، چون کارهای ایران بچه‌بازی شده ... به نظر سهل می‌آید طفلی هم خطبه سلام بخواند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۶: ص ۲۱۳).

می‌توان این اقدام اعتمادالسلطنه را براینند تضاد نواندیشانی مثل وی دانست با نهادهای سنتی موازی چون نقابت و این عمل او درواقع حذف - هرچند موقتی - جنبه موروثی منصب نقابتی است که از روزگار صفویه برقرار بوده و تا آن روزگار در دربار قاجار نیز پا بر جا بوده است (نک. محجوب، ۱۳۸۳: ص ۴۹۴ و ۴۹۵). اگرچه در فضای روشنفکری دربار این مقاومتها صورت می‌گرفته این اثر بین عامه مردم طرفداران بسیاری داشته است.

شاید نوآوری‌هایی را که نقیب‌الممالک بویژه در نیمه نخست *امیرارسلان* اعمال کرده است (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۲۷۴ تا ۲۷۳) در کنار تأثیر حتمی و بی‌چون و چرای پسند ناصرالدین‌شاه مخاطب، بتوان تلاشی از جانب نقیب‌الممالک دانست که در جهت رفع اظهارات موضع متخاصم افرادی چون اعتمادالسلطنه، که او را «مردکه» ای «دروغگو» و پرحرف می‌دانسته‌اند انجام داده است؛ اما تلاشهای او که می‌خواهد به شیوه‌ای «ناشیانه» و «مکانیکی» (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۲۷۳) پوسته اثر خود را نو کند، توفیق کامل به دست نمی‌آورد.

در نقطه مقابل نقیب‌الممالک، که تلاش کرده است محتوای سنتی را در ظاهری نو بگنجاند، بعضی افراد بودند که می‌خواستند مسائل و نیازهای نوین حکومتی را در لباس ادبی کهن ارائه کنند. در این زمینه *کشف‌الغرایب* یا *رساله مجدیة* نمونه‌ای برجسته و شایان ذکر است. این رساله که دارای نثری فنی و در بعضی مواضع مصنوع است، نوشته میرزا محمدخان مجدالملک، وزیر وظایف و اوقاف ناصرالدین‌شاه قاجار و در انتقاد از اوضاع این عصر، خطاب به ناصرالدین‌شاه نوشته شده است. دلیل ذکر این اثر، چنانکه گفته شد نشان دادن نمونه‌ای از تضادهای جو فرهنگی عصر ناصری از طریق مقایسه این اثر با آثاری چون *امیرارسلان*، *هزارویک‌شب*، *حکایت پیر و جوان*، سفرنامه‌های ناصرالدین‌شاه و دیگر آثار پر آوازه آن روزگار است. نکته جالب توجه این

است که *رساله مجدیّه* و *امیرارسلان* با وجود اختلاف کامل در نوع نوشتار، هر دو خطاب به یک نفر نوشته شده است. این نکته را چه نشان ذوق متفاوت نویسندگان تلقی کنیم و چه از دیدگاه پسند ناصرالدین شاه آن را نشان وسعت دامنه تغییرات پسند او بدانیم، یک نتیجه مشخص دارد و آن وجود و بروز این گرایشهای متضاد در دربار ناصری است؛ نمونه‌ای از متن این رساله:

”یا من لا یقبله البلاد و یلغنه العباد“ مخاطب، مجدالدوله است که سر صف و رب النوع متعلّیان است و کمتر آب و خاک است که از لوث وجود او ملوّث نشده باشد. این معروف الأسم مجهول الجسم هر جا حکومت کرد، اراضی آنجا مجهول المالك شد! ولایت خمرسه، خمسّه مسترقّه او شد و محالّ سبعه آن سبعه معلقه... (مجدالملک، ۱۳۵۸: ص ۳۸).

اما همان‌گونه که دوره *امیرارسلان* با آن اصلاحات ظاهری به پایان رسیده بود، عصر ناصری روزگار حیات رساله‌هایی چون *کشف الغرایب* نیز نبود که می‌خواستند محتوای انتقادی را در ظرف نثر مصنوعی از نوع قرن ششم و هفتمی بریزند و این جریانهای ادبی منثور سنتگرا، خیلی زودتر از شعر سنتی، میدان را برای انواع جدیدتری که امثال اعتمادالسلطنه نماینده آن بود، خالی گذاشتند.

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به وضعیت ادبی و فرهنگی ترسیم شده از دربار ناصری و تأثیر بسیاری که عوامل این دربار به واسطه قدرت نظارتی و تواناییهای بالقوه‌اش در حوزه‌های تولید ادبی و بویژه در حوزه ترجمه آثار ادبیات داستانی و رمانهای تاریخی و چاپ بر اوضاع فرهنگی و ادبی ایران اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری قمری گذاشت، می‌توان گفت که دربار ناصرالدین شاه قاجار با اینکه در بعضی موارد با استفاده از عوامل نظارتی خود مانع سرعت گرفتن تحولات فرهنگی و ادبی بود در عین حال، نقش مؤثری در انتقال فرهنگ اروپایی به ایران داشت و این امر زمینه تحولات ادبی را بویژه در قلمرو ادبیات منثور و رمان‌نویسی چند دهه زودتر از تحولات شعر فارسی به وجود آورد. در این میان نقش اعتمادالسلطنه به عنوان بازوی فکری ناصرالدین شاه اهمیت بسیار دارد. آثار مسلّم قلمی او، مخصوصاً روزنامه خاطرات وی و نیز دیگر سرگذشت‌نامه‌هایی که از عصر ناصری بجا مانده یقیناً از منابع درجه اول در زمینه

_____ دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

شناخت اوضاع اجتماعی و فرهنگی آن عصر است و با مطالعه دقیقتر آنها ساز و کار و ظرایف این تحولات فرهنگی بهتر ترسیم خواهد شد.

پی‌نوشتها

1. Wellek, Rene & Warren, Austin

2. Transitional Period

۳. برای یافتن ویژگیهای دوران گذار، منابع بسیاری دیده شد و سرانجام، این ویژگیها را در کتاب سنت و نوآوری در شعر معاصر از قیصرامین‌پور (ص ۳۵۰ و ۳۴۹) یافتیم. آوردن این یادداشت برای رعایت امانت در منبع نخستین ارجاع درون متن است.

4. Balaÿ, Christophe

5. Watt, Ian, Kettle, Arnold

6. *The Rise of the Novel*, 1957

7. *Introduction to the English Novel*, 1951

8. Walder, Dennis

۹. از دیگر محققانی که در این حوزه اظهار نظر کرده‌اند، حسن کامشاد است که اولین نشانه‌های

رمان‌نویسی را ضمن بررسی نشانه‌های نثر جدید فارسی در *مسالك المحسنين، سياحتنامه ابراهيم*

بیگ و ترجمه *حاجی بابا اصفهانی* سراغ می‌دهد و از میان نویسندگان متقدم‌تر به قائم‌مقام فراهانی،

امیرکبیر و ملک‌خان و طالبوف اشاره می‌کند و آنان را فقط پیشاهنگان تحول در نثر، که اساساً

منظور او ساده شدن آن است، می‌داند (کامشاد، ۱۳۸۴: ص ۲۷ تا ۳۷). دیگر محمد غلام است که در

رمان تاریخی (۱۳۸۱) دوره‌بندی شکل‌های جدید رمانی را از ۱۲۸۴ شمسی و متأخرتر از نگاه ما

شروع کرده است. رضا براهنی نیز در *قصه‌نویسی* (چاپ اول ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۷، مجله فردوسی) بی

اینکه به عوامل مشخص گذار در ایران اشاره‌ای روشن بکند به صورتی کلی می‌گوید در ایران،

مشروطیت که به فتودالیسم پایان داد، عامل پیدایی رمان است (براهنی، ۱۳۶۲: ص ۲۷).

۱۰. مهمترین انگیزه این بی‌توجهی در دوره صفویان «تحریم قصه‌گویی و قصه‌ها و طعن و لعن

قصه‌گویان» است که منشأ آن حدیثی است که محقق کرکی، عالم متنفذ شیعی و معاصر شاه

تهماسب به امام صادق نسبت می‌دهد. او در *مطالعن المجرمیه* آورده است که «سئل الصادق عن

القصاص، أیحل الإستماع لهم؟ فقال لا» این حدیث را محمد بن اسحق حموی ابهری از استاد خود

محقق کرکی نقل، و مخصوصاً با استناد به آن، شنیدن داستان «ابومسلم خارجی» را نهی کرده است.

بسیاری دیگر از علمای شیعه نیز چنین دیدگاهی داشته و حتی شنیدن قصه‌های مذهبی مانند قصه

مختار و هفتاد و دو خروج (در شرح قیامهای پس از مختار) را نیز نهی کرده‌اند. برای توضیحات

بیشتر رک. «ماجرای تحریم ابومسلم‌نامه» از ذبیح‌الله صفا در *ایران‌نامه*، ش ۲، ص ۵، ۱۳۶۵ ش. و

نیز: *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۵، بخش سوم، قسمت قصه‌ها و داستانها.

۱۱. در دوره قاجار در بعد مذهبی، مکتب اصولی جای مکتب اخباری را گرفت که در دوره صفویان اقتدار کامل داشت. درواقع در دوره صفویان، علمای اخباری به قدرت نزدیک بودند و در دوره قاجاری، علمای اصولی این موقعیت را کسب کردند (Daniel, 2001: 106).

12. Marzolph, Ulrich

13. «Persian Popular Literature in the Qajar Period»

۱۴. این اثر داستانی ناصرالدین شاه به نام *حکایت پیر و جوان* را عده‌ای نخستین داستان کوتاه در زبان فارسی به شیوه جدید خوانده‌اند. این اثر به صورتی شکیل به همت کورش منصوری توسط مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران چاپ و منتشر شده و آقای کورش منصوری در مقدمه‌ای که بر این کتاب نوشته درباره ارزش ادبی و تاریخ ادبیاتی این اثر سخن گفته است.

15. Hanaway, William

۱۶. برای دیدن اختلافهای معنی‌دار بین *امیرارسلان* و *ملک جمشید* بویژه در نشر این دو اثر، که تحت تأثیر بافتهای موقعیتی و روایت‌شنوهای متفاوت دو اثر، *امیرارسلان* به سوی نوشتار رمانی متمایل شده و *ملک جمشید* در همان زبان رمانس‌های عامیانه متوقف مانده است، رک. مقاله «نقش بافت و مخاطب در تفاوت سبک نثر *امیرارسلان* و *ملک جمشید*»، محمود فتوحی و هادی یآوری، مجله *جستارهای ادبی* (ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد) در دست چاپ.

۱۷. لطفاً یادداشت پیشین را ببینید.

۱۸. اولین دوره از آغاز تأسیس چاپخانه حدود ۱۲۰۰ تا ۱۲۸۰ ش.، دومین دوره از ابتدای قرن بیستم و انقلاب مشروطه تا کودتای ۱۲۹۹ ش. رضاخان، سومین دوره دوره رضاخان و چهارمین دوره، روزگار پس از رضاخان (بالایی، ۱۳۷۷: ص ۵۱ تا ۷۸).

۱۹. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه نک. (بالایی و کویی پرس، ۱۳۶۶: ص ۲۷ تا ۳۳، بالایی، ۱۳۷۷: ص ۵۷ تا ۷۱، امانت، ۱۳۸۳: ص ۵۶۲).

منابع

۱. آراین پور، یحیی؛ *از صبا تا نیما*؛ ج. ۱، چ پنجم، انتشارات زوار: تهران، ۱۳۷۲.
۲. اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان؛ *روزنامه خاطرات*؛ با مقدمه و فهرس ایرج افشار، مؤسسه انتشارات امیرکبیر: تهران، ۱۳۵۶.
۳. امانت، عباس؛ *قبلة عالم: ناصرالدین شاه و پادشاهی ایران*؛ ترجمه حسن کامشاد، نشر کارنامه: تهران، ۱۳۸۳.
۴. امین پور، قیصر؛ *سنت و نوآوری در شعر معاصر*؛ شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: تهران، ۱۳۸۳.

_____ دربارناصری، محمل‌گذر از روزگار قصه بلند سنتی (رمانس) به عصر رمان

۵. مجدالملک، حاج میرزا محمدخان؛ *کشف الغرایب یا رساله مجدیّه*؛ تصحیح و مقدمه و توضیحات فضل‌اله گرکانی، ضمیمه بیست سال بعد از امیرکبیر، علی‌امینی، تهران: اقبال، ۱۳۵۸.

۶. بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل؛ *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*؛ ترجمه احمد کریمی حکاک، پایپروس: تهران، ۱۳۶۶.

۷. بالایی، کریستف؛ *پیدایش رمان فارسی*؛ ترجمه مهوش قویمی و نسرین خطاط، انتشارات معین و انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران: تهران، ۱۳۷۷.

۸. براهنی، رضا؛ *قصه‌نویسی*؛ ج. ۳، نشر نو: تهران، ۱۳۶۲.

۹. دست‌غیب، عبدالعلی؛ *پیدایش رمان فارسی*؛ انتشارات نوید شیراز: شیراز، ۱۳۸۳.

۱۰. شریعتی، علی؛ *ویژگی‌های قرون جدید* (مجموعه آثار ۳۱)؛ چاپخش: تهران، ۱۳۶۱.

۱۱. صدیقی، طاهره؛ *داستان‌سرایی فارسی در شبه‌قاره در دوره تیموریان*؛ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان: اسلام‌آباد، ۱۳۷۷.

۱۲. صفا، ذبیح‌الله؛ «ماجرای تحریم ابومسلم‌نامه»؛ *ایران‌نامه*، س ۵، ش ۲، زمستان ۱۳۶۵؛ ص. ۲۴۹ تا ۲۳۳.

۱۳. صفا، ذبیح‌الله؛ *تاریخ ادبیات در ایران* (ج ۵ ب ۳)؛ انتشارات فردوس: تهران، ۱۳۶۶.

۱۴. غلام، محمد؛ *رمان تاریخی*؛ سیر و نقد و تحلیل رمان‌های تاریخی فارسی ۱۲۸۴ تا ۱۳۳۲؛ نشر چشمه: تهران، ۱۳۸۰.

۱۵. فتوحی، محمود؛ *نظریه تاریخ ادبیات*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۷.

۱۶. کامشاد، حسن؛ *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۴.

۱۷. محجوب، محمدجعفر؛ *ادبیات عامیانه ایران* (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)؛ به کوشش حسن ذوالفقاری، ج ۲. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۳.

۱۸. معیرالممالک، دوستعلی؛ «رجال عصر ناصر»؛ *یغما*، س. ۸، ش. ۱۲، اسفند ۱۳۳۴؛ ۵۵۶-۵۵۴.

۱۹. میرعابدینی، حسن؛ *صد سال داستان‌نویسی ایران* (ج اول و دوم)؛ نشر چشمه: تهران، ۱۳۷۷.

۲۰. ناصرالدین‌شاه قاجار؛ *حکایت پیر و جوان*؛ به کوشش کورش منصوری، مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران: تهران، ۱۳۸۵.

۲۱. ولک، رنه و آوستن وارن؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: تهران، ۱۳۷۳.



-
22. Daniel, Elton L.; *The History of Iran*; Greenwood Press: London, 2001.
23. Kettle, Arnold; «Realism and romance»; in: *The Realist Novel*, edited by Dennis Walder, Taylor & Francis e-Library: London, 2005; pp. 211-218, From: Kettle, A; *An Introduction to the English Novel*; Volume I, *To George Eliot*, Hutchinson, 1977 (first published 1951); pp. 28-36.
24. Marzolph, Ulrich; «Persian Popular Literature in the Qajar Period»; *Asian Folklore Studies*, Volume 60, 2001; pp. 215-236.
25. Watt, Ian; "Realism and the novel form"; in: *The Realist Novel*, edited by Dennis Walder, Taylor & Francis e-Library: London, 2005; pp. 219- 229, From: Watt, I; *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*; Penguin Books, 1972 (first published 1957); pp.9-23 & 33-36.

Naseri's Court, Transitional Pathway from Long Traditional Story (Romance) to the Novel Era

Haadi Yavari, Ph.D.

Abstract

The transition eras are quite significant in the precise depiction of the process of literature history and defining causes and reasons for change in literary genres and also the literary taste. In the Iranian history of literary fiction, transition from the long traditional story (romance) to novel is among the most prominent transitional periods. This paper reviews the early works similar to novel created in the Persian literature, then surveys reasons leading to the creation of the works written during the transition era, showing how the series of factors related to the court of Naser-edin Shah Qajar, although made this change slow, was ultimately influential in forming the direction of this change in the path of literary fiction towards the novel era. As a matter of fact it can be said that the Naseri court was the transitional path from the traditional story towards the novel era.

Keywords: *Qajar era and literature, traditional long story (romance), novel in the contemporary era, Naser-edin Shah Qajar court, contemporary Persian literature.*

Survey of Mowlana's Linguistic and Literary Point of View

Alireza Nabilou, Ph.D.

Abstract

Mowlavi is a theoretician poet in Persian literature whose works- especially Koliat-e-Shams and Massnavi- are enriched with critical views. In this paper Mowlavi's linguistic and literary views are discussed. This research was carried out by relying on contemporary literary criticism theories, particularly Roman Jakobson's Theory of Communication. The analysis of the major elements of communication, meaning the language's features and characteristics, message (poetry), sender (poet) and receiver (addressee) in Mowlavi's poetry construct the basis axis of this paper while each of these elements is divided into smaller components. In order to identify the position of Mowlavi's theories in the contemporary era, his standpoints have been compared with some other schools and literary criticism theories in brief. Among them the most prominent ones include; new criticism, formalisms, structuralisms, and supporters of reader-response theories. The capable reader versus the novice reader, active and inactive, concrete union, cohesion of poetry's form and content, relation between mind and language, link between signified and signifier, language codes etc are among the common discussions of the mentioned schools with Mowlavi's ideas.

Keywords: *linguistic standpoint of Mowlana, literary point of view and Mowlana, Massnavi's speech features, classic Persian literature*

Analysis of the relation between the Inner and Outer World in Massnavi

Hossein Ali Ghobadi, Ph.D.
Saeed Bozorg Bigdeli, Ph.D.
Nasser Nikoobakht, Ph.D.
Bassel Adnavi

Abstract

Since love forms the core intellection and wisdom system of Mowlavi, all ideas and addresses expressed in Moulawi's works is made based on love. For this reason, analysis of the connection between the inner and outer world in Massnavi is also done regarding the attitude that Mowlavi- as the creator of the work- had on love. According to this approach, love for Moulawi is like the purgatory world between the inner and outer world. In this respect according to Mowlavi, issues interpreted in terms and expressions such as the correspondence of countries and people, intuition and the unseen, appearance and interior, abstract and concrete, territory and heavenly kingdom, earth and sky, body and soul etc all depend on love and one of its manifestations. Based on this view, love and God's fondness and love for recognition has become the motivation for a movement due to which everything has become absolutely concrete from abstract – finite has raised from the infinite, form from inform, and eternity from preexistence- and therefore maybe it could be claimed that the entire creation has appeared in this manner.

This research intends to discover some manifestations of such belief in Massnavi written by Moulawi and further on elaborate it. The research method is descriptive- analytic, and by considering the title and the demands of the study, it has utilized the hermeneutics approach for the interpretation and paraphrase parts of Massnavi's text.

In brief the outcome of the study shows that in line with the common belief of mystics who claims that humankind is the mirror of truth and God's representative, Mowlavi believes that love in mankind is like a purgatory which draws thought towards the domain of manifestation and expression. Therefore from an ontological point of view, love is like a mirror which reflects the beings of the other world within appeals and representations of this world.

Keywords: *love in Rumi's Massnavi, the inner world in Massnavi, outer world in Massnavi, purgatory, Massnavi Ma'anavi, Jalae-edin Mowlavi.*

Analysis of Keikhosrow's Story in Shahnameh Based on Mythological Criticism

Farzad Ghaemi, Ph.D.

Abstract

"Mythological criticism" bears an anthropological base which interprets and paraphrases a literary work or some of its themes through to the in-depth structure of its archetype. In this study the story of Keikhosrow in Shahnameh is surveyed within the qualitative research method based on mythological criticism (with tendency and emphasize on archetype). The researcher has tried to interpret the alteration sequence of his myth regarding this approach.

According to this approach, Keikhosrow, king and the glorious Kiani priest, is a lofty and ideal symptom of the "hero" archetype. The building blocks of his myths are: the symbolic being of water as an element and the myth of baptism, the power of granting blessing and remand of rain and greenery to nature, being in possession of the prediction cup, passing through the honorary trials to God's salvation, battle with Afrasiab, which is a repetition of the eternal sample of the battle between good and evil and its symbolic disappearance implying his eternal return and is one of the symbols of the archetype of "death and rebirth". The in-depth structure related to the archetype of this story seems to be; Keikhsrow is the "perfect human" of the Iranian epic at the end of "a great cosmic day"- which started from the "first human" (Kiomarss); turning the mythological history of Iran to a repetitive and systematic truth about the cosmological circle of creation.

Keywords: *Keikhosrow in Shahnameh, Shahnameh by Ferdowsi, archetype in Persian literature, mythological criticism.*

Critical Survey of Hermeneutic Insight in Einol Qozat-e-Hamedani

*Mahyar Alavi Moghadam, Ph.D.
Sahar Sa'adati*

Abstract

Interpretative approaches bear a unique status in Persian literature; particularly in mystical literature. Einol Qozat-e-Hamedani is a prominent example of such interpretative approaches. The most vivid literary feature of Einol Qozat is his unique perception about an issue known as "paraphrase". It can be said that in Persian prose, no one has ever discussed "paraphrase" to this extent and in such detail before; except Einol Qozat. The major concern of Hamedani in most of his works is to interpret and paraphrase whatever that has been expressed in a coded language and explain how it can be appropriately understood. He enjoys exclusive and fresh horizons in paraphrase and interpretation which are stunning.

This article tries to discuss Einol Qozat-e-Hamedani's position in hermeneutic queries; in the common hermeneutic fields such as text comprehension, text pleasure, connection between word and meaning, single-meaning and multi-meanings. Further on it intends to express his link and association with hermeneutics discussions- which has turned into an extended and developed approach in understanding humanistic knowledge in the last decades- away from any aberrations and exaggeration, answering this basic question; can the traditional opinions of a deeply thought author who lived a thousand years ago be adapted and reconstructed in the framework of modern hermeneutical theories and modern literary criticism approaches?

Keywords: *hermeneutics and text comprehension, word and meaning in literature, single meaning and multi-meaning, Einol Qozat Hamedani.*

"The Knight of Faith" in Attar Neishabouri and Soren Kierkegaard's View

Ghodratollah Taheri, *Ph.D.*

Abstract

The extent and quality of religiosity and belief in faith has always been a controversial issue discussed in monotheistic religions. For instance how does the truth of religion manifest within the inner and outer appearance of a follower's life? And what are the circumstances for the comprehension of religion's essence and approaching the highest ranks of faith? The divine religions offer recognizable patterns which can be followed for answering such questions. All the truth of any certain religion has become concretely materialized through the existence of such patterns and the highest expectations of religious legislator has been manifested through their personality, temperament, words and deeds. Based on this religious discipline, superior examples entitled as "knight of Faith" have been created in philosophy and mystical literature. Attar Neishabouri finds his "knight of faith" in the historical and most controversial character known as "Mansoor Halaj" on one hand and literary figures such as Sheikh Son'an and Oghala Majanin on the other hand. On the opposite side, Soren Kierkegaard, the existentialist philosopher and Christian theologian, claims Abraham to be the vivid instance and concrete example of "knight of faith". These two scholars are closely attached because of their shared belief in approaching the threshold of real faith and conditions for earning the rank of the knight. In their views, "forbearing major issues which cause attachment" is the sole and exclusive condition for approaching the high and lofty rank of faith. Such issues are intermingled with a person's individuality, identity and nature and their abandonment equals with self negation. This study surveys the shared thoughts of these two intellectuals through a comparative and interpretative approach.

Keywords: *Islamic mysticism, western philosophy, knight of faith, Attar Neishabouri, Soren Kierkegaard.*

Comparison of Dark Poetry between Forogh Farokhzad and Nosrat Rahmani

Ali Safaee, Ph.D.
Ali Ahmadi

Abstract

This paper intends to elaborate the basic thought frameworks of dark poetry in the west and declare its links with schools such as the Baroque, gothic novel, grotesque, absurd e.g. .Then the sub-structural elements of dark poetry in contemporary Persian poetry- which in majority of cases include some philosophical ideas and also interweaves the social and political historical situation- are surveyed in brief. Following this, the variety of this type of poetry as manifested in both Forogh Farokhzad and Nosrat Rahmani's poetry are shown by making a comparison. Through the descriptive-comparative analysis method I realized that these poets are similar due to bearing concepts such as 1)grief, 2) failure 3)disappointment 4)darkness 5)loneliness 6) doctrinal abnormal words 7)mention of physical pleasure.

There are however some differences between them, as followed: 1) difference in motive for bitterness 2) different understanding on love 3) different methods for expression of humor 4)difference in creating images and finally 5)difference in fight against the norms.

Keywords: *Nosrat Rahmani's poetry, Forogh Farokhzad's poetry, contemporary Persian literature, dark poetry in contemporary literature*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **Comparison of Dark Poetry between Forogh Farokhzad and Nosrat Rahmani** 9
(*Ali Safaee, Ph.D., Ali Ahmadi*)
- **"The Knight of Faith" in Attar Neishabouri and Soren Kierkegaard's View** 37
(*Ghodratollah Taheri, Ph.D.*)
- **Critical Survey of Hermeneutic Insight in Einol Qozat-e-Hamedani**59
(*Mahyar Alavi Moghadam, Ph.D., Sahar Sa'adati*)
- **Analysis of Keikhosrow's Story in Shahnameh Based on Mythological Criticism** 77
(*Farzad Ghaemi, Ph.D.*)
- **Analysis of the relation between the Inner and Outer World in Massnavi** 101
(*Hossein Ali Ghobadi, Ph.D., Saeed Bozorg Bigdeli, Ph.D., Nasser Nikoobakht, Ph.D., Bassel Adnavi*)
- **Survey of Mowlana's Linguistic and Literary Point of View**...121
(*Alireza Nabilou, Ph.D.*)
- **Naseri's Court, Transitional Pathway from Long Traditional Story (Romance) to the Novel Era** 151
(*Haadi Yavari, Ph.D.*)
- **Abstracts (in English)** 180

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gholamhossein Gholamhossein zadeh.Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi . Ph.D.

Editorial Board:

Abolghassemi,M., Ph.D. *Professor in Tehran University*
Akbari, M.Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University in Tehran
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar,M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Dabiran ,H.,Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari,H.,Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh,Gh . , Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh,Gh.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi,H., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Koupa ,F.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Editor: Daneshgar, M., Ph.D.
Managing: Ghanbari ,A.
English Editor: Ghandehari,Sh .
Scientific Adviser of this Issue:
Akbari Mafakher.ph.D.,Davodi.ph.D.,Hamidi.Ph.D.,Ghobadi.Ph.D.,Modaresi.Ph.D
Mohammadiyan.ph.D., Razi.ph.D., Sarfi.ph.D.,Taheri.ph.D.