بسم الله الرحمن الرحيم

مقاله‌های این مجله در پایگاه(ISC) مرکزمنطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و مجله« نمایه » قابل دسترسی است.

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

فصلنامهٔ

«پژوهشهای ادبی»

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

اعضای هیأت تحریریه

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

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

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

مشاوران علمی این شماره :
آقای دکتر ترکی، آقای دکتر حائری، آقای دکتر حسن‌پورآلاشتی، آقای دکتر خدایار، آقای دکتر راستگوفر، آقای‌دکترطاهری ، آقای‌دکترفقیهی، آقای دکتریاحقی

راهنمای تدوین مقاله

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

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

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

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

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

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

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد.

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

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

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

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

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

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

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

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

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

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

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

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

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

مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ریال(سی‌هزارتومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود .

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

مقالات دریافتی بازگردانده نمی‌شود.

فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است.

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

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

اخلاق‌نامه‌نویسی در ایران و جایگاه اخلاق جلالی **۹**
(محبوبه خراسانی)

کاشفی و نقد و بررسی روضه‌الشهدا **۲۵**
(دکتر حکیمه دبیران - علی تسنیمی)

سبک هندی و مدعیان پیشوایی آن (بررسی میزان و چگونگی تأثیرگذاری شاعران پیشگام سبک هندی بر شکل‌گیری این سبک) **۴۳**
(دکتراحمد غنی پور ملکشاه - سامره اردشیری لاجیمی، مراد اسماعیلی، عیسی امن‌خانی، زهرا سالاریان)

نظام فکری خیام **۶۱**
(دکتر مهبود فاضلی)

فواید لغوی اشعار بدر شروانی **۹۱**
(دکتر سیدحسین فاطمی- فاطمه مجیدی)

بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار قیصر امین‌پور «دردهای پنهانی» **۱۰۷**
(دکتر مصطفی گرجی)

متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب **۱۳۱**
(دکتر احمد گلی - سردار بافکر)

چکیده انگلیسی **۱۶۰**

اخلاق‌نامه‌نویسی در ایران و جایگاه اخلاق جلالی

محبوبه خراسانی *

چکیده

کتابهای اخلاقی حجم نسبتاً زیادی از آثار ادبی را به خود اختصاص داده است. این مقاله در پی یافتن سرچشمه‌های تکوینی این کتابهای اخلاقی و بویژه تبیین جایگاه اخلاق جلالی تنظیم شده است. چون این کتاب به پیروی از اخلاق ناصری خواجه‌نصیر توسی نوشته شده و اخلاق ناصری نیز با اقتباس از تهذیب‌الاخلاق مسکویه تألیف گشته است به نظر ضروری می‌رسید که درباره جریان اخلاق‌نویسی در ایران بحث شود.

در این مقاله ضمن بررسی ریشه‌های تاریخی و سنتهای مهم اخلاق‌نویسی به طور جداگانه به سنت اسلامی می‌پردازیم و سه کتاب اخلاق ناصری، اخلاق جلالی و اخلاق محسنی را که نمایندگان اصلی این سنت به شمار می‌روند، بررسی می‌کنیم. در پایان مدل تبارشناسیک آثار اخلاقی را در ایران با تأکید بر تبیین جایگاه «اخلاق جلالی» ترسیم خواهیم کرد. آنچه در پی می‌آید تلاش مختصری است در توضیح برخی از وجوه اندیشه دوانی در کتاب اخلاق جلالی.

کلیدواژه : اخلاق‌نویسی، ادبیات تعلیمی، سنتهای اخلاق‌نویسی، اخلاق جلالی، اخلاق ناصری، اخلاق محسنی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۱/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله : ۱۳۸۷/۶/۲۴

* دانش‌آموخته دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

سرچشمه‌های تاریخی اخلاق‌نامه‌نویسی در ایران

کتابهای اخلاقی و اندرزنامه‌ها در هر دوره‌ای بخش مهمی از ادبیات تعلیمی ما را به خود اختصاص داده است. شاهد آن، شمار زیاد اندرزنامه‌ها در ادبیات پهلوی است که بخشی از آنها به جا مانده و بخشی دیگر به طور پراکنده در کتابهای فارسی و عربی نقل شده است. «ابن‌ندیم در الفهرست، چهل و چهار کتاب را نام می‌برد که به عنوان منابع دست اول برای تمام ادبیات عرب در زمان توجه اعراب به نوشته‌های ایرانیان در جنبش ترجمه، مطرح بوده است. تعداد زیادی از این کتابها با منابع ایرانی به طور مستقیم ارتباط داشته؛ از آن جمله است: پندنامکهایی چون کتاب وصیت بزرگمهر به انوشیروان و کتاب وصیت خسرو انوشیروان به پسرش و وصیت اردشیر بابکان به پسر خود شاپور و نظایر آن» (ر.ک. بهار، ۱۳۷۳: ص۵۰).

در دوره اسلامی ایران نیز تا پیش از مغول اندرزنامه‌نویسی هم چنان بر جا بود و به نظر می‌رسد، بیشتر از سنت باستانی خود تأثیر پذیرفته باشد؛ به عنوان مثال «ابوعلی مسکویه در تهذیب‌الاخلاق به اسنادی ایرانی استناد می‌کند که جزو ادبیات پندآمیز مختصر و مبهم نبوده است. این آثار از نوع کتابهای آموزشی دینی بوده و از این رو معرف اصول مشخص اخلاقی – دیانتی یا اصول اخلاق پارسی است» (اینوسترانتسف، ۱۳۴۸:ص۲۵، به نقل از پورنعمت، ۱۳۷۴:ص۴۸). اما پس از مغول با ریشه‌دارتر شدن اسلام در ایران، اندیشه باستانی متون اخلاقی بسیار کم‌رنگ می‌شود و تحولی در این نوع به وجود می‌آید.

به نظر طباطبایی در بررسی کتابهای مربوط به حوزه فلسفه سیاسی (که در دوره‌های تاریخی مورد بحث در قالب کتابهای اخلاقی نوشته می‌شد) دو سنت عمده به چشم می‌خورد: یکی سیاست – نامه‌نویسی که نشانگر تداوم اندیشه ایران باستان در دوره اسلامی است و محور اصلی تحلیل آن، فرمانرواست؛ مثلاً خواجه نظام‌الملک در سیاست‌نامه، تمامی همّ خود را به کار می‌بندد تا راه و رسم فرمانروایی یا به بیان دقیقتر، بهترین شیوه حفظ قدرت سیاسی را نشان دهد و در این راه، دیگر ساحتهای حیات اجتماعی را در خدمت قدرت سیاسی قرار می‌دهد؛ به عنوان مثال دیانت از نظر خواجه نظام‌الملک در خدمت سیاست و مشروعیت آن قرار می‌گیرد. وی نوع دیگر سنت نوشته‌های مربوط به این حوزه را– به مسامحه – شریعت‌نامه می‌نامد. در این آثار کانون

تفسیر و تحلیل شریعت اسلامی است. مهمترین آثار از این دست، سلوک‌الملوک فضل‌الله روزبهان خنجی و اخلاق جلالی است (طباطبایی، ۱۳۶۸:ص۲۲).

در متون اخلاقی – ایرانی که در دوره اسلامی ایران نوشته شده است، ویژگیهایی وجود دارد که ما را به بررسی سرچشمه‌های آن ناگزیر می‌کند. قدر مسلم، آن یکدستی و همواری که پیوند این متون را به یک آبشخور واحد ثابت کند در این آثار نیست و همین، لزوم پرداختن به جریان اخلاق‌نویسی را محرز می‌کند.

سنتهای اخلاق نامه‌نویسی و متون اخلاقی ایرانی

به نظر می‌رسد دسته‌بندی سرچشمه متون اخلاقی به سه سنت زیر برای مقصود ما مناسب باشد و بتواند تأثیرات این سنتها را در اخلاق‌نویسی آشکار کند:

۱. سنت یونان باستان

«متفکران اسلامی در طرح نظریات اخلاقی خود همواره با الهام از اندیشه فیلسوفان یونانی در خصوص ماهیت مدینه[۱] عمل کرده‌اند. آنها دولت – شهر افلاطونی را به مفاهیم قرآنی پیوند زده‌اند. در این خصوص حتی متفکران اشراقی مثل جلال‌الدین دوانی معتقدند روح و جسم شهروندان باید در ساختار دولت – شهر نمایان باشد» (Leaman,1998).

یکی از مباحث اصلی در اخلاق، حکمت عملی است. ریشه مباحث حکمت عملی را بی‌شک باید در یونان باستان بازجست. فرهنگ یونانی از دیرباز در آسیای مرکزی حضور داشته است و افکار التقاطی دوره‌های یونانی و اسکندرانی و رومی جزو پیشینه متون اخلاق فارسی به حساب می‌آید. ارسطو در اخلاق نیکوماخوس[۲] تقسیم‌بندی سه‌گانه تهذیب اخلاق، تدبیر منزل[۳] و سیاست مدن[۴] را از حکمت عملی به دست می‌دهد. این تقسیم‌بندی اساساً ارسطویی در بسیاری از آثار فلسفی متأخر یونانی و سریانی هم آمده و از راه ترجمه به متون اسلامی و آثار تعلیمی ایرانی راه یافته است.

البته فوشه‌کور معتقد است ذهنیتی که در پشت اخلاق موجود در این متون پنهان است، بیش از ارسطو به نخستین فلاسفه یونانی نزدیک است و در اندرزنامه‌های کهن فارسی نیز می‌توان برخی از قطعات هسیودوس و سقراط را از نو خواند؛ ضمن اینکه

عرصه‌های سه‌گانه اخلاقی یعنی پندار، گفتار و کردار، همان عرصه‌های اخلاق اوستا هستند (فوشه‌کور، ۱۳۷۷: ص۶).

از خاستگاه‌های سنتهای اخلاقی اسلامی، آثار افلاطون (جمهور، نوامیس و سیاست) نیز اخلاق نیکوماخوس و کتاب سرالاسرار[۵] مشهور به خطابه ارسطو است (دایبر، ۱۳۸۰: ص۲۱۲). ارسطو می‌اندیشد مهمترین هدف نوشتاراخلاقی، راهنمایی بشر به خیر و سعادت است و اخلاق در پی این است تا نشان دهد که چه شکلی از زندگی مطلوبتر و بهتر است و عالیترین خیر آدمی در چیست تا چون این خیر معلوم شد، وظیفه وی دنبال کردن آن باشد. عالیترین خیر، مأموریت انسانی است و آن تکمیل فضایلی است که نفس شایستگی آن را دارد و به وسیله آن می‌تواند به سعادت دسترسی یابد (ر.ک. ارسطو، ۲۵۳۶: ص هجده).

از کتابهای اخلاقی یونانی، که به عربی ترجمه شده است، می‌توان به این کتابها اشاره کرد: اخلاق بروسن[۶]، اخلاق نیکوماخوس و فضائل النفس ارسطو، اخلاق جالینوس ترجمه جیش بن حسن اعسم شاگرد اسحاق بن حنین، اخلاق ارسطو ترجمه اسحاق بن حنین، وصایای افلاطون با نام آداب الطبیبان ترجمه ابوعمر و یوحنا بن یوسف کاتب و ترجمه‌ای دیگر از آن با نام وصیهٔ افلاطون فی تأدیب الاحداث ترجمه اسحاق بن حنین (رمضانی، بی‌تا:ص۱۲).

رساله‌ای به نام تدبیر منزل را به ارسطو نسبت داده‌اند که آن هم به عالم اسلام وارد شده و گزیده‌ای از آن را ابوالفرج طیب (متوفی ۴۳۵) در ضمن کتاب الثمارالطیبه و الفلسفیه نقل کرده است. اصل رساله در سه کتاب تنظیم شده است. مطالب کتاب نخستین با برخی مباحث سیاست ارسطو، تدبیر منزل گزنفون و نوامیس (قوانین) افلاطون نزدیک است (پورجوادی، ذیل تدبیر منزل).

۲. سنت ایران باستان

از سوی دیگر، اخلاق از مقوله‌های مورد توجه در ایران باستان نیز بوده است. تألیفات اخلاقی زمان ساسانیان در ادبیات مشابه دوره اولیه اسلام تأثیر بسیاری داشته است. دسته‌ای از نوشته‌های مربوط به «آداب» یعنی رفتار نیک و اخلاق پسندیده، چه در ادبیات فارسی جدید و چه در ادبیات دوره اولیه اسلام، جزو این نوع یادگارهای ادبی است. غیر از آثاری که ابن‌ندیم بدانها اشاره می‌کند، آثاری هم در عهد اسلامی وجود داشته که از آنها استفاده شده، ولی بعدها از میان رفته است. کتاب ««آیین‌نامک»

مجموعه‌ای بوده است از اخلاق و فرهنگ و رسوم و آداب و بازیها و ورزشها و سخنان بزرگان و آیین رزم و عزا و سور و زناشویی و نظایر آن، که ابن‌قتیبه و دیگر ادبای عرب بسیاری از فصول این کتاب را نقل کرده‌اند، اما اصل کتاب از بین رفته است (بهار، ۱۳۷۳:ص ۵۰).

یکی از عوامل مهم تازگی فرهنگ ایرانی، که اخلاق و نهایتاً شیوه زندگی در آن، جلب توجه می‌کند، پیوستگی آن به گذشته و واکنش به آن در آینده است. اندرزنامه‌ها از قدیمترین صورتهای آثار اخلاقی به شمار می‌رود. اندرزنامه‌های ایرانی به نوعی به ادبیات حکمی پیوند دارد که می‌توان برخی از آثار آن را در متون باز مانده از مصر باستان، خاورمیانه، هند، یونان و نیز روم لاتینی یا یونانی زبان بازجست (فوشه‌کور، ۱۳۷۷: ص ۶).

۳. سنت اسلامی

در گذشته، مفهوم خاصی که دال بر کتابهای اخلاقی باشد در مقوله‌بندی آثار مکتوب اسلامی وجود نداشت. آثار اخلاقی اسلام تحت عنوان «ادب» طبقه‌بندی می‌شد. تربیت اخلاقی انسان، حاکم و رعیت هدف آنهاست (دایبر، ۱۳۸۰:ص۲۱۲). ساختار متون متقدم اخلاقی اسلامی براساس مقوله‌بندی ارسطو از حکمت عملی طرحریزی شده است. در آثاری نظیر المنطق ابن‌مقفع، حدودالمنطق ابن‌بهریز، جامع‌العلوم ابن‌فریغون و رسایل اخوان‌الصفا در تقسیم‌بندی علوم تعبیر سیاسه‌الخاصه الخاصه به جای تهذیب اخلاق، سیاسه‌الخاصه یا سیاسه‌الخاصیه به جای تدبیر منزل و سیاسه‌العامه به جای سیاست مدن به کار رفته است (پورجوادی، ذیل تدبیر منزل). اما با ورود اسلام به ایران، سنت اندرزنامه‌نویسی آشکارا تحت تأثیر قرار گرفت. نویسندگان ایرانی با پذیرش فرهنگ اسلامی، این نگاه را در آثار اخلاقی خود گسترش دادند و رفته‌رفته پیوند خود را با اندیشه باستانی ایران کمتر کردند. بانگاهی کلی، می‌توان این گسست اندیشگانی را در سیر تدوین کتابهای اخلاقی ملاحظه کرد. تا قرن ششم هجری، نشانه‌های اندیشه باستانی ایرانی را در برخی منابع به روشنی می‌بینیم؛ سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک توسی یکی از این منابع است که در آن اعتقاد لزوم داشتن فر ایزدی و نسب شاهانه برای پادشاه هم چنان پابرجاست. از سوی دیگر با ریشه‌دارتر شدن اسلام در ایران، کم‌کم این نشانه‌ها هم کمرنگ می‌شود و تأثیرات نفوذ اسلام در این سنت آشکارتر می‌گردد و سرانجام با نوشته شدن اخلاق جلالی این نشانه‌ها از بین

می‌رود. به دلیل اهمیت این سنت و تأثیرات پایدار آن در جریان‌شناسی اخلاق‌نویسی تا امروز در پی به برسی اجمالی آن می‌پردازیم.

نقش سنت اسلامی در تکوین متون اخلاقی

سنت اسلامی به طور عمده از طریق حذف و افزودن عواملی چند در متون اخلاقی فارسی تأثیر گذاشت؛ این عوامل عبارت است از:

۱. حذف مفاهیم نشاندار ایران باستان

بدین معنا که هر آنچه میراث ایران باستان بود و با موازین اسلامی مطابقت نمی‌کرد از آثار اخلاقی دوره‌های بعدی رفته‌رفته پاک شد. همان‌طور که اشاره شد، خواجه نظام‌الملک توسی در سیاست‌نامه به لزوم فر ایزدی برای شاه معتقد است. هم چنین وی برای شاه سلجوقی نسب‌سازی می‌کند؛ چرا که براساس باورهای ایرانیان باستان تنها کسی می‌تواند پادشاه شود که نسب شاهی داشته باشد. هم‌چنین در این اثر، خواجه آداب شراب‌نوشی را به تفصیل بیان می‌کند. در قابوس‌نامه نیز فصلی به آداب شراب‌نوشی اختصاص یافته است. جالب اینجاست که خواجه نصیر توسی نیز در اخلاق ناصری به این آداب می‌پردازد ولی پیروان وی، جلال‌الدین دوانی و ملاحسین کاشفی سبزواری و غیاث‌الدین دشتکی این آداب را مطلقاً از آثارشان حذف کرده‌اند.

۲. افزودن آیات قرآنی، حدیث و حکایتهای اسلامی

آثار اخلاقی تا قرن ششم هجری از نظر استفاده از آیات و احادیث، جلوهٔ متعادلتری دارد؛ یعنی نویسندگان در سخن خود به ضرورت و به دفعات کمتری به کلام نبوی و شخصیتهای اسلامی استشهاد می‌کردند و یا حکایاتی از ایشان نقل می‌شد، اما اندک‌اندک در آثار اخلاقی، گویی رقابتی در به کار بردن آیات و احادیث و حکایت در می‌گیرد؛ به عنوان مثال در قرن هشتم، قطب‌الدین شیرازی در دره‌التاج از تقسیم‌بندی سراج‌الدین ارموی پیروی کرده به طوری که مطالب خود را براساس حکایات و روایت دینی تنظیم کرده است و برخلاف هنجار گذشته، چارچوب یونانی را به کار نمی‌گیرد. از آنجا که اخلاق جلالی، تحریری دیگر از اخلاق ناصری است از جمله وجوه تمایز این کتاب با اخلاق ناصری افزودن آیات و احادیث و حکایتهای اسلامی است.

۳. محور بودن شریعت و توجه به امور معنوی

با عنایت به شریعت و دیانت، امور دنیوی و مادی رنگ می‌بازد و امور معنوی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد؛ ضمن اینکه هرچه عرفان مهمتر و همه‌گیرتر می‌شود، آثار شریعت‌نامه‌نویسان افزونتر می‌شود در حالی که چه در ایران باستان و چه در قرنهای آغازین ایران اسلامی، تأثیر فرهنگ باستانی و نیز یونانی در آثار اخلاقی بیشتر است. شاید بتوان گفت که همان زیرساختهای اندیشه باستانی ایرانی هم‌چنان به هستی خود ادامه می‌دهد لیکن در زیر پوششی اسلامی، که سرسختانه سعی در تطابق با موازین دینی دارد. بنابراین از این زاویه فرق چندانی نیست بین فر ایزدی‌ای که خواجه نظام‌الملک از آن صحبت می‌کند و مقام خلافت اللهی که دوانی بدان باور دارد. «دوانی در بستری عرفانی سعی دارد استدلال کند که بندگان در جنبه‌های دوگانه الهی/ شیطانی، درونی/ بیرونی، جسمانی/ روحانی جانشین خداوند هستند و انسان بیش از سایر مخلوقات من‌جمله فرشتگان می‌تواند تصویری از خداوند باشد. ازین رو مهمترین تکلیف انسان محافظت از شریعت و همتراز کردن امور دنیا با این اصول جهانی است، لذا حاکم، سایه خدا و جانشین با واسطه اوست» (Majid Fakhry, 2006).

از قرن نهم به بعد است که با تلاش اخلاق‌نویسانی چون جلال‌الدین دوانی و فضل‌الله روزبهان خنجی در سلوک‌الملوک، مقدمات شریعت‌نامه‌نویسی در جهت جمع میان حکمت عملی و شریعت به نفع شریعت فراهم می‌شود. در واقع، دوانی از سویی جمع میان اسلام اهل سنت و جماعت و حکمت عملی یونانی را در اخلاق جلالی به دست داده است و از سوی دیگر، فراورده اسلام و حکمت عملی را به نظریه سلطنت مطلقه و فرمانروایی ترکان قراقویونلو پیوند می‌زند (طباطبایی، ۱۳۶۸:ص۱۹۲).

براساس آنچه آمد، ضروری است مهمترین آثار اخلاقی، که نمایندگان اصلی سنتهای اخلاق‌نویسی نیز به شمار می‌رود، بررسی، و مقایسه‌ای از شیوه تدوین آنها به دست داده شود.

مقایسه کتابهای اخلاقی دوره اسلامی

۱. اخلاق جلالی و اخلاق ناصری

گفته شد که اخلاق جلالی اقتباسی است از اخلاق ناصری. حال در پی این هستیم تا به شناخت روش این اقتباس دست یابیم. جالب است بدانیم که دوانی کتاب اخلاق

ناصری را اثـری مـشوش و پراکنـده مـی‌دانـد و سـعی دارد تـا خـود، کتـابی جـامع و شریعت‌مدارانه و اشراق محور بنویسد:

«فاما چون تصنیف بعض متقدمان است و مشتمل بر عبارات غیرمتعارفه و اشعار غریبه که امثال آن اکنون متداول نیست، اشارت علیه برین جملـه نفـاذ یافـت کـه ایـن فقیـر بی‌بضاعت آن را ترمیمی و تتمیمی نماید و چون به نظر اندیـشه در آن امعـانی رفـت، چنان نمود که به حسب ترتیب و ضبط اجزای کتاب مشوش و منتشر است به حـسب مقاصد از احاطه به تمام ارکان علم اخلاق و سیاست قاصر» (اخلاق جلالی، ۱۲۸۳:ص ۷۷).

وی این کتاب را برای حسن‌بیگ بهادرخان – که همیشه اخـلاق ناصـری را همـراه خود داشته و مطالعه می‌کرده است – بازنویسی می‌کند؛ البته با این قصد که تـصحیح و تکمیل رساله بنا بر نظر اشراقی انجام پذیرد.

«... پس معمار طبع این نقش بر لوح خیال کشید که تدوینی رود که با آن که بر اصـول حکمت عملی مشتمل باشد در شواهد و دلایل اقتباس از انوار نیـرات آیـات قرآنـی و مشکات احادیث حضرت ختم منقبت... سخنان صحابه و تابعین و مشایخ و ائمه دیـن و لمعات اشارات اساطین حکمای الهیین رود و در مواضع مناسـبه بـه قـدر امکـان بـر مقاصد آن نسخه محافظـت کنـد و در مظـان لایقـه از ذوقیـات اهـل کـشف و شـهود چاشنی‌ای نماید تا از میامن خواص زمان بی‌نصیب نباشد» (اخلاق اجلالی، ۱۲۸۳:ص۷۸).

دوانی همان‌طور که خود اشاره می‌کند در تـألیف اخـلاق جلالـی از آیـات قرآنـی، احادیث نبوی و گفتار صحابه و تابعین و سخنان عرفـا بهـره بـرده اسـت. وی نـه تنهـا اخلاق خواجه را خلاصه و ساده می‌کند، بلکه آن را با نگاهی آمیخته به حکمت اشـراق قلم می‌زند.

همان‌طور که گفته شد، موضوع رساله اخلاق جلالی بـه پیـروی از کتـاب «اخـلاق ناصری» خواجه نصیر، درباره سیاست مدن و تدبیر منزل است، اما آنچه در ایـن رسـاله اهمیتی اساسی دارد، مسئله «جمع میان حکمت عملی و شریعت است. دوانـی شـریعت را تنها درک صحیح از دیانت معرفی کرد و می‌پنداشـت شـریعت الهـی کـانون تحلیـل سیاسی است و تمامی امور دیگر به تبع آن معتبر هستند. وی با ارائه این تفسیر ویـژه از شریعت آن را با ایدئولوژی سلطنت شـاهان «آق قویونلـو» سـازگار کـرد و مـشروعیت نظری حکومت وقت را بر مبنای آراء سیاسی ابوالحـسن مـاوردی، غزالـی و ابـن‌تیمیـه برعهده گرفت. براساس این تفسیر، موضوع حکمت عملی بـه تهـذیب اخلاقـی تغییـر

یافت و تأویل عقلانی دیانت در شریعت مستحیل شد» (شش جوانی، ۱۳۸۷:ص۳). اما به لحاظ ساختار اثر، می‌توان گفت که اخلاق جلالی و اخلاق ناصری هر دو همسان است. در ذیل، نمایی از این ساخت عرضه می‌شود:

	اخلاق ناصری	اخلاق جلالی
۱	سپاس و ثنای خداوند «حمد بی‌حد و مدح بی‌عد لایق حضرت عزت مالک الملک...»	آغاز کلام با یاد خدا «افتتاح کلام با نام واجب‌العظام سلطانی سزد...»
۲	سخن از آفرینش انسان	سخن از آفرینش انسان
۳	پذیرش انسان امانت الهی را (اشاره غیرمستقیم)	پذیرش انسان خلافت الهی را (اشاره مستقیم)
۴	صلوات‌وتحیات برمحمدمصطفی(ص) (و توضیح درباره مقدمه پیشین کتاب و جابه‌جا کردن آن با مقدمه جدید)	درود بر کاملی که... دیباچه مکارم اخلاق است
۵	دعا برای دولت در مقدمه جدید ندارد	دعای دولت حضرت خاقانی (حسن بیگ)
۶	سبب تالیف کتاب الف. نقل کتاب الطهاره به پارسی ب. تکمیل دو قسم دیگر حکمت عملی (حکمت مدنی و منزلی)	سبب تألیف کتاب الف. نقل کتاب اخلاق ناصری به صورت مرتب و به زبان ساده ب. حذف عبارات و اشعار غیرمتعارف و تکمیل آن با آیات و احادیث و سخن صحابه و اولیا ج. تکمیل عدم احاطه آن کتاب بر اخلاق و سیاست
۷	مقدمه‌ای در شرح معنی حکمت (توضیحی مقدماتی درباره ریاضی، علوم طبیعی، منطق)	مقدمه ندارد.
۸	فهرست مطالب کتاب (سه مقاله و سی فصل)	فهرست مطالب کتاب ندارد.
۹	تعریف‌حکمت عملی و تقسیم‌بندی‌آن	تعریف‌حکمت عملی وتقسیم‌بندی‌آن
۱۰	مقالت اول: تهذیب اخلاق	مقالت اول: علم اخلاق و فرهنگ

۱۱	مقالت دوم: تدبیر منازل	مقالت‌دوم: علم‌کدخدایی وتدبیر منزل
۱۲	مقالت سوم: سیاست مدن	مقالت سوم: علم مملکت‌داری و سیاست مدن
۱۳	وصایای افلاطون	وصایای افلاطون
۱۴	وصایای ارسطاطالیس ندارد	وصایای ارسطاطالیس
۱۵	خاتمه ندارد.	خاتمه در ذکر زمان به پایان رسیدن کتاب و نام و دعای پادشاه و شاهزاده

در تعریفات:

اخلاق ناصری	اخلاق جلالی
«الفت آن بود که رای‌ها و اعتقادات گروهی در معاونت یکدیگر به جهت تدبیر معیشت متفق شود» (طوسی، ۱۳۶۰:ص۱۱۶).	«الفت آن است که آراء طائفه و عقاید ایشان در معاونت یکدیگر متألّف و متفّق شود» (دوانی، ۱۲۸۳:ص۱۰۵).
«بله تعطیل قوت فکری بود به ارادت نه از روی خلقت» (طوسی، ۱۳۶۰:ص۱۱۹)	«بله تعطیل قوت فکر است به اراده و ترک استعمال آن در واجب یا تقصیر در استعمال‌آن به کمترازحدواجب»(دوانی،۱۲۸۳:ص۱۱۵).
«تسلیم آن بود که به فعلی که تعلق به باری، سبحانه و تعالی داشت باشد یا به کسانی که برایشان اعتراض جایز نبود، رضا دهد و به خوش‌منشی و تازه‌رویی آن را تلقی‌نماید واگر چه‌موافق‌طبع‌او نبود»(طوسی،۱۳۶۰:ص۱۱۶).	«تسلیم آن است که به احکام الهی و نوامیس شرعی و اوضاع نبوی و نظایر آن از رسوم ائمه شریعت و مشایخ طریقت رضا دهد و به حسن قبول تلقی نماید و اگرچه موافق طبع او نباشد» (دوانی، ۱۲۸۳: ۱۳۸۶:ص ۱۰۵).
«اما سفه و آن در طرف افراط است، استعمال قوت فکری بود در آنچه واجب نبود یا زیادت بر آنچه مقدار واجب بود و بعضی آن را گریزی خوانند» (طوسی، ۱۳۶۰: ص۱۱۹).	«سفه طرف افراط است و آن استعمال قوت فکر است در آنچه واجب نیست یا زیاده از قدر واجب و آن را گریزی خوانند» (دوانی، ۱۲۸۳: ص۱۱۵).
«جبن و آن حذر بود از چیزی که حذر از آن محمود نبود» (طوسی، ۱۳۶۰: ص۱۱۹).	«جبن و آن حذر است از چیزی که حذر از آن آن مستحسن نباشد» (دوانی، ۱۲۸۳: ص۱۱۵).
«وفا آن بود که از التزام مواسات و معاونت تجاوز جائز نشمرد» (طوسی، ۱۳۶۰: ۱۱۶).	وفاآن است‌که ازطریق مواسات‌تجاوز جائزندارد و ایجازمواعیدوقضای‌حقوق(دوانی، ۱۲۸۳:ص۱۰۴).

۲. اخلاق جلالی و اخلاق محسنی

اولین نکته‌ای که در مقایسه این دو اثر جلب توجه می‌کند، این است که اخلاق محسنی اخلاقی عمومی است. از این رو برخلاف بیشتر کتابهای اخلاقی پیش از خود، شریعت را محور اصلی تدوین اثرش قرار نداده است. در این کتاب فضایل عمومی اخلاق برشمرده می‌شود؛ فضایلی که مورد قبول اکثریت ادیان، و با موازین اسلامی نیز منطبق است؛ پس اختصاص به تعالیم اسلام ندارد؛ ضمن اینکه شواهدی که برای این مفاهیم می‌آورد برگرفته از تاریخ عمومی جهان است نه صرفاً احادیث و روایات مذهبی مسلمانان.

در دسته‌بندی کلی می‌توان حکایات اخلاق محسنی را از سه سنخ دانست:

۱. حکایات تاریخی

۲. حکایت دینی

۳. حکایات عرفانی

در اخلاق محسنی بیشترین بسامد حکایات از آن حکایتهای تاریخی است. نیمی از آنها به ایران باستان تعلق دارد و هفت حکایت از یونان باستان آمده و بقیه از ایران عهد اسلامی است. در سراسر این کتاب تنها پنج روایت اسلامی نقل شده و آنها از حضرت محمد (ص)، و حضرت (ع)، امام حسین (ع)، عمر و امام شافعی است. دیگر حکایتهایی که به شخصیتهای دینی مربوط می‌شود، عبارت است از حضرت عیسی(ع)، اسماعیل (ع)، داوود (ع)، سلیمان (ع)، موسی (ع)، هارون و یوسف (ع). شش حکایت هم از مشایخ عرفا نقل شده است.

اخلاق محسنی در چهل باب تنظیم شده است. کاشفی در مقدمه باب اول اشاره‌ای غیرمستقیم به تهذیب اخلاق و لزوم آن دارد و سپس عبادت را، که از مصادیق آن می‌داند، توضیح می‌دهد. برخی از بابهای چهل‌گانه اخلاق محسنی عبارت است از: اخلاص، دعا، شکر، صبر، رضا، توکلع حیا، عفت، ادب، علّو همت، عزم، جد و جهد، ثبات و استقامت، عدل و... .

چنانکه پیداست، کاشفی بدون پرداختن به مسائل فلسفی و منطقی رایج در سنت اخلاق‌نویسی و تقسیم بندی معهود آن به مهمترین فضایل اخلاقی از نظر خودش می‌پردازد و آنجا که سیاست، دفع اشرار، تربتی خدم و حشم و مشاورت و تدبیر را مطرح می‌کند نیز هدفش صرفاً طرح چند پند کارکردی برای پادشاه و حاکمان است.

گویی کاشفی پیرو نظری ارسطو است؛ چرا که ارسطو نیز در اخلاق خود، «سادگی واقع‌بینانه‌ای دارد و تربیت علمی او موجب شده است تا از تبلیغ افکار مافوق استطاعت بشری و نصایح توخالی پرهیز کند. ارسطو آزادانه اعلام می‌کند که هدف زندگی خیرفی‌ذاته نیست بلکه هدف حیات سعادت و خوش‌بختی است؛ زیرا ما سعادت را به خاطر نفس سعادت می‌جوییم نه برای چیز دیگر، در صورتی که لذت و شرافت و علم را برای آن می‌خواهیم که خیال می‌کنیم ما را به سوی سعادت رهبری می‌کند» (ارسطو، ۲۵۳۶: ص هجده).

کاشفی در باب سیاست – ظاهراً معادل بخش سیاست مدن- تنها در یک بند به معنای لغوی سیاست می‌پردازد و تقسیم بندی‌ای از آن ارائه می‌کند: «و آن ضبط کردن است و بر نسق بداشتن و سیاست دو نوع است: یکی سیاست نفس خود و یکی سیاست غیر خود. اما سیاست نفس به رفع اخلاق ذمیمه است و کسب اوصاف حمیده و سیاست غیر دو قسم است: یکی سیاست خواص و مقربان درگاه و ضبط و نسق ایشان. دوم سیاست عوام و رعایا و قسم اول در باب چهلم مذکور خواهد شد. اما قسم دوم بر آن وجه است که بدان و بدفعلان را باید که پیوسته ترسان و هراسان دارد و نیکان و نیک‌کرداران را امیدوار سازد» (کاشفی، ۱۳۵۸:ص۱۷۶) و پس از این بند، نقل قولهایی از بزرگان و چهار حکایت از شاهان و وزیران می‌آورد. اندیشه‌های سیاسی سبزواری را در «باب سیاست» نمی‌توان یافت، بلکه باید در لابه‌لای تمام ابواب چهل‌گانه کتاب به جستجوی آنها پرداخت در حالی که خواجه نصیر و دوانی، فصل مشبعی را به سیاست مدن اختصاص داده و مشخصاً در همان فصل به تبیین نظریات سیاسی خود پرداخته‌اند.

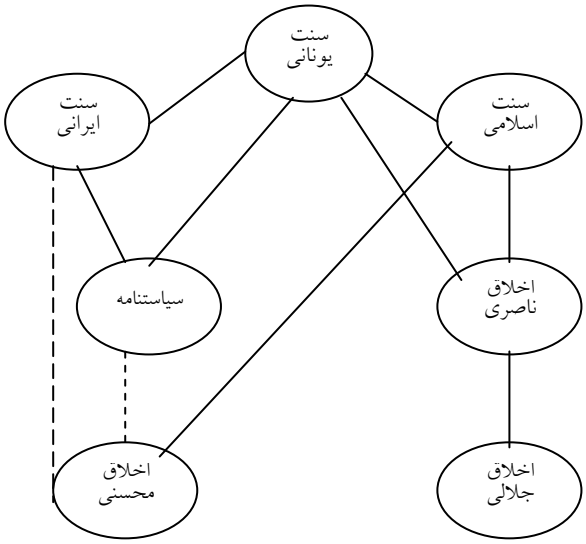
به هر حال آنچه باید به لحاظ تاریخی رخ دهد، آن چیزی نیست که در اخلاق محسنی ملاحظه می‌شود. فضای حاکم بر سنت اخلاق‌نویسی در دوره تیموری، که در واقع چیزی جز تحشیه‌نویسی با پررنگ کردن بنمایه‌های اسلامی و بسط وگسترش آنچه پیش از آن وجود داشته است، اقتضا می‌کرد که اثر کاشفی نیز از همان لون باشد.

نتیجه‌گیری

در پرتو آنچه تاکنون آمد، سعی شد مدل تبارشناسیک (تاریخی – تکوینی) آثار اخلاقی در ایران با تأکید بر تبیین جایگاه «اخلاق جلالی» و روابط درونی میان اجزای سازنده

آن ترسیم شود. همان‌طور که ملاحظه می‌شود، تأثیرات بلافصل و مستقیم میان اجزا با خطوط ممتد و روابط غیرمستقیم با واسطه از طریق خطوط نقطه‌چین نشان داده شده است.

مدل تبیینی- تاریخی جایگاه اخلاق جلالی در سیر اخلاق‌نویسی تا قرن ۹ هـ.



براساس مدل یاد شده، می‌توان در یافت که سنت یونانی بر اندرزنامه‌نویسی ایران باستان و اخلاق‌نویسی اسلامی تأثیر گذاشته و حاصل آن، پیدایش آثاری از جنس تهذیب‌الاخلاق و اخلاق ناصری و سیاست‌نامه است. تهذیب‌الاخلاق مستقیماً بر پیدایش اخلاق ناصری تأثیر گذاشت و اخلاق ناصری در ادامه، موجد اخلاق جلالی شد. البته گفتنی است که خواجه نصیر، بخشهای تدبیر منزل و سیاست مدن را به مواد کار ابوعلی مسکویه افزود و جلال‌الدین دوانی نیز به تأسی از او این دو افزوده را باقی نگاه داشت. با این کار، حکمت عملی به نوعی نظریه‌پردازی در باب اخلاق تبدیل شد که در آن به شرح و تبیین رفتار درست آدمی پرداخته می شد نه شرح مناسبات میان شهروندان و مدینه، آن چنانکه در حکمت یونانی سراغ داریم. از آنجا که جامعه ایرانی بر مبنای شریعت عمل می‌کرد، حکمت عملی (سنت یونانی) نمی‌توانست بدون ادخال شریعت، پایه‌ای برای عمل اجتماعی افراد باشد. از این رو می‌توان کتابهایی هم چون تهذیب‌الاخلاق، اخلاق ناصری و اخلاق جلالی را که تحت تأثیر سنت اسلامی به

نگارش درآمده‌است در پرتو همین پیوند تبیین کرد. قدر مسلم، تلاش این کسان در عمل چندان موفق از کار درنیامد و سیاست مدن و تدبیر منزل همانند حواشی تهذیب‌الاخلاق باقی ماند. سنت اسلامی با حذف مفاهیم نشاندار ایران باستان، افزودن حکایات، آمیزش مفاهیم عرفانی و کلامی به جای هم افزایی حکمت و شریعت، نسبت میان این دو را به نفع شریعت به پایان برد (رک. طباطبایی، ۱۳۷۳:ص۲۵۵-۲۷۰).

در مورد مقایسه میان امهات کتابهای اخلاقی باید گفت که دوانی بر اثر بینش اشراقی خویش خواسته با «اقتباس از انوار نیرات آیات قرآنی» کار خواجه را تتمیم کند. اینکه دوانی برای بخش‌بندی کتابش به جای واژه مقالت از لامع استفاده کرده، مؤید نوع بینش او نیز هست.

اخلاق جلالی و اخلاق محسنی تقریباً در یک عصر نوشته شده است. زمینه‌های اجتماعی و نیز بُعد هنجاری سخن دوران حاکم بر روزگار تیموریان ایجاب می‌کرد که کتابهای اخلاقی به سبک و سیاق اخلاق جلالی باشد. اما به دلیل روش و سازمان درونی کتاب اخلاق محسنی و نیز روش پرداختن آن به مسئله اخلاق، شاید بتوان گفت سیاست‌نامه در به وجود آمدن اخلاق محسنی بی‌تأثیر نبوده است (خطوط نقطه‌چین، نشانگر بُعد احتمالی این سخن است).

اساس کار کاشفی اندرزگویی همراه با قصه‌گویی است. وی بدون باز کردن جنبه‌های روانی یا بُعد اجتماعی و سیاسی مقوله‌های طرح شده – چنانکه ابوعلی مسکویه و خواجه نصیر و دوانی چنین می‌کنند – به حکایت‌گویی می‌پردازد. وی گاه پس از نقل حکایتی و روایتی مستقیماً نتیجه اخلاقی آن را یادآور می‌شود. از سوی دیگر با توجه به دلالات ضمنی این اثر با اینکه مباحث طرح شده در اخلاق محسنی از موازین سنت اسلامی متأثر است و منطق با آن، روش کار ملاحسین کاشفی به شیوه نوشته‌های اخلاقی ایران باستان نزدیکی بیشتری دارد.

پی‌نوشت

1. Police
2. Nicomachus
3. Economies
4. Politics

۵. دوانی در اخلاق جلالی از این کتاب یاد می‌کند.

6. Bruson

منابع

۱. ارسطو؛ ***اخلاق نیکوماخوس***؛ ترجمه سید ابوالقاسم پورحسینی، ج۱، چ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۲۵۳۶.

۲. اینوسترانتسف، کنستانتین؛ ***مطالعاتی درباره ساسانیان***؛ ترجمه کاظم کاظم‌زاده، چ اول، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۸.

۳. بهار، محمدتقی؛ ***سبک‌شناسی***؛ ج دوم، چ هفتم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.

۴. پورجوادی، رضا؛ «تدبیر منزل»، ***دانشنامه جهان اسلام***؛ ج ۶، چ دوم، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.

۵. پورنعمت رودسری، منیژه؛ ***اخلاق در ادبیات و شرح اخلاق جلالی*** (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)؛ شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۷۴.

۶. دایبر، هانس؛ «*فلسفه سیاسی در فرهنگ اسلامی*»، ترجمه عبدالعظیم عنایتی، ***نشریه متین***، ش. ۱۰، سال سوم، بهار ۱۳۸۰.

۷. دشتکی شیرازی، غیاث‌الدین منصور؛ ***اخلاق منصوری***؛ تصحیح علی محمد پشت‌دار؛ چ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۶.

۸. دوانی، جلال‌الدین؛ ***اخلاق جلالی*** (چاپ سنگی)؛ چ سیزدهم (۱۳۲۳)، لکهنو: مطبع نول کشور، ۱۲۸۳.

۹. دهخدا، علی‌اکبر؛ ***لغتنامه دهخدا*** (نرم‌افزار پژوهشی)؛ روایت دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰. رمضانی، رضا؛ «***در جست‌و جوی نظام اخلاق اسلامی***»؛ سایت درگاه، بی‌تا http/www.darghah.com

۱۱. شش جوانی، حمیدرضا؛ «***نسبت شریعت و حکمت عملی در اخلاق جلالی***»، همایش مکتب شیراز، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

۱۲.طباطبایی، جواد؛ ***درآمدی فلسفی بر تاریخ اندیشه سیاسی در ایران***؛ چ دوم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۶۸.

۱۳. طباطبایی، جواد؛ ***زوال اندیشه سیاسی در ایران***؛ چ دوم، تهران: انتشارات کویر، ۱۳۷۳.

۱۴. طوسی، نصیرالدین؛ ***اخلاق ناصری***؛ تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری؛ چ‌دوم، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۰.

۱۵. فخری، ماجد؛ ***نظریه‌های اخلاقی در جهان اسلام***؛ لیدن: انتشارات بریل، ۱۹۹۱.
۱۶. فوشه‌کور، شارل – هنری دو؛ ***اخلاقیات: مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی***؛ ترجمه محمدعلی امیرمعزی و عبدالمحمد روح‌بخشان؛ چ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران، ۱۳۷۷.
۱۷. کاشفی سبزواری، ملاحسین؛ ***اخلاق محسنی***؛ تصحیح حامد ربانی، مقدمه مرتضی مدرسی چاردهی؛ چ اول، تهران: کتابخانه عملیه حامدی، ۱۳۵۸.

18. LEAMAN, OLIVER (1998). "***Islamic philosophy***". N.E. Craig (Ed), Routledge Encyclopedia of Philosophy. London: Routledge.
19. Majid Fakhry, "***Ethics in Islamic philosophy***". http://www.Muslimphilosophy.com/ip/rep.htm Retrieved, January 31, 2006.

کاشفی و نقد و بررسی روضه‌الشهدا

دکتر حکیمه دبیران
دانشیار دانشگاه تربیت معلم
علی تسنیمی *

چکیده

در اواخر دوره تیموریان با روی کارآمدن سلطان حسین بایقرا، هرات به عنوان مرکز علمی و فرهنگی، مأمن بسیاری از نویسندگان و عالمان شد. دربار هرات با حضور امیر علیشیرنوایی، وزیر دانشمند و ادب‌پرور تیموریان شکوه و عظمت بسیاری یافت.

از جمله کسانی که در این دوره باشکوه به عرصه هستی قدم نهاد و آثار ارزشمندی از خود به یادگار گذاشت، مولانا کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی است.

این دانشمند پرکار در زمینه‌های گوناگون تألیفاتی دارد؛ روضه‌الشهدا یکی از آثار وی است. این کتاب واقعه کربلا را با بیانی ادیبانه و داستانی به تصویر کشیده است.

در این مقاله ضمن بازنگری اطلاعات مربوط به احوال و آثار کاشفی، متن روضه‌الشهدا از نظر ادبی و عناصر داستانی نقد شده، نوآوریها و تازگیهای نثر داستانی آن نشان داده می‌شود.

کلیدواژه: کاشفی سبزواری، روضه‌الشهدا، ساختهای زبانی، عناصر داستانی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۶/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۳/۳

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

مقدمه

در سال ۸۷۵ هجری، سلطان حسین بایقرا قدرت مرکزی تیموریان را در هرات از آن خود ساخت. با روی کارآمدن وی، مجامع علمی و فرهنگی که با مرگ شاهرخ پسر امیر تیمور (در سال ۸۵۰)، شکوه و عظمت خود را از دست داده بود، دوباره رونق گرفت و با وجود امیرعلیشیرنوایی، وزیر دانشمند و فرهنگ‌دوست تیموریان، شکوه و عظمت دیگری یافت.

از جمله کسانی که در این دوره باشکوه به عرصه هستی قدم نهاد و آثار ارزشمندی از خود به یادگار گذاشت، ملاحسین واعظ کاشفی است. کاشفی در هرات و تحت حمایت امیرعلیشیرنوایی از جایگاه علمی والایی برخوردار بود. وی در مجالس‌النفایس درباره او می‌نویسد: «به غایت ذوفنون و پرکار واقع شده و کم فنی باشد که او را در آن دخلی نباشد» (نوایی،۱۳۶۳:ص۹۳).

آنچه بیشتر از همه باعث شهرت واعظ کاشفی شد، قدرت وعظ و خطابه او بوده است: «و در عالم از بنی‌آدم واعظی به خوبی او نبوده و نیست» (همان:ص۲۶۹). باخرزی درباره مجلس بزرگداشت جامی، که از سوی امیرعلیشیر برگزار شد، می‌نویسد: «در آن روز قیامت علامت، مولانا کمال‌الدین حسین واعظ، که هیچ آینده‌ای ریاض مجالس نصح و موعظت را چنان بلبل سراینده نشان نمی‌دهد... خطیب مجلس بوده است» (نظامی باخرزی،۱۳۵۷:ص۱۱۱). واصفی در بدایع‌الوقایع او را چنین توصیف می‌کند: «جناب افصح‌البلغاء و ابلغ‌الفصحاء واقف غوامض آیات الکلام، عارف دقایق احادیث سید انام» (واصفی، ۱۳۴۹:ص ۱۵۷/۳).

البته تنها فصاحت و بلاغت او مورد توجه مؤلفان نبوده است، بلکه تذکره‌نویسان، او را در علوم دینی و یقینی و نجوم نیز متبحر می‌دانسته‌اند: «مجموعه علوم دینی و سفینه معارف یقینی از علوم غریبه مانند جفر و تکسیر و کیمیا آگاه بود و در فن نجوم صاحب دستگاه بود» (شوشتری، ۱۳۶۵:ص ۵۴۷/۱). مستشرقین، نثر او را پخته و استادانه ارزیابی کرده‌اند. آربری در این‌باره می‌نویسد: «[کاشفی] نویسنده‌ای بود دارای نثری استادانه آراسته که در دوره دیرپای افول ادبیات فارسی بویژه در هند در عهد مغولان از محبوبیتی بیشتر برخوردار شد و در آن دیار از مشهورترین اثرش، کتاب مورد تحسین «انوار سهیلی» نسخه‌های بی‌شمار برداشتند» (آربری، ۱۳۷۱:ص۳۸۶).

نام و نسب

نام او چنانکه خود در لب‌لباب می‌نویسد: «حسین بن علی البیهقی الواعظ المدعو بالکاشفی است» (کاشفی،۱۳۷۵:ص۱۷). خواندمیر «مولانا کمال‌الدین حسین الواعظ» (خواند میر، ۱۳۳۳:ص۳۴۶/۴) نوشته است. دیگر نویسندگان از جمله نظامی باخرزی «کمال‌الدین حسین الواعظ السبزواری» (همان،ص۱۱۱)، قاضی نورالله شوشتری «المولی الفاضل حسین بن علی الواعظ الکاشفی السبزواری» (همان،ص۵۴۷/۱)، افندی «المولی کمال‌الدین حسین الواعظ الکاشفی السبزواری ثم الهروی البیهقی» (افندی، ۱۴۰۱:ص۱۸۵) ثبت کرده‌اند.[1]

مولد و منشأ

زادگاه کاشفی، سبزوار است. همه کسانی که نسبت به گزارش زندگی کاشفی همت گماشته‌اند به این موضوع تصریح دارند.

واله اصفهانی می‌نویسد: «مشهور است که... از سبزوار سفر هرات پیش گرفت» (اصفهانی،۱۳۷۲:ص۳۱۰). معصوم علیشاه نیز مولد او را سبزوار می‌داند: «و البیهقی السبزواری مولد» (شیرازی، ۱۳۴۵:ص۱۱۵/۳). سعید نفیسی اصل و نژاد او را بیهقی معرفی می‌کند: «در شهر سبزوار و در ناحیه بیهق ولادت یافت و خاندان او همه از مردم بیهق بوده‌اند» (همان،ص۲۴۵/۱).

تاریخ ولادت

تاریخ تولد کاشفی در تذکره‌ها نیامده است، اما تا حدودی می‌توان حدس زد که وی در سال ۸۳۰ یا کمی پیشتر، چشم به جهان گشوده است؛ چرا که وی در سال ۸۶۰ یا ۸۶۱ بنا به تصریح فرزندش فخرالدین علی به قصد کسب علم و دانش، شهر سبزوار را به قصد مشهد ترک کرده و در مشهد به واسطه یک رؤیا به شوق دیدار عالمان بزرگ و بزرگان اهل دل به هرات مسافرت کرده و در آنجا با دربار تیموریان آشنا شده است و پس از چندی با منصب قاضی‌القضاتی به سبزوار بازگشته، این رفت و آمدها و پذیرش پستهای دولتی، یقیناً در دوران جوانی رخ داده است و می‌توان حدس زد در آن زمان او چیزی، حدود سی سال از عمر خود را پشت سر گذاشته بود. از طرفی فوت او در سال ۹۱۰ روی داده و یقین است که به پیری رسیده است؛ چه خود به این موضوع اشاره دارد و در مقدمه روضه‌الشهدا از کبر سن سخن می‌گوید. کسی که در سال ۹۱۰ و در

پیری درگذشته، هفتاد سال یا بیش از آن عمر داشته است لذا نباید دورتر از سال ۸۳۰ متولد شده باشد.

مذهب

بحث و اظهارنظر درباره مذهب کاشفی به زمان زندگی او برمی‌گردد و این امر در طول بیش از پنج قرن، همچنان ادامه دارد. در خصوص مذهب کاشفی سه دیدگاه مطرح است:

الف) نظرهایی در مورد شیعه بودن وی که بر مطالعات تاریخی و برگرفته از آثار گوناگون و به نسبت زیاد او مبتنی است.

۱. نام خودش حسین و نام پدر و فرزندش علی است. خانواده‌ای شیعی که اجازه روایت داشته‌اند و نام آنها در سلسله سند کتاب صحیفه‌الرضا ثبت است.

۲. محل تولد و رشد و نمو کاشفی، سبزوار است. سبزوار در طی سالیان دراز به عنوان یکی از شهرهای شیعه‌نشین مطرح بوده است.

۳. در تعدادی از آثار کاشفی، علایق شیعی او و ارادتش به اهل بیت، کاملاً آشکار است؛ از جمله این آثار «فتوت‌نامه سلطانی» است که در آن نشانه‌های تشیع فراوان است. یکی از موضوعاتی که در این کتاب مطرح شده، آداب مربوط به «میان بستن» فتیان است که طی آن خطبه‌ای خوانده می‌شود. کاشفی دو نمونه از این خطبه‌ها را مطرح می‌کند که دومی کاملاً شیعی است و در آن پس از نام ائمه اثنی‌عشر گفته است: «بهم نتولی و من اعدائهم نتبرء» (کاشفی، ۱۳۵۰:ص۱۳۶). وی این کتاب را به نام هشتمین پیشوای شیعیان نگارش کرده است و در همین کتاب می‌نویسد: «اصل شیعی سه است: اول متابعت سخن حق تعالی، دوم مراعات شریعت مصطفی (ص)، سوم اعتقاد داشتن به ولایت مرتضی» (فتوت‌نامه،ص۱۳۸ رک: جوانمهر،ص۳/۱۸۰).

دیگر «روضه‌الشهدا» که نشانه‌های تشیع در آن فراوان است. هم‌چنین در «الرساله‌العلیه» بارها از امام علی (ع) نقل روایت، و حدیث «ثقلین» و «منزلت» را نقل کرده است (ص ۲۹). در ادامه نیز با ذکر حدیث «... لایحبنی الا مؤمن و لایبغضنی الا منافق» می‌نویسد: «از اینجا معلوم می‌شود که دوستی علی ایمان است و دشمنی او نفاق» (ص ۳۰).

۴. قاضی نورالله شوشتری که حدود صد سال بعد از کاشفی مجالس‌المؤمنین را تألیف

کرده است در صفحه ۵۴۷/۱ ضمن یادداشت دو بیت زیر، که آن را از جمله قصاید کاشفی می‌داند به تشیع کاشفی رأی می‌دهد[۳]:

«ذریتی» سؤال خلیل خدا بخوان — «ذریتی»سؤال خلیل خدا بکن ادا
گردد تو را عیان که امامت نه لایق است — آن‌را که بوده بیشتر عمر در خطا

ب) گروهی نیز او را پیرو مذهب اهل سنت می‌دانند. دلایل آنان عبارت است از:

۱. حضور کاشفی در هرات و همنشینی او با امیرعلیشیرنوایی و جامی که از صوفیان نقشبندی بودند.

۲. سخن فخرالدین علی، فرزند کاشفی، که پدرش را داخل در فرقه نقشبندی می‌داند (رک: صفی، ۱۳۵۶:ص ۲۵۲/۱).

۳. دو اثر مهم کاشفی یعنی جواهرالتفسیر و مواهب علیّه هر دو بر سیاق مذهب اهل سنت تألیف شده است؛ ضمن اینکه در جواهرالتفسیر، مذهب حنفی را به عنوان مذهب برتر معرفی می‌کند (رک: کاشفی،۱۳۷۹: ص۸۴ مقدمه مصحح).

۴. شاهد دیگر در مورد گرایشهای سنی کاشفی، شاگردان و علاقه‌مندان به او هستند؛ از جمله زین‌الدین واصفی، نویسنده بدایع‌الوقایع، که یکی از شاگردان اوست و دیگری، عبدالواسع باخرزی، مؤلف مقامات جامی که هر دو گرایشهای ضدشیعی دارند و از کاشفی نیز ستایش می‌کنند (رک: جعفریان، ۱۳۷۶ :ص۱۷۸/۳).

۵. نگاه احترام‌آمیز او به خلفای راشدین، صحابه و علمای اهل سنت و نیز ذکر روایتهای مخصوص اهل سنت که در آثار او به فراوانی آمده است؛ از جمله در الرساله‌العلیه در فضیلت روز عاشورا، احادیث و روایاتی از مستندات اهل سنت می‌آورد (رک: کاشفی،۱۳۶۲:ص۲۹۴و بعد).

۶. ذکر صلواتها در بیشتر آثار او که می‌توان در نسخه‌های خطی آن را مشاهده کرد که به شیوه اهل سنت آمده است؛ از جمله در روضه‌الشهدا و مواهب علیّه.

۷. در کتاب روضه‌الشهدا نیز نشانه‌هایی از گرایشهای غیرشیعی را می‌توان دید؛ از جمله:

الف. هنگام ذکر نام ائمه بخصوص امام حسن و امام حسین (علیهماالسلام) کمتر از واژه امام استفاده می‌کند و بیشتر با عنوان شاهزاده آورده است (ص۴).

ب. در معرفی امامان شیعه به سخن جامی استناد می‌جوید؛ مانند «در شواهدالنبوه

آورده که امیرالمؤمنین علی امام اول است (ص ۱۲۷). در شواهد آورده که وی امام سیم است از ائمه اهل بیت و ابوالائمه است» (ص ۲۳۰).

ج. در مبحث انساب در مورد امام مهدی (عج) می‌نویسد: «و به قول بعضی که او را زنده می‌دانند، می‌گویند در اقصی بلاد مغرب شهرها در تصرف اوست» (ص ۵۰۶).

ج) دیدگاه سوم را رسول جعفریان مطرح می‌کند. وی کاشفی را سنی دوازده امامی می‌داند. اگر پذیرفته شود که او بر مذهب تسنن بوده، باید علایق شیعی که در برخی آثار وی بویژه روضه‌الشهدا وجود دارد، توجیه شود. توجیه طبیعی این است که گرایش تسنن دوازده امامی که این زمان در بسیاری از نقاط ایران و ماوراءالنهر وجود داشته، اقتضای چنین گرایشی را در آثار کاشفی ایجاد کرده است... این گرایشی است که خود جامی که گفته‌اند کاشفی را به طریق نقشبندی داخل کرده، داشته است. شواهدالنبوه او مشتمل بر شرح حال ائمه اطهار نیز هست (همان،ص۱۷۸/۳).

به هر روی پذیرش مذهبی خاص برای کاشفی کمی مشکل به نظر می‌رسد. شاید بهتر است نظر مصطفی کامل الشیبی را بپذیریم که گفته است: «وی از جمله نوادر کم‌نظیری بوده که تعصب مذهبی یا طریقتی به هیچ وجه در ذهنش راه نداشته و دارای شخصیتی غریب از نوع شیخ بهایی بوده که او نیز به همین صفت بلندنظری و آسان‌گیری مشهور است» (الشیبی، ۱۳۵۹:ص۳۲۵).

وفات

خواندمیر سال وفات کاشفی را ۹۱۰ می‌نویسد: «و چون متقاضی اجل موعود در رسید فی سنه عشر و تسعمائه مهر سکوت بر لب زده عالم آخر را منزل ساخت» (همان، ص۳۳۴/۴). این تاریخ را نوشته کاشفی نیز تأیید می‌کند. وی در ابتدای روضه‌الشهدا اشاره دارد به کهولت سن (ص ۸) و در صفحه (۴۲۸) نیز یاد می‌کند که «از روز شهادت امام حسین تا تاریخ تألیف این کتاب قریب هشت‌صد و چهل و هشت سال...» این بدان معنا است که کاشفی در (۹۰۸) اقدام به تألیف روضه‌الشهدا نموده در حالی که سالخورده و مسن بوده است. البته برخی در تعیین تاریخ فوت کاشفی دچار اشتباه شده‌اند که بیشتر برگرفته از نظریات حاجی خلیفه است. وی در کشف‌الظنون سالهای ۹۰۰، ۹۰۶ و ۹۱۰ را ذکر می‌کند (ص ۴۴۶/۱ و ۶۱۳؛ ۱۶۳۸/۲).

آثار و تألیفات

واعظ کاشفی آن چنانکه هم‌عصر او، امیرعلیشیر گفته شخصیتی علمی بوده که در بیشتر علوم وقت طبع‌آزمایی کرده و آثاری از خود به جای گذاشته است (همان،ص۹۳)[۵].

ویژگی دیگر کاشفی در تألیف و تحریر، اصرار او بر فارسی‌نگاری است. شاید بتوان ادعا کرد که تمام آثار کاشفی به زبان فارسی است (رک: کاشفی،۱۳۴۳:ص۱). به هر حال تعداد آثار او را گاهی بیش از سی جلد نیز نوشته‌اند که مهمترین آنها عبارت است از: جواهرالتفسیر، مواهب علیه، بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار، فتوت‌نامه سلطانی، اخلاق محسنی، انوار سهیلی و روضه‌الشهدا که یکی از مشهورترین آثار وی است.

عمده شهرت کتاب اخیر به دلیل عبارت‌پردازیهای زیبای آن است. کاشفی در این کتاب بیشتر شیوه سعدی در گلستان را در نظر داشته است و نثر مسجع سعدی را پیروی می‌کند (رک: بهار، ۱۳۶۲:ص۱۹۵/۳). جمله‌های آهنگین او موسیقی خاص به اثر بخشیده است و می‌توان ادعا کرد آنچه بیش از همه باعث مقبولیت روضه‌الشهدا گردیده، جمله‌های شعرگونه و آهنگین به همراه داستانپردازیهای ماهرانه و بهره‌گیری از عناصر داستان است. به این ترتیب دور از ذهن نیست اگر بگوییم مؤلف به ویژگیهای ادبی و هنری اثر، بیشتر نظر دارد تا تاریخ و در رسیدن به مقصود گاهی به افسانه‌پردازی نیز پرداخته است و داستانهایی را که واقعیت تاریخی ندارند بر تاریخ افزوده است. در این پژوهش ویژگیهای ادبی این متن از دو دیدگاه «ساختهای زبانی و عناصر زیباسازی متن» و «عناصر داستانی» نقد و بررسی خواهد شد.

ساختهای زبانی و عناصر زیباساز متن

زبان ادبی همچون زبان عادی بر عنصر واژه متکی است؛ اما وجه تمایزی بین این دو برقرار است که آن را باید در چگونگی به کارگیری عناصر زبانی و واژه‌ها و شیوه‌های بیانی جستجو کرد. کاشفی با بهره‌گیری از این شیوه‌ها در پی آن است تا در موضوع مقتل، طرحی نو بریزد. «اخبار مقتل شهدا که در کتب مسطور و مذکور است... اگر چه به زیور حکایت شهدا حالی است از سمت جامعیت فضایل سبطین و تفاصیل احوال ایشان خالی است» (ص ۶).

در روضه‌الشهدا، گزاره‌های تاریخی فراوانی می‌بینیم که بیشتر جنبه اطلاع‌رسانی دارد در حالی که گزاره‌های ادبی نیز بخش زیادی از کتاب را دربرگرفته است. در این

گزاره‌ها محتوا چندان مورد توجه نیست، بلکه ابزاری است برای ساخت یک فرم ادبی زیبا که باعث جذابیت هرچه بیشتر متن می‌شود. در ادامه نمونه‌هایی از جملات ادبی روضه‌الشهدا که با استفاده از عناصر زبانی و شیوه‌های بیانی آفریده شده است، ملاحظه می‌شود.

ویژگیهای دستوری

۱. فاصله بین علامت نفی و فعل منفی: «و نه از عبث است که شراره آتش» (ص ۲۵۶)؛ «و من نه طاقت حرب ایشان دارم» (ص ۳۰۸)؛ «به جانبی که نه جانب لشکر حسین بود» (ص ۴۱۱).

۲. حذف فعل به قرینه: «آری وداع یاران با موت احمر در مقام مساوات است و با ذبح اکبر در مرتبه موازات» (ص۱۶۶)؛ «ای دریغ که کوفیان از روش راستی به هزار مرحله دورند و از سلوک منهج مهر و وفا به همه روی ملول و نفور» (ص ۱۷۲)؛ «در راه ابتلای او هزارهزار دل کباب است و از کشاکش محنت و بلای او هزارهزار دیده پرآب» (ص ۲۰).

۳. کاربرد فعل وصفی به جای ماضی مطلق: «روی بر گریز نهاده نعره الحذر الحذر برکشیدند» (ص ۳۶۷)؛ «به گرد خیمه‌ها برآمده از همه اهالی و موالی بحلی طلبیده و گفت» (ص ۳۲۷)؛ «عایس نزدیک آمده فریاد برآورد» (ص ۳۷۰).

۴. استفاده از فعل ربطی متصل: «چهار کس به تو راغبند» (ص ۲۵۲)؛ «از همه مردم که در این مسجدند مرا چگونه انتخاب کردی» (ص ۲۶۶)؛ «پسران مسلم عقیل که دو طفلند» (ص ۲۸۲)؛ «اکثر اهل کوفه هواداران این مردمند» (ص ۲۸۹).

۵. کاربرد پیشوندها و پسوندهای فعلی: برکشید (ص ۵۱)؛ برگذریم (ص ۵۳)؛ دیده برهم داشت (ص ۶۸)؛ برخواند (ص ۷۸)؛ درایستاد (ص ۳۲۷)؛ فرانماید (ص ۶)؛ فراگرفت (ص ۶۲)؛ فراداشتیم (ص ۱۲۸)؛ فراپیش شدم (ص ۲۵۸)؛ فرا رفت (ص ۴۳۷)؛ فرو نگریستند (ص ۱۱)؛ فرو روید (ص ۱۴)؛ فرومانده (ص ۱۵)؛ فرو بارید (ص ۳۵)؛ فرود آمد (ص ۶۶)؛ فرود آورد (ص ۱۰۶)؛ فرود آی (ص ۱۹۰)؛ فرود نیا (ص ۲۶۱)؛ فرود آییم (ص ۳۱۴).

۶. تکرار «که»: «فرمود که یاران مرا ملامت مکنید که روزی دیدم که این کودک...» (ص۲۳۳)؛ «مرا مکش که حاکم شام که دشمن پدر تو بود»(ص۲۰۸)؛ «می‌خواهی‌که چوب

بر جایی زنی که چندین نوبت مشاهده کرده‌ام که حضرت رسالت...» (ص ۴۶۰).

۷. استفاده از «چه» تعلیل: «چه اصحاب در محافظت او یک‌دستند» (ص ۹۶)؛ «چه مسلم عقیل به من نامه فرستاد» (ص ۳۰۱)؛ «چه این کار نه آسان کاری است» (ص ۴۷۰).

۸. ذکر جمله دعاییه با فاصله از شخص دعاشده: «و لواء الحمد علمی است که خاصه حضرت رسالت است ـ صلی الله علیه و سلم ـ » (ص ۱۵۶)؛ «ناقه صالح پیغمبر را ـ علیه السلام ـ پی کردند» (ص ۱۷۷)؛ «که ما نزدیک رسول خدای بودیم ـ صلی الله علیه و سلم ـ» (ص ۲۱۱)؛ «او قتل جگرگوشه مصطفی را ـ صلی الله علیه و سلم ـ با خود تصمیم داد» (ص ۲۲۰).

آرایه‌های ادبی

نثر زیبای کاشفی با انواع تشبیه، کنایه، استعاره و صنایع لفظی و معنوی آمیخته است و کمتر جمله‌ای را از متن این کتاب می‌توان یافت که در آن صنعتی از صنایع زیبای بدیع به کار نرفته باشد؛ از جمله تشبیه: «بر آیینه پیشانی آن حضرت» (ص ۹۳)؛ «سیاح و هم دوراندیش... سباح عقل روشن‌رای» (ص ۷)؛ «جواهر زواهر حقایق از بحار اسرار قرآنی» (ص ۱۳۹)؛ «به تبر ممات بیخ آن منقطع نساختند» (ص ۱۱۱)؛ «به اره فوات سرو شاخش... نینداختند» (ص ۱۱۱)؛ «چون مرا هدف تیر محن و نشانه سهام الم و حزن ساخته باشی» (ص۲۵۶)؛ «عندلیب زبان زهرای بتول» (ص۱۵۹)؛ «آیینه دل را از غبار هوا مصفا» (ص ۲۴).

کنایه: «بدرستی که من شما را سه طلاق دادم» (ص ۱۸۵)؛ «شاید پنبه غفلت از گوش وی برکشم» (ص ۳۲۲)؛ «دود از نهاد یعقوب برآمد» (ص ۴۸)؛ «لرزه بر وی افتاد و دلش بپیچید» (ص ۳۳۸)؛ «فراق یوسف دود از دل ما برآورد» (ص ۴۱).

استعاره: «دل و دیده پدر را به ناخن فراق نخراشی» (ص ۴۰)؛ «هجوم خیل اجل بر او جان و جهان بر سر آورد» (ص ۳۵۵)؛ «به عاقبت خدنگ اجل، دیده املش بربست» (ص ۳۵۷)؛ «آن سنگ‌دلان دست جفا بر وی بگشادندی» (ص ۲۱)؛ «و نهال حال ما به دست تقدیر در کدام وادی گشته‌اند» (ص ۴۰)؛ «باران حسرت از ابر دیده بر زمین ندامت بارید» (ص ۱۵)؛ «از زمین همت برادران» (ص ۴۵)؛ «در روضه شفقت ایشان غنچه مهر نمی‌شکفت» (ص ۴۶)؛ «تیر استعاذه بر کمان لاحول نهاد» (ص ۲۹)؛ «به سنگ غدر و جفا درهم می‌شکنید» (ص ۳۳۴)؛ «از جام سعادت شربت شهادت نوش کرد» (ص ۳۸۰) ؛ «خطبه فضیلت به نام ما خواهد خواند» (ص ۴۶۶).

در ادامه به نمونه‌هایی از کاربرد صنایع ادبی در کتاب اشاره می‌شود:

۱. سجع: از صنایعی است که در این متن به فراوانی دیده می‌شود: «در آن روز شمر لعین خنجر کین بر حلق نازنین شاهزاده نهاده است» (ص ۴۲۹)؛ «زمانه ستمگر بر ما خواری می‌کند و علی اصغر از تشنگی زاری می‌کند» (ص ۴۱۳)؛ «اگر خرقه می‌پوشید بر آن بخیه قهری بود و اگر لقمه می‌نوشید در آن تعبیه زهری» (ص ۲۵۹)؛ «قطرات عبرات چون باران نیسانی بر روی ارغوانی ریختن گرفت» (ص ۵۴)؛ «دل بر کربت غربت و حرقت فرقت نهاده» (ص ۴۸)؛ «اما ایشان ریحان باغ رسالتند و نهال حدیقه‌ی جلالت؛ جگرگوشان سید عالمند و نور دیدگان خواجه اولاد آدمند» (ص ۱۴۲)؛ «هر که از محفل زندگانی شربت با حلاوت حیات چشیده، غایت مهم او همان است که زهر مرارت ممات بچشد» (ص ۷۸).

۲. جناس: انواع جناس در این متن دیده می‌شود که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:

الف) جناس ناقص: «عرق اخوت در حرکت آمد، غرق مروت بر جبینش نشست» (ص ۴۵)؛ «عقد مادرش که در روز عَقد در گردن داشت» (ص ۱۴۶)؛ «با خَلق خُلق ورزیم... به شَکر شُکر مقابل سازیم» (ص ۴۵)؛ «دامن خلقان او را از نظر خلقان پوشیده داشت» (ص ۱۴۸).

ب) جناس خط: «ما ترا برای تخت و جاه آفریده‌ایم نه برای تخت چاه» (ص ۴۷)؛ «اگر در مبایعت متابعت نمودند» (ص ۲۳۹).

ج) جناس مضارع: «آن شربت به خاک داد و بدان پاک نداد» (ص ۴۴).

د) جناس زاید: «هیچ ایوان شنیده‌ای که شرفه شرف او...» (ص ۱۱۲).

ه) جناس لفظ: «لشکر عمر سعد طیره و تیره شد» (ص ۳۵۸).

۳. اشتقاق و شبه اشقاق: «اینها همه به آستین آستانه خانه مادرم خدیجه می‌رفته‌اند» (ص ۱۴۶)؛ «او را به بلا مبتلا سازد و به محن ممتحن گرداند» (ص ۳).

۴. قلب: «اگر ملازمان تو رمیم رفات شوند، آب فرات نیابند» (ص ۳۴۳)؛ «مفارقت را بر مرافقت اختیار کردند، متفرق شدند» (ص ۳۰۷)؛ «و دولت ملاقات و بشارت مقالات دست دهد» (ص ۲۲۳).

۵. تضاد: «زهر نفاق ایشان را به شکر شکر مقابل سازیم» (ص ۱۴۵)؛ «میان آن تریاق، تجرع زهر فراق را بر مذاق وفاق خود شیرین ساختم » (ص ۱۲۳)؛ «سفک دمای شیخ و

شاب» (ص ۲۳۸)؛ «بدانید که خلقت شادی دنیا مطرز به طراز غم است و شربت سور بی‌اعتبارش آلوده به زهر ماتم» (ص ۲۸۱)؛ «آن بی‌سعادت برای حطام فانی نظر از نعیم باقی بردوخته» (ص ۲۱۶)؛ «اعضا و اجزای مجتمعه وی را متفرق ساختند» (ص ۳۵۷).

۶. هم‌آوایی حروف: «وفاقش با نفاق هم‌وثاق است» (ص ۱۱۱)؛ «در وقت ورود سهام بلا، سپر صبر در روی کش» (ص ۵۴)؛ «ایام غم‌انجام» (ص ۱۱۳)؛ «و هجوم خیل اجل بر او جان و جهان را بر سر آورد» (ص ۳۵۵).

۷. مراعات‌النظیر: «و به آب شمشیر تابدار، آتش افساد خاکساران هوا را منطفی سازی» (ص ۳۰۵)؛ «و جمعی که مانند پروین گرد وی درآمده بودند، چون بنات‌النعش متفرق ساخت» (ص ۳۳۹). لازم است توضیح داده شود که نویسنده به در کنار هم قرار گرفتن شش یا هفت ستاره پروین، و به پراکندگی هفت ستاره بنات‌النعش نیز توجه داشته است.

۸. تنسیق‌الصفات: «از پی یکدیگر به تقبیل عتبه علیه ولایت پناهی سرافراز گشته» (ص ۲۴۷)؛ «جوانی خوب صورت زیبا سیرت صافی نیت پاکیزه طویت» (ص ۲۹۹)؛ «بر مرکب تیزگام راه انجام زرّین ستام سیمین لجام...» (ص ۳۷۰).

۹. ارسال‌المثل: «هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد» (ص ۶۴)؛ «هر چه از دوست رسد چو مطلوب است به غایت غایت زیبا و نیکوست» (ص ۶۵)؛ «الولد سرّ ابیه» (ص ۲۳۰)؛ «الشمس تجتاب السماء فریده» (ص ۱۴۸).

آیات و احادیث

از آنجا که روضه‌الشهدا متنی تاریخی مذهبی است، کمتر صفحه‌ای در آن می‌توان یافت که آیه و یا حدیث و روایتی ذکر نشده باشد. کاشفی با هنرمندی گاهی آیات و احادیث را به عنوان جزوی از ساختار جمله فارسی در متن می‌آورد:

ـ «از یک جانب جنود شاهزاده کونین و نوردیده نبی ثقلین ـ علیه صلوات الله و سلامه ماتصل النظر بالعین ـ دست اعتصام در عروه‌الوثقای «حسبنا الله و نعم الوکیل» زده و پای ثبات بر مرکز «فقاتلوا التی تبغی» نهاد...» (ص ۳۴۸).

ـ «دیگر بار شاهزاده مؤتمن، عبدالله بن‌حسن، دست توکل در حبل‌المتین «حسبی‌الله» استوارکرد و پای یقین در رکاب «و ما توفیقی الابالله» آورده، دل از دنیا و مافیها برداشته و عنان اختیار به قبضه ارادت آفریدگار باز گذاشته» (ص ۳۸۵).

ـ «روایت است از همای هوای سیادت، مقتدای زمره «یجاهدون فی سبیل الله»، پیشوای فرقه «فاتبعونی یحببکم الله»، شهسوار معرکه «جاهد الکفار و المنافقین»، صف‌شکن میدان «و اعرض من المشرکین» (ص ۲۵۵).

ـ «اگر حضرت ترا با پدرم سرّی هست که به قوّت «اَبیتُ عِنْدَ رَبِّی یُطْعِمُنی وَ یَسْقِینی» تحمل گرسنگی دارد،...» (ص ۱۵۷).

ـ «منم پسر مسافر «سُبْحانَ الَّذی اَسْرَیَ» و مجاور حرم «کانَ قَابَ قَوْسَیْن اَوْ اَدْنَی.»

ـ «منم پسر خطیب منبر «فَاَوْحَی» و عندلیب گلشن «عَلَّمَهُ شَدِیْدُ الْقُوی» (ص ۴۶۸).

عناصر داستانی

فرمهای خاص زبانی و صنایع ادبی، اثر را زیبا و آهنگین و شاعرانه می‌کند؛ اما کاشفی با بهره‌گیری از عناصر داستان و برجسته‌سازی صحنه‌ها و گزارش جزئیات و توصیف شخصیتها و خوی و خصلت آنها جنبه‌های تاریخی اثر را قوت و عینیت بیشتر بخشیده است. در این قسمت به بیان نمونه‌هایی از عناصر داستان مانند صحنه‌پردازی، گفتگو و توصیف پرداخته می‌شود.

صحنه‌پردازی

کاشفی حوادث تاریخی را با مهارت به تصویر می‌کشد و در این طریق از ابزار صحنه‌پردازی یعنی مکان خاص و زمان خاص روی دادن واقعه بهره می‌گیرد. نویسنده بهتر است که صحنه را به گونه‌ای گزارش کند که خواننده، خود به ماجرا بنگرد و واقعیتها و حالات شخصیتها را به گونه‌ای ملموس احساس کند. صحنه در فضاسازی داستان، وظایفی به عهده دارد؛ از جمله «ایجاد فضا و رنگ یا حال و هوای داستان، حالت شادمانی یا غم‌انگیزی، شومی، ترسناکی و شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حس می‌کند» (میرصادقی، ۴۵۱:۱۳۸۰)؛ به عنوان مثال در چگونگی مسموم شدن امام حسن (ع) به دست همسرش جعده، گزارش کاشفی آن‌گونه شکل می‌گیرد که امام (ع)، پس از اینکه چندبار مسموم شدند و این مسمومیتها را از جانب جعده می‌دانستند، تصمیم گرفتند که مدتی در خانه برادران خود و تحت مراقبت ایشان زندگی کنند؛ اما جعده از کار نایستاد و در یک فرصت، خود را به ظرف آب امام رساند و سم را داخل کوزه ریخت. گزارش کاشفی این‌گونه است:

«پس به بالای آن منظر آمد و نگاه کرد دید که شاهزاده در خواب رفته، و دختران و خواهرانش پیرامون وی و کنیزکان در پایان پای ایشان خفته‌اند و همه در خواب رفته، پس جعده آهسته آهسته بیامد و کوزه آب که بر بالین حضرت بود، برگرفت. دید سر کوزه را به رکویی بسته‌اند و مهر کرده، آن الماس را بر آن کوزه ریخت و با انگشت بمالید، بر کوزه فرو شد و مهر را هیچ خللی نرسید» (ص ۲۲۳). این صحنه فضای حاکم بر دوران امام حسن (ع) و مظلومیت ایشان را کاملاً به تصویر می‌کشد و ذهن خواننده را با این واقعیت همسو می‌سازد.

کاشفی در صحنه‌ای دیگر برای نشان دادن شجاعت حمزه، سیدالشهدا از خشم او نسبت به ابوجهل، که حضرت رسول (ص) را آزار رسانده بود، سخن می‌گوید: «بعد از آن از مسجد بیرون آمده به انتقام ابوجهل روان شده؛ چون به خانه ابوجهل رسید، وی نشسته بود و جمعی از اشراف عرب با وی بودند و کمانی در دست حمزه بود، بی‌محابا بر سر ابوجهل زد، چنانچه سرش شکافت و خون روان شد، و گفت: تو محمّد را دشنام می‌دهی و ایذا می‌کنی؟» (ص ۸۷). در این صحنه ما با حالات روحی و خلقی و عاطفی حمزه و شجاعت بی‌مانند وی آشنا می‌شویم.

دقت و توجه به جزئیات صحنه‌ها، زبانی تصویری به روضه‌الشهدا می‌دهد و تاریخ را همچون نمایشی در مقابل چشم خواننده بازآفرینی می‌کند.

گفتگو

گفتگوی شخصیتها در متن روضه‌الشهدا ابزار دیگری است که خواننده می‌تواند بی‌واسطه با آن در جهان داستان حضور یابد و حالات روحی و روانی شخصیتها را از زبان خود آنها بشنود و از یکنواختی متن، که همراه با تک‌گفتاری خسته‌کننده نویسنده است، رهایی یابد. «گفتگو در داستان یکی از عناصر مهم است؛ پیرنگ را گسترش می‌دهد و درونمایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیتها را معرفی می‌کند» (میرصادقی،۱۳۸۰:ص۴۶۳). کاشفی از این ابزار به زیبایی در سرتاسر کتاب استفاده کرده است. قسمتهای بسیاری از روضه‌الشهدا را می‌توان نشان داد که خواننده خود می‌تواند به گفتگوی شخصیتها گوش فرا دهد: این بخشی از گفتگوی علی (ع) و فاطمه (س) است که در لحظه‌های آخر حیات حضرت زهرا (س) بیان شده و کاملاً آشکارکننده حالات روحی آن دو بزرگوار است. «مرتضی علی فرمود که ای فاطمه مرا قوت شنیدن

این مقال و طاقت دیدن این حال نیست. فاطمه (س) گفت: یا علی راهی پیش آمده که به ضرورت می‌باید رفت و غمی در دل جوش زده که به هر حال می‌باید گفت. دمی بنشین و سخن من گوش کن» (ص ۱۶۶).

گفتگوی امام حسین (ع) با مروان و ولید، زمانی واقع می‌شود که ولید به عنوان حاکم مکه با مشورت مروان، امام حسین را برای وادار کردن بیعت با یزید به خانه خود خوانده است: «حسین (ع) به جای خود قرار گرفت و گفت: «باعث بر طلب من چه بود؟» ایشان صورت حال از مردن پدر و بیعت یزید در میان آوردند. حسین (ع) جواب داد که: «مناسب نیست که چون من کسی پنهانی بیعت کند». ولید گفت: «یا اباعبدالله سخن سنجیده گفتی، به سعادت بازگرد و فردا تشریف حضور ارزانی دار». مروان گفت: «ای امیر دست از حسین باز مدار، که اگر او را بگذاری، دیگر بر وی قادر نگردی» (ص ۲۴۰).

تک‌گویی درونی

در مثالهای یادشده گفتگوی بین دو یا چند نفر صورت گرفته است؛ اما گاه ممکن است «در ذهن شخص واحدی تحقق پیدا کند. در صورت اخیر، تک‌گویی درونی خوانده می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۰:ص۴۶۳). نمونه‌ای از این نوع را ملاحظه کنید: «ناگاه نظرش بر شخصی افتاد که جامه‌های سفید پاک پوشیده بود و بسیار نماز می‌گزارد و در نماز رعایت مراسم خضوع و خشوع به جای می‌آورد. با خود گفت که شیعه جامه سفید می‌پوشند و در نماز اکثار می‌کنند. غالب آن است که این شخص از آن طایفه باشد» (ص ۲۶۵).

مثالی دیگر از این نوع: «با خود می‌گفت: ای دریغ که در میان دشمنان گرفتارم و از میان ملازمان حسین برکنارم. نه محرمی که با او زمانی غم دل بگذارم و نه همدمی که راز سینه و غم دیرینه با او در میان آرم. نه پیکی دارم که نامه سوزناک دردآمیز من به حسین (ع) رساند، نه یاری که پیغام غم‌فزای محنت‌انگیز من به بارگاه ولایت پناه آن حضرت معروض گرداند» (ص ۲۷۳).

توصیف

توصیف شخصیتها، مکانها و حالات روحی و روانی افراد در داستان از اهمیت ویژه‌ای

توصیف شخصیتها، مکانها و حالات روحی و روانی افراد در داستان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. لذا راوی داستان با توصیف «به جهان داستان بعد و فضا می‌بخشد و آن را پررنگ و سایه و صدا و حرارت و بو و مزه می‌سازد و در نتیجه این پندار را در خواننده تقویت می‌کند که جهانی که در آن به سیاحت مشغول است از کلمات بی‌جان پدید نیامده...» (ایرانی،۱۳۸۵:ص۳۵۴).

توصیف، خواننده را هرچه بیشتر با ماجرا درگیر می‌سازد و او را با آنچه به نمایش گذاشته شده است، بهتر آشنا می‌کند. کاشفی آشکارترین توصیفها را از صحنه‌های مبارزه و جنگ ارائه کرده، او با وصف میدان جنگ، ادوات جنگی و کنش و رفتار جنگجویان، این صحنه‌ها را قابل لمس می‌کند.

«[هلال بن نافع بجلی] آهنگ مصاف کرده با خودی عادی فولادی بر سر نهاده و سپر مدور چون جرم قمر به سر کتف درآورده و قندیلی پر تیر خدنگ، ز رنگ زمرد، پیکان سفته سوفار، عقاب پر بر میان بسته و تیغ یمانی جوهردار صاعقه آثار حمایل کرده و این هلال تیراندازی بود که خدنگ عقاب صفتش، طعمه جز از جگر دشمن نخوردی و شاهین تیزپرش، به هنگام شکار جز دل بدخواه صید نکردی» (ص ۳۶۰).

در توصیفی دیگر درگیری و مبارزه تن به تن مبارزان را به تصویر کشیده است:

«طارق به سبک دستی تیغ براند و نیزه عبدالله را به دو نیم کرد و خواست که همان تیغ را به عبدالله فرود آرد که عبدالله دست مبارک بیازید و سر دست او را با تیغ در هوا بگرفت و چنان دستش برتافت که استخوان ساعدش درهم شکست و تیغش بیفتاد. عبدالله به دست دگر کمرش بگرفت و به هر دو دست از خانه زینش در ربوده، چنان بر زمین زد که استخوانهایش خرد شد» (ص ۳۸۵).

اندوه و ماتمزدگی طلوع خورشید را که در ماتم شهیدان جامه چاک زده است، چنین توصیف می‌کند: «صبح سر برهنه از سپهر کبودپوش، خراشیده روی ظاهر گشت و آفتاب سرگردان از فلک سرگشته با دل پرآتش طالع شد، و دشنه زمان، گیسوی شب را در ماتم شهدا ببرید... و دست زمان، پیراهن زر حلقه فلک را از جیب تا دامن فرو درید...» (ص ۳۳۱).

این‌گونه توصیفها در سراسر کتاب جلوه‌گری می‌کند، اما به دلیل رعایت اختصار به همین اندازه بسنده می‌شود.

نتیجه

مولانا کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی از جمله کسانی است که در دوره باشکوه تیموریان به عرصه هستی قدم نهاد و آثار ارزشمندی چون جواهر التفسیر، بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار، فتوت‌نامه سلطانی، اخلاق محسنی، انوار سهیلی و روضه‌الشهدا از خود به یادگار گذاشت.

کاشفی در هرات، تحت حمایت امیرعلیشیر نوایی (وزیر دانشمند و فرهنگ‌دوست مشهور) از جایگاه علمی والایی برخوردار بود.

فصاحت و بلاغت او مورد توجه مؤلّفان بوده است به گونه‌ای که درباره شهرت و قدرت وی در وعظ و خطابه گفته‌اند: «و در عالم از بنی‌آدم واعظی به خوبی او نبوده و نیست».

تذکره‌نویسان او را متبحّر در علوم دینی و یقینی و نجوم نیز می‌دانسته‌اند.

آنچه بیشتر از همه باعث مقبولیت روضه‌الشهدا گردیده، جمله‌های شعرگونه و آهنگین به همراه داستانپردازیهای ماهرانه و بهره‌گیری از عناصر داستان است. کاشفی در این کتاب بیشتر شیوه سعدی در نثر گلستان را در نظر داشته است. به این ترتیب دور نیست اگر بگوییم مؤلّف به ویژگیهای ادبی و هنری اثر، بیشتر نظر دارد تا تاریخ.

مستشرقین، نثر او را پخته و استادانه و آراسته ارزیابی کرده‌اند. از آنجا که روضه‌الشهدا متنی ادبی، تاریخی مذهبی است، کمتر صفحه‌ای در آن می‌توان یافت که آیه، حدیث و روایتی ذکر نشده باشد.

صنایع لفظی و معنوی بسیاری از قبیل سجع، جناس، قلب، تضاد، مراعات النظیر، ارسال‌المثل را در متن این کتاب می‌توان یافت که به نمونه‌هایی از آنها اشاره شد.

کاشفی آشکارترین توصیفها را از صحنه‌های مبارزه و جنگ ارائه نموده، او با وصف میدان جنگ، ادوات جنگی و رفتار جنگجویان، این صحنه‌ها را قابل لمس می‌کند.

این نویسنده توانا با بهره‌گیری از عناصر داستان و برجسته‌سازی صحنه‌ها و گزارش جزئیات گفتگو و توصیف شخصیتها و تبیین خوی و خصلت آنها، جنبه‌های تاریخی اثر را قوّت و عینیّت بیشتر بخشیده است.

پی‌نوشت

۱. استاد سعید نفیسی با تردید او را معین‌الدّین نیز لقب داده است (کاشفی، ۱۳۶۳: ۲۴۵/۱). بدون شک

معین‌الدین درست نیست. احتمالاً مأخذ ایشان، «منتخبات فارسی» شارل شفر فرانسوی بوده؛ چرا که او نیز دچار اشتباه گردیده است (رک: کاشفی،۱۳۱۷:ص۱۱۷ مقدمه مصحح).

۲. در این میان تنها آرتور جان آربری، او را از اهالی بغداد دانسته و این به طور قطع اشتباه است (همان، ۳۸۶).

۳. «ذرّیّتی» و «لاینال عهدی» اقتباس از آیه ۱۲۴ سوره بقره است. کاشفی تفسیر این آیه را در مواهب علیه چنین نوشته است: «و چون خدای ـ تعالی ـ ابراهیم را به شرف امامت نوازش فرمود، گفت ابراهیم و از فرزندان و نبیرگان من نیز امامان پیدا کن. گفت خدای تعالی در جواب او نرسد عهد من یعنی رحمت و به قول اصح رسالت امت یا امامت مسلمانان، ستمکاران را یعنی کافران را از ذرّیّت» (کاشفی،۱۳۱۷:ص۱، سی و پنج). البته جز اینها دلایل دیگری نیز ذکر کرده‌اند که یادداشت همه آنها موجب اطاله کلام می‌گردد؛ از جمله حکایت پیرمرد سبزواری که از کاشفی خواست بگوید جبرئیل چندبار بر امیرالمؤمنین نزول نمود و او در جواب گفت بیست و چهار هزار مرتبه (رک: شوشتری، ۱۳۶۵:ص۱۱۳/۱) و یا حکایت سؤال از او درباره تعداد جانشینان حضرت رسول (ص) که در جواب گفت: چهارچهارچهار که اهل سنت از آن برداشت چهار نمودند و شیعیان دوازده». این گروه نشانه‌های اهل سنّت را در آثار کاشفی بر تقیّه حمل می‌کنند و اظهار می‌دارند جوّ حاکم بر هرات، کاشفی را بر پنهان داشتن مذهب تشیع وادار نموده و بر مبنای فرهنگ تقیّه در مرکز حکومت اهل سنّت به رواج تفکّر شیعه مشغول بوده است.

۴. در نسخه‌های چاپی موجود در ادامه جمله «فاطمه را هیچ رنجی نبود جز غم فراق پدر» این جمله اضافه شده «و تقدّم اصحاب بر علی و تصرّف ایشان در فدک» (رک: روضه‌الشهدا ـ شعرانی،ص۱۳۷ و عقیقی،ص۱۷۶) در حالی که با ملاحظه نسخ خطی در دسترس، الحاقی بودن جمله آشکار است.

۵. گوناگونی موضوع و فراوانی تألیفات وی به حدّی است که جمعی از شمارش آن اظهار ناتوانی کرده‌اند (خوانساری، ۱۳۹۱:ص۲۱۷/۳).

منابع

۱. آربری، آرتورجان؛ ***ادبیات کلاسیک فارسی***؛ ترجمه اسدالله آزاد؛ مشهد: آستان قدس، ۱۳۷۱ ش.

۲. افندی، میرزا عبدالله؛ ***ریاض‌العلماء و حیاض‌الفضلاء***؛ ترجمه محمدباقر ساعدی؛ چاپ اول، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۴۰۱ ق.

۳. ایرانی، ناصر؛ ***هنر رمان***؛ چاپ اول، تهران: آبانگاه، ۱۳۸۰ ش.

۴. بهار، محمدتقی؛ ***سبک‌شناسی***؛ چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹ ش.

۵. جعفریان، رسول؛ ***مقالات تاریخی***؛ چاپ سوم، قم: دفتر نشر الهادی، ۱۳۷۶ ش.

۶. جوان‌مهر، حسین؛ ***بررسی شبهات و اشتباهات تاریخی درباره‌ی واعظ کاشفی***؛ مقاله ارائه شده در همایش «نکوداشت ملاحسین واعظ کاشفی سبزواری» دانشگاه آزاد سبزوار، ۱۳۸۶ ش.
۷. خواندمیر، غیاث‌الدین؛ ***حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر***؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات خیام، ۱۳۳۳ ش.
۸. شوشتری، قاضی نورالله؛ ***مجالس المؤمنین***؛ چاپ سوم، تهران: کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۶۵ ش.
۹. الشیبی، کامل مصطفی؛ ***تشیع و تصوف***؛ ترجمه علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۹ ش.
۱۰. فخرالدین علی، صفی؛ ***رشحات عین‌الحیات***؛ تصحیح علی‌اصغر معینیان؛ تهران: بنیاد نوریانی، ۱۳۵۶ ش.
۱۱. کاشفی، حسین بن علی؛ ***فتوت‌نامه سلطانی***؛ تصحیح محمدجعفر محجوب؛ چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰ ش.
۱۲. کاشفی، حسین بن علی؛ ***مواهب علیه***؛ تصحیح سیدمحمدرضا جلالی نائینی؛ تهران: اقبال، ۱۳۱۷ ش.
۱۳. کاشفی، حسین بن علی؛ ***لب‌لباب مثنوی***؛ تصحیح سیدنصرالله تقوی؛ چاپ اول، تهران: اساطیر، ۱۳۷۵ ش.
۱۴. کاشفی، حسین بن علی؛ ***الرساله العلیه***؛ تصحیح سیدجلال‌الدین محدث ارموی؛ چاپ دوم، تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۲ ش.
۱۵. میرصادقی، جمال؛ ***عناصر داستان***؛ چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰ ش.
۱۶. نظامی باخرزی، عبدالواسع؛ ***مقامات جامی***؛ تصحیح نجیب مایل هروی؛ چاپ اول، تهران: نشر نی، ۱۳۷۱ ش.
۱۷. نوایی، امیرعلیشیر؛ ***مجالس النفائس***؛ ترجمه شاه محمد قزوینی و محمد فخری هراتی؛ تصحیح: علی‌اصغر حکمت؛ تهران: منوچهری، ۱۳۶۳ ش.
۱۸. واصفی، زین‌الدین محمود؛ ***بدایع الوقایع***؛ تصحیح الکساندر بلدروف؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹ ش.
۱۹. واله اصفهانی، محمدیوسف؛ ***خلد برین***؛ به کوشش میرهاشم محدث؛ تهران: بنیاد موقوفات افشار، ۱۳۷۲ ش.

سبک هندی و مدعیان پیشوایی آن

(بررسی میزان و چگونگی تأثیرگذاری شاعران پیشگام سبک هندی بر شکل‌گیری این سبک)

دکتراحمد غنی پور ملکشاه

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

سامره اردشیری لاجیمی، مراد اسماعیلی، عیسی امن‌خانی، زهرا سالاریان*

چکیده

یکی از مباحث پیچیده و مبهم در کتابهای تاریخ ادبیات ایران، سرآغاز و چگونگی شکل‌گیری سبک هندی است. مطالعه نظر محققانی که به این مسئله پرداخته‌اند از فراوانی دیدگاه‌های ارائه شده حکایت دارد. برخی محققان این سبک را نتیجه ناگزیر سیر طبیعی شعر فارسی دانسته، برخی دیگر این سبک را در ارتباط با عواملی اجتماعی و محیط شکل‌گیری آن بررسی کرده‌اند. در این میان، پژوهشگرانی هم هستند که ریشه این سبک را نه در ارتباط با عوامل اجتماعی یا محیط شکل‌گیری بلکه در شعر شاعران گذشته جستجو کرده‌اند. این دسته از محققان غالباً از شاعرانی چون خاقانی، حافظ، وحشی بافقی و... به عنوان پایه‌گذار این سبک نام برده‌اند؛ اما نکته حائز اهمیت قبول عام نیافتن نتایج چنین پژوهشهایی است. واقعیت این است که سبکی به گستردگی سبک هندی را نمی‌توان و نباید نشأت گرفته از شعر یک شاعر دانست، بلکه باید از میزان و چگونگی تأثیرگذاری این شاعران بر این سبک سخن گفت و این

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۶/۹/۴ تاریخ پذیرش مقاله : ۱۳۸۷/۶/۲۴

* دانشجویان کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

امر نیز تنها به واسطه استفاده از روشی تازه، یعنی تحلیل محتوا انجام شدنی است.
در این مقاله نیز کوشیده شده است تا با تحلیل محتوای شعر چهار شاعر پیشگام سبک هندی یعنی خاقانی، حافظ، وحشی بافقی و بابا فغانی میزان و چگونگی تأثیرگذاری آنان بر شکل‌گیری سبک هندی نشان داده شود.
کلید واژه: تحلیل محتوا، پیشگامان سبک هندی، شعر خاقانی، شعر حافظ، شعر وحشی بافقی، شعر بابا فغانی

درآمد

چگونگی پیدایش سبک هندی (اصفهانی) و پیشگامان آن یکی از مباحث تاریخ ادبیات و هم‌چنین کتابهایی است که تاکنون دربارهٔ این سبک تألیف شده است. در آغاز چنین به نظر می‌رسد که به دلیل نزدیک بودن روزگار رواج این سبک به عصر حاضر، باید دانسته‌های ما بیشتر و دقیقتر از آنچه باشد که درباره سبکهای دیگر می‌دانیم اما واقعیت گویای چیز دیگری است؛ چرا که ابهامهای سبک هندی بمراتب از سایر سبکهای شعر فارسی بیشتر است؛ چنانکه امروزه بروشنی می‌توان از چرایی و یا پیشوایان سبک خراسانی یا عراقی سخن گفت در صورتی که در مورد سبک هندی این کار را نمی‌توان انجام داد. عمده‌ترین دلیل این ابهام را باید در مطرود بودن این سبک و بی‌مهری ایرانیان نسبت به آن جستجو کرد؛ بی‌مهری که سبب شده است کمتر پژوهشگری به طور منظم و عمیق به مطالعه این سبک بپردازد.

نویسندگان این مقاله با در نظر داشتن تحقیقات انجام شده، سعی کرده‌اند تا این بار با رویکردی متفاوت (روش تحلیل محتوا) به سهم پیشوایان سبک هندی در شکل‌گیری این سبک بپردازند. اما پیش از بیان روش و شیوه کارِ مقاله، لازم است تا به عنوان پیشینه تحقیق به اجمال به تحقیقات گذشته اشاره گردد. هرچند مطالعه تحقیقات انجام شده نشان از فراوانی دیدگاه‌های ارائه شده دارد با وجود این، می‌توان از سه دیدگاه متفاوت درباره این سبک و آغازگران آن یاد کرد:

الف) پژوهشگرانی که این سبک را نتیجه سیر طبیعی شعر فارسی می‌دانند

تکرار و کلیشه‌ای شدن زبان و درونمایه‌های شعر فارسی پس از حافظ، نکته‌ای است که تمامی پژوهندگان به آن باور دارند. تکراری که پیش از شکل‌گیری مکتب وقوع و

رواج سبک هندی به اوج خود رسید. در چنین موقعیتی، طبیعی است که میل به گریز از این حالت در شاعران به اصلی‌ترین مشغله ذهنی آنان تبدیل گردد. این میل به گریز از ابتذال همان بهانه بود برای تغییر در سیر شعر فارسی. دکتر شفیعی کدکنی یکی از نمایندگان برجسته این دسته از محققان در این خصوص می‌نویسد: «اسلوب هندی به طور طبیعی نتیجه گریز از ابتذالی است که در عصر تیموری بر شعر فارسی حاکم بوده است» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۱:ص ۱۶).

ب) پژوهشگرانی که شکل‌گیری این سبک را در ارتباط با عوامل اجتماعی و محیط شکل‌گیری آن می‌دانند

سبک هندی در دو سرزمین ایران و هند رواج یافت و همین عامل سبب شد تا عده‌ای شکل‌گیری این سبک را در ارتباط با عوامل اجتماعی و محیط شکل‌گیری آن یعنی ایران و هند بدانند؛ چنانکه شمس لنگرودی با این باور، که سبک هندی در ایران شکل گرفته است، این مکتب را انعکاس شهرنشینی ایرانیان در عصر صفوی می‌داند و می‌نویسد: «سبک هندی نه مکتبی صرفاً ایرانی و نه مکتبی صرفاً هندی است بلکه مکتبی ادبی است که ... در عصر صفویه بنا به ضرورت تاریخی (فشار داخلی و آزادی نسبی در هند و پیدایش شهر نشینی) بروز کرد» (لنگرودی،۱۳۷۲:ص ۴۷).

ج) پژوهشگرانی که سبک هندی را نه در ارتباط با عوامل اجتماعی یا محیط شکل‌گیری بلکه در شعر شاعران گذشته می‌دانند

این دسته از محققان، سبک هندی را جوانه‌ای بر رسته از شعر شاعران گذشته فارسی می‌دانند. عمده‌ترین دلیلی هم که برای نسبت دادن این سبک به شاعران گذشته ارائه می‌کنند، ویژگیهای اصلی این سبک در شعر آن شاعران است. مهمترین این شاعران که از آنها به عنوان پایه گذاران سبک هندی یاد می‌شود، عبارتند از:

خاقانی: این شاعر نام‌آشنای شروانی، یکی از شاعرانی است که به رغم زیستن در قرن ششم و داشتن فاصله زمانی بسیار از او نیز به عنوان پایه گذار سبک هندی نام برده شده است. برخی چون علی دشتی آشکارا به این امر اشاره کرده، می‌نویسد: «مع‌ذلک از مرور به دیوان خاقانی در ذهن این پندار صورت می‌بندد که وی نقطه آغاز سبکی است که در تاریخ ادبی به سبک هندی معروف است» (دشتی،۱۳۸۱:ص ۴۵) و برخی دیگر نه

آشکارا، خاقانی و شعر او را در آغاز شکل‌گیری سبک هندی بی‌تأثیر ندانسته‌اند؛ چنانکه دکتر شفیعی‌کدکنی (البته بر پایه دیدگاه سیر طبیعی شعر فارسی خود که از آن یاد شد.) خاقانی را نقطه آغاز این سیر دانسته، می‌نویسد: «شعر بیدل [و شاعران سبک هندی] نتیجه طبیعی تحولی بود که از سنایی و به یک حساب از خاقانی و انوری شروع شده بود» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۱:ص ۱۶).

حافظ: شاعر نامبردار دیگری که از او نیز به عنوان بانی سبک هندی یاد می‌شود، حافظ شیرازی است. این انتساب گاه تنها به واسطه اظهار ارادت صائب به حافظ صورت گرفته است؛ چنانکه مؤتمن به استناد این بیت صائب

به فکرصائب از آن می‌کنند رغبت‌خلق کَه یاد می‌دهداز طرزحافظ شیراز

صائب و سبک هندی را وامدار حافظ دانسته است (مؤتمن،۱۳۵۲:ص ۳۵۱).

گاه نیز به دلیل برخی ویژگیهای شعریِ حافظ، چون زبان شعری او که در پاره‌ای موارد با عرف زبان شعر فارسی سازگاری نَدارد. در کتاب با کاروان حله می‌خوانیم «در حقیقت وی [حافظ] پیش از شاعران دیگر ـ بیش از فغانی و کلیم و نظیری و صائب ـ توانسته است غزل را از حلقه ادیبان و عالمان به مجلس بازاریان و محفل رندان و لشکریان بکشاند» (زرین کوب،۱۳۷۲: ص ۲۸۲).

وحشی بافقی: در مقایسه با سه شاعر قبلی، وحشی بافقی شاعری است که کمتر از او به عنوان پایه‌گذار سبک هندی یاد شده است و محققان بیشتر او را مبدع مکتب واسوخت دانسته‌اند. با وجود این بنیانگذاری سبک هندی به او نیز نسبت داده شده است؛ چنانکه مرحوم امیری فیروزکوهی در مقدمه خود بر دیوان صائب می‌نویسد: «محتشم و وحشی و ضمیری و حسابی و قاضی نور و غیرتی و میر صبوری و امثالهم همگی و مجموع طریقه‌شان از سنگهای بنیان و پایه‌های کمال این سبک هستند» (مقدمه دیوان،۱۳۴۵:ص ۱۹).

بابا فغانی: دکتر قمر آریان یکی از پژوهشگرانی است که بابا فغانی را نقطه آغاز سبک هندی می‌داند. وی در مقاله‌ای در این خصوص می‌نویسد: «شاید اولین عکس‌العمل جدی که در مقابل سبک عراقی پیدا شد، عکس‌العمل بابا فغانی بود که چون خودش اهل مدرسه و علم نبود و شغلش چنانکه در تحفه سامی آمده است چاقوسازی بود، طرز او عبارت شد از وارد کردن افکار و تخیلات و تعبیرات طبقات عامه در نسج غزل» (آریان،۱۳۵۲:ص ۲۶۳).

اگر از پژوهشهای محققان دسته اول و دوم (البته با توجه به موضوع مقاله) چشم‌پوشی کرده، تنها تحقیقات محققانی را در نظر داشته باشیم که در دسته سوم قرار گرفته‌اند، باید اذعان کنیم که تلاش این محققان در نشان دادن آغازگاه سبک هندی تاکنون به نتیجه‌ای نرسیده است که نه تنها محققان این دسته، بلکه محققان دو دسته دیگر را نیز متقاعد کند. چنین به نظر می‌رسد که ادامه تلاشهایی از این دست نیز راه به جایی نبرد. مشکل این دسته از محققان را باید در نگاه یکسونگر و تک‌بُعدی آنان جستجو کرد؛ چرا که این محققان یا شاعری را مبدع سبک هندی دانسته و یا ندانسته‌اند. البته به نظر آنان در این میان، راه میانه‌ای نیز وجود ندارد در صورتی که در پیشی‌گرفتن چنین دیدگاه‌های سیاه و سفیدی عملاً نمی‌تواند صحیح باشد؛ چرا که مثلاً «شیوه بیان خاقانی به گونه‌ای است که او را نمی‌توان در سبکهای معروف گنجانید چرا که هم فخامت و صلابت خراسانیان را در کلام دارد و هم باریک‌اندیشی و سیلان تصاویر عراقیان را و هم مضمونهای ناگهانی اصفهانیان را» (احمد سلطانی، ۱۳۷۰: ص ۱۰۶). با وجود این آیا صحیح خواهد بود که ما خاقانی را پیشوا و مبدع سبکهای عراقی و اصفهانی بدانیم؟ واقعیت این است که به جای کوشش در انتساب این سبک به تنها یکی از این شاعران، بهتر است سعی شود تا میزان تأثیرگذاری هر یک از این شاعران (شاعرانی که از آنان به عنوان پیشاهنگان سبک هندی یاد می‌شود.) بر این سبک و شاعران آن نشان داده شود. ناگفته پیداست که با داشتن چنین نیّت و هدفی، ناگزیر باید از شیوه‌ای دیگر و متفاوت از شیوه‌های متقدمان بهره گرفت.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، تحلیل محتواست؛ بدین ترتیب که ابتدا و به دلیل محدود بودن مقاله به صورت تصادفی (at random) از دیوان هر یک از این شاعران هزار بیت انتخاب شده (ابیات انتخابی از شعر شاعران غزلسرا یعنی حافظ، وحشی و بابا فغانی تنها از غزلیات آنان بوده درحالی‌که در مورد خاقانی به طور یکسان از قصاید و غزلیات او انتخاب شده و آن هم به دلیل اهمیت توأمان غزلیات و قصاید او در تکامل شعر فارسی است.) و در ادامه با تجزیه اشعار انتخاب‌شده به کوچکترین اجزای ممکن (با توجه به هدف این مقاله) بسامد، عناصر سبک‌ساز و میزان شباهت شعر این شاعران با هنجار شعر شاعران سبک هندی مورد مقایسه قرار گرفته است. اما پیش از تحلیل

محتوایی این اشعارِ انتخاب‌شده، باید از سبک هندی و برخی هنجارها و ویژگیهای سبکی آن هرچند به اختصار سخن گفت.

سبک هندی در کنار سبکهای خراسانی و عراقی یکی از اصلی‌ترین سبکهای شعر فارسی شناخته می‌شود. سبکی که نزدیک به دو قرن و همزمان با دوران حکومت شاهان صفوی در ایران و هند رواجی فوق‌العاده یافت. این سبک در روزگاری رونق گرفت که شاعران به دلایلی از دربار دور شده، شعر خود را به ناچار به میان قهوه‌خانه‌ها آورده بودند. پس جای تعجب نیست اگر ملاحظه می‌شود ویژگیهای سبک‌شناختی این سبکِ شاعری نیز در تعامل شاعران با مردم و زندگی در کنار آنها شکل گرفته است. این پیوستگی و ادغام شاعر در اجتماع سبب شد تا شعر از زبان و درونمایه‌های گذشته خود فاصله گیرد و زبان و درونمایه‌هایی تازه و نویی بیابد که مهمترین آنها ـ که در این پژوهش در نظر گرفته شده است ـ این موارد است:

الف) استفاده از فرهنگ و زبان کوچه و بازار ب) جستجوی معنی‌بیگانه ج) اسلوب معادله د) تصاویر پارادوکسی س) وابسته‌های عددی (شفیعی کدکنی،۱۳۷۱:ص ۶۴ـ۴۰).

الف) استفاده از فرهنگ و زبان کوچه و بازار

زبان، عنصری در ارتباط با محیط اجتماعی و تجربه زندگی شاعر است. نه تنها زبان بلکه بسیاری از شگردهای ادبی نیز چنین است؛ چنانکه ابن رومی، شاعر مشهور عرب در جواب ملامت یکی از طاعنان خود که بر او خرده می‌گرفت که چرا تشبیهاتش به خوبی تشبیهات ابن معتز نیست از ارتباط شعر ابن معتز با زندگی درباری و تجملاتی او یاد کرده و از خلیفه‌زاده بودن ابن معتز سخن گفته، زیبایی تشبیهات شعر او را به اسباب خانه او ارتباط داده است (زرین کوب،۱۳۸۰:ص ۷۹).

این داستان در مورد شاعران سبک هندی نیز مصداق دارد؛ چرا که از سویی با استقرار حکومت صفوی و اظهار بی‌میلی آنان نسبت به شعر مدحی و از سوی دیگر مخالفت عالمان آن عصر با باورهای صوفیان سبب شد شاعران از دربار و کنج خانقاه‌ها به قهوه‌خانه‌ها نقل مکان کنند. همین تغییر محیط و به دست آوردن تجربه‌های تازه بی‌شک اصلی‌ترین عامل برای استفاده از تعابیر و حتی لحن عامیانه در اشعار شاعران عصر صفوی بوده است. یکی از عمده‌ترین دلایلی که کاربرد زبان روزمره و کوچه و بازار را به ویژگی اصلی در سبک هندی تبدیل می‌کند نیز همین است؛ اما در واقع این

تمام ماجرا نیست. باید به این نکته هم اشاره شود که بسیاری از شاعران این دوره، مردمانی عامی بوده‌اند. اگر از چند چهره فرهیخته چون صائب و... بگذریم، غالب شاعران ما در این عصر حتی آن دسته از شاعرانی که شهرتی بسزا داشته، گاه چون وحشی بافقی سرسلسله نیز خوانده می‌شدند با سنت ادبی گذشته خود بیگانه بوده‌اند. اگر نظامی عروضی در چهار مقاله، شرط لازم برای رسیدن به مقام شاعری را دقت در آثار بزرگان دانسته، چنین توصیه می‌کرد: «اما شاعر بدین درجه نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران را پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی خواند و یاد همی گیرد که درآمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است تا طرق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و هنر شعر بر صحیفه خرد او منقش گردد...» (نظامی عروضی،۱۳۳۶:ص ۳۰)، شاعران این دوره که دیگر به آزموده شدن برای ورود به دربارها نیازی نداشتند، یکباره این قیدها را از پای خود بازشده دیده، این توصیه‌ها را ناشنیده گرفتند. آنان که مردمی عامی و غالباً هم اهل کار و کسب بودند (آن‌گونه که در تذکره‌ها به پیشه‌های آنان اشاره شده است.) و به اصطلاح برای دل خویش و مردمانی چون خود شعر می‌سرودند، زبانِ گفتار و لحن خویش را در شعر انعکاس دادند.

با آگاهی نسبت به این امر به سراغ شاعران موردنظر می‌رویم تا در شعر آنان نمونه‌های فرهنگ کوچه و بازار را بیابیم[1].

خاقانی

پار دوست و امسال آشنا بودن، خودبه‌خودی، سگ جان، کار بالا نگرفتن، سگ جگر، قابل چیزی بودن، بزرگ دل، از کجا بر داشته، خواب بد دیدن، بد رنگ شدن، سیه شدن، کار کار توست، رحم کن رحم، دست دست توست، لطف کن لطف، یک یک گفتن، سگجانی، دست گرفتن، همکاسه، سر دزدیدن، سگ دل، سگی کردن، چیزی به دندان نبودن، جان کندن، با تو قرار من چه

حافظ

یکسر به جایی بردن، چه توقع داری، چند و چند، زخود یکسو شدن، مثلش را ندیدست، چه کارم با کس، مشغول کار خود باشم، چها رود، در دیده حیا نداشتن، جهان سیاه شدن

بابا فغانی

گرد گرفت، سر به دیوار زدن، چه کسیم ما، خانه سوخته، قدم رنجه کن، دل آب شدن، هزار تندی خو، سَنگ به کاسه زدن، کج کلاهان، چشم بازتر (ردیف شعر)، خراب چیزی بودن، از گوش پنبه در آوردن،

دامن رنگ گرفتن، ننشسته گرد بر دل، بوی کباب، زبان بیرون کردن، خلاص از غم، خلاص کردن(ردیف شعر) گرد لب، دود چراغ خوردن، سنگ بر سر زدن، کبابی بدین نمک، در آستین نمک داشتن، جگر کسی را کباب کردن، بخت شور، بر سواد دیدن نمک زدن، با فراق بال کشتن، درد جگر چاک، دل خودکاره، چون شیر و شکر شدن، دلم می‌سوزد، درونم داغ شد، زهره از بیم آب شدن، چون آب به جگر فرو رفت، یک قطره خون گرم، زهر چشم، روی گرم، وقت تکلم، سرگرم جلوه بودن، خراب نظاره بودن، چاک جگر، حبس بودن، کم بوده، مردم از رشک غیر، زبان چرب

وحشی بافقی

رو داد گریه بیخود، کم ظرفیت بودن، پاشید نمک، بدی دیدن، به من مهربان نشوی، جا بر در جایی بودن، نقاب کشیدن، گرم همصحبتی بودن، زیر پای خود نگاه کردن، می‌سوزد ز تو، چاک در چاکش فکن، جا نبودن، جای خود را نگه داشتن، پر عربده، از جا رفتن، بنازم حوصله، خنده بر خود آمدن، از کسی باور نداشتن، طرفه ی عزیز، هم چشمی کردن، بر سر کسی پیاله شکستن، گرم گردیدن، مشقت راه، شوق غالب بودن، جا کرده‌ای، جانم گرفته در میان، پهلو می‌نهد، عرض بلا کردی، سنگین گوش بودن، مثل شیر و شکر بودن، گریه بر روزگار کسی کردن، رفتن کار از دست، سرت گردَم، ملتفت سلام کسی نشدن، بی‌ضرورت رفتن، سنگ سیاه شدن، جگر خوردن، گرم و سرد جهان ندیدن، آب و رنگ کسی کم شدن، در ته پا ریختن، آتش کسی گرم شدن، جمله اجزاء، کم ظرفیتی، به میان دو کس آمدن

پس از بیرون کشیدن اشعاری که نشانه‌هایی از فرهنگ کوچه در آنها دیده می‌شد و دقت در بسامد آنها مشاهده شد که خاقانی به عنوان قدیمی‌ترین شاعر این گروه از این فرهنگ چه در قصاید و چه در غزلیات خویش تقریباً به یک مقدار استفاده کرده است با این تفاوت که لحن او در غزلیات بیشتر با فرهنگ کوچه پیوستگی دارد تا در قصایدش. البته این را نیز باید افزود که خاقانی بیشتر از کلمات استفاده می‌کند تا از تعابیر عامیانه. به‌رغم قابل توجه بودن بسامد این کلمات و عبارات در شعر خاقانی نباید تصورکرد که شعر خاقانی در ایجاد سبک هندی تأثیرگذار بوده است؛ چرا که این بسامد را در شعر شاعران نزدیک به خاقانی چون انوری و سنایی نیز می‌توان مشاهده کرد.

بسامد اصطلاحات عامیانه در شعر حافظ نسبت به خاقانی و دو شاعر دیگر کمتر است و حتی می‌توان مدعی شد که حافظ به دلیل توجه به ساختار شعر خود و سعی در استفاده از تمام ظرفیت کلمات، کلمات و عبارات عامیانه را به گونه‌ای به کار گرفته که تشخیص عامیانه بودن آنها دشوار به نظر می‌رسد. در شعر حافظ این کلمات رنگ و بویی ادیبانه دارند و با کاربرد شاعرانی چون خاقانی و وحشی و شاعران سبک هندی متفاوت است.

شعربابافغانی‌و وحشی‌نه تنها ازکلمات واصطلاحات‌عامیانه سرشاراست‌بلکه برخلاف

دو شاعر قبلی ساختار جملات نیز به گونه‌ای کاملاً آشکار (بویژه در وحشی بافقی) تخاطب‌گونه است؛ چنانکه دکتر صفا در این باره می‌نویسد: «در سخنوری اهمیت او [وحشی] در آن است که مضمونها و نکته‌های شاعرانه ... خود را که به آنها شهرت یافته با زبانی بسیار ساده و نزدیک به زبان تخاطب بیان می‌کند و گاه چنان است که گویی‌سخن روزانه خود را می‌گوید»(صفا، ۱۳۶۵: ۵/ ۴۵۸). با تکیه بر چنین نظر محققانه‌ای شعر وحشی و بابا فغانی را باید بسترهای سبک هندی در به کارگیری زبان واصطلاحات عامیانه دانسته، سهم خاقانی و حافظ را نسبت به این دوشاعر اندک‌شمرد.

ب) جستجوی معنی بیگانه

یکی از اصطلاحات رایج در دیوانهای شاعران سبک هندی معنی بیگانه است؛ تعبیری که شاعران این سبک برای نشان دادن توان شاعری خویش بارها از آن استفاده کرده، شعر خود را به دلیل واجد بودن آن ستوده‌اند و بالطبع در مقابل نیز، شعر کسانی را که فاقد معنی بیگانه بوده، شعری فاقد زیبایی و بی‌بهره از «آن» شعری به شمار آورده‌اند.

با این همه معنای دقیق و روشنی از این تعبیر ـ که در شعر شاعران این سبک با دست و دلبازی بسیار از آن استفاده شده است ـ از سوی شاعران این سبک ارائه نشده است. معنی رنگین، معنی برجسته، معنی پیچیده، معنی نازک، معنی روشن، معنی دورگرد و... همه تعابیری است برای معنی بیگانه و تقریباً هم‌معنا با آن. در چنین فراوانی از تعابیر، چگونه باید توقع داشت تا به وحدتی نیز دست یافت. با این حال محققان ویژگیهایی برای این تعبیر بر شمرده‌اند که به چند مورد از آنها اشاره می‌شود:

۱. معنی بیگانه به مفهوم غرابت و تازگی

۲. معنی بیگانه یا همان طرز تازه

۳. معنی بیگانه یا باریک بینی و نازکی خیالی[۲]

اما آیا در نظر شاعران این سبک، راهی نیز برای رسیدن به این معنی بیگانه وجود داشته است؟

صائب به عنوان معتدلترین چهره این سبک «برای دستیابی به معنی بیگانه نه تنها خیال خلاق خود را در جهت ایجاد پیوندهای تازه میان عناصر موجود در جهان عینی و عناصر نسبتاً آشناتر جهان ذهن به حرکت در می‌آورد و مضامین تازه خلق می‌کند بلکه عناصر و کلمات سازنده بیت را به گونه‌ای برمی‌گزیند که تناسبات و پیوندهای چندگانه

میانشان بر قرار باشد ... بنابر این آن چیزی که صائب از آن به معنی بیگانه تعبیر می‌کند و تمام تلاش خود را مصروف به آن می‌دارد، عمدتاً در اسلوب معادله است» (حسن پورآلاشتی،۱۳۸۴:ص ۷۳). پس برای یافتن معنای تازه در دیوان صائب و غالب شاعران این سبک، باید به اسلوب معادله‌های آنها توجه شود. برای نمونه این اشعار صائب (درباره اسلوب معادله درادامه نیز مطالبی می‌آید.)

خمار آلوده یوسف به پیراهن نمی‌سازد زپیش چشم من بردار این مینای خالی را

(صائب، ۱۳۷۰:ص۲۱۹)

می‌توان دل را به آهی کرد از غمها سبک یک فلاخن می کند آواره چندین سنگ را

(همان، ص ۵۷)

با این مقدمه و پس از اینکه دریافتیم صائب و دیگر شاعران این سبک چگونه به صید معانی بیگانه می‌پردازند به سراغ شاعران مورد نظر می‌رویم تا مضامین تازه و شیوه صید آنها را یافته به مقایسه این معانی و شیوه رسیدن به آنها با معنی بیگانه و روش شاعران سبک هندی در صید این معانی بپردازیم.

خاقانی

(یافتن مضمونهای بکر و تازه برای این شاعر شروانی اهمیت خاصی داشته به همین دلیل نیز او از راه‌های گوناگون به صید معانی پرداخته است. استعاره‌های تازه، علم و دانش، باورهای عامیانه، تشبیهات تازه و اسلوب معادله از مهمترین این راه‌هاست. در جدول زیربرای هریک ازاین راه‌ها دو مثال‌آمده و تعداد آنها نیزدر پایان ذکر شده‌است.)

چون طیلسان چرخ مطرا شود به صبح بر باران سحر دارم سپر چون نفکند		من رخ به آب دیده مطرا بر آورم این‌کهن‌گرگ خشن بارانی‌از غوغای‌من(۱۸مورد)

(خاقانی،۱۳۶۸:ص ۲۴۳)

سوگند خورد مادر طبعم که در ثناش علوی و روحانی و غیبی و قدسی زاده‌ام		از یک شکم دوگانه چو جوزا بر آورم کی‌بود در ملک‌اسطقسات استقسای‌من(۳۲مورد)

(همان، ص ۲۴۷و۳۲۳)

جوش دریا دریده زهره کوه ور بگرید بدرد از دم دریای سرشک		گوش ماهی بنشوند که کر است گوش ماهی را هم راه خبر بگشایید(۲مورد)

(همان، ص۲۴۳ و ۱۵۹)

لاف یکرنگی مزن تا از صفت چون آینه آتشین داری زبان زان دل‌سیاهی چون چراغ		از درون سو تیرگی داری و از بیرون صفا گرد خودگردی از آن تردامنی‌چون‌آسیا(۳ مورد)

(همان، ص ۱)

سبب آب روی آب مژه است عالم از جور مایه زای غم است		صیقل تیغ کوه، تیغ خور است تبراز هیمه مادت شرر است (۳ مورد)

(همان، ص۶۴ و ۶۵)

حافظ

حافظ چه می نهی دل تو در خیال خوبان		کی تشنه سیر گردد از لمعه سرابی (۱ مورد)

(حافظ، ۱۳۷۸: ص ۲۹۲)

بابا فغانی

برگرد ارغوان کمر سیم کرده چست		نخل غریب بهر دل خلق بسته‌ای (۱ مورد)

(بابافغانی،۱۳۴۰:ص۳۸۲)

وحشی بافقی

وحشی و اشک حسرت و تف هوای بادیه قرب‌تا حاصل‌نشد دودم ز خرمن برنخاست		آب ز چشم تر بود ره سپر سراب را اتحاد شمع برق خرمن پروانه بود (۲ مورد)

(وحشی بافقی،۱۳۷۶:ص۱۰ و۵۵)

همان‌گونه که اشاره شد در میان این چهار شاعر، خاقانی به مضمون‌آفرینی شهرت بیشتری دارد. توجه این شاعر سبک آذربایجانی به جستجوی معانی بیگانه به قدری است که او از شیوه‌های گوناگون استفاده کرده است. با این همه چنین به نظر می‌رسد که نزد خاقانی توسل به دانش و علوم و استعاره‌های بدیع و تشبیهات تازه بیشترین جایگاه را داشته، اسلوب معادله ـ که شیوه مرسوم جستجوی معانی بیگانه در نزد شاعران سبک هندی است ـ کمتر مورد توجه او بوده است. خاقانی اگر چه از اسلوب معادله نیز برای مضمون‌آفرینی استفاده کرده است، اما سهم این شیوه مضمون‌آفرینی در مقایسه با سایر شیوه‌ها بسیار اندک است. چنین به نظر می‌رسد که خاقانی هرچند برخی او را از این جهت پایه گذار سبک هندی دانسته‌اند، نمی‌تواند تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر شاعران سبک هندی داشته باشد؛ چرا که نه تنها شیوه‌های مورد علاقه او برای شاعران سبک هندی چندان جالب و دلخواه نیست بلکه خاقانی نیز به نوبه خود چندان تمایلی به استفاده از شیوه شاعران سبک هندی ندارد. در بهترین شکل ممکن، خاقانی در کنار کسانی چون انوری و... تنها می‌تواند برای شاعران سبک هندی نمادی باشد از شاعرانی که در پی یافتن معنایی تازه و دور از ذهن هستند.

حافظ و بابافغانی را می‌توان به طور کلی بی‌تأثیر دانست. حافظ بیشتر به زبان شعرش و چند لایگی آن توجه دارد و آن‌گونه که برخی معتقدند، حافظ بسیاری از

مضامین شعر خود را از دیگران وام گرفته است[۳]. بابافغانی نیز نه تنها مضمون آفرین نیست بلکه در شعر او آنچه اهمیت دارد، انتقال حس عاطفی اوست[۴].

در شعر وحشی نیز اگر چه نمونه‌هایی از اسلوب معادله به سیاق شاعران سبک هندی وجود دارد به دلیل بسامد بسیار کم آنها (تنها ۲ مورد) نمی‌توان او را تأثیرگذار دانست.

با توجه به آنچه گفته شد، بهتر است جستجوی معانی بیگانه را آن‌گونه که مورد نظر شاعران سبک هندی است به خود این شاعران نسبت داده، آن را ویژگی‌ای بدانیم که این شاعران خود پرورده‌اند.

ج) اسلوب معادله

مهمترین ویژگی شعر شاعران سبک هندی، بی‌گمان کاربرد بسیار اسلوب معادله‌هاست به گونه‌ای که پس از دیدن شعری که نشانی از اسلوب معادله‌سازی در آن باشد، می‌توان چنین حدس زد که شاعر آن شعر، باید از شاعران سبک هندی باشد.

اسلوب معادله را ـ که به دلیل شباهتش با تمثیل و تشبیه‌های مرکب غالباً با آنها اشتباه گرفته می‌شود ـ چنین تعریف کرده‌اند: «معادله‌ای است که ... شباهت میان دو سوی بیت ـ دو مصراع، وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر. البته دو سوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲:ص ۸۴).

پیش از شاعران سبک هندی، شاعری را سراغ نداریم که اسلوب معادله را وجههٔ همت خود ساخته باشد و اگر در شعر شاعری نیز با نمونه‌هایی از اسلوب معادله روبه‌رو هستیم، باید آن را یک استثنا و نه یک ویژگی سبکی به شمار آورد. شاعران مورد نظر نیز از این مسئله مستثنا نیستند. اینان و بویژه خاقانی به رغم اینکه در اشعارشان تشبیه‌های مرکب بسیار دیده می‌شود، کمتر نمونه‌ای از اسلوب معادله در شعر آنان وجود دارد.

خاقانی

بوی‌راحت چون توان برد از مزاج این دیار مرا گفت گنج فقر داری در جهـــان منگر		نوشدارو چـون توان جست از دهان اژدها نعیم‌مصردیده‌کس،چه‌بایدقحط‌کنعانش(۱۰مورد)

(خاقانی،۱۳۶۸:ص۲ و ۲۱۱)

حافظ

من اگر نیکم و گر بد تو برو خـود را باش سیل سرشک ما ز دلش کین بدر نبـــــرد		هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت درسنگ‌خاره قطره باران اثـــرنکرد(۵ مورد)

(حافظ،۱۳۷۸:ص۵۵ و ۱۹۳)

بابا فغانی

چو نام دوستی بردی بیفشان از وفا تخمی جمال چهره معنی ندارد عاشقی چندان		زبان چرب را شیرینی گفتـــــار می باید متاع‌یوسف است ای‌دل کنون‌بازارمی‌باید(۳ مورد)

(بابافغانی،۱۳۴۰:ص ۳۸۲و۱۷۵)

وحشی بافقی

وحشی و اشک حسرت و تف هـــــوای بادیه قرب تا حاصل نشد دودم ز خرمن بر نخاست		آب ز چشم تر بود ره سپر سراب را اتحـــاد شمع برق خرمن پروانه بود (۲ مورد)

(وحشی بافقی،۱۳۷۶:ص۹ و ۴۳)

درباره اسلوب معادله‌های شعر این شاعران باید به دو ویژگی آنها اشاره کرد: اول بسامد کم اسلوب معادله‌ها: این بسامد اندک در اشعار این چهار شاعر نمی‌تواند نقشی در شکل‌گیری اسلوب معادله‌ها در شعر شاعران سبک هندی داشته باشد. دوم نوع اسلوب معادله‌ها: در اسلوب معادله‌های شاعران سبک هندی نوعی تازگی دیده می‌شود. شاعران این سبک می‌کوشند تا نگاهی غیرمعتاد به موضوعات شعر خود داشته، ارتباطی را نیز که میان مصراعهای شعر خود ایجاد می‌کنند، تازه باشد؛ به عنوان نمونه این شعر صائب

ز آسمان کهن‌سال، چشم جود مدار　　نمی‌دهد، چو سبو کهنه گشت، نم بیرون

(صائب،۱۳۷۰:ص ۳۰۸۴)

در صورتی که اگر دو اسلوب معادله وحشی ـ که با اسلوب معادله‌های سبک هندی شباهت دارد ـ و یکی دو بیت خاقانی چون:

سبب آب روی آب مژه است　　صیقل تیغ کوه، تیغ خور است

(خاقانی،۱۳۶۸:ص ۶۴)

را کنار بگذاریم، باقی اسلوب معادله‌ها بویژه اسلوب معادله‌های بابافغانی و حافظ فاقد آن تازگی است که در شعر شاعران سبک هندی آشکارا می‌توان دید. اسلوب معادله‌های به کار گرفته شده از سوی این شاعران (جز وحشی) در شعر شاعران دیگر نمونه‌های فراوانی دارد؛ حتی می‌توان آنها را از موتیوهای شعر فارسی هم دانست؛ مانند اثر نکردن

قطره باران در سنگ خارا در شعر حافظ که تقریباً معادلی است از بی‌اثر بودن گریه عاشق پیش معشوق.

بدین ترتیب و به رغم همانندیهای اسلوب معادله‌های وحشی و برخی از اسلوب معادله‌های خاقانی با اسلوب معادله‌های شاعران سبک هندی، این چهار شاعر نمی‌توانند نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری اسلوب معادله در شعر شاعران سبک هندی داشته باشند.

د) تصاویر پارادوکسی

یکی دیگر از ویژگیهای اصلی سبک هندی، تصاویر پارادوکسی در اشعار آنان است. منظور از پارادوکس و تصاویر پارادوکسی، تصاویری است که «دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کند» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۱:ص ۵۴).

تصاویر و تعابیر پارادوکسی برای اولین بار و به گونه‌ای جدی در آثار عارفان دیده می‌شود و پس از آن نیز کم و بیش و به گونه‌ای پراکنده در آثار شاعران دیگر نیز به چشم می‌آید. با وجود این، اوج استفاده از تصاویر پارادوکسی را باید در سبک هندی دانست. حال آیا این چهار شاعر می‌توانستند نقطه آغازی برای شکل‌گیری تصاویر پارادوکسی در شعر شاعران این سبک بوده باشند؟ برای رسیدن به پاسخ این پرسش باید شعر آنها را از این دیدگاه مورد بررسی قرار داد.

خاقانی

زندگان کشته، زبان بی‌زبانی، بیدار خفته، آب آتشین، درویش سلطان دل، هست از نیستی، در کوی حیرتی که همه عین آگهی است

حافظ

کشتن به انفاس‌عیسوی، بی‌عمر زنده‌بودن، دولت فقر، از آب هفت بحر به یک موی تر نشدن

بابافغانی

گریه شادی

وحشی بافقی

در شعر وحشی نمونه‌ای از پارادوکس دیده نمی‌شود پس عملاً باید او را کنار گذاشت. در شعر بابافغانی نیز تنها یک نمونه به چشم می‌خورد که به دلیل کاربرد بسیار

آن حتی نزد عامه مردم، فاقد زیبایی است. در شعر خاقانی و حافظ به رغم اینکه پارادوکس از بسامد قابل قبولی برخوردار است، نمی‌توان از تأثیرگذاری این دو شاعر بر شعر شاعران سبک هندی با اطمینان چیزی گفت؛ چرا که با مطالعه آثار صوفیه و دیگر شاعران عارف از سنایی گرفته تا حافظ و جامی با این تصاویر پارادوکسی روبه‌رو هستیم و این مانعی است که ما را از هر ادعایی در این زمینه باز می‌دارد. شاعران سبک هندی می‌توانستند چنین شگردی را نه تنها در شعر شاعران، بلکه در آثار عارفانی چون بایزید نیز دیده باشند. با وجود این، مطلب انتساب این عنصرِ سبک ساز به خاقانی و حافظ نمی‌تواند خالی از چون و چرا باشد.

س) وابسته‌های عددی

برای این بخش از کتاب شاعر آینه‌های دکتر شفیعی کمک می‌گیریم. ایشان در این کتاب و در مورد وابسته‌های عددی در سبک هندی می‌نویسد: «در زبان فارسی مثل هر زبان دیگری برای بیان معدودها غالباً صورتهایی شناخته شده و کلیشه واری هست که کمتر مورد تغییر قرار می‌گیرد؛ مثلاً می‌گویند یک لیوان شیر ... ولی در تمام موارد علاوه بر اینکه ساختار خاص بیان عدد همیشه ثابت و تقریباً کلیشه است ... اجزای آن علاوه بر عدد، آن دو بخش دیگر، یعنی وابسته عددی و معدود همیشه امر مادی و ملموسند که قابل اندازه‌گیری و شمارشند اما در شعر، این هنجار در هم شکسته می‌شود و از قدیم نمونه‌های آن را می‌توان دید؛ چنانکه در شعر حافظ «یک شکر بخند» را دیدیم.

چیزی که در سبک هندی، اساس و محور بیان قرار می‌گیرد، تنوع بیش از حد این نوع استعمال است...» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۱:ص ۷-۴۶).

با این مقدمه کوتاه اما بسنده، بدون اینکه مطلبی به سخن دکتر شفیعی‌کدکنی بیفزاییم به سراغ شاعران مورد نظر می‌رویم.

خاقانی

صد نیزه خون

حافظ

بابافغانی

وحشی بافقی

دراشعار انتخاب شده از این شاعران، وابسته‌های عددی نقشی ندارد. شعر بابافغانی، حافظ و وحشی به طور کلی از وابسته‌های عددی خالی است. در شعر خاقانی نیز اگر چه یک مورد وابسته عددی دیده می‌شود در سبک شناسی جایی برای استثنا نیست. بدین ترتیب می‌توان گفت که در این زمینه نیز مانند زمینه قبلی هیچ یک از این شاعران، شاعرانی تأثیرگذار بر سبک هندی نبوده‌اند.

نتیجه‌گیری

اگر به این مسئله باور داشته باشیم که منشأ سبک هندی را می‌توان در اشعار شاعران پیشین یافت، باید این را نیز پذیرفت که نمی‌توان سبکی چنین گسترده را تنها به شعر یک شاعر منتسب کرد بلکه باید با دقت در اشعار شاعرانی که از آنها به عنوان پیشاهنگان سبک هندی یاد شده است و مقایسه نتایج این مطالعات با هنجار رایج سبک هندی، میزان و حوزه تأثیرگذاری هر یک را نشان داد. تجزیه و تحلیل اشعار شاعرانی که از آنها به عنوان پیشاهنگان شعر فارسی یاد می‌شود، بخوبی نشان‌دهنده این است که شاعران سبک هندی اگر چه در به کارگیری برخی از عناصر سبک ساز شعرشان متأثر از شاعران پیش از خود بوده‌اند و به تعبیری بهتر، شعر شاعران پیش از آنها زمینه لازم را برای شکل‌گیری شعر آنها آماده کرده است، عناصری دیگر نیز هست که این شاعران، خود آن را به اوج رسانده به ویژگیهای سبکی تبدیل کرده‌اند.

الف) درحوزه زبان بی‌شک حافظ بود که زبان شعر فارسی را از حلقه ادیبان و عالمان به میان مردم برد اما بابافغانی و وحشی در شکل‌گیری زبان شاعران سبک هندی نقشی تعیین‌کننده داشتند.

ب) در حوزه جستجوی معنی بیگانه نیز شعر خاقانی و شاعران مضمون پرداز دیگری چون انوری تنها می‌توانست الهام دهنده و الگویی برای یافتن معانی بیگانه در شعر باشد. شعر حافظ و بابا فغانی و وحشی نیز به دلیل بی‌توجهی به یافتن معانی دور و بی‌سابقه هرگز نمی‌توانست مورد توجه شاعران سبک هندی (از بُعد مضمون‌یابی) باشد؛ چنانکه به نظر می‌رسد که شاعران سبک هندی در یافتن معانی بیگانه از شیوه‌ای استفاده‌کرده‌اندکه‌خاص‌آنان بوده، از این‌رو آنان در یافتن معنای‌بیگانه‌وامدار کسی‌نیستند.

ج) در سایر حوزه‌ها یعنی اسلوب معادله، تصاویر پارادوکسی و وابسته‌های عددی باید گفت که تنها در شعر شاعران سبک هندی است که کاربرد فراوان این ویژگیهای سبکی مشاهده می‌شود. تا پیش از شاعران این سبک، اسلوب معادله و وابسته‌های عددی و ... هرگز عاملی سبک‌ساز نبوده و تنها در شعر این شاعران است که این عناصر به عناصری سبک‌ساز تبدیل می‌شود.

پی‌نوشت

۱. درباره انتخاب نمونه‌ها باید به این نکات توجه کرد: الف) نویسندگان بخوبی آگاهند که مشخص ساختن عامیانه بودن یا نبودن و ... کلمه یا عبارت یا بیتی آن هم به قطع و یقین همواره امکانپذیر نیست و شاعرانی چون حافظ چنان از این کلمات و عبارات در بافت شعر خویش استفاده می‌کردند که تشخیص عامیانه بودن و یا نبودن آنها بسیار دشوار و گاهی غیرممکن است.

ب) بسیاری از عبارات عامیانه در شعر این شاعران (بویژه وحشی و بابا فغانی) هنگام جدا شدن از متن و بافت شعر تاحدودی تغییر شکل می‌دهد بویژه اینکه به دلیل کمی جا ـ که نمی‌توان مصراع یا بیت را به شکل کامل آورد ـ این عبارات باید غالباً به شکل مصدر در جدول قرار داده شود؛ به عنوان نمونه:

کم ظرفیت بودن (وحشی بافقی)

وحشی آزار حریفان کنند از کم ظرفی　　دفع بد مستی از رطل گران باید کرد

زبان بیرون کردن (بابا فغانی)

به دشنامم زبان بیرون کند چون بوسه‌ای خواهم

مرا کشت آن پسر نازِ جواب‌آلوده بینیدش

خلاص کردن

مَردم و خود را ز غمهای جهان کردم خلاص　　خلق عالم را ز فریاد و فغان کردم خلاص

این امر (مشخص نبودن) در مورد مضامین بیگانه نیز صدق می‌کند؛ چرا که به قطع و یقین نمی‌توان از نو بودن مضمونی سخن گفت. توارد، مفقود بودن بسیاری از دیوانها و اشعار شاعران پیشین و ... دلایلی بر این امر است.

۲. برای آگاهی دقیقتر می‌توان به مقاله «معنی بیگانه در شعر صائب تبریزی» نوشته دکترحسین حسن پور آلاشتی چاپ شده در پردگیان خیال (ارجنامه محمد قهرمان) مراجعه کرد.

۳. برای آگاهی از تأثیرپذیری حافظ از شاعران پیش از خود رجوع شود به صفحات ۹۰ـ ۴۰ کتاب حافظ نامه بهاءالدین خرمشاهی.

۴. تا آنجا که مصحح دیوان او می‌نویسد: «غزلیات فغانی اکثر یک آهنگ و یکدست و با معانی و الفاظ ساده، خوش و شیرین سروده شده و چنانست که در سرتاسر دیوان اشعار او یک لغت مشکل یا

یک مضمون پیچیده نمی‌یابیم» (سهیلی خوانساری، ۱۳۴۰: ص بیست و هفت).

منابع

۱. آریان، قمر، «ویژگی‌ها و منشأ پیدایش سبک مشهور به هندی در سیر تحول شعر فارسی»، **مجله دانشکده ادبیات مشهد**؛ سال نهم، شماره دوم، ۱۳۵۲.

۲. احمد سلطانی، منیره؛ ***قصیده فنی و تصویر آفرینی خاقانی شروانی***؛ تهران: انتشارات کیهان ۱۳۷۰

۳. بابافغانی شیرازی؛ ***دیوان اشعار***؛ به تصحیح احمد سهیلی خوانساری؛ تهران: شرکت نسبی حاج محمد حسین اقبال و شرکا، ۱۳۴۰.

۴. حافظ، شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان اشعار***؛ به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی؛ تهران: انتشارات آفرینه، ۱۳۷۸.

۵. حسن‌پور آلاشتی، حسین؛ «معنی بیگانه»، ***پردگیان خیال***: ارجنامه محمد قهرمان به خواست و اشراف محمدرضا شفیعی کدکنی و محمد جعفر یاحقی؛ مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی ۱۳۸۲

۶. خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین؛ ***دیوان اشعار***؛ به تصحیح ضیاءالدین‌سجادی، تهران: زوار،۱۳۶۸.

۷. خرمشاهی، بهاءالدین؛ ***حافظ نامه***؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶.

۸. دشتی، علی؛ ***خاقانی شاعری دیر آشنا***؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۱.

۹. زرین کوب، عبدالحسین؛ ***آشنایی با نقد ادبی***؛ تهران: انتشارات سخن،۱۳۸۰.

۱۰.....؛ ***با کاروان حله***؛ تهران: انتشارت علمی، ۱۳۷۲.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***شاعر آینه‌ها***؛ تهران: نشر آگاه،۱۳۷۱.

۱۲.....؛ ***صور خیال در شعر فارسی***؛ تهران: نشر آگاه، ۱۳۷۲.

۱۳. صائب تبریزی؛ ***دیوان اشعار***؛ به کوشش محمد قهرمان؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی،۱۳۷۰.

۱۴. صفا، ذبیح الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران*** (جلد پنجم بخش دوم)؛ تهران: فردوس،۱۳۷۱.

۱۵. لنگرودی، شمس؛ سبک هندی وکلیم کاشانی؛ تهران: نشر مرکز،۱۳۷۲.

۱۶. مؤتمن، زین العابدین، ***تحول شعر فارسی***، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۵۲.

۱۷. نظامی‌عروضی‌سمرقندی؛ ***چهار مقاله***؛ به تصحیح محمدقزوینی، تهران: کتابفروشی اشراقی، ۱۳۳۶.

۱۸. وحشی‌بافقی، کمال الدین؛ ***دیوان اشعار***؛ به تصحیح حسن مخابر؛ تهران: نشر نامک،۱۳۷۶.

نظام فکری خیام

دکتر مهبود فاضلی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

چکیده

عمر خیام در شعر و ادب فارسی مظهر و نماینده جهان‌بینی ویـژه و صـدای بـسیاری از متفکران و شاعران خاموشی است که دم فرو بستند و سخن خویش را به نام او منتـشر ساختند. در این مقاله نگارنده در پی آن است که با بررسی نظام مکتـب تفکـر خیـامی، اصول و ویژگیهای این مکتب را نشان دهد و برای این منظور روش تحقیقی را برگزیده که ترکیبی از شیوه‌های نقد مبتنی بـر مـواد مکتـوب و رویـدادهای تـاریخی و روشـی پدیدارشناختی است و سعی کرده است که به جای تکیه کردن بر مسائل پایـان‌نیافتـه‌ای مانند اصالت شعر خیام و هویت خود او، نظر متعادلتری از پیام وی را ارائـه کنـد و بـا بیان پیشینه تحقیقات خیام‌پژوهی، تحقق این مقصود را عملی‌تر سازد.

به همین منظور تفسیرهای گوناگون – و بعضاً متضادی- که تاکنون از رباعیات خیام صورت گرفته، معرفی، و میزان تطابق این آرا را با اندیشه‌ها و گفته‌های خیام بررسی، و سرانجام برای تعیین چارچوب و اصول مکتب فکری خیام، موفق شده است بـا توجـه به مضمون و پیامهای مشترک میان رباعیات، نظام فکری خیامی را به پنج مقولـه اصـلی تقسیم کند و اصل پیام خیام را در هر مورد با ذکر شواهدی از رباعیات تحلیل کند.

کلیدواژه: رباعیات خیام، خیام نیشابوری، شعر فارسی، مکتب فکری خیام

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۲/۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۶/۱۵

مقدمه

خیام در شعر و ادب فارسی، نماینده یک مکتب فکری و جهان‌بینی ویژه است. او صدای متفکران و شاعران خاموشی است که به‌اضطرار، دم فرو بستند و سخن خویش را فرو خوردند و پناهگاه کسانی است که در میانه راه طلب باز ماندند و جسارت گزارش حال خویش را نیافتند و به نام او سخن خود را منتشر ساختند یا با زمزمه رباعیات او، روح پرسشگر خویش را تسکین بخشیدند. حال پرسش اصلی این مقاله این است که ویژگیهای این مکتب فکری چیست. آیا کسانی که سخن خود را به نام او انتشار داده یا خود را پیرو او دانسته‌اند، این ویژگیها را بدرستی شناخته‌اند؛ به بیان دیگر آیا آنچه امروز به نام خیام مشهور شده، با آنچه او می‌اندیشیده و گفته است تطابق دارد و اگر ندارد، این تفاوتها در کجاست؟

واقعیت این است که ما یک خیام تاریخی داریم و یک خیام ادبی و همان‌گونه که بین رمان تاریخی و تاریخ، تفاوت هست، بین خیام ادبی و خیام تاریخی هم فاصله وجود دارد و حتی بین خیام ادبی و قرائتی که به قول امروزیها، هر خواننده از آن دارد نیز فاصله هست و گاه این شکاف آن‌قدر عمیق است که جستن تفاوتها از یافتن شباهتها یافته است.

بنابراین نمی‌توان امروز خیام را فقط شخصیتی تاریخی دانست، بلکه باید او را به منزله بنیانگذار یک مکتب ادبی نیز در نظر گرفت که همچون بسیاری از مکاتب ادبی دیگر، ادامه و دنباله مکتب وی با آغاز آن تفاوت بسیار یافته است.

خیام، دانشمند درمانده‌ای است که ذهن تیز و تفکر عمیقش او را در دریای بیکران پرسشهای بی‌پاسخ غرق کرده است؛ متفکری است که در پایان راه دانایی خویش به نادانی خود آگاهی یافته و با استاد معنوی خویش ابن‌سینا همسخن شده و این بیت او را زیر لب زمزمه کرده است:

تا بدانجا رسید دانش من — که بدانم همی که نادانم

او پس از تدبر و تفکر فراوان به نادانسته‌هایی پی‌برده که او را در برابر اسرار هستی، مبهوت و حیران ساخته است. فشار این حیرانی و سرگردانی آن‌قدر زیاد بوده که از اندیشه به زبان و از زبان به قالب موجز رباعی خزیده و چنان بنای استواری از چهار مصراع کوتاه ساخته است که گاه بیش از یک کتاب مفصل، قدرت القای اندیشه و

احساس دارد؛ زیرا اینها رباعی نیست بلکه نجواهای جان افسردهٔ بیقراری است که سرگردان اندیشه واقع‌بین و حقیقت‌جوی خویش شده است و چنان در چنبر دایره‌های اسرار هستی افتاده که او را به بیهودگی می‌چرخاند و می‌چرخاند و پیوسته از دایره‌ای به دایره‌ای دیگر می‌اندازد به‌گونه‌ای که از هیچ‌کدام راه برون‌رفتی نمی‌یابد.

براستی کیست که در جهان هستی حیران و سرگردان نباشد و در برابر این معمای بی‌سر و ته به حیرت نیفتاده باشد؟ بشر سرگردان، قرنها پس از خیام در رباعیات او صدایی یافته که به شنیدن آن نیاز دارد؛ زیرا «اشتیاقی که در وجود خیام برای فهم چگونگی کار جهان بوده به او اختصاص ندارد. پیش از او مردمان این شوق را داشته‌اند و پس از او نیز تا پایان جهان حامل آن خواهند بود» (یوسفی، ۱۳۷۹: ص۱۲۳)، فقط خیام این بخت را داشته است که چراهای بیشمار انسانهای متفکر همه زمانها و مکانها را در قالب سروده‌های خود به خدای جهان و جهانیان اظهار کند؛ حتی اگر در این دایره «بی‌بدایت و بی‌نهایت» پاسخی برای آنها نیابد.

شناختن شخصیتی که به تعبیر شادروان محمد تقی جعفری «در مجرای داوریهای قرون متمادی تا روزگار ما از کفر مطلق تا عرفان والای ملکوتی در نوسان بوده است»، بسیار دشوار است. یکی از آن جهت که با وجود تمامی منابع مکتوب و زندگینامه‌های موجود، یافتن پاسخ قطعی برای این پرسش که «خیام تاریخی واقعی» کیست، هنوز آسان نیست؛ چنانکه اصالت اشعار خیام همچنان از موضوعات پرحرف و حدیث خیام‌شناسان و محققان ادبیات فارسی است و با وجود موشکافی افرادی همچون جلال‌الدین همایی، محمدعلی فروغی، صادق هدایت، علی دشتی، محمد محیط طباطبایی، مهدی فولادوند، رضازاده ملک، علیرضا ذکاوتی قراگزلو و... همچنان متمایز کردن شعرهای اصیل از غیراصیل چندان اطمینان‌بخش نیست. مسئله مهمتر یافتن و برگزیدن الگوی شایسته و سودمندی است که بتوان بر مبنای آن پیام و جوهر کلام خیام را دریافت.

اکنون ما با پرسشهای فراوانی روبه‌رو هستیم؛ از قبیل اینکه آیا خیام به‌گونه‌ای که مترجم سرشناس اشعارش، فیتز جرالد، معرفی کرده، لاادری و لذتگرا بوده(امین‌رضوی، ۱۳۸۵ : ص ۲۳۷ به نقل از بریج ، چارلز ، ۱۹۲۱ : ص ۱۰) یا همان مسلمان مؤمنی است که بعضی‌از زندگینامه‌نویسان از جمله دامادش امام محمد بغدادی گزارش‌کرده‌اند(ابوالحسن

بیهقی ، تتمه صوان الحکمه: ص۱۱۷ – ۱۱۶ نقل شده در امین رضوی، ۱۳۸۵: ص۴۶). آیا باید به سخن کسانی همچون صادق هدایت گوش فرا داد که خیام را فردی دهری، لاابالی و بی‌اعتنای به شریعت، و یله و رها از همه‌کس و همه‌چیز، و رند شرابخوار بلکه مست لایعقل توصیف کرده، و در اثبات نظر خویش به مضامین شعر او استناد کرده‌اند یا به خلاف آن به گفتهٔ کسانی مثل صدیقی نخجوانی (خیام‌پنداری،۱۳۲۰: ص۱۳۵۰- ۱۳۴۴) و کیوان قزوینی (شرح رباعیات خیام، ۱۳۷۹ : ص۱۴۰) اعتماد کرد که گفته‌اند رباعیات خیام، سراسر مشحون از مفاهیم عرفانی و دینی است یا به اندیشه دیگرانی دل بست که می‌گویند خیام بین این دو قطب کاملاً غیرهمسو در نوسان است و اندیشه او را بر اساس نوعی «عرفان عقلی» تفسیر می‌کنند؟

نگارنده در این مجال اندک در پی آن نیست که دامنه بحث را به مسائل درازدامنی چون هویت تاریخی خیام و اصالت اشعار او بکشاند؛ فقط برای ورود به مطلب اصلی به پیشینه تحقیقات خیام‌پژوهان در این زمینه اشارتی کوتاه خواهد کرد.

آنچه در این مقاله مورد نظر است توجه دادن به این نکته است که پذیرفتن یک الگوی «یا این / یا آن» به عنوان راهی برای رسیدن به خیام – چه در مقام فردی لذتگرا و اپیکوری[1] و چه مسلمان متدین یا شیخی صوفی – شاید دیدگاه درستی نباشد؛ زیرا شخصیت چندبعدی خیام پیچیده‌تر از آن است که در چنین الگوی واحدی یا هر قالب پیش‌ساخته نظری دیگری بگنجد. بنابراین می‌توان فرض گرفت که تفسیر رباعیات او با نگرشهای کاملاً دهری یا صددرصد عرفانی، هر دو، شاید دقیق نباشد. بلکه بنابر آنچه از مضامین و درونمایه‌های شعر خیام به دست می‌آید و در این مقاله به آنها اشاره خواهد شد، می‌توان او را دارای یک نظام فکری منسجمی دانست که اندیشه‌ها و آرای خود را درباره مسائل اساسی و مهمی که در کل تاریخ بشر، پیوسته ذهن و اندیشه انسانهای خردمند را به خود مشغول داشته در چارچوب همین نظام و به قالب رباعی بیان کرده است.

رباعی و خیام

رباعی را نابترین، اصیلترین و کهنترین قالب شعری نامیده‌اند. خاستگاه اصلی رباعی بدرستی روشن نیست. بنا به گمان شفیعی‌کدکنی در مقدمه «مختارنامه» عطار، این قالب

شعری از مسیر چین و ترکستان بـه خراسـان آمـده اسـت (عطـار، ۱۳۷۵: ص۱۲ پیـشگفتار شفیعی‌کدکنی). عده‌ای دیگر از پژوهشگران آن را قالبی کاملاً ایرانی می‌دانند و رودکـی را نخستین شاعر رباعی‌سرای فارسی به شمار مـی‌آورنـد (دشـتی، ۱۳۷۷: ص۱۹۱). از سـوی دیگر یکی از محققان نامور عرب که کتابهای فراوانی در ادب عربی نگاشته بـا بررسـی سیر هزارساله رباعی نتیجه‌گیری کرده که خاستگاه اصلی رباعی در قوم عرب بوده است و ایرانیان آشنا به زبان عربی آن را اتخاذ و اقتباس کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۷۳: ص۳۹).

قالب رباعی از آنجا که بیان‌کننده حالات روحی و ذهنی گوینده در کوتاهترین زمان و شکل ممکن است از نظر گوهر شعری نیز حقیقی‌تر است؛ زیرا آن آرایه‌های ادبی کـه در قالبهای شعری دیگر به کار گرفته می‌شود تقریباً در ربـاعی وجـود نـدارد و صـفت نابترین هم از همین روی به آن داده شده است.

آنچه مسلم است قبل از خیام شاعرانی مانند رودکی، عنصری، فرخی و معاصـران او چون مهستی، انوری، سنایی و دیگران رباعیـاتی سـروده‌انـد، امـا بنـا بـه قـول دشـتی، «رباعیات خیام در نمایشگاه ادب فارسی سیمای مشخص و ممتازی دارد» (دشـتی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۱) و بین نام خیام و رباعی پیوندی استوار برقرار شده است؛ زیرا کمال و پختگـی این قالب شعری را با خیام می‌دانند. «بسیار طبیعی می‌نماید کـه شـعر مانـدگار خیـام از پیشینه‌ای ارزشمند و در خور ستایش برخوردار شـده باشـد و ایـن ویژگـی همـه آثـار ماندگار است؛ آن چنانکه برخی از استادان، شعر خیام را برآمده سه قرن تجربه و تحول در حوزه رباعی در گسترهٔ ادبیات دوره اسلامی دانسته‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۹: ص۳۸۴).

حکیم عمر خیام برای بیـان اندیـشه‌هـای خـود، ضـمن آگـاهی از قالبهـای شـعری گوناگون از میان انواع آنها رباعی یا ترانه را برگزیده که بنا به تأییـد سـخنگویان قبـل و بعد از خودش با ذوق و سلیقه ایرانی سازگاری داشته و لطیفتـرین و مـؤثرترین وسـیله برای نفوذ در اذهان پیر و جوان بوده است.

سیروس شیمسا در کتاب خود «سیر رباعی در شعر فارسـی» فـصلی را بـه عالمـان رباعی‌گو اختصاص داده و در مقدمه آن گفته است کـه «عالمـان قـدیم ایـران گـاهی از روی تفنن اشعاری می‌سرودند و غالب سروده‌های آنان نیز به شـکل ربـاعی اسـت کـه قالبی موجزست و باعث اشتغال به حرفه شاعری نمی‌شود. رباعیات این طبقه بیـشتر در باب مسائل کلی فلسفی است؛ از قبیل اینکه: از کجا آمده‌ایم و به کجا می‌رویم، غـرض

از حیات و جبر و اختیار چیست و گاه نیز مخالف با تفکرات رسمی یا اعتقادات رایـج است. شکوه از اوضاع روزگار و حسب حال نیز در آنها دیده مـی‌شـود» (شمیـسا، ۱۳۶۳: ص ۱۴۳). شاید همین همانندی و همسویی فکری و احساسی سبب شده باشد که گاهی یک رباعی واحد به چندین تن از عرفا و فلاسفه نسبت داده شود؛ مثلاً رباعی‌زیر به ابن‌سینا، امام فخر رازی و خیام هر سه منسوب است(صفا،ج۱:ص۳۰۸؛ شمیسا:ص۱۴۵ و ۱۶۰):

دل گرچه در این بادیه بسیار شتافت — یک موی ندانست ولی موی شکافت
اندر دل من هـزار خورشـید بتافـت — و اخـر بـه کمـال ذره‌ای راه نیافـت

بررسیها نشان می‌دهد که رباعی اغلب به صورت بداهـه سـروده مـی‌شـده اسـت و سرایندگان آن نیز غالباً هنگام سرودن ربـاعی بیـشتر در مقـام بیـان حـال روحـی خـود بوده‌اند. از نظر مضمون نیز رباعی از دیرباز به مسائل کلی فلسفی و پرسـشگری دربـاره اسرار هستی و آفرینش جهان و انسان اختصاص داشته و حتی از این دیـدگاه بـه خیـام منحصر نمی‌شده است؛ امـا آنچـه در رباعیـات او بـر دیگـران امتیـاز دارد، صـداقت و صمیمیتی است که از نهان به بیان درآورده و توانسته است به قول خودش «علم نفـاق» را در نور و صادقانه ناتوانی و حیرت خود را در درک رموز جهان هستی اعلام کند.

صادق هدایت، که از پیشگامان خیام‌شناسی در ایران معاصر است، فلسفه موجود در رباعیات خیام را مایه تعالی شعر وی می‌داند و می‌گوید «... این ترانه‌های کوچک ولـی پرمغز، تمام مسائل مهم و تاریک فلسفی را، کـه در ادوار مختلـف، انـسان را سـرگردان کرده و افکاری را که جبراً به او تحمیل شـده و اسـراری را کـه بـرایش لاینحـل مانـده است، مطرح می‌کند. خیام، ترجمان این شکنجه‌های روحی شده... او سعی مـی‌کنـد در ترانه‌های خودش با زبان و سبک غریبی همه ایـن مـشکلات، معماهـا و مجهـولات را آشکارا و بی‌پرده حل بکند» (هدایت، بی‌تا: ص۲۴)؛ به بیان دیگر، خیام که بناچـار از چنبـر خشک فلسفه به دامن لطیف شعر گریخته، توانسته است در یک اعتراف‌نامه صـمیمی و گیرا آن‌چنان عریان و بی‌پروا دردهای درونی و زخمهای پنهانی روح بشر را در شعرش بیان کند که رباعیاتش را به تجلی‌گاه تراژدی زندگی بشر تبدیل کرده است. او در شـعر فارسی مکتبی را تأسیس کرده که سبب شده پس از وی هرکس دیگری که بـه شـیوه و سیاق او رباعی سروده است، اهل زمانه آن را به نام خیام ثبت کنند؛ زیرا بیان رمزآلود او این امکان را فراهم کرده است که هرکس به تناسب حال و درد و مقام خود از رباعیات

وی برداشت و تفسیر متفاوتی داشته باشد. شایان ذکر است که هرچند بخشی از رباعیاتی که به نام خیام منتشر شده اساساً با اندیشه و فکر و زبان خیام متفاوت است، چون در ناسازگاری با عرف رایج جامعه یا بازگو کردن تراژدی زندگی انسانی با رباعیات وی اشتراک دارد، خوانندگان خواسته یا ناخواسته، تمام رباعیاتی را که به گونه‌ای با رمزآلودگی و چارچوب رندانه و تراژیک رباعیات مکتب خیام سازگاری داشته یا به قول امروزیها «آیرونیک» بوده است به او نسبت داده‌اند.

رباعیات سرگردان

نخستین مسئله در بررسی اندیشه‌ها و نظریات، تشخیص رباعیات اصیل از غیراصیل است؛ زیرا شناسایی خیام باید بر پایه رباعیاتی باشد که بتوان به اصالت یا صحت انتساب آنها به وی اعتماد کرد. خیام‌شناسان برای کشف رباعیات حقیقی به روشهای مختلفی متوسل شده‌اند. بعضی بر سبک رباعیات تأکید کرده‌اند(مهاجر شیروانی ف ۱۳۷۰ : ص۲۱۳ – ۲۰۷). عده‌ای دیگر زبان و محتوای رباعیات را ملاک تعیین اصالت آنها قرار داده‌اند(دشتی،۱۳۷۷، چ دوم: ص۱۸۰ – ۱۷۷ ، ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۷۷ : ص ۱۸۷).گروهی نیز با توجه به محتوا و مضمون رباعیات، آنها را به کارهای قدیم و متأخرتر شاعر تقسیم کرده‌اند؛ مثلاً با این استدلال که خیام لاادری دوران جوانی به شیخ صوفی عهد پختگی تبدیل شده است(فرزانه، ۱۳۵۶: ص ۳۳۴-۲۳۵).

به رغم مسائل حل‌ناشده در مورد موضوع اصالت رباعیات در اینجا بررسی کوتاهی درباره تلاشهایی که تاکنون به منظور تعیین رباعیات قابل اطمینان‌تر صورت گرفته ارائه می‌شود؛ هرچند پرونده کشف رباعیهای اصیل خیام همچنان گشوده باقی می‌ماند.

در میان غالب محققان این اتفاق‌نظر هست که رباعیات موجود در قدیمیترین مآخذ احتمالاً اصیل است. مجموع این رباعیات قابل اعتماد، که از کتابهایی چون مرصادالعباد، تاریخ جهانگشای جوینی، تاریخ گزیده و مونس‌الاحرار استخراج شده، شانزده رباعی است. از مجموعه این منابع با منابع دیگر مانند نزهه‌المجالس (۲۰۰ سال بعد از وفات خیام) سی و یک رباعی به دست می‌آید که بعضی از محققان آنها را اصیل شمرده‌اند. اما دشتی روش سنجش رباعیات با معیار شخصیت خیام را برگزیده و به‌گونه‌ای دیگر داوری کرده است. استدلال او این است که اشاره به «شراب»، «تصوف» و «بدبینی»

تلویحی در این رباعیات اصلاً با سرشت خیام همخوانی نـدارد. دشـتی ضـمن رعایـت احتیاط بسیار زیاد، نوزده رباعی از فهرست رباعیات قدیمی حذف می‌کند و تعداد آنهـا را به دوازده رباعی می‌رساند، اما خیام‌شناسان سرشناسی چون فروغی همان سی و یـک رباعی را اصیل دانسته و پذیرفته‌اند و اساس کار خود را در این ارزیـابی بـر چگـونگی قافیه‌سازی و کیفیت شعری رباعیات خیام نهاده‌اند (دشتی، ۱۳۷۷: ص ۱۴۳-۱۴۹).

به نظر دشتی، این دوازده رباعی را می‌توان با رباعیات ذکر شده در کتاب سندباد نامه (نیمه دوم قرن ششم) تکمیل کرد. در این کتاب، پنج رباعی از خیام ثبت شده است کـه بنا به نظر دشتی می‌توان مطمئن بود کـه از خیـام اسـت. در دو نـسخه خطـی مجلـس شورای ملی مربوط به سال ۷۵۰ ه. ق نیز شانزده رباعی دیگر به نام خیام ثبت شده است که قبلاً سه رباعی از آنها در مونس‌الاحرار و نزهه‌المجالس هم آمده بود، ولی ۱۳ رباعی جدید باقیمانده از رباعیاتی است که مرحوم فروغی همه آنها را پذیرفته و بـه فهرسـت رباعیات قبلی افزوده است؛ اگرچه دشتی از بین این رباعیها نیز بنا بر رعایت جنبه‌هـای لفظی و معنوی، فقط پنج رباعی را اصیل شمرده است (دشتی، ۱۳۷۷: ص ۱۴۹-۱۷۲)

خیام‌شناس معاصر، مهدی فولادوند در کتاب خود با عنوان «خیام‌شناسی» پنج ملاک را برای تعیین اصالت رباعیات لازم می‌داند: ۱. هر رباعی اربعه‌الارکان است. ۲. سـاختار منطقی و شبه استدلالی دارد. ۳. در هر رباعی معنی بـر لفـظ تقـدم دارد. ۴. هـر ربـاعی لااقل یکی از این درونمایه‌ها را مطرح می‌کند: پرسش درباره معماهـای حیـات، شـک، اعتراض، عصیان و استهزا. ۵. اغتنام دم و وحشت و اندوه مرگ.

فولادوند می‌نویسد اگر چه پنج شرط یادشده ممکـن اسـت شـامل حـال فـرد فـرد رباعیات نشود، ملاکهای لازم را برای دستیابی به رباعیاتی که احتمـالاً اصـیل اسـت در اختیار ما می‌گذارد (فولادوند، ۱۳۷۹: ص ۷۳-۷۵).

همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، کسانی همچون علـی دشـتی معتقدنـد کـه پاره‌ای کلمات و عبارات اساساً خیام‌وار است و سرنخهایی در مورد رباعیات اصـیل بـه ما می‌دهد. او براساس گزارشهایی که آنها را درست می‌داند، خیـام را در قالـب مـردی فروتن، دانشور و صاحب تشخیص ترسیم می‌کند و این تصویر را به‌عنوان ملاکی بـرای داوری درباره رباعیات اصیل به کار می‌برد. دشتی نهایتاً بر اسـاس معیارهـای ذکرشـده،

تعداد ۶۵ رباعی را اصیل می‌شمارد (دشتی، ۱۳۷۷: ص ۱۴۳-۱۴۴). این روش گرچه ممکن است فایده‌ای داشته باشد، پیش از اینکه تحقیقی باشد، جنبه ذوقی و شخصی دارد.

خیام‌پژوه دیگر علیرضا ذکاوتی قراگزلو نیز کوشیده است تناسب و رابطه‌ای میان اندیشه‌های فلسفی – کلامی که در رسالات خیام هست با رباعیات او برقرار کند. او بر این اساس از رباعیات مآخذ قرن هشتم – آنچه را با تفکرات فلسفی و کلامی رسالات خیام سازگار باشد – در صورتی که دست‌کم در دو منبع ذکر شده باشد، پذیرفته است. هم‌چنین از رباعیات فراوانی که در منابع قرن نهم (طربخانه، نخجوانی، نسخه آکسفورد، نسخه پاریس و غیره) آمده است به شرط اینکه با اندیشه‌های خیام سازگار باشد و از جهت سبک‌شناختی به زبان زمان خیام شبیه باشد و حداقل در سه مأخذ روایت شده باشد، معتبر می‌داند (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۷۷: ص ۱۸۶-۱۸۷).

صادق هدایت نیز در «ترانه‌های خیام» با معیار قرار دادن رباعیات ذکرشده در مرصادالعباد و جهانگشای جوینی ومونس‌الاحرار مجموعاً ۱۴۳ رباعی را اصیل دانسته‌است.

بحث درباره رباعیات خیام و تشخیص اصالت آنها از دیرباز دغدغه عمده محققان بوده و نوشته‌های بسیاری را به این زمینه اختصاص داده است؛ اما نبود مدارک کافی و استناد به گزارشهای دست دوم و سوم، موضوع اصالت رباعیات خیام را به نتیجه مقتضی نرسانده است، ولی در عین حال تا حدودی مجموعهٔ رباعیاتی را که از مجموعه آنها بتوان تفکر خیامی را استخراج کرد فراهم آورده است. از این رو، شاید بهتر باشد به جای بحث بر سر خیام تاریخی و اصالت رباعیات او به «مکتب تفکر خیامی» پرداخته شود؛ چون حتی اگر موشکافیهایی از این دست که ذکر آن گذشت، راه به جایی ببرد، محتوای نظری اندیشه خیام و «پیام» رباعیات او را روشنتر نمی‌کند.

قرائتها و تفاسیر گوناگون از رباعیات خیام

همان‌گونه که در صفحات پیشین گذشت، بررسی تحقیقات و آثار نوشته‌شده در حوزه خیام‌شناسی چندین برداشت و تفسیر متمایز – و گاه حتی متضاد – را نشان می‌دهد که هر یک از آنها ویژگیهای یکی از وجوه این چهره چندبعدی را معرفی می‌کند. در این قسمت، این برداشتها و نظریه‌ها مرور می‌شود.

برخی خیام را دارای همان مشربی می‌دانند که در اصطلاح فلسفه از آن به مکتب تعجیز

یا لاادری (ناتوانی بشر از فهم چگونگی و چرایی هستی) تعبیر می‌شود. «اساس این مکتب بر تسلیم به قضا و قدر و مقدر بودن همه‌چیز از پیش و عدم توانایی بشر بر فهم اسرار خلقت و مسائل آفرینش استوار است. همه کسانی که بدون نفی خداوند، چگونگی آفرینش را دست نیافتنی و کنه جهان را ناشناختنی می‌دانند در این گروه جای می‌گیرند؛ فلسفه‌ای که سقراط، فارابی و ابن‌سینا را نیز می‌توان از متمایلین به آن دانست» (قنبری، ۱۳۸۴: ص۱۲۳). این گروه به رباعیاتی از این دست استناد می‌کند:

کس مشکل اسرار ازل را نگشاد — کس یک قدم از نهاد بیرون ننهاد
چون می‌نگرم زمبتدی تا استاد — عجز است به دست هر که از مادر زاد

(فروغی: ش۸۲)

هر چند که رنگ و بوی زیباست مرا — چون لاله رخ و چو سرو بالاست مرا
معلوم نشد که در طربخانه خاک — نقاش ازل بهرچه آراست مرا

(فروغی: ش ۵)

آنان که محیط فضل و آداب شدند — در جمع کمال شمع اصحاب شدند
ره ز این شب تاریک نبردند برون — گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند

(فروغی: ش۵۴)

براساس این نظریه، خیام همه نحله‌های فکری و فلسفی را در شناخت حقیقت ناتوان، و شیوه‌های آنان را در معرفت‌شناسی درمانده می‌بیند. این گروه قائل به این است که خیام، حکیمی لاادری بوده، نظریات بدبینانه‌اش درباره زندگی و کل هستی به نوعی فلسفه لذتگرایی منتهی می‌شود. از نظر این محققان پرسشگری خیام در مسائل مربوط به فلسفه آفرینش جهان و انسان و وجود شر در عالم و غیره با اصول شریعت و اعتقادات دینی در تعارض است و بر این اساس، او را شایسته کفر و الحاد و دهری و ملحد و طبیعی دانسته‌اند.

در مقابل این قرائت، تفسیر دیگری وجود دارد که به گمان خود قصد داشته است خیام را نجات دهد و زنگار کفر را از آینه چهره و شهرت او بزداید. این تفسیر می‌کوشد حتی او را از شائبه ساختن رباعیات کاملاً مبرا بداند. کسانی چون محیط طباطبایی خیام متدین را از دیگر شاعران ملحد ولی همنام او متمایز کرده‌اند و بنابراین حساب ریاضیدان – منجم باایمان را از خیامی که رباعیات به او منسوب است، جدا کرده‌اند. محیط طباطبایی در اثر خود به نام «خیام یا خیامی» ادعا می‌کند که دو خیام

متفاوت وجود داشته است: خیام دانشمندی است که جدیتر از آن بود که درباره شراب و مستی شعر بگوید و خیامی شاعر که سرایندهٔ حقیقی رباعیات است (محیط طباطبایی، ۱۳۷۰: ص ۵۷).

گروهی دیگر از خوانندگان اشعار خیام او را پیرو تصوف شمرده و «این معنی را از خودشکنیهای صوفیانه‌ای که در پاره‌ای اشعار منسوب به او آمده استنباط کرده‌اند» (قنبری، ۱۳۸۴: چ دوم، ص ۱۱۳).

ای دل تو به اسرار معما نرسی — در نکته زیرکان دانا نرسی
اینجا به می لعل بهشتی می‌ساز — کانجا که بهشت است رسی یا نرسی

(فروغی: ش۱۶۱)

این گروه خیام را عارفی می‌دانند که برخلاف ظاهر، جانش از گوهر یقین سیراب شده است[۲] (نصر، ۱۳۵۹: ص۱۴۸؛ همو، ۱۳۸۲؛ ص۴۸).

بزرگان دیگری هرچند سخن گفتن درباره مقام عرفانی خیام را دشوار دانسته‌اند، معتقدند که وی سرانجام به مقام معرفت واصل شده است. ابراهیمی دینانی در این خصوص می‌نویسد: «... بر اهل بصیرت پوشیده نیست که سخن گفتن درباره مقام عرفانی خیام کار آسانی نیست؛ زیرا این حکیم بزرگ به زوایای روح و ژرفای روان انسان قدم گذاشته و در اسرار هستی، سالهای بسیار به تأمل پرداخته است... او در طریق سلوک دست ارادت به کسی نداده و به هیچ‌یک از گروه‌های شناخته‌شده در تصوف نیز وابسته نبوده است ولی این مسئله مسلم است که حکیم عمر خیام در راه جهاد فکری برای کشف حقیقت لحظه‌ای درنگ نکرده... اکنون اگر توجه داشته باشیم که خداوند تبارک و تعالی وعده داده است که به جهادکنندگان و پژوهشگران راه خویش، هدایت را ارزانی خواهد داشت به آسانی می‌توانیم بپذیریم که خیام به مقام معرفت دست یافته است...» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۲، ج۱، ص ۲۵۹-۲۶۰).

توصیه به قلاشی و قلندری و سماع در بعضی از رباعیات خیام، که از ویژگیهای رفتاری صوفیان است، احتمال صوفی بودن او را در نزد بعضی دیگر از خیام‌شناسان تقویت کرده است:

تا راه قلندری نپویی نشود — رخساره به خون دل نشویی نشود
سودا چه پزی که تا چو دلسوختگان — آزاد به ترک خود نگویی نشود

(فروغی: ش۷۲)

کدام جهت‌گیری و برداشت صحیحتراست؟

حال باید دید از میان این تفاسیر و برداشتهای گوناگون و مختلف کدام به حقیقت اندیشه‌ها و شخصیت خیام نزدیکتر، و کدام گروه راه صواب را پیموده است.

به نظر می‌رسد برای رسیدن به این منظور باید خیام را شناخت و از خلال زندگینامه‌ها و نیز مهمتر از آن، آثار و رساله‌های علمی او، قرینه‌هایی در تأیید یا رد این برداشتها به دست آورد. هم‌چنین لازم است فضای فکری و وضعیت فرهنگی‌ای را که خیام در آن می‌زیسته است بررسی کرد و تأثیر آن را در مطالعات خیام‌شناسی و تفسیر رباعیات خیام در نظر گرفت.

خیام طبق اصح روایات و آخرین تحقیقات در ۴۳۹ هـ . ق متولد شده و در ۵۱۷ هـ . ق در گذشته است. تحصیلاتش در خراسان بزرگ و زندگانی وی بخشی در اصفهان و ری و دیگر نقاط ایران گذشته اما در آغاز و پایان زندگانی ساکن خراسان بوده است. خراسان بزرگ و شهرهای معتبر آن در آن روزگار، کانون علم و ادب بود و سنت فلسفهٔ مشایی در آنجا دوام داشت. خیام در ادبیات و تفسیر و کلام و حکمت طبیعی و ریاضیات و الهیات مهارت داشته و بر هر یک از این موارد، حکایتها و شواهد تاریخی موجود است. در رباعیات او یا منسوب به او زیرکانه‌ترین اشکالات کلامی مطرح شده است و تسلط گوینده را بر مباحث کلام نشان می‌دهد؛ اما میدان اصلی اندیشه‌های خیام حکمت طبیعی و ریاضی و الهی است. در موسیقی و پزشکی هم مهارت داشته است و ابتکاراتش در جبر او را به‌عنوان یک نابغه ریاضی معرفی می‌کند (مصاحب،۱۳۸۰،ص ۹۲۹).

خیام در نجوم جزء بزرگترین دانشمندان زمان بود و تقویم جلالی را، که گفته می‌شود بسیار دقیقتر از تقویم گریگوری است[۳] به همراه سه تن از پیشوایان فن ستاره‌شناسی آن عصر تنظیم کرد. خیام هم‌چنین تألیفات متعدد فلسفی دارد. تاکنون چهارده رساله به نام خیام شناخته شده است که همه آنها با نام خداوند و کمک جستن و راهنمایی خواستن از او آغاز می‌شود. در الهیات، او را از شاگردان معنوی ابن‌سینا می‌دانند و از روایات و حکایات چنین برمی‌آید که رسماً از حکمت مشاء دفاع می‌کرده است. روایت داماد خیام، امام محمد بغدادی از هنگام مرگ او نیز این نکته را تأیید می‌کند. وی می‌نویسد: «او ... سرگرم مطالعه «شفا» بود تا اینکه به فصل «واحد و کثیر» رسید... کتاب را بست و از یارانش خواست که جمع شوند تا او وصیت کند. خیام از

خوردن و نوشیدن اعراض کرد تا اینکه نماز خفتن به جای آورد؛ روی بر خاک نهاد و فرمود: «اللهم انی عرفناک علی مبلغ امکانی فاغفرلی فان معرفتی ایاک وسیلتی الیک» یعنی خدایا من آن اندازه که مقدور من است تو را بشناختم پس مرا بیامرز؛ زیرا شناخت تو برای من به منزلهٔ راهی است به سوی تو. این گفت و جان داد»(ابوالحسن بیهقی ، تتمه صوان الحکمه : ص ۱۱۷ – ۱۱۶ ، نقل شده در امین رضوی ، ۱۳۸۵ : ص ۴۶).

گسترده‌ترین نظرها درباره زندگی خیام از ابوالحسن بیهقی (ابن فندق) در «تتمه صوان الحکمه» است. در روایات این کتاب جنبه‌های مختلف شخصیت خیام گزارش شده است. بیهقی از خیام با عنوان حجه الحق و فیلسوف یاد می‌کند که کاربرد این عناوین، حاکی از آن است که خیام هم در مقام یک دانشمند و هم در حد یک مرجع دینی شناخته می‌شده است. او هم‌چنین بر تسلط خیام بر گونه‌های مختلف و نادر قرائت قرآن و تبحر او در علوم قرآنی تأکید می‌کند. گزارش بیهقی از لحظات پایان عمر خیام نیز گواهی است بر اعتقادات دینی درست و محکم خیام از نظر تذکره‌نویسان (همان). روایات کتابهای دیگر نیز ضمن تأیید این مطلب گویای آن است که خیام در خراسان بزرگ، حرمت و جاه قابل‌توجهی داشته‌است و لقب «دستور»که برای او نوشته‌اند،مقامی در حد یک وزیر را نشان می‌دهد(ذکاوتی قراگوزلو ،۱۳۷۷: ص۱۰).

قدیمترین منبعی که از خیام ذکری در آن رفته، نامه‌ای است که سنایی غزنوی از هرات برای او نوشت و در مورد رفع سوء تفاهمی از خیام درخواست پا در میانی کرد (رضا زاده ملک،۱۳۷۷: ص۱۶– ۱۳). سنایی در نامه خود خیام را با توجه به چند موضوع ستایش می‌کند اما هیچ ذکر مستقیم و غیرمستقیمی از شاعری خیام در کل این نامه نشده است. سنایی می‌گوید که خیام نگاهبان «جوهر نبوت» است و نیز او را مردی موثق می‌داند و از او با لقب «پیشوای حکیمان» یاد می‌کند.

بنابراین به استناد روایات کتابهای متعدد و نیز آثار علمی خیام در زندگی او قرینه‌ای نیست که بتوان خیام را منکر وجود خدا و دهری و ملحد دانست یا در هیچ‌یک از کتابهای او اشاره‌ای به صوفی بودن خیام و ورود او به طریقت صوفیانه نشده است.

صرف نظر از آرای این گروه، خیام در یکی از رسالات خود با نام «در علم کلیات وجود» انواع طالبان شناخت خداوند را طبقه‌بندی کرده‌است. به نظر وی نخست متکلمانند که به جدلهای کلامی دلخوشند و بدان قدر بسنده کردند در معرفت خدای

تعالی... دوم فیلسوفان و حکیمان که بـه ادلّـه عقلـی صـرف در قـوانین منطقـی طلـب شناخت کردند... و دستهٔ دیگر صوفیانند «کی ایشان به فکـر و اندیـشه، طلـب معرفـت نکرده‌اند، بلکه به تصفیه باطن و تهذیب اخلاق، نفـس ناطقـه را از کـدورت طبیعـت و هیأت بدنی منزه کردند. چون آن جوهر [روح] صافی گشت و در مقابله ملکوت افتـاد، صورتهای آن جایگاه به حقیقت پیدا شود، بی‌هیچ شک و شـبهتی. ایـن طریقـه از همـه بهتر است» (رساله «در علم کلیات وجود» در دانشنامه خیامی، به کوشش رحیم رضازاده ملک، ۱۳۷۷: ص ۳۸۹-۳۹۰).

خیام در این رساله هرچند طریقت صوفیانه را در صدر تمامی راه‌های موجود قـرار می‌دهد، هرگز ادعا نمی‌کند که صوفی اسـت و تـصدیق کـردن طریقـت صـوفیانه از او صوفی نمی‌سازد.

به‌رغم وجود چندین رباعی که می‌توان آنها را مرتبط با نظریات تصوف سنتی تفسیر کرد، جهان‌بینی خیام فاقد عناصر صوفیانه مرسوم است. در واقع همان‌گونه کـه پـاره‌ای رباعیات، محلی به افکار صوفیانه مرسوم می‌دهد، رباعیاتی نیز هـست کـه عـین همـان مفاهیم مرسوم در آنها به باد انتقاد گرفته شـده اسـت؛ مـثلاً زاهـدان، اهـل روی و ریـا خوانده شده‌اند:

خشت سـر خـم زملکـت جـم خوشـتر — بوی قـدح از غـذای مـریم خوشـتر
آه سـحری زسـینه خمـاری — از نالـهٔ بوسـعید و ادهـم خوشـتر
(فروغی: ش۱۰۵)

یک جرعهٔ می ز ملک کاووس به است — وز تخـت قبـاد و ملکـت تـوس بـه اسـت
هـر نالـه کـه رنـدی بـه سـحرگاه زنـد — از طاعـت زاهـدان سـالوس بـه اسـت
(فروغی: ش۵۲)

نکته دیگری که تأویل و تفسیر کامل عرفانی اشـعار خیـام را در محـل تردیـد قـرار می‌دهد، روش معرفت‌شناسانه خیام است. در روش عرفانی، عـارف از مرحلـه عقـل و علم حصولی عبور می‌کند و به مرحله علم حضوری می‌رسـد. در واقـع روش معرفتـی عرفا کشف و شهود است در حـالی کـه تـصنیفات و شـرحهای مـشایی خیـام را بایـد نحوه‌ای از تفکر به شمار آورد که بیانگر جنبهٔ عقلانی اوست. فراموش نکنیم کـه خیـام در فسلفه، خود را شاگرد ابن‌سینا می‌داند و عقاید فلسفی‌اش از چـشمه حکمـت مـشاء آب می‌خورد؛ حکمتی که همواره از سوی متصوفان نامـدار نفـی گردیـده و بـا نفرتـی

ریشه‌دار قرنها پس از ابن‌سینا همچنان ادامه یافته است»(شهاب الدین عمر سهروردی، ۱۳۶۵: ص۸۲ ، نقل شده در قنبری، ۱۳۸۵: ص۱۲۱). از گزارشهای تاریخی نیز چنین برمی‌آید که نه صوفیان به خیام ارادتی داشتند و نه خیام در حق آنان محبتی؛ صوفیان نامداری مانند نجم‌الدین رازی، عطار نیشابوری و شمس تبریزی با صراحت عدم اعتقاد [بلکه حتی مخالفت خود] را [نسبت] به او اظهار کرده‌اند (قنبری، ۱۳۸۵: ص۱۲۱).

البته خیام با عرفا در مقدمه مراحل شناخت و پیش از رسیدن به حیرت اشتراک دارد؛ یعنی درک و شناخت جهان هستی و آفریدگار آن به شیوه عقلانی، روش مشترک فلاسفه و عرفاست، ولی عرفا چون به مقام حیرت می‌رسند، دیگر عقل را برای ادامه مسیر معرفتی خویش ناتوان و استدلالهای عقلانی را سست و نارسا می‌یابند و از آن پس با بال ادراک شهودی به پرواز در می‌آیند؛ «اما اخلاق تند و متانت طبیعی و شخصیت فیلسوف‌مآبانه و طبیعت شکاک خیام، او را از فرو رفتن در آن نوع احساسات‌زدگی غیرعقلانی باز می‌دارد» (امین رضوی، ۱۳۸۵: ص۱۸۰).

اتفاقاً گره‌خوردگی اندیشه خیام نیز از همین‌جا شروع می‌شود؛ زیرا او در سیر مطالعاتی و تحقیقاتی خود تا بدانجا رسیده که فهمیده است نمی‌فهمد و از این پس هرچه کوشیده است که با دلایل و براهین عقلی راه به جایی ببرد، پایش بیشتر از پیش در باتلاق مجهولات فرو رفته و هرچه بیشتر دست و پا زده، حلقه تنگ عقل بیشتر گلوی او را فشرده تا به جایی که فریاد برآورده است: راه کجاست؟ هدف چیست؟ از کجا آمده‌ام؟ به کجا می‌روم؛ چرا کوزه‌گر دهر کوزه می‌سازد و می‌شکند؟ چه کسی این اسرار را می‌داند؟ نه کسی پیش از این، راز این معما را گشوده، نه امروز کسی راهی نشان می‌دهد و مجدداً فریاد می‌زند:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من وین حرف معما نه تو خوانی و نه من

حال اینکه عارف در این ایستگاه متوقف نمی‌شود، بلکه بلافاصله از مرکب عقل فرود می‌آید و بر سیمرغ عشق می‌نشیند و با بال کشف و شهود به پرواز در می‌آید و بال‌زنان در آسمان ادراک شهودی از نظر عاقلان نزدیک‌بین دور می‌شود.

گذشته از زندگی و آثار علمی خیام، نکته دیگری که باید در تفسیر رباعیات او در نظر گرفته شود، وضعیت فکری زمان اوست. خیام مانند هر متفکر دیگری از جریانهای فکری روزگار خود تأثیرپذیرفته و مسلماً به گونه‌های مختلف نسبت به آنها واکنش

نشان داده است. شناخت محیط فکری او به ما امکان می‌دهد که نه تنها نوشته‌های کلامی و فلسفی، بلکه رباعیات و حتی منش و عادات او از قبیل بی‌میلی به تدریس را، که در تراجم احوالش ذکر کرده‌اند، بیشتر و دقیقتر بشناسیم و بفهمیم.

در سده‌های پنجم و ششم، فقیهان آشکارا به ضدیت با عقل‌گرایان، بویژه فیلسوفان برآمدند و فتواهایی بر ضد آنان صادر کردند. فقیهان سنتی، جایگاه خویش را استحکام بخشیدند و شخصیتهایی چون فارابی، زکریای رازی و ابوریحان بیرونی، که زمانی همگی مورد احترام بودند به ارتداد و الحاد متهم شدند.

شاید بتوان گفت خیام به منظور مبارزه با جزم‌اندیشی به آزادی عملی که شعر در اختیار او می‌گذاشت، پناه برد:

رندی دیدم نشسته بر خنگ زمین — نه کفر و نه اسلام و نه دنیا و نه دین
نه حق نه حقیقت نه شریعت نه یقین — اندر دو جهان کرا بود زهرهٔ این

(فروغی: ش۱۴۱)

خود او وضعیت زمانه را در مقدمه رساله‌اش در باب جبر و مقابله چنین شرح کرده است: «...ما گرفتار روزگاری هستیم که از اهل علم فقط عدهٔ کمی مبتلا به هزاران رنج و محنت باقی مانده که پیوسته در اندیشهٔ آنند که غفلتهای زمان را فرصت جسته به تحقیق در علم و استوار کردن آن بپردازند و بیشتر عالم نمایان زمان، حق را جامهٔ باطل می‌پوشند و گامی از حدّ خود نمایی و تظاهر به دانایی فراتر نمی‌نهند و آنچه را هم می‌دانند جز در راه اغراض مادی پست به کار نمی‌برند و اگر ببینند که کسی جستن حقیقت و برگزیدن راستی را وجههٔ همت خود ساخته و در ترک دروغ و خودنمایی و مکر و حیله، جهد و سعی دارد، او را خوار می‌شمرند و تمسخر می‌کنند. در هر حال خدا یاری‌دهنده و پناه‌دهندهٔ همه است» (نصر، سیدحسین،۱۳۵۹: ص۱۴۹و۱۵۰).

بر این اساس بسیاری از اندیشه‌ها و نظریات خیام، که در رباعیات بیان شده است، می‌تواند از نوع واکنشهای او به عالم نمایان متظاهر، یا به منازعات کلامی باشد:

چون نیست حقیقت و یقین اندر دست — نتوان به امید و شک همه عمر نشست
هان تا ننهیم جام می از کف دست — در بیخبری، مرد چه هشیار و چه مست

(فروغی: ش۲۸)

این بحث را با ذکر این مطلب به پایان می‌بریم که غالباً وقتی آزادی بیان محدود می‌شود، صاحبان‌اندیشه راه‌هایی را برای خلاقیت جستجو می‌کنند. در چنین وضعیتی‌هیچ

شیوه بیانی نمی‌تواند سودمندتر از زبان شعر باشد.

نظام‌فکری خیام

چنانکه گذشت خیام تاریخی‌ای که از لابه‌لای کتابهای تذکره و آثارعلمی و فلسفی، خود را به ما می‌نمایاند، سیمایی متفاوت با شاعر دردمند و حیرت‌زدهٔ رباعیات دارد. آنجا با شخصیتی دانشمند روبه‌رو می‌شویم که مرزهای دانشهای گوناگون را درنوردیده و آثار ارزشمند و ماندگار علمی به یادگار گذاشته است و اینجا شاعری را می‌بینیم که حیرت و سرگشتگی خود را دربارهٔ آفرینش، جهان هستی، زندگی و مرگ انسان، بی‌پروا و صادقانه و صمیمانه ابراز کرده است. هم‌چنین گفته شد کسانی که در تفسیر شعر او کوشیده‌اند با حذف یکی از دو سوی این دوگانگی، شعر او را تفسیر کنند (الحادی محض یا عرفانی خالص) دورترین درک را از شعر او داشته و به قول عارف بزرگ، مولوی «از ظن خود یار او شده‌اند».

سخن ما در این مقال این است که شاید بهتر آن باشد که به جای پرداختن به خیام تاریخی و سعی در ساختن و پرداختن و کشیدن خطوط سیمای او از «مکتب تفکر خیامی» سخن بگوییم. این مکتب فکری صدای متفکران حیرت‌زده‌ای بوده که برای قرنها با واسطه سخن گفته‌اند بدون اینکه به دست جزم‌اندیشان به هلاکت برسند. این صدا، صدایی جاودانه است که خیام در مقام فیلسوف و شاعر، آن را به‌گونه‌ای عالی و بسیار گویا به تصویر کشیده است.

خواننده‌ای که رباعیات خیام را می‌خواند، درمی‌یابد که موضوعاتی خاص پیوسته در آنها تکرار می‌شود. به نظر می‌رسد این موضوعات مهمترین چیزهایی بوده که ذهن شاعر را به خود مشغول می‌کرده و او آنها را به صورتهای مختلف بیان کرده است. با پیگیری این مسائل و موضوعات می‌توان ویژگیهای اصلی و برجسته رباعیات خیام را تشخیص داد. ناپایداری زندگی، تأکید بر این جهان و این زمان (اغتنام فرصت)، شک و حیرت، مرگ و حیات پس از مرگ و مستی از جمله مهمترین این ویژگیهاست.

ما این ویژگیها و درونمایه‌ها را اصول و محورهای نظام فکری خیام یا به عبارت دقیقتر مکتب تفکر خیامی می‌دانیم. با اینکه پیام شاعر در این مقولات، روشن، تکراری و همانند گفته‌های بسیاری از شخصیت‌های بزرگ ادبی و فکری قبل و بعد از خیام

است و اصولاً دردی که خیام گرفتار آن است، دامنگیر همه انسانها بویژه عقلاست، آنچه او را یگانه دوران و سرسلسله این نوع تفکر می‌سازد تنها این نیست که او چه می‌گوید، بلکه این است که چگونه می‌گوید. این مسائل‌مهم، فکر او را پیوسته به خود مشغول می‌کند؛ با وجود دانش‌گسترده، پاسخ ابهامات و پرسش‌های خود را نمی‌یابد. این عدم توفیق باعث می‌شود به جستجو و معرفت دقیقتر مسائل ذکرشده بپردازد. اینجاست که با فشاری درونی و جانفرسا مواجه می‌شود که با زبان علمی و فلسفی قابل‌بیان نیست؛ چرا که آن حالت درونی استدلال‌پذیر یا حتی وصف‌پذیر نیست. حالتی پیچیده و مبهم و رمزآلود است که با زبانی عادی نمی‌توان آن را بیان کرد. زبانی را می‌طلبد که بتواند این رازناکی را با تمام سنگینی بار آن به مخاطب منتقل کند. بنابراین زبان شعر و قالب استدلال‌پذیر رباعی را به کمک می‌گیرد. خیام با حرارت تمام و با جوشش درونی‌خروشان خود احساسات آتشین و در عین‌حال سرد خویش را از نهانخانه جان به جلوه‌گاه سخن می‌کشاند؛ ابتدا می‌کوشد از عقل و جستجوی عقلانی مدد بگیرد، اما چون نیروی عقلش نیز از حرکت اکتشافی بازمی‌ماند، سیل‌خروشان احساس، که همسایه کشف و شهود است با تمام نیرو به یاری او می‌شتابد و دریافتهای روحی او را در قالب رباعی تجسم می‌بخشد.

اکنون می‌پردازیم به اینکه چگونه درونمایه‌های ذکرشده، نظام عقیدتی منسجمی را می‌سازد. درونمایهٔ اصلی پیام خیامی مفهوم ناپایداری است. زندگی در حالت‌جریانی دائم است؛ همچون شنهای بیابان و ابرهای آسمان درگذر است. خیام در تعداد زیادی از رباعیاتش پیوسته سرگرم گفتگویی میان گذشته و حال و آینده است و «برای بیان این‌مفهوم به طرزی خلاق، صور خیالی را که با کوزه و خاک مناسبت دارد به کار می‌برد تا اصل‌شدن و بودن و مردن را نشان دهد. قرآن به ما می‌گوید که خداوند انسان را از گل آفرید و سپس از نفس خود در او دمید. طبیعت گذرای گل که وجود دنیایی ما را می‌سازد، باید دائماً یادآور شکنندگی و بی‌ارزشی تلاشهای دنیایی باشد» (امین‌رضوی، ۱۳۸۵: ص۱۲۲).

جامی است که عقل آفرین می‌زندش — صد بوسه زمهر بر جبین می‌زندش
و این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف — می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

(فروغی: ش۱۱۵)

تأکید خیام بر ناپایداری دنیا باعث شده است عده‌ای اندیشه‌های او را پوچ‌گرایانه

تفسیر کنند و او را طرفدار فلسفه خوشباشی به شمار آورند. اما درک دقیقتر از این نکته در آیه شریفه «کل من علیها فان و یبقی وجه ربک ذوالجلال و الاکرام» (بقره: ۱۵۶) آمده است که اشاره دارد به بی‌ثباتی همه به غیر از حقیقت حق. علیرضا ذکاوتی‌قراگزلو در کتاب خود با نام «عمرخیام» تصریح می‌کند تأکید خیام بر بی‌ثباتی عالم گواهی است بر حقیقت تنها موجود جاوید، یعنی خداوند (۱۳۷۹ :ص ۱۲۷ – ۱۲۸).

از نظرخیام آنچه در زندگی مهم است، علاوه بر وجود خدا، که خیام در هیچ‌یک از رباعیات، وجود او را نفی نکرده، محبت و شادی است و این البته به معنای بی‌بندوباری و عیاشی مرسوم نیست؛ بلکه خیام می‌گوید حال که هستیم و آگاهی داریم از همین «دم» باید بهره بریم؛ یک لحظه از عمر نباید تلف شود. تنها حرفی که می‌توان زد این است که « بربای نصیب خویش کت بربایند» که تا حدی منطبق است با مضمون آیه «ولاتنس نصیبک من الدنیا» (قصص:۷۷).

گریک نفست ز زندگانی گذرد — مگذار که جز به شادمانی گذرد
هشدار که سرمایه سودای جهان — عمراست چنان کش‌گذرانی گذرد

(فروغی: ش۸۶)

بادر نظر گرفتن بی‌ثباتی زندگی و عالم وجود، که در ورطه رنج و سختی فرو رفته است، عاقلان چاره‌ای ندارند به غیر از اینکه توجه خود را بر این جهان و این زمان متمرکز کنند و این دومین اصل از تفکر خیامی است:

از دی که گذشت هیچ از او یاد مکن — فردا که نیامده است فریاد مکن
برنامده و گذشته بنیاد مکن — حالی خوش باش و عمر بر باد مکن

(فروغی: ش۱۳۶)

خیام می‌گوید حال که بی‌ثباتی دنیا و زندگی، مسلم و قطعی و مورد قبول خردمندان است، باید با آن به‌گونه‌ای برخورد کرد که بتوان با رنج و درد ناشی از گذران عمر و پیری سازگار شد. او در رباعی دیگری شرط لازم برای در زمان حال بودن را این می‌داند که امیال غیرضروری را در زندگی دور ریخت:

آن مایه ز دنیا که خوری یا پوشی — معذوری اگر در طلبش می‌کوشی
باقی همه رایگان نیرزد هشدار — تا عمر گرانمایه بدان نفروشی

(فروغی: ش۱۵۷)

خیام بدرستی تشخیص داده‌است که منشأ بسیاری از دردها و رنجهای ما تعلق خاطر،

آز و میل به مالکیت است و او عاقلانه نوعی خرد یا حکمت را معرفی می‌کند که به ما امکان می‌دهد درست بیندیشیم؛ دل‌مشغولیهای کوچک و کم‌ارزش زندگی را رها کنیم تا آن واقعیت مهم و ارزشمند بر ما ظاهر شود که همانا توجه به اینجا و اکنون است:

امروز تو را دسترس فردا نیست — و اندیشه فردات به جز سودا نیست
ضایع مکن این دم ار دلت شیدا نیست — کاین باقی عمر را بقا پیدا نیست

(فروغی: ش۱۰)

ترکیب طبایع چو به کام تو دمی است — رو شاد بزی اگر چه بر تو ستمی است
با اهل خرد باش که اصل تن تو — گردی و نسیمی غباری و نمی است

(فروغی: ش۲۳)

گفتنی است تأکید بر این جهان و این زمان به عرضه تفسیرهای گوناگونی کمک می‌کند: از طریقه اعتدال بودایی گرفته تا معنای لذت‌گرایی اپیکوری تا تأکید صوفیانه بر حضور روحانی که از جمله معروف «الصوفی ابن‌الوقت» برمی‌آید.

سومین درونمایه اشعار خیام، شکی است ویژه تفکر خیامی. این شک حالتی است که معماهای عمده زندگی و مسائل مربوط به غایت عالم را در نهایت حل‌ناشدنی می‌داند.

سردرگمی خیام به سبب این است که بین عالم طبیعت و نارساییهای آن تضاد می‌بیند و نمی‌داند چه کسی را باید نکوهش کرد.

دارنده چو ترکیب طبایع آراست — از بهر چه افکندش اندر کم و کاست
گر نیک آمد شکستن از بهر چه بود — ور نیک نیامد این صور عیب کراست؟

(فروغی: ش۳۱)

حیرت خیام نه به صورت رویارویی عارفانه با خداوند – آن‌گونه که عرفا بدان دچار می‌شوند – بلکه با اعتراض کردن به غرض از نفس آفرینش آغاز می‌شود. خداوند که داناترین است، حتماً عالم را و ما را برای هدفی خلق کرده است؛ اما خیام در درک این هدف عاجز است و تفکر در این موضوع، او را به حیرت وا داشته است:

در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست — او را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می نزند دمی در این معنی راست — کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست؟

(فروغی: ش۳۴)

ای آمده از عالم روحانی تفت — حیران شده در پنج و چهار و شش و هفت

می‌خور چو نـدانی از کجـا آمـده‌ای *خوش باش ندانی به کجـا خـواهی رفـت*
(فروغی: ش۱۱)

احساس شک، تعجب و حیرت خیام نه انعکاسی از رویارویی او با حقیقت غایی از قبیل رویارویی صوفیان بزرگی چون حلاج و بایزید و مولوی است و نه نشانه ناآگـاهی او از چگونگی خلقت، بلکه دغدغه او مربوط است به رسم و روالهای اسرارآمیز هستی و این شاید بیش از سرّی که ممکن است ورای ایـن عـالم باشـد، خیـام را حیـرت‌زده می‌کند؛ سرّی که به نظر او اساساً حل‌نشدنی است:

ترکیب پیالـه‌ای کـه درهـم پیوسـت *بشکـــستن آن روا نمـــی‌دارد مـــست*
چندین سرو پای نازنین و برو دست *بر مهر که پیوست و به کین که شکست؟*
(فروغی: ش۲۲)

حیرت غالباً ناشی از سردرگم شدن و در حالت گیجی و بلاتکلیـف بـودن اسـت و این می‌تواند معلول دانستن یا ندانستن باشد. خیام در مقـام یـک ریاضـیدان و مـنجم و حکیمی (حکمت‌دان) که «خردگرایی، ستون فقرات منظومهٔ فکری اوست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۴: ص۱۱۳) در اسرار خلقت تعمق می‌کرد و پیچیدگیهای شگفت‌انگیز عالم وجـود و لحظات هوشیاری و آگاهی ناشی از حضور در برابر واقعیتـی عظـیم را درک مـی‌کـرد؛ گویی اضطراب و وحشت این وضعیت مهم و درک عمیق این نکته که مجموعه موزون جهان هستی نمی‌تواند نتیجه اتفاق و بدون نقشه بوده باشد، او را به شگفتی و حیرت می‌افکند.

از سویی، علم گسترده و دانش دقیق او بر میزان سؤالهای انبوه و متعددش می‌افزاید و از طرفی دیگر پاسخ قانع‌کننده برای آنها ندارد. دغدغه او مربوط است به اینکـه چـرا چیزها به گونه‌ای هستند که هستند. خیام به جای تلاش در منطقی جلوه دادن مـاجرای حیرت‌انگیز حیات، دستها را به نشانه تسلیم بالا می‌گیرد و کاری را می‌کند که هر متفکر صادق و مسئول باید بکند. او اعلام می‌کند که متحیر است و پاسخ مسئله را نمـی‌دانـد. این نکته‌ای است که در سخن سقراط بازتاب یافته که من حقیقتاً دانایم؛ چون مـی‌دانـم که نمی‌دانم و استاد بلافصل خیام، ابن‌سینا نیز به گونه‌ای دیگر به این حقیقـت اعتـراف کرده است و خیام این‌گونه نادانی حاصل از دانایی خود را بیان می‌کند:

هرگـــز دل مـــن ز علـــم محـــروم نـــشد *کم مانـد ز اسـرار کـه معلـوم نـشد*

هفتاد و دو سال فکر کردم شب و روز *معلومم شد که هیچ معلوم نشد*

(فروغی: ش۹۳)

به قول ابراهیمی دینانی در اینجا تراژدی اندیشه خیامی شکل می‌گیرد. به نظر ایشان «طرح پرسش در باب معنی زندگی انسان با نوعی تراژدی به ظهور و بروز می‌رسد... کسی که تراژدی زندگی انسان را بررسی می‌کند بخوبی می‌داند که موجود آدمی از تأمین برخوردار نیست و خط امان به دست او داده نمی‌شود. قهرمان یک تراژدی نمی‌تواند قانون زندگی خود را یک بار برای همیشه تنها براساس قواعد عقلی و موازین منطقی تأمین کند؛ بلکه برای ادامه زندگی خود همواره با نوعی درد و رنج رو به رو بوده... منشأ همه این امور را باید در این واقعیت جستجو کرد که زندگی انسان دارای یک سلسله حدود و مرزهایی است که او باید در درون این مرزها باقی بماند و براساس همین چارچوب عمل کند و سخن بگوید و در همین جاست که انسان سرکش دچار مشکل، و با نوعی تعارض رو به رو می‌شود؛ زیرا از یک سو در درون مرزهای هستی خویش محصور است و از سویی دیگر به حکم آزادی و خواسته‌های بی‌پایان خود در مقام فرا رفتن برمی‌آید و می‌کوشد حدود و مرزها را درهم بشکند... خیام نیز در جستجوی معنی حیات بوده و برای حل این معما کوشش می‌کرده است... وقتی خیام از معنی زندگی و هدف آن پرسش می‌کند، تراژدی نیز در سخن او جای خود را پیدا می‌کند» (ابراهیمی دینانی، ج ۱، ص ۲۳۲-۲۳۵).

یکی دیگر از مضامین مهم شعر خیام، مرگ و زندگی پس از مرگ است. آرای خیام در باب مرگ و زندگی اخروی هماهنگ با دیگر موضوعاتی است که وی به آنها می‌پردازد. او با مهارتی کامل این اصل معرفت‌شناسی را نیز به کار می‌برد که وقتی شواهد کافی در این باب در دست نیست، نباید دعوی حقیقت‌دانی کرد.

خیام استعارهٔ کوزه را بارها و بارها به کار می‌برد تا پدیده مردن را تشریح کند. او به دنبال اظهارنظر درباره مرگ به نیروهایی اشاره می‌کند که ما را به ورطه وجودی بی‌معنا می‌اندازد که رنج و سختی و سرانجام مرگی گریزناپذیر از پی دارد:

از آمدن و رفتن ما سودی کو؟ *وز تارامید عمر ما بودی کو؟*
چندین سرو پای نازنینان جهان *می‌سوزد وخاک می‌شود، دودی کو؟*

(فروغی: ش۱۵۰)

آرند یکی و دیگری بربایند *بر هیچ کسی راز همی نگشایند*

ما را ز قضا جز این قدر ننمایند — پیمانه عمر است می‌پیمایند

(فروغی: ش۵۸)

خیام در برخورد با مرگ نیز نوعی استقلال دارد به این معنی که نه پاسخهای رایج‌را به پرسشهای خود درباره مرگ می‌تواند بپذیرد و نه حدسیات پیچیده فلسفی وکلامی‌را:

افسوس که سرمایه ز کف بیرون شد — وز دست اجل بسی جگرها خون شد
کس نامد از آن جهان که پرسم از اوی — کاحوال مسافران دنیا چون شد؟

(فروغی: ش۶۲)

دعوت مکرر خیام به مستی تکیه بر این مطلب است که در همین دنیا به قدر کافی چیزهایی هست که بتواند در ما تجربه‌های شادی‌بخش روحی ایجاد کند.

از سوی‌دیگر، طرح مضامینی از این‌دست در شعر خیام و بویژه نظریات او درباره‌بهشت و دوزخ، همان‌گونه که قبلاً گفته شد، شاید از مقوله اعتراض او به نوع معرفی فقیهان و خطیبان دینی از بهشت و دوزخ و نوع سخنان واعظان ظاهربینی باشد که مردم را به دو گروه بهشتی و دوزخی تقسیم می‌کنند. خیام محدود کردن دین و معارف دینی را به قالب تنگ بهشت‌محوری و جهنم‌محوری برنمی‌تابد:

گویند بهشت و حور عین خواهد بود — و آنجا می و شیر و انگبین خواهد بود
گر ما می و معشوق گزیدیم چه باک — چون عاقبت کار چنین خواهد بود

(فروغی: ش۸۷)

طبیعی است که وقتی غایت دینداری، برخورداری از نعمتهای بهشتی از جمله جویهای روان شراب و حوران سیاه‌چشم معرفی می‌شود، خیام می‌گوید آیا سیلی نقد به از حلوای نسیه نیست؟

من هیچ ندانم که مرا آن‌که سرشت — از اهل بهشت کرد یا دوزخ زشت
جامی و بتی و بربطی بر لب کشت — این هر سه مرا نقد و تو را نسیه بهشت

(فروغی: ش۴۳)

اگر رباعیات خیام را با رویکرد به مابعدالطبیعه بخوانیم، روشن می‌شود که خیام، توصیفات متفاوت بهشت و دوزخ را استعاره‌هایی می‌بیند که بازتاب لحظات غم و شادی خود ما در این عالم است. وقتی انسان در حالت شادمانی و رضایت خاطر است، آیا آن حالتی از بهشت نیست؟ همین‌طور آیا نمی‌توان درد، اندوه و ناخرسندی را چیزهایی دانست که در عمق درون ما دوزخی به پا می‌کند؟

یکی دیگر از درونمایه‌ها و نیز اصول مکتب فکری خیام، مستی و دعوت به آن است. مستی و شراب، وجوه گوناگون اندیشه خیامی را کنار هم می‌آورد و نظریه منسجمی ارائه می‌کند درباره اینکه چگونه شخص می‌تواند با موقت بودن زندگی و پدیده مرگ روبه‌رو شود.

سه تعبیر از کاربرد شراب در شعر خیام صورت گرفته است: یکی شراب مستی‌آور، دیگری شراب محبت (عرفانی) و سوم شراب خرد (فلسفی) (امین‌رضوی، ۱۳۸۵: ص۱۴۹-۱۵۰). با توجه به آنچه دربارهٔ زندگی خیام و نظرهای معاصران راجع به شخصیت او گفته شد، تعبیر نخست منتفی به نظر می‌رسد؛ زیرا برای مردی با قدرت فکری خیام که با مسائل مهم مربوط به هستی دست و پنجه نرم می‌کرد، مستی به معنی به بطالت گذراندن لحظات عمر نمی‌تواند راه حلی بوده باشد. زیرا خیام بارها در رباعیاتش مستی را به عنوان پاسخی به معماهای عمده زندگی توصیه می‌کند و از آن به منزلهٔ سمبل «شادی» و زداینده غمها یاد می‌کند.

مسلماً مستی از باده انگوری که به قول بیهقی «خماری منکر آرد» (بیهقی، ۱۳۶۸: ۶). راه حل مسائل مهم مربوط به غایت عالم و انسان نیست.

می خور که ز دل قلت و کثرت ببرد — و اندیشه هفتاد و دو ملت ببرد
پرهیز مکن ز کیمیایی که از او — یک جرعه خوری هزار علت ببرد
(فروغی: ش۹۰)

چون عهده نمی‌شود کسی فردا را — حالی خوش دار این دل پرسودا را
می نوش به ماهتاب ای ماه که ماه — بسیار بتابد و نیابد ما را
(فروغی: ش۲)

ای آمده از عالم روحانی تفت — حیران شده در پنج و چهار و شش و هفت
می‌خور چو ندانی از کجا آمده‌ای — خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت
(فروغی: ش۱۱)

مطالعه دقیق این رباعیات و بسیاری دیگر از این دست، روشن می‌کند که این رباعیات به مفاهیمی با بار فکری و نظری «کثرت» و «وحدت» و به آفرینش عالم کثرات از خدای واحد و پیدایش «هفتاد و دو ملت» از حقیقت و دین واحد اشاره دارد. استفاده خیام از واژه شراب به صورت استعاره، پیچیده‌تر از اینهاست که آن را بادهٔ معمولی بدانیم و خیال کنیم نوشیدنش راه حل مسائل بنیادی وجود است. الهی قمشه‌ای معتقد است که شراب خیام،

شرابی است که انسان را از عالم تفرقه به عالم جمع می‌آورد و جنگ هفتاد و دو ملت را به آشتی می‌کشاند. به نظر وی «بی‌گمان این شراب تاک را که مستی‌اش «اندک» و خمارش «بسیار» و شادی‌اش «خیال» و عربده‌اش «جدال» و بی‌خویشی‌اش «وبال» است، شأن و مرتبه آن نیست تا خیام که معاصرانش او را به القابی چون امام و حجه‌الحق یاد کرده‌اند و حکیم سنایی – پیشرو معنوی عرفانی – او را پیشوای حکیمان خوانده است، آن شراب را دوای درد مردمان داند و همگان را بدان فراخواند و خود را مست مدام آن خواهد و گوید:

من بی می ناب زیستن نتوانم — بی‌باده کشید بار تن نتوانم
من بندهٔ آن دمم که ساقی گوید — یک جام دگر بگیر و من نتوانم

(فروغی: ش۱۳۲)

به نظر الهی قمشه‌ای، شراب همان عمر و تجربه زندگی است و «مرگ، مستی آن شراب است، الا آنکه مستی مرگ مانند مستی انگور بعضی را زودتر و بعضی را دیرتر می‌گیرد». ایشان جملهٔ شرابها را دو گونه می‌داند: «یکی آنها که آدمی را بیخبر کنند از حق و حجاب شوند بر حقیقت و یکی آنها که بیخبر کنند از خویش و کشف حجاب کنند از حق و آن شرابها که خیام، چاره غمخواران دانسته و چون طبیبان بر آدمیان تجویز کرده همه از گونه دوم است... ستایشهای خیام از لذت‌جویی، رمزها و اشاراتی است به جوهر لذت- که اعم از لذات اخلاقی و روحانی و جسمانی است؛ لذاتی که زندگی را شایسته زیستن می‌کند» (الهی قمشه‌ای، ۱۳۷۶: ص۳۳۹-۳۴۱).

علی دشتی در کتاب خود با نام «دمی با خیام» به این نتیجه رسیده است که نسخه‌ها و مجموعه‌های رباعیات خیام، هر قدر از عصر او دور شده، بیشتر حاوی رباعیاتی است که مفاد آن صرفاً باده‌گساری است؛ یعنی مقرون به اندیشه یا تأملی در معنای مرگ و زندگی‌نیست«و طبعاً این قضیه به شکل واضحی در ذهن می‌آید که باده در زبان خیام‌رمزی است‌از مطلق تمتع و شعاری است برای بهره‌گرفتن از زندگی»(دشتی،۱۳۷۷:ص۲۱۶).

عده‌ای نیز شراب را در شعر خیام، رمزی و صوفیانه توصیف کرده‌اند (نصر، ۱۳۵۹ : ص ۱۴۸، همو، ۱۳۸۲: ص ۴۸ وکیوان قزوینی، ۱۳۷۹ : ص ۱۴۰) که دارای پشتوانه‌ای سنتی و غنی از کاربرد این استعاره در حوزه‌ای مقدس است؛ زیرا بیشتر صوفیان، می را به عنوان نمادی از جذبه الهی (یا خلسه روحانی) به کار برده‌اند. تفسیر عارفانه صرف از شعر خیام، همان‌گونه که قبلاً گفته شد با زندگی و مشرب فکری او تناسب ندارد و اگر بخواهیم تفسیری کاملاً صوفیانه را بر شخصیت و اشعار خیام بار کنیم، باید چیزهایی را

به رباعیاتش بیفزاییم و محتوای آنها را تا آنجا بکشانیم که با اصول تصوف سنتی مطابقت یابد.

به نظر می‌رسد نزدیکترین تفسیر به بافت کلام و زندگی و شخصیت خیام از شراب، این است که خیام شراب را به صورت استعاره‌ای برای «طرزی از بودن» و نه «طرزی از دانستن» به کار می‌برد؛ یعنی او بدین طریق برای زیستن در این دنیای گذرا و ناپایدار، که نه آغاز آن به دست ماست و نه پایان آن به اختیار ما، بهترین روش زندگی کردن را شاد زیستن و بهره بردن از لذتهای زندگی می‌داند. این نوع برداشت از خیام در درجه اول و بیش از هر برداشت دیگری با ویژگیهای برجسته او هماهنگی دارد.

آنچه این «طرز بودن» را از «طرز دانستن» متمایز می‌کند، پذیرش این معناست که در این سرگردانی و بی‌خبری و بی‌ثباتی، چیزی که اهمیت دارد آن نیست که چه می‌دانیم، بلکه مهم این است که چگونه زندگی می‌کنیم و این چگونه بودن مستلزم خردی است که اساساً سرشت انسانی دارد.

از نظر خیام رهایی از غم و اندوه راه حل رنج و بدبختی است؛ با این حال رهایی مستلزم کسب خردی است که به ما امکان می‌دهد زیباییهایی را که جهان به ما عرضه می‌کند ببینیم و آن را مانند هدیه‌ای بدانیم تا بتوانیم درست زندگی کنیم؛ به بیان دیگر مقصود خیام از مستی و بی‌خبری، بی‌غمی و استفاده درست از وقت است، نه به خماری و بطالت گذراندن آن.

نتیجه‌گیری

۱. اگرچه دربارهٔ صحت انتساب و اصالت تعداد رباعیات متعلق به خیام هنوز بحثهایی وجود دارد و پروندهٔ پژوهش چهره حقیقی خیام تاریخی همچنان گشوده است، تحلیل دقیقی از بیشتر رباعیات موجود آشکار می‌کند که آنها ویژگیهای مشترکی دارد؛ پیامی یکدست را می‌رساند و دیدگاهی خاص را درباره مسائل وجودی انسان و شیوه‌ای از زندگی ارائه می‌کند.

۲. رباعیات خیام به لحاظ مضمون به پنج مقوله قابل تقسیم است که بر روی هم الگوی نظری «مکتب تفکر خیامی» را شکل می‌دهد. این درونمایه‌ها عبارت است از: ناپایداری دنیا و زندگی انسان، توجه دادن به این جهان و این زمان (اغتنام فرصت) شک و حیرت، مرگ

و حیات پس از مرگ، مستی.

۳. هسته مرکزی مضامین رباعیات خیام، مفهوم ناپدیداری است که در استعاره «کوزه» تجلی یافته و به نام او سکه خورده است. خیام پیوسته سرگرم گفتگویی میان گذشته، حال و آینده است؛ تصویرهایی که از خاک و گل ساخته، نمادهای مؤثری است برای اشاره به گذرا بودن زندگی.

۴. با در نظر گرفتن بی‌ثباتی عالم وجود و زندگی این دنیا، خیام، خواننده شعر خود را از آنچه بی‌ثبات و فناپذیر است به آنچه در زندگی اهمیت دارد متوجه می‌کند. چیزی که از نظر او اهمیت دارد، علاوه بر خدا، که خیام به او اعتقاد داشته است، محبت و شادی و بهره‌مند شدن از لذتهای زندگی است. «دم را غنیمت شمار و قدر زندگی شادمانه را بدان».

۵. عامل دیگری که باعث می‌شود خیام همچنان بر واقعیت موجود و «اکنون» تأکید کند، حیرتی است که در برابر مسائل مربوط به غایت عالم هستی پیدا کرده است. او با وجود تعمق و تفکر بسیار درباره «اسرار ازل و ابد» اعلام می‌کند که از درک این اسرار ناتوان است. شاید آنچه او را این همه در معرض بحثها و مناقشات قرار داده و محمل معرکهٔ آرای گوناگون ساخته است، صداقت و شجاعتی است که در بیان حیرت و درماندگی خود از کشف حقیقت دارد. در واقع فریادهای او از سر حیرت است نه‌انکار.

۶. مرگ در تفکر خیامی، نه به خودی خود، بلکه بیشتر به عنوان نمادی از ناپایداری مورد توجه بوده است. جوهر کلام و پیام خیام این است که کند و کاو در مرگ و جهان پس از مرگ، تلاش فکری بی‌معنایی است. مرگ ممکن است یک نهایت به شمار آید، اما یک سرّ است و تعمق در اسرار بیهوده است. پس به اطراف نگاه کن و ببین که تنها واقعیت موجود،«کون وفساد»است و براساس‌این واقعیت زندگی‌خود راسامان‌بخش.

۷. حال که از زندگی و زیستن موقتی در این عالم ناپایدار گزیری نیست و تفکر و تعمق برای کشف حقیقت و غایت آن نیز نتیجه‌ای جز حیرت در پی ندارد و مرگ نیز واقعیتی است که باید گردن نهاد، خیام «مستی» را پیشنهاد می‌کند. «مستی» نماد نوعی از زیستن که اثرش حالت انقطاعی است که شخص برای بهره‌مندی از کاملترین حد ممکن زندگی فعال (نه منفعل) بدان نیاز دارد؛ به عبارت دیگر از نظر خیام از فرط بی‌ثباتی و زودگذر بودن زندگی، باید با تمام وجود و تا آخرین حد ممکن بدان آویخت و از زیباییهای جهان و خوبیهای زندگی، که «مستی» استعاره‌ای از آن است، بهره‌مند شد.

یادداشت

۱. «اپیکور» یا «اپیکورس» (Epicoure- Epicourus) ۳۰۴-۲۷۰ ق. م . فیلسوف یونانی مؤسس طریقه اپیکوری شاگرد افسنوقراطیس و پیرو ذیمقراطیس بود. او که از آموزه‌های سقراط و نظریه آریستیپوس یکی از شاگردان برجسته سقراط بهره برد، فلسفه‌ای را بنیان نهاد که مصداق متعالی خیر را لذت می‌دانست و نمونه اعلای شر را درد. او با پذیرش نظریه اتمیسم در مقوله مرگ به نتیجه فلسفی معتدلی دست یافت: مرگ به ما مربوط نیست چون مادام که ما وجود داریم مرگ وجود ندارد، وقتی مرگ آمد ما دیگر وجود نداریم. برخی از افکار اپیکور که در منابع اسلامی به ابیقور شهرت دارد با سروده‌های خیام مشابهت و نزدیکی دارد که لزوماً از مصادیق اقتباس و نظایر آن نیست، بلکه بیشتر از نوع قرابت در اندیشه است. (قنبری ، ۱۳۸۴ : ص ۱۶۷)

۲. «خیام در زمان خود نه تنها به عنوان استادی در علوم ریاضی و پیروی از فلسفه یونانی و بالخاصه از مکتب ابن‌سینا شناخته می‌شد، بلکه او را به عنوان یکی از متصوفان نیز می‌شناختند. با آنکه در معرض حمله بعضی از ارباب قدرت دینی و حتی بعضی از صوفیان قرار گرفته بود که بیشتر در بند ظاهر بودند، باید او را عارفی دانست که در پشت شکاکیگری ظاهری وی، یقینی مطلق از آنجا آشکار می‌شود که در سلسله مراتب اصحاب معرفت آنان را در بالاترین رتبه قرار داده است... وی صوفی بود و شاعر و فیلسوف و منجم و ریاضیدان... (نصر، ۱۳۵۹: ص ۱۴۸؛ همو، ۱۳۸۲: ص۴۸)

۳. تقویم گریگوری که در سراسر اروپا به کار می‌رود، هر ۳۳۳۰ سال یک روز از دست می‌دهد، در صورتی که تقویم خیام هر ۵۰۰۰ سال یک روز از دست می‌دهد.

منابع

۱. ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین؛ ***دفتر عقل و آیت عشق***؛ چ اول، ج اول، تهران: طرح‌نو، ۱۳۸۲.

۲. ــــــــــــــــ؛ ***دفتر عقل و آیت عشق***؛ چ دوم، ۳ جلد، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.

۳. امین‌رضوی، مهدی؛ ***صهبای خرد: شرح احوال و آثار حکیم عمر خیام***؛ ترجمه مجدالدین کیوانی، تهران: سخن، ۱۳۸۵.

۴. خیام نیشابوری، ***رباعیات***؛ با تصحیح، مقدمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی: ویرایش جدید بهاءالدین خرمشاهی؛ تهران: نشر ناهید، ۱۳۷۳.

۵. دشتی، علی؛ ***دمی با خیام***؛ چ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.

۶. ذکاوتی قراگزلو، علیرضا؛ ***عمر خیام نیشابوری***؛ چ اول، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.

۷. رضازاده ملک، رحیم؛ ***دانشنامه خیامی***؛ تهران: ۱۳۷۷.

۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ «تکامل یک تصویر»، ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد***؛ شماره سوم و چهارم، سال بیست و یکم، ۱۳۶۹.

۹. ـــــــــــــــــ؛ ***مفلس کیمیافروش*** (نقد و تحلیل شعر انوری)؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۷۴.
۱۰. شمیسا، سیروس؛ ***سیر رباعی در شعر فارسی***؛ تهران: فروردین، ۱۳۶۳.
۱۱. عطار، فریدالدین؛ ***مختارنامه: مجموعه رباعیات***؛ با تصحیح و مقدمه دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۷۵.
۱۲. فرزانه، محسن؛ ***نقد و بررسی رباعیات عمر خیام***؛ تهران: ۱۳۵۶.
۱۳. فولادوند، محمدمهدی؛ ***خیام‌شناسی***؛ تهران: ۱۳۷۹.
۱۴. قنبری، محمدرضا؛ ***خیام‌نامه: روزگار، فلسفه و شعر خیام***؛ چ دوم، تهران: زوار، ۱۳۸۴.
۱۵. نصر، سیدحسین؛ ***علم و تمدن در اسلام***؛ ترجمه احمد آرام، چ دوم، تهران: خوارزمی، ۱۳۵۹.
۱۶. ـــــــــــــــــ؛ ***جاودان خرد*** (مجموعه مقالات)؛ به اهتمام دکتر سید حسن حسینی، چ اول، تهران: سروش: ۱۳۸۲.
۱۷. هدایت، صادق؛ ***ترانه‌های خیام***؛ تهران: امیرکبیر، بی‌تا.
۱۸. الهی‌قمشه‌ای، حسین؛ ***شراب نیشابوری*** (مجموعه مقالات)؛ تهران: روزنه، ۱۳۷۶.
۱۹. یوسفی، غلامحسین؛ ***چشمه روشن: دیداری با شاعران***؛ تهران: علمی، ۱۳۷۹.

فواید لغوی اشعار بدر شروانی

دکتر سیدحسین فاطمی
عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد
فاطمه مجیدی*

چکیده

یکی از بهره‌های پژوهش در دیوان شاعران گذشته، غنی‌تر شدن دایرهٔ لغات و واژگان است. بدون بررسی و مطالعهٔ تمام آثار ادبی، حتی آثار ادبی غیرمشهور، تهیهٔ فرهنگ لغتی کامل و جامع غیر ممکن است. لذا نویسنده، که به کار تحقیق در دیوان ***بدر شروانی*** شاعر قرن هشتم و نهم در منطقهٔ ***قفقاز*** مشغول است در این نوشته به بررسی واژگانی از دیوان این شاعر می‌پردازد که در فرهنگهای فارسی نیست و یا در فرهنگها از جمله ***لغتنامهٔ دهخدا*** معنی آن ذکر شده است، بدون اینکه شاهدی از شعر یا نثر برای آن آمده باشد. تلاش بر این بوده است که برای لغاتی که شاهد ندارد، شواهدی از ***دیوان بدر*** بیاید و واژه‌هایی را که در فرهنگهای فارسی نبوده است در منابع دیگر از جمله فرهنگهای عربی و ترکی موجود یا دیوان شاعران دیگر یافته شود. با وجود این، بعضی از واژه‌ها پیدا نشد و به همین دلیل این لغات با توجه به شعر خود شاعر معنی شده است.

کلیدواژه: واژه‌های تازه، بدر شروانی، لغت‌نامهٔ دهخدا، شعر قرن نهم.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۱/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۶/۲۴

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

زبان یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعر است. شاعران در طول زمان با پدید آوردن واژه-ها و ترکیبات و استفاده از ساختار نحوی ویژه به نوآوریهایی در شعر دست زده‌اند. شاعرانی که کلمات جدید را وارد شعر فارسی کرده بر غنای زبان فارسی افزوده‌اند. از عواملی که شاعر می‌تواند کلمات تازه‌ای را وارد شعر کند به‌کارگیری عناصر زبان یا لهجهٔ خاص شاعر است؛ مثلاً شاعران ترک زبان پارسیگوی، بعضی کلمات ترکی را وارد شعر فارسی کرده و یا شاعرانی که در یک منطقهٔ خاص جغرافیایی می‌زیسته‌اند از کلمات و اصطلاحات خاص آن ناحیه در شعر خود استفاده کرده‌اند. این موارد باعث شده است که زبان از نظر واژگانی گسترش یابد. از جمله بهره‌هایی که از پژوهش در آثار ادبی به دست می‌آید، فواید لغوی است. واژه‌هایی که هر شاعر به کار می‌برد، بازگوکنندهٔ نکات مهمی از جمله موقعیت اجتماعی و فرهنگی وی، ویژگیهای زیست-محیطی او، میزان معلوماتش و ... است. یکی از شاعرانی که با استفاده کردن از لغات جدید و وارد کردن آنها به شعر خویش به ثبت لغات فارسی کمک نموده، بدر شروانی(۸۵۴-۷۸۹) است.

بدر شروانی

منبعی در مورد احوال بدر- جز تذکرهٔ دولتشاه و تکرار نوشتهٔ او در چند منبع دیگر - وجود ندارد. لذا تنها منبع برای مطالعه در مورد احوال وی دیوان اشعار اوست. شاعر خود را در جای جای اشعارش بدر می‌نامد و در تذکرهٔ دولتشاه نیز به همین نام خوانده شده است (دولتشاه، ۳۷۸)؛ اما در ماده‌تاریخی که به مناسبت وفات وی از شاعری ناشناس در پایان دیوان ثبت شده، نام وی بدرالدین ذکر شده است:

گذشته هشتصد و پنجاه و چار از هجرت — شب خمسین و دو ده رفته از مه شوال
که رفت اشعر ایام خواجه بدرالدین — از این سراچهٔ نقصان به دار ملک کمال

(دیوان، ص۶۷۹)

چنانکه در یکی از اشعار خود ذکر می‌کند، نام پدرش شمس است:

از شمس نور دارم و باب من است شمس — بر اوج رفعت است به مقدار آمده

(دیوان، ص۵۳۶)

در قطعه‌ای از پدر و پدر زن و نامادری خویش یاد می‌کند (دیوان، ص۵۲۸) و از رنج هر سه می‌نالد، اما به نام هیچ کدام و یا نام فرزندان خویش اشاره‌ای نمی‌کند. وی علاوه

بر اشعار فارسی به زبان ترکی نیز اشعاری دارد. اشعار ترکی او بسیار محدود است و حدود شصت بیت بیشتر نیست. با توجه به جستجوهای بسیاری که انجام شد، تنها یک نسخه از دیوان اشعار وی در کتابخانهٔ ابوریحان بیرونی تاشکند وجود دارد. نسخهٔ مورد بررسی ما از روی نسخهٔ اساس به صورت دست‌نویس در سال ۱۹۸۵ میلادی در مکسو چاپ شده است که ۱۲۴۷۳ بیت شعر دارد و در قالبهای مختلف از جمله قصیده، غزل، رباعی، مستزاد، قطعه و ترجیع‌بند سروده شده است. از بدر شروانی اثر دیگری در دست نیست و تنها اثر موجود از وی همین دیوان اشعار اوست. وی بیشتر شاعری قصیده‌سراست و به مدح شروانشاهان وزیران و بزرگان شروان و دیگر شهرهایی که به آنها سفر کرده، پرداخته است.

اهمیت شعر بدر

اشعار بدر مانند دیگر شاعران همدورانش بیشتر به اقتفای استادان پیش از وی از جمله خاقانی و انوری و سعدی سروده شده و به سبک عراقی است، اما نکتهٔ مهم در مورد تحقیق در اشعار بدر، این است که وی در دورانی می‌زیسته که در منطقهٔ اران شاعری به این اهیمت وجود نداشته و به تأکید استاد دکتر شفیعی کدکنی - که این پژوهش به پیشنهاد ایشان انجام گرفته - «این کار جزء واجبات است؛ زیرا ما اکنون به اسناد و مدارکی که پیشینهٔ زبان فارسی را در اران و قفقاز مشخص می‌کند، نیاز حیاتی داریم. این کار سند فرهنگ ملی ماست که نشان می‌دهد زبان فارسی در قرن نهم در قفقاز چه شاعرانی داشته و چگونه بوده است و حتی هجویات و هزلیّات آن هم ارزش تاریخی و اجتماعی دارد». شاعری با این حجم اشعار و این گونه‌گونی قالبهای شعری در این دورهٔ تاریخی و در فاصلهٔ بین خاقانی تا بدر وجود ندارد و بسیاری از اطلاعات فرهنگی و تاریخی و اعلام جغرافیایی خاص منطقه اران را می‌توان از دیوان بدر استخراج کرد.

سبک شعر بدر

سبک شعر بدر عراقی است. «سبک عراقی باید قاعدتاً در قرن هشتم تمام می‌شد اما به سبب تغییر نکردن اوضاع اجتماعی در قرن نهم، شاعران و نویسندگان بزرگی ظهور نکردند و سبک عراقی به صورت محتضری به حیات خود ادامه داد» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص۲۴۴). شاعران همدورهٔ بدر معمولاً به اقتفای استادان پیش از خود در قرن هفتم و

هشتم می‌روند و خود سبک خاصی در شاعری ندارند. سه حوزهٔ ویژگیهای سبکی در شعر بدر را این‌گونه می‌توان ترسیم کرد:

۱. از نظر زبان: زبان بدر ساده و یکدست است و ویژگیهای کهن، که مخصوص شعر سبک خراسانی است در شعر وی کمتر دیده می‌شود. واژه‌هایی مثل ایدون و ایدر و ابا و ابر در شعر وی نیست. کوتاه کردن افعال خیلی کم در شعر وی دیده می‌شود؛ مانند آهختن به جای آهیختن:

جیپال هند از بیم بین گم گشته در زیر زمین *تا در کف فغفور چین آهخته خنجر یافته*

فتاده به جای افتاده:

زآسیب دهر روی حسود تو چون به است *گر چه فتاده است زغم در درون نار*

۲. از نظر فکری: مضمون غالب در قصاید بدر مدح و ستایش است و در غزلیات، عشق و ملازمات آن مانند فراق و وصال و شکایت از معشوق و... و در قطعات، هجو، هزل و ستایش محور اصلی است. در شعر بدر پرداختن به علوم مختلف و عرفان کمتر دیده می‌شود.

۳. از نظر ادبی: قالب مسلط در دیوان بدر قصیده است. ساختار معمول قصیده در بیشتر قصاید بدر به طول کامل رعایت می‌شود. در غزلیات به شیوهٔ معمول سبک عراقی همه‌جا تخلص خود را ذکر می‌کند. بدر، صنایع ادبی را در شعر به صورت معتدل به کار می‌برد و بیشترین صنعت در شعر وی ایهام است.

فواید لغوی اشعار بدر

با خواندن دقیق دیوان بدر به لغاتی برخوردیم که در لغتنامهٔ دهخدا نبود و یا اینکه معنی لغت در لغتنامه ذکر شده امّا شاهدی برای آن نیامده است. با توجه به اینکه لغتنامهٔ دهخدا ما را از مراجعه به بسیاری از فرهنگهای پیشین بی‌نیاز می‌کند، آن را ملاک قرار دادیم و این مقاله را بر اساس بودن یا نبودن لغات در آن نگاشتیم بدون اینکه خود را از مراجعه به فرهنگهای دیگر بی‌نیاز بدانیم. آن‌گونه که شادروان دهخدا در مقدمهٔ لغتنامه آورده، وی فقط ثلث لغات آثار موجود را در فرهنگ خویش آورده و تنها چند اثر ادبی مانند شاهنامه، تاریخ بیهقی و تفسیر طبری را به طور کامل خوانده و واژگان آن را ذکر کرده است. با توجه به این نکته، خواندن و بررسی دقیق دیگر آثار ادبی و بویژه آثار پس از حملهٔ مغول، که در لغتنامه کمتر به آنها پرداخته شده است، بسیار ضروری

می‌نماید. برای تدوین فرهنگی کامل و جامع، بررسی تمام آثار ادبی، حتی آثار شاعران و نویسندگان گمنام هم کاری لازم است.

در این نوشته نخست واژه‌هایی می‌آید که در لغتنامه نیست. واژه‌هایی که در لغتنامه نیست با توجه به فرهنگهای دیگر و یا با توجه به خود شعر معنی شده است. در بخش دوم مقاله به ذکر لغاتی پرداخته شده که در لغتنامهٔ دهخدا آمده و معنی آن ذکر گردیده؛ امّا شاهدی برای آن بیان نشده است. برخی از این واژه‌ها را در فرهنگهای عربی شناخته شده یا دیوان شاعران دیگر یافته و معنی آن را با توجه به آن منابع آورده‌ایم.

الف- لغاتی که در لغتنامهٔ دهخدا نیست

۱- اتّهال

پای‌بند اتّهالم چند نالم از منال

کی رسد از گوشه‌ای در گوشم آواز منال (ص ۲۰۱)

اتّهال: واژه‌ای عربی از ریشهٔ (أهل) بر وزن افتعال است. این واژه به صورت مصدری در جایی یافت نشد و ساختهٔ خود شاعر است امّا در لسان‌العرب به صورت فعلی چنین آمده است:

اتَّهَل الرجلُ: اتخذ أهْلاً؛ قال: فی دَارَةٍ تُقْسَمُ الأزْوادُ بَیْنَهم

کأنَّما أهْلُنا منها الذی اتَّهَلا

کذا أنشده بقلب الیاء تاء ثم إدغامها فی التاء الثانیهٔ (لسان‌العرب، ذیل مادهٔ أهل)

آن‌گونه که از این توضیح برمی‌آید در این واژه «یاء» به «تاء» تبدیل شده و «تاء» اول در «تاء» دوم ادغام، و واژه به این صورت ساخته شده است. در این بیت به قرینهٔ دیگر کلمات به معنی متأهّل بودن است؛ یعنی کسی که عیالوار است و زن و بچه دارد. شاعر به متأهل بودن خود اشاره می‌کند.

۲- العزی

کسی کز دولت سلطان سوی تو بر گشاد آمد

چنان از العزی لافد که مالد گوش صد العر (ص ۹۱)

العزی: با توجه به واژهٔ «اَلعَر» در مصراع دوم، ممکن است این واژه هم العری باشد و نام شخص یا قومی خاص که دشمن به شمار می‌آمده است. ممکن است نام بت مشهور عرب «العزی» باشد؛ چنانکه در دیوان منوچهری هم آمده است:

زبان و اقحوان و ارغوان و ضیمران نو
جهان گشته است از خوشی به سان لات و العزی (منوچهری،۱۳۴۷: ص ۱۳۱)

اگر العزی به معنی نام بت مشهور باشد، باید به ضرورت وزن بدون تشدید روی حرف «ز» خوانده شود. با تغییر حروف نیز معنی بیت روشن نیست و نمی‌توان به صورتی دیگر آن را تصحیح کرد. در بیتی دیگر واژهٔ «العزی» را به کار برده و با توجه به معنی بیت و کلمهٔ «قَبّان» که نام مکان است، اینجا هم باید نام مکان باشد.

دگر با دولت سلطانی‌ات کی زالعزی لافد *تو گشتی بر گشاد و او کشد بار غم قبّان*
(ص۸۷)

۳- اوقار

گه سر به جیب فکر فروبرده کوه‌سان
گه گردن دراز چو اوقار آمده (ص ۵۳۶)

دهخدا اوقار را جمع وقر نوشته است به معنی بار سنگین. اما با توجه به ککوه که نام پرنده است و به معنی بوم، باید اوقار هم نام پرنده‌ای باشد که گردنی دراز دارد. شاید همان غاز باشد؟! در هیچ فرهنگی به این معنی پیدا نشد.

۴- بلقاق

یکی درویش اندر قلعه‌بازار
به مردم درفکند از فتنه بلقاق (ص ۵۲۳)

بُلقاق یا بُلغاق: شور و جنبش و آشفتگی و هزاهز که پیش از آمدن دشمن در میان قوم افتد (کاشغری، ۱۳۷۵: ص ۳۷۳). این لغت ترکی است. بلقاق افکندن به معنی شور افکندن است. حرف «قاف» و «غین» در واژه‌های ترکی به جای هم به کار می‌رود.

۵- بیزه

مرا آن دلبر سقزی ز بر چون بیزه می‌راند
چه باشد گر چو دفتینم به دستان پیش خود خواند (ص ۶۰۲)

با توجه به غزلی که شاعر در آن با اصطلاحات جولاهگی تصاویر شعری ساخته است و با توجه به تصویری که در بیت مذکور هست، «بیزه» نام یکی از آلات بافندگی است. به نظر می‌رسد این همان «ماکو» باشد که ماسورهٔ نخ را داخل آن می‌گذارند و از بین تار و پود دستگاه رد می‌کنند و این رد کردن مانند راندن ماکو است. شاعر هم رانده شدن خود را از طرف یار به رانده شدن «بیزه» یا همان «ماکو» مانند کرده است. معنایی

که برای کلمهٔ بیزه در دهخدا آمده آلت بیختن است اما در این غزل، شاعر فقط در مورد جولاهگی و ادوات آن سخن می‌گوید و با اصطلاحات این فن تصویر می‌سازد و به همین دلیل معنی ذکر شده در لغتنامه پذیرفتنی نیست. فقط یک احتمال، که حالت تکان دادن وسیلهٔ بیختن را در هنگام بیختن گندم و غیره در نظر بیاوریم که شبیه راندن از خود و به سوی خود آوردن است، می‌تواند معنی مذکور را توجیه کند.

۶- تلستان

تویی که با رخ رنگین گل تلستانی
بلی درون تلستان بود گل احمر (ص ۲۱۰)
از تلستان نرست چون تو گلی
ای رخت خوشتر از گل بغداد (ص ۴۶۲)

تُلسی: ریحان (دهخدا به نقل از ناظم الاطبا)

تال: گلی شبیه نیلوفر، درختی شبیه خرما (دهخدا)

تلستان: این واژه را کاتب نسخهٔ موجود جزء اعلام دیوان آورده است. مکانهایی به این نام در چند شهر ایران وجود دارد از جمله در سمنان. با توجه به بغداد که در بیت دوم آمده است می‌توان آن را نام مکان گرفت اما در بیت اول گویا شاعر هم به معنی مکانی آن نظر دارد و هم به معنی لغوی آن که احتمالاً به معنی گلستان و جایی است که گلها در آن می‌روید.

۷- جسال

جسال هند از بیم بین گم گشته در زیر زمین
تا در کف فغفور چین آهخته‌خنجر یافته (ص ۱۷)

جیپال: نام یکی از راجهای هند که سلطان محمود بر او غالب آمد و گاهی به معنی مطلق پادشاه استعمال کنند (غیاث اللغات و آنندراج به نقل از دهخدا و رک به: خواندمیر، ۱۳۳۳: ج۲، ص ۳۷۲،۳۷۳،۳۷۷،۳۸۱).

در نسخه به همین صورت «جسال» آمده است که ما با توجه به کلمهٔ هند به صورت جیپال آن را تصحیح کردیم.

۸- جماطر

عدو گر ز تو دارد اندیشهٔ کج
برآر از دماغش به گرز و جماطر (ص ۲۱۹)

جماطر: با توجه به اینکه این کلمه همراه گرز آمده، نام سلاحی جنگی است. در فرهنگهای موجود یافت نشد.

۹- جونه

به پیش همت دستت چه جای حاتم و جونه
عطای جونه با جودت به قدر وزن یک جو نه (ص ۲۴۹)

با توجه به معطوف شدن این واژه به حاتم که نام شخصی بخشنده است، جونه هم باید علم باشد و نام فردی چون حاتم. این لغت در لسان‌العرب به معنی خورشید آمده است در هنگام غروب که تیره می‌شود: والجَوْنَةُ: عین‌الشمس وإنما سُمِّیَت جَوْنَةً عند مغیبها لأنها تَسْوَدُّ حین تغیب. هم‌چنین به معنی طبلهٔ عطّار: الجُونَةُ: سُلَیْلَةٌ مُسْتدیرةٌ مُغَشَّاةٌ أدَماً تکون مع العطَّارین والجمع جُوَن (لسان العرب ذیل مادهٔ جون): سلهٔ گردی که با پوست پوشیده شده و همراه عطرفروشان است. با توجه به این معنی، واژهٔ «جونه» در شعر بدر می‌تواند به معنی طبلهٔ عطار هم باشد که بوی خوش از آن برمی‌خیزد و گویی بخشندهٔ عطر است.

۱۰- دیوه‌لان

دربند را با لشکری از دیوساران کن بری
تا هر پری‌رو بنگری در دیوه‌لان آراسته (ص ۴)

من بعد چو دیوه‌لان ببینند
گویند که پر پری است اینجا (ص ۱۵۹)

دیوه‌لان: معنی این واژه معلوم نیست. ممکن است به معنی جایگاه دیوان باشد و «ه» در آن زائد است، دیوزار!

دیوه: کرم ابریشم/ لان: مغاک، گودال/ سار، زار← پسوند، شاید که «لان» در آخر کلمات مرکبهٔ مذکور مخفف لانه و توسعاً به معنی جای و معدن باشد؟: نمک‌لان: نمک‌زار (دهخدا)

سهم شاه انگیخته امروز در دربند روس
شورشی کان سگ‌دلان در شیرلان انگیخته (خاقانی، ۱۳۳۸: ص ۶۵۲)

۱۱- سیشغن

چون همای عدل تو پر گسترد بر روی ملک
آشیان در چشم بازِ باز سازد سیشغن (ص ۳۰۸)

چنانکه از شعر برمی‌آید، نام پرنده‌ای است که «باز» دشمن اوست و شاعر در توصیف عدالت ممدوح این تصویر را ساخته است که اگر عدالت تو که چون هماست بر روی مملکت پر بگستراند، سیشغن که خوراک «باز» است در چشمِ باز او آشیان می‌سازد (اشاره به از بین رفتن تضادها).

۱۲- ککوه

گه سر به جیب فکر فروبرده ککوه‌سان
گه گردن دراز چو اوقار آمده (ص ۵۳۶)

ککوه: کوکون که در بیتی دیگر از بدر آمده به همین معنی و به معنی جغد و بوم است . این لغت در دیگر فرهنگها به صورت کُنگُر آمده و در شعر خاقانی هم به همین صورت به کار رفته است (ر.ک. فرهنگ رشیدی، ج۲، ص۱۲۱۵؛ جهانگیری، ج۲، ص۱۸۸۲؛ سروری، ج۳، ص۱۰۵۷ به نقل از: فرهنگ اشعار خاقانی)

نه چو طاووس مجلس‌آرا شو
نه به ویران،وطن چو کنگرکن (خاقانی، ۱۳۳۸: ص ۹۰۳)

۱۳- مامیان

چون مامیان دگر ز ره سالیان گذر
کامسال سالیان ندهد منفعت چو پار (ص ۳۵۹)

مامیان: قابله،ماما: قَبَلَت القابلَه الوَلَد: برداشت مامیان فرزندرا(مقدمه‌لادب، ج۲، ص۳۵۸). مشتق از «مام»← مامانف (ذیل فرهنگهای فارسی، ۱۳۸۱: ص۳۲۵). «حاجی مامیان» نام روستایی در کردستان، و ممکن است این نام در شروان هم بوده باشد. معنی بیت مشخص نیست. سالیان نام مکانی در منطقهٔ اران است.

۱۴- مفتتن

هر شبی چون شاهدان در مجلسی سر برکنی
هر که لیلی بیندت گردد چو مجنون مفتتن (ص ۳۰۸)

کلمه‌ای عربی است از ریشهٔ «فتن» و به معنی مفتون و شیدا. در لسان‌العرب آمده است: قلب فاتن ای مفتتن (لسان العرب ذیل ماده فتن).

۱۵- موجک

وز وز موجک و آواز نفیر کُوکُوَن
مغز بردند و پریشان شده بودیم همه (ص ۳۰۲)

کوکُوَه: جغد (دهخدا)

موجک: با توجه به «وز وز» شاید مونج یا مونجاک به معنی زنبور باشد که در خراسان هنوز با همین تلفظ به کار می‌رود.

ب- لغاتی که در لغتنامهٔ دهخدا شاهدی برای آن نیامده است

۱- اعرج

گر مور اعرج با صفت زین دست بیند منزلت
یابد عروج و مرتبت معراج‌سان آراسته (ص ۴)

اعرج: لنگ. کلمه‌ای عربی است. این کلمه در قصیده‌ای از سلمان ساوجی هم به کار رفته است و در آنجا هم با عروج جناس اشتقاق دارد:

گه معراج فکر او کواکب در عروج اعرج
گه تقدیر وصف او عطارد در بیان ابکم (سلمان ساوجی، ۱۳۳۶: ص ۵۷۴)

۲- انک

ای جسم تو پوشیده به سنجاب و فنک
ای قدر تو بر قصر فلک برده انک ص ۶۷۰

اَنَک: بزرگ و ستبر گردانیدن، دراز شدن شتر/ رخساره. در ترکی به معنی رخساره و گونه به صورت «اَنک» با سکون نون به کار می‌رود (کاشغری، ۱۳۷۵: ص ۲۴۷).

در این بیت معنی رخساره مناسبتر است.(ای کسی که ارزش تو رخساره بر قصر فلک رسانده است.)

۳- انکاز

به خدایی که همه کون و مکان در شش روز
کرد آراسته بی‌کارکن و بی‌انکاز (ص ۲۶)

انکاز: سپری کردن آب چاه را (دهخدا). دهخدا این معنی را با توجه به فرهنگهای عربی معنی کرده است. در لسان‌العرب نیز به همین معنی کم شدن آب چاه آمده است: **نَکَزَت البئرُ تَنْکُزُ نَکْزاً ونُکُوزاً وهی بئر نَکِزٌ وناکِزٌ ونَکُوز: قَلَّ ماؤها** (لسان‌العرب، ذیل مادهٔ نکز). این واژه در دیوان غزلیات شمس هم به کار رفته و با معنایی که در دهخدا آمده است، تناسبی ندارد.

رو ترش کردن بر ما پیشه ساخت *یک بهانه جست و دست انکاز کرد*
(مولوی، ۱۳۷۳: ص ۵۱۴)

«دست انکازکردن» دراین بیت به معنی کنار گذاشتن یا دست پس کشیدن باید باشد. این معنی در اینجا منظور نیست و در لغتنامه شاهد و معنی دیگری هم ندارد. شاید انباز به معنی شریک باشدکه با کارکن هم معنی است!

۴- بَتّ

لطف حق با فیض رحمت کرد زخمت پاک بَتّ
باصفا شد آیینه کز گرد علّت بود تار (ص ۱۱)

بَتّ: قطع کردن(مص ع)؛ قید تأکید: به یقین (در قید البته به معنی به یقین است).
والبَتُّ: القطع المُستَأصِلُ، یقال: بَتَتُّ الحَبلَ فانْبَتَّ أی قطعتُه.
والبَتَّةُ اشتقاقُها من القَطع، غیر أنه مستعمل فی کل أمرٍ لا رجعةَ فیه ولا التِواء (العین، ذیل مادهٔ بتّ).

هر دو معنی در این بیت مناسب است. اگر پاک را قید بگیریم، «بتّ» به معنی قطع کردن است و اگر به معنی پاکیزه و درست بگیریم، «بتّ» به معنی دوم است و نقش قیدی دارد.

۵- بوته اندازی

با چنین شست کمان گر بوته‌اندازی کنی
از برای تیر تو جان‌ها نشان خواهدشدن (ص ۸۲)

بوته: نشانهٔ تیر (برهان، جهانگیری، ناظم الاطباء). نشانهٔ تیر. چه در امثال است که بوتهٔ ملامت شدیم: کنایه از این باشد که هدف تیر ملامت شده‌ایم (آنندراج به نقل از فرهنگ فارسی معین).

۶- بیلاکم

صوف انگوریه به بیلاکم
گفته بودی ز وجه جود و سخا (ص ۵۱۰)

بیلا: پولی که در خیرات تقسیم شود (ناظم الاطبا به نقل از دهخدا). در این بیت بیلا همان معنی خیرات و بخشش می‌دهد و شاعر خطاب به ممدوح می‌گوید که در خیراتی که می‌کردی از روی جود و بخشش قول لباس پشمی آنکارایی داده بودی.
شال انگوری: شالی از موی بز. در اینجا انگوریه نام مکان، و همان آنکارا است.

۷- پریج

من نه خود دانم که یک ارزن طمع دارم ز ملک
نی پریج از کوهسار و نی برنج از رودبار (ص ۴۴۱)

پریچه:لیف خرما

لیف خرما در این بیت مناسب نیست و احتمالاً محصولی چون برنج است که از کوهسار به دست می‌آید. چون در کنار ارزن و برنج و نخود (نه خود) ذکر شده، ممکن است «ترنج» باشد!

۸- ثوم

هر که با تو یک‌دل و یک‌سر نباشد همچو ثوم
پوستش را چون بصل از تن کند تیغ جفا (ص ۱۹۹)

ثوم: سیر، گندنا

فوم:در قرآن واژهٔ «فوم» به کار رفته است:« وَ اذ قُلتُم یا موسی لَن نَصبر عَلی طَعامٍ واحد فَادعُ لَنا رَبَّکَ یُخرِج لَنا ممّا تُنبیتُ الأَرضُ مِن بَقلِها و قِثّائها و فوُمِها وَ عَدَسِها وَ بَصَلِهَا...» :« و آن گاه را که گفتید: ای موسی ما بر یک طَعام نتوانیم ساخت از پروردگارت بخواه تا برای ما از آنچه از روی زمین می‌روید چون سبزی و خیار و سیر و عدس و پیاز برویاند.» (بقره، ۵۸)

در لسان‌العرب ذیل این کلمه چنین آمده است: قال أبو حنیفهٔ: الثُّومُ هذه البَقْلهٔ معروف وهی ببلد العرب کثیرهٔ منها بَرِّیٌّ ومنها ریفیٌّ، واحدته ثُومهٌ. والثُّومهٔ: قَبیعهٌ السیْف علی التشبیه لأنها علی شَکْلها والثُّوم: لغهٔ فی الفُوم وهی الحِنْطهٔ (لسان العرب، ذیل مادهٔ ثوم).

با توجه به بصل در مصراع بعد معنی سیر تأیید می‌شود.

۸- جمری

اگر درویش و واعظ این‌چنین‌اند
از ایشان به بسی جُمری و شقراق (ص ۵۲۴)

جُمری:گدا. به این معنی در دیوان عبید زاکانی به کار رفته امّا در لغتنامه ذکر نشده است:

زین پیش کسی بودیم و امروز در این کشور
ما جمری بغدادیم ما بکروی شیرازیم (زاکانی، ۱۹۹۹: ص ۱۱۳)

در دیوان انوری به صورت «جمره» به معنی پرنده ذکر شده و با توجه به آن در اینجا هم نام پرنده است؛ چون در کنار شقراق به معنی سبزه‌قبا آمده است:

هم جمره برآورد فروبرده نفس را
هم فاخته بگشاد فروبسته نفس را (انوری، دیوان: ص ۹)

ممکن است «قمری» باشد که نام پرنده‌ای است و در اینجا در کنار شقراق آمده است.با توجه به اینکه جمری در کنار شقراق آمده و شقراق مرغی است که به فال بد گرفته شود در معنی گدا با درویش، که یکی از معانی آن انسان بی‌چیز و گداست، ایهام تناسب دارد.

۹- دفتین

مرا آن دلبر سقزی ز بر چون بیزه می‌راند
چه باشد گر چو دفتینم به دستان پیش خود خواند (ص ۶۰۲)

دفتین: شانهٔ جولاهگان، دفته «تخته‌ای است در دستگاه بافندگی که به پودهای پارچه فشار می‌آورد که نزدیک هم قرار گیرند» (رواقی، ۱۳ص۱۷۲ به نقل از فرهنگ بهدینان، ص۷۸).

دفّه: آلت جولاهگان که تار جامه بدان هموار کنند وقت آهار دادن (آنندراج). با لغت «دفّه» در شعر خاقانی آمده است:

به دفّهٔ جد و ماسوره و کلاوهٔ چرخ
به آبگیر و به مشتوت و میخ‌کوب و طناب
(خاقانی، ۱۳۳۸: ص ۵۴)

در قالیبافی هم به کار می‌رود و در خراسان به آن دفّه گویند. در تصویر این بیت در مقابل بیزه قرار گرفته که گفتیم همان ماکو است و آن حرکت خاص دفتین را مورد نظر دارد.

۱۰- سحن

حاسد چو دید چادر بخت تو چون سحن
بنهاد داغ بر جگر از غصّه لاله‌سان (ص ۱۲۳)

سَحَن: مالیدن چوب تا نرم و تابان گردد/ شکستن سنگ را.

سِحن: پناه‌جای.

در لسان‌العرب هم به معنی روشن و تابان آمده که با معنی این بیت متناسب است: وفی الحدیث ذکر السَّحْنهٔ، وهی بشرهٔ الوجه وهی مفتوحهٔ السین وقد تکسر ویقال فیها السَّحْناء، بالمد (لسان العرب، ذیل مادهٔ سحن).

در این بیت «سَحَن» است و معنی «روشن و خوب» دارد.

۱۱- شقراق

اگر درویش و واعظ این‌چنین‌اند

از ایشان به بسی جُمری و شقراق (ص ۵۲۴)

شقراق: سبزه قبا / مرغی که به فال بد گرفته شود.

۱۲- طفس

دشمنت بی‌پردهٔ عفت سیه بادش گلیم کش نباشد با زبان روستایی یک طَفَس

(ص ۴۲۸)

طَفَس:پلیدی/ آرمیدن با زن. با توجه به مصراع اول که دشمن عفت نداشتن را ذکر می‌کند، معنی پلیدی درست می‌نماید. در واقع اینجا یک دشنام به دشمن است. در لسان‌العرب هم به معنی پلیدی ذکر شده است: الطَّفَسُ: قَذَرُ الإِنسان إذا لم یتعهد نفسه بالتنظیف. رجل نَجِسٌ طَفِسٌ: قَذِرٌ (لسان العرب، ذیل مادهٔ طفس).

۱۳- متلف

حسودت نقد عمر خود تلف کرده است از حسرت

ندارد حاصلی از عمر آن بی‌حاصل متلف (ص ۲۴۹)

متلف: تلف شده. اسم مفعول عربی است از ریشهٔ «تلف». در این بیت همین معنی مورد نظر است. در فرهنگهای عربی هم به همین معنی آمده است: تلفاً (هلک): بلد متلف: ذوتلف و ذوهلاک لا مرعی به یرعی(تاج العروس، ذیل مادهٔ تلف). رجل متلف و متلاف: یتلف ماله ... و قیل کثیر الاتلاف (لسان العرب، ذیل مادهٔ تلف).

۱۴- مسن

تیغ تیزت را چه حاجت کز مسن تیزی کند

این گهر در اصل خود دارد فسان باشد مسن (ص ۴۵۲)

مسن: تیزکننده، سوهان.

این واژه عربی است و در فارسی به آن افسان یا فسان گویند. با افسان و فسان در لغتنامه شاهد دارد، اما با شکل عربی آن شاهدی ندارد. در شعر مسعود سعد به همین معنی آمده است:

کز شهاب و مجرّه بر گردون

زر و تیغ است بر محک و مسن (مسعود سعد، ۱۳۶۲: ص۴۲۷)

در شعر خاقانی هم در قطعه‌ای این لغت به همین معنی تیزکننده و سوهان به کار رفته است:

مشتری ساختی از جرم زحل

مسن خنجر برّان اسد (خاقانی، ۱۳۳۸: ص ۸۶۸)

۱۵- منتو

ای خطمی عارض تو بستان‌افروز
ریحان بنما زان خط و بستان افروز
زان خاک کبود چین گل حب‌النیل
هم از رخ زردم گل منتو اندوز (ص ۶۶۸)

منتو در لغتنامه به معنی نوعی طعام که از شکنبهٔ گوسفند سازند آمده و این واژه به صورت «منتوجه» ذکر شده است بدون شاهد و به معنی نوعی سنبل. در این بیت هم به همین معنی است و چنانکه شاعر رخ زردش را به آن تشبیه کرده، نام گلی زردرنگ است.

فرجام سخن

همان‌طور که در آغاز بیان شد، یکی از بهره‌های پژوهش در آثار شاعران و نویسندگان، فواید لغوی این آثار است. هر کدام از شاعران با ساختن و وارد کردن واژه‌های تازه به زبان فارسی آن را غنی‌تر کرده‌اند. از آنجا که تنها راه تدوین فرهنگی جامع و کامل از واژگان فارسی استناد به مکتوبات است، ضرورت بررسی تمام آثار گذشته بیشتر محسوس است، نه تنها فقط امهات آثار ادبی بلکه آثار شاعران و نویسندگان گمنام و یا درجه چندم نیز باید از دید واژگان تازه‌ای که در آثار خویش به‌کار برده‌اند بررسی شود. این پژوهش با این رویکرد انجام شده و به بررسی واژگان تازه در شعر بدر شروانی پرداخته است و گامی در جهت کمک به تکمیل فرهنگ واژگان زبان فارسی به شمار می‌آید.

منابع

۱. ***قرآن کریم***.
۲. ابن منظور؛ ***لسان العرب***؛ قم: نشر ادب الحوزه، ۱۴۰۵ ه.ق.
۳. انوری؛ ***دیوان***؛ تصحیح و مقدمه: محمدتقی مدرّس رضوی؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷.
۴. بدر شیروانی(شروانی)؛***دیوان***؛ به خط: هرمز عبدالله‌زاده فریور؛ مسکو: ادارهٔ انتشارات دانش، ۱۹۸۵.

۴. خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی نجار؛ ***دیوان***؛ تصحیح و تعلیقات: ضیاءالدین سجادی؛ تهران: زوار، ۱۳۳۸.
۵. خواندمیر، غیاث‌الدین‌بن‌همام‌الدین‌الحسینی؛ ***حبیب‌السیر فی اخبار افراد البشر***؛ ج۲، تهران: چاپ خیام،۱۳۳۳.
۶. دهخدا، علی اکبر؛ ***لغتنامه***.
۷. رواقی، علی؛ ***ذیل فرهنگ‌های فارسی***؛ با همکاری مریم میرشمسی؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۱.
۸. الزبیدی، محمدمرتضی؛ ***تاج العروس من جواهرالقاموس***؛ بیروت: مکتبه الحیاه.
۹. ساوجی، خواجه جمال‌الدین؛ ***کلیات***؛ به کوشش: تقی تفضلی؛ تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، ۱۳۳۶.
۱۰. سجّادی، سیدضیاءالدین؛ ***فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی***؛ تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۴.
۱۱. سعد سلمان، مسعود؛ ***دیوان***؛ تصحیح: رشید یاسمی؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲.
۱۲. سمرقندی،دولتشاه؛ ***تذکره‌الشعرا***؛ به کوشش محمد رمضانی؛تهران: انتشارات خاور، ۱۳۶۶.
۱۳.شمیسا، سیروس؛ ***سبک‌شناسی شعر***؛ تهران: نشر میترا (چاپ اول از ویرایش دوم)، ۱۳۸۳.
۱۴. الفراهیدی، الخلیل بن احمد؛ ***العین***؛ قم: مؤسّسهٔ دارالهجره، چ۲، ۱۴۰۹ ه.ق.
۱۵. کاشغری، محمودبن‌حسین‌بن‌محمد؛ ***دیوان لغات الترک***؛ ترجمه و تنظیم: دکتر سید محمد دبیرسیاقی؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵.
۱۶. منوچهری دامغانی؛ ***دیوان***؛ به کوشش: محمد دبیرسیاقی؛ تهران: زوار، ۱۳۴۷.
۱۷. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ ***دیوان غزلیات شمس***؛ تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۷۳.

بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار قیصر امین‌پور «دردهای پنهانی»

دکتر مصطفی گرجی
استادیار زبان‌وادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور

چکیده

یکی از شاعران برجسته معاصر ایران، که خلاقیت و آفرینندگی را با پژوهش و تتبع جمع کرده است و هم محافل ادبی و هم جامعه دانشگاهی، او را در زمان حیاتش جدی گرفت، مرحوم قیصر امین‌پور است. مجموعه آثاری چون «گلها همه آفتابگردانند»، «آینه‌های ناگهان» و... به همراه آخرین دفتر شعری «دستور زبان عشق» گواهی بر ارزش آثار اوست که درباره اهمیت این آثار از زوایای مختلف می‌توان سخن گفت. مؤلف پس از بررسی مجموعه دفترهای شعری ایشان، می‌تواند به جرأت ادعا کند قیصر یکی از بزرگترین شاعرانِ دو سه دهه اخیر است که به مقوله انسان و مفاهیم مرتبط با آن از جمله درد و رنج بشَری توجه کرده و در زندگی هنری و بلکه زندگی اجتماعی، درگیر این مفهوم و واقعیت بوده است. نگارنده در این مقاله پس از بررسی ابعاد مختلف این مسئله و ماهیت و مفهوم درد و رنج در نظام حاکم بر اندیشه و زبان امین‌پور، مجموعه اشعار او را در چهار بخش معناشناسی، وجودشناسی، غایت‌شناسی و شأن اخلاقی درد و رنج، طبقه‌بندی، بررسی تحلیل کرده است.

کلیدواژه: درد و رنج، قیصر امین‌پور، ادبیات دفاع مقدس، شعر معاصر .

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۲/۱۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۴/۱۸

مقدمه

«قوم و خویش من همه از قبیله غمند عشق خواهر من است درد هم برادرم»[1]

(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۳۸)

اگر بخواهیم شخصیتهای ادبی معاصری را که در زمان حیات خود جدی گرفته شده‌اند برشماریم، بدون تردید یکی از آنان قیصر امین‌پور است که خلاقیت را با پژوهش و تتبع جمع کرد و هم جامعه ادبی و هم جامعه دانشگاهی به دلایل فراوان، او را در زمان حیاتش جدی گرفت. او شاعری بود که اگرچه چشمانش خیل غباران را وقعی نمی‌نهاد و همواره از او دلیل تازه می‌جست (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۳۵-۳۶) هنر و ادب، او را جدی گرفت. مجموعه آثاری چون «گلها همه آفتابگردانند»، «آینه‌های ناگهان»، «تنفس صبح»، «در کوچه آفتاب» و آخرین مجموعه دفتر شعری با نام «دستور زبان عشق» در عرصه خلاقیت، گواهی است بر این جدیت که البته هر کدام به تنهایی هم می‌تواند دال بر اهمیت و ارزش کار او باشد. او شاعری است که به دلیل تلاش فراوان در مقام تقریر حقیقت و کاهش مرارت انسانها و در عین حال حفظ ارزش سخن، شایسته این توجه و جدی گرفته شدن بوده است. با این توجه، یکی از راه‌های بررسی اثر ادبی در دانش سبک‌شناسی بویژه سبک‌شناسی تکوینی، کشف و بررسی واژگانی است که در هر متن از بسامد بیشتری برخوردار است. خواننده با فراوانی مطالعه آن متن و کشف و بررسی آنها درمی‌یابد نویسنده، بین آن واژه با واژگان همسو گفتمانی ایجاد کرده که نتیجه این کنشها، کشف دنیای ذهنی نویسنده است؛ به عنوان نمونه اگر در آثار شخصیتی چون نیچه، واژه کوه و در آثار رومن رولان واژه تنفس (رولان، ۱۳۸۲: ۲۱) و در آثار هدایت مضرب اعداد و در آثار خاقانی واژه صبح و شب از بسامد زیادی برخوردار است، محققان با توجه به فراوانی تکرار این واژگان به فضای گفتمانی حاکم بر متن نقب می‌زنند و لاجرم دنیای ذهنی نویسنده را کشف می‌کنند.[2] با این گفتار یکی از موضوعات پربسامد در شعر شاعران و نویسندگان ایرانی بویژه در عرصه ادبیات معاصر، درگیریهای ذهنی شاعر با مقولاتی است که به نوعی مبتلا به انسان با توجه به مسائل پیرامون او بوده و آن مسئله **درد و رنج انسان** است. این مسئله در عصر جدید، که به قول قیصر «عصر احتمال» و «عصر قاطعیت تردید» است به دلایل متعدد اجتماعی، سیاسی و جهان‌بینیها و نگره‌های خاص، شدت بیشتری یافته است به گونه‌ای که می‌تواند به عنوان یک زمینهٔ مشترک در ادبیات داستانی و شعر معاصر فارسی،

بررسی و تحلیل شود.[۳] با توجه به بررسیهایی که در مجموعه اشعار امین‌پور انجام شد و همچنین با عنایت به مفهوم درد و رنج و بار معنایی که این واژه‌ها با خود حمل می‌کند به جرأت می‌توان گفت، او یکی از بزرگترین شاعران دو سه دهه اخیر است که در زندگی هنری و بلکه زندگی اجتماعی درگیر این مفهوم و واقعیت بوده است.[۴] البته مقصود از رنج و درد، مجموعه تعابیر، اصطلاحات و مضامینی است که در یک کنش دورانی، حول محور این دو واژه شکل می‌گیرد؛ به عنوان نمونه اگر ماهیت درد و رنج را در یک سو و علل آن را در سویه دوم و راه‌های رهایی از آن را در سویه سوم و نتایج و غایت آن را در سویه چهارم و شأن اخلاقی درد را در سویه دیگر قرار دهیم با حجم انبوهی از تعابیر و واژگان در مجموعه آثار این شاعر روبه‌رو خواهیم شد که کشف و بازخوانی همهٔ این موارد، نشان‌دهنده درگیریهای فراوان ذهنی او درباره این مفهوم است. پیش از پرداختن به مسئله درد و رنج در مجموعه آثار امین‌پور باید گفت که چهار مسئله اساسی در حوزه روانشناسی و فلسفی درد و رنج وجود دارد که توجه بدانها به تبیین و ایضاح مفهوم و مصادیق درد و رنج کمک فراوانی خواهد کرد. نخستین، ماهیت درد و رنج است. دومین مسئله، علت یا علل درد و رنج است که از پیچیده‌ترین مباحث در این زمینه است. سومین مسئله، آثار و نتایج مثبت و منفی درد و رنج و چهارمین آن اینکه انسان در رویارویی با پدیده درد در زندگی خود و دیگران، چه رویکرد اخلاقی باید در پیش گیرد. سؤال مقدر در آغاز این پژوهش این است که قیصر درباره کدام یک از مؤلفه‌های چهارگانه بیشتر داد سخن داده و در کجا سکوت کرده است و دلایل پردازش هر کدام از این مفاهیم (ماهیت، علل، آثار و شأن اخلاقی) چیست. قبل از ورود به هر کدام از این مفاهیم توجه به یک نکته ضروری است و آن معرفت‌شناسی درد و رنج است.

ماهیت درد و رنج در نظام فکری قیصر امین‌پور

یکی از واژگان شریف و مقدس و در عین حال چالش برانگیز در قاموس فیلسوفان و علمای ادیان، واژه‌های درد و رنج است که خود حاصل تعارض باورها و تصورات انسان با واقعیتهای موجود است. البته درباره تعریف و حدود آن در حوزه‌های زیستی، روانشناختی، فلسفی و... دیدگاه‌های متفاوتی عرضه شده است. درباره خاستگاه و منشأ درد و رنج با توجه به زوایه دید، باورهای مختلفی وجود دارد. نوعی از نگاه از منظر

پدیدارشناسی (تأثر انسان از درد و رنج) و نوع دیگر از نظر گستره زمان و دوره است. با این توجه منشأ درد و رنج در نگاه صاحبان درد در هر دوره مختلف بوده و لاجرم با توجه به موقعیتهای ویژه، باورهای خاصی عرضه شده است[5] (ملکیان، ۱۳۸۵: ۱۹-۴۴). در یک نگاه کلی به مجموعه اشعار امین‌پور و اینکه یکی از واژگان پربسامد در مجموعه آثار او درد و رنج[6] است، چنین مستفاد می‌شود که وی در تبیین این مسئله و خاستگاه آن با توجه به رویکرد پدیدارشناسانه به عوامل متعدد توجه داشته است و ضمن یاد کرد برخی از موارد آن[7] مهمترین علل درد و رنج را در تعارض تصورات بر ساخته انسان با جهان خارج می‌داند (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴۹). هم‌چنین با توجه به عنصر زمان، مهمترین عامل درد را بیشتر با نگاه انسان امروزی تفسیر و تبیین می‌کند و از میان موارد حاضر نیز، دو عامل نابسامانی روانی و اینجایی و اکنونی نزیستن را به عنوان مهمترین علل درد و رنج برمی‌شمارد. او به عنوان یک شاعر متفکر ضمن توجه به اصل مسئله درد و رنج و خاستگاه‌های آن و بیان حقایق کلی نظام عالم (تقریر حقیقت) به راه‌های رهایی از آن (کاهش مرارت انسانها به کمک گزاره‌های هنری) نیز توجه لازم دارد. در یک نگاه فراگیر به معرفت‌شناسی درد و رنج در اشعار شاعران معاصر، چنین برمی‌آید که شاعران صاحب اندیشه معاصر با توجه به تیپولوژی و ساحت فکری و نوع نگاه به سه حوزه خود، خدا و جهان، توصیف و تصویرهای متفاوتی عرضه کرده‌اند.[8] یکی از این رویکردها رویکرد عاشقانه (عموما از سر تسلیم) و خردورزانه (عموما از سر تردید و شک) به صورت توأمان است که در مجموعه آثار قیصر با توجه به وضعیت و اقتضائات روحی به هر دو یا یکی از دو سو، متمایل است؛ به عنوان نمونه در قطعه شعر «شعری برای جنگ» از مجموعه تنفس صبح (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۲۱) و «درد واره‌ها»ی ۱ و ۲ و ۳، از مجموعه آینه‌های ناگهان در رویارویی با درد و رنج، بیشتر رویکرد خردورزانه دارد (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۶) در حالی که در «طرحی برای صلح» ۱ و ۲ و ۳، از مجموعه دستور زبان عشق (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۷) بیشتر رویکرد عاشقانه دارد.[9] البته نوع دیگر از رویکرد خردورزانه امین‌پور به عنصر درد و رنج در مجموعه اشعاری است که اگرچه ادعا می‌کند، شاد است و عنصر شادی هم برجسته به نظر می‌رسد، باز هم در پس زمینه و ژرفای این نوع نگاه، درد و اضطرابی دیده می‌شود که مبین درد و اندوه شاعر است. نمونه این نوع، شعر «تلقین» است که با کمترین واژگان (۵ واژه) از حقیقتی سخن رانده است که در خدمت تفهیم عنوان شعر نیز هست و آن اینکه تمام

رفتار و گفتار انسان در طول حیات از روی عادت[10] صورت می‌گیرد؛ همان حقیقت دردناکی که شاعر این گونه از آن داد سخن می‌دهد:

«این روزها که می‌گذرد
شادم
این روزها که می‌گذرد
شادم
که می‌گذرد
این روزها
شادم

که می‌گذرد...» (همان، ۲۵) و یا شعر «آخرین برگ» که عنصر شادی، تنها در روساخت سخن شاعر دیده می‌شود.[11] در این مقاله با توجه به جایگاه حقیقت درد و رنج در دستگاه فکری امین‌پور به بررسی مجموعه اشعار او در چهار محور ماهیت و معناشناسی، وجودشناسی (انواع، علل و راه‌های دفع)، غایت‌شناسی و وظیفه‌شناسی یا اخلاق درد و رنج خواهیم پرداخت.

۱. معناشناسی و ماهیت درد و رنج

یکی از مهمترین و در عین حال ابتدایی‌ترین نکات در مقام بیان مفاهیم انتزاعی از جمله مفهوم درد و رنج توجه به تعریف و ماهیت آن است که امین‌پور در مقام بیان حقیقت درد و رنج بارها بدان پرداخته است. یکی از مباحثی که در این زمینه مطرح می‌کند به فلسفه و جوهرهٔ وجودی درد برمی‌گردد. او بر آن است که دردهای او برخلاف دردهای دیگران است که در بند نام و نانند و به همین دلیل دردهای او منحصر به فرد است. او ضمن طعنه به برخی از شاعران می‌گوید:

«این دردها به درد دل من نمی‌خورند — این حرفها به درد سرودن نمی‌خورند
شیواست واژه‌های رخ و زلف و خط و خال — اما به شیوهٔ غزل من نمی‌خورند
ما و دل و طنین تپیدن به بحر خون — این شعرها به بحر تتن تن نمی‌خورند»

(امین‌پور، ۱۳۸۱: ۹۰)

در بیان فلسفه ایجابی درد بر آن است که هر گاه در یک برهه یا مکان خاص، عاطفه شادی و لذت بروز کرد، انسان عاقل و خردورز یقین دارد که همین شادی، سویهٔ دیگر غمی است که در مکانی دیگر وجود دارد و یا برای همان شخص دارای حس

شادی در زمان قبل بوده است یا خواهد بود. اگر صیادی به دلیل شکار خویش شاد است در همان زمان همان چیزی که اسباب شادی او شده، اسباب رنج دیگران را فراهم کرده است (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۳۱). نوع دیگر نگاه امین‌پور در مقام بیان معنای درد و رنج در غزلیات اوست که عموماً درونمایه رمانتیکی دارد. او در این دسته از اشعار ضمن تصویر گفتگوی میان خویش و معشوق از «*اندوهی*» سخن می‌گوید که در یک محور جانشینی، جای واژه عشق آمده است (همان، ۴۴). یکی دیگر از نکاتی که قیصر در مقام بیان ماهیت درد و تفاوت آن با واژگانی چون رنج، اندوه، اضطراب، غم و بی‌معنایی مطرح می‌کند در شعر «یادداشتهای گم شده» اوست. او در این شعر، ساحت درد را عظیم و دامنه آن را به میزانی مقدس می‌داند که از یک سو با صفت «جاودانگی» همراه و از سویی دیگر برخلاف واژگان مترادف با آن، که از آنها گریزان است، طالب آن است. در این شعر ابتدا غیرمستقیم از «پوشه مدارک اداری، گزارش کسر کار، قبض آب، برگه جریمه و مساعده و...» به عنوان جزء جداناشدنی زندگی امروزی یاد می‌کند که مسبب اضطراب، اندوه و غم انسان عصر مدرنیسم است. لذا ضمن بیان خستگی از زندگیهای تکراری به دامن درد پناه می‌برد و می‌گوید: «... پس کجاست/ یادداشتهای درد جاودانگی» که البته یادآور کتابی از «اونامونو» نیز هست که به همین نام چاپ شده است[۱۲] (همان، ۵۱). نکته دیگر اینکه به منظور روشن‌تر شدن معنا و ماهیت درد در مجموعه اشعار امین‌پور لازم است این مفهوم را در پیوند با گزاره‌هایی همسو و مترادف با آن بررسی کرد که نشان از بسامد زیاد این واژه (درد) به همراه اقمار آن چون تنهایی، رنج به همراه یأس و سرخوردگی، غم، داغ، اندوه و... دارد. این پیوندها در قالب گزاره‌های ترکیبی درد تنهایی، درد همراه با یأس و سرخوردگی، درد اندوه، درد داغ یا داغِ درد، درد غم و دردِ رنج متجلّی شد است[۱۳]؛ به عنوان نمونه برایِ تبیین رابطَه درد و رنج، دامنه رنَج را وسیعتر از درد می‌بیند و به همین منظور برای درک بیشتر جایگاه رنج نشان می‌دهد که باید شعاع درد را در عذاب، ضرب کرد که نتیجه (حاصلضرب) آن، رنج شاعر خواهد بود:

«شعاع درد مرا ضرب در عذاب کنید مگر مساحت رنج مرا حساب کنید...»

(امین‌پور، ۱۳۷۹: ۳۱)

۲. وجودشناسی درد و رنج

یکی‌دیگر از مهمترین نکاتی که قیصردر مقام بیان درد و رنج بعد از توجه به بعد معناشناسی

و ماهیت آن مطرح می‌کند، وجودشناسی آن است. او در مقام بیان درد و رنجهای بشری و فلسفه وجودی آن، ضمن اهتمام به ابعاد زیباشناختی مفاهیم به ابعاد تمثیلی و اسطوره‌ای درد و رنج توجه می‌کند. او در قطعه شعر «شنبه» که شعر شنیداری (ایهام شنیداری)[۱۴] است، نشان می‌دهد بنیاد و نهاد عالم بر محور درد و رنج نهاده شده است. در این شعر واژه «از آب» علاوه به بر بیان واقعه آفرینش جهان، تداعی‌کننده عذاب در معنای دوگانه عذاب (آب گوارا) و رنج و عذاب الهی است:

«خدا ابتدا آب را
سپس زندگی را از آب آفرید
جهان نقش بر آب
و آن آب بر باد...»
(امین‌پور، ۱۳۸۱: ۷۳)

رویکرد تمثیلی و اسطوره‌ای به فلسفه وجویی و ایجابی درد تنها به قطعه اخیر اختصاص ندارد و در مجموعه‌های دیگر نیز به شیوه دیگر تکرار شده است. او مدار و محور عالم را بر پایه اسطوره دینی میوه ممنوعه[۱۵] به مسئله ادراک و میزان معرفت انسان[۱۶] پیوند می‌دهد: *«هنوز/ درد دامنه دارد/ هنوز که هنوز است/ درد/ دامنه دارد/ شروع شاخه ادراک/ طنین نام نخستین/ طعم میوه ممنوع/ که تا تنفس سنگ/ ادامه خواهد داشت/ و درد»* (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۶۶) همچنان که در غزلی دیگر از مجموعه «گلها همه آفتابگردانند» که می‌تواند تفسیری بر شعر یاد شده هم باشد این هبوط دردناک و درد هبوط را با دانش و آگاهی انسان مرتبط می‌سازد:

«کاش از روز ازل هیچ نمی‌دانستم که هبوط ابدم از پی دانستن بود»
(امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۳۷)

در بحث وجودشناسی درد و رنج، می‌توان درد و رنج در نگاه قیصر را در سه محور انواع، علل و راه‌های رهایی از آن بررسی و تحلیل کرد که بیشترین بحث در این حوزه مربوط به علل و عوامل درد و رنج است. این توجه به علل و عوامل درد و رنج، نشان از اهمیت کشف این موضوع در مجموعه آثار امین‌پور دارد که در بند دوم (ب) بدان خواهیم پرداخت.

۲-۱) انواع درد و رنج

یکی‌از مسائلی که در حوزه وجودشناسی درد و رنج باید بدان توجه داشت، مسئله انواع

درد و رنج و طبقه‌بندی آن است. در یک نگاه فراگیر به مجموعه اشعار امین‌پور می‌توان درد و رنج را براساس چگونگی روی آوری به آن به دردهای گریزپذیر و گریزناپذیر طبقه‌بندی کرد که رویکرد انسان در مقابل دردهای گریزپذیر، عمدتاً صفت شجاعت و در مقابل دردهای گریزناپذیر، صفت صبر خواهد بود. نمونه کامل این نوع از نگاه به درد و رنج در شعر «آهنگ ناگزیر» است. در این قطعه، دردی مطرح می‌شود که مقدر هر انسان (گریزناپذیر) است و تا وقتی در مقام انسانیت است، گزیری از آن نخواهد داشت. دردی که تلخی و تیرگی آن در روان انسان آگاه از آن، چنبره زده که ترکیب «مسلخ تقدیر» گویای همین مسئله است[۱۷] (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۲۳). در غزل دیگر به همین نوع از درد اشاره می‌کند که به دلیل گریزناپذیری، گزیری از آن متصور نیست:

«خسته‌ام ازین کویر، این کویر کور و پیر — این هبوط بی‌دلیل این سقوط ناگزیر...
مثل شعر ناگهان مثل گریه بی‌امان — مثل لحظه‌های وحی اجتناب‌ناپذیر
این تویی در آن طرف پشت میله‌ها رها — این منم در این طرف پشت میله‌ها اسیر»

(امین‌پور، ۱۳۸۱: ۸۶)

هم چنین است مجموعه «دردواره‌ها» در آینه‌های ناگهان که به این نوع از درد با بیانی روشن‌تر اشاره می‌کند: *«اولین قلم/ حرف حرف درد را/ در دلم نوشته است/ دست سرنوشت/ خون درد را/ با گلم سرشته است/ پس چگونه سرنوشت ناگزیر خویش را رها کنم»* (همان، ۱۷).

یکی دیگر از مواردی که امین‌پور به درد و رنجهای گریزناپذیر اشاره می‌کند، غزل «دید و بازدید عید» است. شاعر در این غزل از دردی سخن گفته است که به نظر می‌رسد بشر امروز و بلکه هر انسانی در هر زمان و مکان گریزی از آن ندارد و آن مسئله شک و تردید آن هم در ساحت شبه یقینی (ایمان) است.[۱۸] در یک نگاه فراگیر به ساحتهای زیستن انسان، چنین برمی‌آید که انسان در هر آنی از آنات زندگی، می‌تواند در یک ساحت از ساحتهای زیباشناختی اخلاقی و دینی زندگی کند که هر ساحتی نیز دردها و رنجهای خاص خود را دارد (اندرسن، ۱۳۸۵: ۹۴). درد و رنج زیستن در ساحت اول دلزدگی، دلخوری و نوجویی و در ساحت دوم ناکامی، کینه و نفرت و در ساحت سوم شک و تردید است. بنابراین در هر مرحله از مراحل ذیل درد خاصی مترتب خواهد بود. در این غزل، قیصر اگرچه به ظاهر از این نوع تردید و شک برحذر می‌دارد، تلویحاً تردید و شک را مؤلفه ایمان دینی معرفی می‌کند و با توجه به جریان

کامل غزل، بی‌یقینی را بزرگترین درد زندگی در ساحت دینی و عاشقانه می‌داند. لذا می‌گوید: «*نیست چون چشم مرا تاب دمی خیره شدن/ شک و تردید به سرچشمه خورشید چرا*» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۷۹).

۲-۲) علل درد و رنج

درباره خاستگاه درد و رنج با توجه به نوع نگاه به اجزا و مؤلفه‌های آن، دیدگاه‌ها و باورهای مختلفی وجود دارد. در یک نگاه فراگیر علل درد را می‌توان به دو نوع طبقه‌بندی کرد. نوع نخست، نگاه به عنصر درد و رنج از منظر پدیدارشناسی، معرفت شناسانه و تأثری است.[۱۹] نوع دیگر، طبقه‌بندی درد و رنجهای بشری با توجه به مسئله زمان و دوره است. در این طبقه‌بندی، درد و رنجها خود به دو نوع کلان تفکیک می‌شود. علل درد در نگاه انسان پیشین و کلاسیک (گناه، دوری از امر قدسی، ناهماهنگی با نظام طبیعت و فطرت و تعلق خاطر) و در نگاه انسان مدرن و امروزی (محرومیت از حقوق بشر، محرومیت از حقوق طبیعی، نابسامانی ذهنی و روانی و اینجایی و اکنونی نزیستن است) (ملکیان، ۱۳۸۵: ۱۹-۴۴).

۲-۲-۱) علل درد و رنج با رویکرد پدیدارشناسانه

با توجه به این نکات و با توجه به مجموعه اشعار مورد بررسی چنین مستفاد می‌شود که قیصر در تبیین مسئله درد و خاستگاه آن با رویکرد پدیدارشناسانه، مهمترین علل درد و رنج آدمی را در وهله نخست در تعارض تصورات بر ساخته انسان با جهان خارج (بویژه در دستور زبان عشق و گلها همه آفتابگردانند) و در مراحل بعدی اتفاق ناگوار و حوادث نابیوسا (بویژه در تنفس صبح) و دیدن درد و رنج انسانها (بویژه در آینه‌های ناگهان) می‌داند. یکی از روشنترین ابیات و اشعار او در این زمینه، غزلی به نام «هبوط در کویر» است که به سرنوشت و تبعید انسان از عالم معنا اشاره دارد. در سه بیت اول به اوصاف روح انسان در عالم الست و در عالم ماده اشاره می‌کند و تعارض پنداشتهای او با عالم واقعیت و حقیقت را عامل درد و رنج او می‌داند. بر این اساس هر آن چیزی که در نگاه نخست، درمان می‌پنداشت، همان در یک حالت دیالکتیکی موجب حرمان، درد و رنج شد:

«هرچه روزی آرمان پنداشت، حرمان شد همه

هرچه می‌پنداشت درمان است، عین درد شد»

در ادامه این غزل به «اتفاقی» اشاره می‌کند که آغاز درد ابدی انسان است و آن تبعید و زندانی ابد در این کویر خاکی است.[۲۰] دردی که چاره آن بیابانگردی و اندیشه بازگشت به دامان پرمهر مادر است (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴۹-۵۰). در مقابل در شعر «شعری برای جنگ» از مجموعه «تنفس صبح» از اتفاق ناگوار و حادثه‌ای نابیوسا به نام «جنگ» یاد می‌کند که موجب درد و رنج هموطنان او در طول جنگ تحمیلی شده است. در این شعر از مفاهیمی چون لوله تفنگ، آژیر قرمز، کودکی که سر نداشت، عفریت مرگ، ترس و لرز کودکان، گورستان، فاجعه و... سخن می‌گوید (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۲۰). یکی دیگر از مواردی که در بحث علل پدیدارشناختی درد و رنج شخصی خود مطرح می‌کند، دیدن درد و رنجهای انسانهای دیگر است. انسانهای گوشت و خونداری که می‌آیند و رنج می‌برند و می‌میرند. این نوع از درد و رنج را قیصر در سه شعر مسلسل خود یعنی «دردواره‌ها»ی (۱-۲-۳) با قید دردهایی «نگفتنی و نهفتنی» بیان کرده است: «*دردهای من/ گرچه مثل دردهای مردم زمانه نیست/ درد مردم زمانه است/ مردمی که چین پوستینشان/ مردمی که رنگ روی آستینشان/ مردمی که نامهایشان/ جلد کهنه شناسنامه‌هایشان درد می‌کند*» (امین‌پور، ۱۳۸۱:ص۱۶).

۲-۲-۲. علل درد و رنج با توجه به عنصر زمان و دوره

چنانکه قبلاً گفته شد، منشأ و خاستگاه درد و رنج با توجه به عنصر زمان به دو نوع کلان تفکیک می‌شود. در نگاه انسان پیشین و انسان مدرن که هر کدام نیز در چهار قسم قابل تجزیه است. با توجه به این مسئله و با توجه به مجموعه اشعار بررسی شده، قیصر، بیشترین و مهمترین عوامل درد و رنج را با توجه به نگاه انسان امروزی تفسیر و تبیین می‌کند و از میان چهار عنصر مربوط به این حوزه، بیشتر بر اینجایی و اکنونی نبودن به همراه تعارض عینیت با ذهنیت، دیروز یا امروز و تعارض تصورات انسان با واقعیتهای موجود به عنوان عامل درد تأکید می‌کند؛ ضمن اینکه از میان عوامل درد و رنج با توجه به نگاه انسان پیشین بیشتر بر تعلق خاطر و دوری از امر قدسی به عنوان علل درد بشری تأکید می‌کند.

الف) علل درد و رنج با توجه به نگاه انسان پیشین

دوری از امر قدسی و تعلق خاطر

یکی از مهمترین مواردی که به دوری از امر قدسی به عنوان عامل اصلی دردهای بشری اشاره کرده غزل «عید» است که آشکارا دوری از خداوند (یقین) را به عنوان عامل درد و تبعید شدن انسان، معرفی می‌کند:

«بی تو اینجا همه در حبس ابد تبعیدند — سالها هجری و شمسی همه بی‌خورشیدند
از همان لحظه که از چشم یقین افتادند — چشمهای نگران آینه تردیدند
در پی دوست همه جای جهان را گشتند — کس ندیدند در آیینه به خود خندیدند»[21]

(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۷۱)

یکی از مهمترین مباحثی که در بحث حاضر شایسته تأمل است، مجموعه دردهایی است که به نوعی با موضوع درد دوری از امر قدسی و تعلق خاطر در پیوند است. یکی از این دردها، خودناشناسی است که روی دیگر سکه دوری از امر قدسی است؛ به عبارت دیگر نتیجه دوری از امر قدسی، که شامل خدا و حقیقت انسانی است، خودناشناسی و نداشتن معرفت نسبت به من انسانی است و از سویی دیگر نیز نتیجه دوری از امر **قدسی، فراموشی خود است که قیصر از آن در غزل «خودش نیست» سخن گفته است:**

«خدای ما اگر که در خود ماست — کسی که بی‌خداست پس خودش نیست»

(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۷۶)

همچنان که روشن است او در بند اول و در سراسر غزل به عنوان ردیف شعر از تعبیر «خودش نیست» بهره برده که سوی دیگر الینه شدن و فراموش کردن خود واقعی است. غزلی که شاعر به بیان درد انسانهایی می‌پردازد که در واقع خود خویشتن را فراموش کرده‌اند:

*«تمام **درد** ما همین خود ماست — تمام شد همین و بس خودش نیست*
*تو دست کم کمی شبیه **خود** باش — در این جهان که هیچ‌کس خودش نیست»*

(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۷۶)

در این زمینه او در شعر «این همانی» هم به مسئله زیستن با من غیرواقعی و دوری از من واقعی اشاره کرده است و شناخت این من را به دلیل آشکار بودن، بدون سند امکانپذیر می‌داند[22](امین‌پور، ۱۳۸۱: ۴۸). توضیح این نکته ضروری است که سخن گفتن از «خودپژوهی»

(self discovery) و ضرورت شناخت «خود» از غیر خود به عنوان یکی از کهن‌الگوهای بشری همواره با انسان بوده و در دوره‌های مختلف تکرار، درباره دلایل این امر هم عوامل متعددی بر شمرده شده است؛ چنانکه با توجه به غزل «خودش نیست» یکی از موانع شناخت خود و به تبع آن حقیقت عالم (عالم قدسی) پرداختن و مشغول شدن به پوسته‌ها و فراموشی اصل و کلیات به دلیل غلبه غبار غفلت بر جان آدمی و بوالفضولی انسان در امور مالایعنی (نامرتبط) است (امین‌پور، ۱۳۸۶: بیت۳). قیصر عوامل دیگر خودناشناسی و لاجرم درد و رنج حاصل آن را زندگی بر محور هوا و هوس می‌داند که ثمره آن دوری از خدا و خود است. او این مسئله را در شعر «تکلیف»، که عنوان آن ایهام تناسبی با درد و رنج (کلف) نیز دارد، اشاره کرده است. جایی که به دشواری و سنگینی درک این من واقعی اشاره می‌کند و رابطه این من با سایر من‌ها را مانند رابطه سایه‌ای تار و سایه‌های ساده با عمق اقیانوس و ارتفاع آب و آسمان می‌داند (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۵۴). سرانجام اینکه در غزل «به آیین دل» آشکارا تعلق خاطر به نبایستها و نشایستها را به عنوان عامل اصلی درد انسان معرفی می‌کند.[۲۳]

گناه سوی دیگر درد و رنج

امین‌پور، بارها از فروش سرمایه دل، این تنها سرمایه دلخوشی انسان به ثمن‌بخس در شهر تن خبر می‌دهد که در قاموس دینی از آن به گناه تعبیر می‌شود و اتفاقاً یکی از مهمترین عوامل درد و رنج انسان است. دلی که به قول شاعر، مایه رشک و غیرت انسانها و صندوقچه اسرار خداست در اثر قیود و بندهای فراوان (گناه) گرفتار عالم ماده شده است. نمونه کامل این توجه، غزل «حیرانی» است که شاعر از این نوع درد، سخن می‌گوید (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۵۶). نمونه دیگر غزلی است که به گناه ازلی انسان (Orginalsin) اشاره می‌کند که موجب هبوط و اسارت او شده که خود علت اصلی دردی است که گریزناپذیر است و هیچ انسانی گزیری از آن ندارد و آن درد بودن و جاودانگی و اسارت است: *«خسته‌ام ازین کویر، این کویر کور و پیر/ این هبوط بی‌دلیل این سقوط ناگزیر...»* (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۸۶).

ب) علل درد و رنج با توجه به نگاه انسان امروزی

اینجایی و اکنونی نزیستن

یکی از عوامل درد و رنج با توجه به دیدگاه انسان مدرن و پسامدرن در نگاه قیصر در این است که هرگاه شخص به جای زیستن در زمان حال، نگرشش به گذشته

(Retrospection) یا آینده (Prospection) باشد و حال را فدای آن دو کند به جای لذت بردن از زندگی، دچار درد و رنج می‌شود. در شعر «خاطره» با مسئله یأس، حسرت و درد عمیق انسان روبه‌رو هستیم که عامل این یأس و حسرت، زیستن انسان در گذشته وخاطرات است.[۲۴] نمونه دیگر از این درد و حسرت و لاجرم فاصله گرفتن از دنیای واقعیت و زیستن در دنیای آرمانها (تعارض ذهنیتها با عینیتها) غزل «سوزها و روزها» است که شاعر از زمانی سخن می‌گوید که از کاروانها و چاووشها جدا مانده است و طنین گام آن چاووشها در گوشها می‌پیچید. عصری که به هیچ چیزی تعلق نداشت (ذهنیت و در عالم آرمانی) و اکنون چون سایه‌ای گران بر دوشها مانده است و در حال حاضر هرچه از آن ایام سخن می‌گوید، کسی بدان توجه ندارد (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۵۸). نمونه دیگر، شعر «باغ کاغذی» است که شاعر از روییدن گلزار و باغی در دل خود (ذهنیت و آرمانها) سخن می‌گوید. اما صفتی که به این باغ می‌دهد کاغذی است. «کاش»های او به خاطر این است که آنچه در گذشته (ذهنیت) کاشته همه به باد رفته است. لذا «یا لیتنی» سرمی‌دهد و می‌گوید: «*هرچه کاشتیم به باد رفت و ماند/ کاش‌ها و کاش‌ها و کاش‌ها*» (همان، ۵۹) و آن‌گاه از دنیای حاضر سخن می‌گوید که تیغ آسمانخراشها به آسمان رفته است. البته شاعر در همین دفتر با اشعار به این درد، تکیه اشعار دادن به قطار رفته (دوستان، آرزو و آمال، زندگی و...) و تکیه کردن به گذشته را نشانه سادگی و زودباوری می‌داند و غیرمستقیم از آن فاصله می‌گیرد: «*قطار می‌رود/ تو می‌روی/ تمام ایستگاه می‌رود/ و من چقدر ساده‌ام / که سالهای سال/ در انتظار تو/ کنار این قطار رفته ایستاده‌ام/ و همچنان/ به نرده‌های ایستگاه رفته / تکیه کرده‌ام*» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۹).

نابسامانی ذهنی و روانی

یکی دیگر از عوامل درد و رنج با توجه به دیدگاه انسان مدرن، نابسامانیهایی عمدتا روانشناختی است که معلول عوامل متعدد است: یکی از این عوامل، استفاده نکردن از لحظه‌ها، تکرار روزمره و در نهایت روزمرگی و بی‌اعتمادی است که شاعر در شعر «اگر می‌توانستم» از آنها به عنوان موانع رؤیت حقیقت و لاجرم درد و رنج انسان یاد می‌کند (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۳۹). این مضمون از بنمایه‌های مکرر در ذهن و زبان شاعر است که به صورت برجسته‌تر در شعر «*فردا دوباره*» آمده است: *صف/ انتظار/ صف/ امضا/ شماره/ امضا/ فردا دوباره/ صف/ انتظار/ امضا/ شماره/ ای‌کاش باد/ ای کاش باد این همه کاغذ را/*

می‌برد/ ای کاش باد/ یا/ یک ذره اعتماد» (همان، ۷۷). البته او بر آن است که انسان تا لحظه مرگ در بند تکرار و زندگی عادی و روزمره و روزمرگی خویش است. این حالت را شاعر در غزل «لحظه‌های کاغذی» به روشنی تصویر کرده است: «*لحظه‌های کاغذی را روز و شب تکرار کردن/ خاطرات بایگانی زندگیهای اداری...*» (همان، ۹۵). یکی دیگر از عواملی که قیصر در بحث مجموعه علل نابسامانیهای ذهنی و روانی انسان یاد می‌کند از دست دادن دوستان، یاران و خالی بودن جای آنهاست:

«بر این زین خالی نه گردی نه مردی — دلا زین غم ار خون نگردی نه مردی
بر این زین خالی یلی چون تو باید — من آن دل ندارم چه دردی چه دردی»
(امین‌پور، ۱۳۷۹: ۳۵)

او تنهایی حاصل عدم درک دیگران را نیز یکی دیگر از عوامل نابسامانی و پریشانی انسان یاد می‌کند و می‌گوید: «*این درد کوچکی نیست/ در روستای ما/ مردم/ شعر مرا به شور نمی‌خوانند/ گویا زبان شعر مرا دیگر/ این صادقان ساده نمی‌دانند*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۱۵) و سرانجام یکی دیگر از مهمترین عوامل درد و رنج انسان در بحث نابسامانی و پریشانیهای ذهنی وقتی است که انسان بر باورها و اعتقاداتی تکیه کند که ساخته مجموعه تجربیات گذشته اوست. باورهایی که در صورت رویارویی با واقعیات و یا نقایض ناگزیر هستی، سبب درد، رنج و اضطراب انسان خواهد شد. نمونه این نوع از تصور در شعر «بی‌که یوسف باشی» است که انسان در چاه نابرادر (و البته در لباس برادر) اسیر شده است (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۲۴).

محرومیت از حقوق بشر و حقوق طبیعی

یکی دیگر از عوامل درد و رنج با توجه به دیدگاه انسان پسامدرن، مشاهده محرومیت انسان از حقوق اولیه انسانی و طبیعی است که این نوع از بیان درد و رنج در مجموعه اشعار شاعرانی که به درد و رنج بشریت می‌اندیشند، گریزناپذیر است. قیصر هم به این نوع درد و البته درد همیشگی انسان در هر دوره‌ای، آگاه بوده و حتی آشکارا برخی از اشعار خویش را تقدیم به این دردمندان جهان، فارغ از رنگ، مذهب و نژادشان کرده است. در شعر «پنجره» که در وصف مظلومیت مردم فلسطین است به مسئله محرومیت از حقوق بشر به عنوان یکی از عوامل درد انسانها و لاجرم درد و رنج خود اشاره می‌کند[۲۵] (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۴۷).

علاوه بر این در کنار این دلایل و علل با دردها و رنجهایی در اشعار قیصر روبه‌رو هستیم که منشأ آن فراتر از محورهای یادشده است؛ اگرچه می‌توان با تسامح این موارد را در ذیل این محورها هم گنجاند. توضیح این نکته ضروری است که عمده این درد و رنج، فردی، و آن وقتی است که شاعر از دردهای شخصی خویش سخن می‌گوید.

۱. یکی از عواملی که قیصر به عنوان علل درد و رنج بشری از آنها یاد می‌کند، این تصور و باور است که سرنوشت برخی از انسانها با درد و رنج گره خورده [۲۶] و تغییر آن از حوزه اختیارات انسان خارج است. چنین دردی است که تمام استخوان شاعر را به درد آورده و انحنای روح او را شکسته است: «*کشت تقدیر تو ما را به که باید گفت مردم از درد خدا را به که باید گفت// سرنوشتم اگر این است که می‌بینم/ حکم تغییر قضا را به که باید گفت*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۳۳).

۲. تظاهر به دینداری صاحبان و متولیان شریعت یکی دیگر از عواملی است که قیصر بارها در مجموعه اشعارش به عنوان عامل درد و رنج خویش یاد کرده که در غزل «الفبای درد» منعکس شده است: «*الفبای درد از لبم می‌تراود/ نه شبنم که خون از شبم می‌تراود// زدین ریا بی‌نیازم بنازم/ به کفری که از مذهبم می‌تراود*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۰۴). نمونه دیگر غزل «به بالای تو» است که از «رواج سکه‌های دورویی» در عصر خود سخن می‌گوید (همان، ۱۰۵).

۳. سرانجام به نوع دیگری از درد اشاره می‌کند که خاستگاه آن مبهم و پنهان است. او این نوع از درد را «دردهای پنهانی» نام می‌نهد: «*دلم قلمرو جغرافیایی ویرانی است/ هوای ناحیه ما همیشه بارانی است...// مهار عقده آتشفشان خاموشم/ گدازه‌های دلم دردهای پنهانی است*» (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۳۰).

۲-۳) راه‌های رهایی از (دفع یا رفع) درد و رنج

ارسطو حکیم مشهور یونان بر آن است که انسان عاقل پس از آگاهی به ماهیت درد و رنج و آگاهی از خاستگاه آن باید طالب رهایی از درد باشد (دو پاتن، ۱۳۸۵: ۲۴۵). بعد از توجه به مسئله ماهیت درد و رنج و معرفت نسبت به آن و آگاهی از خاستگاه و علل آن در حوزه وجودشناسی درد و رنج، مسئله آگاهی و اشعار به وجود راه‌های رهایی از آن است که عموماً در بحث وجودشناسی درد و رنج، بررسی و لحاظ می‌شود. سؤال مقدر در آغاز این بحث این است که قیصر به چه میزان به راه‌های رهایی از درد و رنج

توجه دارد و در صورت توجه، بیشتر به چه نکاتی می‌پردازد. در یک نگاه فراگیر به مجموعه تصویرهای او درباره درد و رنج برمی‌آید که او به دلیل باور دینی و اسطوره‌ای در زمینه دردهای بشری، درد و رنج را روی دیگر سکه آفرینش عالم کبیر و به تبع آن عالم صغیر (انسان) می‌داند و لاجرم نه درباره راه‌های دفع درد و رنج، که درباره راه‌های رفع و کم کردن آن بارها سخن می‌گوید و مهمترین راه‌های رهایی و فاصله گرفتن از آن را «موت احمر»، «خشوع»، «دل زدن به دنیای بی‌خیالیها»، «آسانگیری»، «میزان کردن تمام امور خویش با او»، «التجا به عالم متافیزیک» و... می‌داند که در ذیل به برخی از این موارد اشاره می‌شود:

۱. یکی از راه‌های کنار زدن درد و رنج، همان حقیقتی است که در فرهنگ و سنت عرفانی به «موت احمر» تعبیر کرده‌اند: «*من سالهای سال مردم/ تا اینکه یک دم زندگی کردم/ تو می‌توانی/ یک ذره/ یک مثقال/ مثل من بمیری*» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۳۰).

۲. از آنجا که از میان عوامل مربوط به باورهای انسان، جهان پیشین درباره خاستگاه درد، بیشتر بر دوری از امر قدسی به عنوان عامل رنج و درد تأکید دارد، راه رهایی از چنین دردی را بازگشت به حق و خشوع انسان در برابر او می‌داند[۲۷] (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۳۸).

۳. یکی از مواردی که شاعر به صورت غیرمستقیم از درد و رنج و راه‌های گریز از آن سخن می‌گوید، غزل «غربت» است. شاعر در این غزل به رها کردن خود به دست حوادث و تقدیر و باری به هر جهت و به قول شاعر «به بی‌خیالی زدن» اشاره می‌کند و دلیل اصلی رنج ودرد را توقف و ایستایی (انعطاف‌ناپذیری) و ماندن و راه رهایی از آن را در آسانگیری و «دل زدن به دنیای بی‌خیالی زدن» می‌داند (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۶۱).

۴. در شعر «بندباز» ضمن اشعار به رنج خویش و خاستگاه درد و وجود رهایی از آن، تنها راه رهایی از آن را «سرودن» و گفتن می‌داند. سرودنی که در برزخ دو پرتگاه سکوت و صدا قرار دارد: «*... ناگزیر/ با صدایی از سکوت/ روی برزخ دو پرتگاه/ راه می‌روم/ سرنوشت من سرودن است*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۳۱).

۵. یکی دیگر از راه‌های رهایی از درد، نه سکون (ایستاتیک بودن) که «*رفتن و رفتن*» است[۲۸] (همان، ۵۵)، رفتن در سفری که به فرض وهمناک بودن به دویدن منجر شده است: «*در تمام طول این سفر اگر / طول و عرض صفر را / طی نکرده‌ام...یا اگر به وهم بودنم/ احتمال داده‌ام/ باز هم دویده‌ام*» (همان، ۷۱).

۶. در شعر همزاد عاشقان جهان(۱) یکی از عوامل در پیوستن به حلقه عاشقان جهان را

در تولد دوباره در بهار می‌داند و این تولد را در عاشق شدن می‌جوید (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۵۲) همچنان که در شعر «در دواره‌ها (۳)» از عشق به عنوان فاتح درد یاد می‌کند: «*فکر می‌کنم/ عاقبت هجوم ناگهان عشق/ فتح می‌کند/ پایتخت درد را*» (همان: ۲۲).

۷. در شعر «روز ناگزیر» به اوصاف جهانی می‌پردازد که در قاموس دینی به آخرالزمان شهره است. او بعد از برشمردن اوصاف آن آرمانشهر، رسیدن آن را به عنوان پایان درد انتظار می‌کشد (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۰) و یا در شعر «مهمانی» ظهور او را پایان همه ویرانی‌ها و طوفانها می‌بیند: «*طلوع می‌کند آن آفتاب پنهانی/ زسمت مشرق آن جغرافیای عرفانی*» (همان، ۹۰).

۸. قیصر یکی دیگر از راه‌های رهایی از درد و رنج را این دقیقه باریک می‌داند که انسان سعی کند خودش باشد نه اینکه آن‌گونه باشد که دیگران انتظار دارند (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۷۵).

۹. در شعر کوتاه و لحظه‌ای «آرمانی (۲)» پرنده‌ای تصویر می‌شود که قفس خود را به منقار گرفته است (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۳۳). در این تصویر کوتاه اما پرمعنا، علل اصلی رنج پرنده (انسان) این است که پرنده است و تا زمانی که پرنده است، درد و رنج نیز با او خواهد بود. راه رهایی از این حالت هم، همان است که در فرهنگ عرفانی ما از آن به موت احمر و موتوا قبل ان تموتوا یاد کرده‌اند.[۲۹]

۱۰. سرانجام بازگشت به اصل نسخه وجودی خود را به عنوان یکی از راه‌های رهایی از رنج برمی‌شمارد: «*بیا که حادثه عشق را شروع کنیم/ شرق زخمی دل ناگهان طلوع کنیم...// برای یافتن معنی صریح حضور/ به اصل نسخه قاموس خود رجوع کنیم*» (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۳۸).

۳. غایت‌شناسی درد و رنج

یکی دیگر از نکاتی که در بیان ماهیت درد و رنج باید لحاظ شود، غایت‌شناسی آن است که به این نکات می‌پردازد که نتیجه یا نتایج و احیاناً هدف نهایی درد و رنج چیست و انسان صاحبدرد از درد و رنج خویش چه می‌آموزد. امین پور این مسئله را اولاً نه به صورت جداگانه که عموماً بعد از طرح «اثبات درد و رنج و علل و عوامل آن» مطرح می‌کند. ثانیاً نتایج درد و رنج را در دو پهنه (نتایج مثبت و منفی) تصویر می‌کند. در بخش اول (نتایج مثبت) که تعداد آن اندک است به ارزش و ماهیت درد توجه دارد

و وجود آن را به مانند اسلاف خود چون حافظ و مولوی[30] با نگاه عرفانی تفسیر می‌کند. نمونه این نوع نگاه غزل «رفتن رسیدن است» در مجموعه «آینه‌های ناگهان» است که نتیجه درد و رنج انسان را رسیدن به «رسیدن» و کمال می‌داند به گونه‌ای که اگر انسان به کمال (رسیدن) رسید، دیگر درد و رنجی نخواهد داشت: «*موجیم و وصل ما از خود بریدن است/ ساحل بهانه‌ای است، رفتن رسیدن است...// بی‌درد و بی‌غم است چیدن رسیده را// خامیم و درد ما از کال چیدن است*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۵۱). در بحث نتایج منفی درد هم که عموماً به دردهای گریزپذیر اشاره دارد به دردهایی توجه می‌کند که حاصل ناپرهیزیهای انسان و عبور از چراغ قرمز است. نمونه این نوع غزلی است که علل اصلی درد و رنج را دوری از امر قدسی (خدا و خود) و همچنین فاصله گرفتن از مردم می‌داند. نتیجه فاصله گرفتن از این پناهگاه‌های سه‌گانه (خدا، خود و خلق) درد و رنجی است که ثمره نهایی آن سرگردانی و حیرانی، قلق و بیتابی، پیچیدگی، تیرگی بخت و حسرت است: «*دیری است از خود از خدا از خلق دورم/ با این همه در عین بیتابی صبورم// پیچیده در شاخ درختان چون گوزنی/ سر شاخه‌های پیچ در پیچ غرورم/ هر سوی سرگردان و حیران در هوایت/ نیلوفرانه پیچکی بیتاب نورم// از روی یکرنگی شب و روزم یکی شد/ همرنگ بختم تیره رخت سوگ و سورم// در حسرت پرواز با مرغابیانم / چون سنگ پشتی پیر در لاکم صبورم*» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۶۲)؛ ضمن اینکه در غزل «عید» هم به مانند غزل فوق به برخی دیگر از نتایج منفی آن اشاره می‌کند. در این غزل ضمن برشمردن عوامل درد و رنج (دوری از امر قدسی و عالم یقین)، نتیجه درد افتراق انسان از عالم برتر از، گرفتار شدن در عالم شک و تردید در مرحله اول و تنهایی در مرحله دوم می‌داند[31] (همان، ۷۱). شاهد دیگری که بعد از بیان عامل درد (دوری از امر قدسی) به نتیجه درد و رنج اشاره می‌کند شعر «سفر» است. او نتیجه دوری از امر قدسی را گرانجانی و فاصله گرفتن از حیات انسانی می‌داند که در نتیجه به جای آنکه اندوخته‌ها اسباب رهایی او شود، باعث گرانی او شده است: «*خروار/ خروار/ خواندیم/ بار گران اسفار/ بر پشت ما قطار قطار آوار/ اما تمام عمر/ در انتظار یک دم عیسی وار / ماندیم*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۶۱).

۴. وظیفه‌شناسی یا اخلاق درد و رنج

یکی دیگر از مباحثی که در حوزه معرفت‌شناسی درد و رنج قابل تأمل است، وظیفه‌شناسی

یا اخلاق درد و رنج است به این معنا که انسان در رویارویی با پدیده درد و رنج در زندگی خود و دیگران چه رویکرد اخلاقی باید در پیش گیرد و چگونگی رویارویی او در مقابل درد و رنج خود چگونه باشد؛ چنانکه نیچه فیلسوف مشهور آلمانی در مقان بیان معناداری زندگی و درد و رنجها است» (دوباتن، ۱۳۸۵: ۲۶۶). هم‌چنین در مقابل درد و رنج دیگران چه وظیفه‌ای برعهده دارد و احیاناً در تزاحم درد و رنج خود و دیگران چه رویکردی باید اتخاذ کند. امین‌پور در شعر پنجره در مقام بیان درد مظلومیت مردم فلسطین وظیفه خود می‌داند که صدای عدالت را به گوش همگان برساند و ضمن بیان درد آنها دیگران را به یاری آنها ب‌خواند: «*در انتهای کوچه شب زیر پنجره / قومی نشسته خیره به تصویر پنجره// این سوی شیشه شیون باران و خشم باد/ در پشت شیشه بغض گلو گیر پنجره// اصرار پشت پنجره گفتگو بس است/ دستی برآوریم به تغییر چهره*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۴۷). در یک نگاه کلی به مقوله درد و رنج و کیفیت رویارویی انسان با آن باید گفت هر انسان دارای صفت درد در مقابله با درد، دو راه در پیش دارد و آن اینکه در مقابل برخی از دردها (دردهای گریزناپذیر) صبوری پیشه کند و در مقابل برخی دیگر (عموماً دردهای گریزپذیر) شجاعت به خرج دهد و آن را به جان خریدار باشد که قیصر به این نوع در دو بیت زیر توجه دارد:

«درد تو به جان خریدم و دم نزدم — درمان تو را ندیدم و دم نزدم
از حرمت درد تو ننالیدم هیچ — آهسته لبی گزیدم و دم نزدم»

(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۸۴)

یکی از مباحثی که قیصر در مقام بیان رنجهای بشری و نوع رویارویی با آن مطرح می‌کند در نوع رابطه انسان با دنیاست. با این توجه هر انسان در هر زمان با توجه به اقتضائات فرهنگی و اجتماعی با دنیای پیرامون خود گفتمانی خاص ایجاد می‌کند؛ به عبارت دیگر انسان عصر پیشین تنها راه کاستن و زدودن درد خود را در این نکته خلاصه می‌کرد که خود و درون خود را با توجه به عالم بیرون تنظیم کند در حالی که انسان مدرن یکی از راه‌های کاستن درد خود را در این می‌داند که عالم بیرون را مطابق درون خود تنظیم کند. «*پیشینیان با ما/ در کار این دنیا چه گفتند/ گفتند باید سوخت/ گفتند باید ساخت/ گفتیم باید سوخت/ اما نه با دنیا/ که دنیا را/ گفتیم باید ساخت/ اما نه با دنیا/ که دنیا را*» (امین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۹). قیصر در این شعر در بیان چگونگی رویارویی با درد و رنج (در مقابل دردهای گریزپذیر) با توجه به شیوه‌های برخورد با آن، شجاعت را انتخاب

می‌کند و برخلاف انسان گذشته که در مقابل دردها سر تسلیم فرود می‌آورد در مقابل درد و رنج انسان سعی می‌کند بدون حذف صورت مسئله، رنجهای گریزناپذیر را جسورانه به نفع خود مصادره کند.[۳۲]

نتیجه‌گیری

در یک نگاه فراگیر به موضوع درد و رنج در اشعار قیصر چنین برمی‌آید که وی در بحث معناشناسی، ضمن توجه به دردهای فردی به تبیین ارتباط این واژه با واژگانی چون رنج، اندوه و اضطراب در یک گفتمان معنایی پرداخته و والایی مقام واژه درد را در قالب ترکیب «درد جاودانگی» نشان داده است. در بحث وجودشناسی با ساختن ترکیب زیبای «از آب» و تأکید بر مسئله معرفت، بیشتر به ابعاد اسطوره‌ای مسئله توجه کرده است. در مقام بیان انواع درد نیز بیشتر به دردهای گریزناپذیر توجه دارد و بزرگترین درد را در ساحت دینی درد تردید می‌داند. در حوزهٔ علل درد و رنج با رویکرد پدیدارشناسانه، بیشتر بر تعارض تصورات بر ساخته با جهان خارج و دیدن درد و رنج انسانها تأکید دارد. در بحث علل نیز با توجه به عنصر زمان بر دوری از امر قدسی، تعلق خاطر و گناه تأکید می‌کند؛ ضمن اینکه مطابق نگاه انسان پیشین به نابسامانیهای روانی و اینجایی نبودن تأکید بیشتری دارد. در بحث راه‌های رهایی از درد هم، مهمترین راه‌های رهایی از آن را موت احمر، آسانگیری و التجا به عالم متافیزیک می‌داند. در بحث غایت‌شناسی، قیصر نتایج درد را در دو پهنه مثبت و منفی ترسیم می‌کند که در بحث نتایج منفی، عموما به دردهای گریزپذیر توجه دارد. در بحث اخلاق درد و رنج در مقابل دردهای گریزناپذیر، صبوری و در مقابل برخی دیگر (عموماً دردهای گریزپذیر) شجاعت را تجویز می‌کند.

پی‌نوشت

۱. «ای دریغا که نه در جهان درد ماند و در دلها درد» (کشف‌الاسرار، ۴/ ۳۷).

۲. به عنوان نمونه به نظر محققی چون رومن رولان دلیل فراوانی واژه کوه در زبان و گفتار نیچه، باور فراوان نیچه به غم و اندوه و درد گریزناپذیر انسان است که در عالم واژگان در هیأت و لباس واژگانی چون کوه تداعی شده است (رولان، ۱۳۸۲: ۲۱).

۳. بررسی اشعار نیما، شاملو، فروغ، سهراب از یک سو و داستانهای نویسندگانی چون اسماعیل فصیح، غلامحسین ساعدی ، هدایت، چوبک، و... از سویی دیگر با این رویکرد می‌تواند تحقیق مفصل و دامنه‌داری باشد که می‌تواند به صورت یک رساله یا پایان‌نامه انجام پذیرد.

۴. او شعرهایی که به نوعی تداعی‌کننده غم و اندوه و درد است فراوان سروده که در این مقاله به مفهومی فراتر از این نوع اشعار پرداخته شده است؛ مانند شعر «پرپرشکفتن» (امین پور، ۱۳۸۲: ۲۲)، شعر «احوالپرسی ۱ و ۲» (همان، ۲۷-۶۹)، شعر «سه‌شنبه» (همان، ۷۴)، شعر «جمعه» (همان، ۷۵)، شعر «الهی» (همان: ۸۴)، شعر «نشانی» (همان، ۸۶)، شعر «غمخواری» (همان، ۹۰، شعر «تنها تو می‌مانی» (همان: ۱۲۰)، شعر «اگر عشق نبود» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۹۵)، شعر «نامی برای تو» (همان،۱۴۴).

۵. چنانکه مهمترین این علل و عوامل در نگاه انسان پیشین، گناه، دوری از امر قدسی، ناهماهنگی با نظام طبیعت و تعلق خاطر است در حالی که در نگاه انسان مدرن و امروزی، محرومیت از حقوق بشر، محرومیت از حقوق طبیعی، نابسامانی ذهنی و روانی و اینجایی و اکنونی نزیستن است.

۶. فقط در آخرین مجموعه شعری وی یعنی دستور زبان عشق، صرفاً واژگان درد، داغ، اندوه و آه بارها و بارها تکرار شده که مهمترین آن در ص ۳۸-۴۳-۴۹-۵۸-۷۶-۸۱-۸۲-۸۴-۸۷-۴۳-۸۱-۴۴-۶۷-۸۱ است.

۷. با توجه به این اصل، مهمترین عوامل درد و رنج و غمهای حاصل از آن، اتفاق ناگوار و حوادث نابیوسا، دیدن دردها و رنجهای سایر انسانها و... است که به صورت فردی و یا جمعی بروز خواهد کرد.

۸. به عنوان نمونه می‌توان گفت مشیری در مقابل این مفاهیم بیشتر رویکرد عاشقانه دارد در حالی که شاعری چون شاملو رویکرد خردورزانه دارد.

۹. او البته در دوره‌های گذشته به ضرورت و مقتضیات اجتماعی و دغدغه‌های فردی، «شعری برای جنگ» می‌گوید (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۲۱) و بر ضرورت شعر درباره جنگ سخن می‌گوید. در مجموعه‌ای دیگر در شرایطی دیگر از «دردواره‌ها»ی ۱ و ۲ و ۳ سخن می‌گوید. در دواره‌هایی که به قول شاعر «نگفتنی و نهفتنی»اند و «درد مردم زمانه» اوست. (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۶) اما در «دستور زبان عشق» از طرحها و مضامینی سخن می‌گوید که خود نشانه درد عظیم شاعر و رنجهایی است که ذهن شاعر را به خود معطوف کرده است. در واقع در بستر چنین درد و رنجی است که سخن از صلح می‌گوید و حتی با یک علامت سؤال و تعجب از شعار دهه‌های قبل، «طرحی برای صلح» ۱و ۲و ۳ را می‌سراید (همان، ۱۸).

۱۰. «*تمام عبادات ما عادت است/ به بی‌عادتی کاش عادت کنیم*» (د: ۶۴).

۱۱. «*آخرین برگ درخت افتاد/ در حیاط خلوت پاییز/ شادی شمشاد*» (همان، ۳۲)؛ چرا که شاعر با تکرار مساوی دو حرف «خ» و «ش» (هر کدام سه بار) صدای «خش خش» را که تداعی‌کننده فصل پاییز (غم، هجران و...) است برجسته می‌نماید.

۱۲. البته عنوان اصلی کتاب سرشت سوگناک زندگی «The Tragic Sence of Life» است که

بهاءالدین خرمشاهی آن را با عنوان درد جاودانگی منتشر کرده است.

۱۳. نمونه‌هایی از این ارتباطات معنایی در مجموعه آثار قیصر موارد ذیل است: درد تنهایی در شعر «ترانه آب اسفند» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۰)؛ درد همراه با یأس و سرخوردگی در شعر «دلالت» (همان: ۳۵)؛ درد اندوه در شعر «غزل دلتنگی» (همان، ۱۲۲)؛ درد داغ یا داغ درد (همان، ۱۲۷) و (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۱۰۲)؛ درد غم در شعر «عشق چه گفت» (امین‌پور، گلها همه آفتابگردانند، ۱۳۸۱: ۱۱۸) و شعر «آشنا» (همان،۹۲).

۱۴. نمونه این نوع از شعر «*عشق عین آب ماهی یا هوای آدم است/ می‌توان ای دوست بی‌آب و هوا یک عمر زیست*» (دستور زبان عشق، ۵۵) که هوا ایهام شنیداری با واژه حوا دارد.

۱۵. قیصر در شعر «نه گندم، نه سیب» به نوعی دیگر به این اسطوره توجه کرده است: «*نه گندم و نه سیب/ آدم فریب نام تو را خورد*» (آینه‌های ناگهان، ۴۱).

۱۶. این همان مسئله‌ای است که مولوی به صورت «*هر که او آگاه‌تر پردردتر/ هر که او بیدارتر رخ زردتر*» نشان داده است.

۱۷. «*اما چرا/ آهنگ شعرهایت تیره/ و رنگشان/ تلخ است/ وقتی که بره‌ای/ آرام و سر به زیر/ با پای خود به مسلخ تقدیر ناگزیر/ نزدیک می‌شود/ زنگوله‌اش چه آهنگی / دارد*»

۱۸. شبه یقینی به این دلیل که مسئله ایمان به قول کرکگور عارف پروتستان، مربوط به جزمیات و اولیات نیست و ارزش ایمان هم در همین شک ورزیدن درباره مؤلفه‌های آن است.

۱۹. با توجه به این اصل، مهمترین عوامل درد و رنجهای حاصل از آن با توجه به حدت و شدت تأثر انسان، اتفاق ناگوار و حوادث نابیوسا، تنهایی، دیدن درد و رنجهای سایر انسانها، تعارض آرمانهای فردی یا جمعی با دنیای واقع و... است که به صورت فردی و یا جمعی بروز خواهد کرد.

۲۰. «*بر زمین افتاد چون اشکی ز چشم آسمان/ ناگهان این اتفاق افتاد زوجی فرد شد// بعد هم تبعید و زندان ابد شد در کویر/ عین مجنون از پی لیلی بیابانگرد شد*» (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴۹-۵۰).

۲۱. یا در بیت «*دیری است که از خود از خدا از خلق دورم با این همه در عین بیتابی صبورم*» (همان، ۶۲) به همین نوع توجه دارد.

۲۲. «*... چرا هر شب و روز هر بار/ بناچار/ هزاران دلیل و سند لازم است/ که ثابت کند/ تو تویی/ هزاران دلیل و سند/ که ثابت کند...*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۴۸).

۲۳. «*... به آیین دل سر سپردم دمادم/ که یک عمر بی‌وقفه در خون تپیدم// به هرکس که دل باختم داغ دیدم/ به هر جا که گل کاشتم خار چیدم*» (امین‌پور،۱۳۸۱: ۱۰۸).

۲۴. در نهایت می‌گوید: «*... رفتیم و/ سوختیم و/ فرو ریختیم/ با اعتماد خاطره‌ای در یاد/ اما آن اتفاق ساده نیفتاد*» (امین‌پور، ۱۳۸۱: ۴۴).

۲۵. « *در انتهای کوچه شب زیر پنجره/ قومی نشسته خیره به تصویر پنجره// این سوی شیشه شیون باران و خشم باد/ در پشت شیشه بغض گلو گیر پنجره// اصرار پشت پنجره گفتگو بس است/ دستی برآوریم به تغییر پنجره...*»

۲۶. «السعید سعید فی بطن امه و الشقی شقی فی بطن امه».

۲۷. : «*برای تنگی دل حجم شب وسیعترست/ بیا شبانه به درگاه او خشوع کنیم*» (امین‌پور، ۱۳۷۹: ۳۷).
۲۸. «*هرگز / دلم نخواست بگویم/ هرگز/ مرگ از طنین هرگز می‌زاید/ اما همیشه/ از ریشه همیشه می‌آید/ رفتن/ همیشه رفتن/ حتی همیشه در نرسیدن/ رفتن*»
۲۹. «*گفت طوطی کاو به فعلم پند داد/ که رها کن نطق و آواز و وداد*» (مولوی، ۱۳۷۷، دفتر۱: ۱۸۳۵)
۳۰. «*زین طلب بنده به کوی تو رسید/ درد مریم را به خرما بن کشید*» (مولوی، ۱۳۷۷: دفتر ۲: ۹۹) و «مرد را دردی اگر باشد خوش است» (حافظ).
۳۱. «*بی‌تو اینجا همه در حبس ابد تبعیدند/ سالها هجری و شمسی همه بی‌خورشیدند// از همان لحظه که از چشم یقین افتادند/ چشمهای نگران آینه تردیدند...// در پی دوست همه جای جهان را گشتند/ کس ندیدند در آیینه به خود خندیدند// چون بجز سایه ندیدند کس در پی خود/ همه از دیدن تنهایی خود ترسیدند.*»
۳۲. همچنان که در غزل «به که باید گفت» چنین داد سخن می‌دهد: «*کشت تقدیر تو ما را به که باید گفت/ مردم از درد خدا را به که باید گفت// سرنوشتم اگر این است که می‌بینم/ حکم تغییر قضا را به که باید گفت...// هر دمی دردی و هر ثانیه سالی بود/ شرح این ثانیه‌ها را به که باید گفت...*» (امین‌پور،۱۳۸۲: ۱۳۳).

منابع

۱. آرنت، هانا؛ «***سورن کی‌کرکگور***»، محمد سعید حنایی کاشانی؛ ***مجله بخارا***؛ ۵۸، ۱۳۸۵ ؛ص ۳۷۷-۳۸۲.
۲. امین پور، قیصر؛ **آینه های ناگهان**، چهارم، تهران، افق،۱۳۸۱.
۳. امین پور، قیصر؛ **تنفس صبح**، سوم، تهران، سروش، ۱۳۷۹.
۴. امین پور، قیصر؛ **دستور زبان عشق**، اول، تهران، مروارید، ۱۳۸۶.
۵. امین پور، قیصر؛ **گلها همه آفتابگردانند**، دوم، تهران، مروارید، ۱۳۸۱.
۶. اندرسن، سوزان لی؛ **فلسفه کرکگور**، خشایار دیهیمی، اول، تهران، طرح نو، ۱۳۸۵.
۷. دوباتن، آلن؛ **تسلی بخشی های فلسفه**، عرفان ثابتی، سوم، تهران، ققنوس، ۱۳۸۵.
۸. رولان، رومن؛ **سفر درونی**، م.ا. به آذین، سوم، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۲.
۹. کرکگور، سورن؛ **ترس و لرز**، عبدالکریم رشیدیان، پنجم، تهران، نی، ۱۳۸۵.
۱۰.کلنبرگر، جی؛ **کرکگور و نیچه**، ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، اول، تهران، نگاه، ۱۳۸۴.
۱۱. مستعان، مهتاب؛ **کی یرکه‌گور**، اول، آبادان، پرسش، ۱۳۸۶.

۱۲. ملکیان، مصطفی؛ ***مشتاقی و مهجوری***، اول، تهران، نگاه معاصر، ۱۳۸۵.
۱۳. ملکیان، مصطفی؛ ***مهر ماندگار***، اول، تهران، نگاه معاصر، ۱۳۸۵.
۱۴. مولوی جلال الدین محمد؛ ***مثنوی معنوی***، نیکلسون، سوم، تهران، ققنوس، ۱۳۷۷.
۱۵. نصرتی، یحیی؛ *«**مکتب رنج**»*، ***مجله نقد و نظر***، *ش۴۳-۴۴، سال۱۱، ۱۳۸۵؛ ۲۴۷-۲۷۸.*

متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب

دکتر احمد گلی
استادیارزبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان
سردار بافکر*

چکیده
متناقض‌نمایی یکی از جلوه‌های زیبایی بیان در آثار ادبی است. این هنر ادبی ممکن است به صورت تعبیر یا ترکیب به کار برود. در اشعار صائب هر دو صورت این شگرد ادبی در پیوند با هنرهای بلاغی و زیبایی‌شناختی استعاره، تشبیه، تصویر دووجهی، کنایه، مجاز، ایهام و غلو درآمیخته و زیبایی مضمون و بیان او را دو چندان کرده است. کشف این پیوندها می‌تواند به فهم مقصود و مرام شاعر کمک شایانی می‌کند. در این مقاله اقسام متناقض‌نمایی همراه نمودار در اشعار صائب به دست داده شده و عوامل شکل‌گیری آن مورد نقد و ارزیابی قرار گرفته است.

کلید واژه: متناقض‌نمایی (پارادوکس)، شعر صائب، غزل فارسی، بلاغت در شعر فارسی

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۸۶/۹/۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۶/۲۴

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

نشاط از غم، غم از شادی طلب گـر بینشی داری
که برق خنـــده‌رو در ابرگریـــان جـــایگه دارد[1]
(۲۹۴۱/۳)

مقدمه

میرزا محمدعلی، پسر میرزا عبدالرحیم تبریزی، معروف به «صـائب» از اسـتادان بـزرگ شعر فارسی در قرن یازدهم هجری است. خاندان او اصلاً تبریزی بود ولی ولادتـش در اصفهان اتفاق افتاد. سال تولد او را حدود سال ۱۰۱۰ هـ. ق. نوشته‌اند. پیش از رسیدن به سن بلوغ به مکه معظمه و آستان‌بوسی حضرت علی بن موسی‌الرضا (ع) مشرف شد. در سال ۱۰۳۴ هـ. عزم سفر به هرات و کابل کرد و در آنجا به دیدار ظفرخان حکمران آنجا نایل آمد و از او اکرام و احترام بسیار دید. در سال ۱۰۳۹ هـ. از ملتزمان شاه جهان در برهانپور هند بود. صـائب مـدتی کـه در هندوسـتان بـود از احتـرام و عـزت بـسیار برخوردار گردید و در رفاه و آسایش کامل به سر برد. با این همه، آرزومند بازگشت بـه ایران بود به گونه‌ای که پس از هفت سال از بیرون رفتن از ایران در سال ۱۰۴۰ هـ. بـه میهن بازگشت. پس از کسب شهرت به ملک‌الشعرایی دربار شاه عباس ثانی مفتخر شد. وی یکی از پرکارترین گویندگان زبان فارسی اسـت. مـرگ او را بـه سـال ۱۰۸۱ هـــ. نوشته‌اند (صفا، ۱۳۶۸: ص ۱۲۷۱-۱۲۷۵).

یکی از مختصات و ویژگیهای سبکی اشعار صائب متناقض‌نمایی است که موضـوع بحث این مقاله است. شناخت متناقض‌نمایی در این اشعار به ما کمک می‌کند که اندیشه و زبان شعری او را بهتر بشناسیم. همچنین مـا را در بررسـی اشـعار او از نظرگـاه‌هـای بدیع، بیان، سبک‌شناسی و نقد ادبی یاری می‌کند. بنابراین ضرورت دارد که در این باره پژوهشی مفصل انجام گیرد.

متناقض‌نمایی در بسیاری از آثار عرفانی منظوم و منثور به کار رفته است و در شـعر فارسی از قرن ششم به بعد بسامد زیادی دارد. شناختن این شگرد زیبایی‌شناختی به مـا یاری می‌کند که آثار ادبی ـ عرفانی را هم از حیث طرز تفکر و هـم از لحـاظ بلاغـت، سبک‌شناسی و نقد ادبی بهتر بشناسیم.

این مقاله جستاری است دربارهٔ متناقض‌نمایی و عوامل پیدایش آن به همراه نمـودار اقسام این شگرد بلاغی در اشعار صائب که می‌تواند در بررسی بسیاری از آثـار ادبـی ـ عرفانی مورد استفاده قرار گیرد.

۱ـ ریشهٔ متناقض‌نمایی (پارادوکس) و تعریف آن در اصطلاحات ادبی

«متناقض‌نما» یا پارادوکس (Paradox) برگرفته از Paradoxum در لاتین از واژهٔ یونانی Paradoxon مرکب از Para به معنی مقابل یا «متناقض» و doxa به معنی عقیده و نظر است (چناری، ۱۳۷۴: ص ۶۸). در اصطلاح ادبی یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است و آن کلامی است ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده و با باورهای عرفی، عقلی، شرعی و .... و منطق عادی ناسازگار است. این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت؛[۲] مانند:

برگ بی‌برگی

صائب در بیت زیر بر این باور است که نیازمندی و عجز در برابر معشوق، بهترین سرمایه است؛ به عبارت دیگر محبوب به کسی روی می‌نماید که در برابر او اظهار نیاز و بینوایی و عجز کند. انسان با سرمایه تجارت می‌کند و سود می‌برد پس هدف از سرمایه سود است. به این اعتبار عجز و نیازمندی در برابر معشوق قادر و بانوا نیز چون خریدار دارد، آن برگ و نوا و سرمایه عاشقان محسوب می‌شود (همان، ص ۶۸-۶۹).

خضر وقت خود شدم چون سرو از بی‌حاصلی
برگ بی‌برگی عجب خرّم بهاری داشته است
(۱۱۱۰/۲)

درد بودن بی‌دردی

درد و داغی که از عشق و محبت به معشوق ازلی نصیب انسان می‌شود برخلاف درد و داغهای این جهانی که در اثر از دست دادن دلبستگیهای دنیوی ناشی می‌شود، گوارا و جانبخش است. بنابراین بی‌درد و داغ بودن برای عاشقان مایهٔ آزار و و اذیّت و درد محسوب می‌شود. «درد بیدردی علاجش آتش است».

در شفاخانهٔ ایجاد به جز بیدردی
هیچ دردی نشنیدم به دوایی نرسد
(۳۴۲۶/۴)

غم بودن بی‌غمی

غم و اندوه ناشی از عشق و محبّت معشوق ازلی بر خلاف غم و اندوه‌های دنیوی برای

عاشق لذّت‌بخش و مایهٔ شادی است و حیات عاشق به آن بستگی دارد و چنین غمی غمهای دیگر را از دل عاشق دور می‌کند.[۳] بنابراین بی‌غم و اندوه بودن برای عاشق، غم و مایهٔ ناراحتی و عذاب است.

غم عالم چه حد دارد به گرد عاشقان گردد؟
نمی‌باشد به غیر از بی‌غمی اینجا غمی دیگر
(۴۶۶۰/۵)

۲ ـ اهمیت و زیباییهای متناقض‌نمایی

متناقض‌نمایی یکی از بدیعترین و برجسته‌ترین شگردهای شاعری و کلام ادبی است؛ شگردی سخت زیبا و رندانه (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص ۲۹۴).

سیدمحمد راستگو معتقد است که متناقض‌نما «بی‌تردید از عوامل بلاغت‌افزایی است که پایه و مایهٔ سخن را بالا می‌برد و گیرایی و دلنشینی و ذوق‌پذیری آن را افزونی می‌بخشد» (راستگو، ۱۳۶۸: ص ۲۹).

دکتر سروش دربارهٔ زیبایی متناقض‌نما گوید: «این صنعتی حلاوت‌بخش است و سرّ حلاوت آن گویی این است که خلاف عرف و منطق است؛ یعنی به ظاهر دو امر ناسازگار را در موضوع واحد جمع می‌کند و همین مایهٔ جذب ذهن و گره خوردن سخن با ضمیر است. گویی غوطه‌وری در امور موافق عرف و منطق، عادت ذهن است و هر عادتی مایهٔ غفلت است و همین که با اموری خلاف عرف مواجه می‌شود برآشفته و بیدار می‌شود و توجه بیشتری به سخن معطوف می‌دارد. نقش تضاد و طباق (= متناقض‌نما) برانگیختن تعجب است از راه تکیه بر امور خلاف عرف و عادت و منطق و از راه گزیدن با دو تیغهٔ مقراض تناقض (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص ۲۸۷-۲۸۸).

از جمله عواملی که در زیبایی و بلاغت افزایی متناقض نما، دخالت دارد، عبارت است از:

۲-۱. جدید و نوآیین بودن

تصاویر متناقض‌نما جدید و نوآیین، و معلوم است که مضامین نوآیین و جدید چقدر ذوق‌پذیرتر و ذهن‌نشین‌ترند از مضامین کهنه و مکرر که چه بسا گریز و رمندگی ذوقی را نیز سبب می‌شوند (راستگو، ۱۳۶۸: ص ۲۹).

از جمله شیوه‌های تازگی و حیات بخشی به عناصرواژگانی استفاده از این ناسازهنری در بیان است که در کلمات، جلوه خاصی می‌یابد. در هنجار عادی، آب، شمع را خاموش می‌کند امّا در بیت زیر با توجّه به پیوند پنهانی دماغ خشک با شمع و باده با آب این جواز را به شاعر داده است که او این تعبیر نوآیین را به کار گیرد و خواننده را به حیرت وادارد:

ما دماغ خشک را از باده روشن کرده‌ایم بارها این شمع را از آب روشن کرده‌ایم
(۵۴۵۱/۵)

۲-۲. شگفت‌انگیزی

بعضی از فیلسوفان و زیبایی‌شناسان معتقدند که زیبایی در شگفت‌انگیزی است. صورتگرایان روس نیز بر این باور بودند که آنچه زبان خبر را به زبان ادب تبدیل می‌کند، آشنایی‌زدایی و ایجاد غرابت است. به نظر می‌رسد که متناقض‌نما بیش از هر شگردی شگفت‌انگیز و غریب باشد؛ زیرا خلاف عقل، عرف یا عادت به نظر می‌رسد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص ۲۸). در بیت زیر:

نشاط از غم، غم از شادی طلب گر بینشی داری
که برق خنده رو در ابر گریان جایگه دارد
(۲۹۴۱/۳)

«نشاط از غم و غم از شادی طلبیدن» در نهایت شگفتی و غرابت است و در بیتِ

هست بیماری مرا صحت چو چشم دلبران
می‌شوم معمورتر چندان که ویرانم کنند
(۲۵۹۸/۳)

«صحت بودن بیماری» خلاف عقل است و سخت غریب و شگفت.

۲-۳. آشنایی‌زدایی

متناقض‌نما سخنی است آشنایی زدایی شده و این شگفتی سبب برجستگی لفظ و معنی می‌شود. باید آشنایی‌زدایی شود تا بازشناسی جدیدی به دست آید. کلمات و اصطلاحات آشنا، همان چیزهایی است که بر اثر تکرار مستعمل شده و دیگر به آنها به طور خودکار عکس‌العمل نشان می‌دهیم؛ مثلاً در زندگی روزمره می‌گوییم «فلانی هندوانه زیر بغلم می‌گذارد» و فکر هم نمی‌کنیم که این چه حرف غریبی است؛ چون

دیگر بر این اصطلاح مکث نمی‌کنیم؛ به شکلش کاری نداریم و مفهوم آن را از قبل می‌دانیم (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ص ۳۶)، ولی اگر کسی در خیابان جلوی شما را بگیرد و بگوید:

ساغر ناکامی از خود آب بر می‌آورد
تشنگی سیراب می‌سازد گل تبخال را
(۱۱۰/۱)

با زمینگیری سپهر گرم رفتاریم ما
همچو مرکز پای‌برجاییم و سیّاریم ما
(۲۶۷/۱)

برای اولین بار هم که این ابیات را می‌خوانید، معنای آن را بلافاصله و به طور خودکار درک نمی‌کنید؛ ولی «هندوانه زیر بغل گذاشتن» را فوراً می‌فهمید چون کلیشه و جزو زبان محاوره شده است (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ص ۳۶).

۲-۴. ابهام

شعر کلامی است غیر مستقیم و دارای ابهام، لذا به کنجکاوی و دریافت نیاز دارد که شادی آفرین است. وقتی این بیت را می‌خوانیم:

گرچه پیدا و نهان با هم نمی‌گردند جمع
آنکه پنهان است و پیدا در جهان پیداست کیست
(۱۲۴۴/۲)

با سخنی عجیب و متناقض روبه رو می‌شویم. چگونه ممکن است کسی پنهان و در عین حال پیدا باشد؟ در این باره تأمل و جستجو می‌کنیم، ذهن ما به هر سویی می‌رود و ناگهان درمی‌یابیم این کسی که پنهان و در عین حال پیداست، ذات باری تعالی است و از این دریافت خود و کنار راندن پرده ابهام، سخت شاد می‌شویم.

۲-۵ . دوبعدی بودن

متناقض‌نما یکی از شگردهایی است که کلام را دوبعدی می‌سازد: یک بعد متناقض آن که عجیب است و باور نکردنی و بعد دیگر آن که حقیقتی را دربر دارد و این خود شگفت‌انگیز است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص ۲۹۱)؛ مانند **تاریکتر شدن از چراغان**

بعد ظاهری آن متناقض است و سخت عجیب، خلوت گورش از چراغان‌تاریکترمی‌شود

اما بعد متناقض‌نما ذهن ما را وادار به تأمّل و تجسس می‌کند و بُعد دوّمش، یعنی بعد حقیقی را در می‌یابیم: این تاریکی، تاریکی ظاهری نیست، تاریکی قلبها و آلودگیها و تباهی هست که با چراغان هم روشن نمی‌شود.

از چراغان خلوت گورش شود تاریکتر
هر که زیر خاک با خود دیدهٔ بینا نبرد
(۲۳۳۷/۳)

۲-۶ . ایجاز

معمولاً در متناقض‌نما ایجاز هست؛ یعنی کلامی است به لفظ اندک و معنیّ بسیار؛ اما مواردی هم هست که در متناقض‌نما نه تنها ایجاز نیست بلکهَ ترفند متناقض‌نمایی بر اطناب استوار است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص ۲۹۲).

در واقع در متناقض‌نماهایی که بر مبنای لفظ، چه مجاز یا استعاره یا تشبیه و... استوار هستند، معمولاً ایجاز نیست؛ اما در متناقض‌نماهایی که بر مبنای کل کلام است، یعنی رسیدن به معنی حقیقی آن نیاز به تفسیر و تبیین دارد، ایجاز هست (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص ۲۹۲)؛ مانند **اعتبار را در ترک اعتبار تصوّر کردن**

در این متناقض‌نما ایجاز هست؛ زیرا به تفسیر و تبیین نیاز دارد. اگر کسی اعتبار، شهرت و دلبستگیهای دنیوی را ترک بکند و هستی خود را در وجود معشوق ازلی (حضرت حق) فانی بکند، هر چند در عرف عام اعتبار و شهرتی ندارد اگر به دقّت و با چشم بصیرت مورد توجه قرار گیرد، ملاحظه می‌شود که اعتبار و شهرت واقعی از آن اوست؛ زیرا که در نظر معشوق ازلی محبوب و عزیز است و اگر کسی شهرت و اعتبار این جهانی به دست بیاورد در عرف عام شخص با اعتباری محسوب می‌شود، اما در نظر موشکافان حقیقت و کسانی که چشم بصیرتشان بینا شده بی‌اعتبار است؛ چرا که از لطف و رحمت معشوق (حضرت حق) بی‌بهره است.

از اعتبار اگر دگران معتبر شوند در ترک اعتبار بود اعتبار ما
(۷۶۵/۱)

۲-۷ . برجستگی لفظ و معنی

یکی از زیباییها و ارزشهای متناقض‌نمایی برجسته‌سازی لفظ و معنی است از طریق

آشنایی‌زدایی و شگفت‌انگیزی. از نظر «فرمالیستها» کار زبان ادب آشنایی‌زدایی است جهت آگاهانه دقیق شدن در زبان و معانی الفاظ (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ص ۲۹۳-۲۹۴).

صائب به جای آوردن کلام عادی: «اهل دل با اینکه در میان جمعیت هستند ولی به آنها توجهی نمی‌کنند» با بهره‌گیری از متناقض‌نما به لفظ و معنا برجستگی، اعتلا و جان تازه می‌بخشد:

خلوت در انجمن داشتن

سفر اهل شوق در وطن است *خلوت اهل دل در انجمن است*

(۲۲۱۷/۲)

۳ ـ متناقص‌نمایی، یکی از مختصات و ویژگیهای سبکی اشعار صائب

کارکرد متناقض‌نمایی در ادبیات بدین گونه است که توجه خواننده به سوی سخن متناقض جلب می‌شود و شگفتی او را برمی‌انگیزد؛ زیرا در نظر اول مطلبی شگفت‌انگیز، محیّرالعقول، خلاف منطق، عقل، عرف و عادت معمول و بی‌معنی مشاهده می‌کند و در نتیجه خواننده در آن سخن تأمّل بیشتری می‌کند. این تأمل‌انگیزی که احتمالاً به کشف معنی سخن منجر می‌شود، سبب احساس زیبایی‌شناختی و لذت خواننده خواهد شد (چناری، ۱۳۷۴: ص ۶۹).

اگر متناقض‌نمایی را در اشعار صائب بررسی کنیم، درمی‌یابیم متناقض‌نمایی یکی از ویژگیهای سبکی اشعار اوست. شاعران سبک هندی بویژه صائب به دلیل رنگین‌خیالی، تصویرپردازی و آفرینش اندیشه‌های باریک و مضامین گوناگون از این شگرد زیبایی‌شناختی در کلام خود بیشتر استفاده کرده‌اند. مولانا صائب، بزرگترین شاعر سبک هندی در اشعار خود اغلب از متناقض‌نماهای تعبیری استفاده کرده است که این نوع تعابیر، ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی دارد و متناقض‌نماهای ترکیبی درغزلیات او بسامد چشمگیری ندارد.

صائب در متناقض‌نماهای بر مبنای تشبیه، بیشتر از تشبیه مضمر (پنهان) استفاده کرده است که اغلب آنها با هنر بیانی اسلوب معادله همراه است.

تعبیرات متناقض‌نمایی چون، از خود جدا شدن، سربلندی در سایهٔ خاکساری، درد بودن بی‌دردی، درد و داغ را سبب زندگی و خوشی دانستن، شیرین بودن زهر، حصول عزت از خواری، غم را موجب شادمانی دانستن، گناه بودن بی‌گناهی و... و همچنین

ترکیبات متناقض‌نمایی مانند جرم بی‌گناهی، خراب‌آباد، ذوق گرفتاری، سلطنت فقر، گریهٔ شادی و... در اشعار صائب شواهد و نمونه‌های فراوانی دارد؛ مثلاً از خود جدا شدن در بیش از صد و هشتاد بیت و «درد و داغ را سبب زندگی و خوشی دانستن» در صد و پانزده بیت به کار رفته است.

متناقض‌نماهای صائب اغلب در زمینه‌های عشق، فنا، وحدت وجود، اتحاد با معشوق و جز اینهاست.

«مکاشفات عارفانه و تجربه‌های ژرف شاعرانه قلمرو رویش محالات عقلی و تناقضهای روحی است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۶). به همین دلیل بیشتر متناقض‌نماهای صائب در اشعار عرفانی او جلوه دارد؛ چنانکه در پنج بیت از غزل هفت بیتی و در سه بیت از غزل شانزده بیتی زیر، خوشه‌های متراکمی از تصاویر متناقض‌نمایی نمایان است:

بی‌علایق چون شود سالک به منزل می‌رسد
چون شود بی‌برگ نخل اینجا به حاصل می‌رسد
بردباری پیشهٔ خود کن که در راه سلوک
هر که سنگین‌تر بود بارش به منزل می‌رسد
دست رد ما را به درگاه قبول حق رساند
حق‌پرستان را مدد دایم ز باطل می‌رسد
بیقرار شوق در یک جا نمی‌گیرد قرار
اول سیر است چون سالک به منزل می‌رسد
گرچه حاصل نیست صائب تخم آتش‌دیده را
دانهٔ دلها چو می‌سوزد به حاصل می‌رسد
(۲۴۱۲/۳)

بی‌علایق بودن را سبب وصول دانستن و بی‌برگ گشتن نخل را نشان بر دادن تلقی کردن در بیت اوّل، سنگین‌تر بودن بار را شرط به منزل رسیدن تصور کردن در بیت دوم، دست رد را موجب به درگاه قبول حق رسیدن تلقی کردن در بیت سوم، آغاز سیر بودن بعد از به منزل رسیدن در بیت چهارم و سوختن دانه و بر دادن در بیت آخر، خوشه‌های متراکم تصاویر پارادوکسی است که فضای غزل عرفانی از آن سرشار است.

اگر وطن به مقام رضا توانی کرد
غبار حادثه را توتیا توانی کرد

ز سایـــه تو زمیـن آفتـاب‌پـوش شـود
گر تو دیـــدهٔ دل را جـــلا تـــوانی کرد
کلید قفل اجابت زبان خاموشـی است
قبـــول نیـــست دعـا تا دعا توانی کرد
(۳۷۸۹/۴)

در این غزل نیز، توتیا گشتن غبار در بیت اوّل از سایه آفتـاب‌پـوش شـدن در بیـت دوم، کلید قفل اجابت بودن زبان خاموشی و عدم پذیرش دعا با دعا کردن در بیت آخر، خوشه‌های متراکم تصاویر متناقض‌نمایی است.

در اغلب موارد متناقض‌نماهای صائب با هنرهای بیانی اسلوب معادله و ارسال المثل همراه، و همین امر گیرایی، دلنشینی و ذوق‌پذیری مضامین را افزونتر کرده است.

صائب با استفاده از باورهای صوفیانه ـ که جلوه‌های آن در شعر او کـم نیـست ـ و با بیان شاعرانه و هنرمندانـه، آن تـصاویر ناسـازگار و غیرقابـل جمـع را قابـل جمـع و توجیه‌پذیر ساخته و فضای شعری خـود را بـا ایـن شـگردهای زیبـایی‌شـناختی بـرای خواننـدگان قابـل توجّـه و تأمّـل کـرده اسـت. صـائب اغلـب مـضامین و مفـاهیم متناقض‌نماساز در ادبیات فارسی را در اشعار خود به کار بـرده و ایـن یکـی از عوامـل عمدهٔ ابهام در اشعار اوست.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که به کار بردن این نـوع متنـاقض‌نماهـا از ویژگیهـای اختصاصی سبک اشعار مولانا صائب، بزرگترین شاعر سبک هندی است.

۴ ـ عوامل شکل‌گیری متناقض‌نمایی در اشعار صائب

در این بخش از خلال اشعار صائب، علل پدید آمدن متناقض‌نمایی در اشعار او تحلیـل می‌شود:

۴-۱. باریک‌اندیشی، نکته‌سنجی، مضمون‌یابی، تصویرپردازی و رنگین‌خیـالی از جمله عوامل در جستجوی معنی بیگانه بودن و ایجاد بسیاری از متناقض‌نماهای هنـری و پیچیده در اشعار او است:

صائب از من چند پرسی آشنـای کیـستی *آشنـارویی که دارم، معنـی بیـگانه است*
(۱۱۸۰/۲)

۴-۲. دوگانگی و ناسازهای موجود در نهاد و نهان طبیعت، اجتماع، انسانها وغیره در آفرینش گزاره‌ها و قضایای متناقض‌نمایی که اساس آن بر هنجارگریزی است، نقش بنیادینی دارد.

۴-۳. زبان شعر، زبان تناقض است. تناقض، زبان مناسب و اجتناب‌ناپذیر از برای شعر است... این عالِم است که حقایق مورد نظر او، محتاج بررسی پیراسته از هر تناقض است، اما ظاهراً به حقیقتی که شاعر بیان می‌کند، می‌توان فقط از طریق تناقض دست یافت. تناقضات از اصل ماهیت زبان شعر ناشی می‌شود... حتی شاعر به ظاهر ساده‌گو و صریح ناگزیر در اثر ماهیت ابزار کار خود به جانب تناقض رانده می‌شود (دیچز، ۱۳۷۰: ص۲۵۱).

۴-۴. تحول تکاملی ادبیات از سادگی به ژرفایی و توجه به نکته‌پردازی و توجه‌انگیزی نیز عامل دیگری است در رواج و گسترش خلاف آمد و پارادوکس؛ هر چند این نیز به جای خود تا حدی می‌تواند اثر پذیرفته از عرفان و تصوف باشد؛ زیرا بینشهای عرفانی در لطافت ذوق و ظرافت ذهن و در نتیجه روشن‌بینی و نکته‌پردازی تأثیر انکارنکردنی دارند (راستگو، ۱۳۷۴: ص ۲۹).

۴-۵ . بیان برخی مسائل حاد اجتماعی و پیچیده روزگار که به دلیل وضعیت حاکم بر جامعه، امکان ادای آنها با زبان عادی و صریح وجود ندارد و متناقض‌نماهای انتقادی بهترین شیوهٔ ادای آنهاست؛ مانند

متناقض‌نماهای «نام برآوردن به گمنامی» و «ننگ از نام باریدن» در ابیات زیر:

سعی کن نامی درین عالم به گمنامی برآر
ورنه هر نامی که هست اینجا به ننگ آلوده است
(۱۱۶۳/۲)

چرا عقیق نسازد به سادگی صائب
درین زمانه که از نام، ننگ می‌بارد
(۳۷۲۵/۴)

تفاخر به شهره بودن به گمنامی و ننگ داشتن از نام و شهرت، خلاف عرف است و متناقض، اما با توجّه به عصر صائب، که ریاکاران و ناپاکان بر مسند قدرت بودند و

شهرهٔ شهر، بعد حقیقی شعر روشن می‌شود. در چنین روزگاری ننگ داشتن از نام و شهرت طبیعی است و شهره بودن به ننگ و گمنامی نیز حقیقتی ملامتی است در جهت مبارزه با نامردان و ریاکاران.

۴-۶ . مهمترین علت وجود تصویرها و مضامین خلاف آمد و پارادوکسی در اشعار صائب **بیان معانی و حقایق عالی عرفانی و فراعقلی و عرفی** مخصوصاً عشق، فنا، وحدت وجود، اتحاد با معشوق و جز اینهاست که متناقض‌نماهای عرفانی اشعار صائب را شکل داده است. شمار فراوانی از این تصویرها که مکرر در شعر صائب به کار رفته است؛ مانند سلطنت فقر، جرم بی‌گناهی، ذوق گرفتاری، شادی را غم و غم را شادی دانستن، بی‌دردی را درد تصور کردن و... همه در توجیه و بیان بینشهای عرفانی و یا در پیوند با آن پرداخته شده است؛ «زیرا بینشهای عارفانه و باورهای صوفیانه همه در ساحتی فراتر از آنچه عقل و عرف می‌شناسد قرار دارند و به دیگر سخن اصلاً این بینش و برداشتها خود خلاف آمد عقل و عرف و عادت است؛ بنابراین شگفت نخواهد بود اگر بیشترینهٔ کاربرد خلاف آمد و پارادوکس در شعر و ادب ما در زمینهٔ همین باورهای ماورایی و فراعقلی و عرفی عارفانه باشد» (راستگو، ۱۳۷۴: ص ۲۹).

معرفت و دریافتهای عرفانی از نوع شهودی، حضوری و فردی است (مشتاق مهر، ۱۳۸۳: ص۴۰۰) و از حد فکرت و اندیشه فراتر است و حتی قابل اشارت هم نیست. معلوم است که اگر چیزی در فکر و اندیشه نگنجد و به اشارت در نیاید در حوصلهٔ تنگ الفاظ و عبارات نیز نمی‌گنجد.

یکی از دلایل اصلی تعبیرناپذیری معانی و حقایق عرفانی، بی‌تعین و غیرقابل تمیز بودن آن است؛ به عبارت دیگر، حوزهٔ کارایی زبان تا جایی است که تعین و تمایزی در کار باشد و علائم و نشانه‌هایی که به کمک آن بتوان اشیا و اجسام را از هم بازشناخت و از آن سخن گفت و این هم از لوازم کثرت و عالم ماده است در حالی که عارف از محدودهٔ محسوسات و جهان رنگ و بو می‌گذرد و در وحدت بی‌تعینی گام می‌نهد که همهٔ رنگها و نشانه‌ها در آن رنگ می‌بازند (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۳: ص ۴۰۶).

۴-۷. محدودیت حوزهٔ کارایی زبان، حوزهٔ کارایی زبان فقط در عالم ماده و صورت و عالم هوشیاری و حیات جسمانی است و مباحث و مسائل مربوط به فراسوی طبیعت و

عالم جان در ظرفیت تنگ الفاظ و عبارات، قابل بیان و انتقال نیست (مشتاق مهر، ۱۳۸۳: ص۴۲۶).

ماهیت فرامنطقی، عقلی و عرفی معانی و حقایق عرفانی و محدودیت حوزهٔ کارایی زبان از سوی دیگر باعث شده است که شاعران و عارفان از زبان و بیان و تعابیری متفاوت (متناقض‌نما) بیشتر استفاده کنند.

۵ ـ اقسام متناقض نمایی در اشعار صائب

متناقض‌نماهای اشعار صائب را از حیث ساختار می‌توان به دو دستهٔ تعبیری و ترکیبی تقسیم کرد:

۵-۱. متناقض‌نمایی به صورت تعبیر

گاهی متناقض‌نمایی و خلاف آمد عادت در مفهوم یک مصراع یا بیت به صورت عبارت یا تصویر و تعبیر به کار می‌رود. این نوع تصاویر نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری دارد. در اشعار صائب این نوع کاربرد بسامد چشمگیری دارد؛ مانند احسان بودن ترک احسان، ادبار بودن اقبال، اعتبار را در ترک اعتبار تصور کردن، امید داشتن به ناامیدی، بردنی که شرط آن باختن است، تاریکتر شدن از چراغان، صحّت بودن بیماری، غم بودن بی‌غمی، گناه بودن بی‌گناهی و غیره. متناقض‌نماهای تعبیری دو گونه است:

۵-۱-۱. تعبیراتی که در ساختار ظاهری آنها تضاد وجود دارد

این متناقض‌نماها نیز دو گونه است: محتوایی و زیبایی‌شناختی

۵-۱-۱-۱. متناقض‌نمای محتوایی

متناقض‌نمای محتوایی کلامی است که در ورای ظاهر عادی و مطابق عرف و پذیرفته‌اش حقیقتی نهفته است مخالف با آن ظاهر؛ لذا ارائهٔ این واقعیتها چون با عرف و منطق عادی منافات دارد در وهلهٔ اول متناقض به نظر می‌رسد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص۲۷۱)؛ مانند **درستی را در شکستگی دیدن**

درستی از شکست داشتن در عالم واقع، معمول و معقول نیست امّا منظور شاعر این است: دلهای شکسته که از درد و داغ عشق محبوب ازلی پرند، محل تجلّی نور معشوق

ازلی هستند (أَنَا عِنْدَ الْمُنْکَسِرَةِ القُلُوبُهُمْ لأَجْلی) (فروزانفر، ۱۳۷۶: ص ۲۸) و محبوب ازلی چنین دلهایی را مورد لطف و عنایت خود قرار می‌دهد و آباد می‌کند. دل عاشق همچون ماه است که تا از درد و غم مثل هلال، لاغر نگردد، درست و کامل نمی‌شود.

عشّاق را درستی دل در شکستگی است
این ماه تا هلال نگردد تمام نیست[۴]
(۲۰۶۱/۲)

۵-۱-۱-۲. متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی

صرفاً یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی و زیبایی‌آفرینی زبانی است و به مضمون و مفاهیم متناقض ربطی ندارد؛ یعنی در معنی، تناقض وجود ندارد، اما در آن الفاظی هست که در یک معنی با هم تناقض دارند و در معنی دیگر متناقض نیستند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص۲۸۴).

متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی دو گونه است: بیانی و بدیعی

۵-۱-۱-۲-۱. متناقض‌نماهایی که بر اساس شیوه‌های بیانی است:

این متناقض‌نماها پنج نوع است:

الف) بر مبنای استعاره

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، مستعارمنه چنان انتخاب می‌شود که با واژه‌ای در شعر، تناقض ایجاد کند و با حذف مستعارمنه تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) از میان برود؛ مانند **آب و آتش را صلح دادن**

آب: استعاره از لطافت، آبداری و عرق. آتش: استعاره از سرخی چهره است.

رخسار سرخ و لطیف یار، آب (لطافت و آبداری) را با آتش (سرخی) جمع کرده است.

صلح داده است آب و آتش را — آتش آبدار رخسارش[۵]
(۵۱۰۱/۵)

ب) بر مبنای تشبیه

در این نوع از متناقض‌نماها مشبه‌به چنان انتخاب می‌شود که با واژه‌ای در شعر تناقض ایجاد کند و با حذف مشبه‌به تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) از میان برود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص۲۸۴)؛ مانند**کفر و ایمان را صلح دادن**

زلف و عارض با تشبیه مضمر به کفر و ایمان مانند شده و وجه شبه در تشبیه زلف به کفر، سیاهی و در تشبیه عارض به ایمان، روشنی و نورانیّت است. با حذف مشبه‌به‌ها (کفر و ایمان) تناقض رفع می‌شود. قرار گرفتن زلف در کنار عارض مثل این است که کفر و ایمان با هم صلح کرده‌اند.

روزگاری بود با هم کفر و ایمان جنگ داشت

صلح داد آن زلف و عارض، کفر، و ایمان را به هم[۶] (۵۴۳۲/۵)

ج) بر مبنای تصویر دووجهی (استعاره و تشبیه)

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، مستعارمنه و مشبه‌به چنان انتخاب می‌شود که با هم در شعر تناقض ایجاد کند و با حذف مستعارمنه و مشبه‌به تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) از میان برود؛ مانند **عریانی را جامه تلقی کردن**

جامه فتح: اضافهٔ تشبیهی است.

عریانی: استعاره از ترک وابستگیهای دنیوی و مجرّد شدن از تعلقات است. با حذف مشبه‌به و مستعارٌمنه (جامه و عریانی) تناقض رفع می‌شود.

ترک هر چیزی جز معشوق و مجرّد شدن مایهٔ فتح و پیروزی است.

نیست بر خاطر غباری از پریشانی مرا

جامهٔ فتح است چون شمشیر عریانی مرا[۷]

(۱۸۴/۱)

د) بر مبنای کنایه

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، مکنیٌ‌به (الفاظ و معنای ظاهری) چنان انتخاب می‌شود که با ترکیب یا جمله‌ای در کلام تناقض ایجاد کند و با حذف مکنیٌ‌به تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) از میان برود؛ مانند **خنده داشتن دیدهٔ گریان**

خنده داشتن: کنایه از مسخره کردن است.

چشم ما آن‌قدر گریه می‌کند که از زیادی اشک، مو هم میان گریه و مژگان ما نمی‌گنجد و گریه ناچیز، شمع را مورد تمسخر قرار می‌دهد.

خنده‌ها بر شمع دارد دیدهٔ گریان ما

مو نمی‌گنجد میان گریه و مژگان ما[۸]

(۲۹۲/۱)

هـ) بر مبنای مجاز

آن است که در ترکیب به جای یک واژه، مترادف آن را بیاورند؛ مترادفی که با واژهٔ دیگر در یک معنی تناقض داشته باشد و در معنی اصلی بدون تناقض (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ص۲۸۴)؛ مانند **تری را از آسمان خشک دیدن**

تری: مجازاً به معنی بی‌دماغی و ناخوشی است (گلچین معانی، ۱۳۸۱: ذیل واژهٔ تری).

خشک: مجازاً بی‌مهر و محبّت

از بس از آسمان خشک و بی‌مهر، ناخوشی و بی‌دماغی دیده‌ام در روز قیامت از زمین بلند نمی‌شوم.

سر بر نیاورم ز زمین روز بازخواست از بس که دیده‌ام تری از آسمان خشک[۹]

(۵۲۲۱/۵)

۵-۱-۱. متناقض‌نماهایی که بر اساس صنایع بدیعی معنوی است:

این متناقض‌نماها دو نوع است:

الف) بر مبنای ایهام

آن است که در کلام واژه‌ای را بیاورند؛ که دارای ایهام است؛ واژه‌ای که در یک معنی با کلمه، ترکیب و جمله‌ای از کلام تناقض داشته باشد و در معنی دیگر بدون تناقض؛ مانند **جمع شدن با تنهایی**

جمع دارای دو معنی است: در معنی جمعیّت و گروه با تنهایی تناقض دارد و در معنی جمعیّت خاطر تناقض برطرف می‌شود.

تا زمانی که در میان جمعیّت و مردم به سر می‌بریم، آشفته و پریشان‌خاطر هستیم و زمانی که تنها می‌شویم به آرامش و جمعیّت خاطر می‌رسیم.

تا در میان جمعیم آشفته خاطریم

جمع آن زمان شویم که تنها شویم ما[۱۰]

(۷۸۳/۱)

ب) بر مبنای غلو

این نوع از متناقض‌نماها در اثر غلو به وجود می‌آید؛ مانند **هستی را کمتر از نیستی تصور کردن**. شاعر در توصیف پستی خود غلو کرده و گفته پستی و خواری ما به

نهایت رسیده است و آنقدر پست و خوار هستیم که هستی ما هزار مرتبه از نیستی کمتر است.

رسیده است به معراج، اوج پستی ما
هزار پایه کم از نیستی است هستی ما[11]
(۶۶۲/۱)

۵-۱-۲. تعبیراتی که در ساختار ظاهری آنها تضاد وجود ندارد

این متناقض‌نماها نیز دو گونه است: محتوایی و زیبایی‌شناختی

۵-۱-۲-۱. متناقض نمای محتوایی

مانند **از غایت شهود فراموش کردن**

صائب برای دیده نشدن معشوق، تعبیر زیبایی به کار می‌برد؛ می‌گوید ما خدا را از شدّت شهود نمی‌بینیم و این موضوع، حسی است. واقعاً انسان گاهی در مقابل اشیا و پدیده‌های کاملاً مقابل چشم و در دسترس دید، دچار خطای ذهن و دید می‌شود.

آن نور غیب را که جهان روشن است از او
از غایت شهود فراموش کرده‌اند[12]
(۴۱۴۹/۴)

۵-۱-۲-۲. متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی

این متناقض‌نماها دو گونه است: بیانی و بدیعی

۵-۱-۲-۲-۱. متناقض‌نماهایی که بر اساس شیوه‌های بیانی است:

این متناقص‌نماها پنج نوع است:

الف) بر مبنای استعاره

مانند **هدف تیر را در آغوش کمان دانستن**

هدف تیر: استعاره از وجود انسان

تیر: استعاره از ریاضت

کمان: استعاره از قدّ خمیده

هدف تیر ریاضت که وجود انسان است در آغوش قدّ خمیده قرار گرفته است.

سفر مـــردم آگـــاه ز خـــود بیرون است

هدف تیر در آغـوش کمان اسـت اینـجا[۱۳]

(۴۸۱/۱)

ب) بر مبنای تشبیه

مانند: **خالی نشدن جام سرنگون از می**

دل و خون با تشبیه پنهان به جام سرنگون و می مانند شده است. وجه شبه در تشبیه دل به جام سرنگون، شکلشان است. با حذف مشبه‌به‌ها (جام سـرنگون و مـی) تنـاقض رفع می‌شود. هر کس مانند لاله به دل پرخون و پردرد و داغ خود قانع شود از می (درد و داغ عشق معشوق) که مستی‌آور و گواراست، هرگز جـام سـرنگونش (دلـش) خـالی نمی‌شود.

هـرگز از می نشـود جـام نگونـش خـالی

هر که چـون لاله شود با دل پرخون قانع[۱۴]

(۵۱۳۳/۵)

ج) بر مبنای تصویر دووجهی

مانند **شیرگیر شدن غزال**

غزال چشم: اضافهٔ تشبیهی است.

شیر: استعاره از عاشق

غزال چشم معشوق وقتی از می و شراب مست و خمارآلود می‌شود دل عاشـقان را شـیفته و گرفتـار خـود مـی‌کنـد. (هـم چنانکـه ذکـر شـد، چـشم در حالـت مـستی و خمارآلودگی زیباتر و دلرباتر می‌شود.)

چون ز می گردد غزال چشم جانان شیـرگیر

از نیستـان پنجـهٔ مستـــانه لرزد بیشـــتـــر[۱۵]

(۴۶۰۸/۵)

د) بر مبنای کنایه

مانند **دیده پوشیدن و دیدن**

دیده پوشیدن: کنایه است از ترک همه چیز غیر از معشوق حتّی خودی خود و محو معشوق شدن

خلق و خالق را با یک چشم نمی‌توان دید. عاشق برای اینکه بتواند معشوق ازلی را بی‌پرده و آشکار ببیند، باید ماسوی اللّه و خودیّت خود را ترک بکند و در محبوب ازلی فانی شود.

به یک نظر نتوان دید خلق و خالق را
بپوش دیدهٔ خودبینی و خدابین باش[۱۶]
(۵۰۰۴/۵)

هـ) بر مبنای مجاز

مانند **سوختن از سرما**

سوختن: مجازاً به معنی خشک شدن و از بین رفتن است.

درختی که از سرما خشک می‌شود و از بین می‌رود، دود نمی‌کند.

در جگر آه مرا سردی دوران نگذاشت نکند دود درختی که ز سرما سوزد[۱۷]
(۳۴۰۲/۴)

۵-۱-۲-۲-۲. متناقض‌نماهایی که بر اساس صنایع بدیعی معنوی است:

این متناقض‌نماها دو گونه است:

الف) بر مبنای ایهام

مانند **تهی گشتن و گرانتر شدن**

گرانتر دارای دو معنی است: یک معنی آن سنگین‌تر شدن است که با تهی گشتن تناقض دارد و در معنی دوّم، که مایهٔ ناراحتی و اذیّت است، تناقض برطرف می‌شود.

افراد گرانجان مایهٔ ناراحتی و اذیّت افراد سبکروح هستند؛ هم‌چنانکه وقتی سبو از می خالی می‌شود، مایه آزار و دردسر می‌شود.

از گرانجانان سبکروحان گرانی می‌کشند
چون سبو از می تهی گردد گرانتر می‌شود[۱۸]
(۲۶۹۹/۳)

ب) بر مبنای غلو

مانند **باد زدن آتش به سوز سینه**

سوز و گداز سینه‌ام به قدری است که آتش سوزان در برابر آن سرد و خنک به نظر می‌رسد و موجب سردی سینه‌ام می‌شود.

داغ از حرارت جگرم داد می‌زند
آتش به سوز سینهٔ من باد می‌زند[19]
(۴۱۶۵/۴)

۵-۲. متناقض‌نمایی به صورت ترکیب

در این هنر بیانی دو روی یک ترکیب به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند (شفیعی، ۱۳۷۱: ص ۵۴)؛ مانند جرم بی‌گناهی، خامش گویا، درد بی‌دردی، زبان بی‌زبانی، شادی غم، غریب وطن، قدرت عجز، گرفتار رهایی، مشرق مغرب و... در این ترکیبات اضافی به لحاظ مفهوم، تناقض و ناسازواری وجود دارد و اگرچه در منطق، چنین بیان نقیضی عیب محسوب می‌شود ولی در هنر اوج تعالی است (شفیعی، ۱۳۷۰: ص ۳۷). در اشعار صائب این نوع کاربرد، بسامد چشمگیری ندارد. متناقض‌نماهای ترکیبی دو نوع است:

۵-۲-۱. ترکیباتی که در ساختار ظاهری آنها تضاد وجود دارد:

این متناقض‌نماها نیز دو گونه است: محتوایی و زیبایی‌شناختی

۵-۲-۱-۱. متناقض نمای محتوایی

مانند **جرم بی‌گناهی**

هر چیزی به وسیله ضدّش شناخته می‌شود «تُعْرَفُ الْاَشْیَاءُ بِاَضْدَادِهَا». اگر جرم و گناه بندگان نباشد، کرم و بخشایش محبوب ازلی شناخته نمی‌شود[20]. هم‌چنین اشاره دارد به کرم و بخشایش زیاد معشوق ازلی. «سَبَقَتْ رَحْمَتی غَضَبی»، «یَا مَنْ سَبَقَتْ رَحْمَتُهُ غَضَبَهُ» (راستگو، ۱۳۸۰: ص ۱۸). حضرت حق با توجه به رحمت و بخشایش زیادش، بندگان خود را مورد جور و جفای خود قرار نمی‌دهد و اگر چنانچه حق تعالی بندگانش را مورد جور و جفای خود قرار دهد برای بندگان گوارا و لذت‌بخش است؛

چرا که جور و جفای معشوق ازلی از اقبال دنیوی و دولت ظاهری، زیباتر و انتقام او از جان و حیات نکوتر و مرغوبتر است.

چون گناه نکردن بندگان سبب می‌شود که کرم و بخشایش زیاد معشوق ازلی شناخته نشود، گناه نکردن آنها نوعی جرم و گناه به شمار می‌رود.

تحفهٔ جرمی به دست آور که در دیوان عفو
جان معصومان ز جرم بیگناهی می‌تپد[۲۱]
(۲۳۲۵/۳)

۵-۲-۱-۲. متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی

متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی نیز دو نوع است: بیانی و بدیعی

۵-۲-۱-۲-۱. متناقض‌نماهایی که بر اساس شیوه‌های بیانی است:

این متناقض‌نماها چهار نوع است:

الف) بر مبنای استعاره

مانند **کسوت عریان‌تنی**

عریانی: استعاره است از ترک همه چیز جز معشوق و هستی خود را در وجود معشوق محو کردن.

هیچ لباسی مانند رها کردن ماسوی الله و هستی خود را در وجود معشوق فانی کردن برازنده و لایق اندام تو نیست.

می‌توان یک عمر پوشیدن که باشد تازه‌رو
کسوت عریان‌تنی را تار و پود دیگرست[۲۲]
(۹۸۷/۲)

ب) بر مبنای تشبیه

مانند **دریای آتش**

دریای آتش: اضافهٔ تشبیهی است و وجه شبه «بزرگی» است.

دیوانه اگر مرکب نی داشته باشد مانند سیاوش از آتشی که همچون دریا بزرگ است، سالم می‌گذرد.

چون سیاوش سالم از دریای آتش بگذرد
مرکب نی گـــر بـود در زیـر ران دیوانه را
(۲۳۰/۱)

ج) بر مبنای کنایه

مانند **تر آتش‌زبان**

تر: تازه و آبدار (گلچین معانی، ۱۳۸۱: ذیل واژهٔ تر). آتش‌زبان: کنایه از تأثیرکننده

ای صائب این شعر تازه و آبدار و مؤثر و نافذ را گوش کن تا بـدانی کـه در سـخن گفتن داد فصاحت را داده‌ام.

صائب این شعر تر آتش‌زبـان را گـوش کـن *تا بدانی در سـخـن داد فصـــاحت داده‌ام*
(۵۲۹۳/۵)

د) بر مبنای مجاز

مانند **حاصل بی‌حاصلی**

حاصل: مجازاً در معنی نتیجه است.

درخت بید مجنون در تمام عمر به دلیل بی‌بری سرافکنده بود و نتوانست سرخود را بالا بکند، آری نتیجه بی‌حاصلی و بی‌بری جز سرافکندگی و خواری چیز دیگری‌نیست.

بید مجنـون در تـمام عـمر سـر بالا نکرد
حاصـل بی‌حاصـلی نبـــود بجز افتـادگی[۲۳]
(۶۷۱۹/۶)

۵-۲-۱-۲-۲ ـ متناقض‌نماهایی که بر مبنای صنایع بدیعی معنوی است:

متناقض‌نمای ترکیبی بر مبنای صنایع بدیعی معنوی در شعر صائب فقـط یـک نـوع یافت شد:

الف) بر مبنای غلو

مانند قامت بی‌سایه

قامت معشوق چنان بلند، باریک و لطیف است که همچـون بلـور سـایه نـدارد و از پشت پایش نقشهای روی قالی را می‌توان دید.

نظر بر قامت بی‌سایهٔ آن سیمتن دارم
ز سرو بوستان ناز دوبالا برنمی‌دارم
(۵۵۷۱/۵)

۵-۲-۲. ترکیباتی که در ساختار ظاهری آنها تضاد وجود ندارد:

این متناقض‌نماها نیز دو نوع است: محتوایی و زیبایی‌شناختی

۵-۲-۲-۱. متناقض‌نمای محتوایی

مانند **ذوق گرفتاری**

آنهایی که اسیر عشق و محبّت معشوق ازلی (حضرت حق) شده و همه چیز غیر از معشوق ازلی حتی خودیّت خود را رها کرده‌اند از زندان تن و دنیا رهایی یافته به آرامش و آسایش خاطر می‌رسند. چنین افرادی از گرفتاری و مطیع محض معشوق بودن نه تنها آزرده‌خاطر و دلگیر نمی‌شوند بلکه از آن لذّت می‌برند و آن را وسیله‌ای برای رسیدن به مراد و آرزوی خود می‌دانند.

تا مباد آگاه از ذوق گرفتاری شوند *می‌کنم آزاد طفلان را ز مکتب‌خانه‌ها* [۲۴]
(۳۰۷/۱)

۵-۲-۲-۲. متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی

متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی دو نوع است: بیانی و بدیعی

۵-۲-۲-۲-۱. متناقض‌نماهایی که بر اساس شیوه‌های بیانی است:

این نوع از متناقض‌نماها نیز چهار نوع است:

الف) بر مبنای استعاره

مانند **آب خشک**

آب خشک: استعاره از درخشندگی عقیق است.

عقیق سنگدل با درخشندگی خود، تشنگان را تسکین می‌دهد.

تشنگان را می‌دهد تسکین به آب خشک خویش
در مروّت از عقیق سنگدل کمتر مباش [۲۵]
(۴۸۷۲/۵)

ب) بر مبنای تشبیه

مانند **آهوی مردم‌شکار**

غزال چشم: اضافهٔ تشبیهی است.

چشم بار دیگر با تشبیه مضمر به آهو مانند شده است و با حذف مشبه‌به (آهو) تناقض برطرف می‌شود. مردمک، ناف مشکین غزال چشم است. چشم بد از این چشم زیبایی که مردم را گرفتار و شیفتهٔ خود می‌کند دور باد.

ناف مشکین غزال چشم باشد مردمک دور بادا چشم بد زین آهوی مردم‌شکار
(۴۵۶۱/۵)

ج) بر مبنای کنایه

مانند **گل بی‌رنگ**

هر چیزی که وجود مادّی دارد نمی‌تواند بی‌رنگ باشد و در هر حال، رنگی دارد و گل بی‌رنگ ترکیبی متناقض است. امّا منظور از بی‌رنگ کنایه از سفیدرنگ است.

گل سفیدرنگ از خورشید بیم و هراسی ندارد.

ظاهرآرایان ز چشم شور ایمن نیستند نیست از خورشید پروایی گل بی‌رنگ را
(۱۰۷/۱)

د) بر مبنای مجاز

مانند دیدن نادیدنی

نادیدنی: مجازاً در معنی مکروه و ناخوشایند (گلچین معانی، ۱۳۸۱: ذیل واژه نادیدنی)

چشم پوشیدن از دیدن چیزهای مکروه و ناخوشایند بهتر است و به همین دلیل است که آیینه از هوا زنگار می‌گیرد.

چشم پوشیدن به است از دیدن نادیدنی زین سبب آیینه گیرد از هوا زنگاررا[۲۶]
(۵۸/۱)

۵-۲-۲-۲-۲. متناقض‌نماهایی که بر اساس صنایع بدیعی معنوی است:

این نوع متناقض نمایی یک حالت بیشتر ندارد:

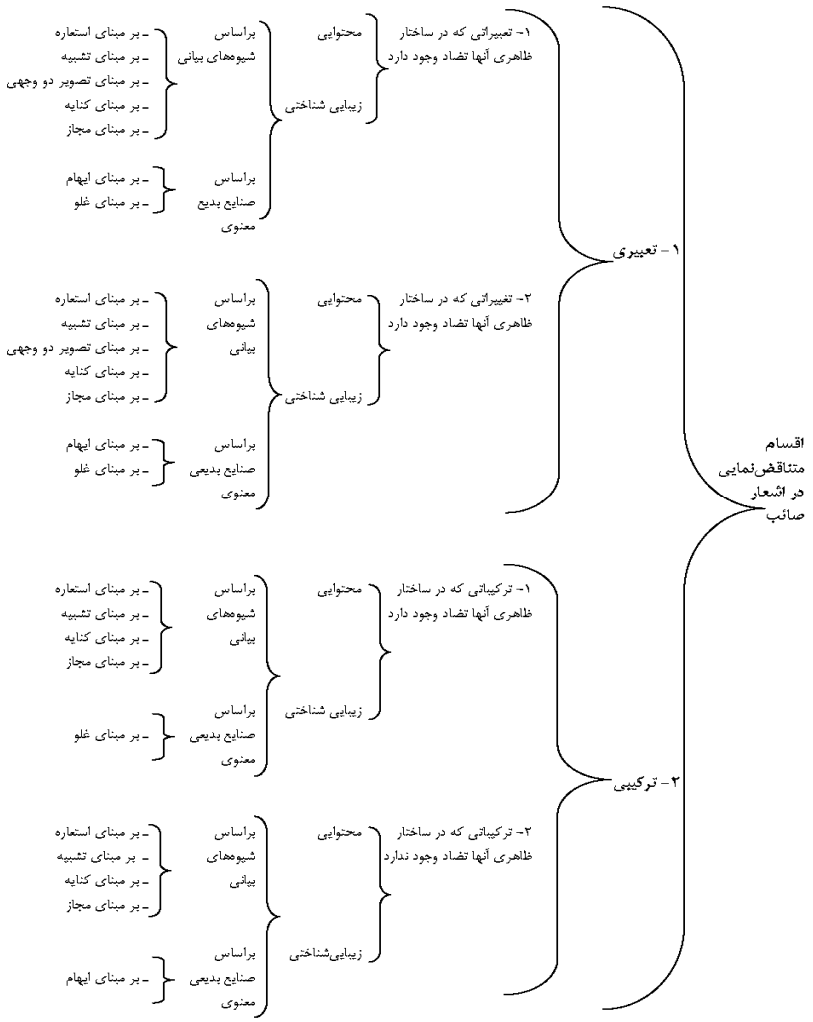
الف) بر مبنای ایهام

مانند **خطّ بی‌قلم**

خط دارای دو معنی است در معنی نوشته و مکتوب (همان، ذیل واژهٔ خط) که نزدیک به ذهن است با بی‌قلم تناقض دارد و در معنی سبزهٔ نورسته که بر گرد رخسار پدید آید (همان، ذیل واژهٔ خط) تناقض رفع می‌شود.

ما ره به خطّ بی‌قلم یار برده‌ایم منّت ز حرفهای قلم‌زاده چون کشیم؟
(۵۹۰۲/۵)

انواع متناقض‌نمایی در اشعار صائب را می‌توان در نمودار زیر خلاصه کرد



نتیجه‌گیری

مولانا صائب در اشعار خود متناقض‌نماهای خاصی را به کار برده و اغلب از متناقض‌نماهای تعبیری بهره گرفته است که این نوع تعابیر، ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی دارد. حدوداً در ساختار ظاهری نیمی از متناقض‌نماهای صائب (چه تعبیری و چه ترکیبی) تضاد به کار رفته و وجود آن سبب شده است که خواننده بزودی متوجّه کلام متناقض و ناساز شود و تقریباً در نصف دیگر آنها تضادی وجود ندارد.

صائب در متناقص‌نماهای بر مبنای تشبیه، بیشتر از تشبیه مضمر (پنهان) استفاده کرده که اغلب آنها با هنر بیانی اسلوب معادله همراه است.

تعبیرات متناقص‌نمایی چون: از خود جدا شدن، خاکساری را موجب سربلندی تلقی کردن، خواری را سبب عزّت دانستن، درد بودن بی‌دردی، درد و داغ را سبب زندگی و خوشی دانستن، شیرین بودن زهر، غم را موجب شادمانی دانستن، گناه بودن بی‌گناهی و... و همچنین ترکیبات متناقص‌نمایی مانند جرم بی‌گناهی، خراب‌آباد، ذوق گرفتاری، سلطنت فقر، گریهٔ شادی و... در اشعار صائب شواهد و نمونه‌های فراوانی دارد؛ مثلاً «از خود جدا شدن» در بیش از صد و هشتاد بیت و «درد و داغ را سبب زندگی و خوشی دانستن» در صد و پانزده بیت آمده است.

متناقص‌نماهای صائب اغلب در غزلهای عرفانی و در حوزهٔ عشق، فنا، وحدت وجود، اتحاد با معشوق و جز اینهاست؛ چنانکه در پنج بیت از یک غزل هفت بیتی و در سه بیت از غزل شانزده بیتی خوشه‌های متراکمی از تصاویر متناقص‌نمایی نمایان است و در اغلب موارد متناقص‌نماها با هنرهای بیانی اسلوب معادله و ارسال‌المثل همراه است. همین امر گیرایی، دلنشینی و ذوق‌پذیری مضامین را افزونتر کرده است. صائب با استفاده از باورهای صوفیانه (که جلوه‌های آن در شعر او کم نیست) و با بیان شاعرانه و هنرمندانه، آن تصاویر ناسازگار و غیرقابل جمع را قابل جمع و توجیه‌پذیر ساخته و فضای شعری خود را با این شگردهای زیبایی‌شناختی برای خوانندگان قابل توجّه و تأمّل کرده است.

با توجّه به بسامد قابل توجّه این شگرد ادبی در اشعار صائب می‌توان آن را یکی از ویژگیهای اختصاصی سبک اشعار مولانا صائب تلقی کرد.

صائب اغلب مضامین و مفاهیم متناقض‌نماساز در ادبیات فارسی را در اشعار خود به

کار برده و از عوامل عمدهٔ ابهام در اشعار اوست. شناخت متناقض‌نمایی و تفسیر و تبیین آن به ما کمک می‌کند که اندیشه و زبان شعری او را بهتر بشناسیم و همچنین ما را در بررسی اشعار او از حیث بدیع، بیان، سبک‌شناسی و نقد ادبی یاری می‌کند.

پی‌نوشت

۱. همه شواهد و نمونه‌ها از دیوان شش جلدی تصحیح محمّد قهرمان نقل شده است. شمارهٔ سمت راست ممیّز بیانگر شمارهٔ جلد و سمت چپ آن شمارهٔ غزل است.

۲ . این تعریف از مجموع تعاریف دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، سیدمحمد راستگو، تقی وحیدیان کامیار و امیر چناری برگرفته شده است.

۳ . *غم عشق آمد و غمهای دگر پاک ببرد/ سوزنی باید کز پای برآرد خاری* (کلیات سعدی، بخش غزلیات، ص ۶۲۰)

۴ ـ ونیز: در عالم و بیرون از عالم بودن. (۶۷۳۷/۶)/ در گشاده را در بسته تلقی کردن (۶۲۴/۱) / در هیچ جا نبودن و در همه جا بودن (۶۹۲۷/۶)/ بی‌دست و پایی را دست و پا تلقی کردن (۹۹۴/۲)/ راهنما بودن راهزن (۵۶۶۴/۵).

۵ . ونیز: آب را سبب شعله‌ور شدن آتش دانستن (۱۰۳/۱، ۲۸۰/۱)/ از سایه آفتاب پوش شدن. (۳۷۸۹/۴) افزون شدن خواب از بیداری (۲۳۴۷/۳) عریانی را جامه فرض کردن (۵۵۷/۱).

۶. ونیز: آبدار بودن آتش (۶۰۳/۱)/ ایمان را در پردهٔ کفر دیدن (۳۳۶۷/۴)/ بهشت جاودان را در دل دوزخ داشتن (۲۷۳/۱)/ بیداری توسط فتنهٔ خوابیده (۱۲۷/۱).

۷. ونیز: شکر بار بودن حنظل افلاک (۵۳۶۳/۵)/ صنمخانه در کعبه داشتن (۵۷۳۷/۵).

۸. ونیز: آب شدن از آه آتشین (۱۳/۱، ۵۳۰۷/۵)/ از بی‌چادری مستور بودن (۳۱۱۷/۳)/ با زبان خشک گلوی جهان را تر کردن (۵۲۲۱/۵)/ بی‌کلهی را کلاه گوشه اقبال دانستن (۶۵۳/۱).

۹ . ونیز: آه سرد در جگر آتشین داشتن (۴۸۱۳/۵)/ پوشیدن و عریان بودن (۵۰۰۳/۵)/ سرفراز شدن از شکستن (۳۱۸/۱).

۱۰. ونیز: از بی‌برگی نوا داشتن (۵۵۶۴/۵)/ بار شدن بی‌بری (۵۵۲۲/۵)/ جمعیّت را علت پریشانی دانستن (۲۸۷۰۹/۳)/ شیرین شدن شور (۹۲۵/۲).

۱۱. ونیز: آب بقا یافتن از سراب (۴۳۲۹/۴)/ آب شدن آتش (۴۲۲۸/۵، ۴۹۲۸/۵)/ باریدن اضطراب از آرمیدن (۳۷۲۳/۴)/ با شکر گام را تلخ کردن (۳۶۷۹/۴).

۱۲. ونیز: آب حیات از چشمهٔ سراب نوشیدن (۴۳۲۴/۴)/ از اوج اعتبار افتادن و در بهشت شدن (۵۲۹۰/۵)/ از خار مغیلان مدد خواستن (۶۸۲۵/۴)/ از دریا گذشتن و تر نشدن (۸۶۹/۱).

۱۳. ونیز: آب را روغن چراغ دانستن (۳۷۵۶/۴)/ از آب کشتی را سامان دادن (۴۳۵/۱)/ برق در خرمن زدن نفس سوخته (۵۴۹/۱)/ بیماری را سبب زیبایی و آبادی دانستن (۱۴۶۴/۲).

۱۴. آگاه بودن از سرنوشت صفحهٔ ننوشته (۷۶۹/۱)/ ترسیدن آتش از سایه خار (۳۳۸/۴)/ جغد را همایون دانستن (۵۵۹۷/۵)/ حاصل دادن دانهٔ سوخته (۲۴۱۲/۳).
۱۵. ونیز: دود از روزن مسدود برخاستن (۴۹۳۱/۵)/ سلاح بودن عریای (۶۷۹۷/۶)/ گل از گلاب گرفتن (۵۹۶۳/۵)/ گردآوری آب با غربال (۶۶۹۳/۶).
۱۶. ونیز: آستین افشانی را موجب روشنایی دانستن (۹۳۵/۲)/ به خون دو عالم دست شستن را نشان تقوا دانستن (۲۲۴۰/۲)/ بی‌اثر بودن آه بی‌اثران (۳۸۷۵/۴)/ خشکی را سبب تازگی و طراوت دانستن (۱/۱).
۱۷. ونیز: خشکی با وجود دریا (۴۷۶۵/۵)/ سوخته شدن و پخته‌نگر دیدن (۷۷۳/۱)/ سوختن در بحر (۴۵۷۱/۵)/ سوختن در دیدهٔ تر (۳۸۱۲/۴).
۱۸. ونیز: به برگ و بار آسیتن افشاندن و به نوا رسید (۴۱۷۴/۴)/ بی‌قیمت شدن از گران مایگی (۸۲۲/۱)/ نمک نداشتن عالم پر شور (۵۷۰۴/۵).
۱۹ ـ ونیز: آب شدن سنگ (۶۶۳۶/۶)/ زمین‌گیر شدن آسمان از سایه کوه غم (۴۱۶۶/۴)/ روشن شدن آینه از زنگ (۶۳۵۰/۶)/ از پشت پا نقش روی قالی را دیدن (۴۴۱/۱).
۲۰. هیچ مشاطه جمال عفو و احسان مهتران را چون زشتی جرم و خیانت کهتران نیست (کلیله و دمنه/۱۰۲).
۲۱. ونیز: برگ بی‌برگی (۱۱۱۰/۲)/ خامش گویا (۶۵۷۵/۶)/ زبان بی‌زبانی (۴۴۲/۱)/ گرفتار رهایی (۳۶۵۱/۴).
۲۲. ونیز: آتش آبدار (۵۱۰۱/۵)/ آتش تر (۵۲۰۹/۵)/ خون حلال (۳۸۱۸/۴).
۲۳. ونیز: آب آتشناک (۱۰۴/۱ ، ۶۰۷۷/۶)/ تقریب جدایی (۴۴۹/۱)/ جمع پریشان (۶۶۹۴/۶)/ نقش ساده لوحان (۵۲۰۲/۵).
۲۴. ونیز: اضطراب ساکن (۵۵۶۹/۵)/ دشت لامکان (۹۶/۱)/ ذوق رسوایی (۲۳۶۹/۳)/ شتاب ساکن (۵۵۶۹/۵).
۲۵. ونیز: بنای خانه به دوشی (۳۹۰۲/۴، ۴۰۱۴/۴).
۲۶. ونیز: آب خشک (۶۳۰/۱، ۴۶۷۸/۴)/ جغد همایون (۲۵۸/۱)/ گریه آتشین (۱۲۶/۱).

منابع

کتابها

۱. دیچز، دیوید؛ ***شیوه‌های نقد ادبی***؛ ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۰.
۲ . راستگو، سید محمد؛ ***تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی***؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

۳. سعدی، مصلح الدین؛ ***کلیات***؛ به اهتمام محمد علی فروغی؛ چاپ هفتم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***شاعر آینه‌ها***؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۱.
۵. ــــــــــــــــ ؛ ***موسیقی شعر***؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.
۶. صائب، میرزا محمدعلی؛ ***دیوان*** (۶ جلد)؛ به کوشش محمد قهرمان؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
۷. صفا، ذبیح‌الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران*** (جلد ۵- بخش دوم)؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۶۸.
۸. فتوحی، محمود؛ ***بلاغت تصویر***، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.
۹. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ ***احادیث و قصص مثنوی***؛ ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدد حسین داودی؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۶.
۱۰. گلچین معانی، احمد؛ ***فرهنگ اشعار صائب*** (۲ جلد)؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۱.
۱۱. منشی، نصرالله؛ ***کلیله و دمنه***؛ تصحیح و توضیح مجتبی مینوی؛ چاپ بیست و یکم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۱.

مقالات:

۱. چناری، عبدالامیر: «متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی»؛ ***کیان***؛ تهران، سال پنجم (۱۳۷۴)، شمارهٔ ۲۷ (مهر و آبان)، صص ۷۱-۶۸.
۲. راستگو، سید محمد: «خلاف آمد»؛ ***کیهان فرهنگی***؛ تهران، سال ششم (۱۳۶۸)، شمارهٔ ۹ (آذر)، ص ۳۱-۲۹.
۳. مشتاق مهر، دکتر رحمان: «زبان بی‌زبانی، مسألهٔ زبان و بیان در عرفان و ادبیات عرفانی»؛ ***مجموعهٔ مقالات نخستین همایش ملی ایران‌شناسی*** (جلد ۱)؛ تهران، انتشارات بنیاد ایران‌شناسی، چاپ اوّل، ۱۳۸۳.
۴. نفیسی، آذر: «آشنایی‌زدایی در ادبیات»؛ ***کیهان فرهنگی***؛ تهران، سال ششم (۱۳۶۸)، شمارهٔ ۲ (اردیبهشت)، ص ۳۷-۳۴.
۵. وحیدیان کامیار، تقی: «متناقض‌نما (Paradox) در ادبیات»؛ ***نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***؛ مشهد، سال بیست و هشتم (۱۳۷۶)، شمارهٔ ۴ و ۳، ص۲۹۴-۲۷۱.

The Appearance of Paradox in Saeb's Poetry

A.Goli.PH.D.
Sardar Bafekr

Abstract

One of the manifestations of beautiful expression in literary works is paradox. This literary art may be used in the form of interpretation or combination. In Saeb's poetry, both forms of this literary device is intermingled with aesthetic and discourse arts including metaphor, simile, bifacial image, irony, imagery, equivocation, and exaggeration which increased the beauty of both content and expression. Discovering these links can be quite helpful in understanding the poet's purpose and final point. This essay reveals variety of paradoxes along with an offered diagram on Saeb's poetry and then the factors leading to this issue are analyzed.

***Keywords**: Paradox, Saeb's poetry, Persian sonnet, discourses in Persian poetry.*

Survey of Essence and Concept of Pain and Suffering in Qeysar Aminpoor's Poetry "Concealed Pains"

M Gorji, PH.D.

Abstract

One of the prominent contemporary poets of Iran, who compiled creativity and originality along with research and survey, and was indeed taken seriously by both the literary associations and the academic personalities during his lifetime, was the late Qeysar Aminpoor. Works such as *All Flowers are Sunflowers*, *Sudden Mirrors*, etc along with his last poetry book entitled as *The Grammatical Structure of Love*, prove the high value of his works; while one can discuss the significance of his works from a variety of perspectives and approaches. The researcher dares say that after studying Aminpoors' poetry collections and books, he realized that Aminpoor was as a matter of fact one of the greatest poets of the last three decades concerned about human and its related concepts including the pain and suffering a man goes through. He was actually involved with these issues in his artistic life and social life as a reality and concept. In this article the author initially surveys the diverse dimensions of this issue as related to the essence and concept of pain and suffering which ruled over Aminpoor's thoughts and language. Then the collection of his poetry is surveyed and analyzed within four categories; conceptual, existential, teleology, and the moral statue of pain and suffering.

***Keywords**: Pain and suffering, Qeysar Aminpoor, literature of Sacred Defense, contemporary poetry.*

.

The Usage of Vocabulary in Badr Shervani's Poetry

S. H. Fatemi.PH.D.
F. Majidi

Abstract

One of the profits of research on the poetry books of the past poets is enrichment of the scope of vocabulary. Without studying and making a survey on all the literary works, even the infamous literary works, it is impossible to compile and prepare a comprehensive dictionary of vocabulary. Therefore, the writer of this article, who is working and studying Badr Shervani's poetry book, a poet of the eight and ninth century A.H in Qafqaz., surveys the words and vocabularies of this poet not mentioned in the Persian dictionaries, and in other cases the meanings are offered in dictionaries such as Dehkhoda's dictionary of vocabularies; where there is actually no example for it whether in prose or poetry. Efforts have been made to offer examples from Badr complete poetry book for words lacking any concrete example; while words missing in the Persian dictionaries were to be found in other sources including the Arabic and Turkish dictionaries or even through referring to the other poetry books of other poets. Still, some words were not found and as a result these words were given meaning considering the poet's poetry.

Keywords: *New words, Badr Shervani, Dehkhoda's vocabulary dictionary, poetry of the ninth century*

Khayam's Thought System

M. Fazeli.PH.D.

Abstract

In the Persian poetry and literature, Omar Khayam is the representative figure of a peculiar worldview and the voice of several thinkers and silent poets who kept silent and as a matter of fact offered their words and speech through his name. Therefore this article intends to show the major principles and characteristics of Khayam's school of thought. The research method chosen for this purpose is a combination of critical methods based on written material, historical events and phenomenal methods. And instead of relying on unfinished issues such as the originality of Khayam's poetry and identity, it offers his message in a rather more balanced manner. Through referring to the previous researches made on Khayam, this goal was made practical.

So for earning this purpose various interpretations, and even contrasting ones, made on Khayam's poetry and their relevance with his thoughts and speech was surveyed. Finally for determining the principles and structure of Khayam's school of thought, his thought system was divided into five major categories considering the common concepts and messages within these poems. Then by offering an example from Khayam's poetry, the message and motif that he had in mind was analyzed.

***Keywords**: Quatrain, Khayam Neishaboori, Persian poetry.*

The Indian Style and Claimers of its Leadership

A.Ghanipor Malekshah.PH.D
S.Ardeshiri Lajimi, M.Esmaeili, I. Amn-Khani, Z. Salari

Abstract

One of the complicated and ambiguous issues discussed in the books on the history of Iranian literature is the starting point and the manner in which the Indian style was established. A review of the works done by researchers working in this area reveals a considerable diversity of opinion and view. Some researchers believe this style was the inevitable outcome of the natural path that the Persian literature went through. On the other hand others have surveyed this issue regarding social factors and the environment leading to its constructor. Still there are researchers who assume that the root and origin of this style springs from the poetry of past times rather than social factors or even the environment shaping it. These researchers have mostly mentioned poets such as Khaqani, Hafez, and Vahshi Bafqi etc as the founders of this style. But the significant point is that the result of such researches has not been accepted generally. The truth is that a wide scope style -such as the Indian style- can not be regarded as taken from the poetry of one poet, instead it is preferred to speak of the quality and quantity of the influence of these poets on this style, whereas this can merely happen using a new method; which is content analysis.

This essay also intends to show how and in what manners poets like Khaqani, Hafez, Vahshi Bafqi and Baba Faqani- the four leading poets of the Indian style- affected the foundation of the Indian style.

***Keywords**: Content analysis, pioneers of the Indian Style, Khaqani's poetry, Hafez' poetry, Vahshi Bafqi's poetry, Baba Faghani's poetry*

Kashefi and the Critical Survey of "*Rozat-ol-Shohada'e*"

H Dabiran.PH.D
A.Tasnimi

Abstract:

In the last years of Teimorian's dynasty, when Soltan Hossein Baqera earned kingdom, Harrat became a scientific and cultural center; and actually a major place for several writers and scholars. Harrat's court earned dignity and grandeur through the presence of Amir Alishir Navayi; the wise and literary minister of the time.

Molana Kamal-Edin Hossein Vaez Kashefi was one of the figures who proved his abilities during this era and created great works.

This prolific scientist has written books in a variety of fields; whereas *Rozat-ol-Shohada'e* is one of them. This book depicts the great Islamic event of Karbala (which led to the martyrdom of Imam Hossein) through a literary narrative manner.

This essay reviews Kashefi's works and manners, while *Rozat-ol-Shohada'e* is also surveyed from a literary point of view regarding the literary elements as well as the innovations and the originalities in fictional narrative prose.

***Keywords**: Kashefi Sabzevari, Rozat-ol-Shohada'e, linguistic structures, narrative elements.*

The Morality of Letter-Writing in Iran and Position of *Jalali's Morality*

M.khorasani

Abstract

Morality books cover a large extent of literary works. This article seeks to find the origin of these morality books and express the statue of *Jalali's Morality*. Since this book is written following *Naseri's Morality* (written by Khajeh Nasir Tousi), and *Naseri's Morality* was also compiled through an adaptation of *Purification of Morality* by Moscouyeh, it seems necessary to discuss the flow of morality-writing in Iran. In this way, by studying the source of morality books- which take the majority of instructional and educational Persian books in the field of literature- the root of several of the advice-like concepts in the Persian literature will be known and realized.

In this essay, in addition to making a survey on the historical roots and the most significant traditions leading to morality-writings, the Islamic tradition will also be surveyed separately. Afterwards three books which count as the major representatives of this tradition are studied; *Naseri's Morality*, *Jalali's Morality*, and *Mohseni's Morality*. Finally we demonstrate the ancestry model of morality works in Iran with emphasizing on the position of *Jalali's Morality*. As a matter of fact this article attempts to reveal some of the dimensions and aspects of thought-flow in the book entitled as *Jalali's Morality*.

***Keywords**: Morality-writing, instructional literature, traditions of morality-writing, Jalali's Morality, Naseri's Morality, Mohseni's Morality.*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **The Morality of Letter-Writing in Iran and Position of *jalali's Morality***…….…….. 9
(Mahbobe.khorasani)
- **Kashefi and the Critical Survey of "*Rozat-ol-Shohada'e*"**……. 25
(Hakimeh Dabiran.PH.D ,Ali.Tasnimi)
- **The Indian Style and Claimers of its Leadership**...……43
(Ahmad Ghanipor Malekshah.PH.D, S.Ardeshiri Lajimi, .Esmaeili, I. Amn-Khani, Z. Salari)
- **A Khayam's Thought System** …….. 61
(*Mahbood Fazeli.PH.D*)
- **The Usage of Vocabulary in Badr Shervani's Poetry** ……..... 91
(*Seyyed Hossein Fatemi.PH.D.,Fatemeh Majidi*)
- **Survey of Essence and Concept of Pain and Suffering in Qeysar Aminpoor's Poetry "Concealed Pains"**….....…. 107
(*Mostafa Gorji, PH.D.*)
- **he Appearance of Paradox in Saeb's Poetry** ……..….. 131
(*A.Goli.PH.D.,Sardar Bafekr*)

●**Abstracts** (in Engilish)) …….…….…… 160

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh,Gh.,Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., 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. Assistant Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi,H., Ph.D. Assoc. Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Koupa ,F.,Ph.D. Assisoc Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Assoc. 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:
Faghihi.PH.D,Haeri.Ph.D.,Hasanpour alashti.Ph.D.,Khodayar.Ph.D., Rastgofar .Ph.D., Taheri.Ph.D.,Torki.Ph.D.,Yahaghi.Ph.D.

In the Name of God
The Most Merciful
The Most campassionate

برگ اشتراک فصلنامه پژوهشهای ادبی

نام و نام خانوادگی ..... آخرین مدرک تحصیلی ..... رتبه دانشگاهی .....

محل خدمت :

نشانی و تلفن:

پست الکترونیکی :

مشخصات	عضو انجمن	آزاد	اشتراک سالانه ۴۸۰۰۰ ریال	تک شماره ۱۲۰۰۰
درخواست				

واریز به حساب جاری انجمن (بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس در تهران ، به نام انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸)، لطفاً رسید بانک را به همراه برگ اشتراک به صندوق پستی ۱۴۱۱۵/۳۴۵ ارسال فرمایید.