

سلام الغفران



بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

امور پژوهشی
شماره: ۲۲۱۴۰/پ
تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰
سریال: ۱۸۳۸۲
پیوست: -

انعام علی (ع) (تباروری شناخت، به آموختن دانش است، (میزان الحکمه، ج ۵۴۸۱)

سر دبیر محترم مجله پژوهشهای ادبی

باسلام و احترام

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

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

شیراز، بلوار دانشجو، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۳۹۵۰، نمابر: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۲، صفحه خانی: <http://www.ricest.ac.ir>

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

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

فصلنامه «پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسین زاده سردبیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر بهادر باقری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
دکتر قدرت اله طاهری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسین زاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکوبخت	استادیار زبان و ادبیات فارسی سازمان سمت
دکتر حسین هاجری	

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: احمد شکیل شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

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

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر آیدنلو، آقای دکتر ایرانزاده، خانم دکتر خلیلی جهانتیغ، آقای دکتر شعیری، آقای دکتر شجری، آقای دکتر فتوحی، آقای دکتر فولادی، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر علامی، مهماندوستی، آقای دکتر نجمیان، آقای دکتر نجفداری، آقای دکتر نیکویی، آقای دکتر هاتفی

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

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

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

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

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ...) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود. نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است. حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

۹.....	تحلیل بسامدی نقد اجتماعی در آثار عبید زاکانی	(دکتر بهادر باقری - صدیقه مسعودی)
۳۳.....	تحلیل غزلیات حافظ شیرازی براساس نظریه نقاب و سایه ک. گ. یونگ	(دکتر علی اکبر باقری خلیلی - منیره محرابی کالی)
۵۱.....	پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث	(دکتر حسن حیدری - دکتر علی صباغی)
۸۱.....	شیرین، واقعیتی تاریخی یا اسطوره‌ای	(نغمه دادور)
۹۷.....	بازخوانی داستان شیر و گاو کلبله و دمنه بر اساس نظریه ساخت‌شکنی	(دکتر جواد دهقان‌یان)
۱۱۷.....	نقد و تحلیل «شریعت و تصویر» در شعر خاقانی شروانی	(دکتر محسن ذوالفقاری - دکتر سیده‌زهرا موسوی - یوسف اصغری بایقوت)
۱۴۱.....	تحلیل تأثیر وضعیت دلالتی نشانه در سیر تطور روایت در شعر نو ایران	(فرزاد کریمی)
۱۶۱.....	ولایت از نگاه عرفان و تشیع (همانندیها و تفاوتها)	(دکتر عباس محمدیان)
۱۸۷.....	تحلیل عرفانی افسانه پنجم از هشت بهشت امیر خسرو دهلوی	(دکتر سیدمرتضی میرهاشمی)
۲۱۴-۲۰۶.....	چکیده‌انگلیسی	

تحلیل بسامدی نقد اجتماعی در آثار عبید زاکانی

دکتر بهادر باقری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی (تربیت معلم)

صدیقه مسعودی*

چکیده

در پژوهشهایی که تا به حال در زمینه عبید و آثار وی صورت گرفته، یا به ویژگیهای زبانی و شگردهای هنر طنز وی پرداخته شده و یا به طور کلی به جنبه‌ها و موضوعات انتقادی وی اشاره شده است؛ اما به تبیین دقیق، تحلیلی و بسامدی این موضوعات پرداخته نشده است. این مقاله پس از مقدمه کوتاهی درباره جامعه‌شناسی ادبیات و نگاهی به اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عصر عبید با روش بررسی اجتماعیات در ادبیات و با نشان دادن دقیق بسامد موضوعات، طبقات و شخصیت‌های مورد انتقاد در آثار هفتگانه وی، نشان می‌دهد که به ترتیب چه مفاهیمی برای او دارای اهمیت و اولویت بوده است. از این رو می‌توان تشخیص داد که جامعه آن روز از دید منتقد چیره‌دست و ژرف‌کاوی چون عبید، گرفتار چه نوع معضلات و ناهنجاریهایی بوده است. این نوشته می‌تواند با نشان دادن بسامد مفاهیم مد نظر عبید زاکانی، بخشی از سبک‌شناسی آثار وی در سطح اندیشگی نیز تلقی شود.

کلیدواژه‌ها: شعر عبید زاکانی، نقد اجتماعی آثار عبید، ایران قرن هشتم هجری.

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۱۰/۲۷

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۷

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اقلید

۱. مقدمه

عبید زاکانی یکی از شاعران، نویسندگان و نقادان برجسته قرن هشتم است. دوران حیات او همزمان با حکومت‌های جلاایریان، اینجویان، مظفریان و تیموریان بود. او در رساله‌ها و اشعار خود با بیانی طنزآمیز و گاه هزل‌آمیز از مفاسد فردی و اجتماعی روزگار خود انتقاد کرده است. منابعی که تا به حال درباره عبید تحقیق کرده‌اند، یا صرفاً به بررسی هنر طنز و یا به‌طور کلی به انتقادهای اجتماعی وی پرداخته‌اند اما این مقاله بر آن است تا با مطالعه دقیق، بسامدی و تحلیلی آثار عبید، نشان دهد که دغدغه‌های اخلاقی و اجتماعی این شاعر واقعاً چه مسائلی بوده و با ذکر بسامد موضوعات و شخصیت‌های مورد انتقاد وی، اولویتهای اندیشگی او و همچنین نوع ناهنجاریهای اجتماعی آن روزگار را تبیین کند.

۲. پیشینه تحقیق

- تا آنجا که نگارندگان مقاله جستجو کرده‌اند، این پژوهشها درباره عبید و آثارش و یا درباره طنز و جایگاه عبید در ادبیات طنزآمیز صورت گرفته است:

 - ۱- حلبی، علی اصغر؛ عبید زاکانی، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
 - ۲- اسپراکمن، پل (۱۳۵۸) عبید زاکانی لطیفه پرداز و طنز آور بزرگ ایران، مجله آینده، سال پنجم، شماره ۵ و ۴: ص ۲۳۷-۲۲۴، ۱۳۵۸.
 - ۳- بهزادی اندوهجردی، حسین؛ طنزپردازان ایران از آغاز تا پایان دوره قاجار، تهران: دستان، ۱۳۸۳.
 - ۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ زمینه اجتماعی شعر فارسی (طنز حافظ)، تهران: اختران، زمانه، ۱۳۸۶.
 - ۵- پارسانسب، محمد؛ جامعه‌شناسی ادبیات فارسی: از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۷.
 - ۶- صاحب اختیاری، حمید و بهروز باقرزاده؛ عبیدزاکانی، لطیفه‌پرداز و طنزآور بزرگ ایران، تهران: اشکان، ۱۳۸۶.
 - ۷- نیکویخت، ناصر؛ نقد و بررسی شعر هجوی از آغاز تا عصر عبید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

- ۸- یوسفی، غلامحسین؛ (۲۵۳۵)، دیداری با اهل قلم، بخش «شوخی طبعی آگاه، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی
- ۹- سنجش طنز عبیدزاکانی با راغب اصفهانی و یافتن آبشخورهای طنز عبید و تحلیل تطبیقی آنها، رودابه شاه حسینی، پایان نامه (کارشناسی ارشد)، دانشگاه علامه طباطبائی
- ۱۰- مقایسه طنز اجتماعی حافظ شیرازی و عبید زاکانی، فاطمه لشگری، به راهنمایی: محمدرضا برزگر خالقی، پایان نامه (کارشناسی ارشد)، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، ۱۳۸۴
- ۱۱- تحلیل طنز عبیدزاکانی و دهخدا، عدرا صمدی، به راهنمایی: معصومه موسایی، پایان نامه (کارشناسی ارشد)، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۸۵
- ۱۲- بررسی زمینه‌های اخلاقی و اجتماعی طنز در آثار طنزنویسان قرن هشتم و نهم (عبید زاکانی، حافظ، عماد فقیه، جامی)، محمدتقی نیکوکار، به راهنمایی: سید محمد حسینی شبانان، پایان نامه (کارشناسی ارشد)، دانشگاه یزد، ۱۳۸۳
- ۱۳- بررسی طنز در آثار عبید زاکانی با تحلیل زمینه‌های تاریخی، رئوف میرانی، به راهنمایی: محمدرضا اسدی، پایان نامه (کارشناسی ارشد)، دانشگاه تبریز، ۱۳۸۳
- ۱۴- دیدگاه‌های نقد اجتماعی در آثار عبید زاکانی، محمد شادروی منش، به راهنمایی: عباس ماهیار، پایان نامه (کارشناسی ارشد)، دانشگاه تربیت معلم، تهران، ۱۳۷۳
- ۱۵- واکنش برخی شاعران و ادیبان در برابر مغولان، ذوالفقار غلامی، پژوهشنامه علوم انسانی (بهار ۱۳۸۸)؛ (۶۰/۳): ۱۲۷ تا ۱۴۵
- ۱۶- نگاهی تطبیقی به طنز و طنزپردازی در ادبیات ایران و عرب با تکیه بر طنز عبید زاکانی و نمونه‌هایی از طنز شاعران عصر انحطاط، زهرا اسدی، مطالعات ادبیات تطبیقی (ادبیات تطبیقی)، تابستان ۱۳۸۷؛ ۲(۶): ۳۵ تا ۴۹.

۱۷- «جمهوری» آرمانی خود به بیان رابطه شاعر و شعر می‌پردازد و نقش شاعران را در زندگی اجتماعی منفی می‌داند و حتی زمانی که از دیدگاه‌های «تربیتی، مابعدالطبیعی، اخلاقی و سیاسی» به شعر می‌نگرد، آن را خطرناک می‌داند (هال، ۱۳۷۹/۲۰۰۰: ۱۴-۹). بعد از او، ارسطو، ادبیات را تجزیه و تحلیل کرد. موضوع اصلی او محاکات بود و هدف اثر

ادبی را بیان واقعیت‌های زندگی می‌دانست (همان: ۱۷ و ۱۶). نخستین بار افلاطون و ارسطو بنیان‌گذار نوعی نقد ادبی در کشورهای اروپایی شدند (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۷۴).

در اواخر قرن نوزدهم کارل مارکس، فیلسوف و اقتصاددان و انگلس جامعه‌شناس آلمانی، شیوه تولید را بر این عوامل افزودند و شاخه‌ای از نقد جامعه‌شناسی موسوم به نقد مارکسیستی را به وجود آوردند. مارکس معتقد است که ادبیات، منعکس‌کننده ساختار بنیادین جامعه و اقتصاد است. این عقیده و دیدگاه اجتماعی او بسیاری از پژوهشهای ادبی را تحت تأثیر قرار داد (همان: ۱۷۵-۱۷۳). لوسین گلدمن در مقاله‌ای با عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات»، این شاخه از ادبیات را شامل جریانها و پژوهشهای گوناگونی می‌داند که باید به روش تحلیلی آن را بررسی کرد تا دریابیم چرا روابط هنرمند، جامعه، محتواهای اثر هنری، آگاهیهای جمعی، اثر هنری و ساختارهای ذهنی، جوابهای هماهنگی ندارد. عده‌ای از جامعه‌شناسان به بررسیهای جامعه‌شناختی درباره چاپ، پخش، دریافت و پذیرش آفرینشهای ادبی روی می‌آورند که از شاخه‌های جامعه‌شناسی پوزیتیویستی است و در آن از پرسش‌نامه، پژوهش و روشهای آماری استفاده می‌کنند. روبر اسکاریپیت فرانسوی، نماینده این شاخه از جامعه‌شناسی ادبیات در دانشگاه بوردو است (گلدمن: [و دیگران]، ۱۳۷۷/۱۹۹۸: ۶۵ و ۶۴). الگوی اسکاریپیت تولید، توزیع و مصرف کتاب است و به جای بررسی متن اثر ادبی به آفرینشهای ادبی به‌عنوان فعالیت اقتصادی می‌نگرد (پارسانسب، ۱۳۸۷: ۱۶). گروه دیگر به معنای اخصّ به جامعه‌شناسی آفرینش ادبی می‌پردازند و اثر ادبی را پدیده‌ای اجتماعی می‌دانند که مستلزم سه واقعیت نویسندگان، اثر ادبی و خوانندگان است و این ابعاد سه‌گانه ادبیات به دنیای ذهنی افراد، صورتهای انتزاعی و ساختارهای جمعی بستگی دارد (اسکاریپیت، ۱۳۷۴/۱۹۹۵: ۹).

لوسین گلدمن در مقاله‌ای با عنوان «جامعه‌شناسی ادبیات» به گروه دیگری از جامعه‌شناسان اشاره می‌کند که برخی از جنبه‌های جزئی متون ادبی در مقام نشانه‌ها، فرانمودهای آگاهی جمعی و دگرگونیهای آن را بررسی، و بر اساس داده‌های جنبی از جمله تاریخ زندگی نویسنده، محیط زندگی و آرای او، نظریه‌پردازی می‌کنند. لئو وونتال، نماینده برجسته این گروه است (گلدمن: [و دیگران]، ۱۳۷۷/۱۹۹۸: ۶۵) ابتدا جورج لوکاج، شیوه ساخت‌گرایی تکوینی را مطرح می‌کند و لوسین گلدمن به گسترش آن می‌پردازد (پارسانسب، ۱۳۸۷: ۱۷ و ۱۸).

جورج لوکاچ و لوسین گلدمن در واقع بنیانگذاران جامعه‌شناسی در ادبیات یا جامعه‌شناسی ادبی به‌شمار می‌روند. لوکاچ، رابطه‌ی جان هنرمند را با ساختار و صورت اثر هنری او می‌سنجد. به نظر او هر جانی، جهان ویژه‌ی خود را می‌آفریند و شیوه‌های متفاوت زندگی، شیوه‌های هنری مخصوص خود را به‌وجود می‌آورد. او ادبیات بورژوازی را خواه متعلق به مکتب ناتورالیسم باشد یا مکتب رمانتیسم، یکسره مردود می‌شمارد و بر ادبیات رئالیستی که نشان‌دهنده‌ی واقعیت صریح اجتماعی است، صحنه می‌گذارد (عسگری، ۱۳۸۶: ۵۴). اما لوسین گلدمن، فاعل آفرینشهای فرهنگی و هنری را نه یک فرد، بلکه جهان‌بینی یک جمع می‌داند که سرانجام به دست فرد با انسجام و شکل هنری ویژه‌ای عرضه می‌شود. او در مقابل این سؤال که آفریننده‌ی واقعی اثر هنری چه کسی است، طبقات اجتماعی و ساختارهای اجتماعی را مطرح می‌کند و نویسنده را نماینده‌ی همان طبقه اجتماعی می‌داند که از آن برخاسته است یا به هر دلیل به آن طبقه گرایش دارد ... و باختین به مانند ناقدان مارکسیست در آغاز به نقش طبقه اجتماعی در آفرینش ادبی باور داشت، اما در شکل نهایی نظریه‌اش، رابطه‌ی آفرینشگر فردی با واقعیت اجتماعی را به صورت پیچیده‌تری بیان کرد (همان، ۶۰).

کار جامعه‌شناسی ادبی، برقراری پیوند میان مهمترین آثار ادبی و آگاهی جمعی گروه‌های اجتماعی است که آثار در میان آنان خلق شده است (گلدمن، ۱۳۷۱/۱۹۹۲: ۳۲). اریش کوهرلر در مقاله‌ای با عنوان «تزهایی درباره‌ی جامعه‌شناسی ادبی» به مقایسه‌ی جامعه‌شناسی ادبیات و جامعه‌شناسی ادبی می‌پردازد. به باور او جامعه‌شناسی ادبی باید به طور تاریخی و تاریخ ادبیات به طور جامعه‌شناختی عمل کند (گلدمن، ۱۳۷۷/۱۹۹۸: ۳۲). او جامعه‌شناسی ادبی را روشی مربوط به علم ادبیات می‌داند که انتقادی و به متن و مفهوم آن می‌پردازد و با توجه به پدیده‌های اجتماعی به دنبال افزایش درک متن است. جامعه‌شناسی ادبی به وجوه (کتاب، ادبیات و خواندن) می‌پردازد (همان: ۸۳-۸۱).

رنه ولک و آوستن وارم در کتاب *نظریه ادبیات* برآنند که:

متداولترین شیوه یافتن روابط ادبیات و جامعه، مطالعه آثار ادبی به‌عنوان مدارکی اجتماعی و تصاویری فرضی از واقعیت اجتماعی است. در این نیز شکی نیست که به‌نوعی تصویر اجتماع را می‌توان از ادبیات به دست آورد... از ادبیات می‌توان به‌عنوان سند اجتماعی و به دست آوردن نکات کلی تاریخ اجتماعی استفاده کرد ... اما این‌گونه

مطالعات اگر چنین بپنداریم که ادبیات صرفاً بازتاب زندگی، عکسبرداری از آن، و بنابراین مدرکی اجتماعی است، ارزش چندانی ندارد و فقط وقتی معنا پیدا می‌کند که شیوه‌های هنری داستان‌نویس مورد بحث را بشناسیم و نه با کلی گویی، بلکه به‌طور مشخص بگوییم که تصویر ارائه شده چه رابطه‌ای با واقعیت اجتماعی دارد. آیا این تصویر به عمد واقع‌گرایانه است یا جایی کاریکاتور و هجو یا آرمانی‌سازی رمانتیک است؟ (ولک - وارن، ۱۳۸۲: ۱۱۰ و ۱۱۱)

آنان در پایان بخش ادبیات و جامعه در کتاب یاد شده به‌درستی یادآوری کرده‌اند که: ادبیات اجتماعی فقط یکی از انواع ادبیات است و در نظریه ادبی اهمیتی اساسی ندارد مگر اینکه معتقد باشیم ادبیات در درجه اول تقلید زندگی است چنانکه هست، یا تقلید زندگی اجتماعی به‌طور اخص. اما ادبیات بدل جامعه‌شناسی و سیاست نیست. ادبیات علت وجودی و هدفهای خاص خود دارد (همان، ۱۱۹).

شیوه کار نویسندگان این مقاله، بررسی اجتماعیات در ادبیات تواند بود؛ چرا که به تحلیل بسامدی موضوعات انتقادی طنزآمیز عبید می‌پردازد و نشان می‌دهد که دغدغه‌های جدی اجتماعی این منتقد جان‌آگاه و نکته‌بین در سده هشتم هجری چه بوده است. مطمئناً نمی‌توان و نباید ناهنجاریهای اخلاقی فردی و اجتماعی مدنظر عبید را تنها به روزگار وی مربوط دانست و تا زمانی که جامعه درگیر چنین ناهنجاریهایی باشد، این انتقادهای زنده است و ارتباطشان را با خرد و وجدان مردم حفظ می‌کند.

۴. اوضاع و احوال ایران در عصر عبید

۴-۱ اوضاع سیاسی

دوران حیات این شاعر و طنزآور بزرگ قرن هشتم با حکومت‌های جلایریان، اینجویان، مظفریان و تیموریان مقارن بوده است. اگرچه عبید، قسمتی از عمر خود را در زمان تیمور سپری کرد، هیچ‌گونه ارتباطی با او نداشته است. در زمان سلطان محمد خوارزمشاه، مغولان از ترکستان به ایران حمله کردند. آنان پس از اینکه سلسله خوارزمشاهی را شکست دادند با عنوان ایلخانیان تا سال ۷۳۶ ه.ق. بر ایران حکمرانی کردند. در طی این دو قرن، فجایع و حوادثی رخ داد که آثار نابهنجار آن عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، ادبی و فرهنگی را تحت‌تأثیر قرار داد. قدرت مغولان با مرگ ابوسعید بهادر در ۷۳۶ ه.ق. کم شد. نابودی دولت ایلخانی و نبود حکومت متحد در ایران، زمینه‌ساز درگیری و کشمکش میان مدعیان قدرت طلب شد. علاوه بر این، ظلم

و بیدادگریهای خرده شاهان، سبب ترس، وحشت و آشفتگی مردم و جامعه شد. آنها برای نجات جان خود مهاجرت کردند و بسیاری از شهرها، غیر مسکونی و زمین‌های زراعتی بدون کشت و بایر ماند. تا اینکه تیمور ایران را متحد کرد؛ مدعیان قدرت را کنار زد و یا آنها را تضعیف نمود. از لحاظ سیاسی، اوضاع ایران در قرن هشتم، آشفته، تلخ و ناگوار بود و به دست قدرت‌طلبان تجزیه شد. هر کدام از حاکمان مغولی به نام شاهزاده ایلخانی، مدعی حکومت شدند و با تصرف قسمتی از خاک ایران، آنجا را به حاکمیت خود درآوردند. با اینکه کشمکشها نیم قرن به طول انجامید، آنها نتوانستند حکومت متحدی به وجود آورند.

۲-۴ اوضاع اجتماعی و فرهنگی

در این قرن، ایلخانان تلاش می‌کردند تا اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی ایران را سامان دهند، اما وجود سرداران مغولی، مانعی بر سر اهداف آنان بود؛ به مردم ظلم و ستم می‌کردند و از آنها باج و خراج سنگینی می‌گرفتند و در صورت مقاومت، آنان را شکنجه می‌کردند؛ البته قوانینی به نام یاسا تا حدودی مهار کننده مغولان بود و به اوضاع کشور و لشکر نظم می‌داد؛ پاداش، مجازات و قوانین شکار را تعیین می‌کرد و همه مردم، به پرداخت مالیات مجبور بودند. اجرا شدن این قانونها در روحیه مردم تأثیر گذاشت (خالقی‌راد، ۱۳۷۵: ۱۵۹).

در این روزگار حکومت‌های سیاسی عقب افتاده و یا نیمه فئودالی ستمگر، ایران را به نابودی کشاندند. محیط نامساعد آن روزگار و عوامل اقتصادی و سیاسی، موجب رواج فساد و تباهی در جامعه شد و روحیات مردمی را که شعار آنان پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک بود، افسرده و متأثر کرد. علاوه بر این، اختلاط و آمیزش این ملت‌های با فرهنگ و تمدن متضاد، زمینه‌های فساد و انحطاط را در جامعه فراهم می‌کرد (عاصمی، ۱۳۳۸: ۱-۱۵). حکومت حاکمان نالایق، ظالم و خودرأی در این دوره موجب رواج فساد و فحشا در جامعه گردید. روشنفکران که از جایگاه خود تنزل کرده بودند و در حکم نوکران فرمانروایان بودند از مردم فاصله گرفتند؛ تحت تأثیر اخلاق حاکمان، قرار گرفتند و غارت، فریبکاری، دغل بازی و ریاکاری را در جامعه رواج دادند. صوفیان ریاکار، مردم را به حال خود رها کرده بودند و خود سرگرم خوشیهای روزگار بودند (صاحب اختیاری و باقرزاده، ۱۳۷۵: ۱۱).

در روزگار مظفریان، اوضاع جامعه نسبت به گذشته نابسامانتر بود؛ احوال مردم بیش از حد پریشان بود؛ جاه‌طلبی و قدرت‌طلبی در جامعه بویژه در میان حاکمان رواج پیدا کرده بود. آنها برای دستیابی به اهدافشان به فجایعی همچون برادرکشی، نابینا کردن چشمان پسران، پدران و نزدیکان خود دست می‌زدند (حلبی، ۱۳۷۷: ۵۲).

غلامحسین یوسفی در کتاب *دیداری با اهل قلم* در بخش «شوخی طبعی آگاه»، که به معرفی و تبیین هنر و اندیشه عبید در آثار مثنوی می‌پردازد درباره این دوره می‌نویسد: در طبقات مختلف جامعه دیوانیان، قضات، اهل شریعت، صوفیان و پیشه‌وران، فساد به شیوه‌های گوناگون راه بسته بود. بخصوص بیداد و ستم صاحبان قدرت و اعمال حکومت و هرکس دستش به جایی بند بود، فرودستان را به جان آورده بود. از همه بدتر ریا و ظاهرسازی و مقاصد شوم را به ظاهری آراسته، خاصه در لباس دین و مذهب جلوه دادن، اهل اندیشه را سخت رنج می‌داد و کسی را یارای چون و چرا نبود. شهوت‌پرستی و بی‌عفتی و غلام‌بارگی در میان خواص و عوام رواج داشت؛ همچنان‌که تجاوز به مال و ناموس و آبروی مردم... مبارزالدین محمد مظفری با همه خشکیها و تظاهرات دینی - که به قول حافظ محتسب روزگارش بود- از تزویر و ستم و بی‌رحمی چیزی فروگذار نمی‌کرد... هرج و مرج اوضاع، رواج ظلم و جور، فقر و تنگدستی اکثر مردم، افتادن سر رشته کارها به دست اشخاص ناشایست و سودجوی و خودکام، بروز مفاسد اخلاقی در میان عموم طبقات بخصوص حکام و ارباب مناصب، عصر عبید را در تیرگی و تباهی فروبرده است (یوسفی، ۲۵۳۵: ۲۹۱).

۳-۴ اوضاع دینی

از لحاظ دینی، اقوام مغول، تاتار و دیگر قبیله‌های زردپوست به آیین مسیحی، بودایی، مانوی، بت‌پرستی و اسلام معتقد بودند. عده‌ای از خاندان مغول و ایلخان با تصرف ایران، مسلمان شدند. سقوط بغداد به دست هلاکو، موجب تقویت و رواج مذهب شیعه شد. در دستگاه خلافت بنی‌عباس، وجود وزیران عالم و کاردان شیعه مذهب، شیعیان را قدرتمند کرد. پس از سقوط بغداد، خواجه نصیرالدین طوسی، سید بن طاووس، بهاءالدین اربلی و علامه حلّی از وزیران شیعه بودند که باعث استحکام شیعه شدند و عقاید افراطی برخی از شیعیان را اعتدال بخشیدند. علاوه بر این، تشکیل دولتهای شیعه مذهب مانند سربداران و سادات علوی باعث تقویت تشیع گردید (خالقی‌راد، ۱۳۷۵: ۱۶۲-۱۶۱).

زمانی که سلطنت خلفا در ایران از بین می‌رود و حکومت‌های سنی مذهب راه زوال و انحطاط را در پیش می‌گیرند، مذهب تشیع رونق می‌یابد. اما به دلیل معضل سطحی‌نگری در دین، میان شیعه و سنی، اختلافاتی به وجود آمد. عبید در داستانهای خود شیعیانی را که فروع دین را بر اصول دین ترجیح می‌دهند به عنوان ستیزه جو و متعصب معرفی می‌کند (پارسا نسب، ۱۳۸۷: ۱۷۹).

۵. تأثیر اوضاع اجتماعی بر ادبیات قرن هشتم

اوضاع اسفبار این عصر، ادبیات را تحت تأثیر قرار داد. سیف فرغانی، خواجه کرمانی، اوحدی مراغه‌ای و عبید زاکانی شاعرانی هستند که با مطالعه و بررسی آثار ادبی و دیوانهای آنها تا حدودی می‌توان از جریانات سیاسی، اجتماعی و عقیدتی آن دوران آگاهی یافت. آثار برخی از این شاعران با ظرافت خاصی، نمودار اعمال ننگ آور صاحبان قدرت است (خالقی راد، ۱۳۷۵: ۱۶۰). شعر فارسی در این دوره سرشار از بدبینی و ناخشنودی از اوضاع روزگار، ناپایداری جهان و دعوت مردم به ترک تعلقات دنیا و زهد است. وضعیت وخیم محیط اجتماعی، توجه شاعران را به سمت مسائل مذهبی، خیالات تند صوفیانه و درویشانه، انزوا و تصورات باریک و دقیق کشانده است (صفا، ۱۳۵۳: ۶۱).

۶. انتقاد اجتماعی در آثار عبید

در این بخش فهرست‌وار، موضوعات، طبقات و شخصیت‌های مورد انتقاد عبید در هر کدام از آثار او و بسامد انتقادات وی نشان داده شده و سپس تحلیل و مقایسه آنها در نگاهی کلی ارائه شده است.

۱-۶ رساله دلگشا

موضوعات مورد انتقاد: مفاسد جنسی (۶۱ مورد)، مفاسد اخلاقی (۳۵) همچون شرابخواری (۹)، تملق و چاپلوسی (۲)، تعصبات مذهبی (۲۳)، فقر (۸)، خست (۷) طبقات اجتماعی مورد انتقاد: گروه‌های مذهبی (۲۴ مورد) از جمله خطیب و واعظ (۸)، صوفیان (۲)، حاکمان (۲۰)، قاضیان (۱۴).

شخصیتهای مورد انتقاد: هارون الرشید (۲) شیخ بدرالدین صاحب، ابودلف، ابونواس، ابو حارث، حجاج، اسحاق موصلی، ابویزید، ابوبکر ربانی (هر کدام یک بار).
شخصیتهای مورد انتقاد در حکایتهای فارسی نیز عبارتند از: قطبالدین شیرازی (۶)، قاضی عضدالدین ایجی (۵) مجد همگر (۴)، خواجه شمسالدین محمد جوینی (۴)، مولانا شرفالدین دامغانی (۳)، سیدرضی (۲)، اتابک سلغرشاه (۲)، مولانا رکنالدین ابهری، وزیر غیاثالدین، مولانا نجمالدین علی حافظ، شمسالدین مظفر، عبدالحی زراد، مولانا سعدالدین کرمانی، سعدالدین مولتانی، امیر مبارزالدین محمد، سلطان ابوسعید، خواجه بهاءالدین صاحب دیوان، سراجالدین قمری قزوینی، پهلوان عوض (هر کدام ۱ مورد).
عبید برای اینکه بهتر و آزادانهتر بتواند عقاید خود را مطرح کند از دلچکان روزگاران قدیم مانند ابوبکر ربابی (۴)، جحی (۲) و طلحک (طلخک) استفاده می کند. در طنز او سلطان محمود، مظهر فرمانروایان ستمگر است که به شدت نکوهش شده است.

۲-۶ رساله اخلاق الاشراف

موضوعات: لهو و لعب و فسق (۶ مورد)، بی عدالتی و ستمگری (۳)، خست (۷)، زبونی و تردامنی (۵)، دیوثی و ناشکیبایی (۵)، نادانی و دیدگاههای مادی (۳)، بی وفایی (۳)، دروغگویی (۲)، سنگدلی (۲)، بی شرمی (۱)
طبقات اجتماعی: بزرگان (۱۴)، قاضیان (۲)، بیگانگان (۱)، پهلوانان (۱)
شخصیتهای: چنگیز، تیمور، هلاکو، ضحاک، یزدگرد، معاویه و محی الدین عربی (هر کدام ۱ مورد).

۳-۶ رساله تعریفات (ده فصل)

موضوعات: مفاسد جنسی (۲۶ مورد) از جمله روابط نامشروع و فساد زنان حرمسرا (۲۴)، همجنس بازی (۲)، مفاسد اخلاقی (۲۴) که عبارتند از دزدی (۷)، شراب خواری و بنگ (۵)، رشوه خواری (۳)، دروغگویی (۳)، ریاکاری (۲)، سخن چینی (۱)، فقر (۱۵)، آداب معاشرت خواجهگان (۱۱)، بی دینی و بی تقوایی (۶)، تصرف در اوقاف (۴)، آموزه های نادرست مشایخ (۳)، بی انصافی و بی عدالتی خواجهگان (۱).
طبقات اجتماعی: عامه مردم (۱۷)، نهاد خانواده (۱۵)، کسبه و بازاریان (۱۰)، گروه های مذهبی (۹)، نهادهای فرهنگی (۸)، طبقه حاکم (۷)، دستگاه قضایی (۶)

۴-۶ رساله صد پند

موضوعات: مفاسد اخلاقی (۲۶ مورد) از جمله دروغ‌گویی (۷)، شرب خمر (۱۲)، ریاکاری (۳)، سخن‌چینی (۲)، تکبر (۱)، حرام‌خواری (۱)، مفاسد جنسی (۲۴)، پیمان‌شکنی (۳)، اعتیاد (۷)، بی‌توجهی به زندگی (۴)، خست (۳).
طبقات اجتماعی: نهاد خانواده (۱۹ مورد) از جمله زنان (۱۸)، فرزندان (۱)، گروه‌های مذهبی (۷) از جمله مؤذنان بد آواز (۱)، زاهدان (۲)، شیخ (۴)، دستگاه قضایی (۳)، طبقه حاکم (۲)، حاکمان (۱)، بزرگان (۱)، بیگانگان/ بی‌اصل و نسب‌ها (۳)، غلام‌پچگان ترک، کسبه و بازاریان (۱).

۵-۶ قصیده موش و گربه

موضوعات: ریاکاری (۱۰)، شراب‌خواری (۴)، دروغ‌گویی (۳).
طبقات اجتماعی: در این منظومه از قاضیان، والیان و حاکمان آن روزگار انتقاد می‌کند. منظور عبید از گربه عابد و لشکریان او در بیابان فارس، که لشکر موشان را به نابودی کشاند، امیر مبارزالدین محمد است؛ زیرا عبید در بیت
در بیابان فارس هر دو سپاه رزم دادند چون دلیران
به محلّ واقعه و در جایی دیگر در وصف حمله امیر مظفری می‌گوید:
ناگهان گربه جست بر موشان چون مبارز به روز میدان
و امیر شیخ ابواسحاق که با سپاه منظم خود به کرمان آمده بود به شیراز گریخت. وزیر باکفایت پادشاه موشان، اشاره‌ای به وزیر کاردان شیخ ابواسحاق، قاضی عضدالدین ایجی دارد و جواب امیر مبارزالدین به این فرستاده با جواب گربه به سفیر شاه موشان یکی است. به گواهی تاریخ، شیخ ابواسحاق، عضدالدین ایجی را برای ایجاد روابط صلح نزد امیر مبارزالدین می‌فرستد. این فرستاده مورد احترام حاکم قرار می‌گیرد و هزینه اقامت او و همراهانش را می‌پردازد؛ اما با درخواست صلح او موافقت نمی‌کند (حلی، ۱۳۷۷: ۱۱۹-۱۱۷).

شخصیت: او در ۱۶ مورد به‌طور غیر مستقیم از امیر مبارزالدین محمد انتقاد، و در یک مورد قاضی عضدالدین ایجی را نقد و نکوهش می‌کند.

۶-۶ اشعار عبید

موضوعات: مفاسد جنسی (۴۱ مورد)، مسائل اقتصادی (۱۴) از جمله فقر و قرض (۱۰)، مالاندوزی و جاه‌طلبی (۴)، شکایت از غم و اندوه روزگار (۱۶)، بی‌اعتباری دنیا (۱۲)، توبه و زهد ریایی (۸).

طبقات اجتماعی: گروه‌های مذهبی (۹ مورد) از جمله صوفی و رند (۶)، زاهد (۲)، شیخ (۱)، دستگاه قضایی (۱)، نهاد خانواده (۱).

از اشعار و آثاری که پس از سال ۷۵۶ سروده شده است درمی‌یابیم که تمایل به تصوف، انقلاب روحی بزرگی در او به وجود آورده است که بازتاب این تمایل را می‌توان در مثنوی عشاق‌نامه مشاهده کرد. عبید برای رهروان طریقت و مردان حقیقت، ارزش قائل، و به آنان معتقد بوده است. او در این زمینه تحت تأثیر تسلط عرفان در آن روزگار و تجربه‌های شخصی و بینش فردی خودش نسبت به روزگار و عدم دلبستگی او به دنیا، به تصوف گرایش پیدا کرده است. بر اثر این تحول روحی، همه چیز را از سر حکمت خداوندی می‌داند (عبید زاکانی، ۱۳۷۹: ۷۱).

شخصیت‌ها: کمال الدین حسین رشیدی (۳)، جهان خاتون، سید غیاث الدین علی یزدی، امیر مبارز الدین و شهاب الدین حیدر (هرکدام ۱ مورد).

۶-۷ فالنامه بروج

در این فالنامه از فالهای خجسته خبری نیست. همه فالها، واقعی است. هدف عبید از چنین فالگیری، تمسخر صاحب‌فال، یا اعضای خانواده اوست. فالنامه بروج را می‌توان فالنامه گونه یا ضد فالنامه نامید که در آن برخی از روشها و الگوهای فالنامه‌نویسی مورد تمسخر قرار می‌گیرند. این فالنامه، واکنشی در برابر تمایلات افراطی مردم جامعه به خرافات فالگیران بود (اسپراکمن، ۱۳۵۸: ۲۲۴ تا ۲۳۷).

۷. نگاه کلی به انتقاد اجتماعی در آثار عبید

انتقادات اجتماعی عبید زاکانی را در قالب طنز می‌توان در سه دسته موضوعات، طبقات اجتماعی و شخصیت‌ها تقسیم‌بندی و بررسی کرد. در زمینه موضوعات مد نظر او درمی‌یابیم که یکی از مفاسد بزرگ و رایج در دوره او، مفاسد جنسی است که عبید در

بیشتر آثار خود به آن پرداخته است و این موضوع نشان‌دهنده بسط و کثرت تأمل برانگیز این ناهنجاری اخلاقی در جامعه نابسامان آن روزگار است.

در اجتماعی که زنجاری و همجنس بازی رسمی رایج بود و چه بسیار جنگ و نزاع های بزرگ و کوچک بر سر تصاحب زنی، یا دست یافتن به مال و جاه روی می‌داد، شگفت نیست که پاکدامنی «مذهب منسوخ» خوانده شود و بی‌آبرویی و تردامنی «مذهب مختار» (یوسفی، ۲۵۳۵، ۲۹۸).

از بین ۳۷۵ حکایت، ۶۱ مورد مربوط به امور جنسی است. در رساله تعریفات از ۲۴۶ واژه که به شیوه‌ای طنزآمیز تعریف شده‌اند، ۲۶ واژه به این موضوع مربوط است. او عنوان صد سخن خود را «صد پند» قرار داده است و بدون ریا و تکلف، سخنان و تجارب خود را در طول زندگی مطرح می‌کند. در ۲۴ پند از مفاسد جنسی سخن می‌گوید. در رساله اخلاق/الاشراف، آرای حکما و بزرگان گذشته و عصر خود را درباره علم اخلاق و حکمت عملی با هم مقایسه می‌کند و آشکارا از اخلاق بزرگان روزگار خود انتقاد می‌کند که راه و رسم قدما را مذهب منسوخ می‌دانند. از بین ۵۵ سخن موجود در این رساله، ۱۷ سخن مربوط به مفاسد جنسی طبقات برگزیده جامعه است. به طور کلی در آثار عبید ۱۶۹ مورد انتقاد در این زمینه وجود دارد و ۱۵٪ حجم آثار و ۳۶٪ حجم انتقادات را به خود اختصاص داده است.

انتقاد به دیگر ناهنجاریهای اخلاقی در رساله دلگشا منعکس شده است. بسامد آن ۳۲ مورد است. میزان این انتقادات در اخلاق/الاشراف به کمترین مقدار خود یعنی ۴ مورد می‌رسد. بسامد این ناهنجاریها بر اساس میزان تکرار در سایر آثار به این شرح است: رساله صد پند ۲۶، رساله تعریفات ۲۱، موش و گربه ۱۰ و دیوان/شعار ۸ مورد. در کل آثار عبید ۱۰۱ مورد انتقادی در این زمینه دیده می‌شود (۲۱٪).

در حیطه مسائل اقتصادی، عبید بیشتر از فقر سخن می‌گوید؛ چرا که در دوره زندگی او عدالت، رسمی منسوخ بوده است و در نبودن عدالت و زیاده‌خواهی بزرگان و قدرتمندان، عامه مردم گرفتار فقر و نداری خواهند شد.

در شیراز، کاروانهای تجاری بین هند، روم و عراق، مالیات سنگینی به نام تمغا می‌پرداختند که مقدار آن بر اساس ارزش کالا بود. مردم از این باج و خراج و مأموران آن (تمغاچی) ناراضی بودند. عبید زاکانی در رسالات خود آنها را «واجب القتل» می‌داند. مأموران حکومتی، عوارض دیگری از دهقانان، پیشه‌وران و بازرگانان می‌گرفتند و از این راه خسارات زیادی بر آنها وارد می‌کردند (زرین کوب، ۱۳۶۹: ۲۵).

۳۷ مورد یعنی ۲۱٪ حجم انتقادات عبید را موضوع فقر در بر می‌گیرد. بیشترین انتقاد در این زمینه در رسالهٔ تعریفات ۱۵ مورد و کمترین انتقاد در رسالهٔ دلگشا ۸ مورد دیده می‌شود. این انتقاد در دیوان/شعار ۱۴ بار تکرار شده است. در سایر آثار به این موضوع پرداخته نشده است. در کل ۳۷ مورد (۸٪) انتقاد در این زمینه دیده می‌شود.

در انتقاد از نظام آفرینش از غم و اندوه روزگار، شکایت می‌کند. از این شکواییه‌ها در دیوان/شعار ۱۶ مورد به چشم می‌خورد. در همین مجموعهٔ شعری در ۱۲ مورد از بی‌اعتباری دنیا سخن می‌گوید. در صد پند در ۵ مورد از بی‌توجهی مردم نسبت به زندگی انتقاد می‌کند.

مردم در این دوره از نظر مسائل دینی گرفتار تعصبات افراطی و سطحی‌نگری در دین بودند. بازار ریا و خرافات و سوءاستفاده از عامهٔ مردم گرم بود و سختگیری حاکمانی چون امیر مبارزالدین نیز چهره‌ای خشن و تحمل‌ناپذیر از گوهر دین ارائه می‌کرد.

نهاد دینی قرن هشتم نیز یا گرفتار قیل و قال مدرسی خویش است یا سرگرم فسق و فجور. از این رو دینداری متشرعان از محتوا تهی و با نوعی جهالت درآمیخته است. آنچه از دین به مردم عرضه می‌شود، جز مشتی از ظواهر دین و خرافات برآمده از آن نیست؛ چرا که خود آنان نیز از کنه دین آگاهی ندارند: خطیبی را پرسیدند که مسلمانی چیست. گفت من خطیبم، مرا با مسلمانی چه کار؟ (پارسانسیب، ۱۳۸۷: ۱۷۷)

بیشترین انتقادهای عبید در این زمینه در رسالهٔ دلگشا ۲۴ و پس از آن در رسالهٔ تعریفات ۶ مورد دیده می‌شود. در تمام آثار ۳۰ مورد انتقاد در این زمینه وجود دارد؛ یعنی ۶٪ کل انتقادات. در بیان توبه و زهد ریایی، بیشترین انتقادهای او در دیوان/شعار ۸ و کمترین آن در رسالهٔ صد پند، ۲ مورد است. این مضمون در منظومهٔ موش و گربه ۶ بار تکرار شده است (۳٪ کل انتقادات).

بیشترین حجم انتقاد از بی‌عدالتی و ستمگری حاکمان در رسالهٔ دلگشا به چشم می‌خورد. بسامد آن ۸ مورد و کمترین انتقاد در رسالهٔ تعریفات یک مورد است. در موش و گربه ۴ و اخلاق/الاشراف ۳ مورد تکرار شده است. در مجموع آثار عبید ۱۶ انتقاد دیده می‌شود (۳٪ انتقادات). از خست در رسالهٔ دلگشا و اخلاق/الاشراف در یک سطح انتقاد شده است. میزان این انتقادات در هر دو رساله ۷ مورد است. بعد از آن در

رساله صد پند ۳ و کمترین میزان آن در رساله تعریفات یک مورد است (۱۸٪ کل انتقادات). از آداب و رسوم ناپسند در رساله تعریفات بیشتر از آثار دیگر انتقاد شده است. از ۱۲ مورد انتقادی که در این زمینه هست ۱۱ مورد به این رساله تعلق دارد و کمترین میزان این انتقاد در رساله دلگشا یک مورد است.

آموزه‌های نادرست مشایخ گاهی سبب رواج خرافات در بین مردم و گاه باعث افراط و تفریط می‌شد. بازتاب این موضوع در رساله دلگشا بیشتر از آثار دیگر اوست. میزان این انتقادات در این رساله ۷ و در رساله تعریفات ۳ مورد است. بیشترین انتقاد درباره ساده‌لوحی مردم در رساله دلگشا ۴ و در موش و گربه ۳ مورد دیده می‌شود. بیشترین انتقاد در زمینه پیمان‌شکنی در رساله صد پند ۵ مورد است (۵٪ حجم این رساله) و این انتقاد در اخلاق/الشراف کم‌رنگ‌تر شده است به طوری که بسامد آن به یک مورد می‌رسد.

نادانی و دیدگاه‌های مادی بزرگان از موضوعاتی است که فقط در اخلاق/الشراف به آن پرداخته شده است و تعداد این انتقاد به ۳ مورد می‌رسد. نادانی و بی‌فرهنگی حاکمان و در نتیجه بی‌اعتبار شدن علم و معرفت از سویی و وابسته بودن علمای روزگار به نهاد فاسد قدرت از سوی دیگر باعث شده است که جهل و خرافات و تعصب بر تمام شئون زندگی مردم سایه افکند. یک نمونه بسیار گویا از این ناهنجاری، حکایت عبید در رساله دلگشا است که در مجلسی سلطان ابوسعید به عالم نامدار و بزرگی چون مولانا عضدالدین دستور می‌دهد که برخیزد و برقصد و وی چنین می‌کند (عبید، ۱۳۸۳: ۳۰۱).

بهداشت عمومی موضوعی است که نسبت به سایر انتقادات کمتر به آن توجه شده است: ۲ مورد از حکایتهای رساله دلگشا به این موضوع اختصاص دارد. زرین کوب در توصیف شیراز روزگار حافظ و عبید نوشته است:

شهر زیبا بود؛ هوایی خوش داشت و نهرها از میان آن می‌گذشت. اما ظاهر آن خاصه برای کسانی که از زیباییهای نهانی آن بی‌خبر بودند، زنده بود و حتی زشت. کوچه‌ها تنگ بود و پنجره‌ها کوتاه. بوی گندی که از پلیدها برمی‌خاست، همه جا به دماغ می‌خورد. چون در ساختن آبریزها اهتمام نمی‌شد، کوچه‌ها پر بود از این پلیدها و «مردم متمیز را» به قول حمدالله مستوفی «در آن کوچه‌ها تردد، متعذر» بود» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۰).

شگفت می‌نماید که عبید چندان به این معضل زندگی شهری آن روزگار توجه لازم نداشته است.

اعتیاد نیز موضوعی است که در رسالهٔ صد پند ۷ مورد دیده می‌شود. از بین تمام آثار انتقادی، بیشترین موضوع انتقادی در زمینهٔ انواع ناهنجاریهای اخلاقی است. بسامد آن به ۱۶۹ مورد (۳۶٪) می‌رسد و کمترین انتقاد مربوط به سنگدلی بزرگان، خرافه‌پرستی و بهداشت یعنی ۲ مورد (۴۲٪) است.

در زمینهٔ طبقات اجتماعی مورد انتقاد در آثار عبید نیز می‌توان دید که در کل آثارش ۱۷۳ مورد (۳۲٪) از عامهٔ مردم انتقاد کرده است.

عموم مردم از طبقات گوناگون عیب‌ها داشتند و مورد انتقاد بودند. نگاه نافذ عبید مانند دوربینی دقیق و حساس در هر جانب، نکته‌ای یافته و قلم او از هر چیزی تصویری نقش کرده است... آیا شگفت نیست که عبید زیباترین و لطیف‌ترین و متعالی‌ترین عواطف و آمال بشری را در لباسی به ظاهر زشت عرضه کرده است؟ گاه باشد که جامعهٔ خواب‌آلود و اسیر تباهی را جز با نشان دادن زشتی‌ها نمی‌توان به هوش آورد (یوسفی، ۲۵۳۵، ۲۰۸ و ۲۰۹).

در آثار عبید، بیشتر انتقادهای متوجه عموم مردم است که بر اثر انحراف نهادهای سیاسی، دینی و فرهنگی و نیز به سبب نادانی و جهل خود، دچار انحطاط اخلاقی و رفتاری گردیده‌اند. از بزرگترین عارضهٔ اجتماعی این عصر، فقر اقتصادی و فقر فرهنگی مردم است که به بروز ناهنجاریهایی چون روابط نامشروع زنان و مردان، همجنسگرایی در میان مردان، شکسته شدن حریم حرمت خانواده‌ها، تجاوز به مال و دارایی دیگران، شراب‌خواری و بدمستی و ... منجر شده است. در این اجتماع، ساده‌لوحی و نادانی عامهٔ مردم و رندی و فرصت‌طلبی گروهی دیگر - که عمدتاً از ترکان مغول و وابستگان آنها هستند - وضعیتی پدید آورده که در آن حریم حقوق فردی و اجتماعی افراد نامعلوم است... و ضد ارزشها به ارزش بدل گردیده است (پارسانسب، ۱۳۸۷: ۱۷۹).

بیشترین انتقاد از عامهٔ مردم در رسالهٔ دلگشا ۹۱ مورد دیده می‌شود. در اخلاق/لاشراف، بزرگان جامعه را نقد کرده است که مفاسد و ضد ارزشهایی را در جامعه رواج می‌دهند. در دیوان/شعار کمتر به انتقاد پرداخته است و در این زمینه تنها یک مورد نقد دیده می‌شود. بیشترین انتقادهای عبید در زمینهٔ نهاد خانواده در رسالهٔ دلگشا به چشم می‌خورد. در دورهٔ او به دلیل فقر و نابسامانی جامعه و از سوی دیگر رواج فساد اخلاقی و همجنس‌بازی و غلامبارگی، نهاد خانواده، شأن و منزلت خود را

از دست داده، و پابندی به تعهدات خانوادگی و اخلاقی کمرنگ و نادر شده بود. عبید این ناهنجاری و زشتی را بخوبی دیده و بشدت نقد کرده است. میزان این انتقاد ۹۵ و کمترین آن در دیوان/شعار یک مورد است. در آثار دیگر مانند رساله صد پند ۲۰ و در رساله تعریفات ۱۵ مورد به این موضوع پرداخته است.

بیشترین انتقادهای او در زمینه گروه‌های مختلف مذهبی (علماء، وعاظ، صوفیان، مؤذنان) در رساله دلگشا به چشم می‌خورد. میزان این انتقاد ۲۳ مورد است. کمترین انتقاد در رساله صد پند ۷ و در دیوان/شعار و رساله تعریفات ۹ مورد است. در مجموع آثار ۱۳۱ مورد (۲۴٪) به این طبقه اختصاص دارد.

بیشترین انتقادهای وی در زمینه طبقات حاکم در رساله دلگشا ۶۱ و کمترین انتقاد در دیوان/شعار ۳ مورد است. این موضوع در رساله صد پند ۴، مثنوی موش و گربه ۲۶ و رساله تعریفات ۷ مورد تکرار شده است. در کل ۱۱۵ مورد (۲۱٪). «نهاد حکومتی عصر، جاهل است و ستمگر؛ مدیحه پسند و چاپلوس‌پرور و از نظر اخلاقی به انواع انحرافات گرفتار؛ باج می‌گیرد و رشوه می‌ستاند؛ جز به منافع و تداوم حاکمیت خود نمی‌اندیشد» (همان، ۱۷۷).

بیشترین انتقادهای در زمینه نهاد قضایی در رساله دلگشا ۱۴ و کمترین انتقاد در دیوان/شعار و در منظومه موش و گربه یک مورد است که به ترتیب (۴۱٪) و (۱٪) حجم این آثار را دربرمی‌گیرد. در رساله تعریفات و اخلاق/اشراف به ترتیب ۶ و ۲ مورد است. در کل ۲۸ مورد (۵٪)؛ چنانکه پیش از این آمد، قاضیان عصر عبید، آلوده به انواع تردامنی، رشوه‌گیری و بی‌عدالتی آلوده‌اند.

از ترکان با عنوان بیگانگان در رساله دلگشا با ۱۳ مورد، بیشترین و در اخلاق/اشراف یک مورد کمترین انتقاد آمده است. از آنان در رساله تعریفات و رساله صد پند در یک سطح انتقاد شده است (۳ مورد) که در کل ۲۰ مورد یعنی ۴٪ حجم انتقادات را در بر می‌گیرد. از بین تمام آثار عبید بیشترین انتقاد در مورد طبقات، مربوط به طبقات فرودست جامعه است. میزان این انتقاد ۱۷۲ مورد (۱۵٪) است و کمترین انتقاد مربوط به طبیبان است که بسامد آن یک مورد (۰۸٪) است.

در پایان بحث و پس از این تجزیه و تحلیل به دیدگاه شفیعی کدکنی درباره عبید نظری می‌افکنیم که: «در قلمرو طنز، عبید همان مقامی را داراست که حافظ در حوزه

شعر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۶). ایشان در مقایسه طنز عبید، سوزنی سمرقندی و حافظ، می‌نویسد:

سوزنی اساس کار خود را بر حمله یا اعتراض و تجاوز به قلمرو ناموس اشخاص قرار داده است... اما حافظ هرگز چنین نکرده است. حافظ تابوهای دیگری را مورد هجوم قرار داده است: صومعه، خانقاه، محتسب و شحنه را و عبید حد فاصل سوزنی و حافظ است. با این تفاوت که عبید در مقایسه با سوزنی با «نوع» سروکار دارد و نه با شخص و به همین دلیل، هنرش استمرار دارد. اما تفاوتی که به لحاظ اسلوب با سوزنی دارد، این است که کار او طنز است و کار سوزنی هجو، و به لحاظ نوع تابوها، تفاوت او با حافظ در این است که حافظ در دایره تابوهای خاصی، شبکه طنز خود را گسترش می‌دهد؛ تابوهایی که مردم زمانه نسبت به آنها همان حالت آمیوالانس را احساس می‌کنند (همان، ۳۱۴).

با توجه به یافته‌های این پژوهش، می‌توان در تأیید و تکمیل نظر ایشان گفت که عبید علاوه بر طنز در گستره مفاهیم و طبقات گوناگون اجتماعی در دایره طنز مربوط به اشخاص نیز ید طولایی دارد و بسامد اینگونه از طنز، چنانکه در جدول شماره ۳ می‌بینیم در آثارش چشمگیر است (حدود ۴۰ شخصیت)، اما کمتر به حیطه هزلیات سوزنی نزدیک شده و در همین نمونه‌های طنز نیز کوشیده است تا از گستره محدود اشخاص فراتر رود و با نگاهی کلی‌تر، اجتماعی‌تر و انسانی‌تر، به نقد ناهنجاری‌های جامعه بپردازد.

این پژوهش به بررسی‌های طنزآمیز و گاه هزل‌آمیز عبید زاکانی، بی‌شک از ارکان ادبیات انتقادی ایران به‌شمار می‌رود. ابعاد زبانی، سبکی و هنری طنز عبید در پژوهشهای فراوانی بررسی و بیان شده است. اما از نظر مضمون و محتوا، انتقادات او را می‌توان در سه عرصه مفاهیم، طبقات اجتماعی و شخصیتها به‌دقت و با در نظر گرفتن بسامد هرکدام بررسی کرد و به این نتیجه رسید که ناهنجاریهای اجتماعی عصر عبید و ای بسا دیگر روزگاران تاریخ اجتماعی ایران چه بوده و عبید، این منتقد آگاه، ظریف و نکته‌سنج، چگونه با زبان طنز و هزل، پرده از این زشتیها و کژیها برداشته است. در زمینه نقد مفاهیم اجتماعی، عبید به‌ترتیب به این ناهنجاریها توجه ویژه و اشارات مکرر دارد: مفاسد جنسی (۱۶۹ بار)، ناهنجاریهای اخلاقی (۱۰۱ بار)، مسائل اقتصادی (۳۷ بار)، نظام آفرینش، دین، خست، بی‌عدالتی و ستمگری، توبه و زهد ریایی، آداب و رسوم ناپسند،

آموزه‌های نادرست مشایخ، ساده‌لوحی مردم، اعتیاد، وفا نکردن به سوگند، بی‌وفایی، تصرف در اوقاف، نادانی و مادی‌گرایی، سنگدلی بزرگان، خرافه‌پرستی و بهداشت. چنانکه از آمار و ارقام پیداست، مفسد جنسی، دیگر ناهنجاریهای اخلاقی همچون دزدی، شراب‌خواری، رشوه‌خواری، دروغ‌گویی، ریاکاری، سخن‌چینی، آداب معاشرت نادرست خواجه‌گان، بی‌دینی و بی‌تقوایی، تکبر، حرام‌خواری، پیمان‌شکنی، اعتیاد، بی‌توجهی به زندگی، خست و...، مصارف نادرست اوقاف (۴)، آموزه‌های نادرست مشایخ (۳)، بی‌انصافی و بی‌عدالتی خواجه‌گان و فقر و مسائل اقتصادی، پررنگترین کاستیها و نادرستیهای جامعه روزگار وی بوده یا دست کم از نظر عبید چنین بوده است. انتقاد به نظام آفرینش (۳۲) و مسائل دینی (۳۰) نیز از موضوعات مهم مد نظر اوست؛ اما از ستم و زورگویی ظالمان تنها ۱۶ بار سخن به میان آورده است و این خود نشان‌دهنده خفقان حاکم بر آن زمان و بیم عبید از تنبیه یا مجازات حاکمان ظالم تواند بود. در زمینه طبقات گوناگون جامعه، نیش طعن و طنز قوی و گزنده او به ترتیب، این لایه‌های جامعه را هدف قرار داده است: عامه مردم (۱۷۲)، نهاد خانواده (۱۳۱)، طبقه حاکم (۱۱۵)، گروههای مذهبی (۵۴)، نهاد قضایی (۲۸)، بیگانگان (۲۰)، نهادهای فرهنگی (۱۵)، اصناف مختلف (۵) و پهلوانان (۴). در این زمینه نیز ملاحظه می‌شود که عامه مردم، نهاد مهم خانواده، طبقه حاکم و گروههای مذهبی در رأس انتقادات او جای گرفته است. این روشن‌بینی و انصاف اندیشگی عبید به راستی ستایش‌برانگیز است؛ چرا که هم چهل و بی‌فرهنگی طبقات مختلف جامعه و هم نادانی، تعصبات و زورگویی حاکمان و قدرتمندان را در افول ارزشهای انسانی و اخلاقی روزگار خود دخیل می‌دانسته و یکسره همه تقصیرات را به دوش یکی از دو سوی حاکم و محکوم جامعه نیفکنده است. در لابه لای حکایات و نوشته‌های طنزآمیز او حدود چهل شخصیت نیز دیده می‌شوند که به ترتیب عبارتند از: امیر مبارزالدین محمد (۱۶ بار) به شکلی کنایی و ۲ بار آشکارا)، سلطان محمود (۹ بار)، طلحک (۸ بار)، قطب‌الدین شیرازی (۶ بار)، قاضی عضدالدین ایجی (۵)، ابوبکر ربابی (۵)، خواجه شمس‌الدین محمد جوینی (۴)، مجد همگر (۴)، کمال‌الدین حسین رشیدی (۳)، مولانا شرف‌الدین دامغانی (۳)، هارون‌الرشید، جحی (جو‌حی)، سید رضی، اتابک سلغرشاه (هرکدام ۲ بار)، خواجه بهاء‌الدین صاحب دیوان، پهلوان عوض، سلطان ابوسعید، مولانا رکن‌الدین ابهری، وزیر غیاث‌الدین، مولانا نجم‌الدین علی حافظ، شمس‌الدین مظفر، عبدالحی زراد، سعدالدین مولتانی، مولانا

جدول ۲. طبقات اجتماعی مورد انتقاد در آثار عبید

طبقات مورد انتقاد	دیوان	رساله دلگشا	اخلاق الاشراف	تعریفات	صدپند	موش و گریه	جمع	درصد
عامه مردم	-	۹۱	-	۱۷	۵۳	۱۱	۱۷۲	٪۳۲
نهاد خانواده	۱	۹۵	-	۱۵	۲۰	-	۱۳۱	٪۲۴
طبقه حاکم	۳	۶۱	۱۴	۷	۴	۲۶	۱۱۵	٪۲۱
گروه‌های مذهبی	۹	۲۳	-	۹	۷	۶	۵۴	٪۵
نهاد قضایی	۱	۱۴	۲	۶	۴	۱	۲۸	٪۵
بزرگان	-	۱۳	۱	۳	۳	-	۲۰	٪۴
نهادهای فرهنگی	-	۶	-	۷	۲	-	۱۵	٪۳
اصناف	-	۴	-	-	۱	-	۵	٪۱
پهلوانان	-	۱	۲	-	۱	-	۴	٪۱
جمع							۵۴۴	۱۰۰

جدول ۳. شخصیت‌های مورد انتقاد در آثار عبید

شخصیت‌های مورد انتقاد	دیوان	رساله دلگشا	اخلاق الاشراف	تعریفات	صدپند	موش و گریه (۱۶ شیوه‌ای کنایی)	جمع	درصد
امیر مبارزالدین محمد	۱	۱	-	-	-	-	۱۸	٪۱۷
سلطان محمود	-	۹	-	-	-	-	۹	٪۹
طلحک	-	۸	-	-	-	-	۸	٪۸
قطب الدین شیرازی	-	۶	-	-	-	-	۶	٪۶
قاضی عضدالدین ایچی	-	۵	-	-	-	۱	۶	٪۶
ابوبکر ربابی	-	۵	-	-	-	-	۵	٪۵
خواجه شمس الدین محمد جوینی	-	۴	-	-	-	-	۴	٪۴
مجد همگر	-	۴	-	-	-	-	۴	٪۴
کمال الدین حسین رشیدی	-	۳	-	-	-	-	۳	٪۳
مولانا شرف الدین دامغانی	-	۳	-	-	-	-	۳	٪۳
هارون الرشید	-	۲	-	-	-	-	۲	٪۲
جمعی (جوخی)	-	۲	-	-	-	-	۲	٪۲
سید رضی	-	۲	-	-	-	-	۲	٪۲
اتابک سفرشاه	-	۲	-	-	-	-	۲	٪۲
خواجه بهاء الدین صاحب دیوان	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
پهلوان عوش	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
سلطان ابو سعید	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
مولانا رکن الدین ابهری	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
وزیر غیاث الدین	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
مولانا نجم الدین علی حافظ	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
شمس الدین مظفر	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
عبد الحی زراد	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
سعد الدین مولکانی	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
مولانا سعدالدین کرمانی	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱

شخصیت‌های مورد انتقاد	دیوان	رسالة دلگشا	اخلاق‌الاشراف	تعريفات	صدپند	موش و گربه	جمع	درصد
وزير غياث الدين	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
مولانا نجم الدين علي حافظ	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
شمس الدين مظفر	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
عبد الحی زراد	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
مسعد الدين مولثانی	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
مولانا سعدالدين کرمانی	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
سراج الدين قعری قزوينی	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
شیخ بدرالدین صاحب	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
ابودلف	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
ابونواس	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
ابوحارث	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
حجاج	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
ابوزید	-	۱	-	-	-	-	۱	٪۱
محمی الدین عربی	-	-	۱	-	-	-	۱	٪۱
معاویه	-	-	۱	-	-	-	۱	٪۱
یزدگرد	-	-	۱	-	-	-	۱	٪۱
ضحاك	-	-	۱	-	-	-	۱	٪۱
هلاکو	-	-	۱	-	-	-	۱	٪۱
تیمور	-	-	۱	-	-	-	۱	٪۱
چنگیز	-	-	۱	-	-	-	۱	٪۱
جهان خاتون	۱	-	-	-	-	-	۱	٪۱
سید غیاث الدین علی یزدی	۱	-	-	-	-	-	۱	٪۱
شهاب الدین حیدر	۱	-	-	-	-	-	۱	٪۱
جمع							۱۰۱	۱۰۰

منابع

۱. اسپراکمن، پل؛ عبید زاکانی لطیفه‌پرداز و طنزآور بزرگ ایران؛ مجله آینده، سال پنجم، شماره ۵ و ۴: ۱۳۵۸، ص ۲۳۷-۲۲۴.
۲. اسکارپیت، روبر؛ جامعه‌شناسی ادبیات؛ ترجمه مرتضی کتبی؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۷۴.
۳. بهزادی اندوهجردی، حسین؛ طنزپردازان ایران از آغاز تا پایان دوره قاجار؛ تهران: دستان، ۱۳۸۳.

۴. پارسا نسب، محمد؛ جامعه‌شناسی ادبیات فارسی: از آغاز تا سال ۱۳۵۷؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۷.
۵. حلبی، علی اصغر؛ عبید زاکانی؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
۶. خالقی‌راد، حسین؛ قطعه و قطعه‌سرایی در شعر فارسی؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ از کوچه‌رندان: درباره‌ی زندگی و اندیشه‌ی حافظ؛ چ دهم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۲.
۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی (طنز حافظ)؛ تهران: اختران، زمانه، ۱۳۸۶.
۹. صاحب‌اختیاری، حمید و بهروز باقرزاده، عبید زاکانی، لطیفه‌پرداز و طنزآور بزرگ ایران؛ تهران: اشکان، ۱۳۷۵.
۱۰. صفا، ذبیح‌الله؛ مختصری در تاریخ تحول نظم و نشر پارسی؛ چ هشتم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۳.
۱۱.؛ تاریخ ادبیات در ایران؛ ج ۳ (بخش دوم)، چ ششم، تهران: فردوس، ۱۳۶۹.
۱۲. عبید زاکانی، عبیدالله؛ اخلاق‌الاشراف؛ به تصحیح علی اصغر حلبی، تهران: اساطیر، ۱۳۷۴.
۱۳.؛ کلیات عبیدزاکانی؛ تصحیح، تحقیق، شرح و ترجمه‌ی حکایات عربی؛ پرویز اتابکی، تهران: زوآر، (۱۳۷۹ الف).
۱۴.؛ گزیده‌ی رساله‌ی دلگشا؛ به کوشش ابراهیم نبوی؛ چ دوم، تهران: روزنه، ۱۳۷۹ ب.
۱۵.؛ رساله‌ی دلگشا به انضمام رساله‌های تعریفات، صد پند و نوادر الامثال، تصحیح و ترجمه و توضیح علی اصغر حلبی، تهران: اساطیر، ۱۳۸۳.
۱۶. غنی، قاسم؛ بحث در آثار و افکار و احوال حافظ: تاریخ عصر حافظ یا تاریخ فارس و مضافات و ایالات مجاوره در قرن هشتم؛ چ دهم، ج ۱، تهران: زوآر، ۱۳۸۶.
۱۷. کامشاد، حسن؛ پایه‌گذاران نشر جدید فارسی، تهران: نی، ۱۳۸۴.
۱۸. گلدمن، لوسین؛ جامعه‌شناسی ادبیات: دفاع از جامعه‌شناسی رمان؛ مترجم محمدجعفر پوینده؛ تهران: هوش و ابتکار، ۱۳۷۱/۱۹۹۲.
۱۹. لوکاج، جورج؛ تاریخ آگاهی طبقاتی؛ ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده؛ تهران: تجربه، ۱۳۷۷/۱۹۹۸.
۲۰. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت؛ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۳.

۲۱. نیکوبخت، ناصر؛ نقد و بررسی شعر هجوی از آغاز تا عصر عبید؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

۲۲. هال، ورنون؛ تاریخچه نقد ادبی؛ ترجمه احمد همتی؛ تهران: روزنه، ۱۳۷۹/۲۰۰۰.

۲۳. یوسفی، غلامحسین؛ دیداری با اهل قلم؛ مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، ۲۵۳۵.

تحلیل غزلیات حافظ شیرازی براساس نظریه نقاب و سایه

ک. گ. یونگ

دکتر علی اکبر باقری خلیلی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

منیره محرابی کالی*

چکیده

از دیدگاه کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱م) ناهوشیار جمعی، منبع تجربیات باستانی است و این تجربیات به وسیله کهن‌الگوها آشکار می‌شوند. نقاب/ پرسونا، سایه، آنیما، آنیموس و خود/ ماندالا، مهمترین کهن‌الگوها هستند و آثار ادبی از جمله تجلیگاههای آنها محسوب می‌گردند. یونگ معتقد است که کهن‌الگوها در شکل‌گیری و تکامل شخصیت افراد بسیار مؤثرند. بر اساس این نظریه، تقابل و تضاد ابعاد شخصیتی تپها و قشرهای اجتماعی در غزلیات حافظ با کهن‌الگوی نقاب و سایه یونگ سازگاری دارد و واژه‌های خراباتی و پارسایانه، وظیفه توصیف تقابل نقاب و سایه را بر عهده دارند. مهمترین نقابهای خواجه شمس الدین محمد عبارتند از: ۱. حافظ ۲. زاهد ۳. ملامتی. خواجه در نقابهای حافظ و زاهد، خود را کمتر از آنچه و آنکه هست، ظاهر می‌سازد و در نقاب ملامتی، آنچنان که نیست یا کمتر از آنچه که هست رخ می‌نماید. او به انکار، سرکوب و واپس‌رانی سایه پرداخته و «من» خود را با نقاب و نقش اجتماعی‌اش یکی نکرده است، بلکه به دلیل خودآگاهی از نقش بودن نقابها، هم از مرز ماهیت نقاب عدول نکرده و هم به برآوردن نیازها و خواسته‌های سایه‌اش مشغول گشته است و کوشیده تا با نیل به اعتدال، طریق کمال را بی‌یابد. او در این راه «من»، «نقاب» و «سایه» را به وحدت رسانده و آن را در شخصیت «رند» پدیدار ساخته است.

کلیدواژه‌ها: یونگ، نقاب، سایه، خود و حافظ شیرازی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۵/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۶/۱۵

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

۱. درآمد

روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱) به دلیل اسطوره محوری و پیوند تنگاتنگ با آفرینش آثار هنری، در بررسی متون ادبی از دیدگاه روانشناختی جایگاه ویژه‌ای دارد. یونگ معتقد است که:

انسان در این سیاره، تنها پدیده‌ای است که با پدیده‌های دیگر قابل مقایسه نیست... و روان ما که در وهله نخست باعث همه دگرگونی‌های تاریخی در این سیاره است (به دلیل) جدایی انسان متمدن از سرشت غریزی، ناگزیر او را به تضاد میان خودآگاه و ناخودآگاه، روح و طبیعت، و دانش و دین، فرا می‌افکند و هنگامی که خودآگاهی انسان دیگر قادر نیست جنبه غریزی او را نادیده گیرد یا واپس زند، این شکاف آسیب‌شناسانه می‌شود (یونگ، ۱۳۸۵: ۳۹-۴۰ و ۶۶)

و بالطبع انسان را از رسیدن به تفرد و خودشکوفایی، یعنی تکامل غایی شخصیت باز می‌دارد.

یونگ درباره چگونگی شکل‌گیری شخصیت یا روان انسان بر این باور است که: کل شخصیت یا روان از نظامها یا ساختارهای جداگانه‌ای تشکیل شده است که می‌تواند بر یکدیگر اثر گذارد. نظامهای عمده، من، ناهوشیار شخصی و ناهوشیار جمعی است.

من، هسته اصلی هوشیاری است؛ یعنی بخشی از روان که به درک کردن، فکر کردن، احساس کردن و یادآوری مربوط می‌شود. من، آگاهی ما از خودمان است و مسئول انجام دادن فعالیت‌های عادی در زندگی بیداری است. «من» به شیوه انتخابی عمل می‌کند؛ فقط بخشی از محرکها را که با آنها مواجه می‌شویم به آگاهی هوشیار می‌پذیرد (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۰).

ناخودآگاه یا ناهوشیار جمعی، عمیقترین سطح روان و کمتر از همه قابل دسترسی است و «می‌تواند گاه ذکاوت و قاطعیتی از خود بروز دهد که هوش خودآگاه از آن عاجز است» (یونگ، ۱۳۵۲: ۷۴). یونگ بر این بود که همان‌طور که ما تجربیات شخصی خود را در ناهوشیار شخصی نگهداری می‌کنیم، انسان به‌طور جمعی به‌عنوان یک نوع، نیز تجربیات انواع انسانی و پیش‌انسانی را در ناهوشیار جمعی ذخیره، و به نسل‌های بعدی منتقل می‌کند. این تجربه‌های باستانی موجود در ناهوشیار جمعی به‌وسیله موضوعات یا الگوهای تکراری آشکار می‌شود که یونگ آنها را **آرکی‌تایپ** یا **کهن‌الگوها** نامید (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۴-۱۱۵). «به نظر او این کهن‌الگوها پیشینی، پیش‌تجربی و زاده نوعی شهود است» (پین، ۱۳۸۰: ۳۵۱) که در گذر تاریخ و فرهنگ‌های مختلف

تحلیل غزلیات حافظ شیرازی براساس نظریه نقاب و سایه ک.گ.یونگ

به گونه‌های متفاوت جلوه می‌یابد؛ پیدا اما ماهیتی یگانه دارد. او کهن‌الگوها را از لحاظ تعداد، محدود نمی‌سازد و پنج کهن‌الگو را به عنوان مهمترین و پرکاربردترین آنها توصیف و تحلیل می‌کند که عبارت است از: نقاب/ پرسونا، سایه، آنیما، آنیموس و خود/ ماندالا.

چون موضوع این مقاله تحلیل نقاب و سایه در غزلیات حافظ شیرازی است برای رعایت اختصار فقط به توصیف این دو پرداخته می‌شود و به این دلیل که شکل‌گیری شخصیت از رهگذر نقاب و سایه باید به خود/ ماندالا منتهی شود به توضیح آن نیز خواهیم پرداخت.

۲. مفاهیم نظری

چنانکه اشاره شد، مفاهیم نظری این پژوهش عبارت است از: نقاب/ پرسونا، سایه و خود/ ماندالا.

۲-۱ نقاب/ پرسونا

نقاب «شخصیت اجتماعی ماست... می‌توان آن را به نقش هم ترجمه کرد. از نظر یونگ سیستم فردی، جریان تطابق و انطباق است؛ روشی است که فرد از آن طریق با جهان بیرون مواجه می‌شود» (شمیس، ۱۳۸۳: ۷۶). یونگ معتقد بود «هر کار و حرفه‌ای نقاب شخصیتی خود را دارد» (یونگ، ۱۳۷۰: ۴۱۱)

و با اینکه پرسونا/ نقاب می‌تواند مفید باشد، زیانبخش نیز می‌تواند باشد. ممکن است به این باور برسیم که پرسونا ماهیت واقعی ما را نشان می‌دهد. ممکن است به جای اینکه صرفاً نقش بازی کنیم به آن نقش تبدیل شویم. در نتیجه، جنبه‌های دیگر شخصیت ما امکان رشد نخواهد یافت (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۶).

یونگ نتیجه یکی شدن «من» با «پرسونا/ نقاب» را تورم پرسونا یا پرسونای متورم می‌خواند.

۲-۲ سایه

سایه در روانشناسی تحلیلی یونگ «آن شخصیت سرکوب‌شده و اکثراً پست و گناهکاری است که شاخه‌های نهایی آن به قلمرو اجداد حیوانی ما باز می‌گردد و تمامی وجه تاریخی ضمیر ناخودآگاه را دربر می‌گیرد» (یونگ، ۱۳۷۰: ۴۱۳).

سایه از چیزهایی تشکیل شده که آنها را طرد کرده‌ایم؛ اگر به‌کلی واپسرانی شود، آشوبنده‌ترین تأثیر را بر زندگی ما خواهد گذاشت. باید از همه چیزهای بد که ممکن است بوده باشیم، آگاهی کامل حاصل کنیم تا بتوانیم خودآگاهانه آنها را مورد انتقاد قرار دهیم؛ از انرژی روانی آنها استفاده کنیم و آماده باشیم تا مسئولیت رفتار بد خود را برعهده گیریم (کاکس، ۱۳۸۳: ۲۵۰).

یونگ معتقد است اگر بتوانیم با سایه خود کنار بیاییم برای جهان کاری واقعی انجام خواهیم داد و به سهم خود زیر بار سنگین مسائل اجتماعی خواهیم رفت (اسنودن، ۱۳۸۷: ۸۸).

ازاین‌رو، یونگ معتقد بود مردم برای برخورداری از زندگی آرام و متعادل باید این جنبه تیره ماهیت انسان و تکانه‌های ابتدایی را رام کنند. البته سایه تنها منشأ شیطانی نیست، بلکه منبع نشاط، خودجوشی، خلاقیت و هیجان نیز هست و لذا لازم است از انکار، سرکوب و واپسرانی سایه اجتناب گردد (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۶ و ۱۱۷). در اندیشه‌های دینی، نفس اماره و شیطان با سایه در روانشناسی تحلیلی یونگ برابر است.

۲-۳ خود/ماندالا

روان انسان نظامی ایستا نیست؛ بلکه پویا، پرنرژی و پیوسته در تبدیل و تغییر است تا به تعادل و توازن دست یابد.

ازاین‌رو، کهن‌الگوی خود، وحدت، یکپارچگی و هماهنگی کل شخصیت را نشان می‌دهد. از نظر یونگ هدف نهایی زندگی، تلاش به‌سوی کامل‌شدن است. کهن‌الگوی خود، شامل کنار هم قرارگرفتن و توازن تمام قسمت‌های شخصیت است... در کهن‌الگوی خود، فرایندهای هوشیار و ناهوشیار همگون می‌شوند [و قطبهای متضاد به سازگاری می‌رسند] و تحقق کامل خود در آینده صورت می‌گیرد. این هدف است؛ چیزی است که برای آن تلاش می‌شود ولی کمتر به‌دست می‌آید. رشد خود بدون خودآگاهی غیرممکن است (همان: ۱۱۷ و ۱۱۸).

در روانشناسی تحلیلی یونگ، خود کهن‌الگوی تمامیت است و به آن، تفرّد، فردیت و خودشکوفایی نیز گفته می‌شود که هدف آرمانی روان رو به تکامل است.

۳ روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی و واحد آن، ابیات مرتبط با نقاب و سایه در غزلیات حافظ شیرازی است.

۴. فرضیه پژوهش

نقاب و سایه در غزلیات حافظ شیرازی نمود دارد و واژه‌های خراباتی و پارسایانه، نماد آنها است.

۵. خواجه شمس‌الدین محمد، حافظ شیرازی

خواجه شمس‌الدین محمد، حافظ شیرازی پرورده روزگاری است که «اگر از روی دیوان وی تصویر شود، روزگاری بوده است آکنده از فساد و گناه، آکنده از تزویر و جنایت» (زرین کوب، ۱۳۶۹: ۳۸) و نابه‌سامانی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی عصر حافظ برآمده از عوامل متعدد و مختلفی است که می‌توان آنها را به‌اختصار در دو مورد زیر خلاصه کرد:

۱) چیرگی مغولان و ایلخانان: چیرگی این طوایف پیامدهای بسیار ناخوشایندی

داشت که از میان آنها می‌توان بدین موارد اشاره کرد: الف) غارت اموال ب) تجاوز به نوامیس پ) عیش و عشرت‌طلبی ت) فقر و فاقه به‌دلیل ولع مال‌اندوزی و وضع مالیاتهای سنگین توسط مغولان که گاه موجب رواج فحشا و توسعه اماکن فساد (خرابات) می‌شد ث) ناامنی و رعب و وحشت ج) جهل چ) دروغ (زرین کوب، ۱۳۸۴: ۵۱۹ تا ۵۴۸).

۲) گسترش گرایشهای زاهدانه و صوفیانه: پاره‌ای از انحرافات و کجرویهای

منتسب به تصوف که ناهنجاریهای فرهنگی و اجتماعی را به‌دنبال داشته است، به گسترش بی‌رویه و گرایش مزورانه افراد به تصوف مربوط می‌گردد و دلایل عمده آن عبارت است از: الف) فقر اقتصادی که رهاورد ناخجسته مغولان برای عامه مردم بود و گاه سبب گرایش طبقات درویش و تهیدست به زهد و تصوف می‌شد که پیامد عمده آن رونق بازار ریا و نفاق بود. ب) دنیادوستی، شهرت‌طلبی و «مهرملک و شحنه‌گزینی» واعظان، صوفیان، مفتیان و قاضیان که خود عامل تقویت قدرت حاکمان و تضعیف و تخریب نقش و کارکرد اجتماعی مردم می‌شده است.

ازاین‌رو، حافظ در غزلیات خود نابه‌سامانیهای عصرش را اساساً به شاهان، مفتیان، قاضیان و صوفیان منسوب می‌سازد و به‌همین دلیل، انتقاد و طنزهای انتقادی را یکی از درونمایه‌های محوری اشعارش می‌گرداند.

اگر بپذیریم که یکی از درونمایه‌های مهم غزلیات حافظ، انتقاد است، تقابل و تضاد ابعاد شخصیتی افراد، تیپها و قشرهای اجتماعی، بن‌مایه انتقادات حافظ را تشکیل می‌دهد و این موضوع همان است که در مکتب یونگ، مقابله نقاب و سایه را فراهم می‌آورد و شکل‌گیری شخصیت انسان با این دو قطب را به چالش می‌کشاند. بنابراین، در ادامه این مقاله به تحلیل نقاب و سایه حافظ پرداخته می‌شود.

۶. نقاب خواجه شمس‌الدین محمد، حافظ شیرازی

حافظ براساس دریافت درون‌متنی از سروده‌هایش، شخصیتی دارای نقابها و چهره‌های متعدد است. این نقابها با مناسبات و نقشهای اجتماعی و مؤید تمایلات زندگی جمعی او متناسب است؛ اما اینکه آنها تا چه اندازه‌ای مطابق با ناهوشیار جمعی و هم‌جهت با تجربه نسلهای پیشین و فراهم‌آورنده اسباب تکامل او است، بحثی پردامنه است؛ زیرا بدون تردید، بعضی از نقابهای حافظ از بی‌ثباتی هنجارها، نابه‌سامانی ارزشها و ناامنی انسانها از ایفای نقش شایسته اجتماعی حکایت دارد. صرف‌نظر از اینکه حافظ احتمالاً در ادوار مختلف زندگی خود، تحولاتی را پشت‌سر گذاشته است یا پاره‌ای از اشعارش درونمایه ملامتی دارد یا «من» اشعار حافظ می‌تواند دلالت بر «من» نوعی یا واقعی داشته باشد، نقابهای او، علاوه بر نشان نقشهای اجتماعی - که لازمه تعامل جمعی و گروهی است - تصویرگر پیکارهای ناهوشیار جمعی (سایه) با نقابها - به دلیل مغایرت نقابها با ناهوشیار جمعی و شاخصهای تکامل - نیز هستند. دلیل اثبات این مدعا، سنخ و مقصود از نقابهایی است که او اختیار می‌کند.

علاوه بر اینکه نقابهای حافظ با موقعیتهای اجتماعی متناسب است، او با خودآگاهی کامل آنها را برمی‌گزیند و «مادامی که شخص از وجود این صورتکها بر صورت اصلی خود آگاه است، نقاب بی‌ضرر است؛ اما زمانی که شخص، دیگر بازی نکند و به آن نقش تبدیل شود، سایر جنبه‌های شخصیت، مجال رشد و پرورش نمی‌یابد و انسان از خود راستین، بیگانه می‌شود» (انسان کامل از دیدگاه یونگ، ۱۳۸۸: ۲). بنابراین، او آگاهانه به انتخاب نقاب و ایفای نقش و بازی در آن می‌پردازد و در اشعارش نیز بدان اشاره می‌کند؛ برای نمونه در بیت

خرقه زهد و جام می‌گرچه نه درخور همنده

این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو (۳۱۸)

تحلیل غزلیات حافظ شیرازی براساس نظریه نقاب و سایه ک.گ.یونگ

«نقش زدن» را به «رل بازی کردن، نقش‌انگیزتن، صورت‌سازی کردن و حیل‌کردن» معنی کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل نقش‌زدن) و اتفاقاً حافظ «نقش‌برانگیزتن» را هم به‌کار برده است:

چه نقش‌ها که برانگیزتم و سود نداشت / فسون ما بر او گشته افسانه (۳۲۸)

نکته مهم این است که حافظ با نقاب و نقش خود یکی نمی‌شود، بلکه متناسب با موقعیت به بازی در آن نقش می‌پردازد و علاوه بر اینکه بسیار رندانه و هوشیارانه این موضوع را تأیید می‌کند، تصور هرگونه فریب‌دادن و فریب‌خوردن را از ذهن‌ها پاک می‌کند:

مقصود از این معامله بازار تیزبست

نی جلوه می‌فروشم و نی عشوه می‌خرم (۲۷۲)

همین انگیزه بازار تیزی است که او را از روی شوخی به ایفای نقش حافظی در مجلسی و دردکشی در محفلی وا می‌دارد:

حافظم در مجلسی دردی کشم در محفلی

۳۹ بنگر/این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم (۲۸۵)

در ادامه به بررسی سه نقاب مهم خواجه شمس‌الدین محمد پرداخته می‌شود:

۱) حافظ ۲) زاهد ۳) ملامتی

۶-۱ حافظ: حافظ رازناکترین و رمزآمیزترین نقاب خواجه شمس‌الدین محمد است. از دیدگاه فردی، پیوند و سروکار او با قرآن مجید، ژرف و شگرف است. او نه فقط از بردارنده کلام‌الله بلکه هم قرآن‌شناس بود، هم بلاغت‌شناس و تأثیر ساخت و صورت سوره‌های قرآن بر ساخت و صورت غزل‌های او بخوبی آشکار است (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ۴۵ تا ۴۸). تبخّر او در قرآن و بلاغت و سایر علوم زمانه‌اش موجب شد تا لقب‌ها و عنوان‌هایی چون «مولانا الاعظم، المرحوم الشهید، مفخرالعلماء، استاد نحاریر الادب، شمس‌الملک و الدین محمد الحافظ شیرازی» را برای او به‌کار برند (صفا، ۱۳۷۱، ج ۳، بخش ۲: ۱۰۶۵). او در شیراز در محافل ادبی و عرفانی حضور می‌یافت و به امور دیوان و ملازمت شغل سلطان می‌پرداخت (رستگارفسائی، ۱۳۸۵: ۸ و ۹). از دیدگاه اجتماعی نیز حافظ به‌عنوان یکی از «حافظان قرآن» و راویان حدیث و علمای زمان از جایگاه والا و حرمت فراوانی برخوردار بود.

خواجه شمس‌الدین محمد در نقاب حافظ به ایفای نقش اجتماعی، ادبی، دینی و عرفانی خود می‌پرداخت و سعی می‌کرد تا از خود شخصیتی اولاً متناسب با حافظ قرآن

و دانشمند علوم قرآنی؛ ثانیاً درخور انتظارات مردم عرضه کند؛ چنانکه یونگ معتقد است « دنیا نوعی رفتار معین را بر اهل هر حرفه‌ای تحمیل می‌کند و آنها می‌کوشند تا با این انتظارات مطابقت پیدا کنند، لیکن این خطر وجود دارد که با نقاب شخصیتی خود یکی شوند» (یونگ، ۱۳۷۶: ۷۶). بدیهی است که مرتبه حافظ قرآن و توقعات مردم، رفتارهای خاصی را هم بر او تحمیل می‌کرده است و لذا زمانی که نمی‌تواند نقش شایسته خود را در این نقاب بازی کند، خود و در معنی ایهام‌آمیز، هر حافظ قرآنی را آماج انتقاداتش می‌سازد. او در نقاب حافظ به شراب و شاهد و رندی می‌پرداخت:

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی‌الجمله می‌کنی و فرو می‌گذاری (۱۴۱)
مرجع ضمیر «تو» در «نه وضع توست»، «حافظ» در نقش حافظ قرآن است که شراب‌خواری و شاهد بازی و رندی درخورش نیست. او با انتساب این رفتارها به «حافظ» انتظارات اعماق روان جمعی مردمی را بازگو می‌کند که در کوران آشوبهای اجتماعی قرن هشتم، تعارض میان خودآگاه و ناخودآگاه را به عیان می‌بینند و از آن ناخرسندند؛ به عبارت دقیقتر، ضمیر «تو» آینه تجلی ناهوشیار جمعی است.

او در پاره‌ای دیگر از ابیات نیز آشکارا به باده‌خواری پنهان و ملولی از آن (۲۸۳) و آگاهی محتسب و شحنه و حتی پادشاه از ساغر پنهان‌زدن حافظ (۱۱۹) اعتراف می‌کند. علاوه بر این، نقاب حافظ گاه‌گاه او را به شید و زرق نیز وا می‌دارد و بخش خودآگاه و ناخودآگاه او را به کشمکش می‌کشاند:

حافظ به حق قرآن کر شید و زرق بازآی

می‌خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب

باشد که گوی عیشی در این جهان توان زد (۱۷۸)

چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند (۲۰۲)

با همه این‌ها، زمانی که بخش ناخودآگاه یا سایه او را به رفتارهای ناروا و نامتناسب با نقاب «حافظ» فرا می‌خواند و او به دلیل این رفتار مورد انتقاد واقع می‌گردد: دوش از این غصه نخفتم که رفیقی می‌گفت

حافظ ار مست بود جای شکایت باشد (۱۸۱)

«من» یا خودآگاه او، اول اینکه رفتار ناروایش را می‌پذیرد که «از غصه نخفتم» نشانه آن است. دوم اینکه این انتقادپذیری بر آگاه‌بودن خواجه شمس‌الدین محمد نسبت به نقش و نقاب‌بودن حافظ برای او صحنه می‌گذارد. سوم اینکه این گونه رفتار در روانشناسی تحلیلی یونگ، مطرود تلقی نمی‌گردد بلکه دلالت بر حرکت قسمتهای

هوشیار و ناهوشیار به سوی تعادل و توازن دارد که رهاورد آن، وحدت و یکپارچگی و رسیدن به خود یا ماندالاست. چهارم اینکه در این روایت غمناک، «من» از «حافظ» شخصی می‌گذرد و با ناهوشیار جمعی یا نوعی پیوند می‌خورد.

۶-۲ زاهد: زاهد از جمله نقاب‌های خواجه شمس‌الدین محمد است. او به استناد سروده‌هایش دوره‌ای زندگی زاهدانه داشته و در جامعه به صورت زاهد ظاهر می‌شده است. هدف خواجه از نقاب زاهد و شخصیت زاهدانه، ارضای پاره‌ای از نیازهای غریزی برآمده از سایه است که خواهان پایگاه و موقعیت اجتماعی می‌باشند. اگرچه حافظ از پاسخ مثبت به آن‌ها واهمه‌ای ندارد، اما «من» حافظ که «هسته اصلی هوشیاری است» (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۰)، این نقاب را نمی‌پذیرد و زمینه نزاع با آن را دامن می‌زند. از این رو، اغلب اشعار مایه‌ور از زهد حافظ، ستیز با زهد را نیز بازگو می‌نمایند. او در این دسته از اشعار به پایمردی «من» و درخشش سویه مثبت سایه که برانگیزنده حقیقت‌بینی و درست‌کاری است، بدین نتیجه می‌رسد که «آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت» (۳۱۶). از این رو، خرقه زهدش را به آب خرابات می‌سپارد (۱۰۵)، از مستی زهد و ریا به هوش می‌آید و از خانقاه به میخانه می‌رود (۱۸۹) و فریاد برمی‌آورد: بشارت بر به‌کوی می‌فروشان که حافظ توبه از زهد ریا کرد (۱۶۳)

این «توبه»، توبه حافظ نیست، بلکه آرزوی روان جمعی ایرانیان در طول تاریخ است که ریا و زهد ریایی را در رفتارهای اجتماعی و فرهنگی نمی‌پذیرفتند و همواره، همگان را به پرهیز از آن و مبارزه با آن فرا می‌خواندند. بنابراین می‌توان گفت «حافظ» در این‌گونه موارد، انگاره «انسان کلی» یا کهن‌الگوی «خود» در روانشناسی تحلیلی یونگ است. البته می‌توان گفت جاهایی که حافظ از خرقه، خرقه پشمینه و دلق ریایی خود انتقاد کرده و «آن را نیز مانند خرقه صوفی بی‌اعتبار دانسته، قصدش به تعریض و کنایه، آلودگی خرقه صوفیان است و این انتقادات را باید ناظر به دوره‌ای دانست که از زهد و ریاکاری و آداب و شعایر خانقاهی به جان آمده و روی به درگاه پیر مغان نهاده است» (رزاز، ۱۳۸۳: ۱۷۳)؛ اما چنانکه گفته شد در تحلیل کهن‌الگویی، این دگردیسی و چهره‌گردانی حافظ، نیرومندسازی جنبه‌های مثبت سایه برای حرکت به سوی وحدت ابعاد متعدد شخصیت و به عبارت دقیق‌تر، حرکت به سوی ماندالا یا خود است؛ زیرا «خود هدف زندگی ما برای رسیدن به کاملترین جلوه ترکیبی مهمی است که ما آن را فردیت می‌نامیم. به نظر می‌رسد که آغاز زندگی روانی ما در این نقطه ریشه دارد و تمامی اهداف عالی و غایی ما روبه‌سوی آن دارند» (پالمر، ۱۳۸۸: ۱۷۵).

خواجه شمس الدین محمد در دو نقاب حافظ و زاهد، خود را بیشتر از آنکه و آنچه هست، می‌نماید و این، یعنی ریا و تزویر. بنابراین، ریاکاری برجسته‌ترین وجه اشتراک این نقابها است.

حافظ به استناد سروده‌هایش روایتگر ریاکاری اقشار و طبقاتی است که برحسب موقعیت اجتماعی، نماد دینداری و صداقت و پاکی به‌شمار می‌آمدند. از همین رو، عده‌ای معتقدند که «در قلمرو فرهنگ اسلامی در هیچ دوره‌ای و در هیچ دیاری، هیچ‌کس با شور و شدت حافظ به دشمنی با ریا کمر نبسته و همت به قطع این ریشه فساد نگماشته است» (خرم‌شاهی، ب ۱۳۶۸: ۳۵).

اگرچه در مبارزه پایدار حافظ با ریا و نفاق تردیدی نیست و پذیرش این موضوع که حافظ، خود نیز گهگاه ریا می‌کرده، برای عده‌ای بسیار دشوار است، او خود به ریاکاری در نقابهایش اقرار می‌کند. با اینکه برای این دسته از اشعار حافظ می‌توان توجیهات نمادین، ایهام‌آمیز، کنایی و... فراوانی عرضه، و از انتساب مستقیم ریا بدو پرهیز کرد و برای وی شأن و شخصیت قدسی قائل شد، عظمت و اهمیت، حرمت و قداست، محبوبیت و مقبولیت حافظ در توصیف او به‌عنوان شخصیتی قدسی و آسمانی و مبرا از هرگونه گناه و لغزشی بازسته نیست، بلکه اعتبار نام و مقام حافظ مرهون شخصیت انسانی و زمینی و امکان آلودگی به گناه و لغزش وی است. به‌علاوه در تحلیل یونگی، رفتار ناروا در زیر نقاب، زمانی زیان‌آور می‌شود که «من» شخص با آن یکی شود؛ درحالی‌که «من حافظ» نه تنها با آن یکی نمی‌گردد بلکه به‌دلیل خودآگاهی نسبت به ریاکاری در همان بیهیهای اظهار به ریا، مبارزه با ریا را هم به‌تصویر می‌کشد. حافظ در بیت زیر به ریاورزی اقرار می‌کند:

گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید آفرین بر نفست باد که خوش بردی بوی (۳۶۶)
یا در بیت

زباده‌خوردن پنهان ملول شد حافظ به بانگ بریط و نی رازش آشکاره کنم (۲۸۳)
اگرچه به نفاق و ریاکاری اشاره می‌کند با تهدید به آشکارکردن این راز بر زشتی و در نتیجه، ترک آن تأکید می‌ورزد؛ همچنین است بیت زیر:

حافظ به زیر خرقه قدح تا به‌کی کشی در بزم خواجه پرده زکارت برافکنم (۲۷۹)

بنابراین به استناد این دسته از اشعار، حافظ - درعین حال که از ریا بیزار می‌جوید - حداقل در دوره‌ای از زندگی خود در پناه نقاب، ریا می‌کرده است. ریاکاری او را بر اساس رویکرد کهن الگویی، می‌توان ناشی از تکانه‌های سایه و به اصطلاح اخلاقی در

تحلیل غزلیات حافظ شیرازی براساس نظریه نقاب و سایه ک.گ. یونگ

شمار رفتارهای ناشی از وسوسه‌های نفسانی و به تعبیر خود او رفتار از روی جهالت دانست که او می‌کوشد تا با تحصیل حکمت به ریشه‌کنی آن پردازد:
حافظ از چشمه حکمت به کف آور جامی

بوکه از لوح دلت نقش جهالت برود (۲۱۴)

از این رو، زمانی که پیر مغان او را از جهل می‌رهاند:

بنده پیر مغانم که زجهلم برهاند پیر ما هرچه کند عین عنایت باشد (۱۸۱)

دلق ریایی را چاک می‌زند (۲۹۳)؛ نقاب زرق و نفاق را رها می‌کند و طریق رندی و عشق را که محصول ناهوشیار جمعی یا سایه است، اختیار می‌نماید (۱۶۵). «پیر مغان»، یعنی آن که در این حرکت خواجه شمس الدین محمد از ناخودآگاه به سوی خودآگاه و نهایتاً ماندالا یا خود به مددش می‌آید؛ در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، «پیر مثالی، روح مثالی یا پیر خرد» خوانده می‌شود که «به صورت مردی کهن سال ظاهر می‌شود... که از طرفی مبین معرفت، تفکر، بصیرت، ذکاوت، درایت و الهام و از طرف دیگر، نمایانگر خصایل خوب اخلاقی از قبیل خوش‌نیتی و میل به یابوری است که اینها شخصیت روحانی او را به قدر کافی روشن می‌کند» (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۱۴ و ۱۱۸) و از این رو نمونه ازلی فرزاندگی، خرد، رستگاری، اراده و اعتماد به نفس به شمار می‌آید (شایگان فر، ۱۳۸۶: ۱۵۰). به هر ترتیب، اگر حافظ گهگاهی نقش و رنگ غلط‌انداز به خود می‌گیرد به بازی در این نقش آگاهی دارد و لوح ساده‌بودن را به فراموشی نمی‌سپارد:
گفتی که حافظ این همه رنگ و خیال چیست

نقش غلط مبین که همان لوح ساده/یم (۲۹۲)

۳-۶ ملامتی: ملامتی نقابی کاملاً متفاوت از سایر نقابهای حافظ است؛ زیرا در نقابهایی نظیر حافظ و زاهد، خواجه شمس الدین محمد - به عنوان شخص واقعی یا نمادین - خود را بیشتر از آنکه و آنچه هست، نشان می‌دهد درحالی که در نقاب ملامتی، خود را آن چنانکه نیست یا کمتر از آنچه هست، ظاهر می‌سازد. گویی حافظ شیرازی همچون صاحب کشف‌المحجوب معتقد است که «اهل حق همواره آماج ملامت خلق بوده‌اند و خودپرستی را بزرگترین آفت در راه سلوک می‌شمارد» (خرم‌شاهی، الف ۱۳۶۸، بخش ۲: ۱۰۹۱).

گفتم ملامت آید گر گرد دوست گردم والله ما راینه حباً بلاملامه (۳۲۷)

از این رو، بی‌پروا از ابنای عوام (۱۱۹) و بیباک از سرزنش مدعیان، شیوه مستی و رندی در پیش می‌گیرد (۲۷۷) و از ملامت به نامه‌سیاهی نمی‌هراسد (۱۳۵).

چنانکه قبلاً اشاره شد، یکی از کارکردهای عمده نقاب، فریب دادن دیگران است (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۶) و حافظ چون به انتخاب نقاب ملامتی کاملاً آگاهی دارد، شخصیت واقعی و والای خود را در سایه نهان می‌سازد تا خود را فریفته حسن‌ظن مردم و گرفتار خودپرستی نسازد. او اگرچه در این نقش، مردم را به غلط می‌اندازد، توصیه می‌کند که:

در شأن من به دُرْدکشی ظنّ بد مبر کالوده گشت جامه ولی پاکدامنم (۲۸۱)
توصیه‌های او در اصول ملامت‌گیری ریشه دارد که بعضی از مهمترین آنها عبارتند از: پرهیز از خودپرستی و خودپسندی، پرهیز از ریا، پرهیز از ادعای کشف و کرامات، پرهیز از زهد بویژه زهدریایی و زهدفروشان و تجاهر به فسق (خرم‌شاهی، الف ۱۳۶۸، بخش ۲: ۱۰۹۳ تا ۱۰۹۶).

نقاب ملامتی حافظ بیش از سایر نقابها بر جنبه‌های مثبت سایه دلالت دارد؛ یعنی برخلاف ضمیر ناخودآگاه فروید، که اساساً نهانگاه امیال سرکوب شده است، ناهوشیار جمعی و به‌ویژه سایه در روانشناسی تحلیلی یونگ، فقط منبع شیطانی نیست؛ بلکه منبع نشاط، خودجوشی، خلاقیت و هیجان نیز هست (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۷). ازاین‌رو، حافظ با توجه به جهت‌گیریهای جنبه مثبت سایه به‌سوی ارزشهای الهی و انسانی، ملامت‌گویان را در درک و دریافت اسرار عاشقانه ملامتیان، نابینا و ناآگاه می‌خواند:

ملامت‌گو چه دریابد میان عاشق و معشوق

نبیند چشم نابینا خصوص اسرار پنهانی (۳۵۹)

و با الهام از ناهوشیار جمعی می‌گوید:

هر سر موی مرا با تو هزاران کارست ما کجاییم و ملامتگر بیکار کجاست (۱۰۶)
به‌هر حال می‌توان گفت نقاب ملامتی حافظ از یک‌سو، ترفند فرار از عجب و ریا و شیوه سلوک مستانه و رندانه اوست و از سوی دیگر، اعتراضی است نسبت به کردار اهل صومعه و قیل‌و قال متولیان مدرسه که نشان از ناخودآگاه جمعی ایرانیان در سیر فرهنگ دینی و عرفانی دارد.

۷. سایه

سایه الزاماً منشاء رفتارهای شیطانی و غیراخلاقی نیست بلکه منبع رفتارهای الهی و اخلاقی نیز هست. مجمع اضداد بودن سایه حکم می‌کند که انسان، رفتارهای شیطانی را مهار کند؛ به نیازهای غریزی پاسخ پسندیده و مثبت دهد و رفتارهای الهی و اخلاقی را

نیز بهرورد و تکامل ببخشد تا از پیامدهای زیانبار سایه مصون بماند و از نتایج سودمند آن برخوردار شود. از این رو، یونگ معتقد است «اگر سایه شامل نیروهای مثبت و حیاتی باشد، باید آنها را با زندگی فعال در بیامیزیم و نه این که سرکوبشان کنیم» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷۶). بدیهی است که بر اثر انکار، سرکوب و واپسرانی سایه، «نه تنها شخصیت بی روح و یکنواخت می شود بلکه با این احتمال که سایه شورش کند، روبه رو خواهد شد. زمانی که غرایز حیوانی بازدار می شود، ناپدید نمی گردد، بلکه آنها غیرفعال و خفته می ماند و منتظر بحران یا ضعف در من می شوند تا بتوانند کنترل را به دست گیرند، هنگامی که این اتفاق می افتد، شخص تحت سلطه ناهوشیار قرار می گیرد» (شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

می خورکه شیخ و حافظ و مفتی و محتسب

چون نیک بنگری همه نزویر می کنند (۲۰۲)

ستیز حافظ با شخصیتهایی نظیر امام، زاهد، واعظ و شیخ صرفاً به دلیل نقابهای آنان نیست؛ زیرا اولاً بعضی از این نقابها را حافظ هم دارد. ثانیاً نقاب لازمه زندگی اجتماعی است و انسانها در جامعه وظایف و نقشهای ویژه ای دارند که در صورت اجرای آنها در نقابهای مناسب، هم از حقوق و پاداش مادی برخوردار خواهند شد و هم از مواهب و پاداش معنوی؛ بلکه مخالفت حافظ با این شخصیتها به دلیل مجال تاخت و تاز دادن به جنبه های منفی سایه است؛ یعنی در بسیاری از موارد، عقده های مال و مقام، آوازه و شهرت طلبی، انگیزه های اصلی شخصیت نهان در نقابشان است و آنان به ایفای نقش و بازیگری در نقاب نمی پردازند؛ بلکه با نقابشان یگانه می شوند و از رشد و شکوفایی سایر ابعاد شخصیتی جلوگیری می کنند. در نتیجه به دلیل جلوگیری از رشد همه جانبه و متوازن تمام ابعاد شخصیتی به دست آمدن تفرّد یا خودشکوفایی یا ماندالا هرگز فراهم نخواهد شد. که غایت کمال طلبی در روانشناسی یونگ است.

بنابراین، چنانکه در روانشناسی تحلیلی یونگ، نقاب به خودی خود منفی تلقی نمی گردد، حافظ نیز نسبت به صرف نقاب دیدگاه منفی ندارد، بلکه نقاب را در نوع رویکردش به «سایه» و «من» ارزش گذاری می کند؛ چنانکه یونگ معتقد است که هر صورت مثالی فی نفسه نه نیک است و نه بد و تنها در اثنای مواجه شدن با خودآگاه نیک یا بد یا مجمع هر دو ضد می شود (یونگ، ۱۳۷۲: ۶۰). از این رو، شخصیت حافظ را باید در نوع ارتباط و واکنش او نسبت به سایه و من بررسی کرد.

۷-۱ چگونگی پیوند حافظ با نقاب و سایه

سایه جنبه‌های مثبت و منفی دارد و حافظ برخلاف آنان که به سرکوب و انکار و واپس‌رانی سایه می‌پردازند، هردو جنبه آن را می‌پذیرد و مبارزه این دو قطب را به صورت آگاهانه در قالب دو دسته از واژه‌های خراباتی و پارسایانه به نمایش می‌گذارد.

معروفترین واژه‌های خراباتی عبارت است از خرابات و خراباتی، رند و رندی، مقامر و قلاش و دیوانه، بت و بتخانه و بت‌پرست، کفر و کافر، می و میخانه، مغ و مغیچه و پیر مغان، ساقی و شاهد و مطرب. واژه‌های معروف پارسایانه نیز عبارت است از زاهد و زهد، صوفی و شیخ و واعظ، تقوا و نماز و عاقلی و دین، مسجد و محراب» (پورجوادی، ۱۳۷۲: ۲۵۱).

واژه‌های خراباتی، سمبل سایه و واژه‌های پارسایانه، نماد نقاب است. چنانکه گفته شد، در تحلیل یونگی، نقاب در نظام خودآگاه یا هوشیار و سایه در نظام ناخودآگاه یا ناهوشیار جای دارد و حافظ هردو حالت را تجربه می‌کند: گریز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر

مجلس وعظ درازست و زمان خواهد شد (۱۸۳)

حرکت از مسجد به خرابات، یعنی تماس خودآگاه با ناخودآگاه و چیرگی در غزلیات حافظ با واژه‌های خراباتی، یعنی ناخودآگاهی یا ناهوشیاری جمعی است که تجربه‌های مشترک انسان را در طول تاریخ بویژه در فرهنگ والای ایرانی - اسلامی به ظهور می‌رساند.

با توجه به این مطالب، می‌توان گفت حافظ در نقابهای خود، فراز و فرودهای سفر روان جمعی را در راه اعتدال روح و تکامل شخصیت، و در اصطلاح یونگ برای رسیدن به ماندالا یا خود و تفرّد به نمایش می‌گذارد. از این رو، «دعوی بی‌گناهی» نمی‌کند (۳۶۸) بلکه بدون هیچ‌گونه فرافکنی و در نهایت صداقت خود را نیز چون دیگران می‌انگارد و اعتراف می‌کند که:

هرچند غرق بحر گناهم ز صد جهت تا آشنای عشق شدم ز اهل رحمت (۲۶۱)

و همین گناهکاری بر تمایل حافظ به جنبه‌های منفی سایه و اراده او به ارضای غرایز دلالت دارد؛ زیرا او «گناه را شرّ مطلق نمی‌شمرد و همه گناهان را یکسان و از یک نوع و جنس نمی‌داند و از همه به یک اندازه پرهیز نمی‌کند و فقط به اندازه طاقت

عادی بشری، آن‌هم از گناهان آزارنده، اجتناب می‌کند» (خرم‌شاهی، ب ۱۳۶۸: ۲۹). یونگ بر این باور است که:

اینکه سایه دوست ما بشود یا دشمن ما، بستگی تام به خودمان دارد... سایه لزوماً همواره رقیب ما نیست. در واقع سایه درست همانند هر موجود بشری است که ما با وی زندگی می‌کنیم و باید دوستش بداریم. منتها بسته به شرایط، گاهی با او کنار می‌آییم و گاه در برابرش می‌ایستیم. سایه تنها زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا بدرستی درک نشود (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۳).

حافظ نیز می‌داند انکار و سرکوب و واپسرانی و به‌زبان ساده‌تر «محرومی» از سایه، آبروی انسان را بر باد خواهد داد: «مباد کاتش محرومی آب ما ببرد» (۱۶۲). از این‌رو «به دو گناه... گرایشی صمیمانه داشته است: شراب و شاهد» (خرم‌شاهی، ب ۱۳۶۸: ۳۶). شراب و شاهد شیرین را- در مقابل ریاکاری واعظ و زهدفروشی زاهد- بی‌زیان می‌دانسته (۱۵۳) و ترک شاهد و ساغر نمی‌کرده است (۲۸۰):

حافظ دگر چه می‌طلبی از نعیم دهر می‌می‌خوری و طره دلدار می‌کشی (۳۴۸)

۴۷ از پاره‌ای از غزلیات حافظ چنین استنباط می‌شود که او شیخ صنعان را بهترین
نمونه سرکوب و انکار سایه می‌شناسد؛ چنانکه در غزلیات خود وی نیز انکار سایه
صوفی مجلس، پیرانه سر طغیان می‌کند:

صوفی مجلس که دی جام و قدح می‌شکست باز به یک جرعه می‌عاقل و فرزانه شد
شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب باز به پیرانه سر عاشق و فرزانه شد (۱۸۶)

از این رو برخلاف دیگران، نه تنها جنبه‌های منفی سایه، یعنی امکان لغزش و گناه را انکار نمی‌کند، بلکه به ارتکاب آنها نیز اقرار می‌نماید و «من» او مسئولیت آنها را می‌پذیرد؛ زیرا در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، جویندگان ماندالا یا خود وظیفه دارند، بیاموزند.

باید از همه چیزهای بد که ممکن است بوده باشیم، آگاهی کامل حاصل کنیم تا بتوانیم خودآگاهانه آنها را مورد انتقاد قرار دهیم؛ از انرژی روانی آنها استفاده کنیم و آماده باشیم تا مسئولیت رفتار بد خود را برعهده گیریم (کاکس، ۱۳۸۳: ۲۵۰).

عظمت حافظ این است که در دام جنبه‌های منفی سایه گرفتار نمی‌ماند و با تزکیه و تهذیب، اسباب رهایی از وسوسه‌های نفس اماره را فراهم می‌آورد و با کسب فضایل معنوی و تحصیل مکارم اخلاق و برقراری اعتدال در میان غرایز و امیال در راه ایجاد هماهنگی و وحدت بین «من» و «نقاب» و «سایه» می‌کوشد. اگر سرکوب و واپسرانی سایه، باعث پرسونای متورم می‌شود و امام، زاهد، واعظ و شیخ را از شنیدن بوی حق

محروم می‌دارد (۲۸۴) برعکس یگانگی و وحدت میان نقاب و سایه، اسباب استقلال و کمال «من» را مهیا می‌سازد و این «من کمال یافته حافظ» یا «ماندالای یونگ» در گونه‌های عاشق و رند و نظریات ظهور پیدا می‌کند که غالباً «رند» نماد ماندالا یا خود یا تفرد یونگ در غزلیات حافظ است:

عاشق و رند و نظریازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام (۲۶۰)
وحدت نقاب و سایه، که در عرفان شرقی و غزلیات حافظ، طلوع خورشید صداقت را به ارمغان می‌آورد: «به صدق کوش که خورشید زاید از نفست» (۱۱۰) در روانشناسی تحلیلی یونگ، منشاء مشاهدات و مکاشفات به‌شمار می‌آید. یونگ معتقد است که «اگر ما بتوانیم صادقانه و با دوراندیشی این سایه را با شخصیت خودآگاهمان در آمیزیم، مشکل به آسانی قابل حل خواهد بود» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۶۳) و «یک لحظه دیدار با جهان ناخودآگاهی از همه رازهای هستی پرده بر می‌گیرد» (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۶۷)؛ چنانکه حافظ گوید:

هم‌چو جم جرعه ما کش که ز سر دو جهان پرتو جام جهان بین دهدت آگاهی (۳۶۷)
مشاهدات و مکاشفات حافظ محصول وحدت «من و نقاب و سایه» و دستیابی به تفرد و به عبارت دقیقتر، رهاورد سفر از خودآگاه به ناخودآگاه است؛ چنانکه به میمنت آن، کاردان تیزهوش با او سخن می‌گوید (۲۴۵): در میخانه، مست و خراب، سروش عالم غیب بدو مژده‌ها می‌دهد (۱۱۴)؛ هاتف غیب سحرگاهان، حجاب بسیاری از چیزها را از دیدگانش برمی‌دارد (۲۳۵، ۲۴۳، ۳۱۵ و ۳۶۷)؛ از نفس فرشتگان ملول می‌گردد (۱۳۸)؛ با نوشیدن آب حیات از غصه نجات می‌یابد و با باده از جام تجلی صفات، بی‌خود از شمعشعه پرتو ذات می‌گردد و به کامروایی و خوشدلی نایل می‌آید (۱۹۲):
من اگر کامروا گشتم و خوشدل چه عجب مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند (همان)

۸. نتیجه‌گیری

تقابل و تضاد ابعاد شخصیتی حافظ برآمده از انگاره «ناهوشتیار یا ناخودآگاه جمعی» است و بازتاب آن در غزلیاتش به نوعی همان چالش نقاب و سایه در روانشناسی تحلیلی یونگ را به نمایش می‌گذارد و واژه‌های خراباتی، نظیر خرابات، رند، بت، می، میکده، پیر مغان و ساقی، و واژه‌های پارسایانه، مانند مسجد، زاهد، شیخ، واعظ و تقوا، وظیفه تصویرگری این تقابل را برعهده دارد.

مهمترین نقابهای خواجه شمس‌الدین محمد عبارتند از: (۱) حافظ (۲) زاهد (۳) ملامتی.

او در نقابهای حافظ و زاهد خود را بیشتر از آنچه و آنکه هست، ظاهر می‌سازد و در نقاب ملامتی، کمتر از آنچه و آنکه هست و عظمت حافظ در این است که نسبت به نقاب‌هایش خودآگاهی دارد و آنها را تنها در حد نقش اجتماعی می‌پذیرد. که نه فریب می‌دهد و نه فریب می‌خورد. بنابراین، نقاب حافظ شیرازی در نظام خودآگاه جای دارد. تعامل حافظ با سایه از نوع سرکوب و واپسرانی نیست؛ بلکه هر دو جنبه آن را می‌پذیرد و مبارزه با این دو قطب را به صورت آگاهانه در پیش می‌گیرد و از خودآگاه به سوی ناخودآگاه جمعی حرکت می‌کند. او در نقابهای خود، فراز و فرودهای سفر روان جمعی را در راه اعتدال روح و تکامل شخصیت و دستیابی به ماندالا به نمایش می‌گذارد؛ امیال سرکش سایه را روا و رام گردانده، هرگز در دام آنها گرفتار نمی‌ماند و با تزکیه و تهذیب نفس اماره، کسب فضایل و مکارم اخلاق و برقراری اعتدال، «من، نقاب و سایه» را به هماهنگی و وحدت می‌رساند و این «من کمال‌یافته» یا «ماندالای یونگ» را در گونه‌های عاشق و رند و نظرباز به ظهور می‌رساند و رند را نماد آن می‌گرداند. با طلوع خورشید صداقت، بسیاری از مشاهدات و مکاشفات حافظ به‌وقوع می‌پیوندد و او بدین‌ترتیب، سفر از خودآگاه به ناخودآگاه یا ناهوشیار را به پایان می‌رساند و به کمال نایل می‌آید.

منابع

۱. اسنودن، روت؛ خودآموز یونگ؛ ترجمه نورالدین رحمانیان، چ دوم، تهران: آشتیان، ۱۳۸۷.
۲. انسان کامل از دیدگاه یونگ؛ ۱۳۸۸:
۳. پالمر، مایکل؛ فروید، یونگ و دین؛ ترجمه محمد دهگانپور و غلامرضا محمودی، چ دوم، تهران: رشد، ۱۳۸۸.
۴. پورجوادی، نصرالله؛ بوی جان؛ تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.
۵. پین، مایکل و دیگران؛ فرهنگ و اندیشه‌های انتقادی از روشنگری تا مدرنیته؛ ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز، ۱۳۸۲.
۶. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد؛ دیوان؛ تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به‌کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، چ ششم، تهران: اساطیر، ۱۳۷۲.
۷. خرمشاهی، بهاء‌الدین؛ حافظ‌نامه؛ دو جلد، چ سوم، تهران: علمی و فرهنگی و سروش، الف ۱۳۶۸.
۸. _____؛ ذهن و زبان حافظ؛ چ چهارم، تهران: البرز، ب ۱۳۶۸.

۹. _____؛ حافظ؛ چ دوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.
۱۰. دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه؛ چهارده جلد، دوره جدید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۱۱. رزّاز، علی اکبر؛ شرح اشارات حافظ؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
۱۲. رستگارفسائی، منصور؛ حافظ و پیدا و پنهان زندگی؛ تهران: سخن، ۱۳۸۵.
۱۳. زرّین کوب، عبدالحسین؛ از کوچه رندان؛ چ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۴. _____؛ روزگاران؛ چ ششم، تهران: سخن، ۱۳۸۴.
۱۵. شایگان فر، حمیدرضا؛ نقد ادبی؛ چ سوم، تهران: دستان، ۱۳۸۶.
۱۶. شمیسا، سیروس؛ داستان یک روح؛ چ ششم، تهران: فردوس، ۱۳۸۳.
۱۷. شولتز، دوان و سیدنی الن، شولتز؛ نظریه های شخصیت؛ ترجمه یحیی سیدمحمدی، چ نهم، تهران: ویرایش، ۱۳۸۵.
۱۸. صفا، ذبیح الله؛ تاریخ ادبیات در ایران؛ جلد سوم، بخش دوم، چ یازدهم، تهران: فردوس، ۱۳۷۱.
۱۹. کاکس، دیوید؛ روان شناسی تحلیلی: مقدمه ای بر اثر ک.گ. یونگ؛ ترجمه سپیده رضوی، تهران: اندیشه وران و پیک فرهنگ، ۱۳۸۳.
۲۰. یاوری، حورا؛ روانکاوی و ادبیات؛ تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۷۴.
۲۱. یونگ، کارل گوستاو؛ روانشناسی و دین؛ ترجمه فواد روحانی، تهران: سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۲.
۲۲. _____؛ خاطرات، اندیشه ها و رؤیاها؛ ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰.
۲۳. _____؛ جهان نگر؛ ترجمه جلال ستاری، تهران: افکار، ۱۳۷۲.
۲۴. _____؛ چها صورت مثالی؛ ترجمه پروین فرامرزی، چ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۶.
۲۵. _____؛ انسان و سمبول هایش؛ ترجمه محمود سلطانی، تهران: جامی، ۱۳۷۷.
۲۶. _____؛ ضمیر پنهان؛ ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، چ پنجم، تهران: کاروان، ۱۳۸۵.

پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث

دکتر حسن حیدری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

دکتر علی صباغی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

در این جستار کوشش شده است تا پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث با تکیه بر معانی ضمنی پرسش و فضای شعری اخوان بر اساس تعاریف مشترک در منابع بلاغت عربی، فارسی و انگلیسی بررسی شود. حاصل پژوهش نشان می‌دهد که بیشترین پرسش‌های شعر اخوان ثالث متضمن معنای ضمنی اظهار عجز و بیان نومییدی است و نیز گاه چند معنای ضمنی از یک پرسش بلاغی در شعر او به دست می‌آید که برخی از آن پرسش‌ها در تعاریف رسمی منابع بلاغت اسلامی - ایرانی نمی‌گنجد و در بردارنده معنای جدیدی است.

واژگان کلیدی: معانی در شعر معاصر، استفهام بلاغی (هنری)، اشعار اخوان ثالث، ادبیات معاصر.

مقدمه

کاربرد دستاوردهای نظریه‌های ادبی و زبان‌شناسی طی نیم قرن اخیر در بررسی زبان و ادبیات فارسی افزایش چشمگیری یافته است و بویژه شعر موسوم به نیمایی را بیشتر با آن دستاوردها بررسی کرده‌اند. امروزه بر پیشانی انواع پژوهشها و مقالات ادبی با عنوانهایی مانند هنجارگریزی، برجسته‌سازی، ریخت‌شناسی، بررسی ساختاری و بینامتنیت و نظایر آن زیاد روبه‌رو می‌شویم. شکی نیست که استفاده بجا از هر نظریه‌ای می‌تواند به گسترش دامنه تحقیق در ادبیات و نوجویی در شیوه‌های پژوهش کمک کند اما اینکه این نظریه‌ها و روشها چقدر بومی‌سازی شده است یا تا چه حد می‌تواند در پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی کاربردی شود به بررسی جداگانه نیاز دارد و با بحث کلی بومی‌سازی علوم انسانی نیز سخت مرتبط است که در سال‌های اخیر مطرح شده است. در حوزه بلاغت، می‌توان ادعا کرد که بلاغت خالص ادبیات فارسی نداریم و تا دوره اخیر و قبل از ورود سیل نظریه‌های زبانی - ادبی غربی، بلاغت ما تابع بلاغت زبان و ادبیات عربی بوده است. در دوره اخیر نظریه‌های بلاغت غربی بدان افزوده شده است. بنابراین اگر نتوان اصول بلاغی خاص ادبیات فارسی را استخراج کرد یا حداقل هر دو دسته معیارهای شرقی و غربی را با هم به کار گرفت، بیم آن می‌رود که در آینده نزدیک برای نقد و بررسی متون ادبی فارسی هیچ ملاک بومی نباشد. از این رو در این جستار سعی شده است شعر یکی از شاعران معاصر با همان ملاکهای بومی بلاغت اسلامی و ایرانی بررسی، و اگر بر حسب ضرورت به طرح اصطلاحات جدیدی احساس نیاز شود از خود این متون گرفته و اقتباس شود.

این جستار نیز با عنایت به این رویکرد فراهم شده و قصد آن بررسی پرسشهای بلاغی و معانی ضمنی آنها در اشعار مهدی اخوان ثالث «م. امید» (۱۳۶۹ - ۱۳۰۶) است. علت انتخاب اشعار اخوان ثالث برای این موضوع به دو دلیل بوده است: یکی اینکه شعر او به نوعی عرصه آشتی سنت و تجدد است؛ یعنی در قالب جدید شعر نیمایی محتوای نو ارائه کرده است؛ اما لغات و ترکیبهای شعری وی از متن سنت شعر

خراسانی مایه گرفته است. دوم اینکه با ورود به شعر اخوان امکان بررسی علم معانی را در شعر نیمایی بسنجیم. شایان ذکر است که دربارهٔ استفهام در برخی از اشعار اخوان ثالث تنها یک مقاله با عنوان «منظور شناسی جمله‌های پرسشی در شعر اخوان ثالث» به قلم جلال رحیمیان - عباس بتولی آرانی نوشته شده است (رک: رحیمیان، ۱۳۸۱: ۴۲ تا ۵۵).

تاریخچه بحث و نقد منابع

در منابع بلاغت اسلامی، استفهام یکی از مباحث انشای طلبی است و به بخش دانش «معانی» تعلق دارد. در این منابع، استفهام را عمدتاً پرسشی دانسته‌اند که از سوی سخنور مطرح می‌شود اما قصد آن طلب جواب و کسب خبر نیست بلکه انگیزه هنری دارد. دانشمندان بلاغت اسلامی به لحاظ فلسفی و با ترازوی منطق، پرسش را به تصویری و تصدیقی و نظایر آن تقسیم کرده‌اند. در یک تقسیم‌بندی کلی، پرسش را به دو نوع اخباری (زبانی) و بلاغی (هنری) می‌توان جدا کرد. در پرسش بلاغی (ادبی یا هنری)، قصد شاعر کسب پاسخ نیست؛ چه بسیاری از پرسش‌های بلاغی پاسخی ندارد یا پاسخ، اهمیتی ندارد؛ بلکه معنای ضمنی سؤال و تأثیر عاطفی آن در مخاطب مورد نظر شاعر است که از اهداف اصلی علم معانی هم هست.

از حیث تاریخی در نخستین منابع بلاغت فارسی، نامی از استفهام نیست؛ مثلاً در ترجمان البلاغه، حدائق السحر فی دقائق الشعر و المعجم فی معاییر اشعار العجم عمدتاً به بیان و بدیع پرداخته شده و از مباحث معانی ذکری به میان نیامده است. علت این است که هنوز مباحث آنها از هم جدا نشده و استقلال پیدا نکرده است. با جدایی مباحث معانی از بیان و بدیع از روزگار سکاکي به این سو و تألیف منابع مستقل به فارسی برای هر کدام از یک سو و نیز ورود بحث به حوزهٔ دانشگاه از سوی دیگر به حد کافی، موضوع هر سه فن تخصصی شده است. در منابعی که به عربی نوشته شده به تفصیل از استفهام بحث شده و از آنجا وارد منابع فارسی شده است. در منابع فارسی در کنار شواهد عربی - آیات قرآن و شعر عربی - ابیات فارسی نیز گنجانده شده است. در

منابع غربی نیز این موضوع تحت عنوان پرسش بلاغی^۱ یا پرسش ضمنی^۲ مطرح، و در منابع مرجع مختلف به چند نوع تقسیم شده است. در مجموع این اقسام از گستره‌ای که در بلاغت شرق برای اقسام استفهام برشمرده‌اند خارج نیست. اما در مصداقها و انواع معانی ضمنی ممکن است اختلافاتی باشد. به موازات تعریف و تقسیم جریان بلاغت عربی و فارسی، رواج نظریه‌های بلاغت غربی و زبانشناسی نیز بر ابعاد موضوع افزوده است.

تعریف و تقسیم‌بندی انواع استفهام در منابع قدیمتر در دو بخش ارائه، و این تقسیم‌بندی در منابع بعدی نیز حفظ شده است: در بخش اول معانی زبانی یا خبری استفهام و در بخش دوم، معانی ضمنی آن مطرح شده است. این منابع اصل را بر معانی خبری و زبانی قرار داده و معانی هنری پرسش را معانی ضمنی قلمداد کرده‌اند. رویکرد این منابع بیشتر بر مبنای تعریف منطقی موضوع است؛ مثلاً تفتازانی در المطول، استفهام را از انواع انشای طلبی شمرده و در تعریف آن آورده است: «وَهُوَ طَلَبُ حُصُولِ صُورَةِ الشَّيْءِ فِي الذَّهْنِ فَإِنْ كَانَتْ تِلْكَ الصُّورَةُ وَقُوعَ النَّسَبِ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ أَوَّلًا وَقُوعَهَا فَحُصُولُهَا هُوَ التَّصَدِيقُ وَالْأَخَرُ فَهُوَ التَّصَوُّرُ ...» (تفتازانی، ۱۴۱۶: ۲۲۶). سپس در بخش معانی ضمنی استفهام نوشته است: «ثُمَّ إِنَّ هَذِهِ الْكَلِمَاتِ كَثِيرًا مَا تُسْتَعْمَلُ فِي غَيْرِ الْإِسْتِفْهَامِ ...» (همان، ۲۳۵). تعاریف منابع بعد از المطول همه از آن تأثیر پذیرفته، است و کمتر چیزی بدان اضافه شده است. همایی برای استفهام دو معنی حقیقی و مجازی قائل شده است که با تقسیم‌بندی زبانی و هنری مطابقت می‌کند (رک: همایی، ۱۳۷۳: ۱۰۵؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۵)؛ همچنین کزازی، پرسش را در دو قلمرو پرسش زبانی و پرسش هنری مطرح کرده است و می‌نویسد: «آنچه در دانش معانی از آن سخن می‌رود تنها پرسش هنری است.... انگیزه‌ای زیباشناختی سخنور را و می‌دارد که به شیوه‌ای هنری بپرسد...» (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۰۸-۲۰۳). برخی از منابع تعریف زبانی و منطقی استفهام را اصل قرار داده، و معانی ضمنی استفهام را به حاشیه برده‌اند؛ مثلاً در دُرر الادب آمده است: «استفهام طلب امر مجهول است به یکی از ادوات مثل همزه و هل و...» (آق اولی، بی تا:

۳۸. سپس در آخر بحث تحت عنوان تتمه نوشته است: «گاه ادوات استفهام از معنی حقیقی خود خارج می‌شوند و با وجود علم به مسئول عنه سؤال می‌شود به آنها به جهت اغراض دیگری که فهمیده می‌شود از سیاق کلام...» (همان، ۴۷). منابع دیگر نیز، همین بخش‌بندی را حفظ کرده، اما در بخش نخست به تعریف منطقی استفهام پرداخته‌اند: «درخواست دریافت صورت چیزی است که در ذهن پرسنده است و پرسنده می‌خواهد بداند آن صورت با خارج و واقع هماهنگی دارد یا نه؟...» (طیبیان، ۱۳۸۸: ۱۷۷). از میان منابع جدید، شمیسا بیش از همه معاصران و گذشتگان در توسعه معانی ضمنی استفهام تلاش کرده است. او استفهام را با بحث ابهام مرتبط دانسته و به فلسفه سؤال و اهداف آن نیز اشاره کرده است: «یکی از مختصات آثار خلاق ادبی ابهام است؛ زیرا در ادبیات دقایق و اعماق مسائل عاطفی و روحی و فلسفی مورد دقت و موشکافی قرار می‌گیرد؛ طرح این گونه مسائل معمولاً با جملات پرسشی صورت می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۶)؛ زیرا اولاً نویسنده خود نسبت به ماهیت موضوع آگاهی کافی ندارد و ثانیاً جملات پرسشی، توجه خواننده را به اصل موضوع جلب می‌کند و مخاطب را به تفکر و تعمق وادار می‌دارد. بنابراین طرح مسائل مبهم و قابل تأمل با جملات پرسشی بلیغتر و مؤثرتر از جملات خبری است (ر.ک: همان).

در منابع پیش گفته، انواع استفهام عمدتاً مشترک است اما ایرادهایی نیز بر بعضی منابع از حیث تطبیق شاهد با تعریف وارد است؛ مثلاً گاهی شاهد ارائه شده اما عنوان ندارد؛ هم‌چنین گاهی شاهد به عنوان داده شده مربوط نیست و منطقاً باید زیر عنوان دیگری در جای شایسته خود درج بشود؛ مثلاً بیت

صلاح کار کجا و من خراب کجا؟ بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا؟

در معانی و بیان تجلیل، شاهد برای حسرت است (تجلیل، ۱۳۷۲: ۳۰) و در معانی شمیسا شاهد منافات و استبعاد است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۳).

یا این بیت:

بر در ارباب بی مروت دنیا چند نشینی که خواجه کی به در آید؟

در معانی و بیان تجلیل، مصداق ارشاد است (تجلیل، ۱۳۷۲: ۳۰) در حالی که به نظر می‌رسد شاهد نهی مؤدبانه و غیر مستقیم باشد.

برای درک روشن‌تر از انواع معانی ضمنی استفهام، معانی استفهام از منابع قدیم و جدید به تفکیک استخراج، و در جدولی به پیوست همین جستار ارائه شده است؛ این منابع یا به عربی است که عمدتاً ایرانیان تدوین کرده‌اند یا به فارسی است که در دوره جدید بر مبنای همان منابع عربی تالیف و شواهد فارسی بدان افزوده و گاه گاه شواهدی نیز از شعر نیمایی بدانها اضافه شده است.

روش تحقیق

در این جستار روش تحقیق، توصیفی، و همه شواهد بر اساس استقرا از کتاب گزینه اشعار مهدی اخوان ثالث فراهم، و به صورت دو جدول در پی‌نوشت ارائه شده است: در جدول نخست تعداد اشعار گزینش شده از هر مجموعه اخوان به همراه تعداد پرسش‌های آن است و در جدول دوم انواع معانی ضمنی استفهام در منابع بلاغت و بسامد آنها در اشعار اخوان ثالث ارائه شده است. به منظور پرهیز از تفصیل بیش از حد صفحات مقاله ناگزیر یک تا دو شاهد جامع‌تر نقل شده، و نیز با آگاهی از تأثیر شکل نوشتاری شعر جدید و لزوم حفظ صورت اولیه آن، سطرها به دنبال هم نوشته با خط مورب متمایز گردیده است؛ هم‌چنین برای پرهیز از تکرار ارجاع‌های درون متنی در پایان شواهد تنها به ذکر شماره صفحه گزینه اشعار اخوان ثالث بسنده شده است. گفتنی است برای اینکه درج همه شواهد از حجم یک مقاله فراتر است یک تا دو شاهد نقل، و بقیه موارد به گزیده شعر اخوان ارجاع داده شده است.

معانی ضمنی استفهام در شعر اخوان ثالث

۱. تعجب: تعجب و اظهار شگفتی یکی از معانی مشترک پرسش هنری در تمام منابع است و در شعر اخوان نیز بسامد زیادی دارد. نقش زبان در این گونه پرسش، که جهتگیری

پیام به سوی گوینده است، نقش عاطفی است (رک: صفوی، ۱۳۸۳: ۳۱).

من ز تو باور نکنم / این تویی دوش چه دیدی چه شنیدی به خواب؟

(۷۵)

و من در حیرتم از اینکه در شهر شما بینم / به هر گامی چراغی هست با نورافکنی
پر زور / و شبها باز هم تاریک؟ (۲۵۲)

۲. هشدار، تذکر و تنبیه: آگاه ساختن مخاطب و هشدار به او از طریق پیامی که در
آن زبان نقش ترغیب و برانگیختن مخاطب را دارد (رک: همان، ۳۱)؛ به عنوان نمونه
اخوان در شعر «صبوحی» به مرغان قرار از دست داده شاد و شنگ می گوید:

خوشا دیگر خوشا حال شما، اما سپهر پیرد عهده ست و بی مهرست، می دانید؟

(۱۶۵)

۳. طنز و تهکم: سؤال از پایتخت قرن و گشودن هیچستان، تعبیرهای طنزآمیزی
است که ناشی از هنجارگریزی است. اضافه کردن پایتخت به قرن و گشودن هیچستان
از هنجار زبان فارسی فاصله گرفته، و این انحراف، طنز ساخته است؛ از سوی دیگر
باید گفت تعبیر متناقض نمای «فتح هیچستان» در کنار پایتخت قرن، که تعبیری و همی
است، طنز را دو چندان کرده است:

هان کجاست / پایتخت قرن؟ / ما برای فتح می آییم / تا که هیچستانش بگشاییم...

(۱۱۳)

طنز مطلب در دو سطر بعد ناشی از تقابل دو شخصیت نمادین از یک سو و
تجاهل گوینده نسبت به موضوع و بیان آن در قالب سؤال از سوی دیگر است در عین
حال که ایهام تناسب بین رستم و زال نیز حفظ شده است:

راست بود آن رستم دستان یا که سایه دوک زالی بود؟

(۱۲۴)

همچنین آوردن صفت افتخار آمیز برای دزد (رک: اخوان، ۱۳۷۵: ۲۱۴) و مات کردن

برج در بازی شطرنج (همان، ۱۵۱) از دیگر نمونه های طنز و تهکم در شعر اخوان است.

۴. انکار: در منابع قدیم انکار را یکی از معانی ضمنی پرسش دانسته، و عمدتاً آن را متضمن دو معنای توییخ و تکذیب قلمداد کرده‌اند. خطیب قزوینی در کتاب «الایضاح» انکار را برای دو معنی توییخ و تکذیب در نظر گرفته است (رک: خطیب قزوینی، ۱۴۲۴ق: ۱۱۳)؛ هم‌چنین در پانویست کتاب «جواهر البلاغه» جمله‌ای بدین مضمون آمده است که اگر انکار در اثبات به کار برود آن را منفی می‌سازد و اگر در نفی به کار برود آن را اثبات می‌کند، نفی اثبات نفی است و نفی نفی، اثبات است (رک: الهاشمی، ۱۹۹۹م: ۸۳). در منابع قدیم از نفی به صورت جداگانه ذکری نشده است اما در منابع جدید آن را از انکار جدا کرده‌اند. منابع قدیم انکار را اصل دانسته‌اند، بهتر است ما نیز همان را اصل بدانیم و معنای ضمنی نفی را فرع بر انکار قلمداد کنیم. در شعر اخوان پرسش انکاری عمدتاً در معنای منفی است:

الف) دیگر کدام از جان گذشته زیراین خونبار/ این هر دم افزونبار/ شطرنج خواهد باخت/ بر بام خانه بر گلیم تار؟ (۱۵۴)

ب) هزاران سایه جنبد باغ را چون باد برخیزد/ گهی چونان گهی چونین/ که می‌داند چه می‌دیده‌ست آن غمگین؟ (ص ۱۵۸)

گاهی اخوان انکار را با ادات تأکید می‌آورد و نفی را مؤکد می‌سازد: گشته در رویش نگاهم محو/ مانده در چشمم نگاهش مات/ باز هم او را توانم دید؟/ آه کی دیگر؟ کجا؟ هیات؟ (۳۱۴)

۵. تقریر: تقریر از آن دسته معانی ضمنی است که هر چند گاهی هدف آن «تحقیق و تثبیت» است (تفتازانی، ۱۴۱۶ق: ۲۳۶) اما عمدتاً مخاطب محور است؛ یعنی می‌خواهد مخاطب واکنش زبانی یا بدنی نشان بدهد. نخست اینکه گوینده می‌پرسد تا مخاطب را به اقرار و تأیید مطلب وادار کند. دوم اینکه گوینده می‌خواهد مخاطب را بر کاری ترغیب و تشجیع کند. گفته‌اند آنچه مورد تقریر است همراه ادوات استفهام می‌آید و از این حیث گاه اقرار به فاعل و گاه اقرار به مفعول است. اگر استفهام تقریری بر سر کلمه

نفی درآید گاهی معنی اثبات می‌دهد (رک: همایی، ۱۳۷۳: ۱۰۶). در شعر اخوان تقریر بیشتر معنای ضمنی اقرار و تأیید مخاطب را به همراه دارد:

الف) می‌گفت: «ای دوست ما را مترسان ز دشمن / ترسی ندارد سری که بریده‌ست / آخر مگر نه، مگر نه / در کوچه عاشقان گشته‌ام من؟» (۱۷۷)

ب) هر که آمد بار خود را بست و رفت / ما همان بدبخت و خوار و بی‌نصیب / زان چه حاصل جز دروغ و جز دروغ؟ / زین چه حاصل جز فریب و جز فریب؟ (۹۶)
۶. استبطاء: در شواهد منابع قدیم، دیر شمردن امری را با «کی» نشان داده‌اند اما اخوان از ادات دیگری برای این موضوع استفاده کرده است که به قرینه، همان معنای «کی» دریافت می‌شود:

الف) تحمل می‌کنم این حسرت و چشم انتظاری را... « / ولی باران نیامد... » / پس چرا باران نمی‌آید؟» (۵۵)

ب) دریغا دخمه‌ای در خورد این تنهای بد فرجام نتوان یافت / کجایی ای حریق؟ ای سیل؟ ای آوار؟ (۱۴۵)

۷. امر: در منابع قدیم، که عمدتاً بر شواهد قرآنی متکی است، بیشتر با اداتی مثل «هل» این نوع پرسش مطرح شده است؛ مثل هَلْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ؟ (مانده، ۹۱) که معنای ضمنی این است که مسلمان شوید یا مسلمان باشید. در موارد اندکی که در شعر اخوان این نوع پرسش به کار رفته در قالب کلاسیک است:

اکنون همه درختان پر جست و پر جوانه‌ست / اعجاز روح رویش باور مگر نداری؟
(۳۷۰)

جهاد و جهاد باید تا سنگ سد گشاید / کی ره سپرده آید تا گام بر نداری؟
(۳۷۳)

۸. استبعاد: پرسش استبعادی بیشتر گوینده محور است و حال گوینده را نشان می‌دهد. در شواهدی که به زبان عربی است بیشتر با «آئی» و در فارسی نیز بیشتر با اداتی نظیر: کجا... کجا یا با عباراتی نظیر دورم باد و دور باد، دوری دو موضوع نشان

داده شده است. در گزیده شعر اخوان یک بار بیشتر این پرسش مطرح نشده و آن هم با عبارت: چه نسبت است؟ بیان شده است:

غریق و مست می زناده رود و کارونیم / چه نسبت است بدان ساحل ارس ما را؟

(۸)

هوم نبایستی بیندیشم / بس که زشت و نفرت انگیز است این تصویر/ جنگ بود این یا شکار؟ آیا / میزبانی بود یا تزویر؟ (۲۷۶)

۹. نهی: پرسشی که در این موارد می آید مقابل امر است و همانند امر، مخاطب محور است، در شاهد زیر شاعر از ارواح کائنات می خواهد او را بیگانه ندانند: «من امشب از شما می پرسم، ای ارواح شاد کائنات، آخر/ چرا با اینهمه انس نجیب و آشنا جانی/ مرا در جمع خود بیگانه می دانید؟/ و این تصویرهای نازنین را در خلوص روشن باور/ ندیده سیر، بیرحمانه و جاوید / به قعر ظلمتی بی روزنم رانید؟» (۲۸۹) در این بیت نیز به شیوه قدیم همین معنی را از پرسش خواسته است:

گریش ممکن نشود کم غنیمت است / اندوه بیش و کم چه خوری؟ دم غنیمت است (۴۰۲)

۱۰. حسرت و تأسف (اندوه و دریغ): این نوع پرسش در منابع قدیم بلاغت نیست و فقط در برخی از منابع جدید بلاغت مطرح شده است. در شعر اخوان نیز به نسبت کم دیده می شود اما آنچه هست، گویا و رساننده دریغ شاعر است: بر او هر شب نثاری هست روشن مثل شعرش مثل نامش پاک / ولی دردا، دریغا، او چرا خاموش؟ / چرا در خاک؟ (۲۶۳) در شاهد بعدی معنای اولیه پرسش انکار است اما معنای ضمنی حسرت نیز با توجه به تأکید خود شاعر فهمیده می شود: آن نخستین بار و گویا آخرین دیدار با او بود / دیگر او را کی توانم دید؟ / یا کجا؟ هرگز / حسرتم بسیار و می گویم ببازم کاش / شرطهائی را که بستم باز با هرگز (۳۱۶).

۱۱. استیناس: بسامد زیاد نمونه‌های استیناس در شعر اخوان معنی‌دار است؛ یک علت آن می‌تواند تأثیر زبان گفتار باشد. دوم اینکه احساس همدلی و ارتباط اولیه بین دو نفر از وظایف ذاتی زبان است؛ همان طور که یاکوبسن یکی از نقش‌های زبان را نقش صحبت‌گشایی و همدلی دانسته است (ر.ک: فالر، ۱۳۸۶: ۷۵ و ۷۶). امکانات زبان گفتار در گشودن سر سخن با دیگری نسبتاً گونه‌گون، و برخی از آنها را اخوان در شعر خود به کار برده است. عمده شواهد استیناس در شعر اخوان در قالب گفتگو، و این خود مؤید تأثیر خاص زبان گفتار در شعر اوست؛ همان طور که لزوم انس با دیگری از راه گفتگو شروع می‌شود و این موضوع نیز یک عامل بسامد زیاد پرسش‌هایی است که معنای استیناس را در بر دارد. در نمونه زیر شاعر بیشتر در صدد گفتن دلنگی‌های خود با قاصدک است اما نخست با پرسش، سر سخن را با او می‌گشاید:

قاصدک هان چه خبر آوردی؟ / از کجا وز که خبر آوردی؟ / خوش خبر باشی اما
اما... (۱۲۵)

هم چنین در چند قطعه شعر مثل «پیوندها و باغ» و «از دروغ زشت...» شگرد شاعر این است که شخصیت اصلی نخست یک عمل نمادین انجام می‌دهد و سپس با یک پرسش باب گفتگو را باز می‌کند؛ مثلاً در شعر پیوندها یکی از دو شخصیت اصلی روایت، نخست با انداختن یک سیب سرخ به هوا یک عمل نمادین انجام می‌دهد و سپس در صدد گشودن باب گفتگو با مخاطب خود است. او آگاه است که جواب چیست با این حال به دنبال بهانه‌ای است تا سخن بگوید:

گفت: / «گپ زدن از آبیاریها و از پیوندها کافی است. / خوب / تو چه می‌گویی؟» /
«آه / چه بگویم؟ هیچ» (۱۶۸)

هم چنین در سطرهای زیر شاعر خود اذعان می‌کند که جوان تازه وارد به زندان شگرد خاصی برای آشنایی دارد؛ نخست با مزاحی یکی - دوتا پس گردنی به نشانه «بی‌خیالش باش» می‌زند، سپس باب گفتگو را با پرسش «قبلاً من شما را جایی ندیده‌ام؟» می‌گشاید؛ جواب مخاطب هر چه باشد او گفتگو را ادامه می‌دهد و همین شگرد

کلید آشنایی اوست:

عادتش این بود یا شاید شگردی بود / که برای فتح باب آشنایی داشت / یا به قولی این نقابش بود بر رخسار.../ با همه دراولین دیدار/ این چنین می گفت: «به گمانم من شما را پیش از این هم دیده باشم؟ نیست؟» (۲۰۵)

از دیگر تعبیرهای گفتاری که اخوان هم بدین منظور به کار می برد، عبارت پرسشی «گوشت اینجا هست؟» است. در سطرهای زیر فیلسوف کوچک و غمگین حرفی دارد که باید بزند اما برای اینکه توجه مخاطبان را جلب کند، سخن خود را با پرسش شروع می کند:

فیلسوف کوچک و غمگین ما، انگار حرفی داشت / «...گفتم این را، یا نه؟ باید گفته باشم،/ گوشتان اینجا هست؟» / «گوشت من با توست.» / این را من به او گفتم. / «باید این را هم بگویم ...» / «خُب بگو» گفتم. / «مردم پیشین، شنیدی یا نه؟» / «آری مردم پیشین» / «زندگی را مردم پیشین / خورد و پوش و لذت آغوش می دیدند ...» (۱۹۴)

با صدایی ساخته تقلید او می کرد: / «هی فلانی خوب فکرش را بکن، هی گوشت اینجا هست؟» (۲۰۶)

نظیر این گونه پرسش ها را در قطعات دیگر نیز با عبارتهایی نظیر هیچ می دانی؟ (۲۱۳)، گوشت اینجا هست؟ (۲۱۴)، تازگی ها هیچ در کشمیر یا کابل بوده اید آیا؟ (ص ۲۰۳)، تو چه شد که آمدی اینجا؟ تو چگونه؟ (ص ۲۰۴)، من بگویم یا تو می گویی؟ (ص ۲۳۸)، آهای... با تو... می شنوی؟ (۳۲۴) به کار برده است. اشعاری که در آنها اخوان، روایت خود را از محیط زندان گرفته یا در زندان ارائه کرده، این نوع پرسش ها که متضمن فتح باب آشنایی است، بسامد بیشتری دارد. این موضوع در بررسی محتوای این گونه اشعار هم یک عامل تأثیرگذار است، دلتنگی و اندوهناکی یک زندانی در جمع و در گفتگو با دیگران کمتر می شود و به همان نسبت بسامد پرسشهایی که معنای ضمنی استیناس را در بر داشته باشد، بیشتر می شود.

۱۲. توبیخ و ملامت: در منابع قدیم فقط در «الایضاح» توبیخ همراه با تعجب ذکر

شده است (رک: خطیب قزوینی، ۱۴۲۴ق: ۱۱۵). در منابع جدید به سبب فراوانی بیان انتقاد، معنی توبیخ و ملامت به شکل پرسش بیشتر شده است. توبیخ و ملامت، که به نوعی انتقاد از مخاطب تلقی می‌شود در شعر اخوان بسامد نسبتاً قابل توجهی دارد:

توبیخ: آبها از آسیا افتاده لیک / باز ما ماندیم و عدل ایزدی. / و آنچه گویی گویدم هر شب زنم / «باز هم مست و تهی دست آمدی؟» (۹۵)

ملامت: وای بر ما، با چنین کج داوریهامان / مطلق و تمثال نیکی را / وای ازین بد باوریهامان / مهر اهریمن چرا آخر / بر اهورا آفرین حاجات یزدانی ست؟ (ص ۲۰۲)

راستی که وای بر ما مردم نفرین شده کج‌بین

این چه بنیاد بد است آخر، چه ویرانی است؟

(۲۰۲)

که دل من هم دل ست آخر؟ / سنگ و آهن نیست / او چرا این قدر از من غافل است آخر؟ (۱۸۹)

هم‌چنین مواردی در شعر اخوان متضمن ملامت است که با ادات پرسش همراه نیست و از لحن خواندن مفهوم پرسش فهمیده می‌شود؛ این مطلب نیز تأثیر زبان گفتار را در شعر معاصر نشان می‌دهد:

«باز هم آن غدر نامردانه چرکین، / باز هم آن حيله دیرین، / چاه سر پوشیده، هوم! چه نفرت‌آور! جنگ یعنی این؟ / جنگ با یک پهلوان پیر؟» (۲۷۲)

ای فغان آن صورتک رقصان بی‌معنی کجاست؟

تا زنم دلدش به سر کاین رسم بیداد / و نهاد

(۳۵۲)

۱۳. تعظیم: شاهی که در «جواهر البلاغه» برای تعظیم از قرآن نقل شده معنای انکار نیز می‌دهد (الهاشمی، ۱۹۹۹م: ۸۴). در شعر اخوان نیز موارد کم این گونه پرسش، دارای معنای ضمنی تعظیم و نیز تأکید است:

چنین غمگین و هایاهای / کدامین سوگ می‌گریاندت ای ابر شبگیران اسفندی؟...

(۱۶۶)

آشکارا نتوان گفت چه کردی و چه بود آن عبارت که تو پنهان به اشارت کردی؟
(۳۹۱)

۱۴. نفی: چنانکه قبلاً نیز اشاره شد، قدما معنای ضمنی انکار را اصل قرار داده‌اند و معنای نفی برداشت متأخران است.
«نه خواهر جان! چه جای شوخی و شنگی است؟ / غریبی، بی‌نصیبی، مانده در راهی ... (۱۳۸)

۱۵- تمنا و آرزو: معنای ضمنی آرزو در قالب پرسش، جدید، و در منابع قدیم دیده نشده است. اما در شعر معاصر به نسبت زیاد است و در شعر اخوان نیز بسامد نسبتاً فراوانی دارد. شاعر تمنای خود را با ادات پرسشی آیا و ای کاش و کدام به کار می‌برد؛ مثلاً در شعر «قاصدک» به صورت پوشیده آرزو کرده خُردک شرری وجود داشته باشد:

الف: راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟ / مانده خاکستر گرمی جایی؟ / در اجاقی - طمع شعله نمی‌بندم - خردک شرری هست هنوز؟ (۱۲۷)
ب: ای کاش می شد بدانیم / ناگه غروب کدامین ستاره / ژرفای شب را چنین بیش کرده است؟ (۱۷۹)

کاش می‌شد بنویسم چه نوشتی با چشم کاش می‌گفت عبارت چه اشارت کردی؟
(۳۹۲)

۱۶. فراوانی: از مواردی است که کمتر در منابع به عنوان معنای ضمنی سؤال مطرح شده، و در عربی با ادات «کَمْ» بیان شده است؛ مثل کَمْ تَرَكُوا مِنْ جَنَّاتٍ وَ عُيُونٍ ... (آق اولی، بی‌تا: ۵۰). در فارسی با ادات «چند» و «چه‌ها» شاهد دیده می‌شود. اخوان نیز از این نوع سؤال کمتر استفاده کرده است که آنجا نیز معنای انکار می‌دهد؛ اما اداتی که او به کار می‌برد از زبان گفتار تأثیر می‌پذیرد:

بپوش ای دیده چشم از هر چه بینی مگر از دست دل کم می‌کشم من؟
(ص ۲۹)

۱۷. اظهار یأس و درماندگی: در مقابل معنی تشویق و اظهار امیدواری که در شعر اخوان نیست، معنای اظهار یأس و نومیدی بسامد نسبتاً زیادی در شعر وی دارد. این موضوع با ذهن و فکر شاعر ارتباط مستقیم دارد. معنای ضمنی یأس و درماندگی در منابع بلاغی قدیم ذکر نشده است و در منابع جدید نیز فقط شمیسا و کزازی آن را در بحث استفهام مطرح کرده اند (رک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۰؛ کزازی، ۱۳۷۳: ۲۱۶). علت احتمالی این است که معنای نفی نیز از این گونه پرسش‌ها برداشت می‌شود طبق تقسیم‌بندی قدما این مقوله در نفی جای می‌گیرد. اظهار یأس گوینده محور و بیان حال شاعر است. در نمونه‌های الف و ب، دو پرسش نخست معنای تعجب را نیز به ذهن متبادر می‌کند اما پرسش سوم معنای نفی و اظهار یأس را توأمان در بر دارد:

(الف) خامش ای آوازخوان خامش / در کدامین پرده می‌گویی؟ / وز کدامین شور یا بیداد؟ / با کدامین دلنشین گلبنانگ می‌خواهی / این شکسته خاطر پژمرده را از غم کنی آزاد؟ (۱۲۳)

(ب) با بهشتی مرده در دل کوسر سیر بهارانش؟ / خندد اما خنده‌اش خمیازه را ماند. (همانجا).

(د) چون درختی در زمستانم / بی که پندارد بهاری بود و خواهد بود. / دیگر اکنون هیچ مرغ پیر یا کوری / در چنین عریانی انبوهم آیا لانه خواهد بست؟ (۱۱۶)
دیگر آیا زخمه‌های هیچ پیرایش / با امید روزهای سبز آینده، / خواهم اینسو و آنسو خست؟ (۱۱۷)

هم‌چنین در این نمونه تغزلی هر چند معنای کلی سؤال نفی موکد است، یأس و بریدن امید نیز فهمیده می‌شود:

گشته در رویش نگاهم محو / مانده در چشمم نگاهش مات / باز هم او را توانم دید؟ / آه کی دیگر؟ کجا؟ هیات (۳۱۴)

فریاد از آن کنند که فریادرس رسد فریاد را چه سود چو فریادرس نماند؟
(۱۳)

۱۸. **تجاهل:** در منابع بلاغی، تجاهل به عنوان یک آرایه در بدیع معنوی مطرح شده و به عنوان پرسش بلاغی اشاره‌ای به آن نشده است، بنابراین طرح تجاهل در قالب پرسش در مباحث معانی کاملاً جدید است؛ چنانکه جدول تطبیقی این جستار نشان می‌دهد، فقط شمیسا بدان اشاره کرده است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۲). در سطرهای زیر اخوان نخست پرسشی طرح می‌کند و بعد با تجاهل دو جواب تردیدآمیز به آن می‌دهد:

لیک در ژرفای خاموشی / ناگهان بی‌اختیار از خویش می‌پرسد / کآن چه حالی بود؟ / آنچه می‌دیدیم و می‌دیدند / بود خوابی، یا خیالی بود؟ (۱۲۳)

هم‌چنین در نمونه زیر شاعر خود را نسبت به زمان ناآگاه نشان داده است:

ناگهان از خویشتن پرسد / راستی را آن چه حالی بود؟ / دوش یا دی، پار یا پیرار / چه شبی، روزی، چه سالی بود؟ (۱۲۴)

گاه تجاهل با حیرت و تعجب نیز همراه است:

چیست این؟ - می‌پرسد از خود آدمی - این چیست؟ / کیست این مجذوب آن جذبه؟ منم آیا؟ / خویشتن را بیند و پرسد ز خود این کیست؟ (۱۹۹)

گاهی نیز تجاهل با تهکم و تمسخر همراه شده است:

... دزد آقا پوزخندی زد / که نمی‌شد گفت تف در صورتش افتاده، یا خنده‌ست؟! (۲۰۹)

در این نمونه نیز دو بعدی بودن صحنه مرگ رستم با پرسشی تجاهلی مطرح شده است:

بس که زشت و نفرت انگیزست این تصویر / جنگ بود این یا شکار؟ آیا / میزبانی بود یا تزویر؟» (۲۷۶)

۱۹. **اظهار عجز و درماندگی:** معنای ضمنی عجز نیز جدید است و فقط شمیسا آن را مطرح کرده است (رک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۸). این معنا نیز از فروغ انکار می‌تواند به شمار آید چون معنای نزدیک آن انکار، و معنای عجز و درماندگی متفرع بر آن است. بررسی شواهدی که متضمن معنای عجز است نشان می‌دهد که اظهار عجز اخوان مثل

خیام بیشتر از ناآگاهی و ندانستن راز هستی و پایان آن است:

الف) آه! آه! اما / چی بگویم، چون نمی‌دانم؟ / من نمی‌دانم که هستی چیست یا هستن؟ (۲۹۷)

ب) ... و گر آن ناخوانده مهمانی که ما را می‌برد با خویش / ناگهان از در در آید زود/ پس چه خواهد بود - می‌پرسم - / سرنوشت آن عزیزانی که نام آرزوشان بود؟ (۳۰۴)

برخیز/ امید و چاره غمها ز باده خواه

ور نیست پس چه چاره کنی؟ چاره پس نماند

(۱۴)

برگ پارینه چه بهری برد از ابر بهار؟ کشت خشکم که عبث حسرت باران دارم

(۲۴)

۶۷ ۲۰. اظهار بیزاری و نفرت: با بررسی جامعه آماری این تحقیق، بیش از یک شاهد

از اشعار اخوان به دست نیامد که به نوعی متضمن معنای تنفر باشد:

هی بگردم دخترم را، دختر با غیرتم، هم‌میهن گُردم! / من یقین دارم که می‌بینی / کاین زمان آبشخور ما از چه رود بی‌سرو پایی ست؟ / و کشان ما را به سوی خویش / چه لجن در ذات دریایی است؟ / خوب می‌دانم، که دانی خوب / که چه بد دهری و دنیایی ست (۲۳۴).

۲۱. تسویه: در منابع بلاغت، فقط در «جواهر البلاغه» به این معنا اشاره شده و آیه

«وَسَوَاءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ...» (البقره، ۶) شاهد آورده شده است. در زبان فارسی عمدتاً با اداتی نظیر چه...چه و یا...یا حکم تسویه داده می‌شود. بیش از یک شاهد در شعر اخوان یافت نشد. ظاهر این سطرها بیانگر تجاها است اما با دقت در بافت درونی و معنا مشخص می‌شود که شاعر با این سؤال آدمک بر شیشه را با مستمعان نقال یکی دانسته است:

دارد اینک می‌رود، تنها / زین قدیمی قهوه‌خانه، آن کهن آن راستگو نقال/ بر بخار

بی‌بخاران، روی شیشه در/ با سرانگشتی که گرید ماضی‌اش بر حال / حال او لرزد بر

استقبال / نقش بندد یادگار نفرت و خشمش: / نقشی از یک آدمک، با پیکری سیال / من نمی‌دانم / آدمک بر شیشه، با آن حال و آن منوال، / نقش آن حرّافک جادوست، / یا حریفانی که هوش و گوششان با اوست؟ (۲۸۲)

۲۲. بیان تردید همراه با آرزو: این معنا عمدتاً در شعر معاصر مطرح شده است (رک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۲). اخوان تردید و آرزوی خود را برای رسیدن منجی در قالب این سؤال مطرح کرده است:

الف: پشتون مرده است آیا؟ / و برف جاودان بارنده سام گرد را سنگ سیاهی کرده / است آیا؟ ...» (۱۴۶)

ب: - «... غم دل با تو گویم، غار! / بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟» (۱۴۶)

ج- شاعر در سطرهای زیر نخست تردید و آرزوی گروه تشنگان را برای ابر بارنده مطرح می‌کند و سپس جواب پیر دروگر را به دنبال می‌آورد:

گروه تشنگان در پیچ افتادند: / «آیا این / همان ابرست کاندل پی هزاران روشنی دارد؟» / و آن پیر دروگر گفت با لبخند زهراگین: / «فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد.» (۵۶)

د- در مواردی ضمن تردید و آرزو، استیناس نیز مطرح است. در شاهد زیر دو سطر اول متضمن گشودن سر سخن است اما سطرهای بعد بیان تردید و آرزو توأمان مطرح است:

قاصدک! هان، ولی... آخر... ایوای! / راستی آیا رفتی با باد؟ / با توام آی! کجا رفتی؟ آی...! / راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟ / مانده خاکستر گرمی جایی؟ / در اجاقی - طمع شعله نمی‌بندم - خردک شرری هست هنوز؟ (۱۲۷)

گاهی فقط تردید مطرح است و شاعر بین دو موضوع شک دارد: نپرسیدم / که من آن نقش خواب آلود را آیا؟ / شبی در خوابهای مات فام کودکی دیدم؟ / و یا در عمر و عالمهای دیگر، پیش از این پیکر؟ (۲۸۶)

در مواردی اخوان فقط شک و تردید را با پرسش مطرح می‌کند. از این حیث شعر «روی جاده نمناک» متضمن بیشترین پرسش بین اشعار اوست. این شعر دربارهٔ صادق هدایت (۱۲۸۰-۱۳۳۰) سروده شده است. زندگی و مرگ هدایت به خودی خود پرسشهای زیادی را در اذهان ایجاد کرد و شاعر هم با درک درست خود اساس این قطعه را بر پرسشهای متعدد در باب یک اثر ناپدید شده و سپس مرگ او نهاده است. هفده پرسش در این شعر مطرح شده که بر پایه یک پرسش اصلی شکل گرفته است. پرسش اصلی این است: «آه! چه می‌دیده ست آن غمناک روی جاده نمناک؟» سپس سایر پرسشهای این قطعه بر پایه آن بنا شده است (رک: اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۱۵۷ و ۱۵۶)؛ چون ساخت این قطعه بر اساس پرسش است و احتمالات و جوابهایی که خواننده بدانها می‌دهد بر وسعت معنای شعر می‌افزاید.

۲۳. کسب اجازه: در منابع جدید تنها شمیسا بدان اشاره کرده اما شاهد شعری نیاورده است (رک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۰). در یک بیت اخوان - که در قالب کلاسیک و خطاب به سمندری دو تار نواز معروف خراسانی سروده شده است - نوعی معنای ضمنی کسب اجازه نهفته است:

تو با دو سیم محشر کبری به پا کنی / شش تار خویش من شکم یا نه؟ هان بگو
(۳۸۳)

۲۴. اغراق: اغراق نیز از برداشتهای جدید در معانی ضمنی استفهام است و قدما بدان اشاره‌ای نکرده‌اند. شمیسا آن را مطرح کرده و بیتی از حافظ را شاهد آورده است (رک: همان، ۱۴۱). معنایی که از بیت حافظ در آن کتاب و همچنین شواهد شعر اخوان بر می‌آید به گونه‌ای است که به طور کلی، گاه معنای انکار و گاه معنای تقریر می‌دهد و بایسته است که زیر مجموعه آن دو قرار بگیرد. اما بافت کلام به گونه‌ای است که پرسش می‌تواند متضمن معنای اغراق یا مبالغه و غلو نیز باشد:

الف: با کدامین دلنشین گلبانگ می‌خواهی / این شکسته خاطر پژمرده را از غم کنی آزاد؟ / چرکمرده صخره‌ای در سینه دارد او / که نشوید همت هیچ ابر و بارانش /

پهنه‌ور دریای او خشکید / کی کند سیراب جود جویبارانش؟ / با بهشتی مرده در دل،
کو سر سیر بهارانش؟ (۱۲۳)

ب: زندگی را دوست می‌دارم / مرگ را دشمن. / وای، اما - با که باید گفت این؟ -
من دوستی دارم / که به دشمن خواهم از او التجا بردن. (۹۷)

۲۵. طلب اخبار: این معنا نیز جدید، و در منابع قدیم بلاغی به آن نشده اشاره‌ای
است. شمیسا آن را با عنوان «امر به طریق غیر مستقیم و مؤدبانه» آورده و شاهد شعری
ذکر نکرده است (رک: همان، ۱۳۶). پیشتر در همین جستار معنای ضمنی امر به صورت
جدا همراه با شواهد آن مطرح شد. از این رو این عنوان اصلاح، و تحت عنوان طلب
اخبار مطرح شد تا بر انشای طلبی نیز دلالت داشته باشد. طلب اخبار از لحاظ کمیت
بیشترین میزان پرسش را در بر می‌گیرد. در شعر اخوان این گونه سؤالات عمده‌تاً برای
کسب خبر نیست بلکه معانی دیگری دارد؛ مثلاً معنای ضمنی اعتراض یا پرسش از
فلسفه طبیعت و زندگی در مواردی مطرح است. این گونه معانی جداگانه در قسمت
معانی جدید آورده شده است. اکنون شواهدی که عمده‌تاً متضمن معنی طلب اخبار
است، نقل می‌شود:

الف) ای مرده خون خراطین، آن زنده دل شرر کو؟

باری بگو خدا را، از او خبر نداری؟

(۳۷۲)

ب: و می‌پرسد، صدایش ناله‌ای بی‌نور: / «کسی اینجا است؟ / هلا! من با شما،
های!... می‌پرسم کسی اینجا است؟ / کسی اینجا پیام آورد؟ / نگاهی یا که لبخندی؟ /
فشار گرم دست دوست ماندی؟ (۸۴)

۲۶. شمول حکم: این معنا را نیز فقط شمیسا مطرح کرده است (شمیسا، ۱۳۸۶:
۱۴۰). معنای نزدیکی که از این گونه پرسش به ذهن می‌رسد، نفی و حتی گاه نهی
است، اما بافت سخن نوعی شمول حکم را نیز نشان می‌دهد:

شرمسار شرف خویش / ازین عجز نیم به قضا و قدرم مگر داده کسی؟

(۳۹۶)

دم فرو بند که شکوا ندهد سود / امید
کی مجالی به شهیدان هنر داده کسی؟
(۳۹۷)

در بیت نخست، شاعر بیان می کند که بر قضا و قدر تسلط ندارد؛ هم چنانکه دیگران نیز این نفوذ و قدرت را ندارند و در بیت دوم شاعر شکوه را بی فایده می داند چون هیچ یک از شهیدان هنر مجال گله و شکوه نداشته اند.

۲۷. تأکید و تقریر خبر و جلب توجه: این گونه پرسش در شعر اخوان نسبتاً پرشمار است. از شواهد چنین بر می آید که نخست گوینده پرسش را برای جلب توجه مطرح می کند و سپس بدان پاسخ می دهد (رک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۱). بنابراین، این نوع معنای ضمنی پرسش را می توان در قسمت معانی جدید ذکر کرد. از طرفی این معنا با معنای ضمنی استیناس در مواردی مشترک است.

در بیت زیر می توان عبارت «هیچ می دانی؟» و نظیر آن را که برای جلب توجه مخاطب است در تقدیر گرفت:

بر بام بلند ابر تاری کیست
غرنده چو دد در آهنین تله
(۳۵)

در شعر «کتیبه» همه منتظرند تا یکی از جمع، آنچه را در کتیبه خوانده است برای دیگران هم بازگوید. شاعر برای جلب توجه و تقریر خبر گوینده آن را پرسشی می آورد:

پس از لختی / در اثنایی که زنجیرش صدا می کرد، / فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می افتاد. / نشانندیمش. / به دست ما و دست خویش لعنت کرد. / «چه خواندی هان؟» / مکید آب دهانش را و گفت آرام: / «نوشته بود / همان / کسی راز مرا داند ... (۱۳۴)»
در شعر اخوان ثالث، ساختهای دیگری هست که تازه به نظر می رسد و برخی از آنها متضمن جلب توجه مخاطب و تأکید خبر است؛ مثلاً گاهی برای معرفی شخص روایت و جلب توجه مخاطب نخست پرسش و سپس پاسخ آن می آید:

این کیست؟ گرگی محتضر زخمیش بر گردن، / ... وین کیست؟ گفتاری ز گودال آمده بیرون (۱۴۸)

موارد دیگری نیز هست که شاعر پشت سر هم چند سؤال مطرح می‌کند تا توجه مخاطب را برانگیزد:

و می‌پرسد صدایش ناله‌ای بی‌نور: / «کسی اینجاست؟ / هلا! من با شما، های! ...
می‌پرسم کسی اینجاست؟ / کسی اینجا پیام آورد؟ / نگاهی یا که لبخندی؟ / فشار گرم
دست دوست ماندی؟ / و می‌بیند صدائی نیست، نور آشنایی نیست، حتی از نگاه مرده-
ای / هم رد پای نیست. (۸۴)

معانی ضمنی جدید

غیر از آن دسته از معانی ضمنی پرسش که در منابع قدیم بدانها اشاره شده است و هر چه به دوره اخیر نزدیک شده‌ایم تعداد آنها بیشتر شده است، معانی دیگری نیز در شعر نیمایی قابل برداشت است که در شعر اخوان نیز مطرح شده است. در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱. گله و شکایت: یکی از معانی ضمنی استفهام، که در منابع قدیم و جدید بلاغی ذکر از آن نشده است اما در شعر اخوان مصداق آن هست و تازه به نظر می‌رسد، گله و شکایت است. هر چند در ظاهر، شاعر می‌گوید قصد گله و شکایت ندارد، و پرسش او معنای کلی انکار می‌دهد، گله و شکایت نیز ضمناً از آن فهمیده می‌شود:
«... و اما این شکایت نیست، یا فریاد، یا زنه‌ار / همین می‌پرسد این فرزند خاک ازتان: / حکایت با که گوید، یا امانت با که بسپارد، / ز شومی‌های این نامادر عیار؟ / ز شومی‌های این فرزند و زنه‌ار و امانت خوار؟ (۲۸۹)

۲. بیهودگی و بی‌ثمری: در پرسش زیر معنای کلی انکار است اما بی‌نتیجه بودن تلاش نیز دریافت می‌شود:

... و در آن چشمه‌هایی هست / که دایم روید و روید گل و برگ بلورین بال شعر از آن / و می‌نوشد از آن مردی که می‌گوید: / «چرا بر خویشتن هموار باید کرد رنج آبیاری کردن باغی / کز آن گل کاغذین روید؟» (۸۶)

فریاد از آن کنند که فریادرس رسد / فریاد را چه سود چو فریادرس نماند؟

(۱۳)

۳. تکرار پرسش برای تأکید: از جمله موارد نادری که در شعر اخوان دیده می‌شود و در منابع بلاغی بدان اشاره‌ای نشده است، تکرار سوگند برای تأکید و همزمان تعظیم و مبالغه است:

شاتقی آن گاه / گفت: / چه بگویم، چی بگویم، آه / زندگی! ای زندگی! افسوس! /
هی فلانی! با چه سوگندی بگویم من، چه سوگندی؟ / به چراغ روز و محراب شب و
موی بتم طاووس / من / زندگی را دوست می‌دارم / مرگ را دشمن... (۲۳۸)

۴. پرسش هستی‌شناختی: نوعی از پرسش در شعر اخوان طرح شده است که هر چند می‌تواند زیر عنوان طلب خبر مطرح شود، بهتر است جایگاه جدیدی بدان اختصاص بدهیم. این نوع سؤال را می‌توان پرسش هستی‌شناختی تلقی کرد. در میان شاعران کلاسیک، خیام به دلیل طرح این گونه سؤالهای - گاه بی‌پاسخ - شهرت زیادی دارد. شاید یک علت شهرت او نیز طرح آن اندیشه‌ها در قالب پرسش باشد. گویی طرح مطلب در قالب سؤال به عظمت موضوع می‌افزاید. این گونه پرسش در شعر شاعرانی چون حافظ نیز دیده می‌شود؛ مثلاً در این بیت حافظ بحث از هستی و چیستی فلک مطرح شده است:

چیست / این سقف بلند ساده بسیار نقش؟ / زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱ / ۱۶۰)

در شعر اخوان نیز قطعاتی هست که همان لحن خیامی با همان گونه سؤالها تکرار شده است. شاعر در حل معمای هستی درمانده است و از مخاطب می‌خواهد فکر کند و اگر به جوابی رسید به او خبر بدهد؛ این نوع پرسش در ادبیات کلاسیک نیز سابقه زیادی دارد در شعر اخوان نیز این گونه پرسشها بسامد زیادی دارد. او با دیدن یک پر که با وزش باد حرکت می‌کند به فکر فرو می‌رود و آن گاه پرسشهای هستی‌شناسی خود را مطرح می‌کند در حالی که یک پرسش بنیادی: تا به حال فکر کرده‌ای؟ نیز در

تقدیر این گونه پرسشها هست. این نوع پرسشها را می‌توان جداگانه به شرح زیر تقسیم کرد:

۴-۱ پرسش فلسفی: دیده‌ای بسیار و می‌بینی / می‌وزد بادی، پری را می‌برد با خویش، / از کجا؟ از کیست؟ / هرگز این پرسیده‌ای از باد؟ / به کجا؟ وانگه چرا؟ زین کار مقصد چیست؟ (۲۴۰)

گاهی اندیشیده‌ام با خویش / کاندرین تاریک ژرف نیستی، و اقصای نادانی / چیست هستی؟ یا بگو هستن؟ / چون ندانستن نبودن را شناسم لیک / چیست بودن؟ چیست دانستن؟ (۲۹۷).

۴-۲ پرسش اعتراضی: گاهی پرسش‌های شاعر متضمن معنای اعتراض است. این پرسش‌های متوالی برای آن طرح می‌شود تا نسبت به بی‌عدالتی و به شرور عالم اعتراض کند:

ابلهان زیرا به غفلت ایمنند از رنج دیوانه / از چراها فارغند و راحت از چون‌ها: / که چرا این بودن؟ آنکه این چنین بودن؟ / و چرا این هر چه بینی بد؟ / و چرا از بد بتر بیداد؟ / و چرا آن ناله، این فریاد؟ / آبنوس ست این، چرا باید شمردش عاج؟ / و چرا هم زشت، هم پر کبر و تردامن؟ / و چرا هم باج، هم تاراج؟ (۳۳۵)

۴-۳ پرسش اغتنام فرصت: مقصود پرسش‌هایی است که متضمن خوشباشی و بی-توجهی شاعر نسبت به واقعیت طبیعت و زندگی است. معنای ضمنی سؤال، طلب خبر نیست بلکه شاعر فارغ از آنچه در محیط می‌گذرد به خوشباشی می‌اندیشد:

و اما بیخبر بودیم با شور شباب و روشنای عشق / که این چندم شب ست از ماه؟ / و پیش از نیمشب یا بعد از آن، خواهد دمید از کوه؟ / و خواهد بود، طلوعش با غروب زهره، یا ظهر زحل همراه؟ (۲۴۷)

۵. پرسش با پاسخ: شاعر معمولاً پرسش را بدون جواب می‌گذارد تا شعر بُرد بیشتری پیدا کند و مخاطب، خود پاسخهای متعدد برای آن بیابد اما مواردی نیز هست

که شاعر جواب را هم عرضه می‌کند؛ این موضوع هم‌چنین نشان‌دهندهٔ احساس صمیمیت شاعر با مخاطب است:

ماجرای زندگی آیا / جز مشقت‌های شوقی توأمان با زجر / اختیارش هم‌عنان با جبر، / بسترش بر بُعد فرار و مه‌آلود زمان لغزان / در فضای کشف پوچ ماجراها، چیست؟ / من بگویم یا تو می‌گویی / هیچ جز این نیست؟ / تو بگویی یا نگویی نشنود او جز صدای خویش (۱۸۴).

هم‌چنین در جای دیگر می‌گوید:

بیا ره‌توشه برداریم. / قدم در راه بگذاریم. / کجا؟ هر جا که پیش آید. / بدانجایی که می‌گویند خورشید غروب ما، / زند بر پرده شبگیرشان تصویر. (۸۵)

هم‌چنین در بیت زیر، که نوعی معنای تجاهل نیز از آن برداشت می‌شود، پاسخ با پرسش همراه شده است:

«دیرآمدی‌ای ماه چرا؟» دامن و پرسم لبخند و سکوت است اگر هست جوابی
(۳۱)

۶. پرسش بدون نشانه پرسش: از مواردی که تأثیر زبان گفتار را در زبان شعر معاصر نشان می‌دهد و در شعر قدیم، کمتر دیده می‌شود پرسش‌هایی است که ادات پرسش ندارد. این موارد حداقل به دو صورت در شعر اخوان دیده می‌شود:

۱-۶ حذف ادات پرسش به قرینهٔ معنوی: در شعر زیر، که شاعر گفتگوی زندانی با مادرش را روایت می‌کند در بافت درون زبانی خواننده می‌تواند پرسش را از قرینه متوجه شود و به جای نقطه‌چین، پرسش چه می‌شود و نظایر آن را مطرح کند:

گویدم «اینها دروغند و فریب». گویم «آنها بس به گوشم خوانده‌اند» / گوید «اما خواهرت، طفلت، زنت...؟» / من نهم دندان غفلت بر جگر (۹۴)

۲-۶ طرح پرسش از طریق آهنگ قرائت شعر: اخوان در شعر «خوان هشتم»

می‌گوید:

باز هم آن حیلۀ دیرین / چاه سر پوشیده، هوم! چه نفرت آور! جنگ یعنی این؟ /
جنگ با یک پهلوان پیر؟ (۲۷۲)

نتیجه

۱. شعر اخوان متضمن معانی ضمنی قدیم و جدید استفهام یا پرسش بلاغی است.
۲. پربسامدترین پرسش‌ها به ترتیب اخبار غیرمستقیم و مؤدبانه، اظهار شگفتی و تعجب، استیناس و تأکید و تقریر خبر و جلب توجه مخاطب است؛ از آن میان معنای ضمنی اظهار شگفتی و تعجب در منابع قدیم بلاغت نیز آمده و دیگر معانی ضمنی در منابع بلاغی اخیر تعریف شده است.
۳. از میان معانی ضمنی، استیناس از زبان گفتار تأثیر پذیرفته است و این موضوع نشان می‌دهد که در بررسیهای بلاغی شعر نیمایی باید ساختار زبان گفتار را به عنوان عامل مؤثر در نظر گرفت.
۴. به لحاظ سبک فردی، وجود معانی ضمنی اظهار یأس، عجز، حسرت و توبیخ و ملامت از یک سو و نبودن معانی ضمنی تشویق، اظهار امیدواری و ارشاد در شعر اخوان از سوی دیگر معنی‌دار است و نشان می‌دهد محتوای یأس‌آلود شعر او در فرم نیز بروز کرده است.
۵. علاوه بر معانی ضمنی قدیم، مواردی از پرسشها در این جستار یافته شد که معنای ضمنی آنها در طبقه‌بندی کنونی منابع بلاغت نمی‌گنجد؛ از جمله می‌توان به معانی گله و شکایت، اغتنام فرصت و هستی‌شناختی و ... اشاره کرد.

پی‌نوشت

1. Rhetorical question
2. Implied question

پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث

جدول ۱: بسامد پرسش در گزینۀ اشعار اخوان ثالث

ردیف	نام مجموعه	قطعه شعر	تعداد پرسش
۱	ارغنون	۲۰	۳۰
۲	زمستان	۱۰	۳۲
۳	آخر شاهنامه	۱۰	۳۲
۴	از این اوستا	۱۰	۵۴
۵	زندگی می گوید باید زیست	۱۱	۶۸
۶	در حیاط کوچک پاییز در زندان	۹	۴۴
۷	دوزخ اما سرد	۱۲	۳۷
۸	ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم	۱۷	۲۸
۹	تازه ها	۱۰	۱۲
جمع		۱۰۹	۳۳۷

جدول نشان می دهد که از بین مجموعه های شعر اخوان ثالث، سه مجموعه از این اوستا، زندگی می گوید ... و در حیاط کوچک پاییز... با توجه به تعداد قطعات شعر، که نسبتاً بین مجموعه ها ثابت است، بیشترین پرسشها دیده می شود. این سه مجموعه حاصل سالهای اوج شاعری اخوان ثالث بوده است؛ هم چنین جدول نشانگر این است که دو مجموعه شعر سنتی (ردیف ۱ و ۸ جدول) تعداد کمتری پرسش را مطرح کرده است. ممکن است حوادث اجتماعی - سیاسی مانند کودتای ۲۸ مرداد، یأس اخوان و موقعیت محیط زندگی شاعر (زندان) در یأس فلسفی او و ایجاد سؤالهای بی جواب در ذهن شاعر مؤثر باشد.

منابع

۱. آق اولی، عبدالحسین «حسام العلماء»؛ *درر الادب در فن معانی، بیان، بدیع*؛ [بی جا]: الهجره، بی تا.
۲. اخوان ثالث، مهدی؛ *گزینه اشعار مهدی اخوان ثالث*؛ چ پنجم، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۵.
۳. انوشه، حسن؛ *فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)*؛ ج ۲، چ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.
۴. ایبرمز، ام. اچ.؛ *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*؛ مترجم سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: رهنما، ۱۳۸۴.
۵. تجلیل، جلیل؛ *معانی و بیان*؛ چ ششم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.
۶. التفتازانی؛ *المطول*؛ الطبعة الرابعة، قم: مکتبه الداوری، ۱۴۱۶ق.
۷. حافظ، شمس الدین محمد؛ *دیوان حافظ*؛ تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، ج ۲، چ دوم، تهران: خوارزمی.
۸. خطیب قزوینی، جلال الدین محمد؛ *الایضاح فی علوم البلاغه المعانی و البیان و البدیع*؛ وضع حواشیه: ابراهیم شمس الدین، الطبعة الاولى، بیروت: دارالکتب العلمیه، ۱۴۲۴ق.
۹. داد، سیمیا؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ تهران: مروارید، ۱۳۷۱.
۱۰. رادفر، ابوالقاسم؛ *فرهنگ بلاغی - ادبی*؛ ج ۲، تهران: اطلاعات، ۱۳۶۸.
۱۱. رجایی، محمد خلیل؛ *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*؛ چ سوم، شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۷۲.
۱۲. شمیسا، سیروس؛ *معانی*، چ نخست از ویراست دوم، تهران: میترا، ۱۳۸۶.
۱۳. صفوی، کورش؛ *از زبانشناسی به ادبیات، جلد اول: نظم*؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
۱۴. طبیبیان، سید حمید؛ *برابرهایی علوم بلاغت در فارسی و عربی بر اساس تلخیص المفتاح و مختصر المعانی*؛ تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۸.
۱۵. فالر، راجر و دیگران؛ *زبانشناسی و نقد ادبی*؛ ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، چ سوم، تهران: نشر نی، ۱۳۸۶.
۱۶. قاسمی، رضا؛ *معانی و بیان تطبیقی*، تهران: فردوس، ۱۳۸۸.

۱۷. کادن، جی. ای.؛ *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*؛ ترجمه کاظم فیروزمند، چ دوم، تهران: نشر شادگان، ۱۳۸۶.
۱۸. کزازی، میر جلال الدین؛ *زیباشناسی سخن پارسی ۲ «معانی»*؛ چ سوم، تهران: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز)، ۱۳۷۳.
۱۹. گری، مارتین؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ ترجمه منصوره شریفزاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.
۲۰. الهاشمی، السید احمد؛ *جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*؛ ضبط و تدقیق و توثیق: د. یوسف الصمیلی، الطبعة الاولى، صیدا: المكتبة العصرية، ۱۹۹۹م.
۲۱. همایی، جلال الدین؛ *معانی و بیان*، به کوشش ماهدخت بانو همایی، چ دوم، تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۷۳.

شیرین، واقعیتی تاریخی یا اسطوره‌ای

نغمه دادور*

چکیده

شیرین، قهرمان اصلی منظومه «خسرو و شیرین» حکیم نظامی گنجوی که نمودار زنی زیبا، پاکدامن و اسوه‌ای از شکیبایی در عاشقی است، در روایات به جای مانده تاریخی و بویژه شاهنامه فردوسی رنگی دیگر دارد و شخصیتی است فرعی با خصوصیات متفاوت و گاه ابهام‌آمیز و حتی پلشت!

اینکه چرا نظامی به عنوان شاعری خلاق و توانا سوزهای تکراری را دستمایه قرار داده مربوط به پالایش وی از این حقیقت تاریخی و بدل کردن آن به اسطوره است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

کلیدواژه‌ها: خسرو و شیرین، اسطوره و ادبیات، شعر نظامی، شاهنامه فردوسی.

مقدمه

شیوه عشق‌ورزی پاک و عاری از گناه شیرین، معشوقه خوش‌سیمای خسروپرویز ساسانی، دستمایه ذوق شاعرانی چون نظامی، امیرخسرو دهلوی، وحشی بافقی، عرفی شیرازی، هاتفی، وصال شیرازی و ... قرار گرفته است. تا آنجا که در حافظه تاریخی فارسی‌زبانان نیز وی نماد معشوقه‌ای عفیف و عاشقی صبورست و این سبب شده است تا نویسندگان و شاعران از دیرباز بتوانند تنها با ذکر نامی از او، مفاهیم گسترده‌ای چون پارسایی به رغم عاشقی، صبر بر هوسرانی معشوق، رنج در به دست آوردن مطلوب و یا عشقی بی‌بدیل را در ابیاتی کوتاه خلاصه کنند و یا چون سعدی شیرازی، تمام مقصود را در جام مصراعی بریزند که:

مرا شکر منه و گل مریز در مجلس میان خسرو و شیرین، شکر کجا گنجد

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۹۱)

این جستار کندوکاوی است در هویت تاریخی و واقعی شیرین. آیا مطابق قول حکیم گنجه، معشوقه خسروپرویز زنی پاکدامن و زیبارو و خوددار بوده است یا نه؟ اگر این چنین نبوده است، عوامل و وضعیت پالاینده شخصیت وی در تبدیل او به اسوه‌ای یگانه و گونه‌ای مقبول از عشق‌ورزی چیست؟

با نگاهی به روند شخصیت‌پردازی در داستانهای خسرو و شیرین در طول اعصار بخوبی می‌توان دریافت که در منظومه نظامی و آثار بعد از آن، شیرین بتدریج از پوسته واقعی خود خارج شده و جامه‌ای از تار و پود باورهای مقبول ایران پس از اسلام را بر تن کرده است و نظامی گرد ابهام را از چهره وی زدوده و او را سرمشقی عفیف و خوددار برای دختران ایرانی ساخته است.

اینکه شخصیت شیرین چرا و چگونه تا حد تبدیل به اسطوره، کمال یافته است، موضوعی قابل تعمق و تحقیق است که لازمه آن بررسی روایات مربوط به وی در آثار نو و کهن پایبند به واقعیت‌های تاریخی است.

۱. بررسی چندین روایت تاریخی

هرچند رسالت تاریخ اغلب چیزی جز روایت واقعیات ملموس پیوسته با قهرمانیها و جنگها و پیروزیها و شکستها نیست، هیچ یک از اسناد به جا مانده از دوران ساسانی نتوانسته است بر دلدادگی پادشاه عیاش ساسانی به دختر زیبارویی که به قولی رشک ماه

تمام بوده است، چشم ببندد.

در اغلب این روایات، پس از پیروزی خسرو در نبردی طولانی با بهرام چویننه، خورشید رخ شیرین در آسمان خاطر هوسران خسرو از نو طلوع می‌کند و شیرین با وجود مخالفت درباریان و موبدان قدم به حرمرای پادشاه ایران می‌نهد و شمع شبستان وی می‌شود.

به رغم فراوانی زنان حرمرای این پادشاه ساسانی و حضور مریم - دختر قیصر روم که به دلایلی سیاسی همسر خسرو و مادر فرزند پدرکش او شیرویه است - و باز باوجود پیدایی گردیه همسر و خواهر بهرام چویننه در میانه داستان و درخواست خسرو از او برای پیوستن به حرمرای شاهی و نیز به رغم پیشینه نامشخص و حتی نامبرهن شیرین، وی همه‌جا نقشی برجسته و پررنگ دارد.

۱-۱ پیشینه عشق خسرو به شیرین

در تاریخ تعالبی سخنی از اصل و نسب شیرین نیامده است و داستان این‌گونه روایت می‌شود که:

پرویز به شیرین در روزگار جوانی عشق می‌ورزید و دزدانه با او نظر می‌باخت تا آن‌گاه که خاطرش به آشوب بهرام مشغول گشت و به دیگر کارهایی که داشت سرگرم شد؛ چون در شاهی بی‌رقیب گشت، دیگر از شیرین و داستانش یاد نکرد (تعالبی، ۱۳۶۸: ۴۳۹).

میرخواند نیز در روضة‌الصفا آورده است:

شیرین دختری بود که در مبدأ حال خدمت یکی از اکابر فرس می‌نمود و در عنفوان جوانی، گاهگاه به خانه آن بزرگ می‌رفت و با آن ماهپاره ملاعبه می‌کرد. صاحبخانه، شیرین را از آمیزش با خسرو منع می‌کرد اما شیرین وقعی به حرف او نمی‌نهاد تا روزی، خسرو انگشتی خود را بدو داد و ... (نقل از بصاری، ۱۳۵۰: ۳۸).

داستان این‌گونه ادامه می‌یابد که خداوند خانه از یکی از ملازمان خود می‌خواهد که شیرین نابکار را در شط بیندازد اما آن غلام برای نجات شیرین از مرگ و درعین حال رعایت فرمان مولای خود، وی را در قسمت کم‌عمق رودخانه می‌اندازد. آرتور کریستین سن، خاورشناس دانمارکی، منشأ پیدایی شیرین را به‌گونه‌ای دیگر روایت می‌کند. وی می‌گوید:

چون شیرین عیسوی بود، بعضی از مورخان غربی و شرقی او را از یونان دانسته‌اند اما اسم او ایرانی است. بنابر قول سبئوس، شیرین از مردم خوزستان بود؛ در اوایل سلطنت

خسرو به عقد او در آمد و با اینکه منزلتی فروتر از مریم دختر قیصر داشت از حیث منزلت در وجود خسرو نفوذی تمام داشت (کریستین سن، ۱۳۸۷: ۶۱۸).

۲-۱ بازدیدار خسرو و شیرین

در همه اسناد، شیرین و خسرو پس از مدتی دوری دوباره شهد وصال می‌نوشند و راویان بالاتفاق دلیل این دوری را نبردهای طولانی خسرو با بهرام چوبین می‌دانند. ثعالی این‌گونه می‌نویسد که:

شیرین روزی را که خسرو پرویز به شکار می‌رفت، انتظار کشید و خود را بر او بنمود و زیباییهای خود را با زینتها و آرایشها بیفزود و بسان نموداری از دلبری و جان‌فریبی هویدا شد. پرویز چون نگاهی بر او افکند دوستی فراموش شده باز آمد و آنچه در نهان بود از پرده بیرون شد؛ دستور داد تا او را به یکی از معتمدانش بسپارند و خود به شکار رفت اما قلب او شکار شده و شوقش بسیار گشته بود؛ درنگ نکرد تا شب برسد و شیرین را در دم به زنی گرفت (ثعالی، ۱۳۶۸: ۴۳۹).

در ادامه روایت می‌خواند هم، که بر کنیز بودن شیرین و ملاعبه نهانی با خسرو مبنی است، این‌گونه آمده است که شیرین از رود برآمده در دیری معتکف می‌شود و سالها بعد انگشتی نشان خسرو را توسط سربازان برای او می‌فرستد و در پایان هم دو دل‌داده بار دیگر به هم می‌پیوندند.

۳-۱ مخالفت درباریان و موبدان

حاصل روایات، حکایت از این دارد که درباریان و موبدان نظر خوشی به حضور این زن در ایوان خسرو نداشته‌اند و شاید همین سبب شکل‌گیری توجه زیرکانه خسرو در تشبیه شیرین به جامی از زر یا بنابر روایت فردوسی به تشتی از طلا می‌شود. خسرو با اشاره به جام زرین می‌گوید:

این جام خود مانند شیرین است که در نزد جز من بود و او را دست به دست می‌گرداندند؛ مانند جام زرینی بود که پلیدیها در آن بود و چون پیش ما بازگشت و در شمار دلبران ما درآمد، پاک و پاکیزه گشت (همان: ۴۴۰).

۴-۱ نقش شیرین در مرگ مریم از دیدگاه مورخان

با نظر به اسناد درمی‌یابیم که گرچه برخی از مورخان، شیرین را در مرگ مریم بی‌گناه می‌دانند، بسیاری از تواریخ نیز آورده‌اند که «شیرین مریم را زهر داد و بکشت تا جای

او را بگیرد و به آرزوی خود دست یافت» (همان).
در احتمال کشته شدن قباد به دست شیرین هم آمده است: «قباد یا به دست همسر
سوگلی خسرو، مسموم شد و یا به بیماری طاعون مرد. منابع یونانی و عربی نظرهای
مختلفی دارند» (کریستین سن، ۱۳۷۸: ۷۸).

۱-۵ موقعیت شیرین در مشکوی خسرو

درخصوص شیرین پیداست که گرچه دیرتر از مریم به مشکوی باشکوه شاه قدم
گذاشت و گرچه برخی نیز او را در مرگ مریم مؤثر می‌دانند، حتی باوجود دیدگاه منفی
موبدان و مخالفان، وی همواره عزیز حرمسرای سلطانی بوده است. در روایت بلعمی بر
زبان شیرویه فرزند رومی تبار خسرو پرویز خطاب به پدر هوسران و عیاشش آمده است
که «وی هزاران زن آزاد در گوشه‌های خویش بازداشتی و به همه نرسیدی و به نیمی
سه یک آن نتوانستی رسیدن و ایشان را از آرزو باز داشتی و خود را به شیرین مشغول
کردی» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۱۶۲).

پاسخ خسرو به این پیام نیز نه تنها خط بطلانی بر سخنان شیرویه نیست، که اثبات
دوباره جایگاه خاص شیرین در میان زنان حرمسرای اوست. وی می‌گوید: «بدان که من
ایشان را بداشتم به نعمت و کامرانی و خواسته بسیار که ایشان هیچ مرد بر من نگزینند
و هر سال شیرین را بفرمودمی تا همه را گرد کردی و هرکه از ایشان شوی خواستی و
رغبت کردی از سرای من بیرون [رفتی] او را جهاز کردمی و به شوهر دادمی» (همان: ۵-
۱۱۷۴).

۱-۶ مرگ شیرین براساس روایات تاریخی

مرگ شیرین در تمام اسناد، مشابه آمده است و یکی از دلایل عمده توان‌افزایی شخصیت
مبهم او در راستای تبدیل به اسطوره‌ای شیفته اما پاکدامن است. در تواریخ این‌طور
آمده است که پسر پرویز می‌خواست بعد از پدر با شیرین هم‌بستر شود. شیرین نیز به
ظاهر رضا داد و درخواست کرد که نگاه آخرین را بر نعش خسرو بیندازد و چون اجازه
یافت بر سر نعش خسرو رفته نگاهی کرد و زهری که همراه داشت، نوشید و در
ساعت جان داد. در هر صورت شیرین یا به سبب بیزاری از شیرویه یا عشق خسرو و یا
شوق شهرت جان داد.

۲. بررسی روایت خسرو و شیرین در شاهنامه فردوسی

روایت خسرو و شیرین در اثر ارجمند حکیم ابوالقاسم فردوسی باتوجه به نزدیکی نسبی زمان تألیف آن به دوران ساسانیان و همچنین دقت نظر او در ذکر جامع و مانع روایات و امانتداری بی‌بدیلش در به نظم کشیدن وقایع براساس مآخذ، که وی را نه تنها به عنوان شاعر هنرمند که گاه به عنوان مورّخی امین، مثال‌زدنی و ستودنی کرده است در بررسی شخصیت‌های واقعی راهگشا است. از اینرو ابیات معدود فردوسی در توصیف عشق شیرین و شخصیت او در مقایسه با آثار پس از آن از اصالت بیشتری برخوردار است.

فردوسی حکایت خسرو و شیرین را پس از ذکر شکایت‌نامه‌ای مختصر مبنی بر بدگویی حسودان و بی‌اعتنائی محمود غزنوی به اثر وی، این‌چنین آغاز می‌کند که:

چو پرویز ناباک بود و جوان پدر زنده و پور چون پهلوان

وُرا در زمین دوست شیرین بدی بر او بر چو روشن جهانبین بدی

پسندش نبود جز او در جهان ز خوبان و ز دختران مهان

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۸، ب ۳۴۰۴-۳۴۰۲)

در سایر نسخه‌های شاهنامه نیز این کلمه ناباک، ناپاک و بی‌باک آمده است که همه متضمن معنی جسارت و بی‌پروایی است و در شاهنامه نیز بارها به همین معنی به‌کار رفته است:

دویت و قلم خواست ناباک زن بآرام بنشست با رای زن

(همان: ۳۰۰۹)

اما چرا ناباک؟ با آگاهی از دقت‌نظر استاد توس در انتخاب لغات و ترکیبات، بررسی این نکته که دلیل وی در برگزیدن این واژه چه بوده است، این حدس را درمورد شیرین تقویت می‌کند که بی‌شک نقصانی اجتماعی، طبقاتی یا شخصیتی در وجود وی، فردوسی را واداشته است تا برای توجیه این عشق، بی‌باکی شاه جوان را به عنوان عذری طرح کند. یکی دیگر از دلایل تأیید‌کننده این مدّعا نیز مخالفت موبدان با حضور شیرین در مشکوی شاه است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

در شاهنامه سبب دوری خسرو از شیرین، مطابق تمام منابع منظوم و منثور پیشین، همان نبرد طولانی خسرو و بهرام چوبینه است و این بخش از داستان نیز چون ذکر زیبایی و چگونگی مرگ شیرین از معدود بخشهای دست‌ناخورده و محفوظ مانده آن در

اغلب اسناد تاریخی و ادبی است.

ز شیرین جدا بود یک روزگار بدان‌گه که شد بر جهان شهریار
به گرد جهان در بی‌آرام بود که کارش همه رزم بهرام بود
(همان: ب ۳۴۰۵)

در ادامه حکیم توس در شاهنامه بدون ذکر هیچ سابقه‌ای از چگونگی دقیق آشنایی خسرو و شیرین و پیشینه این لعبت افسون‌ساز از دیدار دوباره دو دل‌داده در شکارگاه یاد می‌کند. این‌گونه که روزی خسرو عزم شکار می‌کند و شیرین با شنیدن این خبر:

یکی زرد پیراهن مشک‌بوی بیوشید و گلنارگون کرد روی
یکی از برش سرخ دیبای روم همه پیکرش گوهر و زر بوم
به سر بر نهاد افسر خسروی نگارش همه گوهر پهلوی
(همان: ب ۳۴۳۲ و ۴)

و به دیدار وی می‌رود. شیرین در ابیات پس از این با ذکر خاطرات خوش پیشین و عهد و پیوند روزگار جوانی آب در چشم خسرو می‌گرداند و دل او را به دست می‌آورد و به مشکوی زرین وی پای می‌گذارد.

موبدان که به دلایل عنوان نشده‌ای از این پیوند ناخرسندند، سه روز به بار خسرو نمی‌روند و روز چهارم با دعوت وی به ایوان او پای می‌گذارند اما برآشفته و خشمگین، این وصلت را تا آن حد ناپاک می‌دانند که می‌گویند:

که چون تخمه مهتر آلوده شد بزرگی از این تخمه پالوده شد
ز کژی نجوید کسی راستی که زان کاستی پر کند آستی
دل ما غمی شد ز دیو سترگ که شد یار با شهریار بزرگ
به ایران اگر زن نبودی جز این که خسرو بر او خواندی آفرین
نبودی‌چو شیرین به مشکوی اوی به هرجای روشن بدی خوی اوی
(همان: ب ۳۴۷۶ و ۸۱)

گرچه دلیل مخالفت آنان با این وصلت به روشنی در شاهنامه عنوان نشده است اینکه از شیرین به دیو سترگ یاد می‌کنند بی‌شک برای در پرده عنوان کردن مشابهاتی بین عروس تازه و دیو در صفاتی چون خبث طینت، حيله‌گری، دروغ، پلشتی، عاری بودن از اصالت و نژادگی و... است.

درخصوص مرگ مریم نیز باید گفت که در شاهنامه رد پای شیرین در صحنه قتل مریم آشکارا به چشم می‌خورد. از آنجا که خسرو پس از ازدواج با شیرین هم:

همه روز با دخت قیصر بدی همو بر شبستانش مهتر بدی

(همان: ب ۳۵۱۱)

دل عروس تازه از رشک او پر درد می‌شود و دور از چشم همگان:

به فرجام شیرین ورا زهر داد شد آن نامور دخت قیصر نژاد

(همان: ب ۳۵۱۳)

از این پس نیز روایت فردوسی و نظامی و دیگر روایات تاریخی همسان و همگون است.

۳. گریز شیرین نظامی از پیشینه تاریخی

شیرین در منظومه نظامی و مثنوی‌هایی که از آن پس دیگر شاعران درباره او سروده‌اند، «نقش‌پرداز زنی است که تا با خسرو، شهریار ساسانی پیمان زناشویی نبسته است به مشکوی زربینش پای نمی‌نهد و از این لحاظ، سیمای نمادین زن واله و شیدایی است که از ناشایست بنا به حکم اخلاق و عرف جامعه می‌پرهیزد و دلشده‌گی او با پاکدامنی همراه است. این تصویر بی‌گمان مطابق با تصویری آرمانی است که دانشمندان اخلاق و دین از زن دارند و بنابراین به اقتضای نظام ارزشی حاکم، ساخته و پرداخته شده است» (ستاری، ۱۳۸۳: ۳).

برخلاف داستانها و اسناد مربوط به شیرین پیش از روایت نظامی در منظومه خسرو و شیرین حکیم گنجه، «عفت محض شیرین، که کلید اصلی همه پیچشهای داستانی است برای ذات وی امری ضروری است و اگر جز این بود زنی پسندیده و کامل در زمانه راوی نمی‌بود» (مزدایور، ۱۳۸۶: ۱۲۰).

شیرین نظامی، «جسورانه پنجه در پنجه سرنوشت می‌اندازد و در نبرد با شاهنشاه قدرتمند بلهوسی چون پرویز همه استعدادها و امکانات خود را به کار می‌گیرد و با تقوایی آگاهانه و غروری برخاسته از اعتماد به نفس، رقیبان سرسختی چون مریم و شکر را از صحنه می‌راند و از موجود هوسبازی چون خسرو با دل هرزه‌گرد و هرجایش انسانی والا می‌سازد» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۴: ۲۴).

به یقین، آنچه از پس شاعرانگی و اسلوب جادویی کلام نظامی رخ می‌نماید، تلاش مشهود و طی طریق وادی به وادی شاعر زاهد گنجه برای رها کردن شیرین از پیشینه

ناشایست تاریخی اوست. نظامی در اوایل داستان، پیوسته از زبان مهین‌بانو به پند و ارشاد دخترک زیبارو و ساده‌دل داستان می‌پردازد تا آنجا توفیق می‌یابد که می‌تواند در میانه داستان، وجدان دختر را زنده‌دار و سازد و در پایان داستان او را به عارفی کامل مبدل نماید که در «طلب» معشوق در علم «عشق» «معرفت» کامل می‌یابد و ذاتش از هوسهای آنی «مستغنی» می‌گردد و پس از مرگ همسر در «توحید» می‌کوبد و دویی به جای او نمی‌پذیرد و سرانجام در مقام «حیرت» در پوچی حیات دور از معشوق، تن به «فنا» می‌سپارد.

گرچه شیرین برساخته نظامی در سیری تکاملی تلاش می‌کند تا آنچه را بر سر همزاد تاریخی او آمده است تجربه نکند در ابتدای امر در این جولانگاه به لغزشهایی هم دچار می‌شود:

در آن ساعت که از می مست گشتی	به بوسه با ملک همدست گشتی
حمایل دستها در گردن یار	درخت نارون پیچیده بر نار
به دستی دامن جانان گرفتن	به دیگر دست نبض جان گرفتن
که آوردن بهار تر در آغوش	گهی بستن بنفشه بر بناگوش

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۴۱)

نظامی توانسته است در اواسط داستان او را به نوعی از خودباوری و اعتمادبه‌نفس برساند تا سوگند پیشینش به مهین‌بانو را به یاد بیاورد که:

اگر خون گریم از عشق جمالش نخواهم شد مگر جفت حلالش
(همان: ۱۲۱)

شیرین از این پس تمام توانش را به کار می‌گیرد تا در مقابل هوس دل خویش و تمنای خسرو مقاومت کند، «درست است که در مجموع جریان، بیشتر ناز از شیرین و نیاز از خسرو می‌آید، شیرین هم باوجود ناز از نیاز خاموش تشنه‌ای که جانش را می‌خورد، خالی نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۰۲).

سرش گر سرکشی را رهنمون بود	تقاضای دلش یارب که چون بود
نمک در خنده کاین لب را مکن ریش	به هر لفظ مکن در، صد بکن بیش
چو سر پیچید، گیسو مجلس آراست	چو رخ گرداند گردن عذر آن خواست
به چشمی طیرگی کردن که برخیز	به دیگر چشم دل دادن که مگریز

به صد جان ارزد آن رغبت که جانان نخواهم گوید و خواهد به صد جان
(همان: ۱۴۴)

این کشمکش تا اواخر داستان همچنان ادامه دارد. به گونه‌ای که شیرین هنگام برخورد دوباره با خسرو - پس از مرگ مریم و همسری خسرو با شکر - و طی شدن مدت زمانی طولانی، باز در مقابل خواست خسرو مستأصل می‌ماند:

که گر نگذارم اکنون در وثاقش ندارم طاقت زخم فراقش
و گر لختی ز تندی رام کردم چو ویسه در جهان بدمام کردم
بکوشم تا خطا پوشیده باشم چو نتوانم، نه من کوشیده باشم؟

(همان: ۳۰۲)

ضجۀ شیرین ناتوان را در دشواری راهی که نظامی برای او برگزیده است، شاید بتوان از لابه‌لای غمنامه‌هایی شنید که در راز و نیاز با یزدان بر لب می‌آورد که:

خداوندا شبنم را روز گردان چو روزم در جهان پیروز گردان
غمی دارم هلاک شیرمردان بر این غم چون نشاطم چیره گردان
ندارم طاقت تیمار چندین اغثنی یا غیاث المستغیثین
من رنجور، بی‌طاقت عیارم مده رنجی که من طاقت ندارم

(همان: ۲۹۴)

نظامی دل لرزان و مردد، شیرین را به معجزه عفت، معتمد به نفس و قوی می‌گرداند تا آنجا که وی را به زنی والا مبدل می‌کند که حاضر به همسری خسرو درحالی که وی عشق دیگری در دل دارد، نباشد! نظامی پیش از این، راه را بر شیرین هموار کرده، وی مریم را به تقدیر الهی از سر راه برداشته و به جای او زنی چون شکر را نشانده است؛ اما شیرین را حتی قادر به بد خواستن برای شکر هم نمی‌کند تا آنجا که تنها تلاش شیرین برای از میان برداشتن لعبت اصفهانی، زهار دادن خسرو است:

دو دلبر داشتن از یکدلی نیست دو دل بودن طریق عاقلی نیست
رها کن نام شیرین از لب خویش که شیرینی دهانت را کند ریش
تو را مشکوی مشکین پر غزالان میفکن سگ بر این آهوی نالان

(همان: ۳۰۸)

شیرین دست‌دردست حکیم زاهد و پارسای گنجه، هفت شهر عشق را می‌گردد و در پایان به جایی می‌رسد که پس از مرگ هم نعلش خسرو را تا گنبدخانه همراهی می‌کند و اینگونه به افسانهٔ عفتش پایانی پاک و کم‌نظیر می‌بخشد:

در گنبد به روی خلق دریست	سوی مهد ملک شد دشنه در دست
جگرگاه ملک را مهر برداشت	بپوسید آن دهن کو بر جگر داشت
بدان آیین که دید آن زخم را ریش	همانجا دشنه‌ای زد بر تن خویش
پس آورد آنکهی شه را در آغوش	لبش بر لب نهاد و دوش بر دوش

(همان: ۴۲۳)

وی در آخرین کلماتی که بر زبان می‌آورد نیز به این موضوع، که جانش^۱ را از داوری رهانده است، اشاره می‌کند و مأموریت دشوار گریز از سرنوشت همزاد تاریخی او را به پایان می‌رساند؛ پایانی که از آن پس، هماره مورد توجه و علاقهٔ عشق‌گویان و عشق‌سرایان بوده است.

۴. شکل‌گیری اسطوره از تاریخ

تا آنجا که می‌دانیم «اسطوره‌ها از آغاز به صورت داستانهای سرگرم‌کننده اما با اهداف و منظورهای جدی آفریده شده‌اند و کشش یا جاذبه آنها سبب شده است که تا صدها و گاهی هزاران سال پایدار بمانند و هدف و منظور جدی اسطوره این است که می‌خواهد ماهیت و طبیعت دنیای هستی را توضیح بدهد» (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۱۹-۱۸).

درواقع اسطوره‌ها و داستانهای حماسی هر جامعه طرز رفتار، شیوه زندگی و ارزش همان فرهنگ را به اعضای خود می‌آموزند. این اسطوره‌ها نه تنها روایاتی از ماجراجوییهای هیجان‌انگیز است بلکه ما خود را در آنها بزرگتر و باشکوه‌تر از آنچه هستیم، می‌یابیم و درعین حال از کاستی‌های انسانیتیمان و از نیرویی که داریم آگاه می‌شویم (همان: ۲۰).

در بررسی منشأ پیدایی اسطوره‌ها هم باید گفت:

اسطوره، مایه‌های خود را از تاریخ می‌ستاند اما آنها را آن‌چنان در سرشت و ساختار دگرگون می‌سازد و بداندان از خاستگاهشان که تاریخ است باز می‌برد که یکسره معنای تاریخیشان را از دست می‌دهند، آن‌چنانکه برای بازیافت ریشه و خاستگاه آنها می‌باید از دیدگاه نمادشناسی اسطوره‌ای در آنها نگریست و کوشید به ژرفا و نهادشان راه برد (همان: ۲۵).

آن گونه که طرح شد، «مهمترین کارکرد اسطوره، کشف و آفتابی کردن سرمشق‌هایی نمونه‌وار است از همهٔ آیینها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی، از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار، تربیت، هنر و فرزاندگی» (همان). پس اسطوره از دیرباز مدرّسی بوده است برای آموزش انسان و بر این اساس می‌توان گفت که تغییر و تغیر شخصیت شیرین به‌دست نظامی نیز تا حدود بسیار زیادی آگاهانه و در راستای ایجاد مکتبی به‌آیین، به‌منظور الگوبرداری مردمان عصر در شیوهٔ مهرورزی بوده است.

شخصیتی که نظامی از شیرین پرداخته، گرچه امروز برای ما کاملاً پذیرفتنی و معمول به نظر می‌رسد با توجه به وضعیت موجود برای زن عهد ساسانی و بویژه زنی چون شیرین، بسیار دور از واقع و اغراق‌آمیز است و از این روست که می‌توان اثر نظامی را نه تنها نمونهٔ کامل عیار شعری و داستانی در تاریخ ادب فارسی دانست بلکه این منظومه در بررسی تکوین اسطوره‌ای شخصیت‌های تاریخی، قابل پژوهش و تعمق است. گویی شیرین نیز نمونه‌ای از الههٔ عشق‌ورزی سده‌های ۵ و ۶ باشد؛ چیزی شبیه به «آفرودیت» یا «هرا» در اساطیر یونان و از آنجاکه «شکل‌گیری اسطوره براساس انعکاس ساخت‌های اجتماعی، پدیده‌های طبیعت و عکس‌العمل‌های روانی انسان بوده‌است» (همان: ۴۹)، اسطورهٔ شیرین نیز بر اساس نیازهای اجتماعی آن دوران پدید می‌آید.

در فرهنگی که تهمینه شب هنگام و بی‌اجازهٔ دخول به خوابگاه بیگانه‌ای پای می‌گذارد و رودابه نهان از چشم پدر با زال نرد عشق می‌بازد و سودابه ویس‌وار در اندیشهٔ سیاوش می‌گدازد و ویس نادانسته به ازدواجی مقدّر تن می‌دهد و در نهان عشق رامین را در دل می‌پرورد، آنجا که لیلی در کمال ضعف و ناتوانی سر به یوغ تقدیر می‌گذارد و داغ وصال بر دل خویش و معشوق و همهٔ کسانی می‌نهد که درطول تاریخ، داستان او را از نظر گذرانده‌اند، شاعر زاهد گنجه «می‌کوشد زنی شیفته اما پایبند به اخلاق، مصلحت‌اندیش و حسابگر را تصویر کند که برخلاف فطرت و طبیعتش می‌تواند عشق را از عطش جنسی بگسلد» (ستاری، ۱۳۸۳: ۲۵۰) و سالها با جفای تقدیر دمساز گردد تا به مقصود دست یابد.

برخلاف نمونه‌های پیشین، باید گفت که:

اینجا سخن از سرگذشت شوم زنی واله نیست که از بی‌خردی مادری آسانگیر، هوا چشم خردش را کور کرده است و از ننگ این جهانی و پادافرهٔ آسمانی نمی‌ترسد و

سر به ناشایست به بالین می‌نهد. روایت نظامی لونی دیگر دارد؛ بدین معنی که منظومه وی در قیاس با روایت فردوسی از واقعیت تاریخی بسی دورافتاده و شاعر شاخ و برگهایی بر آن حدیث عاشقانه افزوده است (همان: ۱۶۴).

اشتباهات قابل اغماض شیرین در روایت شاعر گنجه را نیز نباید خالی از مقصود و هدفی دانست؛ چراکه «همین لغزشها به مردم عادی اجازه می‌دهد تا خودشان را مثل او بسازند و حتی او را دوست بدارند؛ زیرا آدمها نیازها و تضادهای روانی مشابهی دارند» (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۲۱).

دیگر نکته اینکه روند اسطوره‌ای شدن تاریخ، روندی است تدریجی که اندک‌اندک به انجام می‌رسد.

پدیده‌هایی که بخت آن را داشته‌اند که به قلمرو اسطوره برسند، کم‌کم از تاریخ می‌گسلند و با گسستن از زمان و بی‌مکان شدن سرانجام به نمادهای اسطوره‌ای دگرگون می‌شوند. در این میان به پدیده‌هایی برمی‌خوریم که زمان و مکان به یکبارگی در آنها فراموش نشده است به گونه‌ای که می‌توان زمان و مکانشان را گمان زد (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۴۹).

این پدیده‌ها نیمه‌تاریخی و نیمه‌اسطوره‌ای هستند و اسطوره شیرین نیز در گروه دوم جای می‌گیرد؛ چراکه روایت تاریخی آن در اذهان عمومی فراموش شده اما زمان و مکان آن محفوظ مانده است.

۵. دیدگاه نوین حکیم گنجه به داستانی کهن

ابهام ما درمورد اینکه چرا نظامی هنر شاعری و خلاقیت خود را برای سوژه‌ای تکراری به‌کار برده این‌گونه قابل پاسخ است که در تبدیل شخصیت تاریخی به اسطوره ابتدا جنبه‌های انسانی آن شخصیت به گونه غلوآمیزی برجسته می‌شود و همراستا با باورها و جهان‌بینی‌ها و بروز رویدادها و تحولات اجتماعی قرار می‌گیرد و این اتفاقی است که درمورد شخصیت شیرین رخ داده است و قریب به اتفاق مقلدان نظامی نیز شیرین را با همان ویژگیهای اسطوره‌ای - و نه چندان واقعی - ستوده، و در وصف پاکدامنی او داستانها سروده‌اند.

اسطوره شیرین، پس از نظامی بر زبان بسیاری روایت شده است که از آن جمله‌اند: هاتفی، قاسمی گنابادی، هدایت‌الله رازی، هندو و صادق نامی، خواجه شهاب‌الدین عبدالله مروارید (متخلص به بیانی)، عرفی شیرازی، میرعقیل کوثری، میرمحسن رازی، نواب آصف خان جعفر (میرزا قوام‌الدین محمد)، خواجه شاپور رازی، محمد شریف

کاشی، میرزاملک شرقی اصفهانی، ابراهیم ادهم، مولانا خضری خوانساری، ملافوق‌الدین فوقی یزدی، عبدالله بن حبیب‌الله شهاب، شیخی کرمانی، وصال شیرازی، وحشی بافقی، آهی و جبلی (بصاری، ۱۳۵۰: ۱۷).

سرایندگان همه این منظومه‌ها الگوی شخصیتی شیرین نظامی را مورد بهره‌برداری قرار داده و چشم به واقعیتهای تاریخی بسته‌اند. در واقع شاعران پس از نظامی کوشیده‌اند با برطرف کردن ابهامات لفظی داستان و حتی گاهی پیرایش جزئی شخصیت‌های آن به تقلید از نظامی، مهرورزی‌ای عفیف را در اذهان عمومی جایگیر سازند.

در منظومه هاتفی نشانی از مریم نیست تا مبدا شیرین دست به گناه آلوده کند. شیرین در منظومه صابرشیرازی نیز تا بدانجا پیش می‌رود که عشقی عرفانی را برمی‌گزیند و خود را از عشق دنیایی مبرا می‌داند. امیرخسرو دهلوی نیز در منظومه خویش گنج عفت شیرین را ناگشودنی می‌داند و این بار حتی در برابر عیاشی‌های خسرو، فرهاد هم که در تکاملی تباری منسوب به خاقان چین و صاحب تاج و نگین شده است نیز قادر به ربودن دل شیرین نمی‌گردد. نامی اصفهانی نیز با نوعی تعصب، منکر لغزشهای پیشین شیرین است.

گویی همت حکیم گنجه، بدرقه راه دور و دراز مسافرانی تاریخی گشته‌است تا با هیأتی نیکوتر و منزّه‌تر از آنچه در موطن خویش بوده‌اند در منازل روزگاران اتراق کنند و سینه به سینه همراه کاروانیان هستی تا روزگار ما سفر نمایند و نامی خوش از خویشتن برجای گذارند و باز رخت سفر بربندند و راهی راه آینده شوند و بی‌گمان تا آنجا که همسان و همگون با باورها و اعتقادات مردمان باشند، پیش خواهند رفت.

نتیجه‌گیری

باید بیان کرد که در دگرگونی شخصیت شیرین، جدا از انگیزه‌های زاهدانه و عارفانه نظامی و این همان‌پنداری شیرین توسط شاعر با معشوقه تازه‌ازدست‌رفته‌اش «آفاق»، می‌توان تلاش شاعر چیره‌دست را در ساختن شخصیتی اسطوره‌ای از وجودی که دارای برخی ویژگیهای ظریف برای بدل شدن به چیزی ورای تاریخ است، دید.

با بررسی اسناد و شواهد تاریخی بسادگی می‌توان دریافت که نخستین ویژگی که به وجود تاریخی شیرین امکان اسطوره شدن را داده‌است، زیبایی بی‌حد و حصر و زبانزد اوست. خوبرویی این الهه مهرورزی در تواریخ و آثار ادبی پیوسته آمده است. هیچ

گزارشی خلاف آن و هیچ روایتی خالی از آن نیست. حکیم گنجه نیز با دستمایه قرار دادن این ویژگی در سرتاسر داستان کوشیده است به گونه‌ای غلوآمیز از جمال شیرین سخن ساز کند؛ گاه از زبان شاپور و گاه از دید خسرو، گاه با کلام فرهاد و در بسیاری از مواقع نیز به عنوان راوی داستان و از جانب خود. بانگاهی گذرا به اساطیر اقوام مختلف نیز بخوبی می‌توان دریافت که زیبایی از ویژگیهای غالب خدایان است و از آن جمله می‌توان به هرا، آفرودیت و پرسفونه الهه‌های یونان باستان اشاره کرد. دیگر ویژگی کهن شیرین، که به برجسته شدن شخصیت وی در داستان نظامی کمک نموده سالها دوری اوست از خسرو. این دوری گرچه بنا به روایت تاریخی به خواست شیرین ارتباطی ندارد و به سبب جنگهای پیاپی خسرو و بهرام چوبینه است به شاعر گنجه این امکان را داده است تا از آن به عنوان صبری ارادی مبنی بر پاکدامنی بهره جوید.

آخرین دستاویز نظامی برای تبدیل شیرین به اسطوره‌ای جاودان، که شاید اساسی‌ترین و استوارترین ویژگی شخصیتی او باشد، چگونگی رویارویی شیرین با مرگ است. براساس تمام اسناد تاریخی، وی پس از مرگ خسرو به بالین او می‌رود و بر مزارش جان می‌سپارد. این عمل وی نظامی را قادر ساخته است تا مرگی پاک، معصومانه و اسطوره‌ای را چاشنی داستان خویش کند و فرایند اسطوره‌سازی او را به بهترین گونه و در اوج به پایان برساند.

پی‌نوشت

۱. که جان‌با جان و تن‌با تن بیپوست تن از دوری و جان از داوری رست (۲۵: ۴۲۴. ب ۱)

منابع

۱. بصری، طلعت؛ *چهره شیرین*؛ انتشارات دانشگاه جندی شاپور، ۱۳۵۰.
۲. بلعمی، ابوعلی محمدبن محمد؛ *تاریخ بلعمی*؛ تصحیح مرحوم محمدتقی بهار، کتابفروشی زوار، ۱۳۵۳.
۳. ثعالبی، عبدالملک بن اسماعیل؛ *تاریخ ثعالبی*؛ تهران: نشر نقره، ۱۳۶۸.
۴. روزنبرگ، دونار؛ *اساطیر جهان (داستان‌ها و حماسه‌ها)*؛ ج اول، ترجمه عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر، ۱۳۷۹.

۵. زرین کوب، عبدالحسین؛ *پیر گنجی در جستجوی ناکجاآباد*؛ چ دوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۴.
۶. ستاری، جلال؛ *سایه ایزوت، شکر خند شیرین*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۷. سعدی، مصلح بن عبدالله؛ *کلیات*؛ به کوشش مظاهر مصفا، تهران: روزنه، ۱۳۸۵.
۸. سعیدی سیرجانی، علی اکبر؛ *سیمای دو زن*؛ چ نهم، تهران: نشر پیکان، ۱۳۸۴.
۹. فردوسی، حکیم ابوالقاسم؛ *شاهنامه*؛ به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره المعارف اسلامی، ۱۳۸۶.
۱۰. کریستین سن، آرتور؛ *ایران در زمان ساسانیان*؛ ترجمه رشید یاسمی، تهران: انتشارات صدای معاصر، ۱۳۷۸.
۱۱. مزدآپور، کتایون؛ *داغ گل سرخ و چهارده گفتار دیگر درباره اسطوره*؛ تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۸۶.
۱۲. نظامی، الیاس بن یوسف؛ *خسرو و شیرین*؛ تصحیح و حواشی مرحوم وحید دستگردی، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۶.

بازخوانی داستان شیر و گاو کليلة و دمنه بر اساس نظريه ساخت‌شکني

دکتر جواد دهقانيان

استاديار زبان و ادبيات فارسي دانشگاه هرمزگان

چکیده

این مقاله کوشیده است مهمترین داستان کليلة و دمنه، یعنی شیر و گاو را بازخوانی کند و بر پایه نشانه‌های درون متنی به قرائتی تازه از داستان دست یابد. از این دیدگاه در فرایند تحلیل و بازخوانی متن، مخاطب با این پرسش اساسی روبه‌روست که: «آیا می‌توان به متن اعتماد کرد و آن را بر اساس قصد نویسندگانش خواند و پذیرفت؟» خوانشی که تاکنون در پژوهشهای ادبی رایج بوده بر درستی قرائت مؤلف تأکید داشته است. نگارنده بر این باور است که نشانه‌های فراوانی در این داستان هست که مخاطب را نسبت به روایت متن بی‌اعتماد می‌کند.

این داستان چهار شخصیت اصلی دارد که سهم همه آنها در پیشبرد جریان داستان یکسان نیست. بیشترین گفت‌وگو و کنش داستانی میان شیر، کليلة و دمنه به وقوع می‌پیوندد. شنبه به نسبت کمتر از دیگران در جریان داستان نقش ایفا می‌کند و تقریباً شخصیتی منفعل است. به نظر می‌رسد با دقت در گفتگوی میان شخصیتها و کنشهای آنها، می‌توان به برداشتی متفاوت از متن دست یافت.

در این خوانش جدید، تصویری تازه و متفاوت از شخصیتها و در نهایت روایت داستان به دست می‌آید. این تصویر می‌تواند الگویی از کارکرد قلب و دگرگونی واقعیت در نظام سنتی باشد و به بازخوانی متون دیگر نیز یاری رساند.

کلید واژه‌ها: نقد ادبی، ساختار شکني در کليلة، داستان کلاسیک ایرانی، کليلة و دمنه

مقدمه

کتاب کلیله و دمنه نه تنها در تاریخ ادبیات فارسی بلکه در تاریخ تمدن و فرهنگ ایران اهمیت بسزایی دارد. کلیله و دمنه به زبانهای مختلف سانسکریت، پهلوی، عربی، سریانی، فارسی و ... ترجمه شده و ویژگی فرهنگهای گوناگون را پذیرفته است. آمیزش آن با فرهنگ و زبانهای مختلف، ویژگی منحصر به فردی به این اثر بخشیده و آن تعلق به فرهنگهای گوناگون بشری است. اثری که امروزه با نام کلیله و دمنه شناخته می‌شود، دیگر محصول تمدن هند یعنی خاستگاه اثر نیست بلکه به علت آمیزش با فرهنگهای مختلف شرقی، برآیند تمدنهای بزرگ شرق (هندی، ایرانی و عربی) است و هر یک در آفرینش آن سهمی بسزا دارند. این کتاب از طریق جهان اسلام به اروپا و سراسر جهان راه یافته است و انبوه ترجمه‌ها و نسخه‌های متعدد، پایگاه عالی این اثر را در میان اقوام مختلف می‌رساند (دوبلوا، ۱۳۸۲: ۵).

فهرست پژوهشهایی که در مورد این کتاب در کشورهای اروپایی انجام شده بیش از صدها صفحه و تعداد چاپهای آن لاتعد و لاتحصی است (محجوب، ۱۳۴۹: ۱۹۷). در ایران هم پژوهشهایی در مورد این اثر انجام شده اما به هیچ وجه نه قابل مقایسه با تعداد تحقیقات غربی است و نه در خور کتابی است که سهم ایرانیان در آفرینش و حفظ و نگهداری آن اگر بیشترین نباشد، بسیار عمده بوده است. مهمترین و جامعترین پژوهش را در ایران، محجوب با عنوان «درباره کلیله و دمنه» انجام داده است. در این کتاب به تفصیل در مورد اصل و ریشه بابها و همچنین ترجمه‌های مختلف این اثر به زبانهای مختلف بحث شده است. مقاله‌هایی نیز اخیراً نوشته شده که برخی از این قرار است: سیمای زن در کلیله و دمنه (حیدری، ۱۳۸۵: ۵۱ تا ۶۵)، کلیله و دمنه به عنوان نمونه‌ای از ادبیات جهانی، بازتاب آن در ادبیات ایران و آلمان (هاشمی، ۱۳۸۶: ۱۳۳ تا ۱۵۲)، حکایت مرد آویزان در چاه: یکی از تمثیلات کلیله و دمنه (باقری، ۱۳۷۹: ۱ تا ۲۳)، بررسی تطبیقی ساختار داستانهای شیر و گاو در کلیله و دمنه و سیاوش و افراسیاب در شاهنامه (حسام‌پور، ۱۳۸۸: ۷۳ تا ۸۹).

کلیله و دمنه مجموعه‌ای از داستانهایی است که به سبک شرقی، داستان در داستان نگارش یافته است. هر باب، داستان جداگانه و موضوع خاص خود را دارد و ظاهراً میان بابها ارتباط منطقی نیست بجز پرسش و پاسخ رای و برهمن که نویسندگان کلیله و دمنه سعی کرده‌اند با این رشته، بابها را به هم وصل، و انسجام کتاب را حفظ کنند.

عنوان کتاب از اولین، مهمترین و مشهورترین داستان کتاب گرفته شده است. ساختار طرح این داستان بر پایه نوع حکومت سستی پی ریزی شده است. شیری بر پیرامونیان خود در جنگلی بزرگ و سرسبز حکومت می‌راند. تضاد نخست در داستان، زمانی روی می‌دهد که دمنه، شخصیتی از طبقات پایین جامعه، تلاش می‌کند به مراتب بالای حکومت برسد. این امر بویژه با توجه به ساختار شدیداً طبقاتی جامعه سستی هند و ایران با دشواریهای زیادی روبه‌رو می‌شود. دمنه با موفقیت این مرحله را پشت سر می‌گذارد. تضاد یا گره اصلی داستان آن گاه شکل می‌گیرد که بیگانه‌ای به نام شنزبه به قلمرو شیر وارد می‌شود. شنزبه خیلی زود به کمک دمنه به هرم قدرت راه می‌یابد و در جایگاه وزارت از همگنان خود درمی‌گذرد. همین امر، حسادت دمنه را برمی‌انگیزد. ادامه داستان، روایت توطئه دمنه برای از بین بردن رقیب تازه وارد به منظور تثبیت جایگاه گذشته است.

متن کلیله و دمنه به عنوان متنی که از سوی ساختار حکومت سستی پرداخته و پالایش شده است، دمنه را متهم اصلی ماجرا و داستان معرفی می‌کند. مخاطب تاکنون عادت کرده است آنچه را متن القا می‌کند، بپذیرد و قبول کند که علت اصلی قتل شنزبه، زیادخواهی دمنه است. اوست که با دسیسه چینی و مهارت افسون کننده‌ای، شنزبه را بی‌هیچ گناهی به جایگاه مرگ می‌کشاند. این روایت به ما می‌قبولاند که رأس هرم قدرت یعنی شیر، هیچ گناهی مرتکب نشده و از وقایع پشت پرده کاملاً بی‌اطلاع بوده است و همچنین به قربانی (شنزبه) چهره‌ای معصوم و بی‌گناه می‌بخشد. برای بررسی میزان اعتبار قرائت متن، نخست باید به درک روشنی از ویژگیهای فرهنگی اشاره کرد که اثر در آن تولید شده است.

یک ویژگی ساختاری فرهنگ شرقی و به تبع آن فرهنگ ایرانی، تقدیس پادشاه بوده است (قاضی‌مرادی، ۱۳۸۷: ۶۲). این نگرش در کتیبه‌ها، سنگ‌نوشته‌ها و بسیاری از نگاره‌های برجا مانده از تمدن باستانی ایران دیده می‌شود. مفهوم فره ایزدی، که این همه در متون ادبی دیده می‌شود، تجلی دیگری از مشروعیت، تقدیس پادشاه و الزام زیردستان از پیروی بی‌چون و چرای اوست (همان، ۷۳). ویژگی دیگر نظام سستی، که نوع نگرش به شخصیت‌های کلیله و دمنه را تعیین می‌کند، مطلق‌گرایی و در نتیجه وجود دو قطب خیر و شر است. غالباً شخصیت‌ها یا در طرف خیر و یا در طرف شر مطلق قرار دارند. دمنه در اینجا شر مطلق و شیر و گاو در قطب مقابل قرار دارند با این حال، نشانه‌ها ما را

راهنمایی می کند که شیر نمی تواند نقش خیر مطلق را بازی کند. با کمی تأمل درباره اساطیر ایرانی و هندی مشخص می شود نظیر این داستان در اسطوره های هندی و ایرانی هست؛ داستان سیاوش و افراسیاب^۱. در آن داستان گرسیوز نقش دمنه را بازی می کند (حسام پور، ۱۳۸۸: ۷۳ تا ۸۹). تفاوت اساسی که نشان می دهد متن موجود در درون خود با تعارض روبه روست، نقش افراسیاب به عنوان پادشاه و رأس هرم قدرت است. بر اساس رویکرد اساطیر ایرانی، افراسیاب به هیچ وجه نمی تواند نیروی خیر مطلق به شمار آید. البته باید در نظر گرفت که در داستان سیاوش و افراسیاب نیز کوشیده شده است بارگناه بر دوش گرسیوز (شخصیت برابر نهاد دمنه) نهاده، و هرم قدرت (افراسیاب) تا اندازه زیادی از اتهام توطئه مبرا شود. اگر این دو داستان، دو برداشت و دو روایت از یک واقعه در دو فرهنگ هند و ایران باشد، دست کم تقدس و بی گناهی نهاد قدرت (شیر - افراسیاب) رنگ می بازد. متن اصرار دارد بر خلاف ماهیت ماجرا به شیر تقدس ببخشد و او را تا اندازه زیادی از نقص و عیب مبرا کند.

با توجه به نقش پادشاه، اگر این استدلال پذیرفته شود که قلم در دست قدرت (نظام سستی) بوده است و کارگزاران سنت آن گونه که خود خواسته و نه آن گونه که حقیقت و واقعیت بوده، متن را نوشته اند، آیا نمی توان تصور کرد که واقعیت داستان به گونه ای دیگر بوده، و مخاطب آنچه را تاکنون خوانده، شکل تحریف شده واقعیت و یا به عبارت دیگر قرائت نظام قدرت از ماجرا بوده است؟ آیا نمی توان توطئه قتل شنزبه را از دمنه به اشخاص دیگر داستان منتقل کرد؟ به نظر می رسد به کمک نقد ساختارشکنی بتوان قرائتی تازه از متن عرضه کرد.

رویکرد این مقاله بر اساس نقد ساختارشکنی^۲ است. شالوده شکنی غالباً با سوء تفاهم و بدفهمی هایی روبه رو شده که ناشی از زبان دشوار نظریه پردازان و منتقدان آن بوده است. این رویکرد همچنین زیربنای رویکردهای جدیدی چون فمینیسم، نقد پسااستعماری و نقد جنسیتی است (Tyson, 2007: 251). این مکتب در واقع برآمده از مکتب ساختارگرایی است. ساختارگرایی نیز به نوبه خود از دل مکتب فرمالیسم به وجود آمده است. فرق اساسی این مکاتب با نظریه های پیشین، محوریت یافتن متن است. ساختارگرایان و از جمله رولان بارت، پیشتر رسماً مرگ مؤلف را اعلام کرده بودند و این به معنای پایان یافتن محور بودن نویسنده در نقد به شمار می آمد. با اینکه ساختارگرایی و ساخت شکنی در تمرکز بر متن و زبان اشتراک نظر دارد، تفاوت های

برجسته‌ای نیز در دیدگاه‌های آنها دیده می‌شود؛ ساختارگرایی خود را به چارچوب‌های متن مقید می‌کند در حالی که ساختارشکنی به خود اجازه می‌دهد از متن فراتر رود. البته این مکتب همه دستمایه‌ها را از متن می‌گیرد ولی در فرایند تحلیل از آگاهی‌های بیرونی بویژه اطلاعات تاریخی، سیاسی و جامعه‌شناسی بهره می‌گیرد.

پساساختارگرایی بدون وجود ساختارگرایی غیر قابل تصور است. ساختارگرایی رابطه دال و مدلول را در زبان، جدی و قطعی فرض می‌کند در حالی که ساخت‌شکنی با تأیید دستاورد ساختارگرایی در اختیاری بودن رابطه دال و مدلول به عمق پیامد شکاف میان دال و مدلول می‌پردازد. دریدا معتقد بود آنچه دال بدان دلالت می‌کند - مدلول - ذاتاً متزلزل است؛ چرا که هر مدلول در فرایندی بی‌پایان به دالی دیگر تبدیل می‌شود. دریدا از این موضوع نتیجه گرفت که زبان غیر قابل اعتماد است و آن شفافیت را ندارد که پنجره‌ای رو به جهان باشد (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۴۶). در هر دو مکتب ساختارگرایی و ساختارشکنی تمرکز اصلی بر متن است اما ساختارشکنی از «تصور جزمی متن» عبور می‌کند و می‌کوشد این باور را القا کند که رابطه میان دال و مدلول، صورت قطعی و تغییرناپذیر ندارد. هر دال می‌تواند مدلول‌های متعدد و بلکه متکثری داشته باشد. پیامد این مسئله این است که از متن یا اثری که مجموعه‌ای از دال و مدلول‌هاست، مفاهیم و تأویلات گوناگونی به دست می‌آید (امامی، ۱۳۸۲: ۲۲).

ساختارگرایان با این پیش فرض به سراغ متن می‌روند که اصول و قوانینی خاص، متن را کنترل می‌کند. مخاطب و منتقد آگاه باید این اصول و قوانین تکرار شونده را در متن بیابد. نمونه اعلای نقد اولیه ساختارگرایی را پراپ در ریخت‌شناسی پریان انجام داد و مجموعاً سی و یک قاعده و اصل تکرار شونده را در داستانهای پریان مشخص کرد. ساختارگرایان بر آن بودند که با کنترل متن، رازهای آن را بگشایند. پس‌اساختارگرایان این نظر را عبث می‌دانند و بر این باورند که نیروهای خودآگاه و ناخودآگاه فراوانی مانع از تسلط بر متن می‌شود. برتنس در این باره می‌گوید:

ما هرگز نخواهیم توانست معنای آنچه را می‌گوییم کاملاً کنترل کنیم. ممکن است آنچه می‌گوییم معنایی در بر داشته باشد که حتی از آنها آگاه هم نیستیم.... بازی مستقل زبان، که کسی نمی‌تواند متوقفش کند، منشأ معانی اضافه‌ای است که با معنای مورد نظر ما رقابت ویرانگری به راه می‌اندازد؛ بدین ترتیب شاید بتوان گفت معنایی که بر ما آشکار می‌شود از نیت گوینده یا نویسنده نشأت نمی‌گیرد (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۴۸).

شاید مهترین وجه تفاوت ساختارگرایی و پساساختارگرایی در این جمله رامان سلدون نهفته باشد. پساساختار گرایان «به تفاوت‌های میان آنچه یک متن می‌گوید و آنچه فکر می‌کند می‌گوید، متوسل می‌شوند. آنها متن را وا می‌دارند علیه خود سخن بگویند» (سلدون، ۱۳۷۷: ۲۱۳).

بدین ترتیب پساساختارگرایان نسبت به ساختارگرایان یک گام به جلو برداشته و اصالت متن ادبی را به پرسش گرفته‌اند. در حالی که ساختارگرایی مانند نقد سنتی، قواعد درونی متن را محترم می‌شمرد و به دنبال کشف آن است، شالوده‌شکنی/ ساختارشکنی از اساس وجود چنین قواعدی را انکار می‌کند. به قول نوریس «نقد سنتی به ثبوت معنا در متن اعتقاد دارد در حالی که شالوده شکنی معتقد است معنا به وسیله خواننده آفریده می‌شود و قراردادهای و قواعد پیشین نامعتبر است» (نوریس، ۱۳۸۸: ۱۳).

این مکتب را اوج دیگرگونه فهمیدن دانسته‌اند: «ساختار شکنی اوج دیگرگونه فهمیدن است... حتی می‌توان متنی را درست بر خلاف آنچه به ظاهر به نظر می‌رسد، فهمید» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۰۹). نقد سنتی به دنبال معنایی است که مؤلف در درون متن جای داده است. وظیفه منتقد و مخاطب کشف این معناست. ساختارشکنی درست بر خلاف آن از پذیرش معنای مشهود ظاهری سر باز می‌زند اما نباید تصور کرد ساختارشکنی ویران کردن اثر است. شکستن در اینجا به معنی بی‌اثر کردن یا حتی خشی‌سازی دریافت یکسویه از متن است. در این نظریه، معنای هر اثر از قید واحد، ابدی، جزمی و قطعی بودن رها می‌شود. دریدا به عنوان تأثیرگذارترین فیلسوف و نظریه‌پرداز شالوده‌شکنی بر این اعتقاد بود «باید محوریت کلام را در متن شکست و متن را خشی کرد و خواننده را از تسلط کلام نجات داد. خواننده از آنچه گفته شد نجات یابد و به آنچه گفته نشده است برسد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۰۷). یکی از محورهای اساسی در ساختارگرایی تقابلهای دوگانه است. دریدا با گذر از این دیدگاه کوشید حتی سلسله مراتب ارزشی تقابلهای دوگانه را دگرگون کند. پیش از این سوسور در تقابل میان گفتار و نوشتار، جانب گفتار را گرفته بود. اشتروس مردم‌شناس نیز طبیعت را بر تمدن برتری داده بود. دریدا با طرح مباحثی این سلسله مراتب را به چالش کشید و نشان داد برخلاف تصور اولیه، نوشتار بر گفتار و تمدن بر طبیعت برتری دارد (احمدی، ۱۳۸۲، ۳۸۶). دریدا معتقد بود فرهنگ غربی و بسیاری از دیگر فرهنگها بر اساس تقابلهای دوگانه^۳ استوار شده

است. وجه فراتر یا ممتاز این تقابلها در متن، مرکز معنایی ایجاد می‌کند و به همین نسبت نیز حاشیه معنایی وجود دارد. روش دریدا آشکارسازی تنش میان مرکز و حاشیه است. او با کشف این نیروهای متخاصم، حاشیه را علیه متن به شورش وامی‌دارد (برتس، ۱۳۸۳: ۱۴۹). دریدا با تقابل‌های دوگانه مهمترین زیربناهای فکری غرب را به چالش کشید به طوری که رویکرد او را بغرنج ترین رویکرد نقد از افلاطون تاکنون دانسته‌اند (Bressler, 2007:118). دریدا در این باره می‌گوید: «اندیشه فلسفی - علمی غربی همواره زندانی عناصر دوقطبی^۴ بوده که خود آفریده و بعد پنداشته است که واقعیت دارد» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۸۶).

مخاطب بر اساس نظریه شالوده‌شکنی از انفعال خارج می‌شود. بنابراین در این رویکرد، تفسیر و تأویل به اندازه نوشتن، خلاقانه و مهم است؛ چون متن می‌تواند بیکران معنا و تفسیر داشته باشد (Bressler 2007:117). مخاطب باید فعالانه به تأویل و تحلیل متن پردازد و مهمتر از همه بتواند نانوشته‌های متن را دریابد. متن به او نشانه‌هایی می‌دهد که با دقت در آن می‌تواند تصویر متن نانوشته و یا واقعیت وارونه را دریابد؛ برای مثال شب، روز را به یاد می‌آورد و تأکیدهای فراوان نویسنده و یا گوینده، ما را به نادرستی و قلب واقعیت احتمالی رهنمون می‌شود. بنابراین شالوده‌شکنی، متن و معنای آن را متلاشی و ویران نمی‌کند بلکه ابزاری است برای تولید معناهای جدید که مخاطب خلاق محوریت آن را برعهده دارد. دریدا کوشید با نشان دادن رابطه لغزنده و ناپایدار میان دال و مدلول نشان دهد که متن ادبی نیز به اندازه زبان مبهم، غیر ثابت و لغزنده است و در نتیجه معنا در درون متن ثبات ندارد؛ به عبارت دیگر فرایند خوانش، معنا را تولید می‌کند (Lois, 2006: 258).

در مکتب شالوده‌شکنی ذهن انسان از مطلق‌گرایی رها می‌شود؛ اصلی که برآمده از تجربیات مدرن و پست مدرن بشر است. از این رو در این نظریه کلماتی که متضمن بار قطعی و یقین است، جایی ندارد. مفسر هیچ‌گاه نمی‌تواند به دنبال معنای قطعی و نهایی باشد. نوریس این اصل را چنین بیان می‌کند: «شالوده‌شکنی تمام انگاشتهای مسلم ما را در باب زبان، تجربه و امکانات عادی ارتباطات انسانی به حال تعلیق در می‌آورد» (نوریس، ۱۳۸۸: ۱۲).

معنا در ساخت‌شکنی نسبی و بی‌نهایت است و در هر لحظه می‌توان به کشفی تازه دست یافت. شالوده‌شکنی امکان نگاه جالب و مهیج و در عین حال ترسناک را به بشر

اعطا می‌کند. مهیج به این دلیل که او را با نگاهی تازه آشنا می‌کند و دنیایی جدید پیش رویش قرار می‌دهد و ترسناک از این نظر که تمام پلهای پشت سر او را به امید کشفی تازه ویران می‌کند و این خودانگیزی نیرومند برای بازخوانی و بازاندیشی تمدن گذشته و حال است.

سنگ بنای شالوده‌شکنی را از نظر فلسفی باید در آرای شک‌گرایانه‌ی نیچه جستجو کرد. با پیشرفتی که بشر در قرن نوزدهم و بیستم به دست آورد، قطعیت بسیاری از قوانین علمی در هم شکسته شد و تردیدهای فلسفی زیادی نسبت به واقعیت به وجود آمد. آرای نیچه، هایدگر، هگل و نظریه‌های داروین و فروید، شناخت انسان نسبت به خود و جهان هستی را دگرگون کرد. نیچه معتقد بود که هیچ حقیقتی در دنیا قطعی نیست و به همین دلیل، تعبیرها و تفسیرهای ما از حقیقت می‌تواند متفاوت باشد (امامی، ۱۳۸۲: ۱۲). از سوی دیگر سوسور، فیلسوف زبان‌شناس در باب اعتباری بودن رابطه دال و مدلول سخن گفت و زمینه‌های به وجود آمدن این مکتب را فراهم کرد و سرانجام با اندیشه‌های ژاک دریدا این آرا به مکتبی تأثیرگذار تبدیل شد. به هر حال با مکتب شک‌گرایی تلاش برای بازخوانی و دوباره‌خوانی انگاشتهای مسلم از متون ادبی (جهان در مقیاسی فراتر، خود یک متن است) و تغییر نگرش نسبت به متن و درک حقایق دگرگون شده تاریخی، اسطوره‌ای و فرهنگی شروع شد اما این نظریه‌پردازان ساختارشکن بودند که آن را به صورت مکتب تدوین کردند. دریدا ساختارشکنی را یک روش نمی‌دانست و این بدان معناست که کار هر منتقدی لزوماً مشابه منتقد دیگر نیست تا بر مبنای الگویی واحد به تحلیل متن پرداخته شود (امامی، ۱۳۸۲: ۱۰). ساختارشکنی در تمام حوزه‌ها واقعیت‌های پیشین بشر را به چالش می‌کشد؛ بنابراین نه تنها در ادبیات بلکه در دیگر علوم نیز نتایج ارزشمندی را به بار آورده است.

با توضیحاتی که درباره مکتب ساخت‌شکنی (شالوده‌شکنی) مطرح شد، نگارنده قصد دارد برداشتی متفاوت و یا به عبارتی بهتری روایتی دیگرگونه از داستان شیر و گاو عرضه کند و البته به هیچ وجه مدعی نیست که این قرائت درست‌ترین قرائت از این داستان است. مسئله دیگر این است که یافتن نشانه‌هایی از قرائت متفاوت و بعضاً متضاد در متنی که به وسیله نظام قدرت نوشته شده و مسلماً بسیاری از جنبه‌هایی که به ضرر نظام حاکم و نیروهای موافق بوده، محو شده، و یا تا آنجا که ممکن بوده، تحریف

_____بازخوانی داستان شیر و گاوکلیله و دمنه براساس نظریه ساخت‌شکنی

کرده، بسیار مشکل است با این حال به نظر می‌رسد همه نشانه‌ها قابل حذف نبوده است.

روایتی دیگر از شخصیت‌های داستان شیر و گاو

شیر

شیر در تمدن هند و اروپایی و بویژه ایرانی همواره از تقدس خاص برخوردار بوده و نماد پادشاه و رأس هرم قدرت شمرده شده است. این حیوان در داستانهای سمبلیک، نقش سلطان جنگل را ایفا می‌کند و در مجموع در فرهنگ هند و اروپایی^۵ با نگاهی از سر شکوه و احترام به آن نگریسته می‌شود. این نگرش در نقوش اساطیری و باستانی آشکارا انعکاس یافته است. یک پرسش اساسی که تاکنون به پاسخ شایسته و درخور منجر نشده، جدال شیر و گاو در بسیاری از نگاره‌های باستانی است. از آنجا که هم شیر و هم گاو در فرهنگ هند و ایرانی تقدس داشته، این جدال، که همواره با پیروزی نهایی شیر همراه بوده، سؤال برانگیز است. کشته شدن گاو نیز به عنوان مضمون مشترک در تمام نقوش تصویری و ادبی تکرار شده است. در این باره نظریات زیادی مطرح شده و بیشتر پژوهشگران بر گذر فصلها و ارتباط گسترده گاوکشی در دین مهر تأکید داشته‌اند.^۶ به هر حال مضمون جدال شیر و گاو در داستان کلیله و دمنه نمی‌تواند با آیین میترائسم و یا مناسبات سیاسی این دو قوم هندی و ایرانی بی‌ارتباط باشد.

شیر در کلیله و دمنه در رأس هرم قدرت جای دارد؛ از قدرت و آزادی مطلق برخوردار است و حفظ نظام طبقاتی و دستاوردهای آن را بر عهده دارد. نویسندگان داستان شیر و گاو بسیار کوشیده‌اند که شیر را در غالب موارد از تمام عیبه‌ها و نقصها مبرا سازند. این مسئله هم برای شیر و هم نظام طبقاتی حاکم بسیار حیاتی بوده است؛ چرا که هرگونه تقدس‌زدایی از شیر در نهایت به تضعیف ساختار قدرت منجر می‌شد. نویسندگان، طرح داستان را به گونه‌ای ریخته‌اند که گویی شیر از وقایع پشت پرده و توطئه‌ها بی‌اطلاع است. اگر بپذیریم که داستان سیاوش و افراسیاب، نسخه حماسی و ایرانی داستان سمبلیک شیر و گاو هندی است در شخصیت‌پردازی، شیر معادل افراسیاب واقع می‌شود و به نظر نمی‌رسد لایق آن تقدس و تصویر خداگونه باشد. هم در داستان شیر و گاو و هم در داستان سیاوش و افراسیاب، مسئله اساسی حذف رقیبی است که هر لحظه بر قدرت او افزوده می‌شود؛ رقیبی که از سرزمین بیگانه آمده و

محبوب دلها شده است. بنابراین، آن کسی که از این رقیب بیش از همه نگران و خواهان حذف اوست، کسی جز هرم قدرت و شخص پادشاه نیست. با این نگرش، شیر در رأس توطئه قتل گاو قرار دارد. در واقع راز قتل گاو در نقطه شروع داستان و ترس شیر از وی نهفته است:

او جوان و رعنا بود و مستبد به رأی خویش. هرگز گاو ندیده بود و آواز او ناشنوده؛ چندانکه بانک شنزبه به گوش او رسید، هراسی بدو راه یافت و نخواست که سباع بدانند که او می‌هراسد بر جای ساکن می‌بود (منشی، ۱۳۷۳: ۶۱).

این ترس مسلماً آن گونه که داستان می‌گوید لحظه‌ای نبوده و حتی پس از نزدیکی شیر و گاو بیشتر نیز شده است.^۷ شیر (شاه) از اینکه گاو (وزیر) در سپاه نفوذ کند و سران سپاه را با خود همراه سازد، بیم داشته است. او تصمیم می‌گیرد با نزدیکی به گاو در فرصتی مناسب و با نقشه‌ای حساب شده، او را نابود کند. دمنه بهترین مهره و پیشگام این رابطه است. توطئه، که مبنای بسیاری از داستانهای کلیده است در اینجا با اولین اقدام شیر آغاز می‌شود. شیر برای حذف عامل ترس به دمنه متوسل می‌شود. اما همین عامل خود باعث نگرانی بیشتر وی می‌شود. دمنه به راز شیر و ترس و نگرانی او پی می‌برد. شیر مانند بسیاری از صاحبان قدرت در نظام سنتی جز حذف عوامل ترس و عوامل فروکاهنده قدرت چاره‌ای برای خود نمی‌بیند (همان، ۷۱). او پس از آگاهی از توانایی شنزبه به دلایل مختلفی چون جلوگیری از قدرت یافتن او و همچنین طمع در دارایی رقیب (گوشت) به دنبال کشتن اوست؛ برای این کار به نقشه‌ای نیاز دارد که در ضمن، ساختش را از نقض عهد مبرا سازد. دمنه با پذیرش مأموریت اجرای این نقشه در واقع خود را قربانی دیگر این توطئه می‌گرداند. با این نقشه شیر در واقع با یک تیر دو نشان می‌زند. هم از شر گاو خلاص می‌شود و هم به گونه‌ای، نخست دمنه را بی‌اعتبار می‌کند و سپس او را نابود می‌سازد. خوشبختانه یک قرینه بسیار روشن و واضح برای اثبات این فرضیه در داستان هست. در همین باب اپیزودی به نام «زاغ^۸، گرگ، شگال، شیر و شتر» دیده می‌شود (همان، ۱۰۶). شتر^۹ در این داستان موقعیت شنزبه را دارد. چگونگی ورود شتر به سرزمین بیگانه بی هیچ تفاوتی شبیه سرگذشت شنزبه است. او نیز با توطئه‌ای البته بمراتب ساده‌تر قربانی می‌شود. در این داستان نیز مانند داستان اصلی تمام هم و غم شیر این است که به گونه‌ای از عیب بی‌وفایی به دور باشد. وقتی مشاورانش به او اطمینان می‌دهند که «عهد را هم مخرجی توان یافت چنانکه

جانب ملک از وصمت غدر منزله ماند» (منشی، ۱۳۷۳: ۱۰۷). شیر با توطئه کشتن شتر یعنی کسی که خود امانش داده و در تمام این مدت از او جز خدمت صادقانه و وفاداری ندیده است، موافقت و همراهی می‌کند. در واقع این داستان نسخه دیگری از داستان شیر و گاو است با این تفاوت که زبانی صریح دارد و از پیچیدگی داستان اصلی خالی است. در این اپیزود نقش پررنگ شیر در توطئه، می‌تواند مخاطب آگاه را به ساز و کار قدرت و واقعیت‌های ناگفته داستان اصلی رهنمون سازد.

با در نظر گرفتن این مقدمات می‌توان گفت شیر بر خلاف روایت داستان، طراح اصلی نقشه است. اگر چه او خود گاو را می‌کشد با این حال ناچار است برای قتل گاو مقصری مشخص کند تا حریم پادشاهی و قدرت وی حفظ شود؛ بنابراین در متن موجود بنا به خواست شیر، نقش دمنه از کارگزار قتل به عامل توطئه تغییر می‌یابد.

دمنه

دمنه قبل از اینکه شخصیتی داستانی باشد، نمودار تپیی از روشنفکران و نواندیشان شرقی (طالب قدرت) است که به هر وسیله ممکن خود را به هسته قدرت نزدیک ساخته‌اند اما از آنجا که نوع تفکرشان با ساختار قدرت هماهنگ نبوده است با همه زیرکی و باهوشی، پس از اندک زمانی جان، مال و تمام هستی خود را در قمار قدرت باختند. این افراد بدون اینکه خود بدانند از قبل بازی را باختند. آنها بیش از اندازه به نیروی خرد، عقل و هوش خود تکیه می‌کنند و نمی‌دانند که این نیرو در نظام سستی در برابر هرم قدرت توان برابری ندارد که معمولاً از اصول منطقی خاصی پیروی نمی‌کند؛ با وجود این دمنه شخصیت استثنایی و جالبی است؛ در او خمودگی و انفعال نیست؛ حرکت و جنب و جوش در رفتار و گفتار او موج می‌زند؛ وضع موجود را بر نمی‌تابد و به دنبال تغییر و دگرگونی در وضعیت و محیط اطراف خود است. نویسندگان^{۱۰} (سنت‌گرای) داستان در معرفی کلیله و دمنه نوشته‌اند: «و در میان اتباع او [شیر] دو شگال بودند یکی را کلیله نام بود و دیگر را دمنه و هر دو دهای تمام داشتند و دمنه حریصتر و بزرگ‌منش‌تر بود» (منشی، ۱۳۷۳: ۶۱).

به رغم قصد متن در اینجا حتی حریص هم صفت مذمومی برای دمنه نیست. او با هنجارها و ارزشهای مسلط، چالش ذهنی دارد. تقابل او در برابر معنای قناعت، تلقی مثبت او از مفهوم حرص را آشکار می‌کند:

از دنائت شمر قناعت را

همتت را که نام کرده است از

(همان، ۶۲)

ارزش مسلط دیگری که در نظام هند و ایرانی بسیار نیرومند است و دمنه با آن سر ستیز دارد، نظام طبقاتی است. در جامعه سنتی دو دیدگاه حسب و نسب همواره در تقابل هم قرار داشته‌اند. عده‌ای برتری نژادی و نسبی را اصل می‌دانستند. این دیدگاه را معمولاً دو گروه پشتیبانی می‌کردند: ۱- کسانی که در قدرت بودند و هرم قدرت را تشکیل می‌دادند. ۲- طبقات عامه که به آسانی تحت تأثیر تبلیغات و القائات قدرت حاکم واقع می‌شدند. کلیله در این داستان نظریه‌پرداز این گروه است. او قدرت طبقات را نادیده نمی‌گیرد و به دمنه یادآور می‌شود که ما «از آن طبقه نیستیم که به مفاوضت ملوک مشرف توانند شد تا سخن ایشان به نزدیک پادشاهان محل استماع تواند یافت؛ از این حدیث در گذر» (همان، ۶۲).

استدلال کلیله این است که پادشاه عموماً به نزدیکان و خویشان خود می‌نگرد و زمام کارها را به دست آنها می‌سپارد. نظریه وی با روند قدرت و فرهنگ سیاسی جامعه سنتی شرق سنخیت کامل دارد. در مقابل این نظریه، دیدگاه گروهی قرار دارد که بر حسب و تواناییهای فردی تکیه می‌کردند. اگر چه این گروه همواره در اقلیت بوده‌اند، معمولاً از دل نخبگان سیاسی و ادبی بر می‌خاستند. دمنه متعلق به این گروه و نظریه‌پرداز آن به شمار می‌آید. تکیه اصلی دمنه بر خرد و آن هم نوعی خاص از خرد است که می‌توان آن را به حزم و فراست تعبیر کرد. این نوع از خرد به معنای این است که فرد باید بتواند از قرائن و شواهد به واقعیت ماجراهای گذشته و آینده پی‌برد. نشانه‌شناسی وقایع برای تسلط بر آینده مهمترین ابزار این گروه است. دمنه با همین شیوه، ترس و نگرانی شیر را تشخیص می‌دهد: [دمنه گفت:] به خرد و فراست خویش آثار و دلایل آن [ترس] می‌بینیم که خردمند به مشاهدت ظاهر هیأت باطن صفت را بشناسد» (همان، ۶۶).

برای دمنه قابل پذیرش نیست که افراد حق بالا رفتن از طبقه خود را نداشته باشند. او در عصری زندگی می‌کند که از دوران مدرن بسیار فاصله دارد اما اندیشه‌هایش بسیار متفاوت و مدرن است. بنابراین جامعه‌ای که او می‌خواهد با وضع موجود، متفاوت و به اصطلاح در برابر وضعیت موجود، وضعیتی ایده‌الیستی و آرمانگرایانه دارد. در اندیشه او همگان باید از فرصت برابر برای پیشرفت برخوردار باشند و تنها بر اساس میزان

خرد و توانایی، امکان پیشرفت و برتری بیابند. کلیله هشدار می‌دهد که: «ما از آن طبقه نیستیم که این درجات را مرشح توانیم بود و در طلب آن قدم توانیم گذارد» و دمنه بدون اینکه به واقعیت بنگرد، آرمان خود را از جامعه خواهان است و می‌گوید:

مراتب میان اصحاب مروت و ارباب همت مشترک و متنازع است. هر که نفس شریف دارد خویشان را از محل وضع به منزلت رفیع می‌رساند و هر که را رأی ضعیف و عقل سخیف است از درجت عالی به رتبت خامل گراید (همان، ۶۴).

اندیشه‌های دمنه تا حدودی به دیدگاه امانیست‌ها شباهت دارد؛ فرصت برابر و رقابت سالم برای کسب موقعیتهای برتر؛ با این حال دیدگاه کلیله واقع‌گرایانه‌تر است و در نتیجه او توان بیشتری برای زندگی و سازگاری با وضعیت جامعه سنتی دارد.

دمنه در صفحه ۶۶ اهداف خود را در نزدیکی به شیر معرفی می‌کند:

و چون کاری آغاز کند که به صواب نزدیک و به صلاح ملک مقرون باشد آن را در چشم و دل وی آراسته گردانم و در تقریر فواید و منافع آن مبالغت نمایم تا شادی او به متانت رای و رزانت عقل خویش بیفزاید و اگر در کاری خوض کند که عاقبت وخیم و خاتمت مکروه دارد و شر و مضرت و فساد و معرت آن به ملک او باز گردد پس از تأمل و تدبیر به رفق هر چه تمامتر و عبارت هر چه نرم‌تر و تواضعی در ادای آن هر چه شاملتر، غور و غایله آن با او بگویم و از وخامت عاقبت آن، او را بیگاهانم؛ چنانکه از دیگر خدمتکاران امثال آن نبیند.

دمنه سرانجام می‌خواهد وضع موجود را به وضع مطلوب تغییر دهد. با وجود اهداف نیک و اصلاحی وی در ادامه همین عبارات، جمله‌ای زاید آورده می‌شود که با سخنان قبلی وی هیچ ارتباطی ندارد: «چه مرد خردمند چرب زبان اگر خواهد حقی را در لباس باطل بیرون آرد و باطلی را در معرض حق فرا نماید» (همان، ۶۶). به نظر می‌رسد این جملات به متن اصلی افزوده شده و هدف از آن تخریب دمنه و ایجاد نگرش منفی نسبت به او است.

دو ویژگی دیگر دمنه نیز با ساختار محافظه کار سنت در تضاد است و با ویژگی ساختارشکن وی سنخیت دارد: نخست اینکه او به استقبال خطر می‌رود؛ زیرا معتقد است «هر که از خطر پرهیزد خطیر نگردد»؛

لولا المشقه ساد الناس کلهم الجود یفقر و الاقدام قتال

(همان، ۶۷)

و دیگر اینکه دمنه به کیفیت زندگی می‌اندیشد و نه کمیت آن. برای دمنه مهم است که در فرصت حیات به صدایی رسا تبدیل شود و موقعیتی ممتاز کسب کند: هر که به محل رفیع رسید اگر چه چون گل کوتاه زندگانی باشد، عقلا آن را عمر دراز شمرند به حسن آثار و طیب ذکر و آن که به خمول راضی گردد اگر چون برگ سرو دیر پاید به نزدیک اهل فضل و مروت وزنی نیارد (همان، ۶۳).

با وجود همه این ویژگیها از آنجا که متن (سنت) می‌خواهد از دمنه یک محکوم بسازد، گفتگوهای وی به گونه‌ای طراحی شده است که وجه منفی بر رفتار و اهداف او سایه می‌افکند.

در مورد ماجرای کشته شدن شنبه و نقش دمنه پیشتر سخن گفته شد. با توجه به اپیزودی که در دل داستان اصلی آمده است، احتمال توطئه از سوی شیر بسیار قوی به نظر می‌رسد؛ چرا که منافع اصلی وی را تأمین می‌کند و عامل ترس را از بین می‌برد. علاوه بر این اپیزود، آنچه متن داستان و محکومیت دمنه را با تردیدهای جدی روبه‌رو می‌سازد، چگونگی جدال شیر و گاو است. با توجه به توصیفاتی که در متن داستان از خرد و کیاست شیر و گاو آمده است به هیچ وجه نمی‌توان پذیرفت که این دو، بی هیچ گفتگو و تحقیق و تفحصی به جدال پردازند. چگونه می‌توان پذیرفت با وجود چنین تصویر مثبتی از شنبه، شیر هیچ فرصتی برای دفاع از اتهامهای مطرح شده به او ندهد؟ دمنه در صحنه‌ای از داستان، که اختلافات شیر و گاو اوج می‌گیرد، به نزد شنبه می‌رود و ماهرانه پرده از واقعیت بر می‌دارد و علت واقعی دشمنی شیر را با وی در میان می‌گذارد. از نظر او ریشه این اختلاف در اصل قدرت طلبی شیر نهفته است. دمنه گفت: «آنچه شیر برای تو می‌سگالد از این معانی که برشمردی چون تضریب خصوم و ملال ملوک و دیگر ابواب نیست، لکن بی وفایی و غدر او را بر آن می‌دارد که جباری است کامکار و غدار نیست مکار» (همان، ۱۰۵). سخنان دمنه در واقع تأیید اپیزود پیشین است.^{۱۱}

کلیله

کلیله شخصیت کلیدی دیگری است که تا انتهای داستان (باب اول و دوم) نقش ایفا می‌کند. متن، او را شخصیتی زیرک و با دهای تمام توصیف می‌کند (منشی، ۱۳۷۳: ۶۱). در مجموع تصویری که متن از این شخصیت عرضه می‌کند، بسیار مثبت است. کمی دقت در روند داستان و گفتگوها کافی است تا این تصویر رنگ ببازد و چهره دیگری از

کلیله فاش شود. ظاهراً او از همان ابتدا با اقدام دمنه مبنی بر نزدیکی به ساختار قدرت مخالفت می‌کند. نزدیکی به قدرت در نظر او ممنوع و محذور است و در نصیحت به دمنه می‌گوید: «حکما گویند بر سه کار اقدام ننماید مگر نادان: صحبت سلطان، چشیدن زهر به گمان و سرگفتن با زنان» (همان، ۶۷).

وی در عین حال می‌خواهد از مزایای قدرت بهره‌مند شود. در واقع او با سخنان خود دمنه را تحریض می‌کند و دشواریهای مسیر رسیدن به قدرت و نابود کردن دشمنان را برای دمنه تشریح می‌کند. وی در واقع مشاور دمنه است و حکم عقل دوراندیش را برای وی ایفا می‌کند؛ مثلاً در جمله زیر کاملاً مشخص است که کلیله نفس رسیدن به قدرت را ناپسند نمی‌داند؛ تنها نگرانی او دشواری رسیدن به این هدف است:

«کلیله گفت انگار که به ملک نزدیک شدی به چه وسیلت منظور گردی و به کدام دالت به منزلتی رسی؟» (همان، ۶۵).

۱۱۱



کلیله در مجموع شخصیتی محافظه‌کار دارد؛ خواهان حفظ وضع موجود است و پایبند به ارزشهای تثبیت شده جامعه است؛ بنابراین براحتی می‌تواند با محیط سازگار شود. او چندین بار این مضمون را تکرار می‌کند که: «ما از آن طبقه نیستیم که این درجات را مرشح توانیم بود». پایبندی او به نظام سلسله مراتبی قدرت باعث شده است که در عوض، نظام قدرت با ارائه تصویری مثبت به وی پاداش لازم را بدهد.

در واقع ساختار قدرت در چنین نظامی مجموعه قوانینی را وضع می‌کند و به مخاطب خود می‌قبولاند که پذیرش آنها بدیهی و گریزناپذیر است؛ برای مثال چارچوبی را برای واژه خردمندی به عنوان دال اساسی عرضه می‌کند و از جامعه می‌خواهد که به رعایت آن ملزم باشند. کمی تأمل و بازنگری در این اصول قراردادی کافی است که مشخص شود بسیاری از آن مدلولها استحکام منطقی لازم را ندارند و یا حداقل به صورت کامل نمی‌توان به آنها اعتماد کرد. در نتیجه مدلولی که مخاطب تاکنون از کلمه خردمند داشته نه برگرفته از واقعیت بلکه ساخته و پرداخته ساختار متن (نظام سنتی) است. در داستان شیر و گاو، شخصیت کلیله به گونه‌ای پرداخته شده است که مخاطب می‌پذیرد او خردمند است. در مقابل، رفتار دمنه برآمده از زیاده‌خواهی و بی‌خردی توصیف می‌شود. از این رو باید در تصویری که از کلیله ساخته شده است با شک و تردید جدی نگریست. دمنه سنت‌شکن است و این قواعد را به هم می‌ریزد و

کلیله سنت گراست و تا پایان، خود را پایبند اصول وضع شده نشان می‌دهد. در نتیجه دمنه با پیشرفت داستان از ساختار قدرت فاصله می‌گیرد و منفور می‌گردد و کلیله هر چه بیشتر به این ساختار نزدیک می‌شود، محبوبتر می‌گردد.

با وجود این واقعیتهای بر اساس متن، وقتی دمنه به منظور طرح نقشه قتل شنزبه نزد کلیله می‌رود و از وی مشورت می‌گیرد، کلیله از منع صریح دمنه خودداری می‌کند. جز یک بار. اتفاقاً حتی در این منع نیز تحریض و راهنمایی دمنه کاملاً مشهود است. «کلیله گفت دانستم؛ لکن چگونه در هلاک گاو سعی توانی پیوست و او را قوت از تو زیادت است و یار و معین بیش دارد؟» (همان، ۸۱) سخن کلیله نه منع کامل دمنه از کشتن گاو بلکه یادآوری دقت بیشتر در جوانب مختلف مسئله است. او در ادامه نیز نسبت به مکر و خرد گاو به دمنه هشدار می‌دهد و از او می‌خواهد که مراقب باشد. از همه مهمتر، زمانی دست کلیله بیشتر رو می‌شود و همراهی او با دمنه برای کسب قدرت بر ملا می‌گردد که به تلویح و تصریح مجوز قتل گاو را صادر می‌کند. «کلیله گفت اگر گاو را هلاک توانی کرد؛ چنانکه رنج آن به شیر باز نگردد و جهی دارد و در احکام خرد تاویلی یافته شود» (همان، ۸۸).

بعد از کشته شدن شنزبه، کلیله به سرزنش دمنه می‌پردازد و او را به مسائلی متهم می‌کند که پیش از واقعه تأکیدی بر آنها نکرده بود. کلیله گفت: «بنگر ای نادان در وخامت عواقب حیلت خویش. دمنه گفت عاقبت وخیم کدام است؟ گفت رنج نفس شیر و سمت نقص عهد و هلاک گاو و هدر شدن خون او و پریشانی جماعت لشکر و تفرقه کلمه سپاه» (همان، ۱۴).

سرزنش‌های کلیله در صفحات بعد ادامه می‌یابد. نکته جالب توجه عدم پاسخ دمنه به اعتراضات کلیله است. این مسئله قسمتی از متن نانوشته کتاب است و می‌تواند به این معنا باشد که نظام حاکم، پاسخ دمنه را حذف کرده است؛ جوابهایی که می‌توانست واقعیتهای روشن کند و راز این توطئه را آشکار سازد. مسئله را به گونه دیگری نیز می‌توان توجیه کرد. دمنه حتی اگر می‌خواست، نمی‌توانست راز قتل شنزبه را فاش کند. در اینجا فهم وضعیت دمنه بسیار راهگشاست. اگر دمنه واقعیت را فاش و شیر را متهم می‌کرد. در واقع به نابودی خود سرعت می‌بخشید؛ چرا که در لایه پایین قدرت هیچ کسی توان حمایت از او را نداشت. بویژه که پیش از این موجی از اتهامات او را از اعتبار ساقط کرده بود اما خاموشی و حفظ راز توطئه حداقل او را از خشم و دشمنی

شیر باز می‌داشت. این درست نسخه واکنشی است که شنزبه انجام می‌دهد و از فکر فرار سرباز می‌زند و به رغم خطر حتمی به نزد شیر می‌رود تا بلکه او به وی ترحم کند.^{۱۲}

کلیله در باب دوم (بازجست کار دمنه) به گونه‌ای رفتار می‌کند که از آن بوی توطئه به مشام می‌رسد. اگر دمنه کارگزار شیر برای حذف شنزبه بود، کلیله نیز به گونه‌ای رفتار می‌کند که به نظر می‌رسد کارگزار شیر برای حذف و بی‌اعتباری دمنه است. در این باب مخالفان می‌کوشند دمنه را مجازات کنند و شگفت اینکه غالب مستندات ایشان از سخنان کلیله نشأت می‌گیرد.

کلیله در اقدامی مشکوک برای دیدار دمنه به زندان می‌رود و در آنجا به بیان مسائلی می‌پردازد که اسباب گرفتاری بیشتر دمنه را فراهم می‌سازد. پرسش اساسی اینجاست که قاعدتاً کلیله در ملاقات خود باید به دلجویی دمنه می‌پرداخت؛ یعنی رفتاری که از دوست و همراه انتظار می‌رود در حالی که وی به افشاگری و طرح مسائلی می‌پردازد که نه تنها هیچ سودی برای دمنه گرفتار ندارد بلکه زمینه را برای نابودی او فراهم می‌کند. البته این پیش فرض در صورتی صحیح است که ما سخن متن را بپذیریم و باور کنیم اصولاً چنین سخنانی از جانب کلیله مطرح شده است.^{۱۳}

نتیجه‌گیری

باب شیر و گاو یکی از مهمترین و شاید مهمترین باب کلیله و دمنه باشد. این داستان الگوی حکومت سنتی و کارکردهای آن را بازتاب می‌دهد. در این نظام با کنترل و نظارت بر ابزارهای اخلاقی و سیاسی واقعیتهایی آفریده شده که چه بسا در تضاد کامل با واقعیت بیرونی قرار داشته است. به رغم همه تحریفهایی که نیروهای کنترل‌کننده در متن ایجاد کرده‌اند تا قرائت مسلط و خدشه‌ناپذیری عرضه شود، همچنان نشانه‌های فراوانی باقی مانده است که روایت مطرح شده را با شک و تردید اساسی روبه‌رو می‌کند و نیاز به بازخوانی متن را ضروری می‌سازد.

در این مقاله کوشش شد مخاطب از طریق نشانه‌ها بویژه نشانه‌های درون‌متنی به خوانش دیگری - که برخاسته از احتمال دگرگونی در واقعیت است - دست یابد. این نشانه‌ها به مخاطب هشدار می‌دهد که در تصویر مثبت متن از شخصیت شیر و کلیله بازنگری کند. روایت موجود، دمنه را عامل اصلی قتل شنزبه و طراح توطئه معرفی

می‌کند. با توجه به ساز و کار فرهنگ سیاسی در این نظام، قدرت بلامنازع شیر و این واقعیت که متن را مخالفان دمنه نوشته‌اند، تردیدهای اساسی در تصویر منفی وی به وجود می‌آید. این تردید علاوه بر چگونگی پردازش شخصیتها در مورد ماهیت برخی از مفاهیم مثل تعریف خرد و قناعت نیز مصداق می‌یابد.

شکست در اعتقاد به متن و عدم پذیرش تصویری که نویسندگان از شخصیتها و روایت داستانی عرضه کرده‌اند به این معناست که مخاطب باید در برابر روند داستان مقاومت کند و از پذیرش بی چون و چرا و حالت انفعالی – که خواست نویسندگان آن است – خارج شود. در نتیجه امکان خوانش متفاوت داستان فراهم می‌آید و قسمتهای نانوخته، محذوف و یا تحریف شده آن خود را نمایان می‌سازد. با این خوانش در پاره‌ای موارد جای قطبهای مثبت و منفی شخصیتها دگرگون شده است.

پی‌نوشت

۱. البته تصاویر و انگاره‌های شیر و گاو و جدال آنها در بسیاری از نشانه‌های بر جای مانده از تمدن هند و ایرانی نظیر تخت جمشید مرتباً تکرار شده است.
۲. deconstruction دریدا ساختارشکنی را روش نقد یا حتی مکتب و نظریه نقد نمی‌داند بلکه آن را رویکرد (approach) یا (strategic device) می‌نامد (Bressler, 2007: 127).
3. Binary opposition
۴. برخی از تقابلهای دوگانه که در متون دیده می‌شود عبارت است از: شب/ روز، تمدن/ طبیعت، مرد/ زن، گفتار/ نوشتار، در این قطبها جزء اول همواره ممتاز یا فزاینده و جزء دوم فروتر تلقی می‌شده است. شالوده‌شکنی با جابه‌جایی قطبهای معنایی عمل زیرساخت حاکم بر ذهن و زبان نویسنده و فرهنگ را به چالش می‌کشد (Bressler, 2007: 129).
۵. توت‌م شیر در فرهنگهای مختلفی که از خانواده بزرگ هند و اروپایی منشعب شده است به صورتهای گوناگون دیده می‌شود؛ مثلاً در جایی نشانه پرچم باشگاه ورزشی و نماد کارخانه صنعتی (کارخانه پژو) واقع شده است.
۶. برای اطلاعات بیشتر به: ثاقب فر، مرتضی، دین مهر در جهان باستان (مجموعه گزارش های دومین کنگره بین المللی مهرشناسی، ۱۳۸۵) مراجعه کنید.
۷. از کلیله و دمنه نگارهای متعددی به زبان فارسی موجود است: یکی از جالبترین این ترجمه‌ها پنج‌گانه است که در زمان اکبرشاه گورکانی مستقیماً از زبان سانسکریت به فارسی ترجمه شده است. در این ترجمه برخلاف کلیله و دمنه منشی بر عنصر ترس شاه تأکید فراوان رفته و گفتگوهای متعددی درباره آن آمده است (عباسی، ۱۳۶۳).
۸. زاغ فرستاده خدای خورشید به سوی میترا و حامل این پیام است که گاو باید کشته شود (ثاقب‌فر دین مهر در جهان باستان، ۱۳۸۵: ۶). بر اساس شکل اسطوره‌های داستان، شتر به جای گاو آمده

است و احتمال دارد این تحریف عامدانه و به منظور دورکردن اذهان از رابطه این اپیزود با داستان شیر و گاو صورت گرفته باشد. در ضمن به نظر می‌رسد کشتن گاو در آیین میتراپسم نه تنها وجه منفی ندارد بلکه کاملاً جنبه مثبت دارد. قربانی گاو باعث زاده شدن موجودات دیگر و آفرینش است.

۹. میان دو کلمه شتر و شنزبه تشابه لفظی هست و این مسئله نیز احتمال تحریف نقش شتر و شنزبه را افزایش می‌دهد. البته این احتمال ضعیف است و به دلیل اینکه فقط در مورد ترجمه فارسی کلیله و دمنه صادق است و سند علمی معتبر به شمار نمی‌آید.

۱۰. علت اینکه نویسندگان را به صورت جمع آورده‌ایم این است که معتقدیم متن در طول تاریخ طولانی خود در فرهنگها و زبانهای مختلف به وسیله نویسندگان چندین و چند بار باز آفرینی و ترجمه شده است.

۱۱. اگر بپذیریم که باب «باز جست کار دمنه» الحاقی است چنانکه محجوب ادعا می‌کند: «... به عقیده محققان باب الفحص عن امر دمنه (بازجست کار دمنه) نیز ریخته قلم ابن مقفع است. باب الاسد و الثور از جهت اخلاقی ضعیف است و به نتیجه نیکو پایان نمی‌یابد. ابن مقفع برای جبران این نقص آن باب را به کلیله و دمنه افزوده است (محجوب، ۱۳۴۹: ۱۲۱). داستان در همین جا به پایان می‌رسد و با قرائتی که ما از متن داریم، حداکثر خطای دمنه این است که کارگزار و عامل اجرای سران توطئه بوده است. اگر بر اصلی بودن باب دوم (بازجست کار دمنه) اصرار بورزیم، نشانه‌های فراوانی از ساختگی بودن اتهام و دادگاه دمنه دیده می‌شود. از جمله عدم تمایل شیر به محاکمه جدی دمنه (چه بسا به افشای راز توطئه منجر شود) اصرار قاضی بر اعتراف دمنه به گناه بدون مستندات لازم، پافشاری دمنه بر بی‌گناهی، و در آخر شهادت شهود بویژه بعد از مرگ کلیله با اما و اگرهای فراوانی روبه‌روست.

۱۲. این برداشت بعینه در متن پنجاکیانه آمده است که گفته می‌شود ترجمه مستقیم از کلیله و دمنه است.

۱۳. اگر این برداشت را نپذیریم و کلیله را مأمور اجرای توطئه علیه دمنه ندانیم در داستان نشانه‌هایی از توطئه دیگری هست و آن کشته شدن نابهنگام کلیله است. مرگ وی این شک را تقویت می‌کند که توطئه‌ای با محوریت مادر شیر در جریان است. دلیل این امر نیز کاملاً مشخص است. تنها دلیل (تا حدودی) قانونی توطئه‌گران در محکومیت دمنه، نقل قول پلنگ از سخنان کلیله است با این حال هیچ گاه کلیله به طور رسمی و علنی بر گناه دمنه اقرار نمی‌کند. با از میان برداشتن کلیله دیگر امکان نقض سخنان پلنگ وجود ندارد. توطئه‌گران به منظور قانونی کردن ادعاهای خویش به شاهد دیگری متوسل می‌شوند که گویا همزمان با پلنگ در زندان گفتگوی کلیله و دمنه را شنیده است با وجود امکانات فراوان و توان تطمعی که این گروه قدرتمند داشته‌اند، فراهم کردن چنین شاهی مسلماً کار دشواری نبوده است؛ هم‌چنین باید در نظر داشت که این شاهد بعد از مرگ کلیله شهادت می‌دهد و کلیله هیچ گاه سخنان پلنگ و شاهد دوم را تأیید نمی‌کند. این تلقی مستلزم این است که کشته شدن کلیله، توطئه مادر شیر و مخالفان دمنه فرض شود و تصویری که متن از وی عرضه کرده است، نفی گردد.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چ ششم، تهرانک: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۲. امامی، نصرالله؛ *ساخت‌شکنی در فرایند تحلیل ادبی*؛ اهواز: رسش، ۱۳۸۲.
۳. باقری، مهری؛ *حکایت مرد آویزان در چاه: یکی از تمثیلات کلیله و دمنه*: مجله علوم انسانی تبریز؛ دوره نخست، ۱۳۷۹، ۱ تا ۲۳.
۴. برتنس، هانس؛ *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چ دوم، تهران: ماهی، ۱۳۸۳.
۵. ثاقب‌فر، مرتضی؛ *دین مهر در جهان‌باستان (مجموعه گزارش‌های دومین کنگره بین‌المللی مهرشناسی)* تهران: توس، ۱۳۸۵.
۶. حسام‌پور، سعید؛ «بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در کلیله و دمنه و سیاوش و افراسیاب در شاهنامه» مجله بوستان ادب دوره اول ش اول، ۱۳۸۸، ۷۳ تا ۸۹.
۷. خالقداد، عباسی؛ *پنجاه‌کمانه*؛ مصحح دکتر جلالی‌نائینی، دکتر عابدی، دکتر تاراجند، انتشارات اقبال، ۱۳۶۳.
۸. دوبلوا، فرانسوا؛ *برزویه طبیب و منشأ کلیله و دمنه* ترجمه صادق سجادی، تهران: طهوری، ۱۳۸۲.
۹. حیدری، علی؛ «سیمای زن در کلیله و دمنه»؛ مجله علوم‌انسانی الزهراء، ش ۱۵، ۱۳۸۵، ص ۶۵-۵۱.
۱۰. سلدون، رمان و پیتر ویدوسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ویرایش سوم، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
۱۱. شمیسا، سیروس؛ *نقد ادبی*؛ تهران: میترا، چ دوم، ۱۳۸۶.
۱۲. قاضی مرادی، حسن؛ *استبداد در ایران*؛ تهران: اختران، چ پنجم، ۱۳۸۷.
۱۳. منشی، نصرالله؛ *کلیله و دمنه تصحیح مجتبی مینوی*؛ تهران: امیرکبیر، چ دوازدهم، ۱۳۷۳.
۱۴. محجوب، محمدجعفر؛ *درباره کلیله و دمنه*؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۴۹.
۱۵. نوریس، کریستوفر؛ *شالوده‌شکنی*؛ ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز، ۱۳۸۵.
۱۶. هاشمی، فرانک؛ *کلیله و دمنه به عنوان نمونه‌ای از ادبیات جهانی: بازتاب آن در ادبیات ایران و آلمان*؛ پژوهش‌های زبان خارجی، ش ۴۰، ۱۳۸۶، ص ۱۳۳ - ۱۵۲.
17. Bressler, E, Charles (2007) literary criticism an introduction to theory and practice, forth edition, New jersey: Pearson prentice Hall.
18. Tyson, Lois, (2006) Critical theory today: a user- friendly guide, 2nd edition, Abington: Routledge

نقد و تحلیل «شریعت و تصویر» در شعر خاقانی شروانی

دکتر محسن ذوالفقاری

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

دکتر سیده زهرا موسوی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

یوسف اصغری بایقوت*

چکیده

گرچه در کتابهای بلاغی گذشته و آثار جدید، کمتر به موضوع «ترک ادب شرعی» در قالب تعریف و شواهدی مجمل اشاره شده، بحث مستقلی درباره «شریعت و تصویر» در دیوان شاعران بویژه خاقانی صورت نگرفته است. «تصویر» و «شریعت» و تعامل این دو واژه و چگونگی کاربرد و رویکردهای آن در دیوان خاقانی، محور اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. نشان دادن جایگاه «شریعت» در «تصاویر» شعر خاقانی، میزان توجه و نگاه شاعر به شخصیت‌های مذهبی، خداوند، رسول اکرم (ص)، پیامبران اولوالعزم و سایر پیامبران و ائمه (ع)، زنان مکرم و مقدس در تصاویر خاقانی، عناصر مذهبی غیرشخصی در تصاویر دیوان شاعر، جایگاه قرآن و حدیث در تصاویر شعر خاقانی و چگونگی کاربرد و تحلیل آنها از مهمترین موارد و ابهاماتی است که در این مقاله بدان پاسخ داده می‌شود.

کلید واژه‌ها: شعر خاقانی، شریعت و تصویر در شعر خاقانی، تحلیل شعر کلاسیک فارسی.

۱۱۷



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۸، شماره ۳۱ و ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۹۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۹/۶

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۱۱/۲۴

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

مقدمه

از آغازین روزهای حضور آموزه‌های اسلام در شعر فارسی، شاهد تأثیر آن بر شاعران فارسی بوده‌ایم. گرچه در آغاز، قرآن در قالب الفاظ و گزاره‌ها آشکارا در شعر فارسی نمود و بروزی نداشته است و صرفاً به صورت همانندیهای مضمونی در اندیشه و باور شاعران خودنمایی کرده است، هرچه پیشتر می‌رویم، سیر این تحول از هر حیث در لفظ و معنای شعر فارسی، بیشتر مشاهده می‌شود به گونه‌ای که می‌توان اصطلاحی‌تر گفت «شریعت» و اندیشه‌های مبتنی بر شرع در دیوان شاعران هر کدام به نوعی و به سبک خاصی، جای خود را باز کرده است. مراد از «شریعت» در این تحقیق، هم «قوانین و اصول» دینی است و هم آنچه حکما و عرفا به طور خاص گفته‌اند؛ یعنی آن دسته از امور دینی که «حضرت عزت عزّ شأنه جهت بندگان به لسان پیغمبر تبیین فرمود از اقوال و اعمال و احکام ...» (سجادی، ۱۳۶۶: ۱۰۵۳) و یا «همان کیش و آیین پرستش و آنچه انسان بدان پایبند گردد» (خرمشاهی، ۱۳۷۷: ج ۱، ۱۰۷۲).

تبیین «شریعت و تصویر» در شعر خاقانی و ارتباط و تعامل این دو از دیدگاه تصویر، انگیزه اصلی نگارش این تحقیق است. مراد از «تصویر» همان تعبیری است که درباره «ایماژ» به طور عام مطرح است و ایماژ «ساده‌ترین شکل آن تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده است؛ یک توصیف یا صفت یا یک استعاره و...» و «بر روی هم مجموعه آنچه را در بلاغت اسلامی مطرح می‌کنند با تصرفاتی ...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۹).

پرواضح است که بررسی و نقد رویکردهای مربوط به تصویر در شریعت و تصویر شعر خاقانی بیشتر مد نظر است تا تبیین درجات هنجارگریزی خاقانی از شریعت که مثلاً آیا سخن شاعر «اشبه» است یا شرک عظیم یا شرک صغیر؛ شرک خفی است یا شرک جلی؛ شرک عام است یا شرک خاص و از این قبیل اصطلاحات که خاص نقد دینی صرف است.

پیشینه پژوهشهای گذشته نشان می‌دهد که در باب «شریعت و تصویر» تحقیق مستقلی صورت نگرفته است؛ کمتر کتابهای بلاغی از «ترک ادب شرعی» بسیار مختصر و آن هم در قالب تعریف از این ترکیب سخن گفته، و هرگز به بحث «تصویر» و ساختار «تصویر» در مسائل شرعی در دیوان شاعران نپرداخته‌اند؛ به عبارتی بهتر، باید

گفت که حتی همین بحث «ترک ادب شرعی» نیز در دیوان شاعری خاص مورد نقد واقع نشده و نقد شعر شاعران از این زاویه مغفول مانده است.

کتابهای بلاغی گذشته و معاصر در تبیین رویکردهایی چون «غلو، اغراق، مبالغه، مبالغه مقبول، غلو فاحش، تشبیه و بحثهایی چون بیان حال مشبه، تقریر حال مشبه، بیان مقدار حال مشبه، مدح و تحسین مشبه، تشبیه قلب، تشبیه تفضیل، اقتباس از آیات و احادیث و ... گاه، کلی سخن گفته، و گاه با نگاه به ادب شرعی با بیانی موجز بدان نگریسته‌اند و تفصیل و نقدی در کلامشان دیده نمی‌شود. در دسته‌بندی و تحلیل آرای اهل بلاغت با دو دسته نظر روبه‌رو هستیم: دسته اول با صاحبان آثاری چون انوارالبلاغه، معیارالبلاغه، هنجار و گفتار، دقائق الشعر، مدارج البلاغه، بدیع القرآن، ترجمان البلاغه و جواهرالبلاغه که همه به بحثهای نظری مختصر همراه با کلی‌گویی می‌پردازند^۱ و آشکارا نظر و انتقادشان را بر این رویکرد بلاغی بویژه در مواقعی که بر شرع مبتنی است مطرح نمی‌کنند. دسته دوم آثاری چون ابداع‌البدایع، بدایع‌الافکار، معالم‌البلاغه و ... است که ضمن تشریح بعضی از این صنایع ادبی به نقد هم پرداخته‌اند. صاحب ابداع‌البدایع در ذیل «غلو» آن را به دو دسته تقسیم می‌کند: غلو مقبول و غلو مردود. سپس شاهی از دیوان خاقانی می‌آورد و می‌گوید: «ناخوشترین مبالغات آن است که منجر به توهین چیزهای محترم مذهبی شود» (محمدحسین گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۸۱) و هم او از قول حدائق‌المعجم می‌نویسد: «عدول از صواب چهار نوع است: یکی آن که در بعضی اوصاف مدح و هجا چندان غلو کنند که به حد استحاله عقلی رسد یا ترک اولی شرعی را مستلزم آید...» (همان: ۲۸۲). تعبیر ابداع‌البدایع در بحث «اغراق» نیز بر همین منوال است. در بدایع‌الافکار نیز در بحث «غلو فاحش» آمده است: «چنان باشد که شاعر در اقسام مدح و هجا یا در اغراق اوصاف اشیاء، مبالغه به حدی رساند که مرتکب محظوری شرعی شود» (واعظی کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۷۱).

در نوشته‌های جدید نیز گاه به بحث «مبالغه در توصیف مشبه» با زیر ساخت عناصر دینی و اساطیری پرداخته شده است (رک: فتوحی، ۱۳۸۶: ۱ و ۲۸۰). با همه اوصاف در باب پیشینه این تحقیق می‌توان گفت بحث «شریعت و تصویر» در ادب گذشته با اشاراتی مختصر و کلی در باب «ترک ادب شرعی» آمده و نقد دقائق رویکردهای آن مد نظر نبوده است؛ لذا ضرورت مطالعه و تحقیق در این باب، احساس می‌شود که شاعری

چون خاقانی با وجود همه باورهای دینی در چه مواردی از هنجارها می‌گریزد؛ عناصر مذهبی را در کجاها و برای چه کسانی و با چه تصاویری هزینه می‌کند و... . روش‌تر اینکه این تحقیق ضمن تشریح هنجارشکنی‌های خاقانی در کاربرد شریعت و عناصر دینی به رویکردهای تصویرساز در این مقوله می‌پردازد؛ به عبارتی در این پژوهش سعی شده است به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

جایگاه شرع و اندیشه‌های شرعی در دیوان خاقانی چگونه است؟ عناصر تصویرساز در مقوله «شریعت و تصویر» شعر خاقانی کدام است؟ تعامل میان عناصر تصویرساز و مسائل شرعی چگونه است؟ این مقاله با استناد به شواهد بسیار از دیوان خاقانی در راستای پاسخگویی به این سؤالات، به منظور پرهیز از هر نوع پراکنده‌گویی در رویکردهای ذیل دسته‌بندی و تحلیل شده است:

نگاهی کلی بر موضوعات قصاید خاقانی با توجه به شریعت

آنچه در تحلیل کلی و نگاه نخست از تبویب موضوعی قصاید خاقانی با توجه به «شریعت» برمی‌آید این است که قصاید مبتنی بر شرع و اندیشه‌های شرعی بخشی اندک از قصاید خاقانی را به صورت مستقل می‌سازد، در حالی که بخش عمده‌ای از قصاید شاعر به مدح شاهان و بزرگان زمانه اختصاص یافته است. قصاید گوناگون خاقانی در مدح شروانشاهان، بویژه خاقان اکبر منوچهر شروانشاه و خاقان کبیر جلال‌الدین ابوالمظفر پسر منوچهر و همین‌طور بزرگانی چون اتابک مظفرالدین قزل ارسلان، علاءالدین اتسز، نصره‌الدین اسپهبد اعظم لیاالواشیر و بسیاری از معاصران او کاملاً ملموس و قابل توجه است؛ با وجود این سه رویکرد عمده در این خصوص هست:

۱. تأمل در ساخت تصاویر نشان می‌دهد که خاقانی در قصایدی با زیرساخت اندیشه‌های توحیدی، مدح رسول اکرم (ص)، توصیف اماکن مقدس مثل مدینه، مکه و...، بیان اندیشه‌های برگرفته از سلوک، حکمت و عرفان از تصاویری بهره می‌گیرد که «شریعت» در آن رعایت می‌شود. از آنجا که تصویر در این نوع قصاید در خدمت باری تعالی، رسول اکرم (ص) و... است، جایگاه مناسب اندیشه‌های شرعی در تصاویر رعایت می‌شود. از این نوع قصاید می‌توان به قصایدی از همان آغاز دیوان با مطلعهای زیر اشاره کرد:

«جوشن صورت برون کن در صف مردان درآ» که در توحید، موعظه و مدح رسول اکرم (ص) (خاقانی، ۱۳۷۸: ۱) آمده است. «ای پنج نوبه کوفته در دار ملک لا» باز از توحید، موعظه، حکمت و معراج حضرت ختمی مرتبت سخن می‌گوید (همان: ۳). «عروس عافیت آنکه قبول کرد مرا» در نعت رسول اکرم (ص) (همان: ۶)، «سریر فقر ترا سرکشد به تاج رضا» در ستایش خاتم‌الانبیا، اندیشه‌های حکیمانه و عارفانه (همان: ص ۱)؛ همین‌طور قصاید نهضة الارواح و نهضة الاشباح در خصوص کعبه (همان: ۸۸-۹۵)، قصیده حرزالحجاز در خصوص کعبه علیا (همان: ۹۵-۱۰۰)، قصیده کنزالرکاز در مدح کعبه (همان: ۱۰۰-۱۰۴)، قصیده باکورة الاسحار و مذکورة الاسحار در مدح کعبه (همان: ۲۱۵-۲۲۱)، قصیده مرآت الصفا در حکمت و تکمیل نفس (همان: ۲۰۹-۲۱۵) یا قصیده‌ای در مدح خاک شریف بالین رسول اکرم (ص) (همان: ۲۱۹-۲۵۴) که همه این قصاید از برجسته‌ترین قصیده‌های دیوان شاعر است.

این گونه قصاید بر باورهای دینی خاقانی بنا شده و بر شریعت مبتنی است؛ لذا در نقد زیبایی‌شناختی آنها می‌توان گفت که «شریعت» و «تصویر» متناسب می‌آید و این از محاسن شعر خاقانی است؛ به عبارتی «اندیشه» و «تصویر» دو محور زیبایی در این گونه قصاید است، تا حدی که می‌توان گفت تصویر در خدمت اندیشه‌های متعالی است و اسنادها حقایقی است که مستند دینی - حکمی یا عرفانی دارد؛ در بحث توحید و ترک تعلقات نفسانی ضمن توجه به صنعت اقتباس از تصاویر «مشکوة دل، مصباح لا، در لا، صدر الا و ...» بخوبی استفاده می‌کند:

هر چه جز نور السموات از خدای آن عزل کن گر ترا مشکوة دل روشن شد از مصباح لا
چون رسیدی بر در «لا» صدر الا جوی از آنک کعبه را هم دید باید چون رسیدی در منا

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱)

در همین بحث یعنی ترک تعلقات و رسیدن به جایگاه توحیدی بخوبی تعبیر شاعرانه «دار ملک لا»، اسناد پادشاهی دادن در دیار توحید به لا، «تیه لا» «منزل الا الله» و اسناد دایگی به دین را استفاده می‌کند:

ای پنج نوبه کوفته در دار ملک لا لا در چهار بالش وحدت کشد ترا
جولانگه تو زان سوی الاست گر کنی هژده هزار عالم ازین سوی لا رها
از عشق ساز بدرقه پس هم به نور از تیه لا به منزل الا الله اندر آ

... پیوند دین طلب که بهین دایه تو آن دم که از مشیمه عالم شوی جدا...
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳)

حاصل اینکه نوع دخل و تصرفهای خاقانی در اندیشه‌های دینی در راستای باورهای دینی و عرفانی شاعر قرار دارد و «شریعت و تصویر» در این بخش از قصاید مطلوب به نظر می‌رسد.^۲

هدف تصویر سازی از هر نظر تقویت سخن شاعر برای انتقال عاطفه و تجربه به مخاطب است و هرچه انسجام بین تصاویر بیشتر باشد، شعر فضایی منسجم‌تر خواهد داشت و انتقال عاطفه بهتر انجام می‌گیرد. با وجود این گاهی دیده می‌شود که عناصر دینی و اسلامی در جایگاه مشابه به عناصری تشبیه می‌شود که از نظر ارزش و جنبه اعتقادی با مشابه، سنخیت ندارد و همین مسئله موجب عدم انسجام و هماهنگی بین عناصر تصویری می‌شود؛ مثلاً در توصیف دشواری راه کعبه و شوق رسیدن به آن می‌گوید:

همه شب‌های غم آبستن روز طرب است یوسف روز به چاه شب یلدا بینند
شوره بیند به ره پس به سر چشمه رسند غوره یابند به رز پس می حمرا بینند
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۹۷)

در این ابیات، که در وصف دشواری راه کعبه سروده شده است، دو تمثیل وجود دارد: در بیت نخست تناسب بین عناصر با ایجاد ارتباط بین کعبه و یوسف روز پذیرفتنی است اما در بیت دوم، ایجاد ارتباط بین کعبه و می حمرا (که با آوردن رز و غوره، شراب انگوری مد نظر شاعر بوده است). پذیرفتنی نیست. در واقع اجتماع عناصری که از نظر شارع اسلام نفی و نکوهش شده در کنار عناصر اسلامی و ایجاد همسانی با کاربرد تصاویر موجب عدم هماهنگی بین تصاویر شده است؛ باز از همین گونه است در توصیف کعبه:

بل حارسی است بام و در کعبه را مسیح زان فوق طارم پیروزه منظرش
چوبک زند مسیح مگر زان نگاشته با صورت صلیب بر ایوان قیصرش
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۲۱۶)

که عناصر ترسایی در توصیف اماکن و معانی اسلامی استفاده شده و نوعی پریشانی ایجاد کرده است.

۲. دسته دوم از تصاویر در قصاید خاقانی، که عمدتاً بر محور مدح پادشاهان، بزرگان زمانه خاقانی، زنان و فرزندان آنها و یا زندگی فردی شاعر می‌گردد، تصاویر شاعرانه و توصیفاتی است که گاه از روند عقلی و شرعی خود خارج، و با غلو شاعرانه همراه می‌شود و چه بسا که خاقانی در این تصاویر، اندیشه‌ای والا را که به شخصیت‌های دینی، اولیا و انبیا و... مربوط است، در خدمت ممدوح یا ممدوحان زمانه خویش به کار می‌برد. این‌گونه تصاویر در قصاید بسیاری مشاهده می‌شود که عناوین بعضی از آنها عبارت است از: مدح شروانشاه و صفت شکارگاه او و سد باقلانی (خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۹)، مدح ابوالمظفر جلال‌الدین اخستان بن منوچهر (همان: ۳۱) و...

تأمل در عناصر تصویرساز در قصاید مدحی خاقانی نشان می‌دهد که از سویی شاعر با توجه به اطلاعات عمیقی که در بحث‌های شرعی و ظرایف و دقایق آن دارد و از سوی دیگر با انگیزه‌های خاصی که در مدح پادشاهان، وزیران و وابستگان آنها دارد از هر نوع عنصری از عناصر دینی استفاده می‌کند و مقام ممدوحان را در حد و اندازه یا بالاتر از شخصیت‌های دینی قرار می‌دهد؛ لذا می‌توان گفت بخشی مهم از عناصر تصویرساز با زیرساخت «شریعت» در دیوان او به شخص یا شخصیت‌های دینی، البته با بسامدهای متفاوت، مربوط می‌شود. در تحلیل «شریعت و تصویر» با توجه به اعلام دینی در دیوان شاعر می‌توان به دسته‌بندی‌های زیر قائل شد:

۱-۲ خداوند

جایگاه «باری تعالی» در «شریعت و تصویر» شعر خاقانی گرچه بسامد زیادی ندارد، نشان می‌دهد که گاه خاقانی در این امر به اوج «فراهنجاری» می‌رسد. در این نوع تصویرها «خداوند» در مقام «مشبه به» برای ممدوحان قرار می‌گیرد. در این ارتباط‌های تصویری برخی صفات باری تعالی به عنوان وجه شبه طرفین تصویر قرار می‌گیرد. در فرایند ساخت هر تشبیه، نخستین مرحله، برجستگی یک یا چند صفت از اوصاف هر پدیده یا شیء در نگاه شاعر است. چاوشی می‌نویسد: «در جریانی که در ذهن رخ می‌دهد و یک تشبیه ابداع می‌گردد، ابتدا تجرید وجه شبه از مشبه است ... پس از تجرید، وجه شبه به اقتضای مشابَهت، مشبه به را تداعی می‌کند» (چاوشی، ۱۳۸۱: ۱۰۶). بنابراین می‌توان گفت میزان موفقیت هر شاعر در آفرینش تشبیه از یک نظر به میزان قدرت تداعی او بستگی دارد و شاعرانی که چشمی تیزبین و محفوظات بیشتری دارند،

تصاویر پویاتری ارائه می‌دهند. هر چند شاعر می‌توانست از طریق وجه شبه به عناصر دیگری نیز دست یابد، گویا در این گونه تصاویر در حافظه شاعر جز خداوند وجه شبه دیگری نیست؛ مثلاً در قصیده‌ای «حجة الاسلام احمد سیمگر» را، که ظاهراً صاحب فرزندی نمی‌شود از این نظر به «خداوند» مانند می‌کند:

گر نداری هیچ فرزندی، شرف داری که حق هم شرف زین دارد، اینک لم یلد قرآن بخوان
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۲۷)

یا در قصیده‌ای که در مدح نصره الدین ابوالمظفر اسفهد لیاواشیر، پادشاه مازندران گفته است، برای نشان دادن عظمت و شکوه حضور و دیدار او و ناتوانی خود در برابر دیدن جلال و شکوه ممدوح در مقام تمثیل این ابیات را می‌آورد:

در مجمعی که شاه و دگر خسروان بوند	او کل بود که سهم به اجزا بر افکند
آری که آفتاب مجرد به یک شعاع	بیخ کواکب شب یلدا بر افکند
نظارگان مصر ببرند دست از آنک	یوسف نقاب طلعت غرا بر افکند
نشگفت اگر ز هس بشود موسی آن زمان	کایزد به طور نور تجلی بر افکند

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۳۸)

با اینکه همان گونه که در ابیات دیگر، تمثیلهایی مشابهی (از نظر وجه شبه) بدون اینکه گرفتار ترک ادب شرعی شده باشد در بیت چهارم مقام ممدوح را در حد مقام باری تعالی بالا برده است.

در قصیده‌ای، ملک الرئوس شمس‌الدین محمود بن علی را به خداوند مانند می‌کند که «آتش درخت سخای او» بر خاقانی موسی صفت تابیده است:

من یافتم ندای انا الله کلیم وار تا نار دیدم از شجر اخضر سخاش
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۲۳۴)

همین مضمون را درباره منوچهر شروانشاه می‌آورد که بر خاقانی تجلی کرده است:

موسیم آنی انا الله یافتم	نور پاک و طور سینا دیده‌ام
هر که در من دید چشمش خیره ماند	زان که من نور تجلی دیده‌ام

(همان: ۲۷۳)

۲-۲ رسول اکرم (ص)

از دیگر عناصر شخصیتی تصویرساز در شعر خاقانی، شخصیت «رسول اکرم (ص)» است.

«تشبیه» برجسته‌ترین زیرساخت تصویری است که «رسول اکرم» یکی از عناصر آن را تشکیل می‌دهد. در این تشبیهات «حضرت رسول (ص)» در مقام مشبه‌به برای ممدوحی می‌آید که مشبه است. شروانشاه، ابوالمظفر پسر منوچهر در صلاحیت و بزرگی بزرگی در مسند پادشاهی همپای پیامبر اکرم (ص) در عظمت و نبوت قرار می‌گیرد:

ای رای تو صیقل اختران را افسر تویی افسر سران را

... کانجا که محمد اندر آمد دعوت نرسد پیمبران را

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۳)

و نیز در قصیده‌ای دیگر همین ابوالمظفر را «غازی مصطفی رکاب» می‌نامد و از جهاتی همانند رسول (ص) می‌داند:

غازی مصطفی رکاب، آن که عنان زنان رود

با قدم براق او فرق سپهر چنبری

(همان: ۴۲۳)

یا در جایی دیگر چندین شخصیت مذهبی را در ساختار تشبیه جمع با ممدوح یکسان دانسته است:

زبدۀ دور عالمی ز آن چو نبی و مرتضی

بحر عقول را دُری شهر علوم را دُری

هم جم و هم محمدی، کرده به خدمت درت

روح و سروش آسمان هدهدی و کبوتری

(همان: ۴۲۴)

و یا همین ابوالمظفر را به پیامبر (ص) و دشمنانش را به ابولهب مانند می‌کند:

از تاختن عدو به دیارش چه بد کند یا بولهب چه و هن به طاهرا برافکند

(همان: ۱۳۸)

از دیگر شیوه‌های خاقانی کاربرد آیاتی است که در خصوص رسول اکرم (ص) مصداق دارد ولی شاعر آیه را برای ممدوحان به کار می‌برد؛ مثلاً در خصوص امام محمد بن یحیی آیه «و ما کان الله لیعذبهم و انت فیهم» (آیه ۳۳، انفال) را به کار می‌برد:

انت فیهم ز نبی خوانده و ما کان الله که عذاب از پس ما کان به خراسان یابم

(همان: ۲۹۸)

بسامد تصویر با محوریت شخصیت رسول اکرم (ص) در همان سطح موارد یاد شده در دیوان خاقانی بسیار است.^۳

۲-۳ حضرت جبرئیل

تصویر حضرت جبرئیل (ع) در شعر خاقانی با عناوینی چون «معتکف بارگاه ممدوح، فراش و جاروب کش صحن بارگاه ممدوح، پناهنده به دربار ممدوح، دست آب ده مجاوران ممدوح و...» آمده است! شاعر ضمن توجه بسیار به جبرئیل (ع) و استفاده از این شخصیت به عنوان یکی از عناصر تصویر، سعی می‌کند ممدوح خویش را در حد و اندازه جبرئیل (ع) قرار دهد و مواردی بسیار دیده می‌شود که ممدوح را بر جبرئیل برتری داده است؛ مثلاً اسناد اعتکاف جبرئیل (ع) در بارگاه ممدوح و یا عجز جبرئیل (ع) برای رفتن به بارگاه:

داری سپهر هفتم و جبرئیل معتکف داری بهشت هشتم و ادریس میر بار
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۷۶)

بر تو نمی‌رسم به پر وهم و جبرئیل هم عاجز است و هست پرش هفتصد هزار
(همان: ۱۷۷)

بسامد فراوان این اسنادها نشان‌دهنده این است که این تصویرسازی از طریق مفاهیم و مقدسات شریعت، مورد پذیرش و رضایت ممدوحان بوده است. حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا آنها تمایلی بدین امر داشته‌اند. این موضوع را شاید بتوان - با توجه به مادح و ممدوح - از دو دیدگاه توجیه کرد: از یک سو در جامعه‌ای که اندیشه‌هایی مانند «السلطان ظل الله» و «ما یَزَعُ السُّلْطَانُ أَكْثَرُ مِمَّا یَزَعُ الْقُرْآنُ» بر فضای جامعه حاکم باشد و تظاهر سازی و انتساب پادشاهان به مقدسات دینی و پیامبران، جهت مشروعیت بخشی به حکومت خود مقبولیت پیدا کند، پذیرش چنین اغراقهایی از سوی آنان نیز دور از ذهن نیست. از سوی دیگر خاقانی در پی نوجویی بوده و عطش خود را با ایجاد ارتباط‌های تازه و غریب و تسخیر قلمروهای دور از دسترس، هرچند مخالف با شرع، فروکش ساخته است. باز از این نوع است اسناد «دست آب دادن مجاوران» به جبرئیل (ع) در کعبه بارگاه!:

در کعبه حضرت تو جبرئیل دست آب دهد مجاوران را

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۳)

آنچه موجب تضاد و تشویش این بیت شده، قرار گرفتن یک عنصر غیر متناسب در کنار عناصر دینی است. بدین گونه که پیوند بین کعبه و جبرئیل فضایی معنوی و متشرعانه به بیت بخشیده است اما حمل چنین معنویت عظیمی به بارگاه ممدوح

به گونه‌ای که کعبه همان بارگاه و جبرئیل خدمتکار مجاوران بارگاه باشد به دلیل همسان نبودن این دو فضا موجب ترک ادب شرعی شده است و به نظر می‌رسد تا حدودی هدف شاعر تزریق هاله‌ای معنوی و مقدس به فضای بارگاه ممدوح بوده است. وجود این گونه اسنادهای افراطی در خصوص جبرئیل (ع) در دیوان خاقانی بسیار است به گونه‌ای که «جبرئیل» یکی از عناصر تصویرساز است و غرض از تصویرها، که عموماً در قالب تشبیه دیده می‌شود، برتری جایگاه ممدوح بر جبرئیل (ع) است.^۴

۲-۴ حضرت آدم

حضرت آدم (ع) و اشارات مربوط به زندگی او به صورت صفات، ترکیبات و اشارات قرآنی و حدیثی در دیوان خاقانی بسیار به کار رفته است. ارتباطهای بین ممدوح و حضرت آدم (ع) را در دو محور می‌توان جای داد: نخست ارتباطهایی که بر پایه تساوی دو شخصیت است و دوم ارتباطهایی که ممدوح برتر از حضرت آدم (ع) وصف شده است؛ مثلاً در نوع نخست در مدح ابوالمظفر اخستان او را آدم ثانی می‌نامد:

زان که ملک بوالمظفر آدم ثانی است قدرت او شیت مشتری نظر آورد
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۴۸)

خاقانی در قصیده تحفة الحرمین و تفاحۃ الثقلین بعد از توصیف و مدح کعبه معظمه و روضه مقدس رسول اکرم (ص) در پایان قصیده از شروان و خلیفه زمان خود سخن می‌گوید و آیه «انی جاعل فی الارض خلیفه» را در خصوص ممدوح ذکر می‌کند؛ گویی که آیه در شأن حضرت آدم (ع) نبوده و در شأن ممدوح نازل شده است:

مهدی آخر زمان المستضی بالله که خاک درگاهش بهشت عدن عدنان آمده
آفتاب گوهر عباس امام الحق که هست ابرانعامش زوال قحط قحطان آمده
هم خلیفه است از محمد هم ز حق سرآئی جاعل فی الارض در شان آمده
(همان: ۳۷۳)

تعبیرات و ترکیباتی چون «چل صبح آدم، ملک خلافت، دارا بودن اسم اعظم، علم اسماء» برای ممدوح خویش خاقان اکبر منوچهر و «مهدی آدم صفت، آدم موسی بنان، آدم شیطان شکن» برای ممدوحی چون سلطان غیاث‌الدین محمد از نواده‌های ملک‌شاه سلجوقی همه با زیرساخت «شریعت» مطرح می‌شود و عمدتاً در قالب تشبیه برای ممدوح خاقانی مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ آنجا که می‌گوید:

چل صبح آدم همدمش، ملک خلافت ز آدمش

هم بوده اسم اعظمش هم علم اسماء داشته

(همان: ۳۸۵)

و یا می گوید:

خسرو مهدی نیت، مهدی آدم صفت آدم موسی بنان، موسی احمد قدم

مهدی دجال کش، آدم شیطان شکن موسی دریا شکاف، احمد جبریل دم

اول سلجوقیان، سنجر ثانی که هست سائس خیرالعباد، سایه رب النعم

(همان: ۲۶۱)

شاعر در نوع دوم تخیل، پا را از حوزه ادب شرعی بسیار فراتر می نهد و با اغراق بیشتر، ممدوح را از حضرت آدم برتر و مکرتر توصیف می کند:

به ز آدمی است و آدمی نام لیک آدم از او شده مکرم

(همان: ۲۷۷)

شاعر برای اینکه بتواند با توصیف پدیده‌ای که بارها در مورد ممدوح به کار برده است، آنها را شگفت زده کند ناگزیر است با اغراقهای بیشتر و به کارگیری تمهیدات گوناگون در ارتباطها، سخن خود را تازه نگه دارد تا از قدرت القایی آن کاسته نشود:

طفلی و طفیل تست آدم خردی و زبون تست عالم

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۲۷۵)

از همین روی است که در بیتی دیگر اغراق را با حسن تعلیل در هم آمیخته است و علت تخمیر حضرت آدم را در چهل صبح، چهل برجی می داند که سیف الدین ارسلان مظفر ساخته است:

تا ز اربعین بروجش زینت نیافت آدم در اربعین صباحش طینت نشد مخمر

(همان: ۱۸۸)

۵-۲ حضرت عیسی (ع)

تصویر حضرت عیسی (ع) در دیوان خاقانی با توجه به ساختار بلاغی آن، عموماً به صورت تشبیه آمده است. شاعر در این تشبیهات سعی دارد ممدوح خویش را از حیث «روانبخشی و دارا بودن دم مسیحایی»، «شفابخشی» و «عروج به آسمان چهارم» و به طور کلی «عیسی خصال» معرفی کند؛ در رثای کافی الدین عمر عموی خود می گوید:

ادریس قضا بینش و عیسی روان بخش داده لقبش در دو هنر واضع القاب

(همان: ۵۸)

و یا در مدح جلال‌الدین شروانشاه بن منوچهر می‌گوید:

رایش چو دست موسوی در ملک برهانی قوی / دادش چو باد عیسوی تعوید انصار آمده

(همان: ۳۹۱)

نیز سلطان محمد از نوادگان ملک‌شاه سلجوقی را «عیسی خصال» می‌نامد (رک: دیوان، ص ۱۹۳)؛ از این نوع همانندیاها در دیوان خاقانی در خصوص حضرت عیسی بسیار دیده می‌شود؛ به شیوه تشبیهات سطحی بدون اینکه شاعر بخواهد ممدوح را بر عیسی (ع) برتری دهد.^۵

در بخشی از اشعار خاقانی «شریعت و تصویر» در خصوص عیسی (ع) کاملاً افراطی است به گونه‌ای که همواره در صفاتی، ممدوح بر عیسی (ع) برتری می‌یابد. در خصوص بهاء‌الدین محمد می‌گوید:

پرورده جزع توسع عیسی / آبستن لعل توسع مریم

(همان: ۲۷۵)

و یا هنگامی که شاعر، عیسی را آرزومند پاسبانی ممدوح، بانو صفوة‌الدین، بانوی شروانشاه می‌داند:

ای کرده پاسبانی تو عیسی آرزو / وی کرده پرده‌داری تو مریم آرزو

(همان: ۱۷۷)

۲-۶ حضرت نوح (ع)

از عناصر تصویرساز شخصی در دیوان خاقانی «حضرت نوح (ع)» است. در این گونه تصاویر، وجه شبه درودگری موجب هدایت تخیل شاعر به سمت مشبه به «نوح نبی» شده است. در این گونه تصاویر نیز خاقانی از ادعای برابری فراتر رفته و مشبه را برتر از مشبه‌به قرار داده است. از این نوع است آنجا که شاعر، پدر خویش، علی نجار شروانی را در صنعت درودگری، عالم‌تر و ماهرتر از نوح (ع) می‌داند:

یوسف نجار کیست، نوح دروگر که بود / تا ز هنر دم زند بر در امکان او

نوح نه بس علم داشت گر پدر من بدی / قنطره بستی به علم بر سر طوفان او
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۶۵)

و در قصیده‌ای دیگر، نه تنها «نوح» (ع) و «ملک» را دروگر قصر محمدبن محمود ملک‌شاه معرفی می‌کند، بلکه ادریس، سلیمان، موسی و خضر را هم در دربار وی به خدمت می‌گیرد:

ادریس و جم مهندس، موسی و خضر بنا روح و فلک مزوق، نوح و ملک دروگر
(همان: ۱۹۳)

۱۱-۳ حضرت علی (ع)

در تحلیل تصاویر مبتنی بر شرع در دیوان خاقانی می‌توان از تصاویر مربوط به امام علی(ع) نیز یاد کرد. شاعر ضمن استفاده از صفاتی چون «علم، شجاعت و سخای» امام علی(ع) عمدتاً در مقام تشبیه، این وجوه را به ممدوح نسبت می‌دهد و «قلم و شمشیر» ممدوح را ذوالفقار امام علی(ع) می‌داند. تعبیری چون «حیدر آسمان حسام و تیغ حیدری (خاقانی، ۱۳۷۸: ۴۲۱)، در شهر علم (همان: ۴۲۴)، حیدر کین به صفدری (همان: ۴۲۳)، حیدر بوتراب (همان: ۱۵۷)، بوتراب رکاب (همان: ۱۵۷)، عیسی حیدر خصال (همان: ۱۹۳)، حیدر احسان (همان: ۳۴۷) و... از مهمترین تعبیری است که خاقانی برای ممدوحانی چون خاقان اکبر منوچهر، اتابک اعظم قزل ارسلان، دستور عراق زین‌الدین و... به کار می‌برد. در نقد این تصاویر می‌توان گفت که شاعر در مقام تشبیه، ممدوحان را به امام (ع) مانند می‌کند و کمتر پای از شریعت فراتر می‌نهد و کمتر ممدوح را برتری می‌دهد؛ در مدح اتابک اعظم مظفرالدین قزل ارسلان بن ایلدگز می‌گوید:

در کشور دولت چون نبی شهر علمی در بیشه صولت چو علی شیر و غایی
مانند علی سرخ غضنفر تویی از چه از نسل فریدونی نزل آل عبایی
گر تیغ علی فرق سری یک سره بشکافت البرز شکافی تو اگر گرز گرای
(همان: ۴۳۷)

تصاویر دیگر پیامران و اولیای الهی و بعضاً ائمه معصومین(ع) همچون ادریس(ع)، یعقوب(ع)، حضرت سلیمان(ع)، حضرت ابراهیم(ع)، حضرت یوسف(ع)، حضرت موسی(ع)، شیث، خضر، هارون، یحیی، هود، امام حسین(ع)، امام جعفر صادق(ع)، امام علی بن موسی الرضا(ع)، حضرت مهدی(عج) و... در شریعت و تصویر خاقانی گرچه در خور بحث است از آنجا که ذکر همه آنها به افزونی حجم بیش از حد مقاله می‌انجامد و از سویی شیوه کار خاقانی در تصویرسازی همان است که در بندهای قبل آمد در این بخش از مقاله به همین مقدار بسنده شد.

۴. زنان مکرم

از دیگر ویژگیهای تصویرسازی خاقانی با زیرساخت عناصر شرعی، استفاده از شخصیت

زنان مکرم و مقدس است. مهمترین ویژگی در این نوع تصاویر استفاده شاعر از صفات شخصیت‌های دینی و کاربرد آن برای ممدوحان وابسته به خانواده شروانشاه است؛ به عبارتی دقیقتر، کمتر دیده می‌شود که شاعر از مقام تشبیه پای فراتر نهد و ممدوح را برتر از زنان مکرم در داستانهای دینی قرار دهد؛ شخصیت‌هایی چون «حضرت خدیجه، فاطمه زهرا(س)، حضرت مریم، آسیه، ساره، بلقیس و حوا» عموماً عنصر اصلی تصویر دینی در دیوان خاقانی هستند و پرواضح است که زنان وابسته به خانواده شروانشاه به عنوان مشبه در این تصاویر مطرح می‌شوند. در تحلیل ساختار تصاویر و جایگاه این شخصیتها نکات زیر در خور توجه است:

۴-۱ حضرت خدیجه و فاطمه (س)

خاقانی در تصویرهای خویش، عصمة‌الدین خواهر منوچهر شروانشاه را در زهد و صفا همچون خدیجه و عایشه و بانوان دیگر را همانند حضرت فاطمه(س) فرض می‌کند!

از سر زهد و صفا در شخص او / هم خدیجه هم حمیرا دیده‌ام
آن خدیجه همتی کز نسبتش / بانوان را قدر زهرا دیده‌ام
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۲۷۳)
و صفوة‌الدین، بانوی شروانشاه را به حضرت خدیجه و خود شروانشاه را به حضرت رسول(ص) مانند می‌سازد:
آن خدیجه است کز ارادت من / مال و جان بر پیمبر افشاند است
(همان: ۸۲)

۴-۲ حضرت مریم

«صفوة‌الدین» بانوی شروانشاه و «عصمة‌الدین» خواهر شروانشاه در نگاه خاقانی گاه به «مریم» مانند می‌شوند؛ در مدح عصمة‌الدین می‌گوید:
زان رای کان برادر عیسی نفس زده / دولت نصیب خواهر مریم مکان شده
(همان: ۴۰۰)
گاه در تصویرسازی، ممدوحان برتر از مریم مقدس می‌آیند! در مدح بانو صفوة‌الدین می‌گوید:

روح القدس آن صفا کزو دید / از مریم پاک جان ندیدست
(همان: ۷۰)

خاقانی در تصویر حضرت مریم، گاه صفاتی را از داستان ایشان می‌گیرد و برای مشبه‌های غیرشخصی به کار می‌برد؛ به عنوان مثال «درد زادن» را به «بربط» نسبت می‌دهد:

بربط چو عذرا مریمی کابستنی دارد همی وز درد زادن هر دمی در ناله زار آمده
(همان: ۳۸۹)

و نیز:

بربط نگر آبستن و نالنده چو مریم زاینده رومی که کند معجزه زایی
(همان: ۴۳۵)

علاوه بر این شخصیتها زنانی مانند آسیه، ساره، بلقیس و ... نیز در ساختارهای مشابهی در تصاویر شعری خاقانی قرار گرفته اند.

۵. عناصر غیرشخصی

در تحلیل رویکردهای «شریعت و تصویر» در شعر خاقانی، بخشی قابل ملاحظه وجود دارد که می‌توان آن را عناصر تصویرساز غیرشخصی نامید. برجسته‌ترین عناصر تصویرساز در این بخش عبارت است از: قرآن، جنت، کعبه، مشعر، حجرالاسود، صخره، محراب، صفا، مروه، منا، زمزم، مقام، بیت الحرام، مسجدالاقصی، وادی ایمن، سدرۃ المنتهی، طوبی، براق، اسم اعظم، کوثر، ذوالفقار، عرش، عصای موسی، رضوان، روز حشر، طور و

حائز اهمیت است که خاقانی از این عناصر به عنوان اجزایی از عناصر تصویرساز سود می‌جوید که همان ممدوحان شاعر هستند و اصل تصویر به ممدوحان شاعر برمی‌گردد. در مجموع، شریعت و تصویر را در این باب می‌توان دو دسته کرد:

الف: در دسته‌ای از تصاویر، شاعر از این عناصر تصویرساز در مقام تشبیهات عادی استفاده می‌کند و متعلقات ذی‌ربط به ممدوح را به عنوان مشبه می‌آورد و آن موارد را در جایگاه مشبه به قرار می‌دهد؛ مثلاً در مدح خاک درگاه ممدوح که بدان قسم می‌خورند از «قرآن» استفاده می‌کند و یا در مقام خودستایی، خودش را صاحب قرآن و شعرش را آیات قرآن می‌داند:

خاک در تو به عرض مصحف جای قسم است داوران را
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۳)

و:

شاعر ساحر منم اندر جهان در سخن معجزه، صاحب قران
از شجر من شعرا میوه چین وز صحف من فضلا عشر خوان

(همان: ۳۴۲)

وصفش مطهر است چو قرآن که خواندش بر پاک تن حلال بود بر جنب حرام
(همان: ۳۰۴)

و از بارگاه منوچهر شروانشاه به عنوان کعبه یاد می‌کند:
بارگاهش کعبه ملکست و من قبله‌گاه از آستان خواهم گزید
(همان: ۱۷۰)

یا در مدح درگاه جلال‌الدین شروانشاه می‌گوید:
در کعبه حضرت تو جبریل دست آب دهد مجاوران را
(همان: ۳۳)

در این‌گونه تصاویر که مشبه متعلقات ممدوح است، گاه ایوان ممدوح به بهشت (خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۸۳) و کف و کلک ممدوح به زمزم، حجرالاسود و مقام (همان: ۳۰۲) و یا آستان و پیشگاه عصمة‌الدین، محراب، صخره و اقصی پنداشته می‌شود (همان: ۲۷۳).
ب: دسته دوم از تصاویر غیرشخصی در شریعت و تصویر شعر خاقانی به مواردی اختصاص دارد که شاعر مشبه را از عناصر وابسته به ممدوح انتخاب می‌کند و بر مشبه به برتری می‌دهد که برگرفته از عناصر دینی است و در بسیاری از مواقع ادب شرعی را رعایت نمی‌کند؛ به عنوان مثال گاه کعبه با همه عظمتش مطلوب خاقانی نیست:

مرا سجده گه بیت بنت‌العنب به که از بیت ام‌القری می‌گریزم
(همان: ۲۸۹)
گاه این نگاه ناسنجیده در قصایدی که محور واژگان کعبه و عناصر ذی‌ربط به کعبه است مثل حجرالاسود و زمزم، بارها دیده می‌شود (رک: خاقانی، ۱۳۷۸: ۴۰۴-۴۰۲)؛ در باب حجرالاسود و زمزم می‌گوید:

زین سپس خال بتان بس حجرالاسود من زمزم آنک خم و کعبه در خمّار مرا
(همان: ۴۰)

و «کوثر» که «نمی از ناودان» بزم ممدوح و «خاک شوره» تصویر می‌شود:

در کعبه خلد صدر بزمتم کوثر، نم ناودان ببینم

(همان: ۲۷۱)

لا بیل که در قیاس درمنه است و شوره خاک طوبی به نزد خلقش و کوثر بر سخاش

(همان: ۲۳۱)

یا در مقام مقایسه «عارض، زلف و لب ترکان» را بر کعبه، حجرالاسود و زمزم برتری می‌دهد:

کعبه چه کنی با حجرالاسود و زمزم ها عارض و زلف و لب ترکان سرایی

(همان: ۴۳۵)

سبک و سیاق تصاویر کعبه بدین روال در دیوان بسیار است.^۶

۶. آیات و احادیث

یکی دیگر از شیوه‌های تصویرپردازی در شعر خاقانی استفاده از «آیات و احادیث» است؛ به عبارتی خاقانی نه تنها از آیات و احادیث در زیبایی اندیشه و مضمون‌سازی سود می‌جوید بلکه زیرساخت تصاویر را از مقتضای حال و شأن نزول آیات و احادیث می‌گیرد؛ به عبارتی صریحتر، شاعر از صنعت اقتباس همان گونه که قدما در باب اقتباس گفته‌اند (رک: الرادویانی: ۱۲۱ و ۱۲۵) بخوبی سود می‌جوید و به گونه‌ای شایسته از آیات و احادیث استفاده می‌کند. در تحلیل زیبایی شعر خاقانی در این خصوص سه رویکرد وجود دارد:

۱-۶ خاقانی در قصایدی خاص، سعی می‌کند واقعیت دینی و باورهای خویش را مستند و شرعی و گاه با اندک تغییراتی مطرح کند؛ فی‌المثل درباره توحید (خاقانی، ۱۳۷۸: ۱)، نعت رسول اکرم(ص) (همان: ۲، ۱۷ و...) و یا در قصایدی که گریز به مدح رسول(ص) می‌زند، این سبک و سیاق دیده می‌شود. تلمیح به آیات و احادیث همراه با گزاره‌های قرآنی و احادیث، عیناً و یا با اندکی دخل و تصرف و یا حتی استفاده از تصاویر آنها بخشی از شریعت و تصویر شعر شاعر را در این باب تشکیل می‌دهد. در این بخش از اشعار شاعر، با زیبایی مطلوب و مبتنی بر شرع مواجهیم؛ به عنوان مثال شاعر از تصاویر و تشبیهات آیه ۳۵ از سوره نور که می‌فرماید: «الله نور السموات و الارض مثل نوره کمشکوه فیها مصباح...» این گونه استفاده می‌کند:

هر چه جز نور السموات از خدای آن عزل کن گر تو را مشکوه دل روشن شد از مصباح لا

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱)

و یا از تصاویر آیات و احادیث با دخل و تصرفهایی برای بیان باورهای شرعی و عرفانی خود استفاده می‌کند؛ به عنوان مثال شاعر صفات خود را به شیطان مانند می‌کند که این صفات او را به فاصله «بعد المشرقین» از خدا دور کرده است. آنجا که خداوند در آیه ۳۸ سوره «زخرف» از زبان همنشینان شیطان می‌فرماید: «قال یا لیت بینی و بینک بعد المشرقین فبئس القرین» و یا آیه ۵۳ از سوره نجم را که در باره معراج و تقرب رسول اکرم (ص) با خداست، شاعر در خصوص تقرب سالک به عشق الهی به کار می‌برد:

با تو قرب قاب قوسین آنگه افتد عشق را کر صفات خود به بعد المشرقین مانی جدا

(همان: ۱)

این نوع استفاده از قرآن و حدیث در تصویرپردازی در خدمت اندیشه‌های عرفانی و مذهبی شاعر است که در دیوان او بسیار دیده می‌شود.

۲-۶ در بخش دیگر از تصاویر مبتنی بر آیات و احادیث، ممدوحانی هستند که در مقام مشبه قرار می‌گیرند و با توجه به قرائن و شأن نزول آیات و احادیث مشخص می‌شود که ممدوح به شخصیتی والا و مقدس تشبیه شده است. شاعر در این بخش از تصاویر معتدل عمل، و به همانندی ممدوح با شخصیت‌های دینی بسنده می‌کند؛ به فرض مثال جلال‌الدین، شروانشاه را «دجال‌کش، شیطان شکن، دریا شکاف» و جبرئیل می‌نامد که متأثر از آیات، احادیث و روایات اسلامی در باب امام زمان (ع) حضرت آدم (ع)، موسی (ع) و رسول اکرم (ص) است:

مهدی دجال‌کش آدم شیطان شکن موسی دریا شکاف، احمد جبریل دم

(همان: ۲۶۱)

۳-۶ بخش سوم از تصاویر با زیرساخت آیات و احادیث در دیوان خاقانی، که بخش وسیعی را به خود اختصاص می‌دهد، تصاویر مبتنی بر تشبیهات افراطی است که شاعر آیه و حدیث را از جایگاه و شأن نزول خود خارج می‌کند و آن را به ممدوحانی نسبت می‌دهد که روا نیست و به طور کلی شریعت و تصویر را گرفتار انتقاد می‌کند. عموماً یک ممدوح زمینی در قالب تشبیهات مضمّر و تفضیل بر شخصیتی دینی و مقدس برتری می‌یابد؛ به عنوان مثال شاعر آیه «و واعدناکم جانب الطور الايمن و ترکنا

عليكم المنّ و السلوى» (طه، ۲۰) را برای ممدوح خود جلال‌الدین شروانشاه به کار می‌برد و او را بر موسی (ع) ترجیح می‌دهد:

گر به عهد موسی امت را گه قحط از هوا
بار منّ و سلوی سلوت رسان افشاندہ اند
نحمد الله کز بقای شاه موسی دست ما
بر شماخی میوه و مرغ جنان افشاندہ اند
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۰۹)

و آیه «الم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة اصلها ثابت و فرعها في السماء» (ابراهیم، ۲۴) را در شأن عصمة‌الدین خواهر منوچهر به کار می‌برد:

چشمه بانو و درخت است اخستان
هر دو با هم سعد و اسماء دیده‌ام
اصلها ثابت صفات آن درخت
فرعها فوق الثریا دیده‌ام
(همان، ۲۷۴)

نیز آیه ۱۴ سورة طه «أَنّی انا الله لا اله الا انا فاعبدونی و اقم الصلاة لذکری» را که به حضرت موسی (ع) برمی‌گردد به ممدوح، ملک‌الرؤسا شمس‌الدین محمود بن علی نسبت می‌دهد:

من یافتم ندای انا الله کلیم وار
تا نار دیدم از شجر اخضر سخاش
(همان، ۲۳۴)

نیز در ابیاتی قزل‌ارسلان عثمان بن ایلدگز را در جایگاه رسول (ص) قرار می‌دهد و آیه شریفه ۱۷ از سورة انفال را که می‌فرماید: «فلم تقاتلهم ولكن الله قتلهم و ما رمیت اذ رمیت ولكن الله رمی...» به قزل‌ارسلان نسبت می‌دهد:

نصرتش رهبر است و رهرو ملک
رای بارای رهبر اندازد
یاری از کردگار دان که رسول
سنگ در روی کافر اندازد
(همان، ۱۲۵)

از همین نوع در مقام تمثیل نصره‌الدین ابوالمظفر لیالواشیر، پادشاه مازندران را در جایگاه باری تعالی قرار می‌دهد که اگر تجلی کند، موسی تاب دیدنش را نخواهد داشت و از هوش خواهد رفت. آیه ۱۴۳ سورة اعراف می‌فرماید: «و لما جاء موسی لمیقاتنا ... فلما تجلی ربّه للجبل جعله دکاً و خرّ موسی صعقاً...»

و خاقانی می‌گوید:

نشگفت اگر زهش بشود موسی آن زمان
کایزد به طور نور تجلی برافکند
(همان، ۱۳۸)

از این نوع تصاویر با زیرساخت آیات و احادیث، عمدتاً در قالب تشبیه در دیوان خاقانی بسیار است.^۷

نتیجه

«شریعت» و «تصویر» و تعامل این دو، بخش مهمی از جهان‌بینی تصویری شاعر را در بر می‌گیرد. از این دیدگاه قصاید خاقانی به دو دسته تقسیم می‌شود: قصاید مدحی دینی و قصاید مدحی درباری. در نوع نخست، جایگاه مناسب اندیشه‌های شرعی در تصاویر رعایت می‌شود و در ارتباطهای تصویری، ارزش و تقدس مبانی شرعی محفوظ می‌ماند؛ هرچند گاه نوعی تضاد و عدم سنخیت میان برخی تصاویر دیده می‌شود. در نوع دوم؛ ذات باری تعالی، پیامبران اولوا العزم و سایر پیامبران(ع)، فرشتگان مقرب، ائمه معصومین علیه السلام و... در مقام «مشبه به» به ممدوحان شاعر تشبیه می‌شوند و در یک مرتبه و در موارد بسیاری ارزش و جایگاه ممدوح در مرتبه‌ای بالاتر قرار می‌گیرد.

در این نوع قصاید عناصر تصویرساز غیرشخصی و در عین حال مقدس مثل قرآن، کعبه، شجر، منا، زمزم، کوثر و بسیاری دیگر از این نوع در خدمت بارگاه و سایر متعلقات مربوط به ممدوحان به کار گرفته می‌شود. در این راستا خاقانی، آیات و احادیث را با دخل و تصرفاتی برای ممدوحان درباری به کار می‌گیرد. همانندسازی معمولی و تغییر شأن نزول آیات و احادیث به هر دو شیوه در تصویرپردازیهای شاعر با زیرساخت آیات و احادیث در دیوان او بسیار دیده می‌شود. ساخت این گونه تصاویر در دیوان خاقانی عمدتاً در قالب تشبیهات مرسل، تشبیهات مضمّر و تفضیل در کنار اغراق، اسناد، مبالغه و غلو و به ندرت در قالب استعاره و حسن تعلیل مطرح می‌شود.

پی‌نوشت

۱. رک: انوارالبلاغه، صفحات ۳۳۸-۹/ هنجار گفتار، ص ۲۵۱/ جواهرالبلاغه، صفحات ۲۸۷-۲۸۵، ۲۸۹

- ۲۹۲/ دقایق الشعر، ص ۴۲/ مدارج البلاغه، ص ۳۰/ بدیع القرآن، صفحات ۱۵۶-۱۵۳/ ترجمان البلاغه، صفحات ۱۲۵-۱۲۱).
۲. نیز رک به تعبیر و تصاویری چون: حضرت نورالله برای خدا (ص ۳)، به اعتبار الله نورالسموات...، مقام دل به عنوان نظرگاه پادشاه (دیوان، ص ۳) به اعتبار ان الله لا ينظر الى صدرکم و اموالکم و لكن ينظر الى قلوبکم و اعمالکم و یا دخل و تصرفاتی که در خدمت اندیشه‌های شاعر است (دیوان، ص ۴ ابیات ۶، ۷، ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۱۹) و شواهد بسیار دیگر.
۳. رک: دیوان خاقانی صفحات: ۴۸، ب ۶/ ص ۸۲ ب ۸/ ص ۱۲۵، ب ۱۵/ ص ۱۳۸، ابیات ۶، ۱۷ و ۲۰/ ص ۱۶۲، ابیات ۱۸، ۱۹، ۲۲/ ص ۱۹۰، ابیات ۵-۶/ ص ۱۹۳، ب ۱۱/ ص ۲۹۹، ب ۲/ ص ۳۳۷، ب ۱۲/ ص ۳۳۵، ب ۱۸/ ص ۳۴۷، ابیات ۱۲ و ۱۷/ ص ۳۸۱، ب ۷/ ص ۴۱۵، ب ۶/ ص ۴۲۱، ابیات ۶ و ۷، ۱۸، ۱۹، ۲۲/ ص ۴۳۰، ب ۱۲ و... .
۴. نیز رک: ص ۱۷، ب ۱۴/ ص ۳۴، ابیات ۱۳ و ۱۴/ ص ۳۸، ب ۱۳/ ص ۷، ب ۷/ ص ۱۱۴، ب ۱۷/ ص ۱۳۸، ب ۱۲/ ص ۱۹۳، ب ۱۱/ ص ۲۲۹، ب ۱۸/ ص ۲۶۱، ب ۱۷/ ص ۳۳۵، ب ۶/ ص ۳۳۶، ب ۷/ ص ۳۳۹، ب ۷/ ص ۳۳۵، ب ۱۸/ ص ۴۲۴، ب ۴/ ص ۴۳۰، ب ۱۲ و... .
۵. مزید اطلاع بیشتر رک: دیوان، صفحات ۱۸۷، ب ۵/ ۲۰۶، ب ۲/ ۴۰۰، ب ۱۳.
۶. رک صفحات: ۷۳، ب ۶/ ۱۱۴، ابیات ۴ و ۵/ ۱۲۵، ابیات ۱۰ و ۱۱/ ۱۲۹، ب ۱۸/ ۱۵۲، ابیات ۷ الی ۱۲/ ۲۲۶، ابیات ۴ الی ۸/ ۲۷۱، ب ۱۰/ ۲۷۷، ب ۲/ ۳۰۲، ابیات ۱۶ و ۱۷/ ۳۲۲، ب ۱۹/ ۳۳۹، ب ۱۳/ ۳۵۶، ابیات ۴ الی ۶/ ۴۳۵، ب ۶/ ۴۰۱، ب ۱۱/ ۳۸۳، ب ۱۶ و... .
۷. مزید آشنایی رک: صفحات: ۲۵۷، ب ۴ بحث معراج/ ۲۳۱، ب ۷ که شاعر در مدح شمس‌الدین محمود، اذا الشمس... را به کار می‌برد/ ۲۳۶، ب ۱۵، بحث خشية الاملاق و ممدوح/ ۳۴، ب ۱ بحث شهاب ثاقب و پیکان ممدوح/ ۲۹۹، ب ۱۵ بحث موسی (ع)، عصا و چشمه برای ممدوح، نیز ص ۲۴۵، ب ۴/ ۱۲۸، ب ۱۴ ماجرای دست بریدن یوسف و ممدوح/ ص ۲۷۸، ب ۲۰ خاقانی خود را به مادر موسی در آیه ۳۹ سوره طه ماجرای رها کردن موسی بر آب مانند می‌کند/ به همین منوال: ۳۰۴، ابیات ۲ و ۶/ ۲۹، ابیات ۱۸ و ۱۹/ ۱۸۷، ب ۵/ ۲۴۴، ابیات ۲ و ۳ و ۱۲/ ۱۲۶، ابیات ۱ و ۲/ ۲۸۵، ب ۱۸ و بسیاری دیگر... .

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. ابن ابی الاصبغ مصری؛ بدیع القرآن؛ به کوشش سیدعلی میرلوحی، مشهد: آستان قدس

رضوی، ۱۳۶۶.

۳. ا. ی. ونسک؛ *المعجم المفهرس لالفاظ الحديث النبوی*؛ لیدن، ۱۹۳۶.

۴. تاج الحلاوی، علی بن محمد؛ *دقایق الشعر*؛ به تصحیح محمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۲.

۵. تقوی، نصرالله؛ *هنجار گفتار*؛ چ دوم، اصفهان: فرهنگسرای اصفهان، ۱۳۶۲.

۶. چاوشی، حسین؛ *بلاغت از دیدگاه روانشناسی*؛ قم: انتشارات خوشرو، ۱۳۸۸.

۷. خاقانی شروانی، افضل الدین؛ *دیوان خاقانی شروانی*؛ به کوشش ضیاءالدین سجادی، چ ششم، تهران: زوار، ۱۳۷۸.

۸. خرمشاهی، بهاءالدین؛ *دانشنامه قرآن*؛ تهران: نشر دوستان و ناهید، ۱۳۷۷.

۹. رادویانی، محمدبن عمر؛ *ترجمان البلاغه*؛ چ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳۶۲.

۱۰. راغب اصفهانی؛ *ترجمه مفردات الفاظ قرآن*؛ به کوشش سیدغلامرضا خسروی حسینی، چ ۲، تهران: مرتضوی، ۱۳۶۳.

۱۱. رجائی، محمدخلیل؛ *معالم البلاغه*؛ چ سوم، شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۵۹.

۱۲. رشیدالدین وطواط، محمد؛ *حدائق السحر فی دقایق الشعر*؛ به تصحیح عباس اقبال، تهران: طهوری، ۱۳۶۲.

۱۳. سجادی، سیدجعفر؛ *فرهنگ معارف اسلامی*؛ چ دوم، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۶.

۱۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صورخیال در شعر فارسی*؛ چ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.

۱۵. شیخ محمود شبستری؛ *شرح گلشن راز*؛ شرح محمدبن علی الجیلانی اللاهیجی، به مقدمه کیوان سمیعی، تهران، ۱۳۳۷.

۱۶. عسگری، ابوہلال حسن؛ *معیار البلاغه (به انضمام الصناعتین)*؛ ترجمه محمدجواد نصیری، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

۱۷. علوی مقدم، ؟؛ *در قلمرو بلاغت*؛ مشهد: آستان مقدس رضوی، ۱۳۷۲.

۱۸. فتوحی رودمعجنی، محمود؛ *بلاغت تصویر*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۶.

-
۱۹. محمدحسین گرکانی، شمس‌العلماء؛ *ابدع البدایع*؛ به کوشش حسین جعفری، تهران: احرار تبریز، ۱۳۷۷.
۲۰. محمدهادی مازندرانی، بن محمدصالح؛ *انوارالبلاغه*؛ به کوشش محمدعلی غلامی‌نژاد، تهران: میراث مکتوب و نشر قبله، ۱۳۷۶.
۲۱. مطلوب، احمد؛ *معجم‌المصطلحات البلاغه و تطورها*؛ طبعه‌الثانیه، بیروت، مکتبه لبنان ناشرون، ۱۴۱۴.
۲۲. واعظی کاشفی، میرزا حسین؛ *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*؛ به کوشش میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مزکز، ۱۳۶۹.
۲۳. هاشمی، احمد؛ *جواهرالبلاغه*؛ ترجمه محمود خرسندی، تهران: نشر فیض، ۱۳۷۸.
۲۴. هدایت، رضاقلی خان؛ *مدارج البلاغه*؛ به کوشش حسین معرفت، چ دوم، شیراز، معرفت ۱۳۵۵.

تحلیل تأثیر وضعیت دلالتی نشانه در سیر تطور روایت در شعر نو ایران

فرزاد کریمی*

چکیده

برای رسیدن به تحلیلی که مشخص‌کننده وضعیت روایی شعر نو باشد در این مقاله از پاره‌ای نظریات زبان‌شناسی بهره برده شده است. در این نوشتار سعی بر این است تا نشان داده شود شعر نو ایران برای رسیدن به انسجام و قوام، توانسته است از روایت به گونه‌های مختلف استفاده کند. روایت در وجه قصه‌گویی آن، که بیشتر به دهه‌های آغازین شعر نو مربوط است و روایت به صورت زمینه روایی یا داستانوارگی در سالهای اخیر، که بیشتر بر تعاملات مفهومی متکی است تا کنشهای روایی. بررسی نقش دلالت‌های نشانه‌ای بر سیر مصداقی / مفهومی نشانه، شیوه‌های ایجاد ظرفیتهای معنایی از طریق دلالت‌های غیرمستقیم نشانه، و چگونگی تأثیرگذاری این سیر بر روایت‌مندی متون شعر نو ایران در این مقاله مورد تحلیل قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها: وضعیت روایی، زبان‌شناسی در ایران، قصه‌گویی، زمینه روایی، شعر نو ایران.

مقدمه

رویکرد زبانشناسانه از جمله راهکارهای مناسب برای نقد متون ادبی است. این رویکرد اگرچه در نقد اروپایی- امریکایی قدمتی در حدود پنج دهه دارد در نقد ادبی ایران سابقه‌ای دیرپا ندارد. توجه به این رویکرد در سالهای اخیر توانسته است وضعیت نقد ادبی کشور را تا حدود زیادی تعالی بخشد و نظم و نسقی به آن بدهد و آن را از انحصار تفسیرگرایی برهاند. روایت‌شناسی نیز به‌عنوان ابزاری قدرتمند در تحلیل متون در تعیین شاکله‌های ساختاری آثار ادبی نقشی تأثیرگذار دارد. در این مقاله سعی بر این است تا روایت‌شناسی، براساس پاره‌ای نظریات زبانشناسی صورت گیرد. هدف از این تحلیل، بررسی ریزساختارهای روایی در ادبیات فارسی با تأکید بر متون شعر نو ایران است؛ یعنی هدف، کشف ساختارهای کلان روایی یا دستور زبان روایت نیست، بلکه تعیین چگونگی عملکرد نشانه‌های متنی در روایت‌مندی اثر است.

بررسی پیشینه نقد روایی در ادبیات فارسی نشان می‌دهد که اندک تحلیلهای مستقل روایت‌شناسانه تاکنون بر متون داستانی صورت پذیرفته و شعر، بویژه شعر نو، که جنبه‌های روایی نقشی مؤثر و پراهمیت در شکل‌دهی به آن ایفا می‌کند از این مبحث به‌دور مانده است. در سالهای اخیر با حرکت زبانشناسی به سمت تحلیل گفتمان، فرصت روایت‌شناسی (در معنای مصطلح آن) اندک اندک از دست می‌رود. این در حالی است که تحلیل روایت آن‌چنانکه شایسته است، نتوانسته سهم خود را از نقد ادبی ایران بازستاند؛ هرچند تحلیل گفتمان در موارد متعددی توانسته است وضعیت گفتمان روایی را نیز واکاوی کند.

تحلیل ریزساختارهای^۱ روایی، علاوه بر تبیین ادبیت متن، منتقد را در درک هرچه مطلوب‌تر مفاهیم و معانی نیز یاری می‌رساند.

فرایند خلق معنا نخست به‌صورت تولید گفته‌ها و ترکیب آنها در سخن صورت نمی‌گیرد؛ این فرایند در مسیر خود و به‌وسیله ساختارهای روایی بارور می‌شود و همین ساختارها است که سخن معناداری را تولید می‌کند که در گفته‌ها بیان شده است (گرماس، نقل از مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۷۸).

ساختار و معنا همزمان تولید می‌شود و یکی بر دیگری اولویت ندارد. در مرحله شناخت، کشف معنا در اولین مرتبه، بازبسته به دریافت مفهوم درست از ساختار و در گام اول ریزساختار است.

روش‌شناسی

برای دستیابی به اهداف پیشگفته به‌منظور تبیین کارکردهای روایی نشانه از روش‌شناسی‌ای استفاده می‌شود که با آنچه وینوگراووف درباره «فعالیت زبانی» مطرح کرده است، همخوانی دارد. وی در مقاله «کوشش‌های سبک‌شناسی» می‌نویسد:

باید پیش از هر چیز فعالیت زبانی نویسندگان مورد نظر را به شیوه‌ای کارکردی^۲ و درون‌بودی^۳ مطالعه کرد. این مطالعه، با بازنمایی حوزه دلالت هر یک از عناصر و با دقیق نشان دادن نقش آنها از نظر سهمی که در کل دارند، آثار این نویسندگان را مانند نظامی تام از فرایندهای سبکی ترسیم می‌کند (وینوگراووف، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

برای رسیدن به این مقصود، نشانه در حوزه مراتب دلالت نشانه‌شناختی مورد تحلیل قرار می‌گیرد و بر مصداق‌هایی از شعر نو ایران آزموده می‌شود. انتخاب این حوزه به‌دلیل ارتباط و تأثیرگذاری متقابل با روایت، می‌تواند بحثی مکمل را دامن بزند و پژوهشگر را در رسیدن به نتیجه‌ای جامع‌یاری رساند.

اگرچه تحلیل متن با این شیوه، متکی بر ذهنیت منتقد در تشخیص انواع نشانه‌ها و تبیین دلالت‌های مربوط به آن‌ها متکی است، اما از آنجا که این ذهنیت در جریان فرآیندی اجتماعی حاصل شده است تا حد زیادی از دخالت سلاقی شخصی در تحلیل کاسته می‌گردد. بنابراین از میان روش‌های زبان‌شناسانه، آن روش‌هایی برای دستیابی به این هدف مطلوب است که فرایندهای ذهن جمعی را در تولید نشانه درخود داشته باشد. این چنین «توصیف زبان‌شناختی به‌دلیل اینکه شرح روشنی از ساختارها و نیز نظریه‌ای درباره نشانه‌شناسی اجتماعی به‌دست می‌دهد، اهمیتی بنیادین در تضمین درکی واضح از عناصر عینی و بین ذهنی متون مورد بحث دارد» (فالر، ۱۳۸۶: ۳۸)؛ یعنی روایت‌شناسی نشانه‌شناسانه، صرفاً بحثی درباره نوع و کارکرد نشانه در درون متن خاصی نیست، چرا که هر نشانه با استفاده از رمزگان فرهنگی، که ناشی از روابط اجتماعی یک قوم است، معنای نشانه‌ای خود را یافته است.

آنچه در اینجا مهم است تفاوتی است که در این مقاله از نظر ترمینولوژی میان روایت، قصه و داستان قائلیم. قصه و داستان، صرف‌نظر از تفاوت‌های کارکردیشان در سبک‌ها و مکاتب گوناگون ادبی شیوه‌های ساخت نسبتاً قوام یافته و مشخصی دارد. آنچه از روایت موردنظر است، نه صرف داستان و قصه، که وجود زمینه‌ای روایی است که معنای متن حول آن ساماندهی می‌شود. این زمینه روایی می‌تواند فاقد شاخصه‌های

داستانی، چون شروع، اوج، گره‌افکنی، گره‌گشایی و مانند آن باشد؛ یعنی الزامی نیست که روایت حتماً به واسطه کنش ارائه شود. کنش مورد نیاز برای ساخت روایت، همان دانش و تجربیات ذهنی خواننده است که از طریق تداعی معانی، زمینه روایی را به روایت تبدیل می‌کند.

مراتب دلالت نشانه‌شناختی

مراتب دلالت نشانه‌شناختی با ایجاد تمایز میان انواع دلالت، میزان صراحت یا ابهام و نیز عمق نشانه را مشخص می‌نماید. این صراحت یا ابهام و عمیق یا سطحی بودن دلالت بر چگونگی توان تأویلی هر نشانه اثر مستقیم دارد. نشانه در شعر، فشرده است؛ یعنی دالی است که ابتدا در متن قرار می‌گیرد و سپس مدلول یا مدلولهای خود را به دست می‌آورد یا بازسازی می‌کند.

شعر، ساختاری از دالهاست که مدلولها را جذب خود می‌کند و مورد بازسازی قرار می‌دهد. اولویت و تقدم الگوبندی صوری، این امکان را برای شعر پدید می‌آورد تا معنایی را جذب خود کند که واژه‌ها در سایر نمونه‌های گفتمان از آنها برخوردارند و سپس این معناها را به شکل تازه‌ای بازسازی کند (کالر، آ، ۱۳۸۸: ۲۲۹).

بازسازی مدلول توسط دال در متن شعری یعنی ایجاد دلالت‌های جدید. ساختار به وجود آمده به وسیله این دلالت‌های جدید، همزمان با تولید نشانه‌های جدید، وضعیت روایی متن را شکل می‌دهد؛ زیرا «عناصر یک گفته کلامی باید به ترتیبی ارائه شوند که خود دلالت کننده باشند. بنابراین نشانه، همچون جمله و کلیه واحدهای بزرگ‌تر سخن، قبل از هر چیز روایی است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۶).

مراتب دلالت نشانه‌شناختی را فیسک، هارتلی و سالیوان نیز مطرح کرده‌اند؛ اما کاملترین تقسیم‌بندی در این زمینه به بارت متعلق است. این تقسیم‌بندی چگونگی تخصیص معنا به مدلول را در حوزه دلالتی نشانه بیان می‌کند. بارت دلالت را دارای سه مرتبه می‌داند:

مرتبه اول، دلالت مستقیم است: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دلالت ضمنی دومین مرتبه دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلولهای) مستقیم را به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. ترکیب‌بندیهای دلالتی یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب

می‌شوند. تا ایدئولوژی را به‌وجود آورد که به‌عنوان عضو سوم سلسه مراتب دلالت معرفی شده است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲ تا ۲۱۶).

دلالت‌های مستقیم نشانه‌شناختی، روایاتی سرراست و بدون پیچیدگی را سبب می‌شود که اغلب از طریق بیانگری ارائه مفهوم می‌کند. دلالت‌های ضمنی با اضافه کردن تصویر به بیانگری، درک و دریافت روایت را آسان‌تر نموده، در عین حال امکان ایجاد پیچیدگی معنایی را در بافت تصویری متن مهیا می‌سازند. تفاوت «بیانگری»^۴ و «نشان دادن» را می‌توان در کارکردهای روایی اسامی یا صفات مجرد و عینی یافت. صفات مجرد صفاتی است که از طریق «گفتن»، اعاده معنی می‌کند. این صفات کلی‌یاف و کلی‌پسند است و قدرت استعاره شعر را کاهش می‌دهد. اما صفات عینی از طریق «نشان دادن» اعاده معنی می‌کند؛ صفاتی که متضمن فردیت و جهان‌بینی خاصی هستند و از طریق تصویر و با ابزار تشبیه، استعاره، نماد و... عینیت می‌یابد (ر.ک: براهنی، ۱۳۷۱: ۸۶ و ۸۷). می‌توان گفت صفات مجرد حاوی قضاوت و گونه‌ای قطعیت در بیان است که با دلالت مستقیم بر موضوع خود، راه تأویل را بر نشانه می‌بندد؛ اما صفات عینی، برداشتی کلی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهند و با دلالت ضمنی بر موضوع خود، به قدرت فهم و ادراک مخاطب از تصویر داده شده متکی می‌شود. درواقع، صفات مجرد، ذهنیت نویسنده را به‌صورت بلاواسطه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد اما صفات عینی، عینیت را در قالب صور خیال در متن قرار می‌دهد و این ذهنیت خود مخاطب است که آن‌را تجزیه، تحلیل و بازسازی می‌کند.

بیانگری از «راه گفتن» به جای «نشان دادن»، روایت را به سوی وصف می‌کشاند و وصف به‌دلیل ایجاد وقفه و سکون در اصل روایت، امر مطلوبی به‌شمار نمی‌رود. علاوه بر ویژگی‌های ساخت روایی از نظر مفهومی نیز «در حالت وصف، شاعر، همسویی کمرنگ و ناچیزی با شیء دارد. ضعیف‌ترین پیوند میان ذات شاعر و شیء در این حالت است. من شاعر و شیء جدا از یکدیگر است» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۷۰). وصف البته می‌تواند دقیق‌ترین نگاه را به ابژه داشته باشد، اما در هر صورت، این نگاه، نگاهی از بیرون است؛ همان ذهنیتی که مؤلف از ابژه دارد. در این حالت خواننده متن، ناگزیر تمامی آنچه را می‌توانسته است در تخیل خود بسازد، به‌صورت عینیتی ثابت و تمامیت یافته به دست می‌آورد.

غلبه دلالت مستقیم نشانه‌ها بر سایر گونه‌های دلالت، نوع روایت متن را به‌سوی رمانتیسم سوق می‌دهد. روایت رمانتیک به فراوانی از وصف بهره می‌برد و «اصولاً بیانگری و ویژگی اصلی آثار رمانتیک است» (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۴۴). درس‌رأغاز شعر نو ایران نیز روایت، ویژگی آشکار رمانتیک دارد. نیما در دوره اول شاعری خود (افسانه تا ققنوس) بسیار از بیانگری و توصیف بهره می‌برد. درواقع وجه توصیفی در این اشعار بر وجه روایی غالب است تا آنجا که خود نیما اصطلاح «وصف روایی» (جورکش، ۱۳۸۵: ۱۰۰ و ۹۹) را در این مورد به‌کار می‌برد؛ برای نمونه به دلالت‌های مستقیم در بند اول از شعر «افسانه» توجه شود که سرآغازی است بر گسست از سنت‌های شعری:

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در دره سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور

(نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۴۹)

این شیوه روایتی حتی در «ققنوس»، به‌عنوان اولین شعر نو ایران نیز ادامه دارد و هنوز علاقه شاعر به قصه‌گویی را نشان می‌دهد. پس از آن و در ادامه روندی تکاملی، دلالت‌ها بتدریج غیرمستقیم می‌شود و روایت‌ها به‌نوعی خلوص می‌رسد. آنچه متن را از وضعیت توصیفی به وضعیت روایی نزدیک می‌سازد، بیان مضمون شعری به‌واسطه کنش است؛ امری که سکون را به پویایی تبدیل می‌کند. به‌هر روی، هر روایت ناگزیر از توصیف است، اما آن روایتی موفق‌تر خواهد بود که وصف را نیز به واسطه کنش ارائه کند.

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابرست با آن
از فراز گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من!

آی نی‌زن که تو را آواز نی برده‌ست دور از ره کجایی؟

(نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۶۱)

در این نمونه، دو سطر اول وصفی است که شاعر از چشم‌انداز پیش رویش دارد. اما بند دوم به توصیف دو ابژه اختصاص یافته که هر دو از طریق کنش وصف شده است: خرابی دنیا و حواس راوی که ناشی از پیچیدن باد است و نی‌زنی که آواز نی، او را از ره برده است. تفاوت دو شیوه وصف با تأکیدی که «خانه‌ام ابری‌ست» بر بینش «نویسنده» دارد و مجالی که دو توصیف دیگر به «خواننده» می‌دهد تا صحنه را مطابق ذهنیت خود تجسم کند، در این مثال بخوبی مشخص است. وصف روایی با حذف قطعیت در بیان، امکان مناسبتی برای ارتباط مخاطب و متن است؛ همچنین این نمونه، موردی است از وجود زمینه روایی در حضور کنش وصفی و غیاب کنش روایی است که روایتی فاقد قصه ساخته است.

دلالت ضمنی

دلالت ضمنی با وارد کردن یک یا چند مدلول متفاوت از مدلولی که در دلالت مستقیم مورد دلالت واقع می‌شد، افق معنایی متکثری را پیش روی دال می‌گذارد. به این ترتیب امکان متن برای بیانگری و توصیف کاهش می‌یابد و تصویر و روایت به جای آن امکان عرضه می‌یابد. همین در حاشیه قرار گرفتن بیانگری است که متن را تأویل‌پذیر می‌سازد. دلالت ضمنی، توان دو مرحله خوانش را در اختیار متن می‌گذارد.

در خوانش اولیه یا "اکتشافی"^۵، خواننده نشانه‌های زبانی را به صورت ارجاعی درک می‌کند با این تصور که شعر بازنمود عمل و یا توصیف اشیا و موقعیتهاست. نوع دومی از خوانش، که «پس‌نگر»^۶ یا «تأویلی» نامیده می‌شود، مطرح شده است که در آن موانع خوانش تقلیدی، مبنای خوانش جدید قرار می‌گیرد (کالر، ب، ۱۳۸۸: ۱۵۵).

نکته بسیار قابل تأمل در این نقل قول این است که تأویل، یا کشف مدلول ضمنی یک دال، توسط خودش و در مرحله دلالت مستقیم هدایت می‌شود. آنچه خوانش پس‌نگر را موجب می‌شود، آن گره‌های خوانش اولیه است؛ یعنی دلالت ضمنی در چارچوب دلالت مستقیم نشانه است که معنا می‌یابد و خارج از آن چارچوب نمی‌تواند وجه دلالت‌گری داشته باشد:

هنگام، آن هنگام موعود است

هنگامه هنگامه‌های دهر

وقتی که معنای کبوتر جز رهایی نیست

بر روی بام شهر

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۴)

از دید روایت‌شناسانه، خوانش اولیه، خوانشی است که راوی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و خوانش پس‌نگر، اختیاری است که به مخاطب داده می‌شود تا مطابق ذوق و سلیقه و دریافت خود، خوانش اولیه را تکمیل کند و روایت را به سرانجام برساند.

روایت اگر بر پایه نظم مبتنی بر علیت سازمان‌بندی شده، و این علیت ضمنی باشد، خواننده احتمالی را از رهگذر علیت موجود در آن وادار می‌سازد تا کاری را که راوی از انجام دادن آن سرباز زده است به سامان برساند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۳). انگیزه ورود مخاطب به ساخت روایت، همان موانع تقلیدی است که راوی بر سر راه درک روایت قرار می‌دهد. در مثال داده شده، «موعود» و «رهایی» گره‌های روایتی است که علیت ضمنی را در سازمان‌بندی علیّ روایت ایجاد می‌کند و لزوم دخالت خواننده را به‌عنوان تأویل‌گر (و نه تفسیر کننده) موجب می‌شود.

داشتن ظرفیتهای خوانش پس‌نگر، امکان مناسبی برای شعر نو است تا ضمن فاصله گرفتن از قصه‌گویی صرف، روایت به‌گونه‌ای نامحسوس در خدمت شکل‌یابی و قوام شعر قرار گیرد. این روایت یا چنانکه پیشتر گفته شد، زمینه روایی، نه‌داستان، که «داستانوارگی»^۷ را به متن می‌بخشد که نتیجه زنجیره‌ای از دلالت‌های ضمنی است. «استنباط مفهوم داستانوارگی را می‌توان نوعی جهت‌یابی کلامی دانست که هدفش دستیابی به مناسبترین خوانش ممکن از گفتمان روایی است؛ خوانشی که انبوهی از تضمین‌های ظریف را گرد می‌آورد» (والش، ۱۳۸۹: ۱۲۳). در نمونه مثال پیشین، نمی‌توان به‌دنبال روایت به معنای دنباله‌ای از کنشها بود بلکه نوعی زمینه روایی در آن قابل ادراک است و ادراک آن به نوع بازنمودی بستگی دارد که تصویر «شهر» به‌عنوان ابژه تصویری و دلالت "کبوتر" به‌عنوان ابژه تضمینی^۸ در ذهن خواننده ایجاد می‌کند.

دلالت ایدئولوژیک

چنانکه گفته شد، دلالت ایدئولوژیک از ترکیب دلالت‌های مستقیم و ضمنی به‌دست می‌آید. در تحلیل دلالت ایدئولوژیک، پرسش اصلی اینجاست: «اگر دلالت ضمنی اضافه شدن یک یا چند مدلول به مدلولی است که در دلالت مستقیم وجود داشته است، ترکیب این چند مدلول به چه شکل صورت می‌گیرد؟» یا به عبارت دقیق‌تر فهم اینکه مدلول اولیه کدام و مدلول‌های انضمامی^۹ کدام است به چه طریق انجام می‌شود؟ باید دانست دلالت مستقیم در دلالت ایدئولوژیک برخلاف دلالت ضمنی، مانع خوانش

تقلیدی ندارد که آن را از دلالت ثانویه متمایز کند؛ یعنی دلالت مستقیم، هدایتگر برای دلالت ضمنی نیست. در دلالت ضمنی، مدلول انضمامی عینیتی است جدا از عینیت پیشین اما در دلالت ایدئولوژیک، مدلولهای جدید ناشی از ذهنیت بازنماگر است و نتیجه آن عمیقتر شدن نشانه از طریق رهیافتهای جزئی‌نگر و تبدیل جنبه‌های عام دلالت به ویژگیهای منحصربه‌فرد و آگاه‌کننده است. «بازنمایی «تخیلی» ایدئولوژی از واقعیت دارای پیوستگی ظاهراً موجه است که تنها از طریق واپس زدن تناقضات ناخودآگاه و فروگذاری بی‌سروصدای عرصه‌های کلی حاصل می‌شود» (سلدن، ۱۳۷۵: ۲۸۷). این بدان معناست که ایدئولوژی واقعیت است، بلکه تخیلی است که چنان جایگزین واقعیت شده، که بدون چون و چرا به عنوان واقعیت پذیرفته می‌شود؛ واقعیتی که می‌تواند بر دیگر واقعیتها نیز تحکم آمرانه داشته باشد؛ همچنین در دلالت ایدئولوژیک برخلاف دلالت ضمنی، دلالت مستقیم نشانه، کارکرد خود را حفظ، و از این طریق در ایجاد پارادوکس «تخیل واقعیت» یا «ذهنیت عینی» مشارکت می‌کند:

اینک سیمای باستانی من:

رگها و استخوانهایی

که در حواشی شن

با آسیاب و آهن

آمیخته‌اند.

و قصه قدیمی‌ام

از دستهایی

آغاز می‌شود

که در کرانه پاسارگاد

ویران شدند.

(مختاری، ۲۵۳۶: ۲۶)

در این شعر، دلالتهای ایدئولوژیک نشانه را آشکارا می‌توان دید: «رگها و استخوانهایی که...»، «قصه قدیمی»، و «دستهایی که در کرانه پاسارگاد ویران شدند». نشانه‌هایی که هم‌ارزی نسبی، میان دلالتهای مستقیم و ضمّنیشان برقرار است و توانایی این را دارند که واقعیت را در قالب تخیل ارائه کنند. در این دلالتها واقعیت، همه حقیقت نیست؛ چراکه ایدئولوژی همواره آن قسمت از حقیقت را به واقعیت تبدیل می‌کند که در راستای مقاصد خود باشد. در اغلب موارد، مخاطب فرهیخته بر ناقص

بودن حقیقت‌های ایدئولوژیک آگاه است. اما به دو دلیل ایدئولوژیها را با اشتیاق می‌پذیرد: اول اینکه این حقیقت‌ها یا نیمه‌حقیقت‌ها در ریشه‌های فرهنگی بشر جا دارد به گونه‌ای که می‌توان آنها را برخاسته از اسطوره دانست و دوم اینکه ارائه این نیمه‌حقیقت‌ها به صورت چندلایه انجام می‌شود و نه در کنار هم. این چندلایگی، عمیقاً مفهوم را تصویری، و درک و دریافت آنرا بسیار ساده‌تر و درعین حال دلپذیرتر می‌کند. تقویت وجه بصری به جای وجه کلامی در دلالت ایدئولوژیک، وضعیت استدلالی زبان را تحت الشعاع قرار می‌دهد تا جایی که به نظر کاسیرر «اسطوره زبانی غیر استدلالی و عمیقاً تصویری است» (روتون، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

آمیختگی دلالت ایدئولوژیک نشانه با اسطوره و تصویر، امکان مناسبی برای استعاره شدن متن است. اسطوره به عنوان ادبیاتی نشأت گرفته از افسانه، محمل مناسبی برای روایت پردازی غیرمستقیم متن است. هر اسطوره در ذات خود روایتی را داراست که تنها اشاره‌ای برای بیان آن کفایت می‌کند و نویسنده را از بیان قصه‌پردازانه آن بی‌نیاز می‌سازد. روایت‌هایی که اغلب در لایه آشکار متن نیست و پنهانگی آنها، یکی از دلایل سطح ادبیت بالاتر شعر است؛ چراکه وظیفه شعر در مرحله اول، قصه‌گویی و داستان‌پردازی نیست:

ما جهنم را دوست خواهیم داشت
زیرا چهره جهنمیان
برایمان آشنا خواهد شد
و به زبانه‌های آتش
خو می‌گیریم
ما جهنم را دوست خواهیم داشت
چون یک مهمانی دوستانه
و به زودی بهشت را
فراموش خواهیم کرد
(جلالی، ۱۳۸۸: ۳۲۳)

آنچه در اینجا مهم است، توجه به تخیل نهفته در متن برای ساخت عینی روایت است. آوردن دلیل ملموس: «زیرا چهره جهنمیان/ برایمان آشنا خواهد شد» برای تخیل ذهنی: «ما جهنم را دوست خواهیم داشت» یا استفاده از تشبیه عینی مانند «چون یک

مهمانی دوستانه» برای همان تخیل، تکیه بر شیوه‌های عینی‌سازی است که دلالت ایدئولوژیک در ساختار دولایه خود (عین/ ذهن) بر آن استوار است.

دلالت مفهومی / دلالت مصداقی

یکی از روشهای تبیین تمایز میان دلالت‌های مستقیم، ضمنی و ایدئولوژیک، توجه به بحث دلالت مفهومی و دلالت مصداقی است. برای درک بهتر این رهیافت، ابتدا مصداق و مفهوم را تعریف می‌کنیم:

مصداق^{۱۰} به رابطه میان عناصر زبانی، نظیر واژه، جمله و غیره از یک‌سو و تجربیات غیرزبانی جهان خارج از سوی دیگر می‌پردازد. مفهوم^{۱۱} به نظام پیچیده روابطی مربوط می‌شود که میان عناصر زبانی (معمولاً واژه‌ها) وجود دارد و دربرگیرنده روابط درونی زبان است (پالمر، ۱۳۸۷: ۶۰).

دلالت مصداقی با ارجاع مستقیم نشانه به مصداق مورد نظر گوینده به سرعت ذهن مخاطب را به بیرون از متن متوجه می‌سازد. اما دلالت ضمنی و بویژه ایدئولوژیک با توقف بر نشانه، لایه‌های مفهومی چندگانه‌ای ایجاد می‌کند که هریک به مصداقی جداگانه ارجاع‌پذیر است.

توجه به مصداق‌های گوناگون و نیاز به انتخاب یکی از آنها - که گاه به نتیجه روشنی هم نمی‌رسد - دلالتی درون‌زبانی از نشانه است. به این ترتیب، نشانه عینیت بی‌واسطه خود را فرومی‌گذارد و ذهنیت مخاطب را به چالش می‌کشد؛ چالشی که می‌توان از آن به سطح تازه‌ای از دلالت یاد کرد؛ سطح بازنمود ذهنی^{۱۲}. «دلالت مفهومی سطح تازه‌ای را میان واژه‌ها و جهان خارج پیش روی ما قرار می‌دهد که سطح بازنمود ذهنی نامیده می‌شود. در چنین وضعیتی، درک معنی از طریق مفاهیم صورت خواهد گرفت که ذهنی است» (صفوی، ۱۳۸۷: ۷۰).

بازنمود ذهنی، همان فرافکندن ذهنیت در قالب عینیت است و هرچه میزان این فرافکنی بیشتر باشد دلالت نشانه از دلالت ضمنی به سمت دلالت ایدئولوژیک میل می‌کند. می‌توان گفت میزان این فرافکنی با میزان شناخت، تناظر مستقیم دارد؛ شناختی که واسطه معنا و فرم است. درواقع «آنچه در مفهوم جای می‌گیرد بیشتر نوعی شناخت واقعیت است تا واقعیت؛ تصویر هنگام گذر از معنا به فرم، شناخت را گم می‌کند تا آن را بهتر در مفهوم بیابد» (بارت، ۱۳۸۶: ۴۳). در سطح بازنمود ذهنی، درک مخاطب نمی‌تواند بدرستی میان مصداق‌های واضح و مبهم دلالت تمایز قائل شود و به انتخاب

دست بزنند. این روند می‌تواند حتی تا نادیده گرفته شدن لزوم وجود مصداق نیز ادامه یابد: «موریس می‌گوید هر نشانه باید موضوع داشته باشد اما لزوماً نباید مصداق داشته باشد» (اکو، ۱۳۸۷: ۹).

در حالت دلالت ایدئولوژیک، آنچه مهم است موضوعیت داشتن متن است. در این حالت، حتی خود دلالت، اولویت خود را از دست می‌دهد و به‌نوعی از «ارجاع» بدل می‌شود. تفاوت ارجاع با دلالت در عدم قطعیت «مرجع»^{۱۳} نسبت به «مدلول» است. ارجاع می‌تواند با اشاره‌ای به‌دست‌آید و به نشانه، امکان تأویل‌پذیری بیشتری بدهد، اما دلالت، فقط با رابطه دلالتی ایجاد می‌شود و سطح «ادراک» را به سطح «تفسیرگری» کاهش می‌دهد. این‌گونه امعان نظر به نشانه، الگوی نشانه‌شناسی پیرسی را در مرتبه‌ای بهتر از الگوی نشانه‌شناسی سوسوری برای درک و دریافت وضعیت روایی نشانه‌ها قرار می‌دهد.

الگوی نشانه‌شناسی پیرس بدین شرح است: «نمود»^{۱۴}: شکلی که نشانه به‌خود می‌گیرد (که لزوماً مادی نیست). «تفسیر» (که نه تفسیرگر بلکه ادراکی است که توسط نشانه به‌وجود می‌آید) و «موضوع»، چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰ و ۶۱). جایگزینی موضوع به‌جای مدلول، امکانات تأویلی متن را گسترش می‌دهد. در این حالت امکان برداشت‌های مختلف از یک نشانه، نه به‌دلیل تعدد معانی متناظر با مدلولها، بلکه به‌دلیل افزایش زوایایی است که می‌توان از آنها به موضوع نگریست. به این شکل، نشانه ضمن حفظ قوام و یگانگی، ظرفیت تأویل‌پذیری بسیاری نیز از خود به نمایش می‌گذارد:

و رفته رفت

و رفتگان همه رفتند

اما

ما

زندانیان خانه و اشیا

تصدیق می‌کنم که نرفتیم!

بر جای خود، نشیمن تاریخ

بنشسته‌ایم گرم

(اسماعیل شاهرودی از: باباچاهی، ۱۳۸۷: ۲۲۳)

در این شعر، نشانه «خانه» یک مصداق است، اما با جمله معترضه «نشیمن تاریخ» به مفهوم بدل شده است؛ مفهومی که نه ناشی از پدید آمدن مدلولی متفاوت برای نشانه، که حاصل تغییر زاویه نگرش به موضوع است. با در نظر گرفتن این الگو، وضعیت روایتی نشانه در دلالت ایدئولوژیک را می‌توان چنین توصیف کرد: روایت پوشیده در و متن با دلالت‌های غالب ایدئولوژیک، براساس «بازنمود» شکل می‌گیرد. بازنمود، شکل ثانویه‌ای است که نشانه در پهنه ادراک (یا پهنه تأویل) به‌خود می‌گیرد و به‌وسیله موضوع نشانه، هدایت می‌شود.

موضوع نشانه

موضوع^{۱۵}، یکی از ویژگی‌های تعیین کننده در کارکرد روایی نشانه است که تاکنون به‌طور شایسته مورد بررسی قرار نگرفته است. در متن (شاعرانه)، نشانه به دو طریق، عملکرد روایی خود را به انجام می‌رساند: یکی ساخت نشانه جدید در متن از طریق وضع رمزگان جدید و یکی بازنمایی واقعی که خود ساخته و به‌همراه دارد.

ابداع نشانه، تأکید بر نوع عملکرد «مدلول» است؛ چراکه «دال» در این ابداع تغییر نمی‌کند. این ایجاد، نیازمند به‌دست آمدن وضعیتی است. ولنگاری در ساخت نشانه‌های جدید و مخدوش کردن نیمی از نشانه (مدلول)، نه‌تنها مفهوم، که زبان را دچار پریشانی می‌کند و زبان به‌عنوان عامل اصلی برقراری ارتباط انسانی، وقتی دچار پریشانی شود، کل ارتباط را مختل می‌سازد. این اختلال، اولین بازنمود نشانه یعنی «روایت» را از متن حذف می‌کند و بر جنبه‌های توصیفی آن می‌افزاید. روایت کامل، حاصل توالی زمانمند و یا علی‌کنش‌هاست. چنانچه این دو عامل (یا حداقل یکی از آنها) در متن نباشد، موضوع دچار نقصان می‌شود و درنتیجه روایت به‌سوی وصف میل می‌کند (ر.ک. توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۷ و ۲۹۸).

موضوع، خود مشخص‌کننده نوع قراردادی است که رابطه همبسته‌ای را برای وضع رمزگان به‌وجود می‌آورد. رابطه همبسته رابطه‌ای است که قرارداد موجود در آن قابل رمزگشایی توسط مخاطب باشد؛ هرچند این رمزگشایی کاملاً (یا حتی هرگز) مشابه رمزگذاری اولیه توسط نویسنده نباشد. چنانچه امکان این رمزگشایی نباشد یا اصولاً قراردادی برای تولید رابطه در میان نباشد، نشانه، نشانه‌ای ابداعی نخواهد بود بلکه

همان دال و مدلول پیشین است که البته در گذر از دست‌اندازه‌های مبهم میان بود و نبود قرارداد جدید، مفهوم پیشینش نیز کمرنگ و یا مخدوش شده است:

وقتی پل از عبور ما روشن شد
دور و نزدیک را تاریکی یک‌دست کرده بود
شنیدم:

پشت سر نهادیم
این همه را

جایی که بر نمی‌گردیم

نه پل، نه پیرامون

نه ما که در تاریکی.

دیدم خرگوشی روشن، از فراز سرم رد شد

(مجابی، ۱۳۸۷: ۷۲۳)

در این نمونه، آنچه در غیاب روابط علیّ و با استفاده از توالی زمانی، گونه‌ای داستانوارگی به متن داده است، موضوع است. موضوع عبور، حرکت و سفر، ایجادکننده زمینه روایی متن است؛ زمینه‌ای روایی که موجبات علیّ آن به خواننده مربوط می‌شود و اوست که بر مبنای همین موجبات علیّ (که کاملاً هم شخصی است)، آغاز و پایان سفر را شکل می‌دهد.

محورهای همنشینی و نقش داستان کوتاه در روایی شدن شعر

یکی از عوامل بسیار مهم و تأثیرگذار بر وضعیت شعر نو، همزمانی تاریخی آن با رواج داستان کوتاه در ایران است. داستان کوتاه به‌عنوان یک گونه ادبی، که مخاطبان بسیار یافته است به‌دلیل ویژگی ایجاز و فشردگی کلام، همچنین به‌دلیل کامل بودن روایت در عین کوتاهی، یکی از انگیزه‌های ورود روایت به شعر نو است. از دیدگاه نشانه‌شناسی، داستان بنا به ویژگی نثر روایی بر محور همنشینی عمل می‌کند. از طرفی داستان کوتاه روایتی نیست که آغاز شود و پس از چند سطر به پایان برسد، بلکه چکیده و فشرده روایتی بزرگتر از خود است که کشف و گسترش این روایت را بر عهده مخاطب خود نهاده است. بنابراین داستان کوتاه علاوه بر محورهای همنشینی، محورهای جانشینی و قطب استعاری گفتار را نیز فعال می‌کند. «داستان کوتاه نه تنها نیازمند کنش، بلکه نیازمند واکنش است. داستان کوتاه نیازمند عدم انطباق است. چنین چیزی بن‌مایه‌های

استعاره و بنمایه جناس را به هم نزدیک می‌کند» (اشک洛夫سکی، ۱۳۸۵: ۱۹۱).

وجود کنش و واکنش در کنار هم به شکلی که هریک استقلال خود را حفظ کرده باشد، یعنی واکنش صرفاً عکس‌العملی در برابر کنش نباشد، بلکه خود کنشی در امتداد زمانی کنش، و عمل‌کننده بر قطب مجازی آن باشد، خود فعال‌کننده قطب استعاری متن خواهد بود. این فرایند به خلق واقعیت جدید می‌انجامد که هم از کنش اولیه و هم از واکنش آن مستقل است: «استعاره با کنار هم آوردن عناصری که کنش و واکنش آنها بعد جدیدی به هردو می‌بخشد؛ واقعیت جدیدی می‌آفریند و آن واقعیت را در قالب زبان حفظ می‌کند» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۹۵). بنابراین عملکرد همزمان محورهای همنشینی و محورهای جانشینی زمانی معنی می‌یابد که کنش و واکنش در قالب زبان حفظ و ارائه شود. ارائه چنین چارچوبی از گفتار با زبان‌پریشی و یا بازی‌های زبانی خارج از بافت زبان امکانپذیر نیست.

استفاده همزمان از امکان محورهای همنشینی و جانشینی، یعنی مدلول در عین حال که به مصداق نزدیک می‌شود از آن دور نیز می‌گردد. جایی که مدلول، مصداق از پیش تعیین شده خود را به روشنی ارائه کند در عین حالی که دور شدن مدلول از مصداق معهود خود و رسیدن به مدلول یا مدلولهای جدید نیز امکانات تأویلی جدیدی در اختیار نشانه قرار می‌دهد، دلالت وجهی ایدئولوژیک می‌یابد که این وجه حاوی دیدگاه‌های جهان‌شمول مانند پدرسالاری، آزادی، فردگرایی، نژادپرستی و... است:

به پرنده‌های جنگل گیلان

پیغام دادم

که در نماز سحرگاهی

و در ملال تنبلی آبسالی جاوید

گنجشک‌های تشنه دشتستان را

در یاد داشته باشند

(آتش، ۱۳۸۶: ۱۹۸)

«گنجشک‌های تشنه دشتستان» که یادآور محرومیت‌های شاعر در دوران کودکی است در عین حال تأویلی تعمیم‌یافته بر تمامی محرومیت‌هایی دارد که نوع بشر می‌تواند داشته باشد؛ بی‌آنکه به زمان یا مکان خاصی محدود شده باشد. اسم خاص دشتستان نیز، نه برای ایجاد محدودیت مکانی، که به منظور عینی و ملموس ساختن این حرمان در متن آمده است. نتیجه چنین جهان‌نگری، صورت ایدئولوژیکی است که متن یافته و به بیان دغدغه‌ای انسانی و نه محلی پرداخته است.

ادبیات نمایشی در روایات شعری

ادبیات نمایشی - به دلیل حجم فراوان تصویر- به عنوان یکی از شگردهای روایی در شعر نو ایران بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. از «مرغ آمین» نیما (نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۴۱ تا ۷۴۹) و «ضیافت» شاملو (شاملو، ۱۳۸۷: ۷۵۵ تا ۷۷۰) که شکلی کاملاً دراماتیک دارد تا اشعاری که از شیوه‌های گفتگوی نمایشی یا تک‌گویی نمایشی (ر.ک. داد، ۱۳۷۸: ذیل دراماتیک مونولوگ) بهره می‌برد مانند «بندها» از م. آزاد (آزاد، ۱۳۷۸: ۲۶۹ تا ۲۹۴). این ادبیات در دهه‌های آغازین شعر نو به دلیل ورود گونه‌های مدرن روایت در آن بزودی مورد توجه شاعران نوسرا قرار گرفت و رواج یافت.

در این شیوه روایتی، تصویر به دلیل انتقال جزئیات صحنه و شیوه‌های گفتگویی کنش‌گران، تصویری شمایی است. درواقع در متن دراماتیک، «متن به مثابه نوعی ابرنشان شمایی ظاهر می‌شود که درون آن حتی انتقال نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای نیز پس از طی فرایند شمایی شدن، به الگویی داستانی از ارتباط واقعی تبدیل شده است» (فیستر، ۱۳۸۷: ۲۱). از این موضوع دو نتیجه به دست می‌آید: اول اینکه ادبیات نمایشی، ابزار مناسبی برای انتقال «نماد» بوده است؛ نمادهایی که به سبب وضعیت حاکم سیاسی- اجتماعی در کل ادبیات ایران راه یافته بود و نویسندگان و شاعران ناگزیر از استفاده از آنها برای بیان منویات خود بودند. دومین نتیجه این است که ادبیات فارسی در آن زمان را به رغم تمام مشابهت‌هایش، نمی‌توان ادبیاتی سمبولیستی دانست؛ چراکه درام، عناصر غیرکلامی را برای روایتگری مورد استفاده قرار می‌دهد و نماد، عمدتاً در کلام اتفاق می‌افتد. از طرفی اغلب نمادپردازیها در متون شعری فارسی، نمادپردازیهای برون‌متنی و متکی به رمزگانهای نمادینی بود که از طریق فرهنگ جاری آن زمان بر متن تحمیل می‌شد و کم بودند شاعرانی چون اخوان ثالث که نمادپردازی را در درون متن و با استفاده از وجوه نمادین نشانه انجام دهند:

نه چراغ چشم گرگی پیر،
 نه نفس‌های غریب کاروانی خسته و گمراه؛
 مانده دشت بیکران خلوت و خاموش،
 زیر بارانی که ساعتهاست می‌بارد؛
 در شب دیوانه غمگین،
 که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد.
 در شب دیوانه غمگین، مانده دشت بیکران در زیر باران، آه، ساعتهاست

همچنان می‌بارد این ابر سیاه ساکت دلگیر.

نه صدای پای اسب رهنی تنها؛

نه صغیر باد ولگردی،

نه چراغ چشم گرگی پیر

(اخوان ثالث، ۱۳۸۸: ۹۲ و ۹۳)

پاره اول در این شعر، روایتی است با دلالت‌های نشانه‌ها. دلالت‌هایی که در پاره دوم انضمامی شده و از وجه برجسته نمادین برخوردار شده است؛ هرچند در نگاه اول، پاره‌روایت دوم، تکرار همان قسمت اول است. این تفاوت، دلالت مصداقی نیمه اول شعر را در نیمه دوم به دلالت مفهومی بدل کرده و امکان تأویل‌پذیری فراوانی به شعر بخشیده است؛ چنانکه مفهوم «چراغ چشم گرگی پیر» در سطر پایانی، نسبت به مصداق همین عبارت در سطر آغازین شعر، بار معنایی بسیار گسترده‌تری دارد و امکان نگرش‌های گوناگون را سبب می‌شود. این تکرار مفهومی در شعر نو به دلیل الزام در پیوند عمودی سطرها، زمینه‌ای روایی به متن بخشیده است که به دلیل نبودن یا کمبود کنش، روایتی در سطح آشکار متن نیست؛ یعنی شعر قصد قصه‌گویی ندارد و روایتی از انتظار را در خود دارد که با استفاده از شگرد تکرار، تصاویر آن را بیان کرده است. چگونگی شکل‌گیری این روایت به نوع تصویر ذهنی‌ای وابسته است که مخاطب از توصیف داده شده در ذهن خود دارد و می‌تواند به اندازه تعداد خوانندگان اثر متفاوت باشد.

تضاد پیشگفته درباره انتقال «نماد» در عین غیرسمبولیستی بودن متن بتدریج میل شاعران را برای بهره‌گیری از ادبیات نمایشی در روایات شعری خود کاهش داده است. شاعران متأخر به ابهام‌آفرینی و تفسیرپذیری آثار خود راغب‌ترند تا به ابهام‌آفرینی و تأویل‌پذیری؛ همچنین نیاز ادبیات نمایشی به «راوی دانای کل» از آنجا که این شکل از روایت در بین شاعران نوسرا مقبولیت چندانی نداشت و آنان بیشتر به راوی «جزئی‌نگر» و به «من تعمیم‌یافته» رویکرد داشتند، امروزه ادبیات دراماتیک وزن چندانی در روایات شاعرانه ندارد.

روایت‌شناسی نشانه‌ها

برای تحلیل روایی و متن بر اساس میزان فراوانی دلالت‌های گوناگون نشانه، آنچه مد نظر قرار می‌گیرد، وجه غالب آنهاست؛ یعنی برای داشتن روایت سمبولیستی، لازم نیست تمامی نشانه‌های آن نمادین باشد؛ بلکه این وجه غالب دلالت‌ها و وجوه نشانه است که نمادگرا بودن یا نبودن متن را مشخص می‌سازد. به همین سبب هم هست که اصولاً

نمی‌توان مرز قاطعی بین مکاتب ادبی و شیوه‌های گوناگون روایتی قائل شد. هر اثر نمادگرا، مقداری رمانتیسم در درون خود دارد و نماد، خود یکی از عناصر بسیار مورد توجه در ادبیات رمانتیک است. آنچه مسلم است، تحلیل متن براساس اصول نشانه‌شناسی - آن چنانکه در این مقاله به تفصیل ذکر شد- می‌تواند راهکاری مناسب و دقیق برای نقد روایی متون بویژه متون شاعرانه باشد؛ چراکه «شکل روایت به وسیله دو نیرو مشخص می‌شود: نیروی انبساط نشانه‌های آن در سراسر طول داستان و نیروی انضمام تفصیل‌های غیر قابل پیش‌بینی در این تحریفها» (بارت، ۱۳۸۷: ۷۵). وجه غالب نشانه‌ای در گفتمانهای هر روایت، همان نیروی انبساط نشانه‌هاست و وضعیتهای دلالتی و وجوه نشانه، نیروی انضمام تفصیل به نشانه را ایجاد می‌کند.

نتیجه‌گیری

وضعیت روایی هر متن با چگونگی دلالت نشانه‌های آن و جوهری ارتباط مستقیم دارد که نشانه را روایی می‌کند. دلالت‌های مستقیم، روایاتی تخت، فاقد تصویر و فاقد عمق معنایی به دست می‌دهد که بیشتر می‌توان از آنها به «قصه‌گویی» یاد کرد؛ کارکردی که یکی دو دهه آغازین شعر نو ایران را در تسلط خود داشت. اما دلالت‌های ضمنی و ایدئولوژیک، نشان دادن، پویایی و تصویر را در متن وارد می‌کند و به این ترتیب ظرفیتهای تأویل‌پذیری و تکثر معنایی متن را افزونی می‌بخشد. ضمن اینکه باید توجه کرد که حرکت ادبیات از سنت به نوآوری، حرکتی از ذهنیت به عینیت، از خطابه‌گری به مشارکت در کنش، از وصف به روایت، از حقیقت به واقعیت، از بیانگری به نشان دادن و از قطعیت به نسبییت است. سیر حرکتی شعر نو از دلالت مستقیم به دلالت‌های ضمنی و ایدئولوژیک، حرکت به سمت فعال کردن ذهن مخاطب و درگیر نمودن او با متن است. به این ترتیب موعظه‌گری از روایات شعری رخت برمی‌بندد و ادبیات تعلیمی (که با ادبیات سنتی ما آمیخته بود) جای خود را به ادبیات روایی می‌دهد؛ روایاتی که به گوشه و کنارهای خفته ذهن انسان رخنه می‌کند و آموخته‌های فراموش شده را آمیخته به تجربه‌های جدید بازآفرینی، و از این راه ایجاد لذت یا حتی تنبه می‌کند.

در این مسیر، تخیل، که به حقیقت مربوط است - چراکه وضعیتی آرمانی را مخیل می‌کند- به توهم که به واقعیت مربوط است - چرا که ناشی از واقعیتهای بیرونی ذهنی شده و دگرگونی یافته است- بدل می‌شود. نتیجه این امر، تبدیل شدن روایات کاملی است که در دهه‌های آغازین شعر نو، شعر را محملی برای قصه‌گویی در نظر گرفته بود

به پاره‌روایت‌هایی که حتی گاه خود به‌طور کامل در متن حضور ندارد. برآمد این تبدیل، استفاده شعر از ظرفیتها و امکانات روایی برای انسجام یافتن و آسانی در برقراری ارتباط با مخاطب است.

پی‌نوشت

1. Substructure
2. Functional
3. Interiority
4. Expressivness
5. Heuristic
6. Retroactive
7. Fictionality
8. Connotational Object
9. Connotative Signified
10. Reference
11. Sense
12. Mental Representation
13. ificatum
14. resentmen
15. Subject

منابع

۱. آتشی، منوچهر؛ مجموعه اشعار؛ ج اول، تهران: نگاه، ۱۳۸۶.
۲. آزاد، م؛ گل باغ آشنایی (مجموعه اشعار)؛ تهران: علم، ۱۳۷۸.
۳. اخوان ثالث، مهدی؛ زمستان؛ چ بیست‌وششم، تهران: زمستان، ۱۳۸۸.
۴. اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه: فرزانه طاهری، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۳.
۵. اشک洛夫سکی، ویکتور؛ «ساختمان داستان کوتاه و رمان»، نظریه ادبیات؛ گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۶. اکو، امبرتو؛ نشانه‌شناسی؛ ترجمه: پیروز ایزدی؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۷.
۷. باباچاهی، علی؛ زیبایی از جنون (زندگی و شعر اسماعیل شاهرودی)؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۷.
۸. بارت، رولان؛ اسطوره، امروز؛ ترجمه: شیرین دخت دقیقیان؛ چ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۸۶.
۹. بارت، رولان؛ درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها؛ ترجمه: محمد راغب؛ تهران: فرهنگ صبا، ۱۳۸۷.
۱۰. براهنی، رضا؛ طلا در مس (در شعر و شاعری)؛ چ سوم، تهران: بی‌نا، ۱۳۷۱.
۱۱. پالمر، فرانک رابرت؛ معنی‌شناسی؛ ترجمه: کورش صفوی؛ چ پنجم، تهران: مرکز، کتاب ماد، ۱۳۸۷.

۱۲. تودوروف، تزوتان؛ بوطیقای ساختارگرا؛ ترجمه: محمد نبوی؛ چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۲.
۱۳. توماشفسکی، بوریس؛ «درون‌مایگان»، نظریه ادبیات؛ گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۱۴. جعفری، مسعود؛ سیر رمانتیسیم در ایران از مشروطه تا نیمه؛ چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۸.
۱۵. جلالی، بیژن؛ گزینه‌اشعار؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۸.
۱۶. جورکش، شاپور؛ بوطیقای شعر نو؛ چ دوم، تهران: ققنوس، ۱۳۸۵.
۱۷. چندلر، دانیل؛ مبانی نشانه‌شناسی؛ ترجمه: مهدی پارسا؛ چ دوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۷.
۱۸. داد، سیم؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ چ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۷۸.
۱۹. روتون، کنت نولز؛ اسطوره؛ ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور؛ چ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
۲۰. سلدن، رامان؛ نظریه ادبی و نقد عملی؛ ترجمه: جلال سخنور و سیمای زمانی؛ تهران: پویندگان نور، ۱۳۷۵.
۲۱. شاملو، احمد؛ مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها؛ چ هشتم، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
۲۲. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ هزاره‌ی دوم آهوی کوهی؛ چ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
۲۳. صفوی، کورش؛ درآمدی بر معنی‌شناسی؛ چ سوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۷.
۲۴. ضیمران، محمد؛ درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر؛ چ دوم، تهران: قصه، ۱۳۸۳.
۲۵. فالر، راجر؛ «بررسی ادبیات به‌منزله زبان»، ترجمه: حسین پاینده؛ زبان‌شناسی و نقد ادبی؛ چ سوم، تهران: نی، ۱۳۸۶.
۲۶. فیستر، مانفرد؛ نظریه و تحلیل درام؛ ترجمه: مهدی نصراله‌زاده؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۷.
۲۷. کالر، آ، جاناتان؛ بوطیقای ساخت‌گرا؛ ترجمه: کوروش صفوی؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.
۲۸. کالر، ب، جاناتان؛ در جستجوی نشانه‌ها؛ ترجمه: لیلا صادقی و تینا امرالهی؛ ویرایش: فرزانه سجودی، تهران: علم، ۱۳۸۸.
۲۹. مجابی، جواد؛ مجموعه اشعار (جلد اول)؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
۳۰. مختاری، محمد؛ قصیده‌های هاویه؛ تهران: آرمان، ۲۵۳۶.
۳۱. مکاریک، ایرنا ریما؛ دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر؛ ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی؛ چ سوم، تهران: آگه، ۱۳۸۸.
۳۲. نیما یوشیج؛ مجموعه کامل اشعار؛ گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز؛ چ هشتم، تهران: نگاه، ۱۳۸۶.
۳۳. والش، ریچارد؛ «کاربردشناسی گفتمان‌های داستان‌واره»، نقب‌هایی به جهان داستان؛ ترجمه: حسین صافی؛ تهران: رخ‌داد نو، ۱۳۸۹.
۳۴. وینوگراوف، ویکتور؛ «کوششهای سبک‌شناسی»، نظریه ادبیات؛ گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۳۵. هاوکس، ترنس؛ استعاره؛ ترجمه: فرزانه طاهری؛ چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

ولایت از نگاه عرفان و تشیع (همانندیها و تفاوتها)

دکتر عباس محمدیان

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

صوفیه و عارفان اهل تسنن از قرن سوم هجری به بعد تا امروز به موضوع ولایت پرداخته‌اند و هر دو گروه شیعیان و عرفا در آثار و کلمات خود از انسان کامل، ولایت، رابطه ولایت و نبوت، لزوم وجود ولی و قطب و حجت در هر زمان در میان مردم برای استمرار حیات، ختم ولایت و مراتب و اصناف اولیا سخن گفته‌اند. نگارنده در این مقاله کوشیده است تا ضمن تبیین موضوع ولایت و مباحث مرتبط با آن، همانندیها و تفاوتهای نگرش دو گروه را در این موضوع با استناد به منابع معتبر بررسی کرده، میزان تأثیرپذیری هر یک از دیگری را نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: ولایت در عرفان، عرفان و ادبیات، تشیع و عرفان، ختم ولایت، نبوت.

مقدمه

ولایت، پیش از هر نوشته و سخن و اثری در فرهنگ اسلامی در قرآن کریم، سخنان و روایات پیامبر اکرم (ص) و امامان معصوم شیعه (ع) ریشه دارد که قرآن و کتابهای روایی شاهد صادقی بر این مدعا است.

از آغازین روزهای اعلام امامت و وصایت علی (ع) از سوی رسول گرامی اسلام (ص)، ولایت نیز در کنار این دو موضوع مطرح بوده و اهل بیت پیامبر (ص) نیز بارها از این موضوع مهم - که اساس اسلام شمرده شده است - سخن گفته‌اند. «ولیّ الله لقبی است که از همان ابتدا، شیعیان به حضرت علی (ع) داده؛ آن بزرگوار را «ولیّ الله الاعظم» نامیده‌اند. ولی در آثار صوفیه و عارفان، بحث از «ولایت» به عنوان یک موضوع مستقل به نظر می‌رسد که برای نخستین بار توسط حکیم ابو عبدالله محمد بن علی بن حسن ترمذی (متوفی ۲۸۵ یا ۳۲۰ هـ. ق) در کتاب «ختم الاولیاء» مطرح شده باشد. این کتاب یکی از متون قدیمی تصوف است که مؤلف در آن از دیدگاه‌های مختلف درباره ولایت سخن گفته که در ۲۹ فصل نگارش یافته، آنچه نام حکیم ترمذی را در تاریخ تصوف همواره برجسته و ممتاز نگاه داشته، طرح موضوع ولایت در آثار اوست؛ چنانکه هجویری (متوفی بین ۴۸۱-۵۰۰ هـ. ق) در فصلی که در مورد اثبات ولایت نوشته است، می‌گوید: «بدان که قاعده و اساس طریقت تصوف و معرفت جمله بر ولایت و اثبات آن است که جمله مشایخ اندر حکم اثبات آن موافقند؛ اما هر کسی به عبارتی دیگرگون بیان این ظاهر کرده‌اند و محمد بن علی [ترمذی] مخصوص است به اطلاق این عبارات مر طریقت را» (نیکلسون، ۱۳۸۲: ۱۷۷).

پس از ترمذی دیگر صوفیه نیز در آثار خود - به نظم و نثر - به این موضوع پرداخته‌اند. سنایی (متوفی ۵۳۵ هـ. ق)، عطار (متوفی ۶۱۸ هـ. ق)، مولوی (متوفی ۶۷۲ هـ. ق)، ابن عربی (متوفی ۶۳۸ هـ. ق)، جامی (متوفی ۸۹۸ هـ. ق)، روزبهان بقلی شیرازی (متوفی ۶۰۶ هـ. ق)، سید حیدر آملی (متوفی پس از ۷۸۷ هـ. ق) و بسیاری دیگر از عارفان و صوفیه تا امروز در آثار خود از ولایت سخن گفته‌اند که درج نام و آثار آنها در ظرف این مقاله نمی‌گنجد. در میان بزرگانی که نام آنها ذکر شد، ابن عربی، بیشتر و ژرفتر از بقیه در کتاب فتوحات مکیه و هم در کتابی که ویژه پاسخ به پرسش‌های حکیم ترمذی نوشته به موضوع ولایت پرداخت است (ر.ک: نیکلسون، ۱۳۸۲: ۱۷۸). سه قرن پس از هجویری

نیز جامی مباحث خود را در باب تاریخچه تصوف با عباراتی درباره ولایت آغاز می‌کند. در واقع، نظریه‌های راجع به ولایت، موضوع مستقلاً را به وجود آورده است که از اواخر قرن سوم هجری، هنگامی که خراز (متوفی ۲۷۷ ه.ق)، سهل تستری (متوفی ۲۸۳ ه.ق) و حکیم ترمذی رسالات خود را در این موضوع نوشته‌اند، مورد بحث صوفیه قرار گرفته است (شیمل، ۱۳۸۴: ۳۳۵ و ۳۳۶).

مفهوم و انواع ولایت

ماری شیمل معتقد است که اصطلاح «ولی» که در زبان انگلیسی به «Saint» ترجمه می‌شود، به معنای کسی است که به وسیله عبادت و ریاضت و تقرّب به حق، تحت حفاظت مخصوص دوست قرار دارد (همان: ۳۳۶).

ولایت (به فتح واو) و (به کسر واو)، ولیّ، مولی و امثال این کلمات، همه از ماده «و - ل - ی» مشتق است. آن چنانکه راغب اصفهانی در کتاب مفردات/القرآن می‌نویسد: قرار گرفتن چیزی در کنار چیز دیگر است به گونه‌ای که فاصله‌ای بین آنها نباشد. به همین مناسبت، این کلمه در مورد قرب و نزدیکی به کار گرفته شده به سبب اینکه در همه این موارد، نوعی مباشرت و اتصال وجود دارد (اصفهانی، ۱۳۸۷: ۸۳۷).

این واژه از پرکاربردترین واژه‌های قرآنی است به گونه‌ای که در ۱۲۴ مورد به صورت اسم و ۱۱۲ مورد به صورت فعل در قرآن کریم آمده است. آنچه از آیات قرآن فهمیده می‌شود در نگاهی کلی دو نوع ولایت وجود دارد: ولایت منفی (ممتحنه / ۱ و ۲) و ولایت مثبت. ولایت مثبت نیز به دو شاخه تقسیم می‌شود: ولایت عام (توبه / ۷۱ و فتح / ۲۹) و ولایت خاص (شوری / ۲۳ و مائده / ۵۵). ولایت خاص نیز اقسامی دارد که عبارت است از: ولایت محبت (شوری / ۲۳)، ولایت امامت، ولایت زعامت، ولایت تصرف یا ولایت تکوینی.

عارفان از زاویه دیگر، ولایت را به عامّه و خاصّه، مطلقه و مقیده، شمسیّه و قمریّه نیز تقسیم کرده‌اند (ر.ک: خواجه‌ای، ۱۳۸۴: ۱۳). ولایت مطلقه، که به اعتباری علم و وجود است، ظاهری دارد و باطنی؛ نور حقیقت وجود تمام انبیا از آدم (ع) تا عیسی (ع) صادر از حقیقت محمدیه است که قرآن فرمود: «إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ» (آل عمران / ۵۹). باطن نبوت هر نبی، ولایت است و عیسی (ع) ختم ولایت عامّه است. این ولایت

عامّه از ولایت خاصّه کلیّه حقیقت محمدیه است؛ چنانکه شیخ محمود شبستری در منظومه گلشن راز می گوید:

ازل عین ابد افتاد با هم ظهور عیسی و ایجاد آدم
(ر.ک: خواجهی، ۱۳۸۴: ۱۵)

قیصری در شرح مقدمه فصوص می گوید: «کمال ولایت را نهایت نیست؛ بنابراین مراتب اولیا نامتناهیند» (به نقل از: یثربی، ۱۳۷۰: ۱۸۰). به همین سبب، عارفان اعتقاد دارند که ولایت مانند وجود، حقیقت متشکک و دارای مراتب و مدارج نزول و صعود است و به ولایت مطلقه، مقیده عامّه و خاصّه تقسیم می شود. ولایت از آن جهت مطلق است که شامل تمامی اهل ایمان می شود و مرتبه اعلای ایمان مخصوص اهل کشف و شهود، و مرتبه میانه آن نصیب اهل برهان و نظر، و مرتبه فرودین آن مربوط به مقلدین از اهل ایمان است. ولایت خاصّه به اهل سلوک و شهود اختصاص دارد که به اعتبار فنای در حق و بقای به وجود حق مطلق به حسب علم و شهود و حال به این مقام می رسند (ر.ک: آشتیانی، ۱۳۷۰: فصل ۱۲).

ولایت حقیقت محمدی و اوصیای دوازده گانه اش، ولایت شمسیه، و ولایت دیگر اولیا - اعم از انبیا و رسولان اولوالعزم و غیره - ولایت قمریه است (همان: ۱۳). حکیم ترمذی دو نوع دیگر از ولایت را نیز برمی شمرد: یکی ولی صدق الله و دیگری ولی مئه الله، که اولی مقام ولایت را از اعتقاد و عمل کامل به همه احکام و جزئیات شریعت و طریقت به دست می آورد و دومی از طریق عشق و محبت مشمول لطف و عنایت حق قرار می گیرد (شیمل، ۱۳۸۴: ۳۴۱). ترمذی در جای دیگر، این دو دسته را با عناوین اولیای حق الله و اولیاء الله نام برده و اوصاف هر کدام را به تفصیل بیشتری مطرح کرده است (ر.ک: راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۷۷، ۷۸، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۹۰، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۴۳ و ۱۴۴).

تأثیرپذیری عرفان از تشیع در موضوع ولایت

در میان اهل پژوهش همواره این پرسش مطرح بوده است که آیا شیعیان، ولایت را با تمام اجزا و شاخ و برگ آن از صوفیه گرفته اند یا صوفیه در این موضوع از باور شیعیان تأثیر پذیرفته اند.

سید حیدر آملی یکی از عارفان شیعی ژرف‌بینی است که در مجموعه بیش از چهل کتاب بزرگ و کوچک خود سخت بر این باور است که شیعیان و صوفیه در مسائل بنیادین دین و عرفان هیچ مخالفتی با یکدیگر ندارند. کتاب «جامع‌الاسرار» او مجموعه‌ای از عرفان شیعی است که موضوع آن، نشان دادن موافقت و همخوانی بنیادی میان تشیع و تصوف است. او می‌گوید: آن‌گاه که تصوف و تشیع با هم جمع آیند، عرفان شیعی واقعی را به وجود می‌آورند (ر.ک: کریمی زنجانی، ۱۳۸۵: ۱۴۵). آملی در جای‌جای این اثرش به تأثیرپذیری تصوف از تشیع، بویژه در موضوع ولایت اشاره کرده است. او صوفیان را «مؤمن ممتحن» و شیعیان را «مؤمن غیرممتحن» می‌نامد و از اینکه این دو نمی‌دانند که هر دو در اصل یکی هستند، ابراز تأسف می‌کند (ر.ک: همان: ۶۰).

برخی از بزرگان عالم تشیع، انتساب اصل صوفیه را به اهل بیت عصمت و طهارت (ع)، قطعی می‌دانند که البته در طول تاریخ دچار لغزشها و دگرگونیهایی شده‌اند. مرحوم علامه محمدحسین طباطبایی (متوفی ۱۳۶۰ هـ. ش) بر این باور است که نباید در اصل انتساب صوفیه به امامان معصوم (ع) و صحت آموزه‌ها و رفتار ایشان شک روا داشت. ایشان می‌فرمایند «یکی از بهترین شواهدی که دلالت دارد بر اینکه ظهور این طایفه از تعلیم و تربیت ائمه شیعه سرچشمه می‌گیرد، این است که همه این طوایف به استثنای یک طایفه [نقشبندیّه]، سلسله طریقت و ارشاد خود را به پیشوای اول شیعه منتسب می‌سازند؛ دلیل ندارد که ما این نسبت را تکذیب نموده و به واسطه مفاسد و معایبی که در میان این طایفه شیوع پیدا کرده، اصل نسبت و استناد را انکار کنیم» (به نقل از: همان: ۲۰).

به نظر سید حیدر آملی، مخالفتها با تصوف از اواخر دوره صفویه شدت یافت؛ با وجود اینکه به همت گروهی از صوفیان صافی، مذهب تشیع به مذهب رسمی ایران تبدیل شد، اواخر دوره صفویه، دوره دوری از حقیقت عرفانی شیعه شد. کسانی هم که مثل ملّاصدر (متوفی ۱۰۵۰ هـ. ق) یا فیض کاشانی (متوفی ۱۰۹۰ هـ. ق) یا مجلسی اول (متوفی ۱۰۷۰ هـ. ق) تصوف را قبول داشتند از سویی علیه صوفی‌نمایان سخن گفتند و از سوی دیگر، مشرب تصوف را عرفان نام نهاده از آن دفاع کردند. بدین سبب، اصطلاح عرفان جایگزین اصطلاح تصوف شد (همان: ۲۱).

همانندیها و تفاوتهای شیعه و عرفا در موضوع ولایت

با ژرف‌نگری در آثار نظم و نثر به جای مانده از شیعیان و عارفان شیعی و سنی، همانندیهای زیادی در نگاه و باور آنان به موضوع ولایت دیده می‌شود؛ هر چند در مصداق اولیای کامل و خلفای محمدی و قطب و حجت زمان، تفاوتی هم در باور آنان پیدا می‌شود.

بسیاری از عالمان شیعی، باورهای عرفانی شیخ اکبر، محی‌الدین بن عربی را پذیرفته، شرح و تفسیر کرده و نشر داده‌اند و گاه در تعریف ولایت و صفات اولیا به سخنان بزرگانی، چون مولوی، شبستری (متوفی ۷۲۰ هـ.ق)، ابن عربی، جامی و دیگران در لابه‌لای آثار خود استشهد کرده‌اند. نگاهی به آثار عرفانی سید حیدر آملی، حکیم حاج ملّاهادی سبزواری (متوفی ۱۲۸۹ هـ.ق)، بویژه کتاب اسرارالحکم و شرح مشنوی معنوی او، آثار سیدجلال‌الدین آشتیانی (متوفی ۱۳۸۴ هـ.ق)، مرحوم امام خمینی (ره) (متوفی ۱۳۶۸ هـ.ش)، علّامه محمدحسین طباطبایی و شاگردان و شارحان بزرگ آثار آنان، اثبات‌کننده این ادعاست که در این مقاله بارها به سخنان آنها اشارت رفته است. به قول هانری کربن (متوفی ۱۹۷۸ م.) «شاید حتی یک بحث باطنی اسلامی نباشد که امامان شیعی (در محاورات، مواعظ و خطبه‌های خود) به آن اشاره نکرده و بحث را آغاز نکرده باشند و از این دیدگاه می‌توان صفحات بسیاری از آثار ابن عربی را همچون صفحاتی خواند که به توسط یک نویسنده شیعی نوشته شده است» (کربن، ۱۳۷۳: ۴۷).

مرحوم سید جلال‌الدین آشتیانی در کتاب شرح مقدمه قیصری بر فصوص‌الحکم ابن عربی هم‌نوا با این عارف بزرگ جهان اسلام و شاگردان او در تعریف «ولی» می‌گوید: «ولی» کسی است که فانی در حق و باقی به ربّ مطلق بوده و جهات بشری و صفات امکانی او در جهت ربّانی فانی گشته و صفات بشری وی به صفات الهی مبدّل گردیده باشد (ر.ک: آشتیانی، ۱۳۷۰: فصل ۱۲). مولوی چنین اشخاصی را گاه با لفظ «ابدال» یاد می‌کند که شخصیت مُلکی فانی او به شخصیت ملکوتی باقی تبدیل شده باشد:

قوّت از قوّت حق می‌زهد	نز عروقی کز حرارت می‌جهد...
همچنین این قوّت ابدال حق	هم ز حق دان، نه از طعام و از طبق
جسمشان را هم ز نور اسرشته‌اند	تا ز روح و از ملک بگذشته‌اند

(مثنوی: ۸-۳/۳)

موضوع ولایت در عرفان به تبع بحث از انسان کامل مطرح می‌شود. دیدگاه عارفان بزرگ شیعی و سنی درخصوص پایگاه بلند انسان در عالم آفرینش و برتری او بر سایر موجودات برگرفته از آیات قرآن، سخنان گهربار پیامبر اکرم (ص) و اخبار معصومین (ع) است. تا جایی که از قرآن و احادیث فهمیده می‌شود، انسان اشرف مخلوقات، برگزیده آفریده‌ها (اسراء/ ۱۰)، علت غایی آفرینش، واسطه فیض وجود به سایر موجودات عالم غیب و شهادت، مسجود فرشتگان (بقره/ ۳۳ - اعراف/ ۱۱ - حجر/ ۱۵ - کهف/ ۵۰) و آینه تمام‌نمای نامها و صفات الهی است (ر.ک: سبزواری، بی‌تا: ۷۳ و ۷۴ و همو، ۱۳۷۲: ۱۴۷).

نجم رازی (متوفی ۶۵۴ هـ.ق) در ابتدای کتاب مرصادالعباد در همین موضوع می‌گوید:

ای نسخه نامۀ الهی که تویی وی آینه جمال شاهی که تویی
بیرون ز تو نیست هر چه در عالم هست از خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی
(نجم‌رازی، ۱۳۶۶: ۳)

۱۶۷ پایگاه بلند آدمی و جایگاه متعالی او در عالم آفرینش باعث شده تا موضوع «انسانشناسی» و «خودشناسی» و «نبوت» و «ولایت» از مباحث ارزنده و مهم و درازدامن حکمت و عرفان گردد و «خودشناسی»، یعنی «انسانشناسی» مقدمه «خداشناسی» قرار گیرد؛ همان گونه که پیامبر اکرم (ص) فرمود: «من عرف ربّه فقد عرف ربّه» (مجلسی، بی‌تا: ۳۲/۲).

بهر آن پیغمبر این را شرح ساخت هر که خود بشناخت یزدان را شناخت
(مثنوی: ۲۱۱۶/۵)

شناخت حقیقت «نبوت» و «ولایت» نیز به تبع «انسان کامل» ممکن می‌گردد. در اصطلاح اهل معرفت، «ولی» انسان کاملی است که از همه تیرگی‌های صفات بشری و نفسانی و وابستگی‌های دنیوی و اخروی پاک شده و پای در ایمن آباد دل گذاشته و از طریق سیر در باطن و حقیقت «خود» به منزلگاه نخستین حقیقت خویش برگشته و با «عقل کل» وحدت پیدا کرده و از بام هستی و به چشم حق به عالم مادون می‌نگرد و ملکوت آسمان و زمین را به چشم پاک دل خویش مشاهده می‌کند. او از خود فانی و به حق باقی است و از نفس خویش هیچ خبر ندارد (ر.ک: سجّادی، ۱۳۶۲: ۴۹۲).

ابوالفضل میبدی (متوفی قرن ششم هجری) در تفسیر کشف‌الاسرار، ولایت را به چهار

قسم «عظمی»، «کبری»، «وسطی» و «صغری» تقسیم می‌کند. ولایت عظمی، لاهوتی است؛ ولایت کبری، جبروتی است؛ ولایت وسطی، ملکوتی است و ولایت صغری ناسوتی است.

ولایت عظمی مخصوص خاتم انبیاست. ولایت کبری ویژه سایر انبیاست، ولایت وسطی، خاص اولیا، و ولایت صغری به مؤمنان و عارفان اختصاص دارد (مبیدی، ۱۳۵۷: ۵۶۵/۵).

هر چند نگارنده در آثار عارفان و دانشمندان شیعی چنین تقسیم‌بندی خاصی را در مورد اولیا مشاهده نکرده است از مضامین آیات قرآن و اخبار معصومین (ع) و سخنان علما و عرفای شیعی به این دریافت می‌توان رسید که ولایت درجات و مراحل دارد و مانند حقیقت وجود، متشکک است (ر.ک: آشتیانی، ۱۳۷۰: ۸۶۵-۸۶۶).

بنابراین، نمی‌توان افتراق زیادی در اصل موضوع ولایت و صفات و درجات «ولی» میان شیعیان و صوفیان غیرشیعی مشاهده کرد، بلکه به قول سید حیدر آملی این دو در اصل یکی است. او در تفسیری که بر قرآن نوشته به اقتضای سخن به این موضوع اشاره کرده است که «شیعه‌ای که صوفی نباشد، شیعه نیست و صوفی که شیعه نباشد، صوفی نیست» (کریمی زنجانی اصل، ۱۳۸۵: ۴۸). اصلاً اساسی‌ترین بحث کتاب بزرگ جامع‌الاسرار او این است که شیعیان حقیقی صوفی‌اند و صوفیان حقیقی شیعی‌اند.

ممکن است نظر آملی را گروهی از علمای شیعی در این حد قبول نداشته باشند و بر آن خدشه وارد کنند، ولی اگر متوجه باشند که منظور سید حیدر از صوفیان، صافیان باورمند به ولایت پیامبر اکرم (ص) و اهل بیت او (ع) هستند، تا حد زیاد این اشکال برطرف خواهد شد. هر چند این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که رفته‌رفته در طول تاریخ، لغزشها و دگرگونی‌هایی در افکار و اندیشه‌های صوفیان نفوذ کرد که با روح تشیع و ولایت مورد نظر شیعیان اندکی متفاوت است؛ بویژه در بحث مصداق ولی کامل و اولیای کامل هر زمان و پیروان و مشایخ مورد نظر صوفیه.

صفات اولیا

از نظر شیعیان عارف مسلک و عرفای اهل تسنن، «ولی» انسان کاملی است که از همه تیرگیها و نواقص صفات بشری رسته و به حق پیوسته و به مرتبه فنا رسیده و به بقای حق

باقی گشته است (ر.ک: آشتیانی، ۱۳۷۰: فصل ۱۲). او به مرتبه‌ای از کمال رسیده که به سبب فنای در حق از وجود بشری خود هیچ نشانی نمی‌بیند و به مرتبه وحدت و اتصال به حق رسیده است (ر.ک: سجادی، ۱۳۶۲: ۴۹۲؛ هم‌چنین ر.ک: راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۲۷۲ و ۲۷۴). آنان مظهر و مجلای تمامی نامها و صفات حق - تعالی - و آینه تمام‌نمای حضرت الهیت به شمار می‌روند. حدیث قدسی «إِنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ»، (مجلسی، بی‌تا: ۱۱/۴) به همین حقیقت اشارت دارد. بنابراین، دیدن چنین انسانهای از خود رسته و به خدا پیوسته‌ای در حکم دیدن حق و همشینی با آنان به منزله همشینی با او است:

هر که خواهد همشینی خدا تا نشیند در حضور اولیا
چون مرا دیدی خدا را دیده‌ای گرد کعبه صدق بر گردیده‌ای

(مثنوی: ۱/ ۲۲۴۷)

حکیم ملاحادی سبزواری، که یکی از حکیمان و عارفان نامدار شیعی قرن سیزدهم هجری است در این موضوع با مولوی و سایر عارفان اهل تسنن هم‌عقیده است. او نیز بر این باور است که اولیای الهی «مظهر و جلوه‌گاه اتم و آینه تمام اسما و صفاتند؛ معرفت ایشان معرفت خدا و محبت ایشان محبت او، و بغض ایشان بغض او، و قلب ایشان عرش مجید او» است (سبزواری، بی‌تا: ۱۴۸). در بعضی احادیث معصومین (ع) آمده است: «لنا مع الله حالات، هو نحن و نحن هو و هو هو و نحن نحن» (همان).

بنابراین، دل‌اولیای کامل حق، عرش خدا و قدرت ایشان قدرت او و اراده و علم و حکمت و سایر صفاتشان متصل به صفات خداست. ایشان چون از خود فانی گشته و به حق باقی گردیده‌اند، فعل آنان نیز فعل حق به شمار است:

آن که جان بخشد اگر بکشد رواست نایب است و دست او دست خداست

(مثنوی: ۱/ ۲۲۶)

روزبهان بقلی شیرازی در بازگویی یکی از مکاشفات خود در کتاب کشف‌الاسرار می‌گوید که از سوی خداوند به عنوان جانشین حق بر کاینات منصوب شده با دریافت سر و علم الوهیت. روزبهان در عبارتی که یادآور اوصاف امامان شیعی است، خود را از هرگونه نافرمانی حق و معصیت مصون می‌بیند (ر.ک: و. ارنست، ۱۳۸۳: ۱۳۷).

هرچند از نظر عارفان شیعی، این‌گونه دعاوی از جانب غیرمعصوم اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد، اصل موضوع با آموزه‌های شیعی سازگاری دارد. روزبهان در جای دیگر، سخن از دریافت مسند ولایت، اقتدار و سلطنت از جانب رسول اکرم (ص) را در خلال

رؤیت‌های بیشمار دیگرش می‌گوید (ر.ک: همان: ۱۳۹) و اعتقاد دارد که انواع معارفی که در ضمیر باطن وی از جانب حق به ودیعه نهاده شده است، ابداً در مرتبه‌ای پایین‌تر از علوم الهام شده بر انبیا نیست (ر.ک: همان: ۱۴۰).

ابوالفضل میبدی، اولیای خدا را غرق شده در دریای دانش‌های حقیقت و غواصان گوهر حکمت و در آسمان فطرت، خورشید ارادت و مستقر عهد دولت و مقبول حضرت الهیت و صرف اسرار ربوبیت و عنوان شریعت و برهان حقیقت می‌داند و در اوصاف آنها به تفصیل سخن می‌گوید (ر.ک: میبدی، ۱۳۷۱: ۴۳۶ و ۴۳۷).

ملاصدراى شیرازی حکیم بزرگ اشراقی شیعی، نیز هم‌داستان با عرفا در اشعار خویش می‌گوید:

هست حق را در سرای پر غرور	بندگان کایشان پر چشمند و نور
همچو اعیان ملایک بر سما	در زمین باشد عیون پر ضیا
پای تا سر، عین نورند و حیات	نزد محجوبان چو اجساد و ممات
پای تا سر چشم، مانند دلند	نزد نامحرم، ولی ز آب و گلند
چون ظهور آخرت گردد قوی	اولیا بینند حال اخروی

(ملاصدرا، ۱۳۷۶: ۲۱)

همه عارفان شیعی و اهل تسنن بر این باورند که خداوند به سبب غیرت خویش، حقیقت باطن اولیا را از چشم نامحرمان و ناقصان پوشیده نگه می‌دارد تا چشم‌زده هر اهل و نااهل نگردند. در حدیث قدسی آمده که «أُولِیَائِی تَحْتَ قَبَابِی لَا یَعْرِفُهُمْ غَیْرِی» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۵۲). این امر، شناخت اولیای کامل الهی، بویژه قطب یا حجت را دشوار و حتی برای ناقصان غیرممکن می‌کند؛ به قول سعدی:

مردان راحت از نظر خلق در حجاب شب در لباس معرفت و روز در قبا

(کلیات سعدی: ۴۲۹)

مولوی در دشواری شناخت انبیا و اولیا و اینکه ظاهربینان و ناقصان فقط به جنبه بشریت آنان می‌نگرند و اولیا را همچو خود می‌بینند، می‌گوید:

همسری با انبیا برداشتند	اولیا را همچو خود پنداشتند
گفته اینک ما بشر، اینان بشر	ما و ایشان بسته خوابیم و خور
این نداشتند ایشان از عمی	هست فرقی در میان بی منتها

(مثنوی: ۱/ ۲۶۵-۲۶۸)

شیعیان نیز همچون عارفان غیرشیعی در مورد پوشیدگی حقیقت باطن اولیا از چشم خلق با استناد به احادیث معصومین(ع) چنین باوری دارند. در حدیث از قول معصوم(ع) آمده است که: «إِنَّ اللَّهَ خَبَأَ ثَلَاثَةً فِي ثَلَاثَةٍ، خَبَأَ رِضَاءَهُ فِي طَاعَاتِهِ فَلَا تَسْتَحِقُّ شَيْئاً مِنْ طَاعَاتِهِ، فَلَعَلَّ رِضَاءَهُ فِيهِ وَ خَبَأَ سَخَطَهُ فِي مَعَاصِيهِ، فَلَا تَسْتَحِقُّ شَيْئاً مِنْ مَعَاصِيهِ فَلَعَلَّ سَخَطَهُ فِيهِ، وَ خَبَأَ أَوْلِيَائَهُ تَحْتَ خَلْقِهِ، فَلَا تَسْتَحِقُّ أَحَدًا، فَلَعَلَّهُ هُوَ الْوَلِيُّ» (سبزواری، بی تا: ۲۷۴).

عارفان و شیعیان هر دو باور دارند که اولیا استاد و راهنما و مکمل و مربی نوع بشرند که در دوره انبیا به صورت «نبوت» و در دوره امامان(ع) و اولیا به مظهر امامت و ولایت ظاهر می شوند. اولیا و امامان(ع) را در زبان شریعت و طریقت به القاب و عناوین مختلف می خوانند؛ از قبیل: امام، ولی امر، حجت خدا، خلیفه الله، نایب حق، مهدی هادی، قطب، مرشد، شیخ، استاد، پیر، غوث، اولیا، اصفیا، ابدال، مردان کامل، مردان خدا، انسان کامل، خضر، سلیمان، عیسی و امثال آن (همایی، ۱۳۶۶: ۸۰۳/۲).

یکی از برجسته ترین صفات اولیا از نظر شیعه و سنی، قدرت تصرف آنان بر نفوس و قلوب دیگران و طبیعت و کائنات است که از فنای آنان در حق و مظهریت اسما و صفات الهی بودن آنان ناشی می شود. به نظر آنان «ولی» کامل نیز همچون «نبی» کامل، جلوه گاه حقیقت اسم «الله» است. بنابراین، منشأ تصرفات او، تحقق به همین نام است. او دارای قدرت تام، و در ولایت کلی، صاحب قدرت تصرف در حال و آینده است (آشتیانی، ۱۳۷۰: ۷۰۹).

مولوی در موضوع تصرف «ولی» و پیر راه دان بر باطن مریدان می گوید:

ای لقای تو جواب هر سؤال مشکل از تو حل شود بی قیل و قال
ترجمانی هر چه ما را در دل است دست گیری هر که پایش در گل است

(مثنوی: ۹۷-۹۸)

موضوع ولایت تکوینی از اصول مهم مذهب تشیع و عرفان است؛ اما در پاسخ به این پرسش مقدّر که کدام یک از این دو از دیگری تأثیر پذیرفته است، می توان گفت که به حکم قراین مسلم تاریخی، عرفان این موضوع را از تشیع اقتباس کرده است؛ زیرا بحث ولایت از مباحث اساسی پیروان این مذهب و ولایت تکوینی از شاخه های بحث ولایت به شمار می رود.

موضوع ولایت تکوینی از سویی به استعدادهای نهفته در انسان مربوط می‌شود و از سوی دیگر به رابطه انسان با خدا وابسته است. منظور از ولایت تکوینی این است که انسان در اثر پیمودن راه مستقیم بندگی حق از مسیر شریعت به مقام قرب الهی نایل می‌شود و هر چه درجات قرب را به اراده و کوشش خود و به توفیق و عنایت حق بیشتر ببیماید از صفات بشری و ناتوانی و نقص و کاستی‌های انسانی دورتر، و در نهایت جلوه قدرت و علم و اراده و سایر صفات الهی می‌شود. این موضوعی است که ترمذی نیز در پاسخ شاگردی که از وی در مورد خصال دهگانه‌ای که ولایت به واسطه آن در شخص کمال می‌یابد به بیان دیگری مطرح می‌کند (ر.ک: راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۱۴۸ و ۱۵۱) و مولوی می‌گوید:

از مقامات تبتل تا فنا پله پله تا ملاقات خدا

(مثنوی: ۳/ ۴۲۳۵)

انبیا، که نبوت خود را از مرتبه ولایتشان می‌گیرند نیز به دلیل دارا بودن ولایت تکوینی، قدرت تصرف بر نفوس و طبیعت پیدا می‌کنند و خوارق عاداتی بر دست آنان جاری می‌شود که در اصطلاح «معجزه» نامیده می‌شود. داستان انبیا در قرآن کریم مشحون است به معجزات انبیا، یعنی ولایت تکوینی آنان که حجت نبوت ایشان بر خلق است و بدانها تحدی می‌کنند (به عنوان نمونه، ر.ک: نمل/ ۱۵-۱۶ و ۲۱-۲۴ و ۲۹-۳۲، یوسف/ ۶۳، آل عمران/ ۴۹، شعرا/ ۴۱-۱۵۸، بقره/ ۲۳-۲۴ و ۶۰، اسرا/ ۱۱۰، طه/ ۷۷، نساء/ ۸۲، روم/ ۳-۲، نحل/ ۸۹ و قمر/ ۱-۲).

هر چند سخن گفتن از تمامی صفات اولیا، خود مقاله جداگانه‌ای می‌طلبد و در حوصله این مقال نمی‌گنجد، اشاره کوتاه به برخی دیگر از صفات اولیا در اینجا بایسته می‌نماید.

حکیم ترمذی، علاوه بر صفات اولیا، مثل تهذیب نفس، اخلاص، کمال، فنا، ولایت تکوینی و امثال اینها در پاسخ پرسش شاگردی که از او در مورد علم اولیا می‌پرسد، ضمن پاسخ به این پرسش به چند صفت دیگر آنان نیز اشاره می‌کند. او می‌گوید مقصود از علم اولیا «علم آغاز زمان (بدء)، علم احکام سرنوشت (علم المقادیر)، علم میثاق و علم حروف، اینها اصول حکمت است و آن حکمت هم حکمت عالیه است؛

به علاوه، این علم در میان بزرگان اولیا ظاهر می‌شود و فقط آنهایی که از ولایت حظی برده‌اند، چنین علمی را از آن بزرگان دریافت می‌کنند.

و اما صفات خوب اولیا: قصد، هدایت دوست، حیا، استعمال حق در هر آنچه کوچک یا بزرگ است، سخاوت نفس، تحمّل اذیت، زحمت، [دادن] نصیحت خالصانه، سلامت طبع، و حسن خلق نسبت به تدبیر خدا [در اداره عالم] و نسبت به اخلاق خلق» (راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۱۹۲). برای اطلاع از سایر صفاتی که ترمذی برای اولیای حق برمی‌شمرد، می‌توان به صفحات ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۱۵، ۲۱۸ و ۲۱۹ همان کتاب مراجعه کرد.

علاوه بر این صفات از دیگر صفات برجسته اولیا، علم شهودی آنها به خود، خدا، هستی و ملکوت اشیاست. آنها در مرتبه فنا و سیر در حقایق اسما و صفات الهی، باطن هر چیزی را به چشم خدا می‌نگرند؛ به همین سبب است که در چشم باطن آنان خیال و وهم جایی ندارد؛ آنچه هست یقین است و شهود:

نقش من از چشم تو آواز داد	که منم تو، تو منی در اتحاد
کاندرین چشم منیر بی زوال	از حقایق راه کی یابد خیال...
چشم من چون سرمه دید از ذوالجلال	خانه هستی است، نه خانه خیال

(مثنوی: ۱۰۳/۲-۱۰۸)

عارفان از این گونه علم شهودی پاک از وهم و خیال و مجاز، که مستقیماً از سرچشمه حقایق جاری می‌شود، بسیار سخن گفته‌اند:

ز اجتهاد و از تحرّی رسته‌ام آستین بر دامن حق بسته‌ام

(مثنوی: ۳۸۰۷/۱)

روزبهان نیز بارها در آثارش از علم شهودی و تشرّف به ولایت سخن گفته و مدّعی سخن گفتن بی واسطه با خدا در مرتبه فنا شده است (ر.ک: ارنست، ۱۳۸۳: ۱۴۲، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۷۰، ۳۰۷ و ۳۱۱). سخنانی که برای ناآشنایان به عرفان و تصوّف گزاف و حتّی شرک‌آلود به نظر می‌رسد و برای آشنایان به این علم، اندکی غامض و دشوار.

رابطه نبوت و ولایت

«ولی» از نامهای حق - تعالی - است و به ناچار هر نامی از نامهای او در عالم وجود مظهري می‌طلبد. چون نامهای الهی همواره تجلی بیرونی دارد، ولایت هرگز انقطاع

نمی‌پذیرد. ولایت صفت کلی الهی است؛ کلمه‌ای باقی و دایمی است و زوال نمی‌پذیرد، بلکه ولی افضل نامهای حق است و منشأ هر موجودی تعینی از اسمهای الهی است. بنابراین، نام «ولی» مظاهر خود را پاینده نگه می‌دارد؛ اما «نبی» و «رسول» از نامهای خداوند نیستند و در شریعت چنین نامی برای حق به کار نرفته؛ پس رسالت انقطاع‌پذیر است و پس از خاتم انبیا(ص) باب «نبوت» در تشریع بسته شد و چنین نامی که به بنده اختصاص یابد باقی نمی‌ماند؛ همان‌گونه که حضرت ختمی مرتبت فرمود: «لَا نَبِيَّ بَعْدِي» (سبزواری، ۱۳۷۲: ۲۷۶ و ۲۷۷).

اگر حکومت اسم «ولی» منقطع شود، دنیا خراب و عالم ماده فنا می‌پذیرد و ظاهر عالم چهره عوض می‌کند و رخت به باطن می‌کشاند و احدی از موجودات زنده نمی‌ماند؛ چرا که فیض وجودی خود را به واسطه حقیقت ولایت «ولی» دریافت می‌کند (ر.ک: راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۲۵۱-۲۵۲)؛ به همین سبب است که امام محمد باقر(ع) فرمود: «لَوْ بَقِيَتْ الْأَرْضُ يَوْمًا بَلَا إِمَامٍ مِّنَّا لَسَاخَتْ بِأَهْلِهَا» (مجلسی، بی‌تا: ۳۷/۲۳).

عارفان شیعی و سنی هر دو درباره لزوم وجود انسان کامل در هر زمان که «حجّت» و «قطب» نامیده می‌شود، اعتقاد دارند و بر این باورند که بقای عالم ماده به وجود آن‌ها وابسته است. حکیم ترمذی نیز که از عارفان اهل تسنن است، مانند شیعیان چنین اعتقادی دارد (ر.ک: راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۲۸۹).

مرحوم امام خمینی(ره) در دیوان اشعارش در راستای همین اعتقاد است که در مدح امام زمان(عج) می‌فرماید:

حضرت صاحب زمان، مشکات انوار الهی	مالک کون و مکان، مرآت ذات لامکانی
مظهر قدرت، ولی عصر، سلطان دو عالم	قائم آل محمد، مهدی آخر زمانی
با بقای ذات مسعودش همه موجود باقی	بی لحاظ اقدسش یکدم همه مخلوق فانی
خوشه‌چین خرمن فیضش همه عرشی و فرشی	ریزه‌خوارخوان احسانش همه انسی و جانی
از طفیل هستی‌اش هستی موجودات عالم	جوهری و عقلی و نامی و حیوانی و کانی

(خمینی، ۱۳۷۲: ۲۵۶)

حضرت امیرالمؤمنین در نهج البلاغه به کمیل به زیاد نخعی می‌فرماید: «زمین خالی از کسی که حجّت و قائم (به امر) خدا باشد نیست و او یا آشکار و مشهود است و یا ترسان و پنهان» (خواجوی، ۱۳۸۴: ۴۵). در کافی از حضرت باقر(ع) روایت شده که: «به خدا سوگند از زمانی که خدا آدم را قبض روح کرد، زمین را بدون امامی که به وسیله

او به سوی خداوند هدایت شوند وانگذازد و او حجت خداست بر بندگانش و زمین بدون امامی که حجت خدا بر بندگانش باشد، باقی نمی ماند» (همان: ۴۶). در مورد سخن امام صادق (ع) نیز به همان کتاب، ص ۴۷ مراجعه شود. ملاصدرا در شرح کتاب حجت اصول کافی می گوید: «حکما و عرفا به واسطه قوانین عقلی و آیات قرآنی می دانند که زمین خالی از کسی که حجت الهی بر خلقش بوده نیست و او باید یا پیغمبر و یا امام و وصی باشد» (همان: ۴۴). ابن عربی هم که از بزرگترین عارفان اهل تسنن است در این باب بر همین عقیده استوار است (ر.ک: همان: ۳۲). حداقل از زمان ترمذی به این سوی از میان عرفای کامل، سلسله مراتب کاملی از اولیا بیرون آمده است که بالاترین شخصیت معنوی به نام «قطب» یا «غوث» خوانده می شود. ابن عربی و روزبهان نیز بر این عقیده اند که قطب مرکز حقیقی نیروی معنوی عالم بوده، دوام و بقای این جهان متکی به اوست (شیمل، ۱۳۸۴: ۳۳۶ و ۳۳۷).

انبیای هر زمان، اولیای کامل همان زمان نیز به شمار می روند؛ زیرا انبیا مقام نبوت و رسالتشان را وامدار مرتبه ولایتشان هستند (راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۱۵۶). نبوت، که مقام خلقی و ظاهری است مؤید از جنبه ولایت خود است که جهت حقی و ربانی است. جنبه نبوت انبیا که ملازم با قوت و قدرت و تصرف در کاینات و اظهار علوم و بیان معارف و حقایق، و خبر از ذات و صفات و اسمای الهی است، استوار بر جهت ولایت آنهاست. انبیا به اعتبار مقام باطن وجود خود و جهت مقام ولایت خویش، متصل به حق و واسطه در فیض می باشند. در حقیقت، مقام باطن آنها، عین ولایت آنهاست (خواجوی، ۱۳۸۴: ۶۴).

نبوت تشریعی منقطع می گردد، ولی نبوت تعریفی که عبارت از خبر و آگاهی و اطلاع از معارف الهی است برای اولیا ثابت و به بقای ولایت باقی است؛ یعنی تا دنیا باقی است گسسته نمی شود (ر.ک: همان: ۱۲ و ۱۳).

بنابراین، همه گروه های عارفان شیعی و سنی و عدّه زیادی از حکیمان بر این باورند که با ختم نبوت به رسول گرامی اسلام (ص)، ولایت منقطع نمی شود و عالم هستی برای بقای خود به حجت یا قطبی نیاز دارد که واسطه فیض وجود است:

پس به هر دوری ولیّ قائم است آزمایش تا قیامت دائم است

(مثنوی: ۸۱۵/۲)

این انسانها در هر زمانی به شکل و لقب خاص جلوه گر می‌شوند. پیش از وجود خاتم انبیا(ص) ظهور اولیا و اقطاب به مظهر «نبوت» بود، ولی پس از انقطاع نبوت تشریعی، دایره ظهور به سلسله امامان و اولیا و اقطاب و مشایخ طریق رسید که منصب خلافت الهی و ولایت تکوینی دارند. این رشته هرگز انقطاع نمی‌پذیرد و تا ابد متصل و دایم خواهد بود (ر.ک: همایی، ۱۳۶۶: ۸۲۸/۲ و ۸۲۹).

تفاوتی که در این موضوع بین شیعیان و عارفان اهل تسنن درخصوص خلفای محمدی و اولیا و اقطاب پس از پیامبر(ص) وجود دارد، باعث می‌شود تا این دو گروه را در مورد مصادیق اولیای کامل هر زمان از یکدیگر دور کند. شیعیان دوازده تن از اهل بیت پیامبر(ص) را خلفای محمدی و قطب و حجت هر زمان می‌دانند و عرفای اهل تسنن ضمن اینکه اهل بیت رسول(ص) را نیز جزو اولیا می‌شمارند، عدد اولیای کامل را به دوازده تن منحصر نمی‌دانند و این مرتبه را به سایر اولیا هم تعمیم می‌دهند؛ به عنوان مثال، حکیم ترمذی - که عقاید او به ضد شیعی بودن معروف، و کتابی هم بر ردّ روافض نوشته است - اهل بیت پیامبر(ص) را نسبی نمی‌داند، بلکه معنوی به شمار می‌آورد و بر این باور است که اولیای کامل هر زمان در حقیقت، اهل بیت پیامبر(ص) به شمار می‌روند (ر.ک: راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۱۷۱)؛ هم‌چنین مطالبی درخصوص تفاوت «ولی» و «نبی» دارد که درج آنها باعث درازدانی سخن می‌شود. خواستاران می‌توانند به مأخذ پیشین، صفحات ۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۰ و ۱۸۱ مراجعه کنند.

شکی نیست که مراتب اولیا و انبیا با یکدیگر متفاوت است. تفاوت مرتبه انبیا نیز به تفاوت مرتبه ولایت آنها وابسته است. ممکن است پس از دوران نبوت خاتم انبیا(ص) اولیایی پیدا شوند که مقام و مرتبت ولایتشان از انبیای گذشته برتر باشد. هر چند شیعیان چنین باوری را در مورد برتری مرتبه ولایت اهل بیت پیامبر(ص) بر سایر انبیا دارند، نظر عارفان اهل تسنن در این باره یکسان نیست و با عقیده شیعیان نیز تفاوتی دارد.

در موضوع رابطه ولایت و نبوت همواره این بحث در میان شیعیان و عارفان مطرح بوده که مرتبه ولایت برتر است یا نبوت. در پاسخ به این پرسش باید گفت که بیشتر عارفان و صوفیه و پاره‌ای از فقیهان و محدثان شیعی، معتقدند که ولایت ذاتاً و به

خودی خود از «نبوت» و «رسالت» برتر است؛ زیرا ولایت روح و باطن نبوت است؛ همان‌گونه که «نبوت» باطن و مغز «رسالت» است.

از آنجا که پیامبران گاهی با تشریع و کتاب الهی همراه نبوده‌اند و گاهی با تشریع و کتاب همراه بودند به دو دسته مرسل و غیرمرسل تقسیم می‌شوند. پیامبران مرسل از نظر مرتبه از غیرمرسل برترند به این دلیل که جامع هر سه مرتبه ولایت و نبوت و رسالت هستند. پس از ایشان، مرتبه انبیا از همه برتر است به این سبب که جامع هر دو مرتبه ولایت و نبوت هستند؛ اگر چه ولایتشان برتر از مقام نبوت، و نبوتشان بالاتر از مقام رسالتشان است. رسالت انبیا جهت و جنبه بشریت ایشان است که متناسب با جهات انسانی است. ابن عربی به همین نکته اشاره کرده و گفته است که مقام نبوت در مرتبه برزخ است، فروتر از «ولی» و بالاتر از «رسول»؛ به این معنی که نبوت در مرتبه‌ای پایین‌تر از ولایت و بالاتر از رسالت است (ر.ک: یثربی، ۱۳۷۰: ۱۸۰ و ۱۸۱).

آنچه در برتری ولایت بر نبوت و رسالت گفته‌اند در صورتی است که این مفاهیم جدای از یکدیگر اعتبار شوند و هر کدام از دو مسند الهی، جداگانه به یک تن اختصاص یافته باشد؛ در هر حالی که هر نبی به نسبت مرتبه نبوتش از ولایت نیز برخوردار است. به دلیل اینکه «ولایت نبی» دایمی و پاینده است و نبوتش موقتی و انقطاع‌پذیر، ولایت او بر نبوتش افزونی دارد.

به اعتقاد عارفان شیعه و جمعی از صوفیه، خلفای خاتم انبیا(ص) و وارشان علم او از انبیای اولوالعزم برتر است. علم امامان معصوم(ع) اجتهادی و برقیاس و استحسان مبتنی نیست، بلکه برگرفته از باطن حضرت ختمی مرتبت(ص) است. به نظر عارفان شیعه، سبب برتری مقام اولیای محمدی(ع) بر انبیای اولوالعزم، وسعت دایره ولایت آنهاست. هر پیامبری از اولیای پیرو خود برتر است؛ اما این سخن بدان معنا نیست که ولی پیرو آن نبی از نبی دیگر برتر نباشد. همان‌گونه که دایره ولایت خاتم انبیا(ص) فوق دایره ولایت انبیای گذشته است؛ دایره ولایت اولیای خاص او - که دوازده تن هستند - نیز وسعت بیشتری از ولایت آنها دارد. به عقیده شیعه - که احادیثی از معصومین(ع) نیز مؤید آنهاست - هر مقامی که برای حضرت ختمی مرتبت(ص) در مراتب گوناگون عالم آفرینش وجود دارد برای اوصیای او هم برقرار است؛ به سبب

اینکه نور وجودی آن بزرگ رسول حق، با اهل بیت خود اتحاد حقیقی دارد و از یک جنس است (ر.ک: خمینی، ۱۳۷۴: ۳۹ و ۴۰).

عرفای شیعه بر این باورند که روحانیت علی(ع) جدای از روحانیت پیامبر(ص) نیست. روحانیت حضرت رسول(ص) «عقل کل» و روحانیت امیرالمؤمنین(ع) «نفس کل» است. نفس کل در اصل، عقل کل بود که از مرتبه خویش، بدون تجافی از مقام خود، تنزل نمود. تنزل در حقیقت، افاضه است و افاضه آن است که فیض از مصدر فیاض نازل می شود. در نزول فیض از مبدأ فیاض، چیزی از وجود او کاسته نمی شود و در بازگشت چیزی بر او نمی افزاید. بنابراین، بین «نفس کل» و «عقل کل» سنخیت وجود دارد و با نگاهی ژرفتر می توان گفت که این دو یک ذاتند در دو مرحله. عقل کل باطن ذات نفس کل است و نفس کل ظهور عقل کل (ر.ک: سبزواری، ۱۳۷۰: ۲۸۶). شاید به همین اعتبار بود که پیامبر اکرم(ص) فرمود: «یا علی! خُلِقْتُ أَنَا وَ أَنْتَ مِنْ طِینَةِ وَاحِدَةٍ» (مجلسی، بی تا: ۷/ ۲۳۸) و جای دیگر در حدیث معصوم (ع) آمده است: «أَنَا مُحَمَّدٌ، أَوْ سَطْنَا مُحَمَّدٌ، آخِرَنَا مُحَمَّدٌ، كُلُّنَا مُحَمَّدٌ، كُلُّنَا نُورٌ وَاحِدٌ» (همان: ۳۶۳/۲۵).

مقام نبوت پیامبران پیش از رسول اسلام(ص) ازلی و پاینده نیست؛ به همین سبب، ولایت آنها و پیروانشان ازلی نیست، در حالی که نبوت رسول ما(ص) همیشگی است و به تبع ابدیت ولایت او، ولایت اهل بیت وی نیز همیشگی است (ر.ک: آشتیانی، ۱۳۷۰: ۹۰۷).

به نظر ابن عربی، هر نبی و ولی که سهم او از تجلیات نامهای الهی بیشتر باشد، دایره ولایت کلی او وسیعتر و جامعیت او نسبت به کمالات وجودی بیشتر، و شریعت او جامعتر و کاملتر است (ر.ک: همان: ۳۲). با این تعبیر از آنجا که حقیقت حضرت ختمی مرتبت(ص) تجلی اسم «الله» است و این نام بر تمامی نامها شرف سیادت و برتری دارد، مقام ولایت او نیز فوق ولایت همه پیامبران و اولیاست و «اولیای محمدی» نیز، پس از وی دارای بالاترین مرتبه ولایت نسبت به سایر اولیا و انبیا هستند. راز سخن علی(ع) که فرمود: «كُنْتُ مَعَ الْأَنْبِيَاءِ سِرًّا وَ مَعَ مُحَمَّدٍ قَهْرًا» (به نقل از آشتیانی، ۱۳۷۰: ۷۵۸) همین است که به تمامیت دایره ولایت آن حضرت اشاره دارد. اگر چه ولایت علی(ع) به اعتبار ظهور، تابع ولایت پیامبر(ص) است، به حسب باطن ولایت، متحد با «حقیقت محمدی» است.

حضرت علی(ع) وارث خاص حضرت ختمی مرتبت است؛ به همین سبب، همه کمالات وجودی آن حضرت را داراست. این مقام، که مقام ولایت کلی آن حضرت است در «اولیای محمدی» سریان دارد و سرانجام به حقیقت «خاتم اولیای محمدی» مهدی موعود(عج) پایان می‌یابد.

سید حیدر آملی نیز به اتحاد نورانیت حضرت علی(ع) و پیامبر اکرم(ص) اشاره کرده و گفته است که «حضرت محمد(ص) و فرزندان او (داوایده امام) یک روح واحد و یک جوهر واحدند و در نتیجه شایسته همان اعتبار و احترام و اعتمادند که خود پیامبر(ص) شایسته آنهاست؛ حقیقتی آشکار است که هیچ کس از آن بی‌خبر نیست و متکی بر یک بنیان سه وجهی فلسفی، خداشناسی و عرفان است» (کریمی زنجانی اصل، ۱۳۸۵: ۱۵۹).

امام کاظم(ع) فرمود: «لَنْ يَبْعَثَ اللَّهُ رَسُولًا إِلَّا بِنُورِ مُحَمَّدٍ (ص) وَ وَصِيَّةِ عَلِيِّ (ع)» (مجلسی، بی‌تا: ۴۶/۲۸). امام باقر(ع) هم نیز فرمود: «نَحْنُ شَجَرَةُ النُّبُوَّةِ وَ بَيْتُ الرَّحْمَةِ وَ مَعْدَنُ الْعِلْمِ وَ مُخْتَلَفُ الْمَلَائِكَةِ وَ مَوْضِعُ سِرِّ اللَّهِ وَ نَحْنُ وَدِيعةُ اللَّهِ فِي عِبَادِهِ وَ نَحْنُ حَرَمُ اللَّهِ الْأَكْبَرِ، إِلَى أَنْ قَالَ - عَلَيْهِ السَّلَام - لَوْ لَانَحْنُ مَا عَبْدَ اللَّهُ» (همان: ۸۷/۲۴). پیامبر اکرم(ص) فرمود: «خَلَقْتَنِي اللَّهُ - تَبَارَكَ وَ تَعَالَى - وَ أَهْلَ بَيْتِي مِنْ نُورٍ وَاحِدٍ» (همان: ۳۰۲/۳۶).

حکیم ترمذی نیز به حدیثی از پیامبر(ص) در همین مورد اشاره کرده است که ادعای شیعیان را اثبات می‌کند: «به راستی خدای را بندگان است که از انبیا و شهدا نیستند، ولی به سبب منزلت و تقریبی که نزد خداوند دارند، مورد غبطه شهدا و انبیانند» (راتکه و اولین، ۱۳۷۹: ۲۳۴). درست است که ترمذی به این سخن پیامبر(ص) استناد می‌کند، مصداق آن را آشکار نمی‌کند و قطعاً دیدگاه او با باور شیعه در این باره یکسان نیست. او در پاسخ شاگردی که از وی می‌پرسد: «آیا در این اخبار چیزی دال بر این نیست که مردمی فروتر انبیا، برتر از انبیانند؟»، می‌گوید: «معاذ الله که چنین باشد! احدی را نباید که کسی را افضل از انبیا بداند؛ چون اینان به واسطه نبوت و منزلتشان برترند.» شاگرد می‌پرسد: «پس چرا انبیا بر این اشخاص غبطه می‌خورند در حالی که آن اشخاص نبی نیستند؟» پاسخ می‌دهد: «اینکه چرا باید چنین باشد در خبر مذکور بیان گردید به سبب قرب و منزلتی [است] که خدا آنان را ارزانی داشته است» (همان: ۲۳۵).

افکار ضد شیعی ترمذی به وی اجازه نمی‌دهد که این‌گونه اخبار را به گونه‌ای تفسیر کند که مصداق آن اهل بیت عصمت و طهارت (ع) باشند. در ضمن از گفتار او در این خصوص استفاده می‌شود که وی از جمله عرفایی است که مرتبه نبوت را بر ولایت برتری می‌دهد برخلاف شیعیان و گروه زیادی از عارفان غیرشیعی، که روزبهان بقلی شیرازی یکی از آنهاست (ر.ک: و. ارنست، ۱۳۸۳: ۲۴۳)؛ هرچند گفته‌اند وی را به سبب اینکه مقام ولایت را بر مقام نبوت ترجیح می‌نهاد از ترمذ نفی کردند و به کفر وی شهادت دادند (ر.ک: و. ارنست، ۱۳۸۳: ۲۴۳).

ختم ولایت

در میان دانشمندان و عارفان شیعی و صوفیّه اهل تسنّن از زمان حیات پیامبر اکرم (ص) تاکنون، بویژه از قرن سوم هجری به بعد (در میان عرفای اهل تسنّن) همواره این موضوع، مناقشه برانگیز بوده است که ولایت کلیّه الهیه به چه کسی ختم می‌شود و به بیان دیگر، «خاتم الاولیاء» چه کسی است. تکلیف شیعه از همان ابتدا مشخص بود. آنان به استناد روایات بسیاری از رسول گرامی اسلام (ص) و اخبار معصومین (ع) همواره بر مرتبه «خاتم الاولیایی» حضرت مهدی (عج) باورمند بوده‌اند و بر این اعتقادند که کمالات مراتب تمامی انبیا و اولیا یکجا در حضرت مهدی (عج) گرد آمده است. او ذخیره حق در زمین و «بقیّه الله الاعظم» و واسطه فیض وجود به موجودات هستی پس از امام یازدهم تاکنون و تا پیش از ظهور قیامت کبراست. خداوند به واسطه پیامبرش به مؤمنان وعده داد که روزی - در آخر الزّمان - او ظهور خواهد کرد و با همه پلیدیها، بیدادها، ناراستی‌ها و انحرافها و بدعت‌های ایجاد شده در دین پیامبر (ص) مبارزه می‌کند و دنیا را - پس از اینکه پر از ظلم و بیداد شده بود - پر از عدل و داد و پاکی و نورانیت می‌کند و حکومت واحد اسلامی ایجاد کرده، پرچم عدل حکومت اسلامی را بر جای‌جای کره خاکی نصب خواهد کرد.

در اینکه منجی آخر الزّمان و خاتم الاولیا حضرت مهدی (عج) و از اولاد پیامبر اکرم (ص) است، تمامی شیعیان و اکثر قریب به اتفاق عارفان و علمای اهل تسنّن اشتراک نظر دارند. اختلاف دیدگاه اهل تسنّن با شیعه در این است که ایشان می‌گویند آن امام ظلم‌ستیز عادل و منجی بشریت از زمان تولّد تاکنون زنده و در پس پرده غیبت کبراست، ولی اهل تسنّن بر این باورند که آن مهدی هادی - که پیامبر (ص) از او به

عنوان منجی عالم بشریت نام برده و در اوصاف او مطالبی فرموده - هنوز متوکل نشده و در آخر الزمان و پیش از قیام، دیده به جهان خواهد گشود.

محمی الدین بن عربی در آثارش، همداستان با عقیده شیعه در مورد ولایت مهدی موعود (عج) سخن گفته و وی را از اولاد پاک فاطمه (س) دانسته و گفته که او خلیفه حق و «بقیة الله الاعظم» است که در آخر الزمان ظهور می کند و دنیا را پر از عدل و داد می گرداند (ر.ک: سبزواری، ۱۳۷۲: ۱۰۲ و ۱۰۳).

ابن عربی پس از اینکه در کتاب فتوحات، اوصاف مهدی آخر الزمان (عج) را برمی شمارد به زبان نظم می گوید:

ألا إن ختم الأولياء شهيداً	و عينُ امام العالمين فقيدهُ
هو السيد المهدي من آل احمد	هو الصّارم الهندي حين يبيدُ
هو الشمسُ يجلو كلَّ نحيمٍ وظلمةٍ	هو الوابلُ الوسمي حين سجدُ

(به نقل از همان: ۱۰۳)

با اینکه ابن عربی، آشکارا، خاتم اولیا را حضرت مهدی (عج) می داند، ظاهراً شاگردان و شارحان آثار او از بعضی سخنان وی در آثارش دچار سوء دریافت شده و گفته اند که ابن عربی، خود را «خاتم الاولياء» معرفی کرده است. از قول او نقل شده که گفته است با حضرت مسیح - که از نظر وی ختم ولایت عامه به آن پیامبر گرامی (ع) است - در واقعاتی که برایش پیش می آمده ملاقات کرده و به دست او توبه کرده و ابن عربی را به «حبیب» ملقب کرده و شیخ اکبر خود را خاتم الاولیا خوانده است (ر.ک: خواجوی، ۱۳۸۴: ۲۰).

برای رفع این شبهه می توان موضوع را این گونه توضیح داد که بر فرض اینکه ابن عربی چنین ادعایی را کرده باشد و به قول قیصری او را مؤدّه ختمیت داده باشند، منافاتی با ختمیت اهل بیت عصمت و طهارت (ع) ندارد، آنان از حیث مقام ختم ولایت مطلقه هستند و حضرت عیسی (ع) ختم ولایت مطلقه عامه از حیث حال است و ابن عربی ختم ولایت مقیده عامه از حیث حال، چون به دست او توبه کرده و در (مکاشفه ای) حضرت عیسی (ع) برایش دعا کرده است؛ در این صورت، چه اشکالی دارد که ختم ولایت مقیده - به این معنی باشد و ضمناً منافاتی با ختمهای دیگر نیز نداشته باشد (ر.ک: همان).

شیخ اکبر، خودش ختم ولایت را به دو قسم تقسیم کرده: یکی ختم عامّه است که حضرت عیسی (ع) است و آخرین ولیّ است که پس از او ولیّ دیگری نخواهد بود؛ اما خاتم الاولیاء و المجتهدین از نسل محمّد (ص) شخص دیگری خواهد بود. خاتم دیگری هم هست که خود اوست. بنابراین، می‌توان از سخنان او این معنی را دریافت که ابن عربی، خاتم ولایت مقیده است که تابع ولایت مطلقه محمّدیه است که ولایت او به وراثت به حضرت مهدی (عج) می‌رسد و حضرت عیسی (ع) خاتم ولایت عامّه اولیای قبل از پیامبر اسلام (ص) است. دلیل خاتم ولایت مطلقه بودن علی (ع) این است که در باب ششم فتوحات می‌گوید: «أَقْرَبَ النَّاسِ إِلَيْهِ عَلِيٌّ بْنُ أَبِي طَالِبٍ، إِمَامُ الْعَالَمِ وَ سِرُّ الْأَنْبِيَاءِ أَجْمَعِينَ» (همان: ۴۸ و ۴۹).

بنابراین، می‌توان گفت هر کجا که ابن عربی از عیسی (ع) به خاتم ولایت مطلقه تعبیر کرده، مراد ولایت عامّه است. شیخ - که حضرت مهدی (عج) را خاتم ولایت خاصّه می‌داند - ادعا کرده که وی را در سال ۵۹۵ هـ. ق. در شهر فاس دیده و مهر ولایت را میان دو کتف وی مشاهده کرده است (ر.ک: خواجوی، ۱۳۸۴: ۱۸ و ۱۹).

حکیم ترمذی بخش عمده‌ای از بحث خود را در ختم ولایت به موضوعی اختصاص داد که همان موضوع، عنوان کتاب وی قرار گرفت (ختم‌الولایه)؛ بدین ترتیب که در سلسله اولیا نیز همچون سلسله پیامبران، شخصی هست که نمونه کامل و پایانی این سلسله است. این شخص در سلسله انبیا، وجود مقدّس پیامبر گرامی اسلام (ص) است (ر.ک: شیمل، ۱۳۸۴: ۳۴۱).

سید حیدر آملی می‌گوید: همان‌گونه که پیامبر اسلام (ص) هم خاتم نبوت مطلقه یا نبوت عامّه و هم خاتم نبوت خاصّه است، ولایت هم مانند نبوت دو وجهی است: ولایت عامّه و ولایت خاصّه که همانا ولایت محمّدی است. به عقیده ابن عربی، خاتم ولایت عامّه عیسی مسیح (ع) بوده است و خاتم ولایت محمّدی - حداقل به آن صورت که برخی از شاگردانش فهمیده‌اند و باز گفته‌اند - خود اوست؛ اما در نظر عارف شیعی، خاتم ولایت عامّه حضرت علی (ع) و خاتم ولایت محمّدی کسی جز امام دوازدهم (عج) نمی‌تواند بود (ر.ک: کریمی زنجانی اصل، ۱۳۸۵: ۱۵۰).

سید حیدر با اینکه احترام خاصی برای ابن عربی قائل است، توضیح می‌دهد که چرا در موضوع «ختم ولایت» و پذیرش این موضوع که حضرت عیسی (ع) «خاتم ولایت مطلقه» بوده است از نظر تاریخی و ساختاری ناممکن است و چرا این موضوع نیز

ناممکن به نظر می‌رسد که با برخی از شاگردان و پیروان ابن عربی هم‌نوا شود و بگوید که شخص او «خاتم ولایت مقیده» یا خاصه بوده است. از نظر وی، خاتم ولایت مطلقه نمی‌تواند شخصی به جز امام اول شیعیان و خاتم ولایت خاصه نمی‌تواند جز امام مهدی (عج) باشد (ر.ک: همان: ۱۶۳). با این اوصاف، مشاهده می‌شود که در مورد ختم ولایت، میان عارفان شیعی و اهل تسنن تشابهات و افتراقاتی وجود دارد که گاه به هیچ روی نمی‌توان کاملاً آنها را با یکدیگر جمع کرد.

نتیجه

یکی از اساسی‌ترین، بلکه رکن اساسی جهان‌بینی عرفانی موضوع «ولایت» است. این اصل پیش از هر سخن و نوشته‌ای در آیات قرآن و احادیث حضرت رسول (ص) و امامان شیعه (ع) ریشه دارد. در بین شیعیان از زمان حیات رسول گرامی اسلام (ص) به بعد، موضوع ولایت امام علی (ع) و اهل بیت پاک پیامبر (ص) مطرح بوده است و از همان ابتدا، شیعیان لقب «ولی الله الأعظم» را خاص حضرت علی (ع) دانسته‌اند؛ اما در میان عارفان و صوفیه غیرشیعی، طرح موضوع ولایت از حدود قرن سوم به بعد به صورت منسجم مطرح شده و در لابه‌لای آثار آنان نمود پیدا کرده است. به نظر می‌رسد حکیم ترمذی متوفی در اواخر قرن سوم یا اوایل قرن چهارم هجری، نخستین عارفی باشد که به صورت منسجم موضوع ولایت را در آثارش مطرح کرده و حتی کتابی به نام «ختم ولایت» از او به جای مانده است. پس از وی بزرگان عرفا و صوفیه - چه شیعی و چه سنی - همواره از این موضوع بحث کرده و دیدگاه‌های خود را در آثارشان منتشر کرده‌اند که تا امروز هم همچنان این بحث، یکی از اساسی‌ترین مباحث عرفانی را تشکیل می‌دهد.

با کندوکاوی که نگارنده در آثار عالمان و عارفان شیعی و صوفیه اهل تسنن انجام داده و چکیده آن را در این مقاله باز نموده به این نتیجه رسیده است که در بیشتر مباحث مربوط به ولایت، مثل تعریف ولی و ولایت و انواع ولایت و صفات ولی، تشابهات زیادی میان هر دو طایفه وجود دارد و افتراق نظر در حداقل ممکن است؛ ضمناً در خلال تحقیق به این نتیجه رسیده که صوفیان اشتراک نظر زیادی در مباحث گوناگون با شیعیان دارند و در بیشتر این موضوعات، بویژه موضوع ولایت از شیعیان تأثیر پذیرفته‌اند. نگاهی به شجره‌نامه صوفیه نیز نشان می‌دهد که اکثر قریب به اتفاق

آنان - به جز یک یا دو فرقه - انتساب خرقة خود را به امام اول شیعیان، حضرت علی(ع) می‌رسانند و ارادت خالصانه‌ای در آثارشان نسبت به آن بزرگوار نشان داده‌اند. بزرگانی از علما و عرفای شیعی، مثل سید حیدر آملی، حکیم ملاصدرای شیرازی، حکیم ملاهادی سبزواری، علامه محمدحسین طباطبایی مدعی اتحاد تشیع و تصوف شده‌اند؛ ضمن اینکه از پیدایش انحراف و بدعت و لغزش در دیدگاه‌های آنان در طول تاریخ انتقاد و خرده‌گیری هم کرده‌اند. بسیاری از علما و عرفای بزرگی از شیعیان که همواره به آثار بزرگان عرفایی از اهل تسنن، مثل سنایی، عطار، مولوی، شبستری، ابن عربی و دیگران در کلام و آثار خود به آنان استشهاد کرده، حرمت و منزلت خاصی برای ایشان قایل بوده‌اند.

در موضوع رابطه میان ولایت و نبوت و ولایت تکوینی و برتری مقام ولایت از نبوت و ختم ولایت و صفات اولیا نیز تشابهات زیادی میان علما و عرفای شیعی و سنی مشاهده می‌شود و اختلاف دیدگاه‌ها بسیار نادر است. هر دو دسته به اینکه اولیا واسطه فیض از مبدأ فیاض به عالم مادون و واسطه هدایت خلق به سوی حق هستند اشتراک نظر دارند. موضوع ولایت تکوینی که حجّت انبیا بر خلق و ریشه ظهور کرامات اولیاست، مشترک بین هر دو طایفه است، بلکه می‌توان گفت که صوفیه بدون شک این موضوع را از شیعه الهام گرفته و حتی در این خصوص دچار اغراقهایی هم شده‌اند. هر دو گروه به اینکه انسان کامل - که در دوره‌ای «نبی» و در دوره‌ای «ولی» نامیده می‌شود - قطب عالم وجود و علت بقای عالم مادی است، همداستانند و بر این باورند که هرگز زمین از «قطب» یا «حجّت» یا «امام معصوم» خالی نیست، منتها در مصداق این انسان کامل و قطب زمان با یکدیگر اختلاف نظر دارند. شیعه قطب و حجّت زمان را «امام معصوم» می‌داند و اهل تسنن، دایره را به دوازده امام منحصر نمی‌کنند و اقطاب و پیران و مشایخ اهل تصوف را در هر زمان خلیفه کامل محمدی می‌دانند که بقای عالم وابسته به وجود اوست.

موضوع دیگری که مشترک بین عارفان شیعی و سنی است، برتری مقام ولایت بر نبوت است که تقریباً تمامی شیعیان بدان باورمندند و گروه کمی از عرفای اهل تسنن مرتبه نبوت را بر ولایت ترجیح می‌دهند.

موضوع «ختم ولایت» و اینکه چه کسی «خاتم الاولیاست»، موضوع مناقشه‌انگیزی بین عرفای شیعی و سنی است. همه شیعیان و گروه زیادی از عرفای اهل تسنن

حضرت مهدی (عج) را خاتم الاولیاء به ختم ولایت خاصه می‌دانند و معتقدند که ولایت مطلقه به واسطه حضرت ختمی مرتبت (ص) به حضرت علی (ع) ختم می‌شود و به طریق وراثت، ختم ولایت خاصه به امام مهدی انتقال می‌یابد؛ در صورتی که بزرگان عرفای اهل تسنن خاتم ولایت عامه را حضرت مسیح (ع) و خاتم ولایت خاصه را رسول گرامی اسلام (ص) می‌دانند؛ هر چند در همین زمینه هم افرادی مثل ابن عربی گاه نظریاتی نزدیک به نظر شیعه ابراز کرده‌اند.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم.
۲. آشتیانی، سید جلال‌الدین؛ *شرح مقدمه قیصری بر فصوص‌الحکم*؛ چ سوم، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۰.
۳. آملی، سید حیدر؛ *عرفان شیعی*؛ به کوشش محمد کریمی زنجانی اصل، تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۸۵.
۴. اصفهانی، راغب؛ *مفردات الفاظ قرآن کریم*؛ ترجمه حسین خداپرست، قم: انتشارات نوید اسلام، ۱۳۸۷.
۴. چیتیک، ویلیام؛ *نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص جامی*؛ تهران: انجمن فلسفه ایران، ۱۳۵۶.
۵. خمینی (امام)، روح الله؛ *شرح دعاء السحر*؛ ترجمه سید احمد فهری؛ مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، ۱۳۷۴.
۶. _____؛ *دیوان اشعار*؛ مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، ۱۳۷۲.
۷. خواجوی، محمد؛ *خاتم الاولیا از دیدگاه ابن عربی و حکیم ترمذی*؛ تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۴.
۸. راتکه، برنارد و ژولف و جان اولین؛ *مفهوم ولایت در دوران آغازین عرفان اسلامی (دو اثر از حکیم ترمذی)*؛ ترجمه مجدالدین کیونی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
۹. سبزواری، ملاهادی؛ *شرح الأسماء*؛ تصحیح نجفقلی حبیبی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۱۰. _____؛ *شرح مثنوی (چاپ سنگی)*؛ تهران: انتشارات کتابخانه سنایی، بی‌تا.
۱۱. _____؛ *هدایة الطالبین، مندرج در کتاب «رسائل حکیم سبزواری»*؛ تصحیح و تعلیق سید جلال‌الدین آشتیانی، چاپ ، تهران: انتشارات اسوه، ۱۳۷۰.

۱۲. سجّادی، سیّد جعفر؛ *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*؛ چ سوم، تهران: انتشارات کتابخانه طهوری، ۱۳۶۲.
۱۳. سعدی، مصلح الدّین؛ *کلّیات اشعار*؛ تصحیح محمدعلی فروغی، چ پنجم، تهران: انتشارات کتابفروشی موسی علمی، ۱۳۶۹.
۱۴. شیرازی، صدرالدّین (ملاصدرا)؛ *مجموعه اشعار*؛ تصحیح خواجهوی، محمد، تهران: انتشارات مولی، ۱۳۷۶.
۱۵. شیروانی، علی؛ *معارف اسلامی در آثار شهید مطهری*؛ چ دوم، تهران: انتشارات معاونت امور اساتید و دروس معارف اسلامی، ۱۳۷۶.
۱۶. شیمیل، آنه ماری؛ *ابعاد عرفانی اسلام*؛ ترجمه و توضیحات عبدالرحیم گواهی، چ پنجم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۸۴.
۱۷. فروزانفر، بدیع الزّمان؛ *احادیث مثنوی*؛ چ سوم، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۱۸. و. ارنست، کارل؛ *تجربه عرفانی و شطح ولایت در تصوف ایرانی*؛ ترجمه و توضیحات و تعلیقات کورس دیوسالار، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۳.
۱۹. کربن، هانری؛ *تاریخ فلسفه اسلامی*؛ ترجمه جواد طباطبایی، چ سوم، تهران: انتشارات کویر، ۱۳۸۰.
۲۰. مجلسی، محمدباقر؛ *بحارالانوار*؛ چاپ بیروت، بی تا.
۲۱. مولوی، جلال الدّین محمد؛ *مثنوی*؛ تصحیح نیکلسون، تهران: انتشارات مولی، بی تا.
۲۲. میدی، ابوالفضل رشیدالدّین؛ *تفسیر کشف الاسرار و عدّه الابرار*؛ به سعی و اهتمام حکمت، علی اصغر، چ سوم، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷.
۲۳. ندیمی، غلامحسین؛ *روزبهار یا شطّاح فارس*؛ تهران: انتشارات دانشگاه پهلوی، ۱۳۴۵.
۲۴. نسفی، عزیزالدّین؛ *الانسان الکامل*؛ تصحیح ماژیران موله، چ دوم، تهران: انتشارات کتابخانه طهوری، ۱۳۶۲.
۲۵. نیکلسون، رینولد. ا.؛ *تصوّف اسلامی و رابطه انسان و خدا*؛ ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، چ سوم، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۲.
۲۶. همایی، جلال الدّین؛ *مولوی نامه*؛ چ ششم، تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۶۶.
۲۷. یثربی، یحیی؛ *فلسفه عرفان*؛ چ دوم، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، ۱۳۷۰.

تحلیل عرفانی افسانه پنجم از هشت بهشت امیر خسرو دهلوی

دکتر سیدمرتضی میرهاشمی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی (تربیت معلم)

چکیده

هشت بهشت از جمله آثار داستانی منظوم در ادب فارسی است که امیر خسرو دهلوی، شاعر قرن هفتم هجری، آن را به تقلید از هفت پیکر نظامی سروده است. امیر خسرو نیز همچون نظامی در این اثر، به نقل هفت افسانه پرداخته است؛ در آن میان افسانه پنجم که مربوط است به سفر بازرگان زاده‌ای کنجکاو برای رفتن به گرمابه‌ای شگفت‌انگیز و آگاه شدن از اسرار آن، از جمله افسانه‌هایی است که از منظر عرفانی تأویل‌پذیر است. در این نوشتار کوشیده‌ایم تا مراحل سیر و سفر قهرمان داستان را که در اینجا از او به سالک تعبیر شده است، در آن گرمابه خیالی که می‌تواند اشاره به وجود خود سالک باشد، مطابق اندیشه عرفا مورد بررسی قرار دهیم و در حقیقت به رمزگشایی از آن پردازیم. حاصل تحقیق این است که جوان در قالب سالک طریق، به سیر در وجود خویش می‌پردازد و با عوالم گوناگون و شگفت‌انگیز آن آشنا می‌شود و نهایتاً به اسراری دست می‌یابد که قادر بر افشای آن نیست، از این رو خاموشی می‌گزیند و از بر ملا کردن رازی که بدان دست یافته لب فرو می‌بندد.

کلید واژه‌ها: امیرخسرو دهلوی، هشت بهشت، افسانه پنجم، داستانهای تمثیلی، عرفان.

مقدمه

هشت بهشت یکی از منظومه‌های داستانی از نوع غنایی و بزمی است که امیرخسرو دهلوی (۶۵۱-۷۲۵هـ) آن را به عنوان نظیره‌ای بر هفت پیکر نظامی گنجوی سروده است. امیرخسرو دهلوی از شاعران و عارفان نامی قرن هفتم و اوایل قرن هشتم به شمار می‌آید. وی، وقتی که هنوز طفلی خردسال بود به دست پدر خویش به خدمت نظام‌الدین اولیا از عرفای عصر در دهلی رسید و تحت تربیت و ارشاد او قرار گرفت و از مریدان وی شد. اگرچه امیرخسرو با نبوغی که از آن برخوردار بود، توانست بخوبی مراحل رشد و کمال را ببیماید و علاوه بر شاعری در عرصه عرفان نیز صاحب‌نام شود، هیچ‌گاه در ارادت و شیفتگی او به مراد خویش خللی دیده نمی‌شود و سرانجام نیز پس از مرگ نظام‌الدین اولیا به فاصله کوتاهی چشم از جهان فرومی‌بندد و به وی می‌پیوندد.^۱

شاعر در این اثر منظوم خویش به بیان قصه بهرام گور از شاهان ساسانی و شرح شادکامیهای او می‌پردازد. وجود هفت افسانه، که باید آنها را عرصه هنرنمایی شاعر دانست، پیکره اصلی این اثر داستانی را شکل داده است. حضور بهرام در هریک از روزهای هفته در یکی از گنبدها، که در اینجا از آنها به بهشت تعبیر شده در کنار یکی از شاهزادگان هفت اقلیم زمینه‌ساز نقل این افسانه‌هاست. اگرچه «این هفت گنبد، هفت بهشت بیشتر نیست، شاعر یک بهشت دیگر نیز سراغ می‌دهد که این هفت بهشت درون آن جای دارد؛ کتاب شاعر و نام هشت بهشت از اینجاست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ص ۲۶۶)؛ همچنین نباید از نظر دور داشت که چه بسا تعبیر هشت بهشت در اینجا از درجات یا طبقات هشتگانه بهشت گرفته شده باشد که در روایات دینی از آن یاد می‌شود.^۲

افسانه پنجم از هشت بهشت در واقع داستانی تمثیلی رمزی است.

در این نوع تمثیل ظاهر متن به منزله حجابی است که معنی و مقصود مورد نظر نویسنده یا شاعر در زیر آن پنهان است... معمولاً آنچه خواننده را به فعالیت ذهنی برای کشف معنی مکتوم برمی‌انگیزد یا دعوتی است که نویسنده خود به نوعی از خواننده برای این کار به عمل می‌آورد و یا همان رگه‌های عدم واقعیت در متن است که ظن وجود معنی مکتوم را در خواننده برمی‌انگیزد (پورنامداریان: ۱۳۶۴، ص ۱۸۹). استفاده از داستانهای تمثیلی و رمزی چیزی نیست که پیش از امیرخسرو سابقه‌ای نداشته

باشد. داستانهای منظوم و منثور تمثیلی و رمزی در حوزه ادبیات حکمی و اخلاقی و عرفانی پیش از امیر خسرو لافل در آثاری چون کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه مخزن الاسرار و برخی از آثار سنایی و عطار و دیگران زمینه مناسبی را برای امیر خسرو فراهم آورد و وی را برانگیخت تا از این طریق به القای اندیشه خویش به مخاطبانش گام بردارد. امیر خسرو دهلوی در افسانه پنجم هشت بهشت ظاهراً از یک سو به داستان ماهان مصری در هفت پیکر نظامی نظر دارد و از سوی دیگر به داستان بازرگان و غلامش در مرزبان‌نامه که البته در این دومی راوی داستان خود به رمزگشایی از داستان می‌پردازد.^۳ این تأثیرپذیری شاعر هر اندازه که باشد بدین معنا نیست که او داستان را آن‌گونه که خواسته، و وی را در جهت القای معنی به مخاطبان یاری می‌داده است، نپرداخته باشد.

خلاصه افسانه پنجم

بازارگان‌زاده‌ای که شوقی فراوان به شنیدن عجایب روزگار دارد، پیوسته مسافرانی را که از گوشه و کنار جهان به دیار او می‌آیند، میهمان خویش می‌سازد و آن‌گاه از آنان می‌خواهد چنانچه از شگفتی‌های عالم چیزی دیده‌اند برایش نقل کنند.

روزی شخصی به سرای او می‌آید و از گرمابه‌ای شگفت در شهری دور سخن می‌گوید که هر آن کس که بدان گرمابه رود و پس از چندی از آن بیرون شود یا بی‌درنگ می‌میرد و یا تا ده سال از بیان هر سخنی لب فرومی‌بندد. از این‌روی همواره نیمی از مردم آن شهر خاموشند و نیم دیگر گویا. جوان که مشتاق دیدن آن گرمابه است به همراه همان مسافر به راه می‌افتد و پس از سالی بدانجا می‌رسد و به رغم بی‌قراری‌های غلامان خویش و بی‌اینکه به خطرهای این کار بیندیشد در گرمابه قدم می‌نهد؛ هفته‌ای را پیوسته از گنبدی به گنبدی دیگر می‌رود و هر دری را که می‌گشاید با عالمی شگفتی روبه‌رو می‌شود؛ سرانجام از سویی تشنگی و گرسنگی و از دیگر سو بیم و هراس از تنهایی بر او غالب می‌شود. در این حال که گویی از کرده خویش پشیمان است و در اوج ناامیدی خدای را به یاری می‌خواند، ناگاه دیدگانش از دور بر دری بزرگ می‌افتد که نوری از آن به درون می‌تابد. جوان با گذشتن از آن دروازه در بوستانی سرسبز با میوه‌های گوناگون قدم می‌نهد؛ از آب زلالش می‌نوشد و با میوه‌هایش آتش گرسنگی را فرومی‌نشاند و در سایه درختی به خواب می‌رود؛ پس از برخاستن راه خود را ادامه می‌دهد تا به قصری زیبا می‌رسد و مجذوب شگفتیهای آن

می‌گردد. شب از راه می‌رسد و جوان در حالی که دچار ترس و وحشت است به منظری پناه می‌برد. پاسی از شب گذشته جمعی از ماهرویان به همراه بانوی خویش بدان منظر می‌آیند و بساط سماع و طرب می‌گسترند. بانوی ماهرویان که گویی از وجود جوان در آنجا باخبر است، او را به محفل خویش می‌خواند و مورد لطف و نوازش قرار می‌دهد. جوان سرشار از شور و مستی با بانو نرد عشق می‌بازد و در پی کامجویی از او برمی‌آید. بانوی ماهرویان کنیزی را با او همراه می‌سازد تا مونس خلوت وی باشد. صبحگاهان وقتی بازارگان زاده جوان چشم باز می‌کند، هیچ نشانی از آن همه زیبایی و آن بساط عیش و طرب نمی‌بیند؛ به ناچار در انتظار می‌نشیند و با آمدن شب، دیگر بار آن حادثه تکرار می‌شود. در هفتمین شب که ببقارای جوان به اوج خود می‌رسد، بانو او را به وعده‌ای خشنود می‌کند و جوان شادمان به خواب می‌رود. این بار وقتی از خواب برمی‌خیزد خود را در بیابانی خشک و تفتیده می‌بیند؛ ناگزیر راه خود را ادامه می‌دهد تا به کلبه پیرزنی می‌رسد. عشق به دختر پیرزن او را بر آن می‌دارد که در خدمت وی درآید؛ پس از چندی تصمیم می‌گیرد تا با آن دختر ازدواج کند. پیرزن مقدمات پیوند آن دو را فراهم می‌آورد. جوان، خواسته دختر را برای رفتن به دهی دیگر و زیستن در آنجا می‌پذیرد، اما هنگام آماده‌ساختن مرکب خویش لگدی بر سینه‌اش می‌خورد و بی‌هوش می‌شود؛ چون به هوش می‌آید خود را بر فراز کوهی بلند می‌بیند؛ از آنجا به سوی کلبه‌ای می‌رود که از دور نمایان است؛ در آنجا با پیری روشن‌ضمیر روبه‌رو می‌شود. پیر پس از آگاهی از ماجرای وی از آن مادر و دختر به دو دیو بدسرشت تعبیر می‌کند و رهایی جوان را از دست آنها از اقبال نیک او می‌داند؛ آن‌گاه از جوان می‌خواهد چنانچه مایل است نزد او بماند، اما در عین حال به وی می‌گوید که نباید چندان از کلبه دور شود چون در آن صورت طعمه مرغان آدمی‌خوار خواهد شد. مدتی نمی‌گذرد که جوان، سخن پیر را از یاد می‌برد و در چنگال مرغی گرفتار می‌آید. مرغ او را به آشیانه خود می‌برد اما جدال پرنده‌ای دیگر با او سبب می‌شود که جوان از چنگال آن مرغ برهد و به غاری پناه برد؛ پس از چندی راه پیمودن از دیگر سوی آن غار بیرون می‌رود و همچنان به راه خویش ادامه می‌دهد تا به دروازه شهری می‌رسد. در آنجا مورد استقبال مردمی قرار می‌گیرد که به رسم دیرینه خود پس از مرگ پادشاهشان اولین کسی را که به شهرشان می‌آید به پادشاهی برمی‌گزینند. این‌گونه است که جوان پادشاه آن سرزمین می‌گردد. آنچه از شاه پیشین برای او مانده از جمله هفت ماه روی است که

جوان هرشب را با یکی از آنان به عشرت می‌پردازد. چون نوبت به هفتمین می‌رسد، وکیل سرای او را از مصاحبت و کامجویی از آن ماهروی برحذر می‌دارد و حاصل آن را جز حسرت نمی‌داند. جوان نمی‌پذیرد و به سرای آن زیباروی درمی‌آید؛ بانو را در حریری بنفش می‌بیند. بانو دسته‌ای گل بنفشه به او می‌دهد و از رایحه خوشش وی را سرمست می‌کند؛ سپس از جوان می‌خواهد تا به گرمابه رود و خویش را به آب و گلاب بشوید. بانو نیز در پی او وارد گرمابه می‌شود. وقتی جوان بنای عشق‌ورزیدن با بانو را می‌نهد، یکباره از هوش می‌رود؛ چون به خود می‌آید همه‌جا را تیره و تاریک می‌بیند. دیگر هیچ نشانی از آن همه شگفتی و زیبایی نیست. جوان اندوهگین برمی‌خیزد و تا هنگام دمیدن سپیده پیوسته از گنبدی به گنبدی دیگر می‌رود. با روشن‌شدن هوا جوان خود را در کنار در گرمابه می‌بیند؛ غلامانش می‌شتابند تا پیکر برهنه او را بپوشانند. جوان از میان همه پوشش‌ها پوشش بنفش را برمی‌گزیند و آن‌گاه به همراه غلامان روانه شهر خود می‌شود و تا ده سال همچنان در خاموشی به سر می‌برد. او اگرچه پس از سالها دیگر بار زبان می‌گشاید، هیچ‌گاه از اسرار آن عالم نمی‌گوید.

گفتگو درباره داستان و تحلیل عرفانی آن

افسانه پنجم هشت بهشت در واقع شخصیت برجسته‌ای دارد که همه داستان بر مدار وی می‌چرخد و آن کسی نیست جز پسر بازرگانی که شوق دیدار گرمابه‌ای شگفت‌انگیز، سبب روبه‌رو شدن او با حوادث گوناگون می‌شود.

دیگر شخصیت‌های این افسانه رنگین عبارتند از مسافری که راز حمام را به بازرگان‌زاده می‌گوید و آتش اشتیاق او را شعله‌ور می‌سازد؛ بانوی مه‌رویان و کنیزان او در محفل‌های شبانه‌ای که بخشی از داستان بدان مربوط می‌شود؛ پیرزن و دخترش که در بیابانی تفتیده سکنی دارند و جوان در ادامه سفر خویش با آنان روبرو می‌شود و مدتی در کنار آنان به سر می‌برد؛ پیری که در جایی از داستان جوان بازرگان سرگردان را یاری می‌کند؛ وکیل سرای و هفت زیباروی در بخش پایانی داستان و هنگامی که جوان بنا بر رسمی دیرینه پادشاه ولایتی تازه می‌گردد.

امیر خسرو، همچنان‌که پیشتر اشاره شد، نگاهش در پرداختن افسانه‌های هشت بهشت به هفت پیکر نظامی است. از این‌رو هر آنچه در نظم این افسانه است، باید رمز

و اشارت خردش دانیم و بس.^۴ این تأثیرپذیری شاعر از نظامی از سوی دیگر موجب آن گشته است تا عناصر گوناگونی از افسانه‌های هفت پیکر در هشت بهشت راه یابد؛ از جمله در افسانه پنجم که موضوع این نوشتار است. در افسانه پنجم هشت بهشت عناصری چند از افسانه اول و پنجم هفت پیکرنظامی به چشم می‌خورد. در افسانه اول هفت پیکر سخن از پادشاهی میهمان‌نواز است که از کسانی که از دیگر سرزمینها به سرزمین او می‌آیند، پذیرایی می‌کند و از آنان می‌خواهد چنانچه در طی سفرهای خود با شگفتی‌هایی روبرو شده‌اند برای او بازگویند. این موضوع در هشت بهشت جای خود را به بازارگان‌زاده‌ای میهمان‌دوست می‌دهد که او نیز کنجکاوانه خواستار شنیدن عجایب روزگار است.

پادشاه در هفت پیکر پس از شنیدن ماجرای سیاه‌پوشی مردم سرزمینی دور، راهی چین می‌شود و در آنجا سرانجام به یاری قصابی به ویرانه‌ای می‌رود و در سبده می‌نشیند و با آن به آسمان می‌رود و آن‌گاه با عوالم تازه‌ای روبرو می‌شود.^۵ در هشت بهشت هم می‌بینیم که بازارگان‌زاده پس از شنیدن قصه مردم شهری که نیمی از آنان خاموشند و نیمی گویا و نیز برای دیدن گرمابه شگفت‌انگیزش یکساله راه می‌پوید تا بدان شهر می‌رسد و به راهنمایی همان کسی که گفتار او جوان را بدین راه کشانده است به سراغ گرمابه می‌رود و با قدم نهادن در آن با حوادث و شگفتی‌های تازه‌ای روبرو می‌گردد؛ حتی یکی از صحنه‌های افسانه اول هفت پیکر بعینه در افسانه پنجم هشت بهشت دیده می‌شود و آن رسیدن جوان به بوستانی نزه و خرم و دیدن ماه رویان در بزم شبانه است و خوانده‌شدن او به جمع آنان به وسیله بانوی زیبارویان و نرد عشق‌باختن با وی و سرانجام محروم‌شدن از دیدار بانو و دیگر مه‌رویای به سبب زیاده‌خواهی. البته پادشاه هفت پیکر پس از اینکه در کامجویی بانوی مه‌رویای اصرار می‌ورزد و از دیدار او و آن محفل شبانه بازمی‌ماند، یکباره خود را در همان سبد و همان ویرانه‌ای می‌بیند که نخستین بار از آنجا به آسمان رفت. اما در هشت بهشت جوان، پس از محروم‌گشتن از دیدار بانوی مه‌رویای به بیابانی تفتیده می‌افتد که هیچ نشانی از سرسبزی و خرمی در آن نیست. قرارگرفتن جوان در آن بیابان یادآور بخشی از ماجرای ماهان مصری در افسانه پنجم هفت پیکر است.^۶ با این تفاوت که در هفت پیکر مردی با همسرش شب تا صبح ماهان را همراهی می‌کنند سپس ناپدید می‌شوند و

در هشت بهشت جوان به کلبه پیرزنی که با تنها دخترش زندگی می کند، می رسد و مدتی در کنار آنها به سر می برد و بعد روشن می شود که آن دو، چه در هفت پیکر و چه در هشت بهشت از غولان بیابان بوده اند^۸. به هر حال این نکته درخور توجه و تأمل است که امیرخسرو از عناصر افسانه های هفت پیکر در اثر خویش به گونه های مختلف، مستقیم یا غیرمستقیم، بهره برده است.

افسانه پنجم هشت بهشت تا اندازه زیادی بیانگر اندیشه های فلسفی امیرخسرو دهلوی است. شاعر که از سویی مدت زمان طولانی را در وادی عرفان سیر کرده و با افکار و اندیشه های صوفیانه آشناست و از سوی دیگر به لحاظ آشنایی با موسیقی و شعر و بویژه به دلیل برخورداری از ذهنی خلاق و تخیلی قوی، می کوشد تا اندیشه های عالی صوفیانه را در قالب داستانی نمادین و سمبولیک بیان کند. او که از ظرفیت فراوان نمادها برای بیان حقایق عالم عرفان بخوبی آگاه است، داستان را به گونه ای می پرورد که هریک از شخصیت های داستانی بتوانند او را در جهت تحقق مافی الضمیر خویش یاری کنند.

در افسانه پنجم هشت بهشت از گرمابه ای شگفت انگیز سخن می رود که هرکس در آن راه یابد و به سیر در آن پردازد، اگر بتواند به سلامت از آن به درآید، زبانش بسته می گردد و تا سالها او را یارای سخن گفتن نیست. وجود عوالم گوناگون و شگفت انگیز از گنبد های سربه فلک برآورده و باغ و بوستان سبز و خرم و زیبارویان بزم ساز گرفته تا بیابان تفتیده و پیرزن جادو و پیرمرد نورانی و مرغان آدمی خوار و غار و قصر شاهانه و جز آن جملگی بیانگرفضایی است آکنده از تناقض و ورود جوان در این حمام شگفت انگیز سبب روبه رو شدن وی با این عوالم است. او که در این سفر خویش گاه دستخوش سختیها و رنجهاست و گاه برخوردار از لذات و خوشیها، سرانجام به دلیل زیاده خواهی در لذت جویی، از آن سرای بیرون می افتد و خود را بی هیچ پوششی در کنار همان گرمابه ای می بیند که وقتی در آن قدم نهاده بود. آنچه در این افسانه بیش از هر چیز چشمگیر است، افتادن و خاستن های پیاپی و رویارویی با حوادث و رویدادهای متفاوت است. بدیهی است شخصیتی چون امیرخسرو به دلیل اندیشه های بلند عرفانی خود در ورای داستان در جستجوی چیزی دیگر است. بنابراین باید به این نکته اذعان

کرد که چه بسا عناصر گوناگون در این افسانه هریک به منزله نماد و سمبلی باشد برای امری ذهنی و عقلانی.

چنانکه پیش از این یادآور شد، پدید آمدن غالب حوادث داستانی در این افسانه وقتی است که قهرمان داستان در گرمابه پای می‌نهد. گرمابه درواقع صحنه و محیطی است برای نشان دادن حوادث متعدد و گوناگون در داستان.

اصطلاح صحنه و صحنه‌پردازی وقتی برای نمایش می‌آید، به معنای زمینه و تزینات قابل رؤیت صحنه نمایش است اما به معنای وسیعتری هم آمده است و آن وقتی است که برای شعر بویژه داستان به کاربرده می‌شود و بیانگر مکان و زمان و محیطی است که عمل داستانی در آن به وقوع می‌پیوندد (میرصادقی، ۱۳۸۸، ص ۴۴۷).

انتخاب گرمابه به عنوان صحنه داستان با هر انگیزه‌ای که باشد ایجاب می‌کند که نخست به ساختار کلی آن نگاهی بیفکنیم؛ باشد که این موضوع ما را در پی‌بردن به مقصود شاعر یاری کند.

غالباً گرمابه‌ها در گذشته دارای چند بخش جدا اما به هم پیوسته بوده است که شخص مرحله به مرحله در هریک از این قسمت‌ها وارد می‌شده و از آن بهره می‌برده است. در قابوسنامه در این مورد آمده است که:

چون به گرمابه روی اول به خانه سرد شو و یک زمان توقف کن چندان که طبع از وی حظی یابد. آنگه در خانه میانیگی رو و آنجا یک زمان بنشین تا از آن خانه نیز بهره یابی. آنگه در خانه گرم شو و ساعتی همی باش تا حظ خانه گرم نیز بیابی. چون گرما در تو اثر کرد در خانه خلوت رو [و در آنجا سر بشوی] (عنصر المعالی، ۱۳۵۳، ص ۱۰۷).

آراستن سقف و دیوار گرمابه‌ها در قدیم به تصویرهایی زیبا و دلفریب مطلب دیگری است که درخور توجه است. تعبیر «نقش گرمابه»، که بارها گویندگان پارسیگوی در اشعار خود به کار برده‌اند، گواهی است بر این مدعا. اگرچه غالباً مصداق این تعبیر کسانی هستند که با برخورداری از ظاهری دلفریب از حقیقت و معنا و آنچه جوهره انسانی است بی‌بهره‌اند^۹ به هر حال این‌گونه اشارات حاکی است که چنین تصویرهایی به‌رغم جلوه و زیبایی خاصی که داشته، از روح و جان و واقعیت تهی بوده است.

نکته دیگر در باب گرمابه‌ها در گذشته مربوط می‌شود به «گلخن» که درواقع همان آتشخانه است و جای آن در زیر خزانه حمام بوده است. در آثار شاعران غالباً از گلخن

به جای ناگوار و ناخوش تعبیر شده است.^{۱۰} این امر می‌تواند از آن روی باشد که عموماً آنچه این آتشخانه‌ها را روشن نگاه می‌داشت، خس و خاشاک و فضولات حیوانات بود. اگرچه از یک سو گلخن جای ریختن و سوختن پلیدیهاست اما به هر روی گرمابه، گرمی خود را از آن می‌گیرد؛ گرمابه‌ای که از سوی دیگر جلابخش ظاهر آدمی است.

امیر خسرو دهلوی، که همچون بسیاری از صوفیه شناخت خویش را لازمه دستیابی به معرفت می‌داند، چه‌بسا از طریق پرداختن به این افسانه در پی آن است تا سالک را - که جوان مظهر آن است - به سفر در خود و کوشش و مجاهدت برای شناخت خویشتن خویش برانگیزد. قدم‌نهادن در آن گرمابه شگفت در واقع می‌تواند شروع و آغازی باشد برای این سفر؛ سفری که اگرچه از عالم خاکی آغاز می‌شود، آدمی را تا اوج ملکوت بالا می‌برد. انسان که حکما از او به عالم صغیر تعبیر کرده‌اند^{۱۱} به لحاظ برخورداری از ابعاد جسمانی و روحانی با تعبیری که امیر خسرو درباره او به کاربرده است، چندان بیگانه نیست. آنچه این معنا را بیشتر قوت می‌بخشد، تناسب عالم جسمانی، که از نظر عرفا حقیر و بی‌ارزش است با گلخن حمام و بُعد روحانی آن با گرمابه است که جلابخش روح و جان آدمی است. در هر حال جوان در راهی پای می‌نهد و سفری را آغاز می‌کند که در واقع مبدأ آن عالم ناسوت است، اما رفته رفته در این راه در عوالمی تازه پای می‌گذارد و رای عالم جسمانی و چشم بر حقایقی می‌گشاید که پس از بازگشت، زبانش از بیان آن قاصر است. امیر خسرو که هم به لحاظ فکر و اندیشه متأثر از برخی عارفان صاحب‌نام پیش از خویش است و چه از نظر زبان و شیوه طرح معانی به نظر می‌رسد که در ترتیب‌دادن این سفر خیالی چه بسا از سفرنامه روحانی سنایی در «سیر العباد الی المعاد» الهام گرفته باشد. برخی صاحب‌نظران درباره این منظومه کوچک، معتقدند که:

لغزگونه‌ای است آمیخته به رمز در بیان احوال روح و سیر آن در مراتب ناسوت، که عروج آن به مرحله عالم ملکوت در واقع کنایه است از سیر عارف در مقامات فنا، سنایی تا حدی نظیر دانته و در واقع به رهبری عقل مراحل ناسوت را زیر پا می‌گذارد و در مراحل ملکوت به سیر می‌پردازد و عوالم و احوال مختلف را در ورای ظلمت - هایی که محدودیتهای مربوط به جسم وی را بدان محکوم می‌دارد، در این سیر روحانی خویش کشف و بررسی می‌کند (زرین کوب، ۱۳۶۳، ص ۲۳۸).

پرداختن به اجزای داستان و تأمل در آن، این الزام را برای خواننده پیش می‌آورد که نگاه امیرخسرو به جوان و رویارو ساختن او با حوادث گوناگون نمی‌تواند بیرون از اندیشه‌های عارفانه شاعر باشد. میل به دانستن و شور و شوق طلب، که روح و جان قهرمان داستان را در تسخیر خود درآورده است، وی را در آستانه انتخابی دشوار قرار می‌دهد؛ گوش‌دادن به نصیحت پدر و آسوده زیستن یا چشم بر همه دلبستگی‌ها و لذات جسمانی بستن و خطرکردن و خود را به سرنوشتی نامعلوم سپردن؟ اما جوان که گویی می‌داند قدم‌نهادن در وادیهای سیر و سلوک بی‌گسستن بند تعلقات ناممکن است، نخستین گام را با پیروزی برمی‌دارد:

پدر مهربان شنید خبر بی‌سروپا دويد سوی پسر
دم همی داد و هیچ دود نداشت کرد زاری بسی و سود نداشت
عاقبت دست بر جهان افشاند وز ولایت جمازه بیرون راند
(ص ۲۰۹)

رهرو عاشق پس از یکسال راه پویدن وقتی در آستانه ورود به عوالم تازه قرار می‌گیرد، باز هم با موانعی روبه‌روست. همراه او که از شگفتی‌های آن گرمابه یاد کرده و شور و شوق را در دل جوان برانگیخته است، می‌کوشد تا وی را از خطر و بزرگی این تصمیم آگاه کند:

همریش بازداشت بسیاری که حذر بهتر از چنین کاری
(ص ۲۱۰)

از سوی دیگر غلامان او نیز آرام نمی‌نشینند و در بازداشتن بازارگان‌زاده جوان از چنان تصمیم پرخطری می‌کوشند:

کاین چه دیوانگی و خودرایی است در دیوان زدن نه دانایی است
کام دل داری و جوانی هست همه اسباب کامرانی هست
روزگار نشاط را دریاب و آنچه دادت خدای روی متاب
(ص ۲۱۱)

اما پاسخ جوان از نوعی دیگر و حاکی از عشقی سرشار است؛ عشق رسیدن به مقام «عین‌الیقین» و مشاهده نه با چشم سر بلکه با چشم دل:
کانچه در خاطر آرزو دارم دیده آزمون درو دارم

یا ببینم تمام و گردم باز یا دهم جان درون پرده راز

(ص ۲۱۱)

گفتگویی که در این بخش از داستان مطرح است به نظر می‌رسد بیشتر بیانگر جدال فکری میان اهل استدلال و عقلگرایان از یک‌سو و صوفیه و اهل عرفان از سوی دیگر باشد. سخن امیر خسرو از زبان غلامان خطاب به جوان، سخنی است که با عقل دوراندیش و منفعت‌جو سازگار است. اما جوان که گویی در طریق عشق قدم نهاده، خود را آماده رویا رویی با هر خطری کرده‌است و حتی از بذل جان خویش نیز در این راه ابایی ندارد.

هفت‌گنبد بلند و شکفت‌انگیز، که قهرمان داستان پس از ورود به گرمابه هفته‌ای را به سیر در آن می‌پردازد، خود موضوع دیگری است که جای درنگ و تأمل دارد. سرمستی و بیخودی جوان از مشاهده این عالم به گونه‌ای است که نخستین نیازهای انسانی چون خوردن و آشامیدن را از یاد او می‌برد. اما چگونه است که این حالت در او نمی‌پاید و پس از سیر در هفتمین گنبد در هفتمین روز از هفته، یکباره به خود می‌آید که حاصل آن احساس گرسنگی و تشنگی از یک‌سوی و ترس و هراس و پشیمانی از کاری که آغاز کرده از سوی دیگر است؟ اگر مشاهده زیباییهای هفت گنبد را نخستین مرحله شناخت خویش یا سیر در وادیهای معرفت بدانیم، که شخصیت اول افسانه پنجم هشت بهشت قصد پیمودن آن را دارد، هراسی که جان او را در برمی‌گیرد نیز می‌تواند گویای این واقعیت باشد که جوان هنوز بکلی از خود بیخود نگشته است و در کشمکش میان روح و نفس خویش گاه بدین‌سو و گاه بدان سو نظر دارد. از طرفی هم، چنانکه از فحوای داستان برمی‌آید، همین هراس است که سبب می‌شود تا جوان از روی درماندگی و با تمام وجود، خدای خویش را بخواند و در نتیجه قدم در عرصه‌ای دیگر نهد:

چون سراسیمه گشت و بی‌سرو پا ناگهش ره نمود راهنما

دید ناگه دری فراخ از دور آفتاب اوفکنده در وی نور

(ص ۲۱۲)

وصف باغ زیبا و قصرهای باشکوه و زیبا رویان طنازش، که امیر خسرو قهرمان افسانه خویش را در ادامه سفر روحانیش بدانجا می‌برد، یادآور باغ و قصری است که نظامی در مخزن‌الاسرار و در بخش توصیف دل از آن یاد می‌کند. چه‌بسا در اینجا نیز

سراینده هشت بهشت در پی آن است که سیر و سلوک جوان را در درون خویش و مشاهده زیبایهای عالم دل را بار دیگر بازسازی کند:

هرکجا گام زد جهانی دید پیش هر صفت بوستانی دید
هر نمونه عمارتی بر کار گلشنی پر ز صد هزار نگار
کرده زانگونه سوبه سو تمثال کادمی را نگنجد آن به خیال
بوستانی تهی ز مردم بود چشم نظارگی در آن گم بود
(ص ۲۱۳)

شخصیت بانوی مهرویان و رفتار محبت‌آمیز او با جوان نیز در این افسانه بی‌اختیار ذهن خواننده داستان را متوجه زیبارویی می‌سازد که نظامی در مخزن‌الاسرار و در پی توصیف دل و عوالم گوناگون آن از او به «آینه صورت اخلاص» تعبیر می‌کند که داستانسرای گنج‌در پی چله نشینی‌های مکرر و مجاهدتهای پیوسته او را به چشم دل دیده است.^{۱۲} امیر خسرو که به نظر می‌رسد زیاده‌خواهی در لذات جسمانی را از اسباب محرومیت آدمی از لذات برتر می‌داند، می‌کوشد تا این معنا را در رفتار بانوی مهرویان با جوان به گونه‌ای متجلی سازد. وجود نفس، که منشأ تمایلات انسانی است، بیانگر این است که آدمی از آن‌روی که از یک‌سو در عالم خاک ریشه دارد، از خواسته‌های جسمانی بی‌نیاز نتواند بود، اما آنچه سبب زوال روح می‌شود غالباً زیاده‌خواهی است که البته دامن قهرمان داستان را می‌گیرد و او را گرفتار رنجهایی تازه می‌سازد:

چشم بگشاد مست دوشینه ریگ دشتش خلیده در سینه
خویش را دید در بیابانی نه پدیدش سری نه پایانی
خاکی از ناخوشی هلاک‌انگیز خارها برکشیده دشنه تیز
(ص ۲۲۵)

جدال و کشمکش میان روح و نفس، موضوعی است که در آثار عرفانی بارها از آن سخن گفته‌اند و از جمله در مثنوی مولانا می‌توان شاهد نمونه‌هایی از آن بود.^{۱۳} قهرمان داستان امیر خسرو نیز در حرکتی که آغاز کرده، همواره دستخوش این بازی همیشگی است؛ هرگاه که نفس بر او غلبه می‌کند، یکباره صبر و شکیبایی خود را از دست می‌دهد و به شکست‌هایی هول‌انگیز تن می‌دهد. به هر روی این افت و خیزها چیزی است که سالک در راه خود به سوی کمال، پیوسته با آن روبه‌روست و این امر او را ملزم به ریاضتها و مجاهدتهای پیاپی می‌کند. هبوط و فروافتادن جوان از جایگاهی

فردوس گونه به بیابانی آتشین و سهمناک به نظر می‌رسد و ورود او به عرصه‌ای دیگر از ریاضتهایی است که سالک طریق از آن بی‌نیاز نخواهد بود.

رسیدن جوان به کلبه پیرزنی که با دخترش در جایی از آن صحرا زندگی می‌کنند در عین حال که داستان را وارد فضایی تازه می‌کند و به آن آب و رنگی دیگر می‌بخشد از سویی هم جلوه‌ای از کشمکش جوان را با نفس خویش به نمایش می‌گذارد که باز هم قهرمان داستان مغلوب این نزاع همیشگی است. ظاهراً شاعر در پی این است که در این بخش از قصه نشان دهد که آنچه از آن به لذات نفسانی تعبیر می‌شود، حتی اگر از معجرای پسندیده خویش دست‌یافتنی باشد، حاصلش جز تلخی نخواهد بود. سخنان پیر روشن ضمیر، که بازارگان‌زاده جوان در ادامه سفر پرماجرایی خویش به کلبه او بر فراز کوهی بلند راه می‌یابد، بیانگر این معناست که لذت‌های ناپایدار این جهانی هرچه باشد بازدارنده آدمی از رسیدن به جایگاه و مقام بلند انسانی است:

گفت کاین خاک جای دیو و پری است	تشنه خون مردم گذری است
هرچه پیش تو باغ و ایوان بود	آن همه سیمای دیوان بود
و آن عروس جوان و مادر پیر	غول دشتند و دیو مردم‌گیر

(ص ۲۳۲)

سخنان پیر، که آن خاک را جایگاه دیو و پری می‌خواند و از باغ و ایوانش به سیمای دیوان تعبیر می‌کند. به نظر می‌رسد ناظر به این عالم و زیباییهای فریبده آن باشد که اهل معرفت «دانه و دامش» می‌خوانند.^{۱۴} به هر روی این پیر اهل دل، که در داستان ماهان مصری در هفت پیکر نظامی هم به گونه‌ای حضور او را می‌بینیم و نظامی خضر راهنمای گمشدگان می‌خواند^{۱۵} در عین حال که می‌کوشد چشمان جوان را به حقیقت بگشاید، بار دیگر خطرهای راه را به او گوشزد می‌کند و هشیاری را رمز پیروزی وی می‌داند و حاصل غفلت را، حتی اگر لحظه‌ای بیش نباشد، ناگوار می‌شمارد:

پیر گفتش که چون نهادی دل	که کنی هم به کوی ما منزل
تا ازین زاویه به گام فراخ	نخرامی به هر طرف گستاخ
کاین طرف هر کجا که و غار است	پر ز مرغان آدمی‌خوار است

(ص ۲۳۳)

نیاز سالک به پیر طریقت تا وقتی به سیروسلوک مشغول است، نکته‌ای است که در آموزه‌های متصوفه همواره بر آن تأکید شده و در این بخش از داستان نیز امیرخسرو به گونه‌ای در پی بیان اهمیت این موضوع است. گرفتارآمدن قهرمان داستان در چنگال مرغان آدمی‌خوار و روبه‌رو شدن او با عقبه‌ای دشوار، آن‌گاه که سخنان پیر را از یاد می‌برد، بیان خطرهایی است که سالک را به دنبال جدایی از پیرطریقت تهدید می‌کند.^{۱۶} از سوی دیگر اگر بتوان از دو مرغی که بر سر خوردن او با هم نزاع می‌کنند به شب و روز تعبیر کرد که در کمین نشسته‌اند تا هر آن که را در غفلت یابند هلاکش کنند، رهایی جوان در فرصت مناسبی که می‌یابد و گذر از غاری که به منزله حجابی از حجابهای گوناگون بر سر راه سالک است و دستیابی به پادشاهی‌ای که ناخواسته بدو می‌دهند، خود حاکی از مجاهدت و کوششی است که از سوی قهرمان داستان صورت می‌گیرد و جذبه و کششی که از اختیار او بیرون است.

ورود جوان به شهری که مردمش به رسم دیرینه خویش او را پس از مرگ پادشاه خود به شاهی برمی‌گزینند برای او غیر از پادشاهی مواهب دیگری را نیز در پی دارد و آن هفت زیبارویی است که هریک به گونه‌ای روح و جان شاه جوان را تسخیر می‌کنند. نکته قابل تأمل در این بخش از داستان همان جذبه و کششی است که پیشتر از آن سخن گفتیم. اگرچه شور و شوق جوان را در وصال آن ماه‌رویان نمی‌توان نادیده گرفت، بردن وی به محفل بزم نشان از همان کششی دارد که گویی از دست اراده او بیرون است. آنچه هم که هریک از ماه‌رویان، جوان را پیش از راه یافتن به بزمگاه ملزم به انجامش می‌سازند همچون شستشوی و عطرآگین‌ساختن خویش به مشک و گلاب و نیز گلی که به او می‌دهند و از رایحه خوشش سرمستش می‌سازند، هریک به گونه‌ای مؤید این معناست.

پادشاهی قهرمان افسانه امیرخسرو دهلوی از یک‌سو تداعی گر سلطانی آدم است در این عالم و از سوی دیگر می‌تواند یادآور پادشاهی روح بر همه وجود آدمی باشد؛ چنانکه در این سخن امام محمد غزالی متجلی است: «چون حدیث دل کنیم بدان که این حقیقت را می‌خواهیم که گاه گاه آن را روح گویند و گاه گاه آن را نفس گویند... و همه اعضای تن لشکر وی‌اند و پادشاه جمله تن وی است» (غزالی، ۱۳۶۱، ص ۱۵). بی‌تردید شناخت جایگاه و مرتبه انسانی وقتی حاصل می‌شود که راه رو در پی معرفت نفس خویش برآید و جوان در این سفر روحانی خود در حقیقت به دنبال دستیابی به

این مقام است. زیباییهای عالم روح نیز، که در اینجا به گونه هفت زیباروی مجسم می‌شود، رفته رفته و در پی معرفت و شناختی که سالک راه به دست می‌آورد بر او رخ می‌نمایند. در همین بخش پایانی قصه البته با موضوع دیگری روبه‌رو می‌شویم که ذهن خواننده داستان را به خود مشغول می‌سازد. وکیل‌سرای، که محرم اسرار و مشاور خاص شاه است، وی را از مصاحبت با هفتمین مه‌روی باز می‌دارد و حاصل آن را ندامت و پشیمانی می‌داند:

کاردان حرم نمودش باز که همه پرده‌ها چو کردی ساز
زین یکی پرده به که درگذری تا نبینی ز چرخ پرده‌داری
(ص ۲۴۱)

داستانپرداز، که گویی اشتیاق آدمی را بر آنچه از آتش بازمی‌دارند میراث همیشگی آدم می‌داند، به شکلی آن را در قهرمان داستان خود، که سخن وکیل‌سرای را نمی‌شنود و به دیدار آن مه‌روی می‌رود به تماشا می‌گذارد:

صنمی دید آفتاب درفش شقه‌ای بر تن از حریر بنفش
دسته‌ای از بنفشه داشت به دست شاه را داد و کردش از بو مست
چشم شه چون به نازنین افتاد زان عجب خواست بر زمین افتاد
نیکوان گرچه دیده بود بسی زان نکوتر ندیده بود کسی
(ص ۲۴۲)

هم چنانکه ذوق نفس، آدم را به سوی میوه ممنوع کشاند و سبب بیرون‌شدنش از بهشت گردید^{۱۷}، قهرمان داستان امیر خسرو نیز درست در لحظه کامیابی یکباره از هوش می‌رود و چون به خود می‌آید همه چیز را دگرگونه می‌بیند:

ماه منزل تهی و ماه شده زیر و بالا همه سیاه شده
دمش اندر دهان خندان ماند بازوی حسرتش به دندان ماند
از بسی اشک غم که ریخت ازو دیو گرمابه می‌گریخت ازو
همه شب تا جهان منور گشت بود گنبد به گنبد اندر گشت
گنبد آسمان چو شد بی‌دود گشت روشن جهان دود اندود
مرد پی‌گم ز روشنایی نور در گرمابه را بدید ز دور
رفت چون پیش در همان در بود که نخستش به فتنه رهبر بود
(ص ۲۴۳ و ۲۴۴)

خاموشی جوان، وقتی که از سفر خویش بازمی‌گردد و لب‌فرو بستن از بیان اسراری که در آن عالم نظاره‌گرش بوده تداعی‌گر این حدیث است که: «من عرف الله کلّ لسانه»^{۱۸} آن که خدا را شناخت زبانش بسته ماند.

نتیجه‌گیری

هرچند داستان بازارگان‌زاده جوان خیالی است در عین حال، زمینه‌هایی دارد که راه را برای ابراز اندیشه‌های عرفانی امیرخسرو دهلوی فراهم می‌سازد. سفر قهرمان داستان، که به تنهایی صورت می‌پذیرد، گواه این است که سیر در درون و شناخت نفس و دل بیش از هرچیز نیازمند تصمیم سالک طریق از یک‌سو و مجاهدتهای پیوسته او ازسوی دیگر است. البته این معنا را نباید از یاد برد که در این میان عقبه‌های دشواری نیز در مقابل رهرو هست و آن چیزی نیست جز لذات نفسانی که چه‌بسا آفت راه سالک طریق گردند و او را از رسیدن به مراحل کمال بازدارند. به هر حال میزان دستیابی قهرمان وادی عرفان به معرفت و برخورداری او از لذات عالم‌معنا، به میزان مجاهدت او در گذر از همین گردنه‌های دشوار بستگی دارد که امیرخسرو دهلوی در قالب افسانه پنجم به گونه‌ای به بیان آن پرداخته است.

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی بیشتر رک: تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح‌الله صفا، ج ۳، ق ۲، ص ۷۷۳.
۲. رک: فرهنگ فارسی، محمد معین، ج ۶ (بخش اعلام)، ذیل «هشت بهشت».
۳. در داستان غلام بازارگان و به سفر رفتن او و نشستنش در کشتی و در هم شکسته شدن کشتی و رسیدنش به سرزمین جدید و پادشاهیش در آنجا و پیش فرستادن آنچه مایه آسایش و راحتی است، قبل از رفتن از آن سرزمین همه حاکی از سرگذشت انسان است از مرحله جنینی و زاده شدن و زیستن در این جهان و مقدمات سفر آخرت را فراهم ساختن و پیش فرستادن (رک: مرزبان نامه، به کوشش خلیل خطیب رهبر، ص ۱۲۰).
۴. نظامی در هفت پیکر وقتی می‌خواهد به بیان افسانه‌های هفت‌گانه بپردازد، می‌گوید:
هرچه در نظم او ز نیک و بدست همه رمز و اشارت خردست
هریک افسانه‌ای جداگانه خانه گنج شد نه افسانه
۵. رک: هفت پیکر، تصحیح حسن وحید دستگردی، ص ۳۶۳.
۶. همان، افسانه اول، ص ۱۴۷ تا ۱۸۱.

۶. هشت بهشت، امیر خسرو دهلوی، تصحیح جعفر افتخار، ص ۲۰۵ تا ۲۴۶.

۷. هفت پیکر، افسانه پنجم، ص ۲۳۵ تا ۲۶۷.

۸. در هفت پیکر پس از ناپدید شدن آن مرد و زن، وقتی ماهان با سواری روبه رو می شود آن سوار به او می گوید:

گفت بردم به خویشان لاجول	که شدی ایمن از هلاک دو هول
نر و ماده دو غول چاره گرند	کادمی را ز راه خود ببرند
در مغاک افکنند و خون ریزند	چون شود بانگ مرغ بگریزند

(ص ۲۴۱ و ۲۴۲)

اما در هشت بهشت پیرمرد نورانی از پیرزن و دخترش به غولان بیابان تعبیر می کند. (ص ۲۳۲)
۹. از جمله مولانا جلال الدین در دفتر چهارم مثنوی وقتی به داستان سلیمان و بلقیس می پردازد از زبان سلیمان خطاب به ملکه سبا می گوید:

ملک را بگذار بلقیس از نخست	چون مرا یابی همه ملک آن توست
خود بدانی چون بر من آمدی	که تو بی من نقش گرمابه بدی
نقش اگر خود نقش سلطان یا غنی است	صورت است از جان خود بی چاشنی است

(مثنوی، دفتر دوم، ص ۳۲۵)

۱۰. دهخدا در لغت نامه ذیل کلمه «گلخن» به نقل نمونه های متعددی از شاعران پرداخته است؛ از جمله این بیت از خاقانی:

من اندر رنج و دونان بر سر گنج	مگس در گلشن و عنقا به گلخن
-------------------------------	----------------------------

۱۱. رک: لغت نامه دهخدا، ذیل «عالم صغیر».

۱۲. رک: مخزن الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، ص ۶۱.

نظامی در این بخش وقتی که ثمره خلوت اول خویش را بیان می کند، می گوید:

ای به تبش ناصیت از داغ من	بی خبر از سبزه و از باغ من
سبزه فلک بود و نظر تاب او	باغ سحر بود و سرشک آب او
وانکه رخس پرده کی خاص بود	آینه صورت اخلاص بود

۱۳. داستان مجنون که سوار بر ناقه خویش راهی دیار دوست است از جمله این تمثیلهاست. تا وقتی مجنون به خود است ناقه در اختیار اوست. اما هنگامی که از خود غافل می شود ناقه او به عقب بازمی گردد؛ چون میل به بچه خود دارد که از او جدا گشته است؛ رک: مثنوی، به اهتمام نصراله پورجوادی، دفتر چهارم، ص ۳۶۸.

۱۴. مولانا می گوید:

صد هزاران دام و دانه است ای خدا	ما چو مرغان ضعیف و بینوا
دم به دم ما بسته دام نویم	هر یکی گر باز و سیمرغی شویم

می‌رهانی هر دمی ما را و باز سوی دامی می‌رویم ای بی‌نیاز
همان، دفتر اول، ص ۳۴

۱۵. وقتی ماهان می‌گردد و از خدای یار می‌جوید ناگاه:
چون که سر بر گرفت در بر خویش دید شخصی به شکل و پیکر خویش
گفت کای خواجه کیستی بدرست قیمتی گوهر را که گوهر توست
گفت من خضرم ای خدای پرست آمدم تا تو را بگیرم دست
رک: هفت پیکر، تصحیح حسن وحید دستگردی، ص ۲۶۶.
۱۶. نیاز همیشگی سالک به پیر طریقت موضوعی مهم است که در غالب آثار عرفانی بدان تأکید شده است؛ از جمله شیخ نجم‌الدین رازی فصل نهم مرصادالعباد خویش را به «بیان احتیاج به شیخ در تربیت انسان و سلوک راه» اختصاص داده است. نویسنده در همین جا می‌گوید: «بدانک در سلوک راه دین و وصول به عالم یقین از شیخی کامل راهبر راه‌شناس صاحب ولایت صاحب تصرف گزیر نباشد»؛ رک: مرصادالعباد، به اهتمام محمدامین ریاحی، ص ۲۲۶.
۱۷. رک قرآن کریم، سوره بقره، آیات ۳۵ و ۳۶.
۱۸. بدیع‌الزمان فروزانفر مرجع این حدیث را «شرح خواجه ایوب، المنهج القوی، ج ۲، ص ۵۸۰» ذکر کرده است؛ (رک: احادیث مثنوی، چاپ سوم، ص ۶۷).

منابع

۱. قرآن کریم؛ ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: سروش، ۱۳۷۴.
۲. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
۳. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه؛ چ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۴. دهلوی، امیر خسرو؛ هشت بهشت؛ تصحیح جعفر افتخار، زیر نظر باباجان غفورف، انصاری و غضنفر علی‌یف، شعبه ادبیات خاور مسکو، ۱۹۷۲.
۵. رازی، نجم‌الدین؛ مرصادالعباد؛ به اهتمام محمدامین ریاحی، چ دوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۵.
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ با کاروان حله؛ چ هشتم، تهران: علمی، ۱۳۷۳.
۷. _____؛ جستجو در تصوف ایران؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۸. صفا، ذبیح‌اله؛ تاریخ ادبیات در ایران؛ ج ۳، ق ۲، چ سوم، تهران: فردوسی، ۱۳۶۳.
۹. عنصر المعالی، کیکاووس بن وشمگیر؛ قابوسنامه؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، چ هشتم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

_____ تحلیل عرفانی افسانه پنجم از هشت بهشت امیر خسرو دهلوی

۱۰. غزالی، ابوحامد محمد؛ کیمیای سعادت؛ به کوشش حسین خدیو جم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱.
۱۱. فروزانفر، بدیع الزمان؛ احادیث مثنوی؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۱۲. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی؛ چ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
۱۳. مولوی، جلال الدین؛ مثنوی معنوی؛ تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام نصراله پورجوادی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۱۴. میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان؛ چ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
۱۵. نظامی گنجوی؛ هفت پیکر؛ تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: علمی، ۱۳۶۳.
۱۶. _____؛ مخزن الاسرار؛ تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: علمی، ۱۳۶۳.



Mystical Analysis of Fifth Legend from *Hasht Behesht* (Eight Paradise) of Amir Khosro Dehlavi

Seyed Morteza Mirhashemi, PH.D.

Abstract

Hasht Behesht (Eight Paradise) is a collection of fables in the Persian literature that was written by Amir Khosro Dehlavi, a 7th century poet. Like Nezami, he has employed seven legends in this work. Fifth legend is about a journey of a curious son of a trader to a phenomenal bath and knowing about its secret is one of these fables that are impressible mystically. In this paper, an effort is being made to study the stages of the journey of the hero of this fable who has been identified here as Salik in the imaginary bath that could be an imagination of Salik himself and hence; open the secrecy. The outcome of this research is that the character in the form of Salik, through his mystical journey come across various and impressible world and utmost acquires a secret that he is unable to expose. As such, he keeps silence and intact his lips from exposing the secret he could get into his hands.

Keywords: *Amir Khosro Dehlavi; Hasht Behesht; Fifth Legend; Allegorical Narrative; Mysticism*

Velayat from the Point of Views of Sufism and Shi'ism (Similarities and Differences)

Abbas Mohammadiyan, PH.D.

Abstract

Sunni Sufis and mystics have taken into account the issue of velayat or spiritual rank from 3rd century hijri onwards and each of the two groups of Shia and Sunni mystics in their works and words have talked about the aspects such as complete human being, velayat, relations between velayat and prophethood, necessity of godly men, their axis and reasoning among people in every period emphasizing on the continuity of life, end of velayat as well as chain and guilds of mystics.

In this paper, in order to explain the topics of velayat and discussion related to it, the author takes into account similarities and differences in outlook of the aforementioned two groups through extracting reliable resources to show the ratio of their influence upon each other .

Keywords: *Velayat in Sufism, Mysticism and Literature, Shi'ism and Sufism, End of Velayat, Prophethood*

An analysis of Impacts of Symptoms in the Course Evolution of Iranian Narrative Poetry

Farzad Karimi

Abstract

To reach to an analysis that distinguishes narrative condition of modern poetry in Iran, the current paper has used linguistic theories. Here, it is attempted to show that modern Iranian poetry has used different narratives in order to reach to coherence and consistency. Narrative story telling that is related to early decades of modern poetry and narrative as story telling in recent years that are more rely on interaction between narrative practices. The study about role of symptoms, definition, the manner of creating semantic capacities through indirect symptoms and the manner of effect of this evolution on texts of modern poetry have been discussed in this paper.

Keywords: *Narrative; Iranian Linguistics; Story Telling; Iranian Poetry*

Criticism and Analysis of “Tradition and Image” in the Poetry of Khaghani Sherwani

Mohsen Zolfeghari, PH.D.
Seyedeh Zahra Moosavi, PH.D.
Yusef Asghari Bayaghut

Abstract

Although in the past rhetorical books and modern works, a little emphasis was made on the theme “abandoning religious tradition” with evidence and inconclusive evidences, an independent discussion about “sharia and image” in the works of poets especially Khaghani was not taken into account. “Image” and “sharia” and coordination of these two dictums and the manner of their application and procedure in the work of Khaghani are the main axes of the current paper. Showing the pace of “sharia” in “images” of the poems of Khaghani, the rate of attention and perspective of the poet towards religious personalities, almighty god, prophet Mohammad and, rest of prophets and imams, sacred household and women in the imagination of Khaghani, religious and impersonal elements, places of holy Quran and Hadith in the images of Khaghani and their analysis and applications are some of the important aspects and ambiguities that this paper tries to answer.

Keywords: *Khaghani’s Poetry; Tradition & Image in Khaghani’s Work; Analysis of Classical Persian Poetry*

**Review of the Story “Lion and Cow”
of *Kalileh and Demneh*:
Based on the Construction of Breaking Theory**

Javad Dehghanian, PH.D.

Abstract

This paper tries to review the most important story of *Kalileh and Demneh* i.e. lion and cow in order to achieve a new reading from the anecdote based on symbols of inner text. With this perspective, in the process of review and analysis, audience encounters to this basic question as: whether this text can be trusted and that can be read and accepted based on the desire of the author?” The trend that was prevalent in literary researches so far has emphasized exactly in the author’s reading. Author believes that there is abundance of symbols/signs in this story that make the audience unfaithful towards the text.

This story has four main characters whose share in the advancement of the story is not the same. Most fictional dialogue and interaction occur between lion and Kalileh and Demneh. Shenzeb plays the role less than others and is almost a passive character. It seems that a different interpretation of text can be achieved through a careful insight on the dialogues between the characters and their actions.

In this new reading, new and diverse images emerge from the characters and utmost from the narrative. This could be a model from cardiac function and various instances in traditional system as well as help review other texts.

Keywords: *Literary Criticism; Structuralism in Kalileh; Iranian Classical Stories; Kalile and Demneh*

Shirin: A Historical Reality or Legend

Naghmeh Dadvar

Abstract

Shirin is the main character in Hakim Nezam Ganjavis's collection "Khosrow and Shirin" where she is a symbol of beauty, chaste and patience. In the remaining historical narratives and especially in the Shah Namah of Ferdousi, it has yet another color and is a minor character with different and complex features.

The fact that why Nezami, a creative and powerful poet, touched upon this repeated theme is related to his refinement from this historical reality and transforming it to a legend that we would focus in detail in this paper.

Keywords: *Khosrow and Shirin; Legend and Literature; Nezami's Poetry; Ferdousi's Shah Namah*

Rhetorical Question in the Poetry of Mahdi Akhavan Sales

Hasan Heydari, PH.D.
Ali Sabaghi, PH.D.

Abstract

In this paper, an attempt has been made to study rhetorical questions in the poetry of Mahdi Ikhwan Sali based on the implicit meaning of those questions as well as his poetic space based on common definitions in Arabic, Persian and English rhetorical resources. The acquired result shows that most of the poetic questions of Ikhwan Salis implicitly express frustration and disappointment. Also, often some implicit meanings are acquired from one rhetorical question in his poetry where some of those questions are not adjusted to official definitions of Islamic-Iranian rhetorical resources hence, they possess new meanings.

Keywords: *Meaning in Contemporary Poetry, Rhetorical Questions (Artistic), Poetry of Ikhwan Salis, Contemporary Literature .*

An Analysis of Poems of Hafez Shirazi: Based on Carl Gustav Jung's Shadow & Mask Theory

**Aliakbar Bagheri Khalili, PH.D.
Manireh Mehrabi Kali**

Abstract

From the perspective of Carl Gustav Jung (1875-1961 AD), the collective unconscious, is the source of historical experiences and these experiences are manifested through ancient patterns. Mask, shadow, anima, animos and self/mandala, are the most ancient patterns which are also manifested in literary works. Jung believes that the ancient patterns very effective in the formation and evolution of personality. According to this theory, contrasts and conflicts of personality types and social classes in the poems of Hafez are compatible to mask and shadow of Jung and dictums such as spoiled and distinctness are responsible to define the opposition of shadow mask are responsible. The most important masks of Khawaja Shams al-Din Muhammad are: guardian and, pious. In these shadows, Khawaja shows himself less than what it is, so that there is no or less than what will happen. It has been an attempt to achieve balance, follow through to perfection. In this way, he constructs "I", "mask" and "shadow" bring the unity of the personality of "knavish".

Keywords: *Jung; Masks; Shadow; Hafez Shirazi*

An Analysis of Frequent Social Criticism in the Works of Obaid Zakani

**Bahador Bagheri, PH.D.
Sadighe Massoudi**

Abstract

So far, researches conducted on Obaid Zakani and his works, have focused on his linguistic peculiarities as well as his techniques of art of criticism or they highlight his critical dimension and aspects. As such, exact analysis of these topics is still lacking. After a short description about sociology of literature and an outlook on social, political and cultural conditions during Obaid, this paper tries to show frequency of topics, classifications, personalities for criticism and what subjects possessed more inclination and priority by him. By this way, it can be distinguished that caught what kind of problems and abnormalities. This can also illustrate the concepts of frequent criticism of Zakani as well as part of his work dealing thought process.

Keywords: Zakani Obaid's Poetry; Social Criticism; Eighteenth Century Iran.

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **An Analysis of Frequent Social Criticism in the Works of Obaid Zakani** 9
(Bahador Bagheri, PH.D., Sadighe Massoudi)
- **An Analysis of Poems of Hafez Shirazi: Based on Car Gustav Jung's Shadow & Mask Theory** 33
(Aliakbar Bagheri Khalili, PH.D., Manireh Mehrabi Kali)
- **Rhetorical Question in the Poetry of Mahdi Akhavan Sales** 51
(Hasan Heidari, Ph.D., Ali Sabaghi, PH.D.)
- **Shirin: A Historical Reality or Legend** 81
(Naghme Dadvar)
- **Review of the Story "Lion and Cow" of Kalileh and Demneh: Based on the Construction of Breaking Theory**.....97
(Javad Dehghanian, PH.D.)
- **Criticism and Analysis of "Tradition and Image" in the Poetry of Khaghani Sherwani** 117
(Mohsen Zolfeghari, PH.D., Seyedeh Zahra Moosavi ,PH.D., Yusef Asghari Bayaghut)
- **An analysis of Impacts of Symptoms in the Course Evolution of Iranian Narrative Poetry** 141
(Farzad Karimi)
- **Velayat from the Point of Views of Sufism and Shi'ism (Similarities and Differences)** 161
(Abbas Mohammadiyan, PH.D)
- **Mystical Analysis of Fifth Legend from Hasht Behesht (Eight Paradise) of Amir Khosro Dehlavi** 187
(Seyed Morteza Mirhashemi, PH.D.)
- **Abstracts (in English)**206-214

«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
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
Bagheri ,B., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh . , Ph.D.	Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi, H., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Taheri ,F., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and Literature in Beheshti University
Nikoubakht ,N., Ph.D.	Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Hajari ,H., Ph.D.	Assistant Professor of Persian language and <i>Literature in goverment Samt</i>
Editor:	Daneshgar, M., Ph.D.
Managing:	Ghanbari ,A.
English Editor:	Shakil, A .

Scientific Adviser of this Issue:

Aydanlou. Ph.D., Allami Mehmandosti. Ph.D., Bozorg Bigdeli, Ph.D., Foladi, Ph.D., Fotoohi, Ph.D., Ghobadi. Ph.D., Hatefi. Ph.D., Iranzadeh, Ph.D., Najafdari. Ph.D., Nikoei. Ph.D., Nojomiyan. Ph.D., Shaeiri. Ph.D., Sajari. Ph.D., Khalili Jahantigh. Ph.D.