

به نام خداوند جان و خرد کزین برتر اندیشه برنگذرد

خداوند نام و خداوند جای خداوند روزی ده رهنمای

خداوند کیهان و گردان سپهر فروزندی ماه و خورشید و مهر

ز نام و نشان و گمان برتر است نگارنده ی بر شده پیکر است

حکیم ابوالقاسم فردوسی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر احمد کازرونی

مدیر داخلی : عبدالحسین حسنیپور

اعضای هیات تحریریه

دکتر احمد کازرونی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر محمد نور عالم

دکتر علی بازوند

دکتر محمد شکرایی

دکتر سید احمد رضا مجرد

دکتر ابوالفضل غنی زاده

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه پیام نور

استادیار دانشگاه رسول اکرم (ص)

استادیار دانشگاه پیام نور

سایت فصلنامه : www.qpjjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

مسئولیت محتوا و صحت مطالب بر عهده نویسنده / نویسندگان آن است

فهرست (سال دوم، شماره ۲، بهار ۱۳۹۸)

- ۴..... تأثیرپذیری اقبال لاهوری از مولوی در ترسیم چهره انسان کامل // دکتر سید علی کرامتی مقدم
- ۲۵..... بررسی هرمنوتیک چکامه ایوان مدان بختری // دکتر ابوالفضل غنی زاده
- ۳۶..... بررسی زانمندی روایت در منظومه مهره سرخ سیاوش کسریایی بر اساس نظریه ژرار ژنت // دکتر حسین رسول زاده، حجت بوداتی
- ۵۹..... تصویر آفرینی مناظر طبیعت و شیوه های آن در منظومه ویدس و راسین // دکتر علی محمد رضایی هشتاد
- ۹۰..... جلوه های مدارا و ثنوت در پنج گنج نظامی گنجی ای // دکتر سعید کیمی قره بابا
- ۱۱۲..... رابطه شاهان اشکانی با پهلوانان دوره کیانی // دکتر مصطفی سعادت
- ۱۲۴..... رویکردهای قرآنی احمد جام در تعلیم و تربیت با تأکید بر مفتاح اجنات // ریحانه صادقی، دکتر عباس محمدیان
- ۱۴۲..... بررسی فرآیند فعل در سوانح العشاق احمد غزالی و عبر العاشقین روزبهان بقلی // آزاده شریفی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی
سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

تأثیرپذیری اقبال لاهوری از مولوی در ترسیم چهره انسان کامل

دکتر سیدعلی کرامتی مقدم^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۳/۵

چکیده

بین اشعار مولوی و اقبال لاهوری شباهت‌های فراوانی وجود دارد که این دو شاعر بزرگ را به هم نزدیک کرده است. سؤال اصلی پژوهش آن است که اقبال و مولوی چه هدفی را در شعر می‌جسته‌اند و چه عواملی سبب پیوند فکری و محتوایی آن دو شده است؟ دیگر آن که هر کدام از این دو چه تصویری از انسان کامل در اشعار خود ترسیم نموده‌اند؟ بررسی اشعار این دو شاعر و مقایسه آن‌ها بیانگر آن است که اقبال در ساختار و محتوای اشعار خود تحت تأثیر مولوی بوده به حدی که در بسیاری از اشعارش از ملای روم به صراحت یاد کرده است؛ تشابه فلسفه فکری و اعتقادی نیز سبب پیوند این دو شاعر شده است؛ اندیشه هر دو شاعر از آبخور دین و عرفان اسلامی سرچشمه گرفته و آن‌ها را مقبول عام و خاص ساخته است. اقبال همانند مولوی در پی ایجاد تحول در فرد برای رسیدن به تکامل اجتماعی و بنیان نهادن یک جامعه آرمانی و متعالی بوده و برای ساختن چنین جامعه‌ای تصویری از یک انسان کامل در اشعار خود ترسیم نموده است. در این پژوهش چگونگی ترسیم انسان کامل در شعر اقبال لاهوری و میزان تأثیرپذیری او از مولوی، بررسی و تبیین شده است.

کلیدواژه

مولوی، اقبال لاهوری، تأثیرپذیری، جامعه متعالی، انسان کامل.

مقدمه

هر چند بین عصری که اقبال می‌زیست با عصر مولانا در مسائل حکومتی، سیاسی و آشفته‌گی‌های اجتماعی تشابهات زیادی وجود دارد ولی به لحاظ برخورد بیگانگان و استعمارگران با جوامع مسلمان و سبک تفکرات فردی و اجتماعی در کشورهای مسلمان، تفاوت‌های عمده‌ای وجود دارد. تفاوت‌های حاکم بر این دو عصر، شیوه مبارزاتی



متفاوتی را می‌طلبیده و نوع نگاه این دو شاعر را تغییر داده است. به این جهت دیدگاه اقبال درباره آزادی و راه رسیدن به آن با مولوی فرق دارد. مولوی اگر چه در عصر مغول و حاکمیت آنان بر ایران می‌زیست اما چون از مرکز فتنه به دور بوده است، بیش‌تر از آزادی نفسانی سخن می‌گوید و خواننده را ترغیب می‌کند تا به درون خویش برگردد و تکامل یابد. از دیدگاه او فرد باید در مقابل نفس و دشمن درون، قوی باشد اما فکر اقبال مولود وضع اجتماعی و سیاسی عصر خویش بود؛ در عصر او اغلب کشورهای اسلامی مستعمره بیگانگان شده بودند و مسلمانان به رخوت و یأس و نومیدی گرفتار. (رک. محمدخان، ۱۳۹۱: ۲۷۷) اقبال درباره تفاوت عصر خود با دوره مولوی سروده است:

چو رومی در حرم دادم اذان من از او آموختم اسرار جان من
به دور فتنه عصر کهن او به دور فتنه عصر روان من

(اقبال، ۱۳۸۸: ۵۱۸)

در چنین وضعیتی اقبال در عرصه سیاسی و اجتماعی ظاهر شد و فعالیت‌های آگاهی‌بخش خود را برای استقلال ملت‌های مسلمان به خصوص کشور پاکستان شروع کرد. او بر استقلال و آزادی و عدم وابسته بودن به بیگانگان تأکید داشت:

در جهان بال و پر خویش گشودن آموز که پریدن نتوان با پر و بال دگران

(همان: ۱۹۰)

اقبال بر خودسازی تأکید کرده، آزادی از دیو نفس را لازمه آزادی و استقلال بیرونی دانسته است:

هر که بر خود نیست فرمانش روان می‌شود فرمان‌پذیر از دیگران

(همان: ۲۶)

اشعار آزادی‌خواهانه و استقلال‌طلبانه اقبال به حدی است؛ که رهبر معظم انقلاب، آیت‌الله خامنه‌ای، اقبال را یک مصلح و آزادی‌خواه بزرگ بداند و به صراحت درباره او بگوید: «در سراسر حیات خویش با وجدانی بیدار و گامی استوار جهت آگاهی مسلمانان سعی نمود.» (محمدخان، ۱۳۹۱: ۲۷۶ به نقل از ستوده، ۱۳۶۵) تلاش‌های اقبال در بیداری مسلمانان به خصوص شبه قاره تأثیر فراوانی داشت.

مسأله و فرضیه پژوهش

اقبال در بیان اندیشه‌های خود از مولوی تبعیت نموده و مثنوی را «قرآن پهلوی» خوانده است. برگزاری همایش‌های متعدد داخلی و خارجی و ایجاد مراکز اقبال‌شناسی بیانگر عظمت و بلندی اندیشه‌های اقبال است. (مؤذنی، ۱۳۸۲: ۲) سؤال‌های پژوهش آن است که اقبال و مولوی از سرودن شعر چه هدفی را می‌جستهند و چه عواملی سبب پیوند فکری و محتوایی آن دو شده است؟ دیگر آن که هر کدام از این دو چه تصویری از انسان کامل در اشعار خود ترسیم نموده‌اند؟ اقبال لاهوری در اشعار خود برای ترسیم سیمای انسان کامل در چه حدی از مولوی تأثیر پذیرفته است؟



ضرورت پژوهش

اندیشه‌های جهان شمول مولوی و اقبال این ضرورت را ایجاد کرده است که اشعار این دو شاعر بزرگ در ابعاد گوناگون واکاوی دقیق شود تا خوانندگان، به خصوص نسل جوان بتوانند از اندیشه‌های آنان در زندگی خویش بهره بیشتری ببرند. اگرچه درباره نقد و بررسی اشعار این دو شاعر کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های فراوانی نوشته شده است ولی در دنیای کنونی نیاز به تحقیق و پژوهش بیشتر و همه‌جانبه برای شناخت اندیشه‌های بزرگان ادب فارسی به خصوص افرادی همچون مولوی و اقبال ضروری است؛ چرا که مشکل خودباختگی فرهنگی در مقابل دنیای غرب در بین بسیاری از جوانان مسلمان گسترده و شایع شده است؛ برای حل این بحران استفاده از اندیشه‌ها و تجارب بزرگان فرهنگی ضرورتی انکارناپذیر دارد.

پیشینه پژوهش

در سده گذشته پژوهش‌های گسترده‌ای درباره اقبال و اندیشه‌های او در ایران و پاکستان انجام شده است. از همان آغاز پژوهش‌گران به تأثیرپذیری اقبال از مولوی توجه داشته و کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی در این زمینه نوشته‌اند؛ در این بخش به تعدادی از مهم‌ترین و مرتبط‌ترین آن‌ها به پژوهش حاضر اشاره می‌شود: عبدالحمید عرفانی کتاب **رومی عصر** را در شرح احوال و آثار علامه محمد اقبال لاهوری نوشته که با مقدمه سعید نفیسی در سال ۱۳۳۲ در تهران؛ کانون معرفت چاپ شده است. عبدالحکیم اکرام نعیم‌الدین کتاب **مولوی، نیچه و اقبال** را تألیف کرده که در سال ۱۳۷۰ با ترجمه و حواشی محمد بقائی در انتشارات حکمت تهران چاپ شده است. نذیر قیصر کتاب **معنای زندگی از نگاه مولانا و اقبال** را تألیف نموده و محمد بقائی آن را در سال ۱۳۸۹ ترجمه و چاپ کرده است. محمدجعفر محمدزاده و محسن سلگی کتاب **انسان آرمانی در نگاه نیچه و اقبال لاهوری** را نوشته و در ۱۳۹۲ تهران چاپ کرده‌اند.

قادر فاضلی کتاب **عرفان خودی در کلیات اقبال** را تألیف نموده و در سال ۱۳۸۷ چاپ کرده است. غلامرضا ستوده در سال ۱۳۶۵ مقاله: «در شناخت اقبال» را نوشته که در مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت اقبال لاهوری در انتشارات دانشگاه تهران چاپ شده است. احسان قدرت‌اللهی، مقاله «انسان کامل، در جهان‌شناسی مولانا» را نوشته و در کیهان فرهنگی، ۱۳۷۸، ش ۱۵۴، (۴۷-۴۹) چاپ شده است. دکتر غلام سرور مقاله «انسان کامل در نظر اقبال» را نوشته که در مجله هلال، شماره ۴۷، چاپ شده است. نویسندگان اثبات کرده که اقبال در جستجوی مفهوم «انسان کامل» بوده و بحث محققانه و مفصلی در این باره داشته است (ر.ک. سرور، ۱۳۴۳: ۱۲).



سیده فلیحه زهرا کاظمی مقاله «اقبال پیرو مولوی» را نوشته که در کیهان فرهنگی، شماره ۱۴۶، صفحه‌های ۲۵ تا ۲۷ چاپ شده است.

سید محمد اکرم مقاله «تأثیر مولوی در هنر و اندیشه اقبال» را نوشته و در مجموعه «در شناخت اقبال»، (مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت علامه اقبال لاهوری - اسفند ۱۳۶۴) به چاپ رسیده است. در همین مجموعه مقاله‌ای از محمد تقی جعفری با عنوان: «من از دیدگاه عرفانی اقبال و مولوی» چاپ شده است که بیانگر تأثیرپذیری گسترده اقبال از مولوی به شمار می‌رود.

اهداف و روش پژوهش

اقبال لاهوری در موارد مختلف و مباحث متعددی از مولوی تأثیر پذیرفته و اندیشه‌های او را در اشعار خود انعکاس داده است. رسیدن به تعالی و کمال نیاز به یک الگوی مشخص و قابل قبول دارد. یکی از الگوهای مؤثر می‌تواند انسان کاملی باشد که در آثار ادبی توصیف شده است. هدف پژوهش حاضر آن است که مشخص شود مولوی و اقبال چه تعریفی از انسان کامل ارائه داده و الگوی ترسیم شده آن دو چه تفاوت‌ها و چه تشابه‌هایی با هم دارد. در مرحله بعد میزان تأثیرپذیری اقبال لاهوری از مولوی در ترسیم چهره انسان کامل مشخص شود. برای این منظور به روش مطالعه کتابخانه‌ای و توصیفی بخشی از اشعار مولوی و اقبال درباره این موضوع مورد بررسی و تجزیه و تحلیل شده است.

اشتراکات شعری اقبال و مولوی

اشتراکات ساختاری و مفهومی زیادی در اشعار مولوی و اقبال وجود دارد؛ در عرصه معنا و مضمون این دو شاعر «پرچمدار سرسخت امیدوار بودن به زندگی در اقلیم شعر و شاعری به شمار می‌روند و هر دو ناقد هوشمند و نکته‌بین گذشته و حال و نقش‌گر آینده و آینده‌گرا هستند.» (فراقی، ۱۳۸۶: ۳۳۲)؛ مولوی از این‌که انسان باشکوه، قدر خود را نمی‌داند، اظهار تأسف کرده و سروده است:

خویشتن نشناخت مسکین آدمی از فرونی آمد و شد در کمی

خویشتن را آدمی ارزان فروخت بود اطللس، خویش بر دلقی بدوخت

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۸۲)

نمونه بارز تشابه فکری مولوی و اقبال در مجموعه «در بال جبریل» مشاهده می‌شود که در آن شعری به نام «پیر و مرید» آمده که تمام آن مشتمل بر سؤال و جواب رومی و اقبال است؛ این شعر، افکار مولوی را در زمینه‌های علم، انسان، فرهنگ، عروج و زوال ملت‌ها، جبر و اختیار نشان داده است.

اقبال در جاویدنامه از رومی - پیر راه، در طول سیر عروجی درباره انسان، خدا، کائنات و حیات و ممات سؤال می‌کند و پاسخ‌های شگفت‌انگیزی از مولوی دریافت می‌کند. مولوی به او می‌گوید: دنیا را باید مانند آخرت زیبا ساخت. تمامی اشارات و توجّهاتی که مولوی به اقبال می‌دهد، حائز اهمیت هستند. ابتدا در برابر سؤالات اقبال،



جواب‌های مولوی آورده شده است. این جواب‌ها بیانگر «وسعت نظر و بصیرت عارفانه مولوی» (فراقی، ۱۳۸۶: ۳۳۶) و نشان‌دهنده افکار او را در این زمینه است:

دست هر نا اهل بیمارست کند سوی مادر آ که تیمارت کند

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۹۴)

اقبال در «پیر و مرید» تمامی جواب‌ها را از اشعار خود مولوی آورده اما در «جاویدنامه» جواب‌های مولوی را به زبان خودش، با مهارت و ایجازی خاص به شعر درآورده است (فراقی، ۱۳۸۶: ۳۳۷)

نمونه دیگر مشترک بین مولوی و اقبال این که: مثنوی مولانا با حکایت از غمی جانکاه در دوری از اصل خویش آغاز می‌شود و «ناله نی بیان رمزی آن» (سیدنعیم الدین، ۱۳۷۲: ۱۹۳) است:

بشنو این نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

(مولوی، ۱۳۸۶: ۵)

اقبال نیز درباره درد جدایی سروده است:

از فراق آرزوها سینه تاب تو نمائی چون شود او بی حجاب

از جدایی گر چه جان آید به لب وصل او کم جو رضای او طلب

(اقبال، ۱۳۸۸: ۴۵۲)

نمونه‌های فراوانی از این قبیل اشتراکات در شعر مولوی و اقبال مشاهده می‌شود که این نکته نمی‌تواند تصادفی باشد. شرایط نامساعد اجتماعی در حیات دو شاعر می‌تواند دلیلی بر نزدیکی و تشابه جهان‌بینی مولوی و اقبال باشد؛ حضور مغول در زمان مولوی و استعمار غرب در زمان اقبال به اشعار آن دو شکل حماسی داده است. از سوی دیگر عظمت انسانی در اشعار هر دو مورد توجه قرار گرفته و عشق بیشترین بار عرفانی را به خود اختصاص داده است. (رک. فراقی، ۱۳۸۶: ۳۳۱)

اقبال از خوف و رجای حق سخن گفته و نترسیدن از غیر خدا را نشانه انسان کامل دانسته است؛

طرح تعمیر تو از گل ریختند با محبت خوف را آمیختند

خوف دنیا، خوف عقبی، خوف جان خوف آلام زمین و آسمان

حب مال و دولت و حب وطن حب خویش و اقربا و حب زن

تا عصای لا اله داری به دست هر طلسم خوف را خواهی شکست

هر که حق باشد چو جان اندر تنش خم نگردهد پیش باطل گردش

خوف را در سینه او راه نیست خاطرش مرعوب غیر الله نیست

(اقبال، ۱۳۸۸: ۲۶)



اقبال و تبعیت از مولوی

اقبال لاهوری یکی از شاعران و متفکران معاصر است که بسیار دل‌بسته مولوی بوده و از او تأثیر پذیرفته است. او خود را «رومی قرن حاضر و تلمیذ روحانی مولوی» (ریاض، ۱۳۵۱: ۲۲) نامیده به حدی که هیچ یک از آثار منشور و منظومش، از ذکر مولوی خالی نمانده است. در آثار اردو و فارسی اقبال جابه‌جا نام و یاد مولوی دیده می‌شود؛ در اسرار خودی از مولوی با تعبیر «پیر روم»، «آخوند روم»؛ در پیام مشرق با عناوین «مرشد رومی حکیم پاکزاد»، «پیر یزدانی» و «پیر عجم» و در جاویدنامه با تعبیر «حضرت رومی»، «دانای راز»، «رومی آن عشق و محبت را دلیل»، «مرشد اهل نظر» و «حضرت جلال‌الدین رومی» (فراقی، ۱۳۸۶: ۳۳۳) یاد کرده است.

اقبال، مثنوی را قرآن زبان پهلوی و مولانا را دریایی موج و خود را موجی از آن دریا دانسته و معرفت را از آن دریا جسته و از دم مسیحایی او جانی تازه یافته (رادفر، ۱۳۸۹: ۱۲۷) و سروده است:

روی خود بنمود پیر حق سر شت کاو به حرف پهلوی قرآن نوشت

(اقبال، ۱۳۸۸: ۱۱)

اقبال که خود شخصیتی وسیع‌النظر و کمال یافته بود، از مراد خود که متکلمی بی‌نظیر، عالم، حکیم و عارفی فیض یافته از چشمه الهی بود، تأثیر پذیرفت اما نه به صورت کورکورانه. او نه تنها در اسلوب بلکه در موضوعات شعری نیز پیرو مولوی بوده است. (فراقی، ۱۳۸۶: ۳۳۱) اقبال به حدی شیفته مولانا بوده که به رغم سبک خاص خود، از فلسفه و نیز تعبیر آفرینی مولوی برای رساندن پیام خود بهره جسته و حتی در آثار منشور خود در جست‌وجوی تکیه‌گاهی در اشعار مولانا بوده است. (سیدنعیم الدین، ۱۳۷۲: ۱۹۳) شیفتگی اقبال به مولوی نه تنها در آثار منظوم اقبال، بلکه در شاهکار نثرش «احیای فکر دینی در اسلام» به وضوح دیده می‌شود. او اعتقاد داشت جهان کنونی «محتاج به یک رومی» (فراقی، ۱۳۸۶: ۳۴۱) است که امید را در مردم برانگیزد و شوق برای زندگی را بیشتر کند.

جایگاه انسان

دیدگاه مولوی و اقبال درباره جایگاه انسان بسیار به هم نزدیک است؛ مولوی درباره «اصالت انسان و جایگاه والایش در نظام آفرینش» (کرامتی، ۱۳۹۳: ۱۲۶) بر مبنای تعالیم قرآنی سروده است:

تاج کرم‌ناس است بر فرق سرت طوق اعطیناست آو یز برت
جوهر است انسان و چرخ او را عرض جمله فرع و پایه‌اند و او غرض

(مولوی، ۱۳۸۶: ۸۸۰)

اقبال نیز با همین شیوه به تبعیت از مولوی پرداخته و با برگرفتن مفاهیم قرآنی سروده است:

مَدْعای عَلم الاسماستی سِر سبْحان الذی اسراستی
از عصا دست سفیدش محکم است قدرت کامل به علمش توأم است

(اقبال، ۱۳۸۸: ۲۸)



او معتقد است انسان کامل برای دستیابی به مقصود و هدف خویش آماده رزم می‌گردد و تا وقتی که روزگار مطابق میل او نگردد، آرام ندارد. (زهراکاظمی، ۱۳۷۷: ۲۷) به این جهت سروده است:

گر نسازد با مزاج او جهان می‌شود جنگ آزما با آسمان

(اقبال، ۱۳۸۸: ۳۰)

اقبال طلب کردن و خواستن را راه رسیدن به مطلوب می‌داند:

زندگانی را بقا از مدّ عاست کاروانش را دراز مدّ عاست

زندگی در جستجو پوشیده است اصل او در آرزو پوشیده است

(همان: ۱۴)

آرزوی طرح شده در اشعار اقبال قابل مقایسه با مرحله طلب در عرفان مولوی است.

دیدگاه اقبال درباره عارفان

اقبال لاهوری عارفان و اولیا را بسیار ارج می‌نهد و اغلب آنها را با پیامبران کهن، مقایسه می‌نمود. او همانند مولانا به استفاده از اصطلاحات متضاد دو به دو، مثل ابراهیم و نمرود، موسی و فرعون برای نشان دادن برتری حق پرستان و عظمت روحی و معنوی ابراهیم و موسی در برابر خود پرستی و بی ایمانی فرعون و نمرود، اشتیاق نشان می‌داد. (سیدنعیم الدین، ۱۳۷۲: ۱۹۷)

مجموعه «اسرار خودی» اقبال نگاهی تازه به عرفان است و از آن به عنوان یک پدیده پویا و زندگی‌ساز استفاده کرده و پیام‌هایی آگاهاننده و سودمند به حال فرد و جامعه در آن گنجانده است. (واعظی، ۱۳۸۲: ۱۷۷) اقبال بنا بر جهان‌بینی دینی خویش انسان را موجودی بس عظیم و بزرگ و خلیفه و نایب خداوند در سرزمین و شرح آتی جاعل فی الارض خلیفه» می‌شناسد. (اقبال، ۱۳۷۰: ۴۷) او می‌خواهد با تعلیم عرفانی، درست زندگی کردن را به انسان‌ها بیاموزد. اقبال طرفدار عرفانی است که سعادت دنیا و آخرت آنان را تأمین کند. عرفانی که انسان را به سربلندی و سروری سوق دهد، نه عرفانی که خواری و ذلت و ستم‌پذیری را ترویج می‌کند. (واعظی، ۱۳۸۲: ۱۷۸)

عهد حاضر فتنه‌ها زیر سرائست طبع ناپروااری او آفت‌گر است

جلوه‌اش ما را ز ما بیگانه کرد ساز ما را از نوا بیگانه کرد

(اقبال، ۱۳۸۸: ۷۰)

انسان کامل در اشعار مولوی و اقبال لاهوری

انسان کامل در دیدگاه مولوی و اقبال لاهوری جایگاه عظیمی دارد. مولوی سایه انسان کامل را چون کوه قاف و روحش را به سان سیمرغ غیر قابل توصیف دانسته و سروده است:

اندرا در سایه آن عاقلی کش نداند برد از ره ناقلی



ظل او اندر زمین چون کوه قاف روح او سیمرغ بس عالی طواف
گر بگویم تا قیامت نعت او هیچ آن را مقطع و غایت مگو

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۳۳)

اقبال لاهوری نیز تلاش و تکاپو را رمز ماندگاری دانسته و سروده است:

رمز حیات جویی؟ جز در تپش نیابی در قلزم آرمیدن ننگ است آب جو را

(اقبال، ۱۳۸۸: ۱۸۳)

به این جهت او همیشه در جست‌وجوی انسان کامل بوده و به دیگران نیز توصیه کرده است:

کیمیا پیدا کن از مشّت گلی بوسه زن بر آستان کاملی

(همان: ۱۶)

اقبال کسی را عارف واقعی می‌داند که وقتی به این منزلت و مرتبت نایل آمد به دنیای ملموسات باز گردد و آن‌چه را در سیر و سلوک خود تجربه کرده برای پیشرفت و بهبود جامعه خویش به کار گیرد و سرمشق‌پویایی و تلاش و مبارزه شود. پیرو طریقت خلوت‌نشین نیست، بلکه «مرد غوغا»ست. (بقایی، ۱۳۸۵: ۹) اقبال بر همین مبنا سروده است:

برون او همه نرم و درون او همه رزم زبان او ز مسیح و دلش ز چنگیز است

(اقبال، ۱۳۸۸: ۲۰۲)

اقبال چنین صفاتی را در وجود مولوی یافته و به این جهت خود را مرید او دانسته است.

مرید همّت آن رهروم که پا نگذاشت به جاده‌ای که در او کوه و دشت و دریا نیست
شریک حلقه رندان باده‌پیما باش حذر ز بیعت پیری که مرد غوغا نیست

(همان: ۱۸۴)

مولانا در دیوان شمس مرد کامل را «گنجی در خراب»، «شاه زیر دلق» و «بحر بیکران» نامیده است. (ر.ک. نیکلسون، ۱۳۸۱: ۹۰) او مرد کامل را ولی، مرد خدا و صاحب‌دل نیز نامیده است. مولوی مرتبه انسان را در کائنات بعد از خدا می‌داند و او را در رفیع‌ترین جایگاه خلقت جای می‌دهد. او چنین مردی را اسیر خاکدان می‌داند اما از تمام دنیا برتر است. او مرد کامل را بالاتر از مرز زمان و مکان دانسته که شرق و غرب در کنج دامن او گنجیده است:

گفتم ز کجایی تو؟ تسخر زد و گفت ای جان نیمیم ز ترکستان، نیمیم ز فرغانه
نیمیم از آب و گل، نیمیم ز جان و دل نیمیم لب دریا، نیمیم همه درانه

(مولوی، ۱۳۹۵: ۸۸۱)

مولوی با چراغ در روز روشن انسان کامل را جست‌وجو کرده ولی آن را نایاب دانسته و سروده است:



دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر کز دیو دد ملولم و انسانم آرزوست
گفتند یافت می‌نشود، جست‌ایم ما گفت آن که یافت می‌نشود، آنم آرزوست

(همان: ۱۸۰)

اقبال نیز در جست‌وجوی مرد کامل بوده تا بتواند او را الگویی برای جوامع اسلامی معرفی نماید:
مسافر چون بود؟ رهرو کدام است؟ کرا گویم که او مرد تمام است؟

(اقبال، ۱۳۸۸: ۲۸۹)

او در بیان مرد کامل گاهی او را مرد قلندر، مرد مؤمن، نایب حق، مرد حق و گاهی او را بنده حق خوانده و او را
تفسیر آیه «انی جاعل فی الارض خلیفه» (بقره - ۳۰) پنداشته است. به اعتقاد او انسان وقتی «انسان کامل» می‌شود،
از هر مقامی بی‌نیاز می‌گردد:

بنده حق بی‌نیاز از هر مقام نی غلام او را، نه او کس را غلام

(اقبال، ۱۳۸۸: ۳۵۳)

اقبال می‌خواهد قرآن را در جان و روان جمعی همه مسلمانان اعم از شیعه و سنی جاری کند و آنان را در جایگاه
شایسته یک انسان مسلمان قرار دهد. (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۹۱: ۱۷۵) چنین انسانی در عالم واقع نیز ممکن است
وجود داشته باشد و به گفته اسلامی ندوشن: «چه بسا که هم‌اکنون چند تنی چون او در هندوستان، پاکستان، ایران
یا افغانستان یافته شوند.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۱۸)

انسان کامل در دیدگاه اقبال فرد آزاده‌ای است که به مرزهای جغرافیایی دل‌بسته نیست؛ چنین فردی در دنیا
نمی‌گنجد و فراتر از دنیای مادی به شمار می‌رود:

عبد گردد یاوه در لیل و نهار در دل حر یاوه گردد روزگار
می‌نگنجد مسلم اندر مرز و بوم در دل او یاوه گردد شام و روم
هر که حرف لا اله از بر کند عالمی را گم به خویش اندر کند
آنچه در آدم بگنجد عالم است آنچه در عالم نگنجد آدم است

(اقبال، ۱۳۸۸: ۳۵۲)

اقبال از شاعران و متفکران بسیاری تأثیر پذیرفته و نتیجه افکار و اندیشه‌های آنان را به نحوی شایسته و بایسته در
قالب اشعار خود آورده و حتی مولوی را الگو قرار داده و با عشق و علاقه خاصی از او یاد کرده و حتی ابیات مولوی
را در سرلوحه دفتر شعرش درج کرده است:

زین هم‌رهان سست عناصر دلم گرفت شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۸۰)



با توجه به این بیت است که جهان بینی و آرزوی قلبی اقبال برای ما روشن می شود. شاعری که در جست و جوی شیر خدا علی (ع)، نمونه اعلای انسان کامل، و خواستار رستم دستان، نماد آرزوهای والا و دست نیافتنی انسان ها، است. (رادفر، ۱۳۷۹: ۲۴۶) اقبال بر این مبنا سروده است:

مسلمان بنده مولا صفات است دل او سری از اسرار ذات است
جمالش جز به نور حق نه بینی که اصلش در ضمیر کائنات است

(اقبال، ۱۳۸۸: ۵۲۹)

در این ابیات اقبال از مولانا تأثیر پذیرفته است. مولوی، امیرالمؤمنین علی (ع) را با چهره ولی و انسان کامل می نگرد. (انصاری، ۱۳۷۴: ۶۰) در داستان «خدا و انداختن خصم بر روی امیرالمؤمنین»، مولانا از زبان همورد علی (ع) در جنگ، حق را به شاهنشاه و او را به «باز عرش» تشبیه می کند که دیدگانش بر اسرار غیب گشوده شده و جانفش ادراک غیب آموخته است:

باز گو ای باز عرش خوش شکار تا چه دیدی این زمان از کردگار
چشم تو ادراک غیب آموخته چشم های حاضران بر دوخته
گفت من تیغ از پی حق می زنم بنده حقم نه مأمور تنم

(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۶۷)

انسان کامل در مثنوی: «هر آن کس که حجاب های ظلمانی و نفسانی تن را از میان بردارد و آینه دل خود را صیقل دهد، با تجلی انوار حق در دل او و محو قدرت او در اراده حق و در نتیجه، اتصاف به صفات حق تعالی، لقب "انسان کامل" می یابد.» (انصاری، ۱۳۷۴: ۶۳) باید دانست که اصطلاح انسان کامل در مثنوی دیده نمی شود و فقط اصطلاحاتی همچون ولی، مرد خدا، شیر حق، قطب عالم، امام حی و امثال آن، مجال کاربرد یافته است. (دشتی، ۱۳۸۴: ۷۶) در آثار اقبال انسان کامل با نام های دیگری چون «مرد حمر»، «مرد حق»، «نائب حق» و «مؤمن» خوانده شده است. (سرگل زائی، ۱۳۷۹: ۳۸)

مولوی و اقبال خصایلی را برای انسان کامل طرح کرده اند؛ در این بخش مهم ترین آن ها بیان می شود:

خودشناسی و خودشناسی

انسان با شناخت کامل خویشتن می تواند روح الهی خود را بیرواند تا جایی که جنبه های جسمانی و بشری او در قدرت روحانیش محو شوند و در نتیجه، متصف به صفات حق گردد. در عرفان، بحث درباره «انسان و چگونه زیستن او» آغاز می شود. در عرفان هدف غایی، سیر عالی انسان در عرصه حیات و نتیجه آن، رسیدن به شخصیت «انسان کامل» است. (انصاری، ۱۳۷۴: ۳۳) به عبارت دیگر، «اعتقاد به تحقق نفس الهی انسان در زندگی خاکی، مفهوم انسان کامل را برای صوفیان پیش آورده است.» (عبدالحمید، ۱۳۵۶: ۱۰۸) جلال الدین بلخی در این زمینه سروده است:

بهر آن پیغمبر این را شرح ساخت هر که خود بشناخت یزدان را شناخت



(مولوی، ۱۳۸۶: ۸۱۴)

در باور اقبال نیز خود آگاهی و خودشناسی از امتیازات انسان است. او همین خودشناسی و خود آگاهی را به عنوان «خودی» توصیف می‌کند. خودی یا ذات با حواس قابل درک نیست بلکه از طریق تجربه درونی و کشف و شهود قابل درک است. مفهوم خودی یک مفهوم انسانی - اجتماعی است که در قالب مفاهیم فلسفی تعبیر و تبیین شده است. خودی در مفهوم مورد نظر اقبال عبارت از احساس و درک شخصیت، خودنگری و خوداندیشی، خودشناسی و درک خود است. (کافی، ۱۳۷۸: ۶۶) اگر فردی این مفاهیم را در وجود خویش استوار گرداند، به انسان کامل بدل می‌شود.

خودی، خودشناسی و خودسازی آن درجه از اهمیت را در زندگی ما داراست که از نظر علامه اقبال با قداست طوف حرم برابر است. وی آزاده زندگی کردن و از زیر بار ناملایمات رستن و قد خم نکردن در برابر دیگران را از رموز زندگی می‌داند. (دبیران، ۱۳۸۹: ۳۳)

برداشت خاص علامه اقبال از آیات و احادیث، تحقق نیروی بالقوه نهان در وجود انسان است در عالم خارج و اجتماع و جهان. لازمه تحقق این امر ابتدا خودشناسی است که انسان بداند چیست؟ یعنی به مقام معرفت برسد و این معرفت حاصل نمی‌شود تا این که خود را نشناسد؛ «من عرف نفسه فقد عرف ربه» (مؤذنی، ۱۳۸۲: ۸) چنان که سروده است:

پیگر هستی ز آثار خودی است هر چه می‌بینی ز اسرار خودی
خویشتن را چون خودی بیدار کرد آشکارا عالم پندار کرد

(اقبال، ۱۳۸۸: ۱۳)

در راستای همین معرفت افزایی شعر گفتگوی خدا و انسان را سروده که انسان را به نوعی خداگونگی در خلق و آفرینندگی نزدیک کرده است؛ خدا می‌فرماید:

من از خاک پولاد ناب آفریدم تو شمشیر و تیر و تفنگ آفریدی
تبر آفریدی نهال چمن را قفس ساختی طایر نغمه زن را

(همان: ۱۶۱)

انسان پاسخ می‌دهد:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کهنسار و راغ آفریدی خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم که از سنگ آینه سازم من آنم که از زهر نوشینه سازم

(همان)



اقبال در این گونه اشعار انسان را «خدای کوچکی در روی زمین می‌داند که همچون خدای یگانه خالق است و آفریننده» (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۹۱: ۱۶۷) چنین فردی است که شایستگی مقام خلیفه‌اللهی پیدا می‌کند و شایسته الگو واقع شدن برای دیگران می‌شود.

شناخت و معرفت

حرکت تکاملی و معنوی انسان بسته به این است که با واقعیتی که روبه‌روی او است، ارتباط برقرار کند و آن چه این ارتباط را برقرار می‌کند، معرفت است. (کافی، ۱۳۷۸: ۶۰) ابزارهای کسب معرفت از دیدگاه مولوی به دو روش «حس و شهود و عقل و نقل» (مولوی و موحدی، ۱۳۹۶: ۱۲۵) است. حس پائین‌ترین مرحله شناخت و کشف و شهود بالاترین درجه شناختی به شمار می‌رود:

چون ز حس بیرون نیا مد آدمی باشد از تصویر غیبی اعجمی

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۸۳)

اقبال نیز برای معرفت بشری سه منبع عمده قایل است: ۱. اشراق (تجربه درونی)؛ ۲. عالم طبیعت (تجربه بیرونی)؛ ۳. تاریخ (تجربه گذشتگان). اقبال علاوه بر منابع سه‌گانه معرفت بشری، به سه ابزار معرفتی، یعنی حس، عقل و ادراک قلبی مطابق آیات قرآن تأکید می‌کند. (پریمی، ۱۳۹۱: ۷۲) معرفت‌شناسی اقبال دربردارنده دو سطح است: یکی معرفت‌هایی که از تجربه بیرونی و علوم به دست می‌آید و در حیطه تأثیر زمان و مکان است. او در این سطح از معرفت که برتر از معارف دیگر است، تحت تأثیر تجربه‌های باطنی، کشف و شهود، یا به تعبیر خودش «ادب صوفی» است. اقبال معتقد است تجربه درونی و باطنی صوفیانه، روشی از روش‌های کسب معرفت است که از حواس و تجربه بیرونی استقلال دارد. به نظر اقبال صوفی در مراحل کمال به معرفتی می‌رسد که او را به حقیقت مطلق متصل می‌کند و بی‌تردید برای علم اتصال به این منزلت والای معرفت میسر نیست. (کافی، ۱۳۷۸: ۶۲)

اقبال دین و عرفان را، همراه با علم و فلسفه، چهار شیوه بر حق کسب معرفت می‌داند. بر مبنای آثار اقبال می‌توان معرفت‌شناسی او را رئالیسم و واقع‌گرا دانست. (رک. همان) نزد اقبال ساحت عرفان و اشراق، ساحتی برتر و بالاتر از علم و عقل است و آن را مکمل فعالیت‌های فکری و عقلانی انسان تلقی می‌کند. او می‌گوید اگر چه علم و عقل، در تماس و مشاهده و درک عالم طبیعت ما را به واقعیت نزدیک می‌کند اما راه نزدیک‌تر و دقیق‌تر این که به دید خود عمق بخشیم و نادیدنی‌ها را با دیده دل بگشاییم و اهل بصیرت شویم و نسیم عطرآگین بوی خوش نافه آهو را استشمام کنیم. (همان: ۶۳)

بلندهمتی

مولوی و اقبال بر داشتن همت والا تأکید ورزیده‌اند؛ مولوی به صراحت در غزلیات خود گفته است:

همت بلند دار که آن عشق همتی شاهان برگزیده و احرار می‌کشد

(مولوی، ۱۳۹۵: ۳۳۹)

اقبال لاهوری بلندهمتی را لازمه اوج‌گیری و کمال انسان دانسته و سروده است:



دلا رمز حیات از غنچه دریاب حقیقت در مجازش بی حجاب است
ز خاک تیره می‌روید و لیکن نگاهش بر شعاع آفتاب است

(اقبال، ۱۳۸۸: ۱۳۲)

درد دیدگاه او انسان جایگاه والایی دارد که با دل بستن به این دنیا از جایگاه خود تنزل نموده ولی با خودشناسی، خودباوری و با بلند همتی خویش باید به آن مقام برگردد:

زندگی از طوف دیگر رستن است خویش را بیت الحرم دانستن است

(همان: ۳۷)

اقبال تأکید می‌کند که انسان در برابر خداوند باید مانند روباهی در برابر شیر سر فرو آورد ولی در رویارویی با دنیا، باید شیری پیشه کند:

عشق را آتش زن اندیشه کن رو به حق باش و شیری پیشه کن
خوف حق عنوان ایمان است و بس خوف غیر از شرک پنهان است و بس

(همان: ۵۹)

گر ز مکر غربیان باشی خبیر روبهی بگذار و شیری پیشه گیر

(همان: ۳۵۸)

مولوی و اقبال هر دو به انسان درس شجاعت و دلآوری دادند. انسانی که با شجاعت شیر گام برمی‌دارد، انسانی کامل است که مولوی و اقبال او را، «باز»، «شاهباز» و «شاهین» می‌نامند. این باور که شاهباز پرنده مرده را شکار نمی‌کند نیز از مولاناست.

پیر شاهبازگونه، آراسته به صفات الهی است؛ به تعبیر مولانا خداخوی و به تعبیر اقبال مولا صفت است و بر اثر زیستن با حق به بقا دست می‌یازد:

روح باحق زنده و پاینده است ورنه این را مرده، آن را زنده است
آنکه «حی لایموت» آمد حق است زیستن با حق حیات مطلق است

(همان: ۴۷۷)

اقبال تعبیر «با حق» را از مولانا گرفته است:

باد و خاک و آب و آتش بنده‌اند با من و تو مرده، با حق زنده‌اند

(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۰)

نقطه مقابل این اندیشه وابستگی به ثروت و زن و فرزند است که سبب می‌شود انسان نتواند برای آخرت خود توشه‌ای فراهم نماید؛ اقبال در این باره سروده است:

مردن بی برگ و بی گور و کفن گم شدن در نقره و فرزند و زن



(اقبال، ۱۳۸۸: ۳۵۵)

عزت نفس

مولوی ارزش انسان را والاتر از آن دانسته که خود را به گناه آلوده کند؛ او به عزت نفس انسانی اعتقاد راسخ داشته و با حسرتی فراوان از افرادی که عزت نفس خویش را رعایت نمی‌کنند، سروده است:

خویش‌تن را آدمی ارزان فروخت بود اطلس خویش بر دلقی بدوخت

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۸۲)

مولوی داشتن بینش عالی نسبت به جایگاه انسان در نظام هستی را سبب نجات از هر گزند دانسته و سروده است:

سر بلند من دو چشم من بلند بینش عالی امانست از گزند

(همان: ۶۹۷)

آن که از بادی رود از جا، خسی است زان که باد ناموافق خود بسی است

(همان: ۱۶۷)

اقبال نیز عزت نفس را برای انسان ارزشمند دانسته است و لحظه‌ای چون شیر و شاهین، شجاع و عزیز زیستن را بهتر از صد سال چون میش، زبون و خوار زیستن می‌داند:

سینه‌ای داری اگر در خورد تیر در جهان شاهین بزی، شاهین بمیر

زندگی را چیست رسم و دین و کیش یک دم شیری به از صد سال میش

(اقبال، ۱۳۸۸: ۴۲۰)

به این جهت باید پذیرفت که «در اندیشه اقبال نوعی انسان‌گرایی عرفانی دیده می‌شود، انسان او رسالت تغییر جهان و دگرگونی نظم استعماری را به دوش دارد.» (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۹۱: ۱۷۰)

بیداری جامعه

مولوی بیداری و آگاهی را در وجود انسان ستایش کرده ولی متذکر شده است که هر کسی بیدارتر باشد، درد بیشتری را تحمل خواهد کرد ولی انسان نباید از رنج دانستن بهراسد:

هر که او بیدارتر، پر دردتر هر که او آگاه‌تر، رخ زردتر

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۱)

در ابیات دیگری ارزش انسان‌ها را به میزان آگاهی آنان مشروط کرده و افراد آگاه را دارای صفات الهی دانسته است:

چون سر و ماهیت جان مخبرست هر که او آگاه‌تر با جان‌ترست

روح را تاثیر آگاهی بود هر که را این بیش الهی بود

(همان: ۹۲۰)



اقبال کمر همت بر بیداری مردم بسته و وظیفه اجتماعی همه مردم را یادآوری می کند و ظلم و ستم طبقه حاکم را محکوم می کند. اقبال به بیداری مردم شرق اشاره می کند و بر امپریالیسم غرب و کمونیسم شوروی می تازد. او در جاویدنامه می گوید که تقلید از غرب، شرق را به باد می دهد. قوت غرب از آواز و رقص دختران عریان و از لادینی و خط و زبانش نیست. (صلاحی مقدم، ۱۳۸۶: ۴۷) بلکه جوانان باید علم و تکنولوژی آنان را برگیرند و بقیه زرق و برق فریبده را به خودشان واگذارند:

قوت مغرب نه از چنگ و رباب نی ز رقص دختران بی حجاب
محکمی او را نه از لا دینی است نی فروغش از خط لاتینی است
قوت افرنگ از علم و فن است از همین آتش چراغش روشن است
علم و فن را ای جوان شوخ و شنگ مغز می باید نه ملبوس فرنگ

(اقبال، ۱۳۸۸: ۴۱۷)

اقبال معنویت بدون دنیا را نخواست؛ به علوم دینی، مادی و دنیوی به طور یکسان توجه داشته است:

زندگی جهد است و استحقاق نیست جز به علم انفس و آفاق نیست

(همان: ۱۰۵)

او با این اندیشه قصد داشت «با عرفان اجتماعی خود احساس حقارت را در مقابل غرب از جوامع اسلامی بگیرد». (رک. خلیلی جهانتیغ، ۱۳۹۱: ۱۷۵) اقبال، نخستین سخنور پُرآوازه پارسی گوی مسلمان است که مردم مشرق زمین را آماده بازگشت به «خودی» کرد، در حالی که از یک سو جامعه ملل مسلمان در قرن نوزدهم و بیستم میلادی در پنجه دیو یأس و نومیدی گرفتار بود و از دیگر سو دولت هزار ساله مسلمانان در شبه قاره افسانه ماضی گشته بود و مسلمانان این حوزه به ناگزیر محکوم به غلامی شده بودند و روشنفکران مسلمان با علوم، فلسفه و معارف بشری احساس بیگانگی می کردند. او در چنین شرایطی با درک درستی که از واقعیات زمان داشت به وضعیت حاکم و خودباختگی فکری و غفلت مسلمان اعتراض کرد و فریاد می زد:

غافل تری ز مرد مسلمان ندیده ام دل در میان سینه و بیگانه دل است

(اقبال، ۱۳۸۸: ۱۸۹)

در آستانه این سقوط فکری، اقبال توانست، مسلمانان را در بازگشت به «خودی» راهی عملی بنماید و در اعتراض به رفتارهای بشر کنونی، گفت و گوی انسان با خدا را بسراید:

جهان را ز یک آب و گل آفریدم تو ایران و تاتار و زنگ آفریدی
من از خال پولاد ناب آفریدم تو شمشیر و تیر و تفنگ آفریدی
تبر آفریدی نهال چمن را قفس ساختی طایر نغمه زن را

(همان: ۱۶۱)



اقبال پرده ناآشنایی مرزها را فروافگند و ورای رنگ و نژاد، با بینش اسلامی، شعور استقلال طلبی را در مسلمانان عالم بیدار کرد و شوق حرکت و ایمان به قدرت بازگشت به سوی «خودی» را در ملل شرق برانگیخت و توانست مسلمانان جهان را به زیر پرچم اتحاد فراخواند. (ر.ک. کی منش، ۱۳۸۱: ۴۸)

تا توانی با جماعت یار باش رونق هنگامه احرار باش
فرد تنها از مقاصد غافل است قوتش آشفتهگی را مایل است

(اقبال، ۱۳۸۸: ۵۳)

اقبال تنها فیلسوف، حکیم و شاعر نیست بلکه عارفی است که هیجان‌های روحی صوفیانه او شوق سعدی شیراز را در پرده «نی» مولوی به نوا در آورده و افکار قلندرانه عراقی را با تعبیرات بکر و واژگان منتخب لسان الغیب شیراز، در لباسی دیگر ملهم از جهان‌بینی جلال‌الدین رومی همراه با تفکر حماسی حکیم فردوسی در جلوه آورده است. (کی منش، ۱۳۸۱: ۴۹) این ابعاد شخصیتی گوناگون اوست که سبب شده در دل هر گروهی به طریقی نفوذ کند و بر طرفداران و دوستداران خود بیافزاید.

توجه به علم و دانش

مولوی اعتقاد داشت که علم و دانش برای تشخیص راه صحیح از بیراهه است و گر نه علمی که منجر به تشخیص راه نشود، به خودی خود هیچ ارزشی ندارد:

علم و حکمت بهر راه و بی‌رهیست چون همه ره باشد آن حکمت تهیست

(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۸۹)

مولوی علم را ستایش کرده و آن را بر زیبایی‌های دنیوی ترجیح داده است؛ زیرا به اعتقاد او علم سبب بلندی مقام عالم می‌شود و شاه را غلامش می‌گرداند:

ملکت حسنش سوی زندان کشید ملک علمش سوی کیوان کشید
شه غلام او شد از علم و هنر ملک علم از ملک حسن استوده‌تر

(همان، ۱۰۴۴)

در نظر اقبال علم باید ابزاری برای حفظ زندگی و سر و سامان دادن به آن باشد. همچنین علم باید خاستگاه ذات بشر و عامل تثبیت او باشد. علم وسیله‌ای برای احیای ضروریات اقتصادی، علمی و فنی ملت است. علم به منزله غلامان خانه زاد زندگی اجتماعی است. (کافی، ۱۳۷۸: ۶۳)

علم از سامان حفظ زندگی است علم از اسباب تقویم خودی است
علم و فن از پیش خیزان حیات علم و فن از خانه زادان حیات

(اقبال، ۱۳۸۸: ۱۵)



اقبال علم تکون یافته در غرب را مضرّ سعادت انسان می‌دانست و از ادّعی تمامیت آن انتقاد می‌کرد. (کافی، ۱۳۷۸: ۶۳) در مقابل از مسلمان شرق که خودباخته هستند و به زرق و برق ظاهری غرب دل بسته‌اند، انتقاد می‌کند و توصیه می‌کند که از پیشرفت آنان لبّ علم را بگیرند و حواشی را رها کنند:

قوت افرنگ از علم و فن است از همین آتش چراغش روشن
علم و فن را ای جوان شوخ و شنگ مغز می‌باید نه ملبوس فرنگ

(اقبال، ۱۳۸۸: ۴۱۷)

مجاهدت و تلاش

مولوی تلاشی بی‌وقفه و سیری‌ناپذیر را جهت رسیدن به کمال توصیه می‌کند:

می‌باش چو مستسقی کو را نبود سیری هر چند شوی عالی تو جهد به اعلا کن

(مولوی، ۱۳۹۵: ۷۱۴)

تلاشی که مولوی بر آن تأکید دارد، تلاش برای زدودن جهل و نادانی است:

جهد کن تا لگن جهل ز دل برداری تا که از مشرق جان صبح برآید روشن

(همان: ۷۵۹)

در همین راستا پرهیز از رفاه طلبی از مضامین برجسته در اشعار اقبال است. در دیدگاه اقبال انسان واقعی که به تکامل فردی و اجتماعی رسیده باشد، هیچ وقت در جست‌وجوی رفاه و آسایش ظاهری نیست، انسان زمانی به کمال می‌رسد که تلاش کند و پیوسته با حوادث روزگار در جدال باشد:

میارا بزم بر سا حل که آنجا نوای زندگانی نرم خیز است
به دریا غلط و با موجش درآویز حیات جاودان اندر ستیز است

(همان: ۱۲۵)

اقبال معتقد است انسان نباید در کشاکش دهر از مبارزه دست بردارد؛ حتی اگر به مرگ او انجامد:

در جهان نتوان اگر مردانه زیست همچو مردان جان سپردن

(همان: ۳۰)

به نظر اقبال انسان کامل در برابر اوضاع نامساعد و ناگوار نباید تسلیم شود و به خانقاه یا میکده‌ای پناه ببرد بلکه باید در عرصه زندگی دلیرانه بستیزد. به عقیده وی روحیه انسان کامل در آغوش مبارزه و مجاهد پرورش می‌یابد به عبارت دیگر حیات انسان کامل یک مبارزه مداوم با مشکلات و سختی‌ها و زور آدمیان با مرگ می‌باشد. برای مبارزه با استبداد و استعمار یک الگوی کامل ارائه می‌دهد:

تیغ بهر عزت دین است و بس مقصد او حفظ آئین است و بس
ماسوی الله را مسلمان بنده نیست پیش فرعونی سرش افکنده نیست



خون او تفسیر این اسرار کرد ملت خوابیده را بیدار کرد
 تیغ لا چون از میان بیرون کشید از رگ ارباب باطل خون کشید
 نقش الا الله بر صحرا نوشت سطر عنوان نجات ما نوشت
 رمز قرآن از حسین آموختیم ز آتش او شعله ها اندوختیم

(اقبال، ۱۳۸۸: ۶۵-۶۴)

نتیجه‌گیری

مولوی بر اساس اندیشه‌های عرفانی و اعتقادات دینی خویش تصویر دقیقی از انسان کامل ارائه داده است. اقبال لاهوری نیز به تبعیت از مولوی و بر مبنای اندیشه‌های دینی و قرآنی به ترسیم چهره انسان کامل در اشعار خود پرداخته است. اگرچه در دید نخست انسان کامل در دیدگاه مولوی و اقبال بسیار به هم نزدیک هستند اما جنبه عرفانی در شعر مولوی پر رنگ‌تر است. انسان کامل در اشعار مولوی تلفیقی از الگوی مطرح شده در شریعت و عرفان است که پیامبر اسلام (ص) مصداق کامل آن به شمار می‌رود و بعد از ایشان اولیاء الله و پیران و مشایخ تصوف در رتبه‌های نزدیک به ایشان قرار دارند. اقبال لاهوری اگرچه طرح اولیه خود را از قرآن و احادیث گرفته و با تقلید از مولوی به ترسیم چهره انسان کامل در اشعار خویش پرداخته است ولی در شکل واقعی آن جنبه دنیوی شخصیت او پر رنگ است و مردم را به سوی قدرت و انسان قدرتمند متوجه می‌سازد. الگویی که اقبال ارائه داده از دنیا غافل نمی‌شود؛ انسان ایده‌آل اقبال برای دفاع از میهن و سرزمین خویش تا پای جان ایستادگی و مقاومت می‌کند. مخاطب شعر مولوی بیشتر کسانی هستند که از اصل خود دور افتاده و میل به بازگشت به اصل خویش دارند؛ انسان تصویر شده در شعر او در مقابل نفس خود ایستاده تا بتواند به هویت اصلی خود را بازیابد و به درجات تعالی و کمال فردی و معنوی برسد ولی مخاطب شعر اقبال کسانی هستند که در مقابل غرب خود را باخته‌اند و اندیشه و فرهنگ غرب را پذیرا شده‌اند؛ انسان ترسیم شده اقبال به درجه‌ای از معرفت و خودآگاهی می‌رسد که در مقابل غرب و استعمار ایستادگی کند و از شعائر ملی و مذهبی خود دفاع نماید. انسان کاملی که اقبال مطرح نموده برای رسیدن به اوج باید با توسل به شریعت به دامن جماعت و سایر مسلمانان پناه ببرد تا بتواند در سایه اتحاد و همدلی از امت اسلامی و وطن اسلامی دفاع نماید.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



فهرست منابع

- قرآن کریم، ترجمه الهی قمشه‌ای، قم.
- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۰) دیدن دگر آموز و شنیدن دگر آموز. تهران: امیرکبیر.
- اقبال لاهوری، محمد. (۱۳۸۸) کلیات اقبال. به کوشش فرید مرادی، تهران: نگاه.
- اقبال، جاوید. (۱۳۷۲) زندگی و افکار علامه اقبال لاهوری. ترجمه شهیندخت کامران مقدم، ج ۱، مشهد: به نشر.
- اکرم، سیدمحمد. (۱۳۶۵) «تأثیر مولوی در هنر و اندیشه اقبال». در شناخت اقبال (مجموعه مقالات کنگره اقبال لاهوری)، به کوشش غلامرضا ستوده، دانشگاه تهران، (صص ۱۳۳-۱۴۲).
- انصاری، شهره. (۱۳۷۴) «سیمای انسان کامل در مثنوی». فرهنگ، ش ۱۶، (صص ۳۳-۶۴).
- بقایی (ماکان)، محمد. (۱۳۸۵) «گفتگو: اقبال؛ فردوسی برون مرز». مجله چشم انداز ارتباطات فرهنگی، ش ۲۷، (صص ۱۱-۳).
- پریمی، علی. (۱۳۹۱) «جستاری در مفهوم و ماهیت تجربه دینی از دیدگاه اقبال لاهوری». معرفت، ش ۱۸۳، (صص ۶۹-۸۴).
- جعفری، محمدتقی. (۱۳۶۵) «من از دیدگاه عرفانی اقبال و مولوی». در شناخت اقبال (مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت علامه اقبال لاهوری)، به کوشش غلامرضا ستوده، دانشگاه تهران، (صص ۱۶۷-۱۷۶).
- حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۹۰) ایران از دیدگاه علامه محمد اقبال لاهوری، تهران: کومش.
- دبیران، حکیمه. (۱۳۸۹) «رموز زندگی از نظر علامه اقبال لاهوری»، مطالعات شبه قاره، ش ۲، (صص ۲۱-۳۴).
- دشتی، سیدمحمد. (۱۳۸۴) «انسان کامل در فصوص و مثنوی»، هفت آسمان، ش ۲۸، (صص ۶۱-۸۶).
- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۹) «بازتاب کلام علی (ع) در اشعار اقبال لاهوری»، فرهنگ، ش ۳۳، (صص ۲۴۳-۲۵۸).
- _____ (۱۳۸۹) «جایگاه اقبال لاهوری در حوزه ادبیات تطبیقی و تأثر او از شاعران فارسی زبان تا عصر حافظ»، ادبیات تطبیقی، سال دوم، دوره جدید، ش ۳، (۱۳۴-۱۱۷).
- رهنمای خرمی، ذوالفقار. (۱۳۸۰) «تفسیر معرفت در آئینه اندیشه اقبال»، مجموعه مقالات همایش اقبال و چالش‌های عصر جدید، اداره کل هماهنگی فرهنگی وزارت امور خارجه.
- ریاض، محمد. (۱۳۵۱) «اقبال لاهوری و شعرای سبک عراقی». هلال، ش ۱۲۲، (صص ۲۱-۲۶).
- زهراکاظمی، سیده‌فلیحه. (۱۳۷۷) «اقبال پیرو مولوی»، کیهان فرهنگی، ش ۱۴۶، (۲۷-۲۵).



سرگل زائی، محمد. (۱۳۷۹) «انسان کامل از دیدگاه علامه اقبال لاهوری»، کیهان فرهنگی، ش ۱۷۱، ۴۰-۳۸

سرور، غلام. (۱۳۴۳) «انسان کامل در نظر اقبال»، هلال، شماره ۴۷ (صص ۹-۱۸).
سیدنعیم الدین. (۱۳۷۲) «همانندیهای سبک جلال‌الدین رومی و اقبال لاهوری»، ترجمه سهیلا صارمی، فرهنگ، ش ۱۴، (صص ۱۹۳-۲۰۹).

صلاحی مقدم، سهیلا. (۱۳۸۶) «پروین اعتصامی و اقبال لاهوری دو شاعر و مصلح اجتماعی». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۱۱۲، (صص ۴۶-۵۳).

عبدالحکیم، خلیفه. (۱۳۵۶) عرفان مولوی، ترجمه احمد محمدی و میرعلایی. تهران: امیرکبیر.
فراقی، تحسین. (۱۳۸۶) «متأثران از مولوی: تأثیر مولوی بر اندیشه محمد اقبال لاهوری»، آینه میراث، ش ۳۸، (صص ۳۳۱-۳۴۴).

قدرت الهی، احسان. (۱۳۷۸) «انسان کامل، در جهان شناسی مولانا»، کیهان فرهنگی، ش ۱۵۴، (صص ۴۷-۴۹).

کافی، مجید. (۱۳۷۸) «اقبال لاهوری و جامعه‌شناسی معرفت»، روش‌شناسی علوم انسانی. ش ۲۱، (صص ۵۹-۸۳).

کرامتی مقدم، سیدعلی. (۱۳۹۳). از فراسوی حماسه تا بلندای عرفان. مشهد: سخن‌گستر.
کی منش، عباس. (۱۳۸۱) «اقبال در مکتب استاد ایرانی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۶۴، (صص ۴۷-۶۶).

محمدخان، مهرنور. (۱۳۹۱) «شعر اقبال، حماسه شور و تحرک و سرود آزادی»، مجموعه مقاله‌های همایش اقبال لاهوری، به کوشش سیدجواد مرتضایی، دانشگاه فردوسی مشهد.

مؤذنی، علی محمد. (۱۳۸۲) «ذهن و زبان اقبال در پرتو قرآن»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۶۵، (صص ۱-۱۶).

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۸۶). دیوان کبیر. به تصحیح توفیق سبحانی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

_____. (۱۳۸۶). مثنوی معنوی. تهران: هرمس.

نیکلسون، رینولد. الن. (۱۳۸۱). جانِ جان (منتخباتی از دیوان شمس). ترجمه حسن لاهوتی. تهران: نامک.
واعظی، مرادعلی. (۱۳۸۲) «اسرار خودی اقبال، نگرشی نو به عرفانی پویا و زندگی ساز»، مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند، ش ۳، (صص ۱۷۷-۱۹۳).



Iqbal Lahori and Influence from Rumi In the drawing of perfect human face

Dr. Seyed Ali Karamati Moghaddam¹

Abstract

There are many similarities between the poetry of Rumi and Iqbal Lahouri, which has brought together the two great poets. The main question of the research is that the aim of Iqbal and Rumi were to write poetry? And what factors have led to their intellectual and content linkages? Second, Each of these two poets What picture have depicted From the perfect man in their poems? The study of the poetry of these two poets and their comparison indicates that Iqbal has been influenced by Rumi in the structure and content of his poems to the extent that Iqbal has clearly spoken about Rumi in many of his poems; The similarity of the philosophy of thought and belief has also led to the link between the two poets; The thoughts of both poets originate from religion and Islamic mysticism, and they have made them acceptable to all. Iqbal, like Rumi, sought to bring about a transformation in the individual to achieve social development and the foundation of an ideal and transcendent community. And to create such a society, he portrays an image of a perfect man in his poems. In this research, how to draw a perfect man in the poetry of Iqbal Lahori and his influence from Rumi have been explored and explained.

Key word :

Rumi, Iqbal Lahouri, Effective, Transcendental, and Perfect Man.

¹. Assistant Professor of Farhangian University - Shahid Beheshti Pardis of Mashhad ./ karamatisyedali@yahoo.com



سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی هرمنوتیک چکامه‌ی ایوان مداین بحتری

دکتر ابوالفضل غنی زاده^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۰۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۲/۱۴

چکیده:

یک ژانر هنری، در وجود خود پیامی، به صورت نوشته و نانوشته، ارائه می‌دهد. معماری ظاهری کلام، پیامی سطحی، بر اساس ذائقه‌ی اخلاقی و ذهنی مخاطب به وجود می‌آورد و معنا کاوی سلول‌های پنهان اثر (نانوشته‌ها) است که در درک بهتر زیبایی و هندسه اثربخشی آفریده هنری، یاری گر خواهد بود. در این راستا، هرمنوتیک بر اساس شاکله‌ی مؤلف متن و مخاطب با دخالت فضای تاریخی، به بررسی یک نوشته‌ی ادبی می‌پردازد و گونه‌های زیبایی‌شناختی متن را مشخص می‌سازد. این مقاله برای تبیین افق زیبایی‌های چکامه‌ی ایوان مداین بحتری از هرمنوتیک کمک می‌گیرد و گونه‌های تفسیری آن را مشخص می‌سازد. با توجه به اینکه، مقوله‌ی هرمنوتیک بحثی نوین در حوزه زبان‌شناسی و ادب فارسی است، پژوهش در آن و ورود هرمنوتیک به قصیده‌ی فوق‌الذکر مسبوق به سابقه نیست. بررسی اجمالی ذیل، شاید بتواند در ترسیم افق اندیشه‌ی پژوهندگان، نقشی اندک ایفاء بکند. مسلماً، راهنمایی افاضل ادب بیش از این راه‌ساز خواهد بود.

کلیدواژه‌ها:

هرمنوتیک، اثر هنری، بحتری، ایوان مداین، نقد اجتماعی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ ab.gh9966@gmail.com. استادیار دانشگاه پیام نور. //



مقدمه

«ساختار معنایی پنهان» (اورمان، ۱۹۸۷: ۴۳۷) در ذات هر نوشته‌ای، مبین پیامی است؛ که با کیفیتی قابل بحث و به فراخور ظرفیت هنری و بار اخلاقی مخاطب می‌توان زیبایی و اثربخشی آن را معنی کرد. کاربرد دو لفظ، زیبا و اثربخش، به‌عنوان دو مقوله‌ی متمایز، پای بحث نوشته‌ها و نانوشته‌ها را به میان می‌کشد. هر لفظی، به‌خودی‌خود دارای بار معنایی است و هنگامی که با کلمات دیگر پیوند می‌یابد، با افزایش انرژی خودنمایی می‌کند و ذهن مخاطب را با ویژگی خاص اثر می‌بخشد. اگر قدرت هنری شاعر یا نویسنده، نظم‌ی خاص به چینش کلمات ببخشد، مسلماً هستی کلمات، به توان چند باردار خواهد شد و نانوشته‌هایی پنهان در بستر یک اثر به وجود خواهد آمد. وجود معنا، روح موسیقی، نظم ارتباط کلمات، قدرت چینش و فضای تاریخی، هر کدام با سلیقه‌ای خاص، در حمل بار معنایی در ذهن خواننده تأثیر گذارند؛ البته با توجه به اینکه، همانند اثر انگشت، اثر اندیشه‌ی انسان‌ها نیز از همدیگر متمایزند مبانی فوق در اثر هنری هر نویسنده با نویسنده‌ی دیگر متفاوت خواهد بود.

یک نویسنده وقتی به‌وسیله متن، پیامی به خواننده انتقال می‌دهد، ارتباط مکانیکی اتفاق می‌افتد. متن، مؤلف و خواننده در یک برهه‌ی تاریخی، از یک فضای هوشمند تأثیر می‌پذیرند و کیفیت ارتباط و بررسی توانمندی هر کدام، امروزه در قاموس هرمنوتیک بررسی می‌شود. بررسی هرمنوتیک قصیده ایوان مداین بحتری بر مبنای نظریه‌پردازان این حوزه مؤلفه‌های بسیاری از زیبایی‌شناختی را نمایان می‌کند. با ذکر شمه‌ای از مقوله‌ی زیباشناسی در بعد محتوایی، در این نوشته بیشتر تلاش خواهد شد، نانوشته‌های متن، که برای اغلب قابل وضوح نیست و معنا کاوی سلول‌های پنهان اثر (نانوخته‌ها) که در درک بهتر زیبایی و اثربخشی آفریده هنری نقش بازی می‌کند، مورد بحث قرار گیرد.



هرمنوتیک

«هرمنوتیک (Hermeneutics) آئین بسیار کهنی است که ریشه در تقدس متن دارد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۹۶/۲). «ریشه این واژه از هرمنین (Hermeneuein) یونانی است به معنی تفسیر» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۱) و «این خود برگرفته از نام هرمس یونانی است که رسول و پیام‌آور خدایان بوده و افلاطون در رساله کراتیلوس وی را خدای آفریننده‌ی زبان و گفتار دانسته است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۹۶/۲).

در اوایل کار، نویسندگانی چون شلایر ماکر، در این حوزه، بحث را از تفسیر متون مقدس شروع کردند و حتی ماکس وبر نیز در این وادی سخن‌ها رانده و بیشتر مطالب کتاب «اخلاق پروتستان و روح سرمایه‌داری» خود در این عرصه بیان شده است.

«بحث‌های هرمنوتیک اولین بار توسط آگوستین مطرح شد؛ اما پس از وی سوئد نبرگ نظر جامع‌تر از وی مطرح کرد و ادعا نمود: [در هر متن] می‌توانیم سه نوع معنی داشته باشیم: طبیعی، معنوی، قدسی. معنای طبیعی همان معنای ظاهری است. معنای معنوی از باطن متن استخراج می‌شود و معنای قدسی فهم باطن است که درک آن برای آدمیان (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۰۳/۲) قدرت هنری ویژه می‌طلبد.

معنای طبیعی همان دریافت ظاهری از متن است که در اولین خوانش به وقوع می‌پیوندد. زیاد انرژی بر نیست و سطح معلومات عادی فرد، بستر را برای درک آن فراهم می‌سازد. برای تحصیل بخش معنوی، تخصص فکری لازم است. کسب تجربه با تلمذ دروس این فرایند را به نتیجه می‌رساند. اخذ معلومات، به حافظه سپردن و صرف اوقات، مقصود را محصول ساخته و ذهن فرد را در به دست آوردن این حصه معنی یاریگر خواهد بود. اما بخش سوم (معنای قدسی) همان نانوشته‌های یک ژانر هنری است و اندیشمندی فرد را می‌طلبد. تفاوت معنای معنوی و معنای قدسی در این است که برای درک و فهم قسمت معنوی دانشمند بودن کافی است؛ ولی برای دریافت نوع قدسی باید فرد از توانایی فلسفه‌ی اندیشمندی برخوردار باشد و در این حصه «فهم عبارت است از جذب و انطباق گفته تا حد تخصیص آن به خود» (نیچه و همکاران، ۱۳۷۹: ۲۲۶).

«هر متن پرسش‌هایی در درون خود پنهان دارد. متن را وقتی می‌توان فهمید که نخست پرسش‌های آن را دریافته باشیم. گادامر به این مسئله مکالمه متن می‌گوید» (وانیسمایمیر، ۱۳۸۱: ۳۵). این معانی بیشتر شاید در



افق فکری مکاتب و ایدئولوژی‌های مختلف، تعبیر متفاوتی داشته باشد. زمانی که یک ژانر هنری مرز جغرافیایی را پشت سر می‌گذارد، بر اساس ارزش‌های ذهنی قومیت‌ها، شاید، از معانی ضدونقیض برخوردار شود. هرچند امروزه، گسترش فضای ارتباطی رسانه‌ها، محدودیت‌ها را به هم زده؛ ولی باز ارزش‌های ذهنی ملل، بر اساس مبانی جغرافیایی، از تاریخ منحصر به فردی برخوردارند که با اسلوب اقلیم دیگر متفاوت می‌نمایند. بر آن مبنا در بحث هرمنوتیک فضای بسیار بازی حاکم است. هرچند یک متن را فرد بر اساس توانایی و استعداد فردی خود درک می‌کند؛ ولی باز، دخالت‌های جغرافیایی حاکم بر افکار اذهان را نمی‌توان نادیده گرفت و در تنوع دریافت‌ها تأثیر خواهد گذاشت.

در هرمنوتیک، فضای حاکم پایانی ندارد و یک متن از چنان پویایی و گسترش برخوردار است که می‌توان تعبیر مختلفی از آن ارائه داد. به عبارت دیگر، فضایی است با مدار باز و حاکمیت دموکراسی فکر، مخصوصاً زمانی که دخالت تاریخی در آن، مؤلفه اصلی به حساب بیاید. «باید متن را در شرایط تاریخی پیدایش آن و با توجه به دلالت‌های تاریخی آن بررسی کرد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۲۹/۲).

«نظم نو شهریار نو خواهد»، در هر تاریخی شهریاران فلسفه‌ی فکری، نظم نوینی را برای تفاسیر و تعبیر یک متن در نظر می‌گیرند و این یعنی دگرگونی برداشت‌ها و فهم‌ها.

پیشرفت این نظریه، بدان جا منجر شد که در برخورد با متن، گروهی مؤلف را، بعد از آفرینش اثر، بیگانه می‌شمارند. «مرگ مؤلف» همان مقوله‌ای است که در بستر این تفکر به ظهور رسیده است. گادامر می‌گوید: «معنا وابسته به قرائت خواننده است، هیچ تفسیر و تأویلی نیست که در همه ادوار معتبر باشد، در هر دوره، افق انتظاری هست که هنر باید در حد آن افق انتظار ظاهر شود. (شمیسا ۱۳۸۷: ۸۶) «هرش آمریکایی، صاحب کتاب» (اعتبار در تأویل» می‌گوید: معنا همیشه ثابت است. زیرا نویسنده‌ی خاصی آن را آفریده، اما تعبیر و تفاسیر، در دوره‌های مختلف فرق می‌کند. (احمدی ۵۹۱: ج ۲: ۱۳۷۰)

البته، تفسیر یک نوشته‌ی هنری، زمانی جامع خواهد بود، که هم «نیت مؤلف» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۲) و هم «نیت خواننده» (همان) در نظر گرفته شود. «آیزر آلمانی در کتاب علم قرائت (Theact of reading) می‌گوید: خواننده نیز در ساختن معنا با شاعر تلاش می‌کند (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۲: ۶۸۶) و هر دو مؤلفه بدون در نظر گرفتن افق تاریخی، تفسیری جامع نخواهند بود.

ایوان مداین

«مشهورترین بنایی که پادشاهان ساسانی ساخته‌اند و قصری است که ایرانیان آن را "طاق کسری یا ایوان کسری" می‌نامند و هنوز ویرانه‌ی آن در محله اسپابنر موجب حیرت سیاحان است» (محمدی، ۱۳۸۵: ۱۸).



«طاق کسری که قصر عادی شاهنشاه به شمار می‌رفت بنایی بود از لحاظ ساختمانی تا حدی ساده، لکن حیرت و اعجاب ناظران در برابر بنا بیشتر به علت عظمت و شکوه و ضخامت اضلاع آن بود تا زیبایی کلیات و جزئیات آن (کریستین سن، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۸۱). در توصیف آن بحتری تا حدی داد سخن داده و شاعران قبل از وی - اسود بن یعفر، احوص، ابونواس و بعد از وی ابن رومی، شریف رضی، شریف مرتضی، اتر جانی، ابن الحاجب، بوصیری، نیز ترسیمی از ایوان کسری را در میان اشعار خود زندگی داده‌اند، مقایسه این سروده‌های چند، بحثی جداگانه می‌طلبد؛ اما آنچه مهم می‌نماید قطب مقصود شاعر یا نویسنده از سرایش این قصیده‌هاست که بررسی تطبیقی سروده‌ها را میسر می‌سازد.

در سروده بحتری، طراحی زیبا و ماهرانه‌ای از گونه‌های مختلف یک ژانر هنری، نقاشی شده و دقت در هر کدام، صحنه‌ای هنری را تجسم ساخته و تأثیری بی‌دریغ در مخاطب خواهد گذاشت؛ اما اگر هدف اصلی شاعر را بجوییم، باید نانوشته‌هایی روحی ابیات را به هم پیوند دهیم و زیبا تصویر از عروس مقصود را هر چه بهتر بنماییم.

«گریزی جز پذیرفتن این نکته را نداریم که شناخت زیرساخت، نیازمند تأمل و درون فهمی است» (حریری، ۱۳۸۰: ۱۲۰). فهم زیرساخت یک اثر ادبی، ساختمان لذت را در ذهن خواننده زیبایی می‌بخشد و ترسیم صحیح و درست از یک ژانر، فهم دیگر وابسته‌های آن را آسان می‌سازد. در ایوان مداین بحتری، صحنه‌آرایی با زیبایی تمام به نمایش در آمده و شاعر، اوصاف رونق درباری، بحث شکوائیه و تجلی باب مقایسه را به‌درستی از عهده بر آمده است؛ اما هدف اصلی وی همان هدفی است که میرزاده‌ی عشقی، در نمایشنامه منظوم (اپرا) تحت عنوان «رستاخیز شه‌یاران ایران در ویرانه‌های مداین» بیان نموده است، مقایسه‌ی توانایی و مدیریت حکومت‌ها، که «نمایندگی نوعی جهان‌بینی تاریخی، ملی، سیاسی و ادبی» (محمدی، ۱۳۸۵: ۱۲۰) می‌تواند باشد. اجزاء صحنه‌ی رستاخیز شه‌یاران عشقی هر کدام برای خود پیامی دارند که در تقویت شاکله مقصود اصلی بکار گرفته می‌شوند. «تابلوی ایدئال» «و کفن سیاه» هر یک پیامی انتقادی از اوضاع اجتماعی ایران عرضه می‌نمایند. (همان، ص ۱۰۷) بحتری بی‌گمان، در صحنه‌آرایی و واژه‌پردازی خود، نقدی اجتماعی - سیاسی از خلافت عباسی را مدنظر داشته و تمامی کلمات، پیوندها و نمایه‌ها، در روح این نقد نانوشته‌ها در ذهن مخاطب، یک فصل «قدسی» بارگذاری می‌کند.

«هرمنوتیک ادبی که شاخه‌ای در هرمنوتیک به‌طور عام و نقد ادبی به‌طور خاص به حساب می‌آید، با تلاش برای شناختن، شرح دادن و معنا کاوی متون ادبی مرتبط است و می‌کوشد تا «جمله‌ای از یک متن ادبی یا بیتی از یک شعر را درک کند و برای این کار آن جمله یا بیت را تفسیر یا معنا می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۸)؛ به عبارت دیگر، با



پیوند کلمات، نمایه‌ای به ظهور می‌رسد، که در داخل آن روحی خاموش نهفته است. از طریق تفسیر، با معنا کاوی و شرح دادن‌ها، آن روح خاموش در ذهن دیگری بازسازی می‌شود. شاعر، توانایی دید را، بهتر از دیگران دارد. نانوشته‌هایش بیشتر از نوشته‌هاست، درک ارتباط نانوشته‌ها، پیام را به ظهور می‌رساند و این بستی است که هرمنوتیک به آن معنا می‌بخشد. در چکامه بحتری، روح خاموش همان، نقد اجتماعی - سیاسی است و اگر بخواهیم ایوان مداین بحتری را ساختار نمایی کنیم، به‌قرار ذیل، بسیار مقبول خواهد افتاد.

مهاجرت

دربار ایرانی
کاخ
مقایسه عرب و عجم

نقد اجتماعی، سیاسی
از حاکمیت

بیان خاطره بیان شکوه و عظمت
رؤیا و خیال توصیف معماری
وانمایی ناملايمات روزگار
خمریه سرایی سکوت کاخ

ذکر شکوه نبرد انطاکیه

«تخیل عبارت است از «کوشش ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء یا نیرویی که در میان مفاهیم و اشیاء ارتباطی برقرار کند که دیگران آن را دریافته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۹۶-۹۷). بحتری، یافته‌ی خود را به‌صورت خاموش، در میان پیوندها به ودیعه گذاشته است. در مقایسه سرزمین‌های ایران و عرب، عالمانه، نقش جغرافیا را در ظهور اخلاقیات شایسته، برجستگی می‌بخشد، عمق سکوت کاخ را می‌نگارد و انتهای یک مسیر دور را بازنمایی می‌کند. بیان شکوه و عظمت دربار ساسانیان، پیامی جز بی‌عدالتی زمان ندارد و از باب تعریض، دوراندیشی حکومت را می‌طلبد. شاعر در صحنه‌ای بسیار زیبا، نبرد انطاکیه را بازگو می‌کند. هرچند تابلوی نقاشی را با صحنه‌آرایی بسیار نادر، به نظاره مخاطب می‌گذارد اما هدف اصلی وی بیشتر تفهیم و تبیین ناتوانی حاکمیت وقت است.



قصیده علی‌الظاهر ایوان مداین را توصیف می‌کند ولی در باطن متن، تلاطم امواج ناراضایتی به چشم می‌خورد. در توصیفی خیالی که از کاخ انوشیروان ارائه می‌دهد، «درحالی که گروهی از طبقات دیگر مردم نیز در آنجا حضور دارند و سفیران، پیغام‌آوران از مناطق مختلف برای دیدار انوشیروان به قصر آمده‌اند» (محمدی، ۱۳۸۵: ۹۵) سخن از سعه‌ی صدر، بزرگواری و مجذوبیت دربار دارد؛ که توانسته است در اثر حاکمیت صحیح، تنوع قومیت‌ها را وحدت بخشد. درحالی که حکومت وقت در صیانت قرابت‌های خویشاوندی نیز ناتوان است. «گادامر معتقد است هرمنوتیک از فاصله‌گذاری بیگانه سازی می‌کاهد و موجبات مشارکت را فراهم می‌آورد.» (ریکور، ۱۳۷۴: ۸۳-۸۰) روح زیبایی‌واژه‌ها را نمایان می‌سازد و با پیوند آن‌ها به هم هسته‌ی اصلی سخن را معنی می‌کند.

کشف و تبیین معانی نهفته در پشت سر پدیده‌هایی انسانی و اجتماعی (حریری، ۱۳۷۵: ۶۶-۶۵) گامی بس شگرف در فهم اندیشه‌های نویسندگان و شاعران به شمار می‌رود. صحنه‌آرایی آوازخوانی زنان و تبیین آرایش آن‌ها، حکایت از سرود غفلت، حاکمیت عباسی است. بحتری در وصفی بسیار زیبا، ارزش‌های ذهنی اخلاقی حکومت را برملا می‌سازد و طوری ظرافت شاعرانه به خرج می‌دهد که فکر ظاهر بینانه خطا را، مطلق، متوجه دربار ساسانی می‌سازد. (بیت ۴۷)

سفیدپوشی کنگره قصر، عدالت و بزرگواری را نوید می‌دهد. بحتری با ذکاوت هوشیارانه، سیاه‌پوشی را در مقابل سفیدپوشی به مقایسه می‌گذارد (بیت ۴۲) و بعد، اصل و نسب را در ظهور اخلاقیات عالی، مؤثر می‌داند (بیت ۴۴) در صحنه شعری، شاعر بعد از نظرپردازی، برداشت و قضاوت را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد و اگر «مرگ مؤلف» مقوله‌ای اثبات شده در بحث هرمنوتیک باشد اینجا مرگ بحتری، مرگ اختیاری خواهد بود. وی با توانائی ویژه، مخاطب را به قضاوت دعوت می‌کند و انتظار ارتقای درک و فهم خواننده را دارد.

نبرد انطاکیه که در وصفی زیبا و دلپذیر، صورت پردازی شده، بازگویی یک گمشده‌ی تاریخی است که خاک نابودی، وی را چهره پوشیده است. ذکر نمایه‌های صحنه، با ظرافت کاری بسیار نقطه‌بینانه، یک تابلوی نقاشی عتیقه را از زیر خاک گورستان‌های خاموشی، زندگی بخشیده است. (بیت ۲۶ الی ۲۲) بحتری بعد از بازنمایی تابلوی انطاکیه و اختصاص ارزش‌های عالی زمان به مقامات کشوری و لشکری ساسانیان، خمریه‌سرایی را می‌آغازد، این اوج تأسف و تأثر وی از صحنه بازنمایی شده را می‌رساند، از بیت ۲۱ الی ۲۶، بحتری به‌طور کامل شیوه‌ی پرده‌خوانی در میان قصیده پیاده نموده و به‌عنوان نقال، نقاط و نکات پرده را بازخوانی می‌کند.

بحتری با محوریت فکری «نقد اجتماعی - سیاسی» که در لایه‌های روحی ابیات اختفاء نموده، به سرایش پرداخته است. در این وادی توانایی بحتری در طرح صحنه، مقایسه‌ی بسیار پنهانی است که در لایه‌های مخفی قصیده، جاگذاری نموده و به غیر دو مورد، در بقیه موارد فقط مشبه‌به‌ها را با کیاست ادبی و سیاسی ذکر کرده است.



وی یافتن مشبه را به اذهان عموم واگذار نموده و اگر یافتن مشبه را به عهده‌ی تاریخ بگذارد خالی از لطف نبود و با این کارش، به تعهد زمانی- تاریخی هرمنوتیک هم جامه عمل خواهد پوشید.

تعریضی بسیار زیبا، در دزدیده شدن فرش و پرده‌های کاخ، علیه حاکمیت وقت دارد و صلاحیت حکومت را عرصه به‌نقد می‌کشد (بیت ۴۰) فرش و پرده، خودبه‌خود سمبل زیبایی و زیربنایی بودن را از خود بازگو می‌کند. بحرّی، فعل «بَرّ واستلّ» را بدون ذکر فاعل یا نیابت آن، به قلم آورده و یافتن آن را به عهده‌ی مخاطب گذاشته است که شاید در هر عصری فاعلی برای آن بتوان به سراغ نشست.

«هیچ اظهارنظر یا حکمی وجود ندارد که مطلقاً درست باشد» (بونی، ۳۰۰: ۱۳۷۳) خوبی‌ها و بدی‌ها در وجود انسانی شناورند؛ ولی ناراحتی، تصمیم‌گیری انسان را به احساسات وابسته می‌کند و شاعر که نجوای ترنم باران را در اوج احساسات در شاخ لذت پیاده می‌کند، اگر قصد سیاه‌نمایی در ذهن داشته باشد، باریک‌بینانه، نقطه‌ای می‌تراشد؛ که از هر زاویه آن انعکاس متمایز به چشم می‌خورد.

به‌غیراز صراحت در گفتار دو بند (بیت ۹، ۱۶، ۱۷)، شاعر، سیاهه‌گویی را با تعریف و توصیف مبالغه‌آمیز علیه یک حکومت مخالف، بنا می‌نهد. تمجید سلسله‌ی ساسانی و ذکر محامد و سجایای اخلاقی آن‌ها، جز کوبیدن شخصیت عباسیان، معنایی ندارد؛ و اگر درون‌مایه‌ی شعری بحرّی را در ذهن حاکمیت به‌نقد می‌نشستند شاید حکایت حال وی از لونی دیگر به تاریخ می‌پیوست.

در ادبیات جهان، عشق موجودی قابل‌ستایش تلقی می‌شود؛ البته با شدت و ضعف و مبانی ایدئولوژیک هیچ موقع در آن بی‌دخال نبوده و هر زمان یک نگرشی، سیاه‌وسفید تا رنگی، به آن متوجه شده است. در قصیده ایوان کسری، بحرّی، بنای ایوان را به عاشقی تشبیه کرده که به جور و جبر او را از معشوقه خویش، به فراق واداشته‌اند. (بیت ۳۷) اراده‌ی سراینده، کاخ را دادخواهی می‌کند و متولیان فرمانروایی را، جامه بی‌عدالتی پوشانده و تاریخ را به یک قضاوت جبری وامی‌دارد. شاید در ملاحظه اول، توضیح صدر خیال و گزارش زیبایی‌شناسی ظاهری، رفع تشنگی کند؛ ولی هدف هرمنوتیک، راز و رمزگشایی است و در آن است که لذت پایدار یک اثر معنی پیدا کند.

معمولاً نویسندگان و شاعران تلاش می‌نمایند ارزش‌های اجتماعی را به‌عنوان فکر برتر مطرح کرده؛ و با ظرافت‌های هنری آن را بر کرسی پذیرش اذهان بنشانند. بحرّی، در شروع قصیده تا مرحله مخلص، جایگاه عزت و شرافت را در مقابل اخلاقیات متعلق به مقام فرومایگی و پستی تمجید و تحسین نموده و پاکی، استواری و عزت نفس را جزو آرمان‌های اخلاقیات خویش ترسیم نموده است.

«دکترین فهم» ی (واعظی، ۱۳۷۹: ۱۲۰) که از مقدمه قصیده به میان می‌آید. شاکله‌ی یک مقایسه ضمنی و تعریضی رفتار ناشایست خلیفه با برتری‌های اخلاقی بحرّی است. شاید شاعر این مدار را برای کل انسانیت و



حاکمیت‌های زمان‌ها پویا و پایدار معنی کرده است، مطابق نظریه‌پردازان هرمنوتیک که بحث آن قبلاً رقم خورد در هر مکان و زمانی که حاکمیت وجود دارد این حکم مصداق خواهد داشت.

اخلاقیات طرح‌شده، نیاز جوامع انسانی است و فراتر از زمان، روی کهنگی به خود نگرفته و برای همیشه پویا و مانا خواهد بود. حال اگر قدرت فرمانروایی در به دور ساختن آن‌ها، نقش داشته باشد، نظامی مطرود و مغایر با تعبیر انسانیت خواهد بود.

ناتوانی حکومت عباسی در اجرای صفات پسندیده و ذکر مواضع پایدار آن در حکومت ساسانی، چالش سیاسی - اجتماعی را پدید می‌آورد زیرا شاعر بر اساس مجاز قصر و کاخ ساسانی را به توصیف بسته و نتیجه‌گیری نموده است که بزرگی‌های قوم در ساختار بنای عظیم مداین نقش اساسی داشته است و این ناتوانی مدیریتی خلیفه وقت عباسی را به رخ می‌کشد. (بیت ۲۱) در انتقال قدرت، علی‌الخصوص زمانی که حکومتی خارج از حدود جغرافیایی، زمام فرمانروایی را به دست می‌گرفت، تلاش می‌کرد، بازمانده‌هایی تاریخی قوم گذشته را به نفع خود بازآفرینی بکند یا نمایه آن را در تبلیغات تأثیرگذار اذهان ناتوان جلوه دهد. آنچه امروز برایش مصداق بارزی در جهان می‌توان سراغ گرفت و در طول تاریخ این حرکت شطرنج، کم به رخ نپیوسته است.

حال با این اوضاع، شاعری از بطن حکومت، بزرگواری حکومت بومی از بین رفته را، با ذوق سرشار هنری به بازگویی بنشیند، در اعتراض به حاکمیت پر بیراه نرفته است. بحتری تلاش می‌کند ایوان مداین را، خروجی یک اندیشه پاک و شخصیت بزرگوار، در جهت تخطئه‌ی تفکر حکومت وقت، معرفی نماید. اساس و سخن وی، نامقبول نشان دادن بستر فکری حاکمیت است.

نتیجه‌گیری

هرمنوتیک سینه بحتری بیان می‌دارد؛ در نانوشت‌های عرضی و طولی قصیده‌ی ایوان مداین، نقد اجتماعی و سیاسی سترگی علیه حکومت وقت عباسی به وقوع پیوسته است. هرچند در ظاهر سروده طاق کسری از نظر شاکله‌ی معماری وصف حال شده ولی در باطن مسائل تاریخی و اجتماعی با رعایت آئین‌نامه‌ی شعری به وقوع پیوسته و مطالبی حواشی از قبیل؛ ذکر علت مهاجرت، خاطره گویی، بیان ناملایمات روزگار، مقایسه سرزمین عرب و ایران، ساقی‌نامه، توصیف معماری کاخ و بیان توانمندی‌های دربار ساسانی، به میان آمده است. اساس سخن، هرچند با تعریض و کنایه نامرئی، ترسیم ناتوانی مدیریتی خلیفه وقت بوده ولی در قالب مقایسه بدون ذکر شبهه به وقوع پیوسته است.



فهرست منابع

- احمدی بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۷) آفرینش و آزادی، تهران، نشر مرکز.
- البحتری، ابوعباده ولید بن یحیی (۱۳۸۴) «قصیده‌ی ایوان کسری»، بر اساس شرح دکتر الرفیعی، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی خوی، شماره ۴.
- بویی، روی (۱۳۷۳)، مصاحبه سن گئورک با گادامر، ترجمه لاجوردی، مجله‌ی ارغنون، سال اول، شماره ۲، تابستان ۱۳۷۳.
- حریری اکبری، محمد (۱۳۷۵) «هرمنوتیک و علوم انسانی و اجتماعی»، مجله دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، شماره اول و دوم.
- حریری اکبری، محمد (۱۳۸۰) «هرمنوتیک سهندیه»، نامه علوم اجتماعی دانشگاه تبریز، شماره ۱۷.
- ریکور، پل (۱۳۷۳) «وظیفه هرمنوتیک»، ترجمه شیوا (منصوره) کاویانی، مجله‌ی ارغنون، سال اول، شماره ۳، پاییز ۱۳۷۳.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹) «ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت»، تهران، انتشارات توس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، نقد ادبی، تهران، انتشارات توس.
- محمدی، احمد (۱۳۸۵) ایوان مداین در شعر فارسی، تهران، انتشارات امید مجد.
- نیچه، هایدگر و ... (۱۳۷۹) هرمنوتیک مدرن، ترجمه بابک احمدی، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر مرکز.
- واعظی، احمد (۱۳۷۹) چیستی هرمنوتیک، فصلنامه ذهن، شماره ۳، پاییز ۱۳۷۹.
- واینسهایمر، جوئل (۱۳۸۱) هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی، ترجمه مسعود علیا، تهران، انتشارات ققنوس.
- Ovenmann Ulrich, etal. (1986) **structures of meaning and objective hermeneutics**, in, modern german. Sociologg. new york: Columbia university press



A hermeneutical approach to Ode of Ivan Mada'in by Bahtari

Abolfazl qanizadeh¹

Abstract

An artistic genre sends an overt or covert message. The apparent structure of text creates a message based on the ethical and mental interests of the reader. The search of meaning in every unwritten word helps understanding the work. Accordingly, considering the historical atmosphere, hermeneutics deals with the author, text and reader and determines the aesthetical types of the text. This article employs hermeneutics to interpret the aesthetic aspects of Ode of Ivan Mada'in by Bahtari.

As hermeneutics is a new topic in linguistics and Persian literature, there is no previous study on the area. This study might provide a platform for future scholars and needless to say, the efforts of other scholars would give way to deeper insight.

As hermeneutics is a new topic in linguistics and Persian literature, there is no previous study on the area. This study might provide a platform for future scholars and needless to say, the efforts of other scholars would give way to deeper insight.

Keywords: hermeneutics, artistic work, Bahtari, Ivan Mada'in, social criticism

¹. Assistant Professor of Payame Noor University.// ab.gh9966@gmail.com



سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی زمانمندی روایت در منظومه مهره سرخ سیاوش کسرایی بر اساس نظریه ژرار ژنت

دکتر حسین رسول زاده^۱

حجت بوداچی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۰۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۱/۲۴

چکیده

«منظومه مهره سرخ یکی از بلندترین منظومه‌های روایی در ادبیات معاصر است که کسرایی با استفاده از شیوه روایی و اسطوره‌ای به بازآفرینی داستان رستم و سهراب می‌پردازد. از آنجایی که این منظومه خط سیر مستقیمی ندارد و همراه با تغییراتی نسبت به روایت فردوسی است، بهره‌گیری از نظریه ژنت در تفهیم این منظومه کمک شایانی به مخاطب می‌نماید. ژنت به سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن اشاره می‌کند که عبارت است از: ۱. نظم و ترتیب ۲. تداوم و دیرش ۳. بسامد. نتایج نشان می‌دهد که کسرایی در عنصر نظم گرایش به زمان‌پریشی از نوع پس‌نگری دارد. این پس‌نگری‌ها وسیله‌ای است برای او تا بتواند به روایت سرنوشت مختوم خویش بپردازد. در تداوم زمانی، توصیفات متعدد که شامل توصیف شخصیت‌ها و حالات آنها، فضا و مکان و زمان است، سبب شده است تا این منظومه دارای شتاب منفی باشد و زمان روایی با زمان داستان و متن -تقریباً- برابر باشد. بسامد بالای عنصر گفتگو سبب نزدیکی ساختار این منظومه به متنی دراماتیک شده است. این گفتگوها، علاوه بر امکان شخصیت‌پردازی، توانسته است بر بار تغزلی و غنایی منظومه بیفزاید. در موارد اندکی نیز با استفاده از عنصر حذف و تلخیص توانسته است از مطالب غیرضروری چشم‌پوشد و مخاطب را به مطلب اصلی سوق بدهد. در مورد عنصر بسامد نیز می‌توان گفت که غیر از تکرار داستان تولد سهراب و مهره به بازو بستن او، از بسامد مکرر و بازگو خبری نیست و اغلب به صورت بسامد مفرد آمده است.»

واژه‌های کلیدی: منظومه مهره سرخ، سیاوش کسرایی، روایت، ژرار ژنت، شعر معاصر

^۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی. // h_rasoolzade@yahoo.com

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز. // hb_boodaghi@yahoo.com



مقدمه

اصطلاح روایت‌شناسی اولین بار توسط تزوتان تودوروف^۱ در کتاب بوطیقای دکامرون (۱۹۶۹) مطرح شد. «روایت‌شناسی پیامد رویکردی به قرائت متون است که وامدار فرمالیسم روسی و ساختگرایی فرانسیسی است؛ به ویژه پیامد کوشش ساختارگرایانه‌ای که از زبان‌شناسی سوسوری به عنوان دانشی راهنما برای مطالعه همه گونه‌های پدیدارهای فرهنگی استفاده می‌کند» (Dosse, 1996: 57). از میان نظریه‌های ادبی مدرن، نظریه‌های فرمالیسم و ساختارگرایی به تأثیر از زبان‌شناسی فردینان دو سوسور^۲ نقش زیادی در تکوین و تدوین روایت‌شناسی ایفا کرده‌اند. در این میان، سهم ساختارگرایان و دیدگاه آنان در تحلیل و بررسی روایت چشمگیرتر است. منتقدانی چون استروس^۳، گریماس^۴، برمون^۵، بارت^۶، تودوروف و ژرار ژنت^۷ از چهره‌های نامدار روایت‌شناسی ساختگرا به شمار می‌آیند که هر کدام با آراء خود نقش بزرگی در تکوین نظریه‌های روایت داشته‌اند.

در این میان، عنصر زمان از مؤلفه‌های اساسی در هر روایت است و بازی‌های زمانی نویسنده در روایت یک داستان باعث جذابیت بیشتر آن و نشانگر نحوه گزینش رویدادها از سوی نویسنده است. با شکل‌گیری روایت توجه بسیاری به عنصر «زمان» شد؛ به گونه‌ای که «روایت، سنت ادبی دیرینه استفاده از داستان‌های بی‌زمان، به منظور منعکس کردن حقایق جاودانه اخلاقی را زیر پا نهاد. به عبارت دیگر، در پیرنگ روایت به واسطه عامل زمان، ارتباطی علی بین وقایع برقرار می‌شود و همین امر ساختار روایت را منسجم می‌کند. شاید از این مهم‌تر، تأثیری باشد که تأکید روایت بر فرایند زمان، در شخصیت‌پردازی باقی می‌گذارد» (لاچ، وات و دیچز، ۱۳۸۹: ۳۲). به نظر تولان «عنصر زمان در متن مفهومی ساختار دهنده است، چرا که رابط میان موقعیت‌های خاص یا تغییرات یک حالت را نشان می‌دهد» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۴). لذا ارزش زمان در روایت توجه بسیاری از روایت‌شناسان را به خود جلب کرده است که مهم‌ترین چهره در میان آنان ژرار ژنت است. او به منظور یافتن ارتباطاتی گوناگون میان زمان داستان و زمان متن در یک روایت، به تحلیل مقوله زمان می‌پردازد. به اعتقاد ژنت به طور کلی نویسندگان برای روایت داستان می‌توانند در سه حوزه تغییر ایجاد کنند: ۱. نظم روایت ۲. سرعت روایت ۳. بسامد رویدادها (Genette, 1997: 215). همه شکل‌های روایت، به صورت مستقیم یا غیرمستقیم براساس گزارش داستانی به وجود می‌آیند. هر داستان با بیان

۱. Tezvetan Todorov

۲. Ferdinand De Saussur

۳. Levi Strauss

۴. Griemass

۵. Claude Bermond

۶. Rolan Barthes

۷. Gerard Genette



حادثه یا آغاز می‌شود. این حادثه به تدریج و در بستر زمان توسط راوی و در ضمن ترکیب با حادثه‌های دیگر، جهان ویژه متن داستان را می‌آفریند. راوی داستان بر اساس ادراک یا سلیقه هنری خویش بخش‌هایی از حادثه را برمی‌گزیند و بخش‌های دیگر از آن را رها می‌کند و با ترکیب و مقدّم و مؤخّر داشتن زمانی آنها، طرح داستانی خود را می‌آفریند. بنابراین علاوه بر عنصر علیّت، آنچه در تبدیل یک حادثه به داستان، نقش اساسی دارد، عنصر زمان است. در عرصه روایت و در شعر معاصر فارسی، نخستین شاعری که آن را به عنوان شگردی شعری، مورد توجه و استفاده قرار داد نیمایوشیچ بود. نیما تلاش کرد لحن و هنجار روایت‌گری را که خاصّ نثر و داستان‌گویان بود، با کلام شعری درآمیزد و از آن به عنوان قابلیت‌ی شاعرانه بهره‌گیرد. او پس از تجربه‌های مختلف توانست میان زبان شعر و لحن روایی هماهنگی ایجاد کند و از این طریق، سرمشقی تازه برای شاعران پس از خود پدیدآورد. در این راستا «استفاده از امکاناتی چون وصف، دیالوگ، تشخیص، تجسم، نمایش یا بهره‌گیری از عناصر دراماتیک را به شاعران توصیه نمود (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۷۹). «نیما به کارگیری لحن بی‌تکلف و طبیعی زبان را در شعر، امری ضروری دانست» (براهنی، ۱۳۷۱: ۶۹۲). او معتقد بود «چنین امکاناتی، ذکر جزئیات و امور عینی را در شعر میسر ساخته و موجب دوری شعر از امور ذهنی صرف و کلی‌گویی‌های معمول می‌شود» (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۰۳). تجربه‌های نیما نشان داد که «استفاده از امکانات روایت، ضمن روایی کردن شعر، خود روایت را نیز به عرصه‌ای محسوس و زنده از حضور پدیده‌ها، اشیاء و اشخاص بدل کرده و در نهایت شعر را به صورت صحنه‌ای مادّی و عینی در می‌آورد» (جورکش، ۱۳۸۳: ۷۰).

در میان شاگردان نیما، سیاوش کسرایی از جمله شاگردان نوپرداز نیمایی است که سهم عمده شهرت او در اشعار روایی از جمله «آرش کمانگیر» و «مهره سرخ» و ... است. در پژوهش حاضر با توجه به عنصر زمانمندی در نظریه ژرار ژنت، به بررسی یکی از اشعار روایی سیاوش کسرایی (مهره سرخ) خواهیم پرداخت. دلیل انتخاب نظریات ژنت در این پژوهش این است که او کوشیده است با جمع‌آوری سنت‌های نظری قاره اروپا و انگلستان و آمریکا، وضعیت را در روایت‌شناسی بهبود ببخشد و نظام روایت‌شناسی وی در امتداد بحث‌های فرمالیسم روسی از قبیل تودوروف و دیگران و مکمل آنهاست (رک به: برتنس، ۱۳۸۸: ۹۹).

پیشینه پژوهش: پژوهش‌های قابل توجهی در موضوع بررسی نظریه زمان در روایت (بر اساس نظریه ژرار ژنت) صورت گرفته است که از مهم‌ترین آنها می‌توان به مقالات ذیل اشاره کرد: «بررسی سرعت روایت در رمان جای خالی سلوچ» از کاووس حسن‌لی و ناهید دهقانی، «بررسی عنصر زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریه ژنت» از قدرت‌الله طاهری و لیلا پیغمبرزاده، «بررسی ساختار زمانی در رمان چشم‌هایش علوی» از اسماعیل صادقی و محمود آقاخانی، «بررسی زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» از غلامحسین غلامحسین‌زاده، «تحلیل زمان



روایی از دیدگاه روایت شناسی بر اساس نظریه زمان در داستان بیوتن» از فرهاد درودگریان و «بررسی زمان روایت در نمایشنامه «زنان مهتابی، مرد آفتابی» از مهدی نیک منش و سونا سلیمانیان. با توجه به این که تاکنون پژوهشی مستقل در مورد زمانمندی در اشعار روایی کسرایی (مهره سرخ) صورت نگرفته است لذا در این جستار به این مسأله خواهیم پرداخت. لازم به ذکر است که مقاله «تداوم زمان در منظومه آرش کمانگیر» نوشته اسداللهی و همکاران از جمله مقالاتی است که فقط به «تداوم» زمان در منظومه آرش کمانگیر پرداخته است. اسداللهی و همکاران در این پژوهش به این نتیجه رسیده اند که سرعت روایت در این منظومه دارای شتابی منفی است. این شتاب به دلیل استفاده از توصیفات مکرر و صحنه نمایش در این منظومه می باشد. برخی از موارد ستاب سرعت نیز به دلیل علاقه خواننده به پایان بردن روایت، ایجاد حس تعلیق، بی اهمیتی رویدادها و صورت گرفته است.

منظومه مهره سرخ

منظومه «مهره سرخ»، روایتی است از آخرین شب زندگی سهراب فرزند رستم پهلوان نامدار شاهنامه. عناصر روایی - نمایشی این منظومه روایی، آن را به «نمایش» بسیار نزدیک می کند و به قول منتقدی «گویا به قصد اجرا سروده است» (حسن زاده، ۱۳۸۷: ۵۸). این منظومه برگرفته از تجربه های تلخ شکست، و نیز اعترافی است به بیهوده ترین و پوچ ترین اعتقاد زندگی شاعر. کسرایی در مقدمه منظومه می نویسد: «... سهراب، تما شاگر ساده دلفریبی ها حیات، هنوز زندگی را نزیسته است که فرجامی شگرف را بر خود فراهم می کند... در مهره سرخ، سخن از خطاهای خطیر نیک خواهانی است که شیفتگی را به جای شناخت در کار می گیرند و شتاب زده و با دانشی اندک تا مرزهای تباهی می رانند و اینک تاوان سنگینی که می بایدشان پرداخت (کسرایی، ۱۳۸۶: ۷۵۳).

کسرایی در منظومه مهره سرخ به وقایع بعد از شکافته شدن پهلوی سهراب می پردازد. او در منظومه خود، وجدان تراژدی را به چالش می گیرد و اصالت عمل سهراب را مورد پرسش و تردید قرار می دهد و در جریان آن، تمام داستان به ذهن احضار می شود. در مقایسه با روایت فردوسی می توان گفت که در روایت فردوسی پرسشی وجود ندارد، چرایی واقعه با تکیه بر مقدر بودن ماجرا پذیرفته می شود. به نظر می رسد کسی که بر داستان رستم و سهراب اشراف ندارد، نمی تواند از همه ابعاد چنان که باید بهره مند شود.

کل داستان این منظومه در یک شب اتفاق می افتد، لیکن پرواز تخیل شاعر از دریچه چشم سهراب، او را به ملاقات شخصیت های دیگر شاهنامه و ماجراهای آن می کشاند. بررسی این منظومه با استفاده از نظریه روایت ژنت مخاطب شعر را با زیبایی های روایی آن بیشتر آشنا خواهد نمود.



ساختار منظومه «مهره سرخ» و حوادثی که کسرایی آن‌ها را روایت کرده است به ترتیب ذیل است:

۱. توصیف سهراب [در شب هنگام] که پهلویش [توسط رستم] شکافته شده است.
۲. گفتگوی خیالی سهراب با مادرش [تهمینه].
۳. [پس‌نگری به حوادث قبل از تولد سهراب به زمانی که] آواز آمدن رستم به سمندگان در همه جا پیچیده است و تهمینه در مقابل آئینه سرگرم آماده کردن خود برای ملاقات با رستم است. لذا در این بخش، [حدود دو و نیم صفحه] به گفتگوی درونی [مونولوگ] تهمینه و پرسش‌های او - که نشانگر تشویش و اضطراب اوست - اختصاص یافته است.
۴. [بازگشت به زمانی که] تهمینه نعش سهراب را که بر اسب گذاشته اند حمل می‌کند و در این اثنا گفتگویی میان او و سهراب شکل می‌گیرد. [تهمینه مویه کنان می‌پرسد که چرا این حوادث پیش آمد و [سهراب] جواب می‌دهد].
۵. شکوه‌هایی که تهمینه در کنار نعش پسرش می‌کند.
۶. [توصیف احوال رستم] و گفتگوی درونی او.
۷. یادکرد سخن‌های رستم بر سر نعش سهراب.
۸. [بازگشت به زمان حال (شامگاه) و] توصیف احوال سهراب و یادکرد گردآفرید.
۹. گفتگو با گردآفرید.
۱۰. بازگشت به زمان حال (شام) و توصیف حکیم [ابوالقاسم فردوسی].
۱۱. گفتگو با حکیم فردوسی [که تا صبح هنگام به طول می‌انجامد].
۱۲. توصیف نیروز و اسبی بی‌سوار [اسب سهراب] که در دشت می‌رود.

کل زمان روایی این منظومه از شامگاه تا نیروز فرداست، لیکن بسیاری از وقایع گذشته در خلال این بازه زمانی روایت می‌شود. روایت کسرایی در این منظومه به گونه‌ای است که با وجود تعدد حوادث نه تنها خللی در اصل روایت ایجاد نشده است بلکه این حوادث همچون دانه‌های پراکنده‌ای در یک رشته بسیار منظمی به یکدیگر مرتبط شده‌اند.

نظریه زمانمندی در روایت‌شناسی ژرار ژنت و بررسی منظومه مهره سرخ

برخی روایت را «مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایتی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان گوئی) و ساختار پیرنگ می‌نامند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). برخی معتقدند: «روایت، توالی ادراک شده وقایعی است که ارتباط



غیراتفاقی دارند و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شبه انسان یا موجودات ذی شعور به عنوان شخصیت تجربه گر است که ما انسان ها از تجربه آنها درس می گیریم» (تولان، ۱۳۸۳: ۱۹). مهم ترین رویکرد روایت شناسانه؛ مطالعه روایت به مثابه یک جمله است.

از آنجا که عرصه روایت از یک سو به اسطوره می رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و از سویی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، عرصه ای بسیار عالی برای مطالعات ساختارگرایانه به شمار می رود. مطالعات صورتگرایان و ساختارگرایان در بررسی داستان انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانشی ادبی را به نام «روایت شناسی» بنیان نهاد (نگ به: ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۳). روایت در ساده ترین مفهوم خود «به ماجراهایی گفته می شود که در زمان رخ می دهند، از تسلسل برخوردارند، و در آن به واسطه کنش شخصیت ها و یا از طریق صدای راوی و یا تلفیقی از این دو، قصه یا نقل می گردد» (همان: ۱۴۵). تودوروف دو مفهوم زمان بندی دنیای داستانی و زمان بندی سخن باز نمونده آن را دو بخش زمان بندی روایت می نامد که در آن، زمان بندی دنیای داستانی با ساحت زمان به صورت محض هم پوشانی دارد: «نمود دیگر اطلاعی که به ما امکان می دهد تا از سخن به داستان گذر کنیم، نمود زمان است. در مورد زمان ما با یک مسئله مواجهیم؛ زیرا در اینجا دو گونه زمان بندی مطرح می شود: یکی «زمان بندی دنیای باز نموده شده داستانی» و دیگری «زمان بندی سخن باز نمونده آن». این تفاوت میان ترتیب رخدادها و ترتیب کلام آشکار است. اما به رغم این آشکارگی، ورود این تفاوت به ساحت نظریه ادبی هنگامی پذیرفته شد که فرمالیست های روسی از آن به عنوان یکی از شاخص های اساسی برای تقابل گذاردن میان حکایت (ترتیب رخدادها) و متن حکایت (ترتیب سخن) بهره جستند (نگ به: تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۳).

در هر روایت داستانی دو نوع زمان وجود دارد، «زمانی که متعلق به داستان است یعنی نظم واقعی حوادث و رویدادها و دیگری نظم دروغین و ساختگی آن یعنی زمان روایت که به نحوه روایت راوی یا نویسنده مربوط می شود» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۳۵۶). مورد دوم را «زمان متن روایی» می نامیم. زمان در روایت به معنای ارتباط زمانی میان داستان و متن گفتمان روایی است. اما چگونه زمان داستان با زمان متن روایی متفاوت است؟ در داستان، نظم زمانی وجود دارد اما در متن ممکن است که این نظم زمانی جابجا شود؛ زیرا راوی، تعریف کننده آن است. از میان فرمالیست های روسی، بوریس توماشفسکی نیز به تمایز زمان داستان و زمان متن اشاره کرده است؛ او در رساله خود موسوم به «درونمایگان» بیان کرده که «زمان داستان مقدار زمانی است که بواسطه رخدادهای روایت شده گرفته می شود؛ اما زمان متن را زمانی می داند که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است» (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۲۶). ژنت، جامع ترین بحث را ذیل ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است و معتقد به سه نوع رابطه زمانی



میان زمان داستان و زمان متن است: ۱. (Order) نظم یا ترتیب (پاسخ به پرسش «کی؟»)، ۲. (Duration) تداوم یا دیرش: (پاسخ به پرسش «چه مدت؟»)، ۳. (Frequency) بسامد (پاسخ به پرسش «چند وقت یکبار؟»).

در هر حال، اقتدا به زبان‌شناسی (سوسوری) در جایگاه الگویی راهنما یا «استعاره‌ای نظری»، اساس چارچوب مطالعاتی روایت‌شناسی ساختارگرا بود (Herman, 2002: 4) فرض اصلی روایت‌شناسی ساختارگرا این است که با ارائه الگویی عام و کم و بیش محض از روایت، می‌توان قابلیت انسان را در تشخیص و تعبیر انواع صناعات مولد داستان تبیین کرد. پس فلسفه وجودی تحلیل‌های روایت‌شناختی، توصیف صریح الگوی دانش ذاتی انسان درباره داستان و در نتیجه، تشریح توانش روایی بشر است. به این ترتیب، بارت پس از برنشانیدن زبان‌شناسی به جایگاه «الگویی زیربنایی» (Barth, 1986: 82) همان موضوعی را برای روایت‌شناسی برمی‌گزیند که سوسور برای زبان‌شناسی؛ نظامی (لانگی) که منشأ اشتقاق بی‌نهایت پیام روایی (پارول) است و همه پیام‌های روایی در درجه نخست بر اساس همین نظام درک می‌شوند.

مفاهیم سه‌گانه ژنت و بررسی منظومه مهره سرخ

۱. **نظم و ترتیب (Order):** نخستین موضوع مد نظر ژنت در روایت، «شیوه ارائه ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌های مثلاً یک رمان (طرح اولیه fibula نزد فرمالیست‌ها) در داستان‌های عینی (طرح روایی syuzhet) است (برتنس، ۱۳۸۳: ۸۷). مقصود از «ترتیب»، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است (لوتنه، ۱۳۸۶: ۷۲). ژنت می‌گوید: «بررسی نظم زمانمندانه روایت، مبتنی است بر مقایسه میان-ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمانمند در سخن روایی انتظام می‌یابند، با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان دارند؛ به گونه‌ای که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان، یا به واسطه خود روایت مورد اشارت قرار می‌گیرد و یا از این یا آن سرخ فهمیده می‌شود» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۹۲). ژنت ناهماهنگی در ترتیب و نظم رویدادها در گفتمان روایی با ترتیب و نظم همان رویدادها در داستان را زمان‌پریشی^۱ می‌نامد (Genette, 1980: 23). به عبارت دیگر، وی «هرگونه انحراف در ترتیب ارائه وقایع در متن را نسبت به ترتیب آشکار وقوعشان در داستان نابهنگامی می‌داند» (تولان، ۱۳۸۳: ۷۹).

^۱ . Anachronies



تودوروف دربارهٔ زمان پریشی می‌گوید: ساده‌ترین رابطه‌ای که در روایت مشاهده می‌شود، رابطهٔ «ترتیب» است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت شده (داستان) متوازن نیست، و به ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین و پسین» تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمانندی سخن تک‌ساحتی است و زمانندی داستان چندساحتی. در نتیجه، ناممکن‌بودگی زمانندی به «زمان پریشی» می‌انجامد (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹).

۱.۱. **زمان پریشی «گذشته نگر» (پس‌نما، پس‌نگری، Analepsis):** گذشته‌نگری، که از آن به پس‌نما، پس‌نگاه، و پس‌نگری نیز تعبیر می‌کنند، نوعی نگاه به عقب^۱ است؛ یعنی رویداد داستانی که از لحاظ زمانی زودتر اتفاق افتاده است، اما بعداً در متن نقل می‌شود. «به معنای گذرگاهی روایی است که همچون یک صحنه با کمال آزادی، ولی به شکل ویژه‌ای به صورت دیداری، به عقب می‌رود؛ یعنی همانند یک برش یا تصویر با نشانهٔ مشخصی که نشان‌دهندهٔ انتقال است، معرفی می‌شود» (چتمن، ۱۳۹۱: ۷۴). از لحاظ کارکرد «انواع پس‌نگاه، کار پرکردن خلأهای داستان را بر عهده دارند، گرچه این خلأها، خود می‌تواند تمهید و شگرد نویسنده به شمار آیند» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹). پس‌نما بر سه نوع است: پس‌نمای بیرونی، درونی، و مختلط (مربک). پس‌نمای بیرونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌های خارج از زمان اصلی پیرنگ ارجاع داده می‌شود. پس‌نمای درونی به پس‌نمایی گفته می‌شود که به محدوده‌ای در زمان اصلی پیرنگ ارجاع داده می‌شود (برودل، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۶۱). اگر دوره‌ای را که گذشته‌نگر در بر می‌گیرد پیش از نقطهٔ آغاز اولین روایت آغاز شود، اما در مرحلهٔ بعدتر داستان این دوره به اولین روایت متصل شود یا از آن جلوتر برود، آنگاه گذشته‌نگر «مربک» خواهد بود (ریموند کنان، ۱۳۸۷: ۶۷).

(پس‌نگری درونی) (پس‌نگری بیرونی) (پس‌نگری مرکب)



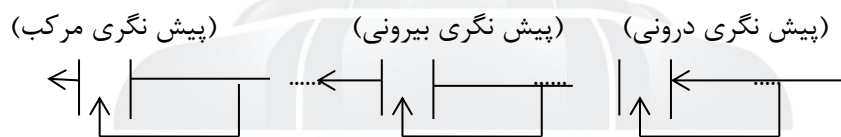
۱.۲. **زمان پریشی «آینده‌نگر» (پس‌نما، Prolepsis):** در این نوع زمان پریشی روایت نگرشی به جلو^۲ دارد و رویدادهایی از داستان، که در آینده اتفاق می‌افتند، قبل از زمان وقوع خود نقل می‌شوند. «پیش‌نگاه از پس‌نگاه نادرتر است و اغلب در روایت اول شخص دیده می‌شود» (لوت، ۱۳۸۶: ۷۵) زیرا در این روایات طبیعی به نظر می‌رسد که راوی هر از گاهی به وقایع بعدی، که به زمان حال خود آن راوی نزدیک‌ترند، جهشی داشته باشد» (تولان، ۱۳۸۳: ۸۶). این نوع زمان پریشی باعث کم‌شدن یا از بین رفتن میزان تعلیق می‌شود؛ به این علت که تقدم شرایط و

^۱ . Flash back

^۲ . Flash forward

موقعیت‌های آینده را خیلی پیش از آنکه هرگونه ضرورت زمانی گفتن آن را ایجاب کند، برای خواننده آشکار می‌نماید» (همان: ۸۵).

زمان‌پریشی از نوع آینده‌نگر نیز مانند گذشته‌نگر، ممکن است بسته به روابط زمانی آن در برابر نقطه پایانی روایت اصلی، درونی، بیرونی، و مرکب باشد.



نظم و ترتیب در منظومه مهره سرخ:

- در این منظومه، زمان‌پریشی - به اتفاق - مربوط به پس‌نگری [اغلب از نوع بیرونی] است که عبارتند از:
۱. بازگشت به داستان سفر رستم به سمندگان در ص ۷۵۸: «آواز داده‌اند و تهمتن / از راه می‌رسد / دلخواه دور من / با گام‌های خویش، به درگاه می‌رسد...»
 ۲. آوازه ورود و حمله سهراب به مرزهای ایران در ص ۷۶۷: «گفتند: / مردی رسیده است، یلی / جز رستمش به رزم / هم‌آورد گرد نیست / گر تهمتن به عرصه نباشد / امید برد نیست...»
 ۳. بستن مهره سرخ به بازوی سهراب در ص ۷۸۹: «آن دم که خود شدی مهره پدر / یاقوت دانه، شهره گیتی را / بستی به بازوان...»
 ۴. [اشاره‌ای هر چند کوتاه به] تحریک سهراب توسط افراسیاب برای حمله به ایران در ص ۷۶۱: «دشمن به مصلحت / می‌داد با تو دست / اما تو / بی‌خبر / با آن دورویگان به خطا داشتی نشست!...»
 ۵. نهان کردن مهره‌ای که رستم به سهراب داده بود در ص ۷۶۲: «آخر چرا نشانه یکتای تهمتن / آن شهره مهره را / بیهوده زیر جامه نهان کردی؟ ...»

کارکردهای زمان‌پریشی در منظومه مهره سرخ

هرچند «روایت‌شناسی با ساختار بنیادین درونمایه داستان‌ها کار چندانی ندارد، بلکه بر ساختار روایت - که شیوه نقل داستان‌ها از طریق روایت است - متمرکز می‌شود» (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۶) لیکن با توجه به منظومه مهره سرخ می‌توان گفت: کسرایی در بازگشت به دو داستان «دیدار تهمینه با رستم و گردآفرید با سهراب» توانسته است



به جنبه غنایی منظومه مهره سرخ بیفزاید.^۱ نشان دادن تب و تاب تهمینه و اضطراب او در دیدار با رستم و حسرت دیدار اندک با گردآفرید یکی از بهترین بخش‌های این منظومه است:

اینک که ناگهان / از راه می‌رسد / ای آینه بگو / من چون کنم؟ چه سان، که خو شایند او بود؟ / گیسو چگونه
برشکنم باز / یا در میان رنگین جامه‌ها / آخر کدام یک بگزینم؟ / آیا نه من به دلبری و به حسن شهرهام / دیگر که
را رسد / جز تهمتن که بر گل آتش گرفته‌ام / باران شب‌نمی برساند؟! (کسرایی، ۱۳۸۷: ۷۵۹).
... «آن ماهتاب سرزده از برج کهنه کو؟ / کو آن پرندۀ کو؟ / گردآفرید آن گل پرخاشجو چه شد؟ / آن عطر
ناشناس که همچون نسیم خیس / یک دم به جان تفته و سوزان من وزید / گم شد به نیمه راه / آیا کسی به دشت
/ آهوی من ندید؟ ...» (همان: ۷۳۳).

کسرایی در بازگشت به ماجرای نبرد رستم و سهراب و عدم شناختن یکدیگر به «حکم مقدر سرنوشت» اشاره دارد. اشاره به این نکته که با وجود هشدار عقل، تقدیر یا چیزی مثل آن راه را برای این شکست هموار کرده است. (البته نباید از نظر دور داشت که کسرایی از این مضمون (تقدیر) برای بیان اندیشه‌های ایدئولوژیک خود نیز سود جسته است که در سطور بالا نقل کردیم):

پور و پدر برابر و، بیگانگی / شگفت! / با صد نشان که بر رخ و بالاست / نشناختم تو را / نشناختی مرا / این پرده
پوش شعبده‌گر، چشم بند، کیست؟ / این کوری از کجاست؟! ... «همان: ۷۶۸). کسرایی در بازگشت به «بستن
مهره سرخ» به بازوان سهراب قصد دارد تا به قول خود، «میراث سالخوردگی» که همان ایدئولوژی محکوم به
شکست مربوط به حزب توده است را نشان دهد.^۲ ایدئولوژی‌ای که سرانجام آن جز هیچ و پوچ نبوده است و
وعده‌های تحقق جامعه‌ای آرمانی - مطابق با تفکر خاص آنها- نیز وعده‌ای توخالی بوده است. کسرایی در اواخر عمر
به این نتیجه رسیده است:

... که من با پیکر خونین و با تنجامه‌ای پاره

ز کف داده دیار و یار و هر پیوند، آواره

^۱. دستغیب به درستی اشاره می‌کند که: «اسامی کسرایی شاعر تغزل و غناست و به نظر می‌رسد در سرودن شعر سیاسی او نوعی اجبار در کار بوده است. البته روحیه تغزلی و دراماتیک او در اشعار سیاسی وی نیز دیده می‌شود. او شاعری است با زبانی لطیف و قلبی مهربان که ناخواسته وارد عرصه نبرد شده است، اما در این عرصه درخانه خودش نیست. زیباترین سروده‌های او شعر غنایی است» (به نقل از: عابدی، ۱۳۷۹: ۷۵).

^۲. «سیاوش کسرایی شاید بزرگترین شاعر دوره معاصر ایران بود که در سودایی برآمده از جان، همه هنرهای کلامی و سلوک خویش را با شعر به سوی میدان آرمان‌های لبریز غریب سده بیستم، مارکسیسم نهاده بود ... شعر سیاسی هیچ کس را در دوره معاصر، هم‌اورد و هم وسعت او نمی‌شناختم. البته اگر رویکردهای اجتماعی - تغزلی شاعرانی چون اخوان و شفیع کدکنی را از مقوله شعر سیاسی نشمریم، که نمی‌شمریم!» (عابدی، ۱۳۷۹: ۴۹).



به فرجامین
کشاندم خویشتن را بر فراز قلّه میعاد
ولی دیدم که در این اوج بی فریاد
ز تو، اورنگ تو، جانداوری آوازه گیر تو نشانی نیست
به پیرامون من تا می توانم دید
به جا اشباح سنگ و صخره هایی هست و گرد سرخی از خورشید (همان: ۹۱۰)

۲. **تداوم یا دیرش (Duration):** روایت شناسان بر اساس مفهوم دیرش یا سرعت روایی، ارتباط میان میزان زمانی که رخدادها برای روی دادنشان در «داستان تاریخی» نیاز دارند با مقدار یا حجمی از «طرح متن» که به آنها اختصاص داده شده است را بررسی می کنند. به طور کلی سرعت روایی زمان «داستان تاریخی» با «سرعت روایی» زمان «طرح متن» نامتوازن است. برای مثال هفت سال از زندگی شخصیتی که در هفت صفحه آمده باشد، می تواند در کمتر از نیم ساعت خوانده یا روایت شود (نگ به: قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۵). پا سخ به این پرسش که متن روایی چه مدت «طول می کشد» واقعاً غیر ممکن است؛ چون در اینجا تنها میزان و معیار «زمان خواندن» است که آن هم از خواننده به خواننده متفاوت است (لوتنه، ۱: ۳۸۶: ۷۶). ژنت، ثبات پویایی را به منزله معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می کند و مراد از آن نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است و با در نظر گرفتن پویایی ثابت به منزله معیار، دو شتاب به وجود می آید: شتاب مثبت^۱ و شتاب منفی^۲. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی است. سرعت^۳ حداکثر، «حذف»^۴ و سرعت حداقل، «درنگ تو صیفی»^۵ نام دارد. میان این دو بی نهایت نیز، «خلاصه یا تلخیص»^۶ و «صحنه نمایشی»^۷ قرار می گیرد. در حذف، پویایی صفر متن متناظر با برخی تداوم های داستان است. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی تر از

1. acceleration

2. deceleration

۳. «آهنگ و سرعت ارائه رویدادها و موقعیت ها را به اصطلاح سرعت روایت می نامند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۵۷).

4. ellipsis

5. descriptive pause

6. summary

7. scene



تداوم داستان است. در خلاصه، تداوم متن کوتاهتر از تداوم داستان است. در صحنه نمایشی، تداوم داستان و متن تقریباً برابر است (نگ به: ریموند کنان، ۱۳۸۷: ۷۳) که آن را «زمان طبیعی» نامیده‌اند.^۱

۲.۱. درنگ، گسست (Pause): در این حالت زمان سخن به بیان توصیفات و تفسیرات اشخاص و رخداد‌های داستان می‌پردازد، گویی زمان داستان می‌ایستد. این وضعیت همواره در مقابل حذف صورت می‌گیرد و «با وجود اینکه گفتمان ادامه می‌یابد، زمان داستان، همانند قطعه‌های توصیفی متوقف می‌شود. از آنجا که روایت هنری، زمانمند است، یک ساختار دیگر گفتمانی جانشین می‌شود» (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۹).

هرچند استفاده از «توصیف» در متون روایی، اغلب زمان داستان را از حرکت باز می‌دارد؛ اما در عین حال، مناظری را برای خواننده ترسیم می‌کند تا از کندی سرعت ملول نشود و پیگیر ادامه داستان باشد. «توصیف، کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع، احوال و رفتار را ارائه می‌دهد، همان‌گونه که در وهله اول به چشم ناظر می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۲۸). ژنت دو کارکرد اصلی را برای توصیف‌های موجود در روایت ذکر می‌کند که عبارت‌اند از: کارکرد تزیینی و کارکرد نمادین و توضیحی. او در این باب می‌گوید: اولین کارکرد توصیف، کارکرد تزیینی است. می‌توان بر آن بود که بلاغت سنتی، توصیف و دیگر ویژگی‌های سبک‌شناختی را زیر عنوان آرایه‌های کلامی رده‌بندی کرده است. توصیف مفصل و گسترده، درنگ یا امری سرگرم کننده در روایت نمایان می‌شود و دارای نقشی صرفاً زیباشناختی است؛ به مانند مجسمه‌ای در عمارت. دومین کارکرد عمده توصیف که در نگاه منتقدان روزگار ما بر رمان بالزاک حاکم شده است، کارکرد توضیحی و نمادین است. در آثار بالزاک و جانشینان او، چهره‌های فیزیکی و توصیف‌های مربوط به لباس و اثاثیه هم برای آشکار ساختن روانشناسی شخصیت‌هاست و هم نشانه آنها. در این دوره توصیف یکی از عناصر زمینه‌چینی است چیزی که در عصر کلاسیک نبوده است (Genette, 1977: 6).

توصیف و روایتگری دو عمل یا دو جنبه از متون روایی‌اند که امکانات واحدی از زبان را به خدمت می‌گیرند؛ بدین معنا که هر دو اشیاء، رخدادها و کنش‌ها را در هیئت نظام نشانه‌های زبانی بازنمایی می‌کنند. زبان نیز چنان که می‌دانیم نظام نشانه‌ای خطی و پی‌آیندی است که در آن هر واژه، کلمه و جمله یکی پس از دیگری می‌آید. با توجه به این امر که توصیف و روایتگری در متون داستانی هر دو از واسطه بیانی زبان بهره می‌گیرند، مهم‌ترین تفاوت

۱. «اگر زمان رویدادهای روی پرده یا صحنه با زمان واقعی آنها برابر باشد، آن را زمان طبیعی می‌نامیم. در این حالت، زمان داستان و زمان بیان تقریباً یکسان است و معمولاً زمانی به وجود می‌آید که روایت، شکل نمایشی به خود بگیرد یا به شیوه دیالوگ ارائه شود» (ژنت، ۱۹۷۲: ۹۵).



این دو در آن است که روایتگری به واسطه توالی زمانمند سخنش، توالی زمانمند رخدادها را به آنها باز می‌گرداند، در حالی که توصیف، بازنمایی اشیاء همزمان و مقارن با هم در فضا را در امری توالی دار؛ یعنی زبان تنظیم می‌کند. از این رو، ویژگی زبان روایی به مدد گونه‌ای از انطباق زمانی با موضوع خود مشخص می‌شود و البته زبان توصیفی به گونه‌ای علاج‌ناپذیر از چنین ویژگی‌ای بی‌نصیب است (همان: ۷).

دیرش در منظومه مهره سرخ

توصیفات و صحنه نمایش: در منظومه مهره سرخ، توصیف صحنه‌ها و شرح اوضاع روحی و جسمی شخصیت‌ها بخش نسبتاً قابل توجهی را به خود اختصاص داده است. به نظر می‌رسد مهم‌ترین دلیل چنین بسامدی، توجه به شعریت و جنبه‌های تزیینی و بلاغی آن باشد. در واقع اگر قرار بود کسرایی فقط به سیر خطی داستان روی بیاورد و نقشی در تزیین و صحنه‌آرایی‌های آن نداشته باشد، چنین عبارت‌های توصیفی زیبایی در این منظومه نمی‌توانستیم بیابیم:

در توصیف حالات رستم در کنار نعلش پسرش: «پر درد، / مانده، / اشک فروخورده: / از خود به خشم، / خسته و خاک آلود، / رستم کنار پیکر بی تاب / دستش میان موی پسر بود / شیری به تنگنای قفس در / یا آبشاری / کوبان به صخره سر ...» (کسرایی، ۱۳۸۷: ۷۶۷).

تصویر سهراب و رستم: ... «اینک پسر، / گوزن جوان گریزپای / بر پشته ای به خاک غریبی غنوده است / اینک پدر، / تهمتن، / آن کوه استوار / در آسیای دردش / چون سنگ سوده است / تنها و دور مانده و ناشاد / در این میانه ، من / چون غباری در گردباد» (همان: ۷۶۴)

تصویر رستم: ... «خم می شود تهمتن / گریان / در گیسوان دره سهراب / سر می برد فرو / گویی که او نهفته گلی را در آن میان / بو می کند به جان ...» (همان: ۷۶۸)

تصویر رستم: ... «رستم گرفته دست پسر در میان دست / بر لب ز حسرت آه / سنگین به گود ظلمت دل، بال می کشد / گویی که خامشانه فرو می رود به چاه؟! ...» (همان: ۷۷۲)

توصیف شب و روز: «در انتهای دشت / گویی بساط خمیه شب را / از جای می کنند / یا در خط افق، / دیوار روز را / بر جای می نهند ..» (همان: ۷۹۳). نیز در صفحات: ۷۸۹ و ۷۷۲. حتی می‌توان گفت که توصیف شب در ابتدای این منظومه یکی از نقاط قوت آن به شمار می‌رود:

بسیار قصه‌ها که به پایان رسید و باز



غمگین کلاغ پیر ره به آشیان نجست

اما هنوز در تک این شام می پرد

پرسان و پی کننده هر قصه از نخست (همان: ۷۵۵)

تصاویر و توصیفات از این دست در اغلب بخش های این منظومه دیده می شود و با توجه به همین مطلب می توان به این نتیجه رسید که این منظومه دارای «شتاب منفی» است. البته چنانکه در عنوان بعد خواهیم دید، در این منظومه، کارکرد «صحنه نمایش» و «دیالوگ های» پی در پی، سرعت روایت را در کل اثر به سوی قطب منفی سوق می دهد. همچنین نگ به توصیف حکیم در صفحات ۷۷۶ و ۷۸۵. توصیف سهراب در ص ۷۷۷ و ۷۷۹ توصیف شب در ص ۷۸۹ و

چنانچه می بینیم، در توصیفات و صحنه نمایش، زمان داستان و زمان سخن روندی یکسان دارند و همه عوامل داستان پا به پای هم جلو می روند. چنین حالتی مبتنی بر روایت مفصل و پر از توضیحات و جزئیات یک شخصیت یا رخداد است. از این رو «اگر دیرش وقایعی که شخصیت به یاد می آورد و میزان متنی که به آن اختصاص یافته است متناسب با نسبتی باشد که هم برای تفکر و هم برای ارائه در جای دیگر روایت دیده می شود، آنگاه ما در واقع شاهد یک متن صحنه ای هستیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۹۳). در واقع، گفتمان از رویدادهای به نمایش درآمده، کوتاه تر است. گزاره روایی، دسته ای از رویدادها را در روایت کلامی خلاصه می کند (چتمن، ۱۳۹۰: ۷۹) در این نوع روایت زمان گفتمان بسیار کوتاه تر از زمان حکایت است و «ساختار روایی خلاصه ای از حوادث روایی را به دست می دهد. گاه رویدادها، اعمال شخصیت ها، حالات و توصیفات در داستان به واسطه فشردگی متن، در یک یا چند جمله و یک یا چند صفحه آورده می شوند» (رسولی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

گفتگوی نمایشی و دیالوگ در منظومه سرخ

در ابتدا باید گفت که مکالمه، دیالوگ یا گفتگو، وجه دیگری از روایتگری است که نیمایوشیج استفاده از آن را در شعر توصیه نمود. مکالمه نقش قابل توجهی در تقویت جنبه نمایشی شعر دارد و به تعبیر نیما می تواند شعر را از حالت تک گویی و متکلم وحده بودن شاعر بیرون آورد (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۱۳).

نیما اصطلاح «دیکلماسیون» را به عنوان یکی از ابزارهای وصف روایی به کار برد و «دیکلماسیون» همان استفاده از دیالوگ در خدمت نمایش و تجسم است؛ یا خطاب و سخنی است که لحن طبیعی و متناسب با حال و هنجار گوینده دارد (نگ به: نیمایوشیج، ۱۳۵۷: ۵۷). از این روی می بینیم که در این منظومه به میزان قابل توجهی از عنصر دیالوگ استفاده شده است. مونولوگ های تهمینه و رستم و سهراب نیز علاوه بر دیالوگ هایی است که در



این منظومه شاهد آن هستیم. بسامد بالای استفاده از گفتگو، شتاب روایت و در واقع مدت زمان روایی و مدت زمان داستان را با یکدیگر هم زمان و برابر می‌نماید. گفتگوی سهراب با مادرش تهمینه، مونولوگ تهمینه، گفتگوی سهراب با رستم، مونولوگ رستم، گفتگوی گردآفرید با سهراب، گفتگوی حکیم فردوسی با سهراب بخش بسیار زیادی را به خود اختصاص داده است

کارکرد صحنه نمایش و دیالوگ در منظومه مهره سرخ

چنانچه گفته شد، کسرایی گویا به قصد نمایش این منظومه را سروده است. یکی از نقاط برجسته این منظومه که بر جنبه غنایی و نمایشی یا دراماتیک آن افزوده است، تنوع گفتگو میان انواع شخصیت‌هاست. در این منظومه عاطفه مادری (میان سهراب و تهمینه)، عاطفه پدری (میان رستم و سهراب)، عاطفه دلدادگی (میان گردآفرید و سهراب) به زیبایی در قالب گفتگو بیان شده است:

«ای جان ناشکیبا

سهراب!

شب می‌رود ز نیمه

سحر می‌رسد

بخواب!

دیدار ما

زیاده درین سرگذشت بود

بیگاه و پرشتاب

جز حسرتی چه سود تماشا را

گاه عبور تند شهاب از بر شهاب

یا دسته گل بر آب؟

بگذار همچو سایه در این شب فرو شوم

با شورهای دل

تنها گذارمت

همراه عشق خویش

به یزدان سپارمت!»



سهراب گفت : «نه

با من دمی بمان»

در تنگنای کوتاه آن دیدار

در اوج کارزار

اهریمنانه دستی گر عقل ما ربود

دل‌های ما به هم دری از عشق برگشود

دیدار ما ضروری این سرگذشت بود!

زرین شهاب عشق

بر ما عبور کرد

هر چند

شوری غریب‌تر

جان‌های برگداخته را از هم

آن گونه دور کرد.» (کسرای، ۱۳۸۷: ۷۷۴)

علاوه بر گفتگوهایی که جنبه غنایی دارند، کسرای در گفتگویی که میان سهراب و حکیم ترتیب می‌دهد، به نوعی در پی تفسیر چرایی شکست ایدئولوژی خود است. حکیم، شکست سهراب (خود) را در واقع پذیرفتن مهره سرخی (ایدئولوژی) می‌داند که تا پایان عمر به بازوان بسته است: آن دم که خود پذیره شدی مهره پدر / یاقوت دانه، شهره گیتی را / بستی به بازوان / در ازبلا به خویش گشودی و در نخست / باید که راز فاجعه در سنگ سرخ جست (همان: ۷۸۹).

حذف و ایجاز (Ellipsis): حذف «بیشترین شتاب و سرعت در زمان داستان است که روایت نمی‌شود؛ ولی فهمیده می‌شود» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶). به اعتقاد تولان «حذف در قالب شکاف‌ها یا گسست‌های زمانی- مکانی شیوه‌ای روایی است که ارزش متغیر دارد، اما اگر ما سرعت روایی را وابسته به قضاوت‌هایمان درباره شتاب گفتن وقایع داستانی در نظر بگیریم، آنگاه حذف در واقع اصلاً نوعی سرعت روایی نیست؛ به بیان دیگر معتقدم که باید سرعت را شتاب گفتن آنچه گفته می‌شود، تلقی کنیم» (تولان، ۱۳۸۶: ۹۱). حذف به صورت تقطیع زمانی و یا خلاصه‌گویی صورت می‌گیرد (همان: ۶۱).

حذف و تلخیص در منظومه مهره سرخ



در هر داستانی -اغلب- به روایتِ کانونِ تمرکز، پرداخته می‌شود که عبارت است از «آن نقطه‌ای که رویداد اصلی و تعیین‌کننده‌تر در همان‌جا روی می‌دهد. بیشتر ارتباط عاطفی خواننده هم در همین نقاط پدید می‌آید. این نقاط باید با شرح و بسط بیشتری پیش روی خواننده قرار گیرند و نقاط کم‌اهمیت‌تر، به اختصار بیان شوند» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۱۹). پس از روایت کانون تمرکز، بخش‌های کم‌اهمیت‌تر حذف می‌شوند تا روایت به راحتی پیش برود. در حذف، زمان در داستان می‌گذرد، در حالی که در روایت، زمان سپری نمی‌گردد. به عبارت دیگر، «حدّا کثر سرعت زمان روایت را حذف می‌نامیم که در آن هیچ فضای متنی، روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده‌است» (تولان، ۱۳۸۳: ۹۰).

حذف در مهره سرخ: چنانکه گفته شد، منظومه مهره سرخ روایتی است از داستان رستم و سهراب در شاهنامه. بنابراین کسرایی با توجه به روایت حکیم فردوسی اغلب حوادث این داستان تراژیک را بیان کرده است؛ لیکن به نظر می‌رسد - با توجه به طولانی بودن روایت فردوسی و یا عدم اطالۀ کلام - از برخی از حوادث روایت اصلی صرف نظر کرده است؛ از جمله:

منظومه با زخم خوردن سهراب و خون آلود بودن او شروع می‌شود و ذکر از چگونگی زخم خوردن او توسط دشنة رستم سخنی به میان نیامده است؛ هر چند در صفحه ۷۷۰ فقط اشاره‌ای به فرو رفتن تیغ در پهلوی رستم می‌رود لیکن از چگونگی این حادثه می‌گذرد: «باری / زین قصه بگذرم که چنین است روزگار / پیوند مهر ماست / رشک آور کسان / اما غم و جدایی هر جفت نازنین / آرام بخش خاطر این قوم ز شتکار» (نگ به: کسرایی، ۱۳۸۷: ۷۷۰).

در بازگشت به داستان دیدار تهمینه و رستم فقط به ذکر تشویش و اضطراب تهمینه اشاره شده است و از ذکر چگونگی دیدار آنها سخنی به میان نیامده است. (همان: ۷۵۹).

در گفتگوی میان تهمینه و سهراب فقط به ذکر فریب خوردن سهراب توسط افراسیاب بسنده شده است: «گفتم تو را، نگفتم؟ / کز عطر راز تو / افراسیاب نیز مبادا که بو برد؟! / اما تو را غرور به پندارهای نیک / اما تو را شتاب به دیدار تهمتن / چشم خرد ببست / دشمن به مصلحت / می‌داد با تو دست / اما / تو بی‌خبر / با آن دور رویگان به خطا داشتی نشست!» (همان: ۷۶۱).

در صفحه ۷۶۷ و در بازگشتی که به ابتدای داستان رستم و سهراب وجود دارد، برخی از وقایعی که سبب آوازه حمله سهراب به ایران شده است (از جمله حمله به دژهای مرزی ایران) حذف شده است. عبارت کسرایی با این



بندها شروع شده است: «گفتند: / مردی رسیده است، یلی، / یگه در جهان / جز رستمش به رزم / همورد گرد نیست / گر تهمتن به عرصه نباشد / امید برد نیست» (همان: ۷۶۷).

در گفتگوی میان سهراب و گردآفرید فقط اشاره‌ای اندک به دلدادگی آنان می‌شود. البته نباید از نظر دور داشت که در روایت فردوسی هیچ اثری از رابطه عاشقانه میان سهراب و گردآفرید نیست. شاید تنها بیتی که بتوان گفت سهراب به گردآفرید «مبتلا» شد، بیت ذیل باشد:

ز گفتار او مبتلا شد دلش برافروخت گنج بلا شد دلش (فردوسی، ۱۳۸۷: ۴۳۵)

«... دیدار ما / زیاده در این سرگذشت بود / بیگاه و پرشتاب / جز حسرتی چه سود تماشا را / گاه عبور تند شهاب از بر شهاب / یا دسته گل بر آب ... / آری ما عشق را نچشیدیم / آن را چو دسته گل / بر روی آب‌های روان دیدیم ...» (کسرای، ۱۳۸۷: ۷۷۵).

به نظر می‌رسد کسرای آن قسمت از داستان را برای روایت خویش برگزیده است که بتواند اندیشه‌های خود را در آن بازتاب دهد و از حاشیه رفتن دوری گزیند. برای نمونه می‌توان گفت که از صحنه‌های کارزار هیچ نمودی در روایت کسرای نیست، ولیکن تا آنجا که توانسته است بر عنصر گفتگوی شخصیت‌ها افزوده است. کسرای با استفاده از توصیف و گفتگو که عامل کاهش دهنده سرعت روایت است به خوبی توانسته است «شخصیت‌پردازی» کند.

۳. **بسامد (Frequency):** منظور از بسامد، تکرار نقل یک حادثه در داستان است. این تکرار انواع مختلفی دارد: اگر بسامد به صورت یک بار نقل کردن واقعه‌ای باشد که یکبار اتفاق افتاده است و یا چندبار نقل کردن رویدادی که به همان تعداد مرتبه در داستان رخ داده باشد، بسامد مفرد^۱ نامیده می‌شود. نوع دیگر بسامد، بسامد مکرر^۲ نام دارد که عبارت است از چند مرتبه نقل کردن رویدادی که فقط یکبار رخ داده است. آخرین گونه بسامد، بسامد بازگو^۳ به معنی یکبار نقل کردن رویدادی است که چند مرتبه اتفاق افتاده است. بسامد، مؤلفه‌ای است که قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود و در ضمن این تکرارها، ممکن است سبک، راوی، تداوم و زاویه دید تغییر کند یا تغییر نکند (نگ به: تودوروف، ۱۳۸۲: ۶؛ تولان، ۱۳۸۳: ۷-۶۶ و نیز: احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۶).

^۱. Singulative

^۲. Repetitive

^۳. Iterative



بسامد در منظومه مهره سرخ

در این منظومه بسامد به صورت مفرد است و به جز تکرار «بستن مهره سرخ به بازوی سهراب» که در مجموع سه بار تکرار شده است. به این ترتیب می‌توان بدین نتیجه رسید که تأکید کسرایی و تمرکز او در این منظومه بر «مهره سرخی» است که همواره با او بوده است. این مهره سرخ همان ایدئولوژی کمونیست‌هاست که تا آخر عمر همراه او بود و تا «قله میعاد» پیش رفت، لیکن خبری از وعده‌ها و آرمانشهری که پیش‌بینی می‌شد، نبود.

نتیجه

منظومه روایی مهره سرخ یکی از اشعار روایی بلند سیاوش کسرایی در شعر معاصر است. این منظومه روایتی است از آخرین رمق‌های حیاتی سهراب فرزند رستم که کسرایی با استفاده از این داستان سعی در بیان شکست‌های ایدئولوژی خود برآمده است. روایت این داستان توسط کسرایی همراه با پرش‌های زمانی و جرح و تعدیلی است که نسبت به اصل داستان - در شاهنامه- دیده نمی‌شود. بهره‌گیری از نظریات روایت‌شناسی، خصوصاً نظریات ژرار ژنت، مخاطب را در فهم هر چه بیشتر این منظومه یاری می‌رساند. بررسی ما نشان می‌دهد که - بر اساس نظریه ژنت- این منظومه همراه با پرش‌های زمانی است که اغلب آن مربوط به پس‌نگری است. حتی شروع روایت کسرایی با توصیف سهراب شروع می‌شود که پهلویش شکافته و آخرین نفس‌های زندگی را می‌کشد. در ادامه روایت، کسرایی با پس‌نگری متعددی به حوادث داستان رستم و سهراب بازمی‌گردد. پس‌نگری به داستان ورود رستم به سمنگان، مهره بر بازو بستن سهراب، حمله به دژ سپید در ایران، دیدار با گردآفرین از جمله پس‌نگری‌های کسرایی در روایت است. در مورد تدام زمانی نیز به این نتیجه رسیدیم که این منظومه روایی دارای شتابی منفی است. این شتاب منفی که زمان متن روایی را با زمان داستانی یکسان می‌نماید ناشی از توصیف صحنه‌ها و گفتگوهای متعددی است که کسرایی میان شخصیت‌های داستان ترتیب داده است. استفاده از صحنه نمایش و گفتگو، این منظومه را به منظومه‌ای نمایشی و دراماتیک تبدیل نموده است. توصیفات متعدد این منظومه در راستای غنای ادبی و بلاغی و تزئینی و در واقع شعریت آن است. کسرایی با استفاده از عنصر گفتگو نیز به بار عاطفی و شخصیت‌پردازی منظومه پرداخته است. بخش اصلی بار تغزلی این منظومه در میان گفتگوهای شخصیت‌ها، خصوصاً گفتگوی سهراب با گردآفرید و مونولوگ‌های تهمینه بارزتر است. این عاطفه در گفتگوی حکیم [فردوسی] با سهراب نیز دیده می‌شود.



شمایی از نظریه ژرار ژنت:





فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶) **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- اسداللهی، خدابخش و همکاران (۱۳۹۵) «بررسی تداوم زمان در منظومه آرش کمانگیر»، مجله شعرپژوهی، سال ۸، شماره ۲.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰) **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- باباچاهی، علی (۱۳۷۷) **گزاره‌های منفرد**، تهران: نارنج.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱) **روایت شناسی داستان‌های مثنوی**، تهران: هرمس.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱) **طلا در مس «دوره دو جلدی»**، تهران: نشر نویسنده.
- برتنس، یوهانس ویل (۱۳۸۸) **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- برودل، دیوید (۱۳۸۰) **روایت در فیلم داستانی**، ترجمه سیدعلاءالدین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲) **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، تهران: افراز.
- پرینس، جرال (۱۳۹۱) **روایت شناسی**، ترجمه محمد شهباز، تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹) **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳) **درآمدی نقادانه و زبانشناختی بر روایت**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- (۱۳۸۶) **روایت‌شناسی. درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی**، مترجمان: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- چتمن، سیمور (۱۳۹۰) **داستان و گفتمان (ساختار روایی در داستان و فیلم)**، ترجمه راضیه سادات میر خندان، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.
- جورکش، شاپور (۱۳۸۳) **بوطیقای شعر نو «نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج»**، تهران: ققنوس.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) **داستان دگردیسی «روند تحولات شعر نیما یوشیج»**، تهران: نیلوفر.
- حسن‌زاده، بهروز (۱۳۸۷) **نقد و تحلیل «مهره سرخ»**، ماهنامه فردوسی، شماره ۶۴، اردیبهشت ۱۳۸۷، صص ۵۸ تا ۶۰.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷) **شاهنامه**، ویرایش فریدون جنیدی، تهران: نشر بلخ.
- فلکی، محمود (۱۳۷۳) **نگاهی به نیما**، تهران: مروارید.



قاسمی پور، قدرت (۱۳۸۷) «زمان و روایت»، فصلنامه نقد ادبی. شماره ۲.

کسرای، سیاوش (۱۳۸۶) *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.

لاج، دیوید و همکاران (۱۳۸۹) *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

لوت، یاکوب (۱۳۸۶) *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: نشر مینوی خرد.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) *دانشنامه ادبی معاصر*، مترجمان: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۷) *راهنمای داستان‌نویسی*، تهران: نشر سخن.

نیمایوشیچ (۱۳۵۷) *حرف‌های همسایه*، تهران: دنیا.

Barth, Roland (1986) *'introduction of the structural analysis of narratives' in images – music-text*. Trans. Stephen heath, Glasgow: Fontana press.

Herman, D. (2002) *Story Logic: Problems and Possibility of Narrative*. Lincoln NE: University of Nebraska Press.

Rimmon-kenan, Shlomith (2002) *Narrative Fiction* . 2nd edition. London and New York: Routledge.

Dosse, Francois (1996) *History of Structuralism*. Tr. Deborah Glassman. Vol. 1. Minneapolis: University of Minnesota.

Genette, Gerard (1997) *Narrative Discourse* , trans. J.E.Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.



Review of the narrative time period in the «Mohreye Sorkh» on the basis of Gerard Genet's theory

Hossein rasoolzade¹

Hojjat boudaghi²

Abstract

The 'Mohreye Sorkh' Poem is one of the highest narrative poems in contemporary literature, which Kasraei uses with a narrative and mythical method to recreate the stories of Rostam and Sohrab. Since this poem has no direct line and is accompanied by changes to Ferdowsi's narrative, the use of the theory of genes in the understanding of this system is of great help to the audience. Genette refers to three types of time relationships between the time of the story and the time of the text, which are: 1. Order 2. Durability 3. Frequency. The results show that the chracariity in the order element of the tendency is to the type of post-negation. The results show that he has a tendency to type-flashforward in the order element. These flashbacks are the means for him to be able to narrate his closed destiny. In the continuity of time, numerous descriptions, including the description of their characters and their states, space and place and time, have caused the poetry to have a negative momentum and the narrative time with the time of the story and the text is almost equal. The frequency of the element of dialogue has brought the structure of this poem closer to a dramatic text. These talks, in addition to the possibility of personality, have been able to add to the lyrical load of the poetry system. In a few cases, he has been able to escape unnecessary material by using the eliminating element, and directing the audience to the main story. In the case of the frequency element, it can be said that, apart from repeating the story of the birth of Sohrab and the vertebrae, it is not frequent and recurrent, and often comes in singular frequency.

Keywords: genette, kasrayi siyavash, narrative, cintemporary poem.

¹ .PhD in Persian Language and Literature.// h_rasoolzade@yahoo.com .

² . Ph.D. student of Persian language and literature of Tabriz University.// hb_boodaghi@yahoo.com .



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

شیوه های تصویر آفرینی مناظر طبیعت و شیوه های آن در منظومه ویس و رامین

دکتر علی محمد رضایی هفتادار^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۲/۱۷

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۸/۰۳/۸

چکیده:

مساله اصلی در این مقاله بررسی شیوه های تصویر آفرینی مناظر طبیعت در منظومه ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی است. بدین منظور ابتدا کلیه تصاویر استخراج و سپس از نظر محتوا و مضمون مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. یافته های این مقاله نشان می دهد از منظر تصاویر زبانی (واقعی) و مجازی، غلبه با تصاویر مجازی است؛ بنابراین می توان چنین نتیجه گرفت که گرگانی بیش از آن که تصویری واقع گرایانه از طبیعت ارائه نماید به کاربرد هنری تصاویر طبیعت در قالب انواع بدایع لفظی و معنوی توجه داشته است. علاوه بر این، از منظر پویایی و ایستایی تصاویر، از بین تصاویر بررسی شده مانند اغلب تصاویر کهن غلبه با تصاویر ایستا است با این همه، در موارد معدودی تصاویر پویا نیز مشاهده میشود که در خور تحسین است. در مجموع می توان گفت که فخرالدین اسعد گرگانی شاعری تیز بین، با طبعی لطیف، ذوقی سرشار و قریحه ای بارور است. این ویژگی ها موجب شده در توصیف و تصویرگری مناظر طبیعت بسیار چیره دست باشد و بخشی از قدرت سخنوری خویش را در این عرصه نشان دهد.

واژه های کلیدی :

گرگانی، ویس و رامین، بلاغت، تصویر، مناظر طبیعت

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ . مدرس دانشگاه فرهنگیان. // dalirezaei@chmail.ir



مقدمه:

مناظر طبیعی بن مایه اصلی و مشترک توصیف و تصویرگری در ادبیات گوناگون جهان است. «تصویر» هرگونه کاربرد مجازی زبان است که شامل همه صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حسامیزی، پارادکس و... می‌شود. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۱) با توجه به اینکه ایماژ یا خیال، عنصر اصلی در جوهر شعر است و تخیل بازگشتن به خیال و ایماژ است و بر روی هم مجموعه آنچه را که در بلاغت اسلامی در علم بیان مطرح می‌کنند با تصرفاتی می‌توان موضوع و زمینه ایماژ دانست؛ زیرا مجاز و صور گوناگون آن و تشبیه، ارکان اصلی خیال شعری هستند و در شعر هر زبانی جوهر شعر، بازگشتن به همین مسئله بیان است و اهمیت بیان در هنر به طور کلی به حدی است که بعضی از محققان علم الجمال، مانند کروچه می‌گوید: «شهود عین درک زیبایی است و زیبایی صفت ذاتی اشیا نیست، بلکه در نفس بیننده است و او در اشیا آن را کشف می‌کند که در حقیقت می‌خواهد همان عقیده علمای بلاغت اسلامی را که طرفدار لفظ (شیوه بیان) بودند بازگو کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۵)

از آنجایی که هرکس در زندگی خاص خود تجربه‌های ویژه خود را دارد، طبعاً صورخیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوه خاصی دارد که ویژه خود اوست و نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست.

بی‌شک قوه خیال، محلّ تکوین خلاقیت‌ها و عالم روح ناب است و عنصری است که قادر می‌سازد تا نیروهای ناشناخته و نهفته ضمیر ناخودآگاه خویش را به مرحله ظهور و تجلّی برساند. شاعر مستعد و خلاق به کمک تخیل قوی، به افق‌های تازه‌ای از زبان و اندیشه دست می‌یابد که می‌تواند مقاصد و آلام و آمال خود را در آن عرضه نماید به همین جهت امروزه همه منتقدان ادبی، خیال را خمیرمایه و عنصر اصلی شعر می‌دانند و معتقدند که درپرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۱)

شاعر برای این که بتواند حاصل افکار و عواطف خویش را آشکار کند، سعی دارد به این افکار و احساسات خود و جهان مادی ارتباط برقرار کند تا یافته‌هایش را برای دیگران ابراز کند به همین دلیل، تصویر یکی از عوامل مهم در جهت شناخت شخصیت روحی و روانی شاعر است. چرا که شعر حاصل تجربه شاعر است و از اراده شاعر ناشی نمی‌گردد، بلکه یک رویداد روحی است که به صورت ناخودآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد. (همان: ۲۱)

تصویر و تخیل حاصل تفکر خلاق و ذهن تلاشگر شاعر است و برای شاعر و شعر او به عنوان یک عنصر سازنده و ثابت و حتمی است. گزاره‌های تصویر برای شاعر، همانند ابزار صورتگری برای نقاش است. از این باب است که دی لویس «شاعر انگلیسی می‌گوید: «این واژه در شعر یک عنصر ثابت است.» (همان: ۸)



یکی از نظریه پردازان ادبیات اروپایی، دربارهٔ ایماژ یا تصویر، معتقد است که ایماژ یک جزء عینی و واقعی و محسوس است که بر همه حواس ظاهری خواننده تأثیر می‌گذارد. یک شاعر خوب از ایماژ صرفاً برای آراستن اشعارش بهره نمی‌گیرد؛ بلکه تصویرگری او را قادر می‌سازد تا موضوعش را همان طوری که هست بیان کند. (همایی، ۱۳۷۰: ۲۵)

محمد رضا شفیعی کدکنی، با اشاره به این که فخرالدین اسعد گرگانی یکی از قوی‌ترین گویندگان شعر فارسی از نظر نوع تصاویر شعری است، مهم‌ترین خصوصیت برجستهٔ تصاویر شعر او را کوشش وی در راه مادی کردن بسیاری از معانی و حالات می‌داند. در مجموع همین ملموس بودن تصاویرها و تعبیرهاست که بر لطف سخن شاعر افزوده و آن را مورد توجه گویندگان پس از خود قرار داده است.

توانمندی فخرالدین اسعد سبب شده است تا وی بتواند تصاویر زیبای بلاغی در شعر خود بیافریند. وی در منظومهٔ ویس و رامین از هنرهای بیانی و بدیع در راه القای اندیشه‌های خود بهره برده است. یکی از ویژگی‌های ویس و رامین از جهت سبک و بیان مضامین غنایی در حوزه توصیف و تصویرگری، استفاده از ابزارهای آن است؛ زیرا این عناصر، وسیله‌ای است برای ملموس‌تر کردن صحنه‌های متنوع و مختلفی که در جریان شعر غنایی روی می‌دهد و به عنوان یکی از معیارهای سنجش کیفی اثر عاشقانه به شمار می‌آید.

بیان مساله و روش تحقیق

مساله اصلی در این مقاله بررسی شیوه‌های تصویر آفرینی مناظر طبیعت در منظومه ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی است. بدین منظور ابتدا کلیه تصاویر استخراج و سپس از نظر محتوا و مضمون مورد بحث و بررسی قرار گرفت. یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد از منظر تصاویر زبانی (واقعی) و مجازی، غلبه با تصاویر مجازی است؛ بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که گرگانی بیش از آن که تصویری واقع گرایانه از طبیعت ارائه نماید به کاربرد هنری تصاویر طبیعت در قالب انواع بدایع لفظی و معنوی توجه داشته است.

بدین منظور با بررسی محتوای کیفی و تحلیل منابع کتابخانه‌ای به شیوه توضیحی-تحلیلی، بلاغت تصویر در شعر فارسی به عنوان متغیرهای زمینه‌ای و مفاهیمی همچون تصاویر زبانی، تصاویر مجازی، به عنوان متغیرهای اصلی تحقیق، در آن دسته از ابیات این منظومه که به مناظر طبیعی پرداخته شده، مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

هدف مقاله حاضر، پاسخ‌گویی به این سؤالات که: شیوه‌های تصویر آفرینی در منظومه ویس و رامین کدام است و چگونه انجام شده است؟



اهداف و ضرورت تحقیق

تاکید این تحقیق بر شیوه های تصویر آفرینی فخرالدین اسعدگرگانی در ویس و رامین از آن روحانزاهمیت است که در غالب پژوهش هایی که پیرامون این منظومه انجام شده، به وجه غنایی و مضامین عاشقانه آن پرداخته اند ولی پرداختن به رویکرد شیوه های تصویر آفرینی، با وجود اهمیتی که دارد، از قلم افتاده است و اما اهداف اولاً، آشنایی با شمّ والای هنری فخرالدین اسعدگرگانی در ایجاد تصاویر زیبا و ثانیاً دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی می توانند با بهره مندی از نتایج این تحقیق، میزان هنرمندی شاعران را مشخص کرده، در مقایسه آنان با یکدیگر به شکلی علمی و با ترسیم جداول آماری درباره قدرت تصویر آفرینی شاعران نظر بدهند.

پیشینه تحقیق

علی رغم جایگاه رفیعی که منظومه ویس و رامین در گستره ادب فارسی دارد، پژوهش های چندانی پیرامون تصویر آفرینی فخرالدین اسعد در ویس و رامین صورت نگرفته است. پیش تر پایان نامه ای تحت عنوان «نقد و تحلیل ویس و رامین» از الهه عظیمی یانچشمه در دانشگاه یزد (۱۳۸۶) نوشته شده و نویسنده به نقد و تحلیل محتوا و درون مایه منظومه ویس و رامین پرداخته است. طبق جستجو در بانک مقالات و سایت های اینترنتی، چند مقاله و کتاب به طور مستقیم و غیرمستقیم در خصوص این منظومه تألیف شده است که البته هیچ یک از آن ها به طور مستقیم به موضوع تصویر سازی و شیوه های آن در منظومه ویس و رامین نپرداخته اند؛ بنابراین، مقاله مذکور در مقایسه با پژوهش های انجام شده، پژوهشی جامع و کامل می باشد.

توصیف

منظومه ویس و رامین از داستان های روزگار اشکانیان است که فخرالدین اسعدگرگانی از شاعران بزرگ سبک خراسانی آن را به نظم در آورده است. علاوه بر به کارگیری انواع صورخیال با تصویر آفرینی های متنوع در شعر خود، به آفرینش سبکی فاخر و هنری دست یازیده که در بردارنده نهایت مهارت و استادی شاعر به این شگرد شاعرانه است. اثر وی در حوزه تصویر گرایی و توصیف و ابزارهای متنوع آن که از ویژگی های ذاتی شعر غنایی است، قابل بررسی است، به این سبب در ابتدا با نگاه کوتاهی به وصف و تصویر و تأثیر آن در این منظومه می پردازیم.

وصف عاملی مهم در شعر برای کمال بخشیدن به آن، همواره مورد توجه شاعران بوده است، وصف در حقیقت ترسیم نمودن محسوسات و مشهودات است.

توصیفات و تصویر آفرینی «فخرالدین اسعد» نه تنها جهت تقویت جنبه هنری شعرش بلکه برای القای حالت ها، نمایش صحنه ها و تمام جوانب زندگی است. اعم از محسوسات و معقولات. همین خصوصیت باعث زنده و مجسم شدن تصاویر شعری او می شود. «فخرالدین اسعد» در قیاس با شاعران مدیحه سرای پیش و هم عصر خود از نظر تنوع تصاویر شعری از شاعران رده اول محسوب می شود. دلیل صحت این ادعا را باید در گستره مضامین و مفاهیم شعری



شاعران آن دوره جستجو کرد. با توجه به محدودیت مضامین شعری و مدیحه سرایان که در دو محور ستایش ممدوح و وصف طبیعت است. شعر فخرالدین اسعد دارای مضامین متنوع و گوناگون است. (شفیعی کدکنی: ۴۶۵)

«این تنوع مضامین شعری وی، نتیجه و مقتضای حال و مقام و جایگاه‌های مختلف شعری اوست که به تبع آن، تصاویر شعری او نیز متنوع و گوناگون شده است. تصاویر شعری فخرالدین اسعد همچون شاعران نخستین سبک خراسانی مادی و حسی است و تشبیهات و استعارات او اغلب از امور حسی و طبیعی گرفته شده است و از جمله شاعرانی است که سعی در مادی کردن عناصر انتزاعی و تجریدی دارد. حال آنکه شاعران هم دوره وی در انتزاعی کردن عناصر مادی می‌کوشند او بسیاری از حالات روحی و روانی را به قالب حس و مادیت در می‌آورد و به آنها جسمیت و عینیت می‌بخشد. خصوصیت مادی بودن تصاویر شعر فخرالدین اسعد باعث زنده و ملموس شدن تصاویر شعری می‌شود و مضامین درونی و حالات پیچیده انتزاعی را به عینیت در می‌آورد.» (همان: ۴۶۵)

شیوه‌های تصویر آفرینی مناظر طبیعی

تصاویر آب

گرگانی گاهی تصاویری پویا و جاندار از آب را در منظومه خویش نشان داده که در شعرکهن فارسی کم نظیر است. دریا، جوی، رود، باران، ابر و ... مصداق‌های حضور آب در تصاویر شعری او هستند که گاهی تصاویر شعر او را به طبیعت نزدیک می‌کند:

دریاشدن صحرا

به آب سیل دریا کرد صحرا

برآمد نیلگون ابری ز دریا

(ویرس و رامین: ۹۴)

گرگانی در بیت بالا تصویری از بارش ناگهانی و شدید باران ارائه کرده است. تصویر از نوع تصاویر اثباتی است. «تصویر اثباتی مولود یک ادراک حسی و حاصل اندیشه عقلانی است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۸). ادراک حسی در این تصویر، برداشت بصری شاعر از لحظه بارش باران است که تحت تاثیر اندیشه عقلانی به بزرگ نمایی (تبدیل شدن صحرا به دریا) می‌رسد.

نمونه دیگری از تصاویر اثباتی آب در این منظومه تصویر زیر است:

به روزپاک ناگه شب درآمد

ز دریا دود رنگ ابری برآمد

(همان: ۵۳)



تصویرپردازی در بیت بالا همچنین از نوع تصویر پردازی در سطح است. «این نوع تصویر، عکسی است از عناصر طبیعی در قالب کلمات» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۴). نمونه‌های دیگری از این نوع تصویرپردازی آب در ویس و رامین مشاهده می‌شود:

به زیرش سخت روشن چشمه آب که آبش نوش و ریگش درخوشاب

(همان: ۲۲۱)

به کوه اندر چو سیلاب رونده به دشت اندر چو عفريت گزنده

(همان: ۲۸۳)

تصویری از سکون و خاموشی فصل زمستان که جهان به مانند دریایی افسرده است:

ز بخت آنکه اکنون وقت سرماست جهان همواره چون افسرده دریاست

(همان: ۱۸۸)

حضور مداوم آب در تصاویر شعری این منظومه به نوعی نشان دهنده شوری عاشقانه است:

کنارم هست چون دریای پر آب دهانت چون صدف پر در خوشاب

(همان: ۲۶۶)

گاهی نیز جریان آب تصاویر شعری را از حالت سکون خارج می‌سازد. شاعر محو صدای دل انگیز جریان آب در رود است و البته با خلق ایهام زیبایی بین صدای آب رودخانه و صدای رود (یکی از سازهای موسیقی) انسان را در مواجهه با طبیعت همانند هنرمندی که ساز می‌نوازد و لذت می‌برد توصیف می‌کند:

هزار آوا به دستان رود سازان شکوفه جام‌های دلنوازان

(همان: ۳۶)

نوع دیگری از تصاویر آب و مشتقات آن در ویس و رامین، تصاویر مجازی است. این گونه تصاویر به زیبایی و غنای کلام او می‌افزاید:

ز تو جویم گهر نر چشمه و جوی تو دریایی و من مرد گهر جوی

(همان: ۳۷۸)



تصویر دریا در بیت بالا نمادین است و می تواند نماد شکوه و گستردگی معشوقی باشد که سرشار از شگفتی های ارزشمند است و عاشق به اشتباه در چشمه و جوی به جستجوی گمشده خویش است.

تویی دریا و شاهان جویبارند تو خورشیدی و شاهان گل بارند (همان: ۱۶۹)

در تصویر مجازی دیگری شاعر شب را به دریا همانند می کند که هر دو بی کران است:

شب تاریک پنداری که دریاست کنار و قعر او هر دو نه پیداست

(همان: ۳۰۸)

در این تصویر نیز دریا نماد بی کرانی و سخاوت است:

چو دریاست طبع من ز گفتار شود از علم در وی رود بسیار

(همان: ۳۷۸)

تصویر آب در بسیاری از ابیات دستمایه بیان اندیشه و افکار گرگانی شده است. به عنوان مثال در بیت زیر او علم را به دریا تشبیه می کند:

از ایشان مهترین دریای علم است جهان مردمی و کوه حلم است (همان: ۳۷۶)

گرگانی همچنین در تصویر آفرینی شور عاشقانه و گریه عشاق از تصویر دریا و ابر بهره جسته است. این تصویر بر پایه بزرگ نمایی صورت گرفته است:

بگریم تا کنم هامون چودریا بنالم تا کنم چون سرمه خارا

(همان: ۲۷۳)

کجا چون دیده ریزد اشک بسیار گشاده گردد از دل ابر تیمار

(همان: ۱۹۷)

تصویر مشابهی از چشم و اشک بسان هزار ابر گهربار نیز مشاهده می شود:



یکی چشم و هزار ابر گهربار
یکی جان و هزاران گونه تیمار
(همان: ۲۳۳)

و نیز تصویر چشمان بی خواب و خمارین و اشک آلوده معشوق، که زیبایی آن از تصویرنرگسی که در آب قرار گرفته، نیکووزیباتر است:

در آب چشم او دو چشم بی خواب
نکو تر بود از نرگس که در آب
(همان: ۱۰۶)

دریا گاهی نماد آرامش و وقار است:

چه دریا پیش او آید چه جویی
چه کهسارش به پیش آید چه مویی
(همان: ۱۸۸)

تصاویر مختلف دریا، عاطفه شعری گرگانی را تحریک می‌کند و او چنان در عمق این پدیده‌ها غور می‌کند و ارتباط‌هایی می‌یابد که گاهی تصاویر او برای مخاطب دیر یاب و مبهم است. این موضوع نشان می‌دهد شاعر نسبت به ارتباط‌های موجود بین عناصر طبیعت و ذهنیات خویش حساس‌تر بوده و حقایق نهفته را دقیق‌تر ادراک کرده است:

و گر بر ژرف دریا باشد این غم
به یک ساعت کند چون سنگ بی غم
(همان: ۲۰۴)

سراسر کوه او قلعه هما نا
چو خندق گشت در دامانش دریا
(همان: ۲۶)

دریا گاهی نماد ترس و وحشت است:

جهان آشفته چون آشفته دریا
نوان در موجش این دل کشتی آسا
(همان: ۳۲۷)

آب بی کران همچنین می‌تواند نماد خواهش‌های بی پایان عاشقانه باشد:



تو گفתי زهر من گردد صفرا

بجوشیدم زهر بادی چو دریا

(همان: ۲۴۶)

ز دریا باد و موج سخت بیند

بدان مانم که در دریا نشیند

(همان: ۱۰۴)

گاهی نیز لشکر آماده نبرد به دریا تشبیه می شود:

روان شده همچو دریا لشکر از جای

سحرگاهان برآمد ناله نای

(همان: ۳۶۶)

چو دریای دمان از باد صرصر

دو لشکر یکدگر را شد برابر

(همان: ۶۳)

گرگانی در تصاویر عاشقانه و غنایی در این منظومه بارها از عنصر آب بهره جسته است:

ز کوه کین درآمد سیل تیمار

از ابر غم جهان شد برق آزار

(همان: ۱۹۶)

به بختی نامور چون آفتابی

ز بختی تیره چون شوریده آبی

(همان: ۲۸۵)

نمونه دیگری از تصاویر مجازی، ترکیب تشبیهی آب زندگانی است که شاعر تحت تاثیر اندیشه های اسلامی قرار گرفته و از آن آب که با خوردن آن به حیات ابدی دست پیدا می کند نیز اشاره کرده است:

بخورد و ماند نامش جاودانی

ز بوی ویس آب زندگانی

(همان: ۱۲۷)

نمونه دیگری از تصاویر مجازی، ترکیب تشبیهی آب پند است که پند چون آبی پاک است که فرد را تطهیر می کند.

به آب پند جانم را بهشتی

گه و بیگاه با رامین نشستی



(همان: ۲۲۲)

نمونه دیگری از تصاویر مجازی، ترکیب استعاری ابر بهاری است که استعاره از غم زودگذر عاشقانه است:

چه آن سوگند و چه باد گذاری چه آن زنهار و چه ابر بهاری

(همان: ۲۸۲)

نمونه دیگری از تصاویر مجازی، سخن گفتن از پیوند سستی است که به آب روان تشبیه می شود (بر دوام نیست):

تو را سوگند چون باد بزانت ترا پیوند چون آب روانست

(همان: ۲۵۹)

نمونه دیگری تصویر آفرینی آب در این منظومه استفاده از تصویر آب در کوزه نو است. این تصویر کنایه ای به بی وفایی معشوق و علاقه مندی وی به یار نو است:

چنان بد رام در پیوند گوراب که خوش دارد سبو تا نو بود، آب

(همان: ۲۸۷)

نمونه دیگری از تصاویر مجازی، تشبیه لشکریان پر شتاب به ابر و باد در کوه و بیابان است:

همی شد شاه با لشکر شتابان چو ابر و باد در کوه و بیابان

(همان: ۱۹۴)

آب در بیت زیر نماد خوشبختی و کامیابی است که البته در تصویری که او ارائه می کند چنین خوشبختی را تنها در وصل معشوق می توان جستجو کرد:

تنش آب است و شیر و می رخانش همیدون انگبین است آن لبانش

(همان: ۴۸)



برف نماد پاکی و طهارت است. بارش برف که به آرامی رخ می دهد به تمام محیط جلوه های تازه داده و گویا آنها را تطهیر می کند. شاعر در وصف معشوق از چنین تصویری بهره جسته است:

سمن بر ویس چون سروی گرازان تن چون برفش اندر برف تازان
(همان: ۳۳۰)

تصویر باران در ابیات زیر نمادین است. نماد غرایز طبیعی هر انسانی است که در عشق به انسان دیگر تبلور می یابد:

چو ابر تیره شد گرد سواران که او را اشک رامین بود باران
(همان: ۲۳۶)

دو چشمم ابر بارنده ست بر کوه افتاده بر دلم صد گونه اندوه
(همان: ۱۹۶)

تصویر ابر نوبهاران اگر چه برای دیگران پیام آور شادی بهاران است اما برای عاشق مهجور چیزی جز اشک بی پایان نیست:

همان چشمش که چون نرگس به بارست چو ابر نوبهاران سیل بار است
(همان: ۱۰۸)

تو گفתי چشم او بود ابر نوروز همی بارید بر راغ دل افروز
(همان: ۲۵۲)

در تصویر مجازی زیر شاعر از تعبیر آب بر آتش ریختن بهره جسته و خرد را به آب و شور عاشقانه رامین را به آتش تشبیه می کند:

جوابش داد ویس و گفت مشتاب بر آتش ریز لختی از خرد آب
(همان: ۱۷۴)

از این تصویر در بیت دیگری نیز استفاده شده است:

چو گشتی آتش تیزیش سرکش زدی دست قضا بر آب آتش



(همان: ۱۳۸)

گرگانی چشمه را به خاطر جوشش و پویایی که در ذات خود دارد می‌ستاید و هرگاه می‌خواهد از زایش و پویش سخن به میان آورد، تصاویری زیبا از چشمه ساران می‌آفریند:

به زیرش سخت روشن چشمه آب که آبش نوش و ریگش در خوشاب

(همان: ۲۲۱)

طراز جامه شادی بفرسود چو آب چشمه خوشی بیاسود

(همان: ۲۸۷)

تو دریایی و من مرد گهر جوی ز تو جویم گهر نز چشمه و جوی

(همان: ۳۷۸)

شاعر هنگامی که بخواهد تجربه و مشاهده خود را به مخاطب انتقال دهد مقداری از پویایی و تاثیر القایی تصاویرش کاسته می‌شود. در تصویر مجازی زیر خنجر به ابری زهر بار تشبیه شده است:

مرا خنجر چو ابر زهر بارست تو را غمزه چو تیر دل گدازست

(همان: ۲۹۹)

نمونه دیگری از تصاویر مجازی، ترکیب تشبیهی آب خوبی است:

ز رویم آب خوبی را جدا کرد بلورین سرو قدم را دو تا کرد

(همان: ۴۶)

گاهی در تصاویر شعری گرگانی آب آینه‌ای است که زیبایی‌های طبیعت را دو چندان می‌سازد:

تنش از شرم همچون چشمه آب چکان زو خوی چو مروارید خوشاب

(همان: ۱۲۱)

الا ای دل چه بودت چند گویی وزین اندیشه باطل چه جویی



تو همچون تشنگان جویای آبی ولیکن در بیابان با سرابی

(همان: ۸۳)

گاهی نیز تصویر ارائه شده از آب بی کران و عظیم است و انسان را همانند جزیره‌ای در خود نگه داشته است. گو اینکه آب مایه حیات و زندگی انسان وابسته به آن است:

دلش بی ویس با فرمان شاهی به سختی بود چون بی آب ماهی

(همان: ۲۳۶)

طراز جامه شادی بفرسود بسان تشنه جویان در جهان آب

(همان: ۳۱۶)

چو آب چشمه خوشی بیالود

(همان: ۲۸۷)

گرگانی به زاینده‌گی و جوشش چشمه‌ها نیز اشاره می‌کند:

به زیرش ویس بانو چشمه آب لبانش نوش و دندان در خوشاب

(همان: ۲۲۱)

نثارت آوریدم مهرگانی روان چون آب چشمه زندگانی

(همان: ۲۲۴)

تصویر آسمان (اجرام، اختران، سعد و نحس، خسوف و کسوف و ...)

آسمان وعظمت آن همواره توجه اندیشمندان و شاعران را به خود جلب کرده و نشانه‌های آن در آثار اغلب شاعران مشاهده می‌شود. هر شاعر ژرف نگری برای ساختن تصاویر بدیع خود از منظری بدان پرداخته و از زاویه‌ای بدان نگریسته است. در منظومه ویس و رامین نیز تصاویر گوناگونی از آسمان و صور فلکی و اجرام آسمانی مشاهده می‌شود. در تصویر زیر شاعر ستاره‌های آسمان را به مرواریدهایی مانند کرده است که در مینا نشانده‌اند و جلوه خاصی به آسمان داده اند:



ستاره هر یکی بر جای مانده چو مروارید در مینا نشانده

(همان: ۸۷)

نمونه دیگری از این گونه تصاویر را در آغاز منظومه می‌توان مشاهده نمود که به صورت عمودی نیز پیوند محکم و پیوستگی با هم دارند:

نخستین آنچه پیدا شد ملک بود	وزان پس جوهری کرد آن فلک بود
وزیشان آمداین اجرام روشن	بسان گل میان سبز گلشن
بهین شکلی است ایشان را مدور	چنان چون بهترین لونی منور

(همان: ۲)

تصویرآفرینی پیوسته فخرالدین اسعدگرگانی در ابیات بالا بر واقعیات این جهانی مبتنی است و با چاشنی نشاط و سرخوشی و باده پرستی همراه می‌شود که ریشه آن را می‌توان در غلبه عناصر فرهنگی ایران باستان و از جمله باورهای نجومی دانست.

گرگانی در روایت غنایی و عاشقانه خویش بارها از تصاویر آسمانی در بیان شاعرانه و مجازی بهره می‌جوید. در ویس و رامین، تصویر اختران در آسمان در شب فراق او را به یاد دندان‌های معشوق می‌اندازد:

به شب انده گسارم	اخترانند	که چون بینم به دندان تو مانند
------------------	----------	-------------------------------

(همان: ۲۵۳)

در تصویری دیگر او اجرام روشن و آسمان را به گل و سبز گلشن تشبیه می‌کند:

وزیشان آمد	این اجرام روشن	به سان گل میان سبز گلشن
------------	----------------	-------------------------

(همان: ۲۰)

شبهات ماه و انجم به ممدوح دستمایه تصویر مجازی دیگری در این منظومه است:

به گاه روشنایی	ماه و انجم	بدو مانند همچون بت به مردم
----------------	------------	----------------------------

(همان: ۳۷۴)



در تصویر دیگری گوهرهای فراوانی که موبد به شهر و پیشنهاد می‌دهد به ستاره‌های گردون تشبیه شده است:

صد اسپ تازی و سیصد نخاره ز گوهر همچو گردون پر ستاره

(همان: ۷۶)

در بیت بالا مقصود از گردون همان آسمان است. آسمان. گنبد لاجوردی. گنبد مینا.

تصویر گردون در بیت زیر نیز مشاهده می‌شود:

تو گردون بودی و خوبان ستاره ولیکن مشرق ایشان را نظاره

(همان: ۱۸۵)

در تصویر دیگری افتادن خنگ و شاه به چرخ و ماه تشبیه شده‌اند:

بیفتادند خنگ و شاه باهم چو بسته گشته چرخ و ماه باهم

(همان: ۳۶۴)

بسته گشتن چرخ و ماه در تصویر بیت بالا اشاره‌ای به گردنده بودن فلک است. به باور پیشینیان، فلک، کروی شکل است و دایره وار زمین را احاطه کرده است و گرد آن می‌چرخد: بسیاری از دانشمندان یونانی و از جمله بطلمیوس و اغلب دانشمندان اسلامی و ایرانی به جز معدودی، می‌پنداشتند که زمین در مرکز عالم ثابت و آسمان، کره بسیار بزرگی است که ستارگان در آن قرار دارند و این کره بسیار بزرگ با همه ستارگانش بر گرد دو قطب ثابت شمال و جنوب می‌گردد (ماهیار، ۱۳۸۳: ۹)

پدیده خسوف و کسوف به اعتقاد گذشتگان زمانی رخ داده است که ازدهایی در آسمان خورشید و ماه رادردهان خود می‌گیرد و برای دفع این بلا باید آتش بازی کنند یا ساز و تشبیه بزنند تا ازدها بترسد و از ترس، خورشید و ماه راقی کند (هدایت، ۱۳۱۲: ۱۲۳) فخرالدین اسعد نیز از این افسانه عامیانه، تصویرهای شعری زیبایی آفریده است. به نظر او گاهی «ویس» ماه است و گاهی هم «رامین» واژدهای ویس «شاه موبد» است واژدهای رامین «جدایی از ویس» می‌باشد.

همیدون مادرم را مژدگان خواه که رسته شد ز چنگ ازدها، ماه (همان: ۱۸)



این تصویری است که شاه موبد به ویس اجازه می دهد که به سرزمین ماه آباد برود و ویس این خبر خوش را به دایه بشارت می دهد. و در جای دیگر «ویس» رامین را بدرود می کند و چاره‌ای جز اقامت کردن در نزد شاه موبد ندارد و «ویس» چون ماهی است که در دهان اژدها «شاه موبد» اسیر شده است.

چو ویس دلبر از رامش جدا شد تو گویی در دهان اژدها شد

(همان: ۲۶۰)

به جان تو که تا از تو جدایم تو گویی در دهان اژدهایم

(همان: ۴۲۰)

تصویر آفرینی آسمان و اجرام آسمانی گاهی در سیر روایت گرگانی به پیوستگی مناسبی می‌رسند. در ابیات زیر او تصاویر متعددی از صور فلکی و اجرام آسمانی (چرخ، مه، خورشید، ستاره، فلک، حمل، ثور و...) ارائه کرده است که ضمن آن که هر یک از ابیات تصویر مستقلی ارائه می‌کنند، به شکل گیری تصویری واحد از آسمان نیز کمک می‌کنند:

به سان چرخ ازرق چترش از بر نگاریده همه چترش به گوهر

درنگی گشته و ایمن نشسته طناب خیمه را بر کوه بسته

مه و خورشید هر دو رخ نهفته به سان عاشق و معشوق خفته

ستاره هر یکی بر جای مانده و یا مروارید در مینا نشانده

فلک چون آهنین دیوار گشته ستاره از روش بیزار گشته

حمل با ثور کرده روی درروی ز شیر آسمانی یافته بوی

دو پیکر باز چون دو یار در خواب به یکدیگر پیچیده همچو دولا ب

(همان: ۱۹۴)

گرگانی به طالع نحس شاه موبد اشاره می‌کند که در نهایت منجر به ناکامی حقیقی او در وصل با ویس می‌شود:

به گرگان رفت خواهد شاه موبد که روزش نحس باد و طالعش بد

(همان: ۸۷)



«اعتقاد به تأثیر ستاره‌ها و سیارات بر سرنوشت و زندگی انسان در میان ایرانیان از خصایص مذهب زروانی است که در آن قبول تقدیر و جبر اختری از اعتقادات اصلی است» (جلالی مقدم، ۱۳۷۲: ۸۵) نمونه دیگری از تصویر آفرینی مرتبط با طالع را می‌توان در ابیات زیر مشاهده کرد:

بپرسید از شمار آسمانی	کزو کی سود باشد کی ز یانی
از اختر کی بود روز گزیده	بد بهرام و کیوان زو بریده
که بیند دخترش شوی و پسر زن	که بهتر آن ز هر شوی این ز هر زن
همه اختر شناسان زیج بردند	شمار اختران یک یک بکردند
چو گردش‌های گردون را بدیدند	ز آذر ماه روزی بر گزیدند
کجا آنکه ز گشت روزگاران	در آذر ماه بودی نوبهاران
چو آذر ماه روز دی در آمد	همان از روز شش ساعت بر آمد
به ایوان کیانی رفت شهرو	گرفته دست ویس و دست ویرو

(همان: ۱۷۵)

در منظومه ویس و رامین، هنگامی که دایه و ویس از اتفاقاتی که برای ویس پیش آمده و حوادث بدی که پشت سر گذاشته است، سخن می‌گویند، تنها چرخ و قضا را مقصر می‌دانند و در گفتار و تفکر آن‌ها کاملاً تقدیرباوری حاکم است و نه تنها حوادث بد و جدایی ویس از ویرو و خانواده‌اش را قضای آسمانی می‌دانند، بلکه عشق و مهر رامین به ویس را نیز خواست همین قضای آسمانی می‌دانند.

ز چرخ آمد همه چیز نویسته	نویسته با روان ما سرشته
نویسته جاودان دیگر نگردد	به رنج و کوشش از ما برنگردد
چو بخت آمد تو را بستد ز ویرو	برید از شهر و از دیدار شهرو
کنون نیز آن بود کت بخت خواهد	نه کام بخت بفزاید نه کاهد

(همان: ۵۵)

تصاویر خورشید (مهر، آفتاب، خور)

مهر (خورشید) ساکن فلک چهارم، خسروسیارگان و فرمانروای آسمان‌هاست (بیرونی، ۱۳۶۷: ۴۰۱) «خورشید (شمس)، در میان دیگر روشنایان فلکی، نخستین و برترین و ملموس‌ترین جرم روشنی بود که انسان او لیه با آن آشنا شد و تماس برقرار کرد، زیرا با ظهور خورشید در پهنه آسمان، تاریکی کنار می‌رفت و ترس آدمیان را از بین می‌برد



و گرما و نور و حرارت و انرژی می‌بخشید. از این رو انسان‌ها به دیده احترام و پرستش به آن می‌نگریستند و آن را مظهر حیات و مایه بقا می‌انگاشتند؛ بنابراین مسلم است که در آثار بیشتر سخن پردازان تصویرسازی‌ها و مضمون پرداززی‌ها غالباً درخصوص این فلک منور و تأثیرگذار باشد (فولادی سپهر، ۱۳۹۳: ۹۸). فخرالدین اسعدگرگانی نیز از این دسته مستثنی نبوده و در تصویرهایش به جنبه‌های متفاوتی از خورشید نظر کرده و به ویژگی و دگرگونی‌های آن پرداخته است. در بیت زیر، روی رامین را همانند مهر می‌داند که رام تابان و دل افروز است:

به روزش مهر بودی مونس روز چو روی رام تابان و دل افروز

(همان: ۱۴۳)

در تصویر مشابهی روی عاشقان را از نظر زردی به پرتوی زرد رنگ خورشید تشبیه شده است:

چو خورشید فلک در باختر شد چو روی عاشقان هم رنگ زر شد

(همان: ۶۷)

و به طور مشابه روی ویس دلبر:

چو سر بر زد ز خاور روز دیگر خور تابان چو روی ویس دلبر

(همان: ۱۱۲)

در تصویر دیگری نیز از آن جهت که چهره ویس چون خورشید رخشنده است:

به حق آنکه تو مانند اویی چو او خوبی چو او رخشنده رویی

به نام خویش یاور باش ما را شوم با مهر گویم کامگارا

(همان: ۲۰۵)

گرگانی در تصویری مجازی خورشید را شاه اختران می‌داند که ماه وزیر و آسمان جولانگاه اوست:

چو از خاور برآمد اختران شاه شهی کش مه وزیرست آسمان گاه

(همان: ۶۳)



چو خورشید جهان بر چرخ گردان چو زرین گوی شد بر روی میدان

(همان: ۱۳۴)

در بیت زیر تصویر زیبایی از گرد آمدن خورشید با ماه (حضور همزمان خورشید و ماه در آسمان) ارائه کرده است و حضور توامان آن‌ها را به وزیری که در حال راز گفتن با پادشاه می‌باشد تشبیه کرده است:

به هم گرد آمده خورشید با ماه چو دستوری که گوید راز با شاه

(همان: ۷۹)

تصویر ماه (قمر)

ماه (قمر) ساکن فلک اول است و در نظر منجمان احکامی از گروه های مردم به ملکان و شریفان و کدبانوان اصیل و توانگران دلالت دارد (بیرونی، ۱۳۶۷: ۳۸۸). به دلیل اینکه عامه مردم از بین سیاره‌های متعدد فقط می‌توانستند همواره ماه و خورشید را در آسمان ببینند، گذشته‌های دور تا کنون کارهای مختلف خود را بر اساس آن دو تنظیم کرده و زندگی زمینی خود را به آن‌ها گره می‌زده‌اند و استدلال‌هایی می‌کرده‌اند؛ «مثلاً عوام معتقد بودند رؤیت هلال ماه بیماران آشفته حال را پریشان‌تر می‌کند یا در هنگام درخشش ماه سگان عوعو می‌کنند. جزر و مد دریا به سبب تغیر در اهله ماه است یا گردش و حالت‌های مختلف ماه تأثیرات گوناگونی بر زندگی زمینیان دارد. بسیاری از پندارهای اجتماعی، شخصی و مذهبی و دینی آنها نیز به ماه برمی‌گردد» (فولادی سپهر، ۱۳۹۹: ۹۷)

در ویرس و رامین نیز بسیاری از این پندارها دستمایه تصویر آفرینی شده است. به عنوان نمونه زنان که مظهر ظرافت و زیبایی هستند نسبت به مردان و در قدیم از خانه بیرون نمی‌آمدند پردگی به حساب می‌آمدند و ماه اینجا تصویر پردگی به خود گرفته است:

سرا پرده کشیده ابر دی ماه چو روی ویرس گشته پردگی ماه

(همان: ۱۷۰)

در ویرس و رامین همچنین ماه گاهی همانند آینه سیمین است. سیمین بدان جهت که نقره‌ای رنگ است و آینه بدان جهت که زیبایی معشوق (ویرس) در آن انعکاس می‌یابد:



چرا از باختر بر می نیایی
ببین بر جان من صد گونه اندوه
(همان: ۲۱۲)

کجایی ای مه تابان کجایی
چو سیمین آینه سر بر زن از کوه

اطلاق صفت سیمین به ماه در تصویر دیگری نیز آمده است و تصویری مجازی با ترکیب «سیمین زورق و دست ابرنجن» اشاره به ماه دارد:

به یک نیمه سپاه شب در آمد
چو سیمین زورقی در ژرف دریا
چو مه تابنده از خاور بر آمد
چو دست ابرنجنی در دست حورا
(همان: ۲۱۲)

تصویر ماه در بسیاری از ابیات ماه نماد زیبایی معشوق است. گرگانی در بیان عاشق شدن رامین بر چهره زیبای ویس از تصویر ماه بهره جسته است. فرشته عشق، هنگامی پر دوش آن دو نشست که رامین، ویس را از نزد خانواده اش به پیش برادر خود شاه موبد می برد. ناگاه در کجاوه، چهره ویس نمایان می شود که همچون ماهی در آغوش شب است. نگاه هایشان چون دو شعله هم می پیچید و عشق کهنه بیدار می شود؛ عشقی که به قلب رامین آتش می افکند. ویس که غمگین است، با دیدن رامین، لبخندی بر لبانش نقش می بندد. این لبخند پیام آور عشقی دور است. رامین در برابر آن بی تاب می شود و از اسب به زمین می غلتد.

رخ ویسه پدید آمد ز پرده
تو گفستی جادوی چهره نمودش
اگر پیکان زهر آلود بودی
کجا چون دید رامین روی آن ماه
ز پشت اسب که پیکر بیفتاد
دل رامین شد از دیدنش برده
به یک دیدار جان از تن ربودش
نه زخم بدین سان زود بودی
تو گفستی خورد بر دل تیر ناگاه
چو بر گی کز در ختش بگنجد باد
(همان: ۸۲)

ماه اگر چه زیباست اما عاشق در شب فراق و دوری از معشوق نمی خواهد این زیبایی را احساس کند و از نظر او همانند ماری است که در چاه فلک قرار دارد:

اگر بی تو ببینم بر فلک ماه
به چشمم ماه مارست و فلک چاه



(همان: ۲۰۴)

تشبیه فلک به چاه می‌تواند اشاره‌ای به این باور نجومی باشد که فلک دارای عمق است و هفت اختر در آن جای دارند (دهخدا، ۱۳۸۳)

در تصویر دیگری رخ نهفتن ماه و خورشید به خفتن عاشق و معشوق تشبیه شده است:

مه و خورشید هر دو رخ نهفته بسان عاشق و معشوق خفته

(همان: ۷۸)

در منظومه ویس و رامین، موبد به عنوان شاهی قدرتمند و قاهر به تصویر کشیده می‌شود که سراسر کشور زیر سلطه اوست و هیچ مشکلی در جایی وجود ندارد و اغلب اوقات را به بزم و شکار می‌گذرانند. فخرالدین اسعد، موبد شاه را در میان بزرگان به مانند ماهی میان اختران به تصویر می‌کشد:

نشسته در میان مهتران شاه چنان کاندلر میان اختران ماه
سر شاهان گیتی شاه موبد که شاهان چون ستاره ماه موبد
به سر بر افسر کشور گشایان به تن بر زیور مهتر خدایان

(همان: ۲۳)

همچنین در تصاویر این منظومه سوگند به مهر و ماه مشاهده می‌شود:

بخور با من به مهر و ماه سوگند که با ویست نباشد مهر و پیوند

(همان: ۸۹)

تصاویر گل و گیاه

گل یکی از زیباترین پدیده‌های الهی است که در دنیا وجود دارد. ایران را از دیر باز به کشور گل و بلبل می‌شناخته‌اند. ایرانیان نخستین ملتی بودند که گل هدیه دادند. گل و غنچه‌های دست داریوش در سنگ نگاره‌های تخت جمشید است که بیشتر از ۲۵۰۰ سال سابقه دارد، نشان دهنده پیشینه دسته گل و هدیه دادن آن در ایران عهد باستان است. (شهرستانی، ۱۳۸۹: ۱). بسامد بالای گل و گیاه در تصاویر این منظومه علاوه بر اینکه نشانه‌ی علاقه و توجه



گرگانی به طبیعت است نشان دهنده تنوع مضامینی است که او به خاطر آن از گل استفاده کرده است. تصاویر این شاعر از درک و شهود عاطفی او نسبت به عناصر و اجزای طبیعت سرچشمه گرفته است:

دو زلفش چون ز عنبر حلقه درهم رخانش چون ز لاله توده برهم

(همان: ۲۴۴)

یکی چون گل که بر وی مشک بیزد یکی چون در که دروی باده ریزد

(همان: ۲۳۷)

نبینی چون رخانم هیچ گلنار همیشه تازه و خوشبوی بر بار

(همان: ۲۳۲)

در این سروده‌ها اندیشه و عاطفه شاعر با حس آمیزی و تخیل شاعرانه عجین شده است. به بیانی روشن‌تر تصاویر او تجلی ترکیب و تلفیقی هنرمندانه از احساسات، عواطف و تخیل شاعرانه و حضور عناصر طبیعت است درعاشقانه های او نیز تعبیرات زیبایی از طبیعت در اوج لطافت و زیبایی در خدمت احساس و اندیشه والای شاعر قرار گرفته است:

ز بس بر دستها پر می پیاله تو گفתי بود یکسر دشت لاله

(همان: ۲۴۲)

شاعر وارسته و فرهیخته، گاه با ابیاتی بیدارگرانه تلنگری بر خاطر مخاطب می زند و نسیم تصاویر شعری او غبار غفلت و زنگار فراموشی از خود و جهان را از ضمیر مخاطب می‌زداید:

درو نرگس چو ساقی جام بر دست بنفشه سر فرو افکنده چون مست

(همان: ۲۲۰)

بنفشه در شعر فارسی همواره «ساقه نرم و ظریف و خمیده گل بنفشه به افتادگی و سر به زانوی غم داشتن تعبیر شده است» (گرامی، ۱۳۸۶: ۷۹).

ز بیشه شنبلیله آرم بنفشه آرمت همچون تو خوشبوی

(همان: ۲۳۹)



نرگس در جنگل ها و دشت های ایران فراوان است و چشم نواز و دل فریب، عطر افشانی، می کند. گونه یی از این نرگس، با بویی خوش و حلقه یی زرین بر سر است که مردم آن را «نرگس شهلا» خوانند و نوع دیگری با گلبرگ های سپید بدون حلقه ی زرین که آن را «نرگس مسکین» نامند (صنیع، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۵)

بنفشه زلف و نسرين روی رامین ز نسرين و بنفشه کرد بالین

(همان: ۳۱۲)

نسرين از گل های نسبتاً کمیاب در شعر فارسی است «گلی سفید رنگ و خوشبو با برگ های کوچک و انبوه، مشکین بوی هم گویند» (معین، ۱۳۸۰). در شعر فخرالدین اسعدگرگانی باتوجه به وسواس خاصی که شاعر نسبت به استفاده از نوع خاصی از گلها داشته است همواره چینش گلها در کنار یکدیگر اهمیت دارد. به عبارت دیگر کنار گذاشتن نام گلها در شعر فخرالدین اسعدگرگانی به تنهامقصود ایجاد وزن و قافیه مناسب برای شعر نیست بلکه در ابیاتی که گرگانی انواع گوناگونی از گلها را در کنار یکدیگر قرار می دهد سبب زیبایی می آفریند که هرخوا ننده خوش ذوقی را به وجد می آورد. وبه همین گونه، چنان که درمورد بنفشه گفته شد، به معانی و تعبیر نمادین گلها نیز توجه داشته است.

گرگانی به منظورتنوع بخشی و رنگارنگی تصویرگری در شعرش علاوه بر گل های نام آشنا در شعر فارسی مانند گل سرخ و بنفشه و ... سراغ نسرين و یاسمین نیزرفته است:

جوابش داد خورشید سخنگوی نگار سرو و قد یاسمین بوی

(همان: ۱۳۶)

یاسمین، «گلی است خوشبو به رنگ زرد، سفید یا کبود» (معین، ۱۳۸۰)

گل سنبل (خوشه گندم) همواره در شعر فارسی نشانه و نماد بوده است و به باور پژوهشگران «در شعر یکصد و چهل و شش شاعر که ذکر شده فقط یک شاعر و آن هم مولوی است که سنبل را درمعنای واقعی و خاص به کار برده است. سنبل خوشه گندم است» (گرامی، ۱۳۸۶: ۷۸)

دو صد سرو روان از چین و خلخ بنفشه زلف و سنبل جعد و گلرخ

(همان: ۷۷)

زمین از رنگ چون باغ بهاری فروزان همچو لا له رود باری

(همان: ۵۹۳)



دسته‌ای دیگر از تصاویر مرتبط با گل و گیاه در ویس و رامین، تصاویر درختان هستند. «درخت یکی از رستنی‌های پایا و ماندگار است؛ دیرپایی، برده‌ی و سودمندی، آرامش بخشی و مانند آن را در بیشتر سنت‌های ادبی به درخت تشبیه کرده‌اند. درخت تمثیل استقامت در برابر رویدادهاست، درخت نماد یا تمثیل سرافرازی و همچنین گزندپایی است» (پور جعفری، ۱۳۸۸: ۳۴). این خصوصیت‌ها توجه گرگانی را به خود جلب کرده‌اند. تصویرهای این دسته در ویس و رامین معنی و مقام ویژه‌ای دارند. این‌ها بیشتر بیانگر روحیه یا تأثر شاعر و اشخاص داستان است. آن‌ها خصلت غنایی دارند و بیشتر نکته‌ای را ضمنی یا به تلویح افاده می‌کنند؛ عنصر تأمل و غور در این تصویرها چشم گیر است. گاهی در تصویر آفرینی گرگانی «درخت رنج» جایگاهی درخور توجه دارد:

چنان چون ویس و رامین را برآمد
درخت رنج را شادی برآمد
(همان: ۳۵۸)

درخت رنج من گشتست بی بر
تن امید من مانده ست بی سر
(همان: ۲۸۶)

درخت خرمی را شاخ مشکن
مه او مید را در چاه مفکن
(همان: ۲۳۶)

گرگانی همچنین در تصویر آفرینی‌های خود با اشاره به برخی صفات نیکوی درختان و گیاهان تلاش دارد تا مخاطب خویش را به سمت سجایای اخلاقی رهنمون سازد:

حصار از روی آن ماه حصار
شکفته همچو باغ نوبهاری
(همان: ۱۷۹)

تصویر سرو جویباری از نوع تصاویر زبانی و واقعی است که جایگاه عناصر طبیعت در این منظومه را نشان می‌دهد:

به بالا همچو سرو جویباری
فراز سرو باغ نوبهاری
(همان: ۱۲۱)

تصویر سروسیمین در بیت زیر تصویری انتزاعی است او صفت سیمین که متعلق به معشوقی است که از نظر بلندی قامت به سرو تشبیه شده را به سرو نسبت می‌دهد:

به بالا هر یکی چون سرو سیمین
برو بارنده هفتو رنگ و پروین
(همان: ۷۷)



تصاویر سرو بهشتی و سرو جوانه ازدیگر تصاویر درخت در این منظومه هستند: این شمشاد است که گرگانی قد معشوق را بدان تشبیه می‌کند:

گل کافور رنگ مشکبویی بت شمشاد قد لاله رویی
(همان: ۱۲۷)

به بالا همچون شمشاد روان بود ولیکن بار شمشاد ارغوان بود
(همان: ۹۶)

بپیچم چون به یاد آرم جفایت چو آن شمشاد گون زلف دوتایت
(همان: ۲۸۵)

به بالا هر یکی چون سرو آزاد به جعد زلف همچون مورد و شمشاد
(همان: ۴۴)

صنوبر، «درختی است از تیرهٔ مخروطیان که همیشه سبز است و جزو درختان زینتی است. برگ‌های متناوب و سوزنی دارد و چوب آن در صنعت خاصه «منبت کاری» به کار می‌رود» (معین، ۱۳۸۰) در ویس و رامین، برجنبهٔ زینتی این گیاه تاکید شده و شاعر آن را در زمرهٔ گل و دیگر درختان زینتی آورده است:

اگر بینم به باغ اندر صنوبر همی گویم زهی بالای دلبر
(همان: ۲۶۴)

مفهوم باغ در ادبیات جهان از دیرباز اهمیت ویژه‌ای داشته است. این اهمیت باعث شده است تا به طور نمادین باغ‌های جهان، همچون مذهب‌های جهان، با خطی که از میان آن‌ها، ازجایی در شبه قارهٔ هند می‌گذرد، چه بسا به شرق و غرب تقسیم شده باشند. در غرب، انسان در صدد چیرگی بر طبیعت است و ذهن‌ها به بیکرانه‌ها می‌روند: روز رستاخیز، پیروزی خیر و نا بودی شر. در شرق، اومی کوشد، خود را با طبیعت هماهنگ کند و دوگانگی آن را بزدايد. این اختلاف‌ها، در باغبانی هندسی غربی و در باغبانی طبیعی شرقی، آشکار می‌شوند. (پورجعفری، ۱۳۸۸: ۵۳).

در فرهنگ معین دربارهٔ گلستان چنین آمده است: باغ گل، باغی که در آن گل‌های گوناگون پرورش می‌دهند، گلشن (معین: مدخل گلستان) معنا و مقصود از گلستان در تصاویر گرگانی نیز همان است:

بهاری بود از آن هر دلسستانی ز رخسارش بدو در گلستانی
(همان: ۷۷)



گلستانم بود بی او بیابان بیا با نم بود با او گلستان
(همان: ۱۳۸)

در فرهنگ معین دربارهٔ گلبن دو معنای «درخت و بوتهٔ گل» و «بیخ بوتهٔ گل» (معین، ۱۳۸۰) آمده است در تصاویر گرگانی تعبیر گلبن پر خار آمده است که به معنای دوم نزدیک است

کنون نیکان چو گل-ها در بهارند بد اندیشان چو گلبن پر ز خارند
(همان: ۳۷۴)

تو گفستی بستر دیباش هموار به زیرش همچو گلبن بود پر خار
(همان: ۳۰۱)

نتیجه گیری:

در مجموع در این مقاله ۴۶۸ تصویر از مناظر طبیعی در منظومه ویس و رامین مورد بررسی قرار گرفته است که ۱۴۵ تصویر مربوط به گل و گیاه، ۱۱۹ تصویر مربوط به آب، ۹۲ تصویر مربوط به آسمان، ۶۵ تصویر مربوط به ماه و ۴۷ تصویر مربوط به خورشید بوده است (نمودار شماره یک)

همچنین یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد از منظر تصاویر زبانی (واقعی) و مجازی، غلبه با تصاویر مجازی است. (نمودار شماره ۲) بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که گرگانی بیش از آن که تصویری واقع گرایانه از طبیعت ارائه نماید به کاربرد هنری تصاویر طبیعت در قالب انواع بدایع لفظی و معنوی توجه داشته است. به عنوان مثال در شعر او خورشید و ماه بیش‌تر استعاره و تشبیه عاشق هستند.

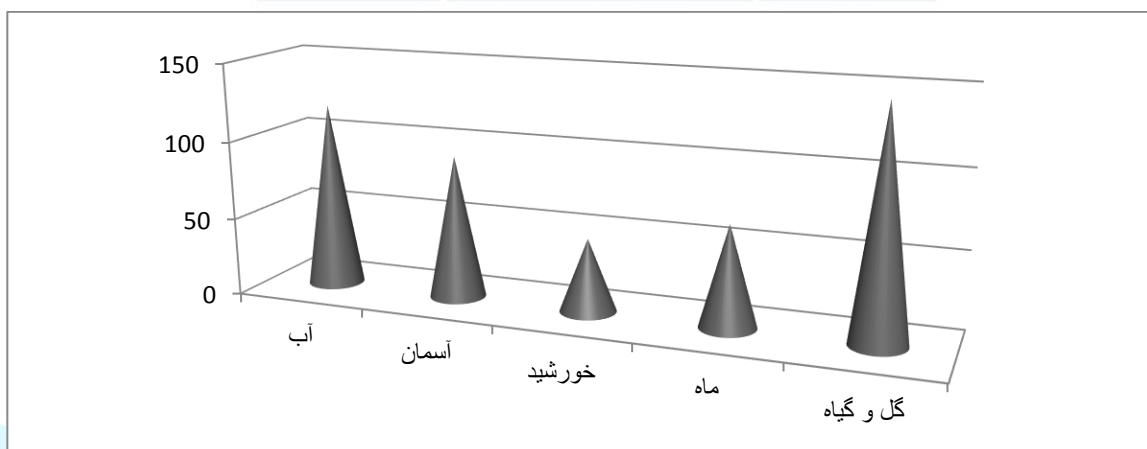
علاوه بر این، از منظر پویایی و ایستایی تصاویر، از بین تصاویر بررسی شده مانند اغلب تصاویر کهن غلبه با تصاویر ایستا است با این همه در مواردی (که در متن مقاله به آن‌ها اشاره شد) تصاویر پویا نیز مشاهده می‌شود که در خور تحسین است (نمودار شماره ۳)

در مجموع می‌توان گفت که گرگانی شاعری تیز بین، با طبعی لطیف، ذوقی سرشار و قریحه‌ای بارور است. این ویژگی‌ها موجب شده در توصیف و تصویرگری بسیار چیره دست باشد و بخشی از قدرت سخنوری خویش را در این عرصه نشان دهد. انعکاس آب و تصاویر مرتبط با آن در شعر گرگانی، آینه وار و برابر با اصل پدیده نیست بلکه او تعادل موجود در طبیعت را در هم می‌ریزد. گویی با ذره بینی به پدیده‌های طبیعی می‌نگرد و با اغراق و صورخیال، فراتر از واقعیت، چیزی را وصف می‌کند؛ و بالاخره این که منظومه ویس و رامین از منظر تصاویر شعری گلستانی



است که در آن انواع گل و انواع گیاه روییده و همواره پر طراوات و شادمان است و خواننده در هر زمان و هر مکانی می‌تواند با خواندن چند خطی از تصاویر شعری او از قدرت توصیف و مهارت تصویرگری وی لذت ببرد.

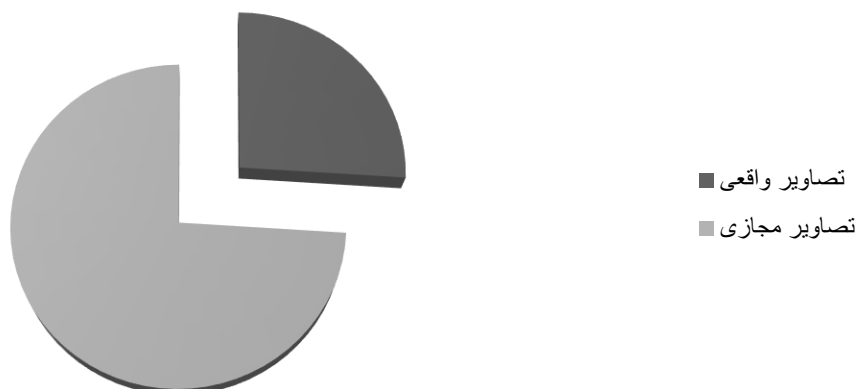
نمودار شماره یک: بسامد تصاویر مناظر طبیعی در منظومه ویس و رامین



نمودار شماره دو: تصاویر زبانی (واقعی) و مجازی طبیعت در منظومه ویس و رامین

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

تصاویر واقعی و مجازی



نمودار شماره سه: تصاویر پویا و ایستا در منظومه ویس و رامین

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



تصاویر پویا و ایستا



نمودار شماره چهار: پیوستگی و بالندگی تصاویر طبیعت در منظومه ویس و رامین

پیوستگی و بالندگی تصاویر





فهرست منابع و مآخذ

دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۳)، *لغتنامه دهخدا*؛ زیر نظر محمد معین، جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران، سازمان لغت نامه دهخدا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸) *صور خیال در شعر فارسی*، تهران. آگاه.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶) *بلاغت تصویر*، تهران. سخن.

فولادی سپهر، راضیه (۱۳۹۳) «کیفیت تصویرپردازی از احکام نجوم در سخن انوری»، *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۲، شماره ۷۶، بهار و تابستان ۱۳۹۳

گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۹۲) *ویس و رامین*، به مقدمه، تصحیح و تحشیه محمد روشن، تهران، صدای معاصر.

معین، محمد (۱۳۸۰) *فرهنگ فارسی*، امیر کبیر، تهران.

موحد، ضیا (۱۳۹۲) *شعر و شناخت*، مروارید، تهران.

ولک، رنه؛ وارن، آوستن (۱۳۷۳) *نظریه ادبیات*، ترجمه: ضیا موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

همایی، جلال الدین. (۱۳۷۳) *معانی و بیان*، تهران: نشرهما.



Landscape visualization methods in "Vis and Rāmin"

DR alimohammad Rezaei haftadar¹

Abstract:

The main issue in this paper is to examine Landscape visualization methods in "Vis and Ramin" Fakhruddin As'ad Gorgani. First, extract all images and then in term of content are categories as below:

- A) Water picture; b) sky picture; c) the image of the sun; d) moon picture (e) Picture of flowers and plants. The findings of this paper show that, from the perspective of linguistic images (real) and virtual is overcome with virtual images.

So it can be concluded that, Gorgani is considered to provide a realistic image of nature than the artistic use of nature images in Rhetoric and spiritual framework. Furthermore, from the perspective of dynamic and static images, from examined images such as the most ancient image overcome with static images, however, in rare cases can be seen the dynamic images. It is worthy of praise and it can be said that, Gorgani is observant (Argus-eyed) poet, with sense of humor, rich and impeccable taste. These features make him accomplish in description and nature landscapes illustration and show part of his eloquence power in this field.

Keywords:

Gorgani, Vis and Ramin, rhetoric image, nature landscapes

¹ . Farhangian university. // dalirezaei@chmail.ir.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

جلوه‌های مدارا و خشونت در پنج‌گنج نظامی گنج‌های

دکتر سعید کریمی قره بابا^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۲/۲۷

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۸/۲/۲۸

چکیده:

این تحقیق که با روش تحلیل محتوا انجام گرفته است قصد دارد تا نمودهای خشونت و مدارا را در خمسه نظامی برشمارد و سپس آنها را مورد بررسی قرار دهد. مطالعه خمسه از این نظرگاه نشان می‌دهد که نظامی به صورت مستقیم از رواداری حمایت کرده و به مقابله با انواع خشونت پرداخته است اما گاه ناخواسته در مقام راوی داستان، ابعادی از خشونت را در جامعه عصر خود به تصویر کشیده است. از سر بردن و درآوردن چشم تا شکنجه و سخت‌گویی مانند در پای سگان وحشی انداختن محکومان و به پایین افکندن آنها از عمارت‌های بلند، بدیهی است که گزارش از خشونت را با اعتقاد به آن نمی‌توان یکی دانست و مقصود نظامی از بازگویی خشونت اغلب برای نفی آن است نه همراهی با آن. قربانیان خشونت در داستان‌های کوتاه و بلند نظامی عمدتاً مردان سپس زنان و در نهایت حیواناتند. همه قهرمانان داستان‌های نظامی شخصیتی دوجبهه دارند. در جایی مروج صلح و آشتی‌اند و در جایی دیگر رفتارهای خشونت‌آمیز از آنان سر می‌زند. حتی شیرین و مجنون که شخصیت‌هایی آرمانی‌اند به بدن خود خشونت روا می‌دارند. یکی خودکشی می‌کند و دیگری خودآزار است. بهرام گور و اسکندر که در ذهنیت نظامی پادشاهانی آرمانی‌اند گاه با قساوت عمل می‌نمایند و فرمان‌های خشونت‌آمیز صادر می‌کنند. نقد منصفانه، نصیحت، مذاکره و دیپلماسی، احترام به کرامت انسانی، پاسداشت طبیعت و حیوانات، پرهیز از خشم، احترام به ادیان و مذاهب دیگر و مراقبت حاکمان از اعمال زیردستان خود از جمله راه‌کارهایی است که نظامی به صورت مستقیم یا غیر مستقیم برای جلوگیری از اشاعه خشونت به مخاطبان پیشنهاد می‌کند.

کلید واژه ها : نظامی گنج‌های، خمسه، خشونت، مدارا و جنگ.

^۱ . استادیار دانشگاه پیام نور // karimisaeed58@pnu.ac.ir



مقدمه

مدارا در لغت به معنای نرمی کردن و ملاطفت نمودن است. (معین، ۱۳۸۸، ج ۳: ۳۹۵۹) چندان که در این ابیات از نظامی گنجه‌ای ملاحظه می‌شود:

کردند به هم بسی مدارا تا راز نگردد آشکارا.

(نظامی، ۱۳۷۴: ۳۶)

تُرک من رحمت آشکارا کرد هندوی خویش را مدارا کرد.

(نظامی، ۱۳۸۹: ۲۱۹)

لیکن مدارا در معنای جدید خود به مثابه رفتار اجتماعی و سیاسی افراد و گروه‌ها در مقابل مفهوم «دیگری»، مبحث نو ظهوری است که در قرن هفدهم میلادی (عصر روشنگری) و پس از جنگ‌های مذهبی اروپا به این سوی مطرح شده است. مدارا (Tolerance) «عبارت است از قبول و پذیرش آنچه که قبول نداریم و به آن معترضیم اما این اعتراض همواره مقرون به یک نوع خویش‌داری و صیانت خود از طرد و انهدام یک تفکر یا یک اندیشه است. فرد مداراگر اگر چه به یک عقیده معترض است اما این میل در فرد متساهل سرکوب می‌شود.» (لاک، ۱۳۷۷: ۷) گویا جان لاک (John Locke) فیلسوف تجربه‌گرای انگلیسی در اواخر قرن هفدهم نخستین اندیشمندی می‌باشد که به صورت جدی و نظام‌مند مقاله‌ای درباره بردباری مذهبی نوشته است. مدارا به عنوان یک مسئله در تاریخ معاصر با دیگر مبانی اندیشه سیاسی غرب مانند آزادی، گفت‌وگو، پلورالیزم، نسبیت‌گرایی و حقوق بشر پیوند قابل تأملی می‌یابد. مدارا به پرهیز از زور، تعصب، شیوه‌های سخت‌گیرانه و تحمیل افکار خود به دیگران تأکید دارد و نوعی رواداری و تساهل آگاهانه و البته نه از سر عجز را در اعتقاد و عمل و در تعامل با آرای مخالفان پیشنهاد می‌کند. مدارا تفاوت‌ها را به رسمیت می‌شناسد و به فضای باز مذاکره نیازمند است تا در آن فضا، گفت‌وگوی آزاد میان افکار گوناگون شکل گیرد. با این همه تسامح به معنای حقانیت همه اندیشه‌ها نیست. «تسامح آن نیست که هر عقیده‌ای را راستین بشماریم، بل عبارت است از به رسمیت شناختن آزادی برای اندیشیدن بدون دخالت‌های بیرونی و بیان عقیده خویش... در عین حال، تسامح این مسئله را مطرح می‌کند که حقیقتی جهان‌شمول در دسترس عقل و منطق است و تنها این حقیقت می‌تواند راه را به روی لذت حقیقی و تحقق راستین آن لذت بگشاید.» (میسراهی، ۱۳۷۸:



نکته شایان یادآوری آن است که مدارا در دنیای غرب و جهان اسلام دو معنای متفاوت از یکدیگر را با خود حمل می‌کند. پیامبر اکرم (ص) از همان آغاز دعوت خویش هر گونه تعصب قبیله‌ای، قومی و نژادی را نفی کرد و همه جوامع انسانی را به گرد آمدن در ذیل کلمه توحید دعوت نمود. این فراخوان عام و آغوش گشوده که تا آن روزگار کمتر سابقه نداشت موجبات نفوذ سریع اسلام را حتی در سرزمین‌های دوردست فراهم آورد. پیروان کتاب‌های آسمانی به جز استثنائاتی درون تمدن اسلامی به صورت علنی به انجام مناسک دینی خود مشغول بودند و فرقه‌های مذهبی نیز با شدت و ضعف‌هایی در بطن جامعه مسلمین به تبلیغ و ترویج عقاید خویش می‌پرداختند. این سیاست تسامح‌آمیز در جوامع مسلمان، پویایی و اقتدار خاصی به حیات اجتماعی آنان می‌بخشید. «این تسامح مبتنی بر یک نوع همزیستی مسالمت‌آمیز بود که اروپای قرون وسطی به هیچ وجه آن را نمی‌شناخت. تمدن اسلامی فقط از وقتی به رکود و انحطاط افتاد که در آن تعصبات قومی و محلی پدید آمد و وحدت و تسامحی را که در آن بود از میان برد....» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۳). در تاریخ فرهنگی اسلام همواره باید درباره تساهل با احتیاط سخن گفت و به تفاوت معنایی آن با جهان غرب توجه داشت. مدارا در بینش سیاسی مغرب زمین از مبادی اومانیستی و مدرن نشأت می‌گیرد و می‌خواهد از رهگذر تسامح و رواداری معضلات این جهانی و اکنونی انسان‌ها را سامان دهد؛ روحیه پذیرش‌گری‌شان را تقویت کند و پیوستاری و همگرایی را در میان آحاد جامعه محقق سازد، اما چنان که گفته شد «شکیب و سعه صدر و مدارا با صاحبان آرای دیگر، حرف تازه‌ای برای جهان اسلام نیست؛ منتهی ریشه تسامح مسلمین، «شک دستوری» دکارت یا شک سازمان یافته «کانت» نیست بلکه یک مشرب تربیتی و فقهی و عرفانی ملهم از قرآن است بلکه رعایت ظرفیت‌ها و حدود عقل و ادراک‌ها و واقع‌بینی در مقام عمل و تربیت جامعه است. زیرا در عین حال که «حق» قابل فهم است اما برای کسانی که فهم‌شان فعلیت نیافته باید نوعی تدرج و زمان‌بندی و «حق تأخیر» قائل شد، باید فرصت داد، کمک کرد، اغماض کرد.» (رحیم‌پور ازغدی، ۱۳۷۷: ۲۹۰)

به هر روی، گویی در جهان معاصر از مدارایی هر چند حداقلی در سپهر اجتماعی گریز و گزیری نیست ولیکن در استعمال واژگان، به ویژه در مواردی که از زمانه و زمینه خود خارج شده و در متنی دیگر با روحی متفاوت قرار می‌گیرد باید نهایت دقت را مبذول داشت. تسامح در فرهنگ و تمدن اسلامی هرگز بی حد و حصر نبوده و همچنین به معنای بی تفاوتی نسبت به حقیقت غایی نیست.

«مدارا از طرفی خوبی‌های خشونت و سازش را دارد و از سوی دیگر معایب آنها را فاقد است. حسن خشونت این است که به قصد تغییر صورت می‌گیرد و حسن سازش در ملاطفت است. حال اگر در معنای مدارا دقیق شویم در می‌یابیم که مدارا ملاطفتی است به قصد تغییر مثبت در طرف مقابل، یا پیشگیری از تشدید بحران انجام می‌گیرد. اما مدارا در عین حال فاقد عیب‌های خشونت و سازش است. خشونت موجب آسیب رساندن به طرف مقابل می‌گردد و سازش نیز به معنای تسلیم شدن، یا بی‌اعتنایی در برابر وضعیت موجود است.» (لزگی و حجوانی، ۱۳۸۴: ۸)



پیشینه تحقیق

تاکنون تحقیقات چندی درباره ظهور و بروز مدارا و خشونت در ادبیات فارسی صورت گرفته است که ما از بعضی از این مقالات و کتاب‌ها در پژوهش حاضر بهره‌گرفته‌ایم. بیشتر این تحقیقات عمدتاً در پیوند با تبلور تساهل، خشونت‌پرهیزی و تأکید بر گفت‌وگو در عرفان ایرانی-اسلامی بوده است که از جمله آنها به موارد زیر می‌توان اشاره نمود: در کتاب «فرهنگ و زبان گفتگو به روایت تمثیل‌های مثنوی مولوی بلخی؛ نگرشی مردم‌شناختی» ضمن طرح پیشنهاد مولانا مبنی بر همدلی و همزبانی در گفت‌وگوها بر این نکته تکیه شده است که هر چند گفت‌وگوها و تمثیل‌ها در مثنوی هدف نیست ولی چنان با تبحر و هنرمندی‌ای داستان‌ها و «افسانه‌ها» بیان گردیده است که در موارد بسیاری هدف تلقی می‌گردد. (روح‌الامینی، ۱۳۸۱)

در مقاله «عرفان اسلامی، مکتب تسامح و تساهل»، نویسنده تلاش دارد تا این نکته را بیان کند که عارفان حق‌بین و صاحب بصیرت با تکیه بر آموزه‌های دین و با تأکید بر شعار «الطرق إلى الله بعدد نفوس الخلائق»، مقصود و مقصد همه طریقت‌ها را یکی دانسته و آنان را به مدارا و تسامح و تساهل فراخوانده و کوشیده‌اند آرمان‌شهری جهانی بنیان دهند که همه مردم با هر باور و اعتقادی بتوانند با یکدیگر در کمال صلح و آرامش زندگی کنند. (نیکوبخت، ۱۳۸۳)

در مقاله «تساهل و مدارا در تصوف اسلامی؛ بر اساس متون نثر از آغاز تا پایان سده چهارم قمری»، محقق به تبیین انگیزه گروه‌های مختلف برای روی آوردن به تساهل در تمدن اسلامی پرداخته است. گروهی رفتارشان منشأ اعتقادی و فقهی دارد و گروهی دیگر نیز به سبب منفعت‌طلبی به تساهل با گروه‌های متنازع کشانده می‌شوند. گروهی نیز همانند عارفان از این شیوه به عنوان حربه‌ای اخلاقی و اجتماعی بهره می‌برند تا مردم را مجذوب خود سازند. آنان با ستمگران هم تقیه در پیش می‌گیرند تا از آسیب‌های بزرگ جلوگیری کنند. (حیدری، ۱۳۹۲)

بیان این مطلب در اینجا خالی از فایده نخواهد بود که خلوت‌نشین گنجه، نظامی به معنای اخص کلمه عارف و یا صوفی نیست. تنها بن‌مایه برخی از اندیشه‌های عرفانی و صوفیانه معتدل را می‌توان در آثارش مطالعه کرد. «به نظر ما شعر شاعرانی نظیر خاقانی و نظامی بین شعر شعرا و شعر اولیاست. مراد از شعر در مثلاً مخزن الاسرار هم معنای اصطلاحی دیانت و مذهب نیست بلکه مراد معنویات و اخلاقیات است. شیوه سنایی و خاقانی و نظامی سرانجام به شعر عرفانی کشید.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۲۷) در آثار نظامی به طرح ساده، ابتدایی و البته عبارت‌پردازانه بسیاری از اندیشه‌های عرفانی برمی‌خوریم که بعدتر از زبان امثال عطار و مولانا با شرح و تفسیر فراوان و با جوش و خروش بسیار تکرار می‌شود؛ یکی از آن اندیشه‌ها همین دعوت به مهرورزی و پرهیز از کینه و خشونت است:

رنج خود و راحت یاران طلب
تات رسانند به فرماندهی

سایه خورشیدسواران طلب
دردستانی کن و درمان‌دهی



گرم شو از مهر و ز کین سرد باش چون مه و خورشید جوانمرد باش

(نظامی، ۱۳۷۸: ۸۳)

در مقاله «خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی» از منظری فمینیستی، شکل پنهان و آشکار خشونت با منشأهای متفاوت بررسی شده است. در تمام داستان‌های دولت‌آبادی زنان خشونت را تجربه می‌کنند و شخصیت‌هایی مطرود، خیانت‌کار و انسان‌هایی هستند که هیچ کدامشان شخصیت‌هایی متعادل، مطلوب و بهنجار ندارند. (واصفی و ذوالفقاری، ۱۳۸۸)

در مقاله «بررسی مفاهیم صلح و خشونت در سینمای دفاع مقدس» نگارندگان این نکته را مطرح کرده‌اند که سینمای جنگ در ایران، چه در نوع تبلیغاتی و چه در نوع انتقادی آن در اغلب مواقع به جای چیرگی نوع‌دوستی و همدلی و در انداختن ندای صلح، خشونت را ترویج می‌کند. این نوع فیلم‌ها به قصد قهرمان‌سازی و با هدف صلح، به زبان خشونت از آشتی سخن می‌گویند و بیشتر مبلغ خشونت هستند. (مرتضوی قهی و منادی، ۱۳۸۸) پیگیری این مطلب در آثار نظامی نیز قابل توجه است. نظامی با آن که آرمان‌ها و باورهای انسان‌دوستانه‌ای دارد و علاقه‌مند است تا صلح و دوستی را تبلیغ کند اما گاه ناخواسته و در پس‌زمینه داستان‌هایش خشونت را بازتاب می‌دهد. ما در تحقیق پیش‌رو از روش تحقیق مقالات یاد شده استفاده کرده‌ایم لیکن آشکار است که هر پژوهش مسائل و اقتضائات خاص خود را دارد و می‌کوشد تا به پرسش‌های ویژه خود پاسخ دهد. شرایط تحقیق در منظومه‌های داستانی غنایی و حکمی با تحقیق در متون عرفانی کهن یا رمان معاصر قطعاً متفاوت خواهد بود.

روش پژوهش

جستار حاضر به روش تحلیل محتوا انجام گرفته است و تحلیل محتوا یکی از شیوه‌های متداول روش کیفی است. «پژوهش کیفی دانش را در درجه اول از طریق گردآوری داده‌های کلامی یا مطالعه جدی و عمقی موارد و عرضه این داده‌ها به استقراء تحلیلی فراهم می‌آورد.» (گال و بورک، ۱۳۸۲: ۶۰)

پرسش‌های پژوهش

این تحقیق سعی می‌کند تا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

- انواع خشونت‌ها در آثار نظامی به چه اشکال پیدا و پنهانی ظاهر می‌شوند؟
- قربانیان خشونت در داستان‌های پنج گنج نظامی چه کسانی‌اند؟
- نظامی در آثار خویش از خشونت حمایت کرده یا آن را به چالش کشیده است؟



- در آثار نظامی بیشتر چه کسانی پیشگام مداراگری و صلح‌اند؟

- نظامی گنجوی در آثارش برای اجرای سیاست‌های مداراگرانه چه راه کارهایی را پیشنهاد می‌دهد؟

- رفتار قهرمان‌ها در داستان‌های نظامی بیشتر مروج و مبلغ صلح است یا خشونت؟

چارچوب نظری

در چنین تحقیق‌هایی ابتدا باید شاخص‌های یک رفتار مداراگرانه و یا خشونت‌آمیز را برشمرد و سپس یکایک این معیارها را در متون مورد نظر جست‌وجو کرد. خشونت به دو دسته خشونت کلامی و غیر کلامی دسته‌بندی شده است. «خشونت‌های کلامی عملکردهایی مانند توهین، ناسزا، تحقیر، بدگویی و برچسب زدن به دیگران است.» (بازرگان و صادقی، ۱۳۸۳: ۸) و «خشونت‌های غیر کلامی رفتارهایی مانند کتک زدن، داد زدن، پاره کردن» (به‌پژوه و نوری، ۱۳۸۱: ۱۶۲) و یا «حمله، تهدید و کشتن» (خداپناهی، ۱۳۸۰: ۳۰۳) را شامل می‌شود. می‌توان گفت که بخش «شکایت کردن هفت مظلوم» در «هفت پیکر»، مجموعه‌ای است که انواع این خشونت‌ها را به وضوح و یک‌جا می‌شود در آن مشاهده کرد. قتل و غارت اموال/ در شکایت مظلوم اول؛ مجبور کردن باغبان به فروش باغ خویش و تهمت بستن بر او/ در شکایت مظلوم دوم؛ فریب دادن بازرگان و حبس و شکنجه کردن او به ناروا/ در شکایت مظلوم سوم؛ به‌درآوردن همسر بربط‌زن از دست او با زور/ در شکایت مظلوم چهارم؛ مصادره به ناحق ملک و مال کدخدا و اتهام زدن بر وی/ در شکایت مظلوم پنجم؛ مصادره مزرعه و اموال سپاهی‌مرد/ در شکایت مظلوم ششم و به‌بندکشیدن زاهد مستجاب‌الدعوه/ در شکایت مظلوم هفتم. تصریح می‌کنیم که گزارش از خشونت به معنای تأیید و همراهی با آن نیست و نظامی بسیاری از این مناظر خشونت را صرفاً برای نفی، محکومیت و تقابل با آن به تصویر می‌کشد.

نمود تحمل و مدارا را نیز این رفتارها می‌توان عنوان کرد: «توجه به دیدگاه‌های گوناگون، پرهیز از تعصب، احترام به تفاوت‌های فردی، تلاش جهت کشف زمینه‌های مشترک، عدم تنفر نسبت به اعضای گروه‌های متفاوت، عدم تلاش جهت بدنام کردن دیگران، عدم توهین به دیگران، دادن احساس خوب به دیگران، تلاش در برقراری ارتباطات اثربخش با دیگران، توجه به منافع دیگران و عدم احساس جدایی از دیگران.» (نصر اصفهانی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۱۷)

طرح بحث

نظامی گنج‌های (۵۳۰؟-۶۱۴؟ ه.ق) سخن‌آور بزرگ پارسی‌گوی و یکی از منظومه‌پردازان و داستان‌سرایان توانای ایران زمین است. آفاق شعر فارسی از هنر او گسترده‌گی و رنگارنگی یافته و اندیشه‌های لطیف و دلکشش دولت‌پاینده و شکوهمندی برای وی در عالم ادب رقم زده است. نظامی خالق داستان‌های ماندگار در ادبیات غنایی جهان است. دیانت، حکمت، اخلاق و عشق به همراه دل‌نگرانی در قبال مسائل اجتماعی از مهم‌ترین موضوعات شعر او محسوب می‌شود. نظامی در منظومه‌هایش مدینه فاضله‌ای را ترسیم می‌کند که نیل به آن «قلمرو عدالت و کمال انسانی جز



با تعاون افراد انسانی و مساوات واقعی آنها در قدرت و ثروت و نیز با اعتماد بر فطرت مایل به خیر و مبنی بر نیک‌خواهی حاصل شدنش ممکن نیست.» (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۴) بدیهی است که نظامی به منزله هنرمندی اصیل بیشتر در کسوت شاعری خلاق ظاهر می‌شود تا این که متفکری تمام عیار باشد با این حال دغدغه‌های انسان‌گرایانه و معطوف به زندگی و جامعه، جایگاه وی را در بین دیگر شاعران و نویسندگان تاریخ ادبیات ایران ممتاز ساخته است. آدمیان و همزیستی مسالمت‌آمیز آنان در سلوک فکری نظامی اهمیت خاصی دارد. او بارها در لابه‌لای آثارش از مدارا سخن می‌گوید و مدارا را شرط اساسی نیک‌مردی، رادی، دل‌داری و حکمرانی می‌داند:

مدارا کن که خوی چرخ تند است به همت رو که پای عمر کند است

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۶۸)

چنان به که با او مدارا کنی بنالی و عذر آشکارا کنی

(نظامی، ۱۳۸۰: ۵۹)

مدارا کن از کین‌کشی باز گرد که مردم نیاز دارد از نیک‌مرد.

(همان: ۹۴)

درونی که مهر آشکارا کند مُدارا فزون از مدارا کند.

(نظامی، ۱۳۸۱: ۴۹)

در نگاه نظامی جوانمردی از مسیر ملک و مال حاصل نمی‌شود بلکه این مردم‌داری و رعایت حال آدمیان و مهرورزی بلا شرط است که سرفرازی و جوانمردی را نصیب آزادگان می‌کند:

نبايد که بندد تو را این خیال	که دولت به ملک است و نصرت به مال
سری کردن مردم از مردمیست	و گرنه همه آدمی آدمیست
همه مردمی سرفرازی کند	سر آن شد که مردم‌نوازی کند
دد و دام را شیر از آن گشت شاه	که مهمان‌نواز است در صیدگاه
جوانمرد پیوسته با کس بود	کس آن را نباشد که ناکس بود.

(نظامی، ۱۳۸۰: ۷۶)



گرم شو از مهر و زکین سرد باش چون مه و خورشید جوانمرد باش.

(نظامی، ۱۳۷۸: ۸۳)

در بخش بعد می‌کوشیم که تصاویر و مصادیقی را از مدارا و خشونت در هر یک از منظومه‌های نظامی نشان دهیم:

مخزن الاسرار

یکی از مظاهر مداراگری در مخزن الاسرار رفتار پادشاهان در مقابل انتقادات گاه تند مردم عادی است. طبقات فرو دست جامعه که از ظلم و ستم حاکمان زمانه و عوامل آن به ستوه آمده‌اند، دست از جان می‌شویند و با لحنی جسورانه امیران را آماج انتقادات کوبنده خود می‌سازند. این رویارویی‌ها از وجوه درخشان مخزن الاسرار قلمداد می‌شود. برای نمونه در مقالت پنجم؛ در رعایت از رعیت، «پیر زنی که به شکایت دامن سنجر را می‌گیرد، چنان تند و گیرا سخن می‌گوید که سنجر را چاره‌ای جز عبرت و تنبه نمی‌ماند» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۱۵۰) «داستان پادشاه ظالم با مرد راستگوی» نیز که در مقالت چهاردهم آمده، «تصویری است از حوادث مکرر عصری که در آن جسارت زهاد و وعاظ با استبداد ملوک و حکام برخورد دائم داشت.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۶۳) پادشاه با شنیدن سخنان بی‌پروای پیر مرد که خود را برای شهادت آماده کرده است:

گفت: «حنوط و کفنش بر کشید غالیه و خلعت ما در کشید»
از سر بیدادگری گشت باز دادگری گشت رعیت نواز

(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۴۷)

اما سلطان سنجر هشتمین پادشاه سلجوقی (م ۵۵۲ه.ق) در داستان مقالت پنجم به گفته‌های گزنده پیر زن گوش فرا نمی‌دهد و عاقبت بر اثر همین بیدادها و جنگ‌های خانمان‌سوز حکومتش روی در انحطاط می‌گذارد:

سنجر ک اقلیم خراسان گرفت کرد زیان کاین سخن آسان گرفت.

(همان: ۹۳)

گفت‌وگوهای صریح و توفنده بر لطف و تأثیرگذاری داستان‌ها افزوده است و می‌توان در آنها تأثیراتی از چند حکایت حدیقه سنایی را دید. در این دو حکایت ستم از حد در می‌گذرد و کارد به استخوان می‌رسد. نظامی از این فرصت سود جسته و فضایی را فراهم می‌آورد تا پادشاهان را در مقابل شکوه و شکایت عامه مردم بنشانند و پادشاهان



فقط گوش کنند. چنین می‌نماید که این گونه حکایت‌ها ابعادی از آرمانشهر نظامی را به تصویر می‌کشد که در آن «گدایی به شاهی مقابل نشیند». در حکایت «نوشیروان با وزیر خود» نیز دستور برای در امان ماندن از خشم پادشاه به زبان تمثیل متوسل می‌شود و باریک‌بینانه از زبان مرغان ستم‌کاری‌های ویران‌گرانه او را گوشزد می‌کند.

در ملک این لفظ چنان درگرفت	کاه برآورد و فغان برگرفت
دست به سر بر زد و لختی گریست	حاصل بیداد به جز گریه چیست
زین ستم انگشت به دندان گزید	گفت ستم بین که به مرغان رسید

(همان: ۸۱)

از این موارد معدود که بگذریم از کلیت مخزن الاسرار صدای مداراگرانه به گوش نمی‌رسد. یکی از محققان، نظامی را در مخزن الاسرار عاری از روح عارفانه‌ای می‌داند که آسان‌گیری در امور فردی و رفق و نرمی در روابط اجتماعی از مهم‌ترین پیام‌های آنهاست. «نظامی [در مخزن] دارای روحیه شدید سخت‌گیری است و پیداست که این ویژگی کمتر جایی برای تساهل و مدارا و شفقت عارفانه باقی می‌گذارد.» (همان: ب) گویی نظامی در این اثر مدارا را فقط برای حاکمان لازم و ضروری می‌شمارد و برای اقشار و اصناف دیگر مخصوصاً برای خویشتن مقوله‌ای مهم ارزیابی نمی‌کند؛ حال آن که مداراگری روحیه‌ای است که باید به فرهنگ و سبک زندگی تبدیل شود و به مثابه چتری همه جامعه را فرا گیرد. نمی‌توان پادشاه را به مدارا دعوت کرد و رعیت را به حال خود واگذارد. نظامی بر قاعده «الاهم فالهم» عمل کرده و بر اساس الویت‌بندی، سر رشته تحولات اجتماعی را تغییر خوی حکام زمانه انگاشته است. مورد آشکار بی‌مدارایی را در مقالات دوازدهم از این کتاب می‌بینیم، در این مقاله داستان دو حکیم متنازع درج شده است که بر اثر رقابت و حسادت، درهای مدارا را به روی یکدیگر می‌بندند و حتی حاضر می‌شوند که یکدیگر را با زهر و افسونگری از میان بردارند. نزاع این دو حکیم بی‌مدارا، حکایت دانشمند در باب چهارم بوستان سعدی را فرا یاد می‌آورد که در آن خردمندان به جای عرضه دلایل معنوی، رگ‌های گردن را قوی می‌کنند. (سعدی، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

خسرو و شیرین

شیرین در اواخر داستان آنجا که می‌پندارد قلب خسرو را کاملاً تصاحب کرده است، فرصت را مهیا می‌بیند که پادشاه عصر را درباره داد و دانش اندرز دهد و او را به مردم‌داری و رعیت‌نوازی دعوت کند:



زمین بوسید شیرین کای خداوند
بسی کوشیده‌ای در کامرانی
جهان را کرده‌ای از نعمت آباد
حذر کن زانکه ناگه در کمینی
زنی پیر از نفس‌های جوانه
ندارد سودت آنکه بانگ و فریاد
جهانسوزی بد است و جور سازی
رامش سوی دانش کوش یک چند
بسی دیگر به کام دل برانی
خرابش چون توان کردن به بیداد
دعای بد کند خلوت‌نشینی
زند تیری سحرگه بر نشانه
که نفرین داده باشد ملک بر باد
تو را به گریه رعیت را نوازی ...

(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۳۹)

اما برخلاف این دعوت به مدارا شیرین در موضعی دیگر روحیه رواداری را در خود می‌کشد و به سبب رشکی که از مریم - دختر قیصر روم و همسر رسمی خسرو- در دل دارد با سنگ‌دلی تمام زهری کاری را به او می‌خوراند و به این ترتیب با دسیسه‌ای ناجوانمردانه رقیب عشقی‌اش را از میان برمی‌دارد:

چنان افتاد تق‌دیر الهی
چنین گویند شیرین تلخ زهری
و گر می‌راست خواهی بگذر از زهر
چو شیرین را خبر دادند ازین کار
به نوعی شادمان گشت از هلاکش
که بر مریم سر آمد پادشاهی
به خوردش داد از آن کو خورد بهری
به زهرآلود همت بردش از دهر
همش گل در حساب افتاد هم خار
که رست از رشک بردن جان پاکش

(همان: ۱۵۶)

حمیدیان در این باره می‌نویسد: «نظامی حتی گاهی به جای بیان دقیق انگیزه‌های واقعی و مشخص قهرمان، سعی در تأویل آنها دارد؛ به نحوی که هیچ مغایرتی با روح مطلق‌سازی وی نداشته باشد. ماجرای زهر خوراندن شیرین به مریم نمونه بارزی از چشم‌پوشی‌های شاعر در مقابل حقیقت، برای مطلق نشان دادن قهرمانش می‌باشد.» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۱۶۱)

با جلوه‌ای دیگر از بی‌مدارایی در اواخر داستان روبه رو می‌شویم؛ آنجا که خسرو پرویز در برابر آیین نوظهوری مانند اسلام هیچ نرمی و مدارایی نشان نمی‌دهد. با آن که شیرین در سوق دادن او به سمت اسلام بسیار می‌کوشد ولی نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. خسرو در خواب پیامبر اکرم (ص) را سوار بر سمندی می‌بیند ولی دعوت ایشان را قاطعانه رد می‌کند و می‌گوید تا لحظه‌ای که زنده‌ام از آیین آبا و اجدادی بر نخواهم گشت. خسرو در پی این خواب



سه ماه از ترس بیمار می‌شود؛ سرانجام برای رفع اندوه از خاطر با شیرین به گنج‌خانه می‌رود تا برای بی‌مایگان و محرومان مال و متاعی ببخشد. در آنجا کتیبه‌ای می‌یابد که چهره مبارک پیامبر گرامی بر آن نقش شده و اردشیر بابکان بشارت ظهور او را داده است. خسرو در می‌یابد که این تصویر به همان شخصیتی تعلق دارد که او را در خواب دیده است. شیرین خسرو را راهنمایی می‌کند با این حال پادشاه تن نمی‌دهد.

به شیرین گفت خسرو راست گوئی ولی ز	بدین جست اثر پیداست گوئی
آنجا که یزدان آفرید است	نیاکان مرا ملت پدید است
ره و رسم نیاکان چون گذارم	ز شاهان گذشته شرم دارم
دلّم خواهد ولی بختم نسازد	نو آیین آنکه بخت او را نوازد

(همان: ۲۶۳)

خسرو نامه دعوت نبی اکرم (ص) به اسلام را پاره می‌کند و پیامد آن، اتفاقاتی رخ می‌دهد که در تاریخ ثبت شده و نظامی نیز بدانها اشاره کرده است.

یکی از صحنه‌های خشونت‌بار این منظومه کشته شدن خسرو به دست دیوچهری ناشناس در زندان است. شیرویه پدرش و شیرین را حبس می‌کند و برای کشتن پدر، مزدور بی‌رحمی را به زندان می‌فرستد. قاتل جگرگاه خسرو را می‌درد و او آرام و بی‌صدا در کنار شیرین جان می‌سپارد:

فرود آمد ز روزن دیو چهری	نبوده در سرشش هیچ مهری
چو قصاب از غضب خونی نشانی	چو نفاط از بروت آتش فشانی
چو دزد خانه بر کالا همی جست	سریر شاه را بالا همی جست
به بالین شه آمد تیغ در مش	جگرگاش درید و شمع را کشت
چنان زد بر جگرگاش سر تیغ	که خون برجست ازو چون آتش از میغ
چو از ماهی جدا کرد آفتابی	برون زد سر ز روزن چون عقابی

(همان: ۲۵۱)

شیرین به خواسته ناشایست شیرویه تن در نمی‌دهد و روز بعد در دخمه پهلوی خود را می‌درد و در کنار جنازه خسرو جان می‌دهد.



لیلی و مجنون

لیلی و مجنون طرح ساده‌ای دارد و در آن چندان فرصت مناسبی برای جولان هنر و اندیشه مهیا نیست. نظامی‌پژوهان زمانه و زمینه لیلی و مجنون را چندان قرین با تساهل نمی‌یابند. «در دیار لیلی، خشونت حرف اول را می‌زند چون قدرت منطق ضعیف است اما در دیار خسرو خشونت و زور جایی ندارد، حتی خسرو زمانی که که رقیبی مزاحم پیدا می‌کند، هرگز از حربه زور و تهدید استفاده نمی‌کند.» (بهمنی مطلق، ۱۳۸۸: ۸۴)

لیلی و مجنون در جامعه‌ای سنتی همراه با تعصبات خشک، باورهای جاهلی و تربیت نادرست زندگی می‌کنند. در این جامعه لیلی به عنوان یک دختر حق تصمیم‌گیری و حتی اظهارنظر درباره سرنوشت خود را ندارد.

«در دیار لیلی حکومت مطلق با خشونت است و مردانگی به قبضه شمشیر بسته است. حتی به مراسم لطیفی چون خواستگاری هم با طبل جنگ و تیر خدنگ می‌روند ... اغلب سوگلی‌های حرم‌سرای امیران و شاهان، دختران پدرکشته به اسارت رفته‌اند که به حکم سنتی مقبول همگان، حریفی که در جنگ کشته شود همه مایملکش از آن قاتل است، از اسب و گاو و کاخ و سرای گرفته تا غلام و کنیز و زن و دخترش که همه مملوکند و در مقوله ارزش‌ها یکسان.» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۹: ۱۵)

«در دیار لیلی اثری از مدارا و مردمی نیست، همه خشونت است و عقده‌گشایی و حقارت‌پیشگی و تسلیم تقدیر شدن.» (همان: ۱۹) برای مثال نوفل که نشان از جوانمردان ایرانی دارد به مجنون قول می‌دهد که این دو دل‌داده را به همدیگر برساند؛ وقتی که نمی‌تواند به قولش عمل کند با خشم و نارضایتی شدید مجنون روبه‌رو می‌شود. مجنون از این که نوفل نتوانسته با زور و خشونت لیلی را تصاحب کند سخت آزرده است. «نوفل از بزرگان عرب که به قصد شکار از آن جانب می‌گذشت چون مجنون را بدان حال دید دلش بر وی بسوخت. او را بنواخت. با خود به خانه برد و وعده داد که هر گونه هست، به صلح یا به جنگ، او را به وصال معشوق برساند اما با درخواست صلح‌آمیز این وعده تحقق نیافت و در طی دو جنگ خونین هم که با قبیله لیلی کرد الزام آنها به قبول این وصلت ممکن نشد. مجنون با ناخرسندی نوفل را ترک کرد و دوباره سر به بیابان نهاد.» (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۱۱۹):

کرد از سر کین کمیت را گرم
کی از تو رسیده جفت با جفت!
به زین نبود تمام کاری
شمشیر کشیدن سـپاهت؟
بنواخت به رفقه‌ای چـربش
کردم به فریب صلح‌خواهی

مجنون چو شنید بوی آرم
بانوفل تیغ زن برآشففت
احسنت زهی امیـدواری
این بود بلندى کلاهت؟
نوفل سپر افکنان ز حـربش
کز بی‌مددی و بی‌سپاهی



اکنون که به جای خود رسیدم	نزد تیغ برنده خو بیدم
لشگر ز قبیلها بخوانم	پولاد به سنگ درنشانم
و آن گه ز مدینه تا به بغداد	در جمع سپاه کس فرستاد
در جستن کین ز هر دیاری	لشگر طلبید روزگاری
آورد به هم سپاهی انبوه	پس پره کشید کوه تا کوه

(نظامی، ۱۳۷۴: ۷۰)

از نکات تأمل برانگیز دیگر در این منظومه دوستداری حیوانات است. مجنون که از عشق لیلی سر به کوه و بیابان گذاشته است، با جانوران زندگی می‌کند. وحوش نه فقط به مجنون آزاری نمی‌رساند بلکه او را از شر دشمنانش مصون می‌دارند. در جامعه‌ای که حیوان آزاری امری مرسوم بوده است ارائه چنین رابطه‌ای مبتنی بر مهربانی با حیوانات کم نظیر ارزیابی می‌شود و از روحیه مداراجویانه و مسالمت‌آمیز نظامی نشأت می‌گیرد. به راستی که مداراجویی مرزی نمی‌شناسد و آن که با آدمیان مدارا کند با حیوانات و تمام موجودات نیز به رفق و مهربانی رفتار خواهد نمود. چندان که مجنون از فرط عاشقی، چشمان آهوان در کمند بسته را همانند چشمان معشوق می‌پندارد و با دادن اسبش طوق از گردن آنها برمی‌دارد و رهایشان می‌کند:

دل چون هدت که بر ستیزی	خون دو سه بی گنه بریزی
آن کس که نه آدمیست گرگست	آهو کشی آهوئی بزرگست
چشمش نه به چشم یار ماند؟	رویش نه به نوبهار ماند؟
بگذار به حق چشم یارش	بنواز به باد نوبهارش
گردن مزنش که بی وفا نیست	در گردن او رسن روا نیست
آن گردن طوق بنهد آزاد	افسوس بود به تیغ پولاد

(همان: ۱۲۴)

هفت پیکر

بهرام گور پانزدهمین پادشاه ساسانی که در حیره پرورش یافته است از مرگ پدرش یزدگرد اول در ایران آگاه می‌شود. ایرانیان پس از مرگ پادشاه، پیر مردی خردمند را به سلطنت برمی‌گزینند. بهرام گور از سر تاج و تخت پدر نمی‌گذرد و برای تصاحب حکومت به ایران لشکر می‌کشد ولی مردم ایران زمین را در این منازعه بی‌گناه می‌داند و با نگاهی ترحم‌آمیز به آنها می‌نگرد:



و آن‌گه آورد عزم آن که چو شیر
تیغ بر دشمنان دراز کند
باز گفتا چرا ددی سازم
گرچه ایرانیان خطا کردند
در دل سختشان نخواهم دید
برکشد بر مخالفان شمشیر
در پیکار و کینه باز کند
اول آن به که بخردی سازم
کز دل آرم ما رها کردند
نرمی آرم که نرمی ست کلید

(نظامی، ۱۳۸۹، ۱۴۰)

اما ایرانیان به جای آن که در پیکار و کینه را بگشایند، راه دیپلماسی و مذاکره با مدعی پادشاهی را انتخاب می‌کنند. پادشاه نو بر تخت نشسته به بهرام گور نامه‌ای سرشار از لطف و مرحمت می‌نگارد و آمادگی‌اش را برای بازگرداندن تخت سلطنت اعلام می‌کند. بهرام با یک پیشنهاد ابتکاری قصد فیصله دادن به ماجرا را بدون جنگ و خونریزی دارد. او با پادشاه خودخوانده شرط می‌گذارد که تاج شاهی در میان دو شیر نهند و هر که توانست تاج را از میان دوشیر برگیرد، پادشاهی به او رسد. شاه خودخوانده از این کار سرباز می‌زند و از مسابقه کنار می‌کشد. بهرام به تنهایی دست به کار می‌شود و پس از نبرد با دو شیر، تاج شاهی را از آن خویش می‌سازد. بدین ترتیب بهرام با تدبیر کارساز خود از کشته شدن هزاران انسان بی‌گناه، هرج و مرج و نابسامانی‌های بسیار جلوگیری می‌کند. در منظومه «شرف‌نامه» نیز «خاقان چین» نامه‌ای مشحون از درشتی و نرمی به اسکندر می‌نویسد و ضمن تهدید او به تقابل شدید در صورت حمله، دست دوستی به سوی اسکندر دراز می‌کند. خاقان در نهایت با یک سلسله عملیات روانی، اسکندر را از حمله ویرانگر به سرزمینش باز می‌دارد (نظامی، ۱۳۸۰: ۱۸۶-۱۷۰).

در بخشی دیگر از داستان، بهرام گور در میانه شراب و شکار سخن‌کنیزی به نام «فتنه» را ناپسند و جسارت‌آمیز می‌شمارد و او را مورد غضب قرار می‌دهد. فتنه به بهرام گور می‌گوید که اگر می‌توانی مهارت خود را در شکار آشکار سازی سر گور را به سُمش بدوز. بهرام با چیره‌دستی تمام از عهده کار برمی‌آید و انتظار دارد که فتنه شاهکار او را بستاید اما فتنه جواب می‌دهد که این کار بر اثر تمرین فراوان انجام گرفته است و برای سلحشوری چون بهرام اهمیت چندانی ندارد. بهرام خشمگانه و صرفاً به خاطر یک حرف نسنجیده دستور قتل فتنه را صادر می‌کند و به سرهنگش می‌سپارد تا به زندگی او خاتمه دهد. سرهنگ فتنه را نمی‌کشد و او را در دهی نگه می‌دارد. آن ده قصری با شصت پله دارد. فتنه گوساله‌ای را از بدو تولد هر روز به دوش می‌گیرد و از پله‌ها بالا می‌برد. این کار تا شش سالگی گوساله مدام تکرار می‌شود. فتنه در مجلسی به صورت ناشناس ظاهر می‌شود و این کار محیرالعقول را در برابر بهرام به نمایش می‌گذارد. بهرام ادعا می‌کند که این کار در پی ممارست انجام شده است و حاصل زورآوری زن نیست. فتنه نقاب از رخ برمی‌کشد و خود را معرفی می‌کند و می‌گوید که چگونه است که شکار تو حاصل زورآوری است و گاو برکشیدن من حاصل تکرار و تمرین؟! بهرام شاه از کرده خود پشیمان می‌شود و عذرهای می‌آورد و کنیزک محبوب و فراموش‌شده‌اش را دوباره با خود به دربار می‌آورد. قسمت مورد تأکید در این مقال، صدور بی‌درنگ و بدون



تردید حکم قتل برای یک کنیزک است آن هم صرفاً به این جرم که سخنی بر زبان آورده که پادشاه را خوش نیامده است!

اسکندرنامه

اسکندرنامه زندگی افسانه‌آمیز اسکندر پادشاه مقدونیه را دربرمی‌گیرد و از دو بخش شرفنامه و اقبال‌نامه تشکیل شده است. اسکندر در این کتاب سه چهره دارد: ابتدا پادشاهی جنگ‌جو و جهان‌گشاست. سپس به مرتبه حکیمی می‌رسد و در نهایت به مقام پیامبری نائل می‌شود. در همه این مراحل خوی جنگاوری اسکندر را رها نمی‌کند. ذهنیتش با جنگ عجین شده است. طبیعی است که در هریک از این رشته نبردها هزاران انسان بی‌پناه کشته می‌شده‌اند. سلسله جنگ‌های او با زنگیان و روس‌ها در مثنوی اسکندرنامه با طول و تفصیل فراوان ذکر شده است. نظامی‌گزارش داستانی یکی از بزرگ‌ترین فتوحات اسکندر را در این بخش آورده است. امپراتوری ایران در جنگ گوگمل از اسکندر شکست خورد و در پی آن با قتل دارای سوم اقتدار هخامنشیان در هم شکست و سرتاسر ایران به تسخیر اسکندر درآمد. موضوع شایسته تدقیق در ارتباط با بحث ما تخریب آتشکده‌های زرتشتیان و بر باد دادن ثروت‌های افسانه‌ای پایتخت هخامنشیان است. اسکندر پس از فتح سرزمین پارس کمر به نابودی مظاهر تمدن و فرهنگ ایرانی بست. آیین زرتشتی به مثابه شیرازه این تمدن در دوران باستان، ایران را کلیتی سیاسی- فرهنگی می‌بخشید. اسکندر به دنبال گسستن این شیرازه بود و می‌خواست تا با انهدام آن، تمدن ایران را از درون فرو بپاشد. اسکندر شوش و تخت جمشید را به آتش کشید و نقل است که بسیاری از نسخه‌های چرمین اوستا و دیگر متون دینی باستان نیز در این بوالهوسی‌ها طعمه حریق شد. از این روی ایرانیان او را اسکندر گجستک (شوم و ملعون) لقب داده‌اند. اسکندر آن گونه که در اسکندر نامه نظامی بازتاب یافته است چندان به آزادی‌های دینی مستعمرانش اعتنایی نشان نمی‌داد و بر آن بود که به سرتاسر قلمرو گسترده‌اش رنگی از باورها و آیین‌های یونانی زند، چندان که در ایران زمین تا اواسط دوره اشکانیان نیز می‌توان نمادهایی از فرهنگ هلنیستی را مشاهده کرد. با این وجود، کشور گشایی‌های اسکندر و حکومت جانشینانش در کل، سبب مبادلات فرهنگی دامنه‌داری در دنیای آن روزها شد. اسکندر آتشکده‌ها را تخریب کرد و گنجینه‌های نهاده شده در آنها را به لشکریانش بخشید. زنان و دختران شوی‌نادر و به خدمت گرفته شده در این آتشکده‌ها را آزاد کرد. کتاب‌های علمی ایرانیان را به یونان فرستاد. نظامی معتقد است که اسکندر می‌خواست تا با برچیدن آیین زرتشتی، دین یکتاپرستی را جانشین آن سازد.

که رسم مغان کس نیارد به جای
به مادر نمایند رخ یا به شوی
مغان را ز میخانه آواره کرد
نگهداشت بر خلق دین درست
نماند آتش هیچ زردشتی‌ای

چنان داد فرمان شه نیک‌رای
گرامی عروسان پوشیده روی
همه نقش نیرنگ‌ها پاره کرد
جهان را ز دین‌های آلوده شست
به ایران زمین از چنان پشستی‌ای



دگر زان مجوسان گنجینه‌سـنج	به آتشکده کس نیاکنند گـنج
همان نازنینان گلنار چهر	ز گلزار آتشش بریدند مهر
چو شاه از جهان رسم آتش زدود	بهر آورد ز آتشش پرسـتنده دود
بفرمود تا مردم روزگار	جز ایزدپرستی ندارند کار
به دین حنیفی پناه آورند	همه پشت بر مهر و ماه آورند.

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۱۴)

یقیناً اسکندر تاریخی یکتاپرست نبوده است ولی چرا فردوسی و نظامی در صدد مشروعیت‌بخشی به شخصیت و عمل‌کردهای وی بوده‌اند؟ این، سؤالی است که پاسخ‌های پیچیده‌ای می‌توان برای مفروض داشت. در مورد نظامی و جامه مشروعیت پوشاندن‌اش به زرتشتی‌ستیزی اسکندر این احتمال را می‌توان مطرح کرد که بیم نظامی از انتقادات تند محافل محافظه‌کار که به زهد و پرهیزکاری گرایش داشتند و تاریخ و فرهنگ ایران باستان را رد می‌کردند، موجب این نوع موضع‌گیری‌ها از جانب او شده است تا از این طریق به اثر خود وجهه‌ای دینی ببخشد. ممکن است بر مطالب مذکور این ایراد را وارد ساخت که اسکندر اگر هم دست به چنین اعمالی زده است یونانی است و نمی‌شود همه آنها را به فرهنگ ایرانی و منظومه فکری شاعر نسبت داد. باید گفت که اسکندر نظامی دیگر آن اسکندر تاریخی و یونانی نیست بلکه شخصیتی است داستانی که با هنروری نظامی کاملاً به رنگ و هیئت ایرانی درآمده و روح ایرانی در فضای منظومه به کالبد او دمیده شده است. همه کتاب‌هایی که بعد از اسلام در حوزه فرهنگی ایران به شرح زندگی و جهان‌گشایی‌های اسکندر پرداخته‌اند این گونه‌اند.

بی‌گمان با اندکی مذاقه می‌توان موارد دیگری را نیز به این فهرست اضافه نمود که شرح و توضیح آنها از عهده این مقال بیرون است؛ مواردی مانند «داستان ملک‌زاده جوان مروی که پس از دیدن خوابی، دشمنان پیرش را با بی‌مدارایی تمام از میان برداشت تا ملک بر او مقرر شود.» (نظامی، ۱۳۷۸: ۱۵۱). (جالب آن است که در این فقره، نظامی قلع و قمع مخالفان را به بهانه جوان‌گرایی توجیه می‌کند. سخن سالار گنجه به وقت سرودن مخزن الاسرار جوانی حدوداً چهل ساله بود و با حسادت پیران تنگ نظر در محافل ادبی ازان دست و پنجه نرم می‌کرد. بعید نیست که آوردن این حکایت صرفاً از سر جوانی و به منزله واکنشی تند به تنگ‌چشمی آن دسته از ادبا بوده باشد. نظامی در موضعی دیگر نیز به حسودان و منکران خود به سختی تاخته است. برای مثال در لیلی و مجنون در بخشی با همین نام، برنتابندگان نام و آوازه خود را روباه، میمون مقلد، زردگوش و منافق، چرک دهان سگ، دزد، برادران یوسف، جهود، ابولهب و ... توصیف می‌کند. (نظامی، ۱۳۷۸: ۴۴-۴۰) از چنین صفات پیداست که نظامی تعادل و ثبات روانی خود را در تقابل با حریفان از دست داده است و می‌خواهد با چنین دشنام‌هایی عقده‌گشایی کند، در



حکایت ضمنی دیگری از لیلی و مجنون تاجداری مروی، مخالفان خود را با قساوت تمام به پای چند سگ خون‌خوار می‌اندازد.

در قصه شنیده‌ام که باری	بود است به مرو تاجداری
در سلسله داشتی سگی چند	دیوانه فش و چو دیو در بند
هر یک به صلابت گرازی	برده سر اشری به گازی
شه چون شدی از کسی بر آزار	دادیش بدان سگان خونخوار
هر کس که ز شاه بی‌امان بود	آوردن و خوردنش همان بود

(همان: ۱۷۰)

در هفت پیکر نعمان حکمران حیره و آموزگار بهرام گور، سمنار را از بالای قصر خورنق که خود او ساخته بود به پایین می‌افکند تنها به این بهانه که اذعان کرده بود اگر دستمزدی از این بیشتر می‌ستاندم می‌توانستم قصری به مراتب زیباتر از این بسازم. نعمان برای آن که میداد سمنار قصری از این باشکوه‌تر را برای دیگر پادشاهان بسازد و به این ترتیب آوازه قصر وی را در محاق افکند، دستور قتل سمنار را صادر کرد. (نظامی، ۱۳۸۹: ۱۲۱) و یا در آوردن شرّ، دو چشم خیر را:

شر که آن دید دشنه باز گشاد	پیش آن خاک تشنه رفت چو باد
در چراغ دو چشم او زد تیغ	نامدش کشتن چراغ دریغ
نرگسی را به تیغ گلگون کرد	گوهری را ز تاج بیرون کرد
چشم تشنه چو کرده بود تباه	آب نداداده کرد همّت راه

(همان: ۲۹۵)

و نیز بستن دست و پای سگی و شکنجه کردن و آویختنش از درخت، فقط به علت آن که به اقتضای طبیعتش عمل نموده و با ماده‌گرگی آمیزش کرده و گوسفندان را یکان یکان به چنگال همان ماده‌گرگ سپرده است. این عمل می‌تواند یکی از مصادیق خشونت در رفتار با حیوانات به شمار آید. (همان: ۳۳۶) و همچنین بریدن سر طوطیانوش دبیر اسکندر در طشتی زرین به دستور پادشاه زنگیان و سر کشیدن خون او که این عمل دمنشانه، رعب و وحشتی عظیم در دل سپاهیان اسکندر می‌افکند و می‌رود که تا جنگ مغلوبه شود ولی اسکندر با تدبیر وزیر، جنگی روانی به راه می‌اندازد. چند تن از زنگیان را دستگیر می‌کنند و یکی را در نزد دیگر اسرا سر می‌برند و سرش را به آشپز



می‌سپزند تا از آن، خوراکی برای اسکندر آماده کند. آشپز سر و مغز گوسفندی را به جای کله زنگی می‌پزد و به اسکندر می‌دهد. اسکندر در مقابل دیگر زنگیان به خوردن مغز زنگی مقتول وانمود می‌کند. دیگر زنگیان که شاهد آدم‌خواری اسکندر شده بودند آزاد می‌شوند و گزارش چنین کاری را به لشکر خویش می‌برند. زنگیان از شنیدن چنین واقعه هولی ضعف بر دلشان مستولی می‌شود و بدین سان کارزار را به اسکندر می‌بازند. (نظامی، ۱۳۸۰: ۶۲) واضح است که ارائه همه این تصاویر از سوی نظامی به منظور تبلیغ خشونت نیست. نظامی شاعری صلح‌جوست ولی مدعای اصلی مقاله آن است که با تصاویر خشن نمی‌توان به جنگ با خشونت رفت. تبعات ناخواسته ترسیم چنین تصاویری گاه خود خشونت‌زاست.

در هریک از این بیست موردی که به عنوان مصادیق خشونت یا مدارا برشمردیم قربانیان خشونت عمدتاً مردان، سپس زنان و در نهایت حیوانات‌اند. تقریباً می‌شود گفت که سخنی از کودکان در این حوزه به میان نیامده است؛ حال آن که امروزه کودکان بیشترین قربانی خشونت‌اند. در ادبیات کهن کمتر از کودکان یاد شده است. مریم، لیلی، فتنه و به تعبیری روشنگ به نحوی قربانیان خشونت در داستان‌های نظامی‌اند. اسکندر هر چند با خانواده دارا با احترام برخورد می‌کند و بنا به وصیت دارا دخترش روشنگ را به زنی می‌گیرد اما بدیهی است که این ازدواج چندان با خواست و رضایت روشنگ نبوده است به ویژه که بعدها اسکندر، روشنگ را با دستور خویش به یونان می‌فرستد و به احتمال زیاد این امر نمی‌تواند به اختیار و انتخاب او باشد. (همان: ۱۲۵) لیلی به اجبار خانواده و مشخصاً پدرش، به ازدواج مردی که دوستش در نمی‌آید می‌شود و تقریباً در تمام داستان در نوعی حصر و انزوا خواه از طرف خانواده و خواه خودخواسته به سر می‌برد.

نتیجه‌گیری

نظامی گنجوی یکی از حکیمان انسان‌دوست و اخلاق‌مدار تاریخ ادبیات فارسی به شمار می‌رود. او البته کمتر دست‌خوش تعصبات شدید عقیدتی شده است. در منظومه‌های متنوعش، هم مناظری از خشونت به چشم می‌خورد و هم نشانه‌های روشنی از رواداری و تحمل دیده می‌شود. آنجا که کلام نظامی رنگ خشونت می‌پذیرد تأثیر درشت‌ناکی نهادینه شده در ذهنیت تاریخی ایرانیان آشکار است. هیاهوی جنگ از اغلب منظومه‌های نظامی به گوش می‌رسد. جنبه دیگر قضیه را نیز نباید نادیده گرفت. پادشاهان گوش به معترضان تندخوی خود می‌دهند. شیرین، خسرو را به مدارا و رعیت‌نوازی دعوت می‌کند و بهرام با تدبیری هوشمندانه مانع از وقوع جنگ با هم‌وطنانش می‌شود لیکن از سوی دیگر مجنون عاشق، برای تصاحب لیلی از زور استفاده می‌کند، دو حکیم با دو نظر متفاوت علمی کار دشمنایگی را بدانجا می‌رسانند که حاضرند دیگری را به قتل برسانند و سرانجام این که اسکندر پس از اشغال ایران، با بی‌مدارایی تمام، آتشکده‌های زرتشتیان را تخریب می‌کند، رسوم دینی آنان را برمی‌چیند، شهرهای باشکوه را در



آتش قهر خود می‌سوزاند و کتاب‌های علمی ایران زمین را به مقدونیه انتقال می‌دهد. علاوه بر این‌ها در مقاله به این نتایج نیز دست یافته‌ایم:

- نظامی به صورت مستقیم از رواداری حمایت کرده و به مقابله با انواع خشونت پرداخته‌است اما گاه ناخواسته در مقام راوی داستان، ابعادی از خشونت را در جامعه عصر خود به تصویر کشیده‌است. از سر بردن و درآوردن چشم تا شکنجه و سخت‌گوشی مانند در پای سگان وحشی انداختن محکومان و به پایین افکندن آنها از عمارت‌های بلند.

- قربانیان خشونت در داستان‌های کوتاه و بلند نظامی عمدتاً مردان سپس زنان و در نهایت حیواناتند. نمونه‌هایی از خشونت علیه کودکان در خمسه دیده نمی‌شود.

- پادشاهان و حاکمان در برخی از مواضع، پیشگام مداراگری و پرهیز از خشونتند هر چند بعضی دیگر رفتارهای خشنی را در قبال رعایا در پیش می‌گیرند. زنان داستان‌ها، مانند شیرین و پیرزن صریح‌اللهجه در مخزن‌الاسرار پادشاهان را دعوت به رفق و ملاحظت در حق مردم می‌کنند.

- نقد منصفانه، پند و اندرز، مذاکره و دیپلماسی، احترام به کرامت انسانی، پاسداشت طبیعت و حیوانات، پرهیز از خشم، احترام به ادیان و مذاهب دیگر و مراقبت حاکمان از اعمال زبردستان خود از جمله راه‌کارهایی است که نظامی به صورت مستقیم یا غیر مستقیم برای جلوگیری از اشاعه خشونت به مخاطبان پیشنهاد می‌کند.

- همه قهرمانان داستان‌های نظامی شخصیتی دوجبهی دارند. در جایی مروج صلح و آشتی‌اند و در جایی دیگر رفتارهای خشونت‌آمیز از آنان سر می‌زند. در شخصیت همگی درشتی و نرمی باهم درآمیخته‌است. حتی شیرین و مجنون که شخصیت‌هایی آرمانی‌اند به بدن خود خشونت روا می‌دارند یکی خودکشی می‌کند و دیگری خودآزار است. بهرام گور و اسکندر که در ذهنیت نظامی پادشاهانی آرمانی‌اند گاه با قساوت عمل می‌نمایند و فرمان‌های خشونت‌آمیز صادر می‌کنند.



فهرست منابع

بهمنی مطلق، یدالله. (۱۳۸۸) «کنش‌ها و منش‌ها در خسرو و شیرین». نشریه کتاب ماه ادبیات، شماره ۳۴ (پیاپی ۱۴۸).

حمیدیان، سعید (۱۳۷۳) آرمان‌شهر زیبایی، تهران: قطره.

حیدری مهدی. (۱۳۹۲) «تساهل و مدارا در تصوف اسلامی؛ بر اساس متون نثر از آغاز تا پایان سده چهارم قمری»، نشریه ادیان و عرفان، سال چهل و ششم، شماره دوم.

خداپناهی، محمدکریم. (۱۳۸۰) روان‌شناسی فیزیولوژیک، تهران: سمت.

رحیم‌پور ازغدی، حسن. (۱۳۷۷) بررسی انتقادی موضوع تساهل. به نقل از مجموعه مقالات «تسامح؛ آری یا نه؟»، دفتر نخست، گردآوری مؤسسه فرهنگی اندیشه معاصر، چاپ اول، تهران، نشر خرم.

روح‌الامینی، محمود. (۱۳۸۱)، فرهنگ و زبان گفتگو به روایت تمثیل‌های مثنوی مولوی بلخی؛ نگرشی مردم‌شناختی. چاپ اول، تهران: نشر آگه.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۶) با کاروان حله؛ مجموعه نقد ادبی، تهران: جاویدان.

_____ (۱۳۸۹) پیر گنجه در جست‌وجوی نا کجاآباد، تهران: سخن.

_____ (۱۳۶۹) کارنامه اسلام، تهران: امیر کبیر.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۷) بوستان، با تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱) سبک‌شناسی شعر تهران: نشر میترا.

لزگی، سید حبیب‌الله و مهدی حجوی. (۱۳۸۴) «خشونت و مدارا در ادبیات کودک (با نگاهی به دو نمایشنامه کودکانه)»، مجله علمی، پژوهشی پژوهشنامه علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۴۵ و ۴۶.



مرتضوی قهی، فاطمه و مرتضی منادی. (۱۳۸۸) «بررسی مفاهیم صلح و خشونت در سینمای دفاع مقدس»، نشریه/اندیشه‌های نوین تربیتی، دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی دانشگاه الزهراء، دوره ۵، شماره ۱.

معین، محمد (۱۳۸۸) فرهنگ فارسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

میسراهی، روبر. (۱۳۷۸) اسپینوزا: تسامح و آزادی بیان. به نقل از مجموعه مقالات «تسامح از دیرباز تا امروز»، ترجمه مازیار مهیمنی و محمد رضا شیخی محمدی، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.

نصراصفهانی، علی؛ انصاری، محمد اسماعیل؛ شائمی، علی؛ آقاحسینی، حسین. (۱۳۸۸) «تحمل و مدارا به عنوان یکی از اجزای سرمایه اجتماعی با تکیه بر دیدگاه سعدی»، فصلنامه مطالعات ملی، سال دهم، شماره ۴.

نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۱) اقبال‌نامه نظامی گنجوی، به تصحیح دکتر برات زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

_____ (۱۳۷۶) خسرو و شیرین، به تصحیح دکتر برات زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

_____ (۱۳۸۰) شرف‌نامه نظامی گنجوی. به تصحیح دکتر برات زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

_____ (۱۳۷۴) لیلی و مجنون نظامی گنجوی، به تصحیح دکتر برات زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

_____ (۱۳۷۸) مخزن الاسرار، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی؛ به کوشش سعید حمیدیان، تهران: انتشارات قطره.

_____ (۱۳۸۹) هفت پیکر، به تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، تهران: انتشارات امیر کبیر.

نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۳) «عرفان اسلامی، مکتب تسامح و تساهل»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره جدید، شماره ۱۶ (پیاپی ۱۳).

واصفی، صبا و حسن ذوالفقاری (۱۳۸۸) «خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی»، پژوهش‌های زنان، دوره ۷، شماره ۱.



Survey on some manifestations of moderateness and violence in Nizami Ganjavi's Khamsa

Saeed Karimi Qarababa¹

Persian old literature has always proclaimed kindness and moderateness and has avoided violence, dispute and vengeance. Therefore, Iran society and history has passed through different and stressful paths. Literature represents a vague and blurred image of uncontrolled violence in its deep layers though disputes and war has woven with Iranian society warp and woof. Nizami Ganjavi is one of the Iranian poets and advocate of peace that love and friendship is felt in his poems. However, in the depth of his works, the traces of the mentality based on violence and lack of moderateness can be found unintentionally. For instance, war is one of the main content of Nizami poems and even the traces of violence can be seen in the realm of love. The lover Majnun tends to act violently for possessing of Leila, in Makhzanoal- Asrar (Treasure of Mysteries) two scholars with different scientific viewpoints debated so that they are ready to kill each other and finally, Alexander destructs the Zoroastrian temples violently and abolishes their religious rituals and put fire on their magnificent cities and transfers Iranians academic texts to Macedonia. On other hand, the manifestations of moderateness in Nizami verse are wonderful. Shirin invites Khosrow to moderation and hospitality of the people. Bahram prevents war with his compatriots with intelligent planning and the kings respond the protestors.

Key words: Nizami Ganjavi, Khamsa, violence, moderateness, war.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

¹ . Assistant Professor in Persian Language and Literature, Payame Noor University// karimisaeed58@pnu.ac.ir.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

رابطه شاهان اشکانی با پهلوانان دوره کیانی

دکتر مصطفی سعادت^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۷/۱۲/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۸/۲/۱۶

چکیده

برخی پژوهشگران معتقدند که گروهی از پهلوانان کیانی شاهان (یا شاهزادگان) اشکانی هستند که در کسوت پهلوانان کیانی به داستان‌های ملی راه یافته‌اند. هدف عمده نوشته‌ی حاضر اینست که آیا واقعا برخی از اشکانیان پس از کندن کسوت شاهی، جامه‌ی پهلوانی پوشیده و به داستان‌های حماسی ایران راه یافته‌اند؟ این تغییر در زمان اشکانیان یا ساسانیان رخ داده است. اگر در زمان اشکانیان رخ داده، اشخاصی که ادعا می‌شود وارد داستان‌ها شده‌اند، باید دارای محبوبیتی فوق‌العاده بین مردم بوده باشند تا با ورود آنان به داستان‌ها، باعث افزایش جذابیت و اقبال مردم به داستان‌ها شده باشد. شاهان دوره اشکانیان که ادعا شده است که به کسوت پهلوانی در آمده‌اند، نشانی از دلیری و جانفشانی برای اعتلای فرهنگی کشور دیده نمی‌شود، اعمالشان منطقی و زمامداریشان همراه با عدالت و مردماری نیست. این تغییرات نمی‌تواند مربوط به دوران ساسانیان باشد. از اشکانیان شاه و شاهزاده‌ای را نمی‌شناسیم که از چنان محبوبیتی برخوردار بوده باشد که ساسانیان موفق نشده باشند وی را از خاطره جمعی بزایند. اگر از اشکانیان فرد بسیار محبوبی وجود داشته، پذیرفتنی نیست که ساسانیان، اجازه داده باشند او به عنوان پهلوانی کیانی وارد داستان‌ها شود. نام، ابزار شناسایی افراد است. دلیلی ندارد که نام افراد عادی با شاهان و پهلوانان نتواند همسان باشد و عجیب نیست که نام‌هایی برای مدت طولانی در جامعه‌ای رواج داشته باشد. علیرغم اینکه قهرمانان دوره کیانی می‌توانند واقعیت تاریخی داشته باشند، ولی یکسان پنداری برخی از آنان با شخصیت‌های دوره اشکانی صحیح نیست.

کلید واژه‌ها: اشکانیان، کیانیان، حماسه ملی

^۱ . استاد دانشگاه شیراز // saadat@shirazu.ac.ir



مقدمه

برخی از محققین، شخصیت‌های داستان‌های دوره‌های پیشدادیان و کیانیان را شخصیت‌هایی تاریخی می‌دانند. (ر.ک پیرنیا ۱۳۸۳: ۱۲۸-۱۵۴؛ صفا ۱۳۶۳: ۵۷۵-۵۸۸؛ نولدکه ۱۳۶۹: ۲۴-۲۷؛ کویاجی ۱۳۶۲: ۱۴۰-۱۹۷؛ سعادت ۱۳۹۳: ۸۳-۷۳) در بسیاری از مواقع این شخصیت‌ها نماینده خاندان‌هایی بوده‌اند که طی سالیان دراز آهسته آهسته اسامی تک‌تک آنان به دست فراموشی سپرده شده و تنها نام و نشان فردی که نسبت به دیگران برجسته‌تر بوده و یا در هنگام زیست وی، اتفاقات بسیار مهمی رخ داده، باقی‌مانده و تمامی حوادث آن دوران به وی نسبت داده شده است. (پیرنیا ۱۳۸۳: ۹۱-۱۵۶) شایان ذکر است که در داستان‌های حماسه ملی، شواهد متعددی از تحریف وقایع تاریخی وجود دارد از جمله تاریخ مادها و هخامنشیان به طور کلی حذف شده (سعادت ۱۳۹۴: ۵۳-۷۰) و تاریخ اشکانیان نیز دچار تحریفاتی شده است. (ر.ک مسعودی ۱۳۸۱: ۹۱-۹۲؛ بیرونی ۱۳۶۳: ۱۵۴-۱۶۳؛ رحمتی ۱۳۹۴: ۴۵-۲۳)

پیشینه بحث

در داستان‌های حماسه ملی، نام و نشان شخصیت‌هایی آمده است که برخی شاه و برخی دیگر پهلوان هستند. برخی از محققین گروهی از پهلوانان دوره کیانی را «پهلوانان اشکانی» می‌نامند. (صفا ۱۳۶۳: ۵۷۵) مطرح شده است که «پهلوانان اشکانی»، در اصل شاهان یا شاهزادگان اشکانی هستند که بتدریج به داستان‌های ملی راه یافته‌اند و در شمار پهلوانان دوران کیانی درآمده‌اند. این گروه شامل گودرزیان، فرود، پلاشان، میلادیان، برزینیان و فریدونیان هستند. (صفا ۱۳۶۳: ۵۷۵) در این میان خاندان گودرزیان (شامل شخصیت‌هایی همچون گودرز کشوادگان، گیو، بیژن، رهام و بهرام) نسبت به سایرین دارای مقام و موقعیت برجسته‌تر و مهمتری هستند. (صفا ۱۳۶۳: ۵۷۵-۵۸۱)

هدف نوشته‌ی حاضر تحقیق پیرامون این سوال است که آیا واقعا برخی از پهلوانان دوره کیانی همان شاهان یا شاهزادگان اشکانی هستند که پس از حذف نام و نشان‌شان به عنوان شاهان سلسله اشکانی، جامه‌ی پهلوانی پوشیده و به داستان‌های حماسی راه یافته و به ادامه حیات پرداخته‌اند؟

تحریف تاریخ اشکانیان

در شاهنامه فردوسی و کتب تاریخی نوشته شده در چند سده نخست پس از ظهور اسلام، تاریخ ایران باستان به دوره‌های زیر تقسیم می‌شود: دوران پیشدادیان، کیانیان، اشکانیان و ساسانیان. (ابن اثیر ۱۳۷۴، ج ۱: ۴۳۸-۴۴۰) فردوسی در شاهنامه رخداد‌های بین شکست از اسکندر تا روی کار آمدن ساسانیان (که به روایت خودش دو قرن بوده است) را در ابیاتی بسیار اندک بیان می‌کند و به صراحت عنوان می‌دارد که نام و نشان آنان را در نامه خسروان ندیده است (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۵: ۱۳۵-۱۳۶):



چو کوتاه شد شاخ و هم بیخ‌شان
ازیشان بجز نام نشنیده‌ام

نگوید جهان‌دیده تاریخ‌شان
نه در نامه‌ی خسروان دیده‌ام

امروزه، فاصله زمانی سقوط هخامنشیان تا ظهور ساسانیان (شامل حکمرانی اسکندر، سلوکیان و اشکانیان) بیش از پنج قرن (از ۳۲۳ ق.م تا ۲۲۴ م) در نظر گرفته می‌شود (کاتوزیان ۱۳۹۲: ۴۵-۵۴)، لذا مقدار زیادی از این دوران برای قرن‌ها در پرده ابهام قرار داشته است. در کتاب‌های تاریخی نوشته شده در سده‌های نخست اسلامی نیز وضعیت به همین گونه است. (ر.ک طبری ۱۳۷۵، ج ۲: ۴۹۶-۵۰۱؛ ابن‌اثیر ۱۳۷۴، ج ۱: ۳۴۶-۳۴۹ و ۴۳۹؛ ابن‌بلخی ۱۳۷۴: ۱۶۹-۱۶۷؛ مستوفی ۱۳۸۱: ۹۸-۱۰۲؛ گردیزی ۱۳۸۴: ۸۲-۸۴؛ قزوینی ۱۳۸۶: ۶۰-۶۳؛ ناشناس مولف مجمل‌التواریخ ۱۳۸۹: ۳۲ و ۵۸-۶۰؛ میرخوند ۱۳۷۵: ۱۵۷-۱۶۲؛ مسعودی ۱۳۸۱: ۸۹-۹۳)

در کتاب‌های التنبیه و الاشراف (مسعودی ۱۳۸۱: ۹۱-۹۲)، آثارالباقیه (بیرونی ۱۳۶۳: ۱۵۴-۱۶۳) و مجمل فصیحی (فصیح احمد بن جلال الدین محمد خوافی ۱۳۴۱: ۱۳۵-۱۳۶) به تغییراتی اشاره کرده‌اند که توسط ساسانیان در مدت حکمرانی اشکانیان و حذف نام تعدادی از شاهان اشکانی داده شده است. این تحریف تاریخی دارای انگیزه‌های متعدد و گوناگونی بوده است. (رحمتی ۱۳۹۴: ۲۳-۴۵) پیش از اینکه به نقد نظریه تغییر و تحول اشخاص از تاریخ اشکانی به داستان‌های ملی بپردازیم، براساس داستان‌های حماسه ملی و تاریخ، اطلاعات مختصری پیرامون شخصیت‌های مورد بحث آورده می‌شود.

گودرزبان

حسب داستان‌های حماسه ملی، پس از خاندان سام، خاندان «گودرز کشاورزان» دارای مقام بسیار والایی در عهد کیانیان می‌باشد. موسس این خاندان «کشواد زرین کلاه» از پهلوانان دوره «فریدون» و پدر گودرز، پهلوان بزرگ و برجسته عهد «کی‌کاووس» و «کی‌خسرو» است. گودرز، پسران و نبیرگان بسیاری دارد. «درفش کاویان» در اختیار این خاندان بوده است. (صفا ۱۳۶۳: ۵۷۵) «گیو»، شجاع‌ترین فرد از این خاندان، مفتخر به همسری با «بانوگشسب» (دختر رستم) می‌باشد (بانوگشسب‌نامه ۱۳۹۳: ۱۵۶-۱۶۹) و حاصل این وصلت یعنی «بیژن»، از نام‌آوران دوران کیانی است. رهام، بهرام و هجیر از دیگر پهلوانان معروف خاندان گودرز هستند. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۳: ۲۸۷-۲۸۹) در بسیاری از نبردهایی که بین ایرانیان و تورانیان در می‌گیرد، اعضای این خاندان حضوری فعال دارند. به استناد بندهش، «گیو گودرزبان» فرزند رشید گودرز، از جمله‌ی بی‌مرگان (افراد جاویدان) می‌باشد. (فرنغ دادگی ۱۳۹۰، بخش ۱۴: ۱۲۸) بنابه روایت فردوسی، هنگامی که کی‌خسرو، ترک تاج و تخت پادشاهی می‌کند، گیو و بیژن از جمله معدود افرادی هستند که وی را در سفر بی‌بازگشتش همراهی می‌کنند. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۰۸-۱۳۷)



اما در تاریخ، «گودرز» (اشک بیستم) یکی از پادشاهان اشکانی است. پس از مرگ «اردوان سوم» (اشک هجدهم) رقابت بین دو پسر او «واردان» و «گودرز» در می‌گیرد. در این رقابت «واردان» پیروز می‌شود و به عنوان اشک نوزدهم بر تخت شاهی جلوس می‌کند. واردان در سال ۴۶ میلادی، در توطئه‌ای که نجبا علیه او طراحی کرده بودند، کشته می‌شود و بلافاصله گودرز به سلطنت می‌رسد. گودرز به منظور مصون ماندن از سوء قصد مخالفان و چیرگی بر مدعیان داخلی، تمامی برادران، خویشاوندان و نزدیکان خود را می‌کشد و محیطی پر از رعب و وحشت و سوء ظن را در دربار حاکم می‌کند. این رفتار جابرانه و شدید باعث می‌شود که عده‌ای از نجبا، از امپراتور روم درخواست کنند تا «مهرداد»، پسر (و یا به روایتی نواده‌ی) «فرهاد چهارم» که در روم می‌زیسته است را به ایران بفرستد تا به دعوی سلطنت پرداخته و جای گودرز را بگیرد. «کلودیوس» (امپراتور روم) چنین می‌کند ولی گودرز می‌تواند مهرداد را شکست دهد و او را به اسارت گیرد. بر خلاف انتظاری که از گودرز می‌رفته است، مهرداد را نمی‌کشد بلکه پس از فحاشی به او آزادش می‌سازد. پس از این واقعه گودرز در سال ۵۱ میلادی می‌میرد و احتمال می‌رود که وی در یک توطئه به هلاکت رسیده باشد. روی هم رفته گودرز اشکانی، نمونه کامل یک پادشاه ستم‌کار است. (زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۶۸-۱۶۶)

مقایسه عملکرد «گودرز اشکانی» با «گودرز کشوادگان» (پهلوان کیانی) به خوبی نشان دهنده فاصله بسیار زیاد بین این دو شخصیت است. صرف تشابه در نام و یا مشابهت اندکی که در سرگذشت این دو وجود دارد (نظیر اینکه گودرز داستانی در ناحیه گرگان دارای اقتدار و حکومت بوده و گودرز اشکانی نیز در ناحیه شمال شرق ایران دارای موقعیتی بوده)، نمی‌تواند دلیل کافی برای این همان‌پنداری این دو شخصیت باشد. باید توجه شود که اشکانیان (فرای ۱۳۷۷: ۲۹۰) و کیانیان (کریستن‌سن ۱۳۵۵: ۲۱-۲۴) هر دو در یک ناحیه حکومت داشته‌اند.

فرود

در شاهنامه فردوسی، «فرود» حاصل ازدواج «سیاوش» با «جریره» (دختر پیران و پسه) و برادر ناتنی «کی خسرو» است. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۲: ۱۶۲-۱۶۳ و ۱۸۰-۱۸۱) پس از به پادشاهی رسیدن کی خسرو و در اولین لشکرکشی که به منظور خونخواهی سیاوش با تورانیان می‌کند، کی خسرو به «طوس» (فرمانده سپاه ایران) سفارش می‌کند که از جایی که فرود زندگی می‌کند، گذر نکنند. او نگران است که مبادا به برادرش آسیبی وارد شود (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۲: ۲۹۶-۲۹۹)؛ خیره سری طوس و مشاوره نامناسبی که فرود دریافت می‌کند، سیر حوادث را به گونه‌ای پیش می‌برد که فرود جوان در خاک و خون می‌گلتد. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۲: ۲۹۹-۳۱۵) علیرغم اینکه «بهرام» (از خاندان گودرز) که با سیاوش رابطه دوستانه داشته است، تلاش می‌کند تا کار به درگیری کشانیده نشود (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۲: ۳۰۴-۳۰۸) ولی حوادث به گونه‌ای رقم می‌خورند که «فرود» به دست «بیژن» که او نیز از خاندان گودرز است، کشته شود. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۲: ۳۱۵-۳۱۹)



در تاریخ، «واردان» (=واردانس، اشک نوزدهم) پس از مرگ پدرش «اردوان سوم» (اشک هجدهم) به رقابت با «گودرز» (برادرش یا برادرخوانده‌اش) می‌پردازد و پس از پیروزی بر گودرز، جانشین پدر می‌شود. پس از مدتی، نجبا که از واردان ناراضی هستند، گودرز را تحریک می‌کنند تا دوباره در مقابل واردان قد علم کند. کار به مقابله سپاهیان کشیده می‌شود، اما پیش از آغاز جنگ، واردان و گودرز متوجه قصد نجبا که همانا از میان برداشتن هر دوی آنان بوده است می‌شوند؛ بنابر این با هم آشتی می‌کنند، سلطنت به واردان می‌رسد و حکومت گریان و اطراف آن نصیب گودرز می‌شود. پس از چندی مجدداً گودرز سر به طغیان بر می‌دارد و در توطئه‌ای که نجبا تدارک دیده بودند، واردان از بین می‌رود و سلطنت به گودرز می‌رسد. (زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۶۶-۱۶۷)

شخصیت «واردان» با «فرو» هیچ نقطه مشترکی ندارد، بجز اینکه هر دو در یک ناحیه کشته می‌شوند و در کشته شدن هر دوی آنان گودرز نامی (یا خاندان گودرز) و تعدادی از نجبا نقش موثری داشته‌اند. در سطور بالا نیز نشان دادیم که گودرز اشکانی نمی‌تواند با گودرزی که پهلوان عهد کیانی بوده است، یک شخص باشد. باید توجه داشت که واردان و گودرز تاریخی برای رسیدن به شاهی با یکدیگر رقابت می‌کنند در حالی که با توجه به روایات داستانی، فرود هیچ اصطکاک منافی با «گودرز داستانی» نداشته است. واردان جانشین پدر می‌شود ولی فرود شخصی است که نه پدرش تاج و تخت داشته، نه وی جانشین پدر می‌شود و نه حتی در پی جانشینی پدر بزرگش (کی کاووس) بوده است. واردان با برادرش نبرد می‌کند و بالاخره توسط وی از میان برداشته می‌شود، ولی برادر فرود (یعنی کی خسرو) حامی اوست و تدابیری اندیشیده که برادرش در امنیت زندگی کند. حسب روایت فردوسی، کی خسرو پس از اینکه متوجه کشته شدن برادرش می‌شود، بر طوس که از دستور او سرپیچیده بوده و به همین خاطر اسباب کشته شدن فرود را مهیا کرده است، خشم می‌گیرد و او را تنبیه می‌کند. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۲: ۳۳۳-۳۳۶)

فرهاد

در شاهنامه فردوسی «برزینیان» یکی از خاندان‌هایی معرفی شده است که کی خسرو را در جنگ با تورانیان کمک می‌کرده‌اند. بزرگ این خاندان، «فرهاد» نام دارد. این فرهاد با «فرهاد اشکانی» یک شخصیت دانسته شده است. (صفا ۱۳۶۳: ۵۸۶-۵۸۷)

از میان شاهان اشکانی پنج تن، فرهاد نامیده می‌شده‌اند. در تاریخ آمده است که توده‌ی مردم علیه «فرهاد دوم» شورش می‌کنند. (پیرنیا ۱۳۷۸: ۱۴۶) وی توان مقابله با سکاها که قلمرو پارت را مورد هجوم قرار داده بودند نداشته است. (پیرنیا ۱۳۷۸: ۱۴۷؛ زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۵۶) «فرهاد سوم» توسط پسرانش (که پس از وی به سلطنت می‌رسند) مسموم می‌گردد. (پیرنیا ۱۳۷۸: ۱۵۱) «فرهاد چهارم» در ابتدای زمامداری خود، برادرانش را می‌کشد تا سلطنتش بلامنازع باشد و پدرش را نیز به خاطر اینکه وی را ملامت می‌کرده است به قتل می‌رساند. (گیرشمن ۱۳۷۲: ۲۹۹) وی رفتاری ناشایست با نجبا در پیش می‌گیرد و حتی تعدادی از بزرگان را از صحنه خارج می‌کند تا



خیالش از هرگونه تحرک و توطئه‌ای آسوده باشد. در مدت شاهی وی، شخصی به نام «تیرداد»، شورش می‌کند که مورد استقبال مردم قرار می‌گیرد و برای مدت سه سال به تخت می‌نشیند. در این مدت فرهاد مجبور به ترک کشور می‌شود. (زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۶۲) فرهاد چهارم در نبردی که با تیرداد داشته است برای اینکه زانی که با او همراه بوده‌اند به دست دشمن نیفتند، همگی را از دم تیغ می‌گذرانند. (زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۶۲)

«فرهاد پنجم» با همدستی مادرش (که در اصل کنیزی رومی بوده) پدرش را مسموم می‌کند و به جای او به تخت می‌نشیند. این فرهاد برای اینکه پادشاهیش توسط امپراتور روم به رسمیت شناخته شود، از ارمنستان صرف‌نظر می‌کند. او مورد نفرت مردم قرار می‌گیرد و نجبا وی را از سلطنت برکنار می‌کنند و سپس او را در شکارگاه می‌کشند تا کشور از جورش رهایی یابد. (گیرشمن ۱۳۷۲: ۳۰۱-۳۰۲)

هیچکدام از این افراد عملکرد درخور توجهی نداشته‌اند که به موجب آن محبوبیتی در بین مردم پیدا کند تا بتواند با ورود به داستان‌های حماسه ملی به عنوان پهلوانی که نماینده خاندانی معتبر است در کنار «کی خسرو» به نبرد با دشمن ایران بپردازد.

پلاشان

به روایت فردوسی، پس از کشته شدن فرود، سپاهی به فرماندهی طوس به عزم جنگ با تورانیان به جانب «کاسه‌رود» می‌رود. پهلوانی به نام «پلاشان» مامور تحقیق در احوال لشکر ایران می‌شود. بیژن به نبرد با وی می‌پردازد و او را می‌کشد. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۲: ۳۲۱-۳۲۳) گفته شده که «پلاشان» همان «بلاش اول» اشکانی است. (صفا ۱۳۶۳: ۵۸۴)

در تاریخ اشکانیان، پنج پادشاه به نام «بلاش» به حکومت می‌رسند. «بلاش اول» به عنوان اشک بیست و دوم و بلاش‌های دوم تا پنجم به عنوان اشک‌های بیست و چهارم تا بیست و هفتم به ترتیب یکی پس از دیگری به تخت سلطنت می‌نشینند. در این میان، اولین نفر، یعنی «بلاش اول» پادشاهی مقتدر بوده است. پس از وی دولت اشکانی روی به انحطاط می‌گذارد. (پیرنیا ۱۳۷۸: ۱۶۲؛ زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۶۸) او به منظور مقابله با توطئه‌های داخلی، راه حلی منطقی بر می‌گزیند، مثلاً وی آذربایجان را به یکی از برادرانش و ارمنستان را به برادر دیگرش وامی‌گذارد. (زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۶۸) وی به مدت بیست سال شاهی می‌کند. علیرغم اینکه مادرش یونانی‌تبار بوده و در سکه‌هایش خویشتن را «دوستدار یونان» معرفی می‌کرده، به فرهنگ و آداب ملی ایرانی علاقه نشان می‌داده است؛ از جمله اینکه در مقابل نفوذ آداب رومی در دربار پارت از خود مقاومت نشان می‌دهد. (زرین کوب ۱۳۹۰: ۱۷۰) در زمان این پادشاه تلاش‌هایی برای احیای فرهنگ ملی صورت می‌گیرد، از جمله اینکه به دستور وی اقدام به جمع‌آوری اوستا می‌شود. (پیرنیا ۱۳۷۸: ۱۶۱)



با مقایسه عملکرد «پلاشان» شاهنامه با «بلاش اول» اشکانی، نمی‌توان به وجوه مشترکی دست یافت تا بتوان این دو را یک تن پنداشت. اینکه پادشاهی که رفتارش با منطق بیشتر سازگار است و به فرهنگ و آداب ملی علاقه‌مندی نشان می‌دهد را با پهلوانی تورانی که دشمن ایران است، یکی بدانیم، جای تعجب بسیار دارد.

تدوین داستان‌های حماسه ملی

داستان‌های حماسه ملی در فرآیند تکوین خویش مراحل متعددی را پشت سر نهاده تا به صورت کنونی در آمده است. (دوستخواه ۱۳۸۴: ۱۷-۱۰۱) در این فرآیند، زمانی داستان‌ها به صورت شفاهی و از سینه‌ای به سینه دیگری انتقال می‌یافته است. (زرشناس ۱۳۸۴: ۴۸-۵۱) و پس از گذشت مدت‌ها، داستان‌ها به کتابت در می‌آیند. در هنگام کتابت، تدوین داستان‌ها نیز صورت می‌پذیرد. بدیهی است که داستان‌ها پس از نوشته شدن، کمتر دستخوش تغییر و تحول می‌شوند.

تحقیقات نشان داده که سرآغاز تدوین و کتابت این داستان‌ها روزگار اشکانیان است. (فرای ۱۳۷۷: ۳۱۸) «گوسان‌ها» در دوران حکومت پارتیان و ساسانیان، داستان‌های تاریخی، حماسی و عاشقانه را به برای دیگران بازگو می‌کرده‌اند، به عبارت دیگر اینها برپا دارنده و نگاهبان سنت شفاهی بوده‌اند. (زرشناس ۱۳۸۴: ۴۸-۵۱) در دوران ساسانیان نیز تدوین جدیدی از داستان‌های حماسه ملی صورت می‌گیرد (آموزگار ۱۳۹۰: ۱۸۸-۱۸۹) و همین ویرایش جدید از جمله مهمترین منابع کتب نوشته شده در دوران اسلامی بوده است. مطالبی که در سینه گوسان‌ها از نسلی به نسلی دیگر انتقال می‌یافته بخشی از منابع خدای‌نامه پهلوی را تشکیل می‌داده و تاثیر آن بر شاهنامه فردوسی به خوبی آشکار است. (آموزگار ۱۳۹۰: ۱۸۶)

نقد نظریه یکسان‌پنداری برخی از شاهان (یا شاهزادگان) اشکانی با پهلوانان کیانی

تشابه نامی بین برخی از پهلوانان دوره کیانی با شاهان یا شاهزادگان اشکانی و همچنین یافتن برخی از رخدادهای مشابه، که در حماسه ملی به پهلوانی نسبت داده شده با رخدادهایی که در مدت زمامداری شاهی از اشکانیان ذکر شده، دلیل عمده یکی دانستن پهلوانان کیانی با شاهان یا شاهزادگان اشکانی است (کویاجی ۱۳۶۲: ۱۴۰-۱۶۰) اما این تشابهات نمی‌تواند دلالت کافی بر این همانی شخصیت‌های پهلوانی دوره کیانی با شاهان یا شاهزادگان دوره اشکانی باشد.

علی‌القاعده این یکسان‌پنداری باید در هنگام تدوین داستان‌ها در یکی از دوره‌های اشکانی یا ساسانی رخ داده باشد. این رخداد نمی‌تواند مربوط به زمان اقتدار اشکانیان باشد. چرا که هیچ دلیل عقلانی برای این تغییر و تحریف نمی‌توان یافت. آیا می‌توان پذیرفت که در هنگام اقتدار اشکانیان، تدوین کنندگان داستان‌ها از شخصیت برخی از شاهان یا شاهزادگان کپی‌برداری کرده‌اند و با استفاده از آن پهلوانی آفریده‌اند و اعمال شخصیت اولی را به دومی نسبت داده‌اند و هنگام زیست شخصیت آفریده شده را قرن‌ها به عقب برده‌اند تا به دوره کیانی برسند؟ پرواضح است



که اگر می‌خواستند چنین اتفاقی رخ دهد، شاهان و یا شاهزادگانی که ادعا می‌شود وارد داستان‌ها شده‌اند، باید دارای محبوبیتی بسیار زیاد در بین توده مردم بوده باشند تا آهسته آهسته گوسان‌ها بتوانند با وارد کردن رخدادهای زندگی آنان به داستان‌ها، باعث افزایش جذابیت داستان‌ها شود و از سویی دیگر اقبال مردم به سوی داستان‌ها افزایش یابد و بدین ترتیب پس از مدتی این شخصیت‌ها صرفاً وجودی داستانی یابند. در مطالعه سرگذشت شاهانی از اشکانیان که ادعا شده است در کسوت پهلوانی در آمده‌اند، نشانی از دلیری و جانفشانی برای مردم و کشور دیده نمی‌شود، اعمالشان منطقی و زمامداریشان همراه با عدالت و مردم‌داری نیست تا گوسان‌ها از آنان در داستان‌هایشان یاد کنند. پیش از این اشاره شد که توده‌ی مردم از بسیاری از شاهان اشکانی ناراضی بوده‌اند، مثلاً مردم از کسی که علیه فرهاد چهارم شورش می‌کند حمایت می‌کنند و او می‌تواند مدت سه سال بر تخت شاهی بنشیند. (پیرنیا ۱۳۷۸: ۱۵۷؛ زرین‌کوب ۱۳۹۰: ۱۶۲)

زمان دیگری که برای این تغییر و تحریف می‌توان در نظر گرفت، دوره ساسانیان است. نشان داده شده که جامعه ما، جامعه‌ای کوتاه مدت است. (کاتوزیان ۱۳۹۲: ۱۳-۱۵) شاید علت اصلی پذیرش تحریف تاریخ اشکانیان و به دست فراموشی سپردن نام و نشان بسیار از شاهان اشکانی مبتنی بر همین خصلت کوتاه مدت بودن جامعه ما باشد. علاوه بر آن نفرتی که توده‌ی مردم از اشکانیان داشته‌اند نیز می‌توانسته است کمک بسیار موثری به خواسته‌ی ساسانیان کرده باشد. از میان اشکانیان، شاهی (یا شاهزاده‌ای) را نمی‌توان یافت که از چنان محبوبیتی نزد توده‌ی مردم برخوردار بوده باشد که ساسانیان موفق نشده باشند کارهای خوب وی را از خاطره جمعی جامعه بزایند. اگر فرض کنیم چنین نفوذ و مقبولیتی وجود داشته است، می‌توان عنوان کرد که چگونه پذیرفتنی خواهد بود که ساسانیانی که سعی بلیغ در محو نام و نشان اشکانیان به خرج دادند (فرای ۱۳۷۷: ۲۸۷-۲۸۹؛ زرین‌کوب ۱۳۹۰: ۲۹۵؛ آموزگار ۱۳۹۰: ۱۸۸)، به صورت رسمی یا غیررسمی اجازه داده باشند که تعدادی از آنان در کسوت پهلوانی که در خدمت شاهان کیانی است به داستان‌ها وارد شوند.

با مطالعه شاهنامه فردوسی تاثیر شخصیت‌های داستان‌های دوره کیانی (اعم از شاهان یا پهلوانان) را به مراتب بیشتر از شخصیت‌های وقایع نوشته شده در مورد ساسانیان (که با واقعیت تفاوت زیادی ندارد) می‌یابیم. آیا پذیرفتنی است که دشمنی تلاش کند تا نام و نشان دشمنانش را جاودانه کند؟ گرچند نمی‌توان منکر نقش فردوسی در آفرینش اثری ماندگار شد، ولی آیا تمام این جذابیت مربوط به هنر فردوسی است یا اینکه خود داستان‌های دوره‌های پیشدادی و کیانی دارای زیبایی هستند؟ پرواضح است که تحریف تاریخ سلسله اشکانی و تغییر در داستان‌های دوره کیانی، صرف‌نظر از زمان این رخداد، نمی‌توانسته است برای شاهان یا وابستگانی از آنان که نزد مردم محبوبیتی نداشته‌اند رخ داده باشد و علی‌القاعده باید این تغییر و تحولات در مورد افراد محبوب اتفاق افتاده باشد. ولی سوال اینجاست که هدف و انگیزه این کار چه بوده است؟

در بالا نشان داده شد که هیچکدام از شاهان اشکانی که گفته می‌شود که با تغییر کسوت، به پهلوانان عهد کی‌کاووس و کی‌خسرو تبدیل شده‌اند و به داستان‌های ملی راه یافته‌اند، نه تنها کار قابل تقدیر و برجسته‌ای انجام



نداده‌اند تا دارای محبوبیت نزد توده مردم باشند که کارهایشان را می‌توان در کشت و کشتار، تحقیر اطرافیان، فشار بر مردم و توطئه چینی خلاصه کرد. بنابراین آنان نه تنها محبوب قلوب نبوده‌اند که در دوران حکومتشان مردم نیز در مقابلشان می‌ایستاده‌اند و به کسانی که از اطاعت آنان سرباز می‌زده‌اند کمک و یاری می‌کرده‌اند. از میان شاهانی که در بالا به طور خلاصه به بررسی زندگی آنان پرداختیم تنها «بلاش اول» کارهایی انجام داده است که می‌تواند چهره‌ی بهتری از او در یادها باقی مانده باشد. بسیار عجیب است که طرفداران تغییر کسوت از شاهی و شاهزادگی به پهلوانی، معتقدند که «پلاشان» یعنی پهلوانی تورانی، همان «بلاش اول» اشکانی بوده که به داستان‌ها وارد شده است. قابل ذکر است که بلاش اول به فرهنگ ملی علاقه نشان می‌داده و دستور جمع‌آوری اوستا را صادر کرده است و همچنین می‌توان او را به مراتب مقتدرتر از گودرز و فرهاد اشکانی دانست. چگونه است که این شخص به پهلوانی تورانی ولی گودرز و فرهاد به پهلوانانی موجه که در دربار کیانیان حضور دارند، تبدیل می‌شوند؟

نامگذاری برای نامیدن افراد است و شاید بجز در مواردی اندک که نام‌هایی ویژه به گروهی خاص تعلق می‌یابد، نام افراد عادی با شاهان، شاهزادگان و پهلوانان می‌تواند همسانی نشان دهد؛ البته القاب چنین نیستند. نمی‌توان این نکته را فراموش کرد که نام‌ها نیز شبیه بسیاری از پدیده‌های دیگر، دوره‌های مختلفی را (همچون تولد، بالندگی، پیری و مرگ) پشت سر می‌گذارند. برخی از نام‌ها در مقطعی از زمان متولد می‌شوند و برخی دیگر در همان زمان می‌میرند؛ برخی دارای عمری کوتاه هستند و برخی از عمری طولانی برخوردارند. از ابتدای دوره کیانی تا انقراض دولت اشکانی بالغ بر پانزده قرن است و عجیب نیست که نام‌هایی برای مدتی طولانی در جامعه رواج داشته باشد.

این نکته را نمی‌توان فراموش کرد که در هنگام یکی پنداشتن اشخاصی از یک خاندان و انتساب اعمال و عمر همه اعضای یک خاندان به یک نفر، هم نشان و هم نام بسیاری از افراد از بین برود و به دست ما نرسد. شاید تدوین کنندگان داستان‌ها از روی عمد نام‌های مشابه را حذف کرده‌اند. با این حال هنوز می‌توان نام‌های مشابه را در داستان‌ها یافت؛ مثلاً «قباد» هم نام یکی از پسران «کاوه آهنگر» است (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۱: ۱۹۹) و هم نام «کی قباد» کیانی و هم نام شاهانی از سلسله ساسانی، و «گرشاسب» که هم نام نیای رستم (صفا ۱۳۶۳: ۵۵۳) و هم نام پسر «زو» است که پس از پدر به شاهی می‌رسد. (فردوسی ۱۳۶۳، ج ۱: ۲۲۱) روی هم رفته می‌توان اظهار داشت که علیرغم اینکه قهرمانان دوره کیانی می‌توانند واقعیت تاریخی داشته باشند، ولی یکسان پنداری برخی از آنان با شخصیت‌های دوره اشکانی نمی‌تواند صحیح باشد.



منابع

- ابن اثیر، عزالدین، (۱۳۷۴) **تاریخ کامل**، ترجمه محمد حسین روحانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.
- ابن بلخی، ابوزید احمد بن سهل بلخی، (۱۳۷۴) **فارسنامه**، تصحیح لسترنج و نیکلسن، توضیحات منصور رستگار فسایی، شیراز، بنیاد فارس شناسی.
- آموزگار، ژاله، (۱۳۹۰) **تاریخ واقعی و تاریخ روایی**، از مجموعه: زبان، فرهنگ، اسطوره. چاپ سوم، تهران، انتشارات معین.
- بیرونی، ابوریحان، (۱۳۶۳) **آثار الباقیه عن القرون الخالیه**، مترجم اکبر دانا سرشت، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- پیرنیا، حسن، (۱۳۷۸) **ایران قدیم (تاریخ مختصر ایران تا انقراض ساسانیان)**، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.
- پیرنیا، حسن، (۱۳۸۳) **عصر اساطیری تاریخ ایران (خطوط برجسته‌ی داستان‌های ایران قدیم)**، چاپ دوم، تهران، انتشارات هیرمند.
- دوستخواه، جلیل، (۱۳۸۴) **فرآیند تکوین حماسه ایران پیش از روزگار فردوسی**، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- رحمتی، محسن، (۱۳۹۴) **تحریف تاریخ اشکانیان در روایت ملی- حماسی و علل آن**. دو فصلنامه ادبیات حماسی ۱۳۹۴، سال دوم، شماره دوم، صص ۲۳-۴۵.
- زرشناس، زهره، (۱۳۸۴) **میراث ادبی در ایران باستان**، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۰) **روزگاران، تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی**، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات سخن.
- سعادت، مصطفی، (۱۳۹۳) **مقدمه‌ای بر داستان زال**، شیراز، انتشارات نوید شیراز.
- سعادت، مصطفی، (۱۳۹۴) **«حذف شدن تاریخ مادها و هخامنشیان در حماسه ملی ایران»**، دوفصلنامه ادبیات حماسی ۱۳۹۴، سال دوم، شماره چهارم، صص ۵۳-۷۰.
- صفا، ذبیح اله، (۱۳۶۳) **حماسه سرایی در ایران**، چاپ چهارم، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- طبری، محمد بن جریر، (۱۳۷۵) **تاریخ الرسل و الملوک (تاریخ طبری)**، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ پنجم، تهران، انتشارات اساطیر.
- فرای، ریچارد نلسون، (۱۳۷۷) **میراث باستانی ایران**، ترجمه مسعود رجب نیا، چاپ پنجم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، (۱۳۶۳) **شاهنامه**، تصحیح ژول مول، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیر کبیر.



فرنبرگ دادگی، (۱۳۹۰) **بندهش**، تصحیح و ترجمه مهرداد بهار، چاپ چهارم، تهران، انتشارات توس.
فصیح احمد بن جلال الدین محمد خوافی، (۱۳۴۱) **مجمل فصیحی**، تصحیح محمود فرج، مشهد، ناشر کتابفروشی باستان.

قزوینی، یحیی بن عبداللطیف، (۱۳۸۶) **لب التواریخ**، تصحیح میر هاشم محدث، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
کاتوزیان، همایون، (۱۳۹۲) **ایرانیان (دوران باستان تا دوره‌ی معاصر)**، ترجمه حسین شهیدی، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

کریستن سن، آرتور، (۱۳۵۵) **کیانیان**، ترجمه ذبیح الله صفا، چاپ چهارم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
کویاجی، ج ک، (۱۳۶۲) **آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان**، ترجمه جلیل دوستخواه، چاپ دوم، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی.

گردیزی، عبدالحی بن ضحاک، (۱۳۸۴) **زین‌الخبار**، تصحیح رحیم رضازاده ملک، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

گیرشمن، ر، (۱۳۷۲) **ایران از آغاز تا اسلام**، ترجمه محمد معین، چاپ دهم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مستوفی، حمدالله، (۱۳۸۱) **تاریخ گزیده**، تصحیح عبدالحسین نوائی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات امیر کبیر.
مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، (۱۳۸۱) **التنبیه و الاشراف**، ترجمه ابولقاسم پاینده، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

میرخوند، محمد بن خاوند شاه بلخی، (۱۳۷۵) **روضه الصفا**، تصحیح عباس زریاب، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی.

ناشناس، (۱۳۹۳) **بانوگشسب‌نامه**، تصحیح روح انگیز کراچی، چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ناشناس، (۱۳۸۳) **مجمل التواریخ و القصص**، تصحیح محمد تقی بهار، تهران، دنیای کتاب.
نولدکه، تئودور، (۱۳۶۹) **حماسه ملی ایران**، ترجمه بزرگ علوی، چاپ چهارم، تهران، نشر جامی و مرکز نشر سپهر.



Relationship between the Parthian Kings and the Kayani heroes

Mostafa Saadat¹

Some investigators are believed that a group of Kayani's hero are Parthian kings (or princes) who have come to Iranian national stories. The purpose of the present article is investigating whether some of the Parthians changed from king to heroes. The change should be occurred in the time of Parthians and Sassanids. If the changes had been occurred in the Parthians era, persons who entered the stories, must had a tremendous popularity among the people. These changes should be cause of increase the attractiveness of the stories. In the history, some of the Parthians kings which some investigators have been believed they changed to epic heroes, do not show any courage for the cultural development of the country, their actions are not logical and governed by justice and humanity. These changes cannot be related to the Sasanian era. We do not know any Parthian king and prince who had been so popular that the Sasanians had not succeeded in brushing him out of collective memory. If there was a very popular person, it is unacceptable that the Sassanians have allowed him to enter the national stories. Name is a tool for identifying people. There is no reason why the names of ordinary people with kings and hero cannot be identical, and it is not strange that a name be popular for a long time. Despite the fact that the heroes of the Kayani era can have historical reality, they are not equally to persons of the Parthian period.

Key words: Parthian, Kayani, Iranian national stories

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

¹ .Professor at Shiraz University.// saadat@shirazu.ac.ir



سال دوم، شماره ۴، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

رویکردهای قرآنی احمد جام در تعلیم و تربیت با تأکید بر کتاب

مفتاح النجات

ریحانه صادقی^۱

دکتر عباس محمدیان^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۳/۰۲

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی رویکردهای قرآنی احمد جام نامقی (۵۳۶-۴۴۰) در تعلیم و تربیت با توجه به کتاب **مفتاح النجات** اختصاص دارد. این نوشتار با روش تحلیلی- توصیفی در پی آن است تا با نگاهی تازه به معرفی جنبه دیگر این اثر کهن عرفانی بپردازد. این مقاله پس از ذکر آموزه‌های دینی و تعلیم و تربیتی مورد نظر احمد جام به بیان تعبیر و رویکردهای قرآنی شیخ در مورد نکات مربوط می‌پردازد. برآیند تحقیق نشان می‌دهد که مصنف بر آن است تا پندها و مواعظ تربیتی خود را با استناد به معارف و آموزه‌های قرآنی و دینی به طریقی سهل و ساده و به دور از اصطلاحات و تعبیر عرفانی، که برای گروهی خاص قابل درک است، به مخاطب القا کند، ضمن آن که گاه به تفسیرهای خاصی از آیات می‌پردازد که حاوی تأملات او است و بدین صورت اندیشه‌های خود را در لفاف همین آموزه‌ها و تعلیم دینی به مخاطب القا می‌کند، چنان که گاه او را وادار به پذیرش این سخنان می‌نماید. تبعیت از شریعت نبوی، اقامه نماز، تلاوت قرآن کریم، ترک حب دنیا، مصاحبت با نیکان، تربیت نفس همه از تعلیم ارزشمندی است که در پرتو توبه خالصانه برای رهروان وادی سیر و سلوک در کتاب **مفتاح النجات** سایه افکنده است.

واژگان کلیدی: مفتاح النجات، احمد جام، قرآن کریم، تعلیم و تربیت.

مقدمه

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ // roohafza90@yahoo.com، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری.

^۲ // mohammadian@hsu.ac.ir، دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری.



احمد ابن ابوالحسن جامی نامقی ترشیزی (۵۳۶-۴۴۰) ملقب به «ژنده‌پیل» و القابی دیگر همچون معروف به «شیخ جام»، «شیخ الاسلام»، «پیرجام»، از صاحب‌دلان بلندپایه و مشایخ زنده‌دل روزگار است که در روزگار سلجوقیان در روستای نامق (از قراء ترشیز) خراسان در خاندانی اصیل از نژاد عرب پا به عرصه وجود نهاد. سلسله نسبش به جریر بن عبدالله بجلی، صحابی معروف پیامبر اسلام (ص)، می‌رسد. بدین سبب از وی گاهی به «احمد بجلی» یاد کرده‌اند و به مناسبت زادگاهش «نامق» او را هم‌چنین «احمد نامقی» و پس از انتقالش به «جام»، «احمد جام نامقی» خوانده‌اند (احمد جام، ۱۳۷۳: مقدمه مصحح). احمد جام پس از توبه خویش در سن بیست و دو سالگی و پس از هجده سال ریاضت و عزلت و تعمق در احوال مقامات بزرگان پیشین، آثار ارز شمند و درخوری از خود به جای گذاشت که هر کدام شهرت خاص دارد. این نوشته‌ها عبارتند از: *انس‌التائبین*، *سراج‌السائرین*، *روضة‌المذنبین*، *مفتاح‌النجات*، *بحارالحقیقه*، *کنوزالحکمه*، *رساله سمرقندیه* و دیوان شعری که به وی منسوب است.

احمد جام کتاب *مفتاح‌النجات* را در سن هشتاد و دو سالگی و به مناسبت توبه فرزندش، خواجه نجم‌الدین ابوبکر، در یک جلد و یک مقدمه، و در هفت باب و دو فصل آورده‌است. این کتاب با متنی صوفیانه و با شیوه استادانه و توصیف نکات دقیق عرفانی و اخلاقی با بیانی نزدیک به لهجه محاوره موافق با ذوق همگان به نگارش درآمده، با طرح بحث‌های دلاویز در معارف و تعلیم صوفیه (موحدی، ۱۳۷۴: ۳۴۷) و نتیجه‌گیری مطلوب از آن‌ها حاوی باریک‌ترین اندیشه‌های عارفانه و از هنرهای شگرف احمد جام در این تصنیف است. موضوع کتاب بر بیان اعتقادات اهل سنت و روش محققان و سیرت سالکان کوی حق است. مباحث کلی در شیوه تائید و کیفیت امر و نهی و کسب و کار علم‌آموزی در این کتاب آمده است (احمد جام، ۱۳۷۳: ۲۳). این اثر همچون *انس‌التائبین* آرای او را در مسایل طریقت تبیین می‌کند و سادگی بیان آن‌ها تأثیر خاصی در خواننده می‌بخشد (زرین کوب، ۱۳۹۳: ۸۳).

رویکرد نویسندگان در پژوهش حاضر به جنبه‌های تعلیمی و تربیتی اثر با توجه به بهره‌گیری مصنف از آیات قرآن کریم است. *مفتاح‌النجات* به لحاظ اشتغال بر آیات به گونه‌ای است که نزدیک به نیمی از سوره‌های قرآنی (۴۶ سوره) را در خود جمع دارد. بیش از نود آیه در این اثر به صورت تضمین و اقتباس کاربرد دارد که برخی بنا بر مناسبت موضوع، به تکرار از آن سخن رفته است. «اشتمال آثار وی بر آیات محکمت و بازتاب مباحث الهیات در آن‌ها، تضمین استادانه اخبار و روایات سید مختار و ژرف‌کاوی در معانی و مفاهیم آن‌ها، استناد به اقوال و آرای مفسران بزرگ» (فاضل، ۱۳۷۳: ۷۳) از ویژگی‌های این کتاب است.

احمد جام همچون ابوسعید توجه به تربیت عوام را به خوبی مد نظر قرار می‌داد. می‌توان او را چون ابوسعید، شیخی مردم‌دوست و عاشق اصلاح و تزکیه آنان دانست، با این تفاوت که ابوسعید در بساطت و گشادگی و تساهل



بیش از شیخ جام عمل می‌کرده‌است و آموزه‌هایش بیش‌تر میدانی و در کوچه و بازار بوده‌است. هرچند پیر جام باب توبه را بر گناهکاران باز می‌داند و با ذکر گزارش احوال توبه‌کنندگان با ترغیب بزهکاران، آنان را به بازگشت به سوی خدا دعوت می‌کند، با این وجود، سخت‌گیری و التزام شدید وی به قرآن و سنت و شریعت، کلام وی را در پرده‌ای از تحذیر و هشدار و اخطار قرار می‌دهد، به طوری که گاه ترک شریعت را «اگرچه یک‌بار» برای انسان جایز نمی‌داند و مستمعان را امر به دوری از صحبت این‌چنین افراد می‌نماید (ر.ک. احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۶۶). متابعت از شرع مقدس، برپایی نماز در اول وقت، ذکر خداوند و تلاوت قرآن کریم، ترک حب دنیا، مصاحبت با نیکان، تربیت نفس همه از تعلیم ارزشمندی است که در پرتو توبه نصوح برای رهروان وادی سیر و سلوک در کتاب **مفتاح النجات** سایه افکنده‌است که ما در این نوشتار بدان اشاره خواهیم داشت.

بیان مسأله

توجه و سعی در امر تعلیم و تربیت در تصانیف مختلف احمد جام بارز است، اما این موضوع که وی را در برخی منابع، خطیبی متعصب و سخت‌گیر معرفی نموده‌اند، این شایبه را به ذهن می‌آورد که وی چگونه قادر بوده مخاطب را بی‌رماندن از دین و سنت و با التزام به آیات قرآن به این امر پای‌بند کند، با آن که خود نیز در دوره‌ای از حیات خویش در عهد نوجوانی به بیراهه می‌رفته است؟ با بررسی نحوه گزینش و کاربرد آیات قرآن کریم در **مفتاح النجات** این مسأله روشن می‌شود که شیوه تعلیم و موعظه وی نسبت به جاهلان و عوام با راهنان دین و صوفی‌نمایان متفاوت بوده‌است. همچنین آشکار می‌شود که احمد جام در استناد به آیات مختلف قرآن کدام گزاره‌های تربیتی را مدنظر قرار داده‌است؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

بررسی نگاه و نگرش احمد جام در کتاب مورد پژوهش ما، به جهت شناخت و دست‌یابی به نوع بهره‌برداری مصنف از کاربرد آیات قرآن در امر تعلیم و تربیت مخاطبان و گاه دریافت‌های خاص تفسیری و تأویلی وی در این اثر کار تازه‌ای است که می‌تواند در جهت فهم و تبیین دریافت‌های دیگر نویسنده از آیات قرآن، سودمند افتد.

پیشینه پژوهش

آنچه در بدو امر در برابر دیدگان هر پژوهشگر قرار می‌گیرد تحقیقات علی‌فاضل بر آثار شیخ جام در کتاب **شرح احوال و نقد و تحلیل آثار احمد جام** (۱۳۷۳) است. مدنی در رساله خود با عنوان **بررسی آثار و اندیشه‌های شیخ احمد جام** (۱۳۹۱) و نیز بهمنی مطلق و خدادادی در «تحلیل افکار و معرفی آثار شیخ احمد جام» (۱۳۸۹: ۱۱۵-۱۳۶) به تبیین اندیشه و آثار شیخ روی آورده‌اند. برخی پژوهش‌ها نیز به بررسی تشابهات عرفانی و تفسیری



آثار وی با آثار پیشین اختصاص یافته که به لحاظ شناخت اندیشه‌های تأویل‌گرایانه شیخ در خور توجه است (مدنی، ۱۳۹۳: ۱۲۳-۱۴۱). کارهای مشابهی در آثار دیگر عارفانی چون روزبهان بقلی در زمینه بررسی و تحلیل آیات و احادیث انجام شده است (پورنامداریان و رستاد، ۱۳۹۲: ۷-۲۸). با وجود این، تاکنون **مفتاح النجات** به طور خاص در زمینه رویکردهای تربیتی بر اساس آموزه‌های قرآنی شیخ جام بررسی و بازنگری نشده است. این مقاله می‌تواند تا حدودی بخشی از نگرش دینی و عرفانی و نیز طریقه تبیین و تعلیمی او را روشن نماید.

بحث

شیوه‌های بهره‌گیری از آیات قرآن در **مفتاح النجات**

ابزار شیخ جام برای تفهیم سخن به مخاطب و تصدیق آن، آیات قرآن است، اما وی با آن که سوی کلامش آیات و روایات است، زبانی ساده و روان را با وجود آن که نسبی عربی-یمنی دارد، به قصد پند و اندرز و موعظه برمی‌گزیند؛ نه همچون زبان روزبهان بقلی پیچیده و پرتصویر و متنوع.

در نیمه اول قرن ششم نیز نویسندگان تحت تأثیر زبان و ادبیات عربی با نگارش آثار خود اندک اندک به تکلف روی می‌آورده‌اند؛ اما شیخ جام با وجود کاربرد بسیار آیات قرآن و کلام نبوی و ائمه (ع)، در مواردی خاص آن هم زمانی که به طرح مسایل و مباحث عرفانی و یا شرح و تفسیر آیات و احادیث می‌پردازد و عرصه سخن را فراخ می‌یابد دست به گزینش لغات عربی ساده و روان می‌زند و در بقیه موارد در خطابه‌ها و وعظ و بیان داستان و حکایات و مخاطب‌ها، کلامش رنگ و بوی نثر دوره سامانی (سبک خراسانی) را به خود می‌گیرد (خدیور و خدادادی، ۱۳۹۱، ص ۱۲). طریقه و شیوه نوین پیر جام در سراسر **مفتاح النجات** استفاده از آیاتی است که پیام امید و بشارت برای تائبان و گناهکاران در خود دارد. این نکته‌ای است که احمد جام را آن‌طورها هم که در امر به معروف فوق‌العاده خشن و سخت‌گیر می‌دانسته‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۹۳: ۸۲)، نشان نمی‌دهد. برای نمونه، در باب سوم پس از آن که مخاطب را از هواپرستی برحذر می‌دارد و تن فرمان‌بر شیطان را بر اساس آیات و روایات به کلب (سگ) و نیز سایر مردم را -که رنج تعلیم برخود هموار نکنند- به همج (خرمگس) مانند می‌کند برای هشدار به مخاطب، از جملات نفی مفید تنبیه و تحذیر به جای جملات نهی و خطابی بهره‌می‌گیرد: «...تا از آن جمله نباشی که گفت: **وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ**» (احمدجام، ۱۳۷۳: ۱۱۱). این طرز بیان نشان از ظرافت و بلاغت کلامی خطیبی دارد که مراقب است در تعلیم و ارشاد دیگران جانب ادب را نیز نگه دارد. وی در ارشادی دیگر با جملاتی مثبت که مفید تشویق و ترغیب است، می‌گوید: «...تا از آن قوم باشی که می‌گوید: **إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِكٍ مُّقْتَدِرٍ**» (قمر: ۵۴ و ۵۵)، (احمدجام، ۱۳۷۳: ۱۷۵). گاه خود را نیز با مخاطب با عبارات «ما و تو» همراه می‌کند (ر.ک. احمدجام، ۱۳۷۳: ۱۵۱) تا بگوید انسان خطاکار است و باب توبه بر او گشوده است. احمد جام در تعلیم و تربیت برای تفهیم مطلب در جان و روان مخاطب به روشی دست زده که کمتر عارفی بدان روی



آورده است و آن «خوداتهامی» است به گونه‌ای که شیخ خود را با مخاطب یکسان دانسته و خود را نیز در معرض اتهام قرار داده است (ر.ک. بهمنی مطلق و خدادادی، ۱۳۸۹: ۱۲۶)؛ مثلاً در باب ششم در نهی از متابعت نفس بر آن است: «...اینست تمام احمقان که ماییم! که این می‌کنیم و این خریم و این جوییم و بدین پی بریم» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۶۷). این چنین لحن آرام و نگرش مشفقانه و به دور از هرگونه تظاهر و غوغای پرآشوب مریدبازی متصوفانه، مخاطب را در روی‌آوری به صلاح و نیکی کارسازتر است.

شیخ، مبنای تصوف و موعظه را بر پایه مفاهیم آیات الهی در سیر کلام به دست می‌گیرد. گویی مضامین آیات را از پیش در ذهن وقاد خود مهیا دارد و با تکیه بر آن به تعلیم و موعظه و ارشاد مخاطبان می‌پردازد. انگیزه شیخ، چنان که در مقدمه اثر بدان اشارت داشته، یادکرد وی به دعای خیر و نیز نجات گرفتاران در بند هوا و بدعت است؛ چنان که می‌نویسد:

هر که بخواند، ما را به دعای خیر یاد دارد که مقصود از جمع کردن این کتاب، دعای مسلمانان است تا باشد که یک مسلمان که در دست هوا و بدعت مانده باشد از آن رهایی یابد و دعای خیر بر این گناهکار کند تا حق - تعالی - بر وی و بر ما رحمت کند (احمد جام، ۱۳۷۳: ۷۲).

او در بیداری و نباهت غافلان تلاش می‌کند و همواره رسم ادب و احترام را، که در پرتو قرآن و سنت بدان رسیده، حتی در کلام و تعلیم و ارشاد به کار می‌گیرد. با بررسی این اثر، چنین معلوم می‌شود که پیر جام آن‌گاه که روی به مخاطبان دارد، خود را نیز در سخن همراه آنان مورد خطاب قرار می‌دهد، اما در تقابل با مدعیان جاهل مردم‌فریب و به تعبیر دیگر وی، «دزدان دین» و «نابکاران» و «هرجاییان» «ناتراشیده‌روی» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۹۴)، بی‌محابا تازیانه سخن را فرومی‌آورد.

مفتاح النجات چنان که مصنف بر آن است با رویکردی تعلیمی - تربیتی نگاشته شده است (احمد جام، ۱۳۷۳: ۷۲). وی در این نگاه و نگرش برای اثبات عقاید و مواعظ خود از آیات و احادیث استفاده می‌کند و معمولاً پس از آیه به ذکر حدیث نبوی و سپس به ترجمه و شرح آن می‌پردازد. به گفته سیوطی، در ظاهر تفسیر به حدیث تکیه‌داشتن موجب می‌شود که مفسر از افتادن به اشتباه محفوظ بماند. سپس فهم و استنباط وسعت می‌یابد. نباید پیش از استوار کردن ظاهر، رسیدن به باطن طمع شود و هرکس ادعای فهم اسرار کند، در حالی که هنوز تفسیر ظاهر را به درستی نشناخته باشد، هم‌چون کسی است که مدعی می‌شود به وسط خانه رسیده در حالی که هنوز از در نگذشته باشد (سیوطی، ۱۳۸۲: ۵۸۲). این مطلبی است که شیخ جام نیز در مقدمه کتاب به کار می‌گیرد و با استناد به سخن پیامبر (ص) قول خود را استحکام می‌بخشد و آن را غنی و سرشار از معارف می‌نماید. از این روی از ذکر حدیث طولانی هم ابایی ندارد (احمد جام، ۱۳۷۳: ۸۶)؛ چرا که غرض آن است که موافق قول خدا و رسول (ص) عمل شود (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۱۳). شیوه معمول وی پس از ذکر متن عربی حدیث، آوردن ترجمه فارسی



آن است. این که پس از ذکر آیه یا حدیث به برگردان فارسی آن هم نظر دارد، چند نکته را خاطر نشان می‌کند: یکی توجه به فهم عوام برای درک آسان معارف و با هدف موعظه‌گری چنان که خود بدان اشارت کرده‌است (احمد جام، ۱۳۷۳: ۶۳) و دیگر، بیانگر توجه شیخ است به ظاهر کلام و آیات. افزون بر آن در شرح و گزارش برخی از آیات رنگ و بوی تأویل و تفسیر هم رخ می‌نماید. احمد جام در آثار دیگر خود، ضمن اعتقاد به این که قرآن هزار تفسیر دارد، تصریح کرده که تفاسیر گفته شده از آیات هیچ‌یک، بکر و اصیل نیست (مدنی، ۱۳۹۳: ۱۲۸، به نقل از بحارالحقیقه، ۱۳۸۹). این سخن، گفته سهل بن عبدالله را به خاطر می‌آورد که:

اگر خداوند بر هر حرف قرآن هزار نکته به بنده بیاموزد فهم نکات یک آیه قرآن برای بنده به پایان نخواهد رسید، چه، قرآن کلام خداست و کلام او ویژگی خود او را دارد... هر کس به میزانی که خداوند دل اولیای خود را گشاده باشد از طریق او در خواهد یافت... (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۱۲۴).

البته نباید سخنان تأویل‌گرایانه صوفیه را نتیجه عدم توجه به ظاهر پنداشت، بلکه معناگرایی آنان هم به ظاهر و هم به باطن خواهد بود. «برای مفسران عرفانی اهمیت داشت که ثابت کنند تفسیر باطنی آنان مابینتی با صورت لفظ و ظاهر آیات ندارد» (مشرف، ۱۳۸۴: ۱۱۲). این نوع توجه و نگرش به ظاهر آیه مدّ نظر عرفا هم بوده‌است، اما اینان همواره بر این نکته تأکید داشته‌اند که ذوق ظاهر کلام و حیانی و فصاحت الفاظش آنان را در معرض عادت‌زدگی و روزمرگی گرفتار نکند. به گفته عین‌القضات اهل قرآن جمال قرآن را با به‌درآمدن از عادت‌پرستی و گذر از پوست و حروف و کاغذ و سطور می‌یابند، چنان که «چون مَقْرَی به وَ عِنْدَهُ أُمُّ الْكِتَابِ رسید به معانی قرآن برسد، و جمال پرتو قرآن، او را چنان از خود محو کند که نه قرآن ماند و نه قاری و نه کتاب» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۰: ۳).

آن‌چه که احمد جام چنان با شور و حرارت برای به اثبات‌رساندن سخنان خود دارد، ریشه در اعتصام و تمسک وی به آیات و احادیث و سنت شریف نبوی دارد تا بدین وسیله بندگان عاصی را سر بر خط فرمان «الله» کند. آن‌گونه که صاحب‌دلان، ذیل شریفه «وَذَكِّرْ فَإِنَّ الذِّكْرَ تَنْفَعُ الْمُؤْمِنِينَ» چنین تعبیر می‌کنند که: «تو دام رسالت و دعوت بنه، آن‌کس که صید ما باشد دام ما خود داند، و در بیگانگان مرا خود هیچ طمع نیست» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۰: ۱۶۸).

انس و پیوند آیات با ذهن و ضمیر عارفان نشان از پیوند درونی و دیرینه آنان با معنا دارد. احمد جام نیز مضامین آیات را از پیش در ذهن وقاد خود مهیا دارد تا در پرتو آموزه‌های تربیتی و تعلیمی از آن به روشنی بهره‌مند گردد. براین پایه، پیوند درونی عرفا با قرآن و حدیث تنها بیان آراستگی ظاهر کلامشان به آن نیست، بلکه آمیختگی واقعی آن با ذهن و ضمیرشان است (حاجی محمدی و سرامی، ۱۳۹۳: ۱۱۰).

در ادامه سخن با بررسی رویکردهای قرآنی احمد جام در ارائه مفاهیم دینی و تعلیم و تربیتی روی می‌آوریم.



توبه

شیخ جام در باب سوم کتاب به بیان اهمیت توبه و راه و طریق آن اشاره دارد و آن را بزرگ‌ترین و مهم‌ترین کار می‌داند: «هر که کاری می‌کند، چون خلل آن بدید، توبه بر وی واجب آمد و اگر توبه نکند بر خویشستن ستم کرده‌است» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۹۷). از منظر وی، اصل توبه در پشیمانی به دل و عذر به زبان و تن و بازایستادن از گناه است. او با ذکر احادیث و حکایت توبه فضیل عیاض مخاطب را به این عمل ترغیب می‌کند؛ اما ذکر دو آیه و دریافت خاص وی از آن در این باره قابل تأمل است: یکی واژه «يَتَّقُونَ» در آیه ۶۳ شریفه یونس به معنای «توبه» و دیگر واژه «نَصُوحًا» در آیه ۸ سوره تحریم که آن را بدون توجه به معنای لغوی واژه، به نام شخص تعبیر کرده‌است. در ادامه به شرح این دو مورد روی می‌آوریم.

تقوا در معنای توبه

احمد جام در شرح و ترجمه واژه «يَتَّقُونَ» در آیه ۶۳ شریفه یونس: «الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ»، علاوه بر معنای پرهیز از معاصی که مورد نظر مفسران نیز بوده‌است، مفهوم و معنای «توبه» را نیز در نظر گرفته‌است. وی پس از ذکر بخشی از آیه، شرح و برگردان فارسی آن را که متضمن شرح و دریافت خاص اوست، چنین می‌آورد: «الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ. آن کسانی که به ما ایمان آوردند، و هر چه نه کار ما بود و نه رضای ما از آن پرهیز کردند و با ما گردیدند، یعنی توبه کردند لَهُمُ الْبُشْرَى...» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۰۳). چنین گزارشی از آیه، توجیهی است در بیان معنای واژه «يَتَّقُونَ» که مصنف آن را به «توبه» تأویل می‌کند. سپس به ذکر کامل آیه بدون برگردان فارسی می‌پردازد که ظاهراً انگیزه شیخ جام، روشن‌نگری معنای خاص واژه در آیه بوده‌است.

درست است که نظر احمد جام با دیدگاه مفسرانی که واژه «يَتَّقُونَ» را در معنای «آزم داشتن» و «پرهیزگاری» (میبدی، ۱۳۶۱: ج ۴/ ۳۰۴ و ج ۷/ ۲۲۰) و «وقایت» (ابی‌السعود، ۱۴۱۱: ج ۴/ ۱۵۹) گرفته‌اند، همسویی دارد، اما تأویل آن را به «توبه» باید دریافت خاص شیخ دانست؛ چرا که تا آن‌جا که بررسی شد، در تفاسیر موجود و دسترس بدان اشاره‌ای نشده‌است و به جهت اتفاق نظر در تفسیر معنای این واژه، بیشتر تأملات مفسران در باب آیه قبل؛ یعنی معیار و مصداق اولیاءالله (سیوطی، ۱۴۰۴: ج ۳-۴/ ۳۰۹)، صورت گرفته‌است همان‌طور که سورآبادی نیز همه مؤمنان مخلص را که از کفر و نفاق پرهیز می‌کنند، اولیای خدا می‌داند (سورآبادی، ۱۳۸۱: ۱۰۲۳) و ابن کثیر معتقد است: «فَكُلُّ مَنْ كَانَ تَقِيًّا كَانَ وَلِيًّا» (ابن کثیر، ۱۴۰۷: ج ۲/ ۴۳۸).

توبه نصوح



شیخ، در بیان شرایط توبه، ذیل آیه «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تَوْبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَّصُوحًا» (تحریم: ۸) با نظر و اشاره به تفسیر ابوبکر سوریانی (سورآبادی) چنین می گوید که: «ای آن کسان که ایمان آورده اید و مرا به خدایی پسندیده اید با ما گردید؛ یعنی توبه کنید چون توبه نصوحا» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۰۳).

چنان که معلوم است، مصنف واژه «نصوحا» را با نظر و اشاره به تفسیر سوریانی بر شخصی «نصوحا» نام، دلالت آورده که از راهزنی توبه ای به صدق و دل می کند. سپس چنین گفته که: «خدای - تعالی - ما را گفت توبه چنین کنید که نصوحا کرد و هر خصم که خشنود می توانی کرد، خشنود کن. باقی که بماند من از خزانه کرم خود خشنود کنم» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۰۴). اگر چه سورآبادی نیز در تفسیر خود این داستان را با فعل «گفته اند» آغاز می کند و استناد محکم و متقنی بر حکایت مذکور به دست نمی دهد، با این توصیف، وی درباره اشتقاق و معنای لغوی «نصوح» و تفسیر آن موافق نظر مفسران - که آن را در معنای «خالص و ناب» گرفته اند - نیز سخن رانده است (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۴/ ۲۶۳۹) و جای شگفتی است که شیخ جام بدان اشاره ای نکرده است. غالب مفسران، بی آن که به چنین داستانی استناد کنند، «نصوح» را صفت توبه کارانی دانسته اند که با توبه ای خالصانه به هموار کردن مشققات راه آن، نفس را پالوده می کنند (الفیض الکاشانی، ۱۴۰۲: ج ۵/ ۱۹۶؛ طباطبایی، ۱۳۸۵: ج ۱۹/ ۵۷۳؛ ابن عباس، بی تا: ۴۷۷؛ زمخشری، ۱۳۸۹: ج ۴/ ۶۹۵؛ ابی السعود، ۱۴۱۱: ج ۳/ ۲۶۸؛ ابن کثیر، ۱۴۰۷: ج ۴/ ۴۱۸).

نماز اول وقت

اگر چه نماز بنا بر صورت ملکوتی آن دارای وحدت و بساطت است که هر چه به افق کمال نزدیک تر شود، وحدتش کامل تر خواهد شد؛ اما به حسب صورت ملکی آن، ترکیبی است از اوضاع و هیئات و اذکار و قرائت و ادعیه (خمینی، ۱۳۷۸: ۱۳) که در حرکتی عابدانه و عاشقانه در برابر معبود، تجلی گاه نیاز و خاکساری مخلوق در برابر خالق است. اوج این حرکت اسرار آمیز در شهود خداوند نهفته است. بنابراین، برپایی آن در وقت خود نیز یکی از شرایط و آداب نماز به شمار می آید.

احمد جام با تکیه بر آیه «حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلَاةِ الْوُسْطَى» (بقره: ۲۳۸) ترکیب «الصَّلَاةِ الْوُسْطَى» را محافظت بر نماز اول وقت تفسیر کرده، با استناد به این آیه می نویسد: «چون وقت نماز در آید به اول وقت برخیزد و ساز نماز کند» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۰۸). در این آیه گرایش به تأمل در فعل امری و کنشی «حَافِظُوا» و عدم ذکر نکته تفسیری در ترکیب «الصَّلَاةِ الْوُسْطَى» - که از مباحث اختلافی و چالش برانگیز میان مفسران بوده است - این نکته القا می شود که نگاه احمد جام در تفسیر آیه، بیش تر صبغه تربیتی و عمل گرایانه برای مخاطبان و عوام دارد تا آن که متمایل باشد خواص را با بحث های نظری بدان مشغول دارد.

تشویق به تلاوت قرآن



احمد جام در باب چهارم *مفتاح النجات* پس از بیان نکاتی ارزشمند در نگاه‌داشت فرمان الهی و استقامت در راه آن با انتقاد از گروهی که با تلبیس‌های شیطانی سعی در اغفال مردم دارند، به اهمیت تلاوت قرآن کریم اشاره کرده و با تأکید بر آیه «فَاقْرَءُوا مَا تَيَسَّرَ مِنَ الْقُرْآنِ» (مزمّل: ۲۰)، آن را در جهت آرایه نظر خود در رد و طعن به بیت‌خوانانی دانسته‌است که در مجالس سماع خود باعث وزر و وبال مسلمانان شده‌اند و پا از دایره شریعت بیرون نهاده‌اند. مصنف این چنین به تفسیر و توضیح آیه می‌پردازد: «فَاقْرَءُوا مَا تَيَسَّرَ مِنَ الْقُرْآنِ». گفت: قرآن برخوانید در نماز آن چه شما را آسان‌تر باشد. نگفت که سرود برگویید آن چه شما را خوش‌تر آید» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۴۰). در این که منظور از این آیه چیست، میان مفسران گفتگو بسیار است؛ جمعی آن را به خواندن قرآن در اثنای نماز شب تفسیر کرده‌اند و عده‌ای دیگر تلاوت قرآن را مطمح نظر قرار می‌دهند، هرچند در بین نماز نباشد (سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۴/ ۲۷۱۲؛ زمخشری، ۱۳۸۹: ج ۴/ ۷۹۰؛ مکارم، ۱۳۸۴: ج ۲۵/ ۱۹۹). دریافت احمد جام نیز نزدیک به نظر مفسرانی است که در شرح آیه، تلاوت قرآن را در نماز تو صیه می‌کنند. او در ادامه، دلیل خود را در رد سرود و غزل، بازنمایانده و از گروهی که به جای خواندن قرآن و اخبار با بیت‌خوانی مراد خود را خداوند می‌نامند، انتقادی طعن‌آمیز کرده و این سخنان را برخی کفر و برخی تشبیه نامیده‌است (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۷۰):

چرا از قرآن و اخبار و حکمت حکما و وعظ واعظان دست نباید داشت و سرود رخ و زلف و خال جانان باید گفت که ما را از این راه می‌گشاید؟ اینست تمام احمقان که ماییم! که این می‌کنیم و این خیریم و این جوییم و بدین پی بریم» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۶۷).

شیخ در ادامه، با استناد به خبری از پیامبر (ص) که ضمن آن به آیه ۵۱ شریفه عنکبوت هم اشارت نموده، حماقت تام را شامل اقوامی می‌داند که جز از کتاب و سنت به چیزی دیگر بگروند. این سخن پیامبر (ص) که احمد جام به صورت «كَفَى بِقَوْمٍ حُمْقًا أَنْ يَرْغَبُوا عَمَّا جَاءَ بِهِ نَبِيُّهُمْ إِلَى شَيْءٍ غَيْرِهِ أَوْ كِتَابٍ غَيْرِهِم» در *مفتاح النجات* ذکر می‌کند، با اندک تغییراتی و به شکل «كَفَى بِهَا حِمَاقَةُ قَوْمٍ، أَوْ ضَلَالَةُ قَوْمٍ» و یا «أَنَّ أَحْمَقَ الْحُمَقِ وَأَضَلَّ الضَّالَّةِ قَوْمٌ...» در کتب تفسیری نیز آمده است (سیوطی، ۱۴۰۴: ج ۵/ ۱۴۸؛ ابی‌السعود، ۱۴۱۱: ج ۷/ ۴۴) و بیان می‌دارد که خواندن قرآن که نظم‌ش همه اعجاز و لفظ‌ش فصیح و عباراتش بلیغ است و حامل امر و نهی و اخبار و سخنان بسیار است، انسان را از خواندن کتب دیگر بی‌نیاز می‌کند و خود بسنده است (ابن کثیر، ۱۴۰۷: ج ۳/ ۴۲۸؛ ابن عباس، بی تا: ۳۳۶؛ سورآبادی، ۱۳۸۱: ج ۳/ ۱۸۶۸؛ میبدی، ۱۳۶۱: ج ۷/ ۴۰۷؛ طبرسی، ۲۵۳۶: ج ۱۹/ ۷۷).

شیخ جام با عنایت به آیه «أَوَلَمْ يَكْفِهِمْ أَنَّا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ يُتْلَى عَلَيْهِمْ» (عنکبوت: ۵۱)، این گونه نتیجه‌گیری نموده که: «عظیم تازیانه‌ای است که ما را زده‌اند. خاصه این قوم را که دعوی می‌کنند که ما را از این ابیات چیزها روی می‌نماید در راه خدای -تعالی- که از قرآن می‌نماید» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۶۸).

لزوم التزام به شریعت در کارها



آموزه‌های تربیتی احمد جام، بیشتر مبتنی بر شریعت است و از این حیث به طریقه امام قشیری و پیر هرات نزدیک‌تر است (زرین کوب، ۱۳۹۳: ۸۲). او در باب هفتم کتاب که به صفت ارباب حقیقت و راه صدیقان و ابدالان اختصاص دارد، توجه خواننده را به نکات اخلاقی و تربیتی فراوانی در زمینه دوری از حب دنیا و زهد و کسب صفات نیک و آراسته جلب می‌نماید. او در این فصل نیز با بهره‌گیری از آیات ۵۴-۵۵ این گونه به مخاطب القا می‌کند که چون به فرمان الهی عمل کند و نه به فرمان دیومردم، از آن قوم خواهد بود که فرمود: «إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَنَهَرٍ فِي مَقْعَدٍ صِدْقٍ عِنْدَ مَلِكٍ مُّقْتَدِرٍ»؛ سپس با احادیث و اخبار دیگر به تکمیل سخن خود می‌پردازد (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۷۷). با وجود کاربرد فراوان عبارات عربی در متن، مصنف با زبانی ساده و رویکردی تعلیمی از آیات قرآن در تلاش بوده‌است تا مخاطب را بی‌رماندن از پندهای خشک و معمول واعظانه، به توبه و کار نیک تشویق نماید. کاربرد عبارات عاطفی در وجه منادایی در آغاز جمله به شکل «برادران، دوستان، عزیزان، فرزندان من» در سراسر کتاب (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۳۸، ۱۳۶، ۱۶۶، ۱۷۵ و...) نشان از اشتیاق مصنف در هدایت و نصیحت خواننده دارد. او تمسک به قرآن کریم و اخبار را تنها راه نجات و کلید رستگاری بشر دانسته‌است (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۸۵).

استناد دیگر شیخ در این بخش را باید در آیه ۳۹ شریفه نور جست. در این آیه اعمال کفار به سرابی در زمینی هموار مانند شده که شخص تشنه آن را آبی می‌پندارد، اما چون بدان رسید جز سراب چیزی نمی‌یابد. پیر جام طبق روال سخنان مشفقانه و موعظه‌گرانه خویش ابتدا با مقدمه‌ای در سفارش به مخاطبان خود، آنان را به حفظ شریعت و رعایت حرمت آن و التزام به ادب فراخوانده، بی‌اعتنایان به شرع را اهل هوا و بدعت می‌شمرد. او بر این باور است که اگر کسی کاری کند و در آن حرمت شریعت و ادب را نگاه ندارد، «در آن هیچ فایده نباشد، نماید ولیکن نباید؛ چنان که حق -سبحانه و تعالی- می‌گوید کَسْرَابٍ بِقَيْعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمَانُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۸۶). بنا بر نظر مفسران، این آیه بیان حال و وصف اعمال کفار است که با وجود اعمال به ظاهر نیکویشان (همچون صلوة رحم، سقایة الحاج، اطعام فقرا و...)، حق را -که دین اسلام است- می‌پوشانند و به خدا و رسول نمی‌گروند (کاشانی، ۱۳۴۶: ج ۶/ ۳۲۴؛ میبیدی: ج ۲/ ۲۵۴؛ ابی‌السعود: ج ۱۴۱۱/ ۶/ ۱۸۰). پیر هرات آن را بر عموم مؤمنان اطلاق می‌کند (میبیدی، ۱۳۶۱: ج ۶/ ۵۲۸). با این حال، شیخ جام قاعده آن را بر کسانی که به آداب و سنت و شرع واقعی نمی‌نهند، جاری می‌کند.

تربیت نفس

مصنف با استناد به حدیثی از پیامبر (ص) در فضیلت علم، همه کارها را به علم ارجمند دانسته و بر این پایه یکی از شرایط تائب را رنج و ریاضت در راه علم‌آموزی بر شمرده‌است. او با اقتباس از آیات ۴۰ و ۴۱ سورة نازعات



در نهی از متابعت نفس می‌نویسد: «مرد که مرد شود به ریاضت شود، و ریاضت قهر هوا بود و حق-تعالی- ما را به قهر هوا فرمود آن‌جا که گفت وَ نَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۱۱).
به گفته احمد جام، قرآن کریم تنِ هواخواه را که علم دارد و بدان عمل نمی‌کند، به سگ مانند می‌کند. از این روی شیخ با توصیه به قهر نفس و ریاضت، مجاهدت را سگبانی می‌داند. در این باب با اشاره به آیه شریفه «وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ» (اعراف: ۱۷۶)، حکایتی خواندنی و با رویکردی ترغیب‌آمیز در تعلیم و تربیت سگ نفس می‌آورد:

چون سگوانی سگ پلید را ریاضت دهد، روزی چند سگ امیرش خوانند و روز شکار به تماشای او بروند و امیر در شکارگاه به سوی او نگیرد... و خطای او را به صواب بگیرند و اگر صید را در نیابد، عذر او بازخواهند و اگر صید را بیابد و بگیرد، نواخت سلطان یابد و سگوان را خلعت بر سر نهند و تا زنده باشد خاصگان خود را فرا خدمت وی کند، و چون غایب باشد هر زمانش یاد کند... چون سگی که پلیدترین سباع بود بدین قدر علم چندین مزید یافت از نواخت سلطان، [پس] مؤمن موحد که عزیزترین همه خلق است توبه کند و هوای خویش قهر کند و مجاهدت علم و عبادت بکشد، کی روا باشد که حق- سبحانه و تعالی- او را از دریای لطف و کرم خود بی بهره گذارد (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۱۲).

با آن که مفسران در تعیین شخصیت این داستان، اقوال مختلفی دارند و آیه کریمه هم بدون ذکر نام او به بیان اجمالی از داستان وی اکتفا نموده‌است، با این حال، غالب مفسران آیه مذکور را در احوال یکی از علمای بنی اسرائیل، بلعم باعورا، شمرده و به داستان وی اشاره‌ای نموده‌اند (زمخشری، ۱۳۸۹: ج ۷۸۷/۳؛ الالوسی البغدادی، ۱۴۰۵هـ-۱۹۸۵م: ۱۱۱؛ طباطبایی، ۱۳۶۶: ج ۴۹۳/۸). این در صورتی است که شیخ، با آن‌که به طور مکرر (سه مرتبه) به آیه اشاره می‌کند، دریافتی کلی از آیه ارائه می‌دهد و آن را بر هر پیروی‌کننده هوا و هوس عمومیت می‌بخشد: «حق عزّ و جلّ- آن را که علم دانست و به علم کار نکرد و کار به هوا کرد گفت: فَمَثَلُهُ...» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۱۱). نگاه و نگرش تأویلی احمد جام به آیه پس از این گزارش آغاز می‌شود. این‌گونه کاربرد و بهره‌گیری از آیه مذکور، رنگ و نمایی عرفانی و تأویلی به کلام و بیان مصنف بخشیده‌است. عرفا و صوفیه از گروه‌هایی به شمار می‌روند که به تأویل توجه دارند. مهم‌ترین موارد تأویل در متون متصوفه آیات قرآن است که به شکل‌های مختلف کاربرد دارد. این تأویلات گاه بر پایه مفهوم کلی آیه است و گاه یک آیه را از چند وجه می‌نگرند. در برخی موارد نویسندگان ابتدا مفهومی را بیان می‌کند و سپس مطلب خود را به آیتی از قرآن مستند می‌سازد که آن مطلب در حکم برداشت تأویلی از آیه است (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۲۷۵). مورد اخیر در تصنیف احمد جام کاربرد فراوان دارد.



شیخ جام در کاربرد ترکیب «سگ نفس» متأثر از مشایخ متقدم از جمله هجویری بوده است (هجویری، ۱۳۸۳: ۳۱۱ و ۳۰۹). چنین به نظر می‌آید این که عارفان و از جمله احمد جام نفس را به «سگ» مانند کرده‌اند، برگرفته از همین آیه قرآن (اعراف: ۱۷۶) باشد.

زبان عارفان زبان سرّ و اشارت است و به گفته ابونصر سراج «اگر اشارت زبان معرفت است، عبارت زبان علم است» (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۳۷۷). سمعانی زبان علم را زبان اهل شریعت و زبان سرّ را زبان تأویل اطلاق می‌کند (سمعانی، ۱۳۶۸: ۱۲۳). بر این پایه، زبان اهل دل و عرفان به تأویل و رمز می‌گراید. اما احمد جام هم به زبان سرّ سخن می‌گوید و هم به زبان علم و شرع. زبان دین و شرع هم به نوعی زبانی شاعرانه است که می‌خواهد با وسعت بخشی به معنای کلمات از طریق استعاره و یا خاصیت چندمعنایی، روح و حیاتی دوباره به آن‌ها ببخشد. زبان دینی، بر خلاف زبان علمی که با یک ارجاع عینی و حقیقی روبه‌روست، به فراخور ماهیت شاعرانه‌اش وسعت معنایی کلمه را افزایش می‌دهد (مشرّف، ۱۳۸۴: ۱۲۱). از سوی دیگر، می‌توان محور اصلی تأویلات جریان‌های مختلف تأویلی را سه چیز دانست: خدا، انسان و جهان. مسایل مربوط به جهان خلقت و معرفت خداوند، محور تأویلات صوفیه و عرفا و فلاسفه قرار می‌گیرد (شاکر، ۱۳۷۶: ۶۲).

ترک دنیادوستی

از دیدگاه احمد جام برای انجام هر کار حتی مباح، باید دلیل و حجتی داشت؛ چرا که معتقد است انسان نسبت به هریک از اعمال جزبی و کلی خویش مسؤول است و «به هر نفسی و چشم‌زخمی که بنده برهم زند، از وی در خواهند خواست که چرا نگریستی و بدین نگریستن چه خواستی» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۴۳). وی پس از بیان این نکته پرداختن به امور دنیا را برای انسان مسلم دانسته است. شیخ با تأمل در آیه ۱۴ شریفه آل عمران که در آن از حبّ و دوستی زینت‌های دنیوی، چون ثروت و مال و زن و زر و فرزند و دل‌بند سخن رفته است، با دعوت خواننده به تأمل در واژه «حبّ»، دنیادوستی را مذمت کرده و اشکال را در حبّ و دل‌بستگی به آن چیز دانسته است: «...این چیزها را به ذات خویش، هیچ عیب نیست. عیب، حبّ الشهوات را آمد، نه عین آن چیز را... دنیا را و کسب دنیا را حرام نکردند، بلکه دوستی دنیا و کار حق - تعالی - به سر آن دادن حرام است...» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۴۶). وی پس از ذکر حکایتی در مذمت حبّ دنیا، این موضوع را در چند جای دیگر مکرر آورده و نتیجه گرفته است که: «پس درست شد که نه زر و سیم است که می‌زیان دارد، بلکه دوستی آن است و حبّ الشهوات که می‌زیان دارد» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۴۷). بنابراین، پس از بیان احادیث و روایاتی در سبب رحمت بودن دنیا (همان: ۱۴۹) فرمان‌برداری از حق و ریاضت نفس را در مخالفت با هوای نفس در همه وقت برشمرده است نه بسیاری نماز و روزه، و در نهایت به همان مبحث آغاز فصل یعنی انجام هر کار با حجت و دلیل تأکید ورزیده است تا معیار راستی و درستی اعمال را به مخاطب بنمایاند (همان: ۱۵۱-۱۵۳).



پرهیز از سماع صوفی نمایان و سرودخوانان

احمد جام در باب ششم *مفتاح النجات* با نگرشی بسیار مشفقانه و از سر سوز و گداز از مخاطب می‌خواهد تا به راه انبیا و مقامات اولیای الهی به خصوص پیامبر اکرم (ص) روی بیاورد و به نصایح برادرانه او گوش بسپارد و فریب‌های و هوی مدعیان طریقت و صوفی‌نمایان دیوسیرت را نخورد:

ای دوستان و عزیزان، نصیحت برادر خویش نگاه دارید و به هر رسن در چاه نشوید که در چاه هاویه بمانید که سود ندارد...مکنید ای دوستان و عزیزان من و برادران من، که شما را در این راه بس تجربه نیفتاده‌باشد...این کار بدین راست نیاید که کسی از سر دعوی خویش نعره‌ای بزند و یا در میان حلقه درویشان آستین برافشاند و... عا و عویی بکند و یا کخ کخی چند بکند؛ این هرگز نه رسول کرده‌است صلوات‌الله علیه و سلم و نه صحابه او (احمدجام، ۱۳۷۳: ۱۵۷-۱۵۸).

بر این شیوه و در ادامه با گزارشی از آیات مبنی بر اهمیت تلاوت قرآن کریم و اخبار در این باره به نقد احوال سرودخوانانی روی آورده که هوای نفس آنان بر عقل و علمشان غلبه کرده، سرود رخ و زلف و خال محبوب می‌گویند (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۶۶-۱۶۹). با این حال، شیخ با آوردن گفتار پیامبر اسلام (ص) با تأکید بر جنبه توحیدی و حکمی اشعار مخالفت تام خود را در تقابل با شعرگویی رد می‌کند؛ همچنان که با تمایز میان سماع درویشان با سماع مفسدان، به مواظبت انسان در فرمان‌برداری و تبعیت از شریعت مقدس نبوی از جمله تفویض، تسلیم، قناعت، تلاوت قرآن، پرهیز از بدی، راست‌کاری و راست‌کرداری و ...التزام مبرم دارد تا آن‌که:

او را محبت غالب پیدا آید که همه، او را ببند آن‌گاه سماع این ابیات او را مسلّم گردد، اگر داند که چه می‌شنود؛ اما اگر این سخن بر دام بندد و زندیقی خویش در آن میان تعبیه کند، بنگر اگر دنیا را دوست می‌دارد، همه زرق و دروغ و نفاق است و همه حالش محال است؛ و اگر در دل حبّ دنیا ندارد و به قسمت قسّام قانع است و از گفتار و کردار تو فارغ، خاک پای وی باش و سرمه چشم کن که هنوز ارزد (همان: ۱۶۵).

هم‌نشینی با نیکان

احمد جام در اهمیت و تأثیر انتخاب مصاحب نیک، تعلیم ارزنده‌ای را در پرتو آیات قرآن به مخاطب ارایه نموده‌است. به عقیده وی انسان، ناگزیر از هم‌نفسی است؛ لذا نشست و خاست با مردان خدایی که صبغه الهی دارند و قربت با یاران نیک سیرت سعادت دو جهانی در بر دارد (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۸۸-۱۸۶). وی با استشهاد به آیات قرآن برای انسان دو نوع دوست و هم‌نشین را تعریف نموده و با عنوان «قرین بد» (زخرف: ۳۸) و «قرین نیک» (کهف: ۲۲) از آن نام برده‌است. در این میان، تنها به تبیین مصاحب نیک با عنایت به آیه مذکور در سورة کهف، به هم‌نشینی سگی با اصحاب کهف اشاره داشته‌است: «بنگر که به سبب او یقین ایشان یکی ده شد، و هر کجا که حق



—تعالی— ایشان را یاد کرد، آن سگ را با ایشان یاد کرد؛ چنان که می‌فرماید: سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةً رَأَوْهُمْ كَلْبُهُمْ وَبَقُولُونَ خَمْسَةً سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ...» (احمد جام، ۱۳۷۳: ۱۸۸). این مطلب متضمن آن است که چون سگ با اصحاب کهف قرین و هم‌نشین شد، چنان ارزش یافت که خداوند متعال از او به نیکی یاد کرد. بدین‌سان، احمد جام در این اثر بر آن بوده تا با بهره‌گیری از کلام وحیانی و اخبار و روایات در تربیت نفوس مستعد انسانی اهتمام ورزد.

نتیجه

مفتاح النجات احمد جام مشتمل بر آیات فراوانی از قرآن کریم است که به طریق تضمین و اقتباس و با هدف تعلیم و ارشاد مخاطبان تصنیف شده است. نویسنده معارف و آموزه‌های قرآنی و دینی را به طریق سهل و ساده و به دور از اصطلاحات و تعابیر عرفانی برای مخاطب و در جهت تربیت نفوس انسانی بیان می‌کند؛ با این و صف، گاه اندیشه‌های خاص خود را—که ریشه در گرایش‌های عقیدتی و باورهای کلامی وی دارد—نیز در پرتو همین آموزه‌ها و تعالیم اخلاقی به مخاطب القا می‌کند. سخنان او در این اثر بیش از هر چیز صبغه تربیتی و عمل‌گرایانه برای مخاطبان و عوام دارد تا آن‌که متمایل باشد خواص را با بحث‌های نظری به چالش بکشاند. توجه به آیات بشارت و امیدبخش به جهت ترغیب و هدایت خواننده به شریعت و التزام بدان، برپایی نماز در اول وقت، تلاوت قرآن کریم، ترک حب دنیا، مجالست با نیکان، تهذیب نفس از تعالیم ارزشمندی است که در پرتو توبه نصوح برای رهروان وادی سیر و سلوک در کتاب **مفتاح النجات** سایه افکنده است. از این روی، لحن سخن بر خلاف آن‌گونه که با مدعیان مردم‌فریب و دزدان دین تند و قاطع و همراه با طعن و طنز است با مخاطبان عوام، آرام، مؤدبانه و مشفقانه و متأثر از ادب قرآن است.



فهرست منابع

- (۱۳۷۹). قرآن مجید. ترجمه محمد مهدی فولادوند، چاپ اول، قم، دارالقرآن الکریم.
- الاکوسی البغدادی، السید محمود شکری. (۱۴۰۵هـ-۱۹۸۵م) *روح المعانی فی تفسیر القرآن العظیم والسبع المثانی*، الجزء التاسع، الطبعة الرابعة، بیروت: اداره الطباعة المنیریة.
- ابن عباس. (بی تا). *تنویر المقباس من تفسیر ابن عباس*، تهران: استقلال.
- ابن کثیر، اسماعیل بن عمر. (۱۴۰۷). *تفسیر القرآن العظیم*، قدم له: یوسف عبدالرحمن مرعشیلی، بیروت: دارالمعرفة بیروت.
- ابی السعود، محمد بن محمد العمادی. (۱۴۱۱هـ-۱۹۹۰م) *تفسیر ابی السعود المسمی ارشاد العقل السلیم الی مزیای القرآن الکریم*، بیروت، دارالاحیاء التراث العربی.
- احمد جام. (۱۳۷۳) *مفتاح النجات*. تصحیح، تحشیه و مقدمه: علی فاضل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بهمنی مطلق، یدالله؛ خدادادی، محمد. (۱۳۸۹) «تحلیل افکار و معرفی آثار شیخ احمد جام»، فصلنامه تخصصی عرفان، سال ششم، شماره ۲۴: ۱۱۵-۱۳۶.
- پورنامداریان، تقی؛ رستاد، الهام. (۱۳۹۲) «بررسی و تحلیل کاربرد آیات و احادیث در شرح شطحیات روزبهان بقلی»، متن پژوهی ادبی، زمستان، شماره ۵۸: ۷-۲۸.
- حاجی محمدی، محمود؛ سرامی، قدمعلی. (۱۳۹۳) «رویکرد تأویل گرایانه عرفا به قرآن و احادیث»، فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی، بهار، سال ۱۰، شماره ۳۹: ۹۷-۱۳۱.
- خدیور، هادی؛ خدادادی، محمد. (۱۳۹۱) «جایگاه لغات عربی و واژگان کهن و برخی ترکیبات زیبای قدیم در نثر عرفانی شیخ احمد جام»، فصلنامه علمی - پژوهشی زبان و ادب فارسی «ادب و عرفان»، دوره ۴، شماره ۱۳: ۱۱-۳۰.
- خمینی، روح الله. (۱۳۷۸) *سر الصلاة (معراج السالکین و صلاة العارفين)*، تهران: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (س).
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۳). *جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیر کبیر.
- زمخشری، محمود بن عمر. (۱۳۸۹). *الکشاف عن حقایق التنزیل*، ترجمه مسعود انصاری، تهران: ققنوس.



- سراج طوسی، ابونصر. (۱۳۸۲) **اللمع فی التّصوف**، تصحیح و تحشیه: رینولد آلن نیکلسون، ترجمه مهدی محبتی، تهران: اساطیر.
- سمعانی، شهاب‌الدین احمد. (۱۳۶۸) **روح‌الارواح**، فی شرح اسماء‌الملك الفتح، تصحیح: نجیب مایل هروی، تهران: علمی و فرهنگی.
- سورآبادی، عتیق بن محمد. (۱۳۸۱). **تفسیر سورآبادی «تفسیر التفاسیر»**، تصحیح علی اکبر سعیدی سیرجانی، تهران: نشر نو.
- سیوطی، عبدالرحمن بن ابی بکر. (۱۳۸۲) **الاتقان فی علوم القرآن**، ترجمه مهدی حائری قزوینی، تهران: امیرکبیر.
- (۱۴۰۴) **الدّر المنثور فی التفسیر بالمأثور**، المجلد الثالث و الخامس، قم: منشورات مکتبه آیه الله العظمی مرعشی النجفی.
- شاکر، محمد کاظم. (۱۳۷۶) **روش‌های تأویل قرآن**، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، مرکز انتشارات. شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۳) **درویش ستیهنده (از میراث عرفانی شیخ جام)**، تهران: سخن.
- طباطبایی، سید محمد حسین. (۱۳۶۶) **تفسیر المیزان**، ترجمه سید محمد باقر موسوی همدانی، تهران: نشر بنیاد علمی و فرهنگی علامه طباطبایی (با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجا).
- (۱۳۸۵) **تفسیر المیزان**، ترجمه سید محمد باقر موسوی همدانی، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه، دفتر انتشارات اسلامی.
- عین‌القضات همدانی، محمد بن حسن. (۱۳۷۰) **تمهیدات**، مقدمه، تصحیح، تعلیق و تحشیه: عقیف عسیران، تهران: منوچهری.
- غلام‌زایی، محمد. (۱۳۸۸) **سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه از قرن پنجم تا اوایل قرن هشتم (کلیات)**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی مرکز چاپ و انتشارات.
- فاضل، علی. (۱۳۷۳) **شرح احوال و نقد و تحلیل آثار احمد جام**، تهران: توس.
- فیض‌الکاشانی، محمد محسن. (۱۴۰۲) **تفسیر الصافی فی تفسیر القرآن**، بیروت: مؤسسه الاعلمی للمطبوعات.
- کاشانی، فتح‌الله. (۱۳۴۶) **تفسیر کبیر منهج الصادقین فی الزام المخالفین**، مقدمه و تصحیح ابوالحسن شعرانی، علی اکبر غفاری، تهران: کتابفروشی اسلامی.



مدنی، امیرحسین. (۱۳۹۳) «شباهت‌های عرفانی آثار احمد جام با شش اثر عرفانی پیش از خود و رد نظریه امی بودن وی»، کهن‌نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۵، شماره ۴، زمستان: ۱۲۳-۱۴۱.

مدنی، امیرحسین، (۱۳۹۱) بررسی آثار و اندیشه‌های شیخ احمد جام، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، راهنما: محمدکاظم کهدویی، مهدی ملک‌ثابت، دانشگاه یزد.

مشرف، مریم. (۱۳۸۴) نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی، تهران: ثالث.

مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۸۴) تفسیر نمونه (تفسیر و بررسی تازه‌ای درباره قرآن مجید ...)، با همکاری جمعی از نویسندگان، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

موحدی، محمدرضا، (۱۳۷۴) «معارف و تعالیم صوفیه»، کلک، شماره ۶۷: ۳۴۷-۳۴۹.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۶۱) کشف الاسرار و عدة الابرار، به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۳) کشف المحجوب، مقدمه و تصحیح و تعلیق: محمود عابدی، تهران: سروش.



Quranic Approaches of Ahmad Jam in Education Emphasizing on the book of, Meftah-al-Najat

Reihane sadeqi^۱

DR abbas mohammadian^۲

Abstract

This research is devoted to the Qur'anic attitudes of Ahmad Jam Namaghi (440-536) in education in accordance with Meftah-al-Najat. This paper, with an analytical-descriptive method, begins with a fresh look at the introduction of the other aspect of this ancient mystical work. The abundant use of the verses of the Quran in the text implies Ahmad Jam's unbreakable connection to the Holy Qur'an and its implication. This article seeks to present the religious teachings and education of Ahmad Jam to express the Qur'anic interpretations and approaches of the Sheikh concerning the related points. The result of the research is that the author intends to express the Quranic and religious teachings in a simple way, without the mystical expressions that can be understood by a particular group. While sometimes he makes specific interpretations of the verses that contain his own reflections, thus inducing his thoughts in the context of these cultural teachings and religious teachings, as if occasionally he would force him to accept his words. Following adherence to the Prophetic Shari'a, praying, reading the Holy Qur'an, leaving the friendship of the world, companionship with good people and Self-purification are the most valuable teachings that have been used in the book of the Meftah-al-Najat, in the light of pure purity for the paths of worshipers.

Key words: Meftah-al-Najat, Ahmad Jam, Holy Quran, education.

^۱. Ph.D. student of persian language and literature of Hakim Sabzevari University . // roohafza90@yahoo.com .

^۲. Assistant Professor of Hakim Sabzevari University. // mohammadian@hsu.ac.ir .



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم، شماره ۳، تابستان ۱۳۹۸

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی فرایندهای فعل در سوانح العشاق احمد غزّالی و عبهرالعاشقین روزبهان بقلی

آزاده شریفی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۳/۱۹

چکیده

سوانح العشاق احمد غزّالی (م ۵۲۰) سلسله جنبان رسایل مستقلی است که به زبان فارسی درباره «عشق» نوشته شده‌اند. احمد غزّالی در این اثر، مفهوم عشق را فراتر از حدود زمینی و آسمانی بازتعریف کرده، گفتمانی صوفیانه با محوریت آن پدید آورده‌است. این گفتمان در رسایل متأثر از سوانح، مانند عبهرالعاشقین روزبهان بقلی، تکمیل شده و از همین طریق به شعرفارسی نیز راه یافته‌است. با وجود این، زبان پیچیده و ارزش‌های ادبی این دو رساله، مانع از توجه به نظریه‌پردازی‌های مؤلفان آن شده و پژوهش‌های عرفانی عمدتاً این آثار را متونی شاعرانه، مبتنی بر تجربه شخصی و در نتیجه فاقد چهارچوب فکری مشخص ارزیابی کرده‌اند. در این مقاله، با به‌کارگیری ابزارهای زبان‌شناسی نقش‌گرا از جمله مفهوم «بافت موقعیت» و تحلیل «فرانقش اندیشگانی»، جنبه تبیینی و نظریه‌پردازانه این دو متن آشکار و رابطه متقابل آن با بافت فرهنگی قرن ششم بازنموده شده‌است. هدف از مقایسه دو متن، نشان دادن امتداد گفتمان عشق سوانح در رساله‌های بعدی و روند تکوین و تحول گفتمان عشق در آغاز و پایان قرن ششم بوده‌است.

کلید واژه‌ها

عشق، فرانقش، بافت، فرایند رابطه‌ای، گفتمان

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران // azadehsh194@gmail.com



مقدمه

در آثار صوفیان، محبت یکی از مراحل سلوک شمرده شده است. نخستین نویسندگان صوفیه، مفهوم محبت را در کتب خود پذیرفته و فصلی را بدان اختصاص داده اند. پشتوانه قرآنی واژه محبت، صوفیان را در استفاده از آن برای اشاره به نسبت خالق و مخلوق آزاد می گذاشت؛ اما «عشق تا مدت ها جنبه بشری و حتی شهوانی داشته و لذا از به کار بردن این لفظ برای بیان نسبت خلق با خالق یا خلق با خلق پرهیز می شده است» (پورجوادی، ۱۳۶۸: ۱۰۶). معنای متداول عشق رابطه ای دوطرفه و مبتنی بر نیاز متقابل را القا می کرد که صوفیان محافظه کار و علمای ظاهری از نسبت دادن آن به خدای غنی و حمید اکراه داشتند. با وجود این، مخالفت های صوفیان محافظه کار و علمای قشری نتوانست صوفیان بعدی را از به کارگیری لفظ عشق منع کند. «صوفیه برای بیان احوال و مواجید خود امکاناتی در مفهوم عشق می دیدند که در مفاهیم دیگر کمتر وجود داشت و به همین جهت به زبان شعر عاشقانه روی آوردند و آن را گسترش دادند» (پورجوادی، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

مفهوم عشق علی رغم همه مخالفت ها جای خود را در ادبیات و فرهنگ صوفیه باز کرد. «استعمال لفظ عشق به جای لفظ محبت و اطلاق آن به دوستی میان انسان و خداوند احتمالاً از نیمه دوم قرن سوم به تدریج متداول شد» (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۲۳). ورود عشق به تصوف تنها جنبه ای لفظی و زبانی نداشت بلکه نشان از چرخش فکری عمیقی بود که رفته رفته شکل می گرفت. نقش اصلی را در این تحول احمد غزالی (م ۵۲۵)، برادر کوچک تر امام محمد غزالی برعهده داشت.

بافت تاریخی و زمینه های اجتماعی / گفتمان تصوف

یکی از اقدامات حکومت سلجوقی، متمرکز کردن گروه های فکری و واداشتن آنان به مشخص کردن حدود عقایدشان بود. وزیر مشهور سلجوقی، نظام الملک (م ۴۸۵)، با صوفیان و عالمان دین تا حدی که در راستای حکومت عمل می کردند مخالفتی نداشت و حتی آنان را تکریم می کرد.

تصوف یکی از رایج ترین گفتمان های فرهنگی و اجتماعی این عصر است که هم از قبول عامه و هم از حمایت پادشاهان سلجوقی و شخص نظام الملک برخوردار بوده است. عصر سلجوقی دورانی است که جریان های گوناگون تصوف چهارچوب فکری و نظری خود را مشخص و متمایز می کنند. خانقاهی شدن تصوف در دوران سلجوقی، گامی در راستای یکسان سازی عقاید صوفیه، مشخص کردن مرز فرقه ها و کاهش امکان تجربه فردی طریقت بود. این امر اختلافات میان صوفیه را دامن زد و رقابت موجود صوفیه را بر آن داشت تا سهمی از قدرت طلب کنند و نیز عارفان بی پروا و مستقل را که در طلب کنه تجربه عرفانی و تمسک به صوفیان پیشین چون بایزید و حلاج بودند تحت نظارت درآورد. در گفتمان سیاسی خواجه نظام الملک و جانشینانش، تصوف نیز باید متمرکز و متحد می شد.



دو کانون اصلی تصوّف در این دوران خراسان و عراق عجم بود. خراسان در سایه نام بزرگانی چون ابوسعید ابوالخیر (م ۴۴۰) و خواجه عبدالله انصاری (م ۴۸۱) فاصله کمتری با شریعت داشت؛ در حالی که عارفان عراق عجم، از جمله احمد غزّالی و عین القضات همدانی (و کمی بعد شهاب الدین سهروردی)، در تصوّف خود کم و بیش در پی فراروی از شریعت بودند. یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که صوفیان عراق عجم در پی آن بودند، تبیین گفتمانی با محوریت عشق بود. گفتمانی که از احمد غزّالی آغاز شد و تا پایان قرن ششم به سراسر گفتمان تصوّف و نیز شعر عاشقانه فارسی نفوذ کرد.

در اثر بسیار مهم احمد غزّالی، *سوانح/العشاق* برای نخستین بار عشق به عنوان مفهومی صوفیانه مطرح می‌شود و در کانون تصوّف جای می‌گیرد؛ همان‌طور که اشاره شد، به کارگیری واژه عشق و مشتقات آن تا پیش از احمد غزّالی از نشانه‌های صوفیان تندرو به‌شمار می‌رفت که غالباً به مخالفت با شرع و انحراف از جریان تصوّف رایج متهم می‌شدند. ابعاد گفتمانی مفهوم عشق که برای نخستین بار در *سوانح* مطرح شد، تا چند قرن بعد بر ادبیات عارفانه و عاشقانه فارسی مسلط باقی ماند.

احمد غزّالی و سوانح العشاق

امام مجدالدین ابوالفتح احمد بن غزّالی طوسی در سال ۴۵۵-۴۵۷ ه.ق در طابران طوس متولد شد، وی برادر کوچک‌تر امام محمد غزّالی، متکلم و فیلسوف نامدار، بوده‌است. خواجه احمد از واعظان و مشایخ بزرگ قرن ششم به‌شمار می‌رود. وی همچون برادر شافعی مذهب بود و علاوه بر وعظ و عرفان در فقه و علوم دینی نیز مقامی شامخ داشته‌است چرا که امام محمد در زمان کناره‌گیری خود از تدریس در نظامیه، وی را جانشین خود می‌کند.

خواجه احمد، بر خلاف برادر، از همان آغاز به تصوّف و عرفان گرایش داشت. نسبت نخستین استاد او، ابوبکر نسّاج (م ۴۸۷)، به جنید بغدادی (م ۲۹۸) می‌رسید و پس از او نزد ابوعلی فارمدی (م ۴۴۷) تعلیم دید که از مریدان ابوسعید بود. بدین ترتیب، احمد غزّالی با تسلط بر مفاهیم مکتب بغداد و مکتب خراسان توانست آن دو را پیوند زند و مکتب نوینی بنیاد کند.

سفرهای بسیار وی که احتمالاً با مجالس وعظ همراه بوده، نقش مؤثری در بسط و تبلیغ مکتب او داشته‌اند. در مدّت سی سالی که در مسند وعظ و ارشاد گذراند شاگردان بسیار تربیت کرد که مشهورترین آن‌ها عین القضات همدانی است.



از خواجه احمد آثار متعددی برجای مانده که انتساب بسیاری از آن‌ها به وی مورد تردید است. اما مهم‌ترین اثر وی *سوانح العشاق*^۱ است که در حقیقت شناسنامه اوست. سوانح از متون اصلی عرفان عاشقانه خاصه به زبان فارسی است. تا پیش از این قرن آثار منشور صوفیانه شامل کلیاتی از عقاید صوفیه، معرفی مفاهیم اصلی آن‌ها و بیان سرگذشت عرفا بودند. آثاری مانند رساله کشمیریه، کشف المحجوب هجویری و اللمع سراج نمونه‌هایی از این آثارند. در این آثار و کتب مشابه آن، هر یک از مفاهیم صوفیانه (مانند تقوی، زهد، صبر، شکر و ...) در فصلی مطرح و عقاید صوفیان گوناگون راجع به آن آورده شده‌است، بدون آنکه مفهومی بر مفهوم دیگر ترجیح داده شده باشد.

غزالی برای نخستین بار یکی از این مفاهیم را برمی‌گزیند، آن را در کانون طریقت خود قرار می‌دهد و رساله مستقلی در باب آن می‌پردازد. همین برگزیدن یک مفهوم مرکزی و بناکردن مکتب بر اساس آن به تصوف احمد غزالی بُعدی گفتمانی^۲ می‌بخشد. مفهوم مرکزی تصوف احمد غزالی، عشق است.

ویژگی‌هایی که مؤلف سوانح به عشق نسبت می‌دهد، بنیان‌های نظری مذهب عشق هستند. در نظر غزالی، عشق حقیقتی مستقل و حقیقت وجودی عاشق و معشوق است. غزالی برخلاف نویسندگان پیشین برای عشق مرحله و درجه تعیین نمی‌کند اما از فحوای کلام او چنین برمی‌آید که برای عشق فراز و فرودی قائل است.

ریتز^۳ سوانح را اثری در روان‌شناسی عشق می‌داند. اما سوانح بیشتر رساله‌ای فلسفی و صوفیانه‌است. زبان آن بسیار پیچیده و دشوار است تا حدی که گاهی به ابهام می‌گراید. «اصولاً نحوه تفکر و سبک نگارش او در سوانح تحلیلی نیست و از شیوه فلاسفه و حکما در بیان مطالب عرفانی تبعیت نمی‌کند، بلکه به سبک ادبا سخن می‌گوید و مطالب خود را از روی نظم و ترتیبی که ذهن معتاد به فلسفه و منطق انتظار دارد دنبال نمی‌کند. این نه بدین معنی است که غزالی از منطق عدول می‌کند، بلکه تبعیت نکردن از نظم منطقی نزد او، گذشت از نظم و ترتیب منطقی و نحوه عمل عقل استدلالی است. مطالبی که او در سوانح بیان می‌کند زائیده عقل جزئی و تفکر منطقی نیست، بلکه حاصل تجربه باطنی اوست. وارداتی است که از عالم معنی به وی القا شده و به همین دلیل است که وی کتاب خود را سوانح نامیده‌است» (پورجوادی، ۱۳۵۸: ۱۴۸).

تألیف رسایل مستقل در باب عشق در میان نویسندگان عرب به عنوان یک نوع ادبی رایج بوده‌است. اما در زبان فارسی پس از رساله العشاق ابن سینا و رسایل اخوان الصفا هرچه نوشته شده در باب محبت است نه عشق. فارسی بودن این رساله خود یکی از وجوه تمایز آن است، چرا که تألیف رسایل مستقل (در باب عشق) به زبان فارسی رایج نبود و پس از سوانح رایج شد. «غزالی در این اثر یک نویسنده صاحب نظر و مبتکر و مؤسس یک نهضت خاص در

۱- از این پس در متن صورت کوتاه شده «سوانح» به کار می‌رود.

^۲ -Discursive

^۳ -Helmut Ritter(1892- 1971)



تفکر معنوی ایرانی است به دلیل همین اصالت در تجربه غزالی است که زبان این اثر زبان فارسی است» (پورجوادی، ۱۳۷۳: ۲۴) در حوزه نثر عرفانی آثار بسیاری به تقلید از سوانح پدید آمده است که از جمله آن‌ها می‌توان به *لویح* اثر حمیدالدین ناگوری (م ۶۴۳)^۱، *لمعات* فخرالدین عراقی (م ۶۸۸) و نیز *عبرالعاشقین* روزبهان بقلی (م ۶۰۶) اشاره کرد. «پس از او، هرچه صوفیان درباره عشق نوشته یا سروده‌اند در واقع شرح و تفصیل مطالبی است که در همین کتاب کم حجم آمده است» (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۲۱)

با فاصله نیم قرن از احمد غزالی، روزبهان بقلی از جسورترین صوفیان مدافع عشق است. نکته مهم در عرفان روزبهان، دفاع او از عشق مجازی است. روزبهان عشق مجازی را نردبان رسیدن به عشق ربّانی می‌داند و می‌خواهد با اقامه دلایل شرعی از مشروعیت عشق زمینی دفاع کند. تاکنون پژوهش‌های بسیاری بر روی این دو متن صورت گرفته که هیچ کدام تطبیقی با چارچوب این مقاله و تأثیری بر نتایج آن ندارند. کهدویی و آشنا (۱۳۸۸) به توصیف مفهوم عشق در هر دو رساله پرداخته‌اند. همین توصیف را اسفندیار و سلیمانی (۱۳۸۹) در باب *عبرالعاشقین* تکرار کرده‌اند. از بعد ویژگی‌های زبانی و سبکی کجوری (۱۳۸۹) و فتوحی و علی‌نژاد (۱۳۸۸) متن *عبر* را تحلیل نموده‌اند که در جای خود بدان می‌پردازیم.

روزبهان بقلی و *عبرالعاشقین*

پراوازه‌ترین صوفی فارس در قرن ششم روزبهان بقلی معروف به شیخ شطّاح بود که پاره‌ای احوال و سخنان حلّاج را طی این شطحیات منعکس می‌کرد و بدین گونه تصوّف فارس را با آنچه از مکتب بغداد به دست آمده بود ارتباط می‌داد ... «این شطّاح فارس صدرالدین ابومحمد نام داشت و پدرش ابونصر بن روزبهان از دیلمی‌های فارس بود و از این حیث با شیخ کبیر ابوعبدالله خفیف نیز منسوب شمرده می‌شد» (زرین کوب، ۱۳۶۷: ۲۱۹)

مهم‌ترین اثر روزبهان بقلی شرح شطحیات است که در آن شطحیات عرفا را نقل و تحلیل نموده است. *عبرالعاشقین* نیز از آثار مهم وی به شمار می‌رود که منحصرأ به موضوع عشق می‌پردازد. «رساله *عبرالعاشقین* نمودار سبک بیان لطیف اما دسترس‌ناپذیر و تا حدی ابهام‌آمیز روزبهان است، در تقریر معانی و افکار صوفیه این رساله در حقیقت تعلق به همان رشته از سنت ادبی صوفیانه دارد که سوانح العشاق احمد غزالی نیز بدان مربوط است.» (همان: ۲۲۳) روزبهان در آغاز *عبر* از عرفایی نام می‌برد که کاربرد عشق را در رابطه خالق و مخلوق جایز دانسته‌اند. هرچند در میان این عرفا، نامی از احمد غزالی و مکتب او نیست. «روزبهان از هیچ صوفی دیگری پس از ابن خفیف یاد نکرده است. گویی او خبر نداشته است که در فاصله دو قرن میان او و ابن خفیف، یعنی قرن‌های پنجم و ششم، چه

۴- این اثر را به اشتباه به عین القضات همدانی نسبت داده‌اند در حالی که مؤلف حقیقی آن قاضی حمیدالدین ناگوری است. ر.ک به: *لویح* از کیست؟،

محمد شادروی منش، مطالعات عرفانی، شماره دهم، پاییز و زمستان ۸۸ صص ۲۰۳-۲۲۴



حادثه‌ای در خراسان رخ داده و چگونه ده‌ها شاعر و نویسنده صوفی لفظ عشق و مشتقات آن را در آثار منشور و منظوم خود به کار برده و زبان خاصی در تصوف پدید آورده بودند.» (پورجوادی، ۱۳۸۷: ۵۰)

روزبهان این کتاب را به درخواست معشوقی به نام جنی لعبت و در پاسخ به پرسش‌های وی نوشته و به نظر می‌رسد هدف اصلی وی از تألیف این رساله دفاع از عشق زمینی و قانع ساختن معشوق زمینی است.^۱ توجه روزبهان به عشق انسانی، از مهم‌ترین نکات عبهر است. معشوق روزبهان در این اثر - چنان که از شواهد و قرائن برمی‌آید - مؤنث است. «روزبهان عشقی را که بر مبنای حسن و زیبایی است «عشق انسانی» می‌نامد تا [آن را] با عشق مجازی مرزبندی کند و در عین حال مؤکداً معتقد است آن عشقی که حاصلی و عائدی دارد و می‌تواند برای عشق به حق میانجی‌گری کند عشق به زیبایی است» (علمی و غروی نیستانی، ۱۳۸۷: ۱۱۴) حق، حسن خود را در قالب جمال انسانی متجلی ساخته است؛ یعنی زیبایی انسانی چیزی جز جمال الهی نیست و عشق انسانی همان عشق الهی است، در نظر روزبهان عشق انسانی و عشق ربانی دو عشق متضاد و ناسازگار نیستند. «گویا عشق رحمانی شربی است که جز در قدح عشق انسانی نوشیده نمی‌شود و معراجی است که پیوسته به مدارج عشق انسانی نیاز دارد.» (همان: ۱۱۶) عشق انسانی در نظر روزبهان منهاج عشق ربانی است. «روزبهان برای عشق انسانی حیثیتی معرفتی قائل است و به هیچ عنوان خصلت ایزاری یا استعاری با منظومه فکری وی سازگار نیست» (همان: ۱۱۲).

کتاب، ساختاری مدوّن و منحصر به فرد و زبانی شاعرانه دارد. «هر فصل کتاب متشکل از چند پاراگراف است که پاراگراف‌های آغازین آن اغلب در توضیح یک اصل و عقیده عرفانی است؛ پاراگراف‌های میانی، استدلالی و جدلی هستند... روزبهان به منظور تثبیت سخنان خود، به استدلال می‌پردازد و گاهی به آیات و احادیث و گفتمان‌های پیشین تصوف، استناد می‌کند. در این بخش از کلام وی، حقیقت زبان نمود بیشتری دارد. در حالی که پاراگراف‌های پایانی هر فصل که عمدتاً خطاب به یک محبوب و معشوق است، شاعرانه و شورانگیزند و محصول نگارش خودانگیخته از ناخودآگاه مؤلف» (فتوحی و علی نژاد، ۱۳۸۸: ۹).

به تعبیر زرین کوب «عبهرالعاشقین تا حدّی به منزله واسطه‌ای است بین سوانح غزالی و لمعات عراقی» (۱۳۶۷: ۲۲۳) هرچند گروهی معتقدند شباهتی میان این دو اثر وجود ندارد: «کتاب عبهرالعاشقین را می‌توان از زمره کتب تعلیمی صوفیان در باب عشق دانست در حالی که سوانح و تمهیدات مبتنی بر تجربه‌های ذوقی پراکنده هستند و ترتیب مشخصی ندارند و به قصد آموزش هم نگاشته نشده‌اند» (کجوری، ۱۳۸۹: ۸۹)

۵- از گفتگوی آغازین میان روزبهان و این معشوق در متن عبهر چنین برمی‌آید که این زن به عشق مجازی و جواز شرعی آن اعتقاد ندارد و پس از گفتگوی کوتاه چون روزبهان را در علم عشق چابک می‌یابد از او چند سؤال می‌کند که ادامه مطالب کتاب در حقیقت پاسخ روزبهان به اوست. این پرسش‌ها چنین هستند: «... هل يجوز اطلاق العشق على الله تعالى؟ و هل يجوز ان يدعى احد عشقه؟ و هل اسم العشق عند العشاق من الاسماء المشتركة؟ و هل يكون جواز العشق على الله و من الله و في الله و بالله؟» (عبهر: ۹)



درست نیست که هر کجا تقسیم بندی ارائه شده باشد یا چهارچوبی منظم وجود داشته باشد، آن اثر را اثری تعلیمی محسوب کنیم چرا که اثر تعلیمی خاصه در فرهنگ صوفیه واجد معنای خاصی است که نه تنها بر عهبر که بر هیچ یک از آثار روزبهران قابل اطلاق نیست. اگر آثار صوفیه را به طور بسیار کلی به دودسته تقسیم کنیم نخست آثاری که دانش موجود صوفیه را گردآوری و گاهی نقد کرده‌اند و رویکردی تاریخی دارند مانند کشف المحجوب هجویری، اسرارالتوحید و تذکره الاولیا و ... و دسته دوم آثاری که در پی شکل دادن یا تغییر بنیان نظری صوفی‌گری هستند و رویکردی آینده‌نگر دارند. آثار احمد غزالی، عین القضاة همدانی، روزبهران بقلی و شهاب الدین سهروردی در دسته دوم جای می‌گیرند. اگر بنابر تجربه ذوقی باشد با اطمینان می‌توان گفت که هیچ عارفی به اندازه روزبهران در آثارش از تجربیات شخصی و ذوقی خود نقل قول نکرده و عهبر هم از این قاعده مستثنی نیست. روزبهران در آغاز عهبر تصریح می‌کند که این اثر را برای معشوقی نوشته که به علت تردید به عشق مجازی به او دل نمی‌داده‌است. همان طور که خواجه احمد سوانح را به خواهش دوستی به نام صابن الدین نوشته‌است.^۱

هدف این پژوهش اثبات تأثیر مستقیم روزبهران از مذهب عشق احمد غزالی نیست بلکه تبیین گفتمانی است که با سوانح حول مفهوم عشق شکل می‌گیرد و امتداد می‌یابد و تشریح صورتی از همین گفتمان که در عهبر نمود یافته‌است. با سوانح، عشق تبدیل به گفتمان مستقلی در فرهنگ صوفیه می‌شود و در قرن هفتم این گفتمان دست‌کم بر ادبیات منظوم فارسی سیطره می‌یابد. روزبهران ادامه منطقی و تاریخی همین گفتمان است و سنت عاشقانه نویسی او همانی است که با سوانح آغاز شده‌است؛ هرچند برخی عوامل فرهنگی و سیاسی و اجتماعی بر فرم کلام روزبهران تأثیر گذاشته و آن را از سوانح متمایز ساخته‌اند.

چهارچوب نظری

در خانواده پرجمعیت متون کلاسیک ادبیات فارسی، متن‌های عرفانی جایگاهی ویژه دارند که عمدتاً با عنوان «ادبیات عرفانی» مشخص شده‌است. ترکیب ادبیات عرفانی هرچند کاملاً دقیق و موجه به نظر می‌رسد؛ اما در واقع، در آن، ادبیات خود را به عرفان تحمیل کرده و متونی را که در حقیقت به منظومه عرفان تعلق دارند، به اعتبار برخی ویژگی‌های صوری، تحت لوای خود درآورده‌است. بدون تردید، فهم دقیق این متون در گرو فهم عرفان و تصوف است. اما برای فهم عرفان و تصوف چه باید کرد؟ تفحص ادیبانه و استخراج آیات و احادیث و بازجست روایات و تلمیحات، تنها گام نخست در توضیح و تفسیر متون عرفانی است. فهم متن عرفانی بدون استناد به داده‌های عرفانی ممکن نیست؛ اما آیا این تمام چیزی است که فهم عرفان نامیده می‌شود؟ آیا این شیوه به فهم کلی متن عرفانی منجر خواهد شد؟ حقیقت این است که تاکنون حتی در حوزه پژوهش ادبی نیز به عرفانی بودن این متون بیشتر توجه

۶- «... این کتاب همه آن احساس و دریافتی نیست که احمد غزالی به تجربه شخصی و مستقیم دریافته‌است. زیرا این کتاب را به التماس دوستی نوشته‌است و لابد قسمت‌هایی از کل تجربه روحی خود را که عقول می‌توانند دریابند از کل تجربه انتزاع و تفسیر کرده‌است» (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۵۰)



شده است تا به ادبی بودن آن‌ها. به بیان دیگر، تناقض اصلی در حوزه متون منشور صوفیه آن است که این متون در ابتدایی ترین سطح با استناد به داده‌های عرفانی شرح و تفسیر می‌شوند، اما در سطح نقد و تحلیل، تنها به ارزش‌های زبانی و ادبی آن‌ها پرداخته می‌شود.

نقش عرفان و تصوّف در شکل‌گیری و تکوین زبان فارسی انکار ناپذیر است (رک : پورجوادی، ۱۳۷۳: ۳۷-۱) و در مجموع استفاده از امکانات شاعرانه زبان در نثر عرفانی نه تنها هیچ‌گاه به تخیل شاعرانه صدمه‌ای نزده، بلکه باعث توسعه و گسترش امکانات نثر فارسی شده است. با این حال، اگر بررسی خود را به «ادبیات منشور عرفانی» محدود کنیم، باز هم این سؤال مطرح است که سهم ادبیات در این ترکیب چقدر است. آیا ادبیات در اینجا صرفاً به معنای مجموعه‌ای از متون منشور است؟ یا آنکه می‌توان نشانی از ادبیّت^۱ در آن یافت؟ اگر چنین ادبیّتی وجود داشته باشد، چیست؟ در کجاست؟ چگونه می‌توان آن را نقد و بررسی کرد؟

درک ما از متون منشور عرفانی تاکنون درکی محدود و مقید بوده که پیوند ارزش‌های ادبی و عرفانی را نادیده گرفته و از تلاش برای درک کلی متن سر باز زده است. ادبیّت پیش از هرچیز به معنای اتّفاق افتادن در حوزه زبانی خاص است؛ متن عرفانی در موقعیّتی زبانی اتّفاق افتاده است که خود این موقعیّت زبانی واجد ویژگی‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و تاریخی خاصی است که آن را بافت^۲ می‌نامیم. متن صرفاً از طریق زبان با مؤلفه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فکری بسیاری پیوند می‌یابد که عرفان و تصوّف تنها یکی از آن‌هاست. نادیده گرفتن این مؤلفه‌ها و تفسیر متن با استناد صرف به حوزه دین و عرفان مهم‌ترین اشتباهی است که در فهم متون عرفانی روی داده است. درک متن در این بافت و رابطه متقابل متن و بافت شیوه‌ای است که به توصیف متن کمک می‌کند. قرار گرفتن متن در بافت آن را تبدیل به گفتمان^۳ می‌کند. تحلیل گفتمان در این معنا بررسی زبان در سطحی فراتر از جمله است که پیش از هرچیز تکوین زبان را در بافت ویژه‌ای بررسی می‌کند؛ بنابراین تحلیل متن منشور عرفانی به مثابه گفتمان، دو سطح دارد: در سطح خرد اجزا و عناصر آن توصیف و در سطح کلان رابطه متقابل بافت و اجزای متن تحلیل می‌شود.

امکان تحلیل متن در دو سطح خرد و کلان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های روش تحلیل گفتمان است. این روش تحلیلگر را قادر می‌سازد تا با بررسی متن در دو سطح متفاوت و تبیین رابطه متقابل آن دو تصویری روشنی و همه‌جانبه از متن به دست دهد. تحلیل خرد گفتمان ریشه در سبک‌شناسی^۴ دارد. اساس این سطح از تحلیل باور به تأثیر بافت و شرایط سیاسی و اجتماعی (گفتمان‌های مسلط) در جزئیات زبان‌شناختی است.

7- literariness

8- context

³ -Discourse⁴ -stylistics



بسیاری نظریه پردازان تحلیل گفتمان، بر کاربرد زبان شناسی نقش گرا به عنوان ابزاری مناسب برای تحلیل جزئیات متون تأکید کرده اند. مهم ترین نظریه پرداز نقش گرایی، مایکل هلیدی^۱ است. تأکید زبان شناسی نقش گرا بر خصلت زبان به عنوان رفتاری اجتماعی آن را از رویکرد سوسور^۲ و چامسکی^۳ متمایز می سازد. «تصویر کردن زبان به عنوان فرمی خالص (لانگ) که با ترجمه شدن به گفتار (پارول) دچار ناخالصی می شود، در بافت اجتماعی (جامعه شناسانه) ارزش چندانی ندارد. تمایزی مانند توانش و کنش نیز تنها تا آن حد به کار می آید که صرفاً به معنای «می تواند انجام شود» و «انجام می شود» قلمداد شود. تصور بهتر درک زبان به عنوان مجموعه ای از رفتارهای بالقوه است که ساختار اجتماعی (بافت فرهنگی) با همراهی بافت مشخص اجتماعی (بافت موقعیت) آن را تعیین می کند.» (Halliday, 1973:68)

هلیدی این سؤال را مطرح کرد که «آیا کارکرد اجتماعی زبان در ساختارهای زبان شناسیک آن انعکاس می یابد؟» (ibid) وی نخستین نظریه دستوری خود را با عنوان «مقوله و میزان»^۴ در دهه ۱۹۶۰ ارائه داد. سپس با تعریف دو مفهوم کلیدی «نقش»^۵ و «نظام»^۶ رویکرد موسوم به «زبان شناسی نقش گرای نظام مند»^۷ را پی ریخت. نقش در این رویکرد همان کاربرد است که در بافت اجتماعی معنا می یابد و «نظام باز نمودی انتزاعی از انتخاب های [زبانی] است که می تواند به صورت مجموعه ای از انتخاب های صورت گرفته تحت شرایط خاص نیز تعریف شود.» (ibid: 55)

توجه هلیدی به مفهوم بافت ریشه در آرای مالینوسکی^۸ دارد. مالینوسکی که در مورد زبان ساکنان جزایر تروبریاند^۹ موسوم به کری وینیان^{۱۱} پژوهش می کرد، هنگام ارائه تحقیقاتش به زبان انگلیسی متوجه شد مسائلی در این زبان وجود دارد که تنها در فرهنگ اهالی این جزایر قابل توضیح است و امکان انتقال آن به زبان دیگر بدون توضیح دادن در مورد محیط، فرهنگ و آداب و رسوم بومیان تروبریاند وجود ندارد. برای حل این مشکل وی به ترجمه ای تفسیرگونه دست زد و در مقاله ای که در سال ۱۹۲۳ نوشت، برای اشاره به محیط متن، اصطلاح «بافت موقعیت» را ابداع نمود. (Halliday, 1985:7) وی همچنین برای اشاره به ساختارهای فرهنگی و تأثیر آن بر رفتار

^۱ - M.A.Halliday (1925-)

^۲ - Ferdinand de Saussure (1857-1913)

^۳ - Noam Chomsky (1928-)

^۴ - Scale and Category

برای توضیح بیشتر این نظریه و تطبیق آن بر زبان فارسی ر.ک به توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، محمد رضا باطنی، امیر کبیر ۱۳۴۸

^۵ -function

^۶ -system

^۷ -Systemic Functional Linguistics(SFL)

^۸ -paradigm

^۹ -Bronislaw Malinowski (1884- 1942)

^{۱۰} -Trobriand Islands

^{۱۱} -Kiriwinian



و زبان اهالی از اصطلاح «بافت فرهنگی»^۱ استفاده کرد. زبان‌شناسی که نظریات ابتدائی ولی درخور توجه مالینوسکی را به آرای کامل و کاربردی هلیدی پیوند می‌زند، فرث است؛ وی کوشید مفهوم بافت موقعیت را که از مالینوسکی گرفته بود، بسط دهد تا قابلیت تطبیق بر هر نوع متنی را داشته باشد.

فرث مطالعه معنا را وظیفه اصلی زبان و توجه به فرهنگ را در مطالعه زبان ضروری می‌دانست. وی همچنین «معنی را نیز حاصل قرار گرفتن نقش در بافت می‌دانست» (Ibid: 8) به سخن دیگر، «معنای عبارت یا جمله مجموعه معنای تک تک کلمات آن نیست بلکه نقشی است که آن گفته یا جمله در موقعیتی خاص ایفا می‌کند. از این لحاظ فرث تا حدودی تحت تأثیر مالینوفسکی بود که پیش از او مفهوم بافت موقعیت را مطرح کرده بود.» (آقاگل زاده، ۱۳۹۰: ۲۲)

هلیدی نیز متن را «نمونه‌ای از معنای اجتماعی می‌داند که در بافت موقعیت مشخصی قرار گرفته باشد» (1985:11) متن در این تعریف فرآورده محیط و حاصل انتخاب‌های پیاپی از نظام معنایی است. وی زبان را نظامی از انتخاب‌های نشانه‌ای می‌دانست که فرد در سطوح مختلف با توجه به بافت موقعیت انجام می‌دهد. مجموعه این انتخاب‌ها شبکه منظم و تودرتویی از روابط پدید می‌آورد که نقش‌های گوناگونی دارند و هر عنصر با ارجاع به نقش آن در نظام کلی زبان تعریف می‌شود. زبان تحت تأثیر ضرورت اجتماعی و محیط پیرامون شکل می‌گیرد و به سامان‌دهی معنی می‌پردازد، این کارکرد زبان در زبان‌شناسی نقش‌گرا به فرانش^۲ موسوم است. فرانش‌های زبان در نظریه هلیدی عبارت اند از:

۱. «فرانش اندیشگانی^۳: به استفاده از زبان برای بیان تجربه شخصی از جهان می‌پردازد و برای توصیف حوادث و حالات و نهادهای مربوط بدان به کار می‌رود.

۲. فرانش بینافردی^۴: منظور از فرانش بینافردی استفاده از زبان برای تعامل با مردم، شروع یا ارتقای روابط به منظور تأثیرگذاری بر رفتار دیگران، بیان نقطه نظرات و تصحیح یا تغییر آن‌هاست.

۳. فرانش متنی^۵: سامان‌دهی پیام برای متناسب سازی آن با توجه به دیگر عوامل متنی و برون متنی فرانش متنی را رقم می‌زند.» (Thompson, 2004: 30)

سرانجام، هلیدی با توجه به سه عنوان زیر چهارچوب خود را برای بررسی تبادلی معنایی در بافت اجتماعی یا همان بافت موقعیت به دست می‌دهد:

^۱ - context of culture

^۲ - metafunction

^۳ - ideational metafunction

^۴ - interpersonal metafunction

^۵ - textual metafunction



۱. «زمینه گفتمان»^۱ به آنچه اتفاق می افتد اشاره دارد و گاهی - به ویژه در متون نوشتاری - همان «موضوع» است. بر این اساس، زمینه گفتمان در سوانح و عبهر عشق است. هلیدی این مؤلفه را با فرانش اندیشگانی زبان مرتبط می داند که نمود دستوری آن ساخت گذرایی (تعدی)^۲ است.

۲. عاملان گفتمان^۳ منظور طرفین تعامل کلامی هستند که در یک موقعیت گفتمانی حضور دارند و همچنین رابطه میان آن ها. این مؤلفه با نقش بینافردی زبان پیوند دارد و ساختار وجه^۴ بیانگر آن است. عاملان گفتمان عشق در متون یاد شده عاشق و معشوق هستند که در متن سوانح بیشتر نوعی و تجربی و در متن عبهر گاهی ذهنی و گاه معادل روزبهان و معشوق زمینی اش «جتنی لعبت» هستند. عشق خود به عنوان یکی از عاملان گفتمان در هر دو متن حضور دارد و کانون گفتمان را شکل می دهد گاهی به عنوان مفهومی سیال و گاه به شکل موجودیتی مستقل.

۳. وجه گفتمان^۵ به چگونگی عملکرد زبان در تعامل اجتماعی می پردازد و مجرای تعامل را بررسی می کند (نوشتار، گفتگوی حضوری، نامه و ...) وجه گفتمان به سامان دهی نمادین متن، پایگاه اجتماعی و کارکرد آن در بافت می پردازد. این مؤلفه در نقش متنی زبان نمود می یابد و عواملی چون ساخت مبتدا- خبری، ساخت اطلاعاتی و انسجام در آن مؤثرند. (ibid:12)

از آنجا که زبان تنها در بافت اجتماعی درک می شود، هر جنبه از بافت اجتماعی با یکی از فرانش ها ارتباط دارد. این ارتباط متقابل در جدول زیر نشان داده شده است:

جدول ۲-۳ ارتباط بافت اجتماعی با فرانش ها

فرانش	بافت	
بینافردی	عاملان	ارتباط متقابل انواع نقش ^۶
اندیشگانی	زمینه	کنش اجتماعی در حال وقوع
متنی	وجه	سهمی که به زبان اختصاص دارد

(Martin and Rose, 2003:243)

¹ - field of discourse

² -transitivity

³ -tenor of discourse

⁴ -mode

⁵ -mode of discourse

⁶ -role



اشاره شد که هلیدی عوامل شکل دهنده بافت موقعیت یعنی زمینه، عاملان و وجه گفتمان را به ترتیب با فرانش اندیشگانی، بینافردی و متنی مرتبط می‌داند. منظور از زمینه گفتمان همان موضوع یا محتوای آن است که با فرانش انگاره‌ای پیوند دارد. « بررسی نقش اندیشگانی در زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند برای تحلیل نگرش نویسنده و نوع گزینش سبکی وی کارآیی دارد » (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۴۹) زمینه گفتمان در هر دو متن عشق است بنابراین بررسی این فرانش می‌تواند باز نمود عشق و تبیین گفتمان آن در این دو رساله را به روشنی نشان دهد.

«[فرانش] اندیشگانی به محتوای گفتمان می‌پردازد. این که چه کنش‌هایی انجام می‌شود؟ مشارکین در این کنش - ها چگونه توصیف شده‌اند؟ این مشارکین چگونه طبقه بندی شده‌اند؟ فرانش اندیشگانی به این می‌پردازد که چگونه تجربه ما از واقعیت، مادیات^۱ و نمادها در گفتمان شکل می‌گیرد.» (Martin & Rose, 2003:66) به همین دلیل، فرانش انگاره‌ای خود به دو فرانش تجربی^۲ و منطقی^۳ تقسیم می‌شود. چرا که، از سویی امکان بیان تجربه‌های مادی و ذهنی و ... را برای انسان فراهم می‌سازد و از سوی دیگر، تفکر منطقی و استدلالی را میسر می‌سازد. فرانش اندیشگانی بیان این نکته می‌پردازد که « زبان شامل منابعی برای اشاره به موجودیت‌ها و شیوه‌های کنش یا ارتباط این موجودات با یکدیگر است » (Thompson, 2004:86) بررسی این فرانش راهی به سوی تحلیل رابطه متن و بافت است؛ زیرا « معناهای اندیشگانی واقعیت از پیش موجود را به کلمات ترجمه نمی‌کند؛ بلکه این گوینده/ نویسنده است که تجربه خود از واقعیت را به صورت گفتمان بیان می‌کند. » (ibid) در واقع « زبان انسان را قادر می‌سازد تا تصویری ذهنی از واقعیت ترسیم کند و آنچه را پیرامون او و نیز در درونش می‌گذرد، درک کند.

در این فرایند ادراکی، بند دستوری^۴ نقش کانونی دارد چرا که اصل کلی الگوهای تجربی/ اندیشگانی در بند شکل می‌گیرد. «بند واحدی ساختاری است که فرایندهای جهان خارج اعم از عینی و ذهنی و سایر فرایندهای خودآگاه با استفاده از آن بیان می‌شوند» (Halliday, 1973:39). این اصل بیان می‌کند که واقعیت از فرایندها^۵ درست شده است. « (Halliday, 1994:106) فرایند در حقیقت تکامل یافته مفهوم فعل در دستور سنتی است که شیوه رمزگذاری ادراک بیرونی به شکل داده زبانی را بازنمایی می‌کند. فرانش اندیشگانی در ساخت تعدی یا همان نظام گذرایی نمود می‌یابد «نظام گذرایی جهان تجربی را به صورت مجموعه‌ای قابل کنترل از انواع فرایندها بازنمایی می‌کند. » (Halliday, 1994:106)

¹ -material

² -experiential metafunction

³ -logical metafunction

⁴ -clause

⁵ -process



نظام گذرایی در دستور نقش‌گرا معنایی وسیع‌تر از معنای متداول دستوری آن دارد. بر این اساس هر بند از سه بخش تشکیل شده‌است: فرایند، مشارکین^۱ و عناصر پیرامونی^۲ که به ترتیب در گروه فعلی، گروه‌های اسمی و گروه قیدی نشان داده می‌شوند. «مفاهیم سه‌گانه فرایند، مشارکین و عناصر پیرامونی دسته‌بندی‌های معناشناختی هستند که به طور کلی بازنمایی پدیده‌های جهان واقعی (مادی) از طریق ساختارهای زبان‌شناختی را نشان می‌دهند.» (ibid:109) پس فعل‌ها می‌توانند فرایندهای گوناگونی را بازنمایی کنند. فرایند مادی^۳، فرایند ذهنی^۴ و فرایند رابطه‌ای^۵ سه نوع اصلی این فرایندها هستند.

«فرایند مادی بر انجام کار یا رخداد واقعه‌ای دلالت دارد، که طی آن چیزی کاری را انجام می‌دهد. این کار می‌تواند فیزیکی و یا غیر فیزیکی باشد.» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۲) فرایندهای مادی فرایندهای انجام دادن هستند. در این فرایندها موجودی کاری را انجام می‌دهد؛ کاری که ممکن است بر موجودی دیگر انجام شود. این کار ممکن است موجب خلق موجودیت دوم یا ایجاد تغییراتی در آن شود.

«فرایند ذهنی فرایندی است که بر احساس، اندیشه و ادراک دلالت دارد. این فرایند ضرورتاً دارای دو مشارک است: ۱- عنصری که احساس، اندیشه و ادراک می‌کند. این عنصر را حسگر^۶ می‌نامیم. ۲- آنچه احساس و ادراک می‌شود یا به آن اندیشیده می‌شود که آن را پدیده^۷ می‌خوانیم.» (همان: ۴۳)

فرایندهای رابطه‌ای به توصیف یا تعیین هویت می‌پردازند و بیشتر با افعالی مانند بودن، گردیدن، به نظر رسیدن و ... بیان می‌شوند.

¹ -participants

² -circumstantial elements

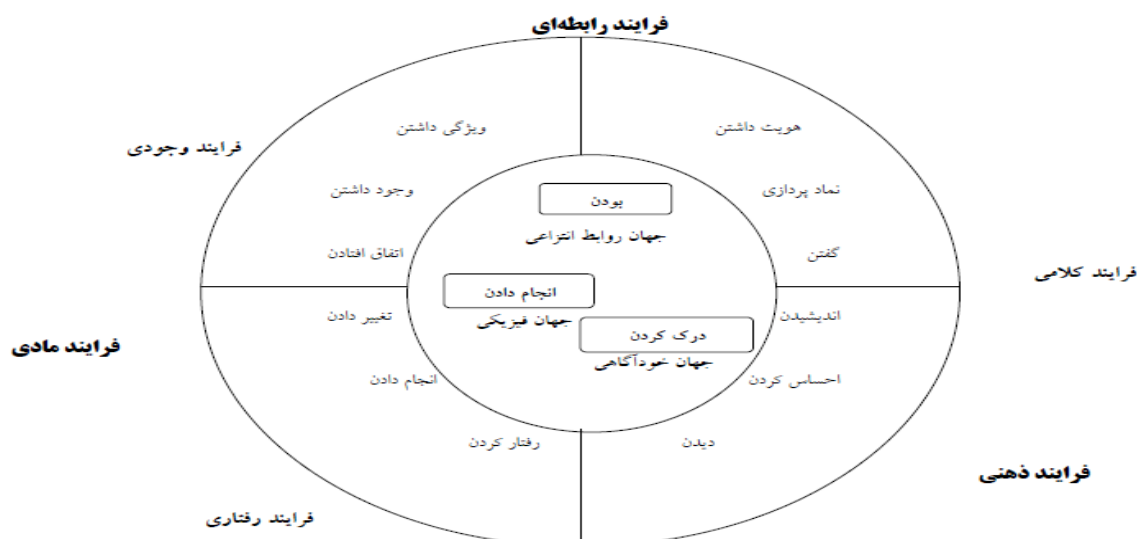
³ -material process

⁴ -mental process

⁵ -relational process

⁶ -sensor

⁷ - phenomenon



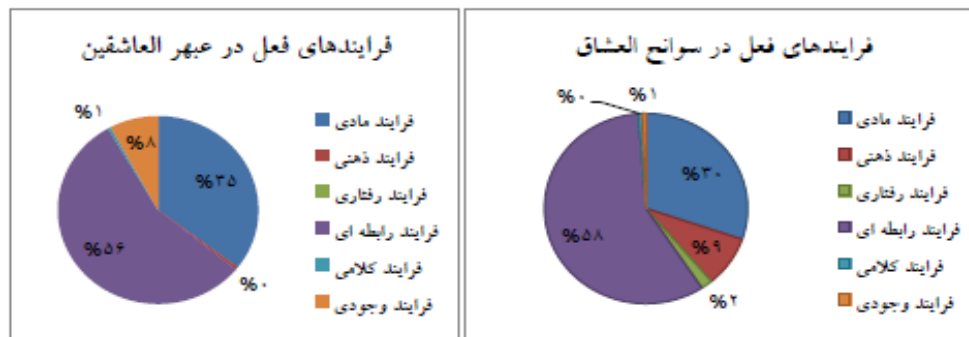
(Halliday, 1994:108)

نمودار ۶. ۱ فرایندهای فعل

به جز این فرایندهای اصلی، سه فرایند فرعی نیز وجود دارد: فرایند رفتاری^۱، فرایند کلامی^۲ و فرایند وجودی^۳. فرایندهای رفتاری به انواع رفتارهای انسان مانند خوابیدن، خندیدن و ... اشاره دارند و جایی میان فرایندهای مادی و ذهنی جای می‌گیرند. فرایندهای کلامی جایی میان فرایندهای رابطهای و ذهنی دارند و با افعالی مانند «گفتن» نشان داده می‌شوند. فرایندهای وجودی میان فرایندهای مادی و رابطهای جای دارند و صرفاً «وجود داشتن» و نه چگونگی آن را [مانند فرایندهای رابطهای] نشان می‌دهند. فرایندهای فعل در تصویر زیر نشان داده شده‌اند:

کانون توجه و زمینه گفتمان احمد غزالی در سوانح و روزبهان بقلی در عبهر «عشق» است. بر این اساس، تمام بندهای این دو متن که عشق نهاد آن است استخراج و بر اساس نوع فرایندهای فعل تقسیم‌بندی شده‌اند. «وقتی بندها و جمله‌های متن را بر اساس این فرایندها بسامدگیری و تحلیل کنیم نقش اصلی زبان در متن و شیوه تفکر و نوع نگرش نویسنده به جهان و پدیده‌ها روشن می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۵۰) به این ترتیب، می‌توان به بازنمود اندیشه عشق نزد این دو عارف نزدیک‌تر شد. ۱۰۴ گزاره از سوانح و ۱۲۶ گزاره از عبهر در توضیح عشق استخراج و بر اساس فرایندهای فعل تحلیل شده‌اند. درصد انواع فرایندهای فعل در این دو متن در دو نمودار زیر نشان داده شده‌اند:

^۱ -behavioral process^۲ -verbal process^۳ -existential process



نمودار ۶-۲ فرایندهای فعل

مطابق آمار به دست آمده، پس از فرایندهای رابطه‌ای (۹۴ مورد در سوانح و ۱۰۷ مورد در عبهر) - که بدان خواهیم پرداخت- بیشترین سهم به فرایندهای مادی (فیزیکی) (۴۹ مورد سوانح و ۶۸ مورد عبهر) اختصاص دارد. معنای ضمنی افزونی فرایندهای مادی آن است که برای این دو عارف عشق چیزی مادی است که می‌تواند در افراد و اشیاء دخل و تصرف کند. این موضوع بیانگر خروج عشق از حدود یک مفهوم عرفانی و تبدیل آن به گفتمان است. همچنین برای انتساب فرایندهای مادی به مفهوم عشق از جان بخشی^۱ استفاده شده است. جان بخشی قابلیت مفهوم عشق را برای نقش‌پذیری بسیار بالا برده است. «در بررسی نثرهای صوفیانه باید بدین نکته توجه داشت که تشخیص و جان بخشی، تنها بر اساس تخیل نویسنده در کلام به کار نمی‌رود بلکه جنبه اعتقادی نیز در آن مؤثر است؛ زیرا به نظر عارف، خداوند معرفت خویش را به همه حیوانات و کائنات بخشیده است.» (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۵۰۴-۵۰۵)

تحلیل فرایندهای رابطه‌ای

غلامرضایی سوانح و عبهر را در زمره نثرهای عرفانی و تغزلی قرار می‌دهد که نه برای تعلیم اصول و مبانی اعتقادی بلکه برای «ارضای خاطر نویسنده با بیان کردن حالات و تجربیات عرفانی و درد درونی خویش» نوشته شده‌اند. (۱۳۸۸: ۶۳) شفیهی کدکنی نیز اگرچه منکر جنبه تعلیمی سوانح نیست اما احمد غزالی را در زمره نویسندگانی قرار می‌دهد که «زبان در نوشته‌های آنها از مرزهای عادی و کلیشه‌ای خود تجاوز می‌کند و به درجات مختلف می‌کوشند با کلمه عوالم تازه‌ای کشف کنند و تجربه روحی خود را با زبان عاطفی به خواننده انتقال دهند» (۱۳۹۲: ۲۴۳) اما غلبه فرایندهای رابطه‌ای در این دو متن نشان می‌دهد که نویسندگان در صدد تبیین مواضع خود و شکل دادن گفتمان عشق بوده و هدفی فراتر از تسلای خاطر را دنبال می‌کرده‌اند. بیش از نیمی از فرایندهای هر دو

^۱ -personification



متن در بندهای مربوط به عشق از نوع فرایند رابطه‌ای هستند. «فرایندهای رابطه‌ای (فرایندهای بودن) میان دو موجودیت مجزا رابطه برقرار می‌کنند.» (Halliday, 1994: 119) غلامرضایی همچنین می‌نویسد:

«در نشرهای تغزلی، هدف تعلیم و تبلیغ و دفاع از تصوّف نیست بلکه بیشتر، مطالب بر اثر ندای درونی نویسنده و صرفاً بر اساس وجد و شور و حال نوشته می‌شود و رنگ عاطفی شدیدی که در آن هست باعث می‌شود که جمله‌های خطابی و انشایی و اصوات در آن فراوان باشد و زبان نویسنده گاه‌گاه به ابهام و ایجاز بگراید. در این دسته از آثار زبان شعر غلبه دارد و نویسنده مطلقاً به دنبال بحث و جدل و استدلال و حتی تمثیل نیست بلکه تخیل فعال نویسنده، کلام او را تا حد شعر ناب بالا می‌برد.» (۱۳۸۸: ۸۳)

اما غلبه فرایندهای رابطه‌ای در هر دو متن شباهت اصلی آن دو را در تبیین گفتمانی با محوریت عشق نشان می‌دهد. با وجود این، میان سوانح و عیبه از جهت شیوه و ابزار این تبیین تفاوت‌هایی وجود دارد. برای بررسی این تفاوت‌ها، لازم است جزئیات فرایندهای رابطه‌ای تحلیل شود.

فرایند رابطه‌ای فرایند بودن است و با هدف توضیح و توصیف ابژه به کار گرفته می‌شود. «این فرایند به دو گونه است: در گونه اول که می‌توان آن را گونه شناسایی^۱ نامید، نوعی رابطه هم‌سانی در دو سوی رابطه دیده می‌شود. در این گونه دو مشارک حضور دارند: شناسا^۲ که هویت مشارک دیگر را که شناخته^۳ خوانده می‌شود، تعیین می‌کند.» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۴) مانند: عشق رابطه پیوند است (سوانح: ۱۴) در این بند، «عشق» شناخته و «رابطه پیوند» شناساست.

یکی از نشانه‌های فرایند رابطه‌ای شناسایی آن است که شناسا و شناخته می‌توانند جابه‌جا شوند. «در هر بند شناسایی، هر دو سویه (شناسا و شناخته) به چیزی واحد اشاره می‌کنند هرچند این بند از نوع همان‌گویی^۴ [مانند عشق عشق است] نیست.» (Halliday, 1994: 124) در گونه دیگر فرایند رابطه‌ای یعنی گونه وصفی^۵ امکان جابه‌جایی دو سوی رابطه وجود ندارد. در این گونه، یک صفت یا ویژگی^۶ به موصوف نسبت داده می‌شود. مانند: عشق مردم خوار است (سوانح: ۲۹)

هلیدی برای تمایز گونه وصفی از گونه شناسایی به چهار مورد اشاره می‌کند که می‌توان آن‌ها را در جدول زیر نشان داد:

^۱ -identifying mode

^۲ -identifier

^۳ -identified

^۴ -tautology

^۵ -attributive mode

^۶ -attribute



جدول ۶-۲ تفاوت‌های گونه وصفی و گونه شناسایی فرایند رابطه‌ای

گونه شناسایی	گونه وصفی
شناسا مشخص است و می‌تواند اسم خاص یا ضمیر باشد: عشق عقیف تألف ارواح است و نجات اشباح است (عبر: ۱۱) عشق سکری است در آلت ادراک و مانع است از کمال ادراک (سوانح: ۴۱)	ویژگی نامشخص و معمولاً صفت یا اسمی عام است: عشق جاودان است (عبر: ۸۸) عشق عجب آینه‌ای ست هم عاشق را و هم معشوق را (سوانح: ۵۳)
فعل‌های معادل‌سازانه ^۲ مانند عمل کردن، تشکیل دادن، نمایندگی کردن و ...	فعل‌های وصفی ^۱ مانند: گردیدن، به نظر رسیدن، واجد شرایط بودن و ...
ادات پرسش: کدام؟ / چه کسی؟ / به چه عنوان؟	ادات پرسش از آن عبارتند از: چه؟ / چگونه؟ / مانند چه؟
جا به جایی پذیرند و مجهول می‌شوند	جا به جایی پذیر ^۳ نیستند و مجهول نمی‌شوند

همچنین هرگونه از فرایندهای رابطه‌ای می‌توانند به یکی از سه نوع متمرکز^۴، ضمنی^۵ و ملکی^۶ تقسیم شوند. از ترکیب این انواع با گونه‌های وصفی و شناسایی در مجموع شش شکل از فرایند رابطه‌ای متمایز می‌شود:

جدول ۶-۳ انواع فرایندهای رابطه‌ای

گونه شناسایی	گونه وصفی	گونه / نوع
عشق لبلاؤه زمین قدم است که گرد درخت جان عاشق برآمده است. (عبر: ۱۳۹)	عشق جبری است که در او هیچ کسب را راه نیست (سوانح: ۵۳)	متمرکز (تأکیدی)
شاهراه عشق مقتل شهداست و مشاهد انبیاست (عبر: ۲۵)	جان صدف عشق است به لولو مکنون که در آن صدف است که بینا شود آلا بر سبیل همانا؟ (سوانح: ۴۳)	ضمنی (موقعیتی)

^۱ -ascriptive

^۲ -equative

^۳ -reversible

^۴ -intensive

^۵ -circumstantial

^۶ -possessive



ملکی	عشق را از یافت و نایافت صد ولایتست. (عبهر: ۱۲۳)	این حروف مشتمل است بر فصولی چند که به معانی عشق تعلق دارد (سوانح: ۱)
------	---	--

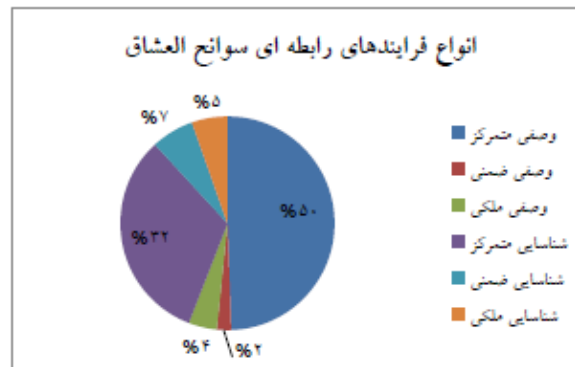
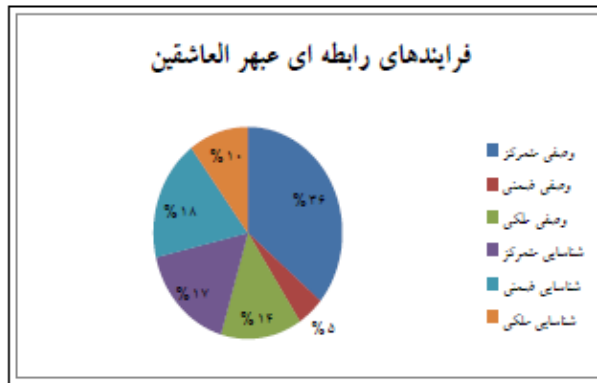
فرایندهای رابطه‌ای متمرکز از فرم کلی «الف ب است» پیروی می‌کنند. در این گزاره‌ها الف و ب هر دو گروه اسمی‌اند. در فرایندهای متمرکز وصفی، ویژگی به حامل (موصوف)^۱ نسبت داده می‌شود. این ویژگی از نظر نوع دستوری می‌تواند اسم یا صفت باشد. این عمل در حقیقت نوعی طبقه‌بندی است و موقعیت حامل (موصوف) را با جای دادن آن در گروهی مشخص تعیین می‌کند.

برخلاف فرایندهای متمرکز وصفی، اساس فرایندهای متمرکز شناسایی بر تفاوت و تمایز است. به عبارت دیگر، اگر در فرایند وصفی سوژه (شناخته) به گروه یا طبقه‌ای منتسب می‌شود؛ در گونه شناسایی، هویت سوژه با بیان تمایز او از گروه یا طبقه مشخص می‌شود. برای مثال، در بند «عشق زیبا است» با انتساب عشق به طبقه یا گروه مفاهیم/موارد زیبا آن را توصیف کرده‌ایم اما در گزاره «عشق زیباترین است» با متمایز کردن عشق از طبقه مفاهیم زیبا بدان هویت بخشیده‌ایم. در گزاره نخست فرایند رابطه‌ای متمرکز از نوع وصفی و در گزاره دوم از نوع شناسایی است.

فرایندهای رابطه‌ای ضمنی «به صورت رابطه‌ای از نوع زمان، مکان، حالت، علت، همراهی، نقش و... میان دو سوژه بند برقرار می‌شود» (Halliday, 1994: 131) در گونه وصفی آن شرایط پیرامونی به عنوان ویژگی یا خود فرایند مطرح می‌شوند و در گونه شناسایی شرایط پیرامونی یکی از ویژگی‌های مشارک است مانند: «فردا دهم ماه است.» یا این که شرایط پیرامونی بیانگر خود فرایند است مانند: «جشن تمام روز طول کشید.» در فرایندهای ملکی، رابطه شناسا و شناخته از نوع مالکیت است. در واقع، یکی از طرفین مالک دیگری است. هم‌چنین ممکن است شناخته زیر مجموعه یا متعلق به شناسا باشد. انواع فرایندهای رابطه‌ای دو متن بر اساس تقسیم‌بندی فوق در دو نمودار زیر نشان داده شده‌اند:

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱ -carrier



نمودار ۴-۶ انواع فرایندهای رابطه ای سوانح و عبهر

مطابق نمودار بالا، بیشتر فرایندهای رابطه ای سوانح از نوع متمرکز است و این دغدغه نویسنده را در توصیف و توضیح «عشق» نشان می‌دهد. بیشتر این فرایندهای متمرکز از نوع وصفی‌اند یعنی نویسنده با انتساب یک صفت یا ویژگی به «عشق» سعی در روشن کردن آن دارد.

نتیجه‌گیری

با استخراج بندهای با نهاد عشق در هر دو متن و تحلیل آن‌ها بر اساس فرایندهای فعل مشخص شد که در هر دو متن نخست فرایندهای رابطه ای و سپس فرایندهای مادی پربسامدند. فزونی فرایندهای مادی نشان می‌دهد نویسندگان در صدد تبیین عشق و عینی کردن هر چه بیشتر آن برای مخاطبان عام و خاص خود بوده‌اند. اما غلبه فرایندهای رابطه ای در هر دو متن شباهت اصلی آن دو را در تبیین گفتمانی با محوریت عشق نشان می‌دهد. با وجود این، میان سوانح و عبهر از جهت شیوه و ابزار این تبیین تفاوت‌هایی وجود دارد. برای بررسی این تفاوت‌ها، جزئیات فرایندهای رابطه ای تحلیل شد. احمد غزالی با استفاده از فرایندهای شناسایی متمرکز به شکل دادن سایر ابعاد گفتمان عشق می‌پردازد. با این حال، فرایندهای رابطه ای در این متن نشان از مرحله‌ای آغازین در شکل‌گیری گفتمان عشق دارند. در مقابل، توازن نسبی فرایندهای رابطه ای در گفتمان عبهر نمودار آن است که گفتمان عشق مراحل نهایی تکوین خود را طی می‌کند. هر چند، روزبهان نیز فرایندهای متمرکز به ویژه گونه وصفی آن را برای تبیین گفتمان عشق ترجیح می‌دهد. فرایندهای متمرکز وصفی در عبهر حدود دو برابر فرایندهای متمرکز شناسایی هستند و این با زبان و بیان شاعرانه روزبهان تناسب بیشتری دارد. درست است که شیوه تبیین و حتی موضوع این دو رساله با نوشته‌های متداول صوفیان متفاوت است. اما بنیاد عرفانی شعر فارسی در همین نثر تغزلی است که شیوه منحصر به فردی برای تبیین گفتمان عشق دارد و منطق حاکم بر آن همان منطق پدیدآورنده شعر عرفانی فارسی است.



فهرست منابع

- آقاگل زاده، فردوس (۱۳۹۰) تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- اسفندیار، محمودرضا و سلیمانی کوشالی، فاطمه (۱۳۸۹) «مفهوم عشق از دیدگاه روزبهان بقلی»، نیمسالنامه تخصصی پژوهشنامه/دیان، سال چهارم شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۳۸۹ صص ۳۱-۴۶.
- بقلی، روزبهان (۱۳۸۲) عبر العاشقین، به تصحیح هنری کرین و محمد معین، تهران: انتشارات منوچهری.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۵۸) سلطان طریقت (سوانح زندگی و شرح آثار خواجه احمد غزالی)، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۶۸) «رساله ای درباره عشق»، معارف، دوره ششم، شماره ۳ صص ۱۰۵-۱۱۱.
- _____ (۱۳۷۱) «عشق ازلی و باده الست»، نشر دانش سال دوازدهم شماره ۳ فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۱ صص ۲۶-۳۲.
- _____ (۱۳۷۳) «حکمت دینی و تقدس زبانی»، بوی جان (مقاله‌هایی درباره شعرعرفانی فارسی)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی صص ۱-۳۷.
- _____ (۱۳۸۴) نسیم انس، تهران: اساطیر.
- _____ (۱۳۸۷) باده عشق (پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی)، تهران: کارنامه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷) رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دهقانی، محمد (۱۳۸۷) وسوسه عاشقی، تهران: جوانه رشد.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۷) جستجو در تصوف ایران، تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن.
- علمی، قربان و غروی نیستانی، سید ماجد (۱۳۸۷) «نسبت میان عشق انسانی و عشق ربّانی در اندیشه روزبهان بقلی»، مقالات و بررسیها، شماره ۸۷، بهار ۱۳۸۷ صص ۱۰۱-۱۲۱.
- غزالی، احمد (۱۳۵۹) سوانح، بر اساس تصحیح هلموت ریتز با تصحیح جدید و مقدمه و توضیحات نصرالله پورجوادی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۸۸) سبک‌شناسی نثرهای صوفیه، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.



فتوحی، محمود و علی نژاد، مریم (۱۳۸۸) «بررسی رابطه تجربه عرفانی و زبان تصویری در عبهرالعاشقین»،
ادب پژوهی، شماره دهم زمستان ۱۳۸۸ صص ۷-۲۵.

فتوحی، محمود (۱۳۹۲) سبک شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.

کجوری، هدی (۱۳۸۹) بررسی ویژگی‌های زبانی و ادبی کتاب عبهرالعاشقین روزبهان بقلی، پایان نامه
کارشناسی ارشد، استاد راهنما شهره انصاری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات
فرهنگی.

کهدویی، محمدکاظم و آشنا، لاله (۱۳۸۸) «مفهوم عشق در سوانح العشاق و عبهرالعاشقین»، نامه پارسی،
شماره ۵۰ و ۵۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۸ صص ۱۹-۳۴

مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷۶) به سوی زبان‌شناسی شعر، تهران: مرکز.

Halliday M.A.K (1973) *Explorations in the function of language*. London: Edward Arnold.

Halliday M.A.K & Ruqaiya Hasan (1985) *Language, context, and text. aspect of language in a social semiotic perspective*. London: Oxford University Press.

Halliday M.A.K (1994) *an Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.

Thompson, Geoff (2004) *Introducing functional grammar*. London: Arnold.



Syntactic Stylistics of Ahmad Gazali's Sawanih- Al-Oshaq & Ruzbehan Baqli's Abhar- Al-Ashiqin

Azadeh Sharifi¹

Abstract

Sawanih- Al-Oshaq by Ahmad Gazali is the first Persian Sufi masterpiece written about Love. The writer has redefined love beyond its divine or earthly meaning and built a Sufi discourse with love as its central concept. This love discourse was followed and grown up by next writers such as Ruzbehan Baqli, who wrote *Abhar- Al-Ashiqin*. Complicated language and literary values caused the content of those treatises to be neglected, so in Persian Sufi research tradition these texts were introduced as poetic, personal treatises without a specified ideological frame. Utilizing the devices of Systemic Functional Linguistics (SFL) such as "context of situation" and the analysis of ideational metafunction, has shown the declaratory and theoretical aspect of these two texts. Moreover, the formation of love discourse in 6th century A.H. was represented by comparing both texts.

Keywords

Discourse, relational process, context, metafunction, love

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

¹ - PH.D Student. Persian Language and Literature. University of Tehran, Tehran, Iran.
Azadehsh194@gmail.com