



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2783-4166



سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵، تابستان ۱۴۰۱



مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سردبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : فتح الله آسترکی

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر میرجلال الدین کزازی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر مریم محمد زاده

دکتر علی بازوند

دکتر سید احمدرضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه شیراز

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه نبی اکرم (ص)

سایت فصلنامه: www.qpjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

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

فصلنامه قند پارسی دارای پروانه انتشار شماره ۸۳۱۵۲ مورخ ۱۳۹۷/۰۷/۱۶ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است

فهرست (سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵، تابستان ۱۴۰۱)

- ۴ بررسی تحلیلی پیوند هفت خان اسفندیار با شمنسیم، تشریف و جهان مردگان / / علی فرزانه قهرالدشتی، دکتر محمود رضایی دشت ارژن، دکتر فرخ حاجیانی ...
- ۲۳ تحلیل جایگاه دیو در مرزبان نامه از منظر آموزه های دین زرتشت و اسلام و باورهای عامیانه / / دکتر خدا بخش اسداللهی، علیرضا کاظمی ها.....
- ۴۲ اسم های خاص «باد» در شوی معنوی / / فرشاد اسکندری شرفی، دکتر حسین صحرگرد.....
- ۶۶ مقایسه ساختاری حکایات مشترک حدیقه سنایی و شوی مولوی / / اسپیده پرتوی، دکتر مهدی کارگر.....
- ۹۶ تحلیل کمی و کیفی احادیث مورد اهتمام عارفان مسلمان در متون عرفانی / / جلال یوسفی عنایت، دکتر علی حسین احتشامی، دکتر محمد رضا فریدونی.....
- ۱۲۶ بررسی ابعاد بینا تنیست و ازگانی و تصویری شفیعی کدکنی با اخوان و شاملو / / سونیا حسینی، دکتر سیف الدین آب برین، دکتر برات محمدی.....

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵ تابستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166


بررسی تحلیلی پیوند هفت‌خان اسفندیار با شمنیسم، تشریف و جهان مردگان

علی فرزانه قصرالدشتی^۱، دکتر محمود رضایی دشت ارژنه^۲، دکتر فرخ حاجیانی^۳

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۰۳/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۱/۰۳/۳۱

نوع مقاله : پژوهشی

(از ص ۴ تا ص ۲۲)

 [20.1001.1.27834166.1401.5.2.2.8](https://doi.org/10.21873/20.1001.1.27834166.1401.5.2.2.8)

چکیده

الیاده معتقد است یکی از بن‌مایه‌های اصلی حماسه‌ها، سفرهای آیینی پهلوانان است. از سوی دیگر ایران یکی از تأثیرگذارترین جوامع در آیین‌های شمنی به شمار می‌رود و نمودهای شمنی در حماسه‌های ایرانی بسیار دیده می‌شود. هفت‌خان اسفندیار یکی از نمونه‌های پیوند حماسه‌های ایرانی و آیین‌های شمنی است که بن‌مایه‌های سفرهای آیینی را در بردارد. در این داستان گرگ سار نشانه‌ای از شمن راهنمای نوآموز بوده و داستان‌های هفت‌خان نمود رازآموزی و تشریف، ورود پهلوان رازآموخته به انجمن‌ها و سفر او به جهان زیرین برای بازگرداندن روح خواهران است. در این مقاله کوشش می‌شود با بررسی تطبیقی داستان‌های هفت‌خان با آیین‌های گذر شمنی، نمودهای آیین‌های تشریف در این داستان بررسی تا مشخص شود چرا هفت‌خان اسفندیار مقام تشریف اوست. همچنین در مقاله نشان داده خواهد شد که اسفندیار در خان سوم به تشریف رسیده و داستان‌های پس از آن نمود سفر فرد تشریف‌یافته به جهان مردگان برای بازگرداندن روح است؛ وظیفه‌ای در جوامع کهن به عهده شمن‌ها بوده است.

کلیدواژه‌ها: اسفندیار؛ هفت‌خان؛ تشریف؛ شمنیسم؛ سفر به جهان مردگان.

^۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. (نویسنده مسئول) // alifarzaneqd@gmail.com

^۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. // mrezaei@shirazu.ac.ir

^۳. دانشیار بخش فرهنگ و زبان ایران باستان دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. // f.hajiyani@rose.shirazu.ac.ir

۱. پیش‌گفتار

آیین‌های شمنی و جادو درمان‌گری یکی از گسترده‌ترین باورها در جهان باستان بوده و تا امروز بن‌مایه بسیاری از رفتارهای فرهنگی و اجتماعی را شکل می‌دهد. یکی از مباحث بسیار مهم در این آیین‌ها مفهوم «تشریف» است. «تشریف» مجموعه‌ای از مناسک است که عموماً به یاری شمن‌ها و روحانیون آیینی کهن انجام می‌شد و فرد را از مرحله و مرتبه کنونی زندگی‌اش به مرحله‌ای فراتر یا گروهی خاص سوق می‌داد. در واقع بر اساس این باورها، فرد برای رسیدن به مراتب بالاتر زندگی و یا ورود به انجمن‌هایی خاص و سری نیاز داشت تا آیین‌های رازآموزی را پشت سر گذارد و این گذر از آیین‌ها رازآموزی تشریف خوانده می‌شد. یکی از نمونه‌های بارز تشریف‌های پهلوانی در حماسه ملی ایران، داستان هفت‌خان اسفندیار است که در واقع مقام تشریف اوست. اگرچه اسفندیار پیش از این نیز پهلوانی‌ها و جنگ‌هایی داشته، این روایت است که او را به مقام پهلوانی می‌رساند و تشریف او به شمار می‌آید؛ اما باید توجه داشت این داستان صرفاً آیین‌های تشریف پهلوانی را شامل نمی‌شود و نمونه مهمی از سفر به جهان زیرین در این داستان به چشم می‌خورد و آن بازگرداندن روح خواهران از جهان مردگان است. هفت‌خان اسفندیار از الگوهای بسیار کهن و مهمی پیروی می‌کند که می‌تواند این داستان را در رسته کهن‌ترین داستان‌های حماسی ایران قرار دهد.

کهن‌ترین منبعی که به ذکر مفصل در باب اسفندیار پرداخته یادگار زیرین است که از پهلوانی‌های اسفندیار برابر هجوم ارجاسب تورانی یاد می‌کند (نک یادگار زیرین، ۱۳۸۷: ۴۳-۷۶)؛ اما کهن‌ترین منبعی که به صورت گذرا به هفت‌خان اسفندیار اشاره کرده، یشت‌ها است. در کرده هفتم گوش‌یشت به اسیر شدن دختران گشتاسب و آزاد شدن ایشان به دست اسفندیار اشاره شده است (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ج ۱، ۳۹۱)

ذکر هفت‌خان در شاهنامه دوبار و برای رستم و اسفندیار رفته و درباره اصلت هر کدام نظریات متفاوتی وجود دارد (نک: خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۱-۲۰؛ همو، ۱۳۸۱: ۳۷؛ کریستن‌سن، ۱۳۸۱: ۹-۱۷۸؛ نولدکه، ۱۳۸۴: ۱۳۲؛ آیدنلو، ۱۳۹۰: ۶۶۹)؛ اما می‌توان گفت نظر سرکاراتی در این باره شامل‌ترین نظر است. سرکاراتی (۱۳۹۳: ۴۸) هر دو روایت رستم و اسفندیار را اصیل دانسته و بر این باور است که «مطابق سنت‌های بسیار کهن حماسی رایج در میان مردمان هند و اروپایی هر پهلوان ناگزیر بوده است که بعد از برنا شدن هفت‌خان داشته باشد، آن هم بر مبنای الگوی از پیش پرداخته دیرین». تردیدی نیست که در روایت هفت‌خان رستم نشانه‌هایی دال بر اصلت این داستان دیده می‌شود؛ اما با توجه به اشاره‌های متون بسیار کهن به اصل داستان هفت‌خان اسفندیار و الگوهای این داستان



قطعاً این روایت هم اصیل و کهن است. گذشته از اصالت داستان‌ها، یکی از موضوعات بسیار مهم درباره داستان هفت‌خان اسفندیار، مفهوم «تشرّف» و «سفر به جهان زیرین» است. پیش‌تر پژوهش‌گران اشاره‌هایی داشته‌اند که هفت‌خان مقام تشرّف اسفندیار است؛ اما می‌توان گفت دقیق‌ترین اشاره را سرکاراتی به این موضوع دارد. او در این باره می‌نویسد:

«هفت‌خان، اسطوره رفتن مرد است به کام مرگ و زایش دوباره او. گونه دیگری از داستان رفتن به جهان مردگان و فیروزی بر مرگ و نجات جان خود که گاه به‌صورت زن و یار، و گاه به‌صورت شاه و شاهزاده‌ای نمادینه شده است و در حماسه این مسئله با مراسم تشرّف پهلوان به راز آیین‌های نیمه حماسی و نیمه عرفانی ارتباط پیدا کرده است و در نهایت امر در حماسه ملی ایران به‌صورت گذشتن قصه پهلوان از هفت‌خان پرخطر و رسیدن به مقصد مرموز نهایی و نجات شاه یا خواهر پهلوان از بند دیو یا دشمن بازگو شده است» (همان: ۴۸)؛

اما این موضوعات نیاز به تحلیل‌های بیشتری داشته و همچنان سؤالاتی در این باره باقی مانده است: چرا از هفت‌خان به‌عنوان مقام تشرّف اسفندیار یاد می‌شود؟ از چهره هفت‌خان اسطوره رفتن به جهان مردگان است؟ در این مقاله سعی شده تا بر اساس کهن‌الگوهای آیینی که الیاده ارائه می‌دهد به تحلیل دقیق داستان‌های هفت‌خان پرداخته و به سؤالاتی از این دست پاسخ دهیم. در واقع می‌توان گفت پهلوان در سیر هفت‌خان آموزش‌های آیینی را پشت سر گذاشته و توانایی سفر به جهان زیرین را به دست آورده، به بی‌مرگی لازم برای این سفر دست می‌یابد و توانایی بازگرداندن ارواح از جهان مردگان را کسب می‌کند.

۱.۱. پیشینه پژوهش:

چنان که اشاره شد بعضی پژوهشگران پیش‌تر اشاره کرده‌اند که هفت‌خان مقام تشرّف اسفندیار است. آیدنلو (۱۳۸۸) هفت‌خان‌ها و به کل مضمون «گذشتن پهلوان از چند دشواری برای رسیدن به مقصودی مشخص» را یک بن‌مایه حماسی و گزارشی داستانی از آیین تشرّف و آشناسازی می‌داند (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱۷)؛ اما تحلیلی که ارائه داده، بر اساس آیین‌های تشرّف شمنی نیست. او همچنین اشاراتی گذرا به تأثیر باورهای آیینی شمنی در روایت شدن اسفندیار دارد (همو، ۱۳۹۹: ۲۷)؛ اما آن را مرتبط با روایت غوطه خوردن او در آب می‌داند؛ در صورتی که روایت تنی اسفندیار بیشتر با خان سوم مرتبط است و بدین موضوع خواهیم پرداخت. قربان صباغ (۱۳۹۲) هفت‌خان را بر اساس الگوی «سفر قهرمان کمبل» تحلیل کرده و به‌گونه‌ای مرتبط با تشرّف می‌داند. عبدالله‌زاده و ریحانی (۱۳۹۶) نیز

هفت‌خان را مقام تشریف اسفندیار دانسته؛ اما این موضوع را بر اساس کهن‌الگوهای یونگ و مفهوم ناخودآگاه بررسی کرده و به آیین‌های تشریف شمینی توجهی نداشته‌اند. ما در این مقاله سعی داریم با توجه به آیین‌های کهن شمینی این موضوع را بررسی کنیم.

۲. بحث و بررسی

۱.۲. آیین‌های نمادین بازگشت و تجدید حیات

پیش از شروع داستان هفت‌خان، اسفندیار به سعایت گرزم نزد گشتاسب، مغضوب پادشاه شده و او را در شب‌دز به بند می‌کنند:

سر خسروان گفت بند آورید	مرو را ببندید و زین مگذرید
ببستند او را همه دست و پای	به پیش جهاندار گیهان‌خدای
چنانش بستند پای استوار	که هر کفش همی دید بگریست زار
چو اندر گره کرده بد گردنش	به شب‌دز بفرمود پس بردنش

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۱۶۸).

اولین مرحله آیین‌های کهن رازآموزی، جداکردن رازآموز از جمع و بردن او به کلبه یا محلی محصور است. در همه آیین‌های رازآموزی دنیا، تشریف با جدایی از خانواده شروع می‌شود؛ اما این آیین نموده‌های متفاوتی دارد. در بسیاری مناطق اتاکی ساخته شده و رازآموز به آنجا برده شده و آزمون‌های سخت را می‌گذراند و سنت‌های قبيله را می‌آموزد؛ در واقع «اتاکی رازآموزی نماد زهدان مادر است» (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۹۲). زمانی که او در کلبه یا اتاکی به سر می‌برد در چشم مادر مرده می‌نماید و مادر او را فراموش می‌کند و این فراموشی نماد مرگ است (الیاده، ۱۳۶۸: ۷۵). نماد این آیین، رساندن رازآموز به مادر کیهانی و زاده شدن او به صورت مستقیم از مادر کیهانی است (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۱). همچنین کلبه‌ها می‌توانند نماد مرکز مقدس و محور عالم باشند (کوپر، ۱۳۹۲: ۳۱۴)؛ یعنی جایی که ارتباط زمین، جهان زیرین و آسمان میسر می‌شود (الیاده، ۱۳۸۸: ۷۱۳). دو نشانه در مورد شب‌دز، آن را با این آیین‌ها شمینی پیوند می‌زند؛ نخست اینکه دز در کوه است و دوم وجود ستون‌هایی در دز.

بدان دژش بردند در کوهسار	ستون آوردند از آهن چهار
ستون‌ها کرده بزرگ آهنین	سر اندر هوا و بن اندر زمین



(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۱۶۹).

کوه یکی از اصلی‌ترین نمادهای مرکز عالم است که ارتباط جهان‌های زیرین و آسمان را میسر می‌کند و می‌تواند فرد را به سرآغاز ازل ببرد. آنچه در کوه می‌گذارند، نماد بازگشت به رحم مادر است (الیاده، ۱۳۹۲ الف: ۸۳). بنابراین کوه نماد دیگری از کلبه‌های رازآموزی است. نشانه‌ی دیگر مرتبط در روایت شاهنامه، ستون‌ها است. ستون‌ها نیز یکی از اصلی‌ترین نمادهای مرکز عالم و مرتبط با عروج و باززایی هستند. کوه‌ها، ستون‌ها و دیگر نمادهای دست‌یابی به آسمان چون نردبان و پله از جمله نمادهای بارز رازآموزی نیز به شمار می‌روند (الیاده، ۱۳۹۱: ۵۴)؛ در واقع این ستون‌ها هستند که به محل برگزای تشریفات و رازآموزی ساختاری کیهانی می‌بخشد (الیاده، ۱۳۸۷ ب: ۱۸۲). با این همه نکته‌ی دیگری در روایت وجود دارد که آیینی بودن نماد ستون را تصدیق می‌کند و آن تعداد ستون‌ها است. عدد چهار در معماری‌های کهن عددی آیینی به شمار می‌آید و به طور کلی این عدد در سازه‌ها، ساخت آیینی فضا را تصدیق می‌کنند (الیاده، ۱۳۸۷ ب: ۱۹۰).

۲.۲. گرگسار؛ شمن راهنما

پس از حمله‌ی ارجاسب به ایران و کشته شدن لهراسب و بسیاری از شاهزادگان و پهلوانان و نیز اسیر شدن همای و به‌آفرید (فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۱۷۵-۱۸۳)، گشتاسب تصمیم به آزاد کردن اسفندیار می‌گیرد. اسفندیار به جنگ ارجاسب رفته و او را می‌شکند و گرگسار، سپهبد تورانیان را اسیر می‌کند (همان: ۲۱۲). ارجاسب به توران می‌گریزد. اسفندیار نیز به قصد رفتن به رویین‌دز برای بازگرداندن خواهران سپاهی مهیا می‌کند و به همراهی پشوتن، سراپرده بیرون می‌برد و پس از خوراندن چهار جام می به گرگسار:

بدو گفت رویین‌دز اکنون کجاست؟
که آن مرز ازین بوم ایران جداست
(همان: ۲۲۲).

گرگسار در راه هفت‌خان راهنمای اسفندیار به شمار می‌آید و راهنمای آیینی، شمن‌ها هستند. مهم‌ترین روش رازآموزی در اغلب مناطق و قبایل، آموزش توسط دیگر شمن‌هاست (ن. ک: الیاده، ۱۳۸۸: ۱۰۱). نمی‌توان به صرف راهنما بودن گرگسار او را شمن خواند؛ اما برای این موضوع شواهد متقن‌تری در دست است. نخست ارتباط گرگسار با توت‌م‌گرگ است. خالقی‌مطلق در این باره می‌نویسد: «نام گرگسار شاید از اینجا پدید آمده است که در صورت کهن‌تر این روایت، سخن از یک شمن یا قام بوده که در مراسم مذهبی چهرک (نقاب) گرگ بر رخسار خود می‌زده



است و این نشان می‌دهد که این داستان ریشه در جنگ‌های دینی با قبایل آسیای میانه دارد» (خالقی مطلق، ۱۳۹۰: ۸۹۱). توتم گرگ با نشانه‌های تشریح جنگ‌جویانه و حماسی بسیار مرتبط است. عموماً شمن‌های هنگام آموزش مبتدی نقابی از حیوانی درنده و به خصوص گرگ بر چهره داشتند که نماد روح یاری‌گر در شکل حیوان و ارتباط با عوالم دیگر است و رازآموز را همراه با خود به جهان زیرین می‌برد (الیاده، ۱۳۸۸: ۱۶۸). در واقع شمن در این مناسک خود را به حیوان بدل می‌کند؛ زیرا اعتقاد بر این بوده است که تشریح به کمک حیوانات که ارواح محافظ هستند انجام می‌شود (همان: ۱۷۶). این استحاله او را در وضعیت وجودی درنده شریک می‌کند و یکی از روش‌های انجام آن بر تن کردن پوست درنده یا پوشیدن نقابی از درنده است. لازم به ذکر است که آیین استحاله به گرگ عموماً به تشریح «انجمن‌های سری مردانه» و در واقع انجمن‌های جنگجویان مربوط می‌شود (الیاده، ۱۳۸۹: ج ۲، ۲۲۵).

نماد و توتم گرگ در میان آریاییان از دیرباز این نمود را داشته و این چنین آیین‌ها و باورهای را به خود اختصاص داده است. بن‌مایه شمنی که با نقاب یا پوست گرگ رازآموز را هدایت می‌کند و اشکال کهن‌تر آن که حیوان درنده‌ای رازآموز را هدایت می‌کند یا می‌برد، نمود نیای اساطیری و توتمی است (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۹۲). شکل دیگر این بن‌مایه بلعیده شدن توسط موجودی عجیب است (ن. ک: همان: همان‌جا) که در خان سوم اسفندیار دیده می‌شود.

نشانه دیگر این که هفت‌خان سفر رازآمیز اسفندیار به جهان زیرین است - که در ادامه به این موضوع خواهیم پرداخت - و هدایت افراد به جهان زیرین در باورهای کهن به عهده شمن‌ها بوده است (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۸۵). یکی از مهم‌ترین خویشکاری‌های شمن ارتباط او با جهان‌های دیگر و آشنایی به آنها است و این موضوع شمن را به عنوان مؤثرترین راهنما به جهان زیرین معرفی می‌کند (همان: ۴۴).

۲.۳. هفت‌خان؛ گذرگاه دشوار؛ هفت طبقه زیر زمین:

چون اسفندیار راه رویین‌دز را از گرگسار می‌پرسد، او سه راه را برای رسیدن به رویین‌دز معرفی می‌کند. دو مسیر اول مسیرهای طولانی هستند و مسیر سوم هفت روزه به رویین‌دز می‌رسد؛ اما مسیری است پر خطر:

پر از شیر و گرگ است و نر اژدها	که از چنگشان کس نیابد رها
فریب زن جادو از گرگ و شیر	فزون است و از اژدهای دلیر
یکی را ز دریا برآرد به ماه	یکی را نگون اندرآرد به چاه
بیابان و سیمرغ و سرمای سخت	که چون باد خیزد بدرد درخت



(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۲۲۳).

و اسفندیار همین سفر را برمی‌گزیند.

خان‌ها یکی از بنیادی‌ترین نموده‌های گذر آیینی به شمار می‌آیند (واحددوست، ۱۳۸۷: ۲۳۱). گذرگاه‌های سخت خود نموده‌هایی از تشریف هستند. در واقع سفرهای تشریف قهرمانان تکرار سفر اسطوره‌ای قهرمان ازلی است (الیاده، ۱۳۸۲: ۳۳). هر نوع گذر یا ورود سخت، خود آیینی تشریف‌گونه به شمار می‌آید. این شکل سفرها با نموده‌های متفاوتشان در آیین‌های تشریف پهلوانانه، تشریف شمینی، صعودها و آیین‌های مرگ دیده می‌شوند (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۳۴). گذر از پل‌های باریک و برنده بعد از مرگ، چون پل صراط و پل چینود شناخته شده‌ترین نمود این اساطیر است. نماد این گونه گذرها امکان گذر از یک منطقه کیهانی به منطقه‌ای دیگر و همچنین باززایی و مرگ از صورت نامقدس و زاده شدن به شکلی مقدس است (الیاده، ۱۳۸۷ الف: ۱۳۵).

نکته دیگر در این سفر مخاطره آمیز، گذر هفت‌گانه است. برای صعودها و سفر به جهان زیرین عموماً باور به گذر از هفت مرحله یا هفت طبقه وجود داشته است. در آیین‌های سری تشریف میتراپی «نردبان آیینی هفت پله داشت که هر یک از فلزات متفاوت ساخته شده بود» (الیاده، ۱۳۹۱: ۵۲). باور به هفت طبقه صرفاً به اساطیر صعود محدود نمی‌شود. در اساطیر رفتن به جهان‌های زیرین نیز نمونه‌های بسیاری است که گذر از هفت طبقه را به یکی از بن‌مایه‌های سفرهای نزولی تبدیل کرده است. برای مثال در اساطیر سومری، ایناننا (Inanna)، ملکه آسمان تصمیم می‌گیرد برای بازگرداندن دومیوزی (Dumuzi) یا تموز، همسر خود و خدای شهید شونده باروری و گیاهان به جهان زیرین سفر کند که تحت فرمان خواهرش، ارش‌کیگال (Ereshkigal) بود. او برای رسیدن به جهان مردگان باید از هفت دروازه عبور کند و با نه‌تی (Neti)، نگهبان این دروازه‌ها درگیر می‌شود (هنری‌هوک، ۱۳۹۱: ۱-۲۰). این اسطوره از چند جهت با هفت‌خان اسفندیار مشابهت دارد. نخست دروازه‌های هفت‌گانه؛ دیگر هدف ایناننا که بازگرداندن خدای باروری و شکل دیگر آزاد کردن دختران از بند است. ایشتر (Ishtar) نیز نمونه بابل‌ی همین اسطوره است و او نیز برای رسیدن به جهان مردگان از هفت دروازه می‌گذرد (همان: ۴۴). بنابراین بن‌مایه هفت‌خان اسفندیار با آیین‌های گذرگاه‌های سخت و گذراندن هفت طبقه برای رسیدن به جهان زیرین و آزادکردن نموده‌های باروری مطابق است.

۴.۲. خان اول و دوم؛ کشتن درندگان؛ پیروزی بر گرگ

در خان اول اسفندیار سپاه را به پشتون سپرده و به تنها راهی جنگ با دو گرگ مهیب می‌شود و بر آنها فائق می‌آید:

یکی تیغ زهرآگون برکشید
عنان را گران کرد و سر درکشید
سراسر به شمشیرشان کرد چاک
گل‌انگیخت از خون ایشان ز خاک
(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۲۲۷)

نکته‌ای که در باب گرگ‌ها می‌توان به آن اشاره کرد جثه مهیب آنها است. پشتون و پهلوانان ایران چون تن بی‌جان دو گرگ را بر زمین دیدند:

بماندند از آن کار گردان شگفت
سپه یکسر اندیشه اندر گرفت
که این گرگ خوانیم اگر پیل مست
که جاوید باد این دل و تیغ و دست
(همان: ۲۲۷).

در خان سوم نیز اسفندیار دو شیر را به همین شکل می‌کشد (همان: ۲۲۹).

کشتن یا به عبارت صحیح‌تر، شکار حیوانات مهیب، همیشه از آزمون‌های تشریف و به خصوص تشریف پهلوانانه بوده است. اساساً شکار با مقوله فتح که از کارکردهای جنگ‌جویی است مرتبط می‌باشد (الیاده، ۱۳۹۷: ۲۱۰). این شکل از شکار در واقع همسان شدن با شرایط اساطیری یک درنده و تکرار اعمال اساطیری او است. الیاده (۱۳۹۷: ۳۶) در این باره می‌نویسد:

«شکار کردن جانور بزرگ درست مثل رازآموزی و تشریف آیینی یا جنگ یا حمله و اشغال قلمرویی جدید، همگی فعالیت‌هایی است که الگوهای نمونه اساطیری برایشان وجود دارد: در زمان آغازها یک جانور درنده فوق طبیعی برای نخستین بار آن اعمال را انجام داده است. بدین ترتیب آن کسی که یک شکارچی نامدار، جنگ‌جوی با صلابت یا فاتحی بزرگ می‌شود، تا حدی توانسته موفق شود که آن اسطوره را دوباره تحقق بخشد؛ یعنی از رفتار آن جانور درنده تقلید و آن واقعه ازل را تکرار کند».

در این راستا باید اشاره کرد اگرچه کشتن شیر موضوعی کمتر تکرار شده است، کشتن گرگ در بسیاری از ملل نشانه تشریف به شمار می‌آید. برای مثال در میان قوم تایفالی (Taifali) مردان رازآموز حتماً می‌بایست یک گرگ یا گراز را می‌کشتند (الیاده، ۱۳۸۹: ج ۲: ۲۲۳). همچنین ذکر این مورد لازم است که کشتن شیر در آیین‌های ایرانی همیشه از نموده‌های رازآموزی بوده است و نمونه بارز آن جنگ شاهان با شیر در کتیبه‌های ایران باستان است.



۵.۲. بلعیده شدن توسط اژدها و تسلط بر گرما

اسفندیار پس از گذر موفق از خان اول و دوم گرگسار را خوانده و پس از دادن سه جام می درباره منزل سوم سؤال می‌پرسد. گرگسار نشان از منزل سوم می‌گوید:

یکی اژدها پیشت آید دژم که ماهی برآرد ز دریا به دم
همی آتش افروزد از کام اوی یکی کوه خارا ست اندام اوی
(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۲۳۱).

در این روایت دو نشانه بسیار مهم وجود دارد؛ یکی اژدهاکشی به شکلی آیینی و دیگری تسلط بر گرما. اژدهاکشی یکی از بن‌مایه‌های بسیار تکرار شونده در اساطیر جهان است که می‌تواند نیروی نوینی با پهلوان اعطا کند (دومزیل، ۱۳۸۳: ۱۶۴). اژدهاکشی عملی آیینی است و از روی الگویی کهن که در آغاز اساطیر انجام شده تکرار می‌شود تا پهلوان را به سرآغاز هستی و ازل برساند (واحد دوست، ۱۳۸۷: ۳۲۰). اما در این بن‌مایه نشانه‌ای می‌تواند اژدهاکشی را آیینی‌تر کند و آن بلعیده شدن توسط هیولا است. این نشانه در روایت خان سوم به چشم می‌خورد. اسفندیار برای کشتن این اژدها درودگران را حاضر کرده و گردونه‌ای می‌سازد و آن را تیغ‌نشان می‌کند:

بفرمود تا دُرگَران آورند ز افزار چوب گران آورند
یکی نغز گردون چوبین بساخت به گرد اندرش تیغ‌ها در نشاخت
به سر بر یکی گرد صندوق نغز بیاراست آن درگر پاک مغز
(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۲-۲۳۱).

دیگر روز چون به جنگ اژدها رفته و روی به او می‌آورد، درون گردون می‌رود:

همی جست اسپ از گزندش رها به دم درکشید اسب را اژدها
فرو برد اسبان و گردون بهم به صندوق در گشت جنگی دژم...
برآمد ز صندوق مرد دلیر یکی تیز شمشیر در چنگ شیر
به شمشیر مغزش همی کرد چاک همی دود زهرش برآمد ز خاک

(همان: ۲۳۳).

یکی از نموده‌های اصلی تولد دوباره، بلعیده شدن توسط هیولا در سن بلوغ است (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۴۲). این طرح نشانی از رفتن به دوزخ (الیاده، ۱۳۹۴: ۴۴) و نشانه مرگ و رستاخیز نمادین می‌باشد (نک الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۳). طرح کلی این الگو در اسطوره‌ها به شکل «بلعیده شدن قهرمان توسط هیولا» و «باز کردن راهی برای خروج پیروزمندانه» نمود یافته است و به صورت نمادین در آیین‌ها اجرا می‌شود (الیاده، ۱۳۹۲: ب: ۱۱۸). در یکی افسانه‌های آیینی فنلادی آمده است هنگامی که جادو، قهرمان را بلعید، راهی برای خارج شدن قهرمان به او نشان داد؛ اما قهرمان پاسخ داد «راه خروج را من خود خواهم ساخت» و با ابزار آهنگری که به شکل جادویی ساخته بود، شکم جادو را شکافت و بیرون شد (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۶).

بلعیده شدن توسط هیولا همچنین نمودی از رفتن به جهان تاریک مردگان و بازگشتن از آنجا به صورت زنده است (همان: ۲۱۵) و این گونه از سوئی با آیین‌های تجدید حیات و نوزایی به صورت مقدس و از سوئی با رفتن اسفندیار به جهان مردگان برای بازگرداندن ارواح خواهران پیوند دارد. نکته دیگری که می‌تواند نماد رفتن به جهان زیرین را تکمیل کند بیهوش شدن اسفندیار پس از کشتن اژدها است. بیهوشی در آیین‌های شمنی نشانه‌ای از رفتن نزد ارواح و نیاکان در جهان زیرین است (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۹۱).

مورد دیگر در روایت خان سوم، آتش افروزی اژدها و غلبه اسفندیار بر آن است. اسفندیار پس از کشتن اژدها در حرارت دود زهر او بیهوش می‌شود؛ اما می‌تواند بر آن غلبه کند. غلبه و تسلط بر گرما و آتش یکی از مضامین تکرار شونده باورهای آیینی است. تسلط بر آتش اساساً از ویژگی شمن‌ها به شمار می‌آید. در باورهای جادو-درمان‌گری، تسلط شمن‌ها بر آتش چنان است که حتی «قادرند روح آتش را نیز تجسد بخشند؛ تا جایی که آنها در طی جلسه احضار ارواح از دهانشان، بینی‌شان و کل بدنشان آتش بیرون می‌دهند» (الیاده، ۱۳۸۸: ۶۸۸). تسلط بر آتش و البته دستیابی به حرارت درونی شامل چندین نمادشناسی می‌شود و بین شمن‌ها، آهنگران و جنگ‌جویان مشترک است. به واسطه تسلط بر آتش است که «وضعیت بشری متوقف شده یا کنار رفته و شمن یا آهنگر یا جنگ‌جو، هر کدام در حوزه خاص خودش، به وضعیت برتر و والاتری وارد می‌شود» (الیاده، ۱۳۹۲: ب: ۱۸۷). آتش و گرما نماد رسیدن به حالت فراجسمی و دستیابی به نیرویی جادوی و قدرتی مقدس می‌باشد که به صورت گرما قابل حس است. الیاده (۱۳۸۲: ۱۴۳) بر این باور است که این موضوع با تشریف‌های جنگ‌جویانه و حماسی مرتبط است. در واقع بدن پهلوان



هنگام انجام آزمون‌ها و کارهای جادوانه بسیار گرم می‌شود. چنان که اسفندیار پس از کشتن اژدها:

ز گنجور خود جامه نو بجست به آب اندرآمد سر و تن بشست
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۳۴).

در حماسه‌های ایرلندی نیز، کوچولین (Cuçhulain) پس از انجام مقام تشرف چنان گرم می‌شود که سه بشکه آب بر او می‌ریزند (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۴۳). به آب شستن خود، نمود خنک کردن حرارت حاصل از تشرف و رفتن به جهان دیگر (بلعیده شدن توسط اژدها) است.

در سوی دیگر گرما و آتش با آیین‌های تجدید حیات - که یکی از نمودهای آن (بازگشت پیروزمندانه از جهان زیرین) در خان سوم اسفندیار مشاهده شد - مرتبط است. در بسیاری باورها تجدید حیات از درون کوره‌های آتش برمی‌خیزد و این نمود در باورهای عامیانه مسیحی چندین بار تکرار شده است (نک: الیاده، ۱۳۹۲ الف: ۳-۱۲۲).

۲.۶. آواز خوانی و الگوی عجوزه

اسفندیار در خان چهارم با عجوزه‌ای روبه‌رو می‌شود که به صورت زنی زیبا خود را بر او می‌نماید. در این خان چند نشانه آیینی دیده می‌شود. نخست مسأله میگزاری و آواز خوانی است. اسفندیار سپه را به برادر سپرده و طنپوری گرفته و راهی چشمه‌ای می‌شود:

یکی جام زرین به کف بر نهاد چو دانست کز می دلش گشت شاد،
بزد دست و طنپور در بر گرفت سراییدن از کام دل در گرفت
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۷-۳۳۶).

میگزاری نمودی از رسیدن به وضعیت تفکیک ناپذیر پیش‌آفرینشی و مرتبط با باروری است. در واقع «میگزاری و عیاشی بازگشت به شب کیهانی، تشکل قبلی، آنها، برای اطمینان از تجدید کامل حیات و از این رو باروری زمین و فراوانی محصول است» (الیاده، ۱۳۸۷ الف: ۱۰۹). در داستان هفت‌خان اسفندیار، تشرف اسفندیار با اسطوره بازگشت به شب کیهانی و بازگرداندن خواهران از اسارت با اسطوره باروری مرتبط است. ذکر این نکته مهم می‌نماید که آیین‌های آفرینش همواره با نوعی جنون و عیاشی و شادخواری همراه است (الیاده، ۱۳۹۴: ۴۴).

نکته دیگر در این خان آواز خوانی اسفندیار در این مقام است. رقص و آواز خوانی همواره جزوی از آیین‌های

تشریف و درمان‌گری بوده و با سفر به جهان زیرین و باروری مرتبط است. در قبیله آپوکوکوا (Apapocuva) لازمه شمن شدن، آموختن آوازهایی است که خویشاوندان متوفای داوطلب در خواب به او می‌آموزند (الیاده، ۱۳۸۸: ۱۵۴)؛ در آیین‌های اوگری‌ها (Ugrians)، شمن هنگام انجام آیین‌های درمانی طبل می‌نوازد و بدین وسیله وارد جهان زیرین می‌شود (همان: ۳۴۳). در اساطیر یونان نیز، اورفئوس (Orpheus) که برای بازگرداندن روح همسر به جهان مردگان می‌رود شاعر و خواننده‌ای اساطیری است (دیکسون‌کندی، ۱۳۹۰: ۱۱۹). در بعضی آیین‌های امریکا نیز اعتقاد بر نمود یافتن نشانه‌های باروری مثل بارش به کمک آوازه‌های آیینی است (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۵۷). بنابراین دو الگوی هفت‌خان، یعنی ورود به جهان زیرین و باروری (آزاد کردن خواهران) با آوازخوانی‌های آیینی ارتباط دارد.

۲.۷. سمیرغ و کارکرد دوباره صندوق

اسفندیار پس از کشتن زن جادو، از گرگسار درباره منزل پنجم سؤال می‌پرسد:

چنین داد پاسخ‌ور را گرگسار	که ای پیل جنگی گه کارزار
بدین منزلت کار دشخوارتر	گراینده‌تر باش و بی‌دارتر
یکی کوه بینی سر اندر هوا	بر او بر یکی مرغ فرمان‌روا
که سمیرغ گوید ورا کارجوی	چو پرنده کوهی است پیگارجوی
اگر پیل بیند برآرد به ابر	ز دریا نهنگ و ز خشکی هزبر
نبیند ز برداشتن هیچ رنج	مرو را چو گرگ و چو جادو مسنج
دو بچه‌ست با او به بالای اوی	همان رای پیوسته با رای اوی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۲۴۰).

اسفندیار در این خان، همان صندوق و گردون را برده و درون صندوق می‌شود و چون اژدها سمیرغ را می‌کشد (همان: ۲-۲۴۱). شکل کشتن سمیرغ برابر با بلعیده شدن توسط هیولا و پیروزی بر او، کشتن موجودی بزرگ که به این موارد در قسمت‌های گذشته پرداختیم.

۲.۸. غلبه بر سرما؛ نمود دیگر تسلط بر گرما

خان ششم از هفت‌خان اسفندیار، سرد شدن بی حد هامون است.



سراپرده و خیمه فرمود کی
هم اندر زمان تندبادی ز کوه
جهان یکسره گشت چون پر زاغ
ببارید از آن ابر تاریک برف
بیاراست خون و بی‌آورد می
برآمد که شد نامور ز آن ستوه
ندانست کس باز هامون ز راغ
زمینی پر از برف و بادی شگرف
(همان: ۲۴۹).

در این خان پشوتن است که با نیایش می‌تواند هوای سرد را از بین ببرد (همان: ۲۵۰)؛ اما کارکرد آیینی این خان تسلط بر سرما است. تسلط بر سرما نیز همچون تسلط بر گرما از کارکردهای شمن، آزمون‌های تشریف و مراتبی است که رازآموز به آن دست می‌یابد. در یکی از آزمون‌های هندو-تبتی در ششی زمستانی داوطلب باید چند ملحفه خیس را با بدن عریان خشک کند (الیاده، ۱۳۸۸: ۶۳۸). در میان اسکیموها نیز یکی از آزمون‌ها ماندن در زیر یخ به مدت پنج روز است (همان: ۶۳۹). این آیین‌ها با دستیابی به حرارت جادویی ممکن می‌شود. تسلط بر سرما همچون تسلط بر گرما نماد دست‌یابی به شرایط غیر جسمی و روحانی، کنار زدن شرایط انسانی نامقدس و متجسم شدن در شرایط مقدس است (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۴۵). در سوی دیگر این سرما می‌تواند در کارکرد جنگ‌جویانه‌اش حرارت درونی و خشم مرتبط با آن را در جنگ‌جو کم کند؛ چنانکه اسفندیاری که در تمام منازل قبل با خشم بر دشمنان پیروز شده بود، در این منزل منفعل شده و همان‌طور که اشاره شد پشوتن با دعای خود سرما را از بین می‌برد.

۲.۹. الگوی بازگرداندن روح مرده از جهان مردگان و چند نماد دیگر

نخستین نشانه آیینی خان هفتم، موضوع آن یعنی آزاد کردن دختران است. این مفهوم در آیین‌های شمنی دقیقاً مطابق رفتن به جهان زیرین است (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۳۴). نشانه آیینی دیگر در این خان گذشتن از آب است. اسفندیار در راه رسیدن به دز به دریایی ژرف روبه‌رو می‌شود و بی‌آزار از آب می‌گذرد:

به دریا سبکبار شد بارگی
سپاه اندرآمد به یکبارگی
چو آمد به خشکی سپاه و بنه
ببد میسره راست با میمنه
(فردوسی، ۱۳۸۶: ج ۵، ۲۵۴).

این الگو که اسطوره نجات‌ناامیده می‌شود و نشان حمایت قهرمان از سوی منبعی الهی و تأیید مینوی اوست

(کوپ، ۱۳۹۰: ۵)، در اساطیر ایران و دیگر ملل تکرار شونده و مشهورترین آنها گذشتن موسی بدون کشتی از آب نیل است و در اساطیر ایران درباره کیخسرو و فریدون نیز آمده است. سرکاراتی در این باره می‌نویسد، گذشتن فریدون و کیخسرو، بدون کشتی از آب به یاری فرۀ ایزدی است (سرکاراتی، ۱۳۹۳: ۲۴۴). این الگو با آیین‌های تشریف و نوزایی مرتبط است. رفتن درون آب نشانه رسیدن به شرایط پیش‌کیهانی است (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۱۱). غوطه‌وری در آب «با دوباره وارد شدن موقتی در نامعلوم که آفرینشی جدید، حیاتی جدید یا انسانی جدید در پی داشته باشد نیز برابر است» (الیاده، ۱۳۸۷ الف: ۹۸). گذشتن از آب تغییر از حالتی هستی‌شناسانه به سطح دیگر (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۵) و این همان گذر از مرتبه‌ای بی‌اهمیت به مقام پهلوانی یا امثال آن است.

چون اسفندیار به دز می‌رسد، آن را فتح ناشدنی و ورود به آن را غیر ممکن می‌بیند. ورود سخت، خود یک بن‌مایهٔ شمنی است (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۴۱). بنابراین تصمیم می‌گیرد به صورت بازرگانان وارد دز شود:

چو بازرگانان بدین دز شوم نگویم کسی را که من پهلوم
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۲۵۷).

در اینجا با سه موضوع در ارتباطیم؛ نخست دز که نمادی از جهان زیرین است؛ دوم چهره‌پوشی پهلوان و پنهان کردن هویت خود و در نهایت بازگرداندن خواهران.

غلبه بر دزها و قلعه‌ها، غلبه بر دشواری و آزمایش‌های تشریف است (کوپر، ۱۳۹۲: ۲۹۹). قلعه‌ها، معابد، قصرها و... با نماد شناسی‌های کوه برابرند (الیاده، ۱۳۸۸: ۴۰۴) که در واقع یکی از نمادهای دروازه‌های جهان زیرین (همان: ۳۲۰) و راه یافتن به آنها همچون دست یافتن به جهان زیرین دشوار است.

موضوع دیگر نام‌پوشی و ورود اسفندیار به هیأت بازرگانان به دز است. عموماً دلیل نام‌پوشی محافظت از شخص است. انسان ابتدایی بین واژه‌ها و اشیا نمی‌تواند تمایز قائل شود و نام را جزئی حیاتی و ذاتی از شخص می‌دانست که قابل آسیب است و می‌بایست از آن مراقبت شود (فریزر، ۱۳۸۸: ۲۷۱)؛ به همین دلیل در اغلب جوامع سعی در پوشاندن نام اهمیت داشت (همان: ۲۷۴)؛ اما در اینجا با موضوعی فراتر روبه‌رو هستیم و آن چهره‌پوشی شمن هنگام ورود به جهان مردگان است. یکی از آیین‌های شمنی هنگام ورود به جهان زیرین برای هرکاری از جمله درمان، رساندن متوفی نزد نیاکان و... پنهان کردن هویت است تا ارواح مرده او را نشناسند. شمن یوکاگیر (Yukagir) در مراسم‌های تشییع برای اینکه ارواح مردگان آنها را نشناسند از ماسک استفاده می‌کنند (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۶۸). در



آیین‌های آلتایی نیز شمن هنگام بردن ارواح نیاکان به زیر زمین چهره خود را روغن‌اندود می‌کند (همان: ۲۶۹). اسفندیار نیز قصد ورود به جهان مردگان برای بازگرداندن روح خواهران دارد و هویت خود را به منظور شناخته نشدن توسط ارواح پنهان می‌کند.

مهمترین الگو در روایت هفت‌خان اسفندیار در کنار بلعیده شدن توسط هیولا- موضوع آزادکردن خواهران است که در واقع اولی نمود تشریف او و دومی نمود بازگرداندن روح متوفی (عموماً خواهر، برادر یا همسر) از جهان مردگان می‌باشد. یکی از کارکردها و وظایف شمن بازگرداندن روح از جهان مردگان است و این موضوع با مسأله رازآموختگان شمن پیوند تنگاتنگ دارد. در آیین‌های ابتدایی یکی از علت‌های بیماری گم شدن روح و یا ربودن روح بیمار توسط ارواح و برده شدن به جهان مردگان شناخته می‌شد (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۶۶) و فردی رازآموخته یا یک شمن می‌بایست برای درمان او به جهان مردگان رفته و روح او را می‌یافت و به بدن بازمی‌گرداند (همان: ۳۶۵). این الگو احتمالاً نمودی جدیدتر از الگوی کهن بازگرداندن ارواح مردگان به جهان است. در واقع «شمن‌ها نه تنها قادر به بازگرداندن ارواح سرگردان بیمار، بلکه همچنین قادر به بازگرداندن مردگان به زندگی هستند» (همان: ۴۶۸). این کار بازمانده یکی از خویشکاری‌های خدایان در اساطیر است. در اساطیر یونانی، اورفئوس نیز برای بازگرداندن روح همسر خود به جهان زیرین سفر می‌کند (دیکسون‌کندی، ۱۳۹۰: ۱۱۶). در اساطیر ژاپن پس از تولد ایزد آتش از ایزانامی (Izanami)، مادر تب کرده و می‌میرد؛ پس ایزانامی (Izanagi) همسر او به یومی (Yomi) که جهان مردگان است رفت؛ اما ایزانامی نمی‌پذیرد که به جهان زندگان بازگردد (پیگوت، ۱۳۸۴: ۷-۱۶). در افسانه‌های یکی از اقوام تاتار، کوبایکو (Kubaiko) دختری است که برای بازگرداندن سر برادرش که توسط هیولایی از تن جدا شده بود به جهان مردگان می‌رود (الیاده، ۱۳۸۸: ۳۳۳). در یک روایت آلیبامویی (Alibamu) نیز دو برادر برای یافتن خواهرشان به جهان مردگان می‌روند و به کمک یک پیرزن یا پیرمرد از چهار آزمون سخت می‌گذرند (همان: ۴۶۷) که با داستان رفتن اسفندیار و پشوتن به دز برای بازگرداندن خواهران مطابقت دارد. بنابراین می‌توان گفت تشریف اسفندیار به سفر آیینی او به جهان زیرین و بازگرداندن ارواح خواهران از جهان مردگان ختم می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

هفت‌خان اسفندیار یکی از آیینی‌ترین سفرهای حماسه‌های ملی ایران است. این سفر مقام تشریف اسفندیار به شمار

می‌رود. با توجه به همگونی عناصر داستان هفت خان اسفندیار با سفرهای آیینی شمنی، می‌توان شکل کهن این داستان را به این گونه خلاصه کرد: ارواح یا موجودی خواهران اسفندیار را ربوده و به جهان مردگان می‌برند. پهلوان به همراهی برادر و با هدایت یک شمن (گرگسار) راهی جهان مردگان شده و در این راه از آزمون‌های سخت تشریف پیروزمندانه بیرون آمده و توانایی سفر به جهان مردگان را به دست می‌آورد. سپس با چهره‌پوشی به جهان مردگان رفته و خواهران را از جهان مردگان به جهان زندگان بازمی‌گرداند. در این داستان دو عنصر اصلی از سفر به جهان مردگان دیده می‌شود که نخستین بلعیده شدن توسط هیولا و رسیدن به تشریف پهلوانی و دیگری سفر پیروزمندانه به جهان مردگان و بازگرداندن روح خواهران است.





منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸). «هفت‌خان پهلوان». *نثر پژوهی ادب فارسی*، شماره ۲۳، صص ۲۸-۱.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). «اسفندیار». در اسماعیل سعادت (سرپرست)، *فردوسی و شاهنامه‌سرایی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۹). *راز رویین تنی اسفندیار*. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۸). *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی*. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: آگه.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۲). *اسطوره؛ رویا؛ راز*. ترجمه رؤیا منجم. تهران: علم.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۷ الف). *مقدس و نامقدس*. ترجمه نصرالله زنگویی. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۷ ب). «معماری قدسی و رمزپردازی». در جلال ستاری (مترجم)، *جهان اسطوره‌شناسی ۶*. تهران: مرکز.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۸). *شمنیسم؛ فنون خلسه کهن*. ترجمه محمد کاظم مهاجری. تهران: ادیان.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۹). *متون مقدس بنیادین از سراسر جهان*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: فراوران.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۱). *تصاویر و نمادها*. ترجمه محمد کاظم مهاجری. تهران: پارسه.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۲ الف). *هنر اسرارآمیز*. ترجمه مینا غروی‌ان: تهران: پارسه.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۲ ب). *آیین‌ها و نمادهای تشرف*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۴). *نمادپردازی، امر قدسی و هنر*. ترجمه محمد کاظم مهاجری. تهران: پارسه.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۷). *خدای ناپدید شونده*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲). *گل رنج‌های کهن*. به کوشش علی دهباشی. تهران: مرکز.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱). *سخن‌های دیرینه*. به کوشش علی دهباشی. تهران: افکار.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۰ الف). «هفت خان اسفندیار». در اسماعیل سعادت (سرپرست)، *فردوسی و شاهنامه سرایی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.

خوارزمی، حمیدرضا (۱۳۹۹). «تحلیل اسطوره‌ای از دلیل غلبه بیژن بر فرود». *پژوهش‌نامه ادب حماسی*. شماره ۲۹، صص ۱۵۶-۱۴۳.

دومزیل، ژرژ (۱۳۸۳). *سرنوشت جنگ جو*. تهران: قصه.

دیکسون کندی، مایک (۱۳۹۰). *دانشنامه اساطیر یونان و روم*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: طهوری.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۹۳). *سایه‌های شکار شده*. تهران: طهوری.

شوالیه، ژان، و گریبان، آلن (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایی. تهران: جیحون.

عبدالله‌زاده برزو، راحله و محمد ریحانی (۱۳۹۶). «نقد کهن‌الگویی سفر قهرمان در داستان هفت خان اسفندیار بر اساس نظریه ژوزف کمپبل». *پژوهش‌نامه ادب حماسی*. شماره ۲۳، صص ۸۸-۷۱.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فریزر، ج. ج. (۱۳۸۸). *شاخه زرین*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

قربان صباغ، محمودرضا (۱۳۹۲). «بررسی ساختار در هفت خان رستم: نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان». *جستارهای ادبی*. شماره ۱۸۰، صص ۵۶-۲۷.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۱). *کیانیان*. ترجمه ذبیح‌الله صفا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کوپر، جی. سی. (۱۳۹۲). *فرهنگ نمادهای آیینی*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: علمی.

نولدکه، تئودور (۱۳۸۴). *حماسه ملی ایران*. ترجمه بزرگ علوی. تهران: نگاه.

واحددوست، مهوش (۱۳۸۷). *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*. تهران: سروش.

هنری‌هوک، ساموئل (۱۳۹۱). *اساطیر خاورمیانه*. ترجمه علی‌رضا بهرامی و فاطمه مزداپور. تهران: روشنگران و



یادگار زریران (۱۳۸۷). ترجمهٔ یحیی ماهیار نوایی. تهران: اساطیر.

یشتها (۱۳۷۷). ترجمهٔ ابراهیم پورداوود. تهران: اساطیر.

Analytical study of Haft Khan Esfandiar's connection with shamanism, initiation and the world of the dead

Ali Farzane Qasrodashti¹ ، Mahmoud Rezaei Dashtarzhane² ، Farrokh Hajiani³

Abstract

Eliade believes the ritual travels of heroes is one of the main themes of epics. On the other hand, Iran is one of the most influential societies in shamanic rituals and shamanic manifestations are seen in many Iranian epics. Esfandiar's Haftkhan is one of the examples of the connection between Iranian epics and shamanic rituals which includes the basics of ritual travel. In this story, Gogsar is a symbol of the novice guide shaman and the stories of Haftkhan are symbols of initiation, the arrival of the learned hero in the associations and his journey to the dead's world to bring back the souls of the sisters. In this article, an attempt is made to compare the manifestations of the initiation ritual in this story by comparatively checking the stories of Esfandiar's Haftkhan with the shamanic passage rites and show why this story is his initiation. The article will also show that Esfandiar in the third stage passed the rites of initiation successfully. And the stories that follow are a description of his journey to the underworld to restore the soul. This task was performed by shamans in ancient societies.

Keywords: Esfandiar; Haftkhan; Initiation; Shamanism; journey to the dead's world.

¹ . PhD student in Persian language and literature, Shiraz University, Shiraz ,Iran. (Corresponding Author) // alifarzaneqd@gmail.com

² . Professor of Persian Language and Literature, Shiraz University ,Shiraz ,Iran.// mrezaei@shirazu.ac.ir

³ . Associate Professor, Department of Culture and Language of Ancient Iran, Shiraz University, Shiraz ,Iran.// f.hajiyani@rose.shirazu.ac.ir



سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵ تابستان ۱۴۰۱

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

تحلیل جایگاه دیو در مرزبان نامه از منظر آموزه های دین زرتشت و اسلام و

باورهای عامیانه

دکتر خدابخش اسداللهی^۱ علیرضا کاظمی^۲ها

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۹/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۱۲/۱۱

(از ص ۲۲ تا ص ۴۱)

نوع مقاله : پژوهشی



[۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۷۸۳۴۱۶۶.۱۴۰۱.۱۵.۱.۲۶](https://doi.org/10.22133/27834166.1401.15.1.26)

چکیده:

در بین متون کهن ادبیات فارسی، شواهدی از رسوخ و نفوذ اساطیر کهن ملل می توان یافت که حاکی از تأثر نویسنده یا شاعر اثر از آن اساطیر است. آنگاه که اقوال نویسنده در متن از دیدگاه اسطوره شناختی مورد بررسی قرار می گیرد؛ کم کم این تأثیرپذیری ها خود را نشان می دهند زیرا فردی که از نظرگاه علم الأساطیر به مطالعه متون - کلاسیک و معاصر- بپردازد، در صورت وجود تأثر صاحب اثر از یک کهن الگو یا عنصر اسطوره ای، متوجه این عامل در اثر خواهد شد. در داستان دیو گاوپای و دانای دینی - که در باب چهارم مرزبان نامه ثبت شده- نیز همین عناصر دیده می شود. وجود شخصیتی منفی به نام دیو- که خود از زمان تغییرات دین زرتشتی در بین ایرانیان، جایگاه والایش را از دست داده و بر اساس آموزه های زرتشت، دارای جایگاه پست و منفور شده، از یک سو و گاو پای بودن آن از سوی دیگر، نیز خبر دادن متن مرزبان نامه از استیلائی که دیوان ابتدا بر محیط داشته اند و همچنین، گرد آمدن تمامی آنان به فرمان دیوگاوپای، همگی عناصری هستند که از دیدگاه علم الأساطیر و خوانش متون کهن و اعتقادات دین اسلام و زرتشت و نیز باورهای عامیانه، قابل ردیابی می باشد. لذا در این پژوهش بر آن بوده ایم تا به اثبات این نکته که اساطیر و معتقدات کهن و باستانی ایرانیان در دو دوره زرتشتی و اسلامی، در این متن تأثیرگذار بوده است؛ بپردازیم.

واژه های کلیدی: مرزبان نامه، دیو، زرتشت، اسلام، باورهای عامیانه

۱. استاد دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران // Email : kh.asadollahi@gmail.ir

۲. دانشجوی دکتری دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول) Email : alirezakazemiha@yahoo.com

**مقدمه:**

از آن گاه که اساطیر در دل ملل شکل گرفته اند، دیدگاه‌هایی هم در بین اذهان مردمشان در باب شخصیت‌های این اسطوره‌ها- خواه مثبت و خواه منفی- به وجود آمده است و در هر دوره از زندگی انسان بر روی مرکز اغبر، این دیدگاه‌ها به گونه‌ای که متناسب با خلیقیات آن مردم بوده است؛ تبیین گردیده و توضیح داده شده است. توضیح این که: اگر مردم در کشوری از آغاز شکل‌گیری یک اسطوره، نسبت بدان دیدگاهی مثبت داشته‌اند، این نماد یا شخصیت اسطوره‌ای تا زمان ابقای آن باور در بین مردم همان ملت و در باب آن فرد اسطوره‌ای، جایگاه خود را - مثبت یا منفی- حفظ نموده است اما زمانی که بر اثر طلوع دین و ظهور پیامبری، این آموزه‌ها دچار تغییرات و تحول می‌شدند، این احتمال وجود داشت که آن شخص یا اشخاص اسطوره‌ای دچار دگرسانی و دگردیسی شوند که نمونه‌ی اعلای آن را می‌توان در تعلیمات زرتشت پیامبر به وضوح مشاهده کرد.

از زمان مهاجرت آریائیان به فلات ایران تا زمانی که زرتشت ظهور کند، حدود هزار سال (اگر ظهور زرتشت را در حوالی قرن ۷ ق.م. بدانیم) می‌گذشت. آنگاه که او در بین مردم به عنوان پیامبر، معرفی نشده و آموزه‌هایش را انتشار نداده بود، مغ‌ها در بین مردم از قدرتی والا برخوردار بودند که تعالیمشان گویای برتری و خدا بودن دیوها بود. ولی آنگاه که زرتشت خود را به عنوان پیامبر معرفی نمود و از آموزه‌های الهی سخن به میان آورد، کم‌کم دیوها، جایگاه خود را بر اساس همان آموزه‌هایی که او در بین مردم انتشار می‌داد؛ از دست دادند و به قهقرا رفتند و واتر‌قیدند و آنگاه هرچه امتیاز والا از قبیل زندگی بر روی زمین و برخوردارگی از نور خورشید و طبیعت سرسبز بود، از آن مردمان گردید و مخصوصاً خورشید، مظهر اهورامزدا و نیروهای اهورایی شد و دیوان، یاران و مزدوران اهریمن قلمداد شده و اجازه بهره‌مندی از امکانات اهورایی را از دست دادند. (البته فقط در کشور ایران بود که چنین تغییر بنیادینی در آموزه‌ها و اصول دینی به وجود آمد و گرنه در بین مردم هند، کماکان، دیوها جایگاه خداگونه خود را حفظ نمودند.

بیان مسأله:

با مراجعه به تمامی داستان‌ها و اساطیری که در طی گذار و گذر اعصار در اذهان انسان‌ها پدید آمده و هر کدام به نوعی یکی از تمایلاتی را که افراد، در هر کشور و قومی، بدان راغب بوده‌اند را به منصفه ظهور گذاشته است، می‌توان اینگونه استنباط نمود که پیوسته عنصر منفی- خواه در زمانی مثبت بوده و پس از طی دوره‌ای جایگاه خود



را از دست داده و به منفی بودن گرایش پیدا کرده باشد- باید در انتهای نبرد خود با عنصر مثبت به شکست و نابودی برسد و هر چند هم که بتوان قائل بدین نکته شد که در اساطیر ملل، نمونه های فراوانی یافت می شود که در آن ها عناصر منفی بر عناصر مثبت تسلط یافته اند و در این عرصه کهن الگویی نبرد خیر و شر - که از آغاز شکل گیری تفکرات آیینی و مذهبی در اندیشه بشر بوده است- دست بالا را از آن خود نموده باشد اما در انتها هیچ وقت نمی توان شاهد پیروزی نهایی شر بود. این نمونه را می توان به عنوان مثال در بین تمام اساطیر ایرانی از آنگاه که زروان خود را نشان داده و اهورا مزدا و اهریمن را شکل داده است یا این که هر دو از بطن او زاده شده اند(بنا بر اعتقادی باستانی)، تا اساطیری که در شاهنامه بازتاب داده شده است پی گرفت. از قبیل: نبردهایی که اشخاصی چون: ضحاک با جمشید و فریدون، افراسیاب با ایران و مرگ سیاوش و سپس کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو مشاهده نمود.

حال همین مورد را در کتب پس از اسلام - که حاوی مضامین و اندیشه های دینی قبل از اسلام و عصر زرتشتی و گاه حتی پیش از آن هستند- از قبیل مرزبان نامه می توان مشاهده نمود. اما باید این مسأله را بررسی و سپس تبیین و تحلیل نمود و بدان پاسخ داد که: الگوی اسطوره شناختی ایرانی زرتشتی و در ادامه آن تعالیم اسلامی مستخرج از قرآن کریم، و از آن گذشته یا در کنار آن، باورهایی که در بین مردم کوچه و بازار و طبقه عامی رواج داشت، چگونه و به چه صورت در داستان دیو گاوپای و دانای دینی قابل ردیابی و تحلیل است؟

سوالات پژوهش:

- ۱ - در داستان دیو گاو پای و دانای دینی، کدام کهن الگوی اسطوره ای ظهور نموده است؟
- ۲ - چه نشانه هایی می توان یافت که حاکی از وجود دیدگاهی کهن الگویی و اسطوره ای در این داستان باشد؟
- ۳ - عناصری که نشان دهنده ظهور باورهای عامیانه در این داستان هستند؛ کدامند؟

پیشینه پژوهش:

۱ - کتابی با عنوان « تاریخ و اساطیر تطبیقی ایران باستان » گزارش هایی تحقیقی در باب تاریخ اساطیری و جغرافیای تاریخی ایران عهد باستان، به همراه معرفی چهره تاریخی انبیای کتب مقدس، مؤلف: جواد مفرد کهلان). در بین نوشته های این کتاب، از قول دکتر محمد معین، داستان دیو گاوپای و دانای دینی مرزبان نامه را متأثر از



یکی از داستان‌های کهن به نام «یوشت فریان» دانسته اند. گفته‌های محمد معین چنین است: «از مقایسه مندرجات رساله‌ی پهلوی و باب چهارم مرزبان‌نامه، شباهت تام اساس داستان در هر دو کاملاً مشهود می‌گردد، اینک وجود شباهت: ۱- طرح هر دو مبتنی بر مناظره است، ۲- این مناظره در هر دو کتاب بین یک دیو و یک آدمی صورت می‌گیرد، ۳- دیو در هر دو، سر و پیشوای دیوان معرفی شده، ۴- آدمی (طرف مخالف) در هر دو مردی دیندار و پرهیزگار شناسانده شده، ۵- در هر دو، دیو با لشکر خود (منتهی در مرزبان‌نامه با هزار و در یوشت فریان با هفتاد هزارتن) به معارضه شتافته، ۶- در هر دو، دیو نزد پارساکس فرستاده او را از مراد خود آگاه ساخته، ۷- در هر دو داستان دیو را زیرک و آگاه ولی دیندار را آگاه‌تر و داناتر معرفی می‌کنند، ۸- در هر دو، دیو از پاسخ‌های مرد پارسا متعجب می‌گردد، ۹- هر دو داستان به غلبه مرد دیندار بر دیو پایان می‌یابد».

۲ - تحلیل جنبه‌های مانوی داستان دیو گاوپای و دانای دینی در مرزبان‌نامه. دکتر سیده معصومه حسینی، نشریه‌ی علمی پژوهشی «جستارهای نوین ادبی» دانشگاه فردوسی مشهد، سال پنجاهم شماره‌ی ۱۹۹، زمستان ۱۳۹۶، صص ۲۷-۴۷. در این پژوهش نگارنده به بررسی ریشه‌شناختی این داستان از منظر تاریخ اختلافات مانویان و ساسانیان پرداخته و شخصیت دانای دینی در این داستان را نمونه‌ای از «مانی» دانسته و اینگونه نتیجه‌گیری نموده است که مانویان به دلیل فضای خفقان‌آوری که در دوران ساسانیان با آن مواجه بوده‌اند به دستکاری این افسانه زرتشتی پرداخته و در اصل، مناظره‌ی «اخت و یوشت» مناظره‌ی بین مانی و کرتیر است که به قتل مانی انجامید اما در این افسانه‌ی دانای دینی، مانی پیروز میدان می‌گردد.

۳ - پایان‌نامه‌ی با عنوان «بن‌مایه‌های اساطیری برخی از حکایت‌های مرزبان‌نامه» نوشته‌ی خانم سمانه کشاورز دهلوی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی در سال ۱۳۹۵ در مقطع کارشناسی ارشد ادبیات فارسی موجود است که در این پژوهش - همانگونه که از نام آن برمی‌آید - برخی از عناصر اساطیری در این جستار، مورد بررسی و نقد قرار گرفته است که عبارتند از: دیو، اژدها - مار، شاه. تمام مصادیق اسطوره‌ای دیوها، ماران و اژدهایان و نیز پادشاهان در اساطیر ایرانی، در این پایان‌نامه بررسی شده و از جمله به بررسی داستان هنبوی با ضحاک پرداخته‌اند که ضحاک، خود، یک اژدها - کار بوده است.

۴ - تأملی در داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، با نگاهی به فابل، رمان و اسطوره. محمدمراد ایرانی. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی. سال ۱۳۷۴. در این پژوهش آقای ایرانی، به بررسی جنبه‌های مختلف اسطوره در داستان‌های مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه پرداخته‌اند اما چیزی که حایز اهمیت فراوان است، این



نکته است که: به هیچ وجه سخنی در باب بررسی داستان دیو گاو پای و دانای دینی - که نگارنده ی این سطور، در پژوهشی که انجام داده؛ تحلیل نموده است و این بخش از کتاب مرزبان نامه را به عنوان رکن مقاله قرار داده - به میان نیاورده اند و تنها به بررسی داستان های حیوانات در هر دو کتاب، بسنده نموده ند.

اهداف پژوهش :

- ۱ - تبیین یکی از چندین و چند گزاره متاثر از دیدگاه ها و متون پهلوی ایران باستان در کتاب مرزبان نامه
- ۲- روشن نمودن وجوه پرداخت داستان دیو گاو پای و دانای دینی از طرف مرزبان بن رستم بر اساس آموزه های زرتشتی و اسلامی (بدین علت از ذکر نام سعدالدین وراوینی به جای مرزبان بن رستم خودداری نمودیم که نمی توانیم قائل بدین مطلب شویم که داستان های مرزبان نامه را سعدالدین وراوینی خلق نموده باشد اما در باب الحاقاتی از قبیل اشعار عربی از سوی سعدالدین، می توان قائل بدین نظر شد.)
- ۳- نقد جایگاه دیوها در دین اسلام و زرتشت بر اساس :
 - الف) دیدگاه کهن الگویی نبرد خیر و شر.
 - ب) اساطیر ایرانیان باستان در باب دیوها و آفرینش آن ها
 - ج) جایگاه دیوها در ایران باستان
 - د) دگردیسی جایگاه دیوها در دین زرتشتی ناشی از آموزه های زرتشت.
 - ه) روشن نمودن بازتاب عناصر کهن روایات دینی اسلامی در این داستان

متن اصلی :

در این هنگام ابتدا به نقل قسمت هایی از داستان دیو گاو پای و دانای دینی که در کتاب مرزبان نامه ثبت شده - آن هم مقداری از داستان که به حوزه پژوهشی این جستار مربوط است - می پردازیم و در ادامه به بررسی و نقد و تحلیل آن روی می آوریم.



«ملک زاده گفت که در عهد مقدم و دهور متقدم، دیوان که اکنون روی در پرده تواری کشیده اند و از دیده های ظاهرین محبوب گشته، آشکارا می گردیدند و با آدمیان از راه مخالطت و آمیزش، در می پیوستند و به اغوا و اضلال، خلق را از راه حق و نجات می گردانیدند و اباطیل خیالات در چشم آدمیان آراسته می نمودند. تا آنکه که به زمین بابل مردی دیندار بادید آمد. بر سر کوهی مسکن ساخت و صومعه ترتیب کرد و آنجا یگه سجاده عبادت بگسترده و به جاده عصمت، خلق را دعوت می کرد تا به اندک روزگاری بساط دعوت او، روی به بسطت نهاد و بسیار کس اتباع دانش او کردند و اتباع بی شمار برخاستند و تمسک به قواعد تنسک او ساختند و از بدعت کفر به سرعت ایمان آمدند و بر قبله خدای پرستی اقبال کردند و از دیوان و افعال ایشان اعراض نمودند و ذکر او در اقالیم عالم انتشار گرفت و نزدیک آمد که سر حدیث «سَيَبْلُغُ مَلِكُ أُمَّتِي مَا زُوِيَ لِي مِنْهَا» در حق او آشکارا شدی. دیوان سراسیمه و آشفته از غبن آن حالت، پیش مهتر خود دیو گاوپای آمدند که از مرده عفریت و فجرة طواغی و طواغیت ایشان بود. دیوی که به وقت افسون چون ابلیس از لاجول بگریختی و چون مغناطیس در آهن آویختی. مقتدای لشکر شیاطین و پیشوای جنود ملاعین بود. قافله- سالار کاروان ضلال و سر نفر رهزنان وهم و خیال.

نقب در خزینه عصمت آدم زدی، مهتر خاتم سلیمان بشکستی، طلسم سحره فرعون بیستی. دیوان همه پیش او به یک زبان فریاد استغاثت بر آوردند که: این مرد دینی بر این سنگ نشست و سنگ در آبگینه کار ما انداخت و شکوه ما از دل خلاق برگرفت. اگر امروز سد این ثلثت و کشف این کربت نکنیم، فردا که او پنج نوبت ارگان شریعت بزند و چتر دولت او سایه بر اطراف عالم گسترده و آفتاب سلطنتش سر از ذروه این کوه برآرد، ما را از انقیاد و تتبع مراد او چاره نباشد.» (وراوینی، ۱۳۸۹، ۲۱۳-۲۱۶)

پس از نقل عباراتی از مرزبان نامه که به حوزه پژوهشی این جستار مربوط است. اکنون باید به تحلیل جزء به جزء این داستان بر اساس باورهای دینی زرتشت و اسلام و دیدگاه های عامیانه بپردازیم. اما اگر بخواهیم مجال مقال را بدین امر اختصاص دهیم، خوانندگان را ملالتی دست دهد که از مطالعه ادامه مطالب روی بگردانند و از غور در گنه این جستار بازمانند. پس به حکم آن که «خَيْرَ الْكَلَامِ مَا قَلَّ وَ دَلَّ»، ابتدا به نقد این متن از دیدگاه اسطوره شناسی زرتشتی و باورهای دینی در کیش مقدس اسلام پرداخته و سپس بدان امر، استقصای اندیشه و نهمت سخن می گماریم.



در ابتدای این داستان شاهد این هستیم که دیوان در روی زمین استیلا یافته و جولان می نمایند و با نوع انسان مخالطت می کنند و از همنشینی و مصاحبت با آنان حظّ وافر و نصیب کامل می برند و مردم را از راه حق می گردانند.

از دیدگاه باورهای زرتشتی می توان این متن را اینگونه نقد نمود که در این داستان، دیو گاوپای و یاران او به مثابه کهن الگوی شرّ قرار گرفته و معرفی شده اند که در هر صورت باید نابودی و هدم بهره آنان باشد. در داستان های شاهنامه نیز چنین وجهی را می بینیم مثلاً در داستان نبرد جمشید با ضحاک، این عنصر شرّ است که پیروز می شود (البته ناگفته نماند که خود جمشید نیز به خاطر یاغی شدن بر خدا و ادّعی خدایی نمودن - که داستان آن در کتب بسیار از متون کهن پهلوی از جمله اوستا گرفته تا متون دوره اسلامی از قبیل تاریخ طبری و تاریخ بلعمی و تواریخ انبیاء که از قرون ۴ و ۵ هجری به نگارش در آمده ، با تفصیل هرچه تمام تر آمده است و ذکر آن در این جا فقط سبب ملالت خواننده و اطالۀ کلام خواهد شد- چندان وجهه الهی گونه یا اهورامزدايي نداشته است و پس از دوران بی مانند فرمانروایی خود که در روایات مختلف از سیصد سال تا هزار سال را برای آن ذکر نموده اند، دچار غرور شد و فرۀ ایزدی از او جدا گردید و به روایت حکیم فرزانه توس : « جهان شد پر از گفت و گوی ». پس با این حال، نمی توان چندان برای او قائل به جایگاه اهورایی و مزدیسنی شد. اما به هر حال به خاطر این که او برای دفاع از مردم ایران، در برابر فردی دیو سیرت همچون ضحاک - که حتی به پدر خود نیز رحم نمی کند - برخاسته است، می توان با اغماض، او را نماینده اهورامزدا دانست.)

نیز در داستان سیاوش و افراسیاب، دیگر باید گفت که خیر محض در برابر شرّ محض به پیروزی می رسد اما در انتهای هر دوتای این داستان ها ، عنصر خیر پیروزی را از آن خود می کند بدین صورت که فریدون بر ضحاک و کیخسرو بر افراسیاب ظفر می یابد. به قول فردوسی که گوید:

به کوشش همه دست نیکی بریم

«بیا تا جهان را به بد نسپریم

همان به که نیکی بود یادگار»

نباشد همی نیک و بد پایدار

پس باید در این جا بر طبق کهن الگوی نبرد خیر و شرّ، خیر به پیروزی برسد که در انتهای داستان نیز آمده است:

« دیو، چون دستبرد دینی در بیان سخن بدید و حاضران را از حضور جواب او، دیده تعجب متحیر بماند، از تقدّم دینی در حلیه مسابقت « جَرَى الْمُدْکَى حَسْرَتٌ عَنْهُ الْحُمْرُ » برخوردارند. دیوان از آن مباحثه « کَالْبَاحِثِ عَنْ حَتْفِهِ



بِظِلْفِهِ» پشیمان شدند، از آن جایگه جمله هزیمت گرفتند و خسار و خبیت بهره‌ا ایشان آمد. به زیر زمین رفتند و در وهّدات و غایرات مسکن ساختند و شرّ مخالطت ایشان از آدمیان به کفایت انجامید.» (وراوینی، ۱۳۸۹، ۲۷۲ و ۲۷۳)

از دیدگاه باورهای کهن زرتشی، بخش وجود دیوان در بین مردم را می‌توان مربوط به دورانی دانست که دیوان در ایران به مثابه خدایان پرستیده می‌شدند. «در پهلوی «دِو» در اوستا «دِئَو»، «دیو» در هندی باستان. و این کلمه به خدایان آریایی پیش از زرتشت اطلاق می‌شده است و چون زرتشت به اصلاح پرداخت، دیوان یا خدایان گذشته را مردود دانسته و بر مبنای یکتاپرستی، اهورامزدا را خالق کلّ جهان معرفی کرد و از آن زمان به بعد، این خدایان مردود، به مفهوم دیو امروزی شناخته شدند اما این کلمه هنوز در زبان هندی و زبان‌های اروپایی همان مفهوم درست پیشین خود را نگه داشته است. زئوس یونانی، ده اوس لاتینی، دیو فرانسه، ده و هندی، جملگی به مفهوم خدا می‌باشند.» (رضی، ۱۳۸۴، ۱۸۰)

«در اوستا از دیوها، پروردگاران باطل یا گروه شیاطین و یا مردمان مشرک و مفسد منظور شده است. از اوستا برمی‌آید که در عهد تدوین این کتاب، هنوز اهالی مازندران یا گیلان یا قسمتی از آن‌ها به همان کیش قدیم آریایی بوده و به گروهی از دیوها اعتقاد داشته‌اند. (یشت‌ها: ۱/۱۲) زیرا غالباً در اوستا از دیوهای مازندران و دروغ پرستان دیلم و گیلان سخن رفته است. این دیوان در روایات ملی و به خصوص در شاهنامه، به مرور ایام، هیأت عجیبی یافته و به صورت‌های سهمگین تصویر شده‌اند. سیامک به چنگ دیوان گرفتار شد. هوشنگ و جم و تهمورث بر دیوان چیره شدند و از آن‌ها بسیار چیزها آموختند. روایاتی مشابه در فرهنگ دوره اسلامی به سلیمان نسبت یافته است... مطابق روایات، دیوان موجوداتی زشت رو و شاخدار و حیل‌گرند که از خوردن گوشت آدمی، روی گردان نیستند. اینان، اغلب سنگدل و ستمکارند و از نیروی عظیمی برخوردار. تغییر شکل می‌دهند و در انواع افسونگری چیره دستند و در داستان‌ها را به صورت‌های دلخواه در می‌آیند و حوادثی ایجاد می‌نمایند... در ادبیات فارسی به جز شاهنامه درباره دیو و پری کمتر سخن رفته و آنچه هست، اغلب جنبه نمادین دارد...»

در متون فارسی، گاهی مردم بد و شریر، دیو خوانده شده‌اند:

کسی کو ندارد ز یزدان سپاس»

«تو مر دیو را مردم بد شناس

(شاهنامه، ۳۱۰/۴، به نقل از: یاحقی، ۱۳۷۵، ۲۰۱ و ۲۰۲)



نیز ر.ک: هینلز، ۱۳۸۵، ۱۵۸ - ۱۶۵ و بوکر، ۱۳۹۰، ۱۳ همچنین: ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۱۹-۳۹ و نیز: ناس، ۱۳۴۸، ۳۰۰ - ۳۰۲ و قلی زاده، ۱۳۸۸، ۲۱۶ - ۲۱۸ و هم: توفیقی، ۱۳۸۵، ۶۰ و ۶۱ و قدردان، ۱۳۸۶، ۱۲۷.

اما در ادامه می بینیم که فردی به نام و نشان « دانای دینی » پدید می آید و به تبلیغ در باب دین کیتا پرستی می پردازد. این، درست یادآور زمانی است که دین زرتشتی در بین مردم ایران رواج پیدا می کند زیرا باز هم از متن پیداست که دیوان ، رونق کار و روز بازار خود را از دست می دهند: « به اندک روزگاری بساط دعوت او، روی به بسطت نهاد و بسیار کس اتباع دانش او کردند و اتباع بی شمار برخاستند و تمسک به قواعد تنسک او ساختند و از بدعت کفر به شرعت ایمان آمدند و بر قبله خدای پرستی اقبال کردند و از دیوان و افعال ایشان اعراض نمودند.» در این جا این نمود که دین زرتشتی بر اساس آموز های خود، دیوان را موجوداتی پلید و مضر برای نوع بشر معرفی کرده است به وضوح پیداست زیرا نویسنده آورده است: [مردمان] از بدعت کفر به شرعت ایمان آمدند.» پس حتماً کفر را حاصل عمل نمودن مردم به فرمایشات دیو می دانستند که حال با آمدن دانای دینی و انتشار تعالیمش و فراگیری آن ها از سوی اقشار و آحاد اجتماع ، تسلط آن ها بر مردم از بین می رود. در این باب نیز می توان به هر کدام از منابعی که در سطور قبلی نام برده شد؛ رجوع نمود و در باب جایگاه دیوان در دین زرتشتی، کسب اطلاع کرد.

در واقع در این داستان، نکته ای کاملاً واضح است که دیوان به امر دیوگاوپای گرد هم می آیند و با یکدیگر به مناظره و مباحثه می پردازند تا بتوانند دانای دینی را از سر راه بردارند. آنگاه که یاران دیو گاوپای گرد هم می آیند، فردی در بین آن ها ، پیشنهاد قتل دانای دینی را می دهد(ر.ک: وراوینی، ۱۳۸۹، ۲۱۹ و ۲۲۰) و وضوح این داستان، از آن جهت است که باز هم یادآور زمانی است که اشوزرتشت به دنیا آمده و کم کم بالغ می گردد و دیوان در این زمان از هیچ کوششی برای نابودی او فروگذار نمی کنند و از زمانی که فرّه او در شیر پاک مزداآفریده وارد می گردد و گاو آن را می نوشد و پدر زرتشت (پوروشسپه) و مادر او (دوغدو) از آن شیر می نوشند، از همان ابتدا برای رسیدن فرّه به درون رحم مادر و پس از آن، تولّد او و سپس رشد او ، در هر مرحله ، دیوان جداگانه با تمام توان جنگیدند تا این آشون را نابود نمایند و برای رسیدن بدین مهم، سر کرده دیوان، از تمام نیروهای اهریمنی تحت امر خود کمک خواست. و کمکی که در داستان دیو گاوپای و دانای دینی از طرف دیو گاوپای، از یارانش مطالبه می گردد و نظرهایی که هرکدام از آن ها ابراز می کنند ، مو به مو ، یادآور داستان مجلس مشاوره دیو بزرگ برای از بین بردن زرتشت است و ای بسا که در اصل داستانی که سعدالدین وراوینی نیز آن را در مرزبان نامه خود خلاصه



کرده و یا به گونه ای دیگر آورده است، همین تأثیرپذیری به خوبی نشان داده شده باشد. در باب داستان فرود فرّه زرتشت و انتقال او به روان پدر و مادرش و نیز مشاوره دیوان در باب نابودی او - که خلاصه و گزیده ای از آن به رسم اشارت در این جا نقل افتاد: (ر.ک: آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۲، ۱۱- ۵۵)

اما این دسیسه نیز به خاطر پیروزی دانای دینی، جامه عمل نمی پوشد. چون به هر حال «همان به که نیکی بود یادگار»

اما اکنون که از دیدگاه اسطوره شناختی و باور زرتشتیان به نقد و تحلیل این داستان پرداخته شد، نوبت بدان می رسد که از دیدگاه روایات اسلامی نیز به بررسی این داستان پردازیم و جزء به جزء آن را تحلیل نماییم تا ثابت کنیم که هم دیدگاه دین زرتشتی و هم دیدگاه دین اسلامی در این داستان بروز نموده است.

از نظرگاه دین اسلام می توان عناصری را در این داستان، ردیابی نمود که عبارتند از: «دیوان که اکنون روی در پرده تواری کشیده اند و از دیده های ظاهر بین محجوب گشته» و این یادآور عبارت قرآن کریم است (البته ما در این جا به دنبال این نیستیم که تأثیر قرآن و حدیث را در مرزبان نامه و داستان های آن بنمایانیم اما بدان دلیل که این داستان، در برخی عبارات یادآور آیات قرآن نیز است، به ناچار باید آن را ذکر نماییم. ولی این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که ممکن است که در اصل داستانی که رواینی در اختیار داشته و گزیده ای از آن را با نام «مرزبان نامه» به نثری که خوانندگان دوره خودش را خوش آید، نگاشته است، این قرابت معنایی با آیات قرآنی وجود نداشته باشد اما بدان دلیل که روایت اصلی در دست نیست لابد از چیزی که هست استفاده نموده و به بیان عناصر دینی آن می پردازیم).

در قرآن کریم، سوره اعراف، آیه ۲۷ آمده است: «يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ يَنْزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْآتِهِمَا ۗ إِنَّهُ يَرَآكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِمَّنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ ۗ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ»

البته در جای دیگری از قرآن کریم نیز به وجود پرده ای در بین انسان ها و اجنه اشاره شده است که همین عبارت نقل شده از مرزبان نامه نیز به آن آیه نزدیک است.



این عبارت که آورده است: «و با آدمیان از راه مخالطت و آمیزش، در می پیوستند و به اغوا و اضلال، خلق را از راه حق و نجات می گردانیدند و اباطیل خیالات در چشم آدمیان آراسته می نمودند» همگی یاد آور آیه‌ای از قرآن هستند که گوید: «وَ اسْتَفْزِرُ مَنْ اسْتَطَعَتْ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ وَ اجْلِبْ عَلَيْهِمْ بِخَيْلِكَ وَ رَجْلِكَ وَ شَارِكُهُمْ فِي الْاَمْوَالِ وَ الْاَوْلَادِ وَ عِدَّهُمْ وَ مَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ اِلَّا غُرُورًا»؛ اسراء، آیه ۶۴. و «وَ اِذْ زَيْنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ اَعْمَالَهُمْ» (انفال، ۴۸)

اما آنگاه که وراوینی به وصف دیو گاوپای که رئیس دیگر دیوها محسوب می شود؛ پرداخته است، آورده:

« چون ابلیس از لاجول بگریختی» این عبارت نیز یادآور حدیثی نبوی است که بنابر مفاد آن، ابلیس از عبارت « لَّا حَوْلَ وَ لَا قُوَّةَ اِلَّا بِاللَّهِ » می ترسد و می گریزد.

«نقب در خزینه عصمت آدم زدن» و «طلسم سحره فرعون بستن» نیز هر کدام اشاراتی به آیات قرآن کریم دارد بدین ترتیب: « فَازْلَمْهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَاخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۗ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۗ وَلَكُمْ فِي الْاَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ اِلَىٰ حِينٍ » (بقره، ۳۶) و طلسم سحره « قَالَ اَلْقُوا ۗ فَلَمَّا اَلْقَوْا سَحَرُوا اَعْيُنَ النَّاسِ وَاسْتَرْهَبُوهُمْ وَجَاءُوا بِسِحْرِ عَظِيمٍ » (اعراف، ۱۱۶) اما ماجرای «مهر خاتم سلیمان شکستن» داستانی نغز دارد که در اینجا نقل می افتد تا به کم و کاست آن که از جمله روایات مستخرج از اسرائیلیات است که در متون اسلامی و تفاسیر دینی نیز راه یافته است و آن چنان است که بر طبق روایات، سلیمان علیه السلام بر دختری از دشمنان خود - که بت می پرستید- عاشق شد «و هب بن منبه گوید که: ... سلیمان چون آن دختر ملک را بدید دلش اندر وی بسته شد، هر چند مسلمانی بر وی عرضه کرد؛ نپذیرفت. گفت: اگر مسلمانی نپذیری پدرت را بکشم! این دختر گفت: اگر پدرم را بکشی من خویشتن را بکشم و اگر مرا نگذاری که بت خویش را پرستم، خود را بکشم! سلیمان از دوستی که وی را گرفته بود، به هیچ روی نمی خواست که او خود را بکشد. نیز روا نداشت که مشرکه را به زنی کند و به هر گونه ای مر او را می فریفت و دلگرمی همی نمود و این زن به شب و روز می گریست تا آخر بدانجا رسید که سلیمان را - علیه السلام - گفت: خواهی تا من به مراد تو اندر آیم، از بهر بت مرا، قربانی بکن! سلیمان گفت: این نشاید اندر دین ما! آخر چون فتنه مستحکم گشت خواست که مر او را بفریباند بی آن که اندر دین او خلل اندر آید. بفرمود تا ملخی را بیاوردند و گفت: این ملخ را از بهر بت تو قربان کنم! کارد بر نهاد و سر ملخ ببرید! اندر وقت ایزد- تعالی- جبریل را - علیه السلام- به عتاب



بفرستید که : یا سلیمان ، اگر این قربان از بهر من کردی سبک داشتی مرا، چه بهر من قربان اشتر باید یا گاو باید یا گوسپند و اگر این قربان بهر بت کردی، روا داشتی که بهر زنی جز بهر من قربان کنی؟ لا جرم خادمی را از آن تو بر تخت تو بنشانم و هیأت تو بر وی پدید آرم و تو را اندر غربت افکنم.

و پیش از آن هیچ دیوی را زهره نبودی که به نزد سلیمان آمدی یا با وی آستاخی کردی، چون این محنت اندر رسید دیوی بیامد و این انگشتی را از انگشت وی بکشید. در ساعت سلیمان در خود نگریست چنان شد که خود را می شناخت. گفت : من نه آنم که بودم! و چون بیرون آمد کسی را به مانند او، که بر منبر بر آمده بود و خلق را خطبه همی کرد.» (تفسیر قرآن پاک، به نقل از طباطبایی اردکانی، ۱۳۹۰، ۱۳۸-۱۴۰،)

اما نا گفته نیز نماند که چند عنصر از روایات و باورهای عامیانه در باب دیوان و اجنه نیز در این داستان به خوبی خود نمایی می کند برای بررسی این عوامل به کتاب « دیوشناسی ایرانی» تألیف دکتر معصومه ابراهیمی رجوع نمودیم و اطلاعاتی بس مفید و قابل ملاحظه از آن استخراج نمودیم که اکنون در جای خود، نقل می افتد.

در باب دشمنی میان دیوها و انسان ها:

به جز آنچه که قرآن کریم می فرماید که : «... إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ» (یوسف، ۵) که ماجرای آن نیز در سوره اعراف به طور کامل توضیح داده شده است که به خاطر عدم سجده شیطان بر انسان بود و در چندی جای دیگر قرآن کریم نیز همین موضوع آمده است، در روایات عامیانه نیز در باب علت دشمنی شیطان با انسان مطالبی یافت می شود از جمله: «انسان، پس از جن آفریده شد و چون در زمین قرار گرفت جن ها ناگزیر پنهان شدند و آدمیان جایگاه پیشین آن ها را غصب کردند. گویی همین، اساسی ترین عامل دشمنی و تضاد میان جن ها و آدمی زادگان به شمار می رود.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۳۶)

اما در باب یکی پنداشته شدن دیو با جن ، در همین منبع آمده است : « میان دیو و جن شباهت هایی برقرار است، هرچند نمی توان آن ها را یکی دانست. بر این اساس با ورود اعراب به ایران ، جن به زودی با دیو تداخل معنایی پیدا کرد و به عنوان مفهومی کلی و فراگیر و مادر همه موجودات ما فوق طبیعی در نظر گرفته شد. چنان که به موازات روایاتی که دیو در آن مفهوم کلی و اساسی دارد و موجودات دیگر از آن به وجود می آیند، در برخی روایات سده های نخستین دوره اسلامی ، جن نیز همین نقش را ایفا می کند. موجوداتی که زیر مجموعه جن یا از جمله



صفات آن هستند، عبارتند از: غول، نسناس، شیطان، ابلیس، دوالپا، امّ صبیان، آل، همزاد و حتی دیو. روشن است که نوعی تخلیط و ترکیب میان مفاهیم ایرانی و عربی پدید آمده که منشأ آن همانا نزدیکی معنایی جن و دیو می باشد.» (همان، ۳۶ و ۳۷)

در باب گریختن دیو ها از لاجول:

در اعتقادات عامیانه نیز نظیر این باور وجود دارد: «گوژپشت بلافاصله در می یابد که شب، جن است و با آن که می دانست جن ها با شنیدن «بسم الله» ناپدید می شوند بر خود مسلط شده، بدون کمترین ترس و وحشتی دعوت او را قبول می کند.» (همان، ۵۰)

در باب «قافله سالار کاروان ضلال و سر نفر رهنان وهم و خیال» بودن دیوها:

در این باره یکی از نمونه های کهن که می توان در بین متون ادبی آن را یافت، هفت پیکر نظامی است (البته جدا از هزار و یک شب- که آن، خود دایره المعارف دیوشناسی است-). در این متن ارزشمند ادب کهن، در هنگامی که به داستان «ماهان و قضایایی که وی را اتفاق افتاد می رسیم، می بینیم که تمام ویژگی های این دیو دیده می شود. البته در بین مردم عرب نیز این مورد وجود دارد و در مقامات حریری نیز به این نمونه ها بر می خوریم که گوید: «خَلْتُ أَنَّ الْجَنَّ اَخْتَطَفَتْهُ» (حریری، ۱۳۶۴، ۲۵۳) اما در این جا برای پرهیز از اطاله کلام، از ذکر ابیات هفت پیکر صرف نظر نموده، به بیان خلاصه داستان برخورد او با دیو می پردازیم.

بر طبق روایتی که نظامی از برخورد شخصی به نام «ماهان» با دیو، ارائه می دهد، چنین معلوم می شود که این دیو، در هنگام مستی، خود را به شکل شریک تجاری ماهان درآورده و او را به دنبال خود می کشاند. ماهان نیز به دنبال او رفته و در بیابان راه را گم می کند. سپس با دیوی از مرده به نام «هایل بیابانی» آشنا می شود و تحت اغوای او نیز بیشتر از قبل، راه را گم می کند. در ادامه با دیوهایی روبه رو می شود که یکی از آن ها نیز دوباره او را به دنبال خود می کشاند به وعده این که او با پیروی از دیو، به مکانی امن و آسایش در شهر خواهد رسید. اما این دیو نیز او را بدتر به بیابان می کشاند. در ادامه ماهان با دو دیو نر و ماده به نام های «هیلا» و «غیلا» آشنا می شود و آن دو، اسبی را به ماهان هدیه می دهند که آنگاه که ماهان به بیابان می رسد، گروهی از اجنه و غفاریت را ملاقات می کند که به هیأت هایی دهشتناک می آیند و از دهن ها و چشم ها و بینی هایشان، آتش زبانه می کشد.



این دیوها به رقص و آواز و پایکوبی می پردازند. آن گاه ماهان به اسبی که در زیر دارد، نگاه می کند و می بیند که این، اسب نیست بلکه جنی از همان دیوهاست که به هیأت اسب درآمده است. از قضا او را با خود به آسمان برده و پس از مدتی طولانی، به زمین می آورد. در ادامه نیز ماهان با دیوی ملاقات می کند که خود را در شکل زنی دلربا در آورده و ماهان را به خود می خواند. ماهان هم که از خدا خواسته، به سمت او می رود و هنگامی که او را در آغوش می کشد، متوجه می شود که گرازی را در آغوش دارد.

از شدت ترس، بیهوش شده و پس از رسیدن صبح، بیدار می گردد و در نهایت نیز با خواستن توبه و انابه به درگاه باری تعالی و خواستن کمک از خضر نبی(ع) راه گم کرده را باز می یابد و به دیار خود، باز می گردد. با مراجعه به اصل متن و نیز توجه بدین خلاصه ای که نگارنده این سطور در باب ملاقات ماهان با دیوها ارائه نمود، روشن می گردد که در این داستان نیز باور «وجود داشتن دیو و غول در بیابان» نمود پیدا کرده است و در ثانی باوری دیگر که همانا به گمراهی کشیده شدن افراد از جانب این دیوها باشد، به منصفه ظهور گذاشته شده است.

در باب جایگاه دیوان در زیر زمین و «وهدات و غایرات»:

در ابتدا باید گفت که از همین دو کلمه ای که سعد الدین وراوینی آورده (وهدات و غایرات)، یکی دیگر از باورهای عامیانه در باب دیوها و اجنه نشان داده شده است: وهَدَات: مغاک ها (چاه ها). غایرات: زمین های پست (ممکن است مراد از زمین های پست در عبارت «به زیر زمین رفتند و در وهدات و غایرات مسکن ساختند»(وراوینی، ۱۳۸۹، ۲۷۲ و ۲۷۳) همان بیابان ها و صحراها باشد که در مورد قبلی بررسی نمودیم.

و اما اکنون به بررسی جایگاه آن ها از نظرگاه اندیشه مردمان معاصر بپردازیم: « پاسی از شب رفته بود که در کهناب قاین آبیاری می کردم. به ناگاه در گورستان کنار «کرت» زنی را دیدم که زار زار بر گوری می گریست، صدایش هول انگیز و رعشه آور بود. به خیال این که مادری جوان مرده است که در مرگ عزیزش شیون دارد، پا پیش گذاشتم و گفتم: مادر بلند شو. در این هنگام شب گریه چه سود می بخشد؟ رو برگرداند و چشم بر من دوخت. در مهتاب صورت او آنقدر کریه بود که نزدیک بود دل بترکانم. لرزان چندگام پس نهادم. صدا در داد: برو گمشو! و این صدا همه فضا کهناب را پر کرد. در یک آن توان خود را باز یافتم و پا به فرار گذاشتم. او به دنبال من روان شد. ملتهد و دوان دوان از او می خواستم که برگردد و دست از آزارم بردارد. ولی او تقلید صدای مرا می کرد و در پی ام بود. گامی چند که پیش افتادم، برگشتم و با بیل خطی به دور خود کشیدم و گفتم: اگر پا به این سوی خط



بگذاری، تو را خواهم کشت. او دوباره عین گفته های مرا تکرار کرد و خطی به دور خود کشید. لحظه ای بعد پا به این سوی خط گذاشت و به قالب بزغاله ای درآمد. بز با صدای دهشت آور و هراسنده، آن سوی قبرستان، خود را به چاه افکند.» (ابراهیمی، ۱۳۹۲، ۴۷ و ۴۸)

در این داستان نیز دو عنصر قابل ردیابی است: ۱- وجود فلز یا آهن (که فرد با آن به دور خود خط می کشد تا از خود در برابر یک نیروی ماورایی محافظت نماید) ۲- چاه (که آن موجود ماورایی خود را به درون آن می اندازد، همانگونه که از عبارت مرزبان نامه نیز بر می آید که دیوان پس از شکست در برابر دانای دینی، به درون مگاک ها رفتند)

«اسامی اماکن جغرافیایی به ویژه برخی کوه ها و دره ها و بیابان ها (اغایرات) نشان می دهد که دیوها، غول ها و جن ها روزگاری در آنجا مأوا داشته اند. این اماکن مورد توجه سیاحان اروپایی قرار گرفته است: فیگوئروا از کوهی نام می برد که دیوها در آن رفت و آمد می کنند و در منطقه ای به نام جعفرآباد، میان قم و ساوه قرار دارد. موریه در دومین سفر خود به ایران به این موضوع اشاره دارد که غول در قالب زنی اغواگر با آواز خوش، مسافران را گمراه می کند و سپس با پنجه های خود، آن ها را از هم می درد. غول به صورت شتر، گاو [همانگونه که دیوگاو پای، از ناحیه پا، شبیه گاو بود] یا اسب [همانند دیوی که ماهان در هفت پیکر نظامی، بر روی آن سوار بود و در ادامه به هیأت اژدها در آمد و پرواز کرد.] دیده می شود. موریه می افزاید که از کاروانی که از قم به تهران می رفت هرگاه در افق صحرا چیز مبهمی می دیدیم، کاروانیان فریاد می زدند که این غول است... ادوارد براون نیز در سفرنامه اش اشاره می کند که اهالی جلفای اصفهان معتقدند دره ای موسوم به «هزاردره» مکانی بدشگون است که جایگاه غول ها و عفريت هاست. به گزارش هومر در سمنان و بر فراز تپه ای دور افتاده، نزدیک روستای «لاسگرد» دیوها جای دارند.

سر راه لار به بندرعباس کوهی به نام «کوه زرگران» وجود دارد که جن ها فرمانروای آن هستند و هرکس از آن جا بگذرد به هلاکت می رسد. این مطلب را تونو در سفرنامه اش بیان کرده است. باور به این که بیابان ها و کوهستان ها جایگاه جن و پری است سابقه طولانی تری دارد. چنان که قزوینی در سده ۷ در «عجایب المخلوقات» جایگاه غول ها را بیابان ها دانسته است و چگونگی پیدایش آن ها را در بیابان ها چنین بیان می کند که شیاطین برای



استراق سمع به آسمان می روند و دزدیده به فرمان های الهی گوش می دهند و از اخبار و سرنوشت موجودات آگاهی می یابند.

خداوند برای مجازات این عمل ناپسند آن ها را به شهاب ها تبدیل می کند تا بسوزند. گروهی از آن ها می سوزند و به دریا می افتند که نهنگ ها را پدید می آورد و گروهی به بیابان ها می افتند که غول های بیابانی را پدید می آورند. غول ها فرمانروای بیابان ها هستند و هرکس از آنجا عبور کند توسط آن ها به هلاکت می رسد. غول از سر تا ناف به شکل آدمی و از ناف تا آخر همچون اسب یا خر است. او سم دارد و خود را به هر شکل که بخواهد در می آورد. او معمولاً در قالب زنان خوبرو می رود و مردان را می فریبد. گاه با قربانیان خود بازی می کند و بعد آن ها را می خورد. اما اگر قربانی خوبری باشد، غول بر او عاشق می شود و او را نزد خود نگه می دارد.

ترکیب «غول بیابانی» به همراه ترکیبات دیگر همچون: غول آدمخوار، غول فریبکار، بر خویشکاری های او دلالت دارد و هم در معنای واقعی و هم در معنای مجازی در ادبیات فارسی دیده می شود.

اما اکنون که به نقل و نقد و تحلیل باورهای اساطیری زرتشتی، اسلامی و عامیانه در باب داستان دیوگاوپای و دانای دینی پرداختیم، باید به بیان نتیجه ای از این بحث روی آورده و از اطالۀ بیشتر کلام، خودداری نماییم.



نتیجه :

بر اساس نقد جایگاه دیو در مرزبان نامه از منظر آموزه های دین زرتشت و اسلام به این نتایج دست یافتیم:

۱- بروز شر ۲- تسلط او ۳- پدید آمدن خیر ۴- تسلط او ۵- نبرد شر با خیر و در نهایت ۶- چیرگی خیر بر شر، می باشد، شاهد بازتاب این کهن الگو هستیم. درست همانگونه که در خلال بررسی های اولیه در باب قرابت این داستان با داستان اسطوره ای تولد زرتشت به ایراد سخن پرداختیم. اما از دیدگاه روایات اسلامی - که بخشی از آن ها همچون دزدیده شدن انگشتری سلیمان، متأثر از اسرائیلیات است و در صحت و سقم آن ها تردید باید کرد و نیاز به مذاقه نظر بیشتری دارد تا صحت آن بر ما معلوم گردد- این داستان، بازگو کننده برخی تأثیرات در خلال گرداندن از زبان فارسی میانه یا طبری (چنان که مرزبان بن رستم از اهالی طبرستان بوده است) از روایات و آیات اسلامی است. البته همانگونه که پیش از این نیز بیان کردیم، قصد ما در این جا به هیچ وجه بیان تأثیر قرآن در مرزبان نامه و امثال این سخنان نبوده است و فقط خواسته ایم تا به عنوان بخشی از این جستار، که به حوزه قرابت و تأثیرپذیری متون کهن از ادب عربی - علی الخصوص قرآن کریم و اسرائیلیات - است؛ بدان موارد اشاره کنیم. لذا بر اساس نمونه های انتخاب شده از متن که با آیات قرآنی و روایات اسلامی کهن، قرابت داشت، وجود یا نفوذ آیات قرآنی و روایات یهودی یا مسیحی در این داستان نیز بر ما روشن گردید. در انتها نیز باید بدان نکته توجه داشته باشیم که بر اساس فاکتورها و عناصری که از داستان دیو گاوپای و دانای دینی بیرون کشیده شده و هریک جداگانه طبق دیدگاه ها و باورهای عامیانه درباره اجنه و دیوان، بررسی و مورد نقد و تحلیل قرار گرفت، می توانیم قائل بدین نظر شویم که: در داستانی که از مرزبان نامه انتخاب و نقد گردید، بازتاب سه عامل: ۱- باورهای زرتشتی ۲- آموزه های قرآنی و اسرائیلیات ۳- عقاید عامه به خوبی مشهود است.



منابع

- قرآن کریم ترجمه مهدی الهی قمشه ای.
- آموزگار، ژاله. تفضلی، احمد (۱۳۷۲) *اسطوره زندگی زرتشت*، تهران: آویشن و چشمه.
- ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۲) *دیوشناسی ایرانی*. تهران: فرهامه.
- بوکر، جان (۱۳۹۰) *ادیان جهان*، ترجمه سید نیما اورازانی و سیده الهه حسینی پرور، قزوین: سایه گستر.
- توفیقی، حسین (۱۳۸۵) *آشنایی با ادیان بزرگ*، تهران: سمت.
- حریری، ابومحمد قاسم بن محمد (۱۳۶۴). *مقامات الحریری*، به کوشش علی رواقی، تهران: مؤسسه شهید رواقی.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۷۵) *اوستا (۲ جلد)*، تهران: مروارید.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) *لغتنامه*، تهران: دانشگاه تهران.
- رضی، هاشم (۱۳۸۴). *دین و فرهنگ ایرانی پیش از عصر زرتشت*، تهران: سخن.
- طباطبایی اردکانی، سید محمود (۱۳۹۰) *گزیده متون تفسیری فارسی*، تهران: اساطیر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷) *شاهنامه* (از روی نسخه مسکو). تهران: کتاب پارسه.
- قدردان، مهرداد (۱۳۸۶) *جستاری در آیین زرتشت*. شیراز: رخسید.
- قدیانی، عباس (۱۳۸۴) *فرهنگ توصیفی تاریخ ایران*، تهران: فرهنگ مکتوب.
- قلی زاده، خسرو (۱۳۸۸) *فرهنگ اساطیر ایرانی*، تهران: کتاب پارسه.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۴۵) *دایره المعارف فارسی*، تهران: فرانکلین.
- ناس، جان (۱۳۴۸) *تاریخ جامع ادیان*. ترجمه علی اصغر حکمت. چاپ دوم. تهران: پیروز.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۷) *هفت پیکر*، شرح بهروز ثروتیان. تهران: توس.
- وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۹) *مرزبان نامه*، شرح دکتر خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علیشاه.
- هاشمی، جمال (۱۳۹۰) *اسطوره شناسی مینوی*. تهران: شرکت سهامی انتشار.
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۵) *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه باجلان فرّخی. تهران: اساطیر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵) *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: سروش.



Analysis of the condition of the Dave in Marzban-nameh from the perspective of the teachings of Zoroastrianism and Islam and Folk beliefs

*Khodabakhsh asadolahi*¹

*Alireza kazemiha*²

Abstract:

Among the ancient Persian literature, evidences of penetration of the myths of Nations can be found, that indicates the writer's or poet's influences are most of these myths. when the writer's words are examined from a mythological point of view; gradually these impacts give them theirs, because from the mythology's perspective some one who is studying classical and contemporary texts, if there is an effect of the author from archetype or mythical element, will be realize this factor at writing. In the dyvgavpay (a demon that has a cattle-shaped leg) and religious knowledge story, which is registered in the fourth chapter of the Marzban nameh, also the same ingredient are visible. Being a negative person called demon, from the time of Zarathustra's changes among of Iranians, he loses his grand position and, according to the Zoroastrian teachings, has a low and hateful position, on the one hand, in addition has a cattle-shaped leg on the other hand, likewise declaring the text of the mastery the demons initially had on the environment and also, gather all of them by the command of the dyvgavpay, all are elements that can be traced from the point of view of mythology and reading the old texts and the beliefs of the Islamic and Zoroastrians. So in this research we have done it till prove this point that myths ancient Iranian beliefs in the Zoroastrian and Islamic periods and after that, in this text have been impressive.

Keywords: Marzban nameh, Dave, Zoroaster, Islam, Folk belief

¹ . Professor of Mohaghegh Ardabili University. Ardebil Iran// Email : kh.asadollahi@gmail.ir

² . PhD student of Mohaghegh Ardabili University. . Ardebil Iran.//Email:
Email : alirezakazemiha@yahoo.com



سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵ تابستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166


اسم‌های خاص «باد» در مثنوی معنوی

فرشاد اسکندری شرفی^۱، حسین صحراگرد^۲

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۹/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۱۱/۰۹

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۴۲ تا ۶۵)

 [20.1001.1.27834166.1401.5.2.4.0](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1401.5.2.4.0)

چکیده

مثنوی معنوی به‌عنوان برجسته‌ترین منظومه عرفانی ادب پارسی و یکی از آثار شاخص دوره سبک عراقی، واژگان عربی فراوان دارد. بسامد بالای لغات تازی در این اثر به‌گونه‌ای است که باید آن را از مختصات سبکی و مؤلفه‌های زبان شعری مولانا در مثنوی دانست. مولانا با شناختی که از ظرفیت‌های معنایی واژگان عربی دارد، از آن‌ها برای خلق و بیان معانی عرفانی و اخلاقی متعدد بهره بسیار جسته و بدین طریق کمبود واژه‌های فارسی در زمینه بیان اندیشه‌های گوناگون و والای خود را جبران نموده است. «باد»، یکی از واژه‌های مثنوی است که از رهگذر نگاه خاص مولانا به عناصر طبیعت و استفاده حداکثری از آن‌ها در آفرینش معانی عرفانی و اخلاقی، بسامد بالایی پیدا کرده و اسامی خاص متعددی نیز برای آن به کار رفته است. این پژوهش که شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی دارد و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت می‌گیرد، اسم‌های خاص باد در دفترهای شش‌گانه مثنوی معنوی را کاویده است. دستاورد پژوهش نشانگر این است که مولانا در مثنوی، برای باد، ۷ اسم خاص را استفاده کرده که همگی مأخوذ از زبان عربی است. این اسم‌ها بر حسب فراوانی بیشتر، مشتمل بر صبا (۱۸ بار)، صرصر (۱۲ بار)، نسیم (۸ بار)، سموم (۷ بار)، ریح (۶ بار)، دَبور (۵ بار) و شمال (۳ بار) است. هر کدام از این اسامی خاص باد در مثنوی، معانی ثانوی متعدد دارند که از میان آن‌ها صبا با ۱۳ و شمال با ۲ معنای ثانوی، دارای بیشترین و کمترین نقش‌ها و کارکردهای معنایی در مثنوی هستند.

واژگان کلیدی: مثنوی معنوی، مولانا، اسامی خاص باد، نقش‌ها و کارکردهای معنایی.

^۱ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران (نویسنده مسئول) // efarshad850@gmail.com

^۲ دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران // sahragard.lb@gmail.com



۱. مقدمه

نفوذ و کاربرد واژگان عربی در شعر دوره سبک خراسانی، به‌عنوان نخستین دوره و سبک شعر فارسی، اندک بوده و غالب سخنوران این دوره، می‌کوشیده‌اند تا واژگان اصیل پارسی را در شعر خود استفاده کنند و لغات تازی کمتری به کار ببرند. آثار بازممانده از شاعران این دوره نشان می‌دهد که معمولاً لغات تازی که معادل فارسی نداشته‌اند؛ یا لغاتی که به درد قوافی شعر می‌خورده؛ یا لغات کوتاه و فصیح عربی که در برابر آن‌ها لغات طولانی و غیرفصیح فارسی بوده‌است؛ به شعر پارسی قرن‌های اولیه راه یافته‌است (نک: بهار، ۱۳۹۰: ۱/ ۲۸۶). با این حال هر چه از دوره شعر خراسانی فاصله می‌گیریم، شاهد نفوذ و رواج واژگان عربی بیشتری در شعر فارسی هستیم؛ تا جایی که یکی از مختصات زبانی شعر فارسی در سبک دوره عراقی، کاهش لغات اصیل پارسی و جایگزینی آن‌ها با واژگان عربی است (نک: شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۴۶). این مشخصه زبانی در شعر شاعری چون مولانا، که از سرآمدان سبک عراقی است، نیز نمود و بسامد چشمگیر دارد. در زبان شعری مولانا، با همه کهنگی‌ها، لغات و ترکیبات و عناصر عربی فراوان است و از این نظر، زبان او، ادامه زبان شاعرانی چون سنایی، انوری، نظامی و خاقانی است. در شعر مولانا بسیاری از واژه‌های عربی به کار رفته‌است که در شعر دو شاعر بزرگ این دوره، یعنی سعدی و حافظ، معمولاً دیده نمی‌شود (نک: غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۶۶). در مثنوی معنوی، زبان مولانا متأثر از صرف و نحو عربی است. کثرت لغات عربی و وفور نسبی امثال و تعبیرات مأخوذ از آن‌ها همانند کثرت آیات و احادیث مورد استشهد در مثنوی، خود از مختصات زبان مثنوی محسوب می‌شود (زرین کوب، ۱۳۹۰: ۱/ ۱۷۲). از جمله اصطلاحاتی که مولانا در مثنوی، اسم‌های خاص عربی متنوعی برای آن به کار برده‌است، واژه «باد» است. در این پژوهش به بررسی اسم‌های خاص باد در مثنوی که همگی برگرفته از زبان عربی است، می‌پردازیم.

۱.۱. بیان مسأله و سؤالات تحقیق

شاعران بزرگ و معناآفرین ادب فارسی، دنیای ذهنی وسیع و بیکران و اندیشه‌های ژرف و متعالی داشته‌اند. این دسته از سخنوران برای آنکه بتوانند همه یا بخش بیشتر تفکرات و برداشت‌های عمیق و گسترده ذهنی خود را آشکار سازند و به دیگران عرضه دارند، ناچاراً می‌بایست از مفاهیم و واژگان زبان استفاده نمایند. بدیهی است که اندیشه‌ها و ادراکات چنین گویندگانی مرز مشخص نداشته و بسیار فراتر از ظرفیت‌های واژگانی زبان بوده و مفاهیم و مصطلحات رایج در زبان نمی‌توانسته همه آن اندیشه‌ها و ادراکات را پوشش دهد. بنابراین این مسأله شاعران را بر آن داشته تا خلاقیت خود را به کار گیرند و به گسترش زبان، جهت رفع کمبود واژه‌ها و اصطلاحات مورد نیاز خود، دست بزنند. این هنر شاعرانه شاعران بزرگ معمولاً به چند شکل نمود می‌یافته‌است. نخست اینکه از ظرفیت استثنایی ترکیبی بودن زبان فارسی بهره می‌گرفته‌اند و با پیوند چند واژه و وند با هم، واژه‌ای نوین می‌ساخته‌اند. مولوی از این دست شاعران است و یکی از ویژگی‌های بارز زبان شعر او، آفرینش لغات و ترکیبات متعدد تازه است.



روش دیگری که شاعران برای توسعهٔ زبان از آن بهره می‌برده‌اند، معنابخشی ثانویه به واژه‌های زبان فارسی از طریق ابزارهای کارآمدی چون کنایه، مجاز، استعاره، رمز و نماد بوده است، به اینگونه که یک واژه افزون بر معنای معمولی خود، می‌توانسته معنای کنایی، مجازی، استعاری، رمزی و نمادین گوناگون پیدا کند. این شگرد شاعرانه نیز در شعر مولانا به‌وفور دیده می‌شود و شعر او گنجینه‌ای از کنایات، مجازها، استعارات، رمزها و نمادهای زبانی است. در کنار این دو روش، وام‌گیری از واژگان زبان‌های دیگر که با زبان فارسی تعامل فرهنگی گسترده داشته‌اند، از جمله عربی، به‌منظور برطرف نمودن کاستی‌هایی که دایرهٔ واژگان زبان فارسی برای بیان اندیشه‌های شاعران دارد، در زبان شعری گویندگان بزرگ، چون مولانا، نمود بسیار دارد. در شعر مولانا واژه‌هایی از زبان‌های دیگر چون ترکی و البته با بسامد خیلی بالاتر عربی یافت می‌شود که بارهای معنایی خاصی را به دوش می‌کشند. این واژه‌ها از رهیافت خلاقیت و ابداع شاعرانهٔ مولانا، افزون بر معنای رایج خود، دارای معنای کنایی، مجازی، استعاری، رمزی و نمادین شده‌اند، به بیانی دیگر، بخشی از توسعهٔ زبانی شعر مولانا، با تلفیق دو شیوهٔ وام‌گیری واژه‌ها از زبان‌های دیگر و معنابخشی ثانویه با ابزار کنایه، مجاز، استعاره، رمز و نماد، به همان واژه‌ها، انجام شده است. اسم‌های خاص باد در مثنوی معنوی مشمول چنین قاعده‌ای است؛ زیرا تمامی این اسم‌ها، وام‌واژه‌هایی عربی است که البته پیش از مولانا به زبان فارسی راه پیدا کرده‌اند، اما از رهگذر طبع خلاق مولانا معنای ثانوی متعدد به خود گرفته‌اند تا از این طریق گوشه‌ای کوچک از دنیای ذهنی بی‌حد و مرز این شاعر را ظاهر سازند.

این پژوهش با روشی توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، در جهت بررسی معنای اسم‌های خاص باد در مثنوی صورت می‌گیرد. بنابراین پرسش‌هایی که در این پژوهش به دنبال پاسخی برای آن‌ها هستیم عبارتند از: ۱. در مثنوی معنوی چه اسم‌های خاصی برای باد به کار رفته و بسامد هر یک چه تعداد است؟ ۲. کارکردهای معنایی هر کدام از اسم‌های خاص باد در مثنوی معنوی، چیست و بسامد هر کدام از آن‌ها چه تعداد است؟ ۳. کارکردهای معنایی متعدد اسم‌های خاص باد در مثنوی معنوی بیانگر چیست؟

۱. ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

مثنوی معنوی شاهکاری بی‌بدیل در ادب فارسی و نیز ادبیات جهان به شمار می‌آید که دلپذیرترین موضوعات عرفانی و اخلاقی و تعلیمی در آن ارائه شده است و به همین سبب مخاطبان عام و خاص فراوان دارد. بی‌شک بهره‌مندی از این اثر عظیم و فهم دقیق مفاهیم ژرف آن، در گرو آشنایی و انس با زبان ویژهٔ سرایندهٔ آن، یعنی مولاناست. در این اثر فوق‌العاده ادبی، معنای واژه‌ها، صرفاً آنچه که در زبان عادی به کار می‌رود، نیست؛ بلکه بر پایهٔ هنرمندی حیرت‌انگیز مولانا در امر توسعهٔ زبان، واژه‌ها معنای متعدد به خود می‌گیرند. بدیهی است چنین پژوهشی که هدفش بررسی معنای گوناگون چند واژهٔ مشخص به کار رفته در مثنوی است، از آن رو ضرورت دارد که منجر به فهم بهتر و دقیق‌تر ابیاتی که این واژه‌ها در بطن آن‌ها به کار رفته است، خواهد شد. در همین راستا مخاطب را از مراجعه به شروح



گونگون مثنوی جهت دستیابی به معانی این واژه‌ها بی‌نیاز می‌سازد و نیز صرفه زمانی دارد؛ زیرا گاهی مشاهده می‌شود که شروح گونگون مثنوی برای واژه‌ای خاص در بیتی خاص، معانی متفاوتی ارائه کرده‌اند که تطبیق این معانی با هم برای رسیدن به فهمی جامع از معنای آن واژه، مخاطب را سردرگم می‌کند و بسیار زمان‌بر است. ضمن اینکه این پژوهش بستر و زمینه‌ای خواهد بود برای انجام پژوهش‌هایی که به صورت جزئی‌نگرانه و دقیق معانی متعدد واژه‌های مثنوی را بررسی نمایند. ضرورت و هدف دیگر این پژوهش، اینکه، می‌تواند گواه روشنی بر خلاقیت مولانا در هنر واژه‌سازی و توسعه معانی واژه‌ها با کنایی، مجازی، استعاری، رمزی و نمادین ساختن آن‌ها باشد. ناگفته پیداست که مولانا در شعر خود از عناصر طبیعت در جهت مضمون‌پردازی و معناپردازی، استفاده بسیار نموده‌است. عنصر باد از جمله این عناصر است که در مثنوی بازتاب بالایی دارد، تا جایی که مولانا حتی از اسم‌های خاص باد نیز فروگذار نبوده و از ظرفیت‌های گونگون آن‌ها برای القا و تفهیم مفاهیم و موضوعات مختلف، بهره برده‌است، بنابراین این پژوهش با بررسی و تحلیل کارکردهای معنایی اسم‌های خاص باد در مثنوی، به خوبی نقش عناصر طبیعت را در پرورش معانی شعری مثنوی نشان خواهد داد.

۲. پیشینه تحقیق

بررسی‌های انجام شده نشان می‌دهد که تا کنون تنها یک پژوهش عناوین و اسم‌های اصطلاحی خاص در ادب پارسی را بررسی کرده‌است: چرمگی عمرانی (۱۳۸۷)؛ به بررسی نام‌های شاعرانه معشوق در غزلیات خاقانی، نظامی و سعدی دست زده و به این نتیجه رسیده‌است که وسعت بهره‌گیری این سه شاعر از صورت‌های خیالی که با نامگذاری معشوق ارتباط مستقیم دارد، به ترتیب بسامد: خاقانی (۵۲ عنوان و لقب)، سعدی (۴۲ عنوان و لقب) و نظامی (۱۴ عنوان و لقب) است. میانگین بسامد عنوان‌های معشوق در غزلیات سعدی بیشتر از خاقانی و نظامی است. بالاترین بسامد عنوان‌های معشوق در غزلیات سعدی و خاقانی مربوط به «ماه» است که به ترتیب ۳۱ و ۱۰ بار تکرار شده‌است. عنوان «بت» نیز در غزلیات نظامی با ۴ تکرار، بیشترین فراوانی را دارد. بدیهی است که پژوهش پیش رو بدیع و بی‌سابقه است.

۳. بحث و یافته‌های تحقیق

مطالعه مثنوی معنوی نشان می‌دهد که واژه باد در آن، دارای ۷ اسم خاص است که تمام این واژه‌ها عربی است. در ادامه پژوهش این اسم‌های خاص، به ترتیب فراوانی بیشتر، بررسی می‌شود و در ذیل هر کدام علاوه بر ارائه معنای لغوی، بسامد و کارکردهای معنایی آن در مثنوی، نیز تبیین و تحلیل می‌شود.



باد صبا که باد برین، باد پیش، باد مشرق و قبول نیز نامیده می‌شود و مخالف باد دَبور می‌باشد، بادی است که صبحگاهان از شمال شرقی می‌وزد و معمولاً خنک و لطیف است و نسیمی خوش دارد و سبب سرسبزی و خرمی می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰/۱۴۸۳۸-۱۴۸۳۹). صبا در ادب فارسی، چه ادب عرفانی و چه ادب غنایی، دلنشین‌ترین و محبوب‌ترین باد است (گوهرین، ۱۳۸۲: ۷/۹۲). مولانا در مثنوی ۱۸ بار از صبا استفاده کرده و از آن بیش از دیگر اسم‌های خاص باد، در خلق معانی عرفانی و اخلاقی بهره جسته‌است. در ذیل، کارکردهای معنایی ۱۳ گانه صبا در مثنوی آمده‌است.

۳.۱.۱. مایه لطف الهی

در مثنوی باد صبا بیشتر از هر معنی دیگر، مایه لطف و احسان الهی است. مولانا، در ضمن اشاراتی به قصه قوم سبا، ۳ بار از باد صبا به‌عنوان مایه لطف الهی یاد کرده که نقطه مقابل وبا (قهر الهی) است:

آن یکی آهن‌ریا، وین کهریا (مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۸۰۴)	قهر و لطفی، چون صبا و چون وبا
کز دمِ احمق صباشان شد وبا (همان: ۱/۴۴۶)	یادم آمد قصه اهل سبا
که: به پیش ما وبا به از صبا (همان: ۳۵۱)	چون ز حد بردند اصحاب سبا

نیز به باور مولانا بادهای مختلف طبیعت، تماماً بنا به مشیت الهی می‌وزند و در این میان، مشیت و حکمت الهی ایجاب می‌کند که صبا مایه لطف و احسان الهی باشد (نک: زمانی، ۱۳۹۰: ۴/۵۹).

این شمال و این صبا و این دَبور (مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۵۵۱)	کی بود از لطف و از انعام دور
--	------------------------------

۳.۱.۲. موجب سرسبزی و طراوت و حیات گل‌ها و گیاهان

صبا همواره در شعر فارسی تصویر و جایگاهی مثبت و ستودنی دارد. در کلام پارسی‌گویان بسیاری، از این باد طبیعت‌آرا که به گل‌ها و گیاهان جان و طراوتی تازه می‌بخشد، به نیکی یاد شده‌است. خود مولانا در غزلیات شمس، به این تصور مثبت از باد صبا، اشاره کرده‌است:

سمنی نخندد شجری نرقصد (مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۳۶۰)	چمنی نبوید، چو صبا نباشد
---	--------------------------



مولانا در مثنوی نیز، با الهام از این نقش صبا، می‌گوید: همانطور که باد صبا گل‌ها و گیاهان را تازه و با طراوات می‌کند، پیام حیات‌بخش سلیمان نبی (ع) نیز بر لاله‌زار قلب مشتاقان حقیقت وزیدن گرفت و همه آنان را زنده کرد (نک: زمانی، ۱۳۹۰: ۴/۲۶۶).

قصه گویم از سبّا مشتاق‌وار چون صبا آمد به سوی لاله‌زار
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۵۸۰)

۳.۱.۳. مایه فراوانی نعمت

در مثنوی معنوی، گاهی باد صبا علاوه بر اینکه زمینه‌ساز طراوات و سرسبزی است، موجب باروری محصولات زراعی و فراوانی نعمت نیز می‌باشد (نک: زمانی، ۱۳۹۰: ۴/۹۱۶).

خوشه‌ها در موج از بادِ صبا پُر بیابان، سبِزتر از گندنا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۶۸۰)

۳.۱.۴. پیک میان عاشق و معشوق

در ابیات بی‌شماری از ادب فارسی، باد صبا با معشوق که از نظر عاشق مظهر لطف و زیبایی است، ارتباط نزدیک دارد و پیک میان عاشق و معشوق است (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۷۵).

یار من چون بخرامد به تماشای چمن برسانش ز من ای پیک صبا پیغامی
(حافظ، ۱۳۹۲: ۶۳۵)

پیکی و پیام‌گزاری صبا میان عاشق و معشوق، در مثنوی نیز انعکاس یافته‌است:

ور صبا را پیک کردی در وفا از غباری تیره گشتی آن صبا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۵۳۸)

۳.۱.۵. مایه روح و آسایش

بر اساس بیت زیر، باد صبایی که رایحه یار را می‌آورد، جانبخش، مایه روح و آسایش است (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۳/۹۷۶).

عُدت یا عیدی اَلینا مَرَحبا نَعْمَ ما رَوَّختَ یا ریحَ الصَّبّا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۴۹۸)

۳.۱.۶. اندیشه عالی و نورانی

مولانا اندیشه‌های عالی و نورانی را همانند باد صبا می‌داند که از مشرق روح و ذهن می‌وزند و مخالف با اندیشه‌های ظلمانی دُبورگونه است (نک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۴/۳۶۶).



یا دَبور است، این بیانِ آن خفاست
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲ / ۶۷۱)
و آن که از مغرب، دَبورِ باوَباست
(همان)

ز آن شناسی باد را، گر آن صباست
فکر کآن از مشرق آید، آن صباست

۳. ۱. ۷. حامل بوی خوش معشوق

یکی از کارکردهای رایج صبا در ادب فارسی این است که حامل بوی خوش معشوق برای عاشق می‌باشد. این نقش صبا هم در شعر عاشقانه و هم در شعر عارفانه نمود فراوان دارد:

به یادگار بمانی که بوی او داری
(حافظ، ۱۳۹۲: ۶۰۶)

صبا تو نکهت آن زلف مشکبو داری

مولانا، در بیتی از مثنوی، از زبان پیامبر (ص) نقل می‌کند:

از یَمَن می‌آیدم بویِ خدا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲ / ۶۲۰)

که محمد گفت: بر دستِ صبا

۳. ۱. ۸. درگاه الهی و تجلی حضرت حق

مولانا معتقد است کسی که خواهان درگاه الهی می‌باشد، همانند پشه‌ای در مقابل باد صباست؛ یعنی هر گاه حضرت حق تجلی فرمایند وجود سالک طالب چون پشه‌ای در معرض باد، محو و فانی می‌شود (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۳ / ۱۱۸۴).

پشته افغان کرد از ظلمت، بیا
پشته بگرفت آن زمان راه گریز
خود سیاه این روز من از دود اوست
کو برآرد از نهاد من دِمَار
چون خدا آمد، شود جوینده لا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱ / ۵۳۴)

بلنگ زد آن شه که: «ای باد صبا
باد چون بشنید، آمد تیزتیز
گفت: «ای شه! مرگ من از بود اوست
او چو آمد، من کجا یابم قرار؟
همچنین جویای درگاه خدا

۳. ۱. ۹. فرخندگی و مبارک‌قدمی و حیات‌بخشی

در دیدگاه مولانا، خداوند بر اساس مشیت و اراده خود برخی بادها را مایه قهر و کشنده و برخی دیگر چون صبا را خوش‌قدم و فرخنده و موجب حیات قرار می‌دهد (نک: زمانی، ۱۳۹۰: ۴ / ۵۸).

مر صبا را می‌کُند خُرَمِ قُدم
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲ / ۵۵۰)

می‌کند یک باد را زهرِ سَموم

**۳.۱.۱۰. سادگی و یکدست بودن و ملایمت**

مولانا خم سادگی و صفای حضرت عیسی (ع) را مانند باد صبا، ساده و یکدست و ملایم می‌داند؛ زیرا لباس‌های گوناگون آدمیان که به رنگ‌های دنیوی آغشته بوده، در این خم، رنگ‌های عارضی و دنیوی و اختلافات خود را از دست داده و به سادگی و صفا درآمده‌اند (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۱/ ۱۹۱؛ استعلامی، ۱۳۸۷: ۱/ ۳۲۱).

جامهٔ صد رنگ از آن خم صفا
ساده و یکرنگ گشتی چون صبا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/ ۲۶)

۳.۱.۱۱. باد حیات‌بخش معنوی که از سوی صاحبان ارشاد می‌وزد

آن سرش گوید: سَمِعنا ای صبا!
پای او گوید: عَصَینا، خَلَّنا
(همان: ۲/ ۶۶۵)

این بیت، نقد حال کسانی است که در زمین جسمانیت فرومانده‌اند و هیچ حرکتی نمی‌کنند و چون باد حیات‌بخش معنوی از سوی صاحبان ارشاد و اصلاح وزیدن گیرد، گر چه در ظاهر خود را موافق آن نشان می‌دهند و حرکتی صوری می‌کنند، اما این حرکت از عمق نیست و در قشر متوقف می‌شوند (زمانی، ۱۳۹۰: ۴/ ۸۱۴-۸۱۵).

۳.۱.۱۲. نفخهٔ ربانی و تجلی سبحانی

مولانا برای اینکه تأثیر شگفت‌آور نفخهٔ ربانی و تجلی سبحانی را در ضمیر شیفتگان حق نشان دهد، از تمثیل باد صبا و خاک یاری می‌جوید و می‌گوید: جایی که خاک بر اثر مصاحبت و مساعدت نسیم صبا می‌روید، چگونه ممکن است بندهٔ عاشق با نفخهٔ ربانی و تجلی سبحانی، حیات معنوی پیدا نکند؟ (نک: همان: ۳/ ۱۱۹۲).

نه کم از خاک است کز عشوهٔ صبا
سبز پوشد، سر برآرد از فنا
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/ ۵۳۵)

۳.۱.۱۳. مطبوع و خوشایند و مخالف سموم بودن

تقابل معنایی باد صبا با سموم، در بیتی از دفتر سوم مثنوی، مطبوعی و خوشایندی باد صبا را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند:

یا که پایش بر حریر و حلّه‌هاست
یا سموم او را به از بادِ صباست
(همان: ۳۳۲)

۳.۲. صرصر



صرصر به معنی باد سرد، باد سخت، تندباد، باد بلندآواز است و بادی بود که قوم عاد را از بین برد (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰/۱۴۹۱۶). بسامد واژه صرصر در مثنوی ۱۲ بار است. این اسم خاص باد در مثنوی، جدای از معنی رایج خود، ۷ نقش و کارکرد معنایی دیگر به خود گرفته‌است.

۳.۲.۱. قدرت و مشیت الهی

مولانا در چند جا از مثنوی برای بیان قدرت و مشیت الهی از تعبیر صرصر استفاده کرده‌است. مانند بیت زیر که در آن خطاب به پیغمبر آمده‌است که ای بزرگترین پیامبرم، چراغ مکر مکاران در برابر تندباد قدرت و مشیت الهی هیچ مقاومتی ندارد (نک: زمانی، ۱۳۹۰: ۴/۴۳۰).

آن چراغ او به پیش صرصرم
خود چه باشد؟ ای مهین پیغمبرم!
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۶۰۶)

در بیتی دیگر از مثنوی در همین راستا، سخن از دل آدمی است که در دست مشیت حق، مانند پری کوچک و سبک است که باد شدیدی آن را به هر سو می‌کشاند (نک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۳/۳۰۱).

در حدیث آمد که: دل همچون پری است
در بیابانی اسیر صرصری است
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۴۰۵)

کاربرد صرصر در معنی کنایی قدرت حق (نک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۱/۵۱۰-۵۱۱)؛ نیز در بیت زیر مشهود است:

گر چه صرصر بس درختان می‌کند
با گیاه تر، وی احسان می‌کند
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۱۴۸)

همچنین مولانا در بیت زیر به قدرت و مشیت الهی که به عذاب عادیان با صرصر منجر شد، اشاره نموده‌است:

کیست کو نشنید احوال ثمود؟
وآن که صرصر عادیان را می‌ربود
(همان: ۴۵۵)

۳.۲.۲. مایه و مظهر قهر الهی

ماهیت تند و توفانی و بنیان‌برافکن صرصر سبب شده که این اسم خاص باد، تعبیر مناسبی برای توصیف قهر الهی باشد:

بر گروه عاد صرصر می‌کند
باز بر هودش معطر می‌کند
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۵۵۰)

۳.۲.۳. امتحان الهی



مولانا گاه در مثنوی، از صرصر و سختی و نیرومندی آن به‌عنوان نشانی از امتحان الهی یاد می‌کند (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۳/۲۰۳).

یک کمین و امتحان در راه بود
صرصرش چون گاه، گه را می‌ربود
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۳۶۸)

۳.۲.۴. مطیع حضرت سلیمان (ع)

فرمانبرداری از حضرت سلیمان (ع) و حمالی تخت وی، یکی دیگر از نقش‌های صرصر در مثنوی است:

صَرَصْرَی می‌برد بر سَرِ تَخْتِ شاه
هر صَباح و هر مَساء، یک ماهه راه
(همان: ۲/۱۰۱۶)
صَرَصْرَی بر عاد قَتّالی شده
مر سلیمان را چو حَمّالی شده
(همان)

۳.۲.۵. مطیع مردان خدا

صرصر گاه در مثنوی مطیع مردان خداست و بر خلاف طبیعت مخرب و آسیب‌زای خود، به آنان خدش‌های وارد نمی‌کند:

بر مثالِ دایرۀِ تَعْوِیذِ هود
کاندر آن، صرصر امان آل بود
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۱۱۰۵)

۳.۲.۶. هواهای نفسانی

در کلام عارفانه مولانا در مثنوی، تعبیر گوناگونی برای هواهای نفسانی به کار رفته‌است؛ از جمله این تعبیر صرصر است (نک: شهیدی، ۱۳۸۶: ۸/۵۱۵). مولانا هوای نفس قوم عاد را چون صرصری می‌داند که موجب هلاک آن قوم گشت:

چیست حبل‌الله؟ رها کردن هوا
کین هوا شد صَرَصْرَی مر عاد را
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۱۰۴۹)

۳.۲.۷. تغییرات دنیای خاکی

مولانا در قصه «پروردن حق تعالی نمرود را بی‌واسطه مادر و دایه در طفلی»، از جزیره‌ای یاد می‌کند که به امر حق کودک بی‌مادر را امواج دریا در آن افکنده بود. این جزیره در کلام مولانا همچون باغ عارفان بوده؛ یعنی همانند عوالم باطنی اهل معنا بوده که سموم و صرصر (تغییرات دنیای خاکی) در آن خللی وارد نمی‌کرده‌است (نک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۶/۴۹۷).



حاصل، آن روضه چو باغِ عارفان

از سَموم و صَرَصَر آمد در امان
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۵ / ۲)**۳.۲.۸. معنی رایج صرصر**

تیزی و تندی صرصر مولانا را بر آن داشته تا از این گونهٔ باد، برای زیباسازی سخن خود بهره بجوید. مولانا در حکایتی از مثنوی، برای نشان دادن راهواری اسب حکایت، آن را همچون قمر و عطارد تیزگام می‌داند که خوراکش نه جو، بلکه علفی از جنس صرصر است. تشبیه و حُسن تعلیلی که مولانا با استفاده از صرصر ساخته، زیبایی بیت را دو چندان نموده‌است:

همچو مَه، همچون عطارد تیزرو گویی صَرَصَر علف بودش، نه جو
(همان: ۱۰۴۸)

۳.۳. نسیم

نسیم را باد نرم، باد خوش، اول هر باد، اول بادی که می‌وزد، آغاز هر بادی پیش از آنکه شدت گیرد، و باد ملایمی که نه درختی را به حرکت درآورد و نه اثری را محو کند، معنا کرده‌اند. نسیم معنایی نزدیک به باد صبا دارد و در اصطلاح صوفیان به معنی وزیدن باد عنایت است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۴ / ۲۲۴۷۲ - ۲۲۴۷۳). واژهٔ نسیم در ۸ جا از مثنوی مشاهده می‌شود. تمامی نقش‌ها و معانی نسیم در مثنوی که ۷ مورد است، مثبت است.

۳.۳.۱. بوی خوش

نسیم گاهی در ادب فارسی، در معنی مجازی بوی خوش استعمال می‌شود:

در آن زمین که نسیمی وزد ز طرهٔ دوست چه جای دم زدن نافه‌های تاتاریست؟
(حافظ، ۱۳۹۲: ۹۲)

این معنی رایج نسیم، در مثنوی معنوی هم ۲ بار نمود یافته‌است:

همچنین باد اجل با عارفان نرم و خوش همچون نسیم یوسفان
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱ / ۴۲)

جانش خندان شد از آن روضهٔ رجال از نسیم یوسف و مصر وصال
(همان: ۱۰۳۵ / ۲)

۳.۳.۲. نسیم هستی حقیقی

به اعتقاد مولانا، هستی مجازی یا همان موجودیت کاذب و ظاهری انسان، مانعی برای وزیدن و رسیدن خنکای نسیم هستی حقیقی است (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۸۹ / ۶).



یا که دید چارکش ز آن شد پسند

کز نسیم نیستی، هستی است بند
(مولوی، ۱۳۷۶: ۹۱۶/۲)

۳.۳.۳. نسیم جان بخش و حیات‌انگیز الهی

از منظر عرفانی مولانا، کسی که دخمهٔ جسم (و کلاً زندان دنیای مادی) را که بر هیچ قرار دارد، بگشاید، نسیم جانبخش و حیات‌انگیز الهی را خواهد یافت (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۸۹/۶).

تا گشاید دخمه کآن بر نیستی است

تا بیابد آن نسیم عیش و زیست
(مولوی، ۱۳۷۶: ۹۱۶/۲)

۳.۳.۴. بوی دلاویز حقیقت

در بیت زیر، منظور از اصطلاحات «اشتر»، «گل» و «نسیم» به ترتیب «جسم»، «روح» و «بوی دلاویز حقیقت» است (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۶۱۰/۱).

اشترا! تنگ گلی بر پشت توست

کز نسیمش در تو صد گلزار رست
(مولوی، ۱۳۷۶: ۹۰/۱)

۳.۳.۵. رحمت حق

مولانا رحمت حق را مانند نسیمی می‌داند که از طریق پیران و عزیزان حق به انسان می‌رسد و اگر کسی بر این پیران صاحب‌دل حسد بورزد، در واقع در رحمت را به روی خود می‌بندد (نک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۳۴۸/۲؛ زمانی، ۱۳۹۲: ۸۲۱-۸۲۲/۲).

تا از آن راحت نسیمی می‌رسد

آب رحمت را چه بندی از حسد؟
(مولوی، ۱۳۷۶: ۳۱۴/۱)

۳.۳.۶. نفخهٔ الهی

روح کی گشتی فدای آن دمی

کز نسیمش حامله شد مریمی؟
(همان: ۸۸۵/۲)

در بیت بالا، نسیم در معنی نفخهٔ الهی به کار رفته‌است. مولانا معتقد است اگر عشق الهی نبود، روح حیوانی فدای نفخهٔ الهی نمی‌گشت؛ همان نفخه‌ای که حضرت مریم (ع) از آن حامله شد (نک: زمانی، ۱۳۹۱: ۱۰۵۷/۵).

۳.۳.۷. بوی خوش سخنان راستین



به تعبیر مولانا، کلام راستین همچون نسیمِ خوشبو و کلام کاذب همچون بادی که از فاضلاب حمام بوزد، بدبو است؛ از این رو صدق و کذب کلام به راحتی قابل تشخیص و تمیز است (نک: همان: ۱۲۴۶/۶ - ۱۲۴۷).

آن نسیمی که بیاید از چَمَن
هست پیدا از سَمومِ گولخن
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۸/۲)

۴.۳. سموم

سموم که جمع سمانم است، به معنی باد گرم مهلک و یا باد زهرآلود می‌باشد (معین، ۱۳۸۸: ۱۹۲۳/۲). دهخدا در ذیل این اسم خاص باد آورده‌است که: باد سموم مخصوص روز است و گاه به شب آید. این باد در بیابان‌های سوخته گذشته باشد و بخار دودناک که از زمین برخیزد با وی یار باشد و بر هر چه بگذرد بسوزد و هلاک کند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۷۶/۹). در مثنوی ۷ بار از سموم و در ۷ معنی متعدد استفاده شده‌است.

۴.۳.۱. صفات زشت صادره از نفس اماره

مولانا با نظری که به ویژگی‌های زیان‌آور سموم داشته، برای صفات زشتی که از نفس اماره صادر می‌شود و انسان را بیمار می‌کند، تعبیر گیرای «سموم نفس» را استفاده کرده‌است:

از سموم نفس چون با علّتی
هر چه گیری تو، مرض را آلتی
(مولوی، ۱۳۷۶: ۴۴۹/۱)

۴.۳.۲. نامبارکی و گشندگی

در کلام مولانا، باد سموم، بنا بر مشیت الهی، بر خلاف باد صبا که مبارک و زندگی‌بخش است، نامبارک و کشنده می‌باشد:

می‌کند یک باد را زهرِ سموم
مر صبا را می‌کند خُرَمِ قُدم
(همان: ۵۵۰/۲)

۴.۳.۳. نامطبوعی و ناخوشایندی

طبیعت گرم و خشک سموم آن را بادی نامطبوع و ناخوشایند ساخته و از این منظر نقطهٔ مقابل باد صبا است:

یا که پایش بر حریر و حَلّه‌هاست
یا سموم او را به از بادِ صباست
(همان: ۳۳۲/۱)

۴.۳.۴. بوی بد سخنان دروغ



مولانا در واپسین ابیات مثنوی، کلام کاذب را همچون سموم گولخن می‌داند که بوی نادلاویز آن دماغ را می‌آزارد (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۱۶/۱۲۴۶-۱۲۴۷).

آن نسیمی که بیاید از چَمَن
هست پیدا از سَمومِ گولخن
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۸/۲)

۳.۴.۵. مرگ

از جمله معانی منفی سموم در مثنوی، مرگ است:

تا جهان لرزان بود مانند برگ
در شَمال و در سَمومِ بعث و مرگ
(همان: ۹۸۵)

۳.۴.۶. تغییرات دنیای خاکی

در بخشی از مثنوی، دل عارفان همچون باغی پنداشته شده که از بادهای سموم و صرصر (تغییرات دنیای خاکی) در امان است (نک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۶/۴۹۷).

حاصل، آن روضه چو باغِ عارفان
از سُموم و صرصر آمد در امان
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۵/۲)

۳.۴.۷. معنی رایج سموم

سموم در مثنوی، ۱ بار هم در معنی اصلی خود که باد یا بادهای گرم و وبایی و مهلک می‌باشد، به کار گرفته شده‌است (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۱۲/۹۲۶).

جای زاهد خشک بود، او ترمزاج
از سُموم بادیه بودش علاج
(مولوی، ۱۳۷۶: ۳۳۲/۱)

۳.۵.۵. ریح

در لغت‌نامهٔ دهخدا ریح جمع ارواح، آریاح و رُیاح دانسته شده که به معنی باد یا بادی است که می‌وزد (نک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸/۱۲۴۵۹). این اسم خاص باد در مثنوی ۶ بار تکرار شده‌است. ریح در مثنوی، علاوه بر معنی رایج و معمولی خود، ۳ کارکرد معنایی دیگر نیز دارد:

۳.۵.۱. بو و رایحه خوش

مولانا در ۲ جا از مثنوی ریح را در معنی بو و رایحهٔ خوش استعمال کرده‌است (نک: زمانی، ۱۳۹۰: ۴/۲۶۸ و ۵۶۴؛ استعلامی، ۱۳۸۷: ۴/۲۴۰ و ۳۰۴).



هر که او عاقل بود او جان ماست روح او و ریح او ریحان ماست
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۶۲۵)

أَيُّهَا السَّالُونَ قَوْمُوا وَأَعْشِقُوا ذَاكَ رِيحَ يَوْسُفَ، فَاسْتَنْشِقُوا
(همان: ۵۸۰)

۳. ۵. ۲. وجود خدا

در دفتر پنجم مثنوی، مولانا، وجود خدا را چون ریح (باد) و وجود ما را همچون گرد و غبار می‌داند؛ بادی که پنهان است و جنبش گرد و غبار آشکار، وابسته به اوست (نک: زمانی، ۱۳۹۱: ۵/۹۰۸).

أَنْتَ كَالرِّيْحِ وَ نَحْنُ كَالْغُبَارِ تَخْتَفِي الرِّيْحُ وَ غَبْرَاهَا جِهَارِ
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۸۶۰)

۳. ۵. ۳. نسیم جان‌بخش الهی

استفاده از ریح در معنی نسیم جانبخش الهی، کارکرد معنایی دیگر این اسم خاص باد در مثنوی است. مولانا در بیتی نغز از مثنوی، از مخاطب خود می‌خواهد تا زکام (خواهش و هواهای نفسانی) را از مغز و بینی خود بیرون براند تا که ریح‌الله (نسیم جانبخش الهی) به مشامش برسد (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۲/۴۸۹).

دفع کن از مغز و از بینی، زکام تا که ریح‌الله درآید در مشام
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۲۵۶)

۳. ۵. ۴. معنی رایج ریح

مولانا در مثنوی ۱ بار ریح را در ترکیب «ریح الصِّبَا» (در معنای «باد صبا») به کار برده‌است؛ بنابراین ریح در اینجا همان معنی رایج خود، یعنی باد، دارد:

عُدْتُ يَا عَيْدِي إِلَيْنَا مَرْحَبَا نِعْمَ مَا رَوَّحْتَ يَا رِيحَ الصِّبَا
(همان: ۴۹۸)

۳. ۶. دَبُور

دَبُور جمع دَبْر به معنی باد پس، باد پس پشت، باد قبله، باد فروردین و بادی است که خلاف باد صبا می‌باشد. این باد برعکس باد صبا از جانب مغرب و قبله به سوی مشرق می‌وزد و اطبا آن را بد می‌شمارند (نک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۱/۴۶۷). بسامد دبور در مثنوی ۵ مورد است که این میزان ۴ معنی متفاوت را در بر می‌گیرد.

۳. ۶. ۱. هواهای نفسانی



بر اساس اندیشه‌های عرفانی مولانا کسی که از باده الهی، مست و مدهوش است، از باد مخالف و ناگوار به هشیاری در نمی‌آید؛ به بیانی دیگر امکان ندارد اولیاءالله به هواهای نفسانی توجه کنند (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۱۷۴/۳؛ نیکلسون، ۱۳۸۹: ۱۰۶۸/۳).

مست حق هشیار چون شد از دبور؟
مست حق نباید به خود از نفخ صور
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۳۶۳)

۳.۶.۲. حامل لطف و احسان الهی

اعتقاد مولانا بر این است که بادهای گوناگون طبیعت بر پایه مشیت و حکمت الهی می‌وزند، از این رو بادی همچون دبور، گر چه در ظاهر مطبوع و خوشایند نیست، اما همان نیز در اصل حاملی از لطف و حکمت الهی است:

این شمال و این صبا و این دبور
کی بود از لطف و از انعام دور
(همان: ۲/۵۵۱)

۳.۶.۳. اندیشه دانی و ظلمانی

مولانا اندیشه دانی و ظلمانی برآمده از مغرب جسمانی را به باد دبور تشبیه کرده است (نک: زمانی، ۱۳۹۰: ۱۸۵۹/۴).

ز آن شناسی باد را، گر آن صباست
یا دبور است، این بیان آن خفاست
فکر کان از مشرق آید، آن صباست
و آن که از مغرب، دبور باو صباست
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۶۷۱) (همان)

۳.۶.۴. معنی رایج دبور

دبور، تنها در بیت زیر، از دفتر سوم مثنوی، در معنی اصلی خود استفاده شده است. یعنی همان بادی که از سمت مغرب می‌وزد و مقابل باد صباست:

از جنوب و از شمال و از دبور
باغ‌ها، دارد عروسی‌ها و سور
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۳۳۹)

۳.۷. شمال

شمال بادی است که از جهت شمال یا سمت چپ می‌وزد (انوری، ۱۳۹۰: ۴۵۷۲/۵). این باد که مهب آن را دیار ثمود و یا مابین مطلع شمس و بنات‌النعش تا جای سقوط نسر طایر دانسته‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۷۷/۹؛ ۱۴۴۵۳/۳؛ بار در مثنوی آمده است. نسیم جانبخش و باد رستاخیز و نیز مایه لطف و احسان الهی، معانی باد شمال در مثنوی، در کنار معنی رایج آن است.

**۳.۷.۱. نسیم جانبخش و باد رستاخیز**

در بیت زیر مراد از شمال نسیم جانبخش و باد رستاخیز است (نک: زمانی، ۱۳۹۲: ۱۶/۵۱۳)؛ بر خلاف سموم که در معنی باد مرگ است:

تا جهان لرزان بود مانند برگ
در شمال و در سموم بعث و مرگ
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲/۹۸۵)

۳.۷.۲. مایه لطف و احسان الهی

شمال چون دیگر بادهای طبیعت بر اساس مشیت و حکمت الهی می‌وزد و به موجب این اقتضا، همچون صبا مایه لطف و احسان الهی است:

این شمال و این صبا و این دُبور
کی بود از لطف و از انعام دور
(همان: ۵۵۱)

۳.۷.۳. معنی رایج شمال

در مثنوی، بسامد استفاده از باد شمال در معنی اصلی خود که از سمت شمال یا چپ می‌وزد، ۱ مورد است:

از جنوب و از شمال و از دُبور
باغ‌ها، دارد عروسی‌ها و سور
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/۳۳۹)

۴. نتیجه‌گیری

در این جستار اسم‌های خاص باد که از عناصر پُرکاربرد طبیعت در شعر فارسی است، در پهنه مثنوی معنوی کنکاش و بررسی شد. یافته‌های پژوهش بیانگر این است که باد در مثنوی دارای ۷ اسم خاص است که همگی در شمار واژه‌های عربی است و یادآور توجه ویژه مولانا به عناصر طبیعت و بهره‌گیری حداکثری از آن‌ها در شعر خود با هدف غنی‌تر کردن معانی و مضامین آن می‌باشد. این اسم‌ها بر حسب فراوانی بیشتر شامل صبا (۱۸ بار)، صرصر (۱۲ بار)، نسیم (۸ بار)، سموم (۷ بار)، ریح (۶ بار)، دبور (۵ بار) و شمال (۳ بار) است. مولانا در منظومه عرفانی خود که رستاخیزی از معانی ژرف عرفانی و انسانی و اخلاقی است، از اسم‌های خاص باد، چون اغلب واژه‌های دیگر در جهت آفرینش و پرداخت معانی دقیق و عمیق و لطیف عرفانی و اخلاقی بهره بسیار جسته است. از این رو هر کدام از اسم‌های خاص باد در مثنوی نقش‌ها و کارکردهای معنایی متعددی دارند که برخی از آن‌ها پیش از مولانا نیز رایج بوده؛ اما اغلب در کارگاه اندیشه و طبع خلاق سراینده مثنوی به وجود آمده است. از میان اسم‌های خاص باد در مثنوی، صبا با ۱۳ نقش و کارکرد معنایی، بیشترین معانی ثانوی را دارد. مایه لطف و احسان الهی، موجب سرسبزی و طراوات و حیات گل‌ها و گیاهان، مایه فراوانی نعمت، پیک میان عاشق و معشوق، مایه روح و آسایش، اندیشه عالی



و نورانی، حامل بوی خوش معشوق، درگاه الهی و تجلی حضرت حق، فرخندگی و مبارک‌قدمی و حیات‌بخشی، سادگی و یکدست بودن و ملایمت، حیات‌بخشی معنوی از جانب صاحبان ارشاد، نفخهٔ ربانی و تجلی سبحانی و مطبوعی و خوشایندی و مخالف سموم بودن، نقش‌های ۱۳ گانهٔ صبا در مثنوی است. بعد از صبا، صرصر بیشترین نقش‌های معنایی را در بین اسم‌های خاص باد در مثنوی دارد. صرصر افزون بر معنی رایج و مصطلح خود، ۷ نقش و کارکرد معنایی قدرت و مشیت الهی، مایه و مظهر قهر الهی، امتحان الهی، فرمانبرداری از حضرت سلیمان (ع)، اطاعت از مردان خدا، هواهای نفسانی و تغییرات دنیای خاکی، به خود گرفته است. نسیم نیز از جمله اسم‌های خاص باد در مثنوی با معانی متعدد است. مولانا برای نسیم نیز ۷ نقش و کارکرد معنایی مثبت بوی خوش، نسیم هستی حقیقی، نسیم جانبخش و حیات‌انگیز الهی، بوی دلاویز حقیقت، رحمت حق، نفخهٔ الهی و بوی خوش سخنان راستین در نظر گرفته است. سموم از دیگر اسم‌های خاص باد در مثنوی است که مولانا علاوه بر معنی معمول، آن را در معانی ثانوی و ابتکاری صفات زشت صادره از نفس اماره، نامبارکی و کشنده‌گی، نامطبوعی و ناخوشایندی، بوی بد سخنان دروغ، مرگ و تغییرات دنیای خاکی استفاده نموده است. ریح و دبور که دو اسم خاص دیگر باد در مثنوی به شمار می‌آیند، در کنار معنی رایج خود دارای ۳ نقش و معنای ثانوی هستند. بو و رایحهٔ خوش، وجود خدا و نسیم جانبخش الهی معنای ثانوی ریح و هواهای نفسانی، حامل لطف الهی بودن و اندیشهٔ دانی و ظلمانی هم معنای ثانوی دبور در مثنوی است. شمال که در بین اسم‌های خاص باد در مثنوی کمترین فراوانی را دارد، از نظر تعدد معنای ثانوی نیز در مرتبهٔ آخر است. این اسم خاص جدای از معنی متداول و مرسوم خود در دو معنی مثبت نسیم جانبخش و باد رستاخیز و مایهٔ لطف و احسان الهی نمود یافته است.



جدول ۱. فراوانی اسم‌های خاص باد در دفترهای شش‌گانهٔ مثنوی معنوی

شماره دفتر	اسم خاص باد	صبا	صرصر	نسیم	سموم	ریح	دبور	شمال
دفتر اول	۱	۱	۱	۲	۰	۰	۰	۰
دفتر دوم	۱	۰	۰	۱	۲	۱	۰	۰
دفتر سوم	۷	۳	۰	۱	۱	۱	۲	۱
دفتر چهارم	۸	۲	۰	۱	۱	۲	۳	۱
دفتر پنجم	۱	۰	۱	۰	۰	۲	۰	۰
دفتر ششم	۰	۶	۴	۳	۰	۰	۰	۱
مجموع	۱۸	۱۲	۸	۷	۶	۵	۳	

جدول ۲. فراوانی نقش‌ها و کارکردهای معنایی اسم‌های خاص باد در مثنوی معنوی

ردیف	اسم‌های خاص باد	نقش‌ها و کارکردهای معنایی	فراوانی
۱	صبا	مایهٔ لطف الهی	۴
		موجب سرسبزی و طراوت و حیات گل‌ها و گیاهان	۱
		مایهٔ فراوانی نعمت	۱
		پیک میان عاشق و معشوق	۲
		مایه روح و آسایش	۱
		اندیشهٔ عالی و نورانی	۲
		حامل بوی خوش معشوق	۱
		درگاه الهی و تجلی حضرت حق	۱
		فرخندگی و مبارک‌قدمی و حیات‌بخشی	۱
		سادگی و یکدست بودن و ملائمت	۱
		باد حیات‌بخش معنوی که از سوی صاحبان ارشاد می‌وزد	۱
		نفخهٔ ربانی و تجلی سبحانی	۱
		مطبوع و خوشایند و مخالف سموم بودن	۱
مجموع	۱۳	۱۸	



۴	قدرت و مشیت الهی	صرصر	۲
۱	مایه و مظهر قهر الهی		
۱	امتحان الهی		
۲	مطیع حضرت سلیمان (ع)		
۱	مطیع مردان خدا		
۱	هواهای نفسانی		
۱	تغییرات دنیای خاکی		
۱	معنی رایج صرصر		
۱۲	۸		
۲	بوی خوش	نسیم	۳
۱	نسیم هستی حقیقی		
۱	نسیم جان بخش و حیات انگیز الهی		
۱	بوی دلاویز حقیقت		
۱	رحمت حق		
۱	نفخه الهی		
۱	بوی خوش سخنان راستین		
۸	۷	مجموع	
۱	صفات زشت صادره از نفس اماره	سموم	۴
۱	نامبارکی و کُشندگی		
۱	نامطبوعی و ناخوشایندی		
۱	بوی بد سخنان دروغ		
۱	مرگ		
۱	تغییرات دنیای خاکی		
۱	معنی رایج سموم		
۷	۷	مجموع	
۲	بو و رایحه خوش	ریح	۵
۲	وجود خدا		
۱	نسیم جانبخش الهی		
۱	معنی رایج ریح		
۶	۴	مجموع	
۱	هواهای نفسانی		
۱	حامل لطف و احسان الهی		



۲	اندیشه دانی و ظلمانی	دبور	۶
۱	معنی رایج دبور		
۵	۴	مجموع	
۱	نسیم جانبخش و باد رستاخیز	شمال	۷
۱	مایه لطف و احسان الهی		
۱	معنی رایج شمال		
۳	۳	مجموع	





منابع

- استعلامی، محمد. (۱۳۸۷). *متن و شرح مثنوی مولانا*، تهران: سخن.
- انوری، حسن. (۱۳۹۰). *فرهنگ بزرگ سخن*، ج ۵، تهران: سخن.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی (تاریخ تطور نثر فارسی)*، ج ۱، تهران: زوار.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). *گمشده لب دریا (تأملی در معنا و صورت شعر حافظ)*، تهران: سخن.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۲). *دیوان غزلیات*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، ج ۷؛ ۸؛ ۹؛ ۱۰ و ۱۴، تهران: دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۰). *سرّنی، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، ج ۱، تهران: علمی.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۱). *شرح جامع مثنوی معنوی*، ج ۴، تهران: اطلاعات.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۱). *شرح جامع مثنوی معنوی*، ج ۵، تهران: اطلاعات.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۲). *شرح جامع مثنوی معنوی*، ج ۱، تهران: اطلاعات.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۲). *شرح جامع مثنوی معنوی*، ج ۲، تهران: اطلاعات.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۲). *شرح جامع مثنوی معنوی*، ج ۳، تهران: اطلاعات.
- زمانی، کریم. (۱۳۹۲). *شرح جامع مثنوی معنوی*، ج ۶، تهران: اطلاعات.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی شعر، ویراست ۲*، تهران: میترا.
- شهیدی، سید جعفر. (۱۳۸۶). *شرح مثنوی*، ج ۸، تهران: علمی و فرهنگی.
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). *سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو*، تهران: جامی.
- گوهرین، سید صادق. (۱۳۸۲). *شرح اصطلاحات تصوف*، جلد ۷، تهران: زوار.
- معین، محمد. (۱۳۸۸). *فرهنگ فارسی*، ج ۲، تهران: امیرکبیر.



مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۷۶). *مثنوی معنوی*، تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش، ج ۲، تهران: علمی و فرهنگی.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۷). *غزلیات شمس تبریز*، مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، ج ۱، تهران: سخن.

نیکلسون، رینولد الین. (۱۳۸۹). *شرح مثنوی مولوی*، ترجمه و تعلیق: حسن لاهوتی، ج ۳، تهران: علمی و فرهنگی.





Specific Names Used for "Wind" in Rumi's Masnavi Ma'anavi

Farshad eskandari sharafi¹ ، Hosin sahragard²

Abstract

Masnavi Manavi, as the most prominent mystical poetry work of Persian literature and among the most significant works of the Iraqi Style Period, has many Arabic words. The high frequency of Arabic words in this work suggests that the use of Arabic words is a stylistic component of Rumi's poetic language in Masnavi. Rumi, being aware of the semantic capacities of Arabic words, has used them to create and express various mystical and moral meanings, compensating for the lack of Persian equivalents for conveying his various and lofty ideas. "Wind" is one of the words of Masnavi, which has gained a high frequency through Rumi's special view of the elements of nature and their maximum use in creating mystical and moral meanings, and several specific names have been used for it. This study, by applying a descriptive-analytical method and using library sources, has explored the specific names of "Wind" in the six books of Masnavi Manavi. The results reveal that Rumi used 7 specific names for "Wind" in Masnavi, all of which being derived from Arabic. In terms of frequency, these names include Saba (18 times), "Sarsar" (12 times), "Nasim" (8 times), "Samum" (7 times), "Reeh" (6 times), "Dabour" (5 times) and Shamal (3 times). Each of these specific names of "Wind" in Masnavi has several secondary meanings, among which Saba with 13 and Shamal with 2 secondary meanings, have the most and the least semantic maps and functions in Masnavi.

Keywords: Masnavi Ma'anavi, Rumi, special names of "Wind", semantic maps and functions.

¹. M.A. of Persian Language and Literature, Persian Language and Literature Department, Faculty of Literature and Human Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran (Corresponding Author) // Email: efarshad850@gmail.com

². Ph.d of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran. // Email: sahragard.lb@gmail.com.



سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵ تابستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

مقایسه ساختاری حکایات مشترک حدیقه سنایی و مثنوی مولوی^۱

سپیده پرتوی^۲، دکتر مهدی کارگر^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۶۶ تا ص ۹۵)



[20.1001.1.27834166.1401.5.2.3.9](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1401.5.2.3.9)

چکیده

سنایی و مولوی دو تن از شاعران بزرگ ادب فارسی می باشند که آثار عرفانی سترگی در ادبیات فارسی پدید آورده‌اند. سنایی شاعر و عارف قرن ششم، بزرگ‌ترین قصیده سرای ادب فارسی می باشد که از پایه گذاران ادبیات منظوم عرفانی است و مولوی شاعر غزل سرای قرن هفتم می باشد که غزل عرفانی را به اوج کمال رساند. در پژوهش حاضر با شیوه کتابخانه‌ای، از طریق مطالعه کتب، مقالات و پژوهش‌های مرتبط، با روش تحلیل متن و با رویکرد تطبیقی، به بررسی حکایات مشترک حدیقه سنایی و مثنوی مولوی پرداخته شده است تا حکایات با مضمون مشترک و ساختار متفاوت مورد مقایسه قرار گرفته و تفاوت‌ها برجسته‌سازی شود. بنابر مطالعات صورت گرفته، کاربرد شگردهای داستان پردازی در حکایات مولوی به صورت نمایان‌تری جلوه گر شده است، زیرا میزان استفاده او از عناصر روستاخی داستان به ویژه زاویه دید، شخصیت و گفتگو بسیار بیشتر بوده و در مقابل، عنصر زمان و مکان دارای کمترین میزان می باشد، درحالی‌که این دو عنصر در حدیقه به بالاترین حد خود رسیده است. از تصرفات اصلی مولوی در مآخذ، پویا کردن شخصیت‌های ایستا و نیز افزودن انواع گفتگو و اضافه کردن شخصیت‌های گوناگون می باشد.

کلید واژه ها: حکایات مشترک، حدیقه سنایی، مثنوی مولوی، مقایسه ساختاری.

۱. این مقاله مستخرج از پایان نامه دوره کارشناسی ارشد نویسنده مسئول است که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا دفاع شده است.

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا، آستارا، ایران. (نویسنده مسئول) sepide.partovi2@gmail.com

۳. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا، آستارا، ایران. hirad_un@yahoo.com





۱- مقدمه

بسیاری از روایات ادبی، ریشه در گذشته‌ی ادب فارسی دارند که در دوران معاصر، ماخذ آن‌ها مورد شناسایی و بررسی قرار گرفته‌اند. از جمله این روایات می‌توان به حکایات مشترک در حدیقه سنایی و مثنوی معنوی اشاره کرد. سنایی شاعر و عارف قرن ششم، بزرگترین قصیده سرای ادب فارسی از پایه گذاران ادبیات منظوم عرفانی به شمار می‌رود. بذره‌های اولیه سخنان عرفانی‌ای را که سنایی در زمین ادبیات پراکنده ساخت، مولوی، شاعر و عارف قرن هفتم به اوج پختگی و روانی رساند. بنابراین معانی نوظهور عرفانی در شعر سنایی، در اشعار دیگر شاعران از جمله مولوی تأثیر به سزایی گذاشت که در مواردی حتی بازتاب مستقیمی داشته‌اند.

در این مقاله ضمن بررسی شیوه داستان پردازی هر کدام از دو شاعر صدرالذکر، میزان تأثیر پذیری مولوی، شاعر قرن هفتم از شاعر پیش از خود، یعنی سنایی مورد مطالعه قرار گرفته است و حکایات با مضمون مشترک و ساختار متفاوت در دو اثر بزرگ عرفانی مورد بحث قرار گرفته و تفاوت‌ها برجسته‌سازی شده‌اند. بنابراین میزان کاربرد مولوی از شگردهای داستان پردازی به صورت نمایان تری جلوه گر شده است. در این پژوهش ابتدا هر کدام از حکایات مشترک آورده شده و سپس از لحاظ کمیت و ساختاری مورد مقایسه قرار گرفته و در نهایت میزان کاربرد شاعران از عناصر داستانی در حکایات مشترک مورد بررسی و نقد قرار گرفته است. عناصر داستان مهم‌ترین بخش ساختاری داستان را شامل می‌شود که تک تک آن‌ها به طور مستقل در حکایات مشترک مورد بررسی و نقد قرار گرفته‌اند. این عناصر شامل: زاویه دید؛ راوی؛ شخصیت؛ کشمکش؛ لحن؛ گفت و گو؛ صحنه؛ زمان و مکان می‌باشد.

زاویه دید از مهم‌ترین عناصر داستان است که نویسنده یا شاعر برای نقل روایت خود برمی‌گزیند که می‌تواند اول شخص یا سوم شخص باشد (داد، ۱۳۷۸: ۱۱۵۸). راوی یعنی بیان کننده داستان، که می‌تواند خودآگاه یا جایز الخطا باشد (داد، ۱۳۷۸، ۱۳۹). پیرنگ یا طرح نیز از دیگر عناصر مهم است که رابطه علی و معلولی روایات را عقلانی جلوه داده و حوادث را از آشفتگی بیرون می‌آورد (ذوالفقاری، ۱۳۷۷: ۱۵۰). هر داستانی دارای کشمکش و جدال بوده که حداقل بین دو شخصیت صورت می‌گیرد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۶: ۱۱). شخصیت‌ها نیز می‌توانند انسانی یا غیرانسانی، اصلی یا فرعی، مرکزی، مخالف، نوعی و قراردادی یا تمثیلی و نمادی باشند. همچنین ایستا یا پویا بودن شخصیت یا کامل و جامع بودن آن‌ها نیز از عناصر اصلی داستان است که می‌تواند مورد مقایسه قرار گیرد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۹۵). **کنش**، عمل و رفتار شخصیت‌ها را شامل می‌شود که سبب شناخت بیشتر شخصیت‌ها توسط خواننده می‌شود. مهم‌ترین عنصر داستان، عنصر گفتگو است که در این مقایسه مولوی توانسته است با به کار بردن آن و اضافه کردن گفتگوهای مختلف در خلال داستانش حکایات را جذاب‌تر نماید. این گفتگو می‌تواند دو طرفه بین شخصیت‌ها صورت گیرد یا به صورت تک گویی و حدیث نفس که گفتگوی درونی است جلوه گر شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱۸۰). لحن عنصر دیگری از عناصر داستانی است که می‌تواند در حکایات مشترک مورد توجه قرار گیرد. لحن همان آهنگ بیان نویسنده است که می‌تواند، خنده‌دار، گریه‌دار، جدی، طنزآمیز، جلف و... باشد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۵۲۱). صحنه و صحنه پردازی از عناصر دیگری است که می‌تواند ساختار و فضای حاکم بر حکایت را تحت تأثیر خود درآورد. در



نهایت دو عنصر مکان و زمان نیز در متن باعث تغییرات ساختاری می شود که قابلیت مقایسه را برای خواننده فراهم می سازد.

۲- بحث

حکایات مشترک در آثار مورد مطالعه عبارتند از: حکایات پیل، احوال، انسان گل خوار، مرغ و دام، زنگی و آینه، خدو انداختن خصم بر روی علی (ع)، ابراهیم و آتش.

۱-۲. مقایسه ساختاری حکایت فیل

روایت حدیقه:

بود شهری بزرگ در حد غور	واندر آن شهر مردمان همه کور
پادشاهی در آن مکان بگذشت	لشکر آورد و خیمه زد بر دشت...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۶۹)

روایت مثنوی:

پیل اندر خانه تاریک بود	عرضه را آورده بودندش هنود
از برای دیدنش مردم بسی	اندر آن ظلمت همی شد هر کسی...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۴۶۰)

حکایت «اختلاف در چگونگی شکل پیل» در حدیقه دارای ۲۲ بیت در وزن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلهن فعلن و در روایت مثنوی دارای ۱۰۳ بیت در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلهن آمده است، البته در مثنوی این حکایت با تمثیل های فراوان و حکایت درونه ای «نوح و کنعان» طولانی شده است و اصل حکایت در ۱۰ بیت ابتدایی آورده شده است. در ساختار داستان اختلاف چندانی وجود ندارد، در حدیقه پادشاهی در حد غور لشکر بر کنار شهری می زند و مردم برای دیدن لشکر او به آنجا می روند و چند نفر کور در مورد فیل قضاوت می کنند، اما در مثنوی هندوان فیل را برای نمایش می آورند، مکان و شهر داستان معلوم نیست. هندوان فیل را در خانه ای تاریک قرار می دهند و افرادی که از آن بازدید می کنند کور نیستند و پایان داستان ها هم شبیه است، هم کوران و هم کسانی که در تاریکی فیل را دیده اند بر مبنای دریافت خود آن را توصیف می کنند (پیریایی، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

۱-۱-۲. زاویه دید

زاویه دید در روایت سنایی دیدگاه سوم شخص می باشد که این دیدگاه در کل حکایت پابرجاست، در حالیکه در روایت مولوی دیدگاه دائما در حال تغییر و تحول است که این یکی از ویژگی های منحصر به فرد مثنوی در شیوه داستان پردازی او به حساب می آید. در روایت مثنوی تا بیت ۱۴ دیدگاه سوم شخص حاکم است، اما در بیت ۱۵ ناگهان راوی، خواننده را به طور مستقیم مورد خطاب قرار داده و پند و اندرز حکایت شروع می شود:

ای تو در کشتی تن رفته به خواب	آب را دیدی نگر در آب آب
-------------------------------	-------------------------



(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۴۶۱)

و این پند و اندرز تا بیت ۵۱ با تمثیل ادامه دارد و از بیت ۵۲ زاویه دید به طرز منحصر به فردی تغییر کرده و تبدیل به زاویه دید اول شخص از زبان نوح می‌شود و از این بیت داستان درونه‌ای نوح و کنعان آغاز شده و تا پایان حکایت ادامه می‌یابد.

«انتقال از صیغه متکلم وحده به متکلم مع الغیر یا عکس... در شیوه منبری لطف و جاذبه خاصی به بیان واعظ می‌دهد و توجه خاص مولانا بدین شیوه تا حد زیادی از همین جاست...» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۲۳)

۲-۱-۲. راوی

در مثنوی فاصله میان راوی و روایت شنو از نظر ذهنی بسیار زیاد و بر مبنای دوری است. برتری ذهنی راوی بر روایت شنو عام در این حکایت دارای نشانه‌های فراوانی است و واضح‌ترین مورد اشاره خود راوی و اعلام صریح این موضوع از سوی اوست. راوی همواره به بد فهمی، کژ اندیشی و کوتاه فهمی روایت شنو اشاره می‌کند و خود را از نظر معرفتی برتر از او می‌داند، در این حکایت، راوی در حال پند دادن به روایت شنو خود است و از او می‌خواهد که از زندگی پست دنیوی دست بشوید و به زندگی آسمانی بازگردد، اما در این جا بیان می‌کند که راه برگشت به آسمان همانند راه آمدن از آسمان به زمین بی چون و چگونگی است و تو آن را از یاد برده‌ای، «لیک رمزی بر تو خواهیم خواند» (۱۲۹۰/۳). این بیان به برتری راوی به روایت شنو از نظر معرفتی دلالت می‌کند زیرا چگونگی فرود آمدن روح به زمین طبق آیه قرآن بر همگان پوشیده است، اما راوی از آن اظهار آگاهی می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۸۳).

۲-۱-۳. روایت شنو

مولوی گاهی به سبب ملالت روایت شنو سیر داستانی روایت را تغییر داده و بر خلاف میل راوی، داستان را ناتمام رها می‌کند، زیرا او به دنبال پند گرفتن روایت شنو از داستان است و هنگامی که او به داستان توجهی نمی‌کند داستان را رها می‌کند اما به نقد روایت شنو می‌پردازد، در این حکایت نیز مولوی به طور غیر مستقیم از روایت شنو ظاهربین انتقاد می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۷۵).

۲-۱-۴. پیرنگ

در برخی از داستانهای مثنوی کانون سازی شخصیت اساس داستان و عامل پیشبرد پیرنگ است و گره‌گشایی داستان وابسته به ادراک شخصیت است و در غیر این صورت طرح داستان پیش نمی‌رود. داستان فیل هم از این نوع داستان‌ها است که اساس آن بر ادراک شخصیت‌ها بنا شده است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۹۱). در این حکایت شخصیت‌ها به طور متعدد و متفاوت کانون سازی می‌شود. به طوری که شخصیت فیل هفت بار به شکل‌های گوناگون کانونی شده است: ناودان - بادبیزن - عمود - تخت - اقوال دیگر - دال - الف، بنابر این ماهیت فیل کانونی شده و پیرنگ حکایت را تشکیل می‌دهد.

۲-۱-۵. شخصیت



روایت سنایی بر پایه سه شخصیت مردم کور شهر، پادشاه و فیل بنا شده است که فیل شخصیت اصلی غیر انسانی تمثیلی داستان و پادشاه شخصیت فرعی و مردم کور شهر شخصیت اصلی روایت او را تشکیل می‌دهند، در حالی که در روایت مولوی اشخاص زیادی وارد حکایت شده که این اهمیت شخصیت پردازی مولوی را نمایان می‌کند. شخصیت‌ها در روایت مولوی عبارتند از:

فیل: شخصیت غیر انسانی اصلی تمثیلی؛ مردم: شخصیت انسانی اصلی؛ موسی و عیسی: شخصیت فرعی؛ آدم و حوا: شخصیت فرعی؛ شیر خواره و دایه: شخصیت فرعی؛ نوح و کنعان: شخصیت فرعی؛ روح القدس: شخصیت غیر انسانی فرعی و ...

بنابراین مولوی از این شخصیت‌ها به عنوان تمثیلی برای حکایت اصلی خود سود جسته است. بهره مندی مولانا از تمثیل بیشتر به جهت محسوس نمودن نهادمایه و اندیشه‌ی ذهنی است تا داستان پردازی و توجه به ساختمان‌های زیباشناسانه‌ی داستانی؛ به همین دلیل مدت روایت، و شتاب روایی این داستان در مثنوی بیشتر از حدیقه سنایی است.

۶-۱-۲. صحنه

از تفاوت‌های عمده این دو روایت صحنه پردازی متفاوت آن‌ها است. در روایت سنایی مردم شهر همه کور و نابینا توصیف شده‌اند، به همین دلیل از دیدن فیل عاجزند در حالی که در روایت مولوی، فیل در مکان تاریکی قرار دارد که چشم از دیدن آن عاجز است. بنابر این به نظر می‌رسد صحنه پردازی سنایی دور از ذهن خواننده و با عقل در تضاد باشد؛ اما در روایت مولوی صحنه داستان واقعی‌تر و طبیعی‌تر است زیرا هر جسمی در تاریکی قابل دیدن نمی‌باشد و این عقلانی‌تر و پذیرفتنی‌تر است بنابراین صحنه پردازی مثنوی نسبت به سنایی بسیار قوی‌تر به نظر می‌رسد.

در نقد صحنه و فضا سازی حکایت سنایی می‌توان گفت که شاعر هرگز در صدد پرداخت صحنه‌های فیزیکی بر نیامده است، آنچه شاخص حدیقه سنایی است وجود فضای معنوی در عمده حکایات است. و در حکایت فیل صحنه‌های ملموس، بدون هیچ گونه وصفی آمده است و اجزای صحنه بدون هیچ توصیف گزارش می‌شوند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۴۹۹).

۷-۱-۲. مکان

از تفاوت‌های دیگر این دو روایت، تفاوت در توصیف مکان است. سنایی ابیات آغازین حکایت را به توصیف مکان پرداخته است و شهر را با تمام جزئیات توصیف کرده است، سپس به توصیف فیل که جزء شخصیت‌های اصلی داستان است می‌پردازد. در صورتی که در روایت مولوی نه نامی از شهر برده شده و نه درباره هیبت و اندازه ی فیل صحبتی به میان آمده، و فقط به صفت تاریکی خانه‌ای که فیل در آن قرار داشت اشاره شده است. «بنابراین می‌توان گفت که سنایی با ذکر مکان و زمان، روایت خود را به واقعیت نزدیک می‌گرداند و موجب می‌شود که خواننده امکان وقوع آن



را بپذیرد که در مقایسه ساختار نسبتا ساده روایت‌های حدیقه این موضوع قابل توجه است» (طغیان، نجفی، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

اگرچه توصیف مکان از عناصر مهم داستان به شمار می‌رود اما باید دقت کرد که مولوی در این روایت با توصیف نکردن فیل و ندادن هیچ گونه اطلاعاتی درباره آن، قرار داشتن آن را در تاریکی مطلق به ذهن مخاطب متبادر کرده و خواننده نیز با شخصیت‌های داستان که همان مردمند به نوعی همدلی و همراهی می‌کند. بنابر این شاید مولوی بدین دلیل فقط به آوردن نام فیل بسنده کرده تا خواننده را در فضایی همانند فضای داستان قرار داده و ذهن او را برای درک بهتر توصیف‌های شخصی هر یک از اشخاص درباره فیل، آماده کند.

۸-۱-۲. پایان داستان

در مثنوی بعد از پایان داستان، یعنی بیت ۱۲۶۵، دقیقا ۹۵ بیت به تفسیر و واکاوی اندیشه نهفته در آن اختصاص می‌یابد، در حالیکه سنایی همین حکایت را با چهار بیت تفسیر به پایان می‌رساند. مولانا به این نگرش رسیده که اثر او اثری تعلیمی است، بنابراین بیش از آنکه مجالی برای داستان سرایی داشته باشد، باید به اساس کلام خود برسد.

۲-۲. مقایسه ساختاری حکایت احوال

روایت حدیقه:

پسری احوال از پدر پرسید

گفتی احوال یکی دو بیند چون

کای حدیث تو بسته را چو کلید

من نبینم از آنچ هست فزون...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۸۴)

روایت مثنوی:

گفت استاد احوالی را کاندر آ

گفت احوال زان دو شیشه من کدام

رو برون آراز وثاق آن شیشه را

پیش تو آرم بکن شرح تمام...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۱۹)

حکایت احوال از جمله حکایاتی است که مولوی از طریق افزودن گفتگو و تغییر در ساختار حکایت در آن تصرف کرده است. این حکایت در روایت سنایی دارای ۶ بیت است، که اصل حکایت در ۴ بیت بنا شده است و در وزن فاعلاتن مفاعلن فعلن می‌باشد. البته این روایت در حدیقه دارای دو قسمت است که قسمت اول، حکایت اصلی را در بر می‌گیرد و قسمت دوم به توصیف لطف پروردگار پرداخته است. در حالی که این روایت در مثنوی دارای ۱۴ بیت در وزن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن سروده شده است.

۱-۲-۲. زاویه دید

در روایت سنایی زاویه دید ابتدا سوم شخص است؛ یعنی وقتی که پسر از پدرش سوالی را می‌پرسد:



پسری احوال از پدر پرسید
گفتی احوال یکی دو بیند چون
احوال از هیچ کز شمارستی
کای حدیث تو بسته را چو کلید
من نبینم از آنچ هست فزون
بر فلک مه که دوست چارستی...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۸۴)

اما هنگام جواب دادن پدر به سوال پسر دیدگاه اول شخص حاکم شده و پدر بدون هیچ نشانه گفتاری شروع به جواب دادن در زاویه اول شخص می‌کند:

ترسم اندر طریق شارع دین
یا چو ابله که باشتر پیکار
همچونانی که احوال کز بین
کرده بیهوده از پی کردار

(سنایی، ۱۳۵۹: ۸۴)

البته باید توجه داشت که بیشتر حکایات حدیقه، از دیدگاه سوم شخص که به دیدگاه بیرونی معروف است بیان شده است و به ندرت می‌توان حکایتی یافت که زاویه دید ناگهان در متن تغییر کرده باشد. انعطاف پذیری بالای دیدگاه سوم شخص سبب شده حکایات حدیقه از این دیدگاه نقل شود و سنایی توسط این زاویه نه در متن داستان، بلکه بیرون از داستان و حوادث آن قرار می‌گیرد و به عنوان فردی آگاه به همه جزئیات به گزارش تک تک اجزا می‌پردازد و به بیرون و درون شخصیت‌ها، احساسات و افکار و اهداف و امیال و ... احاطه کامل دارد و به شرح و تفسیر رویدادها می‌پردازد. اما روایت مثنوی حکایت کوتاهی است درون حکایت اصلی «پادشاهی یهود که نصرانیان را می‌کشت». بنابر این روایت شاگرد احوال مولوی به عنوان حکایت درونه‌ای تمثیلی است برای حکایت اصلی و دستیابی به نتیجه مورد نظر شاعر.

در روایت مولوی دیدگاه سوم شخص است و از معدود حکایاتی است که در مثنوی در کل حکایت تنها یک دیدگاه حاکم بوده و آن دیدگاه دانای کل مفسر یا دخیل است، که این دیدگاه به نویسندگان امکان دخالت بیشتری را می‌دهد و نویسندگان هر جا که بخواهد آزادانه از صحنه‌ای به صحنه دیگر رفته و هر جا لازم بداند با توضیح و تفسیرهای میانی، آغازین و پایانی حکایات، دخالت خود را در روایت نشان می‌دهد.

۲-۲-۲. راوی

در حکایت فوق نقش راوی بسیار کم رنگ است و راوی خود را فقط با کلمه گفت نمایان می‌سازد، در کل، این حکایت از زواید کلامی خالی است. راوی در این حکایت، راوی برون داستانی است که خود در داستان نقشی ایفا نمی‌کند و داستان‌هایی را که اغلب از نظر زمانی متعاقب هستند برای روایت شنو بیرونی روایت می‌کند، او نسبت به داستان در جایگاه بالایی قرار دارد و از بالا به همه چیز نگاه می‌کند که به آن در اصطلاح «دانای کل» می‌گویند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۸۶).

۲-۲-۳. شخصیت



در روایت اصلی سنایی تنها دو شخصیت اصلی پسر و پدر وجود دارد، اما به جز نام پدر هیچ نشانه‌ای از حضور او نیست، حال آنکه مخاطب انتظار دارد حداقل پدر جواب پرسش پسر را بدهد. شکل شروع سخن نیز به گونه‌ای است که انتظار میرود حادثه‌ای حداقل در حد اتمام یک گفت و گو اگرچه کوتاه بیان شود، اما سنایی به این اشاره برای نتیجه‌گیری و بیان هدف خود اکتفا می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۸). در روایت سنایی پدری با پسر احوال خود به گفت و گو می‌پردازد اما در روایت مولوی استادی با شاگرد احوال خود در حال مناظره است، بنابراین، این نکته جای تامل دارد. سنایی نقش پدر را به عنوان نصیحت کننده در مقابل پسر احوال قرار داده که شاید از لحاظ عاطفی پیوند قویتری میان دو شخصیت برقرار باشد اما از لحاظ آموزشی مولوی دو شخصیت استاد و شاگرد را در مقابل هم قرار داده تا زمینه تعلیمی فضا را تامین کرده باشد و در کنار دستیابی به نتیجه اخلاقی مورد نظر، فضای آموزش را نیز حفظ کرده باشد.

شخصیت احوال در روایت سنایی شخصیتی ایستا است در حالی که در روایت مولوی این شخص دارای شخصیتی پویا است، زیرا استاد در حکایت مثنوی توانست از طریق راهکار زیرکانه خود، شاگرد احوال را متوجه دوبینی خود کند، در حالی که در روایت سنایی، پسر از احوال بودن خود غافل است و از طریق پدر هم به این قضیه آگاه نمی‌شود.

۴-۲-۲. گفت و گو

گفت و گو از عناصر مهم داستانی محسوب می‌شود، که سنایی در این حکایت توجه کمتری به آن نشان داده است. در این روایت گفت و گویی بین پدر و پسر احوال صورت می‌گیرد، این گفت و گو که گفت و گوی دو طرفه نام دارد، پرسش پسر از پدر با کلمه «پرسید» مشخص می‌شود، اما در مقابل برای پاسخ پدر هیچ کلمه مشخصی که نشان دهنده جواب پدر باشد یافت نمی‌شود، اما با کمی تامل می‌توان دریافت که از بیت پنج به بعد پاسخ پدر در مقابل پرسش پسر است. بنابر این در این روایت تنها گفت و گوی دو طرفه میان دو شخصیت اصلی داستان برقرار می‌باشد. در مثنوی گفت و گوی هر شخصیت با نشانه‌ی گزارشی فعل «گفت» مشخص شده است و این سردرگمی متن حدیقه را در بر ندارد. مولوی با افزودن گفت و گوی بیشتر حکایت خود را جذاب تر کرده است، به طوری که این افزایش‌ها، اطناب در حکایت‌ها را به وجود نیاورده است.

۵-۲-۲. صحنه

صحنه نیز از عناصر مهم داستان به شمار می‌رود، که در این روایت، سنایی بسیار ضعیف تر از روایت مشابه خود عمل می‌کند، زیرا سنایی تنها دو شخص را که در نقش پدر و پسر هستند، در صحنه‌ای در حال گفت و گوی دو طرفه نشان می‌دهد، اما مولوی علاوه بر اینکه با انتخاب عنوان استاد و شاگرد فضای تعلیمی داستان را قوت می‌بخشد، با به نمایش گذاشتن احوال بودن شاگرد از طریق دو تا دیدن یک شیشه، فضا را برای خواننده ملموس تر جلوه داده است به طوری که خواننده خیلی راحت با فضا و صحنه ترسیم شده، احساس نزدیکی کرده و تمام حکایت را به صورت نمایشنامه‌ای جلوی دیدگان خود به تصویر می‌کشد، کاری که در روایت سنایی به آن توجهی نشده است. از طرف دیگر مولوی احوال بودن شاگرد را با دو تا دیدن یک شیشه در نظر مخاطب ترسیم کرده است و خواننده با



معنای عینی احوال به صورت نمایشی آشنا شده و بعد از تصویر سازی وارد بحث و هدف اصلی داستان می‌شود، و از این طریق به نتیجه‌گیری حکایت نزدیک می‌شود و پیام اصلی را آشکارا درک می‌کند.

۲-۲-۶. مکان

در این حکایت، در روایت سنایی عنصر مکان وجود ندارد در حالیکه در روایت مولوی، مکان قرار گرفتن شیشه یعنی اتاق ذکر شده و یکی از دلایل ذکر مکان در این روایت، لزوم دیده نشدن شیشه توسط استاد بود تا شاگرد احوال در مکان دیگری غیر از مکانی که استاد در آن قرار دارد رفته و نویسنده به اصل داستان خود که شکسته شدن شیشه توسط احوال است برسد.

«به طور کلی در این حکایت، اهمیت داستان پردازی از نگاه مولوی و افزایش توجه به این امر از سنایی تا مولوی که ناشی از ذوق هنری مولوی نسبت به گذشتگان خود است را نشان می‌دهد. همچنین نزدیک شدن زبان مثنوی به مردم نسبت به زبان حدیقه نمایان می‌شود. وجود زبان مردمی در مثنوی که سرشار از کنایات و مثل‌های رایج و تکیه کلام‌ها و اصطلاحات قشرهای مختلف است و گاهی واسطه حکایت‌هایی می‌شود که در مجالس خصوصی نقل می‌شود، مثنوی را ملموس می‌سازد. اگر چه در مثنوی منطق گریزی‌ها و خلاف عادت‌هایی حاکم است، تصویری واقعی از جامعه عصر شاعر و زندگی مردم و عادات و آداب و رسوم گوناگون و نیازهای مردم و اسباب و آلات زندگی آنان را نمایان می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۶۱).

۲-۳. مقایسه ساختاری حکایت انسان گل خوار

روایت حدیقه:

بود در شهر بلخ بقالی
ابلهی رفت تا شکر بخرد

بی کران داشت در دکان مالی...
چونکه بخرید سوی خانه برد...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۴۱۱)

روایت مثنوی:

پیش عطاری یکی گل خوار رفت
پس بر عطار طرار دو دل

تا خرد ابلوج قند خاص زفت
موضع سنگ ترازو بود گل...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۶۲۵)

در این حکایت در روایت سنایی دارای ۱۵ بیت در وزن فاعلاتن مفاعل فاعلن سروده شده در حالی که مولوی آن را در ۲۸ بیت در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن سروده است. سنایی اغلب، حکایات را در بیت‌های محدودی سروده است و هدف اصلی شاعر رسیدن به نتیجه اخلاقی مورد نظر خود است، اما مولوی حکایات را در ابیاتی طولانی تر و با هدف القای مفاهیم عرفانی به مخاطب خود سروده است و سعی کرده با کاربرد شیوه‌های داستان پردازی، حکایت را برای خواننده جذاب تر و لذت بخش تر جلوه دهد. از تفاوت‌های دیگر این دو روایت این است که روایت سنایی به



عنوان حکایتی مستقل آورده شده که در پایان به نتیجه اخلاقی دلخواه شاعر ختم می‌شود، در حالی که مولوی داستان‌های درونه‌ای فراوانی را که مرتبط با مضمون حکایت است در متن اصلی خود می‌گنجاند و از تمثیل و تشبیه برای درک آسانتر مخاطب از حکایت سود می‌جوید.

داستان انسان گل خوار، در روایت مولوی داستان درونه‌ای است در میان داستان اصلی بلقیس. (بامشکی، ۱۳۹۱: ۷۵). در حکایت مورد نظر در روایت مولوی، علاوه بر داستان انسان گل خوار، حکایت درونه‌ای دلاله و تمثیل مرغ دانه خوار و دام که تمثیلی است برای دنیا و انسان‌های ضعیف‌النفس و همچنین تمثیل سلیمان که نماد پادشاهی و بریدن از تعلقات دنیوی است آورده شده است. مولوی با آوردن تمثیل‌ها و شخصیت‌های معروف و همچنین حکایات درونه‌ای، داستان خود را جذاب کرده است تا از این طریق طولانی بودن حکایت باعث ملال و خستگی خواننده نشود.

۱-۳-۲. زاویه دید

زاویه دید در روایت سنایی به طور کل زاویه سوم شخص است در حالی که در روایت مولوی طبق الگوی خاص او در ابیات نخست دیدگاه سوم شخص و در بیت ۱۶ حکایت فوق، زاویه دید تبدیل به زاویه اول شخص از زبان بقال می‌شود:

گر بدزدی وز گل من می‌بری / تو همی ترسی ز من لیک از خری
رو که هم از پهلوی خود می‌خوری / من همی ترسم که تو کمتر خوری...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۶۶۲)

و تا بیت ۱۹ ادامه دارد، و بعد از آن دوباره زاویه به مخاطب تبدیل می‌شود:

مرغ زان دانه نظر خوش می‌کند / نه کباب از پهلوی خود می‌خوری...
دانه هم از دور راهش می‌زند

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۶۶۲)

و تا پایان حکایت در همین زاویه دید باقی می‌ماند. اصولاً در حکایات مولوی دیدگاه از متکلم به مخاطب و بر عکس، دائماً در حال تغییر و تحول است، و این از روح نا آرام و ناخودآگاه مولوی نشات می‌گیرد؛ زیرا مولوی بسیاری از ابیات را به ادعای خود در حال بی‌هوشی از عالم هستی سروده و به گفته خودش این ابیات از فرمان وجودی او نشات گرفته است.

۲-۳-۲. شخصیت

در روایت سنایی، سه جفت نقش متقابل وجود دارد:

الف) مرد ابله، خواهان به دست آوردن شکر است (آرزو یا هدف. در اینجا شناسنده همان مرد ابله و موضوع شناسایی دست یافتن به شکر است)

ب) به سراغ بقال می‌رود و از او شکر می‌طلبد (ارتباط. در این ارتباط ابله فرستنده و بقال گیرنده پیام است).



ج) بقال با قرار دادن گل به جای سنگ ترازو باعث می‌شود این فرد به جای رسیدن به شکر، گل به دست بیاورد (حمایت یا ممانعت. بقال به عنوان مخالف مانع از رسیده این فرد به خواسته اش می‌شود) (طغیانی، نجفی، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

سنایی روایت خود را با بقال آغاز می‌کند در حالی که مولوی با گل خوار و این اهمیت هر کدام از این شخصیت‌ها را برای سراینده‌گان آن نشان می‌دهد. این تفاوت ناشی از آن است که در نگاه سنایی بقال شخصیت اصلی و از زاویه دید مولانا، گل خوار شخصیت اصلی داستان محسوب می‌شود، دیگر آنکه در قصه گویی مثنوی شور و حال و هوایی وجود دارد که در حدیقه کمتر دیده می‌شود.

در حدیقه مرد بقال به عمد در کار خود تاخیر نمی‌اندازد، اما در مثنوی مرد عطار با تاخیر می‌خواهد که مرد گل خوار بیشتر به کارش ادامه دهد (پیریایی، ۱۳۹۰: ۱۲۹). بنابر این شخصیت بقال در حدیقه نسبت به عطار در مثنوی شخصیت مثبت‌تری را در ذهن خواننده ایجاد کرده و شاید دلیل اهمیت سنایی به بقال و توصیف کامل شخصیت او همین نکته باشد.

با بررسی اجمالی درمی‌یابیم که در حدیقه داستان چندان جدی گرفته نمی‌شود و اصرار و تعجیل شاعر برای رسیدن به نتیجه و مختصر آوردن حکایت‌ها به گونه‌ای است که باعث معطل ماندن خواننده، هنگام توجه به اصل قصه می‌شود، شیوه نقل «داستان در داستان» مولوی را که می‌توان از ویژگی‌های مثنوی دانست، که در این حکایت بسیار کوتاه نیز مشاهده می‌شود؛ پس از اینکه گل خوار می‌فهمد سنگ ترازو، گل خواهد بود، مولانا یادی از «دختر حلوا فروش» می‌کند.

در نهایت حکایات حدیقه، در میان مطالب دیگر کتاب گم شده‌اند در حالی که در مثنوی، این مطالب و معانی هستند که در داستان‌ها گم شده‌اند (سالم، ۱۳۹۰: مقدمه).

از نکات قابل توجه دیگر نام شخصیت‌های حکایت است. سنایی نام بقال و مرد ابله را به عنوان دو شخصیت اصلی داستان در نظر گرفته است در حالی که مولوی عنوان عطار و گل خوار را برگزیده. مولوی با انتخاب نام گل خوار از ابتدا تکلیف داستان را مشخص کرده و گل خوار را در نقش مقابل فروشنده مطرح کرده است، در حالی که سنایی با آوردن اسم مرد ابله، موضع را از ابتدا مشخص نکرده و ابهامی در نقش خریدار در مقابل فروشنده به وجود آورده است که بعد از سرودن چند بیت مشخص می‌شود که چرا به خریدار صفت ابله نسبت داده شده است.

به طور کلی این حکایت از زبان سنایی دارای دو شخصیت اصلی است که این شخصیت‌ها ایستا هستند و از ابتدا تا انتها کاملاً برای خواننده شناخته شده و بدون تغییر باقی می‌مانند و شاعر با همین دو شخصیت داستان را پیش می‌برد تا به نتیجه دلخواه خود برسد، در حالی که مولوی علاوه بر این دو شخصیت اصلی، شخصیت‌های فرعی دیگری را وارد حکایت کرده است تا از آنها برای فهم بهتر هدف داستان سود جوید. او از ابیات تمثیلی و تشبیهی نیز کمک گرفته است. شخصیت‌ها در روایت سنایی عبارتند از:

مرد ابله: شخصیت اصلی ایستا تیپیک؛ بقال: شخصیت اصلی ایستا مخالف؛



شخصیت‌ها در روایت مولوی عبارتند از:

گل خوار: شخصیت اصلی ایستا؛ عطار: شخصیت اصلی ایستا مخالف؛ مرغان ضعیف: شخصیت غیر انسانی تمثیلی؛ مرغان شریف: شخصیت غیر انسانی تمثیلی؛ سلیمان: شخصیت فرعی نمادین.

«در کل حوادث حکایت حدیقه، اغلب میان دو یا سه شخصیت رخ می‌دهد. کمی شخصیت‌های حکایات از مواردی است که سبک داستان سرایی و شخصیت پردازی حدیقه به قصه‌ها نزدیک می‌شود، نقیصه‌ای که مولوی آن را در مثنوی با افزایش شخصیت‌های فرعی به حکایات خود رفع می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۱۰ و ۳۱۵).

۳-۲-۳. گفت و گو

در این حکایت عنصر گفت و گو در روایت مولوی نسبت به سنایی قوی‌تر به نظر می‌رسد. مولوی سه بیت را در ابتدای داستان به گفت و گوی میان فروشنده و خریدار اختصاص داده است:

گفت گل سنگ ترازوی من است	گر تو را میل شکر بخردن است
گفت هشتم در مهمی قند جو	سنگ میزان هرچ خواهی باش گو

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۶۶۱)

این گفت و گو، گفت و گوی دو طرفه محسوب می‌شود. در حالی که در روایت سنایی هیچ گفت و گویی میان شخصیت‌های داستان برقرار نشده و داستان توسط راوی نقل می‌شود.

گفت و گوی بعدی در مثنوی تک‌گویی از نوع حدیث نفس می‌باشد، که توسط گل خوار صورت گرفته است:

گفت با خود پیش آنکه گل خور است	سنگ چه بود گل نکوتر از زر است
--------------------------------	-------------------------------

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۶۶۱)

تسرس ترسان که نباید ناگهان	چشم او بر من فتد از امتحان
----------------------------	----------------------------

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۶۶۲)

در جای دیگر نیز حدیث نفس توسط بقال صورت می‌گیرد:

دید عطار آن و خود مشغول کرد	که فزون‌تر دزد هین ای روی زرد
گر بدزدی وز گل من می‌بری	رو که هم از پهلوی خود می‌خوری...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۶۶۲)

بنابراین عنصر گفت و گو در روایت مولوی دارای اهمیت بالایی است، در حالی که در حکایت مشابه آن در

حدیقه تنها یک گفت و گو از نوع حدیث نفس یا تجرید توسط بقال صورت می‌گیرد:

گفت مسکین خبر نمی‌دارد	کین زیان است و سود پندارد
هر چه گل کم کند همی زین سر	شکرش کم شود سری دیگر

(سنایی، ۱۳۵۹: ۴۱۱)



نکته قابل توجه در روایت سنایی، ابیات نتیجه‌گیری است، در دو بیت آخر عنصر کنش غائب، مسلط است و شاعر از قول یکی از شخصیت‌ها سخن می‌گوید و تشخیص مرز میان سخن شاعر و سخن شخصیت داستان بسیار دشوار است و نمی‌توان دریافت که کجا سخن شخصیت داستان پایان می‌یابد و سخن شاعر آغاز می‌شود. دقیقاً همان چیزی که در دو بیت آخر این روایت اتفاق افتاده و تشخیص اینکه دو بیت نتیجه‌گیری از روای است یا بقال دشوار به نظر می‌رسد.

«در مثنوی داستان درونه‌ای گل خوار، غافل نبودن کنشی است که در بیت تداعی کننده ذکر می‌شود و در داستان شخصیت عطار، هنگامی که مشتری گل خوار در حال دزدیدن گل است، سر می‌زند» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۲۶)، که این نوع کنش، کنش غیر فیزیکی است.

۵-۳-۲. مکان

از تفاوت‌های دیگر این روایت ذکر مکان و توصیف کامل بقال در ابیات نخستین حدیقه است، در حالی که مولوی حتی اشاره کوچکی به مکان عطار نکرده است:

بود در شهر بلخ بقالی	بی کران داشت در دکان مالی
زاهل حرفت فراشته گردن	چابک اندر معاملات کردن
هم شکر داشت هم گل خوردن	عسل و خردل و خل اندر دن

(سنایی، ۱۳۵۹: ۴۱۱)

بنابر این می‌توان گفت: سنایی با ذکر مکان و توصیف آن در پی ملموس کردن داستان خود برای مخاطب است و این را با ذکر دکان بقال به واقعیت نزدیک تر می‌کند. البته باید توجه داشت که عدم ذکر مکان عطار در مثنوی و توصیف آن، به دلیل بی اهمیت بودن این موضوع برای مولوی و اهمیت دادن به محتوای عرفانی داستان است. «به دلیل به کارگیری زمان و مکان مشخص در حدیقه عنصر حقیقت‌نمایی حکایات بسیار قویتر از قصه‌هاست و میان حکایات رابطه علت و معلولی برقرار است» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۲۷). «یکی از ویژگی‌های روایت حدیقه که در مثنوی به چشم نمی‌خورد، استفاده از نمایه یا نقش مایه مکان است. این نقش مایه مکان یا زمان برای زیبایی متن به آن افزوده می‌شود و در درجه دوم اهمیت قرار دارد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۲).

۴-۲. مقایسه ساختاری حکایت مرغ و دام

روایت حدیقه:

آن شنیدی که مرغکی در شخ	دید در زیر ریگ پنهان فخ
گفت تو کیستی چنین بد حال	گفت هستم ستوده ابدال...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۷۴۰)

روایت مثنوی:



رفت مرغی در میان مرغزار
دانه چندی نهاده بر زمین

بود آنجا دام از بهر شکار
و آن صیاد آنجا نشسته در کمین...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۲)

این حکایت در حدیقه شامل ۱۶ بیت در وزن فاعلاتن مفاعلهن فعلهن و در مثنوی شامل ۳۲ بیت در وزن فاعلاتن فاعلاتن و فاعلات می‌باشد.

۱-۴-۲. زاویه دید

زاویه دید در روایت حدیقه، زاویه سوم شخص می‌باشد که تا پایان حکایت در همین زاویه روایت می‌شود. در روایت مثنوی در ابتدا دیدگاه سوم شخص حاکم می‌باشد اما تا پایان حکایت این دیدگاه از متکلم به مخاطب و مخاطب به متکلم دائماً در حال تغییر است.

دیدگاه متکلم:

زهد و تقوا را گزیدم دین و کیش

زانکه می‌دیدم اجل را پیش خویش

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۲)

تغییر دیدگاه از متکلم به مخاطب:

چون زنج را بست خواهند ای صنم
ای بزربفت و کمر آموخته

آن به آید که زنج کمتر زخم
آخرستت جامعه نادرخته

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۳)

و بازگشت دوباره به متکلم:

من به صحرا خلوتی بگزیده‌ام

خلق را من دزد جامه دیده‌ام

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۳)

و سرانجام بازگشت مجدد از متکلم به مخاطب:

هین سوار توبه شو در دزد رس

جامها از دزد بستان باز پس

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۳)

و در ادامه، حکایت در همین دیدگاه به پایان می‌رسد.

«در حقیقت شاید اگر مثنوی به نثر نوشته می‌شد و هیجان‌های شاعرانه را که در جای جای آن موج می‌زند تا این حد نمی‌داشت، از لحاظ قالب ظاهر و صرف نظر از جنبه حماسی رمزی که در آن هست، نمونه کامل بلاغت منبری صوفیه بود که نظیر آن را در مجالس سبعه خود مولانا و تا حدی هم مجالس پنج گانه شیخ سعدی می‌توان نشان داد» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۲۳).

۲-۴-۲. شخصیت



در روایت سنایی، مرغ به عنوان شخصیت اصلی و تمثیلی و فخر نیز به عنوان شخصیت اصلی غیرانسانی مقابل او در نظر گرفته شده و تا پایان حکایت شخصیت دیگری وارد داستان نمی‌شود. بنابراین، این روایت حدیقه، دارای دو شخصیت تمثیلی - نمادی است، که مرغ نماد انسان‌های طمع‌کار و حریص و فخر نماد انسان‌های فریب‌کار است. در واقع مرغ دارای شخصیتی پویا است که در پایان حکایت متنبه می‌شود.

سنایی به کمک این دو شخصیت نمادین حکایت را به هدف اصلی خود نزدیک کرده و در پایان به نتیجه اخلاقی مورد نظر می‌رساند. در هر دو روایت مشابه، مرغ دارای شخصیت اصلی تمثیلی حکایت است اما در روایت مولوی، نقش مقابل مرغ، صیاد است که شخصیت اصلی انسانی است.

بنابراین می‌توان گفت: حکایت مثنوی به دلیل انتخاب شخصیت انسانی (صیاد) برای مخاطب، نسبت به انتخاب سنایی که در آن تله دارای نطق است، معقول‌تر به نظر می‌رسد.

۳-۴-۲. کنش

در داستان «مرغ و صیاد» که صیاد خود را با گیاهان پوشانده بود تا مرغان او را گیاه بیندارند و برای مرغ دام پهن کرده بود، مرغ به دلیل غلبه حرص و طمع فریب او را خورد و در دام افتاد، کنش پایانی شخصیت مرغ با داستان درونه‌ای برجسته‌تر می‌شود (بامشکی، ۱۳۹۱: ۸۱).

در حکایت فوق، شخصیت صیاد خطاب به مرغ می‌گوید مرکب توبه بسیار کارگشا است:

لیک مرکب را نگه میدار از آن کاهو بدزدید آن قبایت را نهان
تا نذر دد مرکبت را نیز هم پاس دار این مرکبت را دم به دم

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۳)

وجود کنش «دزدیدن» در این ابیات داستان درونه‌ای «دزدی که ابتدا لباسها و سپس قوچ‌های یک چوپان را به حيله می‌دزدد» را برای شخصیت صیاد تداعی می‌کند، زیرا کنش دزدیدن در آن بسیار برجسته و اصلی است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۲۲).

۴-۴-۲. گفت و گو

ساختار غالب در روایت‌های حدیقه الگویی است که فاقد پیرنگ و تنها دارای عنصر گفت و گو است. علت گزینش این الگو توسط سنایی این است که وی بیش از اینکه به روایت پردازی توجه داشته باشد، کوشیده است مفاهیم را به شیوه غیر مستقیم برای مخاطب بازگو کند. سنایی از یک سو شیوه بیان مستقیم را کنار گذاشته و از سوی دیگر هنوز به آن ساختار منسجم لازم در روایت پردازی دست نیافته است که در وجود مخاطبان نفوذ بیشتری داشته باشد در صورتی که مولانا با استفاده از ساختارهای گوناگون و جذاب روایی در مثنوی توانسته است مفاهیم عرفانی را به گونه‌ای شرح و تبیین کند که خواننده علاوه بر درک درست سخن وی به خواندن متن ترغیب می‌شود (طغیانی، نجفی، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

در این روایت حدیقه، انواع گفت و گو را می‌توان مشاهده کرد:



گفت و گوی دو طرفه مرغ با فخ (تله):

گفت هستم ستوده ابدال...

گفت تو کیستی چنین بد حال

که این گفت و گوی دو طرفه تا بیت ۹ ادامه دارد:

راتب روز من اگر ببری

هیچ بازت ندارم ار بخوری

(سنایی، ۱۳۵۹: ۷۴۰)

سپس از بیت ۱۱ دوباره عنصر گفت و گو حاکم شده اما این گفت و گو تک‌گویی از نوع نمایشی است:

مفتادت چو من خریداری

مرغ گفتا که من شدم باری

(سنایی، ۱۳۵۹: ۷۴۰)

و تا بیت آخر این تک‌گویی بر حکایت حاکم است.

«در داستان صیاد و مرغ به طور کلی نوبت مکالمه مرغ هشت بار است و صیاد شش بار، به خصوص تا نوبت چهارم که مرغ درباره حرام بودن ترهّب و لزوم جمعیت سخن می‌گوید، میزان سخن گفتن مرغ بیش از صیاد به ظاهر زاده است» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۳۱۱). که جانب‌داری راوی بر یکی از شخصیت‌های روایت را نشان می‌دهد. در این روایت نیز گفت و گو با سخن گفتن مرغ آغاز شده و با جواب صیاد به پایان می‌رسد:

در بیابان در میان این وحوش

گفت او را کیستی تو سبز پوش

با گیاهی گشته اینجا مقتنع

گفت مرد زاهدم من منقطع

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۲)

و تا پایان داستان صیاد در حال سخن گفتن است، که مولوی مفاهیم عرفانی خاص خود را از زبان صیاد و در لابه‌لای حکایت بیان می‌دارد و آن را به هدف اخلاقی و تعلیمی مورد نظر خود می‌رساند.

۵-۴-۲. صحنه

صحنه‌پردازی در روایت سنایی بسیار کم رنگ‌تر و ضعیف‌تر از روایت مشابه در مثنوی به نظر می‌رسد. زیرا سنایی هیچ فضا و صحنه‌ای را برای خواننده توصیف نکرده است جز در بیت ۱۱:

حلقش از حلق‌ها بماند به بند

سرفرو کرد و گندمک برکند

(سنایی، ۱۳۵۹: ۷۴۰)

که در این بیت سنایی تنها صحنه‌ی دانه برداشتن مرغ از دام و چگونگی اسیر شدن او را به نمایش گذاشته است، اما صحنه‌پردازی مولوی نسبت به سنایی واقعی‌تر به نظر می‌رسد، مولوی ابتدا به توصیف مرغزاری پرداخته که در واقع شکارگاه بوده و صیاد نیز با استفاده از پوشش گیاهی خود را استتار نموده است.

بود آنجا دام از بهر شکار

رفت مرغی در میان

وان صیاد آنجا نشسته در کمین

دانه چندی نهاد بر زمین

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۲)



مولوی علاوه بر صحنه پردازی زیبای مرغزار، به توصیف کامل صیاد، آنگاه که خود را به صورت محیط در آورده می‌پردازد:

خویشتن پیچیده در برگ و گیاه تا در افتد صید بیچاره ز راه

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۲)

از صحنه پردازی‌های دیگر این روایت، صحنه‌ی آمدن مرغ به طرف صیاد و دور زدن مرغ در اطراف صیاد است که به صورت نمایشی حرکات مرغ را برای خواننده متجسم می‌کند:

مرغک آمد سوی او از ناشناخت پس طوافی کرد و پیش مرد تاخت

(مولوی، ۱۳۸۰، ج دوم: ۱۰۵۲)

بنابراین مولوی با این صحنه پردازی‌ها توانسته فضا را برای خواننده ملموس‌تر جلوه دهد.

۶-۴-۲. مکان

در روایت سنایی مکان مورد نظر در شخ (کوه) انتخاب شده اما در مثنوی مکان مرغزار است. به نظر می‌رسد مکان انتخاب شده توسط مولوی مناسب‌تر و قابل دسترس‌تر برای شکار باشد.

۷-۴-۲. پایان داستان

از تفاوت‌های عمده این دو متن با مضمون مشترک، پایان متفاوت آنهاست. سنایی داستان را با گفت و گوی مرغ و تله آغاز کرده و در نهایت با اسیر شدن مرغ و پشیمانی او به پایان رسانده است، اما در مثنوی حکایت با گفت و گوی مرغ و صیاد آغاز شده و پایان حکایت برای خواننده نامعلوم باقی مانده و فقط نتیجه اخلاقی و عرفانی مورد نظر شاعر به خواننده منتقل شده است و عاقبت مرغ به صورت مجهول باقی مانده است.

این تفاوت شاید نشأت گرفته از شیوه داستان پردازی خاص مولانا است. زیرا هدف او از ارائه حکایت، داستان‌گویی و سرگرمی نیست، بلکه هدف رسیدن به مفاهیم عرفانی و دستیابی خواننده به نتیجه اخلاقی و تعلیمی متن است. بنابر این برای مولوی مهم نیست که مرغ در پایان داستان اسیر می‌شود یا نه و قضاوت درباره عاقبت مرغ را به خواننده واگذار می‌کند.

۵-۲. مقایسه ساختاری حکایت آینه و زنگی

روایت حدیقه:

یافت آینه زنگی در راه و اندرو روی خویش کرد نگاه
بینی پخ دید و دولب زشت چشمی از آتشو رخی زانگشت...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۲۹۰)

روایت مثنوی:

سوخست هندو آینه از درد را کین سیه رو می نماید مرد را



او مرا غماز کرد و راست گو

تا بگویم زشت کو و خوب کو...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۳۴۱)

این حکایت در روایت سنایی دارای هشت بیت و در وزن فاعلاتن مفاعلن فعلن می‌باشد. در صورتی که در مثنوی حکایت درونه‌ای می‌باشد درون حکایت اصلی. مولوی آن را در چهار بیت و در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن سروده است. بنابراین او تنها قصد اشاره کردن به این داستان معروف را داشته و آن را به صورت ایجاز در چهار بیت بیان می‌کند، و در ادامه تمثیلاتی برای داستان اصلی خود آورده و به داستان اصلی باز می‌گردد. البته باید توجه داشت که آمدن کلمه آینه در بیت قبل این حکایت را در ذهن شاعر تداعی‌گر شده است.

۱-۵-۲. زاویه دید

زاویه دید در این روایت سنایی مانند سایر روایات حدیقه، زاویه سوم شخص می‌باشد، اما در مثنوی با توجه به این که حکایت درونه‌ای کوتاهی است، در ابتدا با زاویه سوم شخص بیان شده است:

سوخت هندو آینه از درد را / کین سیاه رو می‌نماید مرد را

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۳۴۱)

اما در بیت بعد ناگهان دیدگاه تغییر کرده و از سوم شخص تبدیل به اول شخص از زبان آینه می‌شود:

او مرا غماز کرد و راستگو / تا بگویم زشت کو و خوب کو...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۳۴۱)

و حکایت در همین دیدگاه روایت می‌شود تا این که داستان باغبان و درخت خشکیده آغاز می‌شود و باز هم تغییر دیدگاه را می‌توان مشاهده کرد.

۲-۵-۲. شخصیت

در حکایت سنایی تنها یک شخصیت اصلی انسانی وجود دارد در حالی که در مثنوی علاوه بر «زنگی» شخصیت غیر انسانی آینه هم نقش آفرینی می‌کند.

در مثنوی وقتی سیاه روی، عکس خود را در آینه می‌بیند و آن را می‌شکند، آینه به او می‌گوید:

او مرا غماز کرد و راستگو / تا بگویم زشت کو و خوب کو

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۳۴۱)

در این حکایت سیاه روی، به اشتباه خود پی می‌برد و متحول می‌شود (حیدری، ۱۳۸۶: ۱۴). قهرمان حکایت مولوی در پایان حکایت به آگاهی می‌رسد و حقیقت بر او کشف می‌شود، و شخصیت آن از نوع شخصیت پویا است در حالی که قهرمان حکایت سنایی چنین وضعی را ندارد و شخصیت ایستا است.

۳-۵-۲. گفت و گو

در روایت سنایی تنها گفت و گویی که صورت گرفته است، «تک‌گویی» می‌باشد که از زبان زنگی بیان می‌شود:



کانکه این زشت را خداوندست
بهر زشتیش را بیفکنده است
گر چو من پرنگار بودی این
کی در این راه خوار بودی این
بی کسی او زشت خوی اوست
ذل او از سیاه رویی اوست

(سنایی، ۱۳۵۹: ۲۹۰)

گفت و گو نوع گفت و گو به حدیث نفس یا تجرید معروف است، اما در روایت مولوی در همان بیت اول با نوعی گفت و گو مواجه می‌شویم، البته در مصرع دوم حکایت، زیرا مصرع اول از زبان روای نقل شده است و در مصرع دوم حدیث نفس است که توسط زنگی بیان می‌شود:

سوخت هندو آینه از درد را
کین سیاه رو می‌نماید مرد را

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۳۴۱)

پاره‌ای سوال و جواب‌ها یا قول و خطاب‌ها در مثنوی هست که از زبان اشیا بی‌جان یا جاندار بی‌زبان به بیان می‌آید که البته در دنیای مثنوی که همه چیز روح و حیات دارد و جمله ذرات عالم سمیع و بصیر و خوش می‌نماید آنجا که مستمع محرم باشد می‌توانند هر سخنی را از دهان بگیرند و با شیوه‌ای که آن را «لسان حال» می‌گویند و گاه از لسان قال هم بلیغ‌تر می‌نماید به زبان آیند و این جاست که در مثنوی آینه هندو را خطاب قرار می‌دهد که (پیریایی، ۱۳۹۰: ۱۰۵):

او مرا غم‌آز کرد و راستگو
تا بگویم زشت کو و خوب کو

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۳۴۱)

۴-۵-۲. صحنه پردازی

در این روایت، سنایی با توصیف جزئیات و چگونگی دیدن خود در آینه توسط زنگی، فضا را برای خواننده ملموس‌تر جلوه داده است:

یافت آینه زنگی در راه
و اندرو روی خویش کرد نگاه
بینی پخ دید و دو لب زشت
چشمی از آتش و رخی زانگشت

(سنایی، ۱۳۵۹: ۲۹۰)

در حالی که مولوی تنها به صورت اشاره‌ای کوتاه این روایت را به صورت ایجاز ذکر کرده و به توصیف هیچ صحنه‌ای نپرداخته است. زیرا هدف مولوی فقط درک بهتر مخاطب از حکایت اصلی خود بوده و این حکایت کوتاه را تمثیلی برای حکایت اصلی خود قرار داده است.

۵-۵-۲. روایت

اگر چه مولانا در حکایت‌های دیگر خود از ساختارهای روایی منسجم‌تری بهره می‌گیرد در این حکایت تفاوت زیادی از نوع روایت پردازی دیده نمی‌شود، شاید علت این امر نوع داستان باشد که متناسب با همین الگو است. شاید هم



مولانا با توجه به ارزشی که برای حدیقه قائل است، الگوی روایت را تغییر نداده است. البته در تبیین و تفسیر روایت که تمثیلی برای آموزه‌های عرفانی است، مولانا به بسط سخن می‌پردازد (طغیانی، نجفی، ۱۳۸۷: ۱۱۴). به طور کلی به دلیل ایجاز در این روایت مولوی، عناصر داستان به صورت محدودتری در آن نمایان شده و در روایت سنایی نیز که در ۸ بیت آورده شده است، دو بیت آن حاصل سخن سنایی در باب اصحاب غفلت و جاهلان می‌باشد و جزء حکایت‌هایی است که شاعر به صورت مختصر در حداقل (۳ الی ۱۰ بیت) کل ماجرا را می‌آورد و در آن جای بسیاری از عناصر داستانی قصه خالی می‌باشد.

۲-۶. مقایسه ساختاری حکایت خدو انداختن خصم بر روی علی (ع)

روایت حدیقه:

هر عدد را که در فکند از پای	در زمان مالکش بپرد از جای
و آنکه را زد به ضرب دین آرای	نام بر دستش و زنده خدای...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۲۴۴)

روایت مثنوی:

از علی آموز اخلاص عمل	شیر حق را دان مطهر از دغل
در غزا بر پهلوانی دست یافت	زود شمشیری برآورد و شتافت...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۱۹۷)

سنایی در ستایش حضرت علی (ع) ۱۸۶ بیت در قالب مثنوی در بحر خفیف مخبون مقصور آورده است که اکثرا به صورت ستایش‌نامه به حوادث تاریخی و ماجراهای صدر اسلام اشاره دارد، از میان ابیات حدود ۱۰ بیت به طور مختص به حکایت نبرد امیر المومنین (ع) با عمرو بن عبدود، پهلوان عرب که عنتر نیز می‌خوانند اختصاص دارد (پیریایی، ۱۳۹۰: ۶۳). در حالی که مولوی این حکایت را در ۱۵۱ بیت در قالب مثنوی در بحر هزج مسدس محذوف آورده است.

۲-۶-۱. زاویه دید

در داستان «خدو انداختن خصم بر علی (ع) تقابل میان دو نوع دیدگاه سبب داستان درونه‌ای روایت کردن شخصیت برای امتناع خصم در انجام کنش خاص می‌شود. در این داستان شخصیت علی (ع) به شخصیت کافر توضیح می‌دهد که چرا شمشیر نزده و او را نکشته است. برای همین علی (ع) داستان درونه‌ای خبر دادن پیغامبر (ص)، کشته شدن علی (ع) به دست ابن ملجم و نحوه برخورد علی (ع) با او (۳۸۴۴/۱) را که روایت اول شخص است برای اقناع کامل مخاطب خود به عنوان یک مصداق واقعی و تجربه عینی روایت می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۷۲).

۲-۶-۲. شخصیت



در حدیقه سنایی، ذکر نام پهلوان عرب را به صورت مختصر و در حد تلمیح به آن اشاره کرده است و بیشتر ابیات را به توصیف شیوه رفتار علی (ع) با عمرو بن عبدود اختصاص داده است و نیز فصل ویژه‌ای به آن داستان اختصاص نداده است بلکه این حکایت را در میان اشاره به اوصاف علی (ع) و حوادث مربوط به آن حضرت گنجانده است، در حالی که مولانا حکایت فوق را به عنوان حکایت مستقل و با شرح و تفضیلی کامل آورده است.

در روایت مثنوی پویایی شخصیت از طریق نشانگرهای لفظی آن قابل درک می‌باشد. نحوه نامگذاری شخصیت‌ها بر یکدیگر و بر خود بسیار جالب است. دشمن در این حکایت دارای شخصیتی پویا است، زیرا نشانه تحول آن دشمن پس از کنش منحصر به فرد علی (ع)، متحول شدن او را محسوس می‌کند. (بامشکی، ۱۳۹۱: ۳۱۵).

مولوی در این حکایت تاریخی نیز دخل و تصرف کرده و آن را شدیداً بر خلاف واقع متحول کرده است. در خوانش مولوی در این حکایت، شخصیت حکایت عوض می‌شود. وی گاهی حکایت را بدون انتساب به شخص خاص روایت می‌کند و گاهی به همان صورت که در ماخذ حکایت آمده است. او گاهی نیز در خوانش خود نام اشخاص را به تناسب رفتار و موضوع حکایت عوض می‌کند.

۳-۶-۲. گفت و گو

در مثنوی حکایت با آوردن گفت و گوهای مکرر میان حضرت علی (ع) و عمرو بن عبدود پرداخته شده است. به نوعی که علی‌رغم حقایق تاریخی آن، پایان داستان و اظهار شگفتی پهلوان عرب جنبه‌ای بسیار جذاب از تغییر شخصیت او به واسطه رفتار امیرالمومنین عرضه می‌دارد، در حالی که در حدیقه چنان مجالی پیدا نشده است و صرفاً در حد اشاره می‌باشد (پیریایی، ۱۳۹۰: ۷۱).

به واسطه سبک گفتار صمیمانه و وزن مناسب مثنوی، پیشرفت حکایت و عمل داستانی در حکایت مثنوی با ضرب آهنگ مناسب همراه است و خواننده را تا پایان با خود می‌کشد اما در حدیقه با چنین جذابیتی مواجه نیستیم که البته این شاید به خاطر سبک کلی حدیقه است (پیریایی، ۱۳۹۰: ۷۲).

در حکایت مولوی، اولین و طبیعی‌ترین واکنش با سوال‌های دشمن نشان داده می‌شود. او در پنج بیت متوالی، سوال خویش را به انحاء مختلف طرح می‌کند تا دلیل این عمل را بفهمد، این سوال‌ها که در دفعات پرسیده می‌شود، زمینه رشد و بالندگی خصم را فراهم می‌سازد. همه جان و جهان علی (ع) در نسبت با پروردگار و در پیوند با امر متعالی و افق ازلی شکل و معنا می‌گیرد. همه اعمال و حالات و وقایع نیز با او و در ارتباط با اوست:

چون در آمد علتی اندر غزا	تیغ را دیدم نهان کردن سزا
تا احب لله آید نام من	تا که ابغض لله آید کام من
تا که اعطا لله آید جود من	تا که امسک لله آید بود من
بخل من لله عطا لله و بس	جمله لله ام نیم من آن کس

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۲۰۲)



حضرت علی (ع) در پیوند نیات، افکار و اعمالش با امر متعالی، جنبیدن نفس خویش را دلیل نکشتن دشمن می‌داند (۳۹۹۱/۱). از آنجا که علی مجرای تجلی صفات حق است و رحمت حق بر غضبش پیشی می‌گیرد، او نیز خشم را فرو می‌خورد و از دشمن تفقد می‌کند (۳۸۴۰/۱) (نصرتی، روزبهانی، ۱۳۸۹: ۱۴).

۴-۶-۲. راوی

در این حکایت نوع راوی، روای مشارک درون داستانی است، این راوی در داستان‌هایی حضور دارد که در آنها راویان شخصیت‌هایی هستند که خود در داستانی که روایت می‌کنند مشارکت می‌کنند. در این حکایت نیز، خود شخصیت علی (ع) داستان درونه‌ای علی و رکاب دارش را که او را به قتل خواهد رساند برای خصم روایت می‌کند که در واقع یک روایت اول شخص است. بنابر این علی (ع) راوی درون داستانی مشارک است. زیرا در داستانی که تعریف می‌کند نقش اصلی را ایفا می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۸۹).

شخصیت علی (ع) به عنوان راوی داستان درونه‌ای خبر کشته شدن خود را به دست رکابدارش به روایت شنو خود یعنی آن پهلوان کافر می‌گوید. پس از اتمام این داستان درونه‌ای شخصیت علی (ع) سخن خود را با خصم این گونه ادامه می‌دهد: (بامشکی، ۱۳۹۱: ۵۱۹).

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

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۲۱۰)

در پایان حکایت، خصم، علی (ع) را به دلیل نکشتن وی می‌ستاید و می‌گوید تو مانند ابر موسی در بیابان هستی که از آن خوان و نان می‌آمد (۳۷۳۳/۱). از اینجا به بعد روای محسوس ناگهان بدون نشانه وارد کلام شخصیت می‌شود و در ده بیت به تفسیر این موضوع می‌پردازد، که این تفاسیر به هیچ وجه ارتباط موضوعی و محتوایی با بافت کلام ندارد (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۰۱).

«تبدیل مخاطب در طی خطاب، وسیله دیگری است که طرز بیان گوینده را از حالت یکنواخت بیرون می‌آورد... در جریان این تبدیل مخاطب، گوینده حال متکلمی را پیدا می‌کند که یک بار روی به یک دسته از اهل مجلس دارد و بار دیگر به جانب دسته‌ای دیگر از حاضران روی می‌کند...» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۵۶).

۵-۶-۲. شروع داستان

بیت تداعی کننده داستان «خود انداختن خصم بر علی (ع)» عبارت است از:

هر کسی بر قوم خود ایثار کرد کاغه پندارد که او خود کار کرد

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۱۹۷)

در داستانی که بعد از این بیت می‌آید، کنش شخصیت متضاد این بیت است. چنانکه علی (ع) تنها بر قوم و خویش خود نیکی نمی‌کند بلکه بر خصم خود نیز رحمت می‌آورد (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۶۳).

۶-۶-۲. پایان داستان



خوانش مولوی، نگاه مخاطب را به افق و چشم اندازی دیگر متوجه می‌سازد، افقی که در آن نه تنها علی از خواسته نفسش می‌گذرد، بلکه گاه معصیتی هم می‌تواند سکوی پرتاب گناهکار باشد. خدای مولوی، خالق امکان‌ها، امکان هر تغییر و تبدیلی را فراهم می‌سازد. در این ساحت چون هر قطعیت و حتمیتی فرو می‌ریزد، انسان می‌تواند به هر چه امید ندارد، امیدوارتر باشد. از این رو مولوی با فروریزی تقابل‌های متن، داستان را به پایان می‌برد. تقابل‌هایی که همواره خوبی را بدی، خیر را شر و طاعت را بر معصیت برتری می‌دهند. او هر گناهی را که سبب‌ساز آگاهی شود، هر معصیتی را که سکوی پرتاب باشد و هر خطایی را که سبب قرب و تعالی گردد، بسیار ارجمندتر از طاعت و عباداتی می‌داند که از روی عادت است. خروجی داستان خوانش مولوی نیز بر همین نکته تأکید دارد (یوسف پور، بی نظیر، ۱۳۹۰: ۱۵).

مولوی در موضوعات تاریخی نیز برای بیان اندیشه و افکار خود دخل و تصرف‌هایی را روا داشته است، در این حکایت علی‌رغم تمام کتب تاریخی که حضرت علی (ع)، عمرو بن عبدود را می‌کشد، مولوی می‌گوید عمرو به دست علی ایمان آورد و چند نفر دیگر نیز از قبیله او اسلام آوردند.

۷-۶-۲. مکان

در خوانش مولوی در ماجرای مست و عمر «حکایت خدو انداختن خصم بر روی علی (ع)»، مکان وقوع ماجرا، عرصه کارزار است و آنچه مایه خشم و عصبانیت می‌شود، آب دهان انداختن است. در هنگامه جنگاوری، به دلیل فضا و شرایط موجود، کنترل خشم و عصبانیت بسیار سخت‌تر از شرایط عادی و معمولی است؛ همچنانکه پرتاب آب دهان به صورت کسی، بسیار تحریک کننده و تحقیر آمیز است.

۷-۲. مقایسه ساختاری حکایت ابراهیم و آتش

روایت حدیقه:

آن شنیدی که تا خلیل چه گفت
کرد بیرون سر از دریچه جان

وقت آتش بجبرئیل نهفت
کای برادر تو دور شو زمین...

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۸)

روایت مثنوی:

من خلیل وقتم و او جبرئیل
او ادب ناموخت از جبرئیل راد

من نخواهم در بلا او را دلیل
که پیرسد از خلیل حق مراد...

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۷۷۳)

حکایت ابراهیم و آتش آخرین حکایت مشترک حدیقه و مثنوی است که مورد بررسی قرار می‌گیرد. مطابق روایت سنایی، آنگاه که ابراهیم به آتش پرتاب شد، جبرئیل بر او نازل شد و خواست تا کمکش کند:

گفت پس من دلیل راه توام
جبرئیللم که نیک خواه توام



اما ابراهیم بدو توجهی نکرد:

عصمت او دلیل من نه بس است؟
 علم او جبرئیل من نه بس است؟
 پایان حکایت نتیجه گیری شاعر از حکایت است:
 چون خلیل آن خویشتن بگذاشت
 آری، آری چو دوست آن باشد
 آتش از فعل خویش دست بداشت
 نار نمرود بوستان باشد

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۹)

این حکایت در حدیقه سنایی و مثنوی معنوی با مضمون مشترک آمده است (زرقانی، ۱۳۸۹: ۱۶۴). از جهت ساختاری این حکایت در روایت سنایی دارای ۱۸ بیت در وزن فاعلاتن مفاعلهن فعلن و در بیان مولوی دارای ۲۷ بیت در وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن می‌باشد.

۱-۷-۲. زاویه دید

سنایی روایت خود را از زاویه سوم شخص بیان کرده در حالی که مولوی آن را از دیدگاه اول شخص آغاز کرده است:

من خلیل وقتم و او جبرئیل
 من نخواهم در بلا او را دلیل

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۷۷۳)

و سپس در بیت چهارم زاویه دید به دیدگاه سوم شخص تبدیل می‌شود:

گفت ابراهیم نی رواز میان
 واسطه زحمت بود بعدالعیان

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۷۷۳)

۲-۷-۲. شخصیت پردازی

در حکایت «ابراهیم آتش» شخصیت ابراهیم و جبرئیل به عنوان دو شخصیت اصلی داستان در نظر گرفته شده است، که ابراهیم شخصیت اصلی حکایت و جبرئیل نیز شخصیت اصلی غیر انسانی حکایت را تشکیل می‌دهد. در روایت سنایی شخصیت نمرود نیز به عنوان شخصیت فرعی مخالف در حکایت آورده شده است، در حالی که مولوی روایت خود را محدود به همین دو شخصیت اصلی یعنی ابراهیم و جبرئیل کرده است.

۳-۷-۲. گفت و گو

گفت و گو در روایت سنایی شامل گفت و گوی میان ابراهیم و جبرئیل است که می‌توان آن را به دلیل توصیف چگونگی سخن گفتن طرفین، جزء گفت و گوی نمایشی به شمار آورد. ابراهیم هنگام برافروخته شدن آتش به جبرئیل که نامرئی بود این چنین می‌گوید:

کرد بیرون سراز دریچه جان
 گفت با جبرئیل اندر سر
 کای برادر تو دور شو ز میان
 رب یسرکنان در امر عسر



گشته از منجنیق حکم رها

گرد گردان چو گوی گرد هوا

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۸)

و در جواب جبرئیل پاسخ می دهد که:

جبرئیللم که نیک خواه توام

گفت پس من دلیل راه توام

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۸)

و باز هم این گفت و گوی دو طرفه تا بیت ۹ ادامه می یابد و سنایی با زبانی ساده در انتها به پند اخلاقی داستان اشاره کرده و داستان را به نتیجه می رساند.

مولوی در این حکایت به عنصر گفت و گو توجه زیادی نشان نداده جز در بیت چهارم که پاسخ ابراهیم را به درخواست کمک دادن جبرئیل آورده است:

واسطه زحمت بود بعدالعیان

گفت ابراهیم نی روز میان

مومنان را زآنکه هست او واسطه

بهر این دنیاست مرسل رابطه

(مولوی، ۱۳۸۰، ج اول: ۷۷۳)

۴-۷-۲. صحنه پردازی

روایت حدیقه دارای صحنه پردازی قوی ای می باشد. زیرا سنایی به توصیف جزئیات صحنه نیز پرداخته است و از همان ابتدای حکایت صحنه را نیز در ذهن مخاطب به تصویر کشیده است:

آن شنیدی که تا خلیل چه گفت

وقت آتش به جبرئیل نهفت

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۸)

اولا در این بیت مشخص شده که ابراهیم هنگامی که آتش برافروخته شد با جبرئیل سخن می گفته است. دوماً جبرئیل برای عوام نامرئی و فقط برای ابراهیم قابل رویت است:

گشته از منجنیق حکم رها

گرد گردان چو گوی گرد هوا

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۸)

و نیز خواننده در این بیت با خواندن آن تمام تصویرهای صحنه پرتاب شدن ابراهیم و در عین حال گفت و گوی او با جبرئیل را در ذهن خود مجسم می کند. و در نهایت، تصویر پایانی داستان که بی اثر شدن آتش بر ابراهیم و دمیده شدن گل ها در میان آتش است:

بر دمید از میان آتش و دود

چون صدای ندای حق بشنود

عبر عهد و سوسن تحقیق

سنبل سنت و گل توفیق

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۹)

صحنه دیگر در این حکایت صحنه خاموش شدن آتش ۳۸ روزه است:

گرچه نمرود آتشی افروخت

آتشش چون علف نیافت نسوخت



چون عنان را به دست حکم سپرد

آتش سی و هشت روزه بمرد

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۶۹)

سنایی در این بیت با آوردن زمان برافروختگی آتش، تصویر اوج و بلندی آتش را در ذهن مخاطب ایجاد کرده است.

در مثنوی این صحنه پردازی وجود ندارد و هدف مولوی از آوردن این حکایت تنها توجه او به مباحث عرفانی بوده و از توصیف صحنه و فضای مورد نظر دوری جسته و به آوردن مفاهیم عرفانی تکیه کرده است.

نتیجه‌گیری

شعر سنایی زیبا و شکوهمند و استوار است و پر است از معارف و حقایق عرفانی و حکمی و اندیشه‌های دینی و زهد و وعظ و تمثیلات تعلیمی که به صورت شیوا بیان شده‌اند. زبان در حدیقه به دلیل تعلیمی بودن متن، زبان رسمی و درباری است. بسیاری از حکایات حدیقه، فاقد پیرنگ آشکار است و تنها دارای عنصر گفت و گو است. شیوه بیان حدیقه، شیوه غیر مستقیم و نقش مایه‌های آزاد در آن غایب است. در حدیقه شخصیت‌ها اغلب شخصیت‌های ایستا هستند که تکامل نمی‌یابند. زبان حکایت از حدیقه تا مثنوی، ساده تر و مردمی‌تر شده است اما جنبه‌های داستان پردازی به تدریج برجسته‌تر می‌شود. شور و هیجانات عاطفی کم رنگ در حدیقه، در مثنوی به اوج رسیده است. اهمیت داستان پردازی مولوی نسبت به سنایی که حاکی از ذوق مولوی نسبت به پیشینیان خود است در مثنوی نمایان‌تر است. مثنوی دارای زبانی ساده و سرشار از کنایات و مثل‌های رایج و اصطلاحات قشرهای مختلف است و نزدیک‌تر بودن زبان مثنوی به مردم نسبت به زبان حدیقه بارزتر می‌باشد. مثنوی دارای طرح آگاهانه و منطقی از پیش تعیین شده نیست و مانند حدیقه نمی‌توان اصول و قواعد آن را به آسانی کشف کرد. مولوی با اضافه کردن شخصیت و عنصر گفت و گو به حکایات سنایی، توانسته آن‌ها را جذاب‌تر و ماندگارتر کند. هدف مولوی بیشتر القای مفاهیم عرفانی به خواننده بوده است. در صورتی که هدف سنایی از نقل حکایت رسیدن به نتیجه عرفانی مورد نظر خویش بوده است. حکایات سنایی دارای پایانی مشخص بوده و چند بیت پایانی را معمولاً به نتیجه‌گیری اختصاص داده است. در حالی که مثنوی دارای پایانی باز است و مولوی از شیوه داستان در داستان سود جسته است. شخصیت‌هایی که در حکایات حدیقه ایستا بودند در مثنوی تبدیل به شخصیتی پویا شده‌اند که در پایان متن به آگاهانه و آگاهی در مثنوی راوی دانای کل است که بر تمام جهات قصه تسلط دارد و از همه امور و افکار درونی شخصیت‌ها آگاه است. در حدیقه در بیشتر حکایات فقط یک نتیجه گرفته شده اما در مثنوی معمولاً مولوی به یک نتیجه اکتفا نکرده است. در مثنوی ابیات نتیجه، از ابیات حکایت بیشتر است در حالی که در حدیقه ابیات نتیجه کمتر از ابیات حکایت است و در موارد بسیاری اصلاً هیچ نتیجه‌ای گرفته نشده است. مثنوی دارای شیوه داستان در داستان است. از لحاظ کاربرد لغات عربی، مولوی نسبت به سنایی تمایل بیشتری به استفاده از لغات عربی داشته است. از لحاظ تعداد ابیات، مولوی حکایت را با اطناب بیشتری ذکر کرده است. مولوی از شخصیت‌های مشهورتر و قدیمی‌تری استفاده کرده است. مولوی



دارای دو زبان متفاوت است. در داستان زبانش عامیانه و در نتیجه گیری زبان او عالمانه است. مولوی به آیات و احادیث توجه نشان داده است. مولوی علاوه بر نتیجه‌ای که در اول اراده کرده است و حکایت را برای اثبات آن آورده است در پایان نتایج دیگری را ذکر می‌کند.

مولوی حکایات خود را منطقی بیان کرده و از جنبه‌های اعجاب انگیز و جادویی آن‌ها کاسته است. در موضوعات تاریخی نیز دخل و تصرف‌های ادبی کرده و از آن‌ها برای بیان افکار خود سود جسته است. در مثنوی خبری از پیرنگ‌های پیچیده داستانی جدید نیست و به دلیل ساختار فی‌البداهه، بی‌نظمی‌های متعدد در داستان دیده می‌شود. زبان مولوی قدیمی‌تر می‌باشد. زوایه دید در حکایات منتخب شده از مثنوی، دیدگاه سوم شخص (دانای کل) است و در قسمت‌هایی از قصه بنابر خصوصیات بارز قصه‌های سنتی، ناگهان زاویه دید تغییر یافته و روایت بر عهده شخصیت‌های داستانی که معمولاً از شخصیت‌های اصلی هستند، واگذار می‌شود. مولوی علاوه بر تبیین مسائل عرفانی به جنبه جذابیت داستان نیز اهمیت داده و این از خرق عادت‌ها در دوره کلاسیک ادب فارسی است. درونمایه در حکایات منتخب حدیقه و مثنوی، بیشتر برگرفته از عرفان، مذهب، اخلاق و عشق است.





منابع

- آیت‌اللهی، سید حبیب‌الله و همکاران (۱۳۸۶)، «تحلیل عناصر داستانی قصه حضرت یوسف (ع)، در قرآن کریم»، پژوهش زبان و ادب فارسی، شماره ۸.
- انوشه، حسن و همکاران (۱۳۸۱)، *دانشنامه ادب فارسی*، جلد دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب*، چاپ اول، تهران: سخن.
- پیریایی، کرم‌رضا (۱۳۹۰)، *سروستان هو*، چاپ سوم، تهران: سایه نیما.
- حیدری، علی (۱۳۸۶)، «تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطار»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶.
- داد، سیما (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- دقیقیان، شیرین دخت (۱۳۷۱)، *منشا شخصیت در ادبیات داستانی*، تهران: بی‌جا.
- ذوالفقاری، محسن و سید محسن موسوی (۱۳۷۷)، *اصول و شیوه‌های نقد ادبی*، اراک: دانشگاه آزاد اسلامی، انتشارات علمی،
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۹)، «سابقه برخی مضامین حدیقه سنایی در منابع نزدیک به وی»، مجله علمی و پژوهشی، جسارت‌های ادبی، شماره ۱۶۸.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *سرنی*، جلد ۱، تهران: انتشارات علمی.
- سالم، احمدرضا (۱۳۹۰)، «مقایسه دو حکایت از حدیقه و مثنوی»، نشریه رایانه‌ای.
- سنایی غزنوی، (۱۳۵۹)، *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*، تصحیح و تحشیه تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- طغیانی، اسحاق و زهره نجفی (۱۳۸۷)، «جایگاه سه عنصر گفت و گو، کنش و پیرنگ و ساختار روایت‌های حدیقه»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ششم، شماره ۲۲.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس.
- مولوی (۱۳۸۰)، *مثنوی معنوی*، به کوشش کاظم دزفولیان، چاپ دوم، تهران، طلایه.
- مولوی (۱۳۸۰)، *مثنوی معنوی*، به کوشش کاظم دزفولیان، جلد دوم، تهران، طلایه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: نشر علمی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.



نصرتی، عبدالله و علیرضا روزبهانی (۱۳۹۰)، «مرد تمام، مقایسه شخصیت پیر در حدیقه سنایی و مثنوی

مولوی»، فصلنامه زبان و ادب فارسی، شماره ۷.

یوسف پور، محمدکاظم و نگین بی نظیر (۱۳۹۰)، «قصه‌ها و حکایات مثنوی در خوانش شالوده شکنانه

مولوی»، ادب پژوهی، شماره ۱۷.





Structural Comparison of Common Anecdotes of Sanai's Hadiqat and Rumi's Mathnawi

*Sepide partovi*¹, *Mahdi kargar*²

Abstract

Many Persian literary narratives have their origin in the past of Persian literature, the sources of which have been identified in contemporary area. In the present study, the common anecdotes of Sanai's Hadiqat and Rumi's Mathnawi have been investigated through library method by study of books, articles and related researches, text analysis and through comparative approach so that the anecdotes with a common theme and different structure can be compared and the differences highlighted. According to studies, the use of storytelling techniques in Rumi's anecdotes is more visible, because his use of superstructure elements of the story, especially perspective, character and dialogue is much more, and in contrast, the element of time and place has been rarely used; while in Hadiqat, these two elements are highly used. One of the main manipulation of Rumi in references is making dynamic the static characters as well as adding various types of dialogue and different characters.

Keyword: Common anecdotes, Sanai's Hadiqat and Rumi's Mathnawi, structural comparison .

¹. Master of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Astara Branch (Corresponding Author).

Email: sepide.partovi2@gmail.com

². Assistant Professor of Ancient Culture and Languages, Islamic Azad University, Astara Branch.

Email: hirad_un@yahoo.com



سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵ تابستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

تحلیل کمی و کیفی احادیث مورد اهتمام عارفان مسلمان در متون عرفانی

جلال یوسفی عنایت^۱، دکتر علی حسین احتشامی^۲، دکتر محمد رضا فریدونی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۹۶ تا ص ۱۲۵)



[20.1001.1.27834166.1401.5.2.5.1](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1401.5.2.5.1)

چکیده

از دیدگاه مسلمانان پس از قرآن کریم، احادیث معصومین (ع) مهم‌ترین میراث دین مبین اسلام است. این گنجینه گران بها مورد توجه نحلّه‌های مختلف اسلامی از جمله عارفان مسلمان است. اهل عرفان در پرداختن به حدیث، مبانی خاص خود را دارند. اختلاف مبنای ایشان با علمای حدیث باعث بروز اختلافاتی شده است. گاهی اهل عرفان به جعل و تحریف احادیث منسوب شده‌اند. به نظر می‌رسد تجزیه و تحلیل احادیث مورد اهتمام اهل عرفان با روش‌های دقیق علمی راهگشای فهم مبانی و قواعد ایشان در مواجهه با احادیث باشد. این تحقیق به بررسی هفت حدیث مورد اهتمام عارفان مسلمان در ۱۱۰ منبع عرفانی پرداخته است. تلاش شده است این احادیث با بهره گیری از روش‌های تحقیق نوین مورد تحلیل کمی و کیفی قرار گیرد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد برخی از احادیث عرفانی بیشتر مورد توجه اهل عرفان بوده و استناد به این احادیث در منابع عرفانی به وفور دیده می‌شود.

کلید واژه‌ها: متون عرفانی، حدیث، عرفان اسلامی، احادیث عرفانی، ادبیات عرفانی.

^۱ . دانشجوی دکترای تخصصی الهیات و معارف اسلامی، گرایش علوم قرآن و حدیث، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان، ایران. //

Email: usofi@chmail.ir

^۲ . استادیار علوم قرآن و حدیث، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تویسرکان، تویسرکان، ایران. (نویسنده مسئول) // ehteshamy@chmail.ir

^۳ . استادیار گروه عرفان اسلامی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. // freydooni@chmail.ir

مقدمه

جایگاه بی‌مانند حدیث در گسترش فرهنگ دینی بر کسی پوشیده نیست. از همان ابتدای ظهور دین اسلام و بعثت پیامبر (ص) حدیث به عنوان مبین آموزه‌های دینی و شارح متن وحیانی قرآن در جامعه مسلمانان جایگاه رفیع خود را پیدا نمود. بی‌شک مسلمانی یافت نمی‌شود که قرآن را منهای حدیث پذیرفته باشد. این مطلب به معنای ناکافی بودن قرآن در هدایت نیست. بلکه به معنای حجیت قرآن در همه ساحت‌هاست. از جمله ساحت هدایتی که ظهور در «قیّم بودن حدیث» و در ظهور شئون قرآن دارد. به تعبیر دیگر، روایت، شانی از شئون حجیت تام قرآن است. «و ان القرآن لا یكون حجه الا بقیّم» (کلینی، ۱۴۰۷: ۱/ ۱۶۸). سخنان پیامبر (ص) و معصومین (ع) که از آن به سنت تعبیر می‌کنیم، با توجه به عظمت و جایگاهی که در تبیین مقاصد شریعت داشته همواره مورد توجه عالمان دینی بوده است و بنا گذاردن دانش حدیث که به عنوان علم الحدیث از آن یاد می‌شود در واقع گامی بلند بوده است که عالمان دینی در جهت فهم صحیح روایات برداشته‌اند. لذا عالمان مسلمان عمر خویش را در راه تبیین و استنباط حقایق نهفته در روایات صرف نموده‌اند. در این میدان هر یک از بزرگان اسلام شناس روش خاصی را در راستای آشکار ساختن گنج‌های پنهان احادیث برداشته‌اند. عارفان مسلمان نیز همانند سایر علمای اسلامی به حدیث اهمیت داده‌اند و در آثار آنان روایات زیادی دیده می‌شود. یکی از انتقادات مخالفان عرفان، مستند نبودن مباحث و استفاده از روایات ضعیف برای اثبات مبانی عرفانی است. مخالفان عرفان در ارزیابی، ملاک خود را همان علم الحدیث متعارف قرار داده‌اند. در مقابل طرفداران عرفان پاسخی‌هایی به این نقدها داده‌اند. بطور مثال به مواردی نظیر شهودی بودن عرفان و عدم نیاز آن به نقلیات استناد شده است. این تحقیق بنا دارد با تحلیل کیفی و کمی احادیث مورد اهتمام عارفان مسلمان مقدمه‌ای باشد تا اهل تحقیق از آن در کشف مبانی حدیث شناسی عارفان مسلمان استفاده برند و مشخص گردد کدام احادیث بیشتر مورد توجه عارفان بوده است. بنابراین سوال کلی این تحقیق آن است که بیشترین استناد عارفان مسلمان به کدام احادیث بوده است.

آنچه ضرورت این تحقیق را معلوم می‌دارد آگاهی یافتن از احادیث مورد عنایت اهل عرفان برای فهم مبانی حدیث شناسی ایشان است. تاکنون تحقیق جامعی در این باره صورت نگرفته است. این مشکل سبب شده است معضلاتی فراروی محققان علوم اسلامی قرار گیرد. کمترین این مشکلات وانهادن احادیث ارزشمند معرفتی است که به استناد ضعف سند صورت گرفته و گاهی در بین طبقات اهل علم، نقل احادیث از سوی عارفان به تحریف احادیث منسوب گشته است. در حالی که مشکلات پیش آمده ناشی از عدم آشنایی با مبانی حدیث شناسی عارفان و اختلاف این مبانی با روش سایر مکاتب اندیشه‌ای اسلام است.

در این زمینه تحقیقاتی صورت گرفته، از جمله:



مقاله «رویکرد حدیثی سید حیدر آملی در جامع الاسرار» نوشته علینقی خدایاری در مجله علوم حدیث شماره ۲ به استخراج روایات کتاب جامع الاسرار و دسته بندی آن‌ها در سه گروه کتب شیعه، اهل سنت و عارفان پرداخته است. سپس با ذکر مثال‌هایی، احادیث جامع الاسرار را در متون بعدی امامیه ردیابی کرده است.

مقاله «کارکرد حدیث در عرفان اسلامی» نوشته سیدعلی‌اکبر گندمی در فصلنامه جستار، شماره ۲۹ به دو رویکرد عمده عارفان درباره حدیث یعنی رویکرد استدلالی و رویکرد استشهادی پرداخته است.

کتاب «اسرار الشریعه» نوشته سید حیدر آملی با هدف رفع اختلاف بین عارفان و شیعه امامیه و بیان مطابقت بین آن بر اساس شریعت، طریقت و حقیقت تالیف شده است.

در این پژوهش به روش تحلیلی به تجزیه و تحلیل داده‌ها و یافته‌ها پرداخته شده است؛ و با استفاده از مطالعه اجمالی و بکارگیری نمودار در ۱۱۰ منبع مهم عرفانی به هفت مورد از احادیث مورد توجه عارفان مسلمان اشاره شده است. در پایان تحلیل کیفی و کمی از مطالب انجام شده است.

کلمه «عرفان» مصدر ماده عَرَفَ به معنای «شناختن» است. اسم فاعل این مصدر «عارف» و دیگر مصدرش «معرفت» است. ماده عَرَفَ و مشتقات آن با ماده عَلِمَ و مشتقاتش بسیار قریب المعنی‌اند. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۹/۲۳۹).

محقق قیصری در تعریف عرفان این گونه آورده است که «فحده هو العلم بالله سبحانه من حيث اسمائه و صفاته و مظاهره و احوال المبدأ و المعاد و بحقایق العالم و بکیفیه رجوعها الی حقیقه واحده هی الذات الاحدیة و معرفه طریق السلوک و المجاهده لتخلیص النفس عن مضایق القیود الجزئیة، و اتصالها الی مبدئها و اتصافها بنعت الاطلاق و الکلیة و قد علم الفائدة ایضا» (قیصری، ۱۳۸۱: ۷). عرفان اسلامی به دو بخش عرفان عملی و عرفان نظری تقسیم می‌شود. عرفان نظری به بیان نظری هستی‌شناسی و انسان‌شناسی می‌پردازد و می‌کوشد که آنچه عارف در سلوک عملی خود به آن دست یافته به زبان استدلال بیان کند. در عرفان نظری دو مسئله اساسی وجود دارد: توحید و موحد. در عرفان عملی مسیری که سالک آن را طی می‌کند تا به مقام ولایت و توحید برسد تبیین می‌گردد. عرفان عملی علمی است که با تعبیر، توصیف و تبیین تجربه سالکانه، ترسیم راهکارهای سیر در صراط مستقیم و طی مقامات و منازل را بر عهده دارد (فضلی، ۱۳۸۴: ۶۱).



۲- اهمیت حدیث نزد عارفان مسلمان

عارفان مسلمان همواره در دین پژوهی خود محور تاملات نظری و شهودات افاضی خود را ثقل اکبر و اصغر قرار داده‌اند. در قدم اول شاهد آن هستیم که از همان قرون اولیه جایگاه حدیث از منظر عارفان بسیار منزلت والایی داشته است. به یقین در دو ساحت نظر و عمل عارفی را نمی‌توان یافت که نسبت به حدیث کمترین بی‌توجهی نموده باشد. دلیل بر این سخن آن است که سنجه اعتقادات در ساحت نظر و کشف و شهود در ساحت عمل، حدیث است. خواجه عبدالله انصاری به نقل از یحیی بن معاذ (م ۲۵۸ق) می‌گوید وقتی نزد او از قومی سخن به میان آمد که ادعا می‌کردند که چون به هدف دست یافته‌اند دیگر نیازی به اعمال عبادی مانند نماز و روزه ندارند وی در جواب گفت آری به گور رسیده‌اید. به سقر رسیده‌اید. (سلمی، ۱۴۲۴: ۲۷۱).

لطیف ترین مراتب فهم عارفان مسلمان از مفهوم تقوا، تقوای قلب است. توجه نمودن عارف به روایت در منظومه فکری عارفان از مصادیق مهم شعائر الهی محسوب می‌گردد. که تعظیم شعائر الهی از مراتب تقوای قلب به شمار می‌آید. جوادی آملی در ذیل آیه «وَمَنْ يَعْظَمْ شَعَائِرَ اللَّهِ فَإِنَّهَا مِنْ تَقْوَى الْقُلُوبِ» (حج / ۳۲) اهل تقوا را سه گروه نموده است. گروه اول کسانی هستند که در مقام عمل، متقی‌اند. اینان از عذاب جهنم، نجات پیدا کرده‌اند. گروه دوم شعائر الهی را بزرگ می‌شمارند. گروه سوم از گروه اول و دوم بالاترند. آنان اوامر و نواهی الهی را تکریم می‌کنند. نه برای رهیدن از جهنم و رسیدن به بهشت؛ بلکه از این جهت که خدا محبوب بالاصاله و عظیم و اعلائی بالذات است، آنچه از ناحیه او و به او منسوب باشد نیز از عظمت و حرمت، برخوردار است (جوادی آملی، ۱۳۹۵: ۱۱ / ۲۱۱-۲۱۲). از آنجایی که اطاعت از معصومین (ع) رمز ورود به صراط مستقیم و استقامت در صراط الهی منوط به تسلیم همه جانبه به حضرات معصومین (ع) است، لذا عارفان بر این باورند که آنچه از ناحیه ایشان رسیده جز وحی الهی نمی‌باشد؛ و باید از مشکلات ایشان در همه ساحت‌های آن اخذ معارف نمود. قرآن کریم می‌فرماید: «مَا آتَاكُمُ الرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَاكُمْ عَنْهُ فَانْتَهُوا» (حشر / ۷). از منظر عرفان «از آن جایی که پیامبر (ص) متحقق بالله است، لذا هر آنچه بدان امر و نهی می‌کند، امر و نهی خداست. به دلالت آیه شریفه «وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ، إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ» (نجم / ۴-۳)» (ابن عربی، ۱۴۲۲: ۲ / ۳۲۸).

۳- احادیث مورد علاقه عارفان مسلمان در منابع حدیثی و عرفانی

در مجامع روایی فریقین احادیثی وجود دارد که از آنها می‌توان به عنوان احادیث عرفانی یاد کرد. عارفان مسلمان به این احادیث توجه و اهتمام بیشتری نشان داده‌اند و در آثار خود به این احادیث استناد نموده‌اند. در یک نگاه کلی این احادیث به موضوعاتی مانند رویت قلبی خداوند متعال، کشف حجاب برای اولیای الهی، تاثیر اخلاص و تهذیب نفس، فانی بودن اشیاء مادی، عظمت خداوند متعال، شناخت نفس و سیر و سلوک مربوط هستند. تعداد این احادیث



که عمدتاً منسوب به پیامبر (ص) و بعضاً منسوب به امام علی (ع) و سایر اهل بیت (ع) است فراوان یافت می‌شود. در این تحقیق به هفت مورد از مهمترین احادیث مورد استناد عارفان مسلمان اشاره شده است.

۱-۳- «کنت کنزاً مخفياً»

«كُنْتُ كَنْزًا مَخْفِيًّا فَاحْبَبْتُ أَنْ أَعْرِفَ فَخَلَقْتُ الْخَلْقَ لِكَي أَعْرِفَ». من گنج پنهان بودم. دوست داشتم که آشکار شوم. پس خلق را آفریدم تا شناخته شوم (مجلسی، ۱۴۰۳: ۱۹۹/۸۴).

عماد الدین طبری از محدثان شیعی این حدیث را این گونه نقل می‌نماید: «ناقلان اخبار روایت کرده‌اند که داود پیغمبر (ع) در بعضی مناجات می‌گفت ای خدای من، چرا خلق کردی عالم را و آنچه در آن است؟ حق تعالی خطاب کرد که کنت کنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف؛ یعنی گنجی بودم پنهان؛ دوست داشتم که کمال عظمت من بدانند» (طبری املی، ۱۳۷۶: ۵).

حافظ برسی (م ۸۱۳ق) در «مشارق أنوار الیقین فی أَسْرار أمير المؤمنين (ع)» این حدیث را این گونه نقل می‌کند: «من القدسیات، قوله کنت کنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق لأعرف» (حافظ برسی، ۱۴۲۲: ۴۲).

شهید ثانی (م ۹۶۶ق) نیز این حدیث را در «شرح مصباح الشریعة» آورده است: «کنت کنزاً مخفياً فأحببت ان اعرف فخلقت الخلق لاعرف» (شهید ثانی، ۱۳۷۷: ۱۰۸).

شیخ بهایی (م ۱۰۳۱ق) در «منهاج النجاح فی ترجمه مفتاح الفلاح» آورده است: «کنت کنزاً مخفياً فأحببت أن أعرف» (بهایی، ۱۳۸۴: ۸۱).

این حدیث در منابع روایی دست اول شیعه از جمله کتب اربعه وجود ندارد. اما علامه مجلسی در بحار الانوار آن را از پدرش ذکر کرده است (مجلسی، ۱۴۰۳: ۱۹۹/۸۴). نظر مکارم شیرازی این است که این حدیث خبر واحد است و در مسائل عقیدتی خبر واحد کارساز نیست (مکارم شیرازی، ۱۳۷۱: ۲۲/۳۹۴).

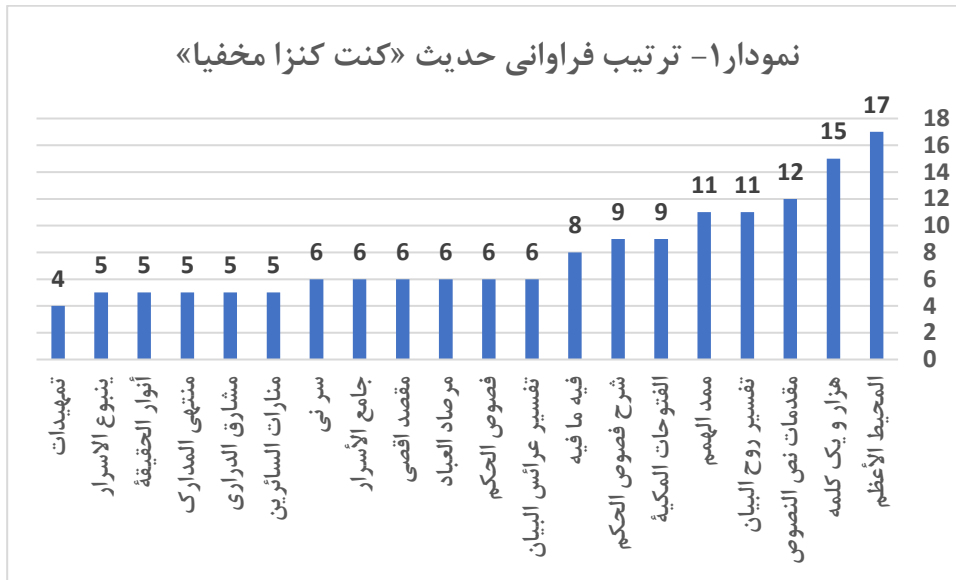
۱-۱-۳. تحلیل کیفی حدیث «کنت کنزاً مخفياً»

در بین اهل عرفان اولین بار ترمذی (م ۳۲۰ق) این حدیث را نقل کرده است (ترمذی، ۱۴۲۶: ۲۲). برخی معتقدند این حدیث در عهدین و زبور در سؤالات حضرت داود (ع) و جواب‌های خداند متعال وجود دارد (املی، ۱۳۸۰: ۱/۳۲۴).

اگرچه این حدیث قدسی معروف را بزرگان اهل حدیث و عارفان نقل نموده‌اند، اما ابن عربی معتقد است، این حدیث شریف از نظر نقلی، غیر ثابت است، ولی از نظر کشفی صحیح است (ابن عربی، ۱۹۹۴م: ۲/ ۳۹۹). پس حتی اگر مستند به متون حدیثی معتبر نبوده و در کتب روایی سند صحیحی برای آن یافت نشود، با استناد به آیات قرآن کریم، محتوای آن تأیید می‌گردد: «اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا» (طلاق / ۱۲). در این آیه، هدف آفرینش معرفت انسان به قدرت و علم مطلق الهی بیان شده است. پس غرض آفرینش، معرفت خداوند متعال است و انسان مخاطب اصلی دعوت به معرفت و شناخت است (گنابادی، ۱۴۰۸: ۴/ ۱۱۶).

۳-۱-۲. تحلیل کمی حدیث «کنت کنزا مخفیا»

- در بین ۱۱۰ اثر عرفانی در ۸۸ اثر به این حدیث اشاره شده است.
- در مجموع، اهل عرفان ۲۷۹ بار به این حدیث پرداخته‌اند.
- به طور متوسط در هر اثر ۲/۵ بار این حدیث ذکر شده است.
- بیشترین تعداد ذکر حدیث ۱۷ مورد در «تفسیر المحيط الاعظم» سیدحیدر آملی است. پس از آن «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی با ۱۵ تکرار و «مقدمات نص النصوص» سیدحیدر آملی با ۱۲ تکرار در رتبه‌های بعدی هستند.
- در ۲۲ اثر به این حدیث اشاره ای نشده است. در ۳۵ اثر نیز تنها یک بار آمده است.
- بر اساس قدمت زمانی اولین اثر عرفانی که به این حدیث پرداخته است «ختم الاولیاء» ترمذی (م ۳۲۰ ق) است. آخرین اثر نیز «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی است.
- در بین هفت حدیث بررسی شده این حدیث از نظر تعداد تکرار در رتبه سوم قرار دارد.



۳-۲- حدیث قرب نوافل

متن حدیث قرب نوافل در اصول کافی به این شکل آمده است: «هر که به یکی از دوستانم اهانت کند، آشکارا به جنگ من آمده است و من به یاری دوستانم از هر چیز شتابان‌ترم. من در هیچ کاری به اندازه‌ی که درباره وفات مؤمن تردید دارم، تردید ندارم؛ زیرا او از مرگ کراهت دارد و من از ناراحتی کراهت دارم؛ و به راستی برخی از بندگان مؤمن هستند که جز توانگری، آنان را اصلاح نکند و اگر آنها را به حال دیگری را درآورم هلاک می‌شوند؛ و برخی از بندگان مؤمن هستند که جز فقر، آنان را اصلاح نکند و اگر آنها را به حال دیگری برگردانم، هرآینه هلاک می‌شوند؛ و هیچ‌یک از بندگانم به من تقرب نجوید با عملی که نزد من محبوب‌تر باشد از آنچه بر او واجب کرده‌ام؛ و به وسیله نافله به من تقرب می‌جوید تا آنجا که من دوستش می‌دارم و چون دوستش دارم، آنگاه گوش او می‌شوم که با آن می‌شنود و چشمش می‌شوم که با آن می‌بیند و زبانش می‌گردد که با آن سخن می‌گوید و دستش می‌شوم که به آن می‌گیرد. اگر بخواندم، اجابتش می‌کنم و اگر خواهشی از من کند، به او می‌دهم» (کلینی، ۱۴۰۷: ۲/۳۵۲).

حدیث قرب نوافل در منابع قدیمی حدیثی فریقین وجود دارد. البته گاهی با اختلاف جزئی آمده است.

در «المصنف» عبدالرزاق صنعانی این حدیث به این شکل آمده است: «مَا تَقَرَّبَ إِلَى عَبْدِي بِمَثَلِ مَا افْتَرَضْتُ عَلَيْهِ وَمَا يَزَالُ عَبْدِي يَتَقَرَّبُ إِلَيَّ بِالنَّوَافِلِ حَتَّىٰ أَحِبَّهُ فَأَكُونُ عَيْنِيهِ اللَّتَيْنِ يَبْصُرُ بِهِمَا وَأُذُنِيهِ اللَّتَيْنِ يَسْمَعُ بِهِمَا وَ يَدَيْهِ اللَّتَيْنِ

يَبْطِشُ بِهِمَا وَ رَجْلِيهِ اللَّتَيْنِ يَمْشِي بِهِمَا فَإِذَا دَعَانِي أُجِبْتُهُ وَإِذَا سَأَلَنِي أُعْطِيْتُهُ وَ إِنِ اسْتَغْفَرَنِي غَفَرْتُ لَهُ» (صنعانی، بی تا: ۱۱/۱۹۲).

در «صحیح» بخاری (م ۲۵۶ق) آمده است: «من عادی لی ولیا فقد آذنته بالحرب، و ما تقرّب إلى عبدی بشيء أحبّ إلى مما افترضت علیه، و ما یزال عبدی یتقرّب إلى بالنوافل حتی أحبّه، فإذا أحببته کنت سمعه الّذی یسمع به، و بصره الّذی یبصر به، و یده الّتی یبطش بها، و رجله الّتی یمشی بها» (بخاری، بی تا: ۷/۱۹۰).

کلینی (م ۳۲۹ق) در «الکافی» این حدیث را از صادقین (ع) به نقل از پیامبر اکرم (ص) ذکر کرده است (کلینی، ۱۴۰۷: ۲/۳۵۲). شیخ صدوق (م ۳۸۶ق) نیز در «التوحید» حدیث مزبور را آورده است (صدوق، ۱۳۹۸: ۳۹۹). با ملاحظه شواهد فوق و ذکر این حدیث در منابع متعدد می توان گفت که حدیث قرب نوافل از نظر ماخذ، اعتبار بالایی دارد.

۱-۲-۳. تحلیل کیفی حدیث «قرب نوافل»

حدیث قُرْبِ نَوَافِلِ حَدِيثِ قُدْسِي است که خداوند متعال در معراج خطاب به پیامبر (ص) فرمود. این حدیث از جایگاه مؤمن نزد خداوند متعال و تقرب انسان به خدا به وسیله ادای فرایض و نوافل گفته است. در این حدیث بی حرمتی به ولی خدا به منزله جنگ با خدا ذکر شده و شتاب خداوند برای یاری ولی خود ذکر شده است. بنده مؤمن به وسیله انجام نوافل به خدا تقرب پیدا می کند و خدا گوش و چشم او می شود.

ابن عربی، الفاظ حدیث قرب نوافل را حقیقی تلقی کرده و آن را شاهدهی بر نظریه وحدت وجود دانسته است (ابن عربی، ۱۹۹۴م: ۲/۳۲۲). از نظر وی منظور از اینکه خدا چشم و گوش بنده مؤمن می شود، فنای انسان در صفات حق است (قیصری، ۱۳۷۵: ۳۵).

در مقابل برخی از فقها و محدثان، الفاظ این حدیث را کنایه و مجاز می دانند و بر این باورند که باید الفاظ حدیث را به گونه ای تفسیر کرد که به وحدت وجود، حلول و فنا منجر نشود. این گروه وجوه مختلفی برای عبارت مورد بحث حدیث بیان کرده اند. از جمله شیخ حر عاملی این وجوه را به عنوان وجوه صحیح معنای آن، برشمرده است. ۱- امداد الهی به مؤمن برای انجام دادن کارها تنها برای رضای خدا ۲- امداد خدا به مؤمن همچون کمک جوارحش به او ۳- عزیز شدن خدا نزد مؤمن همچون جوارح او ۴- تکیه مؤمن تنها به خدا ۵- نزدیکی خدا به مؤمن (حر عاملی، ۱۳۸۰: ۸۱-۸۲).

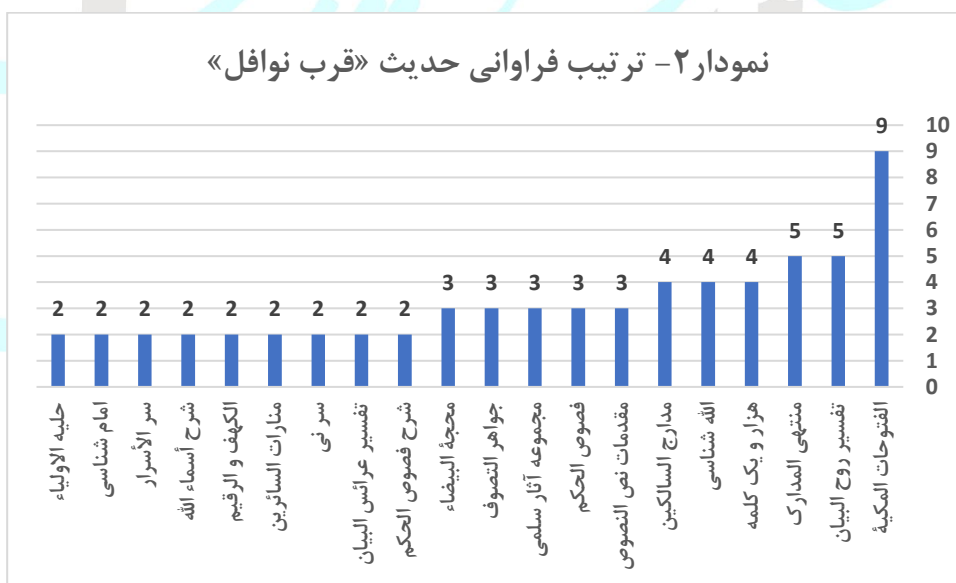


علامه مجلسی تاکید می‌کند آنچه مایه تقرب بنده به خدا می‌شود در درجه اول، انجام دادن تکالیف است (مجلسی، ۱۴۰۳: ۷۲/ ۱۵۵). در توضیح دیگری می‌گوید بنده از فرط تَخَلُّق به اخلاق الهی، جز به آن چه خدا دوست می‌دارد نمی‌نگرد، خدا در نظر بنده، محبوب‌تر از قوای شنوایی و بینایی‌اش می‌گردد، خدا نور چشم و نیروی دست و پا و زبان بنده می‌شود، عبد بر اثر شکستن هوی و هوس و ترجیح خواست‌های الهی چنان می‌شود که سراسر وجود او تحت تصرف الهی درمی‌آید و خدا تدبیر نفس و بدن و قلب و عقل و جوارح او را به دست می‌گیرد (همان: ۸۴/ ۳۱۳).

۲-۲-۳. تحلیل کمی حدیث «قرب نوافل»

- در بین ۱۱۰ اثر عرفانی در ۵۷ اثر به این حدیث اشاره شده است.
- در مجموع، اهل عرفان ۱۰۴ بار به این حدیث پرداخته‌اند.
- به طور متوسط در هر اثر ۰/۹ بار این حدیث ذکر شده است.
- بیشترین تعداد ذکر حدیث ۹ مورد در «الفتوحات المکیه» ابن عربی است. پس از آن «تفسیر روح البیان» حقی بروسوی و «منتهی المدارک» فرغانی هر دو با ۵ تکرار در رتبه بعدی هستند.
- در ۵۳ اثر به این حدیث اشاره ای نشده است. در ۳۴ اثر نیز تنها یک بار آمده است.
- بر اساس قدمت زمانی اولین اثر عرفانی که به این حدیث پرداخته است «جواهر التصوف» یحیی بن معاذ (م ۲۵۸ ق) است. آخرین اثر نیز «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی است.
- در بین هفت حدیث بررسی شده این حدیث از نظر تعداد تکرار در رتبه چهارم قرار دارد.

نمودار ۲- ترتیب فراوانی حدیث «قرب نوافل»



۳-۳- «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ»

حدیث «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ» حدیث مشهوریست که در آن شناخت نفس، راهی برای شناخت خدا معرفی شده است: «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» هر کس خود را بشناسد، قطعاً خدایش را خواهد شناخت (مصطفوی، ۱۳۶۰: ۲۵۷).

«ورام ابی ابی فراس» (م ۶۰۵ق) در مجموعه ورام در ذیل بحث درمان خودخواهی و کسب تواضع این حدیث را آورده است: «من عرف نفسه فقد عرف ربه». (ورام، ۱۳۶۹: ۳۹۱).

شیخ حر عاملی (م ۱۰۴۱ق) در «الجواهر السنیة فی الأحادیث القدسیة» آورده است: «ای انسان، خود را خوب بشناس تا خدایت را بشناسی. می بینی که ظاهرت برای فانی شدن است و باطنت برای باقی ماندن. پیامبر (ص): هر کس از شما خودش را بهتر بشناسد، خدا را هم بهتر می شناسد. امام علی (ع) فرمود: هر کس خود را بشناسد، خدا را می تواند بشناسد» (حر عاملی، ۱۳۸۰: ۲۳۳).

۳-۳-۱. تحلیل کیفی حدیث «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ»

حدیث معروف «من عرف نفسه فقد عرف ربه» حدیثی است که عارفان مسلمان آن را مبنای بسیاری از مباحث خود قرار داده اند. شماری از محدثان اهل سنت این حدیث را مصحّف و بلکه مجهول دانسته اند. سیوطی آن را از سخنان یحیی بن معاذ رازی دانسته است. این حدیث در پاره ای منابع حدیثی شیعه به پیامبر اکرم منسوب شده است (مجلسی، ۱۴۰۳: ۱۴۰/۲).

عارفان مسلمان برای این حدیث اهمیت زیادی قائلند و بحث های مختلفی درباره آن مطرح شده است. صدرالدین شیرازی از آن با نام برهان معرفت نفس یاد کرده و آن را پس از برهان صدیقین ارزشمندترین برهان برای اثبات و شناخت خدا شمرده است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۰: ۴۶). او همچنین معتقد است مطابق روایات مضمون این حدیث در سایر کتب آسمانی نیز وجود دارد (همان: ۱۳۳).

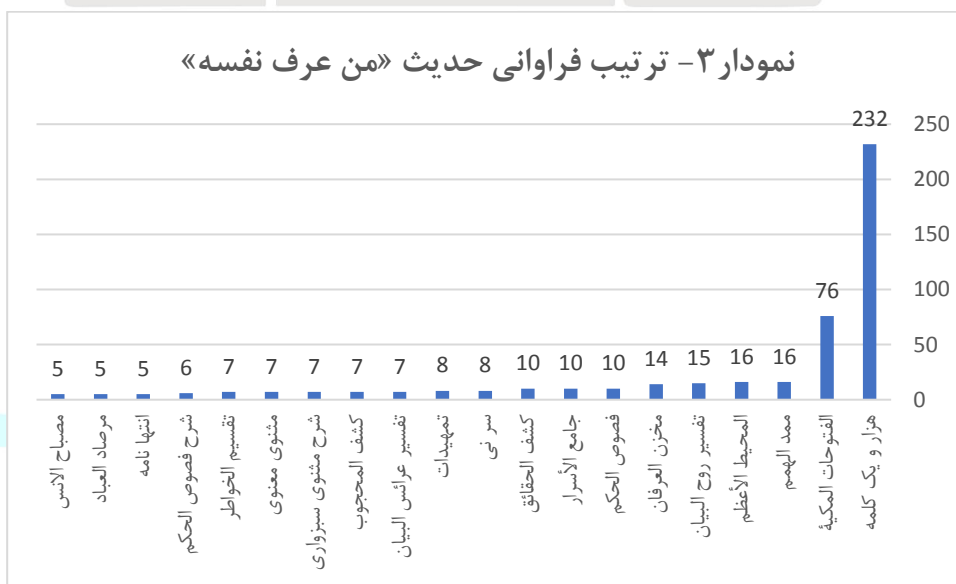
برخی از مفسران، حدیث «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ» را دارای ارتباط معنایی با برخی از آیات قرآن می دانند. علامه طباطبایی در ذیل بسیاری از آیات قرآن مثل «عَلَيْكُمْ أَنْفُسُكُمْ» (مائده/ ۱۰۵) به خودتان پردازید، «سَتَرِيهِمْ آيَاتِنَا... فِي أَنْفُسِهِمْ» (فصلت/ ۵۳) به زودی نشانه های خود را... در دل هایشان به آن ها نشان خواهیم داد. «وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِلْمُوقِنِينَ، وَ فِي أَنْفُسِكُمْ» (ذاریات/ ۲۱) و روی زمین برای اهل یقین نشانه هایی است و در خود شما، حدیث «من عرف نفسه» را نقل کرده است و منظور از آن را همان معرفت نفس دانسته است. (طباطبایی، ۱۴۱۲: ۲۴۴/۶).



۲-۳-۳. تحلیل کمی حدیث «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ»

- در بین ۱۱۰ اثر عرفانی در ۷۴ اثر به این حدیث اشاره شده است.
- در مجموع، اهل عرفان ۵۹۰ بار به این حدیث پرداخته‌اند. این تعداد بیشترین تکرار حدیث در بین احادیث مورد بررسی است.
- به طور متوسط در هر اثر ۵/۴ بار این حدیث ذکر شده است. (بالاترین متوسط ذکر حدیث)
- بیشترین تعداد ذکر حدیث ۲۳۲ مورد در «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی است. پس از آن «الفتوحات المکیه» ابن عربی با ۷۶ تکرار و «ممد الهمم» حسن زاده آملی با ۱۶ تکرار در رتبه‌های بعدی هستند.
- در ۳۶ اثر به این حدیث اشاره ای نشده است. در ۱۹ اثر نیز تنها یک بار آمده است.
- بر اساس قدمت زمانی اولین اثر عرفانی که به این حدیث پرداخته است «جواهر التصوف» یحیی بن معاذ (م ۲۵۸ ق) است. آخرین اثر نیز «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی است.
- در بین احادیث بررسی شده این حدیث از نظر تعداد تکرار در رتبه اول قرار دارد.

نمودار ۳- ترتیب فراوانی حدیث «من عرف نفسه»



۴-۳-۳. «مُوتُوا قَبْلَ أَنْ تَمُوتُوا»

یکی دیگر از احادیث مورد توجه اهل عرفان حدیث «موتوا قبل ان تموتوا» است. در آثار عرفانی جمله «موتوا قبل ان تموتوا» به عنوان حدیثی از پیامبر اکرم(ص) نقل شده است (ر.ک: آملی، ۱۳۶۸: ۳۷۸). برخی از محدثان متأخر از این حدیث به عنوان حدیث مشهور یاد کرده‌اند (ر.ک: فیض کاشانی، ۱۴۰۶: ۴/۴۱۲). اما برخی نیز این حدیث

را جعلی و آن را منتسب به صوفیه می‌دانند: «و قال عنه الحافظ ابن حجر: هو غیر ثابت، و قال القاری: هو من کلام الصوفیة» (الرازی، ۱۴۲۳: ۱۴).

شهید ثانی (م ۹۶۶ق) در «شرح مصباح الشریعة» درباره این حدیث آورده است: «یعنی قطع علاقه از دنیا کردن و رجوع به دار خلود که آخرت باشد نمودن و به مقتضای موتوا قبل ان تموتوا پیش از نزول موت، استعداد از برای موت داشتن» (شهید ثانی، ۱۳۷۷: ۵). وی هم‌چنین آورده است: «از برای تحصیل حیات ابدی از حیات عارضی که مشوب است به آلام و مکاره بگذرد و به حکم موتوا قبل ان تموتوا، در زندگی خود را مرده گیر» (همان: ۴۶۵).

علامه مجلسی (م ۱۱۱۱ق) در «بحار الانوار» به این حدیث به عنوان حدیث مشهور اشاره نموده است: «و قد ورد فی الحدیث المشهور موتوا قبل ان تموتوا. أو المراد أنه مهما قرب موته قل تراثة و قلت بواکیه لانسلاله متدرجا عن أمواله و أولاده و أقول سیاتی نقلا عن مشکاة الأنوار مات فقل تراثة» (مجلسی، ۱۴۰۳: ۱۴۹/۵).

هم‌چنین محمدتقی مجلسی (م ۱۰۷۰ق) در «لوامع صاحبقرانی» آورده است: «مگر کسانی که بحکم موتوا قبل ان تموتوا قطع جمیع تعلقات کرده باشند از این جهت به ایشان ضرری نمی‌رسد» (مجلسی، ۱۴۱۴: ۱۶۷/۲). به نظر می‌رسد این حدیث فقط در آثار شیعی وجود دارد. در منابع حدیثی اهل تسنن اثری از این حدیث دیده نمی‌شود.

۱-۴-۳. تحلیل کیفی حدیث «مُوتُوا قَبْلَ أَنْ تَمُوتُوا»

بسیاری از عالمان مسلمان در آثار خود به حدیث «موتوا قبل ان تموتوا» به نقل از پیامبر اکرم (ص) اشاره نموده‌اند. به خصوص عارفان مسلمان به این حدیث اهتمام ویژه‌ای داشته‌اند. در بسیاری از آثار عرفانی این بیت از مثنوی در توضیح این حدیث آمده است:

«بمیر ای دوست پیش از مرگ اگر می‌زندگی خواهی که ادریس از چنین مردن بهشتی گشت پیش از ما» (مولوی بلخی، ۱۳۷۳: ۸۴۴).

اما در آثار حدیثی ذکر این حدیث کم‌رنگ‌تر است. در آثار حدیثی اهل تسنن تقریباً اثری از این حدیث نبوی وجود ندارد. اما در منابع حدیثی شیعه این حدیث دیده می‌شود. بیشترین اشاره و تاکید بر این حدیث در آثار عرفانی است. حتی اگر این حدیث را موضوعه بدانیم؛ مضامینی قریب به این حدیث در سایر روایات آمده است که مهم‌ترین آن روایتی است که در نهج البلاغه امیرالمومنین (ع) موجود است:

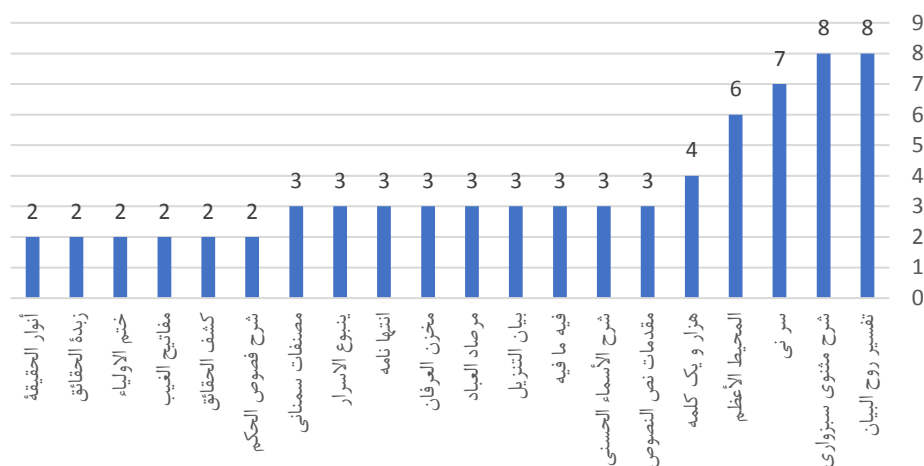


«قَدْ أَحْيَا عَقْلَهُ وَ أَمَاتَ نَفْسَهُ حَتَّى دَقَّ جَلِيلُهُ وَ لَطَفَ غَلِيظُهُ وَ بَرَقَ لَهُ لَامِعٌ كَثِيرُ الْبَرَقِ فَأَبَانَ لَهُ الطَّرِيقَ وَ سَلَكَ بِهِ السَّبِيلَ وَ تَدَافَعَتْهُ الْأَبْوَابُ إِلَى بَابِ السَّلَامَةِ وَ دَارِ الْإِقَامَةِ وَ تَبَتَّتْ رِجْلَاهُ بِطُمَأْنِينَةٍ بَدَنَهُ فِي قَرَارِ الْأَمْنِ وَ الرَّاحَةِ بِمَا اسْتَعْمَلَ قَلْبَهُ وَ أَرْضَى رَبَّهُ» (شريف الرضى، ۱۴۱۴: ۳۳۷).

۲-۳-۴. تحلیل کمی حدیث «موتوا قبل ان تموتوا»

- در بین ۱۱۰ اثر عرفانی در ۳۹ اثر به این حدیث اشاره شده است.
- در مجموع، اهل عرفان ۹۴ بار به این حدیث پرداخته‌اند.
- به طور متوسط در هر اثر ۰/۸۵ بار این حدیث ذکر شده است.
- بیشترین تعداد ذکر حدیث ۸ مورد در «تفسیر روح البیان» حقی بروسوی و «شرح مثنوی» سبزواری است. پس از این دو «سرنی» عبدالحسین زرین کوب با ۷ تکرار در رتبه بعدی قرار دارد.
- در ۷۱ اثر به این حدیث اشاره ای نشده است. در ۱۶ اثر نیز تنها یک بار آمده است.
- بر اساس قدمت زمانی اولین اثر عرفانی که به این حدیث پرداخته است «جواهر التصوف» یحیی بن معاذ (م ۲۵۸ ق) است. آخرین اثر نیز «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی است.
- در بین آثار بررسی شده این حدیث از نظر تعداد تکرار در رتبه پنجم قرار دارد.

نمودار ۵- ترتیب فراوانی حدیث «موتوا قبل ان تموتوا»



۳-۵- «أَنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ»

یکی دیگر از احادیث مورد اهتمام عارفان مسلمان که برداشت‌های متفاوتی نیز از آن شده است، روایتی از پیامبر (ص) است که می‌فرماید: «أَنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ» مضمون این حدیث در بسیاری از منابع حدیثی فریقین آمده است. بر اساس ظاهر این روایت، خداوند آدم را به صورت خود آفریده است. برای رفع شبهه تشبیه و تجسیم خداوند متعال، ضروری است ابعاد مختلف این حدیث بررسی شود. در اینجا به چند مورد از ذکر حدیث در منابع حدیثی می‌پردازیم.

«محمد بن مسلم نقل می‌کند از حضرت باقر (ع) درباره این روایت پرسیدم. فرمودند: این صورت، صورتی است تازه آفریده شده که خداوند آن را برگزید و بر سایر صورت‌ها اختیار کرد. پس این صورت را به خودش نسبت داد؛ همچنان که کعبه و روح را به سوی خود نسبت داد و فرمود: خانه من، و در آن از روح خود دمیدم» (کلینی، ۱۴۰۷: ۱/۱۳۴).

سید مرتضی در «تنزیه الأنبياء (ع)» آن چه از ظاهر حدیث برداشت می‌شود را رد نموده است: «در روایاتی به نقل از پیامبر (ص) آمده است: خداوند، آدم (ع) را به شکل خود آفریده است؛ آیا ظاهر این بیان مقتضی تشبیه و صورت داشتن خداوند متعال نیست؟ پاسخ: در تأویل این روایت، با فرض درستی، گفته شده است: ضمیر «ه» (او) در «صورت» به آدم (ع) برمی‌گردد، نه خداوند» (علم‌الهدی، ۱۳۷۷: ۲۰۹-۲۱۰).

در منابع اهل سنت بارها به این حدیث اشاره شده است:

«عن أبي هريرة، عن النبي (ص) أنه قال: «إن الله خلق آدم على صورته» (فخر رازی، ۱۴۲۰: ۱/۱۱۸).

«و عن ابن عمر قال: قال رسول الله (ص): لا تقبحوا الوجه فإن الله تعالى خلق آدم على صورة الرحمن» (همان: ۱/۱۱۸).

قال إسحاق بن راهويه: صح عن رسول الله (ص) «إن الله خلق آدم على صورة الرحمن» (همان: ۱/۱۱۸).

۳-۵-۱. تحلیل کیفی حدیث «أَنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ»

اگرچه درباره صدور روایت مورد نظر از پیامبر اکرم (ص)، اختلاف نظر وجود دارد، ولی وجود روایت در منابع حدیثی نشان می‌دهد این روایت به صورت «أَنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ» صادر شده است. روایاتی نیز وجود دارند که از عباراتی مانند «على صورة الرحمن» و «على صورة وجه الرحمن» استفاده نموده‌اند. که چنین روایاتی محل تردید هستند. برخی نیز اصل صدور حدیث مزبور را انکار نموده‌اند. با توجه به ورود این روایت در منابع اصیل شیعی، این

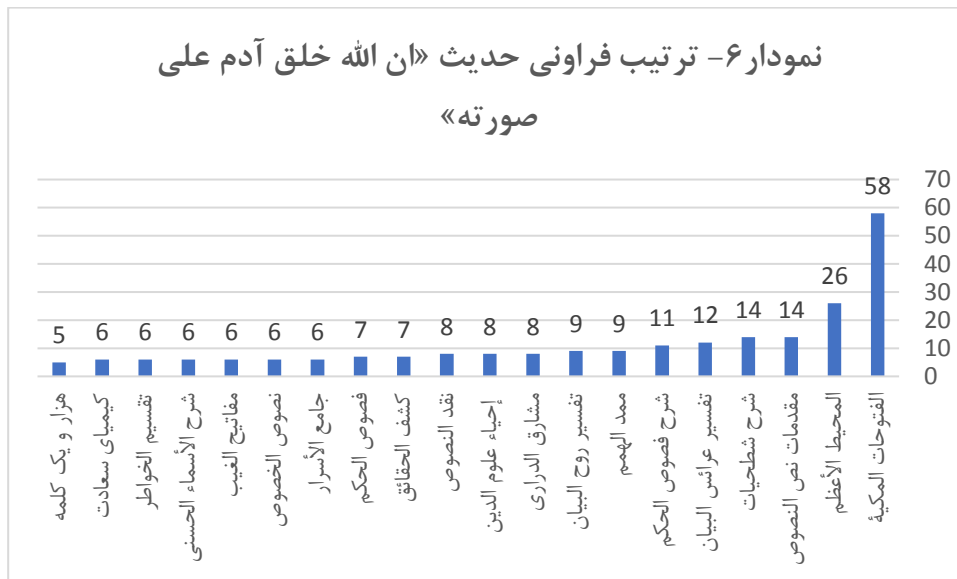


دیدگاه قابل پذیرش نیست. برخی نیز معتقدند: باید همانند کلمه «ید» که در قرآن کریم آمده است و به خداوند متعال نسبت داده شده است «صورت» را نیز می‌توان به خداوند نسبت داد. ولی نباید درباره کیفیت آن سخنی گفت. زیرا این امر منتهی به تشبیه و تجسیم خداوند متعال می‌شود.

تحلیل اکثر عارفان مسلمان این است که ضمیر «ه» به خداوند برمی‌گردد و مقصود از صورت این است که حضرت آدم(ع)، «مظهر»، «مَثَل» و «وجه» خداوند متعال است. زیرا انسان کامل، تجلی اسماء و صفات الهی بر روی زمین است و حضرت آدم(ع) نیز از مصادیق انسان کامل می‌باشند.

۲-۵-۳. تحلیل کمی حدیث «أَنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ»

- در بین ۱۱۰ اثر عرفانی در ۶۳ اثر به این حدیث اشاره شده است.
- در مجموع، اهل عرفان ۳۳۶ بار به این حدیث پرداخته‌اند.
- به طور متوسط در هر اثر ۳ بار این حدیث ذکر شده است.
- بیشترین تعداد ذکر حدیث ۵۸ مورد در «فتوحات مکیه» ابن عربی است. پس از آن «المحیط الاعظم» سیدحیدر آملی با ۲۶ تکرار و کتاب دیگر سید آملی یعنی «نص النصوص» و «شرح شطحیات» روزبهان بقلی با ۱۴ تکرار در رتبه‌های بعدی قرار دارند.
- در ۴۷ اثر به این حدیث اشاره ای نشده است. در ۱۸ اثر نیز تنها یک بار آمده است.
- بر اساس قدمت زمانی اولین اثر عرفانی که به این حدیث پرداخته است «ختم الاولیاء» ترمذی (م ۳۲۰ ق) است. آخرین اثر نیز «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی است.
- در بین آثار بررسی شده این حدیث از نظر تعداد تکرار در رتبه دوم قرار دارد.



۳-۶- «عَبْدِي أَطْعَنِي أَجْعَلْكَ مِثْلِي»

یکی دیگر از احادیثی که مورد اهتمام و استناد عارفان مسلمان است این حدیث قدسی است: «ورد فی الحدیث القدسی عن الربّ العلیّ أنّه یقول: عبدي أطعني أجعلك مثلي، أنا حی لا أموت أجعلك حیا لا تموت، أنا غنی لا أفترق أجعلك غنیاً لا تفتقر، أنا مهما أشاء یكون أجعلك مهما تشاء یكون» (حر عاملی، ۱۳۸۰: ۷۰۹). در روایت قدسی از قول خداوند بلند مرتبه آمده که می‌فرماید: بنده‌ام، به من اطاعت کن تا تو را مانند خود سازم. همان طوری که من زنده هستم و نمی‌میرم تو هم همیشه زنده باشی. همان طوری که من غنی هستم فقیر نمی‌شوم تو هم همیشه غنی باشی. همان طوری که من هر چه را اراده کنم می‌شود تو را هم همین طور سازم.» برخی از منابع حدیثی که به این حدیث پرداخته‌اند به شرح ذیل است:

در کتاب «مشارق أنوار الیقین فی حقائق اسرار امیر المؤمنین (ع)» رَجَبُ بُرْسِي (م ۸۱۳ ق)، آمده است: «یؤید هذا ما ورد فی الحدیث القدسی عن الربّ العلیّ أنّه یقول: عبدي أطعني أجعلك مثلي أنا حی لا أموت، أجعلك حیا لا تموت، أنا غنی لا أفترق أجعلك غنیاً لا تفتقر، أنا مهما أشاء یکن أجعلك مهما تشاء یکن» (حافظ برسی، ۱۴۲۲: ۱۰۴).

در کتاب «الجواهر السنیة» حرّ عاملی (م ۱۱۰۴ ق) نیز این حدیث آمده است: «ورد فی الحدیث القدسی عن الربّ العلیّ أنّه یقول: عبدي أطعني أجعلك مثلي، أنا حی لا أموت أجعلك حیا لا تموت، أنا غنی لا أفترق أجعلك غنیاً لا تفتقر، أنا مهما أشاء یكون أجعلك مهما تشاء یكون» (حر عاملی، ۱۳۸۰: ۷۰۹).



۱-۶-۳. تحلیل کیفی حدیث «عَبْدِي أَطْعِنِي أَجْعَلْكَ مِثْلِي»

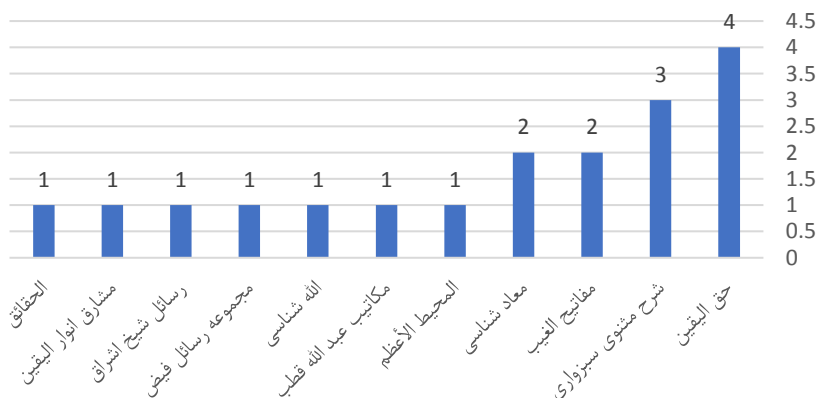
حدیث «عَبْدِي أَطْعِنِي أَجْعَلْكَ مِثْلِي» در برخی از منابع حدیثی آمده است. در منابع عرفانی بارها به حدیث مورد بحث اشاره شده است. می‌توان گفت در منابع حدیثی نسبت به منابع عرفانی اشاره کمتری به این حدیث شده است. در منابع حدیثی به عنوان یک حدیث قدسی از آن یاد شده است. اما در منابع عرفانی برای ذکر صفات اولیای الهی به حدیث پرداخته‌اند.

۲-۶-۳. تحلیل کمی حدیث «عَبْدِي أَطْعِنِي أَجْعَلْكَ مِثْلِي»

- در بین ۱۱۰ اثر عرفانی فقط در ۱۱ اثر به این حدیث اشاره شده است. این مقدار، کمترین میزان پرداختن به حدیث در آثار بررسی شده است.
- در مجموع، اهل عرفان ۱۸ بار به این حدیث پرداخته‌اند. که این نیز کمترین تکرار را در احادیث مورد بررسی دارد.
- بیشترین تعداد ذکر حدیث ۴ مورد در «حق‌الیقین» شبستری است. پس از آن «شرح‌مثنوی» سبزواری با ۳ تکرار و «مفاتیح‌الغیب» صدر‌المتالهین و «معادشناسی» تهرانی با ۲ تکرار در رتبه‌های بعدی قرار دارند.
- در ۹۹ اثر به این حدیث اشاره نشده است. در ۷ اثر نیز تنها یک بار آمده است.
- بر اساس قدمت زمانی اولین اثر عرفانی که به این حدیث پرداخته است «رسائل‌شیخ‌اشراق» سهروردی (م ۵۸۷ ق) است. بنابراین در احادیث بررسی شده این حدیث کمترین قدمت را دارد. آخرین اثر نیز «معادشناسی» تهرانی است.
- در بین آثار بررسی شده این حدیث از نظر تعداد تکرار در رتبه آخر قرار دارد.

نمودار ۷- ترتیب فراوانی حدیث «عبدی اطعنی اجعلک

مثلی»



۳-۷- حدیث «مَنْ طَلَبَنِي وَجَدَنِي...»

از دیگر احادیث عرفانی که مورد بحث عالمان حدیثی و عارفان مسلمان است حدیثی قدسی است که متن آن چنین است: «مَنْ طَلَبَنِي فَقَدْ وَجَدَنِي، وَ مَنْ وَجَدَنِي فَقَدْ عَرَفَنِي، وَ مَنْ عَرَفَنِي فَقَدْ أَحَبَّنِي وَ مَنْ أَحَبَّنِي فَاَنَا قَتَلْتُهُ، وَ مَنْ أَنَا قَتَلْتُهُ فَعَلَى دِيَتِهِ، وَ مَنْ عَلَى دِيَتِهِ فَاَنَا دِيَتُهُ.» یعنی: «آن کس که مرا طلب کند، مرا می‌یابد و آن کس که مرا یافت، مرا می‌شناسد و آن کس که مرا شناخت، مرا دوست می‌دارد و آن کس که مرا دوست داشت، او را می‌کشم و آن کس را که من بکشم، خون بهای او بر من واجب است و آن کس که خون بهایش بر من واجب شد، پس خود من خون بهای او می‌باشم.» (املی، ۱۳۸۲: ۶۴۳).

در «مسکن الفؤاد» شهید ثانی (م ۹۶۶ق) این حدیث با کمی تفاوت آمده است: «مَنْ طَلَبَنِي بِالْحَقِّ وَجَدَنِي وَ مَنْ طَلَبَ غَيْرِي لَمْ يَجِدْنِي فَارْقُضُوا يَا أَهْلَ الْأَرْضِ مَا أَنْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ غُرُورِهَا وَ هَلُمُّوا إِلَيَّ كِرَامَتِي وَ مُصَاحِبَتِي وَ مُجَالَسَتِي وَ مُؤَانَسَتِي وَ أَنْسُوا بِي أَوْانِسْكُمْ وَ أَسَارِعْ إِلَيَّ مَحَبَّتِكُمْ.» (شهید ثانی، بی تا: ۱۷-۱۸).

شیخ حر عاملی در «الجواهر السنیة» همان روایت شهید ثانی را آورده است: «مَنْ طَلَبَنِي بِالْحَقِّ وَجَدَنِي، وَ مَنْ طَلَبَ غَيْرِي لَمْ يَجِدْنِي. فَارْقُضُوا يَا أَهْلَ الْأَرْضِ مَا أَنْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ غُرُورِهَا، وَ هَلُمُّوا إِلَيَّ كِرَامَتِي وَ مُصَاحِبَتِي وَ مُجَالَسَتِي وَ مُؤَانَسَتِي، وَ أَنْسُوا بِي أَوْانِسْكُمْ وَ أَسَارِعْ إِلَيَّ مَحَبَّتِكُمْ.» (حر عاملی، ۱۳۸۰: ۱۹۱).

در بحار الانوار علامه مجلسی نیز حدیثی مشابه حدیث شهید ثانی آمده است: «مَنْ طَلَبَنِي بِالْحَقِّ وَجَدَنِي وَ مَنْ طَلَبَ غَيْرِي لَمْ يَجِدْنِي فَارْقُضُوا يَا أَهْلَ الْأَرْضِ مَا أَنْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ غُرُورِهَا وَ هَلُمُّوا إِلَيَّ كِرَامَتِي وَ مُصَاحِبَتِي وَ مُجَالَسَتِي وَ مُؤَانَسَتِي وَ أَنْسُونِي أَوْانِسْكُمْ وَ أَسَارِعْ إِلَيَّ مَحَبَّتِكُمْ.» (مجلسی، ۱۴۰۳: ۲۶/۶۷).

بنابراین مشاهده می‌شود در منابع حدیثی معتبر حدیث مورد بحث وجود ندارد و آن چه آمده با حدیث مورد نظر ما تفاوت‌های اساسی دارد.

۳-۷-۱. تحلیل کیفی حدیث «مَنْ طَلَبَنِي وَجَدَنِي...»

این حدیث به صورت مستند در منابع حدیثی وجود ندارد، اما به صورت مرسل و گاهی بدون سند در منابع عرفانی نقل شده است. البته محتوای آنچه در این حدیث آمده است را می‌توان با عباراتی مشابه در آموزه‌های اسلامی یافت.

حدیث مورد نظر با مقداری اختلاف در منابع مهم حدیثی وجود دارد. تنها منابعی که می‌توان اصل حدیث را با جزئیات آن یافت چند مورد از منابع عرفانی است. لیکن در تعداد زیادی از منابع عرفانی احادیث با مضامین و کلمات مشابه وجود دارد.

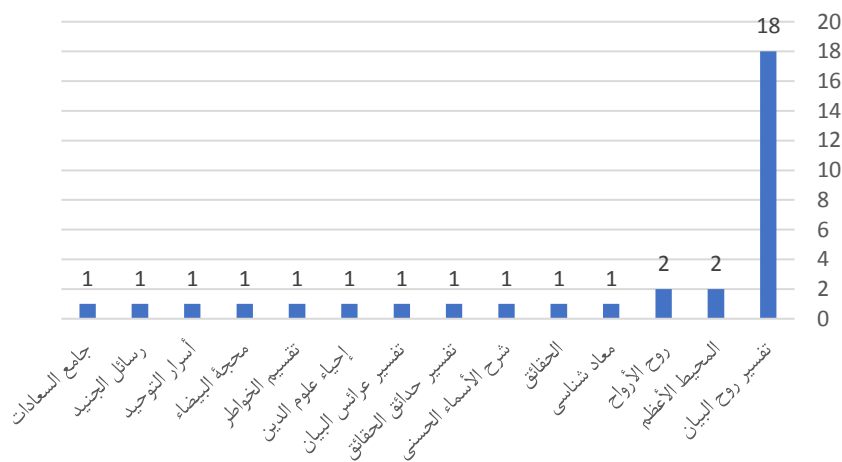


برخی از اهل حدیث معتقدند این روایت در منابع حدیثی مرسوم وجود ندارد، اما در منابع عرفانی با عبارات مختلفی به عنوان حدیث قدسی ذکر شده است. عشق و محبت از مفاهیم مورد استفاده عارفان مسلمان است. در دیدگاه ایشان در صورت پرورش صحیح این قوه انسان به قرب خداوند متعال می‌رسد. این‌که عشق را به خداوند متعال نسبت دهیم، می‌تواند برداشتی ذوقی از برخی آیات قرآن کریم باشد: «فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» (مائده/ ۵۴)، «قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ» (آل عمران / ۳۱).

۲-۷-۳. تحلیل کمی حدیث «مَنْ طَلَبَنِي وَجَدَنِي...»

- در بین ۱۱۰ اثر عرفانی فقط در ۱۴ اثر به این حدیث اشاره شده است.
- در مجموع، اهل عرفان ۳۳ بار به این حدیث پرداخته شده است.
- به طور متوسط در هر اثر فقط ۰/۳ بار این حدیث ذکر شده است.
- بیشترین تعداد ذکر حدیث ۱۸ مورد در «روح البیان» حقی بروسوی است. پس از آن «المحیط الاعظم» سیدحیدر آملی و «روح الارواح» سمعانی با ۲ تکرار در رتبه بعدی قرار دارند.
- در ۹۶ اثر به این حدیث اشاره نشده است. در ۱۱ اثر نیز تنها یک بار آمده است.
- بر اساس قدمت زمانی اولین اثر عرفانی که به این حدیث پرداخته است «رسائل الجنید» بغدادی (م ۲۹۸ ق) است. آخرین اثر نیز «معاد شناسی» تهرانی (م ۱۴۱۶ ق) است.
- در بین آثار بررسی شده این حدیث از نظر تعداد تکرار در رتبه ششم قرار دارد.

نمودار ۸- ترتیب فراوانی حدیث «من طلبنی وجدنی»

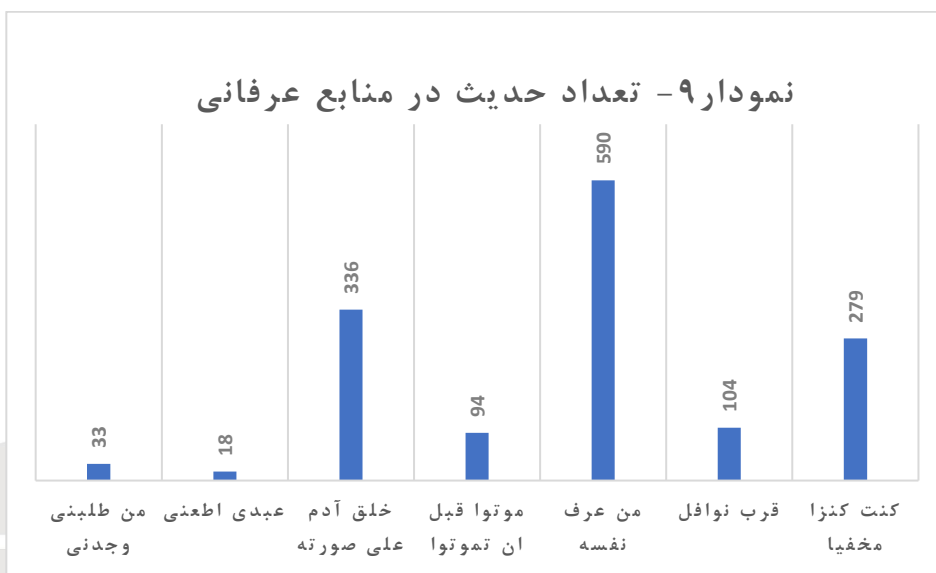


جمع بندی تحلیل کیفی احادیث

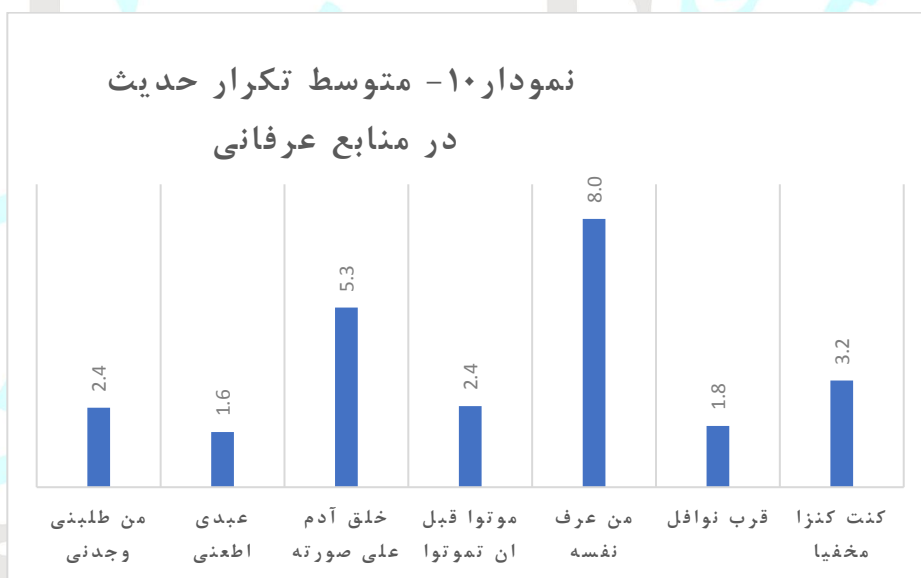
عارفان مسلمان به برخی از احادیث معصومین (ع) توجه و اهتمام بیشتری نشان داده‌اند و در آثار خود به این احادیث استناد نموده‌اند. در یک نگاه کلی این احادیث به موضوعاتی مانند رویت قلبی خداوند متعال، کشف حجاب برای اولیای الهی، تاثیر اخلاص و تهذیب نفس، فانی بودن اشیاء مادی، عظمت خداوند متعال، شناخت نفس و سیر و سلوک مربوط هستند. با آن که اهل عرفان به مانند اصحاب حدیث در بحث صحت سند حدیث دقت و وسواس لازم را ندارند اما در عین حال معیارهای خاص خود در تعیین اعتبار حدیث را دارند. مهم‌ترین این معیارها محتوا محوری است. بدان معنا که در بررسی صحت سند بیشتر به محتوای حدیث می‌نگرند. اگر آن را مطابق با سایر تعالیم اسلامی یافتند بدان می‌پردازند. در احادیث بررسی شده در این تحقیق مشاهده گردید در مواردی که سند حدیث در منابع حدیثی قوی بود استناد اهل عرفان به آن حدیث بیشتر صورت گرفته است و در احادیثی که سند معتبری ندارند، عارفان مسلمان نیز کمتر ورود کرده‌اند. این نشان می‌دهد عارفان مسلمان با آن که معیار اصلی شان علم الحدیث متعارف نیست اما به سند حدیث نیز اهمیت داده‌اند. در غالب احادیث عرفانی گفته می‌شود در دلالت این حدیث کمترین تردیدی نیست؛ زیرا در نص آیات قرآن تایید شده‌اند. به لحاظ فراوانی نیز آن قدر این احادیث در منابع مختلف اسلامی ذکر شده‌اند که به حد تواتر رسیده‌اند. یکی از مشخصات بارز عارفان مسلمان پرداختن به بطن و عمق حدیث است. ایشان معمولاً از معنای ظاهری حدیث فراتر رفته و نکات عرفانی حدیث را استخراج و شرح نموده‌اند.

جمع بندی تحلیل کمی احادیث

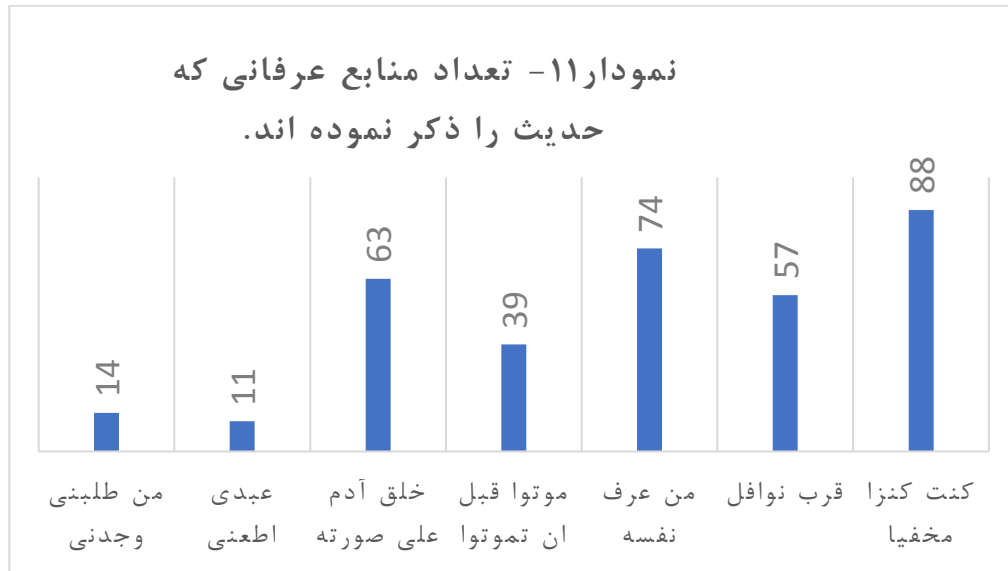
در بین ۷ حدیث بررسی شده در ۱۱۰ منبع عرفانی از نظر فراوانی، حدیث «من عرف نفسه» با ۵۹۰ تکرار بیشترین آمار و حدیث «عبدی اطعنی» با ۱۸ تکرار کمترین آمار را دارد.



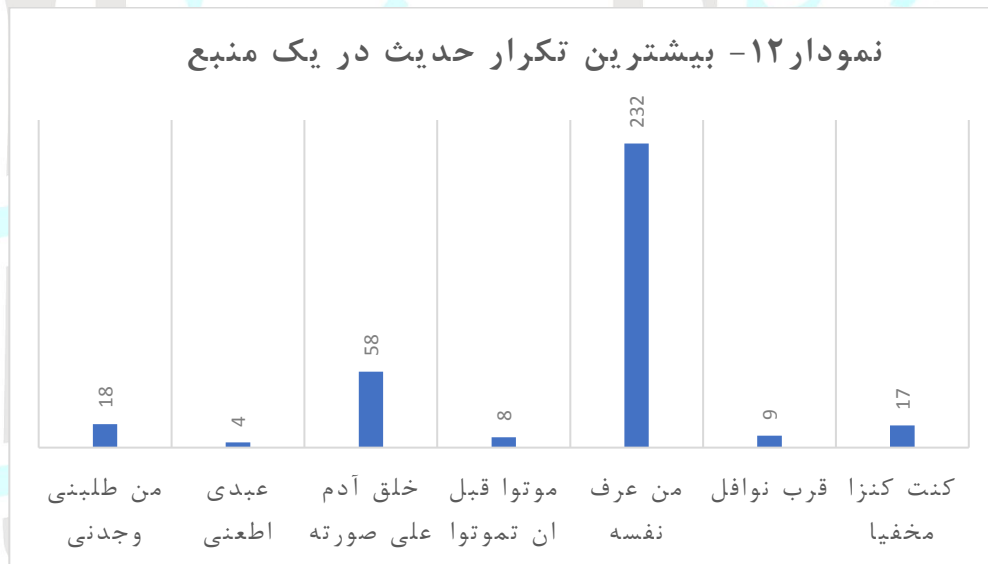
از نظر متوسط تعداد ذکر حدیث طبق نمودار زیر حدیث «من عرف نفسه» با $5/3$ تکرار بیشترین آمار و حدیث «عبدی اطعنی» با $0/16$ تکرار کمترین آمار را دارد.



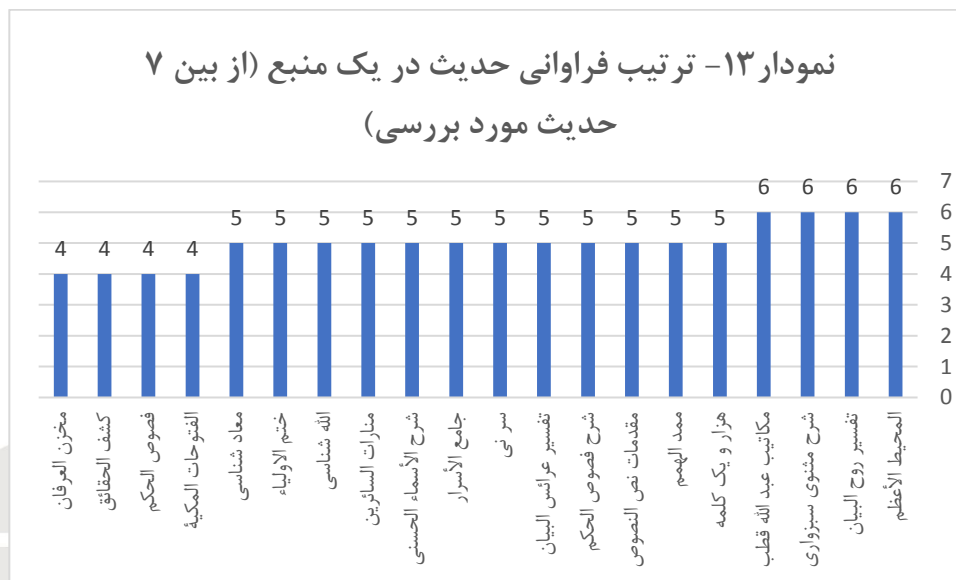
از نظر تعداد منابع عرفانی که حدیث را ذکر نموده‌اند حدیث «کنت کنزا مخفیا» با ۸۸ منبع بیشترین آمار و حدیث «عبدی اطعنی» با ۱۱ منبع کمترین آمار را دارد.



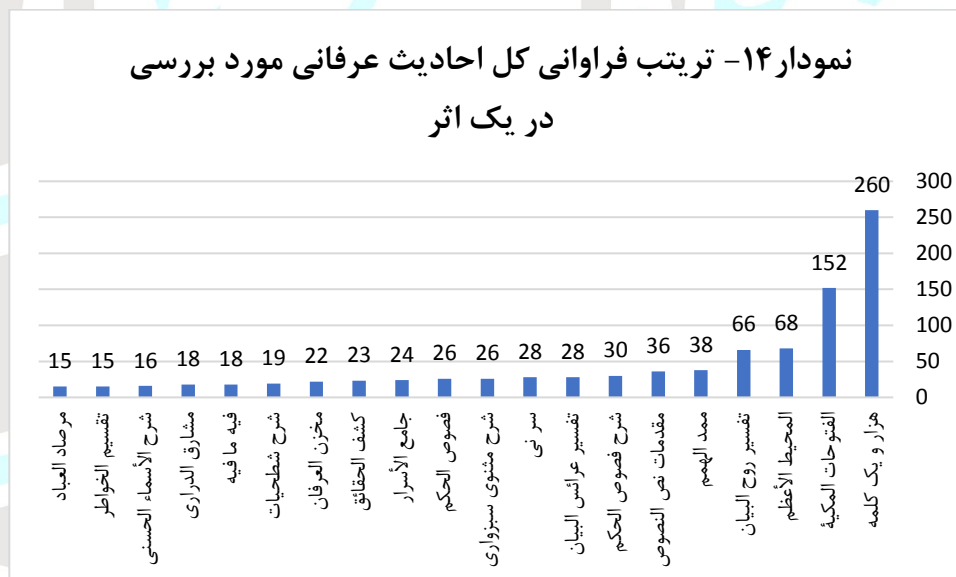
از نظر بیشترین تکرار حدیث در یک منبع، حدیث «من عرف نفسه» با ۲۳۲ تکرار در «هزار و یک کلمه» حسن زاده آملی، بالاترین آمار را دارد.



به لحاظ پرداختن به احادیث بیشتر در یک منبع، در ۴ منبع (از ۱۱۰ منبع بررسی شده)، ۶ حدیث (از ۷ حدیث) ذکر شده است. در ۱۲ منبع نیز به ۵ حدیث مورد بررسی اشاره شده است.

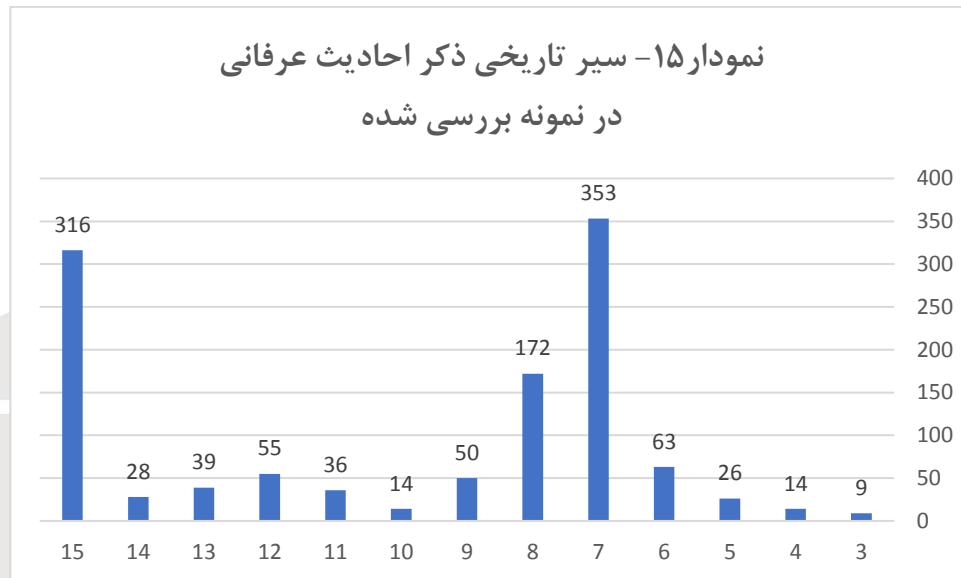


از نظر تعداد کل احادیث عرفانی مورد بررسی در یک کتاب، «هزار و یک کلمه»، «فتوحات مکیه» و «تفسیر روح البیان» رتبه اول تا سوم را دارند.



آثاری که کمترین احادیث عرفانی را ذکر نموده‌اند «اللمع» سراج طوسی، «منطق الطیر» عطار، «گلشن راز» شبستری، «كشف الوجوه» کاشانی، «اوراد الاحباب» باخرزی، «تمهید القواعد» ابن ترکه هستند. در این آثار فقط یک حدیث از احادیث مورد بررسی ذکر شده است.

به لحاظ سیر تاریخی استفاده از احادیث عرفانی در نمونه بررسی شده بیشترین فراوانی حدیث در قرن هفتم هجری قمری با ۳۵۳ حدیث و کمترین فراوانی در قرن سوم هجری قمری با ۹ حدیث است.



نتیجه گیری

برخی از احادیث معصومین (ع) مورد توجه و اهتمام بیشتر عارفان مسلمان قرار گرفته است. در این احادیث با شاخصه‌هایی نظیر رویت قلبی خداوند متعال، کشف حجاب برای اولیای الهی، تاثیر اخلاص و تهذیب نفس، فانی بودن اشیاء مادی، عظمت خداوند متعال، شناخت نفس و سیر و سلوک مواجه هستیم. با آن که اغلب عارفان به عدم دقت در سند حدیث متهم شده‌اند اما به نظر می‌رسد این مسئله بیشتر به تفاوت مبانی حدیث‌شناسی این طایفه برمی‌گردد. مهم‌ترین معیار عارفان مسلمان محتوا محوری است. در عین حال ایشان به صحت و سقم سند حدیث نیز بی تفاوت نیستند چنان که در احادیث بررسی شده در این تحقیق مشاهده گردید در مواردی که سند حدیث در منابع حدیثی قوی بود استناد اهل عرفان به آن حدیث بیشتر صورت گرفته است و در احادیثی که سند معتبری ندارند، عارفان مسلمان نیز کمتر ورود کرده‌اند. این نشان می‌دهد عارفان مسلمان با آن که معیار اصلی شان علم الحدیث متعارف نیست اما به سند حدیث نیز اهمیت داده‌اند. در مجموع می‌توان گفت یکی از مشخصات بارز عارفان مسلمان پرداختن به بطن و عمق حدیث است. ایشان معمولاً از معنای ظاهری حدیث فراتر رفته و نکات عرفانی حدیث را استخراج و شرح نموده‌اند.

بر اساس تحلیل کمی احادیث عرفانی نتایج زیر به دست آمد:



از نظر تعداد ذکر حدیث در نمونه بررسی شده، حدیث «من عرف نفسه» با ۵۹۰ تکرار بیشترین آمار و حدیث «عبدی اطعنی» با ۱۸ تکرار کمترین آمار را دارد. با توجه به اعتبار بالای سند حدیث «من عرف نفسه» و نیز ضعیف بودن سند حدیث «عبدی اطعنی» می‌توان گفت احادیثی که سند معتبری دارند تکرار بیشتری دارند. بنابراین بین اعتبار سند حدیث با فراوانی تکرار آن در آثار عرفانی رابطه مستقیم وجود دارد.

از نظر تعداد منابع عرفانی که حدیث را ذکر نموده‌اند حدیث «کنت کنزا مخفیا» با ۸۸ منبع بیشترین آمار و حدیث «عبدی اطعنی» با ۱۱ منبع کمترین آمار را دارد.

از نظر تعداد کل احادیث عرفانی مورد بررسی در یک کتاب، کتاب‌های «هزار و یک کلمه»، «فتوحات مکیه» و «تفسیر روح البیان» رتبه اول تا سوم را دارند.

آثاری که کمترین احادیث عرفانی را ذکر نموده‌اند کتاب‌های «اللمع» سراج طوسی، «منطق الطیر» عطار، «گلشن راز» شبستری، «کشف الوجوه» کاشانی، «اوراد الاحباب» باخرزی، «تمهید القواعد» ابن ترکه هستند. در این آثار فقط یک حدیث از احادیث مورد بررسی ذکر شده است.

به لحاظ سیر تاریخی استفاده از احادیث عرفانی در نمونه بررسی شده بیشترین فراوانی حدیث در قرن هفتم هجری قمری با ۳۵۳ حدیث و کمترین فراوانی در قرن سوم هجری قمری با ۹ حدیث است.

منابع

قرآن كريم .

ابن أبى جمهور، محمد بن زين الدين. ۱۴۰۵ق، **عوالى اللئالى العزيزية فى الأحاديث الدينية**، قم: دار سيدالشهداء للنشر.

ابن عربى، محيى الدين. (۱۹۹۴م)، **الفتوحات المكيه**، بيروت: دار احياء التراث.

ابن عربى، محيى الدين (۱۴۲۲ق)، **تفسير ابن عربى**، ۲جلد، بيروت: دار احياء التراث العربى.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (۱۴۱۴ق)، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر.

آملی، سيدحيدر. (۱۳۸۲ش)، **انوار الحقيقه و اطوار الطريقه و اسرار الشريعه**، قم: نور على نور.

آملی، سيدحيدر. (۱۳۸۰ش)، **تفسير المحيط الأعظم و البحر الخضم فى تأويل كتاب الله العزيز المحكم**، قم: نور على نور.

آملی، سيدحيدر. (۱۳۶۸) **جامع الأسرار و منبع الأنوار**، تهران: علمى و فرهنگى.

اهوازى، حسين بن سعيد. (۱۴۰۴ق)، **المؤمن**، قم: انتشارات مدرسه امام مهدى (عج).

بخارى، محمد بن اسماعيل. (بى تا)، **الجامع الصحيح**، بيروت: دارالفكر.

بهايى، محمد بن حسين. (۱۳۸۴) **منهاج النجاح فى ترجمه مفتاح الفلاح**، تهران: حكمت.

ترمذى، محمد. (۱۴۲۶ق)، **رياضه النفس**، تحقيق شمس الدين ابراهيم، بيروت: دار الكتب العلميه.

جوادى آملی، عبدالله. (۱۳۹۵) **مبادئ اخلاق در قرآن**، قم: اسراء.

حافظ برسى، رجب بن محمد. (۱۴۲۲ق)، **مشارك أنوار اليقين فى أسرار أمير المؤمنين (ع)**، بيروت: اعلمى.

حر عاملی، محمد بن حسن. (۱۳۸۰) **الجواهر السنیه فى الأحاديث القدسیه**، تهران: انتشارات دهقان.

سلمی، محمد بن حسين. (۱۴۲۴ق)، **طبقات الصوفیه**، بيروت: دار الكتب العلمیه.



- شریف الرضی، محمد بن حسین. (۱۴۱۴ق)، نهج البلاغه، تحقیق صبحی صالح، قم: هجرت.
- شهید ثانی، زین الدین بن علی. (۱۳۷۷) شرح مصباح الشریعة، ترجمه عبد الرزاق گیلانی، تهران: پیام حق.
- شهید ثانی، زین الدین بن علی. (بی تا)، مُسکَن الفؤاد عند فقد الأحبَّة و الأولاد، قم: بی جا.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۳) شرح أصول الکافی، تهران: صدرا.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۰) شواهد الربوبیه، تهران: بنیاد صدرا.
- صدوق، محمد بن علی ابن بابویه. (۱۳۹۸ق)، التوحید، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه.
- صنعانی، عبد الرزاق. (بی تا)، المصنّف، بیروت: المجلس العلمی.
- طباطبایی، محمدحسین. (۱۴۱۲ق)، ترجمه تفسیر المیزان، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- طبری آملی، عماد الدین ابی جعفر. (۱۳۷۶) کامل بهایی، قم: مؤسسه طبع و نشر تحت نظر جمعی از دانشمندان.
- فخر رازی، محمد بن عمر. (۱۴۲۰ق)، التفسیر الکبیر، بیروت: دار إحياء التراث العربی.
- فضلی، علی. (۱۳۸۴) «ساختار عرفان اسلامی»، معارف عقلی، پیش شماره ۱، قم.
- فیض کاشانی، محمد محسن بن شاه مرتضی. (۱۴۰۶ق)، الوافی، اصفهان: کتابخانه امیرالمومنین (ع).
- قیصری، داود. (۱۳۷۵) شرح فصوص الحکم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- قیصری، داود. (۱۳۸۱) رسائل قیصری، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
- کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۴۰۷ق)، الکافی، تهران: اسلامیة.
- گنابادی، محمد بن حیدر سلطان علی شاه. (۱۴۰۸ق)، بیان السعادة فی مقامات العبادة، بیروت: مؤسسه الأعلمی للمطبوعات.

مجلسی، محمدتقی بن مقصود علی. (۱۴۱۴ق)، لوامع صاحبقرانی، قم: موسسه اسماعیلیان.

مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی (۱۴۰۳)، بحار الأنوار، بیروت: دار إحياء التراث العربی.

مصطفوی، حسن. (۱۳۶۰) مصباح الشریعة، تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفه.

مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۷۱) تفسیر نمونه، تهران: دار الکتب الإسلامية.

مولوی بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۳) مثنوی معنوی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

ورام بن اَبی فراس، مسعود بن عیسی. (۱۳۶۹)، مجموعه ورّام آداب و اخلاق در اسلام، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.





Quantitative and qualitative analysis of hadiths by Muslim mystics in mystical texts

*Jalal yousefi enayat¹, Dr alihosin ehteshami², Dr Mohammadreza
fereidoni³*

Abstract

From the point of view of Muslims, after the Holy Quran, the hadiths of the Infallibles (AS) are the most important heritage of Islam. This precious treasure is considered by various Islamic sects, including Muslim mystics. Mystics have their own principles in dealing with hadith. The difference between their basis and the scholars of hadith has caused differences. Sometimes mystics are attributed to forging and distorting hadiths. It seems that the analysis of hadiths by mystics with accurate scientific methods paves the way for understanding their principles and rules in the face of hadiths. This study examines seven hadiths considered by Muslim mystics in 110 mystical sources. Attempts have been made to analyze these hadiths quantitatively and qualitatively using modern research methods. The findings of the research show that some mystical hadiths are more considered by mystics and citation of these hadiths is abundant in mystical sources.

Keywords: Mystical texts, Hadith, Islamic mysticism, Mystical hadiths, Mystical literature

¹ . PhD student in Islamic Azad University, Hamadan Branch, Hamedan, Iran.// usofi@chmail.ir

² . Assistant Professor of Islamic Azad University, Tuysarkan branch, Tuysarkan, Iran.// (Corresponding author) ehteshamy@chmail.ir

³ . Assistant Professor at Bo Ali Sina University, Hamedan, Iran.// freydooni@chmail.ir



سال پنجم، شماره ۲، پیاپی ۱۵ تابستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

بررسی ابعاد بینامتنیت واژگانی و تصویری شفیعی کدکنی با اخوان و شاملو

سونیا حسنی^۱، دکتر سیفالدین آبرین^۲، دکتر برات محمدی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۵

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۱۲۶ تا ص ۱۴۶)

 [20.1001.1.27834166.1401.5.2.6.2](https://doi.org/10.27834/166.1401.5.2.6.2)

چکیده:

محمدرضا شفیعی کدکنی از شاعران معاصر است که در شعر خود رابطه بینامتنی گسترده در زمانی و همزمانی داشته است؛ او هم به شکلی گسترده از میراث غنی ادب فارسی در شعر خود سود جسته و روابط بینامتنی گسترده‌ای با شاعران سنتی فارسی و بخصوص حافظ داشته و هم آشنا به جریان‌های شعری معاصر و شاعران برجسته معاصر بوده و روابط بینامتنی در سطوح مختلف با شاعران معاصر داشته است. روابط بینامتنی او با شعر سنتی، بسیار مورد کاوش قرار گرفته و مظاهر این رابطه بینامتنی توسط پژوهشگران، مورد بررسی و مذاکره قرار گرفته است. با توجه به حجم قابل توجه پژوهش‌ها در زمینه رابطه بینامتنی در زمانی، رابطه بینامتنی شفیعی کدکنی با شاعران معاصر چندان مورد پژوهش قرار نگرفته است و به شکلی بسیار گذرا و خلاصه وار اشاراتی به آن شده است. در پژوهش حاضر، با نظر به خلأ موجود در این بخش، تلاش شد تا رابطه بینامتنی شفیعی در ساحت واژگان و تصاویر شعری با دو تن از شاعران برجسته معاصر؛ مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو مورد بررسی و پژوهش قرار گیرد و ابعاد رابطه بینامتنی او با این شاعران در این دو ساحت با پرداختن به نمونه‌ها و مظاهر این رابطه، آشکار گردد. نتیجه پژوهش روشن می‌سازد که رابطه بینامتنی با شعر معاصر نیز بخش قابل توجهی از رابطه بینامتنی شفیعی کدکنی را شامل می‌شود.

واژگان کلیدی: بینامتنیت، شعر معاصر، شفیعی کدکنی، مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو

^۱ دانشجوی دکترا دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه، ارومیه، ایران. // rezaabaspur94@gmail.com

^۲ هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه، ارومیه، ایران (نویسنده مسئول) // dr.abbarin@yahoo.com

^۳ هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه، ارومیه، ایران. // barat_mohammadi@yahoo.com

۱- مقدمه

بینامتنی Intertextuality، تئوری نوظهور در بررسی و تجزیه و تحلیل متون است؛ منطبق با این نظریه، هیچ متن مستقل و خود بسنده‌ای وجود ندارد و متون، همواره در حال گفتگو با هم‌اند. بارت «هر متن را یک بینامتن می‌خواند که خاستگاهش تکثری از آواها، دیگر کلام‌ها، گفته‌ها و دیگر متن‌هاست» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۴۰-۱۴۲) یک متن همواره از متون پیشین و هم‌عصر خود تأثیر می‌پذیرد و همزمان بر متون بعد از خود و هم‌عصر خود تأثیر می‌گذارد و این رابطه بینامتنی، پیوسته ادامه می‌یابد و هر متنی در این پیوستگی ادامه‌دار، نقش گره زنجیری را بر عهده دارد. بدین شکل، تار و پود هر متنی از مراکز بی‌شمار فرهنگی و میراث ادبی، متأثر می‌شود و هر متن اقتباس‌هایی بی‌شمار از این مراکز و میراث، دارد. متن «نظامی بسته، مستقل و خود بسنده نیست؛ بلکه پیوندی دو سویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند، هم‌عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۷۲)

این تئوری با عدم اعتقاد به خودبسندگی متون، همواره در حال جستجوی آثار و نشانه‌های متون دیگر در متن است تا بدین وسیله رابطه مکالمه‌ای و اثرپذیری را آشکار سازد و ظهور و نمود یک متن دیگر در متن را مورد بررسی قرار دهد. این اصطلاح برای اولین بار توسط ژولیا کریستوا، به کار گرفته شد و او برای اولین بار تأثیرپذیری میان متون را با عنوان «بینامتنیت» نامگذاری کرد و «ابداع اصطلاح بینامتنیت نصیب او گردید» (ر.ک. آلن، ۱۳۸۰: ۱۹-۲۴) پیش از او میخائیل باختین، اصطلاح «منطق مکالمه» را در این مورد به کار برده بود و اعتقاد داشت که «هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد. هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماع کرده و در پی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است» (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۷: ۳۵). می‌توان گفت که تئوری بینامتنیت تداوم «منطق مکالمه» باختین است. رابطه بینامتنیت متون، به اقسام و انواع متفاوتی تقسیم‌بندی می‌شود. گاه رابطه بینامتنی بین متن و متون دیگر صریح و آشکار و گاه پوشیده و مخفی است که گاه از آن با نام «ارجاع آشکار و ارجاع پنهان» (ساسانی، ۱۳۸۴: ۴۹-۵۰) نام می‌برند و گاه با نام «بینامتنیت صریح و اعلام شده و بینامتنیت غیر صریح و پنهان شده» (ژنت، به نقل از نامور مطلق، ۱۳۸۶: صص ۱۳۵ و ۱۳۶) یاد می‌کنند. همچنین به سه رده «صریح عمدی (تضمین و نقل قول)، پنهانی و تعمّدی (سرقات ادبی) و ضمنی (کنایه و تلمیح)» (همان) تقسیم‌بندی می‌کنند. گاه نیز بینامتنیت به بینامتنیت در ساحت مضمون و محتوا و مفاهیم، واژگان، صور بلاغی و ... تقسیم بندی می‌شود. بینامتنیت «همزمانی» و «در زمانی» نیز نوعی دیگر از بینامتنیت است (تودروف، ۱۹۷۶: ۱۶۱، نقل از شاهرخی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۰۷) در هر حال، بینامتنیت ظهور و نمود متن غایب را در متن حاضر مورد کاوش قرار داده و چند و چون و کم و کیف این رابطه را ارزیابی می‌کند. محمدرضا شفيعی کدکنی از برجسته‌ترین شاعران معاصر است که شعر او از رابطه بینامتنی گسترده‌ای با شعر سنتی و هم‌عصران خود برخوردار است.

**۱-۱- پیشینه پژوهش**

در مورد بینامتنیت «در زمانی» در شعر شفیعی کدکنی، پژوهش‌های عدیده‌ای صورت گرفته است و پژوهشگران چندی در قالب مقالات به این مهم، پرداخته‌اند. از جمله پژوهش‌هایی که با محوریت رابطه بینامتنی در زمانی در شعر شفیعی کدکنی صورت گرفته می‌توان به مقالاتی همچون «انعکاس فرهنگ و ادب کلاسیک در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی» از یوسف عزیزیان و تقی پورنامداریان، اشاره کرد که همانطور که از عنوان مقاله برمی‌آید این پژوهش به رد پای ادبیات سنتی در شعر شفیعی کدکنی پرداخته و به رابطه بینامتنی با معاصران، توجهی ندارد. «بازتاب اشعار سنتی و معاصر فارسی در شعر شفیعی کدکنی (با رویکرد بینامتنیت)» از میرعلی حسن زاده و رضا قنبری عبدالملکی اشاره کرد که سمت و سوی پژوهش بیشتر به اشعار سنتی است و با اینکه در عنوان مقاله «اشعار شاعران معاصر» نیز آمده ولی در عمل، جز یکی دو مورد به شعر معاصر پرداخته نشده است. در مقاله «آبشخورهای فرهنگی و دینی شعر شفیعی کدکنی» از حجت‌اله بهمنی مطلق، نیز غلبه با تأثیر و ابعاد رابطه بینامتنی شفیعی کدکنی با متون و اشعار سنتی است و کمتر به رابطه بینامتنی شفیعی با معاصران، توجه شده است. مقاله «نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی کدکنی از آثار قدما» از محمد بامدادی و فاطمه مدرسی نیز بیشتر به رابطه بینامتنی شعر شفیعی با گذشتگان و ادب سنتی پرداخته و در چند مورد نیز اشاره به بینامتنیت با شاعران معاصر دارد. در مقاله «تأثیر ذهن و زبان اخوان ثالث بر شعر شفیعی کدکنی در دفتر شبخوانی» از مسعود دلاویز نیز به تشابهات ساختاری بین ذهن و زبان شفیعی و اخوان اشاره شده است و گرایش‌های همسوی دو شاعر در تصویرسازی، زبان شعری و آرکائیسیم زبانی و تفکر دو شاعر مورد بررسی قرار گرفته است و به نمود و ظهور اجزاء متن غایب (شعر اخوان) در شعر شفیعی کدکنی، پرداخته شده است.

پژوهش حاضر تلاش دارد با توجه به خلأ موجود در بینامتنیت همزمانی شفیعی کدکنی و عدم کاوش جدی و بررسی موشکافانه در این بخش از رابطه بینامتنی، به بخشی از این رابطه بینامتنی بپردازد. در این بخش، رابطه بینامتنی شفیعی کدکنی با اخوان و شاملو، در زمینه واژگان و عناصر بلاغی با تکیه بر تصاویر شعری مورد بررسی قرار خواهد گرفت و تلاش خواهد شد تا با ذکر مظاهر بینامتنی بین شفیعی و شاعران مذکور کم و کیف این رابطه، مورد بررسی و کاوش قرار گیرد.

۲- شفیعی کدکنی و رابطه بینامتنی با اخوان و شاملو

شاعران و نویسندگان، در کنار رابطه بینامتنی که با گذشتگان و متون گذشته برقرار می‌کنند، غافل از هم عصران خود نیز نیستند و شاعران و نویسندگان هم عصر شاعر و متون معاصر نیز پا به پای متون سنتی می‌توانند منبع و



مأخذی برای تأثیرپذیری در شعر شاعر باشند و جلوه‌های رابطه بینامتنی از این لحاظ در شعر شاعران، ظهور و نمود دارد. این عامل سبب شده است تا معتقدان به تئوری بینامتنیت، در بخشی از تقسیم‌بندی‌های خود به این نکته پردازند و بینامتنیت را از این لحاظ به بینامتنیت «همزمانی» و «در زمانی» تقسیم‌بندی کنند. تودروف در این زمینه می‌نویسد: «رابطه بینامتنی میان گونه‌ها استوار بر دو نوع رابطه بینامتنی همزمانی و در زمانی است. رابطه بینامتنی در زمانی مبتنی است بر اینکه گونه‌های ویژه، از امکانات گونه‌های دوره‌های گذشته برای گسترش خود بهره گیرند. گونه‌های پیشین، منابع نیرومندی برای گونه‌های حاضرند و به مدد فرایندهای ترکیب، دگرگونی، دخل و تصرف و ... منشأ دیگر گونه‌های ادبی هستند. به گفته تودروف گونه ادبی به مدد قانون وارونگی یا به واسطه ترکیب، همواره دگرپس شده‌ای از یک یا چند گونه ادبی کهن است. متن امروزی مدیون شعر و رمان قرن بیستم است. همچنان که کمدی گریه آور و ویژگی‌های کمدی و تراژدی قرن نوزدهم را با هم ترکیب کرده و به هم آمیخته است. بینامتنی هم زمانی بر تأثیرپذیری متون از متون هم عصر و نه پیشین خود تأکید دارد» (تودروف، ۱۹۷۶: ۱۶۱، نقل از شاهرخی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۰۷)

شفيعی کدکنی نیز از بین هم‌عصران خود از شاعران و نویسندگان چندی تأثیر پذیرفته است که اخوان و شاملو از این لحاظ جایگاه خاصی در شعر او دارند. به رابطه بینامتنی و تأثیرپذیری او از اخوان اشاره‌هایی شده است. در کتاب سفرنامه باران در این زمینه می‌آید: «نفوذ اخوان در م. سرشک انکارناپذیر است و این نفوذ بیشتر از آنجا ناشی می‌شود که شفيعی نیز چون اخوان شیفته شعر سبک خراسانی است» (عباسی، ۱۳۷۸: ۱۶۱) مؤلف مقاله «تأثیر ذهن و زبان اخوان ثالث بر شعر شفيعی کدکنی در دفتر شبخوانی» نیز در این باره می‌نویسد: «شفيعی کدکنی از شاعرانی است که در آغاز سرودن اشعار نیمایی خود تحت تأثیر شیوه شاعری اخوان ثالث-شاعر خراسانی و مورد احترام خود- قرار گرفت» (دلایز، ۱۳۹۰: ۳۰). اما به رابطه بینامتنی شفيعی کدکنی با شعر شاملو، اشاره‌ای نشده است و پژوهش حاضر نشان می‌دهد که در زمینه واژگان و ترکیبات و تصاویر شعری، شاملو نیز در عالم شعری شفيعی جایگاهی خاص دارد.

۱-۲- بینامتنیت در زمینه تصاویر شعری

یکی از ابعاد رابطه بینامتنی بین شاعران می‌تواند در کاربست عناصر بلاغی باشد که در طول ادب فارسی این شیوه بینامتنی بین شاعران ایرانی رایج بوده و رابطه بینامتنی در این زمینه، سبب شکل‌گیری چهارچوب‌های خاصی شده است. برای نمونه گرایش به تکرار تصاویر (تشبیهات، استعارات، کنایات و ...) مشترک در نتیجه رابطه بینامتنی، سبب شده است تا این تصاویر به شکلی ملال‌آور، تکرار شوند و گاه شاعران تلاش کرده‌اند تصاویری را که در نتیجه رابطه بینامتنی از گذشتگان اخذ کرده‌اند با شگردها و ترفندهایی خاص، کسوتی تازه ببوشانند و در قالبی نو ارائه دهند.



به هر حال، رابطه بینامتنی و تأثیرپذیری در این بعد، محرز است. شفیع‌ی کدکنی نیز همچون دیگر شاعران ایرانی رابطه بینامتنی گسترده‌ای در بعد تصویرپردازی با شعر سنتی داشته است؛ در کنار این، معاصران و بالخصوص اخوان و شاملو نیز سهمی بسزا در این بخش از رابطه بینامتنی دارند و شفیع‌ی کدکنی تصاویری را در نتیجه این رابطه بینامتنی با این دو شاعر گرفته و در شعر خود وارد کرده است.

۱-۱-۲- شفیع‌ی و رابطه بینامتنی در زمینه تصویر با اخوان:

تصویر موج و گریختن از خود

تصویر موج و گریختن اش از خود، تصویری نو و بدیع است و در بند زیر از شعر «کتیبه» اخوان، آمده است:

چنین می‌گفت چندین بار / صدا، و آنگاه چون موجی که بگریزد ز خود در خامشی می‌خفت / و ما چیزی نمی‌گفتیم / و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم (اخوان، ۱۳۶۰: ۹)

این تصویر در بند زیر از شفیع‌ی کدکنی:

هیچ می‌دانی چرا چون موج / در گریز از خویشتن پیوسته می‌کاهم / زان که بر این پرده تاریک / این خاموشی نزدیک / آنچه می‌خواهم، نمی‌بینم / و آنچه می‌بینم نمی‌خواهم (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹۵)

تکرار شده و برگرفته از اخوان و نتیجه رابطه بینامتنی در ساحت تصویر با شعر اوست. شعر اخوان که تأثیری بلامنازع در ذهن و زبان شفیع‌ی کدکنی دارد، منبع و منشأ این تصویر است.

سبوی شکسته

شفیع‌ی در بیت زیر نیز در زمینه تصویر شعری، متأثر از اخوان است:

چون سبویی که شکسته‌ست ورخ چشمه نبیند / کو امیدی که دگر باره هم‌اغوش تو گردم

(اخوان، ۳۶)

او در مانند کردن خود به سبویی شکسته که رخ چشمه را نمی‌بیند از تصویری که در بند زیر از اخوان آمده، الهام گرفته است:

از تهی سرشار جویبار لحظه‌ها جاری است / چون سبوی تشنه کاندرا خواب ببند آب و اندر آب ببند سنگ...» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۳۰)

غار و دهان گشوده

مانند شدن «غار» به «خمیازه» کوه، نیز تصویری نو در شعر اخوان و نشان نگرش نوجو و بدیع او در تصویرپردازی شاعرانه است. این تصویر در اشعاری از مجموعه‌های «از این اوستا» و «زمستان» آمده است.

همچنین دنبال کن تا آن پدر جدم کاندرا احم جنگلی، خمیازه کوهی روز و شب می‌گشت، یا می‌خفت (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۲۳)

نگه می‌کرد غار تیره با خمیازه جاوید (همان، ۱۳۹۱: ۵۴)

آمدن این تصویر در شعر شفيعی، حاصل رابطه بینامتنی با شعر اخوان می‌باشد. شفيعی متأثر از اخوان، غار را به دهان گشوده مانند می‌کند:

ز خشم و نفرت و کین / دهان گشوده به دشنام هر کران غاری (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۴۳)

شط و شط شب

«شط» در شعر اخوان یکی از طرفین تشبیه قرار می‌گیرد و شاعر تصاویری چون «شط شب» و «شط شیرین پر شوکت» را در اشعار خود به کار برده است:

و شب شط جلیلی بود پر مهتاب /... و شب شط علیلی بود (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۹)

ای تکیه‌گاه و پناه / زیباترین لحظه‌های / پر عصمت و پر شکوه / تنهایی و خلوت من / ای شط شیرین پر شوکت من (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۷۳)

شفيعی کدکنی نیز تحت تأثیر رابطه بینامتنی با شعر اخوان، این تصویر را در شعر خود به کار گرفته است و همچون اخوان از «شط شب» و «شطی از نجابت و پیام» سخن به میان می‌آورد.

صبح آمده ست برخیز / بانگ خروس گوید / -وین خواب و خستگی را / در شط شب رها کن (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۵۰)

دیدمت میان رشته‌های آهنین / دست بسته / در میان شحنه‌ها / در نگاه خویشتن / شطی از نجابت و پیام داشتی (همان، ۲۷۲)

شیشه یخ / بلور



مانند کردن یخ به شیشه و بلور نیز در شعر معاصر سابقه دارد و اخوان این تصویر را به کار گرفته است. در شعر «زمستان»، اخوان درختانی را که یخ بسته‌اند به «اسکلت‌هایی بلورآجین» مانند کرده است و «یخ» را به «بلور» مانند کرده است:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان/ نفسها ابر، دلها خسته و غمگین/ درختان اسکلت‌های بلور آجین(اخوان، ۱۳۶۹: ۹۹)

شفیعی کدکنی نیز تصویر «شیشه یخ» را که تصویری بسیار نزدیک به «بلور» است در شعر زیر به کار برده است: بنگر آنجا در آن سپیداران/ خفتگان اند لیک بیداران/ زیر شولای برف و شیشه یخ/ از دم زمهریری دی ماه... (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۳۸)

قرار گرفتن شولا به مثابه یکی از طرفین تشبیه در بند فوق نیز برگرفته از اخوان است و تحت تأثیر تصویرپردازی اوست. اخوان در شعر «باغ من» می‌سراید:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش/ ابر؛ با آن پوستین سرد نمناکش/ باغ بی‌برگی/ روز و شب تنه‌است/ با سکوت پاک غمناکش/ ساز او باران، سرودش باد./ جامه‌اش شولای عریانی‌ست(اخوان، ۱۳۶۹: ۱۵۲)

۲-۱-۲- شاملو و رابطه بینامتنی در زمینه تصویر با شفیی کدکنی

شفیعی کدکنی در کنار برقراری رابطه بینامتنی در زمینه تصاویر شعری با شعر اخوان، با شاملو نیز رابطه بینامتنی در زمینه تصویر داشته است؛ می‌توان گفت که شاملو از این لحاظ جزو معدود شاعران معاصر است که توانسته سهمی قابل توجهی در رابطه بینامتنی تصویری با شفیی داشته باشد. شفیی کدکنی، شاملو را شاعری آوانگارد در دوره خود می‌داند و می‌نویسد: «هیچ کس منکر خلاقیت شگرف شاملو، به عنوان یک شاعر آوانگارد آن سالها نمی‌تواند باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۱۵) و او را یکی از سه چهار شاعر بزرگ مدرن ایران می‌داند (همان، ۵۱۶)، و بیان می‌دارد که پاره‌ای اشعار او: «معماری دیگری است در زبان، در تمام اجزای ساختارها. آن چیزی را که صورت‌گرایان روسی آشنایی‌زدایی می‌گویند، در تمام اجزا می‌توان دید» (همان، ۵۱۸). با این همه او در جایی هم اشاره دارد که شاملو: «بدون اینکه قصد سوئی داشته باشد، دو سه نسل از جوانان این مملکت را سترون کرده است» (همان، ۵۲۴). با این همه، سخنانی که در مورد شاملو بیان داشته است نشان دهنده این است که او، همچنانکه خود عنوان کرده رتوریک و معماری زبان شاملو را پسندیده و همین عامل سبب شده است که در زمینه تصاویر شعری و اجزاء زبانی، رابطه بینامتنی به نسبت گسترده‌ای با او داشته باشد.

زنجره و چگور / زنجره و زنجیره بلورین صدا

شفيعی کدکني در مانند کردن صدای زنجره به صدای چگور در بند زیر متأثر از شاملو بوده و این تصویر را از او گرفته است.

در این میانه زنجره/ چگور خویش ساز کرده است/ و می سرايد از کران شب(شفيعی کدکني، ۱۳۸۵: ۴۲۸)

شاملو در شعر «شبانه» این تصویر را به کار برده است. او صدای زنجره را، زنجیره بلورین صدا می خواند:

یله/ بر نازکای چمن/ رها شده باشی/ پا در خنکای شوخ چشمه‌ای/ و زنجره/ زنجیره بلورین صدایش را بیافد.(شاملو، ۱۳۹۲: ۷۷۱)

قرار گرفتن واژه «زنجره» به عنوان یکی از طرفین تشبیه، رابطه بینامتنی بین تصویر شفيعی و شاملو را قطعیت می بخشد.

هاشور زدن

تصویر «هاشور زدن» نیز برگرفته از شعر شاملو می باشد؛ شاملو بارش یکرین باران را به هاشور زدن تصویر دره در نگاه بیننده، مانند کرده است:

دریغا باران/ که به شیطنت گویی/ دره را/ ریز و تند/ در نظرگاه ما/ هاشور می زد(شاملو، ۱۳۵۶: ۲۳)

شفيعی نیز تحت تأثیر رابطه بینامتنی با شعر شاملو، گذر گنجشک ها را به هاشور زدن تصویر مانند کرده است.

گنجشک‌ها به چهچه شادباش و سنگشان/ سطح سکوت صیقلی صبحگاه را/ هاشور می زنند(شفيعی کدکني، ۱۳۷۶: ۳۴۷)

گیسو و خزه

تصویرسازی با گیسو و خزه نیز در شعر شاملو سابقه دارد و آمدن این تصویر در شعر شفيعی را می توان حاصل رابطه بینامتنی با شعر شاملو دانست. شاملو می سرايد:

آمد شبی برهنه‌ام از در/ چو روح آب/ در سینه‌اش/ دو ماهی و در دستش آینه/ گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه به هم/ من بانگ برکشیدم از آستان یاس... (شاملو، ۱۳۹۲: ۳۳۵)

تصویر گیسوی خزه در بند زیر از شفيعی آمده است:



باران نزم و ریز فرو می‌ریخت/ بر بازوان سبز علف‌ها/ و گیسوان خیس خزه‌ها/ بر سطح پر تبسم امواج آب و
امن (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۸۴)

آسمان تنگ خیال

تصویر «آسمان تنگ خیال» در بند:

آن روز از پریدن یک زاغ/ در آسمان تنگ خیالش/ تمام شک/ تیغ یقین حضرت میر مبارزان/ برنده
گشت... (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۵۱-۵۲)

از شفییعی کدکنی نیز حاصل رابطه بینامتنی تصویری با شعر شاملوست. شاملو تصویر «آسمان خشک خیال» را به
کار برده است و شفییعی، تصویر فوق را از او گرفته است. شاملو می‌سراید:

موضوع شعر شاعر پیشین/ از زندگی نبود/ در آسمان خشک خیالش/ او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفتگو (شاملو، ۱۳۹۲:
۲۱۹)

قلب و ساعت

تصاویر «ساعت سرخ» و «ساعت فرتوت» برای قلب، هم که توسط شاملو و شفییعی به کار برده شده اند، تصاویری
نزدیک به هم هستند. شاملو تصویر «ساعت سرخ» را در شعر زیر به کار برده است:

مرگ را دیده‌ام/ من/ در دیداری غمناک/ من مرگ را به دست سوده ام/ من مرگ را زیسته‌ام/ با آوازی غمناک/
غمناک/ و به عمری سخت دراز و سخت فرساینده/ آه!/ بگذاریدم!/ بگذاریدم!/ اگر مرگ/ همه آن لحظه ی آشناست
که ساعت سرخ/ از تپش باز می‌ماند (همان، ۵۳۴)

شفییعی نیز تحت تأثیر رابطه بینامتنی در زمینه تصویر، «ساعت فرتوت» را که تصویری نزدیک به «ساعت سرخ»
است، به کار گرفته است:

آه/ ناجوانمردی گیتی آیا/ تا بدانجاست که فردا وقتی/ نبض این ساعت فرتوت نخواهد زد/ هیچ مستی دیگر در ته
کوپه بن بستنی (شفییعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۱۲۵)

مقراض و قیچی برای بال

تصویر «مقراض و قیچی» برای بال نیز، تصویری است که در شعر شاملو آمده است. «قیچی سیاه» استعاره از بال‌های
سیاه کلاغ قرار گرفته است؛ شاملو در شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» می‌آورد:

هنوز در فکر آن کلاغم در دره های یوش/با قیچی سیاهش / بر زردی برشته گندمزار /با خش خش مضاعف /از آسمان کاغذی مات /قوسی برید کج ... (شاملو، ۱۳۸۲: ۷۸۳)

شفيعی نیز این تصویر را در نتیجه رابطه بینامتنی از شاملو گرفته و در بند زیر به کار برده است:

زاغی سیاه و خسته به مقراض بال‌هاش/پیراهن حریر شفق را برید و رفت/ من در حضور باغ برهنه/در این لحظه عبور شبانگاه/پلک جوانه ها را/آهسته می‌گشایم و می‌گویم... (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۴۵)

ورق زدن عمر و روز و شب

مانند کردن عمر و روزگار به دفتر و کتابی که ورق می‌خورد نیز تصویری آشناست. در شعر شاملو این تصویر به این شکل -در شعری که شاملو در سوگ مرگ فروغ سروده- آمده است:

...به انتظار تصویر تو/ این دفتر خالی تا چند/ تا چند/ ورق خواهد خورد؟! ... و ما هم چنان/ دوره می‌کنیم/ شب را و روز را/ هنوز را... (شاملو، ۱۳۹۲: ۶۴۹)

شفيعی نیز این تصویر را در بندهای زیر آورده است.

ورق می‌زنم برگهای اطلسی را/ ورق می‌زنم/ سال‌ها/ روزها را/ ورق می‌زنم آسمان را/ زمین را/ ورق می‌زنم عمر را (شفيعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۷)

در بند زیر نیز این تصویر، تکرار شده است:

این بادهای هر شب و امشب/ این باد آسیایی، این باد مشرقی/ وا می‌کنند پنجره‌ها را به روی تو/ و فصل را دوباره ورق می‌زنند (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۵۱)

نماد «سگ» برای جاسوسان حکومتی

یکی از نمادهای مشترک سیاسی بین شاملو و شفيعی، نماد «سگ» است که هر دو شاعر برای جاسوسان و عوامل حکومتی به کار برده‌اند. «سگ» در فرهنگ ایرانی، نماد وفاداری است و در ادبیات سنتی نیز به این صفت شناخته شده است. سعدی در این مورد می‌سراید:

حیف باشد که سگ وفا دارد و آدمی دشمنی روا دارد

(سعدی، ۱۳۸۱: ۹۱۷)



ولی در شعر معاصر، «سگ» کارکردی متفاوت دارد و با توجه به دیدگاه‌های حاکم سیاسی-اجتماعی، «سگ» نماد جاسوسان و دژخیمان حکومتی قرار می‌گیرد. در شعر «» از شاملو، «بیابان، نماد جامعه پهلوی که خشک است و بی برکت و سگ، نماد مأموران حکومتی و دژخیمان آن است» (سالمیان و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۷)

بیابان را سراسر مه گرفته ست / چراغ قریه پنهان است / موجی گرم در خون بیابان است... بیابان را سراسر مه گرفته است / می‌گوید به خود عابر / سگان قریه خاموش اند» (شاملو، ۱۳۹۲: ۱۱۴)

تنها دو تن، سه تنی می‌گفتند / از هیبت سکوت به ناهنگام در شگفت / از پشت پنجره در کوچه دیده‌ایم / انبوه ظلمتی متفکر را / که می‌گذشته است / و اسب خسته‌ای را به دنبال / می‌کشیده است / و سگ‌ها احساس رازناک حضوری غریب را / تا دیرگاه در شب پاییزی لاییده‌اند (همان، ۷۷۴)

در بند زیر نیز شاملو، این جاسوسان را به سگ مانند کرده و صفت بوییدن را که صفت سگ است، برای آن‌ها آورده است:

دهانت را می‌بویند / مبادا گفته باشی دوستت دارم / دلت را می‌بویند / روزگار غریبی ست، نازنین / و عشق را / کنار تیرک راه بند / تازیانه می‌زند (شاملو، ۱۳۹۲: ۸۲۴)

شفیعی نیز این تصویر را در بند زیر با کارکردی که شاملو به کار گرفته، استفاده کرده است.

هر کوی و برزنی را / می‌جویند / هر مرد و هر زنی را / می‌بویند / بشنو این زوزه سگان شکاری است / در جست و جویش اکنون / و خاک / خاک / تشنه / و قطره‌های خون (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۴۰)

نماد خورشید

«خورشید» نماد دیگری است که در شعر شفییعی و شاملو برای مفهومی مشترک به کار رفته است. «خورشید» در شعر شاملو «نماد امید، آزادی، نور، عدالت و .. است که در برابر تاریکی و سیاهی شب-اوضاع خفقان و ظلم- قرار می‌گیرد. با طلوع خورشید و فرار رسیدن خورشید، تاریکی، یأس و اندوه از جامعه رخت برمی‌بندد و خون امید، آزادی و نشاط در رگ‌های آن جریان می‌یابد» (سالمیان و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۹). در بند زیر شاعر این نماد را می‌آورد:

احساس می‌کنم در بدترین دقایق این شام مرگزی / چندین هزار چشمه خورشید / در دلم / می‌جوشد از یقین (شاملو، ۱۳۹۲: ۳۳۵)

شفیعی نیز در بندهای زیر خورشید را در مفهوم سیاسی مشترک با شاملو استفاده کرده است.

از ژاژ ژنده خنده به خورشید می‌زنید/ و برگ‌های هوش و هواتان را / با هیچ و با هیاهو/ شیرازه بسته باد(شفيعی کدکني، ۱۳۸۵: ۸۷)

اگر نامه‌ای می‌نویسی به خورشید/ سلام مرا نیز بنویس/ سلم مرا زین شب سرد نومید(همان، ۲۰۲)

مردی است می‌سراید، خورشید در گلویش تیر تبار تهمت هر سو روان به سویش

(همان، ۱۲۶)

هیچ کس هست که با قطره باران امشب/ هم سرایی کند و روشنی گل‌ها را/ بستاید تا صبح/ تا برآید خورشید(شفيعی کدکني، ۱۳۷۶: ۲۱۹)

نماد مرداب

مرداب دیگر نمادی است که نتیجه رابطه بینامتنی شفيعی با شاملوست. شفيعی در دو بیت زیر «مرداب» را نماد «تسلیم‌شدگان» به وضع موجود قرار داده است؛ آنان که سکوت و خاموشی و آرامش را برگزیده‌اند و خود را به دریایی ناآرام و متلاطم.

کارام درون دشت شب خفتست

دریا همه شب خوابش آشفته ست

(شفيعی کدکني، ۱۳۷۶: ۲۶۵)

حسرت نبرم به حال آن مرداب

دریایم و نیست باکم از طوفان

شاملو، پیش از او این نماد را به کار برده است و خواب را شایسته مرداب و تسلیم‌شدگان دانسته است:

پر پرواز ندارم / اما دلی دارم و حسرت درناها/ به هنگامی که مرغان مهاجر/ در دریاچه مهتاب/ پارو می‌کشند/ خوشا رها کردن و رفتن/ خوابی دیگر/ به مردابی دیگر/ خوشا ماندابی دیگر/ به ساحلی دیگر/ به دریایی دیگر/ خوشا پر کشیدن/ خوشا رهایی/ خوشا اگر نه رها زیستن/ مردن به رهایی! / آه/ این پرنده/ در این قفس تنگ/ نمی‌خواند.(شاملو، ۱۳۹۲: ۵۴۵)

۳- رابطه بینامتنی واژگانی شفيعی کدکني با اخوان و شاملو

بعد دیگر از رابطه بینامتنی می‌تواند در واژگان و ترکیبات و اجزاء و عناصر زبانی اتفاق بیفتد که به آن بینامتنی واژگانی می‌گویند. در رابطه بینامتنی واژگانی «شاعر یا نویسنده در به کارگیری برخی واژه‌ها و فعل‌ها و ترکیبات و ام‌دار متنی یا اثری دیگر است» (راستگو، ۱۳۸۵: ۱۵) این واژه‌ها، مختص متن غایب یا پیش‌متن‌اند که در متن



حاضر در نتیجه رابطه بینامتنی وارد می‌شوند. شفیعی کدکنی، علاوه بر رابطه بینامتنی در زمینه تصویر با اخوان و شاملو، در مواردی نیز رابطه بینامتنی در ساحت واژگان و ترکیبات با این شاعران داشته است.

۱-۳- رابطه بینامتنی واژگانی با اخوان

شولا

«شولا» از واژگانی است که در شعر شفیعی کدکنی آمده است و برگرفته از اخوان است و حاصل رابطه بینامتنی واژگانی بین شعر شفیعی و اخوان می‌باشد. در شعر «سپیداران» از شفیعی کدکنی می‌آید:

بنگر آنجا در آن سپیداران / خفتگانند لیک بیداران / زیر شولای برف و شیشه یخ / از دم زمهریری دی ماه / زندگی را نهفته می‌دارند / لحظه‌ها را ذخیره می‌سازند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۳۸-۲۳۹)

اخوان در شعر «پاییز» ترکیب «شولای عریانی» را به کار برده است:

ساز او باران / سرودش باد / جامه اش شولای عریانی است / و جز اینش جامه ای باید / بافته بس شعله زر تار پودش باد (اخوان، ۱۳۹۱: ۱۵۲)

جوکناران

جوکناران نیز ترکیبی است که در شعر اخوان بسیار پرکاربرد است و ورود آن به ساحت شعر شفیعی کدکنی، حاصل تعامل واژگانی بین شعر شفیعی و اخوان می‌باشد. این واژه در بیت زیر از شفیعی کدکنی آمده است:

در طلوع روشن صبح بهار / عطر پاک جوکنارانی هنوز

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۱)

بافت کلام و آمدن واژه هنوز در کنار جوکناران، اخذ این واژه از دو بیت زیر از اخوان را قطعیت می‌بخشد:

نه قزاقی نه بابونه نه پونه / چه خالی مانده سفره جوکناران

هنوز ای دوست صد فرسنگ راه است / از این بیغوله تا شهر بهاران

(اخوان، ۱۳۶۹: ۱۳۸)

باغ بی‌نجابت

ترکیب «باغ بی‌نجابت» در :

ای شاخه شکوفه بادام / خوب آمدی / سلام / لبخند می‌زنی / اما / این باغ بی‌نجابت با این شب ملول.. (شفيعی کدکني، ۱۳۷۶: ۱۴۸)

برگرفته از اخوان و تحت تأثیر رابطه بینامتنی با شعر اوست. اخوان می‌سراید:

به عزای عاجلت ای بی‌نجابت باغ / بعد از آنکه رفته باشی جاودان بر باد (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۹۴)

کاهدود

واژه «کاهدود» نیز با اینکه در شعر سبک خراسانی کاربرد داشته، ولی از واژگانی بوده که در دوره معاصر کاربرد نداشته است و اخوان که متمایل به «آرکائیسیم» زبانی و کاربرد واژگان سبک خراسانی است - شفيعی خود در این باره می‌گوید: «زبان او، زبان شاعران خراسان، یعنی زادگاه و گاهواره تکامل زبان دری است، زبان فردوسی و فرخی و خیام و از آن جا که با متن‌های کهن فارسی و زبان شاعران گذشته، آشناست کلمات در شعر او رسالت مفاهیم را به خوبی ادا می‌کنند...» (شفيعی کدکني، ۱۳۴۵: ۵۹-۸۵) - این واژه را از نو احیاء کرده و در شعر «سترون» به کار برده است:

سیاهی از درون کاهدود پشت دریاها / برآمد با نگاهی حلیه گر با اشکی آویزان (اخوان، ۱۳۷۸: ۲۴)

شفيعی نیز این واژه را به کار برده است و کاربرد این واژه نشان رابطه بینامتنی بین شفيعی و اخوان در ساحت واژگان می‌باشد:

اگر نامه‌ای می‌نویسی به باران / سلام مرا نیز بنویس / سلام مرا از دل کاهدود و غباران.. (شفيعی کدکني، ۱۳۸۵: ۲۰۲)

خמושانه:

انس و الفت شفيعی با شعر اخوان و شیفتگی به شعر او، سبب شده است تا او واژگان بسیاری را از اخوان به وام بگیرد و رابطه گسترده بینامتنی در ساحت واژگان، برقرار باشد. واژه «خמושانه» از واژگان برساخته اخوان است که در شعر زیر به کار برده است:

و خמושانه فغان‌های نیاز طفلکی‌ها، استوا و قطب را با هم (اخوان ثالث، ۱۳۶۸: ۱۹۸)

این واژه نو و زیبا، در ذهن شفيعی ماندگار شده و سبب شده است تا شاعر در شعر خود آن را به کار گیرد:

گر خמושانه به سوگ تو نشستند مرنج زان که وحشت زده قوم و حوشند همه

(شفيعی کدکني، ۱۳۸۵: ۱۴۰)



غبار آگین/ زهر آگین

ترکیبات «غبار آگین» و «زهر آگین» نیز به شیوه‌ی واژه‌سازی اخوان شباهت دارد؛ واژه‌هایی همچون بلور آگین و زهر آگین در:

درختان اسکلت‌های بلور آجین/ زمین دل مرده سقف آسمان کوتاه... (اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۱۰۹)

و آن پیر دروگر گفت با لبخند زهر آگین: «فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد» (همان: ۵۶)

در شعر اخوان کاربرد داشته‌اند و شاعر با افزودن پسوند «آگین» به اسم، واژگان متفاوتی خلق کرده است.

نمی‌دانم در این چنگ غبار آگین/ تمام سوگوارانت/ که در تبعید تاریخ‌اند/ دوباره باز هم آوای غمگین‌شان/ طنین شوق خواهد داشت؟ (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۴۵)

چشم برهم می‌نهم هستی چراغانی است/ روشن انتر روشن و آفاق در اشراق/ می‌گشایم چشم، می‌بینم چه زهر آگین و ظلمانی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۳۰)

۲-۳- رابطه بینامتنی واژگانی با شاملو

در ساحت ترکیبات و واژگان نیز همچون تصاویر شعری، بسامد تأثیرپذیری شفییعی از شاملو در مقایسه با دیگر شاعران معاصر به استثنای اخوان، بالاست و شفییعی ترکیبات و واژگان بدیعی را که شاملو خلق کرده، در شعر خود به کار گرفته است.

بویناک

واژه «بویناک» که در عبارت زیر آمده:

تنها طنین تار و ترانه/ غوغای بویناک شماهاست/ جشن هزار ساله مرداب/ جشن بزرگ خواب... (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۱۲)

حاصل رابطه بینامتنی شفییعی در سطح واژگان با شعر شاملوست. شاملو این ترکیب را به کار برده است:

آدم‌ها و بویناکی دنیاهاشان/ یکسر/ دوزخی است در کتابی/ که من آن را/ لغت به لغ/ از بر کرده‌ام (شاملو، ۱۳۹۲: ۵۰۱)

بادی خشمناک، دو لنگه در را بر هم کوفت/ و زنی در انتظار شوی خویش، هراسان از جا برخاست/ چراغ از نفس بویناک باد فرو مرد (همان، ۳۸۲)

واجموج

واژه «واجموج» در بند:

و من طنین پویه و / پرواز و پنجه را / بر سطح این هویت جاری / در واجموج‌هایم / تصویر می‌کنم (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۶۲)

نیز متأثر از شیوه واژه‌سازی شاملوست. مدرسې در این زمینه می‌نویسد: «شاید شفيعی در ساختن این واژه، به واژه زیبای «موجکوب» در این شعر شاملو نظر داشته است:

و گرد بر گرد ما / در موجکوب پست ساحلی / هر خرسنگ / سکوت و پذیرشی بود (شاملو، ۱۳۷۶: ۷۳) (مدرسې، ۱۳۸۸: ۵۲)

البته لازم به ذکر است که ترکیب «کوهموج» نیز که ترکیب «واجموج» با آن نزدیکی دارد، در شعر اخوان آمده است و از ترکیبات مورد علاقه شفيعی است که در موارد دیگری نیز آن را به کار برده است.

سوختبار

«سوختبار» نیز واژه‌ای است برگرفته از شاملو و ترکیبی است که خالق آن شاملو می‌باشد. در شعر «در این بن بست» می‌آید:

در این بن بست کج و پیچ سرما / آتش را به سوختبار سرود و شعر فروزان می‌دارند / به اندیشیدن خطر مکن، / روزگار غریبی است نازنین (شاملو، ۱۳۹۲: ۸۲۵)

لازم به ذکر است که خود شاملو آنطور که اشاره کرده، این واژه را برای ترجمه واژه Būcher از فرانسوی به کار برده است. او در این مورد می‌نویسد: «Būcher تل هیزم است که برای سوزاندن اجساد یا برای اعدام زندگان به وسیله آتش به کار می‌رفت یا می‌رود. در اینجا چون این «تل» از همه‌چیزی فراهم شده است و همیشه تنها در آن به کار نرفته، ناگزیر من آن را به «سوختبار» ترجمه کرده‌ام» (شاملو، ۱۳۴۲: ۱۷۳)

این ترکیب در شعر شفيعی کدکنی نیز آمده است و آمدن این ترکیب در کنار سرود و ساز، وام گرفتن این ترکیب از شاملو را قطعیت می‌بخشد.

آن چربدست سحر طرازی که ساز او / شد سوختبار جرگه تاتار / وز سوگ آن سرود / دیوانه شد درخت و / نسیم و / گیاه و رود (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۷۹-۸۰)



گویی این واژه، مورد علاقه شفیعی قرار گرفته است و در توضیحات «اسرار نامه» نیز در توضیح واژه «ژاژ» اینگونه این واژه را به کار برده است: «ژاژ در اصل بوته ای است که از آن در سوختبار استفاده می‌شود و در متون کهن از آن به عنوان سوال ژاژ نام می‌بردند» (عطار، ۱۳۸۸، ۴۹۰)

تاب سوز

ترکیب «تاب سوز» در شعر شفیعی نیز نتیجه رابطه بینامتنی با شعر شاملوست. این ترکیب برساخته شاملوست و در شعر «چهار سرود برای آیدا» آمده است:

سرودِ مردِ سرگردان / مرا می‌باید که در این خم راه / در انتظاری تاب‌سوز / سایه‌گاهی به چوب و سنگ برآرم، / چرا که سرانجام / امید / از سفری به دیرانجامیده باز می‌آید (شاملو، ۱۳۹۲: ۴۷۱)

شفیعی نیز این ترکیب را این چنین به کار گرفته است.

در متن لاژوردی و بی ابر بامداد / در تاب‌سوز شعله سرما، چنارها / برگینه جامه شان همه در باد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۸۱)

خیزاب

«خیزاب» از دیگر کلمات پرکاربرد در شعر شاملوست و می‌توان گفت که این واژه که واژه‌ای معاصر است برگرفته از ترجمه‌های فرنگی و شعر شاملوست. شاملو این ترکیب را در شعر خود در چند جا به کار برده است:

آن گاه به دریایی جوشان درآمدم / با گرداب های هول و خرسنگ های تفته / که خیزاب ها بر آن می‌جوشید (شاملو، ۱۳۹۲: ۵۹۶)

اقیانوس است آن: / ژرفا و بی‌کرانگی، / پرواز و گردابه و خیزاب / بی‌آنکه بداند. (همان)

نمونه‌های مشابهی نیز از این کلمه در شعر شاملو وجود دارد مثلاً «تنگاب»:

راه رسیدن به این «جزیره» / هفت دریایی به زنهار / تنگاب‌های پیچ‌پیچ / دریایی مرده... (همان، ۵۹۶)

شفیعی این واژه را در بندهایی از اشعار خود به کار برده است.

سیلابه عتابش، خیزاب پیچ و تابش، پویند اضطرابش، دیوارهای تاج محل را (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۹۰)

انکار کن مهتاب را، و آن گوهر خوشاب را دریای پُر خیزاب را بی موج و مروارید کن

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۲)

نتیجه‌گیری:

شفيعی کدکنی از شاعرانی است که در شعر خود از میراث غنی ادب فارسی بهره جسته است و روابط بینامتنی گسترده‌ای در جمیع زمینه‌ها با شعر سنتی داشته است. همزمان، از شاعران معاصر بخصوص شاعر همولایتی‌اش مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو نیز تأثیر پذیرفته و روابط بینامتنی در سطوح مختلف با این دو شاعر داشته است. در پژوهش حاضر به بررسی مناسبات بینامتنی در ساحت واژگان و تصاویر شعری با این دو شاعر پرداخته شد. پژوهش حاضر این مهم را روشن می‌سازد که شفيعی در کنار رابطه گسترده بینامتنی «در زمانی» از بینامتنی «همزمانی» نیز غافل نیست و با معاصران خود و بخصوص دو شاعر مذکور مناسبات بینامتنی عمیقی داشته است. واژگان و ترکیبات و تصاویر شعری که شفيعی در نتیجه رابطه بینامتنی از این دو شاعر اخذ کرده، گواهی بر این مدعاست. او بسیاری از ترکیبات و واژگان برساخته اخوان و شاملو را که خوش ترکیب، هنری و زیبا یافته، جا به جا در شعر خود آورده و در جهت بیان اندیشه و احساس خود از آنها سود جسته است. در کنار این تصاویر نو و مبتکرانه‌ای نیز که مهر و نشان خلاقیت هنری این دو شاعر را دارند در شعر او کم نیستند و همه این وجوه دلیلی بر توجه او به شعر زمانه خود و برقراری رابطه بینامتنی با هم عصران خود در ساحت مختلف شعری است.





منابع

- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). زمستان. چاپ ۱۰، تهران: مروارید.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۸). آنگاه پس از تندر. تهران: سخن
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۰). از این اوستا، چ ۵، تهران: مروارید
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۸)، در حیات کوچک پاییز در زندان. چ ۴، تهران: بزرگمهر
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۰). آخر شاهنامه. چ ۱۰، تهران: مروارید
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۶). از این اوستا. تهران: زمستان
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۷). آخر شاهنامه. تهران: زمستان
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۱). زمستان. چ ۳، تهران: زمستان
- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمهٔ پیمان یزدانجو، تهران: نشر مرکز
- دلایز، مسعود. (۱۳۹۰). «تأثیر ذهن و زبان اخوان ثالث بر شعر شفیعی کدکنی در دفتر شبخوانی»، فصلنامه زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال سوم، شماره ۸، زمستان ۱۳۹۰، صص ۲۷-۵۲
- راستگو، محمد. (۱۳۸۵). تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی، تهران: انتشارات سمت
- رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۳۸۷). «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت»، نقد ادبی، شمارهٔ چهارم، صص ۳۱-۵۱.
- ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۴). «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن». مجله زبان و زبان‌شناسی، دورهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، شماره ۲، صص ۳۹-۵۵
- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۱). کلیات. تصحیح محمدعلی فروغی، چ ۴، تهران: پیمان
- شاملو، احمد. (۱۳۴۲). کتاب هفته. زیر نظر دکتر محسن هشترودی و احمد شاملو، تهران: انتشارات کیهان
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۶). آیدا، درخت و خنجر و خاطره. چ ۳، تهران: مروارید
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۲). مجموعه آثار (دفتر یکم، شعرها). چ ۱۱، تهران: نگاه
- شاهرخی، فرنگیس و همکاران. (۱۳۹۷). «بررسی انواع رابطهٔ بینامتنی احمد عزیزی و قرآن کریم». فصلنامهٔ کاوش‌نامه، سال نوزدهم، بهار ۱۳۹۷، شمارهٔ ۳۶، صص ۲۰۱-۲۲۹
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). آینه‌ای بر ای صداها، چ ۱، تهران: سخن
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران. تهران: سخن

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۴۵). از این اوستا. راهنمای کتاب، ج نهم، صص ۵۷-۶۴
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). هزارهٔ دوم آهوی کوهی. چ ۴، تهران: انتشارات علمی
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). «بهار کاغذین (پنجاه شعر منتشر نشده شفیع کدکنی)». *مجلهٔ بخارا*، سال یازدهم، شماره ۷ (پیاپی ۶۹، اسفند ۱۳۸۷)، صص ۷-۳۳
- عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۷۸). *سفرنامهٔ باران*. چ ۱، تهران: نشر روزگار
- عطار، فریدالدین. (۱۳۸۸). *اسرار نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات؛ محمدرضا شفیع کدکنی، چ ۵، تهران: سخن
- غلامرضا سالمیان و همکاران. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی دلالت معنایی نمادها در ادبیات کلاسیک و اشعار احمد شاملو». *فصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۰، شماره ۷۳، ۱۳۹۱، صص ۶۷-۹۸
- مدرسی، فاطمه. (۱۳۸۸). «فرایند فراهنجاری واژگانی در اشعار شفیع کدکنی». *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، شماره ۴۲، زمستان ۱۳۸۸، صص ۴۷-۶۳
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). *دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). *بارت و بینامتنیت*. مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، به کوشش امیرعلی نجومیان، صص ۱۵۵-۱۳۷، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر



Survey the dimentions of intertextuality of shafiei kadkani poems with Mehdi Akhavan-Sales and Ahmad Shamlou in words and compounds and images

*Sonia hasani*¹, *Dr seyfodin Abbarin*², *Dr Barat Mohammadi*³

Abstract:

Mohammad-Reza Shafiei Kadkani is one of the Iranian contemporary poets have a vaste intertextuality relation with the Iranian classic poets and some time with Iranian modern and contemporary poets. His itertextuality with classic poet has been studied by some researcher but Synchronic intertextuality has not been investigated and because of this, in this article we tried that survey the dimentions of Shafiei kadkanies intertextuality relation with contemporary poem. In this regard, we survey the interteexualty relation of shafiei kadkani with two famous contemporary poets Mehdi Akhavan-Sales and Ahmad Shamlou in context of words, Vocabulary and compounds and poetic images. the result of this research makes it clear that the intertextuality relations with contemporary poetry also forms a significant part of the Shafies intertextual relationship and can be seen , more words and compounds and images that shafiei loan from These poet.

Key words: intertextuality, Iranian contemporary poem, Shafiei Kadkani, Akhavan Sales , Shamlou

1 . PhD student of Persian language and literature, Islamic Azad University of Urmia, Urmia, Iran.// rezaabaspur94@gmail.com

2 . Faculty of Islamic Azad University, Urmia branch, Urmia, Iran.>// (Corresponding author) dr.abbarin@yahoo.com

3 . Faculty of Islamic Azad University, Urmia branch, Urmia, Iran.// barat_mohammadi@yahoo.com