پژوهش های نوین ادبی
ISSN-p-2821-1421

پژوهش های نوین ادبی

دوفصلنامه بین المللی زبان و ادبیات فارسی (علمی- تخصصی)
سال پنجم، شماره اول (پیاپی۹) بهار و تابستان ۱۴۰۵

تأثیر ادبیات شفاهی (فولکلور) بر شعر معاصر فارسی و عراقی (مطالعهٔ موردی اشعار احمد شاملو و معین بسیسو)- محمد الطیف ۴۵

تحلیل دستوری و معناشناختی بیتی از مثنوی با تأکید بر نقش«دستور» در امتناع دیدن روح - عاشور حسن‌زاده عرب..... ۶۳

بررسی تابوشکنی در زبان تعلیمی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی- سمیه خوبدل پیله‌رود ۸۵

تعامل رمزگان و کثرت معنا در «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک»- امید روستا..... ۱۱۱

واکاوی مؤلفه‌های محتوایی طنز مرگ در شعر شاملو- حسین سلیمی؛ مسعود کازرانی..... ۱۳۵

بررسی تقابل‌های معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج و محمدعلی بهمنی- معصومه صالحی طریق ۱۵۵

تبیین و مقایسهٔ انگارهٔ مولانا و ابن‌عربی در باب نسبت حقیقت و مدارا- میلاد صلاحی خلخالی؛ مجتبی هوشیار محبوب..... ۱۸۱

نمایی از پیوند بینامتنی نمایشنامهٔ حکیم توس با سخن مولوی و سعدی- زهرا السادات قریشی؛ سیدمهدی سیدی ۲۰۷

تصاویر رئالیستی در نفثة‌المصدور- معصومه کاظمی‌نژاد..... ۲۳۷

راز بازگشت به وطن مألوف و ارتباط آن با مقولهٔ عشق در غزلیات حافظ- ریحانه کریمانی؛ شهین اوجاق علیزاده..... ۲۵۳

معرفی نسخ خطی دیوان فارسی زنده‌رام موبد کشمیری و بررسی سبکی آن- محمد کیشانی فراهانی؛ اعجاز علی شاه..... ۲۷۳

بحثی در ارتباط هنر شعر و نقاشی در آیینهٔ اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو- یعقوب نوروزی؛ برات محمدی؛ نوریا یاهو..۳۰۵

نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی
(شیرین و شکر سابق)
دوفصلنامهٔ بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی (علمی تخصصی)
دورهٔ پنجم، شمارهٔ اول (پیاپی ۹)، بهار و تابستان ۱۴۰۵
ISSN-P: ۲۸۲۱-۱۴۱۳

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: دکتر زینب نوروزعلی
سردبیر: دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

دو فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نوین ادبی به شماره مجوز ۹۰۲۵۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۹/۱۷
معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

این نشریه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام «ISC»، مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی«SID»، مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری «Ricest»، بانک اطلاعات نشریات کشور «Magiran»، پایگاه مجلات تخصصی نور «Noormags»، مرجع دانش «Civilica»، پرتال جامع علوم انسانی، «LinkedIn»، «Mendeley»، مرجع مجلات علمی، «Google Schola» و پایگاه تخصصی نشریهٔ بین‌المللی پژوهش‌های نوین ادبی «jpll.ir» نمایه می‌شود.

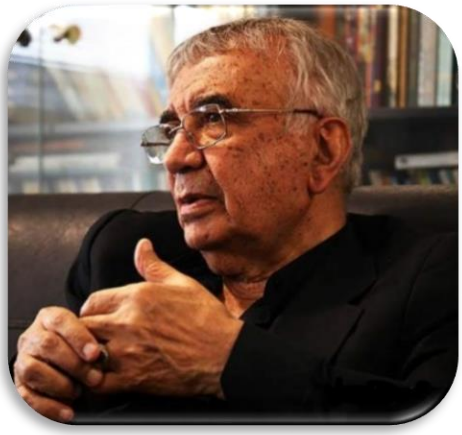
رایانامهٔ اصلی: sjpll.ir@gmail.com رایانامهٔ پشتیبان: Sjpll.ir@yahoo.com
تارنما: jpll.ir

ویراستاران علمی: دکتر الهام قنواتی- دکتر نادر مسلمی- دکتر زینب نوروزعلی
ویراستار صوری و زبانی: شبنم باقری - صدیقه یونسیان
مترجم: فرزانه سادات علوی- ویراستار انگلیسی: مریم نوروزعلی
طراح جلد: مریم نوروزعلی

ناشر: موسسه مطالعات علوم انسانی-اسلامی حکمت کلمه

هیئت دبیران داخلی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی
(سردبیر)
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
ریاست اسبق دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه خوارزمی



دکتر احمد تمیم‌داری
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد و ریاست سابق دانشکدهٔ ادبیات
دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر بیژن ظهیری ناو
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد دانشگاه محقق اردبیلی

دکتر فاطمه مدرسی
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد دانشگاه ارومیه

دکتر مرتضی محسنی
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه مازندران

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ
دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه فردوسی مشهد
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر غلامرضا پیروز

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه مازندران

دکتر آسیه ذبیح نیا آل عمران

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد دانشگاه پیام نور

دکتر ایوب مرادی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه علامه طباطبائی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی و

سرپرست دانشگاه پیام نور مرکز تهران

غرب

دکتر سیدجواد میری منیق

دکتری جامعه‌شناسی

دانشگاه بریستول انگلستان

مدیر روابط بین‌الملل و همکاری‌های علمی

نمایندهٔ بنیاد مطالعات اسلامی روسیه در ایران

دانشیار و عضو هیات علمی پژوهشکده

مطالعات اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر ابوالقاسم قوام تنها

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر بهروز عباسی فریدنی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار دانشگاه فرهنگیان اصفهان

دکتر مهران زنده بودی

دکتری زبان و ادبیات فرانسه

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر محمد ایرانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه

دکتر آذر دانشگر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

دکتر محمد رضا فلاحتی قدیمی فومنی

دانشیار زبانشناسی رایانشی

مرکز منطقه‌ای اطلاع رسانی علم و فناوری

دکتر علی‌اکبر سام خانیانی

دکترای زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

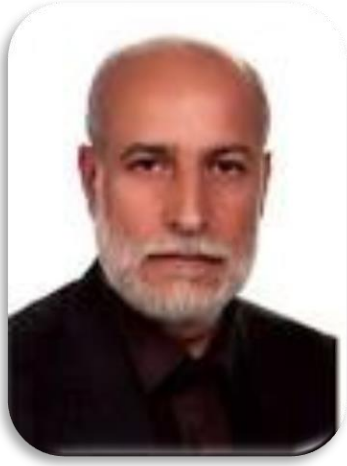
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

دکتر غلامرضا سالمیان

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه



دکتر محسن پیشوایی علوی

دکتری زبان و ادبیات عربی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه کردستان

دکتر عبدالله ولی پور

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه پیام نور مرند

دکتر خلیل بیگ زاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه

دکتر علی تسلیمی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر هادی وکیلی

دکتری عرفان اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمدعلی محمودی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر سیروس نصرا...زاده

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

دانشگاه تهران

دانشیار پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر فرزاد بالو

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه ادبیات و زبان‌های خارجی

دانشگاه مازندران

دکتر هوشنگ خوش‌سیما

دکتری آموزش زبان انگلیسی

دانشیار گروه زبان انگلیسی

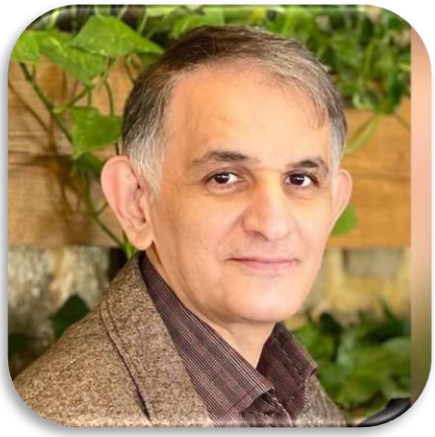
دانشگاه علوم دریایی و دریانوردی چابهار

دکتر معصومه صادقی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار



دکتر مهیار علوی مقدم

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه حکیم سبزواری

دکتر حسن بساک

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

پیام نور مرکز مشهد

دکتر محبوبه فهیم کلام

دکترای زبان و ادبیات فرانسه

دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد

اسلامی واحد تهران غرب

دکتر بخشعلی قنبری

دانشیار فلسفه، ادیان و عرفان

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر مریم محمدزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد

اسلامی واحد اهر

هیئت دبیران برون مرزی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

پروفسور سیدعارف نوشاهی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ

گوردن راولپندی پاکستان، فهرست نویس و

نسخه شناس مطرح جهان اسلام

مشاور امور فرهنگی شبه قاره

پروفسور آذر میدخت صفوی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه علیگر هندوستان

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه

اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز

تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس

انجمن استادان فارسی سراسر هندوستان

دکتر تورج دریایی

دکتری تاریخ

استاد دانشگاه ایرانی و عضو هیئت مدیرهٔ مرکز

مطالعات ایرانی دکتر سموئل، دانشگاه

کالیفرن،یا آمریکا

پروفسور سیدحسن عباس

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه هندوبنارس هندوستان

پروفسور عصمت درّانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

بهاولپور پاکستان

پروفسور بدرالدین مقصودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ملی

تاجیکستان

پروفسور محمد سلیم اختر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادگروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه لاهور پاکستان

دکتر دلال عباس

استاد دانشگاه بیروت، لبنان

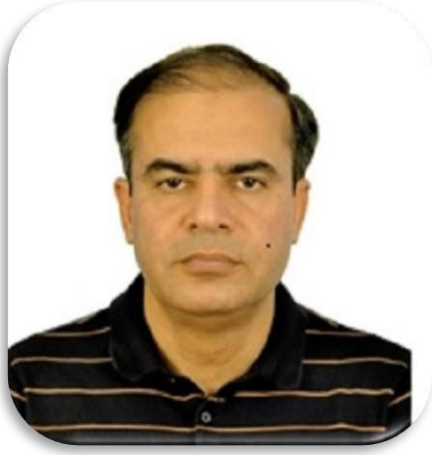
دکتر علی تمیز ال

مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه سلجوق قونیه

و رئیس انستیتو تحقیقاتی مولانا وابسته به دانشگاه

سلجوق قونیه، ترکیه



دکتر محمد ناصر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

پنجاب لاهور پاکستان

دکتر جیهاد شکری رشید

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه تهران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه اربیل، عراق

دکتر انور عباس مجید حیدر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

بغداد، عراق

پروفسور علیم اشرف خان

زبان و ادبیات فارسی استاد و مدیر اسبق بخش

فارسی دانشگاه دهلی – هند

پروفسور مصباح‌الدین نرزیقول محمودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

فلولوزی تاجیکستان

مشاوران علمی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر احمدخیالی خطیبی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکزی

دکتر سید حسین حسینی

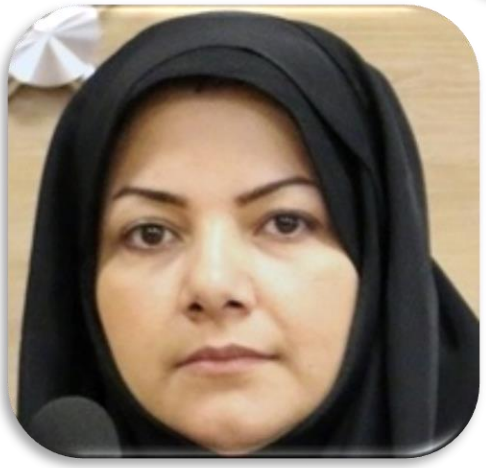
دکتری فلسفه و کلام اسلامی

دانشگاه معارف

استادیار پژوهشکدهٔ مطالعات اجتماعی

پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی



دکتر حوریه احدی

دکتری زبانشناسی همگانی دانشگاه

پیام‌نور

استادیار پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی

و مدیر روابط عمومی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمدجواد زینلی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه پیام نور مرکز سمنان

دکتر آتوسا رستم بیک تفرشی

دکتری زبانشناسی همگانی

استادیار پژوهشکده زبانشناسی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمد مهدی اسماعیلی

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

استادیار و مدیرگروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزا داسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر عالیه یوسف فام

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر تراب جنگی قهرمان

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد

اسلامی واحد علوم تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر علی آسمند

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه بوعلی سینا همدان

مدیر مرکز مطالعات و برنامه ریزی زبان‌های

سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

واحد اسلامشهر

دکتر فرشته ناصری

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد یادگار امام خمینی(ره)

دکتر محمدکاظم رضازاده جودی

دکتری فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه تهران

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

دکتر شهین اوجاق علیزاده

دکتر زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

دکتر زینب نوروزعلی

مدرس گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد دامغان.

صاحب امتیاز و مدیر مسئول

نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

و موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی

«حکمت کلمه»

دکتر طاهره سید رضایی

دکتری زبان و ادبیات فارسی عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور مرکز لرستان

فیروز اسماعیل‌زاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

داوران این شماره

- **دکتر بهزاد عباسی فریدنی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر فاطمه رنجبر**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر شهین اوجاق علیزاده**

دکتر زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر احمد خیالی خطیبی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر الهام قنواتی محمدقاسمی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر امید انصاری‌کیا**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ارسال مقاله در مجله «پژوهش‌های نوین ادبی» به دو زبان فارسی و انگلیسی و طبق دستوالعمل ذیل ممکن خواهد بود.

الف - ویژگی‌های کلی مقاله

- مقالهٔ ارائه شده به نشریه باید حاصل مطالعه و تجربهٔ نویسنده/ نویسندگان بوده و دارای یافته‌های نو و جدید باشد.
- پذیرش اولیهٔ مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیأت تحریریه است.
- مکاتبات در خصوص مقاله صرفا با نویسندهٔ مسئول انجام خواهد شد.
- تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.
- مسئولیت مطالب مندرج در مقاله‌ها از جهت علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است.
- حجم مقالهٔ ارسالی از ۲۰ صفحه بیشتر نباشد.
- نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شماره تلفن در صفحه‌ای جداگانه با نام «مشخصات نویسندگان» ضمیمه شود.
- ارسال مقاله فقط از طریق سامانهٔ دو فصلنامهٔ علمی تخصصی «پژوهش‌های نوین ادبی» به آدرس JPLL.IR امکان‌پذیر است و مقاله‌های دریافتی در صورت رد شدن پس از گذشت ۲ ماه از آرشیو نشریه حذف می‌گردد.
- در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیأت تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندهٔ مسئول ارسال خواهد شد.

ب- ساختار و اجزای مقاله

- عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله بوده باشد. (حداکثر۱۵ کلمه)

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی، همراه با درجهٔ علمی و وابستگی سازمانی و تعیین نویسندهٔ مسئول درج شود.

- چکیده: بین ۱۵۰-۲۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد. (چکیدهٔ انگلیسی توسط مترجم مجله انجام می‌شود.)

- واژه‌های کلیدی: بین ۳-۷ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند.
- مقدمه
- بیان مسأله و سؤالات پژوهش
- ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش
- پیشینهٔ پژوهش
- پردازش تحلیلی موضوع

- عنوان‌های اصلی
- عنوان‌های فرعی
- نتیجه‌گیری
- کتاب‌شناسی

ج- شیوه نامهٔ کلی نگارش

- مقاله در محیط WORD ۲۰۰۷ و بالاتر نوشته شود.

فونت‌های مورد نیاز:

- عنوان: (B Titr- اندازهٔ قلم ۱۴- پررنگ)
- نام نویسنده: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- وابستگی سازمانی: (B Nazanin-۱۰ اندازهٔ قلم - معمولی)
- آدرس الکترونیکی: (Times New Roman۹)
- چکیده: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- متن چکیده: (B Nazanin-۱۱ اندازهٔ قلم - معمولی)
- واژه‌های کلیدی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱- معمولی)
- متن اصلی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - معمولی)
- مقدمه: (B Nazanin-۱۳ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- بیان مساله و سوالات پژوهش: (B Nazanin-۱۳ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- ضرورت، اهمّیّت و هدف: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- پیشینهٔ پژوهش: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- پردازش تحلیلی موضوع: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- عنوان‌های اصلی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)

- عنوان‌های فرعی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۲ - پررنگ)
- تصریح مدل: (در صورت نیاز- تیتر مناسب موضوع مقالهٔ خود و بسته به نوع مقاله) (B Nazanin-۱۲ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- نتیجه‌گیری: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- کتاب‌شناسی: (B Nazanin-۱۲ اندازهٔ قلم - معمولی)
- زیرنویس فارسی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۰- معمولی)
- زیرنویس انگلیسی: (Times New Roman۱۰)
- عنوان جدول ها، شکل ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱ - پررنگ)
- متن فارسی جدول‌ها، شکل‌ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱ - پررنگ)

- متن لاتین درون جدول‌ها: (Times New Roman۱۰)
- منابع و مراجع فارسی: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۲ - معمولی)
- منابع و مراجع لاتین: (Times New Roman۱۱)

- تنظیم فهرست منابع
- کتاب: نام خانوادگی، نام (سال)، عنوان ایتالیک، مترجم، جلد، شهر: ناشر، چاپ

آذرپیک، آرش (۱۴۰۰)، جنس سوم، کرمانشاه: کرمانشاه.

آذرپیک، آرش (۱۴۰۱)، بوطیقای هزارۀ عریانیسم، مترجم: آسو اوستا، سمنان: اوستا.

آذرپیک، آرش؛ اوستا، آسو و دیگران (۱۴۰۰)، عنوان مقاله، پژوهش‌های نوین ادبی، ۵ (۱)، ۲۰-۱۰.

- مقاله: نام خانوادگی، نام (سال)، عنوان مقاله، عنوان مجله ایتالیک، دوره (شماره)، صفحه.

اوستا، آسو (۱۴۰۰)، عنوان مقاله، پژوهش‌های نوین ادبی، ۹ (۱)، ۳۰-۲۰.

«پژوهشگران گرامی می‌توانند از قالب آماده استفاده کنند.»

نوع و اندازه قلم‌های مورد نیاز برای تدوین مقالات فارسی

عنوان	قلم (فونت)	اندازه	نوع قلم
عنوان مقاله	B titr	۱٤	پررنگ
نام و نام خانوادگی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
مشخصات نویسندگان	B Nazanin	۱۰	معمولی
پست الکترونیکی	Times New Roman	۱۰	معمولی
عنوان چکیده	B Nazanin	۱۳	پررنگ
متن چکیده	B Nazanin	۱۱	معمولی
عنوان واژگان کلیدی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
واژگان کلیدی	B Nazanin	۱۱	معمولی
عنوان اصلی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
عنوان فرعی	B Nazanin	۱۲	پررنگ
متن اصلی	B Nazanin	۱۳	معمولی
زیر نویس فارسی	B Nazanin	۱۰	معمولی
زیر نویس لاتین	Times New Roman	۱۰	معمولی
عنوان جدول، شکل و نمودار	B Nazanin	۱۱	پررنگ
متن فارسی درون جدول	B Nazanin	۱۱	معمولی
متن لاتین درون جدول	Times New Roman	.۱	معمولی
منابع و مراجع فارسی	B Nazanin	۱۲	معمولی
منابع و مراجع لاتین	Times New Roman	۱۱	معمولی

English writing style

TEMPLATE FOR ENGLISH ABSTRACT (TIMES NEW ROMAN SIZE ١٤, BOLD)

First Author Times New Roman ١١pt bold (centered)١, Second Author Times New Roman ١١pt bold (centered).... , ٢

-١Affiliation, info@allhamayesh.ir Times New Roman ١١pt
-٢Affiliation, info@allhamayesh.ir Times New Roman ١١pt

Abstract

The abstract appears before the keywords. Abstract must be about ٢٥٠ words. However, it must be limited between ١٥٠to ٢٥٠words. The abstract should clearly state, the objective, results and the conclusion of the work.

Keywords: maximum of eight keywords seperated by.",“

Introduction

The paper must not exceed ١٢pages. Please use the following guidelines in preparing your full papers .

Elements of a Paper

The basic elements of a paper are listed below in the order in which they should appear:

•Paper title
•Author names and affiliations
•Abstract
•Keywords
•Introduction
•Main body of paper, including figures and tables, page numbers and footer, headings, enumerations, etc.

•Conclusions
•Nomenclature(Not-necessary for two-page summary paper)
•References

•Appendices

Paper Preparation

All papers must be written in either English or Persian (Farsi). Paper will be presented in the language that it is written .

Paper must send by uploading in the Journal websit. Don't use Email for sending papers .

For English papers; the fonts for the different parts of a paper are in Times New Roman as follows:

- •Title: ١٤pt bold (centered)
- •Author(s): ١١pt bold (centered)
- •Affiliations: ١١pt (centered, italic)
- •Keywords: ١١pt
- •Section Headings: ١١pt bold
- •Subsection Headings: ١١pt -Others: ١١pt

Each A ٤page is prepared in one columns with ١٠mm space between the columns and ٢٠mm margin all-round. The Abstract starts ٩٠mm from the top of the page on the first page.

Papers must be prepared using Word ٢٠٠٧or higher. They must be submitted in both PDF format and a word file.

The headings will start from the far left.

Use single spacing with no space between the section headings and the paragraph following it. Put one space between the texts of main sections.

Paper must have page numbers.

System of Units

SI system of units is deemed to be used. If necessary use the equivalent value in the other system of units in brackets after the SI system of units.

Equations

Equations start from the far left of the column and numbered consecutively. The equation numbers must be bracketed and placed opposite to the equation on the far right of the line in that column.

Tables, Figures and Photographs

Tables must be numbered and the title of the table must be placed on the top of the table with the footnotes on the bottom. Tables must appear where (or as close as to) they are first mentioned in the text. They must be referred in the text as "Table ."١

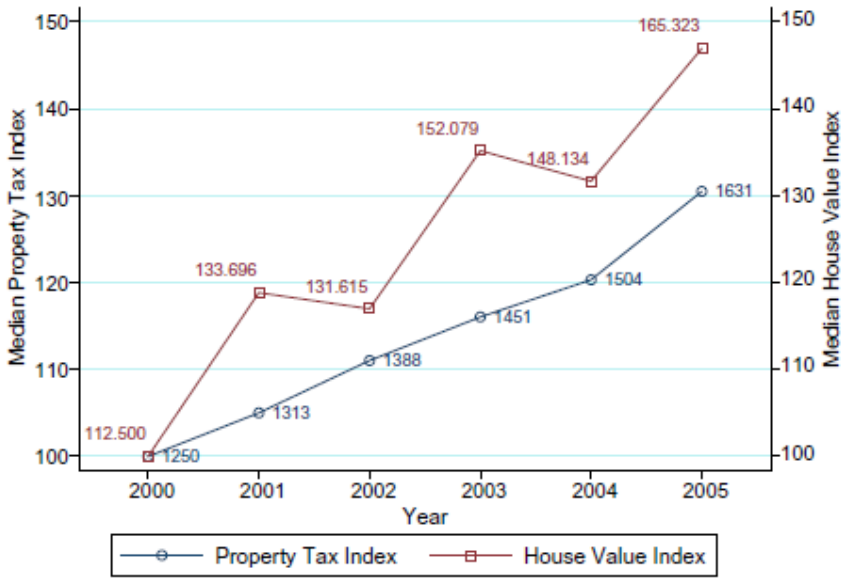
Figures must be numbered and the caption of the figure must come at the bottom of the figure. All the legends and the numerical values on the axes of the curves must be clear and readable. Figures must appear where (or

as close as to) they are first mentioned in the text. They must be referred in the text as "Figure ."١
Photographs must original and follow ٢above for numbering and captions.
Leave one space between the Table/Figure and the text following it.

Table ١-major cities on the ٢١routes to london

Route number	City 1	City 2	City 3	City 4	City 5	City 6
1	Halifax	Sheffield	Nottingham	Bedford		
2	Plymouth	Exeter	Salisbury			
3	Tiverton	Taunton	Frome			
4	Bristol	Bath	Reading			
5	Southampton	Winchester				
6	Portsmouth	Chichester				
7	Canterbury	Rochester				
8	Yarmouth	Ipswich	Colchester			
9	Norwich	Bury				
10	King's Lynn	Ely	Cambridge			
11	Berwick	Newcastle	South Shields	Sunderland	Durham	
12	Bradford	Leeds				
13	Whitby	Scarborough	York			
14	Manchester	Derby	Northampton	Leicester		
15	Hereford	Gloucester	Circenster			
16	Beverley	Hull	Lincoln	Boston		
17	Whitehaven	Liverpool	Macclesfield	Lancaster	Carlisle	Kendal
18	Shrewsbury	Birmingham	Wolverhampton	Coventry	Dudley	
19	Worcester	Oxford				
20	Kidderminster	Warwick	Banbury			
21	Chester	Lichfield	Coventry			

Figure (١) median property taxes and house valuse in the united states, ٢٠٠٥-٢٠٠٠



Results Discussion

All the obtained results should be carefully investigated and compared with the other works. Two page summary papers must include results and discussion sections.

Conclusions

Main conclusions of the paper must be put here.

List of Symbols

The list of symbols comes after the acknowledgment and before references. The English symbols come first followed by the Greek symbols. Both must be typed in alphabetical order and separated.

References

References must be numbered and be listed in the list of references in the order that they are referred to in the text.
Their number must be put in squared bracket, i.e.[١] .
The complete details of the references will appear in the list of references .

For journal papers, books and conferences papers use the following formats:

[۱] Assembly Jobs, Economic Development, and the Economy Committee, ۲۰۰٦. ۲۰,Years of California Enterprise Zones: A Review and Prospectus, Sacramento,California, April ۱۲, .۲۰۰٦
[۲]Timoshenko, S.P. and Woinowsky-Krieger, S., ۱۹٥۹, Theory of Plates and Shells, New York: McGraw-Hill Book Company.
[۳]Billings, Stephen, ۲۰۰۹. Do enterprise zones work? An analysis at the borders.Public Finance Review ۳۷(۱), ٦۸–.۹۳

آدرس دفتر مجله: سمنان. شاهرود. خیابان شهدا. نبش پیشوا. پلاک ۳۲۹

کدپستی: ۳٦۱۳۷۹۷٦۹۷
تلفن و نمابر: ۰۹۳٥۲۷۳۱۳۸۲ -۰۲۳۳۲۲۰۳۷٥۴
پست الکترونیکی اصلی: sjpll.ir@gmail.com
پست الکترونیکی پشتیبان: Sjpll.ir@yahoo.com

تارنما: WWW. jpll.ir

این شماره از نشریه پیشکش می‌شود به

جَهانْ مَلِک خاتون شاهدخت و بانوی شاعر ایرانی

(۷۰۲-۷۶۱)

حیدر یغما خشتمال نیشابوری

(۱۳۰۲-۱۳۶۶)

اسماعیل یغمایی باستان شناس

(۱۳۲۰)

یادداشت سردبیر

به توفیق و تاییدات خداوند متعال نهمین شماره از نشریهٔ بین‌المللی «پژوهش‌های نوین ادبی» در فروردین ۱۴۰۵ خورشیدی به چاپ رسید.

مایهٔ مباهات است که این نشریه در عمر کوتاه فعالیت علمی خود، مورد توجه جامعهٔ آکادمیک و پژوهش‌گران برون مرزی قرار گرفته و بعضی از مقالات این شماره از نشریه نیز مثل شماره‌های گذشته به مقالات ارزندهٔ علاقه‌مندان به حوزهٔ زبان و ادبیات پارسی خارج از ایران اختصاص یافته است.

مفتخریم که با تلاش مجدانه و همراهی مشفقانهٔ هیات تحریریهٔ برجسته و فعال متشکل از اعضای محترم هیئت علمی دانشگاه‌های داخلی و بین‌المللی، اساتید محترم، دانشجویان و پژوهشگران ارجمند، در راه اهداف متعالی این نشریه گام برداشته و در راستای ترویج فرهنگ پژوهش و نوآوری در حوزهٔ زبان و ادبیات ایران و جهان فعالیت داریم.

این نشریه در راستای اهداف علمی و فرهنگی خود در مردادماه ۱۴۰۲ خورشیدی با موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی «حکمت کلمه» و انتشارات «آسو اوستا» تفاهم‌نامهٔ همکاری امضا کرده و با تشکیل دپارتمانی کارآمد به تولید محتوای علمی و به‌روز در حوزهٔ علوم انسانی به ویژه زبان و ادبیات فارسی همت گماشته است.

با احترام

احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

سردبیر مجلهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی»

فهرست مطالب

تأثیر ادبیات شفاهی (فولکلور) بر شعر معاصر فارسی و عراقی (مطالعهٔ موردی اشعار احمد شاملو و معین بسیسو)- **محمد الطیف** ۴۵

تحلیل دستوری و معناشناختی بیتی از مثنوی با تأکید بر نقش«دستور» در امتناع دیدن روح – **عاشور حسن‌زاده عرب** ۶۳

بررسی تابوشکنی در زبان تعلیمی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی- **سمیه خوبدل پیله‌رود** ۸۵

تعامل رمزگان و کثرت معنا در «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک»- **امید روستا** ۱۱۱

واکاوی مؤلفه‌های محتوایی طنز مرگ در شعر شاملو- **حسین سلیمی؛ مسعود کازرانی** ۱۳۵

بررسی تقابل‌های معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج و محمدعلی بهمنی- **معصومه صالحی طریق** ۱۵۵

تبیین و مقایسهٔ انگارهٔ مولانا و ابن‌عربی در باب نسبت حقیقت و مدارا- **میلاد صلاحی خلخالی؛ مجتبی هوشیار محبوب** ۱۸۱

نمایی از پیوند بینامتنی نمایشنامهٔ حکیم توس با سخن مولوی و سعدی- **زهراالسادات قریشی؛ سیدمهدی سیدی** ۲۰۷

تصاویر رئالیستی در نفثةالمصدور- **معصومه کاظمی‌نژاد** ۲۳۷

راز بازگشت به وطن مألوف و ارتباط آن با مقولهٔ عشق در غزلیات حافظ- **ریحانه کریمانی؛ شهین اوجاق علیزاده** ۲۵۳

معرفی نسخ خطی دیوان فارسی زنده‌رام موبد کشمیری و بررسی سبکی آن- **محمد کیشانی فراهانی؛ اعجاز علی شاه** ۲۷۳

بحثی در ارتباط هنر شعر و نقاشی در آیینهٔ اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو- **یعقوب نوروزی؛ برات محمدی؛ نوریا یاهو** ۳۰۵

تأثیر ادبیات شفاهی (فولکلور) بر شعر معاصر فارسی و عراقی (مطالعۀ موردی اشعار احمد شاملو و معین بسیسو)

محمد الطیف

۱. دکتری ادبیات تطبیقی، دانشکدۀ رسانه، دانشگاه وارث‌الانبیاء، کربلا، عراق. رایانامه: Mohammed.jamal@uowa.edu.iq

اطلاعات مقاله (۶۲-۴۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۲۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۷/۰۸

واژه‌های کلیدی:
ادبیات شفاهی
احمد شاملو
معین بسیسو
شعر معاصر

چکیده

این پژوهش که با هدف بررسی و تحلیل تطبیقی تأثیر فولکلور بر شعر معاصر احمد شاملو و معین بسیسو انجام گرفته به مقایسۀ نحوۀ استفادۀ این دو شاعر از ادبیات شفاهی برای بیان مضامین سیاسی، اجتماعی و فلسفی پرداخته است. روش پژوهش در این مطالعه، توصیفی-تحلیلی بوده و از طریق تحلیل محتوای آثار شعری هر دو شاعر صورت گرفته است. با توجه به ماهیت پژوهش که مبتنی بر تحلیل متن است، جامعۀ آماری به معنای مرسوم وجود نداشت. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فولکلور به عنوان منبعی غنی، نقشی حیاتی در شعر شاملو و بسیسو ایفا کرده و هر دو شاعر از فولکلور به عنوان ابزاری برای بیان نمادین و استعاری استفاده کرده‌اند و با بازآفرینی خلاقانه قصه‌ها و اساطیر بومی، به آثار خود عمق بخشیده‌اند. با این حال، تفاوت‌های کلیدی نیز در رویکرد آن‌ها مشاهده می‌شود. در حالی که شاملو بیشتر بر اسطوره‌های باستانی و مضامین فلسفی و انسانی تمرکز دارد، بسیسو فولکلور فلسطینی و عربی را برای بیان مستقیم‌تر مضامین مقاومت و ملی‌گرایی به کار می‌برد. نتیجه‌گیری اصلی این است که فولکلور به عنوان یک ابزار بیانی حیاتی، به شعر معاصر امکان داده است تا از زبان مستقیم فراتر رفته و به بستری برای بیان هویت، اعتراض و امید تبدیل شود.

۱. مقدمه

ادبیات شفاهی و فولکلور هر جامعه، آینه‌ای تمام‌نما از هویت، ارزش‌های اخلاقی و جهان‌بینی آن ملت است. (یعقوبی و همکاران ۱۴۰۳: ۱۲) این میراث کهن که شامل افسانه‌ها، قصه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و آوازهاست، از دیرباز به صورت سینه به سینه منتقل شده و در تار و پود فرهنگ یک ملت تنیده شده است. (زبیری، ۲۰۲۲: ۸) در جوامعی که با چالش‌های اجتماعی و سیاسی روبه‌رو بوده‌اند، ادبیات شفاهی به عنوان ابزاری برای مقاومت، انتقال تجربیات و حفظ هویت ملی عمل کرده است. (رضازاده کاوری و همکاران، ۱۴۰۱: ۷۶) این شرایط در ادبیات افغانستان، فلسطین، عراق و... هم دیده می‌شود و شاعران زیادی کوشیده‌اند به این شیوه انعکاس احوال مردمان خود و درد و رنج و نگرش اجتماعی و... مردمان خود باشند. (احمدی،۱۴۰۲: ۲۲) در این میان تاثیر زبان و ادبیات فارسی بر ادبیات سایر کشورهای همسایه و نیز گسترش زبان پارسی دری در هندوستان، پاکستان و... (ساطع، صفدری،۱۴۰۳: ۱۷۴) و ادبیات شفاهی مردمان عرب زبان عراق، سوریه و... از نظر دور نیست.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

شاملو و بسیسو هر دو از فولکلور برای بازآفرینی هویت ملی و بیان اعتراض‌های اجتماعی استفاده کرده‌اند. با این حال، به نظر می‌رسد که شاملو بیشتر بر اسطوره‌ها و قصه‌های باستانی ایرانی تکیه دارد، در حالی که بسیسو بر فولکلور و اساطیر عربی و فلسطینی متمرکز است. برای دستیابی به پاسخ‌های دقیق و مستند، پژوهش از روش تحلیل تطبیقی و توصیفی-تحلیلی بهره خواهد گرفت تا با بررسی دقیق نمونه‌های شعری، به یک تحلیل جامع از موضوع دست یابد.

سؤالات اصلی پژوهش در این راستا شکل گرفته‌اند: عناصر فولکلوریک (قصه‌ها، افسانه‌ها، اساطیر) در شعر شاملو و بسیسو چه کاربردی دارند؟ این شاعران چگونه از فولکلور برای بیان مفاهیم اجتماعی و سیاسی استفاده کرده‌اند و شباهت‌ها و تفاوت‌ها در رویکرد آن‌ها نسبت به فولکلور چیست؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این پژوهش در نظر دارد تأثیرات عمیق این گنجینهٔ غنی فرهنگی را بر شعر معاصر دو شاعر برجسته، احمد شاملو از ایران و معین بسیسو از عراق، مورد بررسی قرار دهد. از آنجایی که شاملو و بسیسو در دوره‌های پرآشوب تاریخی زیسته و از ادبیات به عنوان ابزار مبارزه بهره برده‌اند، مطالعه تطبیقی آثار آن‌ها می‌تواند به درک بهتر پیوند میان قصه‌های عامه و شعر

مقاومت منجر شود.

پژوهش‌های متعددی در زمینه تأثیر ادبیات عامیانه بر آثار ادبی صورت گرفته است. برخی مطالعات به بررسی جایگاه ادبیات شفاهی در انتقال مفاهیم هویتی و فرهنگی پرداخته‌اند، همانند تحقیقاتی که بر نقش‌مایه‌های قالی‌های روستایی متمرکز شده‌اند. (احمدی و هوشیار، تاریخ انتشار نامشخص) پژوهشگران دیگری نیز با تمرکز بر ابعاد نمادین فولکلور، به رمزپردازی در داستان‌های عامیانه و اساطیر کهن پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که این داستان‌ها چگونه ساختارهای اجتماعی و اعتقادات یک قوم را منعکس می‌کنند. (پشوتنی‌زاده و اخوی‌جو، ۱۳۸۹: ۲۱) در این میان، تحلیل ادبیات شفاهی در جوامع خاص مانند مناطق مرزی یا قومیت‌ها، نشان‌دهندهٔ آن است که فرهنگ عامهٔ هر منطقه، دربرگیرندهٔ مضامین و ویژگی‌های منحصر به فردی است که بازتاب‌دهنده تجربیات زیسته آن مردم است. (السمانی و همکاران، ۲۰۲۴: ۱۴۵) با وجود این مطالعات، یک خلاء تحقیقاتی در زمینهٔ تحلیل تطبیقی و دقیق تأثیر فولکلور بر شعر معاصر فارسی و عربی، به ویژه با تمرکز بر دو شاعر شاخص و مقایسه رویکردهای آن‌ها، وجود دارد. این پژوهش سعی دارد با پر کردن این خلاء، به درک عمیق‌تری از چگونگی بازتاب فولکلور در شعر این دو شاعر دست یابد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های معاصر دربارهٔ نقش فولکلور در ادبیات، نشان می‌دهند که عناصر ادبیات شفاهی به‌طور گسترده‌ای در شکل‌دهی به شعر معاصر فارسی و عراقی تأثیرگذار بوده‌اند. یعقوبی و همکاران (۱۴۰۳) در بررسی ضرب‌المثل‌های کردی و عربی با بهره‌گیری از روش تفسیرگرایی کلیفورد گیرتز، نشان دادند که فولکلور به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت فرهنگی، ارزش‌ها و مفاهیم اخلاقی را به نسل‌های بعد منتقل می‌کند؛ این مفاهیم اغلب در آثار شاعران بزرگی مانند شاملو و بسیسو به چشم می‌خورد، جایی که شعر معاصر در امتداد زبان مردمان و حکمت‌های عامیانه حرکت می‌کند و از بستر شفاهی جامعه تغذیه می‌نماید.

محمدی (۱۴۰۳) با مطالعه تطبیقی روایات کردی و فارسی داستان‌های حماسی، نتیجه گرفته است که روایت‌های شفاهی از طریق انتقال مضامین قهرمانی و اسطوره‌ای، الهام‌بخش ادبیات مکتوب و شعر امروز در هر دو حوزه زبانی شده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که ساختارهای داستانی فولکلور، حتی با تفاوت‌های زبانی و فرهنگی، اشتراکات بنیادینی با هم دارند که شاعران معاصر برای آفرینش معنا و ایجاد ارتباط با جامعه خود از آن بهره می‌برند.

حری ابوالفضل (۱۴۰۲) در پژوهش خود پیرامون کیفیت ترجمه و تحلیل کتاب‌های

اسطوره‌ای مرتبط با فولکلور دینی، تصریح می‌کند که فولکلور و اسطوره، نه تنها به عنوان میراث فرهنگی، بلکه به عنوان ابزاری برای آفرینش و معناپردازی نوین در شعر معاصر مورد استفاده قرار می‌گیرند. او تأکید دارد که شاعران مدرن برای بیان مفاهیم عمیق و انتقادی خود، متکی به این منابع غنی فرهنگی هستند و دقیق‌ترین ترجمه و درک عناصر فولکلوریک، به فهم بهتر آثار آنان کمک شایانی می‌کند.

احمدی و هوشیار (۱۴۰۲) نیز با تمرکز بر تحلیل نقوش قالی‌های نوبران و بازتاب مفاهیم هویت‌محور در هنرهای دستی بر اساس رویکرد جهاد تبیین، به نقش فولکلور در تداوم و انتقال هویت فرهنگی اشاره می‌کنند. یافته‌های آنان نشان می‌دهد که عناصر فولکلوریک حتی در هنرهای کاربردی نیز حضور دارند و همین عناصر به شکل‌گیری تصاویر و نمادهای شعر معاصر یاری می‌رساند؛ همان‌گونه که در اشعار شاملو و بسیسو، بازتاب هویت جمعی از رهگذر عناصر فولکلوری کاملاً مشهود است.

رضازاده کاوری و همکاران (۱۴۰۱) با پژوهش دربارهٔ روایات شفاهی منطقه جنگ‌زده خوزستان، نشان داده‌اند که فولکلور به ویژه در شرایط بحران اجتماعی، علاوه بر تثبیت تعهد اخلاقی و ملی، به شاعران در خلق آثار مقاومت یاری می‌رساند. آن‌ها بر این باورند که ادبیات شفاهی ابزاری مهم برای حفظ و انتقال تجارب جمعی و روحیه ایستادگی است؛ و این امر در شعر مقاومت معاصر عراق و ایران به وضوح قابل مشاهده است.

در پژوهش صحرانورد (۱۴۰۱) رابطه نزدیک بین عناصر ادبیات عامه و خلق آثار ادبی جدید کاوش شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که زبان ساده، استعاره‌های مردم‌پسند و عناصر فولکلوریک به نویسندگان و شاعران معاصر این امکان را می‌دهد تا به گونه‌ای تازه و ملموس به بازتاب واقعیت‌ها، دغدغه‌ها و آرمان‌های اجتماعی بپردازند؛ ویژگی‌ای که در بسیاری از اشعار معاصر فارسی و عراقی به چشم می‌خورد.

مطالعات خارجی نیز بر این ارتباط تأکید داشته‌اند. زلزلی، یونس (۲۰۲۵) در بررسی جایگاه فولکلور در شعر معاصر لبنان، نقش حکایات و ضرب‌المثل‌های شفاهی را در غنی‌سازی شعر معاصر و پیوند آن با دغدغه‌های روزمرهٔ جامعه برجسته ساخته است. این رویکرد در شعرای معاصر عراقی همانند بسیسو نیز دیده می‌شود که شعرش را به صدای مردم تبدیل کرده است.

در نهایت، پژوهش آل موسی (۲۰۲۱) دربارهٔ جایگاه ترانه‌های فولکلوریک کردی در کردستان عراق، بیان می‌کند که موسیقی و شعر بومی به‌عنوان بخشی از ادبیات شفاهی، مهم‌ترین ابزار بیان هویت و مقاومت جمعی در عصر معاصر شمرده می‌شوند. این گونه رویکرد، سبب شده

است که شاعران معاصر فارسی و عربی نه تنها از قالب و فرم فولکلور، بلکه از مضمون و بن‌مایه‌های آن برای بیان هویت فردی و اجتماعی، انتقادات اجتماعی و امید به آینده الهام بگیرند. بدین ترتیب، پیشینه پژوهش اثبات می‌کند که شعر معاصر فارسی و عراقی، با بهره‌گیری آگاهانه از ذخایر ادبیات شفاهی، توانسته‌اند به بیان کارآمدتر و تاثیرگذارتر روایت‌های اجتماعی، هویت ملی و مفاهیم عمیق انسانی بپردازند.

۲. ادبیات شفاهی و شعر معاصر

۲-۱. تعریف فولکلور و ادبیات شفاهی

ادبیات شفاهی یا فولکلور، گنجینه‌ای ارزشمند از دانش، باورها و خلاقیت‌های مردمی است که سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل شده و فرهنگ یک قوم را شکل می‌دهد. فولکلور طیف گسترده‌ای از عناصر را در بر می‌گیرد که هر یک کارکرد خاص خود را دارند. از جمله مهم‌ترین این عناصر می‌توان به قصه، افسانه، اسطوره و ادبیات عامه اشاره کرد. (سایبی و بوحاسی، ۲۰۲۳: ۱۷۶) در یک تعریف جامع، فولکلور یا همان باور مردمی، مجموعه‌ای از افسانه‌ها، داستان‌ها، اشعار، موسیقی، تاریخ شفاهی، ضرب‌المثل‌ها و باورهای بومی را در بر می‌گیرد و همواره روحیه مقاومت و پایداری در برابر ظلم را منعکس می‌کند. (رضازاده کاوری و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۳) این میراث فرهنگی که در قالب شعر، نثر و هنرهای حرکتی ظاهر می‌شود، هویت یک قوم را در برابر دگرگونی‌ها حفظ می‌نماید. (السمانی و همکاران، ۲۰۲۴: ۲۰) قصه، به عنوان یکی از مهم‌ترین اشکال ادبیات عامه، روایتی است که اغلب به صورت شفاهی نقل می‌شود و می‌تواند حاوی مضامین اخلاقی، اجتماعی یا سرگرم‌کننده باشد. این قصه‌ها، مانند داستان «سفره وهمرو» در منطقه یزد یا «حجیوة» در جامعهٔ حلایب و شلاتین، نمادپردازی‌های خاص خود را به نمایش می‌گذارند و به تداوم هویت ملی و فرهنگی کمک می‌کنند. (پشوتنی‌زاده؛ اخوی جو، ۱۳۸۹: ۳۷؛ السمانی و همکاران، ۲۰۲۴: ۹۳) افسانه‌ها نیز روایات بلندتری هستند که اغلب به حوادث شگفت‌انگیز و ماوراءالطبیعه می‌پردازند و در بطن خود، ارزش‌ها و هنجارهای جامعه را بازتاب می‌دهند. در این میان، اسطوره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا برداشتی ژرف‌تر از جهان و هستی ارائه می‌دهد و ریشه در باورهای کهن دارد. (حری ابوالفضل، ۱۴۰۲: ۲۱۸) برادران گریم در آثار خود، با جمع‌آوری ادبیات شفاهی کودکان، نشان دادند که چگونه فولکلور می‌تواند حتی در ادبیات کودک نیز نمادها و مضامین عمیق را منتقل کند. (تجلی و نعمت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۴۸)

ادبیات عامه به عنوان یک مفهوم کلی‌تر، تمامی این اشکال را در بر می‌گیرد و به دلیل

جذابیت و نزدیکی به زبان مردم، به سرعت در بین آنها رواج می‌یابد و در حافظه جمعی جای می‌گیرد (صحرانورد، ۱۴۰۱: ۴۳) این نوع ادبیات، در مقایسه با ادبیات مکتوب، اغلب از سادگی و صراحت بیان بیشتری برخوردار است و با حذف جزئیات غیرضروری، جذابیتی خاص برای مخاطب ایجاد می‌کند. (محمدی، ۱۴۰۳: ۳۱) از سوی دیگر، ضرب‌المثل‌ها و معماها نیز بخش مهمی از ادبیات عامه محسوب می‌شوند که ساختارهای زبانی و بلاغی ویژه‌ای دارند و بازتاب‌دهنده جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی هر منطقه هستند. (عکاشه، ۲۰۲۰: ۱۷) در نهایت، می‌توان گفت که ادبیات شفاهی به عنوان یک *بوتقه فرهنگی* عمل می‌کند که در آن، منابع فرهنگی متنوعی با یکدیگر آمیخته و اثری غنی و منحصربه‌فرد را خلق می‌کنند.

۲-۲. جایگاه فولکلور در شعر معاصر

فولکلور به عنوان یک بستر فرهنگی غنی، نقش بسزایی در احیای هویت فرهنگی ایفا می‌کند. این میراث مردمی که ریشه در باورها و سنت‌های ببی‌بدیه و باستانی یک قوم دارد، هویت ملی را در برابر جریان‌های فرهنگی بیگانه حفظ و تقویت می‌نماید. (احمدی و هوشیار، تاریخ انتشار نامشخص) فولکلور به مثابه یک آینه تمام‌عیار، ارزش‌های اخلاقی و باورهای اجتماعی را بازتاب می‌دهد و باعث ایجاد یک جهت‌گیری مشترک در میان اعضای یک جامعه می‌شود، به گونه‌ای که شباهت‌های زندگی اجتماعی به اشتراکات فرهنگی و اخلاقی منجر می‌شود (یعقوبی و همکاران، ۱۴۰۳: ۱۸۴) در واقع، ادبیات شفاهی با بازآفرینی مضامین بومی و تاریخی، به عنوان ابزاری در دفاع نرم فرهنگی و انتقال میراث به نسل‌های آینده شناخته می‌شود. (احمدی و هوشیار، تاریخ انتشار نامشخص) استفاده از ادبیات عامه در شعر معاصر، به ویژه در شرایط جنگ و بحران، ابزاری است برای پیوند دادن مردم با تاریخ و فرهنگ خود و تقویت روحیه پایداری و مقاومت (رضازاده کاوری و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۱۳) از این منظر، شعر فولکلوریک خوزستان در دوران جنگ تحمیلی، نمونه‌ای بارز از این پیوند است که مملو از مؤلفه‌های اخلاقی و تعهد ملی می‌باشد.

فولکلور در شعر معاصر همچنین به عنوان ابزاری برای بیان نمادین و استعاری به کار می‌رود. شاعران از قصه‌ها، افسانه‌ها و اساطیر برای بیان مفاهیم پیچیده و عمیق، بدون نیاز به بیان مستقیم، استفاده می‌کنند. (صحرانورد، ۱۴۰۱: ۵۸) این رویکرد به شعر عمق بیشتری می‌بخشد و امکان خوانش‌های چندلایه را برای مخاطب فراهم می‌آورد. برای مثال، داستان‌های پهلوانی فولکلور، مانند «ببر بیان» یا «نبرد برزو با فولادوند»، در شعر به نمادی از مبارزه و قهرمانی تبدیل می‌شوند، هرچند که ممکن است در روایت‌های شفاهی و مکتوب، جزئیات

متفاوتی داشته باشند. (محمدی، ۱۴۰۳:) به همین ترتیب، استفاده از حکایات و مثل‌های عامه، شاعران را قادر می‌سازد تا با زبان و تصاویر آشنای مخاطب ارتباط برقرار کنند و پیام خود را به شکلی مؤثرتر منتقل نمایند. (زلزلی، ۲۰۲۵: ۸) این روش، باعث می‌شود که ادبیات عامه از یک میراث صرف به یک ابزار پویا و رسانه‌ای مانا در دست هنرمند تبدیل شود. (احمدی و هوشیار، ۱۴۰۲: ۲۵) شاعران با بهره‌گیری از فولکلور، نه تنها به احیای ریشه‌های فرهنگی خود کمک می‌کنند، بلکه با ایجاد پیوند بین گذشته و حال، به بیان مسائل روز جامعه خود در قالبی هنری و ماندگار می‌پردازند.

۳. تأثیر فولکلور بر شعر احمد شاملو

۳-۱. شاملو و فولکلور ایرانی

احمد شاملو به عنوان یکی از پیشگامان شعر نو فارسی، ارتباطی عمیق و آگاهانه با فرهنگ و ادبیات عامه ایران برقرار کرد. او برخلاف بسیاری از شاعران هم‌عصر خود که زبان و مضامین شعری خود را عمدتاً از ادبیات کلاسیک یا مدرن غربی الهام می‌گرفتند، توجه ویژه‌ای به گنجینه غنی فولکلور ایرانی نشان داد. این رویکرد شاملو از آنجا ناشی می‌شد که ادبیات شفاهی را ریشه‌ای‌ترین بخش هویت فرهنگی و ملی می‌دانست که بازتاب‌دهنده باورها، ارزش‌ها و تاریخ یک ملت است. (احمدی و هوشیار، ۱۴۰۲: ۱۰۷) او با رجوع به قصه‌های عامیانه، اساطیر و ترانه‌های مردمی، تلاش کرد تا پیوندی دوباره میان شعر و مردم برقرار کند. شاملو با آگاهی کامل از ظرفیت‌های نمادین فولکلور، از آن به عنوان ابزاری برای بیان مضامین معاصر و اعتراضات اجتماعی بهره برد. به عنوان مثال، در برخی از آثار او، شخصیت‌های اسطوره‌ای و قهرمانان فولکلوریک، به نمادی از مبارزه با استبداد و جستجوی عدالت تبدیل می‌شوند. (محمدی، ۱۴۰۳: ۳۲)

شاملو با پیوند دادن قصه‌های عامه و شعر، تلاش کرد تا ادبیات را از انزوا خارج کرده و به متن جامعه بازگرداند. او می‌دانست که ادبیات عامه به دلیل سادگی، جذابیت و آشنایی مخاطب با آن، می‌تواند به سرعت در ذهن مردم نقش ببندد و تأثیری ماندگار داشته باشد. (صحرانورد، ۱۴۰۱: ۵۶) شاملو با استفاده از قصه‌های فولکلوریک، نه تنها به احیای این میراث کهن پرداخت، بلکه با رویکردی نوآورانه، مضامین سنتی را با نیازها و دغدغه‌های انسان معاصر پیوند زد. این رویکرد به او امکان داد تا با زبانی غنی و سرشار از استعاره، به بیان مفاهیم پیچیده‌ای چون عشق، آزادی، مرگ و زندگی بپردازد. (پشوتنی‌زاده و اخوی‌جو، ۱۳۸۹: ۹۳) در واقع، شاملو با بازآفرینی خلاقانه داستان‌ها و افسانه‌های کهن، به شعر خود ابعاد تازه‌ای بخشید

و توانست پیوندی ناگسستنی میان شعر و فولکلور برقرار کند. این پیوند نه تنها به غنای فرهنگی شعر او افزود، بلکه آن را به یک رسانه قدرتمند برای انتقال میراث فرهنگی و مبارزه با فراموشی تبدیل کرد.

۳-۲. تحلیل نمونه‌های شعری

شاملو در آثار خود با رویکردی هوشمندانه، بازآفرینی افسانه‌های عامیانه را به عنوان یک تکنیک شعری به کار برد و از این طریق، مفاهیم اجتماعی و سیاسی را در قالبی آشنا برای مردم بیان کرد. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌ها، شعر «پریا» است که در آن، شاملو با وام‌گرفتن از قصه‌های پریان، به روایتی استعاری از رنج و ستم می‌پردازد. (صحرانورد، ۱۴۰۱: ۱۷) در این شعر، شخصیت‌های عامیانه و فضایی شبه‌فولکلوریک به خدمت گرفته می‌شوند تا به جای حکایت صرف، پیامی سیاسی و اجتماعی را منتقل کنند. «پریا» که نمادی از مردمان رنج‌کشیده هستند، از یک داستان ساده به بستری برای بیان اعتراض و امید به رهایی تبدیل می‌شود. (رضازاده‌کاوری و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۳) این شیوه، به شعر شاملو عمق بیشتری می‌بخشد و آن را از یک اثر ادبی صرف به ابزاری برای بیان دغدغه‌های جمعی تبدیل می‌کند.

شعر «قصه دختران ننه دریا» نمونه‌ای دیگر از این پیوند عمیق با فولکلور است که در آن، شاملو از قصه‌های پریان و نمادهای مرتبط با آن برای تحلیل مضامین اجتماعی استفاده می‌کند. این شعر، با استفاده از موتیف‌های بومی و داستانی، به بازآفرینی فضای قصه‌های عامه می‌پردازد. (حری ابوالفضل، ۱۴۰۲: ۷۴) «ننه دریا»، به عنوان یک شخصیت اسطوره‌ای و عامیانه، نماد مادر یا وطن است و دختران او، نمادی از مردمانی که در آرزوی آزادی و عدالت هستند. شاملو با روایت این قصه، به طور غیرمستقیم، به مشکلات جامعه خود اشاره می‌کند و از این طریق، پیامی چندلایه را به مخاطب می‌رساند که هم ریشه در سنت‌های فرهنگی دارد و هم با مسائل روز همخوانی دارد. (زبیری، ۲۰۲۲: ۲۲) این رویکرد به شاعر امکان می‌دهد تا از ظرفیت‌های زبانی و بلاغی موجود در ادبیات عامه بهره ببرد و شعری را خلق کند که هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا، تازه و در عین حال، آشناست.

در شعر «شبانه» نیز شاملو از موتیف‌های بومی و اساطیری برای ساخت فضایی عاطفی و در عین حال عمیق استفاده می‌کند. در این شعر، عناصر طبیعت و باورهای عامیانه با روایتی تغزلی در هم می‌آمیزند تا تجربه‌ای منحصر به فرد را برای مخاطب رقم بزنند. (آل موسی، ۲۰۲۱: ۱۴) استفاده از اساطیر و نمادهای کهن، به شعر شاملو یک وجه جهانی می‌بخشد و آن را از محدودیت‌های زمانی و مکانی فراتر می‌برد. در واقع، شاملو با تلفیق این عناصر، به شعر

خود قدرتی نمادین می‌بخشد که فراتر از توصیف‌های صرف است و به خواننده اجازه می‌دهد تا مفاهیم عمیق‌تری را کشف کند. این شیوه، نه تنها نشان‌دهنده چیره‌دستی شاملو در استفاده از زبان است، بلکه به وضوح پیوند ناگسستنی او را با فرهنگ و ادبیات شفاهی ایران نشان می‌دهد.

۳-۳. مضامین فولکلوریک در شعر شاملو

فولکلور در آثار شاملو فراتر از یک عنصر صرفاً زیبایی‌شناختی، به بستری برای بیان مضامین عمیق و چندلایه تبدیل شده است. یکی از مهم‌ترین این مضامین، مبارزه و اعتراض است که شاملو از فولکلور برای بیان آن علیه استبداد بهره می‌برد. او با بازآفرینی داستان‌های پهلوانی و حماسی، مانند نبرد برزو با فولادوند، قهرمانان فولکلور را به نمادی از مقاومت مردم در برابر ستم و ظلم تبدیل می‌کند. (محمدی، ۱۴۰۳: ۵۱) این رویکرد به او اجازه می‌دهد تا بدون استفاده از زبان صریح سیاسی، پیام خود را در قالب استعاره‌ها و نمادهای آشنا منتقل کند. فولکلور به عنوان یک ابزار قدرتمند، امکان بیان اعتراضات و دغدغه‌های اجتماعی را فراهم می‌آورد و به شعور جمعی ملت برای پایداری و مبارزه با استبداد شکل می‌دهد. (رضازاده‌کاوری، ۱۴۰۱: ۱۷ در کنار مضامین اجتماعی، شاملو به پیوند داستان‌های عامه با مضامین عاطفی نیز توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. او با استفاده از قصه‌های عاشقانه و روایات فولکلوریک، به بیان مفاهیم عمیق عشق و زندگی می‌پردازد. این قصه‌ها که در فرهنگ عامه ریشه دارند، برای شاملو بستری برای رمزپردازی و بیان احساسات پیچیده فراهم می‌کنند. (پشوتنی‌زاده و اخوی‌جو، ۱۳۸۹: ۶۲) برای مثال، شخصیت‌های فولکلوریک و نمادهایی مانند دریا، جنگل، و پرنده، در شعر او به نمادی از عشق، آزادی و امید تبدیل می‌شوند. این پیوند باعث می‌شود که مضامین عاطفی در شعر شاملو، از یک تجربه شخصی فراتر رفته و به تجربه‌ای جمعی و انسانی تبدیل شوند که ریشه در گذشته دارد.

شاملو از اسطوره‌ها برای بیان مفاهیم فلسفی مانند مرگ و رستاخیز بهره می‌گیرد. او با مراجعه به اساطیر کهن و بازآفرینی آن‌ها، به بررسی چرخه زندگی و مرگ می‌پردازد. (حری ابوالفضل، ۱۴۰۲: ۳۳) اسطوره، به عنوان روایتی کهن از جهان، برای شاملو ابزاری است تا به سؤالات بنیادی درباره هستی و نیستی پاسخ دهد. او با پیوند دادن این اسطوره‌ها به مسائل معاصر، نشان می‌دهد که مضامین فولکلوریک تنها به گذشته تعلق ندارند، بلکه می‌توانند برای درک بهتر واقعیت کنونی نیز به کار گرفته شوند. این رویکرد به شعر شاملو یک عمق فلسفی می‌بخشد که در عین حال برای مخاطب عام نیز قابل فهم است و این قدرت را از پیوند با

فرهنگ و ادبیات شفاهی به دست می‌آورد. (زبیری، ۲۰۲۲: ۱۷۰)

۴. تأثیر فولکلور بر شعر معین بسیسو

۴-۱. بسیسو و فولکلور عربی

معین بسیسو، شاعر برجسته فلسطینی، مانند احمد شاملو، ارتباطی عمیق و آگاهانه با ادبیات شفاهی برقرار کرد، اما با تمرکز بر فولکلور فلسطینی و عربی. در شرایطی که مردم فلسطین با چالش‌های هویتی و سیاسی روبرو بودند، بسیسو از میراث فرهنگی خود به عنوان ابزاری برای بیان مقاومت و پایداری استفاده کرد. (احمدی و هوشیار، ۱۴۰۲: ۵۱) او با رجوع به قصه‌ها، افسانه‌ها و ضرب‌المثل‌های فلسطینی، تلاش کرد تا پیوندی ناگسستنی بین هویت ملی و ادبیات ایجاد کند و از این طریق، پیام خود را به گوش مردم برساند. (یعقوبی و همکاران، ۱۴۰۳: ۷۳) بسیسو با استفاده از این میراث غنی، به طور مستقیم به بیان دغدغه‌های مردم خود پرداخت و شعری را خلق کرد که ریشه در خاک و فرهنگ فلسطین داشت.

بسیسو در آثار خود، به‌خوبی از ظرفیت‌های ادبیات عامه برای بیان مضامین سیاسی و اجتماعی بهره برد. او از حکایات و موال‌های مردمی، که در جامعه عربی رواج داشتند، برای ساخت شعری استفاده کرد که هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا، به مردم نزدیک بود. (آل موسی، ۲۰۲۱: ۴۳) استفاده از الفاظ و لحن عامیانه به بسیسو این امکان را داد تا با مخاطبان خود ارتباطی عمیق‌تر برقرار کند و پیام‌های خود را به صورت غیرمستقیم و استعاری منتقل سازد. به عنوان مثال، در شعر او، شخصیت‌های اسطوره‌ای و قهرمانان فولکلوریک، به نمادی از مبارزان فلسطینی تبدیل می‌شوند که در برابر اشغالگری مقاومت می‌کنند. (قریش، ۱۹۹۲:) بسیسو با بازآفرینی خلاقانه این قصه‌ها و افسانه‌ها، نه تنها به احیای میراث فرهنگی خود پرداخت، بلکه از آن به عنوان یک ابزار قدرتمند برای بیداری و آگاهی بخشی در جامعه بهره برد. (زلزلی، ۲۰۲۵: ۸۱) این رویکرد به شعر او یک وجه حماسی و ملی بخشید که آن را از آثار دیگر متمایز می‌کند و تأثیر ماندگاری بر شعر معاصر عربی و مقاومت فلسطین گذاشته است.

۴-۲. تحلیل نمونه‌های شعری

معین بسیسو در اشعار خود، به شیوه‌ای نوآورانه از نمادهای قهرمانان فولکلوریک بهره می‌گیرد تا به مضامین مقاومت و شهادت بپردازد. در شعر «الآن خذوا جثتی»، بسیسو با استفاده از زبانی نمادین، جسد را نه به عنوان پایان حیات، بلکه به عنوان نمادی از یک قهرمان ملی معرفی می‌کند که فداکاری‌اش به بیداری و پایداری جامعه منجر می‌شود. این رویکرد ریشه در باورهای عامه دارد که مرگ قهرمانان را به عنوان تولدی دوباره برای ملت تلقی می‌کند و

الهام‌بخش روایات شفاهی حماسی است. (رضازاده‌کاوری و همکاران، ۱۴۰۱: ۶۰)) در واقع، بسیسو با این تکنیک، مفهوم مرگ را از یک پدیده بیولوژیکی به یک رویداد فرهنگی و سیاسی تبدیل می‌کند که در حافظه جمعی ثبت می‌شود. (احمدی و هوشیار، ۱۴۰۲: ۲۷)

در «قصیدۀ فی حبۀ قمح»، بسیسو پیوند عمیقی با قصه‌ها و اساطیر بومی فلسطین برقرار می‌کند. او از نماد گندم، که در اساطیر بسیاری از تمدن‌ها نماد زندگی و باروری است، برای روایت داستان مقاومت و پایداری مردم فلسطین استفاده می‌کند. (سایبی و بوحاسی، ۲۰۲۳: ۳۴) گندم در این شعر، نمادی از ملت است که با وجود تمامی سختی‌ها، در نهایت جوانه می‌زند و به حیات خود ادامه می‌دهد. این استفاده از اساطیر بومی، به شعر بسیسو عمق فرهنگی می‌بخشد و آن را از یک اثر صرفاً سیاسی، به یک روایت ماندگار از هویت و مقاومت تبدیل می‌کند. (زلزلی، ۲۰۲۵: ۴۳) بسیسو با این رویکرد، نه تنها از سنت‌های ادبیات شفاهی الهام می‌گیرد، بلکه آن را به شکلی مدرن و نوآورانه برای بیان دغدغه‌های معاصر به کار می‌گیرد. «موال بسیسو» نیز نمونه‌ای برجسته از کاربرد موال و مضامین مقاومت است که در آن، بسیسو به طور مستقیم از فرم‌ها و زبان ادبیات عامه بهره می‌برد. موال، به عنوان یک قالب شعری عامیانه و حماسی، به بسیسو این امکان را می‌دهد که با زبانی ساده و روان، با توده‌های مردم ارتباط برقرار کند و پیام‌های خود را به صورت مستقیم و مؤثر منتقل کند. (آل موسی، ۲۰۲۱: ۵۱) در این شعر، بسیسو با لحنی حماسی و شورانگیز، به ستایش قهرمانان مقاومت و ارزش‌های اخلاقی و تعهد ملی می‌پردازد که در فرهنگ عامه فلسطینی ریشه دوانده است. (رضازاده‌کاوری وهمکاران، ۱۴۰۱: ۳۷) بسیسو با استفاده از موال، نشان می‌دهد که ادبیات شفاهی نه تنها یک میراث گذشته، بلکه یک ابزار قدرتمند و پویا برای بیان مقاومت و پایداری در زمان حال است.

۴-۳. مضامین فولکلوریک در شعر بسیسو

معین بسیسو به شکلی ماهرانه از فولکلور به عنوان ابزاری برای انتقال مضامین محوری خود استفاده می‌کند. یکی از برجسته‌ترین این مضامین، مقاومت و پایداری است که در آثار او به عنوان نمادی برای مبارزه ملی به کار می‌رود. (یعقوبی و همکاران، ۱۴۰۳: ۳۴) بسیسو با استفاده از داستان‌های عامیانه و روایات قهرمانان بومی، مقاومت مردم فلسطین را در برابر اشغال به تصویری حماسی و ماندگار تبدیل می‌کند. این رویکرد ریشه در این واقعیت دارد که فولکلور به عنوان یک رسانه قدرتمند، قابلیت ترویج ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی را دارد و در شرایط بحرانی، به یک ابزار فرهنگی برای تقویت روحیه ملت تبدیل می‌شود. (رضازاده‌کاوری، همکاران،

۱۴۰۱: ۷۱) استفاده از موتیف‌های بومی و فولکلوریک، به شعر او هویتی محلی و در عین حال جهانی می‌بخشد و پیام مقاومت را فراتر از مرزهای جغرافیایی گسترش می‌دهد.

پیوند میان داستان‌های عامه و مفهوم شهادت و فداکاری نیز یکی دیگر از مضامین اصلی در شعر بسیسو است. در فرهنگ عامه فلسطینی، شهادت نه به عنوان پایان، بلکه به عنوان یک تولد دوباره و جاودانگی تلقی می‌شود. بسیسو از این باور بهره می‌گیرد تا شهادت را به شکلی نمادین و استعاری در آثار خود بازنمایی کند. (احمدی و هوشیار، ۱۴۰۲: ۲۰) او با روایت داستان‌های حماسی از قهرمانان شهید، شهادت را به یک مفهوم پرشور و معنوی تبدیل می‌کند که الهام‌بخش نسل‌های آینده می‌شود. این پیوند به شعر او یک بعد عمیق عاطفی و اعتقادی می‌بخشد که در فرهنگ عامه منطقه ریشه دارد و با روایات مردمی از قهرمانان محلی همخوانی دارد. (زبیری، ۲۰۲۲: ۵۲)

بسیسو از افسانه‌ها و قصه‌های عامه برای بیان آرزوی بازگشت و امید استفاده می‌کند. در شرایط آوارگی و تبعید، فولکلور به عنوان پناهگاهی برای حفظ خاطرات و آرزوها عمل می‌کند. بسیسو با بهره‌گیری از این داستان‌ها، آرزوی بازگشت به وطن را به یک حقیقت فرهنگی تبدیل می‌کند که با وجود تمامی سختی‌ها، هرگز به فراموشی سپرده نمی‌شود. (زلزلی، ۲۰۲۵: ۱۴) این رویکرد نشان می‌دهد که فولکلور نه تنها گذشته را به تصویر می‌کشد، بلکه به عنوان یک منبع امید و الهام‌بخش برای آینده نیز عمل می‌کند. بسیسو با پیوند دادن این مفاهیم به شعر خود، نه تنها یک اثر ادبی خلق می‌کند، بلکه یک بیانیه فرهنگی می‌نویسد که بیانگر پایداری و آرزوهای یک ملت است.

۵. تحلیل تطبیقی: شاملو و بسیسو

۵-۱. شباهت‌ها

با وجود تفاوت‌های فرهنگی و جغرافیایی، احمد شاملو و معین بسیسو در رویکرد خود به فولکلور شباهت‌های بنیادینی دارند. هر دو شاعر از فولکلور به عنوان ابزاری برای بیان مضامین سیاسی و اجتماعی بهره برده‌اند. در شرایطی که بیان مستقیم اعتراض و مبارزه با محدودیت‌های شدید روبرو بود، شاملو و بسیسو از قصه‌ها و اساطیر عامه به عنوان یک زبان نمادین برای بیان دغدغه‌های ملت خود استفاده کردند. (سایبی و بوحاسی، ۲۰۲۳: ۷۱) این رویکرد به آنها امکان داد تا به طور غیرمستقیم، به نقد استبداد و اشغالگری بپردازند و پیام‌های خود را به شکلی ماندگار و قابل درک برای توده‌های مردم منتقل کنند. (زلزلی، ۲۰۲۵: ۴۷) یکی دیگر از شباهت‌های مهم، بازآفرینی خلاقانه قصه‌ها و اساطیر در آثار آنها است. شاملو و

بسیسو صرفاً به نقل داستان‌های عامیانه نپرداخته‌اند، بلکه با دمیدن روحی تازه در این روایات کهن، آنها را به بستری برای بیان مفاهیم معاصر تبدیل کرده‌اند. به عنوان مثال، در حالی که بسیسو از نماد گندم برای بیان مقاومت فلسطینی استفاده می‌کند، شاملو نیز با بازآفرینی قصه‌های پریان، به روایتی استعاری از رنج و امید می‌پردازد. این بازآفرینی خلاقانه نشان می‌دهد که فولکلور نه تنها یک میراث گذشته، بلکه یک ابزار پویا و زنده برای شاعران معاصر است. (زبیری، ۲۰۲۲: ۳۸)

هر دو شاعر از فولکلور به عنوان بستری برای زبان نمادین استفاده کرده‌اند. فولکلور به دلیل داشتن نمادهای کهن و جهانی، به شاعران امکان می‌دهد تا از سطحی‌نگری دوری کرده و به بیان مفاهیم عمیق و چندلایه بپردازند. در آثار بسیسو، قهرمانان فولکلور به نمادی از مبارزان فلسطینی تبدیل می‌شوند و در اشعار شاملو نیز، شخصیت‌های عامیانه به نمادی از مردم رنج‌کشیده و در آرزوی آزادی هستند. این استفاده از زبان نمادین باعث می‌شود که شعر آنها فراتر از یک اثر ادبی صرف، به یک بیانیه فرهنگی و اجتماعی تبدیل شود که ریشه در هویت و تاریخ یک ملت دارد. (السمانی، بدران و هاشم، ۲۰۲۴: ۱۱)

۵-۲. تفاوت‌ها

با وجود شباهت‌ها در رویکرد کلی به فولکلور، شاملو و بسیسو در چندین جنبه کلیدی از یکدیگر متمایز می‌شوند. نخستین تفاوت، در نوع فولکلور مورد استفاده آن‌هاست. شاملو عمدتاً بر اسطوره‌های باستانی و قصه‌های ایرانی تمرکز دارد، در حالی که بسیسو از فولکلور فلسطینی و عربی بهره می‌برد. این تفاوت ریشه در بسترهای فرهنگی و تاریخی هر شاعر دارد و نشان می‌دهد که فولکلور چگونه به عنوان یک منبع هویتی عمل می‌کند. (قریش، ۱۹۹۰: ۲۴) هر یک از این شاعران از میراث شفاهی زادگاه خود به عنوان یک پناهگاه فرهنگی برای بیان دغدغه‌های بومی استفاده می‌کنند. دومین تفاوت اصلی، در مضامین اصلی آثار آن‌هاست. با اینکه هر دو به مضامین سیاسی و اجتماعی می‌پردازند، شاملو اغلب به مضامین فلسفی و انسانی‌تر توجه دارد؛ مانند عشق، مرگ و رستاخیز. در مقابل، بسیسو با تمرکز بر شرایط سیاسی و اجتماعی فلسطین، به مضامین مقاومت و ملی‌گرایی می‌پردازد و فولکلور را به ابزاری برای بیان مبارزه ملی تبدیل می‌کند. (آل موسی، ۲۰۲۱: ۱۰۱) این تفاوت به دلیل شرایط زندگی هر شاعر و موقعیت سیاسی جوامع آنها شکل گرفته است. در واقع، بسیسو با استفاده از فولکلور، به دنبال تقویت هویت ملی در برابر اشغالگری است، در حالی که شاملو به دنبال ایجاد یک گفتمان عمیق‌تر و جهانی‌تر از طریق اسطوره‌های باستانی است.

تفاوت سوم در شکل بیان آن‌هاست. شاملو اغلب از روایت‌های بلند و تغزلی بهره می‌برد، جایی که با زبانی شاعرانه و نمادین، به بیان قصه‌های عامیانه می‌پردازد. این سبک به او امکان می‌دهد تا با لایه‌های معنایی بیشتری بازی کند. (عکاشه، ۲۰۲۰: ۷۲) در مقابل، بسیسو از روایت‌های حماسی و شورانگیز استفاده می‌کند که به ویژه در قالب موال و قصه‌های مقاومت، به طور مستقیم با احساسات مردم ارتباط برقرار می‌کند. (زلزلی، ۲۰۲۵: ۲۸) این سبک بیان، به شعر بسیسو یک نیروی محرکه و انگیزشی می‌بخشد که آن را به ابزاری مؤثر در جهت بیداری و پایداری ملی تبدیل می‌کند. این تفاوت در فرم و محتوا، نشان‌دهنده دو رویکرد متفاوت به فولکلور در دو بافت فرهنگی مجزا است.

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی شعر احمد شاملو و معین بسیسو نشان می‌دهد که فولکلور به عنوان یک منبع فرهنگی قدرتمند، نقشی محوری در شکل‌گیری آثار هر دو شاعر ایفا کرده است. هر دو شاعر از ادبیات شفاهی به عنوان ابزاری برای بیان مضامین سیاسی و اجتماعی بهره برده‌اند. آن‌ها با بازآفرینی خلاقانه قصه‌ها و اساطیر بومی، به شعر خود عمق بخشیده‌اند و از این طریق، پیام‌های خود را به شکلی نمادین و استعاری منتقل کرده‌اند. این رویکرد به آن‌ها امکان داده است تا از زبان مستقیم و صریح پرهیز کنند و با استفاده از نمادها و موتیف‌های آشنای مردم، ارتباطی عمیق با مخاطب برقرار سازند. با این حال، تفاوت‌های چشمگیری نیز در آثار آن‌ها مشاهده می‌شود. نوع فولکلور مورد استفاده آن‌ها متفاوت است: شاملو بیشتر به اسطوره‌های باستانی و قصه‌های ایرانی پرداخته، در حالی که بسیسو تمرکز خود را بر فولکلور فلسطینی و عربی گذاشته است. این تفاوت در ریشه‌های فرهنگی، به تفاوت در مضامین اصلی شعر آن‌ها منجر شده است. شاملو به مضامین فلسفی و انسانی‌تر مانند عشق و مرگ می‌پردازد، در حالی که بسیسو به طور مستقیم به مسائل مقاومت و ملی‌گرایی پرداخته است. همچنین، شکل بیان آن‌ها نیز متفاوت است؛ شاملو اغلب از روایت‌های تغزلی و بلند استفاده می‌کند، در حالی که بسیسو از روایت‌های حماسی و شورانگیز بهره می‌گیرد.

می‌توان گفت که فرضیه اولیه مبنی بر تأثیر فولکلور بر شعر شاملو و بسیسو کاملاً تأیید می‌شود. هر دو شاعر با درک عمیق از ظرفیت‌های فولکلور، از آن به عنوان ابزاری برای تقویت هویت فرهنگی، بیان اعتراضات و انتقال مفاهیم عمیق انسانی استفاده کرده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که فولکلور، به عنوان میراثی زنده و پویا، همواره منبع الهام‌بخشی برای شاعران و هنرمندان بوده و هست. نتیجه نهایی این پژوهش نشان می‌دهد که فولکلور نه تنها یک

گنجینه از روایت‌های کهن نیست، بلکه به عنوان یک منبع الهام‌بخش حیاتی و ابزار بیانی قدرتمند در شعر معاصر عمل می‌کند. هر دو شاعر مورد بررسی، احمد شاملو و معین بسیسو، با رویکردهای متفاوت اما همسو، از این میراث فرهنگی برای خلق آثاری عمیق، ماندگار و تأثیرگذار بهره برده‌اند. فولکلور به آن‌ها امکان داده است تا با زبانی نمادین و سرشار از استعاره، به بیان دغدغه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی بپردازند و در عین حال، پیوند خود را با ریشه‌های هویتی و ملی حفظ کنند. استفاده از فولکلور به شعر معاصر این امکان را می‌دهد که از حالت فردی و نخبه‌گرا خارج شده و به زبان و جهان‌بینی مردم نزدیک‌تر شود. این پژوهش نشان داد که در شرایط بحرانی و سرکوب، فولکلور به عنوان یک پناهگاه فرهنگی عمل کرده و به شاعران اجازه داده است تا پیام‌های اعتراض‌آمیز، امیدبخش و حماسی خود را در قالبی آشنا و قابل درک برای همگان بیان کنند. در نهایت، فولکلور به عنوان یک ابزار بیانی، شعر معاصر را به یک پدیده اجتماعی پویا و زنده تبدیل کرده است که نه تنها گذشته را به تصویر می‌کشد، بلکه به آینده نیز چشم دوخته است.

کتاب‌شناسی

احمدی، نرگس، و هوشیار، مهران (۱۴۰۲)، «جایگاه ادبیات فولکلور در انتقال مفاهیم هویت‌محور قالی‌های نوبران بر اساس رویکرد جهاد تبیین»، مقالات آمادۀ انتشار، ***نشریۀ رهپویۀ هنر و ادبیات پایداری و حماسه***، دورۀ اول، شمارۀ ۲، برخط

احمدی، بریالی (۱۴۰۲)، «عبدالقهار عاصی شاعر دردها و فریادهای محزون»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورۀ ۲، شمارۀ ۴، صص ۲۱-۴۱

آل موسی، عمار حلیم حامد (۲۰۲۱)، «الأغنیۀ الفولکلوریۀ فی التراث الکوردی فی کردستان العراق»، ***بدون نام نشریه و اطلاعات انتشار دیگر***، DOI .۲۰۲۱.۴۰۶۰۴.۱۰۷۳/JFMA.۱۰.۲۱۶۰۸.

پشوتنی‌زاده و همکاران (۱۳۸۹)، «رمزپردازی در داستان «سفره وهمرو» از ادبیات شفاهی و فولکلور خطۀ خرمشاه یزد»، ***نقد ادبی***، دورۀ ۳، شمارۀ ۱۱ صص ۱۱۷-۱۴۱

تجلی، کتایون، و نعمت اللهی، کامیار (۱۳۸۴)، «ادبیات شفاهی کودک: روح فولکلور در کالبد برادران گریم»، ***فرهنگ مردم***، دورۀ ۵، شمارۀ ۱۴، صص۱۰۸-۱۱۶

حری ابوالفضل (۱۴۰۲)، «ارزیابی کیفیت ترجمۀ فارسی و محتوای کتاب اسطوره های کهن: فولکلور در قرآن»، ***پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی***، دورۀ۲۳، شمارۀ ۲، صص ۱-۲۲

رضازاده کاوری، منیره و همکاران (۱۴۰۱)، «مولفه‌های اخلاقی التزام و تعهد در ادبیات شفاهی و فولکلور مبتنی بر جنگ استان خوزستان»، ***اخلاق در علوم و فناوری***، دورۀ۴، شمارۀ ۱۷، صص ۳۸-۴۴

زبیری، عبدالکریم (۲۰۲۲)، «ترجمۀ الأدب الشفوی؟هل هی ممارسۀ لغویۀ أم عملیۀ نقل للقیم الثقافیۀ»، ***معالم***، دورۀ ۳، شمارۀ۱۳، صص ۳۵۷-۳۷۱

زلزلی، یونس (۲۰۲۵)، الأدب الشّعبی فی لبنان (مُسْتَطرَفُ الحکایات ومُسْتَظْرَفُ الأمثال فی أدب سلام الرّاسی)، ***المجلۀ العربیۀ للعلوم الإنسانیۀوالاجتماعیۀ***، DOI: ۱۰.۵۹۷۳۵ ۳۱.۱۳۲۸/arabjhs.vi

ساطع، سیدجان؛ صفدری، غلام رضا (۱۴۰۳)، «گسترش و جایگاه زبان پارسی دری در حوزۀ هند»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورۀ ۳، شمارۀ ۵، صص ۱۷۳-۱۹۱

سایبی، عدودۀ، و بوحاسی، طاوس (۲۰۲۳)، «الأدب الشفوی فی عصر ثقافۀ الصورۀ "الحکایۀ الشعبیۀ أنموذجا»، ***تمثلات***، دورۀ اول، شمارۀ۷، صص ۴۱-۶۴

السمانی، أحمد السید عبدالدایم و همکاران (۲۰۲۴)، «التراث الشعبی الشفوی فی مجتمع حلایب وشلاتین: حجیوۀ أو حدوتۀ شعبیۀ نموذجًا»، ***المجلد***، دورۀ ۳۳، شمارۀ۶۵، صص ۹۰۰-۹۲ DOI: ۲۰۲۴.۳۱۱۱۵۷.۲۰۴۴/qarts.۱۰.۲۱۶۰۸

صحرانورد، بدریه (۱۴۰۱)، «بازتاب ادبیات عامه در کوره»، ***مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۸، صص ۷۰-۸۴

عکاشهٔ، محمد عبدالفتاح عبدالمنعم (۲۰۲۰)، «البناء اللغوی والبلاغی فی الألغاز الشعبیهٔ المصریهٔ»، ***بدون نام نشریه و اطلاعات انتشار دیگر*** :DOI ۲۰۲۰.۱۳۱۳۲۸/gsal.۱۰.۲۱۶۰۸.

قریش، روزلین لیلی (۱۹۹۲)، «بحث فی الأدب الشفوی فی سیدی خالد (ولایهٔ بسکرهٔ) ونواحیها وعلاقاته بالأدب المکتوب التقلیدی لسیرهٔ بنی هلال»، ***(بدون اطلاعات بیشتر)***

محمدی، مهدی (۱۴۰۳)، «روایات کردی نویافته از داستان «ببر بیان» و «نبرد برزو با فولادوند» و سنجش آن با روایات نقالی فارسی»، ***پژوهشنامه ادبیات کردی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ۱۰، صص ۳۵-۵۴

یعقوبی، محمد و همکاران (۱۴۰۳)، «گفتمان شناسی اخلاق در فولکلور بر مبنای روش تفسیرگرایی کلیفورد گیرتز» (نمونهٔ مطالعه: ضرب‌المثل‌های کردی کردستان ایران و ضرب المثل‌های عربی)، ***تحلیل گفتمان ادبی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ۷، برخط

The Influence of Oral Literature (Folklore) on Contemporary Persian and Iraqi Poetry (A Case Study of the Poems of Ahmad Shamlou and Mu'in Bseiso)

Mohammed Al-Taif

۱. PhD Graduate in Comparative Literature, Faculty of Media, Al-Warith Al-Anbiyaa University, Karbala, Iraq. Email: Mohammed.jamal@uowa.edu.iq

Article Info (۴۵-۶۲)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۰۲۵/۰۵/۱۳

Accepted:
۲۰۲۵/۰۹/۳۰

Keywords:
Folklore
Oral Literature
Ahmad Shamlou
Mu'in Bseiso
Contemporary Poetry

ABSTRACT

This study aims to examine and comparatively analyze the influence of folklore on the contemporary poetry of Ahmad Shamlou and Mu'in Bseiso. The research investigates how these two poets employed oral literature to articulate political, social, and philosophical themes. The methodology is descriptive-analytical, based on content analysis of the poets' works. Due to the textual nature of the research, no statistical population was required in the conventional sense.The findings reveal that folklore, as a rich cultural source, played a vital role in the poetry of both Shamlou and Bseiso. Each poet used folklore as a symbolic and metaphorical medium, creatively reimagining local tales and myths to enrich their works. However, significant differences are evident in their approaches. While Shamlou focuses more on ancient myths and philosophical or humanistic themes, Bseiso employs Palestinian and Arab folklore to directly convey themes of resistance and nationalism.The central conclusion is that folklore, as an essential expressive tool, has enabled contemporary poetry to transcend direct language and become a medium for expressing identity, protest, and hope.

تحلیل دستوری و معناشناختی بیتی از مثنوی با تأکید بر نقش«دستور» در امتناع دیدن روح

عاشور حسن‌زاده عرب

[۱]. دکتری زبان و ادبیات فارسی، استاد مدعو دانشگاه فرهنگیان خوزستان، پردیس حضرت رسول(ص)، اهواز، ایران. رایانامه: ashour۱۳۶۳@gmail.com

اطلاعات مقاله (۸۴-۶۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۲۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۹/۱۶

واژه‌های کلیدی:
مولانا
دستور
زبان و عرفان
نشانه‌شناسی
عرفانی
مراتب معنایی

چکیده

این پژوهش به تحلیل بینارشته‌ای بیت مشهور مولانا «تن ز جان و جان، ز تن مستور نیست/لیک کس را دید جان دستور نیست» از چهار منظر دستوری، نشانه‌شناختی، معناشناختی و عرفانی می‌پردازد. مطالعهٔ حاضر با اتکا به چارچوب‌های نظری نصر (سلسله مراتب معنایی)، پورنامداریان (نشانه‌شناسی عرفانی)، شیمل (چندلایگی معنا) و زرین‌کوب (زبان به مثابه تجلی‌گاه معنا) نشان می‌دهد مولانا چگونه از ظرفیت‌های زبان فارسی برای بیان مفاهیم متعالی عرفانی بهره برده است. یافته‌های این تحقیق که با روش توصیفی تحلیلی انجام گرفته، حاکی از آن است که هر واژه در این بیت، شبکه‌ای پیچیده از دلالت‌ها را ایجاد می‌کند. از نظر دستوری، ساختار متقارن مصراع اول بیانگر وحدت‌وجود و ساختار نامتقارن مصراع دوم نمایانگر محدودیت‌های ادراک بشری است. تحلیل نشانه‌شناختی واژگان کلیدی مانند «تن»، «جان»، «مستور» و «دستور» نشان داد که این عناصر همزمان در سطوح مادی و معنوی عمل می‌کنند. مطالعهٔ سطوح چهارگانه معنایی (ظاهری، باطنی، رمزی و عرفانی) و لایه‌های مختلف معرفتی (وجودشناختی، معرفت‌شناختی، عرفانی-تجربی و زبانی-شاعرانه) مؤید آن است که این بیت کوتاه قادر است مفاهیم عمیق فلسفی و عرفانی را در قالب زبانی فشرده ارائه دهد. به ویژه، نظریهٔ ترکیبی زرین‌کوب ثابت کرد که چگونه سه اصل هم‌ارزی صورت و معنا، تناظر ساختار زبانی و معرفتی و کارکرد نمادین زبان در این بیت تحقق یافته‌اند.

۱. مقدمه

ادبیات عرفانی فارسی به عنوان یکی از غنی‌ترین سنت‌های فکری و ادبی جهان اسلام، همواره محل توجه پژوهشگران بوده است. در این میان، اشعار مولانا جلال‌الدین بلخی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که پیچیدگی‌های زبانی و عمق معنایی آن، زمینه را برای مطالعات میان‌رشته‌ای فراهم می‌سازد. «اشعار او که از سرآمدان شعر عرفانی است با ظرافتی بی‌نظیر و خاصیت حقیقت‌نمایی، به صورت و معنا جانی ابدی و پایدار بخشیده است.» (راستگو،۱۴۰۲: ۷۳) بیت معروف «تن ز جان و جان ز تن مستور نیست/ لیک کس را دید جان دستور نیست» نمونه‌ای بارز از این ویژگی‌هاست که در آن مفاهیم عمیق عرفانی در قالب ساختارهای زبانی ظریف بیان شده‌اند. این پژوهش با هدف واکاوی این بیت از دو منظر دستوری و معناشناختی در پی کشف ارتباط بین صورت و محتوا در شعر مولاناست.

تحلیل ساختارهای زبانی اشعار عرفانی می‌تواند دریچه‌های جدیدی برای درک بهتر اندیشه‌های متعالی این شاعر بزرگ بگشاید. در این بیت خاص، مولانا با به‌کارگیری ظرافت‌های دستوری، به بیان نسبت میان جسم و روح پرداخته است. بررسی نقش دستوری واژهٔ «دستور» و تحلیل ساختار دستوری جمله، نشان می‌دهد که چگونه مولانا از ابزارهای زبانی برای انتقال مفاهیم انتزاعی بهره برده است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع معتبر دستور زبان فارسی و تفسیرهای عرفانی، در پی پاسخ به این پرسش است که آیا می‌توان رابطه‌ای نظام‌مند بین ساختار دستوری و محتوای عرفانی این بیت برقرار کرد. اهمیت این پژوهش در آن است که نشان می‌دهد مولانا چگونه از ظرفیت‌های زبان فارسی برای بیان مفاهیم پیچیده عرفانی استفاده کرده است. از یک سو، تحلیل دستوری این بیت می‌تواند به درک بهتر ساختارهای دستوری شعر کهن فارسی کمک کند و از سوی دیگر، بررسی معناشناختی آن، زوایای جدیدی از اندیشه مولانا را روشن می‌سازد. این مطالعه با تلفیق رویکردهای زبان‌شناسی و عرفان‌پژوهی، الگویی برای بررسی سایر اشعار عرفانی ارائه می‌دهد و بر ضرورت توجه همزمان به فرم و محتوا در تحلیل متون ادبی تأکید می‌ورزد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

ادبیات عرفانی فارسی به عنوان گنجینه‌ای از معارف عمیق بشری، همواره با چالش‌های تفسیری متعددی روبه‌رو بوده و «مثنوی مولوی به عنوان یکی از بزرگترین گنجینه‌های

ادبیات عرفانی از جهات مختلف مورد نقد و بررسی است.» (شوکری رشید،۱۴۰۳: ۲۵۲) یکی از مهم‌ترین این چالش‌ها، فهم دقیق رابطهٔ بین ساختارهای زبانی و مفاهیم عرفانی در اشعار بزرگان این حوزه است. «آثار مولوی نیز از منظرهای گوناگون از جمله مفاهیم الهی، انسانی و الهام‌بخش در مطالعات گوناگون بینارشته‌ای، روان‌شناسی مدرن و... مورد بررسی قرار گرفته است.» (حسن‌نژاد، مسرور،۱۴۰۳: ۱۱۷) در این پژوهش به تحلیل نقش دستوری بیتی از مثنوی می‌پردازیم. بیت «تن ز جان و جان ز تن مستور نیست/ لیک کس را دید جان دستور نیست» مولانا به عنوان نمونه‌ای شاخص از این مسئله، حاوی پیچیدگی‌های زبانی و معنایی قابل تأملی است که نیاز به واکاوی دقیق دارد. ابهام در نقش دستوری واژهٔ «دستور» و ارتباط آن با سایر اجزای جمله، از یک سو و دشواری‌های تفسیر معنای عرفانی این بیت از سوی دیگر، پژوهش حاضر را با این پرسش‌های اساسی مواجه می‌سازد: آیا می‌توان میان ساختار دستوری این بیت و محتوای عرفانی آن رابطه‌ای نظام‌مند برقرار کرد؟ چگونه مولانا از ظرفیت‌های زبان فارسی برای بیان مفاهیم متعالی عرفانی بهره برده است؟

مطالعهٔ این بیت از منظر زبان‌شناسی و عرفان‌پژوهی با چالش‌های نظری و روش‌شناختی متعددی همراه است. از نظر دستوری، تعیین دقیق نقش واژهٔ «دستور» و تحلیل ساختار دستوری جمله نیازمند بازخوانی دقیق قواعد زبان فارسی و تطبیق آن با ویژگی‌های سبکی شعر مولاناست. از منظر معناشناختی نیز، فهم لایه‌های مختلف معنایی این بیت و ارتباط آن با نظام فکری مولانا مستلزم بررسی تطبیقی دیدگاه‌های مفسران مختلف است. این پژوهش در پی آن است که با تلفیق روش‌های زبان‌شناسی و عرفان‌پژوهی به تحلیل جامعی از این بیت دست یابد و نشان دهد که چگونه مولانا با به‌کارگیری هوشمندانه ظرفیت‌های زبانی، موفق به بیان مفاهیم عمیق عرفانی شده است. این بررسی می‌تواند الگویی برای مطالعه سایر اشعار عرفانی فارسی فراهم آورد و گامی در جهت توسعه مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات عرفانی باشد. اینکه چگونه می‌توان رابطهٔ بین ساختار دستوری و معنای عرفانی در بیت «تن ز جان و جان ز تن مستور نیست/ لیک کس را دید جان دستور نیست» مولانا را تبیین کرد سوال اصلی پژوهش است. نقش دستوری واژهٔ «دستور» در این بیت چیست و چگونه در ساختار دستوری جمله قرار گرفته است؟ چه ارتباطی بین صورت زبانی این بیت و محتوای عرفانی آن وجود دارد؟ مولانا از چه شگردهای زبانی برای بیان مفهوم «امتناع دیدن روح» در این بیت استفاده کرده است؟ و تفسیرهای مختلف عرفانی از این بیت چه نقشی در درک معنای آن دارند؟ نیز سوالات فرعی هستند.

فرضیهٔ اصلی اینکه مولانا در این بیت با به‌کارگیری هوشمندانهٔ ساختارهای دستوری، موفق به بیان مفاهیم عرفانی شده است و فرضیه‌های فرعی نیز: واژهٔ «دستور» در این بیت نقش مسند منفی را ایفا می‌کند که به صورت هنرمندانه‌ای بر مفهوم امتناع دیدن روح تأکید دارد. بین ساختار دستوری این بیت و محتوای عرفانی آن رابطهٔ معناداری وجود دارد. مولانا در این بیت از صنایع ادبی و تمهیدات زبانی خاصی برای انتقال مفاهیم عرفانی استفاده کرده باشد. تفسیرهای مختلف عرفانی می‌توانند زوایای پنهان معنایی این بیت را روشن کنند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

ادبیات عرفانی فارسی به عنوان یکی از غنی‌ترین سنت‌های فکری و ادبی جهان اسلام، همواره محل توجه پژوهشگران بوده است. با این وجود، شکاف قابل توجهی بین مطالعات صرفاً زبانی و تحقیقات عرفان‌پژوهی وجود دارد که لزوم انجام پژوهش‌های بینارشته‌ای را بیش از پیش آشکار می‌سازد. «مثنوی مولوی نیز به‌عنوان یکی از بزرگترین گنجینه‌های زبان و ادب فارسی از جهات مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته البته در چند و چون این مباحث هنوز اندیشمندان حوزهٔ علوم انسانی در حال جست‌وجو و ارائهٔ مطالب تازه هستند.» (فلاح،۱۴۰۲: ۲۲۴) این پژوهش با تمرکز بر بیت مشهور مولانا «تن ز جان و جان ز تن مستور نیست...» در پی پرکردن این شکاف است. اهمیت این مطالعه در آن است که نشان می‌دهد چگونه مولانا با به‌کارگیری هوشمندانه ظرفیت‌های دستوری و زبانی فارسی، موفق به بیان مفاهیم متعالی عرفانی شده است. از سوی دیگر، واکاوی نقش واژهٔ «دستور» در ساختار این بیت، می‌تواند الگویی برای تحلیل سایر متون عرفانی فارسی فراهم آورد و گامی در جهت توسعه مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ زبان و عرفان باشد. هدف اصلی این تحقیق، تبیین رابطه بین ساختار دستوری و معنای عرفانی در بیت مورد نظر از منظر بینارشته‌ای است. در این راستا، پژوهش حاضر در پی دستیابی به اهدافی چندگانه شامل تحلیل نقش دستوری واژهٔ «دستور» و جایگاه آن در ساختار جمله، کشف شبکهٔ نشانه‌شناختی حاکم بر روابط بین «تن»، «جان»، «مستور» و «دستور» و تبیین سطوح چهارگانهٔ معنایی (ظاهری، باطنی، رمزی و عرفانی) در این بیت است. همچنین، این مطالعه بر آن است تا با بهره‌گیری از چارچوب نظری ترکیبی متشکل از آرای نصر، پورنامداریان، شیمل و زرین‌کوب، مدلی تحلیلی برای بررسی سایر اشعار عرفانی ارائه دهد و از این رهگذر، در توسعهٔ دانش نظری در حوزهٔ پیوند زبان و عرفان نقش آفرینی کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی به بررسی جنبه‌های دستوری اشعار مولانا پرداخته‌اند. فروزانفر (۱۳۵۸) در پژوهش‌های خود به تحلیل ساختارهای دستوری و بلاغی در غزلیات مولانا توجه ویژه‌ای داشته و نشان داده که چگونه مولانا از ظرفیت‌های زبان فارسی برای بیان مفاهیم عرفانی استفاده می‌کند. همچنین زمانی (۱۳۸۹) در بررسی‌های زبانی خود، به تحلیل نقش‌های دستوری در اشعار مولانا پرداخته و تأکید کرده است که شناخت دقیق ساختارهای دستوری، کلید درک بهتر معانی عرفانی این اشعار است. این مطالعات پایه‌ای مهم برای تحلیل‌های دستوری در پژوهش حاضر فراهم کرده‌اند.

در حوزهٔ تفسیر عرفانی، نیکلسون (۱۹۲۶) با شرح و تحلیل عمیق اشعار مولانا، به ویژه در مثنوی معنوی، گام‌های مهمی در جهت فهم لایه‌های معنایی این اشعار برداشته است. استعلامی (۱۳۹۰) نیز در تحقیقات خود، با تمرکز بر مفاهیم عرفانی در غزلیات شمس، به بررسی ارتباط بین صورت و معنا در شعر مولانا پرداخته است. این پژوهش‌ها نشان می‌دهند که چگونه مولانا از زبان به عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم متعالی عرفانی استفاده کرده است و چارچوبی ارزشمند برای تحلیل‌های معناشناختی در پژوهش حاضر ارائه می‌دهند.

مطالعات ترکیبی دستور زبان و عرفان، رویکردی نوین در تحلیل اشعار مولانا محسوب می‌شود. پورجوادی (۱۳۹۵) در تحقیقات خود به بررسی تعامل بین ساختارهای زبانی و مفاهیم عرفانی در شعر فارسی پرداخته و نشان داده است که چگونه می‌توان از تلفیق این دو حوزه به درک عمیق‌تری از اشعار عرفانی دست یافت. این دسته از پژوهش‌ها الهام‌بخش رویکرد میان‌رشته‌ای در مطالعه حاضر بوده و روش‌شناسی ترکیبی این تحقیق را شکل داده‌اند.

با وجود مطالعات ارزشمند پیشین، کمتر پژوهشی به صورت نظام‌مند به تحلیل همزمان جنبه‌های دستوری و معناشناختی در یک بیت خاص از مولانا پرداخته است. پژوهش حاضر با تکیه بر دستاوردهای مطالعات پیشین و با استفاده از چارچوبی ترکیبی، در پی پر کردن این خلأ پژوهشی است. این مطالعه با تلفیق تحلیل‌های دستوری و تفسیرهای عرفانی، رویکردی نوین در خوانش اشعار مولانا ارائه می‌دهد و می‌تواند الگویی برای پژوهش‌های آتی در این حوزه باشد.

۲. تحلیل دستوری و معناشناختی بیتی از مثنوی

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. چارچوب نظری تحلیل دستوری

تحلیل حاضر بر پایهٔ نظریه‌های دستور زبان فارسی سنتی و رویکردهای نوین زبان‌شناسی نقش‌گرا استوار است. در بررسی ساختار دستوری بیت، از نظریه‌های مسند در زبان فارسی الهام گرفته‌ایم که بر اساس دیدگاه وحیدیان کامیار (۱۳۸۳) و خانلری (۱۳۷۳) بنا شده است. در این نظریه‌ها تأکید می‌شود در جملات اسنادی فارسی، مسند می‌تواند نقش محوری در انتقال معنا ایفا کند. در تحلیل نقش «دستور» به عنوان مسند منفی، از دیدگاه‌های جدیدتر در زمینهٔ تحلیل گفتمان شعر کهن فارسی (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۸) نیز بهره برده‌ایم. مطالعهٔ معناشناختی بیت مورد نظر در این پژوهش، بر پایه نظریه‌های هرمنوتیک عرفانی استوار گردیده که رویکردی جامع و نظام‌مند برای فهم لایه‌های پیچیده معنایی در متون عرفانی ارائه می‌دهد. این چارچوب نظری ترکیبی، از سهٔ نظریه کلیدی بهره می‌گیرد که در ادامه به تفصیل بررسی می‌شوند:

۲-۱-۱-۱. نظریهٔ سلسله مراتب معنایی در متون عرفانی (نصر، ۱۳۹۲)

نصر با ارائهٔ نظریهٔ سلسله مراتب معنایی، الگویی نظام‌مند برای فهم سطوح مختلف معنا در متون عرفانی طراحی کرده است. بر این اساس هر بیت از شعر عرفانی دارای چهار سطح معنایی است: سطح ظاهری (لفظی)، سطح باطنی (تمثیلی)، سطح رمزی (استعاری) و سطح حقیقی (عرفانی). در تحلیل بیت مورد نظر، این نظریه به ما کمک می‌کند تا از معانی سطحی الفاظ فراتر رفته و به لایه‌های عمیق‌تر معنایی دست یابیم. به عنوان مثال، مفهوم «دستور نیست» در سطح ظاهری به معنای عدم امکان فیزیکی است، اما در سطوح عمیق‌تر بر محدودیت‌های ادراک بشری در شناخت حقایق متعالی دلالت دارد. (ر.ک: نصر۱۳۹۲: ۱۱۴-۱۶۲)

رویکرد نشانه‌شناسی عرفانی (پورنامداریان، ۱۳۸۴)

پورنامداریان در این نظریه به بررسی نظام نشانه‌های عرفانی در شعر فارسی پرداخته و نشان داده است که چگونه شاعران عارف از نشانه‌های زبانی برای بیان مفاهیم ماورایی استفاده می‌کنند. در این چارچوب، هر واژه در شعر عرفانی به مثابه نشانه‌ای است که هم به دنیای مادی اشاره دارد و هم به عالم معنا. در تحلیل بیت مولانا، این نظریه به ما کمک می‌کند تا شبکه‌ای از روابط نشانه‌شناختی بین واژگانی مانند «تن»، «جان»، «مستور» و

«دستور» را کشف کنیم و نشان دهیم که چگونه این واژگان در نظام نشانه‌شناسی عرفانی عمل می‌کنند. (ر.ک: پورنامداریان،۱۳۸۴ : ۱۱۰-۱۴۶)

۲-۱-۱-۲. نظریهٔ چند لایه‌بودن معنا در شعر مولانا (شیمل، ۱۳۷۹)

شیمل در این نظریه بر ویژگی چندبعدی بودن معنا در شعر مولانا تأکید دارد. از دیدگاه وی، هر بیت مولانا همچون الماسی است که از وجوه مختلف می‌درخشد و معانی متعددی را هم‌زمان ارائه می‌دهد. این نظریه به ویژه در تحلیل بیت مورد نظر کاربرد دارد، چرا که نشان می‌دهد چگونه مولانا توانسته است در قالب ساختاری ظاهراً ساده، مفاهیم عمیق عرفانی را بیان کند. شیمل معتقد است درک کامل شعر مولانا مستلزم توجه هم‌زمان به تمام این لایه‌های معنایی است. (ر.ک: شیمل،۱۳۷۹: ۵۳-۹۴)

ترکیب این سه نظریه

چارچوب تحلیلی جامعی را فراهم می‌آورد که از یک سو به ما امکان می‌دهد سطوح مختلف معنایی بیت را شناسایی کنیم (نظریهٔ نصر)، از سوی دیگر نظام نشانه‌های عرفانی را در آن کشف نماییم (نظریهٔ پورنامداریان) و در نهایت، رابطهٔ دیالکتیکی بین این لایه‌های معنایی را درک کنیم (نظریهٔ شیمل). این رویکرد ترکیبی، نوآوری نظری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد و آن را از مطالعات پیشین متمایز می‌سازد.

۲-۱-۱-۳. نظریه‌های ترکیبی زبان و عرفان (زرین‌کوب، ۱۳۷۸)

این پژوهش از نظریهٔ جامع «زبان به مثابه تجلی‌گاه معنا» به عنوان چارچوب کلان تحلیلی بهره می‌برد. عبدالحسین زرین‌کوب در این نظریهٔ انقلابی، رابطهٔ دیالکتیکی بین زبان و معنا در متون عرفانی را تبیین می‌کند. این نظریه که به‌طور خاص برای تحلیل اشعار عرفانی فارسی طراحی شده است، بر سه اصل بنیادین استوار می‌باشد که هر یک به تفصیل قابل بررسی است:

الف. اصل هم‌ارزی صورت و معنا

این اصل بر این باور استوار است که در متون عرفانی اصیل، هیچ مرزبندی مطلق بین صورت زبانی و محتوای معنایی وجود ندارد. زرین‌کوب با بررسی آثار مولانا نشان می‌دهد که چگونه شاعر از ساختارهای دستوری، آوایی و بلاغی زبان به عنوان ابزاری برای تجسم بخشیدن به مفاهیم عرفانی استفاده می‌کند. در بیت مورد مطالعه، این اصل به ما کمک می‌کند تا دریابیم که چرا مولانا ساختار دستوری خاصی را برای بیان مفهوم «امتناع دیدن

روح» انتخاب کرده است و چگونه انتخاب زبانی با محتوای عرفانی بیت در هماهنگی کامل قرار دارد. (ر.ک: زرین‌کوب:۱۳۸۷: ۴۰-۷۸)

ب. اصل تناظر ساختار زبانی و ساختار معرفتی

بر اساس این اصل، در سطوح عمیق‌تر تحلیل، می‌توان تناظری نظام‌مند بین عناصر زبانی و سطوح معرفت عرفانی یافت. زرین‌کوب معتقد است شاعران عارفی مانند مولانا، آگاهانه از این تناظرها برای انتقال مفاهیم استفاده می‌کنند. در تحلیل بیت «تن ز جان و جان ز تن...»، این اصل به ما امکان می‌دهد تا نشان دهیم چگونه تقابل زبانی بین «تن» و «جان» در سطح اول بیت، با تقابل معرفتی بین ظاهر و باطن در سطح عرفانی آن متناظر است. همچنین ساختار متقارن مصراع اول در مقابل ساختار نامتقارن مصراع دوم، خود بیانگر نوعی نظم و بی‌نظمی معنادار در سطوح معرفتی است. (همان:۱۱۱)

پ. اصل کارکرد نمادین زبان در بیان مفاهیم متعالی

این اصل بر نقش نمادین و استعاری زبان در متون عرفانی تأکید دارد. زرین‌کوب نشان می‌دهد که در شعر مولانا، واژگان علاوه بر معانی ظاهری خود، به عنوان نمادهایی از حقایق متعالی عمل می‌کنند. در بیت مورد بحث، این اصل به ما کمک می‌کند تا دریابیم که چگونه واژه‌هایی مانند «دستور» که در ظاهر به معنای امکان یا اجازه است، در سطح نمادین به محدودیت‌های ادراک بشری در برابر حقایق ماورایی اشاره دارد. همچنین، این اصل نشان می‌دهد که چرا مولانا از زبانی به ظاهر ساده اما عمیقاً نمادین برای بیان مفاهیم پیچیده عرفانی استفاده کرده است. (همان، ۸۷-۱۱۴ج۱)

کاربرد نظریه در پژوهش حاضر

ترکیب این سه اصل در تحلیل بیت مورد نظر، امکان خوانشی چندسطحی را فراهم می‌آورد. از یک سو به بررسی روابط دستوری و ساختارهای زبانی می‌پردازیم (اصل اول)، از سوی دیگر این ساختارها را با سطوح معرفتی مرتبط می‌سازیم (اصل دوم) و در نهایت، شبکه‌ای از نمادها و استعاره‌های عرفانی را در بیت کشف می‌کنیم (اصل سوم). این رویکرد ترکیبی، نوآوری اصلی پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد و آن را از مطالعات صرفاً زبانی یا صرفاً عرفانی متمایز می‌سازد.

تفاوت با رویکردهای مشابه

نظریهٔ زرین‌کوب از چند جهت بر دیگر نظریه‌های تحلیل متون عرفانی برتری دارد:

- به جای تأکید یک‌جانبه بر صورت یا معنا، به تعامل پویای بین آن‌ها می‌پردازد.
- از تقلیل‌گرایی زبانی یا عرفانی پرهیز می‌کند.
- روشی نظام‌مند برای تحلیل همزمان سطوح مختلف متن ارائه می‌دهد.
- به ویژگی‌های خاص زبان فارسی در بیان مفاهیم عرفانی توجه ویژه دارد.

این نظریه به عنوان چارچوب کلان پژوهش، تحلیل‌های دستوری و معناشناختی بعدی را هدایت خواهد کرد و معیاری برای ارزیابی یافته‌های تحقیق فراهم خواهد آورد. (همان، ۱۳۲-۱۲۷)

۲-۲. تحلیل بیت مولانا بر اساس نظریهٔ سلسله مراتب معنایی نصر

تـن ز جـان و جـان ز تـن مستـور نیسـت لیـک کـس را دیـد جـان دسـتور نیسـت

۲-۲-۱. تحلیل سطح ظاهری (لفظی)

در سطح اولیه و ظاهری، بیت به رابطهٔ جسم و جان اشاره دارد. معنای تحت اللفظی مصراع اول بیانگر آن است که جسم از جان و جان از جسم پنهان نیست. مصراع دوم به این معناست که اگرچه این ارتباط وجود دارد، اما دیدن جان برای کسی ممکن نیست. در این سطح، «دستور نیست» به معنای ساده «ممکن نیست» یا «مجاز نیست» تفسیر می‌شود. این سطح از معنا برای هر خواننده فارسی‌زبانی بدون نیاز به دانش تخصصی قابل درک است. (ر.ک: نصر۱۳۹۲: ۱۱۴-۱۶۲)

۲-۲-۲. تحلیل سطح باطنی (تمثیلی)

در سطح تمثیلی، بیت از توصیف رابطه جسم و جان فراتر رفته و به بیان رابطهٔ ظاهر و باطن می‌پردازد. «تن» نماینده عالم ظاهر و محسوسات است، در حالی که «جان» نماد عالم باطن و حقایق نامحسوس است. نصر تأکید می‌کند که در این سطح، شاعر از مثال جسم و جان برای بیان مفاهیم عمیق‌تر استفاده می‌کند. عبارت «دستور نیست» در این سطح به این معناست که اگرچه حقیقت در پس ظاهر نهفته است، اما دسترسی مستقیم به آن برای همگان میسر نیست. (همان:۱۸۳)

۲-۲-۳. تحلیل سطح رمزی (استعاری)

در سطح استعاری، واژه‌های بیت به نمادهایی تبدیل می‌شوند که بر مفاهیم گسترده‌تری دلالت دارند. «تن» می‌تواند نماد دنیای مادی و محدودیت‌های آن باشد، در حالی که «جان» نماینده حقیقت مطلق و نامتناهی است. «دستور نیست» در این سطح به

محدودیت‌های ذهن بشری در ادراک حقایق متعالی اشاره دارد. نصر نشان می‌دهد که مولانا در این سطح از معنا، از زبان به عنوان پلی بین عالم محسوس و معقول استفاده می‌کند. (nasr,۱۹۸۷ : ۱۳۲-۱۱۲)

۲-۲-۴. تحلیل سطح حقیقی (عرفانی)

در عمیق‌ترین سطح معنا، بیت به بیان رابطه خالق و مخلوق می‌پردازد. از دیدگاه نصر، «تن» نماد عالم کثرت و «جان» نماد وحدت وجود است. عبارت «دستور نیست» در این سطح به این حقیقت عرفانی اشاره دارد که شناخت حقیقی ذات الهی برای بندگان ممکن نیست، اگرچه آثار آن در همه جا حاضر است. این همان سطحی است که نصر آن را «معنای حقیقی» می‌نامد و تنها برای اهل معرفت قابل درک است.

۲-۲-۵. نتایج تحلیل بر اساس نظریه نصر

بیت مولانا به طور همزمان در چهار سطح معنایی عمل می‌کند.

هر سطح معنایی، مخاطبان خاص خود را دارد و کارکرد متفاوتی ارائه می‌دهد.

عبارت «دستور نیست» در هر سطح معنایی متفاوتی می‌یابد.

نظریهٔ نصر ابزار مناسبی برای کشف لایه‌های پنهان معنا در شعر عرفانی است. (nasr,۱۹۸۷: ۱۳۲-۱۱۲)

۲-۲-۶. تحلیل نشانه‌شناختی بیت مولانا بر اساس نظریهٔ پورنامداریان

۲-۲-۶-۱. تحلیل نشانه‌های کلیدی بیت:

نشانهٔ «تن» (جسم):

- دلالت اولیه (مادی): کالبد فیزیکی و بدن مادی
- دلالت ثانویه (عرفانی): عالم ظاهر، دنیای مادی، وجود محدود بشری
- کارکرد در بیت: ایجاد تقابل دوگانه با «جان» به عنوان نماد عالم معنا

نشانهٔ «جان» (روح):

- دلالت اولیه: نفس انسانی، حیات درونی
- دلالت ثانویه: حقیقت وجود، ذات الهی، عالم ملکوت
- کارکرد در بیت: نماینده ساحت نامحسوس و متعالی وجود

نشانهٔ «مستور» (پنهان):

- دلالت اولیه: عدم پوشیدگی و آشکار بودن

- دلالت ثانویه: تجلی حق در خلق، ظهور صفات الهی در مظاهر عالم
- کارکرد در بیت: بیان رابطه ظاهر و باطن در نظام هستی

نشانهٔ «دستور» (امکان/اجازه):

- دلالت اولیه: عدم مجوز یا توانایی فیزیکی
- دلالت ثانویه: محدودیت ادراک بشری در برابر حقایق متعالی
- کارکرد در بیت: بیان پارادوکس معرفت عرفانی (حضور و غیبت همزمان حقیقت)

۲-۲-۶-۲. شبکهٔ روابط نشانه‌شناختی در بیت

پورنامداریان نشان می‌دهد که این نشانه‌ها در منظومه معنایی شعر عرفانی در سه سطح با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند: (ر.ک: پورنامداریان،۱۳۸۴ : ۱۱۰-۱۴۶)

سطح افقی (همنشینی):

تقابل «تن» و «جان» به عنوان دو قطب مادی و معنوی و ارتباط «مستور نیست» و «دستور نیست» به عنوان دو وجه از یک حقیقت قابل مشاهد است.

سطح عمودی (جانشینی):

هر نشانه می‌تواند با نشانه‌های هم‌خانواده عرفانی جایگزین شود؛ مثلاً «جان» قابل جایگزینی با «روح»، «سر»، «قلب» در گفتمان عرفانی

سطح عمقی (تطابقی):

رابطه هر نشانه با مفاهیم کلان عرفانی مانند وحدت وجود، شهود و معرفت

۲-۲-۶-۳. تحلیل کارکرد نشانه‌ها در بیت:

بر اساس این نظریه، مولانا با مهارت خاصی از این نظام نشانه‌ای بهره برده است:

یک. ایجاد تقابل دوگانه: تقابل ظاهر/باطن در قالب تن/جان

د. پارادوکس معنایی: «مستور نیست» در مقابل «دستور نیست»

سه. فرآیند نمادپردازی: تبدیل مفاهیم انتزاعی به تصاویر ملموس

چهار. نظام ارجاعی: ایجاد شبکه‌ای از معانی که به مفاهیم کلان عرفانی ارجاع می‌دهد. (ر.ک:پورجوادی،۱۳۹۵: ۴۳-۴۹)

۲-۲-۶-۴. نتایج تحلیل نشانه‌شناختی

یک. بیت مولانا از نظام نشانه‌شناسی پیچیده‌ای برخوردار است که هم به عالم محسوس و هم به عالم معنا ارجاع می‌دهد.

دو. هر نشانه در این بیت در یک شبکه معنایی گسترده قرار دارد که به نظام فکری عرفان اسلامی متصل است.

سه. تقابل‌های نشانه‌ای در بیت، تقابل‌های وجودشناختی در فلسفه عرفانی را بازتاب می‌دهد.

چهار. نظریهٔ پورنامداریان ابزار مناسبی برای کشف لایه‌های پنهان ارتباط بین نشانه‌های زبانی و مفاهیم عرفانی فراهم می‌کند.

۲-۲-۶-۵. تفاوت با تحلیل‌های دیگر

در حالی که نظریه نصر بر سطوح مختلف معنا تأکید دارد. (nasr,۱۹۸۷ : ۱۱۲-۱۳۲)

رویکرد پورنامداریان بر نظام روابط بین نشانه‌ها و چگونگی تولید معنا در این شبکه تأکید می‌ورزد. این دو نظریه در واقع مکمل یکدیگرند و با ترکیب آنها می‌توان به تحلیلی جامع از شعر عرفانی دست یافت. (ر.ک:پورجوادی،۱۳۹۵: ۷۸-۸۹)

۲-۲-۷. تحلیل چندلایه‌ای بیت مولانا بر اساس نظریه شیمل

یک. هم‌زمانی معانی: توانایی بیان چندین مفهوم در یک ساختار زبانی واحد

دو. انعطاف پذیری تفسیری: قابلیت پذیرش تفاسیر مختلف بدون تناقض

سه. عمق لایه‌ای: وجود سطوح مختلف فهم برای مخاطبان گوناگون (ر.ک:شیمل،۱۳۷۹:۵۳-۹۴)

۲-۲-۷-۱. تحلیل لایه‌های معنایی بیت

الف. لایه وجودشناختی

- بررسی رابطه جسم و روح به عنوان دو جنبه وجود انسان
- تحلیل نسبت ظاهر و باطن در نظام هستی
- مثال: «مستور نیست» بیانگر پیوند ناگسستنی این دو ساحت است.

ب. لایه معرفت شناختی

- محدودیت‌های ادراک بشری در شناخت حقایق متعالی
- پارادوکس «حضور» و «عدم امکان درک» همزمان
- مثال: «دستور نیست» نشانگر مرزهای شناخت انسانی است.

پ. لایه عرفانی-تجربی

- توصیف حالات سالک در مسیر سلوک
- بیان تجربه مستقیم عارف از وحدت وجود

- مثال: تقابل ظاهری تن و جان در حال وحدت باطنی

ت. لایه زبانی-شاعرانه

- هنرنمایی ادبی در بیان مفاهیم پیچیده
- استفاده از ایجاز و ابهام به عنوان ابزار هنری
- مثال: تضاد آوایی «مستور» و «دستور»

۲-۲-۸. ویژگی‌های چندلایه بودن در این بیت

یک. ساختار متوازن: تقارن مصراع اول در مقابل عدم تقارن مصراع دوم

دو. ابهام خلاقانه: دوسویگی معنایی واژه‌هایی مانند «دستور»

سه. تراکم معنایی: فشردگی مفاهیم عمیق در قالب زبانی مختصر

چهار. انعطاف تفسیری: امکان خوانش‌های مختلف بدون تضاد اساسی

۲-۲-۹. مقایسه با دیگر نظریه‌ها

در حالی که نظریهٔ نصر بر سطوح معنایی تأکید دارد. (ر.ک:نصر۱۳۹۲: ۱۱۴-۱۶۲) و پورنامداریان بر نظام نشانه‌ها تمرکز می‌کند، شیمل به ویژگی چندبعدی و سیال معنا در شعر مولانا توجه دارد. این نظریه به ما کمک می‌کند تا بفهمیم چرا اشعار مولانا در طول قرن‌ها برای مخاطبان مختلف با سطوح فهم متفاوت جذاب بوده است.

یک. بیت مورد نظر نمونه بارز هنر مولانا در فشرده‌گویی معنایی است.

دو. هر لایه معنایی، مخاطب خاص خود را مخاطب قرار می‌دهد.

سه. این چندلایگی، شعر مولانا را از تفسیر نهایی مصون می‌دارد.

چهار. نظریه شیمل ابزار مناسبی برای درک عمق شعر عرفانی فراهم می‌کند.

۲-۲-۱۰. تحلیل بیت مولانا بر اساس نظریه ترکیبی زبان و عرفان زرین‌کوب

۲-۲-۱۰-۱. تحلیل بر اساس اصل هم‌ارزی صورت و معنا:

زرین‌کوب (۱۳۷۸) با این اصل نشان می‌دهد که مولانا در این بیت با ظرافتی بی‌نظیر، ساختار زبانی را با محتوای عرفانی هماهنگ ساخته است: ساختار متقارن مصراع اول («تن ز جان»/ «جان ز تن») بیانگر وحدت و رابطه دوسویه جسم و جان است. ساختار نامتقارن مصراع دوم با تأکید بر «دستور نیست»، محدودیت ادراک را در قالب زبانی نشان می‌دهد. تقابل آوایی «مستور» و «دستور» به صورت آگاهانه طراحی شده تا هماهنگی لفظ و معنا را نشان دهد.

۲-۲-۱۰-۲. تحلیل بر اساس اصل تناظر ساختار زبانی و معرفتی:

در این سطح از تحلیل، شبکه‌ای از تناظرهای عمیق قابل مشاهده است:

عنصر زبانی	سطح معرفتی	تناظر عرفانی
«تن»	عالم مادی	ظاهر وجود
«جان»	عالم معنا	باطن وجود
«مستور نیست»	وحدت وجود	آشکار بودن حقیقت
«دستور نیست»	محدودیت ادراک	حجاب‌های معرفتی

۲-۲-۱۰-۳. تحلیل بر اساس اصل کارکرد نمادین:

واژگان بیت در این سطح به نمادهای عمیق عرفانی تبدیل می‌شوند:

«تن»: نماد عالم کثرت و مظاهر وجود

«جان»: نماد وحدت وجود و حقیقت مطلق

«دستور»: نماد محدودیتهای بشری در برابر نامتناهی

۲-۲-۱۰-۴. شگردهای هنری مولانا در این بیت:

یک. ایجاد پارادوکس: آشکار بودن («مستور نیست») در کنار عدم امکان درک («دستور نیست»)

دو. ساختار حلقوی: بیت با «تن» آغاز و با «جان» پایان می‌یابد.

سه. تراکم معنایی: بیان چهار لایهٔ معنا در چهارده واژه

چهار. نمادپردازی: تبدیل مفاهیم انتزاعی به تصاویر ملموس

نتایج تحلیل ترکیبی

بیت مورد نظر نمونهٔ کاملی از نظریهٔ زرین‌کوب است.

سه اصل نظریهٔ به صورت ارگانیک در بیت تجلی یافته‌اند.

مولانا از تمام ظرفیت‌های زبان برای بیان معنا استفاده کرده است.

این تحلیل نشان می‌دهد که چرا اشعار مولانا از نظر زبانی و عرفانی بی‌نظیر است.

مقایسه با دیگر نظریه‌ها

در حالی که نظریه‌های نصر، پورنامداریان و شیمل (Schimmel,۱۹۹۳:۳۶-۴۰) هر کدام به جنبه‌ای خاص توجه دارند، نظریه زرین‌کوب با ترکیب این جنبه‌ها، تحلیلی جامع و

یکپارچه ارائه می‌دهد که هم به صورت زبانی و هم به محتوای عرفانی توجه دارد.این بیت مولانا به راستی «تجلی‌گاه معنا» است که در آن زبان نه فقط وسیله بیان، بلکه خود بخشی از معنا شده است. نظریه زرین‌کوب با ارائه این چارچوب تحلیلی، امکان درک عمیق‌تری از شاهکارهای ادبیات عرفانی فارسی را فراهم می‌آورد. (ر.ک: زرین کوب:۱۳۸۷: ۴۰-۷۸)

۲-۱۱. تحلیل دستوری

الف. ساختار جمله:

مصراع «لیک کس را دید جان دستور نیست» از نظر دستوری به این صورت تحلیل می‌شود:

کس را (را حرف اضافه وکس متمم) + دید (مصدر/نهاد) + جان (مضاف الیه) + دستور نیست (مسند)

«دستور نیست» یک گزاره است که به «جان» نسبت داده شده است.

ب. معنای جمله:

معنی مصراع: «اما هیچ کس را توان دیدنِ جان (روح) ممکن نیست.» دستور (امکان/قدرت) چیزی است که «نیست» (منفی شده)، نه اینکه خودش فاعل باشد. (ر.ک: صفوی،۱۳۸۴ :۷۸-۹۳)

پ. نقش «جان» به عنوان نهاد:

جان (روح) نهاد جمله است، چون دربارهٔ آن گزاره‌ای (دستور نیست) بیان می‌شود. با توجه به تفسیر کریم زمانی و تحلیل‌های ارائه‌شده در متن، نقش دستوری کلمات در مصراع لیک کس را دید جان دستور نیست به شرح زیر است:

۲-۱۲. تحلیل ساختار جمله:

«لیک کس را دید جان دستور نیست» ترجمه: «مفهومی بر اساس تفسیر کریم زمانی» اما دیدنِ جانِ کسی (توسط کسی) ممکن نیست. (زمانی: ۱۳۸۹، ۸) یعنی هیچ‌کس نمی‌تواند جان/ روح را ببیند، اگرچه جسم و جان از هم پوشیده نیستند.

۲-۱۲-۱. نقش‌های دستوری

الف. کس را: (مربوط به مصدر دید): کس به عنوان متمم مصدر «دیدن» در نظر گرفته می‌شود. علامت را حرف اضافه است. (ر.ک:وحیدیان کامیار،۱۳۸۰ :۱۶)

ب. «دید» مصدر (به معنای دیدن)، نه فعل صرف‌شده: در اینجا به صورت مضاف‌الیه به «جان» متصل شده است: دیدِ جان= دیدنِ جان (همان:۱۷)

پ. «جان»: مضاف‌الیه به مصدر «دید»: «دیدِ جان» = «دیدنِ جان». همچنین می‌توان آن را نهاد جمله در نظر گرفت اگر ساختار را اسنادی تفسیر کنیم. این ساختار نشان می‌دهد مولانا با ظرافت از یک واژه (جان) در دو نقش متفاوت استفاده کرده تا رابطهٔ دو طرفه و وحدت بین تن و جان را نشان دهد.

ت. دستور نیست: مسند برای کل عبارت: دستور نیست= ممکن نیست. این بخش حالت یا امکانِ دیدن را توصیف می‌کند. (همان:۲۰)

۲-۱۲-۲. تأثیر تفسیر کریم زمانی بر نقش‌ها:

کریم زمانی با تأکید بر امتناع دیدن جان (با وجود آشکار بودن ارتباط جسم و جان)، نقش‌های زیر را تقویت می‌کند: (زمانی ۱۳۸۹: ۸)

- «دید» به عنوان مصدر (نه فعل) ⟵ تأکید بر عمل دیدن به‌صورت مفهومی
- «دستور نیست» به عنوان مسند ⟵ انکار امکان این عمل
- «جان» به عنوان روح (موضوع اصلی بحث) ⟵ نهاد معنوی جمله

با توجه به تفسیر کریم زمانی و ساختار دستوری مصراع:

- «دستور»: مسند (وصفِ انکاری برای دیدنِ جان)
- «دید»: مصدر (با نقش مضاف‌الیه به جان)
- «جان»: مضاف‌الیه یا نهاد (بسته به تحلیل)

«کس را»: مفعول مصدر «دید»

تفسیر زمانی تغییری در نقش اصلی «دستور» ایجاد نمی‌کند و همچنان مسند باقی می‌ماند، اما تأکید او بر مصدر بودن «دید» و مفعول بودن «کس را»، تحلیل دستوری را روشن‌تر می‌سازد. (زمانی: ۱۳۸۹، ۸)

۲-۱۲-۳. تحلیل معنایی و دستوری بیت:

مصراع دوم: «لیک کس را دید جان دستور نیست»

نقش دید: در اینجا ممکن است به‌صورت مصدر یا اسم مصدر (به معنای دیدن) به کار رفته باشد، نه به عنوان فعل. در این صورت، ساختار جمله می‌تواند اینگونه باشد: «لیک کس را دیدِ جان، دستور نیست» ترجمه: اما دیدنِ جانِ کسی، مقدور نیست در این حالت: «دیدِ جان» (مصدر + مضاف‌الیه) = «دیدنِ جان»

«کس را» مفعول مضاف‌الیه است: دیدنِ جانِ کس

ب. نقش دستور: اگر «دید» مصدر باشد، «دستور نیست» می‌تواند مسند برای کل عبارت کس را دید جان باشد. (ر.ک: فرشیدور،۵۸:۱۳۸۲-۶۴)

پ. فعل «نیست»: در اینجا فعل اسنادی است و «دستور» را به کل عبارت پیش از خود نسبت می‌دهد. حتی اگر «نیست» را غیر اسنادی در نظر بگیریم، باز هم «دستور» نقش متمم یا مسند را دارد، زیرا معنای جمله بر امتناع تأکید دارد. (ر.ک: طبیب زاده،۱۳۸۵ :۱۱۵-۱۲۳)

بررسی «را» در «کس را»: در اینجا حرف اضافه نیست، بلکه علامت مفعول است. کس را مفعولِ دید (مصدر) است: دیدنِ [جانِ کس] را ← البته این ساختار در فارسی امروز کمی نامأنوس است، ولی در شعر قدیم ممکن است. (خانلری،۱۳۷۳ :۱۵-۳۸) یا می‌توان «را» را به جان نسبت داد: دیدنِ [کس را] جان ← یعنی دیدنِ کس توسط جان. با توجه به تحلیلی که ارائه شد، دو احتمال اصلی وجود دارد:

احتمال اول: «دستور» به عنوان مسند

ساختار: لیک [کس را دیدِ جان] دستور نیست. ترجمه: اما دیدنِ جانِ کسی، ممکن نیست.

نقش دستور: مسند برای مصدر دیدن.

احتمال دوم: «دستور» به عنوان متمم

ساختار: لیک کس را [دیدِ جان] دستور نیست. ترجمه: اما برای کس، دیدنِ جان ممکن نیست.

نقش «دستور»: متمم برای کل عبارت. در هر دو حالت، «دستور» نهاد نیست، بلکه: یا مسند است (اگر جمله را اسنادی در نظر بگیریم) یا متمم (اگر «نیست» را غیراسنادی تفسیر کنیم) نهاد واقعی یا «جان» است یا مصدر «دید» (بسته به تحلیل)

۲-۱۲-۴. تحلیل دستوری- نظری بیت مولانا با تطبیق بر نظریه‌های چهارگانه

۲-۱۲-۴-۱. تحلیل دستوری واژگان با تطبیق نظری

الف. «تَن» (جسم): نقش دستوری: نهاد جمله اول (تحلیل نظری)

نصر: در سطح ظاهری به بدن فیزیکی اشاره دارد.

پورنامداریان: نشانه‌ای دوسویه (مادی/معنوی)

شیمل: در لایه وجودشناختی عمل می‌کند.

زرین‌کوب: نماد عالم کثرت (اصل سوم)

ب. «جان» (روح): نقش دستوری: متمم اضافی (اضافه به دید) تحلیل نظری
نصر: در سطح عرفانی به حقیقت وجود اشاره دارد.
پورنامداریان: نشانه‌ای با دلالت عمودی
شیمل: در لایه معرفت‌شناختی عمل می‌کند.
زرین‌کوب: نماد وحدت وجود (اصل دوم)

پ. «مستور» (پنهان): نقش دستوری: مسند در جمله اسنادی(تحلیل نظری)
نصر: در سطح رمزی به آشکار بودن حقیقت اشاره دارد
پورنامداریان: ایجاد تقابل با دستور
شیمل: بیانگر پارادوکس وجودی
زرین‌کوب: تجلی هم‌ارزی صورت و معنا (اصل اول)

۲-۱۲-۴-۲. تحلیل ساختار دستوری با تطبیق نظری

الف. ساختار متقارن مصراع اول: تن ز جان و جان ز تن مستور نیست.
ویژگی دستوری: جمله اسنادی با ساختار موازی (تحلیل نظری)
زرین‌کوب: تناظر کامل صورت و معنا (اصل اول)
شیمل: نمایش وحدت در کثرت (لایه وجودشناختی)
پورنامداریان: شبکه نشانه‌های متقابل

ب. ساختار نامتقارن مصراع دوم: لیک کس را دید جان دستور نیست.
ویژگی دستوری: جمله مرکب با فعل منفی (تحلیل نظری)
نصر: انتقال از سطح ظاهری به عرفانی
زرین‌کوب: شکست تقارن برای بیان محدودیت (اصل دوم)
شیمل: ایجاد تنش معنایی (لایه معرفت‌شناختی)

۲-۱۲-۴-۳. نقش‌های دستوری خاص با تحلیل نظری

الف. «را» در «کس را»: نقش دستوری: علامت مفعول‌پذیری (تحلیل نظری)
پورنامداریان: نشانگر رابطه فاعل شناسنده و مفعول شناسایی
زرین‌کوب: بیانگر فاصله ادراکی (اصل سوم)

ب. «دستور نیست»: نقش دستوری: مسند منفی (تحلیل نظری) (ر.ک:صفوی،۱۳۸۴: ۷۲-۷۸)

نصر: در سطح عرفانی به محدودیت معرفت اشاره دارد.

شیمل: پارادوکس مرکزی بیت

زرین‌کوب: نمادین‌ترین بخش بیت (اصل سوم)

۳. نتیجه گیری

هماهنگی کامل نظریه‌ها: هر چهار نظریه مکمل یکدیگر در تحلیل بیت هستند.

سلسله مراتب تحلیلی

سطح اول: تحلیل دستوری (پایه)

سطح دوم: تحلیل نشانه‌شناختی (پورنامداریان)

سطح سوم: تحلیل لایه‌های معنایی (نصر و شیمل)

سطح چهارم: تحلیل ترکیبی (زرین‌کوب)

نوآوری مولانا: استفاده هوشمندانه از ساختارهای دستوری برای بیان مفاهیم عرفانی:

تقارن دستوری ↔ وحدت وجود

عدم تقارن ↔ محدودیت ادراک

نقش‌های دستوری ↔ سلسله مراتب معرفتی

برتری نظریه زرین‌کوب: تنها نظریه‌ای که توانسته تمام این ابعاد را در چارچوبی یکپارچه تبیین کند .این تحلیل نشان می‌دهد که مولانا با احاطه کامل بر ظرفیت‌های زبان فارسی، از امکانات دستوری به عنوان ابزاری برای بیان مفاهیم عرفانی استفاده کرده است. هر نقش دستوری در این بیت به صورت حساب‌شده انتخاب شده تا همزمان هم معنا را منتقل کند و هم ساختار معرفتی را بازتاب دهد.

جدول تحلیل چندسطحی بیت

عنصر زبانی	زرین‌کوب (کثرت/وحدت)	شیمل (وجود/معرفت)	پورنامداریان (نشانه‌شناس)	نصر (سطح بندی)	نقش دستوری اولیه	نقش ثانویه	سطح تحلیل
تن	نماد کثرت	لایه مادی	نشانه جسمانیت	ظاهری	نهاد	مفعول حرف اضافه	صرف/ظاهر
جان (بار اول)	نماد وحدت	لایه معرفتی	نشانه روحانی	باطنی	متمم	نهاد ضمنی	معناشناختی

جان (بار دوم)	هم‌ارزی صورت/معنا	پارادوکس وجودی	تقابل نشانه‌ای	رمزی	نهاد معنوی	مسند	نشانه شناختی
جان (بار سوم)	هم‌ارزی صورت/معنا	پارادوکس وجودی	تقابل نشانه‌ای	رمزی	مضاف الیه	مسند	نشانه‌شناختی
مستور	کارکرد نمادین	تنش وجود/عدم	دلالت پنهانی	حقیقی	مسند	قید حالت صفت مفعولی	هرمنوتیک
دستور	تناظر ساختاری	چندصدایی	نظام نشانه‌ها	معنایی	متمم فعلی	مسند	تحلیل گفتمانی

تحلیل این بیت مولانا با تلفیق چهار چارچوب نظری نشان داد که شعر عرفانی فارسی از ظرفیت بی‌نظیری در بیان مفاهیم متعالی از طریق ساختارهای زبانی برخوردار است. یافته‌های پژوهش حاضر حاکی از آن است که:

یک. همبستگی عمیق صورت و معنا: مولانا با مهارت کامل، ساختارهای دستوری را به خدمت گرفته تا مفاهیم عرفانی را تجسم بخشد. تقارن مصراع اول و عدم تقارن مصراع دوم، به ترتیب بیانگر وحدت وجود و محدودیت‌های ادراک بشری است.

دو. سلسله مراتب معرفتی: تحلیل‌های انجام شده نشان داد چگونه هر واژه در این بیت همزمان در سطوح مختلف معنایی (از ظاهری تا عرفانی) عمل می‌کند و شبکه‌ای پیچیده از دلالت‌ها را ایجاد می‌نماید.

سه. کارکرد نمادین زبان: واژگان به ظاهر ساده این بیت (تن، جان، مستور، دستور) در واقع نمادهای عمیقی از مفاهیم وجودشناختی و معرفت‌شناختی هستند که در چارچوب نظریه‌های مورد بررسی به خوبی تبیین شد.

چهار. برتری رویکرد ترکیبی: این پژوهش نشان داد که تنها با تلفیق رویکردهای دستوری، نشانه‌شناختی، معناشناختی و عرفانی می‌توان به درک کاملی از ابعاد مختلف شعر مولانا دست یافت.

به عنوان جمع‌بندی نهایی می‌توان گفت این بیت مولانا نمونه‌ای استثنایی از «هنر مقدس» در ادبیات فارسی است؛ که در آن، زبان از محدوده بیان فراتر رفته و خود به تجلی‌گاه معنا تبدیل شده است.

کتاب‌شناسی

استعلامی، محمد (۱۳۹۰)، ***شرح مثنوی معنوی***، تهران: سخن

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، ***سفر در مه: تأملی در شعر عرفانی فارسی***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۹۵)، ***زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی***، تهران: هرمس.

حسن‌نژاد، علی؛ مسرور، فائزه (۱۴۰۳)، «بررسی هفت مفهوم روان‌شناسی در مثنوی معنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۱۱۵-۱۳۱

خانلری، پرویز (۱۳۷۳)، ***تاریخ زبان فارسی***، تهران: نشر نو.

راستگو، علی (۱۴۰۲)، «واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۷۱-۹۹

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، ***سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی***، تهران: علمی.

زمانی، کریم (۱۳۸۹)، ***شرح جامع مثنوی معنوی***، تهران: اطلاعات.

شوکری رشید، جیهاد (۱۴۰۳)، «واکاوی عقلانیت در مثنوی مم و زین بر اساس اندیشهٔ مولانا، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۲۵۱-۲۶۶

شیمل، آنه‌ماری (۱۳۷۹)، ***شکوه شمس***، ترجمهٔ حسن لاهوتی، تهران: علمی و فرهنگی.

صفوی، کوروش (۱۳۸۴)، ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، تهران: هرمس.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۵)، ***ظرفیت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز***، تهران: مرکز.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۸)، ***شرح مثنوی شریف***، تهران: دانشگاه تهران.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). ***دستور مفصل امروز بر پایهٔ زبان‌شناسی جدید***، تهران: سخن.

فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۳-۲۴۳

نصر، سیدحسین (۱۳۹۲)، ***معارف اسلامی در جهان معاصر***، تهران: حکمت.

وحیدیان کامیار،تقی (۱۳۸۳)، ***دستور زبان فارسی یک***، تهران: سمت.

Schimmel, A. (۱۹۹۳). *The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalaloddin Rumi*. Albany: SUNY Press.

Nasr, S. H. (۱۹۸۷). *Islamic Art and Spirituality*. Albany: SUNY Press.

Grammatical and Semantic Analysis of Rumi's Verse: "Tan ze jān o jān ze tan mastur nīst" with Emphasis on the Role of "Dastūr" in the Invisibility of the Soul

Ashour hasanzadh arab

۱.Farhangian University of Khuzestan Province, Rasul Akram (PBUH) Campus E-mail: ashour۱۳۶۳@gmail.com

Article Info (۶۳-۸۴)

Article type:
Research Article

Article history:
Received: ۲۰۲/۰۷/۲۰۵

Accepted: ۲۰۲/۱۲/۰۹۵

Keywords:
Rumi
language and mysticism
mystical semiotics
hierarchy of meaning

ABSTRACT

This study presents an interdisciplinary analysis of Rumi's renowned verse *"Tan ze jān o jān ze tan mastur nīst/Līk kas rā dīd-e jān dastūr nīst"* from four perspectives: grammatical, semiotic, semantic, and mystical. Drawing on the theoretical frameworks of Nasr (hierarchy of meaning), Purnamdarian (mystical semiotics), Schimmel (multilayered meaning), and Zarrinkoob (language as the manifestation of meaning), the research demonstrates how Rumi employed the capacities of the Persian language to express sublime mystical concepts.The findings reveal that each word in this verse creates a complex network of significations. Grammatically, the symmetrical structure of the first hemistich reflects the unity of existence, while the asymmetrical structure of the second hemistich represents the limitations of human perception. A semiotic analysis of key terms such as *"tan"* (body), *"jān"* (soul), *"mastur"* (hidden), and *"dastūr"* (permission) shows that these elements operate simultaneously on both material and spiritual levels.The examination of four semantic levels (literal, allegorical, symbolic, and mystical) and various epistemological layers (ontological, epistemological, mystical-experiential, and poetic-linguistic) confirms that this concise verse can convey profound philosophical and mystical concepts in a condensed linguistic form. Notably, Zarrinkoob's integrative theory demonstrates how three fundamental principles—the equivalence of form and meaning, the correspondence between linguistic structure and cognitive structure, and the symbolic function of language—are realized in this verse.This research emphasizes the importance of interdisciplinary approaches in analyzing mystical texts while proposing a novel paradigm for interpreting Rumi's works, which can serve as a foundation for future studies in this field.

بررسی تابوشکنی در زبان تعلیمی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی

سمیه خوبدل پیله‌رود

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات عرفانی، واحد کرج، دانشگاه آزاداسلامی، کرج، ایران. رایانامه: mahtabkhoobdel@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۱۰-۸۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۲۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۹/۱۸

واژه‌های کلیدی:
مولانا
مثنوی معنوی
زبان تعلیمی
تابوشکنی

چکیده

مثنوی معنوی به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار کلاسیک در ادبیات جهان و ادبیات عرفانی ایران، صاحب شگفت‌انگیزترین نوع روایت است. مولانا در ساختار روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانهٔ این اثر به مدد تابوشکنی واقع‌گرا و معنامحور، آن را به یکی از انواع بی‌نظیر ادبیات تعلیمی و تربیتی مبدل کرده است. هزل، هجو و به کارگیری الفاظ ناپسند اگر چه در ظاهر احساس ناخوشایندی را در مخاطب امروزی مثنوی خلق می‌کند؛ اما ژرف‌اندیشی و تأمل و تدبر در ابیات هزل آمیز آن، نقاط مبهم زندگی آدمی را چون دهلیزی تو به تو در مقابل او می‌گشاید و از ژرفنای اندوهگین ناآگاهی به جهانی روشن پیوند می‌دهد. زیبایی و زشتی در سخن از اعتبار ذاتی برخوردار نیستند. به همین سبب، این دو ویژگی نسبی هستند. بر اساس این تفکر، مخاطب ارزش درونی یک موضوع را در نظر می‌گیرد، بی‌توجه به اینکه خالق اثر ادبی در ظاهر ماجرا چه شکلی از سخن را به او ارائه می‌دهد. بنابراین اعتباری بودن حس و اصالت معنا، ادب را در نگاه مولوی آن‌گونه شرح می‌دهد که با عرف مردم روزگار تطابق ندارد. علت انتقال مفاهیم بدین شکل توسط مولانا را می‌توان به چند گونهٔ محیطی، تربیتی، فقهی و احوالی شناسایی کرد. این جستارعلاوه بر واکاوی انگیزه‌های تابوشکنی مولانا به روش توصیفی-تحلیلی و کتابخانه‌ای به بررسی این گونه‌ها نیزهمت گمارده است.

۱. مقدمه

تابو از مسائل مهم و موارد قابل بحث در گونه‌های ادبی جهان است. برای ریشه‌شناسی این پدیده، باید آن را نشأت گرفته از یک جریان فلسفی-ادبی بدانیم که در دههٔ ۶۰ فرانسه در واکنش به جریان‌ها و سنت‌های فلسفی غرب به‌وجود آمد. این تحول به منظور از میان بردن هر گونه تفکر تسلط یافته بر مفاهیمی که شکل ثابتی به خود گرفته بودند و همواره همراه با قطعیت به حیات فکری و فلسفی خود ادامه می‌دادند، به‌وجود آمد. «تابو به معنای ممنوع بودن و قدغن است. این اصطلاح در ادبیات مردم شناختی نوعی منع به شمار می‌آید که از خصلتی جادویی- مذهبی برخوردار است، به طوری که سرپیچی از آن موجب مجازات از جانب قوایی نامرئی می‌شود.» (پانوف، میشل :۱۳۸۲، ۲۷۷) ممنوعیت نهفته در مفهوم تابو شامل هر دو حوزه مقدس و نامقدس است. به همین دلیل تابو، توأمان هم به معنای پاک و هم ناپاک است. (الیاده، میرچا:۱۳۹۴، ۳۵) باور به عدم قطعی بودن یک معنا از اصول تابوشکنی است و متن را پدیده‌ای نامحدود می‌داند که در آن امکان زایشی نو در واژه‌ها با معناهای دیگر وجود دارد. بدین معنا که آنچه از یک متن در پرده و دور از ذهن قرار گرفته به وسیله تابوشکنی رنگی دیگرگونه به خود گرفته و معانی که دچار رکود، ثبوت و تکرار شده‌اند؛ دست به آفرینش تازه‌تری می‌زنند. یکی از ویژگی‌های تابوشکنی سیال بودن ذاتی آن است که سبب می‌شود حوزه‌های کاربردی آن تنوع‌پذیر باشد. به همین جهت همیشه واکنش‌های متفاوتی اعم ازموافق و مخالف، مثبت و منفی به دنبال دارد، در این بین، رهایی بخشیدن ذهن از محدودیت نظم، نظریه، مکتب و از این دست عوامل است که کنار نهادن آنها، می‌تواند مسیری روشن در پیش روی نویسنده هنجارشکن قرارداده تا از این طریق، منظری نو و دنیایی متفاوت خلق کند. تابوشکنی را می‌توان به دو شکل جامه عمل پوشاند:

در سطحی خرد مانند: واژه و بیت

درسطحی گسترده چون: ساختار صوری، زبانی، روایی و نوشتار

حتی شیوه‌های روایت‌های تابوشکن هم از این دسته‌اند. ساختار تابوشکنانه، در میان متون عرفانی - ایرانی، خود را به شکلی متفاوت از دیگر متون هنجارگریز در ادبیات دنیا جای داده است. این تفاوت در نوع نگاهی است که از این جریان حاصل می‌شود. در متون عرفانی نوع دست یازیدن به تابوشکنی در گفتار با سایر متونی که از این وسیله برای بیان انتقادی استفاده می‌کنند تفاوت دارد. بدین شکل که تابوشکنی در بسیاری از متون غیرعرفانی قداست سخن را از بین برده و آن را تحت سیطره گناه و ناپاکی قرار می‌دهد؛ اما

در متون عرفانی بسیاری از این تابوشکنی‌ها توسط عارف به جهت گرایش مخاطب در نتیجهٔ خواندن متن به سمت و سویی مقدس و پاک است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

عارف با آوردن واژگانی غیرمعمول که در توقع مخاطب نیست و آن را از جانب شخصیتی خداشناس و صاحب معرفت عجیب و غریب می‌پندارد، قصد دارد تا بدین شکل او را از قدم نهادن در دایره آلودگی‌های زبانی، رفتاری و ذهنی دورکند. این جستار در پی آن است تا بداند: مولانا چگونه می‌تواند با بهره‌گیری از قدرت زبان هنجارگریز خود نتایج حکایت‌ها را به سمت خودشناسی و در نهایت خداشناسی ببرد و آیا نتیجه عرفانی گرفتن از هزل در زبان مولانا تنها برای توجیه رکاکت زبان اوست؟ مولانا چگونه تابوشکنی را از ابتذال جدا می‌کند؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

زبان و ادبیات فارسی «به عنوان یکی از غنی‌ترین سنت‌های فکری و ادبی جهان اسلام، همواره محل توجه پژوهشگران بوده است. در این میان، اشعار مولانا جلال‌الدین بلخی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که پیچیدگی‌های زبانی و عمق معنایی آن، زمینه را برای مطالعات میان‌رشته‌ای فراهم می‌سازد.» (حسن‌زاده عرب،۱۴۰۵: ۹۵) «اشعار او که از سرآمدان شعر عرفانی است با ظرافتی بی‌نظیر و خاصیت حقیقت‌نمایی، به صورت و معنا جانی ابدی و پایدار بخشیده است.» (راستگو،۱۴۰۲: ۷۳) ادبیات هر ملت یکی از عرصه‌های به چالش کشیدن تابوهای آن ملت است، زیرا هنر و ادبیات با ویژگی‌های هنجارگریزانه و جنبهٔ انتقادی که دارد حریم اغلب قراردادهای آسمانی و بشری را درهم می شکند و به عبارتی تابوشکنی می‌کند. در این مقاله سعی شده به رابطهٔ تابو و ادبیات پرداخته و در نهایت تابو شکنی در مثنوی معنوی مورد تحلیل قرارگرفته است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

«مثنوی مولوی نیز به‌عنوان یکی از بزرگترین گنجینه‌های زبان و ادب فارسی از جهات مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته» (شوکری رشید،۱۴۰۳: ۲۵۲) و البته «در چند و چون این مباحث هنوز اندیشمندان حوزهٔ علوم انسانی در حال جست‌وجو و ارائهٔ مطالب تازه (فلاح،۱۴۰۲: ۲۲۴) از جمله مفاهیم الهی، انسانی و الهام‌بخش در مطالعات گوناگون بینارشته‌ای، روان‌شناسی مدرن و... مورد بررسی قرار گرفته است.» (حسن‌نژاد، مسرور،۱۴۰۳:

۱۱۷) بررسی هزل، هجو و طنز در مثنوی معنوی موضوع تحقیق بسیاری از محققان بوده است. محمدرضا ساکی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان انگیزه‌های طنز و هزل در مثنوی، این موضوع را از چند جنبه واقع‌گرایی، معناگرایی و بیرنگی در مرحله کمال مورد بررسی قرار داده است. پارسا یعقوبی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان تابوشکنی در متون عرفانی به بررسی انواع مصادیق و دلایل تابوشکنی در اقوال و آثار ده تن از مشاهیر عرفان اسلامی، از- رابعه تا مولوی- پرداخته است. همچنین اسماعیل امینی که در حوزهٔ ادبیات طنز فعالیت دارد، در کتاب خود با نام «خندمین ترافسانه» به ارزیابی طنز و جلوه‌های آن در مثنوی روی آورده است. عبدالحسین زرین کوب در کتاب ارزشمند *بحر درکوزه* سه فصل را با نام‌های «جد و هزل در لطایف»، «لطیفه‌ها و طنزها» و«هزل یا تعلیم» از خود به یادگار گذارده‌اند. در جستجوهای انجام شده توسط نگارنده مقاله یا کتابی با موضوع فوق یافت نشد.

۲. تابوشکنی عرفان ایرانی-اسلامی

در پیشینه عرفان ایرانی-اسلامی برای گستاخی‌های مذکور، اصطلاحاتی بیان شده است اما یا بر تمام تابو شکنی‌های عرفانی قابل اطلاق نیست؛ یا اینکه همهٔ مصادیق منتسب به آن تابو شکنی به شمار نمی‌آید. یکی از اولین نمونه‌های تابوشکنی در عرفان ایرانی – اسلامی شطح است، اما همه شطحیات و یا لااقل همهٔ آنچه در کتبی همچون شرح شطحیات یا حسنات العارفین تحت عنوان شطح آمده است، حریم مقدس یا نامقدس را زیر پا نمی‌گذارد، بلکه درمواردی صرفا سخنانی رمزی یا ادعا گونه‌اند. (یعقوبی:۱۳۸۱، ۱۱۱)

۲-۱. نمونه‌هایی از تابو شکنی به گونهٔ شطح در متون عرفانی

در ذکر بایزید بسطامی رحمت الله علیه آمده است: «کسی از شیخ پرسید: که ما به نزدیک تو جماعتی را می‌بینیم مانند زن و مرد. ایشان کیستند؟ گفت: ایشان فریشتگانند که می‌آیند و مرا از علوم سوال می‌کنند و من جواب ایشان می‌دهم.» (تذکره الاولیا،۱۴۹)

روزبهان بقلی از زبان حسین منصورحلاج درباب شطح گوید: که عارف در اوایل احوال نگاه کند، داند که ایمان نیارد، الا بعد از آن کافر شود. او را گفتند: این حال چون باشد؟ گفت: مسکین اول وهلت وقف کند با چیزی. آنگاه مترقی شود وقوفش با آن چیز. کافر شود در آخر وهلت. نبینی که اگر باز آن گردد، کافر بوده است؟ قال: بدین سخن آن خواهد که هر که ایمان بحقُ آورد و او را در درجات و اسباب عطا بماند، در حقیقت توحید شرک است.

چون در اوایل ایمان بحقُ آورد، آنگه در اواخر به‌رؤیت عطا کافر شود، آنگاه جمله بگذارد و در حق فانی شود، حقیقت ایمان یافت. (روزبهان بقلی،۳۹۵)

یکی از این متون ساختارشکن و هنجارگریز که بی‌واهمه و استوار به بیان انتقادی از زشتی‌ها و هر آنچه می‌تواند سایه شوم ناآگاهی را بر زندگی انسان بگستراند، دست می‌زند مثنوی معنوی است که با بیانی قاعده گریز و با قدرت فراوان زبانی گاه برنده وگاه نرم، قواعد ثابت و پایدار اذهان جهانی را برهم می‌ریزد. آنچه در داستان‌های مثنوی صاحب قدرتی شگرف برای جذب مخاطب است، ساختار نوپردازانهٔ این داستان‌هاست. آنکه به تحقیق و پویش در این داستان‌ها می‌نگرد و آنها را شیفته‌وار می‌خواند و پی می‌گیرد، به خوبی می‌داند که در افق دید مولانا همه اشیاء و اعیان و امورهستی در پیوند با امرمتعالی و خالق یگانهٔ هستی اعتبار و معنا پیدا می‌کنند. فرو ریختن قطعیت‌ها و هر آنچه از دایره ممکن بودن خارج است، در نوع روایت متفاوت و شگفت‌انگیز مولانا از همان داستان‌هایی که نویسندگان پیش از او نوشته‌اند، ذهن را به سمت حرکت و پویایی و زایشی متفاوت سوق می‌دهد. از این رو دنیای داستان‌های مثنوی به سبب جهان بینی شگرف مولانا دربارهٔ هستی و خالق آن از آغازی بدون نام خداوند گرفته تا بی‌پایان گذاردن آخرین داستان از آخرین دفتر و همچنین ساختاری که در برخی داستان‌ها با اشکالاتی روبه‌روست که مولانا برای توجیه آنها از داستان‌هایی مدد می‌گیرد که آنها نیز در ذات خود دچار ابهام هستند! همه و همه می‌توانند تمامی ساخته‌ها و پرداخته‌های ذهن مخاطب ناآشنا به زبان او را برهم بریزد. «این خلاف عادت نمایی و ستیز با انتظارات و تصورات مورد توقع خواننده که در ساختار مثنوی چه در روایت داستان‌ها و طرح اندیشه‌ها و چه در پیوند میان اجزاء آن به صور گوناگون در متن مثنوی منعکس می‌شود، خواننده مثنوی را در فضایی ناموافق با تجربه‌ها و انتظارات او سرگردان می‌کند و او را از منطق عادت‌ها و توقعات عادی دورمی سازد.» (پورنامداریان:۱۳۸۴، ۲۶۷ -۲۶۸)

کعبه هرچندی که خانه براوست — خلقت من نیز خانه سر اوست
تا نکرد آن خانه را در وی نرفت — وندر این خانه به جز آن حی نرفت
چون مرا دیدی خدا را دیده ای — گرد کعبه صدق برگردیده ای

(دفتردوم: ۲۲۴۷ -۲۲۴۵)

شکی نیست که روح بلند مولانا به معارف بسیاری دست پیدا کرده است. وی به خوبی می‌داند که شکستن چارچوب‌هایی که دیگران آن‌ها را به نوعی خط قرمز نام می‌نهند، از ضرورت‌های خلاقیت و نوآوری است، البته این گفته بدان معنا نیست که در زندگی و آثار

مولانا خط قرمزی وجود ندارد؛ در واقع مسئله این است که این جریان در دوره‌های مختلف، به شکل‌های گوناگون بروزکرده است. این امر به خوبی گویای آن است که مولانا هزاران سال پیش و پس از خود را زیسته است که این‌گونه قدرت و شهامت بر زبان آوردن اندیشه-های نو را دارد و از شکستن و فرو ریختن بت تعصب و جهل در اذهان خلایق واهمه‌ای ندارد و هرکجا که جمعی را نکته سنج و مشتاق شنیدن می‌بیند سخنش چون گل می‌شکفد.

گر سخن کَش یابم اندر انجمن　　صد هزاران گل برویم چون چمن

(دفتر چهارم: ۱۳۲۰)

و از آنجا که از پرمایه‌گی و ارزشمندی سخن خویش و تاثیر شگرف آن بر هدایت انسان اطمینان دارد، در مقابل مستمعی که او را برای سخن گفتن بر سرذوق نمی‌آورد واکنش نشان داده بلافاصله در بیت بعدی با زبانی گزنده، تضادی عجیب را در ذهن خواننده‌ای که از حالت روحی او بی‌اطلاع است بوجود می‌آورد و می‌گوید:

ور سخن کش یابم آن دَم، زن بمُزد　　می گریزد نکته‌ها از دل چو دزد

(همان: ۱۳۲۰)

و پس از آن سخن خود را مسبب رسیدن شنونده به راه حق و حقانیت توصیف می‌کند. سخنی که اگر چه چون افساری برگردن موجب سنگینی و بدحالی است (اشاره به اینکه آدمی پند و نصیحت را خوش نمی‌دارد) اما آنچه اهمیت دارد نتیجهٔ آن است. می‌گوید: تو به زشتی و زیبایی لفظ نگاه نکن. به آن چیزی نگاه کن که در نهایت برایت سودمند است و تنها به هدایت‌گر خود بنگرو آسوده باش.

می‌روی گه گمره و گه در رَشَد　　رشته پیدا نه و آن کِت می کَشَد

اشترکوری مهارتو رهین　　تو، کشش می بین مِهارت را مبین

(همان :۱۳۲۲-۱۳۲۳)

مولانا خود را و سخن خود را، ندای ملکوتی حق می‌داند که همچون صدای آبی است که به گوش تشنگان می‌رسد پس توقعی جز این نیست که تشنه با شنیدن صدای آب به سمت آن برود و جای درنگی باقی نگذارد.

تشنه می نالید کو آب گوار؟　　آب هم نالد که کو آن آب خوار

(دفتر سوم : ۴۳۹۸)

بانگ آبم من به گوش تشنگان　　همچو باران می‌رسم از آسمان

برجه ای عاشق برآور اضطراب　　بانگ آب و تشنه و آنگاه خواب؟

(دفتر ششم :۵۹۲-۵۹۱)

در اندیشهٔ مولانا حرکت مفهوم ارزشمندی را در خود دارد. وی انسان را از ایستایی و سکون بر حذر می‌دارد و معتقد است هر حرکتی در نهایت به خداوند می‌رسد.

بی‌نهایت حضرت است این بارگاه　　صدر را بگذار صدر توست راه

(دفتر سوم: ۱۹۶۲)

خداوند را عامل هر حرکتی در جهان هستی می‌داند و معتقد است هر حرکتی از نقطهٔ جذبی آغاز شده و به جاذب خود می‌رسد. هرکسی به سوی چیزی حرکت می‌کند که برای او جذب کننده است و هیچ حرکتی بدون محرک و جنباننده نیست و حرکت دهندهٔ آدمی را بر دو نوع می‌داند: یکی عوامل حقیقی که عبارت است از افکار مثبت که هدایت‌گر انسان به سوی خیر است و دیگری عوامل دروغین که انسان را به سوی مظاهر دنیوی و نفسانی سوق می‌دهد.

جنبش هر کس به سوی جاذب است　　جذب صادق، نه چو جذب کاذب است

(دفترچهارم:۱۳۲۱)

با این تفکر است که حتی استفاده از الفاظ رکیک را نه تنها ناپسند تلقی نمی‌کند بلکه جرقه‌ای در ذهن و ضربه‌ای محکم بر سر نادانی انسان می‌داند و این‌گونه او را ازخواب غفلت بیدار می‌کند. آنجا که معاشرت با احمق را مذمت می‌کند:

احمق ارحلوا نهد اندر لبم　　من از آن حلوای او اندرتبم

این یقین دان گر لطیف و روشنی　　نیست بوسه ..... را چاشنی

سبلتت گَنده کند بی‌فایده　　جامه از دیگش سیه بی مائده

مائده عقل است، نی نان و شوا　　نور عقل است ای پسر، جان را غذا

نیست غیر نور آدم را خورش　　از جُزِ آن، جان نیابد پرورش

زین خورش‌ها اندک اندک بازبُر　　کین غذای خَر بود نه آنِ حُر

(دفترچهارم:۱۹۵۶ -۱۹۵۱)

امیرالمؤمنین(ع) در بخشی از حکمت ۳۸ نهج‌البلاغه خطاب به فرزندشان امام حسن(ع) می‌فرماید: وَ مُصَادَقَةُ الْأَحْمَق فَإنهُ يُريدُ أنْ يَنْفَعَکَ فَيَضُرکَ. بپرهیز از دوستی با شخص احمق، زیرا هرگاه او بخواهد به تو سود رساند، زیانت دهد.» (آیتی،۱۳۸۵: ۹۶۴) و پس از آن مخاطب خویش را می‌گوید که روح تول ایق خوردن لقمه‌های انوار الهی است.

تا غذای اصل را قابل شوی　　لقمه‌های نور را آکل شوی

عکس آن نورست، کین نان، نان شده　　فیض آن جان ست، کین جان، جان شده

چون خوری یکبار از ماکول نور　　خاک ریزی بر سر نان و تنور

(همان : ۱۹۵۹-۱۹۵۷)

مولانا شورحرکت را با گریز از میانهٔ یک داستان به داستان دیگر، به جان مخاطب می‌اندازد و درپیچ و خم حکایت‌ها هر واژه به رمزی بدل می‌شود. داستان‌هایی که آنها را آن‌گونه که می‌خواهد به نتیجه می‌رساند و همین فرجام‌هاست که نوع روایت از زبان او را با دیگران متفاوت می‌سازد. مولانا خروجی داستان‌ها را به سمت عرفان هدایت می‌کند. داستان‌هایی از کلیله و دمنه گرفته تا حکایات سنایی و عطار در چشم‌انداز و افق نگاه مولانا جانی تازه می‌گیرد. گویی که داستان اصلی همان است که او روایت می‌کند. هر کدام منظری نو برای خواننده می‌سازد تا خدا را ببیند و مرغ جانش میل پرواز به سمت جانان کند. جانانی که هر غیرممکنی را ممکن می‌سازد:

هر محال از دست او ممکن شود　　هر حرون از بیم او ساکن شود

(دفتر اول :۳۰۶۸)

برای خواندن و فهم مثنوی باید هم قدم با شرایط روحی و احوال درونی مولانا قدم برداشت. با شادی‌ها و غم‌ها و با هیجان‌هایی که گاهی او را چنان در بر می‌گیرد که زبان به سخنانی می‌گشاید که انسان را لبریز ازحس تناقض می‌کند که آیا مولانایی که لحن و زبان گفتارش در جایی به سمت بی‌مبالاتی رفته است، همان مولانایی است که بی‌ادبی را مذمت می‌گوید و بی ادب را نکوهش می‌کند؟!

ازخدا جوییم توفیق ادب　　بی ادب محروم گشت از لطف رب

بی ادب تنها نه خود را داشت بد　　بلکه آتش در همه آفاق زد

(دفتر اول:۷۹-۷۸)

هر چه بر تو آید از ظلمات و غم　　آن ز بی‌باکی و گستاخی است هم

هرکه بی‌باکی کند در راه دوست　　رهزن مردان شد و نامرد اوست

از ادب پرنور گشته است این فلک　　وز ادب معصوم و پاک آمد ملک

بد زگستاخی کسوف آفتاب　　شد از ازیلی ز جرات رد باب

(همان: ۸۹-۹۲)

مولانا نیز همچون دیگر عرفا، هر مقامی را صاحب ادبی خاص می‌داند، مثال اهل تن را ناآگاه بر نهان دانسته و آنها را صاحب ادب ظاهری معرفی می‌کند.

پیش اهل تن ادب برظاهر است　　که خدا زایشان نهان را ساتر است

(دفتردوم : ۳۲۲۴)

اما ادب باطنی را از برای اهل دل می داند:

پیش اهل دل ادب بر باطن است　　ز آن که دلشان بر سرایر فاطن است

(دفتردوم : ۳۲۲۵)

مولانا در داستان «اضافت کردن آدم آن زلت را به خویش و اضافت کردن ابلیس گناه خویش را به خدای تعالی» معتقد است آدم ادب را رعایت کرد و خود را مسئول گناه خویش دانست، خدا نیز او را بخشید و مقامش را بلند کرد، ولی شیطان که گستاخی نمود و خداوند را دلیل گناه خویش بیان کرد و توبه نکرد، از درگاه ربانی طرد شد «قالَ فَبما أَغْوَیْتَنی لَأَقْعُدَن لَهُمْ صِراطَکَ الْمُسْتَقیم:... شیطان گفت که چون تو مرا گمراه کردی من نیز بندگانت را از راه راست گمراه می‌گردانم.» (اعراف:۱۶)

گفت شیطان که بما اغویتنی کرد فعل خود نهان دیو دنی

(دفتر اول:۱۴۹۱)

«قاال رَبنا ظَلَمْنا أَنْفُسَنا وَ إِ نْ لَمْ تَغْفِرْلَنا وَ تَرْحَمْنا لَنَکُونَن مِنَ الخاسرین گفتند: خدایا، ما برخویش ستم کردیم و اگر تو ما را نبخشی و به ما رحمت و رأفت نفرمایی سخت از زیانکاران خواهیم بود.» (اعراف:۲۳)

گفت آدم که ظلمنا نفسنا او ز فعل حق نبد غافل چو ما

در گنه او از ادب پنهانش کرد ز آن گنه بر خود زدن او بر بخورد

بعد توبه گفتش ای آدم نه من آفریدم در تو آن جرم و محن؟

نه که تقدیر و قضای من بد آن؟ چون به وقت عذر کردی آن نهان؟

گفت ترسیدم ادب نگذاشتم گفت من هم پاس آنت داشتم

هرکه آرد حرمت او حرمت برد هرکه آرد قند لوزینه خورد

(دفتر اول:۱۴۹۶ -۱۴۹۲)

ابلیس«بما اغویتنی» را به زبان آورده و مقام ادب را زیر پا می‌گذارد تا بار گناه خویش را به خدا و مشیتِ او نسبت داده و خود را در این بین بی‌تقصیر قلمداد کند، اما آدم، مسئولیت آن‌چه از او سر زده بود را می‌پذیرد و در نهایت پشیمانی «ربنا ظلمنا انفسنا» را بر زبان جاری می‌سازد. خداوند چون وی را درمقام ادب پایدار می‌بیند آدم را می‌گوید: که آنچه واقع شد و به خاطرآن تو مرتکب گناه شدی از جانب من برای تو مقررگشته و تو به رغم آگاهی به آن، خود را مسبب این خطا دانستی و سرزنش کردی. آدم پاسخ می‌دهد: من تنها ادب نگاه داشتم و حرمت خدایی تو را در هم نشکستم. خداوند نیز در پاسخ می‌گوید: من هم به پاس آن‌چه به جای آوردی از تو گذشتم و بر تو راه هدایت را نمودم و اما ابلیس؛ برای بی‌پروایی و بی‌ادبی از بارگاهِ کبریایی ما رانده می‌شود تا زمانی معلوم. سوالی که اینجا ذهن را درگیر می‌کند، این است که چگونه شخصیتی همانند مولانا که در شعر خود صبر و بردباری و ادب و عشق را به مخاطب می‌آموزد، می‌تواند در روایت برخی از داستان‌هایش

زبان به سخنان ناروا بگشاید و لحنش آمیخته با الفاظ رکیک گردد و آن چیزی را که به عنوان تابو می‌شناسیم به راحتی بشکند. این تناقض همیشه در مثنوی قابل بحث بوده است. مثنوی معنوی همیشه در زمرهٔ کتب اخلاقی و عرفانی بوده است و عده‌ای آن را هم‌سنگ قرآن قرار داده‌اند.

من نمی‌گویم که آن عالی جناب هست پیغمبر ولی دارد کتاب

یا

مثنوی معنوی مولوی هست قرآن در زبان پهلوی

با این‌حال این کتاب در دوره‌هایی جزء کتب ضاله قرار گرفته است. یکی از دلایلی که به آن نسبت گمراه کننده داده‌اند بکار بردن الفاظ رکیک است. مولانا مخاطب خود را به جای تمرکز بر پوسته به درک مغز دعوت می‌کند و تن و جسم را بی‌ارزش و فناپذیر می‌خواند و برای فهم خواننده عبارت «اشتراک لفظی» را می‌آورد و می‌گوید: «اشتراک لفظی همیشه باعث گمراهی و سوءتفاهم می‌شود. چنانکه مثال اشتراک کافر و مومن در کالبد آنهاست.» اشتراک لفظی این است که یک اسم بر چند معنی و مصداق مختلف دلالت کند. مثل شیر که هم به جانور درنده جنگل و هم به شیرخوردنی و هم به شیر سماور اطلاق می‌شود.

اشتراک معنوی این است که یک اسم برای مفهوم عام وضع شده باشد، به طوری که همهٔ افراد و مصادیق خود را دربرگیرد. «مثال لفظ انسان بر همهٔ افراد بشری دلالت می‌کند. در حالیکه شخصیت افراد زمین تا آسمان با هم فرق دارد. مولانا می‌گوید آدمیان کالبدی مانند هم دارند ولی چیزی که آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند احوال روحی و درونی آن‌هاست. یکی روحش مستغرق در اقیانوس عرفان و ایمان است و یکی روحش در مرداب جهل و غفلت دست و پا می‌زند. پس لفظ را جسم و معنا را به منزلهٔ روح می‌داند. اگر آدمی توانست به محتوای ظرف لفظ پی‌ببرد شاه حکمت و بینش است و اگر فقط به ظرف بنگرد راه حقیقت را گم کرده است.

اشتراک لفظ دایم رهزنست اشتراک گبر و مؤمن در تنست
جسم‌ها چون کوزه‌های بسته سر تا که در هر کوزه چه بود آن نگر
کوزه آن تن پر از آب حیات کوزه این تن پر از زهر ممات
گر به مظروفش نظر داری شهی ور به ظرفش بنگری تو گمرهی
لفظ را مانند این جسم دان معنیش را در درون مانند جان
دیده تن دایما تن بین بود دیده جان جان پر فن بین بود

(دفتر ششم: ۶۴۹-۶۵۴)

مولانا مثنوی را برای آن‌ها که با جان و دل می‌خوانند و به جان و دل می‌فهمند راهنما و برای آن‌ها که تنها به ظاهرش اکتفا می‌کنند مایه گمراهی می‌داند.

پس ز نقش لفظهای مثنوی صورتی ضاله است و هادی معنوی
(همان، ۶۵۵)

به همان شکل که خداوند در قرآن فرموده است که این قرآن از نظر باطنی، بعضی را هدایت می‌کند و بعضی را گمراه.

«إن اللهَ ال یَسْتَحْیی أنْ یَضْربَ مَثَالً ما بَعُوضَةً فَما فَوْقَها فَأما الذینَ آمَنُوا فَیَعْلَمُونَ أنهُ الْحَق مِنْ رَبهِمْ وَ أما الذینَ کَفَرُوا فَیَقُولُونَ ما ذا أرادَ اللهُ بهذا مَثَالً یُضِل بهِ کَثیراً وَ یَهْدی بهِ کَثیراً وَما یُضِل بهِ الالْفاسِقینَ: بی‌تردید خداوند شرم نمی‌کند از اینکه مثلی بزند هر مثلی که باشد، پشه و فراتر از آن یا فروتر از آن، اما کسانی که ایمان آورده‌اند. (به واسطهٔ تأمل و درک مقصود یا تعبد و تسلیم) می‌دانند که آن حق و به جا ازجانب پروردگارشان است و اما کسانی که کفر ورزیده‌اند گویند: خداوند از این مثل چه اراده کرده است؟! آری خدا با بیان یک حقیقت (بسیاری را بدان گمراه می‌کند) سبب گمراهی اختیاری آنها می‌شود (و بسیاری را بدان هدایت می‌نماید و جز فاسقان را بدان گمراه نمی‌سازد.»

در نُبی فرمود کین قرآن ز دل هادی بعضی و بعضی را مُضل
(همان، ۶۵۶)

همانطور که پیشترب یان شد گاهی مثنوی را با زبانی تیز و برنده درمی‌یابیم که از برای طعنه زنان و تمسخرکنندگان به گونه‌ای می‌چرخد و تناقض‌هایی را می‌زاید که امروز بر روی آن بحث‌های بسیاری است. به عنوان مثال در مجلسش شخصی که گویا از شاگردان ابن عربی یا صدرالدین قونوی است زبان به طعنه می‌گشاید که آنچه می‌گویی نشانه‌ای از کلام خدا در آن نیست و جز گمراهی ثمره‌ای ندارد. مولانا از نافهمی آن شخص و از اینکه پوست را دیده و به مغز نیاندیشیده به خشم آمده و می‌گوید:

پیش از آنک این قصه تا مخلص رسد دود و گندی آمد از اهل حسد
من نمی‌رنجم ازین لیک این لگد خاطر ساده دلی را پَی کند
خوش بیان کرد آن حکیم غزنوی بهر محجوبان مثال معنوی
که ز قرآن گر نبیند غیرقال این عجب نبود ز اصحاب ضلال
کز شعاع آفتاب پرزنور غیر گرمی می نیابد چشم کور
(دفتر سوم ۴۲۳۱-۴۲۲۷)

در میانهٔ سخن خویش عصبانی شده و خطاب به گویندهٔ سخن به کنایه می‌گوید:

خربطی ناگاه از خرخانه ای / سر برون آورد چون طعانه‌ای
کین سخن پست است یعنی مثنوی / قصه پیغمبرست و پیروی
نیست ذکر بحث و اسرار بلند / که دوانند اولیا آن سو سمند
از مقامات تبتل تا فنا / پله پله تا ملاقات خدا

(همان ۴۲۳۵-۴۲۳۲)

سپس بیان می‌دارد که پس از نزول قرآن بر پیامبر و به هنگام عرضهٔ آن بر خلق، کافران بر رسول خدا زبان به طعنه گشودند که آنچه آورده‌ای شعر و افسانه‌ای بیش نیست!

که اساطیرست و افسانه نژند / نیست تعمیقی و تحقیقی بلند
کودکان خرد فهمش می‌کنند / نیست جز امر پسند و ناپسند
ذکر یوسف ذکر زلف پر خمش / ذکر یعقوب و زلیخا و غمش
ظاهرست و هرکسی پی میبرد / کو بیان که گم شود در وی خرد

(دفترسوم :۴۲۴۱-۴۲۳۸)

و پیامبر در پاسخ آنان می فرماید:

گفت اگر آسان نماید این به تو / این چنین آسان یکی سوره بگو
جنتان و انستان و اهل کار / گو یکی آیت ازین آسان بیار

(همان: ۴۲۴۳-۴۲۴۲)

بدون شک مقصود مولانا از آوردن الفاظ ناپسند رواج گستاخی و بی ادبی و شکستن قبح آن نیست. واقعیت این است که در ادبیات قدیم سرزمین ما این‌گونه برداشت کراهت آمیز از سخنان مولانا وجود نداشت.

مولانا گاهی مجبور است با آوردن الفاظ غیر مودبانه، بیاموزد که هیچ گوهری ارزنده‌تر از ادب نیست و در مقابل کسی که بی‌ادبی می‌کند باید که سکوت کرد. به عنوان مثال در داستان تشنه‌ای که جوزی به آب می‌انداخت؛ روایت می‌کند:

چونک گفتِ من گرفتت در گلو / من خمش کردم تو آن خود بگو
آن یکی نایی خوش نی می‌زدست / ناگهان از..... بادی بجست
نای را بر..... نهاد او که ز من / گر تو بهتر می‌زنی بستان بزن
ای مسلمان خود ادب اندرطلب / نیست الا حمل از هر بی ادب
هر که را بینی شکایت می‌کند / که فلان کس راست طبع و خوی بد
این شکایت گر بدان که بدخواست / که مر آن بدخوی را او بدگو است
زانک خوشخو آن بود کو درخمول / باشد از بدخو و بد طبعان حمول

(دفترچهارم ۷۷۴-۷۶۸)

مولانا به مخالف خود می‌گوید سخن حقی چون سخنان من گلوی تو را گرفت و توکلام ژرف مرا نمی‌توانی درک کنی و به اصطلاح در گلویت گیرکرده است من سکوت می‌کنم و تو حرف بزن. مولانا این‌گونه هنرمندانه و ریزبینانه می‌گوید که در راه طلب حقیقت، ادب جز این نیست که بی‌ادبی و تندخویی و درشتی هر بی ادبی را تحمل کنی همان‌گونه که خداوند در قرآن می‌فرماید: وَعِبَادُ الرَحْمَن الَذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْض هَوْنًا وَإِ ذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا و بندگان خاص خدای رحمان آنان هستند که برروی زمین به تواضع و فروتنی راه روند و هرگاه مردم جاهل به آنها خطاب و عتابی کنند با سلامت نفس و زبان خوش جواب دهند. برای ریشه‌یابی این جریان به چند مورد اشاره می‌کنیم:

عوامل محیطی

مولانا از محیط پیرامون خود بسیار تاثیر گرفته است. بنابراین با واقعیتی عینی روبروست و هرآنچه در مثنوی ازقلم او می‌چکد همان است که در جامعه روزگارش به وقوع پیوسته است و به هرطریقی چه هزل چه هجو و چه طنز خود را در مقابل مشکلات رفتاری و اخلاقی موجود در جامعه مسئول می‌داند.پس استفاده از الفاظ رکیک در عرف جامعهٔ آن روز، رایج و بدون مشکل بوده است. آنچه در اینجا از ذهن می‌گذرد این است که فرهنگ مسلط بر جامعهٔ دورهٔ زندگانی مولوی دربارهٔ مسائل ج.ن.س.ی به چه شکل عمل می‌کرده و چه دیدگاهی دربارهٔ آن رواج داشته است. در فرهنگ امروز دربارهٔ پوشش و حجاب قواعد سخت‌تری نسبت به دوره‌های گذشته وجود دارد. در حالی‌که در روزگار یاد شده چنین نبوده و به دلیل نبود امکانات لازم همانند امروز بدان اهمیتی داده نمی‌شد. خانواده به شکل امروزی نبود و همهٔ افراد خانه در یک یا دو اتاق درکنار هم زندگی می‌کردند و همین موضوع باعث می‌شد تا با مسائل زناشویی آن‌گونه که در فرهنگ امروز با آن روبرو هستیم، برخورد نشود. کودکان به دلیل آزاد بودن در محیط زندگی خود به راحتی روابط ج.ن.س.ی حیوانات را شاهد بودند و به همین خاطر، موضوع مورد نظر چنان که در این روزگار است، شکل تابو به خود نداشته است. در *نصاب الصبیان* اثر برجستهٔ ابونصرفراهی عالم سدهٔ هفتم هجری که به فرمان نظام‌الملک حسن وزیر بهرامشاه (پسر مسعود سوم و نوزدهمین پادشاه از دودمان غزنوی) این کتاب را نوشته است. همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید در اصل برای آموزش کودکان نوشته شده و درمکتب خانه‌ها بر اساس آن لغات فارسی و عربی و همین‌طور عروض و قافیه را می‌آموختند. همچنین در قسمت‌هایی از آن به شرح و توضیح اندام‌های ج.ن.س.ی

نیز می‌پردازد. این کتاب در دورهٔ خود یک متن رایج مکتب‌خانه‌ای بود و مطالعهٔ آن امری عادی محسوب می‌شد، اما امروزه به دلیل تغییر و تحول فرهنگی نوعی تابو محسوب می‌شود.

تعلیم وتربیت براساس مسائل فقهی

به عنوان مثال در رساله‌های فقهی نکات بسیاری آمده است که استفاده از زبان بی پرده برای بیان آنها عجیب و دور از ذهن است. و این سوال پیش می‌آید که چرا این متون به راحتی می‌توانند وارد مسائلی شوند که در دنیای امروز تابو شمرده می‌شود؟! در آثار فقهای بزرگ شیعه نیز این تعابیر به وفور مورد استفاده قرار گرفته است. به عنوان مثال کتابی از آقا جمال خوانساری فرزند آقا حسین خوانساری (۱۱۲۵ ق) از فقهای شیعهٔ اصفهان در دورهٔ صفویه وجود دارد به‌نام عقاید النساء که بخاطر تکرار نام یکی از شخصیت‌های آن به کتاب *کلثوم ننه* هم مشهور است. این کتاب در نقد دینداری عامیانه و باورهای خرافی رایج میان زنان و قدیم‌ترین سند مکتوب دربارهٔ اخلاق و آداب و رسوم زنان عامی ایران است. «عقایدالنساء به شیوهٔ رسالهٔ مراجع تقلید نوشته شده. به نظر محمود کتیرایی مصحح این کتاب، هدف نویسنده، گردآوری فرهنگ توده نبوده؛ بلکه ریشخند کردن خرافات و معتقدات مردم روزگارش و به ویژه زنان اصفهانی و افرادی بوده که خودشان را عالم می‌دانستند، به خصوص با توجه به دورهٔ زندگی نویسنده و مکان زندگی او.» (ذوالفقاری، ۱۳۹۳: ۲۶)

این اثر با محتوایی طنزآمیز، نقدی سخت به برخی آداب و رسوم اجتماعی در شهر اصفهان و همچنین بر عملکرد برخی فقها دارد که با به کارگیری قیاس، بدون توجه به حقیقت احکام الهی، دست به صدور احکامی خودساخته می‌زدند. به کارگرفتن الفاظ رکیک در کتب فقهی توسط فقهای بزرگ خصوصا در دوره‌های یاد شده به دلیل جو فرهنگی حاکم بر آنها امری رایج و بدوراز اشکال بوده است. «آقاجمال خوانساری در روزگاری می‌زیست که خرافه و خرافه‌گرایی گسترش فراوان داشت. پادشاه وقت همچون پدرش شاه سلیمان تا روز تاجگذاری در حرمسرا و در بین زنان بود، نه در جمع سیاستمداران و گردانندگان کشور. تربیت زنانهٔ پادشاه و سلطهٔ فراوان حرمسرا در امورکشورداری، زمینهٔ گسترش عقاید بانوان را مساعد کرده بود. نگارش کتابی که بیانگر عقاید خرافی رایج بانوان باشد، نه تنها از شأن یک فقیه آگاه نمی‌کاهد که بیانگرتیزهوشی و مبارزهٔ وی علیه خرافه و در نهایت، سیاست فرهنگی وقت از طریق استهزای آن است.» (سلطانی،۱۳۸۵:-۵۵) از این رو می‌توان گفت مولانا گذشته از اینکه به عنوان شاعر و خطیبی بی‌نظیر مخاطبان بسیاری داشت، در مقام

فقیهی بزرگ، عالم و مورد اعتماد در دورهٔ خود شناخته می‌شد. پس آوردن الفاظ یاد شده در میان سخنانش برای فهم برخی مسائل به مستمعان به دور از ایراد بوده است.

روایت‌های مختلف از یک موضوع

وقتی به ابیات مثنوی دقت کنیم پی‌می‌بریم که مولانا یک موضوع را به شکل‌های مختلف روایت می‌کند و در هر نوع از روایت‌ها به در لحظه بودن و در زمان حال زندگی کردن وی، پی می‌بریم. یکی ازشیوه‌های روایتی مولانا از میانهٔ یک داستان به داستانی دیگر رفتن است. و این همان‌جاست که با بحث جر جرار کلام روبرو می‌شویم. در این‌جا سه سوال پیش می‌آید: دلیل گونه‌گونی روایت‌ها چیست؟ چرا مولانا در یک داستان سکون ندارد؟ چرا گاهی با زبان نرم و گاهی با زبان گزنده به شرح داستان می‌پردازد؟ این موضوع ارتباط به حال و لحظه‌ای دارد که مولانا در آن قرار گرفته است. به عنوان مثال در میانهٔ سخنرانی خویش مرید یا مریدانی را می‌بیند که از درک مغز سخن ناتوانند و به شنیدن ظاهرآن مایل‌تر. به همین علت رعایت احوال آنها را کرده یا آنها را نسبت به آنچه می‌گوید نامحرم می‌پندارد و سخن خود را در بیان اسرار وحقایق معنوی متوقف می‌کند.

من چه گویم یک رگم هشیار نیست — شرح آن یاری که او را یار نیست
شرح این هجران و این خون جگر — این زمان بگذار تا وقت دگر
قال اطعمنی فانی جائع — و اعتجل فالوقت سیف قاطع
صوفی ابن الوقت باشد ای رفیق — نیست فردا گفتن از شرط طریق
تو مگر خود مرد صوفی نیستی — هست را از نسیه خیزد نیستی
گفتنش پوشیده خوشتر سر یار — خود تو در ضمن حکایت گوش دار
خوشتر آن باشد که سر دلبران — گفته آید در حدیث دیگران

(دفتر اول: ۱۳۷-۱۳۱)

و پس از آن با روایتی ساده‌تر به نقل ظاهر داستان بازمی‌گردد و این هنر شگفت‌انگیز مولاناست که در میانهٔ داستان پیشین، داستانی را بیاورد که از موضوع اصلی خارج نشده و رشته‌های اتصال ذهن مخاطب با آنچه می‌شنید گسسته نشود.

کی گذارد آنک رشک روشنیست — تا بگویم آنچ فرض و گفتنیست
بحر کف پیش آرد و سدی کند — جر کند وز بعد جر مدی کند
این زمان بشنو چه مانع شد مگر — مستمع را رفت دل جای دگر
خاطرش شد سوی صوفی قنق — اندرآن سودا فرو شد تا عنق
لازم آمد باز رفتن زین مقال — سوی آن افسانه بهر وصف حال

صـــوفی آن صـــورت مـپـنـدار ای عـــزیـز هـــمـــچـــو طـــفـلان تا کـی از جـــوز و مـویز
جـــسم مـــا جـــوز و مـویـزسـت ای پسـر گـر تـو مـردی زیـن دو چـیـز انـدر گـــذر
ور تـــو انـــدر نـــگـــذری اکـــرام حـق بـگـــذرانـد مـــرتـــرا از نـُـه طـبـــق
بشـــنـــو اکـــنون صـآورت افـســانـــه را لـیـک هـــیـن ازکَـــه جـــدا کـــن دانـه را

(دفتر دوم : ۱۹۴-۲۰۲)

گاهی مریدانی را می‌بیند که به شوخی و خنده‌ای نیاز دارند تا حال روحی‌شان تغییر کند تا دوباره سخن خود را درمیان آنها پی‌گیرد. از این رو به طنز روی آورده و به سراغ روایت داستان‌هایی با الفاظ رکیک می‌رود. مثال در داستان محمد خوارزمشاه واهالی رافضی سبزوار که از آنها خواست تا به عنوان هدیه برای او ابوبکر را بیاورند می‌گوید:

رُو بتـابـــیـد از زر وگـفـــت ای مـــغـان تـا نـیـاریـــدم ابـــوبـــکر ارمـــغـــان
هیـچ سودی نیست کـودک نیـــستـم تـــا به زر و سیـــم حـیـــران بیـــسـتـم
تـا نـیـاری سـجـده نـرهـی ای زبـــون گـــر بـپـیـمـایی تـــو مسـجـــد را بـه

(دفتر پنجم۸۵۷-۸۵۵)

مولانا در اینجا اززبان سلطان محمد خوارزمشاه به طعنه و تعریض کسانی را مخاطب قرار می‌دهد که وظیفهٔ اصلی انسانی و دینی خود را فراموش کرده و سرگرم فرعیات هستند و همهٔ تلاش خود را برای انجام اعمال بیهوده در سبزه‌وار دنیا می‌کنند. مقصود وی از آوردن این الفاظ برای رفع خستگی شنونده به معنای هدایت او به سمت هدفی متعالی نیز هست. «این‌گونه هجوها در مثنوی، در منظومهٔ فکری ذهن و زبان مولانا ضرورت دارد و همچون خط و خال و چشم و ابرویی است که نظام احسن را درکاینات شعر مولوی به وجود آورده است و مثنوی را باید در کل این‌گونه موارد شناخت و به جا آورد و ستود و لذت برد و نکته‌ها از آن بخش‌ها آموخت.» (شفیعی‌کدکنی:۱۳۷۸، ۲۷)

آموزگاران مولوی

احمد افلاکی از زبان مولانا چنین نقل کرده است: «هر که سخنان عطار را به جد خواند اسرار سنایی را فهم کند و هر که سخنان سنایی را به اعتقاد مطالعه نماید کلام ما را ادراک کند و از آن برخوردار شود و برخورد.» (افلاکی‌عارفی،ج،۱ :۴۵۸)

از میان شاعران و نویسندگانی که مولانا بسیار تحت تاثیر ادبیات آنها بوده است می‌توان از سنایی نام برد که مثنوی شگفت‌انگیز خود را تحت تاثیر آموزه‌های این شاعر و عارف بزرگ سروده است که در کتاب حدیقه‌الحقیقهٔ وی می‌توان هجوهایی عجیب خواند. به عنوان مثال: حکایت و مثل فی لذهٔ الدنیا مع شدهٔ العقبی.

آن بنشنیده‌ای که در راهی | آن مخنَث چه گفت با داهی
غافلند از نهادِ خود مردم | هیچ ندهند دادِ خود مردم
(حدیقهٔ الحقیقه)

سنایی، هجو و هزل و طنز را در هیچ یک از آثار خود بدین شیوایی و زیبایی نیاورده است. شفیعی‌کدکنی در شرح هجوهای سنایی می‌نویسد: «بخش قابل ملاحظه‌ای ازکلّیات سنایی را مجموعه هجاها و مدایح سنایی تشکیل می‌دهد. دراین قطب سنایی غالباً شاعری است، متوسط لفظا و معنا که به راحتی می‌تواند در کنار عثمان مختاری و سید حسن غزنوی و عبدالواسع جبلی و امثال ایشان که معاصران اویند قرار گیرد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶،۲۶)

همچنین دربارهٔ هجو و هزل‌های سنایی در حدیقه می‌نویسد: «کم نیست هتَاکی‌های او در حدیقه که هجواست و استوار و زیبا و با همهٔ استهجان لحن، ازمهارتی شگفت‌آور در زبان شعر خبر می‌دهد و سیطرهٔ سنایی را بر قلمرو الفاظ و تعابیر شاعرانه در سطح کمال نشان می‌دهد، اما من این‌گونه هجوها را با همه استهجان لحن در هدفی متعالی‌تر از نوع هجوهای رایج عصر قرار می‌دهم و آن لحن سخن را از لوازم مدار خاکستری وجود او وحتَی قطب روشن وجود او می‌دانم.» (همان :۲۶ -۲۷)

یکی از عجیب‌ترین نشانه‌های ارجمندی و بلندپایگی حدیقه‌الحقیقهٔ در نزد مولانا و در میان مریدان و مخاطبان وی، می‌توان به سوگند خوردن شاگردان مولانا پس از قرآن به حدیقهٔ سنایی اشاره کرد. احمد افلاکی در «مناقب العارفین» دربارهٔ حسام‌الدین چلپی و ماجرای سوگند خوردن به کتاب حدیقه می‌گوید: «روزی یکی ازمریدان خود را سوگند می‌داد که به کارنامشروع مشغول نشود و بر سر رحل الهی‌نامه حکیم را پوشانیده پیش آورد. در حال حضرت مولانا از در درآمد پرسید که چه سوگند خوارگی است؟ چلبی فرمود که فالانی را از تهتَک سوگند می‌دهم. ترسیدم که به مصحف سوگندش دهم، الهی‌نامه را روپوش کردم فرمود که والله این قوی‌تر می‌گیرد ازآنکه صورت قرآن برمثال ماست است واین معانی روغن و زبدهٔ آن» (افلاکی‌عارفی:۲۲۱)

مولانا گاهی اثرپذیری کاملا آشکار از سنایی دارد. برای مثال نام وی را به وضوح این‌گونه می‌آورد:

آنچنان گوید حکیم غزنوی | در الهی‌نامه گر خوش بشنوی
کم فضولی کن تو در حکم قَدَر | در خور آمد شخص خر باگوش خر
(دفترسوم: ۲۷۷۲-۲۷۷۱)

گوش خر بفروش و دیگر گوش خر کاین سخن را در نیابد گوش خر
(دفتراول: ۱۰۲۸)

که در این بیت از حدیقهٔ سنایی تاثیر پذیرفته است:

تو فضول از میانه بیرون بر گوش خردر خور است با سر خر
(حدیقهٔ الحقیقهٔ: ۸۳)

لازم به ذکر است شاعرانی چون فردوسی و حافظ که در شعر برای عفت کلام اهمیت ویژه‌ای قائل بودند بسیار کم هستند. فردوسی با هنرمندی تمام از آنچه گفتنی نیست و به نظر ناپسند است در یک مصراع یا یک بیت گذر می‌کند. به عنوان مثال در داستان عاشقانه زال و رودابه تنها با یک بیت از اولین دیدار عاشقانه آنها می‌گذرد و وصف ماجرا را به پایان می‌رساند:

همی بود بوس و کنار و نبید مگر شیر کو گور را نشکرید
(شاهنامه، داستان منوچهر: بیت ۳۸)

در سخن فردوسی، حیای کلام متبلور است. او شاعری است که شخصیت‌های داستان‌هایش را چه در رزم‌ها، چه در بزم‌ها و چه در داستان‌های عاشقانه با کلام عفیف به روایت می‌آورد. حافظ هم در بیان اعتراض خود لب به سخن ناروا نمی‌گشاید و آنچه را که سبب نارضایتی او از اوضاع و احوال پیرامونش شده است تنها به زبان کنایه بیان می‌کند:

دردم نهفته به ز طبیبان مدعی باشد که از خزانه غیبم دوا کنند
(دیوان غزلیات: غزل۱۹۶)

و اعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
(دیوان غزلیات: غزل۱۹۹)

از دیدگاه زبان‌شناسی

بحثی در زبان‌شناسی وجود دارد که در مباحث اصول و همچنین منطق نیز مطرح می‌شود. در برخی مواقع قباحت یک مفهوم که برامری زشت و ناپسند دلالت می‌کند به لفظ سرایت کرده و تحت تاثیر مفهوم مذکور به واژه‌ای رکیک تبدیل می‌شود، اما این امرکه لفظ تا چه حد تحت سیطره یک مفهوم قرار بگیرد؛ به این بستگی دارد که تا چه اندازه و در چه زمان و مکانی استعمال گردیده باشد! این جریان از لحاظ زبان‌شناسی یک امر کاملا طبیعی است. بدین شکل که در دوره‌ای برخی از واژگان که امروزه رکیک محسوب می‌شوند، در واقع جایگزین مودبانه واژگان اصلی خود بوده‌اند؛ اما بر اثر کثرت تکرار دوباره به سرنوشت کلمه پیش از خود دچار شده و در دستهٔ واژگانی با بار منفی در میان مردم دوره‌ای دیگر قرار

می‌گیرند و دوباره جنبهٔ قبحی که در مفهوم وجود دارد به لفظ استیلا می‌یابد. از این رو افراد از نو دست به جایگزینی واژهٔ جدیدتری می‌زنند و بدون شک تغییرات یاد شده دوباره تکرار خواهند شد. واژگان بسیاری هم وجود دارند که در طول عمر بلند تاریخ زبان، جایگاه ثابتی داشته‌اند و هرگز تغییر نکرده‌اند مانند واژهٔ «آب» در زبان فارسی و یا «ماء» در زبان عربی. در چند مثال این بحث را دنبال می‌کنیم:

گودال در زبان عربی، غائط نام دارد. اعراب برای قضای حاجت به محلی دورتر از خانهٔ خود رفته، گودالی حفر می‌کردند و پس از انجام عمل مزبور، روی گودال را می‌پوشاندند. به کسی که برای قضای حاجت می‌رفت می‌گفتند به غائط رفته است. این واژه در طی سال‌های بسیار بر اثر کثرت تکرار، معنای فضولات انسانی را به خود گرفت و در زمرهٔ کلمات ناپسند و زشت به شمار آمد. بنابراین واژهٔ دیگری برای عمل قضای حاجت مقرر گردید. این‌گونه است که کلمات در طول زمانی که به کار گرفته می‌شوند تغییرات و جابه‌جایی‌های بسیاری را به خود می‌بینند. در یک مورد دیگر می‌توانیم از کلماتی در قرآن نام ببریم که با اینکه خود مظهر ادب و قداست و پاکی است؛ بر اثر استعمال مکرر از زمان نزول تا به امروز جنبهٔ مفهومی منفی به خود گرفته‌اند. در این کتاب آسمانی نیز بدون شک، از الفاظی برای بیان بعضی مسائل مدد گرفته شده که جایگزینی برای واژگان اصلی خود بوده‌اند و این امرتنها به دلیل آن است که قرآن خود منبع آموزش و پرورش صحیح به زبانی آمیخته با ادب و نزاکت است. بنابراین نمی‌تواند از الفاظ رکیک برای بیان یک مفهوم و توضیح یک مسئلهٔ دینی استفاده کند. به عنوان مثال الفاظی مانند: مقاربت، ملامست، مباشرت و ... «وَعَفَا عَنْكُمْ فَالْآنَ بَاشِرُوهُنَ وَابْتَغُوا مَا كَتَبَ اللَهُ لَكُم...» (بقره،۱۸۷) که بر اثر کثرت استعمال تبدیل به الفاظی با بارمعنایی منفی شده‌اند و به‌کارگیری آنها در یک مکان عمومی یا به عنوان یک کلمه عادی، خلاف ادب تلقی می‌شود. پس این اتفاق بر اثر کثرت تکرار افتاده است و نمی‌توان گفت قرآن بی‌ادبانه سخن گفته است.

سیر سرایش مثنوی هر چند بدون نام خدا و مدح پیامبر، با مضمونی ربانی و متشرعانه آغاز می‌شود. داستان‌ها در دفتر اول بیشتر آمیخته به رنگ و بوی مذهب و اعتقادات دینی است تا داستان‌هایی که پس از دفتر اول خصوصا در دفتر پنجم می‌آیند:

اندرین عالم هزاران جانور — می‌زید خوش عیش، بی زیر و زبر
شکر می‌گوید خدا را فاخته — بر درخت و برگ شب، نا ساخته
حمد می‌گوید خدا را عندلیب — که اعتماد رزق بر توست ای مجیب!

(دفتراول:۲۲۹۵-۲۲۹۱)

من نکردم خلق، تا سودی کنم　　بلکه تا بر بندگان، جودی کنم
(دفتر دوم:۱۷۵۶)

با تانی گشت موجود از خدا　　تا به شش روز این زمین و چرخ‌ها
ورنه قادر بود کو کن فیکون　　صد زمین و چرخ آوردی برون
(دفترسوم:۳۵۰۱-۳۵۰۰)

در دفتر پنجم یک سوال مهم مطرح می‌شود اینکه: چرا مولانا به یک‌باره تصمیم می‌گیرد زبان خود را به سمت روایت داستان‌هایی آمیخته با شهوت‌رانی و الفاظ رکیک ببرد که برای بسیاری از صاحبان اخلاق خوش‌آیند نیست. شاید علت اصلی این امر آن است که مولانا در طول مدتی که از دفتر اول به دفتر پنجم رسیده است، میان خود و مریدان نزدیکی بیشتری حس می‌کند و از دنیای بیرون که به ظاهر می‌خواهد اخلاق و جنبه‌های مثبت اخلاقی را حفظ کند فاصله گرفته است و می‌بیند شنونده از شنیدن الفاظ احساس بدی ندارد و در واقع مسئولیت تربیتی خود را بیشتر متوجه شاگردانش می‌داند تا به جامعهٔ کوچه و بازار یا مدارس علوم شرعی، در نتیجه سخن خود را راحت‌تر بیان می‌کند. در حکایت «صفت کردن مرد غماز و نمودن صورت کنیزک مصور در کاغذ و...»، با انحرافات اخالقی چون ستم، افزونه خواهی، تجاوز، خیانت و زنبارگی روبه‌رو هستیم. مولانا با نکوهش این عوامل فساد و تباهی اخلاق، از عشق مجازی راهی به سمت عشق واقعی باز می‌کند و مخاطب را با دو گونه معرفت عارفانه بر مبنای شهود عینی و معرفت عالمانه بر مبنای شواهد و آثار آشنا می‌سازد. مولانا در این حکایت اگر چه به هزل زبان گشوده است و الفاظ رکیک را بی‌محابا می‌آورد اما قصد گفتن این حقیقت را دارد که میان مردانگی و نر بودن تفاوتی به بلندای زمین تا آسمان است. مرد آن است که بر آنچه نفس از او مطالبه می‌کند استیلا یابد.

ترک خشم و شهوت و حرص آوری　　هست مردی و رگ پیغمبری
(دفتر پنجم: ۴۰۲۶-۴۰۲۵)

مغز مردی این شناس و پوست آن　　آن برد دوزخ برد این در جنان
(همان:۴۰۲۹)

ای ایاز شیر نر دیو کُش　　مردی خر، کم فزون مردی هُش
(همان:۴۰۳۱)

روحیهٔ انتقادی و معترض مولانا

مولانا یک منتقد اجتماعی و مصلح انسانی است که عشق و شور و سعادت را برای آدمی آرزومند است و خود را و روح بلند خود را در برابر رنج‌هایی که از پیرامونش بر او می‌رسد

مسئول می‌داند و همین امر سبب می‌شود شعر او از رنگ و لعاب نقد و انتقادات تند و صریح خالی نباشد. او مجبور است کلام خود را به کمک هزلی تعلیمی، جنبهٔ انتقادی ببخشد و آن را نثار کسانی کند که در بی‌خردی خود پا را از هر حد و حدودی فراتر نهاده و مغرور به علمی ناقص، دست به اعمالی می‌زنند که وجود انسانی را به درجه ای نزول داده که در جایگاهی پایین‌تر و پست‌تر از حیوان قرار می‌گیرند. اصرار مولانا بر این شدت عمل زبانی نه بخاطر بی‌ادبی ذاتی اوست بلکه ناگزیر از این امر است. حکایت کنیزک و کدو که الفاظ رکیک بکار رفته در آن زبان‌های خرده گیر بسیاری را بر مولانا گشوده است، نمونه بارز انسان‌هایی است که از روی بی‌خردی، پرسش‌گری را به واسطه غرور و تکبر جایز ندانسته و برنادانی و جهل خود همواره استوارند و بدین شیوه دیو آز و شهوت را به راحتی در درون خود راه داده عقل و شعور را دور ریخته و در پرداخت به شهوت‌ها تا مرز هلاکت پیش می‌روند و آن را بر زندگی ارجمند ترجیح می‌دهند.

یک کنیزک ..... از وفور شهوت و فرط گزند
ای بسا زراق گول بی‌وقوف از ره مردان ندیده غیر صوف
ای بسا شوخان ز اندک احتراف از شهان ناموخته جز گفت ولاف
هر یکی در کف عصا که موسی‌ام می‌دمد برابلهان که عیسی‌ام
آه از آن روزی که صدق صادقان باز خواهد از تو سنگ امتحان
آخر از استاد باقی را بپرس یا حریصان جمله کورانند و خُرس
جمله جستی بازماندی از همه صید گرگانند این ابله رمه
صورتی بنشینده گشتی ترجمان بی‌خبر از گفت خود چون طوطیان

(دفترپنجم،۱۴۲۹-۱۳۳۳)

در مثنوی، «قصه‌هایی هست پیمانه‌ی معنی و نقد حال ماست و به هر صورت که در تقریر می‌آید، همواره متضمن رمزی است که لُب معنی و سر باطن آن محسوب می‌شود و آشکار است که بدون تعمق در این رمزها تمام آن چه را در این قصه‌ها هست در نمی‌توان یافت.» (زرینکوب،۱۳۹۸ : ۶)

۳. نتیجه‌گیری

هدف مولانا از هنجارگریزی و تابوشکنی، رسوخ در پنهانی‌ترین گوشه و کنار زندگی آدمیان و جامعه‌ای که در آن به‌سرمی‌برند چه در عصر خود، چه پس از خود است. شعر مولانا با زبانی گاه نرم و گاه تیز و برنده زشتی‌های نشسته بر تار و پود جان‌ها را از هم می‌گسلد و هرکسی را به طریقی راه خداشناسی می‌نمایاند. آنچه از کلام او بدین شکل برمی‌آید، نشان

دادن راهی است برای رسیدن به سرانجامی خیر که گاهی انسان به سبب ناآگاهی آن را نمی‌بیند و یا می‌بیند و نمی‌شناسد. انسانی که طالب حقیقت است اما راه گم کرده، پیش می‌رود اما هراسان به هر وسیله‌ای برای نجات چنگ می‌زند. مولانا در مقام آموزگاری دلسوز برای تربیت شاگردانش از هیچ روشی دریغ نمی‌کند. حتی اینکه بخواهد زبان به طنز و هجو و هزل بیالاید. و از اینکه به سبب آن مورد شماتت مردم زمان حال و آینده خویش قرار گیرد، واهمه‌ای ندارد. شوخی و خنده را وسیله‌ای موثر در آموزش می‌بیند و معتقد است، آنچه بدین شیوه آموخته می‌شود در دیر زمان از یادها می‌رود و تاثیر آن از هر سخن آمیخته به جدیت هزاران بار بیشتر و بهتراست. هرچند که تاکید می‌کند:

هزل تعلیم است آن را جد شنو　　تو مشو بر ظاهر هزلش گرو
هر جدی هزلست پیش هازلان　　هزل‌ها جدست پیش عاقلان

(دفترچهارم:۳۵۵۹-۳۵۵۸)

مولانا با واژگان رکیک چونان بازی می‌کند که انگار بیان خویش را به زبانی عفیف سپرده است و شرمی به خود راه نمی‌دهد چرا که همواره به جان کلام می‌اندیشد و به آنچه چون مغز در پوسته‌ای ناپایدار و فانی شدنی جای گرفته است امید می‌ورزد که شکافته شود و همانند خون به رگ‌های ناآگاهی ذهن شنونده راه یابد. آموختن به دیگران در شعر مولانا مانند عشق ورزیدن به معشوق است. او از آموختن به انسان‌ها لذت می‌برد و هر کسی را به نوعی نیازمند آموزش می‌بیند. با فرهیختگان به یک زبان و با عوام به زبانی دیگر سخن می‌گوید. همان‌گونه که به هرکسی رخصت می‌دهد تا از منظر نگاه و ظن خویش به آنچه گفته است، بنگرد. از کلام مولانا کاملا مشهود است که برای خود هم‌درد و هم‌دل جست‌وجو می‌کند نه آنکه برالفاظش خرده گیرد. هرچند که برای اواهمیتی ندارد و بی‌آنکه به کناره گرفتن از جامعه بی‌اندیشد، هدف روشن خویش را دنبال می‌کند. مولانا را باید بتوان آن‌گونه که هست شناخت. مولانایی که چه در روزگار خود و چه در این روزگار دربند نافهمی و بدفهمی‌های بسیار گرفتار است. از یک سو در مشت شیفتگان زبان مبتذل و از سویی دیگر در مشت زاهدان ریایی تا بر گفته‌های روشنش روی تُرُش کنند. شخصیت‌هایی که در داستان‌ها، زبان مولانا را به هجو و هزل می‌گشایند آن روی دیگر هر انسانی هستند که خود را از آلوده شدن به گناهان کوچک و بزرگ مبرا می‌داند. هنر مولانا در بازتاب اندیشه‌های رایج روزگارش بی‌نظیر است و آنقدر آشکار و مبرهن از آنها می‌گوید که مخاطب حس می‌کند در لحظه آن‌چه می‌خواند برایش اتفاق افتاده است و در لحظه احساس شادی، غم، شرم، گناه و از این دست احساسات آدمیزادی بر او مستولی می‌گردد. به هر روی اندیشه‌های

بلند مولانا چه از دریچهٔ جد، چه از دریچهٔ هزل، چه با تأنی چه با خشم برای آنکه خالی از فهمی درست و درکی جانانه است، تفاوتی نمی‌کند و در نهایت خود را از بحث وجدل با اینان کنار می‌کشد. چرا که اگر اهل عقل و نظر از احوال عشق بی‌خبر بمانند، از جمال فرخنده عشق چیزی کم نشود.

این سخن پایان ندارد در کمال — پیش هر محروم باشد چون خیال
چون حقیقت پیش او فرج و گلوست — کم بیان کن پیش او اسرار دوست
پیش ما فرج و گلو باشد خیال — لاجرم هردم نماید جان جمال
هر که را فرج و گلو آیین و خوست — آن لکم دین ولی دین بهر اوست
با چنان انکار کوته کن سخن — احمدا کم گوی با گبر کهن

(دفترپنجم، ۳۹۴۱-۳۹۳۷)

کتاب‌شناسی

قرآن مجید

الیاده، میرچا (۱۳۹۴)، ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمۀ ستاری، جلال، چاپ ۵، تهران: سروش.

افلاکی عارفی، احمد (۱۳۶۷)، ***مناقب‌العارفین***، چاپ ۲، تهران: دنیای کتاب.

بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۶۰)، ***شرح شطحیات***، به تصحیح هنری کربن، تهران: زبان و فرهنگ ایران.

پانوف، میشل؛ پرن، میشل (۱۳۸۹)، ***فرهنگ مردم‌شناسی***، ترجمۀ اصغر عسکری خانقاه، تهران: سمت.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، ***در سایۀ آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی***، تهران: سخن.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین (۱۳۸۹)، ***دیوان حافظ***، بر اساس نسخۀ محمد قزوینی، قاسم غنی، به مقدمۀ بهاءالدین خرمشاهی، تهران: زر.

حسن‌زاده عرب، عاشور (۱۴۰۵)، «تحلیل دستوری و معناشناختی بیتی از مثنوی با تأکید بر نقش«دستور» در امتناع دیدن روح»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورۀ ۵، شمارۀ ۹، مقالات آماده انتشار، صص ۹۳-۱۱۴

حسن‌نژاد، علی؛ مسرور، فائزه (۱۴۰۳)، «بررسی هفت مفهوم روان‌شناسی در مثنوی معنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورۀ ۳، شمارۀ ۵، صص ۱۱۵-۱۳۱

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۳)، متن‌شناسی عقایدالنّساء یا کلثوم‌ننه آقاجمال خوانساری (با تکیه بر باورها و آداب و رسوم، دین عامیانه، وضعیّت زنان)، ***مجلۀ متن پژوهی ادبی***، دورۀ ۱۸، شمارۀ ۵۹، صص۷-۲۶

راستگو، علی (۱۴۰۲)، «واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورۀ ۴، شمارۀ ۷، صص ۷۱-۹۹

زرینکوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، ***بحر در کوزه***، چاپ ۱۰، تهران: علمی.

سلطانی، محمدعلی (۱۳۷۸)، گزارشی از کلثوم ننه، ***آیینۀ پژوهش***، دورۀ ۱۷، شمارۀ ۵۵و۵۶، صص ۲۷ تا ۳۲

سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۷۶)، ***حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه***، تصحیح مدرس رضوی، چاپ ۴، تهران: دانشگاه.

شریف‌الرضی، محمدبن‌حسین (۱۳۹۳)، ***نهج‌البالغه مجموعه خطبه‌ها، نامه‌ها وکلمات قصار امام علی(ع)***، ترجمۀ محمد آیتی، چاپ ۲، تهران: دفتر فرهنگ اسالمی، بنیاد نهج‌البالغه

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، ***تازیانه‌های سلوک***، چاپ۷، تهران: آگه.

عطارنیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۴)، ***تذکره الاولیا***، به کوشش رینولد نیکلسون، چاپ ۲، تهران: صفی‌علیشاه.

فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۳-۲۴۳

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۶۱)، ***مثنوی معنوی***، تصحیح نیکلسون، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.

یعقوبی، پارسا (۱۳۸۶)، ***آشنایی با تابوشکنی ادبی و سیر آن در ادبیات کلاسیک فارسی***، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.

A Study of Taboo-Breaking in the Educational Language of Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi

Somaiyeh Khoobdel Pillehroud

۱. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Mystical Literature Orientation, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. Email: mahtabkhoobdel@gmail.com

Article Info(۸۵-۱۱۰)

Article type:
Research Article

Article history:
Received: ۲۰۲۵/۰۵/۱۳

Accepted: ۲۰۲۵/۱۲/۰۹

Keywords:
Rumoli
Spiritual Mathnavi
Didactic language
Breaking taboos

ABSTRACT

The spiritual Masnavi, as one of the most prominent classic works in world literature and Iranian mystical literature, has the most amazing type of narrative. In the psychological and sociological structure of this work, with the help of realistic and meaning-oriented taboo-breaking, Rumi has transformed it into one of the unique types of educational and training literature. Humor, satire, and the use of obscene words, although on the surface, create an unpleasant feeling in the modern audience of the Masnavi; But deep thought and reflection in its humorous verses open up the obscure points of a person's life like a corridor, connecting him from the sad depths of ignorance to a bright world. Beauty and ugliness in speech do not have intrinsic validity. For this reason, these two characteristics are relative. Based on this thinking, the audience considers the inner value of a subject, regardless of what form of speech the creator of the literary work presents to him on the surface. Therefore, the validity of the sense and the originality of the meaning explain literature in Rumi's view in a way that does not correspond to the customs of the people of the time. The reason for Rumi's transfer of concepts in this way can be identified in several environmental, educational, jurisprudential and situational types. In addition to analyzing the motives for Rumi's taboo-breaking, this essay also aims to examine these types using a descriptive-analytical and library method.

تعامل رمزگان و کثرت معنا در «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک»

امید روستا

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، موسسهٔ دارالحکمه، قم، ایران. رایانامه: Omidroosta.722@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۳۴-۱۱۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۹/۱۸

واژه‌های کلیدی:
کثرت معنا
تعامل رمزگان
رولان بارت
مثنوی معنوی

چکیده

هدف مقالهٔ حاضر آن است که حکایت‌های مثنوی معنوی با ساختار دال‌محور و لایه‌های زیرین، معانی ضمنی و اغراض ثانوی، متنی نوشتاری است. متن-بودگی این حکایت‌ها، مدخل‌های متعددی از معنا را پیش روی خواننده می‌گشاید. این معانی که وجه وجودی‌شان ناگزیر از رابطهٔ نسبی بین مؤلف، خواننده و رمزگان است، نوشتاری بودن زبان حکایت را تضمین می‌کنند و خود را از بسیط بودن، انجماد، انزوا و یک‌پارچگی می‌رهانند. نظریهٔ رمزگان-های پنج‌گانهٔ «رولان بارت» یکی از راه‌های محتوا محور در مطالعهٔ متن است که مقالهٔ حاضر قصد دارد با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و با استناد به مطالعات کتابخانه‌ای، آن را از منظر یکی از هفت گزارهٔ مورد نظر این «نظریه‌پرداز هنرمند»؛ یعنی کثرت معنا بررسی کند و ضمن کاربست رهیافت‌های او در نمونه‌ای از حکایت‌های مثنوی معنوی نشان دهد؛ ادبیات به عنوان پرنفوذترین و مهم‌ترین جلوه‌گاه نظام زبان چرا، چگونه و در پی کدام تمهیدات و سازوکارها، همیشه جا برای خوانش، پویایی و کثرت معنا دارد و شور دریافت در آن هرگز ارضا نمی‌شود. برآیند پژوهش، علاوه بر آن که تأییدی است بر این نظر بارت که هیچ دستوری برای متن ادبی وجود ندارد و خوانش هر خواننده از رمزگان و کدهای زبان شاعرانه است که می-تواند سویه‌های معنایی آن را رقم بزند، گواهی است بر این فرضیه که رمزگان‌های شعر نه صرفاً به خاطر ابهام در محتوا، بلکه به دلیل هم‌بافتگی، تعامل و برخورداری از فرم «استریو گرافیگ» ناگزیر از کثرت معنایند.

۱. مقدمه

زبان و ادبیات فارسی «به عنوان یکی از غنی‌ترین سنت‌های فکری و ادبی جهان اسلام، همواره محل توجه پژوهشگران بوده است. در این میان، اشعار مولانا جلال‌الدین بلخی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که پیچیدگی‌های زبانی و عمق معنایی آن، زمینه را برای مطالعات میان‌رشته‌ای فراهم می‌سازد.» (حسن‌زاده عرب،۱۴۰۵: ۹۵) «اشعار او که از سرآمدان شعر عرفانی است با ظرافتی بی‌نظیر و خاصیت حقیقت‌نمایی، به صورت و معنا جانی ابدی و پایدار بخشیده است.» (راستگو،۱۴۰۲: ۷۳) و «مثنوی معنوی به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار کلاسیک در ادبیات جهان و ادبیات عرفانی ایران، صاحب شگفت‌انگیزترین ویژگی‌هاست.» (خوبدل،۱۴۰۵: ۱۰۹) پیوند عمیق و ادغام دیرین ادبیات با عرفان بر کسی پوشیده نیست. اوج تشدید و تحکیم این پیوند در شعر فارسی، قرن هفتم و ظهور مولوی است. تأثیری که غزلیات شمس و فراتر از آن؛ مثنوی معنوی در توجه به معنی و معنای معنی دارد غیر قابل انکار است. سرشت ادغام‌گرایانگی (Integrative) ادبیات، فرصت و آمادی است برای حضور عرفان و عواطف عارفانه و تشدید صدای متأملانهٔ آن. عرفان با نگرهٔ هستی‌شناسانه به انسان، این ساحت را پررنگ می‌سازد و ادبیات را به سوی فهم و گسترهٔ خوانش سوق می‌دهد.

رولان بارت، نشانه‌شناس پرکار فرانسوی «از نخستین منتقدانی است که نظریات زبان‌شناسی ساختارگرایانهٔ سوسور را در زمینهٔ ادبیات پیاده کرد.» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۱۱۰) او ادبیات را نمودگار متن و شبکه‌ای از دال‌های در هم تنیده می‌دانست و در پی این نگرش، عنصری- که پیش‌تر «رومن یاکوبسن» در فرمول‌بندی کارکرد ارتباطی زبان به عنوان «رمزگان یا کد» تعریف کرده بود- را پدیده‌ای فراتر از پیام و معنای یگانه و صوری اثر می‌دید. سرشت اصلی و کارکرد مهم این شبکه؛ رهایی از قطعیت و انزوای معنا و ورود به افق کثرت معنا بود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مثنوی مولوی نیز به‌عنوان یکی از بزرگترین گنجینه‌های زبان و ادب فارسی از جهات مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته» (شوکری رشید،۱۴۰۳: ۲۵۲) و البته «در چند و چون این مباحث هنوز اندیشمندان حوزهٔ علوم انسانی در حال جست‌وجو و ارائهٔ مطالب تازه (فلاح،۱۴۰۲: ۲۲۴) از جمله مفاهیم الهی، انسانی و الهام‌بخش در مطالعات گوناگون بینارشته‌ای، روان‌شناسی مدرن و... مورد بررسی قرار گرفته است.» (حسن‌نژاد، مسرور،۱۴۰۳: ۱۱۷) فرضیهٔ مقالهٔ حاضر آن است که عرفان با بن‌مایه‌های زایا و درون‌مایه‌های متأملانه؛ توانش ادبیات را در به کارگیری

رمزگان‌های شبکه‌وار مضاعف می‌سازد و فرم «گُنج نگاری» یا استریوگرافیک آن را تشدید می‌کند. پدیدارها و عواطف عارفانه، پیام را تحت تأثیر قرار می‌دهد و با باردارکردن آن؛ معنا را سرشار از اسرار، نماد، اغراض چندبعدی و مفاهیم ضمنی می‌کند.

جستار حاضر به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی تلاش دارد خوانش رولان بارتی از نخستین و یکی از پررمزو رازترین حکایت‌های مثنوی، حکایت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک ارائه دهد و ضمن آن نشان دهد که هم‌بافتگی رمزگان‌های پنج‌گانه؛ چگونه زمینه را برای متن‌بودگی و کثرت معنا آماده می‌کند.

پرسش کلی این مقاله آن است که کدام سازوکارها و مؤلفه‌ها؛ حکایت مولوی را به سوی کثرت معنا سوق می‌دهد؟ و اصولاً نشانه‌های کثرت معنای مورد نظر رولان بارت در ساختار این حکایت چه بازتابی دارد؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

به نظر می‌رسد علاوه بر وجه داستانی حکایت، نوشتارگی زبان، متن بودگی ساختار، شبکه‌مندی رمزگان‌های پنج گانه، بینامتنیت و مهم‌تر از همه، عاملیت خواننده از مهم‌ترین سازوکارهایی است که معنا را با کثرت همراه ساخته است. در واقع، حضور بن‌مایه‌های عارفانه در درون حکایت مزبور، ناب بودن بافت قصه را از آن گرفته و آن را مشحون از رمزگان‌هایی کرده که ارتباط نِسبی‌شان با یکدیگر، فهم خواننده و توانایی قرائت او را به چالش کشیده است. به این ترتیب، معنا با گذر از حدود و ثغور صریح و قشری به ژرفا و لایه‌های ضمنی راه یافته است؛ گستره‌ای که رولان بارت آن را متن می‌خواند و معنا را در آن متکثر (Multiple) می‌بیند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

راه‌حلی که رولان بارت با نظریهٔ پنج رمزگان پیش پای نقد ساختاری متون نهاده، منشأ پژوهش‌های بسیاری در چند دههٔ اخیر شده است. استقبال پژوهشگران از این نظریهٔ او؛ عمدتاً به خاطر توانش آن برای تشریح و بازنمایی جنبه‌های متعدد و غالباً پنهان متن بوده است، ولی مطابق جستجوی ما؛ تاکنون هیچ مقاله‌ای کارکرد این رمزگان را در ارتباط با کثرت معنی و سازوکارهای گریز از تک‌معنایی بررسی نکرده است. از همین رو، جستار حاضر نخستین گام در فراتر بردن بحث رمزگان از دانش زبان‌شناسی و سبک‌شناسی سنتی است. با این‌حال، مقاله‌های زیر در گشودگی چشم‌انداز این جستار کمابیش تأثیر داشتند.

اسفندیارپور و همکاران (۱۴۰۲) مقالهٔ «بررسی رمزگان ارجاعی و فرهنگی در آموزه‌های اخلاقی منظومهٔ لیلی و مجنون بر اساس مبانی نظریهٔ رمزگان‌ها از رولان بارت» با استفاده از روش تفسیری تلاش کرده است ایدئولوژی و ظرفیت آموزه‌های اخلاقی و اندرزی مثنوی لیلی و مجنون نظامی گنجوی را با استفاده از رمزگان فرهنگی رولان بارت بازنمایی کند. نتیجه‌گیری این مقاله نشان می‌دهد؛ نظامی برای اعتباربخشی به سخنان اخلاقی و اندرزی و نیز تسریع فرایند اقناع مخاطب، از مصادیق معتبر دینی و عرفانی بهره برده و این سازوکار او، پیام شعر و روایت آن را تحت تأثیر قرار داده است.

وحدانی‌فر و صفیخانی (۱۴۰۱) در «تحلیل روایی نمایشنامهٔ در انتظار گودو بر مبنای نظریهٔ رمزگان رولان بارت»، به شیوهٔ توصیفی تحلیلی ساختار آن را از نظر کارکرد روایی، دلالت‌ها و معانی پنهان بررسی می‌کند تا درک بهتری از نهفته‌های آن داشته باشد و به این نتیجه می‌رسد که نویسندهٔ نمایشنامه با ساخت تقابل‌های فراوان و با استفاده از سبک ابزورد ارتباط بین شخصیت‌های نمایش را به مدد مفاهیم دینی و فلسفی به خوانندگان القا می‌کند.

کاظمیان و همکاران (۱۳۹۹) در «بررسی و تحلیل قصهٔ حضرت آدم(ع) در قرآن با رویکرد به نظریهٔ رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت و آراء مفسران شیعی»، با استناد به منابع کتابخانه‌ای به دنبال کشف و بازخوانی اغراض ثانویه و لایه‌های زیرین متن این پرسش را مطرح می‌سازد که روایت‌های دینی و آراء مفسران شیعی چه تأثیری در بازخوانی معنی دارد. نتیجهٔ تحقیق این مقاله آن است که روایت‌های دینی به عنوان یکی از مهم‌ترین رمزگان‌های فرهنگی بین مسلمانان، نقش وافری در پیش‌برد روایت‌ها دارد.

علاوه بر نمونه پژوهش‌های مزبور، درون کتاب‌های «نشانه‌شناسی کاربردی» (سجودی، ۱۳۹۵)، «رولان بارت» (گراهام، ۱۳۹۴)، «بارت و فوکو و آلتوسر» (پین، ۱۳۹۲)، «درآمد بر تحلیل ساختاری روایت‌ها» (بارت، ۱۳۹۲)، «درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات» (اسکولز، ۱۳۷۹)، «درجهٔ صفر نوشتار» (۱۳۷۸)، «ساختار و تأویل متن» (احمدی، ۱۳۸۵)، و می‌توان دربارهٔ موضوع مورد بحث این مقاله مطالبی یافت.

۲. تعامل رمزگان و کثرت معنا

۲-۱. مبانی نظری

طی دههٔ شصت میلادی «دو واژهٔ برهم زننده، آب‌های آرام دنیای آکادمیک اروپا را برآشفت: نشانه‌شناسی و ساخت‌گرایی. کانون این الگوی پژوهش پاریس بود.» (اکو، ۱۴۰۱: ۲) که توانست پهنهٔ گسترده‌ای از دانش و علوم انسانی را درنوردد. علی‌رغم آنکه ساخت‌گرایی تعریف مشخص

و چارچوب معینی ندارد و مختصات آن در زبان‌شناسی با مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و ... متفاوت است. (نک: بشیریه، ۱۳۸۴: ۲۸۰-۲۸۱) ولی نشانه‌شناسی و چشم‌انداز وسیع آن دربارهٔ «رمزگان» (Code) و «زیررمزگان» (Subcode)؛ راهنمایی روشن برای بسیاری از پیروان پارادایم اخیر بود تا در سایهٔ آن روند ساخت‌گرایی توضیح داده شود.

رولان بارت (Roland Barthes, ۱۹۱۵-۱۹۸۰)، اندیشمند فرانسوی از جملهٔ اندیشمندانی بود که مطالعاتش با ساخت‌گرایی آغاز شد و با به اوج رسیدن در نظریهٔ رمزگان به پساساخت‌گرایی انجامید. آغاز این مسیر او با «فردینان سوسور» (F. de Saussure, ۱۸۵۷-۱۹۱۳) و «میخاییل باختین» (M. M. Bakhtin, ۱۸۹۵-۱۹۷۵) بود، ولی در ادامه به همراهی با «ژان پل سارتر» (J. P. Sartre, ۱۹۰۵-۱۹۸۰)، «کلود لوی اشتروس» (C L. Strauss, ۱۹۰۸-۲۰۰۹)، «ژاک لاکان» (J. Lacan, ۱۹۰۱-۱۹۸۱) «ژاک دریدا» (J. Derrida, ۱۹۳۰-۲۰۰٤) و «میشل فوکو» (P. M. Foucault, ۱۹۲٦- ۱۹۸٤) انجامید. ره‌آورد سیر نخستین او آن بود که «زبان هیچ‌گاه شفاف، بدیهی، مبتنی بر دریافت عام و صریح نیست و الگوی سوسور، فاقد بررسی توانش و دانش زبان در ساخت معانی ضمنی است. (نک: سجودی، ۱۳۹۵: ۷۲) اما دستاورد سیر دومش، تلفیق اندیشه‌های او با فلسفه بود.

از نظر بارت، زبان از سویی می‌آفریند و ساختاری را برملا می‌کند که فرد باید با آن رویارو شود.» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۱۱۰) و از سوی دیگر؛ در پیوند با ادبیات و برای رها شدن از یک انگارهٔ منجمد و ثابت، سازوکارهای مختلفی را به خدمت می‌گیرد تا به شبکهٔ بی‌انتهایی از کثرت معنا و «کهکشانی از دال‌ها» (Galaxy of signifiers) دست یابد. رمزگان از مهم‌ترین این سازوکارها است که بارت آن را در پنج دستهٔ کلی با دو سویهٔ مختلف تقسیم می‌کند و عملاً نشان می‌دهد که هر متنی با پیش‌فرض‌های ممکن معنایی از سوی مؤلف و خواننده، توانش آن را دارد که توأمان هم نمودی از نظام‌های نشانه‌ای باشد و هم مشحون از لایه‌های معنایی زیرین.

او در این مسیر با دامن زدن به تفاوت بین زبان نویسا با زبان خوانا، و متن با اثر، و نیز طرح موضوع «مرگ مؤلف»؛ نظم صوری نظام ساخت‌گرایی را به چالش کشید و عنوان کرد که این تفاوت‌ها و تمایزها در کنار درهم‌تنیدگی رمزگان است که روایت را انسجام می‌بخشد (Barthes, ۱۹۹۰: ۳) و آن را از گزاره‌های منقول و گزارشی محض و معنی‌های از پیش تعیین شده می‌رهاند. (همو، ۱۴۰۲: ۱۶) در این راستا است که تفاوت اثر با ویژگی «معنادهی»

(Signification) و متن با سرشت «معنازایی» (Significance) منتهی به «کثرت معنا» (نک: آلن، ۱۴۰۰: ۱۳۲) آشکار می‌شود.

از نظر بارت، در معنادهی؛ روایت، فاقد گُنج‌نگاری و هم‌بافتگی رمزگان و تهی از خوانش خواننده است؛ زیرا در معنادهی ناشی از اثر رابطۀ بین دال و مدلول و صورت و محتوا، رابطه‌ای منطقی و از پیش تعیین شده است. در این حالت؛ «عمل خوانش به معنی مصرف مدلول‌های متن و تفسیر آنها است.» (Bowman, ۲۰۰۳: ۱۷)

این در حالی است که در معنازایی، تنوع دال‌ها بسیار پررنگ‌تر از یک‌پارچگی مدلول‌ها است. همین امر سبب می‌شود خواننده دال‌ها را از چشم‌انداز نشانه‌شناختی قرائت کند و ارتباط میدانی و درون شبکه‌ای آنها را در معنازایی از نظر دور ندارد؛ ارتباطی که متن را ناگزیر از کثرت و تقلیل‌ناپذیری می‌کند. چنین رویکردی نشان می‌دهد، رولان بارت در توجه به رمزگان به دنبال طرح نظریۀ جدید در تحلیل متون ادبی یا راه‌اندازی مکتب جدیدی در نقد ادبی نیست؛ بلکه هدف او ارائۀ راهبردی نوین در خوانش است. این راهبرد تازه است که به خواننده اجازه می‌دهد بین رمزگان و سطوح معنایی آنها ارتباط و تعامل ایجاد کند.

۲-۲. بحث اصلی

حکایت (Parable)، پدیده‌ای زبانی است که همواره تصویری از تجربۀ زیسته، دیگری یا تفکری اجتماعی را تبیین می‌کند. از همین روی؛ قابلیت آن را دارد که اندیشه، عاملیت و حضور انسان، در درون آن به شکل رمزگان پدیدار شود. «از آنجا که نظام‌های ارتباطی بین دال‌ها و مدلول‌ها رمزگان نامیده می‌شود، به این نتیجه می‌رسیم که هر طرز فکری را می‌توان یک مجموعه رمزگان دانست.» (پوستر، ۱۴۰۱: ۳۲۵)

در گسترۀ وسیع ادبیات؛ حکایت در ادغام و هم‌دلی با سوژه‌ها و بن‌مایه‌های عرفان، از دُکسا و ناب‌بودگی پیام رها می‌شود و با برخورداری از لایه‌های معنایی ضمنی، از تن دادن به غایت یا انزوای معنی می‌رهد. یکی از راه‌های بررسی سازوکارهای این رهایش و آزادی معطوف به خوانش، شناسایی و تأمل در باب رمزگان، چگونگی کیفیت و کارکرد آنها در درون حکایت است. از همین رو، رولان بارت ادبیات را «از طرفی پیشنهاد مصرانۀ معانی و از سوی دیگر، معانی‌ای شدیداً گریزپا» (بارت، ۱۳۷۴: ۵۹) می‌بیند.

حکایت، شکل جا افتادۀ داستان‌های روایی عارفانه، «از لحاظ پدیداری، مدیون زبان است.» (Barthes, ۱۹۸٦: ٥٦) انباشتگی آن از اندیشه، فهم و حضور انسان، خبر از پویایی دال و فراتر رفتن معنی از حدود و ثغور پیام و معنی تحت‌اللفظی (The literal meaning) می‌دهد. بارت

در نظریهٔ رمزگان خود؛ این فراروی را از منظر تلاقی رمزگان‌ها می‌نگرد. در این مقاله، این چشم‌انداز او در ارتباط با کثرت معنا در دو سطح بررسی می‌شود.

۲-۲-۱. خوانش، مؤلف و خواننده

رولان بارت خوانش متن را برابر با آفرینش ادبی می‌داند و بر این باور است که هر خوانش، جریانی از تولید اندیشه است. «طبق نظر او، خواندن و تفسیر متن برای پیدا کردن معنا نیست بلکه زیستن در معانی بسیار است.» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۵۱۱) نگاه بحث برانگیز او به تفاوت بین متن با اثر، خوانش و «مرگ مؤلف» (۱۹۶۸)، تأثیر ژرفی در دیدگاه پساساختارگران بعد از او گذاشت. او معتقد است تقلیل متن به اثر، عملکرد (Function) و نقش (Figure) مؤلف (Author) را به سطح یکی از شخصیت‌های داستان فرو می‌کاهد. با توجه به این نگرش او؛ پیروانش می‌گویند: «مؤلف، فاعلی است که فرض می‌شود متن را به مثابهٔ یک کنش تفسیر می‌کند. مؤلف فرایند گسترده‌تر نهایی است که متن، بخشی از آن است. اگرچه این فرایندی نیست که در نهایت بتوان آن را ضبط و نشان داد. با دیدن یک متن به مثابهٔ یک اثر، ما لزوماً آن را تجلی جزئی یک شخصیت می‌بینیم، مؤلف همان شخصیت است.» (نهاماس، ۱۴۰۱: ۴۵)

مؤلف در حقیقت نخستین خواننده‌ای است که معنی را دریافته و آن را در قالب حکایت بیان کرده است. نگاه کنش‌وار و تفسیرمند او، سبب ظهور دو رمزگان هرمنوتیک و پروآیرتیک می‌شود. هر دو رمزگان در شکل‌گیری روایت نقش حیاتی دارند و خواننده، نخست از ورای این دو رمزگان و سپس رمزگان‌های دیگر است که با حکایت به سخن درمی‌آید . ارتباط و درهم‌بافتگی این دو رمزگان در ادبیات -که فربه از زبان شاعرانه است- قوی‌تر می‌گردد. این دو رمزگان همانند «گُنج» (خوانه‌ها و واحه‌هایی که به صورت شش ضلعی در کندوی عسل دیده می‌شود) به مدد بن‌مایه‌های عارفانه در هم تنیده می‌شوند و حکایت توأم با داستان عرفانی؛ شبیه تصویری استریوگرافیک به نظر می‌رسد.

در مقابل؛ خواننده (Reader) در چشم‌انداز متفاوت و گستردهٔ بارت همانند یک گستره است که سخن متن در آن متجلی می‌شود. کلیت و تمامیت ساختاری و ارزشی متن را نه مؤلف؛ به عنوان آغازگر متن، بلکه خواننده و خوانش او است که ترسیم می‌کند. (Barthes, ۱۹۷۲: ۱۸۱)

توجه بارت به رمزگان؛ دست‌کم دو پی‌آیند داشت: نخست در برابر منتقدانی که نظام ساخت‌گرا را برادرخواندهٔ صورت‌گرایی و نقد فرمالیسم می‌نامیدند، و می‌گفتند پارادایم برساختهٔ «فردینان سوسور» (Ferdinand de Saussure, ۱۸۵۷- ۱۹۱۳) از پرداختن به معنا

طفره می‌رود با طرح نظریۀ رمزگان، فهم روایی را با تبیین و خوانش معانی ضمنی هم‌ارز ساخت و نشان داد خوانش رمزگان هر متنی یک آغازیدن است؛ آغازشی برای تحریک معنای ضمنی و فراتر بردن آن از طریق چشم‌اندازی نو بخشیدن به دلالت و نشانه‌شناسی. (Barthes, ۱۹۷۷: ۸۹-۹۰) دوم اینکه شیوۀ مطالعات نشانه‌شناسی را تحت تأثیر قرار داد. «از دیدگاه رولان بارت کار نشانه‌شناس یافتن دلالت معنایی در گسترۀ بی‌پایان زندگی بشر است.» (بارت، ۱۴۰۰: ۱۲)

۲-۲-۲. هم‌بافتگی رمزگان‌ها در معنازایی و کثرت معنا

در نگرش بارت، رمزگان هرمنوتیک (Hermeneutic Code) با ایجاد پرسش، چیستان و معما متن را واجد خوانش و پاسخ می‌سازد. خواننده در رویارویی با این رمزگان، برای رسیدن به لحظۀ شناخت که بخشی از «طبیعت برگشت‌ناپذیر» (Irreversible) هر متن است، حدس‌هایی دربارۀ آن می‌زند تا از این طریق فضای اسرارآمیز و مبهمی را که مؤلف ایجاد کرده است روشن‌تر کند. منظور از معماوار بودن این رمزگان، وجه پرسشی، تردیدزا و شبهه‌انگیز نشانه‌ها است به طوری که نشانه‌ها با «تأخیر وضوح و رسایی» (Resolution delay) همراه می‌شوند. انگیزه‌های پنهان، پرسش‌ها و ابهام‌هایی که مؤلف می‌آفریند، خواننده را در وضعیت «درگیری شناختی» (Cognitive engagement) قرار می‌دهد و او را تحریک می‌کند که در فرایند خوانش درگیر شود؛ نه آنکه منفعلانه به دنبال کشف معنای ثابت باشد.

در حکایت مذکور از مثنوی معنوی، بیماری غیرمترقبۀ کنیزک نخستین معمایی است که مؤلف آن را مطرح می‌کند و با ارائۀ تمثیل به تفسیر آن می‌پردازد. این معما، لایه‌هایی از معانی ضمنی دیگری را شکل می‌دهد که خواننده برای شناخت آنها، ناگزیر از خوانش است:

چون خرید او را و برخوردار شد — آن کنیزک از قضا بیمار شد
آن یکی خر داشت و پالانش نبود یافت — پالان گرگ خر را در ربود
کوزه بودش آب می‌نامد به دست — آب را چون یافت خود کوزه شکست

(مولوی، ۱۳۹۰: ۶)

تفسیری که مولوی در مقام مؤلف از چند و چون معمای مزبور به زبان تمثیل ارائه می‌دهد برگرفته از نگاه هستی‌شناسانۀ او در عرفان است. از یک طرف؛ رمزگان اخیر محرکی است برای خواننده تا معما و تفسیرهای مطرح شده از سوی مؤلف را فتح بابی برای گفتگو و خوانش گفتمان آن ببیند؛ زیرا «مثنوی کتابی سربسته و تک‌لایه نیست که با یک دو بار خواندن پروندۀ آن بسته شود. همچنین در زمرۀ آثاری با نظام تألیفی بسته قرار نمی‌گیرد که خود مؤلف، گزاره‌ها را به نتیجه رسانده باشد و مخاطب را از نتیجه‌گیری‌های جدید محروم کند؛

بلکه در ردیف آثاری قرار دارد که دارای نظام تألیفی باز هستند؛ بدین معنا که سرنوشت اندیشهٔ مؤلف آن به هوش هرمنوتیکی مخاطب گره خورده است و تراوش معنا در آن با سطح اگاهی خواننده رابطهٔ مستقیمی دارد.» (فرامرز قراملکی، ۱۳۹۰: ۱۱)

از طرف دیگر؛ توازی و هم‌جواری رمزگان‌ها هرگز نمی‌تواند موجد گفتمان شود؛ زیرا رمزگان به تنهایی کوچک‌تر از آن است که خوانش گفتمانی را برانگیزد. بارت بر این باور است که تعامل و هم‌بافتگی رمزگان‌ها با یکدیگر یکی از مؤلفه‌های تمییز متن از اثر و زبان نوشتاری از زبان خوانداری است. به علاوه؛ تعامل اخیر سبب بروز کثرت معنا و ظهور شأن گفتمانی متن است. بنابراین؛ رمزگان هرمنوتیکی در پیوند با رمزگان‌های دیگر؛ به ویژه پروآیرتیک است که فرایند خواندن را به سوی کثرت معنا تحریک می‌کند. (Bowman, ۲۰۰۳: ۱۷) و در پیوستگی با رمزگان اخیر، خواننده را از تمرکز بر پیام دور و به گفتمان نزدیک‌تر می‌سازد. تعامل این دو رمزگان با وجود تفسیرها و توجیه‌های تمثیلی مؤلف، با توصیف و نقل زنجیره‌های دیگری از رویدادها که به ظاهر در جهت پیش‌برد منطقی و درست پی‌رفت حکایت است، فربه‌تر و پیچیده‌تر می‌گردد و ما را در ادامهٔ حکایت با خوانش گفتمانی روبه‌رو می‌کند.

در رمزگان کنشی (Proairetic)؛ اعمال و رویدادها همان طور که درک می‌شوند از طریق خوانش، خواننده را به سوی معنا راهنمایی می‌کنند. این رمزگان‌ها که مؤلف آنها را برای پی‌رفت منطقی داستان روایت می‌کند به جای آنکه متوجه افزایش اطلاعات و تجارب خواننده باشد، مصروف توصیف زنجیره‌ای از رویدادها و رخدادها با «کنش لحظه‌ای» (Semelfactive) می‌گردد و دسته‌ای از آگاهی‌ها و اطلاعات خام با معنای صوری و صریح را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. خواننده در پی ایجاد تعامل بین رمزگان‌های هرمنوتیک و کنشی، معانی صوری و صریح آنها را ابتدایی‌ترین شکل از معانی ضمنی و هاله‌ها و وهم‌هایی می‌بیند که با گریز از دانش استقرایی و قیاسی کثرت معنا را دامن می‌زنند. نمونه‌ای از این کنش‌های لحظه‌ای که در آن تعامل بین رمزگان هرمنوتیک و پروآیرتیک دیده می‌شود؛ راز و نیاز پادشاه با خداوند و تقاضای مدد از او است که از یک‌طرف سبب پیش‌برد روایت و از طرف دیگر موجد خوانش است. زیرا مناجات شامل رمزگان‌هایی است که هرگز نمی‌توان آن را در دانش استقرایی و قیاسی گنجاند.

کای کمینه بخشش ملک جهان — من چه گویم چون تو می‌دانی نهان
ای همیشه حاجت ما را پناه — بار دیگر ما غلط کردیم راه
لیک گفتی گر چه تمی‌دانم سرت — زود هم پیدا کنش بر ظاهرت
چون برآورد از میان جان خروش — اندر آمد بحر بخشایش به جوش

(مولوی، ۱۳۹۰: ۷)

بسیاری از لکسیاس (Lexias) یا خوانه‌هایی (Barthes, ۱۹۷۰: ۲۰٤) که رمزگان‌های کنشی این حکایت را شکل می‌دهند در پی نگاه عارفانهٔ مولوی به مناجات و تفسیرهایی است که خواننده از آنها دارد. این خوانه‌ها که در ظاهر سبب پی‌رفت روایت هستند، در باطن مشحون از معانی ضمنی‌اند. درماندگی و عجز طبیبان از درمان کنیزک سبب تضرع و توجه شاه به درگاه الهی و به جوش آمدن دریای لطف حق می‌گردد. به این ترتیب، رویدادهایی که در قالب کنش روایت را ممکن می‌سازند در تعامل با رمزگان هرمنوتیک، کوششی به شمار می‌آید که قصد دارد از منظر عارفانه پاسخی برای معمای نخستین باشد. طبیب الهی را در خواب دیدن توسط شاه، درخواست توفیق از حق، دیدار شاه با طبیب الهی، خلوت طبیب با کنیزک جهت درمان او، دریافت علت رنج، آوردن زرگر پیش کنیزک، کشتن زرگر و درمان کنیزک مهم‌ترین این کنش‌ها هستند.

هر یک از این رمزگان‌ها هر چند زیر سایهٔ بن‌مایه‌های عرفانی برخوردار از اغراض ثانویه و معانی ضمنی‌اند، اما در نهایت به دلیل هم‌بافتگی با رمزگان‌های دیگر از جمله هرمنوتیک است که خواننده را با کثرت معنا و عدم قطعیت آن روبه‌رو می‌کنند. بارت سازوکارهای مختلفی از این هم‌بافتگی رمزگان‌های هرمنوتیک و پروآیرتیک که معماها (Enigmas) را درون متن ادبی تشدید می‌کند را شناسایی کرده است. (Bowman, ۲۰۰۳: ۱۷-۳٦) که در این مقاله به سه مورد اصلی آن اشاره می‌شود:

۲-۲-۱. تله (Snare): این نوع از رمزگان، شامل «فرارهای عمدی از حقیقت» (Deliberate evasion of the truth) است که از سوی مؤلف درون متن صورت می‌گیرد. مؤلف با به‌کارگیری رمزگان تله؛ عامدانه از وضوح و روشنگری دال طفره می‌رود و با این کاربرد، دست خواننده را برای خوانش باز می‌گذارد. به گفتهٔ کالریج، مؤلف در این نوع از رمزگان «به راستی از مخاطب خود انتظار دارد که ناباوری‌اش را با کمال میل موقتاً کنار بگذارد.» (نقل از ریکور، ۱۳۹۸: ۳۶۰/۱)

توصیف ناقص از شخصیت طبیب الهی نمونه‌ای از این تله است. هر چند گفتهٔ مولوی دربارهٔ طبیب غیبی و الهی با نگرش شاعرانه و عارفانه، معنایی منشوری دارد، ولی آنچه که خوانش خواننده و کثرت معنای متعاقب آن را دامن می‌زند، فرارهای عامدانهٔ او از روشنگری در شخصیت وجودی طبیب است. خواب دیدن پادشاه و شناسایی نشانگان طبیب از طریق

رؤیا و خیال، و مهم‌تر از همه دام بودن خیال برای طبیب الهی- که یکی از اولیاالله است- کنش روایی حکایت را با خوانش هرمنوتیکی آن ادغام کرده است.

دید شخصی فاضلی پرمایه‌ای — آفتابی در میان سایه‌ای
می‌رسید از دور مانند هلال — نیست بود و هست بر شکل خیال
نیست‌وش باشد خیال اندر روان — تو جهانی بر خیالی بین روان
بر خیالی صلح‌شان و جنگ‌شان — وز خیالی فخرشان و ننگ‌شان
آن خیالاتی که دام اولیاست — عکس مه‌رویان بستان خداست
آن خیالاتی که شه اندرخواب دید — در رخ مهمان همی آمد پدید

(مولوی، ۱۳۹۰: ۸)

خوانندهٔ آگاه به عرفان مولوی می‌داند که او «این معانی را به حالت خواب تمثیل می‌کند؛ به این قرار که شما در خواب شخصی را می‌بینید که با او گفت‌وگو می‌کنید؛ چه بسا رازی که در بیداری نهفته بود از گفتار آن شخص در خواب بر شما آشکار می‌گردد، چنین می‌پندارید که دیگری در خواب با شما آن راز را گفته است و حال آن که همین خود شما هستید که در خواب با خود حدیث می‌کنید. در حقیقت دو جلوه و دو طور مختلف از یک روح در دو پردهٔ تو در تو.» (همایی، ۲۵۳۶: ۶۶۷)

بن‌مایه‌های عارفانهٔ این حکایت که لابه‌لای کنش روایی تعبیه شده است، در حقیقت تله‌هایی رمزگانی است که معنای متن را در محور هم‌نشینی سخن به طور ریزوماتیک بسط و اشاعه می‌دهد و با چندشاخه ساختن مدخل‌های معنایی رمزگان، سازوکار معنازایی و کثرت معنا را فراهم می‌آورد. خیال و «نیست‌وش» بودن آن، از جملهٔ این بن‌مایه‌ها است که ساخت معنایی کنش و رمزگان پروآیرتیک را تحت تأثیر قرار داده است. نیست بودن طبیب الهی و هست بودن آن بر شکل خیال؛ معمای دیگری را در کنش روایی متن می‌آفریند و معنا را با تعمق تازه‌ای روبه‌رو می‌سازد.

خیال (Imagination) یکی از قوای ادراکی انسان است و نقش مهمی در ایجاد تداعی‌ها و تصویرسازی‌های عارفانه دارد. ایماژ (Image) یا تصویرهای ذهنی خواننده، محصول مستقیم خیالی است که مؤلف بساط آن را در متن چیده است. ایماژ نشان می‌دهد هر حکایت عرفانی به واسطهٔ خیال، می‌تواند محل تلاقی جهان متن با جهان خواننده باشد.

آنچه که خیال را در قالب پی‌رفت‌های داستانی پیش روی خواننده قرار می‌دهد، رمزگان کنشی یا پروآیرتیک است. و آنچه که ساحت‌های معنایی خیال و ایماژهای ناشی از آن را با کثرت معنا مواجه می‌کند، نحوهٔ رویارویی خواننده با این ساحت‌ها و مدخل‌های آن است.

پیداست که حضور خیال در درون روایت آن را از فروکاستن به گزارش و گفتار توصیفی می‌رهاند و اگر چه ممکن است موجد معانی متعدد نگردد، ولی با دیالکتیکی که بین جهان متن با جهان خواننده می‌آفریند عاملی مؤثر در تکثیر معنا به شمار می‌آید؛ البته باید گفت در زبان شاعرانهٔ عرفان، گسترهٔ خیال بسیار بی‌حد و کران است. آنچه این گستردگی را در حکایت تعدیل می‌کند تعامل رمزگان‌های پروآیرتیک و هرمنوتیک حکایت با رمزگان‌های دیگر؛ یعنی رمزگان معنابنی (Semantic code) یا دالی، نمادین (Symbolic code) و فرهنگی یا ارجاعی (Referential code) است. در این تعامل است که متن به بافتی استریوگرافیک یا گنج‌واره تبدیل می‌شود و رمزگان‌های مزبور، معانی انتزاعی (Abstrait) ناشی از خیال را به معانی انضمامی (Concret) تبدیل می‌کند و برای خواننده این فرصت را می‌آفریند که با پایگان دانش خود و از طریق نشانه‌شناسی به دنبال رمزگشایی از دال‌ها، نمادها و آیین‌ها و آداب سه رمزگان اخیر باشد.

از طرف دیگر؛ خیال در هم‌سویی با عرفان، سبب انتشار و انفجار (Dissemination) زمینه می‌گردد و علاوه بر آنکه ساختار روایی متن را وسیع‌تر می‌سازد، قدرت تبیین و خوانش آن را هم افزایش می‌دهد. این گسترش موجد تحلیل گفتمان می‌شود و بدون شک بر خوانش خواننده و نحوهٔ عملکرد او تأثیر می‌گذارد. در واقع؛ انتشار و انفجار برآیند پیوند طبیعی رمزگان در درون متن است.

تأمل در باب خیالی که مولوی سرشت بنیادینش را «دام اولیا» معرفی می‌کند نشان می‌دهد «به سادگی می‌توان کلمهٔ خیال را از آن معنی محدود و تقریباً فراموش شدهٔ قدما، به ایماژ توسعه داد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۹) به عبارت دیگر، خیال با تولید ایماژهای مختلف در ذهن خواننده، سلطه و یک‌پارچگی مدلول را در هم می‌شکند و به او این مجال را می‌دهد به عنوان کسی که بیرون از دنیای حکایت قرار دارد، به حوزهٔ کنشی آن وارد شود. از دیدگاه بارت، اگر لذتی در خوانش وجود دارد از طریق همین نزدیک شدن است.

سهم خیال در کثرت معنا زمانی گسترش می‌یابد و به عرصهٔ گفتمان وارد می‌شود که عامل پیوند مفاهیم معنوی و انتزاعی با تجربهٔ انسانی گردد. در حکایت مولوی، این پیوند فضای رمزگانی خواب ، مناجات و راز و نیاز پادشاه با خداوند، آمدن طبیب الهی، و دانش غیبی او از راه علاج کنیزک را رقم زده و به این ترتیب زمینه را در سطح متن منتشرتر و گسترده‌تر کرده است. البته باید گفت، خیال در وادی شعر و عرفان؛ عرصهٔ غیاب منطق است از همین رو، هرمنوتیک و خوانش شعر حد یقف ندارد. بنابراین پیوند خیال با تجربهٔ زیستهٔ

انسان که نمود بارزش را می‌توان در حکایت دید، سازوکاری است رندانه برای کثرت معنا و گفتگو با خواننده. قراین صحت این موضوع و آنچه مطرح شد را می‌توان در سرتاسر مثنوی معنوی دید. از این منظر، «مثنوی بزرگترین کتابی است که فرهنگ بشری به خود دیده است.» (همان، ۱۳۷۲: ۶۳-۶۴)

معما و معنی مرموز دیگری که سبب کثرت معنا در این حکایت می‌شود رویداد پایانی آن است که مولوی از آن به «نیک بد نما» یاد می‌کند. ، کشتن زرگر به دست حکیم و رخصت و رضایت پادشاه در این باب معمایی است که صرفاً با درون‌مایه‌های عرفانی می‌توان آن را فهم کرد.

رویداد اخیر به تنهایی شامل هر پنج رمزگان مورد نظر رولان بارت است؛ تقابل آلودگی با صفا، نیک با بد، مسلمان با کافر، شقی با متقی و قهر با لطف، به همان اندازه که رمزگان پروآیرتیک آن را با رمزگان نمادین گره زده است. پیشنهاد بارت در این رمزگان؛ توجه بر «تقابل‌های باینری» (Oppositions Binary) (نک: مقدادی، ۱۳۹۷: ۱۷۲) است. تقابل باینری به تعارض بین یک جفت مفاهیم یا ایده‌های متضاد اشاره دارد که با رابطه متضاد از یکدیگر تعریف و شناسایی می‌شوند. تا جایی که یکی بدون دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. حضور این ساختارها در متن ادبی، سبب تحلیل معنی و خوانش آن می‌شود، اما این تحلیل و خوانش مبتنی بر دلالت است نه کشف یا توصیف معانی صوری و تحت‌اللفظی. از همین رو؛ رمزگان-های نمادین با خاصیت تقابل و تمایز را می‌توان یک اصل ساختاری عمیق در نظر گرفت که نقشی فراتر از ایجاد ارتباط و انتقال معنی دارد. «گرماس درک تقابل‌ها را زیربنای آن چیزی می‌داند که او ساختار بنیادی دلالت نامیده است و می‌نویسد ما قادریم تمایزها را درک کنیم و به خاطر همین درک تمایزهاست که جهان در برابر ما و در راستای مقاصد ما شکل می-گیرد.» (نقل از سجودی، ۱۳۹۵: ۱۰۹)

علاوه بر تعامل رمزگان نمادین با رمزگان پروآیرتیک، معانی ضمنی و لایه‌های پنهان معنابنی این حکایت هم در تعامل با کنش‌های طبیب غیبی و پادشاه، تأویل‌ها و خوانش‌های هرمنوتیکی خواننده را به گسترهٔ کثرت معنا سوق می‌دهد. در نظریهٔ رمزگان بارت؛ کد معنابنی یا دالی فراتر از سطح صوری متن، به عناصری اشاره دارد که دلالت‌های مازاد و ژرف نگرانه‌تری را فراتر از معانی تحت‌اللفظی به متن ضمیمه می‌کند. بر این اساس، او توارد ذهنی و بارقه‌های معنایی‌ای که به طور پنهان وزن معنایی متن و وضعیت فهم آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد و از طریق دلالت ضمنی (Connotation) وقوع می‌یابد، معنابن می‌خواند.

معانی ضمنی حاصل از این رمزگان است که سبب می‌شود هر متن ادبی از فروکاستن به یک معنی ناب و یکپارچه رها شود و خواننده از «طبیعی جلوه دادن» (Naturalization) آن طفره رود. (Chandler, ۲۰۲۲: ۱۳۹) بارت، کارکرد این رمزگان را در خوانش و تکثر معنایی پررنگ‌تر از معانی متعارف و تشخیصی (Denotation) می‌بیند. رمزگان مبتنی بر معنای ضمنی (Implied meanings) با سوسو زدن‌های معنا (Flickers of meaning)، درک عمیق‌تری را در مورد شخصیت (Character)، وضعیت (Setting) و طرح (Plot) متن می‌طلبد.

از نظر بارت، این رمزگان ارتباط تنگاتنگی با نمادگرایی و استفاده از ابزارهای ادبی مانند استعاره و تشبیه دارد؛ زیرا هر سه مؤلفهٔ مذکور افق معنایی‌ای «فراتر از سطح» (Beyond the surface) پیش روی خواننده می‌گشاید. «فصل مشترک گرایشات نظری معاصر در باب این صنایع، از یاکوبسن گرفته تا لیکاف، این است که فنون بلاغی صرفاً آرایه‌های سبکی نیستند بلکه از سازوکارهای شکل دهندهٔ گفتمان، به مفهوم کلی کلمه هستند.» (سجودی، ۱۳۹۵: ۵۳) و سرانجام اینکه؛ کشتن زرگر در معنای صریح و تحت‌اللفظی حکایت، عملی غیر اخلاقی و ضد انسانی است، حال آنکه این عمل در پیوست با عرفان و ساحت‌های معنایی آن؛ مدخل‌ها و خاستگاه‌های مختلفی برای خوانش خواننده ایجاد می‌کند و عملاً تمهیدی می‌شود برای نقصان معنا و گریز از معنی یک‌پارچه و مدلول‌محور.

برای کسی که بیرون از منظومهٔ فکری عرفان ایستاده است، توجیه این رویداد از نظر فرهنگی و ارجاع آن به ساختارهای متعارف اخلاق غیر قابل تصور است، اما خوانندهٔ آشنا به رمزگان، هر یک از کنش‌های این حکایت را «واقعه‌ای بزرگ»، «حادثهٔ معنا» و «تجربهٔ زیستی که گویا نمی‌توانست بروزی مستقیم داشته باشد.» (گرمس، ۱۳۸۹: ۸-۱۲) می‌بینند. «واقعه‌ای که نه تنها تحت نظارت و کنترل کنش‌گر شکل نگرفته است، بلکه از هیچ برنامهٔ معین و مشخص و از قبل تعیین شده‌ای تبعیت نمی‌کند.» (همان: ۸) نابهنگام بودن این واقعه از ناتوانی و عجز مخاطب در پذیرش علت قتل زرگر حادث می‌شود.

شاه آن خون از پی شهوت نکرد — تو رها کن بدگمانی و نبرد
تو گمان بردی که کرد آلودگی — در صفا غش کی هلد پالودگی
بهر آن است این ریاضت وین جفا — تا برآرد کوره از نقره جفا

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۴)

۲-۲-۲-۲. ابهام (Equivocation) که شامل تلفیق و امتزاج حقیقت و تله (Mixing truth and snare) است. در این سازوکار، رمزگان همانند چوب دوسر عمل می‌کند که یک سر آن در تجربهٔ زیستهٔ خواننده، و سر دیگرش در ترفندهایی جای دارد که بی‌شباهت با تله و فرار

تعمدی از توضیح و روشن‌سازی معنا نیست. بدون ابهام، حکایت کیفیت طبیعت‌گرای خود را که مبتنی بر روایت محض و گزارش گونه است، حفظ می‌کند.

ابهام؛ به ویژه در عرفان سبب صیرورت معنی و گردش فهم و نگاه خواننده در زوایا و خفایای متن می‌گردد.

عرفان و هم‌دلی آن با اسرار، سبب می‌شود تمامی پی‌رفت‌ها و رمزگان‌های کنشی یا پروآیرتیک متن، تحت کنترل یک عامل باشد و آن ابهام است. ابهام در این حکایت دقیقاً وقتی آغاز می‌شود که مسیر طبیعی وقایع و توالی طبیعی، معین یا هدف‌مند تجربهٔ زیستهٔ انسان مختل می‌شود و نگاه عارفانهٔ او راه حل این اختلال در عالم غیب می‌جوید. اختلال و وقفه در روند زندگی عادی، ابتکار عمل را به دست قهرمانان فرامادی می‌دهد؛ از همین رو، کارها و کنش‌های این قهرمانان همواره برای خواننده محل تفسیر و خوانش است.

بیماری کنیزک و تلاش بی‌سرانجام طبیبان دربار مهم‌ترین رمزگان مبهم و تنش‌زای این حکایت است. این که تجربهٔ طبیبان در درمان کنیزک برخلاف سایر موارد، پاسخ معکوس می‌دهد و آنها دسته‌جمعی از درمان او درمی‌مانند؛ مسئله‌ای تردیدآمیز است که از یک طرف رمزگان هرمنوتیک و خوانش تفسیری حکایت را سبب می‌شود، و از طرف دیگر؛ راه را برای بافت گُنج‌های دیگر پی‌رفت آماده می‌سازد.

هر چه کردند از علاج و از دوا — گشت رنج افزون و حاجت ناروا
آن کنیزک از مرض چون موی شد — چشم شه از اشک خون چون جوی شد
از قضا سرکنگبین صفرا نمود — روغن بادام خشکی می‌فزود
از هلیله قبض شد اطلاق رفت — آب آتش را مدد شد همچو نفت

(مولوی، ۱۳۹۰: ۷)

تنش پیش آمده از این ابهام، ساحت معنایی جدیدی را در فرایند حکایت می‌آفریند؛ به طوری که ادامهٔ داستان تابع این تنش و ابهام می‌گردد. معکوس شدن تمام تجربه‌های پیشین طبیبان از درمان، ابتکار عمل را از آگاهی انسان می‌گیرد و آن را با ابهام درگیر می‌سازد. در نتیجه، ابهام پیش آمده؛ کانونی می‌شود برای خوانش‌های متعدد و کثرت معنا. زیرا ابهام با تبدیل شدن به نشانه و بارداری از کثرت معنا، طریقه‌ای است روایتی برای معرفی خواننده که بر اساس آن؛ انسان «موجودی خودآگاه است که می‌داند معنا و حقیقت در چارچوب واقعیتی از پیش صیقل یافته قرار نگرفته است.» (توروپ، ۱۴۰۱: ۲۱۲)

مؤلف در مقام نخستین خواننده، این نشانهٔ مبهم را در تلفیق با درون‌مایه‌های عارفانه تفسیر و قرائت کرده است. قرائت او، مدخل‌های مختلفی از رمزگان‌های فرهنگی، معنابنی و

نمادین را وارد نظام نشانه‌شناختی متن می‌کند در نتیجه؛ متن حکایت به صورت بافتی استریوگرافیک در می‌آید و هر گونه درکی از رویدادهای آن، مستلزم عاملیت و دخالت ایدئولوژی، باور و میزان فهم خواننده از لایه‌های ضمنی متن می‌گردد.

گر خدا خواهد نگفتند از بطر — پس خدا بنمودشان عجز بشر
ترک استثنا مرادم قسوتی است — نی همین گفتن که عارض حالتی است
ای بسی ناآورده استثنا به گفت — جان او با جان استثنا است جفت

(همان)

خوانش مؤلف به عنوان یک افزونه، هم اطلاعاتی دربارهٔ معمای ناتوانی طبیبان دربار از درمان کنیزک می‌دهد، و هم آنکه به عنوان بخشی از روایت، کنش‌های روایی و پروآیرتیک آن را تأمین می‌کند. این افزونه که برگرفته از نگرش عارفانه و الهیاتی است چندصدایی رمزگان را در معنازایی مضاعف می‌کند.

نمونهٔ دیگری که سبب ابهام بیش از پیش این حکایت شده است «جرّ جرار کلام» مولوی دربارهٔ ادب است. به ظاهر این قسمت از رمزگان کنشی مناسبت و پیوستگی‌ای با پی‌رفت اصلی حکایت ندارد. توصیفی که مولوی از ادب دارد در چشم‌انداز عارفانهٔ او به «تسلیم شدن محض انسان در برابر خداوند» تعبیر می‌شود، اما این تفسیر او همانند تکه‌ای جدابافته خود را در متن نشان می‌دهد که از نظر موضوعی نه با بیماری کنیزک، نه با ورود و حضور طبیب الهی و نه با ناتوانی و درماندگی طبیبان دربار و شاه هیچ مناسبت آشکاری ندارد.

«ادب، نگاه‌داشتن و رعایت شرایط هر چیز، و ملکه‌ای است در شخص که او را از کارهای زشت بازدارد.» (سجادی، ۱۳۹۳: ۶۸) مولوی با طرح این موضوع در بحبوحهٔ حکایت و اشاره به بن‌مایهٔ عارفانهٔ ادب؛ در حقیقت در میان تار و پود رمزگان کنشی، طرح‌هایی از سه رمزگان نمادین، معنابنی و فرهنگی را نیز در هم می‌تند. از یک طرف؛ خواننده در این طرح تعاملی و درهم تنیده، به تفسیر و خوانش معنای عمیق ادب در تقابل با بی‌ادبی و محروم ماندن از لطف رب می‌نشیند، و از طرف دیگر؛ با گره زدن معنای ادب به رمزگان‌های معنابنی و فرهنگی، از دال‌ها و نشانه‌های شعر، معناهای تازه‌ای می‌آفرینند که به کثرت معنا می‌انجامد. لازم به ذکر است از نظر بارت که به نوعی پیرو باختین است، همهٔ فرهنگ‌ها به دلیل حضور عاملیت انسان، سرشار از رمزگان‌های گوناگون است و ادبیات، تجلی‌گاه اصلی این حضور است. در سودای مکالمه‌محور باختین، «دنیای فرهنگ و ادبیات در گوهر خود به بی‌کرانی جهان است، ما از گستردگی جغرافیای آن سخن نمی‌گوییم، بلکه ژرفای معنایی آن را در نظر داریم که به بی‌انتهایی ژرفای ماده است.» (باختین، ۱۳۷۳: ۱۱۷)

رمزگان فرهنگی «هر آنچه در حیطهٔ فرهنگ قرار می‌گیرد را بازگو می‌نماید.» (مقدادی، ۱۳۹۷: ۱۱۲) پذیرش اثر به عنوان متن، سرآغازی بر رمزگان فرهنگی است؛ زیرا متن دارای دو نشانهٔ قطعی است: فردیت انسان و اندیشهٔ او. بارت در کتاب «لذت متن» که «اوج و عصارهٔ تأملات خلاقانهٔ او دربارهٔ نوشتار است» (بارت، ۱۴۰۲: ۶) با جابه‌جا کردن ارزش و اهمیت فردیت انسان با سوبژکتیویته، متن را متناظر با فردیت و متضمن معنای بی‌نهایت می‌داند. او با این پیام که «متن به اندیشه شکل می‌دهد و اندیشه به زندگی» (نقل از: توروپ، ۱۴۰۱: ۲۹) مجاری خوانش اثر را به سوی فرهنگ و کارکرد ارجاعی آن سوق می‌دهد.

نخستین خوانندهٔ مثنوی معنوی که با ایجاد تعامل و پیوستگی بین رمزگان‌ها، معانی انتزاعی و تجریدی عرفان رابا رمزگان‌های هرمنوتیک، فرهنگی و معنابنی زندگی واقعی و تجربهٔ زیستهٔ انسان در هم می‌آمیزد، خود مولوی است. «مولانا داستان‌ها را غالباً با نگاهی واقع‌بینانه به زندگی واقعی آغاز می‌کند و بسط می‌دهد و در فرصت‌های مناسبی که در خلال داستان‌پردازی پیش می‌آید، آن را تأویل به واقعه‌ای درونی در هستی انسان و قوت‌ها و قابلیت‌های مثبت و منفی او می‌کند تا امکان بهره‌برداری از آن برای بیان جهان‌بینی عرفانی فراهم آید؛ به همین دلیل داستان در مثنوی هم برشی از زندگی واقعی را می‌نماید و هم زمینه و فرصت مناسب برای بیان و شرح و توضیح آن را فراهم می‌آورد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۸۹)

از همین رو، او با تعلیلی شاعرانه و عارفانه به سراغ ادبی و خوانش آن می‌رود، سپس با تمثیل‌ها و مصداق‌های عینی معنای دریافتی خود از ادب را به مخاطب ارائه می‌دهد و در بستر این ارائه، اطلاعات و آگاهی‌های معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانهٔ خود را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد. اشتراک اخیر، سبب گسترش زمینهٔ خوانش و آغازگاهی برای اشاعه، انتشار و کثرت معنا است.

از ادب پر نور گشته است این فلک　　وز ادب معصوم و پاک آمد ملک
بُد ز گستاخی کسوف آفتاب　　شد عزازیلی ز جرئت ردّ باب
(مولوی، ۱۳۹۰: ۹)

بارت به پیروی از دریدا، اشاعه را فرایندی می‌داند که طی آن نشانه‌ها و معانی متن گسترش می‌یابد و با ایجاد اشتراک در اطلاعات و آگاهی‌های خواننده با نحوهٔ درک و تفسیر مؤلف از دنیای پیرامون انسان، و نیز رسانگی ایده‌ها و باورها، عملاً راه را برای کثرت معنا هموار می‌سازد. در واقع؛ بارت اشاعه را ترفندی می‌داند که درون متن به طور ضمنی سبب شکل‌گیری درک اجتماعی و فرهنگی می‌شود. (Castro & Portela, ۲۰۱۹: ۱۶-۱۷)

از همین رو، می‌توان گفت اشاعه با بازتاب و انتشار دغدغه‌های فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیکی مؤلف در بین لایه‌هایی از رمزگان کنشی، زمینهٔ متن را به بافت بیرون از متن گره می‌زند و خوانش را تقویت و قدرت معنازایی آن را مضاعف می‌سازد. در واقع؛ اشاعه و انتشار، سازوکاری است که ما را از یکپارچگی و مطلق بودن معنا می‌رهاند. «در عرصهٔ فرهنگ، برون بودگی نیرومندترین محرک درک است.» (باختین، ۱۳۷۳: ۱۱۳)

۲-۲-۳. انسداد (Jamming) شامل بلوکه کردن درک و بستن راه فهم (Blocking the reader's understanding) مخاطب می‌شود. از مهم‌ترین انسدادهایی که در این حکایت حضور دارد، صحبت دربارهٔ شمس تبریزی و گریز مولوی از افشای سرّ او است. خواننده در برخورد با این انسداد، ناگزیر است آن را از منظر یکی از دو درون‌مایهٔ مهم عرفان؛ یعنی عشق و انسان کامل قرائت کند. به این ترتیب؛ خوانش او به دلیل امتزاج رمزگان‌های حاضر در متن با دو درون‌مایهٔ عرفانی مذکور، عملاً به کثرت معنا راه می‌یابد.

چون حدیث روی شمس‌الدین رسید — شمس چارم آسمان سر در کشید
واجب آید چون که آمد نام او — شرح رمزی گفتن از انعام او
من چه گویم یک رگم هشیار نیست — شرح آن یاری که او را یار نیست
شرح این هجران و این خون جگر — این زمان بگذار تا وقت دگر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۰)

مولوی پژوهان بر این باورند که «شمس به عنوان شمس مطرح نیست، بلکه شمس یکی از وجوه کلی تجلی انسان الاهی در تاریخ است، و این امری است که از آغاز تاریخ بشریت جلوه‌ها و ظهورات گوناگونی داشته است. مولوی، ستایش‌گر ظهورات انسان الاهی در تاریخ است، در حقیقت خود را در آینهٔ شمس می‌نگرد و چیزی را که امتدادی است از آغاز تا بی‌نهایت.» (بلخی(مولانا)، ۱۴۰۱: ۶۰/۱)

بارت در چشم‌انداز پساساخت‌گرا، نگرش خود در دیگری را عاملی می‌بیند که در سایهٔ آن معنای متن بسیار گسترده‌تر و پرابهت‌تر از پیام صریح آن است. از نظر او، ناتوانی از تجسم دیگری، ویژگی کسانی است که موجودیت اجتماعی ندارند (بارت، ۱۴۰۰: ۸۴) و زبان‌شان یک‌پارچه[۱] است.

---

۱ . «زبان یک‌پارچه با غلبه بر دگرمفهومی، تفکر کلامی-ایدئولوژیک را منسجم می‌نماید و تمرکز می‌بخشد.» (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵۹)

اگر بپذیریم که شمس، نقش جان مولوی است، خواهیم دید اندیشه و زبان مولوی در رابطهٔ تعامل و هم‌دلی با شمس شکوفا می‌شود و خواننده ناگزیر است ردپای مُدرکات ذهنی و عینی او را در مناسبات فکری و اندیشگانی شمس بجوید. البته «دیگری» در خوانش متن یک مفهوم مفروض است که سبب احیای متقابل زبان و معنی می‌گردد، و آن‌چنان‌که «اسمیت» و «روسو» ادعا می‌کنند انسان‌ها به دیگری نیازمندند به حدی که تصویر او را درون خود می‌سازند. این مفهوم مشابه «دیگری گسترده» (Generalized Other) در بیان «هربرت مید» و «ابر مخاطب» (Super Addressee) در بیان «میخاییل باختین» است. (سنسون، ۱۴۰۱: ۱۸۷)

۳. نتیجه‌گیری

اندیشه و زبان مولوی در مثنوی معنوی، بسیار پیچیده، پربار و گیرا است. راه‌یابی به این گستره، دشواری‌های خاص خود را دارد. این مقاله؛ با ارائهٔ نظریهٔ رولان بارت به ارزیابی و تبیین عملکرد رمزگان‌های حکایت «عاشق شدن پادشاهی بر کنیزکی» از مثنوی معنوی پرداخت و تلاش کرد با خوانش محتوامحوری متن، عملکرد و تأثیر پنج رمزگان پیشنهادی او را در تعامل با یکدیگر بررسی کند و نشان دهد این تعامل چگونه سبب کثرت معنا و تبدیل متن به بافتی استریوگرافیکی و گُنج‌وار می‌شود.

برای این منظور؛ ابتدا به تعریف مختصر برخی از مفاهیم تحول‌آفرین این نظریه‌پرداز در حوزهٔ نقد متن ادبی اشاراتی مختصر شد، سپس در چارچوب موضوع مورد نظر این مقاله، و بر حسب ضرورت شناخت ظرافت‌ها و ظرفیت‌های معنایی آثار کلاسیک ادبی، پی‌آمدها و پی‌آیندهای تعامل و هم‌بافتگی رمزگان‌های مؤلف‌محور و خواننده‌محور حکایت مذکور تحلیل شد. نتیجه نشان داد حکایت، شکلی نمادین از زبان است و رمزگان‌های آن در تعامل با یکدیگر، متن را به بافتی در هم تنیده از لایه‌ها و گُنج‌های معنایی تبدیل می‌کند. نتیجهٔ دیگر این تعامل، توسعهٔ کثرت معنایی است. رولان بارت این نتیجه را قابلیت اصلی متون ادبی می‌داند.

بررسی مقالهٔ حاضر نشان داد رمزگان‌های حکایت‌های مثنوی معنوی دست کم در دو سطح مؤلفه‌های معنایی و دلالتی متن را با کثرت معنا مواجه می‌کنند. بار نخست در تعامل رمزگان‌های درون حکایت با یکدیگر، بار دوم در رابطهٔ دیالکتیکی این رمزگان‌ها با مؤلفه‌ها و نهاده‌های عرفانی. پی آیند نخستین تعامل، کثرت معنا در سطح متن است، ولی برآیند رابطهٔ دوم گسترش معنا در سطح گفتمان. در سطح اخیر است که رویدادها، پی‌رفت‌ها و کنش‌های

رمزگان پروآیرتیک، نه به منزلۀ متممی برای رویدادهای دیگر؛ بلکه در حکم مدخل و خاستگاهی برای گسترش انگاره‌های معنایی تازه نگریسته می‌شوند. لایه‌ها و گنج‌های اخیر در امتزاج با درون‌مایه‌های عرفانی است که این مجال و توانش را به خواننده می‌دهد حکایت‌های مثنوی معنوی را مشحون از سازوکارهای گفتمانی ببیند.

در بستر حکایت‌های مثنوی معنوی، شدت تعامل میان رمزگان‌ها به قدری قوی است که هر خواننده‌ای این رمزگان‌ها را با نقصان معنا همراه می‌بیند؛ از همین رو هر خوانشی با عدم قطعیت همراه می‌شود. عدم قطعیت معنا سبب گریز متن از انزوای معنی و یگانگی و یک‌پارچگی فهم است. اوج کثرت معنا در همین ویژگی اخیر نهفته است. به بیان دیگر؛ تلفیق و ارتباط رمزگان‌ها با یکدیگر در درون این حکایت‌ها، سازوکار کثرت معنا را تشدید می‌کند و برخلاف؛ نظام رمزگانی«رومن یاکوبسن» که محدود بر بررسی قواعد و چارچوب معنای یگانۀ متن در حوزۀ ساختار زبان‌شناسانۀ رمزگان می‌شد، رمزگان‌های پنج‌گانۀ رولان بارت به گسترۀ نشانه‌شناختی راه می‌یابد. در این گستره حضور و عاملیت خواننده در حکم انسان ذی‌شعور به خوبی نمایان است. به همین دلیل می‌توان گفت تعامل رمزگان با یکدیگر و هم‌بافتی آنها با هم، حکایت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک را از یک حکایت صرف (plain) که محدود به گزاره و بازنمایی پیام است به حکایت دلالت‌گر (significant) که روابط میان امور واقع را و ادراک انسان با تجربۀ زیسته را مشخص می‌کند، تبدیل کرده است.

کتاب‌شناسی

اسفندیارپور، هوشمند و همکاران (۱۴۰۲)، «بررسی رمزگان ارجاعی و فرهنگی در آموزه‌های اخلاقی منظومهٔ لیلی و مجنون بر اساس مبانی نظریهٔ رمزگان‌ها از رولان بارت»، ***فصلنامهٔ اخلاق در علوم و فناوری***، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ۲، صص: ۵۴-۶۰

آلن، گراهام (۱۴۰۰)، ***رولان بارت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ ۵، تهران: مرکز.

اکو، اومبرتو (۱۴۰۱)، ***نشانه‌شناسی فرهنگی، مقدمه‌ای بر کتاب ذهن***، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، به کوشش فرزان سجودی، چاپ ۳، تهران: علمی.

باختین، میخاییل (۱۳۸۷)، ***تخیل مکالمه‌ای***، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی.

باختین، میخاییل (۱۳۷۳)، ***سودای مکالمه، خنده، آزادی***، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: بهرام.

بارت، رولان (۱۴۰۲)، ***لذت متن***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ۱۴، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۴۰۲)، ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمهٔ محمد راغب، چاپ ۲، تهران: ققنوس.

بارت، رولان (۱۴۰۰) ***اسطوره، امروز***، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ ۱۰، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۷۴)، «نقد چیست؟»، ترجمهٔ سارا سالار، ***مشرق***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص: ۵۸-۵۹

بارت، رولان (۱۳۶۸)، «فرهنگ و تراژدی»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، ***کتاب صبح***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص: ۱۹-۲۳

بلخی(مولانا)، جلال‌الدین محمد (۱۴۰۱)، ***غزلیات شمس تبریز***، با مقدمهٔ محمدرضا شفیعی‌کدکنی، جلد۱، چاپ ۱۱، تهران: سخن.

بلخی(مولانا)، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۰)، ***مثنوی معنوی***، تصحیح رینولد ا نیکلسون، چاپ ۵، تهران: نی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، ***در سایهٔ آفتاب***، تهران: سخن.

پوستر، رولان (۱۴۰۱)، ***اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی***، ترجمهٔ شهناز شاه طوسی، تهران: علمی.

توروپ، پیتر (۱۴۰۱)، ***نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ***، ترجمهٔ فرزان سجودی، چاپ۳، تهران: علمی.

حسن‌زاده عرب، عاشور (۱۴۰۵)، «تحلیل دستوری و معناشناختی بیتی از مثنوی با تأکید بر نقش«دستور» در امتناع دیدن روح»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۹، مقالات آماده انتشار، صص ۹۳-۱۱۴

حسن‌نژاد، علی؛ مسرور، فائزه (۱۴۰۳)، «بررسی هفت مفهوم روان‌شناسی در مثنوی معنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۶۳-۸۴

خوبدل پیله‌رود، سمیه (۱۴۰۵) «بررسی تابوشکنی در زبان تعلیمی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورۀ ۳، شمارۀ ۵، صص ۸۵-۱۰۹

راستگو، علی (۱۴۰۲)، «واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورۀ ۴، شمارۀ ۷، صص ۷۱-۹۹

ریکور، پل (۱۳۹۸)، ***زمان و حکایت، کتاب اول،*** ترجمۀ مهشید نونهالی، چاپ ۳، تهران: نی.

سجادی، سید جعفر (۱۳۹۳)، ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی،*** چاپ ۱۰، تهران: طهوری.

سجودی، فرزان (۱۳۹۵)، نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ ۴، تهران: علمی.

سنسون، گوران (۱۴۰۱)، ***خود، دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی،*** ترجمۀ تینا امراللهی، تهران: علمی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، ***صورخیال در شعر فارسی،*** چاپ ۶، تهران: آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، «نظرخواهی در باب فرهنگ، فرهنگ گذشته و نیازهای امروز»، ***فصلنامۀ هستی،*** دورۀ ۲، شمارۀ۱، صص: ۵۵-۷۴

شوکری رشید، جیهاد (۱۴۰۳)، «واکاوی عقلانیت در مثنوی مم و زین بر اساس اندیشۀ مولانا، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورۀ ۳، شمارۀ ۵، صص ۲۵۱-۲۶۶

فرامرز قراملکی، احد و شهرام محمدپور (۱۳۹۰)، «جایگاه عشق در نظریۀ اخلاقی مولوی»، ***پژوهش‌نامۀ اخلاق،*** دورۀ ۴، شمارۀ ۱۴، صص: ۷-۳۶

فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورۀ۲، شمارۀ ۳، صص ۲۲۳-۲۴۳

کاظمیان، زیبا و همکاران (۱۳۹۹)، «بررسی و تحلیل قصۀ حضرت آدم(ع) در قرآن مجید با رویکرد به نظریۀ رمزگان‌های پنج‌گانۀ بارت و آراء مفسران شیعی»، ***پژوهش‌های ادبی قرآنی،*** دورۀ ۸، شمارۀ ۳، صص:۱۶۵-۱۹۰

نهاماس، الکساندر (۱۴۰۱)، «آنچه یک مؤلف است»، ترجمۀ سامان طاهری، ***فصلنامۀ مطالعۀ هنرهای زیبا،*** دورۀ۳، شمارۀ ۸، صص: ۴۵-۵۰

مقدادی، بهرام (۱۳۹۷)، ***دانشنامۀ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز،*** چاپ دوم، تهران: چشمه.

وحدانی‌فر، امید و اکرم صفیخانی (۱۴۰۱)، «تحلیل روایی نمایشنامۀ در انتظار گودو بر مبنای نظریۀ رمزگان رولان بارت»، ***پژوهش‌های ادبیات معاصر جهان،*** دورۀ ۲۷، شمارۀ۲، صص: ۸۷۰-۸۹۷

همایی، جلال‌الدین (۲۵۳۶)، ***پ. مولوی‌نامه «مولوی چه می‌گوید»،*** بخش دوم، چاپ۲، تهران: آگاه.

Barthes, Roland. ۱۹۹۰. ***S/Z***, Translated by: Richard Miller, Preface by Richard Howard, Publisher: Oxford. Blackwell.

Barthes, Roland. ۱۹۸٦. ***From work to text***, The Rustle of Language, Translated by Richard Howard,New York: HILL and WANG.

Barthes, Roland. ۱۹۷۷. ***Elements of Semiology***, Translated from the French by Annette Lavers & Colin Smith, New York: HILL and WANG.

Barthes, Roland. ۱۹۷۲. ***The Death of the Author***, Modem Criticism and Theory: A Reader, Translated by David Lodge, London: Longman.

Bowman, Peter James. ۲۰۰۳. "Theodor Fontane's Cecile, An allegory of reading, German life and Letters, Vol. ٥۳, No. ۱, Pp: ۱۷-۳٦.

Castro, Carolina M. & Portela, Jean C. ۲۰۱۹. "A semiotic approach on the scientific dissemination", Entrepalavras, Fortaleza-Ceara: Federal Univ, V.۹, N.۲, Pp: ۱٤-۳۲.

Chandler, Daniel. ۲۰۲۲. ***Semiotics: The Basics***, ٤ Edition, London: Published by Routledge.

NÖth, Winfried. ۱۹۹۰. ***Handbook of semiotics, Stuttgart***: Metzler ۲۰۰۰ English translation, Indiana University Press, Bloomington.

The Interaction of Codes and Plurality of Meaning in “The King Falling in Love with the Maid”

Omid Roosta

۱. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Dar Al-Hikmah Institute, Qom, Iran. Email: Omidroosta.۷۲۲@gmail.com

Article Info (۱۱۱-۱۳۴)

Article type:
Research Article

Article history:
Received: ۲۰۲۵/۰۴/۲۳

Accepted: ۲۰۲۵/۱۲/۰۹

Keywords:
Multi-meaning
Interaction of codes
Roland Barthes
Spiritual Masnavi

ABSTRACT

The aim of the present article is that the tales of the spiritual Masnavi, with their signifier-oriented structure and underlying layers, implicit meanings and secondary purposes, are written texts. The textuality of these tales opens up numerous entrances to meaning for the reader. These meanings, whose existential aspect is inevitably related to the relative relationship between the author, the reader and the codes, guarantee the written nature of the language of the tale and free themselves from simplicity, solidity, isolation and integration. Roland Barthes' theory of five codes is one of the content-oriented ways of studying text, which this article intends to examine from the perspective of one of the seven propositions considered by this "artistic theorist" using a descriptive-analytical method and citing library studies, namely the plurality of meaning, and while applying his approaches to an example of the stories of the spiritual Masnavi, to show that literature, as the most influential and important manifestation of the language system, always has room for reading, dynamism, and plurality of meaning, and the passion for receiving in it is never satisfied. The research result, in addition to confirming Barthes's view that there is no rule for a literary text and that each reader's reading of the codes and codes of poetic language can determine its semantic aspects, is evidence of the hypothesis that the codes of poetry are inevitably multi-meaning not only because of the ambiguity in the content, but also because of their intertwining, interaction, and enjoyment of the "stereographic" form.

واکاوی مؤلفه‌های محتوایی طنز مرگ در شعر شاملو

*حسین سلیمی[۱]- مسعود کازرانی[۲]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: hsalimi@pgu.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، ادبیات پایداری، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۵۴-۱۳۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۳/۰۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۸/۰۱

واژه‌های کلیدی:
مرگ
طنز مرگ
طنز تراژیک
احمد شاملو

چکیده

یکی از مهم‌ترین کارکردهای طنز، خنده‌آور بودن آن است. هنگامی که طنز در رابطه با مفاهیم فاخر و تراژیکی مانند مرگ و نیستی به کار گرفته شود؛ با دور شدن از کارکردهای بنیادین خود، مانند خنده‌آوری، آسان‌یابی، زود فهمی و رهایش ذهنی مخاطب و ... به گزندگی و اندوهناکی کشیده می‌شود. مرگ به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های بشر، گاهی در ادبیات پای خود را به طنز بازکرده است. در این پژوهش مرگ به‌عنوان یک مضمون طنزآمیز و قابل‌تمسخر و تحقیر در اشعار احمد شاملو مورد واکاوی قرارگرفته است. در این مقاله طنزِ مرگ به‌عنوان پلی برای شناسایی هنجارشکنی شاملو در ابراز مسئلهٔ مرگ در شعر خود، تجزیه‌وتحلیل شده و مؤلفه‌ها از اشعار ایشان استخراج‌شده که عبارت‌اند از: سهل‌انگاری و آسان‌گیری مرگ، طنزآمیزی با تحقیر زندگی، تغییر در کارکرد مرگ، تمسخر مرگ، تمسخر زندگی، سزاوارتر بودن انسان از زیست در این جهان و قطعیت مرگ و اصالت دادن به آن. آنچه این پژوهش را دارای اهمیت می‌کند؛ آمیختگی معجزه‌آسای دو مقولهٔ تراژیک و جدی، یعنی مرگ و زندگی در پوشش طنز توسط شاملو است.

۱. مقدمه

طنز از نخستین مقوله‌هایی است که برای نقد اجتماعی مورد استفاده قرار گرفته زیرا افزون بر سودمندی اجتماعی، خواننده را نیز به خود جلب می‌کند. واژهٔ طنز در ادبیات فارسی کاربردی دیرینه دارد. در تاریخ سیستان و تاریخ بیهقی به معنی تلمیح و ظرافت به‌کار رفته و نیز به‌معنای تمسخر و طعنه کاربرد داشته است. امروزه طنز به قوی‌ترین نوع نقد اجتماعی بدل شده و آن خنده‌ای است که لایه و آستر آن غم و رنج است. (فلاح،۱۴۰۲، ۱۹۸) بهره‌گیری از طنز در ادبیات فارسی پیشینه‌ای طولانی و درخشان دارد. پژوهشگران از طنز تعاریف متفاوتی با توجه به کارکرد، خاستگاه، هدف و میزان اثرگذاری آن ارائه نموده‌اند. در لغت «طنز واژه‌ای عربی است و به معنای مسخره کردن، طعنه زدن، عیب کردن، سخن به رمز گفتن و به استهزا از کسی سخن گفتن است.» (اصلانی،۱۳۸۵: ۱۴۰) اما در اصطلاح، تعاریف گوناگونی از آن شده که عبارت‌اند از: «طنز عبارت از روش ویژه‌ای... است که ضمن دادن تصویر هجوآمیز از جهات زشت و منفی و ناجور زندگی، معایب و مفاسد جامعه و حقایق تلخ اجتماعی را به‌صورت اغراق‌آمیز نمایش می‌دهد.» (آرین پور،۱۳۸۲: ۳۶) آنچه این تلخی و گزندگی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، چالشی است که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از توانایی خود در خلق تصویری نامطلوب از رفتارهای بشری در امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نشان می‌دهد.

می‌توان گفت که طنز دارای دو بخش اصلی است: «ایجاد خنده (شادی) و طرح نقیصهٔ اجتماعی (شکوه). نقیصه تلخ است و خنده شیرین است و طنز هنر آمیزش و تلفیق این دو و به‌عبارت‌دیگر، معجزهٔ ترکیب است.» (صفایی، علیزاده جوبنی،۱۳۹۶: ۱۴۶) وقتی طنز از کارکرد اولیهٔ خود که ایجاد خنده است عبور می‌کند و خود را ابزاری برای بیان عواطف و اندیشه‌های عمیق و فلسفی قرار می‌دهد، ماهیت فرح‌بخشی خود را از دست داده و در پوشش طعنه، تمسخر، تحقیر و تقلیل بروز می‌کند. به هر میزان مضمون طنز اندوه‌بارتر باشد، یعنی نقیصه‌ای که ضمن طنز بیان می‌شود، تلخ‌تر باشد، خنده کم‌رنگ‌تر و طنز گزنده‌تر خواهد بود. این‌گونه آثار از جهتی ماهیتی طنزآمیز دارند و از جهت دیگر تراژیک و گزنده به شمار می‌روند. از دید آلن تامسون «شگردهای طنز تنها در صورتی کامل و برجسته خواهند بود که در مخاطب احساسی مرکب از درد و خنده به وجود آورند.» (موکه،۱۳۸۹: ۶) این آمیختگی است که سبب ایجاد طنزهایی فاخر با مفاهیمی عمیق در آثار برخی از شاعران معاصر ادبیات فارسی شده است. در ادبیات معاصر، شاملو و اخوان ثالث از شاعران موفق در این زمینه هستند.

مرگ همواره یکی از بزرگ‌ترین و حل ناشدنی‌ترین دغدغه‌های بشر بوده و حتی در اساطیر نیز کاربست قوی داشته و سیاهی معادل مرگ بوده است. (امامی؛صحرایی،۱۴۰۲: ۹) این اندیشه

در شعر شاملو حضور پررنگ و مؤثری دارد. احمد شاملو به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران معاصر، دغدغه‌های اجتماعی عصر خود را به‌عنوان مضامین شعری خود برگزید. شاملو گاه با مرگ دست به‌یقه می‌شود و گاه آن را مانند مائده‌ای آسمانی در آغوش می‌کشد و گاهی با ارج نهادن به آن، زندگی و حیات را تحقیر می‌کند و گاهی به تمسخر مرگ و ناتوانی آن در نابودی خود، زبان می‌گشاید. این برخوردهای گوناگون و ضدونقیض شاملو با مرگ، سبب طنزی گزنده و تراژیک در شعر او می‌شود. شگردهای شاملو برای کشاندن مرگ به قلمرو طنز را می‌توان در موارد زیر ارائه کرد: طعنه، تمسخر، تحقیر، سهل‌انگاری، اصالت مرگ نسبت به حیات، تقلیل و خواستنی بودن مرگ.

احمد شاملو بعد از آنکه مجموعه‌های «ققنوس در باران» در سال ۱۳۴۵، «مرثیه‌های خاک» در سال ۱۳۴۸، «شکفتن در مه» سال ۱۳۴۹، «ابراهیم در آتش» ۱۳۵۲ و سرانجام «دشنه در دیس» در سال ۱۳۵۶ را چاپ می‌کند محتوای اشعار خود را از حماسی و اجتماعی به شعرهای عاشقانه و غنائی و سپس به‌سمت گونه‌ای از شعر فلسفی و رازآلود که در آن مابین تفکرات اجتماعی و غنائی، پیوند وجود دارد، حرکت می‌دهد. این تحول در رابطهٔ او با مرگ نیز به همین شکل است و آن را به کمال می رساند. هنگامی‌که ما از طنز مرگ در شعر شاملو سخن می‌گوییم، مقصودمان شگردهای عادی و معمولی نیست که به‌منظور شاد کردن مخاطب باشند، بلکه با طنزی مواجهیم که مقاصدی را دنبال می‌کند که با غفلتی آنی، لحظه‌ای در مخاطب شادی پدید می‌آورد و بلافاصله سبب ایجاد اندوهی در او می‌شود. اندوهی که از درنگ در مقولهٔ ابهام‌آمیز و تراژیک مرگ پدید آمده است. این سیر روبه رشد شاملو سبب می‌شود درگیری‌های او با مرگ بیشتر و پیچیده‌تر شود او که در آثار اولیهٔ خود مرگ را راه نجاتی برای رهایی از دغدغه‌ها و نابسامانی‌های اجتماع می‌داند در آثار متأخر خود مرگ را مسئله‌ای فلسفی و رازآلود و رمزی می‌داند که اصالت را از حیات ربوده و پاکی آن، زندگی را تحقیر می‌کند. به‌گونه‌ای که محتوای شعری خود را به تفکرات شوپنهاور نزدیک می‌کند. در نگاه شوپنهاور «زندگی مرگی است که به تأخیر افتاده است.» (معتمدی،۱۳۸۷: ۱۹)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

کلمهٔ اجل در لغت به معنی وقت محدود در آینده است و اجل انسان و حیوان مرگ اوست (ملاشاهی،۱۴۰۲: ۲۵۸) مرگ با مرگ عرفانی در ادبیات کهن فارسی که حاصل مردن هوس‌ها و آرزوهای نفاسی است (مرگ اختیاری) پیوند برقرار می‌کند. نمایندگان این نوع مرگ در ادبیات کهن، عارفان هستند کسانی مانند سنایی، عطار، مولوی و... . ازنظر عرفا، زندگی سفر

مرگ است سفری که مقصد آن جدایی کامل از نفس اماره است. آنچه از کشتن نفس پدید می‌آید، آزادی وجود روحی و واقعی انسان است. البته مرگ در اندیشۀ حماسی فردوسی نیز نمود و تبلور بسیار دارد و «تحلیل و تفسیر مرگ و تقدیر، از محورهای کلیدی و اساسی زندگی و شاید بتوان گفت بزرگ‌ترین دغدغۀ بشر از ازمنۀ تاریخی کهن تا به امروز بوده و هست.» (آچاک؛ ناروئی،۱۴۰۲: ۹)

«مرگ آشامان ز عشقش زنده‌اند دل ز جان و آب جان برکنده‌اند»

(مثنوی، دفتر سوم: بخش ۱۶۶)

«اگر پیش از اجل یک‌دم بمیری در آن یک‌دم همه عالم بگیری

و گر اسکندری دنیای فانیت کند روزی کفن اسکندرانیت»

(عطار،۱۳۵۱: ۳)

مرگ عرفانی با بی‌ارزشی این جهان و اولویت جهان درونی انسان برجهان بیرونی، خود را بیشتر به ابعاد طنز نزدیک کرده و تا حدودی اشتراکاتی با مرگ، از دیدگاه شاملو دارد، با این تفاوت که مرگِ برخاسته از عرفان اصالت را به جهان روحی و نفسانی می‌دهد و خود را از این دنیا گریزان می‌بیند درحالی‌که در شعر شاملو مرگ، در راه آباد و آزادسازی این جهان نمایان می‌شود و به‌منظور برآورده شدن خواسته‌های این جهانی است که مردگان و به دار آویختگان شایستگی و کمال به دست می‌آورند. از این منظر مرگ با زندگی درمی‌آمیزد و انسان توانایی کشف مرگ را در حیات خود به دست می‌آورد. جمع این تناقض، ادبیات کهن را با طنز مرگ به شکل مدرن امروزی، پیوند می‌زند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در این پژوهش با مطالعۀ آثار احمد شاملو، به روش کتابخانه‌ای- توصیفی، شاهد مثال‌هایی پیرامون عنوان مقاله استخراج و انگارۀ مرگ و کیفیت به‌کارگیری آن در رابطه با طنز و چگونگی انعکاس آن با توجه به شواهد، بررسی و تبیین گردیده است. این تحقیق برگرفته از تمام آثار شعری چاپ‌شدۀ احمد شاملو است و به‌طور گزینشی نمودهایی از طنز مرگ در اشعار او یافته و با تفکیک آن بر اساس مؤلفه‌های شناسایی‌شده مورد بررسی و نقد قرارگرفته است.

۱-۳. پیشینۀ پژوهش

در زمینه مرگ، نمودها و مؤلفه‌های آن در شعر شاعران، پژوهش‌هایی از سوی پژوهشگران و محققان انجام شده است که می توان به موارد زیر اشاره نمود.

عزیز الله کاسب (۱۳۶۹) در کتاب «زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی» می‌کوشد تا همهٔ جنبه‌های «هجو» را از جریان شعر فارسی در طول زمان ادب دری تا آغاز مشروطه نقد و بررسی کند. در نگاهی کلی بیان می‌کند که اگر سخن را در توصیف کسی به‌کارگیرند به‌شرط تمجید یا تملق به آن «مدح» می‌گویند و اگر دربارهٔ کسی به‌کار گیرند که هدف تحقیر یا تهدید یا تمسخر اوست، آن را هجو یا هجا می‌خوانند و نمونه‌هایی از ادب فارسی ارائه می‌کند. اثر محمدباقر نجف زاده بارفروش و مرتضی فرجیان (۱۳۷۶) با عنوان «طنز سرایان ایران از مشروطه تا امروز»، مجموعه‌ای از شرح‌حال و نمونه آثار طنزپردازان ایرانی از دوره مشروطه تا زمان معاصر است که در سه جلد ارائه‌شده است. این کتاب به بررسی تاریخچهٔ طنز، انواع آن و نقش آن در مطبوعات و فرهنگ ایران می‌پردازد که شامل: طنز در مطبوعات، فکاهی، کاریکاتور و کمدی می‌شود.

علی صفایی و علی علیزاده جوبنی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «طنز مرگ و نمودهایی از آن در شعر شمس لنگرودی» به این موضوع پرداخته‌اند. در این مقاله، نویسندگان با استخراج شواهدی از طنز در رابطه با مرگ، از اشعار شمس لنگرودی، شگردهای طنز سازی او را موردبررسی قرار داده‌اند. شگردها عبارت‌اند از: الف. درنگ بر وجه جبر آمیز مرگ ب. قطعیت مرگ و ابژه شدگی انسان ج. نگاه تقلیلی و طعمه انگارانه به انسان د. بیم تجزیه و فروپاشی.

رحیم عبدالهی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «مرگ دوستی در شعر احمد شاملو» شواهدی دال بر مرگ خواهی احمد شاملو با توجه به محتوای اشعار او ارائه می‌کند. نویسنده در این مقاله به‌طورکلی بیان می‌کند که مقصود شاملو از نیستی و مرگ، دفاع از هستی و حیات انسان است.

عباس باقی نژاد (زمستان ۱۳۸۶) در مقالهٔ «شاملو، شاعر زندگی و مرگ» دو مقولهٔ مرگ و زندگی را از دید شاملو مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد. در این مقاله عمق اندیشه‌های شاملو در رابطه با انسان در دوره‌های مختلف زندگی‌اش مورد واکاوی قرارمی‌گیرد و نسبت او با مرگ و زندگی، با شاهد مثال‌هایی از شعر شاملو بیان می‌شود.

با این همه تا کنون پژوهشی با رویکرد طنز به مرگ، مؤلفه ها و نمودهای آن در شعر شاملو انجام نشده است.

۲. مؤلفه‌های محتوایی طنز مرگ در شعر شاملو

۲-۱. تضاد طنز و تراژیک مرگ در شعر شاملو

درگیری‌های ذهنی شاملو با مرگ بسیار زیاد است به شکلی که می‌توان مرگ را از عناصر اصلی در شعر شاملو برشمرد. دیدگاه شاملو از زوایای مختلف به مرگ، ایجاد کنندهٔ تصاویر بدیع و تازه‌ای در شعر او است. گاه در هیبت او، خود را تسلیم می‌کند و سایهٔ وحشت و دهشت‌بار آن را در سراسر زندگی خود می‌بیند، گاه مانند محققی درپی یافتن چگونگی و پرده برداری از رازآلودی آن است. گاهی چنان به تحقیر آن زبان می‌گشاید گویی مرگ دروغی بیش نیست و دستان مرگ را از نابودی انسان ناتوان می‌داند. گاهی با آن به تفاهم رسیده و مانند مائده‌ای آسمانی آن را می‌پذیرد و با آن به تحقیر جهان زندگان و زندگان می‌پردازد. این برخوردهای گوناگون و گاه متناقض با مرگ حاصل تحولات روحی شاملو و شرایطِ متغیر دورهٔ زیست اوست. چنین دیدی نسبت به مرگ، چهرهٔ خشن مرگ را در نظر او محو کرده است.

«هرگز از مرگ نهراسیده‌ام
اگرچه دستانش از ابتذال شکننده‌تر بود» (شاملو،۱۳۹۹: ۱۹)

آنچه بین طنز و اندوه‌باری مرگ ارتباط برقرار می‌کند، رنجی است که انسان از حیات می‌کشد. این رنج او را قانع می‌کند که مرگ را دوست داشته باشد. «طنز، خاص عواطف رنج آفرین است که رنج‌های مخاطب را برمی‌انگیزد، به همین دلیل زبان نیش آلود طنز در تمام ادوار حیات یک ملت حکم ضرورتی را پیدا می‌کند تا مسئولان سرنوشت مردم، جهان پیرامون خویش را از یاد نبرند و بدانند جز آنان که فرمان می‌رانند اکثریتی نیز هستند که فرمان می‌برند.» (زروئی نصرآباد،۱۳۸۲: ۱۷) کار شاعر ترکیب هنری طنز و اندوه مرگ در زبان خود است.

در اشعار مکتوب شاملو، طنز خود را در لایه‌های زیرین اثر پنهان می‌کند. در مقالاتش به لایه‌های رویی جملات می‌رسد و در شفاهی‌اش تبدیل به لطیفه‌هایی درخشان و فاخر در خدمت محتوا، می‌شود. این پنهانی طنز در اشعار او است که خندیدن از سر شادی را برای خوانندگان شاملو ناممکن می‌کند. «به‌هرحال قطع به‌یقین می‌توان گفت که خنده هرچه هست اقسام زیادی دارد. برای نمونه می‌توان از خندهٔ شادی، خندهٔ شرم، خندهٔ شماتت، خندهٔ استهزا و خنده تعجب و ... نام برد.» (حلبی،۱۳۶۴: ۵۶) می‌توان گفت خندهٔ شماتت و اعتراض و گاه تعجبِ برخاسته از آن، در ژرف و عمق آثار شاملو بیشترین حضور را دارد.

دید شاملو نسبت به اجتماع و مسائل پیرامونش و نامرادی‌های اجتماعی و سیاسی او هست که او را به مرگ خواهی و به دنبال آن طنز آفرینی در مضمون مرگ وامی‌دارد. در پشت تمام مرگ خواهی‌های شاملو اعتراضی اجتماعی خوابیده است که اشعار او را به طنزی اجتماعی مبدّل می‌کند و این نقطهٔ اتصال طنز و تراژیک در شعر شاملو است. «طنز اجتماعی، درواقع اعتراضی است بر نابسامانی‌ها و بی‌رسمی‌ها که در یک جامعه هست. نهایت، آنکه گویی جامعه نمی‌خواهد این اعتراض‌ها را مستقیم بشنود یا بی‌پرده، خواه بدان سبب که خود شاعر جرئت ندارد بی رمز و کنایه انتقادش را بر زبان بیاورد و خواه به سبب آنکه احوال زمان، چیز جدی و صریح را نمی‌پسندد، به پرده‌پوشی مایل است و به شوخی. هر یک از این عوامل، ممکن است سببی باشد برای پیدایش هجو و هزل با طنز اجتماعی.» (زرین‌کوب،۱۳۷۲: ۱۶۹)

۲-۲. نمودهای طنز در شعر احمد شاملو

مسئلهٔ پیچیده‌ای همانند مرگ، از این حیث که حاوی مهم‌ترین سؤالات و دغدغه‌های بشر هست، همیشه موردتوجه بوده است و انسان‌ها با انگاره‌ها، رسومات و آیین‌های مختلف توجه خود را به آن‌ها نشان داده‌اند. «مرگ مبهم است و ادبیات هم با ابهام سروکار دارد؛ ازاین‌رو، تنها در سایهٔ تخیل و به‌ویژه در ادبیات است که بشر می‌تواند مرگ را تجسم کند و دربارهٔ آن سخن بگوید.» (صنعتی،۱۳۸۰: ۴۲) امروزه با روی کار آمدن فلسفه‌ها و دیدگاه‌های مدرن پیرامون مرگ، بیش از هر زمان دیگر، ترس از آن در آثار ادیبان فروکش کرده و گاه به شکل طنز در آثار شاعران و نویسندگان ظهور می‌کند. از میان شاعران معاصر زبان فارسی، شاملو توانسته این امر را به‌خوبی در شعر خود منعکس کند. شگردها و چگونگی بروز طنز مرگ و نمودهای آن در شعر شاملو را می‌توان در موارد زیر دسته‌بندی کرد.

۲-۲-۱. سهل‌انگاری و آسان‌گیری مرگ

یکی از شگردهای ایجاد طنز، آسان‌گیری اغراق‌آمیز یک امر جدی و تراژیک است. این آسان و ساده گیری، اندیشهٔ مخاطب را از پیچیدگی و دشواری ذهنی نسبت به این امر آزاد می‌کند و سبب نوعی رهایی بخشی در ذهنیت او می‌شود. «خنده‌ای که طنز خلق می‌کند نوعی لذت هنری مبتنی بر رهایی‌بخشی.» (اخوت،۱۳۷۱: ۱۱۱۷) است هرچند جدیّت و تراژیک بودن آن مسئله، خندیدن به اغراق صورت گرفته را کم‌رنگ می‌کند.

شاملو با ایجاد یک تشبیه مابین مرگ به‌عنوان یک مسئله جدی و آب شدن قند در دل، به‌عنوان یک مسئلهٔ ساده که سبب نوعی حس خوشی و آزادی از دشواری مرگ است، طنزی فاخر را ایجاد می‌کند.

«و آن‌که مرگی فراموش‌شده
یک‌بار
بسان قندی به دلش آب‌شده» (شاملو،۱۳۹۳: ۳۰۰)

این اغراق در آسان‌گیری مرگ و سهل‌انگاری نسبت آن در شعر شاملو تا جایی پیش می‌رود که مرگ تبدیل به سرود و آوازی خوشایند می‌شود که نه‌تنها از آن نباید دوری کرد بلکه به شکلی خواستنی و پسندیده جلوه‌گر می‌شود به‌طوری‌که سبب حسرت در محرومان از آن می‌شود.

«اینان مرگ را سرودی کرده‌اند.
اینان مرگ را
چندان شکوهمند و بلند آواز داده‌اند
که بهار
چنان چون آواری
بر رگ دوزخ خزیده است.» (همان: ۲۶)

آنچه حائز اهمیت است استفادهٔ شاملو از تشبیه در شگرد آسان‌گیری برای ایجاد طنز است. او با به‌کارگیری مرگ در جایگاه مشبه و مانندسازی آن به یک مقولهٔ ساده مانند آب شدن قند یا سرود، مرگ را به موضوعی ساده و پیش‌پا افتاده تبدیل می‌کند. این آزادسازی ذهن از مرگِ دشوار و پیوند آن به مرگی ساده و آسان، تأثیری طنزآمیز و رهایی‌بخش در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. تیغهٔ گیوتین که ابزار مرگ است در ذهن شاعر ابزاری برای بوسیدن می‌شود و زخم‌ها را مانند جای سرخ بوس، در نظر شاعر تداعی می‌کند. این امر سبب ایجاد ریشخندی در شعر می‌شود. بخش دیگرِ طنز، «کاپه capet، یا از آن بهتر: مسیو کاپه - لقب ریشخند آمیزی است که در انقلاب کبیر فرانسه به لویی شانزدهم دادند و سرانجام نیز با همین نام محکوم و معدومش کردند.» (همان: ۳۳۷)

«رقص مهتاب مهرگان زیباست
با دمش نیمسرد و سرسنگین.
همچو بر گردن سطبر «کاپه»
بوسه‌ی سرخ تیغهٔ گیوتین!» (همان: ۹۷)

۲-۲-۲. طنزآمیزی با تحقیر زندگی

بخشی از طنز شامل ایجاد وارونگی و تناقض بین طرفین موضوع در مقایسه، است. شاملو با اجتماع مرگ و زندگی در کنار هم و رفیع کردن هنری جایگاه مرگ، زندگان را شرمندهٔ مردگان می‌کند. «طنز عبارت است از تصویر هنری اجتماع نقیض و ضدین.» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۶: ۳۰۲) شاملو با آگاهی از این موضوع، اهمیت زندگی را در برابر مرگ می‌کاهد. این تحقیر شگردی برای ایجاد طنز بر اساس بی‌قدری و خواری دادن به عامل آزاردهنده است.

«تو بارها و بارها
با زندگی‌ات
شرمساری
از مردگان کشیده‌ای.
(این را، من
همچون تبی
- درست همچون تبی که خون به رگم خشک می‌کند
احساس کرده‌ام)» (شاملو،۱۳۷۲: ۳۲)

تحقیر زندگی گاهی چنان در شعر شاملو پررنگ می‌شود که فجیع‌ترین مرگ‌ها این مقدار حقارت و خواری را نمی‌توانند بر دوش او بگذارند که زندگانی می‌گذارد.

«هرگز کسی این‌گونه فجیع به کشتن خود برنخاست
که من به زندگی نشستم!» (همان: ۷۰)

شاملو نیز «در مجموع نسبت به زندگی، نگاهی بدبینانه، یأس‌آمیز و تقدیر گرایانه دارد. گذشته از بعد اجتماعی این موضوع، او نیز مانند حافظ معتقد به دایرهٔ قسمت است که برمداری جاودانه می‌گردد این اندیشهٔ تقدیرگرایانه که رسیدن به سعادت در زندگی، مربوط به بخت است نه حرکت یا سکون، سابقه‌ای طولانی در شعر فارسی دارد. از این‌روست که پویایی یا عدم پویایی انسان را عامل توفیق یا عدم عامل توفیق وی نمی‌داند.» (رستمی و خسروی،۱۳۹۲: ۱۶) هر جا نبرد بین زندگی و مرگ در اشعار شاملو با برتری مرگ ختم شد، حاوی طنزی تراژیک و گزنده می‌شود؛ چراکه او تمام زندگان را مورد تحقیر و شماتت قرار می‌دهد به‌طوری‌که تلاش برای زیستن را کاری ابلهانه قلمداد می‌کند.

«و مرگ ایشان چندان موهن بود و ارزان بود
که تلاش از پی زیستن
به رنج بارتر گونه‌ای ابلهانه می‌نمود.» (شاملو،۱۳۷۵: ۴۲)

۲-۲-۳. تغییر کارکرد مرگ

طنز توان آن را دارد که «مناسبات قدرت را در ارتباط میان انسان و مرگ در جهان ذهنیت برهم بزند. در جهان واقعیت مرگ بر بشر غالب است، ولی طنز مرگ قدرت آن را دارد که جای غالب و مغلوب را در جهان زبان تغییر دهد.» (ژو،۲۰۰۶: ۱۳۲) در شعر شاملو دگرگونی در کارکرد و مقصود مرگ از مهم‌ترین ابزار و پرکاربردترین شگردهای ایجاد طنز است. تغییر کارکرد مرگ آنجا در آثار شاملو نمایان می‌شود که آزادی و بزرگ‌منشی چنان انسان را بلندمرتبه و جاودانه کرده که مرگ توان فنا و تهدید آنان را ندارد.

«بی هوده مرگ
به تهدید
چشم می‌دراند.» (همان: ۲۳)

این یعنی کاستن از صلابت و خطرناکی مرگ در ذهن مخاطب و تبدیل آن به یک مقولهٔ شیرین و قابل‌هضم. در این مرحله است که انسان مرگ را به‌زانو درآورده چرا که زندگی واقعی را یافته و آن حیات جاودانه‌ای است که شاملو آن را شایستهٔ انسان‌های بی‌همتای تاریخ می‌داند.

«تو نمی‌دانی مردن
وقتی‌که انسان مرگ را شکست داده است
چه زندگی ست!» (شاملو،۱۳۷۹: ۵۷)

اما این امر به معنی بی‌دردی نسبت به جامعه و بی‌خیالی این افراد نسبت اجتماع اطراف خود نیست بلکه شاملو آن را راهی برای فائق آمدن بر مشکلات می‌داند و این برخورد تضاد گونه با مسائل اجتماعی، زبان شاملو را با طنز آمیخته می‌کند. «طنز درواقع پوششی است فراگیر کل نظام هستی و مبیّن دردهای اصلی و بازگوکنندهٔ تمام تضادها و عدم تناسب‌های اجتماعی» (رادفر،۱۳۶۴: ۱۱۱)

شاملو با شخصیت دادن به مرگ، آن را متوجه وظیفه و کارکرد بی‌حاصل خود می‌کند؛ او با خنده‌ای طعن آمیز مرگ را کننده‌ای بی‌حاصل می‌داند که از این بی‌حاصلی احساس ملال دارد. خندهٔ زیر لب و بی‌حاصلی وظیفهٔ مرگ، تیرهای خلاصی بر پیکرهٔ ابهت مرگ هستند که مطلب را به طعن نزدیک می‌کند.

«خندید و زیر لب گفت:
این‌جور وقت‌هاست
که مرگ

از وظیفهٔ بی‌حاصلش
ملال
احساس می‌کند.» (شاملو،۱۳۷۲: ۳۰)

مرگِ بردار که از مفتخرترین راه‌های مردن در شعر شاملو است؛ نقش واقعی خود که اعدام گناهکاران است را از دست‌داده و تبدیل به بند ترازوی نا عادلان سیاسی شده است. این طعنه به ترازوی عدالت و ارج نهادن به دار است که طنز را ایجاد می‌کند «هر بیانی که در او ناسازگاری باشد، خنده انگیز است.» (حلبی،۱۳۷۷: ۵۶-۵۷) این امر شعر شاملو را به طنزی اجتماعی که خنده را از مخاطب گرفته و تلخی معضلات اجتماعی را به او می‌چشاند، تبدیل کرده است.

«و تاریخی سرودند در حماسهٔ سرخ شعرشان
که در آن
پادشاهان خلق
با شیههٔ حماقت یک اسب
به سلطنت نرسیدند
و آن‌ها که انسان را با بند ترازوی عدالتشان
به دار آویختند
عادل نام نگرفتند.» (شاملو،۱۳۷۹: ۶۳)

در چنین شرایطی است که نقش مرگ، جان ستاندن نیست بلکه مانند انسانی که وظیفهٔ صنعت چاپ بر دوش اوست خبرسازی می‌کند. چرخیدن چرخ چاپ به‌وسیلهٔ خون، نشان‌دهندهٔ این است که خبرهایی از مرگ و نابودی در جریان است و مرگ تصمیم می‌گیرد چه نوشته شود.

«هنگامی‌که مسلسل به غشغشه افتاد
مرگ برابرِ من نشسته بود
- آن‌سوی میزِ کنکاشِ «چه باید کرد و چگونه»-
و نمونه‌های چاپخانه را اصلاح می‌کرد.
از خاطرم گذشت که: «چرا برنمی‌خیزد پس؟
مگر نه قرار است
که خون بیاید و
چرخِ چاپ را

بگرداند؟» (شاملو،۱۳۷۸: ۱۱-۱۲)

۲-۲-۴. تمسخر مرگ

شاملو از شاعرانی است که با ترس به مرگ نگاه نمی‌کند بلکه با دیدی آگاهانه، مرگ را دستاوردی بزرگ و هدفی مقدس برای انسان‌هایی که در راه آزادی قدمی برمی‌دارند؛ می‌داند.

«جستن
یافتن
و آنگاه
به اختیار برگزیدن
و از خویشتن خویش
با رویی پی افکندن
اگر مرگ را از این هم‌ارزشی بیشتر باشد
حاشا، حاشا که از مرگ هراسیده باشم.» (شاملو،۱۳۹۹: ۲۷)

این دید باز و مرگ‌اندیشی خاصِ شاملو است که خود و قهرمانان اشعار او، نسبت مرگ دارا هستند. از دید او انگار مرگ امری اختیاری است.

«از آن‌ها که رویاروی
با چشمان گشاده در مرگ نگریستند.» (همان: ۲۵)

این دیدگاه سبب نوعی حس تمسخر نسبت به مرگ در آثار شاملو شده است. تمسخر به معنای رفتار یا سخنانی است که با هدف تخریب شخصیت و تضعیف روحیه دیگری انجام می‌شود و معمولاً با طنز و شوخی همراه است، اما کارکرد اصلی آن حس تحقیر در فرد مقابل و در اینجا مرگ است. یکی از علت‌های روی آوردن شاعران به تمسخر، خشم ناشی از سرکوب آن‌هاست. در این مورد تمسخر می‌تواند راهکاری برای تخلیه خشم، یأس و عقدهٔ ناشی از سرکوب باشد. شاملو با به هیچ گرفتن مرگ و تحقیر آن، هم از صلابت و جدیت آن کاسته هم با پوزخندی نیشدار به تمسخر مرگ پرداخته است.

«از غریو دیو توفانم هراس
وز خروش تندرم اندوه نیست
مرگ مسکین را نمی‌گیرم به هیچ.» (شاملو،۱۳۹۳: ۵۸)

از دید شاملو مرگ نه‌تنها برای آزادگان دشوار نیست بلکه چنان خوشایند است که هنگام عبور از آستانهٔ مرگ باید رقصان عبور کرد و سپاس‌گزار بود.

«بدرود!
بدرود! (چنین گوید بامدادِ شاعر:)
رقصان می‌گذرم از آستانه‌ی اجبار
شادمانه و شاکر» (شاملو،۱۳۸۴: ۱۵)

درجایی دیگر شاملو با دادن صفت زیبا به مردگان، به زندگان طعنه می‌زند درواقع او زندگان را با تشبیهی پنهان مانند مردگانی تصور کرده که زیبا هستند یعنی تفاوت آنان با مردگانِ در گور، فقط زیبایی آن‌ها است وگرنه هیچ تأثیر و کارآمدی بیشتری نسبت به آن مردگان ندارند.

«تجربه‌ای ست
غم‌انگیز
غم‌انگیز
به سال‌ها و به سال‌ها و به سال‌ها...
... وقتی گرداگرد تو را مردگانی زیبا فراگرفته‌اند
یا محتضرانی آشنا
که تو را بدیشان بسته‌اند.» (شاملو،۱۳۸۲: ۳۸)

۲-۲-۵. تمسخر زندگی

گاهی تمسخر حاصل زجر بی‌اندازه بردن از موضعی است که به‌تنهایی توانایی برطرف کردن آن را نداریم. پس به‌ناچار با لبخندی ظاهری و باطنی اندوهناک، آن را تحمل باید کرد. «پدیدهٔ خنده حاصل آزادسازی انرژی حاصل از تلاش ذهن برای کشف معمای پدیده‌های ناآزموده است.» (لوناچارسکی،۱۳۵۱: ۷۲) حماقت انسان‌ها، شاملو را به لبخند وامی‌دارد. لبخند تمسخرآمیز، به مردمانی که از وحشت مرگ، تن به هر اسارتی می‌دهند و این تمسخر است که طنزِ مطلب را ادا می‌کند.

«لبخند می‌زند
به حماقتی خنده می‌زند که تو
از وحشت مرگ
بدان تن درداده‌ای
به زیستن
با غلی در پای و

قلاده‌ای در گردن.» (شاملو،۱۳۹۹: ۵۹)

این لبخند «چیزی را به‌دلخواه و اختیار خود ابداع نمی‌کند، بلکه چیزی می‌آفریند که برای بازسازی تمامیت روانی ما، هرگاه که احساس حقارت نفس، آن را دچار عدم تعادل می‌کند، لازم است و ... ضد واقعیت را نمایش می‌دهد.» (دلاشو،۱۳۶۴: ۵۷) شاملو نه‌تنها به تمسخر مرگ زبان گشوده که زندگی و بدن مادی انسان که از ضروریات زندگی در این جهان هست را نیز در برابر مرگ و جان به تمسخر می‌گیرد. او افسوس می‌خورد و دلیل این افسوس خفّت و خواری‌ای است که از خودِ جسمانی، می‌برد و در مقابل جان خود، از خواری تن، هوس مردن می‌کند. زندگانی این جهانی انسان را با مردنی شایسته، به تمسخر می‌گیرد.

«ای دریغ آن خفت از خود بردنم،

پیش جان، از خواری تن مردنم!» (شاملو، ۱۳۹۳: ۳۵)

این تمسخر همچنان پیش می‌رود تا آنجا که با لحنی تمسخرآمیز که سرشار از حیرت شاعر است بیان می‌دارد که زندگی آن‌چنان کیفیت خود را ازدست‌داده که مرگ شادی‌بخش‌تر از آن است و چنان حقارت آمیز شده که دست دراز کردن برای نانی، دشوارتر و ذلیلانه تر از تحمل گرسنگی است.

«چگونه مرگ

شادی‌بخش‌تر از زندگی است!

چگونه گرسنگی را

گرم‌تر از نان شما

می‌باید پذیرفت!» (شاملو،۱۳۶۱: ۷۱)

این همان شادی‌ای است که برآمده از درونی سرشار از درد و اندوه است. تضاد درون و بیرون انسان است که مطلب را به طنزی تراژیک می‌کشاند.

۲-۲-۶. سزاوارتر بودن انسان از زیست در این جهان

«او [شاملو] معتقد است: مرگ همان واژه‌ای نیست که تلقی عوام آن را می‌طلبد. بلکه از دیدگاه افراد آزاداندیش مرگ حیاتی است که آدمی خود خالق آن است؛ زیرا کسی که به مرگ خودآگاه است؛ بی چرا زندگی نمی‌کند. زندگی با خفّت در برابر مرگ با عزت، ارجی ندارد.» (عبدالهی،۱۳۹۲: ۸-۹) او افرادی را که عزت مرگ را بر ذلّت حیات ترجیح می‌دهند؛ چنین وصف می‌کند:

«اینان به مرگ از مرگ شبیه‌ترند.

اینان از مرگی بی‌مرگ شباهت برده‌اند.» (شاملو،۱۳۹۹: ۲۴)

گاه زندگی در شعر شاملو آن‌چنان پست و ناچیز می‌شود که مقام آن در مرتبه‌ای نیست که بتواند انسان شریف و آزاده را، حمل کند. پس ناچار انسان باید جایگاه واقعی خود را در جهانی دیگر جست‌وجو کند و لازمهٔ آن، مرگ مردانه و شرافتمندانه بر سر دار است. در این اندیشهٔ انسان مدارانه، مرگی مقدس و نجات‌دهنده است که بتواند فرد، ملت یا گروهی را از قیدوبندهایی که دیگران بر آن تحمیل می‌کنند آزاد کند. شاملو در شعر مرگ ناصری، مسیح را ازاین‌گونه انسان‌ها می‌داند که جهان پست شایستگی حمل او را ندارد و جان فدا کردن او، بیرون آمدن از زیر دینی گران است.

«دست‌ها
در پس پشت
به هم درافکنده
و جانش را از آزار گران دینی گزنده
آزاد یافت.» (شاملو،۱۳۷۵: ۳۵)

اما این مرگ به معنای فنای آن‌ها نیست بلکه مرگ و تباهی، توانایی نابودی حقیقت ذاتی آن‌ها را ندارد. اینان به دلیل پاکی خود و سبک زندگی آزادانهٔ خود، هرلحظه مرگ را در کنار خود می‌بینند؛ دوشادوش آن راه می‌روند و با مرگ است که حیات آن‌ها معنا پیدا می‌کند. این طنزی فاخر و گزنده را در بردارد که به نیشخندِ تمام زندگان برخاسته و با ضدونقیض شدن قضیه، مرگِ بر دار را حیات واقعی و زندگی با ذلّت را نابودی انسان و انسانیت می‌داند.

«زندگانی
دوشادوش مرگ
پیشاپیش مرگ
هماره زنده از آن سپس که با مرگ
و همواره بدان نام
که زیسته بودند،
که تباهی
از درگاه بلند خاطره‌شان
شرمسار و سرافکنده می‌گذرد.» (شاملو،۱۳۷۲: ۴۶)

۲-۲-۷. قطعیت مرگ و اصالت دادن به آن

در اشعار شاملو در رابطه با مرگ، با بخش‌هایی روبه‌رو می‌شویم که مابین مردن و حیات، آنکه مقدم است، مرگ است. درواقع شاملو با اصالت دادن به مرگ نسبت به زندگی، طنزی تراژیک می‌سازد که در آن تحقیر زندگی، تمسخر و پستی آن به مخاطب القا می‌شود. بخش عمدهٔ طنز آن مربوط به‌طعنهٔ پنهانی است که در آن نهفته است.

«کشتار
تقدس و زهد است و
مرگ
زندگی است.» (شاملو،۱۳۸۲: ۸۹)

او برای مردن فعل «تجربه کردن» را به کار می‌گیرد و برای حیات فعل «محکی زدن را»، درواقع در شرایط عادی تجربه کردن برای زندگی است اما شاملو با دادن اولویت و اصالت به مرگ، آن را برای مرگ به کار می‌برد تا با ایجاد ضدیت و تناقض، به مخاطب خود بفهماند که در چنین شرایطی مرگ تجربهٔ سالم‌تری نسبت به زندگی است. این را با محکی تند از زندگی می‌توان دریافت.

«مرگ را
در گودنای خواب
تجربه‌ای می‌کردند
تند و دمدمی
حیات را به احتیاط
محکی زدند.» (شاملو،۱۳۷۵: ۲۹)

او زیستن را امری رؤیایی می‌داند نه واقعی و مرگ را واقعی و با قطعیت و غیرقابل تخلف می‌داند؛ زیرا مرگ جاودان و پابرجاست.

«رؤیای دل‌پذیر زیستن
در خوابی پا در جای تر از مرگ،
از آن پیش‌تر که نومیدی انتظار
تلخ‌ترین سرود تهی‌دستی را بازخوانده باشد.» (شاملو،۱۳۹۹: ۸۰)

قطعیت و جاودانگی مرگ چنان شاملو را در خود حل کرده که هیچ‌گاه به دنبال راه گریز از آن نیست بلکه شیوه‌ای شایستهٔ مردانِ آزاده را برای مرگ خود می‌طلبد.

«آنچه جان

از من
همی ستاند
ای‌کاش دشنه‌ای باشد
یا خود
گلوله‌ای» (شاملو،۱۳۷۵: ۴۵)

۳. نتیجه‌گیری

شاملو یکی از بزرگ‌ترین شاعران معاصر زبان فارسی است که توانسته در شعر خود طنزی فاخر و گزنده پیرامون مرگ ایجاد کند. او مرگ را نه حادثه‌ای ترسناک بلکه راهی برای نجات می‌داند. به این سبب در شعر خود مضامینی از مرگ خواهی و پسندیده بودن مرگ، ارائه کرده است. این تضاد و تناقض (ارج مرگ نسبت به حیات) نقطهٔ آغاز طنز در شعر او می‌شود. بامطالعهٔ دقیق اشعار شاملو به مؤلفه‌هایی بر می‌خوریم که شاملو با کمک آن‌ها توانسته زبان خود را طنزآمیز کند. این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: سهل‌انگاری و آسان‌گیری مرگ، طنزآمیزی با تحقیر زندگی، تمسخر مرگ، تمسخر زندگی، سزاوارتر بودن انسان از زیست در این جهان، تغییر کارکرد مرگ و قطعیت مرگ و اصالت دادن به آن.

آمیختگی معجزه‌آسای دو مقولهٔ تراژیک و جدی، یعنی مرگ و زندگی در پوشش طنز، در شعر شاملو، حاکی از آن است که شاملو مرگ را به‌وسیلهٔ تشبیه کردن به امری ساده، چنان آسان می‌نماید که گویی مرگ نه جان دادن که جان گرفتن است و زندگی را چنان بی‌قدر می‌کند که مرگ در پوشش هدیه‌ای برای آزادمردان قرار می‌گیرد. او مرگ و زندگی را به سخره می‌گیرد انگار انسان می‌تواند مقصدی جز این دو داشته باشد. انسان‌های بزرگ و آزادی‌خواه را چنان سربلند می‌داند که این دنیا شایستگی حمل آنان را ندارد. در شعر او گاه مرگ تبدیل به حیات واقعی انسان می‌شود. این اندیشه‌ها، مسببات تجلی و بروز طنز مرگ در محتوای اشعار احمد شاملو می‌شوند.

کتاب‌شناسی

آچاک، ایوب؛ ناروئی، مسعود (۱۴۰۲)، «تجلی فرهنگ باستان ایران در اندیشه و بیان هنری شاهنامه فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۱-۱۹

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، ***نشانه‌شناسی مطایبه***، اصفهان: فردا.

آرین پور، یحیی (۱۳۸۲)، ***از صبا تا نیما (جلد دوم)***، چاپ هشتم، تهران: زوار.

اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵)، ***فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز***، همدان: کاروان.

ام.اچ (۱۳۸۴)، ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***، ترجمهٔ سعید سبزیان، ویراست هفتم، تهران: رهنما.

امامی، سعید؛ صحرایی، قاسم (۱۴۰۲)، «بررسی تقابل ساختاری رابطهٔ زشتی و زیبایی با ویرانگری و بسامانی در منظومه‌های برجستهٔ ادب غنایی از قرن پنجم تا هشتم هجری بر اساس رویکرد کلود لویی استروس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱-۲۴

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۷)، ***تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام***، تبریز: بهبهانی.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۰)، ***طنز و تراژدی***، چاپ دوم، تهران: ناهید.

دلاشو، م. لوفر. (۱۳۶۴)، ***زبان رمزی افسانه‌ها***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.

رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۴)، «***طنز چیست؟***»، ***گسترهٔ تاریخ و ادبیات*** (۱)، تهران: گستره.

رستمی، امیرگوهر و خسروی، زهرا (بهار ۱۳۹۲)، «*زندگی و مرگ در اشعار فوزی معلوف و احمد شاملو*»، ***فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۵، صص ۷_۳۵

زروئی نصرآباد، ابوالفضل (۱۳۸۲)، «***طنز در ادب فارسی***»، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، زبان و ادبیات فارسی.

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۲)، ***شعر ِبی‌دروغ شعر ِبی‌نقاب***، تهران: علمی و فرهنگی.

شاملو، احمد (۱۳۹۳)، ***هوای تازه***، چاپ پانزدهم. تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۷۵)، ***ققنوس در باران***، تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۸۲)، ***آیدا: درخت و خنجر و خاطره***، چاپ هشتم، تهران: مروارید.

شاملو، احمد (۱۳۹۹)، ***آیدا در آینه***، چاپ سوم، تهران: نگاه

شاملو، احمد (۱۳۷۲)، ***دشنه در دیس***، چاپ سوم، تهران: مروارید.

شاملو، احمد (۱۳۷۹)، ***قطعنامه***، زیر نظر نیاز یعقوب شاهی، چاپ دوم، تهران: زمانه.

شاملو، احمد (۱۳۸۴)، ***در آستانه***، چاپ دوم، تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۶۱)، ***باغ آینه***، چاپ پنجم، تهران: مروارید.

شاملو، احمد (۱۳۷۸)، ***مدایح بی صله***، تهران: زمانه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، ***مفلس کیمیا فروش***، تهران: سخن.
صفایی، علیرضا، علیزاده جوینی، علی (۱۳۹۶)، «*طنز مرگ و نمودهایی از آن در شعر شمس لنگردوی*»، **مجله زبان و ادبیات فارسی**، دورهٔ ۲۵، شمارهٔ ۸۳، صص ۱۴۵- ۱۶۹
صفایی، علیرضا، علیزاده جوینی، علی (۱۳۹۳)، «*تحلیل گفتمان و گفتمان طنز در شعر حرف آخر شاملو*»، **دوفصلنامه زبان و ادب فارسی**، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۷۷، صص ۱۲۲ -۱۵۴
صنعتی، محمد (۱۳۸۰)، ***صادق هدایت و هراس از مرگ***، چاپ دوم، تهران: مرکز.
عبدالهی، رحیم (۱۳۹۲)، «مرگ دوستی در شعر احمدشاملو»، **هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی**، ایران، تهران.
عطار، شیخ فریدالدین، (۱۳۵۱)، ***الهی‌نامه***، به تصحیح فؤاد روحانی، تهران: زوار.
کاسب، عزیزالله)، ***زمینه های طنز و هجا در شعر فارسی***، تهران: مؤلف.
فرجیان، مرتضی، نجف زاده بارفروش، محمدباقر (۱۳۹۶)، ***طنز سرایان ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی***، قم: طنین قم.
فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، صص ۱۹۷-۲۱۴
لوناچارسکی، ا.و (۱۳۵۱)، ***چند گفتار دربارهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ع. نوریان، تهران: پویا.
موکه، داگلاس کالین (۱۳۸۹)، ***آیرونی***، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: مرکز.
مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۵۵)، ***مثنوی معنوی***، نیکلسون، تهران: بی‌نا.
معتمدی، غلامحسین (۱۳۸۷)، ***انسان و مرگ***، ویراست دوم، تهران: مرکز.
وظیفه‌دان ملاشاهی ، فاطمه (۱۴۰۲)، «فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۲۵۵-۲۶۹
Zhou, Jingqing (۲۰۰٦) Black Humor, Peterlang Publishing Inc. New York, U.S.A.

Analyzing the Components of Death Humor in Shamloo's Poetry

***Hossein Salimi[۱] - Masoud Kazrani[۲]**

۱. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. (Corresponding Author) Email: hsalimi@pgu.ac.ir
۲. Master's Student, Sustainability Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.

Article Info (۱۳۵-۱۵۴)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۶/۰۵/۲۰۲۵

Accepted:
۲۳/۱۰/۲۰۲۵

Keywords:
Death
Death humor
Tragic humor
Ahmad Shamloo

ABSTRACT

Article One of the most important functions of a research paper is to make it funny. When it is used in relation to noble and tragic concepts such as death and nothingness. It becomes far from its basic functions, such as making it funny, easy to understand, easy to understand, and less subjective to the audience, etc. Death, as one of the main concerns of mankind, has sometimes opened its doors to humor in literature. In this research, death as a humorous and derisive theme in the poems of Ahmad Shamloo has been analyzed. In this article, the humor of death as a bridge to identify norm-breaking includes examining the issue of death in itself, analyzing and interpreting the components of his poems, which include: taking death lightly and taking it easy, humoring death, changing the work of humans. Giving to it. What makes this research important is the miraculous fusion of two tragic and serious categories, namely death and life, in the guise of humor by Shamloo.

بررسی تقابل‌های معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج و محمدعلی بهمنی

معصومه صالحی طریق

۱. استادیار دانشگاه فرهنگیان، ایران رایانامه: Ghazalsalehi705@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۷۹-۱۵۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۹/۱۳

واژه‌های کلیدی:
هوشنگ ابتهاج
محمدعلی بهمنی
تقابل معنایی
شعر معاصر

چکیده

تقابل‌های معنایی به عنوان عنصری کلیدی در شعر فارسی، ابزاری است که از طریق آن شاعر می‌تواند پیچیدگی‌های عاطفی و فلسفی را به نمایش بگذارد. این مقاله به بررسی تقابل‌های معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج و محمدعلی بهمنی پرداخته و تفاوت‌ها و شباهت‌های استفادهٔ این دو شاعر معاصر ایرانی از این ابزار ادبی را تحلیل می‌کند. ابتهاج از تقابل‌های معنایی مانند «عشق و نفرت»، «امید و ناامیدی» و «مرگ و زندگی» بهره می‌گیرد تا بی‌ثباتی و ناپایداری تجربهٔ انسانی را نمایان و از این رهگذر حس اضطرار و ناپایداری را به مخاطب منتقل کند. در مقابل، بهمنی به تقابل‌هایی نظیر «عشق و جدایی»، «عدالت و ظلم» و «آزادی و اسارت» می‌پردازد تا تضادهای درونی و اجتماعی انسان را به تصویر بکشد و مخاطب را با دردهای عاطفی و اجتماعی همراه سازد. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیل نشان می‌دهد که تقابل‌های معنایی در شعر ابتهاج اغلب رنگ فلسفی و عاطفی دارند و از نوعی نگرش اندوه‌بار به جهان سرچشمه می‌گیرند، در حالی که در شعر بهمنی، این تقابل‌ها به نوعی نقد اجتماعی و بیان احساسات پیچیدهٔ انسانی تبدیل می‌شوند. در نهایت روشن می‌کند که تقابل‌های معنایی، چگونه ابزار مهمی برای بیان دیدگاه‌های شاعرانه و ایجاد عمق معنایی در شعر معاصر فارسی هستند.

۱. مقدمه

تقابل‌های معنایی به عنوان یکی از ابزارهای بنیادی در شعر فارسی، همواره مورد توجه شاعران کلاسیک و معاصر بوده است. این تقابل‌ها که در سطح معنا و بیان، تضادها و تفاوت‌های عمیقی را به تصویر می‌کشند و «از آنجا که ساختار ذهن دوقطبی و مطلق‌گرای انسان موجب این تقابل‌ها و ضدیت‌هاست؛» (امامی،صحرایی،۱۴۰۱: ۲) به شاعر کمک می‌کنند تا از طریق تناقض‌های ذاتی و فکری، احساسی پیچیده‌تر و چندلایه‌تر را به مخاطب منتقل کنند. به عنوان مثال شعر شاعرانی چون سنایی و عطار دارای تقابل‌ها و متناقض‌های زبانی زیادی است.» (وظیفه‌دان، ۱۴۰۲: ۲۵۶) در این میان، هوشنگ ابتهاج (ه.ا.سایه) و محمدعلی بهمنی، دو تن از بزرگ‌ترین شاعران معاصر، هر یک به شیوه‌ای متفاوت از تقابل‌های معنایی در شعر خود بهره می‌گیرند. هوشنگ ابتهاج شاعری است که به واسطهٔ سادگی و عمق عاطفی اشعارش، توانسته جایگاه ویژه‌ای در شعر معاصر فارسی پیدا کند. او از میراث شاعران کلاسیک فارسی، به‌ویژه حافظ، بهره‌مند شده و در عین حال توانسته است سبکی نوین و خاص خود را بیافریند. یکی از ویژگی‌های برجستهٔ شعر ابتهاج، حضور تقابل‌های معنایی است که اغلب به صورت تضادهای عاطفی، فلسفی و اجتماعی بیان می‌شوند. در اشعار او، عشق و نفرت، امید و ناامیدی، مرگ و زندگی به عنوان محورهای اصلی تقابل‌های معنایی مطرح می‌شوند که با زبانی ساده و در عین حال عمیق، در قالب تصاویری شاعرانه به تصویر کشیده شده‌اند. در مقابل، محمدعلی بهمنی «که شهرش فضای بین تقلید و احیاست» (احمدی،۱۴۰۲: ۲۸) شاعری است که در بسیاری از اشعارش به مضامین اجتماعی و عاشقانه می‌پردازد. او با زبان ساده و قابل‌فهم، اما با بهره‌گیری از تکنیک‌های پیچیدهٔ شعری، توانسته است مفاهیم عمیق و فلسفی را به شکلی هنرمندانه در اشعار خود منعکس کند. بهمنی نیز مانند ابتهاج، از تقابل‌های معنایی بهره می‌گیرد، اما نحوهٔ استفاده او از این تقابل‌ها متفاوت است. در حالی که ابتهاج بیشتر به تقابل‌های فردی و فلسفی می‌پردازد، بهمنی به تقابل‌های اجتماعی و انسانی توجه دارد. او از طریق تضادهای معنایی، به بررسی تفاوت‌ها و تناقض‌های موجود در جامعه و زندگی انسان‌ها می‌پردازد و از این طریق، سعی در ارائهٔ تصویری جامع‌تر و چندبعدی از واقعیت دارد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

از آنجا که «برای درک ساختار متن، ابتدا باید تقابل‌ها را درک کرد» (عباسپور،۱۴۰۲: ۱۸۳) پژوهش حاضر قصد دارد به بررسی تقابل‌های معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج و محمدعلی

بهمنی بپردازد و تفاوت‌ها و شباهت‌های استفادهٔ این دو شاعر از این تکنیک ادبی را تحلیل کند. بررسی این تقابل‌ها نه تنها به درک عمیق‌تری از اشعار این دو شاعر کمک می‌کند، بلکه می‌تواند به روشن‌تر شدن نحوهٔ نگرش آنان به جهان و انسان نیز بی‌انجامد. در این راستا، ابتدا به معرفی کلیاتی دربارهٔ تقابل‌های معنایی در شعر فارسی پرداخته می‌شود و سپس با تحلیل نمونه‌هایی از اشعار هر دو شاعر، به بررسی کاربرد این تقابل‌ها در آثار آنان خواهیم پرداخت. در نهایت، تلاش خواهد شد تا تفاوت‌ها و شباهت‌های استفاده از تقابل‌های معنایی در شعر این دو شاعر برجسته معاصر ایرانی روشن شود.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

پژوهش حاضر، در راستای افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینهٔ تقابل‌های معنایی در شعر معاصر ایران شکل گرفته و کاربردِ آنی آن مورد توجه نمی‌باشد. از این رو به لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود. همچنین به جهت روش اجرا و پیشبرد، توصیفی-تحلیلی است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های گوناگونی به بررسی تقابل‌های معنایی در شعر کلاسیک و معاصر فارسی پرداخته‌اند. لیکن تاکنون تحقیق مستقلی که هر یک از دو شاعر مورد واکاوی در پژوهش حاضر را مورد بررسی قرار داده باشد، صورت نگرفته است. رضاقلی فامیان (۱۳۹۳) در پژوهشی به «کارکرد کلامی تقابل واژگانی در زبان فارسی» پرداخته است. نگارندهٔ مقاله کوشیده با تکیه بر طبقه‌بندی نظری جونز، برای نخستین‌بار و بر پایهٔ رهیافتی پیکره- بنیاد، نقش و کارکرد کلامی تقابل را در پیکرهای طبیعی از زبان فارسی ارزیابی کند. به این منظور ۱۰۰۰ جملهٔ شامل جفت واژه‌های متقابل از ۱۶ متن مکتوب فارسی استخراج شد و نوع کارکرد کلامی جفت واژه‌های هر جمله تشخیص داده شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که از میان چهار مقولهٔ واژگانی صفت، اسم، فعل و قید، مقولهٔ صفت فراوانی بیشتری در تشکیل جفت واژه‌های متقابل دارد. همچنین، دو جفت واژهٔ «چپ -راست» و «بالا-پایین» پربسامدترین جفت واژه‌های متقابلند.

فاضلی و پژهان (۱۳۹۲) در پژوهشی به تقابل‌های معنایی در اشعار اقبال لاهوری پرداخته‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ریشه‌های اندیشه تقابلی و نیز شبکهٔ مضامین متقابل در کلیات اقبال بررسی شد و سرانجام شبکه نظام‌مند تقابل‌های معنایی کلیات او به تصویر کشیده شد. در کلیات اقبال لاهوری چندین حوزه تقابلی وجود دارد که

هر یک در رده مفاهیم «ارزشمند و بی‌ارزش»، «کفر و ایمان»، «خودی و بی‌خودی»، «عرفانی و عاشقانه» قابل بررسی است.

نصرالهی (۱۳۹۳) در « لغزش‌های معنایی و زبانی در شعر محمدعلی بهمنی» پرداخته است. سوال اصلی این پژوهش این است که مختصات بیانی و لغزش‌های زبانی در شعر بهمنی، چگونه منعکس شده است؟ محمدعلی بهمنی، از شاعران نوپرداز است که هم شعر نو و هم در قالب سنتی، بالاخص غزل نو فراوان دارد. واقعیت آن است که از منظر ملاحظات سلامت و اعتدال یا لغزش و خطای زبانی، در شعر او، لغزش‌های زبانی و دستوری، عروضی و فنی مشهود است. برخی از این خطاها، برگرفته از زبان عامیانه و محاوره و گفتاری است و برخی دیگر، ظاهرا در فقدان پشتوانهٔ سنت فرهنگی و ادبیی است که شاعر، زیاد از آنها بهره نگرفته است. در توصیف شعر او نیز می‌توان به وجود سادگی و صمیمت، تکرار، ساختارهای نحوی امروزی و ... نیز اشاره کرد.

۲. تقابل‌های معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج و محمدعلی بهمنی

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. زبان‌شناسی اشعار

فرق اساسی بین شعر و کلام عادی، غیر از خیال‌انگیزی، کاری است که شاعر روی زبان انجام می‌دهد این کار هر قدر هنرمندانه‌تر، باشد کلام نیز هنری‌تر و زیباتر می‌شود. شفیعی‌کدکنی معتقد است: «شعر زیبا آفرینی با زبان و گره خوردگی عاطفه و تخیل است در زبان».[۱] برای شاعر، زبان خبر کارآیی ندارد. زبان شعر است که می‌تواند به او در بیان عواطف و احساسات شخصی کمک کند. (شفیعی‌کدکنی، ۳:۱۴۰۳) «در زبان ادبی ساختارهای غیرمتعارف وجود دارد و معمولا هنجارهای عادی زبان رعایت نمی‌شود. هنگامی که مولانا می‌فرماید: «گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد» و یا حافظ می‌سراید: «شعر خونبار من ای دوست بدان یار رسان» ما با ساختارهای غیرمعمول زبان رو به‌رو هستیم؛ یعنی مست شدن گوشِ قصهٔ ایمان شنیده و خونباری شعر.

در نقد ساختاری متن بیشتر توجه نقد کنندگان بر روساخت اثر است تا ژرف ساخت آن؛ آن‌ها بیشتر به دنبال آن هستند که زوایای زبانی کلام را بشناسند و نوآوری‌های ساختی اثر را کشف کنند که موضوع اساسی در شعر زبان و ساختار آن است. به همین دلیل «صورت‌گران روسی و ساخت گرایان فرانسوی، که اساسا محور ادبی بودن را بر شکل زبان

---

[۱] Taxonomic Sisters

استوار می‌کردند راه را برای ورود زبان‌شناسی به ساحت ادبیات گشودند.» رمن یاکوبسن (زبان شناس و نقاد روسی) معتقد است: «زبان‌شناسی که به نقش ادبی زبان بی‌توجه باشد و ادیبی که نسبت به مسائل زبانی بی اعتنا و از روش‌های زبان‌شناختی ناآگاه باشد هر دو به یک اندازه و آشکارا با زمان خود سازگارند.»

حق‌شناس اگر چه زبان را از ادبیات جدا می‌داند، ولی این دو را با یکدیگر می‌سنجد. بیشتر توجه او بر مفهوم «ادبی بودن» اثر است و معتقد است: «اگر چه زبان و ادبیات هر دو موضوعی یگانه دارند که همانا هستی یا جهان است چون زبان در محدوده یک نظام با جهان هستی بر می‌خورد، حال آنکه ادبیات ضرورتا در محدودهٔ دو نظام: «یکی زبان و دیگری نظام ادبیات» با جهان هستی برخورد می‌کند. به همین دلیل حق‌شناس زبان و ادبیات را دو موضوع جدا از هم می‌داند و عقیده دارد: «برخورد زبانی با جهان هستی، اولا برون‌گرایانه است، ثانیا بر بنیاد منطق استوار است، ثالثا با هنجار زبان و نظام قواعد آن هم راستا و دمساز است... در برخورد زبانی با هستی، عنصر خیال و روند ابداع زیر سلطه و نیز در خدمت حس و اندیشه و آزمون‌اند ولی برخورد ادبی آن هستی، بر عکس اولا درون‌گرایانه است؛ ثانیا گرایش به منطق گریزی دارد و ثالثا میل به پرهیز از هنجار زبان و فراتر رفتن از قواعد آن دارد... در این شیوه برخورد حس و اندیشه و آزمون زیر سلطهٔ عنصر خیال روند ابداع‌اند.» (مهاجر و نبوی، ۳:۱۳۷۳) شفیعی‌کدکنی و حق‌شناس از رابطهٔ میان زبان و شعر، هر کدام دیدی خاص به موضوع دارند. «شفیعی‌کدکنی که نگرش ادبی به شعر دارد طرف زبانی آن را برجسته‌تر می‌داند و حق‌شناس که به عنوان یک زبان شناس به موضوع می‌نگرد، نظر به هر دوطرف آنها دارد.» (همان:۵)

از دیرباز فلاسفه، منطقیون و زبان‌شناسان به مطالعهٔ معنی توجه داشته‌اند؛ به همین دلیل در سنت مطالعهٔ معنی‌شناسی، می‌توان معنی‌شناسی را به سه شاخهٔ عمده تقسیم کرد که عبارتند از:

معنی‌شناسی فلسفی که بخشی از مطالعهٔ فلسفه زبان را تشکیل می‌دهد و به آرای افلاطون در رسالهٔ کراتیلوس باز می‌گردد.

معنی‌شناسی منطقی که بخشی از منطق ریاضی است و زبان را ابزاری برای صحبت دربارهٔ جهان خارج از زبان در نظر می‌گیرد. در این نوع معنی‌شناسی به جهان خارج ارجاع داده می‌شود که برای نخستین بار از سوی کارناپ و سپس آرای دیویدسون و مونتاگیو معرفی شد؛ (اسکولز، ۱۳۹۸: ۱۰۶) این روش مطالعهٔ معنی، مبتنی بر رهیافت ارجاعی می‌باشد.

معنی‌شناسی زبانی که در این‌گونه معنی‌شناسی توجه معطوف به خود زبان است و معنی‌شناسی با مطالعهٔ معنی به دنبال کشف چگونگی عملکرد ذهن انسان در درک معنی از طریق زبان است.

معناشناسی، دانش بررسی و مطالعهٔ معانی در زبان‌های انسانی است. به طورکلی معناشناسی گرفته شده از لغت یونانی (semantika اسم خنثی جمع (semantias) علم مطالعهٔ معنا می‌باشد. این علم معمولا بر روی رابطهٔ بین دلالت‌کننده‌ها مانند لغات، عبارت‌ها، علائم و نشانه‌ها و اینکه معانی‌شان برای چه استفاده می‌شود تمرکز دارد. (تودوروف، ۱۳۹۹: ۴۲) مفاهیم زبان‌شناسی و زبان‌شناسی معنایی بررسی معانی است که توسط انسان‌ها برای نشان دادن خودشان در طول زبان استفاده می‌شود.

دیگر اشکال معناشناسی زبان‌ها، برنامه‌ریزی شدهٔ منطق‌های مجرد و نمادشناسی را شامل می‌شود. (کلباسی، ۱۳۹۱: ۸۸)

کلمهٔ معناشناسی طیفی از عقاید از عامیانه گرفته یا کاملا فنی را مشخص می‌کند. این عبارت (لغت) اغلب در زبان مرسوم برای مشخص کردن مشکل درک -که یک انتخاب کلمه یا معنی ضمنی- استفاده می‌شود. این مشکل فهم موضوع بسیاری از بررسی‌های رسمی در طول یک دورهٔ طولانی و به‌طور قابل ملاحظه در زمینهٔ معناشناسی رسمی بوده است. در زبان‌شناسی این علم بررسی تفسیر علائم یا نشانه‌هایی که توسط مأموران یا جوامع در شرایط محیطی و زمینه‌های بخصوص استفاده می‌شده، می‌باشد. با این دیدگاه، صداها، عبارت مربوط به صورت، زبان اشاره، محتوای معنایی (معنادار) دارند و هر کدام چند شاخهٔ مطالعاتی دارد.

در زبان نوشتاری، چیزهایی مانند ساختار پارگراف و نشانه‌گذاری محتوای معنای دارد، در اشکال دیگر زبان، محتوای معنایی دیگری وجود دارد. زبان‌شناسی نوین پژوهش پیرامون خواص مربوط به معانی را به شیوه‌های عینی و سیستماتیک دنبال نموده و در این راه دامنهٔ وسیعی از زبان‌ها و بیان‌ها را در نظر می‌گیرد. بدین ترتیب گوناگونی و ابعاد شیوه‌های زبان‌شناسانه بیشتر و وسیع‌تر از روش‌هایی است که منطقیون و فلاسفه با تمرکز بر دامنهٔ محدودتری از جملات در درون یک زبان واحد به کار گرفته‌اند. (همان)

از لحاظ زبان‌شناسی، دانش معناشناسی به موضوعات پایه‌ای خود می‌پردازد؛ نظیر (چندمعنایی) که به ابهامات معنایی می‌پردازد (ترادف) و پیرامون لغات هم معنی می‌باشد، معانی مخالف یک لغت (هم آوایی، مجاز، مرسلو...) به عنوان زمینه‌ای پیچیده و حیاتی در تحلیل زبان‌شناسی.

معناشناسی خود به دانش‌های متعدد از رشته‌های علمی وسیع و اساسی دیگری نظیر منطق، ریاضیات و فلسفه نیازمند است. مطالعهٔ (بررسی) رسمی معناشناسی با بسیاری زمینه‌های دیگر تحقیق از جمله لغت‌شناسی، علم نحو، واقع‌گرایی، ریشه‌شناسی و دیگر زمینه‌ها تقسیم می‌شود، اگر چه که معنا شناسی یک زمینهٔ کاملا تعریف شده در نوع خودش اغلب با ویژگی‌های ترکیبی می‌باشد. در فلسفهٔ زبان، معنا شناسی و ارجاع زمینه‌های مرتبط هستند. زمینه‌های مرتبط بیشتر شامل زبان شناسی تاریخی و تطبیقی و نمادشناسی است، بنابراین بررسی رسمی معناشناسی پیچیده است. معناشناسی با علم نحو که علم ترکیبات واحدهای یک زبان (بدون توجه به معنی‌شان) است و علم واقع‌گرایی که مطالعهٔ روابط بین علائم یک زبان است، با معنا و استفاده کنندگان زبان مقایسه می‌شود. در واژگان علمی و بین‌المللی معناشناسی، Semasiology نیز نامیده می‌شود. (اگردی، ۱۹۹۳:۱۶۷)

معناشناسی شناختی نیز که یکی از شاخه‌های اصلی زبان شناسی‌شناختی به شمار می‌رود به بررسی رابطهٔ بین نظام مفهومی و ساختار معنایی رمزگذاری شده در زبان می‌پردازد. به بیان تخصصی‌تر، در معناشناسی شناختی محققان به بررسی بازنمایی دانش (ساختار مفهومی) و سازهٔ معنایی (مفهوم سازی) می‌پردازند. معناشناسی شناختی را می‌توان لنزی در نظر گرفت که از طریق آن می‌توان پدیده‌های شناختی را بررسی کرد. (اردبیلی و روشن، ۱۳۹۱: ۱۹) لفظ معنی‌شناسی شناختی را نخستین بار لیکاف در مقاله‌ای با همین نام به کار برد و پس از آن بود که این نگرش همواره با شش ویژگی اصلی معرفی شد:

تلقی معنی به مثابه ساختاری ذهنی، نه مبتنی بر سنجش صدق و کذب.

به کارگیری مدل‌های ادراکی در تبیین مسائل زبانی در این نگرش، ساز و کارهای زبانی مشابه ساز و کارهای ادراکی‌اند و این دو در تعامل با یکدیگر قرار دارند.

باور به اینکه معانی با استناد به ساختارهای هندسی، فضایی و ملموس شکل می‌گیرند. این ساختارها فضاهای ادراکی را به وجود می‌آورند که ابعاد کیفی متفاوتی دارند. چندی از این ابعاد به وسیلهٔ گیرنده‌های حسی ما درک می‌شوند. توان بازسازی و درک و تولید چندی دیگر به شیوه اکتسابی حاصل می‌شود. دریافت برخی دیگر از این ابعاد نیز به فرهنگ وابسته است.

در این چارچوب طرح‌واره‌های تصوری[۱] که ساختاری فضایی دارند، اصلی‌ترین الگوهای شناختی به شمار می‌آیند.

---

[۱] image schemas

از میان حوزه‌های زبان، در این نگرش معنی‌شناسی حوزهٔ مبنا به شمار می‌آید و به دلیل زیر ساخت ادراکی آن است که می‌تواند سازوکارهای ارتباطی میان عناصر زبان را در سایر حوزه‌ها تحت تاثیر قرار دهد.

در معنی‌شناسی شناختی، مقوله‌بندی عناصر زبانی از نوع پیش نمونه بنیاد است. (همان)

در معنی‌شناسی شناختی باور بر این است که تکوین مفاهیم و گزاره‌ها، استعاره و مجاز و مقوله‌بندی زبانی و ذهنی از پدیده‌های جهان خارج همگی به عنوان بخشی از روند کلی شناخت آدمی از جهان خارج صورت می‌پذیرند. به بیان ساده‌تر فرآیندهای زبانی زیرمجموعهٔ فرایندهای شناختی در معنی عام آن به شمار می‌آیند. بر این اساس از هنگامی که کودک قدم به این جهان می‌گذارد و از طریق حواس پنجگانه و توانمندی‌های ذاتی به ودیعه نهاده شده در وجودش شروع به شناخت جهان اطرافمی‌کند، دانش پیش نمونه‌ای و طرحواره‌ای نیز شکل می‌گیرد. (افراشی،۱۳۹۱: ۲۷)

از جمله مطرح‌ترین اندیشه‌های معرفی شده در معنی‌شناسی شناختی که این روزها طرفداران بسیاری دارد می‌توان به شعرشناسی شناختی، نظریهٔ چارچوب‌های معنایی و نظریهٔ تلفیقی اشاره کرد. شعرشناسی شناختی از ابزارهای نظری معنی‌شناسی شناختی در تحلیل متون ادبی استفاده کند. نظریهٔ چارچوب‌های معنایی، نگرشی است که در درج ویژگی‌های معنایی برای مدخل‌های واژگانی کارایی بسیار خواهد داشت و نظریهٔ تلفیقی به چگونگی شکل‌گیری مجاز و استعاره در نگرش شناختی می‌پردازد. نوآوری این نظریه در ارائهٔ ابزارهای هم‌شکل و هم‌سان در توصیف استعاره و مجاز است. (همان)

شعرشناسی شناختی به طورکلی دربارهٔ خوانش ادبیات است. این جمله تا حدی ساده جلوه می‌کند و پیش پا افتاده به نظر می‌رسد. حتی می‌تواند به مثابه تکراری دقیق تلقی شود، از این رو که شناخت باید با فرایندهای ذهنی از جمله خواندن سر و کار داشته باشد و شعرشناسی باید فن ادبیات را در نظر بگیرد، اما در واقع چنین جملهٔ ساده‌ای همان نقطهٔ آغاز بحث ماست. فرایند تحلیل شعرشناسی شناختی می‌تواند الگوهای خاصی را ارائه دهد که یا ناخودآگاه‌اند و یا هیچ‌گاه مورد توجه قرار نگرفته‌اند. شعرشناسی شناختی در این نگاه دارای نیرویی پیشگویانه است که دست کم توانایی ارائهٔ تفسیری جدید دارد. این نظر بر این باور است که برخی تفسیرها صرفا برای تحلیل‌گرانی در دسترس است که دارای دانشی از نوع شعرشناسی شناختی هستند؛ البته این نگاه می‌تواند دارای پیامد تأسف‌باری باشد که به صورت ضمنی می‌گوید همهٔ تفسیرهای پیشین نادرست بوده‌اند و صرفا تحلیل‌های شناختی معتبر هستند. (استاک ول، ۱۳۹۳: ۱۰۱)

در این دو منظر، یکی شعرشناسی شناختی را به مثابه رویکردی به شدت محدودکننده و قطعیت‌گرا جلوه می‌دهد که راه را بر بسیاری از تفسیرهای به اصطلاح غیرمعتبر می‌بندد و یکی دیگر دارای چارچوبی بی‌اندازه گشوده و غیرقابل پیش‌بینی برای تفسیرهای مختلف است که الگوی هیچ چیز خاصی نمی‌تواند باشد. یکی از راه‌حل‌های پیشنهادی، توجه به تفاوت میان دو اصطلاح «خوانش» و «تفسیر» است. تفسیر چیزی است که خوانندگان به محض آغاز حرکت در خلال متن (و حتی شاید کمی پیشتر) انجام می‌دهند و این تجربه در طیف گسترده‌ای از ادراک‌ها و معناهایی قرار می‌گیرد که یا از تعریف شده و یا رد می‌شوند این خود در نهایت به عنوان فرایندی تحلیلی‌تر، منجر به تولید خوانش می‌شود. بعضی از تفسیرها (به ویژه آنهایی که پیشتر رد شده بودند) ممکن است کاملا نادرست باشند: اشتباه‌ها، خطاها، سوءتعبیرهایی که هیچ‌کدام از شواهد متنی آنها را حمایت نمی‌کنند. هر چند خوانش‌ها خود به منزلهٔ فرایند رسیدن به معنایی قابل قبول از متن هستند و از ترکیب عوامل فردی با ویژگی‌هایی که برای جامعهٔ تفسیری خواننده متعارف به نظر می‌رسند شکل می‌گیرند.

شعرشناسی شناختی- با توانایی ترکیب تأثیرهای فردی و گروهی زبان و تجربه ـ ابزاری برای حل این مسئله ارائه می‌دهد و فرایندی را می‌سازد که به واسطهٔ آن تفسیرهای شهودی به صورت معناهایی قابل بیان درآمده و از این چارچوب به مثابه ابزاری برای توصیف و شرح این خوانش‌ها استفاده می‌کند.

شعرشناسی شناختی برخلاف نقد ادبی، بر تفاوت‌های کوچک میان خوانش‌ها تمرکز نمی‌کند. بیشتر خوانندگان، حتی آنهایی که از جامعهٔ تفسیری یکسانی نیستند، بیشتر به توافق بر سر خوانش‌های ادبی تمایل نشان می‌دهند. نقد ادبی بر جزئیات موجود در خوانش‌های متفاوت تمرکز می‌کند چرا که هنجارگریزی معمولا جذاب تر به نظر می‌رسد، اما یکی از پیامدهای ناخوش آیند چنین رفتاری این است که نقد ادبی بیش از اندازه بر تفاوت، ابهام، چندگانگی و تردید تأکید می‌کند. شعرشناسی شناختی تمام مسائل مربوط به تفاوت خواننده محور را شامل می‌شود اما این مفاهیم در بافت محدودیت‌های مختلف و متنوع فرهنگی، تجربی ومتنی پیرامون خوانندگان واقعی قرار دارند که ادبیات را در جهان واقعی می‌خوانند.

شعرشناسی شناختی به عنوان یک رشته هنوز بسیار نوپا است، گر چه با صورت‌های بسیار قدیمی‌تر تحلیل مانند بلاغت سنتی دارای پیوندی آشکار است. اصطلاح «بلاغت شناختی» تازگی‌ها چندباری به صورت گذری به کار رفته و در واقع این رشتهٔ بلاغت سنتی

را با دستور و منطق ترکیب می‌کند. باید تأکید کرد که پیامد اصلی اتخاذ «رویکرد شناختی» این است که ارزیابی ریشه‌ای همهٔ این اصطلاحات لازم می‌شود. انتخاب واژه‌ها صورت ساختارهای متنی و الگوهای استدلال هر سه وقتی از منظر علم شناخت مطرح می‌شوند، به یکدیگر مرتبط‌اند. «شعرشناسی» در نظریهٔ ادبی نو به معنای یک «نظریه» یا «نظام» تلقی می‌شود، اما تداعی آن با واژهٔ «شعر» همچنان دوست داشتنی است که این کلمه در خود این اصطلاح وجود دارد، به ویژه که بر خلاقیت عملی ناشی از تفکر در این حوزه دلالت می‌کند. (استاک ول، ۱۳۹۳، ۸)

۲-۲. روابط واژگانی

معنا از دید روابط واژگانی و مفهومی و در سطح واژگان نظام زبان شامل تقسیم بندی‌های زیر است:

در زبان‌شناسی، شمول معنایی[۱] به حالتی اشاره دارد که معنای یک واژه به طور کامل توسط یک واژهٔ دیگر که معنای فراگیرتری دارد پوشش داده شود، برای نمونه معنای چای توسط معنای نوشیدنی پوشش داده می‌شود و معنای سرخ توسط معنای رنگ. (شجاع رضوی، ۲۳:۱۳۸۶) در این نمونه‌ها «چای» و «سرخ» واژه‌های زیرشمول[۲] و «نوشیدنی» و «رنگ» واژه‌های فراشامل[۳] نامیده می‌شوند. واژه‌هایی که تحت یک واژهٔ کلی (بالاتر) قرار گرفته اند، واژه‌های هم‌شمول[۴] نامیده می‌شوند.

هم‌معنایی[۵] شامل واژه‌ها یا عباراتی که دارای معنای یکسانی هستند هم معنا یامترادف خوانده می‌شوند. هم‌معنایی وقتی ممکن است که بتوان به جای جزء یا اجزایی از یک زنجیرهٔ زبانی، جزء یا اجزای دیگری نهاد، بدون اینکه معنی زنجیره تغییر یابد. هم‌آوایی[۶] یا جناس لفظ شرایط چند واژهٔ مختلف به یک شکل تلفظ می‌شوند و به صورت‌های مختلف نوشته می‌شوند؛ مانند خوار، خار، قضا، غذا. هم‌نویسی[۷] یا جناس خط واژه‌هایی هستند که شکل آوایی و نوشتاری یکسان اما معانی مختلفی دارند؛ مانند واژهٔ شیر (شیر آب، شیر جنگل، شیر خوردنی). چندمعنایی[۸] در واژه یا عبارت زمانی اتفاق می‌افتد که یک واژه دو یا چند معنی دارد که حداقل به طور مبهم به یکدیگر مربوطند. در زبان فارسی واژه‌های بسیاری وجود

---

۱ Hyponomy
۲ hypon ym
۳ hypernym
۴ cohyponym
۵ Synonymy
۶ Homophony
۷ Homography
۸ Polysemy

دارند که بیش از یک معنی دارند، مثلا «انگیختن» به معانی «تحریک کردن، جنباندن، بلند کردن، وادار کردن، جهاندن یاشوراندن» به‌کار می‌رود. چندمعنایی هم می‌تواند در حوزهٔ جمله مطرح شود و هم در حوزهٔ واژگان. در این حوزه به واژه‌هایی برمی‌خوریم که به خودی خود دارای چند معنا هستند. در ضمن از کاربرد مجازی و کاربرد استعاری واژه‌ها نباید غافل بود. (صفوی، ۳۷:۱۳۹۰)

۲-۳. تقابل معنایی[۱]

اصطلاح تقابل معنایی هنگام بحث دربارهٔ مفاهیم متقابل یا در اصطلاح سنتی، معانی متضاد واژه‌ها به کار می‌رود، اما تضاد صرفا گونه ای از تقابل به حساب می‌آید و تقابل انواع مختلفی دارد. (همان، ۱۱۷) تقابل اصطلاحی منطقی و فلسفی است؛ هم در مفاهیم و مفردات و هم در قضایا و مرکبات مطرح می‌شود. تقابل در مفاهیم از مباحث وحدت و کثرت در فلسفه است. موجود چون به واحد و کثیر تقسیم شود، هر یک از این دو قسم دارای احکام و اقسامی خواهد بود؛ چنان که از جمله احکام کثرت، غیریت و مغایرت دو امر متصور است. دو شیء مغایر اگر با یکدیگر قابل اجتماع باشند، غیریت آنها غیرذاتی و اگر غیرقابل اجتماع باشند، غیریت آنها ذاتی است و غیریت ذاتی تقابل نامیده می‌شود. حکما تقابل را به امتناع اجتماع دو شیء مخالف در موضوع واحد، یا محل واحد، از جهت واحد و در زمان واحد تعریف کرده‌اند. به عنوان نمونه در این شعر سعدی:

اگر همه شب شرح غمش خواهی گفت شب به پایان رسد و شرح به پایان نرسد

همان‌طور که در این نمونه‌ها دیده می‌شود، گاه ترکیب تقابل‌های دوگانهٔ زبانی با آرایه‌هایی چون واج‌آرایی، جناس و تکرار هنرمندانهٔ کلمات، خوش‌آهنگی و موسیقی شعر را تقویت می‌کند.

در اکثر فرهنگ‌های لغات انواع تقابل‌های معنایی از قبیل «بالا/ پایین، خرید/ فروش، خام/ پخته، چپ/ راست» یافت می‌گردد و به آنها واژه‌های متضاد گفته می‌شود، این به آن مفهوم است که معنای یکی از این واژه‌ها در نقطه مقابل مفهوم واژه دیگر قرار گرفته است، اما تقابل‌های معنایی گونه‌های مختلفی دارند که به شرح زیر است: (همان، ۱۱۸)

---

[۱] semantic opposition

۲-۴. انواع تقابل معنایی در اشعار ابتهاج و بهمنی

هرگاه مفهوم واژه‌ای در نقطهٔ مقابل مفهوم واژه‌ای دیگر قرار داشته باشد، می‌گوییم رابطهٔ تقابل معنایی بین این دو واژه برقرار است. تقابل دارای انواع متفاوتی است که در ادامه در شعر ابتهاج و بهمنی مورد واکاوی و بررسی قرار می‌گیرد.

۲-۴-۱. تقابل مدرج[۱]

صفت‌ها قابل درجه‌بندی هستند. اگر بگوییم هوا سرد نیست به این معنا نیست که الزاما هوا گرم است. یا اگر بگوییم فلانی زشت نیست به معنای زیبا بودن او نیست. (همان:۳۴)

سرد سردتر گرم گرمتر

سرد و گرم زشت و زیبا

بزرگ و کوچک پیر وجوان

چند مورد در این تقابل قابل اشاره است، اول اینکه این دو دقیقا در مقابل هم هستند، اما میزان آنها با توجه به بافتی که در آن قرار دارند متفاوت است. به عنوان مثال:

دیروز میهمانی شلوغ بود.

در این مثال منظور از «شلوغ بودن» مشخص نیست و تنها می‌توان به نوعی کیفیت پی‌برد و نمی‌توان تعیین کرد چند نفر در میهمانی بوده‌اند. اگر میهمانی در یک خانهٔ کوچک بوده است سی نفر آدم می‌توانند باعث استفاده از کلمهٔ «شلوغ» بوده باشد، اما اگر در مورد یک قصر و یا تالار صحبت کنیم شاید تعداد ۱۰۰۰ نفر شلوغ تلقی شود. پس اولین ویژگی نوع مدرج تقابل این است که کلمات متقابل در محیط‌های مختلف دارای معانی گوناگونی هستند. علاوه بر این، در جملهٔ: هوا سرد نیست:

منظور گوینده و یا نویسنده نمی‌تواند این باشد که «هوا گرم است». پس عدم وجود یک طرف تقابل به معنای وجود طرف دیگر نیست.

مسئلهٔ دیگر که بایستی در مورد آن صحبت کنیم این است که همیشه در این نوع تقابل، یکی از طرفین نشاندار و دیگری بی‌نشان است، یعنی به نوعی مسئله نشانداری[۲] در طرفین مطرح می‌شود.

این بدان معنا است که ما هیچ‌گاه نمی‌پرسیم: سرمای هوا چقدر است؟ می‌گوییم: گرمای هوا چقدر است؟

---

۱ Gradable opposition

۲ Markedness

هیچگاه نمی‌پرسیم باریکی خیابان چقدر است، بلکه می‌گوییم پهنای خیابان چقدر است؟ کلمات گرم و پهن نسبت به سرد و باریک کلماتی بی‌نشان هستند.

از نظر سعید (۲۰۱۳: ۶۷) این صفات قابل درجه‌بندی هستند و وجود یکی به معنای عدم وجود دیگری نیست، بنابراین رابطهٔ مثبت و منفی نسبت به یکدیگر ندارند.

Tall / short
Clever / stupid
Near / far
Interesting / boring

در غزل «صبر و ظفر» هوشنگ ابتهاج بیت زیر دارای تقابل معنایی است:

بشتاب ناگزیر که دیرست وقت پیر
ای مژده‌بخش بخت جوان زودتر بیا (ابتهاج، ۱۴۰۱: ۱۴۹)

دو جفت واژهٔ پیر و جوان و دیر و زود جزء تقابل‌های معنایی مدرج می‌باشند. تقابل «دیر و زود» در ادامهٔ این حس را تشدید می‌کند. شاعر با عبارت «دیرست وقت پیر» به تأخیر و از دست‌رفتن زمان اشاره می‌کند، در حالی که از بخت جوان می‌خواهد «زودتر بیا» و فرصتی برای جبران یا بهره‌برداری دوباره فراهم کند. این تأکید بر زود بودن، نشان‌دهندهٔ اضطراب و نگرانی از دست رفتن فرصتی است که شاید به واسطهٔ تأخیر، دیگر دست‌یافتنی نباشد. این دو تقابل معنایی با هم، نوعی حس اضطرار، حسرت و اشتیاق شدید برای رسیدن به فرصت‌هایی تازه در سایهٔ گذر عمر را در مخاطب ایجاد می‌کنند و به‌خوبی ناپایداری زمان و ارزش لحظه‌ها را نمایان می‌سازند. تقابل معنایی «پیر» و «جوان» در شعر بهمنی به شکل دیگری در مخاطب درگیری حسی ایجاد می‌کند:

شعری که خواندید و نمی‌دانید این شعر
تا پر بگیرد تا شمایان پرپرم کرد
شعری که باید در جوانی می‌سرودم
شعری که پیرانه تبم را شعله‌ور کرد (بهمنی، ۱۴۰۲: ۵۵۱)

در شعر ابتهاج، تقابل «پیر و جوان» به حس اضطرار و گذر زمان اشاره دارد. او به بخت جوان یا فرصتی تازه نیاز دارد، زیرا «وقت پیر» دیر است و نشان‌دهندهٔ از دست رفتن شادابی جوانی و فرصت‌های از دست رفته است. در اینجا، پیر و جوان به معنای مرحله‌های مختلف زندگی است که حسرت و حس اضطرار از دیر شدن، به نوعی مایه اصلی شعر است. در مقابل، در شعر محمدعلی بهمنی، تقابل «پیر و جوان» بیشتر به بازتابی از تجربه و پشیمانی اشاره دارد. شاعر اینجا می‌گوید شعری که باید در جوانی می‌سرود، اکنون در دوران پیری به

شعله‌وری تب و احساسات او منجر شده است. این تقابل پیر و جوان، نه فقط به مرحله‌های سنی بلکه به تفاوت در بیان احساسات و حسرتی برای خلق در دوران مناسب اشاره می‌کند. در اینجا پیرانگی، دوره‌ای از پختگی و شعله‌ور شدن احساسات است که شاید زمانی با درک کمتر در جوانی امکان بیان کامل آن نبوده باشد.

به‌طور کلی، تقابل پیر و جوان در شعر ابتهاج حس از دست رفتن زمان و فرصت‌ها را به همراه دارد، در حالی که در شعر بهمنی این تقابل، اشاره به ناتمام‌ماندن خواسته‌ها و شعله‌ورشدن احساسات و خلاقیت در دوره‌ای دیرتر از آنچه باید دارد.

۲-۴-۲. تقابل معنایی مکمل[۱]

تقابل مکمل نوعی تقابل است که به جفت‌های مکمل[۲] یا جفت‌های دوگانه[۳] معروف است. همچنین آن را تضادهای ساده[۴] هم می‌نامند. این نوع تقابل به کلماتی اطلاق می‌شود که وجود یکی از آنها در حقیقت نفی وجود دیگری است. در این نوع تقابل معنایی ارتباط دو کلمه متضاد به صورت مثبت و منفی می‌باشد که به دو طبقهٔ متقابل تعلق دارند و نفی یکی اثبات دیگری است. (جان سعید، ۶۷:۲۰۱۳)

به این مثال توجه کنید:

او زنده است. در این جمله واژهٔ «زنده» بدان معناست که او «مرده» نیست.

و یا مثال دیگری مانند: چراغ خاموش است. (خاموش/ روشن)

برادر من متاهل است. (متاهل / مجرد)

در این نوع تقابل معنایی، هیچ طیفی بین دو کلمه وجود ندارد یعنی نمی توان یک کلمه بین متاهل و مجرد، یا مرده و زنده، و یا خاموش و روشن آورد. (صفوی، ۱۱۸:۱۳۹۰)

Dead / alive (of example animals)
Pass / fail (a test)
Hit / miss (a target)

از جمله مهم‌ترین تقابل‌های معنایی مکمل در اشعار هوشنگ ابتهاج، تقابل مرگ و زندگی است. مرگ و زندگی از تقابل‌هایی است که به اندازهٔ تاریخ زندگی بشر بر روی این کرهٔ خاک، قدمت دارد. وقتی انسان میرایی و مرگ خود و انسان‌های پیرامونش را با تمام وجودش دریافت و خود را در معرض مرگ و نابودی دید، شروع به ساختن قصه‌ها و افسانه‌هایی کرد

---

[۱] Complementary opposition
[۲] Complementary Pairs
[۳] Binary Pairs
[۴] Simple Antonyms

که به شکل کهن الگوی جاودانگی در سیر زندگی بشر جاری شد. این روایت در اشعار زیر از ابتهاج به زیباترین وجه، نمایانده شده است:

چو به زندگان نبخشی تو گناه زندگانی
بگذار تا بمیرد به بر تو زنده واری
سر بی‌پناه پیری به کنار گیر و بگذر
که به غیرمرگ دیر نگشایدت کناری (ابتهاج)

عمر که اشاره به زندگی دارد در تقابل با رفتن و همواره کسی رفتن در معنای مرگ تقابل ضمنی برجسته‌ای ساخته است که بیانگر همان جریان‌سازی و حقیقت انکارناپذیر میرایی انسان در دامان هستی است.

محمدعلی بهمنی گاه با ارائۀ تقابل‌های معنایی به شکوه و شکایت از معشوق و یار خود می‌پردازد. در بیت زیر:

یک بار همای عشق من از عقل میندیش بگذار که دل حل کند این مسئله‌ها را

(بهمنی، ۱۴۰۲: ۲۰۷)

دو واژۀ عقل و دل در این بیت جزء تقابل‌های معنایی مکمل می‌باشند، زیرا وجود یکی نفی دیگری است، یعنی اگر چیزی در ساحت عقل باشد، دیگر به حیطۀ دل تعلق ندارد. در شعر دیگری بهمنی با استفاده از سه تقابل معنایی مکمل شکل زیبایی را از تضاد در شعر خود خلق کرده است. در این دو بیت از محمد علی بهمنی، تقابل معنایی مکمل «گم‌کردن و پیداکردن» و «کاه و کوه» نقشی کلیدی در انتقال حس عمیق دلتنگی و عشق آتشین ایفا می‌کند. شاعر در بیت اول با استفاده از مفهوم متضاد گم‌شدن و پیداکردن، نوعی ناپایداری و جستجوی دائمی در عشق را به تصویر می‌کشد که به خواب‌های شبانه پناه می‌برد. این تکرار روزانه گم‌شدن و شبانه پیداکردن، حس اشتیاق و نیاز به وصال را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که شاعر در عالم خواب و خیال به تسکین موقت دست می‌یابد:

تو را گم می‌کنم هر روز و پیدا می‌کنم هر شب بدین سان خواب‌ها را با تو زیبا می‌کنم هر شب
تبی این‌کاه را چون کوه سنگین می‌کند آنگاه چه آتش‌ها که در این کوه برپا می‌کنم هر شب

(همان: ۴۱۸)

در بیت دوم، تقابل معنایی «کاه و کوه» با ظرافت خاصی دلتنگی شدید و ناآرامی عاشق را نشان می‌دهد. شاعر با بیان اینکه دلتنگی کوچک (کاه) به‌خاطر نبودن معشوق مانند کوهی سنگین می‌شود، نشان می‌دهد که چگونه این احساس ساده به بار عظیمی تبدیل می‌شود. آتش‌هایی که در این کوه برپا می‌شود، نمادی از شدت و سوز عشق هستند و مخاطب را

درگیر حسی از بی‌تابی و التهابی می‌کند که در نهایت، به شکل عمیق‌تری از عشق و اشتیاق بیان می‌شود. این تقابل‌ها به شاعر اجازه می‌دهند تا احساسات عاشقانه و درد ناشی از دوری را با زبانی غنی و ملموس منتقل کند و مخاطب را در تجربه پیچیده دنیای درونی خود شریک سازد. در شعر ابتهاج نیز تقابل «کوه» و «کاه» به شکل دیگری به کار رفته است:

بـاد خوشـی که مـی‌وزد از سـر موج باده‌ات کـوه گـران غـصه را چـون پـر کـاه مـی‌کـنـد

(ابتهاج، ۱۴۰۱: ۲۵۵)

در بیت جدید نیز تقابل معنایی بین «کوه» و «کاه» دیده می‌شود، اما این‌بار به‌جای آنکه اندوه کوچک به باری سنگین تبدیل شود، بادی از «موج باده» (که نمادی از شادی، عشق یا نوعی احساس سرور است) به‌سادگی باری عظیم را سبک می‌کند و آن را به «پر کاه» تبدیل می‌کند. در اینجا تقابل کوه و کاه باز هم برای نمایش تأثیر عواطف به کار رفته است، اما به شکلی مثبت و تسکین‌دهنده؛ موج باده، کوه سنگین غم را به چیزی سبک و بی‌وزن بدل می‌کند و نوعی رهایی از بار اندوه را در دل خود دارد. این مقایسه به ما نشان می‌دهد که چگونه در هر دو شعر از تضاد میان «کاه» و «کوه» به شیوه‌ای هنرمندانه استفاده شده است. این تقابل‌ها در هر دو شعر حس متفاوتی را به مخاطب منتقل می‌کنند؛ اولی حس تشدید درد و التهابی عاشقانه را القا می‌کند، در حالی که دومی به نوعی آرامش و تسکین دست‌یافتنی در حضور شادی و معشوق اشاره دارد.

۲-۴-۳. تقابل واژگانی[۱] (با پیشوند منفی‌ساز)

نوع دیگری از تقابل با پسوند منفی ساز ساخته می‌شود. مانند آگاه و ناآگاه باشرف و بی‌شرف، بهداشتی و غیربهداشتی و با پسوند منفی ساز عربی لا در بامذهب و لامذهب (صفوی، ۱۱۹:۱۳۹۰)

او آدم باشرفی نیست. = او آدم بی شرفی است.

او آدم مذهبی نیست. = او آدم لامذهبی است.

البته همانطور که مشاهده می‌شود بار معنایی این جملات متفاوت است.

آگاه و ناآگاه

بی ادب و باادب

با علاقه و بیعلاقه

بهداشتی و غیربهداشتی

هنرمند و بی‌هنر

[۱] Lexical opposition

در شعرهای هوشنگ ابتهاج و محمدعلی بهمنی، می‌توان نمونه‌هایی از این نوع تقابل یافت که به برجستگی تضاد مفاهیم و استفاده از پسوندهای منفی‌ساز می‌پردازند.

هنرمند اگر بی‌هنر گر نباشد نبیند به هر جا، جز زخم زبان
(ابتهاج، ۱۴۰۱: ۱۷۷)

در این بیت، سایه از تقابل میان «هنرمند» و «بی‌هنر» استفاده می‌کند. مفهوم «هنرمند» با بار مثبت و «بی‌هنر» با بار منفی نشان‌دهندهٔ این است که فردی که هنر ندارد، مورد نقد و زخم زبان دیگران قرار می‌گیرد. سایه با استفاده از این تقابل، به تضاد میان ارزش‌های اجتماعی و جایگاه هنری افراد اشاره می‌کند. در شعر بهمنی نیز از این جنس تقابل وجود دارد:

آگاه‌تر از دل، هیچ‌کس نبود
جز او که ناآگاه، جان داد. (بهمنی، ۱۴۰۲: ۳۹۹)

بهمنی در این بیت از تقابل «آگاه» و «ناآگاه» بهره می‌برد. «آگاه» بودن، در اینجا به معنای شناخت و بصیرت است، در حالی که «ناآگاه» بودن به معنای عدم شناخت و درک درست از شرایط است. این تقابل نشان‌دهندهٔ مفهوم عمیق‌تری از تضاد بین فهمیدن و ندیدن است که منجر به پیامدهای تلخ مانند از دست دادن جان می‌شود. در شعر سایه، تقابل «هنرمند/ بی‌هنر» بیشتر بر اهمیت اجتماعی و جایگاه فرد در جامعه دلالت دارد، در حالی که در شعر بهمنی، تقابل «آگاه / ناآگاه» به مفهومی شخصی‌تر و درونی‌تر اشاره دارد که تأثیراتش بر سرنوشت فرد نمایان است. همچنین، بار معنایی تقابل در شعر ابتهاج کمی بیشتر اجتماعی و انتقادی است و تضادها برای بیان وضعیت و جایگاه فرد در اجتماع به‌کار می‌رود، اما در شعر بهمنی، تضاد معنایی به شکلی فلسفی‌تر و فردی‌تر مطرح می‌شود که در آن ناآگاهی می‌تواند منجر به نتایج تراژیک شود.

۲-۴-۴. تقابل دوسویه[۱]

گونهٔ دیگر تقابل را تقابل دو سویه می‌نامند؛ زیرا رابطه‌ای دوسویه میان آنها وجود دارد. مثل زن و شوهر – خرید و فروش – زد و خورد. به این معنی که اگر «الف» چیزی را از «ب» خریده پس حتما «ب» آن چیز را به «الف» فروخته است، یا اگر «الف» شوهر «ب» است پس حتما «ب» زن «الف» است. (صفوی، ۱۱۸:۱۳۹۰)

زن و شوهر
خرید و فروش

[۱] Symmetrical opposition/ Converses

زد و خورد

در این دیدگاه شاهد نوعی ارتباط جایگزین برای کلمات متقابل هستیم وقتی در جمله‌ای گفته می‌شود که «هلن کارفرمای دیوید است پس مشخص می‌گردد که «دیوید نیزکارمند هلن است» لذا نوعی ارتباط جایگزین میان کلمات مشاهده می‌شود. (جان‌سعید، ۲۰۱۳: ۶۸).

Own / belong to
Above / below
Employer/employee

ابتهاج در بیتی از غزل «سرای سرود» از تقابل معنایی دوسویه به شکلی زیبا استفاده می‌کند:

تو را که گوش دل است و زبان جان خوش باش که نازکان جهان راست با تو گفت و شنود

(ابتهاج، ۱۴۰۱: ۳۰۳)

در این بیت، تقابل معنایی دوسویه بین «گفت» و «شنود» به‌خوبی به‌کار رفته تا عمق ارتباط عاشقانه‌ای را که در سطحی فراتر از کلمات برقرار شده، به تصویر بکشد. «گفت» و «شنود» در اینجا نماد دو وجه از ارتباط هستند: گفتن، نماینده ابراز عشق و احساسات از طرف معشوق است و شنیدن، بازتاب دریافت عاشقانه و درک از سوی عاشق.

شاعر با بیان اینکه این گفت‌وشنود به مخاطبی تعلق دارد که هم «گوش دل» (حس شنیداری عمیق و عاشقانه) و هم «زبان جان» (توان ابراز و بیان خالصانه) را دارد، به تقابل دوسویه این ارتباط اشاره می‌کند[1] و نشان می‌دهد که هر یک از طرفین نه فقط با گوش، بلکه با دل و جان این گفت‌وشنود عاشقانه را تجربه می‌کنند. این تقابل دوسویه بین گفت و شنود به مخاطب حسی از ارتباط فراکلامی و عمیق را القا می‌کند، نوعی پیوندی که از سطح حرف فراتر رفته و به تعامل جان‌ها و دل‌ها رسیده است. این تقابل معنایی، حس نزدیکی و تفاهمی بی‌کلام را در پی دارد که در آن، عاشق و معشوق از طریق دو سویهٔ این ارتباط یعنی گفت و شنود، به شکل کامل‌تری با یکدیگر پیوند یافته‌اند و فضای شاعرانه‌ای از عشق و همدلی را به تصویر می‌کشند.

در شعرهای محمدعلی بهمنی، می‌توان مثال‌هایی از تقابل دو سویه یافت که نشان‌دهندهٔ رابطه‌ای متقابل و غیر قابل تفکیک بین دو مفهوم هستند. در ادامه یک مثال از اشعار او آورده شده است:

مـن و تـو دیر زمانی اسـت که خوبیـم به هـم تو و من، خسته از این با هم و بی هم بودن

[1] نکته حائز توجه این است که شاعر در کنار به کار گرفتن تقابل معنایی دوسویه، از تقابل معنایی مکمل بین گوش و زبان نیز بهره جسته است.

(بهمنی، ۱۴۰۲: ۳۱۱)

در این شعر، تقابل بین «من» و «تو» به‌خوبی نشان‌دهندۀ یک رابطۀ متقابل و دوسویه است. رابطه‌ای که در آن هر یک از طرفین در مفهوم و هویت خود به طرف مقابل وابسته هستند. اگرچه به نظر می‌رسد بین «من» و «تو» تقابلی وجود دارد، اما این دو در پیوندی دوسویه قرار دارند و بودن یکی بدون دیگری تعریف نمی‌شود. این شعر نوعی رابطۀ جایگزین را به نمایش می‌گذارد که در آن حضور «من» به «تو» مرتبط است و برعکس، حضور «تو» نیز با «من» تعریف می‌شود. این ارتباط دوسویه، مانند مثال‌هایی از قبیل «زن و شوهر» یا «کارفرما و کارمند» است که در آنها یکی بدون وجود دیگری معنی ندارد و تقابل به‌صورت متقابل عمل می‌کند.

۲-۴-۵. تقابل جهتی[۱]

گروهی از جفت‌های تقابلی را شامل می‌گردند که نشان‌دهندۀ جهات در سمت و سویی مخالف با هم را شامل می‌گردند. این نوع از تقابل به دو کلمۀ معمولا دو فعل که جهت‌های مختلف را نشان می‌دهند اشاره دارد. (صفوی، ۱۱۹:۱۳۹۰)

شمال و جنوب
بالا و پایین
پس و پیش

در این تقابل ما شاهد نوعی حرکت در دو جهت مختلف و برعکس در زوج‌های متضاد هستیم برای مثال، کشیدن در و هل دادن در (جان سعید، ۶۸:۲۰۱۳)

Come / go
Go / return
Up / down
In / out

در این بیت از شعر ابتهاج تقابل جهتی استفاده شده است:

از پیش و پس قافلۀ عمر میندیش
گه پیشروی پی شد و گه باز پسی رفت. (ابتهاج، ۱۴۰۱: ۵۵)

از تقابل‌های معنایی زیبا و پارادوکسیکال بیت فوق، ترکیب پیش و پس است که اشاره به گذران بودن زندگی انسان‌ها در کنار یکدیگر و پراکنده شدنشان به هنگام مرگ است. همچنین آوای نرم و حزن‌انگیز بیت این تقابل را به مخاطب القا می‌کند؛ یا در بیتی دیگر:

آه از غمت که زخمۀ بی‌راه می‌زنی ای چنگی زمانه چه زیر و بم است این

[۱] Directional oppositional/ Reverses

(ابتهاج، ۱۴۰۱: ۱۷۷)

در این بیت از ابتهاج، تقابل «زیر و بم» به‌عنوان یک تقابل جهتی، نمایانگر نوسانات و تغییرات شدید در تجربهٔ زندگی است. واژه‌های «زیر» و «بم» که معمولا در موسیقی به فراز و فرودهای صدا اشاره دارند، در اینجا برای نمایش تضادها و ناپایداری‌های عاطفی و تجربیات تلخ و شیرین زندگی به کار رفته‌اند. ابتهاج با تشبیه زندگی به یک «چنگ» (ساز موسیقی) و «چنگی زمانه»، نوعی از دخالت یا تأثیرات اجتناب‌ناپذیر و خشن روزگار را در زندگی انسان ترسیم می‌کند، به‌طوری که به جای هماهنگی، از نواختن زخمه‌های بی‌راه سخن می‌گوید.این تقابل «زیر و بم» نوعی حس سردرگمی و بی‌ثباتی را در مخاطب ایجاد می‌کند، به‌ویژه هنگامی که زمانه را به چنگی تشبیه می‌کند که به شکلی ناهمگون و ناخوشایند می‌نوازد. در واقع، ابتهاج از این تقابل برای بیان تضادهایی بهره می‌برد که در مسیر زندگی و در مواجهه با اندوه‌ها و شادی‌های ناخواسته بر انسان تحمیل می‌شوند. به این ترتیب، تقابل «زیر و بم» علاوه بر جهتی بودن، نوعی از نوسانات غیرقابل پیش‌بینی را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که زندگی را از آرامش و هماهنگی دور کرده و در عین حال، مخاطب را با تلخی‌ها و ناپایداری‌های اجتناب‌ناپذیر زمانه همراه می‌سازد. همین تقابل در شعر بهمنی نیز به شکل دیگری منعکس شده است:

گفتی از خسته‌ترین حنجره‌ها می‌آمد بغض‌شان شیون‌شان ضجهٔزیر و بم شان

(بهمنی، ۱۴۰۲: ۷۷۱)

در این شعر از محمدعلی بهمنی، تقابل «زیر و بم» همچون شعر ابتهاج به حس نوسانات و فراز و فرودهای عاطفی اشاره دارد، اما با تفاوتی اساسی در رویکرد و مضمون. بهمنی از «زیر و بم» برای بیان شدت و تنوع احساسات اندوه‌زا و بغض‌آلود بهره می‌برد؛ این واژه‌ها نه‌فقط به تفاوت در شدت صدا، بلکه به طیفی از احساسات و تنوعی از غم و اندوه اشاره دارند که به‌گونه‌ای پیچیده و چندلایه بروز می‌کنند. «ضجهٔ زیر و بم» به مخاطب احساس نوعی شور و تلاطم عاطفی را القا می‌کند که در دل بغض و شیون به اوج خود می‌رسد و حالتی از درد و اضطرار را نشان می‌دهد. در مقابل، ابتهاج از تقابل «زیر و بم» برای توصیف بی‌ثباتی زندگی و ناپایداری عواطف و وقایع در مواجهه با «چنگی زمانه» استفاده می‌کند. این تقابل در شعر او نمایانگر خشونت و ناهماهنگی در زندگی است، به‌طوری که زیر و بم نه فقط به فراز و فرود، بلکه به نمادی از سرگشتگی در مسیر زندگی تبدیل شده است. به‌طور کلی، در شعر ابتهاج، «زیر و بم» به‌عنوان عاملی خارجی و تأثیرگذار به کار رفته که نمایانگر تغییرات ناگهانی و ناپایداری‌های تحمیلی است، در حالی که در شعر بهمنی، این تقابل درونی‌تر و

وابسته به شدت احساسات و بغض‌های متنوع است؛ بهمنی از «زیر و بم» برای توصیف طیف‌های مختلف غم و اندوه درونی بهره می‌برد و آن را به حالتی بغض‌آلود و توفانی تبدیل می‌کند که تمامی ابعاد روح را درگیر خود می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

در بررسی تقابل‌های معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج و محمدعلی بهمنی، می‌توان دریافت که این دو شاعر برجستهٔ معاصر از تقابل‌های معنایی به شیوه‌هایی خلاقانه و تأثیرگذار بهره گرفته‌اند. تقابل‌های معنایی در شعر آن‌ها نه تنها در شکل و نحوه بیان، بلکه در مضامین و عمق احساسی نیز تفاوت‌هایی دارند که به‌خوبی بازتاب‌دهندهٔ دیدگاه‌های فردی و اجتماعی آنان نسبت به جهان و زندگی است. ابتدا در شعر هوشنگ ابتهاج، تقابل‌های معنایی بیشتر در قالب تضادهای فلسفی، فردی و عاطفی نمود یافته‌اند. او با استفاده از تقابل‌هایی نظیر «عشق و نفرت»، «امید و ناامیدی»، «مرگ و زندگی» و «زیر و بم» توانسته است پیچیدگی و ناپایداری زندگی را با زبانی ساده اما عمیق به تصویر بکشد. در تقابل‌های معنایی ابتهاج، نوعی بی‌ثباتی ذاتی و اجتناب‌ناپذیر در جریان زندگی احساس می‌شود که همراه با حسرت، ناامیدی و سردرگمی است. این تضادها، نشان‌دهندهٔ فلسفه‌ای تلخ و اندوه‌بار از زندگی هستند که مخاطب را درگیر حس عمیقی از سردرگمی و بی‌پناهی در برابر واقعیت‌های اجتناب‌ناپذیر زندگی می‌کند. در نهایت، شعر ابتهاج همواره بر اهمیت گذر زمان و فرصت‌های از دست‌رفته تأکید دارد و از این طریق، حسی از اضطرار و نیاز به بهره‌برداری از لحظات زندگی را به مخاطب القا می‌کند.

در مقابل، محمدعلی بهمنی، با وجود آنکه از تقابل‌های مشابهی استفاده می‌کند، توجه بیشتری به تضادهای اجتماعی و درونی در تجربیات عاشقانه و انسانی دارد. او با بهره‌گیری از تقابل‌های «عشق و جدایی»، «عدالت و ظلم»، «آزادی و اسارت» و حتی «زیر و بم» به درک عمیقی از دردهای جمعی و فردی در جامعه دست می‌زند. بهمنی از این تقابل‌ها به عنوان ابزاری برای نقد اجتماعی، ابراز احساسات عاشقانه و بیان تجربه‌های غم‌انگیز انسانی بهره می‌گیرد و در نتیجه، شعری با حس هم‌دلی و نزدیکی به دنیای واقعی و ملموس پدید می‌آورد. در شعر بهمنی، تقابل‌ها بیشتر از جهت عاطفی و درونی مطرح می‌شوند و این امر به شعر او حس گرمی و نزدیکی بیشتری می‌بخشد. در مجموع، با وجود تفاوت‌ها، تقابل‌های معنایی در شعر هر دو شاعر به نوعی نمایانگر تلاش آنان برای مواجهه با تضادهای زندگی است؛ چه تضادهایی که در سطح عواطف و احساسات تجربه می‌شود، چه آن‌هایی که در

سطح فلسفی و وجودی مطرح هستند. این تقابل‌ها، علاوه بر افزودن لایه‌هایی عمیق‌تر به اشعار، ابزاری برای نمایش پیچیدگی‌ها و ناپایداری‌های زندگی انسانی فراهم می‌کنند. این بررسی نشان می‌دهد که استفاده از تقابل‌های معنایی در شعر، می‌تواند هم به عنوان ابزاری برای خلق زیبایی و هم به عنوان شیوه‌ای برای انتقال اندیشه‌های عمیق به کار گرفته شود.

کتاب‌شناسی

ابتهاج، هوشنگ (۱۴۰۱)، ***دیوان اشعار***، تهران: نور گیتی.

احمدی، پروین (۱۴۰۱) تقد عمیقگرا بر غزل اعتدال مبتنی بر آثار سیدرضا محمدی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۲۷-۵۸

اردبیلی، لیلا و روشن، بلقیس (۱۳۹۱)، «روایت‌شناسی شناختی (کاربست نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی»، ***ادب پژوهشی***، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۱، صص ۹-۳۲

استاکول، پیتر (۱۳۹۳)، ***بوطیقای شناختی***، ترجمهٔ محمدرضا گلشنی، تهران: علمی.

اسکولز، رابرت (۱۳۹۸)، ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران: آگاه.

اقبالی، ابراهیم و رسول‌زاده، حسین (۱۳۸۸)، «بررسی عناصر ساختار غزل‌های سیاسی - اجتماعی در اشعار هوشنگ ابتهاج و شفیعی‌کدکنی»، ***تاریخ ادبیات***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی۶۲، صص۲۷-۴۴

امامی، سعید؛ صحرایی، قاسم (۱۴۰۱)، «تقابل زشتی و زیبایی با ویرانگری و بسامانی در منظومه‌های ادب غنایی بر اساس رویکرد کلود استروس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱-۳۱

ایزدی، غلامعلی و رنجبر، پرستو (۱۳۹۵)، «بررسی صفات رنگارنگ در دیوان محمدعلی بهمنی»، ***زیبایی‌شناسی ادبی***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۳۰، صص۷۹-۱۱۴

بهمنی، محمدعلی (۱۴۰۲)، ***مجموعه اشعار***، چاپ پنجم، تهران: نگاه.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۹)، ***بوطیقای ساختارگرا***، چاپ هفتم، تهران: آگاه.

رضاقلی فامیان، علی (۱۳۹۳)، «کارکرد کلامی تقابل واژگانی در زبان فارسی»، ***زبان و زبان‌شناسی***، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۱۹، صص۵۵-۷۴

سالمیان، غلامرضا و سلیمانی، خاطره (۱۳۹۵)، «تحلیل بلاغی مجموعه اشعار محمّد علی بهمنی بر مبنای مولفه‌های هنجارگریزی معنایی»، ***بلاغت کاربردی و نقد بلاغی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول صص۲۴-۴۰

شجاع رضوی، سعیده (۱۳۸۶)، «جنسیت و شمول معنایی»، ***فصلنامهٔ پازند***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۷-۳۶

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۴۰۳)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

صفوی، کورش (۱۳۹۰)، ***درآمدی بر معنی‌شناسی***، چاپ چهارم، تهران: سورهٔ مهر.

عباسپور، مرتضی (۱۴۰۲)، «بررسی الگوی کنشگر گرماس در منظومهٔ «آرش کمانگیر» سروده سیاوش کسرایی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۱۸۳-۲۰۱

فاضلی، فیروز و پژهان، هدی (۱۳۹۳)، «تقابل‌های معنایی در اشعار اقبال لاهوری»، ***کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی***، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۲۷، صص۱۴۷-۱۶۶

کلباسی، ایران (۱۳۹۱)، ***ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز***، چاپ پنجم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

محمدی، حسین و نیکوبخت، ناصر (۱۳۹۲)، «بررسی مقایسه‌ای شعر حافظ و هوشنگ ابتهاج - ه. ا. سایه»، ***کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی***، دورهٔ۱۴، شمارهٔ ۲۶، صص۱۲۱-۱۴۶

مهاجران، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷۳)، «از زبان تا شعر؛ درآمدی بر زبان‌شناسی سازگانی–نقش‌گرا و کاربرد آن در خوانش شعر»، ***مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی***، دورهٔ ۴ شمارهٔ ۴، صص۶۹-۸۲

نصرالهی، یدالله (۱۳۹۳)، «لغزش‌های بیانی و زبانی در شعر محمدعلی بهمنی»، ***سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۳، صص۲۱۳-۲۲۶

وظیفه‌دان ملاشاهی، فاطمه (۱۴۰۲)، «فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۲۵۵-۲۶۹

A Study of Semantic Contrasts in the Poetry of Houshang Ebtehaj and Mohammad Ali Bahmani

Masoumeh Salehi Tariq

۱. Assistant Professor, Farhangian University, Iran Email: @gmail.com۷۰۵Ghazalsalehi

Article Info (۱۵۵-۱۷۹)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۰۲۵/۰۰/۰۰

Accepted:
۲۰۲۵/۰۰/۰۰

Keywords:
Semantic contrast
Houshang Ebtahaj
Mohammad Ali Bahmani

ABSTRACT

This article examines semantic contrasts in the poetry of Hooshang Ebtehaj and Mohammad Ali Bahmani, analyzing how these two contemporary Iranian poets employ this literary device to create unique thematic effects. Semantic contrasts, a crucial element in Persian poetry, enable poets to convey emotional and philosophical complexities. Ebtehaj uses contrasts such as "love and hatred," "hope and despair," and "life and death" to illustrate the instability of human experience, evoking a sense of urgency and impermanence. In contrast, Bahmani explores themes like "love and separation," "justice and oppression," and "freedom and confinement" to depict social and inner conflicts, engaging the reader with shared emotional and societal struggles.This study reveals that Ebtehaj's semantic contrasts are largely philosophical and emotional, arising from a melancholic view of the world, whereas Bahmani's contrasts serve as a critique of society and an expression of complex human emotions. Ultimately, this paper highlights how semantic contrasts serve as an essential tool for expressing poetic perspectives and adding depth to modern Persian poetry.

تبیین و مقایسهٔ انگارهٔ مولانا و ابن‌عربی در باب نسبت حقیقت و مدارا

*میلاد صلاحی خلخالی[۱]- مجتبی هوشیار محبوب[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات عرفانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
رایانامه: m_salahi@sbu.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات عرفانی، دانشگاه گیلان

اطلاعات مقاله (۲۰۵-۱۸۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۱۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۷/۲۹

واژه‌های کلیدی:
مولانا
ابن‌عربی
حقیقت
مدارا
نسبت حقیقت و مدارا

چکیده

مولانا و ابن‌عربی صاحب تالیفات مرزناپذیری هستند. پلورالیسم منطوی در آثارشان ارتباط وثیقی با مقتضیات زمانه و جغرافیای آنان دارد. جستار حاضر بر به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای بر مفهوم حقیقت و نسبت آن با مدارا در آثار این دو متفکر متمرکز شده و نتیجه گرفته است که تساهل نزد عارفان مبانی مختلفی دارد، گاه نگاه ایشان نسبت به مفهوم حقیقت است که باعث صلح‌طلبی آنان می‌گردد که در برخی مواضع مفهومی معرفت‌شناختی‌ست. بنابر الهیات ابن‌عربی حقیقت مفهومی متکثر است و مصادیق متنوعی دارد. بر اساس نظرات او در فصوص‌الحکم خدا ذاتا یکی است اما به اسمأ کل است و متکثر. این کثرت موجب می‌شود ابن‌عربی نسبت به اندیشه‌های دیگر مداراگرانه مواجه شود. حقیقت نزد مولانا با توجه به پنج عنوان مورد کندوکاو قرار گرفته است: توجه به یک حقیقت شخصی، پذیرش راه‌زن‌های حقیقت، توجه به تکثر ادیان، تأکید بر حقیقتِ در راه و نهایتا تأکید بر منظرِ حقیقت. مولانا و ابن‌عربی، دو اندیشمند متفاوت هستند که تصوراتِ متکثر از حقیقتِ واحده را ارج می‌نهند. نسبت حقیقت و مدارا در نگاه آن‌ها شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. حقیقت نزد این دو با مصادیق گوناگون ارتباط دوسویه‌ای با مداراگری و صلح کل دارد ضمن تبیین این ارتباط سعی شده است مقایسه‌ای نیز میان نگاه این دو متفکر بزرگ برقرار گردد.

۱. مقدمه

زبان و ادبیات فارسی «به عنوان یکی از غنی‌ترین سنت‌های فکری و ادبی جهان اسلام، همواره محل توجه پژوهشگران بوده است. در این میان، اشعار مولانا جلال‌الدین بلخی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که پیچیدگی‌های زبانی و عمق معنایی آن، زمینه را برای مطالعات میان‌رشته‌ای فراهم می‌سازد.» (حسن‌زاده عرب،۱۴۰۵: ۹۵) «اشعار او که از سرآمدان شعر عرفانی است با ظرافتی بی‌نظیر و خاصیت حقیقت‌نمایی، به صورت و معنا جانی ابدی و پایدار بخشیده است.» (راستگو،۱۴۰۲: ۷۳) و «مثنوی معنوی به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار کلاسیک در ادبیات جهان و ادبیات عرفانی ایران، صاحب شگفت‌انگیزترین ویژگی‌هاست.» (خوبدل،۱۴۰۵: ۱۰۹)

شاهکارهای ادبی، مرز ناپذیرند و معمولاً در ازمنهٔ مختلف از طریق ترجمه به سرزمین‌های مختلف راه پیدا می‌کنند. در تاریخ عرفان ایرانی_اسلامی و برای این نظریه می‌توان از اشخاصی نظیر مولوی و ابن‌عربی نام برد، اما نمی‌توان مطمئن بود تنها دلیل این مرزناپذیری، صرفِ وجود دغدغه‌های فرامرزی بشری مولانا یا ابن‌عربی باشد.

این مسئله در صورت اعاده به تاریخ و بررسی مقتضیات زمانه مولانا و ابن‌عربی دریچه‌های نویی به روی بحث می‌گشاید.

یک. در زمان استیلای خلفای عباسی چند رویداد مهم از حیث مبحث مزبور اهمیت بنیادی دارد؛ رویدادهایی که سلسله‌وار به هم متصل هستند و موجب به وجود آمدن شهرهایی در تمدن اسلامی شده‌اند که به تعبیر دیمیتری گوتاس[۱] به پاتیل‌های ذوب فرهنگی بدل شدند. شهرهایی نظیر اندلس، دمشق، بغداد، حلب، اسکندریه، بلخ و ... . در این دورهٔ زمانی - که بنیان آن در سدهٔ سوم هجری گذاشته شد و اوج آن نیز در سدهٔ چهارم هجری بود، تمایل بعضی از خلفا، خصوصاً هارون الرشید و مامون نسبت به مسائل فکری، حضور افکار مختلف فکری-کلامی در دربار، توجه جدی به آرای اندیشمندان یونانی، ایجاد نهضت ترجمه و پرکاری مترجمانِ استخدام شده توسط حکومت، فرهنگی ممتزج از اندیشه‌های متنوع یهودی، مسیحی و اسلامی ساخت. استاد دانشگاه ییل معتقد است، حتی دربار اغلب خلفای عباسی به شیوهٔ زمامداری دورهٔ ساسانیان اداره می‌شد و از این جهت، باید متون مهم پهلوی را نیز در زمرهٔ آثار ترجمه شده به عربی دانست. رسالات ترجمه شده، از حیث اهمیت تماتیک و همین‌طور وجه کمی به قدری بوده است که به زعم محققان، کشورهای غربی بعدها با از

[۱] Dimitri Gutas

دست دادن اندیشه‌های یونانی، ناگزیر به ترجمه‌های عربی روی آوردند. این شیوه از زمامداری و مجوز حضور دادن به افکار و عقاید مختلف، مقتضی زمانه بوده است و اتفاقا به چند دلیل، از جمله گفتمان‌های اجتماعی، علمی و دینی به حکومت عباسی قدرت می‌بخشید، به همین دلیل نیز مترجمان دولت عباسی، اجرت‌های شگفتی دریافت می‌کردند.[۱] (نک.گوتاس، ۱۳۸۰: ۹۱-۱۷۱)

دو. محی الدین ابن عربی در سرزمینی به دنیا آمد و پرورش یافت که مسیحیان بسیاری در آن زندگی می‌کردند. او در مرسیه، جنوب شرقی اندلس به دنیا آمد و سال‌ها در تلاقی افکار مسیحیان قرار داشت.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مدارا و بردباری همیشه از بنیان‌های بارز نظام اندیشگان عارفان قلمداد شده و از امتیازات آنان به حساب آمده است. با غوررسی در سخنان ایشان در این باب به نظر می‌رسد این مداراورزی و مسامحت، مبانی مختلفی دارد. یکی از این مبانی، شالوده‌ای معرفت‌شناختی است و از نگاه و تلقّی ایشان نسبت به جهان، انسان و عالم الوهی ناشی می‌شود. این نکته از اصلی‌ترین و عمیق‌ترین مبادی مدارا نزد صوفیه است. تبیین نسبت میان مفهوم حقیقت و مدارا چرایی تسامح و تاهل نزد عارفان را بهتر نشان می‌دهد. اندیشه‌های مولانا «به‌عنوان بزرگترین گنجینه‌های زبان و ادب فارسی از جهات مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته» (شوکری رشید،۱۴۰۳: ۲۵۲) و البته «در چند و چون شناخت آنها هنوز اندیشمندان حوزهٔ علوم انسانی در حال جست‌وجو و ارائهٔ مطالب تازه هستند. (فلاح،۱۴۰۲: ۲۲۴) از جمله مفاهیم الهی، انسانی و الهام‌بخش در مطالعات گوناگون بینارشته‌ای، روان‌شناسی مدرن و...» (حسن‌نژاد، مسرور،۱۴۰۳: ۱۱۷) از آن‌جا که مولانا جلال‌الدین بلخی و محی‌الدین ابن‌عربی از نام‌آوران میدان تصوّف هستند، پژوهش در باب این دو تن نسبت میان حقیقت و مدارا را بهتر نشان می‌دهد. مسألهٔ اصلی پژوهش حاضر بر موضوع استوار است. بر این اساس سعی خواهد شد ابتدا نسبت میان این دو مفهوم در نظر هریک از این دو متفکر بزرگ بررسی گردد. این موضوع می‌تواند بر اهمیت مدارا نزد ایشان پرتویی دیگر بتاباند. بعد از این مداقّه تلاش می‌شود با توجه به مبانی فکری متفاوت این دو چهره مقایسهٔ نیز صورت گیرد تا تفاوت‌ها و شباهت‌های ایشان نیز در این موضوع روشن گردد.

---

[۱] این اجرت‌ها به نرخ امروز، ماهانه چیزی حدود بیست و چهار هزار دلار بوده است. (گوتاس، ۱۳۸۰: ۱۷۱)

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با توجه زمین و زمانهٔ زیست مولانا و ابن عربی و همچنین رویکرد هر دو به هستی، یکی از بایسته‌های اندیشگانی این دو عارف و متفکر بزرگ به مفهوم مدارا بازمی‌گردد. مفهوم مدارا از پرآوازه‌ترین مبانی فکری عارفان و فرزانگان است که در جهان پرتلاطم امروز ضرورت توجه به آن بر کسی پوشیده نیست. تاکنون بارها و به انحاء مختلف به روحیهٔ تساهل و تسامح نزد عارفان پرداخته شده است اما فارغ از ویژگی مقایسه‌ای تحقیق حاضر به نظر می‌رسد مسألهٔ اصلی این تحقیق به نحو اختصاصی مورد توجه قرار نگرفته است. هر چند مبانی، مفاهیم و گاه دسته‌بندی‌های مدارا در نظر برخی بزرگان از جمله مولانا و ابن عربی واکاوی گشته است اما به نسبت این مفهوم با مفهوم حقیقت کمتر عنایت شده است. تبیین این نسبت می‌تواند ژرفای مداراورزی عارفان را دقیق‌تر نشان دهد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی در باب مدارا و تساهل در اندیشهٔ مولانا یا در اندیشهٔ محی‌الدین ابن‌عربی نگاشته شده است. به همین نحو در باب مفهوم حقیقت و مقوله‌بندی آن نزد این دو متفکر بزرگ نیز تحقیقات صورت گرفته است که به عنوان نمونه به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌گردد. تقی پورنامداریان در یادداشتی در نشریهٔ کیان در سه صفحه مکتب عرفان را طرف‌دار و حامی صلح و مدارا معرفی می‌کند. (رک: کیان، ۱۳۷۷: ۴۵) نظیر چنین تبیینی پیش از آن در مقاله‌ای با عنوان«صلح و وداد در عرفان و ادب ایرانی» از ذبیح‌الله صفا نیز انجام گرفته بود. (رک: صفا، ۱۳۴۶،س۱۳ : ش ۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی صلح و مدارا در اندیشهٔ مولوی و عطار و مقایسهٔ آن با رویکرد صلح‌گرایی ملاصدرا» به مفهوم «صلح کل» و «صلح درون» توجه ویژه‌ای گردیده است. (کوشکی و همکاران، ۱۴۰۰، دورهٔ ۸۹) به همین نحو در باب حقیقت، مرتبطترین پژوهش مقاله‌ای است با نام «معانی حقیقت و راه‌های کشف آن در مثنوی» که هرچند عمدهٔ بحث آن در باب تمییز محقق از مقلد است اما در برخی نتایج می‌تواند پژوهش حاضر را یاری رساند. (زارعی، ۱۳۹۰، ۸۳ تا ۱۰۴)

اکبر حسین پور و مسلم احمدی (۱۳۹۲) مقالهٔ «انسان و بازگشت به حقیقت از منظر ابن عربی» آورده‌اند که بازگشت انسان به حقیقت از دیدگاه ابن عربی، فقط با شناسایی خود و جهان امکان پذیر است؛ زیرا از دیدگاه این اندیشمند عالم تجلی اسما و صفات الهی است و این صفات به صورت فشرده شده در انسان، بالقوه موجود است.

کتاب صلح کل: جایگاه عرفان ابن عربی در شعر بیدل دهلوی (۱۳۹۸) از علی اکبر شوبکلایی نیز به ابن عربی پرداخته است.

معصومه فتح اللهی و محمودرضا اسفندیار (۱۳۹۹) در «بررسی تطبیقی مفهوم حقیقت مطلق در اندیشه ناگارجونه و ابن عربی» به نحوی بحث از حقیقتِ مطلق در آرای شیخ اکبر شده است. در این مقاله با توجه به این‌که مسئلهٔ حقیقت مطلق در اندیشه ناگارجونه و ابن‌عربی ریشه در متون دینی و مقدس دارد، به این متون و توجه این اندیشمندان به مبحث معرفت و شناخت در متون مقدس پرداخته است. به زعم نویسندگان حق در مرتبهٔ ذات، خاصیت بیان ناپذیری دارد و مهم‌ترین شیوه در توصیف آن سکوت است.

حمید زینلی و نصرالله حکمت (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تکثرگرایی و مدارا در اندیشه ابن عربی با تأکید بر فتوحات مکیه» آورده‌اند: اثر سخن از این است که ابن عربی در عین حفظ احکام شریعت تلاش دارد جامعه را به سمتِ مدارا و رواداری سوق دهد. نویسندگان معتقدند به زعم شیخ اکبر، تکثرگراییِ حقیقی شایسته انسان کامل است و هرکس از این تکثرگرایی بهره ای متناسب با خود دارد.

زهرا حسین‌نژاد کلایی (۱۴۰۰) در رسالهٔ «بررسی مبانی صلح و دوستی از دیدگاه محی‌الدین ابن عربی» با توجه به دیدگاه‌های ابن عربی در باب مبانی خداشناسی، به واسطهٔ مفاهیمی نظیر توحید، رحمت الهی، حب الهی و عدل الهی به مکتب صلح در آرای ابن‌عربی توجه شده است. فطرت انسان، کرامت ذاتی انسان، اصل برادری و اخوت، وحدت ادیان، قوه عقل، عشق، کمال انسان، اعتقاد به معاد و اعتقاد به منجی موعود که از مبانی انسان شناسی ابن عربی نشأت گرفته شده است، از دیگر مباحث مطروحه در این رساله برای نیل به تبیین صلح کل از نظرگاه شیخ اکبر است.

حسین خدابخشی (۱۴۰۱) مقالهٔ «بررسی مسئلهٔ وحدت ادیان بر اساس دیدگاه وحدت وجودی ابن عربی» دیگر آثاری است که می‌توان در زمرهٔ منابع پیشینی این موضوع قرار داد.

چنان که پیداست جنبهٔ نوآورانه و ضرورت این پژوهش را می‌توان در دو موضوع بازجست: اول تبیین ربط و نسبت حقیقت و مدارا در نظام اندیشگانی این دو عارف و دوم مقایسه و تشریح شباهت‌ها و تفاوت‌های این نسبت در نگاه مولانا و شیخ اکبر، مواردی که تاکنون به آن عنایتی نشده است.

۲. تبیین و مقایسهٔ انگارهٔ مولانا و ابن‌عربی در باب نسبت حقیقت و مدارا

۲-۱. مبانی نظری

با توضیحی که در مقدمه آمد بخش عمده‌ای از آثار ابن‌عربی به سرعت در مواجهه و آمیزش با آرای اندیشمندان غربی قرار گرفت و وارد مباحث فکری و آکادمیک و مدرِسی شد. این نحوهٔ انتقال افکار ابن‌عربی به حدی بوده است که تفکر و همین‌طور عرفان غربی (Mysticism) را تحت‌الشعاع جدی قرار داده است. نجیب مایل هروی در مقدمه‌اش بر «ده رساله مترجم» آورده: «آراء و آثار ابن عربی با سرعت و قوتی شگرف نه تنها در شرق و غرب اسلامی انتشار یافت بلکه جهان اروپایی را نیز متأثر کرد. چنانچه میکال آسین پلاسیوس در کتابی که به عنوان اسلام و کمدی الهی نوشت ثابت کرد که دانته در پرداختن کمدی الهی دقیقاً همچون ابن عربی و در چهارچوب همو عمل کرده است چنان که نه تنها در صور و اصطلاحات بلکه در سبک فنی نیز میانشان مشابهت‌های فراوان هست. به طوری که تاریخ کتابشناسی و تراجم آثار اسلامی از جمله ترجمه بعضی از آثار ابن عربی به لاتین می‌رساند پیش از تألیف کمدی الهی کتاب المعراج شیخ اکبر به زبان لاتینی ترجمه شده بود و برونتو - که استاد دانته بود ـ از این ترجمه معراج محیی الدین یاد کرده است... پس از دانته باز هم اثر آثار ابن عربی بر فکر متفکران اروپایی مشهود می‌نماید چنان که پلاسیوس شیخ اکبر را استاد مسلم و راستین نهضت تصوف دینی در اروپا می‌داند و می‌نویسد: نخستین فلاسفهٔ صوفی از مغرب زمین یوهان اکهارت[۱] آلمانی است او دو قرن بعد از ابن عربی می‌زیسته و در دانشگاه پاریس - که دانشگاهی بوده در حکمت و علوم مبتنی بر فرهنگ اسلامی اسپانیایی- درس خوانده و از آراء ابن عربی و دیگر متفکران مسلمان متأثر شده است. از اینجاست که اکهارت اندیشهٔ وحدت وجودی مانند شیخ اکبر دارد.» (۱۳۶۷: ۱۰)

در مقاله‌ای با عنوان «ابن‌عربی و عرفان اسپانیایی در قرن شانزدهم » ضمن ذکر این نکته که ابن‌عربی از تفکر ایرانی، هندی و عرفان اسلامی تاثیر پذیرفته است، بر جریان‌های شهودی و عرفانی جاری در اسپانیای قرن شانزده تأکید جدی می‌شود و نویسنده معتقد است هیچ سده‌ای همچون قرن شانزدهم تا این میزان ذیل تاثیر جریان‌های عرفانی نبوده و این همه تاثیری شگرف بر ابن‌عربی گذاشته است. (frazee,۱۹۶۷:۲۲۹) رد این مسئله را می‌توان در کتاب «صوفیان اندلس» که ترجمهٔ بخشی از روح‌القدس شیخ اکبر است دنبال کرد.

---

[۱] همان مایستر اکهارت الهی‌دان و عارف شهیر آلمانی‌ست. برخی ادعا کرده‌اند نام اصلی وی یوهان است.

از سوی دیگر جلال‌الدین محمد بلخی نیز که چندسالی پس ازشیخ اکبر به دنیا آمده است در محیطی چند فرهنگی رشد و نمو یافت. مولد او یعنی بلخ قرن‌ها محل تلاقی اندیشه‌های شرق دور اعم از بودیسم و هندوییسم، اندیشه‌های مربوط به ایران باستان و البته تفکرات اسلامی بود. (نک: نفیسی، ۱۳۴۳: ۱۶ تا ۲۴)

در همان اوان کودکی همراه با پدر سفرهای چندین ساله‌ای را آغاز کرد و با ملل و نحل مختلف آشنا گشت. همچنین مسکن او یعنی روم نیز موقفی بود که اندیشه‌های مختلف در آن در تعاطی بودند. حاکم شهیر آن دوران یعنی علاءالدین کیقباد و خاندانش نیز از متوغلان و دوستداران علوم مختلف از فلسفه و نجوم و علوم عقلی تا شعب مختلف حکمت بودند؛ (فروزانفر،۱۳۸۷: ۵۵) که این موضوع خود به رونق گفتگو و تبیین اندیشه‌های مختلف می‌انجامید. تحصیلات جلال‌الدین نیز در دو شهر بزرگ آن زمان یعنی حلب و دمشق صورت گرفت. این دو شهر نیز مرکزی بود که قرن‌ها گذرگاه و جای‌گاه فِرَق و ادیان مختلف بود. فروزانفر به نقل از کتاب نهر الذهب فی تاریخ حلب آورده است که مدرسهٔ حلاویه که مولانا و برخی دیگر از شاگردان پدرش مدتی در آن اقامت داشتند و مشغول تحصیل بودند، پیش از آن یکی از کنیسه‌های بزرگ رومیان بوده است و به مناسبت برخی روایات مبنی حضور مسیح(ع) و برخی حواریون در آن‌جا بسیار مورد احترام بوده است. (همان، ۷۳) همین نکته نشان دهندهٔ فضای چندفرهنگی حلب بوده و دمشق نیز که مولانا چندسالی در آن به تحصیل پرداخته هم، چنین وضعی داشته است. وقتی مولوی برای تحصیل عازم دمشق می‌شود همراه با قافله بر سر راه و در ولایت سیس در مغاره‌ای سکنی می‌گزیند که جمعی از راهبان در آنجا بودند. (افلاکی، ۱۳۶۲: ۸۰) مولانا به همین رنگارنگی فرهنگی-عقیدتی توجه داشته است که به مناسبتی سروده:

از خراسانم کشیدی تا بر یونانیان تا درآمیزم بذیشان تا کنم خوش مذهبی

(همان: ۲۰۷)

روایاتی که شمس‌الدین احمد افلاکی در مطاوی مناقب‌العارفین آورده است هر چند گاه در پردهٔ غلوهای مریدانه فرورفته و کار را برای تبیین و تمییز حقیقت سخت می‌کند اما در ژرف‌ساخت آن نشان از ارتباط مولانا با برخی از معتقدان ادیان دیگر و مخصوصا مسیحیان دارد. دیدار با راهب دیر و حتی اقامت چهل روزه در دیر مسیحیان به نام «دیر افلاطون» (همان: ۵۵۱) و برخی گفتگوها با احبار مسیحی و یهودی نشان از آشنایی، گفتگو و رابطه با صاحبان اندیشه‌های گوناگون بوده است.

مسئله تسامح و مدارا از گزاره‌های تماتیک تکرارشونده در متون عرفانی ایرانی-اسلامی است. این مفهوم را می‌توان از مباحث عمده عرفای هر دو شقِ سکر و صحو دانست. تمامی کثرات و جلوه‌های عالم، برای عارفِ وحدت وجودی، جلوه‌هایی از الله هستند. عرفا غالبا با نگاه وحدت‌گرایانه به عالم کثرت می‌نگرند و در اصطلاح سیاسی ادبیات امروز به نوعی پلورالیسم معتقدند. برای این لون از مداراگری و تسامح در میان عارفان، دلایل مختلفی از قلمروهای سیاسی تا مسائل اجتماعی و فقهی عنوان کرده‌اند. (نک: حیدری، ۱۳۹۲: ۱۶۵-۱۹۱)

به نظر می‌رسد اولین نویسنده‌ای که وحدت وجود را به ابن عربی منسوب کرده ابن تیمیه بوده است و آن را بدتر از کفر خوانده است. (نک، chittick, ۲۰۱۹) چیتیک در تبیین این مفهوم نوشته است که بارزترین ویژگی کیهان به عنوان یک چیز موجود، این است که صورت خداست. از این رو، اسامی و صفاتی را که بر خدا اطلاق می‌شود می‌توان در مورد کیهان نیز اطلاق کرد، البته نه دقیقاً به همان صورت. نتیجه این است که هر گونه روابط درون الهی که با اسماء الهی مشخص می‌شود، پس از انجام تنظیمات مناسب، در کیهان نیز قابل مشاهده است. (نک، chittick,۱۹۹۸: ۲٤۱)

ابن‌عربی، نویسنده‌ای است وحدت‌گرا و قائل به حقیقت واحدهٔ تمام ادیان البته که این ایده‌ای نیست که صرفاً ابن‌عربی از آن سخن گفته باشد اما این گزاره به کرات از او ثبت شده است، از جمله آنجا که سروده:

عقد الخلایق فی اللاله عقایداً و انا اعتقدت جمیع ما عقدوه

یعنی مخلوقات درباره خدا به عقاید مختلفی قائل هستند اما من به همه باورها اعتقاد دارم. (ابن‌عربی، ۱۳۷۸: ۱۹)

برخی از مداراگری‌های فرزانگان ایرانی-اسلامی جنبه‌ای روساختی و مصلحت‌اندیشانه دارند و در برخی اوقات کاربستی هستند و وجهه‌ای سلوکی دارند، اما برخی دیگر بنیادی‌تر و قابل‌اتکاترند. این بخش اخیر با سویهٔ معرفت‌شناسانهٔ اندیشهٔ عارفان ارتباط دارد. به عنوان مثال مدارا با دشمنان که مورد توجه برخی از متفکرین و صوفیان بوده است بیش‌تر رویکردی مصلحت‌اندیشانه و اجتماعی‌ست و ربط چندانی با موضوع حقیقت ندارد. همچنین گاه فوایدی برای مدارا و تساهل فرض شده است که جنبهٔ راهبردی دارد، مثلا در نگاه مولانا و البته بسیاری از عارفان مدارا و تساهل با دیگری می‌تواند سبب صیقل روح و ترقی معنوی سالک گردد.[۱] این نگرش با آنکه از متعالی‌ترین عقاید عارفان است اما فرضیهٔ اصلی تحقیق حاضر این است که توجه به مفهوم حقیقت و مدارای برخاسته از این توجه بنیادی معرفت‌شناختی

[۱] در این باب می‌توان به داستان ابوالحسن خرقانی در دفتر ششم مثنوی رجوع کرد.

و هستی‌شناسانه دارد و تساهل برای عارفان امری درونی و مبنایی کرده است و این نسبت است که آنان را در مواقع سختی همچنان اهل مدارا و سعهٔ صدر نگاه داشته است. از این منظر نیل به حقیقت که در برخی متون غایت قصوای عارف در نظر گرفته شده است[۱] گاه شرایط، مقدمات و مبناهایی دارد که عارف ناگزیر است به هستی از درِ مدارا وارد شود و جهان و مردمانش بر سرِ سفرهٔ تساهل بنشیند. بنابراین تبیین این ربط و نسبت به نظر امری کرامند است. باید دانست وجه مهمی از معرفت شناسی توأمان است با نوعی شک‌گرایی یا فروتنی معرفتی. بسیاری از چیزهای معمولی را که فکر می‌کنیم می‌دانیم یا فرض می‌کنیم باورمان به آنها باوری معقول است، در واقع نمی‌دانیم یا باورمان موجه نیست. (لموس، ۱۳۹۸: ۱۷۵) بنابراین وجهی از مداراگری می‌تواند بر مبنای لونی از معرفت شناسی باشد که در آن «تواضع در رسیدن به حقیقت» به چشم می‌خورد. این موقف بیانگر تردید و تناوبِ ناپایداریِ باور و ناباوری نیز هست. در نگرهٔ معرفت شناختی، باور ذومراتب است و موجب می‌شود شخص باورمند به وجوه دیگری از حقیقت که پیش از آن به ذهن خطور نکرده است، فکر کند.

شاید قول جنید بغدادی را که گفته بود: «صادق روزی چهل بار از حالی به حالی بگردد و مرائی چهل سال بر یک حال بماند.» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۸۸) و «دل مؤمن در ساعتی هفتاد بار بگردد.» (همان: ۳۹۲) بتوان در بافتار ارتباط میان معرفت و حقیقت و نسبت با مداراگری درک و تفسیر کرد. اعتقاد به چنین تحول شناختی می‌تواند دشمن انواع مختلف تعصّب باشد. (رک: برگر و زایدرولد، ۱۳۹۳: ۱۳۰ تا ۱۶۶) انگیزهٔ اصلی پژوهش حاضر بر این اساس شکل گرفته است: در زمانه‌ای که تعصّب‌ورزی تبدیل به خدایگانی قدرتمند شده است، توجه به معرفت‌شناسی عارفان بزرگ که از دلِ آن می‌توان به شکلی از مداراورزی دست یافت، علاوه بر نشان دادن وجه دیگری از اهمیّت نظریات ایشان، می‌تواند به کاربست آن در جهان امروز نیز یاری برساند.

۲-۲. «حقیقت» نزد ابن عربی و ارتباط آن با صلح کل و مدارا

یکی از مضامین اصلی «فصوص‌الحکم»، «حقیقت» است؛ اصلی نهفته در میان حکمت‌های بیست‌و هفت‌گانهٔ پیامبران که به انحای مختلف در متن ابن‌عربی ظهور می‌کند. این واژه گاه به معنی خداوند آمده است و گاه در معنای حق بازنمایی می‌شود. جامی در «نقد النصوص» مفهوم حقیقت را گاه در مقابل شریعت و منبعث از منبع الهی می‌داند (جامی، ۱۳۵۶: ۱۳۳) و گاه عیناً به جای «حق» به کار می‌برد. (همان، ۱۳۵۶: ۲۷۵) این موضوع در شرح مویدالدین

[۱] در مصیبت‌نامهٔ عطار «سالک فکرت» برای رسیدن به حقیقت و معرفت اصیل سفرهایی شگرف را از سر می‌گذراند.

نیز قابل ردگیری است، از جمله آن‌جا که حق را به مثابه موجودی مشهود، متجلی در حقیقت‌های عالم توصیف می‌کند. (جندی، ۱۳۶۱: ۳۵۱) در شرح موسوم به شرح خواجه محمد پارسا[۱] می‌خوانیم که «وجود را من حیث هوهو، یعنی مطلق، حقیقت الحقایق نامند.» (پارسا، ۱۳۶۶: ۵) «حقیقت» را با توجه به این شرح و این نحوِ تلقی، می‌توان عنصر وجودی نیز پنداشت. حقیقت در نزد ابن‌عربی گاه «انسان» (=انسان کامل) است، گاه «خدا» و گاه آنچه که نمی‌توان از طریق دانش آن را شناخت. گزاره اخیر بارها به واسطه حدیث معروف «العجز عن درک الادراک ادراک» توسط ابن‌عربی تضمین شده است. (نک، ابن‌عربی، ۱۳۸۷: ۳۶)

۲-۲-۱. خداشناسی به مثابه لونی از حقیقت

ابن عربی با نقلی از خراز به این مهم اشاره می‌کند که الله در عین وحدت، وجوه متکثری را در برمی‌گیرد. (نک، ابن عربی، ۱۳۸۷: ۷۳) او یگانه و در عین حال متکثر است. این گزاره در الهیات ابن‌عربی به هیچ‌وجه گزاره‌ای پارادوکسیکال نیست و اتفاقاً هر دو ویژگی به زعم ابن‌عربی، ویژگی‌های ماهوی الله است. او اول، آخر، ظاهر و باطن است، چنانچه در قرآن مکتوب است: هُوَ الْأَوّلُ وَالْآخِرُ وَالظّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (۵۷:۳)

این گزاره از حیث تماتیک، از گزاره‌های کلیدی فص ادریسی است و شارحان ابن‌عربی تاویلات مختلفی بر آن نوشته‌اند. آنچه به صورت اندیشه تکرار شونده، محور مفهومی این فص است چنین است: درست است که صور مراتب متکثر است و مظاهر مختلف، اما حقیقت یکی است. (نک، قیصری، ۱۳۸۴: ۳۸۸) البته که این کثرتِ وجه تنها در اعیان است و اعیان را ثبوتی جز در حضرت نه:

در جلابیبِ صورت و معنی — نیست غیر از تو شاهد و مشتهود
می‌کنی جلوه‌های حسن و جمال — در لباس وجود هر موجود
که جهان صورت است و معنی یار — لیس فی الدار غیره الدیار

(خوارزمی، ۱۳۶۴: ۲۱۵و ۲۱۶)

یعنی به یک اعتبار غیر از وجود حق در خارج هیچ نیست و به اعتباری دیگر «در وجود غیر از اعیان هیچ نیست، و وجود حق که مرآت اعیان است در غیب است و متجلی و ظاهر نیست مگر از ورای تتق غیب و سرادقات جمال و جلال.» (همان)

---

[۲] نجیب مایل هروی در مقدمه کتاب «ده رساله مترجَم» مطلب مفصلی در این باره نوشته است که شرح موسوم به شرح خواجه محمدپارسا از آن نویسنده‌ای است به نام علی همدانی. (نک، ابن‌عربی، ۱۳۶۷: ۲۲)

این مسئله اساساً ارتباط دو سویه دارد با مدارا و صلح کل. وقتی حقیقت الله متکثر است، عارف ناگزیر است قلبش را به شهری پر جمعیت بدل و گوشش را به صداهای بسیاری تسلیم کند. شیخ اکبر در بدایت فص اسماعیلی نیز این وحدت و کثرت را به لونی دیگر بیان می‌کند و می‌گوید الله به ذات، احدی است و به اسماء، کُل است. (ابن عربی، ۱۳۸۷: ۱۰۵ و نک، خوارزمی، ۱۳۶۴: ۲۱۷) بنابراین یکی از وجوهِ حقیقت، خداوند است؛ خداوندِ یگانه ذوالوجوه، اما باید دانست به زعم شیخ اکبر شناخت اله، ضرورتاً به شناخت ما از مألوه بستگی دارد. این بحث در فصوص الحکم، متعاقب فص ادریسی در فص ابراهیمی مطرح می‌شود.

ابن عربی می‌نویسد: «اِنما سُمی الخَلیل خَلیلاً لتخَلُّله» و توضیح می‌دهد هیچ‌چیز در چیزی تخلّل نمی‌یابد مگر آن که در آن محمول باشد، پس آنچه نفوذ می‌کند، محجوب و پوشیده شده به امر متخلِّل یا نفوذ شده است. در اینجا اسم مفعول ظاهر است و اسم فاعل باطن و پوشیده. ابن عربی برای این مسئله مصداق «آب و پشم» را مثال می‌آورد: وقتی آب به پشم نفوذ می‌کند، پشم به آن آب فراخی و فزونی می‌گیرد، پس اگر ظاهر حق است، خلق در او پنهان است و اگر ظاهر خلق است، حق در او مستور.

به زعم شیخ اکبر اگر ذات از این نسبت‌ها خالی باشد، الاه نخواهد بود و این نسبت‌ها را اعیان و البته که آدمی پدید می‌آورند. با این مقدمه باید گفت، انسان با مألوهیت خود، الله را الاه قرار داده است و الله شناخته نمی‌شود مادامی که خود انسان شناخته شود: من عرف نفسه فقد عرف ربه. ابن عربی به بعضی از حکما، از جمله حامد غزالی، خرده می‌گیرد که می‌گویند خداوند بدون نظر در عالم شناخته می‌شوند. شیخ معتقد است در این که ذاتِ قدیم و ازلی الله شناخته می‌شود شکی نیست، اما الاه بودن آن مادامی که پی به ماهیت مألوه نبریم، ممکن نیست. (نک، ابن عربی، ۱۳۸۷: ۸۰-۸۳)

۲-۲-۲.حقیقت الهی و متعاقبِ آن حقیقتِ آدمی

شیخ در تمثیلی تامل‌برانگیز می‌گوید: «بزرگ در آینه کوچک، کوچک می‌نُماید.» (ابن‌عربی، ۱۳۸۷: ۴۷) در اینجا «بزرگ» حقیقت الهی است و «کوچک» عقل بشری و علم آدمیزاد. او جایی نیز (فص نوحی) معرفت به حقیقت حق را در پیوند با معرفت نفس دانسته است و مخاطب را به حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربه» ارجاع داده است. (همان، ۵۳ و ۸۳)

حقیقت نزد ابن‌عربی متکثر است، مصادیق متنوعی دارد و بنا بر الهیات ویژهٔ او شکل گرفته است. این مفهوم با توجه به آرای مطروحه او در **فصوص الحکم** (فص ادریسی)[۱] ارتباط وثیقی با مسئلهٔ خداشناسی و متعاقب آن خودشناسی دارد. از نظر شیخ اکبر از آنجا که یکی از مصادیق پراهمیتِ حقیقت، حقیقتِ الهی است، باید توجه داشت که چه مصادیقی می‌تواند در بازنمایی این تصویر (حقیقت الهی) مددرسان باشد. او با توجه به آیات قرآن چنین می‌اندیشد که خداوند به ذات یکی است، اما به اسماء کل است و کثیر. همین کثرت موجب این می‌شود که ابن‌عربی نسبت به اندیشه‌های دیگر مداراگرانه مواجه شود. از آنجا که شیخ اکبر، خداشناسی را در گرو نوعی خودشناسی می‌داند، می‌توان گفت او به حقیقت دو وجه می‌بخشد: خداشناسی و خودشناسی.

ابن‌عربی معتقد است، حقیقت آدم ظهور هویت حق است در صورتِ عینِ ثابت خودش. او تمام صفات حق را، برای مخلوقی که کامل است، محفوظ می‌پندارد و با توجه به آیهٔ «و عَلّم آدم الاَسما ءکُلّها» (۲:۳۱) می‌گوید خداوند به آدمی صفات الهی بخشیده است. (نک، قیصری، ۱۳۸۷: ۴۰۳)

ردّ این اندیشه ابن‌عربی و گسترش این مضمون را به شکلی مفصل می‌توان در رسالهٔ «انسان کامل» دنبال کرد. ابن‌عربی در این رساله با توجه به حدیث نبویِ «ان الله خلق آدم علی صورته» انسان را چراغ حقایق معرفت معرفی می‌کند و می‌گوید انسان گنجینه حقایق عالم است و به همین دلیل هدف از آفرینش عالم انسان کامل بوده است. او معتقد است روح آدمی با حق مرتبط است. (نک، ابن‌عربی، ۱۳۹۲: ۴۳-۴۸) و «هر انسانی از نفس خویش در می‌یابد که سخن گوینده و شنونده و داننده در وجود او یکی است.» (خوارزمی، ۱۳۶۴: ۲۲۰) به این ترتیب یکی دیگر از وجوهِ حقیقت، انسان است؛ انسانی که روح عالم و کامل‌ترین آفریدگان است زیرا حقایق الهی را کشف کرده و بدان معرفت یافته. از نظر شیخ‌اکبر، جهان خلاصه و چکیدهٔ وجود حق و انسان خلاصهٔ حق و جهان و انسان کامل برگزیده این مختصر

---

[۱] ادریس در میان جمع کثیری از نویسندگان عرب همان هرمس است. این نکته از این جهت ذکر می‌شود که عفیفی، یکی از شارحان ابن‌عربی معتقد است، هرمس و اندیشه‌های هرمسی تاثیر زیادی بر متفکرانی نظیر ابن‌عربی داشته است: «هرمس نقش بسیار مهمی در تحول فکر یونانی متأخر داشته و شماری نه چندان اندک از کتاب‌های راجع به حکمت و علوم سرّی - مثل، سحر، ستاره شناسی و کیمیا - به او منسوب است. برخی از این کتاب‌ها آمیزه‌ای شگفت از فلسفه افلاطونی، فلسفه مصریان قدیم همراه با مختصری از اساطیر یونانی است. وقتی اعراب مصر و شام را فتح کردند بدان دسته از آثار هرمس دست یافتند؛ اما نه به آن شکل دست نخورده، بل پس از آن که تفکر یهودی در آنها رخنه کرده و نقش خود را بر آنها زده بود. اعراب شتابان از این آثار اقتباس کردند افکار آنها را برگرفتند و به کم و زیاد کردن آنها پرداختند.» (عفیفی، ۱۳۸۰: ۹۶)

است. وی معتقد است از آنجا که انسان کامل به صورت حق آفریده شده است، پس وی خود، حق است که به وسیلهٔ خداوند آفریده شده است. در این رساله تاکید شده انسان کامل، حامل راز الهی است و اوست واژه کن. (همان: ۵۲-۷۴)

درست است که آدمی به اعیان مختلف و پوشش‌ها و صورت‌های گوناگون ظهور کرده است و در ظاهر امر، لونی از کثرات را بازمی‌نُماید، اما از آنجا که آینه حق است، در عین کثرت، اشاره به ذاتی واحد دارد. این کثرتِ ظاهری که گاه در برابر یکدیگر در تعارض تام و تمام قرار می‌گیرند، چنانچه دوست و دشمن، از نظر شیخ، جلوه‌های ظاهری است که اتفاقاً می‌تواند عارف را به شناخت رهنمون سازد، همچنان که «خداوند شناخته نمی‌شود مگر به جمع میان اضداد.» (خوارزمی، ۱۳۶۴: ۲۱۹)

چنین است که حقیقت آدمی، متعاقب حقیقت الهی شناخته می‌شود، هر چند در ظاهر امر متلون و رنگارنگ جلوه کند.

۲-۳. نسبت حقیقت و مدارا در نگاه مولانا

تصور جلال‌الدین بلخی نسبت به حقیقت واجد نکاتی‌ست که با فرض درست بودن آن مدارا تبدیل به رویکردی ناگزیر می‌شود که نه تنها فضیلتی اخلاقی است بلکه در فهم هستی نیز دقیقه‌ای انکار ناشدنی خواهد بود. مولانا گاه خود به این ارتباط تصریح داشته است و گاهی نیز مدرا و تساهل، نتیجهٔ قهری برداشت او نسبت به حقیقت است، هرچند خود به آن توجه نداده است. این مبانی را می‌توان در پنج مسأله طبقه‌بندی و تحلیل کرد.

۲-۳-۱. توجه به یک حقیقت شخصی/ حقیقت برای من

در نگاه مولانا حقیقتی راستین و برین است و می‌توان آن را به کار بست که گرهی از گره‌های خویشتنِ فرد را بگشاید و دردی از دردهایش را تسکین دهد. حقیقت در این معنا می‌تواند امری شخصی و مفهومی درونی باشد، به عبارت دیگر حقیقت در این هیئت مفهومی یکّه است و برای افراد مختلف ممکن است گونه‌گون باشد. او در دفتر دوم مثنوی به مخاطبانش توصیه می‌کند:

هر ندایی کان ترا بالا کشید — آن یقین می‌دان که از بالا رسید
هر ندایی که ترا حرص آورد — بانگ گرگی دان که او مردم دَرَد

(مثنوی،۲/ ۱۹۵۸ و ۱۹۵۹)

در این وضع، ندای بالاکشندهٔ هر سالکی می‌تواند متفاوت با دیگری باشد. همین نکته را در فیه‌مافیه نیز آورده است: «هر حقیقت که تو را جذب می‌کند چیز دیگر غیر آن نباشد. (۱۳۸۶: ۶)».

وی در داستان موسی و شبان نیز از قول خداوند متعال به همین تفاوت‌ها در راه رشد شخصی تذکار می‌دهد و می‌آورد:

هر کسی را سیرتی را بنهاده‌ام　　هر کسی را اصطلاحی داده‌ام
در حقِ او مدح و در حقِّ تو ذم　　در حقِ او شهد و در حقِّ تو سم
(همان: ۱۷۵۳ و ۱۷۵۴)

و این توجه به تفاوت‌ها را پررنگ‌تر بیان می‌کند و می‌سراید:

هندوان اصطلاح هند مدح　　سندیان را اصطلاح سند مدح
(همان: ۱۷۵۷)

مولانا وقتی این ابیات را از زبان خداوند می‌آورد در واقع تأکید بر ازلی بودن یا خدازاد بودن این تفاوت‌ها دارد. با چنین برداشتی نسبت به تمایزات شخصی، این وجوه ممیزه، خود، رحمت محسوب می‌گردد و سالک با فهم آن‌ها ناگزیر است در مبانی فکری خود اهل مدارا و تساهل گردد، زیرا ندای شخصی هر کس مختلف است. وی در فیه ما فیه نیز تبیین دیگر از این مسئله به دست می‌دهد:

«اکنون تو خود را می‌آزما که از گریه و خنده، از صوم و نماز و خلوت و جمعیت و غیره تو را کدام نافع‌تر است و احوال تو به کدام طریق راست‌تر می‌شود و ترقّیت افزون‌تر، آن کار را پیش گیر. اسْتَفْتِ قَلْبَک وَ انْ افْتاک الْمُفتونَ. تو رامفتی هست اندرون، فتوای مفتیان بر او عرض دار تا آن‌چه او را موافق آید آن را گیرد. (۱۳۸۶:۴۱) وی در دفتر پنجم نیز بر این تفاوت‌ها توجه می‌دهد:

هر گُرُه را نردبانی دیگرست　　هر روش را آسمانی دیگرست
هر یکی از حالِ دیگر بی‌خبر　　مُلکِ با پهنا و بی‌پایان و سر
(مثنوی: ۵/ ۲۵۵۷ و ۲۵۵۸)

بدین‌سان یکی از وجوه ارتباط میان حقیقت و مدارا و تساهل نزد مولوی آشکار می‌گردد. این رویکرد به حقیقت جنبه‌ای وجودی (Existential) دارد و همین رویکرد است که در نگاه سورن کییرکگور[۱] به حقیقت پدیدار گشته است. او در این باب می‌نویسد: «مهم‌ترین کار

[۱] Søren Kierkegaard

یافتن حقیقتی است که برای من حقیقت باشد، باید در جست‌وجوی معنی و فکری باشم که دلم می‌خواهد برای آن زندگی کنم و بمیرم.» (۱۳۸۹: ۲۱)

۲-۳-۲. توجه به و پذیرش راه‌زن‌های حقیقت و ناگزیر بودن آن‌ها

غور در هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی مولانا جوینده را به این نکته متفتن می‌کند که در نگاه وی قاطعان طریقی هستند که مانع نیل انسان به حقیقت می‌گردند. در میان این راه‌زنان دو مورد، بنیانی و مهم‌تر است یعنی جهان و زبان.

الف: جهان

در نگاه مولوی جهان با ویژگی‌هایی وصف شده است که هر چند دارای دو سویهٔ خیر و شر است اما در داوری نهایی مانع نیل به حق و حقیقت است، اجمالا باید گفت جهان در نظر وی اساسا غلط‌انداز و وارونه‌کار است:

این جهان تن غلط انداز شد. (همان: ۱۵۶۰)

می‌نماید نور، نار و نار، نور ورنه کی دنیا بدی دارالغرور

(مثنوی، ۶/ ۴۱۳۶)

به بیان دیگر جهان عالَمی است که هست‌ها را نیست و نیست‌ها را هست می‌نمایاند.

همچنین محدود و بسته است و فراخنایی برای دیدن حقیقت در آن نیست: این جهان خود حبس جان‌های شماست. (مثنوی، ۱/ ۵۲۵) و همچو ماهی بسته استت او به شست. (همان، ۳۱۹۹/۴) اما آدمی باید بپذیرد که تخته‌بند این جهان است و تا از آن بیرون رود این اختلاف‌ها و تفاوت‌ها و تکثرات از میان نخواهد رفت و «هرگاه که خیالات از میان برخیزند و حقایق روی نمایند بی چادر خیال، قیامت باشد.» (فیه‌مافیه، ۱۳۸۶: ۶) وقتی کسی می‌پذیرد «عالَم متلوّنست، سخن یک رنگ از آن برون نمی‌آید.» (شمس، ۱۳۹۶: ۱۲۶) با مدارای بیش‌تری به مفاهیم می‌نگرد.

مولانا در بیتی به دقّت این دوگانه را شرح می‌دهد. این که زیستن در جهان و ناگزیری‌های آن از سویی راهزن آدمی‌ست، و ناقص و آلوده است و از سوی دیگر آدمی از آن چاره و مفرّی ندارد. امّا آدمی باید بداند که در نهایت نباید خلوص را با این ناخالصی یکی بداند.

چاره نبود هم جهان را از چمین[1] لیک نبود آن چمین ماء معین

(مثنوی، ۴/ ۱۱۹)

[1] چمین: مخفف چامین است. ادرار

وقتی آدمی به درک این نکته دست یابد که از ناخالصی گریزی نیست، طبعاً خود را نیز خالص نمی‌یابد و جهان را جهانی آمیخته می‌داند. زیستن در چنین موقعیتی که سره و ناسره درهم‌اند آدمی را بیش از پیش به مدارا دعوت می‌کند.

ب: زبان

زبان نیز با آن‌که درنگاه مولانا وضعیتی دوگانه دارد و «هم آتش و هم خرمن است و هم گنج بی‌پایان و هم رنج بی‌درمان» (مثنوی،۱۷۰۰/۱ تا ۱۷۰۳)، اما علی‌العموم سیمایی دارد که حتی بیش از جهان در کار راه‌زنی و مانع‌تراشی است و سدّ راه حقیقت.

در نگاه مولانا: گفتگوی ظاهر آمد چون غبار[۱](مثنوی، ۵۷۷/۱) و لفظ در معنی همیشه نارسان است. (همان: ۳۰۱۳/۲) اجمالا مسألهٔ اصلی این است که اولا «حقیقتِ منطوق نسبی است»:

این حقیقت قابل تأویل‌هاست وین توهم مایهٔ تخییل‌هاست

(مثنوی، ۳۲۴۷/۲)

و ثانیا این «حقیقتِ در لباس الفاظ» برای انسان ناگزیر است، به عبارت دیگر همین حقیقت است که با آدمی همراه است:

زآنکه این اسما و الفاظ حمید از گلابهٔ آدمی آمد پدید

علم الاسما بُد آدم را امام لیک نه اندر لباس عین و لام

که نقاب و حرف و دم در خود کشید تا شود بر آب و گل معنی پدید

گرچه از یک وجه منطق کاشف است لیک از ده وجه پرده و مکنف[۲] است

(مثنوی،۲۹۷۰/۴ تا ۲۹۷۳)

در این ابیات مولانا، هم به غبارآلود شدن حقیقت به وقت درآمدن به گفتار اِشعار دارد و هم ناگزیر بودن این طریق برای آدمی. اما در نهایت این نقاب‌ها و حجب بی‌سببی نیستند: «حق تعالی این نقاب‌ها را برای مصلحت آفریده است.» (فیه‌مافیه، ۱۳۸۶: ۲۹) و تا انسان در این جهان است و امکان‌های دستیابی به حقیقتش همین است باید به همین حق‌های نسبی و گاه کژمژ رضا دهد زیرا «اینجا که دنیاست ممکن نیست.» (همان: ۲۳)

---

[۱] شمس تبریزی در مقالاتش شبیه به همین تصویر را در رابطهٔ زبان و نیل به حقیقت ارائه می‌دهد و می‌نویسد: «خاموش باشید تا راهی یابید که گفت غبار انگیز است.» (۱۳۹۶: ۲۸۷) احتمال استفادهٔ مولانا از این تمثیل بی‌وجه نیست.

[۲] مکنف: پنهان کننده و پوشاننده

این نگاه معرفت‌شناسانه نسبت به حقیقت در نسبت با جهان و زبان و پذیرش آن می‌تواند جان فرد را سرشار از تساهل و تسامح کند.

۲-۲-۳. توجه به تکثر ادیان و مالابد بودن این تکثر و تفاوت

قبول تکثر ادیان و پذیرش ناگزیری این تکثر در این جهان در کنار تأکید بر «مقصدِ برینِ یکتا» و پذیرش متفاوت بودن راه‌ها از اصول مهم مداراگری نزد مولاناست و نسبت به وثیقی با انگارهٔ او از حقیقت برقرار می‌کند. وقتی یک الهی‌دان به چنین نتیجه‌ای می‌رسد اولا پیروان و باورمندان سایر ادیان را دوشادوش خود در راه نیل به حقیقت می‌یابد و مداراگری و صلح‌انگاریش افزون می‌شود (این وجه جنبه‌ای عمومی‌تر دارد و بسیاری از عارفان ار آن یاد کرده‌اند). در ثانی، کسی که به تکثر ادیان و ضروری بودن این تنوع توجه دارد بسیار بیش از دیگران می‌تواند در مسیر صلح و تساهل گام زند.

مولانا در فیه‌مافیه می‌نویسد: «گفتم آخر این دین کِی یک بوده است؟ همواره دو و سه بوده است و جنگ و قتال قایم میان ایشان. شما دین را یک چون خواهید کردن؟ یک آن‌جا شود در قیامت. اما این‌جا که ئنیاست ممکن نیست زیرا اینجا هر یکی را مرادی است و هوایی است مختلف. یکی این‌جا ممکن نگردد، مگر در قیامت که همه یک شوند و به یک‌جا نظر کنند و یک گوش و یک زبان شوند.» (۱۳۸۶: ۲۳) بنا بر این نکته اولا دین متکثر است و ثانیا نمی‌تواند متکثر نباشد، زیرا طبیعت ادیان در این جهان تکثرشان است زیرا حقایق در پرده‌اند، در قیامت وقتی که «همه یک گوش و یک زبان» شوند وحقایق به عیان رخ نمایاند، تکثر در ادیان نیز برچیده خواهد گشت. چنین تأویلی در مدارا تساهل و مدارا خواهد بود. وی در بسیاری از مواضع مثنوی شریف نیز به این نکات توجه دارد:

اختلاف مؤمن و گبر و جهود　　از نظرگاه است ای مغز وجود
(مثنوی،۱۲۵۸/۳)

که بعد از این بیت حکایت مشهور «اختلاف در چگونگی و شکل پیل» را می‌آورد که باز همین منظر را مفصل‌تر تبیین می‌کند. (رک: همان از بیت ۱۲۵۹)

یا می‌سراید:

مؤمن و ترسا جهود و گبر و مغ　　جمله را رو سوی آن سلطان الغ
(مثنوی،۲۴۱۹/۶)

در دفتر پنجم و ذیل حکایتی که در آن دو طرف سخت مشغول مناظره و اسکات خصم هستند مولانا نگاه خود را که هر دو وجه پیش‌گفته را در خود دارد ذکر می‌کند و وجود

«هفتاد و دو ملت» را می‌پذیرد و هم به ناگزیر بودن وجودشان اقرار دارد، گویی در پیشانی‌نوشت مردمان و این هستی چنین تمایزاتی درج شده است:

هـمـچنـیـن بـحـث اسـت تا حشر بشـر — در مـیـان جـبـبـری و اهـل قـدر
گـر فـرومـاندی ز دفـع خـصم خـویـش — مـذهـب ایـشان بـرافـتـادی ز پـیـش
چـون بـروشـوشـان نبـودی در جـواب — پـس رمـیـدنـدی از آن راه تـبـاب
چـون کـه مـقـضی بُـد دوام ایـن روش — مـی‌دهـدشـان از دلایل پـرورش
تـا نـگـردد مـلـزم از اِشـکـال خـصم — تـا بـود مـحـجـوب از اقـبـال خـصـم
تـا کـه ایـن هـفتـاد و دو مـلـت مـدام — در جـهان مـانـد الـی یـوم القـیـام
چـون جـهان ظلـمتـست و غـیـب ایـن — از بـرای سـایـه مـی‌بـایـد زمـیـن

(مثنوی،۳۲۱۴/۵ تا ۳۲۲۰)

۲-۲-۴.توجه و تأکید بر حقیقت پیدا شونده ، حقیقتِ در راه

در نگاه مولانا یکی از مختصات حقیقت آن است که پیش‌رونده و پیداشونده است، به عبارت دیگر هر چه فرد بتواند بر ترقی خود بیفزاید بی‌تردید حقایق، دقیق‌تر و بی‌آمیغ‌تر رخ می‌نمایانند. به همین دلیل سالک باید همیشه توجه داشته باشد که به در هر نقطه‌ای که هست، آنجا منزل نهایی و مقصد نیست و باز باید پیش‌تر رود. همین امر باعث می‌شود فرد دائم به خود نهیب زند و خود را در مقام حق مطلق نداند و نبیند. این امر به نوعی مدارا و تساهل خواهد انجامید. همان‌گونه که عطار نیشابوری در منطق الطیر آورده است:

ذره ذره در دو گیـتـی وهـم تـوسـت — هـر چـه دانـی نـه خـداسـت آن فهم توست
نیـسـت او آنِ کسـی آنجـا کـه اوسـت — کِـی رسـد جـان کسـی آنجـا که اوسـت

(۱۳۹۲، ۸۳/ ۱۱۰و۱۱۱)

مولانا به نیکی و زیبایی تمام این معنی را به نظم می‌کشد و می‌آورد:

همچو مستسقی کز آبش سیر نیسـت — بـر هـر آنـچ یافـتـی بالله مـه‌ایسـت
بی‌نـهایت حضـرت اسـت این بـارگـاه — صـدر را بـگـذار صـدر تسـت راه

(مثنوی،۱۹۶۰/۳ و ۱۹۶۱)

این تبیین نسبت به حقیقت و معرفت، آن به آن به سالک یادآوری می‌کند که باید پیش رود و گوهر کمال را به دست آورده نداند. کسی که خود را کامل و واصل مطلق نداند با تمام روندگان به سوی حقیقت و با مردم عادی در صلح و مسامحه و انعطاف خواهد بود.

او در جای دیگر وهمِ به کمال رسیدن را نوعی بیماری تلقی می‌کند:

هر که نقص[۱] خویش را دید و شناخت | اندر استکمال خود دو اسبه تاخت
زان نمی‌پرّد به سوی ذوالجلال | کو گمانی می‌برد خود را کمال
علتی بتر ز پندار کمال | نیست اندر جان تو ای ذو دلال
از دل و از دیده‌ات بس خون رود | تا ز تو این معجبی بیرون شود
علت ابلیس انا خیری بدست | وین مرض در نفس هر مخلوق هست

(مثنوی/۱، ۳۲۱۲ تا ۳۲۱۶)

کسی که خود را برتر و بالاتر از سایرین بپندارد، طبعا هیچ تساهل و مدارایی نیز روا نمی‌دارد و به کسی که همه را کم یا بیش روندگان راه حقیقت بداند، نمی‌ماند. او در فیه‌مافیه نیز یادآور می‌شود که همهٔ حقیقت در فرد نمی‌گنجد، بنابراین باید متواضعانه راه رود و راه بُرَد:

«این پرتو تو را به آن علم بزرگ و آفتاب اصلی می‌خواند که أُولئِکَ یُنادَوْنَ مِنْ مَکانٍ بَعِیدٍ.[۲] تو آن علم را سوی خود می‌کشی. او می‌گوید که من اینجا نگنجم و تو آنجا دیر رسی. گنجیدن من اینجا محال است و آمدن تو آنجا صعب است. تکوین محال، محال است و تکوین صعب محال نیست. پس اگرچه صعب است جهد کن تا به علم بزرگ بپیوندی و متوقع مباش که آن اینجا گنجد.» (۱۳۸۶: ۱۶۴)

۲-۲-۵. توجه به حقیقت منظری یا تأکید بر منظرِ حقیقت

آخرین وجه از وجوه ارتباط حقیقت و مدارا از منظر مولوی را باید در مفهوم «منظرِ حقیقت» جست. این نکتهٔ ژرف از نگاه مولانا مغفول نمانده است. بر این مبنا آدمیان از پنجره‌های مختلف به حقیقت نظر می‌افکنند و به همین خاطر مناظر مختلفی از آن یک تصویر واحد می‌بینند و می‌آورد:

اختلاف مؤمن و گبر و جهود | از نظرگاه است ای مغز وجود

(مثنوی،۱۲۵۸/۳)

---

[۱] نیکولسون «نقش» آورده است، با توجه به بیت‌های قبل و بعد به نظر می‌رسد «نقص» که مورد تایید چندین تصحیح دیگر است ارجح باشد.

[۲] وَلَوْ جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا أَعْجَمِيًّا لَقَالُوا لَوْلَا فُصِّلَتْ آيَاتُهُ أَأَعْجَمِيٌّ وَعَرَبِيٌّ قُلْ هُوَ لِلَّذِينَ آمَنُوا هُدًى وَشِفَاءٌ وَالَّذِينَ لَايُؤْمِنُونَ فِي آذَانِهِمْ وَقْرٌ وَهُوَ عَلَيْهِمْ عَمًى أُولَئِكَ يُنَادَوْنَ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ: و اگر [این کتاب را] قرآنی غیر عربی گردانیده بودیم، قطعاً می‌گفتند: «چرا آیه‌های آن روشن بیان نشده؟ کتابی غیر عربی و [مخاطب آن] عرب زبان؟» بگو: «این [کتاب] برای کسانی که ایمان آورده‌اند رهنمود و درمانی است، و کسانی که ایمان نمی‌آورند در گوش‌هایشان سنگینی است و قرآن برایشان نامفهوم است و [گویی] آنان را از جایی دور ندا می‌دهند! (۴۱:۴۴)

وی در جای دیگری نیز به این تکثرات توجه می‌دهد: در نظر او حق و باطل به هم آمیخته است هر کس از منظر خودش بخشی از حقیقت را در دست دارد. فهم و پذیرش این نکته که هر کسی بخشی حق است و بخشی باطل به صلح رسیدن آدمی با دیگری را بسیار آسان‌تر می‌کند:

همچنانک هر کسی در معرفت — می‌کند موصوف غیبی را صفت
فلسفی از نوع دیگر کرده شرح — باحثی مر گفت او را کرده جرح
وان دگر بر هر دو طعنه می‌زند — وان دگر از زرق جانی می‌کند
هر یک از ره این نشان‌ها زان دهند — تا گمان آید که ایشان زان دِهند
این حقیقت دان نه حق‌اند این همه — نه به کلّی گمرهانند این رمه

(مثنوی،۲۹۲۲/۲ تا ۲۹۲۶)

داستان مشهور «منازعت چهار کس بر سر انگور» در دفتر دوم عالی‌ترین نمونهٔ تشخیص عمیق مولانا از تفاوت نظرگاه‌هاست. اگر هر فردی به این تفاوت‌ها تفطن یابد، لاجرم برمداراگری وی افزوده خواهد شد. مراد شهیر مولانا، شمس تبریزی، نیز به دقت این نکته را یادآوری کرده است: «این یاد دارید که ورق خود را می‌خوانید، از ورق یار هم چیزی فرو خوانید.شما را این سود دارد. این همه رنج ها ازاین شدکه ورق خود می خوانید، ورق یار هیچ نمی خوانید.» (۱۳۹۶: ۱۹۷)

مولانا در فیه‌مافیه آورده است: «هرکسی از جای خود می‌جنبد. قرآن دیبائی دورویه است. بعضی از این روی بهره می‌یابند و بعضی از آن روی و هر دو راست است چون حق‌تعالی می‌خواهد که هر دو قوم از او مستفید شوند. همچنان که زنی را شوهر است و فرزندی شیرخوار و هر دو را از او حظّی دیگر است.» (۱۳۸۶: ۱۳۱)

۲-۲-۶. یک اندیشه وُ دو منظر

شیخ اکبر و مولانا در این ایده که حقایق متکثر هستند، هم‌نظرند، اما این اشتراک وجه از منظرهای مطلقاً متفاوتی رقم خورده است. این ایده نزد شیخ اکبر به عنوان محصولی فکری، نتیجهٔ مشربی کلامی حکمی است. ابن‌عربی اصولاً در این بستر می‌اندیشد. در باب حقیقت متکثر نیز، مقدمات، نحوه تبیین، استدلالات و نتیجه‌گیری‌ها بر مبنای ادبیات حکمی و اصطلاحات مدرسی ترتیب و گسترش یافته است. چنین است که می‌توان ابن‌عربی را دارای ادبیاتی بغرنج، از حیث فکری و همین‌طور ترمینولوژی کلامی مشخص توصیف کرد. بر خلاف او، مولانا را بایست در قطب مخالف شیخ اکبر و زبان آثار او دانست.

زبان و ادبیات مولانا زبانی ساده و سرشار از کاربست‌های روزانه در زیست مردم زمانه‌اش است. این نحو استفاده از زبان، موجب شده است مخاطب مولانا از مردمان عادی و ساده روزگار نیز باشد. اما بنا به نوشتار پیچیده و فلسفی ابن‌عربی می توان گفت، تصور این رویداد، برای متون او ممتنع الوجود است. این مسئله، یعنی زبان مولانا و ابن‌عربی و متعاقب آن نوعِ متفاوتِ مخاطبانشان، وجه دیگری نیز دارد و آن وجه پراتیک و عملگرایانه آن است. متون ابن‌عربی و شروح این متون، همگی در دایرهٔ نظریه‌های فقهی کلامی باقی می‌مانند و در نقطهٔ نظریه ثابت می‌مانند، در حالی که شعر مولانا، اساساً مخاطبش را مردم عادی قرار داده است و به واسطه تمثیلات روزمره گوناگون، بدان وجهی پراتیک و کاربردی بخشیده است.

با این توضیح شعر مولانا از حیث زبان، ساده، از حیث ماهیت پراتیک و کاربردی، از حیث مخاطب، عام و از نظر کاربست سرشار از مثال‌ها و تمثیلات روزمره است، اما متن ابن‌عربی از حیث زبان بغرنج، از حیث ماهیت تئوریک، از حیث مخاطب خاص و از نظر کاربست متعلق به قلمرو نظریه است. به جدول زیر نگاه کنید:

	زبان	ماهیت	مخاطب	نحوهٔ کاربست
ابن‌عربی	بغرنج	تئوریک/نظری	خاص	باقی ماندن در قلمرو فقهی-کلامی
مولانا	ساده	پراتیک/کاربردی	عام و خاص	تمثیلات

این دو متفکر با دو متدولوژی متفاوت از حقیقت متکثری می‌گویند که به نوعی پلورالیسم، مداراگری ومفهوم صلح کل می‌انجامد، اما نوع و جنس این مداراگری نیز نزد این دو اندیشمند متفاوت است. وقتی ابن عربی از ذات واحد خداوند و اسما متعدد الله سخن می‌گوید، نظر به نگره‌ای وحدت وجودی دارد که ذیل بوطیقای ویژهٔ الهیات او قرار می‌گیرد؛ الهیاتی که با تعریف و تبیین مفاهیمی نظیر اعیان ثابته، حضرات خمس و وحدت وجود شکل می‌گیرد. مداراگری در اندیشه مولانا اما مسئله‌ای ضمنی نیست، بلکه اساسی، کاربردی و زمینی است، برای همین مولانا ضمن این مباحث به تمثیلاتی رجوع می‌کند که در زندگی روزمره مردمانش کاربست دارد. هیچ‌کدام از اشاره‌های مولانا غیرملموس نیست، و همین ویژگی، موجب می‌شود چنین تصور شود که مولانا مداراگری را ضرورت زیست زمانه و مقتضی حال اقوامِ عصرش می‌دانست.

۳. نتیجه‌گیری

ابن‌عربی و مولانا، بنا به مقتضیات جغرافیایی و زمانه‌شان در محیطی چند فرهنگی پرورش یافتند و این امر تاثیر بسیاری بر روحیه تکثرگرای آنان داشته است. آن‌ها، علاوه بر این با توجه به منش، مطالعات و زیست عرفانی‌شان، هر یک به سیاقی، لونی از مداراگری را آموختند و آموزش دادند.

ابن‌عربی حقیقت را بنا به حکمتِ ویژه‌اش در قلمرو خداشناسی و خودشناسی، چند وجهی توصیف می‌کند. از نظر او ذات الهی وحید است، اما به اسماء و صفات متعدد است. این تعدد، راه ورود به مداراگری و صلح کل در حکمت ابن‌عربی است. ابن‌عربی همچنین متعاقب بحث خداشناسی، این مسئله را مطرح می‌کند که بدون خودشناسی نمی‌توان به شناخت الله نائل آمد.

تصور مولوی نسبت به حقیقت واجد نکاتی‌ست که با فرض درست بودن آن مدارا تبدیل به رویکردی ناگزیر می‌شود که نه تنها فضیلتی اخلاقی است بلکه در فهم هستی نیز دقیقه‌ای انکار ناشدنی خواهد بود. مولانا گاه خود به این ارتباط تصریح داشته است و گاهی نیز مدرا و تساهل، نتیجهٔ قهری برداشت او نسبت به حقیقت است، هرچند خود به آن توجه نداده است. شیخ اکبر و مولانا در این ایده که حقایق متکثر هستند، هم‌نظرند اما این اشتراک وجه از منظرهای متفاوتی رقم خورده است. این ایده نزد شیخ اکبر، به عنوان محصولی فکری، نتیجه مشربی کلامی حکمی است. در باب حقیقت متکثر نیز، مقدمات، نحوه تبیین، استدلالات و نتیجه‌گیری‌ها بر مبنای ادبیات حکمی و اصطلاحات مدرسی ترتیب و گسترش یافته است. چنین است که می‌توان ابن‌عربی را دارای ادبیاتی بغرنج، از حیث فکری و همین‌طور ترمینولوژی کلامی مشخص توصیف کرد. بر خلاف او، مولانا را بایست در قطب مخالف شیخ اکبر و زبان آثار او دانست. زبان و ادبیات مولانا زبانی ساده و سرشار از کاربست‌های روزانه در زیست مردم زمانه‌اش است. این نحو استفاده از زبان، موجب شده است مخاطب مولانا از مردمان عادی و ساده روزگار نیز باشد.

این دو متفکر با دو شیوهٔ متفاوت از حقیقت متکثری می‌گویند که به نوعی مداراگری می‌انجامد. ابن عربی نظر به نگره‌ای وحدت وجودی می‌اندیشید و می‌نویسید، نگره‌ای که با تبیین مفاهیمی نظیر اعیان ثابته، حضرات خمس و وحدت وجود شکل می‌گیرد. مداراگری در اندیشه مولانا اما مسئله‌ای اساسی، کاربردی و زمینی است، برای همین مولانا ضمن این مباحث به تمثیلاتی رجوع می کند که در زندگی روزمره مردمانش کاربست دارد.

کتاب‌شناسی

قرآن کریم

ابن‌عربی، محی‌الدین (۱۳۶۷)، ***ده رسالهٔ مترجم***، مقدمه و تصحیح و تعلیقات از نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

ابن‌عربی، محی‌الدین (۱۳۷۸)، ***ترجمان الاشواق***، ترجمهٔ گل‌بابا سعیدی بر مبنای ترجمهٔ انگلیسی رینولد نیکلسون و پیشگفتار مارتین لینگز، تهران: روزنه.

ابن‌عربی، محی‌الدین (۱۳۸۷)، ***فصوص الحکم***، ترجمه و تصحیح محمد خواجوی، تهران: مولی.

ابن‌عربی، محی‌الدین (۱۳۹۲)، ***انسان کامل***، ترجمهٔ گل‌بابا سعیدی، تهران: جامی.

ابن‌عربی، محی‌الدین (۱۴۰۰)، ***صوفیان اندلس***: ترجمهٔ بخشی از روح‌القدس، ترجمه و تحقیق از سید رضا فیض، تهران: هرمس.

افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۲)، ***مناقب العارفین***، به کوشش تحسین یازیجی، ج ۱ و ۲، تهران: دنیای کتاب.

برگر، پیتر و آنتون زایدرولد (۱۳۹۳)، ***اعتقاد بدون تعصّب***، ترجمهٔ محمود حبیبی. تهران: گمان

پارسا، خواجه محمد (۱۳۶۶)، ***شرح فصوص الحکم***، تصحیح جلیل مسگرنژاد، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، «عرفان و مدارا»، ***کیان***، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۴۵، صص ۱۲۰ تا ۱۲۳

جامی، عبدالرحمن (۱۳۵۶)، ***نقد النصوص***، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ویلیام چیتیک و پیشگفتار سید جلال‌الدین آشتیانی، تهران: انجمن حکمت و فلسفه ایران.

جندی، مویدالدین (۱۳۶۱)، ***شرح فصوص‌الحکم***، به کوشش سید جلال‌الدین آشتیانی و به همکاری غلامحسین ابراهیمی دینانی، مشهد: دانشگاه مشهد.

حسن‌زاده عرب، عاشور (۱۴۰۵)، «تحلیل دستوری و معناشناختی بیتی از مثنوی با تأکید بر نقش«دستور» در امتناع دیدن روح»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۹، مقالات آماده انتشار، صص ۹۳-۱۱۴

حسن‌نژاد، علی؛ مسرور، فائزه (۱۴۰۳)، «بررسی هفت مفهوم روان‌شناسی در مثنوی معنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۶۳-۸۴

حیدری، مهدی (۱۳۹۲)، «تساهل و مدارا در تصوف اسلامی (بر اساس متون نثر از آغاز تا پایان سدهٔ چهارم قمری)»، ***ادیان و عرفان***، دورهٔ ۴۸، شمارهٔ ۲، صص از ۱۶۵ تا ۱۹۲

خوارزمی، تاج الدین حسین بن حسن (۱۳۶۴)، ***شرح فصوص الحکم محی الدین بن عربی***، ج۱، به اهتمام نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

خوبدل پیله‌رود، سمیه (۱۴۰۵) «بررسی تابوشکنی در زبان تعلیمی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۸۵-۱۰۹

راستگو، علی (۱۴۰۲)، «واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۷۱-۹۹

شوکری رشید، جیهاد (۱۴۰۳)، «واکاوی عقلانیت در مثنوی مم و زین بر اساس اندیشهٔ مولانا، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۲۵۱-۲۶۶

شمس تبریزی (۱۳۹۶)، ***مقالات***، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.

عطار نیشابوری (۱۳۹۲)، ***منطق الطیر***، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عفیفی، ابوالعلا (۱۳۸۰)، ***شرحی بر فصوص الحکم***، ترجمهٔ نصرالله حکمت، تهران: الهام.

فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی،*** دورهٔ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۳-۲۴۳

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۷)، ***مولانا جلال‌الدین محمد***، تهران: معین.

قیصری، داوود (۱۳۸۷)، ***شرح قیصری بر فصوص الحکم***، ترجمهٔ محمد خواجوی، تهران: مولی.

کاپوتو، جان دی (۱۳۸۸۹)، ***چگونه کیرکگور بخوانیم***، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران: رخ‌داد نو.

کوشکی، پروین و همکاران. (۱۴۰۰). بررسی صلح و مدارا در اندیشه مولوی وعطار و مقایسه آن با رویکرد صلح گرایی ملاصدرا. ***نشریهٔ تاریخ ادبیات دانشگاه شهید بهشتی***. شمارهٔ ۸۹. صص از ۱۶۱ تا ۱۸۴.

گوتاس، دیمیتری (۱۳۸۰)، ***فکر یونانی***، فرهنگ عربی، ترجمهٔ فرهاد مشتاق صفت، تهران: کتاب روز.

لموس، نوح (۱۳۹۹)، ***درآمدی بر نظریهٔ معرفت***، ترجمهٔ مهدی فرجی و عاطفه حقّی، تهران: مرکز.

مولانا جلال‌الدین بلخی (۱۳۸۶)، ***فیه‌مافیه***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نامک.

مولانا جلال‌الدین بلخی (بی‌تا)، ***دورهٔ کامل مثنوی معنوی***، به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد نیکولسن، از روی چاپ ۱۹۳۳ لیدن، تهران: امیرکبیر.

نفیسی، سعید (۱۳۴۳)، ***سرچشمهٔ تصوف در ایران***، تهران: کتابفروشی فروغی.

Charles A. Frazee (۱۹٦۷). Ibn al-'Arabī and Spanish Mysticism of the Sixteenth Century. Numen Vol. ۱٤, Fasc. ۳ . pp. ۲۲۹-۲٤۰.

Chittick, William.c (۱۹۹۸). The Self-Disclosure of god: Principles of Ibn al-Arabis cosmology. State university of New York press.

Chittick, William.c (۲۰۱۹).Ibn 'Arabî (Stanford Encyclopedia of Philosophy). https://plato.stanford.edu/entries/ibn-arabi/

Explanation and Comparison of Rumi and Ibn Arabi's Concepts on the Relationship between Truth and Tolerance

***Milad Salahi Khalkhali[۱] - Mojtaba Hoshyar Mahboob[۲]**

۱. PhD in Persian Language and Literature, Mystical Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: m_salahi@sbu.ac.ir
۲. PhD Student in Persian Language and Literature, Mystical Literature, University of Guilan

Article Info (۱۸۱-۲۰۵)

Article type:
Research Article

Article history:
Received: ۲۰۲۵/۰۵۰۰/۰۳

Accepted: ۲۰۲۵/۱۰/۲۱

Keywords:
Maulana
Ibn Arabi
Truth
Tolerance
Relationship between truth and tolerance

ABSTRACT

Rumani and Ibn Arabi are authors of works that transcend borders. The pluralism inherent in their works is closely related to the requirements of their time and geography. The present study focuses on the concept of truth and its relationship with tolerance in the works of these two thinkers using a descriptive-analytical method and library resources, and concludes that tolerance among mystics has different foundations, sometimes it is their view of the concept of truth that causes their peace-seeking, which in some positions is an epistemological concept. According to Ibn Arabi's theology, truth is a plural concept and has various instances. According to his views in Fusûs-ul-Hikm, God is essentially one, but He is universal and plural in name. This plurality causes Ibn Arabi to be tolerant towards other ideas. Truth in Rumi's view has been explored with regard to five headings: attention to a personal truth, acceptance of the bandits of truth, attention to the plurality of religions, emphasis on the truth on the way, and finally emphasis on the perspective of truth. Rumi and Ibn Arabi are two different thinkers who value plural conceptions of the single truth. The relationship between truth and tolerance has similarities and differences in their views. Truth, in their view, has a two-way relationship with tolerance and total peace in various instances. In addition to explaining this relationship, an attempt has been made to establish a comparison between the views of these two great thinkers.

نمایی از پیوند بینامتنی نمایشنامهٔ حکیم توس با سخن مولوی و سعدی

*زهراالسادات قریشی[۱]- سیدمهدی سیدی[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات عرفانی، دانشگاه شیراز، استاد دانشگاه فرهنگیان و دانشگاه ملی مهارت شیراز، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: zahrasadat.ghoreishi@gmail.com

۲. دکتری تخصصی ریاضی محض (آنالیز)، دانشگاه پیام نور شیراز، استاد دانشگاه ملی مهارت فارس و دانشگاه غیرانتفاعی زند شیراز، ایران.

اطلاعات مقاله (۲۳۶-۲۰۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۴/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۸/۱۲

واژه‌های کلیدی:
نقش‌آفرینان
حماسه
عرفان
فردوسی
سعدی
مولوی

چکیده

شاعران و اندیشه‌هایشان معمولا با هم مناسبت دارند. در حیطهٔ نقد ادبی، این مناسبت‌ها معمولا تحت عنوان روابط بینامتنی مطرح می‌شود. وقتی سخن از قله‌های شعر فارسی و گسترهٔ اندیشه‌های بلند مطرح شدهٔ آن‌ها و ساختارهای هنری‌شان باشد، بررسی روابط بینامتنی، کاری دشوار و وسیع است. در این جستار به بررسی اجمالی یکی از عناصری می‌پردازیم که سه شاعر بزرگ زبان فارسی (فردوسی، مولوی و سعدی) را به هم نزدیک کرده و پیوند می‌دهد که عبارت از شخصیت‌های اصلی و نقش‌آفرینان در آثار آنان است.

روش تحقیق پژوهشی- تحقیقی و بر اساس شواهد موجود در آثار این بزرگان است. از رهگذر حضور نقش‌آفرینانی چون شاه، رستم، اژدها و به‌ویژه دیو و معادل‌هایشان در شعر عرفانی، پیوند عمیق و برجستهٔ حماسه و عرفان از بدیهی‌ترین نتایجی است که در مسیر این هدف؛ یعنی یافتن رشته‌های پیوند این سه قلهٔ شعر حماسی، عرفانی، غنایی و مردمی به دست می‌آید. نکتهٔ مهم این‌جاست که مسالهٔ انسان و زندگی‌اش وجه مشترک آثار این سه شاعر است که این هم عنصری جهت‌دهنده و تقویت‌کنندهٔ موضوع بوده و تمام عوامل مشترک موجود در آثار و اندیشه‌های این بزرگان در کنار هم، تصور کوچک‌ترین اختلاف و جدایی بین دین و مذهب اسلامی و فرهنگ و سنن ایرانی را از ذهن‌ها می‌زداید. گفتنی است که علاوه بر عنصر نقش‌آفرینانِ پیوندزننده، اندیشه‌ها و مضامین و زبان هم رهنمودهای دیگری در این حیطه هستند که می‌تواند موضوع پژوهشی دیگر در این زمینه باشد.

۱. مقدمه

ممکن است گفته شود که مولوی و سعدی را با فردوسی چه کار؟! فردوسی نمایندهٔ ادبیات حماسی، سعدی نمایندهٔ ادبیات غنایی و مولوی نمایندهٔ ادبیات عرفانی است. برخی برآنند که اندیشه‌های فردوسی در شاهنامه و سعدی در گلستان این جهانی و اجتماعی است و می‌توان جامعه و جهان خود را به شایستگی بر اساس آن‌ها ساخت و به بیانی، بهتر به کار مردم روزگار ما می‌آید. در حالی که آموزه‌های مولانا، شایستگی‌ها و توانش‌های خاصی برای شناخت و پرورش و ساختن خویش می‌خواهد که در همگان نیست و به بیانی، مثنوی برای برجستگان و ویژگان سروده شده و ناشایستگان و نااهلان را به چنین جهان آرمانی راهی نیست. این مطلب صددرصد پذیرفتنی نیست؛ نه مثنوی صرفا ویژهٔ شایستگان است و نه شاهنامه صرفا نامهٔ نبرد و مسایل اجتماعی. در نگاه اول، شاهنامه نامهٔ نبرد به نظر می‌آید؛ در حالی که تاکید فردوسی بر پرهیز از جنگ است و آشتی و دوستی با دیگران. در هیچ نبردی در شاهنامه، ایرانیان آغازگر و پیشگام نیستند. برای همین شاهنامه به جان ایرانیان نشسته است. پیام مولانا را هم که همه می‌دانیم صلح و عشق و محبت برای بشریت است:

«تو مگو همه به جنگند و ز صلح من چه آید؟! تو یکی نه‌ای، هزاری، تو چراغ خود برافروز!»
(غزل ۱۱۹۷)

یا داستان جدال چهار مرد بر سر انگور به خاطر اختلاف زبان که در مثنوی آورده است. پیام سعدی نیز چنان است که فشردهٔ کلام صلح‌اندیشانه‌اش بر سر درِ سازمانِ ملل به عنوانِ نمادِ صلحِ جهانی قرار می‌گیرد:

«بنی‌آدم اعضای یکدیگرند که در آفرینش ز یک گوهرند»
(گلستان: ۶۶)

شاهنامه هم اگرچه داعیهٔ عرفانی بودن ندارد، اما به جهت اهمیت انسان و صلح و دوستی در متون عرفانی ما حضوری زنده و پویا دارد، اما پیوند سعدی با فردوسی از کجا شروع می‌شود و در کجا برجسته می‌شود؟ سعدی چندین جا از فردوسی با احترام یاد می‌کند و بدین‌گونه اندیشه‌های شاهنامه را هم پذیرفته و بدان احترام می‌گذارد. در جایی به صراحت از فردوسی با احترام و ستایش نام برده و بیتی از او را تضمین می‌کند:

«چه خوش گفت فردوسی پاکزاد که رحمت بر آن تربت پاک باد!»
(بوستان: ۸۷)

فردوسی چه گفته که برای سعدی این قدر مهم است:

«میـــازار مـــوری که دانـــه‌کـش اسـت! کـه جان دارد و جان شیرین خوش است»
(همان)

طبق تحلیل دکتر رستگار فسایی در این بیت، خوش سخنی فردوسی، پاکزادی او، درخواست رحمت برای خاک پاک او و تضمین بیتش، همه، دلالت‌گر علاقۀ سعدی به فردوسی توسط شاعری است که دربارۀ خود می‌گوید: قیامت می‌کنی سعدی بدین شیرین سخن گفتن (رستگار فسایی،۱۳۸۵: ۵۲۵) سعدی در تمام آثار خویش از دو شاعر نام می‌برد؛ یکی انوری و دیگری فردوسی و البته خود سعدی در جایی از فردوسی با عنوان استاد یاد می‌کند و غیرمستقیم به حکیمانه بودن اثرش اشاره می‌کند:

«بـه نـقـــل از اوســـــتـــادان یـــاد دارم کـه شـاهـان عـجـــم، کـیـخـــسـرو و جـــم
ز ســـوز ســـیـــنـــه فـریـــادخـــواهـــان چـنـــان پرهـیـز کـردنـــدی کـــه از ســـم»
(کلیات سعدی، قصیدۀ ۳۷)

در اینجا باید به شاهنامه‌خوانی و نفوذ شاهنامه در قرن هفتم در مجالس اشاره کرد. در حکایتی از گلستان، تاثیر کلام فردوسی در میان مردم دیده می‌شود. این حکایت در مورد ضحاک و پیروز شدن فریدون بر اوست که سعدی می‌خواهد نتیجۀ حکیمانه‌ای از آن گرفته و پادشاه را بیدار کند: «یکی را از ملوک عجم حکایت کنند که دست تطاول به مال رعیت دراز کرده بود و جور و اذیت آغاز کرده... باری به مجلس او در کتاب شاهنامه همی‌خواندند در زوال مملکت ضحاک و عهد فریدون.

وزیر ملک را پرسید: هیچ توان دانستن که فریدون که گنج و ملک و حشم نداشت، چگونه بر او مملکت مقرر شد؟

گفت: آنچنان که شنیدی، خلقی به تعصب بر او گرد آمدند و تقویت کردند و پادشاهی یافت.

گفت: ای ملک! چون گرد آمدن خلقی موجب پادشاهی است، تو مر خلق را پریشان چرا کنی؟» (سعدی،۱۳۷۳: ۶۳)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در نمایشنامۀ حکیم توس، سه نقش‌آفرین اصلی و کلی دیده می‌شود که با نظر به نام و اوصاف خاصشان از سه بخش اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی شاهنامه برمی‌خیزند و به کلام دیگر شاعران و از جمله سعدی و مولانا راه پیدا می‌کنند. این سه نقش‌آفرین عبارتند از پادشاهان، پهلوانان و ناموران ایرانی و موجودات اساطیری با نقش‌آفرینی برجستۀ دیوان در نمادهایی

چون اژدها، پریان، جادوگران و یا سیمرغ. در این جا ردپای پیوندزنندهٔ سه شخصیت اصلی پادشاهان، پهلوانان و دیوان را در سخن فردوسی، سعدی و مولوی می‌کاویم:

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

ضرورت و هدف پژوهش پیشتر در مقدمه ذکر شده است. توضیح مختصر اینکه در اکثر کتاب‌های مربوط به انواع ادبی یا دروس عمومی فارسی مراکز دانشگاهی، نوع تقسیم‌بندی‌ها و به تبع آن فصل‌بندی کتاب به گونه‌ای است که در نگاه اول مخاطب تصور می‌کند گونه‌های حماسی، عرفانی، تعلیمی و غنایی هر کدام کاملا از هم مجزا هستند و نسبتی با هم ندارند. یکی از اهداف و ضروریات این پژوهش نشان دادن پیوند حداقل دو نوع ادبی حماسی و عرفانی بوده و نیز توجه دادن مخاطب به این نکته که نه شاهنامه فقط داستان‌های مربوط به قوم ایرانی است و نه آثار ادب عرفانی صرفا از عرفان سخن می‌گویند. نکته مهم‌تر نشان دادن پیوند بینامتنی شاهکارها و وحدت اندیشگانی است که همواره در میان بزرگان ادب فارسی وجود داشته و مخاطب را نه به سمت و سوهای متفاوت؛ بلکه به یک جهت واحد سوق می‌دهند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در میان آثار مرتبط با این موضوع، مقاله یا کتابی که مشخصا به بررسی نقش‌آفرینان پیوندزننده فردوسی، مولوی و سعدی یا پیوند بینامتنی آثار آنان از رهگذر نقش‌آفرینانی چون شاه، پهلوان و موجودات اساطیری پرداخته باشد، یافت نشد. اما منابعی که در این راستا تا حدی مبنای پژوهش حاضر بوده و از زوایایی به بخشی از این موضوع پرداخته‌اند، شامل موارد زیر است:

الهی قمشه‌ای (۱۳۹۹) در مقاله «پیکار ابدی انسان با دیو» در کتاب مقالات به بررسی نقش اهریمن یا دیو در هفت خان رستم و نوع برخورد رستم با دیو از منظر عرفانی پرداخته، نقش دیو را در مرتبه‌ای نمادین به انواع دیوهای درونی و نقش رستم را به عنوان قهرمانِ میدانِ دل در مصاف با دیوهای درونی گسترانده و بدین‌گونه پیوند حماسه و عرفان را بر اساس نقش دیو در حماسه و ادبیات عرفانی به شکلی زیبا مطرح می‌کند. در مقاله حاضر ضمن طرح نقش شاهان شاهنامه در ارتباط با دیو، این موضوع مبنای کار قرار گرفته است.

رستگار فسایی (۱۳۸۵) در بخش سوم از کتاب خاک پارس، مقاله‌ای تحت عنوان «سعدی و حافظ» می‌آورد. او در این مقاله به بیان شیفتگی و علاقه سعدی به فرهنگ قومی خویش با معیارهای روزگاری که فردوسی زبان آن بوده، می‌پردازد. وی در این مقاله از احترام و توجه سعدی به فردوسی، اشاره‌های وی به فردوسی و شاهنامه‌خوانی، اشتراک اهداف و عقاید این

دو، الهام‌گیری سعدی از فرهنگ حماسی و اساطیری موجود در شاهنامه، استفاده وی از شخصیت‌های اساطیری حماسی و تاریخی ذکر شده در شاهنامه، وزن آن و تشبیه و استعاره‌های فردوسی‌وار او سخن گفته و ضمن آوردن شواهد متعدد از هر دو بر این مطلب تاکید می‌کند که هر دو در سخن و اندیشه‌هایشان حکمت‌گرا هستند؛ هرچند سعدی بیشتر به گزاره‌های اخلاقی داستان‌های فردوسی برای پندگیری شاه و مردم توجه می‌کند.

کزازی ضمن مقاله‌ای به پیوند حماسه و عرفان پرداخته و عرفان را حماسه درونی درویشی معرفی می‌کند که در آن ناسازان ستیزنده یا دو روی نبرد، درونی می‌شوند.

قریشی (۱۳۹۸) در فصل دوم از کتاب صید و صیاد در پس باد، ضمن مقایسهٔ تطبیقی اندیشه‌های مولانا و هاپکینز به نمادهای پرکاربرد مولانا در مورد خداوند پرداخته که یکی از آن‌ها شاه و امیر است و قریشی آن را برآیندی از باورهای اسطوره‌ای باور شاه- خدا معرفی می‌کند. این مطلب در مقاله پیش رو در بحث از نوع نگاه مولوی به شاه، به عنوان یکی از نقش‌آفرینان مشترک پیوندزننده سخن این سه شاعر، مد نظر قرار گرفته و در سخن هر سه بررسی شده است.

۲. پیوند شاهنامه با سخن مولوی و سعدی

۲-۱. نقش‌آفرینان شاهنامه

۲-۱-۱. شاهان

شاهنامه اصلا نامهٔ شاهان است و چنان که از نامش پیداست، باید که نقش‌آفرین اصلی‌اش شاه باشد یا ویژگی‌های برجستهٔ شاهان را داشته باشد. با توجه به این که در نگاه فردوسی، خوبان و فرشته‌خویان باید بر مسند شاهی باشند، نه دیوان و جادوگران و بی‌خردان و ضحاکان. در بیان فردوسی، آنکه پادشاه است، باید دست دیو را از همه جا کوتاه کند. فردوسی می‌گوید: وقتی طهمورث به پادشاهی می‌رسد و خطبهٔ پادشاهی می‌خواند، اولین برنامه‌اش همین است و چنین عمل کرده و به طهمورث دیوبند مشهور می‌شود و بنا بر گفتهٔ الهی قمشه‌ای در مقالاتش «این بهترین منشور صاحبان قدرت است که خوبان را دست بگشایند و بدان را پای بندند و خردمندان را به دستوری و رایزنی گمارند.» (قمشه‌ای،۱۳۸۱: ۳۹۵) این کار بیشتر از همه برای آن است تا مردم آسوده باشند و جهانی بهشت‌گونه بر روی زمین آفریده شود و این همان چیزی است که سعدی در گلستان می‌خواهد و جالب این‌جاست که این مساله و نقشی که پادشاهان و حاکمان و امیران در این راستا می‌توانند داشته باشند، در نگاه سعدی تا

آن‌جاست که اولین باب گلستانش را هم با آنان، نه در مدح آنان و نه به خاطر صله آنان، شروع می‌کند، اما چگونه؟

به طور کلی، آنچه را که فردوسی در داستان‌هایش به عنوان مسایل واقعی و حقیقی مطرح می‌کند، سعدی به عنوان نتایج از آن‌ها بهره گرفته و از آن‌ها روایت‌ها عبرت‌آموز می‌سازد. در مورد شاهان هم همین‌گونه است. اولا سعدی تاکید می‌کند که شاهنامه حکایت پادشاهان عجم است که با توجه به اینکه راهنما و دستور زندگی است، هر هوشمند عبرت‌جویی باید آن را بخواند:

«حدیث پادشاهان عجم را — حکایت نامه شاهان جم را
بخواند هوشمند نیک فرجام — نشاید کرد ضایع خیره ایام
مگر کز خوی نیکان پند گیرند — وز انجام بدان عبرت بگیرند»

(کلیات سعدی: ۳۳)

سعدی هر چه شاه نیک‌سرشت است، از شاهنامه بیرون می‌کشد؛ حکایت یا ویژگی حکیمانه‌ای را که از او شنیده یا خوانده به تصویر می‌کشد یا سخن حکیمانه‌ای بر زبانش می‌نهد؛ یکی از این پادشاهان، انوشیروان است که بارها در گلستان و بوستان و قصایدش از او یاد می‌کند: «یکی مژده آورد پیش انوشیروان عادل که؛ خدای تعالی فلان دشمنت برداشت. گفت: هیچ شنیدی که مرا فرو گذاشت!

اگر بمرد عدو، جای شادمانی نیست — که زندگانی ما نیز جاودانی نیست»

(سعدی،۱۳۷۳: ۸۳)

یا:

«آورده‌اند که انوشیروان عادل را در شکارگاهی صید کباب کردند و نمک نبود. غلامی به روستا رفت تا نمک آرد. نوشیروان گفت نمک به قیمت بستان تا رسمی نشود و ده خراب نگردد. گفتند از این قدر چه خلل آید؟ گفت بنیاد ظلم در جهان اول اندکی بوده است. هرکه آمد بر او مزیدی کرده تا بدین غایت رسید.» (همان: ۷۴)

در بوستان هم چنین از وی یاد می‌کند:

«شنیدم که در وقت نزع روان — به هرمز چنین گفت نوشین روان
که خاطر نگه دار درویش باش — نه در بند آسایش خویش باش»

(همان: ۴۲)

و در قصاید:

«نوشین‌روان کجا شد و دارا و یزدگرد؟ — گردان شاهنامه و خانان و قیصران؟

(کلیات سعدی: ۱۷۸)

دیگری اسکندر است. در گلستان، اسکندر رومی را می‌پرسند که دیار مشرق و مغرب به چه گرفتی و او نیازردن رعیت، یادِ نیک از بزرگان و یاری خدا را دلیل موفقیت و کشورگشایی خود معرفی می‌کند و سعدی در جایی دیگر به چنین نتیجه‌ای می‌رسد برای هر کسی یا هر پادشاهی که می‌خواهد اسکندرگونه و کشورگشا باشد:

«فرمان بر خدای و نگهبان خلق باش این هر دو قرن اگر بگرفتی، سکندری»

(همان: قصیدهٔ ۵۵)

وقتی می‌خواهد صلاح ملک و رعیت را به پادشاه زمان یادآوری کند، می‌گوید:

«شنیدم که خسرو به شیرویه گفت در آن دم که چشمش ز دیدن بخفت

بر آن باش تا هر چه نیت کنی نظر در صلاح رعیت کنی»

(بوستان: ۴۳)

وقتی می‌خواهد کم خوردن را مایه سلامت معرفی کند، می‌گوید: «در سیرت اردشیر بابکان آمده است که حکیم عرب را پرسیدند که روزی چه مایه طعام باید خورد؟ گفت: صد درم. این قدر تو را بر پای می‌دارد و هر چه بر این زیادت کنی، تو حمال آنی.» (سعدی،۱۳۷۳: ۱۱۰) شایستهٔ ذکر است همچنان که تعصب و علاقهٔ مردم به ایران باستان در قرن هفتم بوده، در ایران باستان هم چنین علاقه و تعصبی بوده، اما از حکمت حکمای عرب هم بهره می‌بردند و سعدی گویی سعی دارد که چنین مطلبی را هم گوشزد کند. در تاکید بر راستی و راست‌گویی و راست‌کرداری و عزتی که راستی دارد، در گلستان می‌گوید: «اول کسی که علم بر جامه کرد و انگشتری در دست، جمشید بود. گفتند: چرا به چپ دادی و فضیلت راست، راست؟ گفت: راست را زینت راستی تمام است.» (همان: ۱۸۹) از همه مهم‌تر، وقتی می‌خواهد فنا و زوال ملک را به پادشاهان و آدمیان یادآوری کند، باز هم از شاهان شاهنامه مدد می‌جوید:

«شنیدم که جمشید فرخ سرشت به سرچشمه‌ای بر به سنگی نبشت

بر این چشمه چون ما بسی دم زدند برفتند، چون چشم بر هم زدند

گرفتیم عالم به مردی و زور و لیکن نبردیم با خود به گور»

(بوستان: ۵۲)

و در اثر دیگرش می‌گوید:

نبشته است بر گور بهرام گور که دست کرم به که بازوی زور»

(گلستان: ۱۰۸)

در همان باب اول در سیرت پادشاهان می‌گوید: «بر تاج کیخسرو نبشته بود:

چه سال‌هـــای فـــراوان و عمـــرهـــای دراز که خلـق بـر سر ما بر زمین بخواهد رفت!
چنان که دست به دست آمده است ملک به ما به دست‌های دگر همچنین بخواهد رفت»
(سعدی،۱۳۷۳: ۷۸)

که نگاه و اندیشه‌ای خیامی را نیز تداعی می‌کند.

و در جای دیگر:

«وجود خلق بدل می‌شود، وگرنه زمـین هـمان ولایـت کیخـسرو اسـت و تور و قباد»
(کلیات سعدی، مواعظ)

بدین معنا که پادشاهان و صاحبان ولایت در هر زمانی می‌توانند کیخسرو و قبادگونه و تورگونه عمل کنند. خلق، همان خلق‌اند، اما برخلاف علاقه سعدی به پادشاهان نیکِ کهن، وی در تصویرگری پادشاهان زمان خود، بی‌گذشت و بی‌پروا و جسور است و بنا به قول رستگار فسایی در خاک پارس، «توقعات خود را از آن‌ها با ارزش‌های اساطیری می‌سنجد. در باب اول گلستان وظیفهٔ دشوار هدایت صاحبان قدرت را با همه ابعاد خطرآفرین آن به عهده می‌گیرد و انواع ویژگی‌های نیک و بد پادشاهان را با بی‌رحمی و منطقی حکیمانه مورد تحلیل قرار می‌دهد.» (رستگار فسایی،۱۳۸۵: ۵۳۶) نمونهٔ آن حکایتی است که از محمود غزنوی می‌آورد: «محمود سبکتکین را در خواب می‌بینند که جمله وجود او ریخته بود و خاک شده، مگر چشمان او که همچنان در چشم‌خانه می‌گردید و نظر می‌کرد. سایر حکما از تاویل این فروماندند، مگر درویشی که به جای آورد و گفت: هنوز نگران است که ملکش با دگران است.

بس نامور که به زیر زمین دفـن کرده‌اند کـز هستـی‌اش به روی زمیـن بر نشان نـمانـد
زنده اسـت نام فرخ نوشـین‌روان به خیر گـرچه بسی گذشت که نوشیـن‌روان نـمانـد»
(سعدی،۱۳۷۳: ۵۹)

یا آنجا که بی‌پروا پادشاهی را در برابر درویشی می‌نشاند که وقتی از او می‌خواهد دعایش کند، درویش می‌گوید: خدایا جانش را بستان و با این نتیجه ختم سخن می‌کند:

«بـه چـه کـار آیـدت جـهـانـداری؟! مـــردنـــت بـــه کـــه مـــردم آزاری»
(همان: ۶۷)

و یا ظالمی را که نیم‌روز خفته است، خوابش را بهتر از بیداری‌اش معرفی می‌کند و داستان خودخواهی طبقه حاکم و پادشاهان و خونریزی این گروه که آن را در حکایتی می‌آورد که با تمثیل ضحاک ماردوش مطابقت یافته و قابل بررسی است با این مقدمه که: «یکی را از ملوک مرضی هایل بود. طایفه حکمای یونان متفق شدند که مر این درد را دوایی نیست، مگر زهره

آدمی به چندین صفت موصوف. بفرمود طلب کردند. دهقان پسری یافتند بر آن صورت که حکیمان گفته بودند...» (همان: ۷۵)

فردی چون سعدی که بر این اعتقاد است که: «به دوستی پادشاهان و به آواز خوش کودکان اعتماد نتوان کرد که آن به خیالی مبدل شود و این به خوابی متغیر گردد.» (همان: ۱۷۱)، طبیعی است که سر مدح پادشاهان را نداشته باشد و مدایحش با ملامت‌ها، پندها و بیان حقارت‌های انسان که پادشاهان را هم از آن گریزی نیست، همراه باشد. در نتیجه، سعدی در مدح هم الگو و شیوه‌ای نو می‌آورد که با تفکرات عالمانه و جهان‌بینی واقع‌بینانه او هماهنگی دارد. در برابر امیرانکیانو می گوید:

«بس بگردید و بگردد روزگار — دل به دنیا درنبندد هوشیار
این که در شهنامه‌ها آورده‌اند — رستم و رویینه تن اسفندیار
تا بدانند این خداوندان ملک — کز بسی خلق است دنیا یادگار
نام نیکو گر بماند ز آدمی — به کزو ماند سرای زرنگار
چون خداوندت بزرگی داد و حکم — خرده از خردان مسکین درگذار!
عذرخواهان را خطاکاری ببخش! — زینهاری را به جان ده زینهار!
منجنیق آه مظلومان به صبح — سخت گیرد ظالمان را در حصار»

(کلیات سعدی: قصیده۲۸)

در حالی که در عصر فردوسی، مدح پادشاه وظیفه‌ای است رایج و نصیحت کردن آنان مستلزم تبعید به هندوستان.

جالب است که آغاز شاهنامه با حکایت شاهان عصر اساطیری است. باب اول گلستان هم در سیرت پادشاهان.

برویم سراغ مولانا که فیه‌مافیه را در یادکردِ پادشاهان در برابر علما آغاز می‌کند در تفسیر این حدیث پیامبر صلوات‌الله‌علیه که: «شرالعلماء من زار الامرا و خیر الامرا من زار العلما» می‌گوید: «بلکه معنیش این است که شر عالمان آن است که مدد از امرا گیرد و صلاح و سداد او[منصب و حرمت و صلت] به واسطه امرا باشد.» (مولوی،۱۳۸۷: ۱۵) آغاز مثنوی بعد از نی‌نامه چنین است:

«بود شاهی در زمانی پیش از این — ملک دنیا بودش و هم ملک دین»

(مثنوی، دفتر۱: بیت ۳۶)

یعنی اولین تقش‌آفرین مثنوی، انسانی است در نقش پادشاه و چندین شخصیت محوری داستان‌های دیگر مولوی، باز هم همین نقش شاه را دارند. کلیات شمس مولانا نیز چنین آغاز می‌شود:

«ای رستخیز ناگـهان! ای رحمت بی‌منتـها! ای آتشـی افروختـه در بیـشـه اندیـشـه‌هـا
امروز خنـدان آمـدی، مفـتاح زندان آمدی برمستمندان آمدی، چون بخشش و فضل خدا»
(غزل ۱)

که برخی برآنند خطاب به شمس است و برخی گفته‌اند خطاب به پیامبر است که فرقی نمی‌کند؛ در هر حال، خطاب به ولی است که همگی در بیان مولانا در نماد شاه به کار می‌روند.

اما «شاه به طور کلی از نمادهای پرکاربرد مولانا در مورد خداوند است که از یک سو ریشه در باورهای اسطوره‌ای شاه به عنوان خدا دارد.» (قریشی، ۱۳۹۸: ۱۰۳) و از سویی ریشه در مفاهیم قرآن. در بیان مولانا، خداوند پادشاه شهرهای لامکان است. گاه، شاه با عنوان ملک می‌آید که عالم و آگاه به اسرار نهان است و گوشمالی‌های پادشاهانه می‌دهد:

«بر ملک نیست نهان حال دل و نیک و بدش نفس اگر سر بکشد، گوش کشان می کشدش»
(غزل۱۲۵۳)

و گاه امیر خوبان است که هر روز به شکار دل آدمیان می‌خرامد:

«ز پـگاه، میـر خـوبان به شـکار می‌خرامد کـه بـه تـیـر غـمـزه او، دل ما شکار بادا!»
(غزل۱۶۶)

اما شاه مولانا فقط با همین برآیندهای نمادین اسطوره‌ای و فقط ذکر نام شاه نیست. شاهان شاهنامه هم از کیخسرو و کیقباد تا فریدون و بهرام و اسکندر و غیره در سخن مولانا در جایگاه پیر و انسان والا به کار می‌روند؛ به عنوان نمونه خطاب به پیر:

«شمـس حق دیـن تویی، مالک ملک وجود ای کـه ندیـده چو تو عشق، دگر کیقبادا!»
(غزل۸۸۱)

یا فریدون را در مرتبه جان قرار داده و می‌گوید:

«اگـر رویـیـن‌تنـی، جـسـم آفـت تـوسـت هـمـان جـان فـریـدون شـو که بـودی»
(غزل۲۶۶۲)

و گاه چندین شاه شاهنامه را یک‌جا آورده و آنها را از زمره روحانیان معرفی می‌کند:

«در رکاب اسـب عشـقش از قبیل روحـیان جز قباد و سنجر و کاووس یا بهرام کو؟!»
(غزل۲۲۰۷)

و در ورای همه این‌ها شاهنشاهی واقعی عالم را فقط به حق نسبت می‌دهد:

«شهی خلق افسانه، محـقر همچو شـهدانه به جز آن شاه باقی را شهنشاهی نمی‌دانم»
(غزل۱۴۳۶)

عشق هم در نگاه او همین صفت شاهانه را در عالم دارد؛ عشقی که با حق وحدت دارد. نمونه‌اش را در این ترکیب تشبیهی وی می‌بینیم: «گویند شاه عشق ندارد وفا، دروغ» (غزل۱۲۹۹) به طور کلی، شاه و پادشاهانی که مولوی از شاهنامه بیرون می‌کشد، بیشتر در جایگاه پیر و روندگان مسیر عشق هستند و پادشاهانی که سعدی از شاهنامه بیرون می‌کشد، اگر پیر و عارف نیستند، رفتار و سخنان حکیمان و اندیشمندان را دارند و دست‌مایهٔ بیدار ساختن پادشاهان وقتند، اما در مورد شاهان زمان مولانا همین بس که به شخصیت معین‌الدین پروانه اشاره شود که در اصل از دولتمردان و وزرای مغول بوده و در زمرهٔ نامدارترین مریدان مولانا درمی‌آید و چنان تحت تاثیر مولانا دگرگون می‌شود که با مغولان مبارزه می‌کند و باعث شکست آنان در جنگ روم می‌شود. مولانا بارها از وی در فیه‌مافیه یاد کرده است و افلاکی نیز در کتاب مناقب‌العارفین که بیشتر شرح زندگی و کرامات مولاناست.

۲-۱-۲. پهلوان

دومین گروه نقش‌آفرینان و پیوندزنان شاهنامه با سخن سعدی و مولوی، پهلوانان هستند. از آغاز پادشاهی کیومرث تا یزدگرد سوم، فردوسی از قهرمانانی سخن می‌گوید که برای ایران مبارزه کردند، مرگ برایشان معنایی نداشت، نامیرا و جاودان بودند و انعکاس آرزوهای دیرین مردم ایران. برخی از محققان آن‌ها را آدمیانی از بند رسته معرفی کرده‌اند که همتشان در جهان بر کوتاه کردن دست جور و تطاول دیوان از انسان است و از این رو، پیوندگاه حماسه با عرفان را می‌توان در همین نکته دانست.

ویژگی‌ها در شخصیت رستم بیش از هر کسی در شاهنامه نمودار است. رستمِ شاهنامه البته چنین ویژگی‌هایی هم دارد: تولد و رشدش غیرطبیعی و شگفت‌انگیز است. برخوردار از نیروهای خارق‌العاده جسمی و آشنا به فنون رزم و دلاوری است، از نظر سجایای اخلاقی مظهر کمال است، همه وقت، خدا را پیش چشم دارد و پیروزی‌های خود را مرهون عنایت یزدان می‌داند؛ در آغاز نبردهایش اولا یاد یزدان کرده و از او یاری می‌طلبد و بعد از پیروزی‌هایش سجده شکر می‌کند. علاوه بر این‌ها، آزادگی، عدالت‌خواهی، حق‌جویی، بخشندگی، جوانمردی، خردمندی، دینداری، نیکوکاری، نیکنامی، راست‌کرداری، مردمی و دانایی، همه از ویژگی‌های این انسانِ بزرگِ آرمانیِ حماسه است و به نظر می‌آید که با توجه به آنچه در عمق داستان‌های

فردوسی نهفته است، رستم اصلا خود فردوسی باشد که رسالتش تحقق ارزش‌ها و آرمان‌های مردم و نبرد با تیره‌درونان و ناآگاهان است؛ همچنان که شاعر خرد هم لقب می‌گیرد.

نکتهٔ جالبی که در مورد شخصیت‌های شاهنامه دیده می‌شود، این است که فردوسی شخصیت‌هایش را در حالت نمادین به کار می‌برد تا نمونه و بازتولید نظیر خود، به ویژه برای ایرانی که سربلندش می‌خواهد، داشته باشند؛ مثلا می‌بینیم که شخصیت‌های تاریخی فریدون و ضحاک، نمودار اوصاف خوب و بد آدمیانند؛ پس از نگاه فردوسی، همه کس می‌تواند فریدون شود یا از پایمردان ضحاک دیوصفت باشد. چنان‌که در جایی هم می‌گوید:

«فریدون فرخ فرشته نبود ز مشک و ز عنبر سرشته نبود
به داد و دهش یافت این نیکویی تو داد و دهش کن فریدون تویی»

(شاهنامه)

این مساله در مورد پهلوانان و از جمله رستم نیز صادق است؛ رستم یک شخص نیست، فشرده‌ای از فرهنگ ایران است که به پایمردی فردوسی به اوج حماسه و پهلوانی رسیده، در حماسه نمانده و با روشنگری عارفانی چون سنایی، عطار و مولوی اسطوره‌وار و نمادگونه پای به قلمرو عرفان گذاشته و در این عرصه بیشتر هم قدر دیده و بر صدر نشسته است. در کلام سنایی چنین می‌آید:

«چون ولایت‌ها گرفت اندر تنت دیو سپید رستم راهی، گر او را ضربت رستم زنی»

(سنایی، بی‌تا: ۶۹۵)

اما در میان پهلوانان شاهنامه، جلوهٔ رستم در آثار مولانا بسیار چشمگیر و موثر است و مولانا از زوایای گوناگون او را می‌کاود. مولانا رستم را سرآمد لشکر عشق معرفی کرده و تعریفی چنین از وی به دست می‌دهد:

«طبل غزا برآمد، وز عشق لشکر آمد کو رستم سرآمد تا دست برگشاید؟!»

(غزل۸۴۳)

در جایی او را معادل معنویت می‌خواند که بی‌دست و پایان عالم معنا، قدرت درکش را ندارند:

«چه دانند ملک دل را تن‌پرستان؟! گدایان طبع سلطانان چه دانند؟!
یکی مشتی از این بی‌دست و پایان حدیث رستم دستان چه دانند؟!»

(غزل۶۸۰)

در ترجیح جمع بر فرد و مایه قدرت و رحمت بودن جماعت با نام رستم بازی کرده و او را نمادی از قدرت و رحمت می‌داند:

«چو ری با سین و تی و میم پیوست　　بدین پیوند، رو بنمود رستم
یقین شد که جماعت رحمت آمد　　جماعت را به جان من چاکرستم»
(غزل۱۴۹۷)

نقشی که رستم در هفت‌خوان حماسه دارد، نقشِ دل در هفت خوانِ عشق است و از این رو، رستم پهلوانِ میدانِ دل یا همان عاشق و سالک است که رستم‌وار از فراز و شیب بیابان عشق گذر می‌کند:

«بادیه‌ای هایل است راه دل و کی رسد　　جز که دل پر دلی، رستم مردانه‌ای؟!»
(غزل۳۰۲۴)

یا جایی دیگر:

«گفت که دل آنِ ماست، رستمِ دستانِ ماست　　سوی خیالِ خطا، بهر غزا می‌رود»
(غزل۸۹۸)

در نگاه سعدی نیز، راه عشق رفتن و بار غم کشیدن رستمی می‌خواهد:

«سعدی نه حریف غم او بود، ولیکن　　با رستم دستان بزند، هر که درافتاد»
(کلیات سعدی: غزل۱۵۵)

پهلوان فردوسی هنگامی به راستی پهلوان است که در بند خویش نباشد، گره‌گشا و یاری‌گر مردمان باشد و از حال آنان آگاه باشد. در اندیشهٔ مولانا هم رستم، آنگاه رستم است که بتواند با نفس خود برآید و از این رو، هر کسی که چنین باشد، خود رستمی است:

«تو رستم دل و جانی و سرور مردان　　اگر به نفس لییمت غزا توانی کرد»
(غزل۹۵۹)

اگر رستم نمایشنامهٔ فردوسی رویین‌تن است، رستم شعر مولانا، رویینه‌جانی است که به هر بادی نمی‌لرزد و فرو نمی‌ریزد و در باور وی «رستمی بایست اندر جنگ ریشاریش نفس» و سعدی هم نگاهی این‌گونه به او دارد و بیانی همین‌گونه:

«رستمی باید که پیشانی کند با دیو نفس　　گر بر او غالب شویم، افراسیاب افکنده‌ایم»
(کلیات سعدی، غزل۴۵)

سعدی در باب هفتم بوستان در تاثیر تربیت، فردوسی‌وار چنین روایت می‌کند:

«سخن در صلاح است و تدبیر و خوی　　نه در اسب و میدان و چوگان و گوی
تو با دشمن نفس همخانه‌ای　　چه دربند پیکار بیگانه‌ای؟!
عنان بازپیچانِ نفس از حرام　　به مردی ز رستم گذشتند و سام
تو خود را چو کودک ادب کن به چوب　　به گرز گران مغز مردم مکوب

وجود تـو شهـری اسـت پر نیک و بـد تـــو سلـــطـــان و دســـتـــور دانـــا خـــرد
تو را شهـوت و حـرص و کیـن و حسد چـو خـــون در رگـانـنـد و جـان در جسـد»
(بوستان: ۱۵۳)

و مولانا در فیه‌مافیه بدین شکل همین موضوع را بیان می‌کند: «در آدمی بسیار چیزهاست؛ موش است و مرغ است. باری، مرغ قفس را بالا می‌کشد و باز موش به زیر می‌کشد و همچنین صدهزار وحوش مختلف در آدمی...» (مولوی،۱۳۸۷: ۳۹) اما رستم شاهنامه، مردی پاک و صافی‌دل است. پیشهٔ او در جهان این است که هر کجا دیو و اژدهایی است، با او بجنگد و هر کجا انسانی در چاه و زندان دیوی اسیر است، او را برهاند و این همان کار پیر مثنوی است که درباره‌اش می‌گوید: «هیچ نکشد نفس را جز ظل پیر» یا او را دستگیر صدهزاران ناامید معرفی می‌کند. رستم مولانا، پیرِ راه‌دانِ عشق است که گره از پای مریدان و انسان‌های دیگر باز می‌کند؛ دقیقا همان نقشی که رستم در شاهنامه دارد. جالب این‌جاست که همان صفت تاج‌بخش یا تاجده که رستم در شاهنامه دارد، مولانا هم به پیر می‌دهد و او را به رستم پیوند می‌زند:

«ســـر مـــدزد از ســـرفـــرازِ تـــاج ده کـو ز پـــای دل گـــشـــاید صـــد گـــره»
(مثنوی،دفتر۵: بیت۱۱۶۱)

محمد استعلامی، شارح مثنوی می‌گوید: «رستم در آثار مولوی، تولدی عجیب‌تر از تولد حماسه یافته. در حماسه به رهنمونی سیمرغ، رستمی متولد می‌شود که ایران را نجات می‌دهد و شاهان را بر تخت استوار می‌کند و در ذهن مولانا، رستمی تولد می‌یابد که مردی شایسته وصال حق و درک عالم معناست.» (استعلامی،۱۳۷۲، ج۶: ۳۱۵) همچون خورشیدِ شعرِ مولانا، رستم نیز گاهی نمادِ انسانِ کامل و حتی ذات حق قرار می‌گیرد:

«پیـش ایـن خـورشـید کـی تابد هلال بـا چـنان رسـتم چـه بـاشـد زور زال؟!»
(مثنوی، دفتر۶: بیت۳۲۱۳)

گاه رستم همان شمس تبریز است که سالکان از نظر او همت می‌طلبند و با نظر عنایت او، رستم شاهنامه دیگر کسی آنچنان در نظر نمی‌آید:

«و گـر زالی از آن رسـتم بیابـیدی نظـر یک دم به حق بر رستم دستان صف‌اشکن بخندیدی
هر آن جانی که دست شمس تبریزی ببوسـیدی حیاتش جاودان گشتی و بر مردن بخندیدی»
(غزل۲۵۲۵)

یک جا رستم و حسام‌الدین را در مردانگی کنار هم نشانده، خطاب به او می‌گوید:

«مـحـــرم مـــردیـت را کـو رسـتـمـی؟! تـا ز صـد خـــرمـن یـکـی جـو گفـتـمی

چون بخواهم کز سِرَت آهی کنم چون علی سر را فرو چاهی کنم»
(مثنوی، دفتر۶: بیت۲۰۱۳)

رستم گاهی کنار حمزه می‌آید و گاهی هم کنار مسیح قرار می‌گیرد:

«جز به نادر در تن زن رستمی گشته باشد خفیه همچون مریمی»
(همان،۶: ۱۸۸۴)

مولانا بر آن است که مثل مریمی که عیسایی در درون داشت، هر کسی می‌تواند عیسایی در درون داشته باشد. تداعیگر این سخن وی در فیه‌مافیه که: «تن همچون مریم است و هر یک از ما عیسایی داریم. اگر ما را درد پیدا شود، عیسای ما بزاید و اگر درد نباشد، عیسی هم از آن راهِ نهانی که آمد، باز به اصل خود بپیوندد، الا ما محروم مانیم از او و بی‌بهره» (مولوی،۱۳۸۷: ۳۲) اما مولانا چندین بار هم رستم و حضرت علی را به عنوان پهلوانان راه عشق و به تعبیری نمایندگان جهاد اصغر و جهاد اکبر در کنار هم می‌گذارد و بدین گونه هر دو را رادمردان عرصه طریقت و یادآور خوبی‌ها معرفی می‌کند. در مثنوی می‌گوید:

«این جهاد اکبر است، آن اصغر است هر دو کار رستم است و حیدر است»
(مثنوی، دفتر۵: ۳۸۰۲)

و در غزلیات شمس، وقتی به دنبال یافتن انسان آرمانی و حقیقی است، چنین آن ها را کنار هم می نشاند:

«زین همرهان سست عناصر دلم گرفت شیر خدا و رستم دستانم آرزوست»
(غزل۴۴۱)

که محققان این بیت را حکایت‌گر عمق اشتراک عرفان و حماسه معرفی می‌کنند؛ از این رو که نشان می‌دهد ایران باستان و اسلام حقیقی تضادی با هم ندارند. رستم، فشرده فرهنگ ایران باستان و علی، نماینده و مظهر اسلام با هم آشتی دارند. عوام ایران هم معتقد بوده‌اند که رستم کمربسته مولا علی است و به همین دلیل هم در جنگ‌ها پیروز بوده و کسی نمی‌توانسته پشتش را به خاک برساند. خوب است بدانیم که فردوسی، خود نیز ارادتمند امیر مومنان، حضرت علی(ع) است و در آغاز شاهنامه بعد از نعت پیامبر(ص)، چنین از آن بزرگ یاد می‌کند:

«اگر چشم داری به دیگر سرای به نزد نبی و وصی گیر جای
گرت زین بد آید، گناه من است چنین است و این دین و راه من است
بر این زادم و هم بر این بگذرم چنان دان که خاک پی حیدرم
هر آن کس که در جانش بغض علی است از او زارتر در جهان، زار کیست؟!»

(شاهنامه،۱۳۷۸،ج۱: ۱۵)

قابل ذکر است که تصور ایرانیان باستان هم از انسان کامل و آرمانی، ویژگی‌های رستم و علی است؛ یعنی هم قدرت رزم و دلاوری و هم دارای ویژگی‌های فوق انسانی و البته باید اشاره کرد که مولانا هم گاهی نگاهی دیگرگونه به رستم دارد؛ گاه او را در برابر عاشقان می‌نشاند و بر آن است که رستم به پای آنان نمی‌رسد:

«رستم که باشد در جهان در پیش صف عاشقان؟! شبدیز می‌رانند خوش، هر روز در دریای خون»
(غزل۱۷۸۷)

یا:

«هـزار رسـتم دسـتان به گـرد مـا نرسـد به دسـتِ نفسِ مخنـث چرا زبون باشم؟!»
(غزل۱۷۴۷)

و در جایی دیگر رستمِ دستان و هزاران چو او را بنده و بازیچهٔ اولیای حق معرفی می‌کند. با این اوصاف، نسبتی هست میان رستم و پهلوان فردوسی و درویش و صاحبدل سعدی و مولوی که از بند دیو نفس خود را رها نموده و دل به دست خویش دارد؛ به بیانی می‌توان گفت که رستم، خود فردوسی و سعدی و مولاناست که در پی دور کردن دیو ناآگاهی و ستم و نامردمی از انسان‌ها و رهایی از آن هستند و به بیانی، همه این‌ها از فردوسی و مولوی و سعدی، همگی در رستم حضور دارند.

به گفتهٔ کزازی: «درویش همان پهلوان حماسه است، اما با خود در ستیز و آویز و نبرد و آورد است و دشمنش درونی است و به عبارتی، اگر در پهنهٔ حماسه، آن ناسازانِ ستیزندهٔ آمیزنده، دوگانه‌اند، در حماسه درویشی آن دوگانگی از میان برمی‌خیزد و این کشاکش در درون درویش پهلوان پیوسته ادامه دارد تا وقتی که من درون باقی است.» (کزازی،۱۳۸۶: ۴) چنان که مولانا آدمی را در میانه جان و تن چنین تصویر می‌کند: «از این سو می‌کشانندت، از آن سو می‌کشانندت...» (غزل۵۴)

یا:

«کشاکش‌هاست در جانم، کشنده کیست، می‌دانم دمی خواهم بیاسایم، ولیکن نیستم امکان»
(غزل۱۸۴۴)

و تنها فناست که فرجام این نبرد درونی است و ادب درویشی ما به گفته دکتر کزازی، دنبالهٔ ادب پهلوانی ماست؛ چون پهلوان برونی، درونی می‌شود، اما سعدی کمتر از مولانا چنان عارفانه به رستم می‌نگرد. او رستم و اسفندیار و دیگر پهلوانان شاهنامه را می‌آورد و تمجید

می‌کند تا از زندگی و اعمالشان، نتایج خاص خود را در رابطه با مسائل اجتماعی و اخلاقی و حتی عاشقانه بگیرد:

«این که در شهنامه‌ها آورده‌اند رستم و رویینه تن اسفندیار
تا بدانند این خداوندان ملک کز بسی خلق است دنیا یادگار»

(کلیات سعدی: قصیده ۲۸)

یا چنین نتیجهٔ اخلاقی در گلستان:

«دانی که چه گفت زال با رستم گرد؟ دشمن نتوان حقیر و بیچاره شمرد»

(سعدی،۱۳۷۳: ۶۲)

سعدی در غزلش نیز چنین از رستم یاد می‌کند:

«گر آن شاهد که من دانم، به هر کس روی بنماید فقیر از رقص در حالت، خطیب از می‌خرابستی
گر آن ساعد که او دارد، بدی با رستم دستان به یک ساعت بیفکندی، اگر افراسیابستی»

(کلیات سعدی: غزل۵۲۶)

در بیان مولانا، رستم شاهنامه بارها و بارها بر صدر می‌نشیند و هم‌پایهٔ پیر و انسان کامل قرار می‌گیرد و حال آنکه سعدی در میان نقش‌آفرینان شاهنامه بیشتر به شاهان نظر دارد؛ هرچند که هر دو تقریباً تمامی پهلوانان برجستهٔ شاهنامه را به کار می‌گیرند.

پهلوانان و اسطوره‌های شاهنامه که مولانا بیشتر از آنان یاد می‌کند، بعد از رستم، اسفندیار، سهراب، زال، سام، رخش، اسب، عنقا و سیمرغ هستند و به گستردگی کاربرد نام آنان در شعر سعدی نیست. سعدی علاوه بر این‌ها از بیژن و شغاد و سیاوش نیز یاد کرده و حتی گاه در جهت همان مضمون‌های پندآموز مورد نظرش پهلوانان و شاهان را حتی در یک بیت کنار هم می‌نشاند تا فنا و زوال عالم را نشان دهد:

«نه سام و نریمان و افراسیاب نه کسری و دارا و جمشید ماند»

(کلیات سعدی، ۸۱)

معاشیق نام‌آور شاهنامه نیز در کلام هر دو دیده می‌شوند؛ از شیرین و فرهاد و خسرو گرفته تا وامق و عذرا و ویس و رامین که البته در شعر سعدی، شیرین در بسیاری موارد در حالتی ایهام‌گونه در مورد سخن خود سعدی هم به کار می‌رود:

«رحمت نکند بر دل بیچاره فرهاد آن کس که سخن گفتنِ شیرین نشنیده است»

(همان: غزل۶۱)

۲-۱-۳. موجودات اساطیری

موجودات اساطیری دیگر نقش‌آفرین که به گونه‌ای رمزوار شاهنامه حکیم طوس را به مولوی و سعدی پیوند می‌زنند، موجودات اساطیری و در راس آنان دیو و در برابرش سیمرغ است که همچنان که در شاهنامه معمولاً تغییر شکل می‌دهد و هر جا به شکلی ظاهر می‌شود، در کلام سعدی و مولانا هم در معانی رمزی و گوناگونی استفاده می‌شود. در باب تغییر چهرهٔ دیوان، محقق شاهنامه در کتاب خاک پارس چنین می‌گوید: «می‌دانیم که پریان در اوستا از جنس مونث جادوان هستند که به رهبری اهریمن، مردمان را از دین منحرف می‌سازند. اینان در زمره سپاه اهریمن بر ضد زمین و آب و گیاه در کارند؛ گاهی به شکل ستاره دنباله‌دار در می‌آیند و با تیشتر ستاره باران می‌ستیزند و زمانی با زیبایی و لطافت خود مردم را فریب می‌دهند.» (رستگار فسایی،۱۳۸۵: ۵۴۳)

در تمام هفت‌خوان رستم هم دیو هر بار به شکلی حضور دارد؛ در خوان اول، دیو به صورت شیر ظاهر می‌شود که در ادبیات عرفانی و از جمله شعر مولانا یکی از رمزهای دیو نفس است:

«کشتن آن کار عقل و هوش نیست شیر باطن سخره خرگوش نیست»

(مثنوی، دفتر۱: بیت۱۳۷۴)

در خوان دوم، دیو به صورت گرما و خشکی ظاهر می‌شود. در خوان سوم، دیو به صورت اژدها ظاهر می‌شود که از عظمت و بزرگی همه بیابان را پر کرده، اما در حقیقت هیچ نیست و همه زاده وهم و خیال است. در اساطیر ایرانی، اهریمن پس از آن که مدت ۳۰۰۰ سال از بیم گیومرث، یارای مخالفت با اورمزد را نداشت، به تحریک دیو مونث بر اورمزد شورید و چون اژدهایی از زمین برآمد و با تمامی دیوان به پیکار نور رفت.

در مثنوی مولانا:

«نفس اژدهاست، او کی مرده است؟! از غم بی‌آلتی افسرده است»

(همان، دفتر۳: بیت۱۰۵۳)

در غزلیات شمس، روایت عصای موسی و اژدها شدنش چنین مطرح می‌شود:

«آن کو ز شیران شیر خورد، او شیر باشد، نیست مرد بسیار نقش آدمی دیدم که بود آن اژدها
عشق از سر قدوسی همچون عصای موسی‌ای کو اژدها را می‌خورد، چون افکند موسی عصا»

(غزل۱۰)

جالب است که مولانا هم نتیجه‌ای این چنین از داستان طوطی و بقال ارائه می‌دهد:

«صد هزاران این چنین اشباه بین فرقشان هفتاد ساله راه بین
چون بسی ابلیس آدم روی هست پس به هر دستی نشاید داد دست»

(مثنوی، دفتر۱: بیت۲۷۱)

به نظر می‌رسد آنچه که مولانا در این زمینه می‌گوید و حتی آنچه نفس هر بار به شکلی در میان می‌آورد، ریشه در برآیندهای اسطوره‌ای دارد.

در داستان هوشنگ شاهنامه نیز دیو در شکل اژدها و در حقیقت در نماد نفس ظاهر می‌شود. روزی در پی کشتن اژدهایی سیاه که چهره دیگری از دیو است، سنگی می‌افکند که سنگ به جای اژدها بر سنگی دیگر فرود می‌آید و آتشی بر می‌خیزد و راز آتش بر آدمی فاش می‌شود و اهل دل در می‌یابند که با سنگ ریاضت انداختن بر دیو نفس آتش عشق می‌زاید. سعدی اژدها را در صورت‌های تشبیهی و استعاری و یا با همان معنای اساطیری به کار می‌برد و البته نه به گستردگی کاربرد آن نزد مولانا:

«گـر چـه کـس بـی‌اجـل نخواهد مرد　　تـو مـــــرو در دهـــــان اژدرهـــــا»

(گلستان: ۱۱۹)

یا:

«مـرگ آن که اژدهای دمان است پیچ پیچ　　لیکن تو را چه غم که به خواب خوش اندری»

(کلیات سعدی: غزل۵۱)

در خوان چهارم رستم، دختر جوان صاحب جمال جام شراب بر دستی را در برابر رستم می‌بینیم که خوان می‌گسترد و با یاد کردن نامِ یزدان توسط رستم، جادوی این دیو شکسته می‌شود. این شکل کاربرد آن در خوانِ چهارمِ رستم، همان تغییر چهره دیو در شکل پری است و سعدی هم در بوستان چنین تصویری از این مفهوم می‌آورد:

«شـبـی دیـو خـود را پریچـهره سـاخـت　　در آغـــوش آن مـــرد و بر وی بتـاخـت»

(سعدی،۱۳۷۲: ۱۱۱)

اوج این تغییر چهره دیوان در شکل پریان را در داستان اول و چهارم هفت‌پیکر نیز می‌بینیم، اما در بیان مولانا به شکلی گسترده‌تر این تغییر چهره دیوان دیده می‌شود. خود دیو یا پیرزن جادوگر داستان رستم در ادبیات عرفانی، رمز نفس یا دنیاست که در مثنوی مولانا با داستان ساحره کابلی به زیبایی تصویر می‌شود و البته پری در مفهوم زیباروی و معشوق نیز در اشعار این دو شاعر بزرگ مطرح است؛ به عنوان نمونه، در شعر مولانا وقتی از دیدار با زیباروی خویشتن می‌خواهد سخن بگوید:

«هـر روز بامـــداد درآیـــد یـکـی پـــری　　بیرون کشد مرا که ز من جان کجا بری؟!»

(غزل۲۹۷۷)

و سعدی بسیار بیشتر به کار می‌برد؛ به عنوان نمونه:

«گـر در خـیال خـلق پـری وار بگـذری آشـــوب در نـــهـاد بـنـــی آدم اوفـتـــد»
(کلیات سعدی: غزل۱۵۸)

یا:

«حـلقه‌ای گـرد خـویـشـتن بـکشـم تـــا نـیـــایـــد درون پـرده پـــری»
(همان: غزل۵۴۴)

که به باور عامیانه و اعتقادات اساطیری اشاره دارد.

یا:

«پری که در همه عالم به حسن موصوف است ز شـرم چـون تـو پـریزاد مـی‌رود پنـهان»
(همان: غزل۲۵)

یا:

«ای مـرغ اگـر پری به سـرِ کویِ آن صـنـم پیـغـام دوسـتان بـرسـانی بـدان پـری»
(همان: غزل۵۴۳)

که این جا پری در مفهوم معشوق است.

اما دیو در سه خوان آخرِ رستمِ شاهنامه هم در شکل‌های دیگر حضور دارد؛ در خان پنجم، پهلوانی به نام اولاد که خدمتگزار دیو است؛ در خوان ششم ارژنگ دیو؛ در خوان هفتم دیو سپید که «نماد نفس و تمامی هستی اوست و وقتی بیدار می‌شود، رستم او را می‌کشد، چون کسی که بر نفس خفته غالب شود و کوس پهلوانی زند، خود را فریفته است.» (الهی‌قمشه‌ای،۱۳۸۱: ۴۰۲)

در داستان ضحاک، دیو هر بار به شکلی بر او جلوه‌گر شده و او را می‌فریبد. فردوسی، خودش هم همین دیو را هم در معانی رمزی دیوهای درونی هر انسانی به کار می‌گیرد؛ در شاهنامه، بسیاری از پهلوانان، درگیر دشمن دشمنی و مکر حسود و رقیب هستند از کیومرث که اولین پادشاه است و دیو رشک و حسد از مشاهده کمال او می‌سوزد و می‌خواهد او را همچون خود در آتش افکند تا رستم که به چاه غدر و حسد شغاد نابرادر می‌افتد و در ادب عرفانی، همین دشمنان کنایه از ابلیس یا شیطان یا دیو و اهریمن هستند و البته بیشتر درونی هستند؛ از جمله این دیوهای درونی در داستان بیژن و منیژه، دیو آز در درون بیژن و کینه در دل گرگین و گرفتار شدنشان به دلیل همراهی با این دو دیو است. در مثنوی بدین گونه از نقش دیو درونی ما یاد می‌شود:

«چـــون تـو عزم دین کنی با اجتـهـاد دیـــو بـــانـــگـت بـــر زنـــد انـــدر نـــهـاد
کـه مـرو آن جـا، بیـنـدیش ای قـوی! کـه اسـیـر فـــقـــر و درویشـــی شـــوی»

(مثنوی، دفتر۳/ ب۴۳۲۷)

یا در غزلیات شمس که غم به دیو مانند می‌شود. سعدی دیو را هم در معنای معمول حماسی؛ یعنی جادوگر و زشت‌سیما و هم در معنای شیطان و اهریمن یا دشمن و بداندیش بارها به کار می‌برد. نمونه‌ها؛ یکی در معنی حماسی:

«اگر به چشم ارادت نظر کنی در دیو فرشته‌ای نماید به چشم کروبی»

(گلستان: ۱۳۳)

و در مفهوم شیطان صفت:

«دیو با مردم نیامیزد، مترس بل بترس از مردمان دیوسار»

(کلیات سعدی: قصیده ۲۸)

یا در گلستان:

«معلم دومین را اخلاق ملکی دیدند و یک یک دیو شدند» (گلستان: ۱۵۵)

در مفهوم دشمن بداندیش:

«بداندیش را جاه و فرصت مده عدو در چه و دیو در شیشه به»

(بوستان: ۹۸)

تعابیر مربوط به این شخصیت اساطیری؛ از جمله جادو، چشم‌بندی، جادو، سحر و ساحری در کلام هر سه دیده می‌شود؛ به عنوان نمونه که نشان می‌دهد مولانا شاهنامه را هم پیش چشم دارد:

«گر عقده این ساحره از پای جانم وا شدی بر کوری هر رهزنی، صد رستم و صد مردمی»

(ترجیعات مولانا)

اما در برابر دیو، نقش‌آفرین محوری دیگری هم مطرح می‌شود که نقش یاری‌گر قهرمان را در برابر دیو دارد و آن سیمرغ است و چنانکه می‌دانیم در شاهنامه دو بار به کمک زال می‌آید؛ یکی در زادن و زندگی رستم و دیگری در نبرد رستم و اسفندیار. ویژگی دیگری که این شخصیت اساطیری در شاهنامه دارد، نهان بودن آن است. این موجود در تفسیر ابوالفتوح رازی چنین تصویر می‌شود: «درازگردن، عنقا اول در میان مردم بود، صاعقه‌ای آمد و او را سوخت و نسل او نماند. مردم مثل زنند به عنقای مغرب؛ یعنی چیزهای نایافت.» (حقوقی، ۱۳۸۴: ۴۷۸/۳)

می‌بینیم که هر دو ویژگی سیمرغ در شاهنامه در سیمرغِ ادبِ عرفانی جمع می‌شود؛ سیمرغی که گاه با نام عنقا می‌آید و نمادی است برای ذات بی‌نشان پر از نشان حق که هر لحظه یاری می‌کند؛ یا یاری‌گری، رسولی و فرشته‌ای می‌فرستد یا گاهی ولی و حکیم معنوی

است که او هم یاریگر است و درکش در توان همگان نیست. در بیان مولانا، سیمرغ و عنقا با همان ژرف‌ساخت معنایی‌شان در عالم اسطوره و فضای شاهنامه کاربردی نمادین می‌گیرند و در جایگاه حق، شمس و گاه دل عاشق قرار می‌گیرند:

«سیـمرغ دل عاشـق در دام کجا گنجد؟! پرواز چنین مرغی از کون برون باشد»
(غزل۶۰۹)

و در تعبیر عنقا:

«زهی عنقای ربانی، شهنشه شمس تبریزی که او شمسی است نی شرقی و نی غربی و نی در جا»
(غزل۶۴)

۲-۲. پیکار با دیو در سخن فردوسی، مولوی و سعدی

بیشتر از هر چیز، آنچه این سه قلهٔ ادب فارسی را به هم نزدیک می‌کند، مسالهٔ پیکار با دیو است که در بیان هر سه به شکلی مطرح می‌شود و این سه را به هم نزدیک می‌کند و به بیانی، حماسه را با عرفان به روشن‌ترین وجه پیوند می‌دهد. موضوع اصلی نمایشنامهٔ فردوسی، پیکار پیوستهٔ انسان با دیوهای درون و بیرون به راهنمایی یزدان یا خرد، به عنوان جلوه‌ای دیگر از یزدان است. «جایگاه آدمی در این نمایشنامه، گاه دوزخ است (غلبه دیو بر انسان)؛ مثل ماجرای ضحاک، گاه برزخ است (ستیز آدمی بادیو)؛ مثل ماجرای رستم و گاه بهشت است. (فرمانروایی آدمی بر دیو)» (الهی‌قمشه‌ای،۱۳۸۱: ۳۹۳) مرحلهٔ اول در تطابق با ادب عرفانی، غلبه بر نفس آدمی است. مرحلهٔ دوم کشاکش به این سو (نفس) و آن سو (جان) و مرحلهٔ سوم آن‌جاست که جان بر صدر می‌نشیند و مثلاً مولانا در آن حال می‌گوید:

«مرده بدم، زنده شدم، گریه بدم، خنده شدم دولت عشق آمد آمد و من دولت پاینده شدم»
(غزل۱۳۹۳)

و آن جا که مولانا به شادمانی و جاودانگی دعوت می‌کند:

«اندرا، ای اصلِ اصلِ شادمانی! شاد باش!» (غزل۱۲۴۳)

همچنان که در شاهنامه هم عمر جاودان در کشتن دیو است. چنان که فردوسی از زبان رستم در خوان هفتم؛ یعنی مبارزه با دیو سپید نمادین می‌گوید:

«بـه دل گـفـت رسـتـم که امـــروز جـــان بـــمـــانـد بـه مـن، زنـــده‌ام جـــاودان»

آبِ حیاتِ ادبِ عرفانی در همه آثار مولانا و سعدی هم در برآمدن با دیوهای درونی است. فردوسی حتی در مبارزه رستم به دیو عجب و خودپسندی در نبردهایش اشاره می‌کند؛ آن جا که در آغاز و پایان نبردها نام یزدان می‌برد و از او یاری می‌طلبد؛ چرا که از نگاه عارفانه

فردوسی و رستم، هرجا غلبه‌ای است، غلبه یزدان بر اهریمن است که در بیان مولانا با تعابیر و تمثیل‌های گونه‌گونی همچون آدمی بسان کمانی یا مهره‌ای در دست قدرت حق بیان می‌شود.

در مثنوی مولانا و بوستان و سپس گلستان یکی از موضوعات محوری، غلبه بر دیو یا اهریمن یا به عبارت ساده‌تر، مبارزه خیر و شر یا نیکی و بدی است. دکتر الهی قمشه‌ای تعبیر جالبی از مبارزه رستم و دیو می‌آورد: «در شاهنامه رستم (رمز دل) هنگامی که می‌بیند که شاه کیکاووس (رمز نفس ناطقه انسانی) با یارانش (قوای مختلف انسانی) همه به دست دیو سپید (رمز نفس اماره) اسیر افتاده و نابینا شده‌اند، به راه می‌افتد.» (الهی‌قمشه‌ای،۱۳۸۱: ۳۹۹) و در هفت مرحله با جادوگران و دیوان و ددان؛ یعنی لشکریان نفس، مبارزه می‌کند و در پایان با کشتن دیو سپید و بیرون آوردن جگر او، کیکاووس و یارانش را نجات می‌دهد و باز، بینا می‌کند. گویی فردوسی و رستم هم بدون تفسیر مطلب واقفند که بدترین دیو، دیو نفس است که با کنار رفتنش دشمنی دیگر باقی نمی‌ماند؛ به گفته مولانا:

«نفس کشتی، بازرستی ز اعتزار　　مر تو را دشمن نماند در دیار»
(مثنوی، دفتر۲/ ۷۸۵)

«موسی و فرعون در هستی توست　　باید این دو خصم را در خویش جست»
(همان: ۱۲۵۳/۳)

و همین تعبیر را به گونه‌هایی دیگر در کلام و بیان سعدی می‌بینیم:

«تو با دشمن نفس، همخانه‌ای　　چه در بند پیکار بیگانه‌ای؟!
عنان باز پیچانِ نفس از حرام　　ز مردی گذشتند از زال و سام»
(بوستان: ۱۵۳)

و در گلستان: «بزرگی را پرسیدند در معنی این حدیث که: "اعدی عدوک نفسک التی بین جنبیک"، گفت: به حکم آن که هر آن دشمنی را که با وی احسان کنی، دوست گردد، مگر نفس را که چندان که مدارا بیش کنی، مخالفت زیادت کند.

فرشته خوی شود آدمی به کم خوردن　　و گر خورد چو بهایم بیفتد چو جماد
مراد هر که برآری، مطیع امر تو گشت　　خلاف نفس که فرمان دهد چو یافت مراد»
(سعدی،۱۳۷۳: ۱۶۲)

۳.حماسه و عرفان

هرچند برخی بدون آشنایی کافی با مثنوی و آثار مولانا بر آنند که فردوسی و مولوی هیچ گاه با هم قابل مقایسه نیستند، اما چنان که دیدیم وجوه اشتراکاتی که آن‌ها را با هم پیوند می‌زند، کم نیست که برجسته‌ترینش هم مساله پیکار با دیو و توجه به انسان و انسان‌دوستی است که در آثار هر سه بزرگ دیدیم. از سویی هم «زمینه گرایش اشراقی و روح عرفانی از قدیم‌ترین زمان در مردم ایران موجود بوده است و مضامین اوستا و شاهنامه گواه زنده آنند.» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۱: ۱۶۴) و فردوسی هم به اندیشه‌های عارفانه بسیار نزدیک است؛ هرچند آن را در نمایشنامه و حماسه و ماجراهای پهلوانان و شاهان می‌ریزد و نتیجه‌گیری خردمندانه می‌کند. دکتر کزازی از اندیشمندانی است که ساختار درونی و سرشت شاهنامه و مثنوی را یکی دانسته و یکی را حماسه بیرونیِ پهلوانی و دیگری را حماسه درونیِ درویشی معرفی می‌کند. زرین‌کوب هم مثنوی را حماسه‌ای روحانی معرفی می‌کند. دکتر شفیعی‌کدکنی هم مثنوی معنوی را بزرگ‌ترین حماسه عرفانی بشری می‌داند که خداوند برای زنده نگه داشتنِ فرهنگ و تمدنِ ایرانی به زبان فارسی هدیه کرده است. در بیان شعری مولانا هم حماسه، جهاد اصغر و عرفان، جهاد اکبر است؛ آن جا که در تفسیر حدیث: «رجعتم من الجهاد الاصغر الی الجهاد الاکبر» می‌گوید:

«ای شـهان کشـتیم مـا خـصـم درون مـانـد خـصـمـی دیـگـر در انـدرون»

(مثنوی، دفتر :ب۱۳۷۳)

هر پدیده‌ای در جهان، ضدی و هماوردی در برابر خویش دارد که به گفته مولانا: «زندگانی آشتی ضدهاست». نمونه‌های بارز این تقابل‌ها که دلالت‌گر این موضوع است؛ آسمان و زمین، جان و تن، روز و شب، تیرگی و روشنی و در شاهنامه ایران و توران و در مثنوی و آثار عرفانی جان و تن. پارادوکس هستی و نیستی هم در کلام مولانا دلالتگر همین است یا در بیان سعدی:

«به حلاوت بخورم زهر که شاهد ساقی است به ارادت ببرم درد که درمان هم از اوست»

(کلیات سعدی، غزل۱۳)

کزازی از محققان شاهنامه می‌گوید: «حماسه ستیز ناسازهاست با نمودهای گوناگون که از نبرد ایزدان و خدایان در آسمان آغاز می‌شود و می‌رسد به نبرد پهلوانان زمینی و کشاکش میان دو تبار و دودمان ایران و توران یا دو پهلوان» (کزازی، ۱۳۸۶: ۲) وی بر آن است که:

«این خردترین و فروکاسته‌ترین نمود حماسه است؛ یعنی جنگ دو پهلوان؛ چون ستیزگان آمیزندگانند؛ همچون سکه دو روی که ظاهراً ناسازند و اگر یکی نباشد، دیگری هم نخواهد

بود. اگر رستم با سهراب می‌جنگد، به راستی با خود می‌جنگد. اگر رستم با اسفندیار می‌جنگد، با سویی دیگر از خود در کشاکش است و با کشتن او زمینه نابودی خود را فراهم می‌آورد؛ چون پادشاه، تاجدار و پهلوان، تاج‌بخش است و به طور کلی ناسازها ناگزیر همند و در دل ناسازی باید با هم بسازند.» (همان) و دقیقاً همین ستیز با روی دیگر خود (خود کاذب) را در متون عرفانی از جمله مثنوی مولانا و حتی منطق الطیر عطار هم می‌بینیم که حتی ساختار حماسی‌تری نسبت به مثنوی دارد و از ابتدا حرکت و نبرد مرغان در نماد انسان‌ها را با تمام دشواری‌ها و هفت خوان پرمخاطره نشان می‌دهد و در آثار سعدی هم همچنین؛ هر چند بیشتر ناپیدا و نهان است و گهگاهی سعدی، مستقیم آن را مطرح می‌کند. در غزلیات مولانا با وجود اوزان خیزابی، حماسی بودن روح مولانا نمود بیشتری دارد؛ نمونه آن این غزل معروف مولانا است:

«چه دانستم که این دریا مرا زین سان کند مجنون دلم را دوزخی سازد، دو چشمم را کند جیحون
چه دانستم که سیلابی مرا ناگاه بربایـد چو کشتی ام دراندازد میان قلزم پرخون»
(غزل۱۸۵۵)

در این جا این قول دشتی فرایاد می‌آید که: «روح به هیجان مرغی محبوس، خود را به سیم‌های قفس می‌زند، مخرجی جستجو می‌کند و نمی‌یابد و صدای تصادم پر و بال وی با میله‌های فلزی به شکل این گونه غزل‌های حماسی در می‌آید.» (دشتی، ۱۳۶۲ :۲۳۴) به مسئله زبان هم که توجه کنیم، زبان سخنوران حماسه‌های عرفانی، همان زبان رزمی و پهلوانی و همان واژگان و شگردهای ادبی و همان ساختار زبانی است؛ هر چند واژه های گرز، کوپال، خنجر، تیر و کمان بسامد و کاربرد بسیار کمتری داشته باشد.

مولانا حتی در غزلیات هم گهگاه رویکرد حماسی پیدا می‌کند؛ به عنوان مثال در قالب یک غزل که قاعدتاً باید پنج تا هشت بیت باشد، نبردی را روایت می‌کند که قهرمان آن خواجه‌ای است که در مرحله نفسانیت است؛ خود را رها از همه چیز می‌بیند، اما به دام قضای الهی و عشق در می‌افتد. تمام حالت‌هایی که مولوی در این غزل روایت می‌کند، دقیقاً یادآور نبرد یک قهرمان حماسه در نبردی تن به تن است که بهتر آن است که خود غزل را با دقت بخوانیم:

«آن خواجه را در کوی ما در گل فرو رفته است پا با تو بگویم حال او، برخوان اذا جاء القضا
جباروار و زفت او، دامن‌کشان می‌رفت او تسخرکنان بر عاشقان، بازیچه دیده عشق را
بس مرغ پران بر هوا، از دام‌ها فرد و جدا می‌آید از قبضه قضا، بر پر او تیر بلا
ای خواجه سرمستک شدی، با عاشقان خنبک زدی مست خداوند خود، با کشتی گرفتی با خدا
بر آسمان‌ها برده سر، وز سرنوشت او بی‌خبر همیان او پر سیم و زر، گوشش پر از طال بقا

فرعون و شدادی شده، خیکی پر از بادی شده / موری بده، ماری شده، وان مار گشته اژدها
عشق از سر قدوسی‌ای، همچون عصای موسی‌ای / کو اژدها را می‌خورد، چون افکند موسی عصا*[3]
بر خواجه روی زمین، بگشاد از گردون کمین / تیری زدش، کز زخم او همچون کمانی شد دوتا
در روی افتاد او آن زمان، از ضربت زخم گران / خرخرکنان چون صرعیان در غرغره مرگ و فنا
رسوا شده، عریان شده، دشمن بر او گریان شده / خویشان او نوحه کنان، بر وی چو اصحاب عزا
فرعون و نمرودی بده، انی انا الله می‌زده / بشکسته گردن آمده، در یارب و در ربنا
او زعفرانی کرده رو، زخمی نه بر اندام او / جز غمزه غمازه‌ای، شکر لبی، شیرین لقا
تیرش عجب‌تر یا کمان؟! چشمش بهی‌تر یا دهان؟! / او بی‌وفاتر یا جهان؟! او محتجب‌تر یا هما؟!
این خواجه با خرخشه،[1] شد پرشکسته چون پشه / نالان ز عشق عایشه، کابیض عینی من بکا
ای خواجه با دست و پا! پایت شکسته است از قضا / دل‌ها شکستی تو بسی، بر پای تو آمد جزا
ای خواجه تو چونی؟! بگو! خسته در این پرفتنه کو / در خاک و خون افتاده‌ای، بیچاره وار و مبتلا
گفت: الغیاث! ای مسلمین! دل‌ها[2] نگه دارید، هین! / شد ریخته، خود، خون من، تا این مبادا بر شما»

(غزل۲۷)

چنان که می‌بینیم مولانا این غزل و بسیاری از غزلیات شمس را در بحر رجز (تکرار مستفعلن) سروده است که به شکلی زیباشناسانه تداعیگر رجزخوانی پهلوانان در میدان مبارزه است یا حتی آن جا که از غلبه و حضورِ لشکرِ عشق سخن می‌گوید: «آمد شراب آتشین ای دیو غم! کنجی نشین!» (غزل ۳۴) یا جایی دیگر:

«ساقی در این آخر زمان بگشود خم آسمان / از روح او را لشکری، وز راح او را راحتی
کو شیرمردی در جهان تا شیرگیر او شود؟! / شاه و فتی باید شدن تا باده نوشی یا فتی»

(غزل ۲۰۰۸)

به گفته الهی‌قمشه‌ای در مقالات: «شاعران عارف‌پیشه، جوهر عرفان را در حماسه‌ها یافته و دانسته‌اند که آن حماسه‌سرایان بزرگ، پهلوانان و دیوان و ددان و بیابان و تشنگی و اژدها و سیمرغ و غیره را رمزی از معانی بلندتری گرفته‌اند تا نه تنها تاریخ و فرهنگ و افتخارات یک قوم را زنده کنند؛ بلکه نمایشی از اصیل‌ترین حقایق زندگی انسان به روی صحنه آورند.» (الهی قمشه‌ای،۱۳۸۱: ۳۹۸) فردوسی، خود در آغاز شاهنامه اشاره می‌کند که این داستان‌های عجیب هرچند دروغ و فسانه به نظر می‌آید، چون رمز آن را بگشایند، همه عین راستی و درستی است:

«تو این را دروغ و فسانه مدان / به یکسان روش در زمانه مدان

[1] اهل آشوب و نزاع و مجادله
[2] خیالخانه ذهن

از او هـــرچـــه انـــدر خـــورد با خـرد دگـــر از ره رمـــز، مـــعـــنـــی بـــرد»

(شاهنامه: ۱۶)

به طور کلی، نگاه عارفان و شاعران به شاهنامه، به گونه‌ای است که تصور کمترین اختلاف و جدایی میان فرهنگ و سنن ایرانی با دین و مذهب اسلامی به ذهن راه نمی‌یابد.

۳. نتیجه‌گیری

فردوسی و مولوی و سعدی سه قرن با هم فاصله دارند، اما گاهی بسیار به هم نزدیک می‌شوند. هفت‌خوان در شاهنامه با نبرد یک قهرمان با دشمنان بیرونی است و به کشتن دیو می‌انجامد. در مثنوی، سلوک سالک به کشتن دیو نفس و دشمنی درونی که هر لحظه به لباسی در می‌آید و تلبیسی تازه در میان می‌آورد. بنابراین، فردوسی و مولوی دارای هدف فرهنگی مشترکی هستند و متناسب با اقتضای زمان، به دو شیوه گوناگون شاهکار ادبی و عرفانی خود را سروده‌اند. هر دو حماسه‌اند یکی در سطح ملی و دیگری فراملی و جهان و انسانی. هر دو، زیرساختی آرمانگرایانه دارند و در یک خط سیر تاریخی هستند. و در موازات و همسانی فکری هم هستند.

اگر فردوسی احیاگر فرهنگ و زبان فارسی است، مولانا میراث دار فکر و فرهنگ ایرانی است که زبان فارسی را تا آن سوی مرزها برده است. مثنوی در حقیقت دایره المعارف حیات فکری و روحی ملت ایران است. عصاره فرهنگ ایرانی پس از شاهنامه در مثنوی و گلستان نمود پیدا می‌کند. مولوی با سرودن مثنوی و سعدی با گلستان، احیاگرِ هویتِ فرهنگیِ عصرِ خویشند که می‌توانند نماینده مردمان هر عصری هم باشند. آن‌ها در این آثار، کجی‌ها و ناراستی‌های جامعه زمان خود و انحرافات فردی و اخلاقی انسان‌ها را باز می‌نمایند و در واقع، انسان‌شناسی یا مردم‌شناسی کرده و مهر و نشانِ نقد خود را بر عناصرِ گوناگونِ فرهنگِ زمانه می‌نهند.

اگر شاهنامه محتوای اخلاقی و پندآموز دارد و هدف فردوسی از بیان داستان قهرمان‌هایش، نتیجه‌گیری‌های خردمندانه برای آدمیان در طول روزگاران است، سعدی هم می‌خواهد با تفسیر احسان، رضا، تربیت و آداب صحبت و بسیاری مسائل اخلاقی، زمین را جای بهتری برای زیستن آدمیان کند؛ گویی انسان برای همه این‌ها، موجودی مقدس است که باید در تمامی ابعاد مورد ارج و عزت قرار گیرد؛ همچنان که گرانیگاه عرفان، انسان است. پس یک وجه مهم پیوند این‌ها مفاهیم اخلاقی و حکیمانه، اندیشه‌های بلند انسان‌ساز و زندگی‌ساز و در بطنشان پیام صلح و وحدت است که در اندیشه و بیان هر سه دیده می‌شود.

انسان و زندگی به طور کلی وجه مشترک آثار این‌هاست؛ فردوسی به وطنی به نام ایران می‌اندیشد و سعدی خیرخواه مردم آن وطن است و مولانا وطنی گسترده و جهانی را در نظر دارد که همگان در صلح و وحدت باشند؛ هر سه بدین گونه جاودانه می‌شوند.

سعدی از مجموعه فرهنگی شاهنامه برای بیان مقاصد اجتماعی و آموزنده و نتیجه‌گیری از گذشت زمان، شکل‌گیری و زوال قدرت‌ها، دادگری و ستم، ایستادگی و مقاومت انسانی و نیک و بد اعمال بهره می‌گیرد. در مورد وی گفته می‌شود که حتی شفافیت و پاکی غزلش و بسیاری از اشعار عاشقانه وی از شاهنامه و ادبیات حماسی مایه می‌گیرد.

در نهایت از نقطه‌های پیوند دیگر نمایشنامه توس و سخن سعدی و مولوی، علاوه بر نقش آفرینان، اندیشه‌ها و مضامین، مساله زبان است که در سعدی با شکرسخنی نمود می‌یابد و شیرین شاهنامه هم گاهی می‌آید تا بر این موضوع صحه بگذارد و مولوی هم از بین چندین زبانی که بر آن‌ها مسلط است، برای سرودن آثارش فارسی را برمی‌گزیند تا زبان و فرهنگ ایرانی را جاودانه سازد و از خوش‌اقبالی فارسی‌زبانان است که بعد از فردوسی، مولوی و سعدی نیز با شاهنامه، مثنوی، دیوان شمس و گلستان، زبان فارسی را برای ما حفظ و ماندگار کرده‌اند.

کتاب‌شناسی

استعلامی، محمد (۱۳۷۲)، ***شرح مثنوی مولوی***، جلد ششم، چاپ دوم، تهران: زوار.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۱)، ***نوشته‌های بی‌سرنوشت***، چاپ سوم، تهران: آرمان.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۱)، ***چهار سخنگوی وجدان ایران***، تهران: قطره.

الهی قمشه ای، حسین (۱۳۸۱)، ***مقالات***، تهران: روزنه.

حقوقی، عسکر (۱۳۸۴)، ***تحقیق در تفسیر ابوالفتوح رازی***، قم: دارالحدیث.

دشتی، علی (۱۳۶۲)، ***سیری در دیوان شمس***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۵)، ***خاک پارس***، شیراز: نوید.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۳)، ***گلستان***، تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

سنایی، مجدودبن ادم (بی تا)، ***دیوان اشعار***، به اهتمام مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران: سنایی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸)، ***شاهنامه***، تهران: سوره مهر.

قریشی، زهراالسادات (۱۳۹۸)، ***صید و صیاد در پس ِباد***، شیراز: نوید.

کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۶)، ***فردوسی و مولانا***، سخنرانی ایراد شده در شهر مرکزی کتاب.

مولوی، جلال‌الدین‌محمد (۱۳۷۶)، ***مثنوی معنوی***، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: ققنوس.

مولوی، جلال‌الدین‌محمد (۱۳۹۰)، ***کلیات شمس تبریزی***، تصحیح نظام‌الدین نوری، چاپ دهم، تهران: آبان.

مولوی، جلال‌الدین‌محمد (۱۳۶۹)، ***فیه‌مافیه***، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

Intertextual Connections between Hakim Toos' Play and Rumi and Saadi's Words

***Zahrasadat Ghoreishi[۱] - Seyyed Mehdi Seyyed[۲]**

۱. PhD in Persian Language and Literature, Mystical Literature, Shiraz University, Lecturer at Farhangian University and Shiraz National University of Vocational Training, Iran. (Corresponding author) Email: zahrasadat.ghoreshi@gmail.com

۲. PhD in Pure Mathematics (Analysis), Payam Noor University of Shiraz, Lecturer at Fars National University of Vocational Training and Zand Non-Profit University of Shiraz, Iran.

Article Info (۲۰۷-۲۳۶)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۰۲۵/۰۶/۲۴

Accepted:
۲۰۲۵/۱۱/۰۴

Keywords:
role-players
epic
mystic
Ferdowsi
Saadi
Molavi

ABSTRACT

Poets and their thoughts are usually related. In the field of literary criticism, these relationships are usually discussed under the title of intertextual relationships. When it comes to the peaks of Persian poetry and the range of high ideas they have raised and their artistic structures, examining intertextual relationships is a difficult and extensive task. In this essay, we will briefly examine one of the elements that brings together and connects the three great Persian poets (Firdausi, Rumi, and Saadi), which is the main characters and role-players in their works. The research method is research-research and based on the evidence available in the works of these greats. Through the presence of role-players such as the king, Rostam, the dragon, and especially the demon and their equivalents in mystical poetry, the deep and prominent connection between epic and mysticism is one of the most obvious results that can be obtained in the path of this goal; namely, finding the threads of connection between these three genres of epic, mystical, lyrical, and popular poetry. The important point here is that the issue of man and his life is the common aspect of the works of these three poets, which is also a guiding and reinforcing element of the subject, and all the common factors in the works and thoughts of these great people together remove from the minds the idea of the slightest difference and separation between the Islamic religion and the Iranian culture and traditions. It is worth mentioning that in addition to the connecting role-players element, ideas, themes, and language are also other guidelines in this area that can be the subject of another research in this field.

تصاویر رئالیستی در نفثةالمصدور

معصومه کاظمی‌نژاد

۱. دانشجوی دکترای، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران. رایانامه:
Mk۱n۱۳۵۸@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۵۲-۲۳۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۳/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۹/۱۸

واژه‌های کلیدی:
نفثةالمصدور
تصویرسازی
رئالیست
واقع‌گرایی

چکیده

نفثةالمصدور اثری از محمد زیدری است. به‌زعم نویسنده، کتاب برای بیان درد و اندوه و شرح رنج و ستم‌های حمله مغول نگاشته شده است. توجه بیش از حد به آرایه‌های کلامی و بلاغی متن را مصنوع و دریافت معنی را دشوار کرده است، با این‌حال و از آنجا که ادبیات همواره بیانگر واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی و سیاسی زمان خود بوده است و چارچوب نظری این مقاله رئالیسم است، تمرکز بر واقعیت‌های زندگی، جامعه و افراد، به‌عنوان مؤلفه‌های این مکتب حائز اهمیت است. زیدری با مهارت در خلق تصاویر رئالیستی به ترسیم واقعیت‌های زندگی روزمره و چالش‌های اجتماعی دوران خود پرداخته است. این تحقیق با روش تحلیلی ـ تطبیقی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای در پی یافتن واقعیات بیان شده در نفثةالمصدور و میزان انطباق آن با مکتب رئالیسم است. بر این اساس تصاویری از این اثر استخراج و با تجزیه‌وتحلیل بر مبنای ویژگی‌های این مکتب، تلاش شده تا مصادیقی از متن که با شاخصه‌های رئالیسم قرابت و مطابقت دارد و تحلیل تأثیر آن بر فهم ما از جامعه زمان مؤلف مؤثر است، مورد بررسی قرار گیرد.

۱. مقدمه

نفثةالمصدور اثری است که شهاب‌الدین محمدبن احمد زیدری در قرن هفتم هجری نگاشته است. وی این کتاب را چهار سال پس از مرگ سلطان جلال‌الدین و برای بیان تألمات روحی و رنج‌های بسیاری که در برهه‌ای از زندگی خود متحمل شده، تحریر کرده است. با آنکه بیان این ناملایمات و سختی‌ها، دربردارندهٔ اشارات تاریخی حمله مغول و سقوط خوارزمشاهی است؛ اما این کتاب واقع‌نگار، در حقیقت اثری ادبی است نه تاریخی چراکه وی به دلیل حضور در دستگاه قدرت و تأثیر از تربیت دیوانی، آشنایی با نثر منشیانه و زبان مخصوص این قشر و نثری مصنوع و با استفاده از آرایه‌های متنوع لفظی و معنوی، تصاویری بدیع خلق کرده است. طرفه آنکه وی هدف خود را از نوشتن کتاب این‌گونه بیان می‌دارد: «خواسته‌ام که از شکایت بخت افتان و خیزان...فصلی چند بنویسم و از سرگذشت‌های خویش که کوه پای مقاسات آن ندارد... سروایی قلیل که تفصیل آن بتطویل انجامد... در قلم آرم.» (زیدری،۱۴۰۱:۵)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

با وجود اینکه آرایش‌های کلامی گاه هدف اصلی نویسنده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد بررسی این متن از نظر مولفه‌های رئالیسم می‌تواند قابل توجه باشد چراکه وجه مشترک این اثر و رئالیسم در بیان حقایقی است که نویسنده در لابه‌لای نگارش خود به آن پرداخته است. در واقع نویسنده با صنایع مختلف ادبی و خلق استعارات و تشبیهات دور از ذهن و همچنین آوردن آیات و احادیث و اشعار عربی فراوان واقعیاتی را بازگو کرده است که یادآور تصاویر و موقعیت‌های رئالیستی است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

نفثةالمصدور شهاب‌الدین محمد زیدری نسوی، از شاهکارهای نثر مصنوع و فنی فارسی است و زبان مصنوع و سرشار از تصویر نویسنده، به بهترین نحو گوشه‌هایی از تاریخ این سرزمین را بازگو می کند. هدف پژوهش حاضر بررسی جایگاه تصویر رئالیستی و ابعاد مختلف آن در نفثةالمصدور است. به این منظور پس از مقدمه‌ای کوتاه دربارهٔ زمینهٔ کار و اهداف پژوهش، نمودهای رئالیسم در نفثةالمصدور، وضعیت و موقعیت انسان در اجتماع و روابط اجتماعی، توصیف شخصیت افراد، انتقال تجربه عینی، تأثیرپذیری انسان از محیط و علت و ماهیت حوادث مورد بحث قرار گرفته است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نفثةالمصدور پژوهش‌های مختلف و متعددی به رشته تحریر درآمده است و این اثر را از جهات مختلف بررسی کرده‌اند که از آن جمله می‌توان موارد زیر را برشمرد:
میرجعفری، سیده محدثه و خزانه دارلو (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی توصیف؛ نقش و انواع آن در نفثةالمصدور» پس از تعریف و بررسی انواع توصیف، به نقش توصیفات در این اثر پرداخته‌اند. جلیلی، فروغ (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیلی فرمالیستی از نفثه المصدور» با نگاهی فرمالیستی، انواع مؤلفه های این مکتب را از متن نفثه المصدور استخراج کرده است. حاصل تلاش پارسا، سید احمد و دیگران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «کارکرد جملات معترضه عربی در نفثةالمصدور» این است که جملات معترضه در این اثر تنها در نقش بدل و یا با کارکرد دعایی نیستند بلکه انواع توضیحات فرامتنی ای هستند که نویسنده با ایجاد وقفه در اصل روایت، برای خواننده ارائه می دهد. ربطی، مهدی و دیگران (۱۴۰۰) نیز در مقالهٔ «تفکر تقدیرگرایی و جبر گرایی در کتاب نفثةالمصدور زیدری نسوی و آثار آن» واژه‌های مرتبط با این نوع تفکر را از متن استخراج کرده و بسامد بالای این واژگان را تأثیر هجوم قوم تاتار و همچنین تفکر غالب جهان اسلام در آن روزگار دانسته‌اند. محمدی، محمد و دیگران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تصویرهای سوررئالیستی در نفثةالمصدور» کلام زیدری را دارای تصاویر سوررئال و خیال انگیز، در جهت بیان فجایع هولناک حمله مغول و تأثیرات پس از آن دانسته‌اند. در ارتباط با رئالیسم نیز پژوهش‌های فراوانی انجام شده است؛ اما تاکنون پژوهشی با عنوان بررسی تصاویر رئالیستی در این کتاب انجام نشده است.

۲. رئالیسم در نفثةالمصدور

۲-۱. مبانی نظری

متن‌های تاریخ‌نگارانه کلاسیک، همچون نفثةالمصدور، غالبا به‌عنوان بازنمایی عینی رویدادها تلقی می‌شوند. (ابراهیمی‌ایور؛ خواجه‌ایم؛۱۴۰۴: ۵۰) رئالیسم مکتبی ادبی است که در دهه ۱۸۳۰ در فرانسه پدید آمد و از آنجا به کشورهای دیگر راه یافت. از آنجا که رئالیسم با امری محسوس، عینی و خارج از ذهن سر و کار دارد، همچون بسیاری از اصطلاحات، ارائه تعریف کامل و دقیق از آن دشوار است. در باب ریشه‌شناسی باید گفت، واژهٔ رئالیسم «لغت رس (res) به معنی چیز است و رئالیسم یعنی چیزگرایی، یا شیئیت» (ثروت،۱۳۸۵:۹۷) در اصطلاح ادبی نیز به مکتبی اطلاق می‌شود که «تصویری از واقعیات چشم‌اندازهای زندگی، خارج و آزاد از ایدئالیسم، ذهن‌گرایی و رنگ رمانتیک باشد.» (همان) در تعریفی دیگر «در یکی از

نخستین کاربردهای اصطلاح رئالیسم در نشریات فرانسه (در۱۸۲۶م) این اصطلاح برای توصیف آموزه‌ای به کار رفته که نه بر پایه تقلید از دستاوردهای هنری گذشته، بلکه مبتنی بر تصویر وفادارانه و دقیق نمونه‌هایی است که طبیعت یا زندگی معاصر پیشِ روی هنرمند می‌نهد.» (مدرسی،۱۶۵:۱۳۹۵) با این‌حال تعریف رئالیسم با این عبارت همچنان مبهم است؛ چرا که «رئالیسم بیان زندگی و واقعیت است ولی نه زندگی و نه واقعیت، هیچ‌یک ساده و یکدست نیست. زندگی پدیده بغرنج و تودرتوئی است که به وسیله عوامل محرکه گوناگون و ناپیدائی که در شرایط معینی به وجود می‌آیند، رشد می‌کنند و می‌میرند، زیرسازی شده است. واقعیت از آنچه «وجود دارد» و «دیده می‌شود» بسیار پیچیده‌تر و عمیق‌تر است؛ بنابراین رئالیسم تصویر عکس‌برگردان آنچه هست و دیده می‌شود نتواند بود.» (فاطمی،۵۳:۱۳۴۳) در حقیقت این اصطلاح «به‌منظور اشاره به متونی به‌کار می‌رود که در آن‌ها بین متن و واقعیتِ توصیف شده، ارتباطی مستقیم و تگاتنگ برقراراست.» (مونت گومری،۳۶۳:۱۳۷۳)

در متن رئالیستی زبان به‌منزله وسیله‌ای است برای بیان واقعیت و رئالیسم ادبی بیان هنرمندانه از واقعیت و بسط دادن برخی از رویدادهایی است که نمایانگر واقعیت‌های زندگی است. «منتقدان ادبی اصطلاح رئالیسم را به دو شیوه متفاوت به‌کار برده‌اند: یک: برای معرفی یک نهضت رمان‌نویسی در قرن نوزدهم که انوره دوبالزاک فرانسوی، جرج الیوت انگلیسی و ویلیام دین هاولز آمریکایی در زمره نویسندگان آن قرار دارند. دو: به معنی یک شیوه ادبی متداول در نمایاندن زندگی و تجربه انسان که در دوره‌ها و فرم‌های گوناگون ادبی وجود داشته است.» (ابرمز،۳۷۰:۱۳۹۴) به عقیده بالزاک «کار نویسنده از یک لحاظ شباهت زیادی به «مورخ» دارد و در حقیقت نویسنده «مورخ عادات و اخلاق» مردم و اجتماع خویش است.» (سیدحسینی،۲۸۱:۱۴۰۰،ج۱) اما لاج معتقد است «متون رئالیستی تأثیر خود را بیشتر مدیون پایبندی به قواعد رئالیستی هستند تا میزان شباهتشان به واقعیت.» (مونت گومری،۳۶۵:۱۳۷۳) او در این مورد شباهت‌هایی را میان متن رئالیستی و گزارش مستند یادآور می‌شود؛ ازجمله تأکید بر روی جزئیات و قراین و مقدمات وقوع حوادث مثل زمان و مکان دقیق و یا حتی موقعیت اشیاء در محل وقوع حادثه (همان). بر این اساس، «نویسنده رئالیست می‌کوشد با توصیف دقیق جزئیات رفتارها، تجربه واقعی را به خواننده انتقال دهد.» (مدرسی،۱۶۸:۱۳۹۵)

باید به این مهم نیز اشاره کرد که همچون دیگر مکاتب، «در طول قرونی که از پیدایش مکتب واقع‌گرایی می‌گذرد، شاخه‌های متعددی از آن منشعب شده است که از آن جمله

واقع‌گرایی اجتماعی، واقع‌گرایی انتقادی، واقع‌گرایی جادویی، واقع‌گرایی نو، واقع‌گرایی روان‌شناختی و واقع‌گرایی نمادین قابل ذکرند.» (بیات،۹:۱۳۹۰) نویسندهٔ واقع‌گرا باید در مورد جامعه و سرشت حوادث و رویدادهای آن و آنچه می‌خواهد توصیف کند، مطالعه و شناخت کافی داشته باشد تا بتواند به تحلیل اجتماعی محیطی که شخصیت‌های خود را در آن عرضه می‌کند بپردازد.» (همان) در یک نگاه کلی می‌توان اصول و قواعد حاکم بر این مکتب را این‌گونه معرفی کرد:

یک. توصیف وضعیت‌ها و موقعیت انسان، اجتماع، روابط اجتماعی و روابط میان فرد و اجتماع؛

دو. در داستان رئالیستی، داستان و حوادث سیر طبیعی خود را بدون دخالت نویسنده طی می‌کند.

سه. از منظر نویسندگان رئالیست، واقعیت در نفس حوادث ـ نه در تخیّل نویسنده ـ جای دارد.

چهار. نویسنده رئالیست می‌کوشد بی‌طرفانه، تجربه عینی و دقیق واقعیت را به خواننده انتقال دهد. به این منظور به توصیف دقیق جزئیات می‌پردازد.

پنج. نویسنده واقع‌گرا بیهوده و بی‌هدف به توصیف محیط اجتماعی و طبیعی داستان خود دست نمی‌یازد. از دید وی محیط عاملی است که علت و ماهیت حوادث را تعیین می‌کند و نشان می‌دهد که در چه فضا و تحت چه اوضاع و احوالی حوادث روی می‌دهد.

شش. نویسنده رئالیست هنگامی از تجربیات شخصی خود سخن می‌گوید که با رویدادها و مسائل جامعه، ارتباط داشته باشد.

هفت. نویسنده در نوشته‌های رئالیستی خود انسان را بدون تأثّرپذیری از محیط و به‌طور طبیعی دارای فضایل یا معایب نمی‌داند.

هشت. نویسنده رئالیست معتقد به بیگانگی انسان از عالم عینی نبوده و دنیای درونی انسان را هم تنها واقعیت موجود محسوب نمی‌کند. (مدرسی،۱۶۸:۱۳۹۵)

با این تعاریف و از آنجا که زیدری برای بیان رنج و الم خویش به بسیاری از موارد عینی و واقعیات و حوادث تاریخی اشاره کرده است، در ادامه به بررسی این موارد از منظر رئالیسم خواهیم پرداخت.

۲-۲. نمودهای رئالیسم در نفثةالمصدور

پیش از ورود به بحث گفتنی است که پژوهش حاضر مدعی تطبیق کامل نفثةالمصدور با ویژگی‌های رئالیسم نیست؛ اما نشانه‌هایی در متن نشانگر خصوصیات رئالیسم است که بررسی سازوکارهای آن می‌تواند نگاهی نو به متن کلاسیک را در بر داشته باشد. توصیف وضعیت و موقعیت انسان در اجتماع و روابط اجتماعی و توصیف شخصیت افراد، انتقال تجربه عینی، تأثیرپذیری انسان از محیط، علت و ماهیت حوادث از مهم‌ترین مؤلفه‌های رئالیسم در نفثةالمصدور است.

۲-۲-۱. توصیف وضعیت و موقعیت انسان در اجتماع و روابط اجتماعی

یکی از مولفه‌های رئالیسم این است که خصوصیات و نتایج اجتماعی حوادث روزانه و خصوصیات انسان‌ها در ارتباط با این حوادث را اساس کار خود قرار می‌دهد. (فاطمی،۵۶:۱۳۴۳) رئالیسم اجتماعی یا همان رئالیسم ابتدایی به واقعیت‌های زندگی به‌ویژه شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعه می‌پردازد. در این شکل از رئالیسم معمولاً به سیستم‌های اقتصادی و سیاسی حاکم با دیدی منتقدانه نگاه شده و نمایش دقیق و بی‌پرده‌ای از شرایط بازگو می‌شود. با توجه به فضای حاکم بر روایت، این نوع رئالیسم در نفثةالمصدور به‌وضوح قابل مشاهده است. به تعبیری دیگر، زیدری با توصیف موقعیت‌های مختلف سعی در نمایش واقعیات روزمره زندگی دارد؛ علاوه برآن انتقاداتی که نویسنده در چندین جا به عملکرد سلطان و سپاهیان دارد نیز می‌توان از نمودها و مصادیق دیگر رئالیسم اجتماعی دانست. در ذیل توصیف رسولانی است که بین دو لشکر نماینده صلح بودند:

«جمعی خرانِ خام کار که عداوتی چندین خزان و بهار بر او گذشته بود، و بفراوان لیل و نهار متأکّد شده، بحدیث زنگ و رنگ و فسانهٔ بیمغز و سنگ، بی‌هیچ اندیشه و درنگ... بِوداد اصلی و اتحاد کلی مبدّل گردانند و با همگی دل و جان نگفته که: «جواب تاتار چگونه بلشکری دهند که بدست خویش جناح آن شکسته‌اند، و قلبِ آن بانواع تعدّی، بی‌هیچ موجبی که از آن جانب باعث شود، خسته؟!» (زیدری،۲۷:۱۴۰۱)

همان‌طور که در مثال بالا مشاهده می‌شود، زیدری با توجه به جزئیات رخدادها واکنش منقدانهٔ خود را به قلم آورده است.

با توجه به تأکید رئالیسم بر اجتماعی بودن انسان، بررسی رفتار آدمی در شرایط اجتماعی امری مهم تلقی می‌شود. نویسنده رئالیست کسی است که روابط میان افراد را از یک طرف و افکار و امیدها و خیالات واهی و نومیدی‌ها و زبونی‌های آنان را از طرف دیگر معلول اجتماع بداند. آنچه به انسان جنبه اجتماعی می‌دهد روابط او با دیگر انسان‌هاست. بنابراین تمام

مشکلاتی که آدمی را در زندگی احاطه می‌کند از روابط اجتماعی سرچشمه می‌گیرد. (فاطمی،۵۶:۱۳۴۳) به همین مناسبت زیدری با علم به دشواری ایام، بزرگان و اشخاص مهمی را که به سبب آشنایی و دوستی او را همراهی و یاری می‌کنند، از قلم نمی‌اندازد:

«و در مدت مقام خوی، خبر واقعهٔ ارمن در ارّان و اذربیجان انتشار گرفته بود، و تهی‌دستی من، ملءالارض، در آن حدود و شهر أرمیه، ظهور یافته بود؛ اکابر و بزرگان اگرچه در طاعت تاتار آمده بودند، هر یک برسبیل نفقه مددی نمودند، و محقّری فرستاد...» (زیدری،۹۹:۱۴۰۱)

اما در مقابل، افرادی هم بودند که از شرایط جامعه به دنبال منفعت‌طلبی بوده و از هیچ کاری در حقّ دیگران ابا نداشتند. طبیعتا این توصیف‌ها نیز نمی‌تواند از روایت رئالیستی دور بماند:

«جمعی از عیّاران که عیار مردی ایشان مزیّف بود... روز درگشتگان بازار محنت را حشم کرده بودند، و نامردانه چشم بر سلبِ روز برگشتگان ایّام مشقّت نهاده، تا از برهنه پوست برکشند، و از مرده کفن ربایند...آمدند، و گِرد درگرفتند، و چشم و روی و دست و پای بستگان حوادث فروبست...» (همان،۱۰۳)

آنچنان که پیش‌تر اشاره شد، هدف رئالیسم جستجو و بیان کیفیات واقعی هر چیز و روابط درونی مابین یک پدیده و دیگر پدیده‌هاست. ادبیات رئالیستی موجودات طبیعی و اجتماعی را به‌عنوان موجودات منفرد و قائم بالذات در نظر نمی‌گیرد؛ بلکه با آن‌ها به‌مثابه حلقه‌های زنجیر بی‌پایانِ عمل و عکس‌العمل رفتار می‌کند. (فاطمی،۵۴:۱۳۴۳) بر همین اساس، عبارات زیر توصیف موقعیتی خطیر است که پادشاه و سپاهیان به‌جای تدبیر و دوراندیشی، اهمال کرده تا سرانجام توسط تاتار محاصره می‌شوند:

«ای در غرقابِ نار بکار آب پرداخته! و در گذرِ سیلاب مجلس شراب ساخته! و در کام اژدهای دمان، دهان از پیِ شیرینی عسل گشاده! و بر لوح شکستهٔ کشتی، تمنّی جاریهٔ بهشتی پخته!(ع) فردات کند خمار،کامشب مستی. وآن مور حرصان مارسیرت حبّات حیات آثار قوم، بهرراه، تا بمجرّه می‌جستند، و از مقام ایشان، بهر سراب، تا بسحاب استکشاف می‌کردند...» (زیدری،۴۱:۱۴۰۱)

۲-۲-۲. توصیف شخصیت افراد

یکی از عناصر داستان، شخصیت و شخصیت‌پردازی است که به شیوه‌های گوناگونی محقق می‌شود. یکی از شیوه‌های عمده، دیالوگ بین شخصیت‌ها و دیگری، مونولوگ (تک‌گویی) است. گفت‌وگوهای درونی و بیرونی نقش مهمی در شناساندن شخصیت‌ها دارند. شخصیت افراد در نفثةالمصدور با مونولوگ‌های زیدری و یا تعریف مستقیم خصوصیات آن فرد به خواننده شناسانده می‌شود.

در توصیف شخصیت صاحب آمِد و فسق و فساد او، خواننده این‌چنین جامع و کامل در جریان قرار می‌گیرد: «در همه روم و شام چون کفر ابلیس و فسقِ لاقیس چنان مجهور شده است، و میان خاصّ و عامّ آن مُلک ظهور یافته، که برین‌که نوشته شد، استغفاری و ازین که در قلم آمد، اعتذاری لازم نیست...» (همان،۶۲)

در شخصیت‌پردازی به شیوه رئالیسم «هر شخصیت علاوه بر اینکه ویژگی‌های خاص خود را دارد، توصیف کننده قشر و طبقه‌ای است که از آن برخاسته است.» (گلشیری،۱۳۸۰:۲۳۰) به مقام رسیدن جمال علی عراقی می‌تواند مصداقی از شخصیت‌پردازی رئالیستی قلمداد شود که هم‌زمان نشانگر قشر اجتماعی ـ سیاسی نالایق و ناکارآمد است:

«هم از نا آمد کار و بد آمد روزگار... جمال علی عراقی پیش از من بنده آنجا رسیده بود، و بعادت گذشته بعصا فروخزیده، و بجهت رواج بازارِکسب، با کهنه عوانی که در آن شهر بود، بشرکت عِیان خر فرا کاروان کرده، و از آن نوخاسته کهنه دولی زن کرده، و بهمه وجوه از پیِ رضایِ او فرا ایستاده... و تاحدّی که سربازی را در تحرّی رضای او بازی می‌شمرد.» (زیدری،۱۴۰۱:۷۵)

علاوه برآن در این بخش، تمرکز بر روان شخصیت‌هاست و به‌جای رویدادهای بیرونی بر روی احساسات، افکار و انگیزه‌های درونی شخصیت‌ها، کشمکش‌های درونی تأکید دارد. یکی از جنبه‌های مهم این نوع رئالیسم در نفثةالمصدور توصیف عمیق احساسات و تفکرات شخصیت‌هاست که زیدری به‌طور دقیق و مجذوب‌کننده‌ای به آن پرداخته است. زیدری وزیر را این‌گونه معرفی می‌کند:

«دوم عداوت و بوالعجبی وزیر، رَحِمَهُ اللّه، که با چندین سوابق و لواحق جان سپاری که در هوی و ولای او نموده بودم، و همانا بعضی از آن بسمع مبارک رسیده باشد، و شمّهٔ آن بیش از آنست که بطوامیر شرح پذیر شود، بخون من تشنه گشته بود، و آن قربت ریزه که یافتم ـ و یا لیتَ نیافتمی... ـ بخیال فاسد تصور کرده، که در مستقبل بمضرّتِ او سرایت خواهد کرد.» (همان،۱۲)

همچنین در جایی دیگر، نویسنده صاحب آمِد را با ترسیم رفتارش به خواننده معرفی می‌کند:

«چه صلاح توقع توان کرد، از حرامزاده‌ای که در نزوان امَّهات سیرت تُیُوس پسندیده باشد؟! و در اتیانِ محارم و اخوات، مذهب مجوس گزیده؟!» (همان:۶۲)

روایت رئالیستی انسان را بدون تأثیرپذیری از محیط و به‌طور طبیعی دارای فضایل و معایب نمی‌داند، چنانچه حکمران آمِد در هنگامی که سلطان بر سریر قدرت بود تظاهر به

وفاداری و خدمت می‌نمود تا آنکه «بقبول حضرت ممتاز گشته» (همان،۵۹)؛ اما با حمله تاتار گویی نقاب از چهره برمی‌دارد و با درباریانی که به او پناه برده بودند «سَورت حرارت عطش، بخون دل بجان آمده‌ای چند، روا داشت، و شدت حرارت نَهَل، بآب دهان جگر سوخته‌ای چند، زایل گردانیدن جایز شمرد؛ هزیمت مسلمانان را غنیمتی فرا درآمده داشت و استیصال اهل اسلام را، برای مصلحت وجه، مصلحت خویش دانسته...» (همان،۶۱)

در نمونه‌ای دیگر از توصیف شخصیت‌ها، زیدری درباره جلال‌الدین می‌نویسد: «آفتاب بود، که جهان تاریک را روشن کرد، پس بغروب محجوب شد. نی، سحاب بود، که خشکسال فتنهٔ زمین را سیراب گردانید، پس بساط درنوردید. شمع مجلس سلطنت بود، برافروخت، پس بسوخت...» (همان،۴۷) در جایی دیگر می‌گوید: «با آنکه بی‌التفاتی خداوند همهٔ شداید را که کشیده‌ام، سربسته است، لب فرو بسته‌ام، و هر چند سردمهری آن مخدوم همه محنتها را که دیده، مُهر برنهاده است، مهر بر دهان نهاده‌ام، تا فتح الباب التقا دست دادن.» (همان،۱۲۴)

۲-۲-۳. انتقال تجربه عینی

یکی از مؤلفه‌های روایت رئالیستی آن است که داستان و حوادث، سیر طبیعی خود را بدون دخالت نویسنده طی می‌کند و سیر حوادث تقویمی است. سطرهای زیر از نفثةالمصدور شامل این خصوصیت است که حوادث و رخدادها یکی پس از دیگری به تصویر کشیده می‌شوند:

«سر از بالین برداشتم ملاعین دوزخی را...بحوالی خرگاه پادشاه محیط یافتم. حالتِ «یُعرفُ المُجرمونَ بِسیمیهُم فیُؤخَذُ بِالنَّواصی و الاَقدَامِ» مشاهده کردم و از این دست سنان چون رازِ در دلِ هم‌آواز جای گرفته، از آن روی تیر چون نورِ حدقه در دیدهٔ دوست پسندیده نشسته، بر طرفی پالهنگ چون زه گریبان در گردن جمعی بیکسان و غریبان، و از جانبی شمشیر چون بارِ گناه بر گردنِ نیکخواه» (همان،۵۲)

علاوه‌بر زمان تقویمی، روابط علی و معلولی نیز از دیگر مولفه‌های روایت رئالیستی به شمار می‌رود. سلسله بی‌پایان مناسبات علت و معلولی و تأثیرات متقابل است که بدون شناخت آن‌ها درک حقیقت ممکن نیست. (فاطمی،۵۳:۱۳۴۳) زیدری به فراخور موقعیت‌های مختلف این روابط علی و معلولی را در نظر داشته و در جایی سرگذشت خود را این‌گونه توصیف می‌کند:

«اتفاق خیر را شبانه اسپی نیکو خریده بودم، و جنیبت کرده، و از آن بیخبر که بخانه مهمانی بیگانه رسیده است، و در یورت‌گاه بلایی ناگهان نزول کرده... چون صورت حال بدانستم، سر بر کف دست گرفته، عنان ببادپای سپردم.» (زیدری،۲۱:۱۴۰۱)

نویسنده رئالیست، زندگی را عموماً و حوادث و صفات بشری را خصوصاً به‌مثابه «سیر تکاملی» در نظر می‌گیرد نه به‌منزله سلسله‌ای که از پدیده‌های مجزا با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباطی ندارد. در چشم او تضاد و هم‌بستگی عوامل سازنده حیات اجتماعی است. اگر نویسنده‌ای تصویر «واقعی» و تحریف‌نشده‌ای از زندگی طبقات بالا به خواننده عرضه دارد بی‌آنکه تضاد و مناسبات بین طبقات پایین و بالا را به حساب آورد، تصویر او منعکس‌کننده واقعیت نیست و بنابراین رئالیستی نخواهد بود. (فاطمی،۱۳۴۳:۵۵) در سطرهای زیر این ویژگی رئالیسم را می‌توان یافت که واقعیت در نفس حادثه است و نه تخیل نویسنده:

«در وقتی که جانی بنانی باطل می‌کردند، و نفسی بفَلسی ضایع می گردانیدند. ضبط و حفلظ چنان مدروس گشته، که حق و حرمت، گفتی در میان خلق هرگز نبوده است، و حلّ و حرمت چنان منسوخ شده، که هیچ آفریده گویی نام آن نشنیده است...چندین جای عفاریت صعالیک و علوج اکراد... گرد درگرفتند و زمانی دراز... ر سرِ ما ایستاد؛ و از کنار تا کنار، یک بیک را باز جست، چون هیچ نیافتند، بر اینکه تَقَرُّباً اَلَی الله، باسم تاتار و خوارزمی قربان کنند، اتفاق می‌کردند» (زیدری،۱۴۰۱:۶۵)

«لاج» در تعریفی کاربردی از رئالیسم، آن را «بازنماییِ یک تجربه به‌نحوی‌که بیشترین قرابت را با توصیف آن تجربه در متون غیرادبی همان فرهنگ دارا باشد. (مونت گومری،۱۳۷۳:۳۶۵)، می‌داند. بنابراین، وقایع و شخصیت‌های تاریخی به شکلی واقع‌گرایانه و بدون اغراق معرفی شده و جزئیات تاریخی ازجمله مکان، لباس و رویدادها به‌دقت بررسی می‌شوند. رئالیسم تاریخی نه‌تنها به‌عنوان یک سبک ادبی بلکه به‌عنوان ابزاری برای درک بهتر تاریخ به خواننده این امکان را می‌دهد تا درک عمیق‌تری از وقایع و شخصیت‌های تاریخی به دست آورد.

«قوت که مادّه قوّت مردم، خصوصاً پیاده‌رو، تواند بود، از دست رفته، و تن را جامه‌ای که بی‌آن بر چنان سردسیر بنتوان گذشت، نمانده، و منزلی چون عقبهٔ پرگری «و ما ادریکَ مَا العقبه» در پیش، آن کوه که باز با آنهمه تیزگامی بچندندمِ دراز بربالای آن گذرد، و عقاب با همه تیز پرّی خویش همه بر دامن آن پرواز کند، و سحاب با همه تندی در اذیال آن دامن کشد...نه روی آنکه بنوشهر، جای فراموشان، قرار گیریم، و نه رایِ آنکه بی‌پوشش و خورش بر چنان عقبه بگذریم.» (زیدری،۱۴۰۱:۱۰۵)

همچنین در ماجرای سفرش به سمتِ آمِد و سختی راه نوشته: «تا آخر روز که علَی الحقیقه وقت غروب مسرّت و آمانی و زوال روزِ کامرانی بود؛ خود را پیاده و پای‌کشان با مَغاری چون حال محنت زده و حوصلهٔ بخیل، تنگ و تاریک انداخت... و آن کهف دلگیر را

سه شبانه روز(ع) با یک دو آشنا هم از ابنای روزگار، که خواجه محمد جودانه رابع ما بود بیت الاحزان خویش ساخت.» (همان:۵۶)

۲-۲-۴. تأثیرپذیری انسان از محیط

بالزاک معتقد است: «بشر نیز مولود اجتماع خویش است و همان تأثیری را که آب‌وهوای گوناگون در جانوران به جا می‌گذارد، اجتماعات مختلف در افراد بشر دارد. اما طبعاً چون بشر به‌سادگی جانوران نیست و دارای عقل و هوش است این تأثیرات نیز در او عمیق‌تر و پیچیده‌تر است، و نویسنده نقاشی است که چهره روح افراد جوامع گوناگون و طبقات مختلف این جوامع را تصویر می‌کند.» (سیدحسینی،۱۴۰۰:۲۸۱،ج۱)

درست است که زیدری کتاب را به منظور کاستن و اشتراک اندوه خویش تألیف کرده؛ اما در آن میان به نکاتی اشاره کرده است که مسائل محیطی و طبیعی (احوال کوران و عادت حیوانات) را در خود جای داده‌اند. چنانچه می‌گوید:

«خبر اجتماع لشکر تاتار را تا در زنجان، که از آنجا تا موغان پنج شش منزل راهست، استماع کرده، و مقصد و مقصود ایشان بی‌هیچ شک دانسته، قضای بد دیدهٔ باریک‌بین را تاریک گردانید، و تقدیر آسمانی پردهٔ غفلت ورایِ رای و بصیرت فروگذاشت، تا جادّهٔ مصلحت، که کوران بدان راه برند، بر اهل بصیرت بپوشانید، و از شیوهٔ تحفّظ، که ستوران در ابقای نوع آن رعایت واجب شمرند، چندین هزار عاقل را غافل گردانید.» (زیدری،۱۴۰۱:۱۷)

جوهر واقع‌گرایی عبارت است از «تحلیل اجتماعی»، مطالعه و تجسّم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسّم روابط اجتماعی، روابط بین فرد و جامعه، و ساختمان خود جامعه (مدرسی،۱۳۹۵:۱۶۷) زیدری در باب مردم تبریز در زمان حمله تاتار چنین می‌نویسد:

«مردم چون دل از دولت برگیرند، چنانکه در طبایعست، دست باموالِ اربابِ دولت دراز کنند، تا بر آن‌جمله که واقع شد، جهتِ دفع مضرّت را «إِدفَع بِالَّتِی هِیَ أحسَنُ السَّیِّئَهَ» سر بطاعتِ تاتار درآوردند، و دفاین و خزاینِ مُنتَمیانِ پادشاهِ اسلام بدیشان سپارند...» (زیدری،۱۴۰۱:۶۴)

در نقد بی‌درایتی سلطان که به‌جای نظم و ترتیب لشکر و آماده شدن برای جنگ به شکار و عیش و نوش می‌پرداخت؛ تا ناگاه خود را در محاصره تاتار دید، نویسنده وضعیت خود را چنین شرح می‌دهد:

«در وقت عطعطهٔ کفاح و حمحمهٔ جیاد و قعقعهٔ سلاح و ولولهٔ أجناد، قلقل جام می و چپچاپ بوس و چشچش قلیه و فشفش شلواربند گزیده، و هنگام تجفاف مغفَر زیرِ لحاف و بستر خزیده و طرفه آنکه من بنده که چون آهوی دام دریده و مرغ قفس شکسته آمده بودم، و در تحذیر آن‌همه

مبالغت می‌نمودم، چون همه ابلهان،...در شهر کوران دست بدیدهٔ باز نهادم، و مصلحت کلّی فرا آب داد...» (همان،۴۰)

با حمله تاتار گویی زمانه و خلق‌وخوی مردم نیز تغییر یافته است چنانکه نویسنده در مورد مردم زمانه چنین می‌گوید:

«و می‌پنداشتم، که خوی همانست، که بگذاشته‌ام، و اذربیجان، که دوستی آن با جان آمیخته بود، همچنانست، که دیده‌ام، تابدیدم... رسم و آیین دین بطَلَلی بازآمده است، اساس قوانین اسلام خللی تمام پذیرفته، نه در دیار مروّت دَیّاری، نه در رباع فتوّت نافخ ناری، ممالک همه مهالک گشته، مسالک بیکبار معارک شده، قواعد ملک بیکبارگی اختلال پذیرفته، عقود دولت بکلّی انحلال یافته، دیوان در جای اصحاب دیوان تمکّن یافته، مدارس علوم همه مدروس شده...» (همان،۹۴)

در زمانی که محیط امن نیست و هرج‌ومرج جامعه را فراگرفته و جامعه دچار فروپاشی و مرگ و خونریزی است افراد سودجو از موقعیت بهره می‌جویند چنانکه زیدری تعریف می‌کند: «حرامیان جهت آن حرام ریزه در مکامن عِقاب، چون عُقاب گرسنه، دهان گشاده، و صعالیک بطمع آن خواسته از شاهین پرواز و از شیر زَهره فراخواسته، و چون هنوز سعادت ریزه‌ای که ...بدو تمشیت کار توان کرد، براین جمله... برهم نشکسته،...اوقات روز در ساعات شب می‌پرداختم...» (همان،۱۱)

۲-۲-۵. علت و ماهیت حوادث

متون رئالیستی پیش از آنکه انعکاس واقعیات باشند، خالق آن هستند. به‌عبارت‌دیگر آن‌ها را می‌توان سازنده نگرش انسان به واقعیت دانست تا بازتاب نگرش او (مونت گومری،۳۶۶:۱۳۷۳)؛ بنابراین رئالیسم به تصویر آنچه می‌بینیم قانع نیست بلکه همیشه عوامل و شرایط اجتماعی را در نظر دارد.

زیدری در متن خود بسیار به این موضوع پرداخته و دلیل چیره شدن تاتار را بی‌تدبیری و کوچک شمردن دشمن و اوضاع برمی‌شمرد:

«تدبیری که هر بار در تدارک کار تقدیم رفتی ـ و هنوز دست و پایی می‌توانست زد، چه خمسی از رُبعِ مسکون در زیرخاتم بود، و جهانی از عمارت عالَم در حکمِ قلم(ع) چون معانی جمع باشد، شاعری آسان بود- فرو گذاشته، بمَوعدِ مَهام و شَیمِ بارقهٔ شام، بر مَرقَبهٔ انتظار، نشسته «فَلَمَّا رَأوهُ عَارِضاًمُستَقبِلَ أودِیتَهِم قَالُوا هَذَا عَرِضٌ مُمطِرُنَا» مدّتِ شش ماه دراین چشم داشت مستغرق شد، و دشمن ممالک فسیح و عریض را (ع) طَیَّ التِّجَارِ بِحَضرَ مَوتَ بُرُوداً، در می‌نوردید، تا ارض با طول و عرض بر ایشان، چون چشم و حوصلهٔ ایشان تنگ کرد، پس بسوءِ تدبیر، سه طلاق و چهار تکثیر بر ممالک زد...» (زیدری،۲۹:۱۴۰۱)

«مکتب واقع‌گرایی نشان دادن زندگی روزگار خود و وفاداری به واقعیت را در نظر دارد و هدف آن جست‌وجو و بیان کیفیت‌های واقعی هر چیز و رابطه‌های درونی میان پدیده‌هاست.» (بیات،۹:۱۳۹۰) زیدری نیز این وفاداری به واقعیت را در همه اثر خود رعایت و به آن اشاره کرده است: «اما بخت خفته خواب خرگوش بر آن غافلان نه چنان غالب گردانیده بود، که بانذار بیدار شوند، و دور محنت کأس یأس نه چنان مالامال درداده بود، که بتحذیر گوشِ پند پذیر بازدارند...» (زیدری،۳۹:۱۴۰۱)

از طرفی رئالیسم بر تشریح جزئیات اصرار دارد و به اعتقاد رولان بارت «در بسیاری از متون رئالیستی با مجموعهٔ کثیری از جزئیات توصیفی مواجهیم (مونت گومری،۳۶۵:۱۳۷۳) زیدری نیز وقایع و اتفاقات را با جزئی‌ترین مسائل آن با خواننده به اشتراک می‌گذارد تا حوادث بهتر قابل‌درک باشد. در ماجرای حمله مغول و رها کردن سلطان می‌خوانیم: «دست از پای داشتند، و فراهم آوردهٔ عمر، از خاصّه و خرجی، و خونِ دلِ مسلمانان و گرجی «کَرَمَادٍ اشتَدَّت بِهِ الرّیحُ فِی یَومٍ عَاصِفٍ» رها کرد، عُقودِ منظوم و نُقودِ مختوم عَلَی العُمُوم «فَجَعَلنَاهَا حَصِیداً کَأَن لَم تَغنَ بِالأمسِ» بگذاشت. پریچهرگانِ ماه پیکر و بتانِ خرگاه نشین را بدیوانِ سیاه‌روی و عفاریت زشت منظر رها کرد...» (زیدری،۴۳:۱۴۰۱)

در جایی دیگر می‌خوانیم: «وثاق با آنچه دود و گَرد بر گِرد او بود، از آلات و اسبابِ تجمّل و دواب و فایدهٔ اکتساب و زبدهٔ احقاب و عِوضِ عنقوان عمر و رَیعان شباب، بدشمن سپرد و برفت.» (همان،۵۲)

همچنین در مکتب رئالیسم خرد بر تخیل برتری داشته و مبنا و اساس اتفاقات در روایت بر پایه عقلانیت و حقیقت است نه وهم و تخیل. در نفثةالمصدور هم نویسنده به دفعات از ناکارآمدی و نبود شایسته‌سالاری گلایه می‌کند: «فی‌الجمله، پیشروی که عمدهٔ کار و عدّهٔ استظهار بود...بثیّبی حیض نادیده، و بالغی بمردی نارسیده، رسیده بود، و لشکری را که درصدد مقدّمی ایشان بود، بازآورده که: «تاتار از حدود شهریار ری مراجعت کرده است.» (همان،۳۸)

در نمونه‌ای دیگر نیز می‌توان این مهم را مشاهده کرد:

«آن کار بر سبیل عاریت بر این کم‌عیار بازگذاشت(ع) وَمَن لَم یَجِد ماءً تَیَمَّمَ بِالتُّرب. سفله‌ای را که دیروز وزیر بکمتر قضیه‌ای زیر و زبر بباد برداده بود، و بر سبیل شتم آیتِ حرمت بر او ختم کرده... دست گرفته آوردند و علی رغم استحقاق و اهلیّت و کوری مردمی و انسانیت او را بدیوان نشاندند، و باتفاق انگشت خلق بدندان ماند...» (همان،۷۸)

حملهٔ مغول در اخلاق بعضی حاکمان ایران تأثیر عمیقی گذاشته است و نویسنده این مطلب را به‌خوبی بیان می‌کند:

«در رفتند، و کار از دست برفت، و نا نشسته قیامت برخاست. مجلسِ عالی! سَخَّمَ اللّه وَجهَهُ « قدِّم اَیرَکَ ثُمَّ خَیرَکَ » برخواند، و میان شوهر و زن تفریق می‌کرد، و از تفسیرِ« لَقَد ظَلَمَکَ بِسؤالِ نعجَتِکَ اِلَی نِعاجِه» فارغ، و فرزند از مادر استرقاق می‌فرمود، و بحدیثِ مَن فَرَّقَ بینَ والِدهٍ و وَلَدِها فرَّق اللّهُ بَینَهُ وَ بَینَ احِبَّتِهِ یَومَ القِیمهِ ناملتفت. شهری از ایامی با شوهر جوشان، و خلقی از یَتامی با مادر و پدر خروشان. جگر گوشهٔ مسلمانان را چون سَبایای شرک در نخّاس بثَمَن بَخس می‌فروخت، و پدر می‌گریست...» (همان،۶۰)

«رندان دندان تیز کرده، باموال ایشان متموّل و متجمّل شدند، و زندان مخالف، باسیران ایشان براگند، شمشیرها، تا شمشیرِ خطیب، بر گردن آن بی‌سران بیازمودند، و کمانها، تا کمان حلّاج، در روی آن هدف گشتگان کشیدند...» (همان:۸۲)

۳. نتیجه‌گیری

مکتب رئالیسم نیز به‌عنوان روشی که جهان را در نزدیک‌ترین حالت به واقعیت ترسیم می‌کند، طبیعتاً از تصاویری استفاده می‌کند که به بهترین شکل بیان کننده این تعریف باشند. تمرکز نویسنده بر مسائل اجتماعی، سیاسی، توجه به زمان و مکان و علت وقوع وقایع، همچنین عینیت‌گرایی و بیان تجربه‌های عینی از مؤلفه‌های مهم رئالیسم است. زیدری در نفثه‌المصدور با پرداختن به روابط علت و معلولی حوادث، تأمل در رفتار شخصیت‌ها و تغییر کنش و منش آنان تحت تأثیر رویدادهای زمانه دست به خلق تصاویر رئالیستی بدیعی زده‌است که با وجود برخورداری از صورخیال و آرایش افراطی کلام، خواننده را با وقایعی مهم از دوران زیست نویسنده آشنا می‌کند. زیدری با بهره‌گیری از آرایه‌های مختلف ادبی و آیات و احادیث و اشعار عربی بسیار، حقایق اجتماعی و سیاسی زمان خود را به زیبایی به تصویر کشیده است و استفاده از این فنون ادبی مانع از بیان علت و ماهیت برخی حوادث و رخدادهای مهم نشده است؛ توصیفات وی از اشخاص، صحنه‌ها و وقایع، به‌منظور واقع‌نمایی و درجریان قرار دادن خواننده صورت گرفته است. همچنین قابل ذکر است که با توجه به دوره‌ی زندگی نویسنده و حوادث ناگوار پی‌درپی، تصاویر رئالیستی زیدری، غالباً همراه با اندوه و غم است که با نام کتاب همخوانی دارد چراکه زندگی همواره آمیزه‌ای از تصاویر و حوادث اندوهناک و شاد و طربناک است و درهر برهه‌ای یکی از این دو سو، بر دیگری غلبه دارد، اما هنرمند رئالیست غالباً سوی رنج‌آلود زندگی را نمایش می‌دهد زیرا گمان می‌کند که این وجه از زندگی، به حقیقت ذاتی زندگی و جهان، نزدیک‌تر است.

کتاب‌شناسی

ابراهیمی‌ایور، محمدرضا؛ خواجه‌ایم، احمد (۱۴۰۴)، «نقش گذرنماها در ساختار روایی نفثةالمصدور با تأکید بر جایگاه مؤلف»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۸، صص ۴۷-۶۹

ابرمز، ام.اچ و جفری گالت هرفم (۱۳۹۴)، ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***، ترجمهٔ سعید سبزیان، چاپ دوم، تهران: رهنما.

بیات، حسین (۱۳۹۰)، ***داستان‌نویسی جریان سیال ذهن***، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

تسلیمی، علی (۱۳۹۶)، ***پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی***، تهران: کتاب آمه

ثروت، منصور (۱۳۸۵)،***آشنایی با مکتب‌های ادبی***،تهران: سخن.

ثروت، منصور (۱۳۹۱)، ***درد دل***، تحریر نوین نفثةالمصدور، تهران: علمی

حسینی، سارا و همکاران (۱۴۰۰)، «بررسی و تحلیل وجه رئالیستی تصاویر در اشعار نیما یوشیج»، ***نشریه آفاق علوم انسانی***، *دورهٔ ۱۲*، شمارهٔ ۵۱، صص۶۳-۴۵

خرندزی زیدری نسوی، شهاب الدین محمد (۱۴۰۱)، ***نفثة المصدور***، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، چاپ هفتم، تهران: توس.

سیدحسینی، رضا (۱۴۰۰)، ***مکتب‌های ادبی***، جلد اول، چاپ ۲۳، تهران: نگاه.

فاطمی، سعید (۱۳۴۳)، «رئالیسم»، ***نشریهٔ وحید***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۷، صص۶۱-۵۰

گرانت، دیمیان (۱۳۷۵)، ***رئالیسم***، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: مرکز.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، ***باغ در باغ(مجموعه مقالات)***، چاپ دوم، تهران: نیلوفر

مدرسی، فاطمه (۱۳۹۵)، **فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی**، چاپ ۲، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مونت گومری، مارتین (۱۳۷۳)، رئالیسم، ترجمهٔ مصطفی خرقه‌پوش، ***نشریهٔ هنر***، دورهٔ۷، شمارهٔ ۲۷، صص ۳۷۰-۳۶۳

میرصادقی،میمنت (۱۳۷۶)، ***واژه‌نامه هنر شاعری***: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن، چاپ دوم، تهران: مهناز

Realistic Images in Nafsat al-Masdur

Masoumeh Kazemi-Nejad

۱. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Guilan, Iran. Email: Mk۱n۱۳۵۸@gmail.com

Article Info (۲۳۷-۲۵۲)

Article type:
Research Article

Article history:
Received: ۲۰۲۵/۰۵/۲۲

Accepted: ۲۰۲۵/۱۲/۰۹

Keywords:
Naftah al-Masdur
Imagery
Realist
Realism

ABSTRACT

Nafsat al-Masdur is a work by Mohammad Zaidari. According to the author, the book was written to express pain and sorrow and describe the suffering and oppression of the Mongol invasion. Excessive attention to verbal and rhetorical devices has fabricated the text and made it difficult to understand the meaning. However, since literature has always expressed the social, cultural, and political realities of its time and the theoretical framework of this article is realism, focusing on the realities of life, society, and individuals as components of this school is important. Zaidari skillfully created realistic images to depict the realities of everyday life and the social challenges of his time. This research, using an analytical-comparative method and using library resources, seeks to find the facts expressed in Naftah al-Masdur and the extent to which it conforms to the school of realism. Accordingly, images were extracted from this work and, by analyzing them based on the characteristics of this school, an attempt was made to examine examples of the text that are close to and consistent with the characteristics of realism and to analyze its impact on our understanding of the society of the author's time.

راز بازگشت به وطن مألوف و ارتباط آن با مقولهٔ عشق در غزلیات حافظ

*ریحانه کریمانی [۱] – شهین اوجاق علیزاده [۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس مدعو، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
رایانامه: reyhankarimaei@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.

اطلاعات مقاله (۲۷۱-۲۵۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۱۱/۱۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۱۵

واژه‌های کلیدی:
وطن مألوف
بازگشت به اصل
جهان‌بینی عرفانی
عشق الهی
حافظ شیرازی

چکیده

اندیشهٔ «وطن مألوف» یا همان خاستگاه فرامادی انسان در غزلیات حافظ به روشنی تجلّی یافته است. حافظ با تکیه بر جهان‌بینی عرفانی خویش، انسان را موجودی می‌داند که همواره با مبدأ الهی در پیوند است و در نتیجه، هستی سراسر به مثابه محضر خداوند معنا می‌یابد. در این نگرش، ملاک‌های قومی، نژادی و اقلیمی ارزش بنیادین ندارند، بلکه آن‌چه اصالت دارد، تعلق انسان به اصل الهی و میل بازگشت به آن است. این نوشتار بر آن است تا به روش توصیفی-تحلیلی نگاهی به مفهوم وطن در شعر حافظ داشته باشد و ارتباط آن را با تعبیر «عهد الست» و راه رسیدن به وطن و تحمّل این فراق را با مقولهٔ «عشق» بررسی کند. حافظ با ترسیم جهانی گسترده و زیبا نشان می‌دهد که رسیدن به این وطن معنوی، امری دست‌نیافتنی یا منحصر به گروهی خاص نیست، بلکه با نیرویی همگانی و بنیادین به نام «عشق» امکان‌پذیر می‌شود. به‌این ترتیب در اندیشهٔ حافظ، راز خلقت و غایت هستی در کشش عاشقانه‌ای تبلور پیدا می‌کند که انسان را به وطن نخست بازمی‌گرداند.

۱. مقدمه

یکی از مفاهیم بنیادین در عرفان اسلامی، اندیشهٔ «وطن مألوف» است؛ وطنی قدسی که روح انسان پیش از نزول به عالم خاکی در آن حضور داشته و همواره میل بازگشت به آن را در سیر معنوی خویش حفظ می‌کند. «انسان پیوسته در جست‌وجوی بازگشت به اصل و ملاقات با خود واقعی‌اش می‌باشد.» (راستگو، ۱۴۰۲: ۷۷) ذات آدمی، پویا و جست‌وجوگر است و در پی این نهاد، به شیوه‌های گونه‌گون علمی، فلسفی و عرفانی برای خاستگاه ازلی و ابدی خود، مکاشفه کرده است. این مضمون در آثار صوفیان بزرگی چون سنایی، عطار و مولوی انعکاس یافته است، اما در غزلیات حافظ شیرازی با بیانی تازه و در پیوندی عمیق با اندیشهٔ عشق، جلوه‌ای منحصر به فرد پیدا می‌کند باتوجه به این نکات، باید گفت حضور همیشگی عهد الست در ذهن حافظ که پیوسته درکمین معانی عمیق عرفانیست نشان از سرنوشت ازلی آدمیست که وجودش در پیمانهٔ عشق سرشته می‌شود و از آن‌جا که «فرشته عشق نداند»، بار غم عشق تنها بردوش اوست تا روزی که به جایگاه ابدی‌اش بپیوندد. روش تحقیق در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای است و با رویکردی تطبیقی، نوآوری‌های حافظ در بازآفرینی مفهوم خاستگاه ازلی و پیوند آن با عشق آشکار خواهد شد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در اصطلاحات تصوف کلمهٔ وطن در معنای قوم و ملّیت مطرح نبوده است. «از نگاه عرفان، وطن محل نزول و حال و مقام برسالک است؛ یعنی وطن استقرار عبد است در حال و مقامی خاص» (سجادی، ۱۳۷۸: ۴۸۹)

در کتب صوفیه نیز «تقسیم بندی‌های زیادی برای عالم آمده است، از جمله: عالم انسانی، عالم اجسام، عالم ارواح، عالم امر، عالم خلق، عالم سفلی، عالم غیب، عالم کویر و... . هم چنین درباب اصل بازگشت، به نوعی خبر از وجود موطن آدمی می‌دهد. موطنی که خاستگاه ازلی او بوده است و جایگاه ابدی‌اش نیز خواهد شد. اصل زندگی انسان‌ها و اصل خلقت، بر پایهٔ حیات بنا شده است وگرنه بشر پا به هستی نمی‌نهاد؛ دنیا تنها محل آزمونی است برای رسیدن انسان به حیات جاودانه؛ زیرا مقصود آفرینش از زندگی، حضور انسان تنها در این دنیای گذرا نبوده است. «در فرهنگ عرفا بازگشت به اصل معنای خاصی را افاده می‌کند که گاه به وصل تعبیر می‌شود. وصل یا وصال به معنی اتّصال به محبوب آمده است که آن را بعد از هجران لذّتی است که به وصف نیاید.» (همان، ۲۳)

در تصوف اسلامی «می‌توان بازگشت به اصل را در رابطه ممتاز انسان با حقیقت کلّی جهان و امکان وصول و اتحاد و فنای وی در حقیقت و بقایش با آن مورد مطالعه قرار داد. فنا در عرفان اسلامی حالت از دست دادن فردیّت و نیستی و محو شدن است که به معنی پایدار ماندن نفس است که از مرحله فنا گذشته است و در خدا بقا یافته است. بقا اصطلاح دیگری در تصوف است که انسان با کنار نهادن نفسِ کهنه، نفس جدیدی به دست می‌آورد. او با از دست دادن زندگی خود حیات جدیدی در وحدت با حقیقت الهی یافته است.» (ایزوتسو، ۱۳۷۸: ۵۱۴)

در عرفان که مبنای نظریات بر شالودهٔ وحی است، نگاه عارف به سوی ماورا و جهانی دیگر کشیده می‌شود و در چنین زمانی، روشن است که خاستگاه ابتدایی آدمی، وطنی است که ورای معنای اقلیمی و جغرافیایی قرار می‌گیرد.

بازگشت انسان سعادتمند «در سیر استکمالی خود همراه با بلوغ فکری و کمال عقلی و روحی خواهد بود. درتصوف اسلامی برای کمال دایره‌ای فرض شده است که نقطهٔ آغاز و پایان آن هستی مطلق است. جایگاه انسان در نقطهٔ پایانی نیم‌دایره است و در قوس نزول قرار دارد و او در سیر تکاملی خود باید از این نقطه با جد و جهد تا انتهای قوس صعودی حرکت کند.» (کساییان، ۱۳۸۷: ۳۸)

این شیوهٔ صعود و سیرتکاملی، گویی رسیدن به وطن مألوف و بازگشت به اصل است که در اندیشه و متون بسیاری از نویسندگان و اندیشمندان، بروز یافته است. «حافظ شیرازی» نمونهٔ این شاعران عارف و یا عارفان شاعری‌ست که درباب مفهوم وطن و اصل بازگشت، درآثارش سخن رفته است.

اندیشهٔ وطن مألوف در عرفان اسلامی اشاره به خاستگاه قدسی روح دارد؛ جایی که انسان پیش از نزول به عالم خاکی در آن حضور داشته است و همواره اشتیاق بازگشت به آن را در سیر معنوی خود حفظ می‌کند. این اندیشه ریشه در آموزه‌های قرآنی و آیه‌ای همچون «إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيهِ رَاجِعُونَ» (سورهٔ بقره، آیه ۱۵۶) دارد. «بازگشت به وطن نخستین یا مبدأ هستی، در عرفان اسلامی نه تنها هدف غایی سلوک است، بلکه غایت خلقت انسان به شمار می‌آید.» (بهاءالدین خرمشاهی، ۱۳۷۵: ۱۹۵) حافظ نیز این مضمون را با زبانی شاعرانه و به‌ویژه در پیوند با مفهوم عشق بازآفرینی کرده است. «عشق در عرفان اسلامی، نیروی محرک اصلی برای بازگشت انسان به مبدأ الهی است. غزالی عشق را عالی‌ترین مرتبهٔ معرفت می‌داند.» (غزالی،۱۳۸۵، ج۴: ۲۷۰) «عطار در منطق‌الطیر، عشق را موجب حرکت پرندگان به سوی سیمرغ معرفی می‌کند.» (عطار، ۱۳۷۸: ۶۵) «مولانا نیز در آغاز مثنوی عشق را «اصل و اساس

آفرینش» می‌خواند.» (مولانا۱۳۸۶، دفتر اول، ۴) «حافظ با بهره‌گیری از همین سنت، عشق را نه‌تنها راز خلقت، بلکه رمز بازگشت به وطن مألوف می‌داند و از همین رو، بارها در غزلیات خود عقل و زهد را ناکارآمد در برابر نیروی عشق معرفی می‌کند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۸۵) اگرچه مفهوم وطن مألوف در آثار پیشینیان صوفی وجود داشته، اما حافظ آن را با نگرش شاعرانه و جهان‌بینی خاص خود بازتعریف کرده است. «او برخلاف برخی متصوفه که بازگشت را امری دشوار و خاص عارفان می‌دیدند، آن را افقی همگانی معرفی می‌کند که به‌واسطه عشق برای همه انسان‌ها ممکن است. بدین‌سان، غزلیات حافظ تلفیقی از سنت عرفانی پیشین و نوآوری شاعرانه‌است. (موحد، ۱۳۸۰: ۹۱؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۵۴)

پرسش پژوهش این است که حافظ چگونه با زبان شاعرانه و جهان‌بینی عرفانی خود، مفهوم وطن مألوف و راز بازگشت را بازآفرینی می‌کند و چه نسبتی میان این اندیشه و نیروی عشق برقرار می‌سازد. در واقع مفهوم «وطن مألوف» در غزلیات حافظ چگونه بازتاب یافته است؟ چه نسبتی میان اندیشهٔ بازگشت و نیروی «عشق» در جهان‌بینی حافظ وجود دارد؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

مطالعهٔ اندیشهٔ وطن مألوف در غزلیات حافظ از آن رو اهمیت دارد که این مفهوم، نه تنها یکی از بنیادهای عرفان اسلامی است، بلکه در شعر حافظ به سطحی تازه از بیان هنری و فلسفی ارتقا یافته است. واکاوی این مفهوم می‌تواند به فهم عمیق‌تر از هستی‌شناسی حافظ و نسبت او با سنت عرفانی یاری رساند. هم‌چنین، توجه به نقش «عشق» در فرآیند بازگشت، چشم‌انداز تازه‌ای در بررسی پیوند میان شعر و عرفان در ادبیات کلاسیک فارسی فراهم می‌آورد.

هدف این تحقیق آن است که با تبیین جایگاه این مفهوم در سنت عرفانی و تحلیل جلوه‌های آن در غزلیات حافظ، نقش عشق به‌عنوان نیروی اصلی بازگشت را نشان دهد و بدین‌سان نوآوری‌های حافظ را در قیاس با پیشینیان برجسته کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی به بررسی مضامین عرفانی در غزلیات حافظ پرداخته‌اند؛ زرین کوب (۱۳۷۴) حافظ و عرفان اسلامی و موحد (۱۳۸۰) «جهان‌بینی عرفانی در غزلیات حافظ» به نسبت میان شعر حافظ و مفاهیم کلیدی عرفان اشاره کرده‌اند. صبا فدوی (۱۳۹۴) در «آیه الست در غزلیات حافظ شیرازی» به بررسی مفهوم الست در غزل حافظ و تطبیق آن با این معنا در قرآن کریم پرداخته است. هم‌چنین در برخی تحقیقات، نقش عشق در دستگاه

فکری حافظ مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه ناصر محبوب‌پور (۱۴۰۱) مقاله «بررسی و تحلیل روابط عاشق و معشوق در غزلیات حافظ با رویکرد به سویه‌های سیاسی و اجتماعی» و یا محمدحسین نیکدار اصل (۱۴۰۱) «کارکردهای درمانی عشق در غزل های حافظ» که نگارنده در این پژوهش به این نکته که عشق مورد نظر حافظ چه کارکردهای مثبت روانی دارد، پرداخته است. با این حال، مفهوم «وطن مألوف» و راز بازگشت و پیوند آن با مفهوم عشق در غزلیات حافظ به‌طور مستقل و نظام‌مند بررسی نشده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با تحلیل غزلیات حافظ، جایگاه ویژه این اندیشه را در بافت عرفانی و شاعرانه آشکار سازد.

۲. پردازش موضوع پژوهش

۲-۱. وطن مألوف در اندیشهٔ حافظ

انسان‌های عارف و وارسته خواهان بازگشت به وطن مألوف هستند و به این دنیا و وابستگی‌های آن تعلقی ندارند. (فلاح، ۱۴۰۲: ۲۳۱) در دید عرفانی، انسان موجود خاکی صرف نیست؛ برخلاف دیدگاه های مادّی، انسان در عرفان موطنی قبل از این دنیا دارد . خواجه شمس‌الدین محمد،حافظ شیرازی نیز دراشعار خود به این مسأله توجّه داشته است:

مابدین در نه پی حشمت و جاه آمده ایم　　از بد حـــادثه این جا به پناه آمده ایم
رهرو مـــــنزل عشـــقیم و ز سرحد عدم　　تا به اقلیم وجود این همه راه آمده ایم
(حافظ،۱۳۹۰: ۳۷۷)

از نگاه حافظ، مبحث «وطن» به‌گونه‌ای آشکار با تعبیر «عهد الست» یا همان بار امانت و«عشق» ارتباط دارد. اوّلین و مشهورترین اصطلاحی که از امانت الهی به ذهن متبادر می‌شود، اصطلاح فارسی «بارامانت» و بیت مشهور حافظ است:

آسـمـان بار امـانت نتـوانـسـت کـشـید　　قـرعهٔ کـار به نـام مـن دیوانه زدند
(همان، ۱۹۴)

این تعبیر «بسیار پیش‌تر از زمانهٔ حافظ در ادبیات عرفانی رایج بوده و حافظ، خود، در این مصرع، «بار امانت نتوانست کشید» را از مرصاد العبادِ نجم‌الدین رازی اقتباس کرده است.» (ر.ک: نجم رازی،۱۳۸۰؛ ۴۱) «این اصطلاح که از قرن ششم به تدریج در ادبیات و تفاسیر عرفانی رایج می شود و سپس به صورت یکی از مضامین شعر عاشقانه/ عارفانه فارسی درمی‌آید.» (روزبهان بقلی، ۱۳۴۴؛ ،۱۸۰)

حقا کزین غمان برسد مژدهٔ ای امـان　　گر سـالـکی به عـهد امـانت وفـا کـنـد
(حافظ،۱۳۹۰: ۱۹۶)

انسان پس از هبوط و به زمین آمدنش و در گیرشدنش با مادیّات و تعلّقات جسمانی،

دچار غفلت شد؛ امّا روح انسان در ناخودآگاه خود تمایل به بازگشت دارد و اگر سیرکمال در پیش بگیرد و مانند درونش را از جسمانیات تهی کند، صدای عالم فانی را می‌شنود و بر جسم و جسمانیت و غفلت خود غالب می‌شود و ذوق و اشتیاق بازگشت به اصل خود را پیدا می‌کند. در «انسان شناسی عرفانی داستان جدایی روح از سرچشمه خود و سیرو سفرش در عالم خاکی تا بازگشت ماجرایی است شگرف و پرحادثه و پرخطرکه درآن‌چنان چه که عارفان بسیار گفته‌اند و حافظ نیز ده‌ها بار بازمی‌گوید ازهزاران دام بلای باید گذشت.» (آشوری،۱۳۷۹: ۷۷)

این مفهوم در غزلیات حافظ هم به خوبی مشاهده می‌شود. شعر حافظ نیز، روایت‌گر ماجرایی است که با فرود روح از عالم روحانی، از خاستگاه اصلی‌اش به عالم خاکی آغاز می‌شود و در جهان خاکی چندی زندگانی پرماجرایش را می‌گذراند و فرجام آن نیز بازگشت به همان سرمنزل اصلی‌ست؛ به وطن. به عبارت دیگر «دراساس، سفرنامهٔ روح کلّی با جان جهان است که در تن فرزندان آدم ازجمله شمس‌الدین محمدحافظ شیرازی چندی برروی زمین، درگیرودار زندگانی انسانی بسر می‌برد.» (همان: ۲۱۸) روح انسان پیش از هبوط به جسم مادی زندگی سعادتمندانه داشت و از محدودیّت های دنیای مادّی، کاملاً به دور بود، در جوار حق می‌آرامید:

فاش می‌گویم و ازگفته خـــود دل‌شادم — بندهٔعشـــقم و از هردو جـــهان آزادم
من ملِک بودم و فردوس برین جایم بود — آدم آورد در ایـــن دیـــرخـــراب آبادم
سایهٔ طوبی ودل‌جویی حور ولب حوض — به هوای ســـــرکـــــوی تو ببُرد ازیادم
نیست برلوح دلم جز الف قامت دوست — چه کنـم حـرف دگر یادنداد استادم

(حافظ،۱۳۹۰: ۳۲۷)

عارف، خلقت را زادهٔ عشق می داند: «کُنتُ کَنزاً مَخفیاً فَاَحبَبتُ اَن اُعرَفَ فخَلَقتُ الخَلقَ لِکِ اَعرَف»

سبزهٔ خط تو دیدیم و زبستـــان بهشت — به طلب کاری این مهرگیا آمده ایم
با چنین گنج که شد خازن او روح امین — به گدایی به در خانه شاه آمـده ایم

(همان)

حافظ معتقد است ما به این جهان آمده ایم تا کامل شویم و پس از رسیدن به فعلیت بازگردیم.

لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست — که در این بحر کرم غرق گناه آمده ایم
آبـــرو می رود ای ابر خطاپوش ببـار — که به دیوان عـــمل نامه سیاه آمده ایم

(همان)

حافظ به زیبایی در غزل خود مسأله «وطن اصلی » را مطرح می‌کند:

فاش می گویم و ز گفته خود دل شادم — بنده عشقم و از هـــردو جهان آزادم
نیست برلوح دلم جـز الف قامت دوست — چه کنم حرف دگـر یاد نداد استادم
طایرگلشن قدســـم چه دهم شرح فراق — که دراین دام گه حادثه چون افتادم
من ملک بودم و فردوس برین جایم بود — آدم آورد دراین دیـــر خـراب آبادم

(همان، ۳۲۷)

حافظ عصیان انسان را به گونه‌ای نقص او می‌شمارد؛ نقصی که مقدمات کمال او را موجب می‌شود. توبه و مغفرت زمینه‌ساز بازگشت آدم است. «این نزول که منجر به توبه و طلب مغفرت است کمال آدمی‌ست.» (مطهری، ۱۳۶۴:۲۱)

سایه طوبی و دل جویی حور و لب حوض — به هوای سرکوی تو برفـــت از یادم

(حافظ،۱۳۹۰: ۳۲۷)

پس آن‌چه واضح است حافظ بر این اعتقاد استوار است که همه آن‌چه در «آن‌جا بوده است را فراموش کرده‌ایم زیرا می‌دانیم پس از گذر از این دار دنیا، به‌جای بالاتر و برتری خواهیم رفت:

چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب — سروش عالم غیبـم چه مژده ها داده است
که ای بلنـــد نظر شـــاه باز سـدره نشیـــن — نشیمن تو نه ایـــن کنج محنت آباد است
تـــو را زکنـــگره عـــرش مـی زنند صفیر — ندانمت که در این دم گه چه افتاد است؟

(همان، ۴۷)

حافظ در این ابیات با استفاده از زبان استعاری، فرآیند بازگشت به مبدأ الهی را به تصویر می‌کشد؛ مستی میخانه، حالت وجد عرفانی است که از طریق دریافت الهامات سروش عالم غیب حاصل می‌شود. جایگاه حقیقی انسان در «صدره نشین» است، نه در جهان پر از رنج و محنت؛ صدای صفیر عرش، نشان‌دهندهٔ تجربهٔ شهودی و اتصال عمیق به حقیقت است که تجربه‌ای فراتر از فهم عقلانی به شمار می‌رود. حافظ با چشم دوختن به وطن اصلی و امید بازگشت زندگی را گذرانده است.

حـــجاب چـــهرهٔ جـــان میر تـــنم — خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم
چنین قفس نه سزای من خوش الحانیست — روم به روضه رضـوان که مرغ آن چمنم

(همان، ۳۵۹)

آرزوی رهایی از حجاب و پرده‌های ظاهری و محدودیت‌های دنیوی و رسیدن به مقام وصل و اتحاد با حقیقت مطلق است. حجاب چهره جان نماد فاصله میان انسان و ذات الهی

است که شاعر می‌خواهد بر آن پرده فائق آید و به باغ بهشت و آزادی روحی برسد. به واقع سوزی که در این ابیات از فراق عارف نسبت به وطن مألوف خود دیده می‌شود یادآور نی نامۀ مولاناست: کز نیستان تا مرا ببریده اند/ از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند (مولانا، ۱۳۸۶: ۲) می‌توان گفت حافظ راه طی این مسیر، برای رسیدن به وطن اصلی و بازگشت به جای گاه ابدیش را «عشق» می‌شمارد.

از جاه عشق و دولت رندان پاکباز پیوسته صدر مصطبه ها بود مسکنم
(حافظ،۱۳۹۰: ۳۵۴)

۲-۲. عهدالست و خاستگاه ازلی

اکثر آثاری که در طبقه‌بندی آثار عرفانی هستند، همواره به آیۀ الست اشاره کرده‌اند. «از همان سده‌های اول تعاریفی مبتنی بر آیات قرآن و احادیث در باب عهد الست، میان صوفیان وجود داشته است. یکی از قدیمی‌ترین منابعی که حدود اواسط قرن پنجم با موضوع عهد الست و دیدگاه‌های مختلف صوفیه در این‌باره تألیف شد، کتابی است با عنوان «علم القلوب» که گمان می‌رود که سهل بن عبدالله تستری، ابوالقاسم جنید و حسین بن منصور حلاج از نخستین عرفایی هستند که هر یک دربارۀ عهد الست نظراتی داده و مطالبی نوشته‌اند. نظریات جنید و حلاج درمورد میثاق الست مبنای اصلی نظریات صوفیان بعد از ایشان دربارۀ این موضوع است.» (پورجوادی، ۱۳۸۱ :۲۹)

آن‌چه موجب می‌شود عهد الست «یکی از بنیادی‌ترین مسائل عرفانی برای عرفا باشد، علاوه بر ارتباط معنایی با برخی مسائل مهم عرفانی یادآوری این عهد نخستین است، زیرا دنیا هم‌چون حجابی است که باعث می‌شود انسان عهد ازلی که با خداوند بسته است، فراموش کند و این در حالی است که اگر روز الست را به یاد بیاورد به کمال و سعادت ابدی دست یافته است. پس اولیا خدا مانند انبیا، یادآوری این عهد را از وظیفه می‌دانند.» (فدوی، ۱۳۹۴: ۲۰۲)

تو بستی عقد عهد بندگی دوش ولی کردی به نادانی فراموش
کلام حق بدان گشته است مُنزل که یادت آورَد از عهد اول
(شبستری، ۱۳۸۲: ۲۷)

در دیوان حافظ در واقع گفت‌وگو با معشوق ازلی و یادآوری گوشه و کناره‌هایی از آن رویداد ازلیست که حافظ آن را در سینه دارد. نگاه حافظ شاید برداشتی از اندیشۀ تذکار افلاطون باشد که معتقد است «یادگیری ما به راستی چیزی جز تذکره و یادآوری نیست» یعنی هر آن‌چه اکنون ما می‌دانیم در زمان‌های گذشته آموخته‌ایم و روح و روان آدمی قبل

از حضور دراین عالم خاکی جایی دگربوده است. (نظریهٔ تذکار یا anamnesis از رسالهٔ افلاطون (ر.ک افلاطون،۱۳۲۴:۱۳۸۰)

مفهوم میثاق ازلی و عهد الست با این تذکار قرابت معنایی دارد. در اندیشهٔ حافظ فرجام سفر، وصال و اتحاد است یعنی در این سفر روح به جانب مبدأ و وطن مألوف خود درحرکت است و همیشه سودای بازگشت در او وجود دارد، زیرا در ازل با معشوق میثاق بسته تا بازگردد.

درخـــرابات مغان مانیز منزل می‌شویم کاینـــچنین رفته‌ست در عـهد ازل تقـــدیر مـا
(حافظ،۱۳۹۰: ۲۰)

یا

سر ز مستی برنگیرد تا به صبح روز حشر هر که چون من در ازل یک جرعه خورد از جام دوست
(همان، ۷۲)

این پیمان «میان خدا و ارواح آدمیان در آغاز آفرینش – که یادآور واقعه مشابهی در دیانت زردشتی و پیمان میان اهورا مزدا و فروهَر آدمیان (جنبهٔ مینوی و روحانی انسان در عام اعلی یا منوک) است. از دوستی و پیوند عاشقانه‌ای خبر می‌دهد که از ازل میان خدا و انسان برقرار می شود.» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۴۴)

ماجرایی که حافظ از آن سخن می‌گوید نه یک ماجرای شخصیست که در پهنهٔ زاد و مرگ انسان، بلکه یک ماجرای انسانی‌ست. «ماجرایی‌ست که در اصل بر فرزندان آدم می-گذرد. بی‌باکی آدم درآن ماجرای ازلیست که فرزندان او را در این دام بلا و آزمون می‌اندازد، از جمله شمس‌الدین محمد حافظ را که یکی از جسورترین فرزندان آدم ست و این بلا بلای عشق ازلی را به جان می‌خرد و خود را هم‌چون سرنمون خود، درگیرودار این آزمون به جان و دل گرفتار می کند تا وفاداری خودرابه آن سرنمون،آن معیارحقیقت آدمیت ونمودگار زندگانی اصیل انسانی و اصالت انسان ثابت کرده باشد.» (آشوری،۱۳۷۹: ۲۱۹)

این رویدادِ نخستین که در زمان و مکان ازلی رخ داده است، سرچشمهٔ زندگانی گذراست و آگاهی وشناخت نسبت به چه‌گونگی این واقعه، معرفت یافتن درباب وطن مألوف و آگاهی به ذات خداست. این آگاهی به نوعی چراغ راهنما و فانوس هدایت انسان برای رهایی آدمی از چنگال این جهان فانی‌ست، تا بتواند به سرمنزل مقصود خود و خاستگاه اصلیش برسد.
حافظ هم شاهد این ماجرای پیمان ازلی و بازگشت است و آن‌چه در مضمون شعرهای او پنهان و آشکاراست چیزی جز سوزوگداز و بی‌تابی از «درد فراق» نیست.

آن روز عـــشق ساغرِمی خرمنم بسوخت کاتش ز عکـــس عارض ساقی درآن گرفت

(حافظ،۱۳۹۰: ۹۷)

روزاول رفـــت دین ام در سرزلفین تو تا چه خواهدشد در این سودا سرانجامم هنوز
(همان، ۲۷۵)

مطلب طاعت وپیمان درست از من مست که به پیمانه کـــشی شهره شدم روزالست

رجوع روح به وطن اصلی خویش، درمتن هستی‌شناسی حافظ حضور پررنگ دارد. او همواره هوای بازگشت به خاستگاه اصلی را در عالم روحانی خود درسرمی‌پروراند:

بیان شوق چه حاجت که حال آتش دل توان شناخت زسوزی که درسخن باشد
هوای کـــــوی تو از سرنمـــی‌رود آری غریب را دل ســـــــرگشته باوطن باشد
(همان، ۱۷۰)

خداوند «در روز الست شراب جمال و کلامش را به ارواح آدمیان نوشاند وآنان در مستی و وجد حاصل ازاین شراب بی آن‌که به عاقبت کار بیندیشند، به پرسش خدا پاسخ «بلی» گفتند و از این طریق ندانسته مسئولیتی عظیم را به گردن گرفتند و آن‌گاه حادثه تبعید آدم از بهشت به جهان مادی و محسوس و گرفتاری درد و مشکلات فراق پیش آمد.» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۴۵)

در ازل داده است ما را ســـاقی لعل لبت جرعه جامی که من مدهوش آن جامم هنوز
(حافظ،۱۳۹۲: ۲۷۵)

در قرآن نیز به این عهد اشاره زیبایی شده است: انّا عَرَضناالاَمانه علَی السَموات وَ الاَرضّ وَ الجبالِ فأبَینَ اَن یَحملِنَهاو اشفَقنَ مِنهاوَحمَلهاالانسانُ انّهُ کانَ ظلوماً جهولا (سوره احزاب،آیه۷۲)

مرغ روح در سودای وصل به مبدأ خویش در سوز وگدازست، تنها بابال عشق می‌تواند به جست‌وجوی معشوق به پروازدرآید:

خـوش آن روز که پـــــرواز کنم تابردوسـت به هـوای ســـــرکوی اش پرو بالی بزنم
چنین قفس‌نه سزای چومن‌خوش الحانیست روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم
(حافظ،۱۳۹۲: ۳۵۳)

روح او اسیر خاک شده و در فراق و درد جدایی، لحظه‌ای از یاد دست پادشاه و پرواز در مأمن او دل نمی‌کَند:

شهبـــــاز دست پادشه‌ام یارب ازچه حال از یـــاد برده‌انـــد هـــوای نشـــیمنم
حیف است بلبلی چومن اکنون دراین قفس با این لسان عذب که خامش چوسوسنم
(همان، ۳۵۴)

حافظ زندگانی این جهانی را همواره با یاد دوست و باعشق به او سرکرده است:

باغ بهشت و سایهٔ طوبیّ و قصر حور　　با خاک کوی دوست برابر نمی‌کنم
(همان،۳۶۴)

همهٔ آن‌چه در این‌جا و در بستر زمان روی می‌دهد «بنابر یک الگوی تقدیری و در رویدادی آن‌جا درجهان مینوی و در ازل پیشاپیش طرح چند و چون آن معین معنا شده است چنان که در تأویل اسطوره آفرینش در دین‌های ابراهیمی درام سرگذشت روح دنباله درام آسمانی ازلی سرنوشت و سرگذشت آن است و معنای این را در آن باید جست.» (آشوری،۱۳۷۹: ۴۱)

انسان در محدودهٔ اختیارات خود (حتی در نظریه جبری اشعری مجبور مطلق نیست) دیوانگی را پذیرفته است و شاید این صفت، شایسته‌ترین صفت اوست و با این دیوانگی، بارامانت الهی را پذیرفته است.

آسمان بار امانت نتوانست کشید　　قرعه کار به نام من دیوانه زدند
(حافظ،۱۳۹۰: ۱۹۴)

در ازل داده است ما را ساقی لعل لبت　　جرعه جامی که من مدهوش آن جامم هنوز
(همان، ۲۷۵)

این امانت‌پذیری به ظاهر اختیاری در واقع سرمنشأ تمام رنج‌ها و مشکلات انسان‌هایی است که در لذت‌های دنیایی، واقعهٔ الست را فراموش نکرده‌اند. واقعهٔ تبعید آدم از بهشت و اندوه و گریه ناشی از آن که در تفاسیر به تفصیل از آن یاد شده است، اندوه مقدر و جبری نوع انسان و بویژه انسان‌هایی است که نسبت به آن واقعه، دل‌آگاهی دارند و عاشقانه درحسرت بازگشت هستند

در ازل هر کوه فیض دولت ارزانی بود　　تا ابد جام مرادش همدم جانی بود
(همان، ۲۲۸)

حافظ «واقعهٔ عرض امانت را در حقیقت انتخاب میان غم و شادی می‌داند و وقتی می‌گوید همهٔ موجودات از قبول این امانت سرباز زدند و دل غم دیده ما آن را برگزید، از یک طرف به گزینش غم به وسیله انسان اشاره می‌کند و از طرفی به سرشت «دل غمدیده اشاره» دارد که نمی‌تواند جز قبول امانت که با سرشت او سازگار است انتخاب دیگری کند. این جبر اختیار نمون که اساس اندیشهٔ حافظ دربارهٔ تقدیر غم‌انگیز انسان است در کلامش آشکار است.» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۵۱)

دیگران قرعه قسمت همه برعیش زدند　　دل غم دیده ما بود که هم برغم زد

(حافظ،۱۳۹۲: ۱۶۲)

آشنایی نسبت به موضوع میثاق الست و ارتباط آن با عشق، زمینه‌ای برای شناخت اندیشهٔ حافظ دربارهٔ اندوه جاویدان او و ارتباط با عشق ازلی‌اش با خداوند یگانه است. انسان امانت را پذیرفت و با کمک عشق الهی این بار را متحمل می‌شود. پس رمز این صبوری، عشق است و امید به بازگشت.

۲-۳. راز بازگشت به اصل در غزلیات حافظ: عشق

عین‌القضات همدانی می‌گوید: «انسان ذاتاً عاشق است، اما عاشقی مبتدی است و عشقی که در نهاد او جای دارد، خام و ناپخته است. او گام در دنیای حجاب‌ها گذارد در حالی‌که عهد و میثاق ازلی خود را فراموش کرده است. درمانده و متحیر می شود و پیوسته در حال حزن و اندوه است تا زمانی که به مجاهدت بپردازد و آن عهد را به یاد آورد. (عین‌القضات، ۱۳۷۳ :۳۲) احمد غزالی نیز میان عشق و عهد الست، رابطه‌ای زیبا برقرار می‌کند و بر تلاش برای رهایی از پرده‌ها و حجاب‌هایی که بر دل افکنده شده تأکید می‌کند: «بارگاه عشق، ایوان جان است که در ازل نیز از درون حجب بیرون آید و اینجا سری بزرگ است که عشق این حدیث از درون بیرون آید. ارواح را داغ الست بربکم آن‌جا باز نهاده است. اگر پرده‌ها شفاف افتد او و عشق خلق از برون در درون رود، اما پیدا است که تا کجا تواند رفت، نهایت او تا شغاف است که قرآن در حق زلیخا بیان کرد: قد شغفها و شغاف پرده بیرونی دل است و دل وسط ولایت است و منزل اشراق عشق، تا بدو بود و اگر تمام حجاب‌ها برخیزد و نفس نیز در کار آید اما عمری باید در این حدیث تا نفس در راه عشق آید مجال دنیا و خلق و شهوات و امانی در پرده‌های بیرونی دل بود، نادر بود که به دل رسد و خود هرگز نرسد.» (غزالی، ۱۳۸۵: ۳۳)

در خصوص عهد الست «در دیوان حافظ باید به این نکته اشاره، شود که به ندرت پیش می‌آید در اشعار حافظ سخن از ازلیت به میان بیاید در حالی که اشاره‌ای به «شراب» و مترادفات آن نشده باشد؛ زیرا او سرآغاز پیدایش عشق را در عهد الست می‌داند، آن‌گاه که جرعه ای از جام عشق در کام عاشق ریخته می‌شود آن یک جرعه او را چنان مست می‌کند که تا ابد مستی او کاستی نخواهد گرفت.» (مستشاری، ۱۳۷۰: ۱۰۰) «تمام ذریات برحسب و متناسب با جام وجودی خویش از آن شراب ازلی عرفانی سیراب خواهند شد.» (شوقی نوبر، ۱۳۸۴: ۱۶۵)

حافظ در غزل معروف «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد» حافظ صحنه زیبایی از خلقت جهان به نمایش درمی آورد و پیدایش عشق، هم در ترسیم جهان و هم در به دوش

کشیدن بار امانت و هم بازگشت انسان به جایگاه ابدی‌اش مؤثراست: «عشق پید اشد و آتش به همه عالم زد»

حافظ با تکیه بر بُعد ایهام انگیز عشق در پی آن آمده است تا اسطوره قدسی و مینوی را یک بار دیگر به زبان خود روایت کند و خاطره ازلی آدم و عالم را فرابخواند.

این بازگشت به اصل و پیوند میان مبدأ و غایت در پرتو عشق ترجیع‌بند اصلی اندیشه اوست. حافظ با اسطورهٔ عشق میان هستی و نیستی آشتی می‌سازد.

از دم صبـــــح ازل تا آخـر شـــام ابـــد دوستی و مهر بریک عهد و یک میثاق بود
(حافظ،۱۳۹۰: ۲۱۶)

حافظ مانند سایرعرفا به قدم عشق باوردارد؛ قدم درمقابل حدوث به مفهوم وجود بی‌آغاز و بی‌دیرینه :

نبـود نقـش دو عـالـم که نقـش الفـت بـود زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت
(همان:۲۶)

عالـم شـور و شـرعـشـق خـبر هیچ نداشت فتنه انگیز جهان غمزه جادوی تو بود
(همان،۲۲۰)

خواجه شیراز در وادی آرمان‌شهر، مانند بسیاری از موارد دیگر زمین و آسمان را بهم پیوند زده و راه را برای برشدن بر افلاک هموار دیده است. به این معنی که جهان شناسی او مثل انسان شناسی‌اش آسمانی – زمینی است. انسان او انسانی زمینی است که راه افلاک هم برایش هموار است. بنابراین هم به صورت زیبای زمینی دل می‌دهد و هم امانت عشق ازل بردوشش سنگینی می‌کند.

اتوپیای حافظ «هم موجودیتی زمینی- آسمانی دارد به این معنی که هم ازوضع نامطلوب زمین و بیچارگی زمینیان در رنج است و برای آنان وضع بهتر آرزو دارد هم برآن است تا برای روندگان طریقت و راهیان ملکوت اعلی راه حق هموار و دلپذیرباشد با این تفاوت که هموار شدن این راه برای سالک بیشتر از آن که در گرو کوشش بنده باشد به عنایت خاص و کشش لطف حق بسته است.» (ر.ک : یاحقی،۱۳۸۴، دفتر۸)

گر نور عشـق حـق به دل و جـانت اوفـتاد بلله کز آفتاب فلک خوب ترشوی
(حافظ،۱۳۹۰: ۴۹۸)

در مکتب تلفیقی عشق که ازنظر حافظ برهمه مکاتب رجحان دارد صنم و صمد هردو خواستنی و جمع شدنی‌اند.

گفتـم صنم پرست مشـو با صمد همنشـین گفتا به کوی عشق هم این و همان کنند

(همان، ۲۰۸)

روح انسان «در عالم مجردات پیش از ورود به دنیا حقیقت زیبایی و حسن مطلق را بی‌پرده و حجاب دیده است پس دراین دنیا چون حسن ظاهری و نسبی و مجازی را می‌بیند. از آن زیبایی مطلق که پیش از این درک نموده یاد می‌کند و مانند مرغی که درقفس است می‌خواهد سوی او پرواز کند عواطف و عوالم محبت همه همان شوق لقای حق است.» (فروغی،۱۴۰۰،ج۱:۳۲)

انسان در این جهان «نوعی حس بیگانگی با همهٔ عالم می‌کند و یک نوع احساس غربت در همه عالم می‌کند. چرا؟ می‌گویند برای این است که ما، آن که مای واقعی ماست که همان روح الهی (وَ نَفَختُ فیه مّن روحی) است، از جای دیگر به این جا افاضه شده و باید برگردد. پس وطن اصلی‌اش این جا نیست. این‌جا وطن سنگ است؛ وطن خاک است. وطن کلوخ است. وطن گیاه است. وطن حیوان است. وطن اصلی ما آن‌جاست مارا از آن جداکرده‌اند.این است که ما در این جا غریب هستیم.» (مطهری،۱۳۸۴: ۱۴۲)

انسان تا از طبیعت نمیرد به حقیقت زنده نمی شود:

تو کز سرای طبیعت نمی روی بیرون　　کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد

(حافظ،۱۳۹۰: ۱۵۴)

گر چه این تجربهٔ روحانی مورد تأیید عقل نیست، اما او مدعی است که به یاری عشق توانسته است به عالم غیب راه یابد:

عقل گوید شش جهت باشد و زان پس راست نیست　　عشق گوید راه هست و رفته‌ام من بارها

(همان، ۴۷)

او بر این باور است که به یاری عشق توان پرواز دارد. به لطف عشق، روح دائم در حال سفر روحانی است؛ هر چند نابسامانی‌هایی از این عشق نصیب او شده است، اما همواره آن را موهبتی می‌شمارد که در دلش برجای مانده است. همواره از عشق، به عنوان امانتی یاد می‌کند که به پشتوانهٔ آن، رنج آوارگی و دوری از خاستگاه ازلی را تحمل می‌کند:

سلطان ازل گنج غم عشق به ما داد　　تا روی در این منزل ویرانه نهادیم

(همان، ۳۸۲)

تانفخت فیه من روحی شنیدم شد یقین　　برمن این معنی که ما زان وی و او زان ماست

هرکسی را اطلاعی نیست بر اسرار عشق　　محرم این این سر معنی جان علوی دان ماست

(همان،۴۷)

انسان آرزوی جاودانگی دارد و می‌داند این آرزو در این جهان نمی‌گنجد. این آرزو نشان

و یادگاری است از وطن اصلی او که هم چون خواب و رویایی شیرین برآدمی جلوه می‌کند.

که ای بلند نظر شاهباز سدره نشین نشیمن تو نه این کنج محنت آباد است

(همان، ۴۶)

انسان را مثل مرغی می‌داند که از آشیانه خودش آواره شده، آمده در خرابه جای گرفته است. حافظ با اصطلاح «آهوی وحشی» نیز به غربت انسان در این دنیا اشاره می کند. آهوی وحشی که سازشی با محیط اطرافش ندارد زیرا این جا غریب افتاده است.

الا ای آهوی وحشی کجایی مرا با توست چندین آشنایی

دو تنها و دو سرگردان دو بی کس دد و دامت کمین از پیش و از پس

بیا تا حال یکدیگر بدانیم مراد هم بجوییم ار توانیم

که می‌بینم که این دشت مشوّش چرا گاهی ندارد خرّم و خوش

که خواهد شد بگویید ای رفیقان رفیق بی کسان یار غریبان

(همان، ۵۰۷)

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما

(همان، ۲۱)

در این بیت، حافظ عشق را نیرویی جاودانه می‌داند که انسان را به اصل الهی متصل می‌کند و مفهوم «بازگشت به مبدأ» و محل دوام انسان را در جهانی دیگر را تداعی می‌کند. این بیت نشان می‌دهد که عشق، راز پایدار ماندن روح و مسیر بازگشت انسان است و در بیتی دیگر نیز اشاره به بازگشت روح به مبدأ با کمک نیروی عشق الهی:

ما را به جام جان، مایه مستی بخشید تا بازگشت کنیم سوی اصل پاک خود

۳. نتیجه گیری

بی‌شک وطن در عرفان و به‌خصوص عرفان اسلامی همان خاستگاه ازلی و ابدی انسان محسوب می‌شود که از آن دور مانده است و در غم این هجران می‌سوزد و امید به بازگشت دارد، وطن مألوف، اصل بازگشت، فراق و وصال، فنا و بقا همگی اصول مهم عرفانی هستند که به هم مربوطند. در این نوشتار به بررسی وجود این «عالم دیگر» تحت عنوان مفهوم وطن و سرمنشاء آن، یعنی اصل بازگشت، در تفکرات حافظ اشاره شد. بررسی یافته‌ها نشان می‌دهد حافظ اعتقاد دارد با طی مراحل سلوک و تأکید بر مقام «عشق» می‌توان به مبدأ الهی دست یافت. انسان با ترک دنیا و نه رهبانیت، بلکه با دوری از تعلقات دنیوی و فنا شدن از خود و خودبینی، در همین جهان بازگشتی اختیاری به حقیقت الهی داشت و به آن اتصال یافت. عشق تنها راز صبوری مقابل این بار امانت است. انسان به نوعی در این میان هیچ‌کاره است، امانتی بر

دوش وی نهاده‌اند و خود با کشش عشق، آن را بردوش می کشند و انسان با مشیت اوست که پیش می رود.

هر گاه او قلب خود را تهذیب کرد و آن را آمادهٔ تجلی حق کند، در وطن مألوف قرار دارد. دنیا محضر اوست و زمانی که انسان سیر کمال را در همین دنیا طی کند، همه چیز مهیّا می‌شود و بهشت و دوزخ بی‌معنا می‌شود. زیرا زمانی که انسان بر منیّت و خودخواهی خود پا نهاد، حتی در همین دنیای دون و پست، به هر سو رو کند خدا آن جاست.

آن‌چه او را دور از وطن مألوفش می‌کند، غرور و منیت و خودخواهی اوست که از حقیقت و ذاتش، جداست. انسان با از میان برداشتن این وساوس، چشم بر حقیقت می‌گشاید و وطن اصلی خود را باز خواهد یافت.

جاودانگی انسان در غزلیات حافظ با تأکید بر عشق الهی برای رسیدن به وطن مألوف ممکن می‌شود. آدمی با کلید عشق به والاترین درجات می‌رسد. رسیدن به این عشق، مرتبهٔ عظیمی است که انسان با دست‌یابی به آن می‌تواند بر نفس و تعلقات نفسانی خود چیره شود. عشقی که نشانِ جاذبه‌ای از سمت خداست؛ زیرا خدا از روح خود در انسان دمیده است و این امری فناپذیر یا قابل انکار نیست.

جهان در حجاب گونهٔ حافظ، در غزلیات با عقل آخُربین رمزگشایی نمی‌شود و تنها عشق کلید حل این معماست؛ زیرا وی هستی را عشق می‌داند و برای شناخت جوهر اصلی هر دو جهان با عشق باید قدم نهاد.

حافظ هرگز احساس سردرگمی در این دنیا را ندارد، زیرا به وجود وطن فرازمینی خود آگاه است و از سرنوشت ازلی خود نیز بی‌خبر نیست. او راه جاودانگی را از طریق عقل میسر نمی‌داند و چاره را در مردن از صفات بشری و مجهز شدن به جوهر عشق می‌داند.

پژوهش حاضر با بررسی غزلیات حافظ نشان داد که مفهوم «وطن مألوف» و «راز بازگشت» در آثار او نه تنها بازتاب سنت عرفانی پیشین، بلکه دارای نوآوری شاعرانه و معنایی ویژه است. حافظ، برخلاف برخی متصوفه که بازگشت به مبدأ را امری دشوار و محدود به عارفان می‌دانستند، آن را افقی همگانی معرفی می‌کند که به‌واسطه نیروی عشق الهی برای همه انسان‌ها امکان‌پذیر است.

تحلیل نمونه‌های شعری نشان می‌دهد، عشق الهی در غزلیات حافظ، نیروی محرک بازگشت انسان به وطن نخستین است و این بازگشت شامل تجربه‌ای درونی و نیز فرآیند سلوک است؛ حافظ با تصویرسازی‌های شاعرانه، عقل و زهد ظاهری را ناکارآمد در مسیر بازگشت به اصل می‌داند و بر نیروی عشق تأکید می‌کند.

کتاب‌شناسی

قرآن مجید.

آشوری، داریوش (۱۳۷۷)، ***هستی شناسی حافظ***، تهران: مرکز.

افلاطون (۱۳۸۰)، ***دورهٔ آثار افلاطون***، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۷۸)، ***سوفیسم و تائونیسم***، ترجمهٔ محمد جواد گوهری، تهران: روزنه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، ***گمشده لب دریا***، تهران: سخن.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، ***دیوان غزلیات***، تصحیح دکتر غنی و علامه قزوینی، تهران: مجتمع الماس.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۵)، ***حافظنامه***. تهران: طرح نو.

راستگو، علی (۱۴۰۲)، «واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۷۱-۹۶

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، ***سرّ نی***. تهران: امیرکبیر.

سجادی، سیدجعفر (۱۳۷۸)، ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***. تهران: طهوری.

شبستری، محمود (۱۳۸۲)، گلشن راز، به کوشش توفیق. ه.سبحانی، تهران: علم.

شیخ روزبهان بقلی (۱۳۴۴)، ***شطحیات***؛ شرح تصنیف، تصحیح و مقدمه هنری کربن، تهران: انستیتو ایران و فرانسه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، ***با چراغ و آینه***. تهران: سخن.

عطار، فریدالدین (۱۳۷۸)، ***منطق‌الطیر***، به تصحیح شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عین القضات همدانی(۱۳۷۳)، ***برگزیده آثار عین‌القضات همدانی***، یزد: خانه کتاب

غزالی، ابوحامد (بی‌تا)، ***احیاء علوم‌الدین***. قاهره.

فروغی، محمدعلی (۱۴۰۰)، ***سیرحکمت در اروپا***، جلد یک، تهران: زوار.

فدوی، صبا؛ عباسی، فرزاد (۱۳۹۴)، «تجلی آیهٔ الست در غزلیات حافظ»، ***فصلنامهٔ عرفانیات در ادب فارسی***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۶، صص۲۰۶-۱۸۴

فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۳-۲۴۳

کسائیان، زهره و همکاران (۱۳۸۸)، ***بازگشت به اصل در ادبیات عرفانی جهان***، اصفهان: دانشگاه اصفهان.

مطهری، مرتضی (۱۳۶۴)، ***عرفان حافظ***. تهران: فجر.

موحد، محمدعلی (۱۳۸۰)، ***حافظ به روایت محمدعلی موحد***، تهران: کارنامه.

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۶)، ***مثنوی معنوی***، تصحیح نیکلسون. تهران: نگاه.

نجم الدین رازی (۱۳۸۰)، ***مرصاد العباد الی المعاد***، به اهتمام محمد امین ریاحی، چاپ ۹، تهران: علمی و فرهنگی.

نصر، سید حسین (۱۳۷۸)، ***سه حکیم مسلمان***. تهران: طرح نو.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۴)، آرمان شهر رندان، ***سالنامهٔ حافظ پژوهی***، دفتر۸

The Secret of Returning to a Familiar Homeland and Its Relationship with the Category of Love in Hafez's Sonnets

[*]Reihaneh Karimani [۱] – Shahin Ojag Alizadeh [۲]

۱. PhD in Persian Language and Literature, Visiting Lecturer, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Iran. (Corresponding Author) Email: reyhankarimaei@gmail.com

۲. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Iran.

Article Info (۲۵۳-۲۷۱)

Article type:
Research Article

Article history:
Receive: ۰۶/۰۲/۵۲۰۲

Accepte: ۰۶/۰۹/۲۰۲۵

Keyword:
primordial homeland return to the origin mystical worldview divine love Hafez of Shiraz

ABSTRACT

The concept of the "primordial homeland," understood as the metaphysical origin of humankind, is vividly manifested in the ghazals of Hafez of Shiraz. Drawing upon his mystical worldview, Hafez conceives of the human being as a creature perpetually bound to the Divine source, whereby existence as a whole acquires meaning as the presence of God. Within this perspective, ethnic, racial, and geographical distinctions hold no fundamental value; rather, what is essential is the human being's belonging to the Divine origin and the innate yearning to return to it. This study, adopting a descriptive–analytical approach, explores the notion of homeland in Hafez's poetry, its relation to the covenant of ʿAhd al-Alast (the primordial pact), and the role of "love" in both enduring the separation from and attaining reunion with that homeland. Through the portrayal of a vast and enchanting cosmos, Hafez demonstrates that reaching this spiritual homeland is neither unattainable nor exclusive to a privileged few; rather, it becomes possible through the universal and fundamental force of "love." Thus, in Hafez's thought, the mystery of creation and the ultimate purpose of existence are embodied in a passionate attraction that leads humankind back to its primordial homeland.

معرفی نسخ خطی دیوان فارسی زنده‌رام موبد کشمیری و بررسی سبکی آن

*محمد کیشانی فراهانی[۱]- اعجاز علی‌شاه[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: m.kishani@ut.ac.ir

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دهلی، دهلی نو، هند.

اطلاعات مقاله (۳۰۳-۲۷۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۸/۱۲

واژه‌های کلیدی:
سبک‌شناسی
نسخه‌شناسی
تصحیح متن
زنده‌رام موبد کشمیری
شاعران هندی

چکیده

دیوان زنده‌رام موبد کشمیری، شاعر پارسی‌گوی سده‌های یازده و دوازده هجری در هند، گنجینه‌ای ارزشمند از سروده‌هایی در قالب‌های گوناگونی چون قصیده، غزل، مثنوی، رباعی و مخمس با درونمایه‌های عرفانی، تاریخی و فرهنگی است. این اثر علاوه بر تنوع قالب و مضمون، به واسطهٔ دیباچه و مؤخرهٔ مصنوع، که متأثر از سبک سعدی و جامی و مزیّن به انواع سجع، جناس و موازنه است، نشان از تسلط ادبی مصنف دارد.

از منظر سبکی، دیوان زنده‌رام در چهارچوب سبک هندی با مضامین عرفانی جای می‌گیرد و با بهره‌گیری از صنایع ادبی چون تشبیه، استعاره، ایهام، تلمیح و همچنین تحت تأثیر شاعرانی چون حافظ، صائب و خاقانی، مفاهیم بلند حکمت و عشق را به شکلی فخیم بیان می‌کند. این پژوهش با هدف معرفی نسخ خطی این دیوان و واکاوی ویژگی‌های سبکی آن، به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر دو نسخهٔ خطی موجود در مؤسسهٔ شرق‌شناسی بندارکر (به عنوان نسخهٔ اساس) و کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا انجام شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که بررسی این اثر نه تنها گامی اساسی در جهت احیای بخشی از میراث فراموش‌شدهٔ ادب فارسی در شبه‌قاره است، بلکه به مثابهٔ سند پویایی از تبادلات فرهنگی ایران و هند، به شمار می‌رود.

۱. مقدمه

ادبیات فارسی به‌عنوان میراثی فراملی، همواره در گستره‌ای وسیع‌تر از مرزهای جغرافیایی ایران کنونی بالیده و تأثیرگذار بوده است. شبه‌قارهٔ هند یکی از کانون‌های مهم شکوفایی این ادبیات محسوب می‌شود که در آن، شاعران و ادیبان بسیاری به آفرینش آثار ارزشمند به زبان فارسی پرداخته‌اند. در این میان، دیوان زنده‌رام موبد کشمیری، شاعر پارسی‌گوی سدهٔ یازدهم و دوازدهم هجری قمری، نمونه‌ای برجسته از پیوند عمیق ادبیات فارسی با فرهنگ هندی است. این اثر نه‌تنها از منظر زیبایی‌شناسی ادبی و ظرافت‌های زبانی حائز اهمیت است، بلکه به‌دلیل دربرداشتن مضامین عرفانی، تاریخی و فرهنگی، گنجینه‌ای کم‌مانند برای پژوهش در حوزهٔ تعاملات ادبی ایران و هند در عصر صفوی به شمار می‌رود.

از منظر تاریخی، عصر صفوی اگرچه در ایران با افول نسبی رونق ادبی همراه بود، اما در خارج از مرزهای این سرزمین، به‌ویژه در قلمرو امپراتوری مغولان هند، زبان فارسی به اوج گسترش و نفوذ خود دست یافت. زبان فارسی برای یک دورهٔ تاریخی دویست و پنجاه ساله، همزمان با حکومت صفویان در ایران و امپراتوری گورکانیان (بابریان) در هند، به عنوان زبان رسمی، اداری و دیوانی در شبه‌قاره هند تثبیت شده بود. حمایت حکمرانانی همچون اکبرشاه و جهانگیرشاه از شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان، سبب شد تا سده‌های دهم تا دوازدهم هجری به یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ ادب فارسی تبدیل شود. (صفا، ۱۳۶۹، ج۵: ۴۲۲) در این بستر تاریخی، «بعد از تسخیر کشمیر توسط اکبرشاه، در نتیجه ارتباط نزدیکتر شاعران فارسی با شاعران دربار مغول، شاعران کشمیر به سبک هندی متمایل شدند و این سبک تازه مورد تقلید آنان قرار گرفت» (سید ناصری،۱۳۸۰: ۵۴) و شاعرانی مانند زنده‌رام موبد کشمیری توانستند با بهره‌گیری از سنت‌های ادبی ایران و تلفیق آن با عناصر بومی هند، آثاری بیافرینند که هم بازتاب‌دهندهٔ ذوق ادبی فارسی و هم نمایانگر تأثیرپذیری از محیط فرهنگی شبه‌قاره باشد.

از آنجایی که «دستیابی به یک پژوهش جامع در تاریخ ادبیات به گونه ای که تکامل حیات معنوی و مشهور به هم پیوسته را در آثار ادبی نشان دهد، تنها بر اساس پژوهشهای موردی گسترده و جزئیات رده‌بندی شده، ممکن می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۳۶) و در راستای امر احیای آثار علمی و ادبی که «احیای هر اثر از آثار علمی و ادبی قدیم در حکم یافتن حلقه مفقوده‌ای است که شیرازه ادبیات و سلسله حیات معنوی و فرهنگی ما را به هم پیوند می‌دهد؛ هم راه تحقیق و تتبع در آثار فرهنگی و به دست آوردن مسیر تحولات ادبی و مدنی و فحص و بحث در لغت و دستور و معانی بیان را هموار می‌سازد و هم طریق ابتکار

و میزان و مقیاس برای تشخیص و تمیز دادن ابتکار از تکرار را به دست می‌دهد.» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۶۸) در پژوهش حاضر به معرفی و سبک‌شناسی دیوان زنده‌رام موبد کشمیری به‌عنوان اثری ناشناخته، پرداخته‌ایم.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

این پژوهش با روشی ساختاریافته، در دو بخش اصلی طراحی شده و در صدد است نخست در بخش معرفی نسخه که با اتکا بر روش کتابخانه‌ای و بررسی منابع مرتبط پیش رفته و دوم در بخش سبک‌شناسی که رویکردی توصیفی-تحلیلی دارد، به بررسی بپردازد. مبانی نظری بخش دوم این پژوهش، بر پژوهش‌های پیشین در حوزۀ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، به‌ویژه در چارچوب سبک هندی، استوار گردیده است. در این راستا، از آرای صاحب‌نظرانی چون شمیسا در زمینۀ بدیع و بیان و فتوحی در حوزۀ نظریه‌ها و روش‌های سبک‌شناسی استفاده شده است. این چارچوب نظری، واکاوی نظام‌مند متن دیوان زنده‌رام موبد کشمیری را در سه سطح فکری، ادبی و زبانی ممکن ساخته است. در این راستا، تلاش شده است تا با تحلیل اثر تأثیر زبان و ادب فارسی بر شاعران هندی‌تبار مورد ارزیابی قرار گیرد. دیوان زنده‌رام دارای ویژگی‌های فکری، بلاغی و زبانی متعددی است؛ از این رو، ارائه یا حتی فهرست کردن تمامی آن‌ها در این مقاله عملی نیست. بنابراین، به‌صورت مختصر به برخی از ویژگی‌های برجسته و نادر آن پرداخته و از نمونه‌هایی که در متون کهن چندان منحصر به فرد به‌شمار نمی‌آیند، چشم‌پوشی می‌کنیم.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این پژوهش با هدف معرفی و سبک‌شناسی دیوان زنده‌رام موبد کشمیری به عنوان یکی از آثار ناشناختۀ ادب فارسی در شبه‌قاره انجام شده است. با توجه به مهجوریت این شاعر و اثرش و نبود هیچ پژوهش علمی پیشین دربارۀ آن، بررسی این دیوان گامی ضروری در جهت احیای بخشی از میراث فراموش‌شدۀ ادبیات فارسی به شمار می‌رود. علاوه بر این، تحلیل سبکی این اثر در چارچوب سبک هندی و با تأکید بر ویژگی‌های فکری، ادبی و زبانی آن، نه تنها به درک بهتر سیر تحولات ادبی فارسی در هند کمک می‌کند، بلکه به عنوان سند پویایی از تبادلات فرهنگی ایران و هند در دورۀ صفوی و گورکانی حائز اهمیت است. از این رو، این پژوهش می‌کوشد با تکیه بر دو نسخۀ خطی معتبر، هم به معرفی این گنجینۀ ادبی بپردازد و هم با واکاوی ابعاد سبکی آن، جایگاه آن را در تاریخ ادبیات فارسی شبه‌قاره تبیین نماید.

۱-۳. پیشینۀ پژوهش

در بررسی پیشینۀ پژوهشی این دیوان باید اشاره کرد که تاکنون هیچ نسخۀ چاپ شده‌ای از آن منتشر نشده و هیچ‌گونه بررسی علمی و سبک‌شناختی روی آن انجام نگرفته است. از این اثر تنها دو نسخۀ خطی شناخته شده وجود دارد که نسخۀ الف، نسخه‌ای کامل و نفیس است که در مؤسسۀ شرق‌شناسی بندارکر در شهر پونا نگهداری می‌شود و نسخۀ ب در کتابخانۀ موزۀ بریتانیا وجود دارد.

۲. معرفی نسخ خطی دیوان زنده‌رام موبد کشمیری

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. معرفی نویسنده

زنده‌رام موبد کشمیری، از شاعران برجسته اما ناشناختۀ پارسی‌گوی شبه‌قاره، نه تنها به دلیل غنای ادبی و زیبایی‌شناختی سروده‌هایش، بلکه به واسطۀ نقش در پاسداشت و گسترش میراث فارسی در آن دیار، از جایگاهی ارزشمند و شایستۀ اعتنا برخوردار است. در مورد زنده‌رام موبد کشمیری و اشعارش در هیچ‌یک از منابع معتبر مرتبط با ادبیات فارسی، اطلاعاتی ثبت نشده است. تنها در فهرست نسخ خطی مؤسسۀ شرق‌شناسی بندارکر و فهرست نسخ خطی کتابخانۀ موزۀ بریتانیا اطلاعاتی اندک دربارۀ دیوان او وجود دارد. اطلاعات مربوط به هویت و پیشینۀ زنده‌رام موبد، صرفاً به اشارات پراکنده و موجود در متن دیوان او محدود می‌شود. فقدان مستندات خارج از متن، باعث شده پرسش‌های مهمی دربارۀ شخصیت و جایگاه اجتماعی او بی‌پاسخ بماند. چنین مهجوریتی می‌تواند ناشی از عوامل متعددی از جمله گمنامی مؤلف در دورۀ حیاتش یا احتمالاً از میان رفتن اسناد مرتبط در گذر زمان باشد. در این شرایط، دیوان مذکور نه تنها به عنوان یگانه منبع شناسایی شاعر، بلکه به مثابه کلیدی برای واکاوی لایه‌های پنهان تاریخ ادبیات منطقه‌ای و کشف حلقه‌های مفقودۀ سنت‌های شعری کمترشناخته‌شده در شبه قارۀ هند اهمیت می‌یابد.

زنده‌رام موبد از شاعران توانا و مستعد سدۀ یازدهم و دوازدهم هجری است که با وجود برخورداری از قریحۀ شعری والا، به جایگاه شایستۀ خود در ادبیات فارسی دست نیافت و اشعارش در غبار گمنامی پنهان ماند. آن‌چنان که از متن اثر دانسته می‌شود «پندیت زنده‌رام موبد» شاعر پارسی‌گوی شبه‌قاره و اهل کشمیر، از شاگردان «میرزا گرامی کشمیری» بود. در ابتدا در کشمیر و سپس در لکنو اقامت گزید، جایی که دو پسرش، تیکارام ظفر و سیتارام

عمده، در دوران حکومت شاه عالم دوم گورکانی به مناصب دیوانی گمارده شدند. (نسخه ا: برگ ۶)

۲-۱-۲. معرفی دیوان

دیوان زنده‌رام موبد کشمیری با دیباچه‌ای که حاصل هنرمندی فرزندش تیکارام است، آغاز می‌شود. مصنف دیباچه را با حمد و ثنای پروردگار متعال شروع می‌کند و پس از آن، با زبان ادبی به منقبت سرور کائنات، حضرت محمد مصطفی(ص) و مدح امیرالمؤمنین علی‌بن‌ابی‌طالب(ع) می‌پردازد. سپس این مدایح را با ابیاتی نغز و پرمعنا می‌آراید تا بر شکوه کلام بیفزاید. این اشعار، عمق ارادت گوینده را به خاندان عصمت و طهارت نشان می‌دهد. این بخش از دیباچه، در حقیقت تلفیقی است از حمد الهی، مدح نبوی، منقبت علوی، بیان ادبی، استفاده از صنایع بدیعی و بهره‌گیری از میراث غنی عرفان اسلامی که همگی در کنار هم، تصویری جامع و باشکوه از دیدگاه اسلامی شاعر را ارائه می‌دهند.

در دیباچهٔ این اثر ارزشمند مصنف، پس از حمد پروردگار و منقبت پیامبر اکرم (ص) و امیرالمؤمنین علی(ع) به معرفی مؤلف و تبیین جایگاه دیوان زنده‌رام موبد پرداخته و در توصیف مهارت‌های ادبی و هنری وی چنین بیان می‌دارد: «اگر غزلیاتش را بر اشعار درر نثار در دریای سخندانی صایبای اصفهانی ترجیح کنم، هاتف غیب بی‌تجمل زبان به تصدیق گشاید، مثنویش را اگر هم کلام ساقی‌نامهٔ ظهوری پندارم، شاید، رباعیاتش آب و تاب رباعی عناصر برده پایهٔ خیام را پس گذاشته‌اند و پیر خرد قصایدش را نقطهٔ مقابل خاقانی گماشته؛ سبحان الله عجب گلستانی‌ست بی‌زوال و طرفه نگارخانه‌ای‌ست رنگ بست لایزال.» (همان: برگ ۱۶) پس از دیباچه، دیوان اشعار با قصایدی در حمد خداوند متعال، منقبت حضرت علی(ع)، مدح شاه عالم گورکانی، محمد جلال‌الدین پادشاه گورکانی، نواب مدارالدوله، نواب اوده و سید نیازخان آغاز می‌شود. در مجموع ۹ قصیده با ۳۷۰ بیت در این بخش جای گرفته‌اند.

پس از قصاید، بخش غزلیات قرار دارد که بخش اعظم دیوان را در بر می‌گیرد. تقسیم‌بندی غزلیات براساس حروف روی انجام شده و از الف شروع و به حرف ی ختم می‌شود. در مجموع ۶۲۸ غزل در این بخش قرار دارند. سپس ۱۶ مخمس با ۲۱۴ بند آمده‌است. در ادامه، ۲۸۴ بیت قطعه به چشم می‌خورد که در تاریخ جلوس، تاریخ ولادت، تاریخ نوروز، تاریخ صلح، تاریخ جنگ، تاریخ شکست، تاریخ پیروزی و تاریخ وفات شخصیت‌های برجسته دوران سروده شده‌اند. در دیوان دو مثنوی نیز وجود دارد:

یک: آشوب‌نامهٔ هندوستان با ۱۰۳ بیت که در مورد آشفتگی‌های دوران شاعر است.
دو: محبوب مرغوب‌القُلوب با ۱۹۹ بیت که در آن به زیبایی‌شناسی معشوق پرداخته‌است. در بخش پایانی، ۲۴ رباعی با مضامینی مختلف جای گرفته‌اند.

همچنین تعدادی رباعیات متفرقه و قطعات پراکنده وجود دارد که روی هم‌رفته ۱۱۶ بیت را تشکیل می‌دهند. دیوان شامل ۴ چیستان و ۲ مستزاد نیز هست و در پایان، ۳۰ غزل ضمیمه شده که ۲۷۷ بیت دارد.

در بخش خاتمه مصنف از روشی منحصر به فرد برای تفأل بر دیوان زنده‌رام موبد سخن می‌گوید. او با طراحی مربعی عددی، شیوه‌ای را شرح می‌دهد که به روش تفأل بر دیوان حافظ شباهت دارد و مدعی است که با رعایت اصولی خاص، می‌توان از این اعداد برای پیدا کردن مصرع نخست اشعار بهره برد. مصنف دلیل این ویژگی را، ماهیت رمزآلود و روحانی اشعار زنده‌رام موبد می‌داند و با اشاره به مقام حافظ و زنده‌رام می‌گوید: «هاتف غیب حافظ را غیب‌اللسان خوانده و موبد موبدان را رازدان پنداشت.» (همان: برگ ۳۵۷)

۲-۱-۳. معرفی نسخه‌های دیوان

نسخهٔ الف

نسخه‌ای کامل و نفیس از دیوان زنده‌رام موبد کشمیری است که در مؤسسهٔ شرق‌شناسی بندارکر در شهر پونا نگهداری می‌شود. این نسخه که به شمارهٔ ۱۲۱ ثبت شده، شامل ۳۵۹ برگ است و در فاصلهٔ سال‌های ۱۱۷۸-۱۱۷۹ هجری قمری (پس از درگذشت شاعر) به خط پسرش، لال تیکارام ظفر، در شهر الهآباد کتابت شده‌است. از ویژگی‌های این نسخه می‌توان به این موارد اشاره کرد: نوشته شدن متن اثر به خط نستعلیق، ترتیب غزلیات بر اساس حروف تهجی، جدول‌کشی تمامی برگه‌ها، قراردادن سه نقطه به شکل مثلث در پایان مصرع‌ها، کتابت اشعار به طور منظم در داخل جدول. این نسخه به دلیل تذهیب‌های ظریف و خط زیبا، از نمونه‌های ارزشمند نسخ خطی فارسی در شبه‌قاره به شمار می‌آید.

نسخهٔ ب

این دیوان نفیس در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا به شمارهٔ ۳۲۴.or نگهداری می‌شود و شامل ۳۱۹ برگ است. همانند نسخهٔ مؤسسهٔ بندارکر، این نسخه نیز در قرن دوازدهم هجری در شهر الهآباد تحریر شده است. از ویژگی‌های این نسخه می‌توان به این موارد اشاره کرد: نوشته شدن متن اثر به خط نستعلیق، کتابت عناوین با جوهر قرمز و متن با جوهر سیاه، قراردادن

سه نقطه به شکل مثلث با جوهر قرمز در پایان مصراع‌ها، کتابت اشعار به طور منظم در داخل جدول.

بررسی‌های تطبیقی نشان می‌دهد که هر دو نسخه، به همت پسر زنده‌رام موبد نگاشته شده‌اند.

۲-۲. ویژگی‌های رسم‌الخط

ویژگی‌های رسم‌الخطی که در هر دو نسخه مشاهده شد، شامل موارد زیر است:

- کاتب میان «کاف» و «گاف» تمایزی قائل نشده و هر دو را به‌صورت «ک» نوشته است، مثل: نکین ◄ نگین.
- «می»، گاه پیوسته به افعال آمده و گاه به‌صورت جدا از فعل آورده شده است، مثل: میگذارند ◄ می‌گذراند.
- «ه» غیر ملفوظ در رسم‌الخط گاه در الحاق به های جمع حذف شده است، مثل: لالهای ◄ لاله‌های.
- «به» حرف اضافه گاهی به‌صورت پیوسته به کلمه نوشته شده است، مثل: بعالم ◄ به عالم.
- در کتابت برخی کلمات مصوت کوتاه ـُ به صورت «و» نوشته شده‌است، مثل: خورسند ◄ خرسند، دوچار ◄ دچار.
- کاتب به‌ندرت برای حرفی نقطه‌دار، نقطه نگذاشته است.
- در کتابت، «آ» به صورت «ا» نوشته شده‌است.
- «نـ» پیشوند منفی‌ساز گاهی به صورت «نه» نوشته شده‌است، مثل: نه بیند ◄ نبیند
- برای پرهیز از اشتباه، در بالای کلمات اعداد رقم‌های ریاضی (عددی) نوشته شده‌است.

۲-۳. ویژگی‌های دیباچه و مؤخره

دیباچه‌نویسی و تحمیدیه‌نگاری در ادب فارسی پیشینه‌ای به بلندای تاریخ نثر فارسی دارد. به بیان دیگر، از همان دوران شکل‌گیری نخستین آثار منثور، سنت تحمیدیه‌نویسی نیز پدیدار شد. دیباچه و تحمیدیه به‌عنوان دروازه‌ای برای ورود به متن، نقش بسزایی در آشنایی با محتوای اثر ایفا می‌کنند. (ستوده و نجف زاده بارفروش، ۱۳۶۵) دیباچه و مؤخره، بسته به هنر و توانایی مؤلف، می‌توانند بازتاب‌دهندهٔ اندیشه، جهان‌بینی و سبک ادبی آفرینندهٔ اثر باشند. از ویژگی‌های بارز تحمیدیه‌ها و دیباچه‌های فارسی می‌توان به کاربرد گستردهٔ سجع و دیگر صنایع لفظی و اقتباس از آیات قرآن و احادیث اشاره کرد. (بساک، ۱۳۹۹) در این

بخش‌ها عناصر بلاغی مانند سجع، جناس و موازنه به صورتی کاملاً محسوس حضور دارند؛ این امر به گونه‌ای است که ساختار جملات از قالبی ثابت پیروی می‌کند و نویسندگان صرفاً واژه‌های متغیر را در جایگاه‌های از پیش تعیین شده قرار می‌دهند. (شهلازاده، علی و میر جلیل اکرمی، ۱۴۰۱)

دیباچه و مؤخرهٔ دیوان زنده‌رام نمونه‌ای از نثر مصنوع و مزین به انواع آرایه‌های ادبی و صنایع لفظی و معنوی است و مصنف در این بخش‌ها، بیشتر از استعاره و تشبیه و سجع استفاده کرده است. از سوی دیگر، به‌کارگیری آیات قرآنی و احادیث نبوی در لابه‌لای متن، به‌ویژه در دیباچه، بسیار چشمگیر است. مصنف با تلفیق آیات الهی با عبارات ادبی، بر شکوه معنوی اثر افزوده و از قرآن و حدیث نه‌تنها به‌عنوان منبع الهام، بلکه به‌عنوان چارچوبی برای بیان مفاهیم بلند استفاده کرده‌است. تلفیق هنرمندانهٔ آرایه‌های ادبی با آیات قرآنی، دیباچه و مؤخره را از شکل یک مقدمهٔ ساده فراتر برده و به آن حالتی عرفانی بخشیده است. چنین شیوه‌ای از نگارش، یادآور سبک متکلمان و عارفان بزرگی چون امام محمد غزالی، سعدی و مولوی است که همواره کلام الهی را با ادبیاتی شیوا در هم می‌آمیختند. از آنجا که دیباچه و مؤخرهٔ دیوان به نثر و توسط فرزند زنده‌رام موبد تألیف شده است، این دو بخش از منظر سبک‌شناسی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

۲-۳-۱. ویژگی‌های فکری

دیباچه و مؤخرهٔ دیوان زنده‌رام از نظر فکری و محتوایی دارای ویژگی‌های متعددی است که آن را در زمرهٔ متون برجستهٔ ادبی قرار می‌دهد:

یک. عرفان اسلامی:

این دو بخش سرشار از مضامین عرفانی و مذهبی است و با آیات قرآن، احادیث و مفاهیم اسلامی آمیخته شده است. کاربرد عباراتی مانند: «فَعَّالٌ لِمَا یُرِیدُ» (نسخه ا: برگ ۲)، «وَلَم یَکُن لَهُ کُفُواً اَحَد» (همان: برگ۲)، «إِنّ اللّهَ لَغَنِیٌّ عَنِ الْعَالَمِینَ» (همان: برگ ۲)، «لَوْلاکَ لَمَا خَلَقْتُ الْأَفْلاَکَ» (همان: برگ ۲) و «الدنیا مَزرَعةُ الآخِرَةِ» (همان: برگ۵) ، «وَمَا أَرْسَلْنَاکَ إِلّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِین» (همان: برگ ۵)، «خَلَقْتُ الْجِنّ وَالْإِنْسَ إِلّا لِیَعْبُدُونِ» (همان: برگ ۳۵۴)، «لَقَدْ کَرّمْنا بَنِی آدَمَ» (همان: برگ ۳۵۴)، «صَوّرَکُم فَاَحسَنَ صُوَرَکُم» (همان: برگ ۳۵۴)، « لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیم» (همان: برگ۳۴۵)، نشان‌دهندهٔ نگاه توحیدی و عرفانی مصنف است.

دو. تأکید بر ولایت و امامت:

در بخش‌هایی از متن، مصنف به ستایش امام علی(ع) و مقام اهل‌بیت پرداخته است. ابیاتی در دیباچه مانند: «ای علی مرتضی حیدر و صفدر توئی / وی شهِ مشکل‌گشا شیر و غضنفر توئی.» (همان: برگ ۵) و عباراتی چون: «خوش‌ترین خلعت تحیات بر وزیری که چارقب اصحاب از بارگاه پادشاه بی‌زوال بر تن مبارک خویش پوشیده وسع ظهور دین را به شعشعهٔ آفتاب شریعت و طریقت منور و نورانی گردانید. سلام الله برکاته بر خمسهٔ بلندنژاد و اولاد امجاد او که هر یک کاخ دین مبین را ستون و دایرهٔ نبوت را مرکزند باد.» (همان: برگ ۳۵۴) بیانگر گرایش شیعی و ارادت به خاندان پیامبر(ص) است.

سه. فلسفه و حکمت:

مفاهیمی مانند عقل اول، حقیقت وجود، و رابطهٔ عالم ماده و معنا در این متن مورد توجه قرار گرفته‌اند. اشاره به «عقل اول» (همان: برگ ۲)، ««دوگاه نشأتین» (همان: برگ ۲)، «یک‌گاه وجود» (همان: برگ ۲)، «سه‌گاه موالید» (همان: برگ ۲)، «چارگاه عنصری» (همان: برگ ۲) و «مخمس حواس درونی» (همان: برگ ۲)، نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری از فلسفه و حکمت است.

چهار. روایت‌گری و شرح حال:

در بخش‌های از دیباچه و مؤخره، نویسنده به شرح زندگی زنده‌رام موبد و خانواده‌اش می‌پردازد و از سفرها، رنج‌ها و از دست دادن عزیزانش سخن می‌گوید. این بخش‌ها حالت زندگینامه‌ای دارد: «فی‌الفور آن سرزمین را دست افشانده و دمی چند در آن مصر نمانده به سمت لکنو که دو پسرش هم‌رکاب پادشاه عالم و آدم حضرت شاه عالم خلّد سلطنته و برّه و احسانه علاقه بندگی داشتند عنان جنیبت مطالب از آن وادی معطوف ساخته گردانید و به دیدار هر دو پسر دیدهٔ رمد کشیدهٔ فراق را مشعل شبستان بصر ساخت.» (همان: برگ ۹)

دیباچه و مؤخره دیوان بیانگر متنی عرفانی-ادبی با گرایش شیعی است که از زبان فاخر، صنایع ادبی پیچیده و مضامین حکمی بهره می‌برد و محتوای آن ترکیبی از ستایش الهی، مدح اهل‌بیت، فلسفهٔ وجودی و روایتگری شخصی است.

۲-۳-۲. ویژگی‌های ادبی

دیباچه و مؤخرهٔ دیوان زنده‌رام موبد نمونه‌ای درخشان از نثر مصنوع است که با تلفیق ظرافت‌های زبانی و عمق معنایی، خواننده را به دنیایی از تصاویر شاعرانه و موسیقی کلام می‌برد. استفادهٔ گسترده از تشبیه، استعاره، سجع، جناس و موازنه، نه‌تنها بر زیبایی‌های

لفظی و هنری متن افزوده، بلکه گواهی بر مهارت نویسنده در پیوند دادن فرم و محتواست. بررسی این صنایع ادبی در دیباچه و مؤخرهٔ دیوان، نشان‌دهندهٔ نگاهی ظریف و آگاهانه به سنت‌های بلاغی فارسی است که در عین پیچیدگی، از جذابیت و تأثیرگذاری بی‌کم‌وکاست برخوردار است. در این بخش، به تحلیل این صنایع ادبی و نقش آن‌ها در غنای سبکی و هنری این اثر ارزشمند پرداخته می‌شود.

یک. تشبیه

تشبیه «مانند کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این‌که آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق؛ یعنی ادعایی باشد نه حقیقی.» (شمیسا،۱۳۸۱ : ۶۷) تشبیه یکی از رایج‌ترین ابزارهای زبانی است که نویسندگان و شاعران با بهره‌گیری از آن، به بیان خود زیبایی و عمق می‌بخشند و ظاهر و معنا را هنرمندانه می‌آرایند. در دیباچه و مؤخرهٔ دیوان زنده‌رام موبد از تشبیه بیشتر به شکل اضافهٔ تشبیهی استفاده شده است که در برخی موارد زیبایی و بار عاطفی یکی از ترکیبات به تنهایی متضمن زیبایی و بار عاطفی کلیت یک جمله است. نمونه‌هایی از تشبیه در دیباچه و مؤخره عبارتنداز:«کشت‌زار قلوب حاسدان» (همان: برگ ۱۳)، «قماش سخن» (همان: برگ ۲)، «دفتهٔ ادراک» (همان: برگ ۴)، «زلیخای محبت» (همان: برگ ۹)، «عروس دل» (همان: برگ ۱۲)، «اشجار غزل» (همان: برگ ۱۲)، «شاهین سخاوت» (همان: برگ ۱۷)، «صعوهٔ امساک» (همان: برگ ۱۷)، «ادیم سخا» (همان: برگ ۱۷)، «اوراق افلاک» (همان: برگ ۳۵۴)، «سپهر سخن» (همان: برگ ۳۵۴)، «حقهٔ غم» (همان: برگ ۳۵۴)، «نخیل عقول» (همان: برگ ۳۵۴)، «کوچهٔ اجل» (همان: برگ ۳۵۴)، «گلستان بلندخیالی و چمن رنگین‌مقالی» (همان: برگ ۱۲)، «بستان سخندانی» (همان: برگ ۱۱)، «گلستان معانی» (همان: برگ ۱۱)، «ریاحین معانی» (همان: برگ ۱۴)، «گلستان خاطر» (همان: برگ ۱۰)، «خریطه نسیان» (همان: برگ ۱۳)

دو. استعاره

استعاره یکی از مهم‌ترین و پربسامدترین آرایه‌های ادبی در زبان فارسی است که در ساخت تصویرهای خیالی و انتقال مفاهیم انتزاعی نقشی کلیدی ایفا می‌کند. دکتر سیروس شمیسا در کتاب بیان، استعاره را تشبیه فشرده شده‌ای می‌داند که به علاقهٔ مشابهت در معنای غیر ما وضع له به کار می‌رود. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۴) در دیباچه و موخرهٔ دیوان زنده‌رام موبد یکی دیگر از شگردهای ادبی مسلط، استعاره است. در این میان، گونه‌ای از استعاره که بیش‌ازهمه خودنمایی می‌کند، «تشخیص» یا «جان‌بخشی» است. نویسنده با این تکنیک، به پدیده‌های

انتزاعی و اشیای بی‌جان، ویژگی‌های انسانی می‌بخشد و در نتیجه، فضایی عمیق، عاطفی و درگیرکننده برای خواننده خلق می‌کند. نمونه‌هایی از استعاره در دیباچه و مؤخره عبارتنداز: «زلف عقل» (همان: برگ ۹)، «توسن تیزگام آرزو» (همان:برگ ۶)، «کوچه اجل» (همان: برگ ۳۵۵)، «خرد خرده‌گیر» (همان: برگ ۳۵۶)، «مهندس قضا» (همان: برگ ۳۵۵)، «دست عقل» (همان: برگ ۱۴)، «دست سموم» (همان: برگ ۱۴)، «کلام گوشه‌گیر» (همان: برگ ۱۴).

سه. سجع

سجع‌پردازی در بخش دیباچه و تحمیدیه روشی بنیادین در تقویت بعد موسیقایی اثر است که باعث می‌شود نثر به نظم نزدیک گردد. در دیباچه‌ها، کاربرد سجع به عنوان شیوه‌ای اساسی برای تقویت جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر عمل می‌کند. در بررسی سبک‌شناختی نثر تحمیدیه‌ها، اگر سجع را حذف کنیم، در واقع اصلی‌ترین عنصر زیبایی‌شناختی این نوع نثر هنری را از آن گرفته‌ایم. سجع به عنوان سنگ بنای ساختار بلاغی تحمیدیه‌ها عمل می‌کند، تا آنجا که می‌توان ادعا کرد این صنعت بدیعی، بستری ضروری برای ظهور و بروز دیگر آرایه‌های ادبی مانند جناس، موازنه و سایر صنایع لفظی فراهم می‌سازد. (شهلازاده، علی و میر جلیل اکرمی، ۱۴۰۱)

بررسی دیوان زنده‌رام نشان می‌دهد که،مصنف آگاهانه و با ذوقی سرشار، در دو بخش کلیدی اثر، یعنی دیباچه و مؤخره، از سجع بهره برده است. این کاربرد نه تنها تصنعی و افراطی نیست، بلکه در جایگاه خود و با تناسبی کامل با محتوای متن قرار گرفته و بر غنای ادبی و تأثیرگذاری کلام افزوده است. نمونه‌هایی از سجع به مار رفته در متن عبارتنداز: «ملال و قال» (همان: برگ ۳۵۸)، «دبیران روشن‌تدبیر و آشنایان صاف‌ضمیر» (همان: برگ ۳۵۸)، «مدعا و وفا» (همان: برگ ۳۵۸)، «کوچهٔ نادانی و جولیده بیانی» (همان: برگ ۳۵۶)، «کلام و مقام» (همان: برگ ۳۵۶)، «ابر نیسان و دیدهٔ گریان» (همان: برگ ۳۵۵)، «نازک‌خیالی و رنگین‌مقالی» (همان: برگ ۳۵۵)، «قلم و رقم» (همان: برگ ۳۵۵)، «گلستان و بهارستان» (همان: برگ ۳۵۵)، «ازهار و افکار» (همان: برگ ۳۵۵)، «بی‌غایت و بی‌نهایت» (همان: برگ ۲)، «رامشگر و خنیاگر» (همان: برگ ۲)، «ناسوت و ملکوت» (همان: برگ ۵)، «سخن‌سازی و نکته‌پردازی» (همان: برگ ۵)، «خاطر و مقاطر» (همان: برگ ۶)، «اصحاب سریرت و ارباب بصیرت» (همان: برگ ۳۵۴)، «کشمیر و نظیر» (همان: برگ ۶)، «بس و هوس» (همان: برگ ۱۸)

چهار. جناس

جناس آرایه‌ای «مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واک‌هاست به طوری که کلمات هم‌جنس به نظر آیند یا هم‌جنس بودن آن‌ها به ذهن متبادر شود.» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۴۹) برخلاف انتظار، کثرت جناس در دیباچه و مؤخرهٔ دیوان زنده‌رام موبد نه تنها بار منفی ندارد، بلکه نقشی تعیین‌کننده در غنای موسیقایی، ایجاد لایه‌های معنایی و در نهایت، فزونی زیبایی‌های هنری این اثر ایفا می‌کند.نمونه‌هایی از جناس در دیباچه و مؤخره عبارتنداز: «مزاج و امتزاج» (همان:برگ ۵)، «تودّد و وداد» (همان:برگ۱۴)، «مشتری و مشری» (همان: برگ ۱۶)، «آدم و دم» (همان: برگ۱۷)، «دست، دستیاری، بالادست، دست‌نشین و دستگاه» (همان: برگ ۸)، «صفا و وفا» (همان: برگ ۱۴)، «کیشان و ایشان» (همان:برگ۱۴)، «افکار و ابکار» (همان: برگ ۱۶)، «علم و علوم» (همان: برگ ۱۷)، «صدایف و صدف» (همان: برگ ۱۸)، «ماه و ماهی» (همان: برگ ۵)، «گل و گلشن» (همان: برگ ۵)، «موبد و موبدان» (همان: برگ ۶)، «ساختم و باختم» (همان: برگ ۳۵۶).

پنج. موازنه

موازنه «هماهنگ کردن دو (یا چند) جمله به وسیله تقابل اسجاع متوازن است» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۴۱) موازنه در آثار موسوم به نثر فنی همواره مورد استفاده بوده است و باعث می‌شود نثر تا یک قدمی شعر پیش برود و استفاده متوالی و پی در پی آن بر زیبایی متن می‌افزاید. در دیباچه و مؤخرهٔ هنرمندانهٔ دیوان زنده‌رام، موازنه همان نقشی را ایفا می‌کند که کثرت جناس؛ این دو صنعت، به کرات و با مهارتی ستودنی به‌کار رفته‌اند تا با ایجاد ساختاری متوازن و موسیقایی در سطح کلام، نه تنها از بار تکراری و ملال‌آور آن بکاهند، بلکه بر غنای ادبی و جلوهٔ هنری اثر بیفزایند.نمونه‌هایی از موازنه عبارتنداز: «حمد بی‌غایت به رامشگر شعبهٔ (فَعَّالٌ لِمَا یُرِیدُ) که عقل اول، به فحوای زمزمهٔ (وَلَم یَکُن لَهُ کُفُواً اَحَد) در نواختن رباب سرّ خفی (إِنّ اللّهَ لَغَنِیٌّ عَنِ الْعَالَمِینَ) کار به مجیر رسانید و شکر بی‌نهایت بر خنیاگر نوای (عَلّمَ الْإِنْسانَ ما لَمْ یَعْلَمْ)» (نسخهٔ ا، برگ: ۳)، «حُکمش چون حکم شیر قالی هلالی که به خیال چار مصرع رباعی چار ضربش بر روی شاهد تن طیلسان الم نکشد به ابناتش کفات نیست و سبحانی که دستگاه هستی خود یک قطره مصروف ریزش به سرابستان حمدش نماید با او همسری نه» (همان: برگ ۳)، «به آبیاری غمام وجود با جود آبها گل نبوت به چمن قلوب کوچک و بزرگ بعد پژمردگی غنچهٔ وجودش به تازگی دمید سیّما بر غزال صبای محمدی و غضنفر بیدای احدی که سار چشمهٔ کوثر به زخمه ایاغ محبتش به نوا و از ژغژغ (اِنّا کَلام الناطِق) او روباه‌صفتان کبری به رباب جگر بسته تار آه» (همان: برگ ۵)، «حمد و

سپاس بر ذات پاک مصوری که در صدایف قوا در صنعت سفید آب (خَلَقْتُ الْجِنّ وَالْإِنْسَ إِلّا لِيَعْبُدُونِ) با ماء (لَقَدْ كَرّمْنا بَنِي آدَمَ) آمیخته بر صحایف نشو و نما هولاء تصاویر انسان را به فحوای (صَوّرَكُم فَاَحسَنَ صُوَرَكُم) به ملماس (لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ) نگاشت و شکر بی‌قیاس به دانایی که اوراق افلاک را به جداول (إِنّا زَيّنّا السّمَاءَ الدّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ) آراست» (همان: برگ ۳۵۴)، «اطناب باعث ملال و ابرام موجب قیل و قال، والسلام والاکرام» (همان: برگ ۳۵۸).

در حقیقت، باید اذعان داشت که گزارش صرف و بیان خشک و بی‌پیرایه، از دیدگاه اهل فن، برای یک اثر نوعی کاستی و ضعف محسوب می‌شده است. از این‌رو، نویسندگان و ادب‌پردازان برای جبران این کمبود و افزودن بر جلوه‌های هنری و ادبی آثار خود، به ویژه در بخش‌های دیباچه و مؤخره، از انواع صنایع بلاغی، چون استعاره، تشبیه، سجع، موازنه و دیگر شگردهای زبانی بهره می‌گرفتند تا علاوه بر انتقال محتوا، مخاطب را مجذوب ظرافت‌های بیانی و زیبایی‌های ادبی نوشته خود سازند.

نثر دیوان زنده‌رام موبد، با ویژگی‌هایی چون کاربرد تشبیه، استعاره، سجع، جناس و موازنه، در زمرهٔ نثرهای مصنوع جای می‌گیرد. این نثر، با ساختاری پیچیده و تأثیرپذیری از بزرگانی چون سعدی و جامی، نه‌تنها نشان‌دهندهٔ تسلط ادبی نویسنده است، بلکه پلی ارتباطی میان ادبیات فارسی و فرهنگ هند به شمار می‌رود.

۲-۳-۳. ویژگی‌های دستور زبانی و لغوی

بررسی ویژگی‌های دستور زبانی و لغوی متون ادبی از جمله مؤلفه‌های اساسی در تحلیل سبک‌شناختی است که می‌تواند لایه‌های پنهان زیبایی‌شناسی و دلالت‌های فرهنگی را آشکار سازد. در این میان، کاربرد ساختارهای نحوی خاص مانند: را در معنی حرف اضافه، رای فک اضافه و رای مسندالیهی، نشان‌دهندهٔ تسلط نویسنده بر پیچیدگی‌های دستوری و ظرافت‌های بیانی است. همچنین، حضور گستردهٔ واژگان عربی و ترکی-مغولی، علاوه بر تأثیرپذیری از بافت چندفرهنگی دوران تاریخی اثر، گویای غنای زبانی و تعاملات بینافرهنگی است. کاربرد لغات نادر و واژه‌های مربوط به بازی‌های فکری مانند نرد و شطرنج و کاربرد اصطلاحات مربوط به موسیقی نه‌تنها بر عمق ادبی متن می‌افزاید، بلکه بازتابی از ذهنیت خلاقانه و دانش واژگانی نویسنده است. این عناصر زبانی، در کنار استفاده از لغات نادر و مهجور، سبکی منحصربه‌فرد خلق می‌کند که هم از نظر زیبایی‌شناختی و هم از منظر تاریخی-فرهنگی حائز اهمیت است. نمونه‌های ویژگی‌های دستور زبانی و لغوی دیباچه و مؤخره عبارتنداز:

یک. کاربرد را در معنی حرف اضافه:

«دایرۀ وجود را کوک گردید» (همان: برگ ۳)، «تا دوستان را هم بر حسب این واقعه اطلاع باشد» (همان: برگ ۸)، «قضا را روزی یک دو تن چرب‌زبان» (همان: برگ ۹)، «کشت‌زار قلوب حاسدان را به منزلۀ برق سوزان» (همان: برگ ۱۰)، «آن سرزمین را دست افشانده» (همان: برگ ۶)، «هر دو پسر دیدۀ رمد کشیدۀ فراق را مشعل شبستان بصر ساخت» (همان: برگ۶)

دو. کاربرد رای فک اضافه:

«سالکان شارع گمراهی را مندل عمر به سر آمد» (همان: برگ۲)، «صایب‌نظران را کحل‌الجواهر دیدۀ گریان» (همان: برگ ۱۰)، «دین مبین را ستون و دایرۀ نبوت را مرکزند.» (همان: برگ ۳۵۵)

سه. کاربرد رای مسندالیهی:

«رهرو طریق جولیده بیانی را چه یاراست» (همان: برگ ۳۵۶)، «آن ناموافق را که ظفرآسا بیهوده سردستی از دست آن دست فیض کشیده بود» (همان: برگ ۸)، «بلبلان چمن صاحبدلی را به زمزمه این غزل گوش هوش را شیرین سازند» (همان: برگ ۸)

چهار. کلمات عربی:

«نستمد» (همان: برگ ۳۵۴)، «صحایف» (همان: برگ ۳۵۴)، «جداول» (همان: برگ ۳۵۴)، «انفاس» (همان: برگ ۳۵۵)، «تودد» (همان: برگ ۳۵۴)، «شواغل» (همان: برگ ۳۵۵)، «اغصان» (همان: برگ ۷)، «حواس» (همان: برگ ۲)، «عقول» (همان: برگ ۲)، «شعاع» (همان: برگ ۱۸)، «نعوت» (همان: برگ ۴)، «عجایب» (همان: برگ ۴)، «اقوال» (همان: برگ ۴)، «ریاحین» (همان: برگ ۶)، «ناسوت» (همان: برگ ۵)، «عنادل» (همان: برگ ۹)، «اشجار» (همان: برگ ۷)، «امتزاج» (همان: برگ ۵)، «منازل» (همان: برگ ۵)

پنج. کاربرد کلمات ترکی-مغولی:

«ایاغ» (همان: برگ ۳)، «یرلیغ» (همان: برگ ۱۵)، «گزلک» (همان: برگ ۱۵)

شش. کاربرد کلمات نادر:

«ژغژغ» (همان: برگ ۳)، «سلمک» (همان: برگ ۴)، «کلاوه» (همان: برگ ۴)، «دفته» (همان: برگ ۴)، «رغیف» (همان: برگ ۴)، «ملثوم» (همان: برگ ۴)، «کوایف» (همان: برگ ۴)، «کعیت» (همان: برگ ۶)، «شغور» (همان: برگ ۹)، «مثقب» (همان: برگ ۱۴)، «ملماس» (همان: برگ ۳۵۴)

هفت. کاربرد اصطلاحات نرد و شطرنج:

«پیل‌مات» (همان: برگ ۷)، «منصوبه» (همان: برگ ۳۵۴)، «مهره» (همان: برگ ۳۵۴)، «رخ» (همان: برگ ۷)، «بازنده» (همان: برگ ۷)، «فرزین» (همان: برگ ۷)، «شه» (همان: برگ ۷)، «بیدق» (همان: برگ ۷)

هشت. کاربرد اصطلاحات موسیقی:

«بوسلیک» (همان: برگ ۴)، «گوشه» (همان: برگ ۳)، «نهاوندان» (همان: برگ ۳)، «ماهور» (همان: برگ ۳)، «کوک» (همان: برگ ۳)، «زخمه» (همان: برگ ۳)، «رباب» (همان: برگ ۳)، «مقام حسینی» (همان: برگ ۴)، «گوشت حجاز» (همان: برگ ۴)

۲-۴. ویژگی‌های اشعار زنده‌رام موبد کشمیری

دیوان زنده‌رام موبد کشمیری گنجینه‌ای از مضامین متنوع، از عرفان و عشق تا مدح و تاریخ‌نگاری، را در بر دارد. زنده‌رام با تأثیرپذیری از استادان بزرگی مانند حافظ، سعدی، مولوی و خاقانی، سبکی ویژه را در شعر خود پدید آورده که از نظر فکری، ادبی و زبانی قابل تأمل است. تنوع قالب‌های شعری، کاربرد صنایع ادبی، تلمیح به اساطیر و آیات و همچنین پرداختن به رویدادهای تاریخی و فرهنگی هند، از ویژگی‌های بارز اشعار اوست. در این بخش به بررسی جنبه‌های مختلف شعر زنده‌رام موبد می‌پردازیم تا گوشه‌هایی از اندیشه و هنر این شاعر روشن گردد.

۲-۴-۱. ویژگی‌های فکری

ویژگی‌های فکری و محتوایی برجستهٔ دیوان زنده‌رام موبد کشمیری، این اثر را به متنی شاخص و قابل تأمل تبدیل کرده است. در ادامه، به بررسی این ویژگی‌ها خواهیم پرداخت.

یک. تأثیرپذیری از بزرگان ادب پارسی:

زنده‌رام موبد کشمیری در سرایش اشعار خود، تحت تأثیر استادانی چون حافظ، صایب، طغرا، امیرخسرو بوده و همچنین به شاعران برجسته‌ای چون خاقانی، مولوی و سعدی نظر داشته‌است. وی به‌طور مستقیم و آشکار تحت تأثیر حافظ شیراز بود. از حافظ، نه تنها ظرافت غزلسرایی و استفاده از رندی و عرفان را آموخت، بلکه آرایش لفظ و مضمون و کاربرد استادانهٔ صنایع ادبی را نیز از او اقتباس کرد. همچنین از صائب تبریزی، متأثر بود. از صایب، خلق مضامین نو و بکر، مضمون‌سازی و استفاده از تشبیهات و تصاویر پیچیده و دقیق را فراگرفت. تأثیرپذیری از شاعران همعصر خود، مانند طغرای مشهدی، نیز در اشعار او مشهود است.

زنده‌رام موبد از خاقانی شروانی، شکوه و ابهت سخن و فنون پیچیدهٔ ادبی و نیز سبک دشوار و مصنوع اما عمیق را آموخت. از مولوی، شور و حال عرفانی، ژرفای معنوی و مفهوم سیر و سلوک عاشقانه را دریافت کرد که در لابه‌لای ابیاتش جلوه می‌کند و از سعدی، شیوایی و استحکام بیان، روانی کلام و پند و حکمت عملی را وام گرفت. حاصل این نگاه گسترده و تأثیرپذیری آگاهانه، شعری است که در عین داشتن ظرافت و موسیقی سبک عراقی (حافظ و سعدی)، از پیچیدگی‌های معنایی سبک هندی (صائب) و نیز عمق عرفانی (مولوی) و فخامت لفظ (خاقانی) بهره می‌برد. بنابراین، زنده‌رام موبد کشمیری را می‌توان نمونه‌ای بارز از یک شاعر جامع‌نگر در سنت ادبی شبه‌قاره دانست. در این بخش نمونه‌هایی از تأثیرپذیری از بزرگان ادب پارسی آورده می‌شود:

موبد پریشان چون شوی این مصرع از **صائب** بگو　　زلفش به دستم می‌دهد سر رشتهٔ آمال‌ها
(همان: برگ ۶۲)

همچو **طغرا** موبدا مست غزل‌خوانی بشو　　موسم آن شد که مینا راگِ هندی سر کند
(همان: برگ ۱۱۱)

بس که در ملک سخن دادند سلطانی　　مرا زیبد از اهل سخن گویند **خاقانی** مرا
(همان: برگ ۶۱)

این‌چنین گفت است پیر **مولوی**　　ای برادر هر چه کاری بدروی
(همان: برگ ۲۹۱)

بیا موبد مدد خواهم کنون از حضرت **حافظ**　　که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها
(همان: برگ ۷۱)

صورت و معنی به هر دم حق بود حامی مرا　　در سخن استاد زآن شد حضرت **جامی** مرا
(همان: برگ ۵۰)

مرا از کفر و اسلامم به حسن و معنیم شاهد　　کلام شیخ **سعدی** هست دیوان برهمن هم
(همان: برگ ۱۷۳)

دو. کاربرد مضامین پیچیده و دشوار:

زنده‌رام موبد کشمیری، به عنوان شاعری برآمده از بستر فرهنگی شبه‌قاره، تجلی‌گاه اوج‌گیری و تکامل سبک هندی در شعر فارسی است. «در این سبک توجه مبالغه‌آمیز به خیالات رنگین، تخیل و توهم و باریک‌اندیشی و بیان مضمون‌های جدید و دیریاب و آوردن مثل در بافت شعر و نیز به کار گرفتن هنرهای شعری مانند تشبیه، مجاز، استعاره و مبالغه در ایجاز و گاه ایجاز

مخل، رواج کامل دارد.» (مصطفوی سبزواری،۱۳۷۳ : ۱۲۷) شاخصه‌های اصلی سبک شعر هندی، در سروده‌های زنده‌رام کاملاً متجلی است:

در بحر عشق بهر عدم زنده‌ایم ما　　بنگر حباب‌وار ز دم زنده‌ایم ما
(همان: برگ ۴۴)

به گلزار آئینه هر دم بهار است　　کجا ره بود در دل ما خزان را
(همان: برگ ۴۹)

هرگز دهان او به سخن وا نمی‌شود　　بنگر چگونه رو به عدم زنده‌ایم ما
(همان: برگ ۴۴)

سه. سرودن ساقی‌نامه

در ادبیات فارسی، ساقی‌نامه به عنوان یکی از انواع برجستهٔشعر غنایی شناخته می‌شود «که معمولاً به قالب مثنوی و بحر متقارب است که شاعر، ساقی و مغنّی را مورد خطاب قرار می‌دهد و از آنها می‌خواهد که باده‌ای در کار کنند و سرودی ساز دهند و خواننده را به اغتنام فرصت و دریافت دم، اندرز می‌دهد.» (شمیسا ،۱۳۷۶: ۲۵۹) مستندات تاریخی حاکی از استقبال گستردهٔ ادبی از این مفهوم در ادوار متأخر است. «ساقی نامه از اوائل قرن هفتم بخصوص در قرن‌های ۱۱ و ۱۲ و ۱۳ مورد توجه شاعران قرار گرفت.» (زرین چیان، ۱۳۵۵: ۵۷۲) زنده‌رام موبد کشمیری، شاعر هندی سدهٔ دوازدهم، نیز تحت تأثیر دیگر سرایندگان روزگار خود، به سرایش ساقی‌نامه روی آورد:

ساقی به جام بادهٔ شب ماهتاب کن　　روشن ضمیر باده‌کشان از شراب کن
(همان: برگ ۲۰۶)

ساقی بیار باده عتابی ندید کس　　از درگه کریم عذابی ندید کس
(همان: برگ ۱۳۷)

به فصل گل به دلبر ده می گلنار ای ساقی　　که افزون می‌شود حسن پری‌رخسار ای ساقی
(همان: برگ ۲۳۲)

بیا ساقی بده جامی شب ماهی و دریائی　　کند در عالم آبی دل ما هم تماشائی
(همان: برگ ۲۲۴)

۲-۴-۲. ویژگی‌های ادبی

شعر زنده‌رام موبد، با تلفیق ظرافت‌های ادبی و نوآوری‌های سبکی، نمونه‌ای درخشان در ادبیات فارسی به شمار می‌رود. او با تسلط بر عناصر بلاغی، اشعاری آفریده که از یک سو ریشه در سنت‌های کهن شعر فارسی دارد و از سوی دیگر با خلاقیت‌های زبانی و معنایی، خواننده را به دنیایی تازه رهنمون می‌شود. از کاربرد هنرمندانهٔ ردیف گرفته تا بهره‌گیری از

صنایع ادبی چون تشبیه، استعاره و جناس؛ هر یک از ویژگی‌های شعری او گواهی بر مهارت و ذوق سرشار این شاعر است. در این بخش به بررسی ویژگی‌های ادبی شعر زنده‌رام موبد می‌پردازیم تا گوشه‌هایی از هنرنمایی این شاعر توانا را نمایان سازیم:

یک. کاربرد ردیف:

زنده‌رام موبد علاقهٔ وافری به کاربرد هنرمندانهٔ ردیف در ساختار اشعار خود دارد، به گونه‌ای که این ویژگی به یکی از مؤلفه‌های سبکی ممتاز و پرتکرار در سروده‌هایش تبدیل شده است. او با دقتی کم‌نظیر، در اکثر قریب به اتفاق اشعارش، خود را ملزم به رعایت ردیف‌های متنوع و خلاقانه کرده و بر غنای موسیقایی و انسجام معنایی اشعارش افزوده است. ردیف، میزان تسلط شاعر بر زبان، گنجینهٔ واژگان و شگردهای بلاغی را نشان می‌دهد. همچنین، مهارت شاعر در استفادهٔ درست و هنرمندانه از این عناصر، بخشی از هنر شاعری را آشکار می‌کند. (مدرس زاده ،۱۳۹۳: ۳۸) ردیف در اشعار زنده‌رام موبد، تنها تکرار واژگان نیست، بلکه حلقه‌ای است که بندهای شعر را به هم پیوند می‌زند و به آن آهنگ منسجم و تأثیرگذار می‌بخشد.

می عشقش کند دل را **لبالب** کز آن خم هست این مینا **لبالب**
(همان: برگ ۶۶)

بس که روی یار به هر **دیده دیده است** زآنرو تنم ز فیض نظر **دیده دیده است**
(همان: برگ ۷۱)

جهان از هم جدا ذات و صفاتش **هست و نیست** در صفات ذره ذره مهر ذاتش **هست و نیست**
(همان: برگ ۷۱)

نرگس جانان ما جادوست ما **دانیم و دوست** غمزه و ایما و رمز دوست **ما دانیم و دوست**
(همان: برگ ۷۸)

محیط بحر شدن چون حباب **نزدیک است** وصال دوست ز چشم پر آب **نزدیک است**
(همان: برگ ۹۰)

دو. التزام به ردیف‌های طولانی:

صاف دل بگذر ز کین **یک دید و وادید است و بس**
چون زنی چین بر جبین **یک دید و وادید است و بس**
(همان: برگ ۱۳۴)

سه. التزام به یکسان بودن تمام حروف ابتدایی ابیات در سی غزل پایانی:

ثور هم زیر زمین چون عالمی بر سر گرفت تو چرا بی عقل می‌گردی به سان خر **عبث**
(همان: برگ ۳۴۲)

ژاژخـا را می‌شـود آخـر زبان چون مار کژ طبع خود را چـون کنی بیهوده‌گو بسیار **کژ**
(همان: برگ ۳۴۵)

ضمیر و جان و تنم هست جاودان به ریاض چـو عنـدلیـب زنـم نالـه بـر زبان به **ریاض**
(همان: برگ ۳۵۱)

ظلمت غفلت بود گر از دلت پیدا چه حظ کـور را از نـور خورشـید جـهان‌آرا چه **حـظ**
(همان: برگ ۳۵۸)

غافل از پروانه‌ها گر می‌شود روشـن چـراغ روی خوشـنودی نبیـند تـا دم مـردن **چراغ**
(همان: برگ ۳۶۲)

چهار. تکرار پاره مصرع‌ها:

روی تو به رنگ لاله‌زار است **روی تو به رنگ لاله زار است**
خط تو همیشه نوبهار است **خط تو همیشه نوبهار است**
از عنبر و مشک می‌دهد بو **از عنبر و مشک می‌دهد بو**
زلف تو همیشه مشکبار است **زلف تو همیشه مشکبار است**
در گلشن حسن و عشق لاله **در گلشن حسن و عشق لاله**
از رشک رخ تو داغدار است **از رشک رخ تو داغدار است**
(همان: برگ ۷۴)

پنج. رد صدر الی العجز:

خـطا ز بـاده کشـیدن به اهل مشرب نیست نصـیحت تـو به جا هسـت بر **خـطا** واعـظ
(همان: برگ ۱۵۰)

شش. رد عروض الی الابتداء:

جـان دوران مـی‌کـنـد هـر دم **خـطـاب** از **خـطـاب** جـان جـانـان نیسـت حـظ
(همان: برگ ۱۵۰)

هفت. ذوقافیتین:

با خموشی چشم حیرت **یار تصویر** است و من با جنون دمساز بودن **کار زنجیر** است و من
(همان: برگ ۲۰۷)

روز و شب سوزم به رنگ شمع اندر بزم عشق دود آه آتشین **زنـار تقـدیر** اسـت و مـن
(همان: برگ ۲۰۷)

هشت. حرف مداری:

چرا به **عین** عنایت نگه به من نکنی رسیده است به **میم** مراد جاگیرم
به **صاد** خاص مزیّن شده است غرض ما بده سیاهه و پروانه‌ام کرم فرما
(همان: برگ ۳۲۱)

نه. ایهام ترجمه:

چشم مستش دید هر گه سوی من از **عین** لطف نازنین در عین چشمم کرد جا از عین لطف
(همان: برگ ۱۵۸)

در دل و **چشم** است جانان نور **عین** و عین نور شد ز مهرش مهر تابان نور عین و عین نور
(همان: برگ ۱۲۸)

شیرهای بیشه‌ام تا دید در برج **اسد** می‌رود خورشید لرزان از صعود بیشه‌ام
(همان: برگ ۱۸۸)

ده. تشخیص و جان‌بخشی:

از خجالت آب شد گلشن چو دید بر هجوم عطر گل هنگامه‌ات
(همان: برگ ۹۶)

از گریه‌های پیر جوان خنده می‌کند گل در تبسم است ز چشم پر آب صبح
(همان: برگ ۹۹)

یازده. تلمیح

تلمیح به معنای «به گوشه چشم اشاره کردن، نگاه کردن و نظر کردن است و در اصطلاح بدیع ازجمله آرایه‌های درونی است که به‌موجب آن در خلال سخن به آیه‌ای شریف و حدیثی معروف یا داستان و واقعه یا مثل و شعری مشهور، چنان اشاره شود که کلام با الفاظی اندک بر معانی بسیار دلالت کند.» (داد، ۱۳۸۲: ۱۶۳) در دیوان زنده‌رام موبد کشمیری به اشکال مختلف از تلمیح استفاده شده است.

دوازده. اشاره به شخصیت های تاریخی و اساطیری:

نیست پنهان صورت هر نیک و بد از خاطرت از دل روشن تو را آئینهٔ **اسکندر** است
(همان: برگ ۷۹)

این‌چنین جامی که دیدم در کف تو **جم** نداشت خاطر روشن تو را از جام جم روشن‌تر است
(همان: برگ ۷۸)

کی رسد بر دولت و اقبال تو **کاوس** و **کی** بنده‌ای از بندگان درگه تو **قیصر** است
(همان: برگ ۵۸)

نـفـس خـود دشـمـن بـود نـاپـاک را　　مـار گـیـرد گـردن **ضحـاک** را
(همان: برگ ۵۳)

یـک نفـس در اختیـار کس سگ دیوانه هست　　تـرسـد از بیـم گـزند نفس شیطان **رستمی**
(همان: برگ ۲۷۰)

سیزده. اشاره به هنرمندان ایرانی:

بـهزاد چـون شـبـیـه رخ یـار مـی‌کـشـی　　از بـهر گل تـو زحمـت صد خار می‌کشی
(همان: برگ ۲۳۴)

مـانی تو خون دل خـوری از رنـگ روی یـار　　هر گه ز خـامه آن گـل رخـسار می‌کشی
(همان: برگ ۲۳۴)

خـوشـنویـسی که بـود **مـیرعـلی** در دوران　　از خط خویش کشـد خط به سر خـط بتان
(همان: برگ ۲۵۲)

چهارده. اشاره رخدادهای عصر:

تاریخ جلوس شاه عالم

شـاه عالم شـد چـو عالی گوهـر از فـضل اله　　ظلّ سبـحان قبلهٔ عالـم قـدر قـدرت که او
موبـد این سال جلوس میمنت مأنـوس گفت　　مـردم آوردنـد زیـر سـایـهٔ لـطـفـش پناه
سکه زد بر سیم و زر اندر جهان ز اقبال و جاه　　سایهٔ حـق قطب حق‌جو شاه عالـم پادشـاه
(همان: برگ ۲۷۴)

تاریخ مبارک باد نوروز به جهت شاه عالمگیر ثانی

بـه بـاغ دولـتـت نـوروزِ عـالـم　　ز مـوبد گـوش کـن تـاریخ ایـن سـال
چـو گـل شـد پادشـاها فـرحـت انـدوز　　مـبـارک نـوبهـار عیـش نـوروز
(همان: برگ ۲۷۵)

حمله افغان‌ها به هند

شـد قیامـت این‌چنـین بر پـا به هـنـد　　از جـفـا کـردنـد بـس قـتل هـنـود
شـورشِ افـغـان رسـیـده تـا به سـنـد　　زآتـش دل‌هـا بـرآوردنـد دود
(همان: برگ ۲۹۰)

پانزده. اشاره به رسومات هندی:

دیوالی

«دیپاولی (Deepwali یا دیوالی Diwali) عید چراغان یا جشن خزانی است غالباً در اواخر اکتبر ماه واقع می‌شود. این جشن به یاد بازگشت راما پهلوان افسانه رامایانا به وطن خویش است.» (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۰۴)

شد چراغان شب **دیوالی** لاله‌زار چمن خوشحالی
(همان: برگ ۲۸۲)

دولت آمد به شب **دیوالی** موبدا داد به من مژدهٔ نسیم
(همان: برگ ۳۱۲)

سنگهه

واژه سنگهه «به معنای نظامی رهبانی مبتنی بر زندگی گروه راهبان یا راهبه‌های بودایی است که با هم جمع شده و جماعت مشخصی را در صومعه بنابر اصول وینیه برپا دارند» (میرانی، ۱۳۸۸: ۱۵۳)

سزد گویم تو را گر گیری **سنگهه** که رنگ زعفرانی جامه داری
(همان: برگ ۲۲۳)

راکهی

«در روز رکشابندان بندی مقدس که آنرا راکی (Rakhi) گویند دختران آورده و دور ساعد برادران خود گره می‌زنند و برادران به آنها وجه نقد و مسکوکات گرانبها هدیه می‌کنند و نیز بانوان و زنانی که با مردی بخواهند عقد برادری و محبت خالصانه منعقد سازند هم در آن روز راکی به دور مچ دست او می‌بندند و گره می‌زنند و نقدیه هدیه می‌ستانند. از آن پس آن مرد با آن زن حکم برادر و خواهر دارد. هم در آن روز برهمنان ریسمان زنار (جنیو) را تجدید می‌کنند و تازه به دور کمر می‌بندند.» (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۰۶)

ببستند **راکهی** به کف لاله‌ها ببین موبدا هر طرف لاله‌زار
(همان: برگ ۱۲۰)

گلستان دست رنگینت ز **راکهی**ست که از دستت کف گل می‌دهد بو
(همان: برگ ۲۱۰)

در **راکهی** به دست یار موبد چو شبنم بر سر گل شادکام است
(همان: برگ ۳۱۵)

۲-۵. ویژگی‌های دستور زبانی و لغوی

اشعار زنده‌رام موبد نشان‌دهندۀ تسلط او بر قواعد زبان فارسی و مهارتش در خلق اشعاری غنی از نظر فرم و محتواست. او با بهره‌گیری از جملات مرکب، ترتیب واژگان منعطف، افعال متنوع، صفت‌ها و موصوف‌های دقیق، قیدها، حروف اضافه و ربط و ویژگی‌های نحوی خاص، سبکی منحصربه‌فرد ایجاد کرده که هم از نظر زیبایی‌شناسی و هم از نظر معنا برجسته است. در کنار کلمات فارسی، اشاره به آیات قرآنی تسلط او بر زبان عربی و ادبیات اسلامی را نشان می‌دهد.استفاده از لغات عربی، ترکی-مغولی و هندی در دیوان زنده‌رام موبد به عنوان یک ویژگی سبک‌ساز محسوب می‌شود. «بسیاری، سبک را هنر واژه‌نویسی می‌دانند و در کار شناخت سبک‌ها بیش از هر چیز، چشم بر واژگان دوخته‌اند. این نگرش، گاه چندان بی‌پایه نیست؛ زیرا واژه، هم شناسنامه‌دارتر از دیگر سازه‌های زبان است و هم چونان انسان، زنده و پویاست.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۷۴۲)

یک. کاربرد "ی" بعد از فعل استمراری:

بـــرکـــشـــیـــدی آه ســـردی صـبـحـدم دیـده ایـن حـسرت چـو دریـا دم‌بـه‌دم
(همان: برگ ۲۸۷)

حجاب دختر رز دور **کردی** تا در این گلشن گره شد خون ببین اندر دل هر تار ای ساقی
(همان: برگ ۲۳۶)

خـنـده **کـــردی** چـو بـه گـلـشـن بلـبـل گـفـت بیـــکار بـود خـــنـــدۀ گـــل
(همان: برگ ۲۹۶)

ثروت و مال و منال دنیـوی پاینـده نیسـت والـه و آشفـته چـون **گـــردی** بـرای زر عبث
(همان: برگ ۳۴۲)

دو. کاربرد رای مسندالیهی:

آن نـازنیـن ز نـاز کـنـد سـوی مـا نـگاه ما **را** چه باک گو که مخالف رقیب هست
(همان: برگ ۹۳)

روز نوروز است جام عیش پر مل کردنی است کاسه **را** با شیشه هم آواز غلغل کردنی است
(همان: برگ ۷۷)

کـــی شـود تنـقـیـح جـز روز حـساب یـار **را** بـا مـــن حـــسابـی دیـگـر اسـت
(همان: برگ ۷۸)

بر سـر گردون همـیشه پـای روشـندل نهد مـهر عالمـــتآب **را** از گردش دوران چه باک
(همان: برگ ۱۶۲)

سه. کاربرد «را» در معنی حرف اضافه:

ظلمت غفلت بود گر از دلت پیدا چه حظ　　کـور **را** از نـور خـورشـید جهان‌آرا چه حـظ
(همان: برگ ۳۴۹)

قتیـل تـیـغ تـو **را** هسـت زخـم آب بـقا　　شـهیـد عشـق تو **را** هسـت خـون‌بها اخـلاص
(همان: برگ ۱۴۴)

ظلـم **را** راهـی نبـاشـد در دیـار عـدلـگاه　　بـس که باشـد در ره عـدل و کرم عادل چراغ
(همان: برگ ۱۵۶)

چهار. کاربرد «اندر» به جای در:

عاشـقان **انـدر** سـر کوی بـتان گردند جمع　　بلـبلان از خـوشـدلی در بوسـتان گردند جمع
(همان: برگ ۳۶۴)

دولـت و اقـبال **انـدر** خدمتـت بسـته کمـر　　شوکت و فتـح و ظفر دایـم غلام این در اسـت
(همان: برگ ۲۶)

ذات حـق **اندر** صفات است و برون است از صفات　　زآنکه در هر جسم پیدا چون روانش هست و نیست
(همان: برگ ۹۶)

موبد ما مـی‌زند **انـدر** فراقت سـر به سـنگ　　بـس که سودای تو دارد در سر خود سربه‌سر
(همان: برگ ۱۲۱)

دلی چون شمع تابان اندر این محفل نمی‌یابم　　به عـالم صاحـبان بسیار و صاحبدل نمی‌یابم
(همان: برگ ۱۷۴)

پنج. کاربرد لغات نادر:

صاحبدلان در ذکر رب مشغول هستند از ادب　　دارند شیران روز و شب **ژغژغ** بسی در غارها
(همان: برگ ۶۱)

[ژَ ژَ] (اِ صوت) آوازی که در محل چیزی خوردن و جاویدن و خائیدن چیزی از دهان... از دندانها برآید. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل ژغژغ)

به جبهه‌ات که کشیده است ای صنم **قشقه**　　رقم نمود خوش از مشک و زعفران تعویذ
(همان: برگ ۱۱۸)

قشقه. [قَ قَ / قِ] (اِ) تیرگی نشان پیشانی اسب و فارسیان به معنی نشانی که کفار بر پیشانی کنند از زعفران و صندل و غیره استعمال نمایند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل قشقه)

ایـجـاد صـور بـه لـفـظ و مـعـنـی　　بـا شـیـر چـو **مـسـکه** در دل ماست
(همان: برگ ۳۳۸)

مسکه. [مَ کَ / کِ] (اِ) به فارسی زبد است. چربی که از ماست گیرند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مسکه)

پنهان نشود داغ دلت فصل بهاران ای لاله چرا می‌کنی از **غازه** به رو رنگ
(همان: برگ ۱۶۳)

غازه. [زَ / زِ] (اِ) بزک. گلگونه. گلغونه. سرخاب. گلگونه باشد که زنان به رخ نهند تا سرخ نماید. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل غازه)

هر که بهر اوج دنیا می‌پرد همچون تبنگ می‌کند پا بر هوا بر آسمان هم عزم جنگ
(همان: برگ ۱۶۴)

تبنگ. [تَ بَ] (اِ) طبقی باشد پهن و بزرگ از چوب ساخته که بقالان اجناس در آن کنند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل تبنگ)

همه شیر و ماست و **جغرات** قسام شد ز لطفت
همه گشت از تو شیرین چه شکر چه نی چه روغن
(همان: برگ ۱۹۷)

جغرات . [جُ] (اِ) به لغت سمرقند ماست را گویند و معرب آن سقرات است. (برهان قاطع،۱۳۷۶: ذیل جغرات)

شش. استفاده از لغات عربی:

می‌نهی گام‌گام شاه سوار تازیانه زنی **یمین و یسار**
(همان: برگ ۲۴۸)

دزد دزدی کند او را و نیابد اموال کی بیابد خبر **ماضی** و **مستقبل و حال**
(همان: برگ ۲۵۱)

رخت ز حسن خدا داد **مصحف** عربی است مرا به دیدن رویت چه **وجه** بی‌ادبی است
(همان: برگ ۸۶)

هفت. کاربرد لغات ترکی-مغولی

چشمهٔ فیض تو پر آب است گر موبد ز مهر همچو خورشید جهان پر کن **ایاغ** دیگری
(همان: برگ ۲۵۵)

بر جبین تو ز فرمانِ خدا زد رقم کلک قضا این **طغرا**
(همان: برگ ۲۹۵)

ماه من رنگ حنای پا به تو گل کرده است زیر پایت نیست این پاپوش زرّین لب **چکن**
(همان: برگ ۱۹۹)

هشت. استفاده از لغات سانسکریت:

شـرع شـریف و **شاشتر** هـست یکـی کلام دو رام و رحیم نام اوست یکـی نـام دو
(همان: برگ ۲۱۳)

شاشتر. [تَ] (اِ) به زبان سانسکریت نام علم عقاید و فقه هنود است. (آنندراج،۱۳۶۳: ذیل شاشتر)

کـشت زمین ز قدرت قدر تو **بسوه**‌ای از خـرمـن تـو خـرمـن افلاک دانـه‌ای
(همان: برگ ۲۱۸)

بسوه. [بِ] (هندی ، اِ) لفظ هندیست به معنی بستم. حصهٔ هر چیز عموماً و به معنی بستم حصه بیگه در پیمایش زمین زراعت خصوصاً. (غیاث‌اللغات،۱۳۸۸: ذیل بسوه)

عاقلان در عهد ما بسیار پیدا می‌شوند مـی‌شـود پـیـدا ز **لکها** مـوبدا دیـوانـه‌ای
(همان: برگ ۲۱۹)

لک. [لَ] (هندی. اِ). صدهزار را گویند، یعنی عدد هر چیز که به صدهزار رسید آن را لک خوانند. (برهان قاطع،۱۳۷۶: ذیل لک)

چـه نـشستـی بـه **پـالـکـی** مـغـرور سر بـه بـالـیـن نـهـاده از حـق دور
(همان: برگ ۱۲۶)

پالکی. [لَ] (اِ) (از سانسکریت پالی یانکا) کجاوهٔ بی سقف. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل غازه)

لـب خود گـر کند جانان ز **پان** سـرخ شـود لعـل بدخـشـان کـی بـیان سرخ
(همان: برگ ۱۵۳)

پان. و آن برگی باشد از قسمی فلفل که آن را در هندوستان با آهک و فوفل خایند تا لبها را سرخ گرداند. (برهان قاطع،۱۳۷۶: ذیل پان)

مطبخی چون به مصالح پی دزدی خیزد جـای **مـرچ** دکـنـی مـرچ ولایـت ریـزد
(همان: برگ ۲۵۱)

مرچ. [مَ رِ] (هندی ، اِ) اسم هندی فلفل است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مرچ)

می‌کند هنگام باران بس که جان‌بخشی شراب دم‌به‌دم در بزم ما خالی است جای **برشکال**
(همان: برگ ۱۶۹)

برشکال. (اِ). مأخوذ از هندی.- فصل باران. (نفیسی، ۱۳۵۵: ذیل برشکال)

نه. استفاده از لغات خاص سبک هندی:

می‌شود از مهر تابان بر فلک روشن هلال روشنایی‌هاست از دل **مصرع برجسته** را
(همان: برگ ۴۰)

شـــوخی پرواز ما از مهر تابان‌پرتـو است کی رسد شبنم در این گلشن به استعجال ما
(همان: برگ ۴۶)

شکفته یاسمن خوب از تنت جانان نهالی را حنای پای تو رنگین نموده **نقش قالی** را
(همان: برگ ۴۸)

نگـار مـن ز گل نقـش پـای رنگـین است ندیـده اسـت خـزان کـس **بهار قالی** را
(همان: برگ ۵۳)

گمان مبر که به **باغ خیال** مضمون نیست ز غنچهٔ دهنش تا عدم سخن باقیست
(همان: برگ ۸۲)

ماه من زآمدنت گر نه خبر یافت به چرخ **عینک دهر** چه از ضعف بصر دارد صبح
(همان: برگ ۱۰۱)

ده. کاربرد اصطلاحات بازی نرد و شطرنج:

در این ششدر پی بازی نقوش **نرد** ماند از من محبت را نظر کن **مهره**های **نرد** ماند از من
(همان: برگ ۱۹۹)

هـر که **منـصوبهٔ شـطـرنج** بـبازد بـه جـهان دارد **اسپ** و **شتر** و **فیـل** به هر خانه روان
(همان: برگ ۲۵۳)

مـهره **فـرزین** شـود هـر بـار ز شـاه شـاهـان می‌کـند **مـات** ز **رخ** لـیـک نـدارد سـامـان
(همان: برگ ۲۵۴)

بـازی نـرد ببـازد بـه یـکـی **نـــرادی** کـعبتیـنش چـو بـود نـقـش مـرادآبـادی
(همان: برگ ۲۵۴)

۳. نتیجه‌گیری

دیوان زنده‌رام موبد کشمیری اثر شاعر شیعه‌مذهب اهل کشمیر، از جمله گنجینه‌های ادبیات فارسی است که در گسترهٔ هندوستان پدید آمده و بازتابی درخشان از تأثیر عمیق فرهنگ و ادب پارسی در شبه‌قاره به شمار می‌رود. این دیوان نه تنها به دلیل تأثیرپذیری از شاعران بزرگ چون سعدی، مولوی و حافظ ارزشمند است، بلکه به واسطهٔ پیروی از سبک هندی، بهره‌گیری هنرمندانه از صنایع بدیعی و بیانی، اثری شایستهٔ معرفی و تحلیل شناخته شده است. ساختار این دیوان مشتمل بر دیباچه و مؤخره‌ای است که توسط تیکارام، فرزند شاعر، به رشتهٔ تحریر درآمده است. این دو بخش، با پیروی آگاهانه از شیوهٔ ادبی سعدی و جامی، به نثر فنی و مصنوع نگاشته شده و نمودی از تسلط نویسنده بر آرایه‌های ادبی فارسی است.

در بخش اشعار، زنده‌رام موبد با خلق تصاویر شاعرانه‌ای که از طبیعت کشمیر تا مفاهیم عرفانی را دربرمی‌گیرد، چیرگی خود را در انواع قالب‌های شعری نظیر غزل، قصیده، و رباعی به نمایش می‌گذارد. نوآوری او در ترکیب‌سازی‌های زبانی، بازی‌های واژگانی، و نیز تلفیق مضامین بومی هند با مفاهیم کلاسیک فارسی، از این اثر نمونه‌ای کم‌نظیر ساخته است. اهمیت این دیوان تنها به جنبه‌های ادبی آن محدود نمی‌شود، بلکه به عنوان سندی تاریخی، گواهی زنده بر نفوذ زبان فارسی به عنوان زبان فرهیختگان و عارفان در سرزمین هند است.

کتاب‌شناسی

بساک، حسین (۱۳۹۹)، «سبک‌شناسی دیباچه‌ها و تحمیده‌های متون نثر سبک عراقی»، ***ماهنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***، س ۱۳ ، ش ۴۸: ۱-۲۲

پادشاه، محمد (۱۳۶۳)، ***فرهنگ آنندراج***، به کوشش محمد دبیرسیاقی،چاپ سوم، تهران: خیام.

تبریزی، محمد حسین بن خلف (۱۳۷۶)، ***برهان قاطع***، به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر.

حکمت، علی‌اصغر (۱۳۳۷)، ***سرزیمن هند***، بررسی تاریخی و اجتماعی و سیاسی و ادبی هندوستان از ادوار باستانی تا عصر حاضر، تهران: دانشگاه تهران.

داد، سیما. (۱۳۸۲)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت نامه***، زیر نظر محمد معین، سید جعفر شهیدی، تهران: موسسه لغت نامه/دانشگاه تهران.

رامپوری، غیاث‌الدین (۱۳۸۸)، ***غیاث‌اللغات***، به کوشش منصور ثروت، تهران: انتشارات امیرکبیر.

زرین چیان، غلامرضا (۱۳۵۵)، «ساقی نامه در ادب فارسی»، ***دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***، دورۀ۱۲، شماره ۴۷، صص ۵۷۱ تا ۵۸۶

ستوده، غلامرضا و نجف‌زاده بارفروشی، محمّد باقر (۱۳۶۵)، ***تحمیدیه در ادب فارسی***، جلد ۱، تهران: *جهاد دانشگاهی*.

سیدناصری، حمیدرض ا(۱۳۸۰)، ***کشمیر گذشته حال و آینده***، تهران: نشر ذکر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، ***سبک‌شناسی شعر***، چاپ سوم، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، ***بیان***، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۵)، ***نگاهی تازه به بدیع***، چاپ ششم از ویراست سوم، *تهران: نشر میترا*.

شهلازاده، علی و اکرمی، میرجلیل (۱۴۰۱)، «پژوهشی در مبادی بلاغی و دستوری تحمیدیه‌نویسی با تکیه بر دیباچه‌های آثار نثر فنی» ***پژوهش های دستوری و بلاغی***، دورۀ ۵، شمارۀ۲۱، صص ۱۴۵-۱۷۳

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، ***تاریخ ادبیات در ایران***، جلد ۵، تهران: فردوس.

فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۱)، ***سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، تهران: سخن.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۷)، ***نظریۀ تاریخ ادبیات***، تهران: سخن.

کاشانی، عزالدین محمود بن علی. (۱۳۹۴)، ***مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه***، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: سخن.

کشمیری، پندت زنده‌رام، ***دیوان***، *فهرست نسخ خطی کتابخانۀ موزۀ بریتانیا*، شمارۀ نسخه: ۳۲۴.or، به کتابت لال تیکارام.

کشمیری، پندت زنده‌رام، ***دیوان***، *فهرست نسخ خطی مؤسسهٔ شرق‌شناسی بندارکر*، شمارهٔ نسخه: ۱۲۱، به کتابت لال تیکارام.

مدرس‌زاده. عبدالرضا (۱۳۹۳)، «ردیف در شعر فارسی»، ***نامهٔ فرهنگستان*** دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۵۴، صص ۳۹-۳۴

مصطفوی سبزواری، رضا (۱۳۷۳)، «سیمای هند در سبک هندی»، ***قند پارسی***، دورهٔ سوم، شماره ۷، ص ۱۲۷

میرانی، ارسطو (۱۳۸۸)، «ساخت اجتماعی سنگهه در جوامع بودایی تهروادهای»، ***پژوهشنامهٔ ادیان***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۵۳-۱۷۹

نفیسی (ناظم‌الاطباء)، علی اکبر (۱۳۵۵)، ***فرهنگ نفیسی***، تهران: خیام.

Introducing the Manuscripts of the Persian Divan of Zinde-Ram Mobad Kashmiri and a Stylistic Analysis of It

***Mohammad Kishani Farahani [۱]–Ahjaz Alishah[۲]**

۱. PhD in Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding author) Email: m.kishani@ut.ac.ir

۲. Persian Language and Literature, University of Delhi, New Delhi, India.

Article Info (۲۷۳–۳۰۳)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۰۲۵/۰۶/۱۷

Accepted:
۲۰۲۵/۱۱/۰۳

Keywords:
Stylistics
Manuscript Studies
Textual Criticism
Zinde-Ram Mobad Kashmiri
Indian Poets

ABSTRACT

The Divan of Zinderam Mobad Kashmiri, an ۱۱th and ۱۲th-century Persian-language poet from India, constitutes a valuable treasury of poetic compositions in diverse forms such as qasida, ghazal, masnavi, ruba'i, and mukhammas, with mystical, historical, and cultural themes. Beyond its formal and thematic variety, this work, through its ornate preface and epilogue—influenced by the styles of Sa'di and Jami and adorned with various forms of saj', janas, and muvazana—attests to the author's literary mastery. Stylistically, Zinderam's Divan falls within the framework of the Indian Style (Sabk-i Hindi) with mystical themes. By employing literary devices such as tashbih, isti'arah, ihām, and talmīh, and under the influence of poets like Hafez, Sa'eb, and Khaghani, it articulates sublime concepts of wisdom and love in an elevated manner. This research, aiming to introduce the manuscript copies of this Divan and analyze its stylistic features, has been conducted using a descriptive-analytical method, relying on two manuscripts held at the Bhandarkar Oriental Research Institute (as the base manuscript) and the British Museum Library. The findings indicate that the study of this work not only represents a fundamental step towards reviving a segment of the forgotten heritage of Persian literature in the Indian subcontinent but also serves as a dynamic document testifying to the cultural exchanges between Iran and India.

بحثی در ارتباط هنر شعر و نقاشی در آیینهٔ اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو

*یعقوب نوروزی[۱]- برات محمدی[۲]- نوریا یاهو[۳]

۱.دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: yagub.noruzi@iau.ir

۲.استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.

۳.استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو، ایران.

اطلاعات مقاله (۳۲۴-۳۰۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۱۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۰۹

واژه‌های کلیدی:
هنر
زیبایی‌آفرینی
نقاشی
شعر کانکریت
محمدعلی سپانلو

چکیده

شعر همواره برای زیبایی و تأثیربخشی چیزهایی را از سایر هنرها وام گرفته از جمله ریتم و آهنگ کلمات را از موسیقی دریافت و سعی کرده به آن نزدیک شود؛ از هنرهای نمایشی در جهت نزدیک شدن به هنر نمایش و از نقاشی نیز در جهت تصویری کردن و عینی کردن مفاهیم وام گرفته است. جریان شعر کانکریت (concrete poetry) که با نام‌هایی چون شعر دیداری، تجسمی و بصری نیز شناخته می‌شود در اوایل قرن بیستم در اروپا متأثر از هنرهای تجسمی و کوبیسم و ایماژیسم شکل گرفت. این گونه شعر، قصد نزدیک شدن به هنر نقاشی را دارد و شاعر تلاش می‌کند با استفاده از امکانات بصری نوشتار، بسیاری از مفاهیم را به شکل دیداری و به صورت نقاشی ارائه دهد. شاعران معاصر ایرانی نیز با الهام از این جریان شعری، اشعار دیداری سروده‌اند. علت گرایش به این جریان نیز در ذات هنری آن نهفته؛ چرا که هنر، قصد کمال در ابعاد روساختی و ژرف ساختی را دارد و شعر دیداری علاوه بر لذت شنیداری، از زیبایی بصری نیز برخوردار است و تلاشی برای خلق هماهنگی مضمون و شکل نوشتار و زیبایی‌آفرینی از این رهگذر است. در شعر سپانلو می‌توان نمونه‌های زیبایی از شعر دیداری را دید. او به واسطهٔ دیداری کردن اشعار در پی انتقال و القاء مفاهیم و خلق هماهنگی بین مضمون و معنا و هیأت دیداری شعر است. این پژوهش ضمن بحث از رابطهٔ شعر و هنرهای تجسمی قصد آن را دارد که با روش توصیفی-تحلیلی اشعار دیداری سپانلو را مورد تجزیه و تحلیل علمی و منتقدانه قرار دهد.

۱. مقدمه

شعر کانکریت (concrete poetry) که از آن با عنوان «شعر تصویری» نیز یاد می‌شود بیش از شعر به هنرهای تجسمی نزدیک است و شاعر با واژگان و شیوهٔ نوشتار قصد آن را دارد که با زبان و کلمات نقاشی کند و این نوع شعر «چیدمان عناصر زبانی است که در آن افکت‌های تایپوگرافی نسبت به ویژگی‌های کلامی، اهمیت بیشتری در انتقال معنا دارند.» (Sharkey ۱۹۷۱: ۹)

سابقهٔ این نوع شعر در دورهٔ معاصر نیز ارتباط آن با هنر نقاشی و حکاکی را نشان می‌دهد؛ چرا که این نوع شعر نخستبار با الهام از عبارت «Gerechtigkeitsspirale[۱]»، حکاکی برجسته یک شعر در کلیسای زیارتی سنت والنتین در شهر هسن آلمان آغاز شده‌است. به این صورت که متن شعر به‌صورت مارپیچی در جلوی یکی از نیمکت‌های کلیسا حکاکی شده است.» (Higgins ۱۹۸۷:p71)

نقش «کوبیسم» نیز که سبکی در هنر «نقاشی» در اوایل قرن بیستم بوده در شکل گیری شعر کانکریت انکارناشدنی است؛ آپولینر با الهام از این مکتب نقاشی بود که شعر را نیز ویژگی تجسمی بخشید. او بر این بود که شاعر نیز مانند نقاش کوبیست می تواند تمام ابعاد یک چیز را به جای نشان دادن یک جنبه از آن، به نمایش بگذارد و منطبق با این، دیداری کردن شعر و نشان دادن مفهوم با شیوه نوشتار و نقاشی با کلمات می توانست مفید باشد و شعر به مثابه نقاشی زبان مطرح گردد. همانطور که «در نقاشی کوبیسم «نقاش» سعی می کند به جای دوباره‌سازی یا تقلید ابعاد و پرسپکتیوهای موجود در طبیعت، نخست عناصر تصویری را که می‌خواهد ترسیم کند، تجزیه کند و به صورت قطعات جدا جدا درآورد، سپس آن‌ها را از نو به صورت ترکیبی بسازد. نتیجهٔ این روش آن است که شکل‌های طبیعی به وسیله نقاش به صورت اشکال هندسی در می‌آید. در واقع شاعر شعر دیداری نیز همین کار را می‌کند او با تجزیه یک جمله ساده، عناصر آن را به شیوه مورد نظر خود می‌چیند و میان واژه‌های آن به مناسبت موضوع، آرایش ویژه‌ای ایجاد می‌کند که با تماشای آن می‌توان شکل و تصویر مورد نظر را دید.» (میرصادقی ۱۳۷۳: ۲۲۲)

در کنار این، نقش ایماژیسم (تصویرگرایی) نیز در ظهور شعر دیداری برجسته است. این مکتب با تأکیدی که بر ایماژ داشت تصویر را نه صنعت و زیبایی در شعر بلکه اساس شعر می‌دانست و «اصرار داشت که تصویرآفرینی از اجزای تزیینی شعر نیست، بلکه اساس شعر را

[۱] مارپیچ عدالت

تشکیل می‌دهد. تأکید ایماژیست‌ها بر تصویرسازی و توجه به ایجاز و فشردگی شعر، در پیدایش شعر تصویری و دیداری بی‌تأثیر نبوده است. نمونه‌هایی از این گونه شعرها را می‌توان در آثار آنان دید. برای نمونه، می‌توان به شعر «چرخ زنبه ی قرمز» از ویلیام کارلوس ویلیامز اشاره کرد.» (حسینی۱۳۷۱: ۸۵) قرابت و نزدیکی شعر کانکریت به هنر نقاشی سبب شده است تا شمیسا در تعریف این نوع شعر بنویسد:«شعر تجسمی یعنی بیت یا مصراعی از بیت حالت تابلوی نقاشی را داشته باشد.» (شمیسا ۱۳۷۲: ۸۲) و تجسیم نیز در اصطلاح ادبیات: «به معنای مجسم و مصور کردن امری ذهنی است؛ یعنی امور انتزاعی را در حالت مادی قرار دادن با کلمات.» (محبتی ۱۳۸۰: ۱۷۴) همچنین در تعریف کلی شعر دیداری نوشته‌اند: «شعر دیداری در واقع به هر نوع شعری اطلاق می‌شود که صرفا از حالت سماعی خارج شده و مخاطب جهت درک بهتر (لذت) نیازمند مشاهده متن باشد.» (مزدک پنجه‌ای)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در شعر دیداری، شعر به نقا شی نزدیک می شود؛ لازم به ذکر ا ست که شعر از همه ظرفیت‌های زبان و واژگان و ت صویر در جهت زیبایی آفرینی ا ستفاده می‌کند و هنری ا ست که از قابلیت‌های متفاوت کلمه بهره می‌برد. وحیدیان کامیار در مقالهٔ «کنایه؛ نقا شی زبان» این ا صل را مورد تأکید قرار داده که شیوه‌های بیانی از مهمترین ترفندهای و شگردهای زیبایی آفرینی‌اند. او در مورد کنایه می‌نوی سد: «کنایه نقا شی زبانی ا ست، یعنی سخن را تا حد تصویر اعتلاء می‌دهد؛ هم سخن است و هم نقاشی—سخن است و دارای مفهومی و احیانا پیامی، نقا شی ا ست چون می‌تواند مفهوم پیام را نشان دهد. مثلا اگر بگوییم «گدایی مکن» این سخن تنها مفهومی را ابلاغ می‌کند و فاقد هر گونه زیبایی ا ست؛ اما وقتی خاقانی می‌گوید «د ست کفچه مکن به پیش فلک»؛ د ست کفچه کردن صورت ت صویر «گدایی» ا ست و د ستی را در نظر مجسم می سازد که چون کفچه دراز شده ا ست.» (وحیدیان کامیار ۱۳۷۵: ۵۵)

همچنین شمیسا صفت مخیل بودن در ادبیات را به نقاشی در زبان و با زبان، تعبیر کرده است: «وقتی می‌گوییم ادبیات کلام مخیل است؛ مراد این است که آفرینندگان آثار ادبی در زبان نقاشی می‌کنند.» (شمیسا ۱۳۷۳: ۱۸-۱۷) البته این نقاشی در ذهن است و به واسطهٔ عناصر خیال، تصویرهای ذهنی پدید می‌آید. شعر دیداری (کانکریت) نیز همین عملکرد را دارد؛ با این تفاوت که تصویر در ذهن ایجاد نمی‌شود؛ بلکه بر روی صفحهٔ کاغذ نقاشی می‌شود. در تشابه کار شاعران جریان شعر کانکریت و نقاشان کوبیست نیز می‌آید: «هر دو می‌کوشند

از نمودهای طبیعت، طرحی تازه بی‌افکنند و با انتقال حس درونی واقعیت‌ها، بیش از پرداختن به پوسته و صورت بیرونی آن، بر حدود تخیل بشری بیفزایند.» (انوشه ۱۳۷۶: ۱۱۷۰) کلمات دارای مفهوم و معنایی‌اند و علاوه بر آن شکل نوشتار نیز هماهنگ با این مفهوم در انتقال مفهوم یاری می‌رساند. این ویژگی را نیز می‌توان از عوامل زیبایی شعر دانست؛ چرا که زیبایی در هماهنگی است و در این نوع اشعار، هماهنگی شکل و صورت و مفهوم به بهترین وجهی جامهٔ عمل به خود می‌پوشد.

در واقع شاعر در این شیوهٔ نوشتار قصد آن را دارد تا از ظرفیت نوشتاری کلمات نیز در انتقال مفاهیم بهره ببرد و «غرض شاعر؛ بیان مفاهیم انتزاعی از طریق بیگانه‌سازی در کلام و یا به وسیلهٔ آفرینش اشکال گرافیکی و هندسی است.» (دین محمدی کرسفی۱۳۹۶: ۱۸۴)

شعر کانکریت در حدود سال‌های ۱۹۵۰ در اروپا شکل گرفت و بانیان آن افرادی چون اوجین گومرینگر[۱]، اویویند فاهلستروم[۲] و گیوم آپولنیر[۳] بودند. پیشاهنگان این جریان «عنوان conceret poetryرا در ۱۹۵۵میلادی از ماکس بیل[۴] معمار، نقاش و مجسمه‌ساز سوئیسی اقتباس کردند.» (ولک ۱۳۸۹: ج۸/ ۴۹۶)

در شعر معاصر فارسی شعر دیداری متأثر از شعر دیداری (کانکریت) اروپا شکل گرفت. شاعران ایرانی چون طاهره صفارزاده، هوشنگ ایرانی، اسماعیل نوری علاء و ... به سرودن اشعاری منطبق با اصول این جریان شعری پرداختند. محمدعلی سپانلو از شاعران معاصر ایران نیز تلاش داشته است در برخی از اشعار خود از این ظرفیت استفاده کرده و شعر خود را دیداری کند. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به کاوش و بررسی و تحلیل تجارب سپانلو در این مورد پرداخته و اینکه ارتباط بین شعر و نقاشی به چه نحوی در شعر دیداری بروز می‌یابد و زیبایی هنری و لذت‌بخشی به چه نحوی در اشعار کانکریت سپانلو ظهور و نمود یافته است و سپانلو از چه تکنیک‌هایی در جهت دیداری کردن اشعار خود بهره برده از جمله سئوالات این پژوهش است.

---

۱ Eugen Gomringer

۲ Öyvind Fahlström

۳ Apollinaire Guillaume

۴ Max Bill

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این پژوهش تلاشی است در جهت آشکار ساختن ارتباط بین هنرهای تجسمی بخصوص هنر نقاشی و شعر (شعر کانکریت). این مقاله تلاش دارد قرابت و نزدیکی این دو شاخهٔ هنری را مورد مطالعه قرار دهد. محدودهٔ پژوهش حاضر مطالعهٔ اشعار دیداری محمدعلی سپانلو شاعر معاصر ایران است.

هدف پژوهش حاضر نیز این است تا در قالب بررسی اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو، ارتباط بین این گونه شعر و هنر نقاشی را مجسم سازد؛ چرا که شعر کانکریت تلاش دارد خود را به نقاشی نزدیک کند و هنرهای تجسمی و نقاشی در اصل منبع الهام برای خلق این نوع شعر بوده‌اند. شاعر در این نوع شعر تلاش دارد تا مفاهیم و موضوعات را دیداری کند و تصویری عینی از مفاهیم و موضوعات ارائه داده و مفاهیم را نقاشی کند. بر این اساس، این پژوهش با هدف آشکار ساختن جلوه‌های زیبایی هنری و نزدیکی شعر کانکریت با هنرهای تجسمی در اشعار کانکریت سپانلو نگارش یافته و هدف دیگر تبیین و تحلیل نقش دیداری کردن شعر در ادراک مخاطب و تفهیم و القاء اندیشه و احساس و حالت از این رهگذر است. از این منظر این مقاله تلاش دارد تا دیداری کردن شعر را به مثابهٔ بخشی از زیبایی در هنر شعر که نقشی ادراکی نیز دارد مورد تحلیل قرار دهد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در مورد ادبیات تطبیقی و مطالعات بینارشته‌ای در دهه‌های اخیر با رونق مطالعات تطبیقی، پژوهش‌های ارزشمندی صورت گرفته است. کتاب «درآمدی بر ادبیات تطبیقی» از فرانسوا یوست توسط دکتر انوشیروانی، لاله آتشی و رقیه بهادری ترجمه شده است. همچنین کتاب «درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی» توسط انوشیروانی و مصطفی حسینی ترجمه شده است. کتاب «ادبیات تطبیقی» در تعریف و توصیف و رویکردهای ادبیات تطبیقی از بهمن نامور تألیف گردیده است. همچنین کتاب «ادبیات تطبیقی» از علی مجید البدیری و معصومه نعمتی قزوینی در این موضوع انتشار یافته است.

غالب پژوهش‌ها در این مورد، در قالب مقاله بوده است. از پژوهشگران فعال در این زمینه می‌توان انوشیروانی را نام برد که مقالات متعددی در این زمینه به چاپ رسانده است و از پژوهشگرانی است که در شکل‌دهی ذهنیت جامع در مورد ادبیات تطبیقی نقشی مؤثر داشته است. از جمله این مقالات می‌توان مقالات «شکوفایی ادبیات تطبیقی در ایران»، «ادبیات تطبیقی و مطالعات بینارشته‌ای»، «آیندهٔ ادبیات تطبیقی در ایران»، «نابسامانگی ادبیات

تطبیقی در ایران» را نام برد. مقالهٔ «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی» از هنری مارک ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده نیز مقاله‌ای مفید در زمینهٔ دیدگاه‌های رماک در مورد ادبیات تطبیقی و رویکردهای جدید در آن است.

در مورد شعر کانکریت (دیداری) نیز پژوهش‌های قابل توجهی انجام گرفته است. از مهم‌ترین منابع در این مورد کتاب«جریان‌شناسی شعر دیداری شنیداری» از مزدک پنجه‌ای است. در این کتاب گونه‌های مختلف شعر دیداری-شنیداری مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و اشعاری از شاعران معاصر آمده است. در کتاب‌های «ساختار زبان شناسی شعر امروز»، «در خلوت روشن» از مهدی شادخواست، «جریان‌شناسی شعر معاصر» از علی حسین پور چافی نیز بخش‌ها و مطالبی به شعر کانکریت و دیداری و تجسمی اختصاص یافته است.

علاوه برکتاب‌ها، پژوهش‌ها در قالب مقالات در مورد شعر دیداری و جلوه‌های آن در اشعار شاعران معاصر قابل توجه است. از نخستین پژوهش‌ها در این مورد در قالب مقاله را می‌توان مقالهٔ «در جستجوی هویت شعر تجسمی» از اسماعیل نوری علا دانست. از دیگر مقالات می‌توان به مقالات «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی» از نصرت‌اله دین محمدی کرسفی، «شعر کانکریت در گذشتهٔ ادبی ایران و عرب» از مجاهد غلامی، «تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر» از علی کریمی فیروز جایی، «شعر دیداری و تجسمی» از عباس صفاری، «شعر کانکریت و یادی از طاهره صفارزاده» از سهیل محمودی، «بررسی جایگاه و چگونگی تصویر در شعر پلاستیک» از مجید یگانه و چندین مقالهٔ دیگر نام برد.

۲. شعر کانکریت

در شعر کانکریت یا دیداری، دیدن با شنیدن در می‌آمیزد. (احمدی،۱۴۰۱: ۳۴) شعر کانکریت قصد دارد مخاطب خود را از لذت چشم نیز برخوردار کند. همچنین از قابلیت شکل نوشتاری شعر در جهت القاء مفهوم و احساس و موضوع بهره ببرد.

باطنی در تاریخچه این جریان شعری در ادبیات ایران و اینکه این نوع شعر گونه‌ای هنجارگریزی نوشتاری است، می‌نویسد: «شعر تجسمی یا کانکریت از مدرن‌ترین جریان‌های شعری در ادبیات فارسی است که عمری پنج دهه‌ای در ادبیات ایران دارد. این نوع شعر گونه‌ای از هنجارگریزی نوشتاری است.» (باطنی۱۳۸۳: ۴۷) این نوع شعر را ترکیب گرافیک و شعر می‌دانند و بر این‌اند که این نوع شعر با «کشیده شدن دامنهٔ کوبیسم به عرصهٔ ادبیات.» (رضی ۲۰۰۹: نقل از شعیری۱۳۸۸: ۴۲) محقق شده است.

در این نوع شعر مفاهیم و موضوعات دلخواه در هیأت یک تصویر، ارائه می‌گردد. این هیأت تصویری برگرفته از شکل نوشتاری حروف و کلمات می‌باشد. هدف این جریان شعری این است که «با سوق دادن لفظ به سوی تصویر یا با تداعی تصویر به وسیله لفظ سعی می‌کند به جای بافت کلامی بر بافت بصری متکی باشد.» (غریبی۱۳۹۱: ۱۲)

این نوع شعر در راستای ماهیت هنر شعر که تلاش در رسیدن به نهایت هماهنگی و انسجام دارد خلق شده است؛ چرا که ارائه هیأت تصویری از یک مفهوم و موضوع نیز خالق هماهنگی فرم و موضوع است و می‌تواند در خلق زیبایی و لذت‌بخشی به مخاطب مؤثر باشد و همچنین در انتقال و القاء مفهوم و حالت نقش داشته باشد و پدید آمدن این نوع شعر «در واقع محصول کوششی است که شاعران برای دیداری کردن اشعار خود و القای بیشتر مقصود به کار بسته‌اند.» (حسن‌لی۱۳۹۱: ۲۳۳)

در شعر محمدعلی سپانلو نیز می‌توان نمونه‌های زیبایی از اشعار کانکریت را دید. او در بسیاری موارد با بریده‌نویسی، نگارش پلکانی، زیر هم نویسی، تجزیه و جدانویسی واج‌های کلمه و طرق دیگر سعی داشته است شعر خود را دیداری کرده و مخاطب شعرش را از لذت بصری نیز برخوردار کند و در همین راستا القاء و انتقال مفاهیم و موضوعات را نیز در قالب این شکل نوشتار تسهیل کند.

۲-۱. پیوند هنر نقاشی و شعر در اشعار کانکریت محمدعلی سپانلو

در دورهٔ معاصر، شاعران ایرانی که در قالب‌های نیمایی و سپید شعر سروده‌اند کم و بیش تجربه‌هایی در شعر دیداری نیز دارند و در اشعارشان می‌توان آزمون این نوع شعر را دید. بخصوص برای تداعی مفاهیمی خاص، دیداری کردن این مفاهیم را مفید و مؤثر دیده‌اند و به این شکل، در هیأتی دیداری هم در انتقال مفهوم، تلاش پیوسته و هم ظرفیت‌های نوشتار را گوشزد کرده و هم خلق زیبایی کرده‌اند و در کنار لذت سمعی، لذت بصری آفریده‌اند. محمدعلی سپانلو از شاعرانی است که تلاش کرده از همه ظرفیت‌های سخن ادبی در جهت القاء و انتقال مفهوم و احساس و معنا استفاده نماید و منظور و مقصود خود را در مواردی در قالب هیأت دیداری کلام نیز بازنماید. بر این اساس در شعر او می‌توان به نمونه‌های زیبایی از هنرورزی در شعر دیداری (کانکریت) برخورد کرد.

او برای دیداری کردن شعر که شیوه‌های مختلفی چون «تجزیه و جدانویسی واحدهای شعر، گونه‌گون نویسی مصراع‌ها، کم و زیاد کردن تعداد هجاهای هر مصراع برای دستیابی به شکل‌های مورد نظر، بهره‌گیری از هنر خوشنویسی و فن صحنه‌آرایی، بهره‌گیری از نقاشی در

کنار نوشتار، تکرار و ...» (رضی ۲۰۰۹ : نقل از شعیری۱۳۸۸: ۴۲) را برشمرده‌اند، شیوهٔ جدانویسی و تجزیهٔ واژگان و مصراع‌ها و واحدهای شعری و گونه‌گون نویسی مصراع‌ها را برگزیده است و به این شکل در قالب دیداری کردن شعر، مفاهیم و موضوعات را القاء کرده است.

در بند زیر سخن از «دهلیز» است؛ با اینکه شاعر به کمک کشیدگی مصوت بلند «آ» در پایان دهلیزها و همچنین علائم سجاوندی سه نقطه، درازای دهلیز را القاء کرده و به واسطهٔ موسیقی، طول و درازای دهلیز را بازنموده است؛ ولی از دیگر ظرفیت زبان نیز در تداعی و القاء مفهوم مورد نظر خود بهره برده و آن همانا دیداری کردن شکل دهلیز در قالب نوشتار است؛ او چنان نوشته که گویی قصد داشته شکل دهلیز را نیز نقاشی کند و شکل نوشتار در خدمت القاء مفهوم و معنا و موضوع سخن درآمده است. به این شکل از جمیع امکانات بصری و آوایی در جهت تداعی معنای مورد نظر خود سود جسته است:

بعد از آن دهلیزها ...
دهلیزها.....
دهلیزهای تار...
یادا یاد بی انجام (سپانلو۱۳۹۵: ۱۰۲)

منتقدان ادبی، هماهنگی اجزای شعر را عامل زیبایی دانسته‌اند و «زیبایی عبارت از تناسب و هماهنگی است.» (شیله۱۳۵۷: ۱۶۲) است. در هنر شعر این تناسب و هماهنگی چه تناسب موسیقی و مضمون باشد و چه تناسب شکل دیداری و مضمون، عامل زیبایی و لذت است. گرایش سپانلو به تصویری کردن این مفهوم نیز ریشه در درک مفهوم زیبایی هنری دارد.

او در شعر «پاییز رنگ» نیز وقتی به موضوع نشستن گنجشک‌ها روی سیم‌های برق می‌رسد، در پی دیداری کردن این موضوع به واسطهٔ شیوهٔ نوشتار برمی‌آید و به این موضوع شکلی دیداری نیز می‌دهد:

روی خطوط بی‌تپش سیم‌ها
گنجشک‌ها...
اندیشناک و تنها
خاموشند (سپانلو۱۳۹۵: ۴۴)

مخاطب در این شعر با دیدن هیأت دیداری این موضوع، لذت بیشتری کسب می‌کند و چشم نیز قسم و بهرهٔ خود را از زیبایی به چنگ می‌آورد و بُعدی دیگر از نزدیکی نقاشی و

شعر، رخ می‌نماید که گفته‌اند: «نقاشی شعر خاموش است و شعر نقاشی گویاست.» (نقل از انوشیروانی و آتشی۱۳۹۰: ۲)

تصویرگری و نقاشی «بازو» با شکل نوشتار نیز در بند زیر مشهود است. شاعر کلمات «بیدار»، «بود» و «خنجر» را چنان نوشته که گویا بازویی به سوی بلندی دراز شده است. بحث در شعر نیز از «دستی بلند» است؛ شاعر همگام با موضوع در صورت نوشتار نیز به ترسیم شکل این دست پرداخته و هماهنگی فرم و مفهوم را خلق کرده است.

زخمی میان ابرو
دستی فراز خاک
دستی بلند و رهبر
بیدار
بود
خنجر (سپانلو۱۳۹۵: ۲۴۱)

هدف از دیداری کردن، لذت بصری بوده است. نقاشی به یاری شعر آمده است و شعر به نقاشی نزدیک شده تا مفهوم را هر چه بهتر و آسان تر به مخاطب انتقال دهد و این نشان از رابطه بین این دو رشتهٔ هنری و بهره بردن از امکانات هم در جهت خلاقیت هنری است.

«تنهایی» مفهومی است که در بند زیر هیأتی دیداری به خود گرفته است و در قالب نوشتار نیز آمده است. شاعر می‌خواهد تنهایی پاسوَر (نگهبان) شب را در شکل نوشتار نیز ترسیم کند. برای این منظور، از جدانویسی و زیر هم نویسی برای تداعی این مفهوم استفاده و تولید نشانه‌های بصری کرده است و مضمون در شکل بیرونی و شیوهٔ نوشتار نیز تجلی یافته است.

تنها
تنهاتر
از پاسوَر شب (سپانلو۱۳۹۵: ۲۵۴)

همانطور که در تعریف شعر دیداری نوشته‌اند: «شاعر به جای آنکه معنا را بنویسد تصویری از آن را ترسیم می‌کند.» (حسن‌لی۱۳۹۱: ۲۳۳) در بند فوق نیز «تنهایی» ترسیم شده و نقش گردیده است. شعر به کمال، شعری است که جمیع اجزاء آن هماهنگ با هم در انتقال و تداعی مفهوم عمل کند و همه بخش‌ها هماهنگی با هم به سوی هدف مشترک بشتابد. شکل دیداری نیز یکی از این بخش‌هاست که شاعر توانا آن را در هماهنگی با سایر اجزاء قرار می‌دهد.

در بند زیر نیز شکل نوشتار، تجسم عینی مفهوم شعر بوده است؛ شاعر تلاش کرده است تا مفهوم «آویزان» بودن را دیداری کند و مفهوم «آویزان بودن» در هیأت دیداری شعر نیز ترسیم و نقاشی شده است.

ایستگاهی است پر از باران
در چشم تو
آویزان (سپانلو۱۳۹۵: ۲۵۹)

شکل نوشتار به گونه‌ای بوده است که این مفهوم را انتقال داده و دیدن شکل نوشتار شعر لذتی مضاعف برای مخاطب ایجاد می‌کند. در واقع در اینجا هنر شعر و نقاشی به وحدت رسیده‌اند و عملکردی یکسان دارند و ارتباط بین این دو رشتهٔ هنری بسیار به هم نزدیک شده است.

در بند زیر نیز سپانلو با دیداری کردن شعر و شکل نوشتار قصد انتقال مفهوم را داشته است و بین مفهوم شعر و شکل نوشتار، هماهنگی خلق کرده است. «ریشه» یکی از کلماتی است که در متن شعر آمده است و شاعر چنان نوشته که گویی «ریشه» را نقاشی کرده است. شکل فرو رفتن ریشه در خاک با شکل نوشتار، هنرمندانه تصویر می‌شود و این ویژگی منطبق با مختصه‌های شعر تجسمی و دیداری است که در آن «ابیات و سطور شعر به ترتیبی قرار گیرند تا در مجموع، طرح و شکل خاصی بر صفحه کاغذ تشکیل دهند.» (داد۱۳۷۱: ۱۹۵) در این بند هم شکل ریشه بر صفحه کاغذ نقش بسته و لذتی دیداری را خلق کرده است:

به خشکی قلمستان نو نظاره کنیم
که یخ
بدون عطر و زمان
ریشه را
فرو برده ست (سپانلو۱۳۹۵: ۲۸۴)

گویی شاعر نقاش‌وار، کوشیده است تا شکل ریشه را نقاشی کند و شعر و نقاشی به هم پیوند خورده‌اند و ارتباط بین این دو رشتهٔ هنری هر چه آشکارتر گشته است و شعر، کارکردی نقاشی‌گونه یافته است.

سپانلو در بند زیر نیز قصد داشته تا شعر را دیداری کند و در این بند نیز شکل و حالت ریشه و فرو رفتگی آن در خاک با شیوهٔ نوشتار تصویر شده است و شاعر در کمال هماهنگی فرم و مفهوم شعر از رهگذر هماهنگی شکل دیداری و مفهوم کوشیده است:

خوشا درخت که در انزوای چشم انداز

به ریشه های ممکن اشاره دارد
و در نهایت
به ما شناسنامه معلومی می‌بخشد
و نام منتخبی
که از یگانه شدن
یا جهان تازه
نخواهد گریخت (همان۵۰۴)

درازی و فرو رفتن ریشه به شکل خمیده در خاک در قالب هیأت دیداری، ترسیم شده است. در بند زیر نیز تصویر ریشه به واسطهٔ کلمات بر صفحه کاغذ نقش بسته است.

درخت شاعر
با ریشه‌های تازه
نفس می‌کشد (همان۶۲۵)

قصد سپانلو از دیداری کردن شعر زیر نیز لذت دیداری از شعر بوده است؛ در کنار لذت شنیداری مخاطب با خواندن شعر و وجه دیداری آن نیز نوعی لذت کسب می‌کند و از این منظر است که می‌توان گفت «ادراک شعر دیداری صرفا به شنیدن شعر صورت نمی‌پذیرد و بلکه جز با دیدن شعر و پیش چشم داشتن شکل‌های گوناگونی که از آرایش و چینش واژه‌ها و واج‌ها حاصل آمده، نمی‌توان فهمید. شکل‌گرایی در شعر اغلب متضمن معنی و دلالت‌آمیز است.» (بولفوس۲۰۱۲: ۱۹۹)

این شکل دیداری را در بند زیر نیز می‌توان دید؛ آنچه جذابیت و گیرایی دارد بیشتر از اینکه مفهوم باشد، شکل نوشتار است و لذت بصری بیش از آنکه در این بند برخاسته از موسیقی کلام، تصویر آفرینی و دیگر اجزاء باشد برخاسته از نقاشی «رگبار» است و شاعر تلاش کرده است تا حالت رگبار را بر روی صفحه کاغذ تصویر کند. برای این منظور از گسسته‌نویسی و جدانویسی واج های کلمه در دیداری کردن شعر بهره برده است. او برای دیداری کردن شعر و تصویر شکل رگبار، واژهٔ رگبار را به واج‌های «رگبا» و «رند» تقسیم کرده است.

پرندگان
بر پل
در انتظار
رگبا
رند... (سپانلو۱۳۹۵: ۲۸۹)

لازم به ذکر است که شکستن و جدانویسی اجزای واژگان تهمیدی برای دیداری کردن شعر است و در این شیوه «شاعر به اقتضای تداعی بصری به چینش عناصر نوشتاری می‌پردازد و از این راه، تصویر یا نشانه‌ای بصری تولید می‌شود که در پیوند با محتوای شعر یا یکی از مؤلفه‌های معنایی شعر قرار می‌گیرد.» (کریمی فیروزجانی۱۳۹۶: ۲۳۶) شاعر با نقاشی شکل رگبار در قالب نوشتار و بهره جستن کارکرد نقاشی، بین شکل و مفهوم هماهنگی ایجاد کرده و به این شکل غایت هنر را که ایجاد هارمونی و هماهنگی و تأثیر از این رهگذر است، جامه عمل پوشانده است.

عینیت‌بخشی و ارائهٔ تصویری عینی از «دلتا» در بند زیر نیز به واسطهٔ شیوهٔ نوشتار محقق شده است؛ کلیت نوشتار به مثابهٔ یک تصویر درآمده است و ابیات و سطور چنان ترتیبی یافته‌اند که طرح و شکل «دلتا» را بر روی صفحه کاغذ شکل دهند.

کتاب دلتا
همیشه با دو حقیقت به انتهای فصل می‌رسد
ناپالم
یا
باران (سپانلو۱۳۹۵: ۲۹۹)

در این شعر، نشانه‌های دیداری و کلامی ترکیب شده و بافتی منسجم را جهت گسترش معنا شکل داده‌اند و انسجام خلق شده به واسطه هیأت دیداری شعر، عاملی هنری در زیبایی است؛ چرا که «هنر در نهایت یعنی انسجام، جستجویی در پی نظم.» (پرین۱۳۸۱: ۱۶۱) و این نظم و هماهنگی با پیوستگی شکل نوشتار و مفهوم، کمال هنری را سبب گشته است.

سپانلو در شعر زیر نیز تلاش کرده است تا بلندا و ارتفاع کوه‌ها را با شکل نوشتار نیز هماهنگ کند و شکلی دیداری به این شعر دهد. در واقع مفهوم «بلندی» و «ارتفاع» از شیوهٔ نوشتار و زیر هم نویسی تداعی می‌شود و همانطور که علی‌پور در مورد شعر کانکریت نوشته: «هیأت فیزیکی و صوری واژه‌ها، تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست. شاعر به جای اینکه بنویسد، تصویری از آن را ترسیم می‌کند.» (علی‌پور۱۳۷۸: ۲۲) در شعر زیر نیز سپانلو به جای نوشتن مفهوم «بلندی» آن را بر روی صفحه کاغذ رسم کرده است. شاعر از امکانات تقطیع و سطربندی در جهت خلق نشانهٔ بصری استفاده کرده است. هدف شاعر این است که با نشانهٔ دیداری مفهوم را انتقال دهد و به این شکل زیبایی‌آفرینی کند:

سهند
زاگرس

تفتان
دنا
گلو داغ
سبلان
البرز
هیمالیا
بالا (سپانلو۱۳۹۵: ۳۶۶)

اینجاست که دیدگاه منتقدان شعر دیداری که باور دارند شعر دیداری قصد دارد به نقاشی نزدیک شود هر چه بیشتر قوت می‌گیرد؛ چرا که گویی شاعر می‌خواهد مفهوم «بلندا» و «ارتفاع» را نقاشی کند.

همچنان که شیوهٔ نوشتار می‌تواند در نقاشی «ارتفاع و بلندی» مفید واقع شده و بدون نام بردن از ارتفاع، مفهوم آن را به مخاطب با شیوهٔ دیداری کردن تداعی کند؛ به این شیوه می‌توان مفهوم «فرورفتگی» را نیز نشان داد و این شیوه به این شکل، امکانات قابل توجهی برای تداعی مفاهیم ایجاد می‌کند.

استخوان ریزه‌های پوسیده ست
استخوان محق‌ترین پسران
زیر باران
رسوب
خاک
مغاک (سپانلو۱۳۹۵: ۴۰۰)

با نظر به اینکه «هر گونه چینش بصری عناصر کلامی و بصری در صورت متن، دارای معنای خاصی است و از نظام دستوری خاصی تبعیت می‌کند.» (نقل از هاتفی۱۳۹۷: ۲۶۳) معنا و مفهوم فرو رفتن نیز در شعر بالا به بهترین وجهی با چینش عناصر کلامی تحقق یافته است. این شعر به شکل «مثلث» نگاشته شده است؛ مثلثی که قاعده آن بالا و رأس آن در پایین قرار دارد و به واسطه این شکل حرکت از بالا به پایین (از زمین به زیر زمین) و فرو رفتن در مغاک، نقاشی شده است.

«محاق» و فرو رفتن با شکل نوشتار در بند زیر نیز هنرمندانه تصویر شده است و شکل دیداری شعر در انتقال مفهوم «محاق» یاریگر خواننده است:

رو در هزیمتند
به سوی محاق

تا ورطه
نهایی
آفاق (سپانلو۱۳۹۵: ۷۸۱)

در شعر «چراغ گورزا خاموش شد» وقتی سپانلو از «دود» سخن به میان می‌آورد، شکل نوشتار حالتی صعودی و خمیده به خود می‌گیرد تا منطبق با شکل ظاهری حرکت دود باشد و شاعر تلاش می‌کند با شیوهٔ نوشتار، بالا رفتن دود را تصویر کند:

میان باغ
دودی
نیلگون
همبازی عصر زمستان است. (سپانلو ۱۳۹۵: ۴۵۲)

و به این وسیله لذت بصری به خوانندگان و مخاطبان شعر ببخشد و از ظرفیت‌های نوشتار کمال استفاده را برده و شعر را به نقاشی نزدیک کند.

در شعر زیر نیز شکل «پله» نقاشی شده است و شاعر تلاش کرده است واژهٔ «پله» را که یکی از واژگان و مفاهیم شعر است در قالب دیداری نیز بازنماید. علاوه بر آن هیأت صعودی شعر نیز مفهوم «صعود» را بازنمایانده است.

پله وارند رشته پل‌ها
منطق پل
صعود رویاهاست
روی هم پا نهاده
می‌گذرند
تا سریر خدا
شتاب زده (همان ۶۰۴)

انتقال مفهوم با هیأت دیداری محقق شده است و شاعر با تجزیه کردن عبارات و مقطع‌نویسی این مهم را محقق کرده است و اینجاست که می‌توان به ارتباط کوبیسم و شعر دیداری پی برد؛ چرا که در نقاشی کوبیسم «نقاش سعی می‌کند به جای دوباره‌سازی یا تقلید ابعاد و پرسپکتیوهای موجود در طبیعت، نخست عناصر تصویری را که می‌خواهد ترسیم کند، تجزیه کند و به صورت قطعات جدا جدا درآورد. سپس آن‌ها را از نو به صورت ترکیبی تازه بسازد. نتیجهٔ این روش آن است که شکل‌های طبیعی به وسیلهٔ نقـاش به صورت اشکال هندسی درمی‌آید.» (میرصادقی۱۳۷۳: ۲۲۲) شاعر هم با زبان و نوشتار این کار را می‌کند و تلاشش بر این است تا با تجزیهٔ جملات، آن را به شکل دلخواه خود چینش کرده و نظم

ویژه‌ای به آن دهد که مرتبط با مفهوم کلام اوست و به این شکل هماهنگی بین فرم و شکل نوشتار و مفهوم را ایجاد کند.

تداعی مفهوم «تنهایی» در بند زیر نیز با شیوهٔ نوشتار مقطع، میسر شده است. در واقع شکل نوشتار و هیأت دیداری نوشتار به کمک تداعی و القاء حس «تنهایی» آمده است و جدایی عبارات گویی جدایی و تنهایی انسان‌ها را انتقال می‌دهد. همچنین شیوهٔ نوشتار به گونه‌ای است که حرکت و گذر و عبور را تداعی می‌کند و به این شکل، معناها در تعامل متن و تصویر انتقال می‌یابند و پیوستگی این دو، قوت القاء و انتقال را سبب می‌شود.

چشم می‌بندم و
در رویایی
آسیایی
تنها می‌گذرم. (سپانلو۱۳۹۰: ۶۱۸)

در بند زیر از شعر «عروس خزران» نیز شیوهٔ نوشتار در خدمت تداعی شکل «موج» بوده است؛ شاعر در بند زیر سخن از دریا و موج و خزر می‌کند و برای اینکه شکل نوشتار نیز حالت امواج دریا را تداعی کند و فرم و مفهوم دست به دست هم دهند، به تصویرگری «موج» با واژگان می‌پردازد.

روبانش را بگشا
بگذار با موج برود
تاج عروس و
ماه قوم خزر (همان۸۷۰)

امواجی که سرکش و خروشان به سمت ساحل می‌آیند و گویی برای بلعیدن ساحل دهان باز کرده‌اند. شاعر چون نقاشی قلم به دست گرفته و هجوم موج به سمت ساحل را نقاشی کرده و قرابتی بین شعر و نقاشی خلق کرده است.

در بندی از شعر «تعلیقه» نیز سخن از معلق بودن و آونگ بودن است؛ این مفهوم را نیز سپانلو برای دیداری کردن مناسب دیده است و کلمات را چنان چیده است که شکل نوشتار نیز مفهوم «معلق» بودن را به مخاطب انتقال می‌دهد. تلاش شاعر بر این بوده است تا این حالت را نقاشی بکند.

و دهن عاشق
لب‌های امر ممنوع را می‌بوسد...
غروب
معلق است و

ارواح
بلاتکلیف (سپانلو ۱۳۹۰: ۸۷۶)

شاعر به کمک شیوهٔ نوشتار معلق بودن و آونگ بودن را نقاشی می‌کند. به این شکل، اشعار دیداری نمونه‌هایی بی‌بدیل از تظاهر تقارب و نزدیکی شعر و هنر نقاشی می‌شوند و بر مراودات و داد و ستدهای این دو رشتهٔ هنری در جهت تقویت هم و بهره‌گیری از ظرفیت‌های همدیگر در جهت خلق زیبایی و تأثیر در مخاطب صحه می‌گذارند.

۳. نتیجه گیری

پژوهش حاضر که به بررسی و مطالعهٔ روابط بین شعر دیداری و هنر نقاشی و بررسی و تحلیل اشعار دیداری محمدعلی سپانلو پرداخته، عمق ارتباط بین این دو شاخهٔ هنری را نشان داده است. سپانلو در این اشعار به مانند نقاشی تلاش داشته است تا مفاهیم را نقاشی کند و به این شکل به مخاطب لذت بصری بخشیده و کمال هنری را که در هماهنگی اجزاء هست عینیت بخشیده است. شکل نوشتار برای سپانلو، عرصهٔ تداعی و القاء مفاهیم و موضوعات و خلق هماهنگی بین شکل نوشتار و مفهوم بوده است. او هر جا فرصتی یافته و عرصه را برای تداعی معنا با دیداری کردن شعر مناسب دیده، به آن پرداخته است. تکنیک‌هایی چون زیر هم‌نویسی مصراع‌ها، نوشتن پلکانی، مقطع و بریده بریده نوشتن و تجزیهٔ واژگان، اصلی‌ترین تکنیک‌های کاربردی او برای دیداری کردن شعرند. او به این شیوه و دست یازیدن به این تکنیک‌ها شکل دهلیز، پله، مفهوم تنهایی، شکل ریشه، مغاک، ارتفاع و پاره‌ای مفاهیم دیگر را عینیت بخشیده و در هیأت نوشتاری، دیداری کرده است. این اشعار سپانلو، لذت مضاعفی را برای مخاطب ایجاد می‌کند و خوانندهٔ شعر علاوه بر لذت شنیداری، به واسطهٔ کوشش شاعر برای تصویر کردن این مفاهیم و نقش بستن مفهوم بر روی کاغذ از لذت دیداری نیز برخوردار می‌گردد و می‌توان گفت که با نگاهی اجمالی به شعر، مفهوم طرح شده در آن را نیز در می‌یابد و به خاطر می‌سپارد. به این شکل می‌توان ادعا کرد که حافظهٔ دیداری نیز در سپردن این اشعار به ذهن به یاری مخاطب می‌آید و کارکرد لذت‌بخشی و خلق زیبایی و ادراک و تفهیم به هم می‌آمیزد و کمال هنری را که حاصل تناسب و هماهنگی است، خلق می‌کند و این همه به واسطهٔ بهره‌گیری از ظرفیت‌های هنر نقاشی، عملی می‌شود.

کتاب‌شناسی

احمدی، پروین (۱۴۰۱)، «نقد عمیق‌گرا بر غزل اعتدال مبتنی بر آثار سیدرضا محمدی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شماره ۲، صص ۲۷-۵۸

انوشه، حسن (۱۳۷۶)، ***فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی*** *(دانشنامهٔ ادب فارسی)*، جلد۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹)، «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران»، ***ویژه‌نامهٔ نامهٔفرهنگستان*** (ادبیات تطبیقی)، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱(۲)، صص ۵۶-۳۲

انوشیروانی، علی‌رضا و آتشی، لاله (۱۳۹۰)، «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، صص ۲۴-۱

باطنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، ***فرهنگ معاصر انگلیسی –فارسی***، چاپ ۴، تهران: فرهنگ معاصر.

بوالفوس، زهیره (۲۰۱۵)، التشکیل البصری فی الشعر الجزائری المعاصر، ***مجلهٔ کلیه الاداب و اللغات جامعهٔ قسنطیه***، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۴۰، صص ۲۲۸-۱۹۶

پرین، لارنس (۱۳۸۱)، ***شعر و عناصر شعری***، مترجم غلامرضا سلگی، چاپ ۲، تهران: رهنما.

حسن لی، کاووس (۱۳۹۱)، ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***، تهران: ثالث.

حسینی، صالح (۱۳۷۱)، ***نیلوفر خاموش***، تهران: نیلوفر.

داد، سیم ا(۱۳۷۱)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

دین محمدی کرسفی، نصرت الله (۱۳۹۶)، «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم نگاهی تحلیلی و انتقادی و تطبیقی»، ***متن‌پژوهی ادبی***، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ۷۲، صص ۱۸۳-۲۰۶

رماک، هنری (۱۳۹۱)، «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده، ***ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۶، صص ۷۳-۵۴

ساجدی، طهمورث (۱۳۸۷)، *از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی*، تهران: امیرکبیر.

سپانلو، محمدعلی(۱۳۹۵)، ***مجموعه اشعار***، چاپ دوم، تهران: نگاه.

شعیری، حمیدرضا و همکاران (۱۳۸۸)، «معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعهٔ نشانه‌شناختی دو شعر دیداری طاهره صفارزاده»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، دورهٔ۲، شمارهٔ۶، صص ۷۰-۳۹.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، ***نقد ادبی***، تهران: فردوس.

شیله، فیلیس (۱۳۵۷)، ***شناخت زیبایی***، ترجمه علی اکبر بامداد، چاپ چهارم، تهران: کتابخانه طهوری.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، ***ساختار زبان شعر امروز***، تهران: فردوسی.

غریبی، نوشین (۱۳۹۱)، «بررسی تجربه‌های نوشتاری –بصری (کانکریت) در شعر معاصر فارسی»، ***دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه کردستان***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد.

کریمی فیروزجانی و همکاران (۱۳۹۶)، «تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر»، ***فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*** *(بهار ادب)*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۷، صص ۲۴۹-۲۳۳.

محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، ***بدیع نو***، تهران: سخن.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، ***واژه‌نامهٔ هنر شاعری***، تهران: مهناز.

هاتفی، محمد (۱۳۹۷)، «آشتی سازه‌ها در نظام حسی، ادراکی و کنشی متون پست مدرن(نقاشی، عکس و شعر دیداری)» ، ***ادبیات پارسی معاصر***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۸، صص ۲۶۹-۲۵۱.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵)، «کنایه؛ نقاشی زبان»، ***نامهٔ فرهنگستان***، دورهٔ۸، صص ۶۹-۵۵.

ولک، رنه (۱۳۸۹)، ***تاریخ نقد جدید***، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

Sharkey , John(۱۹۷۱) , *The essence of a poem is inferred through a simple language pattern without necessarily having to 'read' it*, London: Lorrimer Publishing.

Higgins, Dick(۱۹۸۷), *pattern poetry*: guide to an unknown literayure, New york: state university of New york press.

A discussion on the relationship between concrete poetry and visual arts and a critical analysis of Mohammad Ali Sepanlu's concrete poems

***Yagub Norouzi[۱]- Barat Mohammadi[۲]- Nouria Yahu[۳]**

۱. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Maku Branch, Islamic Azad University, Maku, Iran. (Corresponding author) Email: yagub.noruzi@iau.ir
۲. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.
۳. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Maku Branch, Islamic Azad University, Maku, Iran.

Article Info (۳۰۵-۳۲۴)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۰۲۵/۰۲/۱۰

Accepted:
۲۰۲۵/۰۸/۳۱

Keywords:
art
Beauty
painting
concrete poetry
Mohammad Ali Sepanlu

ABSTRACT

Poetry has always borrowed things from other arts for beauty and impact; it borrowed the rhythm from the art of music and tried to approach music; From the techniques of performing arts in order to approach the art of performance and from painting in order to visualize and objectify concepts. The poetry flow of concrete poetry, which is also known by other name visual poetry was formed in the early ۲۰th century in Europe under the influence of visual arts,cubism and imagism. This type of poetry aims to approach the art of painting, and the poet tries to present many concepts in a visual form, in the form of paintings and images, by using the visual possibilities of writing. Contemporary Iranian poets, inspired by this poetry movement. The reason for the tendency towards this movement lies in its artistic nature;Because art aims at perfection in deep structure and surface structure, and visual poetry, in addition to beauty and listening pleasure, also has visual beauty and an effort to create harmony between the theme and the form of writing. In Sepanlu's poems, we can see beautiful examples of concrete poems. By visualizing the poems, he has sought to convey and induce concepts and create harmony between the theme and the visual body of the poem. The necessity of the present research comes from the fact that so far no research has focused on the visual effects of Sepanlu's poems. The current research aims to analyze Sepanlu's concrete poems with descriptive-analytical method.

CONTENTS

- The Influence of Oral Literature (Folklore) on Contemporary Persian and Iraqi Poetry (A Case Study of the Poems of Ahmad Shamlou and Mu'in Bseiso)
  Mohammed Al-Taif

- Grammatical and Semantic Analysis of Rumi's Verse: "Tan ze jān o jān ze tan mastur nīst" with Emphasis on the Role of "Dastūr" in the Invisibility of the Soul
  Ashour hasanzadh arab

- A Study of Taboo-Breaking in the Educational Language of Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi
  Somaiyeh Khoobdel Pillehroud

- The Interaction of Codes and Plurality of Meaning in "The King Falling in Love with the Maid"
  Omid Roosta

- Analyzing the Components of Death Humor in Shamloo's Poetry
  ***Hossein Salimi[1]- Masoud Kazrani[2]**

- A Study of Semantic Contrasts in the Poetry of Houshang Ebtehaj and Mohammad Ali Bahmani
  Masoumeh Salehi Tariq

- Explanation and Comparison of Rumi and Ibn Arabi's Concepts on the Relationship between Truth and Tolerance
  ***Milad Salahi Khalkhali[1]- Mojtaba Hoshyar Mahboob[2]**

- Intertextual Connections between Hakim Toos' Play and Rumi and Saadi's Words
  ***Zahrasadat Ghoreishi[1]- Seyyed Mehdi Seyyed[2]**

- Realistic Images in Nafsat al-Masdur
  Masoumeh Kazemi-Nejad

- The Secret of Returning to a Familiar Homeland and Its Relationship with the Category of Love in Hafez's Sonnets
  ***Reihaneh Karimani [1] – Shahin Ojag Alizadeh [2]**

- Introducing the Manuscripts of the Persian Divan of Zinde-Ram Mobad Kashmiri and a Stylistic Analysis of It
  ***Mohammad Kishani Farahani-[1] Ahjaz Alishah[2]**

- A discussion on the relationship between concrete poetry and visual arts and a critical analysis of Mohammad Ali Sepanlu's concrete poems
  ***Yagub Norouzi[1]- Barat Mohammadi[2]- Nouria Yahu[2]**

ISSN-P: ۲۸۲۱-۱٤۱۳

International Modern Literary Researches

Two Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature

Year ٥, Issue ١ (٩ consecutive), spring and summer ٢٠٢٥

Concessionaire and Responsible Manager: Dr.Zeynab Norouzali

Editor: Dr. Ahmad Hassani Ranjbar Hormozabadi

Modern Literary Researches Quarterly is published under the license number ٩٠٢٥٢ of the Deputy Minister of Press and Information of the Ministry of Culture and Islamic Guidance on ٠٨/١٢/٢٠٢١ SH

Modern literary Research will be displayed after publication in the fallowing sites: Islamic World Science Database (**ISC**), Sientific Information Database (**SID**), RICeST, (**Magiran**), Noor Specialized Journal Website (**noormags**), (**Civilica**), Comprehensive Humanities Portal, (**LinkedIn**), (**Mendeley**), the Scientific Journals Reference, (**Google Schola**), and the Specialized Database of the Journal of New Literary Studies (**jpll.ir**)

Main E-mail address: sjpll.ir@gmail.com

Backup E-mail address: Sjpll.ir@yahoo.com

Website: jpll.ir

Persian Editor: Sedigheh Younesian - Shabnam Bagheri

English Editor: Maryam Norouzali - Sayed Abbas Hosseini

Page Layout: Dr. Elham Qanavati

Layout: Dr. Elham Qanawati Mohammad Qasmi

Cover Designer: Maryam Norouzali

Translator: Farzaneh Sadat Alavi

English editor: Maryam Norouzali

Publisher: Institute for Islamic Humanities Studies Hekmate Kalameh

Modern Literary Research
ISSN-p-2821-1421

Modern Literary Researches

Two Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature
Year 4, issue 2 (eighth consecutive), autumn and winter 1404

• The influence of oral literature (folklore) on contemporary Persian and Iraqi poetry (case study of the poems of Ahmad Shamloo and Moeen Basiso) - Mohammad Al-Taif..... 45
• A grammatical and semantic analysis of a verse from the Masnavi with a breakdown on the role of "order" in refusing to see the soul - Ashur Hassanzadeh Arab..... 63
• A study of taboo-breaking in the educational language of Maulana Jalaluddin Muhammad Balkhi - Somayeh Khobdel Pilerud..... 85
• Codes and multiplicity of meaning in "The King's Falling in Love with a Maid" - Omid Rousta...111
• Analysis of the components of death satire in Shamloo's poetry - Hossein Salimi; Masoud Kazrani..... 135
• A study of semantic contrasts in the poetry of Houshang Ibtihaj and Mohammad Ali Bahmani - Masoumeh Salehi Tariq..... 155
• Explanation and comparison of the ideas of Maulana and Ibn Arabi on the relationship between truth and tolerance - Milad Salahi Khalkhali. Mojtaba Hoshyar Mahboob..... 181
• A demonstration of the intertextual connection between the play Hakim Toos and the words of Rumi and Saadi - Zahra Sadat Qureshi. Seyyed Mehdi Seyyed..... 207
• Realistic images in Nafsah al-Masdur - Masoumeh Kazemi Nejad..... 237
• The secret of returning to the familiar homeland and its connection with the category of love in Hafez's ghazals - Reyhaneh Karimani. Shahin Ojaq Alizadeh..... 253
• Introduction to the manuscripts of the Persian divan of Zendaram Mobed Kashmiri and its stylistic study - Mohammad Keyshani Farahani. Ejaz Ali Shah..... 273
• A discussion on the relationship between the art of poetry and painting in the ritual of concrete poetry of Mohammad Ali Sepanloo - Yaqoub Norouzi; Barat Mohammadi; Nouria Yaho..... 305