زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

واکاوی تحول معنایی نمادین سیمرغ در ادب فارسی

تقی پور نامداریان [۱]، الهه بیات زرند [۲]

استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۰/۱۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

نمادها تصویرهایی قدرتمند هستند که انبوهی از مفاهیم و اساطیر فرهنگی را در قالب یک خوشهٔ معنایی صورت‌بندی می‌کنند. این خوشه‌های معنایی طی فرایندهای خلاق ادبی تولید می‌شوند و بخشی از حافظهٔ فرهنگی ما را تشکیل می‌دهند. یکی از این نمادها که در متون ایرانی قبل از اسلام تولید شده و در حافظهٔ فرهنگی جامعهٔ پس از اسلام باقی مانده و در صورت‌بندی‌های جدیدی در سنّت شعری و عرفانی فارسی استمرار یافته، سیمرغ است. این صورت‌بندی‌های متعدد نشان می‌دهد که سیمرغ در فرهنگ ایرانی به یک دالّ مرکزی تبدیل شده و بازخوانی بینامتنی کدهای رمزگذاری‌شده در آن می‌تواند تفکر اسطوره‌ای و سنّت فکری رمزآلود انسان ایرانی در سده‌های گذشته را برای نسل جدید فهم‌پذیر کند. با عنایت به این موضوع، مقالهٔ حاضر با تکنیک قرائت تنگاتنگ و با تکیه بر شواهد متنی موجود در پیکرهٔ ادبیات پیشااسلام و پسااسلام، می‌کوشد ضمن تأکید بر سمبلیسم غنیّ این پرنده، سیر تطوّر معنایی آن را در دوره‌های مختلف تاریخی تا قرن هفتم واکاوی کرده و چرایی و چگونگی این چرخش‌های معنایی را به یک مسئله تبدیل کند. بر این اساس، مقالهٔ حاضر تلاش می‌کند به این سؤال پاسخ دهد که سیمرغ در پیکرهٔ متون ادبی پسااسلام چه تفاوتی با متون پیش از اسلام دارد و در صورت‌بندی‌های متعددش، چه نوع دست‌کاری‌های خلاقانه‌ای در صورت و محتوای آن رخ داده است؟

کلیدواژه‌ها: سیمرغ، نماد، چرخش معنایی، حافظهٔ فرهنگی، خوانش بینامتنی

ارجاع به این مقاله: پورنامداریان، تقی؛ بیات زرند، الهه (۱۴۰۲)، واکاوی تحول معنایی نمادین سیمرغ در ادب فارسی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، *(۲۴۷) ۷۶*، ۲۴-۱.

DOI: 10.22034/PERLIT.2022.46383.3101

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱. مقدمه

در سنت ادبی فرهنگ ایرانی ارجاعات متنی و بصری متعددی به پرندهٔ سیمرغ وجود دارد. این امر نشان می‌دهد که نمادهایی از این پرنده در ذهن شکل گرفته است. نخستین صورت‌بندی نمادین این پرنده را در متن اوستا شاهدیم، جایی که از آن با عنوان «سینه مرغو[1] یاد شده است. این پرنده در *اوستا* خصلتی قدسی و اسطوره‌ای دارد و دستیابی به پرهای آن می‌تواند عامل پیروزی بر دشمنان اهورامزدا شود (پورداود، ۱۳۹۴، ج۲: ۱۲۷). این صبغهٔ مذهبی در دیگر متون پهلوی تکرار و بازتولید می‌شود. صورت‌بندی بعدی این نماد را در *شاهنامهٔ* فردوسی شاهدیم. فردوسی از طریق فرایند خلاقیت ادبی در ماهیت مذهبی این پرندهٔ اسطوره‌ای دست‌کاری می‌کند تا سیمرغ را در *شاهنامه* خلق کند. ذیلاً، در پیکرهٔ اصلی مقاله با تحلیل بینامتنی ارجاعات اوستایی و پهلوی به سیمرغ و مقایسهٔ آن با ویژگی‌های سیمرغ در متون *حماسه* نشان خواهیم داد که چه نوع دست‌کاری‌های خلاقانه‌ای در صورت و محتوای این پرندهٔ قدسی- اسطوره‌ای انجام گرفته است تا نقش طبیب و راهنما را به نقش‌های قبلی آن بیفزاید. در گذار از ادبیات حماسی به غنایی بار دیگر شاهد دست‌کاری در صورت و محتوای این پرندهٔ نمادین هستیم. این بار، دیگر سیمرغ فقط به صفات انسانی منتسب نمی‌شود، بلکه او خود انسان می‌شود و در چهرهٔ معشوق یا ممدوح تجلی می‌یابد. بالاخره، در متون عرفانی و فلسفی یک صورت‌بندی جدید از سیمرغ اتفاق می‌افتد. در این صورت‌بندی، سیمرغ فقط نماد انسان نیست، بلکه خداوند یا جبرییل در او متجلی می‌شود که در حکمت پدر همه ارواح آدمیان است. به عبارت دیگر، نظام دلالتی سیمرغ از انسان به خدا تکامل می‌یابد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در چندین مقاله پژوهش‌هایی درباره بعضی از ویژگی‌های سیمرغ شده است؛ مقالهٔ «سیمرغ در چند حماسه ملی» احمد طباطبایی در نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز (سال ۸، شماره ۱) به بررسی سیمرغ در *شاهنامه* و دو حماسهٔ دیگر می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه نقش پرنده‌ای تأثیرگذار، تضعیف می‌شود. فریدون نوزاد در مقاله «سیمرغ و قاف در ادبیات ایران» (مجله *وحید*، سال ۳، شمارهٔ ۴) به بیان زندگی سام و زال در *شاهنامه* و داستان *منطق‌الطیر* پرداخته است و جنبهٔ قصه‌گویی بر تحلیل و نظر چیره شده است. محمدجواد مشکور در مقالهٔ «سیمرغ و نقش آن در عرفان» (*هنر مردم*، شمارهٔ ۱۷۷-۱۷۸) به بررسی سیمرغ در رسالهٔالطیرها پرداخته است. یوسف نیّری در مقالهٔ «سیمرغ در جلوه‌های خاص و عام» چاپ‌شده در *مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز* (۱۳۸۵، شماره ۳) سیمرغ را در متون فلسفی و بیشتر عرفانی بررسی کرده است. مقالهٔ «آشیانهٔ سیمرغ از درخت وبسپوبیش تا کوه البرز» علیرضا صدیقی مندرج در *مجله ادبیات و علوم انسانی مشهد* (۱۳۸۶ شمارهٔ ۱۵۸) نشان می‌دهد که چگونه جایگاه سیمرغ در اوستا با *شاهنامه* متفاوت شده است. رقیه صدرایی در «بررسی و تحلیل نقش جلوه سیمرغ در آینه متون عرفانی با تکیه بر *منطق‌الطیر* عطار و *مثنوی* مولانا» مندرج در فصلنامه تخصصی *تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی* (۱۳۹۴ شماره ۲۶)، همان‌گونه که از نامش پیداست سیمرغ را در *منطق‌الطیر* و *مثنوی* بررسی کرده است. در مقالهٔ «خاستگاه سیمرغ از دیدگاه اسطوره‌شناسی تطبیقی» از «خسرو قلیزاده» در فصلنامه *پژوهشهای ادبی* (۱۳۹۸، شماره ۲۸) به بررسی تطبیقی بعضی از ویژگی‌های سیمرغ با دیگر مرغان اساطیری در فرهنگ‌های دیگر پرداخته و سپس سیمرغ را با چند پرنده ایرانی و غیرایرانی مقایسه کرده است. همچنین در کتاب علی سلطانی گردفرامرزی (۱۳۷۲) سیمرغ در *قلمرو فرهنگ ایران* به تحلیل بعضی از خصوصیات سیمرغ در متون حماسی و عرفانی پرداخته شده است. در این مقاله کوشش شده است سیمرغ در متون اوستایی و پهلوی قبل از اسلام و متون حماسی، غنایی، عرفانی و فلسفی پس از اسلام (تا قرن هفتم) به‌صورت روش‌مند و نظام‌مند واکاوی شود تا تصویری روشن از ماهیت دلالت‌مند و چرخش‌های معنایی ایجادشده آن، در متون ادوار مختلف ارائه شود.

---

[1] meregho saeno

۳. سیمرغ در متون قبل از اسلام

سیمرغ در اوستا به صورت «سئن» آمده است و در پهلوی «سین مرو» گویند، یعنی «مرغ سین». در فقره ۴۱ از بهرام یشت نیزبه این مرغ برمی‌خوریم، «مرغو سئن». مستشرقین این کلمه را به شاهین و عقاب ترجمه کرده‌اند. لغت سیمرغ فارسی همان «سئن» اوستاست (همان، ج۱: ۵۷۵). غیر از *اوستا* در متون پهلوی همانند *گزیده‌های زادسپرم*، *دینکرت* و *بن دهشن* از سیمرغ سخن به میان آمده است. در *اوستا* شخصیت سیمرغ به عنوان یک پرنده با انسانی به همین نام آمیخته شده است؛ او نخستین کسی است که با صد پیرو در زمین ظهور کرد (همان، ج۲: ۸۲). در *فروردین یشت* نیزاز دودمان سین سخن گفته شده است (همان: ۹۹). همچنین در *دینکرت* از او به عنوان یکی از شاگردان زرتشت یاد شده است (سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۷۲: ۲۲). خصوصیاتی که برای این پرنده بررسی شده، درباره آشیانه، خصوصیات جسمانی-روحانی، رفتار-کردار به شرح زیر است:

۱-۳.آشیانه

۱-۱-۳. درخت ویسپوپیش: آشیانهٔ سیمرغ در *رشن یشت* بر روی درخت ویسپوپیش است. درختی در میانه دریای فراخکرت که درخت همه درمان بخش خوانده می‌شود؛ چون دارای داروهای خوب و مفید است. تخم همه گیاهان در این درخت وجود دارد (پورداود، ۱۳۹۴، ج۱: ۵۷۳-۵۷۵). در *گزیده‌های زادسپرم* درباره این درخت آمده‌است که از مجموع تخم هزار نوع گیاه در وسط دریای فراخکرت روییده است و همه گیاهان نیز از این درخت می‌رویند. هنگام پرواز سیمرغ بر بالای درخت، تخم خشک آن درخت به درون آب می‌افتد و با بارش باران به زمین باز می‌گردد (راشد محصل، ۱۳۶۶: ۱۲).

۲-۱-۳. درخت دورکنندهٔ غم: در *مینوی خرد*، جایگاه سیمرغ بر روی درخت دورکنندهٔ غم بسیار تخمه دانسته شده است. با برخاستن سیمرغ هزار شاخه بر روی آن درخت می‌روید و هنگام نشستنش هزار شاخه از آن می‌شکند و تخم‌های آن پراکنده می‌شود (تفضلی، ۱۳۷۹: ۷۰). همان‌گونه که سیمرغ با تمام پرنده‌ها تفاوت دارد، درخت محل زندگی او نیز با تمام درختان تفاوت دارد و در تمام متون قبل از اسلام عامل رویش تمام گیاهان محسوب می‌شود. از نظر ذبیح الله صفا، عاملی که موجب شده سیمرغ درمانگر همهٔ دردها باشد، درختی است که بر آن آشیان دارد: «وجود درخت هرویسپ تخمه یا درخت سئن که همهٔ داروها و گیاه‌ها از آن پدید می‌آید، لابد در فکر ایجاد این فکر که سیمرغ پزشک چیره‌دستی بوده و دوبار (برای رودابه و رستم) داروهای مؤثر به زال داد، دخالتی دارد» (۱۳۷۸: ۵۴۳).

۲-۳. خصوصیات جسمانی و روحانی

۳- ۱-۲. قداست: مقدس بودن مهم‌ترین ویژگی سیمرغ در *اوستا* و متون پهلوی است؛ بهرام که از ایزدان مینوی است در هفتمین تجلی خود به شکل مرغ شاهین که همان سیمرغ است درمی‌آید (پور داود،۱۳۹۴، ج۲: ۱۲۰-۱۲۳). همچنین در کتاب *گزیده‌های زاداسپرم* زرتشت هفت دیدار دینی داشته است که دومین دیدار با کرسفت مرغ و سیمرغ به عنوان نمایندگان پرندگان اتفاق افتاده است (راشد محصل، ۱۳۶۶: ۳۴).

۲-۲-۳. بزرگی: در *بهرام یشت* بزرگی سیمرغ به اندازه‌ای است که کوه‌ها را احاطه می‌کند (پورداود،۱۳۹۴، ج۲: ۱۲۸).

۳-۲-۳. تیزپروازی و بلندپروازی: سیمرغ تیزپروازترین و بلندپروازترین پرنده در متون زرتشتی است (پورداود، ج۲: ۱۲۳-۱۲۴). تمام گیتی عرصهٔ جولان سیمرغ است. در تنگنای کوه‌ها و دره‌ها و بر فراز قله‌ها و رودها پرواز می‌کند (همان، ج۲: ۱۲۴).

۳- ۴-۲. قدرت خارق‌العاده پر سیمرغ:

* پناه‌دهندگی: کسی که آن را همراه خود داشته باشد؛ بزرگوار، دارای فرّ بسیار و در پناه سیمرغ خواهد بود (پورداود،۱۳۹۴، ج۲: ۱۲۷).

* عامل پیروزی: پر سیمرغ موجب هراس همگان از دارنده آن و پیروزی بر دشمنان می‌گردد. همراه داشتن پر یا استخوان سیمرغ مانع از کشته شدن می‌شود (همان).

* نابودکننده سِحر دشمنان: باطل کردن سحر جادوگران از دیگر ویژگی‌های پر سیمرغ است. بنابر توصیه اهورامزدا، مالیدن این پر بر بدن سحر دشمنان را نابود می‌کند (همان). چنین باوری از این تصور ناشی می‌شود که میان موجود زنده و اجزای جد اشده از تن او مانند انگشتان، موها و پرها ارتباطی جادویی وجود دارد (قلیزاده، ۱۳۸۹: ۷۲).

۵-۲-۳. غیرقابل‌شکار بودن: دریشت‌*ها* آمده‌است که در میان جانداران فقط سیمرغ غیر قابل شکاراست حتی اگر تیری خوب پرتاب شده باشد، باز هم به او اصابت نمی‌کند (همان: ۱۲۴).

۶-۲-۳. دهان و دندان: این مرغ اساطیری بنابر آنچه در کتاب *گزیده‌های زادسپرم* آمده، برخلاف مرغان دارای دهان و دندان است (راشد محصل، ۱۳۶۶: ۱۵).

۳-۳. رفتار و کردار

۱-۳-۳. فرزندپروری: فرزندپروری از ویژگی‌های سیمرغ است که در زادسپرم بیان شده‌است. سیمرغ همانند جانوران پستاندار به فرزند خویش شیر می‌دهد (راشد محصل، ۱۳۶۶: ۱۵). خلاصه، نمادگرایی سیمرغ در متون پیش از اسلام رنگ دینی دارد، ولی ماهیت قدسی و متافیزیکی این پرندهٔ نمادین مانع از جسم‌انگاری آن نشده‌است.

۴. سیمرغ درمتون حماسی و غنایی

همان‌طور که در بخش مقدمه اشاره شد، سیمرغ در گذار از متون اوستایی و پهلوی به متون حماسی که بعد از اسلام منظوم می‌شود، دچار چرخش ماهوی شده است و صورت‌بندی جدیدی پیدا می‌کند. در این صورت‌بندی جدید که در *شاهنامه*، *گرشاسب نامه* و *فرامرزنامه* شاهدیم، اعتقاد به قدرت شفابخشی به پرهای سیمرغ تشدید می‌شود؛ یعنی صبغهٔ شفابخشی و متافیزیکی سیمرغ همچنان در ادبیات حماسی ادامه می‌یابد. سیمرغ در ادبیات غنایی نیز دارای یک صورت‌بندی جدید می‌شود و بیش از ادبیات حماسی نماد پردازی می‌شود. در بین شاعران غنایی، خاقانی بیشترین نمادسازی با سیمرغ را دارد. این پرنده در ادبیات غنایی بر خلاف ادبیات حماسی با نام عنقا نیز خوانده می‌شود. سیمرغ در ادبیات غنایی بر خلاف ادبیات حماسی خیلی کمتر به طور مستقیم در امور انسانی دخالت می‌کند. ویژگی‌هایی هم که برایش در نظر گرفته شده، کمتر به ظاهر او تعلق دارد و بیشتر انتزاعی است.

در این قسمت آشیانه، خصوصیات جسمانی- روحانی، دانایی و آگاهی، ارتباط با انسان، رفتار-کردار و تصویرسازی با سیمرغ در متون حماسی و غنایی مورد بحث قرار گرفته است.

۱-۴. آشیانه

۱-۱-۴. البرزکوه یا برزکوه: در*شاهنامه* محل زندگی سیمرغ در البرز کوه ودر فرامرزنامه برزکوه است:

- ببردش دمان تا به البرز کوه/ که بودش در آنجا کنام گروه (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۶۷)

- چنین پاسخ آورده شد زان گروه/ کزایدر به ده روز یک برزکوه (کیکاووس، ۱۳۸۶: ۳۴۷)

۲-۱-۴. کوه قاف: در متون غنایی محل زندگی سیمرغ کوه قاف است که همان البرز کوه در متون حماسی است: «چنان‌که حدیث سیمرغ معروف است که عامه گویند: او زپس کوه قاف است و چو قیامت نزدیک آید، بیرون آید» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۱۸۰).

- چنان پهن خوان کرم گسترد/ که سیمرغ در قاف روزی خورد (سعدی، ۱۳۷۹: ۳۴)

۳-۱-۴. گل‌ها و درختان: خاقانی و نظامی از منظر هنری به آشیانه سیمرغ می‌نگرند و معتقدند که سیمرغ بر روی گل‌ها و درختان آشیانه دارد:

- هم آشیان عنقا در دامن ریاحین/ هم خوابگاه خورشید از سایه صنوبر (خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۹۲)
- سر تاجداران برآمد به تخت/ چو سیمرغ بر شاخ زرین‌درخت (نظامی، ۱۳۷۶: ۳۳۰)

۲-۴. خصوصیات جسمانی و روحانی

۱-۲-۴. فرّ: سیمرغ در متون حماسی و غنایی دارای فرّ خوانده می‌شود:

- برو مال از آن پس یکی پر/ خجسته بود سایهٔ فرّ من (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۶۷)
- عنقا بشد و فرّ همایش بماند/ زیبنده تخت پادشاییش بماند (سعدی۱۳۸۱: ۸۴۳)

۲-۲-۴. بزرگی: جثهٔ بزرگ سیمرغ در ادبیات قبل و بعد از اسلام مشترک است. «پرهای گسترده‌اش به ابر فراخی می‌ماند که از آب کوهساران لبریز است. در پرواز خود پهنای کوه را فرا می‌گیرد. از هر طرف چهار بال دارد با رنگ‌های نیکو» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۶).

- جهانی دراز است پهنای او/ سیه گشته گیتی ز پهنای او (کیکاووس،۱۳۸۶: ۳۴۶)

در اشعار غنایی برخلاف اشعار حماسی غیرمستقیم به بزرگی سیمرغ اشاره می‌شود:

- صوفی چگونه گردد گرد شراب صافی/ گنجشگ را نگنجد عنقا در آشیانه (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۱۶)

۳-۲-۴. زیبایی: سیمرغ بسیار زیباست و اسدی طوسی به خوبی آن را به تصویر می‌کشد:

- چو باغی روان در هوا سرنگون/ شکفته درختان در او گونه‌گون

چو تازان کهی پر گل و لاله‌زار/ ز بالاش قوس‌قزح صد هزار (اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۵۳)

۴-۲-۴. قدرت: اسدی طوسی، سیمرغ راپرنده‌ای دارای توانایی جسمانی زیاد می‌داند:

- ز باد پرش موج دریا ستوه/ ز بانگش گریزان ز دشت و کوه

به منقار بگرفته یکی نهنگ/ چهل رش فزون اژدهایی به چنگ (اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۱۵۳)

۵-۲-۴. بلندپروازی: از ویژگی‌های مشترک سیمرغ در متون قبل و بعد از اسلام است:

- بدان گونه بر شد به چرخ برین/ که چون بنگریدم به روی زمین

زمین پیش چشمم یکی مهره بود/ ز مهره تو گفتی که کمتر نمود (کیکاووس، ۱۳۸۶: ۳۴۶)

- سیمرغ بود جیفه‌خوری گشت همچو زاغ پست از پی چه شد طیران بلند او (خاقانی، ۱۳۷۸ :۳۶۷)

۶-۲-۴.تیزپروازی: سیمرغ بلندپرواز، تیزپرواز نیز است:

- دلش گشت پدرام و برداشتش/ گرزان به ابر اندر افراشتش (فردوسی،۱۳۸۶، ج ۱ : ۱۷۲)
- به کردار سیمرغ ازین دیدگاه/ برم آگهی سوی ایران سپاه (همان، ج۳ :۱۵۹)

۷-۲-۴. پر سیمرغ:

* **عامل پیروزی:** در *شاهنامه* نیز چون اوستا پر سیمرغ عامل پیروزی است:

- گرت هیچ سختی بروی آورند/ گر از نیک و بد گفت‌وگوی آورند

بر آتش برافگن یکی پر من/ ببینی هم اندر زمان فرّ من (فردوسی،۱۳۸۶، ج۱: ۱۷۲)

* **عامل ارتباط:** آتش زدن پر سیمرغ موجب ارتباط او با زال می‌شود:

- بیاورد پس مهتر تیزویر/ از آن پر و لختی به پیکان تیر

برافروخت با عود آن را بسوخت/ ز ناگاه روی هوا برفروخت (کیکاووس، ۱۳۸۶: ۳۴۸)

۸-۲-۴. شکارکردن: در *شرفنامه* هنگامی که اسکندر به مهمانی خاقان چین می‌رود، از توانایی سیمرغ در شکار و هجوم آوردن چنین یاد می‌شود:

- جگرسای سیمرغ در تاختن/ شکارش همه کرگدن ساختن (نظامی، ۱۳۷۶: ۴۱۲)

۹-۲-۴. عزلت‌گزینی: ویژگی‌هایی برای سیمرغ در ادبیات غنایی می‌یابیم که در ادبیات حماسی به آن پرداخته نشده‌است. ویژگی‌هایی چون عزلت گزینی و دسترس‌ناپذیری:

- با هر کس منشین و مبر از همگان/ بر راه خرد رو نه مگس باش نه عنقا (ناصرخسرو، ۱۳۷۸: ۴)
- برون رفت و روی از جهان درکشید/ چو عنقا شد از بزم شه ناپدید (نظامی، ۱۳۷۸: ۸۶)

۱۰-۲-۴. رویت‌ناپذیری: «سیمرغ خجل شد و ایمان آورد کی هرچه باشد از خیر و شر همه به خواست آفریدگار بود و سیمرغ به کوه قاف شد و دیگر وی را کس ندید و هامه ازین خجالت به روز و شب بیرون نیاید و به شب نوحه می‌کند» (طوسی، ۱۳۹۱: ۵۱۳).

- گفتم که دشمنش به جهان اندرون کجاست/ گفتا مثال سیمرغ از چشم شد نهان (عنصری، ۱۳۷۶: ۲۴۶)
- نقاش چیره‌دست آن ناخدای‌ترس/ عنقا ندیده صورت عنقا کند همی (منشی، ۱۳۸۰: ۶۶)

۱۱-۲-۲. یگانه بودن: از دیگر ویژگی‌های سیمرغ در ادبیات غنایی یگانه و منحصر به فرد بودن سیمرغ است که مکرر به آن اشاره شده است:

- ایا بدیع شهی کت نظیر نه به جهان/ میان خلق چوسیمرغ مفردی مفرد (مدبری، ۱۳۷۰: ۲۲۳)

۱۲-۲-۴. استغنا و بی نیازی: این پرنده افسانه‌ای نماد بی نیازی است:

- خاقانیم نه والله سیمرغ نیست هستم/ پس هست نیست گیتی یکسان چرا ندارم (خاقانی، ۱۳۷۸: ۶۳۵)
- اگر عنقا ز بی برگی بمیرد/ شکار از چنگ گنجشکان نگیرد (سعدی، ۱۳۸۱: ۸۵۲)

۱۳-۲-۴. شاد بودن: سیمرغ پرنده‌ای شاد در آسمان است:

- وز آن جایگه شاددل برپرید/ چو اندر هوا رستم او را بدید (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵ : ۴۰۵)

۳-۴. دانایی و آگاهی

۱-۳-۴. جهان دیده، با دانش و تجربه: سیمرغ همانند بعضی از انسان‌ها کارآزموده و مجرب است:

- برو بر یکی مرغ با رای و کام/ جهان‌دیده سیمرغ گوید به نام (کیکاووس، ۱۳۸۶: ۳۴۷)
- پیری اندر قبیله ما بود/ که جهان‌دیده‌تر از عنقا بود (سعدی، ۱۳۸۱: ۸۵۱)

۲-۳-۴. مشاوره و راهنمایی: * سیمرغ راهنما و مشاور نیز هست:

- چنین کارها زو برآید مگر/ که او نیست گمراه را راهبر (کیکاووس،۱۳۸۶: ۳۴۸)

* **گره‌گشایی:** سیمرغ غیراز مهتری مرغان گره‌گشای آنان نیزهست. هنگامی که پرنده‌ای دچار مشکل می‌شود به او مراجعه می‌کند و مشکلش برطرف می‌گردد. رودکی به این داستان در کتاب *کلیله و دمنه* (منشی، ۱۳۸۰: ۱۱۳) اشاره کرده است:

- پادشا سیمرغ دریا را ببرد/ خانه و بچه بدان تیتو سپرد (رودکی، ۱۳۷۶ : ۱۵۹)

* **راهنمای گمشدگان:** سیمرغ *گرشاسب نامه و فرامرزنامه* چون خضر دلیل و راهنمای ره‌گم‌کردگان است. شاید بتوان گفت که این سیمرغ راه خود را در متون عرفانی باز کرده است:

- از ایدر برد نزدش اندر شتاب/ به چنگال میوه به منقار آب

به سوی ره راست بازآردش/ ز مردم که را دید نازاردش (اسدی طوسی، ۱۳۸۶ : ۱۵۳)

در *فرامرزنامه* سیمرغ سه سنگ به فرامرز می‌دهد که در هنگام وزش تندباد یا عدم وزش باد یا گم شدن نجات بخش او باشد:

- که اندر زمان گردد آسوده باد/ از آن پس ز تندی نیایدش یاد...

برآید که کشتی بگردد روان/ بدان‌سان که حیران شود پهلوان...

به کام تو آن راه بنمایدت/ ز دل زنگ اندیشه بزدای (کیکاووس، ۱۳۸۶ :۳۵۰-۳۵۱)

* **پیشنهاد صلح به رستم:** سیمرغ مشاوری دلسوز است. در نبرد رستم با اسفندیار ابتدا راه صلح را به رستم پیشنهاد می‌دهد:

- کنی لابه او را تو فردا به پیش/ فدی داری او را تن و جان خویش (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵:۴۰۱)

* **برحذر داشتن رستم از کشتن اسفندیار:** چون حکیمی فرزانه و عاقبت‌اندیش رستم را از کشتن اسفندیار برحذر می‌دارد:

- همان نیز تا زنده باشد ز رنج رهایی نیابد نماندش گنج

بدین گیتی‌اش شوربختی بود وگر بگذرد رنج و سختی بود (همان، ج۵ : ۴۰۲)

* **چگونگی از پای درآوردن اسفندیار:** درنهایت راه از پا درآوردن اسفندیار را به رستم می‌آموزد:

- بر آتش مرین چوب را راست کن/ نگه کن یکی نغز پیکان کهن..

به زه کن کمان را و این چوب گز/ بدین‌گونه پرورده در آب رز

ابر چشم او راست کن هر دو دست/ چنان چون بود مردم گزپرست (همان، ج۵ :۴۰۳-۴۰۴)

۳-۳-۴. پیش‌گویی: پیش‌بینی حوادث آینده از خصوصیات سیمرغ است. هنگامی که زال نگران همسر باردارش است، سیمرغ او را دلداری می‌دهد و او را از آینده فرزندش باخبر می‌کند:

- که خاک پی او ببوسد هزبر/ نیارد به سر گذشتنش ابر

وز آواز او چرم چنگی پلنگ/ شود چاک‌چاک و بخاید دو چنگ (همان، ج۱ : ۲۶۶)

۴-۴. ارتباط با انسان

۱-۴-۴. سخن گفتن: بارزترین ویژگی انسانی سیمرغ صحبت کردن است:

- چنین گفت سیمرغ با پور زال/ که ای دیده رنج نشیم و کنام (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱ : ۱۷۱)

۲-۴-۴. درخواست سپاس‌گزاری: سیمرغ هنگام به دنیا آمدن رستم از زال می‌خواهد تا سپاس‌گزار یزدان باشد:

- تو را زین سخن شاد باید بدن/ به پیش جهاندار باید شدن (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱ :۲۶۷)

۳-۴-۴. طبابت:

به دنیا آوردن رستم: سیمرغ پزشکی حاذق است و چگونگی به دنیا آوردن رستم را به زال آموزش می‌دهد:

- بکافد تهی‌گاه سرو سهی/ نباشد مرو را ز درد آگهی

وزان پس بدوز آن کجا کرد چاک/ ز دل دور کن ترس و تیمار و باک

گیایی که گویمت با شیر و مشک/ بکوب و بکن هر سه در سایه خشک

بسای و ببالای بر خستگیش/ ببینی همان روز پیوستگی (همان، ج۱ :۲۶۶-۲۶۷)

همچنین سیمرغ به زال و رستم دستور می‌دهد برای شفای همسرش از پر او استفاده کنند:

- برو مال از آن پس یکی پر من/ خجسته بود سایهٔ فرّ من (همان، ج۱ : ۲۶۷)

درمان رستم: در نبرد رستم و اسفندیار سیمرغ با طبابتش رستم و رخش را از رنج تیر و زخم می‌رهاند:

- بر آن خستگی ها بمالید پر/ هم اندر زمان گشت با زیب و فر...

بر آن هم نشان رخش را پیش خواست/ فروکرد منقار بر دست راست

برون کرد پیکان شش از گردنش/ نبد خسته گر بسته جایی تنش (همان، ج۵ :۴۰۰)

۴-۴-۴. مشاوره و راهنمایی: نگاه کنید به دانایی و آگاهی.

۴-۴-۵. پیش‌گویی: نگاه کنید به دانایی و آگاهی.

۴-۴-۶. برآورده کردن خواسته‌های انسان‌ها: «از تو می‌خواهد که او را به شهرستان عقاب رسانی به شفاعت من که او را پای‌مَردَم. سیمرغ گفت : من ندانم که کدام است، اما او را ببرم و به آبادانی رسانم در میان مردم» (الکاتب الارجانی، ۱۳۴۸، ج ۲: ۵۶۰).

- نگه کن که آن مرغ گیتی‌فروز/ بیاید برت با دل مهرسوز

برآرد همی هرچه باشدت کام/ کند توسن چرخ نزد تو رام (کیکاووس، ۱۳۸۶: ۳۴۸)

۴-۵. رفتار و کردار

۴-۵-۱. فرمانروایی: مهم‌ترین کار سیمرغ فرمان‌روایی است:

- چنین گفت کان جای سیمرغ راست/ که برخیل مرغان همه پادشاست (اسدی طوسی، ۱۳۵۴ :۱۵۳)
- از آن پس بشد مرغ فرمانروا/ همی گشت پوینده اندر هوا (کیکاووس، ۱۳۸۶ :۳۵۰)

۴-۵-۲. فرزندپروری: در *شاهنامه* همانند *اوستا* از فرزندپروری سیمرغ سخن به میان آمده است. سیمرغ همواره چونان مادری دلسوز و مهربان برای زال و فرزندش است.

- که در زیر پرت بپرورده‌ام/ ابا بچگانت بپرورده‌ام (فردوسی،۱۳۸۶، ج ۱: ۱۶۷)

۴-۶. تصویرسازی با سیمرغ

۴-۶-۱. تشبیه باز: در تشبیه باز، سیمرغ یا عنقا در نقش مشبه‌به قرار می‌گیرد و گاهی وجه شبه یا ادات تشبیه هم به چشم می‌خورد:

* **مشبه به برای خود شاعر:** شاعر غنایی‌سرا خودش را به عنقا تشبیه می‌کند:

- عنقای مغربم به غریبی که بهر الف/ غم را چو زال زر به نشیمن درآورم (خاقانی، ۱۳۸۶: ۲۴۱)
- در آشیان عقل چو عنقای مغربم/ بر آسمان فضل چو خورشید ازهرم (انوری، ۱۳۷۶: ۳۲۹)

* **مشبه به برای ممدوح:** بیشترین نمادپردازی در ادبیات غنایی استفاده از سیمرغ برای تشبیه ممدوح به آن است:

- ای به خراسان در سیمرغ‌وار/ نام تو پیدا و تن تو نهان (ناصر خسرو، ۱۳۷۸: ۱۵)
- ای چو سیمرغ جفت استغنا/ بیش از این باش با غراب‌البین (انوری، ۱۳۷۶: ۳۸۱)

۴-۶-۲. تشبیه فشرده: سیمرغ یا عنقا معمولاً برای ساخت انواع اضافه تشبیهی به کار می‌رود:

***سیمرغ خورشید:**

- پیش سیمرغ آفتاب شکوه/ شد چو مرغ پرنده کوه به کوه (نظامی، ۱۳۸۰: ۲۲۴)

*** سیمرغ سحر / صبح:**

- من درین دمدمه کار که سیمرغ سحر/ به یکی جوی پر از شیر فروزد منقار (انوری،۱۳۷۶: ۱۶۷)
- سیمرغ صبح را ندهد مژده صباح/ تا نام تو نبندد بر شهپر آفتاب (همان: ۲۰)

*** عنقای صبر:**

- ولیکن تو را صبر عنقا نباشد/ که در دام شهوت به گنجشک مانی (سعدی، ۱۳۸۵ :۲۴)
- خود را به زیر چنگل شاهین عشق تو/ عنقای صبر من پر و بالی نیافته (همان: ۲۴۷)

*** سیمرغ کرم:**

- در بارگه دوم سلیمان/ سیمرغ کرم عیان ببینم (خاقانی، ۱۳۷۸: ۲۶۸)

*** سیمرغ همت:**

- رو که سیمرغ همت تو نشد/ به فریب امل شکار جهان (انوری،۱۳۷۶: ۳۴۷)
- ما امید از طاعت و چشم از ثواب افکنده‌ایم/ سایه سیمرغ همت بر خراب افکنده‌ایم (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۳۷، غ ۳۰۰)

***سیمرغ وصل:**

- با او دلم به مهر و محبت نشانه بود/ سیمرغ وصل را دل و جان آشیانه بود (خاقانی، ۱۳۷۸: ۶۱۶)

*** سیمرغ وهم:**

- سده قدرت کجاست وای که سیمرغ وهم/ در پی بوسیدنش جمله شهپر شکست (انوری، ۱۳۷۶ :۹۲)

۳-۶-۴. استعاره: سیمرغ یا عنقا استعاره از انسان یا غیر انسان می‌شود:

*** استعاره از پیامبر:** سیمرغ در متون غنایی غیر از دارا بودن ویژگی‌های انسانی نماد انسان نیز می‌شود، حتی انسان کاملی چون پیامبر:

- مصطفی حاضر و حسان عجم مدح‌سرای/ پیش سیمرغ خمش طوطی گویا بینندد (خاقانی، ۱۳۷۸: ۹۹)

*** استعاره از ممدوح:** ممدوح نه‌تنها به سیمرغ یا عنقا تشبیه می‌شود، بلکه استعاره از او نیز است:

- حضرت سدر معلی دیده‌ام/ ذات سیمرغ آشکارا دیده‌ام (همان: ۲۷۲)
- تا چه مرغم کم حکایت پیش عنقا کرده‌اند؟/ تاچه مورم کم سخن نزد سلیمان گفته‌اند؟ (سعدی، ۱۳۸۵: ۹۹)

*** استعاره از محبوب:** در غزل‌های سعدی، سیمرغ استعاره از محبوب است:

- سعدی به‌قدر خویش تمنای وصل کن/ سیمرغ ما چه لایق زاغ‌آشیان تست (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۷۳)
- آخر ز هلاک ما چه خیزد؟/ سیمرغ چه می‌کند به عصفور؟ (همان : ۱۳)

*** آسمان:** منظور از عنقا آسمان نیز می‌تواند باشد:

- شباهنگام کاین عنقای فرتوت/ شکم پر کرد ازین یکدانه یاقوت (نظامی، ۱۳۷۸: ۶۲)

* **خورشید**: جولانگاه سیمرغ آسمان است. بنابراین، شاعران غنایی‌سرا از سیمرغ برای استعاره استفاده می‌کنند و آن را در معنای خورشید به‌کار می‌برند:

- صبح را بنگر پس پروین روان گویی مگر/ از پس سیمین تذروی بسدین عنقاست (ناصرخسرو، ۱۳۷۸: ۲۲۵)
- عید همایون‌فر نگر سیمرغ زرین‌پر نگر/ ابروی زال زر نگر بالای کهسار آمده (خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۸۸)

در هفت‌خوان اسفندیار پرنده‌ای به نام سیمرغ وجود دارد که برخلاف سیمرغی که مورد پژوهش ماست، اهریمنی است و ظاهراً همسر یکدیگرند. این نقش منفی سیمرغ منحصر به *شاهنامه* است و در متون قبل و بعد از اسلام که در این پژوهش از آن‌ها استفاده شده وجود ندارد (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۵: ۴۰۱).

همان‌طور که قرائت تنگاتنگ و مقایسهٔ بینامتنی پژوهش حاضر نشان می‌دهد، سیمرغ در متون حماسی علاوه بر اینکه ویژگی‌های ذکرشده در متون اوستایی/پهلوی را حفظ می‌کند، در فرایند خلاقیت آفرینش دچار بسط معنایی شده و خصلت‌هایی به مراتب انسانی‌تر و اسطوره‌ای‌تر پیدا می‌کند. یعنی، آن پرندهٔ خیالی که در فرهنگ ایران پیش از اسلام وجود داشت، در حافظهٔ فرهنگی جامعهٔ پس از اسلام با صورت‌بندی جدیدی به حیات نمادین خود ادامه می‌دهد. سیمرغ در این صورت‌بندی جدید نماد شفابخشی، درمان و حیات معجزه‌آسا می‌شود. برای همین، در ارجاعات بصری معمولاً این پرنده با عمل جراحی و گیاهان دارویی تداعی می‌شود. این تداعی‌ها حاصل دست‌کاری‌های خلاقانه شاعران در صورت و محتوای سیمرغ، تولید شده در متون اوستایی و پهلوی است. مثلاً در ماجرای تولد رستم، در اثر سوزاندن پر سیمرغ، این پرنده ظاهر می‌شود و به موبد زرتشتی دستور می‌دهد که چگونه با چاقوی تیز شکم رودابه را بشکافد و رودابه را با معجون گیاهی بی‌حس کند. پس از عمل زایمان، جای زخم با گیاهان دارویی پوشانده شده و نهایتاً با مالیدن پر سیمرغ بر روی آن، التیام می‌یابد. بدین‌سان، سیمرغ در زنده ماندن رستم، قهرمان مرکزی *شاهنامه*، ایفای نقش می‌کند.

در ادبیات غنایی ایماژ سیمرغ خلاقانه‌ترین استعاره‌ها و تشبیهات را تولید کرده است. شاعران غنایی‌سرا با تکیه بر سمبلیسم غنی این پرنده توانسته‌اند، لطیف‌ترین احساسات و تجربیات عاطفی خود را بازنمایی، رؤیت‌پذیر و روایت‌پذیر کنند. در این کاربرد غنایی، سیمرغ به‌تدریج از قطب انضمامی به سمت قطب انتزاعی می‌لغزد و برای ورود به ادبیات عرفانی و متون فلسفی آماده می‌شود.

۵. سیمرغ در ادبیات عرفانی و متون فلسفی

با شکل‌گیری ادبیات عرفانی و چرخش آن از سیر آفاقی به انفسی، سیمرغ نیز به مرور زمان تغییر چهره می‌دهد و صورت‌بندی جدیدی پیدا می‌کند. در این صورت‌بندی جدید، سیمرغ مفهوم عمیق‌تری به خود می‌گیرد و نماد مضامین پیچیده‌تر وفلسفی‌تر می‌شود. به عبارت دیگر، خصلت انضمامی خود را از دست داده و به شدت به قطب انتزاعی زبان گرایش پیدا می‌کند. این چرخش معنایی و شکلی، امکان القای مفاهیم ذهنی، فلسفی و همچنین تجربیات عاطفی و عرفانی اصحاب فلسفه و عرفان را فراهم می‌کند. سیمرغ به دلیل ویژگی‌های منحصر به فردش چون دور از دسترس بودن و جلال و شکوه خاص خود مصداق امر استعلایی می‌شود و برای انتقال معانی ناملموس بسیار مناسب به نظر می‌رسد. به همین دلیل، بسیار مورد توجه عرفا و فلاسفه قرار می‌گیرد. واکاوی پیکرهٔ متون عرفانی فارسی نشان می‌دهد که مولانا بیش از بقیهٔ شاعران عرفانی از مضمون و سمبلیسم سیمرغ استفاده کرده‌است و شیخ روزبهان بقلی بیشترین ترکیب‌ها را بر اساس سیمرغ ابداع نموده و سهروردی برای تبین مضامین پیچیده فلسفی خود از آن بسیار سود جسته است.

۱-۵. سیمرغ در متون منظوم:

در این بخش آشیانه، خصوصیات جسمانی-روحانی و تصاویرسازی با سیمرغ در متون منظوم عرفانی بررسی شده است.

۱-۱-۵. آشیانه: از نظر مولانا آشیانه سیمرغ بر روی کوه قاف قرار دارد:

- زهی دلشاد مرغی کو مقامی یافت اندر عشق به کوه قاف کی یابد مقام و جای جز عنقا را (مولوی، ۱۳۷۸ ج۱ : ۴۶)

۲-۱-۵. خصوصیات جسمانی و روحانی: در واکاوی پیکره متون منظوم عرفانی هیچ اشاره‌ای به ویژگی‌های جسمانی سیمرغ یافت نشد. ظاهراً به این علت می‌توان توجیه کرد که در ادبیات عرفانی ظواهر اهمیت چندانی ندارد. دلیل دوم این است که سیمرغ در ادبیات عرفانی سمبل چیزهایی می‌شود که فاقد جسمانیت هستند، همانند خدا، جبرییل و روح.

۱-۲-۱-۵. فرّ: گرچه در ادبیات عرفانی شاهد جهش مفهومی سیمرغ هستیم، ولی برخی از ویژگی‌های منتسب به آن در ادبیات حماسی و غنایی و حتی در متون اوستایی همچنان در ادبیات عرفانی هم استمرار پیدا می‌کند. برای مثال، مولوی و بقلی از فرّ سیمرغ سخن گفته‌اند. همان‌گونه که در متون حماسی به آن اشاره شده‌است:

- نه از اجزای یک آدم جهان پر آدمی کردی؟/ نه آنی که مگس را تو بدادی فرّ عنقایی؟ (همان، ج۵ : ۲۳۸)
- یکی برگشا پر با فرّ خویش/ که هم صاف و هم قاف و عنقا تویی (همان، ج۷ : ۱۸)

۲-۲-۱-۵. عزلت‌گزینی: در متون عرفانی نیز همانند متون غنایی سیمرغ عزلت‌گزین است:

- ای کوه قاف صبر و سکینه چه صابری؟/ وی عزلتی گرفته چو عنقا چگونه‌ای؟ (همان، ج۶: ۲۲۳)

۳-۲-۱-۵. دور از دسترس بودن و ناپیدایی: ویژگی مهم سیمرغ که در نمادپردازی عرفانی بسیار به آن پرداخته شده، ناپیدایی است:

- منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا/ زین هر دو مانده نام چو سیمرغ و کیمیا (سنایی، ۱۳۸۰: ۴۸)
- چو نور تو گرفت از قاف تا قاف/ نهان از دیده چون عنقا چرایی؟ (مولوی، ۱۳۷۸، ج۶: ۵۸)

۴-۲-۱-۵. غذا: مولانا غذای عنقا را استخوان می‌داند:

- ای جان جان، جان را بکش تا حضرت جانان ما/ وین استخوان را هم بکش هدیه بر عنقای ما (مولوی، ۱۳۷۸، ج۱ : ۲۶)
- می‌پرد این مرغ دیگر در جنان/ عاشقان سوی عنقا می‌کشاند استخوان عاشقان (همان، ج۴: ۱۸۳)

۲-۵. تصویرسازی با سیمرغ: سیمرغ در متون پیش از اسلام و در ادبیات حماسی شخصیتی آمیخته با انسان می‌یابد. در ادبیات غنایی گاهی نماد خود شاعر و گاهی ممدوح یا معشوق شاعر می‌شود، اما در ادبیات عرفانی از نماد انسان فراتر می‌رود و نماد خداوند متعال، جبرییل و روح نیز می‌گردد.

۱-۲-۵. تشبیه باز: * مشبه‌به برای روح: در برخی ابیات مولانا روح انسانی را به سیمرغ تشبیه می‌کند:

- ظل او اندر زمین چون کوه قاف/ روح او سیمرغ بس عالی‌طواف (مولوی، ۱۳۹۶، ج۲: ۱۹۴)

*** مشبه‌به برای شاعر:** در شعر شاعران عارف نیز چون شاعران اشعار غنایی سیمرغ استعاره از خودشان است. سنایی می‌گوید:

- بلبل خوانده‌ای و سیمرغم من خود از مبغضی غراب‌البین (سنایی، ۱۳۸۰: ۱۰۸۹)

- نمی‌دانی که سیمرغم؟که گرد قاف می‌پرم/ نمی‌دانی که بو بردم؟که بر گلزار می گردم؟ (مولوی، ۱۳۷۸، ج۳: ۱۹۶)

* **مشبه‌به برای محبوب:** در ابیات زیر سیمرغ نقش محبوب مولانا شمس تبریزی را دارد:

- زهی عنقای ربانی شهنشه شمس تبریزی/ که او شمسیست نی‌شرقی و نی‌غربی و نی‌در جا (همان، ج۱: ۴۶)
- چون تو سیمرغی به قاف ذوالجلال/ بازگرد و جمله مرغان را مکش (همان، ج۳: ۱۰۴)

* **مشبه‌به برای مخاطب:** البته مخاطب مولانا هم می‌تواند نمادی از سیمرغ باشد:

- و گر پرواز عشق تو درین عالم نمی‌گنجد/ به‌سوی قاف قربت پر که سیمرغی و عنقایی (مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۲۳۰)

۲-۲-۵. تشبیه فشرده: * **سیمرغ جان**: مولانا در برخی از غزل‌هایش جان را به سیمرغ تشبیه کرده است:

- جسم هدهد دید و جان عنقاش دید/ حس چو کفی دید و دل دریاش دید (همان، ۱۳۹۶، ج۲: ۳۵۷)
- سیمرغ جان و مفخر تبریز شمس دین/ بیند هزار روضه و یابد هزار پر (همان، ۱۳۷۸، ج۳ : ۲۳)

* **سیمرغ دل:** در غزلیات شمس دل به سیمرغ یا عنقا تشبیه شده است:

- گر روی رو در پی عنقای دل/ سوی قاف و مسجد اقصای دل (مولوی، ۱۳۹۶، ج۴: ۸۴۹)
- گردِ ما، درمی‌پری ای رشک ماه ومشتری/ آمدی تا دل بری ای قاف و ای عنقای دل (همان،۱۳۷۸، ج۳: ۱۵۱)

* **سیمرغ روح:** گاهی مولانا از سیمرغ اضافه تشبیهی می‌سازد تا به روح اشاره کند:

- وز هوایی کاندرو سیمرغ روح/ پیش از این دیده‌ست پرواز و فتوح (همان، ۱۳۹۶ ج۱: ۹۴)
- چو تو سیمرغ روح را بکشانی در ابتلا/ چو مگس دوغ درفتد به گه امتحان تو (همان، ۱۳۷۸، ج۵: ۸۷)

* **سیمرغ عشق:** عشق چون تجربه‌ای وصف‌نشدنی است، برای بیان آن از سیمرغ استفاده می‌شود:

- با او دلم به مهر و مودت یگانه بود/ سیمرغ عشق را دل من آشیانه بود (سنایی، ۱۳۸۰ : ۸۷۱)
- به‌جز به عشق تو جایی دگر نمی‌گنجم/ که نیست موضع سیمرغ عشق جز کُه قاف (مولوی، ۱۳۷۸، ج۳: ۱۳۱)

* **سیمرغ وصل:** گاهی شاعران عارف برای مضامین عاشقانه همانند اشعار غنایی از سیمرغ استفاده می‌کنند. وصال یار چون وصال سیمرغ دشوار و محال است:

- عراقی بگذر از غوغا دلی فارغ به دست‌آور/ که سیمرغ وصال او در آنجا آشیان سازد (عراقی، ۱۳۷۲: ۲۵۲)
- در پی سیمرغ وصلش عالمی سرگشته‌اند/ بودی او را در همه عالم وجودی کاشکی (همان، ۱۳۲)

۳-۲-۵. استعاره: * استعاره از خداوند: شاعران عارف نماد خداوند را از این پرنده افسانه‌ای اراده کرده‌اند:

- ناله داود هم برخاست از صحرای غیب/ حضرت سیمرغ کو تا بشنود آن ناله زار (سنایی، ۱۳۸۰: ۲۲۳)
- چون ز سیمرغ دید شهپر عشق/ همچو داود می‌زند در عشق (عراقی، ۱۳۷۲: ۳۹۳)

* **استعاره از من آسمانی:** سیمرغ صورت مرکزی در *منطق‌الطیر* عطار است. عطار با سیمرغ و «سی مرغ» همان کاری را انجام می‌دهد که مولانا با نیستان انجام داده است:

- چون شما سی مرغ اینجا آمدید/ سی درین آیینه پیدا آمدید

گر چل و پنجاه مرغ آیید باز/ پرده‌ای از خویش بگشایید باز

گرچه بسیاری به سر گردیده‌اید/ خویش را بینید و خود را دیده‌اید

هیچ‌کس را دیده بر ما کی رسد؟/ چشم موری بر ثریا کی رسد ؟ (عطار، ۱۳۸۲: ۴۲۷)

یکی از مضمون‌پردازی‌های سمبلیسم سیمرغ در عطار ملاقات فرشته‌ای آسمانی یا حق در چهرهٔ معشوق و شاهدی آسمانی است. بر طبق این نظریه، هر موجودی که در این عالم وجود مادی دارد، در جهان فرامادہ دارای وجودی همانند وجود جسمانی‌اش اما به دور از جسم و مادیت دارد (*دیدار با سیمرغ*، ص۸۶؛ همچنین *ارجنامه*، ص۱۸۴-۱۸۵). در صورت پاک شدن از آلودگی‌ها و تهذیب نفس می‌توان «من» غیرمادی را شهود کرد. بنابراین، سی مرغ پس از طی کردن راه‌های دشوار و هفت وادی شایستگی ملاقات با «من» برتر و آسمانی خود را یافتند و این دیدار به منزلهٔ ملاقات حق تعالی نیست.

* **استعاره از انسان کامل:** در بین شاعران عارف مولانا بیشتر از دیگر شاعران از سیمرغ برای بیان مقصودش سود جسته است. مولانا بارها انسان‌های تعالی یافته را به سیمرغ تشبیه کرده است:

- خورشید پناه آرد در سایه اقبالت آری/ چه توان کردن آن سایه عنقا را (مولوی، ۱۳۷۸، ج۱: ۸۵)
- جای سیمرغان بود آن سوی قاف/ هر خیالی را نباشد دست‌باف (همان، ۱۳۹۶، ج۶: ۱۵۲۲)

* **استعاره از معشوق:** گاهی سیمرغ استعاره از معشوق می‌شود:

- روی نبینیم ما دیدن سیمرغ را/ نیست چو مرغی کنون ز آه و نفس کم کنید (سنایی، ۱۳۸۰: ۸۸۰)

* **استعاره از اهل تصوف:** سیمرغ در متون عرفانی می‌تواند استعاره از اهل تصوف باشد، همان‌گونه که سنایی می‌گوید:

- همه با عندلیب دل خویشند/ همه سیمرغ خانه خویشند (سنایی، ۱۳۷۸ : ۴۹۰)
- مرغ صابر را تو خوش دار و معاف/ مرغ عنقا را بخوان اوصاف قاف (مولوی، ۱۳۹۶، ج۴: ۸۲۲)

* **استعاره از شعر عرفانی:** سنایی در جست‌وجوی مخاطبی برای درک مضامین عالی اشعارش است. او شعر عرفانی را به سیمرغ تشبیه می‌کند:

- از پی شعر کو سخندانی/ بهر سیمرغ کو سلیمانی (سنایی، ۱۳۷۷: ۷۰۸)

۳-۵. سیمرغ در متون منثور

در این بخش آشیانه، خصوصیات جسمانی- روحانی، رفتار- کردار و تصویرسازی فشرده با سیمرغ در متون منثور فلسفی مورد بررسی قرار گرفته است.

۱-۳-۵. آشیانه:

* **خارج از جهان مادی:** شیخ روز بهان بقلی جایگاه سیمرغ را خارج از این جهان مادی می‌داند: «ببین که در دامنت چه مرغیست که آشیان سیمرغ عرش دانه وی بر نتابد و عروس بهشت از حق جز روی او نخواهد» (بقلی، ۱۳۸۳: ۱۹۰).

* **جزیره عزت:** در رسالهٔ الطیور احمد عزالی آشیانه سیمرغ در جزیره عزت است: «گفتند: که ملک سیمرغ در جزیره عزت و شهر کبریا و عظمت است» (غزالی، ۱۳۹۴: ۷۱-۷۲).

* **کوه قاف:** سهروردی در دو رساله *صفیر سیمرغ* و *فی حالهٔ الطفولیه* آشیان سیمرغ را در کوه قاف می‌داند. در آغاز رساله *صفیر سیمرغ چنین* آمده است: «روشن‌روان چنین نموده‌اند که هر هدهدی که در فصل بهار به ترک آشیان خود بگوید و به منقار خود پر و بال خود برکند و قصد کوه قاف کند، سایه کوه قاف بر او افتد و به مقدار هزار سال این زمان که «و ان یوماً عند ربک کألف سنه مما تعدون» و این هزار سال در تقویم اهل حقیقت یک صبح‌دم است از مشرق لاهوت اعظم. درین مدت سیمرغی شود که صفیر او خفتگان را بیدار کند و نشیمن او در کوه قاف است» (سهروردی، ۱۳۷۳، ج۳: ۳۱۴-۳۱۵). همچنین در رساله *فی حالهٔ الطفولیه* آمده است: «آنگاه وی را بر کوه قاف باید رفت و آنجا درختی است که سیمرغ آشیان برآن درخت دارد» (همان: ۲۵۷).

* **قله کوه‌های بلند:** درباره آشیانه عنقا در *رسایل اخوان‌الصفا* این‌گونه آمده است: «گفت بر روی قله کوه‌های بلند در جزیزه دریای سبز که کمتر کشتی به آنجا می‌رود و انسانی در آن نیست [مسکن دارد] (*رسایل اخوان‌الصفا*، ۱۹۲۸، ج۲: ۲۴۶).

* **درخت طوبی**: سهروردی جایگاه سیمرغ را در رساله *عقل سرخ* بر روی درخت طوبی می‌داند: «پیر را پرسیدند که گویی در جهان همان یک سیمرغ بوده است؟ گفت: آنکه نداند چنین پندارد وگرنه هر زمان سیمرغی از درخت طوبی به زمین آید» (سهروردی، ۱۳۷۳، ج۳: ۲۳۴). در رساله *عقل سرخ* ویژگی‌های درخت طوبی به شرح زیر است: «پس پیر را گفتم در خت طوبی چه چیزست و کجا باشد؟ گفت درخت طوبی درختی عظیم است. هرکس که بهشتی بود چون به بهشت رود، آن درخت را در بهشت بیند و در میان این یازده کوه که شرح دادیم، کوهی‌ست و در آن کوه است. گفتم آن را هیچ میوه بود؟ گفت هر میوه‌ای که تو در جهان می‌بینی بر آن درخت باشد و این میوه‌ها که پیش توست، همه از ثمره اوست. اگر نه آن درخت بودی، هرگز پیش تو نه میوه بودی و نه درخت و نه ریاحین و نه نبات. گفتم میوه و درخت و ریاحین با او چه تعلق دارد؟ گفت سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد سیمرغ از آشیانه خود به درآید و پر بر زمین باز گستراند، از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود ونبات به زمین» (همان: ۲۳۲). این درخت مشابه درختی است که در متون قبل از اسلام به عنوان آشیانه سیمرغ به آن اشاره شده است.

۲-۳-۵. خصوصیات جسمانی و روحانی:

۱-۲-۳-۵. فرّ: مهمترین خصیصه سیمرغ که ممیز او از دیگر پرنده‌ها و جانوران است داشتن فرّ است که در متون قبل و بعد از اسلام به کررات به آن پرداخته شده‌است: «ای مهربان عشق ورزان حجاب انس! اگر فرّ پر سیمرغ وحدتی سایه جناح عصمت کو؟ مگر به مقراض تنزیه پر توحید بریده‌ای» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۵۴).

۲-۲-۳-۵. بزرگی: نجم الدین رازی در بارهٔ بزرگی سیمرغ معتقد است که«سایه شهپر او حجاب شرق و غرب شده» (رازی، ۱۳۶۲ :۱۰۶). در *رسایل اخوان‌الصفاء* هم به بزرگی سیمرغ اشاره شده است: «او ازنظر جثه بزرگ‌ترین پرنده و ازنظر آفرینش عظیم‌ترین آن‌هاست... سرش بزرگ است... بال‌هایش بزرگ است. هنگامی که آن‌ها را می‌گشاید، گویی بادبانی از بادبان‌های کشتی‌هاست و دمی که متناسب با آن‌هاست» (*رسایل اخوان‌الصفاء*، ۱۹۲۸، ج۲،۲۴۶).

۳-۲-۳-۵. قدرت: سیمرغ بسیار قدرتمند است: «هنگامی که در آسمان پرواز می‌کند، چنان با شدت هوا را با بال‌هایش به حرکت درمی‌آورد که کوه‌ها را به لرزه می‌افکند» (همان).

۴-۲-۳-۵. تیزپروازی: ازنظر مؤلف/مؤلفان کتاب *رسایل اخوان‌الصفاء* سیمرغ تیزپرواز است: «تیزپروازترین پرندگان است» (همان).

۵-۲-۳-۵. پر سیمرغ:

* **سبب رویش گیاهان:** ازنظر سهروردی پر سیمرغ دارای خاصیتی فوق العاده است که سبب رویش گیاهان می‌شود، زیرا سیمرغ مظهر نورالانوار است که در خورشید تجسم می‌یابد: «گفت سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد سیمرغ از آشیانه خود به درآید و پر بر زمین بازگستراند از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات به زمین» (سهروردی، ۱۳۷۳، ج۳: ۲۳۲). درحالی‌که در متون قبل از اسلام عامل رویش گیاهان درخت ویسپوبیش یا هزارتخمه است.

* **مانع از سوخته شدن**: سهروردی پر سیمرغ را مانع از سوخته شدن می‌داند: «هرکه پری از آن بر پهلوی راست بندد و بر آتش گذرد، از حریق ایمن باشد» (همان: ۳۱۶).

۶-۲-۳-۵. شفابخشی: خاصیت شفابخشی که در *شاهنامه* به پر سیمرغ نسبت داده شده، بنابر نظر سهروردی در سایهٔ سیمرغ است: «بیمارانی که در ورطه علت استسقا و دق گرفتارند سایه او علاج ایشان است ومرض را سود دارد» (همان: ۳۱۵).

۷-۲-۳-۵. عامل ایجاد موسیقی: سهروردی در رساله *عقل سرخ* عامل ایجاد موسیقی و علوم مختلف را سیمرغ می‌داند: «همه علوم از صفیر این سیمرغ است و ازو استخراج کرده‌اند و سازهای عجیب مثل ارغنون و غیر آن از صدا و رنّات او بیرون آورده‌اند» (همان).

۸-۲-۳-۵. شکارکردن: سیمرغ شکارچی بسیار ماهری است: «او گاومیش و فیل را در هنگام پرواز از روی زمین می‌رباید، همان‌گونه که پرنده شکاری هنگام پرواز موش را از زمین می‌رباید» (*رسایل اخوان‌الصفاء*، ۱۹۲۸: ۲۴۶).

۹-۲-۳-۵. منقار آهنین: سیمرغ برخلاف پرندگان منقاری آهنین دارد: «گویی منقارهایش از آهن ساخته شده» (همان).

۱۰-۲-۳-۵. غذا: سهروردی در رساله *عقل سرخ* درباره غذای سیمرغ معتقد است: «غذای او آتش است». (سهروردی، ۱۳۷۳، ج۳: ۳۱۶).

۳-۳-۵. رفتار و کردار

۱-۳-۳-۵. فرمانروایی: فرمانروایی از ویژگی‌های سیمرغ است که در اشعار ادبیات غنایی به آن اشاره شده است. در *رسایل اخوان‌الصفا* نیز سیمرغ نقش فرمانروایی دارد: «پادشاه به او گفت: تو کیستی؟ گفت: من نماینده مرغان شکاری هستم. گفت: چه کسی تو را فرستاده است؟ گفت: پادشاهمان. گفت: او کیست؟» (*رسایل اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفاء*، ۱۹۲۸، ج ۲:۲۴۶).

۱-۳-۳-۵. عدالت: در کتاب *رسایل اخوان‌الصفا* هنگامی که پادشاه درباره رفتار عنقا سؤال می‌کند، نماینده مرغان این‌گونه پاسخ می‌دهد: «خوش‌رفتارترین و عادل‌ترین است» (همان).

۴-۳-۵. تصویرسازی با سیمرغ

۱-۴-۳-۵. تصویرهای فشرده

* **مشبه‌به جان:** در متون عرفانی بارها سیمرغ مشبه‌به جان قرار گرفته است: «مرا در محبت چه گناه چو رخت بقا از دو جهان بردم؟ مرا که کشد چون از زخم سیف لن ترانی مردم؟ کاتب ضمیر. تلقین قل الله ثم ذرهم که نویسد؟ فراش فهم از خانه جاودانی خاشاک آشیان سیمرغ جان رفت» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۷۹). «سرودن زند و پا زند «سبحانی» صفت این زندگان است. چون سیمرغ جان از دار ناسوت به عالم لاهوت پرند، نفس رونده در گلزار گل آدم با نفس گویند؛ جوینده عکس آن عنقا سایه پذیر «ظل الله» شوند» (همان: ۲۵۹).

۱-۴-۳-۵. استعاره

* **استعاره از خداوند**: شیخ روزبهان بقلی در کتاب *شرح شطحیات* بارها با ساختن اضافه‌های تشبیهی چون سیمرغ قدم و عنقا قدم و... به خداوند اشاره می‌کند: «ای کیوان نحوست! قهر بر کالبد آدم انداز بر بام هفتم فلک بر جبروت و ملکوت بر شو تا در بزم چون عطارد کدخدای ملک اتحاد شوی تا کی از خاکدان حدثان؟ هان که سیمرغ ازل منتظر دانه جان شده است» (بقلی، ۱۳۹۴: ۹۳) و همچنین «کون قدر ذره‌ای نیست در منقار عنقای مغرب ازل» (بقلی، ۱۳۹۴: ۹۷). همان‌طور که معمولاً سیمرغ یا عنقا در داستان‌های پرندگان نماد خداوند است، نجم الدین رازی نیز در کتاب *رسالهٔ الطیور* از عنقای مغرب خداوند را اراده می‌کند: «ما بال زنان و تیزنگران، بر تیغ کوه قاف آشیانه عنقای مغرب دیدم: پرده شب و روز دریده زمین در چنگ او اسیر و آسمان در زیر پر او عاجز دو عالم در منقار او پنهان و او بر تیغ کوه جلالت بر تکیه‌گاه (انا جعلناک خلیفه فی الارض)» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۶).

* **استعاره از پیامبر:** «وقتی حضرت امیرالمؤمنین(ع) برای نخستین بار به زیارت تربت مطهر رسول اکرم(ص) آمدند، ضمن عباراتی آن حضرت را طاووس کبریا و جبروت خطاب کردند»(نیری، ۱۳۸۵: ۲۱۹). شیخ روزبهان بقلی ترکیبات مختلفی ساخته تا نماد پیامبر(ص) را اراده کند: «این محبت فرمود بلبل عشق ازلیات و سیمرغ آشیانه ابدیت – صلی الله علیه و سلم- که قل ان کنتم تحبون الله فاتبعونی یحببکم» (بقلی، ۱۳۸۳: ۲۰) و «ای سیمرغ وحدت سرای! در آتش هوای کبریا چون پری» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۲۹). همچنین: «نبینی که غمناک عشق ازل نخاس عروس اجل قهرمان قاب قوسین سیمرغ آشیان کونین سید پاک نبوت سایه عاشقان معرفت محمد هاشمی – صلوات الله علیه و آله- چون رخت دولت معرفت بر رخش محبت نهادی و رخ فزای جهان ازل کردی از آن گران‌سنگی گنجور سپهر نقطه جانش براق اشتیاقش به اتفاق لنگ آمدی» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۵۵-۱۵۶).

* **استعاره از جبرییل:** گاهی عرفا از عنقا، جبرییل را اراده می‌کنند: «روزی مهتر عالم و سرور بنی‌آدم نشسته بود و صحابه در پیش او حلقه زده، آن صدیقان صادق آن خموشان ناطق راز را با حضرت بی‌نیاز فرستاده بودند تا آن عنقای عالم غیب به آواز«قل» آید» (مولوی، ۱۳۷۹: ۶۵).

* **استعاره از انسان متعالی:** سیمرغ می‌تواند نماد انسان تعالی یافته باشد: «تو بمیر که چون مردن تو ممکن است تا از نور جلال من بهره مند گردی و از خفاشی بیرون آیی و عنقای قاف قربت گردی» (مولانا، ۱۳۸۱: ۲۵)، «ای عنقا بیداء ازل به جناح قدم بپر!» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۸۴).

* **استعاره از روح و جان:** «تنهایی و عزلت سیمرغ یکی از جنبه‌های معروفی است که عرفا را برانگیخته است تا سیمرغ نمونهٔ روح مجرد عارفی که از جهان گوشه گرفته است، فرض شود» (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳ :۱۶۸). «اگر عنقا قاف الوهیتی چرا در پستی پشه گیری؟» (بقلی، ۱۳۹۴: ۱۰۴). «طایر میمون هدهد سلیمان است (علیه‌السلام) یا عنقای مغرب یا ملک همای یا طیر عافیت یا طیر الهام یا طیر روح یا فال محمود یا طیر نور که گرد عرش گردد» (همان: ۲۸۲).

* **استعاره از نفس ناطقه:** سیمرغ در آثار سهروردی نماد نفس ناطقه است. در آغاز *رساله صفیر سیمرغ* چنین توصیف شده است: «روشن روان چنین نموده‌اند که هر هدهدی که در فصل بهار به ترک آشیان خود بگوید و به منقار خود پر و بال خود برکند و قصد کوه قاف کند، سایه کوه قاف بر او افتد و به مقدار هزار سال این زمان که «و ان یوما عند ربک کالف سنه مما تعدون» و این هزار سال در تقویم اهل حقیقت یک صبح‌دم است از مشرق لاهوت اعظم. درین مدت سیمرغی شود که صفیر او خفتگان را بیدار کند و نشیمن او در کوه قاف است... .» در این تمثیل، هدهد روح سالک است که جسم و علایق مادی را ترک می‌کند تا به اصل خویش عقل فعال (سیمرغ) بپیوندد. همچنین سیمرغ نماد عقل فعال است که عامل شکل‌گیری جهان هستی و اداره‌کنندهٔ آن می‌باشد. ازنظر سهروردی، سیمرغ نور منبعث از نورالانوار (حق) است. در ابتدا این نور به عقل اول و درنهایت به تمامی آنچه خداوند خلق کرده می‌رسد. این افاضه مداوم است و اگر نپاید، جهان هستی نابود می‌شود. بنابراین، نور نورالانوار که نخست در عقل اول به‌صورت عقل کل ظاهر می‌شود و در سیر نزولی‌اش نفوس و اجرام و افلاک و بروج را شکل می‌دهد، می‌توان همانند خورشید ظاهری دانست. «در عین آنکه رمز نخستین نور اشراق شده است، رمز عقل اول و هریک از عقول ازجمله عقل فلک شمس و عقل فعال و نیز رمز مجموع عقول محسوب می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۱۹۶).

۶. نتیجه‌گیری

همان‌طور که با قرائت تنگاتنگ پیکرهٔ متون قبل و پس از اسلام نشان داده شد، سمبلیسم سیمرغ در بوطیقای ادبی ایران جایگاه محوری داشته و به تولید مجموعه‌ای از مفاهیم، معناها، گفتمان‌ها و منظومه‌های فکری منجر شده است. بنابراین، تبیین نظام دلالتی آن می‌تواند، تفکر اسطوره‌ای و رمزآلود انسان ایرانی در طول تاریخ را برای نسل معاصر قابل‌فهم کند. بر این اساس، مقالهٔ حاضر تلاش کرد با رویکردی تبارشناسانه و بینامتنی، سیر تطور سمبولیسم سیمرغ در سنّت فکری ایران باستان تا قرن هفتم را واکاوی و دلالت‌های فرهنگی و نظام مفهوم‌سازی این پرندهٔ نمادین را تبیین کند. یافتهٔ پژوهش نشان داد که سیمرغ نخستین بار در متون زرتشتی و پهلوی ظاهر می‌شود و در آنجا در کسوت پرنده‌ای مقدس در کنار شخصیت انسانی دیده می‌شود. در این دوره سیمرغ فقط جلوهٔ لاهوتی و متافیزیکی دارد. در متون حماسی بعد از اسلام سیمرغ وارد زندگی انسان می‌شود و یاور و مددکار او می‌گردد. در این مرحله هنوز جلوهٔ متافیزیکی و لاهوتی دارد، اما در متون ادبی بیشتر بر خصوصیات ظاهری او تأکید می‌شود. ظهور سیمرغ در ادبیات غنایی نقش مهمی را در متون قرون بعد رقم می‌زند، زیرا سیمرغ جنبهٔ ناسوتی می‌یابد و از عرش به فرش می‌آید و نماد انسان‌هایی چون معشوق و ممدوح می‌شود. درواقع، این ناسوتی شدن مقدمهٔ لاهوتی شدن دوباره سیمرغ است. در متون عرفانی و فلسفی دیگر خبری از ویژگی‌های ظاهری او نیست. سیمرغ به‌طور مستقیم در زندگی انسان‌ها دخالت نمی‌کند، بلکه نماد روح پاک یا انسان‌های پاک و برگزیده‌ای چون پیامبر یا عرفا می‌شود و در *منطق‌الطیر* که اوج شکوه سیمرغ است، نماد «من» برتر و آسمانی می‌گردد. البته فراتر از این نمادها سیمرغ نماد حضرت حق می‌گردد. با تکامل فکری انسان ایرانی نقش سیمرغ نیز در ادبیات پیچیده‌تر و عمیق‌تر می‌شود. در متون فلسفی نقش نفس ناطقه را بر عهده می‌گیرد. درواقع، اگر بخواهیم سیر تطور و چرخش‌های معنایی سیمرغ را به

صورت یک پیوستار در نظر بگیریم، می‌توان چنین استدلال کرد که سمبلیسم سیمرغ در حافظهٔ فرهنگی ایرانیان به‌تدریج از قطب انضمامی به قطب انتزاعی گرایش پیدا کرده است.

منابع

اسدی طوسی (۱۳۵۴). *گرشاسب‌نامه*. تصحیح حبیب یغمایی، تهران: طهوری.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۳). *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*. تهران: اساطیر.

الکاتب الارجانی، فرامرز بن خداداد بن عبدالله (۱۳۴۸). *سمک عیار*. ج ۲، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

انوری، علی بن محمد (۱۳۷۶). *دیوان انوری*. ج۱، تصحیح محمد تقی مدرس رضوی، تهران: علمی فرهنگی.

بقلی شیرازی، شیخ روزبهان (۱۳۸۳). *عبهرالعاشقین*. تصحیح هنری کوربن- محمد معین، تهران: منوچهری.

بقلی شیرازی، شیخ روزبهان (۱۳۹۴). *شرح شطحیات*. تصحیح هنری کوربن- محمدعلی امیرمعزی، تهران: طهوری.

پورداود، ابراهیم (۱۳۹۴). *یشت ها*. ج۲، تهران: اساطیر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۴). *دیدار با سیمرغ*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۵). «مقاله نکته‌ای بدیع و پنهان در عرفان قرن ششم» در *ارجنامه آیینه صادق*، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

تفضلی، احمد (۱۳۷۹). *مینوی خرد*. تهران: توس.

خاقانی، شروانی (۱۳۷۸). *دیوان خاقانی*. تصحیح ضیاالدین سجادی، تهران: زوار.

رازی، نجم‌الدین (۱۳۶۲). *رسالةالطیور*. تصحیح محمدامین ریاحی، تهران: توس.

رسایل اخوان‌الصفاء و خلان الوفاء (۱۳۴۷. ه-۱۹۲۸. م). تصحیح خیرالدین الزرکلی، ج۲، مصر: المطبعةالعربیه.

راشد محصل، محمدتقی (۱۳۶۶). *گزیده‌های زادسپرم*. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

رودکی سمرقندی (۱۳۷۶). *دیوان رودکی*. بر اساس نسخه سعید نفیسی و ی. براگینسکی، تهران: ن گاه.

سعدی. (۱۳۷۹) *بوستان سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

سعدی. (۱۳۸۱) *کلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

سعدی. (۱۳۸۵) *غزلهای سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

سلطانی گردفرامردی، علی (۱۳۷۲). *سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران*. تهران: مبتکران.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷۷). *حدیقةالحقیقه و شریعةالطریقه*. تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۰). *دیوان سنایی*. تصحیح مدرس رضوی، تهران: سنایی.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۸۹). *مثنویهای سنایی*. تصحیح عبدالرضا سیف - غلامحسین مراقبی، تهران: دانشگاه تهران.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۳). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. ج ۳، تصحیح حسین نصر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

صدرایی، رقیه (۱۳۹۴) «بررسی و تحلیل نقش جلوه سیمرغ در آینه متون عرفانی با تکیه بر *منطق‌الطیر* عطار و مثنوی مولانا»، *فصلنامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی*، ش ۲۶، صص: ۱۹۹-۱۷۹.

صدیقی، علیرضا «آشیانه سیمرغ از درخت وبسپوبیش تا کوه البرز»، *ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال چهلم ۱۳۸۶، ش ۱۵۸، صص: ۱۰۰-۸۹

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: انتشارات فردوس.

طباطبایی، احمد (۱۳۳۵) «سیمرغ در چند حماسه ملی»، *دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز*، سال هشتم، ش ۱، صص: ۵۱-۴۴.

طوسی، محمد بن محمد بن احمد (۱۳۹۱). *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات*. اهتمام منوچهر ستوده، تهران: علمی فرهنگی.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۸۲). *منطق‌الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عراقی، فخرالدین (۱۳۷۲). *مجموعه‌آثار فخرالدین عراقی*. تصحیح نسرین محتشم (خرائی)، تهران: زوار.

عنصری بلخی (۱۳۶۳). *دیوان عنصری*. تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: سنایی.

غزالی، احمد (۱۳۹۴). *مجموعه‌آثار فارسی احمد غزالی*. به اهتمام احمد مجاهد، تهران: دانشگاه تهران.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*. ج۱-۵، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

قلیزاده، خسرو (۱۳۸۹)، «خواستگاه سیمرغ از دیدگاه اسطوره‌شناسی تطبیقی». *پژوهشهای ادبی*، سال هفتم، ش ۲۸ صص:۹۶-۶۱.

کیکاووس، خسرو (۱۳۸۶). *فرامرزنامه*. میترامهرآبادی، تهران: دنیای کتاب.

مدبری، محمود (۱۳۷۰). *شاعران بی‌دیوان*. تهران: نشرپانوس.

مشکور، محمدجواد (۱۳۵۶) «سیمرغ و نقش آن در عرفان»، *هنر و مردم*، ش۱۷۸-۱۷۷، صص:۹۰-۸۶

منشی، ابوالعالی نصرالله (۱۳۸۰). *ترجمه کلیله و دمنه*. تصحیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸). *کلیات شمس تبریزی*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۹). *مجالس سبعه*. تصحیح توفیق ه.سبحانی، تهران: کیهان.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۱). *فیه ما فیه*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۶). *مثنوی*. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: هرمس- فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.

ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۶۳). *جامع‌الحکمتین*. تصحیح محمد معین- هانری کوربن، تهران: طهوری.

ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین (۱۳۷۸). *دیوان اشعار ناصرخسرو*. تصحیح مجتبی مینوی- مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف(۱۳۷۸). *اقبال‌نامه*. تصحیح سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*. تصحیح سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۶). *شرفنامه*. تصحیح سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۰). *هفت‌پیکر*. تصحیح سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نوزاد، فریدون(۱۳۴۳). «سیمرغ و قاف در ادبیات ایران»، *وحید*، سال سوم، ش ۴، صص:۲۳۶-۲۲۵.

نیری، محمدیوسف (۱۳۸۵). «سیمرغ در جلوه‌های عام و خاص»، *علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، سال سوم، شم ۲۵ (پیاپی ۴۸)، صص: ۲۳۵-۲۱۵.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و سروش.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

بایزید در میانهٔ شمس و مولانا

حمیدرضا توکلی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

نخستین گفت‌وگوی شمس با مولانا پیرامون بایزید بوده است. شمس به این نکته در پایان یک پاره‌گفتار عربی در *مقالات* تصریح می‌کند. نقد بایزید بارها به شیوه‌ای مشابه در جای‌جای سخنان شمس پدیدار می‌شود. همین نقد دربارهٔ حلاج هم تکرار می‌شود. از این گذشته، نکات مرتبط با این ملاحظهٔ نقادانه بارها در *مقالات* جلوه دارد؛ تأملاتی دربارهٔ متابعت و بدعت، شطح و مستی، هوشیاری پس از مستی، جبر و خاموشی. اما نکتهٔ اصلی آنجاست که مولانا آشکارا در این زمینه، نگاه و گفتار دیگری دارد. او نه‌تنها ستایندهٔ بایزید و حلاج است؛ بل با شوری فزون‌مایه از مستی و جبر عاشقانه می‌گوید. درعین‌حال در ذهن و زبان مولانا روح سخن شمس بدون کاربست آن در نقد امثال بایزید حاضر است. این نوشتار تلاشی است برای بازخوانی پرسش نخستین شمس و طرح جوانب گوناگون دوگانگی نگاه شمس و مولانا در این چشم‌انداز و نیز پیشنهادهایی برای تبیین این تمایز و استقلال منظر.

کلیدواژه‌ها: مولانا، شمس تبریز، بایزید، شطح، سکر و مستی.

ارجاع به این مقاله: توکلی، حمیدرضا (۱۴۰۲)، بایزید در میانهٔ شمس و مولانا، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، *(۲۴۷) ۷۶*، ۴۹-۲۵.

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.57368.3522

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

درآمد

دربارهٔ مواجههٔ مولانا با شمس، سخنان و پرسش‌های بسیاری در میان آورده‌اند. اما این تولد دوباره هم‌چنان اسرارآمیز می‌نماید. مخصوصاً اینکه در برخورد نخستین چه چیزی رخ داد و چه گفتاری بر زبان این دو جاری شد، دغدغهٔ بسیاری بوده است. در چند روایت دیرسال، ماجرا با پرسش شمس شروع می‌شود؛ پرسشی که بر سنجش جایگاه و نگاه و گفتار بایزید با پیامبر انگشت می‌گذارد. چه‌بسا تردیدی در خاطر مخاطب خردمند و باریک‌بین راه یابد؛ آیا بدین‌سان فرایندی پیچیده و رازآمیز را به یک سؤال و جواب فرونکاسته‌ایم؟ باید در نظر داشت که انگارهٔ دگرگونی ناگهانی بر سرگذشت‌های عارفان، سایه و سیطره دارد. چیزی که در روایت‌هایی مانند *تذکرةالاولیا* چشمگیر می‌نماید. از سویی سرگذشت مولانا با افسانه‌ها درآمیخته و تصرفاتی در آن راه یافته است. این‌ها همه البته احتیاط‌هایی سزاوار و سنجیده است. اما در *مقالات شمس* یک پاره‌گفتار عربی هست که در آن شمس به این نکته تصریح می‌کند که نخستین سخن میان او و مولانا بر سر بایزید بوده است. این اشارهٔ مهم که از آن سخن خواهیم گفت به‌روشنی نشان می‌دهد، آن روایت‌ها پیوندی با واقعیت دارند و از حقیقتی سخن می‌گویند.

در مرتبهٔ بعد باید یادآور شد که در *مقالات شمس* که مجموعه‌ای از یادداشت‌های مریدان مولانا از گفتارهای شمس در قونیه است، بارها به بایزید می‌رسیم و نقد او از سوی شمس، در افقی نزدیک به گفت‌گوی نخستین. همین نقد و داوری بارها دربارهٔ حلاج به شیوه‌ای مشابه تکرار می‌شود. آموزه‌هایی که در گفتار شمس در این زمینه آمده مانند لزوم متابعت و نکوهش سُکر و مستی و نقد دعوی شطح‌آمیز، در سخنان او سربه‌سر جلوه‌گر است. *مقالات* با همهٔ پراکندگی، گواهان روشن این معنی است که پرسش شمس حتی اگر نخستین گفتارش در نخستین دیدار نباشد و اگر نتواند آغازگر آن رستخیزِ ناگهان در مولانا به‌شمار آید، بی‌گمان در مرکز دغدغه‌ها و آموزه‌های شمس جای داشته و پیوسته بدان باز می‌گشته و از آن یاد می‌کرده است.

اما شگفتی و پیچیدگی ماجرا در افقی دیگر جلوه می‌کند؛ آنجا که بایزید را از مولانا سراغ می‌گیریم و همین طور حلاج را. شاید بتوان ستایش مولانا و پرهیز از کمترین خرده‌گیری از این دو را به آسانی و سرعت، به نگاه و رفتار عمومی او در این قلمرو نسبت داد. او هرگز به بدگویی یا نقد اولیا نمی‌پردازد و در همهٔ اولیا چونان حقیقتی یگانه و متعالی می‌نگرد. اما مسئله این‌جاست که وقتی آموزه‌های شمس را در این زمینه به‌دقت در یاد می‌آوریم، می‌بینیم مولانا تأویلی متمایز و گاه متعارض از آن‌ها به دست می‌دهد. توجه داشته باشیم که او بی‌گمان با این سخنان مکرر شمس به‌خوبی آشنا بوده. مولانا بایزید و نیز حلاج را دقیقاً در مقام قهرمانان مستی می‌ستاید. به‌خصوص در *مثنوی* چنان از بایزید و ماجرای سبحانی گفتنش سخن می‌آورد که پنداری به نقد و انکار بی‌پروای شمس پاسخ می‌دهد.

در این نوشتار می‌کوشیم به‌ویژه بر این دوگانگی گفتار و نگاه انگشت بگذاریم. گزارشی از این تعارض و زمینه‌های آن فراهم می‌آوریم و تلاش می‌کنیم تحلیلی از این اختلاف نظر پیشنهاد دهیم. پیش از این پژوهندگانی دربارهٔ پرسش شمس سخن گفته‌اند (فروزانفر ۱۳۷۶: ۵۶-۶۰، زرین‌کوب ۱۳۶۶: ۱/۱۰۰-۱۰۱، لوئیس ۱۳۸۶: ۲۰۴-۲۱۲، سلیمانی ۱۳۹۸: ۴۵۷، طاهری ۱۳۹۲: ۱۵۹) یا به نظر او دربارهٔ بایزید توجه نشان داده‌اند (موحد ۱۳۹۴: ۱۱۶-۱۳۱، محبتی ۱۳۹۲: ۶۷-۸۷، همو ۱۳۹۸: ۹۶-۱۱۱، مرتضایی ۱۳۸۹: ۱۸۵-۱۸۱، فرشبافیان ۱۳۹۶: ۲۹۷-۳۰۰)؛ اما غالبا دربارهٔ تفاوت نگاه مولانا با شمس، به اشاره‌ای بسنده کرده‌اند. در مقالهٔ «شطح سبحانی بایزید در ترازوی نقد صوفیان» آرای نامداران تصوف تا سدهٔ هشتم دربارهٔ این شطح مطرح شده. از آن میان شمس تبریز جایگاهی ویژه یافته؛ اما سخنی از نظر متمایز مولانا در میان نیامده است. (فرضی‌شوب و مهری ۱۴۰۰: ۶۵-۸۰)

روایت تازی شمس تبریز

اشارهٔ روشن شمس به پرسش و گفت‌وگوی نخستینش با مولانا، در پایان پاره‌گفتاری پدیدار می‌شود که یکسر به زبان عربی است. به بخش پایانی توجه نشان داده‌اند؛ اما کلّ این پاره و به‌ویژه پیوند بخش پایانی با عبارات پیشین درخور درنگ است. متن پیچیدگی‌های بسیار دارد. مرجع ضمایر را باید با حدس و احتیاط دریافت. اسلوب شفاهی و نیز گفت‌گوی درونی کار را دشوارتر ساخته. هم‌چنین احتمال بی‌دقتی کاتب را در ضبط و املای گفتار شمس، نباید از نظر دور داشت. به‌هرروی ترجمهٔ این پارهٔ جان‌دار و مرموز، می‌تواند نقطهٔ عزیمت مناسبی برای بحث ما باشد:

«پیامبران در حسرت حضور او[=مولانا]یند. گمان و برداشت او[=مولانا] این است که این [سخن] را می‌گویم تا مایهٔ خوشدلی مولانا باشد؛ و گر نه من در خودم فضیلتی نمی‌بینم تا گفتاری از من برآید که مولانا را خوشدل سازد. و آن [سخنِ شطح‌آمیز برآوردن] "حال" من نیست. مگر اینکه، من روزی که ملول گردم و از گفتن روی‌گردان شوم، گردنِ یکی از این سخنان را می‌گیرم که بر [خاطرِ] من می‌گذرد.

می‌گویم: «از کجاست [این سخن]؟»

می‌گوید: «از الله»

-: «به سوی کجا [می‌رود]؟»

می‌گوید: «به سوی مردی بزرگ و اوست مولانا»

می‌گویم: «من در این میانه چیستم؟ ...چیست که بر [خاطرِ] من می‌گذرد؟ ...گذر کن بر سرای کسی دیگر؛ عماد یا ارشد یا زین‌صدقه[=سه تن از مرشدان و معاریف قونیه]»

اما به همراه من روان می‌شود یا در گذرش بر سرای من فرومی‌افتد.

اما اکنون از گذارش [بر خاطر خویش] ملول نیستم. می‌ترسم چنین [با ملولی و دلتنگی] رفتار کنم و گذارش [بر خاطر من] گسستن گیرد و از آن حسرت‌زده بر جای مانم.

او [=مولانا] را برتری می‌دهم بر برگزیده‌ترین آنان [=پیامبران]؛ مگر مصطفی علیه‌السلام که چنین نمی‌گویم [که مولانا ازو بزرگ‌تر باشد] زیرا که همانا کار محمد بزرگ است [جدا از کار و بار دیگران]. همانا خداوند او را در دریای کرمش فروبرد و از آن پس بیرون کشید. پس از او فروچکید قطره‌های نور. از هر قطره‌اش پیامبری بیرون آمد و قطراتی چند باقی ماند؛ پس از آن‌ها اولیا را آفرید. پس چه‌سان با او [=محمد] بسنجم [مولانا را]؟ مگر اینکه بگویم برتر است از پسینیانِ او [=محمد] و چگونه بسنجم با او [=محمد] کسی را؟

و کسی که با من درپیوست [=از من معرفت آموخت]؛ برکنار از علم و عقل و جهد و کوشش؛ [اگر بهره‌ای از من یافت،] آن از برکات متابعت از او [=محمد] بوده است [نه چیزی از سوی من.]

و نخستین سخن که با او [=مولانا] گفتن گرفتم این بود: «اما چگونه بایزید متابعت را بایسته ندانست و [چونان محمد] نگفت سبحانک ما عبدناک؟ [بل گفت سبحانی]. پس مولانا این سخن را تمام و کمال دریافت و دانست این سخن به کجا سر می‌زند و راه می‌برد. پس از آن سخن سرمست گشت؛ از سَرِ صفایِ سرّش. همانا که سرّ او، بی‌آلایش و پاکیزه بود؛ پس بر او [این اشارت] آشکاره گشت و من خود لذّت این سخن را به لطفِ مستی او بازشناختم و [پیش‌تر،] از لذت این سخن ناآگاه بودم!» (شمس ۱۳۶۹: ۸۶/۲-۸۷)

درنگی در پاره‌گفتار غریب شمس

نخستین پرسشی که به ذهن می‌رسد آنکه: چرا شمس این سخنان را به عربی بر زبان آورده؟ در مقالات چند نمونهٔ دیگر از گریز به زبان تازی یافتنی است (همان ۸۱/۲، ۹۶، ۱۲۵-۱۲۷، ۱۲۹) البته باید توجه داشت این جدا از منقولات قرآنی و اخبار و امثال و ادب عرب و سخن مشایخ صوفی است که با گفتار فارسی همراه می‌شود و شیوه‌ای بسیار آشناست. هم‌چنین در بخشی که با عنوان اضافه‌ها یا گسسته‌پاره‌ها از سوی مصحح مشخص شده، به پاره‌گفتارهایی عربی می‌رسیم (همان ۳/۱-۳۴۱، ۳۴۸، ۳۵۲، ۳۵۷، ۳۶۱) که بی‌تر ترجمهٔ تازی پاره‌هایی است که پارسی آن‌ها در متن هست (رک: همان ۵۸۶/۱). در *مثنوی* گریز زدن به عربی چشمگیر است و باز این با پرداختن به ملمّع تفاوت دارد. به نظر می‌رسد اوج هیجان، راوی را به دیگرگون ساختن زبان وامی‌دارد و آن را باید از جلوه‌های شکستن چارچوب‌های زبان به‌شمار آورد. (رک: توکلی ۱۳۸۹: ۳۷۷) اما شمس به‌خصوص در این پاره شاید گرایشی داشته باشد به پنهان کردن اسرار از نامحرمان. به ویژه در دو پاره‌گفتار تازی دیگر هم، به سنجش مولانا با پیامبران و نیز قیاس سبحانی و سبحانک می‌رسیم. (همان ۱۲۵/۲-۱۲۷، ۱۲۹) *فیه‌مافیه* هم چند فصل عربی دارد که مولانا در آن‌ها به پاره‌ای از اشارات شخصی در پیوند با پیرامونیان می‌پردازد. این رفتار زبانی شاید نشانی از نهان‌روشی و پوشیده‌گویی او داشته باشد. (مولانا ۱۳۸۴: ۹۵-۹۶، ۱۲۴-۱۲۵، ۱۶۰، ۱۸۰-۱۷۹) در نگاشته‌های علاءالدولهٔ سمنانی نیز گریختن به عربی در جاهایی دیده می‌شود که سخنی غریب و مناقشه‌آفرین در میان است. او در پایان روایت فارسی کتاب العروه هنگامی که سخن به خضر و ابدال و رجال‌الغیب می‌کشد از فارسی به تازی می‌پردازد. (علاءالدوله ۱۳۶۲: ۳۷۱-۳۸۲) شاید این نشان از شیوه‌ای خاص باشد.

گفتار شمس چهار بخش دارد: نخست و شاید اصل و گوهر آن، جملهٔ اول است؛ اینکه پیامبران حسرت محضر مولانا را دارند. گویا مهابت همین جمله، عربی شدن پاره‌گفتار را رقم زده است. بخش دوم پیرامون توجیه این جملهٔ غریب و جاری شدنش بر زبان شمس می‌گردد؛ عبارت معترضه‌ای طولانی که می‌کوشدآن جملهٔ شطح‌آمیز را تعدیل و تبیین کند.

در سومین بخش به جملهٔ اول بازمی‌گردیم. این بار شمس یک پرده بالاتر را می‌گیرد و از برتری مولانا بر پیامبران دم می‌زند؛ اما بی‌درنگ بر استثنایی مهم دست می‌نهد؛ محمد. مولانا و هیچ کس دیگر را نمی‌توان با پیامبر سنجید. در آخر این بخش، شمس می‌گوید اگر کسی از او بهره‌ای ببرد از جنس آموزش معمول نیست بلکه آن بهره‌ور به‌واسطهٔ متابعت خودش از پیامبر به جایی می‌رسد و در این میانه شمس نقشی نمی‌آفریند. این نفی نقش و تأثیر، به‌گونه‌ای در بخش دوم هم دیده می‌شود. در آنجا سخنانی از جنس جملهٔ نخست، به خاستگاهی بیرون از حال شمس نسبت داده می‌شود. او تأکید می‌کند که بیشتر با خاموشی خوگرست. از سویی جملهٔ واپسین اشارهٔ آشکاری است به تأثر مولانا از شمس. به پندار شمس، برای فهم این پیوند که حتی در آن زمان هم مرموز و نافهمیدنی به چشم می‌آمده، باید به ژرفای متابعت مولانا از محمد توجه کرد. پس از این اظهار نظر عجیب در بخش چهارم به یادکرد نخستین گفت‌گوی شمس با مولانا می‌رسیم.

در پرسش شمس باز «متابعت» پدیدار می‌شود و نیز سنجش ولی با نبی و البته پیامبری که در مراتب اولیا و انبیا جایگاهی مخصوص و منحصربه‌فرد دارد. هم‌چنین از مستی سخن می‌رود و سخنانی که در غَلَبات بی‌خویشتنی، بر زبان عارف جاری می‌شوند. شمس «سبحانی» در شطح مشهور بایزید را با «سبحانک» در کلام رسول می‌سنجد. با ظرافت «من» گفتن را با «تو» گفتن در برابر می‌نهد. شمس چیزی از جزئیات گفت‌وگو را بازنمی‌گوید. آیا این اسرار مستی‌آفرین با سه پارهٔ پیشین این گفتار پیوندهایی داشته؟ تنها از اشارت‌دانی مولانا یاد می‌کند که به‌آسانی و سرعت همه چیز را دریافت و دیگر آن که از این پرسش و اشاره، مست گشت؛ به‌گونه‌ای که از مستی او شمس تحت‌تأثیر قرار گرفت و به ادراک و التذاذ ژرف‌تری از کلام خودش رسید. عجبا که مستی این‌جا ستودنی است؛ همین طور در جایگاهی که سخنی شطح‌آمیز در ستایش مولانا بی‌اختیار از زبان شمس بیرون می‌آید؛ اما سُکر بایزید و سبحانی

گفتنش آماج تیر طعنهٔ شمس می‌شود. اما به‌راستی اگر شمس تقریر و تفسیر مولانا از سبحانی‌گویی پیر بسطام را می‌شنید، چه می‌گفت؟ آیا می‌توان تصور کرد مولانا در هنگام و جایگاه مواجهه با شمس نظری دیگر داشته و سخنانی متفاوت بر زبان آورده؟

مولانا از چشم شمس

سخنان شمس دربارهٔ مولانا نسبیت و نوسان فراوانی دارد و از عتاب مهیب تا اغراق شطح‌آمیز پیش می‌رود؛ اما این سخن بی‌پروای شمس دربارهٔ مقام مولانا و سنجش او با انبیا و اولیا در اشاراتی دیگر تکرار و تأکید می‌شود. او آشکارا مولانا را ولی به‌شمار می‌آورد و خود را ولیّ مولانا و نتیجه می‌گیرد ولیّ ولیّ خداست. (شمس ۱۳۶۹: ۳۳۱/۱، ۱۸۰/۲) جایی می‌گوید: «مولانا را ببین اگر خواهی که معنیِ العلماء ورثةالانبیاء را بدانی و چیزی که شرح آن نمی‌کنم» (همان ۲۲۰/۲) و جایی دیگر از این فراتر می‌رود: «کسی را که آرزوست نبیّ مرسل را ببیند مولانا را ببیند بی‌تکلف.» (همان ۱۵۱/۲) و هنگامی که از این نیز فراتر می‌رود باز عبارت را به عربی می‌گرداند: «والله بعد محمد رسول‌الله ما تکلّم مثل ما یتکلّم مولانا» (همان ۱۲۶/۲) در این پاره‌گفتار بلند عربی هم‌چنین می‌گوید: «موسای کلیم در روزگار خود به حاضرجوابی مولانا نبود و با این همه مولانا خاموشی گزید...» و همهٔ آنچه را برای مولانا از واقعه‌های غیبی و معنوی روی داده، به سبب همین سکوت دانسته است (همان ۱۲۵/۲). باید توجه داشت که در این عبارت سخن از ستایش گفتار مولاناست؛ در زمانی که هنوز *مثنوی* و نیز بسیاری از غزل‌ها آفریده نشده است.

در یک پارهٔ بسیار مهم شمس دو تعبیر نزدیک اما متمایز دربارهٔ بزرگی مولانا را از پی هم می‌آورد و به طرزی مرموز در یکی اما و اگر می‌آورد و دیگری را می‌ستاید. این سخن یادآور بخش آغازین پاره‌گفتار عربی است: «او را [=دربارهٔ او؟] دو سخن هست: یکی نفاق و یکی راستی. اما آنکه نفاق است: همه جان‌های اولیا و روان ایشان در آرزوی آنند که مولانا را دریافتندی و با او نشستندی. و آنکه راستی‌ست و بی‌نفاق است: روان انبیا در آرزوی آن‌ست کاشکی در زمان او بودیمی؛ تا در صحبت او بودیمی، و سخن او بشنیدیمی. اکنون شما باری ضایع مکنید، و بدین نظر منگرید، بدان نظر بنگرید که روان انبیا می‌نگرد: به‌دریغ و حسرت.» (همان ۱۰۴-۱۰۵/۱)

در ذهن و زبان شمس، نفاق جایگاهی بنیانی دارد. او بر آن است که «با مردمان به نفاق می‌باید زیست.» (همان ۱۳۹/۱) نفاق از نظر او به‌ویژه در کلام پدیدار می‌شود: «اگر با مردمان بی‌نفاق دمی می‌زنی، بر تو دگر سلامِ مسلمانی نکنند.» (همان ۱۸۰/۲) اما در عبارت یادشده، سخنی که به نفاق نسبت داده می‌شود، سخنی است که از پروای کژفهمی و تنگ‌حوصلگی مردمان یا به خاطر پسند مخاطبان، از صورت اصیل و صریح و صادق خود، دیگرگون گشته. اینکه اولیا در آرزوی محضر اوی‌اند، سخنی با نفاق تلقی شده؛ شاید چون قدری با محافظه‌کاری و احتیاط همراه است و اشتیاق آتشین به درک حضور مولانا را کمتر از آنچه هست جلوه می‌دهد. گویی اولیا از سر تفنن و کنجکاوی بخواهند او را ببینند؛ اما در تعبیر دیگر سخن بر سر حسرتی ژرف‌تر در دل انبیاست و تمنای مصاحبتی مداوم چونان صحابهٔ مولانا. در این عبارت باید به برابر نهادن اولیا و انبیا توجه داشت. شمس بارها به تقابل و قیاس نبی و ولی می‌پردازد. به برخی پژوهندگان، شمس در پس پشت پرسش نخستین از رهگذر اشاره به بایزید، مسئلهٔ پیچیدهٔ قیاس مقام ولی با نبی و قلمرو طریقت با شریعت را نهفته بود. (زرین‌کوب ۱۳۷۸: ۱۰۸) او هرچند از برتری برخی اولیا مانند مولانا بر شماری از پیامبران یاد می‌کند اما می‌گوید: «نبی را وحی بود به جبرئیل، و وحی‌القلب هم بود، ولی را همین یکی بود.» (همان ۱۴۷/۱) از این گذشته او محمد را برتر از همهٔ اولیا می‌داند. اساساً نفی و انکار بایزید را دقیقاً از همین نقطه می‌آغازد؛ از سخنی که دست کم به پندار شمس از آن بوی برتری‌جویی نسبت به رسول می‌آید. به یاد آوریم که شمس در آغاز پاره‌گفتار عربی پیش‌گفته نیز می‌گوید پیامبران در حسرت حضور مولانای‌اند.

شمس در بخش دوم پاره‌گفتار می‌گوید: این حال من نیست. اینکه سخنِ برزبان‌آمده، با حالش مطابق نیست، معنای دقیق نفاق را در ذهن و زبان او روشن می‌کند. در جایی دیگر ناهم‌خوانی گفتار با حال را دقیقاً به تغییر گفتار برای تطبیق با افق مخاطبان پیوند می‌دهد: «...و لیکن شاید که آن حال او نباشد، بر قدر و لایق فهم مستمعان گفته باشد...» (همان ۱۱۱/۱) نفاق در این تعبیر غریب شمس، گونه‌ای نهان‌روشی و پوشیده‌گوییِ ناگزیر است. حتی پیامبران به پندار او از این نفاق رهایی ندارند. جایی می‌گوید آنان طاقت حقیقت بی‌نفاق را ندارند؛ مگر محمد و خضر. (همان ۱۷۷/۲) در جایی دیگر به افق و معنایی دیگر می‌رسد و نفاق کردن را روشی «پیغمبرانه» می‌بیند و «در غایت لطف» (همان ۲۳۹/۲) در تعبیر نخست نفاق را در میانهٔ آنان و خداوند جای داده و در دومین در میانهٔ آنان و مردمان.

باید یادآوری کرد که مولانا خود در اشعار و آثارش به دعوی‌هایی از این دست نزدیک نمی‌شود و هرگز همسری با انبیا برنمی‌دارد. البته در زمان املای *مقالات شمس* هنوز با آفرینش *مثنوی* و *فیه‌مافیه* و بسیاری از غزلیات فاصله‌ها داریم.

پرسش شمس در اسناد کهن

گفتیم اینکه شمس پرسش پیرامون بایزید را آغازگر گفت‌وگویش با مولانا می‌داند، در نقل سرگذشت‌نگاران مهم مولانا تکرار می‌شود. نخست به گزارش فریدون سپهسالار می‌رسیم، در رساله‌ای در احوال مولانا، فراهم‌آمدهٔ اواخر سدهٔ هفتم. در روایت این صحابی مولانا پرسش شمس، آب‌وتابی می‌یابد. هم‌چنین پاسخ مولانا گزارش می‌شود که دایرهٔ محدود ولایت بایزید را با افق بی‌کران و پیوسته فراروندهٔ معنویت پیامبر می‌سنجد و تندی سخن بایزید را به تنگ‌حوصلگی او و ایستایی‌اش در ترقی معنوی، البته در قیاس با مقام محمد، توجیه می‌کند. بر پایهٔ این روایت پس از این پرسش و پاسخ بود که آن پیوند سحرآمیز و شورانگیز شکل گرفت و مولانا و شمس «چون شیر و شکر به هم درآمیختند» (سپهسالار ۱۳۹۱: ۲۵۴-۲۵۵) وصف اخیر سپهسالار می‌تواند تعبیری از سرخوشی دوسوی گفت‌وگو از ظرافت نگاه و گفتار دیگری قلمداد شود؛ چیزی که در روایت عربی شمس نیز از آن یاد شده؛ اما پاسخ مولانا به روایت سپهسالار، چنان‌که خواهیم دید با گفتارهایش پیرامون بایزید و تفسیرش از سبحانی در *مثنوی* و غزل‌ها، چندان هم‌خوان نیست.

باید یادآوری کرد که در پاسخ مولانا سخن بایزید، «بیان اتحاد» دانسته شده. (همان ۲۵۵) سپهسالار پیش‌تر از روایت این ماجرا، فصلی می‌گشاید «در ذکر صفات توحید و مقام اتحاد که اقطاب را حاصل می‌شود و فرق میان هر دو». در این فصل، سبحانی بایزید و اناالحق حلاج، با مقام اتحاد توجیه شده و ابیاتی از غزلیات شمس را نیز از این دست دانسته است. (همان ۱۷۱-۱۷۲)

در روایت *مناقب‌العارفین* پرسش شمس برجاست؛ اما مولانا به‌جای جواب «از استر فرود آمده از هیبت آن سؤال بی‌هوش شد و تا یک ساعتِ رصدی خفته بود و خلق عالم در آن جایگاه هنگامه شد و...» (افلاکی ۱۳۷۵: ۸۷) روایت افلاکی که خود مولانا را ندیده و مصاحب سلطان ولد بوده و نگارش کتابش را از سال ۷۱۸ آغاز کرده، هیجان ماجرا و اغراق موقعیت را افزون ساخته و روایت را به انگاره‌های آشنا در حالات و کرامات اولیا نزدیک کرده. روایت *نفحات‌الانس* در سدهٔ بعدی آمیزه‌ای از دو روایت پیشین می‌نماید. (جامی ۱۳۷۰: ۴۶۷)

اما پیش‌تر از همهٔ این سرگذشت‌نگاران باید از سلطان ولد سراغ گرفت. او در سه مثنوی‌اش که *ابتدانامه* (یا *ولدنامه*) و *رباب‌نامه* و *انتهانامه* خوانده شده، اشاراتی دربارهٔ مولانا و شمس (و بهاءولد و خانوادهٔ فکری مولانا) دارد. این اشاره‌ها با همهٔ کوتاهی و پراکندگی، بسی مهم و مغتنم‌اند. او با پدرش اختلاف سنی کمی دارد. در زمان ورود شمس به قونیه، حدود بیست سال داشته و ماجراها را با چشم خویش دیده است. از سویی او نه شاعری تواناست و نه قصه‌گویی زبردست. به نظر می‌رسد در گزارش او تصرف

چندانی راه نیافته و می‌توان تا اندازهٔ زیادی به نقل او اعتماد کرد. البته توجه او به شکل دادن طریقه و فرقهٔ مولویه گاه بر گزارش‌هایش غباری از اغراق افشانده و پای اغراض را به میان کشانده.

او در سه منظومه‌اش به نخستین گفت‌وگو یا پرسش و پاسخ شمس و مولانا اشاره‌ای نمی‌کند؛ اما در اوایل انتهانامه در یک عنوان منثور بلند که یادآور عناوین درازدامن *مثنوی* است از سه مرتبهٔ مومنان و طالبان سخن می‌گوید. نخست نیکانی که در بهشت آشیان می‌کنند. دیگر اولیای حق که از خویش برون آیند و به دیدار و وصال حق می‌رسند. در این‌جا سلطان ولد، از اناالحق حلاج و سبحانی بایزید به‌عنوان نمونهٔ نمایان این مقام یاد می‌کند: «جمله اولیا در عبارات مختلف همین گفته‌اند و این جمله، عاشقان حقّند و واصلان کامل.» از آن پس به گروه سوم می‌رسد: «لیکن بدان که بالای این مقام و عظمت که نادر و کمیاب است، حق تعالی را قومی دیگر هستند که ایشان نادر نادرند و معشوقان حقّند.»(سلطان ولد ۱۳۷۶: ۱۰) در ادامه شمس و مولانا را از «معشوقان خاصِّ خاصِّ حق» می‌شمارد. (همان ۱۱)

در اواخر این منظومه جایی سخن از مردان حق، او را به «ذکر و وصف مولانا» می‌کشاند. سلطان ولد در وصف عوالم معنوی پدر مخصوصاً بر طلب مدام او انگشت می‌نهد: «با چنان قربت بد او را این طلب» در حالی که «بَعدِ قربت اولیا ساکن شدند». در توضیح این توقفِ برخی اولیا در مقام قربت و باز ایستادن از طلب، به سراغ بایزید و سبحانی می‌رود. این وصف سلطان ولد از پدر، وصف مولانا از دقوقی را به خاطر می‌آورد. (مولانا، ۱۳۷۵: ۱۱/۳-۱۱۲) از آن پس قیاسی معنادار را در میان می‌آورد که بی‌درنگ پرسش شمس را فرایاد می‌آورد: «ماعرفناکَ بگفته مصطفی/ با چنان وصلی که بودش از خدا... گر به ظاهر آن سخن [=سبحانی] عالی‌تر است/ لیک در باطن بر این قصر، آن در است... ماعرفناک بگفت او چون‌که دید/ وصل حق را نیست پایانی پدید...» (همان ۲۱۷-۲۱۶) تبیینی که از این تمایز آمده نیز، یادآور پاسخ مولانا به روایت سپهسالار است. عنوان منثور ابتدای کتاب هم با بخشی از نوشتار سپهسالار سنجیدنی است. (سپهسالار ۱۳۹۱: ۱۷۱-۱۷۳) سلطان ولد در یک عنوان منثور ابتدانامه هم از سه مرتبهٔ عاشقی و سه مرتبهٔ معشوقی سخن می‌گوید. او حلاج را در مرتبهٔ نخستین عاشقی و شمس را در مرتبهٔ سوم معشوقی، یعنی والاترین مقام جای می‌دهد. (سلطان ولد ۱۳۸۹: ۲۷۵)

به نظر می‌رسد سخنان سلطان ولد و سپهسالار، بازتابی از نقد و داوری‌های ستیهندهٔ شمس و احیاناً تأویل و توجیه‌های مولانا باشد. مخصوصاً سکوت سلطان ولد دربارهٔ پرسش شمس بی‌چیزی نیست. او با دوگانگی نگاه و گفتار پدرش با شمس، دربارهٔ بایزید و نیز حلاج آشنایی داشته. داستان شطاحی بایزید و کارد زدن مریدان را که در دفتر چهارم *مثنوی* آمده، با همان شیوهٔ همدلانهٔ مولانا و توجیه تمام و کمال شطح پیر بسطام، دو بار به‌تفصیل می‌آورد؛ یک بار به نظم در ابتدانامه (همان ۱۷۲-۱۷۴) و یک بار به نثر در معارف (سلطان ولد ۱۳۶۷: ۳۳-۳۴) شاید می‌خواسته با رویکردی محتاطانه هم جانب پدر را نگاه دارد و هم حرمت شمس را.

دربارهٔ پرسش شمس یک نکتهٔ دیگر نیز گاه در میان می‌آید؛ اینکه پیش‌تر از سال ۶۴۲ و آن دیدار پرآوازه، شمس و مولانا با یکدیگر برخورد کرده بودند؛ شاید پانزده شانزده سالی پیش‌تر در شام. شمس به این سابقهٔ آشنایی اشاره‌هایی دارد؛ یک آشنایی دورادور که به نظر می‌رسد تا زمان ورود شمس به قونیه به پیوندی ژرف تبدیل نمی‌شود. سلطان ولد و سپهسالار از این سابقه یادی نمی‌کنند. اما در *مناقب‌العارفین* اشاره‌ای آمده که از پردازش داستانی بهره گرفته. (افلاکی ۱۳۷۵: ۶۱۸/۲) برخی مولاناپژوهان گمانی پرورده‌اند که آیا ممکن است اشارهٔ شمس در پایان پاره‌گفتار عربی یادشده، به دیداری دورتر بازگردد؟ به مواجهٔ جلال‌الدین جوان با شمس میان‌سال در شام؟ (فروزانفر ۱۳۷۶: ۶۰، سلیمانی ۱۳۹۸: ۴۵۹) در اشاره‌های کوتاه شمس به دیدارهای دیرینه، احساس می‌شود این برخوردها گذرا و شاید در حد احوال‌پرسی متعارف بوده (شمس ۱۳۶۹: ۹۲/۲) یا آنکه شمس جایی سخنی از مولانا خطاب به جمعی را می‌شنود. (همان ۲۹۰/۱) اما در آن عبارات عربی تأکید بر نخستین تکلم است و تأثیر و تأثری دوسویه و مستی‌افزا.

روایت‌های سپهسالار و افلاکی و حتی اشارهٔ تلویحی سلطان ولد، با آنکه خالی از تصرف و اغراق و بی‌دقتی نیستند، آشکارا پرسش شمس را نقطهٔ شروع وقایع قونیه می‌دانند.

بایزید در ترازوی شمس

اما به‌راستی چرا شمس این همه با بایزید درمی‌پیچد؟ البته او شخصیتی ستیهنده دارد و حتی از خرده‌گیری بر بزرگان پروایی ندارد. بسیاری از چهره‌های ممتاز تصوف از زبان گزنده‌اش زخم خورده‌اند. شاید او این ویژگی را مصداق آشکار بی‌نفاقی خویش قلمداد می‌کرد. با این همه حمله‌های او به بایزید چشمگیرتر است. تنها حلاج از این نظر در کنار بایزید جای می‌گیرد. در بسیاری موارد هردوان را با هم و از یک منظر نقد می‌کند. البته حلاج را سخت‌تر فرومی‌کوبد. شمس سخنش را دربارهٔ بایزید بر خلاف حلاج گاهی تعدیل می‌کند. (رک: همان ۱۲۸/۱، ۹۹/۲، ۱۹۷/۲، ۲۱۲/۲)

باید توجه داشت بایزید و حلاج دو چهرهٔ دوران‌ساز تاریخ تصوف‌اند و بر پسینیان اثرها نهاده‌اند و در شکل دادن نگاه و گفتار صوفیانه نقشی بنیانی داشته‌اند. شمس بدین‌سان به سراغ دو صوفی سرآمد می‌رود؛ یکی قهرمان معراجی عمیقاً درونی و دیگری قهرمان معراجی بر سرِ دار. اما نکتهٔ چشمگیری که از این دو، یک زوج بی‌همتا در تاریخ تصوف می‌سازد، همانا لاابالی‌واری در شطاحی است. بی‌گمان سبحانی و اناالحق طنین‌اندازترین شطحیات تاریخ تصوف‌اند.

شمس هم بر گشادگویی این دو انگشت می‌گذارد. باید دانست که شمس به‌نیکویی حلاج و به‌ویژه بایزید را می‌شناخته. او از روزگار کودکی شوق خواندن مقامات پیر بسطام را داشته؛ کتابی که از او دریغ می‌داشته‌اند. (شمس ۱۳۶۹: ۲۲۳/۲) آیا عقده‌ای که در قلب شمس خردسال نهادند، بعدها در نقد ستیهندهٔ او بر پیر بسطام نقشی نیافرید؟ نکتهٔ دیگر آنکه بایزید شاه‌فرد تصوف خراسان بزرگ است. همو بود که «در حدود خراسان زهد را به تصوف واقعی، اعتلا داد.» (زرین‌کوب ۱۳۶۹: ۳۵ بسنجید با: شفیعی کدکنی ۱۳۸۷: ۲۲) یعنی درست سرزمین و سنتی که مولانا از آنجا می‌آمد. در آغاز ذکر او در تذکره آمده: «گفتند که در این شیوه نخست همه او بود که عَلَم به صحرا زد.» (عطار ۱۳۹۸: ۱۶۱/۱) بایزید هم‌چنین در شکل دادن ذهن و زبانی که عاشقانه از تجربهٔ پیوند با خداوند یاد کند، جایگاهی دوران‌ساز دارد. به‌ویژه گزارش‌های معراج و وصف تجربهٔ یگانگی او از دل نگاه عاشقانه به خداوند بیرون جسته‌اند. کاربست زبان تغزلی در قلمرو الاهیات حساسیت‌ها و مناقشه‌ها آفرید. در نفی و انکار شطح و خاصه سبحانی، سایه‌ای از این حساسیت یافتنی است.

باید یادآوری کرد که از دیرباز مشایخ تبریز با پیران خراسان پیوند داشتند. خصوصاً سخن از مریدان تبریزی بایزید کرده‌اند. (موحد ۱۳۹۰: ۲۵-۲۷) بایزید تا روزگار شمس و مولانا آوازه‌ای جهانگیر یافته بود؛ حتی دانشور خردگرایی چونان ابوریحان بیرونی گفتار و نگاه بایزید را با عرفان هندی می‌سنجید (بیرونی ۱۳۶۳: ۸۹) از سویی ابن‌عربی عارف اندلس او را پیشگام طریق ملامتیه خواند. (کیلر ۱۳۸۴: ۳۵) باید یادآوری کرد که در شطح یک جنبهٔ تجاوز به تابوها و خصوصاً حریم‌های جامعهٔ دینی جلوه دارد و شطاحی رفتاری ملامتی و قلندرانه تلقی می‌شده (رک: شفیعی کدکنی ۱۳۹۲: ۴۳۵-۴۳۹) بایزید در ظهور روش ملامتی و مکتب رندی نقشی بنیانی داشته و کلمات آتش‌آنگیزی چونان سبحانی در نسبت با این سنت نیز باید نگریسته شوند. (رک: مرتضوی ۱۳۷۰: ۵۵)

اما آیا شمس در فروکوفتن پیرِ پیران خراسان، پیوند مولانا را با آن سنت عرفانی در نظر داشت؟ آیا این رفتار شمس هم می‌تواند بخشی از تلاش او در بی‌تعلّق ساختن مطلق مولانا به‌شمار آید؟ به‌ویژه رها کردن مولانا از همهٔ پیوندهای پیشینه؟ به‌هرروی حتی اگر

نقد شمس آمیخته به هیچ غرض یا مسئلهٔ حاشیه‌ای نباشد، شکی نیست که او از جایگاه والای بایزید در نگاه مولانا و سنت پرورندهٔ مولانا به‌خوبی باخبر بوده.

باید دانست که نقد و حتی انکار بایزید سابقه‌ای دیرینه دارد. جدا از «اهل ظاهر» که «سخن او در حوصلهٔ» آنان «نمی‌گنجید» (عطار ۱۳۹۸: ۱۶۵/۱)، بسیاری از سرشناس‌ترین شخصیت‌های صوفیه هم بر او خرده گرفته‌اند. ابن‌سالم از قدیم‌ترین و ستیهنده‌ترین ناقدان سبحانی است و می‌پندارد فرعون چنان کافرانه سخن نیاورد که بایزید! فرعون خود را رب خواند و به‌هرروی رب گاه بر آدمیان اطلاق می‌شود؛ اما سبحان از اسمای خاص خداوندی است. (سراج ۱۹۱۴: ۳۹۰) جنید به روایت سرّاج، شطحیات او را نشانهٔ نزدیکی به «قرب» می‌انگارد؛ اما او را در مرحلهٔ «بدایت» متوقف می‌داند و با «حقایق وجد تفرید» در «کمال حق» و رسیدن به «نهایت»، در فاصلهٔ آشکار می‌بیند. (همان ۱۹۱۴: ۳۸۲-۳۸۴، ۳۹۷) با آنکه جایگاه بایزید را در میان صوفیانی چونان خودش، مانند جبرئیل در فرشتگان می‌بیند (عطار ۱۳۹۸: ۱۶۱/۱، هجویری ۱۳۸۷: ۱۶۲) اینکه بایزید را طاووس عارفان گفته‌اند گویا پیوندی داشته باشد با طاووس‌الملائکه خواندن جبرئیل. شبلی هم اشاره‌ای ریشخندآمیز به مبتدی بودن بایزید می‌کند که باز دلالت بر فاصله دارد. (سراج ۱۹۱۴: ۳۹۷) سرّاج البته خود نیز در صف سرزنش‌کنندگان بایزید جای می‌گیرد. هرچند اونیز همانند جنید گاه از درِ توجیه شطحیات بایزید برمی‌آید. (همان ۳۸۱، ۳۹۷) عجبا که حتی حلاج بر گشادگویی بایزید زبان تیز می‌کند و او را در بدایت نطق می‌بیند و محجوب. (روزبهان ۱۳۸۵: ۳۰۸) و شاید از آن عجیب‌تر آنکه احمد غزالی که تحت‌تأثیر شدید حلاج است و از زمرهٔ شطاحان، حلاج را در کنار بایزید نقد می‌کند و اناالحق و سبحانی را برآمدهٔ تلوین می‌داند و برکنار از تمکین. (غزالی ۱۳۹۲: ۳۵) هرچند او نیز چونان جنید و سرّاج می‌کوشد نگاه و گفتارش را به بهانه‌ای بگرداند و با توجیه و تأویلی مانند غیرت عاشقی این دو شطح را توجیه کند. (همان ۸۳) البته صوفیانی هم بوده‌اند که بایزید را عارفی یگانه با حالاتی دست‌نیافتنی دانسته‌اند؛ کسانی چون ابوالحسن خرقانی و ابوسعید. بسیاری چون عین‌القضات و هجویری و عطار و روزبهان، شطحیات او را یکسر بازتاب استغراق در یگانگی و فنا انگاشته‌اند. در این میانه شاید عجیب‌ترین چهره امام محمد غزالی باشد که بر خلاف برادرش احمد، در مشکاه‌الانوار سبحانی بایزید را در کنار اناالحق حلاج و ما فی الجبّه الا الله بوسعید به مقامی نسبت می‌دهد که عارفان در آن جز خدا نمی‌بینند «...توجه به عالم کثرت به‌کلی از آن‌ها زایل می‌شود و در آن حال در فردانیت محض ذات الهی فرورونده... هر چه جز خداست از نظر برود و در حالت سکر افتند و عقل را بنهند.» (غزالی ۱۳۶۴: ۵۶-۵۷) غزالی در کیمیای سعادت در بحث از درجات توکل، گفتاری از بایزید را «اعلا مقامات توکل» می‌شناساند. (همو ۱۳۶۱: ۵۵۴/۲) او متکلمی است که هرچند به چشم احترام در تصوف می‌نگرد اما اتفاقا این برادر کهترش احمد است که با عشق و شور و شطح صوفیانه پیوندها دارد. خواجه نصیر نیز در تبیین مفهوم اتحاد می‌گوید: «آن‌کس که گفت اناالحق و آن‌کس که گفت سبحانی مااعظم شانی نه دعوی الاهیت کرده‌اند؛ بل دعوی نفی انیّت خود و اثبات انیّت غیر خود کرده‌اند.» (خواجه نصیر ۱۳۶۹: ۹۶) درست است که نصیرالدین نیز چونان هم‌شهری‌اش امام غزالی تعلقی به تصوف داشته (رک: عطار [مقدمه مصحح] ۱۳۹۳: ۵۷-۶۳) اما پرسش این‌جاست که چگونه خواجه نصیر و امام غزالی از این شطحیات دفاع می‌کنند و احمد غزالی و جنید بر آن خرده می‌گیرند؟

این اختلاف نظر دور از انتظار به‌روشنی نشان می‌دهد که خرده‌گیری بزرگان تصوف را بر حلاج و بایزید نمی‌توان تا نقدی فقهی یا ایرادی کلامی فروکاست. این ملاحظهٔ نقادانه باید به نکته‌ای باریک‌تر ناظر باشد. از یاد نبریم که سرّاج و جنید و احمد غزالی این شطح‌ها را گاه ناهمدلانه به دوگانگی و گاه همدلانه به یگانگی نسبت داده‌اند و به‌هرروی با توجیهاتی از جنس تفسیرهای امام غزالی و خواجه نصیر کاملا آشنا بوده‌اند. شاید تأمل در زاویه‌دید شمس نسبت به این موضوع، بتواند گره‌گشای ما باشد.

از یاد نبریم شمس به هیچ روی در رستهٔ اهل ظاهر قرار نمی‌گیرد. او به‌نیکویی با توجیهات پیرامون سبحانی و شطحیات بایزید و حلاج آشناست. شاید در نگاه نخست سخنان درشت او دربارهٔ این دو برخاسته از موضعی بنیادگرایانه و ظاهرپرستانه به نظر برسد.

باید دانست که او در صف مریدانی نایستاده که کارد بر بایزیدِ سبحانی‌گو می‌زنند و البته در جماعتی هم نیست که بر حلاج سنگ یا حتی گُل پرتاب می‌کنند. انتقادات او بسیار نزدیک به نقدهای جنید و شبلی و خرّاز و احمد غزالی و حتی حلاج بر بایزید است. اما تیزی و بی‌پروایی و ستیهندگی گفتار او به منکران ظاهرگرا مانند است! در گفتارهای شمس چونان ناقدان یادشده، بایزید به خامی و تلوین و خصوصاً داشتن فاصله و گذر ناکردن از تمامیِ حجاب‌ها، متهم می‌شود. حتی تعبیرات آنان عینا در سخن شمس تکرار می‌شود. اما چیزی که شاید گفتار شمس را تا اندازه‌ای از رنگی دیگر بنمایاند همانا تکیه و تأکید او بر آموزهٔ متابعت در این زمینه است؛ متابعت از محمد. شاید همین پافشاری بر پیروی از پیامبر، نگاه و گفتار او را رنگی شریعت‌گرایانه و ظاهرپرستانه داده. اما باید دانست متابعت رسول را چنان‌که شمس می‌گوید، نمی‌توان با عمل به سیره و سنت در فهم عرفی جامعهٔ دینی آن روز و امروز یکی پنداشت. او حالت بایزید و حلاج را هنگام گشادگویی می‌شناسد. می‌داند که مستی رساترین وصف برای آن است و حتی می‌پذیرد که این مستی و از خود به‌در شدن، آن کلمات آتش‌انگیز را موجّه می‌دارد. در حقیقت شمس دقیقاً در همین نقطه، امّایی در میان می‌آورد. تمام ماجرا در همین «امّا»ست. شمس از مقامی آن سویِ «این مستی» سخن می‌گوید؛ از هشیاریی پس از مستی و خویشتن‌داریی پس از بی‌خویشتنی. شمس شیوهٔ پیامبر را استغراق در عوالمِ اسرار و آن‌گاه زبان از رازگویی فروبستن، می‌شناساند. معنای ژرف و ویژهٔ متابعت از رسول همین است. جایی می‌گوید: «متابعت محمد آن است که او به معراج رفت، تو هم بروی در پیِ او.» (شمس ۱۳۶۹: ۴۷/۲) آیا این‌جا نیز تعریضی به بایزید یافتنی است؟ معراج بایزید آوازه‌ای داشته. گزارشی که سربه‌سر از مقام یگانگی می‌گوید و از گفتارهایی همسان با سبحانی و حتی اناالحق نشان‌ها دارد. شمس البته ستاینده و حتی توصیه‌کنندهٔ چنین عروج‌های روحانی است؛ اما محل نزاع او این‌جاست که محمد از پسِ معراج به سوی جامعه بازمی‌گردد و خاموشی و خویشتن‌داری پیشه می‌کند و عمیق‌ترین تجارب درونی او به بیرون راه نمی‌یابد و او را از کار و بار پیامبری و راهبری و دستگیری مردمان باز نمی‌دارد.

گمنامی شمس و پافشاری‌اش بر ناشناخته بودن را باید در همین زمینه و منظر فهم کرد؛ اینکه جامه می‌گرداند و چون لولیان بی‌خانمان زمانی در منزلی آرام نمی‌گیرد. این تلقی از خاموشی به‌معنای لب بر اسرار فروبستن و مهار مستی، از مرکزی‌ترین آموزه‌های شمس است. گویا در سنت عرفان ایران باختری مفهوم ولیّ مستور و سلوک نهان‌روشانه، جایگاهی ارجمند داشته. در این برداشت ولی، بیشتر به مستوری، وصف و ستایش می‌شود تا مستی. ولیّ آرمانی از چشم شمس و این سنّت، شکل و شباهت به خضر می‌برد که در مقام مستوری و به تعبیر دقیق‌تر مستوری در عین مستی، قرار یافته. (رک: سالاری‌نسب ۱۳۹۷: ۲۱۸/۱-۲۲۴، خدادادی ۱۳۹۱: ۲۳۹-۲۳۵) همان مقامی که به پندار شمس، بایزید و حلاج بدان نرسیدند. جایی بر خلوت‌گزینی بایزید می‌تازد و آن را بدعت در دین محمد می‌خواند. (شمس ۱۳۶۹: ۱۰۶/۱) نفی خلوت نیز دقیقاً در تناقض با دغدغهٔ اجتماعی پیامبر تلقی شده. به یاد آوریم شمس حتی از آموزش کودکان در مکتب‌خانه روی نمی‌گرداند؛ با آنکه معلمی گاه شغلی فرومایه انگاشته می‌شد. (رک: ثعالبی ۱۴۲۸: ۲۰۲) در جایی دیگر باز با اشاره به سبحانی به شکلی کنایه‌آمیز افشای راز را با اندرزگویی می‌سنجد: «آن سخن ابایزید از بهر آن چنان می‌نماید که اسرار خود گفته است. پیغمبر هیچ اسرار نگفت الا موعظه.» (شمس ۱۳۶۹: ۱۳۰/۲)

شاید درشت‌ترین اتهامی که شمس بر بایزید وارد می‌کند، خویشتن‌بینی باشد. خصوصاً اگر در نظر آوریم گذر از خودبینی مرکزی‌ترین آموزهٔ صوفیانه و والاترین آرمان قلندری است، گرانی و زهرآگینی طعنه‌های شمس را بهتر حس می‌کنیم: «ابایزید را اگر خبری بودی هرگز انا نگفتی.» (همان ۱۳۰/۲) جایی حکایتی می‌آورد؛ «اینکه ابایزید نفس خود را فربه دید گفت: از چه فربهی؟ گفت از چیزی که نتوانی آن را دوا کردن؛ و آن آن است که خلق می‌آیند تو را سجود می‌کنند و تو خود را مستحقّ آن سجود می‌بینی.» (همان ۴۹/۲) آیا با اشاره به سجده، سبحان را فرایاد نمی‌آورد؟ و اتهام علاقه به مسجودی، با سبحانی‌گویی نسبت نمی‌یابد؟ به یاد آوریم شمس از همان پرسش نخستین بر «ی» سبحانی انگشت گذاشت. هرچند حکایت را می‌توان بازتاب شاعرانه‌ای از

کشمکش محاسبهٔ نفس دانست و دقیقاً نشانهٔ دغدغهٔ گذر از خود. به تأویل جانب‌دارانهٔ شمس از حالات و مقامات بایزید خواهیم پرداخت.

عجبا که بهاءولد یا به تعبیر شمس، مولانای بزرگ نیز چنین خرده‌ای بر پیر بسطام می‌گیرد: «ابویزید بسطامی را منی بوده است.» او این اشارهٔ کوتاه را پس از تبیین این نکته می‌آورد که پیامبران از قول حق سخن می‌گویند؛ نه از قول خویشتن. (بهاءولد ۱۳۵۲: ۲۹۱/۱) گفتار و نگاه او در این زمینه بسیار به شمس نزدیک است هم در زمینهٔ خودبینی و هم ترک متابعت و شیوهٔ پیامبرانه. پیداست مولانا از کودکی با این انتقاد آشنا بوده. البته در این باره با پدر چونان‌که با شمس، هم‌داستان نیست.

شمس با آنکه از دسته‌بندی مفاهیم و صورت‌بندی‌های نظری و مرزبندی‌های منطقی روی‌گردان است جایی دربارهٔ چهار مرتبهٔ مستی سخن می‌گوید: «مستی به چهار قسم است و به چهار مرتبه است: اول مستی هواست و خلاص از این دشوار عظیم. روندهٔ تیزرو باید تا از این مستی هوا درگذرد. بعد از آن مستی عالم روح. روح را هنوز ندیده، ولیکن مستی عظیم، چنان‌که مشایخ در نظر نیابند از غایت مستی و انبیا نیز. و در سخن که آغاز کند هیچ پیش او نه آید از آیت و حدیث. و عار آیدش سخنِ نقل مگر جهت تفهیم. از مرتبهٔ دوم گذشتن سخت صعب و مشکل است. مگر بندهٔ نازنین حق یگانهٔ خدا بر او فرستند، تا حقیقت روح ببیند، و به راه خدا برسد. مستی راه خدا هم مرتبهٔ سیم است. مستی عظیم؛ اما مقرون با سکون. زیرا چیزی که می‌پنداشت که آن است، خدا او را از آن بیرون آورد. بعد از آن مرتبهٔ چهارم: مستی از خدا، این کمال است. بعد از این هشیاری است.» (همان ۱۰۲/۲)

پیداست که این بخش‌بندی مخصوص شمس است و سابقه‌ای ندارد. مقام سوم و چهارم در عرف سنت عرفانی ما سکر و مستی دانسته نمی‌شود. شمس با بلاغت مخصوص خود با این دو مقام نهایی، به گذر و فراتر رفتن از مستی اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد او بایزید را در مرتبهٔ دومین جای دهد. او میان ندیدن حقیقت روح و مستی در این مقام پیوندی معنادار برقرار می‌سازد. بدین‌سان مستی و سخنان سرمستانه با گونه‌ای سبکسری و تنگ‌حوصلگیِ متکلم نسبت می‌یابد و فاصله او از حقیقت؛ در حالی‌که این تنگ‌حوصلگی و محجوبی غالباً به مخاطبان و منکران این سخنان نسبت داده می‌شده. این اشاره به تنگی ظرفیت گوینده، در پاسخ مولانا به پرسش شمس در روایت افلاکی دیده می‌شود. آیا نگاه و گفتار شمس را در دهان مولانا نهاده‌اند؟ آیا می‌توان تصور کرد همین بیان یا سخنانی در این افق و بافت بوده که آن‌همه همدلی شمس را برانگیخت که حتی می‌گفت لذت سخنم را خود چنین درنیافته بودم!

شمس و بدخوانیِ عمدیِ حالات و سخنان بایزید

بایزیدی که شمس بدو روی می‌آورد با بایزید در افق تاریخی و بافت فرهنگی و سنت‌های پرورندهٔ او کاملاً همسان نیست. خصوصاً اگر با وسواس علمی و شیوهٔ تصحیح انتقادی، اصالت گفتارهای بایزید را بسنجیم و بکوشیم به تفسیر مستند و موثق سخنانش نزدیک شویم، چه‌بسا قرائت شمس از سلوک و سخن پیر بسطام را بسی تأویل‌آمیخته بیابیم. این ماجرا در مواجهٔ شمس با حلاج هم یافتنی است. البته حلاج در سنت و ادب صوفیانه در مقیاس وسیع‌تری از اصل تاریخی و واقعی خود دور شده است. به نظر می‌رسد کنار هم نشاندن اناالحق با سبحانی خود در دیگرگونه ساختن چهرهٔ حلاج نقشی بنیانی داشته. در حقیقت ماجرای حلاج از بافت بسیار سیاسی خود بیرون آمد. صوفیان او را از بغداد و از غوغای خلیفه و فقیهان و قاضیان تا بسطام کشانیدند و همسایهٔ بایزیدش ساختند. اناالحق همسان با سبحانی، سبب نفی و انکار عمومی انگاشته شد. اینکه حلاج دوشادوش بایزید آماج طعن شمس می‌شود بی‌چیزی نیست.

شاید بخشی از ستیزهٔ شمس متوجه جوّ و جریانی باشد که پیرامون این دو شکل گرفت. به یاد آوریم هجویری در بخش‌بندی خویش از مذاهب صوفیان، طیفوریه (پیروان بایزید) را اهل سکر می‌شناساند. (هجویری ۱۳۸۷: ۲۷۸) عبدالرحمن سلمی در سطر

نخست رسالهٔ *غلطات‌الصوفیه* می‌نویسد: «شطح برای خراسانیان است...» (سلمی ۱۳۸۸: ۴۶۹) در این میان بایزید تجسم سکر و سرچشمهٔ شطاحی به‌شمار می‌آمده است. هم‌چنین باید توجه کرد که حساسیت به سخنان مستانه از دیرباز در سنت تصوف آذربایجان و تبریز پیشینه داشته. (موحد ۱۳۹۰: ۳۰) به نظر می‌رسد شمس به سوءتفاهمی حساس است که از استغراق و مستی، بهانه‌ای بسازد تا سالک، حالات و سخنانی از این دست را پایان راه قلمداد کند و از آن بدتر راهبری و دستگیری خلایق را وانهد و خود را آن سوتر از ساز و کار شریعت و پیروی از پیامبر بپندارد.

اما هنگامی که به حالات و سخنان بایزید روی می‌آوریم، شاید احساسی به ما دست دهد که شمس گاه گفتار بایزید را بدخوانی عمدی می‌کند. از همه عجیب‌تر آنکه در معراج بایزید سخن از متابعت رسول می‌رود و بر فاصلهٔ ناسنجیدنی با معراج او تأکید می‌شود. در روایت *کشف‌المحجوب* بایزید در آخر معراج می‌گوید: «بار خدایا با منی من مرا به تو راه نیست، مرا چه باید کرد؟ فرمان آمد که: یا بایزید! خلاص تو از تویی تو در متابعت دوست ما بسته است. دیده را به خاک قدم وی اکتحال کن و بر متابعت وی مداومت کن.» (هجویری ۱۳۸۷: ۳۵۵) به روایت هجویری بایزید مقام انبیا را ورای تصرف و تصور امثال خود می‌داند. (همان ۳۵۴) در *تذکرةالاولیا* نیز در پایان ذکر معراج همین گفت‌گوی *کشف‌المحجوب* و اشاره به متابعت رسول می‌آید. سپس عطار می‌افزاید: «تعجب از قومی دارم که کسی را چندین تعظیم نبوت بود آن‌گاه سخن گوید به‌خلاف این و معنی این ندانند» در ادامه گفتهٔ بایزید را می‌آورد که در قیامت لوای من از لوای محمد زیادت است و همهٔ پیامبران و آدمیان زیر لوای من باشند. عبارتی که خون شمس را به جوش می‌آورده. اما عطار آن را با مقام فنا و قرب نوافل (رک: فروزانفر ۱۳۶۷: ۷۹۴/۳، مولانا ۱۳۸۴: ۱۲۳، سراج ۱۹۱۴: ۳۸۴-۳۸۳) توجیه می‌کند. عطار بر آن است که بایزید با آشکارترین شیوه‌ای لوای حق را وصف می‌کند؛ حتی باید گفت خود حق و نه بایزید، چنین می‌گوید. بایزید در میانه نیست و یکسر از بایزیدی بیرون آمده. (عطار ۱۳۹۸: ۱/ ۲۰۱-۲۰۲ و بسنجید با: شفیعی کدکنی ۱۳۸۴: ۲۴۰-۲۴۱) در *کتاب‌النور وصفی* معراجگونه از بایزید آمده: «روح مرا به آسمان‌ها بردند ملکوت را بردریدم و بر روح هیچ پیامبری نگذشتم مگر اینکه بر او سلام کردم و بدو سلام رساندم؛ جز روح محمد که در پیرامون او هزار حجاب از نور بود که نزدیک بود در نخستین نگاه مرا بسوزاند.» (همان ۱۸۶) در روایت *کتاب‌القصد* منسوب به ابوالقاسم عارف از معراج، پس از دیدار با پیامبران، محمد از بایزید می‌خواهد که در بازگشت «سلام مرا به امت من برسان و چندان که توان داری ایشان را نصیحت می‌کن و به خدای دعوت.» (همان ۳۳۵-۳۳۶) شاید هجویری و عطار و یا راویانی پیش از ایشان اشاره‌های مربوط به فروتر بودن معراج بایزید از معراج رسول را افزوده باشند تا راه نقد و انکار بایزید را فروبندند. (رک: زریاب خویی ۱۳۸۷: ۲۷۲) آیا شمس نیز این گفته‌ها را تصرفات و تأویلات و افزوده‌های دیگران برای توجیه و تعدیل سخن و سیرهٔ شیخ بسطام تلقی می‌کرده؟

به‌هرروی گاه به نظر می‌رسد شمس مسیری مخالف را در پیش می‌گیرد و بر گزارش‌هایی انگشت می‌نهد که به گونه‌ای از لغزش یا فاصلهٔ بایزید سخن آورده‌اند. البته گاه چنین می‌نماید که این شمس است که با شیوه‌ای ناهمدلانه به قرائت و تأویل این روایت‌ها دست می‌زند. او چند بار با همین شیوه از حکایت‌های سفر حج بایزید یاد می‌کند. البته در روایت‌های بایزید بن‌مایهٔ بازگشتن از سفر حج و رسیدن به افقی ژرف‌تر از سلوک و التفات به سفری درونی، چند بار پدیدار می‌شود. (رک: توکلی ۱۳۹۸: ۱۰۱-۱۰۶) زنگیی که تیغ بر او می‌کشد که خدای را به بسطام گذاشتی و قصد بیت‌الحرام کردی؟ (عطار ۱۳۹۸: ۱۶۵/۱) و کسی که از او می‌خواهد زاد سفرحج را به او دهد و هفت بار گرد او بگردد و بایزید البته چنین می‌کند. (همان) حکایتی که به *مثنوی* نیز راه یافته (مولانا ۱۳۷۵: ۳۶۹/۲) شمس جدا از روایت اخیر (شمس ۱۳۶۹: ۲۶۴/۱ بسنجید با: ۱۲۷/۱) حکایت‌هایی می‌آورد که در آن‌ها با لحنی گزنده‌تر با بایزید عتاب می‌شود. رهروی غریب که ابدال بی‌نشان را فرایاد می‌آورد، بایزید تنهارو را در تردید می‌افکند که آیا با او همراه شوم؟ اما «آن شخص رو واپس کرد و گفت: نخست تحقیق کن که منت قبول می‌کنم به همراهی؟ او در این عجب فرو رفت با خود که از ضمیر من چون حکایت کرد؟ آن شخص گام تیز کرد...» (همان ۲۲۹/۱-۲۳۰) در حکایتی مهیب‌تر بایزید باز در میانه‌راه

سفر حج، به سگی تشنه بر کنارهٔ چاهی می‌رسد؛ چاهی که انبوه حاجیان تشنه‌کام بر گرداگردش ازدحام کرده‌اند و هیچ کس را پروای سگ نیست. بایزید سرانجام می‌تواند با فروش هفتاد حج، جرعه‌ای آب برای حیوان بخرد. «در خاطر ابویزید بگشت که زهی من که جهت سگی هفتاد حج پیاده به شربت آب فروختم!» اما سگ از آب روی می‌گرداند و تا بایزید از من گفتن توبه نمی‌کند. سگ به آب لب نمی‌زند. (همان ۲۱۶/۱) در *تذکرة‌الاولیا* ماجرای مواجهه‌ای دیگر با سگ در حالات بایزید آمده (عطار ۱۳۹۸: ۱۷۱/۱) حکایتی که روایت منظومش در مصیبت‌نامه آمده (عطار ۱۳۸۸: ۴۰۱) و روایتی دیگر از آن بی نام بایزید و با تغییراتی در منطق‌الطیر یافتنی است. (عطار ۱۳۹۳: ۳۶۶) سگ که از نظر ظاهرپرستان نجس و در زبان اهل باطن رمز نفس حیوانی بوده، به شیوه‌ای معنادار نکته‌آموز عارفی نامدار می‌شود. آیا تبار زرتشتی بایزید زمینه‌ای فراهم آورده بوده تا نگاه احترام‌آمیز آیین و فرهنگ ایران پیش از اسلام به سگ (رک: اوستا ۱۳۷۵: ۸۰۱/۲-۸۱۴) چهره‌ای بنماید؟

اما مسئله این‌جاست که در حکایت‌های بایزید در کنار وصف غرقگی او در مقام یگانگی و گزارش پارسایی و پرهیز شگرفش، از لحظه‌های فاصله نیز سخن می‌رود. این دوگانگی و دوچهرگی البته در حالات و مقامات غالب بزرگان تصوف دیدنی است. به نظر می‌رسد این اشارات خرده‌گیرانه بیشتر نمایشگر فروتنی و خاکساری پیران باشد و خصوصاً تلقی آنان را از سلوک نشان دهد. در نظر آنان سالک پیوسته باید از خودبزرگ‌بینی بهراسد و از درنگ و توقف روی‌گردان باشد و از توهم خطرناک به پایان آمدن راه بپرهیزد. بدین‌سان مواجه شدن با حجاب‌های تازه را باید نشانهٔ تعالی و ترقی در سلوک دانست.

در حکایت مشهور پیشگویی و مژده‌بخشی بایزید دربارهٔ ظهور ابوالحسن خرقانی، اینکه بایزید می‌گوید او سه درجه بالاتر از من خواهد بود شاید نشانی از فروتنی‌اش باشد. اما شمس بر خلاف عطار و مولانا از پنج درجه سخن می‌آورد و پنداری این را اعترافی صریح بر ناتمامی و نقصان تلقی می‌کند. (شمس ۱۳۶۹: ۱۱۷/۱)

شمس به‌ویژه چند بار برحکایتی انگشت می‌نهد که به زمان جان‌سپاری بایزید نسبت داده‌اند. (همان ۴۹/۲ و نیز: ۱۱۷/۱، ۱۳۰/۱، ۴۹/۲، ۲۲۸/۲) بایزید در دم خاتمت که اهل ایمان بر آن هراسانند، به‌اصرار خواستار زنار می‌شود. عطار این روایت تذکره را با شیوه‌ای پرشور به نظم کشیده: «من آن گبرم که این دم بازگشتم» (عطار ۱۳۸۷: ۴۰۷-۴۰۸) حکایت آشکارا نشان از اخلاص پیر بسطام دارد و بی‌اعتنایی مطلق او به کوشش و طاعت و قابلیت خودش. او حسن عاقبت را نه به رندی و زاهدی، بل تنها وابستهٔ عنایت حق می‌بیند. این از ژرف‌ترین آموزه‌های فرهنگ عرفانی و قلندری ماست. در اشاره‌ای که غین‌القضات نیز به این حکایت می‌آورد زنار بستن را چنین تأویل می‌کند که اگر روزی سبحانی گفتم امروز کافر مجوسی هستم که زنار می‌برد و شهادت می‌گوید. شهید همدان البته این دگرگونی را به مراتب کفر و ایمان پیوند می‌دهد و برخلاف شمس نگاهی همدلانه به تعالی ایمانی و ترقی مقامات بایزید دارد. (عین‌القضات ۱۳۷۰: ۲۱۴) با این همه این حکایت بهانه‌ای به دست شمس می‌دهد تا آن را گواه روشن فاصله و حجاب بایزید بشناساند.

اتفاقا اشاره‌هایی چون طعن سگ و زنارخواهی را می‌توان گواهان بی‌ادعایی بایزید دانست و از همین چشم‌انداز تعابیر معراج و فنا و خصوصاً سبحانی باید در افقی دیگر فهم شوند که نسبتی با خودبزرگ‌بینی ندارند. اما شمس بر این منظر چشم فرومی‌بندد. با این همه باید یادآوری کرد منقولات و اشارات شمس پیرامون بایزید در گردآوری و شناخت میراث پیر بسطام جایگاهی ممتاز دارد و نباید از آن غفلت داشت.

بایزید از زبان مولانا

مولانا برخلاف شمس در مجموعهٔ آثارش ذره‌ای به خرده‌گیری از انبیا و اولیا نزدیک نمی‌شود. او هرگز مانندهٔ شمس خود را با مشایخ نمی‌سنجد. البته شمس چنان‌که گفتیم مولانا را با اولیا و انبیا قیاس می‌کند. ممکن است در *مثنوی* و گاه غزل‌ها یکی از اولیا و انبیا خود عیبی بر خود یا همتایان نهد و یا سخن از خرده‌گیری خداوند رود؛ مانند داستان موسی و شبان یا داستان دقوقی. اما مولانا حتی در چنین موقعیت‌هایی و در مقام راوی داستان ذره‌ای به آنان زبان تیز نمی‌کند. این خداست که بر موسی می‌شورد و جانب شبان را می‌گیرد و این ابدال‌اند که دقوقی را نقد و انکار می‌کنند. از این گذشته وصف مولانا از قهرمانان معنوی با شخصیت تاریخی و شناسنامه‌ای آنان چندان گره نمی‌خورد. مولانا همهٔ آنان را در افق و مقامی یگانه می‌نگرد. اساساً در تلقی او انسان‌هایی از این دست از دوصدرنگی گذر کرده‌اند و به بی‌رنگی رسیده‌اند؛ به گونه‌ای اتحادِ جانی. اما با همهٔ یکرنگی و همسانی وصف اولیا در زبان مولانا، بایزید از رنگی دیگر است. او با بیانی بسیار همدلانه و پرشور از بایزید سخن می‌گوید؛ به‌مثابهٔ افسانه‌ای تکرارناپذیر:

آنچه میان مردمان شهره شد و حدیث شد سایهٔ بایزید بد مایهٔ بایزید نی (مولانا ۱۳۵۵: ۲۱۳/۵)

یا این تصویر شگرف را ببینید که چگونه بایزید را در مرکز حلقهٔ سماع خواطرش می‌نشاند:

جسم چو خانقاه جان، فکرت‌ها چو صوفیان حلقه زدند و در میان، دل چو ابایزید من (همان ۱۲۶/۴)

یا آنجا که او را شاه شیرین‌زبانی می‌خواند (رک: نیکلسون ۱۳۸۹: ۱۵۸۲/۴ بسنجید با: عطار ۱۳۸۸: ۲۲۸ و [تعلیقات مصحح] ۵۸۸) که به اوج شهود عارف چنین اشارت می‌کند:

راست گفته‌ست آن شه شیرین‌زفان: چشم گردد موبه‌موی عارفان (مولانا ۱۳۷۵: ۴۲۰/۴)

وصفی که یادآور تعابیر معراج بایزید است. در دفتر پنجم با این بیت به استقبال قصهٔ گبری می‌رود که در زمان بایزید می‌زید و او را دعوت به اسلام می‌کنند:

مومن آن باشد که اندر جزر و مد کافر از ایمان او حسرت خورد (همان ۲۱۳/۵)

شعاع تأثیر ایمان بایزیدی حتی به قلمرو کفر نفوذ می‌کند و کافران را به تجربهٔ ایمانی وسوسه می‌کند. (رک: توکلی ۱۳۹۱: ۱۰۴) نکتهٔ چشمگیر دیگر آنکه او بایزید را دقیقاً کنار حلاج می‌نشاند:

دل به پیش روی او چون بایزید اندر مزید جان درآویزان ز زلفش شیوهٔ منصور بود (مولانا ۱۳۵۵: ۱۱۹/۲)

چون هست صلاح دین در جمع منصور و ابایزید با ماست (همان ۲۲۰/۱)

در مزیدم چو دولت منصور چون مرا تو ابایزیدستی (همان ۳۵/۷)

و در دومین مجلس از مجلس‌های هفت‌گانه که به روزگار پیش از دیدار شمس بازمی‌گردد، می‌گوید: «...حسین منصوروار سر دربازند، ابایزیدوار از عین سکهٔ سبحانی ماأعظم شانی برآرند.» (مولانا ۱۳۷۲: ۶۷)

نکته در این‌جاست که مولانا نه‌تنها بر خلاف شمس، آن دو را عزیز می‌دارد بل دقیقاً در مقام قهرمانان مستی ستایششان می‌کند:

این بادهٔ انگوری مر امّت عیسی را واین بادهٔ منصوری مر امّت یاسین را (مولانا ۱۳۵۵: ۵۵/۱)

در حکایت مژده دادن بایزید به ظهور خرقانی، لحظهٔ مکاشفه و گذار به افق فرازمان و دیگرگونی ناگهانی حال بایزید با توصیفات مستانهٔ خلاق و پرشوری روایت می‌شود: «...جان او از باد باده می‌چشید... چون در او آثار مستی شد پدید... می یقین مر مرد را

رسواگرست...» (مولانا ۱۳۷۵: ۳۸۵/۴) در این ماجرا هم بر اثر نهادن وجد بایزید بر کسانی انگشت می‌نهد که بیرون از تجربهٔ او ایستاده‌اند. روایت مولانا آشکارا با قرائت شمس متفاوت است؛ خصوصاً با گذر زمانیی که در فرجام ماجرا نهاده و صحنهٔ گورستان برف‌پوش را پیش چشم ما می‌آورد و خرقانی را که در پی یافتن تربت بایزید سرگردان است و از مزار شیخ ندایی او را فرامی‌خواند و به یاری آن از مرتبهٔ گوش و شنود به مقام چشم و شهود برمی‌جهد. (همان ۳۹۲/۴) اتفاقا در روایت‌های شمس به گورستان و بایزید می‌رسیم اما گاه در چشم‌اندازی خرده‌گیرانه و اصرار بر باقی ماندن حجابی با پیر بسطام. (شمس ۱۳۶۹: ۱۱۷/۱، ۱۹۴/۱، ۲۲۸/۲)

اما مهم‌ترین روایت مولانا داستان سبحانی‌گویی بایزید و کارد زدن مریدان است که اندکی پس از حکایت پیش‌گویی آمدن خرقانی، پدیدار می‌شود. صحنهٔ سبحانی گفتن با همدلی آشکار راوی و لحنی حماسی روایت می‌شود. مولانا در آغاز با کاربست تصویر «چون همای بی‌خودی پرواز کرد» به‌روشنی از نگاه و گفتار شمس کناره می‌گیرد. چه‌بسا تصور رود داستان پاسخی باشد به شمس یا دست‌کم به نفی و انکارهایی از آن دست که او پیش می‌کشید. دفاع مولانا از بایزید و گشادگویی سرمستانه‌اش فراتر از عبارت‌پردازی است و جلوهٔ تجسمی می‌یابد و در کنشی داستانی با ملموس‌ترین وصف‌های حسی نمایان می‌شود. مریدان به خواست مرشدشان هنگام شطاحی بر او کارد فرومی‌آورند؛ اما بر هر عضو او که زخم می‌زنند از همان ناحیه مجروح می‌شوند و به بایزید آسیبی نمی‌رسد. (مولانا ۱۳۷۵: ۴۰۱/۴-۴۰۳) روایت به بلیغ‌ترین شیوه نشان می‌دهد آنکه سبحانی می‌گوید بایزید نیست. اساسا بایزید در میانه نیست؛ بل آنکه نظر به عیب در این سخن و مستی می‌کند، حضور جسمانی و تحلیل عقلانی دارد و آن کافر که قصد خونش کرده، خود اوست؛ نه بایزید!

روایت *مثنوی* از روایت *تذکره* از این منظر خلاق‌تر و موثرتر است. عطار می‌نویسد: «...مریدان قصد کردند تا بکشندش. خانه از او پر شد؛ چنان‌که چهارگوشهٔ خانه انباشته شد. اصحاب خشت از دیوار باز می‌کردند و هر یکی کاردی می‌زدند. چنان کارگر می‌آمد که کسی کارد بر آب زند...» (عطار ۱۳۹۸: ۱۶۶/۱) روایتی زیباست و از تجسمی درخشان بهره دارد؛ اما به پای صحنهٔ *مثنوی* نمی‌رسد. این‌جا هم در میانه نبودن بایزید، نمودی ملموس می‌یابد؛ اما اینکه در حجاب ماندن منکران به صورت خود را دریدن تجسم بیابد، چیزی دیگر است. (رک: توکلی ۱۴۰۰: ۴۰۵-۴۰۶)

مولانا در غزل‌ها هم از سبحانی با نهایت همدلی و احترام یاد می‌کند:

ای آتش در آتش! هم می‌کش و هم می‌کش سلطان سلاطینی بر کرسی سبحانی (مولانا ۱۳۵۵: ۲۷۶/۵)

بیرون شدم زآلودگی با قوّت پالودگی اوراد خود را بعد ازین مقرون سبحانی کنم (همان ۱۷۹/۳)

مستی و برداشت‌های دوگانه

مستی دقیقاً در همان معنا و مصداقی که شمس در نظر داشت بارها در *مثنوی* و *غزلیات شمس* گزارش و ستایش می‌شود. مستی در معنای بی‌خویشتنی در حالات معنوی ویژه و خصوصاً در مورد لاابالی‌وار سخن کردن. چنان‌که در *مثنوی* در زمینه و بافتی نزدیک به سخن ما، به شیوهٔ معناداری مست را با بگشاده‌دهان هم‌نشین می‌سازد. (مولانا ۱۳۷۵: ۲۷۱/۳) او با همدلی از این سخنان مستانه یاد می‌کند. البته باید یادآوری کرد به‌هیچ روی منظور تنها کاربست کلمهٔ مستی و مفاهیم وابسته چون ساقی و شراب و ... نیست که در ادب ما همیشه و به شیوه‌های گوناگون حضور دارد. بل دقیقاً مستی شطح‌آفرین است که شمس بر آن می‌تازد؛ تعابیری از این دست:

ای خواجه سرمستک شدی بر عاشقان خنبک زدی مست خداوندیّ خود کشتی گرفتی با خدا (مولانا ۱۳۵۵: ۲۱/۱)

که به گشادگویی‌ها و گستاخی‌های ابوالحسن خرقانی اشاره دارد. (شفیعی کدکنی ۱۳۸۴: ۵۶-۵۹) جایی می‌گوید:

حلاج اشارت‌گو از خلق به دار آمد وز تندی اسرارم حلاج زند دارم (همان ۲۱۷/۳)

خمش ارچه داد داری طرب و گشاد داری به چنین گشادگویی که روان بایزیدی (همان ۱۳۷/۶)

اما عجبا که مولانا از آن سو دغدغهٔ شمس را هم پاس می‌دارد و از مقام آن سوی مستی، سخن می‌آورد؛ از خاموشی. در پایان غزل‌ها از حجاب زبان و رها کردن سخن چندان یاد کرده که حتی برخی خاموش را تخلص او پنداشته‌اند. در *مثنوی* نیز کوتاه کردن و فروخوردن سخن سربه‌سر جلوه‌ها دارد و در فرجام کتاب با ناتمام نهادن قصهٔ آخر به نهایت می‌رسد. در حقیقت همیشه او را بر سر دو راهی گفتن یا ناگفتن می‌بینیم. او را دمی مست از اسرارگویی می‌یابیم و بی‌درنگ چهره دیگر می‌گرداند و رازپوشی و خاموشی پیشه می‌سازد. (رک: شفیعی کدکنی ۱۳۹۷: ۱۰۷/۱، توکلی ۱۴۰۰: ۴۲۱-۴۵۱) در پایان همین قصهٔ سبحانی‌گویی بایزید، هم بر خود نهیب خاموشی می‌زند و این تمثیل را می‌آورد: «بر کنار بامی ای مست مدام!» (مولانا ۱۳۷۵: ۴۰۳/۴-۴۰۴) مولانا از افق و مقامی آرزونگار یاد می‌کند که آن سوی غم و شادی است:

باغ سبز عشق کو بی‌منتهاست جز غم و شادی در او بس میوه‌هاست (مولانا ۱۳۷۵: ۱۰۹/۱)

که به مقام هشیاری در اشارات شمس نزدیک می‌نماید که فراتر از عواطف و هیجانات و آن سوی مستی است. یا آنجا که می‌گوید:

جمع صورت با چنین معنیّ ژرف نیست ممکن جز ز سلطانی شگرف

در چنین مستی مراعات ادب خود نباشد ور بود باشد عجب (همان ۷۹/۳)

شمس می‌گوید: «خدای را بندگانند که کسب طاقت ایشان را ندارد و کسی طاقت شادی ایشان را ندارد. صراحیی که ایشان پر کنند و هر باری و درکشند، هر که بخورد دیگر با خود نیایند. دیگران مست شوند و برون می‌روند و او بر سر خم نشسته.» (شمس ۱۳۶۹: ۳۰۲/۲)

بدین‌سان مولانا در نوسانی میانهٔ این دو سویهٔ ناساز ما را نگاه می‌دارد. او هرچند با شمس هم‌داستان نیست؛ اما روح سخن او را به ژرفی دریافته. باید توجه داشت متابعت در ذهن و زبان مولانا نیز جایگاهی ارجمند دارد. در صحنهٔ معروفی که از منکران *مثنوی* یاد می‌کند از قول طعّانه‌ای می‌آورد که به ریشخند در وصف *مثنوی* می‌گوید: «...قصهٔ پیغمبرست و پیروی» (مولانا ۱۳۷۵: ۲۴۱/۳) و نه کتابی دارای تبویب و چارچوب و بحث‌های محققانهٔ بلند. کاربست واژهٔ پیروی در این سیاق بی‌چیزی نیست و نشانهٔ روشن آنکه از نظر مولانا گوهری‌ترین ویژگی کتابش متابعت از شیوهٔ پیغمبرست. عجبا که در جایی از *مثنوی* از مستی و گشادگویی پیامبر و البته پشیمانی رسول از این رفتار بی‌خویشانه سخن می‌آورد:

هم‌چو پیغمبر ز گفتن وز نثار توبه آرم روز من هفتاد بار

لیک آن مستی شود توبه‌شکن مُنسی است این مستی تن جامه‌کن

حکمت اظهار تاریخ دراز مستیی انداخت بر دانای راز... (همان ۴۷۴/۴)

بدین‌سان سرگردانی پیوسته میانهٔ مستی و مستوری را تجربهٔ پیغمبرانه دانسته. نثار در این‌جا در معنای پرگویی به کار رفته؛ به طور خاص بر زبان آوردن اسرار مگو؛ یعنی دقیقاً آنچه به‌تصریح شمس، رسول را با آن نسبتی نیست!

شمس اشاراتی به تمایز خوی و نگاهش با مولانا دارد که اتفاقا با مستی گره می‌خورد. جایی در تقریر اسباب نسیان می‌رسد به: «سیم سبب نسیان محبت خداست که از دنیا و از آخرتش فراموش شود و این مرتبهٔ مولانا باشد... زیرا مولانا را مستی هست در محبت؛ اما هشیاری در محبت نیست. اما مرا مستی هست در محبت؛ اما هشیاری در محبت هست. مرا آن نسیان نباشد در مستی.»

(شمس ۱۳۶۹: ۷۹/۱) در این پاره به مرزبندی روشن‌تری میان خودش با مولانا می‌پردازد: «این مولانا بارها گفته است که او از من رحیم‌تر است. او را مستی خوش است. خواه این کس در آب سیاه افتد، خواه در آتش و خواه در دوزخ، او دست در زیر زنخ زده است نظاره می‌کند. او نه در آب می‌افتد نه در آتش در پی آن کس؛ الا نظاره می‌کند. من هم نظاره می‌کنم؛ الا دُمش می‌گیرم که تو نیز ای برادر درمیفت. بیرون آی با ما، تو نیز نظاره می‌کن. و آن دُم گرفتن و بیرون کشیدن این گفتن است.» (همان ۱۷۶/۲) باز سخن از بازدارندگی مستی از رفتار پیامبرانه است؛ یعنی دستگیری و راهنمایی مردمان. باید توجه داشت ستایش شمس از گفتن خودش و نکوهش خاموشی مولانا در این بافت، مطلقا ارتباطی با گشادگویی و زبان نگه داشتن از تجربهٔ مستی درونی ندارد. او در آن چشم‌انداز البته نکوهندهٔ مستی و زبان‌آوری و ستایندهٔ مستوری و سکوت است. این نکته را هم باز یادآور شویم که محل نزاع شمس، مستی معنوی و استغراق در عشق الهی است که در ترازوی او در برابر شیوهٔ پیغمبر و پیروی به چیزی نمی‌سنجد. در نقد چنین مجذوبانی می‌گوید: «... مست است در لذت حق، رهبری را نشاید. زیرا مست است دیگری را چون هشیار کند؟ ورای این مستی، هشیاریی است.» (همان ۱۴۷/۱)

از مستی و هشیاری تا جبر و اختیار

شمس در میانهٔ این کشمکش، تجربهٔ بایزیدی را که به سخن‌آوری سرمستانه می‌رسد، به جبر متهم می‌کند. او به شیوه‌ای ناآشنا جبر را در معنی بی‌اختیاری و بی‌خودی به کار می‌بندد؛ در برابر اختیار در معنی خویشتن‌داری و هشیاری: «سبحانی جبر است. همه در جبر فرورفته‌اند.» (همان ۹۲/۲) جایی دیگر جبر را با تلوّن پیوند می‌زند؛ تلونی که ناقدان کهن صوفیه نیز، بایزید و حلاج را بدان متهم کرده‌اند: «نامهٔ کردارت متلون است. این تلون جبر است.» (همان ۹۱/۱) او خصوصاً به معنای گوهرین اصطلاح نظر دارد: جبر یعنی نسبت دادن فعل آدمی به خداوند. در کاربرد شمس گونه‌ای تعریض و وجهی کنایی جلوه دارد؛ بر زبان آوردن شطح و نسبت دادنش به خدا.

در چشم‌اندازی فراخ‌تر شمس بیشتر نام‌آوران صوفیه را فروافتاده در لغزشگاه جبر جلوه می‌دهد؛ خصوصاً صوفیانی که رفتار و گفتار متفاوتشان چشم‌ها را خیره ساخته: «این بزرگان همه به جبر فرورفتند؛ این عارفان. اما طریق غیر آن است. لطیفه‌ای است بیرون جبر.» (همان ۲۴۵/۱) و جای دیگر: «اغلب به جبر فرو رفتند؛ ابایزید و غیره؛ در سخنانشان پیداست.» (همان ۱۰۳/۱) باید توجه داشت چشم‌اندازی که شمس بر جبر و اختیار در پیوند با این مشایخ می‌گشاید با قیل و قال‌های معمول پیرامون جبر و اختیار تفاوت‌ها دارد.

عجبا که مولانا چنین جلوه و تجربه‌ای از جبر را، یعنی استغراق در مستی و نیست شدن در یگانگی و از اختیار بیرون آمدن، تجربه‌ای خواستنی و آرزونگار می‌بیند و گونه‌ای بازگشتن به تجربهٔ گم‌شدهٔ ازلی و نیستانی. او حتی خواب را از همین چشم‌انداز تجربه‌ای دل‌آویز می‌انگارد؛ زیرا جان به جهان غیب پرمی‌کشد و در افق عشق ازلی که ذره‌ای از اختیار در آن راه ندارد به رهایی بی‌نهایت می‌رسد. از آن سو صبحگاهان جان تجربهٔ هبوط را تکرار می‌کند و زیر بار تکلیف فرو می‌رود:

...رفته در صحرای بی‌چون جانشان روحشان آسوده و ابدانشان

وز صفیری باز دام اندرکشی جمله را در داد و در داور کشی... (مولانا ۱۳۷۵: ۲۵/۱-۲۶)

مولانا جبر را در این مقام یگانگی از زاویهٔ خامی یا بهانه‌آوری بنده نمی‌بیند؛ بل از منظر یکّگی ارادهٔ الهی می‌نگرد: «این نه جبر این معنی جباری‌ست» (همان ۳۹/۱) البته برای رسیدن به این چشم‌انداز «دیده‌ای باید سبب‌سوراخ‌کن» (همان ۱۰۰/۵) از آن سو اما شمس تبریز هنگامی که در گزارش تجربه‌ای مکاشفه‌وار، تا حس می‌کند سخنش شباهتی به شطح حلاج می‌برد، زبان می‌گرداند و

بی‌خویشتنی‌اش را مهار می‌کند. او حتی حاضر است نفاق کند تا سخنش بوی مستی و طعم جبر نگیرد: «همه او دیدم. همه نی، روی‌پوش می‌کنم تا هم‌چو حلاج نباشم.» (شمس ۱۳۶۹: ۵۵/۲)

مولانا و تأویل شمس

نکتهٔ دیگر یادکردنی در این زمینه گلایهٔ شمس است از مولانا که گاه گفتارش را تأویل می‌کند. تأویل چنان‌که پیش‌تر اشاره رفت در سخن شمس در چنین کاربردهایی بار معنایی منفی دارد و نشانهٔ روشن نفاق به‌شمار می‌رود. اینکه سخنی را که خصوصاً نتوان با صراحت با دیگران در میان نهاد با تفسیرها و توجیهانی تعدیل کرد یا تغییر داد. آیا شمس در این گلایه به سخنانش دربارهٔ بایزید و حلاج، یا در مقیاسی وسیع‌تر مستی اولیا نظر دارد؟

«... هم‌چنین می‌آید که تو را خود عالمی هست جدا، قارغ از عالم ما و نیز وقتی نبشته‌های ما را با نبشته‌های دیگران می‌آمیزی. من نبشتهٔ تو را با قرآن نیامیزم.» (همان ۸۸/۲)

در میان دست‌نوشته‌های پریشان *مقالات شمس* یکی نسخه‌ای است که در متن اسرار شمس‌الدین تبریزی خوانده شده و منتخبی است از گفتارهای شمس؛ کتابت ۷۵۴ هجری قمری. محمدعلی موحد آن را نسخهٔ دوم موزهٔ قونیه نام نهاده. گویا مادرنسخهٔ این دست‌نویس زمانی در اختیار مولانا بوده و تعلیقاتی در حاشیه نگاشته و این هوامش نیز رونویسی شده است. (همان، [مقدمه مصحح] ۵۱-۵۰) اتفاقا در این گلچین ماجرای بر دار کشیدن حلاج آمده. شمس از آغاز به قصهٔ حلاج و علاقه‌مندانش طعنه می‌زند: «چنان‌که در قصهٔ حلاج که این دیگران در زبان انداخته‌اند که یخ از آن می‌بارد. آن حکایت از کسی خوش آید که همان حال دارد.» (همان ۲۵۲/۱) سپس به صحنهٔ مشهور دستهٔ گُل انداختن به جای سنگ از سوی دوستان حلاج اشاره می‌کند وقتی مجبور به انداختن سنگ می‌شوند و آه کشیدن حلاج. (همان ۲۵۲/۱-۲۵۳) در *تذکره* البته انداختن گل به شبلی نسبت داده شده. (عطار ۱۳۹۸: ۶۴۵/۱) در نسخهٔ اسرار شمس بر کنارهٔ این قصه حاشیه‌ای هست که پنداری سخن مولانا باشد؛ زیرا با ذهن و زبان او هم‌خوان می‌نماید:

«آن دوستان دستهٔ گُل زدند. آه کرد. جهت آنکه جفا از دوست سخت باشد، آن جفا که دوستان کردند آن بود که گمان بردند که آن گل خوش‌تر آید او را از آن سنگ. پس لذت مرگ را منکر شدند و لذت را در حیات دیدند؛ پس در او به حقارت و حرمان نظر کردند که حیات از دستش رفت.» (همان [مقدمه مصحح] ۵۱) به‌راستی گفتهٔ مولانا تأویل‌آمیخته است و سخن را البته با ظرافتی هنری به جایی دیگر کشانیده. تأویلاتی از این دست خلاق و در تعارض چشمگیر با سیاق سخن البته در کار و بار مولانا جلوه‌ها دارد. در این‌جا آهی که از نهاد حلاج برآمده چنان‌که شمس هم تصریح کرده آشکارا به جفاکاری دور از انتظار دوست باز می‌گردد؛ اما مولانا آن را به برداشت حماسی شهید عشق از مرگ گره می‌زند. هنگامی که یکی از درخشان‌ترین قهرمانان عاشق *مثنوی* یعنی وکیل صدر جهان که به سوی معشوقی می‌شتابد که قصد خونش را کرده، مولانا در پاسخ عاشق به ناصحان دل‌نگران، گفتار حلاج را در دهانش می‌نشاند. (مولانا ۱۳۷۵: ۲۱۸/۳) گفتار و نگاه عاشق یادآور این هامش است. حاشیه‌ای که اعتنایی به درشتی وتیزی سخن شمس نمی‌کند. آشکارا می‌توان تفاوت دو شخصیت و روان‌شناسی و دو گونه جهان‌نگری را دریافت.

ملاقات دو دریا

بی‌گمان از زیباترین و ستوده‌ترین وجوه این پیوند شگرف همین است که مولانا هرگز تکرار و تقلید تمام‌نمای شمس نیست. این دو با همهٔ دلدادگی‌ها و یگانگی‌ها، هردوان جهان مستقل و فردانی خویشتن را پاس داشته‌اند. هرکدام جهان منحصربه‌فرد خود را به‌تمامی تجربه کرده‌اند و جلوه دادند. هرکدام پشت سر یکایک کلماتشان ایستاده‌اند. این معنی البته در مرکز آموزه‌های شمس جای داشته.

او چونان هر آموزگار راستین به پروردن جوینده‌ای خلاق و مستغرق در تجربهٔ بی‌واسطه، عاشقانه کمر بست؛ و نه برآوردن مریدی فرومانده در دایرهٔ تنگ تقلید و تلقین و تکرار. مولانا می‌گوید: «از محقق تا مقلد فرق‌هاست» (۴۹۳/۲) و شمس می‌گوید: «هر فسادی که در عالم افتاد از این افتاد که یکی، یکی را معتقد شد به تقلید؛ یا منکر شد به تقلید.» (شمس ۱۳۶۹: ۱۶۱/۱) باز گردیم به پرسش آغازین. در قونیه جایی را که گفته‌اند نخستین دیدار شمس و مولانا و شاید آن پرسش و پاسخ روی داده، مرج‌البحرین می‌خواندند. (گولپینارلی ۱۳۸۴: ۱۲۵) تعبیری قرآنی که از دو دریا یاد می‌کند که به هم می‌رسند اما با یکدیگر نمی‌آمیزند و به‌شیوه‌ای شگرف مزهٔ متمایز هر یک دیگرگون نمی‌گردد. آیا در کاربست این تعبیر اشارتی باریک به این کیفیت غریب در نظر بوده؟ عاشقانی که در عین یگانگی و دیگرگونی هم‌چنان از آنِ خود ماندند؟

نتیجه‌گیری

مقالات شمس نشان می‌دهد پرسش شمس دربارهٔ بایزید به‌راستی آغازگر گفت‌وگوی او با مولانا بوده. نقد بایزید و نقد حلاج به شیوه‌ای مشابه بارها در گفتار او پدیدار می‌شود. از این گذشته نکته‌های مرتبط با این داوری چونان متابعت، سکر و مستی و جبر جایگاهی بنیانی در جهان‌شناسی شمس دارند. مولانا که بی‌گمان با این‌همه، آشنایی داشته، آشکارا نگاه و گفتاری دیگر دارد. او نه‌تنها شیفتهٔ بایزید و حلاج است، بل ستایندهٔ آنان به‌عنوان قهرمانان مستی است. چه‌بسا مخاطب در نگاه نخست برخی اشارات مولانا را پاسخی به شبهات شمس بپندارد. از آن سو به نظر می‌رسد شمس گاه حکایت‌های بایزید را بدخوانی عمدی می‌کند. روان‌شناسی شخصیتی شمس و مولانا البته تمایزی خیره‌گر دارد. شمس بسی ستیهنده است و از عتاب مهیب در حق بزرگان حتی مشایخ پروا ندارد. او گاه بر خود مولانا هم زبان تیز می‌کند. مولانا اما همواره حرمت اولیا را نگاه می‌دارد وآنان را جان‌هایی متحد و بی‌رنگ می‌انگارد. شمس شاه‌فرد و آغازگر تصوّف خراسان را سخت فرومی‌کوبد. نقد او ریشه در سنتی دیرینه دارد اما پررنگ‌تر و گسترده‌تر می‌نماید. شاید در این میانه تلاش برای بی‌تعلق ساختن مولانا از همهٔ پیوندهای پیشینه هم نقش داشته باشد اما وجههٔ همت او، هجوم به جوّ و جریانی است که از شطح و سکر بهانه‌ای برساخته تا شیوهٔ پیامبرانهٔ استغراق در اسرار و درعین‌حال خویشتن‌داری و دستگیری خلق را فروگذارد. مولانا با آنکه با مصادیق موردحملهٔ شمس، بایزید و حلاج، همدلی دارد و باز با آنکه سکر و مستی را با لحنی حماسی می‌ستاید؛ اما درعین‌حال روح سخن شمس را دریافته و در افقی دیگر با آن همراه می‌شود. او بارها از سخن به خاموشی می‌گریزد و حتی می‌توان گفت از غزل‌های سماعی و سرمستانه، به بیان تعلیمی و واعظانهٔ *مثنوی* باز می‌گردد. *مثنوی* خصوصاً نوسانی میان سخن و سکوت یا مستی و هشیاری را آینگی می‌کند. او بدین‌سان آمیزه‌ای از مستی بایزید و هوشیاری شمس را نمایش می‌دهد. از چشم‌اندازی فراتر پیوند شمس و مولانا، بسی رهاتر از رابطهٔ مرید و مراد می‌نماید و بیرون از تقلید و سرسپردگی و تکرار. این دو با همهٔ تعشق و یگانگی هرکدام جهان مستقل و ویژهٔ خود را دارند.

منابع

افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۷۵)، *مناقب‌العارفین*، ۲ج، چ۳، تصحیح تحسین یازیچی، تهران: دنیای کتاب.

اوستا، ج۲، (۱۳۷۵)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، چ۳، تهران: مروارید.

بهاءولد (۱۳۵۲)، *معارف*، ج۱، تصحیح بدیع‌الزمان فروزان‌فر، چ۲، تهران: طهوری.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۶۳)، *فلسفهٔ هند قدیم: [بخشی] از کتاب ماللهند*، ترجمه اکبر داناسرشت، چ۳، تهران: امیرکبیر.

توکلی، حمیدرضا (۱۴۰۰)، *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، چ۴، تهران: مروارید.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۸)، «*دگرگونی نگاه به مفهوم سفر از سیر آفاقی تا سلوک انفسی نزد بایزید بسطامی و سن فرانسیس آسیزی*»، همایش سفر و مسافر: مجموعه مقالات سومین همایش بین‌المللی ادبیات تطبیقی فارسی-فرانسه، مشهد: دانشگاه فردوسی.

توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۱)، «*مولانا، بایزید و حسرت ایمان*»، *فصل‌نامهٔ فرهنگ قومس*، ش۴۹/۴۶

ثعالبی، عبدالملک بن محمد (۱۴۲۸) *ثمارالقلوب فی المضاف و المنسوب*، صیدا: المکتبه العصریه.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۰)، *نفحات‌الانس من حضرات‌القدس*، تصحیح محمود عابدی، تهران: اطلاعات.

خدادادی، محمد (۱۳۹۱)، *بازتاب اندیشه‌های شمس تبریزی در مثنوی مولوی*، یزد: دانشگاه یزد.

خواجه نصیر طوسی (۱۳۶۹)، *اوصاف‌الاشراف*، تصحیح سید مهدی شمس، تهران: وزارت ارشاد.

روزبهان بقلی شیرازی (۱۳۸۵)، *شرح شطحیات*، چ۵، تصحیح هنری کوربن، تهران: طهوری.

زریاب خویی، عباس (۱۳۸۷)، «بایزید بسطامی»، *شط شیرین پرشوکت*، به اهتمام میلاد عظیمی، تهران: مروارید.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *پله پله تا ملاقات خدا*، چ۱۲، تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶)، *سرّ نی*، ج۲، چ۲، تهران: علمی. تهران: نشر نی.

سالاری‌نسب، مهدی (۱۳۹۷)، *کتاب شمس تبریز*، ج۱، تهران: نشر نی.

سپهسالار، فریدون احمد (۱۳۹۱)، *رساله در مناقب خداوندگار*، تصحیح محمدعلی موحد و صمد موحد، تهران: کارنامه.

السرّاج الطوسی، ابی‌نصر (۱۹۱۴)، *اللمع فی التصوف*، تصحیح رنولد الن نیکلسون، لیدن: بریل.

سلطان ولد (۱۳۸۹)، *ابتدانامه*، تصحیح محمدعلی موحد و علی‌رضا حیدری، تهران: خوارزمی.

سلطان ولد (۱۳۷۶)، *انتهانامه*، تصحیح محمدعلی خزانه‌دارلو، تهران: روزنه

سلطان ولد (۱۳۵۹)، *رباب‌نامه*، تصحیح علی سلطانی گردفرامرزی، تهران: دانشگاه تهران.

سلطان ولد (۱۳۷۷)، *معارف*، چ۲، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

سلمی، ابوعبدالرحمن (۱۳۸۸)، *مجموعه آثار*، ج۳، گردآوری نصرالله پورجوادی و محمد سوری، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

سلیمانی، مجید (۱۳۹۸)، «*این نشان در حقّ او باشد که دید...*»، بخارا، خرداد-تیر، ش۱۳۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *دفتر روشنایی: از میراث عرفانی بایزید بسطامی*، چ۲، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، *قلندریه در تاریخ*، چ۳، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *نوشته بر دریا: از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی*، تهران: سخن.

شمس تبریزی (۱۳۶۹)، *مقالات*، ۲ج [در یک مجلد]، تصحیح محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۲)، *روایت سرّ دلبران: بازجست زندگی و تجارب تاریخی مولانا در مثنوی*، تهران: علمی.

عطار نیشابوری (۱۳۸۷) *الهی‌نامه*، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چ۳، تهران: سخن.

عطار نیشابوری (۱۳۹۸)، *تذکرة‌الاولیا*، ۲ج، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عطار نیشابوری (۱۳۸۸)، *مصیبت‌نامه*، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چ۵، تهران: سخن.

عطار نیشابوری (۱۳۹۳)، *منطق‌الطیر*، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چ۱۴، تهران: سخن.

علاءالدوله سمنانی (۱۳۶۲)، *العروة لاهل الخلوه و الجلوه*، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

عین‌القضات همدانی (۱۳۷۰)، *تمهیدات*، تصحیح دکتر عفیف عسیران، چ۳، تهران: منوچهری.

غزالی، ابوحامد (۱۳۶۱)، *کیمیای سعادت*، ج۲، تهران: علمی و فرهنگی.

غزالی، ابوحامد (۱۳۶۴)، *مشکاة‌الانوار*، ترجمهٔ صادق آیینه‌وند تهران: امیرکبیر.

غزالی، احمد (۱۳۹۲)، *سوانح*، تصحیح هلموت ریتر، چ۲، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فرشبافیان صافی، احمد (۱۳۹۶)، *سایه‌روشن‌های شمس تبریزی*، تبریز: یانار و آیدین.

فرضی‌شوب، منیره و سعید مهری (۱۴۰۰)، «شطح سبحانی بایزید در ترازوی نقد صوفیان»، *فصل‌نامهٔ گوهر گویا*، س۱۵، ش۴۶، بهار و تابستان.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۷)، *شرح مثنوی شریف*، ج۳، چ۳، تهران: زوار.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶)، *زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد*، چ۵، تهران: زوار.

کیلر، آنابل (۱۳۸۴)، «بایزید بسطامی»، ترجمه شهرزاد درویش نیکنام، *آشنایان ره عشق: مجموعه مقالاتی در معرفی شانزده عارف بزرگ*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۸۴)، *مولانا جلال‌الدین: زندگانی، فلسفه، آثار و گزیده‌ای از آن‌ها*، ترجمه و توضیحات توفیق هاشم‌پور سبحانی، چ۴، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

لوئیس، فرانکلین دین (۱۳۸۶)، *مولانا: دیروز تا امروز شرق تا غرب*، چ۳، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: نامک.

محبتی، مهدی (۱۳۹۸)، *در جدال با خویشتن*، چ۲، تهران: کتاب پارسه.

محبتی، مهدی (۱۳۹۲)، «تحلیل شخصیت بایزید در *مقالات شمس*»، *فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش۲۸، بهار.

مرتضایی، جواد (۱۳۸۹)، *اندیشه و زبان در مقالات*، تهران: علمی و فرهنگی.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۰)، *مکتب حافظ*، چ۳، تبریز: ستوده.

موحد، صمد (۱۳۹۰)، *سیری در تصوف آذربایجان*، تهران: طهوری.

موحد، محمدعلی (۱۳۹۴)، *شمس تبریزی*، چ۲، تهران: نشر نو.

مولانا، جلال‌الدبن محمد (۱۳۸۴)، *فیه‌مافیه*، چ ۱۰، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولانا، جلال‌الدبن محمد (۱۳۵۵)، *کلیات شمس*، ۱۰ج، چ۲، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولانا، جلال‌الدبن محمد (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی*، ۶ج، تصحیح رینولد الن نیکلسون، تهران: توس.

مولانا، جلال‌الدبن محمد (۱۳۷۲)، *مجالس سبعه*، تصحیح توفیق سبحانی، چ۲، تهران: کیهان.

نیکلسون، رینولد الین (۱۳۸۹)، *شرح مثنوی معنوی*، ج۴، ترجمه حسن لاهوتی، چ۴، تهران: علمی و فرهنگی.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۷)، *کشف‌المحجوب*، چ۴، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

نقش و تحلیل کارکردگرایانهٔ «حکایت» در انقلاب‌های جمعی (مطالعهٔ موردی قصهٔ مرغان جهان در منطق‌الطیر)

محمد خسروی شکیب

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران (نویسندهٔ مسئول)

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

منطق‌الطیر عطار از آثار عرفانی برجسته در ادبیات فارسی است که در ساختاری روایی، به قصهٔ فراخوان کمّی و کیفی «مرغان جهان» و تلاش جمعی آنها برای جستجو و رسیدن به «سیمرغ» می‌پردازد. «حکایت» مهمترین ابزار عطار، در شکل دهی به ساختار این بسیج جمعی است. او در ساختار منطق‌الطیر از ۱۹۴ «حکایت»[1] استفاده کرده شده است. سوال این است که نقش و کارکرد این حکایت‌ها چیست و چرا «عطار» بر استفاده از این نوع روایی، اصرار دارد؟ پیش‌فرض این است که حکایت یکی از ابزار و تمهیدات مورد نیاز برای شکل دهی به یک بسیج جمعی است و عطار آگاهانه تلاش می کند تا ساختار منطق‌الطیر را بر «حکایت» استوار سازد. «هدهد» به عنوان رهبر، همواره تلاش می کند تا در گفتگوی خود با دیگر مرغان، از «حکایت» به عنوان یک ابزار کاربردی، استفاده کند. استفاده از «حکایت»، تبدیل قصهٔ «من» به «ما» را آسان می کند و موجب همراهی مرغان می‌شود. «حکایت» موجب خلق بحران و اضطرار شدید می‌شود و الزام نمایشی فراخوان مورد نظر «هدهد» را تشدید می کند. با استفاده از «حکایت» می توان خیر و منفعت جمعی را برجسته کرد و موجب تشدید جامعه-پذیری و جهان‌بینی مشترک شد. ساخت‌های روایی، مفتون‌سازی و تسخیر ذهن را آسان می کنند و بر قدرت ترغیبی و متقاعدسازی زبان می‌افزایند.

در این مقاله تلاش می‌شود تا اهمیت و ضرورت استفاده از «حکایت» در متن منطق‌الطیر، با روش کیفی و تحلیلی – توصیفی ، مورد بررسی و نقد کارکردشناختی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: منطق‌الطیر، انقلاب، حکایت، روایت.

ارجاع به این مقاله: خسروی شکیب، محمد (۱۴۰۲)، نقش و تحلیل کارکردگرایانهٔ «حکایت» در انقلاب‌های جمعی (مطالعهٔ موردی قصهٔ مرغان جهان در منطق‌الطیر)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)، (۲۴۷) ۷۶، ۶۹-۵۱.*

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.51395.3313

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱. مقدمه

بسیاری از زبانشناسان معتقدند که هستی و زیست انسان در زبان اتفاق می‌افتد. انسان با زبان ارتباط برقرار می‌کند. با زبان می‌اندیشد. با زبان برانگیخته می‌شود. با زبان آرام می‌شود. با زبان به اسارت در می‌آید و با زبان به دنبال آزادی و رهایی است. انسان با زبان اصلاح می‌کند و با همان زبان نیز تخریب می‌کند. همهٔ این کنش‌های زبانی درست است و حتما توانایی و ظرفیت زبانی بیش از این است و کمتر از این نیست. حال سوال این است که زبان به خودی خود و به عنوان یک دستگاه مستقل، اجتماعی و نظام‌مند چگونه می‌تواند آزادی و یا اسارت انسان را رقم بزند. به عنوان مثال زبان فارسی با ۳۲ کد و حرف الفبا، چگونه می‌تواند بر کاربران آن تاثیر و نفوذ داشته باشد؟ بدیهی است که الفبا به خودی خود نمی‌تواند موجب کنش زبانی باشد. الفبا باید نخست در شکل واژگان و نیز در ساختارهای صرفی و نحوی هنجارمند درآید تا بتواند معنا و مفاهیم را انتقال بدهد. زبان در مرحلهٔ تشکیل ساختارهای نحوی و صرفی است که نقش ارتباطی خود را به انجام می‌رساند. استفاده از زبان در شکل «حکایت» و با ترکیب روایی، فشار روانی و تاثیر ذهنی بیشتری را بر مخاطبان وارد می‌کند. حال اگر تاثیرگذاری زبان در شکل روایت را بپذیریم، می‌توان نتیجه گرفت که جمله «انسان در زبان زیست می‌کند» (chatman, 1978: 297) ناقص است؛ چراکه زبان به خودی خود نمی‌تواند مکان و فضایی را برای زیستن فراهم کند. فراتر از این، زبان به خودی خود نمی‌تواند، موجودیت و حیات خود را توضیح و تشریح کند. شاید بهتر آن است که گفته شود که انسان در روایت‌ها زندگی می‌کند. انسان در بند روایت‌هاست. روایت است که انسان را به اسارات می‌برد و یا او را به رهایی و آزادی می‌رساند. هیچ چیز خارج از روایت نیست. روایت است که ارتباط و مشارکت را ممکن می کند. هیچ هنری بدون روایت نمی‌تواند شکل بگیرد. انسان نیز در تسلط روایت‌هاست. روایت‌های خرد و کلان، جهان‌بینی انسان‌ها را شکل می‌دهند و تثبیت و یا تضعیف می‌کنند. جمع‌پذیری و مشارکت افراد از طریق روایت ممکن می‌شود و «کلید بقا نوع انسان در مشارکت اجتماعی است». (نوح هراری، ۱۳۹۷: ۴۹) فراخوان و انقلاب‌های اجتماعی و سیاسی همگی بر حکایت، قصه و روایت‌ها استوار می‌شوند. بدون یک طرح و نسخهٔ روایی، مسایل و مصایب یک فراخوان عمومی، نه شروع و نه پایان می‌گیرد. در حقیقت هیچکس خارج از روایت ها نمی‌تواند زیست کند. زبان به خودی خود نمی‌تواند فضایی را ایجاد کند که در مخاطب کنش ذهنی و روانی برانگیزد. زبان مستقل از افراد است. زبان نهادی اجتماعی و نظام‌مند است که خنثی است و در دسترس همگان است. بکاربردن زبان در شکل روایی است که می‌تواند انسان را به کنش ترغیبی و یا عاطفی و احساسی برانگیزد. ساختار داستانی و روایی است که می‌تواند موجب خلق بحران روانی و اجتماعی شود. ساختار زبان در شکل قصه‌گویی است که می‌تواند موجب کنش جمعی و انقلاب عمومی شود. ساختارهای روایی در نوع ادبی داستان، حکایت، تمثیل، قصه و ... هستند که می‌توانند با ترسیم بحران و خلق اضطرار شدید در حال، موجب هیجاناتی مانند اشتیاق، نفرت، ترس، شک و ... شوند. «انواع ادبی مبتنی بر روایت مانند حکایت، داستان و قصه و ... مهمترین ابزارهای مورد نیاز برای رهبران انقلابی و سیاسی است». (والاس، ۱۳۸۲: ۵۶) آن ها به شدت به روایت و حکایت وابسته هستند. هنگامی که رهبران سیاسی، مردم را به یک بسیج‌جمعی دعوت می‌کنند؛ هنگامی که یک مربی فوتبال، تیم خود را برای یک بازی و رقابت حساس آماده می‌کند؛ هنگامی که یک مدیر تلاش دارد تا کارمندانش را برای یک کوشش و مشارکت جمعی ترغیب کند؛ استفاده از ساخت‌های روایی ضرورت می‌یابد. رهبران دانا در فراخوان‌های عمومی و همگانی، ناچارند از حکایت، قصه و روایت استفاده کنند. به عبارت دیگر هرگاه کنش و یا منفعت و یاخیری جمعی در کار باشد، استفاده از ساخت‌های روایی ضرورت می‌یابد. «فراخوان‌ها و مشارکت‌های اجتماعی بیش از هرچیز به روایت و ساخت‌های روایی نیازمند هستند». (هانتیگتون، ۱۳۸۲: ۷۱) انقلابی موفق می‌شود به نتایج و تغییرات مورد نظر خود دست یابد که بیشتر از هر ابزاری، بر استفاده از حکایت و داستان اصرار کند. انقلاب از ریشه «قلب» است که بر دگرگونی‌ها و تغییرات بنیادین و اغلب جمعی دلالت دارد. انقلاب فرایندی است که در آن قطب‌های ساختاری و معنایی دچار تغییرات اساسی می‌شوند. به عنوان مثال زرد شدن برگ درختان در پاییز یک انقلاب زیست محیطی است که در آن برگ سبز اغلب درختان بر اثر فرایند زیست‌شناختی، دچار تغییر می‌شود. این تغییرات

در قطب‌های مفهومی نیز روی می‌دهد. به عبارتی دیگر یگ برگ با زرد شدن می‌میرد و سوخت و سازهای درون سلولی در آن متوقف می‌شود و با فرا رسیدن امکانات بهاری، مجدد حیات و رویش آن آغاز می‌شود. انقلاب در جوامع انسانی نیز چنین است. انقلاب در جمعیت‌های انسانی نیز موجب تغییرات در قطب‌های مفهومی و ادراکی می‌شود. جمعیتی که در فشار ظلم و ستم هستند، تلاش می‌کنند تا به رهایی و آزادی برسند. برای انقلاب و رسیدن و یا نزدیک شدن به قطب‌های مفهومی در یک انقلاب، باید از حکایت و خاصیت روایی استفاده کرد. باید قصّه ظلم و ستم را با ابزار روایت، بیان کرد و سپس با ساختن حکایت و نوع‌های ادبی و روایی مفهوم رهایی و آزادی را نیز به تصویر کشید. هرقدر یک انقلاب در آغاز و میان و پایان خود بتواند از ابزارهای روایی مانند حکایت، قصه و داستان استفاده کند بهتر می‌تواند بر کنشگران و مشارکت‌کنندگان تسلط داشته باشد، چراکه «ساخت‌های روایی می‌توانند خاصیت علّی و معلولی حوادث را تقویت کنند و مخاطب را متقاعد به همراهی کنند». (طاهری، ۱۳۸۳: ۱۱۲) منطق‌الطیر عطار و داستان مرغان جهان نیز یک انجمن عمومی را به نمایش می‌گذارد که قبل از هر چیز بر نوع ادبی داستان و حکایت استوار شده است. بیش از ۱۹۴ حکایت و تمثیل در متن منطق‌الطیر وجود دارد که در هموارکردن مسیر و جهت گردهمایی و فراخوان عمومی مرغان اهمیت زیادی دارند و موجب شکل‌گیری و در نهایت نتیجه بخش شدن بسیج جمعی مرغان برای تغییر می‌شوند. «تغییر از مادی‌گرایی و پرداختن و رسیدن به فرامادی‌گرایی. تغییر از نیازهای کمّی و رسیدن به نیازهای کیفی». (خسروی‌شکیب، ۱۴۰۰: ۱۶۶) در این مقاله تلاش می‌شود تا نقش و کارکرد «حکایت» و خاصیت روایی آن در فرایند شکل‌گیری و رسیدن به یک خیر جمعی بررسی شود تا تاثیر و نفوذ نوع ادبی و روایی «حکایت» در انقلاب «مرغان جهان» مشخص شود.

۱-۱. پرسش، فرضیه و روش تحقیق

مقالهٔ پیش‌رو به دنبال بررسی و تحلیل نقش وکارکرد حکایت‌های موجود در ساختار منطق‌الطیر است. به عبارت دیگر چرا عطار این همه بر استفاده از حکایت اصرار دارد؟ چرا «هدهد» در رهبری انقلاب و حصول تغییرات بنیادین فکری در جامعه مرغان، این همه از حکایت استفاده می‌کند؟ حکایت و خاصیت روایی نهفته در ذات آن، در رسیدن مرغان به اهداف جمعی، چه نقشی و کارکردی داشته است؟

پیش‌فرض مقاله این است که فراخوان عمومی «مرغان جهان» در منطق‌الطیر یک انقلاب اجتماعی و از جنس تغییرات اساسی و عمومی است. تغییر در نیازهای مبتنی بر فردگرایی و رسیدن به نیازهای همگانی و خیر جمعی. فرایند انقلاب و تغییرات اجتماعی مرغان بیش از هرچیز، بر حکایت و روایت استوار شده است و این حکایت و روایت است که موجب می‌شود تا مرغان جهان متقاعد شوند و قدم در راه انقلاب و تغییرات اساسی بگذارند.

روش تحقیق در این مقاله کیفی و به صورت تحلیل محتوا و توصیف است. بدیهی است که بعد از جمع آوری مطالب کتابخانه‌ای و تحلیل متن منطق‌الطیر، به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری مطالب پرداخته خواهد شد.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

در مورد عطار و عرفان موجود در آثارش نقدها، مقالات و کتاب‌های زیادی نوشته شده است. همچنین ساختار آثارش نیز مورد بررسی قرار گرفته است، اما نوشتاری در راستای تحلیل کارکردگرایانه و نقش ساخت‌های روایتی، در آثار عطار نیافتم. قدرت الله طاهری با مقاله‌ای با عنوان «نگاهی انتقادی به ساختار منطق الطیر» (۱۳۸۳) تلاش می‌کند که فرایند انتخاب هدهد به عنوان رهبر را مورد نقد قرار دهد و نشان دهد که ساختار معرفتی مطرح در منطق‌الطیر، انتخاب مبتنی بر «قرعه» را بر نمی‌تابد. در مقاله «تحلیل

منطق‌الطیر بر پایه روایت‌شناسی» (۱۳۹۰) دزفولیان و مولودی با بکارگیری و تلفیق روایت‌شناسی ژنت و گرماس به این نتیجه می‌رسند که جنبه‌های معناشناسانه منطق‌الطیر از جنبه‌های شکل شناسیک آن تکامل یافته‌تر است. آنها تقابل صورت و معنا را مهمترین دوگانه ساختاری منطق‌الطیر می‌دانند. در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل قصهٔ سیمرغ با تاکید بر خوانش‌های پسامدرن» (۱۴۰۰) نیز به قصهٔ مرغان به عنوان یک بسیج اجتماعی اشاره شده است که به دنبال تغییرات بنیادین و البته فکری در زندگی جمعی مرغان است. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «کارکردهای روایی گفتگو در حکایت بوستان» (۱۳۹۵) تلاش شده است تا نقش عنصر گفتگو را در روایت‌های موجود در بوستان را مورد ارزیابی قرار دهند. بدیهی است که تلاش آنها بیشتر در اثبات جایگاه گفتگو و مناظره در برجسته کردن تقابل‌ها بوده است.

۲. بحث و بررسی

اگر با خواندن مقدمهٔ بالا بپذیریم که انقلاب به معنای تغییرات اساسی و بنیادین است و نیز اگر بپذیریم که انسان در روایت‌های خُرد وکلان ساخته شدهٔ دست خود، زیست می‌کند؛ لاجرم به این نتیجه می‌رسیم که انقلاب‌های بزرگ و کوچک جمعی، همگی بر نوع‌های ادبی مبتنی بر روایت و حکایت استوار می‌شوند. انقلاب و فراخوانی جمعی را نمی‌توان پیدا کرد که بی‌نیاز از قصه، حکایت و روایت، شکل گرفته باشد و یا به سرانجام، که همان خیر جمعی است، رسیده باشد. بسیج جمعی و اصلاح‌طلبانه مرغان در منطق‌الطیر از نوع فراخوان‌های فکری و اندیشگانی است که به یک کنش فراگیر تبدیل می‌شود و از «حکایت» و خاصیت روایی آن بیش از هر چیز دیگر بهره می‌گیرد و به سرانجام و منفعت همگانی می‌رسد. بدیهی است نقش رهبری و چگونگی استفاده از تمهیدات و ابزار مورد نیاز یک انقلاب، اهمیت زیادی دارد. عطار از زبان «هدهد» به عنوان رهبر «مرغان جهان»، خودآگاه و خردمندانه از حکایت به عنوان مهمترین ابزار و تمهید موثر استفاده می‌کند تا بتواند مرغان جهان را برای یک انقلاب آماده و مهیا کند. او انقلاب را بر یک حکایت مرکزی استوار می‌سازد؛ حکایت سیمرغ. سیمرغی که هیچ وقت دیده نشد، ولی حضور او در داستان و روایت آغازین «هدهد»، محکم و بنیادین است. هرچند سیمرغ در هیچ مرحله‌ای از بسیج جمعی مرغان، دیده نشد، اما با نادیده انگاشتن و حذف سیمرغ از کلّیت قصهٔ «مرغان جهان»، انقلاب، تغییرات و فرایند جستجو بی‌معنا و مهمل می‌شود. اگر سیمرغ و قصهٔ او نبود هیچ اتفاق و انقلابی شکل نمی‌گرفت. انقلاب و تغییرات مورد نظر «هدهد» بر حکایت سیمرغ و «حضور متافیزیک»[۲] او استوار شده است. هدهد نیست، اما حضور او به فرایند انقلاب و کنش‌جمعی جهت می‌دهد. هدهد با برساختن حکایت فرضی سیمرغ، «یکسر مرغان جهان» را به بسیج جمعی دعوت می‌کند. سیمرغ مطابق با اصل «متافیزیک حضور»، در سرتاسر قصهٔ مرغان وجود دارد. اگر سیمرغ نبود هیچ انقلاب و جستجویی شکل نمی‌گرفت. حضور متافیزیکی سیمرغ موجب و انگیزهٔ انقلاب و کنش‌جمعی مرغان است. این جنبش و انگیزهٔ جمع‌محور را «هدهد» با استفاده از حکایت و خاصیت روایی تقویت می‌کند.

اکنون نقش و کارکرد «حکایت» در فرایند شکل‌گیری انقلاب و بسیج‌جمعی «مرغان جهان» مورد بررسی قرار می گیرد تا نشان دهیم که عطار با استفاده از «هدهد» چگونه از «حکایت» و خاصیت روایی آن در تقویت و پیشرفت فراخوان و بسیج جمعی، استفاده می‌کند.

۲-۱. حکایت؛ همراه کردن مرغان و بسط مشارکت جمعی

از آنجا که ذهن انسان، ساختارهای روایی را آسان‌تر درک می‌کند و از آنجا که داستان‌سرایی و حکایت، همراهی و مشارکت جمعی را در فراخوان‌های عمومی، تقویت می‌کند، هدهد نیز تلاش می‌کند تا دعوت عمومی و انقلاب مورد نظر خود را با استفاده از «حکایت» و «داستان» پیش ببرد. حکایت‌های مورد استفاده هدهد، موجب می‌شوند تا قصهٔ شخصی و ذهنی او به یک قصهٔ جمعی

تبدیل شود. او سخنان خود را کوبنده و پرانرژی شروع می‌کند و با اعتماد به نفس بالا، مرغان شرکت‌کننده در «مجمع» را مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد و خیلی زود اصل موضوع و خواست درونی و ذهنی خود را با مرغان در میان می‌گذارد. هدهد با معرفی تجارب خود تلاش دارد که صدق گفتار و توانایی خود را برای همهٔ مرغان ثابت کند. او خود را رهبری باتجربه و «برّ و بحر گشته» و «با سلیمان در سفر» رفته و ... معرفی می‌کند.

سالها در بحر و برّ می‌گشته‌ام

پای اندر ره به سر می‌گشته‌ام

وادی و کوه و بیابان رفته‌ام

عالمی در عهد طوفان رفته‌ام

با سلیمان در سفرها بوده‌ام

عرصهٔ عالم بسی پیموده‌ام ...

پادشاه خویش را دانسته‌ام

چون روم تنها چو نتوانسته‌ام

لیک با من گر شما همره شوید

محرم آن شاه و آن درگه شوید

وارهید از ننگ خودبینی خویش

تا کی از تشویر بی‌دینی خویش

هرک در وی باخت جان از خود برست

در ره جانان ز نیک و بد برست

جان فشانید و قدم در ره نهید

پای کوبان سر بدان درگه نهید (عطار، ۱۳۷۴: ۳۸-۳۹)

هدهد بعد از بیان تجربه‌ها و توانایی خود، به سرعت هدف از گردهمایی و «مجمع» مرغان را رسیدن به حریم سیمرغ و زندگی و سعادت همیشگی در کنار او و رهایی از صفات بد، می‌داند. او با شجاعت و صداقت از «تنهایی» و «نتواستن» مترتب بر آن سخن می‌راند. او نمی‌تواند به تنهایی برای رسیدن به سیمرغ تلاش کند. ضرورت «همراهی» و مشارکت عمومی و به عبارت دیگر انقلاب و بسیج جمعی مرغان، در همان سخنان آغازین «هدهد»، مکرر مورد تاکید قرار می‌گیرد. هدهد سرگذشت خود و تجارب خود را در ساختی روایی در اختیار مرغان دیگر می‌گذارد و تلاش می‌کند تا «انجمن» مرغان را با استفاده از حکایت و ساخت‌های روایی مانند «تمثیل» و «حکایت» با خود همراه کند. تلاش هدهد برای معرفی سیمرغ با استفاده از حکایت نشان می‌دهد که ساخت‌های روایی می‌توانند به سرعت مخاطب را به همراهی و مشارکت وادار کنند.

هست ما را پادشاهی بی خلاف

در پس کوهی که هست آن کوه قاف

نام او سیمرغ سلطان طیور

او به ما نزدیک و ما زو دور دور ...

ابتدای کار سیمرغ ای عجب

جلوه‌گر بگذشت بر چین نیم شب

در میان چین فتاد از وی پری

لاجرم پر شور شد هر کشوری

گر نگشتی نقش پر او عیان

این همه غوغا نبودی در جهان

این همه آثار صنع از فرّ اوست

جمله انمودار نقش پرّ اوست

هر که اکنون از شما مرد رهید

سر به راه آرید و پا اندر نهید

جملهٔ مرغان شدند آن جایگاه

بی‌قرار از عزت آن پادشاه

شوق او در جان ایشان کار کرد

هر یکی بی صبری بسیار کرد

عزم ره کردند و در پیش آمدند

عاشق او دشمن خویش آمدند (عطار، ۱۳۷۴: ۴۰-۴۱)

در ابیات بالا «هدهد»، به عنوان رهبر، تلاش می‌کند تا فراخوان عمومی مرغان را بر حکایتی جذاب استوار سازد و چه حکایتی بهتر از «حکایت سیمرغ». سیمرغی که «پادشاهی بی‌خلاف» از جنس خود مرغان است. او در «کوه قاف» منزل دارد. او «سلطان طیور» است و بر هرجا که بگذرد آنجا را به بهترین شکل تغییر می‌دهد. تاکید هدهد بر تغییرات جمعی ناشی از حضور سیمرغ، برجسته است. «نقش پرّ او» می‌تواند در جهان «غوغا»یی را ایجاد کند. «آثار صنع فرّ او» همه جا دیده می شود. توصیف عینی و نمایشی هدهد از سیمرغ، تلاشی مبتنی بر حکایت و روایت است، روایتی که قرار است «جملهٔ» مرغان جهان «آنچ بودند آشکارا و نهان» را برای تغییری بنیادین و انقلابی بسیج کند. تغییراتی درونی و همگانی بدون طرح حکایتی جذاب و پذیرفتنی ممکن نیست. بدیهی است که هدهد بدون حکایت و روایت نمی‌توانست «جملهٔ مرغان» را «بی قرار»، «بی صبر» و پر از «شوق» دیدار سیمرغ کند تا جایی‌که «عاشق او، دشمن خویش» شوند. این بسیج جمعی و این اشتیاق آغازین محصول حکایت سیمرغ و دیگر حکایت‌ها و تمثیل‌های سرتاسر فرایند بسیج جمعی است. روایت است که ذهنیت مرغان را برای کنش اجتماعی تغییر می‌دهد. بدون حکایت و تمثیل‌های فراوان در

بیان هدهد، این ازدحام اولیه و این اشتیاق آغازین ممکن نبود. عطار در هیات «هدهد» به عنوان رهبری خردمند از ابزار و تمهید حکایت و روایت استفاده می‌کند تا انقلاب و فراخوان عمومی خود را بر آن استوار سازد. او با استفاده از «حکایت سیمرغ» قصهٔ ذهنی و فردی خود را به قصه‌ای جمعی و فراگیر تبدیل می‌کند.

۲-۲. حکایت؛ بحران سازی و مدیریت آن

عطار از زبان «هدهد»، حکایت‌ها و تمثیل‌های فراوانی را به کار می‌گیرد تا بحران فکری و ذهنی ایجاد شده برای مرغان را تعادل ببخشد؛ بحرانی که موجب شکل‌گیری فوریت و اجبار در زمان حال مرغان می‌شود. به قول تزوتان تودروف «ساختار روایی آثار ادبی هم می‌تواند بحران‌سازی کند و هم میل به تعادل داشته باشد». (تودروف، ۱۳۸۸: ۶۶-۶۷) هدهد با تعریف حکایت سیمرغ در ساختاری روایی و تاثیرگذار، موفق می‌شود آرامش ذهنی مرغان را به هم بریزد و موجب طوفان و تنش ذهنی و فکری آنها شود. عطار به عنوان شاعری اندیشمند و حساس به جامعه، می‌داند تغییرات تند و رادیکال اغلب سخت و طاقت فرسا هستند. او می‌داند که انقلاب‌ها همواره با شک و «شبهت» و دل مشغولی و نگرانی ذهنی همراه هستند. از این رو است که مرغان در منطق‌الطیر نیز به درستی بیان می‌کنند که تغییر سبک زندگی و تن‌دادن به انقلاب‌های فکری و اجتماعی، نیازمند به «فارغ دلی»، «عزم درست» و آگاهی و اطمینان است. آنها در مواجهه با داستان سیمرغ دچار آشوب و بی‌قراری روانی می‌شوند و خود را در موقعیتی می‌بینند که نوعی از اضطرار است به طوریکه نمی‌توانند خود را از فکر سیمرغ فارغ کنند. وجود سیمرغ و تاثیرگذاری او بر زندگی مرغان سبب می‌شود تا روح و روان آنها دچار بحران و تشویش گردد. آنها برای رهایی از بحران روانی پیش‌آمده تلاش می‌کنند تا مکانیسم‌های روانی و دفاعی متفاوتی را به کار گیرند تا شاید بتوانند بر بحران روانی پیش‌آمده غالب شوند. مرغان پس از شنیدن «حکایت سیمرغ» تلاش می‌کنند تا با آوردن «عذر» و بهانه خود را از دودلی و شک و تغییرات بنیادین فرارو، خلاص کنند؛ اما هدهد با استفاده از حکایت و قدرت روایی و ذاتی آن تلاش می‌کند تا آنها را آرام کند.

شرح گویی رسم و آداب ملوک

زانک نتوان کرد بر جهل این سلوک

هر یکی را هست در دل مشکلی

می‌بباید راه را فارغ‌دلی

مشکل دلهای ما حل کن نخست

تا کنیم از بعد آن عزمی درست

چون بپرسیم از تو مشکلهای خویش

بستریم این شبهت از دلهای خویش

زآنک می‌دانیم کین راه دراز

در میان شبهه ندهد نور باز

دل چو فارغ گشت، تن در ره دهیم

بی‌دل و تن سر بدان درگه نهیم (عطار، ۱۳۷۴: ۳۸)

حکایت سیمرغ از زبان هدهد موجب بحران سازی می‌شود و مرغان جهان را پریشان دل می‌کند. بیان حکایت سیمرغ از زبان هدهد،آغاز چرخش و دگرگونی و تغییر در زندگی مرسوم مرغان تلقی می‌شود. مرغان با شنیدن حکایت سیمرغ، در می‌یابند که باید سبک زندگی خود را تغییر دهند و در فرایند جستجوی سیمرغ شرکت کنند. عطار از زبان هدهد، حکایت سیمرغ را بیان می‌کند تا موجب بحران آفرینی شود. باید بپذیریم که بحران فکری و ذهنی به وجود آمده در مرغان، موجب تصمیم‌گیری و عملگرایی آنها می‌شود و این عملگرایی خود محصول برخورد اتفاقات تازه و ذهنی و همچنین شرایط متفاوت است که هدهد با طرح ۱۹۴ حکایت دیگر تلاش می‌کند تا این بحران به وجود آمده را مدیریت کند و «بی قراری»، «بی‌صبری» و «شوق» مرغان را در جهت هدف و مقصد جمعی هدایت کند.

جملهٔ مرغان شدند آن جایگاه

بی‌قرار از عزت آن پادشاه

شوق او در جان ایشان کار کرد

هر یکی بی‌صبری بسیار کرد

عزم ره کردند و در پیش آمدند

عاشق او دشمن خویش آمدند

لیک چون ره بس دراز و دور بود

هرکسی از رفتنش رنجور بود ....

گرچه ره را بود هر یک کارساز

هر یکی عذری دگر گفتند باز

جملهٔ مرغان ز هول و بیم راه

بال و پر پرخون، برآوردند به ماه

راه می‌دیدند پایان ناپدید

درد می‌دیدند درمان ناپدید (عطار، ۱۳۷۴: ۴۱)

«عذر» و بهانه پرندگان در آغاز راه، ناشی از بحران ذهنی و تنش روانی آنهاست. بحران‌های روانی و ذهنی هستند که ضرورت تصمیم‌گیری را ایجاب می‌کنند. بحران فکری مرغان نوعی از تهدید روانی را موجب می شود که متوجه اهداف زندگی آنها می‌شود. آنها اهداف کمّی و مادی خود را باید کنار بگذارند و مقاصد فرامادی و کیفی را انتخاب کنند. «عذر» مرغان و نگرانی آنها از عدم اطمینان است. از تردید و بدگمانی است. از حوادثی غیر منتظره و نامطلوب است که ممکن است در مسیر راه برای آنها رخ دهد. هدهد تلاش می‌کند تا به عنوان یک رهبر خردمند و با تجربه از حکایت‌های متعدد استفاده کند تا درگیری و بحران روانی و ذهنی مرغان را کم کند. هدهد تلاش می‌کند تا با آرامش و همچنین با استفاده از حکایت‌های متعدد بهانه‌جویی و «عذر» مرغان را پاسخ دهد. می‌توان گفت حکایت و خاصیت روایی آن هم می‌تواند موجب بحران شود و هم می‌تواند وضعیت بحرانی را تلطیف کند و هدهد از «حکایت» استفاده می‌کند تا هم بحران به وجود آورد و هم در نهایت بحران را مدیریت و کنترل کند و به این وسیله استمرار انقلاب فکری خود و مرغان مشارکت کننده را پیش ببرد.

۳-۲. حکایت؛ ایفای نقش و الزام نمایشی

فراخوان «هدهد»، مرغان جهان را گردهم جمع می‌کند. نخست مرغان «یکسر» به دعوت هدهد لبیک می‌گویند و در فراخوان عمومی شرکت می‌کنند. گروهی در آغاز راه باز می‌مانند و گروهی دیگر از مرغان، مراحلی از فرایند جستجو را می‌پیمایند. گروهی نیز تا پایان سفر با هدهد می‌مانند و متاثر از فراخوان هدهد به دنبال تغییر سبک زندگی خود هستند. قبول دعوت و فراخوان عمومی از طرف همهٔ مرغان، چه آن‌هایی که منفعت‌شان را دنبال می‌کنند و چه آنهایی که به خاطر جمع و برای تغییرات اجتماعی از خود می‌گذرند همه و همه تحت تاثیر الزام شورانگیز ناشی از حکایت و خاصیت روایی آن است. مرغان شرکت کننده در فرایند انقلاب، خود را نیز بازیگری فعال در آن می‌بینند. عطار از زبان هدهد و با استفاده از حکایت و تمثیل، در ذهن مرغان الزام دراماتیک به وجود می‌آورد. حکایت «سیمرغ» از زبان هدهد خود موجب الزام دراماتیک می‌شود. به طوریکه مرغان جملگی، وجود و حضور سیمرغ را گویی به صورت عینی و نمایشی می‌بینند. هدهد برای تهییج مرغان و ایجاد نوعی از الزام، می‌گوید:

شیرمردی باید این ره را شگرف

زانک ره دور است و دریا ژرف ژرف

گر تو مردی جان بی جانان مدار

مرد می‌باید تمام این راه را

جان فشاندن باید این درگاه را

دست باید شست از جان مردوار

تا توان گفتن که هستی مرد کار

جان چو بی جانان نیرزد هیچ چیز

همچو مردان برفشان جان عزیز

گر تو جانی برفشانی مردوار

بس که جانان جان کند بر تو نثار (عطار، ۱۳۷۴: ۴۰-۴۲)

هدهد در حکایت «سیمرغ» تلاش می‌کند تا یک روایت بسازد؛ روایتی نمایشی که با توصیف سیمرغ و جایگاه او بتواند الزام آور و شورانگیز باشد تا مرغان جهان را به مشارکت جمعی وادار کند. هدهد سیمرغ را به صورتی نمایشی و عینی توصیف می‌کند تا مرغان بتوانند به راحتی با آن توصیف ارتباط برقرار کنند. استفاده متعدد او از ترکیباتی چون «مردوار»، «مردکار»، «شیرمرد» و ... در سراسر روایت، همگی نشان دهندهٔ تلاش هدهد برای تشدید الزام جمعی و مشارکت عمومی است. هدهد در آغاز فراخوان اجتماعی خود، بارها و بارها تلاش می‌کند تا الزامی احساسی و عاطفی در مرغان ایجاد کند. حکایت‌های مورد استفادهٔ هدهد، نوعی از الزام نمایشی ایجاد می‌کنند که موجب می‌شود تا پرندگان مردد و متزلزل را بر سر شوق آورد تا بتوانند خود را با بسیج جمعی دیگر مرغان هماهنگ کنند. هدهد در جواب یکی از مرغان که به ظواهر زندگی بسنده کرده است و نمی‌تواند از آن ظواهر دل بکند حکایت «عابدی با ریش دراز» را بیان می‌کند.

عابدی بودست در وقت کلیم

در عبادت بود روز و شب مقیم

ذرهٔ ذوق و گشایش می‌نیافت

ز آفتاب سینه تابش می‌نیافت

داشت ریشی بس نکو آن نیک مرد

گاه گاهی ریش خود را شانه کرد ....

مرد عابد دید موسی را ز دور

پیش او شد کای سپه سالار طور

از برای حق که از حق کن سؤال

تا چرا نه ذوق دارم من نه حال

چون کلیم القصه شد بر کوه طور

بازپرسید آن سخن، حق گفت دور

گوهر آنک از وصل ما درویش ماند

دایما مشغول ریش خویش ماند

موسی آمد قصه بر گفتا که چیست

ریش خود می‌کند مرد و می‌گریست

جبرئیل آمد سوی موسی دوان

گفت همی مشغول ریشی این زمان

ریش اگر آراست در تشویش بود

ور همی برکند هم درویش بود ...

چون ز ریش خود بپردازی نخست

عزم تو گردد درین دریا درست

ور تو بااین ریش در دریا شوی

هم ز ریش خویش ناپروا شوی (عطار، ۱۳۷۴: ۱۶۵)

قدرت تصویری و نمایش و همچنین تصاویر دم دستی و ساده و البته روزمره در حکایت، همه و همه موجب الزام و التزام بیشتری می‌شود و مخاطب را به کنش وامی‌دارد. حکایت می‌خواهد توجه و التفات بیش از حد تعدادی از مرغان به امور ظاهری را، نکوهش و نفی کند. این حکایت می‌تواند با الزام نمایشی خود پیام و معنای مورد نظر هدهد را با وجه دستوری و امری بیان کند؛ بیانی که دستور و امر آن نهفته و نوعی از الزام و تعهد نمایشی را با خود همراه دارد. عطار از زبان هدهد و به وسیله این حکایت، نشان می‌دهد که افرادی که بیش از حد به ظواهر می‌پردازند از معنا دور خواهند شد. مرتب کردن و پرداختن به «ریش» در این حکایت بالا به

بهترین وجهی، نشان دهنده گرایش و تمایل به ظواهر و سطوح بیرونی کار است. حکایت‌های مورد استفادهٔ عطار، همگی بر وجه نمایشی و دراماتیک انقلاب شناختی مورد نظر او، می‌افزایند. آنها مفاهیم و اندیشه‌های مورد بحث را به صورتی واضح و دیداری، به مرغان مشارکت کننده در فرایند انقلاب، انتقال می‌دهند.

۴-۲. حکایت؛ دموکراسی و تقویت روابط عمومی

استفاده از حکایت در فراخوان¬های اجتماعی، وجه دموکراسی و جمع¬گرایی آن را تقویت می¬کند. حکایت¬ها با تکثیر راوی¬های متعدد، موجب می¬شود تا تک¬صدایی و اقتدار راوی اصلی بشکند و مشارکت و روابط عمومی در گردهمایی تشدید شود. اگر بپذیریم که روابط عمومی، تنظیم تاثیرگذاری و چگونگی ارتباط با مردم، یکی از عوامل موفقیت کنش¬های جمعی است، لاجرم باید گفت که استفاده از حکایت و ساخت¬های روایی در تاثیرگذاری و دموکراتیک کردن این گونه از کنش¬ها، اهمیت فوق¬العاده-ای دارد. اغلب حکایت¬های مورد استفاده هدهد، در جواب مرغان و رفع «شبهه» و تردید آنهاست. نقد اجتماعی و دموکراسی پشت و روی یک سکه هستند. (پاینده، ۱۳۹۴: ۲۱۵) بدون نقد و ابزار مورد نیاز آن نمی¬توان دموکراسی و کثرت¬گرایی را تبلیغ کرد. هدهد با استفاده از حکایت و گفتگوهای جمع¬محور با مرغان جهان، نشان می¬دهد که اهل تعامل و مکالمهٔ جمع¬محور است؛ چراکه حکایت¬ها هرکدام با راوی و زاویه دید متفاوت، می¬تواند وجه کثرت¬گرا و جمع¬گرای موجود در فراخوان را تقویت کند. استفاده از حکایت¬های گوناگون و روای¬های متعدد در آنها، نقطهٔ قوت دموکراسی مورد نظر عطار است که موجب می¬شود تا یکنواختی و دخالت او به عنوان روای کل، کاهش یابد. عطار به عنوان شاعری اندیشمند و باخبر از تعصبات مذهبی و همچنین تاریخ پدرسالاری و تک¬صدایی در جامعه و فرهنگ شرقی، تلاش می¬کند تا خود را مدعی اتحاد، انسجام و همچنین دموکراسی و جمع¬گرایی نشان دهد. او با طرح ساخت¬های روایی چون حکایت و تمثیل در منطق¬الطیر، نشان داد که ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی مبتنی بر پدرسالاری، تک صدایی و دانای کل، توان رهبری و رستگاری یک جامعه را ندارند. استفادهٔ فراوان هدهد از حکایت و تمثیل نیز می¬تواند نشان¬دهندهٔ رغبت او به شکستن اقتدار و تک¬گویی سنتی باشد.

چون همه مرغان شنودند این سخن نیک پی بردند اسرار کهن

جمله با سیمرغ نسبت یافتند لاجرم در سیر رغبت یافتند

زین سخن یکسر به ره بازآمدند جمله هم درد و هم آواز آمدند (عطار، ۱۳۷۴: ۳۵)

«سخن» در ابیات بالا همان حکایت¬های مورد استفادهٔ هدهد است. عطار اغلب مباحث خود را از طریق حکایت بیان می¬کند. او قصهٔ سیمرغ را که اساس و بنیان فکری انقلاب مرغان است، بر ساخت روایی حکایت و تمثیل استوار می¬کند. حکایت است که مرغان جهان را تحت تاثیر قرار می¬دهد و موجب می¬شود تا «جملهٔ» مرغان خود را با سیمرغ هم «نسبت» ببینند. قدرت نفوذ «حکایت» و ساختار روایی آن است که مرغان را به «سیر» و سلوک راغب می¬کند. «سخن» روایی هدهد است که همهٔ مرغان را آماده تغییر و تحول می¬کند و در نتیجه مرغان شنونده «جمله هم درد و هم آواز» می¬شوند. «رغبت» همگانی مرغان حاصل گفتگو و تلاش هدهد برای تقویت روابط عمومی و مشارکت گروهی است. از آنجا که هر حکایتی راوی خاص خود را دارد، باید گفت که ساختارهای روایی حکایت و تمثیل با تکثیر راوی و همچنین زاویه دید متعدد، موجب می¬شوند تا اقتدار سنتی هدهد، به عنوان دانا و راوی کل، بشکند و وجه عمومی و دموکراتیک فراخوان و بسیج جمعی مرغان تقویت گردد. هدهد برای تقویت وجه دموکراتیک جنبش مرغان، از گفتگو و مکالمه نیز استفاده می¬کند. «گفتگو و مکالمه یکی از مولفه¬های بنیادین دموکراسی است».

(باختین، ۱۳۸۷: ۹۱) گفتگوها و مکالمات میان هدهد و مرغان دیگر، با نوع ادبی حکایت و تمثیل حمایت می¬شوند. عطار خوب می¬داند که استفاده از حکایت و تمثیل، یکی از استعدادها و قابلیت¬های روانی و همچنین ویژگی¬های اجتماعی انسان است که میزان تعامل، فرهیختگی و در نهایت خودشکوفایی انسان را نشان می¬دهد. تجربهٔ تعامل انسانی و کنش¬های اجتماعی و همچنین غنای فرهنگی یک جامعه را می¬توان از استعداد و همچنین ظرفیت روابط عمومی افراد آن جامعه با همدیگر و با دیگر جوامع درک کرد. جوامع و افراد خودآگاه به شدت از قابلیت و ظرفیت روابط عمومی و قدرت گفتگو و مذاکره آگاه هستند. آنها مذاکره هراسی را فرایندی تمامیت خواه و سنتی می¬دانند که علاوه بر سیتزه¬جویی و قبض هویتی، نوعی ترس، فروماندگی، خودخواهی و ایستایی را نیز به نمایش می¬گذارد. گفتگوی هدهد و تلاش او برای برقراری روابط میان مرغان – همای، بط، طاووس، جغد، بلبل و... – در نوع خود کم¬نظیر است و نشان از خردمندی هدهد به عنوان رهبر جنبش اجتماعی و دغدغهٔ او برای روابط عمومی قوی در مسیر جنبش است. در منطق¬الطیر، عطار اجتماعی را ترسیم می¬کند که توانا، خودشکوفا و دموکرات است و این انجمن همواره سعی می-کند تعاملات و اهداف اجتماعی و همچنین بن¬بست¬های مدنی خود را با منطق مذاکره، گفتگو و مکالمه به پیش ببرد. (خسروی-شکیب، حیدری؛ ۱۳۹۹: ۹۲) پرندگان در منطق¬الطیر سمبل افراد خودشناس و توانمند، اهل گفتگو و مکالمهٔ سازنده، هستند. آنها دقیق به سخنان همدیگر گوش می¬دهند. آنها خوب می¬دانند که منطق گفتگو، نخست از خوب گوش دادن و لاجرم درک متقابل برمی¬خیزد. هدهد مانند رهبران اصیل و خوداگاه، گفتگو و مذاکره را از حالت صفت فردی خارج کرده و آن را به یک سیرت و مشرب فرهنگی در میان مرغان تبدیل می¬کند. در چنین بستری از خشنودی همگانی و روابط عمومی دقیقی است که «یکسر» مرغان به جستجو و حرکت «رغبت» پیدا می¬کنند و همگی به هویتی مشترک و درکی همسان می¬رسند. دموکراسی و روابط عمومی قوی در میان مرغان، نشان از توانمندی رهبری و همچنین خودشکوفایی آنهاست. دموکراسی مورد نظر هدهد، از آنجاکه بر حکایت و تمثیل استوار شده است، عمومی، مفاهمه¬ای و دانش¬افزاست. این نوع از دموکراسی با تاکید بر روابط عمومی، به دنبال آگاهی-بخشی، رضایتمندی، خشنودی و در نهایت بسیج جمعی در جهت رسیدن به جمع¬گرایی مبتنی منفعت و خیر همگانی است.

۵-۲. حکایت؛ رضایت و مشارکت آگاهانه

عطار با خلق شخصیت هدهد و همچنین با استفاده از حکایت و تمثیل¬های فراوان، تلاش می¬کند بسیج و سازمان جمعی مورد نظر برای انقلاب فکری و ذهنی خود را بر پایه¬ی رضایت مرغان و نیز مشارکت آگاهانه¬ی آنان قرار دهد. رفتار و ابزار مورد استفاده هدهد نشان می¬دهد که جنبهٔ اجتماعی بسیج مرغان اهمیت بیشتری دارد، لذا او بستری آزاد را فراهم می¬کند تا مرغان عالم بدون بیم و نگرانی عقاید و ذهنیات خود را با همدیگر درمیان بگذارند و فرایند حرکت مورد نظر هدهد و دیگر مرغان را مورد انتقاد و پرسش قرار دهند. اختیار و آزادی مهمترین مولفه¬ی مورد بحث در روایت داستانی مرغان است. مرغان هرکدام به راحتی عذر و دلیل عدم شرکت خود را بیان می¬کنند و هدهد نیز تلاش می¬کند با استفاده از حکایت و تمثیل و البته با طوع و رغبت آنها را آگاه و سرانجام متقاعد کند.

لیک چون ره دراز و دور بود هرکسی از رفتنش رنجور بود

گرچه ره را بود هر یک کارساز هریکی عذری دگر گفتند باز (عطار، ۱۳۷۴: ۶۵)

این تعامل و گفتگوی مبتنی بر آزادی و اختیار هدهد و دیگر مرغان، در آغاز و میان و پایان راه تداوم می¬یابد و در نهایت به انقلابی اجتماعی و فرهنگی شگرف و تاثیرگذار در ساختار جامعهٔ پرندگان منجر می¬شود؛ تحولی که به دنبال آن، تبدیل و ترفیع فکری و سیاسی رخ می¬دهد. هدهد عذر هر یک از مرغان را به بهترین وجه ممکن پاسخ می¬گوید. پاسخ¬های هدهد اغلب با استفاده از حکایت و تمثیل همراه هستند. حکایت و خاصیت روایی آن، وجه منطقی و علمی سخنان هدهد را تقویت می¬کند. این روش و ابزار بیانی، علمی و حقیقت¬یاب است، چراکه به دنبال بیان گزاره¬های مستند و مستدلّ است، استدلالی که به هیچ وجه تکبر، سلطه¬جویی و رقابت در آن مشاهده نمی¬شود و به خوبی می¬تواند رضایت¬مندی مبتنی بر آگاهی را برای مرغان به ارمغان آورد. هدهد تلاش می¬کند ابهامات و نگرانی¬های ذهنی مرغان را رفع کند و با استفاده از استدلال و منطق موجود در ذات حکایت، رضایت و خشنودی همه مشارکت¬کنندگان را به دست آورد.

۶-۲. حکایت؛ تقویت کنش ترغیبی و تفسیری زبان

یکی از مهمترین کنش¬های زبانی مورد نیاز در انقلاب¬های اجتماعی، کنش ترغیبی است. کنش ترغیبی زبان در موفقیت یا عدم موفقیت یک فراخوان عمومی نقش مهمی دارد. استفاده از ابزار و تمهیدات انگیزشی زبان می¬تواند در برساختن و بزرگ کردن خیر و منفعت¬جمعی مورد نظر مشارکت¬کنندگان در انقلاب، اهمیت زیادی داشته باشد. هدهد تلاش می¬کند تا با استفاده از حکایت و تمثیل اهداف نهایی و منفعت عمومی مرغان را برجسته کند. هدهد در جواب مرغ همای که خود را سعادتمند و همنشین شاهان می¬داند حکایت «احوال سلطان محمود در آن دنیا» را می¬آورد. همای خود را از دیگر مرغان متفاوت می¬بیند. همای می¬گوید:

گفت ای پرندگان بحر و برّ

من نیم مرغی چو مرغان دگر

همت عالیم در کار آمدست

عزلت از خلقم پدیدار آمدست

نفس سگ را خوار دارم لاجرم

عزت از من یافت افریدون و جم

پادشاهان سایه پرورد من‌اند

بس گدای طبع، نی مرد من‌اند (عطار، ۱۳۷۴: ۵۲-۵۱)

هدهد با شنیدن این سخنان تلاش می¬کند تا همای را ترغیب به همراهی و مشارکت کند. از آنجا که کنش¬های جمعی به دنبال پی-گیری و جستجوی آگاهانه و حسابگرانه منفعت¬های فردی هستند؛ (نش، ۱۳۸۰: ص۴۵) هدهد نیز منفعت¬جمعی همنشینی با سیمرغ را که مهمترین انگیزه و هدف گردهمایی است، خیری فراتر از درک و احساس همای توصیف می¬کند. او با حکایت «احوال سلطان محمود در آن دنیا» کنش ترغیبی زبان خود را تقویت می¬کند و با این حکایت تلاش می¬کند تا حس همگانی و منطقی همای را از سرانجام انقلاب، توصیف کند. هدهد از حکایت استفاده می¬کند و او میگوید:

پاک رایی بود بر راه صواب

یک شبی محمود را دید او به خواب

گفت ای سلطان نیکو روزگار

حال تو چون است در دارالقرار

گفت تن زن خون جان من مریز

دم مزن چه جای سلطان است خیز

بود سلطانیم پندار و غلط

سلطنت کی زیبد از مشتی سقط

حق که سلطان جهاندار آمدست

سلطنت او را سزاوار آمدست

چون بدیدم عجز و حیرانی خویش

ننگ می‌دارم ز سلطانی خویش

گر تو خوانی، جز پریشانم مخوان

اوست سلطانم تو سلطانم مخوان ...

خشک بادا بال و پر آن همای

کو مرا در سایهٔ خود داد جای (عطار، ۱۳۷۴: ۵۲-۵۳)

هدهد با استفاده از حکایت بالا تلاش می¬کند تا مرغ همای را ترغیب کند تا در گردهمایی و جنبش جمعی مرغان شرکت کند. او حکایت سلطان محمود مشهور و مقتدر را بیان می¬کند تا با نشان دادن پشیمانی او در جوار حضرت حق، همای را به خیال خام خود بدگمان کند و به این ترتیب او را به مشارکت وادارد. هدهد سلطنت دنیوی و همنشینی با پادشاهان را این دنیا نوعی از «پندار» و خیال می¬داند. حکایت¬های موجود در منطق¬الطیر در ترغیب و تشویق مرغان به تن¬دادن به مشارکت عمومی اهمیت به سزایی دارند. از طرف دیگر هدهد با استفاده از حکایت «احوال سلطان محمود در آن دنیا» تلاش می¬کند تا «پندار و غلط» همای را تفسیر کند و او را به باور واقعیت¬های پیش¬روی انقلاب ترغیب کند.

۳. نتیجه‌گیری

منطقالطیر عطار، در بافت عرفانی و سنتی خود گفتمان¬هایی عرفانی و سازنده چون وحدت وجود، خودشناسی، خداشناسی و... را تبلیغ می¬کند. خارج کردن این متن کلاسیک از بافت عرفانی و تاریخی خود، می¬تواند حاوی پیام¬هایی آموزنده و امروزین دیگر نیز باشد. خارج از بافت عرفانی، منطق¬الطیر عطار را می¬توان نسخه و روایتی از یک انقلاب شناخت¬گرا و جنبش¬جمعی تلقی کرد؛ انقلابی با سازوکارهای درونی و مورد نیاز برای همهٔ انقلاب¬های اصلاح¬گرایانه و همهٔ جنبش¬های غیر خشونت¬آمیز اجتماعی. انقلابی از نوع فکری و عقیدتی که به دنبال تغییرات و اصلاحات بنیادین در مولفه¬های کیفی زندگی «مرغان جهان» است. «مرغان جهان» چنان¬چون جنگجویانی معنوی به دنبال شناخت ، دانایی و اصلاح هستند. اگر بپذیریم که فراخوان مرغان

جهان توسط هدهد، یک انقلاب اجتماعی و فکری است که به دنبال نیازهای فرامادی و کیفی است و نیز اگر باور داشته باشیم که انقلاب¬های گوناگون سازوکار خاص خود را دارند؛ لاجرم به این اصل خواهیم رسید که بسیج عمومی مرغان در منطق¬الطیر و به رهبری هدهد نیز، بر ابزار و تمهیداتی استوار است که مهمترین آنها، «حکایت» است. بدون حکایت و روایت هیچ بسیج¬جمعی و هیچ انقلابی شکل و تداوم نخواهد یافت. گردهمایی مرغان در منطق¬الطیر نوعی از تغییر بنیادین و فکری است که با استفاده از ابزار حکایت و تمثیل، به دنبال اقناع و خرسندی عمومی است. استفادهٔ فراوان هدهد به عنوان رهبر خردمند و باتجربهٔ انقلاب از حکایت و تمثیل در فرایند فراخوان و گردهمایی »مرغان جهان»، نشان می¬دهد که او به دنبال بسط و توسعه خط سیر روایی از زبان روایانی دیگر غیر از خودش بوده است؛ راویانی که جریان مقتدر و اصلی روایت را بشکنند و در شکل گیری داستان و قصهٔ اصلی سهیم شوند و بتوانند وجه انسانگرایانه و نیز روابط عمومی جنبش را تقویت کنند. حکایت¬های موجود در هستهٔ اصلی داستان «مرغان جهان» در بسط و گسترش خط سیر داستان اهمیت زیادی دارند. در گره¬گشایی و همچنین گره افکنی موثر هستند. هم بحران را به وجود می¬آورند و هم در تخفیف و حل بحران کارآمد هستند. حکایت و خاصیت روایی و ذاتی آن الزام و التزام نمایشی و تصویری فراخوان عمومی مورد نظر هدهد را تشدید می¬کند و علاوه بر ترسیم جهان¬نگری جمعی و جامعه¬پذیری مشترک، موجب مفتون کردن، تسخیر ذهن و تحریک عواطف جمعی «مرغان جهان» نیز می شود. جذب و اقناع معنامحور کنشگران انقلاب مورد نظر هدهد، با حکایت و تمثیل ممکن می¬شود. حکایت است که قصهٔ «هدهد» را به قصهٔ «مرغان جهان» تبدیل می¬کند. حکایت است که با خاصیت روایی خود، کنش ترغیبی زبان را افزون می¬کند و وجه تفسیری و توضیحی انقلاب را بیشتر می¬کند. عطار خوب می¬داند که کنش ترغیبی زبان در حکایت و ساختارهای روایی بیشتر است و جامعه¬پذیری و جهان¬بینی مشترک با روایت و ساختارهای روایی، همخوانی افزون¬تری دارد. عطار به عنوان شاعری اندیشمند و حساس به موضوعات اجتماعی، از ظرفیت و قدرت متقاعدکنندگی و نیز برساختن خیر و منفعت جمعی۳ از طریق حکایت و تمثیل آشنا است.

پی¬نوشت¬ها

۱- در منطق¬الطیر عطار هم «الحکایه» آمده است و هم «حکایت». ساختار هنری و ادبی منطق¬الطیر بر ۱۹۴ حکایت و تمثیل استوار شده است. (رک. منطق¬الطیر عطار، تصحیح سید صادق گوهرین، چاپ دهم، ۱۳۷۴).

۲- «متافیزیک حضور» از اصطلاحات مورد نظر دریدا است. دریدا با رد «متافیزیک حضور» متون را از مرکزیت معنایی نجات داد و امکان دستیابی به معانی متعدد را برای متون فراهم کرد. (رک. فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۱۳۷۸: ۴۴۰)

۳- «خیر جمعی» از اصطلاحات مورد نظر چارلز تیلی است. (رک. کتاب از بسیج تا انقلاب از چالز تیلی (۱۳۸۵) ترجمه علی مرشدی زاد، تهران: انتشارات پژوهشکدهٔ انقلاب اسلامی)

منابع وماخذ

۱- باختین، میخاییل (۱۳۸۷). تخیّل مکالمه، جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رویا پورآذر، تهران: انتشارات نی.

۲- پاینده، حسین (۱۳۹۴). نقد ادبی و دموکراسی: جسارهایی در نظریه و نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

۳- خسروی¬شکیب، محمد (۱۴۰۰). تحلیل قصهٔ سیمرغ در منطق¬الطیر بر مبنای خوانش¬های پسامدرن، مجلهٔ شعر پژوهی (بوستان ادب)، سال سیزدهم، شماره چهارم، پیاپی ۵۰، صص ۱۵۵-۱۷۲.

۴- خسروی¬شکیب، محمد؛ حیدری، رسول (۱۳۹۹). بررسی شخصیت هدهد در منطق¬الطیر بر¬اساس نظریه خودشکوفایی ابراهام مازلو، نشریهٔ علمی پژوهشی ادبیات عرفانی (گوهر گویا)، شماره ۴۴، صص ۸۷-۱۰۲.

۵- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸) بوطیقای نثر؛ پژوهش¬های نوین دربارهٔ حکایت، ترجمهٔ انوشیروان گنجی¬پور؛ تهران: انتشارات آگه.

۶- تیلی، چارلز. (۱۳۸۵) از بسیج تا انقلاب، ترجمه علی مرشدی زاد، تهران: انتشارات پژوهشکدهٔ انقلاب اسلامی.

۷- دبلیومیر، فردریک (۱۳۹۹). روایت و کنش¬جمعی، ترجمهٔ الهام شوشتری¬زاده، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطراف.

۸- دزفولیان، کاظم؛ مولودی فواد (۱۳۹۰). «تحلیل منطق¬الطیر بر پایه روایت¬شناسی»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، شماره بیستم، صص ۱۱۳- ۱۳۵.

۹- طاهری، قدرت¬اله (۱۳۸۳). «نگاهی انتقادی به ساختار منطق¬الطیر»، نامه فرهنگستان، دوره ۶، شماره ۳، صص ۹۳-۱۱۱.

۱۰- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد¬ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: انتشارت فکر روز.

۱۱- محمدی کلاسر، علیرضا؛ ابدالی، اعظم (۱۳۹۵). «کارکردهای روایی گفتگو در حکایت بوستان»، مجلهٔ متن پژوهی ادبی، سال ۲۰، شماره ۷۰، صص ۴۷-۷۱.

۱۲- نیشابوری، عطار (۱۳۷۴). منطق¬الطیر یا مقامات¬طیور، تصحیح سیدصادق گوهرین، چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۳- نش، کیت (۱۳۸۰). جامعه¬شناسی سیاسی معاصر، ترجمه محمدتقی دلفروز، تهران: انتشارات کویر.

۱۴- نوح هراری، یووال (۱۳۹۷). انسان خردمند: تاریخ مختصر بشر، ترجمهٔ نیک گرگین، تهران: انتشارات نشر نو.

۱۵- هانتینگتون، ساموئل (۱۳۸۲). سامان سیاسی در جوامع دستخوش دگرگونی، ترجمه محسن ثالثی، تهران: انتشارات علم، چاپ سوم، ص ۵۹.

۱۶- والاس، مارتین (۱۳۸۲). نظریه¬های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران، انتشارات هرمس.

17) Chatman, Seymour. (1978). "Toward a theory of narrative"; new literary history, 6. Number 2, pp. 293-318.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

تأملی تحلیل‌گرایانه به ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک مولانا با تکیه بر نظریهٔ نومن و فنومن کانت

اسماعیل نرماشیری

استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

مقوله‌های نومن و فنومن یا «بود» و «نمود» ازجمله مبانی مهم در نظام فلسفی امانوئل کانت تلقی می‌شوند. وی از رهگذر این مسائل، پیامد اندیشه‌های فلسفی خود را درمورد اثبات‌ناپذیری نومن و شناسایی و معرفت جهان، تبیین کرده است. مولانا در گفتمان ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک در پی این بوده تا از مجاری مفاهیم ادراک حسی و شناخت‌گرایی تجربی به‌موازات بهره‌گیری از شکل‌وارگی و شاکله‌سازی تخیل به تفهیم ابعاد پدیداری و ناپدیداری بپردازد. ازآنجاکه بین سرشت قدرت درک بی‌واسطهٔ عرفان و وجه استدلالی عقلانی فلسفه تفاوت و تمایزی وجود ندارد، این مقاله می‌کوشد تا با تکیه به همین استدراک علمی، به واکاوی و تحلیل این گفتمان تمثیلی عمل نماید. مسئلهٔ اساسی پژوهش این است: مولانا چگونه توانسته تا از طریق میانجی‌سازی تخیل و مفاهیم حسی ادراکی و تجربی ادراکی به شناخت‌شناسی شیء فی‌نفسه و پدیدارها دست یابد؟ داده‌های این پژوهش که با شیوهٔ تحلیلی‌تفسیری به روش مطالعهٔ کتاب‌خانه‌ای گردآوری شده است به‌طورکلی نشان می‌دهد مولانا از روی آگاهی و با استفاده از منظومهٔ فکری عرفان در راستای اثبات ابعاد شناخت‌شناسی نومن و فنومن مبادرت ورزیده است. البته به فراوانی تلاش کرده تا فهم و درک زمان را در ماهیت موضوع، با ایجاد سیری منطقی و منسجم نیز رعایت کند.

کلیدواژه‌ها: نومن و فنومن، فیل و خانهٔ تاریک، تعین انسانی، شناخت‌گرایی تجربی، ادراک حسی.

ارجاع به این مقاله: نرماشیری، اسماعیل؛ (۱۴۰۲)، تأملی تحلیل‌گرایانه به ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک مولانا با تکیه بر نظریهٔ نومن و فنومن کانت، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)، (۲۴۷) ۷۶، ۸۸-۷۱.*

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.52159.3340

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱.مقدمه

یکی از دل‌مشغولی‌های عمدهٔ نظریه‌ها و مکاتب ادبی و فلسفی تمهیدات لازم برای تغییر نحوهٔ نگرش در متناسب سازی مطالعات و تحقیقات علمی قاعده‌مند است. علی‌الاصول نظریه‌های نوین ادبی و فلسفی از حیث روش و ماهیت نوعی خوانش موشکافانه و متفکرانهٔ مفاهیمی هستند که به هر دلیلی تاکنون مغفول مانده‌اند. این خصلت علمی قطعاً در پویاسازی اندیشه‌ها و افکار عقلانی که در عصر حاضر ضرورتی انکارناپذیر است بسیار مهم و جدی تلقی می شود. مسئلهٔ ادراک و شناخت و چگونگی درهم‌تنیدگی مبانی از ایدئال‌های التقاطی و انطباقی این نظریه‌هاست. صرف‌نظر از فرض‌های ماهیتی و به کنار گذاشتن جانب‌داری‌های غیرواقعی معمول، آنچه می‌تواند در راه غایت‌اندیشی و کاربردی کردن دانش های بشری در این مورد خاص مؤثر واقع شود لزوماً شناخت‌شناسی انگاره‌های عقلانی عرفان و فلسفه است.

پیچیدگی‌ها و دشواری‌های علمی این دو تفکر ازجمله مؤلفه‌هایی است که هنگام پژوهش‌های هم‌پوشان، تأمل درخور توجهی را مطالبه می‌کند. از همین روی، تماماً نباید از سر التذاذاندیشی و گاه ارزش‌گذاری‌های متعارف به متون و آثار ادبی دل بست. مطلوب آن است که گاهی براساس استفهام ذائقهٔ علمی و افق انتظارات دانشی زمان، به مواضع اصولی آثار و متون بدون کمترین تسامح و خوش‌داشت مبادرت ورزید و مبادی و مفاهیم مقرون به گزاره‌های محتوایی آن‌ها را متبلور و آشکار ساخت. این نظام‌های علمی همواره از حد و حیطهٔ توصیفات قاموسی و بعد بیرونی زبانی به دور هستند؛ بر همین پایه نمی‌توان به تجربه‌های ذوقی بسنده کرد. پس آنچه به صرافت طبع درست به نظر می‌رسد این است تا با اندکی تأمل علمی و ایجاد گرایش شناختی با «بازنگری جامع‌ومانع در جمع مقوله‌هایی که با آن‌ها تحلیل و خوانش ادبی را فهم می‌کنیم» (استاک ول،۲۲:۱۳۹۳) یافته‌های قابل‌اعتنایی را پدید آورد.

امروزه با نگاه عمیق به رویکرد مکاتب و نظریه‌ها، عرفان نوعی احوال خلسگی درونی صرف نیست بلکه مفاهیمی از سنخ یافته‌های ادراکی احوالی‌اند که علی‌الظاهر در تعاریف انفسی و گاه آفاقی در قالبی از نشانه‌های زبانی فشرده ظهور داده می شوند. در حال حاضر عقیده بر این است «تمامی متون عرفانی جهان هشدارمان می‌دهد که بین عرفان و عقل، رابطهٔ یکه و یگانه‌ای هست که به آن معنا، هیچ مجموعه و منظومهٔ فکری چنین رابطه‌ای با عقل نمی‌تواند داشته باشد» (استیس،۲۶۴:۱۳۸۴). قدر مسلم همهٔ آثار عرفانی ازجمله *مثنوی* مولانا در این قاعده و تفکر مفهومی می‌گنجند و اصالتاً نمی‌توانند از این دایرهٔ اندیشه مجزا باشند. نباید اصطلاح شهود و یا حقیقت شاعرانه، ما را به بی‌راهه بکشاند که شعر و حتی هنر چندان سرشتی منطقی با عقل و اندیشه ندارد. پس اگر باور داشته باشیم که شهود همان قدرت درک بی‌واسطهٔ حقایق، بدون امعان نظر و تفکر استدلالی و تفصیلی است، این قدرت نه‌فقط طبع شاعران بلکه در دانش‌مندان، ریاضی‌دانان، فلاسفه و کمابیش در اکثر انسان‌ها نیز وجود دارد. شاید، به‌این‌ترتیب وجود شیوه‌ای از حقیقت‌جویی (یعنی شیوهٔ شهودی) که متفاوت از شیوهٔ معهود دانش‌مندان و دیگران است (شیوهٔ استدلال گام‌به‌گام) مطرح می‌شود ولی به‌هیچ‌وجه وجود نوع متمایز و جداگانه‌ای از حقیقت را که با نوع علمی و عقلانی فرق داشته باشد، پیش نمی‌کشد (رک. همان:۱۹۱). همین اهمیت است که اصالت عرفان و فلسفه، عرفان و تفکر، در مبانی اندیشگانی مولانا و کانت معناداری خاص خود را می‌یابند.

به‌هرحال، این مقاله با تکیه بر مفروضات علمی می‌کوشد تا دو تفکر از دو جهان فلسفه و عرفان کانت و مولانا را از زاویه دید نومن (= بود، شیء فی‌نفسه) و فنومن (= نمود، ناپدیدارها) در ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک مورد تحلیل و واکاوی قرار دهد. مسئلهٔ علمی این پژوهش با رعایت اصول شیوهٔ تحلیلی به روش مطالعهٔ کتاب‌خانه‌ای این است: مولانا چگونه توانسته از طریق شکل‌وارگی تخیل و استفاده از ابعاد حسی ادراکی و تجربی ادراکی به شناخت‌شناسی و تبیین مقوله‌های نومن و فنومن کانتی دست یابد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

امانوئل کانت از آن دسته فیلسوفانی است که میان محققان و مترجمان ایرانی از اقبال فراوانی برخوردار است. بنابراین علاوه بر ترجمهٔ آثار، کتاب‌ها و مقالات نسبتاً زیادی دربارهٔ اندیشه و نظریه‌های وی نوشته شده است. اما تاحال مقاله و اثری که عنوان و موضوعی مشابه با این مقاله داشته باشد، نوشته نشده است. بااین‌حال، بعضی از مقالات در مورد نومن و فنومن و هم‌چنین انطباق نظریهٔ والای کانت در غزلیات و *مثنوی* مولانا نوشته شده‌اند که عمده‌ترین‌ها *عبارت‌اند* از:

۱. «تحلیل امر والا در *غزلیات شمس* و *مثنوی* مولانا با الهام از نظریهٔ کانت در باب امر والا»، نوشتهٔ فرزاد بالو. این مقاله سال ۱۳۹۹ در ۳۰ صفحه و در مجلهٔ *متن‌پژوهی ادبی* در شماره ۸۴ سال ۲۴ انتشار یافته است. نویسنده در این مقاله عقیده دارد که امر والا در شیء بی‌صورت یافت می‌شود که در بی‌کرانگی قابل‌تصور است. در *مثنوی* و *غزلیات شمس* عناصر بی‌کران و پرعظمت هستی مانند آفتاب، دریا، کوه و... بسامد فراوانی دارند. مولانا با این امور با نوعی احساس و احترام و تحسین و درعین‌حال عجز و هراس مواجه می‌شود.

۲. «مقایسه معرفت‌شناسانهٔ وجود و ماهیت در فلسفه ملاصدرا با نومن و فنومن در فلسفهٔ کانت»، نوشتهٔ قاسم کاکایی، محمد بنیانی و مرضیه اعتمادی‌فر. این مقاله سال ۱۳۹۷ در ۲۴ صفحه و در نشریهٔ *پژوهش‌های معرفت شناختی* شماره ۱۶ انتشار یافته است. نویسندگان در این مقاله تبیین می‌کنند طبق اصالت وجود، وجود امری اصیل و محقق در خارج و ماهیت امری اعتباری است. ازنظر ملاصدرا انطباق بین ذهن و عین به‌نوعی به مسئلهٔ ماهیت و وجود بازگشت می‌کند. در نظام فکری کانت انطباق بین ذهن و عین وجود ندارد. آنچه در ذهن ماست و ما آن را می‌شناسیم تنها فنومن و پدیدار اشیاست و ذهن ما راهی برای دسترسی به حقیقت اشیا و یا نومن ندارد.

۳. «نگرشی نوین به جایگاه شیء فی‌نفسه در کانت و هگل بر اساس مبانی متافیزیکی فیزیک کوانتوم دیوید بوهم»، نوشتهٔ عیسی نجم‌آبادی، ستار طهماسبی و مهدی دهباشی. این مقاله سال ۱۳۹۹ در ۲۰ صفحه و در نشریهٔ *پژوهش‌های فلسفی کلامی* شماره ۸۴ انتشار یافته است. آنچه در این مقاله قابل‌طرح است این است که کانت با تلقی زمان و مکان و مقولات به‌عنوان شرط شناخت، به تمایز میان پدیدارها و شیء فی‌نفسه می‌پردازد. و این موضوع در مکتب ایدئالیسم استعلایی وی به این معنی است که شیء فی‌نفسه به شناخت درنمی‌آید.

۴. «نومن و فنومن در فلسفهٔ کانت»، نوشتهٔ منصور نصیری. این مقاله سال ۱۳۸۷ دورهٔ ۱۳ در ۲۳ صفحه در نشریهٔ *نقد و نظر پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی* شماره ۴۹-۵۰ انتشار یافته است. نویسنده در این مقاله تبیین کرده است که مسئلهٔ نومن و فنومن یکی از مسائل مهم در نظام فلسفهٔ امانوئل کانت است. پیامدهای این مسئله عبارت‌اند از: ۱. تأثیر آن در اتخاذ موضع دربارهٔ اصل شناسایی و معرفت به جهان خارج،۲. تأثیر آن در بحث اثبات‌ناپذیری خدا از طریق ادلهٔ رایج در فلسفه و نحوهٔ تلقی کانت از خدا، ۳. تأثیر آن در فلسفهٔ اخلاق کانت.

۳. بحث و بررسی

۱.۳ سیر ادراکی مولانا و کانت در پیش‌آگاهی نومن و فنومن

اصولاً نباید سرانجام کلیت آنچه را که بعدها مولانا و کانت در سیر تحول ادراکی خود به آن دست یافته‌اند دفعتاً و امری ارتجالی تصور کرد. آن‌گونه که به تواتر نقل شده و نیز مقرر است «مولانا از اوان کودکی تحت تعلیم پدر خود قرار گرفت...و در سراسر عمر دراز پدر، همواره در کنار وی بود و از اندیشه‌های فقیهانه صوفیانهٔ وی بهره‌ها می‌گرفت... و شاهد و ناظر اعمال و رفتار

اجتماعی سیاسی پدرش بود و از آن درس‌ها می‌آموخت» (بیانی،۱۳۸۴: ۲۱-۲۸) و هنگامی‌که «در حلب و دمشق بود با فلسفه و بینش افلاطونی آشنا شد ولی تا هنگامی‌که با شمس تبریزی آشنا نشده بود گام عملی در راه آن بینش که به دنبال شهود بود برنداشت» (رسولی بیرامی،۱۱۰:۱۳۸۷) اما پس‌ازآن «او جهان و هرآن چه را در آن است رها کرد و از محسوسات و ظواهر گریزان شد و آن‌ها را حقیر شمرد. از کثرت گریخت و به دنبال وحدت رهسپار شد و به جهان ایده‌ها و مثل اعتقاد پیدا کرد» (همان) و این سروده به وجهی بیان‌گر خاستگاه همین روند ادراکی است:

چند قبا بر قد دل دوختم　　چند چراغ خرد افروختم
پیر فلک را که قراریش نیست　　گردش بس بوالعجب آموختم
گنج کرم آمد مهمان من حاصل از این　　وام فقیران ز کرم توختم
سه سخنم بیش نیست　　سوختم و سوختم و سوختم

(غزلیات، ش:۱۷۶۸)

بر همین اساس نیز «روال اندیشیدن کانت نه نتیجهٔ یک کشف و شهود بود، نه نتیجهٔ یک بینش قطعی، نه حاصل نبوغ آفرینندهٔ وی و نه محصول یک ماه یا سال خاص؛ بلکه چنان خود و صف می‌کند نتیجهٔ یک گرایش بنیادی بود آن‌گونه گرایش بنیادی که به بینش‌های او امکان تحول داد. آن روندی سیستماتیک بود که چون به کارآمد، همهٔ گام‌های لازم به‌خودی‌خود در پی آن برداشته شدند» (یاسپرس، ۲۱۹:۱۳۷۲). این شباهت هم‌سو وجه مقترنی است تا بتوانیم آگاهی پدیدارشناختی را به‌موازات فرایدیداری وجود اصالی از طریق جهان نومن و فنومن حاصل کنیم. این طریقه به‌طور مشخص هم در آثار مولانا خصوصاً در گفتمان تمثیلی روایی فیل و خانهٔ تاریک و هم در آثار و برون دادهای فلسفهٔ تحلیلی کانت کاملاً متبلور است که در بخش‌های دیگر به شواهد اثباتی آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲.۳ شناخت‌گرایی تجربی و ادراک حسی در تبیین نومن و فنومن

براساس تاریخ فلسفهٔ افکار می‌توان اظهار داشت که شناخت آدمی برآیند تجربه است؛ پس شناخت در همه ابعاد، محصول تجربه است. چه‌بسا همین نگرش بنیادین باعث شده تا بگویند «هرگونه کاربرد خرد که با اصل‌های تجربی سازگار نباشد پندار باطل است»(یاسپرس، ۲۰۳:۱۳۷۲). همین مطلب در حوزهٔ هستی‌شناختی مبین این است که «هر نوع ادراک تجربی مستلزم دریافتن رابطهٔ وجود با موجود است» (مجتهدی، ۸۶:۱۳۸۷) به عبارتی یعنی «هر نوع فهمی از موجود مستلزم فهمی از وجود است» (همان: ۸۴). البته به صورتی و در مراتبی عالی‌تر، کانت بر این عقیده است «آگاهی من از وجود خودم درعین‌حال آگاهی بی‌واسطه از وجود چیزهایی دیگر خارج از من است این امر واقعیتی تجربی است» (کورنر، ۲۱۳:۱۳۶۷).

چنین دریافتی در مبانی انسان‌شناسی عرفانی مولانا این‌گونه است که وی «آدمی را دارای ماهیتی متعین و مشخص نمی‌داند. آنچه انسان‌شناسی عرفانی در باب آدمی می‌گوید مبتنی بر نوعی تجربهٔ خاص از وجود انسان و نوعی معرفت پیشینی نسبت به سرشت و حقیقت او در پیوند با امری متعالی است»(همدانی، ۱۳۸:۱۳۸۷). به‌هرحال، این دو مبنای شناخت‌گرایی تجربی همان مقوله‌ای است که در ساحت استدراکی نومن (بود یا شیء فی‌نفسه) و فنومن (نمود و پدیدار) قابل‌توجه است. از یاد نبریم که ادراک حسی همچون ادراک تجربی «از منابع اولیهٔ شناخت هستی است. به نظر می‌رسد که ما امور واقع را با حواس خود ادراک می‌نماییم و آنگاه معنایی به آنچه ادراک نموده‌ایم نسبت می‌دهیم و آن را به‌صورت واژگان تصویر می‌کنیم» (هکر، ۴۷:۱۳۸۵).

با این تفاصیل، همین مشرب شناخت‌شناسی با دیدگاه‌های متفاوت و مقترن در ابتدای ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک مولانا قابل‌تأمل و پیگیری است. به این شواهد متنی توجه فرمایید:

پیل اندر خانه‌ای تاریک بود — عرضه را آورده بودندش هنود
از برای دیدنش مردم بسی — اندر آن ظلمت همی شد هر کسی
دیدنش با چشم چون ممکن نبود — اندر آن تاریکی‌اش کف می‌بسود
آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد — گفت: هم چون ناودان است این نهاد
آن یکی را دست بر گوش رسید — آن بر او چون بادبیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود — گفت: شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست — گفت: خود این پیل چون تختی بدست
هم چنین هر یک به جزوی کو رسید — فهم آن می‌کرد هر جا می‌شنید
از نظرگه گفتشان شد مختلف — آن یکی دالش لقب داد، این الف
در کف هر کس اگر شمعی بدی — اختلاف از گفتشان بیرون شدی
چشم حس همچون کف دست است و بس — نیست کف را بر همهٔ او دسترس

(*مثنوی*، دفتر سوم، ب:۱۲۶۰-۱۲۷۰)

در ابتدا باید به درآمیختگی ادراک تجربی و ادراک حسی که مولانا در اضلاع این ابیات گنجانده است توجه کرد؛ اگرچه بردا شت انگیخته و پندا شت بیرونی بر ادراک حسی متمرکز ا ست. در این ابیات نسبت فاعل شنا سا با ابژه نسبتی تجربی و حسی است به همین دلیل معنایی را که هر یک از افراد ایجاد می‌کنند معنایی متصور فردی است که اصالتاً از درهم تنیدگی حس و تجربه پدید می‌آید. اما در این اثنا، غرض‌شناختی مولانا بیان ناتوانی و ناکارآمدی ادراک حسی به درک نومن است که دو بیت انتهایی به‌صراحت هرچه‌تمام‌تر این موضوع ادعایی را اثبات می‌کنند.

مولانا عمیقاً معتقد ا ست «مطلق، امری متعین و جزئی نیست او هیچ‌یک از موجودات نیست و به‌مثابهٔ شیء فی‌نفسه، همواره در فرا سوی پدیدارها ست. شناخت این خدا، تنها با تجربهٔ عرفانی ممکن می‌گردد که راه به ساحت شیء فی‌نفسه می‌برد و از جهان پدیداری درمی‌گذرد» (همدانی، ۱۳۸۷:۱۵۰). ازنظر کانت «تجربه، به‌هیچ‌وجه تنها راه درک و علم نیست. تجربه فقط ما را به آنچه هست راهنمایی می‌کند نه به آنچه باید باشد و جز آن نمی‌تواند باشد. بنابراین از تجربه حقایق کلی به دست می‌آید» (دورانت، ۲۴۱:۱۳۸۶). دربارهٔ حواس نیز معتقد است «اگر تمام معلومات از راه حواس و عالم خارج که چیزی از نظم و ترتیب از آن مفهوم نمی‌شود حاصل گردد یقین مطلق غیرممکن خواهد بود»(همان: ۲۴۰). باید اضافه کرد که «حواس محرکات نامنظم و غیر مترتب هستند» (همان: ۲۴۵).

مجموعهٔ این مبانی و مفاهیم ما را به این درک و شناخت می‌رسانند که مولانا ذات معقول و نومن را فراتر از یافت ادراکات تجربی و ادراکات حسی صرف می‌داند چون وی همانند افلاطون به سیاقی باور دارد که «هرگز نمی‌توان بر حواس و محسو سات تکیه کرد زیرا آن‌ها همیشه در حال گذر و تغییرند پس آن‌ها که بر این دو تکیه می‌کنند نمی‌توانند به حقیقت برسند» (رسولی بیرامی، ۹۰:۱۳۸۷) و گاه چون کانت می‌پذیرد که ذات نومن از رهگذر ادراک تجربی قابلیت تجربه شدن را ندارد. زیرا «در حین تجربه در حال عبور از مجاری حواس و فکر ما تغییر شکل می‌دهد» (دورانت، ۲۴۶:۱۳۸۶). پس به‌قول‌معروف اگرچه ادراکات تجربی و حسی در شرایطی قابل‌توجه و مفید به نظر می‌رسند ولی باید درک کرد که «هیچ تجربهٔ خاصی با هیچ قضیهٔ خاصی که در درون میدان است پیوندی ندارد» (کواین، ۲۷۱:۱۳۸۶). بر این پایه، مولانا به‌درستی واقف بوده که چگونه نومن غیر مدرک را

دور از دسترس حس و تجربه قرار دهد. بیت‌های مذکور خصوصاً این دو بیت بن‌مایهٔ این حقیقت را به شکلی وافی به مقصود و قابل‌فهم بازگو می‌کنند:

چشم حس همچون کف دست است و بس نیست کف را بر همهٔ او دسترس
ما چو کشتی‌ها به هم برمی‌زنیم تیره چشمیم و در آب روشنیم
(ب: ۱۲۷۰ – ۱۲۷۳)

۳.۳ شکل‌وارگی تخیل در راستای نومن و فنومن ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک

یکی از شگردهای رایج و کاربردی مولانا برای تفهیم ایدهٔ وجودشناسی و حقیقت‌جویی در *مثنوی* امتزاج معناآفرینی آگاهانهٔ تخیل و تمثیل است. این عنصر برای مولانا این فرصت و امکان را فراهم می‌آورد تا به‌سهولت قادر شود پیچیده‌ترین موضوعات معرفت شناختی زمانش را که از حیطهٔ فهم و ارادهٔ ادراک افراد خارج است، بیان کند. آنچه مولانا با کاربست تخیل پدید می‌آورد صرف تصویرسازی نیست. وی از سر درایت کاملاً می‌داند که «ما آدمیان مست تصویر و خیالیم و یادکرد ما از خداوند، آلوده به شوائب خیال و تصویر است. ما محاط و محصور خیالات خویشیم و لذا زمانی که از خداوند سخن می‌گوییم، کار ما قالب‌سازی و یادآوری صورتی از صور است و این امر، اجتناب‌ناپذیر است» (سروش، ۱۸۲:۱۳۸۸).

برای تأمل و تأکید بیشتر، اجتناب‌ناپذیری مولانا در شکل‌وارگی تخیل از دو جهت قابل‌توجه است: یکی ازاین‌جهت که ابعاد دریافتی بسیاری از انسان‌ها فقط در سطح صورت‌آفرینی محصور و مقصور است و آنان بیرون از این سطح فنومن‌سازی تشبهی قادر به فهم ذوات مجرد و معقول نخواهند بود. هم‌چنین پی برده «خدای هرکس به‌قدر قامت اوست. آری خدای خارجی واحد است اما آدمیان به اندازهٔ ظرف وجود خویش و به تناسب اضلاع و ابعاد آن از خداوند پر می‌شوند»(همان: ۱۸۱). اضافه بر این، اگر در بعضی مواقع گفته می شود که «تخیل مستلزم بینش ژرف و دریافت جدی حقیقت‌های درونی به حساب می‌آید» (هارلند، ۴۰۱:۱۳۸۵) اما به‌هیچ‌وجه تخیل حتی با این بعد کیفی نیز نمی‌تواند خارج از مشابهت سازی و شکل‌وارگی در عرصهٔ ادراک نومن برآید. همواره چارچوب شکل‌وارگی فنومنی برای متناسب‌سازی حد استفهامی و تسهیل التذاذاندیشی مفید و مغتنم است:

این جهان همچون درخت است ای کرام ما بر او چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خام‌ها مر شاخ را زان که در خامی نشاید کاخ را
چون بپخت و گشت شیرین لب گزان سست گیرد شاخ‌ها را بعد از آن
چون از آن اقبال شیرین شد دهان سرد شد بر آدمی ملک جهان...
گفت: بابا سال‌ها این گفته‌ای باز می گویی، به جهل آشفته‌ای
چند از این‌ها گفته‌ای با هر کسی تا جواب سرد بشنودی بسی
این دم سرد تو در گوشم نرفت خاصه اکنون که شدم دانا و زفت
(ب:۱۲۹۵-۱۲۹۸-۱۳۲۵-۱۳۲۷)

سه بیت انتهایی که به سیاقی گفتمانی بیان شده به‌صراحت تبیین می‌کند که هرکسی خدای درونی شدهٔ خودش را می‌شناسد و ظرف وجودی‌اش را با او پر می‌کند. هم‌چنین واضح است که «هیچ‌کس عالم درونی دیگران را مثل دنیای ذهنی خودش نمی‌شناسد» (هکر، ۲۵:۱۳۸۵). یقیناً چنین برداشت و نگرشی بر مبنای انگاره‌های پلورالیستی بین همهٔ افراد و ادیان وجود دارد. جان

هیک بر همین پایه باور دارد که «دریافت‌ها و تجربه‌های متفاوت از خداوند در ادیان گوناگون (فنومن‌های خدا) محصول تعامل بین خداوند (نومن خدا) و قوای ادراکی انسان است» (سروش، ۲۱۷:۱۳۷۷).

علاوه بر این، اما اجتناب‌ناپذیری دیگر مربوط است به نوع نگرش روانی و تام لات مولانا با نگاه به انحصار متافیزیک دینی عصر. در بعد اثباتی «تام لات ایجابی مولوی معطوف است به خدایی که مولوی آن را در تجربهٔ زیستهٔ خویش می‌یابد» (همدانی، ۵۶:۱۳۸۷) اما در بعد تام لات سلبی مولانا، این نکته قابل‌شناخت و دریافت است که «میان خدا و جهان از یک سو و خدا و انسان از سوی دیگر فاصله‌ای پرنشدنی وجود دارد» (همان: ۵۷) لذا با تکیه به همین الگوی شناخت، «آنچه او نیاز دارد عبارت است از شیوه‌ای برای فهم صحبت از خدا که از انسان‌انگاری بپرهیزد و درعین‌حال به نحوی معنادار از او صحبت کند» (همیلتون، ۳۹:۱۳۹۲). برای استفهام جنبه تام لات ایجابی، اضافه بر آنچه پیش‌تر ذکر شد به این نمونه‌های برگزیده از شواهد متنی نیز توجه کنید:

تو همی دانی که چونم با تو من — بیست چندانم که باران با چمن
زنده از تو شاد از تو عایلی — مغتذی بی واسطه و بی حایلی...
ماهیانیم و تو دریای حیات — زنده‌ایم از لطفت ای نیکو صفات...

(ب:۱۳۳۹ -۱۳۴۲)

و این جنبه‌های سلبی:

پیش از این طوفان و بعد از این مرا — تو مخاطب بوده‌ای در ماجرا
با تو می‌گفتم نه با ایشان سخن — ای سخن‌بخش نو و آن کهن
نه که عاشق روز و شب گوید سخن — گاه با اطلال و گاهی با دمن...
ننگرم کس را و گرهم بنگرم — او بهانه باشد و تو منظرم

(ب:۱۳۴۴-۱۳۶۰)

سرانجام وی از رهگذر این مطالب خواهان بازگو کردن این موضوع است تا بگوید «ذات نومن خود را به‌نحوی متجلی می سازد که در نظر فاعل شنا سا صرفاً به صورت پدیدار جلوه کند»(مجتهدی،۸۶:۱۳۸۷). لزوماً برای درک این مبحث، این مسئله نباید نادیده گرفته شود که غرض، موقعیت امکان ادراکی فاعل شناسا در نحوهٔ ظهور نومن است. قدر مسلم اهمیت همین موضوع است تا بار دیگر برای ممانعت از در افتادگی در اشتباه و تشخیص نادرست مؤکدا نقل شود «تمایزی که کانت میان پدیدار و ذات (نومن) قائل شده است تمایز میان آنچه ظاهر می‌شود و آنچه احتمالاً در پس پرده می‌ماند نیست، بلکه این تمایز نسبت به امکانات ادراکی فاعل شناسا پیش می‌آید. موجود در شناخت، پدیدار می‌شود» (همان: ۸۷).

اکنون در این شرایط آنچه متناسب و مرتبط به شکل‌وارگی تخیل است این است که «تخیل مانند نوعی میدان جاذبه عمل می‌کند که ذهن، حافظه و هویت فرد را به واقعیت خارجی یا هر آنچه فرد از این واقعیت مراد کرده است پیوند می‌دهد و درمجموع هیئت یا برآیندی از فرد و جهان پیرامون می سازد» (قیصری، ۸۴:۱۳۹۶). حال اگر ما متوجه کارکرد دیگری از بعد استعلایی تخیل باشیم آنگاه خواهیم فهمید که مقصود اصلی از «تخیل محض همان فاهمهٔ محض است» (مجتهدی، ۱۴۳:۱۳۸۷) زیرا «صورت ابژه از تخیل مشتق نمی‌شود، بلکه از فاهمه می‌آید» (دلوز، ۳۶:۱۳۸۶) اگرچه به‌ظاهر، «شاکله‌سازی عملکرد اصلی تخیل است» (همان:۴۱). اما بایستی این را نیز مدنظر داشته باشیم که «تخیل تنها در تمایل نظری شاکله سازی می‌کند. وقتی فاهمه پذیرای تمایل نظری می‌شود، یعنی وقتی تعیین‌گر می‌شود، آنگاه و تنها آنگاه که تخیل معین مجبور به شاکله‌سازی می‌شود» (همان).

با فهم دقیق این مفاهیم، هنگامی‌که به سیر ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک مولانا دقت می‌کنیم می‌توانیم چنین نگاه و نظری را از رابطه‌سازی فاهمه و شاکله‌سازی تخیل در تبیین مقولات نومن و فنومن بیابیم. آنچه در این باره مهم تلقی می‌شود این است که «ذات معقول را می‌توان از برکت خاصیتش و فرایند ذهنی‌ای که به آن توانا و متمایل است شناسایی نمود» (قیصری، ۳۷:۱۳۹۶). صرف‌نظر از این، حال اگر فردی به دلیل نوع و حد امکان ادراکی قادر نشد تا تماماً به جنبه‌های شاکلهٔ حقیقت وجود پی ببرد چندان عسر و حرجی نیست؛ اصولاً طبیعی و منطقی به نظر می‌رسد. چون «حقیقت موجود چنان‌که هست یعنی همان شیء فی‌نفسه در دسترس فاعل شناسایی کران‌مند قرار نمی‌گیرد» (همدانی، ۹۵:۱۳۸۷).

به‌هرروی، به همین دلیل شکل‌وارگی و شاکله‌سازی تخیل و ترکیب‌شدگی آن با فاهمه در راستای جهان برآیندی بود یا نومن اهمیت معنایی پیدا می‌کند تا به این وسیله «آن ناشناختهٔ مرموز نهفته در شیء فی‌نفسه نیز چونان تحریکی عصبی، سپس به صورت تصویر و سرانجام در هیئت صوت نمایان شود» (نیچه، ۱۶۴:۱۳۸۵). به این نمونه‌ها از شواهد متنی در این راستا دقت کنید:

نوح گفت: ای پادشاه بردبار — مرمرا خر مرد و سیلت برد بار
وعده کردی مرمرا تو بارها — که: بیابد اهلت از طوفان رها
دل نهادم بر امیدت من سلیم — پس چرا بربود سیل از من گلیم؟
گفت: او از اهل و خویشانت نبود؟ — خود ندیدی تو سپیدی، او کبود؟
چون که دندان تو کرمش درفتاد — نیست دندان، برکنش ای اوستاد
تا که باقی تن نگردد زار از او — گرچه بود آن تو، شو بیزار از او
گفت: بیزارم ز غیر ذات تو — غیر نبود آن که او شد مات تو

(ب:۱۳۳۲- ۱۳۳۸)

۳. ۴ مفاهیم در نظام اندیشگانی کانت و مولانا با نگاه به نومن وفنومن

در داستان فیل و خانهٔ تاریک، مولانا از دو مقولهٔ قابل نمود زمان و مکان استفاده کرده است. چه‌بسا ممکن است به دلیل عادت رایج و معمول عصر مولانا، فکر کنیم که این دو مفهوم هستی‌شناسانه در سطح کاربرد متعارف است. اما براساس رویکرد پدیدارشناختی بایستی تبیین کرد که کانت «در بخش حسیات استعلایی اثبات می‌کند هر چیزی که بخواهد به شناخت درآید باید لباس زمان و مکان بپوشد وگرنه قابل‌درک نیست اصلاً زمان و مکان شرط‌های شهودند» (کانت به نقل از کاکایی و دیگران، ۱۰۷:۱۳۹۷). گذشته از این، لازم است بدانیم «زمان و مکان اموری نیستند که از طریق تجربه انتزاع شده باشند و در خارج از ذهن ما هیچ موجودیتی ندارند بلکه جزء ساختار ذهن ما هستند... در ضمن هیچ شیئی در خارج، زمان‌مند و مکان‌مند نیست، این در حالی است که هیچ شیئی در ذهن خالی از مکان و زمان نیست» (رک. همان).

با استدراک ماهیت زمان و مکان، حال اگر در ژانر تمثیلی مولانا از همان بیت نخستین با مقولات زمان تاریک و مکان خانه سخن به میان آمده است این دو را باید جزو مفاهیم محض محسوب کنیم. اگرچه این دو گزاره به شکلی ترجمان احوال تجربی و ذهنی مولانا در تفسیر و بیان معرفتی‌اند اما مبانی مطرح‌شده دربارهٔ زمان و مکان در ذیل این مباحث نیز قرار می‌گیرد. برای درک معنای متضمن، در اینجا ضرورت دارد تا مسئلهٔ نومن و فنومن از دیدگاه کانت تبیین شود. ازنظر وی «جهان دو قسمت است: انسان و آنچه در ذهن اوست در یک دسته جای می‌گیرد و ماسوای انسان در دستهٔ دیگر. هرآن چه در ذهن آدمی می‌گنجد در محدودهٔ فنومن قرار می‌گیرد و هر چیزی غیر از آن، در حوزهٔ نومن‌ها جای می‌گیرد»(همان: ۱۱۸).

این تبیین به‌طور مشخص و متقن نشان می‌دهد که «فرض پدیدار و شیء فی‌نفسه در تفکر کانت نتیجهٔ ذهنی دانستن زمان و مکان است. پس هر آنچه به شهود حسی درمی‌آید در قالب زمان و مکان است و این بدین معناست که ما صرفاً پدیدار اشیا را درک می‌کنیم»(نجم‌آبادی و دیگران، ۶۶:۱۳۹۹). اکنون بر این اساس اگر بخواهیم ساحت ذهنیت مولانا را در این فرایند معین کنیم نباید تصور کنیم که دو مقولهٔ زمان و مکان در این گفتمان تمثیلی در قالب نظام نشانه معناشناختی معرفتی عرفانی صرف مقصور شده‌اند. رابطهٔ دیالکتیکی تاریکی و روشنی شمع هرچند در روند فهم ادراکی سیر می‌کند اما بعد ملفوف دیگری نیز مدنظر است. مولانا به‌درستی می‌داند که شناخت و تجربه آدمی در ظرف زمان و مکان فراهم می‌آید اما این به آن معنا نیست که انسان قادر به ادراک و تصرف کامل و دقیق این دو مقوله فاهمه دارد. به عبارتی، مقصود این است همان‌گونه که «مکان و اشیای دیگر، طرح‌هایی از یک واقعیت بنیادین با بعد بالاتر هستند بنابراین نمی‌توانند آن واقعیت را به‌طور تام و تمام نشان دهند. پس ما مجوز عقلانی نداریم که زمان را از این قاعده مستثنا کنیم و زمان هم به‌عنوان یک نظم ویژه، خود طرحی از آن واقعیت با بعد بالاتر است ... بر همین اساس ظرفیت زمان و مکان هر دو برای نمایش کل محدود است»(همان: ۶۷).

هم‌روندی زمان و مکان در گفتمان روایی تمثیلی مولانا بی‌گمان سنجیده و معنادار انتخاب شده است. معنادار از این بابت که وی آگاهانه کوشیده تا حد شناخت‌شناسی مخاطب را رعایت کند و از سوی دیگر در پس این ساختار، فهمی از برداشت محتوای حسی مربوط به مفاهیم نومن و فنومن وجود دارد. چون کاملاً واضح است شناخت نومن و شیء فی‌نفسه از فهم و ادراک فردی که چندان آگاهی از جهان شرایط مقولات و مفاهیم محض ندارد به دور است. وقتی‌که ما «در تأملات خود دربارهٔ عالم خارج همیشه با شک و تردید دست‌به‌گریبانیم» (هکر، ۲۵:۱۳۸۵) بنابراین یکی از طریقه‌هایی که می‌تواند نوعی رابطهٔ مقرون به یقین بین دنیای ذهن و درون با دنیای برون ایجاد کند مفاهیم هستند. به دلیل اهمیت بار دیگر یادآوری می‌شود «همهٔ چیزهایی که ما درمی‌یابیم فقط پدیدارهایی‌اند از شیء فی‌نفسه» (استراتون، ۵۶:۱۳۹۴) از همین روی، اغلب توانایی ما در شهود حسی مقصور است و این شهود برای مفهوم نومن که سرشت حسی ندارد مقدور نیست. پس «آنچه به ادراک ما درمی‌آید دارای واقعیت نموداری است و نه واقعیت خود به خودی»(کاپلستون، ۱۲۴:۱۳۹۰).

تأمل در اضلاع گفتمان تمثیلی مولانا ما را به این یقین می‌رساند که مفهوم زمان و مکان در این گفتمان نوعی فرایند هستند که ذهن مولانا یافته‌های حسی خود را از این مجاری تفسیر می‌کند و به منصهٔ ادراک می‌رساند. بر همین پایه، به‌طور مطلق ذهن آدمی فقط و فقط قادر به درک فنومن‌هاست تا سرانجام به منشأیی با عنوان نومن یا جهانِ بود که خارج از تجربه و دسترس حس است بپردازد. این همان مسئله و موضوعی است که گفته شده «مقولات فقط در محدودهٔ حسی کاربرد دارند و در خارج از حیطهٔ تجربه، محتوای خود را از دست می‌دهند و تبدیل به صورت‌هایی بدون محتوا می‌شوند که کارایی نخواهند داشت» (یوستوس، ۱۰۸:۱۳۹۰). پس علاوه بر آنچه ذکر شد می‌توان اظهار داشت مولانا به‌ظاهر برای استنباط زمان و مکان امر کلی از طرح‌واره‌های زمان و مکان در حیطهٔ ادراک تجربی و حسی استفاده کرده است اما به هر میزان از آغاز گفتمان فاصله می‌گیریم محتوای عمیق‌تری از مقولات فاهمهٔ زمان و مکان را بیان می‌کند:

دیدنش با چشم چون ممکن نبود — اندر آن تاریکی‌اش کف می‌بسود...
چشم دریا دیگر است و کف دگر — کف بهل وز دیدهٔ دریا نگر
جنبش کف‌ها ز دریا روز و شب — کف همی بینی و دریا نه عجب...

(ب:۱۲۶۱- ۱۲۷۲)

علی‌الظاهر در این شواهد همان‌گونه که تصریح شد، روز و شب به‌عنوان یک معرفت پسینی که حاصل تجربه است برای اقناع مخاطب و ایجاب ادراک حسی برای امر محسوس کف با دو بیان متفاوت (= کف دست و کف دریا) به کار رفته است. اما باید

دانست که ساخت روز و شب امری اشتمالی و فراگیر و مقوله‌ای پیشینی‌اند و از محدودهٔ تجربه و حس فراتر. ارتباط پدیداری جنبش کف‌ها از روی دریا و آن‌هم در روز و شب قابلیت مفهومی را برای ذهنیت نومنی زمان روز و شب و مکان دریا مهیا ساخته است. کانت معتقد است که «تجربهٔ زمان را فقط می‌توان به صورت آفرینش ذهنی درک کرد» (کاپلستون، ۲۵۷:۱۳۷۵). موضوع مهم‌تر اینکه «در فلسفهٔ دین گفته می‌شود تجربه‌های دینی مطابق واقع نیستند، یعنی آنچه در یک تجربهٔ دینی روی می‌دهد، این نیست که خداوند خودش را به شخص می‌نمایاند. باید تبیین دیگری برای آنچه روی می‌دهد وجود داشته باشد؛ این تبیین یک تبیین انسانی یا طبیعت‌گرایانه صرف خواهد بود» (همیلتون، ۱۱۱:۱۳۹۲). بی‌تردید با وجود تغلیب احوال درونی، مسلماً این موضوع در دایره فهم و ذهن وقاد مولانا بوده است و زمان و مکان به روشی مدبرانه در این تمثیل روایی به‌کار رفته‌اند. چون همواره مفاد حسی از رهگذر مفاهیم محض سامان‌دهی می‌شوند:

ای تو در کشتی تن رفته به خواب — آب را دیدی نگر در آب آب...
این سخن هم ناقص است و ابتر است — آن سخن که نیست ناقص آن سر است...
گر بگوید ز آن بلغزد پای تو — ور نگوید هیچ از آن، ای وای تو...
بسته پایی چون گیا اندر زمین — سر بجنبانی به بادی بی‌یقین
لیک پایت نیست تا نقلی کنی — یا مگر پا را از این گل بر کنی
چون کنی پا را؟ حیاتت زین گل است — این حیاتت را روش بس مشکل است

(ب:۱۲۷۴- ۱۲۸۳)

قبلاً اشاره شد هر چه از آغاز گفتمان فاصله می‌گیریم مولانا می‌کوشد تا به طریقی به‌موازات حفظ تصور فهم حسی و تجربی، نشان دهد که می‌توان به نومن اندیشید اگرچه قادر نیستیم به معرفت آن دست یابیم. وی به‌درستی گوشزد می‌کند که انسان بایستی به آب آب بنگرد نه آب. زیرا مقصور ماندن در حد حس، حق مطلب ادا نمی‌شود و به گفتهٔ خودش فهم اصلی و منظور سخن ناقص و ابتر رها خواهد شد. نکته قابل‌اعتنا این است که مولانا واقف است که قادر به بیان موقعیت اصالی نومن نیست چون ذکر آن اولاً مقدور نیست و در ثانی اگر بگوید موجب سردرگمی و تحیر می‌شود. درهرصورت بیت‌های انتهایی که درواقع بیان‌گر روند و سیر منطقی تبیینی زمان و مکان‌اند به‌شکلی عذر ناگفتن و عدم فهم را با تمثیل ناگزیری گیاه و زمین بیان می‌کند تا حجتی برای نادانستگی و مدرک نبودن ورای پدیدارها باشد.

۵.۳ اصالت‌اندیشی تعین انسانی با رویکرد نومن و فنومن

یکی از بحث‌های قابل‌توجه در روند گفتمان تمثیلی مولانا اصالت‌اندیشی تعین انسانی است. بعد از اینکه وی در میانهٔ گفتمان به این سرانجام دست می‌یابد که هر چه در مورد نومن بگوید بازهم قادر به عبور از فنومن‌ها نیست بنابراین چنین تبیین نظر می‌کند:

این سخن هم ناقص است و ابتر است — آن سخن که نیست ناقص، آن سر است
گر بگوید، زآن بلغزد پای تو — ور نگوید، هیچ از آن ای وای تو...
چیز دیگر ماند، اما گفتنش — با تو، روح القدس گوید بی منش

(ب:۱۲۷۸- ۱۲۹۹)

در اندیشهٔ کانت «شخص تنها جایگزین تعریف منطقی خودآگاهی یک فرد مقید به زمان و مکان نیست، بلکه شخص بودن فراتر از آن، یک تعین بنیادین اخلاقی است که انسان به‌واسطهٔ آن نسبت به وجود فرامحسوس یا ذاتی خود، نسبت به تعلق داشتنش به یک عالم معقول یا به تعبیری دیگر نسبت به شخصیت خود، آگاهی دارد» (دیرکس، ۱۳۲:۱۳۸۴). چه‌بسا این طرز تلقی از انسان همان دیدگاهی است که مارتین هایدگر دارد. وی معتقد است انسان «موجودی است گشوده به ساحت وجود که درکی پیشامفهومی از وجود و به‌این‌ترتیب از حضور دارد. حضور، آن چیزی است که انسان را احاطه کرده است و خود را به سوی او می‌گستراند» (همدانی، ۱۱۴:۱۳۸۷). البته در چنین جایگاه و حالتی از حضور، نبایستی از نظر دور داشت که «اصالت تصور استعلایی نه با نسبت‌های بین اعیان متعلق تجربه و ادراک سروکار دارد و نه با رابطهٔ میان خودآگاهی تجربی یا درون‌نگرانه و وجود اعیان در مکان خارج از من» (کورنر، ۲۲۹:۱۳۶۷).

با تمرکز به برآیند مفهومی عبارت، می‌توان اظهار داشت که فهم استعلایی مولانا نیز مقرون به همین مبانی است و شواهد متنی به‌درستی این انگاشت را نشان می‌دهد. وی همچون هایدگر عقیده دارد که ساحت وجودی انسان، ساحتی پیشامفهومی برای وجود فرامحسوس است. به دلیل اهمیت، در اینجا باید بار دیگر تبیین کرد، نباید دریافت ادراک حسی و تجربی آغاز گفتمان ما را به اشتباه بیندازد که مولانا دچار تناقض در اندیشه و محتوا شده است. قبلاً به فراخور موضوع و مطلب گفته شد هرچه از ابتدای گفتمان فاصله می‌گیریم مولانا به بعد حقیقی منظور خود یعنی تعین اصالت انسانی از منظر پدیدارشناختی می‌پردازد.:

نه، تو گویی هم به گوش خویشتن — نه من و نه غیر من، ای هم تو من
هم‌چو آن وقتی که خواب اندر روی — تو ز پیش خود به پیش خود شوی
بشنوی از خویش و پنداری فلان — با تو اندر خواب گفته‌ست آن نهان
تو یکی تو نیستی ای خوش رفیق — بل که گردونی و دریای عمیق
آن تو زفتت که آن نه‌صد تو است — قلزم است و غرقه گاه صد تو است
خود چه جای حد بیداری‌ست و خواب — دم مزن، والله اعلم بالصواب

(ب:۱۳۰۰-۱۳۰۵)

درحقیقت امر، هستی انسان، هستی‌ای است فرارونده و ازخودگذرنده و هرگز در خود پایان نمی‌پذیرد و یا مقصور نمی‌گردد؛ به همین دلیل، او از حیث درون جهان اکبر است اما آنگاه که از هستی انسان سخن به میان می‌آید باید هر دو جهان وجودی انسان یعنی درون و برون، مدنظر قرار گیرد تا حق معنای هستی‌شناختی او ادا شود. هرچند این شواهد شعری مولانا گویی تماماً متوجه جهان درون انسانی است اما گزارهٔ «تو» علی‌رغم اینکه مرجع ضمیرش خداوند دانسته می‌شود ولی به دلیل شخصی‌شدگی در تقریب هم‌گونی یا یکی‌انگاری با ضمیر «من» توسّع معنایی و وجودی پیدا می‌کند. این فهم در اصالت‌اندیشی، خود مبین حضور مدور و درهم‌تنیده و حکایت از گشودگی ساحت وجودی انسان دارد.

از جایگاه شناخت‌شناسی، انسان بنیان شناخت است و چون نمی‌توان خداوند را از طریق اعراض شناخت و خداوند «موجودی نیست که بتوان وجود او و صفاتش را اثبات کرد. شناخت او تنها به‌مثابهٔ تو ممکن است» (دیرکس، ۱۵۶:۱۳۸۴) لزوماً در چنین نگاه و بعدی دیگرگونه دیدن و یا تفسیری اندیشیدن و عمل کردن، خالی از اشکال خواهد بود. حال قادر خواهیم شد تا بگوییم «رابطهٔ من- تو، رابطه‌ای است که در آن، من دیگری را به رسمیت می‌شناسم؛ رابطه‌ای مبتنی بر گشودگی و اصالت که در آن دیگری با طرف دیگر رابطه، نه به‌مثابهٔ شیء یا وسیله که به‌مثابهٔ غایت به شمار می‌آید»(همدانی،۱۵۵:۱۳۸۷) و مشابه این مطلب در مبانی فکری کانت نیز ذکر شده است. در افکار اخلاق کانتی آمده است که «با دیگران هرگز نه به‌عنوان وسیله، بلکه به‌مثابهٔ یک غایت

برخورد کنید»(دیرکس، ۶۸:۱۳۸۴). نکتهٔ قابل‌تأمل در این عبارت‌ها به باور کانت این است که «جهان، خدا و نفس، به‌طورکلی سه امر متعالی هستند که خرد محض را یارای رهیافت به آن‌ها نیست» (هایدگر، ۷۰:۱۳۸۷).

بی‌گمان مولانا این سه امر متعالی را از خاطر نمی‌برد اگر در چنین شرایطی در نظام فکری مولانا، انسان را چون هایدگر دازاین «یعنی آن هستی که هم اینجا و هم آنجاست»(همان: ۷۱) بنامیم گزاف نگفته‌ایم. ژرف‌ساخت بیت‌ها با اندکی تمرکز و تفکر این ادعا را ثابت می‌کند. باید بار دیگر یادآوری کرد «جهانی که مضمون استعلاست از دازاین جدایی‌ناپذیر است و اساساً معنای آنجای دازاین است. بدون انسان این جهان وجود ندارد و با انسان حتی اگر جهان به معنای معمول آن وجود نداشته باشد، این جهان وجود دارد؛ زیرا هستی انسان یا به بیانی دقیق‌تر، شیوهٔ هستی انسان هستی از خود فرا رونده، برون‌خویشانه و گشوده است» (همان: ۷۵). نقطهٔ ثقل فهم وجودشناسی در فهم هستی‌شناسی انسان، مقصور است. پس تفکر مفهومی انسان در این بیت‌های مولانا به‌درستی نمایانده شده است:

تو یکی تو نیستی ای خوش رفیق　　بل که گردونی و دریای عمیق
آن تو زفتت که آن نه‌صد تو است　　قلزم است و غرقه گاه صد تو است
(ب: ۱۳۰۳-۱۳۰۴)

اگر آدمی براساس آفاق فکری عرفانی، جهانی عظیم و درهم‌تنیده است و می‌تواند محل ظهور واقع شود و این ظرفیت را دارد تا مجلای ذات مطلق دانسته شود اما در چارچوب و قاعدهٔ نومن و فنومن یعنی بخش غیرادراکی و بخش ادراکی فقط ظرفیت حسی تجربی بخش ادراکی را دارد. مولانا شخصاً به این قضیه واقف است و اگر با این بیت:

خود چه جای حد بیداری‌ست و خواب　　دم مزن، والله اعلم بالصواب
(ب: ۱۳۰۵)

این وقوف را ابراز می‌کند قدر مسلم به شکلی نمی‌خواهد بگوید فرضیه شناخت نومن از طریق این ژانر تمثیلی به تمام و کمال دانسته شد و حد یقف همین‌جاست و بس. جالب است بیت‌های پایانی گفتمان تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک بر این عقیده صحه می‌گذارد که هرچه گفته شده، برآیند حسی ادراکی و تجربی ادراکی است با میانجی‌سازی مقولهٔ تخیل. گفتنی است این بیت پایانی را نیز نباید ختم کلام اطلاق کرد بلکه در حقیقت، گزاره‌ای است متفکرانه برای مدرکات و مقولات فاهمه‌ای که عقل محض هم بدان راهی ندارد.

۴. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش آشکار می‌کند که سیر آگاهی و ادراکی مولانا مقرون به سیر ادراکی کانت است. وی از زمان کودکی در حضانت و پرورش پدر در تمامی مجالس فقیهانه، اجتماعی و حتی سیاسی حضور می‌یافت تا آنگاه که در حلب و دمشق با جهان ایده‌های افلاطون آشنا می‌شود. آن‌گونه که مشخص شد مراحل و روند تکوینی افکار فلسفی کانت به طرزی سلسله‌مراتبی در نظامی کارآمد فراهم آمده است. این روش در تحکیم و تقویت گرایش و بنیان‌های فکری و فلسفی‌اش بسیار مؤثر بوده است. یکی از مقوله‌های نظام فلسفهٔ استعلایی وی شناخت شناسی تجربی است و از بنیان‌اندیشی تجربه به ساحت مبانی نومن و فنومن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مسائل فلسفی‌اش وارد می شود. مولانا نیز در ژانر تمثیلی فیل و خانهٔ تاریک برای تبیین نومن و سایر پدیدارها از همین اندیشه و ابزار سود جسته است. درآمیختگی و هم‌پوشانی شناخت‌گرایی تجربی با ادراک حسی، امکانی بوده‌اند تا مولانا قادر شود در مورد اثبات‌پذیری و اثبات‌ناپذیری پدیده‌ها سنجیده‌تر سخن بگوید.

ازجمله مواردی که در این تمثیل در راستای نظریهٔ نومن و فنومن به دست آمد، نقش میانجی تخیل و امتزاج آن با تمثیل است. تخیل در انگاشت ذهنیت فلسفی کانت به‌عنوان امکانی ادراکی در رابطه‌سازی فاهمه است و تخیل در مبانی نظری، به شاکله‌آفرینی می‌پردازد. مولانا از امکان شاکله‌سازی و شکل‌وارگی تخیل به صورتی مؤثر و منسجم استفاده کرده است. آگاهانه کوشیده است تا پیچیدگی موضوع را با میانجی تخیل قابل‌درک سازد. علاوه بر این، گزاره‌های زمان و مکان از عناصری هستند که در تمثیل نقش بسزایی دارند. این مقولات با رویکرد دیالکتیکی با گذر از شکل ترجمانی احوالی و تجربی ذهنی در گفتمان تمثیلی در مسیر فرایند هستی شناختی به کار گرفته شده‌اند. گذشته از این تبیین شد که زمان و مکان در این ژانر صرفاً در بعد نشانه‌های معرفت شناختی مقصور نشده‌اند و جزء مفاهیم و مقولات محض برای ادراک پدیدارشناختی تلقی شده‌اند.

سرانجام دربارهٔ اصالت‌اندیشی تعین انسانی بایستی گفت که هستی انسان هستی فرارونده و از خود گذرنده و ساحتی گشوده از دیدگاه کانت و مولانا دانسته شده است. انسان در فلسفهٔ هستی شناختی، بنیان و کانون شناخت اطلاق شده است. مولانا با خلق بیت‌هایی مدرکانه در انتهای داستان به جایگاه انسان و نقش او در انگاره‌های وجودشناختی پرداخته است. کانت عقیده دارد که انسان درواقع یک تعین بنیان اخلاقی است از همین روی به جهان فرامحسوس تعلق دارد و این تعلق موجب می شود تا از شخص خود، آگاهی داشته باشد. مولانا نیز اگرچه به‌ظاهر به جهان درون‌انگاری انسان توجه داشته اما از این ظرفیت در راستای مبانی استعلایی بهره برده است.

منابع

استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳). *بوطیقای شناختی*. ترجمهٔ محمدرضا گلشنی. تهران: علمی.

استراتون، پل (۱۳۹۴). *آشنایی با کانت*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: مرکز.

استیس، والتر ترنس (۱۳۸۴). *عرفان و فلسفه*. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. تهران: سروش.

بیانی، شیرین (۱۳۸۴). *دمساز دوصد کیش «دربارهٔ مولانا جلال‌الدین»*. تهران: جامی.

دلوز، ژیل (۱۳۸۶). *فلسفهٔ نقادی کانت (نظریه قوا)*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: گام نو.

دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۸۶). *تاریخ فلسفه*. ترجمهٔ عباس زریاب خویی. تهران: علمی فرهنگی.

رسولی بیرامی، ناصر (۱۳۸۷). *بررسی تطبیقی اندیشه‌های افلاطون و مولوی*. تهران: بهجت.

سروش، عبدالکریم (۱۳۷۷). *صراط‌های مستقیم*. تهران: موسسهٔ فرهنگی صراط.

سروش، عبدالکریم (۱۳۸۸). *قمار عاشقانه*. تهران: موسسهٔ فرهنگی صراط.

قیصری، علی (۱۳۹۶). *زمان از دیدگاه کانت و چند مقالهٔ دیگر*. تهران: خوارزمی.

کاپلستون، فردریک (۱۳۷۵). *تاریخ فلسفه از ولف تا کانت*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر. تهران: سروش.

کاپلستون، فردریک (۱۳۹۰). *تاریخ فلسفه*. ترجمهٔ غلامرضا اعوانی. تهران: سروش.

کاکایی، قاسم، محمد بنیانی و مرضیه اعتمادی‌فر (۱۳۹۷). «مقایسه معرفت‌شناسانه وجود و ماهیت در فلسفهٔ ملاصدرا با نومن و فنومن در فلسفهٔ کانت» *نشریه پژوهش‌های معرفت‌شناختی*، پاییز و زمستان. شماره ۱۶. صص۹۹-۱۲۳.

کواین، ویلرد (۱۳۸۶). «دو حکم جزمی تجربه‌گرایی». ترجمهٔ منوچهر بدیعی. مجموعه مقالات فلسفهٔ تحلیلی. *ارغنون*. شماره ۷/۸. صص۲۵۱-۲۷۷.

کورنر، اشتفان (۱۳۶۷). *فلسفهٔ کانت*. ترجمهٔ عزت الله فولادوند. تهران: خوارزمی.

مجتهدی، کریم (۱۳۸۷). *دونس اسکوتوس و کانت به روایت هایدگر*. تهران: سروش.

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۶۹). *مثنوی*. محمد استعلامی. دفتر سوم. تهران: زوار.

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۳). *کلیات دیوان شمس*. جلد اول. با مقدمه، اعلام و معانی واژگان و شرح و توضیح آیات و تلمیحات. به‌کوشش ابوالفتح حکیمیان. تهران: پژوهش.

نجم‌آبادی، عیسی، ستار طهماسبی و مهدی دهباشی (۱۳۹۹). نگرشی نو به جایگاه شیء فی‌نفسه در کانت و هگل براساس مبانی متافیزیکی فیزیک کوانتوم دیوید بوهم. *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های فلسفی کلامی*. سال ۲۲. شماره پیاپی ۸۴. صص۵۱-۷۱.

نقیب‌زاده، عبدالحسین (۱۳۹۹). *فلسفهٔ کانت (بیداری از خواب دگماتیسم)*. تهران: آگه.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*. علی معصومی و دیگران. تهران: چشمه.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۷). *متافیزیک چیست*. ترجمهٔ سیاوش جمادی. تهران: ققنوس.

هکر، پیتر (۱۳۸۵). *ماهیت بشر از دیدگاه ویتگنشتاین*. ترجمهٔ سهراب علوی‌نیا. تهران: هرمس.

همدانی، امید (۱۳۸۷). *عرفان و تفکر (از تاملات عرفانی مولوی تا عناصر عرفانی در طریق تفکر هایدگر)*. تهران: نگاه معاصر.

همیلتون، کریستوفر (۱۳۹۲). *فلسفهٔ دین (از کتاب فهم فلسفه)*. ترجمهٔ منا موسوی. تهران: علمی فرهنگی.

یاسپرس، کارل (۱۳۷۲). *کانت*. ترجمهٔ میرعبدالحسین نقیب‌زاده. تهران: کتابخانه‌طهوری.

یوستوس، هارتناک (۱۳۹۰). *نظریه معرفت در فلسفه کانت*. ترجمهٔ غلام‌علی حداد عادل. تهران: هرمس.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

کَوَرستان یا گَوِستان

(پژوهشی در خصوص نام ماوراءالنّهر در *شاهنامه*)

محمدحسن جلالیان

دانشیار گروه فرهنگ و زبانهای باستانی دانشگاه تبریز. تبریز. ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۸

تاریخ انتشار: ۳۱ /۱۴۰۲/۰۶

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

در سه داستان از *شاهنامهٔ* فردوسی از سرزمینی در نواحی شمال شرقی ایران در حدود ماوراءالنّهر یاد شده، که نام آن در دست‌نویس‌های موجود به صورت‌های گوناگونی ضبط شده است و مصحّحان *شاهنامه* و پژوهندگان جغرافیای آن در انتخاب از بین این صورت‌ها، با یکدیگر اتفاق‌نظر ندارند. از بین رفتن صورت اصلی نام این سرزمین و ثبت مغشوش و نادقیق آن در متون پهلوی و وجود صورت‌های متشابه آن در سرزمین‌های شرقی و شمال شرقی ایران در منابع تاریخی و جغرافیایی پس از اسلام و نیز برداشت‌های نادرست و متناقض از گسترهٔ جغرافیایی این ناحیه، علّت‌های اصلی گزینش‌های متفاوت مصحّحان *شاهنامه* گردیده‌اند. برخی از صورت‌های منتخب یا پیشنهادی برای نام این سرزمین *کورشان*، *کوشان*، *کروشان*، *کهستان*، *کورستان* و *کوی‌ساران*اند. در این نوشتار با دقّت در جزئیّات داستان‌هایی که نام این سرزمین در آن‌ها به کار رفته و نیز بهره‌گیری از آثار ایرانی باستان و متون فارسی میانه، خوانشی متفاوت از قرائت‌هایی که پیشتر مطرح شده‌اند و از پشتوانهٔ برخی از دستنویس‌ها نیز برخوردار است، به شکل *گوِستان* ارائه خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامه*، جغرافیای تاریخی، ماوراءالنّهر، سغد، گوِستان.

ارجاع به این مقاله: جلالیان، محمدحسن (۱۴۰۲)، کَوَرستان یا گَوِستان(پژوهشی در خصوص نام ماوراءالنّهر در *شاهنامه*)، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، *(۲۴۷) ۷۶، ۱۰۶-۸۹*

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.56319.3478

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

مقدمه و پیشینهٔ نظرات

پس از اینکه رستم سیاوش را از سیستان به نزد کیکاووس باز گرداند و کیکاووس او را هفت سال آزمود،

به هشتم بفرمود تا تاج زر زمین *کَوَرستان* و زرّین کمر
نبشتند منشور بر پرنیان به رسم بزرگان و فرّ کیان
زمین *کَوَرستان* ورا داد شاه که بود او سزای بزرگیّ و جاه
زمین *کَوَرستان* بُد از پیشتر که خوانی همی ماورالنّهر در
(فردوسی ۱۳۸۶: ۲/۲۱۰-۲۱۱؛ ۱۳۹۳: ۱/ ۳۰۸)

گزارش خالقی‌مطلق از ضبط دستنویس‌های سه مورد *کورستان* متن چنین است: ۱- ف: زمین کوی ساران و زرّین کمر؛ ل، ق[۲]، ل[۲]: زمین خراسان (ق[۲]: کوستان؛ ل[۲]: کواسان) و زرّین کمر؛ س، لی، ب: ز گوهر درافشان کلاه و کمر؛ لن، پ (نیز لن[۲]): همان طوق زرّین و زرّین کمر؛ ق، و (نیز س[۲]): ز گوهر درافشان و زرّین کمر؛ آ: ببندد گردان زرّین کمر (وزن ندارد)؛ (ل[۳]: به گوهر درخشان و زرّین کمر). س‌ژ: کژوسان؛ سعدلو: زمین کهستان و زرین کمر ۲- ف: زمین کوی ساران؛ ل، لن، لی، پ (نیز لن[۲]): کهستان؛ س، ق، و (نیز س[۲]) : کورسان؛ ق[۲]: کوستان؛ آ: کورشان؛ ل[۲]: کواوسان؛ ب: ازوشان؛ (ل[۳]: خراسان)؛ س‌ژ: این بیت ندارد؛ سعدلو: زمین کهستان. ۳- ف، لی: زمین کوی ساران (لی: کهستان) بُد از پیشتر؛ ل، س، لن، ق[۲]، پ، آ، ل[۲]، ب (نیز ل[۳]، لن[۲]، س[۲]): چنین خواندندش همی (ل: ورا) پیشتر؛ متن= و. س‌ژ: چنین خواندندش همی پیشتر/تو خوانی همی ماورآالنَّهَر؛ سعدلو: چنین خواندندش کنون بیشتر.

ضبط این ابیات در تصحیح مسکو با آنچه در تصحیح خالقی‌مطلق است، تفاوت‌هایی دارد:

بهشتم بفرمود تا تاج زر ز گوهر در افشان کلاه و کمر
نبشتند منشور بر پرنیان به رسم بزرگان و فرّ کیان
زمین کهستان ورا داد شاه که بود او سزای بزرگیّ و گاه
[چنین خواندندش همی پیشتر که خوانی ورا ماورالنّهر بر]
(فردوسی ۱۹۶۰-۱۹۷۱: ۳/ ۱۳-۱۴)

پیش از مسکو، مُل این ابیات را بدین گونه ضبط کرده بود:

به هشتم بفرمود تا تاج زر همان طوق زرّین و زرّین کمر
نبشتند منشور بر پرنیان برسم بزرگان و فرّ کیان
زمین کورشان ورا داد شاه که بود او سزای بزرگی و گاه
چنین خواندندش همی پیشتر که خوانی کنون ماوراء النّهر
(فردوسی ۱۳۵۳: ۲/ ۱۰۴)

کزّازی این ابیات را چنین تصحیح کرده است:

به هشتم، بفرمود تا تاجِ زر، زمین کوی‌ساران و زرّین کمر
نبشتند منشور بر پرنیان؛ برسم بزرگان و فرِّ کَیان.
زمین کوی‌ساران ورا داد شاه؛ که بود او سزایِ بزرگیّ و جاه؛

زمین کوی‌ساران بُد آن پیشتر، که خوانی همی ماورانهر بر.
(فردوسی ۱۳۹۰: ۳/ ۱۶)

خالقی‌مطلق با کنار گذاشتن صورت *کوی‌ساران* نسخهٔ فلورانس و *کواسان* نسخهٔ ل۲ که در *صورةالارض* نام ناحیه‌ای در خراسان دانسته شده، در توجیه انتخاب *کَوَرستان* چنین آورده است که «در *حدودالعالم* از ناحیه‌ای در شیراز به نام کورستان یاد شده است» (۱۳۹۱: ۹/ ۵۷۴). شهبازی بنا به روایت ابن‌رسته که از *کورسار*نام ناحیه‌ای در نزدیکی هرات نام برده، همین نام را به‌عنوان صورت صحیح سرزمین موردنظر پیشنهاد کرده است (۱۳۸۰: ۳۲۲) و خالقی‌مطلق در پاسخ به این پیشنهاد، مزیّت چندانی در هر یک از صورت‌های *کواسان*، *کورسار* و *کورستان* بر دیگری ندیده و پیشنهاد می‌کند که همین صورت آخر را محتمل‌ترین صورت بدانیم و «بگوییم: خدا داناتر است!» (۱۳۸۰: ۳۳۸؛ ۱۳۹۱: ۱۰/ ۱۶۳). کزّازی احتمال می‌دهد که *کوی‌ساران* «ریختی وارونه و گشته از *سئوکوستان* saokavastān پهلوی باشد که اغریرث بر آن فرمان می‌رانده است .... و در روزگار پسینتر با گنگدژ که بنیاد آن به سیاوش باز خوانده شده است درآمیخته است و در پیِ آن، فرمانران آن نیز سیاوش شمرده شده است» (۱۳۹۰: ۳/ ۲۰۰).

دیگر باری که در *شاهنامه* به این سرزمین باز می‌خوریم، در داستان جنگ بزرگ کیخسرو، بخش آگاهی یافتن افراسیاب از کشته شدن پیران ویسه است. در این داستان می‌خوانیم که افراسیاب با لشکریانش در چاج و بیکند مستقرّ است و پس از شنیدن خبر شکست سپاهیانش و کشته شدن پیران و بسیاری از بزرگان دیگر سپاه، از جیحون می‌گذرد و برای نبرد با کیخسرو صف‌آرایی می‌کند:

سپهدار ترکان از آن روی چاج نشسته به آرام بر تخت عاج ...
نشسته به گُل‌زرّیون با کَشان/ تا کُشان همه سرفرازان و گردن‌کشان
به مرز *کورستان‌زمین* هر چه بود ز برگ درخت و ز کشت و درود
بخوردند یکسر همه بار و برگ جهانی همی آرزو کرد مرگ
سپهدار ترکان به بیکند بود بسی گِرد او خویش و پیوند بود
همه نامداران ماچین و چین نشسته به مرزِ *کَورستان‌زمین* ...
جهانجوی پردانش افراسیاب نشسته به کَندز به خورد و به خواب ...
کنون نام کندز به بیکند گشت زمانه پر از بند و ترفند گشت
(۱۳۸۶: ۴/ ۱۸۳-۱۸۴؛ ۱۳۹۳: ۷۹۹/۱)

گزارش خالقی‌مطلق از ضبط دستنویس‌های دو مورد *کورستان* متن چنین است: ۱- ف، س، س۲ (نیز و، ب): کورسان زمین؛ ل (نیز لن پ، آ): کروشان زمین؛ ق: کروسان همه؛ ل۲: کشامان زمین؛ (ق۲: کورشان زمین؛ لی: کروشان همه؛ ل۳: کشانی همه؛ لن۲: بدان مرز کهسار بر؛ س‌ژ: کشانی‌زمی؛ سعدلو: کورسان زمین. ۲- ف، س، (نیز و، ب): کورسان زمین؛ ل (نیز لن، لی، آ): کروشان زمین؛ ق: کروسان زمین؛ ل۲ (نیز ق۲): کورشان زمین؛ (ل۳: کشانی زمین؛ لن۲: بر شاه توران زمین)؛ س۲: بمرز کورسان ببسته زمین س‌ژ: کشانی‌زمین؛ سعدلو: کورسان زمین.

کورستان مورد انتخاب خالقی‌مطلق، در ابیات چهارم و هفتم، در تصحیح مُل به ترتیب *کروشان* و *کشانی* (۱۳۵۳: ۴/ ۱۲-۱۳) ضبط شده و در *شاهنامهٔ* مسکو هر دو *کروشان*اند (۱۹۶۰-۱۹۷۱: ۵/ ۲۴۷-۲۴۸). کزّازی هر دو را *کَوَرستان* ثبت کرده است (۱۳۹۰: ۵/ ۱۶۸).

در شرح این بخش از داستان، منشی‌زاده (Monchi-zadeh, 1975: 220) برای توجیه تناقض در فواصل جغرافیایی چاچ و کندز (= بیکند) حدس هوشمندانه‌ای ارائه کرده است. او معتقد است که در اینجا به جای *بیکند* در منبع اصلی *شاهنامه بینکت* بوده است و شاعر آن را اشتباه خوانده است و این سبب شده است که اتّفاقات این داستان به رغم ذکر *چاچ* در بیت اوّل، به ناحیهٔ بخارا نقل مکان کند. او همچنین در مورد ذکر *گل‌زرّیون* - که عموماً در *شاهنامه* سیردریا یا شاخابه‌ای از آن است - در ناحیهٔ بخارا، پیشنهادی ارائه کرده که به رفع ابهامات این بخش از *شاهنامه* کمک می‌کند. او معتقد است که در اینجا و داستان رفتن گیو به ترکستان (۱۳۸۶: ۲ / ۴۳۵: پانوشت ۴ و ۴۳۹ بیت ۲۹۰) و داستان خاقان چین و انوشیروان (۱۳۸۶: ۷/ ۲۷۸ بیت ۲۳۱۷) بر اساس موقعیّت جغرافیایی اتّفاقات، گل‌زرّیون نمی‌تواند همان سیردریای داستان‌های دیگر باشد و در این داستان باید حاصل تصحیف گازران (نهرالقصّارین در منابع عربی) باشد. این رودخانه همان کشکَه دریای (کش رود) امروزی است که از کوه سیام سرچشمه گرفته و پس از عبور از کش (کیش، شهرسبز) و کرشی (قلعه قرشی، نخشب/ نسف باستان) از طریق ناحیهٔ شهریِ بخارا به سمت غرب جریان دارد. در بابرنامه نام دروازهٔ جنوبی سمرقند که اصطخری و ابن‌حوقل *باب کَش* ذکر کرده‌اند، *گازرستان* خوانده شده که باید صورت دیگری از نام همین رودخانه بوده باشد (Monchi-zadeh, 1975: 226-228).

سومین باری که با *کورستان* مواجه می‌شویم، در پادشاهی انوشیروان و داستان خاقان چین و هیتالیان است. پس از نبردی که بین خاقان و غاتفر هیتالی در گرفت و هیتالیان به سختی از خاقان شکست خوردند، هیتالیان فغانیش‌نام مردی را بر جای غاتفر نشاندند و خاقان سروری او را بر آن‌ها به رسمیّت شناخت. چون خبر به انوشیروان می‌رسد، این موضوع او را سخت دشوار می‌آید و برای توجیه ضرورت رویارویی با خاقان به بزرگان چنین می‌گوید:

نوآیین یکی شاه بنشاندند / به شاهی برو آفرین خواندند
نشسته‌ست خاقان بدان روی چاچ / سرافراز با لشکر و گنج و تاج ...
ز پیروزی لشکر غاتفر / همی برفرازد به خورشید سر!
سزد گر نباشیم همداستان / که خاقان بخواند چنین داستان
کَوَرستان زمین پادشاهی مراست / که دارند ازو چینیان پشت راست
همه زیردستان ازیشان به رنج / سپرده بدیشان زن و مرد و گنج

(۱۳۸۶: ۲۴۳/۷؛ ۱۳۹۳: ۶۹۴/۲)

گزارش خالقی‌مطلق از ضبط دستنویس‌ها از *کورستان* متن چنین است: ل: که تا آن؛ ق، س[۲] (نیز و، آ): کشانی؛ س (نیز پ، ب): کروسان؛ ک، ل[۲] (نیز لی، لن[۲]): کروشان؛ ق[۲]: کورشان؛ س‌ژ: کروسان‌زمین؛ سعدلو: کشانی.

صورت انتخابی مُل، مسکو و کزّازی در این بخش چنین است: مُل: کشانی زمین (۱۶۰/۶)؛ مسکو: که تا آن زمین (۸/ ۱۶۲)؛ کزّازی: کَوَرستان (۱۱۶/۸).

انوشیروان لشکر به گرگان می‌برد و در این زمان خاقان در سغد است. در نهایت، طی مکاتبات و مراسلاتی که بین او و خاقان صورت می‌گیرد، انوشیروان با دختری از خاقان ازدواج می‌کند و در نهایت، خاقان

بپرداخت سغد و سمرقند و چاچ / به قجقارباشی فرستاد تاج

(۱۳۸۶: ۲۷۵؛ ۱۳۹۳: ۷۱۱)

انوشیروان مرزبانان به آن سرزمین می‌فرستد و بزرگان «از آموی تا شهر چاچ و ختن» بر درگاه انوشیروان انجمن شدند و آنچه را از روزگاران افراسیاب تا پیروز، نیای انوشیروان، بر *چاچ* و *برک* تا *سمرقند* و *سغد* و *چغانی* و *شگنان* و *ختلان* و *بلخ* و *بخارا* و *خوارزم* و *آموی* رفته بود، یک‌به‌یک یاد کردند و در پایان چنین گفتند که:

کَوَرستان‌زمین داد بیند کنون نبینیم رنج و نریزیم خون
(۱۳۸۶: ۲۷۷؛ ۱۳۹۳: ۷۱۲)

گزارش خالقی‌مطلق از ضبط دستنویس‌های *کورستان* متن چنین است: ل: که از وی؛ س (نیز لن، لن[۲]، ب): کزینسان؛ ک، س[۲] (نیز لی، ل[۳]، آ): کزیشان؛ ل[۲] (نیز پ): کروشان؛ (ق[۲]: دگرسان؛ و: که روی)؛ س‌ژ: کزیشان؛ سعدلو: که از وی.

صورت انتخابی مُل، مسکو و کزّازی در این بخش چنین است: مُل: چو زینسان زمین (همان/۱۷۸)؛ مسکو: که از وی زمین (همان/۱۸۷)؛ کزّازی: کَوَرستان زمین (۱۱۶/۸). جالب است که بنداری در هیچ‌یک از این سه بخش نامی از این سرزمین نبرده است (نک بنداری ۱۹۳۲ ج ۱: ۱۵۴ و ۲۷۶، ج ۲: ۱۴۱-۲ و ۱۴۶) و این می‌تواند حاکی از آن باشد که او این سرزمین را نمی‌شناخته و به همین دلیل از آوردن نام آن سر باز زده است.

مارکوارت صورت موجود این نام را در دومین داستان *شاهنامه* که در بالا ذکر شد «کوشان» دانسته و مصراع «نشسته به مرزِ کَورستان‌زمین» (= ضبط خالقی‌مطلق) را به صورت «نشسته بران مرز کوشان‌زمین» تصحیح کرده است (Markwart, 1938: 139-140, note 4 و نیز Monchi-zadeh, 1975: 219). همو پیشتر با قطعیّت، *کاوسان* روایت یعقوبی (نک پایین) را نیز *کوشان* دانسته است (Marquart, 1901: 280). منشی‌زاده بر اساس روایت مسعودی، اصطخری، کاشغری و طبری (نک. پایین ذیل کاوسان و کاسان) این صورت را *کروشان*، حاصل تصحیف *کروسان* و آن را نیز صورت شعری از *کاوسان* و *کاسان* می‌داند (ibid.).

نقد و بحث

آنچه در این بحث مسلّم است وجود نام ماوراءالنهر در داستان نخست از سه داستان حاوی نام این سرزمین است (که خوانی همی ماورالنّهر بر/ در) و این خود می‌تواند اصلی‌ترین کلید گشودن این معمّا باشد. ضبط دست‌نویس‌ها از بخش پایانی مصراع بدین قرار است: ف: ماورالنهر شهر؛ ل، لن، پ، آ (نیز لن[۲]): ماوراءالنهر بر؛ و: ماوراءالنهر؛ ل[۲]: پاک شده است؛ متن= س، ق[۲]، لی، ب؛ ق بیت را ندارد. در چهار تصحیح ارائه شده در بالا سه گونهٔ متفاوت از این واژه وجود دارد. خالقی‌مطلق *ماورالّنهردر* را «اضافهٔ مقلوب» خوانده (۱۳۹۱: ۵۷۴) و کزّازی آن را پیشوند فعل *خواندن* دانسته است (فردوسی ۱۳۹۰: ۲۰۱/۳). این صورت را در بخش پایانی مصراع، بار دیگر در داستان پادشاهی کیقباد می‌بینیم. افراسیاب پس از آنکه به سختی از رستم شکست می‌خورد، از جیحون می‌گذرد و به نزد پدرش، پشنگ، می‌رود و او را از پدید آمدن پهلوانی نوخاسته از پشت سام آگاه می‌کند که افراسیابی را با چنان زور و هنگ بسان پشّه‌ای از زین برگرفته است. از این‌رو از پدر می‌خواهد که با کیقباد از در آشتی درآید. پشنگ در آشتی‌نامه‌ای که به کیقباد می‌فرستد، متعهّد می‌گردد که به همان مرزهایی که فریدون بین ایران و توران تعیین کرده بود، باز گردد. او این مرز را چنین توصیف می‌کند:

ز خرگاه تا ماورالّنهر بر که جیحون میانجی‌ست اندر گذر
(۱۳۸۶: ۳۵۳؛ ۱۳۵۳: ۲۳۹)

(مسکو، ج ۲: ۷۰: ز جیحون و تا ماورالنهر بر؛ کزازی، ج ۲: ۴۹: ز خرگاه تا ماورَانَهر در). ضبط دست‌نویس‌ها در مورد واژهٔ پایانی مصراع اوّل چنین است: س، لن، ق، ق[۲]، لی، پ، و، ل[۲]، ب (و نیز لن[۲]، س[۲]): در؛ متن= ف، ل، ق، آ، (و نیز ل[۳]). دست‌نویس سن‌ژوزف چنین دارد: زجیحون و تا ماورآالنَّهَر.

چنان‌که پیشتر ذکر شد، کزّازی در بیت مورد بحث جهت توجیه واژهٔ «*بر*» در پایان مصراع، فعل را *برخواندن* در نظر گرفته است، که البتّه با توجّه به تفاوت معنایی دو فعل *خواندن* و *برخواندن*، پیشنهادی مردود و غیرقابل‌پذیرش است. با کنار گذاشتن این نظر، عملا توجیه دیگری برای اصالت «*بر*» منتخب مسکو و کزّازی در این جایگاه باقی نمی‌ماند و آنچه می‌ماند «*در*» است که خالقی‌مطلق برگزیده است. طبق جست‌وجوی نگارنده در هیچ منبع تاریخی و جغرافیایی، نام شهر، ناحیه و یا سرزمینی به شکل *در/باب ماوراءالنهر* ثبت نشده و این نکته پایهٔ *ماورالنهر در* را سست می‌کند. از سویی دیگر ضبط *ماورالنهر شهر* دست‌نویس فلورانس به رغم نادرست بودن آن به جهت ایراد قافیه، می‌تواند حاوی حقیقتی باشد. وجود صورت‌های *ماورآالنَّهَر/ ماوراءالنهر* (سن‌ژوزف و واتیکان)، *ماورالنهر شهر*، *ماورالنهر در* و *ماورالنهر در* در دو بیت مورد نظر (که خوانی همی .../ ز خرگاه تا....) راهبر بدین حقیقت است که کاتبان با تلفّظ معمول mâvarannahr متوجّه ایراد وزنی دو مصراع شده‌اند و خواسته‌اند که با افزودن یک واژه کمبود یک هجا را جبران کنند. این اقدام از جانب کاتب دست‌نویس فلورانس که ظاهراً بر برابری *کورستان* مفروض *با ماوراءالنهر* واقف‌تر از بقیهٔ کاتبان بوده جالب‌تر از بقیّه است، از این رو که با افزودن *شهر* به پایان مصراع (که خوانی همی ماورالنّهر شهر) ایراد وزن را به نحوی مرتفَع کرده، امّا مشکل قافیه را سبب شده است (پیشتر- شهر). در صورت پذیرفتنی بودن این توضیحات می‌توان انگاشت که دشوارترین و دیریاب‌ترین صورت از این اَشکال همان *ماوراءالنَّهَر* دو دست‌نویس سن‌ژوزف و واتیکان است که نخستین، هر دو بار و دیگری، یک بار آن را به صورت صحیح و بدون دستکاری ثبت کرده‌اند.

در مورد این مسئله که *کورستان* یا هر نامی دیگر که در این ابیات آمده، باید دقیقاً همان سرزمین ماوراءالنّهر یا حدّاقل بخش وسیعی از این سرزمین باشد، توجّه به این نکته ضروری است: در سراسر *شاهنامه* هر گاه پادشاهی منشور حکومت به بزرگی می‌دهد، سخن از ناحیه‌ای وسیع است، نه شهری یا ناحیه‌ای کوچک (دقّت شود که اگر واژهٔ *شهر* نیز در چنین مواردی به کار می‌رود، منظور کشور یا ایالت است، نه شهری واحد). در داستان سیاوش چگونه ممکن است که کیکاووس چنین شاهزاده‌ای ارجمند را منشور شهری کوچک و گمنام داده باشد؟ اگر حتّی *کورستان* نامِ شهری یا ناحیهٔ ورودی ماوراءالنّهر، یعنی ناگزیر گذرگاهی از جیحون (!) باشد (که نیست)، اعطای منشور چنین ناحیه‌ای به شاهزادهٔ رستم‌پروردی که کاووس پس از هفت سال آزمودن، او را «سزای بزرگی و جاه/ گاه» می‌داند همخوانی ندارد. حال، باید دید که آیا ماوراءالنّهر در دورهٔ کیانیان به ایران تعلّق داشته یا به توران؟ چه، در صورت تعلّق این سرزمین به توران، بنلاد این فرض مورد تردید واقع خواهد شد و در این صورت باید همچون سیّدی فرخد (۱۴۰۰: ۵۱۰) چنین پنداشت که کاووس سرزمینی را که اصلاً از آن ایران نبوده به فرزند بخشیده است! اگر اندکی به قبل باز گردیم و نامهٔ آشتی‌جویانهٔ پشنگ به کیقباد را مرور کنیم، خواهیم دید که در این نامه مرزی را که فریدون مابین ایران و توران مشخّص کرده، از خرگاه تا ماوراءالنّهر دانسته شده است. اگر خرگاه را بر خلاف نظرات سست پیشین و هم‌رأی با سیّدی فرخد در شرق بلخ تا تخارستان (همان: ۲۷۰) یا حتّی میانهٔ آن (آن‌چنان که در نقشهٔ منضم به کتاب در حوالی ایبک نشان داده شده) بدانیم و خطّی مستقیم به سمت شمال ترسیم کنیم، به تاشکند خواهیم رسید که به گونه‌ای پایتخت مرزی توران به حساب می‌آید و بدین شکل مرز منطقی ایران و توران به دست می‌آید. این همان مرزی است که انوری پیشتر ترسیم کرده بود (۱۳۸۹: ۳۶). تعلّق لااقل بخش غربی سرزمین ماوراءالنّهر به ایران را از داستان جنگ سیاوش و افراسیاب می‌توان اثبات کرد. آن گاه که افراسیاب پس از عقب‌نشینی به آن سوی جیحون، به علّت کابوس سهمگینی که دید، به سیاوش پیشنهاد آشتی داد، ادّعا کرد که «زمین تا لب رود جیحون مراست/ به سغدیم و این پادشاهی جداست» (۱۳۸۶ ج ۲: ۲۵۴). سیاوش و رستم شرط پذیرش آشتی را فرستادن یکصد گروگان و

تهی کردن سرزمین‌های اشغالی ایران بیان می‌کنند: «و دیگر کز ایران‌زمین هر چه هست/ که آن شهرها را تو داری به دست* بپردازی و خود به توران شوی/ زمانی ز جنگ و ز کین بغنوی» (همان: ۲۵۸). افراسیاب هر دو شرط را می‌پذیرد و «بخارا و سغد و سمرقند و چاج/ سپیجاب و آن کشور و تخت عاج* تهی کرد و شد با سپه سوی کنگ/ بهانه نجست و فریب و درنگ» (همان: ۲۶۰). شبیه همین پیشنهاد، امّا با وسعت بیشتر در نامهٔ پیران ویسه به گودرز کشواد در داستان رزم یازده‌رخ دیده می‌شود. در بخشی از این نامه چنین آمده است: «هر آن شهر کز مرز ایران نهی/ بگو تا کنیمش ز ترکان تهی* ... * چو شگنان و چون ترمذ و ویسه گرد/ بخارا و شهری که هستش به گرد * همیدون برو تا در سغد نیز / نجوید کس آن پادشاهی بنیز» (۱۳۸۶ ج ۴: ۷۲-۷۳). چنان که دیده می‌شود، در اینجا نیز بخش عمده‌ای از سرزمین‌های یادشده در نامهٔ پیران شامل نواحی مختلف ماوراءالنّهر است.

بر اساس آنچه گذشت، در مورد دومین یادکرد از *کورستان* همان‌گونه که در داستان تصریح شده، افراسیاب خبر کشته‌شدن پیران و سایر سرکردگان سپاهش را در سرزمین ماوراءالنّهر و دقیق‌تر در بیکند دریافت می‌کند. او با سپاهی گران در ماوراءالنّهر هر آنچه را بوده، خورده‌اند و گرفتار قحط گردیده‌اند، به گونه‌ای که «جهانی همی آرزو کرد مرگ». با شنیدن خبر آمدن کیخسرو، افراسیاب نیمی از سپاه را به پسرش، قراخان، سپرد و «بفرمود تا در بخارا بوَد» و خود، نیمی دیگر را «ز بیکند بیرون کشید» و از جیحون گذر کرد (۱۳۸۶: ۱۸۶-۱۸۸). از این بخش‌ها و ادامهٔ داستان هیچ گونه تردیدی باقی نمی‌ماند که *کورستان* جز ماوراءالنّهر نمی‌تواند باشد.

در مورد سومین یادکرد از *کورستان* به دلیل مهاجرت اقوام یوئه‌چی، هون و هیتال و پس از آن‌ها اقوام ترک به مرزهای ایران و بده‌وبستان‌های مکرّر سرزمین‌های شرقی و شمال‌شرقی بین شاهنشاهان ایرانی و اقوام تازه‌وارد، عملا ترسیم مرزی مشخّص بین ایران اشکانی و ساسانی با همسایگان شرقی و شمال‌شرقی آن‌ها میسّر نیست. آنچه به بحث این نوشتار مرتبط است، وضعیت ماوراءالنّهر پس از اقدام نظامی خسرو انوشیروان و خاقان ترک علیه هیتالیان است؛ هرچند در نهایت، این موضوع می‌تواند تاثیر چندانی در برداشت مفهوم ابیات *شاهنامه* نداشته باشد. تا پیش از این، عموم مورخّانی که به این موضوع پرداخته‌اند معتقد بودند که پس از تسخیر قلمرو هیتالیان و رویارو شدن خاقان ترک با قلمرو ساسانی و ماجرای ازدواج خسرو انوشیروان با دختر خاقان، رود جیحون مرز بین ساسانیان و ترکان تعیین گردید (گیرشمن: ۱۳۷۵: ۳۶۵؛ دیاکونوف ۱۳۸۰: ۳۵۲؛ کریستن‌سن ۱۳۷۷: ۴۹۵؛ فرای ۱۳۷۷: ۳۶۷؛ همو ۱۳۸۳: ۲۵۴؛ زرین‌کوب۱۳۷۷: ۴۹۵). در این میان پاتس با بررسی منابع عربی، فارسی، رومی و ارمنی به پنج روایت متفاوت از این واقعه دست یافته است. بر اساس شواهد ارائه‌شده توسط پاتس می‌توان در مورد اینکه جیحون به عنوان مرز ایران و ترکان تثبیت شده باشد، تردید جدّی روا داشت و این احتمال را که بر اساس توافق نهایی بین خسرو انوشیروان و خاقان ترک، در نهایت، ماوراءالنّهر تا فرغانه تحت کنترل ساسانیان درآمده باشد، منتفی ندانست (Potts, 2018:297-299). به‌هرروی، آنچه در این میان مسلّم است این است که سرزمین مورد تنازع بین ایرانیان و ترکان پس از فروپاشی پادشاهی هیتالی جایی جز ماوراءالنّهر نیست. دقیقا همچون ماجرای ادّعای افراسیاب بر مالکیّت ماوراءالنّهر، خاقان نیز (آن‌گونه که خسرو انوشیروان به بزرگان می‌گوید) مدّعی است که «*کَورستان‌زمین* پادشاهی مراست»؛ امّا پس از وقایع بعدی، ناگزیر از ترک آنجا می‌گردد. آنچه نیز بر زبان بزرگان این نواحی در سپاسداری از انوشیروان جاری می‌گردد، برشماری سرزمین‌های حوزهٔ ماوراءالنّهر و بخش‌های همجوار با آن است که در طی دوران‌های بسیار، از زمان افراسیاب تا پیروز، نیای انوشیروان، و پس از آن در زمان غاتفر مورد آشوب و تاخت‌وتاز بوده است و *کورستان‌زمین* در بیت «*کَوَرستان‌زمین* داد بیند کنون/ نبینیم رنج و نریزیم خون» در پایان، نه نام سرزمینی خاص در کنار نواحی برشمرده‌شده، بلکه به گونه‌ای جدا و با فاصله از آن‌ها آمده که گویی شامل همهٔ سرزمین‌های یادشده است و گویندگان با ذکر این نام خواسته‌اند سخن خود را در مورد این سرزمین‌ها جمع‌بندی کنند.

نکته‌ای دیگر که در مورد وسعت و اهمّیّت *کورستان* از *شاهنامه* می‌توان برداشت کرد، این است که این سرزمین جزء معدود سرزمین‌هایی است که به همراه واژهٔ *زمین* به کار رفته است؛ ایران، توران، کشانی و مکران دیگر سرزمین‌های دارای این ویژگی‌اند که ظاهراً کوچکترینِ آن‌ها مکران است که طول آن از حوالی کراچی تا بشاگرد بوده است و آن‌گونه که از شرح آن در *شاهنامه* برداشت می‌گردد، سرزمینی عریض‌وطویل و بااهمّیّت به حساب می‌آمده است. دیگر نکته که می‌تواند حائز اهمّیّت باشد، در گفتهٔ خاقان است که مدّعی است که «کورستان زمین پادشاهی مراست». لفظ *پادشاهی*، خود، نشان‌دهندهٔ بزرگی و وسعت و اهمّیّت سرزمین مذکور است، وگرنه این لفظ برای خلاف چنین سرزمینی به طنز بیشتر می‌ماند. یقیناً *پادشاهی* بر سرزمینی کوچک و محدود نه درخور ادّعایی چنین پرطمطراق است از جانب خاقان و نه شایستهٔ چنان برآشفتگی‌ای از جانب خسرو.

با این تفاصیل به نظر می‌رسد که در مورد این که در این سه داستانِ *شاهنامه* جز سرزمین ماوراءالنّهر در معنای اعمّ آن نباید به دنبال سرزمینی دیگر بود، می‌توان اطمینان داشت. این سرزمین مرزهای دقیق و مشخصی نداشته، اما در اوایل دوران عبّاسیان به مناطق بین دو رود جیحون و سیحون یعنی سغد و چغانیان و ختلان و وخان و اسروشنه در جنوب سیحون و چاچ در ماورای آن و نیز فرغانه، ماوراءالنّهر گفته می‌شده است (Bosworth, MĀ WARĀʾ AL-NAHR). اکنون باید دید که از میان این تعداد بسیار گزینه‌های موجود در دست‌نویس‌های *شاهنامه* و سایر منابع عربی و فارسی، کدام‌یک می‌تواند برای اطلاق بر این سرزمین بر دیگران برتریِ حدّاقل نسبی داشته باشد. روایت‌های موجود از *کاوسان*، *کاسان*، *کواسان*، *کورستان* و نام‌های متشابه آن‌ها در متون تاریخی و جغرافیایی پس از اسلام چنین است:

کاوسان: یعقوبی در *البلدان* (۲۰۰۲: ۱۲۱) از شهری به نام *کاوسان* در نزدیکی کابل نام برده است که در سال ۱۷۶ در زمان لشکرکشی ابراهیم ابن جبریل به کابل، پادشاه آنجا به همراه شاه کابل و برخی شهرهای دیگر از فضل ابن یحیی برمکی امان خواستند و او آن‌ها را امان داد. ابن‌حوقل (۱۹۳۸-۱۹۳۹ ج.۲: ۳۶۳) از روستایی به همین نام در اطراف اصفهان نام برده است. مسعودی (ج ۲: ۲۴۱) از بنایی شگفت‌انگیز با این نام که بدست کیکاووس در فرغانه بنا شده بوده است، یاد می‌کند.

کاسان: بلاذری در *فتوح‌البلدان* (۱۹۸۸: ۴۰۵) ذیل فتوحات اعراب در خراسان از *کاسان* به‌عنوان یکی از توابع فرغانه ذکر کرده است. اصطخری (۱۹۲۷: ۳۳۴، ۳۴۶، ۳۴۷) در ذیل مسافت‌های شهرهای ماوراءالنّهر، مسافت *کاسان* و اخسیکت را چهار فرسخ برآورد کرده است. کاشغری در نقشه‌ای که از جهان تنظیم کرده، نام کاسان را در همین سرزمین ثبت کرده است (۱۳۳۳ ق.: ج ۱، ۲۵). ابن‌حوقل کاسان را شهری و ناحیه‌ای آبادان با روستاها و مزارع بسیار در پنج‌فرسخی اخسیکت ذکر کرده است (همان: ج۲: ۵۱۴، ۵۲۴). طبری نیز از شهری با نام *کاشان* در فرغانه نام برده است (ج ۶، ۴۸۳-۴۸۴). ابن‌اثیر از همین شهر در همین منطقه نام برده است (۱۹۶۵: ۵۲۴ و ۵۸۱). یعقوبی از این شهر به عنوان مرکز فرغانه یاد کرده است (۲۰۰۲: ۱۲۵). ادریسی *کاسان* را شهری و ناحیه‌ای با روستاهای بسیار در آن سوی رود سیحون ذکر کرده است (۱۹۸۹: ج. ۲: ۷۰۸). همو نام رودی را در شهر اندرابه در همین ناحیه، نهر *کاسان* ضبط کرده است (همان: ج. ۱: ۴۸۴). یاقوت نیز *کاسان* یا قاسان را در مرز سرزمین ترکان و ماورای چاچ آورده و به ویرانی آن به دست ترکان اشاره کرده است (۱۹۹۵ ج ۴: ۳۹۵ و ۴۳۰).

کواشان: اصطخری روستایی را با این نام (نسخه‌بدل‌ها: خراسان، *کواسان*، *کراسان*) در نزدیکی هرات و مالن نام برده که نهری با نام «بارست» آب آن را تأمین می‌کرده است (۱۹۲۷: ۲۶۴ و ۲۶۶). در *صورةالارض* این شهر به صورت *کواسان* و *کویسان* ضبط شده است (ج. ۲، ۴۲۱ و ۴۳۹). در *احسن‌التّقاسیم* مقدسی این شهر در همین ناحیه و به صورت *کواشان* (نسخه‌بدل‌ها: *نحواشان*، *نخواسان* و *کواسان*) آمده که آبش از نهر «بارشت» تأمین می‌شده است (۱۸۷۷: ۳۰۸ و ۳۳۰). شریف ادریسی این شهر را به صورت *کویسان* آورده است (۱۹۸۹: ج ۱، ۴۵۸).

کوستان: در *احسن‌التّقاسیم* در میان شهرهای حدّفاصل سیستان و هرات دانسته شده است (۱۸۷۷: ۳۵۰). در *مسالک‌الممالک* اصطخری همین مطلب آمده و نسخه‌ها صورت‌های «*کوستار*، *کوسار*، *کوکسکار*، *کویستان*، *کونستان* و *کوسان*» را نشان می‌دهند (۱۹۲۷: ۲۴۹).

کوزستان: کاتب بغدادی مؤلّف *الخراج* و *صناعة الکتابه* از روستایی با نام *کوزستان* (نسخه‌بدل: *کورستان*) در بیست‌وهشت‌فرسخی سمنان و چهار فرسخی حدّاده نام برده است (۱۹۸۱: ۹۶۱).

کورستان: *حدودالعالم برسرکان* و *کورستان* را دو شهرک آباد با نعمت‌های فراوان از شهرهای شیراز دانسته است (۱۳۶۲: ۱۳۴). مقدسی در ذکر فواصل کوره‌های فارس، *کورستان* را حد فاصل «رباط» و «جسر جهنّم» آورده است (۱۸۷۷: ۴۵۹). ابن‌بطوطه این شهر را ذیل توابع فارس کنونی ذکر کرده است (۱۹۷۷: ج ۴، ۱۷۳). در *فارسنامهٔ ناصری* در مورد *کورستان* چنین آمده است: ناحیهٔ *کورستان* در زمان قدیم از توابع ملک شبانکاره‌ٔ فارس بود، مدّت‌هاست از توابع خطّه لار گشته است در جانب مشرقی لار افتاده، درازی آن از «قلعه فاریاب» تا «دالان» ۱۱ فرسخ، پهنای آن از فرسخی بیشتر است (۱۳۸۲ ج ۲: ۱۵۲۱) .

این‌ها شهرها و روستاهایی هستندکه برخی آن‌قدر کوچک‌اند که اساساً بحث در مورد این که بتوانند برای سرزمینی به وسعت ماوراءالنّهر یا حتّی نیمی از آن، اطلاق شوند عملاً منتفی است و یا اگر ناحیه‌ای نسبتاً وسیع‌تر هم باشند، خارج از سرزمین‌های تحت حاکمیّت پادشاهان ایرانی (از دورهٔ اساطیری تا پایان دورهٔ ساسانی) واقع شده‌اند (کاسان) و یا اگر در حوزهٔ قلمروی ایران هم باشند، اصلاً ارتباطی با نواحی موردنظر در *شاهنامه* ندارند. با وجود این کاسان، همان‌گونه که منشی‌زاده حدس زده، تا حدّی گمان‌برانگیز به نظر می‌رسد، امّا می‌توان دلایل بسیار در ضعف یا عدم احتمال اینکه این شهر همان ناحیهٔ موردنظر باشد، آورد. نخست اینکه این شهر چنان که یاقوت آورده، ماورای چاچ بوده است و قطعاً باید جزء قلمرو بلامنازع افراسیاب به حساب می‌آمده باشد. دیگر اینکه، این شهر در دوره‌های متأخّر نیز شهری شناخته‌شده و مشهور بوده و امکان اینکه فردوسی یا کاتبان *شاهنامه* آن را نشناخته و تحریف کرده باشند منتفی است. سدیگر اینکه، این شهر یا ناحیه آن‌قدر پهناور نیست تا در ردیف سرزمین‌های لایق اصطلاح «زمین» باشد و چهارم اینکه، از کاسان تا کروشان منشی‌زاده راه بسیار است و چنین بازسازی‌ای بسی بی‌اساس می‌نماید.

سیّدی فرخد در *فرهنگ جغرافیای تاریخی شاهنامه* در ذیل *کَوَرستان/کَوَرشان* با ذکر این سه داستان و روایتی که در *زین‌الاخبار* گردیزی در خصوص راه کاشغر به ختن آمده است، چنین نتیجه گرفته که «کمی پس از کاشغر که کوه‌ها به پایان می‌رسیده و تپه‌ماهور و زمین‌های نیمه‌کوهستانی و دشت به طول چهل فرسنگ قرار داشته، آن را به ترکی *ادر* و به فارسیِ سُغدی *کَورستان* می‌گفته‌اند. بنابراین کورستان بین ترکستان و کاشغر و ختن قرار داشته است» (۱۴۰۰: ۵۱۰). با وجود این، او خود به دلیل این که *کورستان* در دست‌نویس‌ها ضبط نشده، به آن به دیدهٔ تردید نگریسته و همین دلیلی شده که در کنار آن *کَوَرشان* را هم محتمل بداند. واقعیّت این است که آنچه در *زین‌الاخبار* آمده است، با وجود جذّابیّت و گمان‌انگیزی بسیار، روایتی قابل‌اعتماد و استناد نیست. گردیزی در ذکر راه‌های کاشغر به ختن و چین از سه مسیر یاد کرده است: یکی از آن‌ها چنین است: «و چون از شهر کاشغر روند، بروند بر راست راه میان دو کوه از سوی مشرق، و برو بگذرد به ولایتی رسد که او را اوزگند گویند، و ولایت او چهل فرسنگ است، نیمی ازو کوهها و نیمی پیچیده کورستان» (گردیزی ۱۳۶۳: ۵۶۳). هر دو دست‌نویس متن در پایان این بند «*سجده کورستان*» دارند و حبیبی، مصحّح متن، آن را به حدس به *پیچیده کورستان* تغییر داده است. مینورسکی در حواشی *حدودالعالم* به این مطلب در *زین‌الاخبار* پرداخته و آن را *سهل کورستان* (kauristān) تغییر داده و به دلیل اینکه *اوزگند* را در نسخهٔ خود به شکل *آذر* داشته، با قیاس این واژه با *ادیر* قرقیزی که به معنای «سرزمین کوهستانی» است، *کورستان* را «تپه‌های بایر» دانسته است (حدودالعالم: ۱۹۷۰: ۲۵۵). چنان که حبیبی یادآور شده، این برداشت و حدس با *اوزگند* نسخهٔ کیمبریج که مینورسکی در دسترس نداشته، جمله باطل می‌شود (گردیزی همانجا: یادداشت ۱). مسیر دیگر چنین است: «و از رستویه که به ختن و مث ختن است تا شهر چین شود، و اندرین

میان رودی آید، و آن را یره خوانند، و او آنجا به دیهی رسد که او را سیموبم گویند، و از آنجا به کورستان مسلمانان شود و ...» (همان: ۵۷۷). مینورسکی در اینجا هم همان معنای «تپه‌های بایر» را برای *کورستان* در نظر گرفته و این در حالی است که بارتولد آن را *گورستان* «قبرستان» خوانده است (*حدودالعالم*، همانجا، پانوشت ۳؛ و نیز یادداشت ۲ حبیبی بر گردیزی: ۵۶۳). حبیبی، خود، *کور* در *کورستان* را جمع عربی *کوره* و منظور از *پیچیده کورستان* را «روستاها و نواحی پیچیده و نزدیک با همدیگر و آبادی غلو» دانسته است (همانجا). این *کورستان* حتّی اگر به‌راستی نام سرزمینی هم باشد که سیّدی فرخد یافته، باز به دلیل اینکه ارتباطی با ماوراءالنّهر ندارد و نتیجتاً با سرزمین مورد اشاره در *شاهنامه* بی‌ارتباط است و نیز اینکه اصلاً در سرزمین‌های ایران واقع نیست، از اساس، قابل‌طرح و بحث نیست.

گوستان

می‌دانیم که سغد مهم‌ترین و مرکزی‌ترین سرزمین در ماوراءالنّهر بوده است. این سرزمین در دورهٔ هخامنشی در کنار خوارزم تنها ایالت‌های ماوراءالنّهر به حساب می‌آمده‌اند و هخامنشیان در این ناحیه جز این دو ایالت را نمی‌شناخته‌اند. با تحوّلات سیاسی رخ‌داده پس از استیلای اسکندر و مقدونیان بر سرزمین ماوراءالنّهر و ورود اقوام شرقی به این نواحی و تشکیل پادشاهی‌های مستقل و گاه استیلای ساسانیان بر ماوراءالنّهر، تغییرات پی‌درپی در جغرافیای سیاسی آن ایجاد گردید و گسترهٔ جغرافیایی–سیاسی سرزمین سغد محدود و محدودتر گردید، به‌گونه‌ای‌که جغرافی‌نویسان دورهٔ اسلامی هیچ‌یک از شهرهای فرغانه، چاچ، ایلاق و حتی اسروشنه را جزء سرزمین سغد به شمار نیاورده‌اند. این روند کوچک‌شدن سغد تا حدّی است که در مورد تعلّق *بخارا به* سغد هم تردید وجود داشته است و عموم علمایی که دربارهٔ این سرزمین نوشته‌اند تنها سمرقند و بخش میانی درهٔ زرفشان را برابر با سغد دانسته‌اند (Lurje, Iranica: sogdiana-historical-geography). شواهد نشان می‌دهند که علاوه بر محدود شدن گسترهٔ جغرافیایی سغد، حتّی نام این سرزمین نیز برای ایرانیان چندان آشنا نبوده است (Bailey, 1932: 950). صورت‌های نوشتاری مغشوش و متنوّع از نام این سرزمین در متون پهلوی، همچون زند وندیداد و بندهشن و پازند آن، و حتّی خلط آن با آسورستان و بغداد در این متن اخیر نشان از کم‌رنگ شدن و چه‌بسا محو شدن یاد و خاطرهٔ این سرزمین باستانی در ذهن و زبان ایرانیان پس از اسلام دارد (نک. جلالیان، ۱۳۹۵). درحالی‌که نام اصلی این سرزمین به فراموشی سپرده شده، نمی‌توان انتظار داشت که صفات و سایر متعلّقات آن در یادها به‌دقّت و درستی باقی مانده باشد.

در مطالعات تاریخی در مورد سغد، این سرزمین همواره با -gava گره خورده است. در دو بخش از اوستا (مهریشت بند ۱۴ و وندیداد اول بند ۵) -gava به گونه‌ای با نام سغد همراه شده که گویی سغد (-suxδa) یا صفت مرکّب برساخته از آن (-suγδō-šayana)، خود همچون صفتی برای آن به کار رفته است (نک. Bartholomae, 1904: 509 و Gershevitch, 1959: 80-81, 176 و Hoshang Jamasp, 1907: 5). -gava اوستایی در منابع عربی و چینی با تغییرات آواییِ انطباق‌دهنده در این زبان‌ها، به‌ترتیب به صورت‌های *تَی* و Ho آمده است (نک. Bailey, 1932: 951 و Herzfeld, 1930: 5, note 1) و این صورت‌ها مؤیّد صورت gay در بندهشن‌اند (نک. بهار ۱۳۶۹: ۸۳؛ هرچند بهار و به‌تبع او پاکزاد (Pakzad, 2005:192-193) آن را به‌صورت گای/gāy خوانده‌اند. قس. انکلساریا (Anklesaria, 1956: 134) و آگستینی و تروپ (Agostini & Thrope, 2020: 79)). این صورت‌های اخیر تناقضی با وجود نام دیگری نزدیک‌تر با صورت اوستایی ندارند. این صورت می‌تواند gawestān بوده باشد. افزوده شدن پسوند stān- به این واژه قابل‌مقایسه با جفت‌هایی همچون کاول/ کاولستان، زابل/ زابلستان و چین/ چینستان است. منشی‌زاده در بندی از *رسالهٔ خسرو قبادان و ریدک* که در آن خسرو از ریدک دربارهٔ بهترین مَرکب‌ها می‌پرسد، نام این سرزمین را بازیافته است (Monchi-zadeh, 1982: 83 & note 154). ریدک در پاسخ خسرو،

بهترین باره را چنین توصیف می‌کند (واج‌نویسی به شیوهٔ جدید ارائه می‌شود): bē hamwār abāg bārag ī gǎwestanīg ēč bārag pahikār nēst «اما هیچ باره‌ای را با بارهٔ ..... پیکار (= برابری) نیست». منشی‌زاده در کنار طرح قرائت محتمل šabestānīg «شبستانی، اهل حرم»، احتمال می‌دهد که این واژه منتسب به -gava اوستایی باشد. هرچند اینکه او تنها با اتّکا به اینکه در منابع، اسبان ختلی و فرغانه‌ای در دوران باستان معروف و مشهور بوده‌اند، -gava را با فرغانه یکی دانسته، قابل‌دفاع نیست، ترجیح gǎwestānīg بر šabestānīg از جانب او هوشمندانه است؛ زیرا که به‌کار بردن صفت اخیر برای اسب یا هر حیوان اخته‌شده‌ای مضحک و بعید می‌نماید (نیز قس. Azarnouche, 2013:176-177). این نظر را بهار نیز پذیرفته است (۱۳۶۹: ۱۷۴، یادداشت ۱۵ و ۱۹۳ یادداشت ۹). تنها نکته‌ای که در اینجا باقی می‌ماند کمّیّت مصوّت هجای نخست است که به‌رغم وجود حرف الف در صورت نوشتاری، باید به صورت ă در نظر گرفته شود. در خطّ پهلوی گاه، مصوّت کوتاه a همانند جفت کشیدهٔ آن، ā، با حرف الف نشان داده می‌شود؛ برای نمونه gayōmard به صورت gʾywkmlt یا duγd/δaw، نام مادر زردشت، به شکل dwktʾwb نگاشته می‌شود (Pakzad, 2005: 389, 406). پاکزاد ظاهرا به علّت عدم وقوف بر این نکته و تنها با اتّکا بر دست‌نویس‌های مغلوط و نامعتبر هندی مورد اخیر را به اشتباه duγdāw ثبت کرده است). بر این اساس می‌توان اطمینان نسبتاً بالایی در مورد تلفّظ gawestān در این متن قائل بود و اگر این مسئله پذیرفته شود، این مورد، تاکنون تنها باری است که در متون دورهٔ میانه شناسایی شده است.

در اینجا، اشاره به یک نکته ضروری است و آن مسئلهٔ *گوبدشاه* است. بیلی *گوبدشاه* متون پهلوی (بندهشن، دادستان دینی، مینوی خرد، دینکرد، روایات پهلوی و زند بهمن‌یسن) را «سرور گَوَ/ سغد» دانسته و تمامی جای‌نام‌های مرتبط با او را در این متون به سغد(ستان) تعبیر کرده است (ibid و 768-764 :1935). پذیرش این نظر می‌توانست بر تداوم تلقّی ایرانیان بر همسانی یا ارتباط گَوَ و پادشاه آن با سغد صحّه بگذارد؛ امّا ازآنجاکه اونوالا، نیبرگ و به‌ویژه هومباخ نام این شخصیّت را مشتقّ از *گاو* و به معنای «سرور گاو/ چهارپایان» و خود او را سرور سرزمین *گوبدستان* (سرزمینی ظاهراً موهوم که هر چه نگارنده جست‌وجو کرد، تلاشی برای تعیین موقعیّت جغرافیایی آن نیافت) دانسته‌اند و منکر کوچک‌ترین ارتباطی بین او و سغد شده‌اند (Unvala, 1929: 505؛ Nyberg, 1974: 83؛ Humbach, 1985)، پذیرش نظر بیلی را دشوار کرده است؛ هرچند هنوز به دلیل صورت‌های خطّی مغشوش پهلوی از نام قلمرو فرمانروایی این شخصیّت در مورد رد یا قبول هر یک از این دو نظر جای بحث و پژوهش وجود دارد. با این حال، ازآنجاکه این بحث تأثیری چندان بر مسئلهٔ *گوستان* در *شاهنامه* ندارد، پرداختن به آن جز اطالهٔ بحث نتیجه‌ای نخواهد داشت.

نتیجه

به نظر می‌رسد که با شواهد و استدلالات ارائه‌شده می‌توان نسبت به دو نکته اطمینان داشت. نخست اینکه سرزمین موردبحث در این بخش‌های *شاهنامه*، ماوراءالنّهر و یا لااقل بخش بزرگی از این سرزمین است و دیگر اینکه این سرزمین از دید ساکنان آن، و نه از ساکنان مادون رود جیحون، گوستان نامیده می‌شده است. حال برای اینکه چگونه می‌توان این نام را در میان ضبط‌های گوناگون دست‌نویس‌های *شاهنامه* یافت، دو امکان پیش رو است. یکی، رجوع به *کوستان* دست‌نویس ق[۲] در نخستین داستان حاوی نام سرزمین موردبحث است که اگر گزینهٔ نهایی و قطعی هم نباشد، لااقل یکی از معتبرترین‌ها می‌تواند بود. سخن در مورد سرکش گاف در دست‌نویس‌های کهن و تسامح کاتبان در استفاده از آن غیرضروری است، اما جالب است که در این دست‌نویس، گویی کاتب در ننوشتن سرکش، نه تسامح، که تعمّدی داشته است و با یک تورّق این دست‌نویس می‌توان به‌سادگی این نکته را دریافت. این *گوستان* هرچند به لحاظ نوشتاری و روانی در بافت شعری، ضبطی دشوار به حساب نمی‌آید و چه‌بسا سهل‌تر از سایر صورت‌هاست، به لحاظ

میزان شناخته‌شدگی از جانب کاتبان، به دلایلی که پیشتر آمد، صورتی دشوار و ناشناخته به حساب می‌آمده است و این می‌تواند سبب جایگزین شدن آن با صورت‌های شناخته‌شده‌تر شده باشد.

راه‌حلّ دیگر می‌تواند بدخوانی صورت محتمل پهلوی این واژه توسّط مترجمان متون پهلوی و بالاخصّ *خداینامه* باشد و در این صورت باید قائل به تحریف این نام، پیش از فردوسی بود و چنین انگاشت که او خود صورتی تحریف‌شده از واژه را در دست داشته است. آشنایان با زبان و خط پهلوی می‌دانند که به‌رغم وجود برخی اصول و قواعد نگارشی در این خطّ، هر واژه، به‌ویژه واژه‌های دخیل یا به هر دلیل کمترشناخته‌شده، ممکن است به چندین صورت نگاشته شود. یک صورت نگارشی محتمل دیگرِ گُوِستان در خط پهلوی در کنار gwstʾn/ NaTFy/ متن *خسرو قبادان و ریدک* می‌تواند gʾpstʾn/ NaTFPfajE/ باشد که می‌تواند با یک حرف زائد پس از حرف w و به صورت gwʾstʾn/ NaTFny/ نگاشته شود. افزوده شدن این حرف زائد پس از برخی حروف، به‌خصوص همین حرف w و نیز n و r که هر سه با یک نشانهٔ واحد نگاشته می‌شوند، در پایان و میانهٔ واژه آن‌قدر مطّرد است که نیازمند نمونه نیست. ممکن است این حرف زائد را برگردانندهٔ متن r خوانده باشد و از این طریق گُوَرستان و پس از آن کَوَرستان و کَوَرسان (قس. شارستان/ شارسان) حاصل شده باشد. قطعاً کورسان از این جهت که هم از پشتوانهٔ دست‌نویس‌ها برخوردار است و هم ایراد وزنی در ابیات ایجاد نمی‌کند، بر کورستان ارجحیّت دارد.

درهرصورت هرکدام از احتمالات در نظر گرفته شود، ابتدا باید صورت نخستین را همان گوستان، برابر با سغد و توسّعاً ماوراءالنّهر در نظر گرفت. نگاهی دقیق‌تر به توالی رویدادهای غمنامهٔ سیاوش می‌تواند بافت دَوری و تکرار وقایع را، که از شگردهای داستان‌سرایی مورد علاقهٔ ایرانیان است، بیشتر نمایان سازد. همچنان که مادر تورانی‌تبار سیاوش در آغاز داستان زایش او مورد مناقشه و ستیهش بین پهلوانان است، سرزمینی نیز که او منشور آن را دریافت داشته، از دیرباز تاریخ و اسطوره تا پایان *شاهنامه* مورد مناقشه بین ایرانیان و همسایگان هم‌نژاد و غیرهم‌نژاد با آن‌ها بوده است. در وقایع زندگی سیاوش نیز، او یک بار برای بازپس‌گیری حیثّیت خدشه‌دارشدهٔ خود ناگزیر از گذشتن از آتش شده و بار دیگر برای باز پس راندن متجاوز از سرزمینی که به او واگذار شده تن به جنگ با خویشاوندان مادرش می‌دهد. از این هر دو آزمون او سربلند بیرون آمد، هرچند نه پس از اثبات بی‌گناهی، از فتنه‌انگیزی‌های سودابه رهایی یافت و نه پس از بازپس‌گیری قلمرو خود، از دسیسه‌های کرسیوز جان به در برد.

منابع

ابن‌اثیر، عزالدین ابی‌الحسن (۱۹۶۵)، *الکامل فی التاریخ*، بیروت: دار صادر.

ابن‌بطوطه (۱۹۹۷) *رحله ابن‌بطوطه (تُحْفَةُ النُّظَّارْ فی غَرائِبَ الأَمْصارْ و عَجائِبَ الأَسْفارْ)*، ویراستهٔ عبدالهادی التازی، رباط، اکادمیه المملکه المغربیه.

ابن‌حوقل، محمد (۱۹۳۸-۱۹۳۹) *صورةالأرض*، تصحیح جِی. اچ. کرامرس، لیدن: بریل.

ادریسی، محمد بن محمد (۱۹۸۹) *نزهةالمشتاق فی إختراق الآفاق*، بیروت، عالم الکتب.

اصطخری، إبراهیم (۱۹۲۷) *مسالک‌الممالک*، تصحیح ام. جِی دوخویه، لیدن، بریل.

انوری، حسن (۱۳۸۹)، «ایران در *شاهنامه*»، *بخارا*، ش. ۷۷ و ۷۸، صص ۳۲-۴۲.

بلاذری (۱۹۸۸) *فتوح‌البلدان*، بیروت، مکتبه الهلال.

بنداری، الفتح‌بن علی (۱۹۳۲)، *الشاهنامه*، تصحیح و تعلیق و مقدمه عبدالوهاب عزام، ۲ جلد، قاهره: مطبعه دارالکتب المصریه.

بهار، مهرداد، (۱۳۶۹)، *بندهش*، تهران: توس.

جلالیان چالشتری، محمدحسن (۱۳۹۵)، «سغد چگونه هفت‌آشیان شد؟ تحلیل زبانی خطی نام سرزمین سغد در متون پهلوی»، *پژوهش‌های ایرانشناسی*، سال ۶، شمارهٔ ۱، صص ۲۱-۳۴.

حدودالعالم من المشرق الی المغرب (۱۳۶۲) تصحیح منوچهر ستوده، تهران، طهوری.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۰)، «نکاتی بر ملاحظاتی»، *ایرانشناسی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، صص ۳۲۵-۳۴۴.

دست‌نویس شاهنامهٔ فردوسی همراه با خمسهٔ نظامی مربوط به سدهٔ ۸ هجری قمری (معروف به شاهنامهٔ سعدلو)، چاپ عکسی از روی نسخهٔ متعلق به مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، با مقدمهٔ فتح‌الله مجتبایی.

دست‌نویس مکتبه الشرقیه وابسته به دانشگاه سن‌ژوزف بیروت، به نشان NC. 43، حدود ۷۰۰ قمری. (س‌ژ).

دیاکونوف، میخائیلوویچ (۱۳۸۰)، *تاریخ ایران باستان*، ترجمهٔ روحی ارباب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷)، *تاریخ مردم ایران، ایران قبل از اسلام*، تهران: امیرکبیر

سیدی فرخد، مهدی (۱۴۰۰)، *فرهنگ جغرافیایی تاریخی شاهنامه*، تهران، نشر نی.

شاپورشهبازی، علیرضا (۱۳۸۰)، «ملاحظاتی دربارهٔ برخی نام‌های یادشده در *شاهنامه*»، *ایرانشناسی*، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، صص. ۳۱۶-۳۲۴.

طبری، ابی‌جعفر محمد بن جریر (بی تا)، *تاریخ‌الطبری، تاریخ‌الامم والملوک*، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، ۱۱ جلد، بیروت: بی نا

فرای، ریچارد نلسون (۱۳۷۷)، *میراث باستانی ایران*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فرای، ریچارد نلسون (۱۳۸۳)، «تاریخ سیاسی ایران در دورهٔ باستان»، *تاریخ ایران، پژوهش دانشگاه کمبریج*، گردآورنده احسان یارشاطر، ترجمهٔ حسن انوشه، ج۳، قسمت اول، صص۲۱۷-۲۷۶، تهران: امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۳)، *شاهنامه*، تصحیح ژول مول، هفت جلد، چاپ اوّل، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، *شاهنامه*، پیرایش جلال خالقی‌مطلق، دو جلد، تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۰- ۱۹۷۱)، *شاهنامه*، متن انتقادی، تحت‌نظر عبدالحسین نوشین، مسکو: ادارهٔ دانش، شعبهٔ ادبیات خاور.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، هشت جلد، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فسایی، میرزا حسن حسینی (۱۳۸۲) فارسنامهٔ فسایی، تصحیح منصور رستگار فسایی، تهران: امیرکبیر.

قدامهٔ بن جعفر (۱۹۸۱) *الخراج و صناعةالکتابه*، ویراستهٔ محمدحسین الزبیدی، بغداد: دار الرشید للنشر.

کاشغری، محمود بن حسین بن محمد (۱۳۳۳-۱۳۳۵ ه. ق.)، *دیوان لغات‌الترک*، استانبول: مطبعه عامره.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۷۷)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: دنیای کتاب.

کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۰)، *نامهٔ باستان، ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی*، نه جلد. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

گردیزی، عبدالحیّ بن ضحاک (۱۳۶۳)، *زین‌الأخبار*، تصحیح و تحشیه و تعلیق عبدالحیّ حبیبی، تهران: دنیای کتاب.

گیرشمن، رومن (۱۳۷۵)، *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمهٔ محمد معین، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مسعودی، علی بن حسین (بی تا)، *مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر*، تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، ۴ جلد، بیروت: دارالمعرفه.

مقدسی، محمد (۱۸۷۷) *أحسن‌التقاسیم فی معرفةالاقالیم*، تصحیح ام. جِی. دخویه، لیدن: بریل.

یاقوت حموی، ابوعبدالله (۱۹۹۵)، *معجم‌البلدان*، بیروت: دار صادر.

یعقوبی، احمد ابن ابی‌یعقوب (۲۰۰۲)، *البلدان*، ویراستهٔ محمد امین ضنّاوی، بیروت: دار الکتب العلمیه.

Agostini, D. & S. Thrope, (2020), *The Bundahišn, The Zoroastrian Book of Creation*, Oxford: Oxford University Press.

Anklesaria, B. T., (1956), *Zand-Ākāsīh Iranian or Greater Bundahišn*, Bombay: Published for the Rahnumae Mazdayasnan Sabha by its Honorary Secretary Dasur Framroze A. Bode.

Azarnouche, S., (2013), *Husraw ī Kawādān ud Rēdag-ē, Khosrow Fils de Kawād et un Page*, Paris: Association pour l'Avancement des Études Iraniennes.

Bailey, H., (1932), "Iranian Studies I", *Bulletin of the School of Oriental Studies*, vol. 6, pp. 945-955.

Bailey, H., (1935), "Iranian Studies iv", *Bulletin of the School of Oriental Studies*, vol. 7, pp. 755-778.

Bartholomae, Ch., (1904), *Altiranisches Wörterbuch*, Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner.

Bosworth, C. E., https://www.iranicaonline.org/articles/mawara-al-nahr

Dastoor Hoshang Jamasp, (1907), *Avesta text with Pahlavi translation and commentary, and glossarial index*, 2 vol.s, Bombay: Govt. Central Book Depot

Gershevitch, I., (1959), *The Avestan Hymn to Mithra*, Cambridge: Cambridge University Press.

Herzfeld, E., (1930), *Archeologische Mitteilungen aus Iran*, Band II, Berlin: Verlag von Dietrich Reimer.

Ḥudūd al-ʾĀlam*, "The Regions of the World," a Persian Geography 372 A.H./982 A.D.*, translated and explained by V. Minorsky, edited by C. E. Bosworth, London, 1970.

Humbach, H., (1985), "About Gōpatšāh, His Country, and the Khwārezmian Hypothesis", *Acta Iranica 24*, pp. 327-334.

Lurje, P., https://www.iranicaonline.org/articles/sogdiana-historical-geography

Markwart, J., (1938), *Wehrot und Arang, Untersuchungen zur mythischen und geschichtlichen Landerkunde von Ostiran*, Leiden: Brill.

Marquart, J., (1901), *Ērānšahr nach der Geographie Ps. Moses Xorenacʿi*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Monchi-zadeh, Davoud, (1975), *Topographisch-historische Studien zum Iranischen Nationalepos*, Wiesbaden, Deutsche Morgenländische Geselschaft.

Monchi-zadeh, Davoud, (1982), "Xusrōv Kavātān ut Rētak", *Acta Iranica* 22, pp. 47-92.

Nyberg, H. S., (1974), *A Manual of Pahlavi, vol. II*, Wiesbaden: Otto Harassowitz.

Pakzad, F., (2005), *Bundahišn, Zoroastrische Kosmogonie und Kosmologie*, Tehran: Center for Islamic Encyclopaedia.

Potts, D. T., (2018), "Sasanian Iran and its Northeastern Frontier, Offense, Defense and Diplomatic Entente", *Empires and Exchanges in Eurasian Late Antiquity*, ed. N. Di Cosmo & M. Maas, Cambridge: University Press.

Unvala, J. M., (1929), "Gōpatšāh", *Bulletin of the School of Oriental Studies*, vol. 5, no. 3, pp. 505-506.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

سیر دگرگونی عنوان ردالعجز علی (الی) الصدر در کتاب‌های بلاغی

سیدعلی‌سینا رخشنده‌مند[۱] ، علیرضا فولادی[۲]

[۱]دانشجوی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

[۲]دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

ازجمله آرایه‌ها و ترفندهای ادبی که از پیشینه و قدمت دیرینه‌ای برخوردار است و با دسته‌بندی‌ها، عناوین و نام‌گذاری‌های مختلفی در کتاب‌های بلاغی عربی و فارسی ارائه شده «ردالعجز علی (الی) الصدر» یا «رد الصدر الی (علی) العجز» است. به‌کارگیری «الی» به‌جای «علی» و جایگزینی «الصدر» به‌جای «العجز»، باعث شده است آن‌چه به زعم دسته‌ای از کتاب‌های بلاغی تحت عنوان «رد العجز علی الصدر» آمده است، به باور گروهی دیگر برعکس، یعنی ردالصدر الی العجز باشد. بلاغت‌پژوهان فارسی، منبع این اختلاف‌نظر را متوجه شمس قیس رازی مؤلف *المعجم* می‌دانند. بدین سبب، گروهی به‌پیروی و انقیاد و دسته‌ای دیگر به انتقاد و نقد نظر وی پرداخته‌اند. از همین روی این نوشتار که با روش توصیفی‌تحلیلی نگاشته شده بر آن است تا با بازبینی سیر تاریخی و تطور این صنعت ادبی و اهمیت آن در اهمّ کتاب‌های بلاغی عربی و فارسی به‌گونه‌ای ویژه به اختلاف‌نظر در مورد به‌کارگیری «علی» و «الی» بپردازد و این‌گونه مشخص خواهد شد که خاستگاه اولیه و منشأ این اختلاف‌نظرها برخلاف آن‌چه در کتاب‌های بلاغی فارسی بیان شده است، از بلاغت عربی و توسط سکاکی، نشئت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ردالصدر علی (الی) العجز، ردالعجز علی (الی) الصدر، بلاغت، بدیع، تطور.

ارجاع به این مقاله: رخشنده مند، سیدعلی‌سینا؛ فولادی، علیرضا (۱۴۰۲)، سیر دگرگونی عنوان ردالعجز علی (الی) الصدر در کتاب‌های بلاغی ، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)، (۲۴۷) ۷۶، ۱۲۹-۱۰۷.*

DOI: 10.22034/PERLIT.2023. 53528.3390

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱.مقدمه

بازبینی و کاوش قدمت صناعات ادبی، آن‌گونه که بتوان چگونگی پیدایش، دگرگونی و تطور، نام‌گذاری دوباره و آنگاه میزان کاربرد آن در روزگاران پسین و بازشناخت تکرار و تصویر فراز و نشیب موجود در کلیت هر یک از ترفند و شگردهای ادبی را با ژرف بینی جامع بازشناخت، مسئله‌ای بایسته و ناگزیر است تا هم بلاغت‌دوستان را سودمند افتد و هم بلاغت‌پژوهان را از سردرگمی برهاند. از همین روی در این نوشتار به سیر دگرگونی یکی از صنایع لفظی بدیع که همواره مورد توجه و اختلاف‌نظر بدیع‌نویسان عربی و فارسی بوده است، خواهیم پرداخت تا بدین وسیله منشأ و سرچشمهٔ اختلاف‌نظرها مشخص شود؛ چنان‌که می‌دانیم صنعت ادبی را که عده‌ای از کتاب‌های بلاغی «ردالعجز علی الصدر» نامیده‌اند، در نظر دسته‌ای دیگر «رد الصدر الی العجز» و بر عکس است. در این بین آن‌چه بیش و پیش از همه مورد توجه بعضی از بلاغیون قرار گرفته است، به کار بردن «الی» به‌جای «علی» و در مرحلهٔ بعد «ردالصدر» به‌جای «رد العجز» و بر عکس آن؛ چنان‌که در این مورد آمده است: «اولاً: ردالعجز الی الصدر و ردالصدر الی العجز نوشته، یعنی کلمه الی به‌جای علی آورده است و دیگر ...» (همایی، ۱۳۸۹: ۵۷). بلاغت‌پژوهان منشأ این اختلاف‌نظر را متوجه شمس قیس رازی مؤلف *المعجم* می‌دانند. بدین سبب، عده‌ای به پیروی از او و دسته‌ای دیگر به نقد نظر وی پرداخته‌اند. از همین روی پژوهش حاضر با آگاهی از این مناقشات، برای آن‌که حقیقت مقصود در پرده نماند، به‌بازبینی و بازنگری این صنعت ادبی در کتاب‌های بلاغت عربی و فارسی پرداخته و مشخص نموده که منشا اختلاف «الی» و «علی» نه تنها شمس قیس نبوده بلکه سرچشمه آن از بلاغت عربی است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در مورد این صنعت ادبی، مطالبی در مجلات مختلف بیان شده است که به جنبه‌های دیگری جز موضوع مورد بحث ما پرداخته‌اند، از جمله می توان به موارد زیر اشاره کرد:

مقاله «تحلیل و بررسی دیدگاه‌های اندیشمندان علوم بلاغی در زمینه تصدیر» در مورد تطور این صنعت بحث کرده است و چنین می‌نویسد: «همه تعاریف موجود کتب بلاغی در این زمینه از ابن معتز تا تعاریف علمای معاصر، همگی –تکرار واژه صدر را در عجز یک بیت یا یک فقره نثر، ردالعجز علی الصدر خوانده‌اند. در حالی که وی [رادویانی] آن را ردالصدر علی الفخذ خوانده است که با دگرگون کردن این نام، به‌جای عجز، فخذ (= ران) را به کار برده است که در هیچ یک از کتب بلاغی عربی، این نامگذاری چنین نیست، علاوه بر این با جا به جا کردن واژه‌های صدر و عجز نام این آرایه را نیز به گونه‌ای متفاوت با علمای عربی به‌کار برده است. از این رو کتاب شمس قیس رازی دومین اثر بلاغی است که نام این آرایه را تغییر داده است نه اولین» (پارسا، ۱۳۹۱: ۱۹).

مقاله دیگری با عنوان «تصدیر و نقد آرای بدیعیان درباره آن.» نویسندگان در این مقاله به دسته بندی‌هایی که ذیل تصدیر آمده است، پرداخته‌اند و نتیجه می‌گیرند که اگر علمای بدیع اندکی بیشتر در این باب تأمّل و تدقیق می‌کردند و به تصدیر توسّع بیشتری می‌بخشیدند، انواع بیشتری از صورت‌های موجود از تکرار واژه می‌توانست در زیر چتر تصدیر تعریف شود (پورنامداریان، هادی، اشراقی، ۱۳۹۸: ۲۰-۱).

۳. بحث و بررسی

در کتاب‌های بلاغی فارسی بحث‌های مختلفی در مورد ردالعجز علی (الی) الصدر و نیز کلمهٔ «علی» و «الی» آمده است؛ کتاب‌هایی را که در این زمینه اظهار نظر کرده‌اند، به چند دسته می‌شود تقسیم کرد:

الف: کتاب‌هایی که با نظر شمس قیس مخالف‌اند: مؤلف *بدایع الصنایع* چنین آورده است: «و وجه تسمیه این صنعت به رد العجز علی‌الصدر، نظر به معنی لغوی در جمیع انواع مذکورهٔ این صنعت به اندک تأملی ظاهر می‌شود؛ اما نظر به معنی متعارف شعرا در بعضی ظاهر نمی‌شود، مگر آن‌که این را از قبیل تسمیهٔ شیء به اسم اشهر انواع او دارند؛ و بعضی سوال کرده‌اند که معنی ردالعجز علی الصدر تقاضای آن می‌کند که لفظ اولا در عجز باشد و او را باز گردانند به‌سوی صدر. حال آن‌که امر بر عکس است و جواب این سؤال آن است که شاعر یا منشی، اولا ملاحظه قافیه یا آن‌چه به‌منزلهٔ اوست از نثر می‌کند؛ بعد از آن باقی بیت یا فقره را مناسب آن می‌آرد؛ پس نظر به این ملاحظه، لفظ اولا در عجز باشد. و آن کس که این ملاحظه نکرده این صنعت را ردالصدر الی العجز نام نهاده، چنان‌که شمس قیس نقل کرده و هم او گفته که: چون آن‌چه در آخر بیتی آمده باشد، در اول دیگری باز آرند، آن را رد العجز الی الصدر گویند» (حسینی نیشابوری، ۱۳۴۵: ۱۱۶).

بنابر آن‌چه گذشت، اولین کسی که به نقد نظر *شمس قیس رازی* پرداخته است، نویسنده *بدایع‌الصنایع* است، درحالی‌که اکثر بدیع‌نویسان فارسی، کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* را نخستین کتابی می‌دانند که در این زمینه اظهار نظر کرده است.

در کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* در این مورد چنین آمده است: «توضیح لازم: آنچه دربارهٔ تعریف رد العجز علی الصدر و رد الصدر علی العجز گفته شد، مورد اتفاق همهٔ علمای بدیع فارسی و عربی است؛ تنها صاحب *المعجم* در این باره چیزی نوشته که هم از جهت لفظ و هم از جهت تعریف با گفته‌های دیگران مخالف است؛ اولا: رد العجز إلی الصدر و ردالصدر إلی العجز نوشته؛ یعنی کلمهٔ إلی به‌جای علی آورده است. و دیگر آن‌که تعریف این دو صنعت را درست برخلاف و عکس چیزی گفته است که مورد اتفاق همهٔ علما و مؤلفان بدیع عربی و فارسی است، به این قرارکه رد الصدر الی العجز را در معنی رد العجز علی الصدر معروف آورده؛ و برعکس رد العجز إلی الصدر را در معنی رد الصدر علی العجز معروف گفته است و معلوم نیست این اشتباه از خود اوست یا اصطلاحی مخصوص بوده که جز در کتاب *المعجم* هیچ‌کجا دیده نمی‌شود. امید است این توضیح برای همهٔ آن کسانی که در مورد این دو صنعت و اختلاف ضبط آن‌ها در کتاب صناعات ادبی تألیف نگارنده و *المعجم* شمس قیس، به کرات سؤال کرده‌اند، جوابی قانع‌کننده باشد و بیش از این، از خطای صاحب *المعجم* پیروی نکنند» (همایی، ۱۳۸۹: ۵۷).

نویسندهٔ *هنر سخن‌آرایی*، بحث مفصلی در این مورد آورده است که با توجه به اهمیت موضوع، عیناً نقل می‌شود: «بیشتر بدیعیان هم آغاز و پایانی بیتی و عبارتی را «ردالعجزعلی‌الصدر» و «تصدیر» نامیده‌اند و هم پاغازی بیتی و مصرعی را ردالصدرعلی‌العجز؛ اما کسانی چون شمس قیس در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* و ... این نام‌گذاری را وارون کرده‌اند؛ یعنی هم‌آغاز و پایانی را ردالصدر علی العجز و هم پاغازی را رد العجز علی الصدر خوانده‌اند. نام‌گذاری دوم به ظاهر درست‌تر و گویاتر می‌نماید؛ زیرا سخن چون با صدر آغاز می‌شود و با عجز پایان می‌پذیرد، اگر واژهٔ آغازی (= صدر) در پایان (= عجز) باز آورده شود، ردالصدر علی العجز (= آغاز را به پایان بردن) خواهد بود و اگر واژهٔ پایانی (= عجز) در آغاز (= صدر) بیت بعد باز آورده شود رد العجز علی الصدر (= پایان را به آغاز بردن) خواهد بود. با این همه نام‌گذاری نخستین درست‌تر و سنجیده‌تر است چه از دید سخنور بنگریم و چه از دید سخن‌سنج:

۱. از دید سخنور: می‌دانیم که واژهٔ پایانی بیت که با قافیه است یا ردیف، از دیگر واژه‌ها برازندگی و برجستگی بیشتری دارد؛ زیرا تنها واژه‌های ویژه‌ای هستند که می‌توانند در جایگاه قافیه و ردیف بنشینند تا آن‌جا که چه بسا سخنور پیشاپیش قافیه‌ها یعنی واژه‌های پایانی (= عجز) سخن خویش را برمی‌گزیند و پیش از آن‌که بیتی را بیاغازد، می‌داند واژهٔ پایانی آن چه خواهد بود. از این روی چون بخواهد مثلاً هم‌آغاز و پایانی را در سخن خویش پاس دارد، نخست واژهٔ پایانی را که می‌داند چیست به ذهن می‌آورد و سپس به آغاز (= صدر) بیتی که هنوز سروده نشده بازمی‌گردد و آن‌چه را می‌داند در پایان خواهد آمد، در آغاز نیز می‌آورد؛ پس سیر ذهنی سخنور از عجز به صدر (= رد العجز علی الصدر) است.

۲. از دید سخن‌سنج: سخن‌سنج چون بیتی هم‌آغاز و پایان را می‌خواند و می‌سنجد، آن‌گاه به هم‌آغاز و پایانی آن بر می‌خورد که به پایان بیت برسد. این‌جاست که ذهن او با دیدن عجز بیت، صدر آن را که اندکی پیش خوانده و هنوز پیش چشم دارد، به یاد می‌آورد و بدان باز می‌گردد و این‌گونه پایان بیت را با آغاز آن به هم می‌پیوندد (= رد العجز علی الصدر) و چون دو بیت هم پاغاز را می‌خواند، آنگاه که به صدر بیت دوم می‌رسد، عجز بیت نخست را که تازه پشت سر نهاده، به یاد می‌آورد و بدان باز می‌گردد و با بازگشت بدان، صدر بیت دوم را با عجز بیت نخست به هم می‌پیوندد. (= ردالصدر علی العجز)» (راستگو، ۱۳۹۷: ۵۴-۵۲).

مؤلف *فنون ادبی* معتقد است: «توجه به معنی دو کلمه «علی» و «الی» نیز لازم است. «علی» معمولاً به قبل از خود نظر دارد و «الی» به بعد از خود؛ چنان‌که در معطوف علیه و مضاف‌الیه می‌بینیم؛ پس هر دو اصطلاح «ردالعجز علی الصدر» و «ردالصدر الی العجز» می‌توانند با یکدیگر هم‌معنی و هر دو درست باشند؛ اما چون کلمهٔ «رد» به معنی برگرداندن است، شاید بتوان گفت که اصطلاح «ردالعجز علی الصدر» ترجیح دارد. با توجه به نکته‌های یاد شده «ردالعجز علی الصدر» عبارت از تکرار کلمهٔ آغاز بیت در پایان آن است؛ یعنی تکرار کلمهٔ صدر بیت (آغاز مصراع اول) در عجز بیت (پایان مصراع دوم) است» (احمدنژاد، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

در جای دیگر در این مورد چنین آمده است: «سخن بر سر حروف جر «علی» و «الی» نیست؛ زیرا این حروف تفاوت معنایی چندانی ایجاد نمی‌کنند؛ بلکه سخن بر سر منشأ این اختلاف و دلیل آن است» (پارسا، ۱۳۹۱: ۱۸).

در کتاب *بدیع از بلاغت* چنین آمده است: شمس قیس رازی در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* –بدون اینکه توضیح دهد– برخلاف دیگر بلاغیون «ردالعجز الی الصدر» و «ردالصدر الی العجز» را به‌جای یکدیگر به‌کار می‌برد (نک: شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۳۰۱)» (مرتضایی، ۱۳۹۴: ۱۱۶) .در ادامه، بخش یادداشت‌ها چنین آورده است: «متعدی کردن فعل «رد» در عربی به دو حرف جر «الی» و «علی» جایز و به یک معنی است. نک: المعجم الوسیط، ذیل ماده «رد» (همان: ۱۳۹۴: ۲۰۸).

مؤلف *زیور سخن در بدیع فارسی* چنین آورده است: «بعضی از بدیع‌نگاران این آرایه را «ردالصدر الی العجز» نامیده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۹) ولی باید گفت در کتب معتبر بدیعی به همین صورت که نوشتیم، ضبط شده است و عقلا هم صحیح است؛ زیرا ذهن باید به آخر بیت برسد و آخرین کلمه را دریابد و بعد آن را به صدر بیت نسبت دهد و از این رو آن را «ردالعجز علی الصدر» نام نهاده‌اند. بدیع (زیباشناسی سخن پارسی)، ۶۵» (صادقیان، ۱۳۸۷: ۷۱).

ب: کتاب‌هایی که با نظر شمس قیس موافق‌اند: به‌نظر نویسنده *بدایع الافکار*، ردالعجز علی الصدر «منحصر است در دو قسم: متصادر و معاد.» (کاشفی،۱۳۶۹: ۹۹) در ادامه وقتی که به معرفی «معاد» و ارائهٔ شاهد مثال برای آن می‌پردازد، نظری مطابق نظر شمس قیس ارائه می‌دهد و چنین می‌نویسد: «و به حقیقت این نوع ردالعجز علی الصدر است و باقی ردالصدر علی العجز اما به اعتبار آن‌که بنای شعر بر قافیه است و همیشه نظر بر عجز بیت افتد و چون عجز ملاحظه کرده شود، بعد از آن لفظی که در صدر یا در حشو مصراع اول مذکور است به نظر درآید این نوع را ردالعجز علی الصدر توان گفت» (کاشفی،۱۳۶۹: ۱۰۱).

نویسندهٔ *نگاهی تازه به بدیع* در مورد این صنعت آورده است: «ردالصدر الی العجز» (شمیسا، ۱۳۹۸: ۷۶). در پاورقی می‌نویسد: «مطابق است با اسم‌گذاری شمس قیس رازی در *المعجم*. در کتب دیگران از جمله استاد همایی به این مورد ردالعجز علی الصدر گفته‌اند. از آن‌جا که مراد یکسانی اول و آخر بیت است هر دو اصطلاح قابل توجیه است.» (همان: ۷۶). در ادامه قسمت ب) می‌نویسد: ردالعجز الی الصدر (همان: ۷۶)، بعد در پاورقی آورده است: «مطابق است با تسمیه *المعجم*. دیگران از جمله استاد همایی به آن ردالصدر علی العجز گفته‌اند که موجه نمی‌نماید.» (همان: ۷۶)

مؤلف *زیباشناسی سخن پارسی* چنین آورده است: «گاه این آرایه «رد الصدر علی العجز» خوانده شده است که در پارسی آن را می‌توان «سربنی» نامید؛ اما این نامگذاری پذیرفتنی‌تر و منطقی‌تر است؛ زیرا دانش‌های زیباشناسی سخن و از آن میان بدیع دانش‌های سخن‌سنجی است، نه دانش‌های سخنوری. از این روی، از دید سخندان و سخن‌سنج می‌باید به ترفندها و آرایه‌های شاعرانه نگریست؛ نه از دید سخنور، سخن‌سنج زمانی بدین آرایه در بیت باز می‌خورد و از آن یاد می‌آورد که به «بن» بیت (= عجز) رسیده باشد؛ در این هنگام است که ذهن او از بن به سر باز می‌رود» (کزازی، ۱۳۹۶: ۶۹).

مؤلفان کتاب *بلاغت بدیع و بیان*، بعد از نقل قول مطلب همایی چنین اظهار نظر کرده‌اند: «در پایان باید گفت تفاوت اصطلاح شمس قیس به معنای حروف «الی» در عربی مربوط است. کلمهٔ قبل از الی، مبدأ و کلمهٔ بعد از آن، مقصد را در زمان و مکان نشان می‌دهد. از این رو تعبیر او برای نام‌گذاری این آرایه درست‌تر است» (انوری و عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۳: ۲۳).

ج: کتاب‌هایی که هر دو تعبیر را قابل‌توجیه دانسته‌اند، فقط به بیان نظر مخالف و موافق که پیشتر بیان شد پرداخته‌اند:

یکی دیگر از کتاب‌های بلاغی نوشته است:... «*شمس قیس رازی* از دو نوع ردالصدر الی العجز و ردالعجز الی الصدر نام برده است که بیشتر بدیع‌نویسان به دلیل نوع ترکیب *شمس قیس*، آن نام را ارجح و اصح و فقط استاد همایی آن را اشتباه دانسته است. در این نوشته برای رفع شبهات با نام «تصدیر» آورده شد» (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۸۳).

مؤلف کتاب *معانی بیان* چنین می نویسد: «*شمس الدین محمد بن قیس رازی* در *المعجم* می‌گوید: چون آن‌چه در آخر بیت آمده باشد، در اول دیگری بازآرند آن را ردالعجز الی الصدر گویند. ... ولی در کتب تازی از قبیل *مفتاح* و *تلخیص* و *مطول* ردالعجز علی الصدر بر مثال‌ها که آوردیم اطلاق می‌شود و عجز و صدر در یک بیت می‌آید؛ ولی ظاهراً عقیده *شمس قیس* این است که ردالعجز باید در دو بیت تحقق یابد. عجز در بیت اول و صدر در بیت دوم و طریق *سکاکی* و *خطیب دمشقی* و *تفتازانی* را ردالصدر الی العجز نامیده است» (آهنی، ۱۳۶۰: ۲۴۰-۲۴۰). ایشان تصدیر را ذیل دو نوع الف: ردالعجز علی الصدر و ب: ردالصدر علی العجز توضیح داده است (همان: ۹۱-۸۳).

در کتاب *هنر بدیع* آمده است: «کسانی این صنعت را «ردالصدر الی العجز» نامیده‌اند و هر دو تعبیر قابل توجیه است» (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۶۵).

نویسنده کتاب *نقد بدیع* چنین می‌نویسد: «... این دو اصطلاح، ردالعجز علی‌الصدر (الی‌الصدر) و ردالصدر علی‌العجز در بعضی متون بلاغی به نحوی دیگر توصیف شده است.» (فشارکی، ۱۳۸۷: ۴۸-۴۷) بعد به‌ذکر نظر *شمس قیس* و *رادویانی* می‌پردازد و سرانجام می‌نویسد: «به هر حال هر دو تعریف با هر دو اصطلاح همخوانی دارد و هر یک را به هر دو تفسیر می‌توان بیان داشت» (همان: ۴۹).

یکی دیگر از کتاب‌های بلاغی نوشته است: «در بعضی از کتاب‌های *بدیع*، نام این دو صنعت جابه‌جا شده است؛ یعنی به مورد اول، ردالعجز علی الصدر و به مورد دوم، ردالصدر علی العجز گفته‌اند. ردالصدر علی العجز را «تصدیر» و «مطابقه» نیز گفته‌اند. گاهی به‌جای حرف جر «علی»، حرف «الی» نیز به‌کار رفته است (ردالصدر الی العجز) باید دانست که فعل «رد» در عربی لازم است و با هر دو حرف جر نام برده یعنی «الی» و «علی» متعدی می‌شود. بنابراین از نظر صرف عربی، هم می‌توان گفت: «ردالصدرعلی العجز» و هم می‌توان گفت: «ردالصدر الی العجز» و فرقی بین آن دو نیست... تفاوت میان این دو صنعت در آن است که «ردالصدر علی العجز» مخصوص یک بیت است و «ردالعجز علی الصدر» در دو بیت مطرح می‌شود» (محمدی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

۱-۳. نقد صنعت ادبی رد الصدر علی العجز در آثار بلاغی

در آثار بلاغی این صنعت را از زوایای گوناگونی مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند؛ یکی از این مباحث بحث‌انگیز، نام‌گذاری این صنعت با «الی» یا «علی» است: «یکی از نکات بارز در اسامی مختلف این آرایه دو صورت مختلف (رد الصدر الی‌العجز و رد العجز علی‌الصدر) برای آن است که بر اساس این‌که حرف اضافه «الی» جای واژه‌های صدر و عجز عوض شده است. *همایی* در پاورقی به این نکته اشاره کرده و گفته است: «در کتب *بدیع فارسی* و عربی به همین صورت «ردالعجز علی الصدر» و فقط در نسخهٔ چاپی *المعجم* «ردالعجز الی الصدر» به لفظ «الی» نوشته و تعدیهٔ فعل رد به الی و علی هر دو به یک معنی آمده است» (دانش به نقل از همایی، ۱۳۹۱: ۲۰۴). در ادامه می‌نویسد «استاد *همایی* پس از بحث ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی‌العجز نیز بر این عقیده است که صاحب *المعجم* آن را اشتباه ارائه کرده است» (همان: ۲۰۴). سپس عین مطلب *همایی* را بیان می‌کند و در نقد آن می‌نویسد: «حقیقت این است که این تعریف و مثال آن در *المعجم* چنان بی‌نظم ارائه شده که اینجانب نیز مثل همایی ابتدا بر این بودم که *شمس قیس* عنوان رد العجز الی الصدر را برای بنسری یا تصدیر آورده؛ اما پس از دقت بسیار متوجه شدم که گسستگی مطلب و نوع حروف‌چینی، مخاطب را به این اشتباه می‌اندازد. رازی این آرایه‌ها را در ضمن تجنیس آورده و هنگام بحث از جناس تام می‌نویسد:

به یمین تو چرخ داده یسار به یسار تو ملک خورده یمین

و در این بیت صنعت دیگری هست که آن را رد الصدر الی العجز و چون آنچه در آخر بیت آمده باشد در اول دیگری باز آرند آن را رد العجز الی الصدر گویند و مثال «رد صدر را بی تجنیس چنانکه غضایری گفته است:

عصا برگرفتن نه معجز بود همی اژدها کرد باید عصا»

(رازی: همان: ۳۳۸ و ۳۳۹)

بنابراین *همایی* که از رد الصدر الی العجز که درشت نوشته شده شروع به خواندن کرده جمله را این‌طور دریافته است: رد الصدر الی العجز و چون آن‌چه در آخر بیت آمده باشد در اول دیگری باز آرند؛ اما اگر ادامه می‌داد جمله بعد که گفته مثال «رد صدر» بی‌تجنیس چنان‌که *غضایری* گفته و مثال مطلب را برای او روشن می‌کرد چون برای رد صدر آن مثال را آورده؛ پس مؤلف *المعجم* برخلاف گفته *همایی* رد الصدر الی العجز را برای تصدیر به کار برده نه ردالعجز الی الصدر را» (ابراهیم دانش، ۱۳۹۱: ۲۰۴).

در کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* برای عنوان این صنعت چنین آمده است: «ردالعجز علی الصدر» (همایی، ۱۳۸۹: ۵۵). در پاورقی آمده است: «در کتب بدیع فارسی و عربی به همین صورت ردالعجز علی الصدر و فقط در نسخه چاپی المعجم (چاپ طهران: ص ۳۳۸) ردالعجز الی الصدر به لفظ «الی» نوشته و تعدیه فعل رد به الی و علی هر دو یک معنی آمده است. (همان: ۵۵) در ادامه در معرفی «ردالصدر علی العجز» (همان: ۵۶) در پاورقی آمده است: «اینجا نیز در کتاب المعجم الی العجز نوشته است. (ص ۳۳۸)» (همان: ۵۶).

در این‌جا منظور *همایی* بیان «الی» به‌جای «علی» است و اتفاقا بیش و پیش از بقیه مطلب آن چیزی که توجه همایی را جلب کرده است، همین «الی» و «علی» است که موضوع بحث این نوشتار است. هر چند می‌شود گفت که آن‌چه در پاورقی ص ۵۵ آمده است یعنی «ردالعجز الی الصدر» در کتاب *المعجم* «ردالصدر الی العجز» است. هم‌چنین آن‌چه در پاورقی ص ۵۶ آمده است یعنی «ردالصدر علی العجز»، در کتاب *المعجم* «ردالعجز الی الصدر» است. اگر منظور *ابراهیم دانش* این بخش از کلام باشد، حق با ایشان است؛ اما چنان‌که پیش‌تر هم بیان شد، در این‌جا منظور *همایی* بیان «الی» به‌جای «علی» است؛ چون در صفحه ۵۷ کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، اصلاح شده، توضیح کامل داده و ابهامی باقی نگذاشته است. جهت روشن‌تر شدن مطلب دوباره عین نقل قول

آورده می‌شود: «اولا ردالعجز إلی الصدر و ردالصدر إلی العجز نوشته؛ یعنی کلمهٔ إلی به‌جای علی آورده است و دیگر آن‌که تعریف این دو صنعت را درست برخلاف و عکس چیزی گفته است که مورد اتفاق همهٔ علما و مؤلفان بدیع عربی و فارسی است به این قرارکه رد الصدر الی العجز را در معنی ردالعجز علی الصدر معروف آورده و برعکس رد العجز إلی الصدر را در معنی رد الصدر علی العجز معروف گفته است» (همایی، ۱۳۸۹: ۵۷). چنان‌که پیش‌تر بیان شد، پیش از *همایی*، نویسندهٔ *بدایع‌الصنایع*، در این مورد چنین آورده است: «و آن کس که این ملاحظه نکرده، این صنعت را ردالصدر الی العجز نام نهاده، چنان‌که *شمس قیس* نقل کرده و هم او گفته که چون آن‌چه در آخر بیتی آمده باشد، در اول دیگری باز آرند، آن را رد العجز الی الصدر گویند» (حسینی نیشابوری، ۱۳۴۵: ۱۱۶).

مؤلف کتاب *روش گفتار* در تبصره‌ای نوشته است: «*شمس‌الدین محمد بن قیس رازی* در تعریف تصدیر گوید: هر گاه شاعر لفظی را که در آخر بیتی آورده و در آغاز شعر دیگری بیاورد، آن را ردالصدر الی العجز خوانند، مانند:

قوام دولت و دین روزگار فضل و هنر　　زفضل وافر تو یافت زیب و فر و نظام
نظام ملت و ملکی عجب نباشد اگر　　برونق است در این روزگار کلک و حسام»

(زاهدی، ۱۳۴۶: ۳۲۹)

برخلاف نظر ایشان، چنان‌که از متن *المعجم* کاملا هویداست، *شمس قیس* این ابیات را نمونه و شاهد مثال ردالعجز علی الصدر آورده است (۱۳۶۰: ۳۱۱-۳۱۰) و (۱۳۸۸: ۳۵۳).

اما مطلب دیگری که در مورد این صنعت بیان شده است، باید به مقالهٔ *تحلیل و بررسی دیدگاه اندیشمندان علوم بلاغی در زمینه تصدیر* اشاره کرد که پس از بررسی این صنعت در کتاب‌های بلاغی و بیان اظهار نظر *همایی* در کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* می‌نویسد: «در این‌که *شمس قیس رازی* این اصطلاحات را به گونه‌ای که استاد *همایی* به آن اشاره کرده، آورده، شکی نیست؛ اما وی اولین کسی نیست که این اصطلاح را این‌گونه ذکر کرده است؛ بلکه بسیار پیش از او، *رادویانی* در کتاب *ترجمان البلاغه* همین مطلب را تحت عنوان «مطابقه» بیان کرده است. ... بنابراین به نظر می‌رسد منشأ این تعریف، *رادویانی* بوده که تعریف وی مبنای تعریف *شمس قیس* نیز قرار گرفته است؛ زیرا وی بین دبیران و پارسی‌گویان نیز تفاوت قائل شده است که با توجه به مکاتبات دبیران آن زمان به زبان عربی، به نظر می‌رسد آنان را تحت تأثیر تعاریف زبان عربی معرفی کرده باشد و این مسئله خطای وی و شاید هم عدم تسلط او را بر زبان عربی می‌نمایاند؛ زیرا همان‌گونه که پیشتر اشاره کردیم - همهٔ تعاریف موجود کتب عربی در این زمینه از *ابن معتز* تا تعاریف علمای معاصر، همگی- تکرار واژهٔ صدر را در عجز یک بیت یا یک فقره نثر، رد العجز علی الصدر خوانده‌اند؛ در حالی که وی آن را رد الصدر علی الفخذ خوانده است که با دگرگون کردن این نام، به‌جای عجز، فخذ (= ران) را به کار برده است که در هیچ‌یک از کتب بلاغی عربی، این نام‌گذاری چنین نیست؛ علاوه بر این با جابه‌جا کردن واژه‌های صدر و عجز نام این آرایه را نیز به گونه‌ای متفاوت با علمای عربی به کار برده است؛ از این رو کتاب *شمس قیس رازی* دومین اثر بلاغی است که نام این آرایه را تغییر داده است نه اولین کتاب» (پارسا، ۱۳۹۱: ۱۸). در ادامه می‌افزاید: «بر خلاف نظر استاد *همایی*، *شمیسا*، *فشارکی* و دیگران، نه *شمس قیس رازی*، بلکه *محمد بن عمر رادویانی* مؤلف *ترجمان‌البلاغه* است؛ زیرا «رادویانی از ادبیان نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری قمری است» (معین، ۱۳۷۵، ذیل رادویانی)، درحالی‌که *شمس قیس رازی*، متعلق به قرن هفتم ه-ق است؛ ازاین‌رو اگر *شمس قیس* را دنباله‌رو نظر *رادویانی* ندانیم، دست کم باید گفت هر دو در تعریف این آرایه وحدت نظر دارند» (پارسا، ۱۳۹۱: ۲۱).

نظر *پارسا* در این مورد درست است و ایشان با تیز بینی این نکته را دریافته است. اکنون در این نوشتار به بحث «علی» و «الی» در این صنعت ادبی –که داوری‌ها و نگرش‌های موافق و مخالف مختلفی را در پی داشته است- خواهیم پرداخت؛ از همین روی، جهت تکمیل این بحث، ذکر چند نکته خالی از فایده نیست.

نخست به مطلبی دیگر که در مقالهٔ ایشان در نقد مطلب مؤلف *نقد بدیع* در مورد این صنعت ادبی آمده است، می‌پردازیم؛ سپس به ذکر بحث تکمیلی در مورد این این صنعت خواهیم پرداخت. در ادامه چنین آمده است: «*فشارکی*، ضمن اشاره به نظرات *شمس قیس رازی* و *رادویانی* چنین می‌گوید: «به هر حال هر دو تعریف با هر دو اصطلاح همخوانی دارد و هر یک را به هر دو تفسیر می‌توان بیان داشت» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۴۹-۴۷) در جملات بالا مشخص نیست منظور کدام دو تفسیر است؛ زیرا تعریف *شمس قیس رازی* در واقع همان تعریف *رادویانی* است. با این تفاوت که *رادویانی* با تقسیم‌بندی شش‌گانه خود براساس تکرار عین لفظ، بیان معنی مخالف، اشتقاق دو واژهٔ صدر و عجز و مواردی این‌چنینی، گسترش بیشتری به تقسیم‌بندی تعریف خود داده است؛ بنابراین *فشارکی* نه به هم‌خوانی‌ها و تفاسیر در اظهار نظر خود اشاره‌ای کرده است و نه از دلیل یا دلایل ترجیح خود در برگزیدن «ردالعجز علی الصدر» بر «رد الصدر الی العجز» سخنی به میان آورده است» (پارسا، ۱۳۹۱: ۲۱).

برای آشکار شدن منظور و مقصود *فشارکی* در این زمینه، باید از صفحه ۴۷ کتاب ایشان شروع کرد که نوشته است: «این دو اصطلاح، ردالعجز علی الصدر (الی الصدر) و ردالصدر علی العجز، در بعضی متون بلاغی به نحوی دیگر توصیف شده است. *شمس قیس رازی* ردالعجز الی الصدر را آن می‌داند که دیگران در مورد ردالصدر علی العجز گفته‌اند؛ یعنی کلمه‌ای که آخر بیت است در آغاز بیت بعد تکرار شود... و ردالصدر را آن می‌داند که کلمه‌ای که در آغاز بیت است، در پایان آن نیز بیاید و همان مثال معروف را:

عصا بر گرفتن نه معجز بود همی اژدها کرد باید عصا

آورده است و مثال رد العجز الی الصدر (در *المعجم* «الی» آمده) را چنین آورده:

قوام دولت و دین روزگار فضل و هنر ز فضل وافر تو یافت زیب و فر و نظام
نظام ملت و ملکی عجب نباشد اگر به رونق است درین روزگار کلک و حسام
حسام و کلک تو کردند کام اعدا کم روا ورای تو بردند از زمانه ظلام

رادویانی تحت عنوان مطابقه چنین آورده: آن است که دو چیز به هم آرند، چون شاعر لفظی را به اول بیت یاد کند و باز همان لفظ را به آخر قافیه گرداند، آن را پارسی‌گویان مطابقه خوانند؛ فاما دبیران آن را ردالصدر علی الفخذ خوانند؛ یعنی پس و پیش و آن را بر شش گونه کرده است.» ...(فشارکی، ۱۳۸۷: ۴۸-۴۷) و بعد از نقل شش گونه مورد نظر رادویانی، در ادامه می‌افزاید: «به‌هرحال هر دو تعریف با هر دو اصطلاح همخوانی دارد و هر یک را به هر دو تفسیر می‌توان بیان داشت» (همان: ۴۹).

در این جا منظور *فشارکی* از دو تفسیر آشکار می‌شود که همان تفسیری است که در مورد ردالعجز علی الصدر و ردالصدر الی العجز در کتاب‌های بلاغی وجود دارد؛ چنان‌که در ص ۴۷ کتاب هم نوشته است: «این دو اصطلاح، ردالعجز علی الصدر (الی الصدر) و ردالصدر علی العجز، در بعض متون بلاغی به نحوی دیگر توصیف شده است» (همان: ۴۹).

اما در مورد این قسمت از مقالهٔ *پارسا* که نوشته است: «زیرا تعریف *شمس قیس رازی*، در واقع همان تعریف رادویانی است.»(ص ۲۰) حق با ایشان است؛ چرا که اولین بار ایشان این وجه شباهت را دریافته و مقاله هم در همین باره و به همین مطلب پرداخته است.

حال جهت تکمیل سخن ایشان، ذکر چند نکته خالی از فایده نیست.

الف): چنان‌که پیشتر بیان شد، مأخذ اصلی *رادویانی* در تالیف کتاب *ترجمان‌البلاغه*، *محاسن الکلام المرغینانی* بوده است و همان‌طور که گفتیم، *المرغینانی* عنوان «المطابقه» را برای این صنعت به کار برده است و رادویانی از ایشان گرفته است.

ب): رادویانی گفته است «فاما دبیران آن را ردالصدر علی الفخذ خوانند.» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۲۷) و *شمس قیس* «ردالصدر الی العجز»(۱۳۲۶: ۳۱۰). بنابراین در عنوان «ردالصدر» *رادویانی* و *شمس قیس* اشتراک دارند؛ اما در «علی» و «الی» مشترک نیستند.

۲-۳. تطور عنوان «ردالعجز علی (الی) الصدر» در کتاب‌های بلاغی عربی

نویسنده	کتاب	عنوان صنعت	صفحه
جاحظ	البیان و التبیین – الحیوان	–	–
ابن معتز	البدیع	رد اعجاز الکلام علی ماتقدمها	۴۷
ابن قتیبه	تأویل مشکل القرآن	–	–
المبرد	الکامل	–	–
ثعلب	قواعدالشعر	–	–
ابن طباطبا العلوی	عیارالشعر	–	–
قدامه بن جعفر	نقدالشعر	توشیح	۱۶۷
رمانی	النکت فی اعجازالقرآن	–	–
قاضی عبدالجبار	الوساطه‌بین‌المتنبی و خصومه	–	–
الحاتمی	حلیه المحاضره	التصدیر	۱۶۲
ابوهلال عسکری	الصناعتین	رد الاعجاز علی الصدور	۲۸۵
ثعالبی	روضه‌الفصاحه	رد العجز علی الصدور	۱۰۱
باقلانی	اعجازالقرآن	رد عجز الکلام علی صدره	۹۴-۹۳
ابن رشیق	العمده	التصدیر	۴/۲
ابن سنان خفاجی	سرالفصاحه	التوشیح، تسهیم	۱۵۳
المرغینانی	نصر ابن حسن	المطابقه، ردالاعجاز علی الصدور	۱۸
عبدالقاهر جرجانی	دلائل‌الاعجاز	–	–
زمخشری	اساس البلاغه	–	–

ابن منقذ	البدیع فی نقد الشعر	الترديد و يسمى التصدير	۵۱
فخر رازی	نهایه الایجاز فی درایه الاعجاز	ردالعجز علی الصدر	۶۳
سکاکی	مفتاح العلوم	ردالعجز الی الصدر	۴۳۰
ابن زملکانی	التبیان فی علم البیان	ردالعجز علی الصدر	۱۷۹
خطیب قزوینی	الایضاح	ردالعجز علی الصدر	۳۹۹
ابن اثیر	المثل السائر	ردالاعجاز علی الصدور	۳۸۴
ابن ابی الاصبع	بدیع القرآن	رد اعجاز بر صدور	۳۵۱
ابن‌مالک	المصباح	ردالعجز علی الصدر	۱۹۵
زرکشی	البرهان	ردالعجز علی الصدر	۵۱۱
تفتازانی	مطول و مختصر	ردالعجز علی الصدر	۳۷۱
الحلبی	حسن التوسل	رد العجز علی الصدر	۲۱۴
سبکی	عروس الافراح	ردالعجز علی الصدر	۲۹۳
ابن حجه حموی	خزانه الادب و غایت الارب	التصدیر و هو ردالعجز علی‌الصدر	۱۱۴
حمزه العلوی	الطراز	ردالعجز علی الصدر	۴۰۸
سیوطی	الاتقان فی علوم القرآن	تصدیر	۳۲۶
سیوطی	شرح عقودالجمان	ردالعجز علی الصدر	۱۴۸
المدنی شیرازی	انوارالربیع	ردالعجز علی الصدر	۹۴، ج۳
الهاشمی	جواهرالبلاغه	ردالعجز علی الصدر	۴۱۲
مطلوب	معجم المصطلحات‌البلاغیه و تطورها	التصدیر	۲۲۸
تهانوی	کشاف اصطلاحات الفنون	تصدیر	۵۵۱
سبزواری	الراح القراح	ردالعجز علی الصدر	۳۸۷

۳-۳. تطور عنوان «ردالعجز علی (الی) الصدر» در کتاب‌های بلاغی فارسی

نویسنده	کتاب	صنعت	صفحه

رادویانی	ترجمان البلاغه	المطابقه، ردالصدر علی الخفذ	۲۷
وطواط	حدایق السحر فی دقایق الشعر	رد العجز علی الصدر، مطابق و مُصَدَر	۱۸
رازی	المعجم	ردالصدر الی العجز ردالعجز الی الصدر	۳۱۰
شمس فخری	معیار جمالی	ردالعجز علی الصدر ردالصدر علی العجز	۲۶۰ ۲۶۳
کاشفی سبزواری	بدایع الافکار فی صنایع الاشعار	متصادر معاد	۹۹ ۱۰۱
آقاسردار	دره نجفی	ردالعجز علی الصدر: تصدیر	۱۴۱
دایی جواد	علم بدیع	تصدیر	۱۵۴
زاهدی	روش گفتار	تصدیر یا ردالعجز علی الصدر	۳۲۴
اسفندیارپور	عروسان سخن	تصدیر (ردالعجز علی الصدر و ردالصدر علی العجز)	۸۳
انوری و عالی عباس آباد	بلاغت، بدیع و بیان	تصدیر (ردالعجز علی الصدر)	۱۹
کزازی	بدیع زیباشناسی سخن پارسی	بُنسری سَربُنی	۶۹ ۷۳
نوروزی	زیورهای سخن (صناعات ادبی) و گونه‌های شعر پارسی	ردالصدر الی العجز (بردن صدر به عجز) ردالعجز الی الصدر (بردن دنبال به آغاز)	۷۹ ۸۰
راستگو	هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)	هم پاغازی (ردالصدر علی العجز)	۵۰

		هم آغاز و پایانی	۵۲
مردوخی	علوم بلاغی معانی بیان بدیع	رد عجز به صدر	۸۸

ذکر این نکته ضروری است چنان‌که مولفان مقالهٔ «مقایسهٔ بخش بدیع معیار جمالی شمس فخری با حدائق‌السحر رشیدالدین وطواط» نیز به درستی بیان کرده‌اند، «شمس فخری در طرح صنایع بدیعی علاوه بر حدایق و المعجم به قصیدهٔ بدیعیه قوامی مطرزی نیز نظر داشته است» (مظاهری و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۰). جالب این‌جاست که مؤلف *معیار جمالی* عنوان این صنعت را مطابق *حدائق‌السحر وطواط* بیان می‌کند؛ یعنی «ردالعجز علی الصدر» و «ردالصدر علی العجز» می‌گوید؛ اما در تعریفی که از این صنعت ارائه می‌دهد و نیز در نمونه‌ها و شاهد مثال‌ها، تحت تأثیر *شمس قیس* در *المعجم* است و طبق نظر شمس قیس عمل کرده است و حتی به نقد نظر وطواط می‌پردازد (فخری اصفهانی، ۱۳۸۹: ۲۶۱-۲۶۰). این نکته نیز خالی از فایده نیست که برخلاف دیگر کتاب‌های بلاغی که معمولاً نخست ردالصدر را مطرح می‌کنند و بعد به ردالعجز می‌پردازند، مؤلف *معیار جمالی*، نخست ردالعجز را مطرح کرده است و بعد به ردالصدر پرداخته است.

در دیگر کتاب‌های بلاغی همان ردالعجز علی الصدر آمده است. از جمله: (تاج الحلاوی، ۱۳۸۳: ۲۶)، (رامی تبریزی،۱۳۴۱: ۲۳)، (حسینی نیشابوری، ۱۳۸۴: ۱۱۲-۱۱۱)، (کاشفی، ۱۳۶۹: ۹۹)، (جام هروی، ۱۳۹۹: ۱۹۹)، (مازندانی، ۱۳۷۶: ۳۵۷)، (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۱۳۹)، (انصاری،۱۹۵۶: ۴۶)، (آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۱۰۲)، (هدایت، ۱۳۸۳: ۸۸)، (آق اولی، ۱۳۷۳: ۲۱۶)، (گرکانی،۱۳۷۷: ۲۵۱)، (رجایی، ۱۳۵۹: ۴۰۷)، (ذکائی بیضائی، ۱۳۶۴: ۱۹۰)، (تقوی، ۱۳۶۳: ۳۲۲)، (همایی، ۱۳۸۹: ۵۵)، (آهنی، ۱۳۶۰: ۲۳۶)، (فشارکی، ۱۳۸۷: ۴۶)، (راستگو، ۱۳۹۷: ۵۳-۵۲)، (صادقیان، ۱۳۸۷: ۶۹)، (عقدایی، ۱۳۹۶: ۱۶)، (نوروزی، ۱۳۷۸: ۷۹)، (محبتی، ۱۳۸۶: ۷۸)، (احمدنژاد،۱۳۸۲: ۱۲۵)، (خزائلی و سادات ناصری،۱۳۳۴: ۹۲)، (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۶۵)، (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۵: ۶۳).

آن‌چه در کتاب‌هایی قبلی، تحت عنوان ردالعجز علی الصدرآمده در کتاب‌های زیر با عنوان رد الصدر الی (علی) العجز آمده است: (رازی، ۱۳۲۷: ۳۱۰)، (فخری اصفهانی، ۱۳۸۹: ۲۶۰)، (شمیسا، ۱۳۹۸: ۷۶)، (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۴: ۴۱)، (مسعودی، ۱۳۷۰: ۱۰۱-۱۰۲)، (قنبری، ۱۳۶۸: ۹۷)، (ثامنی، ۱۳۴۱: ۱۱۲-۱۱۱)، (محمدی، ۱۳۸۷: ۱۳۷)، (رنجبر، ۱۳۸۵: ۷۶)، (داد، ۱۴۰۰: ۲۵۷).

نویسندهٔ *محاسن الکلام* این صنعت را با عنوان «المطابقه» آورده است. (المرغینانی، ۱۳۶۴: ۲۰) چنان‌که رادویانی در مقدمهٔ کتاب خود بیان می‌کند، مأخذ اصلی کتاب *ترجمان‌البلاغه*، *محاسن الکلام مرغینانی* است: «و عامه باب‌های این کتاب را بر ترتیب فصول محاسن الکلام کی خواجه امام نصر بن الحسن –رضی الله عنه– نهاده است، تخریج کردم و از وی مثال گرفتم و لقبش را *ترجمان‌البلاغه* اختیار کردم.» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۴-۳) از همین روی، رادویانی این صنعت ادبی را با عنوان «مطابقه» آورده است و می‌نویسد: «معنی مطابقه آن است کی دو چیز به هم آرند، چون شاعر لفظی را به اول بیت یاد کند و باز همان را به آخر قافیه گرداند، آن را پارسی‌گویان مطابق خوانند؛ فاما دبیران آن را ردالصدر علی الفخذ خوانند؛ یعنی پس و پیش. و مطابق آن را خوانند این گروه کی پارسی‌گویان آن را متضاد خوانند.» (همان: ۲۷)

حال که پیشینهٔ «ردالصدر» در مقالهٔ پارسا آشکار شد، شایسته است که پیشینهٔ «علی» و «الی» هم آشکار شود.

۴-۳.کتاب‌هایی که «الی» به‌جای «علی» آورده‌اند

نویسنده	کتاب	صنعت	صفحه
سکاکی	مفتاح العلوم	ردالعجز الی الصدر	۴۳۰
رازی	المعجم	ردالصدر الی العجز	۳۱۰
تاج‌الحلاوی	دقایق‌الشعر	ردالعجز الی الصدر	۲۹
خرائلی و سادات ناصری	بدیع و قافیه	ردالصدر الی العجز	۹۲
شمیسا	نگاهی تازه به بدیع	ردالصدر الی العجز	۷۶
وحیدیان کامیار	بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی	ردالصدر الی العجز	۴۱
مسعودی	زبان شعر	ردالصدر الی العجز	۱۰۲
قنبری	گوهرکده	ردالصدر الی العجز	۹۷
ثامنی	فنون شعری	ردالصدر الی العجز	۱۱۱
رنجبر	بدیع	ردالصدر الی العجز	۷۶
نوروزی	زیورهای سخن	ردالصدر الی العجز	۷۹
مرتضایی	بدیع از بلاغت	ردالعجز الی الصدر	۱۱۶
داد	فرهنگ اصطلاحات ادبی	ردالصدر الی العجز	۲۵۷

۵-۳. کتاب‌هایی که «علی» به‌جای «الی» آورده‌اند

کتاب‌هایی زیر تعریفی طبق نظر رادویانی و شمس قیس رازی ارایه داده‌اند، اما به‌جای «الی»، «علی» آورده‌اند.

نویسنده	کتاب	صنعت	صفحه
رادویانی	ترجمان البلاغه	فی المطابقه،- ردالصدر علی الفخذ	۲۷
فخری اصفهانی	معیار جمالی	ردالصدر علی العجز	۲۶۳
رنجبر	بدیع	ردالصدر علی العجز	۷۶
محمدی	بلاغت معانی، بیان، بدیع	ردالصدر علی العجز	۱۳۷

عقدایی	بدیع در شعر فارسی	ردالصدر علی العجز	۱۵

آن‌گونه که از جدول فوق (ج) بر می‌آید و از مطالعه و وارسی «علی» و «الی» در صنعت ردالعجز علی (الی) الصدر یا ردالصدر الی (علی) العجز معلوم می‌شود، پیشینهٔ «الی» در این آرایه -و باعث این تشتت و کشمکش، نه شمس قیس، بلکه پیشتر از او -در کتاب مفتاح العلوم سکاکی به‌کار رفته است؛ از دیگر سوی نیز آن‌گونه که نویسندهٔ مقالهٔ «تحلیل و بررسی دیدگاه‌های اندیشمندان علوم بلاغی در زمینه تصدیر» بیان کرده است، رادویانی «آن را ردالصدر علی الفخذ خوانده است که با دگرگون کردن این نام، به‌جای عجز، فخذ (= ران) را به کار برده است که در هیچ یک از کتب بلاغی عربی، این نام‌گذاری چنین نیست؛ علاوه بر این با جا به جا کردن واژه‌های صدر و عجز نام این آرایه را نیز به گونه‌ای متفاوت با علمای عربی به کار برده است؛ از این رو کتاب *شمس قیس رازی* دومین اثر بلاغی است که نام این آرایه را تغییر داده است نه اولین.» (پارسا، ۱۳۹۱: ۲۱) از همین روی با چنین وارسی و تطوری مشخص شد که «الی» به‌جای «علی» و «رد الصدر» به‌جای «رد العجز» پیش از *شمس قیس* مسبوق به سابقه است. نخستین کسی که «الی» به‌جای «علی» به کار برده است، *سکاکی* در *مفتاح العلوم* است؛ از همین روی، به نظر می‌رسد، *شمس قیس* «ردالصدر» را از رادویانی و «الی» را از *سکاکی* گرفته باشد و ترکیب «ردالصدر الی العجز» را ساخته باشد.

ذکر این نکته ضروری است چنانکه پیشتر هم بیان شد، هدف ما در این پژوهش مشخص کردن این نکته است که کاربرد «الی» به‌جای «علی» و «ردالصدر» به‌جای «ردالعجز» پیش از شمس قیس مسبوق به سابقه است و نخستین کسی که «الی» را به‌جای «علی» به کار برده است، سکاکی در مفتاح العلوم است. از این روی در صدد داوری و ترجیح و برتری این دو اصطلاح نبوده‌ایم؛ اما با توجه به تعریف و توضیحی که کتاب‌های بلاغی در این زمینه بیان داشته و چنانکه دیگر کتاب‌های بلاغی نیز اظهار نظر کرده‌اند، «هر دو اصطلاح» و نظر پذیرفتنی و «قابل توجیه» است

اکنون که گفتار به این‌جا رسید، شایسته است جهت اطلاع بلاغت دوستان، نگاهی به تطور تصدیر نیز بیندازیم:

۶-۳. تطور عنوان التصدیر در کتاب‌های بلاغی

نویسنده	کتاب	صنعت	صفحه
الحاتمی	حلیه المحاضره	التصدیر	۱۶۲
ابن رشیق	العمده	التصدیر	۴/۲
ابن منقذ	البدیع فی نقد الشعر	الترديد و يسمى التصدير	۵۱
ابن حجه حموی	خزانه الادب و غایت الارب	التصدیر و هو ردالعجز علی‌الصدر	۱۱۴
سیوطی	الاتقان فی علوم القرآن	تصدیر	۳۲۶
مطلوب	معجم المصطلحات‌البلاغیه وتطورها	التصدیر	۲۲۸

تهانوی	کشاف اصطلاحات الفنون	تصدیر	۵۵۱
کاشفی سبزواری	بدایع‌الافکار فی‌صنایع‌الاشعار	متصادر	۹۹
آقاسردار	دره نجفی	ردالعجز علی الصدر: تصدیر	۱۴۱
دایی جواد	علم بدیع	تصدیر	۱۵۴
زاهدی	روش گفتار	تصدیر یا ردالعجز علی الصدر	۳۲۴
اسفندیارپور	عروسان سخن	تصدیر (ردالعجز علی الصدر و ردالصدر علی العجز)	۸۳
انوری و عالی عباس آباد	بلاغت، بدیع و بیان	تصدیر (ردالعجز علی الصدر)	۱۹

چنان‌که از مشاهدهٔ جدول فوق استنباط می‌شود، نخستین کسی که اصطلاح «التصدیر» را به کار برده است، «الحاتمی» در کتاب «حلیه المحاضره» است.

۴. نتیجه‌گیری

براساس آن‌چه گذشت، می‌توان نتیجه گرفت که بررسی و کندوکاو پیشینگی صناعات ادبی، امری به‌غایت ناگزیر و الزامی است تا بدین‌گونه تطور، چونی پیدایی، نامیدن مجدد و سپس میزان کاربرد آن در روزگاران بازپسین را بازشناخت و واگویی و ترسیم فرازونشیب موجود در کلیت هریک از ترفندها و شگردهای ادبی را با ژرف‌اندیشی فراگیر متوجه شد تا هم بلاغت‌دوستان را سودمند افتد و هم بلاغت‌پژوهان را از تردید و دودلی برهاند؛ ازاین‌روی با چنین نگرشی به تطور «علی» و «الی» در صنعت ردالعجز علی (الی) الصدر یا ردالصدر الی (علی) العجز پرداختیم و دریافتیم که سابقهٔ الی در این صنعت و منشأ این اختلاف‌نظر، نه *شمس قیس*؛ بلکه پیش‌تر از او در کتاب *مفتاح‌العلوم سکاکی* سابقه دارد. همچنین چنان‌که پارسا در مقاله «تحلیل و بررسی دیدگاه‌های اندیشمندان علوم بلاغی در زمینه تصدیر» نیز نوشته‌اند: «وی [رادویانی] آن را ردالصدر علی الفخذ خوانده است که با دگرگون کردن این نام، به‌جای عجز، فخذ (= ران) را به کار برده است که در هیچ‌یک از کتب بلاغی عربی، این نام‌گذاری چنین نیست. علاوه بر این، با جابه‌جا کردن واژه‌های صدر و عجز نام این آرایه را نیز به گونه‌ای متفاوت با علمای عربی به کار برده است. ازاین‌رو کتاب شمس قیس رازی دومین اثر بلاغی است که نام این آرایه را تغییر داده است نه اولین.» از همین روی با چنین وارسی و تطوری مشخص شد که «الی» به‌جای «علی» و «ردالصدر» به‌جای «ردالعجز» پیش از شمس قیس مسبوق به سابقه است.

سپاس‌گزاری

این اثر تحت حمایت مادی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (I SNF) برگرفته شده از طرح شماره ۹۹۰۰۱۹۲۳ انجام شده است.

This work is based upon research funded by Iran National Science Foundation under project No 99001923

منابع

ابن ابی الاصبع، ابومحمد زکی‌الدین عبدالعظیم المصری (۱۳۶۸) *بدیع‌القرآن*، چاپ اول، ترجمه سیدعلی میرلوحی، مشهد: آستان قدس رضوی.

ابن اثیر، ضیاءالدین (۱۹۸۳) *المثل السائر فی ادب‌الکاتب و الشاعر*، قدم له و حققه و شرح و علقه علیه: احمد الحوفی و بدوی طبانه، الریاض: دارالرفاعی.

ابن السبکی، بهاءالدین ابوحامد احمد بن علی بن عبدالکافی (۲۰۰۱) *عروس‌الافراح فی شرح تلخیص‌المفتاح*، چاپ خلیل ابراهیم خلیل، بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن حجه الحموی، تقی‌الدین ابی‌بکر علی (۱۹۹۱) *خزانه‌الادب و غایت‌الارب*، چاپ عصام شعیتو، بیروت: دار و مکتبه الهلال.

ابن رشیق القیروانی، ابوعلی الحسن بن علی (۱۹۳۴) *العمده*، حققه و علق حواشیه: محمد محی‌الدین عبدالحمید، الجزء اول، بالقاهره: مطبعه حجازی.

ابن زملکانی، کمال الدین عبدالواحد (۱۹۶۴) *التبیان فی علم‌البیان*، تحقیق: احمد مطلوب و خدیجه الحدیثی، بغداد: مطبعه العانی.

ابن مالک الدمشقی، ابوعبدالله بدرالدین (۲۰۰۱) *المصباح فی المعانی و البیان و البدیع*، محقق: الدکتور عبدالحمید هنداوی، بیروت- لبنان: دارالکتب العلمیه.

ابن معتز، عبدالله (۱۹۷۹) *البدیع*، به کوشش: اغناطیوس کراتشقوفسکی، بغداد: مکتبه المثنی.

ابن معتز، عبدالله (۱۳۹۵) *البدیع*، ترجمه و تحقیق: یحیی کاردگر و بهاءالدین اسکندری، چاپ اول، قم: موسسه بوستان کتاب.

ابن منقذ، اسامه (۱۹۶۰) *البدیع فی نقدالشعر*، بتحقیق: احمد احمد بدوی و حامد عبدالمجید، قاهره- مصر: شرکه مکتبه و مطبعه مصطفی البابی الحلبی و اولاده.

احمدنژاد، کامل (۱۳۸۲) *فنون ادبی*، چاپ چهارم، تهران: پایا.

اسفندیارپور، هوشمند (۱۳۸۳) *عروسان سخن*، تهران: فردوس.

آزاد بلگرامی، میرغلامعلی بن نوح (۱۳۸۲) *غزالان‌الهند*، تصحیح: سیروس شمیسا، تهران: صدای معاصر.

آق اولی، عبدالحسین (۱۳۸۱) *دررالأدب*: در فن معانی، بیان، بدیع، تهران: طبع کتاب.

آقا سردار، نجف قلی میرزا (۱۳۶۲) *دره نجفی در علم عروضی بدیع قافیه*، تصحیح: حسین آهی، چاپ اول، تهران، فروغی.

آهنی، غلامحسین (۱۳۵۷) *معانی بیان*، تهران: بنیاد قرآن.

الباقلانی، ابوبکر محمد بن الطیب (بی تا). *اعجازالقرآن*، تحقیق از احمد صقر، الطبعه الثانیه، مصر: دارالمعارف.

باقلانی، محمد بن طیب (۲۰۰۱) *اعجازالقرآن*، مصحح: صلاح محمد عویضه، بیروت- لبنان: دارالکتب العلمیه.

بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۵) *بدیع فنون و آرایش‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

پارسا، سیداحمد، (۱۳۹۱)، «تحلیل و بررسی دیدگاه‌های اندیشمندان علوم بلاغی در زمنهٔ تصدیر»، *کاوش نامه*، سال ۱۳، شماره ۲۵، صص ۹-۲۶.

تاج الحلاوی، علی بن محمد (۱۳۴۱) *دقایق‌الشعر*، به تصحیح و با حواشی و یادداشت‌های: سید محمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.

التفتازانی، سعدالدین (۱۳۳۰ش) *المطول*، القاهره: مطبع احمد کامل.

التفتازانی، سعدالدین (۱۳۶۹) *المختصر، الشرح و التعلیق و الحواشی لعبدالمتعال الصعیدی*، قم: انتشارات کتابسرا.

تقوی، نصرالله (۱۳۶۳) *هنجار گفتار: در فن معانی و بیان و بدیع فارسی*، چاپ دوم، اصفهان: فرهنگ‌سرای اصفهان.

تهانوی، محمدعلی بن علی (۱۸۲۶) *کشاف اصطلاحات‌الفنون*، کلکته.

ثامنی، جعفر (۱۳۴۱) *فنون شعری*، چاپ اول، شیراز: فولادوند.

الثعالبی، منصور (۱۹۹۳) *روضه‌الفصاحه*، حققه و علی علیه: محمد ابراهیم سلیم، مکتبه القرار، القاهره.

جام هروی، سیف (۱۳۹۹) *جامع‌الصنایع و الاوزان*، تصحیح زینب صادقی‌نژاد، چاپ اول، تهران: انتشارات محمود افشار با همکاری انتشارات سخن.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۵۴) *اسرارالبلاغه*، تحقیق ه. ریتر، استانبول.

جرجانی، عبدالقاهر (بی تا) *دلایل‌الاعجاز*، چاپ رشید رضا، قاهره.

الحاتمی، علی محمد بن الحسن بن المظفر (۱۹۷۹) *حلیه‌المحاضره فی صناعه‌الشعر*، تحقیق: جعفر الکتابی، بغداد: وزاره الثقافه و اعلام.

حسن انوری، یوسف عالی عباس‌آباد (۱۳۹۳) *بلاغت: بدیع و بیان*، چاپ اول، تهران: فاطمی.

حسینی نیشابوری، عطاءالله بن محمود (۱۳۸۴) *بدایع‌الصنایع*، تصحیح رحیم مسلمانان قبادیانی، چاپ اول، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

الحلبی، شهاب‌الدین محمود (۱۹۸۰) *حسن التوسل الی الصناعه الترسل*، تحقیق و دراسه: اکرم عثمان یوسف، بغداد: دارالرشید.

خزائلی، محمد و سادات ناصری، حسن (۱۳۳۴) *بدیع و قافیه*، تهران: امیرکبیر.

الخطیب‌القزوینی، محمد عبدالرحمن (۱۹۹۸م) *التلخیص فی علوم‌البلاغه*، شرح عبدالرحمان البرقوقی، بیروت: دار الکتاب العربیه.

خفاجی، محمد ابن عبدالله (۱۹۵۲) *سرالفصاحه*، تصحیح: عبدالمتعال الصعیدی، مصر: مطبعه محمد علی صبیح و اولاده.

داد، سیما (۱۳۸۰) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

دانش، ابراهیم (۱۳۹۱) *بررسی انتقادی آرایه‌های بدیعی بر اساس کتب معتبر بلاغی فارسی*، پایان نامه دکتری چاپ نشده، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

دایی جواد، رضا (۱۳۳۵) *زیبایی‌های سخن یا علم بدیع در زبان فارسی*، اصفهان: تأیید.

ذکائی بیضایی، نعمت الله (۱۳۶۴) *نقدالشعر*، چاپ اول، تهران: نشر ما.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۴۹م) *ترجمان‌البلاغه*، به تصحیح و اهتمام: احمد آتش، چاپ دوم، تهران: اساطیر.

رازی، فخرالدین (۲۰۰۴م) *نهایه‌الایجاز فی درایه‌الاعجاز*، تحقیق: نصرالله حاجی مفتی اوغلی، چاپ اول، بیروت: دارصادر.

رامی، شرف الدین (۱۳۲۵) *انیس العشاق*، تصحیح: محمد اقبال، تهران: دانشگاه تهران.

رجایی، محمدخلیل (۱۳۵۹) *معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، چاپ سوم، شیراز: دانشگاه شیراز.

رشید وطواط، محمد بن محمد (۱۳۶۲) *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*، به تصحیح و اهتمام: عباس اقبال، تهران: طهوری و سنایی.

رضایی، رمضان (۱۴۰۰) *نگاهی به تطور فنون بدیعی*، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رنجبر، احمد (۱۳۸۵) *بدیع*، چاپ اول، تهران: اساطیر.

زاهدی، جعفر (۱۳۴۶) *روش گفتار (علم البلاغه) در فن معانی*، بیان، بدیع، مشهد: دانشگاه مشهد.

زرکشی، بدرالدین محمد ابن عبدالله (بی تا) *البرهان فی علوم القرآن*، تحقیق: المرعشلی و الزهبی و الکردی، بیروت- لبنان: دارالمعرفه.

سبزواری، هادی بن مهدی (۱۳۸۱) *الراح القراح*، صححه و قدم له و علق علیه: مجید هادی زاده، چاپ اول، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

سکاکی، ابویعقوب یوسف بن محمد بن علی (۲۰۰۰) *مفتاح العلوم*، چاپ عبدالحمید هنداوی، دارالکتب العلمیه، بیروت.

سیوطی، جلال الدین عبدالرحمن بن ابی‌بکر (۱۹۹۷) *الاتقان فی علوم‌القرآن*، چاپ محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: المکتبه العصریه.

سیوطی، جلال الدین عبدالرحمن بن ابی‌بکر (۲۰۱۱) *شرح عقودالجمان فی المعانی و البیان*، چاپ ابراهیم الحمدانی و امین لقمان الحبار، بیروت: دارالکتب العلمیه.

شمس‌العلماء گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷) *ابدع‌البدایع*، تبریز: احرار.

شمس قیس، محمد بن قیس (۱۳۶۰) *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح: عبدالوهاب قزوینی و مدرس رضوی، تهران: زوار.

شمس قیس، محمد بن قیس (۱۳۸۸) *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح: قزوینی: تصحیح مجدد مدرس رضوی: و تصحیح دکتر سیروس شمیسا، چاپ اول، تهران: نشر علمی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهاردهم، تهران: فردوس.

شهاب انصاری، حسین بن محمدشاه مبارکشاه (۱۹۵۶) *کنزالفوائد*، مرتبه: سید یوشح بی-ای (علیگ)، هند: مدارس یونیورسیتی.

صادقیان، محمدعلی (۱۳۸۷) *زیور سخن در بدیع*، چاپ دوم، یزد: دانشگاه یزد.

ضیف، شوقی (۱۹۷۶م) *البلاغه: تطور و تاریخ*، الطبعه السابعه، القاهره: دار المعارف.

طباطبایی، سیدمحمود (۱۳۸۶) *هنر بدیع*، قم: دارالعلم.

عسکری، ابوهلال حسن بن عبدالله بن سهل (۱۹۹۸) *الصناعتین، الکتابه و الشعر*، تحقیق: علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: المکتبه العصریه.

عقدایی، تورج (۱۳۹۶) *بدیع در شعر فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

العلوی الیمینی، یحیی بن حمزه (۲۰۰۱) *حقایق‌الاعجاز من کتاب الطراز*، تحقیق و تقدیم: الشیخ محمود جیره الله، الطبعه الاولی، القاهره: الدار الثقافیه للنشر.

العلوی الیمینی، یحیی بن حمزه (۲۰۰۷م) *الایجاز الاسرار کتاب الطراز فی علوم حقائق‌الاعجاز*، تحقیق: عیسی باطاهر، چاپ اول، بیروت: دارالمدار الاسلامی.

علوی مقدم، محمد (۱۳۷۲) *در قلمرو بلاغت*، چاپ اول، مشهد: آستان قدس رضوی.

العلوی، یحیی بن حمزه (۲۰۰۲) *الطراز المتضمن لاسرار البلاغه و علوم حقایق الاعجاز*، بیروت: المکتبه العصریه.

فاضلی، محمد (۱۳۸۵) *تاملی در برخی از فنون بلاغی «مشاکله»*، فصل‌نامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد: شماره ۹، صص ۲۰-۷.

فروغی، محمدعلی (۱۳۰۲) *علم بدیع*، تهران: علمی.

فشارکی، محمد (۱۳۷۹) *نقد بدیع*، تهران: سمت.

فضیلت، محمود (۱۳۸۴) *آرایه‌های ادبی*، کرمانشاه: طاق بستان و دانشگاه رازی.

فندرسکی، ابوطالب بن میرزا بیک (۱۳۸۱) *رساله بیان بدیع*، مقدمه، تصحیح و تحشیه: سیده مریم روضاتیان، چاپ اول، اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی.

قدامه بن جعفر، ابوالفرج (۱۳۰۲) *نقدالشعر*، عنی بتصحیح: بونیاکر، چاپ اول، قسطنطنیه: مطبعه الحوائب.

قریب، عبدالعظیم (۱۳۰۶) *بدیع*، تهران: معرفت.

القزوینی، الخطیب جلال‌الدین محمد بن عبدالرحمن (۱۹۸۰) *الایضاح فی علوم البلاغه*، تحقیق: محمد عبدالمنعم خفاجی، بیروت: دار الکتاب العلمیه.

قنبری، محبعلی (۱۳۶۸) *گوهرکده*، زنجان: اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی زنجان.

قندیل، اسعاد عبدالهادی (۱۳۶۹) *فنون شعر فارسی*، ترجمه فاطمه سوهانفکر، تهران: موسسه علمی اندیشه جوان.

کاردگر، یحیی (۱۳۹۶) *فن بدیع در زبان فارسی (بررسی تاریخی-تحلیلی صنایع بدیعی از آغاز تا امروز)*، تهران: صدای معاصر.

کاشفی، حسین بن علی (۱۳۶۹) *بدایع الأفکار فی صنائع الأشعار*، ویراسته و گزارده میرجلال الدین کزازی، تهران: مرکز نشر.

کزازی، جلال‌الدین (۱۳۷۳) *بدیع زیباشناسی سخن پارسی*، تهران: نشر مرکز.

مازندرانی، محمدهادی (۱۳۷۶) *انوارالبلاغه*، به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، تهران: قبله.

محبتی، مهدی (۱۳۸۶) *بدیع نو*، چاپ دوم، تهران: سخن.

محمدی، محمدحسن (۱۳۸۷) *معانی، بیان و بدیع*، تهران: زوار.

المدنی شیرازی، السید علی صدرالدین بن معصوم (۱۹۶۹) *انوارالربیع فی انواع‌البدیع*، حققه و ترجمه لشعرائه: شاکر هادی شکر، الطبعه الاولی، نجف الاشرف: مطبعه النعمان.

مرتضایی، جواد (۱۳۹۴) *بدیع از بلاغت*، چاپ اول، تهران: بهارستان.

مردوخی، معد (۱۳۷۸) *علوم بلاغی*، تهران: بهارستان.

مرغینانی، نصر بن الحسن (۱۳۶۴) *محاسن الکلام*، به کوشش: محمد فشارکی، اصفهان: فرهنگسرای اصفهان.

مسعودی، امید (۱۳۷۰) *زبان شعر (بدیع-عروض-قافیه)*، چاپ اول، تهران: آرین.

مطلوب، احمد (۲۰۰۰) *معجم المصطلحات البلاغیه*، بیروت: مکتبه لبنان.

مظاهری، جمشید، براتی محمود، تاج بخش، پروین (۱۳۸۵) *مقایسه بخش بدیع معیار جمالی شمس فخری با حدائق‌السحر رشیدالدین وطواط*، مجله علمی‌پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره دوم، شماره چهل و هفتم، زمستان، صص ۲۱۶-۱۹۱.

نصیری، محمدجواد (۱۳۷۲) *معیارالبلاغه*، تهران: دانشگاه تهران.

نوروزی، جهانبخش (۱۳۷۸) *زیورهای سخن (صناعات ادبی)*، چاپ دوم، شیراز: راهگشا.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳) *بدیع و دیدگاه زیبایی شناسی*، تهران: سمت.

وراوینی، سعدالدین (۱۳۷۳) *مرزبان‌نامه*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی علیشاه.

وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲) حدایق‌*السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح: اقبال آشتیانی، تهران: طهوری و سنایی.

هاشمی، احمد (۱۳۸۰) *جواهرالبلاغه*، ترجمه و شرح: حسن عرفان، قم: نشر بلاغت.

هدایت، رضاقلی خان (۱۳۸۳) *مدارج‌البلاغه در علم بدیع*، تصحیح: حمید حسنی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹) *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ اول، تهران: اهورا.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

کارکردهای نیل در شعر قرن ششم با تأکید بر سنایی، انوری، خاقانی و نظامی

مقصود مصباح[۱]، ابراهیم پوردرگاهی[۲]، حمیدرضا فرضی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران

[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی ، تبریز، ایران

[۳] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۵/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

گیاهان از دیرباز به‌عنوان یکی از منابع مهمّ غذا و دارو، مورد توجّه انسان بوده است. نیاکان ما طیّ هزاران سال علاوه بر تأمین دارو، غذا و پوشاک، به شناخت بیشتری از گیاه دست یافته و از رنگ و بوی تعدادی از گیاهان، در نقّاشی، رنگ‌رزی، عطر و آرایش استفاده کرده‌اند. نیل یکی از گیاهان رنگ‌زاست که به دلیل ثبات رنگ و قدرت بالای ترکیب‌پذیری با طیف وسیعی از رنگ‌های طبیعی دیگر، مورد توجّه انسان بوده است. بازتاب گستردهٔ این گیاه در شعر، حکایت از رونق و استفادهٔ سالم پیشینیان از رنگ طبیعی نیل در کنار خواصّ درمانی آن دارد. در قرن ششم بنابه دلایلی از قبیل رقابت، توسعهٔ علم و یا فاضلانه‌گویی از سوی شاعران، کارکردهای درمانی گیاه نیز مانند اطّلاعات سایر علوم، با کنایه و استعاره‌های دیریاب آمیخته شده و درک مفهوم شعر را دشوار ساخته است. این پژوهش بر آن است که با استفاده از روش توصیفی‌تحلیلی، بازتاب نیل را از دیوان‌های سنایی، انوری، خاقانی و نظامی استخراج کند و به بررسی و تحلیل کارکردهای طبّی، ادبی و هنری و باورهای عامهٔ آن بپردازد.

کلیدواژه‌ها: شعر فارسی، گیاهان دارویی، وسمه، نیل.

ارجاع به این مقاله: مصباح، مقصود؛ پور درگاهی، ابراهیم؛ فرضی، حمیدرضا (۱۴۰۲)، کارکردهای نیل در شعر قرن ششم با تأکید بر سنایی، انوری، خاقانی و نظامی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، (۲۴۷) ۷۶، ۱۴۹-۱۳۱.

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.52243.3346

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ورود به عرصهٔ شعر در قرن ششم بدون آگاهی از دانش‌های مختلف میسّر نبوده است. یکی از ویژگی‌های بارز این دوره ورود اطّلاعت متداول، در شعر فارسی است و بر این اساس اغلب شاعران این دوره به جهت اطّلاع از علوم و فنون رایج در زمان خود، لقب حکیم یافته‌اند. مؤلّف کتاب *چهارمقاله* در ارتباطِ دوسویهٔ شعر با سایر علوم، می‌گوید: «اما باید شاعر ... در انواع علوم متنوّع باشد و در اطراف رسوم مستطرَف، زیرا چنان‌که شعر در هر علمی به کار همی‌شود هر علمی در شعر به کار همی‌شود.» (عروضی، ۱۳۶۹: ۴۷). شاعران این دوره، سادگی و روانی شعر دوره‌های قبل از خود را کنار گذاشته و با مهارت و باریک‌اندیشی، دانسته‌هایشان را پیرامون علوم مختلف از قبیل نجوم، ریاضیّات، موسیقی، شطرنج، طبّ و گیاهان دارویی وارد شعر کرده‌اند (ن.ک: دهرامی، ۱۳۸۹: ۹۲).

تصویرآفرینی از گل‌ها و گیاهان در شعر از گذشته رایج بوده است، ولی در آثار شعری بررسی‌شده با نام بسیاری از گیاهان مواجه هستیم که علاوه بر جنبه‌های ادبی و زیباشناختی، از خواصّ آن‌ها نیز سخن گفته شده است. اگرچه خواصّ گل و گیاه در ادبیّات نقش محوری ندارد، به جهت کاربرد مبتکرانه و بازتاب گستردهٔ دانش گیاهان در شعر نیاز به اطّلاعت لازم از آن‌هاست. یکی از گیاهانی که کارکردهای طبّی، ادبی و هنری و باورهای عامّهٔ آن نمود بیشتری در شعر دارد، نیل است.

نیل در *برهان قاطع* گیاهی است که «فشردهٔ آن را *نیله* گویند و بدان جامه و امثال آن رنگ کنند و سپند سوخته را نیز گفته‌اند که به جهت چشم‌زخم بر بناگوش و پیشانی اطفال کشند.» (۱۳۶۲: ۲۲۳۰/۴) و مرحوم معین در حاشیه توضیح داده است که: «نیله، از سانسکریت nila، معرّب آن از فارسی نِیلَج و نَیلَج. این کلمه را به indigo اطلاق کرده‌اند، ولی باید دانست که عرب همواره pastel (*Isatis tinctorial*) را با indigo (*tincoto Indigofera*) خلط کرده است.» (همان: ۲۲۳۱/۴).

نام‌های دیگر نیل در کتاب *تطبیق نام‌های کهنِ گیاهان دارویی با نام‌های علمی* «نیلَج، حَبّ‌النّیل، وَسمَه، حناء معجون، عَجب (دانه)، اساطوس، عَظِلم و عِظلِم (نام درخت)، خِطر؛ اندلس: سمانی، أساطیس (نام گیاه در کتاب دیسکورید)./ نام دانه‌های آن: قُرطُم هندی، نیلنج، لیلنج ـ عصارهٔ گیاه هرگاه خشک شود سَدوس نام دارد. وَسمَه به برگ آن گفته می‌شود.» (قهرمان، احمد و احمدرضا اخوّت، ۱۳۸۳: ۲۹۲).

نیل واژهٔ هندی و تعریب آن نیلَج است. مؤلّفان *مخزن‌الأدویه* و *تحفهٔ حکیم مؤمن* نیل را متفاوت از وسمه (=کَتَم) معرفی کرده و گفته‌اند که وسمه اغلب در خضاب کاربرد دارد و رنگ آن نیکو و قوی‌تر از برگ نیل است و نوع بَرّی آن را در مازندران و تنکابن شال‌خنی (= حنای شغال) می‌نامند. (ن.ک: مؤمن، ۱۳۴۹: ۷۱۰؛ عقیلی خراسانی، ۱۳۸۷: ۸۷۷).

مادّهٔ رنگی نیل موضوعی است که انسان از دیرباز به آن پی برده و استفاده از این مادّه در بافت‌های سلولزدار گیاهی و چوبی و صنعت رنگ‌رزی موجب شده است که پژوهشگران، نیل را «گیاه دارویی- صنعتی» بنامند. این گیاه به خانوادهٔ بقولات تعلق دارد و مهم‌ترین استفادهٔ آن در صنعت رنگ‌رزی است. رنگ نیل از ثبات بسیار بالایی برخوردار است و در رنگ‌رزی پارچه و اشیاء کاربرد فراوان دارد. نیل را به لحاظ رنگ آبیِ جذّاب، پایداری رنگ و قدرت بالای ترکیب‌پذیری با طیف وسیعی از رنگ‌های طبیعی دیگر، *پادشاه رنگ‌ها* نامیده‌اند. هیچ گیاه رنگی دیگر، چنین جایگاه والایی در بسیاری از تمدّن‌های گذشته نداشته است. استفاده از مادهٔ رنگی نیل در صنعت قالی‌بافی و ثبات و خوش‌رنگی آن به قالی‌های بافت ایران، پاکستان و هند شهرت جهانی داده است. مصرف دیگر مادّهٔ نیل در ایران و سایر کشورها به‌عنوان رنگ آبی در جزئی از مادّهٔ آرایشی و گاهی همراه با حنا به‌عنوان «خضاب جمالیّه» برای رنگ کردن موی سر و همچنین رنگ نمودن سطوح چوبی و نقّاشی بر روی پوست و چرم است.

۲. پیشینه

مطالب و کتاب‌های زیادی در گسترهٔ شعر فارسی نوشته شده که در آن به گل و گیاه و خواصّ آن‌ها، ازجمله به رنگ گیاه نیل اشاره شده است. در این کتاب‌ها، گیاهان را اغلب از جنبهٔ ادبی در قالب تشبیه و استعاره بررسی و در مواردی هم بنابه ضرورت به خواصّ دارویی گیاه توجه کرده‌اند. بااین‌حال، کتاب یا مقالهٔ مستقلی در موضوع *نیل در شعر* نوشته نشده است. پژوهش‌های متعدّدی نیز از سوی پژوهشگران و دانشجویان رشته‌های کشاورزی و هنر فرش و رنگ‌رزی انجام یافته است. در مقدمهٔ این پژوهش‌ها، آگاهی‌های زیادی در معرفی نیل و اهمّیّت و خواصّ دارویی و رنگ‌رزی، مناطق کشت و رونق آن در گذشته داده شده و در میان پژوهش‌ها درخصوص ابعاد هنری و ادبی، پژوهش بایسته‌ای صورت نگرفته است. اهمّ پژوهش‌های انجام‌یافته دربارهٔ نیل عبارت‌اند از:

الف. کتاب: *گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی (در تشبیهات و استعارات)* (۱۳۸۶)، گرامی، بهرام، انتشارات سخن. در این کتاب از شعر ۱۵۶ شاعر، از آغاز شعر فارسی تا عصر مشروطیّت نقل شده که شرح و معنی اغلب ابیات به گل و گیاه در دیوان حافظ مربوط است. *گل و گیاه در ادبیّات فارسی* (۱۳۹۶)، ممتحن، مهدی، رهایی‌ها، نجمه، انتشارات گنجینهٔ خرد. *گل و گیاه در ادبیّات منظوم فارسی* (۱۳۷۲)، رنگچی، غلامحسین، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی. دامنهٔ بررسی در این کتاب تا ابتدای دورهٔ مغول است. نویسنده ۱۷۶ گل و گیاه را معرّفی کرده و مانند کتاب‌های قبلی، بیشتر به نکات ادبی و در مواقع نیاز به ویژگی دارویی گیاهان پرداخته است. *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی* (۱۳۸۷)، زمرّدی، حمیرا، انتشارات زوّار. این کتاب دربارهٔ نمادهای گل و گیاه در ادبیات فارسی نگاشته شده است.

ب. پایان‌نامه و رساله: «بررسی گل‌ها و گیاهان و درختان در دیوان شاعران قرن ۴ و ۵» (۱۳۷۴)، فاضلی، سکینه، دانشگاه تربیت‌معلم. در این پایان‌نامه، با آوردن نام بیش از ۱۵۰ گیاه به توضیح نام‌های دیگر گیاهان و گل‌ها و درختان، و همچنین صور خیال و ترکیب‌های ساخته‌شده از این نام‌ها در *قرون چهارم و پنجم* پرداخته‌شده و به‌طور گذرا به گیاه نیل هم اشاره شده است. رسالهٔ «بررسی اثرات تراکم بوته، تاریخ کشت، سطوح آبیاری و منابع تغذیه‌ای بر خصوصیّات کمّی و کیفی گیاه صنعتی داروئی وسمه»، مدافع بهزادی، نادر (۱۳۹۵)، دانشگاه فردوسی مشهد. در این رساله پس از معرفی گیاه «وسمه یا نیل»، جایگزینی رنگ‌های شیمیایی را یکی از دلایل فراموش شدن نیل ذکر کرده و در ادامه اهمّیّت رنگ‌رزی طبیعی، خواصّ درمانیِ کم‌عارضه، تمایل به مصرف روزافزون، اشتغال‌زایی و کاهش واردات را یادآور شده است. پایان‌نامه‌های مشابه دیگری نیز در کیفیت رنگ‌رزی نخِ خامهٔ قالی، از سوی دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای کاربردی دانشگاه هنر انجام یافته که در هرکدام از این پژوهش‌ها مطالبی در اهمّیّت این گیاهِ دارویی- صنعتی، نوشته شده است.

ج. مقاله: با توجّه به بندهای «الف» و «ب»، مقاله‌های «ارزیابی بیوشیمیایی، فارماکولوژی و جایگاه اقتصادی-تاریخی گیاه دارویی-صنعتی نیل در استان خوزستان»، زرگران خوزانی و دیگران، اولین همایش ملّی کاربرد پژوهش‌های نوین شیمی و کشاورزی در توسعهٔ گیاهان دارویی، ۹-۸ خرداد ۱۴۰۰؛ و «رنگ‌رزی، فرایند رنگ کردن پارچه و الیاف با موادّ رنگ‌زای طبیعی»، محمّدتبار، مریم، مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۸، دربارهٔ نیل انجام یافته و در مقدمهٔ این پژوهش‌ها پس از معرفی گیاه و کاربرد آن در طبّ سنّتی یا مراحل دشوارِ استخراج مادهٔ رنگ‌زای نیل به اهمّیّت نیل و بازتاب آن در متون کهن و سفرنامه‌ها نیز اشاره شده است. در ادبیات فارسی مقاله‌های متعدّدی تحت عناوین مختلف از قبیل بررسی گل‌ها و گیاهان، در دوره یا آثار شعری خاص نوشته شده است. در برخی از این مقاله‌ها که به تعداد معدودی از گیاهان پرداخته‌اند، ضمن معرفی نیل، به آوردن یک یا دو بیت از آثار شعری بسنده شده است.

تاکنون کتاب یا پژوهش مستقلی دربارهٔ گیاه نیل در آثار شعری صورت نگرفته است. با توجّه به خلأ موجود، جایگاه و انعکاس گسترده‌ای که نیل در شعر و ادب فارسی دارد در این جستار سعی شده است که بازتاب و کارکردهای ادبی و دارویی و باورهای عامهٔ نیل در شعر قرن ششم، با تأکید بر دیوان‌های سنایی، انوری، خاقانی و خمسهٔ نظامی بررسی شود.

۳. بحث

از ویژگی‌های مهم شعر در قرن ششم، صنعتی و فنّی بودن آن است. استفاده از اصطلاحات علوم و فنون مختلف و باورها، در آفریدن مضامین و صور خیال از رنگ نیل به‌عنوان یکی از شیوه‌های رایج در تبیین اندیشه‌های ذهنی شاعران به‌ویژه خاقانی و نظامی است. آگاهی‌های شاعران از خواص متعدّد نیل با وسعت و مهارت تمام در قالب ترکیب‌های خیال‌انگیز ادبی در شعر بازتاب یافته است به‌نحوی‌که بدون آشنایی لازم با کارکردهای علمی و ادبی و رنگ‌رزی نیل نمی‌توان مفهوم شعر را به‌درستی درک کرد.

در آثار بررسی‌شده نیل «مادّه‌ای گران‌بها» است که علاوه بر «درمان وَرَم نوخاسته»، در «رنگ‌رزی» کاربرد زیاد داشته است. استفاده از رنگ کبود نیل به‌عنوان «رنگ ماتم و نماد تیرگی» و همچنین در «نشان‌گذاری» و «آرایش» مرسوم بوده و به باور پیشینیان تأثیر نیل در «دفع چشم‌زخم»، از مواردی است که بازتاب فراوان در شعر یافته است. هر چهار شاعر حکیم در قالب عبارت‌های ترکیبی و کنایی از کاربردهای مذکور محملی برای بیان اندیشه‌های خود ساخته‌اند. در ادامه هرکدام از کاربردهای نیل به ترتیب مذکور بررسی می‌شود.

۳-۱. نیل مادّه‌ای گران‌بها

از نیل به‌عنوان مادّه‌ای گران‌بها در هدایا و پیشکش‌های پادشاهان گذشته یاد شده است. چنان‌که از *تاریخ بیهقی* پیداست، وقتی سلطان مسعود از وزیر دربار می‌پرسد که برای خلیفه چه هدیه‌ای باید فرستاد؟ خواجه احمد میمندی می‌گوید: «بیست هزار من نیل رسم رفته است خاصّه را و پنج‌هزار من حاشیتِ درگاه را.» (بیهقی، ۱۳۹۳: ۴۴۴). طرطوسی نیز در *ابومسلم‌نامه* آورده است: «خواجه چون پنج‌یک از آن مال جدا کرد هفتصدهزار دینار زر و چهارصد خروار نیل و بقم به حساب رسید» (۱۳۳۵: ۳۷۶).

در بین آثار بررسی‌شده، نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین و سنایی در دیوان خود به گران‌بها بودن نیل اشاره کرده‌اند:

چو نیل خویش را یابی خریدار اگر در نیل باشی باز کن بار

(نظامی، ۱۳۹۷: ۱۴۴).

کارکرد ادبی: در بین دو «نیل» جناسِ تامّ است. نیل در مصراع اوّل کنایه از کالای گران‌بهاست.

یا:

زلف چون پُرچین کند خواری نماید مشک را غمزه چون بر هم زند، قیمت فزاید نیل را

(سنایی، ۱۳۸۸: ۷۹۵).

۳-۲. نیل، داروی کاهش‌دهندهٔ ورم و التهاب

معالجهٔ التهاب یکی از کاربردهای درمانی نیل بوده و در کتاب‌های طبّ سنّتی و گیاهان دارویی به آن اشاره شده است. مؤلّف کتاب *گیاهان دارویی* در این باره نوشته است «در چین از آن پمادی تهیّه می‌شود که برای درمان کوبیدگی اعضاء، ورم و خارش پوست مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (زرگری، ۱۳۷۵: ۷). در بین آثار بررسی‌شده تنها انوری به این خاصیّت درمانی نیل اشاره کرده است:

بخت نه همایی است که ره گم کند اقبال گر نیل کشد دشمن بدبخت ورم را

(انوری، ۱۳۹۴: ۶۷).

کارکرد ادبی: در بین واژه‌های «بخت»، «هما» و «اقبال»، تناسب است.

کارکرد علمی: یکی از خواصّ درمانی نیل، معالجهٔ ورم نوخاسته و التهاب است: «نیل: ... محلّل و رادع ابتدای اورام...» (حکیم مؤمن، ۱۳۴۹: ۸۵۶)، «نیل: ... آماس بنشاند» (هروی، ۱۳۴۶: ۳۳۳).

مصرع اول این بیت در بعضی از نسخ به‌صورت «بختت نه سمینی است که ره گم کند اقبال»، آمده است. شهیدی با توجه به مصراع اوّل، ضمن اشاره به دفع چشم‌زخم نیل، بیت را چنین معنی کرده است: «اگر دشمنِ بدبخت تو که تن وی آماسیده و ورم کرده است، خود را نیل کشد تا فربه نماید، و اقبال را به غلط افکند تا به‌جای بخت تو به سروقت دشمن تو رود کاری بیهوده است زیرا فربهی بخت تو طبیعی است و نشانهٔ سلامتی و عزّت، و فربهی او ورم است و علامت بیماری.» (انوری، ۱۳۵۷: ۴۲).

مدرّس رضوی نیز براساس مصراع «بختت نه همایی است...»، در توضیح بیت نوشته است: «ای ممدوح، بخت تو همائی نیست که راه اقبال گم کند. اگرچه دشمن بدبخت، ورم خود را چاقی پندارد و برای دفع چشم‌زخم بر او نیل کشد و چنان وانماید که مردم را به او توجه و رغبت است ولی همای اقبال تو به‌سوی او نخواهد شد و او را به تو نخواهد گزید.» (انوری، ۱۳۴۰: ۱۰۵۳).

تأثیر نیل در دفع چشم‌زخم و بازتاب گستردهٔ این باور در شعر، و اختلاف نسخ در مصراع اول (واژگان سمین و هما برای بخت) ازیک‌طرف، و ابهام در ارتباط ضعیف این دو مصراع از طرف دیگر اجازه نداده است که ذهن شارحان از «نیل کشیدن» به واژهٔ «ورم» در مصراع دوّم معطوف گردد. درحالی‌که در کتاب‌های طبّ سنّتی یکی از خواصّ درمانی نیل، معالجهٔ ورم بوده است. در ترجمهٔ قانون ابن‌سینا نیز آمده است: «نیل: آماس فروهشتگی و سست‌اندامی را فرونشاند... هر ورمی که نوخاسته است، علاجش با نیل است.» (۱۳۸۹: ۲۳۱).

۳-۳. استفاده از نیل در رنگ‌رزی

رنگ‌رزی هنر و پیشه‌ای سنّتی است که از دیرباز در ایران متداول بوده و در متون کهن فارسی به استفاده از گیاهان رنگ‌زا در نقاشی‌ها، نگاره‌ها و رنگ‌رزی الیاف اشاره شده است: «در *بُندَهِش* (ص ۹۸ و ۸۸)، به آفرینش گیاهان رنگ‌زا و نیز رنگ کردن جامه با گیاهانی چون کُرکُم [= زعفران]، دار پرنیان [=چوبِ بقم]، زردچوبه، روناس و نیل...[و همچنین] در *فارس‌نامهٔ* ابن‌بلخی [ص۲۹]، به رنگ کردن ابریشم، قز و کتان در دورهٔ جمشید... و در کتب قصص‌الأنبیاء به حضور مسیح در کارگاه رنگ‌رزی و معجزهٔ ایشان (رنگ کردن جامه‌هایی با رنگ‌های متفاوت از یک خم)، اشاره شده است... در رسالهٔ صبّاغان، قدمت نیل‌کاری به زمان عیسی (ع) بازمی‌گردد.» (محمّدتبار، ۱۳۹۸: ۱).

نیل از رنگ‌زاهای پرکاربرد در گذشته بوده و گازران جامه را پس از شستشو، با نیل و بقم و... رنگ می‌کرده‌اند. (ن.ک: شمیسا، ۱۳۸۷ب: ص۱۱۹۴). شاعران نام این دو گیاه متفاوتِ رنگ‌رزی (نیل و بَقَم) را با مضامین «دکّان» و «خم رنگ‌رزی» در کنار نام عیسی (ع) آورده‌اند:

بر طرف لب تو جان عیسی از نیل و بقم دکان نهاده

(خاقانی، ۱۳۹۹: ص۶۶۳).

عیسی‌ام رنگ به معجز سازم بقم و نیل به دکّان چه کنم؟

(همان: ۲۵۳).

معدن‌کن درخصوص عیسی و رنگ‌رزی و مسائل ترسایی در *دیوان خاقانی* گفته است: «به جرأت می‌توان گفت که اشعار هیچ‌یک از شاعران پارسی‌گو به اندازهٔ اشعار خاقانی مشحون از اطّلاعت مسیحی و ترسایی نیست.» (۱۳۷۸: ۶۱۱). از اشاره‌های فراوان خاقانی، مضمون‌آفرینی او از دارو و شربت مسیح، بیمارپرستی و عیادت او، عیسی هر درد، عیسی روان‌بخش و زنده کردن مرده، دم عیسی و معجزات شفای اکمه، کحلِ عیسی، سرمه سایی و همچنین رنگ‌رزی و خم عیسی است (همان: ۶۱۷-۶۱۲).

خط بر لب ساغر بین چون خطّ لب ساقی کز نیل خُم عیسی زنّار نمود آنک

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۴۹۸).

کارکرد ادبی: در بیت مذکور خطّ لب ساغر به خطّ لب ساقی مانند شده، زنّار ساغر کنایه از موج پیالهٔ شراب و خُم عیسی *تلمیح* است. «مشهور است که حضرت عیسی در بدایت حال صبّاغی می‌کرد و یک خُم بود که هر جامه در آن زدی، هر رنگی که خواستی کردی و بیرون آوردی.» (دهخدا). رنگ‌رزی عیسی(ع) موضوعی است که نظامی نیز باهم بودن جوانی و پیری (رنگ‌رزی و گازرکاری) را به باهم بودن عیسای رنگ‌رز و خورشیدگازر، مانند کرده است:

گازری از رنگ‌رزی دور نیست کلبهٔ خورشید و مسیحا یکی است

گازرکاری، صفت آب شد رنگ‌رزی پیشهٔ مهتاب شد

رنگ‌خر است این کرهٔ لاجورد عیسی از آن رنگ‌رزی پیشه کرد

(نظامی، ۱۳۹۹م: ۹۵).

در این ابیات بین واژه‌های «گازری»، «رنگ‌رزی»، «خورشید» و «عیسی»، تناسب است. توأم بودن گازری و رنگ‌رزی: «گازران پس از شستشوی جامه آن را با نیل رنگ می‌کردند.» (شمیسا، ۱۳۸۷ب: ۱۱۹۴)/ منظور از خورشید و مسیحا، یکی بودن جایگاه آنان در آسمان چهارم است/ گازری خورشید: به مناسبت بردن رنگ‌هاست از تابش خود/ رنگ‌رزی مهتاب: اشاره به ماه که صبّاغ فلک است. «به باور پیشینیان، ماه به گل‌ها رنگ می‌دهد. بر مبنای این باور شاعران پارسی به ماه صبّاغ و مشّاطهٔ گل‌ها نام نهاده‌اند.» (همان: ۱۰۷۸). رنگ‌خر: صفت فاعلی مرکّب مرخّم است: رنگ‌خرنده یا خریدار رنگ یعنی آسمان لاجوردی خریدار رنگ است و ازآن‌رو عیسی (ع) رنگ‌رز شد.

۴-۳. نیل، رنگ ماتم و نمادی تیره برای امور محسوس و مفاهیم نامحسوس

در متون ادبی «رنگ‌های تیره (سیاه، نیلی، کبود، ازرق و فیروزه) را رنگ سوگواری و ماتم دانسته‌اند.» (محمودی، ۱۳۹۶: ۲۱۲). «در بیشتر حوزه‌های جغرافیایی_فرهنگی ایران و جهان اسلام رنگ سیاه را نماد و نشانهٔ مرگ و ماتم گرفته‌اند و برای نشان دادن آن، لباس سیاه یا کبود که رنگی نیلگون و آسمانی بود، می‌پوشند.» (بلوک‌باشی، ۱۳۹۸: ۲۱).

بازتاب نیل به‌عنوان رنگ سوگواری در شعر شاعران موردبحث به‌قرار زیر است:

به رنگی کز خُم نیلی فلک خاست مشو خرّم که رنگ سوگوار است

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۸۳۴).

به خدایی که دست قدرت او نیل شب بر عذار روز کشید

(انوری، ۱۳۹۴: ۵۸۶).

ز تـو ای چـــرخ نیلی‌رنگ دارم هــزاران ســان عنــا و درد جــامــع

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۷۶).

در همهٔ بیت‌ها نیل در مفهوم رنگ ماتم و نیل فلک کنایه از نحوست و سیاهی آسمان است.

نظامی علاوه بر بیان نکتهٔ علمی، نیل را در مفهوم سیاهی به کار برده است:

فلک سرمست بود از پویه چون پیـل خنـاق شب کبـودش کرد چون نیـل

طبیـبـان شـفـق مـدخـل گشـادنـد فلک را ســرخی از اکحل گشادند

(نظامی، ۱۳۹۷: ۳۰۰).

کارکرد علمی: شاعر در این دو بیت علاوه بر تشبیه تاریکی شب به نیل سیاه‌رنگ، به نکتهٔ طبّی دیگر نیز اشاره دارد و آن درمانِ خناق به فصد و تخلیهٔ خون فاسد و زیاد بدن است. چراکه مبتلا به خناق (به‌ویژه کودکان)، به‌واسطهٔ آماس و گرفتگی گلو دچار نفس‌تنگی شدید شده و رنگش سیاه می‌شود. شاعر در بیت دوم با *حسن تعلیل* سرخی آسمان را هنگام طلوع صبح به خونی تشبیه می‌کند که طبیبان شفق برای درمان خناق فلک، از رگ اکحل آن گشوده‌اند.

نیل در منظومهٔ *شرف‌نامه* هم در مفهوم تاریکی، سیاهی و عزاداری به کار رفته است:

مـن آن روم سـالارِ تـازی‌هُـشـم که چـون دشنـهٔ صبـح، زنگی‌کُشم

چـو هنـدی زنـم، بـر سر زنـده‌پیـــل زنـد پـیـلبـان، جـامـه در خُـــمّ نیـــل

(نظامی، ۱۳۹۹ش: ۱۱۶).

کارکرد ادبی: «جامه در خم نیل زدن: کنایه از سیاه‌پوش شدن و عزاداری است.» (دهخدا).

کمنـد افکنـم در سـر ژنده‌پیل ز خـــون بـیـخ رویَـن بـرآرم ز نیـــل

(نظامی، ۱۳۹۹ش: ۳۵۹).

رویَن، روناس: نباتی است... رنگ‌رزی را به کار آید... جامه بدان سرخ کنند (دهخدا). یعنی در هندوستان چندان خون بریزم که گیاه سیاهِ نیل تبدیل به بیخ روین سرخ گردد.

شاعر در داستان رفتن اسکندر به ظلمات، مفهوم «ظلمات شب» را با ترکیب «نیلی حجاب»، توصیف کرده است:

کسی کآب حیوان کند جای خویش سـزد گر حجـابی برآرد ز پـیـش

نـشـیـنـنـــدهٔ حـــوضـــهٔ آبگیـــر ز نیـــلـی حـجـابـی نـدارد گـزیـر

(۱۳۹۹ش: ۵۰۸).

«یعنی هر کس که آب حیات سخن و دانش را جایگاه خود بخواهد، باید حجابی از ظلمت شب در پیش داشته باشد و نیز هرکس در حوضه و چشمه‌ای برای شستشو می‌رود، نیلی حجابی بر خود باید بپوشد.» (همان، پانوشت: ۵۰۸). نظامی در منظومهٔ دیگر، در توصیف گوزن آزادشده توسّط مجنون می‌گوید:

آن میـــل کشیـــده، میـــل بـر میـــل مـی‌رفت چـو نیـــل، جـامـه در نـیـل

(نظامی، ۱۳۹۹ل: ۱۲۸).

کارکرد ادبی: میل کشیدن: کنایه از دور گردانیدن/ جامه در نیلی‌رنگ، زدن و افکندن: کنایه از ماتم و سوگواری است. در بین دو «میل» و دو «نیل» جناس تامّ، و بین «میل و نیل»، جناس لاحق است. منظور از میل دوم و سوم، خطوط و راه‌های باریک است.

در دیده چو گُل، کشیده‌ام میل جامه زده چون بنفشه در نیل

با تو ز موافقیّ و یاری کردم همه شرط سوگواری

(۱۳۹۹ل: ۱۸۹).

ترکیب «جامه در نیل زدن»، در مفهوم کنایی ماتم و سوگواری است. شاعر میل‌های نازک وسط گل را به میلی که در چشم می‌کشند، تشبیه کرده است. «ازآنجاکه رنگ بنفش و کبود و سیاه را یکی می‌دانستند، بنفشه را سیاه‌رنگ گفته‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۷الف: ۱۸۵).

نظامی در *مخزنُ‌الأسرار* (آفرینش آدم) علاوه بر کاربرد نیل به‌عنوان رنگ ماتم، *تلمیح* به روایتی کهن دارد که سبزهٔ نیل پس از هبوط آدم (ع) به زمین، از اشک چشم او روییده است:

مدتی از نیل خُمِ آسمان نیل‌گری کرد به هندوستان

چون کفَش از نیل فلک شسته شد نیل‌گیا در قدمش رُسته شد

(۱۳۹۹م: ۷۳).

نیل خُم آسمان، کنایه از نحوست و نیل‌گری: ماتم‌داری است زیرا جامه را در ماتم نیلگون کنند. نیل فلک: کنایه از نحوست و سیاهی آسمان را نیز گویند. در بین «نیل‌خُم»، «آسمان»، «نیل‌گری» و «نیل فلک»، تناسب و بین دو «نیل»، جناس تامّ است. یعنی آدم (ع)، «از نحوست آسمان چهل سال در سراندیب گریه کرد تا به آب چشم، نیلِ نحوستِ فلک از دستش شسته شد و گیاهِ نیل در قدمش رست.» (همان، پانوشت: ۷۳). یا:

چو خورشید بر زد سر از سبز میل فروشست گردون قبا را ز نیل

(۱۳۹۹ش: ۴۵۰).

سبزمیل: اسم مرکّب و کنایه از افق، و «گنبد سبز آسمان است، چون سرِ میل و منار هم بر شکل گنبد است.» (همان، پانوشت: ۴۵۰). یعنی وقتی طلوع آفتاب، نیل (تاریکی و سیاهی) را فروشست.

در متون فارسی تا سده‌های اخیر، از رنگ آبی نامی برده نشده و اگر کلمهٔ «آبی» در متون گذشته به کار رفته، یا به معنای میوهٔ «بِه» است یا منسوب به عنصر آب (آبی)؛ مترادف‌های رنگ آبی در متون مختلف؛ از قبیل سبز (اخضر، خضراء، زمرّدین، زبرجدگون، زنگارفام، گندناگون، و...)؛ با رنگ‌های آبی آسمانی یا نزدیک به آن مانند نیلی، لاجوردی، کبود، ازرق، مینایی و آبگون هستند، که این رنگ‌های به‌ظاهر آبی از دایرهٔ مترادف رنگ آبی امروزی خارج می‌شود. (ن‌ک: بیات، ۱۳۹۴: ۳۴). امروزه رنگ نیلی در طیف رنگ‌ها، از آبی آسمانی، تیره‌تر و بین آبی آسمانی و بنفش قرار می‌گیرد. اینکه «در دورهٔ کلاسیک،...آسمان را هم فیروزه‌ای و نیلی و لاجوردی بنامند و هم سبز و زمرّدی و زبرجدگون، هیچ تناقضی احساس نمی‌کرده‌اند» (همان: ۴۷) و به اصطلاح امروزی می‌توان گفت که این کاربرد ناشی از تسامح رنگ‌ها بوده است. چنان‌که نظامی نیز در منظومهٔ خسرو و شیرین، رنگ نیل را برخلاف رنگ ماتم، در معنای سرسبزی و دولت به کار برده است:

طبایـع را یکـایـک میـل درکـش بدیـن خـوبـی خـرد را نیـل درکـش

(نظامی، ۱۳۹۷: ۶).

اگر بر فـرشِ مـوری، بگـذرد پیل فـتـد افـتـاده‌ای را جـامـه در نیـل

(همان: ۱۱۷).

«میل بر طبایع کشیدن»، کنایه از نابود ساختن طبایع و شهوات و «نیل بر خرد کشیدن»، کنایه از سرسبز و خوشبخت سازی خرد است. در بین ترکیب «میل درکش» و «نیل درکش»، صنعت طباق و در بین «میل»، «نیل» و «پیل» جناس ناقص است. نیل درکشیدن و جامه در نیل افتادن: کنایه از دو معنی متضاد است. یکی لباس سیاه ماتم پوشیدن و دیگری جامهٔ سرسبزی و سعادت در برکردن، زیرا از نیل سیاه‌رنگ و سبز، هر دو استفاده می‌شود. استفاده در معنای اوّل فراوان و در معنای دوّم کم است (۱).

با توجه به این‌که رنگ نیلی انواعی داشته و از فیروزه‌ای تا بنفش امروزی را شامل می‌شده است، شاعران گنبد، چرخ و آسمان را نیلگون خوانده و با ترکیب‌هایی نظیرِ «نیلی حُقّه»، «نیلی وطا»، «نیلی غطا»، «نیلگون معجر»، «پردهٔ نیلگون» و... در معنای استعاری «فلک= ماتم»، فراوان به کار برده‌اند:

نظاره می‌کنم ویحک در این هنگامهٔ طفلان که مشکین حقّه آسوده است و نیلی حقّه گردانش

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۲۱۰).

گـردونِ پیـر گشـت مـریـد کـمـال او پـوشـیـد از ارادتـش ایـن نیـلـگـون وطـا

(همان: ۵).

گیرم چون گل نه‌ای ساخـته خونین لباس کم ز بنفشـه مبـاش دوختـه نـیـلـی وطـا

(همان: ۳۵).

در بین پیر (= مرشد) با مرید، ایهام تناسب است. چون سالکان مبتدی خانقاه خرقهٔ نیلی بر تن می‌کنند، شاعر آسمان کبودرنگ را با همهٔ پیری، همچون سالکی مبتدی به تصویر کشیده که خرقهٔ کبود ارادت به حضرت ختمی‌مرتبت(ص) را پوشیده است و منظور از «نیلی وطا» در بیت اخیر رنگ ماتم است. یعنی دست‌کم مانند بنفشه جزو عزاداران باش یا:

گرچه روزی چند گشتی گرد این مشکین بساط گـرچـه روزی چند بودی گـرد این نیـلی غطـا

(سنایی، ۱۳۸۸: ۳۷).

ستـارگـان همـه چـون لـعبتـان سیـم‌انـدام بـه سوگ مهـر بـرافکنـده نیلگـون معجـر

(انوری، ۱۳۹۴: ۲۰۴).

در آن مـانـده، کـایـن پـردهٔ نیـلـگـون چـه شـب‌بـازی از پـرده آرد بـرون؟

(نظامی، ۱۳۹۹ش: ۴۶۷).

۵-۳. استفاده از نیل برای علامت و نشان

یکی از ویژگی‌های نیل، قدرت بالای ترکیب‌پذیری رنگ آن با طیف وسیعی از رنگ‌های طبیعی دیگر و پایداری و ثبات آن است که با شستن از بین نمی‌رود. گازران با رنگ نیل، در کنار پارچه و لباسی که از مردم برای شستشو می‌گرفتند، نشان و علامتی می‌گذاشتند تا در موقع تحویل با سایر پارچه و لباس‌ها اشتباه نشود. این علامت را «داغ گازر» نامیده و شاعران این داغ را در مفهوم کنایهِ داغی که به هیچ‌چیز از بین نرود، به کار برده‌اند. در بین آثار بررسی‌شده بیشترین کاربرد داغ گازر مربوط به دیوان خاقانی است.

طاعت ماست با گنه، کز پیِ نام در خورد روی سپید جامه را داغ سیاه گازری

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۴۲۸).

داغ گازر در *فرهنگ اشارات*: «نشانه‌ای که مردم بر پارچهٔ خود می‌گذاشتند تا در شستن اشتباه نشود. این نشانه در شستن از بین نمی‌رفت.» (شمیسا، ۱۳۸۷ب: ۱۰۲۹).

دل‌ها به نیل رنگ‌رزان درکشید از آنک غم داغِ گازرانه بر اهل جهان کشید

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۷۶۶).

هر فرشِ سَقلاطون که مَه صبّاغ او بوده سه مَه از آتش گردون، سیه چون داغِ قصّار آمده

(همان: ۳۹۱).

کارکرد ادبی: فرش سقلاطون، استعاره از سبزه‌ها و گل‌ها/ آتش‌گردون: استعاره از خورشید/ داغ قصّار: داغ گازر؛ در بین دو «مَه» جناس تامّ و بین «صبّاغ» و «قصّار»، تناسب است. صبّاغ و رنگ‌رز بودن ماه به باور عامّه اشاره دارد که بر مبنای آن، ماه صبّاغ و مشّاطهٔ گل‌هاست.

آن‌که نیل مادری بر چهرهٔ مریم کشید حفظ او بی‌آنکه باطل شد جمال دختری

(انوری، ۱۳۹۴: ۳۶۷).

نیل بر چهره کشیدن: کنایه از نشان و «علامت نهادن... آن‌که حفظ و پاسداری او نشان مادری به مریم بخشید، بی‌آنکه دوشیزگی او از میان برخیزد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۹۶).

۶-۳. استفاده از نیل برای زینت و آرایش

یکی از کاربردهای مادهٔ رنگی نیل برای زینت بوده است. در آثار هر چهار شاعر به استفاده از نیل در آرایش اشاره شده است.

بر دل من نشان غم ماند چو داغِ گازران تا تو، ز *نیلِ رنگ‌رز*، بر گُلِ تر نشان‌گری

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۴۲۱).

کارکرد ادبی: نشان غم به داغ گازران تشبیه شده است. گلِ‌تر: استعاره از رخسار معشوق است. در این بیت به کارکرد نیل در «نشان عزا»، «نشان گذاشتن» و «آرایش» اشاره شده است. یعنی «یار خالی نیلگون بر رخ نهاده و از اندوه، دل خاقانی را داغدار کرده است.» (کزّازی، ۱۳۸۹: ۶۰۰).

زلف چون پرچین کند خواری نماید مشک را غمزه چون برهم زند قیمت فزاید نیل را

(سنایی، ۱۳۸۸: ۷۹۵).

مَشّاطگـان عالم علـوی ز رشک خطت حـوران خلـد را بـه هـوس نیـل برکشیـده

(انوری، ۱۳۹۴: ۴۷۷).

«نیل برکشیدن: کنایه از عزادار کردن است و می‌توان به اعتبار مشّاطه (= آرایشگر)، خال بر چهره نهادن، معنی کرد. یعنی تقلید زیبایی تو.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۲۷).

نظامی در وصیّت لیلی به مادرش، می‌گوید:

سُرمه‌م ز غبارِ دوست درکش نـیـلم ز نیـازِ دوست برکش

آراسته کـن عـــروس‌وارم بسـپـار بـه خـاکِ پـرده‌دارم

(نظامی، ۱۳۹۹ل: ۵۱ و ۲۵۰).

در بین «درکش» و «برکش»، جناس لاحق و بین «سرمه»، «نیل»، «آراسته» و «عروس»، تناسب است. یعنی «پس از مردن مرا عروس‌وار آرایش کرده و به حجلهٔ خاک بسپار ولی شرط آرایش من این است که سرمه‌ام از غبار راه یار و نیل از نیاز دوست باشد» (همان، پانوشت: ۲۵۰). نیل در آرایش به کار می‌رفته است.

۷-۳. کاربرد نیل برای دفع چشم‌زخم

چشم‌زخم و تأثیر سوء آن، اعتقاد شایع و دیرینهٔ بسیاری از مردم کشورها، ازجمله ایرانیان است. (ن،ک: غلامحسین زاده، ۱۳۸۹: ۹۶). این اعتقاد کهن تا به امروز در بین مردم پابرجاست. «هم‌اکنون نیز به‌محض بروز خساراتی... آن حادثه به تأثیر چشم افراد بدنظر مرتبط می‌شود، به همین دلیل، انواع تعویذها و وِردها و ابزار دفع، به‌تناسب فرهنگ رایج ملل به‌وفور یافت می‌شود... استفاده از مهره‌های رنگی به‌ویژه آبی، سیاه، سفید، یا قطعه‌ای از چوب برخی درختان، به زمین زدن تخم‌مرغ، دود کردن اسپند و... از شیوه‌های متداول و رایج برای دفع چشم‌زخم است.» (همان: ۹۹-۹۸). علی (ع) در نهج‌البلاغه تأثیر چشم‌زخم را پذیرفته و رنگ سبز را درمانگر و نشاط‌آور خوانده‌اند: «الْعَیْنُ حَقٌّ،... وَ النَّظَرُ إِلَی الْخُضْرَةِ نُشْرَةٌ.» (حکمت ۴۰۰: صص۷۲۷-۷۲۶).

تو نیل برکشی به مَـه از بیمِ چشمِ بد مـن غـرق نیـل‌چشـم، چو نیلوفر آیمت

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۵۷۳).

کارکرد ادبی: در بین دو «نیل» جناس تامّ، بین «نیل» و «نیلوفر» جناس مذیّل، «مَه» استعاره از رخسار و «نیل چشم»، استعاره از اشک بسیار است و در کاربرد آرایش: «نیل، کنایهٔ ایما می‌تواند بوَد از خال؛ خالی‌که با نیل بر روی می‌نهاده‌اند.» (کزّازی، ۱۳۸۹: ۷۸۱).

نیل خواهد رخ خورشید مگر وقت زوال قصر میمون تو را ناقص از آن گردد فَـی

(انوری، ۱۳۹۴: ۳۸۷).

فَی: سایهٔ بعد از زوال/ «سایهٔ قصر مبارک تو [ممدوح] در وقت زوال آفتاب، از آن سبب ناقص و کم می‌شود که آن را آفتاب می‌برد که برای دفع چشم‌زخم مانند نیل به رخ بکشد.» (انوری، ۱۳۴۰: ۱۱۱۲).

چشم‌زخم در شعر فارسی از وجوه گوناگون موردتوجّه بوده است و شاعران با عناوین مترادفی از قبیل چشم بد، عین‌الکمال، کمال، چشم‌رسیده، چشم، بدنظر و چشم‌آرو از آن یاد کرده‌اند. استفاده از نیل به‌عنوان یکی از راهکارهای دفع چشم‌زخم با عناوین مختلف در دیوان شاعران قرن ششم نیز منعکس شده است:

دفـع عیـنُ‌الکمال چـون نکنـد رنگ نیـلی که بـر رخ قمر است

دی همی‌گفتم: آه! کـز ره چشم دل مـن نیـم‌کشـتـهٔ عِبـر است

(خاقانی، ۱۳۹۹: ۶۷).

عین‌الکمال: چشم‌زخم/ رنگ نیلی رخِ قمر: اشاره به لکّه‌های روی ماه و چشم: در اینجا مراد چشم‌زخم است/ عبر: جمع عَبرَه، اشک‌ها. «یعنی اگر نیل برای دفع چشم‌زخم است، پس چرا رنگ سیاه و نیلی‌ای که ماه بر چهره دارد برایش سودی ندارد و او لاغر و کاسته می‌شود.» (برزگر خالقی، ۱۳۹۵: ۳۶۸/۱).

نظامی در مدح طغرل ارسلان، «کمال» را در معنی «عینُ‌الکمال» به کار برده است:

بحمدالله کـه بـا قـدر بلنـدش کـمـالی درنیـابـد جـز سپـنـدش

(نظامی، ۱۳۹۷ : ۱۶).

«یعنی چشم‌زخم او را درنمی‌یابد ولی سپند که دافع چشم‌زخم است، او را درمی‌یابد. استثناء به طریق منقطع است.» (همان: ۱۶).

شاعر در داستان (صفت عشق مجنون) استفاده از نیل را برای دفع چشم‌رسیدگی (چشم‌زخم) آورده است:

از چشـم رسیـدگـی کـه هستـم شـد چـون تـو رسیـده‌ای ز دستـم

نـیـلـی کـه کشـنـد گـرد رخسـار هسـت از پـیِ چشم‌زخم اغیـار

خـورشیـد کـه نیـلگون حروف است هـم چشـم‌رسیـدهٔ کسـوف است

هـر گـنـج کـه بـرقـعـی نـپـوشـد در بـردن آن، جـهـان بکـوشـد

(۱۳۹۹ل: ۶۷).

نظامی از زبان حال مجنون، محرومیّت از وصال لیلی را، ناشی از چشم‌رسیدگی بیان کرده است و در ادامه، سرخی کدرِ خورشید (چشم‌زخم کسوف) را نیل و برقعی وصف می‌کند که مانع ابتلای دیگربارهٔ خورشید به کسوف می‌شود و با *حسن تعلیل*، نیل را برقع ویرانه توصیف می‌کند چراکه گنج اگر برقع ویرانه بر رخسار نداشته باشد، جهانیان او را به یغما می‌برند (ن،ک: همان: ۶۷).

در باورهای عامّه: «لام بر پیشانی و چهره کشیدن»، یا «لامچه»، موضوعی است که در بین آثار بررسی‌شده، تنها در دیوان انوری به آن اشاره شده است که برای محبوبیّت و پذیرش در نزد خلق یا جهت دفع چشم‌زخم بر پیشانی یا رخسار می‌کشیده‌اند. مادّهٔ رنگ‌زای نیل نیز در لام کشیدن به کار می‌رفته است:

سخنت چـون الـف نـدارد هـیـچ چـه کشـی از پـیِ قـبـولـش لام

(انوری، ۱۳۹۴: ۲۶۷).

ای حروف آفرینش را کمال تـو الـف وآنگهش از لاجورد سرمدی بر چهره لام

(انوری، ۱۳۹۴: ۲۷۱).

لام و لامچه: «...خطی به‌صورت لام که از سپند سوخته و جز آن بر پیشانی اطفال و جز او کشند دفع چشم‌زخم یا قبول نزد خلق را. عنبر و مشک و سپند سوخته و نیل و لاجوردی را گویند که به جهت دفع زخم‌چشم بر پیشانی و چهرهٔ اطفال کشند و آن را *چشم‌آرو* نیز خوانند.» (دهخدا).

پی‌نوشت:

(۱). مؤلّف مقالهٔ *رنگ‌رزی* به نقل از کتاب *مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری*، نوشته است: «درگذشته، مادران و دایه‌ها کودکان پنج یا شش‌روزهٔ خود را به صبّاغ‌خانه می‌بردند و از خم رنگ‌رزی، رنگی با انگشت بر پیشانی، چانه و گونهٔ کودک می‌مالیدند مالیدن رنگ قرمز برای طراوت و سرخیِ صورت، رنگ آبی برای دفع چشم‌زخم، و رنگ سبز برای سرسبزی بود» (محمّدتبار، به نقل از عناصری، ۱۳۶۸: ۱۵۳).

۴. نتیجه‌گیری

شعر در قرن ششم عموماً «فنّی» است. تعدادی از شاعران این دوره به دلیل مهارت و آگاهی‌های لازم از فنون و علوم مختلف زمان خود، ملقّب به حکیم شده‌اند. هر چهار شاعر حکیم اطلاعات دانش‌های گوناگون عصر خود ازجمله دانش طبّ را که مانند ریاضیّات و نجوم از متفرّعات علم حکمت محسوب می‌شده، با مهارت و باریک‌اندیشی وارد شعر کرده‌اند. خلق مضامین و صور خیال با استفاده از اصطلاحات علمی، یکی از شیوه‌های رایج شاعران حکیم در تبیین اندیشه‌های ذهنی این دوره است. گیاهان نیز به‌عنوان بخش عمدهٔ درمانیِ دانش طبّ، از عناصر مهم و مضمون‌ساز شعری قرن ششم و متفاوت با دوره‌های قبل است. نیل از گیاهانی است که جایگاه ویژه‌ای در شعر و ادب و فرهنگ ایران دارد. ویژگی رنگ‌زایی این گیاه بیش از خواصّ درمانی آن در شعر و ادب فارسی منعکس‌شده به حدّی که ذهن، قبل از نام گیاه، به رنگ نیل و نیلگون معطوف می‌شود.

از عبارت‌های ترکیبی آثار بررسی‌شده مشخص می‌شود که استفاده از واژهٔ نیل در شعر همچون سایر گیاهان، برای زینت بخشیدن به کلام یا رنگ و رو دادن به شعر نبوده است بلکه این شاعران واژه‌پرداز و حکیم، در تشبیه و استعاره‌های بدیع و آگاهانهٔ خود از ویژگی نیل محملی برای بیان کنایی خود ساخته‌اند.

رنگ «نیلی» در آثار هر چهار شاعر در مفاهیم متفاوت و متضاد امروزی (تیره و سیاه، آبی و سبز) به کار رفته و یا هم‌ردیف با رنگ‌های کبود و ازرق و فیروزه‌ای قرار گرفته است. این کاربرد به معنای عدم آشنایی با رنگ‌های متفاوت از سوی شاعران باریک‌بین و نکته‌سنج قرن ششم در توصیف پدیده‌های طبیعت نیست بلکه ناشی از سروکار داشتن با اجسامی از قبیل فیروزه و زبرجد و زمرّد و لاجورد و نیل بوده و شاعران در برخی موارد کاربرد آن‌ها را در جایگاه «مشبّهٌبه» و بدون توجّه به اختلاف رنگ آن‌ها با «مشبّه» در نظر گرفته‌اند و این واژگان برای دلالت عام بر رنگ به کار نرفته است. از طرف دیگر تشخیص اجزای طیف رنگ‌ها در گذر زمان و به‌تدریج صورت گرفته و رنگ آبی بسیار دیرتر از بقیهٔ رنگ‌ها شناخته شده است به‌نوعی که در آثار این دوره واژهٔ «آبی» به معنای میوهٔ «بِه»، یا منسوب به عنصر آب (آبی) است و برخلاف امروزه که رنگ نیلی در طیف رنگ‌ها، در بین آبی آسمانی و بنفش قرار دارد شاعران آسمان و فلک و دریا را هم نیلگون و لاجوردی و هم سبز و زمرّدی و زبرجدگون توصیف کرده‌اند که متأثّر از سنّت‌های ادبی بوده و تناقضی در بین این رنگ‌ها، به‌ویژه کاربرد رنگ سبز به‌جای آبی امروزی نبوده است. امروزه نیز در اغلب زبان‌ها رنگ آبی به‌جای رنگ سبز به کار می‌رود و به‌اصطلاح می‌توان گفت که ناشی از تسامح رنگ‌هاست.

شاعران این دوره ترکیب‌های کنایی مانند «نیل‌گری در مفهوم ماتم‌داری»، «نیلی حجاب»، «نیل خُم آسمان»، «نیل فلک» را به‌عنوان *نماد تیرگی* یا کنایه از *نحوست* و ترکیب‌هایی همچون «پردهٔ نیلگون»، «خُم نیلگون»، «نیلگون معجر»، «نیلگون مغفر»، «نیلی وطا»، «نیلی غطا» و «نیلی حُقّه» را در معنای استعاری *فلک = ماتم* فراوان به کار برده‌اند.

عبارت‌هایی نظیر «نیل بر خرَد کشیدن»، «جامه در نیل کردن، زدن یا افکندن»، «نیل بر جامه پاشیدن»، «جامه در خُم نیل زدن» یا «جامه در نیل افتادن» کنایه‌هایی از سوگواری و سیاه‌پوش شدن و گاهی هم در مفهوم متضاد سعادت و سرسبزی است. و در مواقعی نیز اشاره به کاربرد نیل در «علامت و نشان‌گذاری» و یا «آرایش» به کار رفته است. «نیل بر وَرَم کشیدن» نیز ترکیبی است که شاعر با آگاهی از خواصّ دارویی نیل در فرونشاندن ورم، به کار برده و در کتاب‌های طبّ سنّتی هم یکی از خواصّ دارویی نیل درمان آماس نوخاسته ذکرشده است.

در آثار بررسی‌شده، کمترین بازتاب مربوط به کارکرد طبّی گیاه و بالاترین بسامد به رنگ ماتم و نماد تیرهٔ آن است. در بین شاعران، نظامی از نیل بیشترین عبارت‌های کنایی را به کار برده است.

جدول ۱. بسامد کارکرد طبّی، ادبی و هنری و باورهای عامهٔ نیل در آثار بررسی‌شده

ردیف	عنوان کارکرد	جمع	سنایی	انوری	خاقانی	نظامی
۱	مادّه گران‌بها	۲	۱	–	–	۱
۲	درمان ورم	۱	–	۱	–	–
۳	رنگ‌رزی	۱۰	۱	–	۸	۱
۴	نماد تیره و ماتم	۹۴	۱۶	۱۴	۲۷	۳۷
۵	علامت و نشان	۹	–	۱	۸	–
۶	زینت و آرایش	۶	۱	۳	۱	۱
۷	دفع چشم‌زخم	۱۶	–	۳	۷	۶
جمـــــــع		۱۳۸	۱۹	۲۲	۵۱	۴۶

منابع

ابن ابی‌طالب، علی (۱۳۸۰)، *نهج‌البلاغه*، چاپ دوّم، ترجمهٔ محمد دشتی، بوشهر: موعود اسلام

ابن‌سینا، ابوعلی (۱۳۸۹)، *قانون*، ترجمهٔ عبدالرحمان شرفکندی، چاپ۹، تهران: سروش، جلد دوّم.

انوری، اوحدالدّین (۱۳۹۴)، *دیوان انوری*، مقدّمهٔ سعید نفیسی، به اهتمام پرویز بابایی، چ۲، تهران: نگاه.

انوری، اوحدالدّین (۱۳۵۷)، *شرح لغات و مشکلات دیوان انوری*، جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

انوری، اوحدالدّین (۱۳۴۰)، *دیوان انوری*، محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران: نشر کتاب، جلد۲.

برزگر خالقی، محمّدرضا (۱۳۹۵)، *شرح دیوان خاقانی*، چاپ۳، تهران: زوّار، جلد ۱.

برهان، محمّدحسین بن خلف (۱۳۶۲)، *برهان قاطع*، به اهتمام محمّد معین، تهران: امیرکبیر، جلد۴.

بلوک‌باشی، علی، عسکر بهرامی و معصومه ابراهیمی (۱۳۹۸)، «آرایش و پوشش»، قابل‌دسترسی در آدرس https://www.cgie.org.ir/fa/article/231866

بیات، حسین (۱۳۹۴)، «نسبیّت زبانی و درک رنگ آسمان در شعر فارسی»، *نقد ادبی*، سال ۸، شماره ۳۲، ص۵۳-۲۹.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۹۳)، *تاریخ بیهقی*، خلیل خطیب‌رهبر، چاپ۱۷، تهران: مهتاب.

خاقانی، بدیل (۱۳۹۹)، *دیوان خاقانی شروانی*، ضیاءالدّین سجّادی، چاپ ۱۲، تهران: زوّار.

دهخدا، علی‌اکبر. *لغت‌نامهٔ آنلاین دهخدا*، قابل‌دسترسی در آدرس https://rhyming.ir/dakho

دهرامی، مهدی، واثق‌عباسی، عبدالّله، امیرمشهدی، محمّد (۱۳۸۹)، «استعاره‌های نو و چندلایه در شعر خاقانی»، *فنون ادبی*، سال دوّم، شماره ۲، (پیاپی۳، ۱۳۸۹)، ص۹۶-۸۱

زرگری، علی (۱۳۷۵)، *گیاهان دارویی*، چاپ ۶، تهران: دانشگاه تهران، جلد ۲.

سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۸)، *دیوان سنایی غزنوی*، به اهتمام مدرّس رضوی، چاپ۷، تهران: سنایی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۲)، *مفلس کیمیافروش*، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷الف)، *فرهنگ اشارات*، ویرایش دوّم، تهران: میترا، جلد ۱.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷ب)، *فرهنگ اشارات*، ویرایش دوّم، تهران: میترا، جلد ۲.

طرطوسی، ابوطاهر (۱۳۳۵)، *ابومسلم نامه*، به کوشش اقبال یغمایی، تهران: گوتنبرگ.

عقیلی خراسانی، محمّدحسین (۱۳۸۷)، *مخزن‌الأدویه*، کمیتهٔ رایانه‌ای معاونت تحقیقات وزارت بهداشت.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین، روح‌الأمینی، محمود، قنبری، افسون (۱۳۸۹)، «عوامل چشم‌زخم در شعر شاعران فارسی»، *کهن نامهٔ ادب پارسی*، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، ص۱۱۰-۹۳.

قهرمان، احمد، اخوّت، احمدرضا (۱۳۸۳)، *تطبیق نام‌های کهن گیاهان دارویی با نام‌های علمی*، چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران، جلد۱.

کزّازی، جلال‌الدّین (۱۳۸۹)، *گزارش دشواری‌های خاقانی*، چاپ۶، تهران: نشر مرکز.

گرامی، بهرام (۱۳۸۶)، گزارش نشست بررسی «گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی» قابل‌دسترسی در https://www.mehrnews.com/news/633790

محمّدتبار، مریم (۱۳۹۸)، «رنگ‌رزی»، دسترسی در https://www.cgie.org.ir/fa/article/246791

محمودی، خیرالله، باصری، شهناز (۱۳۹۶)، «سوگواران سفیدپوش»، *زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تبریز*، سال ۷۰، شماره ۲۳۶، ص ۲۱۵-۱۸۹.

معدن‌کن، معصومه (۱۳۷۸)، *نگاهی به دنیای خاقانی*، چاپ اوّل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، جلد۳.

مؤمن حسینی، محمّد (۱۳۴۹)، *تحفهٔ حکیم مؤمن*، انتشارات کتاب‌فروشی محمودی.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۷)، *خسرو و شیرین*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ ۱۷، تهران: قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۹ الف)، *اقبال‌نامه*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ ۱۱، تهران: قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۹ش)، *شرف‌نامه*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ ۹، تهران: قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۹ل)، *لیلی و مجنون*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ ۲۱، تهران: قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۹م)، *مخزن‌الأسرار*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ ۲۰، تهران: قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۹هـ)، *هفت‌پیکر*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ ۱۶، تهران: قطره.

نظامی عروضی، احمد (۱۳۶۹)، *چهارمقاله*، محمد معین، چاپ ۱۰، تهران: امیرکبیر.

هروی، موفّق‌الدّین ابومنصور (۱۳۴۶)، *الأبنیه عن حقایق‌الأدویه*، احمد بهمنیار، تهران: دانشگاه تهران.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

همزیستی ادب غنایی و تعلیمی در آینهٔ تحلیل بینامتنی آثار نظامی و قابوس‌نامه بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت

فرامرز جلالت[۱] ، ابراهیم دانش[۲]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی، اردبیل، ایران (نویسندهٔ مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

تحلیل روابط بینامتنی متونِ ادبیِ ژانرهای مختلف، یکی از راهکارهای عملی بررسی آمیختگی یا «همزیستی» انواع ادبی است. *قابوس‌نامه* و آثار نظامی به‌عنوان متونی کانونی در ادب فارسی، نقش رسانه‌ای در دادوستد فرهنگی، ادبی و تمدّنی ایران داشته‌اند. تأثیرپذیریِ نظامی از *قابوس‌نامه* با شواهد چشمگیر بینامتنی قابل‌اثبات است. از نشانه‌های مهم این تأثیرپذیری، نفوذ و حضور اندیشگانی و زبانیِ *قابوس‌نامه* در آثار اوست. بررسی آثار نظامی و *قابوس‌نامه*، اهمیّت تعاملات بینامتنی را در همزیستی انواع ادبی نشان می‌دهد. این مقاله به روش توصیفی‌تحلیلی، بینامتنیّت *قابوس‌نامه* و آثار نظامی را با ارائهٔ شواهد، بررسی کرده، به این نتیجه رسیده‌است که تعاملات بینامتنی، آشکارا نشان‌دهندهٔ دادوستد انواعِ مختلف ادبی است. عنصرالمعالی و نظامی هر دو به همزیستی انواع ادبی اشراف داشته، از این طریق گفتگویی بین انواع و آثار ادبی برقرار کرده‌اند. در *قابوس‌نامه* علاوه بر اختصاص باب‌هایی به غنا و حماسه، در مطاویِ مطالب تعلیمی نیز عناصر غنایی و حماسی به‌کار رفته‌است. نظامی نیز به فراخورِ بافتِ متنی و موقعیّتی آثارِ غیرتعلیمی خود، از عناصر تعلیمی به‌عنوان اجزائی جدایی‌ناپذیر، استفاده کرده‌است که از نمونه‌های بارز آن درج «اندرزنامه» در آثار غنایی و حماسی خود، به‌ویژه در ادامهٔ «ساقی‌نامه»هاست. فراوانی بینامتنیّتِ ضمنی (تلمیح و اشاره) و صریح (عقد) نشان نبوغ و خلاقیّت نظامی در استفاده از میراث منثور پیش از خود به‌ویژه *قابوس‌نامه* است. وی به این میراثِ گران‌قدر جامهٔ وزن، قافیه و تصاویر ادبی پوشانده، تا به آثار خود غنای محتوایی، اتّساع معنایی، انسجام متنی و جذّابیّت هنری بخشد.

کلیدواژه‌ها: همزیستی، انواع ادبی، بینامتنیّت، ژنت، نظامی، *قابوس‌نامه*.

ارجاع به این مقاله: جلالت، فرامرز؛ دانش، ابراهیم (۱۴۰۲)، همزیستی ادب غنایی و تعلیمی در آینهٔ تحلیل بینامتنی آثار نظامی و قابوس‌نامه بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، (۲۴۷) ۷۶، ۱۷۶-۱۵۱.

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.55507.3453

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱.مقدمه

زبان، هنر و ادبیّات از عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ تمدّن هستند؛ بنابراین یکی از معاییرِ سنجشِ فرهنگ و تمدّن اقوام، بررسیِ میزان پیشرفتشان در ادبیّات به‌ویژه شعر است. آثار ادبی برای نزدیک‌کردن ارتباط ما با هستی و زندگی خلق شده‌اند (ن.ک. پرین، ۱۳۸۱: ۹)؛ آن‌ها از طریق وسعت و عمق بخشی به تجربیّات، امکان کامل‌تر، غنی‌تر و هوشیارتر زیستن را به ما می‌دهند (ن.ک. همان: ۱۲). وجود زبان، فرهنگ و تمدّنِ مشترک از دیرباز موجب تبادل اندیشه بین افراد، اقوام و نسل‌های مختلف در ایران و مایهٔ پیدایش آثار گران‌بار علمی، ادبی و ... شده‌است. شواهد محکمی دالّ بر دادوستدِ بینامتنی میان فرهنگ‌ها، اندیشه‌ها، انواع ادبی و متون موجود در این تمدّنِ غنی وجود دارد که می‌تواند زمینه‌سازِ مطالعات دقیق و یافته‌های ارزشمندی دربارهٔ همزیستی و آمیختگی انواع ادبی و نیز گفتگوی متون و ترسیم خطّ سیرِ فکر و فرهنگ ایرانی و آبشخورهای آن در درازنای تاریخ باشد.

۱-۱. بیان مسئله و پرسش‌های تحقیق

طبقه‌بندی آثار و متون در قالب انواعِ ادبیِ گوناگون کمک شایانی به شناخت، بررسی و ارزیابی آن‌ها می‌کند؛ امّا این بدان معنی نیست که انواع ادبی و آثار متعلّق به آن‌ها به‌وا سطهٔ تعلّق به جهان ژانری، فرمی، متنی و محتوایی خاصِّ خود، ارتباطی با انواع دیگر ادبی و آثار متعلّق به آن‌ها ندارند. ازآنجاکه انسان به‌عنوان موجودی زبان‌مند و صاحب اندیشه و فرهنگ از بدوِ خلقت با هم‌نوعان و نیز جهان پیرامونش ارتباط داشته، آثار ادبی و هنری خلق‌شده به دست او نیز از آمیختگی قلمروها و انواع، برخوردار بوده‌است. از این میان آثاری که به‌وا سطهٔ زبان خلق شده‌اند به‌ویژه آثار ادبی به دلیل شکل‌گیری در بستر زبان، ناگزیر از ارتباط و پیوند با سایر ساحات فکری، روحی و هنریِ زندگی وی بوده‌اند. این همزیستی، آمیختگی و تأثیر و تأثّر که در دنیای ادبیّات و بین انواع، قالب‌ها، مکتب‌ها، سبک‌ها و آثار منفرد ادبی نیز به‌خوبی دیده می‌شود، به‌واسطهٔ ایجاد تنوّع و زیبایی‌های ساختاری، فرمی و محتوایی موجب غنای همه‌جانبهٔ اثر، باروری و زایاییِ زبانی، شکلی و اندیشگانی و جذّابیت آن‌ها برای مخاطب شده‌است.

برخی از آثار ادبی، نقش مهمّ و جریان‌سازی در تاریخ ادبیّات ایران داشته، آثار پس از خود را وام‌دار زیبایی‌هایِ زبانی، فکری و بلاغی خود کرده‌اند. این تأثیر و تأثّر و تعامل بینامتنی موجب بهره‌مندی انواع ادبی از عناصر زبانی، ادبی و محتوایی یکدیگر در راستای تحوّل و تکامل خویش و دوری از ملال‌آوری و یکنواختی شده‌است. از نمونه‌های بارز این آمیختگی و تأثیر متون نظم و نثر بر یکدیگر در حوزهٔ شکل می‌توان به پیدایش انواع نثر موزون و مسجّع و ... اشاره کرد.

قابوس‌نامه از آثار برجسته و دوران ساز ادب تعلیمی فارسی است که شعر و نثر پس از خود را تحت سیطرهٔ فرمی و محتوایی قرار داده‌است. حکیم نظامی گنجوی نیز از شاعران جریان ساز ادب فارسی، برجسته‌ترین سرایندهٔ داستان‌های غنایی و بنیان‌گذار خمسه‌سرایی در ادب فارسی است. اشعار وی در عین تعلّق به ژانری خاص مانند ادب غنایی و حماسی، مشتمل بر موضوعات گوناگون تعلیمی از قبیل پند و اندرز و ... در قالب تصاویر غریب و منشوری با سطوح و اضلاع متعدد است که زادهٔ ذهنیّت پیچیدهٔ شاعر و بهره‌مندی همه‌جانبهٔ او از میراث گرانبار نظم و نثر فارسی پیش از خود به‌ویژه *قابوس‌نامه* است؛ این شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ فرمی و محتوایی «اگر به دقّت کاویده نشود، دریافت مقاصدِ نهفتهٔ شاعر و ادراکات جمال‌شناختی او ممکن نخواهد بود» (حمیدیان، ۱۳۸۸: ۸).

این پژوهش در راستای تبیین و تحلیل همزیستی انواع ادبی به بررسی روابط بینامتنی *قابوس‌نامه* و آثار نظامی به‌عنوان نمونه‌هایی برجسته از ژانرهای گوناگون پرداخته تا به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

الف) همزیستی و آمیختگی انواع ادبی چه نقشی در تحوّل و تکامل آن‌ها دارد؟

ب) بینامتنیّت به‌عنوان یکی از رویکردهای علمیِ پژوهش‌های متن‌شناسانه، چه کارکردی در تحلیل همزیستی و آمیختگی انواع ادبی دارد؟

ج) *قابوس‌نامه* و آثار نظامی چگونه از آمیختگی انواع ادبی و تعامل بینامتنی برای ارتقاء وجوه زبانی، ادبی و اندیشگانی سود برده‌اند؟

۲-۱. اهداف و ضرورت تحقیق

کاوش همه‌جانبهٔ لایه‌های درهم‌تنیدهٔ زبانی، محتوایی و جمال‌شناختی آثار ادبی بدون در نظر گرفتن همزیستی و آمیختگی انواع ادبی از رهگذر رابطهٔ بینامتنی آن‌ها، ممکن نخواهد بود. با توجّه به گفتگو و دادوستد داستانی، محتوایی و شکلیِ فراوان بین *قابوس‌نامه* و آثار نظامی، بررسی روابط بینامتنی آن‌ها می‌تواند علاوه بر اثبات همزیستی و پیوند انواعِ ادبی غنایی، حماسی و تعلیمی، گره‌گشای ابهامات و مشکلات این آثار باشد.

۳-۱. روش تفصیلی تحقیق

شیوهٔ تحقیق در این مقاله توصیفی-تحلیلی و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای است؛ بدین نحو که رابطهٔ بینامتنی *قابوس‌نامه* و آثار نظامی با تمرکز بر نفوذ و حضور عناصر زبانی، فرمی و محتوایی و بر اساس نظریّهٔ ژرار ژُنت (Gerard Genette) بررسی، شواهد گوناگونی از دادوستد بینامتنی آن‌ها ارائه و سپس با تکیه بر مبانی نظریِ بحث، شواهد ارائه شده و آمار به‌دست‌آمده، تحلیل نهایی انجام شده‌است.

۴-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ آمیختگی و همزیستی انواع ادبی از رهگذر تعامل بینامتنی، تاکنون پژوهشی انجام نشده‌است؛ امّا پژوهش‌های مرتبط با انواع ادبی، *قابوس‌نامه* و آثار نظامی عبارت‌اند از:

مؤلّفِ مقالهٔ «انواع ادبی و شعر فارسی» معتقد است: هر نوع ادبی «پس از یک مرحلهٔ ابتدایی به انواع دیگر می‌آمیزد و نمی‌توان یک نوع را از همسایگان معنوی آن جدا کرد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۰۱).

نویسندهٔ مقالهٔ «انواع ادبی در شعر فارسی» سه نوع ادبیِ حماسی، غنایی و حکمی را با توجه به ارتباط آن‌ها با روان انسان و نقش‌های زبانی برجسته در هرکدام، بررسی کرده است (ن.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۷).

نویسندگان مقالهٔ «جلوه‌های بینامتنیِ قرآن مجید در *مخزن‌الأسرار* نظامی گنجوی» بر آن‌اند که وی به شیوه‌های مختلفی چون تلمیح، تضمین و اقتباس از آیات قرآن کریم استفاده کرده‌است (ن.ک. همتی و ولی‌پور، ۱۳۹۳: ۹۹۱).

مؤلّفِ مقالهٔ «نقد رویکردهای مبتنی بر قرآن و حدیث در شعر نظامی» معتقد است: تناسب میان واژگان و ترکیبات، از نکات شاخص شعر نظامی در تأثیرپذیری از قرآن است (ن.ک. ذوالفقاری، ۱۳۸۳: ۸۵).

نویسندگان مقالهٔ «روابط بینامتنی در اسکندرنامه‌های منظوم (فردوسی، نظامی و امیرخسرو)» معتقدند: ارتباط بینامتنی این آثار به دو طریق صریح و ضمنی است (ن.ک. عابدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۴۲).

نگارندگان مقالهٔ «پژواک برخی اندرزهای پیشینیان در کتاب *قابوس‌نامه*» معتقدند که: عنصرالمعالی اندرزهای فردی، اجتماعی و سیاسی را از اندرزنامه‌های پیشین به طرق مختلفی نقل کرده‌است (ن.ک. خوئینی و رحمتیان، ۱۳۹۸: ۲۴).

۲. همزیستی انواع ادبی از رهگذر روابط بینامتنی

شعر را در سه نوعِ کلّی تقسیم‌بندی کرده‌اند که عبارت‌اند از: «آنکه با وضوح و روشنی، داستانی را بیان می‌کند، آنکه از شور و هیجان منبع می‌گیرد و آنکه کاری فردی و شخصی را تجسّم می‌دهد و این‌ها عبارت‌اند از حماسه، شعر غنایی و دِرام» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۷۰). شاعران برجسته و صاحب‌سبک «که با ذهن و زبان، رفتاری خاصّ دارند در چهارچوبِ نوع، تصرّف می‌کنند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۹). پس هر اثر برجستهٔ ادبی که به‌وسیلهٔ شاعری بزرگ خلق می‌شود، به دلیل نبوغ و خلّاقیتِ مؤلّف، بی‌گمان تغییراتی را در نوع ادبی خویش ایجاد می‌کند یا آن را به طریق و میزان خاصّی با دیگر انواع می‌آمیزد و نظریّهٔ ادبی یا نظامی را که به آن متعلّق است، دگرگون می‌کند (ن.ک. احمدی، ۱۳۸۲: ۲۸۸). از این رهگذر نوع ادبی، گاه تبدیل به نوع ادبی دیگری می‌شود و آن هنگامی است که «اجتماع می‌کوشد اشکال تازه‌ای که با تمایلات جدید سازگار باشد به وجود آورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۰۳). این «آمیختگی در ادبیات ملل اسلامی و بخصوص در ادبیات پارسی به گونهٔ آشکاری مشاهده می‌شود و بی‌گمان عامل فرم (صورت) در این آمیختگی تأثیر فراوان داشته است» (همان: ۱۰۱).

هر یک از انواع ادب غنایی فارسی را که حاصل جوشش عواطفِ فردی و اجتماعیِ شاعر در برخورد با شرایطِ اجتماعی است می‌توان با توجّه به ارتباط و پیوندی که با جامعه و تاریخ دارد، بررسی و ارزیابی کرد (ن.ک. همان: ۱۰۱). در تاریخ ادب فارسی، ادب غنایی به فراخورِ فرم، قالب و محتوی، برای رشد و کمالِ خویش و تنوّع و جذّابیّتِ متنی، به انواع دیگر ازجمله ادب تعلیمی آمیخته، نوعی نسبتاً جدید و بینابین به وجود آورده که می‌توان آن را «غنایی-تعلیمی» نامید؛ «زیرا با شور و احساس شخصیِ شاعر نسبت به مسائل اخلاقی و تعلیمی و اجتماعی و عرفانی و مذهبی همراه است» (فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۷۵/۱).

۲-۱. بینامتنیّت

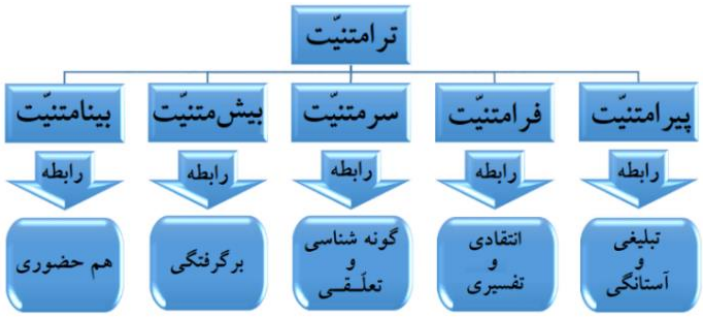
آثار ادبی سازه‌های بنیادین شبکه‌ای کلان از فرآورده‌های زبانی و اندیشگانی را تشکیل می‌دهند و فرهنگ، هنر و اندیشه را از متون پیشین اخذ و به متون پسین منتقل می‌کنند. با این اوصاف، «هیچ ابتکار و خَلقی... نمی‌تواند دور از حوزهٔ نفوذ آثار قبلی، وجود داشته‌باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۰۲).

امروزه واژهٔ «متن» هر پدیدهٔ تفسیر و معناپذیر را شامل می‌شود؛ درواقع متنیّت یک پدیده در گرو خوانش یا فهمی است که مخاطب از آن دارد. ژان پل سارتر (Jean-Paul Sartre) ادبیات را مبادله‌ای بین نویسنده و خواننده تلقّی می‌کند که در آن نویسنده از خواننده انتظار دارد، با بهره‌گیری از آزادیِ خود به خوانشی اصیل از متن بپردازد (ن.ک. آلن، ۱۳۸۵: ۲۶) یعنی خوانشِ او تحت تأثیرِ چهارچوب و برنامهٔ قبلی از سوی اجتماع و ... نباشد. بدین‌سان مؤلّف دیگر سرچشمهٔ معنای متن نیست و سرچشمه‌های معناهای متن آن‌قدر متکثرند که قابل احصاء و تحدید نیستند (ن.ک. همان: ۱۲۹).

بینامتنیّت (Intertextuality) به روابط گوناگون هر متن با سایر متن‌ها از طریق نقل‌قول‌ها، تلمیحات و... اطلاق می‌شود که در آن هر متنی یک بینامتن (Intertext) یعنی جایگاهی از تلاقیِ متون بی‌شمار است (ن.ک. داد، ۱۳۸۲: ۴۲۳ و ۴۲۴) و متون با ارجاع و استناد به یکدیگر معنا می‌یابند (ن.ک. ساسانی، ۱۳۸۴: ۴۵). سرشتِ بینامتنی باعث می‌شود عملِ خوانش از معنای خودِ متن فراتر رفته، به عرصه‌ای از گفتمان‌های فرهنگی وارد شود؛ بنابراین بینامتنیّت، تصوّرات مرسوم را دربارهٔ درون و برون متن به چالش کشیده، معنا را چیزی فراتر از چارچوب محدود آن می‌انگارد (ن.ک. آلن، ۱۳۸۵: ۱۲۹). این امر در مورد آثار ادبی ملموس‌تر

ا ست؛ زیرا «تأثیرات و تحوّلاتی که در ادبیّات اتفاق می‌افتد بیش از اینکه متأثّر از جهان واقعی و بیرونی با شد، متأثّر از جهان متن‌ها و روابط آن‌ها با یکدیگر است» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۳۶).

بینامتنیّت از دید نظریّه‌پردازان قبل از ژنت بر همهٔ انواع روابط بین متون اطلاق می‌شد امّا ژنت آن را یکی از شاخه‌های ترامتنیّت به شمار آورد که بر اساس «حضور یک متن در متنی دیگر» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۴۴) شکل می‌گیرد. وی روابط متون را، به شیوه‌ای نظام‌مند بررسی و اصطلاح «ترامتنیّت» (Transtextuality) را بر مجموعهٔ آن‌ها اطلاق کرده‌است. از دید وی «هر چیزی که پنهانی یا آشکار، متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۱)، در حوزهٔ ترامتنیّت قرار دارد. وی ترامتنیّت را به پنج دستهٔ پیرامتنیّت (Paratextuality)، فرامتنیّت (Metatextuality)، سرمتنیّت (Architextuality)، بیش‌متنیّت (Hypertextuality) و بینامتنیّت (Intertextuality) تقسیم کرده‌است.



نمودار ۱: انواع ترامتنیّت

حضورِ مستقیم یا غیرمستقیمِ عنصر یا عناصری از یک متن ادبی یا هنری در متنی دیگر که تأثیر و تأثّر آن‌ها را تأیید کند، می‌تواند نشانهٔ وجود رابطهٔ بینامتنیّت میان آن‌ها باشد.

۱-۱-۲. انواع بینامتنیّت

الف) بینامتنیّت صریح

در این رابطه، «متن به شکل مستقیم و صریح از متن دیگر یاد می‌کند» (ساسانی، ۱۳۸۴: ۴۹)؛ یعنی مؤلف عناصری از متن متقدّم را در متن متأخّر عیاناً نقل و گاهی با علائمی از قبیل گیومه و ... از بخش‌های دیگر متمایز می‌سازد یا آن را به دلیلِ آشکاری و شهرت، بدون ارجاع در اثر خود می‌گنجاند. این نوع بینامتنیّت در ادب فار سی و عربی شاملِ نقل‌قول، تضمین، ا ستشهاد، اقتباس، درج، عقد، ارسال‌المثل و ... می‌شود.

ب) بینامتنیّت ضمنی

در این نوع بینامتنیّت، فقط خوانندهٔ آشنا به مآخذ با تکیه بر نشانه‌های دلالت‌گر می‌تواند دادوستد فکری و معنایی بین متون را کشف و به فهمی بهتر و کامل‌تر نائل شود. این نوع بینامتنیّت در ادب فارسی و عربی انواعی چون اشارات، تلمیحات، کنایات، ترجمهٔ هنری، حلّ و ... را دربرمی‌گیرد.

ج) بینامتنیّت پنهان

در این نوع بینامتنیّت، عناصر متنِ پیشین، عیناً یا به صورت پنهان در متنِ پسین حضور می‌یابد. ترجمهٔ عینی مطلب و درج آن بدون ارجاع و نیز انواع سرقت ادبی از قبیل انتحال، مسخ و اِغاره، سلخ و اِلمام، از نمونه‌های بینامتنیّت پنهان در ادب فارسی و عربی به شمار می‌روند.

۲-۱-۲. شرایط مطالعهٔ رابطهٔ بینامتنی

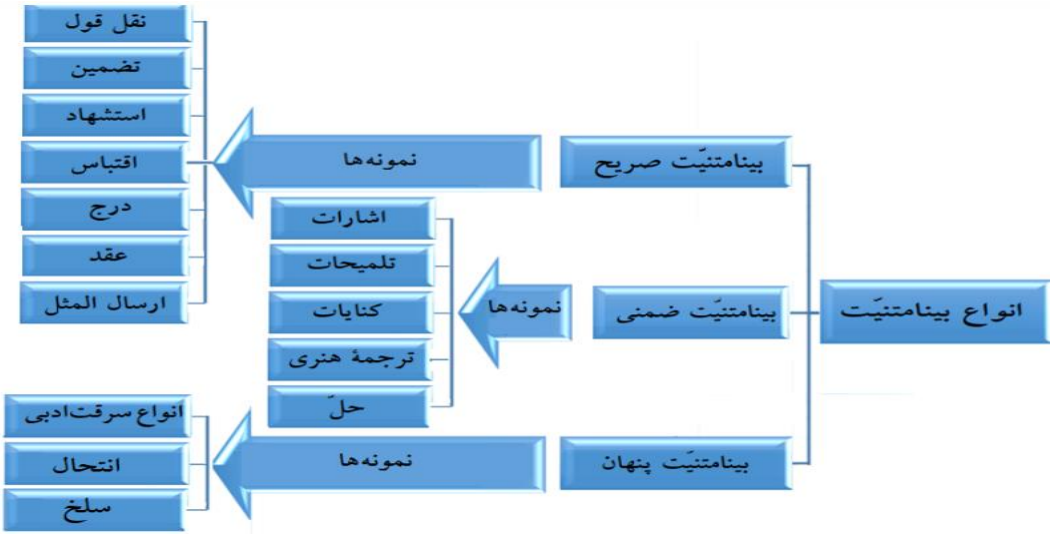
مطالعهٔ روابط بینامتنی مستلزم شرایط زیر است:

- وجود متن‌ها و تمرکز بر روی «متنیّت» آن‌ها.
- وجود قرائن و شواهدِ دالّ بر ارتباط بین متون.
- وجود رابطهٔ هم‌حضوری بین متون (ن.ک. نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۳ و ۳۴).

۳-۱-۲. مراحل مطالعهٔ رابطهٔ بینامتنی

مطالعهٔ روابط بینامتنی مراحلی دارد که به ترتیب زیر است:

- ارائهٔ دلایلِ مبتنی بر تأثیرپذیریِ متن؛
- شناسایی، جمع‌آوری و احصاء موارد هم‌حضوری و اشتراک؛
- دسته‌بندی و گونه‌شناسیِ عناصرِ هم‌حضور برای تعیین میزان و نوع هم‌حضوری؛
- تحلیل موارد هم‌حضوری از دید فرم و محتوا؛
- تعیین رابطهٔ کلان میان متون موردبررسی (ن.ک. همان: ۳۵ – ۳۷).



نمودار ۲: انواع بینامتنیّت

۲-۱-۴. اهمیّت و نقش مخاطب در بینامتنیّت

در بینامتنیّت، تکیه بر روی گسترهٔ دانشِ متنیِ مخاطب و قدرتِ ذهنی او در کشفِ روابطِ متون و دادوستد میان آن‌هاست. اوست که می‌تواند به ساختار کهکشانیِ متون و پیوند آن‌ها دست یابد و در پرتو این شناخت، به فهمی کامل‌تر نائل شود؛ زیرا متن علاوه بر بافتِ متنی و موقعیّتی، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم با متونِ متقدّم و متأخّری در ارتباط است که در تعیینِ معنای کلّی و جزئی آن تأثیرگذارند.

۲-۲. عنصرالمعالی و قابوس‌نامه

عنصرالمعالی از نویسندگانِ برجستهٔ نثر فارسی است که به طرح و تدوین نظامِ منسجمی در باب شرایط و آئین دبیری و شاعری پرداخته‌است. وی اندیشمندی ذوفنون، آگاه به سپاهی‌گری و دارای مشربی عرفانی است (ن.ک. عنصرالمعالی، ۱۳۱۲: به) که با منابع مختلف دینی، علمی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، تربیتی و... انس داشته‌است (ن.ک. همان: یز). او حِرَف و صنایع را نیز آموخته بود و به زبان طبری و پارسی دری شعر می‌سرود (ن.ک. فروزانفر، ۱۳۸۳: ۳۳۲). عنصرالمعالی *قابوس‌نامه* یا پندنامهٔ خود را برای تذکّر و تنبّه پسر خود نوشته و در ضمنِ رهنمودهای سودمند، قصّه‌های جالب و آموزنده‌ای گنجانده‌است. جمع بین سادگی لفظ و استواری تعبیر، تعادل جالبی برای اجزای سخن او به وجود آورده‌است که این کتاب را برای تعلیم مباحث تربیتی و اخلاقی کارآمد می‌کند (ن.ک. زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۲۰). او زندگانی را چنان‌که هست؛ یعنی ترکیبی از خوبی‌ها و زشتی‌ها و راستی‌ها و ناراستی‌ها به تصویر می‌کشد (ن.ک. یوسفی، ۱۳۵۷: ۹۴/۱-۹۵). *قابوس‌نامه* مشتمل است بر «حکمتِ عملی و تدبیرِ منزل و مُدُن و نویسندهٔ آن در تدوین این کتاب بیشتر جنبهٔ عملی را ترجیح داده‌است»(فروزانفر، ۱۳۸۳: ۳۳۲). اندیشهٔ حکیمانهٔ عنصرالمعالی موجب شده که از هر حکایت و موضوع نکته‌های عمیق دریابد و آن را به زبانی همه‌فهم بیان کند (ن.ک. یوسفی، ۱۳۵۷: ۱۰۱/۱). *قابوس‌نامه* دارای مختصات سبکیِ ایجاز لفظ، اشباع معنی، روانیِ عبارت و... است (ن.ک. بهار، ۱۳۷۵: ۱۱۴/۲). عنصرالمعالی در اهمیّت ایجاز گوید: «باید که بسیار غرض و معانی در اندک‌مایهٔ سخن به کار بَری» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۰۷). وی «سعی دارد کلمات جامع بگوید. ازاین‌روی سخنان وی خود همه تمثیل است» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۱۸/۲). عنصرالمعالی به‌عنوان ادیبی صاحب‌سبک با آگاهی از لزوم آمیختگیِ انواع ادبی، در طیِّ آموزه‌های تعلیمی و داستان‌های *قابوس‌نامه* به فراخور موقعیّت، از موضوعات، مفاهیم و عناصر غنایی و حماسی بهره برده یا باب‌هایی از کتاب را به موضوعات غنایی و حماسی از قبیل حمد و سپاس خداوند، نعت پیامبر، عشق ورزیدن، خُنیاگری، پیری و جوانی، سپهسالاری و کارزار و ... اختصاص داده‌است. تلفیق نثر با شعر و ویژگی‌های شعری که به سخنْ موسیقی و جذابیّتی مضاعف می‌دهد، یکی دیگر از جلوه‌های این آمیختگی است.

۲-۳. نظامی و آثارش

نظامی جریان‌سازترین شاعر در سرودن منظومه‌های غنایی در ادب فارسی است که توانست «شعر تمثیلی را در زبان فارسی به حدّ اعلای تکامل برساند» (صفا، ۱۳۸۶: ۸۰۷/۲) اشعار وی که زیبایی‌ها و زشتی‌ها را در کنار هم تصویر کرده، معجونی از اعتقادات، تجربیّات، اصطلاحات و مَثَل‌هاست (ن.ک. زنجانی، ۱۳۷۴: ۹۸). دقّت و علاقهٔ نظامی به آیین سپاهی‌گری و آشنایی وی با آن از توصیف‌های دقیق و مفصّل وی در جای‌جای آثارش پیداست (ن.ک. زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۱۸). او از علوم شرعی و ادبیِ تازی و پارسی اطلاع داشت (ن.ک. معین، ۱۳۸۵، دوازده) و آثارش در حکم دائرةالمعارفی از علوم و اطلاعات مختلف است (ن.ک. صفا، ۱۳۸۶: ۸۰۸/۲). اعتقادات دینی، سبب تجلّی مفاهیم و معانی آیات قرآن کریم و سخنان گهربار حضرت رسول (ص) و بزرگان دین در آثارش شده‌است (ن.ک. زنجانی، ۱۳۷۴: ۸۱ و ۸۴). نظامی «از موسیقی بهره‌مند بوده و بسا که گفته‌های خویش را با نغمه و ساز

می‌سروده» (رضازادهٔ شفق، ۱۳۶۹، ۲۲۹). شیوهٔ نظامی در شاعری «غریب بود و او خود بدین می‌نازید و آن را وسیله‌ای برای رهایی از ابتذال محیط تلقّی می‌کرد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۱). وی با نگاهِ تیزبین خود جزئیات ناشناخته‌ای را در مظاهر طبیعت کشف می‌کرد و با زبان و ذهن خلّاق و تصویرسازش به آن‌ها رنگ و حیات می‌بخشید (ن.ک. همان). نظامی به دلیل کاربرد الفاظ مناسب، ترکیبات خاصّ، مضامین و تشبیهات و استعارات نو، نیروی تخیّل، دقّت در توصیفِ طبیعت، اشخاص و احوال، در ادب فارسی کم‌نظیر است (ن.ک. صفا، ۱۳۸۶: ۸۰۸/۲). او در ضمن داستان، قصّه‌های فرعی را چنان با مهارت، روشنی و کوتاهی نقل می‌کند که ازنظر ایجاز سرمشقی عالی برای دیگران است (ن.ک. رضازادهٔ شفق، ۱۳۶۹، ۲۳۰ و ۲۳۱). وی را «بیشتر از جهت فراوانی مایه‌های پند و اندرز و نیز نقل یک رشته مطالب فلسفی-کلامی... حکیم خوانده‌اند» (حمیدیان، ۱۳۸۸: ۱۸). نظامی با قدرت بلاغت خویش، مخاطب را «در تماشای آنچه نزد خودش جالب بوده‌است انباز می‌کند و در نفس او تصرّف می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۳۲) و آموزه‌های اندرزیِ خویش را بر لوح دل او می‌نگارد. در مثنوی‌های او «در کنار جوهر غنایی، عناصر روایی و تعلیمی هم جلوه دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۰۶). این شگردِ ابتکاری را می‌توان در «*شرف‌نامه*» و «*اقبال‌نامه*» به‌وضوح دید؛ وی ساقی‌نامه‌هایش را به اندرزنامه درمی‌پیوندد تا مخاطب را به نوشیدن جام حکمت و اخلاق دعوت کند. همچنین در *اقبال‌نامه* «یک دوره حکمت نظری و عملی بر وفق آراء پیشینیان» (نظامی گنجوی، ۱۳۸۳: ید) ارائه می‌کند. مطالعهٔ دقیق آثار نظامی و *قابوس‌نامه* مؤیّد وجود روابط انکارناپذیر بینامتنی و رشته‌های باریک و مستحکم صوری و محتوایی بین آن‌ها و جلوه‌گاه تعامل و همزیستی انواع ادبیِ غنایی، حماسی و تعلیمی و نیز میزان و نحوهٔ وامداری نظامی به عنصرالمعالی است.

۳. بررسی شواهد و روابط بینامتنی قابوس‌نامه و آثار نظامی

*«اگر تو خواهی که مادام بادولت‌ونعمت باشی، صحبت خداوندان دولت جوی و فرمان‌بردار ایشان باش و خلاف این مجوی تا بدبخت و شقی نباشی» (عنصرالمعالی، ۱۳۱۲: ۱۱).

مرد ز بی‌دولتی افتد به خاک — دولتیان را به جهان در چه باک
زنده بود طالع دولت‌پرست — بندهٔ دولت شو هرجا که هست...
گِردِ سَرِ دولتیان چرخ ساز — تا شوی از چرخ زدن بی‌نیاز
(نظامی گنجوی، ۳۷۹: ۱۴۷)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

سر مکش از صحبت روشندلان — دست مدار از کمر مقبلان
(همان: ۸۳)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«با پدر و مادر خویش چنان باش که از فرزندانِ خویش طمع داری که با تو باشند» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۵). نیز «اکنون تو از من همچندان شنوی که من از پدر خویش شنودم» (همان: ۱۵۶).

چه سازد با تو فرزندت بیندیش — همان بیند ز فرزندان پسِ خویش
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۴۶)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«روزی مقسوم است، به هر کس آن رسد که در ازل قسمت کرده شده‌است و تو از بهرِ روزی، رنجِ بسیار بر خویشتن منه که به کوشش، روزی افزون نشود» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۶).

صورتِ ما را که عمل ساختند — قسمتِ روزی به ازل ساختند
روزی از آنجات فرستاده‌اند — آن خوری اینجا که تو را داده‌اند
گرچه در این راه بسی جهدکرد — بیشتر از روزی خود کس نخورد
جهد بدین کن که بر این است عهد — روزی و دولت نفزاید به جهد
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۱۰۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اقتباس)

به شغلِ جهان رنج بردن چه سود — که روزی به کوشش نشاید فزود
(نظامی گنجوی،۱۳۸۱: ۴۸۴)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«حکیمان سخن را مانند به نبید کردند که هم از او خُمار خیزد و هم بدو درمان خُمار بوَد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۸).

مونسِ غمخواره غمِ وی بوَد — چاره‌گر میْزده هم میْ بوَد
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۵۹)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«سخنْ ناپرسیده مگوی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۸).

تا ندهندت مَستان گر و فاست — تات نپرسند مگو گر دعاست
(زنجانی، ۱۳۷۴: ۲۴۵)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

سخن تا نپرسند لب بسته دار — گُهر نشکنی، تیشه، آهسته دار
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۱: ۳۹)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

نپرسیده هر کاو سخن یاد کرد — همه گفتهٔ خویش بر باد کرد
(همان)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

متاعِ گرانمایه دارم بسی — نیارم برون تا نخواهد کسی
(همان)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«از جایِ تهمت‌زده پرهیز کن» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۹).

چو من خلوت‌نشـــین بـاشـــم تو مخمور زِ تـهـمـت، رایِ مـردم کِـی بـوَد دور
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۰۸)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«به خویشتن، در غلط مشو» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۹).

کـه آشـــفتـهٔ خویش چنـدین مبـاش ببین خویشـــتن، خویشـــتن بین مبـاش
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«اندر شورستان تخم مکار که بَرْ ندهد و رنجِ بیهوده بوَد؛ یعنی که با مردمانِ ناسپاس مردمی‌کردن چون تخم بوَد که به شورستان افکنی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۹).

نصـــیحـت‌گری بـا خـداونـدِ زور بوَد تخمی افکنـده در خـاکِ شـــور
(نظامی گنجوی،۱۳۸۱: ۱۸۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

در گِـلِ شـــوره دانـه افشـــانـی نـــاوَرَد بـــار جـــز پشـــیـــمـــانـی
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰الف: ۳۲)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«بر نیکِ کرده پشیمان مباش که جزای نیک و بد هم اندر این جهان به تو رسد، پیش از آنکه به جایِ دیگر رَوی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۹). نیز «مکافاتِ نیک و بد هم بدین جهان می‌یابی پیش از آنکه بدان جهان رسی» (همان: ۳۰).

چو بـد کردی مبـاش ایمن ز آفـات کـه واجـب شـــد طبیعـت را مکـافـات
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۴۴۳)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

هـر کـه بـه نـیـکـی عـمـل آغـاز کـرد نـیـکـیِ او روی بـدو بـازکـرد
گـنـبـدِ گـردنـده ز رویِ قـیـاس هســـت بـه نیکیّ و بـدی حق‌شـنـاس
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۸۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«نیکی از کس دریغ مدار که نیکی یک روز بَرْ دهد»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۳۰). نیز «نیکی کن و به رود انداز که روزی بَرْ دهد» (همان: ۳۲).

نـیـکـی بـکـن و بـه چَـهْ دراندـاز کـز چَـهْ بـه تـو روی بـرکُـنـد بـاز
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰ب: ۲۸۲)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«به زبانْ، دیگرْ مگوی و به دل، دیگرْ مباش تا گندم‌نمایِ جوفروش نباشی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۳۲).

تو آن گندم‌نُمای جوفروشی که در گندم جوِ پوسیده پوشی
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۱۱۰)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«هنر آموز و از آموختن و شنیدنِ سخنْ ننگ مدار تا از ننگْ رسته باشی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۳۳).

هنر آموز کز هنرمندی درگشایی کُنی نه دربندی
هرکه زآموختن ندارد ننگ دُر برآرَد ز آب و لعل از سنگ
وآن که دانش نباشَدَش روزی ننگ دارد ز دانش‌آموزی
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰الف: ۵۲)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«صحبت جز با مردمِ نیک‌نام مکن که از صحبتِ نیکان، مردْ نیک‌نام شود» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۳۶).

صحبتی جوی کز نکونامی در تو آرَد نکوسرانجامی
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰الف: ۵۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«گفته‌اند: کُلُّ طائرٍ یَطیرُ مَعَ شکلِه» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۳۷).

کُنَد با جنسِ خود هر جنس پرواز کبوتر با کبوتر، باز با باز
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۲۰۵)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«راستِ بدروغ مانند مگوی که دروغِ براست همانا بِهْ از راستِ بدروغ همانا» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۴۱).

دروغی که مانند باشد به راست بِهْ از راستی کز درستی جداست
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۱: ۵۳)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«طریقُ العقلِ واحدٌ» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۴۵).

ز هر عقلی مبارکبادم آمد «طَریقُ العَقلِ واحد» یادم آمد
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۴۴۹)

نوع بینامتنیّت: صریح (ارسال‌المثل)

*«اگرچه بسیار دانی، آن گوی که به کار آید تا آن سخن بر تو وبال نگردد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۴۸).

سخن کم گوی تا در کار گیرند که در بسیار، بَد بسیار گیرند
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۰)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«پند سِیُم: چرا ایمِن خسبد کسی که با پادشاه آشنایی دارد؟» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۱)

از صحبتِ پادشه بپرهیز چون پنبهٔ خشک از آتشِ تیز
زآن آتش اگرچه پُر ز نور است ایمِن بوَد آن کسی که دور است
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰ب: ۵۴)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

پادشاه آتشی است کز نورش ایمِن آن شد که دید از دورش
وآتش او گلی است گوهربار در برابر گل است و در بر خار
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰الف: ۶۲)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«پند دَهُم: حق گوی اگرچه تلخ باشد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۲).

گر سخنِ راست بوَد جمله دُر تَلخ بوَد تلخْ که الحقُّ مُر
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۱۴۰)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«پند یازدهم: اگر خواهی رازِ تو دشمن نداند، با دوست مگوی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۲).

چنان گو رازِ خود با بهترین دوست که پنداری که دشمن‌تر کسی اوست
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۲۸۸)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«[پند] هفدهم گفت: از گرسنگی بمُردن بِهْ از آن که به نانِ فرومایگان سیر شدن»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۲).

به زیر پایِ پیلان در شدن پَست بِهْ از پیشِ خسیسان داشتن دست
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۴۷)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

به ناخن سنگ برکندن ز کُهسار بِهْ از حاجت به نزدِ ناسزاوار
(همان: ۳۴۷)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

نـانـی از خـوانِ خـود دهـی بـه کسـان بِـهْ کـه حـلـوا خـوری ز خـوان خسـان
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰الف: ۵۶)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«[پند] نوزدهم: ...در آب مُردن بِهْ که از فَزَغ زنهار خواستن» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۲).

بـه آب انـدر شـدن غرقـه چو مـاهی از آن بِـهْ کـز وَزَغ زنـهـار خـواهـی
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۴۷)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

اگـر خـود شـود غـرقـه در زهـرمـار نـخـواهـد نـهـنـگ از وزغ زیـنـهـار
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۱: ۱۷۶)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«[پند چهل و هفتم] گفت: اگر خواهی که برتر از مردمان باشی، فراخ‌نان‌ونمک باش» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۴).

بزرگی بـایـدت دل در سـخـا بـنـد سـرِ کـیسـه بـه بـرگِ گـنـدنـا بـنـد
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۲۷۵)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«ای پسرْ هرچند توانی پیرعقل باش. نگویم که جوانی مکن، لکن جوانی خویشتن‌دار باش» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۶).

من کـه چو گـل گنج‌فشـانی کنم دعـوی پـیـری بـه جـوانـی کـنـم
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۱۴۳)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«ارسطاطالیس می‌گوید حکمت: الشبابُ نوعٌ مِن الجنون» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۶).

گرچـه جوانی همـه فرزانگی اسـت هم نـه یکی شـاخ ز دیوانگی اسـت؟
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۱۴۲)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (ترجمهٔ هنری)

*«پیر گفت: چندین سال خیره غم خوردم که چون پیر شوم خوب‌رویان مرا نخواهند، اکنون که پیر شدم، خود ایشان را نمی‌خواهم» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۶).

جوانی گفـت: پیری را چـه تـدبیر؟ کـه یـار از من گریزد چون شـوم پیر
جـوابـش داد پـیـرِ نـغـزگـفـتـار: کـه در پیری تو خود بگریزی از یـار
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۹۶)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«در وقتِ پیری، جوانی نه‌زیبد؛ چنان‌که جوانان را پیری‌کردن نه‌زیبد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۹). نیز «چون پیر شدی، از مَحالِ جوانی دور باش که هر که به مرگ نزدیک‌تر بوَد باید که از محالِ جوانی دورتر بود» (همان: ۶۰). نیز «نباید که پیرْ به عقل و فعلِ جوانان باشد» (همان).

بگذر از این پی که جهانگیری است حکمِ جوانی مکن این پیری است
(نظامی گنجوی،۱۳۷۹: ۹۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«میوه که پخته گشت، اگر نه‌چینند خود از درخت بیوفتد. چنان‌که من گفته‌ام: شعر...

چون عمرِ تو پخته گشت بربندی رخت کان میوه که پخته شد بیفتد ز درخت»
(عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۵۹)

درخت میوه تا خام است خیزد چو گردد پخته، حالی بَرْ بریزد
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۹۷)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«در کتابی خواندم که: مردم تا سی‌وچهارساله هر روز بر زیادت باشد به قوّت و ترکیب و پس از سی‌وچهارساله تا به چهل سال همچنان بپاید، زیادت و نقصان نکند؛ چنان‌که آفتابْ میانِ آسمان رسد، بطیءالسیر بوَد تا فروگشتن و از چهل‌سالگی تا پنجاه سال هر سالی در خویشتن نقصانی بیند که پارْ ندیده‌باشد و از پنجاه سال تا به شصت سال هر ماه در خویشتن نقصانی بیند که در ماه دیگر ندیده‌باشد و از شصت سال تا هفتادسال هر هفته در خویشتن نقصانی بیند که هفتهٔ دیگر ندیده‌باشد وز هفتادسال تا هشتاد سال هر روز در خود نقصانی بیند که دی ندیده‌باشد و اگر از هشتاد برگذرد هر ساعتی دردی و رنجی بیند که در ساعت دیگر ندیده باشد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۶۱).

چو عمر از سی گذشتت یا خود از بیست نمی‌شاید دگر چون غافلان زیست
نشاطِ عمر باشد تا چهل‌سال چهل‌ساله فروریزد پر و بال
پس از پَنجَهْ نباشد تندرستی بَصَر کُندی پذیرد، پایْ سستی
چو شست آمد نشَست آمد پدیدار چو هفتاد آمد افتاد آلت از کار
به هشتاد و نوَد چون دررسیدی بسا سختی که از گیتی کشیدی
وز آنجا گر به صد منزل رسانی بود مرگی به صورت زندگانی
اگر صدسال مانی ور یکی روز بباید رفت از این کاخ دل‌افروز
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۹)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«گفته‌اند که: خندهٔ بیهوده و بی‌وقت، گریه بوَد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۷۴).

خنده که بی‌وقت گشاید گِره گریه از آن خندهٔ بی‌وقت بِهْ
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۱۵۲)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

خنده که نه در مقام خویش است در خوردِ هزار گریه بیش است
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰ب: ۹۰)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«جنگ چندان کن که آشتی را جای بوَد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۷۹).

خردمندی که در جنگی نهد پای بمانَد آشتی را در میانْ جای
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۲۹)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«خبر: مَن اَشبَهَ اَباهُ فَمَاظَلَم» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۸۰).

تو نیکی، بد نباشد نیز فرزند بوَد ترّه به تخمِ خویش مانند
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۴۱۳)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«حکیمانْ خواب را موتُ‌الأصغر خوانند از آن که چه خفته و چه مرده، که هیچ دو را از عالمْ آگاهی نیست» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۹۰). نیز «خفته و مرده از قیاس یکی است» (همان: ۹۳)

چه خُسبیم چندین بر این آستان که با مرگ شد خواب همداستان
کسی کاو نداند که در وقتِ خواب دگر ره به بیداری آرد شتاب
ز خفتن چو مردن بوَد در هراس که مانَد به هم خواب و مرگ از قیاس
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۳: ۱۵۴)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

مغز من خفته شد در این چه شکی است خفته و مرده بلکه هر دو یکی است
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۳: ۱۵۴)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«هرچه خری در وقت کسادی خر» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۲۰).

بخر کالای کاسد تا توانی به کار آید یکی روزت چه دانی
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۷۵)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«نانِ فرزند، ادب آموختن دان و فرهنگ دانستن...، اگر تو ادب آموزی و اگر نیاموزی، خودْ روزگارش بیاموزد»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۳۴ و ۱۳۵).

پیرِ دو مو یی که شب و روزِ توست روزِ جوانی، اَدب‌آموزِ توست
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۹۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«دوستِ بی‌خرد از دشمنِ بخرد بتر بوَد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۴۰).

دشمنِ دانا که پیِ جان بوَد بهتر از آن دوست که نادان بوَد
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۱۴۳)

بینامتنیّت: صریح (عقد)

دشمنِ دانا که غمِ جان بوَد بهتر از آن دوست که نادان بوَد
(همان: ۱۴۸)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«سقراط را شنیدم که همی‌بردند تا بکشندش، که وی را الحاح کردند که بت‌پرست شو، وی گفت: معاذ الله که من صُنع صانعِ خویش را پرستم؟! ببردندش تا بکشند. قومی شاگردان با وی همی‌رفتند و زاری همی‌کردند چنان‌که رسم باشد. پس وی را پرسیدند که ای حکیم! اکنون دلِ خویش به کشتن نهادی بگوی تا تو را کجا دفن کنیم؟ سقراط تبسّم کرد و گفت: اگر چنان باشد که مرا بازیابید، هرکجا که شما را باید، دفن کنید، یعنی که آن نه من باشم، چه قالب من باشد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۴۱ و ۱۴۲).

چو سقراط را رفتن آمد فراز دواسبه به پیشِ اجل رفت‌باز
شنیدم که زهری برآمیختند نهانی دلش در گلو ریختند
تنِ زهرخوارش چو شد دردمند به سویِ سفر بزمه‌ای زد بلند
چنین گفت: چون مدّت آمد به سر نشاید شدن مرگ را چاره‌گر
در آن خواب، کافسرده بالین بوَد نشستِ یکایک به پائین بوَد
چو دیدند کان مرغ علوی‌خُرام برون رفت خواهد به‌زودی ز دام
به سقراط گفتند: کای هوشمند چو بیرون رَوَد جان ازین شهربند
فرومانَد از جنبش اعضایِ تو کجا بِهْ بود ساختن جایِ تو
تبسّم‌کنان گفتشان اوستاد: که بر رفتگان دل نباید نهاد
گرَم بازیابید گیرید پای به هرجا که خواهید سازید جای
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۳: ۲۷۷ و ۲۷۸)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«دشمنِ خُرد را هم خوار مدار» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۴۴). نیز «اگرچه خصمْ ضعیف باشد، وی را به چشمِ ضعیفی منگر» (همان: ۲۲۳).

مشـــمـار عـدوی خُـرد را خُـرد　　خـار از رهِ خـود چـنـیـن تـوان بـرد
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰ب: ۲۷۳)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

دشـــمنِ خرد اســـت بـلایـی بـزرگ　　غفلـت از او هســـت خطـا یی ســترگ
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۱۶۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

نشـــایـد دیـد خصـــمِ خـویـش را خُـرد　　کـه نـرد از خـامدســـتـان کـم تـوان بُـرد
(نظامی گنجوی،۱۳۸۲: ۱۸۹)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«حکیمان گفته‌اند که: هر که به یک نفَس از پسِ دشمن میرد، آن مرگ را به غنیمت باید داشت» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۴۸).

چو دشـــمن شـــد، همه کاری به کام اســـت　　یکی آب از پس دشـــمن تمـام اســـت
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۲۷۲)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«شنیدم که ذوالقرنین، رَحِمَهُ الله، چون گِرد عالم برگشت و همهٔ جهان را مسخّر خویش گردانید، بازگشت و قصدِ خانهٔ خویش کرد، چون به دامغان رسید، فرمان یافت. در وصیّت گفت: مرا در تابوتی نهید و تابوت را سوراخ‌کنید و دستِ من از آن سوراخ، بیرون کنید کف‌گشاده و همچنان همی‌برید تا مردمان همی‌بینند که اگرچه همه جهان بِستَدیم، دست‌تهی همی‌رویم» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۴۸).

بـهـارِ ســـکـنـدر چـو از بـادِ ســـخـت　　بـه خـاک اوفـتـاد از کـیـانـی درخـت
زَدنـــد از کـــمـــرهـــای زرکـــارِ او　　یـکـی مـهـدِ زرّیـن ســـزاوارِ او
پَرَنـــدِ درونَش زِ کـــافـــور پُر　　بـه دیـبـایِ بـیـرون بـرآمـوده دُر
از انـدودنِ مُشـــک و مـاوَرد و عـود　　بـه جـودی شـــده مـوجِ طـوفـانِ جـود
رقـیـبـی کـه عـطـرش کـفـن‌ســـای کـرد　　بـه تـابـوتِ زریـن درش جـای کـرد
چو تن مُرد و انـدامِ چون ســـیم‌ســـود　　کَفَن، عطر و تـابوتِ سـیمین چـه سـود؟
زِ تـابـوت فـرمـوده بُد شـــهـریـار　　کـه یـک دســـتِ او را کـنـنـد آشـکـار
در آن دســـتْ خـاکـی تـهـی ریـخـتـه　　مـنـادی ز هـر ســـو بـرانـگـیـخـتـه
کـه فـرمـانـده هـفـت‌کشـــور زمـیـن　　همین یـک تن آمـد ز شـــاهـان همین
ز هـر گـنـجِ دنـیـا کـه در بـار بسـت　　بـه جز خـاک، چیزی نـدارد بـه دســت
شـــمـا نـیـز چـون از جـهـان بـگـذریـد　　ازیـن خـاکـدانْ تـیـره‌خـاکـی بـریـد
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۳: ۲۵۹)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«همواره سبویْ از آب درست نیاید» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۴۹). نیز «همیشه سبوی از آب درست نیاید» (همان: ۱۹۱).

نباید که ما را شود کار سست سبو ناید از آب دایم درست
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۱: ۲۶۵)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«هرچه از پیشِ مردم نتوانی گفت، از پسِ مردم مگوی.» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۴۹)

چو سایه روسیاه آن کس نشیند که واپس گوید آنچ از پیش بیند
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۱۸۹)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«چون شُغلی فرمایی، دو کس را مفرمای تا خلل از شغل و فرمان تو دور بوَد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۵۰). نیز «اگر فرمانبُردار باشی در آن فرمان، شریک و انباز مخواه تا در آن کار با خلل و تقصیر نباشی» (همان: ۱۵۱).

به یک تاجوَر تخت باشد بلند چو افزون بُوَد، مُلک یابد گزند
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۱: ۲۴۰)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«طریقِ کرم نگاه‌دار تا به هر زبانی ستوده باشی» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۵۱).

صدف از ابر اگر سخا بیند ابر نیز از صدف ثنا بیند
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۳: ۸)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«به هر گناهی ای پسر مردم را مستوجب عقوبت مدان و اگر کسی گناهی کُنَد، از خویشتن اندر دل عذرِ گناهِ او بخواه، که او آدمی است و نخستین گناهی آدم کرد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۵۲).

مکن بر من جفا کز هیچ راهی ندارم جز وفاداری گناهی
و گر دارم گناه، آن دل رحیم است گناهِ آدمی رسمِ قدیم است
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۳۱۲)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«گفته‌اند که: به دستِ کسان مار باید گرفت» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۷۱).

چو از دستِ تو ناید هیچ کاری به دستِ دیگران می‌گیر ماری
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۴۱۶)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«هیچ علمی سودمندتر از علمِ طب نیست؛ که رسول علیه‌السلام گفته‌است که: العلمُ علمان: علمُ الأدیان و علمُ الأبدان و مراد از علم الأبدان، طب است» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۷۴).

پیغمبر گفت: علمُ علمان علمُ الأدیان و علمُ الأبدان
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰ب: ۴۷)

نوع بینامتنیّت: صریح (نقل‌قول)

*«اندر شعر، دروغ از حد مَبَر، هرچند دروغ در شعر هنر است» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۱۹۱).

در شعر مپیچ و در فنِ او چون اکذبِ اوست احسنِ او
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰ب: ۴۶)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

فَنِ شعر خود چه باشد، که بدان کنم تفاخر چو مُمَثّلی است مطلق، به دروغ داستانی
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۶: ۲۹۴)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«اندر هر کاری رای را فرمان‌بردارِ خِرَد کن و اندر هر کاری که بخواهی کردن، نخست با خِرَد مشورت کن که وزیرالوزراء پادشاهْ خردست» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۲۷).

خِرَد شیخ‌الشّیوخ رایِ تو بس ازو پُرس آنچه می‌پرسی، نه از کس
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۴۲۶)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«به هر کاری که بخواهی کردن، چون درو خواهی‌شدن، نخست بیرون رفتنِ آن کار نگر» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۲۷).

هر جا که قَدَم نهی فراپیش بازآمدنِ قدم بیاندیش
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۰ب: ۲۷۲)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«پادشاه چون آفتاب است، نشاید آفتاب بر یکی تابد و بر دیگری نتابد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۳۳).

گرم شو از مهر و ز کین سرد باش چون مَه و خورشید جوانمرد باش
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۸۱)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

*«بیداد را بر دلِ خویش راه مده؛ که خانهٔ مَلِکانِ دادگر، دیر بمانَد و قدیمی گردد و خانهٔ بیدادگران زود پست شود» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۳۳).

خانه برِ مُلک، ستمکاری است دولتِ باقی زِ کم‌آزاری است
(نظامی گنجوی، ۱۳۷۹: ۷۷)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (تلمیح)

*«شنیدم که: اسکندر به جنگِ دشمنی همی‌رفت، وی را گفتند: ای مَلِک این خصمِ ما مردی غافل است، بر وی شبیخون باید کرد. اسکندر گفت: نه مَلِک باشد آن کس که ظَفَر به دزدی جوید» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۳۸).

گزارندهٔ شرحِ شاهنشهی — چنین داد پرسنده را آگهی
که دارا چو لشگر به ارمن کشید — تو گفتی که آمد قیامت پدید
نبود آگه اسکندر از کارِ او — که آرَد قیامت به پیکارِ او
رسیدند زنهاریان خیل خیل — که طوفان به دریا درآورد سیل
شبیخونِ دارا درآمد زِ راه — زِ پولادپوشان، زمین شد سیاه
پژوهنده‌ای گفت: بدخواهِ مست — شب و روز غافل شد آنجا که هست
بر او شاه اگر یک شبیخون‌کند — زِ ملکش همانا که بیرون‌کند
سکندر بخندید و دادش جواب — که پنهان نگیرد جهان آفتاب
مَلِک را به وقتِ عنان‌تافتن — به دزدی نشاید ظفر یافتن

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۱: ۱۶۳ و ۱۶۴)

نوع بینامتنیّت: صریح (عقد)

*«مفلس دژ رویین است» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۰: ۲۵۲).

بُوَد سرمایه‌داران را غمِ بار — تهی‌دست ایمن است از دزد و طرّار

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۲: ۲۰۵)

نوع بینامتنیّت: ضمنی (اشاره)

جدول ۱: بسامد انواع روابط بینامتنی قابوس‌نامه با آثار نظامی

صریح explicit	عقد Putting into poetry	۲۵ مورد	۷۱ مورد
	ارسال‌المثل proverb	۱ مورد	
	نقل‌قول quotation	۱ مورد	
ضمنی implicit	تلمیح allusion	۲۶ مورد	
	اشاره hint	۱۶ مورد	
	ترجمهٔ هنری Artistic translation	۱ مورد	

۴. نتیجه‌گیری

بررسی *قابوس‌نامه* و آثار نظامی به‌عنوان نمونه‌های برجستهٔ انواعِ ادبی تعلیمی، غنایی و حماسی نشان داد که همزیستی و آمیختگی انواع ادبی موجب غنای زبانی، فرمی و محتوایی انواع گوناگون ادبی در روند تطوّر و تکامل آن‌ها شده‌است. بینامتنیّت به‌عنوان مجرایی برای گفتگوی اندیشه‌ها و متن‌ها یکی از زمینه‌های اساسی همزیستی و پیوند بین انواع مختلف ادبی را فراهم کرده‌است؛ بنابراین مطالعهٔ روابط بینامتنی متونِ متعلق به انواع ادبیِ مختلف، شواهد عینی همزیستی انواع ادبی را در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد. عنصرالمعالی و نظامی هر دو به‌عنوان صاحب‌نظران آیین دبیری و شاعری به اصل همزیستی انواع ادبی اشراف داشته، در آثار خویش الگوی عملیِ این آمیختگی را برای دبیران و شاعران ارائه کرده‌اند. نظامی با نبوغ و ابتکار ویژهٔ خود «ساقی‌نامه» را با «اندرزنامه» تلفیق کرده، که نشان می‌دهد او به میزان و چگونگی تأثیرِ شعر غنایی در نفوسِ مخاطب در راستای تعلیم و تربیت به‌خوبی واقف بوده‌است. وی از امثال و حکم و داستان‌های تمثیلی *قابوس‌نامه* در بافت آثار خویش به فراخورِ موضوعِ داستان و بلاغت ویژهٔ آن استفاده و مطالب برگرفته از آن را با ایجاز یا اطنابی بایسته بیان می‌کند که این امر ناشی از شناخت او از بلاغتِ انواع ادبی، بافتار کلام، بافت موقعیّتی، موضوع، مخاطب و تفاوت ماهویِ عالم شاعری و دبیری است. صاحب *قابوس‌نامه* نیز شعر را «پادشاه» و نثر را «رعیّت» شمرده، در *قابوس‌نامه* با آمیختن نثر و شعر سلطنتی ادبی برای خود در قلمرو نثر فارسی ایجاد کرده و آمیختگی شکلیِ انواع ادبی را عملاً نشان داده‌است. از نشانه‌های بارزِ تأثیرپذیریِ نظامی از عنصرالمعالی، علاوه بر نفوذ و حضور فکری و محتواییِ *قابوس‌نامه* در آثار او، وام‌گیری واژگانی نظامی از آن است؛ می‌توان بر آن بود که وی از این طریق به مخاطبِ آگاه، سرنخ‌های راه یافتن به آبشخورهای تعلیمیِ آثارِ خویش را داده، او را به پیوند و همزیستی انواع ادبی رهنمون شده‌است. ازلحاظ بسامد نفوذ و حضور بینامتنی عناصر تعلیمی *قابوس‌نامه* در انواع مختلفِ آثار نظامی، آثار غنایی وی (با ۳۴ مورد) بیشترین تأثیر را پذیرفته و اثر حکمی مخزن‌الأسرار (با ۱۲ مورد) و آثار حماسی *شرف‌نامه* و *اقبال‌نامه* (با ۱۱ مورد) در مراتب بعدی قرار دارند. پندهای اجتماعی (با ۲۱ مورد) و باورشناختی-اعتقادی (با ۱۸ مورد) بیشترین بسامد را در تأثیرپذیری نظامی از *قابوس‌نامه* دارند و پندهای زبانی-ادبی (با ۷ مورد)، اخلاقی (با ۶ مورد)، اقتصادی و فردی (هرکدام با ۱ مورد)، در جایگاه بعدی قرار دارند که این آمار نشان نقش و اهمیّت عناصر تعلیمی *قابوس‌نامه* در آثار غنایی و حماسی نظامی و همچنین اشتراک باورها، اعتقادات و موضوعات اجتماعی، در نگرهٔ این دو ادیبِ حکیم و پای‌بندی آن‌ها به مبانی اعتقادی-اجتماعی اسلام است.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۵)، *رولان بارت*، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، چ۱، تهران: مرکز.

آلن، گراهام (۱۳۷۵)، *بینامتنّیت*، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، چ۶، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، چ۶، تهران: مرکز.

بهار، محمدتقی (۱۳۷۵)، *سبک‌شناسی*، ج۲، چ۸، تهران: امیرکبیر.

پرین، لارنس (۱۳۸۱)، *شعر و عناصر شعری*، ترجمهٔ غلامرضا سُلگی، چ۲، تهران: رهنما.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، «انواع ادبی در شعر فارسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی قم، س۱، ش۳، صص۷-۲۲.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۸)، *آرمان‌شهر زیبایی*، چ۲، تهران: علم و دانش.

خوئینی، عصمت و رحمتیان، سجاد (۱۳۹۸)، «پژواک برخی اندرزهای پیشینیان در کتاب *قابوس‌نامه*»، *پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی*، س۱۱، ش۴۲، صص ۱-۲۸.

داد، سیما (۱۳۸۲)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ۱، تهران: مروارید.

ذوالفقاری، محسن (۱۳۸۳)، «نقد رویکردهای مبتنی بر قرآن و حدیث در شعر نظامی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، ش۱۶، صص ۶۷-۸۸.

رضازادهٔ شفق، صادق (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیّات ایران*، چ۱، تهران: آهنگ.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳)، *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، چ۴، تهران: جاویدان.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، چ۶، تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰)، *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد*، چ۵، تهران: سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵)، *از گذشتهٔ ادبی ایران*، چ۳، تهران: سخن.

زنجانی، برات (۱۳۷۴)، *احوال و آثار و شرح مخزن‌الأسرار نظامی گنجوی*، چ۱، تهران: دانشگاه تهران.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴)، «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن»، *مجلّهٔ زبان و زبان‌شناسی*، س۱، ش۲، ۳۹-۵۴.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲)، «انواع ادبی و شعر فارسی»، *مجلّهٔ خرد و کوشش*، ش۱۱ و ۱۲، ۹۶-۱۱۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *صور خیال در شعر فارسی*، چ۹، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، *انواع ادبی*، چ۳، تهران: میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۲، چ۱۶، تهران: فردوس.

عابدی، محمود، پارسانسب، محمد و عباسی، سیما (۱۳۹۰)، «روابط بینامتنی در اسکندرنامه‌های منظوم (فردوسی، نظامی و امیرخسرو)»، *مجلهٔ ادب فارسی*، ش ۷ و ۸، صص ۲۷-۴۴.

عنصرالمعالی، کیکاوس (۱۳۱۲)، *نصیحت‌نامه معروف به قابوس‌نامه*، تصحیح سعید نفیسی، چ۱، تهران: مجلس.

عنصرالمعالی، کیکاوس (۱۳۸۰)، *قابوس‌نامه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ۱۱، تهران: علمی و فرهنگی.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۸)، *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، ج۱، چ۳، تهران: امیرکبیر.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۳) *تاریخ ادبیات ایران*، چ۱، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

معین، محمد (۱۳۸۵)، *تحلیل هفت پیکر نظامی*، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنّیت*، چ۲، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنّیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، چ۱، تهران: سخن.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۷۳)، *هفت‌پیکر*، تصحیح و شرح برات زنجانی، چ۱، تهران: دانشگاه تهران.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۷۶)، *گنجینهٔ حکیم نظامی گنجه‌ای*، به کوشش سعید حمیدیان، چ۲، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۷۹)، *مخزن‌الأسرار*، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: سورهٔ مهر، چ۳.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۸۰) الف، *هفت‌پیکر*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ۴، تهران: قطره.

ـ نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۸۰)ب، *لیلی و مجنون*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ۴، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۸۱)، *شرف‌نامه*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ۴، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۸۲)،*خسرو و شیرین*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ۴، تهران: قطره.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۸۳)، *اقبال‌نامه*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ۵، تهران: قطره.

همّتی، رقیّه و ولی‌پور، عبدالله، (۱۳۹۳)، «جلوه‌های بینامتنی قرآن مجید در مخزن‌الأسرار نظامی گنجوی»، *همایش ملی بینامتنّیت (التناص)، دانشگاه قم*، ج۶، صص ۹۹۱-۱۰۰۱.

یوسفی، غلامحسین، (۱۳۵۷)، *دیداری با اهل قلم*، ج۱، چ۲، مشهد: دانشگاه فردوسی.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

زمان‌آگاهی بیدل از منظر نقد مضمونی

گلرخ کیانی[۱]، دکتر محمدعلی خزانه‌دارلو[۲]، دکتر علیرضا نیکویی[۳]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسندهٔ مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۲۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

زمان در نقد مضمونی یکی از موضوعات اساسی است و از میان منتقدان این حوزه، ژرژ پوله (۱۹۰۲-۱۹۹۹م) بیش از همه به مؤلفه‌های زمان و مکان توجه دارد. محور اساسی نقد پوله کاوش و بررسی چگونگی ارتباط با دنیای بیرونی است که با تأکید بر مؤلفه‌های زمان و مکان صورت می‌گیرد. تأکید بیدل دهلوی به «زمان» و «صیرورت» و ابعاد معرفت‌شناسی آن، چه در مثنوی‌ها و چه در غزلیات، از مؤلفه‌های اصلی اندیشهٔ اوست. بیدل در غزلیاتِ خود از طریق نمادها، تصاویر و استعارات، فضایی سورئالیستی خلق می‌کند و برداشت متفاوت خود از زمان را که مطابق با جهان‌بینیِ عرفانی اوست ارائه می‌دهد. این پژوهش در پی آن است که ضمن ترسیم همبسته‌های مفهومی زمان و شبکهٔ تصویری آن، مبانی فلسفی و عرفانی تلقی بیدل از زمان یعنی اندیشهٔ وحدت وجود و حکمت هندی را نشان دهد. مقالهٔ حاضر با روش توصیفی‌تحلیلی به بررسی مفاهیم و تصاویر مرتبط با مقولهٔ زمان در غزلیات بیدل دهلوی می‌پردازد و با رویکرد نقد مضمونی بر محوریت آرای پوله، ادراک بیدل از زمان حال، گذشته و آینده را در آیینهٔ تصاویر تکرارشونده بررسی می‌کند. دست‌آورد این تحقیق، این است که بیدل بنا به آموزه‌های حکمیِ هندی و عرفان اسلامی به مراقبه و مکاشفه و تأمل و شهود بسیار بها می‌دهد و بسامد بالایِ واژگانی همچون «لحظه، لمحه، دَم و آن»، و دیگر ترکیباتِ مشابه مانند «چشم بر هم زدن»، «طَرفةالعین» و «کاغذِ آتش‌رسیده»، «برق و شرر»، «برگ کاه در مقابلِ آتش، گردش چشم، آهوی رمیده...» نشان از توجه بیدل به مقولهٔ زمان است.

کلیدواژه‌ها: نقد مضمونی، زمان، ژرژ پوله، هانری برگسون، بیدل دهلوی، غزلیات

ارجاع به این مقاله: کیانی، گلرخ؛ خزانه‌دارلو، محمدعلی؛ نیکویی، علیرضا (۱۴۰۲)، زمان‌آگاهی بیدل از منظر نقد مضمونی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)، (۲۴۷) ۷۶، ۱۹۹-۱۷۷.*

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.54457.3424

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان

۱. مقدمه

در طول تاریخ، پرسش از زمان یکی از اساسی‌ترین پرسش‌های بشر بوده است ازاین‌رو انسان همواره از جنبه‌های گوناگونِ حسی، شهودی، عقلانی، فلسفی و الهیاتی به این موضوع پرداخته‌است. تأمل در باب زمان، و به روایت درآوردن آن، هم در اسطوره‌ها و افسانه‌های قدیم و فلسفه و الهیات کهن به چشم می‌خورد و هم «مضمون مرکزیِ» فلسفه جدید است (لوید، ۱۳۸۰: ۳۷). زمان با مفاهیم بنیادی انسانی همچون زبان، جهان، هستی، روایت و آگاهی رابطه دارد.

در جهان اسلام، فیلسوفان مشائی، به‌ویژه ابن‌سینا، به تبعیت از ارسطو زمان را مقدار «حرکت» فلک‌الافلاک دانسته‌اند. ابن‌سینا زمان را مقدار حرکت وضعی فلک به دور خودش می‌داند. حرکت مُستدیر اَقدم و اَشرفِ حرکات است، پس سایر حرکات را با آن می‌توان اندازه‌گیری کرد (ابن‌سینا، ۱۳۶۴: ۲۲۹-۲۳۱). اخوان‌الصفا نیز با طرح نظریهٔ اَدوارِ نبوت، زمان قدسی را در برابر زمان نجومی قرار داده‌اند. در میان فلاسفهٔ اسلامی ابوالبرکات بغدادی، نخستین کسی بود که تعریف ارسطویی زمان را نقض کرد. او ادراک زمان و ادراک وجود و ادراک ذاتِ خود را مقدم بر ادراکات انسان از چیزهای دیگر دانسته و باور دارد مفاهیم وجود و زمان وابسته به یکدیگرند (بغدادی، ۱۳۵۷ ق، ج۳: ۳۹).

لازم به ذکر است در تمدن‌های سنتی، زمان تقویمی و عرفی امری ثانوی است و زمان قدسی اصل و اساس زمان در نظر گرفته می‌شود و در کتاب‌های آسمانی از زمان‌هایی یاد شده‌است که در زمان تقویمی نمی‌گنجد و نشان از یک زمان لازمان دارد. برای مثال، قرآن کریم از زمانی سخن می‌گوید که فقط به ساحَت جسمانی وجود تعلق ندارد: «یدَبِّرُ الْأَمْرَ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الْأَرْضِ ثُمَّ یعْرُجُ إِلَیهِ فِی یوْمٍ کَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ» (سجده/۵)؛ این آیه به انقباض و انبساط، یا به تعبیر فلاسفه، به حقیقه و رقیقهٔ زمان در مراتب هستی اشاره دارد. به تعبیر دیگر، زمان تقویمی در عالم جسمانی، در دیگر ساحت‌های وجود اَشکال دیگری می‌یابد. این مطلب را به‌ویژه در آثار عرفای اسلامی به‌وضوح می‌بینیم. برای مثال، مولوی زمان را در عالم غیرجسمانی می‌یابد و می‌گوید:

پیش ما صد سال و یک ساعت یکی است — که دراز و کوتهِ ما منفکی است
آن دراز و کوتهی در جسم‌هاست — خود دراز و کوته اندر جان کجاست؟
(مثنوی، دفتر سوم، ۲۹۳۷-۲۹۳۸)

نظریه‌های مختلف پیرامون مقولهٔ زمان چه در آئین‌ها و اساطیر و چه در فلسفه‌های اولیه و چه در فلسفه‌های مدرن همواره از موضوعات بنیادین در ذهن اندیشمندان بوده است و اندیشمندان در تلاش برای یافتن ابتدا و انتهای زمان و ماهیت و چیستی آن بوده‌اند. مسئلهٔ زمان یکی از موضوعات مهم و مشترک در فلسفهٔ غربی، عرفان اسلامی، الهیات و حکمت هندی بوده‌است و بیدل دهلوی به‌واسطهٔ برخورداری از آبشخور عرفان اسلامی در دو شاخهٔ خراسانی و اندلسی و نیز آشنایی عمیق با اندیشه‌های هندوان از عرفان ویدانتا تا قصهٔ مهابهارات، به‌طور طبیعی به بحث زمان و مفاهیم همبستهٔ آن توجه ویژه‌ای داشته‌است.

بیدل چه در مثنوی‌هایش که داستان‌هایی را به شیوهٔ جریان سیلان ذهن و با پرش‌های پی‌درپی زمانی بیان می‌کند و چه در غزلیات که از طریق نمادها و تصاویر و استعارات فضایی سورئالیستی خلق می‌کند، برداشت متفاوت خود از زمان که ورای زمانِ خطی و تقویمی و هم‌داستان با جهان‌بینیِ عرفانی اوست ارائه می‌دهد. در غزلیات بیدل بیش از ۱۵۰۰ بار

به‌صورت مستقیم به واژگان و مفاهیمِ مربوط به مقولهٔ زمان اشاره شده‌است. عنصر زمان در غزلیات بسیار پررنگ و مضمون‌ساز است و نوع خاصِ دریافتِ بیدل از مقولهٔ «زمان» را به تصویر می‌کشد. او بنا به آموزه‌های حِکمیِ هندی و عرفان اسلامی به مراقبه و مکاشفه و تأمل و شهود بسیار بها می‌دهد. تجربیات بیدل از زمان، بنابر آموزه‌های مکتب‌ها و آیین‌های هند، همواره با نوعی «معرفت و آگاهی»، «حضور» و سیر در «درجات وجودی» همراه است. بیدل در غزلیات و نیز در برخی از داستان‌ها با ایجاد فضایی سورئالیستی، لحظه و دَم را منبسط می‌کند. گویی زمانی طولانی در «لحظه و دَم و آن»، مَنطوی شده‌است. ازاین‌رو برای اینکه بتوانیم دقت بیشتری در اشعار بیدل داشته باشیم به دو، سه سنت مطالعاتی نیازمند هستیم؛ یکی سنت مطالعاتی عرفان اسلامی، دیگری سنت مطالعاتی هندی که شامل حکمت، عرفان و اسطوره هندی می‌شود و بحث دیگر نظریات جدیدی است که آغازگر آن اقبال لاهوری بوده‌است.

اقبال لاهوری در مقاله‌ای «اندیشه‌های بیدل و هنری برگسون» درباره مسائلی همچون حقیقت، حیرت، اشراق و حرکت و زمان را مورد بررسی قرار داده و در این مقایسه، مفاهیم عمیقی همچون ماهیّت حقیقتِ هستی و زمان را که ناممکن به نظر می‌رسد ممکن ساخته‌است. اقبال لاهوری، بیدل را بعد از «شنکرَ آچاریه» بزرگ‌ترین شاعر متفکر در هند می‌داند و در مقاله «حقیقت و حیرت» «مواردی که در افکار شاعرانهٔ بیدل و برگسون رنگ‌های مشترکی دارد» بررسی کرده‌است (لاهوری، ۱۳۹۵: ۳۲).

هانری برگسون از مهم‌ترین فیلسوفانی بود که در حل معمای زمان کوشید و نظریات او تأثیر بسیاری در فیلسوفانی چون هایدگر گذاشت. برگسون با دریافت این موضوع که فهم فیلسوفان و دانشمندان از زمان بر فضا نیز قابل‌انطباق است، ویژگی‌های زمان همچون کمّیت، قابلیت انقسام، و قابلیت اندازه‌گیری را به‌کلی از ساحَت زمان حقیقی به دور دانست. لازم به ذکر است پیش از برگسون و در میان فلاسفهٔ غربی زمان تا مدت‌ها بر اساس متافیزیک ارسطویی مطرح می‌شد، تا اینکه آگوستین با طرح الهیات در فلسفه، تعریف زمان را به‌عنوان یک کل متصل نقض می‌کند و آن را در پرتو مسئلهٔ «خلقت و قدم عالم» در نظر می‌گیرد و می‌گوید؛ هرچه هست در لحظهٔ حال حضور دارد. پس از او اسپینوزا با بازگشت به دوآلیسم افلاطونی، به دو نوع زمان‌مندی قائل شد: یکی زمان در ساحت حالات که از جنس دَیمومَت (duration) است و دیگری زمان در ساحت جوهر که از جنس سرمدیت (eternity) است: «سرمدیت نفس وجود است از حیث اینکه تصور شده‌است که بالضروره از تعریف شیء سرمدی ناشی می‌شود» (اسپینوزا، ۱۳۷۶: ۱۰).

در قرن هجدهم، آرای فلاسفه دربارهٔ زمان به‌ویژه با نظریات ایزاک نیوتن با فیزیک پیوند می‌یابد. نیوتن زمان را مانند مکان، مطلق تلقی می‌کرد اما برخلاف او لایب‌نیتس نسبیت زمان را طرح کرد. لایب‌نیتس در این باره می‌نویسد: «من مکان را صرفاً نسبی در نظر می‌گیرم، همان‌طور که زمان را. به نظر من مکان ترتیبی از همزیستی است، همان‌طور که زمان ترتیبی از توالی است. لحظه‌ها اگر بدون وجود چیزها در نظر گرفته شوند، نهایتاً هیچ نخواهند بود. آن‌ها فقط شامل ترتیب متوالی چیزها هستند» (به نقل از: موسوی کریمی، ۱۳۷۹: ۱۶۵). پس از این دو نظریه، آراء کانت حائز اهمیت است. او میان این دو رأی، نظر میانه‌ای را برگزید و با لایب‌نیتس در این مورد که زمان قسمتی از ساختار ذهنی است هم‌نظر بود. کانت معتقداست که «مکان و زمان صورت‌های ادراک حسی‌اند»(دلوز، ۱۳۹۶: ۳۷).

بالاخره برگسون برای حل معمای زمان «شهود» یا درون‌بینی را اساس فلسفهٔ خود قرار داد و نظریات او تأثیر بسیاری در فیلسوفانی چون هایدگر گذاشت. نگاهِ شهودی به زمان در فلسفه برگسون و نیز توجه به زمان حال در پدیدارشناسی هوسرل زمینه‌ساز توجه منتقدان نقدِ مضمونی به مسئلهٔ زمان شد.

در نقد مضمونی که در نیمه دوم قرن بیستم و تحت تأثیر اندیشه‌های گاستون باشلار و همچنین بنیان‌گذاران مکتب ژنو در فرانسه شکل گرفت، زمان، از مؤلفه‌های اصلیِ نقد اثر محسوب می‌شود چراکه پیگیری زمانِ آغازینِ خلق اثر، منتقد را به کانون اثر هدایت می‌کند. منتقدِ نقد مضمونی، با استفاده از روش پدیدارشناسیِ هوسرل متن را جلوه آگاهی مؤلف در رابطه با جهان پیرامونش درمی‌یابد و تلاش می‌کند از طریق یکی‌شدن با مؤلف به نقطه مرکزی آگاهی او نفوذ کند و با لحظهٔ آفرینش اثر همراه شود. «در پرتو چنین درکی است که می‌توانیم دریابیم نویسنده جهانِ خود را چگونه زیسته، یعنی میان خود به‌مثابه یک ذهن و جهان به‌مثابه یک عین چگونه مناسبت پدیدارشناختی برقرار کرده است» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۸۳).

در خوانش مضمونی تجربه منتقد و مؤلف یکی می‌شود و در بازگشت به آگاهی مؤلف به بررسی متن می‌پردازد. نخستین بار باشلار به بیان اینکه شاعر چگونه بر اساس تخیّلات شاعرانه خود زمان و مکان را دریافت می‌کند پرداخت. «باشلار که متأثر از فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل بود و پیروان او نیز که تحت تأثیر آراء و نظریه‌های هوسرل و مرلو پونتی بودند به این اصل بنیادی اعتقاد داشتند که فهم انسان و دنیا تنها زمانی میسر می‌باشد که ارتباطِ انسان با دنیای بیرونی را مدنظر داشته باشیم» (معین، ۷۸: ۱۳۸۶).

ژرژ پوله هم که به‌خوبی از اهمیّت بنیادینِ مؤلفهٔ زمان برای دست یافتن به هستهٔ مرکزی تخیّل نویسنده آگاه بود در سلسله نقدهای خود به تجزیه‌وتحلیل چگونگی دریافت دو مقوله زمان و مکان در نویسندگان مختلف به‌ویژه آثار مارسل پروست می‌پرداخت. پروست با به‌کارگیری گونه‌ای زمان سوبژکتیو نوعی تازه از رمان را در ادبیات بنیان نهاد. تداعی خاطرات و شباهت آن‌ها با اتفاقاتی که در زمان حال برای پروست می‌افتد الهام‌بخش او هستند. «برای پروست، زمان در حقیقت زمان نفسانی است و به همین دلیل عاملی است که زندگی جسمانی ما را تبیین می‌کند» (کریستوا، ۱۳۹۸: ۳۵).

پوله در سلسله نقدهای خود به چگونگی درک نویسندگان از «لحظه»، اهمیت بسیاری می‌داد و اساساً نقد از دیدگاه او «گذر از جهان انتزاعی نویسنده به جهان انتزاعی منتقد از طریق واقعیت عینی اثر می‌باشد» (پوله، ۵: ۱۳۹۰). پوله کشف هسته مرکزیِ تخیّل مؤلف (کوژیتو) از طریق پی‌جوییِ نحوهٔ نگرش مؤلف به دنیا و مقولات پیرامون آن از طریق عناصر تکرارشونده، تصاویر و استعارات پربسامد و همچنین نحوهٔ ادراک از زمان و مکان که در کلّیّتِ آثار گسترده شده‌است، میسر می‌داند. «پوله مطالعهٔ Cogito نویسنده را به کنکاش و جست‌وجو دربارهٔ زمان اختصاص می‌دهد» (معین، ۱۳۸۹: ۳۴).

در میان نظریات فیلسوفان مختلف دربارهٔ مقولهٔ «زمان» آراء دو تن از اندیشمندان بسیار حائز اهمیت است؛ ادموند هوسرل که نقد مضمونی از نظریات و پدیدارشناسی او بسیار تأثیر گرفته‌است. هوسرل برای توضیح امتداد زمان، تخیّل را وارد تحلیل‌های خود کرد. در دیدگاه پدیدارشناسانه او، زمان یک واقعیت عینی که مستقل از آگاهی باشد نیست بلکه به‌مثابه توالی حلولی مدرکات آگاهی است. دیگری مارتین هایدگر از معروف‌ترین فیلسوفان قرن بیستم بود که به شیوه‌ای نوین به تأمل دربارهٔ وجود پرداخت. هایدگر به دنبال پدیدارشناسی هوسرل با حذف سوژه، خودآگاهی را با مفهوم وجود

پیوند داد. «هایدگر عدم توجه هوسرل به مسئلهٔ وجود را نقد می‌کند و با بازگشت به مبدأ پدیدارشناسی، یعنی چرخش از رویکرد طبیعی به رویکرد استعلایی پدیدارشناسانه، به فهم خاص خویش از موضوع پدیدارشناسی، یعنی دازاین راه می‌برد» (رجبی، ۱۳۹۶: ۲۳).

«تز اصلی هایدگر در باب زمان، این است که میان «کایروس و کرونوس» یعنی زمان کرونولوژیک و کایرولوژیک، شکافی وجود دارد و فهم زمان باید بر پایه این شکاف، شکل بگیرد. کایروس، یک مفهوم کیفی از زمان است به معنای «وهله مناسب» در زمان، زمان مناسب برای انجام کاری، زمان راستین عمل. کرونوس یک مفهوم کمّی از زمان است» (امورچادا، ۱۳۹۸: ۲۵).

۲. پیشینهٔ پژوهش

تحقیق پیرامون موضوع زمان و بازتاب آن در متون نظم و نثر از موضوعات موردعلاقه پژوهشگران است اما به‌غیراز مقاله «تحلیل روایی عنصر زمان در حکایتی از مثنوی *محیط اعظم* بیدل دهلوی» از میرزائی و صالحی‌نیا (۱۳۹۴) پژوهش دیگری در مورد زمان در شعر بیدل صورت نگرفته‌است.

۳. بحث

بیدل دهلوی به‌واسطه حکیم و عارف بودنش با مفاهیم عرفانی- اسلامی و هندی آشنایی عمیق داشته‌است و تأثیر این مکاتب و تأملات از عرفان ابن‌عربی تا عقاید و اندیشه‌های هندوان در آثارش به‌خوبی مشهود است. به‌ویژه در غزلیات که بستر مناسب‌تری برای بروز احساسات عرفانی به شمار می‌رود و بیش از دیگر آثار می‌تواند نماینده افکار فلسفی، کلامی و عرفانیِ بیدل باشد. «ذهن چندآوایی بیدل مراحل تجارب تمام اندیشمندان را طی کرده‌است» (اقبال لاهوری، ۱۳۹۵: ۳۲) بنابراین در شعر او چکیده‌ای از اندیشه‌های فلسفی و کلامی جهان اسلام از آغاز تا قرن دوازدهم یافت می‌شود.

۳-۱. زمان به‌مثابه امری سوبژکتیو

در یک نگاه کلی می‌توان گفت دیدگاهِ ابوالمعانی بیدل نسبت به مقولهٔ «زمان» در دو بخش از منظومهٔ فکری او نمود بارزتری دارد. یکی در پیوند با مفهوم «وهم، مایا و نیرنگ» که زمان خود یک نیرنگ بزرگ به حساب می‌آید. در بحث غفلت و نیرنگ مایایی، زمان خود یک وهم بزرگ است و همچون صدای آبِ رودخانه انسان را دچار غفلت می‌کند:

دلیل غفلت ما نیست غیرِ وحشت عمر　　صدای آب ندارد به‌جز فسانهٔ خواب

(غزلیات، ج۱، غزل ۳۳۴، ب۳)

لازم به ذکر است، در حکمت ودانته برهمن علت ضروری ظاهر جهان است و «مایا» دنیای زمانی و مکانی را توضیح می‌دهد. در این حکمت متافیزیکی پذیرشِ واقعی بودن زمان به معنیِ پذیرشِ کثرت‌گرایی است و کثرت‌گرایی برآمده از جهل (Avidya) است. حکمت ودانته با رد مدلِ کثرت‌گرایانه، برهمن را تنها واقعیت متمرکزِ ابدی می‌داند و برای زمان

واقعیت هستی‌شناختی قائل نیست (ساها، ۲۰۰۹: ۶۵۸- ۶۵۹). زمان در مواجهه با برهمن نقش پدیداری دارد و محصول «مایا» است. «مایا در اصل نیروی سحر و جادو است و در پایان دوره کیهانی، نیروی مایا از کار می‌افتد و همه‌چیز به اصل بازمی‌گردد. زمان از همین سحر و بازی و تخیّل نیروی «مایا» پدید می‌آید» (رک. شایگان، ۱۳۹۳: ۱۴۸- ۱۵۰).

بیدل در بیتی از مثنوی عرفان به مانند مولانا؛ «پیش ما صد سال و یک ساعت یکی است»، صراحتاً ترتیب و تعاقب زمان را رد می‌کند و می‌گوید زمان، همین «دم» است:

در حقیقت نه پیشی و نه پسی است از ازل تا ابد همین نفسیست

(بیدل، عرفان/ ۳۹۸)

در این نگاهِ بیدل زمان «سوبژکتیو» است و واقعیتِ عینی و ابژه‌ای ندارد. در قلمرو ورای عقل، «قلمروی نظم فرازمانی یا غیر زمانی اشیاء و گسترهٔ نامحدود و بی‌زمان وجود است. در چنین منطقه‌ای جایی برای ایدهٔ «خلق» که به هر طریقی با مفهوم زمان درگیر باشد وجود ندارد. در اینجا حتی وقت موهوم موردنظر فیلسوفان و الهیون که به هنگام ارجاع به حالت ذاتاً بی‌زمان امور پیش از خلق عالم از آن صحبت می‌کنند محلی از اعراب ندارد» (ایزوتسو، ۱۳۸۳: ۱۵۹- ۱۶۴).

بخش دیگرِ نگاه بیدل به مقوله زمان، در بحث شناخت و سیر تأمل است. از نگاه بیدل نقش انسان در این دوره زندگی، رسیدن به «معرفت» است. موضوعاتِ درد، عشق، جنون، ریاضت، سفر و ترک عادت، رسیدن به کمال، ترک غفلت و درنهایت رسیدن به مرتبه انسان تام در راستای رسیدن به شناخت طرح می‌شود. نگاه بیدل به زمان در این بخش این است که فرصت برای رسیدن به شناخت کم است؛ «فرصت، کفیلِ سیر تأمل نمی‌شود». مفاهیم شتابناکی و سرعت سیر زمان و تصاویر مربوط به آن در این بخش از نظریات بیدل دهلوی مطرح می‌شود. در شعر بیدل، در «یک دَم» آغاز و انجام، ازل و ابد، امروز و دیروز و گذشته و آینده در هم می‌ریزد و رنگ می‌بازد و این همان زمانِ ذهنی در فلسفهٔ برگسون است که بر اساس آن زمان می‌تواند برحسب عواطف درونی انسان کش بیابد یا کوتاه شود. برگسون زمانِ مطابق با استمرار درونی را که در آن، یک دقیقه رنج یا ملال می‌تواند معادل یک ساعت باشد و یک ساعت وجد و سرخوشی مساوی یک دقیقه، استمرار متحرک می‌خواند (رک. شایگان، ۱۳۹۶: ۲۶).

برگسون زمان را امری ذهنی به شمار می‌آورد که به احوال نفس بازمی‌گردد. او در کتاب «ماده و حافظه» آورده‌است که وقتی ما زمان را شهود کنیم، درمی‌یابیم که «گذشته، حال و آینده» نه‌تنها قطعات زمان نیستند، بلکه تصورات حافظهٔ ما هستند. به نظر او انسان، حیوان دارای شهود است و درک زمان کیفی که اصل زمان است، فقط با شهود ممکن است. (برگسون، ۱۳۵۴: ۷۸-۸۴). در فلسفه بیدل نیز زمان را امری ذهنی می‌داند که پیوسته در لحظهٔ حال در جریان است و گذشته و آینده چیزی جز وهم نیست. تداوم برگسونی بیشتر با همزیستی تعریف می‌شود تا با توالی (لوید، ۱۳۸۰: ۲۰۱)

هرچه دارد محفل تحقیق، امروز است و بس خاک بر فرق دو عالم دی و فردا کرده‌اند

(همان، ج۱، غزل ۱۲۸۷، ب ۱۰)

در این بیت بیدل با ایجاد حصر و قصر در واژهٔ «امروز»، که مراد از آن، «اکنون» است تأکید می‌کند؛ «محفل تحقیق» که خود استعاره از دنیاست فقط در امروز منحصر و محدود است و بس. واژگان «امروز»، «دی» و فردا در شعر بیدل به مناسبت کثرت و تکرار و نیز کاربرد در مفهومی خاص، شکل تیپیکال به خود گرفته‌اند و به معنی «حال»، «گذشته» و

«آینده» در مفهوم آگوستینی آن دلالت دارد و نه مفهوم کمّی و قراردادی آن. در نگاه آگوستین، گذشته، همان حافظه است و آینده، همان انتظار. بنابراین گذشته و آینده در «نفس» یا دقیق‌تر بگوییم امتداد نفس، قابل‌تعریف است و زمان حقیقی و واقعی، «اکنون جاودانه یا حال سرمدی» است. «به‌غیراز اکنون زمانی وجود ندارد» (آگوستین، ۱۳۹۶: ۳۱۷). بیدل دهلوی ضمن اینکه زمان را «قابل‌تفریق و امتیاز» نمی‌داند و «به عدم پیوستگی و غیرقابل تقسیم بودن» آن اشاره می‌کند (اقبال، ۱۳۹۵: ۴۲) مکرراً در غزلیات خود به شیوه‌های گوناگون به لحظهٔ اکنون اعتبار می‌بخشد. این نظر بیدل مطابق با نظریه «تصور حقیقت» در نزد برگسون است که در آن حقیقت نامِ یک جریان دائمی و یک تکوّن پیوسته و جاوید است و اشیاء خارجی که در ذهن انسان ساکن به نظر می‌رسد همچون ستاره‌های ساکنی جهت حرکت ذهن به سمت حقیقت را مشخص می‌کند. گویی حرکت همان اصل حقیقت است. ازنظر برگسون علم طبیعی فقط توان درکِ سطح ظاهری اشیاء را دارد و برای دست یافتن به حقیقتِ زندگی «اشراق» گره‌گشا است. اشراق به ما می‌فهماند که زمان همان حقیقت نهایی است که تمام اشیاء از آن شکل می‌گیرند. بنابراین تکون، حرکت، زندگی و زمان اسامی گوناگون یک چیز واحد هستند. زمان در این مفهوم با زمان خطی که مطابق با آن مکانِ تک‌بعدی است و ثانیه‌ها نقش سازندهٔ نقاطِ مختلف آن را دارند متفاوت است. در زمانِ حقیقی و دائمی «حال» گذشته را پشت سر نمی‌گذارد بلکه آن را در آغوش می‌فشارد و همراه خویش آینده را به وجود (رک. اقبال، ۱۳۹۵: ۳۲- ۳۵).

غبار **ماضـــی** و **مســـتقبل** از **حال** تو می‌جوشـــد در **امروز** اســـت گُم، گر واشـــکافی **دی** و **فردا** را

(همان، ج۱، غزل ۵۱، ب ۹)

در این دیدگاه خاستگاه گذشته و آینده را در زمان «حال» می‌توان جستجو کرد. زمانِ حال و ارتباط آن با خاطره در فلسفه برگسون و حیث التفاتی در پدیدارشناسی هوسرل همان نگاهی است که مارسل پروست در رمان *در جستجوی زمان ازدست‌رفته* پی گرفت. زمانی که ریکور از آن با عنوان «خلط زمانی» یاد می‌کند و می‌گوید در آثار پروست از این شیوهٔ زمان برای مقابل ساختن آیندهٔ حال شده با تصوری که در گذشته از آن داشتند، به کار می‌رود. (رک. ریکور، ج۲، ۱۳۸۴: ۱۴۷). پوله در نقد خود زمان انتزاعی و واقعیت درونی اثر را مورد توجه قرار می‌دهد و در بحث از کوژیتو، آن را به مکتب «اگزیستانسیالیسم» نسبت می‌دهد. مکتبی که بنیان‌گذار آن را هوسرل و هایدگر می‌داند. (رک. معین، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

«اگزیستانس وجود آن موجودی است که «در جهان» است یا جهان دارد» (جمادی، ۱۳۸۹: ۳۴۵) بنابراین دیدگاه، انسان به اکنون محدود نمی‌شود و گذشته و آینده با زمانِ حال او مرتبط است. «هیچ موجودی جز انسان آینده‌مند نیست ... تنها دازاین دارای گذشته، حال و آینده است. گذشته، حال و آینده سه حالت برون‌خویشی است و تنها انسان برون‌خویش است» (همان: ۵۱۵).

پایه‌ریزیِ این مفهوم ذهنی از زمان که با زمان دَوری و چرخه‌ای مطابقت دارد پیش از برگسون در نزد عارفانِ بزرگی همچون ابن‌عربی صورت پذیرفته‌است. «در تجربهٔ عرفانی، پیوند زمان و مکان، مانند دیگر پیوندها، صرفاً ذهنی و اعتباری است که در مقام وحدت به‌کلی از میان می‌روند» (قیصر، ۱۳۸۴: ۲۷۵).

ملکِ هستی تا عدم لبریز غفلت‌های ماست گر بفهمد کس، همین دنیاست عقبایی که‌نیست
پیش از آن کز وهمِ **دی** آیینه زنگاری‌کند در نظرها روشن است **امروز فردایی** که نیست
(همان، ج۱، غزل ۷۶۷، ب ۵ و ۶)

گذشته («دی») وهم است و فردایی وجود ندارد. بیدل در این بیت خیلی روشن و واضح بر مفهوم حال تکیه دارد.

ماضی و **مستقبلِ** من **حال** گشت از بیخودی رفتم امروز آن‌قدر از خود که بی‌فردا شدم
(همان، ج۲، غزل ۲۰۶۷، ب ۱۰)

چون اَمل ما را در این محفل نخواهی یافتن جمله **امروزیم**، لیک آن‌سوی **فردا** رفته‌ایم
(همان، ج۲، غزل ۲۳۱۸، ب۸)

«این محفل» استعاره از دنیاست. تشبیه عارف به «امل» که مفهومی است تجریدی ازآن‌جهت که عارف در مسیر سیروسلوک در خود فانی می‌شود و خود را از بند تعلقات می‌رهاند. گفته شد که در دیدگاه بیدل امروز یعنی لحظهٔ حال اعتبار دارد و گذشته و آینده وهم است، در ابیات فوق بیدل ایدهٔ رَستن از خود و رها شدن از بندِ عالم کثرات را به مفهوم فلسفی زمان پیوند می‌زند. آن‌قدر از خود رفتم که چون فردا، نیست و فانی شدم. این نگاه فلسفی بیدل از زمان در پیوند با تفکر عرفانی در بیت زیر واضح‌تر به نظر می‌رسد:

جهان گذر گه آیینه است و ما **نفَسیم** تو هم چو ما نفسی باش، اگر توانی بود!
(همان، ج۲، غزل ۱۴۶۹، ب ۱۱)

مقصود از جهان، کل مجموعه هستی و کائنات است که محل گذر است (مفهوم بی‌ثباتی و گذرندگی دنیا) و منظور از «نفَس» و «دَم» در شعر بیدل لحظه‌ای است که معرفت حاصل می‌شود و اگرچه بسیار کوتاه است اما ازلحاظ کیفی بسیار ارزشمند است. پاسداشت نفس در اندیشهٔ بیدل از نکات کلیدی است و پیوسته بر «ضبط نفس» تأکید می‌شود. «الوقتُ للمبتدی و النفسُ للمنتهی. وقت عبارت از نفس‌های متعدد است و برای مبتدیان معرفت اگر در یک وقت هم آگاهی میسر گردد بازهم مغتنم است اما برای منتهی در هر نفَس باید آگاهی موجود باشد زیرا دستهٔ منتهیان پاس انفاس را می‌دانند یعنی هر نفَس را به ذکر و فکر می‌گذرانند. چون ابوالمعانی از منتهیان است و پاس انفاس را می‌داند بناءً مبتدی را به پاس نفَس تشویق می‌کند» (اسیر، ۱۳۷۵: ۱۵۸- ۱۵۹). همچنین در جهان‌بینی ودایی «نَفَس» جایگاه بسیار ارزشمندی دارد چنان‌که در *اوپانیشاد* آمده است: «این جهان سراسر بر نفَس استوار (اوتَبدها= UTTABDHA) است» (اشکوف، ۱۳۹۷: ۷۸).

در این بیت بیدل می‌گوید جهان همچون آئینه، نقوش عالم کثرات را به شکل گذرا در خود منعکس می‌کند. عارف در مقابل این آینه، چون نفَسی است که دَمی هست و دیگر نیست. نکته مهم این بیت اشاره به بی‌ثباتی و گذرندگی جهان است که اگر هزار سال هم به طول بینجامد باز «یک دَم» یا «یک نفَس» بیشتر نیست اما همین «یک دَم» چون به آگاهی و شناخت برسد مغتنم و ارزشمند است.

بیدل در برخی از داستان‌هایش «زمانمندی چندساحتی» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹) را به کار می‌برد و سه ساحتِ زمان را در هم می‌آمیزد و با نقل‌قول‌هایی از زمان حال و رفتن پی‌درپی به گذشته و آینده نشان می‌دهد که ترتیب عناصر بر قاعده ذهن و زمان انتزاعی است نه زمان خطی. تجربه‌ای از زمان که «هرگز کاملاً کرونولوژیک نیست تهدید ناپیوستگی

(گسستگی) همواره از نو در درون تجربه کرونولوژیک، ظهور می‌یابد.» (امورچادا، ۱۳۹۸: ۲۹). در غزلیات، بیدل برای به تصویر کشیدن زمانِ حالِ نامیرا که به‌صورت آنات متعدد و پی‌درپی در جریان است از تصاویر سورئالیستی و استعارات بهره می‌برد.

در یک نگاه کلی بیشترین اشارات، به مفهومِ شتاب زمان است. بیدل مفهومِ شتابناکی زمان را معمولاً از طریق ایماژهایی بیان می‌کند که سرعت سیر و شتاب از مشخصه‌های اصلی آن‌هاست همچون: «کاغذِ آتش‌رسیده»، «برق و شرر»، «برگ کاه در مقابلِ آتش»، «گردش چشم»، «آهوی رمیده»، «اشک از مژگان چکیده»، «رفتن بهار»، «قلقل می از پیمانه» و ... این آمیختگی تصویر و مفهوم چنان ماهرانه بیان می‌شود که دیگر نمی‌توان تمایزی بین آن دو قائل شد. در ابیات زیر مفهوم شتاب زمان در قالب تصاویر بیان شده‌است:

فرصت برق و شرر با تو حسابی دارد — امتیازی؛ که نفَس در چه شمارست اینجا...
پردهٔ هستیِ موهوم نوایی دارد — که حبابیم و نفَس آینه‌دار است اینجا
(همان، ج۱، غزل ۲۷، ب۴ و۶)

«پردهٔ هستی موهوم» استعاره از دنیاست. این دنیا پیام یا «نوایی» دارد و پیام این دنیا این است که عمر این دنیا همچون حباب کوتاه است و «نفَس» آیینه‌دار است. در باب اهمیت نفس، ایریگاره در اثر *میان شرق و غرب*، که نشان‌دهنده موضع خاص او نسبت به ادیان هندی است می‌نویسد اولین و آخرین ژست، مربوط به حیات طبیعی و معنوی، دقیقاً عبارت است از «تنفس» است (رک. اشکوف، ۱۳۹۷: ۴۴).

چه دشت‌ودر که نکردیم قطع در پی **فرصت** — کسی نداد سراغ، آهوی رمیدهٔ ما را
(همان، ج۱، غزل، ۵۷، ب۳)

در این بیت «آهوی رمیده» استعاره از فرصت اندک است. استعاره با ادعای «یکسانی»، خواننده را با لحظات شهودی که شاعر آن را تجربه کرده‌است، همراه می‌سازد تا از رهگذرِ کشف روابط معنایی با تخیّل شاعر همراه و هم‌نوا شود. از دیدگاهِ پوله «اثر جایگاه تجاربِ درونی و شهودی خالق اثر با جهان بیرونی است» (معین، ۱۳۸۹: ۲۶) در غزلیّات بیدل، زمان و فضاهایی که خارج از واقعیّت عینی با زبان تمثیلی و رمزی بیان می‌شود، برگرفته از تجربهٔ دورنیِ اوست. بیدل می‌گوید: آن زمانی که مکان‌های بسیاری را در پی دریافت آن طی کردیم، فرصت چون آهوی رمیده‌ای از چنگ گریخت. به قول ایگلتون دنیای یک اثر ادبی واقعیتی است که «به‌وسیلهٔ یک ذهن منفرد سازمان یافته و تجربه شده است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۸۳).

و یا در ابیات:

درین وادی چه‌سان آرام باشد کاروان‌ها را؟ — که همدوشی ست با **ریگ روان**، سنگ نشان‌ها را
چه دل بندد دل آگاه بر معمورهٔ دنیا؟ — که **فرصت**، گردش چشمی ست دورِ آسمان‌ها را
ز موج بحر، کم‌سامانیِ عالَم تماشا کن — که تیر بی‌پر از آهِ حباب است این کمان‌ها را
(همان، ج۱، غزل ۶۳، ب ۱-۳)

در ابیات فوق زمان به «ریگ روان، گردشِ چشم و تیر پرتاب‌شده» تشبیه شده است. ریگ روان در مقابلِ سنگ نشان که ایستا و ثابت است؛ دائماً در حرکت است.

مباش غرّهٔ نشوونمایِ **فرصتِ** هستی خرامِ سیل کند تا کجا درنگ به صحرا
زهی به دامن ما موج این محیط چه بندد؟ گذشته‌ایم پرافشان‌تر از خدنگ به صحرا
(همان، ج۱، غزل ۷۵، ب ۱۰ و ۱۱)

در این بیت هم بیدل کم فرصتی را با تشبیهات و استعاراتی چون «خرامِ سیل» که تیزشتاب است و نمی‌پاید و «خدنگِ تیزگذر» تصویر می‌کند.

چوبرق ازچنگ **فرصت** رفت «بیدل» دامنِ وصلش ز دود خرمنِ هستی مگر یابم نشانش را
(همان، ج۱، غزل ۹۵، ب ۱۱)

فرصت چون «برق» گذشت و از کف رفت مگر آنکه نشان فرصت از کف شده را در «دود خرمنِ سوخته» بیابم.

شرارکاغذم، از **فرصت عیشم** چه می‌پرسی؟ به رنگِ رفته چشمک‌هاست گل‌های بهارم را
به چشم بسته هم پیدا نشد گردِ خیال من نهانتر از نهان‌ها جلوه دادند آشکارم را
(همان، ج۱، غزل ۱۱۲، ب ۷ و ۸)

زمان همچون «کاغذِ آتش‌رسیده» و یا در تشبیهات دیگر همچون «اشکِ از مژگان چکیده» چنان کوتاه است که مهلتی برای عیش باقی نمی‌گذارد. در بیت زیر فرصت به کاهِ آتش‌رسیده تشبیه شده‌است. کاهی که به آتش رسیده‌است در چشم‌به‌هم‌زدنی، نیست می‌شود اما چون از این کم‌فرصتی آگاه نیست لاف علمداری می‌زَند. تصاویر این‌چنینی نماد سرعت سوختن و فنای زندگی انسان‌هاست.

غفلت **کم فرصتی** میدان لافِ کَس مَباد در صف آتش علمدار است برگ کاه ما
(همان، ج۱، غزل ۲۴۱، ب ۴)

و یا در بیت زیر که شتابناکی زمان با ترکیبِ «سرعت پرفشان» به تصویر کشیده شده‌است:

نفَسی‌ست مغتنمِ هوس، طربی و حاصلِ عبرتی سرِ بامِ **فرصتِ** پرفشان چو سحر به‌کسب هوا بیا
(همان، ج۱، غزل ۳۱۳، ب۲)

بیدل در غزلیات خود چهار بار ترکیب «فرصتِ پرفشان» را به کار برده‌است و یک بار هم این ترکیب را با واژهٔ جنون آمیخته است و تصویری نغز و بدیع خلق کرده‌است:

ز **جنونِ فرصت پرفشان** نزدودم آینهٔ وفا چو **شرار داغم از آتشی** که نگشت صرفه‌بَر از نفَس
(همان، ج۲، غزل ۱۷۰۳، ب ۵)

زمان و فرصت به‌حدی کوتاه است که اندیشیدن به آن جنون‌آور است ازاین‌روست که بیدل پرافشانی فرصت را در کنار جنون به‌عنوان یک ترکیب بدیع و اعجاب‌آور خلق می‌کند. «پرفشان»، «پریدن» و «پرواز» از تصاویر دیگری است که جانشین مفهومِ شتاب زمان می‌شود. در نگاه بیدل، معرفت و دانایی و آگاهی از اهمیّت بسیار ویژه‌ای برخوردارند. مصرع «ز جنون فرصت پرفشان نزدودم آیینه وفا» نوعی حسرت و دریغ از وقتِ به‌شتاب‌گذشته را نشان می‌دهد. بیدل ازاین‌روی که در راه سیر وجودیِ خود، در جهت هدفی که برای آن خلق شده بود، نتوانسته گامی درخور بردار و زنگار از دل بشوید چون شرارِ آتش داغ بر دل دارد. فرصت «شمشیر دولبه» است، «برق صبح» است... و اندوه بیدل ازاین‌جهت است که به‌جای

عشق ورزیدن و معرفت جستن، عمرش صرف امور بیهوده شده‌است. مفهوم کلیدی این بیت در واژهٔ فرصت است که در ترکیب با واژهٔ جنون به مفهوم شتاب زمان دلالت دارد؛ یعنی فرصت و زمانی که دیوانه‌وار در حال پرواز است.

در ابیات بسیاری «دم» به معنی لحظه با تیغ، برق و شمشیر دولبه، هم‌نشین می‌شود و مفهوم سرعتِ سیر و شتاب زمان را تداعی می‌کند. بیدل می‌گوید زمان همچون برق تیغ در گذشتن شتاب دارد و فرصت همچون تیغ برقی که به اندازه یک مژگان گشودن مهلت می‌دهد در حال گذر است. «این نوع نگاه به زمان در نزد متصوفه و عرفا به جهت اهمیّت فراوانِ «وقت» سابقه دارد؛ عرفا وقت را به شمشیری مانند کرده‌اند که از یک لبّهٔ برنده، مرگ‌آفرین و اهریمن صفت و از کناره‌ای نرم و غیر برّان اهرمزدی برخوردار است. متصوفه نیز می‌گویند که زمان چون شمشیر برنده است و دوست را از دشمن باز نمی‌شناسد. این باور با اندیشه‌های زروانی که معتقدند زمان همه را سرانجام به کام مرگ فرو می‌برد همانندی دارد» (رک. اردستانی، ۱۳۹۱: ۷۹).

ز جرأت قطع‌کن‌گر مرد میدان‌گاهِ تسلیمی که تیغ اینجا بُرش‌ها می‌شمارد ریزش دم را
(همان، ج۱، غزل ۱۱۳، ب ۳)

برقِ رمِ **فرصت** سروبرگِ طلبم سوخت صدنالهٔ تمنّا نفَسِ بازپسین شد
(همان، ج۱، غزل ۱۲۲۰، ب ۴)

در این بیت نیز ترکیب «برق رمِ فرصت» بر زودگذری اشاره دارد که چون برق می‌رمد. ساختنِ تصویر پرشتابیِ عمر و فرصت از سه واژهٔ برق، رم و فرصت نشان از تسلط بیدل بر کلام است که در مُوجَزترین صورت ممکن، فشرده‌ترین تصاویر را خلق می‌کند. برقِ کم فرصتی چون شراری بر سر و برگ‌های عمر من افتاد و صدها آرزو و تمنای به‌وصال نارسیده به دمِ واپسین ملحق شد.

مرهون‌گوشه ادبم هرکجا روم پای به دامن است همان رهبر حباب
کو **فرصتی** که فکر سلامت‌کند کسی؟ آه از سواد کشتی بی‌لنگر حباب...
(همان، ج۱، غزل ۳۳۴، ب ۹ و ۱۰)

مفهوم: شتابناکی زمان در مقابل تصویرِ کشتی بی‌لنگر حباب و نفس واپسین حباب. بیدل همچنین در تصاویر نغز دیگری شتاب عمر را به مدتِ دوامِ حباب، فاصله زمانی از سنگینی کردن اشک تا فروریختن؛ «اشک یک لحظه به مژگان بار است» و تصویر خرمن در مقابل برق شرار تشبیه می‌کند:

وداع **فرصت** برق و شرار خرمن کن به مزرعی که **شتاب** از **درنگ** می‌بارد
(همان، ج۱، غزل ۹۴۲، ب ۴)

در مزرعه دنیا که درنگ آن هم شتاب است، فرصت و زمان همچون برق و شرار خرمن در حال گذر است. در این بیت نیز به مفهوم شتاب زمان اشاره شده‌است و درنگ که مفهوم کندی زمان را می‌رساند هم شتابناک است. این تعبیر بیدل هم باز به ساختار ذهنی زمان اشاره دارد. در بیت زیر شاهد پیوند مفهوم غفلت در مقابل شتاب و درنگ هستیم:

در عالمی که بیخبر از خود گذشتن است اندیشهٔ **شتاب**، طلسمِ **درنگ** بود
(همان، ج۱، غزل ۱۴۴۷، ب ۵)

تأکید بیت بر غفلت و بی‌خبری است یعنی در نتیجه غفلت است که شتابِ زمان را درنگ به‌حساب می‌آورد. طلسم به معنی افسون، جادو، نیرنگ و سحر است بنابراین ترکیب «طلسمِ درنگ» مفهومِ نیرنگ زمان را دربر دارد ضمن اینکه در ترکیب «اندیشهٔ شتاب» نسبت تندی زمان با اندیشه و ذهن هم بیان شده‌است و این همان حیث التفاتی زمان است که هوسرل در پدیدارشناختی التفات به زمان به آن اشاره می‌کند.

«هوسرل معتقد بود کسانی که مانند نیوتن بر عینی بودن زمان اصرار دارند یا همانند دکارت که آن را ذهنی می‌دانند یا کانت که به‌صورت پیشینی بودن آن قائل‌اند، هیچ توجه نکرده‌اند که اساساً زمان، چیزی بیرون از ما نیست بلکه امری التفاتی است؛ یعنی بدون آنکه التفات و روی‌آوردن ذهن ما به چیزی عینی، وجود پیدا نمی‌کند و نیز ما فقط زمان را آن‌گونه که بر ما پدیدار می‌شود، می‌شود می‌شناسیم نه آنکه ماهیتاً چیست» (شیخ مهدی، ۱۳۸۲: ۱۴۱). بیت دیگری که مؤید ارتباط غفلت و نیرنگ با شتاب زمان است:

اندیشه فالِ وهم زد و **عمر** نام‌کرد گردِ رمِ به دامِ نفَس واتپیده را
(همان، ج۱، غزل ۱۵۷، ب ۶)

در بحث شتاب زمان بیدل نکتهٔ بدیعی را یادآور می‌شود:

تا همچو شرر بال گشودم به هوایت وسعت ز مکان گم شد و فرصت ز زمان ها
(همان، ج۱، غزل ۲۹۳، ب۹)

یعنی زمان و مکانی که ما در تصور و تخیّل خود داریم محدود و مشروط به ظرفیت‌های ماست و اگر از این حدود و ظروف برآییم زمان و مکانی نخواهد ماند. نکته قابل‌توجه در این بیت اشاره به دریافت حقیقت زمان از طریق درکِ شهودی است که برگسون در فلسفه غرب و صدرالمتألهین در فلسفه اسلامی این نگاه مشترک به زمانِ کیفی را دارند؛ ملاصدرا برخلاف نظر برخی از متکلمان که زمان را امری متوهّم می‌شمارند، قائل به حقیقی بودن زمان است و آن را مقدار حرکت جوهری می‌داند که اعتبار ذهنی دارد. «زمان از عوارض تحلیلی- نسبت به آنچه که بالذات عارض آن است- می‌باشد و چنین عارضی را وجودی در اعیان، جز به نفس وجود معروضش نمی‌باشد، چون هیچ عارضیت و معروضیّتی بین آن دو – جز به حسب اعتبار ذهنی- نمی‌باشد، همان‌طور که آن را وجودی در خارج جز این‌گونه نمی‌باشد، پس هیچ تجددی برای وجودش و نه انقضا و نه حدوث و نه استمراری- جز به حسب تجدّدی که در ذهن بدان اضافه و نسبت داده می‌شود و نیز انقضا و حدوث استمرارش- نیست» (شیرازی، ۱۴۲۶ ق، ج ۳: ۱۰۹).

نکته مهم دیگر در هم‌نشینی واژه فرصت با شرار، برق یا آتش است که در اغلب موارد، مفهوم شتاب زمان را به همراه دارد؛ «فرصت از واژه‌هایی است که با بسامد بالا در شبکهٔ تصویری شرار قرار دارد. ترکیب‌هایی چون: شرر فرصت‌نگاه، عدم فرصت، برق‌تاز فرصت و مانند آن که در پیوند با شرار ساخته شده یکی از نشانه‌های توجه شاعر به مفهوم فرصت در تناسب با شرار است» (حسن‌لی، ۱۴۰۰: ۴۴۱).

مهمل و قافله و ناقه در این وحشتگاه گردی از بانگ درا یی است که من می‌دا نم
(همان، ج۲، غزل ۲۲۳۶، ب ۲)

در این وحشت‌گاهی که رمیدن، سرعت و شتاب جزء لاینفک آن است، تمام اجزای کائنات و آفرینش به دنبال یک بانگ جرس که از سرعت خود همه‌چیز را همچون گردی در فضای بی‌کرانه به‌سوی خود می‌کشاند، در جریان و در حرکت است. حرکت این قافله و مهمل (استعاره از هستی و کائنات) به سمت شعور و علم لم‌یزلی است.

۲-۳. حرکت دایره‌ای

به نظر می‌رسد پیشینهٔ زمان دَوری در آیین زروانی باشد. زمان در برداشت اسطوره‌ای، دایره‌ای و بی‌کرانه است. «خدای زمان ایران «زروان» همانا بیشترین و ژرف‌ترین تأثیرات را بر اندیشهٔ بشری تا امروز نهاده است؛ چه در مفهوم زمانِ بی‌کران «aion» افلاطونی یا «koronos» یونانی، چه بر جهان‌بینی‌های مذاهب یهودی- مسیحی و خصوصاً کلام و فلسفهٔ اسلامی؛ و چه در مفاهیم عمیق عرفانی و گونه‌های والا و برین و ایزدانهٔ دیگر» (اذکایی، ۱۳۸۴: ۴۹۴). پس از دوران اساطیری که تفکر بشر رنگ فلسفی به خود می‌گیرد، ارسطو در پاسخ به این پرسش که زمان مقدار کدام نوع حرکت است، از تقدم حرکت مستدیر بر سایر حرکت‌های مکانی سخن می‌گوید و حرکت منظم مستدیر را برای مقیاس و اندازه‌گیری زمان مناسب‌تر و شایسته‌تر می‌داند، زیرا مقدار این حرکت شناختنی‌تر از مقدار همهٔ حرکات است (ارسطو، ۱۳۸۹: ۲۰۴-۲۰۵). ازنظر او، زمان حرکت فلک‌الافلاک است، چراکه هم حرکات دیگر با این حرکت سنجیده می‌شود و هم زمان؛ بنابراین زمان دایره‌ای است. پس از ارسطو، فلوطین مهم‌ترین آراء در باب مفهوم زمان را ارائه می‌دهد. وی همچون افلاطون، زمان را تصویر ازلیت و ابدیت به شمار می‌آورد، زیرا معتقد است که جهان محسوس و زیرین تصویری از جهان معقول و برین است (فلوطین، ۱۳۸۹: ج ۱: ۴۲۷).

درنهایت در جهان اسلام، اخوان‌الصفا که از آراء فلوطین تأثیر پذیرفته بودند با طرح نظریهٔ ادوار و اکوار، زمان را همچون تصویری متحرک از ابدیت تصور کرده و سیارات را به‌عنوان ادوات زمان پذیرفتند. (رک: رسائل اخوان‌الصفا، ج۳: ۲۴۹-۲۶۸). ایشان با طرح نظریهٔ ادوار نبوت، زمان قدسی را در برابر زمان نجومی قرار داده‌اند. در میان فلاسفهٔ اسلامی، سهروردی نیز نظریهٔ ادوار و اکوار را مطرح می‌کند. وی با بیان اینکه زمان آغاز و انجامی ندارد (سهروردی، ۱۳۸۸، ج۲: ۱۸۱-۱۸۰) می‌گوید که فرض «آن» به‌منزلهٔ پایان زمان گذشته مستلزم تناهی زمان نیست، بلکه پس از آن «آن»، آنات نامتناهی وجود دارد (همان: ۱۸۲).

بیدل در غزلیات خود بارها به مفهوم حرکت دایره‌ای زمان اشاره می‌کند و با درهم شکستن زمان خطی و تقویمی به سیال و چرخه‌ای بودن زمان اشاره می‌کند و حرکت برخلاف سیر طبیعی و روال عادی آن را میسر می‌سازد.

در آغاز، انتها دیدم سَحَر را شام فهمیدم **ازل** تا پرده بردارد تماشای **ابد** کردم

(همان، ج۲، غزل ۲۰۳۰، ب ۱۰)

سهروردی در رسالهٔ «الواح عمادی» می‌نویسد: «اما حرکات و حوادث را کلیت حاضر نیست در وجود، بلکه اولِ حرکت با آخرش جمع نشود چنان‌که زمان حاضر را اول آنچه خواهد آمد فراگیرند و آن زمان اول، اَبَد است، و ابَد، آخر ندارد، همچنان که زمان آخر، ازل است، و ازل، اول ندارد؛ و زمان حاضر را آخری نیست که منقضی شود و بعدازآن حرکتی دیگر نباشد، بلکه از پس آن، حرکات لایتناهی در وجود می‌آیند» (سهروردی، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

در ابیات دیگری هم به صیرورت و گردش زمان اشاره شده‌است:

قطع امّیدِ قیامت کن که پاسِ مُدعا در غبارِ **دی** هزار **ا مروز** و **فردا** ریخته
(همان، ج۲، غزل ۲۶۳۱، ب۴)

هیچ آشوبی به درد غفلت **امروز** نیست شد قیامت آشکار آن**دم** که بر **فردا** زدیم
(همان، ج۲، غزل ۲۳۴۵، ب ۸)

از نمادهای حرکت دایره‌ای و دوری- چرخه‌ای؛ پرگار، گردش ایام، دایرهٔ قسمت و پرگار وجود است. (رک. نیکویی، ۱۳۸۴: ۴۴). در شعر بیدل از نمادهای حرکت دایره‌ای به‌وفور دیده می‌شود و بیدل تمام موجودات را در فضای بی‌سروپای «کاروان حوادث» سرگشته و حیران می‌داند که در محور خود در چرخش و حرکت‌اند. «پس صوفی اگر سیر در وطن می‌کند ملامت نیست زیرا حادث است و دنیای حادث را خداوند چنین آفریده که جادهٔ حرکت آن به‌صورت دایره است که از اقمار گرفته تا سیارات و ثوابت و ذوی‌الاذناب و حتی کهکشان‌ها همه به این چنبر پرکاری گرفتار و در داخل آن تردد دارند و کسی که مانند صوفی می‌خواهد به عالم طبیعت و دنیای تعینات هم‌آهنگ باشد باید به طبق آن حرکت کند» (سلجوقی، ۱۳۴۳: ۳۶۹). راه برون‌شد از این دایره وجود ندارد و به تعبیر حافظ:

مهندسِ فَلَکی راهِ دیرِ شش جهتی چُنان بِبَست که رَه نیست زیرِ دیرِ مُغاک
(حافظ، غزل ۲۹۱، بیت۵)

بیدل می‌گوید موجودات عالم هریک در محور و مسیر خود در حرکت است و کسی نمی‌تواند خارج از منزل و خط سیر خود حرکتی داشته باشد.

کسی درین دشتِ بی سروپا، برونِ منزل نمی‌خرامد به **خطِ پرگار** جاده دارد تردّد کاروان حادث
(غزلیات بیدل، ج۱، غزل ۸۵۱، ب ۵)

در ابیات دیگر این غزل بیدل حادثات را رونقِ بساطِ خیال می‌داند که نقش عارف در این چرخه این است که از طریق تأمل به درجه معرفت نائل شود؛ «تو درخور فرصتی که داری تمام کن داستان حادث». در این نگاه دوری به زمان بیدل زمان را امری سیال می‌داند که برخاسته از وجود آدمی است و حرکت ازلی و ابدی تنها برای انسان میسر است. در نگاهِ هایدگر، تنها انسان اگزیستانس دارد و لازمهٔ آن داشتنِ فهم وجود است. «حاصل معنای اگزیستانس عبارت است از زمانمندی که فهم وجود را افق و خود از لوازم ذاتِ دازاین است» (هایدگر، ۱۳۹۷: ۲۸۷).

نکته‌ای که بارها بدان اشاره شده‌است «هرچه هست برخاسته از خیال دل است» (میرزایی و صالحی‌نیا، ۱۳۹۴: ۱۳۰). ذهن نمی‌تواند محسوسات را چه در خود و چه در خارج از خود حس کند و مسلماً «نهال دل» احساس و درک می‌کند.

درین دایره ذهن و خارج یکی است تفاوت اگر هست، جز وهم نیست...
چه ذهن و چه خارج خیال دل است چه فرع و چه اصل از نهال دل است
غبار تعلق در این خاکدان دلت راست افسون ضبط عنان
(محیط اعظم)

سفر از ابتدا به انتها و حرکت در یک «خط دایره‌ای» برخاسته از نگاه عرفانی بیدل است «صوفی به‌صورت لاینقطع در بین قاب قوسین نزول و صعود و کثرت و وحدت و طبیعت و مابعدالطبیعه سیر می‌کند و راه سیروسفر او به پایان رسیدنی نیست و هزاران انجام و هزاران آغاز تجدید شده می‌رود» (سلجوقی، ۱۳۴۳: ۴۰۷).

کجا رویم که سرمنزلی به دست آریم؟ چو خطّ دایره انجام ما هم آغاز است

(غزلیات بیدل، ج۱، غزل ۴۹۳، ب۳)

در نگاه عارف آنچه اهمیّت دارد لحظهٔ اکنون است و در لحظهٔ اکنون، گذشته و آینده معنا پیدا می‌کند. به قول سپهری؛ «زندگی آب‌تنی کردن در حوضچهٔ اکنون است». زمان در یک لحظهٔ «حال» متراکم می‌شود و در مجموعهٔ «آنات» نمایان می‌شود. چنین زمانی فاقد گذشته و آینده است و همه‌چیز در لحظهٔ اکنون شکل می‌گیرد. آگوستین میان زمان و یک آن جاویدان، آن جاویدانی که در واقع فراتر از زمان ملموس است و گذشته و آینده ندارد، تمایز قائل می‌شود. به‌نظر او گویی همه ساحت‌های زمانی در یک نقطه جمع می‌شوند و آن نقطه جاویدان (eternity) و دائم است. (رک. آگوستین، ۱۳۹۶: ۳۶۳- ۳۶۴).

آرای مربوط به زمان دوری، متضمن افسانهٔ بازگشت جاودانه است (الیاده، ۱۳۸۴: ۱۴۹) که در ادامه بدان پرداخته می‌شود.

۳-۳. رجوع و بازگشت به گذشته

در شعر بیدل مسئلهٔ برگشت به‌گذشته مدام به چشم می‌خورد و منظور از گذشته، لحظهٔ اولیه در آغاز هستی است:

مستقبلِ امّید دو عالم همه ماضی‌ست این مسئله بر هر که رسی، رو به قفا پرس

(همان، ج۲، غزل ۱۶۹۶، ب ۵)

در این دیدگاه بیدل که برخاسته از نگرش عرفانی اوست برخلاف نگاه خطی که برگشت‌ناپذیر است، هر چیزی تمایل دارد به جانب فطرت خود متمایل شود و چون هستی از عدم آمده‌است بنابراین میل به بازگشت به همان عدم و نیستی را دارد. بیدل دهلوی به‌عنوان یک عارف به دنیای فطرت و تقدیر ازلی باور دارد از این‌رو همیشه آینده را در گذشته می‌جوید. در بیت زیر «عمر» در رسن‌تابی (تابندهٔ ریسمان و طناب) شاگردِ فنا معرفی شده‌است که سیر زمان به سمت انحلال و نیستی و رجوع به گذشته را به‌تصویر می‌کشد:

دورگردون یک دو دَم میدان‌کشید عمر، شاگردِ رسن‌تابِ فناست[1]

(همان، ج۱، غزل ۴۴۲، ب۹)

به نظر الیاده «واژگون‌سازی زمان گذار، نشانه‌ای است از طبیعت خاص پیشینیان است. زمان هرگاه بدان اعتنا نشود وجود ندارد در مواردی هم که گذر زمان احساس می‌شود می‌توان آن را محو و باطل کرد. در این نگاه انسان بار زمانه را بر دوش نمی‌کشد و یکسره به آن بی‌اعتناست همانند یک صوفی که ابن‌الوقت است و همواره در زمان حال می‌زید و همیشه در اکنون بی‌زمان به سر می‌برد» (رک. الیاده، ۱۳۷۸: ۲۰-۹۶). اساساً ساحت‌های سه‌گانهٔ زمانی با توجه به لطافت شیوهٔ وجودی از عالم محسوس به عالم مثال و از آنجا به عالم معنوی افزایش می‌یابد و مقدار زمانی که به یک وجود معنوی داده شده می‌تواند تمامی وجود را شامل شود و شخص، گذشته و آینده را در زمان حال حاضر داشته باشد (کربن،

۱۳۹۴، ج ۱: ۳۴۸-۳۵۲). به تعبیر دیگر، می‌توان گفت که هر مرتبه‌ای از وجود زمانی دارد که مقوم همان مرتبه خواهد بود. وجود در مرتبهٔ جسم، دارای زمان جسمانی و در مرتبهٔ مثال، دارای زمان مثالی و در مرتبهٔ عقل، دارای زمان عقلانی است. بنابراین با نظر به آراء قاضی سعید، «در عالم غیب، زمان و بُعد زمان نیست، هرچه بود و هست و خواهد بود، حاضرند» (نسفی، ۱۳۸۸: ۲۶۰).

در بیت زیر «سیر بر قفا» به معنی بازگشت به عدم و لحظهٔ پیش از هستی است.

هرچه پیش آمد، همان رو بر قفا کردیم سیر یک‌قلم **دی** داشتیم، **امروزِ** ما **فردا** نداشت
(همان، ج۱، غزل ۷۹۶، ب ۴)

در نگاه باژگونه به زمان گذشته، حال و آینده در لحظهٔ ازلی پنهان است و زمان که نمود حقیقیِ آن در جهان برین است، همواره گذشته‌ای ازلی را به آینده‌ای ابدی پیوند می‌دهد. به‌عبارت دیگر در تصور صوفی زمان نقشی پیدا می‌کند که «محور یا کانون آن در انجذاب و حالت بیخودی و مسیر زمان روحانی آن در فاصلهٔ قبل از هستی و بعد از هستی معلق بوده‌است» (بورینگ، ۱۳۹۷: ۲۵۳). بنابر باور عارف میل به فطرت و رجوع به «اصل» در بنیاد تمام پدیده‌های هستی وجود دارد و بر اساس «کل شیءٍ یَرجَعُ الی اصلِه» تمام موجودات میل به بازگشتن به مرجع و موطن اصلی خود را دارند. مولانا در *مثنوی* می‌گوید:

هرکسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش
(*مثنوی معنوی*، دفتر اول، بیت ۴)

به تعبیر عرفا، ازآنجاکه انسان یک موجود اعتباری است و اصل آن از **عدم** است بنابراین در سیر طبیعی خود میل به بازگشت اصل خود و بازگشت به عدم دارد اما چون در این دنیا درگیر ظواهر و کثرات می‌شود، اصلِ خویش را فراموش می‌کند:

از اصل دور ماند جهانی به ذوق فرع ما هم یک آبگینه به خارا زدیم پا
(غزلیات بیدل، ج۱، غزل ۲۱، ب ۳)

به اعتقاد بیدل مرگ و عدم در قفا است و این بازگشت به قفا در حقیقت رجوع به اصل خویش است. براساس جهان‌شناسی آیین هندو نیز، جهان پس از گذر از یک مرحله به همان دوران نیستی و فنای خود بازگشت می‌کند. «هنگام انحلال جهان، سه گونَه در پْرَکْرتی- که پدیده‌ها و اشیای جهان از تضاد و فشار متقابل آنها ایجاد می‌شدند- به اعتدال می‌رسند؛ درنتیجه، صوَر اشیا از بین می‌رود و انحلال رخ می‌دهد. البته پس از مدتی دوباره آفرینش آغاز می‌شود؛ یعنی هرگاه دو اصل جهان‌شناسی پْرَکْرتی و پوروشه به‌هم بپیوندند، اعتدال بدوی گونَه از بین رفته، هر یک در جهتی گسترش می‌یابد و به‌تناسب به فعلیت می‌رسد. بدین‌ترتیب، از پْرَکْرتی، کثرات و جهان پدید می‌آید» (چاتری و دیگران، ۱۳۸۴، ص۵۰۱).

ابیات دیگری که به‌وضوح مؤید این معناست:

آتشِ فکر قیامت در **قفا** افتاده است صد هزار **امروز**، **دی** گردید و **دی**، **فردا** نشد
(همان، ج۱، غزل ۱۲۰۹، ب ۱۰)

حال می‌پندارم و **ماضی**ست **استقبال** من در نظر می‌آیم امروزی که دوشم دیده‌اند
(همان، ج۱، غزل ۱۳۰۰، ب ۹)

زمان در این مفهوم به یک منوال و تا ابد در تکرار است و هرچه دیروز بوده در فردا نیز تکرار می‌شود. «زمانه کمّ متصل است و عین همان چیزی است که بود و هست و خواهد بود. و غبار امروز بر فردا خواهد ریخت طوری که از دیروز به امروز ریخته است و طبیعی است که هر رونده و شتابنده گردی به قفا می‌گذارد» (رک. سلجوقی، ۱۳۴۳: ۳۹۲).

هر جلوه که در پیش است، **گَردش به قفا** دریاب **فردا یی ا ین عا لم بی‌د یِ نه ز می باشد**
(همان، ج۱، غزل ۱۱۷۴، ب ۲)

مطابق این دیدگاه زمان هنگامی احساس می‌شود که انسان مرتکب گناه شود و از نمونه‌های ازلی بریده در چنبر زمانه گرفتار می‌شود. (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۶). چنان‌که در غزلیات بیدل همه‌جا سخن از شتاب و سرعت در سیر زمان است ولی هنگامی که بحث از گناه می‌شود زمان کشدار و طولانی است. در بیت زیر بیدل شرم و احساس گناه را با لفظ «خجالت» به‌کار می‌برد که در نزد او «صد قیامت» دشوارتر از مردن است:

خجالت **صد قیامت** صعب‌تر از مرگ می‌باشد جدا از آستانت مردنم این بس که جان دارم
(همان، ج۲، غزل ۲۱۲۶، ب ۹)

در این بیت بیدل برای هرچه موجزتر انتقال دادن معنا به هجارشکنی در حوزهٔ دستوری و معنایی دست می‌زند و به‌جای اینکه بگوید صد برابر، می‌گوید: «صد قیامت» و با جانشینی اسم در جایگاه ممیز ترکیبی می‌آفریند که با بافت معنایی جمله در پیوند است. خداوند در قرآن به دو دادگاه سوگند یاد می‌کند: لَا أُقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيامَةِ ﴿۱﴾ وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ. (قیامت/ ۱-۲). بیدل با ترکیب «صد قیامت» ضمن نشان دادن ایستایی و درنگ زمان در لحظهٔ سخت شرم و عذاب وجدان که گویی به اندازهٔ صد قیامت به درازا می‌کشد اشاره می‌کند که نزد صوفی محکمه وجدان بسیار سخت‌تر از محکمه قیامت است. «آنجا روز قیامتی است که مظهر بازپرس خداوند است و اینجا نفس لوامه است که منظر لوم ضمیر است. آنجا عذاب الیم و سعیر است و اینجا وخز ضمیر و عذاب وجدانی است که صوفی‌ها از این محکمه نسبتاً بیشتر می‌ترسند» (سلجوقی، ۱۳۴۳: ۳۴۲).

۴. نتیجه‌گیری

نوع نگاهِ انسان به جهان و مسائل پیرامون آن ریشه در جهان ذهنی و تفکر آدمی دارد. ازاین‌رو منتقدِ نقد مضمونی از طریق کنکاش در شبکه‌های تصویری و کلامی و نوعِ برداشت مؤلف از زمان و مکان به دنیای تخیّلی و انتزاعی خالق اثر پی می‌برد. زمان در اندیشهٔ بیدل ساختاری کاملاً ذهنی دارد و با مفهوم «مایا» در فرهنگ هندی و «وهم» و خیال در عرفان ابن‌عربی در ارتباط مستقیم است. به‌باور بیدل زمان امری خیالی است و کل هستی و جریانات آن در یک «دم» اتفاق می‌افتد. لحظه‌ای که حفظ و ضبط آن در رسیدن به «معرفت» اهمیّت بسیاری دارد. بیدل ضمن تأکید بر «اکنون»، گذشته و آینده را بی‌اعتبار می‌سازد. آرزوی بازگشت به لحظهٔ آفرینش علی‌رغم زیستن در زمان حال دغدغه‌ای است که مدام در شعر بیدل به آن پرداخته می‌شود. ازاین‌رو رجوع به گذشته از مضامین تکرارشونده در شعر بیدل است که نشان‌دهنده اهمیت بازگشت به زمان آغازین و رجوع به اصل در اندیشهٔ بیدل است.

یادداشت

۱. رسن‌تاب، برای آنکه طناب را ببافد باید کم‌کم به عقب برود (نوعی حرکت قهقرایی). مولوی می‌گوید: میوه‌ات باید که شیرین‌تر شوَد/ چون رسن‌تابان نه **واپس‌تر** روَد (*مثنوی معنوی*، دفتر اول، بیت ۲۳۰۷).

منابع

آگوستین (۱۳۹۶). *اعترافات*. ترجمه سایه میثمی، ویراسته مصطفی ملکیان، تهران: سهروردی.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۶۴). *النجاة من الغرق فی بحر الضلالات*. تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: دانشگاه تهران.

اخوان‌الصفا (۱۴۰۵). *رسائل اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا*. مجلد سوم. قم: مرکز النشر، مکتب الاعلام الاسلامی.

اذکایی، پرویز (۱۳۸۴). *حکیم رازی (حکمت طبیعی و نظام فلسفی- محمدبن زکریای صیرفی)*. تهران: طرح نو.

اسپینوزا (۱۳۷۶). *اخلاق*. ترجمه محسن جهانگیری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ارسطو (۱۳۸۹). *سماع طبیعی*. ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: طرح نو.

اسیر، محمد عبدالحمید (۱۳۷۵). *کلید عرفان*. ناشر: حمید نور.

اشکوف، لنارت (۱۳۹۷). *نفحات نفس بینافردیت*، اخلاق و صلح. ترجمه جواد طاهری. تهران: طه.

الیاده، میرچا (۱۳۸۴). *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: طهوری.

امورچادا، فیلیکس (۱۳۹۸). *کایروس و کرونوس در آثار هایدگر*، ترجمه علی رسولی، تهران: شرکت هزاره سوم.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۸۱). *خَلق مدام در عرفان ایرانی و آیین بودایی ذن*، ترجمه شیوا کاویانی، تهران: علمی و فرهنگی.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۸۳). *آفرینش، وجود و زمان*، ترجمه مهدی سررشته‌داری، تهران: مهر اندیش.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

بابک‌معین، مرتضی (۱۳۸۹). *نقد مضمونی؛ آرا، اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله*. تهران: علمی و فرهنگی.

برگسون، هانری (۱۳۵۴). *ماده و یاد: رهیافتی به رابطه جسم و روح*. ترجمه علیقلی بیانی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

برگسون، هانری (۱۳۶۸). *پژوهش در نهاد زمان و اثبات اختیار*: رهیافتی به نخستین داده‌های وجدان. ترجمه علیقلی بیانی، تهران: شرکت سهامی.

بورینگ، گردهارد (۱۳۹۷). *تصور زمان در تصوف ایرانی*. ویراستهٔ لویزن، لئونارد. مترجم: مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز.

بیدل، میرزا عبدالقادر (۱۴۰۰). *غزلیات بیدل*. تصحیح انتقادی غزلیات ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل. تصحیح و تحقیق: سید مهدی طباطبایی و علیرا قزوه. تهران: شهرستان ادب.

بیدل، میرزا عبدالقادر (۱۳۴۲). *کلیات ابوالمعالی میرزا عبدالقادر بیدل*. به تصحیح خال محمد خسته. *جلد سوم*. کابل: دپوهنی وزارت دار التألیف و ریاست.

پوله، ژرژ (۱۳۹۰). *فضای پروستی*. ترجمه وحید قسمتی. تهران: ققنوس.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.

جمادی، سیاوش (۱۳۸۹). *زمینه و زمانه پدیدارشناسی (جستاری در زندگی و اندیشه‌های هوسرل و هایدگر)*. تهران: انتشارات ققنوس.

چاتری، ساتیش چاندرا و داتا (۱۳۸۴). *دریندراموهان، معرفی مکتب‌های فلسفی هند*. ترجمه فرناز ناظرزاده کرمانی. قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵). *حافظ به سعی سایه*. تهران: کارنامه.

حسن‌لی، کاووس (۱۴۰۰). *بیدل و افسون حیرت*. تهران: معین.

ریکور، پل (۱۳۸۴). *زمان و حکایت*. کتاب دوم: پیکربندی زمان در حکایت داستانی. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: گام نو.

رجبی، احمد (۱۳۹۶). «تفسیری از نقد هایدگر بر مبدأ و موضوع پدیدارشناسی استعلایی هوسرل»، تهران: *حکمت و فلسفه*. ش ۱، صص ۲۳-۴۲.

زمانی، کریم (۱۳۸۴). *شرح جامع مثنوی معنوی*. دفتر اول. تهران: اطلاعات.

سلجوقی، صلاح‌الدین (۱۳۴۳). *نقد بیدل*. مهتمم عبدالله رئوفی. کابل

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۸۸). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. جلد ۲ و ۳، تصحیح، تحشیه و مقدمه هانری کربن. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شایگان، داریوش (۱۳۹۶). *فانوس جادویی زمان*. تهران: فرهنگ معاصر.

شایگان، داریوش (۱۳۹۳). *بت‌های ازلی و خاطره ازلی*. تهران: نشر فرزان روز.

شیخ مهدی، علی (۱۳۸۲). «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی». *کتاب ماه هنر*. ش ۶۱ و ۶۲. صص۱۳۸- ۱۵۰.

شیرازی، صدرالدین محمد بن ابراهیم (۱۴۲۶ ق). *الحکمة المتعالیة فی الاسفار العقلیة الاربعة*. بیروت: داراحیاء التراث العربی.

فتحی، علی و حمیدرضا آیت‌اللهی (۱۳۸۸). *زمان از دیدگاه ملاصدرا و برگسون*. فصلنامه معرفت فلسفی، ش۲، صص۱۳۱-۱۵۰.

فلوطین (۱۳۸۹). *دوره آثار* (تاسوعات). مجلد اول، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.

قیصر، نذیر (۱۳۸۴). *اقبال و شش فیلسوف غربی*. ترجمه محمد بقایی ماکان. تهران: یادآوران.

کربن، هانری (۱۳۹۴). *اسلام در سرزمین ایران*. مجلد اول: تشیع دوازده‌امامی، ترجمه رضا کوهکن، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

کولو، میشل (۱۳۹۷). *ساختار افق در شعر فرانسه*. ترجمه مرتضی بابک معین. تهران: سمت.

لاهوری، محمد اقبال (۱۳۹۵). *حقیقت و حیرت؛ مطالعه بیدل در پرتو اندیشه‌های برگسون*. به‌کوشش تحسین فراقی. ترجمه علی بیات. تهران: پرنیان خیال.

لوید، ژنویو (۱۳۸۰) *هستی در زمان*؛ خویشتن‌ها و راویان در فلسفه و ادبیات. ترجمه منوچهر حقیقی راد. تهران: نشر دشستان

معین، مرتضی بابک (۱۳۸۶). *از نقد تخیلی تا نقد مضمونی*. پژوهشنامه فرهنگستان هنر. شماره ۳ صص۷۳- ۹۰.

موسوی کریمی، سید مسعود (۱۳۷۹). «زمان». *نامه مفید*، دوره ۶، شماره ۳ (پیاپی ۲۳). صص۱۶۳– ۱۹۶.

میرزایی، محمد سعید و مریم صالحی‌نیا (۱۳۹۴). «تحلیل روایی عنصر زمان در حکایتی از مثنوی محیط اعظم بیدل دهلوی». فصلنامه *مطالعات شبه‌قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان*. سال هفتم شماره ۲۲. صص۱۰۷-۱۳۴.

نسفی، عزیزالدین محمد (۱۳۸۸). *مجموعه رسائل مشهور به الانسان‌الکامل*. به تصحیح ماژیران مولـه، تهران: چاپ طهوری.

نیکویی، علیرضا (۱۳۸۴). «زمان، روایت، ابدیت در شعر حافظ». *نامه فرهنگستان*. شماره ۲۶، صص۳۵- ۴۴.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۷). *مسائل اساسی پدیدارشناسی*، ترجمه پرویز ضیا شهابی. تهران: مینوی خرد.

Saha, Debika. (2009), The Encyclopedia of time, Scince, philosophy, theology, and culture. Hinduism,Nyaya- Vaisesika.H. Birn editor, sage publications.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

نقش روزنامهٔ کاوه در تاریخ‌ادبیات‌نگاری فارسی

سیدمهدی زرقانی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۰۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

وقتی از سنّت تاریخ‌ادبیات‌نگاری فارسی سخن به میان می‌آید، غالباً نظرها معطوف می‌شود به ترجمهٔ کتاب‌های تاریخ‌ادبیاتی اروپاییان که رویکردها، روش‌ها و تمهیدات نوینی را در اختیار مورخان ادبی فارسی‌زبان قرار دادند. بنابراین، اولاً کتاب و ثانیاً ترجمه دو متغیر اصلی در انتقال میراث مغرب‌زمین به قلمرو زبان فارسی قلمداد می‌شود. حال‌آنکه اولاً خیلی زودتر از آنکه ترجمهٔ کتاب‌ها چشم مورخان ادبی را به روی جهان‌های تازه بگشاید، مقالات مطبوعاتی این نقش مهم را برعهده گرفتند و ثانیاً کوشندگان این حوزه در سه خانوادهٔ ژانری ترجمه، تألیف و ترجمه – تألیف فعالیت می‌کردند. در این میان روزنامهٔ *کاوه* به اعتبار مشارکت و مساهمت نویسندگانی مثل محمد قزوینی، سید حسن تقی‌زاده، ابراهیم پورداوود، ادوارد براون، کریستین‌سن و دیگران بیش از دیگر مطبوعاتی بودند که به این بحث می‌پرداختند. پرسش اصلی مقاله در همین نقطه شکل می‌گیرد: سهم مقالات تاریخ‌ادبیاتی که در روزنامهٔ *کاوه* منتشر می‌شد، چه نقشی در انتقال میراث غربی داشت و چگونه؟ و البته پرسش‌های دیگری نظیر اینکه کدام چهره‌ها اثرگذارتر بودند و نسبت آثار این‌ها با گفتمان‌های مسلط جامعهٔ آن روزگار چگونه بود؟

کلیدواژه‌ها: روزنامه، *کاوه*، نظریهٔ تاریخ ادبیات ایران، ترجمه

ارجاع به این مقاله: زرقانی، سیدمهدی (۱۴۰۲)، نقش روزنامهٔ کاوه در تاریخ‌ادبیات‌نگاری فارسی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، *(۲۴۷) ۷۶*، ۲۱۵-۲۰۱.

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.56322.3479

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱. درآمد

مطبوعات نقش مؤثری در تکوین سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری در ایران داشتند. روزنامهٔ *کاوه* در برلین منتشر می‌شد اما شماره‌های آن به دست نخبگان و روشنفکران ایران هم می‌رسید. نویسندگان این روزنامه غالباً با زبان‌های خارجی و مورخان ادبی اروپایی آشنا بودند و با آن‌ها همکاری فکری و قلمی می‌کردند. حضور نویسندگان سرشناسی مثل محمد قزوینی و سید حسن تقی‌زاده روزنامه را در مرکز توجه ایرانیان مقیم خارج و داخل ایران قرار داده بود. تا آنجا که به مطالعات تاریخ ادبی مربوط می‌شود، مقالات این روزنامه عملاً ترجمه یا ترجمه–تألیفاتی بودند که در انتقال میراث فرهنگی و ادبی مغرب زمین به حوزهٔ زبان فارسی نقش عمده‌ای داشتند. نام‌های مستشرقان بزرگ و معرفی آثارشان و ترجمهٔ بخش‌هایی از آن‌ها برای نخستین بار در *کاوه* و دیگر روزنامه‌های عصر مطرح می‌شد. درنتیجه سال‌ها پیش از آنکه آثار ادوارد براون و هرمان اته و دیگران به فارسی ترجمه شود و بر طرز نگاه مورخان ادبی ایرانی تأثیر بگذارد، این روزنامه روش‌های نوین تاریخ‌ادبیات‌نگاری را به مخاطبان فارسی‌زبان آموزش می‌داد. مسئلهٔ ما در مقالهٔ حاضر همین است: تبیین نقش *کاوه* در انتقال میراث غربی و بالمآل در تکوین سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری در ایران.

۲. پیشینهٔ تحقیق

روزنامهٔ *کاوه* بسیار مورد مداقه قرار گرفته اما بیشتر جامعه‌شناسان، مورخان سیاسی و فیلسوفان سیاسی به سراغ آن رفته‌اند[۱]. از محققان حوزهٔ ادبیات، پیش از همه آرین‌پور (۱۳۵۷: ۲۳۱/۲) به نقش قابل‌ملاحظه *کاوه* در «آشنا ساختن ایرانیان با موضوعات و مباحث ادبی و آشنا ساختن آن‌ها با روش تحقیق علمی» و «تعیین مسیر آیندهٔ تحقیقات و خلاقیت‌های ادبی» اشاره کرده‌است. بهنام (۱۳۷۹) در تحقیقی مستند و موشکافانه نقش جماعتی از روشنفکران را که در برلن گرد آمده بودند، بررسی کرده‌است. هرچند مسئلهٔ او تاریخ‌ادبیات نگاری نیست اما با توضیحات مستندش دربارهٔ چهره‌هایی که در حلقهٔ برلن فعالیت می‌کردند، تصویری روشن از نظم گفتمانی حاکم بر این حلقه به دست می‌دهد. با عنایت به اینکه هویت ملی یکی از دغدغه‌های اصلی اصحاب *کاوه* بود، مسئلهٔ هویت ایرانی در *کاوه* توجه محققانی مثل عباس میلانی (۱۳۹۶) را به خود جلب کرد. پس از او، بهمنیار (۱۳۸۲) با سراغ «امکان تجدید حیات ایران» در مقالات *کاوه* رفته و نقش برلنی‌ها را در ترویج ناسیونالیسم توضیح می‌دهد. آبادیان (۱۳۹۷) برخی مطالب همین مقاله را با محوریت رهیافت روشن‌فکرانهٔ *کاوه* به مسئلهٔ «تجدد و هویت ایران» در مرکز توجه قرار داده و مطالبی بر پیشینیان افزوده‌است. برخی منتقدان مثل قریشی و همکاران (۱۳۹۷) نیز از موضع انتقادی به *کاوه* نگریسته‌اند و تمرکز فراوان روزنامه را بر زبان فارسی به‌مثابه نماد هویت ملی موجب به حاشیه رانده شدن دیگر لهجه‌ها، گویش‌ها و زبان‌های ایرانی قلمداد کرده‌اند. محققی مثل صدف افتخاری (۱۳۹۷) نیز از منظر مطالعات میان‌فرهنگی به *کاوه* نگریسته و سعی کرده نحوهٔ مواجههٔ «برلنی‌ها» را با فرهنگ «دیگری» رصد کند[۲] اما تا آنجا که من دیدم، اینکه نقش *کاوه* در سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری ایران چیست و چگونه است مورد توجه محققان قرار نگرفته‌است.

۳. بررسی و تحلیل

۳. ۱. دورهٔ اول کاوه

نخستین شمارهٔ *کاوه* در سوم بهمن ۱۲۹۴ش به همت سید حسن تقی‌زاده در برلین منتشر شد. تحصیل علوم حوزوی تا سطح رسائل و مکاسب و شرح کبیر به خواست پدر و آموختن زبان فرانسه و انگلیسی دور از چشم او، از تقی‌زاده شخصیتی ذووجهی ساخته بود. درگذشت پدرش در حدود ۱۲۷۵ش او را از حوزهٔ علوم دینی به مسیر علوم غربی کشاند و آشنایی‌اش با روزنامه‌های خارج از کشور زندگی فکری او را در مسیر تازه‌ای قرار داد. تألیف رساله‌ای در اقتباس از تمدن غرب در سال ۱۲۸۴ ش نشان می‌دهد که او قبل از

انتشار *کاوه* به چنین نتیجه‌ای رسیده بود. احتمالاً نخستین تجربه‌های او در سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری نوین مربوط می‌شود به دورانی که به اروپا تبعید شد و با همکاری ادوارد براون سعی داشت اوضاع ایران در دورهٔ استبداد صغیر را پیش چشم مخاطبان آورد. مقالات تاریخ‌ادبیاتی که سال‌های پس از این در *کاوه* منتشر می‌کند هم خبر از ذهنی روش‌مند می‌دهد و هم مشتمل بر ارجاعات مکرر به براون است. در حدود ۱۹۱۵ م (۱۲۹۳ ش) به دعوت آلمان به برلین سفر کرد و «کمیتهٔ ملیون ایران» را با همکاری جمعی از دوستانش تشکیل داد و روزنامهٔ *کاوه* در چنین شرایطی با حمایت مالی و معنوی دولت آلمان تأسیس شد. چهره‌های سرشناسی که با روزنامه همکاری داشتند یا ایرانیان بودند آشنا به زبان‌های اروپایی مثل حسینقلی خان نواب، محمد قزوینی، کاظم‌زاده ایران‌شهر، میرزا محمود غنی‌زاده، محمدعلی جمال‌زاده، ابراهیم پو داوود، عباس اقبال آشتیانی و محمدعلی فروغی و یا کسانی مثل کریستین‌سن، هانری ماسه و ادوارد براون که گاه خود به فارسی می‌نوشتند و گاه آثارشان ترجمه می‌شد. بدین‌ترتیب، روزنامه *کاوه* محل تجمع نویسندگان و مترجمانی شد که در شکل‌گیری و جهت‌دهی به جریان‌های فکری، فرهنگی، ادبی، اجتماعی و سیاسی ایران نقش برجسته‌ای ایفا کرد[۳]. *کاوه* دو دوره دارد. در شمارهٔ اولِ دورهٔ اول (۱۲۹۴ ش تا ۱۲۹۸ ش) آمده که گروهی از ایرانیان در برلین جمع شده‌اند و «دربارهٔ مملکت ستم‌دیدهٔ خود فکر می‌کنند». هم‌زمانی انتشار آن با جنگ جهانی اول و حمایت مادی و معنوی آلمانی‌ها از *کاوه*، جهت‌گیری ضد روسی، ضد انگلیسی و آلمان‌دوستی آن را توجیه می‌کند[۴] اما تا آنجا که به مطالعات تاریخ ادبی مربوط می‌شود، وجه شاخص *کاوهٔ* اول و دوم تمایلات ناسیونالیستی با صبغهٔ باستان‌گرایی است و توجه به زبان فارسی به‌عنوان نماد و نمود هویت ملی. در این سال‌ها احساسات ناسیونالیستی در ایران و اروپا موج می‌زد[۵]. صدری نیا در بررسی هوشمندانه‌ای از دو نوع ناسیونالیسم نژادپرستانه و آزادی‌خواه سخن می‌گوید که دامن‌گیر ایرانیان شده بود و آن را متأثر از جنبش‌های ناسیونالیستی آلمان و اروپا و نیز ناسیونالیسم نوخاستهٔ و افراطی ترکان جوان در سرزمین‌های عثمانی می‌داند. در نظر او، دو نشریهٔ *ایران‌شهر* و *فرنگستان* «نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری ایرانیان مقیم آلمان از جنبش‌های ناسیونالیستی آلمان و ایتالیا» بودند (صدری نیا، ۱۴۰۱: ۵۵-۵۴). در چنین فضایی جای تعجبی نیست اگر «بسیاری از روشن‌فکران ایرانی مقیم غرب به امید یافتن مفرّی برای خروج ایران از بن‌بست‌های سیاسی – اجتماعی راه چاره را در تمسک به ناسیونالیسم ایرانی می‌دیدند که نخستین جرقه‌های آن از دورهٔ ناصرالدین‌شاه زده شده بود» (بهمنیار، ۱۳۸۲: ۹۴). انتخاب عنوان *کاوه* برای روزنامهٔ و نیز ارجاع مکرر به ادب و فرهنگ ایران پیش از اسلام از همان شمارهٔ نخست[۶] دلالت می‌کند که روزنامهٔ *کاوه* نیز در همین حال‌وهوا تنفس می‌کند.

دو سالی از انتشار *کاوه* گذشت تا مقالات تاریخ‌ادبیاتی به یکی از خط‌های اصلی روزنامه تبدیل شد. نخستین مقاله با عنوان «ادیب‌الممالک» در شمارهٔ بیستم (۱۲۹۶ش) چاپ شد که سویهٔ تذکره‌ای در آن غلبه دارد و تنها آنجا که به فعالیت‌های ژورنالیستی و سفرهای خارجی ادیب‌الممالک اشاره می‌کند، رنگ و روی تازه‌ای به خود می‌گیرد. از شمارهٔ بیست‌وپنجم (۱۲۹۶ ش) سلسله‌مقالاتی با عنوان کلی «بهترین تألیفات فرنگی‌ها دربارهٔ ایران» چاپ شد که کتاب‌های مهمی مثل *اساس علم زبان‌شناسی ایران*، نوشتهٔ جمعی از محققان، *سلطنت‌های بزرگ قدیم شرقی*، *تألیف* جورج راولنسن، *سلطنت ساسانیان* نوشتهٔ آرتور کریستین‌سن و *اطلاعات دربارهٔ ایران قدیم* به قلم فریدریک اشپیگل آلمانی را معرفی می‌کرد. این کتاب‌ها مشتمل بودند بر موضوعاتی نظیر جغرافیا، تاریخ، عقاید، خط، زبان و ادبیات ایران پیش از اسلام. نویسندگان مذکور «با زبان فرس قدیم و زبان پهلوی و سانسکریت و اوستا نیز آشنا بودند». انتخاب کتاب‌ها کاملاً عالمانه و عامدانه صورت می‌گرفت. در مقدمه این سلسله‌مقالات آمده که ما از معرفی این کتاب‌ها دو هدف را دنبال می‌کنیم؛ نخست، آشنا کردن مخاطبان با «بسیاری از آثار قلمی شرق‌شناسان راجع به اوضاع تاریخی و علم السنه و مذاهب و آثار باقیهٔ عتیقه و علوم و صنایع مستظرفه ایران» و دوم، آگاه کردن مردم از «فضایل مدنیت قدیم ملی ایران ... و از شکوه و عظمت دیرین ایران و از احوال فضلا و دانشمندان و پادشاهان نامدار کشور باستان[۷]». این مقالات فقط معرفی کتاب نبود بلکه گشودن چشم مخاطبان فارسی‌زبان و بالمآل مورخان ادبی نسل اول و دوم به روی ادبیات و فرهنگ ایران باستان بود که در

سنّت تذکره‌نویسی سابقه نداشت. جای تعجبی ندارد اگر روایت مورخان ادبی نسل اول و تا حدودی نسل دوم آمیخته با ناسیونالیسم باستان‌گراست[۸]. سنّت تاریخ‌ادبیات‌نگاری در ایران از همان آغاز با این پدیدهٔ فرهنگی آمیخته شد.

در شمارهٔ بیست‌وچهارم روزنامه، نویسندهٔ مقالهٔ «گنج شایگان یا اوضاع اقتصادی ایران» به نکته‌ای اشاره می‌کند که بیانگر دقت‌نظر آن‌ها در مسائل روش‌شناختی است. نویسندگان *کاوه* نمی‌خواستند فقط محتوا را منتقل کنند، آن‌ها به همان اندازه دغدغهٔ آموزش روش تحقیق نیز داشتند: «ازآنجاکه هنوز اصول تألیف و طبع به ترتیب سلیقه و قاعدهٔ اروپاییان در میان ایرانیان معمول نشده‌است، این کتاب برای مؤلفین و نویسندگان وطن ما بهترین نمونهٔ در این خصوص خواهد شد[۹]». همین دغدغه‌ها آن‌ها را بر آن داشت که علاوه بر معرفی کتاب به تولید محتوای تألیفی یا تألیفی– ترجمه‌ای بپردازند و موقعیتشان را از «مترجم» به «مؤلف» تغییر دهند. سیاست نوشتاری جدید با مقالهٔ «صحبت‌های علمی و ادبی» شروع شد[۱۰]. «انجمن ایرانیان مقیم برلین» سخنرانی‌های ماهیانه‌ای برگزار می‌کردند که مقرر شد صورت نوشتاری آن‌ها در *کاوه* منتشر شود. میرزا حسین خان کاظم‌زاده، سید محمدعلی جمال‌زاده، میرزا محمدعلی تربیت، میرزا فضل‌علی مجتهد تبریزی و محمد قزوینی از سخنرانان این محافل بودند که البته سخنرانی تربیت سویهٔ تاریخ‌ادبیاتی برجسته‌تری داشت[۱۱]. در شمارهٔ سی‌وپنجم محمد قزوینی مقالهٔ «قدیمی‌ترین شعر فارسی بعد از اسلام» (۱۲۹۸ ش) را به چاپ رساند که نخستین مقالهٔ تاریخ‌ادبیاتی ایرانیان است که براساس آخرین و دقیق‌ترین شیوه‌های علمی نوشته می‌شود. پیشتر ذکاءالملک (فروغی) جزوهٔ درسی تاریخ‌ادبیات را در ایران نوشته بود (۱۲۸۵ ش) و عباس اقبال هم نخستین مقالهٔ تاریخ‌ادبیاتی خود را در نشریهٔ دانشکده (۱۲۹۷ ش) به چاپ رسانده بود، منتها نه این‌ها و نُه رسالهٔ تاریخ‌ادبیاتی مرحوم فروزانفر که پیش از آمدن به تهران در مشهد تحریر شد[۱۲]، از جهت روش تحقیق قابل‌مقایسه با مقالهٔ قزوینی نیستند. فروغی رؤیای نوشتن «یک دوره تاریخ‌ادبیات فارسی به سبک کتب ادبیه اروپایی» را در سر داشت (فروغی، چاپ سنگی: ۲) اما محمد قزوینی آب را از سرچشمه می‌خورد و چنان در کار خویش ورزیده بود که امروز پس از گذشت بیش از صد سال هنوز بوی تازگی و دقت از آن به مشام می‌رسد. او برای نخستین بار به آثار مورخان ادبی اروپایی، یعنی هرمان اته و ادوارد براون ارجاع می‌دهد و کاملاً آشکار است که روش‌شناسی آن‌ها را با مهارت و دقت کم‌نظیری به کار بسته‌است. غیر از ارجاع به منابع اروپایی، ارجاع به تذکره‌ها و منابع دست‌اول تاریخی، ادبی و جغرافیایی فارسی و عربی، بررسی انتقادی مطالب تذکره‌ها، مفصل‌بندی مطالب از منابع متنوع تذکره‌ای، تاریخی و ادبی و نقد و بررسی و تحلیل اختلافات آن‌ها تا به رسیدن به نقطه‌ای روشن، استفاده از شیوه‌های نوین ارجاع‌دهی در زیرنویس با قید مشخصات کتاب‌شناسی، استفاده از نسخه‌های خطی به‌عنوان منبع و ذکر نسخه‌بدل‌ها در زیرنویس و توضیحات نسخه‌پژوهانه در ضمن متن اقدامات بی‌سابقه‌ای بود که قزوینی آن‌ها را از سنت غربی گرفت و به جهان فارسی‌زبان عرضه کرد. ضمن اینکه برای نخستین بار در زبان فارسی ایدهٔ اتصال ادبیات ایران پیش از اسلام به ادبیات دورهٔ اسلامی با تمرکز بر نخستین حراره‌ها در این مقاله مطرح شده‌است[۱۳]. او حراره‌ها را از دل منابع تاریخی دست‌اول استخراج کرده، آن‌ها را طبقه‌بندی می‌کند، سیر تحول آن‌ها را نشان می‌دهد و ثابت می‌کند که چطور سنت شعری ساسانی به عرصهٔ شعر عروضی وارد شد. این مقاله به‌رغم اختصار، به لحاظ منبع‌شناسی، شیوهٔ ارجاع‌دهی، روش تحقیق و نوآوری موضوعی می‌تواند سرآغاز حرکتی تلقی شود که در کتاب‌های تاریخ‌ادبیات وطنی بسط یافت. مفصل‌بندی مطالبی از تذکره‌های فارسی، هرمان اته، ادوارد براون، کازیمیرسکی، جاحظ، ابن‌قتیبه، طبری و تنظیم تحلیلی مطالب برای رسیدن به پاسخی روشن کاری بود که در میان نویسندگان آن روزگار *کاوه* فقط از عهدهٔ قزوینی برمی‌آمد. او به حیث روشی، بینشی و منشی نقطهٔ عطفی در چرخش پارادایمیک از سنت تذکره‌نویسی به سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری است. مقالهٔ قزوینی یک نقطهٔ عطف بود.

۳. ۲. دورهٔ دوم کاوه

نباید تصور کرد *کاوه* روزنامه‌ای منسجم، پیوسته و یک‌دست بود که از همان نخستین شماره تا آخرین نمره، تغییری در سیاست‌های نوشتاری‌اش ایجاد نشد. غیر از اینکه همهٔ محققان بر دو دوره‌ای بودن *کاوه* تأکید داشتند، خود مدیرمسئول هم بدین نکته اذعان دارد. سید حسن تقی‌زاده در شمارهٔ سی و ششم روزنامه (اسفند ۱۲۹۸ ش) در توضیح استراتژی‌های *کاوه* دوم این‌طور نوشت: «روزنامهٔ *کاوه* زاییده جنگ بود و لهذا روش این روزنامه نیز با موقع جنگ متناسب بود و حالا که جنگ ختم شده ... *کاوه* نیز دورهٔ جنگی خود را ختم شده» می‌داند بعد هم تصریح کرد که روش تازه‌ای که *کاوه* «از ۹ ربیع‌الثانی ۱۳۳۸ ق در پیش گرفته، نسبتی با *کاوه* سابق ندارد و درواقع روزنامهٔ تازه‌ای می‌شود که مندرجات آن بیشتر مقالات علمی و ادبی و تاریخی خواهد بود و مسلک و مقصدش بیشتر از هر چیز ترویج تمدن اروپایی است در ایران، جهاد بر ضد تعصب، خدمت به حفظ ملیت و وحدت ملی ایران، مجاهدت در پاکیزگی و حفظ زبان و ادبیات فارسی از امراض و خطرهای مستولیه بر آن و به‌قدر مقدور تقویت به آزادی داخلی و خارجی[۱۴]». علاوه بر این، در مطلب مقدماتی همین شمارهٔ اول دورهٔ جدید چند هدف دیگر هم اعلام شده که ارتباط مستقیمی با ادبیات فارسی دارد: «برانداختن رسم ننگین عشق غیرطبیعی که از قدیم‌الایام یکی از بدترین رذایل قوم ما بوده و از موانع عمده تمدن است، قیام بر ضد شوخی و هزل و مبالغه و یاوه‌سرایی و پرگویی و احیای سنن و رسوم مستحسنه قدیمه ملی ایران[۱۵]». این مجموعه را می‌توان در چند محور اصلی خلاصه کرد: اصلاح فرهنگی، ناسیونالیسم، زبان و ادبیات فارسی، ترویج تمدن غربی. همهٔ این‌ها مستقیم یا غیرمستقیم با سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری فارسی مرتبط است. ترجمه و تألیف دو استراتژی اصلی بود که نویسندگان *کاوه* برگزیده بودند تا به اهداف پیش‌گفته‌شان دست پیدا کنند.

پس از این نویسندگان دیگری قدم به مسیری می‌گذارند که قزوینی آن را باز کرده بود: ترجمه و تألیف مقالات تاریخ‌ادبیاتی به شیوه‌های نوین و تقی‌زاده بیش از دیگران می‌نوشت. اشراف تقی‌زاده بر فرهنگ و ادب کلاسیک قابل‌مقایسه با محمد قزوینی نبود. ضمن اینکه تندروی‌های فرهنگی هم در افکار او دیده می‌شد که نتیجهٔ آن در این جملهٔ معروفش خلاصه شده‌است: ما باید از فرق سر تا ناخن پا غربی شویم. اما نباید او را در کلیشه‌های شخصیتی محبوس کرد. چون او مثل هر شخصیت دیگری پیوسته در حال تحول بود. حرکت از قطب «طلبهٔ حوزهٔ علمیه» به قطب «مدیرمسئول روزنامهٔ *کاوه*» نشان‌دهندهٔ روحیه‌ای تحول‌خواه است که هیچ واهمه‌ای از انکار گذشتهٔ خویش در هر مرحله از حیات فکری‌اش ندارد. شاید اگر دوگانهٔ قزوینی – تقی‌زاده نبود، میزان تأثیرگذاری و جریان‌سازی *کاوه* این مقدار نبود. آن دو، خط همدیگر را به‌خوبی می‌خواندند. درست بدین علت است که پس از انتشار مقالهٔ قزوینی، تقی‌زاده شروع به انتشار سلسله‌مقالاتی کرد با عنوان کلی «مشاهیر شعرای ایران» که می‌توان آن‌ها را نخستین مقالات تاریخ‌ادبیاتی در ژانر ترجمه – تألیف محسوب کرد. اما چرا باید تقی‌زاده این سلسله‌مقالات را با نام مستعار «محصل» بنویسد[۱۶]؟ آیا نمی‌خواست به‌عنوان مدیرمسئول روزنامه نامش به‌عنوان نویسندهٔ مدام تکرار شود؟ یا اینکه پرداختن به ادبیات کلاسیک فارسی را در تعارض با شخصیتی می‌دید که راه نجات را در «غربی شدن» معرفی کرده بود؟ هرچه که بود این مقالات را باید دومین نقطهٔ عطف در مقالات تاریخ‌ادبیاتی *کاوه* به شمار آورد. چراکه همان‌طور که نویسنده در مقدمه آورده «در این باب سند ما اقوال علمای فرنگستان است که در این باب‌ها نیز مانند همه‌چیز دیگر فرسنگ‌ها از ما پیشند و درواقع ما به ترجمه آنچه این علما نوشته‌اند اکتفا می‌کنیم». دلیل و نشانهٔ این تصمیم و ادعا را تک‌نگاری‌های علمی غربی‌ها می‌داند: «فردوسی را نولدکه آلمانی، منوچهری را کازیمیرسکی فرانسوی، انوری را زوکوفسکی روسی، خاقانی را خانیکوف روسی، ناصرخسرو را ادوارد براون انگلیسی و نظامی گنجه‌ای را ویلهلم باخر آلمانی» معرفی کرده‌اند. نکتهٔ جالب‌تر اینکه نویسنده تصریح می‌کند «چون کتاب معروف و شاهکار علامه محترم و استاد معظم جناب پروفسور ادوارد براون انگلیسی موسوم به *تاریخ ادبی ایران* یکی از آخرین و جامع‌ترین کتبی است که در باب ادبیات نوشته شده و حاوی اغلب تحقیقات علما به‌اختصار می‌باشد و از طرف دیگر فعلاً همه کتب علمای دیگر در این باب در دست ما حاضر نیست، لهذا ما کتاب استاد بزرگوار محترم را اساس قرار داده، شرح‌حال هریک از شعرا را از کتاب مزبور عیناً

(گاهی با حذف بعضی جزییات که به خوانندگان فرنگی بیشتر تعلق دارد) ترجمه کرده و در هر جا که دسترس به تحقیقات یکی از اساتید دیگر داشته باشیم نیز مختصراً در ذیل همان شرح آن تحقیقات را علاوه می‌کنیم[۱۷]». بدین‌ترتیب، خیلی پیش از آنکه ترجمهٔ کتاب براون در دسترس خوانندگان مقیم ایران قرار گیرد[۱۸]، بخش‌هایی از نظرگاه و روش او از طریق نشریهٔ *کاوه* وارد ذهن و زبان فارسی‌زبانان شد. تقی‌زاده البته به ترجمه بسنده نمی‌کند بلکه در زیرنویس‌ها مطالب مفصلی بر آنچه براون آورده، می‌افزاید. هرچند در مقدمه آورده که قرار است به‌عنوان مترجم ظاهر شود اما از شمارهٔ دوم این سلسله‌مقالات در سیاست نوشتاری اعلام‌شده تجدیدنظر کرده و تألیف را بر ترجمه مقدم می‌دارد. روش او در این مقالات همان روش قزوینی و براون است؛ هرچند در پختگی و مهارت در کاربست روش از آن‌ها فاصله دارد. ارجاع به منابع کهن و متأخر فارسی، عربی، انگلیسی، استفاده از شعر خود شاعر برای توضیح زندگی خودش و دیگر شاعران، استفاده از حکایت به‌عنوان یک منبع تحقیقی و عبور از سطح افسانه‌ای حکایت و تحلیل محتوای آن، اساس قرار دادن تحلیل و تعلیل به‌جای توصیف، شگردها و شیوه‌هایی است که در این مقاله به کار گرفته شده‌است. این مقاله نمونهٔ عملی خوبی بود برای کسانی که می‌خواستند با الهام از روش غربیان دربارهٔ تاریخ‌ادبیات ایران مطلبی بنویسند.

گویا مقالهٔ قزوینی الهام‌بخش دیگر نویسندگان *کاوه* هم شد. چون در شمارهٔ سی‌ونهم (۱۲۹۹ش) دو مقالهٔ مهم تاریخ‌ادبیاتی دیگر چاپ شد. نخست مقالهٔ «شعر پهلوی و شعر فارسی قدیم» که به ادعای اصحاب مجله، کریستین‌سن خود آن را به زبان فارسی نوشته‌است. تازگی این مقاله در برجسته کردن شعر دورهٔ ساسانی خصوصاً و شعر ایران باستان عموماً بود. نویسنده گاتاها و اوستا را قدیمی‌ترین عروض ایرانی و کتیبه‌های حاجی‌آباد را نمونه‌ای از شعر دورهٔ ساسانی قلمداد می‌کرد. هم‌چنین به نوشتارهای مانوی به‌عنوان بخشی از ادبیات ایران پیش از اسلام نظر داشت. کریستین‌سن در بخش پایانی مقاله اشاره‌ای هم به مقالهٔ قزوینی کرده‌است. این دو مقاله بر روی هم بخش گمشده‌ای از پازل تاریخ‌ادبیات ایران را پیش چشم می‌آورد که از چشم تذکره‌نویسان دور مانده بود؛ یعنی ادبیات دورهٔ باستانی و دو قرن نخست دورهٔ اسلامی. انتشار نخستین مقالهٔ تاریخ‌ادبیاتی یک مستشرق به زبان فارسی در نشریهٔ *کاوه* وجه تشخص و تمایز این مقاله است. اگر در مقالات قبلی روش تحقیق و تحلیل از طریق ترجمه به چشم و گوش مخاطبان فارسی‌زبان می‌رسید، این مقاله یک نمونه اصیل و غیرمترجَم است. *کاوه* در حال آموزش روش تحقیق بود، با ترجمه یا تألیف. مقالهٔ دوم بخش دیگری از «مشاهیر شعرای ایران» است. روش کار همان است که در منابع غربی متداول است و پیشتر گفتیم اما نکته مهم، توجه نویسنده است به مسائل و موضوعات برون‌متنی از قبیل «اوضاع اجتماعی و روحانی و ادبی و علمی ایران و نهضت‌های ملی ایرانیان در قرن اول و دوم» که گرچه بسیار مختصر است اما بعدها سرمشق مورخان ادبی ایران قرار گرفت؛ همچنان‌که توجه به حکومت‌های مجاور ایران یعنی خلفای عباسی مقاله را به مرزهای تاریخ‌ادبیات تطبیقی نزدیک می‌کرد. تنوع و تعدد منابع دست‌اول و اشتمال مقاله بر تحقیقات متأخر نیز وجه شاخص دیگر مقاله است. مقایسه مقاله کریستین‌سن با تقی‌زاده در این شماره، تفاوت کار یک روش‌شناس ورزیده با استاد تازه‌کار را دقیقاً نشان می‌دهد. درعین‌حال، شگردها و شیوه‌هایی که تقی‌زاده به کار گرفته، دقیقاً همان شاخص‌هایی است که وجه ممیز دو سنت تذکره‌نویسی و تاریخ‌ادبیات‌نگاری است و مورخان ادبی بعدی دقیقاً همان‌ها را بسط داده‌اند. استناد به اشعار شاعران برای استخراج اطلاعات زندگی‌نامه‌ای در مورد خود شاعر یا شاعران دیگر، ارجاع به منابع دست‌اول و تحقیقات متأخر مستشرقان و فارسی‌نویسان در زیرنویس، تحلیل و بررسی انتقادی اطلاعات منابع دست‌اول، نقل اقوال متعدد تذکره‌نویسان دربارهٔ یک مطلب و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، ارائهٔ توضیحات تکمیلی در زیرنویس‌ها، مقایسه و ارزیابی مطالب منابع کهن، ارجاع به تاریخ‌ادبیات‌های عرب، تنوع منابع دست‌اول از تاریخی و ادبی و جغرافیایی و لغت‌نامه‌ها، اتخاذ رویکرد انتقادی، تحلیلی و تعلیلی و مستند به منابع، پرداختن به متغیرهای برون‌متنی مثل عامل اقتصادی، سیاسی، حوادث تاریخی و عقیدتی از آن جمله است. تقی‌زاده در پایان بحث هم مفصلاً منابع را طبقه‌بندی و معرفی می‌کند که یادآور شیوهٔ براون و اته است.

نوشتن این سلسله‌مقالات ادامه یافت تا اینکه در شمارهٔ چهل‌ودوم روزنامه (۱۲۹۹ش)، مقالهٔ «چهار دورهٔ زبان فارسی» منتشر شد. سنّت تذکره‌ای ما شعرمحور بود و گفتگوی احتمالی دربارهٔ ژانرهای منثور به‌صورت ضمنی و در حاشیه صورت می‌گرفت. اهمیت این مقاله در دو چیز است. نخست آنکه نگاه مورخان ادبی را به تاریخ نثر فارسی معطوف کرد و ثانیاً موضوع مهم اما درحاشیه‌ماندهٔ «دوره‌بندی» را به مرکز گفتارهای تاریخ‌ادبیاتی فراخواند. اطلاق عنوان «انحطاط» به نثرِ «پس از استیلای مغول»، درست یا غلط، سازندهٔ ذهنیت‌هایی شد که تا همین اواخر هم در محیط‌های آکادمیک بازتولید می‌شد.

مباحث تاریخ‌ادبیاتی آن‌قدر برای اصحاب *کاوه* جدی شده بود که حتی محمدعلی جمال‌زاده که ما او را به‌عنوان داستان‌نویس می‌شناسیم، در شمارهٔ چهل و ششم (۱۲۹۹ش) مقالهٔ روش‌مند و دقیق «یک نامه از عهد ساسانیان، نامه تنسر» را نوشت. روش تحقیق او همان است که در منابع اروپایی مرسوم بود و قزوینی و تقی‌زاده آن را تبیین و تبلیغ می‌کردند و به کار می‌بستند: ارجاع به منابع تحقیقی ایرانی و اروپایی و منابع دست‌اول عربی ادبی، فلسفی، جغرافیایی، تاریخی و پهلوی – زرتشتی، بررسی مطالب متون به شیوهٔ مقایسه‌ای، گفتگو دربارهٔ مؤلف و متن، بررسی‌های فقه‌اللغه‌ای و تاریخ زبان، توضیحات مفصل تکمیلی در زیرنویس با مراجعه به منابع متعدد شرقی و غربی و به زبان‌های فارسی، عربی و اروپایی، بررسی انتقادی مطالب و تحلیل آن‌ها و مسئله‌مندی مقاله، جمع‌بندی مطالب و نتیجه‌گیری منطقی مبتنی بر مستندات، آن هم به شیوه تحلیلی و مقایسه‌ای، مراجعه به نسخه‌های خطی و بررسی نسخه‌بدل‌ها و ذکر منابع جهت مطالعه بیشتر.

شمارهٔ چهل و هفتم *کاوه* (۱۲۹۹ ش)، مشتمل بر سه مقالهٔ مهم تاریخ‌ادبیاتی است. نخست بخش دیگری از سلسله‌مقالات «مشاهیر شعرای ایران» که نویسنده با «ملخص آنچه را که علامهٔ نحریر و اعلم علمای این فنون استاد نولدکه در دیباچه خود آورده» آغاز می‌شود. منتها در پانویس اطلاعاتی «برای تکمیل فایده» می‌آورد و عنداللزوم تحشیه‌هایی بر آنچه نولدکه نوشته می‌افزاید. قاعدهٔ تکمیل یکی از قواعد مهم این سلسله از مقالات است که گاه دوشادوش متن اصلی پیش می‌آید. ازجمله تقی‌زاده به سراغ تاریخ‌ادبیات عرب هم می‌رود تا شبکهٔ روابط بین‌الملتی روایت‌ها را روشن کند. اینجا نوشته خصلت بررسی‌های بینامتنی به خود می‌گیرد. در خلال همین توضیحات و با ورود *تاریخ‌ادبیات عرب*، نوشتهٔ بروکلمن، به گسترهٔ منابع، پنجرهٔ تازه‌ای به روی مورخان ادبی گشوده می‌شود. نظریهٔ تاریخ‌ادبیات از دو طریق وارد جهان فارسی‌زبانان شد: نخست از طریق منابع غربی و دوم منابع عربی. عرب‌ها زودتر از ما تحقیقات مستشرقان را وارد گفتمان‌های دانشگاهی کرده بودند و برخی مورخان ادبی نسل اول و دوم ما که به زبان‌های اروپایی آشنایی نداشتند، از طریق تاریخ‌ادبیات‌های عربی به دیدگاه‌های آنان دست می‌یافتند و *کاوه* در باز کردن این پنجره هم نقش داشت. این مقاله در میان سلسلهٔ هشت‌تایی که تقی‌زاده نوشت، به حیث روش‌شناختی و منبع‌شناسی در سطح بالاتری قرار دارد. اما روش تحقیق هنوز چنان‌که باید در وجود او نهادینه نشده بود. ذهن و زبان او برخلاف قزوینی گرفتار همان اطناب مملی بود که در نوشتارهای کلاسیک متداول بود. در زیرنویس قسمت ششم آمده که این قسم مقالات چنان‌که «از بعضی مکاتیب وارده مفهوم شد، عام‌المنفعه نبوده و مورد اقبال عمومی نیست[۱۹]». احتمال دارد همین اطناب غیرضروری علت این اعتراضات مخاطبان بوده باشد[۲۰]. نکتهٔ دیگر اینکه همهٔ قسمت‌های «مشاهیر شعرای ایران» به نحوی با *شاهنامه* و فردوسی مرتبط می‌شد. هرچند هرمان اته هم *شاهنامه* را به‌مثابه اَبَرژانری معرفی می‌کند که همهٔ ژانرهای دیگر از دل آن سر برآورده‌اند اما به نظر می‌رسد تناسب نسبتاً زیاد *شاهنامه* با احساسات ناسیونالیستی که همه‌جا موج می‌زد، علت این‌همه اقبال به آن بوده باشد. نویسندهٔ مقالهٔ دوم این شماره عباس اقبال آشتیانی بود که مقالهٔ «شعر قدیم ایران، شعر دورهٔ ساسانی» را از ایران به برلین فرستاده بود. این مقاله پیشتر در مجلهٔ دانشکدهٔ چاپ شده بود و از قرار معلوم انتشار مقالهٔ کریستین‌سن او را برانگیخته تا آن را در *کاوه* بازنشر کند. این بدان معناست که مورخان ادبی داخل ایران از مقالات روزنامهٔ *کاوه* هم آگاه می‌شدند و هم متأثر.

مقالهٔ سوم، معرفی جلد سوم *تاریخ ادبی ایران* ادوارد براون است. نویسنده اذعان می‌دارد که مؤلف کتاب مذکور برای ایرانیان معروف است و نیاز به معرفی مفصل ندارد و اینکه این کتاب «شاهکار کتب و مؤلفات معظم له است و خواندش برای هر ایرانی از واجبات است». سپس نویسندهٔ توصیفات مبسوطی دربارهٔ درون‌مایه و فواید تاریخی و سیاسی کتاب ارائه می‌دهد و تصویری عمومی از طرز نگاه یک مورخ ادبی اروپایی به تاریخ‌ادبیات ایران عرضه می‌دهد.

از نمرهٔ پنجاهم روزنامه (۱۲۹۹ش)، سلسله‌مقالات دیگری شروع می‌شود با عنوان «مشاهیر مردان مشرق و مغرب». هرچند همهٔ این مقالات را نمی‌توان یک‌سره در حوزهٔ مطالعات تاریخ ادبی قرار داد اما ازآنجاکه محور اصلی کار نویسنده مقایسهٔ چهره‌هایی از ملیت‌ها و فرهنگ‌های مختلف است، عملاً وارد حیطهٔ تاریخ‌ادبیات تطبیقی می‌شود. مقایسهٔ تطبیقی شاعران و نویسندگان هم‌وطن یا غیر هم‌وطن یکی از شگردهای اصلی تاریخ‌ادبیات‌های ایران است که احتمالاً چنین مقالاتی در آن تأثیر داشته باشد. در شمارهٔ پنجاه و هشتم هم مقالهٔ «الف لیلهٔ و لیلهٔ» چاپ شده که هم آن را هم می‌توان در خانوادهٔ بزرگ تاریخ‌ادبیات تطبیقی قرار داد. نویسنده بحثش را با بررسی تاریخ *الف لیلهٔ و لیلهٔ* و ذکر پیشینهٔ تحقیق در منابع غربی آغاز می‌کند و سپس به سراغ مأخذشناسی ابیات عربی خود کتاب رفته، نسخه‌های خطی آن را طبقه‌بندی و معرفی می‌کند. خواننده هنوز در حال تحسین روش‌شناسانهٔ مقاله است که ناگاه به این عبارات می‌رسد: «این بود خلاصهٔ مختصری از تحقیقات علامه اوستروپ ... و طالب تحقیقات مفصل را لازم است به کتاب خود استاد مشارالیه و رسائل و مقالات نولدکه و شوون و بروکلمن و زیبولد و کریمسکی و موللر و دوساسی و دوخویه و هامر پورگستال و ویلیام لین رجوع نمایند[۲۱]». هم این و هم مقالهٔ «هدیهٔ اصحاب، سعدی – نظامی عروضی» که به معرفی کتاب *تحقیقاتی دربارهٔ سعدی شاعر*، اثر هانری ماسه پرداخته و بخش‌هایی از کتاب را هم ترجمه می‌کند[۲۲]، می‌توانست الگوهای خوبی باشد برای ژانر تک‌نگاری یا تحقیق دربارهٔ یک اثر و یک شخص در سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری.

۴. نتیجه‌گیری

علی‌رغم اینکه ما تصور می‌کنیم اصول نظری و عملی تاریخ‌ادبیات‌نگاری از طریق ترجمهٔ کتاب‌های مورخان ادبی اروپایی وارد ذهن و زبان فارسی‌زبانان شد، این مقاله نشان می‌دهد که خیلی پیش از ترجمهٔ نخستین تاریخ‌ادبیات ایران، مورخان ادبی ایرانی از طریق مقالات ترجمه‌ای و ترجمه–تألیفی که در روزنامه‌ها چاپ می‌شد، با اصول و مبانی تاریخ‌ادبیات‌نگاری نوین آشنا شده بودند. در این میان، روزنامهٔ *کاوه* به‌جهت همکاری شخصیت‌های اثرگذار و سرشناسی چون سید حسن تقی‌زاده، محمد قزوینی، ابراهیم پورداوود، کریستین‌سن و دیگران تبدیل به یک نقطهٔ عطف شده بود و ازآنجاکه حال‌وهوای این روزهای ایران و اروپا مستغرق در ناسیونالیسم باستان‌گرا بود، اساساً ایدهٔ تاریخ‌ادبیات ایران با آن ممزوج شد و براساس آن درک و تفسیر شد. تأثیر این متغیر فرهنگی چندان زیاد بود که حتی بعدها که آثار ادوارد براون و هرمان اته و شبلی نعمانی به فارسی ترجمه شد، همچنان سایهٔ سنگین ناسیونالیسم باستان‌گرا را بر سر تاریخ‌ادبیات‌های وطنی می‌توان حس کرد. ما تاریخ‌ادبیات ایران را با ناسیونالیسم باستان‌گرا درک کردیم.

یادداشت ها

۱) مثلاً احسان‌الله خدیوی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد *بررسی دیدگاه‌های مطرح‌شده در روزنامهٔ کاوه با تکیه بر اقتصاد، سیاست و فرهنگ (۱۳۳۴ق تا ۱۳۴۰ق)* را در دانشگاه پیام نور اصفهان اساس قرار داده، سمیرا جوانمرد (۱۳۹۲) در دانشکدهٔ علوم اداری و اقتصادی دانشگاه فردوسی مشهد به *بررسی تطبیقی شاخصه‌های دولت حقوقی و دولت منتظم در دو روزنامهٔ قانون و کاوه* (۱۳۹۲) پرداخته و الهام پورقیومی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد از منظر نشانه‌شناختی به سراغ روزنامهٔ *کاوه* و

مجلهٔ ایران‌شهر رفته‌است. الهام دولت‌آبادی (۱۳۹۶) هم در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدش به بررسی وضعیت «حلقهٔ برلنی‌ها در داده‌های ایران‌شناسی *کاوه*، ایران‌شهر، نامهٔ فرهنگستان و علم و هنر» پرداخته‌است.

۲) پایان‌نامه کارشناسی ارشد صدف افتخاری با عنوان *ادبیات دیاسپورا از منظر فلسفهٔ میان‌فرهنگی (مجلهٔ کاوه، دورهٔ دوم انتشار)* که به راهنمایی احمدعلی حیدری و مشاورهٔ علی‌اصغر مصلح در دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علاوه طباطبایی از آن دفاع شده‌است.

۳) درباره نقش *کاوه* در ترجمه ر.ک زرقانی (۱۴۰۲)

۴) مطبوعات‌پژوهان به این ویژگی *کاوه* اشاره کرده‌اند اما در همان شمارهٔ اول، صفحهٔ دوم این مطلب آشکار است.

۵) برای ناسیونالیسم در ایران ر.ک *دربارهٔ نظام دانش* از ابراهیم توفیق، *ادبیات مشروطه از ناسیونالیسم تا ممالک محروسهٔ ایران* نوشته باقر صدری‌نیا. در همین کتاب اخیر، از *ناسیونالیسم و تجدد در ایران و ترکیه* نوشته نادر انتخابی، *برلنی‌ها* به قلم جمشید بهنام، *ناسیونالیسم، حاکمیت ملی و استقلال* نوشتهٔ رضا داوری، *ناسیونالیسم در ایران* به قلم ریچارد کاتم به‌عنوان منابع مطالعاتی برای مسئلهٔ ناسیونالیسم در ایران استفاده شده‌است.

۶) ر.ک به شمارهٔ اول، زیرنویس صفحهٔ دوم.

۷) *کاوه*، ش ۲۵: ۱۴.

۸) من در مقالهٔ «گفتمان‌های معاصر و سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری در ایران» (۱۳۹۴) به این مسئله پرداخته‌ام.

۹) *کاوه*، ش ۲۴: ۶.

۱۰) *کاوه*، ش ۳۴، ۱۲۹۷ش.

۱۱) کاظم‌زاده دربارهٔ اصلاح خط فارسی، جمال‌زاده دربارهٔ تاریخ روابط ایران و روس، تربیت دربارهٔ تمدن قدیم ایران و مذهب زرتشت، مجتهد تبریزی دربارهٔ فرق حرف دال و ذال و قزوینی دربارهٔ رسم‌الخط سخنرانی کردند (*کاوه*، ش ۳۴، جمادی‌الاولی ۱۳۳۷ق).

۱۲) نخستین کسی که به این «سابقه» اشاره کرده، عنایت‌الله مجیدی است. رسالهٔ مذکور مشتمل بر هشتادوپنج صفحه است که آن را در «همان ایام نوجوانی و هنگامی‌که نزد مرحوم ادیب نیشابوری در مشهد تلمذ می‌کرده» نوشته و «به سبک و شیوهٔ *سخن و سخن‌وران*» است (فروزانفر، ۱۳۸۶: ۱۳). این رساله ظاهراً در ۱۲۹۹ ش نوشته شده‌است (مجیدی، ۱۳۸۶: ۱۸۵).

۱۳) فروزان‌فر در رسالهٔ منتشرنشده‌ای که قبل از عزیمت به تهران نوشته به لاسکوی‌ها و حراره‌ها توجه کرده اما استفاده از آن‌ها به‌عنوان حلقهٔ اتصال ادبیات دورهٔ پیش و پسااسلامی، استخراج آن‌ها از دل منابع تاریخی دست‌اول، تحلیل آن‌ها و استفاده از شیوه‌های نوین تحقیق در مواجهه با آن‌ها اولین بار در این مقاله صورت گرفته‌است.

۱۴) *کاوه*، ش ۳۶: ۲.

۱۵) *کاوه*، دورهٔ جدید شماره ۱ (ش ۴۸): ۲.

۱۶) بااینکه برخی حدس زده‌اند محصل همان تقی‌زاده است اما من وقتی در این موضوع مطمئن شدم که متوجه شدم تقی‌زاده همین مقالات را با نام خودش در مجموعه مقالات هزاره فردوسی بازچاپ کرده‌است. این نکته را زهرا غزالی‌پور، دانشجوی دکتری دانشگاه فردوسی مشهد، متذکر شد.

۱۷)ر.ک نشریهٔ *کاوه*، ش ۳۶، جمادی‌الاخری ۱۳۳۸ ق، ص ش ۳۶ جمادی‌الاخری ۱۳۳۸، ص ۳.

۱۸)هرچند پیشنهاد ترجمهٔ کتاب در مرداد ۱۳۰۴ به تصویب وزارت معارف ایران رسید اما ترجمهٔ خلاصهٔ جلد چهارم به قلم رشید یاسمی در سال ۱۳۱۶ ش منتشر شد. ترجمه جلد سوم به قلم علی‌اصغر حکمت در ۱۳۲۷ ش به چاپ رسید. ترجمهٔ جلد اول به قلم علی‌پاشا صالح در ۱۳۳۳ش، ترجمهٔ نیمهٔ نخست جلد دوم به همت مجتبایی در ۱۳۴۱ انجام شد.

۱۹)این مدت‌زمان طولانی هم به‌جهت مفصل بودن کتاب است و هم به علت متعدد بودن مترجمان که هریک وقتی دست‌به‌کار شدند و مشغله‌های دیگری هم داشتند. علی‌اصغر حکمت می‌گوید: «وقتی من در وزارت معارف به خدمت مفتشی مشغول بودم (مرداد ۱۳۰۴) به وزارت پیشنهاد شد که دورهٔ چهارجلدی *تاریخ ادبیات براون* ترجمه شود (براون، ۲۵۳۷: ه). وزیر وقت نظام‌الدین حکمت قبول کرد و چهار تن از مترجمین را برای این کار برگزید و مقرر شد من (علی‌اصغر حکمت) جلد سوم را ترجمه کنم اما مشکلاتی پیش آمد و این کار در اواسط رها شد. در ۱۳۱۹ که تدریس تاریخ ادب ایران در قرن نهم در دانشکده ادبیات را برعهده گرفته و دوباره به ترجمه علاقه نشان دادم، و وزیر معارف وقت اسماعیل مرآت مرا تشویق کرد کار را تمام کنم تا اینکه در ۱۳۲۶ تمام شد» (همان: و).

۲۰)ر.ک، *کاوه*، ش ۵۷، ۱۳۰۰ ش: ۱۲.

۲۱)خود تقی‌زاده در شمارهٔ چهل و پنجم (۱۲۹۹ ش) می‌گوید من ابتدا قصد داشتم بر ترجمه‌های ادوارد براون مطالبی بیفزایم اما متوجه شدم «فرق عظیم و هولناکی» هست «میان طریقهٔ تحقیق و تتبع اروپایی و مشرقی» (ص ۹).

۲۲)*کاوه*، ش ۵۸: ۹.

۲۳)*کاوه*، ش ۵۸: ۹.

منابع

آبادیان، حسین (۱۳۸۴)، «روزنامهٔ *کاوه*؛ رهیافتی روشنفکرانه برای تجدد و هویت ایران» در *فصلنامه مطالعات ملی*، ش ۲۱، صص ۱۲۰-۹۵.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲)، *از صبا تا نیما*، تهران: زوار.

آشتیانی، عباس (۱۲۹۷)، «تاریخ ادبی؛ دورهٔ قدیم دوم یا عصر ساسانی» در *نشریهٔ دانشکده*، ش ۳، صص ۱۳۸ -۱۲۵.

اقبال آشتیانی، عباس (غرهٔ جمادی‌الاخرهٔ، ۱۳۳۹ق)، «شعر قدیم ایران: شعر دورهٔ ساسانی»، *کاوه*، صص ۱۶-۱۱.

بهمنیار، حسین (۱۳۸۲)، «روزنامهٔ *کاوه* و امکان تجدید حیات ایران» در *ایران‌نامه*، ش ۸۱ و ۸۲، صص ۱۰۸ -۹۱.

بهنام، جمشید (۱۳۷۹)، *برلنی‌ها، اندیشمندان ایرانی در برلن*، تهران: فرزان.

تقی‌زاده، سیدحسن (جمادی‌الاخرهٔ، ۱۳۳۸ ق)، «دورهٔ جدید»، *کاوه*، صص ۲-۱.

جمال‌زاده، سیدمحمدعلی (غرهٔ ربیع‌الاول، ۱۳۳۹ ق)، «یک نامه از عهد ساسانیان: نامهٔ تنسر»، *کاوه*، صص ۷-۴.

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۴)، «گفتمان‌های معاصر و سنت تاریخ‌ادبیات‌نگاری در ایران» در *نامهٔ فرنگستان*، ش ۵۸، صص ۶۰-۳۹.

زرقانی، سیدمهدی (۱۴۰۲)، «جایگاه و کارکرد ترجمه در روزنامهٔ *کاوه*» در *فصل‌نامهٔ علمی و فرهنگی مترجم*، ش ۸۰؛ صص ۸۳-۷۵.

صدری‌نیا، باقر (۱۴۰۱)، *ادبیات مشروطه، از ناسیونالیسم تا ممالک محروسهٔ ایران*، تهران: خاموش.

فروزان‌فر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۶)، *تقریرات استاد بدیع‌الزمان فروزانفر ... دربارهٔ تاریخ‌ادبیات ایران*، تندنویسی، مقدمه، حواشی و فهارس سید محمد دبیر سیاقی، تهران: خجسته.

فروغی، محمدحسینخان ذکاءالملک، *جزوهٔ تاریخ‌ادبیات*، (چاپ سنگی)، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شماره ۲۱۴۲.

قریشی، فردین و دیگران (۱۳۹۷)، «برساخت گفتمانی سیاست زبان در روند نوسازی ایران، نمونهٔ موردی نشریهٔ *کاوه* (۱۳۰۱-۱۲۹۴)» در *نشریهٔ جامعه‌شناسی اقتصادی و توسعه*، سال هفتم، ش ۲، صص۱۵۳-۱۲۵.

قزوینی، محمد (۱۸ ذی‌القعده، ۱۳۳۷ ق)، «قدیمی‌ترین شعر فارسی بعد از اسلام»، *کاوه*، صص ۵-۲.

کاوه (نامعلوم)، (۲۸ جمادی‌الاولی، ۱۳۲۷ ق)، «صحبت‌های علمی و ادبی»، *کاوه*، صص ۸-۷.

کاوه (نامعلوم)، (۳ جمادی‌الاولی، ۱۳۳۶ق)، «بهترین تألیفات فرنگی‌ها دربارهٔ ایران»، *کاوه*، صص ۱۴-۱۲.

کاوه (نامعلوم)، (دوم ربیع‌الثانی، ۱۳۳۶ ق)، «گنج شایگان یا اوضاع اقتصادی ایران (از سلسله انتشارات جریدهٔ *کاوه*)»، *کاوه*، صص ۷-۶.

کاوه (نامعلوم)، (ربیع‌الاول، ۱۳۴۰ ق)، «الف لیلهٔ و لیلهٔ»، *کاوه*، صص ۹-۷.

کاوه (نامعلوم)، (ربیع‌الاول، ۱۳۴۰ق)، «هدیهٔ اصحاب، سعدی – نظامی عروضی»، *کاوه*، صص ۱۱-۹.

کاوه (نامعلوم)، (غرهٔ جمادی‌الاولی، ۱۳۳۹ ق)، «دیباچهٔ سال دوم *کاوه*، دورهٔ جدید»، *کاوه*، صص ۴-۱.

کاوه (نامعلوم)، (غرهٔ ذی‌القعده، ۱۳۳۸ ق)، «چهار دورهٔ زبان فارسی»، *کاوه*، صص ۸-۵.

کاوه (نامعلوم)، (۱۸ ربیع‌الاول، ۱۳۳۴ ق)، «آغاز»؛ *کاوه*، صص ۳-۱.

کریستین‌سن، آرتور (غرهٔ رمضان، ۱۳۳۸ ق)، «شعر پهلوی و شعر فارسی قدیم»، صص ۲۶-۲۴.

مجیدی، عنایت‌الله مجیدی (۱۳۸۶)، «استاد بدیع‌الزمان فروزان‌فر؛ سال‌شمار زندگی و کارنامه» در همایش زنده‌یاد استاد بدیع‌الزمان فروزان‌فر.

محصل (غرهٔ جمادی‌الاخرهٔ، ۱۳۳۸ ق)، «مشاهیر شعرای ایران»، *کاوه*، صص ۳-۲.

محصل (غرهٔ جمادی‌الاخرهٔ، ۱۳۳۸ ق)، «مشاهیر شعرای ایران»، *کاوه*، صص ۳-۲.

محصل (غرهٔ ربیع‌الثانی، ۱۳۳۹ ق)، «منشأ قدیم شاهنامه و مأخذ اصلی آن»، *کاوه*، صص ۱۲-۷.

محصل (غرهٔ رمضان، ۱۳۳۸ ق)، «مشاهیر شعرای ایران ۳)»، *کاوه*، صص ۲۴-۱۵.

محصل (غرهٔ صفر، ۱۳۳۹ ق)، «منشأ اصلی و قدیم شاهنامه»، *کاوه*، صص ۱۴-۹.

محصل (غرهٔ صفر، ۱۳۴۰ق)، «مشاهیر شعرای ایران: فردوسی و زندگی و آثار او (۶)»، *کاوه*، صص ۱۶-۱۲.

میلانی، عباس (۱۳۶۹)، «مجله *کاوه* و مسألهٔ تجدد» در *ایران‌شناسی*، ش ۷، صص ۵۱۹ -۵۰۴.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

نقد و تحلیل اکوسایکولوژی در رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی با نگاهی به نظریهٔ ساختار شخصیّت فروید

فاطمه حیات داوودی[۱]، محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری[۲]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسندهٔ مسئول)

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی-پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

اکوسایکولوژی به مطالعهٔ روان انسان در رابطه با محیط‌زیست می‌پردازد؛ روانی که براساس نظریهٔ ساختار شخصیّت فروید محصول ارتباط متقابل، متعامل و متعارض سه عامل «نهاد»(Id)، «خود»(ego) و «فراخود»(superego) است. البته اکوسایکولوژی در آنجا که به وارد کردن خدا در جهان‌بینی فرد اهمیت می‌دهد در تقابل با آراء فروید قرار می‌گیرد. حال ما با روشی توصیفی‌تحلیلی به این سؤال خواهیم پرداخت که طبیعت بر روح و روان و نوع رفتار و کنش‌های افراد جامعهٔ داستانی *جای خالی سلوچ* دولت‌آبادی چه تأثیری داشته است؟ تا سلطهٔ عقل را که چنین بحران‌هایی در ساختار شخصیّتی خانوادهٔ سلوچ رقم زده و باعث شده تعادل ایگوی آن‌ها بر هم بخورد، نشان دهیم. نتایج پژوهش بیانگر این است که سلطهٔ عقل در این رمان با مکانیزه کردن کشاورزی توسط میرزا حسن، بدون توجه به سازگاری با محیط و افراد آن، سلوچ را با تکانش‌های آشوبناک «نهاد»، مرگان را با سوگواری و ماخولیا، ابراو را با ناتوانی «ایگو»ی وی در تعادل برقرار کردن بین «نهاد»، «فراخود» و جهان بیرونی، عباس را با اختلال شخصیّت ضداجتماعی و هاجر را با اختلال شخصیّت وابسته مواجه کرده است. سلطهٔ عقل چون بدون توجه به تاب‌آوری محیط و افراد آن منطقه به کار گرفته شده، تعادل ایگوی شخصیّت‌های رمان را به هم زده و آنان را دچار اختلالاتی در شخصیّت کرده است که علت چنین اختلالاتی را می‌توان در عدم مشارکت عاطفی ناخودآگاه شخصیّت‌های رمان با پدیده‌های طبیعی به تأثیرپذیری از جهان سرمایه‌داری و اومانیسم عصر روشنگری دید.

کلیدواژه‌ها: اکوسایکولوژی، *جای خالی سلوچ*، نهاد، خود، فراخود.

ارجاع به این مقاله: حیات داوودی، فاطمه؛ حسن‌زاده نیری، محمدحسن (۱۴۰۲)، نقد و تحلیل اکوسایکولوژی در رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی با نگاهی به نظریهٔ ساختار شخصیّت فروید، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، *(۲۴۷) ۷۶*، ۲۳۵-۲۱۷.

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.56829.3493

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱. مقدمه

اکوسایکولوژی[۱]به‌عنوان شاخه‌ای از اکولوژی[۲]«در سال ۱۹۹۰ با کار تئودور روزاک[۳]، مری گومز[۴]، آلن کانر[۵]و رابرت گرین‌وی[۶] توسعه یافت» (Douglas, 2014: 50). اکوسایکولوژیست‌ها برای قطع ارتباط مضرّ و اصلاح رفتاری انسان‌ها با محیط‌زیست طبیعی راهکارهایی ارائه داده‌اند و خواستار تغییر در جهان بینی و عملکرد انسان‌ها در رفتار با محیط پیرامون خود شده‌اند. راهکارهایی که می‌تواند در به حداقل رساندن آسیب‌های محیطی که ریشهٔ بسیاری از اختلالات شخصیّتی است، نقش مؤثری ایفا کند. در این راستاست که سرلز[۷]بی‌تفاوتی روان‌شناسی را نسبت به زیست‌بوم طبیعی مطرح و در سال ۱۹۶۰ اظهار می‌دارد که «در نوشته‌های روان‌شناسان رشد، محیط غیرانسانی است و مقوله‌ای بی‌ربط به رشد شخصیّت انسان، گویی نژاد بشر در جهان تنهاست و سرنوشت فردی و جمعی را در یک ماتریس همگن از نیستی دنبال می‌کند» (fisher, 2002: 8). همین ترس از نیستی انسان است که اکوسایکولوژیست‌ها را به معکوس کردن یکی از ویژگی‌های اصلی مدرنیته یعنی تسلط بر طبیعت برای عبور از دوران مدرن وامی‌دارد (رک. fisher, 2002: 30). در کل اکوسایکولوژی به نوعی تجربهٔ زیستهٔ انسان را برای بهبود روند زندگی وی در ارتباط با یک کل بزرگ‌تر یعنی طبیعت و جهانی فراتر از انسان بررسی می‌کند و ترکیبی از مسائل روان‌شناختی و زیست‌محیطی است که به مطالعهٔ روان انسان در رابطه با محیط‌زیست می‌پردازد؛ زیرا معتقد است که «نمی‌توان روان را واقعاً به‌عنوان یک بعد متمایز جدا شده از دنیای حسی که ما را در برمی‌گیرد، درک کرد و محیط‌زیست طبیعی را نمی‌توان به‌عنوان مجموعه‌ای از اشیا و فرایندهای عینی مستقل از ذهنیّت و احساس درک کرد» (Ibid: 9)؛ زیرا محیط‌زیست طبیعی نقشی اساسی در زندگی بشر دارد که ما با نگاهی به اطرافمان به این مقوله پی می‌بریم؛ زیرا مواد اولیهٔ همهٔ امکانات مادی ما از همین محیط است. ازاین‌رو با توجه به این نیازهای اساسی که از چنین محیطی فراهم می‌شود و در جامعهٔ داستانی *جای خالی سلوچ* دولت‌آبادی نیز نمود بارزی دارد، به نقد و تحلیل اکوسایکولوژی در این رمان می‌پردازیم تا به «احساس ذاتی متقابل زیست‌محیطی که در ناخودآگاه اکولوژیکی نهفته است» (Roszak, 1992: 320) و یکی از اصول اولیهٔ روش کار اکوسایکولوژی مدنظر روزاک است، پی ببریم؛ زیرا روزاک معتقد است که «ناخودآگاه جمعی در عمیق‌ترین سطح خود، جایگاه روح اکولوژیکی به‌هم‌پیوستهٔ بشری ماست. این همان «نهاد»ی است که «ایگو» باید با آن متحد شود، اگر قرار است به بشری دارای عقل سلیم تبدیل شویم که ظرفیت مخاطرات تکاملی و تحوّلی بزرگ‌تر را داشته باشیم» (Thomashow, 1995: 22). ازاین‌رو ما نیز براساس الگوی ساختار شخصیّت فروید که از سه عنصر «نهاد»[۸]«خود»[۹]و «فراخود»[۱۰]تشکیل شده به بررسی تعامل این سه عنصر به تأثیرپذیری از محیط‌زیست طبیعی در افراد جامعهٔ داستانی *جای خالی سلوچ* ازجمله مرگان، سلوچ، ابراو، عباس و هاجر که اعضای یک خانواده هستند، می‌پردازیم تا به این مقوله پی ببریم که این افراد دارای روحی اکولوژیکی هستند که بخش سازمان‌یافته و منطقی ساختار روانی آن‌ها یعنی «ایگو» که میانجی بین «نهاد»، «فراخود» و دنیای خارجی است بر اثر تغییراتی در این محیط به‌وسیلهٔ اصلاحات ارضی، مکانیزه شدن کشاورزی و خشکسالی دچار اختلالاتی شده و ازآنجاکه «ایگو» نتوانسته با «اید» متحد گردد، همان‌طور که روزاک نیز در بالا به آن اشاره می‌کند و آن را از لزومات رسیدن به مخاطرات تکاملی و تحوّلی می‌داند، شخصیّت‌های این رمان دچار اضطراباتی می‌گردند که ریشه در زیست‌بوم طبیعی دارد و در تضاد با «سوپرایگو» آن‌هاست که در بعضی شخصیّت‌ها به مرحلهٔ روان‌نژندی می‌رسد. درواقع ما «با انکار ارتباط

---

1. ecopsychology
2. ecology
3. Theodore Roszak
4. Mary Gomes
5. Allen Kanner
6. Robert Greenway
7. Searles
8. Id
9. ego
10. superego

خود با جهان طبیعی بخش مهمّی از تمامیّت خود را از دست می‌دهیم» (Douglas, 2014: 37). سؤال اصلی پژوهش این است که محیط‌زیست چه تأثیری بر روح و روان، هویّت و نوع رفتار افراد جامعهٔ داستانی *جای خالی سلوچ* بر جای گذاشته است؟ و علاوه‌بر آن چه چیزی باعث شده عشق سلوچ به مرگان، عشقی که طبیعت در آن نقشی اساسی داشته است، به سایه رانده شود؟ و دیگر اینکه به سایه رانده شدن این عشق چه تأثیری بر سایر افراد خانواده بر جای گذاشته و آنان را با چه بحران‌هایی روبه‌رو کرده است. درواقع محیط‌زیست طبیعی چه تأثیری بر نوع رفتار اعضای خانوادهٔ سلوچ با یکدیگر داشته؟ آیا می‌توان پاسخ همهٔ سؤالات را در این سخن یونگ یافت که «هرچه شناخت علمی افزایش می‌یابد، دنیا بیشتر غیرانسانی می‌شود. انسان خود را جدای از کائنات احساس می‌کند، چراکه دیگر با طبیعت سروکار ندارد و مشارکت عاطفی ناخودآگاه خویش را با پدیده‌های طبیعی از دست داده است» (یونگ، ۱۳۹۳: ۱۳۷). در کل با بررسی این سؤالات به این مقوله خواهیم پرداخت که شخصیّت‌های رمان چگونه خود را در رابطه با زمین درک می‌کنند تا به کشف تجربیات درونی و ارزش‌های عمیق و همچنین شناخت آسیب‌های روحی و روانی شخصیّت‌ها که تغییر طبیعت نقشی اساسی در آن داشته است، بپردازیم. ما با استفاده از جهان‌بینی اکولوژیکی به تحلیل تجربهٔ شخصی افراد جامعهٔ داستانی *جای خالی سلوچ* می‌پردازیم تا راه‌هایی را برای درک هویّت شخصی و روان این افراد که اکنون در اثر تغییراتی در محیط دچار هویّتی برساخته و اختلالاتی در روان گردیده است، ارائه دهیم؛ راه‌هایی که در بهسازی رابطهٔ ما با طبیعت می‌تواند نقشی بسزا ایفا کند و ما را با تأثیر آن بر روانمان آشنا سازد.

۱. ۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی با استفاده از رویکردهای زیست‌محیطی در حوزهٔ متون ادبی انجام شده است که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در مجموعه مقالات گردآوری شده توسط گلاتفلتی «*خواننده بوم‌گرا: نقاط عطف در بوم‌شناسی ادبی*» (۱۹۹۵) و کتاب «*اکوکریتیسیزم*» (۲۰۰۴) از گرارد و کتاب‌ها و مقالاتی از ثورو، موير و کارسون و کتاب *هویّت اکولوژیکی* توماشو (۱۹۹۵) و مقالاتی از داوود عمارتی مقدم، مسیح ذکاوت و محمدناصر مودودی و کتاب‌ها و مقالاتی از پارساپور و آثار ترجمه شدهٔ فردوس آقاگل‌زاده دید. از مقاله‌هایی که جا دارد در این‌جا نام ببریم، یکی مقالهٔ «نقد و تحلیل بوم‌گرایی *رمان کلیدر* با نگاهی به هویّت اکولوژیکی شخصیّت‌ها در تأثیرپذیری از گفتمان قدرت» (۱۴۰۱) از حسن‌زاده نیری و حیات‌داوودی است. نویسندگان در این پژوهش دغدغه‌های زیست‌محیطی شخصیّت‌های *رمان کلیدر* دولت‌آبادی را در ارتباط با طبیعت تحلیل کرده و به این نتایج دست یافته‌اند که گفتمان استبدادی قدرت باعث شکل‌گیری حقیقتی برساخته در شخصیّت‌های رمان *کلیدر* و شیءشدگی آنان گردیده و آن‌ها را از هویّت اکولوژیکی و حقیقت درونی‌شان که در ارتباط با طبیعت ساخته شده، دور کرده و استقلال و عقلانیّت فردمبنایانه را از آنان گرفته است. مقالهٔ دیگر «نقد و تحلیل بوم‌گرایی داستان *اهل غرق* منیرو روانی‌پور با نگاهی به گفتمان قدرت» (۱۴۰۰) از آبشیرینی، صالحی مازندرانی، جوکار و حیات‌داوودی است. نویسندگان در این پژوهش روابط شخصیّت‌های داستان را با محیط‌زیست بررسی کرده‌اند تا نشان دهند که برپایهٔ اندیشه‌های فوکو، چگونه روابط قدرت در سطوح گوناگون این داستان مؤثر بوده است. در این نوشتار هدف این بوده که رابطهٔ انسان با محیط‌زیست و تأثیرگذاری گفتمان‌های مختلف که نقش مؤثری در اعمال قدرت دارند، بررسی‌شود تا زمینه‌ساز آگاهی‌بخشیدن به انسان در رفتارش با محیط‌زیست باشد و نسبت او را با طبیعت آشکار نماید. ازآنجاکه با توجه به بررسی‌های انجام‌شده تاکنون پژوهشی دربارهٔ تحلیل اکوسایکولوژی در آثار ادبی ما صورت نگرفته است، ضروری می‌نمود که در پژوهش حاضر به بررسی دغدغه‌های زیست‌محیطی شخصیّت‌های رمان *جای خالی سلوچ* با رویکردی روان‌شناسانه پرداخته شود تا رابطهٔ انسان را با محیط اطرافش در بُعدی فراانسانی، آشکار سازد.

۱. ۲. نگاهی به اکوسایکولوژی و ساختار شخصیّت فروید

محیط‌زیست طبیعی تأثیر فراوانی در شکل‌گیری و تداوم زندگی انسان‌ها و ساختار هویّتی آنان بر جای می‌گذارد و علاوه‌بر جسم انسان بر روح او نیز تأثیراتی دارد؛ زیرا «انسان نه‌تنها یک بدن بلکه و در درجهٔ اول یک آگاهی یا روح است. وی نه‌تنها در تماس نزدیک با هوا، آب، خاک، حیوانات، گیاهان، ویروس‌ها و باکتری‌ها زندگی می‌کند؛ بلکه با آگاهی‌های فردی غیرمجسم نیز تعامل دارد که از همه مهم‌تر با خداست. این موضوع علم اکوسایکولوژی به‌عنوان مهم‌ترین شاخه اکولوژی است... برای کامل شدن ادراک اکولوژیکی که به ما امکان می دهد زندگی خود را بر روی زمین به بهترین شکل بگذرانیم، باید در جهان‌بینی خود خدا را که مهم‌ترین در جهان است، وارد کنیم» (Antonov, 2008: 10). بنابراین وارد کردن خدا در زندگی تأثیر فراوانی بر نوع درک ما در رابطه با زمین و همچنین شکل‌گیری شخصیّت، ارزش‌ها، اعمال و درک ما از خود دارد. درواقع «تفسیر تجربهٔ زندگی فراتر از تعاملات اجتماعی و فرهنگی است. همچنین شامل ارتباط فرد با زمین، درک اکوسیستم و تجربهٔ مستقیم از طبیعت است» (Thomashow, 1995: 3) که علاوه بر آگاهی‌های جسمی، اگاهی‌های روحی نیز در نوع این رابطه با محیط تأثیر فراوانی دارد؛ زیرا انسان دارای دو بعد جسمی و روحی است که تأثیر زیست‌بوم طبیعی بر این دو بعد غیر قابل انکار است. همان‌طور که در رمان *جای خای سلوچ* که وقایعی از تاریخ کشورمان را در برهه‌ای از تاریخ به تصویر می‌کشد، نمودار است. ازاین‌روست که اکولوژی ژرف[1]بر بازسازی خود و دیدگاهی اکومرکزی[2]در مورد اخلاق محیطی ازجمله ارزش ذاتی همهٔ اشکال زندگی تأکید می‌کند و باعث ایجاد دیدگاهی اکوسایکولوژیک می‌شود (ر.ک Thomashow,1995: 59). دیدگاه اکوسایکولوژیکی‌ای که به بررسی روان انسان در ارتباط با طبیعت می‌پردازد. روانی که «همیشه محصول ارتباط متقابل، متعامل و متعارض سه عامل» (شاملو،۱۳۶۸: ۳۲) یعنی نهاد(Id)، خود(ego) و فراخود(superego) است. زیگموند فروید پدر علم روان‌کاوی ساختار شخصیّتی انسان را که عبارت از «سازمان پویایی از سیستم‌های روان-تنی فرد است که رفتارها و افکار خاص او را تعیین می‌کند» (عابدین،۱۳۹۰: ۹) به سه دسته تقسیم می‌کند:

* نهاد (Id): «نهاد» تابع اصل لذت است و «شامل تمامی آن خصایصی است که فرد به ارث می‌برد، تمامی آن خصایصی که در بدو تولد با او هستند و در سرشت او جای دارند» (ج: فروید، ۱۳۸۲: ۳). «نهاد» تابع ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی جامعه نیست و طبعی سرکش دارد که «برای ارضای فوری نیازهایش تلاش می‌کند و تأخیر یا تعویق ارضا را به هر دلیل تحمل نمی‌کند» (شولتز، شولتز، ۱۳۸۹: ۶۰).

*خود (ego): تعدیل‌کنندهٔ خواسته‌های «نهاد» است و همچنین در تماس با واقعیت و بین «نهاد» و «فراخود» تعادل و توازن برقرار می‌کند و اگر این تعادل برقرار نشود، فرد دچار بحران روحی و اختلال شخصیّتی می‌گردد؛ زیرا «هر فرد سازمان منسجمی از فرایندهای ذهنی دارد که آن را «خود» (ego) آن شخص می‌نامیم. ضمیر آگاه به این «خود» مربوط است. «خود» شیوه‌های تحرّک (motility) یعنی بروز هیجان به جهان خارج را کنترل می‌کند» (فروید، ۱۳۷۳: ۲۳۲).

* فراخود (superego): همان وجدان است که در دوران کودکی تحت تربیت والدین پایه‌ریزی می‌شود و نمایندهٔ ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و اخلاقی است. همان‌طور که فروید نیز می‌گوید «سرشت متعالی همین‌جاست. در «خود آرمانی» یا «فراخود» که مظهر رابطهٔ ما با والدینمان است» (فروید، ۱۳۷۳: ۲۴۷). کنش‌های «فراخود» «از سرکوبی یک غریزهٔ تجاوزگری پدید آمده است و با گذشت زمان با هر سرکوب جدیدی از این دست، نیرومندتر می‌گردد» (فروید، ۱۳۹۲: ۹۱).

---

[1] . deep ecology [1]
[1] . ecocentric [2]

البته شایان ذکر است که علم اکوسایکولوژی در مواردی در تقابل با آراء فروید قرار می‌گیرد. علم اکوسایکولوژی همان‌طور که در بالا ذکر شد به وارد کردن خدا در جهان‌بینی فرد اهمیّت می‌دهد؛ درحالی‌که فروید در کتاب *آیندهٔ یک پندار* خدای جدید را علم و منطق می‌داند و به علم و نیروی آن اعتقاد دارد و خدا را زادهٔ ذهن فرد در دورهٔ بلوغ به‌جای پدر در دوران کودکی می‌داند و می‌گوید که «بشر برای نجات خود از این گرداب نیرویی مافوق پدر می‌آفریند تا جای حمایتگر پیشین یعنی پدر را اشغال نماید و همین آفرینش است که در دوران بلوغ خدا نام می‌گیرد» (فروید، ۱۳۴۰: ۲۲۰-۲۱۹). وی در همین کتاب در جایی می‌گوید که «من پرورش و تربیت مذهبی را به‌عنوان مبنای نظم زندگی اجتماعی بشری روشی لازم می‌دانم... و اصول مذهبی را شایسته‌ترین روش‌ها می‌دانم» (همان: ۴۶۹-۴۶۸)؛ اما در جایی دیگر از همین کتاب می‌گوید که «حذف حتمی مذهب از پیکرهٔ تمدّن یکی از اصولی‌ترین راه‌های پیشرفت است» (همان: ۴۸۰) که این خود نشان از سرگردانی وی در این بُعد دارد.

۱. ۳. نگاهی گذرا به رمان *جای خالی سلوچ*

رمان *جای خالی سلوچ* رمانی رئالیستی نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی است که زندگی مردم روستای زمینج را در یکی از نقاط دورافتادهٔ ایران با خصوصیات روزمرّگی شخصیّت‌های آنان در دههٔ ۴۰ و ۵۰ از تاریخ کشورمان به تصویر می‌کشد. این رمان روایت دردمندانهٔ زندگی زنی روستایی یعنی مرگان همراه با فرزندانش عباس، ابراو و هاجر است. مرگان با ناپدید شدن ناگهانی شوهرش سعی در حفظ کانون خانواده دارد. خانواده‌ای که زیست‌بوم طبیعی در شکل‌گیری و تداوم آن نقش مهمی ایفا می‌کرده که ما نمود آن را در شکل‌گیری عشق سلوچ به مرگان می‌بینیم، عشقی که به سبب دست‌کاری انسان در تغییر سیر طبیعی وقایع نادیده گرفته می‌شود و بحران‌هایی را برای مرگان همسر سلوچ و فرزندان وی عباس، ابراو و هاجر ایجاد می‌کند. درواقع سلوچ سرپرست خانواده از طریق دروگری، ساختن کندو برای انبار غله و تنور برای پخت نان، مقنی‌گری، لاروبی و... که همه ریشه در نوع کاربری محیط‌زیست طبیعی آن منطقه دارد، نیازهای مادی خانواده را برطرف می‌کند؛ اما همین‌که کاربری چنین محیطی تغییر می‌کند، زندگی خانوادگی آنان دچار ناپایداری و از هم گسیختگی می‌شود. مثلاً هاجر فرزند کوچک خانواده به دلیل فقر ناشی از تغییرات محیطی، مادرش او را مجبور به ازدواج با فردی می‌کند که همسن پدرش است. این ازدواج همان‌طور که دولت‌آبادی می‌گوید، ازدواجی از روی هوس بوده نه عشق. ابراو و عباس نیز در سن کودکی و جوانی به دلیل فقر و نداری، طبیعتی خشک را تجربه می‌کنند که با کندن پنبه‌چوب از زمین و فروختن آن به نانوایی سعی می‌کنند خود را از گرسنگی نجات دهند. هرچند که ابراو بعد جذب دنیای مکانیزهٔ کشاورزی می‌شود، به‌طوری‌که دیگر خانواده‌اش را نمی‌بیند و حتی حاضر است برای بیرون راندن مادرش از خدازمین با بیل تراکتور بر روی مادرش خاک بریزد و مادرش را با چنان بحران روحی‌ای روبه‌رو کند که سکوت و خزیدن به گوشه‌ای از خانه را اختیار کند و دست از کار و فعالیت بکشد به‌طوری‌که غذای روزانه‌اش را حتی هاجر برای او می‌آورد. هرچند که با شکست دنیای مکانیزهٔ کشاورزی و خراب شدن تراکتور ابراو پشیمان می‌شود و برای عذرخواهی نزد مادر می‌آید و آن حالت سکوت و بی‌تحرّکی را در او می‌شکند؛ اما درنهایت مرگان مادر خانواده تصمیم به ترک زمینج می‌گیرد و در اندیشه‌ای خیالی و موهوم همان‌طور که دولت‌آبادی نیز می‌گوید، جویای سلوچ می‌شود.

۲. نقد و تحلیل اکوسایکولوژی در رمان *جای خالی سلوچ*

رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی مردمانی را در دههٔ ۴۰ و ۵۰ به تصویر می‌کشد که طبیعت نقشی اساسی در زندگی آنان دارد. طبیعتی که به دلیل اصلاحات ارضی، مکانیزه شدن کشاورزی و خشکسالی دچار تغییراتی شده و در رشد فردی و بازسازی

هویّت آنان تأثیراتی بر جای گذاشته و در اعمال و ارزش‌های شخصیّت‌های رمان که براساس درکشان از طبیعت چارچوب‌بندی می‌شده، اختلالاتی ایجاد کرده است. در کل «رمان بیشتر از هر نوع ادبی دیگری به تحوّل شخصیّت در طول زمان توجه کرده است» (لاخ، وات، ریچز، ۱۳۷۴: ۳۴). تحلیل رمان با رویکردی اکوسایکولوژیکی «می‌تواند با پیوند شکاف بین دیدگاه‌های روان‌شناختی و اکولوژیکی معاصر به تعریف مسیری برای نوسازی روان‌شناختی و فرهنگی کمک کند» (Duncan, 2018: 101)؛ به همین دلیل است که ما می‌توانیم «با به‌کارگیری یک رویکرد پدیدارشناسی متعالی در اکوسایکولوژی جوهر انسان بودن را در شبکهٔ به‌هم‌پیوستهٔ هستی کشف کنیم» (Douglas, 2014: 27). همان‌طور که ناس نیز می‌گوید: درک خود درنتیجهٔ عمل تعیین هویّت به‌وسیلهٔ طبیعت واقع می‌شود. او «ایگو» را به‌عنوان جزئی از یک کل بزرگ‌تر توصیف می‌کند. ازاین‌رو از طریق شناسایی ما با کل‌های بزرگ‌تر، می‌بینیم که ما نه‌تنها چیزی فراتر از «ایگو»ی خود هستیم؛ بلکه جنبه‌هایی از یک فرایند فراگیرتر، یعنی خود زیست‌کره هستیم (Naess, 1989: 174).

۲. ۱. سلوچ

زمان و مکانی که در رمان *جای خالی سلوچ* به تصویر کشیده شده، باعث گردیده هر یک از شخصیّت‌ها «ایگو»، سایه و سیستم ارزشی مشخصی را که محیط‌زیست طبیعی در آن نقشی اساسی دارد، کسب نمایند. این رمان شرایط مردمانی را در برهه‌ای از تاریخ کشورمان به تصویر می‌کشد که اصلاحات ارضی، مکانیزه شدن کشاورزی و همچنین خشکسالی تغییراتی در زندگی آنان ایجاد کرده و بر روح و روان آنان تأثیراتی بر جای گذاشته است. درحالی‌که هنگام بارش برف این تأثیرات ناخوشایند را نمی‌بینیم؛ بلکه مشاهده‌گر رنگ تازهٔ گفتگوها و کلمات، زنده شدن دم‌ها، بیدار شدن دل‌ها و رانده شدن خمودی از تن آنان هستیم:

«گفتگوها طعمی تازه دارند. کلمات، همان کهنه کلمات، تازه می‌نمایند. تر و تازه از برف می‌رویند. دم‌ها زنده است. دم زنده. دل‌ها بیدار شده‌اند. پنداری هر سر که از بالینی برداشته شده، خورجینی از اشرفی پیش چشم خود یافته است. تن‌ها خمودی از خود رانده. کبود، کبود تن‌های آدم، بر بستر پاکیزهٔ برف، شادمانه می‌جنبد» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۱۳۲).

اما هنگامی که خشکسالی می‌شود، مردمانی را می‌بینیم که در خود فرو می‌روند، دچار خود، سر در گریبان خود دارند و هیچ کس دیده نمی‌شود:

«کسی به کسی نبود، مردم به خود بودند. هر کس دچار خود، سر در گریبان خود داشت. دیده نمی‌شدند، هیچ کس دیده نمی‌شد. پنداری اهالی زمینج در لایه‌ای از یخ خشک پنهان بودند. تنها خشکه سرمای سمج و تمام نشدنی بود که کوچه‌های کج و کولهٔ زمینج را پر می‌کرد» (همان: ۱۰-۹).

با این اوصاف ما در این رمان طبیعتی را می‌بینیم که به‌عنوان مقوله‌ای شفادهنده در آن‌ها عمل می‌کند و تأثیر زیادی بر جسم و روح و روان آنان بر جای می‌گذارد. تغییر طبیعت در این رمان حتی روان انسان را که عشق یکی از جلوه‌های آن است، تحت تأثیر قرار داده که ما نمود آن را در عشق سلوچ به مرگان در این رمان به‌وضوح می‌بینیم. طبیعت پیشکشی برای تداوم عشق سلوچ به مرگان محسوب می‌شده:

«سلوچ خوشه‌ها را برای مرگان بر زمین می‌ریزد. این دیگر یکجور رسم بود. شده بود. یکجور قرار پنهانی بین دروگر و سالار و خوشه‌چین. دروگر جوانی اگر خواهای دختری بود، این را حق خود می‌دانست که بوته‌های خشک گندم را با کاربرد خبره‌وار منگال چنان بتکاند تا خوشه‌های خشکیده و سست بر زمین بریزند. پیشلاو به کمر بستهٔ دختر باید پر شود: پیشکش عشق» (همان: ۱۲۳).

اما هنگامی که طبیعت دچار خشکسالی می‌شود، سلوچ بیکار شده و دست از کار می‌کشد؛ زیرا دیگر بار و غله‌ای نیست که سلوچ کندویی برای انبار غله و تنوری برای پخت نان بسازد. سلوچی که همهٔ کندوهای آرد و غله و همهٔ تنورهای نو زمینج با دست‌های لاغر و انگشت‌های کشیدهٔ او ساخته می‌شده. سلوچی که همه در او به چشم یک صنعتگر نگاه می‌کردند. به چشم کسی که از هر انگشتش، کاری، هنری می‌چکد. سلوچ دروگر، سلوچی که پابه‌پای هر بوته، دست به بیل و مراقب پیش می‌رفت و همپای زنش مرگان یکایک بوته‌ها را چون بچه‌های نوپایی بزرگ می‌کردند و به بار می‌نشاندند و چشم شوق به بار هر بوته داشتند؛ اما اکنون با خشکسالی و مکانیزه شدن کشاورزی که با بیکاری سلوچ همراه‌ست، سفرهٔ خانوادهٔ سلوچ خالی می‌گردد. ازاین‌رو دیگر عشقی هم باقی نمی‌ماند:

«نه کار بود و نه سفره. هیچکدام. بی‌کار؛ سفره نیست و بی سفره عشق. بی عشق سخن نیست و سخن نبود فریاد و دعوا نیست، خنده و شوخی نیست، زبان و دل کهنه می‌شود، تناس بر لب‌ها می‌بندد، روح در چهره و نگاه در چشم‌ها می‌خشکد، دست‌ها در بیکاری فرسوده می‌شوند» (همان: ۱۱-۱۰).

محیط‌زیست طبیعی ازآنجاکه نتوانسته نیازهای فیزیولوژیک خانوادهٔ سلوچ را برطرف کند، تغییراتی در روند زندگی وی ایجاد کرده و زندگی خانوادگی وی را دچار بحران‌هایی می‌کند. ازاین‌رو «خود» درونی سلوچ در تأثیرپذیری از محیط بیرون دچار دگرگونی‌ها و تکانش‌هایی می‌شود که ما نمود آن را در جدا کردن جای خوابش از همسرش مرگان و کنار تنور خوابیدن و رها کردن آن‌ها و به جایی رفتن که خانواده هیچ اطلاعی از وی نداشته باشد، می‌بینیم. ازآنجاکه «خود» سلوچ نتوانسته تکانش‌های آشوبناک «نهاد» را همگن سازد و در ارتباط با واقعیت‌هایی که در طبیعت جریان دارد و همچنین در مقابل تهدیدات و خطرات ناشی از جامعه یعنی اصلاحات ارضی و مکانیزه شدن کشاورزی جلوه‌ای منطقی به آن ببخشد، خانواده را رها می‌کند. در کل خود درونی وی به تأثیرپذیری از محیط بیرون دچار اختلالاتی می‌گردد و نمی‌تواند درست عمل کند؛ زیرا «نقش خود»[3]یک دست ساختن، همگن کردن و سازمان دادن تکانش‌های آشوبناک و لذت‌بخش «آن»[4]است؛ از همین‌رو در ارتباط با واقعیت، هدف «خود» عقلانی ساختن و بخشیدن جلوه‌ای منطقی به بسیاری از مطالبات «آن» و بازنمایی و معرفی‌اش به قانون اجتماعی است. «خود» واجد نفوذ و تأثیری تعدیل‌کننده بر قدرت و خاص‌بودگی تکانش‌های آن است و بدین صورت تکانش‌های مذکور را با آن‌چه به لحاظ اجتماعی پذیرفتنی است، همسو می‌کند» (فروید و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۰). البته این همسویی را ما در «خود» سلوچ نمی‌بینیم؛ زیرا این «خود» به‌واسطهٔ تغییراتی در محیط دچار اختلالاتی شده است؛ تغییراتی که به سایه رانده شدن عشق سلوچ به مرگان را رقم زده است:

«چه شب‌های درازی را سلوچ باید با خودش کلنجار رفته باشد! چه روزهای سنگینی را باید بیزار و دلمرده در خرابه و در خیرات و در خارستان گذرانده باشد! چه فکرها، وهم‌ها، خیال‌ها! بچه‌ها را -لابد- یکی‌یکی به درد از دل خود برکنده و دور انداخته بوده است و مرگان را -لابد- در خاطر خود گم و گور کرده بوده است» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۱۲).

وضعیت سلوچ در این مرحله یعنی کلنجار رفتن یا درگیری با خود می‌تواند «روان‌رنجوری آسیب‌زا باشد که درگیری در خود آن را تسریع کرده است» (الف: فروید، ۱۳۸۲: ۵۱). درنهایت سلوچ با سرکوب کردن عشق خود نسبت به خانواده‌اش آن را به سایه می‌راند. سرکوبی‌ای که «قطعاً موردی از انقطاع دلبستگی روانی است» (فروید و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۸) و همان‌طور که یونگ نیز می‌گوید سایه «مشکل اخلاقی‌ای است که همهٔ شخصیّت خود را به چالش می‌طلبد» (بیلکسر، ۱۳۸۷: ۶۵). سلوچ با انداختن سایهٔ خود به روی خانواده‌اش همان‌طور که جانسون نیز بیان می‌کند: «اگر یکی از والدین سایهٔ خود را بر روی یکی از فرزندان بیندازد، شکاف عمیقی را در شخصیّت او ایجاد می‌کند و آتش جنگ بین «ایگو» و «سایه» را در کودک برمی‌افروزد» (جانسون، ۱۳۸۹: ۳۷)،

---

[1] . ego
[1] . Id
[3]
[4]

شکاف عمیقی را در شخصیّت اعضای خانواده‌اش ایجاد می‌کند و آتش جنگ بین «ایگو» و «سایه» را در آنان برمی‌افروزد که ریشهٔ چنین جنگ و اختلالاتی را می‌توان در برخورد عقل و اندیشه با طبیعت بدون توجه به مقولهٔ سازگاری و پایداری دید؛ عقلی که سلطه بر طبیعت را با مکانیزه کردن کشاورزی و اصلاحات ارضی رقم زده است. چیزی که رهاورد عصر روشنگری دانسته شده است؛ زیرا روشن‌گری پدیده‌های طبیعی گوناگون را به یک شالودهٔ ساده و ابتدایی فرو می‌کاهد و آن‌ها را همچون موضوع اندیشهٔ روشن‌گرانه و ابژهٔ دست‌کاری و دست‌اندازی خود می‌انگارد. ازاین‌رو خرد در نتیجهٔ فروکاستن پدیده‌های طبیعی به یک شالوده است که بر طبیعت تسلط می‌یابد (ر.ک ویلسون، ۱۳۹۸: ۳۵).

۲. ۲. مرگان

محیط بیرون بر «خود» درونی فرد به طور مستقیم یا غیرمستقیم تأثیر فراوانی بر جای می‌گذارد. مثلاً مرگان هنگامی که سلوچ به دلیل تغیرات محیطی و در پی آن فقر خانواده وی را رها می‌کند با چالش‌هایی روبه‌رو می‌شود که با تحلیل «خود» درونی وی و همچنین سرزنش‌هایی که خود را می‌کند به آن پی می‌بریم. سرزنش‌هایی که منشأش «یک ابژه یا موضوع مهرورزی‌اند که از آن موضوع، به نفس (ego) خودِ بیمار انتقال یافته‌اند» (ب: فروید، ۱۳۸۲: ۸۹)؛ یعنی سرزنش‌های مرگان ریشه در عشقش به سلوچ دارد، عشقی که در اثر تغییرات محیطی نادیده گرفته شده و باعث ایجاد اختلالاتی در مرگان شده و به نفس وی انتقال یافته است. مسائل ناشی از تغییرات محیطی که منجر به رها کردن خانواده توسط سلوچ و در پی آن مشکلاتی برای عباس، ابراو و هاجر گردیده، بر مرگان همسر سلوچ تأثیر فراوانی بر جای گذاشته و او را دچار سوگواری و ماتم کرده است:

«ای مرگان! عشق تو تنها به پیرانه‌ترین چهرهٔ خود می‌تواند بروز یابد: اشک. پس تو مختاری که تا قیامت فقط بگریی. گریستن و گریستن. اشک مادرانت در تو مردابی خاموش است. نقبی بزن و رهایش کن. بگذار در تو جاری شود. روان کن. خود را روان کن. با چشمان همهٔ مادران می‌توانی بگریی. به تلاطم درآی...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۲۶۳-۲۶۲).

البته این سوگواری و ماتم منجر به ماخولیا در مرگان می‌گردد؛ زیرا «ویژگی‌های ذهنی خاص ماخولیا عبارتند از نوعی حس عمیق و دردناک اندوه، قطع‌علاقه و توجه به جهان خارج، از دست دادن قابلیت مهرورزی، توقف و قبض هرگونه فعالیت و تنزل احساسات معطوف به احترام به نفس تا حد بروز بیان سرزنش، توهین و تحقیر نفس که نهایتاً در انتظاری خیالی و موهوم برای مجازات شدن به اوج خود می‌رسد» (ب: فروید، ۱۳۸۲: ۸۴) که اگر به تحلیل شخصیّت مرگان در رمان *جای خالی سلوچ* بپردازیم، می‌بینیم که این ویژگی‌ها در او نمودی بارز دارند که ریشهٔ آن را می‌توان در تأثیرات زیست‌بوم طبیعی بر روند زندگی وی که باعث ایجاد اختلالاتی در شخصیّت وی گردیده، دید. ما در زیر به ذکر این ویژگی‌ها در شخصیّت مرگان که در رمان نمود بارزی دارد، می‌پردازیم:

*نوعی حس عمیق و دردناک اندوه:

«درون مرگان آتشباران بود. غوغای خاموش. دهقانانی زمخت، با خیش‌های خود قلب زن را شخم می‌زدند. ریشه‌ها! ریشه‌های سالیان در این قلب از جای هزار سالهٔ خود برکنده و باژگونه می‌شدند. بود و نبود برآشفته می‌شد...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۳۲).

*قطع علاقه و توجه به جهان خارج:

«برای مرگان برف جز خواری به همراه نداشت؛ اما برای دشت، برای بیشتر مردم زمینج، برای آن‌ها که دست کم تکه زمینی دیم و لنگه گاوی سر آخور داشتند، برف همان زر بود که می‌بارید. هر پر برف هزار دانه گندم بود...» (همان: ۱۱۹).

***از دست دادن قابلیت مهرورزی:**

«پس بیان مهر گویی خود بیگانه‌ترین خصلت او شده بود. گرچه جوهر مهر، عمیق‌ترین خصلت مرگان بود. به‌جای هرچه زبری و خشونت. به‌جای هرچه چنگ و دندان و خشم و این عادت شده بود. عادت پرخاش و واکنش‌های سخت به هرچه. احساس مهربانی مرگان غصب شده بود. شاید بشود گفت تاراج» (همان: ۱۴۴).

***توقف و قبض هر گونه فعالیت:**

«چیزی، چیز ناچیزی مگر در میان بود که مرگان بهانه‌ای برای گفتن بیابد؟ وقتی هرچه هست و نیست در غباری گنگ و بیمار دفن شده باشد، لب‌ها به چه معنایی می‌توانند گشوده شوند؟ لب‌های مرگان با دست‌هایی ناپیدا دوخته شده بودند. تنها چشم‌هایش باز بودند» (همان: ۱۱).

***انتظاری خیالی و موهوم:**

«مرگان همچنان بر لب جوی، نشسته ماند؛ چشم به درازنای جوی. کسی می‌آمد. جنازه‌ای می‌آمد. آدمی پوشیده در شولایی خون‌آلود. بیلی به دست داشت، سلوچ! از دهنهٔ کاریز بیرون آمده بود. راه آب را باید همو باز کرده باشد. چهره‌اش پیدا نبود. از شولایش، کپان خرش که همیشه بر دوش داشت، خون می‌چکید...» (همان: ۴۹۷-۴۹۶).

همان‌طور که دولت‌آبادی نیز می‌گوید: «بازگشت سلوچ در پایان داستان، بازگشت واقعی نیست. آنچه می‌بینیم حضور خیالی سلوچ است، نه وجود اصلی او» (چهل‌تن، ۱۳۸۰: ۱۵۲). با این جملات پایانی رمان به انتظار خیالی و موهوم مرگان در یافتن مردش پی می‌بریم. در کل با دگرگونی منظرهٔ طبیعی و در پی آن بیکاری سلوچ و ترک کردن خانواده، مرگان دچار بحران روحی می‌شود و احساس از دست دادن، ناامیدی و سرخوردگی می‌کند؛ زیرا مکان‌هایی که نقشی اساسی در استحکام خانواده‌اش داشته تغییر کرده و شیوه‌های سنّتی و پایدار کشاورزی به حاشیه رانده شده و شیوهٔ جدید و ناپایدار کشاورزی جای آن را گرفته است و همین شیوهٔ ناپایدار چون در تطابق با زندگی آن‌ها نیست، باعث ازهم‌پاشیدگی زندگی‌شان شده که خانوادهٔ سلوچ نمونه‌ای از خروار چنین خانواده‌هایی در برهه‌ای از تاریخ کشورمان است.

۲. ۳. ابراو

والدین نقش مؤثری در رشد شخصیّتی کودک برجای می‌گذارند. ابراو در این رمان شخصیّتی است که پدرش در کودکی به دلیل فقر ناشی از خشکسالی، اصلاحات ارضی و مکانیزه شدن کشاورزی آن‌ها را رها کرده است، رها کردنی که در وی تأثیرات فراوانی برجای گذاشته است:

«(ابراو) پلک‌هایش را بست. دیگر نمی‌خواست به پدرش فکر کند. نه اینکه بخواهد سلوچ را از یاد ببرد. نه! فقط احساس می‌کرد که خیال سلوچ دیگر آن دشت وهم‌انگیز و پرجذبه‌ای نیست که او را در هر لحظه سرگردانی به سوی خود بکشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۲۹۱-۲۹۰).

این رها کردن باعث می‌شود که ابراو در کودکی رابطهٔ بدی را با زمین در اثر فقر ناشی از بی‌پدری تجربه کند. وی در فصل خشکسالی مجبور به کندن پنبه‌چوب با انبر در زمین خشکی می‌شود که در توان وی نیست؛ به همین خاطر است که با توجه به سن و سالش نمی‌تواند فشار درد و خستگی را تحمل کند و از کنترل خارج می‌شود:

«مایهٔ آزار و خشم ابراو، بیشتر همین بود. چراکه اگر دندان یک‌بار ساقهٔ پنبه‌چوب را رد بدهد، برکشیدن آن پنبه‌چوب صدبار دشوارتر می‌شود... پس انبر تیز دندان و قدرت بازو می‌خواهد تا بتوانی ریشه را از کام به هم فشردهٔ زمین وابستانی. همان‌چه که ابراو نداشت. نه انبر کاری داشت و نه دست و بازوی قرص. استخوان‌هایش هنوز محکم نشده بودند. ماهیچه‌هایش هنوز آب بودند... فشار درد و خستگی نمی‌توانست از جایی بیرون نزند. نمی‌توانست بروز نکند. این دیگر دست هیچکدامشان نبود. جوانه گاوی را که داغ می‌کنند، خواهی‌نخواهی عر می‌کشد، دست‌وپا می‌زند و شاخ بر خاک می‌مالد...» (همان: ۴۵ و ۴۷).

در بررسی خشونت ابراو و ناتوانی وی در تحمل فشارها و سختی‌های وارده بر وی پی‌می‌بریم که وی شخصیّتی است که نمی‌تواند بین جهان بیرونی و درونی‌اش رابطه‌ای منطقی ایجاد کند؛ زیرا «سوپرایگو» یا خود متعالی وی که می‌بایست در دوران کودکی تحت تربیت والدین پایه‌ریزی می‌شده، دچار اختلالاتی گردیده که ما نمود آن را در رفتارش با مادرش برای بیرون راندن وی از «خدا زمین» و با بیل تراکتور خاک ریختن بر سر مادرش می‌بینیم:

«ابراو دست در یقهٔ پسر صنم انداخت و گفت:/ - عباس را بیار بیرون، تو! تخم پدرم نیستم اگر امروز این زنکه را زیر خاک‌ها دفنش نکنم. تو فقط آن طفل معصوم را بیار بیرون!/ گفته و ناگفته رو به تراکتور دوید و روی صندلی جست و موتور را به کار انداخت...» (همان: ۴۱۹).

به دلیل تغییراتی که در محیط‌زیست طبیعی پیش می‌آید و در پی آن رها کردن خانواده توسط سلوچ، «خود» ابراو دچار تحولاتی می‌گردد و در کشمکش با «فراخود» یا «خود آرمانی» قرار می‌گیرد. همان‌طور که فروید می‌گوید: «اصولاً «خود» مظهر جهان بیرونی (واقعیت) است، حال آن‌که «فراخود» متقابلاً مظهر جهان درونی (نهاد) است. بدین‌ترتیب درمی‌یابیم که کشمکش «خود» و «آرمان» درنهایت بازتاب کشمکش واقعیت و ذهنیّت یا به عبارت دیگر کشمکش جهان بیرونی و جهان درونی فرد است» (فروید، ۱۳۷۳: ۲۴۷). در کل کشمکش بین جهان درونی و بیرونی ابراو و سرکشی «نهاد» و ناتوانی «ایگو»ی وی در تعادل برقرار کردن بین «نهاد»، «فراخود» و جهان بیرونی است که مشکلات بالا را رقم می‌زند. البته ابراو همان‌طور که در رمان ذکر می‌شود به امید آبادانی زمینج است که چنین خطاهایی را مرتکب می‌شود:

«ابراو با امید آبادانی دشت‌های بارور زمینج روی همه‌چیز خود لگد کوفته بود... مادرش! با مادر خود مثل سگی گر رفتار کرده بود. بدتر از آن، صدبار بدتر از آن شرمساری داشت او را می‌کشت. حالا به بهای همهٔ این‌ها چی برایش مانده بود؟ چی برایش مانده بود؟ چی به دست داشت؟...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۴۳۷-۴۳۶).

ابراو به دلیل عدم درک جایگاه خود در محیط‌زیست، نقش و هدفش به‌عنوان یک انسان دچار شکست می‌گردد؛ زیرا محیط‌زیست ازآنجاکه نتوانسته نیازهای مادی وی را برطرف کند، باعث تغذیهٔ روح وی نیز نگردیده است و وی را دچار چنان بحران روحی‌ای کرده که خود را در توفان گم شده حس می‌کند و حال و روزگار خود را نمی‌فهمد:

«ابراو با اینکه سود و زیانی چنان رویارو نداشت، احساس می‌کرد در توفان گم شده است. در بیابان گم شده است. تکلیف خود را نمی‌فهمید. کار و روزگار خود را نمی‌فهمید. در حدود دلبندی‌هایش، رفتارش بر هم خورده بود. خلق و خویش تغییر کرده بود. نگاهش روی چیزها، همان نگاه پیش از این نبود. خاک و خانه و برادر و مادر جور دیگری برایش معنا می‌شدند...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۴۳۸).

بنابراین چون «خود آرمانی» ابراو در دوران کودکی توسط والدین به دلیل ترک کردن پدر درست پایه‌ریزی نشده و علاوه‌بر آن «خود»ی که مظهر جهان بیرون و واقعیت است نیز با نابسامانی‌هایی در محیط‌زیست طبیعی مواجه شده، وی را دچار چنین اختلالاتی کرده است؛ زیرا دوران کودکی علاوه‌بر پایه‌ریزی «خود آرمانی» توسط والدین، دوران مکان‌سازی نیز هست: «از منظر

رشد انسان، دوره کودکی میانی سنین ۹ تا ۱۲سالگی، شاید کمی دیرتر از آن‌چه اسنایدر[۵]نشان می‌دهد، زمان مکان‌سازی است... این زمانی است که کودکان ارتباط خود را با زمین برقرار می‌کنند و اصل و همزیستی‌ای زمینی شکل می‌گیرد که برای هویّت شخصی آن‌ها بسیار مهم است» (Thomashow, 1995:10). ابراو به دلیل عدم درک عمیق ارزش‌های انسانی، احساسات و نیازهای خود که محیط‌زیست طبیعی در آن نقشی اساسی دارد، حرمت مادری را زیر پا می‌گذارد و با توهین و تحقیر، مادر خود را از «خدا زمین» بیرون می‌راند که ریشهٔ چنین رفتاری را می‌توان در جنبه‌های روان‌شناختی تجربهٔ زیست‌محیطی ابراو در کودکی دانست. وی شخصیّتی است که به دلیل اختلالاتی که در «خود» درونی وی به تأثیرپذیری از دوران کودکی ایجاد می‌شود، چنان دچار خودشیفتگی و جذب دنیای مکانیزهٔ کشاورزی می‌گردد که بر همه‌چیز خود لگد می‌کوبد، هرچند که با شکست این دنیای مکانیزهٔ کشاورزی مواجه می‌شود؛ زیرا نوع کاربری زمین‌ها تغییر کرده و به‌جای جو، گندم، پنبه، زیره، خربزه، هندوانه و گوجه‌فرنگی اهالی زمینج به پسته‌کاری پرداخته‌اند و با زدن چاه عمیق و کم شدن آب قنات مردم دست از کشاورزی کشیده‌اند و به شهر روی آورده‌اند. می‌توان گفت که در این رمان قدرت است که به زمین شکل داده و بالطبع زمین به زندگی افراد جامعهٔ داستانی. بنابراین روابط قدرت نقش مهمی در تعیین کیفیت زندگی اجتماعی این افراد داشته است؛ زیرا از دیدگاه میرزا حسن و امثال او «خدا زمین» وسیله‌ای برای سرمایه‌گذاری آنان در منابع طبیعی است و آن‌ها هستند که تعیین می‌کنند چگونه از آن زمین استفاده کنند. می‌توان گفت تمایزاتی که میرزا حسن با پسته‌کاری به‌جای کشت گندم، خربزه و ... ایجاد کرده، برگرفته از «اگو» و خودبینی اوست نه برگرفته از کشاورزی پایدار. ازاین‌روست که با شکست مواجه می‌شود. بنابراین با از بین بردن شکاف بین مرز «اگو» و اکوسیستم ما می‌توانیم درک از «خود» را گسترش دهیم؛ زیرا با گسترش درک از «خود» است که ما خود را بخشی از اکوسسیستم می‌بینیم و از دیدگاه سلطه‌گرانهٔ خود فاصله می‌گیریم و همین فاصله گرفتن از دیدگاه سلطه‌گرایانه است که باعث می‌شود ما برخلاف کسانی چون میرزا حسن با قبول مسئولیت‌پذیری در قبال دیگران نیازهایشان را با توجه به خصوصیات اکولوژیکی آن منطقه در نظر بگیریم. ازاین‌رو چنین جامعهٔ تصویرشده در این رمان نیازمند اصلاحاتی است؛ زیرا «خودآگاه فردی و ناخودآگاه شخصی و همچنین «من» هر فردی تحت تأثیر عوامل محیطی و مقتضیات اجتماعی اوست... جهت بهداشت روانی افراد و اجتماع بایستی در سازمان جامعه دست برد و اصلاح کرد» (فروید، ۱۳۵۷: ۲۱۶).

۲. ۴. عباس

محیط‌زیست طبیعی در رشد شخصی و هویّت خانوادهٔ سلوچ در این رمان تأثیر فراوانی دارد؛ زیرا اعمال و رفتارهای آنان براساس درکشان از چنین محیطی است که شکل می‌گیرد. تجربهٔ مستقیم زیست‌بوم طبیعی به‌عنوان اصلی اساسی برای تصمیم‌گیری‌های آنان عمل می‌کند. عباس ازآنجاکه نتوانسته چنین محیطی را همان‌طور که هست در زندگی‌اش بگنجاند و تجربه کند، به معنا بخشیدن به زندگی‌اش نیز منجر نگردیده است. وی در این رمان شخصیّتی است که از «ایگو»ی ضعیفی برخوردار است؛ زیرا نمی‌تواند فشارهای درونی خود را که ریشه در شرایط محیطی و فقر خانواده‌اش دارد، کنترل کند. ازاین‌روست که هنگامی که با برادرش ابراو مشغول جمع کردن پنبه‌چوب هستند، با اینکه پنبه‌چوب‌های برادرش را برمی‌دارد، دچار خشم می‌شود و نمی‌تواند خود را کنترل کند:

«این‌قدر یکدندگی مکن گهگیر! می‌زنم معیوبت می‌کنم ها! شکم گرسنه ایمان ندارد. چشم‌هایم را می‌بندم و خفه‌ات می‌کنم. خیال نکن که چون برادرم هستی به جوانیت رحم می‌کنم/... فشار کندهٔ زانوی عباس، خر پنجهٔ زیر ناف و جویده شدن گوش بزرگ

---

[1] . Snyder [5]

ابراو زیر دندان‌های برادر، او را از حال برد و از پشته مثل بار رسیده‌ای از بوته واگردید و بی‌حال به تیپایی یک گوشه روی کلوخ‌های پای دیوار خرابه افتاد...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۶۲-۶۰).

علت عدم کنترل وی این است که خاطرات مکان‌های دوران کودکی‌اش با درک مکان‌هایی آشفته همراه بوده و زندگی آنان را با دگرگونی‌هایی روبه‌رو کرده است. دگرگونی‌هایی که باعث شده «ایگو»ی وی که مسئول تعادل برقرار کردن بین «نهاد» سرکش، «خود آرمانی» و جهان بیرون وی است، در سنین کودکی به دلیل رها کردن پدر و همچنین تجربهٔ محیطی خشک آسیب ببیند و نتواند خصلت‌های «نهاد» را تعادل ببخشد. همان‌طور که یونگ نیز می‌گوید «نوروزهای کودکان بیشتر از اینکه علائمی از بیماری خود آن‌ها باشد، نشانه‌هایی از ناسالمی محیط والدین است» (یونگ، ۱۳۸۴: ۴۶-۴۵). عباس در این رمان شخصیّتی است که «نهاد» (Id) بر وی غلبه دارد. ازاین‌رو می‌توان وی را شخصیّتی تکانشی، غیرقابل کنترل و ضداجتماعی دانست؛ زیرا «شخصّیت ضداجتماعی با الگویی از بی‌اعتنایی به حقوق دیگران و نقض آن» (رضاعی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۸۳) شناخته می‌شود. این بی‌اعتنایی یا نقض حقوق دیگران همان‌طور که در کتاب *راهنمای تشخیصی و آماری اختلال‌های روانی* ذکر می‌شود با سه مورد یا بیشتر، از موارد فریبکاری، تکانشگری یا ناتوانی در برنامه‌ریزی قبلی، تحریک‌پذیری و پرخاشگری همراه با جدال‌های جسمی، بی‌احتیاطی نسبت به سلامت و ایمنی خود یا دیگران، بی‌مسئولیتی مستمر و فقدان پشیمانی (ر.ک رضاعی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۹۷) شناخته می‌شود که در عباس نیز نمود دارد. مثلاً ما پرخاشگری همراه با جدال‌های جسمی و فقدان پشیمانی را در رفتارش با برادرش ابراو و بی‌احتیاطی نسبت به سلامتی خود را در قورت دادن سکه‌ها و حال بد جسمی او هنگام بازی قمار می‌بینیم. همچنین در این کتاب یکی دیگر از علائم شخصّیت ضداجتماعی پرخاشگری نسبت به حیوانات (۶۹۸) است که ما نمود آن را در رفتار عباس با شتران سالار به‌وضوح می‌بینیم:

«عباس فکر می‌کرد لوک مست باید به راه بیاید. این بود که بی‌پروا، چوبدست عباس بر شقیقه و پیشانی لوک مست می‌بارید. باران تگرگ بر سنگ سیاه» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۳۱۱).

عباس برای رفع گرسنگی محیطی را تجربه می‌کند که در اثر خشکسالی چیزی در آن نروئیده و وی مجبور می‌شود با جمع کردن پنبه‌چوب و فروختن آن به نانوایی و خریدن نان خود را از گرسنگی نجات دهد و همین فشارهای حاصل از تأمین نیازهای مادی است که وی را دچار اختلال شخصّیت ضداجتماعی می‌کند. محیط‌زیست طبیعی تأثیر زیادی بر وی در ایجاد چنین اختلال شخصیّتی داشته است. ازاین‌رو می‌توان گفت زیست‌بوم طبیعی نوع رفتار و رابطهٔ اعضای خانوادهٔ سلوچ را با یکدیگر شکل داده است.

۲. ۵. هاجر

شخصّیت هاجر در این رمان دارای «ایگو»یی ضعیف است؛ زیرا وی شخصیّتی وابسته است. همان‌طور که ما نمود آن را در سراسر رمان که حتی یک لحظه از مادرش جدا نمی‌شود، می‌بینیم. این وابستگی تا آنجا پیش می‌رود که وی را دچار اختلال شخصّیت وابسته می‌کند؛ زیرا افرادی که دارای این اختلال هستند، «معمولاً منفعل بوده و به سایرین اجازه می‌دهند تا ابتکار عمل را به دست گرفته و مسئولّیت اکثر حوزه‌های مهم زندگی‌شان را بر عهده بگیرد» (رضاعی و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۱۴). همان‌طور که ما این مقوله را در هاجر به‌وضوح می‌بینیم. آنجایی که مادرش او را به دلیل فقر ناشی از رها کردن پدرشان در اثر خشکسالی و مکانیزه شدن کشاورزی مجبور به ازدواج با علی گناو که همسن پدرش است، می‌کند. هاجر با اینکه می‌ترسد به چنین ازدواجی تن می‌دهد:

«هاجر در گریه‌ای که سربند آمدن نداشت، گفت:/ قچاقه. خیلی قچاقه. از من زیاده. من زیر دست‌وپای او نرم و نخاله می‌شوم./ عادت می‌کنی مادرجان.../ نه! نمی‌شوم. من می‌ترسم زنش بشوم. زنش نمی‌شوم!/ خوبه دیگر! کوفتی یک وجبی! می‌خواهی کنار دل من بمانی که سرم را بخوری؟!/ ... مرگان تیز شده بود. هاجر می‌لرزید. بعد از رفتن سلوچ، مرگان هنوز این‌جور به هاجر پرخاش نکرده بود. هاجر التماس می‌کرد:/ من را به علی گناو مده، مادر!/ ... اقلاً یکی دو سال دیگر.../ یکی دو سال دیگر؟! از کجا بدهم بخوری؟ بابات خیلی ارث و میراث برامان گذاشته؟ ...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۲۴۲).

ما در این رمان گسست و ازهم‌پاشیدگی خانوادهٔ سلوچ را به دلیل تغییراتی که در طبیعت روی داده، می‌بینیم. خانواده‌ای که تغییراتی در طبیعت به دلیل عدم سازگاری با زندگی باعث بحران‌های جسمی و روحی در آنان گردیده و آیندهٔ آنان را رقم زده است. سلطهٔ عقل در این رمان در مکانیزه کردن کشاورزی توسط میرزا حسن بدون توجه به سازگاری با محیط و افراد آن منطقه تأثیر فراوانی در سلوچ و رها کردن خانواده، نوع رفتار ابراو با مادرش، زندگی زناشویی هاجر، بدبختی عباس و پریشانی مرگان داشته است. در کل میرزا حسن در این رمان شخصیّتی است که تسلیم جهان سرمایه‌داری می‌شود و زندگی‌ای را برای اهالی زمینج رقم می‌زند که باعث ازهم‌پاشیدگی بنیان خانوادگی آنان می‌گردد که منشأ چنین ازهم‌پاشیدگی‌ای را می‌توان در نظام سرمایه‌داری‌ای دانست که بر اهالی این روستا حکم رانده و آنان را تسلیم خود کرده است. در این رمان همان‌طور که مارکس بر آنست «نظام روابط اقتصادی است که بر جامعه حاکم است» (برلین، ۱۳۸۶: ۱۷۰). با حاکمیت چنین نظام اقتصادی‌ای است که «وابستگی مستقیم به طبیعت با توسعهٔ نیروهای تولیدی سرمایه‌داری از بین می‌رود» (مساروش، ۱۳۸۰: ۳۵۲). در این‌جاست که ما نمود سلطهٔ عقل را بر طبیعت به‌وضوح می‌بینیم. چیزی که برگرفته از جهان سرمایه‌داری است. ازاین‌روست که پلامود می‌گوید: «این تصادفی نیست که نگاه به محیط‌زیست طبیعی با ظهور سرمایه‌داری که نیاز به تبدیل چنین محیطی به کالا و منبع بازار داشت، بدون محدودیت اخلاقی یا اجتماعی کاملاً مورد توجه قرار گرفت» (گراد، ۲۰۰۴: ۶۲). رمان *جای خالی سلوچ* تصویرگر مردمانی است که مشارکت عاطفی ناخودآگاه خود را با پدیده‌های طبیعی از دست داده‌اند و چنین از دست دادنی است که اختلالاتی در شخصیّت آنان ایجاد کرده است؛ زیرا روستای زمینج قبل از ورود اصلاحات ارضی و مکانیزه شدن کشاوری مکانی است که از فشارهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی به دور است و به طبیعت نزدیک؛ اما با اعمال چنین تغییراتی است که ما برهم خوردن تعادل زیست‌محیطی و انسانی و بهره‌برداری از زمین را که باعث کم‌رنگ شدن صدای طبیعت و عدم توجه به انسان‌ها می‌شود، مشاهده می‌کنیم. در این رمان علم و قدرتی در گردونهٔ روستای زمینج افتاده که ماهیتی عینی و برون‌ذات یافته و اهالی روستا را به شیء تبدیل کرده است که این را خود می‌توان به تأثیرپذیری از گفتمان اومانیسم عصر روشنگری دانست؛ زیرا «اومانیسم در عصر روشنگری چهره‌ای فلسفی به خود می‌گیرد و ماهیت اومانیسم عبارت می‌شود از مبدّل کردن انسان به شیئی زیست‌شناختی و دارای عقل» (شریفیان، ۱۳۹۴: ۱۷۰). در کل سلطهٔ عقل در این رمان چون بدون توجه به تاب‌آوری محیط و افراد منطقهٔ زمینج به کار گرفته شده، تعادل «ایگو»ی شخصیّت‌های رمان را به هم زده و آنان را دچار اختلالاتی در شخصیّت کرده است. همان‌طور که تیچنهات هانْ[1] می‌گوید: یک جامعهٔ پایدار زمانی شکل می‌گیرد که «روان‌های پایدار را پرورش دهند» (Thomashow, 1995: 164). ازاین‌رو یکی از مؤلفه‌های مهم تشکیل جامعهٔ پایدار توجه به بُعد روانی شخصیّت‌ها در ارتباط با محیط است.

۳. نتیجه‌گیری

مهم‌ترین مؤلفه‌ای که ما در رمان *جای خالی سلوچ* دولت‌آبادی با تحلیل اکوسایکولوژی براساس نظریهٔ ساختار شخصیّت فروید به آن می‌رسیم این است که محیط‌زیست طبیعی نقشی اساسی در زندگی جسمی و روانی انسان‌ها دارد. محیطی که در رمان *جای خالی*

[1] . Thich Nhat Hanh

سلوچ به دلیل اصلاحات ارضی، مکانیزه شدن کشاورزی و خشکسالی دچار تغییراتی گردیده و در اعمال و ارزش‌های شخصیّت‌های رمان که براساس درکشان از زیست‌بوم طبیعی چارچوب‌بندی می‌شده، اختلالاتی ایجاد کرده است. مثلاً «خود» سلوچ ازآنجاکه نتوانسته تکانش‌های آشوبناک «نهاد» را همگن سازد و در اتباط با واقعیت‌هایی که در محیط جریان دارد، ازجمله خشکسالی، اصلاحات ارضی و مکانیزه شدن کشاورزی جلوه‌ای منطقی به آن ببخشد، خانواده را رها می‌کند؛ رها کردنی که باعث ایجاد اختلالاتی در مرگان ازجمله سوگواری و ماتم و در پی آن ماخولیا گردیده است. در ابراو نیز ناتوانی «ایگو»ی وی در تعادل برقرار کردن بین «نهاد»، «فراخود» و جهان بیرونی، تجربهٔ محیطی آشفته در کودکی، جذب دنیای مکانیزهٔ کشاورزی شدن و بی‌احترامی به مادرش را در پی داشته است. در عباس باعث پرخاشگری همراه با جدال‌های جسمی، فقدان پشیمانی در رفتار با برادرش ابراو و بی‌احتیاطی نسبت به سلامتی خود که منجر به اختلال شخصیّت ضداجتماعی گردیده و در هاجر نیز اختلال شخصیّت وابسته را رقم زده است که علت چنین اختلالاتی را می‌توان در عدم مشارکت عاطفی ناخودآگاه شخصیّت‌های رمان با پدیده‌های طبیعی دید. در کل اگر خانوادهٔ سلوچ با نگاه عمیق به درون خود به درک انگیزه‌ها و آرزوهایشان در ارتباط با مسائل زیست‌محیطی پی می‌بردند و از چگونگی کاربرد آن‌ها در تصمیمات فردی و جمعی‌شان آگاه بودند، می‌توانستند بین زندگی درونی و بیرونی خود ارتباط بهتری برقرار کنند. در کل ریشهٔ اساسی معضلات و بحران‌های خانوادگی خانوادهٔ سلوچ ریشه در سلطهٔ عقل در مکانیزه کردن کشاورزی توسط میرزا حسن بدون توجه به سازگاری با محیط و افراد آن منطقه دارد. سلطهٔ عقلی که چون بدون توجه به تاب‌آوری محیط و افراد آن منطقه به کار گرفته شده، تعادل ایگوی شخصیّت‌های رمان را به هم زده و آنان را دچار اختلالاتی در شخصیّت کرده است. منشأ چنین اختلالاتی را می‌توان در نظام سرمایه‌داری‌ای دانست که بر اهالی روستای زمینج حکم رانده و آنان را تسلیم خود کرده و تعادل زیست‌محیطی و انسانی آنان را به هم زده و باعث کم‌رنگ شدن صدای طبیعت و عدم توجه به انسان‌ها شده است. درواقع علم و قدرتی در گردونهٔ روستای زمینج افتاده که با پیدا کردن ماهیتی عینی و برون‌ذات، اهالی روستا را به شیء تبدیل کرده است؛ شیءشدگی‌ای که می‌توان آن را رهاورد اومانیسم در عصر روشنگری دانست. ازاین‌رو بررسی مسائل زیست‌محیطی از بعدی روان‌شناسانه باعث ایجاد نوعی آگاهی در مخاطب و ترغیب وی به اندیشیدن در مورد مبانی اخلاقی تصمیمات روزمرهٔ خود می‌گردد؛ آگاهی‌ای که می‌تواند زمینه‌ساز یک روش زیست‌محیطی سالم برای وی شود. در کل با پرداختن به این مقوله که شخصیّت‌های *جای خالی سلوچ* چگونه خود را در رابطه با زمین درک می‌کنند، به این نتیجه دست می‌یابیم که این افراد در رابطه با زمین شخصیّت‌هایی آسیب‌پذیرند؛ زیرا ارتباط زمین، جامعه و خانواده که در این رمان رابطهٔ تنگاتنگی با هم دارند به دلیل اعمال قوانینی چون اصلاحات ارضی و مکانیزه شدن کشاورزی بر هم خورده و عدم تطابق رشد شخصیّتی افراد جامعهٔ داستانی را با روندهای اکولوژیکی رقم زده است.

منابع

انجمن روان‌پزشکی آمریکا (۱۳۹۵)، *راهنمای تشخیصی و آماری اختلال‌های روانی*، ترجمهٔ فرزین رضاعی و دیگران، تهران: ارجمند، چاپ سوم.

برلین، آیزایا (۱۳۸۶)، *کارل مارکس: زندگی و محیط*، ترجمه رضا رضایی، تهران: ماهی.

بیلکسر، ریچارد (۱۳۸۷)، *اندیشهٔ یونگ*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آشیان، چاپ دوم.

پارساپور، زهرا (۱۳۹۲)، *درباره نقد بوم‌گرا*/ گردآوری، مقدمه و ویرایش، مترجمان: عبدالله نوروزی، حسین فتحعلی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جانسون رابرت، الکس (۱۳۸۹)، *شناخت نیمهٔ تاریک روان: تحلیل عمقی شخصّیت با استفاده از نظریات یونگ*، ترجمهٔ شهره دالکی، شیراز: نوید.

چهل‌تن، امیرحسن؛ فریاد، فریدون (۱۳۸۰)، *ما نیز مردمی هستیم (گفتگو با محمود دولت‌آبادی)*، تهران: چشمه و فرهنگ معاصر، چاپ سوم.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۱)، *جای خالی سلوچ*، تهران: نو، چاپ دوم.

شریفیان، مهدی (۱۳۹۴)، «چشم‌اندازهای اومانیستی در عرفان ایرانی»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، س۱۱، ش۳۹، تابستان، صص۱۹۸-۱۶۱.

شولتز، دوان. پی؛ شولتز، سیدنی الن (۱۳۸۹)، *نظریه‌های شخصّیت*، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، تهران: ویرایش، چاپ هفدهم.

عابدین، علیرضا (۱۳۹۰)، *تشخیص و درمان اختلال شخصّیت مرزی از دیدگاه روان‌پویایی*، با همکاری الهام شوقی‌نیا، تهران: قطره.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، «ورای اصل لذت»(الف)، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۱، صص ۸۱-۲۵.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، «ماتم و ماخولیا»(ب)، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۱۰۱-۸۳

فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، «رئوس نظریهٔ روان‌کاوی»(ج)، ترجمهٔ حسین پاینده، *ارغنون*، شمارهٔ ۲۲، صص۷۴-۱.

فروید، زیگموند (۱۳۷۳)، «خود و نهاد»، ترجمهٔ حسین پاینده، *ارغنون*، شمارهٔ ۳، صص ۲۵۲-۲۲۹.

فروید، زیگموند (۱۳۹۲)، *تمدّن و ناخشنودی‌های آن*، ترجمهٔ خسرو همایون‌پور، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.

فروید، زیگموند (۱۳۴۰)، *آیندهٔ یک پندار*، ترجمه، تحشیه و مقدمهٔ هاشم رضی، تهران: کاوه.

فروید، زیگموند (۱۳۵۷)، *پیدایش روان‌کاوی*، ترجمه و تعلیق هاشم رضی، تهران: آسیا، چاپ دوم.

فروید، زیگموند؛ ژیژک، اسلاوی؛ میلر، ژاک آلن و...(۱۳۹۰)، *تلی از تصاویر شکسته (*مقالاتی دربارهٔ روانکاوی)، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

لاخ، دیوید؛ وات، ایان؛ ریچز، دیوید...(۱۳۷۴)، *نظریهٔ رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نظر.

مساروش، ایشتوان (۱۳۸۰)، *نظریهٔ بیگانگی مارکس*، ترجمه حسن شمس‌آوری، کاظم فیروزمند، تهران: مرکز.

ویلسون، راس (۱۳۹۸)، *تئودور آدورنو*، ترجمه پویا ایمانی، تهران: مرکز، چاپ سوم.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی، چاپ نهم.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۴)، *روان‌شناسی و تعلیم و تربیت*، ترجمهٔ علی‌محمد برادران رفیعی، تهران: جامی.

Antonov, Vladimir(2008), Ecopsychology, Translated from Russian by Mikhail Nikolenko and Maxim Shafeyev, CreateSpace

Duncan, Roger(2018), Nature in mind(Systemic Thinking and Imagination inEcopsychology and Mental Health), New York: Routledge.

Fisher, Andy(2002), Radical ecopsychology(Psychology in the Service of Life), State University of New York Press.

Garrard, Greg(2004), Ecocriticism, London and New York, Routledge.

Naess, Arne(1989), Ecology, community and lifestyle: outline of an ecosophy. Cambridge university press.

Roszak, Theodore(1992), The voice of the earth, New York: Touchstone.

Thomashow, Mitchell(1995), Ecological Identity: Becoming a Reflective Environmentalist, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London England.

Vakoch, Douglas A. Castrillon, Fernando(2014), Ecopsychology, Phenomenology, and the Environment (The Experience of Nature), New York: Springer.

زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)

دانشگاه تبریز

سال ۷۶/ شماره ۲۴۷/ بهار و تابستان ۱۴۰۲

رویکرد فمنیسم فوکویی: نگاهی به داستان «عروسک پشت پردهٔ» صادق هدایت

فاطمه مظفری[۱]، فیروزه عامری[۲]، عفت السادات حسینی [۳]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز (نویسندهٔ مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز

دانش‌آموختهٔ دکتری فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹

شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶

چکیده:

برخی از نظریه‌پردازان فمنیسم بر این باورند که در تحلیل فوکو از مفهوم قدرت، مسئلهٔ انقیاد یا غلبهٔ جنسیتی به‌وضوح تبیین نشده‌است. ازاین‌رو، آنان به‌واسطهٔ تلفیق مؤلفه‌های فوکویی قدرت با مفاهیم فمنیسم، رویکرد فمنیسم فوکویی را ابداع نموده‌اند تا به مسئلهٔ سلطه در روابط جنسیتی پاسخ قانع‌کننده‌ای دهند. آن‌ها معتقدند که جنسیت، مسئله‌ای ذاتی و بیولوژیکی نیست؛ بلکه توسط صاحبان قدرت یک جامعه، تولید و به سوژه‌ها القا می‌گردد. به همین دلیل سوژه‌ها پس از پذیرش ایده‌آل‌های زنانگی ساخته‌شده به‌عنوان گفتمان‌های حقیقی، به‌طور داوطلبانه به خود-انضباطی می‌پردازند که همان اطاعت از نظام مردسالاری است. ازاین‌رو، فمنیست‌ها می‌کوشند تا علیه هنجارهای زنانگی نهادینه‌شده مقاومت کنند و به زنان آزادی بخشند. پژوهش حاضر با هدف شناساندن مبانی این رویکرد به علاقه‌مندان حوزهٔ نقد ادبی و آشنا ساختن آنان با نظریه‌پردازان موج‌های مختلف آن، می‌کوشد تا آگاهی مخاطبان را نسبت به نوین‌سازی قدرت مردسالار دوچندان سازد. همچنین نشان می‌دهد که چگونه صادق هدایت در داستان «عروسک پشت پرده»، با توصیف شیفتگی شخصیت اصلی داستان نسبت به زنِ مجسمه، به‌طورضمنی ویژگی‌های زن ایده‌آل جامعهٔ نوین مردسالار را ترسیم کرده است. به‌علاوه بیان می‌کند وجود شخصیت دختری به نام درخشنده در این داستان حاکی از آن است که زنان جامعه به دنبال کشف گفتمان‌های جنسیتی تولیدشده هستند تا بتوانند با اِعمال قدرت انضباطی بر خود و محصور کردن خودشان در دستگاه سراسربین و با اعمال تکنیک‌های القاشده توسط نظام مردسالار برخود توجه مردان را جلب نمایند.

کلیدواژه‌ها: فمنیسم، میشل فوکو، قدرت، مردسالاری، جنسیت، صادق هدایت، عروسک پشت پرده

ارجاع به این مقاله: مظفری، فاطمه؛ عامری، فیروزه؛ حسینی، عفت‌السادات (۱۴۰۲)، رویکرد فمنیسم فوکویی: نگاهی به داستان «عروسک پشت پردهٔ» صادق هدایت، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*، *(۲۴۷) ۷۶*، ۲۵۳-۲۳۷.

DOI: 10.22034/PERLIT.2023.53504.3387

ناشر: دانشگاه تبریز

© نویسندگان.

۱.مقدمه

در یک سدهٔ اخیر فمنیسم توجه محققان بسیاری را به خود جلب نموده است. به همین دلیل آنان به بررسی جنبه‌های مختلف این مکتب و حتی تلفیق آن با رویکردهای دیگر پرداخته‌اند؛ حاصل آن پدید آمدن رویکردهایی همچون فمنیسم لیبرالیسم، فمنیسم رادیکالیسم، فمنیسم اگزیستانسیالیسم و ... است. فمنیسم فوکویی نیز یکی از این رویکردهای جدید نسبت به مسئلهٔ زنان در عصر حاضر است. جستار حاضر کوششی برای معرفی این نوع نگرش و آشنا ساختن مخاطبان با برخی نظریه‌پردازان در این زمینه است.

برخی پژوهشگران علاقه‌مند به حوزهٔ ادبیات ، سعی نموده‌اند آثار ادبی را از انشعاب‌های نوین مکتب فمنیسم تحلیل و ارزیابی نمایند. از دیگر اهداف این نوشتار، وارد کردن رویکرد فمنیسم فوکویی به حوزهٔ ادبیات نوین فارسی است. صادق هدایت، یکی از نویسندگان برجستهٔ ادبیات فارسی معاصر است که تاکنون برخی از آثار وی از منظرهای گوناگون همچون رویکرد روانکاوانه، مسائل زنان و ... مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. فمنیسم فوکویی از جمله رویکردهایی است که می‌توان آثار هدایت را از آن منظر مورد توجه قرار داد. لذا پس از انتخاب و نگاهی کنجکاوانه به داستان «عروسک پشت پرده» هدایت، بازتاب‌های فمنیسم فوکویی در آثار وی نمایان خواهد شد. این نوع نگاه، پنجرهٔ جدیدی را برای بازخوانی آثار هدایت و همچنین فهم ادبیات نوین در حوزهٔ نقد ادبی گشوده خواهد ساخت.

۲. روش‌شناسی

مقالهٔ حاضر بر اساس منابع کتابخانه‌ای، ابتدا سعی دارد کلیات مکتب فمنیسم و مطالبات اساسی پیروان این مکتب را بازگو نماید. سپس به بیان سطح‌های مختلف مفهوم قدرت و مؤلفه‌های زیرمجموعه‌ای آن در اندیشهٔ فوکو بپردازد. پس از ترسیم نمای کلی رویکرد فمنیسم و مفهوم قدرت، لازم است علاقه‌مندان به حوزهٔ نقد ادبی با موج‌های مختلف فمنیسم فوکویی و نظریه‌پردازان آن آشنا گردند. دستاورد ویژهٔ این پژوهش، نگاه فمنیسم فوکویی به داستان «عروسک پشت پردهٔ» صادق هدایت است که نتیجهٔ آن گشایش افق جدیدی برای پژوهشگران عرصهٔ نقد ادبی معاصر ایران است.

۳. پیشینهٔ تحقیق

لازم به ذکر است که تنها پژوهش یافته‌شده توسط نگارنده در خصوص داستان «عروسک پشت پردهٔ» صادق هدایت، مقاله‌ای با عنوان «دیدگاه‌های روانشناسانه در *گرادیوا* و عروسک پشت پرده» نوشته شهناز شاهین است. این پژوهشگر به مقایسهٔ رمان *گرادیوا* اثر ویلهلم جنسن و داستان «عروسک پشت پردهٔ» هدایت می‌پردازد. وی در این مقاله کوشیده است شباهت‌های عمیق در اعمال، رفتار و احساسات شخصیت‌های اصلی دو داستان، یعنی نوربرت هانولد و مهرداد را بیابد. هر دو شخصیت، شیفتهٔ یک مجسمهٔ زن شده‌اند و آن را نماد عشق می‌دانند. حتی به دلیل شباهت بسیار درون‌مایهٔ هر دو داستان، شهناز شاهین حدس می‌زند که هدایت ایدهٔ اصلی داستان خود را از رمان *گرادیوا* گرفته است (۱۷: ۱۳۸۳). اما شایان ذکر است که وی این دو داستان شبیه به هم را از دیدگاه‌های روانشناسانه تحلیل و بررسی کرده و اشاره‌ای به مؤلفه‌های فمنیستی و فوکویی از جمله مردسالاری، قدرت انضباطی، بدن‌های رام و مقاومت نکرده است. درحقیقت داستان «عروسک پشت پردهٔ» هدایت چنان سرشار است که قابلیت خوانش از زوایای گوناگون را دارد.

پژوهشی که از لحاظ نظری شباهت قابل‌توجهی به جستار حاضر دارد، مقاله‌ای است به نام «پرنده‌ای که از قفس بیرون آمد: تحلیل و بررسی رمان *بیداری* اثر کیت شوپن با رویکرد فمینیست فوکویی» که توسط زویلا کلارک به نوشتار درآمده است. رمان *بیداری* که یکی از برجسته‌ترین آثار شوپن می‌باشد، دربارهٔ زنی به نام ادنا پوتلیه است که در فرایند داستان، پس از گذراندن مراحل مختلف خودسازی، آگاه می‌شود که جامعهٔ مردسالار به واسطهٔ ایجاد محدودیت‌های ستم‌گرانه، او را محصور کرده است. به همین

دلیل تصمیم جسورانه‌ای می‌گیرد که بدنش را از بند قدرت نوین مردسالار و خود-نظارتی برهاند تا به آزادی دست یابد: «ادنا، به‌عنوان یک زن جدید، نقاشی است که می‌خواهد طرح خود را بسازد و بتواند زمانی که به‌تنهایی می‌رود، آن را تغییر دهد. او کلیشه‌های مردسالارانه‌ای را نمی‌پذیرد که سعی می‌کنند او را در جوهره‌ای مشخص تثبیت کنند، بنابراین با ظلم فیزیکی و روانی که به‌منظور منضبط کردن خود درونی کرده است می‌جنگد» (کلارک ، ۲۰۰۸: ۳۴۵-۶). به نظر می‌رسد که تابه‌حال نویسندهٔ دیگری داستان یا رمانی را از زاویهٔ این رویکرد موشکافی نکرده است.

۴. بحث و بررسی

۴ .۱ فمنیسم فوکویی: در اواخر قرن نوزدهم جنبش فمنیسم با مطالبهٔ حقوق برابر سیاسی و قانونی برای زنان آغاز شد. اما بسیاری از طرفداران فمنیسم نوین، اظهار می‌کنند که مساوات به دست آمدهٔ حاصل از پاسخ به ظلم زنان، کافی نیست. ازنظر آنان، فمنیسم فراتر از یک مطالبهٔ ساده برای به دست آوردن برابری سیاسی و قانونی است. این مکتب درحقیقت شناسایی و از بین بردن شیوه‌های مختلف انقیاد زنان است (هاندریچ، ، ۱۹۹۵: ۲۷۱). به‌طورکلی «فمنیسم» به معنای هر تلاشی برای مقابله با مردسالاری در مظاهر متعدد آن است (گمبل ، ۱۹۹۸: ۳). اصطلاح «مردسالاری» (Patriarchy) به روابط قدرتی اطلاق می‌شود که در آن منافع زنان تابع منافع مردان است. این روابط قدرت اشکال مختلفی دارد. از تقسیم کار جنسی و سازمان اجتماعی تولیدمثل گرفته تا هنجارهای نهادینه‌شدهٔ زنانگی در سطح جامعه که با آن زندگی می‌کنیم. این نوع قدرت بر معانی اجتماعی داده‌شده به تفاوت جنسی بیولوژیکی استوار است. در گفتمان مردسالار، ماهیت و نقش اجتماعی زن در ارتباط با هنجارهای مردانه تعریف می‌شود (ویدون، ۱۹۸۷: ۲). می‌توان از روابط قدرت در اصطلاح مردسالاری، که در فمنیسم مطرح است به نقطهٔ اشتراکی بین این مکتب و اندیشهٔ میشل فوکو دست یافت.

میشل فوکو فیلسوف پسامدرن فرانسوی است که مفهوم «قدرت» را در آثار مختلف خود به‌تفصیل مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. ضروری است به‌منظور ساده‌تر و گویاتر کردن این مفهوم، به یک طبقه‌بندی کلی از آن دست یافت. فوکو به‌طور ضمنی مفهوم قدرت را به دو سطح مدرن و پیشامدرن تقسیم می‌نماید. سطح اول آن شامل «قدرت انضباطی» (Disciplinary Power) و «قدرت سازمان‌دهنده» (Power Regulatory) است. سطح دوم آن عبارت از «قدرت حاکم» (Soverein Power) می‌شود. وی با بررسی تاریخی جامعه، به تحلیل چگونگی ظهور دیالکتیکی شکل‌های نوین قدرت از شکل پیشامدرن آن می‌پردازد. فوکو در سطح اول که نگاهی تجربی به قدرت دارد، راهبردهای اِعمال قدرت توسط صاحبان آن را بیان می‌نماید. وی در تبارشناسی قدرت، به «قدرت حاکم»ی در دوران پیشامدرن اشاره می‌کند که دربارهٔ زندگی و مرگ افراد جامعه تصمیم می‌گرفت. او حتی شباهت این نوع قدرت، به قدرت پدرانهٔ پدر خانوادهٔ رومی که حق زندگی بخشیدن یا گرفتن زندگی از فرزندانش را داشت نادیده نمی‌گیرد. درحقیقت، در این نوع اعمال قدرت سنتی، حاکم حق به مرگ رساندن و یا زنده نگه داشتن افراد را دارد. اما دخالتی در نحوه و یا چگونگی زندگی آن‌ها ندارد (فوکو، ۱۹۷۸: ۱۳۵-۶). به گفتهٔ فوکو: «قدرت در این جامعه بیش از هر چیز، حقِ گرفتن بود: گرفتن اشیا، زمان (ها)، بدن‌ها و سرانجام زندگی، اوج امتیاز این قدرت در تصاحب زندگی برای توقیف آن بود» (همان،۱۳۶).

درحقیقت سطح دوم، به تکنولوژی مدرن قدرت که با تکنیک‌های نوین خود سعی در ادارهٔ زندگی انسان‌ها دارد می‌پردازد.از سدهٔ هفدهم به بعد، مکانیسم جدیدی از قدرت ظهور و شروع به شکل گرفتن کرد که فوکو، آن را تکنولوژی «زیست-قدرت» (Biopower) می‌نامد. این تکنولوژی در دو قطب اساسی توسعه می‌یابد. قطب اول آن، بدن انسان را به منزلهٔ یک ماشین یا یک موجود زنده در نظر می‌گیرد که مقصودش منضبط کردن افراد، بهینه کردن توانایی‌شان، افزایش هم‌زمان سودمندی، رام بودنشان و کنترل مقتصدانه به کمک تکنیک‌های انضباطی است. فوکو از این تکنیک یا قطب به نام «سیاست کالبدشناختی بدن انسان» (An Anatomo-politics of the Human Body) یاد می‌کند. این نوع تکنیک‌های انضباطی می‌توانند مورد استفادهٔ نهادهای

محصوری همچون خانواده، مدرسه و ارتش قرار گیرند. اما قطب دوم، بدن را به منزلهٔ یک گونهٔ انسانی در نظر می‌گیرد که اساس رویه‌های زیست‌شناختی است و فوکو آن را «سیاست زیست‌شناختی جمعیت» (Abiopolitics of the Population) می‌نامد. این تکنیک دارای ابژه‌های مختلفی مانند نرخ تولد، نرخ مرگ‌ومیر، ناتوانی‌های متنوع زیست‌شناختی و تأثیرهای محیط‌زیست است. درحقیقت، صاحبان قدرت با نظارت و دخالت سازمان‌دهنده، کنترل نظم‌دهنده‌ای بر جمعیت اعمال می‌کنند. به‌طورکلی این تکنولوژی دوقطبی، به دنبال منضبط کردن بدن‌ها و سازمان‌دهی جمعیت‌هاست که در سطح حکومتی اعمال می‌گردد (همان: ۱۳۶-۴۰).

در پیروی از اندیشمندان پساساختارگرا، هلن سیکسو به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین فمنیست‌های فرانسوی، تضاد دوگانهٔ زن/مرد را که به نوعی هستهٔ فرهنگ غربی است به چالش می‌کشد. او بر این باور است که در این دوگانه جنسیتی، زنان جنس پست‌تر در نظر گرفته شده‌اند و موقعیت ممتازتر به مردان تعلق گرفته است. سیکسو معتقد است این امتیاز بی‌پایان مردانه نه‌تنها ظالمانه است بلکه به همهٔ ما آسیب جدی می‌رساند (سیکسو، ۱۹۸۸: ۲۶۶). گرچه با قطعیت نمی‌توان اظهار کرد که فوکو متأثر از فمنیسم فرانسوی بوده و خودش نیز صریحاً به چنین مسئله‌ای اعتراف نکرده است، اما شباهت تحلیل ساختارشکنانهٔ او از قدرت به بحث قدرت ستیزانهٔ فمنیست‌های فرانسوی دلالت از این تأثیر دارد.

نتیجه این‌که تحلیل‌های فمنیستی و فوکویی مستقیما یکدیگر را منعکس نمی‌سازند. زیرا هر یک از آن‌ها دارای رویکرد مستقلی هستند که پرسش‌های متفاوتی را مطرح کرده‌اند و دستاوردهای متفاوتی هم داشته‌اند. اما با وجود این برخی همگرایی‌ها در آن دو چشمگیر و جالب‌توجه است که مهم‌ترین آن‌ها، دیدگاهشان نسبت به بدن افراد است. هر دو بدن را به‌عنوان مکانی برای اعمال قدرت و سلطه بر آن می‌دانند که نتیجه‌اش سوژه‌وارگی و رام شدن بدن‌هاست. اینان مسئلهٔ مقاومت علیه قدرت‌ها را عمیقاً به چالش کشیده و به‌طور جدی همهٔ ابعاد آن را مورد بحث قرار داده‌اند. همچنین بر عدم قطعیت هویت جنسی پافشاری کرده‌اند. آن‌ها معتقند که جنسیت ذاتی نیست و گفتمان‌های مرتبط با آن را صاحبان قدرت تولید و به سوژه‌ها القا می‌کنند.

پس تفاوت رویکرد فمنسیتی و فوکویی چیست؟ گرچه به نظر می‌رسد توضیحات فوکو دربارهٔ مفهوم قدرت جامع و کامل است، اما او هرگز شفاف نکرده است که کدام جنس بر دیگری سلطه دارد و کدام جنس تحت سیطره قرار می‌گیرد. در حقیقت وی هرگز بین جنسیت‌ها تمایز قائل نشده و مسئلهٔ سلطه در روابط جنسیتی را نادیده گرفته است. فوکو هرگز مشخص نمی‌کند که در روابط قدرت جایگاه هر گروه چگونه است و کدام‌یک بر دیگری سلطه دارد. گویی فقط افرادی انتزاعی مشمول این مناسبات می‌گردند نه زنان و مردان جامعه (هارتستاک، ۱۹۹۰: ۱۶۹). به همین دلیل است که فمنیست‌ها، اعتراض خود نسبت به در نظر نگرفتن جنیست در شبکه‌های قدرت را اعلام می‌دارند. درنتیجه آنان با به‌کارگیری بخش‌هایی از تحلیل قدرت فوکو و ادغام آن با مفاهیم فمنیسم، توانسته‌اند رویکرد فمینیسم فوکویی را ابداع نمایند. این رویکرد در سه موج به‌وجود آمد: نظریه‌پردازان موج اول به مسئلهٔ نظارت و قدرت زیستی موجود در تحلیل‌های فوکو دربارهٔ مناسبات قدرت می‌پردازند. در موج دوم مسئلهٔ اصلی آن‌ها جایگاه مقاوت در شبکه‌های قدرت است. دغدغهٔ موج‌سومی‌ها نیزهویت جنسی و رژیم‌های حقیقت و قدرت است.

نظریه‌پردازان موج اول فمنیسم فوکویی عقیده دارند که جامعهٔ پدر سالار از طریق اِعمال کنترل و نظارت، زنان را منضبط و آنان را به جنس زن تبدیل نموده است. ساندرا بارتکی به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان برجسته در حوزهٔ فلسفهٔ فمنیسم در موج اول، انتقاد خود نسبت به فوکو را بدین صورت بیان می‌کند که وی مسئلهٔ «بدن‌های رام» (Docile Bodies) را به خوبی شرح داده است، اما هرگز به این موضوع اشاره نکرده است که بدن زنان رام‌تر است یا مردان. از دیدگاه بارتکی جامعه سه تکنیک را بر زنان اعمال می‌کند تا در وجودشان زنانگی را شکل دهد و آنان را به بدن‌های ایده‌آل زنانه تبدیل کند: اولاً رژیم‌های غذایی بر بدن‌هایشان تحمیل می‌کند تا آن‌ها را به اندام ایده‌آل برساند. دوماً برای نمایش زنانگی، رفتارها و ژست‌های ویژه‌ای را به آنان القا می‌کند. سوماً

این‌که به زنان تحمیل می‌کند به منظور داشتن بدن زنانه‌ای ایده‌آل، از تکنیک‌های آرایشی استفاده کنند. بدین شیوه قدرت انضباطی مدرن، سوژه‌های زنانه تولید می‌کند که بارتکی آن را «نوین‌سازی قدرت پدرسالار» (Modernization of Patriarchal Power) می‌نامد (بارتکی، ۱۹۸۸: ۶۴). حتی زنان ممکن است به صورت داوطلبانه به منضبط کردن خودشان بپردازند و انضباط را به خود تحمیل کنند (همان، ۸۱). چراکه زنان از عواقب اطاعت نکردن و سرکشی هراس دارند و همهٔ تلاش خود را می‌کنند تا ایده‌آل‌های زنانه را درونی و حتی هویت واقعی خود را انکار کنند. در واقع بارتکی سعی دارد زنان را از سلطهٔ نظام مردسالاری رها کند و هویت آنان را بازگرداند و به نوعی در تلاش است تا سوژه شدن زنان را کاهش دهد. زنان درحقیقت باید قادر باشند هنجارهایی که جامعه و فرهنگ به کار می‌گیرد تا یک زن ایده‌آل را تعریف کند، انکار کنند و بتوانند خودشان را از بند معیارهای نهادینه‌شده رها سازند.

بارتکی با الگو قرار دادن سطح‌بندی فوکو از مفهوم قدرت، به مقایسهٔ شیوه‌های سلطهٔ مردانه در جوامع سنتی و مدرن می‌پردازد و زنان جامعهٔ سنتی را با زنان جامعهٔ مدرن مقایسه می‌کند. وی بر این باور است که در گذشته شاهد سلطهٔ مردان به شیوه‌های قدیمی بودیم؛ اما حالا در جوامع مدرن شاهد شیوه‌های جدید اعمال قدرت مردانه هستیم. زنان سنتی تحرک کمتری داشتند و ناگزیر محدود به فضای خانه بودند. در خانواده‌های سنتی قدرت توسط افراد شناخته‌شده‌ای مانند شوهر و پدر مقتدر اعمال می‌شد. اما با شکل گرفتن جوامع صنعتی مدرن و مقاومت زنان علیه مردسالاری، شکل قدیمی سلطه بر زنان تغییر نمود و شکل مدرن آن ظهور یافت. وی بر این باور است زنان مدرن آزادی جنسی بالاتر، حق طلاق گرفتن و کار کردن خارج از منزل را به‌دست آورده‌اند. چراکه به سبب سکولاریزه شدن زندگی مدرن، تسلط بر آنان تضعیف شده است. برخلاف خانواده‌های سنتی که افراد مشخصی زنان را کنترل و بر آن‌ها اعمال قدرت می‌کردند، قدرت مردسالار جوامع مدرن، به صورت پراکنده و توسط افراد نامشخص اعمال می‌شود. یعنی هر کسی می‌تواند اعمال کنندهٔ قدرت انضباطی باشد و زنانِ سوژه قادر به شناسایی آنان نیستند. مجریان قدرت انضباطی هرگز از خشونت و تحریم‌های عمومی برای منضبط کردن زنان استفاده نمی‌کنند. آنان حتی تلاشی برای سلب آزادی جسمی زنان و محدود کردنشان به محیط خانه نمی‌کنند. بلکه این مجریان قدرت در تکاپو برای به‌کارگیری تکنیک‌های انضباطی به منظور رام کردن زنان هستند تا مقرراتی فراگیر و همیشگی در سطح جامعه ایجاد کنند. به‌طور مثال آن‌ها قصد دارند سایز بدن، اشتها، حالت بدن، ژست‌ها و رفتارهای زنان در محیط‌های عمومی و هر آن چیزی که ظاهری و قابل‌مشاهده است را تحت نظارت قرار دهند. دیگر از زنان خواسته نمی‌شود تا عفیف و پاکدامن (Chaste and Modest) باشند. حوزهٔ فعالیت او مانند گذشته محدود به خانه وسرنوشت او در مادر شدن خلاصه نمی‌شود. در این دوران، هنجارهای زنانگی متمرکز بربدن زنان است (همان، ۸۰-۱).

به عقیدهٔ بارتکی در حال حاضر هنجارها و ایده‌آل‌های زنانگی توسط رسانه‌های بصری به زنان همهٔ طبقات جامعه و همهٔ سنین القا می‌شود. قدرت‌های انضباطی نوین با شیوه‌های به روزتری زنان را سوژه و درنتیجه منضبط می‌کنند. حتی اجرای تکنیک‌های انضباطی مدرن ازلحاظ اقتصادی نیز به صرفه‌تر است. زیرا این خود زنان هستند که انضباط را بر بدن‌هایشان اعمال می‌کنند. نمونهٔ بارز اینگونه خود-انضباطی، زنانی هستند که در طول روز بارها آرایش صورت و لباسشان را بررسی می‌کنند و یا برای جلوگیری از چاق شدن مراقب تغذیه خود هستند. چنین زنانی، خود را در درون یک دستگاه سراسربین (Panopticon) محصور کرده‌اند و یک نوع خود-نظارتی (Self-surveillance) و یا خود-پلیسی (Self-policing) بر خودشان اعمال می‌کنند. زیرا به آنان القاشده است که بدنشان صرفا برای لذت بخشیدن و هیجان زده کردن دیگران خلق شده است. درحقیقت این نظارت متعهدانه زنان بر خود، نوعی اطاعت از نظام مردسالاری تلقی می‌گردد. وی ادعا می‌کند که زنان هم تجربهٔ نوین‌سازی قدرت مختص خود را تجربه کرده‌اند (همان، ۷۹-۸۲). به همین دلیل بارتکی بر این باور است که ما از بدو تولد جنس زن یا جنس مرد به دنیا نمی‌آییم. بلکه جامعه تکنیک‌های انضباطی خاصی را بر بدن زنان تحمیل می‌کند تا بدن‌هایشان را به بدن زنانه تبدیل کند تا در ژست و ظاهر

به‌طور قابل توجهی زنانه به نظر برسند. او عقیده دارد که این تکنیک‌ها تأثیرات بسیاری بر هویت و سوژه‌وارگی زنان خواهد داشت (همان، ۶۴).

از دیگر نظریه‌پردازان این موج می‌توان به سوسن بوردو اشاره کرد که دغدغهٔ اصلی وی بی‌اشتهایی و پرخوری عصبی است. به تعبیر او بدن، امری نمادین و قدرتمند است که بر سطح آن فرهنگ یک جامعه حک شده است و می‌تواند به‌عنوان یک استعارهٔ فرهنگی عمل کند. بدن مکانی است که کنترل اجتماعی می‌تواند بر آن صورت بگیرد. همان‌طور که شیوع بیماری هیستری (Hysteria) به نیمهٔ دوم قرن نوزدهم نسبت داده می‌شود، اختلالات مربوط به اشتها همچون بی‌اشتهایی عصبی (Anorexia Nervosa) و پرخوری عصبی (Bulimia) در مقیاس وسیع مربوط به دههٔ هشتاد قرن بیستم می‌شود. همچنین بیماری بی‌اشتهایی عصبی نتیجهٔ هنجار لاغری بیش از حد برای زنان است.چراکه بدن یک زن لاغر اندام بی‌اشتها مورد تحسین دیگران قرار می‌گیرد. در واقع بدن زنانی که این اختلالات را دارند ، نماد ساختار ایدئولوژیک زنانگی دورهٔ خود است. بوردو اظهار می‌کند این نوع اختلالات که در زنان ایجاد شده است، نه تنها مقاومت بالقوهٔ آنان در برابر سلطهٔ مردانه را از بین برده است، بلکه باعث شده تا صاحبان قدرت از آن‌ها در جهت حفظ و بازتولید روابط قدرت استفاده کنند. جامعهٔ امروز خواستار این است که زنان باید با ورزش روزانه و مقاومت در برابر گرسنگی، اندامشان را مردانه کنند. به این وسیله فضایل مردانه از جمله تسلط بر خود، خونسردی، عزم و انضباط عاطفی را درون خود تقویت کنند که با ساختار سنتی زنانگی در تناقض است (بوردو، ۱۹۸۶: ۱۹-۱۳).

فمنیسم فوکویی در موج دوم به بحث از مقاومت سوژه‌ها نسبت به قدرت می‌پردازد. در این موج سعی بر آن است که دیدگاه فوکو دربارهٔ جایگاه مقاومت سوژه‌ها در مناسبات قدرت یافته شود. مسئلهٔ مورد توجه موج دوم این است که آیا زنان می‌توانند از سلطهٔ مردان بر خود بگریزند و به آزادی برسند؛ و آیا مجریان قدرت انضباطی با مقاومت سوژه‌ها مواجه می‌شوند یا روند انقیاد در جامعه بدون هیچ مانعی صورت می‌گیرد. در واقع، تحلیل فوکو از قدرت و مقاومت سرچشمه و منبع فایده‌مند برای گروه‌های آزادی‌خواه و ظلم‌ستیز ازجمله فمنیست‌هاست. به تعبیر دیگر، فوکو ابزار زبانی مقاومت را در اختیار آنان قرار می‌دهد تا در مسیر رهایی از سیطرهٔ جامعهٔ مردسالار کمک قابل‌توجهی به آن‌ها کرده باشد.

فمنیست‌ها به کمک فوکو قادرند زنان را از انقیاد و تحت سلطه بودن رها کنند و آزادی را برای آنان به ارمغان بیاورند. فمنیست‌های رادیکال و لیبرال اتفاق نظر دارند که قدرت، سرکوبگر است و برای رهایی از آن می‌بایستی مفهوم جنسیت را به درستی درک کرد. چراکه جنسیت عامل اصلی ظلم به زنان است. با وجود این آن‌ها هرگز به نادیده گرفتن تفاوت‌ها توصیه نمی‌کنند. بلکه معتقداند اگر تفاوت‌ها به‌درستی درک و شناسایی شوند، می‌توانند عوامل مؤثری در تقویت مقاومت در برابر سلطه باشند. درحقیقت جنسیت مردانه به‌طور کامل جنسیت زنانه را سرکوب کرده است و ما باید با تمام توان برای نابودی سرچشمه و ریشهٔ این سرکوب فراگیر کوشش کنیم (ساویکی، ۱۹۸۶: ۳۲-۳۵).

به نظر مارک فیلپ عملکرد شبکه‌های قدرت بدان صورت است که خواه ناخواه در بطنشان مقاومت اجتناب‌ناپذیری شکل می‌گیرد و باعث به وجود آمدن «دیگری» (The Other) می‌شود. اگر مقاومت آن دیگری‌ها به ثمر برسد و بتوانند قدرت را به چنگ آورند، سپس عدهٔ دیگری را سوژهٔ اعمال قدرت خویش قرار می‌دهند و شروع فرایند ظلم جدیدتری را رقم می‌زنند. درنتیجه وی، برخلاف بسیاری از فمنیست‌های خوش بین، چندان به مقاومت سوژه‌ها نگاه خوش‌بینانه‌ای ندارد و عاقبت آن را برابر با آزادی نمی‌داند. چراکه به نظر می‌رسد جریان سلطه بر دیگری پایان ناپذیر است (فیلپ، ۱۹۸۳: ۴۴). به همین دلیل است که فوکو مسئلهٔ همه جا بودن قدرت را قاطعانه بیان کرده است :«قدرت همه جا حاضر است. نه به این دلیل که همه چیز را در بر می‌گیرد، بلکه به این دلیل که از هر جایی بر می‌خیزد» (فوکو، ۱۹۷۸: ۹۳).

فوکو مسئلهٔ «مقاومت محلی» (Local Resistance) را به‌عنوان راهکاری مطرح می‌کند تا بتواند تأثیر بیشتری بر رها کردن سوژه‌ها از سلطهٔ صاحبان قدرت داشته باشد. این بدان معناست که راه اندازی مقاومت محلی علیه رژیم‌های خاص مناسب‌تر و مؤثرتر از تدوین نظریه‌های جهانی برای توجیه مقاومت است (هکمن، ۱۹۹۰: ۱۸۳). موضع او در حمایت از مقاومت محلی، بسیاری از فمنیست‌های معاصر را تشویق کرده است که از پرداختن به نظریه‌های جهانی مقاومت بپرهیزند و به جای ترسیم پدیده جهانی سلطه مردان، سازوکارهای خاص و محلی ستم بر زنان را کشف و علیه آن اقدام به مقاومت کنند.

به گفتهٔ فوکو در هر جا که روابط قدرت وجود داشته باشد مقاومت اجتناب‌ناپذیر سوژه‌ها ظهور می‌کند و مانع اعمال قدرت می‌شود. درحقیقت مقاومت، درون مناسبات قدرت وجود دارد و شبکه‌های قدرت نمی‌توانند از آن فرار کنند و نادیده‌اش بگیرند (فوکو، ۱۹۷۸: ۹۵). فوکو در کتاب *قدرت/دانش* (۱۹۸۰) به کثرت و فراگیر بودن مقاومت اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که مقاومت نیز مانند قدرت چندگانه است و می‌توان آن را در استراتژی‌های جهانی ادغام کرد (همان، ۱۹۸۰: ۱۴۲). درحقیقت او مقاومت را نیرویی نمی‌داند که وقتی صاحبان قدرت به‌طور ناعادلانه قصد سرکوب و غلبه بر افراد فرودست را دارند پدیدار شود. بلکه آن را یک نیروی مخالف تقلیل‌ناپذیر می‌داند که نه‌تنها تخریب‌ناپذیر است بلکه نقش ویران‌کننده‌ای برای اتحادیه‌های اجتماعی، مناطق، بدن‌ها و ذهن‌های افراد دارد. درواقع این‌گونه به نظر می‌رسد که در طول تاریخ همیشه مقاومت به موازات روابط قدرت وجود داشته است و بی‌شک تدوین نقاط قدرت موجود در شبکه‌های قدرت می‌تواند یک انقلاب استراتژیک را ممکن سازد (همان، ۱۹۷۸: ۹۵).

موج سوم فمنیسم فوکویی به مسئلهٔ هویت جنسی و رژیم‌های قدرت و حقیقت می‌پردازد. شاید این جملهٔ معروف سیمون دو بووار را شنیده باشید که می‌گوید:«انسان یک زن متولد نمی‌شود، بلکه تبدیل به یک زن می‌شود. هیچ سرنوشت زیستی، روانی یا اقتصادی تعیین‌کنندهٔ چهره‌ای که زن به‌عنوان یک انسان در جامعه ارائه می‌دهد نیست. به‌طورکلی تمدن است که این موضوع را تولید می‌کند» (دو بووار، ۱۹۵۳: ۲۷۳). تأثیر این دیدگاه دو بووار در تعریف جودیت باتلر ازجنسیت مشهود است: «جنسیت عبارت است از به سبک درآوردن مکرر یک بدن، مجموعه‌ای از اَعمال مکرر در یک چارچوب منظم بسیار سفت و سخت که در طول زمان شکل می‌گیرد و ظاهری از یک موجود طبیعی ایجاد می‌کند» (باتلر، ۱۹۹۹: ۴۳-۴). در حقیقت جنسیت هویتی تصنعی است که با گذشت زمان به‌واسطهٔ ژست‌ها، حرکات و سبک‌های مختلف بدن در یک فضای بیرونی ساخته و نهادینه می‌شود (همان، ۱۷۹). وی اظهار می‌کند جنسیت‌ها نه می‌توانند درست باشند و نه غلط بلکه آن‌ها به‌عنوان تأثیرهای حقیقت از یک گفتمان مربوط به هویت ثابت و اولیه تولید می‌شوند (همان، ۱۷۴). آن جملهٔ معروف دو بووار که در ابتدا بیان شد، حکایت از تمایز میان «جنس» (Sex) و «جنسیت» (gender) دارد. او معتقد است جنس یک زن مربوط به آناتومی و بیولوژی بدن او می‌شود و همیشه ثابت است. اما جنسیت او را فرهنگ جامعه شکل می‌دهد. با این تعاریف، دیگر نمی‌توان برچسب طبیعی بودن یا نبودن به رفتارهای اجتماعی زنان زد و نامتناسب با بیولوژی آن‌ها دانست. درنتیجه زنانگی مفهومی ساختگی و متغیر است، اما زن بودن تغییرناپذیر و ثابت است (همان، ۱۷۵).

اما سؤال این است که چه کسانی هویت زنان را می‌سازند؟ فوکو معتقد است قدرت و حقیقت رابطهٔ دایره‌ای دارند. یعنی صاحبان قدرت هر جامعه ، حقیقت و ابزار تشخیص آن را تولید و حفظ می‌کنند. درنتیجه باعث می‌شود سوژه‌ها تعدادی گفتمان‌ها را به‌عنوان حقیقت بپذیرند و شماری دیگر را مردود بدانند. درعوض حقیقت نیز قدرت قدرتمندان را به سوژه‌ها القا می‌کند و در سطح جامعه گسترش می‌دهد (فوکو، ۱۹۸۰: ۱۳۱-۳) . ازاین‌رو فوکو در کتاب *تاریخ جنسیت* (۱۹۸۰) اظهار می‌کند که رابطهٔ میان حقیقت و جنسیت مسئله‌ای ذاتی نیست، بلکه قدرت‌ها آن را می‌سازند و توسعه می‌دهند که به‌واسطهٔ مفاهیم تولیدشده، جنسیت یک

فرد تعریف می‌شود (بایلی، ۱۹۹۳: ۱۱۱). در همین راستا، فمنیست‌ها چالش‌های مطرح‌شده دربارهٔ ارتباط میان قدرت، حقیقت و جنسیت را به کار می‌گیرند تا بتواند مفهوم زنانگی را ساختار شکنی کنند و هویت جنسی زنان را به آنان بازگردانند.

۲.۴ نگاهی به داستان «عروسک پشت پرده» با رویکرد فمنیسم فوکویی: صادق هدایت یکی از برجسته‌ترین نویسندگان داستان‌نویسی مدرن است. هنگامی که وی برای ادامه تحصیل به فرانسه و بلژیک سفر کرد به شدت تحت تأثیر ادبیات اروپا قرار گرفت و سعی کرد تا با ترجمهٔ آثار برجستهٔ نویسندگان محبوبش همچون آنتون چخوف، فرانتس کافکا، آرتور شنیتسلر و ژان پل سارتر ، فارسی‌زبانان را با آن‌ها آشنا سازد. مجموعهٔ *سایه روشن* وی که شامل هفت داستان کوتاه می‌شود، سه سال پس از خود کشی نافرجام او به چاپ رسید. داستان «عروسک پشت پرده» که منتخب از این مجموعه است، یکی از شاخص‌ترین داستان‌های مدرن ایرانی است که نقش زنان در آن بسیار برجسته و حائز اهمیت است[۱]. همچنین در لایه‌های پنهان این داستان می‌توان مؤلفه‌های مربوط به مسئلهٔ غلبهٔ جنسیتی، انقیاد و تحت سلطه بودن زنان و خود-انضباطی ناشی از آن را یافت. قدرت نوین مردسالار، دستگاه سراسربین، مردان به‌عنوان مجریان قدرت انضباطی، بدن‌های رام، مطیع و فرمان‌بردار بودن، کالاشدگی یا شی‌وارگی زنان نیز از جمله مفاهیمی است که در تحلیل این داستان می‌توان به آن‌ها دست یافت.

«عروسک پشت پرده» دربارهٔ پسری به نام مهرداد است. وی برای تحصیل به کشور فرانسه سفر می‌کند. مهرداد شخصیتی بسیار مطیع و فرمان‌بردار دارد و هرگز جرأت فاصله گرفتن از اصول تربیتی و سنت‌های خانواده‌اش را ندارد. داستان از آنجایی شروع می‌شود که تعطیلات تابستانی شاگردان مدرسه لوهاور آغاز شده است و مهرداد چمدان به دست مدرسه را ترک می‌کند. او به دلیل منضبط بودنش در انجام تکالیف درسی و دیگر ویژگی‌های شاخصش همیشه مورد تجلیل کادر مدرسه قرار می‌گرفت: «به نظر می‌آمد که او به دنیا آمده بود برای درس حاضر کردن و فکرش از محیط درس و کتاب‌های مدرسه تجاوز نمی‌کرد» (هدایت، ۱۳۳۱: ۸۰). پدر و مادر مهرداد او را مطابق با آداب و رسوم گذشتگان تربیت کرده بودند. این امر سبب شده بود هرگز به دنبال ارتباط با زن‌ها نباشد و هیچ گاه تلاشی برای تجربه خوش گذرانی‌های جوانان هم سن و سال خود نکند. حتی دختر عمویش درخشنده را برایش نامزد کرده بودند تا مهرداد در این سفر گمراه نشود. اما با وجود بی‌علاقگی به دخترعمویش، به‌خاطر رودربایستی که با خانواده‌اش داشت این امر را پذیرفته بود.

مهرداد پس از خروج از مدرسه به سراغ پانسیونی که قبلاً در نظر گرفته بود رفت و اتاقی اجاره کرد. در همان شب اول تصمیم جسورانه‌ای گرفت. او تمام پس اندازش را برداشت تا به کازینو برود و همانند دوستانش تجربه‌های جدیدی کسب کند. او تصمیم گرفت قبل ازرفتن به کازینو کمی در کوچه‌های پاریس پرسه بزند. همانطور که با بی‌خیالی قدم می‌زد و نگاه گذرایی به ویترین مغازه‌ها می‌انداخت، چشمش به یک مجسمهٔ بسیار زیبا افتاد که پشت شیشه دلربایی می‌کرد. مهرداد عمیقاً عاشق و دلباختهٔ آن شد. چراکه جذابیت و ویژگی‌های منحصر به فردی را که در این مجسمه می‌دید، هرگز در زن دیگری ندیده بود: «نه خوراک می‌خواست و نه پوشاک، نه بهانه می‌گرفت و نه ناخوش می‌شد و نه خرج داشت. همیشه راضی، همیشه خندان، ولی از همه این‌ها مهم‌تر این بود که حرف نمی‌زد، اظهارعقیده نمی‌کرد و ترسی نداشت که اخلاقشان با هم جور نیاید» (همان: ۸۴-۵). مهرداد مجسمه را مظهر عشق و زیبایی می‌دانست. به همین دلیل تصمیم گرفت به امید این‌که تحولی در زندگی‌اش ایجاد شود، آن را خریداری کند.

مهرداد بعد از پنج سال از فرنگ بازگشت. او درحالی که زن مجسمه را به همراه داشت، وارد تهران شد. پس از گذشت چند روز همه متوجه تغییر رفتار مهرداد شدند. او با نامزدش درخشنده، بسیار سرد و رسمی برخورد می‌کرد و حتی بی‌رودربایستی به مادرش گفت که تصمیم دارد هرگز ازدواج نکند. اما اهالی خانه به مرور متوجه شدند که علت تغییر رفتار او، وجود مجسمه‌ای بود که مهرداد در اتاق شخصی خود پنهان کرده بود. مهرداد در طول روز زمان زیادی را صرف عشقبازی با آن می‌کرد. چیزی نگذشت

که درخشنده متوجه شد که رازی درون این مجسمه وجود دارد. ازاین‌رو اسم آن را به طعنه «عروسک پشت پرده» گذاشت و فهمید تنها راه ورود به قلب مهرداد تقلید از این عروسک است. به همین دلیل روزها که مهرداد خانه نبود درخشنده وارد اتاقش می‌شد و همهٔ زیرکی خود را در شبیه کردن روح و جسمش به زن مجسمه به کار می‌گرفت. در ابتدا مهرداد توجهی به درخشنده نمی‌کرد. اما به مرور زمان هر چه قدر که درخشنده بیشتر شبیه به معشوقهٔ مهرداد می‌شد، بیشتر نظرش را جلب می‌کرد و نهایتا او را دچار یک سردرگمی کرد. مهرداد روزها با خود کلنجار می‌رفت و نمی‌دانست کدام یک را می‌بایستی انتخاب کند. سرانجام یک روز تصمیم گرفت که زن مجسمه را از زندگی خود بیرون کند و او را بکشد. برای عملی کردن تصمیمش یک اسلحهٔ کوچک خریداری کرد. اما هر بار که قصد کشتنش را می‌کرد، شک و تردید درونی‌اش او را از انجام این کار باز می‌داشتند. یک شب که مهرداد با حالت مست وارد اتاق خود شد و به منظور معاشقه با زن محبوبش بدن او را لمس کرد، متوجه حرارت سوزان بدن او شد. در همان حال که مات و مبهوت خیره مانده بود، مجسمه به سمتش حرکت کرد. در این حال مهرداد بی‌اراده به سمتش شلیک کرد. ناگهان درخشنده به زمین افتاد و مهرداد متوجه شد که او را اشتباهاً به جای مجسمه کشته است.

«عروسک پشت پرده» روایت پسری به نام مهرداد است که شیفته و دلباختهٔ یک مجسمه می‌شود و تصمیم می‌گیرد آن را خریداری کرده و هرگز ازدواج نکند. چنانکه گفته شد مردان در جامعه مردسالار در تلاش‌اند که زنان را با به‌کارگیری تکنیک‌های انضباطی مطیع کنند. اما مهرداد به دنبال زنی می‌گردد که ذاتاً مطیع و منضبط ساخته شده و توانایی مقاومت در درونش شکل نگرفته باشد. به همین دلیل است زمانی که مجسمه پشت ویترین مغازه قرار دارد، همه نسبت به آن بی‌اعتنا هستند و مهرداد اولین نفری است که این ویژگی‌ها را درون آن کشف وبه سویش میل می‌کند: «در تعجب بود چرا مردمان دیگر آن‌قدر بی‌اعتنا به این مجسمه نگاه می‌کردند. شاید برای این بود که او را گول بزنند، چون خودش می‌دانست که این میل طبیعی نیست!»(همان: ۸۷).

مهرداد در اولین مواجهه با مجسمه، متوجه می‌شود که آن همهٔ ایده‌آل‌های ذهنی‌اش را داراست. یعنی هم می‌تواند از بدن زنانه‌اش استفاده نماید و امیال جنسی مردانه‌اش را تامین کند، هم این‌که همیشه ساکت، خاموش، فرمان‌بردار است و هرگز توانایی اعتراض ندارد. او مردی است که دوست دارد قدرت انضباطی‌اش را بر یک زن اعمال کند. اما در عین حال از مقاومت و اعتراض او واهمه دارد. چراکه به گفتهٔ فوکو هرجا که قدرت باشد، مقاومت نیز هست. زن مجسمه نماد یک زن ایده‌آل جامعهٔ مردسالار است. به عبارت دیگر، او زنی منضبط است که خریداری می‌شود و همیشه از قدرت مافوق خود اطاعت می‌کند. او دچار یک نوع رخوت، سستی و بی‌ارادگی ذاتی است که نه قدرت انتخاب و نه قدرت تصمیم‌گیری دارد. زن می‌بایستی بر احساسات خود غلبه داشته باشد و یک نوع خود-کنترلی بر احساساتش اعمال کند و اینگونه به نظر می‌رسد که سردی و بی احساسی مجسمه یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های جذاب اوست که مهرداد را به سمت خود کشانده است: «نه می‌تواند حرف بزند، نه تنش گرم است و نه صورتش تغییر می‌کند» (همان: ۸۸).

کالاشدگی و شیءوارگی زنان جامعه در دست مردان به‌عنوان امری رایج در ادبیات پست مدرن مشهور است. اما هدایت در این داستان زن ایده‌آل یک مرد را مجسمه نشان می‌دهد. برای وی دیگر یک زن مانند یک کالا نیست، بلکه خود کالاست. لذا مهرداد تصمیم می‌گیرد هزینه‌ای پرداخت کند و برای همیشه مالک زن دلخواهش شود. حتی هنگامی که مجسمه فرسوده می‌شود، حاضر نیست مالکیت آن را به دیگری واگذار کند. هدایت در این داستان به زیبایی حس مالکیت مردها را نسبت به زنان بیان می‌کند. او به زیبایی نشان می‌دهد که زن در جامعه هر چه شبیه‌تر به یک کالا باشد، محبوب‌تر است و اگر مانند زن مجسمه واقعا یک کالا باشد که روح و احساسی ندارد و همیشه مطیع و منضبط است، قطعا یک زن بی‌عیب و نقص خواهد بود.

از نظر ظاهری نیز مهرداد همهٔ زیبایی‌های یک زن واقعی را در او می‌دید: «این مجسمه نبود، یک زن، نه بهتر از زن یک فرشته بود که به او لبخند میزد. آن چشم‌های کبود تیره، لبخند نجیب دلربا، لبخندی که تصورش را نمی‌توانست بکند، اندام باریک ظریف

و متناسب، همهٔ آن‌ها مافوق مظهر عشق و فکر زیبائی او بود» (همان: ۸۴). این عبارت مهرداد یادآور نظریهٔ اندیشمندان موج اول فمنیسم فوکویی است، مبنی بر این که تکنیک‌هایی توسط جامعهٔ مردسالار بر زنان اعمال می‌شود تا در درونشان زنانگی را شکل دهد و آنان را به بدن‌های ایده‌آل زنانه تبدیل کند. اولین اقدام درخشنده نیز که سعی در جلب توجه مهرداد داشت، شبیه‌سازی بدن خود به بدن مجسمه بود:

> موی سرش را مثل مجسمه داد زدند و چین دادند، لباس مغز پسته‌ای به همان شکل لباس مجسمه دوخت، حتی مد کفش خودش را از روی مجسمه برداشت و روزها که مهرداد از خانه می‌رفت، کار مجسمه این بود که می‌آمد در اطاق مهرداد، جلو آینه تقلید مجسمه را می‌کرد. یک دستش را به کمرش می‌زد، مثل مجسمه گردنش را کج می‌گرفت و لبخند می‌زد و مخصوصا آن حالت چشم‌ها، حالت دلربا که در عین حال به صورت انسان نگاه می‌کرد و مثل این بود که در فضای تهی نگاه می‌کرد، می‌خواست اصلا روح این مجسمه را تقلید بکند. شباهت کمی که با مجسمه داست این کار را تا اندازه‌ای آسان کرد (همان: ۹۴).

فوکو مدعی است که انضباط‌ها به دنبال تولید سوژه‌هایی مطیع و سودمند هستند تا به راحتی بتوانند بر بدن‌ها مسلط شوند و آنان را کنترل کنند (فوکو، ۱۹۹۷: ۱۳۷) که بوردو از آن با عنوان «بدن کاربردی» یاد می‌کند (بوردو، ۱۹۸۶: ۲۷). زنان می‌بایستی نقش فایده‌مندی خود را ایفا کنند و به واسطهٔ بدن‌هایشان لذت جنسی و بصری به ارمغان بیاورد تا غلبهٔ جنستی مردان بر زنان باقی بماند. به نظر می‌رسد بدن زن مجسمه، کاربردی و سودمند است و توانسته است چنین لذاتی را برای مهرداد به وجود آورد. به همین دلیل درخشنده مدام سعی می‌کند رام بودن و فایده‌مند بودن را در خود بپروداند تا مورد توجه مهرداد قرار گیرد.

مزیتی دیگری که مهرداد در زن مجسمه می‌دید خرج نداشتن آن بود. درحقیقت یکی از ویژگی‌های دیگر زن ایده‌آل دراین داستان این است که صرفهٔ اقتصادی داشته باشد و با کمترین هزینه بتوان او را به دست آورد و نگه داشت :«نه خوراک می‌خواست و نه پوشاک، نه بهانه می‌گرفت و نه ناخوش می‌شد و نه خرج داشت» (همان: ۸۵). این چنین صادق هدایت به‌عنوان نمایندهٔ نظام مردسالار، ویژگی‌های زن ایده‌آل مردان را در جامعه بیان می‌کند.

چنین زنانی می بایستی خود را درون یک دستگاه سراسربین محصور کنند تا با اعمال خود-کنترلی خودشان را مطیع و منضبط کنند. آنان نباید توانایی مقاومت علیه قدرت مردسالار را داشته باشند و چه بهتر که همانند عروسک، ذاتاً مقاومت درونشان شکل نگرفته باشد. زنان باید همانند زنِ مجسمه، کالا باشند که مردان به سادگی با پرداخت کمترین هزینه‌ای بتوانند آنان را خریداری کنند و برای همیشه مالکشان باشند. بدن زنان می‌بایستی با تحمیل تکنیک‌های انضباطی همانند رژیم‌های غذایی خاص، ژست‌های ویژهٔ بدن و سبک‌های آرایشی متنوع توسط جامعه به سوژه‌های ایده‌آل زنانه تبدیل شوند. آنان باید سودمند و پرکاربرد نیز باشند؛ بدان معنا که قادر باشند به واسطهٔ بدن‌هایشان لذت جنسی و بصری به ارمغان بیاورند.

به اعتقاد فوکو قدرت انضباطی به‌صورت سلسله‌مراتب اعمال می‌شود (فوکو، ۱۹۹۷: ۱۷۷). سلسه مراتب قدرت انضباطی اعمال‌شده در این داستان بدین شکل است که پدر خانواده بر مادر مسلط است و عامل قدرت انضباطی مردسالار است. مادر مهرداد همیشه یک سوژهٔ مطیع و دلربا بوده و وظایف زنانگی‌اش را به نحو احسن انجام داده است. مهرداد نیز از کودکی همیشه یک سوژهٔ بی‌عیب و نقص برای خانواده‌اش بوده است تا زمانی که زنی را به دست می‌آورد که ذاتاً مطیع و منضبط ساخته شده است و بر او قدرت مردانه‌اش را اعمال می‌کند. از آن پس تصمیم می‌گیرد که مقاومتش نسبت به پدر و مادرش را نشان دهد و هرگز با دختری که دلخواهش نیست ازدواج نکند. اما زن مجسمه هیچ اعتراضی نسبت به در بند بودنش ندارد. او همیشه راضی است و لبخند می‌زند. چراکه بی‌روح و جان است. همین ویژگی اوست که مهرداد را شیفتهٔ خود کرده و از او یک سوژهٔ ایده‌آل ساخته است.

در داستان، پدر مهرداد حضور پررنگی ندارد. اما قدرت پدرسالارانه‌اش به وضوع احساس می‌شود. تحت انقیاد در آمدن مادر خانواده توسط پدر و نیز تحت سلطه در آمدن زن مجسمه و درخشنده توسط مهرداد، یادآور مؤلفهٔ غلبهٔ جنسیتی مورد توجه نظریه پردازان فمنیسم فوکویی است. شباهت مهرداد و پدرش این است که اگر هر دویشان تحت نظارت قدرت بالاتری باشند، ازآن‌جاکه می‌توانند بر یک زن سلطه پیدا کنند و بر او عامل قدرت باشند، توانایی مقاومت نیز دارند.

از آن جا که مهرداد شخصیتی مطیع، رام، خجالتی،فرمان‌بردار، ساکت و منضبط بود، نمی‌توانست در برابرخانواده‌اش جسورانه مقاومت کند و زیر بار نامزدی با درخشنده نرود. درواقع این ویژگی‌ها برای پدر و مادرش ارزش تلقی می‌شدند و پسر خود را مطابق با ارزش‌های خود پرورانده بودند. آن‌ها او را شبیه به یک مجسمه بله قربان گو تربیت کرده بودند که فقط در مسیری که آنها برایش ترسیم کرده بودند حرکت می‌کرد. مهرداد اولین باری که تصمیم گرفت کمی از مسیر ترسیم شدهٔ پدر و مادرش فاصله بگیرد و علیه آنان مقاومت کند، زمانی بود که به قصد رفتن به کازینو از اتاقش خارج شد و به پرسه زدن در کوچه‌های پاریس پرداخت و این اتفاق سرآغاز طغیانش بود. این اقدام مهرداد، اولین گام در جهت گریختن از خود-کنترلی و نظارت خانواده و همچنین انتخاب زن دلخواهش بود. در عین حال جرأت و جسارت علنی شدن این اقدام را هم نداشت. ازاین‌رو، قصد داشت موضوع را مخفی نگه دارد. پس انتخاب مجسمه بهترین چیزی بود که می‌توانست از طریق آن، اقتدار مردانهٔ خود را به رخ بکشد. اما زن مجسمه توانایی مقاوت علیه قدرت مردسالارانه وی را نداشت. زیرا خود-انضباطی سرشت ذاتی آن بود.

اما سرنوشت زنان داستان به شیوهٔ دیگری رقم خورده است. مادر مهرداد گرچه به نظر می‌رسد واسطهٔ قدرت انضباطی از پدر به پسر است، اما به هیچ وجه توانایی مقاومت علیه قدرت پدر خانواده را ندارد. چراکه یک زن است و هنجارهای زنانگی توسط نظام مردسالار در وجودش نهادینه شده است. شخصیت دیگر زن داستان، درخشنده است. روشن نیست که درخشنده قلباً عاشق و دلباختهٔ مهرداد است و قصد ازدواج با او را دارد و یا مطابق با آداب و رسوم خانوادگی ازدواج با مهرداد به او تحمیل شده است. اما به هر حال او در تلاش است خود را محبوب پسر عمویش کند. درخشنده زمانی که متوجه می‌شود جذابیت عروسک، عامل بی‌تفاوتی مهرداد به اوست، تمام ترفندهای زنانه یا تکنیک‌های القاشده از سوی جامعهٔ مردسالار را به کار می‌گیرد تا از مجسمه تقلید و خود را تبدیل به یک زن ایده‌آل کند.

رابرت استولر اظهار می‌کند جنسیت مسئله‌ای بیولوژیکی نیست، بلکه توسط جامعه شکل گرفته و ساخته می‌شود. درحقیقت انسان‌ها از بدو تولد زن یا مرد متولد نمی‌شوند، بلکه جامعه و فرهنگ، زنانه بودن یا مردانه بودن و رفتارهای جنستی نهادینه‌شده را به آن‌ها تحمیل می‌کند. درنتیجه همهٔ افراد، از طریق جامعه و فرهنگ تعیین جنسیت می‌شوند (استولر، ۱۹۶۸: ۱۴). درحقیقت مهرداد نماد یک جامعهٔ مردسالار است که برچسب زنانگی را بر عروسک پشت پرده می‌زند و دیگر زنان تحت سلطه مانند درخشنده ناگزیر برای محبوب شدن، می‌بایستی ایده‌آل‌های زنانگی تعریف شده را درون خود پرورانده و نهادینه کنند.

بنا بر عقیده بارتکی، در گذشته شکل سنتی قدرت انضباطی وجود داشت. در این نوع اعمال قدرت مردان قصد داشتند با محصور کردن زنان در محیط خانه و ایجاد یک نوع رخوت و بی‌تحرکی آزار دهنده در وجودشان از آنان سوژه‌هایی فرمان‌بردار بسازند. اما امروزه زنان گرچه آزادی بیشتری دارند، ولی نوعی قدرت انضباطی نوین را تجربه می‌کنند که متمرکز بر بدن آن‌هاست (بارتکی، ۱۹۸۸: ۱-۸۰). به نظر می‌رسد درخشنده از یک طرف سوژهٔ تکنیک‌های انضباطی سنتی در داستان هدایت است؛ زیرا سعی دارد مهم‌ترین ویژگی‌های یک زن ایده‌آل سنتی یعنی محصور و بی‌تحرک بودن را درون خود نهادینه کند و از طرف دیگر سوژهٔ تکنیک‌های انضباطی مدرن است؛ چراکه با تمام وجود تلاش می‌کند تا ژست‌ها، اندام، حرکات بدن، پوشش ظاهری و آرایش موی زن مجسمه را به درستی تقلید کند: «درخشنده ساعت‌های دراز همه جزئیات تن خود را با مجسمه مقایسه می‌کرد و کوشش می‌نمود که خودش را به‌شکل و حالت او درآورد» (هدایت، ۱۳۳۱: ۹۴).

اما ممکن است این سؤال پیش آید که چه کسی قدرت انضباطی را بر درخشنده اعمال می‌کند. نکتهٔ جالب توجه آن‌جاست که در شیوهٔ نوین سلطهٔ مرد سالار، این خود زنان هستند که انضباط را بر خودشان اعمال می‌کنند که به گفتهٔ بارتکی «این نظارت بر خود، نوعی اطاعت از مردسالاری است» (بارتکی، ۱۹۸۸: ۸۱). درخشنده زمانی که مورد بی‌توجهی مهرداد واقع می‌شود خیلی زود می‌فهمد که علت بی‌اعتنایی او عدم نهادینه کردن معیارهای زنانگی در خودش است. به همین دلیل تصمیم می‌گیرد بر خود، یک سیستم خود-پلیسی اعمال کند که متعهد به نظارت بی‌وقفه بر خود است.

او می‌دانست تا زمانی که عروسک قلب مهرداد را تسخیر کرده است، او هرگز در زندگی‌اش جایگاهی ندارد. سرانجام او موفق می‌شود اکثر ویژگی‌های ظاهری و رفتاری عروسک را شناسایی و تقلید کند. اما خصلت‌هایی که درخشنده هرگز قادر به تقلید آن‌ها نبود سردی و عدم تحرکش بود. چراکه درخشنده یک انسان بود. به همین دلیل مورد شلیک گلولهٔ مهرداد قرار گرفت. مهرداد در ابتدا متوجه نمی‌شود که درخشنده خودش را به‌جای عروسک جا زده است و احساس می‌کند زن مجسمه دیگر ویژگی‌های مطلوبش را ندارد و احتمال مقاومت را در او می‌دهد و به‌طور ناخودآگاه اسلحه‌اش را بیرون می‌کشد و به او شلیک می‌کند. مهرداد زمانی تصمیم قطعی برای کشتن معشوقه‌اش را می‌گیرد که احتمال تمرد و نافرمانی را از سمت او احساس می‌کند. داستان هدایت آنجایی بر دل می‌نشیند که مخاطب متوجه می‌شود درخشنده قربانی انسان بودنش می‌شود، نه به دلیل این‌که قصد فریب مهرداد را داشته است. ایده‌آل ترین شخصیت زن داستان، مجسمه است چراکه نه عامل قدرت است و نه اهل مقاومت. مردان هرگز عاشق زنان سرکش و مستقل نمی‌شوند، بلکه آنان شیفتهٔ زنان مطیع و سازگار می‌شوند. به همین دلیل است که هدایت، زن مجسمه را مظهر عشق و شهوت مهرداد معرفی می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

جنیست مفهومی ساختگی و متغیر است که قدرت‌های نوین مردسالار آن را می‌سازنند و به زنان تحمیل می‌کنند. در همین راستا فمنیست‌ها می‌کوشند تا هنجارهای زنانگی القاشده را ساختارشکنی کنند و هویت واقعی جنسی زنان را به آنان بازگردانند. درنتیجه براساس یافته‌های نظریه‌پردازان رویکرد فمنیسم فوکویی، قدرت‌های انضباطی جامعهٔ مردسالار، با به‌کارگیری تکنیک‌های انضباطی نوین که متمرکز بر بدن‌هاست، در تلاش‌اند زنانگی را بر زنان القا کنند تا سوژه‌هایی رام، مطیع و فرمان‌بردار بسازند. حتی آن‌چنان توانسته‌اند ایده‌آل‌های زنانگی را درون سوژه‌ها نهادینه کنند که آنان خودشان به‌طور داوطلبانه انضباط را برخود اعمال نمایند. درحقیقت نظارت متعهدانه زنان برخود به نوعی اطاعت از نظام مردسالاری محسوب می‌شود. ازاین‌رو، فمنیست‌ها همهٔ توانایی خود را به کار گرفته‌اند تا بتوانند با هنجارهای زنانگی نهادینه‌شده مقابله کنند و آزادی را برای زنان به ارمغان بیاورند.

همچنین با نگاه به داستان «عروسک پشت پردهٔ» صادق هدایت، می‌توان نتیجه گرفت که زنانگی مسئله‌ای ذاتی و بیولوژیکی نیست، بلکه جامعه آن را می‌سازد و به زنان القا می‌کند تا از آنان سوژه‌هایی مطلوب بسازد. در این داستان صادق هدایت به‌طور ضمنی زن ایده‌آل جامعهٔ مردسالار را معرفی می‌کند. او نشان می‌دهد که زن ایده‌آل می‌بایستی همانند زن مجسمه همیشه مطیع و منضبط باشد و هرگز توانایی مقاومت علیه مالکش را نداشته باشد. او نباید هرگز اعتراض کند، بلکه باید همیشه ساکت و خاموش باشد و بر لبش لبخند سردی نشسته باشد که حکایت از رضایتش می‌کند. درحقیقت در این داستان زن مجسمه نماد یک زن ایده‌آل جامعهٔ مردسالار است و درخشنده برای تبدیل شدن به یک سوژهٔ مطلوب باید بکوشد تا ویژگی‌های برجستهٔ او را کشف و با اعمال نظارت دائمی بر خود آن‌ها را درونش نهادینه کند.

پی‌نوشت

۱.جالب توجه این‌که فیلم ساحره (۱۳۷۶)، ساخته داوود میرباقری اقتباسی زیبا از این داستان است.

منابع

هدایت، صادق (۱۳۳۱). *سایه روشن*، (چاپ دوم) تهران: چاپ سینا.

شاهین، شهناز (۱۳۸۳). دیدگاه های روانشناسانه در*گرادیوا* و عروسک پشت پرده. *پژوهش ادبیات معاصر جهان* ، ۱۷، ۲۰-۵.

Bailey, M.E. (1993). Foucauldian feminism Contesting bodies, sexuality and identity. *Explorations of some Tensions between Foucault and Feminism*, Edited by Caroline Ramazanoglu. London and New York: Routledge.

Bartky, Sandra Lee. (1988). Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. *Feminism & Foucault: Reflections on Resistance*, Edited by Irene Diamond and Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press.

Beauvoir, Simone de. (1953). *The Second Sex*. Translated by E. M. Parshley. London: Janathan Cape.

Bordo, Susan R. (1986). The Body and the reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault. *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, Edited by Allison M. Jaggar & Susan R. Bordo. New Brunswick and London: Rutgers University Press.

Butler, Judith. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.

Cixous, Hélène. (1988). Sorties. *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Edited by David Lodge. Harlow: Longman.

Clark, Zoila. (2008). The Bird that Came out of the Cage: A Foucauldian Feminist Approach to Kate Chopin's The Awakening. *Journal for Cultural Research, 4(12),* 335-347.

Foucault, Michel. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Books.

Foucault, Michel. (1978). *The History of Sexuality: An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-197*. Edited by Collin Gordon. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel. (1997). *Society Must Be Defended: lectures at the college de France, 1975-76*. Edited by Mauro Bertani and Alessandro Fontana. New York: Picador.

Gamble, Sarah. (1998). *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminist*. London and New York.

Hartsock, Nancy. (1990). Foucault on Power: A Theory for Women? *Feminism/Postmodernism*, Edited by Linda J. Nicholson. New York and London: Routledge.

Hekman, Susan J. (1990). *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*. Boston: Northeastern University Press.

Honderich, Ted. (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*. New York: Oxford University Press.

Philp, Mark. (1983). Foucault on Power: A problem in Radical Translation. *Political Theory, 11(1),* 29–52.

Sawicki, Jana. (1986). Foucault and Feminism: Toward a Politics of Difference. *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy, 1(2),* 23-36.

Stoller, Robert J. (1968). *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*. London: Karnac Books.

Weedon, Chris. (1987). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell.