بسم الله الرحمن الرحیم

گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و دوم، شمارهٔ ۵۰
پاییز ۱۴۰۰

پردیس علوم انسانی
و اجتماعی
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و دوم، شمارهٔ ۵۰، پاییز ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر کاظم مهتدیانی
سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت
مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی
ویرایش:
بخش فارسی: دکتر سیّد محمود الهام‌بخش
بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده
امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
ناظر چاپ: کریم فلاح
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شیراز، چاپخانهٔ دنا
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
ISSN: ۱۷۳۵-۹۵۸۹

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکتر علیم اشرف‌خان: استاد دانشگاه دهلی
دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد
دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر مهین پناهی: دانشیار دانشگاه الزهرا(س)
دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران
دکتر یدالله جلالی پندری: استاد دانشگاه یزد
دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر میرجلال‌الدین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد
دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد
دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد
دکتر نادر نصیری مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی- پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

*نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.

تلفاکس: ۰۳۵-۳۱۲۳۴۱۲۸ ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

همکاران علمی این شماره:

دکتر سیّدمحمّدرضا ابن‌الرسول (استاد دانشگاه اصفهان)، دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمود براتی (استاد دانشگاه اصفهان)، دکتر محمّدصادق بصیری (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر یدا.. جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد)، دکتر محمّد خدادادی (دانشیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّد غلامرضایی (استاد دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر علیرضا فولادی (دانشیار دانشگاه کاشان)، دکتر محمّدکاظم کهدویی (استاد دانشگاه یزد)، دکتر مهدی ملک‌ثابت (استاد دانشگاه یزد)، دکتر محمّدرضا نجّاریان (استاد دانشگاه یزد)، دکتر داوود واثقی‌خوندابی (دانشجوی پسادکتری دانشگاه یزد).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نـوآوری(Original Research) باشـد، روش تحقیـق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. بـا توجّـه بـه خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّـات فارسـی باشـد؛ از اینـرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

- **مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:**

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

- **مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشـده و یـا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.**
- **زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمـهٔ فهرسـت منـابع بـه زبـان انگلیسی الزامی است.**
- **حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بـیش از ۸۰۰۰ کلمـه معذور است.**
- **ثبت اسامی تمامی نویسندگان(در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشـریه الزامی است.**
- **رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشـد. رعایـت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.**
- **نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند،آزاد است.**
- **مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقـالاتی کـه بـا همکـاری اعضـای هیـأت علمـی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:**

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نـام نویسـندهٔ مسـئول مقاله ذکر شود.

- **مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.**

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛

ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛

ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.

• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. با عنایت به مفاد «آیین نامه تعیین هزینهٔ پردازش مقاله در نشریات علمی دسترسی باز» (مصوّب ۰۱/۰۲/۱٤۰۰ توسط وزارت عتف) به استناد صورتجلسهٔ شمارهٔ ٦٧٦ هیأت رئیسهٔ دانشگاه یزد (مورّخ ۲۸/۰۲/۱٤۰۰) هزینهٔ مصوّب پردازش مقاله در نشریه ٤۰۰۰۰۰ تومان است. نویسندگان باید در زمان پذیرش مقاله مبلغ ۲۰۰۰۰۰تومان و قبل از انتشار رسمی مقاله نیز مبلغ ۲۰۰۰۰۰ تومان واریز نمایند.

• چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ **A4** با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳(**word 2007-2003**) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ ـ عنوان

۲ ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.(نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد.)

۳ ـ چکیده(بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)

٤ ـ واژه‌های کلیدی (بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول(،) از هم جدا شوند.

۵ ـ مقدّمه(دربردارندهٔ بیان مسأله، سابقهٔ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)

٦ ـ بحث و بررسی

۷ـ نتیجه‌گیری

۸ ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله(قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد.(با قلم اندازهٔ ۱۰ تایپ شود.)

۹ ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوهٔ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارهٔ مجلّه، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲۷، صص۱٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالهٔ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- **اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.**
- **جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.**

باسمه تعالی

تعهدنامه

سردبیر فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

با سلام

اینجانب.....نویسندهٔ مسئول مقاله:.....تعهد می‌نمایم که:

الف) مقالهٔ مزبور را به هیچ مجلهٔ دیگر و یا همایشی ارسال نکرده‌ام و همچنین تمام یا بخشی از مقاله را در فضای مجازی در معرض رؤیت کاربران قرار نداده‌ام.

ب) تا زمان اعلام نتیجهٔ بررسی مقاله، آن را برای مجلات دیگر و یا همایش‌ها ارسال ننمایم.

ج) درخواست اضافه‌کردن نام دیگری به نام‌های نویسندگان مقاله نداشته باشم.

نام:

امضاء

نشانی نشریّه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸، تلفاکس: ۳۱۲۳۴۱۲۸-۰۳۵۵

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

بررسی دگردیسی گونهٔ غناییِ شعر عاشقانه در سایهٔ مدرنیته ۹
دکتر غلامرضا کافی، زهره عامری

خاستگاه موسیقی زبان در متون نثر مرسل فارسی ٤٣
دکتر محسن وثاقتی جلال

بازنگری، تحلیل و تصحیح ابیاتی از دیوان خاقانی شروانی ۷۵
دکتر سیدمنصور سادات‌ابراهیمی، دکتر امیر سلطان‌محمّدی

کاربرد لغز و معمّا در شعر مجد همگر ۱۱۱
محمّدرضا وصال، دکتر محمّدکاظم کهدویی

بررسی انتساب چند اثر به عبید زاکانی ۱٤۹
دکتر فرزام حقیقی

تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ ۱۷۹
دکتر اصغر شهبازی

تحلیل انتقادی و تطبیقی روش خوارزمی و جامی در شرح نی نامه مولوی ۲۱۱
کبری صدیقی ترکمپور، دکتر رضا روحانی، دکتر احد فرامرز قراملکی

رویکرد مستملی بخاری در بهره‌گیری از داستان «حضرت موسی» برای بیان مباحث عرفانی شرح‌التعرف ۲۳۹
سوسن موسایی، دکتر احمد امین

Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ٤۲-۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.1.5

بررسی دگردیسی گونهٔ غناییِ شعر عاشقانه در سایهٔ مدرنیته*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر غلامرضا کافی[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز
زهره عامری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده
هدف این مقاله بررسی دگردیسی و تحوّل شعرِ عاشقانهٔ معاصر فارسی، تحت‌تأثیر تفکّر مدرنیته بوده است. در این مقاله که از روش مطالعهٔ اسنادی و تحلیل محتوای کیفی برای پاسخ به سؤال بنیادین تحقیق استفاده شده است، ابتدا تأثیرات اجتماعی مدرنیته بر عشق و رابطهٔ عاشقانه را در نظرگاه اندیشمندان و جامعه‌شناسانی نظیر باومن (Bauman)، گیدِنز (Giddens)، تامپسون (Thompson) و برمَن (Bermun) نشان داده‌ایم و سپس دگرگونی‌های عاشقانه‌سروده‌ها در شعر فارسی تحت‌تأثیر این تفکّر در ده انگاره بررسی و تبیین شده است.

پرسش و مسألهٔ اصلی در این پژوهش آن است که گونهٔ پرطرفدار عشق در ساحت ادب فارسی چگونه همگام با پدیده‌ها و تحوّلات اجتماعی دگردیسی یافته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که انگاره‌هایی نظیر نسبیّت‌اندیشی، حضور پررنگ خود شاعر، گفتگوی دوسویه، برابری و آزادی، علم‌اندیشی و تجربه‌گرایی که مدرنیته آنها را برای زیستن در جهان معاصر پیشنهاد می‌کند عمیقاً گونهٔ غناییِ عاشقانه را در شعر معاصر فارسی دگرگون کرده و با دیداری‌کردنِ مغازله و پیشنهاد عشقِ بی‌هاله گونه‌ای متفاوت ارائه داده است. اجتماع با پتانسیل سیّال خود و تغییر در نگرش انسان‌ها که ماهیّت شخصیّت آنها را تغییر داده است، بر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۱
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: ghkafi@shirazu.ac.ir

ساحت عشق در ادب فارسی تأثیر گذاشته است. چنانکه جایگاه عشق را از حالت افسانه‌ای و اندرونی به حالت حقیقی و گاه اجتماعی و... تغییر داده است.

واژه‌های کلیدی: مدرنیته، شعر غنایی، عاشقانه‌سرایی، جامعه‌شناسی ادبیّات.

۱- مقدّمه

جریان‌های ادبی، همواره، تحت‌تأثیر پدیده‌های اجتماعی شکل می‌گیرند. چشم‌انداز ادبیّات جهان، عرصهٔ فرانمود بسیاری از جریان‌های نوپدید ادبی یا دگردیسی شیوه‌ها، مکتب‌ها، قالب‌ها و در یک کلام انواع ادبی است که بر بنیان تحوّلات اجتماعی روی نموده است. ادبیّات فارسی نیز از این دگرگونی‌ها برکنار نبوده است. درنگ در تاریخ پرفراز و نشیب ادب فارسی، بروشنی این تحوّل‌پذیری را نشان می‌دهد؛ اما روزگار معاصر که از آن به عصرِ سرعت تعبیر می‌شود، در گونه‌گونی این تحوّل‌ها و شتابِ نوشدن‌ها تافته‌ای است جدابافته. درخور توجّه، این که منظور ما از معاصر در اینجا، آغاز عصر مشروطه است که سرآغاز دگرگونی‌های پرشتاب و رنگارنگی در جامعهٔ ایران به حساب می‌آید و برآنیم تا چهره‌پردازی نوینِ شعر معاصر را در بزرگ‌ترین جان‌مایهٔ گونهٔ غنایی، یعنی عاشقانه‌سرایی، نشان دهیم.

پیش از این، گفته می‌شد که انواع ادبی، قائم به شخص است؛ بدین معنی که شاعران مُتهوّر سبب پیدایش انواع ادبی یا دگرگونی‌های آنها می‌شوند. اینک باید گفت تحوّلات اجتماعی بدین‌گونه عمل می‌کنند. ما عمیقاً، بر این باوریم که تحوّلاتِ اجتماعی در این روزگار، نه‌تنها انواع، قالب‌ها و شکل‌های نوپدیدی را در شعر به عرصه آورده، بلکه ساحت‌های متعیّن موجود را نیز به دگرگونی کشیده است. این مدّعا البتّه، هم حاصل شناخت اجتماعیِ روزگار است و هم پیامد درنگ در گونه‌های ادبیّات و شعر. این نکته در سخن ارباب نظر هم بازتاب پردامنه‌ای دارد.

در این میان، شعر غنایی و جزءنگرانه‌تر، نوع عاشقانهٔ آن، به‌دلیلِ بسامدِ فراوان و توجّه‌انگیزی بیشتر، بیش از سایر گونه‌ها، تحوّل پذیرفته است. اینک، بر بنیان این فرضیّه که شعر عاشقانهٔ امروز تحت‌تأثیر پدیده‌های اجتماعی، پوست‌اندازی‌ها از برون و پرداخت‌ها از درون داشته است، نگارش این مقاله را تا رسیدن به پاسخ پی می‌گیریم.

۱-۱- بیان مسأله

بعید است که درون‌مایه‌ای به گستردگیِ عشق در شعر فارسی بتوان نشان کرد. بر این اساس باید میزان درخور توجّهی از تحوّلات در گونهٔ عاشقانه‌سرایی شعر غنایی را به فراوانی و توجّه‌انگیزی آن مربوط دانست؛ اما همان‌گونه که اشاره شد، روزگار حاضر نیز عصر تحوّلاتِ پی‌درپی است. هنوز افول اندیشه‌ای به انجام نرسیده است که مکتبی دیگر سر برمی‌آورد. هنوز ابزاری از حوزهٔ فناوری و صنعت فراگیر نشده است که دستگاهی دیگر نقاب از چهره می‌اندازد. البتّه که این نوپدیده‌ها با آن شتاب فزاینده، تمام ارکانِ جامعه را دگرگون می‌سازد.

در این میان، شعر و ادبیّات نیز، از این دگردیسی‌ها در امان نمی‌ماند و چنانکه پیش از این آمد، پژوهشگران ادبی نیز به این تحوّلات اشاره‌هایی کرده‌اند؛ چنانکه گفته شده است: «ادب و شعر مشروطیّت، برخلاف دیگر ادوارِ ادبی زبان فارسی، حاصل یک دگرگونی بنیادی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷). فراتر از این، باید گفت هویّت پویا و زندهٔ شعر، در هر اجتماعی نمودهای خاص خود را دارد و پیشرفت هر جامعه می‌تواند زمینه و بستری مناسب و چالش‌برانگیز برای شعر فراهم آورد. در واقع، «شرایط تازه که بسیاری از نمودهای آن در بخش‌های گوناگون جامعه پدیدار شده، فرهنگ، هنر و ادبیّات خاص خود را نیز به همراه آورده است» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۱). این‌گونه بود که در عصر مشروطه، دست‌کم در یکصدسالهٔ اخیر، تغییرات نهادهای اجتماعی، اندیشهٔ دموکراسی و آزادی، تأسیس دارالفنون، چاپ روزنامه، آرزوی صنعتی‌شدن، دگرگونی

اقتصـادی، رواج ترجمهٔ شـعر فرنگی و... مرز روشـنی را نسبت به روزگار پیشین ایجاد کرد.

اینک، باید باور کنیم که انقلاب سـیاسـی می‌تواند منجر به انقلاب ادبی شـود. این گونه اسـت که انواع ادبی که زمینهٔ تنوّعِ آثار و قالب‌های ادبی را فراهم می‌کنند، در عین اسـتقلالِ هویّتی، تحت‌تأثیر وضـعیّت اجتماعی قرار می‌گیرند؛ بویژه، آنگاه که حوادث اجتماعی در یک دورهٔ تاریخی، عمیق و پرمخاطره باشـد. وجود این حوادث گاه چنان تأثیرگذار و تحوّل‌آفرین اسـت که می‌تواند نحله‌های ادبی تازه‌ای را ایجاد کند یا مسـیرِ جریان‌های پذیرفته و جای‌گیر شـده را تغییر دهد؛ چنانکه پدیده‌های عصـر مشروطه به این سـو که از قضا فراوان و چشمگیر بوده است، به‌نحو نمایانی بر گونه‌ها و انواع ادبی تأثیر گذاشـته اسـت و در بسـیاری موارد، گونه‌های رایج را به دگردیسـی کامل مجبور ساخته است.

در این میان، مؤلفهٔ فراگیر و پربسـامد عشـق، به‌همراه متعلّقات خود یعنی عاشـق، معشـوق، رقیب، پیک و پیام‌گزار و... تحوّل کم‌نظیری به خود دیده اسـت. تفکّر بنیادین مـدرنیتـه (تجدّدخواهی) و مدرنیتهٔ سـیّال (باومن (Bauman)، ۱۹۹۹)، به‌مانند روش نوینی برای زیستن و نگریستن به حیات که بنا بر تعریفی، شهرت خود را بر ویرانه‌های سـنّت بنا کرد، یکی از پایه‌های اصـلی این تحوّلات است. در کنار این انگارهٔ اندیشگی، می‌توان از هنرابزار سـینما نام برد که با پیدایش خود، نوع نگاه بشـر به جهانِ هسـتی را تغییر داد.

همچنین، نظریـهٔ عینیّـت‌گرایی در ادبیّات جهان (که یکی از اصـول مسـلّم ذهنی نیمایوشـیج نیز به حسـاب می‌آید) نمونه‌هایی از جهانِ در حالِ شـدنِ معاصـر است که تحوّلاتِ پیش‌رو را در جامعهٔ انسانی و ادبی رقم زد و کارکردِ دگرگون‌سازِ آنها در مؤلّفهٔ عشـق و جان‌مایهٔ پُربسـامد شـعر فارسـی انکارناپذیر اسـت. برای نمونه، سـینما با

دیداری‌کردنِ مغازله به بی‌پرده‌ترین وجه توانست به همهٔ تصوّراتِ وهمی و خیالیِ در باب معشوق پایان بدهد و به رابطهٔ عاشقانه، جنبهٔ عینی و دیداری ببخشد.

بی‌گمان، این هنرصنعت که در اندک‌مجالی فراگیر شد و اقبالِ عام یافت، بسیار گسترده‌تر از مثلاً نگارگری، پرده‌آرایی یا تصاویر الفیه و شلفیه (که در دسترس همگان نبود) می‌توانست کارِ زمینی‌کردن معشوق را به انجام برساند. البتّه این نگاه در بدایت امر، ممکن است عوامانه به نظر آید؛ ولی حقیقتی انکارنشدنی است که رفته‌رفته با محسوس و ملموس ساختنِ معشوق و با دیداری‌کردنِ بسیاری از رابطه‌های رازناکِ عشق که به آن جنبهٔ اثیری می‌بخشید، زمینه را برای صریح‌گویی و حتی تعیین جنسیّت معشوق و بیانِ بی‌واهمهٔ نام دلدار آماده کرد.

در این میان، نکته‌ای مهم نیز شایستهٔ یادکرد است و آن این که تحوّل عشق در این گیراگیر البتّه مسلّم است؛ اما نمی‌توان بآسانی، قضاوت کرد که آیا این وارونگی به سودِ این جان‌مایهٔ عزیز و دلخواه شعر فارسی بوده است یا به ضرر آن؟ کما اینکه ما در کاوش‌های خود و درنگ بر اصلِ متن‌ها و سروده‌های این دورهٔ نسبتاً طولانی، به نتایجی رسیده‌ایم که چندان این تحوّل را به سود مضمون و ساحتِ اندیشگانیِ عشق نمی‌داند. این دقیقه درست همان چیزی است که سؤال بنیادین مقالهٔ ما را رقم می‌زند:

تأثیرگذاری پدیده‌های اجتماعی بر عاشقانه‌سرایی معاصر چگونه بوده است؟ پیامد پاسخ به این سؤال روشن خواهد کرد که آیا گونهٔ غنایی عشق در شعر مشروطه و پس از آن دگردیسی نمایانی به خود دیده است؟ و اگر پاسخ مثبت است، این نوشدن‌ها چیست و چه عواملی داشته است؟

اما برای رسیدن به پاسخ، بررسی شعر عاشقانهٔ این دوره ضرورت دارد؛ هرچند این به‌تنهایی کافی نیست. پس، بناگزیر، باید نمایه‌ای از شعر گذشته به دست دهیم تا در ساحت مقایسه‌ای هرچند مختصر و تک‌گویانه، امّا بر بنیانی مستدل و متقن، تحوّل امروزین آن به چشم آید. دیگر این که رصد همهٔ عاشقانه‌سروده‌ها در این دورهٔ نسبتاً

طولانی ممکن نیست و باید با دست‌چینی استقرایی مبتنی بر ذهنیّت عمومی و دریافتِ محتوایی به سراغ تعدادی از شاعرانِ منتخب، خاصّه، نوجویان و بدعت‌کاران برویم تا نتایج و یافته‌های پژوهش مقرون به صحّت باشد.

روش پژوهش در این مقاله کتابخانه‌ای و روشِ متن‌پژوهی مستقیم و البتّه مقایسه‌ای است. همچنین، پیش‌درآمد مهم این تحقیق، مطالعهٔ جامعه‌شناسیِ سیاسی و فرهنگی عصرِ مشروطه تا اکنون است. اهمّیّت این پژوهش نیز تحوّلات عمده‌ای است که براساس کارکردِ پدیده‌های اجتماعی، انواع ادبی، خاصّه عاشقانه‌سرایی معاصر به خود دیده است؛ امّا وجه ضرورت آن این است که گردونهٔ شتابان تحوّلاتِ معاصر به پژوهشگران ادبی برای رصدِ دگرگونی‌ها و علل و عوامل آنها مجال چندانی نمی‌دهد. باید با شتاب بیشتر و حتّی تقسیمات دهه‌به‌دهه، این نوشدن‌ها را ارزیابی کرد. هدف این مقاله نیز آن است که تأثیر پدیده‌های اجتماعی، اعم از سیاسی، فرهنگی، اندیشگانی و حتّی صنعتی و ابزار نمایه‌ای چون سینما را بر گونهٔ شعر غنایی و شاخهٔ شعر عاشقانه نشان دهد.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

اذعان به دگردیسی عشق و وابسته‌های آن در شعر معاصر البتّه خاص این پژوهش نیست. کما اینکه پویایی و تحوّل، اصلی انکارناپذیر در شعر و بلکه تمامی آثار و اعصارِ هنری به حساب می‌آید. بدین سبب در پیوند با موضوع این مقاله نیز آثاری به‌شکل کتاب و مقاله یا پایان نامه درخور یادکرد است. از کتاب‌های نامبردار سیروس شمیسا «سیر غزل در شعر فارسی» (۱۳۸٦) و «شاهدبازی در ادبیّات فارسی» (۱۳۸۱) که بگذریم، کتاب «عشق در شعر فارسی» (۱۳۷۱) ارژنگ مدی از نخستین کتاب‌های این موضوع به شمار می‌رود که در قرن ششم متوقّف است و هرگز به ماهیّت عاشق و معشوق، خاصّه نوع معاصر آن، نمی‌پردازد و بیشتر بر نظر قدما و عشق در دیدگاه آنان

تأکید دارد. مختاری در «هفتاد سال عاشقانه» (۱۳۷۸)، نگاهی کاملاً انتقادی و برشوریده به عشق در دیدگاه قدما، خاصه سه گونهٔ فرخّی سیستانی، سعدی و حتّی عشق روحانی و مثالی مولانا دارد و نهایتاً ماهیّت عشق در شعر معاصر را می‌ستاید که از این نظر با کارِ ما هم‌سویی دارد.

مهری بهفر در کتاب «عشق در گذرگاه‌های شتابزده» (۱۳۸۱) نقدی دارد بر عاشقانه‌های نُه عاشقانه‌سرایی در ادبیّات کلاسیک و معاصر» که در سال ۱۳۷۵ در دانشگاه آزاد واحد تهرانِ مرکز، برای تکلیف کارشناسی‌ارشد از آن دفاع شده است. محمّد دهقانی در «وسوسهٔ عاشقی» (۱۳۸۷) به بررسی تحوّل مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیّات ایران پرداخته است و نگاهی گذشته‌گرا دارد. مجید نفیسی در «چهار نگاه به عشق در ادبیات فارسی» (بی‌تا) که کتابی اینترنتی است، به چهارگونهٔ عشقِ شیرین، عشقِ فرهاد، عشقِ شمس و عشقِ آیدا و فروغ یعنی در واقع، عشق در شعر شاملو و فروغ و تمایز میان آنها می‌پردازد. این کتاب نیز مانند اثر محمد مختاری، به‌میزان درخور توجّهی با بحث ما پیوند دارد. حسین پورجافی در فصل سوم کتاب «جریان‌های شعری معاصر» (۱۳۹۰) به شعر عاشقانه یا رمانتیک و فردگرای معاصر و شاعران برجستهٔ آن اشاره می‌کند. بهزاد خواجات در «رمانتی‌سیسم ایرانی» (۱۳۹۱) از ویژگی‌های معشوق در شعر رمانتیک ایران سخن می‌گوید. از دیدگاه‌های عینی‌گرای نویسنده که از تبار شاعرانِ حرکت است، می‌توان دریافت که نگاه وی در این کتاب کاملاً انتقادی و نفی‌گراست. خواجات در کتاب خود، چهرهٔ معشوق را در ادبیّات گذشته تصنّعی و برساخته می‌داند.

همچنین، مقاله‌های درخور توجّهی نیز نزدیک به این موضوع نگاشته شده است که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

پاکدامن و دیگران: *ریشه‌های اجتماعی تحوّل مفهوم عشق در شعر ایران؛ بررسی جامعه‌شناختی تحوّل مفهوم عشق در نُه دفتر عاشقانهٔ دههٔ هشتاد* (۱۳۹۷)؛

زارع جیرهنده و پیروز: *جلوه‌هایی از عشق مدرن در شعر رمانتیک معاصر* (۱۳۹۶)؛
روزبه و ضرونی: *عشق به همسر در شعر معاصر ایران* (۱۳۹۳)؛
روزبه و ضرونی: *تحلیل ماهیّت معشوق و سیر تحوّل آن در شعر قیصر امین‌پور* (۱۳۹۰)؛
رحیم کوشش: *نیما و شعر نو تغزلی* (۱۳۸۹).

همچنین محمودزاده در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «بررسی تطبیقی عشق در ادبیّات کلاسیک و معاصر» (۱۳۸۹) که در دانشگاه شهید بهشتی از آن دفاع شده است از دیگر آثاری است که در پیوند با موضوع تحقیق ما می‌توان از آن یاد کرد.

امّا هیچ‌یک از این آثار بر اساس نظریه‌های دانشمندان غربی در باب مدرنیته و پیامدهای آن در روابط عاشقانه، شعر را بررسی نکرده‌اند و ما تحوّلات را بر پایهٔ پیامدهای مدرنیته در شعر معاصر فارسی نشان داده‌ایم.

۲- بحث

بررسی دگردیسی عاشقانه‌سرایی معاصر در سایهٔ مدرنیته

عصر مشروطه برای ادبیّات تنها از این حیث که سرآغازِ تحوّلات بنیادین در جامعهٔ ایران به حساب می‌آید، اهمّیّت ندارد، بلکه از این نظر نیز اهمّیّت دارد که شعر فارسی، خونین‌ترین روزگار خود را در این مقطع تجربه کرده است. اصولاً روزگار مشروطه و دهه‌های بلافصل آن، برهه‌ای گلگون و رنگارنگ از حیث اتّفاقات و وقایع سیاسی، فرهنگی، اندیشگانی و البتّه صنعتی، رسانه‌ای و پیوندهای بین‌المللی است که سرانجام، با رویداد انقلاب اسلامی در سال پنجاه‌وهفت کامل می‌شود. «محتوای اصلی انقلاب مشروطه، یعنی ماهیّت ضدّ استبدادی و ضدّ استعماری آن، به طرز گسترده‌ای در ادبیّات این دوره انعکاس یافت. همان گونه که محتوای ادبیّات متحوّل می‌شد، زبان و سبک این ادبیّات نیز تغییر می‌کرد» (آجودانی،۱۳۸۱: ۱۵۸).

کارکرد نمایان ادبیّات، بویژه شعر و چهره‌های شاخص آن در انقلاب مشروطه و تحوّل شگفت شعر فارسی در همین دوره، از نکته‌های مهمّی است که توجّه پژوهشگران ادبی را به خود جلب کرده است. از دیگر سو، تفکّر مدرنیته در همین ایّام پاورچین وارد ایران شد و به مدد پیامدهای متعدّد خود، مهم‌ترین دگرگونی‌ها را در جامعه و جامعهٔ ادبی ما رقم زد که لازم است در آغاز اندکی به بازنمود آن بپردازیم.

«مدرنیسم» یا «تجدّدطلبی» مفهومی گسترده است که در مواجهه با سنّت معنا پیدا می‌کند. «مراد برخی از تجدّد، جامعه‌ای آزاد و دموکراتیک، عرفی و عقل‌گرا بود» (میلانی ،۱۳۸۲: ۱۲۹). اگر مدرنیسم نوعی فلسفهٔ زیستن باشد که چنین می‌نماید، پس، باید بر همهٔ ارکان زندگی تأثیر بگذارد و این‌گونه است که می‌توان تأثیر این تفکّر نوبنیاد را بر شعر و ادبیّات ردیابی کرد. بر پایهٔ همین فرضیّه، به سراغ تبیین مفهوم مدرنیته در دیدگاه ارباب نظر می‌رویم و در این میان از کسانی سراغ می‌گیریم که در پیوند میان مدرنیته و مقولهٔ مورد توجّه ما، یعنی عشق، سخن گفته‌اند تا با فرانمود آرای ایشان روشن شود که چگونه این پدیدهٔ فراگیر جهانی عاملی برای دگرگونی و دگردیسی انواع ادبی در عصر حاضر بوده است و چرخش معنای زندگی در این گردونهٔ شتابان، چگونه چرخش معنایی شعر غنایی و در دایره‌ای بسته‌تر، عاشقانه‌سرایی را سبب شده است.

از کسانی که در موضوع سخن ما، یعنی پیوند مدرنیته و عشق ارائهٔ نظر کرده‌اند، می‌توان به زیگمونت باومَن ((Zygmunt Bauman (1925-2017))، آنتونی گیدِنز ((Abthony Giddens (1938))، آلن بدیه ((Alain Badiou (1937))، جان بروکشایر تامپسون ((John B. Thompson (1951))، ماکس وِبر ((Max weber (1864-1920)) و مارشال برمَن ((Marshalp Bermun (1940)) اشاره کرد. حاصل مطالعهٔ آرای نامبردگان در باب پیوند انسان‌ها با یکدیگر در عصر مدرنیسم عبارت است از همهٔ واژه‌های سیّالیت، ناپایداری، خودگرایی، تنهایی، برابری، آزادی، فردیّت و ترک نگاه استعلایی.

باومن در کتاب «*مدرنیتهٔ سیال*» با طرح نظریهٔ فیزیک سیّالات تأکید می‌کند که مدرنیتهٔ متأخر را باید مدرنیتهٔ سیّال نامید؛ چراکه پیوندهای انسانی در آن بسیار شکننده است و به‌مثابهٔ سیّالی که اندک فشاری را بر خود تحمّل نمی‌کند و به محض اینکه زیر فشار قرار گیرد، تغییر جهت یا حالت می‌دهد، رابطهٔ انسان‌ها نیز در این روزگار چنین است. «از همین رو تعلّق‌های آدمی به‌سادگی قابل گُسست است و تمام تعهّدات موقتی و تا اطّلاع ثانونی پیش‌بینی می‌شوند» (فکوهی، ۱۳۸۹: ۱۳۰).

جالب است بدانیم که باومن یک سال بعد کتاب دیگری به نام *عشقِ سیّال* و پنج سال بعد کتاب *زندگی سیّال* را چاپ و منتشر کرد. ظاهراً، در کتاب *عشق سیال* از استعارهٔ ظریف نهفته در شخصیت «اولریش» (Ulrich) سود می‌برد. «ویژگی اولریش، قهرمانِ رمان «*مردی بدون خصیصه*»، آن است که هیچ عُلقهٔ ذاتی ندارد و اگر جایی ارتباطی برقرار کند، خیلی زود آن را می‌شکند. باومن با تمثیل این رمان می‌خواهد بگوید که در جهان مدرن، همهٔ ما تبدیل به اولریش شده‌ایم. قهرمان این کتاب و جانشینان او فاقد هرگونه پیوند ناگسستنی و همیشگی هستند...» (پاکدامن، ۱۳۹۷: ۸). این دقیقاً بازنمود مفهوم ناپایداری در روابط انسانی در جامعهٔ مدرنِ امروزی است.

در جایی، از زبان باومن می‌خوانیم: «تعریف رمانتیکِ عشق به‌صورتِ تا هنگامی که مرگ ما را از هم جدا کند، قطعاً از مُد افتاده» (فکوهی، ۱۳۸۹: ٢٤). آنگاه که بدانیم آنتونی گیدِنز، یعنی یکی از متفکّرانی که در تحوّل معنای عشق در جهان مدرن نظریات ویژه‌ای دارد، نام کتاب خود را «*دگردیسی صمّیمیت*» گذاشته است، خودبه‌خود درمی‌یابیم که در جهان مدرن مفهوم عشق نیز، مانند بسیاری از ارکان جامعه، در حال دگرگون‌شدن است. گیدنز در کتاب خود «با معرفی شکل جدید و رهایی‌بخشی از رابطهٔ آزاد که در حالِ فراگیرشدن است» (وکیلی، ۱۳۸۳: ۷۱)، تلاش می‌کند تا مفهوم متحوّل‌شدهٔ عشق را در جهان مدرن تبیین کند.

وی عشـق را به سه انگارهٔ عشقِ سنّتی، عشق رمانتیک و عشق سیّال، آن‌هم از منظر جامعه‌شـناسـی و مفهوم خانواده، تقسـیم می‌کند و جالب اینکه برترین را عشـق سـیّال می‌داند. انگارهٔ عشـق سـیّالِ گیدنز تقریباً، همان است که در نظرگاه باومن دیده شد؛ جز آنکه در آنجا به ناپایداری تعبیر شـد و در اینجا مفهوم برابری، آن‌هم برابری زن و مرد، دارد؛ چراکه «آزادی فردی» در دیدگاه مدرنیته از اهمّیّت سـزامندی برخوردار اسـت. همان‌گونه که گفته شـد، گیدنز نوع سـوّم را گرامی می‌دارد و در نظر وی «عشـقِ سـیال نشـان‌دهندهٔ شـکوفاشـدن فردیّت انسـان‌ها و دموکراتیک‌شـدنِ صمیمّیت است» (کِسَل، ۱۳۸۷: ۵۱)!

همچنین، جان بروکشـایر تامپسـون از اندیشـمندانی است که در تضادِ میان سنّت و مدرنیته سـخن می‌گوید و نهایتاً، به عنصـر هویّت می‌رسـد و آن را به هویّت جمعی و هویّت فردی تقسیم می‌کند (تامپسون، ۱۳۸۰). نتیجه آن که تامپسون قائل به فردیّت‌یافتن انسـان مدرن اسـت که این ویژگی همچنان که در روابط انسـانی تعیین‌کننده اسـت، در رابطهٔ میان عاشق و معشوق هم تصمیم‌گیرنده خواهد بود! همچنین تامپسون در جایی به ماکس وبر و نظریهٔ اقتدارهای سـه‌گانهٔ او، یعنی اقتدار سنّتی، اقتدار کاریزماتیک و اقتدار عقلانی یا قانونی (همان، ١٤) اشـاره می‌کند و دوگونهٔ اوّل را از آنِ انسـان پیشـامدرن و گونهٔ سـوّم را متعلّق به جهان مدرن می‌داند. درنگ در اقتدار عقلانی یا قانونی، بخوبی موضوع فردیّت و روابط اُرگانیکی میان انسان‌ها را در ساحتِ جامعهٔ مدرن بازمی‌نماید.

اینک، با فشـرده‌کردن این نظریّات، می‌توان دریافت که انسان مدرن، برعکس انسان پیشـامدرن، خودگراسـت؛ چراکه گذرگاهِ عافیّت در مدرنیسم بشدّت تنگ است و او در دایرهٔ تنگ فردیّت به آزادی، برابری، هویّت فردی و خودمُختاری خود خشنود است؛ اما اگر از آن سو به موضوع بنگریم، این فردیتِ آزادی‌محور که حاصل اقتدار عقلانی است در فرجام، بشرِ مدرن را به زاویهٔ تنهایی دعوت می‌کند.

فردگرایی و خودمختاری قهراً، نتیجه‌ای جز تنهایی ندارد و آدمی اگر همواره تنها به نظر رسیده، در جهان مدرن بسیار پیداتر و رنج‌آورتر تنها بوده است. اصطلاحات و استعارات هولناکی مانند «انسانِ بی» در مقابلِ اصطلاح «انسان با» که خاص جامعهٔ پیشامدرن بوده است یا «انبوه تنها» به تعبیر دیوید رایزمن (پاکدامن، ۱۳۹۷: ۲۰) عمق فاجعه را نشان می‌دهد. چنانکه رولان بارت (Roland Barthes) در کتاب *سخن عاشق* می‌نویسد: «سخنِ عاشق امروز، سخنی از فرط تنهایی است» (بارت، ۱۳۹۰: ۹).

بی‌گمان، هویّت فردی با تقویّت اعتمادبه‌نفس افراد، زن را از اندرونی به بیرون و پهنهٔ جامعه می‌آورد و موقعیّت پایاپای و برابری را در مواجهه و مقابله با مردان به او می‌بخشد. همچنین، با توجّه به فرمان کشف حجاب دورهٔ رضاشاه این مسأله جنبهٔ قانونی نیز به خود می‌گیرد و بر اعتماد به نفس بانوان می‌افزاید. این‌گونه است که دیگر این انسان راه‌یافته به ساحت آزادگی، نگاه فرودین به خود را نمی‌پذیرد و از برابریِ همسان، حتّی در عشق و عاشقی‌کردن سخن می‌گوید.

مهم‌ترین نکته این که طبق نظر گیدِنز، در جامعهٔ پیشامدرن با وجود خانوادهٔ گسترده مجال عشق‌ورزی در محدودهٔ صمیمیّت امکان نداشت و حتّی جسم از چندان جایگاه و منزلتی برخوردار نبود و «غالباً بدن به‌عنوان عنصری منفی با قابلیّت گناه، مانع تعالی روح دانسته می‌شد» (اباذری، ۱۳۸۷: ۱۲۷)؛ اما در خانوادهٔ هسته‌ای، به‌تعبیر گیدنز (گیدِنز، ۱۳۸۹)، مجال پرداختن به جسم بیشتر است. این‌گونه است که معاشقه نیز در ادبیّات امروز عینی‌تر و اصطلاحاً «تنانه» جلوه می‌کند.

براساس آنچه گفته شد، می‌توان دگردیسی عشق را در شعر این دوره، با تمهید و تحدید از سوی مدرنیته، این‌گونه یافت:

یک) سیّالیت و ناپایداری: عشق که پیش از این ازلی و ابدی بوده است و شواهد زیادی از آن در شعر گذشته در دسترس است، چنانکه:

ز خاک سعدی شیراز بوی عشق آید　　هزار سال پس از مرگ وی گرش بویی!
(سعدی، ۱۳۸۱: ٦۰۲)

همه عمر برندارم سر از این خمار و مستی　　که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی!
(همان: ٦۰٦)

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست　　آنچه آغاز ندارد نپذیرد انجام
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۹٦)

در واگویهٔ شاعران امروز به ابری ناپایدار مانند شده است که:

آیا عشق چون آبی بود
که در جوی خشکی روان شد؟ ...
یا عشق ابری بود
و در آسمانِ بی‌پایان و آبی
ناپایدار گشت
آیا عشق خیال باطلی بود
که بر شب من
در دل من
به بیراهه رفت و ویران شد و ناپدیدار شد.
(بیژن جلالی، ۱۳۸۲، ٦۰)

دو) خودگرایی و هویّت مستقل عاشق: گفته شد که هویّت فردی، به خود می‌انجامد و هویّت همیشه پایه‌ای دیگر در مقابلِ «خود» دارد که «دیگری» است. هر آنچه پیش از این در دیدگاه عشق سنّتی نفی خود بوده است، در مدرنیته به اثبات خود، می‌گراید و اگر کسی را نیز در این ساحت تحمّل کند، از منظر هم‌زیستی و نیازمندی دوسویه است.

آنچه در حکایت مولانا «آن یکی آمد درِ یاری بزد...» (مثنوی، دفتر اول: ابیات ۳۰۵٦ تا ۳۰٦٤) روی می‌نماید یا:

میل او سوی فراق و قصد من سوی وصال ترک کام خود گرفتم تا برآید کام دوست
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۲۰)

دیگر جایی ندارد و مضمون بیت زیر نیز تعارف معمول این روزگار تلقی می‌شود که

بیا و هستی حافظ ز پیش او بردار که با وجودِ تو کس نشنود ز من که منم
(همان، ۳٤۹)

و خودگرایی عاشق، به او هویّتی مستقل و برابر با معشوق بخشیده است:

من و تو آن دو خطّیم آری موازیان به ناچاری
که هر دو باورمان ز اوّل به یکدگر نرسیدن بود!
(منزوی، ۱۳۸۹: ۳۱۳)

سه) نگرش بهره‌جویانه: اقتدار کاریزماتیک که از آن سخن رفت و البتّه به سنّت و روزگار پیشامدرن تعلّق داشت. در واقع، حاصل نگاه بی‌چشمداشتی بود که از سوی عاشق به معشوق ارزانی می‌شد. پدیده‌ها در ساحت پیشامدرن بر بنیان دیگرخواهی حیات و حرکت دارند و فلسفهٔ وجودی آنها بر ایثار و گذشت استوار است؛ حال آن که محاسبه‌گری و نفع‌جویی انسان عصر مدرنیته، چنین برداشتی را شیّادی یا نهایتاً ساده‌لوحانه می‌پندارد. اعتراض و نقدِ نیما بر حافظ از چنین برداشتی حکایت دارد که:

که تواند مرا دوست دارد وندر آن بهرهٔ خود نجوید
هرکس از بهر خود در تکاپوست کس نچیند گلی که نبوید
حافظا این چه کهنه دروغی‌ست کز زبان می و جام و ساقی‌ست
نالی ار تا ابد باورم نیست که بر آن عشق بازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است

(نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۵)

چهارم) گریزگاهِ تنهایی: در عشـــق ســـنّتی، فراق و جدایی مطرح اســـت که آن‌هم کارکرد شـورانگیزی، حرارت‌بخشـی و انباشـت انرژی دارد تا در فرصت دیدار همچون نیرویی رهاشـــده به راهبرد گوهر عشـــق کمک کند و این جدایی هرگز خودخواســـته نیست؛ امّا تنهایی عارضهٔ فردیّت در مدرنیته است که خانواده را از صُفّه‌نشینی جمعی به واحد آپارتمان با مسـاحت اندک و تعداد کم کشاند. تقدیس و تکریم تنهایی، نیز تنهایی خودخواسـته که در سـخن بسـیاری از شـاعران و فلاسـفهٔ معاصـر بازتاب دارد، چنان می‌نماید که انسـانِ معاصـر این عارضه را مشخّصهٔ ذاتی و جبلّی پنداشته است؛ آنجا که بارت سـخن عاشـق را سخنی از فرط تنهایی می‌داند یا نیچه مشعوفانه می‌گوید: «آه ای تنهایی، تنهایی، ای موطن من!» (تسـوایگ، ۱۳۸۸: ۸٦). پس می‌پذیریم که احمد شـاملو بگوید: «جملهٔ دوســـتت دارم، رشـــوه‌ای اســـت که در اکثر موارد برای گریز از تنهایی پرداخت می‌شود!» (دیانوش، ۱۳۸۸: ۲۱۲).

در این میان، آنچه از حرارت فراق حاصـل می‌شـود، انگیزشـی اسـت که در لحظهٔ وصال، عاشق را وامی‌دارد «تا به بویش ز لحد رقص‌کنان برخیزد» (حافظ، ۱۳۷۵: ۳۹۸)؛ امّا تنهایی‌زده، «در اتاقی که به‌اندازهٔ یک تنهایی است/ به بهانه‌های سادهٔ خوشبختی خود می‌نگرد» (فروغ فرخزاد، ۱۳۷۱: ۳۳۹) یا «به ازدحام کوچهٔ خوشبخت» (همان، ۲۹۵).

پنج) ناگواریِ عشق: مهم‌ترین تفاوت شعر این عصر با گذشته در تعریف و توصیفی اسـت که از عشـق ارائه می‌دهند. آن گرم‌پویی و خواستاری که از سوی شاعران گذشته در برابر عشق در تجلّی است، بازتابی کاملاً وارونه در این دوره دارد؛ برای نمونه، کافی است که این ابیات را از نظامی مرور کنیم:

مرا کز عشـــق بـه نـایـد شـــعـاری　　مـبـادا تـا زیَـم، جـز عشـــق کـاری
فـلـک جـز عشـــق مـحـرابی نـدارد　　جـهـان بـی‌خـاکِ عشـــق، آبـی نـدارد
جهان عشـق اسـت و دیگر زرق‌سـازی　　هـمـه بـازی اســـت الّـا عشـــقـبـازی

غلام عشــق شــو کاندیشــه این اســت همــه صــاحبــدلان را پیشــه این اســت
(نظامی، ۱۳٦٦: ۱٤۳)

شـایان توجّه اینکه اگر گهگاه در عالم سـلوک، شاعری به پرهیز از عشق فرمان داده اسـت، بیشتر از سرِ ناز و دلال بوده تا حقیقت و در آن پرهیز هزار تحریض نهفته است. در شعر مدرن اما، عشق ناگوار و نادلپسند توصیف می‌شود؛ چنانکه تعابیر نیما یوشیج از عشق این‌گونه است:

«بـدپیلـه، خصـــم و بـدکیش، زنجیری بر گردن عاشـــق، هذیان و بیماری» (زارع جیرهنده، ۱۳۹٦: ۱۲۲) یا در انگاره‌های فروغ فرخزاد عشـق عبارت اسـت از «خورشید یخ‌بسته و نفرین بشر» (همان، ۱۳٤).

شـــش) آزادی و برابری: بار دیگر به جمله‌های گیدنز برمی‌گردیم؛ آنجا که در تبیین سـوّمین نوع عشق خود یعنی عشق سیّال «زمینه‌های این عشق را در امکان برابری زن و مرد معرفی می‌کنـد و این اتّفـاق را مـدرنیته رقم می‌زند، چه بالاترین ارزش در مدرنیته، آزادی فردی اسـت» (پاکدامن، ۱۳۹۷: ۱۰) و نیز گفته شـد که آزادی، مؤلّفهٔ کانونی خود اسـت و هرچه خود را محدود سـازد، با آن مخالفت می‌شود؛ حال آنکه عشق عمیقاً، در جهت مخالف خود حرکت می‌کند.

اینجاسـت که با تحدید آزادی و نفی برابری، عشق به‌مثابهٔ مخالف این مسئله درهم می‌شکند یا با آن مبارزه و معارضه صورت می‌گیرد. این موضوع به رابطه‌های کوتاه‌مدّت و زودگذر منجر می‌شود یا با رفتاری منفعلانه از درِ هم‌سازی درمی‌آید. در چنین حالتی، عشق هرگز همچون گذشته، والاترین عامل پیوند عاشق و معشوق به حساب نمی‌آید.

فرض برابری عاشـق با معشوق همان عاملی است که روزگار ما را از عصر مینیاتور که در آن معشـوق خداوندگار عاشـق خوانده می‌شـود، به عصر کاریکاتور بدل می‌کند. فاصله در اینجا از دهان شیرین حافظ است که:

عهد ما با لب شیرین‌دهنان بست خدا ما همه بنده و این قوم خداوندانند
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷٦)

تا دهانِ گس شاعر از خطاب به معشوق برابر و بلکه فروتر در نظرگاه عاشق که:

اگر دمی
کوتاه آیم
از تکرار این پیش‌پاافتاده‌ترین سخن که دوستت دارم
چون تندیسی بی‌ثبات بر پایه‌های ماسه
به خاک در می‌غلطی!
(شاملو، ۱۳۸۱: ۹۱۷)

هفت) نگرانی و تشویش: نخستین هدیهٔ سیّالیت و ناپایداریِ رابطه، نگرانی و تشویش است. ساحتِ دلدادگی ساحت دیگرخواهی و نیک‌اندیشی و معنویت است و به‌قول وین دایر: «در ساحت معنویّت، رقابت بی‌معناست».

در چنین فضایی هرگز تشویش و اضطراب متصوّر نیست؛ امّا میدانگاه تنگ خودگرایی، چیزی جز دلهره و نگرانی ارزانیِ انسان خودخواه و خودنگر نمی‌کند و اگر بر اثر زوایای روشنِ روح، گاهی پیوند لطیف و عاشقانه‌ای نیز ایجاد شود، همواره، سایهٔ سیاه نگرانی و تشویش بر بالای سر آن مشاهده می‌شود. بی‌گمان چنین رابطه‌ای هرگز نمی‌تواند ژرفای وجود را بکاود و تاریکناهای جان را روشن کند.

بیا تا برایت بگویم
چه اندازه تنهایی من بزرگ است
و تنهایی من شبیخون حجم تو را پیش‌بینی نمی‌کرد
و خاصیّت عشق این است ...
در این کوچه‌هایی که تاریک هستند
من از حاصل‌ضرب تردید و کبریت می‌ترسم

من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم
بیا تا نترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان
چراگاه چرثقیل است!
بیا گرم کن مرا ...
(سپهری، ۱۳۷۲: ۳۹۵)

این‌گونه است که عاشقی‌کردن نیز در این وضعیّت با دلهره و تشویش همراه است و این واگویهٔ درونی فروغ فرخزاد، شاعر عاشق‌پیشهٔ عصر، در پسِ پشت خود حکایت از نگرانی و دغدغهٔ ازدست‌دادن معشوق دارد که:

با کدام دست می‌توان
عشق را به بند جاودان کشید
(فرخزاد، ۱۳۷۱: ٤٦۹)

بی‌شک ناپایداری و سیالیّت رابطه در کنار فردگرایی و حضور پررنگ خود که تاکنون از آن سخن گفتیم، به‌عنوان پیامدهای مدرنیته، پایان خوشایند یا دست‌کم پایان پیدایی برای پیوندهای عاشقانه رقم نمی‌زند و از فرط دلهره شاعر به ناگریز خود را آرام می‌کند که:

آری آغاز دوست‌داشتن است
گرچه پایان راه ناپیداست
من به پایان دگر نیندیشم
که همین دوست‌داشتن زیباست!
(همان، ٦۹)

و فرجام این نگرانی می‌تواند احتمال خیانت باشد که البتّه روی می‌دهد. این نکته‌ای بود که در سخنان گیدِنز و مارکس وِبر نیز نمود داشت (پاکدامن، ۱۳۹۷: ۲۲). پژوهش ما نیز نمونه‌هایی از شاعران این عصر به دست داد؛ امّا از وانمود آن صرف‌نظر کردیم.

هشت) انگارهٔ جسمیّت: چگونه عشق در بستر مدرنیته به انگارهٔ جسمیّت رسید؟ در حالی که هنوز، رگه‌هایی از عشق رمانتیک در جامعهٔ بشری و آثار ادبی خودنمایی می‌کند و چه‌بسا در روابط بین افراد مصداق دارد که در آفرینه‌های ادبی به ظهور می‌رسد. پاسخ آن در دو نکته نهفته است؛ نخست آنکه سنّت بر پایهٔ باورهایی نظیر توتم، تابو و فتی‌شیزم[1] (Fitishism) برای خیلی از مؤلفه‌ها و رفتارها ایجاد هاله می‌کرد؛ حال آن که تفکّر مدرنیته تلاش در مقدّس‌زدایی دارد و عشقِ بدون هاله (همان، ٢٦) را پیشنهاد می‌کند؛ چراکه این تفکّر، عشق را زیرمؤلّفهٔ آزادی قرار داده است و آنچه فروتر از یک تقاضا یا نیاز انسان امروزین قرار بگیرد، نمی‌تواند شأن والا و ارجمندی داشته باشد، ضمن اینکه شرایط برابر در معاملهٔ عشق (!) نگاه استعلایی یک طرف بر دیگری را برنمی‌تابد.

نکتهٔ دوّم آن که عشق سیّال که در عهد این تفکّر، به‌جای عشق رمانتیک می‌نشیند، طبق نظر آنتونی گیدنز، از خانوادهٔ گسترده به خانوادهٔ هسته‌ای و محدود نقل‌مکان می‌کند (همان، ۲۱). روشن است که زندگی در خانوادهٔ گسترده مجال عشق‌ورزی بی‌واسطه و تنانه را به طرفین نمی‌داده و این پرهیز، هالهٔ اثیری و رازناکی را به روابط عاشقانه ارزانی می‌کرده است؛ امّا خانوادهٔ هسته‌ای که در آن عشقِ سیّال روی می‌نماید با تمهید فضای خصوصی، فرصت احساس جسمانی بیشتری را فراهم می‌آورد. پیامد این انگاره منزلت‌یافتن بدن و جسم است و «بدن وارد گفتمان جدیدی از اندیشهٔ اجتماعی می‌شود که در دیدگاه برخی ارباب نظر، نظیر ترنر، از آن به چرخش به‌سمت جامعهٔ جسمانی تعبیر می‌شود» (اباذری، ۱۳۸۷: ۱۲۸).

اهمّیّت این مؤلّفه، یعنی انگارهٔ جسمیّت، شاید ایجاب می‌کرد که پیش‌تر به آن پرداخته شود؛ امّا باید مقدماتِ موضوع در مدرنیته و تأثیرات آن به بیان می‌آمد تا نهایتاً به این انگاره برسیم. جسمیّت، در واقع زیرعنوانی از مفهومی گسترده‌تر در عصر حاضر به نام عینیّت است که تفکّر مدرنیته با تکیه بر قدرت و روشنگری علم، تجربه‌گرایی و

اندیشهٔ سکولاریسم، آن را یکی از اصول خود معرفی کرده است. اثرات این تفکّر در جامعهٔ ما و جامعهٔ ادبی ما نیز مشهود است، چنانکه یکی از اصول ذهنی نیما یوشیج را عینیّت‌گرایی خوانده‌اند (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۳٦).

امّا این مؤلّفه، تأثیرات نمایانی بر ادبیّات عاشقانهٔ ما داشته است و از پیداترین عوامل و عناصر دگردیسی چهرهٔ معشوق و بنیان عشق در شعر غنایی امروز به حساب می‌آید. «رمانتیسم این دوره (مشروطه) اساساً رمانتیسمی اجتماعی است. عمده‌ترین نمودهای این جنبهٔ اجتماعی را در پدیده‌هایی از این دست می‌توان مشاهده کرد: دل بستگی آرمانی به انقلاب و آزادی؛ امید به آینده آرمانی؛ میهن‌دوستی و توجّبه به شکوه از دست رفتهٔ ایرانیان» (جعفری،۱۳۸٦: ۳٤).

آنچه در سطرهای بالا آمد، البتّه از منظر اجتماعی مدرنیته بود و برای تبیین بهتر موضوع ضرورت داشت؛ اما درنگ ما بر پاره‌ای از عاشقانه‌سروده‌ها، صیرورهٔ تحوّلی آرام و منطقی را در این راه نشان می‌دهد و این روند البتّه بر منطق جزمیّت و مطلق‌گرایی استوار نیست که تقریباً هیچ اصلی در ادبیّات چنین ادّعایی ندارد. منتها آنچه ادعا می‌کنیم، در شاعران اصیل و جریان‌ساز قابل ردیابی و بازنمود است.

اینک بر اساس این نظر که هیچ متن اصیلی با گُسست از گذشتهٔ خود حیات پیدا نمی‌کند، بر این باوریم که عاشقانه‌سرایی امروز، از سه چهرهٔ معشوق، یعنی افسانه‌ای، اثیری و طبیعی رونمایی می‌کند. این سه چهره نه‌تنها بر بنیان تعریفشان، بلکه با تکیه بر بسامد حضورشان و استحالهٔ قبلی در گونهٔ بعدی، سیر منطقی طلوع و افول خود را نشان می‌دهد. نه توقّع می‌رود که هر سه گونه در تمام شاعران اصیل و عاشقانه‌سرا، حضور داشته باشند و نه انتظار، آن است که گونهٔ بعدی از خاکستر گونهٔ پیشین سر برآورد.

برای نمونه، در شاعری مانند نیما، هر سه گونهٔ این معشوق ردیابی‌شدنی است؛ اما در این مسیر، وقتی به شاعری مانند نادر نادرپور می‌رسیم، گونهٔ دوّم و سوّم را می‌بینیم

و آنگاه که به حسین منزوی برمی‌خوریم، تنها نمونهٔ آخری دیده می‌شود. درخور توجّه این است که این تقسیم سه‌گانه با آنچه در بحث‌های مقدماتی از انواع عشق در مدرنیته گفتیم، کاملاً هم‌سازی دارد. بدین معنی که معشوق افسانه‌ای متعلّق به گونهٔ سنّتی عشق است، معشوق اثیری با گونهٔ رمانتیک هم‌سازی دارد و معشوق طبیعی با عشقِ سیّال پیوند می‌خورد.

الف) معشوق افسانه‌ای: این معشوق به اعتبار نامش، همچون افسانه، بی‌مکان و بی‌زمان است. در ازلی ناپیدا پدید آمده است و در دورجاهای وهم طرحی کم‌رنگ از آن به چشم می‌آید و نهایتاً اگر مکانی داشته باشد، همانا «طبیعت وحشی و دست‌نخورده و دشت‌ها و کوهستان‌های دوردست است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۰).

منظومهٔ «پی‌دار و چوپان» از نیما، معشوقی افسانه‌ای را در هیئت بدل‌شدهٔ شوکا (گوزن کوچک) که شکارِ چوپان جوان، یعنی الیکا، شده است، معرفی می‌کند. چون تیر کماندار به قلب گوزن می‌خورد، به زنی پری‌سا بدل می‌شود و از الیکا می‌خواهد که او را به زنی بگیرد و الیکا نیز با اعتقاد به گفتهٔ کف‌بینان که پیش‌تر به او خبر داده بودند، او را به زنی می‌پذیرد و از آن پس در افُقی نامعلوم محو می‌شوند (نیمایوشیج، ۱۳۷۰: ۳۸۷).

روشن است که این معشوق همچنان که تعلّقی به روزگار مدرنیته ندارد، بر شعر عاشقانه و دگرگونی‌های آن نیز نمی‌تواند تأثیری داشته باشد.

ب) معشوق اثیری: آنگاه که یافته‌های روان‌شناسی در دیدگاه کسانی چون فروید (Freud) و یونگ (Jung) راه به روانکاوی بُرد و جنبه‌های پنهان‌تری از روانِ آدمی را آشکار ساخت، دو اصطلاح آنیما و آنیموس نیز در دانشِ نفس مطرح گردید که منظور از آنها، روانِ زنانه در ناخودآگاه مرد (آنیما) و روانِ مردانه در ناخودآگاه زن (آنیموس) بود. پذیرش این امر، البتّه با تغییر ماهیّت هستهٔ وجود آدمی که به عالم اکبر، از عالمِ اصغر، تغییر جایگاه داده بود، امر بغرنجی نبود. این یافته، در ساحت عشق‌ورزی و جنبهٔ

اثیری و رازنـاک وجود آدمی بیش از هرجـای دیگری اثبـات‌شـــدنی بود. در حقیقـت معشـــوق اثیری فرانمود روح زنانه در ناخودآگاه مرد اســـت که حالتی نیمه‌آســـمانی و نیمه‌زمینی دارد.

شـاید بتوانیم این تعبیر را بپذیریم که «این نوع معشوق بازتاب علم روان‌شناسی در شعر امروز است» (زارع جیرهنده، ۱۳۹٦: ۱۲٤). طبق همین نظر، آنچه در منظومهٔ *افسانهٔ* نیما یوشیج می‌بینیم، معشوقی اثیری است؛ معشوقی از جنس زنِ اثیری در *بوف کور* که نیما به‌شدّت تحت‌تأثیر این علاج دل و داروی درد است. به هر روی، حالت نیمه‌آسمانی و نیمه‌زمینی معشـــوق اثیری نشـــانه‌ای اســـت که می‌توان از آن به‌عنوان روزنِ تحوّل یاد کرد. همین جنبهٔ زمینی در موقعیّت مدرنیتهٔ سـیّال و بعد در موقعیّتِ عشـقِ سیّال و زیر تأثیر نگاه عینی‌گرایِ عصـر، به معشـوقِ کاملاً زمینی بدل می‌شـود و بدین شـکل، گونهٔ سـوّم معشـوق پدیدار می‌شود. گونهٔ معشوق اثیری به‌صورت طرحِ سایه‌روشن رفته‌رفته راه به جسـمیّت و عینیّت معشـوق می‌برد و در مرحلهٔ بعد به‌شـکل کاملاً زمینی تنانه و زنانه روی می‌نماید.

ج) معشـوق طبیعی: آنچه در تعریف دو گونهٔ پیشین به قلم آمد، از تعریف معشوق طبیعی نیز پرده برداشـت. حقیقتاً آنچه دگرگونی نوع غنایی شـعر را در عاشقانه‌سروده‌ها سـبب شـده، همین‌گونه از معشـوق است. آنگاه که معشوقِ در هاله به معشوقِ در سایه بدل شد، در پردهٔ سوّم راه را برای خودنمایی عینیِ زن به‌عنوان معشوق طبیعی باز کرد.

معشـــوق طبیعی دیگر در هالهٔ ناشـــناختگی جنســـیّتِ وارونه! به ســـر نمی‌بَرَد و سـایه‌واری اندامش به اندام‌وارهٔ جسـمیّت و جنسـیّت بدل شـده است. در شعر عاشقانهٔ پسـامدرنیته نامش را می‌دانیم، او را می‌بینیم و صـدایش را می‌شـناسـیم. بسـا که زیبایی خیره‌کننده‌ای ندارد؛ اما هرچه هسـت، واقعیّت دارد و به‌مانند همسـر در زندگی مشترک نقش بازی می‌کند. اینجاسـت که روشـن می‌شـود آن وصف‌های وهم‌آلود و خیره‌کننده

بیش از آنکه در وجود معشوق‌های پیشین باشد، در ذهن و زبان شاعران و عاشقان جولان داشته است.

کاش می‌آمد از این پنجره، من　　بانگ می‌دادمش از دور بیا
با زنم، عالیه، می‌گفتم زن!　　پدرم آمده، در را بگشا!
(نیمایوشیج، ۱۳۷۰: ۲۳۸)

چو از این جستجو درمانده گشتم　　برآوردم ز دل فریاد: شهلا کو؟
صفیرم در فضای بیکران گم شد　　طنین آن جوابم داد شهلا کو؟
(نادرپور، ۱۳۹۳: ۲٤٤)

با این همه نباید گمان کرد که آنچه در شعر عاشقانهٔ پسامدرنیته به‌عنوان معشوق مطرح می‌شود، همانا زنِ زندگی است. بلکه این نظر صحیح است که آنچه در جایگاه معشوق مطرح می‌شود، زنِ واقعی است یا حتّی گاهی مردِ واقعی؛ اما گرانیگاه حضور این معشوق در شعر معاصر کجاست؟

پاسخ، این است که در طرز شاعرانِ موسوم به «نئوکلاسیک‌ها» به نمایندگی کسانی مانند منوچهر نیستانی، سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمّدعلی بهمنی. چرا این‌گونه است؟ به این دلیل که از روزگار مشروطه به‌بعد فقط این شاعران مجال عاشقانه‌سرایی محض دارند. شعر مشروطه کاملاً درگیر سیاست است. شعر نوگرای مدرن در دعوای سنّت و مدرنیسم به سر می‌برد و البتّه، به دلایل مختلف، همچنان در کارِ سیاست و مبارزه است. حجت ما نیز این است که سراغ شاعرانش را باید از تبعید و زندان گرفت. پس می‌ماند جریان نئوکلاسیک که در سایهٔ نوشدن‌های عصر به جان‌مایهٔ عاشقانه وفامند مانده است. جریان کلاسیک این دوره هم که به تکرار و ابتذال می‌تند!

زنِ جوان غزلی با ردیفِ آمد بود　　که بر صحیفهٔ تقدیر من مُسوَّد بود
(منزوی، ۱۳۸۹: ٤٥)

زنی که صـــاعقه‌وار آنک ردای شـــعله به تن دارد فرونیامده خود پیداســـت که قصـــد خرمن من دارد
(همان،۷٦)

این صـــراحت که قرن‌ها طول کشـــیده تا به زبانِ شـــعر راه یافته، اگرچه فراوردهٔ مدرنیته و تفکّر آن اســـت، در درنگِ ما معلول نظریّه‌ها و پدیده‌هایی اســـت که نهایتاً به یک آبشـــخور می‌رســـند. یکی از این مؤلّفه‌ها تفکّرِ فمنیســـم (Féminisme) اســـت. ســاده‌انگارانه، می‌توان گفت فمنیســم قیام زنانه در مقابل استیلای جامعهٔ مردسالار است. شـایان توجّه است که در شعر عاشقانهٔ سنّتی، استیلای معشوق و حتّی خوی عاشق‌کشی و تندخویی و خودخواهی وی هرگز نتوانست مقام و منزلتی برای عنصرِ زن رقم بزند و اندکی از اسـتیلا و اسـتعلای مرد بکاهد. علّت آن نیز روشـن اسـت؛ حیات در هاله! اما ابراز وجود این نیمهٔ دوم از بشر که از آن به تفکّر فمنیسم تعبیر شد، عنصر زن را در پلهٔ مقابلِ مرد قرار داد که حالا شـأن دلبری و جلوه‌گری نمایان و بیرون از خلوت نیز بر آن افزوده شده است.

از دیگر پدیده‌های معاصـر که راه بر صـراحتِ حضـور زن و پیامدِ آن معشوق در جامعه گشـود، هنرصـنعتِ سینماست. این صنعت که خیلی زود راه ازدحامِ گیشه را در عاشقانه‌پردازی دید، نقش مؤثّری در دگردیسی نگاه شاعران به موضوع عشق و معشوق داشـت. همان‌گونه که اشـاره شد، سینما با دیداری‌کردنِ مغازله به بهترین و بی‌پرده‌ترین وجه توانسـت به همهٔ تصوّرات وهمی و خیالی از معشوق پایان بدهد و کارِ زمینی‌کردنِ معشوق را به پایان برساند و زمینه را برای صریح‌گویی و حتّی تعیین جنسیّت معشوق و ذکر نامِ دلدار آماده سازد.

به موازات این دو پدیده و تقریباً در همین زمان، جریان راســـخ دیگری، آن هم در ادبیّات ما، شـــکل گرفت؛ پیدایش رُمان. ســـخن دراین‌باره فراوان اســـت؛ اما ما از منظر موضوع خودمان به این پدیده نگاه می‌کنیم.

جریانِ رمان‌نویسی به‌شیوهٔ نوین اگرچه در آغاز سر در تاریخ داشت، خیلی زود به‌سمت جامعه گرایید و دست‌مایه‌های اجتماعی را که رویکرد مردمی بهتری هم داشت، به کار بست. رُمان به‌دلیل اینکه برعکسِ شعر در فردیّت خوانده می‌شد و راه به جمع‌خوانی نداشت، مثلِ یک خاطره یا پروندهٔ خصوصی، حتّی توانست بی‌پرده‌تر به تصویرسازی‌های آتشین عاشقانه بپردازد. هم اینکه رویش رُمان در جامعهٔ ما، پس از عبور از دو دههٔ طوفانی مشروطه، خیلی زود به روزگار حصر و حبسِ رضاخانی برخورد و به‌ناگزیر آبشخور خود را در عاشقانه‌نویسی دید و آن‌قدر در این راه افراط کرد تا به ابتذال کشید و زبان طعن و لعن اندیشمندانی همچون شریعتی را به روی خود باز کرد (کافی، ۱۳۸۱: ۲۸).

ناگفته نماند که تجربهٔ رضاشاه از عصر مشروطه و کارکرد بی‌نظیر ادبیّات در پیشبرد اهداف سیاسی توده در آن روزگار، به او آموخت که باید این توانش را از ادبیّات بگیرد. بنابراین، سعی در تخدیری‌کردن آن کرد و به تشویق و تبلیغ آثار و افرادی پرداخت که تنانه، زمینی، هوس‌انگیز، داغ و در عینِ حال خُنثی و سرگرم‌کننده قلم می‌زدند.

هرچه بود، این جریان شاعران عصر را به صراحت‌گویی بیشتر و تصویرآفرینی‌های اروتیک تشجیع کرد؛ تا آنجا که به‌یک‌باره گونهٔ مغفولِ ادبی «سراپا»[۲] از خاکستر این آتش سر برآورد و چند نمونهٔ بی‌پروا در شعر معاصر ما به دست داد! اینک باید هم رویکرد به «سراپاسرایی» و هم صراحتِ اشاره به زن، به‌عنوان معشوق و بیان ویژگی‌های فیزیکی او را، پیامد پرداختن به معشوقِ طبیعی دانست که همچنان در شعر ما ادامه دارد و تا دههٔ نود نیز ردیابی‌شدنی است.

نُه) جنسِ دیگر عاشق: گونه‌ای دیگر از تحوّل در شعر عاشقانهٔ معاصر که باید از آن با تعبیر نوبُنیاد یاد کرد، زن در قامت و هیئتِ عاشق است. پیش از این هرچه عاشق دیده‌ایم، از جنس مرد بوده است و این نگاه چندان استیلا و استعلا داشته که حتی زنانِ

شـاعر را به مردانه‌سـرایی رهنمون کرده اسـت. اگر شـعر آن بانوان شـاعر را بی یادکرد نامشان بخوانیم، کمتر کسی در می‌یابد که این شعر سرودهٔ یک شاعر زن است:

بشـــد عمری مســـلمـانـان کـه در دل　　مـرا مـهـرِ رُخ آن مـه‌جـبـیـن اســـت

(ملک خاتون، ۱۳۷٤: ۵۰)

خط آمد بر رُخت ای سیم‌تن آهسته‌آهسته　　برون شـد سبزه‌ات گردِ چمن آهسته‌آهسته

بـت نـامهربانم مهربان گردید، می‌ترســـم　　مبادا بشـــنود چرخ کهن آهســـته‌آهســـته

(مخفی بدخشی، ۱۳٦٦)

اما ســـرانجام عینیّت‌گرایی و واقع‌نگاری معاصـــر لحن زنان را در شـــعر تغییر داد. بی‌گمان تنزّل جایگاه معشوق، چنانکه در زُمرهٔ تحوّلات این عهد نشان داده شد، البتّه در این دگوگونی مؤثّر بوده اسـت. همچنین، ایجاد فضای برابر و قانونِ یگانگی این فرصت را برای شـــاعرانِ زن پـدید آورد که بی‌واهمه از خواهشِ خویش ســـخن بگویند و از جایگاه سـوژه بدنِ مرد را اُبژهٔ عشـق قرار دهند و بی‌شـک، متهوّرترین شاعر که در این میان می‌توان از وی نام برد، خاصّـــه در روزگاری که هنوز پوســـت‌اندازی ســـنّت کامل نشـده اسـت، فروغ فرخزاد اسـت. البتّه باید در نظر داشت که این مورد در شاعری مثل فروغ، که بنا بر اشاره و تأکید کتاب «جاودانه زیستن»، حاصل دو قطبیی است که جامعه برای شـاعر پدید آورده اسـت که از سویی دست به خود کشی می‌زند و از سوی دیگر عاشـقانه جهان را دوسـت دارد و می‌خواهد شیرهٔ جهان را بمکد (جلالی، ۱۳۷۷: ٦٤۰). این اشاره‌ها از شعر فروغ وشاعران امروزی‌تر، عینیّت‌گرایی و تهور زنان شاعر را توأمان نشان می‌دهد:

او غنوده است
روی ماسه‌های گرم
زیر نور تند آفتاب
از میان پلک‌های نیمه‌باز

خسته‌دل نگاه می‌کند
جویبار گیسوان خیس من
روی سینه‌اش روان شده
بوی بومی تنش
در تنم وزان شده
(فرخزاد، ۱۳۷۱: ۱۱۰)

آغوش تو هنوز
عرصه‌ای سبز است
برای مادیان سرکشی
که زیر پوست من
به تاخت می‌رود!
(موسوی، ۱۳۸۷: ۸۸٤)

دو انگور می‌خوش و در هرکدام یک هستهٔ سیاه
زیر برگ پلک‌هایت
چشمک می‌زنند
چگونه مردی هستی
نرم‌تر از ابر شلوارپوش مایاکوفسکی!
(گله‌داران، ۱۳۸۰: ۳۳)

ده) سرنوشت رقیب: درنگ در منظومه‌های عاشقانهٔ کهن، حضور رقیب را به چند دلیل توجیه می‌کند که هیجان‌بخشی و تیپ‌سازی از آن جمله است؛ اما حضور رقیب فقط به این منظومه‌ها ختم نمی‌شد، بلکه در غزل‌ها و حتی تغزل‌های عارفانه نیز می‌توان ردی از وی مشاهده کرد.

نوفـل در داســتـان لیلی و مجنون یـا خســرو در داســتـان شــیرین و فرهاد از شناخته‌شده‌ترین رقیبان در ادبیّات غنایی کهن به شمار می‌روند؛ اما کارکرد مهم‌تر رقیب در شـعر سنّتی حالت تابویی او بود که از ارزش پایایی و دوامِ عشق حکایت می‌کرد. به عبارت دیگر، سـایهٔ رقیب پرهیبت و با تحذیر و تذکّر بر سرِ عاشق بود تا او را لحظه‌ای از این جـان‌مـایهٔ درون‌گداز غافل نکند. ازاین‌رو، رقیب گاه می‌توانســت برســاخته و برانگیختهٔ معشوق باشد تا عاشق را همواره بر در و درگاه معشوق بیدار و پایدار بدارد.

روشــن اســت که در عشــقِ دوســویه، گفتگومحور، سـیّال، ناپایدار و حتّی نه‌چندان مقدّسِ مدرنیته، نیازی به تمهیدِ رقابت‌انگیزی و هیمه بر آتش‌نهادن نیست. این است که سرنوشت رقیب در شعر عاشقانهٔ معاصر، مانند بسیاری از مؤلّفه‌های فراموش‌شدهٔ سنّت، در روزگار پسـامدرنیته، چیزی جز فراموشی و به تاریخ سپرده‌شدن نیست. ساده‌انگارانه می‌توان فراخوان پلیس یا حضور در دفتر ثبت طلاق را جانشین رقیب در رابطهٔ عاشقانهٔ زوج‌های امروز دانسـت. عاشـق با یادداشـتی در دست که بر پاکت سیگاری نقش بسته است از خیابان باران‌زده می‌گذرد و زمزمه می‌کند:

رفتم مرا ببخش و مگو او وفا نداشــت　　راهی بــه جز گریز برایم نمـانـده بود
این عشــقِ آتشــین پر از درد و پرملال　　در وادی گنـاه و جنونم کشـــانـده بود
(فرخزاد، ۱۳۷٤: ٤٦)

۳- نتیجه

اگرچه در واژهٔ دگردیســی که با به‌گزینی فارســی به‌جای تحوّل به کار می‌رود، وارونگی منظور نیست و اغلب غرض از آن همانا درآمدن از حالتی به حالتی دیگر است؛ اما آنچه ما در اینجا به‌مثابهٔ دلایل و عواملِ تحوّل بر اثر مدرنیته نشــان کردیم، اغلب همان حالتِ وارونگی و دگرگونی بنیادین تا مرز تقابل و تضـــاد اســـت. عملاً یافته‌های مقاله نیز در

پهنهٔ ایجاد همین جنبهٔ تقابلی روی نموده‌اند که در اینجا به‌طور فهرست‌وار به آنها اشاره می‌شود:

– ازلیّت به‌عنوان باوری بنیادین که پایداری و پایایی عشق را سبب می‌شد، با حاکمیّت تفکّر نسبیّت‌اندیشی در مدرنیته، به ناپایداری و کوتاهی رابطه رسیده است؛ به این دلیل که جزم‌اندیشی در مدرنیته ممنوع است و جهان در حالِ شدنِ پی‌درپی است؛

– خودشکنی تا حد نفی خود و وابستگی هیچ‌انگارانه به وجود مطلق معشوق به خودگرایی عاشق و هویّت‌یابی مستقل او انجامیده است. تفکّر مدرنیته با شتابناک‌دیدن گذر زمان، خود را در پرتگاه نیستی می‌بیند. بنابراین خودِ در حالِ نیستی تا وجود دارد باید این فردیّت را پاس بدارد؛

– بهره‌جویی حاصل مستقیم حضورِ خود است. اگر خود از آنچه هست بهره‌مند نشود، لامحاله در این جبهه، دیگری حضور دارد که از آن سود خواهد برد. دل در فراخنای عشق معشوق را می‌بیند که در آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست؛ ولی خود در ساحتِ عقل که آموزهٔ مدرنیته است، تنگنایی را می‌بیند ترسناک که ممکن است هرگز کسی به دادش نرسد؛

– تنهایی دست‌کارِ خود است. هرجا خود مورد تعرّض قرار بگیرد، ناگزیر یا باید با متعرّض درآویخت یا ترک صحنه کرد. این است که شعر عاشقانهٔ امروز ناخشنودی از جدایی را به خرسندی تنهایی بدل کرده است؛

– ناخشنودی و ناگواری عشق، همه به این برمی‌گردد که عشق هستی‌سوز است و ماورای این هستی‌سوزی را هستی‌سازی می‌بیند؛ ولی نگاه علم‌اندیشی و به‌اصطلاح سکولار مدرنیته از آن تعبیر به خویش‌آزاری روانکاوانه می‌کند؛ پس مزمّت عشق در شعرِ عاشقانهٔ این دوران واقعیّتی است تجربه‌شده، نه ناز و دلالِ تحریض‌گر؛

– سخن از قانون، دموکراسی، حق رأی، برابری و آزادی، آورده‌های مدرنیسم است که هیچ‌یک با روح عشقِ سنّتی سازگاری ندارد. پس بهتر است که بنیان عشق کهن را

برهم زد. عشــق خیلی که گرامی باشــد، در ذیل آزادیِ فردی معنی می‌شــود. این نگاه، خیلی عمیق و بُنیان‌کن بر رابطهٔ عاشقانه در شعر تأثیر گذاشته و آن را تا حد یک معاملهٔ پایاپای پایین آورده است.

– شــتابناکی گردونهٔ زمان که از تحوّلات پی‌درپی جامعه در صــنعت، علم و ســبک زندگی مشــهود اســت، انســان معاصــر را هول‌زده و دســتپاچه کرده اســت. هدیهٔ این شــتاب‌زدگی چیزی جز نگرانی و تشــویش نیســت. انسانی که نگرانِ بازماندن از کاروان است، نمی‌تواند در شعر عاشقانه دلداده‌ای استوار باشد.

– تغییر شــرایط سیاسی–اجتماعی از دوره مشروطه منجر به تغییر معشوق و جایگاه عشــق در ســاحت اشعار شده است .چنان که عشق از حالت دل بستن و عشق افسانه‌ای و اندرونی به عنصری برای بیان اعتراض‌های اجتماعی و بیان معضلات اجتماعی تبدیل شده است.

– یکی از مهم‌ترین تحوّلات شــعر عاشــقانه در این عصــر، کنارزدن هاله و ســایه از چهرهٔ معشــوق اســت. ایجاد رابطهٔ مســتقیم و بی‌پرده با او، سخن گفتن با او و او را در جایگاه زنِ زندگی صــدازدن و نیز رمزگشــایی از جنســیّت معشــوق که تا حدّ تشــریح انــدام‌وارهٔ او پیشــــرفته اســــت. این‌همه در ســــایهٔ عواملی از مدرنیته نظیر نگاه عینی و تجربه‌گرا، دیداری‌کردن مغازله در هنر ســینما و تصــویرپردازی‌های پهنهٔ رُمان صــورت گرفته است؛

– حضــور جنس دوّمی از عاشق و حذف رقیب از صحنه، همه‌وهمه از عاشقانه‌های دگوگونه‌شده‌ای در شعر معاصر خبر می‌دهد.

یادداشت‌ها

۱- فتیش، واژه‌ای پرتغالی و به معنی جادوست (توفیقی،۱۳۷۸: ١٤). فتی‌شیزم در علم روان‌شناسی عبارت است از علاقهٔ بیش از حد به اشیاء بی‌جان مانند کفش، جوراب، دست‌کش و... به عنوان نمادی از محبوب (انوری، ۱۳۸۱: ذیل واژه).

۲- سراپا، یکی از انواع ادبی فارسی است که در آن شاعر یا نویسنده همّت اصلی و آغازین خود را در وصف زیبایی‌های سراپای معشوق، مطابق سنّت‌های ادبی به‌طرز خیالین و هنرمندانه‌ای به کار بسته باشد و انواعی دارد، از جمله: سراپای مستقل، سراپای ضمنی، سراپای تدوینی. از نمونه‌های گذشته و مشهور می‌توان به مثنوی مرآت‌الجمال غلامعلی آزاد بلگرامی اشاره کرد (شفیعیون، ۱۳۸۹: ۱۵۱). در نسخه‌های خطّی منظومه‌های بسیاری با عنوان «سراپا» باقی مانده است. قدمت این نوع ادبی منجرشده که در عهد معاصر هم نمودهایی در اشعار عاشقانه بیابد از جمله «آیدا در آینه» (اثر احمد شاملو) نیز در شعر معاصر بنیانی از نوع سراپا دارد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آجودانی، ماشاالله (۱۳۸۱)، یا مرگ یا تجدّد، دفتری در شعر وادب مشروطه، لندن: انتشارات فصل کتاب.

۲. بارت، رولان (۱۳۹۰)، سخن عاشق، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۳. بهفر، مهری (۱۳۸۱)، عشق در گذرگاه‌های شبزده، تهران: هیرمند.

٤. تامپسون، جان بروکشایر (۱۳۸۰)، رسانه‌ها و مدرنیته، ترجمهٔ مسعود اوحدی، تهران: سروش.

۵. تسوایگ، شتفان (۱۳۸۸)، نیچه، ترجمهٔ لیلی گلستان، تهران: مرکز.

٦. توفیقی، حسین (۱۳۸۷)، آشنایی با ادیان بزرگ، چ۱۱، تهران: سمت.

۷. جعفری، مسعود (۱۳۸٦)، سیر رمانتیسم در ایران، تهران: نشر مرکز.

٨. جلالی، بهروز (١٣٧٧)، جاودانه زیستن در اوج ماندن، تهران: مروارید.
٩. جلالی، بیژن (١٣٨٢). شعرِ سکوت، تهران: مروارید.
١٠. حافظ شیرازی (١٣٧٥)، حافظ از نگاه مردانی، تهران: نشر صدا.
١١. حسن‌لی، کاووس (١٣٨٣)، گونه‌های نوآوری در شعر امروز، تهران: ثالث.
١٢. حسین‌پور جافی، علی (١٣٩٠)، جریان‌های شعری معاصر فارسی، چ٣، تهران: امیرکبیر.
١٣. خواجات، بهزاد (١٣٩١)، رُمانتی‌سیسم ایرانی، تهران: بامداد نو.
١٤. دهقانی، محمّد (١٣٨٧)، وسوسهٔ عاشقی، تهران: جوانهٔ رشد.
١٥. دیانوش، ایلیا (١٣٨٨)، لالایی با شیپور؛ گزین‌گویه‌های شعرای معاصر، تهران: مروارید.
١٦. سعدی (١٣٨١)، کلّیّات سعدی، به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.
١٧. شاملو، احمد (١٣٨١)، مجموعه آثار، تهران: زمانه.
١٨. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (١٣٩٠)، با چراغ و آینه، تهران: سخن.
١٩. شمیسا، سیروس (١٣٨٦)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران: علم.
٢٠. فرخزاد، فروغ (١٣٧١)، دیوان اشعار، تهران: مروارید.
٢١. فرخزاد، فروغ (١٣٨٤)، دیوان فروغ، تهران: میلاد.
٢٢. فکوهی، ناصر (١٣٨٩)، گفتگوهایی دربارهٔ انسان و فرهنگ، تهران: فرهنگ جدید.
٢٣. کافی، غلامرضا (١٣٨١)، دستی برآتش، شیراز: نوید.
٢٤. کَسِل، فیلیپ (١٣٨٧)، چکیدهٔ آثار آنتونی گیدنز، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: ققنوس.
٢٥. گله‌داران، لیلی (١٣٨٠)، یوسفی که لب نزدم، شیراز: نیم‌نگاه.
٢٦. گیدِنز، آنتونی (١٣٨٩)، جامعه‌شناسی، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نی.
٢٧. مختاری، محمّد (١٣٧٨)، هفتاد سال عاشقانه، تهران: تیراژه.

۲۸. مخفی بدخشی (۱۳٦٦)، دیوان اشعار، به‌کوشش حبیب نوایی، کابل: کمیتهٔ طبع و نشر ج.دا.ص.د.
۲۹. مدی، ارژنگ (۱۳۷۱)، عشق در ادب فارسی از آغاز تا قرن ششم، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۳۰. ملک خاتون (۱۳۷٤)، دیوان کامل جهان ملک خاتون، به‌کوشش پوراندخت کاشانی‌راد، تهران: زوار.
۳۱. منزوی، حسین (۱۳۸۹)، مجموعه اشعار، به‌کوشش محمّد فتحی، تهران: نگاه.
۳۲. موسوی، سیدمهدی (۱۳۹۳)، انقراض پلنگ ایرانی با افزایش بی‌رویهٔ گوسفندان، تهران: تیماره.
۳۳. موسوی، گراناز (۱۳۷۸)، آوازهای زن بی‌اجازه، تهران: شالی.
۳٤. میلانی، عبّاس (۱۳۸۲)، تجدّد و تجدّدستیزی در ایران، تهران: نشر اختران.
۳۵. نادرپور، نادر (۱۳۹۳)، مجموعهٔ اشعار، چ۳، تهران: نگاه.
۳٦. نظامی گنجه‌ای (۱۳٦٦)، کلّیّات خمسه، چ٤، تهران: امیرکبیر.
۳۷. نفیسی، مجید (بی‌تا)، چهار نگاه به عشق در ادبیّات فارسی، بی‌جا، ketabnak.com.
۳۸. نیما یوشیج (۱۳۷۰)، مجموعه کامل اشعار، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

ب) مقاله‌ها

۱. اباذری، یوسف (۱۳۸۷)، «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات»، مجله پژوهش زنان، دورهٔ ٦، شمارهٔ ٤، صص ۱۲۷ ـ ۱۲۸.
۲. پاکدامن، یوسف و دیگران (۱۳۹۷)، «ریشه‌های اجتماعی تحوّل مفهوم عشق در شعر ایران؛ بررسی جامعه‌شناختی تحوّل مفهومی عشق در نه دفتر عاشقانهٔ دههٔ هشتاد»، مجلهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱، صص ۱ ـ ۳٦.

٣. روزبه، محمّدرضا و قدرت‌الله ضرونی (١٣٩٠)، «تحلیل ماهیّت معشوق و سیر تحوّل آن در شعر قیصر امین‌پور»، مجلهٔ سبک‌شناسی بهار ادب، شمارهٔ ١١، صص ٢٩١ تا ٣٠٨.

٤. روزبه، محمّدرضا و قدرت‌الله ضرونی (١٣٩١)، «عشق به همسر در شعر معاصر ایران»، مجلهٔ پژوهش‌نامهٔ ادبیّات غنایی، شمارهٔ ٢٢، صص ١٦٥ تا ١٨١.

٥. زارع جیرهنده، مریم و غلامرضا پیروز (١٣٩٦)، «جلوه‌هایی از عشق مدرن در شعر رُمانتیک معاصر»، مجلهٔ پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی. شمارهٔ ٢٨. صص ١١٧ تا ١٤٠.

٦. شیفیعون، سعید (١٣٨٩)، «سراپا، یکی از انواع ادبی غریب فارسی»، مجلهٔ جستارهای ادب، شمارهٔ ١٧، صص ١٤٧- ١٧٤.

٧. غلامی، حمیده و مهدی رضایی (١٣٩٢)، «مشبهٌ‌به‌ها و تصاویر چهرهٔ معشوق در شعر شاعران زن معاصر و تفاوت آن با دیگر دوره‌ها»، فصلنامهٔ تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شمارهٔ ٣، پیاپی ٢١، صص ٣٥٣-٣٦٨.

٨. کوشش، رحیم (١٣٨٩)، «نیما و شعر نو تغزلی»، مجموعه مقاله‌های دومین همایش ملّی نیماشناسی، بابلسر: دانشگاه مازندران، صص ١٤٦٥- ١٤٨٣.

٩. وکیلی، شروین (١٣٨٣)، «دگردیسی صمیمیّت»، کتاب ماه علوم اجتماعی، شمارهٔ ٨٩، صص ٧١-٧٥.

منابع اینترنتی

1- https://mandegardaily.com. تاریخ بازیابی: ١٣٩٩/٤/١١

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۷٤-٤۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.2.6

خاستگاه موسیقی زبان در متون نثر مرسل*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محسن وثاقتی‌جلال[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده

مؤلّفه‌های جمال‌شناسیِ نثر مرسل بسیار متنوّع است. موسیقی زبان یکی از آنهاست که به شکل معناداری این متون را هنری کرده است. این نوع موسیقی که موجب زیبایی نثر مرسل شده، از کجا نشأت می‌گیرد؟ در این مقاله آثار نثر مرسل به روش تحلیلی - توصیفی و با استفاده از زبان‌شناسیِ ساختارگرا و علم معانی بررسی شده‌اند تا پاسخ مناسبی به پرسش تحقیق داده شود. نتایج نشان می‌دهد که جمال‌شناسی موسیقاییِ نثر مرسل مبتنی بر درونهٔ زبان است و برای تقویّت موسیقی زبان از دو مؤلّفهٔ موسیقی ترتیل قرآن و شعر هجایی دورهٔ باستان تأثیر پذیرفته است. نثر مرسل تحت تأثیر موسیقی ترتیل با آرایش خاصِ نحوی، آزادی عمل در آغاز و پایان جمله، استفادهٔ مناسب از واژگان، حروف و وندها توازن نحویِ قدرتمندی ایجاد کرده و از این طریق، به موسیقی نثر دست یافته است. یکی دیگر از عوامل موسیقایی نثر مرسل، بهره‌مندی از وزن هجایی و متون آهنگین زبان‌های باستان است. این مطالعه نشان می‌دهد که با ورود وزن عروضی به عرصهٔ زبان فارسی، شعر هجایی از بین نرفته؛ بلکه به دلیل هم‌خوانی نداشتن با شعر عروضی و نیز عدم آشنایی بلاغیَون اسلامی با آن، نوعی نثر تلقی شده و به درون نثر فارسی وارد شده و به کمک سایر مؤلّفه‌ها، موسیقی نثر مرسل را تقویّت کرده است. علاوه بر آن، خصلت‌های ذاتیِ زبان فارسی و مؤلّفه‌های اجتماعی-فرهنگیِ دورهٔ سامانی نیز باعث رهایی و آزادی عمل در زبان شده و در موسیقی نثر مرسل تأثیر معناداری گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: نثر مرسل، زبان‌شناسی، موسیقی زبان، موسیقی نثر.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۱

[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: moh_ves@yahoo.com

١- مقدّمه

از گذشته‌های دور، زیبایی‌شناسیِ پدیده‌های هستی، یکی از دغدغه‌های بشر بوده است. در این میان، بازشناسیِ زیبایی‌های آثار مکتوب، یکی از دشوارترین نوع زیبایی‌شناسی است. در آثار بازمانده از تمدّن‌های بزرگ، این دغدغه کاملاً آشکار است. ارسطو، افلاطون، فارابی و اندیشمندان دیگر تلاش زیادی کرده‌اند تا روش‌های مناسبی برای شناختن زیباییِ آثار هنری ارائه دهند. یکی از معروف‌ترین روش‌های زیبایی‌شناسیِ آثار ادبی، مطالعهٔ نظام ایقاعی آنهاست. نثرهای هنری به عنوان یکی از خرده‌نظام‌های نظام احسن، از این قاعده مستثنی نیستند؛ امّا این نوع نثر به دلیل داشتنِ نظام ایقاعیِ حاضرِ غایب، چندان مورد توجّه جامعهٔ ادبیِ ایران قرار نگرفته است. اگر هم مطالعه‌ای در این حوزه شده، تحت تأثیر نظام موسیقاییِ شعر بوده که برونهٔ زبان را مدّنظر قرار داده است.

این نوع نگرش باعث شده تا آثاری چون: تاریخ بیهقی و متون صوفیه به عنوان سرسلسلهٔ نظام ایقاعی نثر فارسی تصوّر شود و مطالعهٔ نثر مرسل مورد غفلت واقع گردد. اگر نثر مرسل از نظر موسیقیِ زبان دارای جایگاه زیبایی‌شناختی است، قطعاً، در تکامل نظام ایقاعیِ دوره‌های بعدیِ زبان فارسی نیز نقش بسزایی داشته است. این مقاله پا را فراتر از تاریخ بیهقی و متون صوفیه گذاشته و در جستجوی خاستگاه واقعیِ موسیقیِ نثر فارسی است.

١-١- بیان مسأله

آشنایی با مکتب‌های ادبی جهان، بار دیگر، نظریّهٔ نظم جرجانی را بر سرِ زبان‌ها انداخت. توجّه هم‌زمان به نظریّهٔ نظم جرجانی و مکتب ادبیِ فرمالیست موجب شد تا از متون نثر مرسل به عنوان آثار هنریِ جذّاب، رونمایی شود. یکی از دلایل جذّابیّت این نثر، موسیقی زبانِ آن است. با توجّه به غنای موسیقاییِ نثر مرسل نمی‌توان گفت، نویسندگان این دوره یک‌باره به این همه موفّقیّت دست یافته‌اند. به نظر می‌رسد که آنها

بتدریج و با تلاش فراوان، به این مهم رسیده‌اند. پس، ریشه‌های این موسیقی غنی را باید در جای دیگری جُست. راستی؛ خاستگاه اصلی نظام ایقاعی و موسیقاییِ نثر مرسل کجاست؟ در ادامهٔ مقاله تلاش خواهد شد تا به این پرسش پاسخ داده شود.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

سرسلسلهٔ پژوهش‌های موسیقی نثر را باید در قرون طلاییِ تمدّن ایران اسلامی جستجو کرد. آنجا که بزرگانی چون: فارابی در کتاب «*موسیقی کبیر*» (۳۳۹ ه.ق.) بر نقش موسیقی در تمام شئونات زندگی انسان توجّه نموده و تجلّی آن را در حوزهٔ زبان با رعایت تناسبِ میان واژگان مرتبط دانسته است. در همین دوره، اخوان‌الصّفا با تدبّر در موسیقیِ کیهانی به نظام ایقاعی جهان پی‌بردند و موسیقی کلام را به عنوان یک خرده‌نظام در نظام احسن مورد توجّه قرار دادند. آنها بر این باور بودند؛ تا زمانی که تألیف بر اساس نسبتی استوار نباشد، گوش از شنیدن سخن لذّت نمی‌برد.

خواجه نصیرالدّین طوسی نیز در کتاب «*معیارالاشعار*» (٦٤٩ ه. ق.) با مطرح‌کردن وزن مجازی به موسیقی نثر پرداخت. وی بر این باور بود که کلام موزون، دو نوع وزن می‌تواند داشته باشد؛ یکی حقیقی و دیگری مجازی. منظور وی از وزن مجازی همان وزنی است که در خسروانی‌های قدیم بوده است. جرجانی در کتاب «*دلائل‌الاعجاز فی‌القرآن*» (٤٥٢ ه.ق.) با رسیدن به نظریهٔ نظم، نظام ایقاعی را به عنوان یکی از عناصر جمال‌شناسیِ کلام معرفی نموده و زیبایی‌های موسیقایی نثر را با چینش هنری واژگان مرتبط دانسته است.

با ظهور مکتب ادبی فرمالیست، نگرش به موسیقیِ نثر در جامعهٔ ادبی ایران دگرباره احیا گردید. اصطلاحاتی چون: وزن هنری ولک (Rene. wellek)، بوطیقای نثر تودورف (Tzvetan.Todorov)، قطب مجازی یاکوبسن (R.Jakobsok) و... باعث شد تا منتقدان ایرانی به موسیقی نثر توجّه ویژه‌ای نمایند.

بهار در «*سبک‌شناسیِ نثر*» (١٣٨١) ویژگی‌های آثار منثور را به زیبایی تشریح نموده و در برخی مواقع، به موسیقی بیرونیِ کلام منثور اشاره کرده و از این طریق، کمک قابل توجّهی به نثرپژوهی معاصر نموده است. غلامحسین یوسفی در کتاب «*برگ‌هایی در آغوش باد*» (١٣٥٦) به موسیقی نثر *تاریخ بیهقی* پرداخته و بر این باور است که موسیقی کلام بیهقی محصول حسن تألیف اوست.

خطیبی در کتاب «*فن نثر*» (١٣٨٢) معتقد است که موسیقی زبان، یکی از مؤلّفه‌هایی است که نظم و نثر را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد. فرشیدورد در کتاب «*دستور مفصّل امروز*» (١٣٨٨) تحت تأثیر تعریف نثرهنریِ ولک از یک نوع نثر با عنوان «نثرِ پیرو شعر» سخن گفته و از این طریق موسیقی نثر را مورد توجّه قرار داده است. براهنی در جلد سوّم «*طلا در مس*» (١٣٧١) تفاوت‌ها و شباهت‌های شعر منثور و نثر شاعرانه را مطرح نموده و موسیقی این نوع آثار ادبی را تشریح کرده است.

امّا کسی که به مطالعات حوزهٔ موسیقی نثر جهت تازه‌ای بخشیده، شفیعی‌کدکنی است. وی در کتاب «*موسیقی شعر*» (١٣٨١) موسیقی کلام را به گروه‌های مختلفی تقسیم نموده و از موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی نام برده است. در کتاب «*زبان شعر در نثر صوفیه*» (١٣٩٢) نیز از وجوه سه‌گانهٔ موسیقی نثر با توجّه به زبان *قرآن‌کریم* سخن گفته است.

پژوهشگرانی که تحت تأثیر شفیعی‌کدکنی در حوزهٔ موسیقی نثر تحقیق کرده‌اند، اغلب به موسیقیِ برونهٔ زبان پرداخته‌اند و نظام ایقاعی نثر را با معیارهای نظم تشریح نموده‌اند. ابوالحسن نجفی و احمد سمیعی گیلانی در مقالهٔ «پاره‌های موزون گلستان سعدی» (١٣٧٤) موسیقی برونهٔ زبان سعدی را تشریح نموده‌اند.

سینا جهاندیده در کتاب «*متن در غیاب استعاره*» (١٣٧٩) به برخی از مؤلّفه‌های نحوی از جمله جابه‌جایی ارکان جمله و تأثیر زبان عربی در ایجاد موسیقی نثر توجّه نموده است. قدسیّه رضوانیان و مرضیّه حقیقی با مقالهٔ «موسیقی نثر در تاریخ بیهقی»

(۱۳۹۱) ثابت کرده‌اند که موسیقی نثر بیهقی بیشتر به واسطهٔ موسیقی واژگان و پیوند آن با سازمان کلام اوست.

مجید پویان و سیّدحمید فرقانی در مقالهٔ «نگاهی به موسیقی نثر در کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» (۱۳۹۱) ابزارهای آفرینش موسیقی زبان را استخراج نموده و در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی دسته‌بندی کرده‌اند. عبدالله حسن‌زاده و لیلا شامانی در مقالهٔ «بررسی عنصر موسیقی در آثار منثور قرن پنجم و ششم با تأکید بر آثار احمد غزالی» (۱۳۹۲) آثار احمد غزالی را یک نوع شعر منثور تلقّی کرده‌اند که با استفاده از موسیقی بیرونی، کناری، داخلی و موسیقی معنوی پیام خود را به صورت دلنشینی به مخاطبان منتقل کرده است.

فاطمه مدرسی و مریم عرب در مقالهٔ «نگاهی به عوامل موسیقی‌ساز در تمهیدات عین‌القضات همدانی» (۱۳۹۲) تلاش کرده‌اند تا نشان‌دهند که صنایع بدیعی یکی از عوامل موسیقی‌آفرینِ نثر عین‌القضات است. آنها بر این باورند که کتاب *تمهیدات*، یک نوع شعر منثور است. بررسی کتاب‌ها و مقالات فوق نشان می‌دهد که هنوز به موسیقی نثر مرسل توجّهی نشده است.

امید است، مقالهٔ حاضر در این حوزه کار تازه‌ای باشد و بتواند بخشی از زیبایی‌های موسیقاییِ نثر مرسل را نشان دهد.

۱-۳- ضرورت و اهمّیّت تحقیق

آنچه که از مجموعهٔ مقالات و کتاب‌های این حوزه برداشت می‌شود، این است که بیشتر این آثار، نثر را با معیار موسیقی شعر عروضی تحلیل کرده و از قدرت موسیقاییِ درونهٔ زبان غافل بوده‌اند. آنچه که نوشتن این مقاله را توجیه می‌کند، این است که هیچ‌کدام از پژوهشگران به زیبایی‌شناسیِ موسیقاییِ نثر مرسل توجّه نکرده‌اند. از این‌رو، ضروری

است تا خاستگاه و جمال‌شناسی موسیقی نثر زبان فارسی به شکل دقیق‌تری مورد بررسی قرار گیرد.

۲- بحث اصلی

نثر مرسل به عنوان یکی از انواع هنری زبان فارسی، شبکه‌ای است نظامند که از درون آن صدای موزون فطرت انسان ایرانی و آهنگ هماهنگِ طبیعت در قالب موسیقی زبان به گوش می‌رسد. این کلام موسیقایی با آهنگ بسیار رقیق از نقطهٔ صفر زبان آغاز می‌شود و بتدریج تا عالی‌ترین درجهٔ هنری خود نایل می‌گردد و به قول حق‌شناس، به رهایی می‌رسد. «ادبیّات با گذر از جبر علّت‌ها و معلول‌های جهان واقعی و اصول زبانی از قید هر دو عالم، یکی عالم واقعی و دیگری عالم زبانی می‌رهد» (حق‌شناس،۱۳۸۳: ۵۵) و انسان را از طریق ادبیّات به رهایی می‌رساند.

در نثر مرسل این نوع رهایی برخاسته از طبیعت زندگی و زبان است. هرچند زبان آن دوره از نظر ساختاری بسیار محدود بوده، امّا از لحاظ هنری دارای آزادی‌های فراوانی بوده است. به قول ارنست همینگوی (Ernest Hemingway) در این دوره «هر اثر، خود یک سبک ادبی است» (ایگلتون (Eagleton)، ۱۳۹۵: ۱۶۰).

این رهایی به این دلیل بوده که انسان‌های دورهٔ نثر مرسل هنوز درگیر شناخت طبیعتِ پیرامون خویش بوده‌اند. زیرا هنوز ظرفیّت شرح جوهرِ انسانی خویش را پیدا نکرده بودند. از این‌رو، به جای کندوکاو در ذات آدمی، طبیعت اطراف خود را می‌کاویدند. برای شناخت پیرامون خویش، از زبانی بهره می‌بردند که هنوز به قوانین زبانی و آیین نگارش درنیامده بود. این درست همان چیزی است که به نوشته‌های نثر مرسل حالت گوناگونی، تنوّع و خوشایندی برخاسته از آزادی و رهایی می‌بخشید. آزادی و رهایی‌های فردی، دموکراسی زبان را به ارمغان آورده و دموکراسیِ زبان به

لحن‌ها و آهنگ‌های گوناگون فرصت داده تا نویسندگان نثر مرسل به زیباترین و ساده‌ترین شکل، هنرِ خود را نشان دهند.

در نثرمرسل، آن دسته از آثاری که فطرت موسیقایی انسان و طبیعت را نمایندگی می‌کنند موسیقی زبانشان طبیعی‌تر و با فطرت آدمی سازگارتر است. «جابربن حیّان معتقد است که زبان فرزند اتّفاق نیست، بلکه جوششی از وجود است و این، پیوند جوهریِ عمیقی میان طبیعت زبان و طبیعت جسم ایجاد می‌کند؛ پیوندی که به پیوند میان آهنگ‌ها و سیم ساز شبیه است» (آدونیس، ١٤٢:١٣٨٨). بنابراین، زبان نثر مرسل به مقتضای حال، موسیقی خاصّی به خود گرفته و هر نویسنده‌ای آهنگ کلامش را با ذهنیّت خود، عاطفه و افکار حاکم بر زمانهٔ خویش هماهنگ کرده است. اگر از این بُعد به موسیقی نثر مرسل نگاه کنیم، نویسندگان به دو گروه تقسیم می‌شوند:

الف) گروهی که وابسته به دربار دولت‌های دورهٔ اول نثر فارسی هستند و به سفارش حاکمان زمان خود، آثارشان را خلق کرده‌اند. تاریخ بلعمی، مقدمه شاهنامهٔ ابومنصوری از نمونه‌های شاخص این دسته هستند.

ب) گروه دوّم، نویسندگانی هستند که در کنار مردم بوده و موسیقی نثرشان از روح حاکم بر تودهٔ مردم نشأت گرفته است. آثاری چون: تاریخ سیستان (قسمت اوّل)، سفرنامهٔ ناصر خسرو و ... به این گروه تعلّق دارند.

از آنجا که در کتاب‌های دستهٔ اوّل، موسیقی زبان تحت تأثیر دربار شکل گرفته، روح آمرانه، موسیقی پر طنین، روح حماسی حاکمان سامانی، خردگرایی تفکّر معتزله، ایران‌گرایی، نهضت شعوبیّه، شادی‌خواری، گرایش به اساطیرِ ایران باستان، آهنگ آیه‌های پر صلابت مکّی و... در نثر آنها دیده می‌شود.

در دستهٔ دوّم، روح طبیعت‌گرای مردم دوران نثرمرسل که هنوز زخم هجوم مغول و استیلای کامل اعراب را بر تن جامعهٔ خویش احساس نکرده‌اند، موسیقی نثر را با فطرت انسانی هماهنگ کرده است. شادی‌خواری و روح حماسی پهلوانان قصه‌های اساطیری و

عیّاران بومی و محلی، آزاد اندیشیِ اندیشمندان مردمی، قیام‌های ضد عربی، تبلیغات و ارشاد فرقه‌هایی چون: اسماعیلیّه، ترانه‌های بازمانده از دوره‌های باستان و... به کتاب‌های این نویسندگان لحنی قاطع، برّنده، شاد و حماسی بخشیده است.

این ویژگی‌ها در اغلب کتاب‌های تاریخی این دوره و نیز کُتُب تاریخ ادبیّات ذکر شده است. علاوه بر عوامل فرهنگی، سیاسی و اجتماعیِ فوق، مؤلّفه‌های دیگری هستند که موسیقی نثر مرسل را از درونهٔ زبان فربه و غنی کرده‌اند. در ادامه، نقش هر کدام از این مؤلّفه‌های موسیقی‌آفرین، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲-۱- تأثیر شعر هجایی دورهٔ باستان بر موسیقی نثر مرسل

شعر و کلام آهنگین به گونه‌ای بر زبان مردم ایران جاری بوده که گمان نمی‌رود، به یک‌باره از بین برود. از این‌رو احتمال می‌رود، شعر هجایی با ورود وزن عروضی از بین نرفته باشد؛ بلکه به دلایل متعدّد مهجور مانده و به درون نثر مرسل رفته است. این انتقال، موجب فربه‌شدن نثر مرسل شده تا به عنوان یک مؤلّفهٔ مهم، موسیقی نثر مرسل را غنا بخشد.

تفضّلی معتقد است که جاماسب‌نامه، داروی خرسندی، اندرز بهزاد فرّخ پیروز، اندرز بزرگمهر، درخت آسوریک و کتاب‌هایی مانند آنها در قالب شعر سروده شده‌اند که با ظهور فارسی دری به درون متون نثر رفته‌اند. «محتمل این است که این متون کنونی نثر، در اصل شعر بوده‌است. زبان شعری آنها از این جهت است» (تفضّلی،۱۳۷٦: ۱۷٤). علاوه بر آن، منابع دیگری چون: الفهرست، المعانی ابوهلال عسکری، اللّهو والملاهی و ... بخش‌هایی از اشعار قبل از اسلام را آورده‌اند که شباهت زیادی به قطعه‌های برجستهٔ متون نثر مرسل دارند.

مقایسهٔ آنها با نثرمرسل ثابت می‌کند که شعر هجایی در موسیقی نثر مرسل اثرگذار بوده است. در ادامه تلاش می‌شود تا ساختار اشعار هجاییِ منسوب به قبل از اسلام با

کتاب‌های نثر مرسل مقایسه گردد تا تأثیرپذیریِ این نوع نثر از شعر هجایی مشخص گردد.

۲-۱-۱- نقش صنعت متتابع در موسیقی نثر مرسل

یکی از مؤلّفه‌های موسیقی‌آفرین که از دورهٔ باستان به نثر مرسل منتقل شده، صنعت متتابع است. «متتابع شعری را گویند که در آن سخن از یک‌دیگر خیزد و هر لفظی که آورند، به تبعیّت آن چیزی بیاورند که با آن پیوند داشته باشد» (صادقیان، ۱۳۷۹: ۱۳۱). این تعریف بیانگر آن است که قدما این صنعت را از آنِ شعر می‌دانستند؛ امّا بررسی‌ها نشان می‌دهند که این آرایهٔ ادبی از شعر هجایی به نثر منتقل شده و باعث زیبایی و موسیقاییِ نثر مرسل شده است.

این صنعت علاوه بر ایجاد انواع توازن، از طریق قرارگرفتن کلمات مشابه در جملهٔ اوّل و تکرار آنها درجمله‌های بعدی، باعث آهنگ خاصی می‌شود.

نمونهٔ اوّل از متون کهن: «شاهم بر گاه بر آرید/ گاهش بر تختِ زرّین/ تختش بر بزم بر آرید/ بزمش در نو کردِ شاه». (خسروانی، به نقل از بهار،۱۳۸۱: ۱۸۵/۲)

نمونهٔ دوم از نوروزنامه: «همه تنشان دل باشد. همه دلشان بازو. همه بازوشان کمان و همه کمانشان تیر و همه تیرشان دل دشمن» (خیام، بی‌تا: ٤٣)

نمونهٔ اوّل از متون کهن است که در لغت فرس اسدی از قول خسروانی، شاعر معاصر سامانیان، ذکر شده و با تغییرات جزئی به فارسی دری تبدیل شده است. صنعت متتابع موجب زیبایی و موسیقایی این متن شده است. نمونهٔ دوّم از نوروزنامه است که به نثر مرسل نوشته شده است. در متن دوّم از صنعت متتابع به شکل تکامل یافته‌تری استفاده شده و نشان می‌دهد اوّلاً، صنعت متتابع از زبان‌های باستان منتقل شده؛ ثانیاً، زبان از طریق این صنعت به شکل معناداری موسیقایی گشته‌است.

۲-۱-۲-توازن نحوی با هم‌نشینی نقش‌های مشابه

عمیق‌ترین عنصر اثرگذار در حوزهٔ موسیقیِ نثر مرسل، توازن‌های نحوی است. توازن نحوی در حقیقت نوعی تکرار ویژه در ساختار جمله‌هاست که با تعدادی از عناصر با نقش‌های مشابه و تعدادی ارکان جمله با نقش‌های متفاوت به وجود می‌آید. این صنعت وقتی زیباتر می‌شود که نویسنده چندین جمله را طبق یک فرمول خلق کند و توازن حاضرِ غایبی در متن ایجاد نماید تا موسیقی نثر را تقویت کند.

در نثر به دلیل گسترده بودن ساخت‌های متنوّع جمله، نویسنده برای برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی و ادبیّت کلام می‌تواند از توازن‌های سه‌گانهٔ آوایی، واژگانی و نحوی استفاده نماید؛ امّا به دلیل ارزش ادبی والای توازن نحوی، نویسندگان نثر مرسل به آن تمایل بیشتری داشته‌اند. این نکته شاید یکی از رازهای مهمّ ادبیّت در نثر مرسل باشد. تکرار نقش‌های مشابه دستوری، یکی از عوامل مهمّ موسیقی معنوی زبان است. «تکرار الگوی نحوی، ترفندی است که علمای بدیع بدان توجّه نداشتند. حال آن‌که برجسته و زیباست» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ٤۷).

تکرار نحوی باعث می‌شود تا آرایه‌هایی مانند: ترصیع، لفّ‌ونشر، تنسیق‌الصّفات، گونه‌هایی از قلب و عکس، موازنه و... ایجاد گردد تا هم‌زمان، هم برونهٔ زبان را زیبا نماید و هم درونهٔ زبان را غنی کند. گلستان سعدی نمونهٔ اعلای تکرارهای نحوی مشابه است. بررسی کتاب‌های کهن نشان می‌دهد که بخش مهمّی از این شگرد نحوی از دورهٔ باستان به نثر مرسل منتقل شده است.

نمونه‌ای از متن‌های پهلوی: «پرسیتار، مردِ بیراه مبویید، و نیوشیتار مرد دُش آگاه مبویید، و همپرسهٔ مرد فریفتار مبویید».

ترجمه: «از مرد گمراه و نادرست چیزی نپرسید. و از مرد دژ آگاه و کج فکر چیزی نشنوید. و با مرد فریبنده معاشرت نکنید» (بهار،۱۳۸۱: ۱٤٦/۱).

ساختار نحویِ هم‌سان و گاه بسیار شبیه هم در سه مرحله، تکرار شده و موجب توازن نحوی و موسیقی زبانی شده‌است. این ویژگی نحوی در متون نثر مرسل هم دیده می‌شود.

نمونهٔ اوّل از متون کهن:

به درد/ کسی/ است /که/ خرد/ ندارد. (مسند/ مسندالیه/ فعل/ حرف/ مفعول/ فعل)

رنجور/ کسی/ است/ که/ زن/ ندارد. (مسند/ مسندالیه/ فعل/ حرف/ مفعول/ فعل)

بی‌نام/ کسی/ است/ که/ فرزند/ ندارد. (مسند/ مسندالیه/ فعل/ حرف/ مفعول/ فعل)

دش ارج/ کسی/ است/ که/ خواسته/ ندارد». (متن‌های پهلوی به نقل از بهار،۱۳۸۱: ۱٤۸/۱) (مسند/ مسندالیه/ فعل/حرف/مفعول/ فعل)

چنانکه ملاحظه می‌شود، در جمله‌های پی در پی، یک ساختار نحوی عیناً یا بسیار مشابه تکرار شده و موجب فراهم شدن یک نوع توازن در ساختار کلّی متن گردیده است. «بر اساس گفتهٔ یاکوبسن(Jakobsok) در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد، تا ارزش ادبی پیدا کند» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱٦۷/۱). و از این طریق، موسیقی کلام را تقویّت کند. این نکتهٔ بلاغی در متن کهن بالا کاملاً مشهود است.

حال، بیش از یک نمونه از نثر مرسل در کنار سایر نمونه‌ها، ذکر می‌گردد تا این مقایسه و تأثیرپذیری ملموس‌تر گردد.

نمونهٔ اوّل از متون نثر مرسل:

نادان مردمان/ اوی/ است/ که/ دوستی/ به/ روی افتعال/ دارد/ بی‌حقیقت. (مسند/ مسندالیه/ فعل/ حرف/ مفعول/ حرف/ متمم/ فعل/ قید)

و/ پرستش یزدان/ چشم‌دیدی/ را/ کند. (حرف/ مفعول/ متمم/ حرف/ فعل)

و/ دوستی با زنان/ به/ درشتی/ جوید. (حرف/ مفعول/ حرف/ متمم/ فعل)

و/ منفعت خویش/ به/ آزار مردم/ جوید». (تاریخ سیستان، ١٣٦٦: ١٠٦) (حرف/ مفعول/ حرف/ متمم/ فعل)

نمونهٔ دوّم از زبان باستان: «هر کِ رود، خُرَد و هرکِ خسبد، خاف ویند» (تفضّلی،١٣٧٦: ٢٤٠).

نمونهٔ دوّم از نثر مرسل: «بباید چمید ار بخواهی چرید» (قابوس‌نامه، ١٣٥٢: ١٢٠).

نمونهٔ سوّم از دورهٔ باستان: «چی دانا کان گو پت ایستیت کو دوشمن پت دوشمن آن نی تو بان کرتن اهچ ادان مرت هچ کونشن خویش او یش رسیت»: چه، دانایان گفته‌اند که دشمن به دشمن آن نتوان کردن که مرد نادان از کنش خویش بهش رسد (کارنامه اردشیر بابکان، ١٣٢٩: ٧).

٢-١-٣- نقش «تکرار» در تقویّت موسیقی زبان

نویسندگان نثر مرسل برای ادبیّت بخشیدن به کتاب‌های خود به تبعیّت از نویسندگان کهن از آرایهٔ تکرار بسیار بهره برده‌اند. آثار باز مانده از ایران باستان نشان می‌دهد که تکرار به عنوان یک عنصر بلاغت‌آفرین مورد توجّه بوده و به مرور زمان به تکامل رسیده و در نثر مرسل موجب زیبایی و موسیقاییِ زبان شده‌است. «تکرار رکن اصلی موسیقی درونی است» (مدرسی و عرب،١٣٩٢: ٣٥). تکرار در نثر مرسل به سه حالت آمده و باعث غنای موسیقی زبان شده است:

الف- تکرار واژه‌ها

ب - تکرار جمله

ج- تکرار حروف و وندها

الف) تکرار واژگان

در نثر مرسل واژگان با تکرارهای خود نقش پررنگی در زیبایی‌شناسی دارند. تکرار واژگان به صورت‌های مختلف در این متون به چشم می‌خورد، امّا تکرار افعال بسامد

بیشتری دارد. بخشی از این تکرارها به ویژگی زبان فارسی مربوط است. زبان فارسی به دلیل داشتن افعال معین و فعل‌های ربطی، به نویسندگان فرصت داده تا از آرایهٔ تکرار بیشترین بهره را ببرند. «یک خصوصیّت در زبان فارسی وجود دارد که در عربی نیست و آن عبارت است از وجود افعال ربطی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱:۱۳۷).

نویسندگان نثر مرسل با بهره‌گیری از این ویژگی زبان فارسی توانسته‌اند با هنرمندی از تکرار مخلّ جلوگیری‌کنند و آن را به صنعت ادبی زیبایی مثل: جناس تبدیل کنند.

«[ابلیس] چون از پسر نومید شد، سوی ابراهیم شد... ابراهیم بر آن کوه بر همی‌شد تا مانده شد» (بلعمی، ۱۳۸۳:٦۳). نویسنده از این خاصیّت زبان فارسی استفاده کرده و فعل «شد» را در معانی مختلفی به کار برده تا آن را به آرایهٔ جناس تبدیل کند و علاوه بر ایجاد ادبیّت، موسیقی زبان را هم تقویّت نماید. نمونه‌های زیر تأثیر موسیقایی افعال ربطی را به خوبی نشان می‌دهد.

نمونهٔ باستانی: «ایم چی سوذ، ایم چی زیان. ایم کی دوست، ایم کی دشمن... و هچ کی نیوَ کیه، هچ کی وتیه و هچ کی روشنیه و هچ کی تاریکیه و هچ کی هو بودیه و هچ کی گندکیه. و هچ کی داذیه و هچ کی اداذیه و هچ کی اَپَخُشایِشن و هچ کی اَنامُرچشن»

ترجمه: «سود من چه و زیان من چه؟ دوست من که، دشمن من که؟... نیکویی از که و بدی از که؟ و از کی روشنی و از کی تاریکی؟ و خوش‌بویی از که و گندگی از که؟ و عدالت از کی، بیداد از کیست؟ بخشایش از که و ناآمرزیدگی از کیست؟» (بخشی از اندرز فرجودکیشان به نقل از بهار،۱۳۸۵: ۱۵۵/۱)

نمونهٔ نثر مرسل: «سود این نامه هر کسی را هست و رامش جهان است و انده‌گسار اندهگنان است و چارهٔ درماندگان است» (شاهنامهٔ ابومنصوری، ۱۳٤۹: ۳۱۷).

از آنجا که تکرار در متون کهن در جمله‌ها خوش نشسته و موسیقی زبان را ارتقاء داده، نویسنده‌های خلّاق را بر آن داشته تا از این خصلت افعال ربطی در کلمات دیگر نیز استفاده کنند. «چون مرا بدان حال بدید، گفت: چه بُوَد؟ شغلی رسید؟ گفتم: شغلی و

چه شغلی!» ... یکی چشمه آب دیدم که هرگز ندیده بودم. گفت : از این بخور. بخوردم. گفت: نیز بخور. نیز بخوردم» (تاریخ سیستان،١٣٦٦: ٦٣). تکرار فعل «گفت» و واژهٔ «شغل» زبان را از حالت روایی به حالت نمایشی و زنده در آورده و به تاریخ سیستان پویایی و تحرّک بیشتری بخشیده است.

ب) تکرار حروف، وندها و واژگان

تکرار وندها به دلیل کارکرد دو وجهی‌اش هم در حوزهٔ ادبی قرار می‌گیرد و هم در حوزهٔ زبانی. در این بخش به کارکرد تکرار حروف و وندها که گاهی با برخی از واژگان جناس ایجاد کرده و موجب ارتقای موسیقی شده، پرداخته می‌شود. بخشی از این تکرارها تحت‌تأثیر متون کهن بوده است.

نمونهٔ متون کهن: «از سپرغم‌ها یاسمن خوش‌بوتر؛ چه‌اش بوی ایذون چون بوی خدایان ماند. خسرو سپرغم بوی، ایذون چون بوی شهر یاران. گیتینگ بوی، ایذون چون بوی خنیاک. نرگیس بوی، ایذون چون بوی گشنی. خیری سرخ بوی، ایذون چون بوی دوستان. خیری زرد بوی، ایذون چون بوی زن آزادِ ناروسپی. کاپور بوی، ایذون چون بوی دستوری. سمن سپید بوی، ایذون چون بوی فرزندان...» (رسالهٔ ریذک و خسرو کواتان به نقل از بهار،١٣٨١: ١٤٦/١).

نمونه‌ای ازتکرار وندها در متون نثر مرسل: «سپاه فراز رسید... امیرتان را بگویید تا ایدر فراز آید. امیر فرازِ صومعه شد و سپاه را گرد صومعه اندر فراز آورد» (بلعمی به نقل از بهار،١٣٨١،ج٢: صص٣١-٣٠). «آن پسر که برادر یوسف بود، به یادگار بازداشت. آن درم را که یوسف بازِ ایشان داده بود، بازآوردند. برادر را به حکم شریعت ابراهیم بازگرفت... یوسف را خواهش کردند و گفتند: اگر تو این را بازگیری» (بلعمی، ١٣٨٣: ٢١٥).

ج) تکرار جمله

آنچه که تکرار جمله‌ها را در متون کهن پارسی را زینت بخشیده، آمیزش علم معانی، بیان و بدیع است که هم موسیقیِ درونیِ زبان را تقویّت نموده و هم با بدیع به موسیقی بیرونی زبان قدرت بخشیده‌است. تکرار جمله در متون کهن خصلت هنری دیگری نیز دارد؛ اغلب آنها با صنعت پرسش و پاسخ و حسن تعلیل و مذهب کلامی، آوردن صفت‌های پی در پی، جمع و تقسیم، مراعات‌النّظیر و... گره خورده‌اند که همهٔ این ویژگی‌های هنری در نثر مرسل تجلّبی یافته و نقش بسزایی در موسیقایی کردن زبان ایجاد نموده‌است.

نمونهٔ متون کهن: «هماک زوهر بُوَد هماک زوهر: اورمزد خدای... هماک زوهر: این هپت امشاسپنت. هماک زوهر: این هفت و هشت... هماک زوهر: اتورفرن بغ و اتور گشنسپ و آتور بورزین مترو... هماک زوهر: متری فراخو گویه اوت و سروش پاک و رشن راستک و ورهرام... هماک زوهر: هماک مینوی... هماک زوهر: شاهان شاه مرتان پهلوم. هماک زوهر: پسر و واسپوهر شاه... هماک زوهر: وزرک فرمانار... هماک زوهر: خراسان سپاهیت. هماک زوهر: خوبران سپاهیت. هماک زوهر: نیمروز سپاهیت. هماک زوهر: دات وری دات وران. هماک زوهر: مگویان هندرزیت. هماک زوهر: هژاریت. هماک زوهر: درون یاپ. هماک زوهر: مس وویه که یَزَتان پذاین...».

ترجمه: همهٔ قوّت و حول است از آن اورمزد خدای. همهٔ قوّت و حول است از این هفت امشاسپندان. همهٔ قوّت و حول است از این هفت بهشت. همهٔ قوّت و حول است از آنِ آذر فرنبغ و آذر گشنسپ و آذر برزین‌مهر و دیگر آذران. همهٔ قوّت و حول است از آنِ مهر فراخ میدان و سروش پاک ورشَن آراسته و بهرام دلیر. همهٔ قوّت و حول است از آنِ همهٔ مینویان بزرگ. همهٔ قوّت و حول است از آن شاهان شاه بهترین مردان. همهٔ قوّت و حول است از آن پسر و ولیعهد شاه. همهٔ قوّت و حول است از آن نخست‌وزیر. همهٔ قوّت و حول است از آن سپاهبد خراسان. همهٔ قوّت و حول است از

آن سپاهبد خوربران. همهٔ قوّت و حول است از آن سپاهبد نیمروز. همهٔ قوّت و حول است از آن قاضی‌القضات. همهٔ قوّت و حول است از آن مغان. همهٔ قوّت و حول است از آن هزاربد. همهٔ قوّت و حول است از آن غیب‌گو. همهٔ قوّت و حول است از آن بزرگ و نیک یزدان...» (رسالهٔ سور آفرین به نقل از بهار،۱۳۸۱: ۱۵۰/۱).

نمونهٔ نثر مرسل: «گفت: به مظالم بودی؟ گفتا: بودم؛ گفت: هیچ کس از امیر آب گله کرد؟ گفت: نه؛ گفت: الحمدلله. گفت: به پای جوب عمّارگذشتی؟ گفتا: گذشتم، گفت: کودکان بودند آنجا؟ گفت: نه؛ گفت: الحمدلله. گفتا: به منارهٔ کهن بودی؟ گفتا: بودم، گفت: روستائیان بودند آنجا؟ گفت: نه؛ گفت: الحمدللّه ...»(تاریخ سیستان، ۱۳٦٦: ۲٦٦)

۲-۱-٤- جمال‌شناسی موسیقاییِ لفّ و نشر در فارسی باستان و نثر مرسل

در علم بدیع، لفّ و نشر آن است که ابتدا چند چیز را بی‌هیچ توضیحی ذکر نمایند و آنگاه آن را در مسیری که مدّنظر نویسنده است، تشریح کنند. یکی از عوامل زیبایی لفّ و نشر، هم‌نشینی نقش‌های مشابه دستوری است که باعث ایجاد توازن نحوی می‌شود و بر موسیقی متن می‌افزاید. کشف این نکته، موجب التذاذ ادبی می‌گردد و ثابت می‌کند که لفّ و نشر یکی از صنعت‌های زیبایی‌آفرین و موسیقی‌ساز نثر مرسل است. «مکاشفه و شهود، عین درک زیبایی است» (کروچه،۱۳۹۳ :٦). «این سخن از راست و دروغ، به پیراهن پدید آید. اگر این پیراهن از پس دریده‌است، این زن دروغ‌زن است و غلام راست‌گوی، و اگر از پیش دریده‌است، این غلام دروغ‌زن است و زن راست‌گوی» (بلعمی، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

نویسنده در بخش اوّل، سخن راست و دروغ را در لفّافه، با پیراهن مرتبط داشته و در بخش دوّم با استفاده از شگرد مذهب‌کلامی آن را تشریح نموده، امّا علاوه بر مذهب‌کلامی، آنچه که موجب زیبایی لفّ و نشر شده، ترکیب و هم‌نشینی واژگان

متضاد «راست و دروغ، پس و پیش، تضاد معنایی غلام و زن، دروغ‌زن و راست‌گوی بر زیبایی لفّ و نشـر افزوده اسـت. عامل زیبایی دیگر لفّ و نشـر متن به هم‌نشـینی و مجاورت «پیراهن، پدید آید و پس» مربوط اسـت که سـبب توازن آوایی دلنشـینی شده است. این توازن آوایی در هم‌نشینی «دروغ‌زن و زن» به اوج می‌رسد.

نکتهٔ سـوم زیبایی‌شـناسـی در بلاغت دل‌انگیز تکرار اسـت که از مجاورت واژگان: «پیراهن، این، زن، دریده، اسـت، غلام، راسـتگوی، دروغ‌زن و...» به دست می‌آید. رابطهٔ جناسـی که بین دو واژهٔ «زن» ایجاد شـده، از طریق مجاورت و ترکیب درک می‌شـود و لفّ و نشـر را زیباتر می‌نماید. امّا زیباترین عنصـری که لفّ و نشـر را برجسـته‌کرده، به توازن نحوی موجود در متن برمی‌گردد. تشابه و تباین‌های نقشی چنان هماهنگ و منظّم ترکیب شـده‌اند که درونهٔ زبان را از زیبایی خود سـرشـار کرده و سبب تقویّت موسیقی نثر شده است.

در جمله‌های زیر، این قرینه‌سـازی‌های بسیار دل‌نواز است. «اگر این پیراهن از پس دریده اسـت، این زن، دروغ‌زن اسـت و غلام راستگوی. و اگر از پیش دریده است، این غلام دروغ‌زن است و زن راستگوی». در قسمت اوّل آرایش نقش‌ها به قرار زیر است:

حرف شـرط/ نهاد / حرف اضـافه/ متمم/ فعل /مسـندالیه / مسـند / فعل/ مسندالیه/ مسند/

در قسمت دوّم به شکل زیر آمده است:

حرف‌ربط/ حرف شـرط/ نهاد محذوف/ حرف اضافه/ متّمم/ فعل/ مسندالیه/ مسند/ فعل/ مسندالیه/ مسند/

نقش‌های مشـابه موجب ایجاد موسیقی درونی خاصّی شده که حرف‌ها و نقش‌های محذوف و عوض‌شـدن نقش کلمات در دو بخش، باعث شـده این ریتم و آهنگ دچار تکرار یکنواخت نشود. تغییرات نقشی در واژگان «زن و غلام» باعث شده تا آرایهٔ عکس به وجود آید و زیبایی لفّ ونشر عمیق‌تر گردد. علاوه بر لفّ و نشر صنایع ادبیِ دیگری

مانند: جمع، تقسیم، تضاد، تکرار به جمال‌شناسی و موسیقی نثر کمک کرده است. آنچه این صنعت را در کتب نثر مرسل مورد توجّه بیشتری قرار داده، انتقال آن از متون باستان است. در آثار بر جای مانده از دورهٔ باستان، لفّ و نشر به شکل برجسته‌ای حضور دارد و موجب هنری شدن زبان شده است.

نمونهٔ متون کهن: «و گفت که بر توانگری و درویوشی و پادشاهی رسیدم؛ اندر توانگری راد وگزیدار دهش، و اندر دریوشی توخشا و پیمانیک، و اندر پادشاهی آزرمین اَزَتار بودم» (متن‌های پهلوی به نقل از بهار،١٣٨١: ١٤٥/١).

٢-٢- تأثیر زبان قرآن بر موسیقی نثر مرسل

از زمانی که بوطیقای نوشتار بنیادی قرآن‌کریم به همّت جرجانی مطرح گردید، انقلاب نگارشی اذهان نویسندگان عرب و عجم را درنوردید. «این خصوصیّات قرآن چه بود که معاندان را مقهور جمال خود کرد؟ جواب گوییم: این مزایایی بود در نظم قرآن که بر آنها آشکار گردید. خصایصی بود در سیاق الفاظ قرآن... این‌ها بود که قرآن را در عالی‌ترین مرز فصاحت و بلاغت معرّفی می‌کرد» (جرجانی، ١٣٦٦: ٧٤).

این‌گونه بود که نظریّهٔ نظم، توجّه به رازهای هنریِ زبان قرآن، موسیقی و ساختار آهنگین آیات، موسیقی حروف و نغمهٔ واژگان، نقش فواصل در موسیقی زبان، بلاغت سکوت قرآن که تداعی‌کنندهٔ نوعی از موسیقی کائنات بود، باعث شد تا نگرش‌ها به موسیقی زبان دگرگون شود. به دلیل دور بودن ساحت قرآن از شعر، شرایطی فراهم شد تا نویسندگان از زبان موسیقیایی قرآن بیشتر بهره ببرند. «هستی آنان از درون با زبان دگرگون شد و زندگی‌شان با زبان متحّول شد و قرآن همه وجود و هستی آنان شد» (آدونیس، ٥٦:١٣٨٨).

زبان فارسی بخشی از موسیقی خود را از قرآن‌کریم وام گرفته است. آنچه روح زبان نثر مرسل را از موسیقی خود لبریز کرده، آهنگ خاصی است که در زبان قرآن

تجلّی یافته‌است. شفیعی‌کدکنی سه نوع ایقاع و ریتم را در قرآن‌کریم شناسایی کرده که عبارتند از: موسیقی فواصل؛ همان که در متون غیر قرآنی به سجع معروف است. موسیقی اصوات و هماهنگی صامت‌ها و مصوّت‌ها که در خانوادهٔ جناس تجلّی یافته و موسیقی ترتیل که مهم‌ترین درجهٔ موسیقایی قرآن است که جانشین نظام ایقاعی عروض به شمار می‌رود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲:۳۹٦). این پژوهنده نثر خواجه عبدالله انصاری را که سخت دلبستهٔ سجع است، از نمونه‌های موسیقی نوع اوّل معرفی کرده و اثر روز بهان را در موسیقی دستهٔ دوّم آورده و برای موسیقی ترتیل نیز آثار عین‌القضات را مثال زده است.

به نظر می‌رسد که انواع موسیقی‌ها و آهنگ‌های دیگری نیز در متن قرآن وجود داشته باشد؛ به عنوان نمونه، ساختار موسیقایی سوره‌های مکّی دارای یک نوع هماهنگی خاصّی است که از روح معنایی آیه‌ها نشأت می‌گیرد و نیز موسیقی ملایم‌تر سوره‌های مدنی برگرفته از ساختار کلّی سوره‌ها و مفاهیم موجود در آنهاست. عبّاسی در کتاب «متن *قرآنی و آفاق نگارش*»، تأکید کرده که علاوه بر این نوع موسیقی‌ها که ذکر شد، نوعی موسیقی کنعانیِ کهنی در قرآن وجود دارد که به موسیقی کائنات معروف است و سورهٔ هفتاد و دو (الجنّ) را به عنوان نمونهٔ این نوع موسیقی معرفی کرده است.

در سورهٔ جنّ وقتی گروهی از جنّیان به آوای قرآن گوش می‌دهند، از آن شگفت‌زده می‌شوند. «إِنّا سَمِعْنا قُرْآناً عَجَباً» (قرآن‌کریم،۷۲: ۱). برای یافتن خبر به آسمان‌ها می‌روند. در این سوره آهنگ آیات با صدای کشیدهٔ الف پایان می‌یابد و تداعی‌کنندهٔ صداهای آسمانی است که جنّیان از آن شگفت‌زده شده بودند. از طرفی نیز صدای کشیدهٔ «آ» تداعی‌گر اسم صوت تعجّب است که اغلب با «آ» همراه است.

از فضای کلی قرآن‌کریم چنین دریافت می‌شود که موسیقی زبان قرآن به تناسب شرایط و مقتضای حال فرق می‌کند. حال باید دید، موسیقی قرآن در نثر مرسل چه تأثیری گذاشته است؟ به نظر می‌رسد که بخش عمدهٔ این تأثیر در درونهٔ زبان نثر مرسل

تجلی یافته اســـت. گاه، روح این نوع نثرها با مقتضـــای حال و به تناســـب مطالب آن آهنگین می‌شـود. این موسـیقی غنی‌ترین نوع موسـیقیِ زبان است که به دلیل درآمیختن روح قرآن و جامعهٔ ایرانی در برخی کتب نثر مرسـل بیش از آثار دیگر احساس می‌شود. این اثرگذاری به گونه‌ای اسـت که می‌توان ادّعا کرد که نقش موسیقیِ ترتیل قرآن بر نثر مرسل حتّی پر رنگ‌تر از شعر فارسی است.

به نظر می‌رسـد ترتیل به دو شکل در زبان فارسی وارد شده و اثرات کاملاً متفاوتی بر آن گذاشـته است. در حالت اوّل، زبان قرآن وارد شعر شده و با نادیده‌گرفتن ترتیل با وزن عروضـی تطبیق یافته است. در این حالت، وزن بر آهنگ ترتیل غلبه کرده. بنابراین آهنگ ترتیل در شـعر تأثیر سطحی‌تری داشته است. در حالت دوّم، موسیقی ترتیل وارد نثر دورهٔ اوّل فارسـی شـده و به صـورت‌های تلمیح، اقتباس وتضـمین مورد اسـتفاده قرارگرفته است.

در نثرهایی که از این صـنعت‌ها بهره‌برده شـده، نویسـنده از روی خودآگاهی و یا ناخودآگاه تحت‌تأثیر آهنگ و موسـیقیِ ترتیل قرارگرفته و در خلق جمله‌های فارسی نیز از نظم و آهنگ ترتیل تبعیّت نموده اسـت. «بعضـی از مترجمان، مانند نسفی، به گونه‌ای غریزی به نظام ایقاعی دسـت یافته‌اند که وقتی ترجمهٔ آنها را می‌خوانیم، فضـایی برای ترتیل ترجمه نیز می‌توان احسـاس‌کرد» (شـفیعی‌کدکنی،١٣٩٢: ٣٩٥). در این حالت، آهنگ ترتیل قرآنی بر موسـیقیِ زبان فارسـی غالب می‌شود. از این‌رو تأثیر آهنگ ترتیل در نثر بسیار عمیق‌تر از شعر می‌تواند باشد.

بر این اساس، نثر مرسل علاوه بر موسیقی برخاسته از زبان‌های دورهٔ باستان، دارای موسـیقی خاصّـی است که از آهنگ ترتیل برمی‌خیزد و درونهٔ زبان را موسیقایی می‌کند. این نوع موسـیقی دارای مختصّات زبانی خاصّی است که به برخی از آنها اشاره شد. در ادامه به ویژگی‌های دیگری اشـاره می‌شود که هرکدام به نوبهٔ خود در ایجاد موسیقیِ نثر مرسل نقش مهمّی دارند.

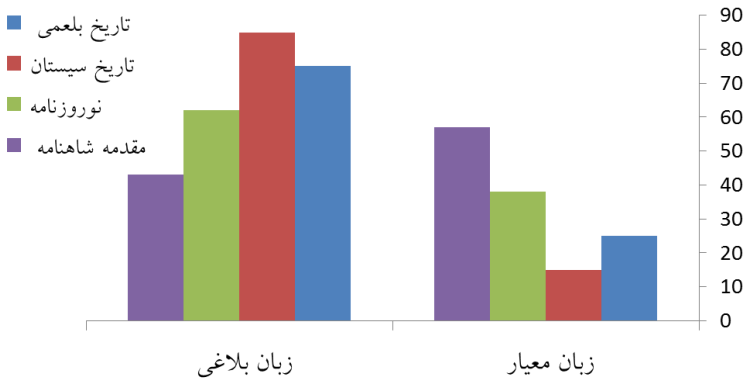
۲-۲-۱- بلاغت موسیقایی جای‌گردانی نحو

در تمام دوره‌های زبان فارسی مدل ساختاری جمله‌ها تقریباً به یک شکل بوده است. در نقطهٔ صفر زبان، جمله با نهاد آغاز می‌شده و با فعل هم به پایان می‌رسید. نویسندگان نثر برای عدول از زبان عادی و رسیدن به زبان هنری از چند روش استفاده می‌کردند. در ساده‌ترین شکل از امکانات ادبی بهره‌می‌بردند. این روش بیشتر برونهٔ زبان را آهنگین می‌کرد. در شکل هنری‌تر، عناصر جمله را جابه‌جا می‌نمودند. این روش، موسیقی را به درونهٔ زبان منتقل می‌کرد.

نثر مرسل، تحت‌تأثیر ترتیل قرآن‌کریم، راه دوّم را برگزید. ترجمهٔ قرآن در قرون اوّلیّهٔ زبان فارسی تأثیر زیادی بر سبک زندگی مردم گذاشت که یکی از مصداق‌های آن، سبک نوشتار بود. ساختمان جمله‌ها در این دوره دچار تحوّل شد. این تحوّل، آزادی و تنوّع ساختار جمله‌ها را تقویّت کرد و در شکل‌گیری بلاغت نحوی و ایجاد موسیقیِ درونی تأثیر عمیقی گذاشت. «تنوّع ترتیب این اجزا [ی جمله] در دورهٔ اوّل که نتیجه عوامل مختلفی مانند: سادگی و پیروی از شیوهٔ طبیعی گفتار و تأثیر ساختمان عربی در ترجمه‌های قرآن و مانند آنهاست؛ به اندازه‌ای است که طبقه‌بندی انواع آنها را دشوار می‌سازد» (ناتل خانلری،۱۳۹۲:٤٤٧). نمونه‌های این تأثیر، در جمله‌های زیر آشکار است: «بسگالیدند، سگالیدنی که صالح را بکشند» (همان: ٤٧٥)؛ «آنگاه، زمین بجنبید، جنبیدنی و بلرزید، لرزیدنی» (همان: ٤٧٥). مطالعهٔ آماری چهار اثر از دورهٔ اوّل نثر مرسل نشان می‌دهد که جای‌گردانی نحوی یک ویژگی سبکی است که نقش زیادی در ایجاد موسیقی زبانی دارد.

جدول ۱- بسـامد زبان معیار و جای‌گردانی نحوی در متون نثر مرسـل (جامعهٔ آماری ۵۰۰ جمله از هر کتاب)

نام کتاب	زبان معیار مدل (نهاد + ... + فعل)		جای‌گردانی نحوی
تاریخ بلعمی	تعداد	۱۲۵ جمله	۳۷۵ جمله
	درصد	٪۲۵	٪۷۵
تاریخ سیستان	تعداد	۷۹ جمله	٤۲۱ جمله
	درصد	٪۱۵	٪۸۵
نوروزنامه	تعداد	۱۹۰ جمله	۳۱۰ جمله
	درصد	٪۳۸	٪٦۲
مقدمه شاهنامه	تعداد	۲۸۵ جمله	۲۱۵ جمله
	درصد	٪۵۷	٪٤۳



شکل ۱- نمودار ستونی زبان معیار و جای‌گردانی نحوی در کتب نثر مرسل

جمال‌شناسی موسیقایی جابه‌جایی نحوی در آغاز جمله

یکی از مختصّات سبکیِ نثرمرسل، تنوّع نقش‌ها در آغاز جمله است. نویسندگان برای بیان بلاغی مقصود خویش، نقش‌های مهم را در ابتدای جمله قرار می‌دادند. در نثر مرسل، ساختار جمله‌ها بدین صورت، غالب‌تر است: معمولاً، اوّل جمله‌ها از تنوّعِ نقشی فراوانی برخوردار است و پایان جمله‌ها بیشتر به فعل، متمم و مفعول، تعلّق دارد. مرکز جمله به دلیل برجسته نبودن، معمولاً به کلمات و نقش‌های کم‌اهمّیّت اختصاص می‌یابد. این ساختار، یک نوع هنجارگریزی بلاغی به حساب می‌آید که علاوه برخاصیّت رسانگی، از جمال‌شناسی موسیقایی نیز برخوردار است.

در نمونهٔ ذکر شده، متن عربیِ آیه و ترجمهٔ آن در کنار هم، آورده شده تا بخشی از رازهای ماندگاری و زیبایی تاریخ بلعمی که تحت‌تأثیر زبان قرآن شکل گرفته، آشکار شود. «أ أَنْتَ فَعَلْتَ هذا بِآلِهَتِنا یا إِبْراهِیمُ؟ این تو کردی به خدایان ما این چنین ابراهیم؟» (بلعمی، ۱۳۸۳: ۱۲۸). در آیهٔ قرآن کریم، بعد از ادات پرسش «انت» آمده است نشان می‌دهد برای بت‌پرستان، شناسایی نام بت‌شکن چقدر مهم بوده است. به همین دلیل، مهم‌ترین واژهٔ جمله که «انت» بوده و در آغاز جمله آمده است و این، بلاغت نحوی قران را نشان می‌دهد.

جرجانی نیز در کتاب «دلائل‌الاعجاز»، بر این نکته تأکید کرده است. «اغراض تقدیم و تأخیر را در باب استفهام، روشن‌تر می‌یابیم. بدین معنی که اگر جمله با فعل ماضی شروع شود، شکّ سئوال کننده در مورد فعل است و اگر با اسم شروع شود، شکّ در فاعل فعل است نه دربارهٔ فعل» (جرجانی،١٣٦٦: ١٦٢).

نکتهٔ حائز اهمّیّت این است که نویسندهٔ تاریخ بلعمی نیز بر این امر، اشراف داشته که در زبان فارسی نقش‌های پراهمّیّت اگر در ابتدای جمله قرار گیرند، ساختار بلاغی می‌یابند. به همین دلیل، تلاش کرده تا کلمات مهم را در ابتدای جمله قرار دهد.

در زبان فارسی گاه برای ایجاز و گاه به مقاصد دیگر، از آوردن «ادات پرسش» خودداری می‌کردند. نویسنده به جای قرار دادن ادات پرسش «آیا» در ابتدای جمله، «فعل شکستن» را به صورت پوشیده در ضمیر «این» آورده تا نشان دهد که برای بت‌پرستان، هم شکستن بت‌ها مهم بوده و هم شخصی که مرتکب آن کار شده. بنابراین «این تو» در ابتدای جمله قرار گرفته و در پایان نیز «این چنین ابراهیم» را تکرار کرده تا با برجسته‌کردن نام وی نشان دهد که مشرکان قصد دارند؛ هم از او اقرار بگیرند و هم تحقیرش کنند.

این دلالت‌های ثانویّه رابطهٔ عمیقی با جایگاه کلمات دارد. علاوه بر این نکات بلاغی، بلعمی با تکرار واژگان، توازن نحوی و واژگانی زیبایی ایجاد کرده است. «آنچه نو می‌شود و ملاک خلاقیت و ادبیّت یک اثر می‌شود، همین ترکیب نظام بخشیدن زبان ادبی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲،۳۷۱).

بلاغتِ موسیقایی پایان جمله‌ها

بعد از قسمت آغازین ساختار جمله، بخش پایانی جمله جایگاه مهم‌تری دارد و تأثیر بلاغی آن بسیار است. به همین دلیل، حضور نقش‌های مختلف واژگان در این جایگاه در کتب نثر مرسل بسیار رنگارنگ و متنوّع است. به عنوان نمونه، قرار گرفتن فعل و متمم در این دو جایگاه به بلاغت متن کمک می‌کند. این بلاغت، زمانی افزون‌تر می‌شود که آرایه‌ای در آن به کار رود.

«آبی ایستاده است چون موجی به هوا اندر... یکی گردون است همچنان که آفتاب و ماه... حجرالاسود را به یک رکن آن خانه نهاد و همی‌تافت چون ماه... از آسمان چیزی سرخ بیامدی بر گونهٔ آتش... یکی از این سوی بیفتد و یکی از آن سوی» (بلعمی،۱۳۸۳:صص ۳۹-۳۳).

از کـارکردهای هنری دیگرِ پایان جمله، ایجاد توازن نحوی با سـجع اسـت. «نثر قرن‌های چهار، پنجم و شـشـم حتی بدون سـجع از ظرفیّتی موسیقایی برخوردار است» (حسـن‌زاده و شـامانی، ۱۳۹۲: ۷۲). هرچند سـجع در نثر مرسل، بسامد پایینی دارد، امّا هرگاه که مورد اسـتفاده قرار گرفته، از طبیعت زبان نویسـندگان نشـأت گرفته اسـت. بهره‌مندی طبیعی از سـجع، نثر مرسـل را آهنگین نموده و به دلیل اعتدال آن، موسـیقی زبان بسیار دل‌انگیز شده است.

«آنجا که عارف را معرفت بود و انسِ خلوت بود و شادیِ وصلت بود، آنجا فریشته را چه قیمت بود یا آسـمان و زمین را و بهشت و همه را که دونِ خدای است، به چشم عارف چه مقدار و منزلت بود؟ (بلعمی، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

گاهی این واژگان با هجاهای بلند و کشیده و آهنگ خیزان در پایان جمله می‌آیند و تأثیر موسیقایی زیبایی بر خواننده می‌گذارند.

«این طعام خدای اسـت و شما بندگان خدا و چون بخوردن گیرید، بگویید: بسم‌الله. و چون خورده باشـید بگویید: الحمدلله» (همان: ۱۵۲)؛ «ای مرغ، اگر خبر خیر اسـت، خجسته فال ماناد از تو و اگر بد است، شوم باشیا و فال شوم ما باد از تو» (همان:۷۷).

۲-۲-۲- غیاب مترادفات و موسیقی درونی زبان

یکی از ویژگی زبانی نثر مرسـل، غیاب مترادفات اسـت که در تقویّت موسیقیِ درونی و تضـعیف موسـیقی بیرونی زبان نثر مرسل نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند. موسیقی برخاسته از این خصلت، با موسیقی ترتیل قرآن می‌تواند پیوند داشته باشد.

در نثر مرسـل نیـاوردن مترادفـات علاوه بر ایجاد ایجاز و کوتاهی جمله‌ها، کمک می‌کنـد تـا واژگـانی که در نقش‌های نهاد، مفعول، متمم و مسـند مورد اسـتفاده قرار می‌گیرند، در مجاورت فعل قرارگیرند. این هم‌نشینی در امتداد قطب مجازی زبان باعث می‌شود تا فعل، آن واژگان را فعّال‌تر نماید و بدان‌ها قدرت موسیقی خاصی را القاءکند،

امّا وقتی کلمات مترادف پشت سر هم قرار بگیرند، مجاورت عناصر اصلی با عوامل تأثیرگذار جمله کم‌تر می‌شود.

هرچه نقش‌های تبعی فاصلهٔ اصلی دو رکن اصلی جمله را بیشتر نمایند و آنها دورتر شوند، موسیقی درونی جمله روح خود را از دست می‌دهد. در اینجا، هرچند ممکن است در ظاهر جمله و برونهٔ زبان، عطف و معطوف‌های پی در پی، توازن واژگانی ایجاد کند و موسیقی تصنعی را بر متن تحمیل نماید، امّا موسیقی ساختاری جمله که در درونهٔ زبان است، تضعیف می‌شود و گاه، حتّی از بین می‌رود.

تفاوت عمیق موسیقیِ متون نثر مرسل و نثر مصنوع در این‌گونه نکات است. در زیر دو نمونه از نثرهای فتی و مرسل آمده است. در اوّلی مترادفات باعث شده تا بین نهاد و فعل فاصله بسیار افتد و تأثیر فعل به کمترین حالت ممکن برسد و موسیقی از درونهٔ زبان بر برونه زبان انتقال یابد؛ امّا در متن دوّم، فاصله عناصر اصلی جمله بسیار کم است. از این‌رو هم‌نشینی و مجاورت آنها باعث تأثیر متقابل برهم شده و روح زبان را از موسیقی درونی خود سرشار کرده است.

«بینندگان جراید احوال روزگار و دانندگان مضامین صحائف اخبار، گشایندگان چهره اَبکار احداث اعجاب و نمایندان تصاریف شهور و احقاب تَوَلّاهُم اللهُ بِرَحمتِهِ الواسِعَه، چنین تقریر کرده‌اند که مدینةالسّلام در عهد دولت خلفای بنی‌العبّاس دایم از بؤس و بأس فلک در حریم امن و امان بوده و مغبوط سلاطین جهان اَیاوین و بیوتات آن با فلک اثیر همراز شده و اطراف و اکناف آن با روضهٔ رضوان در نزاهت و طراوت انباز» (وصاف الحضره، ١٣٣٨:٨٤).

نمونهٔ دوّم از نثر مرسل: «این نوشیروان را هزار پرده بود و هزار پرده‌دار بود و به دست هر پرده‌داری دو پرده بود، یک پرده سرخ بودی و به خط سبز بر آن نوشته بودی که: کار کردن باید که خوردن باید. و این هزار پرده سرخ با کتابه سبز آویخته بودندی تا نماز پیشین. چون نماز پیشین بودی. این پردهٔ سرخ با کتابه سبز برکشیدندی و هزار

پردهٔ دیگر سبز بیاویختندی و کتابه‌های سرخ بر آن نوشته بودی که: خوردن باید که مردن باید» (ترجمهٔ تفسیر طبری، ١٣٦٧: ٣٥).

٢-٢-٣- نقش موسیقایی حروف در نثر مرسل

در این بخش، حرف «را» به عنوان نمونه از بین حروف انتخاب شده تا نقش بلاغی و موسیقایی آن بدقّت، بررسی شود. این حرف یکی از پرکاربردترین حروفی است که در همهٔ ادوار زبان فارسی فعّال بوده، هرچند امروزه، گسترهٔ معنایی آن محدود شده امّا هنوز به عنوان یک هنرسازه در متن‌های فارسی عمل می‌کند.

نقش زیبایی‌شناسانهٔ «را» در راستای موسیقی زبان با توجّه به جایگاهش در جمله، فرق می‌کند. هرگاه در پایان جمله قرارگیرد، هم خاصیّت برجستگی آن بیشتر و هم از نظر موسیقایی در ساختار جمله پر بارتر می‌شود. «سر فرا زیر کرده دارد زخم را ... ماتم شد شیعیان را» (التّفهیم،١٣٦٢ :٣٨). نویسندگان زیرک و هنرمند، بر این نکته واقف هستند که قسمت ابتدایی و انتهایی جمله برای خلق زیبایی بسیار اهمّیّت دارد. بنابراین با قراردادن هنرسازهٔ فعّال و پر قدرت در ابتدا و انتهای جمله، آن را برجسته می‌کنند و تأثیر آن را بر سایر عناصر جمله عمیق‌تر می‌نمایند. حرف «را» در ایجاز و کوتاهی جمله‌ها و نیاوردن مترادف‌ها یک هنرسازهٔ مهّم به شمار می‌رود. در نمونهٔ زیر، کارکرد هنری و موسیقایی «را» بخوبی، مشهود است:

«از پس مرگ روزی است، روز داد و قصاص. جهانیان را یک از دیگر قصاص کنند. مهتران را از کهتران. کهتران را از مهتران؛ و کس را محابا نبود و نه مرا. اینک من با شمااام. هرکسی را سرد گفتم، هم‌چنان بگویید و مرا قصاص کنید تا چون پیش خدای شوم، کسی را بر من حق نمانده بود. مردمان بگریستند و گفتند: ای پیغمبر خدای، هر حقی که ما را بر توست، همه حلال است ترا. که را بر تو حق است که همه حق تو برماست» (بلعمی،١٣٨٣: ٣٢٥).

این نکته در متون کهن نیز موجب غنای موسیقی زبان می‌شده است. «هیچ مردم نیست از من توانگرتر، جز آنکه از من خرسندتر» (متن‌های پهلوی، به نقل از بهار،۱۳۸۱: ۱٤۵/۱).

مؤلّفه‌های دیگری که در ایجاد موسیقی نثر مرسل نقش دارند، متعدّد هستند؛ مؤلّفه‌هایی مانند: آوردن حرف «و» در نقش‌های حرف ربط؛ حرف عطف، واو آغازین جمله؛ بسامد حروف مرکّب، انواع حذف عناصر جمله؛ ایجاز قصر و حذف، کوتاهی جمله‌ها، تقدّم‌ها و تأخّر عناصر جمله، آوردن پسوندها و پیشوندها چه در واژگان و چه در افعال، وجود دو حرف اضافه برای یک متمم، حرف «مر» در ساختار جمله و... که در متون نثر مرسل بسامد بالایی دارند. هر کدام از این مؤلّفه‌ها بخشی از قدرت موسیقایی خود را از زبان‌های باستان و بخشی را نیز از زبان قرآن کریم به وام گرفته‌اند و نثر مرسل را به نثری جذّاب، آهنگین و هنری تبدیل کرده‌اند.

۳- نتیجه‌گیری

ادبیّات به عنوان یکی از هنرهای اصیل ایرانیان، همواره با موسیقی عجین بوده است. گاهی، هنرمندان با متحوّل‌کردن برونهٔ زبان از طریق علم بیان و بدیع و زمانی با تحوّل‌آفرینی در درونهٔ زبان از طریق علم معانی، زبانِ خود را آهنگین کرده‌اند.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که نثر مرسل از طریق درونهٔ زبان به موسیقی‌دل‌انگیزی دست یافته که پختگی و تکامل آن، نشان از یک پشتوانهٔ غنی دارد. این مقاله برای پی‌بردن به خاستگاه اصلی موسیقی نثر مرسل شکل‌گرفته است. از آنجا که زیبایی نثر مرسل مبتنی بر درونهٔ زبان است، مطالعهٔ درونهٔ زبان از طریق علم معانی و ساختارگرایی، روش مناسبی برای رسیدن به این هدف است. به همین منظور، مطالعهٔ تطبیقی آثار نثر مرسل، متون آهنگین دورهٔ باستان و آیات آهنگین قرآن کریم در دستور کار قرار گرفت. بعد از مطالعه، مقایسه و بررسی آثار نثر مرسل، نتایج زیر به دست آمد:

بخش مهمّی از زیبایی‌های نثر مرسل برخاسته از موسیقی معنوی زبان است. بررسی‌ها بیانگر آن است که آبشخور این موسیقیِ حاضرِ غایب به سه عامل: آزادی عمل نویسندگان درحوزهٔ اجتماعی و فرهنگی، شعر هجایی و متون آهنگین دورهٔ باستان و موسیقی ترتیل قرآن کریم بر می‌گردد. از آنجا که موسیقی نثر مرسل، معنوی و در درونهٔ زبان است، موسیقی ترتیل بیشترین تأثیر را در این متون گذاشته است. نتایج نشان می‌دهد که ترتیل قرآن کریم از طُرُق زیر توانسته، موسیقی نثر مرسل را تقویت کند:

نویسندگان نثر مرسل با استفاده از چینش هنری واژگان قرآن کریم، توانستند، به مهارت جای‌گردانی نحوی دست یابند و با جابه‌جایی کلمات در ساختار جمله، موسیقی دل‌انگیزی را تولید نمایند. یکی از این شگردهای نحوی استفادهٔ مناسب از بخش آغازین جمله است. نویسندگان نثر مرسل با آزادی عمل در ساختار جمله، درونهٔ زبان را با همین تنوّع آغازین جمله غنی نمودند.

آمار بیانگر آن است که تاریخ سیستان از این عنصر بلاغت‌آفرین بیش از سایر آثار استفاده کرده و با انتقال فعل، قید، مفعول، متمّم و مسند به ابتدای جمله توانسته، در هنجارشکنی نحوی و سبکی، برجستگیِ خاصّی به موسیقی زبان بدهد. بعد از تاریخ سیستان، تاریخ بلعمی و نوروزنامه از این عنصر بلاغی بیشترین بهره را برده‌اند. این ویژگی در مقدمهٔ شاهنامه ابومنصوری کمتر دیده می‌شود. جای‌گردانی نحوی در پایان جمله‌ها، دوّمین مؤلّفه‌ای است که تحت تأثیر قرآن کریم به موسیقی نثر مرسل منجر شده است.

از مطالعات متون نثر مرسل می‌توان نتیجه گرفت که تنوّع پایان جمله‌ها ویژگی مشترک همهٔ آثار این حوزه است و می‌توان آن را به عنوان یکی از ابعاد جمال‌شناسی و موسیقی‌آفرین نثر مرسل مطرح نمود. در این آثار، واژگانِ مهم‌تر به جایگاه پایانی جمله منتقل می‌شوند و به ایجاد موسیقی زبان کمک می‌کنند. این ویژگی به ترتیب در تاریخ سیستان و تاریخ بلعمی بیش از سایر آثار است.

نتایج نشـان می‌دهد که بهره‌مندی از وزن شـعر هجایی و متون آهنگین دورهٔ باستان موجب تقویّت موسـیقی زبان در متون نثر مرسـل شـده است. مطالعهٔ تطبیقی نمونه‌های باستان و نثر مرسل نشان می‌دهد که با ورود اسلام به سرزمین پهناور ایران، شعر هجایی از بین نرفت؛ بلکه به دلیل عدم هم‌خوانی با شعر عروضی به درون نثر مرسل وارد شده و آن را به شکل معناداری موسیقایی کرده است.

یکی از مؤلّفه‌های اثرگذار این بخش، اسـتفاده از صـنعت متتابع اسـت. این صنعت علاوه بر ایجـاد انواع توازن، از طریق قرار گرفتن کلمات مشـــابه در جملهٔ اوّل و تکرار آنها درجمله‌های بعدی، باعث موسـیقی خاصّـی در نثر مرسـل شـده است. لفّ و نشر، مؤلّفهٔ دیگری اسـت که از متون آهنگین دورهٔ باستان وارد نثر مرسل شده و آن را از نظر موسیقی غنی کرده است.

یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار، تکرار جمله‌ها، واژگان، افعال ربطی، حروف و انواع پسـوندها و پیشـوندها است. نتایج نشان می‌دهد که تکرار یکی از مختصّات آشکار این نوع نثر اسـت و در همهٔ آثار نثر مرسـل، بسـامد بالایی داراد و موجب ارتقای موسـیقی زبان شـده اسـت. تکرارها در شکل‌گیری توازن‌های نحوی و واژگانی هم برونهٔ زبان را پربار کرده و هم موجب زیبایی در درونهٔ زبان شـده‌اند. این شگرد از دورهٔ باستان به نثر مرسـل منتقل شده و تأثیر شعر هجایی را در موسیقی نثر مرسل به خوبی نشان می‌دهد. هم‌نشـینی نقش‌های مشابه از مؤلّفه‌های دیگری است که موجب توازن نحوی شده و بر غنای موسـیقایی نثر مرسل افزوده است. در کنار این مؤلّفه‌ها، عوامل دیگری مانند: روح حماسـی مردمان دورهٔ نثر مرسل، شادی‌خواری و طبیعت‌گرایی، آزادی عمل نویسندگان و... نیز به شکل معناداری در تقویّت موسیقی فاخر نقش‌آفرینی کرده‌اند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آدونیس، علی‌احمد (۱۳۸۸)، متن قرانی و آفاق نگارشی، ترجمهٔ حبیب‌الله عبّاسی، تهران، سخن.

۲. ایگلتون، تری (۱۳۹۵)، پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ نهم، تهران، نشر مرکز.

۳. بهار، محمّدتقی (۱۳۸۱)، سبک‌شناسی نثر، تهران، انتشارات زوار.

٤. بلعمی، ابوعلی (۱۳۸۳)، تاریخ بلعمی، تصحیح: محمّد تقی بهار، چاپ سوم، تهران، زوّار.

۵. بی‌نام (۱۳٦٦)، تاریخ سیستان، تصحیح: محمّدتقی بهار، چاپ دوم، تهران، انتشارات پدیدهٔ خاور.

٦. بی‌نام (۱۳۲۹)، کارنامه اردشیر بابکان، به اهتمام محمّدجواد مشکور، تبریز، کتاب‌فروشی و چاپ‌خانهٔ دانش.

۷. بی‌نام (بی‌تا)، نسخهٔ خطی مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری، تهران، کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ۹۸۹۱/ ۸۸۹۱۱.

۸. بیرونی خوارزمی، ابوریحان محمّد بن احمد (۱۳٦۲)، التّفهیم لِأوائلِ صناعهٔ التّنجیم، به اهتمام جلال‌الدّین همائی، تهران، انجمن آثار ملّی.

۹. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳٦۸)، دلایل‌الاعجاز فی‌القرآن، ترجمهٔ محمّد رادمنش، مشهد، انتشارات آستان قدس.

۱۰. تفضّلی، احمد (۱۳۷٦)، تاریخ ادبیّات ایران پیش از اسلام، تهران، سخن.

۱۱. خیّام، عمر (۱۳۱۲)، نوروزنامه، تصحیح: مجتبی مینوی، تهران، کتابخانهٔ کاوه.

۱۲. دهقانی، محمّد (۱۳۹٤)، ترجمهٔ تاریخ طبری، تهران، نشر نی.

۱۳. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران، انتشارات سخن.

۱٤. _____ (۱۳۸۱)، موسیقی شعر، چاپ دهم، تهران، انتشارات آگاه.
۱۵. _____ (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، تهران، انتشارات سخن.
۱٦. صادقیان، محمّدعلی (۱۳۷۹)، زیور سخن در بدیع فارسی، یزد، انتشارات دانشگاه یزد.
۱۷. صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، از زبان‌شناسی به ادبیّات، چاپ سوّم، تهران، انتشارات سورهٔ مهر.
۱۸. کروچه، بندتو (۱۳۹۳)، کلّیّات زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ فواد روحانی، چاپ دهم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹. وصّاف الحضره شیرازی، شرف‌الدّین عبدالله (۱۳۳۸)، تاریخ وصّاف (تجزیه الامصار و تزجیه الاعصار)، به اهتمام حاجی محمّد اصفهانی، تهران، کتابخانهٔ جعفری تبریزی.
۲۰. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۱)، تاریخ زبان فارسی، تهران، فرهنگ نشر نو.
۲۱. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، انتشارات سمت.

ب) مقاله‌ها

۱. حسن‌زادهٔ میرعلی، عبدالله، لیلا شامانی (۱۳۹۲)، «بررسی عنصر موسیقی در آثار منثور قرن‌های چهارم و پنجم و ششم با تأکید بر آثار احمد غزالی»، مجلهٔ فنون ادبی اصفهان، سال ۵، شمارهٔ ۱، صص ۸۰-٦۹.
۲. حق‌شناس، علی‌محمّد (۱۳۸۳)، «آزادی و رهایی در زبان و ادبیّات»، فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی دانشگاه تربیت معلم، ش۳و٤، پاییز و زمستان ۱۳۸۳، صص۵۸-۳۹.
۳. مدرسی، فاطمه، مریم عرب (۱۳۹۲)، «نگاهی به عوامل موسیقی‌ساز در تمهیدات عین‌القضات»، مجلهٔ فنون ادبی اصفهان، سال۵، شمارهٔ۲، صص٤۸-۳۵.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۱۱۰-۷۵
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.3.7

بازنگری، تحلیل و تصحیح ابیاتی از دیوان خاقانی شروانی*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر سیّدمنصور سادات‌ابراهیمی[۱]
دکتر امیر سلطان‌محمّدی
دانش آموختگان دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

خاقانی شروانی (وفات: ۵۸۲ هـ.ق)، از جمله سخنوران صاحب سبکی است که اشعارش در عین متجلّی‌ساختن نوآوری‌های شاعرانه، در زمرهٔ دشوارترین آثار منظوم ادبیّات فارسی قرار گرفته‌است. احاطهٔ کم‌نظیر شاعر بر علوم زمانهٔ خویش، تبحّر وی در فنون مختلف شاعری و شناخت دقیق وی از ظرایف زبان، در کنار شگردهای خاص وی در نمایش هنرمندانهٔ تصاویر شعری، از جمله شاخصه‌های مهمی است که بر پیچیدگی شعر وی افزوده‌است. عوامل مذکور، در عین حال، سبب پیدایش دشواری‌هایی در امر تصحیح دیوان خاقانی شده‌است؛ به گونه‌ای که از دیرباز تصحیفات و تحریفات متعدّدی به آن راه یافته و با وجود تصحیحات چندگانه، همچنان ضبط ابیاتِ فراوانی از آن محل بحث و تردید است. بدیهی است که تصحیح و شرح چنین دیوانی علاوه بر آگاهی‌های همه‌جانبهٔ علمی و ادبی، آشنایی کامل با فضای ذهنی و سبک و سیاق شاعر و شگردهای فنی وی را می‌طلبد.

بر این اساس، در این پژوهش، با توجّه به ضبط نسخه‌بدل‌ها و عوامل متعدّد دیگر، بویژه شیوهٔ خاص خاقانی در رعایت تناظرهای تصویری و بهره‌گیری وی از فنون ادبی، ۹ بیت از دیوان وی تصحیح و شرح شده‌است. همچنین، با بازنگری و مطالعهٔ دقیق دیوان خاقانی و نگاه انتقادی به شروح پیشین، به تحلیل نُه بیت از ابیات آن پرداخته و نکات نویافته‌ای دربارهٔ طرز خوانش و کاربرد معنایی واژگان و ترکیباتی نظیر «محال»، «باشه و خاد»، «هفت‌مردان»، «مشتری‌اخلاق» و «دارالخلافهٔ پدر» ارائه‌شده‌است.

واژه‌های کلیدی: شعر قرن ششم، خاقانی، تصحیح متن، نقد شروح، شرح خاقانی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰٤/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۱
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: msadatebrahimi@yahoo.com

۱- مقدّمه

خاقانی شـروانی، از شاعران خلّاق و صاحب‌سبکی به شمار می‌آید که هنر شاعری را به معنای حقیقی کلمه، در آثار منظوم خویش متجلّی ساخته‌است. شگردهای خاص وی در نمایش خلّاقیّت هنری، سـبب شـده‌اسـت که اشعار وی در زمرهٔ دشوارترین آثار منظوم ادب فارسـی قرار بگیرد؛ به‌گونه‌ای که دیوان اشـعار وی از دیرباز مدّ نظر سـخن‌سنجان قرارگرفته و شـروح متعدّدی نیز بر آن نگاشته شده‌است. با وجود این، بسیاری از دقایق معنوی و هنری شـــعر وی همچنان نامکشـــوف باقی‌مانده و در موارد متعدّدی نیز آرای نادرسـت شـارحان، بر سـروده‌های وی تحمیل شده‌است. مهم‌ترین علّت این امر، راجع اسـت به ذوفنون‌بودن شـاعر در ابعاد گوناگونِ فن شـعر و تسـلّط وی بر ظرایف زبان فارسـی و همچنین، بهره‌مندی‌اش از دایرهٔ واژگانی گسترده. به این موارد می‌توان آگاهی کامل وی نسـبت به سـنّت ادبی پیش از خود و استفاده از تلمیحات داستانی و روایی را اضافه‌کرد.

احاطهٔ کم‌نظیر وی بر دانش‌های رسـمی و باورهای عامیانهٔ زمانهٔ خویش و استخدام آنها در کلام نیز بر این غموض و پیچیدگی افزوده‌اسـت؛ بویژه که این امر به شـیوه‌ای هنرمندانه و درآمیخته با انواع صـور خیال و آرایه‌های بدیعی نمایان شـده و خود، منجر به شـکل‌گیری شـگردهای سـبکی خاصی در کلام شاعر گردیده‌است. در کنار تمام این موارد، امر دشـوار و پر پیچ و خم تصـحیح متن و رهایی از تحریفات و تصـحیفات راه‌یافته به دیوان وی نیز سختی کارِ شرح ابیات وی را مضاعف کرده‌است. بدیهی است که در هنگام گزارشِ ابیات دیوانِ چنین شـاعری، در نظر داشـتن تمامی این جوانب، امری لازم و ضـروری است. عدم توجّه به هریک از موارد یادشده، می‌تواند شارح را از مسـیر صـحیح شرح ابیات، منحرف کند و این امری است که تاکنون، درخصوص شرح دیوان خاقانی، به انحاء گوناگون روی داده‌اسـت. شـاهد این سـخن نیز ظهور تحقیقات

علمی متعدّد در حوزهٔ خاقانی‌شناسی، به‌منظور اصلاح یا تکمیل سخنان شارحان پیشین است.

مسلماً در تصحیح و شرح دیوان خاقانی، شناخت فضای ذهنی و سبک و سیاق سخن‌سرایی وی، به‌منظور بهره‌گیری مناسب و صحیح از شواهد درون‌متنی، می‌تواند گره‌گشای بسیاری از مشکلات باشد. بر مبنای آنچه گفته‌شد، در این پژوهش، با نگاه انتقادی به شروح پیشین، به بازنگری و تحلیل و تصحیح ابیاتی از دیوان خاقانی پرداخته و نکات نویافتهٔ حاصل از آن را ارائه‌نموده‌ایم.

۲- پیشینهٔ پژوهش

کوشش ما در نگارش این مقاله مصروف آن بوده‌است تا حتّی‌الامکان، تمامی مقالات یا کتبی که در آنها پیرامون ابیات مطرح شده، سخنی به میان آمده‌است، در نظر گرفته‌شوند. مهم‌ترین این نوشته‌ها که به صورت کامل یا گزیده به شرح ابیات خاقانی پرداخته‌اند، عبارتند از: «استعلامی، شرح قصاید خاقانی» (۱۳۸۷)، «برزگرخالقی، شرح دیوان خاقانی» (۱۳۸۷ و ۱۳۹۰)، «سجّادی، فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی» (۱۳۸۹)، «کزّازی، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی» (۱۳۹۲)، «ماهیار، مالک ملک سخن» (۱۳۹٤)، «معدن‌کن، بزم دیرینه‌عروس» (۱۳۹۵). با وجود کوشش‌های شارحین در منابع یادشده، ضبط و شرح بسیاری از سروده‌های خاقانی، همچنان دارای اشکال و نیازمند بازنگری است. در نوشتار حاضر، ضمن واکاوی و تحلیلِ نُه بیت از این ابیاتِ دشوار، مطالب هریک از منابع مذکور، در جای خود نقل و نقد شده‌است.

۳- بررسی و تحلیل ابیات

ابیاتی که در این نوشتار مورد بازنگری و تحلیل قرارگرفته‌اند، اینها هستند:

۱- ببوی بود دو روزه چرا شوی بدرنگ که بدو کار محالست و مُهر کار فنا
(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۲)

نکته‌ای که در شرح این بیت نقش مهمّی را ایفا می‌کند و تاکنون به آن توجّه نشده، ناظر است بر طرز خوانش و معنای واژهٔ «محال» و نقش آن در شرح کل بیت و همچنین ایهام تناسبی که خاقانی با کاربست این واژه، پیش چشم داشته و از نظر شارحان دور مانده‌است.

کزّازی، بدون ذکر هیچ معنایی برای بیت فوق و واژهٔ مورد بحث، تنها به آرایهٔ «جناس مزید» میان «حال» و «مُحال» اشاره کرده‌است (کزّازی، ۱۳۹۲: ۳۵). معدن‌کن، «مُحال» را به معنی «بیهوده و پوچ» گرفته و به شیوهٔ کزّازی، از ارائهٔ معنای بیت صرف نظر کرده‌است (معدن‌کن، ۱۳۹۵: ۱۷۸). ماحوزی نیز در گزیدهٔ خود این بیت را نیاورده‌است (ماحوزی، ۱۳۹۲: ۱٤۰). برزگرخالقی بدون اعراب‌گذاریِ کلمه، «محال بودن» را به معنی «باطل و خطا و پوچ بودن» دانسته‌است (برزگرخالقی، ۱۳۹۰: ۹۳). استعلامی نیز در این باره نوشته‌است: «بدو کار محال است، یعنی این زندگی از هیچ، از عدم آغاز شده» (استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۱۰). در حدّ جستجوی نگارندگان در متون نظم و نثر فارسی، شاهدی برای کاربرد واژهٔ «مُحال» در معنای «هیچ» و «عدم» یافت نشد و طبیعتاً چنین معنایی برای واژه در فرهنگ‌های قدیم نیز دیده نمی‌شود.

ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که واژهٔ «مُحال»، به ضمّ میم، (از ریشهٔ ح‌ول)، در اصل «صفت مفعولی» است و تمام گویندگان پارسی‌گو نیز در کاربرد آن در متون نظم و نثر به این نکته توجّه داشته‌اند. این واژه در فرهنگ‌ها به معانی «ناممکن و ناشدنی، بیهوده، باطل، خطا و نادرست» آمده‌است (دهخدا، ۱۳۳٦: ذیل مُحال). شواهد متنی فراوانی نیز در این باب وجود دارد. خاقانی خود در ابیاتی از دیوان خویش این واژه را

در معانی یادشده به کار برده‌است (رک: خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۵۳۷، ۵۶۱، ۶۰۳، ۶۲۶، ۶۹۵، ۸۴۴، ۸۶۶).

با وجود این، معانی مذکور، هیچ‌کدام نمی‌تواند با آنچه در بیت مورد بحث آمده، سازگار باشد. چگونه می‌توان «بدو کارِ» آفرینش یا عمر انسان را «ناشدنی» یا «خطا» و یا «پوچ» در نظر گرفت؟! تمامی این موارد در تعارض آشکار با اندیشه‌ها و اعتقادات خاقانی است و هیچ‌یک با طرز فکر وی سنخیّت و هم‌سویی ندارد.

به نظر می‌رسد واژه‌ای که خاقانی در این بیت به کار برده، «مِحال» به کسر میم، است. در بیشتر فرهنگ‌های عربی، این واژه از ریشهٔ «محل» (به فتح میم و سکون حاء) به‌معنای «شدت» و «سختی» و متضاد «خِصب» قلمداد شده‌است (رک: ابن‌سیده، ۱۴۲۱، ج۳: ۳۷۶-۳۷۴؛ ابن‌منظور، ۱۴۱۴، ج۱۱: ۶۱۶). واژهٔ «مِحال» علاوه بر معانی «حیله و فریب» به‌معنای «رنج» و «عذاب» و «سختی» نیز ضبط شده‌است؛ چنانکه می‌گویند: «وقع فلان فی المِحال: فلان در سختی و هلاکت افتاد» (صفی‌پوری، ۱۳۹۷: ذیل م‌ح‌ل؛ دهخدا، ۱۳۳۶: ذیل مِحال). همچنین، در برخی تفاسیر قرآن کریم، در آیهٔ شریفهٔ «وَ هُوَ شَدِیدُ المِحال» (رعد/۱۳)، عبارت «شدیدالمِحال» به معنی «شدیدالعذاب» تفسیر شده‌است (رک: طبرسی، ۲۰۰۶، ج۶: ۱۹؛ ابوالفتوح‌رازی، ۱۳۷۱، ج۱۱: ۱۷۶).

بنابراین خاقانی در این بیت، آفرینشِ مادی انسان را همراه با رنج، سختی و عذاب و پایان آن را مرگ و فنا دانسته‌است. در نظرگرفتن این وجه از خوانش، نه تنها تعارض یادشده را از ساحت شعر و اندیشهٔ خاقانی دور می‌کند، بلکه باعث جلوه‌گر شدن تلمیح قرآنی زیبایی به آیهٔ شریفهٔ «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی کَبَدٍ» (بلد/۴) می‌گردد.

در تکمیل این سخن، باید افزود که کاربرد واژهٔ «مِحال»، به معانی مذکور، در شعر سایر شاعران پارسی‌گو نیز، دارای سابقه است. برای نمونه می‌توان به بیت زیر از ناصرخسرو اشاره‌کرد:

ای حجت از این چنین بی‌آزرمان تا چند کشی مِحال و ناکامی[1]
(ناصرخسرو، ۱۳۸۷: ۳۸)

مولوی نیز با تلمیح به آیهٔ سیزدهم سورهٔ رعد، که ذکر آن رفت، آورده‌است:

تُصلِحُ میزانَنا تُحسِنُ الحانَنا تُذهِبُ احزانَنا «انت شدیدُ المِحال»
(مولوی، ۱۳٦۳، ج۳: ۱٦۲)

وی در بیت زیر نیز «مِحال» را به معنی «عذاب» و «سختی» به کار برده‌است:

اگر ز خسرو جان‌ها حلاوتی یابی مِحال هر دو جهان را چو من درآشامی
(همان، ج٦: ۲۸۰)

در بیت زیر از *مثنوی* نیز ظاهراً هر دو واژهٔ «مُحال» و «مِحال» در کنار هم قرارگرفته‌اند:

آفت ادراک آن قالست و حال خون بخون شستن محالست و محال
(مولوی، ۱۳۸٦: ۵۳۷)

افزون بر آنچه گفته‌شد، خاقانی در بیت مورد بحث، ظاهراً ایهام تناسبی نیز میان کلمات «محال» و «فنا» در معانی عرفانی آنها، برقرار ساخته که از نظر شارحان دور مانده‌است. توضیح، آن که یکی از معانی واژهٔ «محال» در ادبیّات عرفانی، «حالِ دروغین یا تظاهر به حال است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ٤۰٤-٤۰۳). این واژه در این معنا در بسیاری از متون عرفانی ظاهر شده‌است (برای نمونه، رک: سنایی‌غزنوی، ۱۳۸۸: ٤۹۹، ۷۹۹ و ۱۰۰۸؛ عطّارنیشابوری، ۱۳۹۱: ۲۸۹ و ۲۹۷؛ مولوی، ۱۳۸٦: ۲۵۵ و ۹۵۲).

۲- تا چه کند مرد خردمند، آز تا چه کند لاشهٔ چالاک، خاد
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۷٦٦)

بیت، مطابق با چاپ سجّادی و براساس ضبط نسخهٔ لندن است. در بقیهٔ نسخ، از جمله نسخهٔ چاپ طهران، و همچنین در چاپ جهانگیر منصور، مصراع دوم، چنین

ضبط شده‌است: «تا چه کند باشهٔ چالاک باد» (رک: همان؛ خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۹ب: ۵۹۵). کزّازی نیز این بیت را مطابق ضبط چاپ سجّادی، وارد متن کرده‌است (خاقانی‌شروانی، ۱۳۷۵: ۸۳۳).

سجّادی، در شرح این بیت، بدون ارائهٔ معنای کلی و بازنمایی ظرائف هنری بیت، تنها به ارائهٔ توضیحاتی مختصر و فشرده برای دو مورد از مفردات بیت، بسنده کرده‌است؛ که البته آن هم بی‌اشکال نیست. وی، «لاشهٔ چالاک» را، بدون اشاره به منبع لغوی مورد استناد خود، به معنی «لاشهٔ سبک و لاغر» گرفته‌است (سجّادی، ۱۳۹۰: ۳۷۳)؛ درحالی‌که در فرهنگ‌های لغت فارسی، چنین معنایی برای «چالاک» ذکر نشده و شارح نیز شاهدی برای این کاربرد معنایی واژه ارائه نکرده‌است. باید یادآور شد که واژهٔ «چالاک» در متون نظم و نثر فارسی، به معنای «چابک، چست، تیز» و همچنین «زیرک و هوشیار» آمده‌است (رک: دهخدا، ۱۳۳٦: ذیل چالاک). ظاهراً خاقانی نیز در بیت مورد بحث، به همین معانی نظر داشته‌است. وی در مواضع دیگر نیز این کلمه را تقریباً در همین مفهوم به کار گرفته‌است (رک: خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۵۲، ٦۵۲).

سجّادی، در *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی*، نیز به این عبارت پرداخته‌است. وی ذیل مدخلِ «لاشهٔ چالاک»، کلمهٔ «لاشه» را به معنی «جسد و مردار» در نظر گرفته‌است[۲] (سجّادی، ۱۳۸۹: ۱۳٤۱). مشخّص نیست که چگونه می‌توان صفتِ «چالاک» را به «جسد» یا «مردار» اطلاق نمود. ظاهراً همین عدم تناسب معنایی، باعث تراشیدن معنای جدیدی برای واژهٔ «چالاک»، از سوی شارح، شده‌است.

مهدوی‌فر نیز در *فرهنگنامهٔ صور خیال*، ضبط سجّادی را اساس کار خود قرار داده‌است. وی «لاشهٔ چالاک» را مشبّه‌به برای «آز»؛ و «خاد» را مشبّه‌به برای «مرد خردمند» مفروض داشته‌است (مهدوی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۹۳۹ و ۷٥٤). صرف نظر از نامتناسب بودن ترکیبِ «لاشهٔ چالاک»، برداشت ایشان از تصویرسازی‌های خاقانی در این بیت نیز به کلی نادرست است و نظم ساختاری و تناظر تصویری میان دو مصراع را کاملاً به هم

می‌ریزد و چنانکه خواهیم‌دید از نظر معنایی نیز موجّه به نظر نمی‌رسد. وی خود نیز به ناسنجیده بودن چنین تشبیهی پی‌برده و به همین‌سبب تردید خود را متوجّه ضبط بیت کرده و ضبطِ سایرِ نسخ (= تا چه کند باشهٔ چالاک، باد) را مرجّح دانسته‌است؛ تا به‌این طریق به «مشبّه‌به سنجیده‌تری» دست‌یابد. دلیل اصلی ایشان، البته تکرار مضمون آشنای «باشه و باد» در دیوان خاقانی است(رک: همانجا).

این نظر نیز بنا بر دلایل متنی و سبک‌شناختی، مردود و ناپذیرفتنی است؛ چراکه با فرض پذیرش این ضبط، با توجّه به تناظر لفظی و معنوی دو مصراع، ناچار باید بیت را بدین صورت معنی کنیم: «آز بر مرد خردمند دسترسی ندارد، چنانکه باد بر باشهٔ چالاک، تسلّط و چیرگی ندارد». اما این معنی، درست برخلاف مضمون مندرج در موتیفِ آشنای «باشه و باد» در شعر خاقانی است. چراکه مطابق شواهد متعدّد از دیوان خاقانی، «باد» اساساً بر «باشه» مسلّط است و «باشه» در مقابل «باد»، ناکارآمد، عاجز و عقیم خوانده شده‌است:

چه جای راحت و امن است و دهر پر نکبت　　چه روز باشه و صید است و دشت پر نکبا
(خاقانی، ۱۳۸۵: ۸)

تا که خاقانی بلبل‌سخن است　　او چو باشه است گه باد عقیم
(همان: ۹۰۳)

یادش آید که بشروان چه بلا برد و چه دید　　نکبتی کان پشه و باشه ز نکبا بینند
(همان: ۱۰۰)

خواستم کز پی صیدی بپرم باشه‌مثال　　صرصر حادثه نگذاشت که پر باز کنم
(همان: ٥٤٤)

بنابر آنچه گفته‌شد، به عقیدهٔ نگارندگان، در این بیت، خاقانی برای بیان مقصود خود، از تمثیل «باشه» و «خاد» و تقابل آنها با یکدیگر بهره برده‌است. بنابراین، ضبط صحیح بیت مورد نظر چنین است:

تا چه کند مرد خردمند، آز　　تا چه کند باشهٔ چالاک، خاد

بر این اساس، ضبط «لاشه» در نسخهٔ لندن، باید شکل تحریف‌شدهٔ «باشه» باشد که در سایر نسخ نیز دیده‌می‌شود. با توجّه به شکل نگارش حروفِ الفبای زبان فارسی و عدم نقطه‌گذاری در نسخ قدیم از سوی کاتبان، روی‌دادنِ چنین تحریفی دور از ذهن نیست. از لحاظ معنایی نیز، چنانکه اشاره‌شد، اطلاق صفتِ «چالاک» به «لاشه» –چه در معنای جسد و چه در معنای الاغ یا استر ضعیف– مفید معنای مناسبی نیست. در مقابل، نسبت‌دادن چالاکی به «باشه» و پرندگان شکاریِ نظیر آن، بسیار شایسته‌تر و در ادب فارسی نیز دارای سابقه تکرار است. چنانکه حافظ همین صفت را برای «شاهین» به کار برده‌است:

نه هر کاو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد　　تذرو طرفه من گیرم که چالاک است شاهینم

(حافظ، ۱۳٦۲: ۷۱۲)

و منوچهری نیز در بیت زیر تلویحاً به چالاکی «باشه» اشاره کرده است:

گاهِ رهواری چو کبک و گاهِ جولان چون عقاب　　گاهِ برجستن چو باشه، گاهِ برگشتن چو باز

(منوچهری، ۱۳۹٦: ۱۱۳)

بنابر متون حیوان‌شناسی قدیم، «باشه» یا «باشق» از اصناف «باز» است و در سیرت به باز نزدیک است (لسان طبسی، ۱۳۹۲: ۱۷٦–۱۷۵). صاحب *خواص‌الحیوان* نیز «باشق» را از اقسام باز دانسته و آن را «سبک‌پر» توصیف کرده‌است (دمیری، ۱۳۹۵: ۲٤–۲۳). در *عجایب‌المخلوقات* نیز این پرنده به صفات «اهتداء و زیرکی و چابکی» توصیف شده‌است (طوسی، ۱۳۸۷: ۵۲۰). مؤلّف *فرخ‌نامه* نیز در ارتباط با چالاکی باشه حکایتی در باب مبارزهٔ این پرنده با عقاب نقل می‌کند (رک:جمالی‌یزدی، ۱۳۸٦: ۸۰–۷۹).

از سوی دیگر آنچه در تقابل با «باشه» قرار می‌گیرد و در برابر آن ناتوان است، «خاد»[= پرندهٔ گوشت‌ربا] است نه «باد». اصل «برتری ضبط دشوارتر»[۳] نیز اصالتِ وجه یادشده را تأییدمی‌کند. بر این اساس، چنین به‌نظر می‌رسد که نسخه‌نویسان دیوان خاقانی، که همچون شارحان، معنا و صور خیالِ بیت را بدرستی درنیافته‌اند؛ بدون توجّه

به استحکام لفظی و معنوی عناصر بیت، با تغییر «خاد» به «باد» آن را از حالت دشوار، به صورت آسان و آشنا با ذهن خود، تبدیل و تحریف نموده‌اند.

برای درک بهتر صور خیال و معنای صحیح بیت، لازم است نظری کوتاه بر ابیات پیشین و فضای معنوی شعر انداخته‌شود. بنابر مضمون کلی مطرح‌شده در این ابیات، دلِ خاقانی، از آن زمان که روی به «قناعت» آورده، «مُلک جهان را به جهان بازداده» و بدین‌طریق «مصحف عزلت» را جانشین «دفتر آز» نموده‌است؛ به همین دلیل است که «آز» یا «طمع»، دیگر نمی‌تواند وی را فریب دهد و بر وی دست‌یابد:

نیز فریبم ندهد طمع و جمع نیز حجابم نشود بود و باد

(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۷٦٦)

بنابراین خاقانی، در ادامهٔ سخن خود، در بیت مورد بحث، با ایجاد یک اسلوب معادله، می‌گوید: «آز» با «مرد خردمند» برنمی‌آید و توانی در برابر او ندارد، همان‌گونه که «خاد» بر «باشهٔ چالاک» چیرگی ندارد. تقابل «آز» و «خرد/عقل» که ریشه در اندیشه‌های کهن و اساطیر ایرانی دارد (رک: بهار، ۱۳۹۳: ۲۲۳-۲۲۲؛ مجتبایی، ۱۳۹۹: ۷۳) در ادب فارسی نیز دارای سابقه است (برای مثال، رک: فردوسی، ۱۳۸٦، ج۱: ۱۱٤؛ ج۷: ٦۰٤) و مشهورترین شاهد آن سخن حافظ است:

سالها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتویّ خرد حرص به‌زندان کردم

(حافظ، ۱۳٦۲: ٦٤۰)

خاقانی، در بیت زیر نیز به این تقابل اشاره کرده‌است:

در دیولاخ آز مرا مسکن است و من خط فسون عقل بمسکن درآورم

(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۲٤۱)

بنابر آنچه گفته‌شد؛ در تصویرسازی خاقانی، «خاد» مشبّه‌بهی برای «آز» و منظور از «باشهٔ چالاک» نیز همان «مرد خردمند» است. آنچه این معنی را تأییدمی‌کند، خصوصیات و صورخیال ارائه‌شده دربارهٔ «خاد»؛ در متون ادبی و حیوان‌شناسی قدیم است. این پرنده

کـه در فرهنگ‌ها آن را «زغن»، «غلیواج»، «پند» و «مرغ گوشـــت‌ربای» نامیده‌اند (رک: اسدی‌طوسی، ۱۳۹۰: ۹۲ و ۱۰٤ و ۳٦۱؛ دهخدا، ۱۳۳٦: ذیل خاد) و در عربی نیز «حِدأة» خوانده‌می‌شـود؛ «خسیس‌ترین مرغان» شمرده شده‌است که صید نمی‌کند، بلکه می‌رباید (لســان طبســی، ۱۳۹۲: ۲۰۲). بر همین اســاس در ادب فارســی نیز در زمرهٔ پرندگان حریص و مردارخواری اســت که هرگز از وی به نیکی یاد نشــده و غالباً -در تقابل با دیگر پرندگان شکاری- مظهر اوصاف مذمومی چون پلیدی و پستی و شومی و ناتوانی؛ بوده‌اســت. برای مثال؛ در ابیات زیر زبونی و ضــعف شــاهان دیگر، در برابر بزرگی و قدرت ممدوحِ شاعر، به ناتوانیِ خاد در برابر سایر پرندگان شکاری مانند شده‌است:

چو زو حدیث کنی از شـهان حدیث مکن　　خطـا بود کـه تخلص کنی همـای بـه خاد
(فرخی‌سیستانی، ۱۳۸۸: ۳۵)

ای عوض آفتاب روز و شـــبان تاب تاب　　تو به مثل چون عقاب حاسد ملعونت خاد
(مـنوچهری، ۱۳۹٦: ۹۱)

شـــاهـان بـاشـــنـد بـه نـزدیـک او　　راســـت چنـان چون بـه بر بـاز خـاد
(مسعودسعدسلمان، ۱۳۹۰: ۲۰۸)

در ابیات زیر نیز، تقابلِ میان «باز/ شاهین» و «خاد» قابل مشاهده‌است:

چـون بـاز تـویـی بـلـنـدهـمـت　　مـردار خـورد عـدوت چـو خـاد
(همان، ۲۰۵)

تـا شـیر گـه جنـگ بود چیره‌تر از یوز　　تـا بـاز گـه صـیـد بود نغزتر از خـاد
(امیرمعزی، ۱۳۸۹: ۱٦٤)

بســخن مرد ز عشــاق تو نتوانـد شــد　　همچو شـاهین نشـود خاد به زرّین زنگُل[٤]
(سیف‌فرغانی، ۱۳۹۲: ۲۵۱)

قابل ذکر اسـت که با توجّه به همریشگی لغوی «باز» و «باشه» (رک: برهان، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۲۲؛ هُرن؛ هوبشـــمـان، ۱۳۹٤: ٦۷) قدما گاه اوصـــاف «باشـــه» را به «باز» نیز نسـبت‌داده‌اند. برای‌مثال، در *عجایب‌المخلوقات*، حکایتی نقل شده‌است که در ضمن آن

از «آواره» شـدن باز «سـلطان مسـعود» در برابر باد سخن گفته‌شده‌است (طوسی، ۱۳۸۷: ۵۲۰) و صـاحب *نوروزنامه* نیز با ذکر حکایتی دربارهٔ «باشـه»، ذیل عنوان «اندر گزیدن باز»، تلویحاً این دو پرنده را یکی دانسته‌است (رک: خیام، ۱۳۹۲: ۵۹–۵۸).

چنانکه از شـواهد فوق برمی‌آید، «خاد»، پرنده‌ای اسـت رباینده و مردارخوار که در مقایسـه با پرندگان شکاری دیگر، ضعیف‌تر و پست‌تر است. خاقانی نیز با نظر به همین خصـیصـه‌ها اسـت که این پرنده را مشبّه‌به «آز» قرارداده و از ناتوانی وی در برابر «باشهٔ چالاک» سخن می‌گوید.

۳- بنگر چه ناخلف پسری کز وجود تو دارالخلافـهٔ پـدر اسـت ایرمـان‌سـرا
(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۵)

اکثر شارحانی که به این بیت پرداخته‌اند؛ در دریافت خود از آن دچار اشتباه شده و با پیوند زدن بیت به آیهٔ ۳۰ از سـورهٔ «بقره» و مضـمون خلافت آدم در زمین، «پدر» را «حضرت آدم» و «دارالخلافه» را «زمین» و یا کنایه از «دنیا» مفروض داشته‌اند (استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۲۱؛ برزگرخـالقی، ۱۳۹۰: ۱۱۱؛ مـاحوزی، ۱۳۹۲: ۱٦۷؛ زنجانی، ۱۳۹٤: ۷۳؛[۵] مهدوی‌فر، ۱۳۹۵: ۸۹۸). درحالی‌که صـحیح آن اسـت که «پدر» را کنایه از «خداوند» و «دارالخلافهٔ پدر» را کنایه از «دل» بدانیم. معدن‌کن، بدون ذکر هیچ‌گونه دلیل و شـاهدی، به این مطلب اشاره‌ای گذرا کرده‌است (معدن‌کن، ۱۳۹۵: ۱۸۹). با توجّه به چالش‌برانگیز بودن این معنا و رنگ و بوی مسـیحی‌گری نهفته در آن (پدر = خدا) این شـیوهٔ شـرحِ بیت، نمی‌تواند دقیق، جامع و مجاب‌کننده باشـد. به همین علّت اسـت که با وجود تقدّم شرح معدن‌کن بر سایر شروح مذکور، سخن وی، مورد توجّه هیچ‌یک از شارحان بعدی قرار نگرفته و نتوانسـته‌اسـت ایشـان را به پذیرش این معنی متمایل کند. لاجرم، چنانکه گفته‌شد، تمامی شارحان، معنای غلط، اما کم‌چالش‌تر را بر بیت، تحمیل کرده‌اند.

در جهت توضیح و اثبات سخن، باید گفت که وجه معنایی نادرستِ شروح، نه با فضای ابیات خاقانی همخوانی دارد و نه با سنّت ادب عرفانی فارسی؛ چراکه در اندیشهٔ عرفانی، زمین یا عالمِ خاک، نه‌تنها گرامی نیست؛ که همواره سالکان طریق، به ترک آن دعوت شده‌اند. چنانکه خاقانی خود نیز در بیت پیشین، همین توصیه را به مخاطب کرده‌است:

در ایرمان‌سرای جهان نیست جای دل　　دیر از کجا و خلعت بیت‌الله از کجا

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۵)

این در حالی است که در بیت مورد بحث، «دارالخلافهٔ پدر» به عنوان جایگاهی ارزشمند قلمداد شده که البته توسّط آدمی بدرستی مورد استفاده قرار نگرفته‌است. بنابراین، پذیرش معنای «دنیا» برای عبارت «دارالخلافهٔ پدر»، ابیاتِ متوالی را در تعارض آشکار با یکدیگر قرارمی‌دهد. با این اوصاف، روشن می‌گردد که منظور از «پدر» نیز در این بیت نمی‌تواند «آدم ابوالبشر» باشد.

توجّه به مضامین مطرح شده در این ابیات و فضای کلی شعر، نشان می‌دهد که «دارالخلافهٔ پدر» در اینجا همان «دلِ» انسان و مقصود از پدر، «خداوند» است. مؤیّد این سخن، روایاتی است که در آنها، از «قلب انسان کامل» یا «قلب مؤمن» به «عرش الله» و «عرش الرّحمن» تعبیر شده‌است (رک: باخرزی، ۱۳۸۳: ۲٤۹؛ لاهیجی، ۱۳۸۷: ۱٤٦؛ میبدی، ۱۳۷۱، ج۳: ٦۳۹). چنانکه از «سهل‌بن عبداللّه تستری» نقل است که «اَلقَلبُ هُوَ العَرشُ و الصَّدرُ هُوَ الکُرسیُّ» (عین‌القضات، ۱۳٤۱: ۱٤۷). مولوی نیز در بیت زیر از *مثنوی*، ضمن اشاره به آیهٔ پنجم از سورهٔ «طه»، به همین موضوع اشاره کرده‌است:

تخت دل معمور شد پاک از هوا　　بین که الرَّحمن عَلَی العَرشِ استَوی

(مولوی، ۱۳۸٦: ۱٦۲)

بعلاوه، در بسیاری از تفاسیر و متون عرفانی، «عرش الهی» به معنای «پادشاهیِ» خداوند و مظهری از «قدرت و استیلا و چیرگیِ» او تأویل شده‌است (رک: قشیری،

۱۹۸۱، ج۲: ۲۱٦؛ غزالی، ۱۳۸۳، ج۱: ۵۵؛ آملی، ۱٤۲۲ق، ج۱: ٤۲۵). خاقانی در ابیات زیر نیز با نظر به مفاهیم مذکور، از «دل» به عنوان «دارالخلافهٔ پدر» (= خدا) یاد کرده‌است:

این دار خلافت پدر را در زیر نگین مسخر آرم
وین هودج کبریای دل را بر کوههٔ چرخ اخضر آرم
(خاقانی، ۱۳۸۵: ٦٤۷)

استفاده از تمثیل «خدا/پدر»، گرچه در بادی امر، برگرفته از تأثّرات خاقانی از فرهنگ مسیحیّت به‌نظر می‌رسد[٦] با وجود این، با توجّه به سایر عناصر موجود در بیت، به احتمال قوی ریشه در اندیشه‌های عرفانی–اسلامی دارد؛ چراکه کاربرد این تمثیل، بجز دیوان خاقانی، در شعر عرفانی فارسی نیز قابل مشاهده است. برای‌مثال، مولوی در بیت زیر «پدری کردن» را از اوصاف «خدا» برشمرده‌است:

گفتم ای دل پدری کن نه که این وصف خداست گفت این هست ولی جان پدر هیچ مگو
(مولوی، ۱۳٦۳، ج۵: ٦۵)

ظاهراً مبنای روایی تمثیل فوق، حدیثی است بدین مضمون: «الخَلقُ عِیالُ الله فَاَحَبُّ الخَلقِ اِلَی اللهِ مَن نَفَعَ عِیالَ اللهِ وَ أدخَلَ عَلی أهلِ بَیتٍ سُروراً» (کلینی، ج۲: ۱۰۲) که در متون مختلف نظم و نثر عرفانی نیز بارها مورد اشاره واقع شده‌است (رک: میبدی، ۱۳۷۱، ج۹: ۳۲٤؛ مولوی، ۱۳۸٦: ٤٤، ۱۰۵). توضیحات اخیر، بار دیگر اهمّیّت توجّه دقیق به صبغهٔ قرآنی و روایی در شرح اشعار خاقانی را روشن می‌سازد (رک: سلطان‌محمّدی؛ سادات‌ابراهیمی، ۱۳۹۸).

٤- پس از تحصیل دین از هفت مردان پس از تأویل وحی از هفت قرا
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۲۵)

موضوع مورد بحث در بیت فوق، راجع است به عبارت «هفت مردان» و دریافت مقصود شاعر از آن. مینورسکی، در شرح خود بر این قصیده، در این خصوص، به مطلب خاصی اشاره نکرده‌است (مینورسکی، ۱۳٤۸: ۵۹). گروهی از شارحان، «هفت مردان» را «مردان راه حق»، «مردان خدا» یا «رجال‌الغیب» گرفته‌اند (رک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۵۵؛ ماهیار، ۱۳۹٤: ۳۹۰). بدیهی است که این سخن از آن روی که بسیار کلّی است، نمی‌تواند بازگو کنندهٔ تمامی ابعاد تلمیحی و ظرایف تاریخی و عرفانی شعر شاعرِ نکته‌سنجی چون خاقانی باشد. بعلاوه، با توجّه به قرینهٔ «هفت قرّا» در مصراع دوم، مسلّم است که مراد خاقانی از «هفت مردان» باید گروه خاص و معیّنی از مردان خدا باشد.

با توجّه به همین نکته، دو نظر، از سوی بیشتر شارحان ارائه شده‌است: الف) «هفت مردان» در معنای «اصحاب کهف»؛ ب) «هفت مردان»، در معنای هفت دسته یا طبقه از مردان خدا که عبارتند از: ۱) اقطاب؛ ۲) ابدال؛ ۳) اخیار؛ ٤) اوتاد؛ ۵) غوث؛ ٦) نقبا؛ ۷) نجبا[۷]. ظاهراً هر دو نظرِ مطرح‌شده، در اصل، برگرفته از فرهنگ‌های لغت، بویژه *لغت‌نامهٔ* دهخدا است (رک: دهخدا، ۱۳۳٦: ذیل هفت‌مردان و هفت‌تنان).

بررسی دقیق بیت از لحاظ معنایی و نیز توجّه به پیوند عمودی ابیات، نشان‌می‌دهد که هیچ‌یک از دو نظر فوق نمی‌تواند صحیح باشد. از فحوای سخن خاقانی در ابیاتِ پیشین و پسین، و همچنین، به قرینهٔ اشارات وی به اسلام، هفت قرّا و ذکر نام برخی از آیات قرآن و اصطلاحات مناسک حجّ (خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۲۵)، کاملاً مشخص است که مقصود شاعر از «هفت مردان»، در این بخش از قصیده، افرادی در درون دین اسلام هستند. بنابراین گزینهٔ «اصحاب کهف» کاملاً مردود و ناپذیرفتنی است. از طرف

دیگر خاقانی صراحتاً به هفت «مرد» اشاره دارد و نه هفت «طبقه» یا «دسته» از مردان. بنابراین معنای دوم نیز با سیاق کلام خاقانی همخوانی ندارد.

به نظر می‌رسد که مقصود خاقانی از «هفت مردان» در این بیت و شواهد متعدّد دیگر[۸]، هفت عارف کامل ناشناسی هستند که بنابر قول صوفیه در متون عرفانی قدیم، در کوه «لبنان» –و به قولی در جبل «لکام»– در نزدیکی دمشق و حمص؛ خلوت گزیده و سبب قوام عالم هستند (رک: ابن‌عثمان، ۱۳۵۸: ۱۹۰، ٥٤٢–٥٤٠؛ خرقانی، ۱۳۸۸: ٢٦٨). اهل تصوّف، در آثار خویش، به انحای گوناگون به این «هفت مردان» اشاره‌کرده‌اند[۹] و گاه برخی از بزرگان و مشاهیر عرفان را در زمرهٔ ایشان و یا برتر از ایشان قرار می‌داده‌اند. برای‌مثال؛ در احوال «بایزید بسطامی» آمده‌است: «بایزید را گفتند می‌شنویم که تو یکی از هفت مردانی. گفت: من هفت مردانم، همه» (سهلگی، ۱۳۹۱: ٢٤٠؛ نیز رک: عطّارنیشابوری، ۱۳۹۷: ۱۹۸).

صاحب کتاب *فردوس‌المرشدیه* نیز نام برخی از صوفیان را در زمرهٔ «هفت‌تنان»، برشمرده و ایشان را از خلفا و اصحاب «شیخ‌ابواسحاق کازرونی» دانسته‌است که پس از وفات شیخ به کوه لبنان رفته‌اند (رک: ابن‌عثمان، ۱۳۵۸: ۳۸۵). ظاهراً از میان این هفت‌تن، یک نفر به‌عنوان «پیر» و «قطب» تلقّی می‌شده که شش نفر دیگر به وی اقتدا می‌کرده‌اند. خاقانی در بیت زیر از این شخص به «شاه هفت‌تنان» تعبیر کرده‌است:

گفتم ز شاه هفت‌تنان دم توان شنید گفتا توان اگر نشدی شاه شاهقام

(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۳۰۲)

با درگذشت هریک از این هفت تن، جانشینش به‌صورتی ویژه و همراه با ظهور نشانه‌هایی، برگزیده می‌شده‌است (برای مثال؛ رک: خرقانی، ۱۳۸۸: ٢٦٨). خاقانی در ابیات زیر از *تحفه‌العراقین* و *دیوان* نیز به «هفت مردان» و «کوه لبنان»، اشاره کرده‌است:

من دوش برای زلّهٔ خاص　　بودم ز خواص خوانِ اخلاص
در دعوت اُنسِ هفت مردان　　بر زاویه‌های کوه لبنان
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۷: ٦۱)

به هفت مردان در کوه جودی و لبنان　　همه سفینهٔ بی‌رخت و بحر بی‌پایاب
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۵۱)

سنگریزهٔ کوه رحمت برده‌اند از بهر کحل　　دیده‌بانانی که عرش از کوه لبنان دیده‌اند
(همان، ۹۳)

با توجّه به شواهد متنی مذکور، تردیدی باقی نمی‌ماند که منظور خاقانی از «هفت مردان»، در بیت مورد بحث، همان هفت عارف کاملی هستند که -به روایت مشهور- در کوه «لبنان» خلوت گزیده‌اند.

۵- رد خاقانم بخاکم کن که قارون غمم　　ننگ شروانم بآبم ده که قانون شرم
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۲۵۰)

بیت مطابق چاپ سجّادی و بر اساس ضبط اکثر نسخ است. تنها در نسخهٔ چاپ طهران به جای «قانون»، «فرعون» آمده‌است که به نظر می‌رسد ضبط اصیل است و «قانون» تحریف‌شدهٔ آن است. ظاهراً کاتبانِ دیوان خاقانی، بدون درک و دریافت صحیح از تصویرسازی‌های وی، و صرفاً با توجّه به جناس موجود میان کلمات «قارون» و «قانون»، کلمهٔ اخیر را وارد متن کرده‌اند که تناسب معنوی دو مصراع را از بین می‌برد و معنای درستی نیز به‌دست نمی‌دهد. تمام شارحان خاقانی نیز همین وجه غلط را برگزیده‌اند؛ و بالتّبع تنها به شرح جزئیات و اشاراتِ مندرج در مصراع اول، بسنده‌کرده و از بیان ظرایف و دقایق موجود در مصراع دوم صرف نظر نموده‌اند (رک: کزّازی،۱۳۹۲: ٤۱۹؛ استعلامی، ۱۳۸۷: ۷۹۷؛ برزگرخالقی، ۱۳۹۷: ۱۰۹۱؛ رادمنش، ۱۳۸۹: ۱۲۳). سجّادی نیز در هر دو گزیدهٔ خود از دیوان خاقانی، معنای دقیقی از

مصـــراع دوم بیت و عباراتِ «قانون شـــر» و «به آب دادنِ قانون» ارائه نداده‌اســـت (رک: سجّادی، ۱۳۸٤: ۱۸۵؛ همو، ۱۳۹۰: ۳۱۷).

دو دلیلِ مبتنی بر سـبک‌شـناسـی شعر خاقانی، نشانگر برتری ضبطِ «فرعون» است. اوّل آنکه تناسب آشکاری میان قارون و فرعون برقرار است. هر دو نفر از شخصیّت‌های تاریخی منفی در عهد حضـــرت موســـی (ع) هســـتند که در آیات قرآنی و داســـتان‌های مربوط به پیامبری موسـی (ع) از سرکشی و نابودی آنها سخن رفته‌است (شعرا/٦٦-۱۰, قصـص/٤۰-۳٦ و ۸۱-۷٦). دوّمین دلیل نیز بر اسـاس سـبکِ شـعریِ خاقانی و شـیوهٔ خاص وی در تشـکیل تناظر تصـویری در دو مصراع است که دارای نمونه‌های متعدّدی در دیوان وی است[۱۰].

تحلیل این نمونه‌ها نشـــان‌می‌دهد که وی، در چنین مواضـــعی بیشـــتر پای‌بند پیوند معنایی میان تصـاویر اسـت تا مناسـبات لفظی. بر این اسـاس، خاقانی در مصراع اوّل به فرورفتن «قارون» و گنج وی در «خاک» اشاره کرده‌است؛ به همین سیاق در مصراع دوّم نیز باید از شـخصیّتی تاریخی و قرآنی سخن گفته‌باشد که در «آب» غرق شده‌باشد و آن هم کسـی جز «فرعون» نیسـت. خاقانی در *منشـآت* نیز به واقعهٔ شکافته‌شدن آب نیل و غرق فرعون اشاره‌کرده و آن را «انفلاق بحر» نامیده‌است (خاقانی، ۱۳۸٤: ٤۵).

کاربرد همزمان دوگانه‌های تصـویری «قارون/خاک» و «فرعون/آب»، در شـعر دیگر سخنوران پارسی‌گو نیز قابل مشاهده است:

به خاک اندر یکی همخانهٔ بلعام و قارون شد　　به آب اندر یکی همسـایهٔ فرعون و هامان شـد
(امـیرمعزی، ۱۳۸۹: ۱۷۰)

آنـچ بـر فـرعـون زد آن بـحـر کـیـن　　و آنـچ بـا قـارون نمودســـت این زمین
(مولوی، ۱۳۸٦: ۵۷۷)

در تفاسـیر قرآنی نیز گاه این دو داسـتان، در کنار یکدیگر ذکر شـده‌اند. چنانکه در *کشف‌الاسرار* آمده‌است: «عذابی فرستد از زیر پای‌های شما، چون خسف قارون و غرق

فرعون» (میبدی، ۱۳۷۱، ج۳: ۳۸۳؛ همان، ج۹: ۲۱٦). وجود شـواهد برون‌متنی اخیر نیز مؤیّد ضبط «فرعون»، در مصراع دومِ بیت مورد بحث است.

٦- ای عراق، اللهُ جارک! سـخت مشعوفم به تو وی خراسـان عَمَرَکَ الله! سخت مشتاقم تو را
(خاقانی، ۱۳۸۵: ۲)

تمام شـارحانی که به این بیت پرداخته‌اند، «عراق» را به‌معنای «عراق عجم» گرفته‌اند (کزّازی، ۱۳۹۲: ۳؛ رادمنش، ۱۳۸۹: ٤۳؛ برزگرخالقی، ۱۳۹۰: ٤۲ ؛ اسـتعلامی، ۱۳۸۷: ۷۳).

هرچند اشـعاری در سـتایش بخش‌هایی از عراق عجم، مانند «اصـفهان»، در دیوان خاقانی دیده‌می‌شـود، اما باید توجّه داشـت که عراق عجم، منطقهٔ وسـیعی از نواحی مرکزی ایران، موسـوم به «جبال»، را شـامل می‌شده‌است. از جمله مهم‌ترین و معتبرترین شـهرهای این نواحی، می‌توان به «ری» اشـاره‌کرد (رک: لسـترینج، ۱۳۹۰: ۲۰۱-۲۰۰). می‌دانیم خاقانی چندان دل خوشـی از این شهر نداشته و از آن به «وباخانه» تعبیر نموده (رک: خـاقـانی، ۱۳۸۵: ٤۰۵) و حتّی در قصـیـده‌ای مسـتقـل بـه ذم و نکوهش آن پرداختـه‌اسـت (رک: همان: ٤٤٤-٤٤۳). بنابراین، اینکه منظور خاقانی از عراق در بیت مورد بحث، عراق عجم باشـد، بسیار بعید است؛ بویژه که در بیت بیست و نهم از همین قصـیده (یعنی سـه بیت بعد)، صـراحتاً از «دجله» و «بغداد» به‌عنوان درمانگر تشـنگی و دردمندی خود، نام برده‌است:

تشـنهٔ دل‌تفته‌ام از دجله آریدم شـراب دردمنـد زارم از بغـداد سـازیـدم دوا
(همان، ۲)

نگاه مثبت خاقانی نسـبت به بغداد و آرزوی قلبی‌اش برای رسـیدن به این شهر، در مواضع دیگر از دیوان وی نیز متجلّی است. برای مثال، وی در قصیده‌ای به مطلع زیر به علاقهٔ خود به بغداد اشاره کرده‌است:

جـام می تـا خط بغـداد ده ای یار مرا　　بـاز هم در خط بغـداد فکن بـار مرا
(همان، ۳۹)

و در ابیات زیر نیز از اشتیاق درونی خود برای سفر به بغداد، پرده برداشته‌است:

خـاک بغداد در آب بصـــرم بایســـتی　　چشـــمـهٔ دجلـه میـان جگرم بایســـتی
ســـفر کعبـه رســـانیـد بـه بغـداد مرا　　بارک الله همه سـال این سـفرم بایسـتی
قـدر بغـداد چه داند دل فرســـودهٔ من　　بهر بغـداد دلی تـازه ترم بـایســـتی...
پرده‌هـا دارد بغـداد و درو گنج روان　　با همه خســـتگی آنجا گذرم بایســـتی
(همان، ۸۰٤)

خاقانی، همچنین، در یکی از ترجیعات خود و نیز در قصـــیده‌ای به زبان عربی، به مدح و سـتایش بغداد پرداخته‌اسـت (رک: همان: ٤۵۳ و ۹۵۰). کاربرد «عراق» در معنای «عراق عرب» نیز در مواضـع متعدّدی از دیوان خاقانی قابل مشـاهده اسـت. برای مثال می‌توان به بیت زیر اشـاره‌کرد که در ضـمن آن از ممدوح خویش رخصـت سـفر حج گرفته‌است:

دارم دل عراق و پی مکه و ســـر حج　　درخورتر از اجازت تو درخوری ندارم[۱۱]
(همان، ۲۸۳)

براسـاس آنچه گفته‌شـد، تقریباً مسلّم به‌نظر می‌رسد که منظور خاقانی از «عراق» در بیت مورد بحث، «عراق عرب» اسـت نه «عراق عجم». با این اوصـاف، در موارد مشـابه دیگر هم که خاقانی در دیوان خود به طور همزمان از علاقه‌اش به «عراق» و «خراسـان» سـخن گفته‌اسـت؛ باید با احتیاط عمل‌کنیم، چه بسا منظور شاعر در آن موارد نیز «عراق عرب» بوده‌باشد.

۷- جلال ملت، تاج ملوک، فخرالدین سپهر مجد، منوچهر مشتری‌اخلاق (خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۲۳۵)

خاقانی در مصراع دوّم این بیت، ممدوح خود را به صفت «مشتری‌اخلاق» ستوده‌است. هیچ‌یک از شارحان توضیح دقیق و درستی در باب این عبارت ارائه‌نکرده‌اند.

کزّازی این بیت را شرح نکرده‌است (کزّازی، ۱۳۹۲: ۳٦۰). برزگرخالقی، در شرح این عبارت نوشته‌است: «مشتری‌اخلاق: دارای اخلاقی نیکو و سعد چون ستارهٔ مشتری. در نظر قدما مشتری سعد اکبر بوده‌است» (برزگرخالقی، ۱۳۹۷: ۱۰۱۹). استعلامی نیز ضمن اشاره به همین مطلب افزوده‌است: «در ضمن مشتری ستارهٔ حکما و قضات است» (استعلامی، ۱۳۸۷: ۷۵۲). هرچند که در نظر قدما، مشتری، ستاره‌ای سعد است، اما سعادت و خوشبختی، را نمی‌توان به عنوان یک «خلق و خو» تلقّی نمود. خاقانی در مواردی که در مدح ممدوح خویش، به سعد بودن مشتری نظر دارد از عبارت «مشتری‌فال» و «مشتری‌فر» و نظایر آن؛ و در خصوص انتساب مشتری به «حکما» و «قضات» نیز از ترکیب «مشتری‌حکم» استفاده کرده‌است.

وی همچنین در مواردی چهرهٔ ممدوح یا معشوق خود را در درخشش و زیبایی به «مشتری» مانند کرده‌است (خاقانی، ۱۳۸۵: ۲۰، ۸۲، ٦۳۸ و ٦۹۲). اما هیچ‌یک از معانی فوق، مناسب بیت مورد نظر نیست. چراکه اوصاف مذکور غالباً در زمرهٔ ویژگی‌های اخلاقی محسوب نمی‌شوند.

مهدوی‌فر، در توضیح این بیت نوشته‌است: «در احکام نجومی مشتری صاحب خلق و خوی‌های پسندیده است» (مهدوی‌فر، ۱۳۹۵: ۲۰٦٦). این سخن کلّی نیز چندان دقیق و راهگشا نیست چراکه اولاً در احکام نجومی خوی‌های پسندیده تنها منتسب به مشتری نیستند (رک: بیرونی، ۱۳۸٦: ۳۸٤-۳۸۳)؛ ثانیاً مشخص نساخته‌است که منظور خاقانی، کدام‌یک از صفات نیکِ منتسب به مشتری است. توضیح آن‌که خاقانی در دیوان

خود به فراخور موضوع مورد نظر، به خوی‌های متعدّدِ منسوب به مشتری اشاره کرده‌است. برای‌مثال؛ در مواضعی از دیوان خود، مشتری را صاحب دانایی و علم دانسته‌است (همان: ۲۰۳، ۳٦۱، ۹۰۷) و در مواردی نیز، مشتری را به صفت «زهد» توصیف نموده و آن را «طیلسان‌پوش» خوانده‌است (رک: همان: ۱۵۷، ۲۱٦، ۲۷۰، ۳۲۷، ۳٤۷، ٦۹۲). اما این صفات، بیشتر مناسب فقیهان، قاضیان، زاهدان و عارفان است و هیچ‌یک مناسب مدح «شروانشاه» نیست و خاقانی نیز در تمامی موارد این پیوند و تناسب را مراعات کرده‌است.

بر این اساس، به‌نظر می‌رسد که منظور خاقانی از «مشتری‌اخلاق»، اشاره به صفتِ اخلاقی دیگری است و آن «کرم و بخشندگی و سخاوتمندیِ» ممدوح است. در *التفهیم*، «سخاوت» در زمرهٔ خُلق‌های منسوب به مشتری قرارگرفته‌است (بیرونی، ۱۳۸٦: ۳۸۳). صاحب کتاب «شرح بیست باب» نیز در باب منسوبات کواکب، ضمن بیان اوصاف مشتری، و انتساب آن به علما و قضات و زهّاد، تصریح می‌کند که «از اخلاق، علم و سخا، و علو همت و حیا و خیر و تواضع و صدق و وفا» بدان منسوب است (گنابادی، ۱۲۷٤ق: ۱۸۳). در این میان، «سخا» مهم‌ترین ویژگی مورد نظر شاعران در مدح سلاطین، شاهان و صاحب منصبان حکومتی قلمداد می‌شود. چنانکه خاقانی خود در جای دیگر، آشکارا از «وهّاب» بودن مشتری سخن گفته و وزیر شروانشاه را بدین صفت ستوده‌است:

زهی به دست فلک ظل چو آفتاب رحیم زهی به کلک زحل‌سر چو مشتری وهّاب

(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ٤۹)

و در ابیات زیر نیز تلویحاً به همین ویژگی اخلاقی و پیوند آن با مشتری، اشاره کرده‌است:

از قحط کرم کجا گریزم　　کآنجا دل میزبان ببینم
جانی چو مزاج مشتری پاک　　ز آلایش سوزیان ببینم
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۲٦٦)

در بیت زیر نیز که در «مدح جلال‌الدین ابوالمظفر اخستان» سروده شده‌است؛ در تشبیه «کفِ ممدوح» به «مشتری» با ایهام به درخشش و روشنی، به سخاوتمندی و بخشش وی نیز نظر داشته‌است:

جام و کفش چون بنگری هست آفتاب و مشتری　　جام آینه است اسکندری می آب حیوان باد هم
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ٤٥٧)

بنابراین، خاقانی، در بیت مورد بحث نیز، خلق و خوی وهّاب و بخشنده و سخاوتمند ممدوح خود را به «اخلاقِ مشتری» مانند کرده‌است. این سخنِ خاقانی ظاهراً ریشه در عقاید نجومی قدما مبنی بر انتساب روحانیت ستارهٔ مشتری به «میکاییل» و تأثیر وی در روزی‌رسانی دارد. چنانکه صاحب *مخزن‌الادویه* گفته‌است: «همه کواکب و روحانیه علویات و شمس به لسان شرع هریک معبر و مسمی است به ملکی از ملائکهٔ عظام، مثلاً روحانیهٔ زحل را عزراییل ملک‌الموت قابض ارواح نامند و روحانیه مشتری را میکاییل مالک ارزاق و روحانیه مریخ را اسرافیل نافخ صور و روحانیه شمس را جبرئیل حامل وحی و تنزیل و الهام گویند و آنچه در این عالم سانح و واقع می‌گردد به حکم حق جل شأنه از تأثیر آنها است» (عقیلی‌خراسانی،۱۳۹٤، ج۱: ۷۷).

۸- اوست مختار خدا و چرخ و ارواح و حواس　　زان گرفتند از وجودش منت بی‌منتها
۹- هشت خلد از هفت چرخ و شش جهت از پنج حس　　چار ارکان از سه ارواح و دو کون از یک خدا[۱۲]
(خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۲)

ابیات فوق مطابق با ضبط متن چاپ سجّادی و اکثر نسخ خطی است. در میان نسخ مورد استفادهٔ سجّادی، تنها در نسخهٔ چاپ طهران، بیت دوم به صورت زیر آمده‌است:

هشت خلد و هفت چرخ و شش جهات و پنج حس　　چار ارکان و سه ارواح و دو کون از یک خدا
(خاقانی‌شروانی الف، ۱۳۸۹: ٤)

چاپ منصور نیز، مطابق با صورت بیت در چاپ عبدالرّسولی است، با این تفاوتِ جزئی که به جای «شش جهات»، «شش جهان» آمده (خاقانی‌شروانی ب، ۱۳۸۹: ٤) که احتمالاً غلط چاپی است. آنچه در شروح دیوان خاقانی، دربارهٔ این ابیات آمده‌است، غالباً با اشتباه، تردید و آشفتگی، همراه است. علّت این امر، عمدتاً ناشی از انتخاب ضبط نادرست ابیات، درنیافتن نحوهٔ پیوند میان دو بیت و همچنین عدم شناسایی درست ارکان دستوری جملات است.

کزّازی در *دیوان خاقانی* مصحَّح خود، ابیات را مطابق با چاپ عبدالرّسولی نقل‌کرده و ظاهراً به‌صورت موقوف قرائت نموده‌است (خاقانی‌شروانی، ۱۳۷۵: ۹) اما در *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*، اصلاً به شرح این دو بیت نپرداخته؛ گویی که اساساً هیچ دشواری و ابهامی در آنها نیافته‌است (رک: کزّازی، ۱۳۹۲: ۳-۲).

تقریباً تمامی شارحانی که به این بیت پرداخته‌اند، به دلیل اینکه متوجّه نوع رابطهٔ میان ابیات در ضبط منتخب سجّادی نشده‌اند، ضبط چاپ عبدالرّسولی را برگزیده و به سبب پیوند سست میان ابیات در این ضبط، دچار مشکلات، تسامحات و اشتباهاتی شده‌اند. برای مثال؛ می‌توان به شرح برزگرخالقی، اشاره‌کرد. وی ظاهراً -با توجّه به طرز نشانه‌گذاری- در متن قصیده، ابیات را به صورت موقوف قرائت‌کرده؛ اما با توجّه به ضعف پیوندِ یادشده در ضبط عبدالرّسولی، در شرحِ ابیات، هرکدام را به صورتِ مستقل معنی‌کرده و دربارهٔ بیت اوّل نوشته‌است: «پیامبر برگزیدهٔ خداوند است و آسمان و نفوس و حواس از وجود او لطف و احسان فراوان برده‌اند و همهٔ هستی طفیل منت اوست» (برزگر خالقی، ۱۳۹۰: ٤۰).

معنای ارائه‌شده دارای نقایص آشکاری است. اول آن که در شرح ایشان عبارت «زان» (= از آن)، که غالباً به منظور بیان علّت و دلیل به‌کار می‌رود، نادیده انگاشته و کنار گذاشته شده‌است. ضعف اساسی‌ترِ این شرح، آن است که «چرخ و ارواح و حواس» را نهادِ فعلِ «منّت گرفتن» مفروض داشته‌است، با پذیرش چنین خوانشی از یک سو معنای

بیت اوّل، کامل می‌شـــود و -برخلاف طرز قرائت شـــارح از ابیات- نیازی به موقوف دانســتن آن به بیت بعدی نیست؛ و از سوی دیگر، بیت سپسین از لحاظ دستوری دچار نقصِ «فقدان فعل» می‌شـود. همین نقص اخیر باعث شـده اسـت تا شـارح محترم، فعل «منّت‌گرفتن» را پس از آنکه یک بار در شـــرح بیت اول لحاظ نموده؛ بار دیگر -بدون وجود قرینه- در شرح بیت دوم نیز خرج نماید (رک: همان: ٤١).

افزون بر آنچه گفته‌شـد، باید توجّه داشـت که با فرض پذیرش معنی ارائه‌شـده از سـوی ایشان، ابیات، متحمّل حشوی قبیح می‌شوند؛ چراکه در این صورت، یک معنا در دو بیت، آن هم به یک شـکل واحد و نه در ضمن صور خیال متفاوت، تکرار شده‌است و این شـیوه به هیچ روی، با سـبک و سیاق شاعر خلّاق و تصویرپردازی چون خاقانی، همخوانی ندارد.

امامی نیز ضـــمن پذیرش صـــورت بیت دوم مطابق با چاپ عبدالرّســـولی، ضـــبط سـجّادی را نامناسـب دانسـته‌است به این دلیل که «ارتباط آن با بیت قبل بسیار ضعیف» اسـت (امامی، ۱۳۹۳: ۱۰۵ و ۲۲٤). برخلاف سـخن ایشـان، باید گفت، اتّفاقاً در ضـبط چاپ سـجّادی، پیوسـتگی و انسجامِ به‌مراتب بیشتری میان ابیات برقرار است. علّت این امر، چنانکه در ادامه مفصّـلاً خواهدآمد، وجود صـنعت «تقسیمِ»[۱۳] مورد نظر خاقانی، در ابیات فوق اسـت که ضـبط عبدالرّسـولی آن را از بین برده‌اسـت. تنها با پذیرش ضـبط سجّادی است که پیوند محکم دو بیت، براساس آرایهٔ ادبی مذکور نمایان می‌شود.

جالب اسـت که حتی شـارحانی که ابیات را براساس چاپ سجّادی قرائت کرده‌اند هم، به این ارتباط محکم و هنری پی نبرده‌اند و لاجرم، در شـرح ابیات، عملاً به ضـبط نادرســت عبدالرّســولی رجوع کرده‌اند. برای مثال؛ معدن‌کن، در متن قصـیده، ابیات را مطابق با متن چاپ سـجّادی آورده، اما در شـرحِ خود، ضـبط عبدالرّسولی را نیز مطرح کرده و آن را بر ضـبط منتخب سـجّادی، ارجح دانسـته‌اسـت، تنها با ذکر این دلیل که: «منظور این است که همهٔ این پدیده‌ها از خدای واحدند» (معدن‌کن، ۱۳۹۵: ۱۵۱).

استعلامی نیز در متن قصیده، ابیات را مطابق با چاپ سجّادی آورده و به صورت موقوف هم قرائت کرده‌است؛ اما در شرح کلّی، از ضبط برگزیدهٔ خود عدول کرده و ظاهراً با توجّه به ضبط بیت در چاپ عبدالرّسولی -البتّه بدون اشاره به آن- آورده‌است: «محمّد (ص) برگزیدهٔ خدا و همهٔ کائنات است و همهٔ موجودات – چرخ و ارواح و حواس، خود را بی‌نهایت مدیون او می‌دانند» (استعلامی، ۱۳۸۷: ٦۸ و ۷۳-۷۲). به علاوه، شرح ایشان بسیار کلّی و بدون دقّت در روابط اجزای کلام و جایگاه آنها در بافت شعر است.

رادمنش و ثروت نیز، دقیقاً به همین شیوه، عمل‌کرده‌اند. به‌عبارت دیگر، در شرح ایشان نیز معنی ارائه‌شده، با ضبط برگزیدهٔ شارح، همخوانی ندارد (رادمنش، ۱۳۸۹: ٤۱؛ ثروت، ۱۳۸۲: ۸). ماحوزی، هم علیرغم پذیرش ضبط سجّادی در متن، در شرح ابیات، به صورتی کاملاً مختصر و کلّی آورده‌است: «اجمالاً مقصود این است که همهٔ هستی طفیل همت اوست» (ماحوزی، ۱۳۹۲: ۱۳۰ و ۱٤۹) و هیچ اشاره‌ای به ظرایف معنوی و هنری ابیات نکرده‌است.

حق این است که -مطابق با دریافت اکثر شارحان- اگر بخواهیم بیت‌ها را به صورت جداگانه بخوانیم، چه براساس چاپ سجّادی و چه بر مبنای چاپ عبدالرّسولی، معنای درستی از آنها (به‌ویژه از بیت دوّم) حاصل نمی‌شود. بنابراین لازم است که بیت‌ها به صورت موقوف خوانده‌شوند. اما برخلاف نظر تمامی شارحان، این طرز خوانش تنها براساس چاپ سجّادی، امکان‌پذیر است. به‌عبارت دیگر، فقط با قبول ضبط منتخبِ سجّادی می‌توان بیت‌ها را به‌شکلی دقیق و صحیح و خالی از اشکالات و تسامحات زبانی و ادبی، به یکدیگر پیوند زد.

بر مبنای چاپ سجّادی، برخلاف آنچه در شروح مذکور آمده‌است؛ «منّت‌گیرندگان»، عبارتند از: «هشت‌خلد، شش‌جهت، چار ارکان و دو کون»؛ که به ترتیب از «هفت‌چرخ، پنج‌حس، سه ارواح و یک خدا» منّت پذیرفته‌اند. علّت این «منّت پذیرفتن» نیز آن است

که بنابر سخن شاعر در مصراع اوّل، همین چهارگانهٔ دوّم‌اند که پیامبر (ص) را گزین کرده و باعث وجود ایشان شده‌اند. با درنظر گرفتن نکتهٔ اخیر، شاهدی زیبا برای آرایهٔ بدیعی «تقسیم» در شعر خاقانی جلوه‌گر می‌شود؛ که حلقهٔ ارتباط دو بیت را مستحکم‌تر می‌کند و متأسّفانه از نظر تمامی شارحان، دور مانده و آنها را در انتخاب صورت صحیح و شرح دقیق ابیات، به راه خطا برده‌است.

بدین‌ترتیب، درستی ضبط سجّادی کاملاً آشکار می‌شود و معنای دقیق دو بیت، نیز چنین است: او [پیامبر اسلام (ص)] برگزیدهٔ «خدا» و «چرخ» و «ارواح» و «حواس» است. به همین دلیل است که «هشت خلد» و «شش جهت» و «چار ارکان» و «دو کون»، بواسطهٔ وجود او، به ترتیب، از «هفت چرخ» و «پنج حس» و «سه ارواح» و «یک خدا»، منّت گرفته‌اند. به عبارت دیگر، خاقانی با استفاده از گونه‌ای «تقسیم مشوّش»، هشت بهشت را منّت‌گیرنده از هفت چرخ؛ شش جهت را مدیون پنج حس؛ چار طبع را سپاسگزار سه ارواح؛ و دو کون را شکرگزار یک خدای می‌داند؛ بدان سبب که از نظر وی، این چهارگانهٔ دوم، گزین‌کنندهٔ پیامبر اکرم(ص) بوده‌اند. توجّه به این نکته هم ضروری است که «هشت خلد و شش جهت و چار ارکان و دو کون» بر روی هم ناظر است بر هر دو عالم شهادت و غیب، که شرف و ارزش وجودی هردوی آنها به وجود مبارک پیامبر اسلام (ص) است.

٤- نتیجه‌گیری

دیوان خاقانی‌شروانی، با وجود شروح مختلفی که بر آن نگاشته‌شده و تحقیقات گوناگونی که پیرامون آن صورت گرفته‌است؛ همچنان از دشوارترین و پرابهام‌ترین دواوین شعر فارسی است. علّت اصلی این امر نیز بدون شک مرتبط است به تسلّط خاقانی بر تمامی علوم عصر خویش، و همچنین شیوه‌های منحصر بفرد وی در متجلّی‌ساختن استعداد هنری و خلق تصاویر. بدون شک دستیابی به یک نسخهٔ منقّح از

دیوان خاقانی و ارائهٔ معانی صحیح و دقیق از اشعار وی نیازمند نگرشی چندبعدی از سوی شارح است تا بدینوسیله تا حد ممکن به دنیای ذهن خاقانی و درک سخن وی نزدیک‌تر شود.

بر همین اساس، در این پژوهش، با توجّه به شواهد متعدّدِ درون‌متنی و برون‌متنی؛ و با بهره‌گیری از تألیفات علمی معتبر و کهن، ضمن نقد سخنان پیش‌گفتهٔ شارحان، نُه بیت از دیوان خاقانی مورد بازنگری و تحلیل قرارگرفت. نکات نویافتهٔ حاصل از تحلیل معناشناسی برخی مفردات و تصاویر شعری، نظیر «عراق»، «دارالخلافهٔ پدر»، «مشتری‌اخلاق» در بخش‌های مختلف مقاله ارائه‌گردید. در یک بیت نیز، با توجّه به بافت و عناصر متن، خوانشی تازه همراه با معنایی صحیح و مناسب برای واژهٔ «مِحال» ارائه‌شد. همچنین بر پایهٔ تحلیل شیوهٔ هنری خاقانی در ایجاد تناظرهای تصویری و بهره‌گیری از آرایه‌های بدیعی و با استناد به دستنویس‌های مختلف، ابیاتی از دیوان وی تصحیح و نکات تازه‌ای در خصوص معانی مفردات و آرایه‌های لفظی و معنوی هریک مطرح شد.

تحلیل صورت‌گرفته و نتایج آن، به خوبی نمایان‌کنندهٔ این حقیقت است که بی‌توجّهی به بافت عمودی و افقی متن و شواهد درون‌متنی؛ و نادیده گرفتن معلومات زمانهٔ شاعر، تا چه اندازه می‌تواند محقّق و شارح را از مسیر صواب دور سازد. این پژوهش، همچنین نشان‌می‌دهد که در تصحیح دیوان خاقانی، به هیچ‌وجه نمی‌توان به ضبط اقدم و یا اکثریت نسخ اعتماد و تکیه کرد. علّت اصلی آن نیز، چنانکه گفته‌شد، شیوهٔ هنری خاص خاقانی در تصویرپردازی است که در شعر هیچ‌یک از سخنوران قبل و بعد از وی قابل مشاهده نیست و می‌توان آن را عامل اصلی دریافت‌های نادرست و اشتباهاتِ کاتبان و تحمیل آرای شخصی آنان بر دیوان وی دانست.

یادداشت‌ها

۱- در *لغت‌نامهٔ* دهخدا این بیت، به غلط ذیل مدخل «مُحال» و به عنوان شاهدی برای این کلمه در معنای «زشت» و «قبیح»، آمده‌است (رک: دهخدا، ۱۳۳٦: ذیل مُحال). کاملاً آشکار است که این معنی مناسب طرز کاربرد کلمه در بیت نیست؛ چراکه به قرینهٔ عطف به کلمهٔ «ناکامی» و همچنین بافت معنوی کلام، واژه «محال» در این بیت نمی‌تواند معنای وصفی داشته‌باشد.

۲- سجّادی ذیل دو مدخلِ «لاشهٔ صبر» و «لاشهٔ عجز»، نیز کلمهٔ «لاشه» را به معنی «جسد و مردار» در نظر گرفته‌است (سجّادی، ۱۳۸۹: ۱۳٤۱) که با توجّه به شواهد نقل‌شده، در هر دو مورد دریافت ایشان نادرست است. در توضیح مطلب باید افزود که واژهٔ «لاشه» در ادب فارسی، علاوه بر معنای مردار و جسد و کالبد؛ گاه در معنای خر و ستور ضعیف به کار رفته‌است (رک: دهخدا، ۱۳۳۳: ذیل لاشه). خاقانی، علاوه بر دو مورد مذکور، در موارد دیگری نیز «لاشه» را در همین معنا به کار برده‌است (رک: خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ٦٤۲ و ۷۷۲).

۳- دربارهٔ این اصل راهگشا در امر تصحیح متون، رک: جهانبخش، ۱۳۸۷: ٤۲-۳۵؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۹۰: ۲۹۱-۲۸۵.

٤- برای دیدن شواهد دیگر، رک: فرخی، ۱۳۸۸: ٤۵۱؛ مسعودسعدسلمان، ۱۳۹۰: ۲۰۰؛ ظهیرفاریابی، ۱۳۸۱: ۵۸؛ سنایی‌غزنوی، ۱۳۸۸: ۳٦۱ و ۷٤٤، کمال‌الدّین‌اسماعیل، ۱۳۹٦: ۲۷۱.

۵- زنجانی در همین صفحه، ضمن نقل آیهٔ ۳۰ از سوره بقره آن را به اشتباه «سوره ۱» عنوان کرده‌است.

٦- لازم به ذکر است که در برخی زبان‌های باستانی ایران، واژهٔ «پدر» بر ایزدان هم اطلاق شده‌است (رک: ابوالقاسمی، ۱۳۹۸، ج۱: ۱٤٦-۱٤۵ و ۱۵۰؛ ج۲: ۲٤۷). با توجّه به آشنایی خاقانی با اوستا و اساطیر ایران باستان، به شهادت تلمیحات شعری فراوان و تصریح خود وی در قصیدهٔ «ترساییه» (رک: خاقانی، ۱۳۸۵: ۲۷) احتمال نظرداشتن وی، به این باور اسطوره‌ای کهن نیز دور از ذهن نیست.

۷- رک: کزّازی، ۱۳۸٦: ٦۷؛ همو، ۱۳۹۲: ٦۹؛ ماهیار، ۱۳۹٤: ۳۹۱؛ برزگرخالقی، ۱۳۹۰: ۱٦۹؛ استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۵۵؛ ماحوزی، ۱۳۹۲: ۸۷؛ سجّادی، ۱۳۹۰: ۲٦۰؛ همو، ۱۳۸٤: ۱۰۷؛ همو، ۱۳۸۹: ۱٦۳۱؛ امامی، ۱۳۹۳: ۱۹۳.

۸- رک: خاقانی‌شروانی، ۱۳۸۵: ۹۰، ۱۹۷، ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۰۲، ۳٦۸، ٤۲۱، ٤۷۸، ۷۹۵ و ۸۷۰؛ همو، ۱۳۸۷: ۱۳۲.

۹- مولوی نیز در ضمن حکایت «دقوقی» در *مثنوی*، از این «هفت مردان» سخن گفته‌است (رک: مولوی، ۱۳۸٦: ٤۳۳-٤۱۷).

۱۰- دربارهٔ اهمّیّت توجّه به تصاویر شعری در تصحیح دیوان خاقانی، و مشاهدهٔ برخی نمونه‌ها رک: مهدوی‌فر، ۱۳۹۱؛ سادات‌ابراهیمی؛ سلطان‌محمدی، ۱۳۹۹: ۱۳۳ و ۱٤۱.

۱۱- برای مشاهدهٔ شواهد دیگر در این زمینه، رک: خاقانی، ۱۳۸۵: ۲۳٦، ۲٤۳، ۳۸٦، ٤۲٤. خاقانی در مواردی نیز با ذکر واژهٔ «عراقین»، هر دو عراق را منظور نظر داشته‌است. برای مثال؛ رک: همان: ٤۷، ٤۹٦، ۹۵۸.

۱۲- در دیوان سنایی نیز ابیاتی مشابه سخن خاقانی دیده‌می‌شود. سنایی در ضمن ترکیب‌بندی در مدح «مکین‌الدّین» گفته‌است:

آنکه مر صدر عرب را اوست اکنون کدخدای — آنکه مر اهل عجم را اوست حالی رهنمای
هست هم‌خلق کسی کز مهر او آمد بدست — هست هم‌نام کسی کز بهر او دارد بپای
هشت خلد و هفت کوکب، شش جهات و پنج حس — چار طبع و هر سه نفس و هر دو عالم یک خدای

(سنایی‌غزنوی، ۱۳۸۸: ۷٦۳)

شاید خاقانی در سرودن این ابیات به دیوان سنایی نظر داشته‌است. بیت سوّم منقول از دیوان سنایی، با اندکی اختلاف، در کتاب *دستورالجمهور* نیز نقل شده‌است (رک: خرقانی، ۱۳۸۸: ۷٦).

۱۳- آرایهٔ «تقسیم» مانند «لفّ و نشر» است؛ با این تفاوت که در لفّ و نشر، معیّن نمی‌شود که کدام یک از امور نشر مربوط به کدام یک از امور لفّ است، اما در تقسیم آن را معیّن می‌کنند. تقسیم نیز مانند لفّ و نشر، دارای دو قسم مرتّب و مشوّش است (همایی، ۱۳۷۰: ۲۸۲).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم (۱۳۷۵)، ترجمهٔ بهاءالدّین خرمشاهی، تهران: جامی-نیلوفر.

۲. آملی، سیدحیدر (۱٤۲۲ق)، تفسیر المحیط‌الاعظم، تصحیح سیدمحسن موسوی‌تبریزی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی.

۳. ابن‌سیده، علی‌بن‌اسماعیل (۱٤۲۱هـ.ق)، المحکم و المحیط‌الأعظم، تحقیق: عبدالحمید الهنداوی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

٤. ابن‌عثمان، محمود (۱۳۵۸)، فردوس‌المرشدیه فی اسرارالصمدیه، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: چاپخانهٔ شرکت افست.

۵. ابن‌منظور، محمدبن‌مکرّم (۱٤۱٤هـ.ق)، لسان‌العرب، بیروت: دار صادر.

٦. ابوالفتوح‌رازی، حسین‌بن‌علی (۱۳۷۱)، روض‌الجِنان و رَوح‌الجَنان فی تفسیرالقرآن، تصحیح محمدجعفر یاحقی؛ محمدمهدی ناصح، مشهد: آستان قدس رضوی.

۷. ابوالقاسمی، محسن (۱۳۹۸)، راهنمای زبان‌های باستانی ایران، تهران: سمت.

۸. استعلامی، محمد (۱۳۸۷)، شرح قصاید خاقانی، تهران: زوار.

۹. اسدی‌طوسی، علی‌بن‌احمد (۱۳۹۰)، لغت فرس، تصحیح عباس اقبال‌آشتیانی، تهران: اساطیر.

۱۰. امامی، نصرالله (۱۳۹۳)، ارمغان صبح، تهران: جامی.

۱۱. امیرمعزّی، محمدبن‌عبدالملک (۱۳۸۹)، دیوان، تصحیح عباس اقبال‌آشتیانی، تهران: اساطیر.

۱۲. باخرزی، یحیی (۱۳۸۳)، اورادالاحباب و فصوص‌الآداب، تصحیح ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.

۱۳. برزگرخالقی، محمدرضا (۱۳۹۰)، شرح دیوان خاقانی (جلد اول). تهران : زوار.

۱٤. _____ (۱۳۹۷)، شرح دیوان خاقانی (جلد دوم). تهران: زوار.

۱۵. برهان، محمدحسین‌بن خلف (۱۳۹۱)، برهان قاطع، به‌اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر.
۱٦. بهار، مهرداد (۱۳۹۳)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگه.
۱۷. بیرونی، ابوریحان (۱۳۸٦)، التفهیم لاوائل صناعه التنجیم، تصحیح جلال‌الدّین همایی، تهران: هما.
۱۸. ثروت، منصور (۱۳۸۲)، گزیدهٔ قصاید خاقانی، تهران: دانشگاه پیام نور.
۱۹. جمالی‌یزدی، ابوبکرمطهر (۱۳۸٦)، فرخ‌نامه، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
۲۰. حافظ، شمس‌الدّین‌محمد (۱۳٦۲)، دیوان، به تصحیح پرویز ناتل‌خانلری، تهران: خوارزمی.
۲۱. خاقانی‌شروانی، افضل‌الدّین (۱۳۷۵)، دیوان، ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران: مرکز.
۲۲. _____ (۱۳۸٤)، منشآت، تصحیح محمد روشن، تهران: دانشگاه تهران.
۲۳. _____ (۱۳۸۵)، دیوان، به‌کوشش ضیاءالدّین سجّادی. تهران: زوار.
۲٤. _____ (۱۳۸۷)، تحفةالعراقین، به‌کوشش علی صفری‌آق‌قلعه، تهران: میراث مکتوب.
۲۵. _____ (۱۳۸۹)، (الف). دیوان، تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: سنایی.
۲٦. _____ (۱۳۸۹)، (ب). دیوان، به‌اهتمام جهانگیر منصور، تهران: نگاه.
۲۷. خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۹۰)، شاهنامه از دستنویس تا متن، تهران: میراث مکتوب.
۲۸. خرقانی، احمدبن‌الحسین (۱۳۸۸)، دستورالجمهور فی مناقب سلطان‌العارفین ابویزید طیفور، به‌کوشش محمدتقی دانش‌پژوه؛ ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب با همکاری انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
۲۹. دمیری، کمال‌الدّین (۱۳۹۵)، خواص‌الحیوان، ترجمهٔ خواجه‌محمدتقی تبریزی، تصحیح فاطمه مهری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳۰. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳٦)، لغت‌نامه. تهران: انتشارات مجلس شورا.
۳۱. رادمنش، عطامحمد (۱۳۸۹)، هدیهٔ جان، اصفهان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
۳۲. زنجانی، برات (۱۳۹٤)، خاقانی شروانی نکته‌ها از گفته‌ها، تهران: امیرکبیر.
۳۳. سجّادی، ضیاءالدّین (۱۳۸٤)، گزیدهٔ اشعار خاقانی‌شروانی، تهران: جامی.
۳٤. _____ (۱۳۸۹)، فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی، تهران: زوّار.
۳۵. _____ (۱۳۹۰)، شاعر صبح، تهران: سخن.
۳٦. سنایی‌غزنوی، مجدودبن آدم (۱۳۸۸)، دیوان، به‌اهتمام مدرس‌رضوی، تهران: سنایی.
۳۷. سهلگی، محمدبن علی (۱۳۹۱)، دفتر روشنایی، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.
۳۸. سیف‌فرغانی، محمد (۱۳۹۲)، دیوان، تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: فردوس.
۳۹. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، تازیانه‌های سلوک، تهران: آگاه.
٤۰. صفی‌پوری، عبدالرحیم (۱۳۹۷)، منتهی الإرَب فی لغهٔ العرب، تصحیح علیرضا حاجیان‌نژاد، تهران: سخن.
٤۱. طبرسی، فضل‌بن‌حسن (۲۰۰٦)، مجمع‌البیان فی تفسیرالقرآن، بیروت: دارالمرتضی.
٤۲. طوسی، محمدبن‌محمود (۱۳۸۷)، عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات، به‌اهتمام منوچهر ستوده، تهران: علمی و فرهنگی.
٤۳. ظهیرفاریابی، طاهربن‌محمد (۱۳۸۱)، دیوان، تصحیح امیرحسن یزدگردی، تهران: قطره.
٤٤. عطارنیشابوری، فریدالدّین (۱۳۹۱)، منطق‌الطیر، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.
٤۵. _____ (۱۳۹۷)، تذکره‌الاولیاء، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

٤٦. عقیلی‌خراسانی، محمدحسین (۱۳۹٤)، مخزن‌الادویه و تذکره اولی‌النهی، تصحیح مسعود غلامیه، تهران: سفیر اردهال.

٤٧. عین‌القضات، عبدالله‌بن‌محمد (۱۳٤۱)، تمهیدات، تصحیح عفیف عسیران، تهران: دانشگاه تهران.

٤٨. غزالی، محمد (۱۳۸۳)، کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیوجم، تهران: علمی و فرهنگی.

٤٩. فرخی‌سیستانی، علی‌بن‌جولوغ (۱۳۸۸)، دیوان، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: زوّار.

۵۰. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸٦)، شاهنامه. تصحیح جلال خالقی‌مطلق، تهران: مرکزدایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۵۱. قشیری، ابوالقاسم (۱۹۸۱)، لطائف‌الاشارات، تصحیح ابراهیم بسیونی، قاهره: الهیئه المصریه العامه للکتاب.

۵۲. کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸٦)، سوزن عیسی، تبریز: آیدین.

۵۳. _____ (۱۳۹۲)، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی. تهران: نشر مرکز.

۵٤. کلینی، محمدبن‌یعقوب (۲۰۰۷)، اصول الکافی، بیروت: منشورات الفجر.

۵۵. کمال‌الدّین‌اسماعیل، اسماعیل (۱۳۹٦)، کلیات، تصحیح سیدمهدی طباطبایی، تهران: خاموش.

۵٦. گنابادی، ملامظفّر (۱۲۷٤ق)، شرح بیست باب در معرفت تقویم، تهران: چاپ سنگی.

۵۷. لاهیجی، شمس‌الدّین‌محمد (۱۳۸۷)، مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز، تصحیح محمدرضا برزگرخالقی؛ عفت کرباسی، تهران: زوار.

۵۸. لسان طبسی، حسین (۱۳۹۲)، صیدیه، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: سفیر اردهال.

۵۹. لسترینج، گای (۱۳۹۰)، جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، مترجم: محمود عرفان، تهران: علمی و فرهنگی.
٦٠. ماحوزی، مهدی (۱۳۹۲)، آتش اندر چنگ، تهران: زوار.
٦١. ماهیار، عباس (١٣٩٤)، مالک ملک سخن، تهران: سخن.
٦٢. مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۹۹)، شهر زیبای افلاطون و شهریاری آرمانی در ایران باستان، تهران: هرمس.
٦٣. مسعودسعدسلمان (۱۳۹۰)، دیوان، تصحیح محمد مهیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
٦٤. معدن‌کن، معصومه (۱۳۹۵)، بزم دیرینه‌عروس، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
٦٥. منوچهری، احمدبن‌احمد (١٣٩٦)، دیوان، تصحیح سعید شیری، تهران: نگاه.
٦٦. مولوی، جلال‌الدین‌محمد (١٣٦٣)، کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
٦٧. _____ (١٣٨٦)، مثنوی معنوی، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.
٦٨. مهدوی‌فر، سعید (۱۳۹۵)، فرهنگنامهٔ صور خیال در دیوان خاقانی، تهران: زوار.
٦٩. میبدی، رشیدالدین (۱۳۷۱)، کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.
۷۰. مینورسکی، ولادیمیر (١٣٤٨)، شرح قصیدهٔ ترسائیهٔ خاقانی، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تبریز: سروش.
۷۱. ناصرخسرو، ابومعین (۱۳۸۷)، دیوان، تصحیح مجتبی مینوی؛ مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
۷۲. هُرن، پاول؛ هوبشمان، هاینریش (١٣٩٤)، فرهنگ ریشه‌شناسی فارسی، ترجمهٔ جلال خالقی‌مطلق، اصفهان: مهرافروز.

۷۳. همایی، جلال‌الدّین (۱۳۷۰)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما.

ب) مقاله‌ها

۱. جهانبخش، جویا (۱۳۸۷)، «تأمّلاتِ نظری کارآمد در تصحیحِ متون ادبی»، آینهٔ میراث، سال ششم، شمارهٔ سوم، پیاپی٤۲، صص ۷۳-۲٤.

۲. سادات‌ابراهیمی، سیدمنصور؛ سلطان‌محمدی، امیر (۱۳۹۹)، «بازخوانی و تحلیل ابیات دشوار قصیده‌ای با التزام «صبح» از خاقانی شروانی»، متن‌شناسی ادب فارسی، سال۱۲، ش۱، پیاپی٤۵، صص ۱٤۷-۱۲۹.

۳. سلطان‌محمدی، امیر؛ سادات‌ابراهیمی، سیدمنصور (۱۳۹۸)، «ضرورت توجّه به صبغهٔ روایی در تصحیح و فهم اشعار خاقانی»، ادب فارسی، سال ۹، ش ۱، پیاپی۲۳، صص ۲۱۹-۲۰۱.

٤. مهدوی‌فر، سعید. (۱۳۹۱). «اصالت تصویری مهم‌ترین معیار در تصحیح دیوان خاقانی»، *بوستان ادب*، سال٤، ش۱، پیاپی۱۱، صص ۱۹٦-۱۷۵.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۱٤۸-۱۱۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.4.8

کاربرد لُغز و معمّا در شعر مجد همگر*

(مقالهٔ پژوهشی)

محمّدرضا وصال
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر محمّدکاظم کهدویی[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

لُغز، چیستان و معمّا از دیرباز مورد توجّه غالب گویندگان فارسی‌زبان بوده‌اند؛ یکی از شاعرانی که توجّه خاصّی به این امر داشته و به قولی، از نخستین کسانی بوده است که با جدّیّت آن را دنبال کرده، مجد همگر (٦٨٦-٦٠٧ هـ. ق.) است. وی نمونه‌های قابل توجّهی از لغز و چیستان و معمّا را در قالب‌ها و اوزان مختلف شعری سروده و با به کاربردن انواع صناعات ادبی و برخی از شگردهای معمّاپردازی و... ، نوآوری‌هایی عرضه داشته که باعث شده است به عنوان طلایه‌دار معمّاسرایان بعد از خود شناخته شود. از نوآوری های او، می‌توان به معمّاهایی که با لغز تلفیق شده‌اند، اشاره کرد. در هیچ یک از تاریخ‌واژه‌ها (مادّه‌تاریخ‌ها)ی وی، مادّه‌تاریخ معمّایی مشاهده نمی‌شود. این امر بیانگر آن است که در قرن هفتم، سرودن مادّه‌تاریخ معمّایی، آنگونه که در قرون بعد توجّه برخی از شاعران را به خود معطوف داشته، رایج نبوده است.

جستار حاضر به بررسی محتوا و ساختار لغز، چیستان و معمّا در اشعار مجد همگر اختصاص دارد که در آن، ابتدا مباحثی دربارهٔ سیر لغز و معمّا و بیان پیشینهٔ آنها در شعر فارسی مطرح گردیده، آنگاه با روش تحلیلی - توصیفی کاربرد این دو مقولهٔ ادبی، همچنین شگردها و شیوه‌های شاعر در سرودن لغز و معمّا در شعر وی بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: لغز، چیستان، معمّا، مادّه‌تاریخ، مجد همگر، نقد ادبی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰٦/۰٤ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: kahdouei@yazd.ac.ir

۱- مقدّمه

یکی از هنرنمایی‌های موجود در شـعر فارسـی، تعمیه اسـت. تعمیه در لغت به معانی سـتم‌کردن، نابیناکردن، پوشـیدن چیزی را بویژه پوشـیدن معنی بیت را، کلام مشـکل و پیچیده گفتن، گفتن کلامی که معانی آن پوشیده و ناصریح باشد، معمّا گفتن و... آمده و در اصـطلاح بدیع، به «بیان‌کردن امری به وسـیلهٔ قلب و تصحیف و تبدیل کلمات یا به وسـیلهٔ رموز و محاسـبات ابجدی که پس از تعمّق کشـف گردد»، اطلاق شـده اسـت صدری، ۱۳۷۸، ۲۹٤).

تعمیه را عدّه‌ای از معاصـران از معانی مستقل شعر فارسی برشمرده‌اند؛ در حالی که برخی آن را از جمله صنایع شعری دانسته‌اند (ر.ک.: رستگار، ۱۳۸۰، ۳۰۸).

تعمیه به دو گونه در شعر فارسی به کار گرفته شده است:

- تعمیه با عنوان لغز و معمّا
- تعمیه در حساب جمّل که می‌توان به آن عنوان تعمیهٔ جمّلی داد (صدری، ۱۳۷۸، ۳۰۸).

البته نوعی دیگر از تعمیه (معمّا) نیز وجود دارد که در آن، مسـائل ریاضـی را به شکل منظوم بیان می‌کنند.

در این پژوهش، با اسـتفاده از روش تحلیلی - توصـیفی بیشـتر به کاربرد نوع اوّل تعمیه یعنی: «لغز، چیسـتان و معمّا» در شـعر مجد همگر پرداخته شده و به نوع دوّم آن تنها در مواردی که مجد همگر از تعمیهٔ ابجدی بهره برده، اشاره شده است.

سـؤال اصلی پژوهش این است که: رویکرد مجد همگر به این مقوله‌ها چگونه بوده و چه شـگردهایی را در سرودن معمّا و لغز و مادّه‌تاریخ و ... به کار گرفته است. در این راسـتا محتوا و سـاختار، همچنین ویژگی‌های بارز لغزها و معمّاهای وی بررسی خواهد شد.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در خصوص لغز، می‌توان گفت که تقریباً همهٔ بدیع‌نگاران سنّتی و معاصر، همچنین نویسندگان کتب لغت و... به تعریف لغز پرداخته‌اند: *نخستین بار رادویانی در «ترجمان البلاغه»* (۱۳۹٤) بخشی از فصل ۵۲ کتاب را به الغاز و محاجات اختصاص داده و آن را بر سبیل امتحان گفتن خوش دانسته، سپس چند نمونه از منجیک ترمذی و همچنین از امیر علی پورتگین ذکر کرده است.

رشیدالدّین وطواط در کتاب «حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر» (۱۳۰۸) لغز را همان معمّا دانسته که به طریق سؤال گویند و عجم آن را چیستان خوانند. شمس قیس رازی در «المعجم فی معاییر اشعارالعجم» (۱۳٦۰) در تعریف لغز بسط سخن داده و مشروح‌تر از دیگران به آن پرداخته و گفته است «لغز آن است که معنیی از معانی در کسوت عبارتی مشکل متشابه به طریق سؤال بپرسند و از این جهت در خراسان آن را چیست*آن* خوانند و این صنعت چون عذب و مطبوع افتد و اوصاف آن از روی معنی با مقصود مناسبتی دارد و به حشو الفاظ دراز نگردد و از تشبیهات کاذب و استعارات بعید دور بود، پسندیده باشد و تشحیذ خاطر را بشاید...».

ملّاحسین واعظ کاشفی در «بدائع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار» (۱۳٦۹) در این باره آورده است: «در لغت، چیزی پوشیده را گویند و در اصطلاح، عبارت است از کلامی موزون که دلالت کند برعین شیئی از اشیا، به ذکر خواص و لوازم و حصر صفات و سمات آن...».

تهانوی در«کشّاف اصطلاحات‌الفنون» (۱۲۹۵) لغز را کلامی موزون دانسته که دلالت کند بر ذات شیء با ذکر خواص و لوازم آن شیء... و عجم آن را چیستان نامند. گرکانی در «ابدع‌البدایع» (۱۳۷۷) آورده است: «... اشاره به موصوف مجهول است به بیان صفات او یا اشاره به اسم مقصود». شرف‌الدّین رامی در «حدائق‌الحقایق» (۱۳۸۵) لغز را شبیه معمّا دانسته است که به طریق سؤال باشد. الحلاوی در کتاب «دقائق‌الشعر»

نیز نظریّه‌ای مشابه ارائه نموده و آورده است: «... معنی را به کسوت عبارتی مشکل و طریق سؤال ایراد کنند...» (الحلاوی ،۱۳٤۱: ۷٦).

نصرالله تقوی در «هنجار گفتار» همین گونه تعریف را آورده و اضافه کرده است که «... اوصاف آن را باید ذکر کنند»(تقوی،۱۳۱۷: ۳۲٦). جلال‌الدّین همایی در «فنون بلاغت و صناعات ادبی» لغز را عبارت از چیزی دانسته که «صریح نام نبرند؛ امّا اوصاف آن را چنان برشمارند که شنوندهٔ روشن‌طبع صاحب‌ذوق از شنیدن آن اوصاف پی به مقصود گوینده ببرد» (همایی، ۱۳۷۵: ۳۳۵). نجفقلی میرزا در «دُرّهٔ نجفی» لغز را همین گونه تعریف کرده است: «... ذکر کنند صفات چیزی را و نام آن را نبرند» (نجفقلی میرزا،۱۳٦۲: ۲۰٤). رستگار در «انواع شعر فارسی» در تعریف لغزآورده است: «لغز در لغت به معنی سخن سربسته و پوشیده است و در اصطلاح آن که معنی مورد نظر را به عبارتی مشکل بر طریق سؤال ایراد کنند» (رستگار،۱۳۸۰: ۳۱۸). سیروس شمیسا نیز در این باره، اظهار داشته است: «نوعی شعر که در آن، بدون این که اسم چیزی را ذکر کنند، از اوصاف آن سخن گویند تا خواننده به صرافت طبع، مقصود را دریابد» (شمیسا،۱۳۷٦: ۲۵٦).

میرجلال‌الدّین کزّازی لغز را این گونه تعریف کرده است: «ویژگی های چیزی را پوشیده و دیریاب در سروده ای بیاورند و باز نمایند به گونه ای که آگاهی از آن چیز، در گرو تیزهوشی و باریک‌بینی و خرده‌سنجی باشد»(کزّازی،۱۳۷۳: ۱٦٤). همچنین هدایت در «مدارج‌البلاغه» (۱۳۸۲)، اینجوی شیرازی در «فرهنگ جهانگیری» (۱۳۵۲)، محمّدحسین تبریزی در «برهان قاطع» (۱۳٦۱)، علی‌اکبر دهخدا در«لغتنامه» (۱۳٤۷)، محمّد معین در «فرهنگ معین» (۱۳۵۰)، ناظم‌الاطباء نفیسی در «فرهنگ نفیسی» (۱۳٤۳) و برخی دیگر از نویسندگان کتب لغت نیز به معنی لغوی و اصطلاحی این واژه پرداخته‌اند.

مقالات و کتب مختلفی هم دربارهٔ لغز نگارش یافته است. از جمله:

علی‌اصغر سیدغراب در مقالهٔ «سیر تحوّل و کاربندی چیستان در شعر فارسی» (۱۳۷۹) دربارهٔ سیر تطوّر لغز وچیستان در دورهٔ اوّلیّهٔ شعر فارسی مباحثی را عنوان نموده و یک لغز از منوچهری دامغانی و یک لغز از عنصری را بررسی کرده است. حسن ذوالفقاری درمقالهٔ «ریخت شناسی چیستان‌های منظوم محلّی» (۱۳۹۲) چیستان‌های عامیانه را دسته‌بندی نموده و ویژگی‌های هر دسته را با ذکر نمونه‌هایی مستند ساخته است. غفّار برج‌ساز، در مقالهٔ «چیستان، نخستین تجلّی‌گاه تصویرهای پارادوکسی در شعر فارسی» (۱۳۸۸) ضمن تعریفی مختصر که از چیستان به دست داده، جنبهٔ پارادوکسی برخی از چیستان ها را بیان کرده است. پژوهشگران دیگری نیز به این مقوله پرداخته‌اند که در دنباله به نام برخی از آنان اشاره شده است.

افزون بر مواردی که یاد شد، محمّدجواد بهروزی درکتاب «چیستان در ادبیّات فارسی» (۱۳۷۷) تعداد قابل توجّهی چیستان به همراه جواب آنها را آورده است. همچنین سیّدعلیرضا هاشمی‌فشارکی در «چیستان، مقبول دیروز، مغفول امروز» (۱۳۹۲) نیز نخست مبحث کوتاهی را به تعریف چیستان اختصاص داده و پس از آن تعدادی چیستان را ذکر کرده است. البته مقالات و کتاب‌های دیگری نیز در این باره نگارش یافته که به بعضی از آنها در متن استناد شده است.

در خصوص چیستان‌های محلّی نیز تاکنون چندین مجموعه فراهم شده است ازجمله: امام اهوازی در «چیستان‌نامهٔ دزفولی» (۱۳۷۹)، سعیدی در «چیستان های هرمزگان» (۱۳۸۷) و برخی از دیگر نویسندگان، بعضی از چیستان های عامیانهٔ رایج در منطقه ای معیّن را مطرح کرده اند؛ امّا مؤلّفان اینگونه کتاب ها تنها به جمع‌آوری چیستان‌های عامیانه و گاه در مواردی بسیار اندک به چیستان‌های ادبی پرداخته‌اند و دربارهٔ ویژگی‌ها، ساختارشناسی و محتوای چیستان‌ها و... حرفی به میان نیاورده‌اند.

موضوع معمّا نیز مانند چیستان در بیشتر کتب بلاغی و لغت و... مورد بحث قرار گرفته است؛ امّا برخلاف چیستان که نخستین بار در کتاب «ترجمان‌البلاغه» مطرح شده

بود، *معمّا نخستین بار در کتاب «حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر»* مطرح و چنین تعریف شده است: «این صنعت چنان باشد که شاعر نام معشوق یا چیز دیگری در بیت پوشیده بیارد امّا به تصحیف امّا به قلب امّا به حساب امّا به تشبیه امّا به وجهی دیگر و آن، چنان باشد که از طبع نیک دور نباشد و از تطویل و الفاظ ناخوش خالی بود و این صنعت آن را شاید که طبع‌های نقّاد و خاطرهای وقّاد را به استخراج آن بیازمایند» (وطواط،۱۳۰۸، ۷۰).

علاوه بر رشیدالدّین وطواط، نویسندگان دیگری نیز در تألیف خود به این موضوع پرداخته اند؛ از جمله:

شمس قیس رازی در «المعجم فی معاییر اشعارالعجم» (۱۳۷۳)، علی‌بن‌محمّد الحلاوی در «دقائق الشعر» (۱۳٤۱)، گرکانی در «ابدع‌البدایع» (۱۳۷۷)، رامی تبریزی در«حدائق‌الحقایق» (۱۳٦۲)، سیروس شمیسا در «انواع ادبی» (۱۳۷٦)، جلال‌الدّین کزّازی در «بدیع» (۱۳۷۳)، واعظ کاشفی در «بدائع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار» (۱۳٦۹)، رضاقلی‌خان هدایت در «مدارج‌البلاغه» (۱۳۸۲) و... هر کدام به نوعی تعریفی از معمّا به دست داده‌اند که تعاریف آنان همانند یکدیگر است و به سبب پرحجم‌شدن مقاله تنها به متن برخی از آنها اشاره شده است.

تحقیقاتی که دربارهٔ معمّا صورت گرفته نیز همان وضعیّت چیستان را دارد؛ بدین معنی که پژوهشگران، موضوع معمّا را به صورت کلی در شعر فارسی بررسی کرده‌اند و بیشتر پژوهش‌ها مربوط به دوران اوج رواج معمّا یعنی قرن‌های نهم و دهم است.

با وجود تحقیقات گسترده‌ای که به بخشی از آنها اشاره شد، تاکنون پژوهشی علمی و جامع دربارهٔ سیر تطوّر، محتوا و ساختار معمّا و لغز در شعر شاعران یک منطقهٔ خاص و یا شاعران به شکل منفرد صورت نگرفته است. تنها پژوهشی که در این باره به طور اختصاصی انجام یافته، مقالهٔ «بررسی سبک‌شناسی محتوایی و ساختاری معمّا، لغز و چیستان در دیوان عثمان مختاری» نوشتهٔ «علی‌اصغر باباصفری و پروین ضیا خدادادیان»

اســت که آن هم به دلیل نبود معمّا در دیوان عثمان مختاری، تنها چیســتان به عنوان یک شاخصهٔ سبکی، از لحاظ محتوا و ساختار بررسی شده است.

مقالهٔ حاضــر برای نخستین بار به بررسی مقوله‌های لغز (چیستان) و معمّا در شعر مجد همگر، سرآمد شاعران یزد در قرن هفتم، پرداخته است.

۲- بحث

آنچه تحت عنوان های لغز و معمّا در کتب ادبی فارسی یاد شده، بیان مفهوم و مقصودی است به طور غیرصریح و با ذکر خواصّ یا صفات و یا علایمی که شنونده یا خواننده را به تفکّر وا دارد تا بتواند شیء یا موضوع مورد نظر را تشخیص دهد (دانش‌پژوه، ۱۳۸۰، ۱۵).

ظـاهراً، لغز و معمّـا در بدو امر یکی بوده و با یکدیگر تفاوتی نداشـــته‌اند، چنانکه بعضــی از شــاعران، لغز خود را معمّا یا به عکس معمّای خود را لغز نامیده اند[1] و برخی از نویسندگان مانند رشیدالدّین وطواط نیز بین آن دو فرقی قائل نشده و تصریح کرده‌اند که «لغز همان معمّاست....» (وطواط، ۱۳۰۸، ۷۰) امّا بتدریج، هر یک، صورت جداگانه‌ای یافته و عنوان مستقلی پیدا کرده است.

یوســفی بر این عقیده اســت که لغز در آغاز صورتی نسبتاً ساده و آسان فهم داشته، بتدریج به صــورتی دشوارتر و پیچیده‌تر درآمده و معمّا نام گرفته یا شاید به موازات هم پدید آمده اســت (یوســفی، ۱۳۷۱، ۱۱۵). در این جستار سعی شده است که دو موضوع لغز و معمّا تا حدی به طور جداگانه بررسی شود.

۲-۱- لُغَز[2]

از مجموع تعاریفی که برای لغز کرده‌اند، دریافت می‌شــود که گوینده یا طرح‌کنندهٔ لغز با پنهان‌داشــتن مقصود خود به معرفی و توصیف خصوصیّات و کیفیّت‌هایی از امر یا شیء

مورد نظر می‌پردازد تا مخاطب از طریق این توصیف‌ها به مقصود او پی ببرد. در حقیقت هدف از طرح چیستان به تلاش واداشتن ذهن مخاطب و در نتیجه افزایش لذّت حاصل از کشف آن است؛ بنابراین در چنین مقوله‌ای تلاش می‌شود ذهن مخاطب مدّت بیشتری به فعالیت بپردازد و مسیر طولانی‌تری را برای کشف طی کند. این موضوع باعث شده است که گاهی بعضی از لغزپردازان به سوی پیچیده‌تر کردن آن تمایل پیدا کنند.

مایل هروی ضمن اشاره به این مطلب انتشار بسیاری از شرح لغزها مانند «شرح لغز کافیه»، «شرح لغز کشاف»، «شرح لغز قانون» و ... را ناشی از همین امر دانسته است (مایل هروی، ۱۳٦۰، ۷۵). استفانوا (Stefanova) چیستان را یک پدیدهٔ روانشناختی که مخاطب را برای نگاه به دنیا از یک منظر جدید آماده می کند، به شمار آورده است. وی این «نگاه جدید» را ورود به زبان استعاری و رفتن از سطح عقلانی روزمره به سطحی سمبولیک و حتّی بالاتر و سپس بازگشتن به دنیای عقلانی روزمره و آوردن پاسخ‌های جدید دانسته و بر این باور است که مهم‌ترین عنصری که در این نگاه جدید وجود دارد، یک معنا (meaning) است و این معنا همان تجربه‌کردن نمونهٔ نخستین (=کهن‌الگو) (archetype) است (استفانوا، ۱۳۸۷، ص ۱۵۳). همچنین، برخی از پژوهشگران لغز را مانند اسطوره، افسانه، قصه، ضرب‌المثل و... از نخستین آفرینش‌های هنری ذهن بشر می‌دانند که از کهن‌ترین زمان، در میان همهٔ اقوام ابتدایی و مردم جامعه‌های سنّتی و صنعتی به چشم می‌خورد و تقریباً در همهٔ زبان های دنیا وجود دارد. بنا به گفتهٔ امام اهوازی چیستان یک ژانر جهانی است زیرا که افزون بر ادب فارسی در ادبیّات عربی، عبری، یونانی، لاتینی و انگلوساکسون و ... نمونه‌های متعدّدی از آن را می‌توان یافت (امام اهوازی، ۱۳۷۹، ۲۱).

۲-۲- سیر تطوّر لغز و چیستان در شعر فارسی

همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، پژوهش‌هایی که دربارهٔ لغز صورت پذیرفته، بیانگر آن است که لغز از قدیم‌الایام در ایران کاربرد داشته است. خالقی‌مطلق آن را از قالب‌های مشهور شعر آریایی به شمار آورده است (خالقی‌مطلق، ۱۳۵٦، ٦۷۳).

ویندفوهر (Windfuhr) لغز را مشخصهٔ شمار زیادی از متون فارسی میانه دانسته و برای نمونه به عبارات آغازین «درخت آسوریک» و حدود پنجاه پرسش موجود در متن دایرةالمعارف‌گونهٔ «داناگ و مینوگ خرد» (دانا و مینوی خرد) و همچنین رسالهٔ «یوشت فریان و اَخت» » اشاره کرده است (ویندفوهر، ۱۳۸۹، ۳٦۵).

در دورهٔ اسلامی نیز لغز از همان ابتدای سرودن شعر فارسی (دری)، در شعر رودکی و در اشعار برخی از شاعران هم‌روزگار او و همچنین شاعران پس از او انعکاس یافته است. امّا در قرن ششم، مورد توجّه جدّی گویندگان قرار گرفته و بیش از پیش اهمّیّت پیدا کرده است تا جایی که اکثر قریب به اتّفاق بلکه تمام شعرای این قرن لغزهایی در موضوع‌های مختلف به نظم درآورده‌اند. علّت این امر را صاحب نظران، متفاوت ذکر کرده‌اند.

مؤتمن بر این باور است که شاید از دلایل روی‌آوردن شاعران به لغز و معمّا تکراری‌بودن معانی و مضامین مدح در قصاید مدحیّه بوده است (مؤتمن، ۱۳٦٤، ٦۱). این پژوهشگر همچنین ترقّی و تدنّی و سیر تکاملی و مشخّصات ادبی و اصولی لغز را با پیشرفت یا رکود فنّ قصیده و تحوّلات آن توأم دانسته و گفته است که بعد از قرن ششم که قصیده اهمّیّت خود را از دست داده، لغز نیز از اعتبار افتاده و در دورهٔ بازگشت که قصیده‌سرایی بار دیگر رونق و رواج یافته لغز نیز همدوش آن اعتبار جدیدی پیدا کرده است (مؤتمن، ۱۳٦٤، ۳۳۳).

البته لغز در ایرانِ عصـر حاضـر نیز کاربرد خاصّ خود را دارد و شـاعران معاصـر گاهی از طریق چیستان مطالب خود را بیان داشته و حتّی با این وسیله به طرح مسائل و مشکلات اجتماعی هم پرداخته‌اند.

۲-۳- معمّا

در تعریف معمّا مباحث گوناگونی عنوان شـده اسـت؛ از جمله اینکه: معمّا در لغت، پوشیده را گویند (صدری، ۱۳۷۸، ۲۹٤) و در اصطلاح عبارت است از کلامی که دلالت کنـد بر اسـمی از اسـامی، به فنون دلالت لفظی و صـنوف اشـارات حرفی (واعظ کاشـفی،۱۳٦۹، ۱۲٦). به عبارت ساده‌تر «معمّا، شعر و به تعبیر دقیق‌تر نظمی کوتاه است که سـراینده با به کارگیری شیوه‌ها و شگردهایی چون حساب جمّل (ابجد)، تصحیف و قلب و ... نام کسـی یا چیزی را نهان دارد و خواننده پس از تأمل بسـیار به دریافت آن نایل گردد» (دادبه، ۱۳۹٤، ۵۵). چنانکه در بیت زیر از قاضـی میرحسـین میبدی، نام «حسام» به گونهٔ معمّا طرح شده است:

از حسـن بی حد تو، ای نازنین شـمایل　　عاقل شده است مجنون، مجنون شده است عاقل

(نصرآبادی، ۱۳۷۹، ۷۷٦)

طریقهٔ حل معمّا

حسـن بی حد: حسن بدون حرف پایان. «ن» حرف پایانی حذف می شود و تنها «حس» باقی می‌ماند.

عاقل شـده اسـت مجنون: عاقل که عقل از آن برود، تنها «ا» باقی می‌ماند. مجنون شـده است عاقل: مجنون که جنونش برود، تنها «م» باقی می‌ماند. اگر این حروف به هم بپیوندند، اسم «حسام» حاصل می شود.

معمّاگویی را از دو دیدگاه مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند:

الف) دیـدگاه منفی: طبق این دیدگاه، که می‌توان از آن به نگرش از منظر بلاغت تعبیر کرد، معمّـا یکسـره بی ارزش و از هرگونـه ظرافـت شـاعرانه خالی و «بی روح ترین موضـوعات شـعری اسـت که جز حاصـل بیکاری و تفنّن‌جویی ذهن‌های تکّلف‌پسـند نیسـت» (غلامرضایی، ۱۳۷۷، ۳٦۰) و پرداختن به آن کاری عبث و وقت‌گیر و خارج از ذوق شـعری اسـت و این ارزش را ندارد که انسان عمر خود را برای سرودن آن صرف نماید.

کسـانی که از این دیدگاه به موضـوع معمّا نگریسـته‌اند، به قدری معمّا در نظرشـان مطرود اسـت که حتّی آن را قابل طرح در کتاب نمی دانند. از جمله جلال الدّین همایی در «فنون و صـناعات ادبی» اشـاره کرده اسـت که اگر قصـد بیان اصـطلاحات برای دانشـجویان نبود، من هرگز معمّا را جزو صـنایع بدیع نمی‌آوردم (همایی، ۱۳۷۵، ۳٤٤). مایل هروی نیز سـرودن معمّاهای پیچیده و حل‌ناپذیر را ناشـی از ناآشـنایی برخی از شاعران نسبت به درون‌مایه‌های شعر دانسته‌اند (مایل هروی، ۱۳٦۰، ۷۳).

ب) دیدگاه مثبت: طبق این دیدگاه که می‌توان از آن به نگرش از منظر حماسـی تعبیر کرد، معمّا ارزشـمند اسـت. زیرا در برخی از حماسه‌های کهن، از جمله ابزارهایی است که قهرمان داسـتان علیه دیوان به کار می‌گیرد و یا وسیله‌ای است که با آن هوش قهرمان داسـتان سـنجیده می‌شـود (دادبه، ۱۳۹٤، ٥٦).شـمیسـا به دلیل این که در حماسـه‌ها و تراژدی و رمانس های کهن یکی از موتیف ها این بوده است که قهرمان باید معمّاهایی را حل کند، ژرف ساخت معمّا را حماسه دانسته است (شمیسا، ۱۳۷۸، ۲٥٥).

غیر از ویژگی حماسـی یاد شـده، جنبه های سـرگرمی و تعلیمی معمّاگویی و معمّاشـکافی و کارکردهای اجتماعی آن نیز مورد توجّه صـاحب‌نظران قرار گرفته است. چنـانکـه الکسـاندر بلدروف (Alexander Beldorof) در مقدمهٔ «بدائع الوقایع» اثر واصفی هروی به این موضوع اشاره کرده و آن را ستوده است (واصفی،۱۳٤۹، ۳).

زرین‌کوب نیز به جنبهٔ سـرگرمی معمّا اشـاره کرده و علّت روی‌آوردن به معمّا را همین جنبهٔ سـرگرم‌کنندگی آن دانسته است (زرین‌کوب، ۱۳۷۱، ۱۷۲). فرشیدورد لغز و معمّا و مادّه‌تاریخ را در کنار هجو، مدح، عرفان و... از گروه شـعر غنایی دانسته، ولی در ادامه، اشاره کرده است که چیستان، معمّا، لغز و مادّه تاریخ را شعر تعلیمی نیز می‌توان به شمار آورد (فرشیدورد، ۱۳٦۳، ٦٦).

پژوهشـگر دیگر، توجّه شعرایی چون شرف‌الدّین علی یزدی و جامی و امیر علیشیر به معمّا را دلیلی دانسته است که نشان می‌دهد خواصّ شعرا نیز به این گونه از جنبه‌های مثبت معمّا بی‌التفات نبوده‌اند (یار شاطر،۱۳۸۳، ۲۳۹).

۲-٤- سیر معمّاگویی در شعر فارسی

معمّاگویی از قدیم‌الایام در شـعر فارسـی رواج داشـته است[٤]. امّا عمدهٔ رواج آن از قرن هشـتم بوده و در عصـر تیموری به اوج خود رسـیده اسـت. این موضوع که از آغاز به صـورت تفنّن در شـعر ظهور کرده، در میانهٔ قرن هشـتم و در دورهٔ تیموری به شیوه ای مقبول بدل شـده است، به طوری که یکی از معیارهای مهارت و استادی، حدّت ذهن و سـرعت انتقال قرار گرفته و شاعران بسیاری را به خود مشغول داشته است. حتّی برخی از شاعران آن را فنّ عمدهٔ خود در شاعری قرار داده و «معمّایی» تخلص کرده‌اند.

گزارش های زیادی دربارهٔ اشـتغال شاعران به فنّ معمّا در تذکره ها ضبط شده است کـه یارشـاطر علّت آن را ناشـی از تعلّق خاطر شـعرا به مضـمون یابی و تکلّف و باریک‌اندیشـی و نبود ابداعات عالی‌تر دانسـته اسـت (یارشاطر،۱۳۸۳، ۲۱۳). امّا شفیعی کدکنی دربارهٔ این رویکردِ وسـیع به معمّا نظر دیگری دارد و بر این باور اسـت که گویا امنیّتی که چندی پس از هجوم مغول و تیمور پدید آمده، سـبب شـده اسـت تا مردم از آسـایش نسبی برخوردار شوند و در نتیجه ساعات فراغت خود را صرف حلّ معمّا کنند (شفیعی، ۱۳۸۲، ۲۳).

بعضـــی نیز دربـارهٔ توجّه به معمّاگویی گفته‌اند که این نکته چه خوب باشـــد چه ناخوب، یکی از پسـندهای فرهنگی دو سه قرن سرزمین‌های فارسی‌نشینان تلقی می‌شده و شـــاعر آن دوره برای اینکـه توانـایی و قـدرت خود را بنمـایـاند، به جوانب معمّا و معمّاگویی توجّه می‌کرده است» (مایل هروی،۱۳٦۱، ۲۳).

دربـارهٔ ســـیر معمّا در قرن های نهم و دهم، علاوه بر رواج معمّا، مطالعه، تحقیق و تدوین این فن نیز سـخت مورد اسـتقبال قرار گرفته اسـت (میرانصـاری،۱۳۹٤، ۷۳۳) و جلال‌الدّین همایی که از مخالفان معمّاگویی به شـمار می‌رود، معتقد اسـت که «بعد از قرن دهم هجری کم‌کم از رغبت شـعرا و ارباب ادب به معمّاسازی و حل معمّا کاسته و آن بســاط برچیده شــد ...» (همایی، ۱۳۹۱، ۳۳۸). علّت این کاهش رغبت به معمّا، را می‌توان ورود سـبک هندی و پیچیدگی مفاهیم و مضامین آن به شعر فارسی دانست که خود به خود بخش عظیمی از علّت وجودی معمّا از بین رفته اســت (مقدســی،۱۳۷٦، ۱۲۵۷).

۲-٤- رویکرد مجد همگر به لغز و معمّا

۲ـ ٤ ـ ۱ـ معرفی **مجد همگر**

خواجه مجدالدّین هبةالله بن احمد همگر (٦۸٦-٦۰۷ ق.) از شـاعران اسـتاد و مشـاهیر گوینـدگـان قرن هفتم هجری اســـت. زادگـاه وی در کتـاب‌هـای تـاریخ گزیـده (مسـتوفی،۱۳۳۹، ۷۵۰)، حبیب‌السـیر (خواندمیر،۱۳٦۲، ۱۱۷) ، جامع مفیدی (مسـتوفی بافقی، ۱۳٤۰، ٤۲۲)، روز روشن (صبا،۱۳٤۳، ٦۰٦) و ... یزد ذکر شده است امّا برخی از نویسندگان او را فارسی یا شیرازی دانسته‌اند. «و این از آن است که وی قسمت اعظم از زندگی خود را در شـیراز گذرانده و شـاعر معروف دربار اتابکان فارس بوده اسـت» (نفیسـی، ۱۳۹۰، ۳۹۰). وی ظاهراً پس از کسب کمالات در جوانی از یزد بیرون آمده و مدّت‌ها در دربار اتابکان سلغری فارس به سر برده و ملک‌الشعراء دربار آنان بوده است؛

پس از برچیده شـدن حکومت اتابکان، به قراختائیان کرمان و پس از آن در اصـفهان به خاندان جوینی پیوسـته اسـت؛ چنانکه از اشـعارش بر می آید زمانی حکمرانیِ موصل و چندی مقام وزارت نیز داشـته است (نفیسی،۱۳۹۰، ۳۹۳؛ صفا ،۱۳۷۳، ٥۲٤) سرانجام به گفتهٔ بدر جاجرمی، در ۱۷ صفر سال ٦۸٦ هـق. در اصفهان درگذشته است[۵].

دربارهٔ همگر گفته شـده اسـت: «او بیشـتر به سـبک شاعران خراسان در قرن ششم تمایل داشته و تا حدّی دارای همان وسعت اطلاع از زبان پارسی (دری) و همان ذوق و مهارت در آوردن ترکیبات درست و زیبا بوده است» (صفا، ۱۳۷۳، ۵۳۵). در اشعار وی، هم تتبّع از قصـیده‌سـرایان قرن شـشم مانند سنایی و ابوالفرج رونی دیده می‌شود و هم غزل‌هایی که به شـیوهٔ سعدی سروده است. وی علی رغم شهرت و نفوذی که در دوران زندگی خود داشـته و در فصـاحت و جزالت و انسـجام و روانی و عذوبت، بسیار توانا بوده، نام جهانگیر سعدی او را در حجاب افکنده و در پس پردهٔ فراموشی نشانیده است (نفیسی،۱۳۹۰، ۳۸۸).

۲-٤-۲- بررسی لغزها و معمّاهای به کار رفته در شعر مجد همگر

مجد همگر، از جمله شـاعرانی اسـت که علاوه بر سـرودن چیسـتان‌های متعدّدی که نمونه‌های آن ذکر خواهد شـد، در سـرودن معمّا مبتکر بوده است. مرحوم نفیسی، مجد همگر و امامی هروی را نخسـتین شـعرای ایران می‌داند که معمّا را به طرزی که پس از آن مخصـوصـاً در قرن نهم، بسـیار متداول شده است و شعرایی مانند شریف معمّایی و جامی و شـرف‌الدّین علی یزدی و دیگران در آن ورزش کرده‌اند، سـروده‌اند (نفیسـی، ۱۳۹۰، ٤۰۳). ابتکار معمّا و همچنین تنوّع موضـوعی لغزها و معمّاهای موجود در دیوان مجد همگر، وی را به شاعری شاخص در این زمینه تبدیل کرده است.

در دیوان مجد[٦] موارد متعدّدی از لغز و معمّا دیده می‌شود که بیشتر در قالب قطعه سروده شده و تعدادی هم در ابتدای چند قصیده آمده‌اند و تنها دو نمونه از معمّاها در قالب رباعی است.

یکی از زیباترین لغزهای مجد همگر لغز ۲۳ بیتی «اشک» است که در ابتدای قصیدهٔ مدحیهٔ ۱۱۱ بیتیی که مجد آن را بالبداهه در مدح ابوبکر بن سعد بن زنگی سروده آمده است. این لغز با این بیت شروع شده است:

چیست آن گوهر که می‌زاید ز دو دریا روان صورت او دُرّ، ولیکن باشدش از جزع جان
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ۳۳٤)

که پس از توصیفات و تشبیهات گوناگون، کلمهٔ «اشک» را در بیت تخلص (بیت ۲۳) آورده و سپس به مدح پرداخته است:

من به فرّ شه یکی تدبیر سازم تا دگر ناید اندر چشمم این«اشک» فضولی هر زمان
(همان، ۳۳٦)

از دیگر لغزهای مجد، لغزی ۱۸ بیتی دربارهٔ «گیسو» است که در ابتدای قصیدهٔ مدحیهٔ ٤۲ بیتی آمده (همان، ۳۷۲-۳۷۰) و مجد بدون آوردن کلمهٔ چیستان، گیسو را مورد خطاب قرار داده است (مانند منوچهری دامغانی که در لغز معروف خود، شمع را مخاطب ساخته است).

۲-٤-۳- شگردهای مجد در طرح لغز و معمّا

الف) بدیهه‌سرایی

«بدیهه‌سرایی بنا بر طبیعت خود که از سر شتاب و تحت تأثیر رویدادهای خاصّی شکل می‌گیرد و به کوتاهی بیان می‌شود، معمولاً قالب‌های کوتاه می‌طلبد؛ به علاوه، شاعر با همهٔ مهارتی که دارد کمتر مجال انتخاب قوالب بلند می‌یابد» (هیأت ویراستاران دایرةالمعارف، ج۱۱، ۱۳۸۵، ٦۰۳). امتیاز ویژهٔ مجد، که از توانایی او در سخن حکایت

دارد، بدیهه‌سرایی اوست؛ وی در سرودن قصاید و قطعات متعدّد از جمله قصیده‌ای ۱۱۱ بیتی که با لغز ۲۳ بیتی آغاز، و مادّه تاریخ نیز در آن ذکر شده، این توانایی ویژهٔ خود را به اثبات رسانده است و در ضمن نوعی مفاخره نیز داشته و تحدّی نموده است.

این نه نظمی شاهوار است این کمین را تحفه‌ای است
کز رهی دیدی **بدیهه** پیش تخت اندر عیان
گو بیارد هر که خواند این چنین ابیات را
خان‌های خسروانی پر ز گنج شایگان
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ۳٤٦)

او همچنین در قطعه‌ای ۱۵ بیتیِ اقتراحی نیز، چیستانی معمّایی(= لغز تلفیقی) به طور ارتجال مطرح ساخته است:

فرموده اقتراحی صاحب علاءالدّین[۷] آن کاو به کلک کار جهان را دهد نظام...
از طبع تند و تیز گرفتم به **ارتجال** از روی لطف، همچو هوا قطره از غمام
(همان، ٦٦۲)

که دربارهٔ «گندم» است و در آن آرایهٔ حسن طلب را نیز به کار گرفته:

ما راست زین متاع گرانمایه مبلغی در ذمّت وکیل وزیر کریم وام...
(همان، ٦٦۳)

ب) آوردن لغز و معمّای تلفیقی

از دیگر شگردهای مجد همگر که تا کنون کسی به آن اشاره نکرده، این است که گاهی لغز را به معمّا آمیخته است؛ بدین معنی که در یک شعر، ابتدا معمّایی را طرح کرده، سپس منظور خود را در چند بیت توصیف نموده است؛ البته واعظ کاشفی در مبحث لغز، این نکته را چنین بیان کرده است که: «یک سخن را، به دو اعتبار، هم معمّا توان شمرد، هم لغز و آن از حسنی خالی نباشد» (واعظ کاشفی، ۱۳٦۹، ۱۲۹).

نمونهٔ زیبای این عملکرد را می‌توان در قصیده‌ای که در مدح نجیب دامغانی سروده، مشاهده کرد. وی در تشبیب این قصیده ابتدا «گیسو» را مخاطب ساخته، ضمن برشمردن اوصاف آن با به کار بردن تشبیه‌های مختلف، نام مورد نظر را به صورت معمّا چنین بیان کرده است:

شش بر سر لفظ قلب گل نه کاندر لغت دری تو آنی
(همان، ۳۷۱)

(گل = گ+ل. حرف لام به حساب ابجد معادل «سی» است که قلب آن «یس» می‌شود. اگر حرف «و» که معادل شش است، به آن اضافه شود، لفظ گیسو حاصل خواهد شد).

همچنین در قطعه‌ای تقاضایی، خواستهٔ خود را نخست در دو بیت به گونهٔ معمّا مطرح ساخته و سپس در هفت بیت به توصیف شیء مورد نظر پرداخته است (در ادامهٔ مقاله ذیل تقاضا به آن اشاره شده است).

ج) آوردن پاسخ به کنایه یا تصریح

مورد دیگری که می توان از شگردهای برجستهٔ مجد برشمرد، آوردن پاسخ لغز به کنایه یا به تصریح است:

گر جز ز حضرت تو کنم التماس آن خلقم اگرچه نیست بدرّند «**پوستین**»
(همان، ٦٦١)

که در لغز «پوستین» است.

یا در لغز اشک:

من به فرّ شه یکی تدبیر سازم تا دگر ناید اندر چشمم این «اشک» فضولی هر زمان
(همان، ۳۳۸)

که پس از برشـمردن اوصـاف شـیء مورد نظرِ خود در نهایت نام آن را ذکر کرده است.

د) طرح معمّای ابجدی

در قصـیده‌ای که در مدح خواجه شـمس‌الدّین، صـاحب دیوان جوینی، سـروده لفظ «صاحب دیوان» را با نایب «نبی بحق» یکسان و برابر ۱۷۲ دانسته است[۸].

اگـر تـو نـیسـتـی آن نـایـب **نـبـیٌ بحق** بـه سـعی تو نشـدی خـانـهٔ هـدا آبـاد...
لطیفـه‌ای ز حسـاب جمـل مراسـت چنـان کز این دو لفظ برآیـد **صـد و دو بـا هفتاد**
ز لفظ «صـاحـب دیوان» همین برآیـد عقـد در این تسـاوی، انصـاف بنـده بـایـد داد
(همان، ۲۲٤)

در قصـیدهٔ دیگری که در مدح سـعد بن ابوبکر سـروده، به ارزش عددی «سعد بن بوبکر» که برابر با «۳٦٤» می‌شـود اشـاره نموده و آرزو کرده اسـت که عمر ممدوح، به اندازهٔ ارزش عددی کلمهٔ «سعد» یعنی «۱۳٤» سال باشد.

اندر حساب **سیصد و شصت و چهار** عقد نـام مـبـارکـش کـه بمـانـاد در جلال
در فـال همچنین بـه برآیـد کـه عمر او باشـد چو عقد نام صد و سی و چار سال
(دیوان، ۲۹۳)

بیشـتر معمّاهای مجد با اسـتفاده از حساب ابجد سروده شده است مانند این رباعی دربارهٔ هدهد:

مرغی کـه بـه کوه جـای گیرد یـا دشـت نامش به حسـاب جمله آمد ده و هشـت
هـر چـار حـروف نـامش ار قلـب کنی هرچند که هجده اسـت حالی ده گشـت
(دیوان، ٦٦۳)

۲-٤-٤- بررسی محتوایی لغزها و معمّاها

۲-٤-٤-۱- اهداف لغز و معمّاسازی

الف) نوآوری در **مدح**: پیش از این اشاره شد که از دلایل روی آوردن شاعران به لغز و معمّا، نوآوری در مضامین و معانی مدح بوده است و شاعران درباری برای گیراترشدن شعر خود، به طرح چیستان و لغز و معمّا روی می‌آورده‌اند. مجد همگر نیز در چند قصیده و قطعهٔ مدحی، به طرح چیستان و معمّا مبادرت ورزیده است. از جمله:

در قطعهٔ ۲۳ بیتیی که در مدح خواجه شمس‌الدّین جوینی سروده، شعر خود را با مدح آغاز کرده و پس از آن ملتمس خود را درخواست نموده است؛ آنگاه در پایان، متذکّر شده که منظور از سرودن قطعه، مدح بوده است نه تقاضا:

ایا به مدح سزاوار مشمر این مدحم　　برای جذب خسی همچو کهربا را کاه
غرض **مدیح** تو ام بود اندر این قطعه　　وگرنه فارغم از برگ راه و ساز سپاه
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ٦٥٧)

همچنین در قصیده‌ای در مدح سعد بن ابوبکر بن سعد زنگی که بیشترین مدایح مجد در ستایش اوست و ممدوح سعدی نیز بوده است، ابتدا، لغزی ۲۳ بیتی سروده، آنگاه چنین تخلص کرده است:

من مبارک نام شه را بهر دفع این بلا　　بر عقیق دیده بنگارم به الماس بیان
سعد بن بوبکر بن سعد اتابک زنگی آنک　　آفتابی کامکار است و سپهری کامران
(همان، ۳۳۸)

و در قصیده‌ای مقتضب نیز سعد بن ابوبکر را ستوده و چند معمّا از جمله دو معمّای ابجدی به نام وی طرح کرده و در پایان نام پدر سعد و خود سعد را آورده است.

بوبکر سعد و سعد ابوبکر را شناس　　این است فال خوبت و کوتاه شد مقال
(همان، ۲۹٤)

یا در لغز گیسو این گونه لغز را به مدح پیوسته و به اصطلاح، تخلّص کرده است:

آشـــفـتـه و تـیـره‌ای و دلـگـیـر چـون خـط نـجـیـب دامـغـانـی
آن بـحـر مـکـارم و مـعـالـی و آن کـان لـطـافـت و مـعـانـی
(همان، ۳۷۱)

و یا در لغز گونه‌ای که در مدح افتخار قزوینی سـروده، در هشـت بیت اوصـاف ممدوح را برشمرده و در بیت پایانی نام وی را آورده است:

گـفـتـم از نـام او نشـان ده گفـت: افـتـخـار افـتـخـار قـزویـنـی
(همان، ٦٤٥)

ب) تقاضا (حسن طلب)

شش حرف، التماس من است از سخای تو کامروز هفت عضـو رهی شـد بدان رهین
... گر جز ز حضـرت تو کنم التماس آن خلقم اگرچـه نیسـت بـدرّند «پوسـتین»
(همان، ٦٦١)

که در این قطعهٔ تلفیقی، «پوستین» درخواست کرده است.

مـا راسـت زین متـاع گرانمـایـه مبلغی در ذمّـت وکـیـل وزیـر کـریـم وام
(همان، ٦٦٣)

که از ممدوح، « گندم» خواسته است.

ز لطف شامل تو التماس من چیزی است کـه از دو نـام دو چیز رفتـه در افواه...
(همان، ٦٥٦)

در این قطعهٔ تلفیقی، « خرگاه» درخواست کرده است.

ج) نصیحت

بسـیاری از چیستان‌ها از مقولهٔ اندرز به شمار می‌روند و پاسخ آنها متضمن نتیجه‌ای اخلاقی اسـت (تفضلی، ۱۳۷۸، ۲٥٤). ریشهٔ واژهٔ چیستان در زبان‌های انگلیسی، فرانسه،

آلمـانی و یونـانی، نیز به معنی پند و اندرز اســـت (امام اهوازی، ۱۳۷۹، ۱۹). در دیوان مجد، مواردی چند از این دست وجود دارد؛ از جمله:

مرد چون قلـب نـام خویش انـدوخت　　انـدر ایـن دور مـحـتشـــم گـردد
چون از این رمز گشـــت خـالی مرد　　فـتـح نـامش ز غصـّـه ضـــمّ گردد
(همان، ٦٦٣)

د) مفاخره

اشـعار مفاخره آمیز مجد بر دو گونه اسـت: یک دسـته اشـعاری که به اصـل و نسب و گوهر خود افتخار می کند و دستهٔ دیگر اشعاری است که در آنها به شعر و هنرهای خود بالیده است. مفاخره‌هایی که در لغز و معمّا مطرح ساخته، از نوع دوم است:

من برانگیزم معانی هین[9] که یابد رمز این؟　　من بپردازم ســـخن هان تا که داند ســـر آن؟
(همان، ٣٤٧)

۲-٤-۵- جنبه های بلاغی

تشـبیه و استعاره و ایهام، تشخیص، تضاد و تعجب، از جمله صناعاتی هستند که عموماً در چیســـتـان و معمّا به کار می روند، مجد همگر نیز به این گونه آرایه ها و زیبایی های لفظی و معنوی بیشـترین توجّه را نشـان داده و در سـروده‌های خود به طور افراط، به التزام معانی باریک و اسـتفاده از اسـتعارات و تشـبیهات دقیق روی آورده اسـت. وی آرایه‌های زیادی را با انگیزهٔ هدایت مخاطب به سـوی شناخت و تشخیص جواب لغز یا معمّا به کار گرفته است که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

الف) اسـتعاره: بیشـترین آرایه ای که در لغزها و معمّاها به کار گرفته شده، استعاره اسـت. اصولاً یکی از ویژگی‌های ذاتی چیستان‌های فارسی، صریح بیان نشدن و استفاده از استعاره در آنها است.

بسامد ابیاتی که مجد، آرایهٔ استعاره را در آنها به کار گرفته زیاد است. برای نمونه به موارد زیر اشاره می‌شود:

حصاری چیست سنگین و مدوّر　　شبه رنگ و کمرش الماس پیکر
به بالای حصار ابری دخان‌رنگ　　به زیر آن حصار انبوه لشکر
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ٦٦۰)

این لغز دربارهٔ «دیگ» غذایی که روی اجاق پر از آتش نهاده باشند، سروده شده است. لشکر انبوه که در بیت سوّم توصیف شده، استعاره از آتش است؛ پس از آن، ترکیب «اهل حصن» آمده که استعاره از غذای در حال جوشِ داخل دیگ است.

چو تاب حربشان در قلعه گیرد　　بنالند اهل حصن از شور و از شر
برآیند از سر کین تا به باره　　خروشان یکسر و جوشان چو تندر...
(همان، ٦٦۰)

ب) تبادر:

از ابر رجم یابد و از آفتاب مهر　　ز آهن درود بیند و از سنگ انتقام
(همان، ٦٦۳)

بیت در لغز گندم است. واژهٔ «درود» در اینجا به معنی درو کردن است، امّا معنی سلام را نیز به ذهن متبادر می‌سازد (شاعر در این بیت علاوه بر تبادر، از آرایهٔ ایهام تناسب نیز در واژهٔ مهر، بهره برده است).

ج) **تلمیح:**

فی‌الجمله دایه‌ای است مربی بوالبشر　　فی‌القصه دانه‌ای است که ابلیس راست دام
(همان، ص٦٦۳)

پاسخ چیستان، «گندم» است.

در لغز «گیسو» به ظلمات اسکندر و زنجیر حضرت داوود (ع) و تبدیل‌شدن عصای حضرت موسی (ع) به مار، اشاره نموده است.

ظلمات سکندری و یابند　　در سایه ات آب زندگانی
گه معجز صاحب زبوری　　گه مار پیمبر شبانی
(همان، ۳۷۱)

و یا در بیت زیر، شعله‌ور شدنِ آتشِ در حال خاموشی را چنین توصیف کرده است:

سرافیلی در آید دردمد صور　　شود آن کشتگان تیره جانور
(همان، ٦٦۰)

و یا در این بیت، که به حک کردنِ حرز بر انگشتر اشاره دارد:

من مبارک نام شه را بهر دفع این بلا　　بر عقیق دیده بنگارم به الماس بیان
(همان، ۳۳۸)

د) استخدام

سینه پر جوش عشق شیرینی　　لب پر از دود دل چو دلتنگی
(همان، ٦٥۷)

این بیت در لغز شمع سروده شده است. «دود دل» در دو معنی: یکی به معنی آه و دیگری به معنی دود فتیلهٔ شمع به کار رفته است[۱۰].

سرش چو کاس چغانه تنش چو چنبر دف　　از آن زنند چو سازش همیشه بر هر راه
(همان، ٦٥٦)

در بیت فوق که در لغز خرگاه است، «راه» در دو معنی به کار رفته است: یکی راه موسیقی، به اعتبار ساز، و دیگری راه به معنی مسیر[۱۱].

در کنار آید چو دلبر لیک از بس نازکی همچو دلبر می نیاید در کناری یک زمان
(همان، ۳۳۷)

تشبیه در این بیت، با وجه شبه دوگانه یا استخدام در وجه شبه انجام شده است.

هـ) قلب

این آرایه نیز از صناعات پربسامد لغزها و معمّاهای مجد همگر است.

مقلوب این سه حرف به هنگام ضرب و طعن
باشد نصیب سینهٔ بدخواه در قتال
(همان، ۲۹۳)

بیت در مدح سعدبن ابوبکر زنگی است. مقلوب کلمهٔ سعد، دعس است که به صورت دعص هم آمده است. دعس در لغت‌نامهٔ دهخدا «به نیزه زدن کسی را» و «به قتل رسانیدن» معنا شده است (لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل کلمه).

قلب روزی به لفظ تازی وز چهره به رنگ قلب کانی
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ۳۷۱)

دربارهٔ «موی» که قلب «یوم» است، سروده شده است.

و) مطابقه، تضاد، پارادوکس

در ساختار پارادوکس، آرایهٔ تضاد عامل اصلی است به این جهت، فراوانی تضاد در لغزها و چیستان‌ها امری بدیهی است. از میان نمونه‌های فراوان این آرایه، برخی را ذکر می‌کنیم.

ترجمان راز دل باشد که دیده است ای عجب
ترجمان بی حدیث و رازدار بی زبان
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ۳۳٦)

این بیت مربوط به لغز «اشک» است.

صـــیـاد نـه ای و دل شـــکـاری شـمشـیـر نـه ای و سـر فشـانـی...
گـر دل دزدی چـرا بـه صـــورت هـنـدوی ســیـاه پـاسـبـانـی
(همان، ۳۷۱)

گـاه صِـبی[1] و گاه نموسـت خوش لقا روز شـباب و روز مشـیب اسـت نیکنام
هرچند هست خرد، بزرگ است و با بها محبوب اهـل و جاهل و مقبول خاص و عام
(همان، ٦٦٢)

ترجمان راز دل باشـد که دیده اسـت ای عجب تـرجـمـان بی حـدیـث و رازداری بی زبـان
(همان، ۳۳٦)

آتشـــی کز آب زادی کی توانم کشـــتنش چشـــمـه ای کز خـانه خیزد چون کنم تدبیر آن
(همان، ۳۳۸)

اصـــل او از فرع جان و دل ولیک از غمزه هاش گاه از او دل در خروش و گاه از او جان در فغان
(همان، ۳۳۷)

که علاوه بر تضاد، از آرایه‌های طرد و عکس و مراعات النظیر نیز بهره برده است.

بـا بـزم تـو لیـل یوم عیش اســـت بـاقـی بـاشـــد جـهـان فـانـی
(همان، ۳۷۱)

ز) حسن تعلیل

«این صـنعت در اصـطلاح، چنان اسـت که متکلّم کلامی را مدّعای خود سـازد و برای تأکید معنی آن، اقامت دلیل کند بر آن مدّعا، و به اعتباری لطیف علّتی مناسب که مشتمل باشد بر دقتی ذکر کند» (واعظ کاشفی،۱۳٦۹، ۱٤۰).

به عبارتی ساده‌تر، آنکه شاعر برای مطلب مورد نظر خود علّتی ادبی و ذوقی بیان می کند که مطابق با واقع نیست ولی به کمک استدلال، میان دو موضوع ناهمگون شباهت‌هایی را پیدا می‌کند که موجب لطف و رونق کلام می‌شود. مانند:

چیست نامی بلند همچو سپهر　　کز حروفش چهار ارکان خاست
... به حساب جمل چو بشماری　　درج چرخ از او توانی یافت
عدد اوست روز سال تمام　　زان چو چرخ و زمانه کامرواست
(مجد همگر،۱۳۷۵، ٦۵۹)

که نام مورد نظر مجد همگر در این لغز تلفیقی واژهٔ «رفیع» است و شاعر برابربودن تعداد روزهای سال با ارزش عددی نام ممدوح را علّت کامروا بودن وی دانسته است. همچنین بیت زیر:

گاه لعل از رنگ او تابنده در کوه بدخش　　گاه دُرّ از لطف او شرمنده در بحر عمان
(همان، ۳۳٦)

که در لغز «اشک» سروده شده و شاعر سرخی لعل بدخشی را ناشی از همرنگ بودن با اشک خونین دانسته است.همچنین شفافیت درّ را نیز به علّت همرنگی با عرق شرم از لطافت اشک پنداشته است

ح) تصحیف

«تصحیف، در لغت، خواندن و نوشتن صحیفه باشد به خطا و در اصطلاح آن است که صور الفاظ را نگاه دارند و نقاط و حرکات را تغییر دهند» (واعظ کاشفی،۱۳٦۹، ۱٤۵).

تصحیف نام اوست که در ماورای نهر　　دارد در این جهان ز بهشت برین مثال
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ۲۹۳)

جواب معمّای این بیت کلمهٔ (سُغد) است. «ایالت سغد شامل سرزمین خرّم و حاصلخیزی است که میان رود جیحون و سیحون واقع گردیده و بزرگ‌ترین شهرهای آن سمرقند و بخارا بوده است.

ز لطف شـامل تو التماس من چیزی است کـه از دو نـام دو چیز اســـت رفته در افواه
نخسـت لفظش از اسماء دشمن تو یکی دوم مصـــحّف آن کاو خورد به جای گیاه...
(همان، ٦٥٦)

شـاعر در این قطعهٔ معمّایی از ممدوح تقاضـای «خرگاه» کرده است. با تقسیم کلمه به دو جزء «خر» و «گاه» جزء اول را از اسـماء دشـمن ممدوح برشمرده و جزء دیگر را با تبدیل «گ» به «ک» (تصحیف) خوراک همان دشمن دانسته است.

ط) اعنات

«... در اصـطلاح، عبارت اسـت از آن که شـاعر، برای زینت کلام، ملتزم چیزی شود که براو واجب نباشـد... و انواع او منحصر در دو قسم است: قسم اوّل آن که شاعر، پیش از حرف روی یـا ردف حرفی التزام کند...؛ قســـم دوّم آن که ایراد لفظی یا زیادت، در هر بیتی التزام کند» (واعظ کاشفی،۱۳٦۹، ۱۰۲).

مجد نوع دوم اعنات (تکرار کلمه) را در لغز و معمّا به وفور به کار گرفته است. در چهار بیت اول لغز گیسـو، کلمهٔ « باد» و در همهٔ مصراع‌های پنج بیت بعد، واژهٔ «گه» را تکرار کرده است.

ای آنـکـه چـو بـاد نـاتـوانـی بـا بـاد بـه بـوی هـم عـنـانـی...
گـه در پـی ســـرو پـایـمـالـی گـه بـر ســـر لالـه ســـایـبـانـی...
(دیوان، ۳۷۱)

همچنین در چهار بیت متوالی از لغز «اشـک»، واژه‌های «دل» و« جان» را التزام کرده است (دیوان، ۳۳۷-۳۳٦).

ی) ایهام

هست **مردم‌زاده** و از اصل پاک است ای دریغ
گر به خونریزی و غمّازی نبودی داستان
(دیوان، ۳۳۷)

این بیت در لغز «اشک» سروده شده شده و ایهام آن در ترکیب «مردم‌زاده» نهفته است. که یکی به معنی زادهٔ آدمی و دیگری در معنی مردمک چشم آمده است.

۲-٤-٦- استفاده از علوم مختلف

الف) علم نجوم

اصطلاحات نجومی و احکام آنها و تأثیری که پیشینیان برای سیّارات مختلف قائل بوده‌اند، در موارد فراوان در شعر مجد همگر تجلّی یافته است. مجد بویژه در قصاید مدحی این فرصت را یافته تا از اصطلاحات مربوط به علم نجوم بهره ببرد. در دیگر قالب‌ها نیز از به کار گرفتن این اصلاحات برکنار نمانده است.

رود به راه سفر چهار سو چو پیکر نعش گه نزول نماید به سان خرمن ماه
چو شد ز هیئت نعشی به پیکر بدری بنات چون ماه آنجا کنند خلوتگاه
(همان، ٦٥٦)

این دو بیت دربارهٔ خرگاه یا خیمه سروده شده و شاعر اصطلاحات نجومی بنات‌النعش، بدر و ماه را در آن به کار برده است. هنگام نزول قافله آن‌گاه که خیمه برپا می‌شود، خرگاه شکل ماه در حالت بدر را به خود می‌گیرد و هنگام کوچ زمانی که آن را تا کرده و روی حیوان گذاشته‌اند و پیادگان قافله به دنبال آن در حرکت‌اند، صورت فلکی بنات‌النعش در ذهن مجسم می‌شود. مجد در اینجا صنعت تبادر را نیز برای واژهٔ بنات (دختران در خیمه نشسته) به کار گرفته است.

چار از آن هست یکی جامه دیبای نفیس کـه مـهـیـن هـمـه افـلاک بود همنـامش
(همان، ٦٥٨)

بیت در معمّای «سلطان» سروده شده است و اشاره به فلک اطلس دارد که هر چهار حرف آن در واژهٔ سلطان به کار رفته است.

ب) موسیقی

سرش چو **کاس چغانه** تنش چو **چنبر دف** از آن زنند چو **ســـازش** همیشـــه بر هر **راه**
(همان، ٦٥٦)

که در لغز خرگاه سـروده شـده و از اصطلاحات علم موسیقی «کاسهٔ چغانه»، «دایرهٔ دف»، «ساز» و «راه» در آن بهره برده شده است. افزون بر این، آرایه استخدام نیز دارد که ذیل صنعت استخدام در این مقاله به آن اشاره شده است.

۲-٤-۷- تاریخواژه‌ها[۱۲] (= مادّه‌تاریخ)

دربارهٔ مادّه‌تاریخ تعاریف گوناگونی ارائه شـده است که بیشتر آنها حالت توصیف دارند و تعریف جـامعی به نظر نمی‌آیند ولی از تلفیق آنها و با در نظر گرفتن جوانب مختلفِ موضـوع، می‌توان به چنین تعریفی دسـت یافت: «بیان زمان وقوع حوادث و پیشامدهای مهم و جـالـب توجّـه و قـابل ضـــبط اعمّ از حوادث طبیعی مانند ســـیل، زلزله و... یا رویدادهای سـیاسـی و اجتماعی همچون جنگ، صـلح، فتح یا شـکست، تولد، ازدواج، فوت یا جلوس پادشـاه و... یا رخدادهای مهمّ ادبی همانند تألیف کتاب، احوال شخصی شـاعر ونویسـنده و... یا دیگر رویدادها شـامل احداث سـاختمان دانشـگاه، مدرسـه، بیمارســتان، پل و... در قالب حروف، واژه‌ها و عبارات با معنا یا بی‌معنا که بیشـــتر به صورت نظم و به ندرت به صوررت نثر ادا می‌شود»[۱۳].

مادّه‌تاریخ‌های منظوم، گذشـته از آنکه در بسـیاری از موارد دارای ارزش‌های خاص هنری و ادبی و زبانی هســـتند، در تمام موارد ارزش تاریخی دارند (دادبه،۱۳۹٤، ۵۹).

اینگونه ارزش‌ها سبب شده است تا مادّه‌تاریخ‌سرایی مورد توجّه بسیاری از شاعران در ادوار مختلف شعر فارسی بویژه در قرن‌های هفتم تا دهم قرار گیرد.

مادّه‌تاریخ‌های منظوم بر دو نوع سروده شده‌اند:

۱) دسته‌ای که در آنها تاریخ مورد نظر با عدد بیان شده و گاهی علاوه بر ذکر سال، حتی روز و ماه آن واقعه نیز آمده است.

۲) دسته‌ای دیگر که شاعر تاریخ مورد نظر خود را به حساب ابجد بیان کرده که آن نیز به دو دسته تقسیم می‌شود:

الف) در ذکر تاریخ به جای عدد از حروف ابجدی استفاده شده است.

ب) کلمه یا عبارت یا جمله‌ای بیان شده که با اعمال ریاضی ویژه‌ای از جمله جمع حروف و... می‌توان تاریخ مورد نظر را محاسبه کرد (صفا، ۱۳۷۳، ۳٤۳).

تاریخ‌های موجود در دیوان مجد، یا با عدد ، یا با حروف ابجد به صورت منقطع بیان شده‌اند؛ از جمله:

– زمان اتمام استنساخ قابوسنامه را چنین آورده است:

بـه روز **بیست و هفتم** ز **ماه ذی‌قعده** به سال **ششصد و هفتاد و سه** به خطهٔ جی...
(مجد همگر،۱۳۷۵، ٦٤۳)

– یا در بیان تاریخ کتابت «کلیله و دمنه» برای امام محمد کیشی، نیز چنین سروده است:

به سال **ششصد و هفتاد و سه** به خطهٔ جی که شد تهی ز بد اندیشی و جفاکیشی...
(همان، ٦٤۹)

– در مرثیه‌ای که در قالب ترکیب بند در سوگ خواجه نصیرالدّین طوسی سروده، درگذشت او را روز دوّم ماه ذی‌الحجه سال ٦۷۲ بیان کرده است:

به روز **نه** شده طی **بی** ز ماه **حجه** تمام به سال هجره **خی** و **عین** و **بی** به دار سلام
(همان ، ۵۱۰)

تاریخ داوری معروف خود دربارهٔ شعر انوری و ظهیر را چنین آورده است:

زاد این نتیجه نیم‌شب از آخر رجب در **خی** و **عین** و **دال** ز هجر پیمبری

(همان ، ٦٥٣)

۳- نتیجه

چون طرح معمّا مستلزم دانستن و به کار گرفتن دانش‌های خاص است، گرچه هنوز در قرن هفتم معمّاگویی رواج چندانی نداشته است، ولی در دیوان مجد همگر شاهد تعدادی معمّا هستیم که در دوره‌های بعد به اوج خود رسیده و بسیاری از شاعران و نویسندگان قرن‌های نهم و دهم همچون: شرف‌الدّین علی یزدی، قاضی میرحسین میبدی، محمّدامین یزدی، محمّدامین وقاری و ... را به خود مشغول داشته است.

معمّا و لغزهایی که مجد به آنها پرداخته در زمینه‌های: مدح، حسن طلب و مسائل تعلیمی و حتّی طنز بوده است. مجد همگر، موضوع‌های متنوّعی را در انواع قالب‌های شعری مطرح کرده و با به کارگیری انواع صناعات ادبی و شگردهای معمّاپردازی و... بر غنای محتوای لغزها و معمّاها افزوده، و با استفاده از حروف ابجد و معمّاهای لفظ محور و تلفیق معمّا و لغز توانسته است مبدع سبکی باشد که در قرون بعد توجّه شاعران زیادی را به خود معطوف دارد. در هیچ یک از تاریخ‌سروده‌ها(= مادّه‌تاریخ‌ها)ی وی، مادّه‌تاریخ معمّایی مشاهده نمی شود. این امر بیانگر آن است که در قرن هفتم سرودن مادّه‌تاریخ معمّایی، آن‌گونه که در قرون بعد توجّه برخی از شاعران را به خود جلب کرده، رایج نبوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- ازجمله: عبدالقادر ابرقوهی (یزدی)، شاعر یزدی قرن هفتم، (نفیسی،۱۳٤٤،ج۱،ص۱۸۱) این چیستانِ سرودهٔ خود را معمّا نامیده است:

چیست آن مار که دو سر دارد — از دو سوراخ سر به در دارد
هر که بگشاید این معمّا را — دانم از عاشقی خبر دارد
(جاجرمی،۱۳۵۰، ۹۳٤)

و یا مجد همگر این معمّای در قالب رباعی را لغز نامیده است:

بشنو لغزی که سخت موزون باشد — کلی که به جزء در بود چون باشد
دیدیم بسی تون که به گرمابه بود — گرمابه ندیدیم که در تون باشد
(مجد همگر، ۱۳۷۵، ۷۲۹)

۲- نام دیگر آن عموماً چیستان است و ما به کاربرد نام لغز بسنده می‌کنیم.

۳- مانند:

بگو آن چیست از انواع بنشن — که فسفر دارد و سولفور و آهن
گهی در آش و گاهی در برنج است — گهی تنها و با یک ذره روغن
(پاسخ: عدس) (ذوالفقاری،۱۳۹۲، ۱۰۳)

٤- دو بیت بازمانده از ابوالعلای شوشتری را از قدیم‌ترین معمّاهای فارسی می توان دانست:

تیری و کمانی و یکی نقش نشانه — بنگار و بپیوند به سوفار یکی تیر
نام بت من بازشناسی به تمامی — آن بت که به خوبیش قرین نیست به کشمیر
(نفیسی، ۱۳۹۰، ج۲، ۳٦)

۵-

سال هشتاد بد و ششصد و شش — هفده بگذشته بد ز ماه صفر
که شد از اصفهان به دار بقا — منبع فضل مجد دین همگر
(جاجرمی، ۱۳۵۰، ج۲، ۸۳۷)

٦- دیوان چاپ شدهٔ کنونی مجد، به ترتیب بسامد ابیات، در بردارندهٔ قالب‌های شعری قصیده، قطعه، رباعی، غزل و ترکیب‌بند است. امّا از دیگر قالب‌ها مانند مثنوی و ... خبری نیست. بیشترین قالب شعری وی قصیده است که محتوای آنها عمدتاً مدح است.

۷- خواجه عطا ملک علاءالدّین ابن بهاءالدّین محمّد ابن شمس‌الدّین محمّد جوینی (٦٨١-٦٢٣ق.) برادر کوچک‌تر شمس‌الدّین صاحب دیوان جوینی از مورّخان و نویسندگان قرن هفتم (نویسندهٔ تاریخ جهانگشا) که مدّتی حکمرانی ایالت بغداد به وی سپرده شده بوده است (نفیسی، ١٣٤٤، ١٣٦).

مجد همگر چند قصیده در مدح و یک رباعی در رثای وی سروده است.

۸- انوری نیز در قطعه‌ای می گوید: پیغمبر اکرم (ص) را به خواب دیدم که خطبه می خواند و هر جملهٔ آن با «ای صاحبقران» شروع می‌شد. عدد حروف «ای صاحبقران» معادل «سلطان سنجر» (=٤٦٣) است.

گفت بر سلطان دین سنجر که از روی حساب　　عقد ای صاحبقران چون عقد سلطان سنجر است

(انوری، ١٣٧٦، ٥٢١)

همچنین در قطعهٔ دیگری عدد کلمهٔ سنجر را با عدد (اولی الامر=۳۱۳) یکسان دانسته است. (البته حرف «و» را ـ که قرائت نمی‌شود ـ نباید به حساب آورد).

شو اولی الامر بخوان پس عدد آن بشناس　　به حساب جمل و مبلغ آن نیک بدان

(انوری، ١٣٧٦، ٦٢٠)

- محمّدامین یزدی نیز در کتاب «تجلّیات عبّاسیه» بر آن است تا از طریق علم اعداد و حساب جمّل، دلالت آیهٔ شریفهٔ «اولی‌الامر» را به طور عام برای دودمان صفوی و به طور خاص در مورد شاه عباس انطباق دهد.

۹- این ترکیب شبیه به دیدگاه شکلوفسکی دربارهٔ شعر است که آن را «رستاخیز کلمات» می‌داند.

۱۰- یادآور بیت معروف مناظرهٔ شمع و پروانه از بوستان سعدی است:

چو شیرینی از من به در می‌رود　　چو فرهادم آتش به سر می رود

۱۱- که آرایه استخدام نیز دارد و یادآور این بیت سعدی است:

شـــنیـدم کـه جشـــنی ملوکـانـه ســـاخـت چـو چـنـگ انـدر آن بـزم خـلقی نواخـت

۱۲- ترکیب پیشنهادی نگارنده به جای مادّه‌تاریخ.

۱۳- گرچه بیشـتر مادّه‌تاریخ‌ها در یک مصراع یا یک بیت بیان شده‌اند، امّا در دیوان محمّدامین وقاری‌یزدی مادّه‌تاریخ منثور نیز وجود دارد (وقاری‌یزدی، بی تا، نسخهٔخطی، برگ ۱۹۳).

* مقالهٔ حاضـر مستخرج از رسالهٔ نویسنده، به راهنمایی استاد فقید گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد، شادروان استاد محمّدعلی صادقیان، است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابویی مهریزی، محمّدرضـا (۱۳۹۱)، تاریخ فرهنگی یزد در روزگار شاه عباس ثانی و ...، تهران، انتشارات دکتر محمود افشار.

۲. امام اهوازی، محمّدعلی (۱۳۷۹)، چیســـتان نامهٔ دزفولی (مقدمه، علی بلوکباشـــی)، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳. انوری، اوحدالدّین محمّدبن محمّد (۱۳۷٦)، دیوان، با مقدّمه ســـعید نفیســـی، تهران، انتشارات نگاه.

٤. براون، ادوارد (۱۳٦۷)، تـاریخ ادبیّات ایران از فردوســـی تا ســـعدی، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، تهران، انتشارات مروارید.

۵. تفضـلی، احمد (۱۳۷٦)، تاریخ ادبیّات ایران پیش از اسـلام، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، انتشارات سخن.

٦. جاجرمی، محمّدبن بدر (۱۳۵۰)، مونس‌الاحرار فی دقائق‌الاشـعار، به اهتمام میرصالح طبیبی، تهران، انجمن آثار ملی.

۷. جـامی، نورالـدّین عبـدالرّحمـان، (۱۳٦۱)، حلیـة حلل، به اهتمام نجیب مایل هروی، مشهد، نشر نوید.

۸. داد، سیما (۱۳۸۰)، فرهنگ اصلاحات ادبی، چ٤، تهران، انتشارات مروارید.
۹. دانش پژوه، منوچهر (۱۳۸۰)، تفنّن ادبی در شعر فارسی، تهران، انتشارات طهوری.
۱۰. رازی، شمس‌الدّین محمّدبن قیس (۱۳٦۰)، المعجم فی معاییر اشعارالعجم، تصحیح محمّد قزوینی، چ۳، تهران، کتابفروشی زوار.
۱۱. رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۰)، انواع شعر فارسی، چ۲، شیراز، انتشارات نوید شیراز.
۱۲. صدری، مهدی (۱۳۷۸)، حساب جمّل در شعر فارسی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۱۳. غلامرضایی، محمّد (۱۳۷۷)، سبک‌شناسی شعرپارسی، تهران، نشر جامی.
۱٤. لسترینج، گای (۱۳۹۳)، جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ترجمهٔ محمود عرفان، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱٥. مایل هروی، نجیب (۱۳٦۰)، صور ابهام در شعر فارسی، مشهد، کتابفروشی زوار مشهد.
۱٦. محجوب، محمّدجعفر (بی تا)، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران، انتشارات فردوس و جامی.
۱۷. مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳٦٤)، شعر وادب فارسی، چ۲، تهران، انتشارات زرین.
۱۸. ــــــــــــــــ (۱۳٥۲)، تحوّل شعر فارسی، تهران،کتابخانه طهوری.
۱۹. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی(ذوالقدر) (۱۳۷۱)، واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، تهران، کتاب مهناز.
۲۰. نصرآبادی، محمّدطاهر (۱۳۷۹)، تذکره نصرآبادی، به کوشش احمد محقق، یزد، دانشگاه یزد.
۲۱. نفیسی، سعید (۱۳٤٤)، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، تهران، کتاب‌فروشی فروغی.

۲۲. ـــــــــــــــ (۱۳۹۰)، مقالات سعید نفیسی، به کوشش کریم اصفهانیان و محمّدرسول دریاگشت، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.
۲۳. واصفی، زین‌الدین‌محمود (۱۳٤۹)، بدائع‌الوقایع، تصحیح الکساندر بلدروف، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۲٤. وقاری طبسی یزدی، محمّدامین (بی تا)، دیوان، نسخه خطّی، محفوظ در کتابخانهٔ ملّی ملک، به شمارهٔ ۵۲۲۳.
۲۵. ـــــــــــــــ (۱۳۸٤)، گلدستهٔ اندیشه، به کوشش محمّدرضا ابویی‌مهریزی، یزد، اندیشمندان یزد.
۲٦. هاشمی‌فشارکی، سیّدعلیرضا (۱۳۹۲)، چیستان، مقبول دیروز، مغفول امروز، چ۲، تهران، سروش.
۲۷. همگر، مجدالدّین (۱۳۷۵)، دیوان، به کوشش احمد کرمی، انتشارات ما.
۲۸. یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱)، یادداشت‌هایی در زمینهٔفرهنگ و تاریخ، تهران، انتشارات سخن.

ب) مقاله‌ها

۱. استفانوا، آنا (۱۳۸۷)، «چیستان‌ها به عنوان یک پدیده روان‌شناختی در فولکلور»، ترجمهٔ رضا خاشعی، فصلنامهٔ نجوای فرهنگ، سال سوم، شماره ۷، صص ۱٦۰-۱۵۱.
۲. باباصفری، علی‌اصغر، خدادادیان، پروین ضیا (۱۳۹۷)، «بررسی سبک‌شناسی محتوایی و ساختار معمّا، لغز و چیستان در دیوان عثمان مختاری»، فصلنامه تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثرفارسی (بهار ادب)، سال یازدهم، شماره ٤۰، صص۱۰٦ـ۸۷.
۳. دادبه، اصغر (۱۳۹٤)، «ادبیّات ایران در عصر صفویان»، تاریخ جامع ایران، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۱٦، صص۱۰۹ـ۱.

٤. _____ (۱۳۹٤)، «سیر بلاغت و دانش‌های بلاغی در ایران»، تاریخ جامع ایران، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۱۵، صص۷۹ـ٤۳.

۵. ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۲)، «ریخت‌شناسی چیستان‌های منظوم محلی»، دو فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیّات عامه، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۸-۹۳.

٦. سیدغراب، علی‌اصغر (۱۳۷۹)، «سیر تحوّل و کاربندی چیستان در شعر فارسی»، فصلنامهٔ نشر دانش، شماره۹۳، صص۱٦-۷.

۷. عباس‌پور، هومن (۱۳۷٦)، «مادّه تاریخ»، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،صص۱۲۱۹ـ۱۲۱۷.

۸. کرمی، محمّدحسین، روح الله خادمی (۱۳۹۱)، «بررسی سبک شعر مجد همگر شیرازی از دیدگاه مسایل ادبی»، فصلنامه تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال پنجم، شماره۱۷، صص ۲۷۰ـ۲۵۵.

۹. مسجدی‌اصفهانی، حسین (۱۳۹٦)، «تاریخ در ماده تاریخ بر اساس نظریه رمزگردانی»، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال نهم، شماره ۳۲، صص ۱۵۷-۱۱۹.

۱۰. مقدسی، مهناز (۱۳۷٦)، «لغز»، فرهنگنامه ادبی فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۱۲٤۱-۱۲۱۳.

۱۱. _____ (۱۳۷٦)، «معمّا»، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۱۲۵۸-۱۲۵٦.

۱۲. میر انصاری، علی (۱۳۹٤)، «ادبیّات ایران از مغول تا صفویه»، تاریخ جامع ایران، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۱۵، صص۷۳٤ـ٦۹۵.

۱۳. ویند فوهر، گ (۱۳۸۹)، «معمّا»، تاریخ ادبیّات فارسی، زیر نظر احسان یار شاطر، تهران، انتشارات سخن، صص ۳۸٤ـ۳٦۳.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۱۷۸-۱٤۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.5.9

بررسی انتساب چند اثر به عبید زاکانی*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر فرزام حقیقی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

عبید زاکانی (وفات: ۷۷۲ هـ . ق) در ژانرهای گوناگونی طبع‌آزمایی کرده است. از این منظر، *کلّیات* او یکی از غنی‌ترین مجموعه‌ها در تاریخ فرهنگ ایران است و به دلیل همین تنوّع، آثار بسیاری را در انواع ادبی گوناگون به وی منسوب کرده‌اند. روشن است که این آثار بر پژوهش در زندگی، اندیشه و آثار عبید و به تبع آن بر پیدایش و دگردیسی برخی از ژانرها در تاریخ ادب فارسی در سدهٔ هشتم تأثیرگذار بوده‌اند. از این رو، یکی از مهم‌ترین کارها در تصحیح *کلّیات* عبید و پژوهش درباب آرای وی تفکیک آثار اصیل از آثاری است که به اشتباه به او منسوب شده‌اند.

هرچند موضوع آثار منسوب به عبید زاکانی از گذشته، محل توجّه محققان بوده است، اما هنوز نکات مبهم درین باره فراوان است. در این پژوهش، از خیل آثاری که به عبید منسوب است، پنج اثر را برگزیده‌ایم: «مکتوب قلندران» و «تعریفات ملا دوپیازه» که هر دو در اکثر چاپ‌های *کلّیات* عبید آمده‌اند. فال‌نامه‌ها که برای نخستین بار در آخرین تصحیح *کلّیات* عبید منتشر شدند و «شرح الچغمینی» و «مقامات» که برخی آنها را از عبید دانسته‌اند. این آثار از انواع گوناگون و با شهرتی متفاوت هستند و هریک ویژگی‌های خاص خود را دارند و آگاهی‌ها و منابع دربارهٔ هر کدام متفاوتند. ما با توجه به این تفاوت‌ها و با بهره از پژوهش‌های پیشینیان و برخی منابع دیگر می‌کوشیم انتساب این آثار به عبید زاکانی را براساس دستنویس‌ها، قرائن سبک‌شناسی و زمینهٔ تاریخی، بررسی کنیم که در نهایت، با بررسی‌ها، انتساب فال‌نامه‌ها را به عبید درست و انتساب «مکتوب قلندران»، «تعریفات ملا دوپیازه»، «شرح الچغمینی» و «مقامات» به او را نادرست می‌دانیم.

واژه‌های کلیدی: عبید زاکانی، شعر سدهٔ هشتم، آثار منسوب، نقد تاریخی، نسخهٔ خطّی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۱
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: farzam.haghighi@yahoo.com

۱- مقدّمه

عبید زاکانی در ادب فارسی و در میان توده‌های مردم به خاطر طنزش به شهرت و محبوبیّت بسیار رسیده است. با نگاهی دقیق‌تر می‌توان گفت نوآوری وی، همراه با زبان ساده و طرح مضامینی که جامعهٔ ایرانی کمتر به شنیدن آنها عادت داشته است، *کلّیات* وی را به یکی از محبوب‌ترین آثار در میان فارسی‌زبانان بدل کرد. پس عجیب نیست اگر در درازای سده‌ها آثار بسیاری را به وی خوانده باشند. بالطّبع، این آثار بر پژوهش در زندگی و آثار عبید، ادبیّات فارسی و حتّی تاریخ فرهنگ در ایران تأثیرگذار هستند؛ چراکه برخی از این آثار نخستین نمونه‌ها در ژانر خود در ادب فارسی و در عین حال بازتاب‌دهندهٔ بخشی از فرهنگ مردمان عصر خود هستند و از این رو، شناخت اصالت یا نادرستی انتساب این آثار به عبید زاکانی افزون بر مطالعات ادبی به درک بهتر ما از فرهنگ مردمان این سرزمین در سده‌های دور کمک می‌کند.

در اینجا، براساس دستنویس‌ها، قرائن سبک‌شناسی و زمینهٔ تاریخی به بررسی انتساب این آثار به عبید زاکانی می‌پردازیم. هرچند این موضوع از گذشته محل توجّه محقّقان بوده است، اما هنوز نکات مبهم درین باره فراوان است. ما از خیل آثاری که به عبید منسوب است، پنج اثر را برگزیده‌ایم: «مکتوب قلندران» و «تعریفات ملا دوپیازه» که هر دو در اکثر چاپ‌های *کلّیات* عبید آمده‌اند. فال‌نامه‌ها که برای نخستین بار در آخرین تصحیح *کلّیات* عبید منتشر شدند و «شرح الچغمینی» و «مقامات» که برخی آنها را از عبید دانسته‌اند.

تذکره‌ها نخستین منابعی هستند که اثری را، در معانی و بیان، به عبید منسوب کرده‌اند (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲، ۲۸۸؛ فخرالدّین علی صفی، ۱۳٦۲، ۳۲۹؛ امین احمد رازی، ۱۳۷۸، ۱۳۲۱). صرف‌نظر از روایت افسانه‌گون این منابع، چنین اثری از دیگر آثار عبید فاصله بسیار دارد، اما هستند آثاری که شباهت بیشتری با دیگر آثار او داشته باشند. برخی از آنها در فهرست نسخه‌های خطّی باقی‌مانده‌اند (ر.ک.: درایتی،

۱۳۸۹، ۷٦٤-۷٦٥)، به برخی، چنانکه خواهد آمد، منابع گوناگون اشـــاره‌هایی کرده‌اند و برخی حتّی به *کلّیات* وی راه یافته‌اند.

ما از میان آثار منسـوب به عبید پنج اثری را که شـهرت بیشـتری یافته‌اند، بررسـی می‌کنیم: «مکتوب قلنـدران» و «تعریفـات ملا دوپیـازه» کـه بارها در *کلّیات* عبید زاکانی منتشـر شده‌اند، فال‌نامه‌ها که تنها در *کلّیات* مصحح محجوب آمده‌اند، «شرح الچغمینی» که تاکنون منتشر نشده و «مقامات» که دستنویس آن به دست نیامده است.

پیشینهٔ پژوهش

ادوارد براون (Edward Browne) پس از بحث دربارهٔ عبید زاکانی نوشته است:

«... دربارهٔ عبید زاکانی سخن را به درازا کشیدیم و بیش از آنچه طلّاب ادب فارسی او را مسـتحق بدانند در باب او بحث کردیم، زیرا با وجود همهٔ بدزبانی به علّت قوهٔ ابتکار و جسـارت کلام، عبید را نزد من شـأنی رفیع و مقامی بلند اسـت و بیش از آنچه تاکنون دربارهٔ او بحث کرده‌اند وی را مسـتحق تحقیق و مطالعه می‌دانم» (براون، ۱۳۳۹، ۳۳۹-۳٤۰).

مسـیو فرته (Ferte)، مدّتی قبل از نوشـتهٔ براون، برای نخسـتین بار، آثار عبید را در کتابی با عنوان «منتخب لطایف مولانا نظام‌الدّین عبید زاکانی» (۱۳۰۳ ق.) گردآورد. فرته از پنج اثری که در این مقاله بررسی خواهند شد، «مکتوب قلندران» (عبید زاکانی، ۱۳۰۳ ق.، ۱۲۲-۱۲۳) و «تعریفات ملادوپیازه» (همان، ۱۲٤-۱۲۷) را با قید «جهت مناسـبت با تعریفات عبیدی افزوده شد» (همان، ۱۲٤) در این مجموعه آورد.

هرچند در متن این کتاب چند باری از تصحیح آثار عبید و دستنویس‌های آن سخن بـه میـان آمده اسـت (همان، ٥-٦؛ ۱۲۳) اما جز جمله «جهت مناسـبت ... » دربارهٔ «تعریفات ملادوپیازه» هیچ بحثی در انتساب این آثار به عبید زاکانی نیامده است.

پس از او، عباس اقبال‌آشتیانی «کلّیّات عبید زاکانی» (۱۳۲۱) را منتشر کرد. کار اقبال تنها بر محور آثار منظوم عبید بود. هرچند او فال‌نامه‌ها را به تلویح از آثار عبید زاکانی دانست؛ اما از چاپ «فال‌نامهٔ وحوش و طیور» که مجموعه‌ای از رباعی‌های فارسی هستند (همو، ۱۳۲۱، مقدّمهٔ مصحّح، صص یو–یز)، سر باز زد. ایشان بنا بر نوشتهٔ میرزاعبدالله افندی در *ریاض‌العلماء*، مقاماتی برای عبید نیز قائل شد (همان، صص یز–یح).

ناشران بعدی بدون تغییر چندانی در متن، چاپ اقبال و فرته را با یکدیگر ادغام و در ذیل عنوان *کلّیّات* عبید زاکانی منتشر می‌کردند –رویّه‌ای که تا امروز هم ادامه یافته است. جابلقا دادعلیشایف، چند دهه بعد از چاپ اقبال، در تصحیح مجدّد «آثار» عبید (۱۹۹۱) برای نخستین بار نشان داد که «تعریفات ملادوپیازه» از عبید نیست (همو (=هم‌او)، ۱۹۹۱، مقدّمهٔ مصحّح، صص دو–سه)، بلکه از عبدالمؤمن دهلوی است، با این حال، به ابهامات و تناقضات این فرض نپرداخت. او دربارهٔ دیگر آثار مورد بحث در نوشتهٔ حاضر نیز به همان راه اسلاف خود رفت: «مکتوب قلندران» (همان، ۲۰۱–۲۰۲) را بازنشر کرد، و از بحث درباب سایر آثار کناره گرفت.

آخرین و بلندترین گام در تصحیح و شناساندن آثار عبید را محمّدجعفر محجوب برداشت. ایشان در مقدّمهٔ *کلّیّات عبید زاکانی* (۱۹۹۹)، که تا امروز منقح‌ترین چاپ این متن به شمار می‌آید، به این آثار پرداخته است. محجوب ازین میان تنها «مکتوب قلندران» (همو، ۱۹۹۹، ۲۹۷–۲۹۸) را از عبید دانست و انتساب «تعریفات ملا دوپیازه» و فال‌نامه‌ها به وی را رد کرد (همان، مقدمهٔ مصحح، صص xciii–xviii)[1].

محجوب هرچند کتاب دادعلیشایف را ندیده بود؛ اما او نیز به همین نتیجه رسیده بود که «تعریفات ملادوپیازه» نمی‌تواند از عبید باشد و آن را در *کلّیّات* مصحَّح خود نیاورد. ایشان هرچند دربارهٔ فال‌نامه‌ها نیز همین داوری را داشت، اما متن آنها را برای نخستین بار تصحیح و منتشر کرد (همان، ۳٤۷–۳۷۳).

پس از محجوب، حسن چفتچی در «یک اثر ناشناخته از عبید زاکانی: شرح الچغمینی» (*ایران‌شناسی*: زمستان ۱۳۷۸)، رساله‌ای تازه را، بر پایهٔ دستنویسی تازه‌یاب، معرفی کرد و اثری تازه را به مجموعهٔ آثار منسوب به عبید افزود –ادّعایی که تا امروز، بررسی نشده است.

سایر پژوهش‌هایی نیز که تا امروز بر آثار عبید انجام گرفته است، درین باب طرح تازه‌ای نینداخته و همه پیرو مصحّحان آثار عبید بوده‌اند. متأسّفانه پس از گذشت نزدیک به یک سده، هنوز هم می‌توان با نوشتهٔ براون دربارهٔ بی‌توجّهی به آثار عبید موافق بود – خاصه در موضوع انتساب این آثار به عبید زاکانی. روشن‌شدن نسبت این آثار به عبید در نهایت به دقّت و غنای بیشتر پژوهش‌ها در باب او و خاصّه به درک بهتر پیدایش و دگردیسی برخی ژانرهای فرعی در ادب فارسی می‌انجامد.

از آنجا که بحث ما دربارهٔ پنج اثر معیّن است، برای رعایت انسجام بیشتر مقاله، بحث انتقادی و دقیق‌تر درباب پیشینه را در آغاز مبحث مربوط به هر اثر می‌آوریم.

فال‌نامه‌ها

نخستین چاپ آثار عبید زاکانی را فرته منتشر کرد (استانبول: ۱۳۰۳ ق.) وی فال‌نامه‌ها را در چاپ خود نیاورد و اشاره‌ای نیز به آنها نکرد. احتمالاً، او به آنها دسترسی نداشته است، پس از او، عبّاس اقبال در مقدّمهٔ خود بر *کلّیات* عبید، این فال‌نامه‌ها را معرفی کرده است. اقبال «فال‌نامهٔ طیور» را همراه با «فال‌نامهٔ وحوش» یک اثر در نظر گرفته و آن را «فال‌نامهٔ وحوش و طیور» معرفی کرده و «شامل ٦٠ رباعی» دانسته است (همو، ۱۳۲۱، مقدّمهٔ مصحّح، صص یو–یز).

ایشان دربارهٔ «فال‌نامهٔ بروج» نوشته است: «در غالب نسخ قدیمه فال‌های هر برج آن با صورت آن برج همراه است. این رساله تاکنون به طبع نرسیده» (همان، ص یو) و

در بـاب «فال‌نامهٔ وحوش و طیور» نیز نوشـــته: «این فال‌نامه نیز مانند فال‌نامهٔ بروج در نسخ قدیمه مصور است و تا به حال هم چاپ نشده» (همان، ص یز).

اقبال به رغم تصـــریح بر چاپ نشـــدن این آثار، آنها را در *دیوان* چاپی خود نیاورد؛ احتمالاً به این دلیل که آنها جزو آثار جدّی عبید که تصحیح کرده بود، قرار نمی‌گرفتند.

پل اسـپراکمن (Paul Sprachman)، نخسـتین کسـی است که دربارهٔ فال‌نامهٔ بروج تحقیق کرد. او این اثر را بـه عنوان یکی از آثار قطعی عبید در نظر گرفت و در پژوهش خود، بـه ســـاخـت ادبی آن توجّـه نشـــان داد و زمینـهٔ ذهنی و اجتماعی آن را کاوید (اسـپراکمن، ۱۳۵۸الف، ۲۳۳–۲۳۷؛ همو، ۱۳۵۸ب، ۷۳۸–۷٤٦). سـال‌ها پس از نوشـتهٔ اسـپراکمن این سـه فال‌نامه در *کلّیات* مصحح دکتر محجوب منتشر شدند (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، ۳٤۷–۳۷۳).

«فـال‌نـامـهٔ طیور» در این چـاپ شـــامل ۲۰ رباعی (همان، ۳٤۷–۳۵۱) و «فال‌نامهٔ وحوش» شـامل ۳۰ رباعی است (همان، ۳۵۳–۳۵۹) و این نشان می‌دهد دستنویس مورد استناد اقبال –که آن را مشخص نکرده است– ۱۰ رباعی در این بخش بیشتر داشته است.

«فال‌نامهٔ بروج» (همان، ۳٦۱–۳۷۳) به نثر تهیه شـده و با یک مقدّمه آغاز شده است که نویسـنده در آن قاعدهٔ اسـتفاده از فال‌نامه را همراه با مثالی توضیح داده است. سپس در دوازده فصـل که هر یک به نام ماهی اسـت احوال صاحب‌فال را توضیح داده است. هر فصـل نیز دوازده خانه دارد، پس در مجموع این فال‌نامه ۱٤٤ خانه دارد. هر فصل با بندی مسجع آغاز می‌شود، عبارت نخست که از چند کلمه هم تجاوز نمی‌کند، عمدتاً به عربی و بقیهٔ آن به فارسی است. پس از آن، درجهٔ برج، دیو و عفریت صاحب آن، شرح احوال صاحب‌فال به نقل از حکیم و در پایان هر فصل نیز یک رباعی آمده است.

محجوب انتسـاب این آثار به عبید را «بسیار مورد تأمّل» دانسته است (همان، مقدّمهٔ مصـحح، صxxxi و lxxviii)؛ چرا که این آثار تنها در دسـتنویس مهدوی[۲] و «صورتی

ناقص‌تر» از «فال‌نامهٔ وحوش» در دستنویس بریتانیا (کتابت حدود هزار هجری) آمده است (همان).

به اجمال، می‌توان گفت سبک و نوع بیان این فال‌نامه‌ها از دیگر آثار عبید دور نمی‌نمایند. هیچ بیتی و هیچ عبارتی در این آثار نیست که از هزل خالی باشند. در این میان، صاحب‌فال در بهمنی از انواع فحش‌هایی که به وی و زن و فرزندش داده شده است، یا بلاهای جنسی که برای ایشان در طالع دیده شده، مدفون می‌شود؛ با این تفاوت که در «فال‌نامهٔ طیور» و «فال‌نامهٔ وحوش» بیشتر خود صاحب‌فال مورد هجمه بوده است و در «فال‌نامهٔ بروج» اطرافیانش.

یکی از شباهت‌های این فال‌نامه‌ها به دیگر آثار عبید پررنگ بودن «ریش» در هر سه فال‌نامه است. برای نمونه گویندهٔ این فال‌نامه‌ها در بیش از ده رباعی در «فال‌نامهٔ طیور» و «فال‌نامهٔ وحوش» (همان، ۳٤۸، ۳٥٤، ۳٥۸) و در اکثر فصل‌های «فال‌نامهٔ بروج» (همان، ۳٦۳، ۳٦٦، ۳۷۰) به ریش و سبلت صاحب‌فال تاخته است (رک اسپراکمن، ۱۳٥۸ب، ۷٤٦). امری که خود یادآور «ریش‌نامه» است. در «فال‌نامه بروج» به «باباکوهی» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، ۳٦۲)[۳] و «خان کارزین گرمسیر شیراز» (همان، ۳۷۰)[٤] نیز اشاره شده است که نشان از آشنایی نویسندهٔ این فال‌نامه با شیراز، شهری که عبید سال‌ها در آن زیسته بود، دارد.

به همهٔ اینها باید افزود که شعری پنج بیتی نیز در *کلّیات* عبید در وصف فال آمده است که بنا به نوشتهٔ همایون‌فرّخ، اصل آن به خط عبید در پشت مصحفی آمده است:

چون ز بهر فال بگشایی کتاب از عبید آن فال را بگشا جواب[٥]

(همان، ۱۲٥)

نتیجه این‌که نمی‌توان به صرف کم تکرار بودن فال‌نامه‌ها در دستنویس‌ها، انتساب آن‌ها را به عبید رد کرد. با توجّه به قرابت‌های این آثار با دیگر نوشته‌های عبید و آشنایی

نویسندهٔ «فال‌نامهٔ بروج» با شیراز، می‌توان انتساب فال‌نامه‌ها به عبید زاکانی را بسیار محتمل دانست.

مکتوب قلندران

در همهٔ چاپ‌های *کلّیات* عبید دو نامه دیده می‌شوند. در چاپ فرته، این نامه‌ها بدون عنوان هستند (فرته، ۱۳۰۳ق.، ۱۲۲–۱۲۳)، در چاپ اتابکی با عنوان «رسالهٔ مکتوبات» (اتابکی، ۱۳٤۳الف، ۳۱۰–۳۱۱) در چاپ افشار با عنوان «نامهٔ قلندران» (افشار، ۱۳۵۱، ۵۵–۵٦) و در چاپ دادعلیشایف و محجوب با عنوان «مکتوب قلندران» (دادعلیشایف، ۱۹۹۱، ۲۰۱–۲۰۲؛ همو، ۱۹۹۹، ۲۹۷–۲۹۸) منتشر شده‌اند[٦]، اما در این میان نکته‌ای قابل توجّه دیده می‌شود و آن این که نامه‌ها در سه چاپ اخیر، درست در میان «رسالهٔ دلگشا» آمده‌اند.

مصحّحان در این کار از دستنویس‌هایی که در اختیار داشته‌اند، تبعیّت کرده‌اند. این نامه‌ها در چهار دستنویس و در هر چهار در میان «رسالهٔ دلگشا» آمده‌اند: دستنویس تاجیکستان (همو، ۱۹۹۱، مقدّمهٔ مصحّح، ص‌چهار؛ همو، ۱۹۹۹، مقدّمهٔ مصحّح، صIx)، در «منتخباتی از آثار عبید زاکانی» ۸٦۸ ق.[۷] (همو، ۸٦۸ ق.، برگ ۳۱ب–۳۲ب؛ همو، ۱۳۵۱، ۵۵–۵٦)، در دستنویس موزهٔ بریتانیا کتابت ۱۲۵۳ ق. (همو، ۱۹۹۹، مقدّمهٔ مصحّح، صIxxxii) و دستنویس –ظاهراً سدهٔ دهم– موزهٔ بریتانیا (همان، صIxxxiv).

دستنویس نخست در اختیار دادعلیشایف و محجوب بوده است. دستنویس دوّم را ایرج افشار حروفچینی و منتشر کرده و محجوب از چاپ ایشان در تصحیح خود استفاده کرده است. دو دستنویس دیگر را تنها محجوب در چاپ خود دیده است. فرته دستنویس مورد استفادهٔ خود را معرّفی نکرده است و از همین رو نمی‌توان دربارهٔ جایگاه این نامه‌ها در آن صحبت کرد. در دیگر دستنویس‌ها این دو نامه نیامده است، اما چرا این نامه‌ها فقط در این دستنویس‌ها و آن هم در میان «رسالهٔ دلگشا» آمده‌اند؟

در آغاز باید گفت عبید در آثارش به قلندران توجّه فراوان داشته است، در «رسالهٔ دلگشا» از رندی ایشان حکایاتی آورده است (همان، ۳۰٦، ۳۰۹) و در «صد پند» در مواجههٔ ایشان با صاحب ریش، آورده است که: «قلندران صباحی(=صبوحی)زده، چون بر او گذرند به گلبانگ گویند هلاهاب» (همان، ۳۳۵) و از همه بالاتر عبید بارها خودش را به قلندری معرفی کرده است (همان، ۸۱، ۹٤، ۹۵). پس عجیب نیست اگر دو نامهٔ این طبقه را در آثار وی ببینیم.

براون این نامه‌ها را نمونه‌ای از «منشآت عامیانه و غیرقابل فهم و پر از اغلاط صرفی و نحوی» و هدف عبید را تمسخر آن دو قلندر نام برده در نامه دانسته است (براون، ۱۳۳۹، ۳۳۹). فریتس مایر (Fritz Meier) نیز به تبع وی این نامه‌ها را «مکاتبهٔ ابداعی» عبید دانسته که با آن «سبک نامه‌نگاری قلندران» را به سخره گرفته است (مایر، ۱۳۷۸، ۵۸٤).

شفیعی‌کدکنی که این دو نامه را در کتاب «قلندریه در تاریخ» منتشر کرده (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦، ۳۷۳-۳۷۵) با دیدی مشابه نوشته است:

«ظاهراً در قرن هشتم، الگوی سبکی قلندریان در نامه‌نگاری میدانی شده بوده است برای اظهار قریحهٔ اصحاب طنز. عبید زاکانی که خود فرد اکمل این گروه است درین دو نامه به چنین آزمونی دست زده است» (همان، ۳۷۳).

اما آیا واقعاً سبک این نامه‌ها میدانی «برای اظهار قریحهٔ اصحاب طنز» بوده است؟

شفیعی‌کدکنی در همین کتاب، چند نامهٔ دیگر از قلندران را منتشر کرده است (همان، ۳٦۹-۳۷۲، ۳۷٦-۳۸۵)، واژگان و تعابیر مشترک میان آن دو نامه‌ای که به عبید خوانده‌اند و این نامه‌های دیگر بسیار روشن است. حتّی ایشان، خواننده را در پانوشتِ دو نامهٔ منسوب به عبید چند باری به «فرهنگ پایان کتاب» ارجاع داده است (همان، حاشیهٔ ۳۷٤). این خود نشانه‌ای از این می‌تواند بود که این نامه‌ها حداقل در لفظ و مفاهیم یکسانند و تفاوت ماهوی ندارند.

شفیعی‌کدکنی در جایی دیگر از همین کتاب *قلندریه در تاریخ* نظری متفاوت دارد:

«یکی از مکاتیب قلندری که از برکت هنر عبید زاکانی بیشترین شهرت را در نوع خود به دست آورده است، نامه‌ای است که در دیوان عبید زاکانی با عنوان انشاء شهاب قلندر نوشته شده است. بیشترین احتمال همواره این بوده است که این نامه و پاسخ آن را که به نام جلال‌الدّین بن حسام الهروی است، عبید خود پرداخته و قصدش نقیضه‌سازی (Parodi) مکاتیب قلندریه بوده است؛ ولی این احتمال چندان قوی نیست، زیرا این شهاب قلندر هویّتی کاملاً تاریخی داشته است و از مشاهیر عصر بوده است. ابن‌بطوطه از این شیخ شهاب‌الدّین قلندر یاد می‌کند و تاریخ وفات او را ۷۲٦/۷۲۵ ذکر می‌کند [...] نام این شهاب‌الدّین قلندر شهاب بن علی بن کمال سمنانی بوده است و او یکی از شاعران شیعی قرن هشتم و آغاز قرن نهم بوده است[۸]» (همان، ۲۵۳-۲٥٤).

ایشان دربارهٔ قلندر دیگر، جلال‌الدّین بن حسام الهروی، چیزی نیفزوده است، اما مهران افشاری حدس زده که وی چه بسا صاحب همان مثنوی *قلندرنامه‌ای* باشد که به امیر حسینی هروی (متوفی ۷۱۸ ق.) نسبت داده‌اند (افشاری، ۱۳۹۱، ۱٤٥)[۹].

چند نکته این حدس را تقویّت می‌کند، نخست این که *مجمع‌الفصحا* (تألیف ۱۲۸۸ ق.) قدیمی‌ترین منبعی است که این اثر را به حسینی هروی نسبت داده است (مایل هروی، ۱۳٤٤، ۵۰؛ انصاری، ۱۳۷۰، ۱٥٤). دیگر این‌که در این مثنوی که تنها نزدیک به پنجاه بیت آن در دسترس است، آمده:

خورشید سپهر عزّ و تمکین — فرزانه شهاب ملت و دین
سلطان قلندران عالم — سلطان قلندران عالم
تا دهر بوَد، بقای او باد — اخلاص من و صفای او باد

(همان، ۱٥٦)

اما «شهاب ملت و دین» کیست؟

دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲، ۲۲۲–۲۲۳) امیر حسینی هروی را از مریدان و معاصران شیخ شهاب‌الدّین عمر سهروردی (متوفی ٦٣٢ ق.) معرفی کرده است. به رغم این همان‌طور که نشان داده‌اند، امیر حسینی هروی، هرچند سهروردی را ستوده، نمی‌توانسته شاگرد مستقیم او باشد (مایل هروی، ١٣٤٤، ٢٥؛ امیر حسینی هروی، ۱۳۷۱، مقدّمهٔ مصحّح، ۳–٤). امیر حسینی هروی در *کنزالرموز* نیز از «روضهٔ او» سخن گفته است:

روضهٔ او معدن انوار باد نقد وقتش با خدا دیدار باد

(همان، ۲۳)

آیا ممکن است این شهاب‌الدّین، همان‌طور که قاسم انصاری نیز حدس زده، شهاب‌الدین قلندر باشد؟ (انصاری، ۱۳۷۰، ۱۵۷) اگر این حدس صائب باشد، احتمال این‌که حدس افشاری نیز تأیید شود، بسیار بالا می‌رود. شاید با دست‌یافتن به مستندات بیشتر ثابت شود که سراینده این *قلندرنامه* جلال‌الدّین بن حسام الهروی است.

با روشن‌شدن هویّت تاریخی شهاب‌الدّین قلندر و جلال‌الدّین بن حسام الهروی نامه نوشتن این دو به یکدیگر با زبان گروهی که بدان منتسب‌اند، معمول می‌نماید[۱۰].

نکتهٔ دیگر این‌که اگر به طنز در دو نامهٔ منسوب به عبید قائل باشیم، به دلیل شباهت همهٔ این نامه‌های قلندری با یکدیگر، بناگزیر، می‌بایست این فرض را دربارهٔ دیگر نامه‌ها نیز صادق بدانیم. به گمان ما «طنز» دانستن این نامه‌ها نتیجهٔ بی‌توجّهی به ویژگی‌های زبان قلندران است. ناآشنایی کاتبان با این زبان نیز آسیب بسیار به آنها زده است، تا جایی که در نظر نخست این نامه‌ها «غیرقابل فهم» به نظر رسیده‌اند.

از مقایسهٔ این دو نامه در *کلّیات* عبید چاپ محجوب با چاپ آن در *قلندریه در تاریخ*، بخشی از این دستبرد و آسیب کاتبان آشکار می‌شود. هرچند مجموع این دو نامه بیش از سی سطر نیست، اما بیش از ده اختلاف تأثیرگذار بین متن این دو چاپ دیده می‌شود. حتّی چند عبارت این نامه‌ها از چاپ *قلندریه در تاریخ* حذف شده است که در

انتقال معنا ایجاد اختلال و ابهام کرده اســـت؛ تا جایی که جملهٔ آخر از نامهٔ اول در این کتاب یکسره خالی از معنی می‌نماید[۱۱].

حال، می‌توان به پرسش بالا بازگشت، چرا این نامه‌ها فقط در این دستنویس‌ها و به نوشـتهٔ محجوب «بر طبق معمول تمام دسـتنویس‌های این رسـاله» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، صIxxxii) این دو نامه در میان «رسالهٔ دلگشا» آمده‌اند؟

البته، نمی‌توان پاسخی متقن داد، اما بعید نیست که مثلاً کاتبی برای نخستین بار این دو نامه را به اشـتباه وارد این رساله کرده باشد، و کاتبان بعدی به تبعیت وی این نامه‌ها را رونویس کرده باشـــند. به گمان ما، با توجّه به هویّت تاریخی شـــهاب‌الدّین قلندر و سـبک شـناخته و خاص نامه‌های قلندری، این دو نامه را باید از آثار عبید زاکانی بیرون دانست.

تعریفات ملا دوپیازه

فرته این رســاله را در چاپ خود از منثورات عبید (عبید زاکانی، ۱۳۰۳ ق.، ۱۲٤–۱۲۷)، همراه با «ملحقات» و «از کتب افرنجیه نقل شده» آورد (همان، ۱۲۷–۱۲۸).

در عنوان این «تعریفات» در چاپ فرته آمده است:

«تعریفات ملا دو پیازه[کذا] که به جهت مناســبت با تعریفات عبیدی افزوده شــد» (همان، ۱۲٤).

بعـدتر منثورات عبیـد را از چاپ فرته برای تکمیل چاپ اقبال، که تنها شـــعرها را دربرداشـــت، افزودنـد. از آن پس این چـاپ و ویرایش اتـابکی از آن، بـه محبوبترین چاپ‌های عبید بدل شدند و بالطّبع، همهٔ این چاپ‌ها «تعریفات ملا دوپیازه» و دو بخش «ملحقات» و «از کتب افرنجیه...» را دربرداشـــتند (همو، ۱۳٤۰، بخش دوّم، ۱٦۳–۱٦۸؛ همو، ۱۳٤۳الف، ۳۲۲–۳۲۸).

در چاپ‌های بعدی عبارت آغازین تعریفات در چاپ فرته حذف شد (همو، ۱۳٤۰، بخش دوّم، ۱٦۳؛ همو، ۱۳٤۳الف، ۳۲۱).

و احتمالاً همین زمینه را برای پذیرش این اثر در ذیل آثار عبید فراهم‌تر کرد.

اما این اثر از کیست؟

محجوب دربارهٔ این رساله نوشته است:

«تعریفات ملا دوپیازه مربوط به عصر صفوی یا بعد از آن و در هرحال، زادهٔ دوره‌ای است که تشیّع در ایران رسمیّت یافته است؛ چه در ضمن تعریف‌های آن می‌بینیم که النّاخلَف را سیّد سنّی تعریف کرده‌اند. افغان به جاهل و قزلباش به خداوند کش می‌رساند که این تعریفات می‌بایست در اواخر و یا پس از پایان یافتن دوران صفوی تدوین شده باشد» (همو، ۱۹۹۹، مقدّمهٔ مصحّح، صص xxx-xxxi)

دادعلیشایف، اما پیش از آن، در مقدّمهٔ چاپ تاجیکستان پاسخ دقیق‌تری به این پرسش داده بود:

«در بعضی موارد دیگر، کاتبان نسخات قلمی اثرهای نثری و نظمی این یا آن شاعران و نویسندگان آتی را همچون تألیفات عبید به آثار او وارد کرده‌اند. به عبید زاکانی نسبت‌دادن و در ضمن آثار او آوردن رسالهٔ تعریفات دانشمند معروف آخر عصر هفده و اوّل عصر هجده هندوستان عبدالمؤمن دهلوی ملقب به دوپیازه گواه روشن این ادّعاست. معلومات در تذکرهٔ «روز روشن» دایر (Dier) به حیات و آثار دوپیازه ثبت گردیده، درستی این فکر را تأیید می‌کند:

«ملا عبدالمؤمن دهلوی معروف به ملا دوپیازه ابن ملا ولی محمّد. از هرگونه علم و فضل بهرهٔ وافی و نصیبهٔ کافی ربوده و در زبان‌دانی ترکی، فاقدالعدیل بوده. بس که سخریه و مزاح بر طبعش غلبه داشت، فضائل علمیّه‌اش شهرت نیافت. عمری به رفاقت نواب آصف‌جاه نظام‌الملک بهادر فتح جنگ به سر برده، در قصبهٔ *هندیاهرده* که به فاصلهٔ یکروزه راه از قصبهٔ *چهیپانیر* از اعمال ملک بهوپال واقع است، ودیعت حیات به

موکّلان اجل سپرده، مزارش همان‌جاست [...] اتراک عالمگیری لغت ترکی ازوست در وی به مدح شاه گفته [...] و النّامیه ملا طرفه رساله‌ای است که برای تنزّه طبایع اصحاب شوق و تنشیط خواطر ارباب ذوق تمامه درین مقام حوالهٔ خامه می‌شود»[۱۲].

پس از این تذکرات، مؤلّف تذکره، متن کامل رسالهٔ النامیهٔ ملا دوپیازه را می‌آرد که متن آن از متن در استامبول [که] به نام عبید زاکانی چاپ شده، تفاوتی ندارد. این حالت به آن دلالت می‌نماید که رسالهٔ مذکور دوپیازه یا در قرون پیشین از طرف کاتبان و یا هنگام به چاپ آماده ساختن آثار عبید زاکانی از جانب تهیّه‌گر متن به کلّیّات وی داخل شده است» (همو، ۱۹۹۱، مقدّمهٔ مصحّح، صص ۲-۳).

از آنچه گذشت مشخّص شد که «رسالهٔ تعریفات ملا دوپیازه» از عبید نیست؛ اما باید دید نویسندهٔ این رساله، یعنی ملا عبدالمؤمن دهلوی یا ملا دوپیازه در چه زمانی می‌زیسته است؟

منابع مرجع در این باب چیزی افزون ندارند. خیامپور در *فرهنگ سخنوران* (خیامپور، ۱۳٦۸، ۳٤۵) در ذیل «ملا دو پیازهٔ دهلوی» به تذکرهٔ *روز روشن* و *الذریعه* ارجاع داده است، نوشتهٔ تذکره که نقل شد، و اساس نوشتهٔ الذریعه (آقابزرگ طهرانی، ۱٤۰۳ ق.، ۳۳۰) نیز نوشتهٔ *روز روشن* است. ولی‌الله درودیان در حاشیهٔ گزیده‌ای که از عبید ترتیب داده است سال تولد ملا دوپیازه را ۱۲۷۹ ق. نوشته است (عبید زاکانی، ۱۳۷۷، حاشیهٔ ۱۲٦). به نظر می‌رسد ایشان تاریخ تولّد صبا مؤلّف تذکرهٔ *روز روشن* را با تاریخ تولّد ملا دوپیازه خلط کرده باشد. با وجود قلّت آگاهی‌ها دربارهٔ ملا دوپیازه، نشانه‌هایی در رسیدن به زمان حیات وی در دست است.

از آثار ملا دوپیازه دستنویس‌هایی در ایران نگهداری می‌شوند (درایتی، ۱۳۸۹، ۱۲۰۹). از میان آنها دستنویسی که تاریخی دقیق‌تر دارد «لغات» اوست که در «حدود ۱۱۱۸ ق.» تحریر شده است (همان، ۱۰٤۳). این رساله در حقیقت همان رسالهٔ معروف به «تعریفات ملا دوپیازه» است (میرجمال‌الدّین محمّد اکبرشاهی، کتابت حدود ۱۱۱۸

ق.، ۵۸۹–۵۹۰). افزون بر این، در همان متن تذکرهٔ *روز روشن* به «رفاقت» ملا دوپیازه با «نواب آصف‌جاه نظام‌الملک بهادر فتح جنگ» اشاره شده است. زمان حیات آصف‌جاه را ۱۰۸۲–۱۱۶۱ ق. نوشته‌اند (مجتبایی، ۱۳۷٤، ٤۱٦).

با این مقدّمات، می‌توان فرض کرد که ملا دوپیازه در اواخر سدهٔ یازدهم به دنیا آمده و رسالهٔ خود را در اوایل سدهٔ دوازدهم نوشته است. به‌رغم این، در برخی از منابع نشانه‌هایی از حیات ملا دوپیازه در سده‌های پیش از این نیز دیده می‌شود (ر.ک.: موسوی طبری، ۱۳۹۱، ۳۷–۳۸). برای نمونه در *شاهد صادق* (تألیف ۱۰۵۹ ق.) پاره‌هایی از «تعریفات ملا دوپیازه» ذکر شده است:

«ملا دوپیازه گوید: الملازاده= کتاب‌فروش» (صادقی اصفهانی، ۱۳۹۳، ۱۰۸)

یا

«الطبیب: پیک اجل؛ البیمار: تخته مشق طبیبان» (همان، ۲۰۵)[۱۳].

ذکر نام ملا دوپیازه و بخش‌هایی از رساله‌اش در کتابی تألیف ۱۰۵۹ ق. نشان می‌دهد که رسالهٔ ملا دوپیازه نمی‌توانسته در سدهٔ دوازدهم نوشته شده باشد. اگر نوشتهٔ تذکرهٔ *روز روشن* در دوستی ملا دوپیازه با آصف‌جاه صحیح باشد، ناگزیر باید به دو ملا دوپیازه در تاریخ ادبیّات فارسی قائل شویم. یکی آنکه در بخشی از سده‌های یازدهم و دوازدهم زیسته و با آصف‌جاه دوست بوده است و دیگر ملا دو پیازه‌ای که پیش از این «رسالهٔ تعریفات» را نوشته است. و در این صورت مؤلف *روز روشن* در انتساب این رساله به ملا دوپیازهٔ متأخر، دچار اشتباه شده است.

آنچه به پیچیدگی بیشتر این بحث می‌انجامد، خلطی است که در برخی از مدخل‌های این رساله با «تعریفات» عبید و آنچه فرته در چاپ خود به عنوان «ملحقات» منتشر کرده، روی داده است. صادقی اصفهانی چند بار از «تعریفات» عبید مدخل‌هایی را ذکر کرده است (همان، ٤٤، ۱۰۸، ۲۰۵) اما یک بار تعریفی از «تعریفات ملا دوپیازه»

(میرجمال‌الدّین محمّد اکبرشاهی، کتابت حدود ۱۱۱۸ ق.، ۵۹۰؛ عبید زاکانی، ۱۳۰۳ ق.، ۱۲٤) را به نام عبید آورده است:

«الملا مکتب‌دار[۱٤]= ماکیان چوژه‌دار» (صادقی‌اصفهانی، ۱۳۹۳، ۱۰۸)

نمونه‌ای دیگر از این خلط در متنی کهن‌تر نیز دیده می‌شود. واصفی در *بدایع‌الوقایع* در ذکر مجلسی در اواخر شوال یا اوایل ذیقعدهٔ ۹۳۱ ق. (واصفی، ۱۳۵۰، ۱۷۲–۱۷۳) آورده است:

«مولانا خواجه‌علی مانند اجزای تقطیع کردهٔ شعر خود پریشان و ابتر گشته، آغاز نامعقول گفتن کرده. گفت این نظم عربی است. فقیر گفتم که نظم عربی [فرع] آن است که موزون باشد تا او را نظم عربی توان گفت، غالباً ملازمان شما هزل عبید زاکانی را جد خیال کرده‌اید که گفته «الناموزون: شعر عربی». حضار مجلس آن چنان خندان شدند که مولانا مشارالیه به ضعف آن متأسف و حیران شد» (همان، ۱۷۷).

این تعریف در رسالهٔ «تعریفات» عبید در سفینهٔ *انیس‌الخلوة و جلیس‌السّلوة* (ر.ک.: ادامهٔ مقاله) و در چاپ‌های *کلّیات* عبید از این رساله نیامده است. آن را در دستنویس «تعریفات ملا دوپیازه» کتابخانهٔ مجلس و در متن آن رساله در تذکرهٔ *روز روشن* نیز نمی‌بینیم، اما این تعریف در چاپ فرته در بخش «ملحقات» آمده است (عبید زاکانی، ۱۳۰۳ ق.، ۱۲۷) و آن را در «مجموعهٔ مسخره و مضحکه، کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، به شمارهٔ ٦۵٦۸» جزو «تعریفات ملا دوپیازه» دیده‌اند (موسوی‌طبری، ۱۳۹۱، ۳۵).

ما نویسندهٔ «ملحقات» را نمی‌شناسیم؛ اما در آن رساله نشانه‌هایی از تازگی به چشم می‌آید[۱۵]. بالطّبع، این تعریف از رسالهٔ ملا دوپیازه هم نمی‌تواند باشد؛ چراکه مطمئناً زمان حیات او آن‌قدر عقب نمی‌رود که نوشته‌اش در *بدایع‌الوقایع* بیاید. پس ناگزیر –در صورت صحت ضبط *بدایع‌الوقایع* و درستی دستنویس‌ها– باید پذیرفت که لااقل این تعریف از عبید بوده است و بعدها در چاپ فرته از منثورات عبید در «ملحقات» و در «تعریفات ملا دوپیازه» دستنویس آستان قدس آمده است.

از آنچه گذشت می‌توان گفت «رسالهٔ تعریفات ملا دوپیازه» مسلماً از عبید نیست، اما ظاهراً بین دستنویس‌های «تعریفات» عبید، «رسالهٔ تعریفات ملا دوپیازه» و «ملحقات» چاپ فرته، که نمی‌دانیم از کیست و آن را از کجا آورده است، خلطی رخ داده است و پاره‌ای از مدخل‌های این رساله‌ها به هم آمیخته است.

شرح الچغمینی

برای نخستین بار حسن چفتچی در مقاله‌ای در مجلهٔ *ایران‌شناسی* دستنویسی را در کتابخانهٔ سلیمانیهٔ استانبول معرفی کرد که بنا بر اطلاعات آن مقاله، شرحی است از عبید زاکانی بر *الملخص فی‌الهیئه* چغمینی (متوفی حدود ٦١٨ ق.).

همان‌طور که در مقاله نیز آمده است، هیچ یک از دستنویس‌های چاپ محجوب و البته سایر دستنویس‌ها و منابع دیگر خبری از این اثر عبید به دست نداده‌اند (چفتچی، ۱۳۷۸، ۸۷۳). این شرح به عربی و در ۱۰۳ برگ سیزده سطری به خط تعلیق و کاتب آن «محمّدبن احمد» است (همان، ۸۷٦). تاریخ اتمام تألیف و کتابت دستنویس را گویا به عمد محو کرده‌اند (همان، ۸۷۵).

اما در ذیل عنوان آن، «هذا شرحُ چغمینی لِلفاضل، اَلعُبیدِ الزّاکانی»، مهری با این متن حک شده است:

هذا وقف سلطان الزمان الغازی سلطان سلیم خان بن سلطان مصطفی‌خان عفی عنهما الرّحمن ۱۲۱۷» (همان، ۸۷۵).

پس این دستنویس در زمان سلطان سلیم سوّم (۱۲۰۳–۱۲۲۲ ق.) به کتابخانه راه یافته است و با این همه «معلوم نیست که عبید در کجا و در کدام تاریخ این شرح یا حاشیه را نگاشته است (همان). بنا بر آنچه در آغاز رساله آمده است، نویسنده کتاب را در سه شب نوشته است (همان، ۸۷٦).

اما آیا عبید علاقه (=انگیزه) یا دانش نوشتن شرحی چنین را داشته است؟

عبید در اواخر عمر *اشجار و اثمار* (تألیف ٦٧٩-٦٩١ ق.) علیشاه بن محمدبن قاسم خوارزمی معروف به علاء بخاری را در محرم ٧٦٧ ق. کتابت کرده است[١٦] (عبید زاکانی، ۱۳۲۱، مقدمهٔ مصحّح، صص ز- ح). از آنجا که این دستنویس بعدها، به اسحاق، فرزند عبید، به میراث رسیده است، می‌توان گفت عبید آن را نه برای کسب درآمد که به احتمال بسیار به علاقهٔ شخصی خویش کتابت کرده است.

با این فرض، دور نمی‌نماید که عبید آثار دیگری را نیز در این حوزه‌ها کتابت کرده باشد که تا امروز برای ما ناشناخته مانده‌اند. به رغم این اشارات عبید به دانش‌های گوناگون در شعر و نثرش بسیار اندک است. تا جایی که می‌توان آن را ویژگی سبکی آثار او قلمداد کرد. در این اشارات اندک شاید بیش از همه به نجوم توجّه داشته است و البته آنچه هم آورده در حدود دانش‌های عمومی مردمان زمان خود بوده است. همانند نام بردن از ستارگان هر فلک (همو، ۱۹۹۹، ۷-۸)، برج‌ها (همان، ۱۲۹)، گشتن خورشید به دور زمین (همان، ۱۲، ۳۷) و ساکن بودن زمین (همان، ۳۸).

درباب عربی‌نویسی عبید نیز باید گفت وی تمامی «نوادرالامثال» و نیمی از «رسالهٔ دلگشا» را به عربی نوشته است، در شعر وی نیز مصرع و گاه بیت‌هایی (همان، ٤٠) به عربی دیده می‌شوند. وی برخی از آنها را از پیشینیان گرفته (همان، ۱۲۱، ۱۳٤) و برخی را خود سروده است (همان، ٥٣-٥٤، ۲۲۲). پس وی مسلماً توانایی نوشتن کتابی به عربی درین فن را داشته است، خاصه این‌که نمی‌دانیم مایه و پایهٔ این کتاب تا کجاست.

از آن بخش از «شرح الچغمینی» که در مقالهٔ *ایران‌شناسی* آمده (چفتچی، ۱۳۷۸، ۸۷٦) نمی‌توان داوری دقیقی دربارهٔ نثر این اثر داشت، اما می‌توان گفت سجع و موازنه‌ای شبیه به آنچه در مقدمهٔ این رساله آمده است در «نوادرالامثال» و بخش عربی «رسالهٔ دلگشا» دیده نمی‌شود.

در کنار همهٔ این دلایل له و علیه این انتساب از یک نکته نباید غافل ماند و آن محبوبیّت عبید در عثمانی است. به نوشتهٔ مینوی در استانبول «نسخ عدیده از دیوان و

کلّیّات» عبید نگهداری می‌شـــود (مینوی، آذر ۱۳۳٦، ٤۰۳). بالطّبع، وجود این «نســـخ عدیده» نشـان از محبوبیّت عبید در اعصـار گذشته در نزد سلاطین عثمانی و مردمان آن سامان دارد. برخی از کهن‌ترین دستنویس‌های به دست آمده از آثار عبید در سرزمین‌های تحت سلطهٔ عثمانی کتابت شده‌اند.

ملطوی در *انیس‌الخلوه و جلیس‌السـلوه* «ریش‌نامه» و «رسـالهٔ تعریفات» را قید کرده اسـت (ملطوی، ۱۳۹۰، ص۳۹۲پ- ٤۰۲پ؛ ٤۰۱پ -٤۰٦پ). او سفینه‌اش را ظاهراً در اواخر سـدهٔ هشـتم در آناتولی گردآورده بوده است (همان، مقدمهٔ کوشندگان، ۲٤-۲۵). اگر این آگاهی‌ها صـحیح باشـند، دو رسـالهٔ آمده در این سـفینه پیش از کهن‌ترین دسـتنویس شناخته‌شدهٔ عبید -دستنویس تاجیکستان ۸۰۷ ق.- کتابت شده‌اند و این خود گویای محبوبیّت عبید در عثمانی در زمانی نزدیک به حیاتش است.

کلّیّات عبیدی که برای سـلطان محمّد فاتح (حک ۸٤۸-۸۵۰؛ ۸۵۵-۸۸٦ ق.) کتابت شـده است و اکنون در کتابخانهٔ راغب پاشا نگهداری می‌شود (حسینی، ۱۳۹۲، ۷۹-۸۲) یکی دیگر از کهن‌ترین دستنویس‌های شناختهٔ آثار عبید است که در عثمانی کتابت شده است.

مختصـــر این‌که «شـــرح الچغمینی» و ســـبکش از بوطیقای عبید فاصـــله دارد. این انتساب، به مثابهٔ خبری واحد، حدود پنج سده بعد از درگذشت عبید، مطرح شده است. با توجّه به زدوده‌شـدن تاریخ دستنویس و راه‌یافتن آن به کتابخانهٔ سلطنتی بسیار محتمل اسـت که در آن دسـت برده باشـند و بنا به محبوبیّت عبید در امپراطوری عثمانی آن را برای پیشکش به کتابخانهٔ سلطان به عبید منسوب کرده باشند.

مقامات

میرزاعبدالله افندی در *ریاض‌العلماء و حیاض‌الفضلاء* نوشته است:

«... و منها کتاب مقاماته بالفارسیه علی محاذاه کتب المقامات لفحول العلما بالعربیه و کانت عندنا منها نسخة أیضا و یظهر منه فضله و تضلّعه فی العلوم و توسّعه فیها» (افندی، ۱٤۰۳ ق.، ۲۹۳).

عبّاس اقبال دربارهٔ این مقامات نوشته است:

«بدبختانه از این کتاب مقامات فارسی [...] در هیچ جای دیگر نشانی یافت نشد و جای نهایت تأسف است اگر چنین نوشتهٔ نفیسی از دست رفته باشد» (عبید زاکانی، ۱۳۲۱، مقدّمهٔ مصحّح، صص یز-یح).

با اینکه در اکثر پژوهش‌ها در باب عبید به تأسّی از نوشتهٔ اقبال از این رساله نیز سخن به میان آمده است، اما هیچ یک، به دلیل در دسترس‌نبودن دستنویس و ذکری از آن در منابع دیگر، نتوانسته‌اند بحث را جلو ببرند و تنها به ذکر کلّیّاتی درباب آن بسنده کرده‌اند. برای نمونه مجدالدّین کیوانی نوشته است:

«متأسفانه در حال حاضر هیچ اثری ازین کتاب در جایی پیدا نیست. این‌که پاره‌ای از نوشته‌های عبید رنگ مقامه‌نویسی دارد، ممکن است مؤیّد ادّعای مؤلّف ریاض‌العلما باشد، به علاوه با توجّه به این که نثر عبید بسیار نزدیک به نثر سعدی است؛ مقامات عبید اگر در دست می‌بود، ممکن بود شباهت نثر این دو را بهتر نشان دهد» (کیوانی، ۱۳۹۵، ۵۸۰).

همان‌طور که در این مقاله گذشت، به دلیل شهرت عبید زاکانی آثار گوناگونی را به وی خوانده‌اند و بسیار بعید است اثری از شاعر و نویسنده‌ای چنین شهیر در تاریخ ادبیّات فارسی چنان گم شده باشد که حتّی نامش را هیچ منبعی -جز اثری از آغاز سدهٔ دوازدهم- ذکر نکرده باشد. پشت این انتساب چه نهفته است؟ به گمان ما با درنگ در نوشتهٔ افندی می‌توان به این پرسش پاسخ داد.

در آغاز باید گفت که افندی شناخت دقیقی از عبید و زمانه‌اش نداشته است. او عبید را معاصر شاه طهماسب [صفوی] یا شاهان قبل ازو دانسته است (افندی، ۱٤۰۳

ق.، ۲۹۲-۲۹۳). پس با این مقدّمه، هیچ بعید نیست که او در نسبت‌دادن اثری به عبید دچار اشتباه شده باشد؛ خاصّه این‌که جز اشاره‌ای کلّی به هزلیات و دیوان اشعار او چیزی در باب آثار عبید در کتابش نیاورده است. حال فرض را بر این می‌گذاریم که افندی به واقع اثری از عبید را دیده است، اما او چه چیز را پیش چشم داشته است؟

ابتدا باید دریابیم که مقصود افندی از «مقامات» چیست و آن چه نسبتی با آثار عبید دارد.

مقامه‌نویسان بزرگ ادب عرب بدیع‌الزّمان همدانی، حریری و... هستند، آیا در آثار عبید می‌توان رگه‌هایی از علاقه به مقامه‌نویسی به سبک ایشان را دید؟ آیا نثر وی شباهتی به این آثار دارد؟

رساله‌های عبید بر حکایت استوار نشده‌اند. حکایات آمده در رساله‌های وی نیز کوتاه هستند و کمتر به هم ارتباط دارند[۱۷]. شاید بلندترین حکایتی که او در رساله‌هایش آورده است حکایت «بوعلی سینا» در «رسالهٔ دلگشا» باشد که در چاپ محجوب در پانزده سطر آمده است (همو، ۱۹۹۹، ۲۸٦). نثر عبید نیز از لغات شاذ -که خاصّه در *مقامات* حریری دیده می‌شود- عاری است. صنایع ادبی نیز در نثر او کمتر دیده می‌شوند.

اما «ریش‌نامه» با دیگر آثار عبید تفاوت دارد و از رساله‌های او تنها همین «ریش‌نامه» است که قصّه‌ای واحد دارد. در این رساله صنایع لفظی و معنوی همانند سجع و موازنه، تشبیه و استعاره نسبت به دیگر رساله‌های عبید تشخّص دارند و می‌توانند نشان «فضل» نویسنده‌اش باشند. در این رساله هم تأثیر سعدی دیده می‌شود:

«در زمان ماضی ماهرویی بود که صبح جهان‌افروز روزنامهٔ سعادت از نسخهٔ چهرهٔ او پرداختی و شام طرّهٔ طرار از سواد زلف او مایهٔ رنگ و بوی خود ساختی» (همان، ۳۳۷)؛ یا:

«در اثنای این گفتگوی و غلوای این تک‌وپوی» (همان، ۳۳۲)؛ یا:

«یکی از آن عاشقان صادق و یاران موافق» (همان، ۳۳۸).

البته تأثیر سعدی در «ریش‌نامه» محدود به این موازنه‌های یادآور *گلستان* نیست. شیوهٔ مناظره‌گونهٔ این رساله «جدال سعدی با مدعی» را نیز به یاد می‌آورد (اسکات میثمی، ۱۳۸۹، ۳۲۱). افزون بر این، عبید بارها از سعدی، خاصّه از غزلیاتش در این رساله شعر آورده است (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۷؛ سعدی، ۱۳٦۳، ۵۳۹، ۵۷٤، ۵۹۲)، و حتّی رساله را با بیتی از *گلستان* به پایان برده است (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، ۳٤۰؛ سعدی، ۱۳۸۱، ۵۷). جز توجّه به هنر سعدی ازو در این رساله نام هم برده است:

«[ریش:] روح پاک شیخ سعدی را با او [محبوبی که ریش درآورده است] در خطاب آرم تا گوید:

تو پار برفته‌ای چو آهو و امسال بیامدی چو یوزی

(عبید زاکانی، ۱۹۹۹، ۳۳۵)[۱۸]

می‌دانیم که سعدی در *گلستان* مقامات پیشین را در نظر داشته است و صاحب‌نظران به رغم همهٔ نوآوری‌های سعدی *گلستان* را در امتداد مقامات طبقه‌بندی کرده‌اند (ر.ک.: ابراهیمی‌حریری، ۱۳۸۳، ٤۰۱-٤٤٦). آیا ممکن است به دلیل همهٔ این شباهت‌ها و پیروی عبید از *گلستان* در این رساله میرزا عبدالله افندی «ریش‌نامه» را «به سبک کتب مقامات عربی» دانسته باشد؟

به گمان ما اگر افندی رسالهٔ دیگری را به اشتباه از عبید ندانسته باشد، به احتمال بسیار همین «ریش‌نامه» را در نظر داشته است.

نتیجه

در این مقاله کوشیدیم تا با کنار هم قراردادن آگاهی‌های مختلف دربارهٔ عبید زاکانی و تطبیق آنها با سبک وی گامی در روشن شدن نسبت برخی از آثار منسوب به او برداریم. از آنچه گذشت می‌توان گفت فال‌نامه‌ها به دلیل نزدیکی سبکشان به دیگر آثار عبید

خاصّه «ریش‌نامه» و آشنایی نویسندهٔ فال‌نامه‌ها با شیراز به احتمال بسیار از عبید هستند، هرچند در دستنویس‌های کمتری آمده باشند؛ اما «مکتوب قلندران» به رغم شهرتش و ذکرش در دستنویس‌های بیشتر، افزودهٔ کاتبان است و از عبید نیست.

«تعریفات ملا دوپیازه» نیز هرچند از گذشته در برخی از اجزا با «رسالهٔ تعریفات» عبید خلط شده، ازو نیست. «شرح الچغمینی» نیز از عبید نیست و به احتمال بسیار آن را به دلیل محبوبیّت عبید در عثمانی به او منتسب کرده‌اند. با توجّه به بوطیقای عبید زاکانی می‌توان گفت «مقامات» نایافتهٔ منسوب به او یا همان «ریش‌نامه» است که از برخی لحاظ به مقامات شباهت دارد، یا اصلاً اگر چنین مقاماتی بوده است، نمی‌توانسته از عبید زاکانی باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- محمّدجعفر محجوب چهار مقاله در نقد و سنجش آثار عبید زاکانی از بهار تا زمستان (۱۳۷۳) در نشریهٔ *ایران‌شناسی* منتشر کرد. متأسّفانه ایشان خود مجال نیافت تا مقدّمه‌ای تازه برای *کلّیات* مصحّح خود بنویسد. کسانی که این چاپ را پس از مرگ ایشان آماده کردند، مقدّمهٔ این کتاب را از همین مقاله‌ها ترتیب دادند (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، مقدمهٔ احسان یارشاطر، صص iv–iii).

۲- مینوی تاریخ کتابت این دستنویس را «حدود نهصد تا نهصدوپنجاه» (مینوی، ۱۳۳٦، ٤٠٥)، و مهدی بیانی آن را «ظاهراً در منتصف قرن نهم» تشخیص داده‌اند (عبید زاکانی، دستنویس مهدوی، برگ ۱).

۳- بقعهٔ باباکوهی مدفن منسوب به «ابن باکویهٔ صوفی» (متوفی ٤٤٢ ق.) است (قزوینی، ۱۳٦۳، ۵۳–۵۹) که در کوه صبوی در شمال شیراز واقع است.

٤- در اصل «کازرین» آمده که صحیح آن همان «کارزین» است در استان فارس(یاقوت حموی، بی‌تا، ٤٢٨–٤٢٩؛ فسایی، ۱۳۷۸، ۱٤۲٦، ۱٤۲۹). در جایی از این فال‌نامه نیز آمده «رو به جرون و هیزی بیاموز» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، ۳٦۳) آیا این «جرون» همان بندرعباس امروزی است؟

۵- به نوشتهٔ همایون‌فرّخ در پشت این مصحف، عماد فقیه نیز فال‌نامه‌ای را که خود در ۷۵۹ ق. سروده، نوشته است. جز ابیات عماد فقیه و عبید چند بیت سست نیز از حافظ نامی دیده می‌شود (عماد فقیه، ۱۳٤۸، مقدّمهٔ مصحّح، ۱۱۷-۱۲۳). این شعر در چاپ اقبال و چاپ محجوب در بخش «مقطعات» آمده است (عبید زاکانی، ۱۳۲۱، ٦۸؛ همو، ۱۹۹۹، ص۱۲۵).

٦- علی‌اصغر حلبی این نامه‌ها را در ویرایش خود از «رساله دلگشا» (عبید زاکانی، ۱۳۸۳) نیاورده است.

۷- در فهرست کتابخانهٔ مجلس نیز تاریخ کتابت را همین سال نوشته‌اند (دانش‌پژوه- علمی انواری، ۱۳۵۵، ۳۵٤-۳۵۵)، اما در سایت کتابخانه این دستنویس را از سدهٔ یازدهم دانسته‌اند.

۸- اگر ۷۲٦/۷۲۵ ق. را سال درگذشت شهاب‌الدّین قلندر بدانیم، بالطّبع دیگر او نمی‌تواند شاعر «آغاز قرن نهم» باشد.

۹- مهران افشاری، برای نخستین بار توجّه مرا به نادرستی انتساب «مکتوب قلندران» به عبید زاکانی جلب کرد. از ایشان سپاسگزارم.

۱۰- عبید در زمان درگذشت شهاب‌الدّین قلندر جوان‌تر از آن بوده است که با قلندری چنو در طرف دوستی و نامه‌نگاری قرار گیرد.

۱۱- این جمله در *قلندریه در تاریخ* چنین ضبط شده است: «باقی سکهٔ آن حلقه بر مزید از وقت بایزید. شیء الله مردان صباح‌الخیر و سلامه» و چاپ *کلّیات* عبید: «باقی سکهٔ ابدالی که کجکل وکوتک بود آن سرحلقه را بر مزید از وقت بایزید شیءالله مردان، صباح‌الخیر مساک‌المبارک و السلام گفت مسافر شد».

۱۲- تذکرهٔ *روز روشن* محمّدمظفر حسین صبا (تألیف ۱۲۹٦ ق.) (صبا، ۱۳٤۳، ۲٦۳). علامت قلاّب را ما خود به متن افزودیم تا مواضعی که دادعلیشایف حذف کرده است مشخص باشند. صبا، همان‌طور که در بالا آمد، پس از این تمامی رساله را نقل کرده است (همان، ۲٦٤-۲٦۷) و در جای دیگر نیز، در ذیل تذکرهٔ عبید، به تبعیّت ملا دوپیازه از وی اشاره کرده است (همان، ۵۳٤).

۱۳- در چاپ فرته این سه تعریف در بخش «تعریفات ملا دوپیازه» آمده است (عبید زاکانی، ۱۳۰۳ ق.، ۱۲٤-۱۲۵). با این تفاوت که در این چاپ «الملازاده» «کتاب ارزان‌فروش» ضبط شده است. افشار نیز همین مدخل را با همین تعریف از عبید دانسته است (افشار، ۱۳۷۹، ۵۱). در دستنویس «تعریفات ملا دوپیازه» در کتابخانهٔ مجلس فقط «الطبیب: پیک اجل» آمده است (میرجمال‌الدّین محمّد اکبرشاهی، کتابت حدود ۱۱۱۸ ق.، ۵۹۰) و «الملازاده» و «البیمار» ذکر نشده‌اند.

۱٤- در دستنویس مجلس این تعریف چنین آمده است: «المعلم درس‌گوی».

۱۵- برای نمونه «التماشاخانه» در «ملحقات» «مجلس مستان» تعریف شده است (عبید زاکانی، ۱۳۰۳ ق.، ۱۲۸). به نظر می‌رسد «تماشاخانه» را در اینجا به معنای سالن «تیاتر» آورده باشند. اگر چنین باشد، باید گفت چنین مفهومی را ما پیش از قاجار و ارتباط با فرنگ نمی‌شناختیم (ملک‌پور، ۱۳٦۳، ۵۳-۱۲۲؛ طالبی، ۱۳۷۸، ۲۱٦- ۲٦۷) و این رساله می‌بایست در عصر قاجار نوشته شده باشد.

۱٦- قزوینی نیز در انتساب این نسخه به عبید تردیدی نکرده است (قزوینی، ۱۳٦۳، ۱۲۸-۱۳۰) و افشار نیز انتشار نسخه‌برگردان آن را پیشنهاد داده است (افشار، ۱۳۸٤، ٤۷).

۱۷- برای دیدن برخی از ویژگی‌های کلّی مقامات عربی و فارسی ر.ک.: ابراهیمی حریری، ۱۳۸۳، ۱۱۷-۱۱۸، ۱٤٦-۱٤۷، ۱۵۸-۱٦۱.

۱۸- عبید این بیت و دو بیت بعدی را از هزلیّات شیخ، آورده است (سعدی، ۱۳۸۵، ۹۸۳). باز هم در این رساله از هزلیات شیخ بیت آورده است (عبید زاکانی، ۱۹۹۹، ۳۳۵؛ سعدی، ۱۳۸۵، ۹۷۷).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آقابزرگ طهرانی (۱٤۰۳ ق.)، الذریعه الی تصانیف الشیعه، ج ۹، بیروت: دارالاضواء.

۲. ابراهیمی‌حریری، فارس (۱۳۸۳)، مقامه‌نویسی در ادبیّات فارسی، تهران: دانشگاه تهران.
۳. افشاری، مهران (۱۳۹۱)، عشق و شباب و رندی: جستارها، یادداشت‌ها و نقد و نظرها دربارهٔ ادبیّات فارسی و فرهنگ ایران. تهران: به‌نگار.
٤. افندی، میرزاعبدالله (۱٤۰۳ ق.)، ریاض‌العلماء و حیاض‌الفضلاء، عنی به السیّد محمودالمرعشی – السیّد احمد الحسینی، قم: مکتبه المرعشی النجفی.
۵. امیرحسینی هروی (۱۳۷۱)، مثنوی‌های عرفانی امیرحسینی هروی، تصحیح و توضیح سیّدمحمّد ترابی، تهران: دانشگاه تهران.
٦. امین احمد رازی (۱۳۷۸)، هفت اقلیم، تصحیح و تعلیقات و حواشی سیّدمحمّدرضا طاهری (حسرت)، تهران: سروش.
۷. براون، ادوارد (۱۳۳۹)، تاریخ ادبیّات ایران، از سعدی تا جامی، ترجمه و حواشی علی‌اصغر حکمت، تهران: کتابخانهٔ ابن سینا.
۸. حسینی، سیّدمحمّدتقی (۱۳۹۲)، فهرست نسخه‌های خطّی فارسی در کتابخانهٔ راغب پاشا، قم: مجمع ذخایر اسلامی.
۹. خیامپور، عبدالرّسول (۱۳٦۸)، فرهنگ سخنوران، تهران: طلایه.
۱۰. دانش‌پژوه، محمّدتقی و بهاءالدّین علمی انواری (۱۳۵۵)، فهرست کتاب‌های خطّی کتابخانهٔ مجلس سنا، تهران: مجلس شورا.
۱۱. درایتی، مصطفی (۱۳۸۹)، فهرستوارهٔ دستنوشت‌های ایران، تهران: کتابخانهٔ مجلس شورا.
۱۲. دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲)، تذکرةالشعراء، به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر.
۱۳. سعدی (۱۳۸۵)، کلّیّات، به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران: زوار.
۱٤. _____ (۱۳٦۳)، کلّیّات، به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران: امیر کبیر.

۱۵. _____ (۱۳۸۱)، گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
۱۶. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدئولوژی، تهران: سخن.
۱۷. صادقی اصفهانی، محمّدصادق‌بن محمدصالح (۱۳۹۳)، شاهد صادق، باب سوم، مقدّمه و تصحیح گلاله هنری، قم: مجمع ذخائر اسلامی.
۱۸. صبا، محمّدمظفرحسین (۱۳۴۳)، روز روشن، به تصحیح و تحشیهٔ محمّدحسین رکن‌زادهٔ آدمیت، تهران: کتابخانهٔ رازی.
۱۹. عبید زاکانی (۱۹۹۱)، آثار، با تصحیح و مقدّمه جابلقا دادعلیشایف، زیر نظر اصغر جانفدا، اعلاخان افصح‌زاد، دوشنبه: نشریات دانش، آکادمی علوم جمهوری شوروی تاجیکستان انستیتوی شرق‌شناسی.
۲۰. _____ (۱۳۷۷)، برگزیده و شرح آثار عبید زاکانی، به‌کوشش ولی‌الله درودیان، تهران: فرزان روز.
۲۱. _____ (۱۳۸۳). رسالهٔ دلگشا به انضمام رساله‌های تعریفات، صد پند و نوادرالامثال، تصحیح و ترجمه و توضیح علی‌اصغر حلبی. تهران: اساطیر.
۲۲. _____ (۱۹۹۹)، کلّیّات عبید زاکانی، به‌کوشش محمّدجعفر محجوب، زیر نظر احسان یارشاطر، نیویورک:Bibliotheca Persica Pres .
۲۳. _____ (۱۳۲۱)، کلّیّات عبید زاکانی، به تصحیح و اهتمام عبّاس اقبال آشتیانی، تهران: نشریات مجلهٔ ارمغان.
۲۴. _____ (۱۳۴۰)، کلّیّات عبید زاکانی، با تصحیح و مقدّمهٔ عبّاس اقبال آشتیانی، تهران: اقبال.
۲۵. _____ (۱۳۴۳الف)، کلّیّات عبید زاکانی، مقابله با نسخهٔ مصحّح عبّاس اقبال و چند نسخهٔ دیگر پرویز اتابکی، تهران: زوار.

۲٦. _____ (کتابت ۸٦۸ ق.)، مجموعه، دستنویس شمارهٔ ۵٦٤، کتابخانهٔ مجلس سنا.

۲۷. _____ (کتابت پیش از ۹۵۰ ق.)، کلّیّات، در دستنویس شمارهٔ ۷٦، کتابخانهٔ مهدوی، میکروفیلم شمارهٔ ۱۵٤۷، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

۲۸. _____ (۱۳۰۳ ق.)، منتخب لطایف مولانا نظام‌الدّین عبید زاکانی، با مقدّمهٔ فرته، استانبول: مطبعهٔ ابوالضیاء توفیق‌بگ.

۲۹. عماد فقیه (۱۳٤۸)، دیوان قصاید و غزلیّات، به‌تصحیح رکن‌الدّین همایون‌فرّخ، تهران: ابن سینا.

۳۰. فخرالدّین علی صفی (۱۳٦۲)، لطایف‌الطوایف، به سعی و اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: اقبال.

۳۱. فسایی، میرزا حسن بن‌حسن (۱۳۷۸)، فارسنامهٔ ناصری، تصحیح و تحشیه از منصور رستگار فسایی. تهران: امیر کبیر.

۳۲. قزوینی، محمّد (۱۳٦۳)، یادداشت‌های قزوینی، به‌کوشش ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.

۳۳. مایر، فریتس (۱۳۷۸)، ابوسعید ابوالخیر حقیقت و افسانه، ترجمهٔ مهرآفاق بابیوردی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳٤. مایل هروی، رضا (۱۳٤٤)، شرح حال و آثار امیرحسینی غوری، [کابل]: وزارت اطلاعات و کلتور.

۳۵. ملطوی، مسافربن ناصر (۱۳۹۰)، انیس‌الخلوه و جلیس‌السلوه، نسخه‌برگردان دستنویس شمارهٔ ۱٦۷۰، کتابخانهٔ ایاصوفیا، به‌کوشش محمّد افشین‌وفایی – ارحام مرادی، تهران: کتابخانهٔ مجلس.

۳٦. ملک‌پور، جمشید (۱۳٦۳)، ادبیّات نمایشی در ایران، تهران: طوس.

۳۷. میرجمال‌الدّین محمّد اکبرشاهی (کتابت حدود ۱۱۱۸ ق.)، جنگ، دستنویس شمارهٔ ۸۸٤۱، کتابخانهٔ مجلس شورا.

۳۸. واصفی، محمودبن‌عبدالجلیل (۱۳۵۰)، بدایع‌الوقایع، تصحیح الکساندر بلدروف، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۳۹. یاقوت حموی (بی‌تا)، معجم‌البلدان، بیروت: دارصادر.

ب) مقاله‌ها

۱. اسپراکمن، پل (تابستان ۱۳۵۸الف)، «فالنامه بروج عبید زاکانی»، آینده، س پنجم، ش ٤ - ٦، صص ۲۲٤-۲۳۸.

۲. _____ (زمستان ۱۳۵۸ب)، «فالنامه بروج (قسمت دوم)»، آینده، س پنجم، ش ۱۰-۱۲ صص ۷۳۸-۷٤۸.

۳. اسکات میثمی، جولی (۱۳۸۹)، «گونه‌های ادبیّات درباری» در تاریخ ادبیّات فارسی، زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمهٔ مجدالدّین کیوانی، ج ۱،تهران: سخن، صص ۲۸۱-۳۲۳.

٤. افشار، ایرج (۱۳۸٤)، «چاپ نسخه‌برگردان مخطوطات (طرح مقدماتی)»، آینهٔ میراث، س سوم، ش دوم، صص ٤۱-٦۲.

۵. _____ (۱۳۷۹)، «مالکیت و خرید و فروش نسخه‌های خطّی در گذشته»، نامهٔ بهارستان، س اول، ش دوم، دفتر دوم، صص ٤۷-۵۸.

٦. انصاری، قاسم (۱۳۷۰)، «قلندرنامه‌ای منظوم»، کلک، شمارهٔ ۱٤-۱۵، ص ۱٤۹-۱۵۷.

۷. چفتچی، حسن (۱۳۷۸)، «یک اثر ناشناخته از عبید زاکانی: شرح الچغمینی»، ایران‌شناسی، س یازدهم، صص۸۷۳- ۸۷٦.

۸. طالبی، فرامرز (۱۳۷۸) «واژه‌نامه نمایش در سفرنامهٔ سیاحان ایرانی»، فصلنامهٔ تئاتر، شمارهٔ ۱۸-۱۹، صص ۲۰۹-۲٦۸.

۹. عبیـد زاکـانی (۱۳۵۱)، «منتخباتی از آثار عبید زاکانی»، به‌کوشـــش ایرج افشـــار، در فرهنگ ایران زمین، ج ۱۸، صص ۱-۸۵.

۱۰. کیوانی، مجدالدّین (۱۳۹۵)، «عبید زاکانی». در دانشـنامهٔ زبان و ادب فارسـی(ج ۳). تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. صص ٥٧٦-٥٨٢.

۱۱. مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۷٤)، «آصف‌جاه»، در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۱، صص ٤١٦-٤١٨.

۱۲. موســوی طبری، عبدالرّضــا (۱۳۹۱)، «پاره‌ها و نکته‌ها: هزار نکته باریک»، گزارش میراث، شمارهٔ ۵۰ و ۵۱، صص ٢٤-٣٧.

۱۳. مینوی، مجتبی (۱۳۳٦)، «قصّهٔ موش و گربهٔ منظوم»، یغما، شمارهٔ ۱۱۳، صص٤٠١-٤١٦.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۲۱۰-۱۷۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.6.0

تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ *

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر اصغر شهبازی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فرهنگیان شهرکرد

چکیده

بیان هنرمندانهٔ اجتماع نقیضین، در معنای ترکیب هنری پارادیم‌های متضاد یکی از مبانی زیبایی‌شناسی شعر است. این موضوع ریشه در زبان قرآن، ادعیه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد و یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی است که از نثر صوفیه به شعر صوفیه راه پیدا کرده است. از میان شاعران عارف، حافظ (وفات: ۷۹۲ هـ ق) یکی از کسانی است که از این شیوه در شعر خود بهرهٔ زیادی برده است. بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که بسامد این هنرسازه در شعر او، نسبتاً بالاست؛ زیرا این شاعر سعی کرده در بیشتر موارد، با قراردادن هر چیزی در برابر ضدّ آن، تصویری هنری ارائه کند -تصویری که غالباً متناقض‌نماست.

از آنجا که این موضوع با همهٔ اهمّیّتی که دارد تا کنون به صورت اخص در غزلیات حافظ بررسی نشده، نگارنده کوشیده است تا آن را در قالب این مقاله، با روش تحلیل محتوا (رویکرد تحلیلی ـ توصیفی) بررسی کند. در این بررسی مشخص شده است که تصویر هنری اجتماع نقیضین یکی از ویژگی‌های زبانی-محتوایی شعر حافظ است و حافظ در ٤۸ بیت، از این شیوه برای بیان مفاهیم مذهبی، در ٤۵ بیت، برای بیان موضوع‌های عارفانه، در ۲٤ بیت، برای بیان مفاهیم عاشقانه و در ۱۵ بیت برای بیان مباحث کلامی استفاده کرده و در اغلب موارد، تصاویرِ متناقض‌نما (پارادوکسیکال) به صورت گزاره (جمله) بیان شده‌اند. دربارهٔ علل استفادهٔ حافظ از این شیوهٔ بیانی، می‌توان گفت که بیان هنرمندانهٔ تناقض‌های موجود در عالم، یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی است و حافظ به عنوان شاعری عارف، چون برای این عالم و زیبایی‌های آن در کنار

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰٦/۱۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: asgharshahbazi88@gmail.com

آن عالم، اصالت قائل است، تناقضی در کلام او آشکار شده است؛ وانگهی، در روزگار حافظ به دلیل تعصّبات مذهبی، ریا و تظاهر زیاد شده و به دنبال آن تناقض عجیبی بین دل و رفتار حکومت و مردم به وجود آمده و حافظ با بهره‌گیری از این شیوهٔ بیانی، خواسته است تا بخشی از تناقض‌های حاکم بر رفتار جامعهٔ عصر خود را نیز باز نماید.

واژه‌های کلیدی: حافظ، اجتماع نقیضین، متناقض‌نما، انگاره‌های متضاد، تصویر هنری.

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان موضوع

تصویر هنری اجتماع نقیضین، در معنای ترکیب هنری انگاشته‌های فکری (پارادایم‌های) متضاد، یکی از مبانی جمال‌شناسی شعر است که دایرهٔ احتمالات را گسترده‌تر و افق معنایی شعر را وسیع‌تر می‌کند. در این نوع تصاویر، از ترکیب هنرمندانهٔ مجموعه‌ای از مفروضات، مفاهیم، ارزش‌ها و تجربیّات متضاد (پارادایم‌ها)، تصویری ارائه می‌شود که ظاهراً، دو سوی آن یا عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن با هم در تعارض و تناقض‌اند، اما در باطن و فراسوی ظاهر، تناقضی وجود ندارد و درواقع مخاطب با بیانی متناقض‌نما روبه‌رو است.

تحقیقات نشان می‌دهد که این ویژگی، ریشه در زبان قرآن، ادعیّه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد. در قرآن کریم، در آیاتی همچون «هُوَ الْأَوّلُ وَالْآخِرُ وَالظّاهِرُ وَالْبَاطِنُ» (قرآن کریم، ۱۳۷٦: ۵۷/ ۳) با نوعی اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم. در شطحیّات واقعی مشایخ صوفیه نیز که در آنها از احاطهٔ جزء (انسان) بر کل (خدا) حکایت می‌شود، اجتماع نقیضین در معنای هنری وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤۰۷). با این توضیح که در بلاغت آثار صوفیه، شکستن عرف و عادت‌های زبانی (اصوات، موسیقی و معانی) محور جمال‌شناسی است؛ بویژه عرف و عادت‌هایی که به تناقض یا متناقض‌نمایی منجر می‌شوند.

این اسلوب بیانی بعدها، از قرآن و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه به نثر صوفیه راه پیدا کرده و به یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی تبدیل شده است (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۸۵). وقتی ابوسعید می‌گوید: «این تصوّف عزّتی است در ذل؛ توانگریی است در درویشی؛ خداوندیی است در بندگی؛ سیریی است در گرسنگی» (محمّدبن‌منوّر، ١٣٦٦، ج۱: ۲۸۹- ۲۹۰) و بایزید می‌گوید: «غیبی ناشناخته است و شهودی گم‌شده و من در غیب محضورم و در شهود موجود» (بایزید بسطامی، ١٣٨٤: ٢٤) و شبلی بازگو می‌کند: «العجزُ عن درک الأدراک، ادراک» (سمعانی، ١٣٦٨: ٤٩٣؛ خواجه عبدالله انصاری، ١٣٦٢: ١٦٤) و عین‌القضات می‌گوید: «چون قبولم کرد، نصیب من از او رد آمد و چون بر منش رحمت آمد، مرا لعنت کرد.» (عین‌القضات، ١٣٨٦: ٢٢٥) در تمام موارد، با بیان هنریِ اجتماع نقیضین (اسلوب پارادوکسیکال) مواجه‌ایم.

این ویژگی سپس از نثر صوفیه به شعر این فرقه راه پیدا کرده و در ابیات ایشان به هنرسازهٔ غالب (Dominant) و به یکی از عوامل برجستگی زبان (Foregrounding) تبدیل شده است. آنجا که سنایی «مات» را «بُرد» و «نیستی» را «هستی» و «کفر» را «هدایت» می‌داند، با تصاویرِ هنری اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم:

چون مات، بردِ ماست همه کس حریف ماست　　وآنجا که نیستی است همه عین هست ماست
(سنایی، ۱۳۷۷: ۱۸)

به هدایت نیامده است از کفر　　هر که را کفر چون هدایت نیست
(همان: ٢٤)

و آنجا که مولانا از «جانب بی‌جانبی»، «دانهٔ بی‌دانگی» و... سخن می‌گوید، هنرسازهٔ غالب، همین اجتماع نقیضین است که در قالب تصاویر و ترکیبات متناقض‌نما ارائه شده است:

هر کبوتر می‌پرد در مذهبی وین کبوتر جانب بی‌جانبی
ما نه مرغان هوا نه خانگی دانهٔ ما دانهٔ بی‌دانگی
زان فراخ آمد چنین روزیّ ما که دریدن شد قبادوزیّ ما
(مولوی، ۱۳٦۵، ۲٤)

دربارهٔ علّت روی‌آوردن صوفیه و عرفا به این شیوهٔ بیانی در ادامهٔ مقاله بحث خواهد شد، اما دربارهٔ کاربرد این هنرسازه در غزلیات حافظ می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های اصلی شعر حافظ این است که از درونِ هر چیز ضدّ آن را می‌جوید و با هم جمع می‌کند؛ به عبارت دیگر، یکی از مهم‌ترین مبانی جمال‌شناسی شعر حافظ آن است که از درون هر چیز، ضدّ آن را بیرون می‌کشد و تصویری هنری از تقابل‌ها و پارالل‌ها ارائه می‌کند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ج۳: ۸۳). حافظ به مصداق جملهٔ معروفِ «تُعرَفُ الاشیاءُ بأَضدادِها» بر آن است تا با در کنار هم قراردادن انگاره‌های فکری متضاد بتواند اجتماعِ رفتارها و حالات متناقض مردم عصر خود را بهتر نشان دهد؛ بویژه آنکه حافظ در زمانه‌ای می‌زیسته که ریا، دوگانگی عجیبی بین دل و رفتار مردم ایجاد کرده و او با درک این وضعیّت و با بهره‌گیری از این شیوهٔ بیانی، به جنگ با ریا رفته و الحق در این جنگ پیروز شده و هنرمندانه توانسته ریای مسلّط بر روح و روان جامعهٔ عصر خود را نشان دهد؛ موضوعی که با همهٔ اهمّیّتی که دارد تا کنون به صورت اخصّ در غزلیات حافظ بررسی نشده و از همین روی، نگارنده با طرح سؤالات زیر بر آن شده است تا این موضوع را در این مقاله بررسی کند:

الف) اجتماع نقیضین در شعر حافظ عمدتاً دربارهٔ چه موضوع‌هایی پدید آمده است؟

ب) حافظ از چه شیوه‌هایی برای بیان اجتماع نقیضین در غزلیات خود استفاده کرده است؟

ج) دلایل حافظ برای استفاده از این شیوهٔ بیانی کدام‌اند؟

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تصـویر هنری اجتماع نقیضـین در غزلیات حافظ، پژوهش اختصـاصـیی صورت نگرفتـه و آنچـه در این بـاره وجود دارد، به دو بخش تقسـیم می‌شـود: الف) مطالب پراکنده‌ای که در ضـمن آثار دیگر، بویژه شرح غزلیات حافظ آمده است؛ ب) مطالبی که در ضمن مقالات نوشته‌شده دربارهٔ پارادوکس در اشعار حافظ وجود دارد. از گروه اوّل، خرمشـاهی در کتاب «حافظ‌نامه» (۱۳۷۳، ۱۰۳۸- ۱۰۴۳) با تمایز قائل‌شدن بین شطح و متناقض‌نما، معتقد است حافظ علی‌رغم مخالفت با شطح، شطّاحی هم کرده و این، جدا از سخنان متناقض یا متناقض‌نمای اوست.

حمیدیان نیز در کتاب «شرح شوق» (۱۳۹۲، ۱۸۰- ۱۸٦ و ۳٦٤- ۳٦٦) با بیان اینکه بینش عرفانی بدون شـطح و پارادوکس قابل تصوّر نیست، معتقد است حافظ از تناقض میان عناصـر محتوایی بهرهٔ بسیار برده است. از همین گروه شفیعی‌کدکنی ابتدا در کتاب «موسـیقی شـعر» (۱۳۷٦: ٤۳۲- ٤۳۳) بیان می‌کند که جوهرهٔ شـعر حافظ و خلاصـهٔ جهان‌بینی وی، در تصـویر میدانی از ارادهٔ معطوف به آزادی منعکس شده و این موضوع وقتی محقّق شـده که حافظ توانسـته آزادانه در دو سـوی متناقضـات رفت و آمد کند و تصـویری هنری از این اجتماع نقیضـین را در زبان جاری سازد. وی سپس این بحث را در کتـاب «این کیمیـای هسـتی» (۱۳۹۷، ج ۲: ۷۰؛ ج ۳: ۳٦۱) نیز مطرح کرده و بیان داشـته که هنرسازهٔ غالب در غزلیات حافظ، اسلوب پارادوکسیکال یا ارائهٔ تصویر هنری اجتماع نقیضین است.

شـمیسـا نیز در کتاب «یادداشـت‌های حافظ» (۱۳۸۸: ۱۱٦) بدون اشـاره به میزان پارادوکس در غزلیات حافظ، اسـتفاده از پارادوکس را باعث درگیرشدن ذهن مخاطب با شـعر دانسـته و اینکه اسـلوب پارادوکسـیکال نتیجهٔ وضـع ذهنی شـاعر در مواجهه با گفتمان‌های عرفانی، سـیاسـی و فلسـفی اسـت. رحیمی نیز در کتاب «حافظ اندیشـه» (۱۳۹۸: ۱- ٦) حافظ را کارشـناس ماهر همسـازکردن ناهمسازها (یا ظاهراً ناهمسازها)

می‌داند که مثلاً بین عشق به خدا و پرداختن به زندگی که تصوّف در آنها تقابلی می‌بیند، تقابلی نمی‌بیند و آنها را با هم جمع می‌کند؛ هم بر جبر و هم بر اختیار پای می‌فشارد و این کار او فعّالیّتی ذهنی و آگاهانه است که بر اثر نبوغ وی صورت گرفته است.

از این دست مطالب اشاره‌وار می‌توان به مطالب بورگل (Borgel) در کتاب «سه رساله دربارهٔ حافظ» (۱۳٦۹، ج۲: ۲٤) هم اشاره کرد که به نقل از گوته (Goethe)، به تناقض در شعر حافظ اشاره کرده است. اما از گروه دوّم، ابتدا از مقالهٔ فرشید وزیله با عنوان «متناقض‌نما در غزلیات حافظ» (۱۳۸٦: ۱٤۹– ۱۷۳) یاد می‌کنیم که نویسنده در آن با هدف بررسی رابطهٔ متناقض‌نما با تضاد، ۲۵۰ غزلِ نخست دیوان حافظ را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که متناقض‌نما در غزلیات حافظ، عمدتاً در بسترهای عشق، می و میخانه جاری شده است –نتیجه‌گیریی که با بررسی کلّ غزلیات حافظ، تفاوت پیدا می‌کند.

پس از آن، شریفی در مقالهٔ «زندگی پارادوکسی حافظ» (۱۳۸۷: ۸۳– ۸۹) به برخی از دلایل روی‌آوردن حافظ به متناقض‌نما اشاره کرده، اما نتایج را غالباً بر اساس چند بیت معروف (نه کلّ غزلیات) ارائه نموده و به دلایل اصلی این موضوع اشاره‌ای نکرده است. سوّمین مقاله از این گروه، مقالهٔ واعظ و صدری با عنوان «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ» (۱۳۹۱: ۱۳۲–۱٦۰) است که نویسندگان در آن با تأکید بر این نکته که در غزلیات حافظ، همه چیز بر مبنای تقابل شکل می‌گیرد و در بیشتر موارد به ساختی متناقض‌نما منجر می‌شود، به بررسی شیوه‌ها و ابزارهای ایجاد ساخت‌های متقابل در غزلیات حافظ پرداخته‌اند، اما ایشان نیز موضوع را صرفاً بر اساس دو یا چند شاهد مثال بیان کرده‌اند، به‌گونه‌ای که نمی‌توان به نتایج تحقیق اعتماد کرد؛ وانگهی در این مقاله از بررسی خاستگاه متناقض‌نمایی در شعر حافظ خبری نیست و غالباً دربارهٔ انواع متناقض‌نمایی (آن هم بر اساس ساخت‌گرایی) بحث شده است.

چهارمین مقاله در این باره، مقالهٔ رسـولزاده و قربانزاده اسـت با عنوان «نگاهی آمـاری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس در دیوان حافظ» (۱۳۹۵: ۷۹–۱۰۲) که نویسندگان در آن، به برخی از دلایل استفادهٔ حافظ از پارادوکس اشاره کردهاند و بیان داشـتهاند که بیان پارادوکسـیکال، حکم منطقی «اجتماع نقیضـین محال اسـت» را میشـکند؛ تأویلپذیر اسـت؛ عامل ایجاد موسیقی معنوی در کلام میشود و... اما ایشان نیز مقاله را بر اساس کل غزلیات حافظ تنظیم نکردهاند.

با تأمّل در آثار و مقالات نوشـتهشـده مشـخص میشـود که هنوز دربارهٔ بسـترها، زمینهها، عناصـر زبانی و محتوایی اسلوب متناقضنمای حافظ و دلایل استفادهٔ حافظ از این شـیوهٔ بیانی مقالهٔ ویژهای نوشته نشده و آنچه در این باره وجود دارد، غالباً بر اساس چند بیت معروف حافظ پدید آمده است.

بر همین اسـاس، نگـارنده در این مقاله ابتدا کلّ ابیاتِ دارای بیان متناقضنما را از غزلیات حافظ اسـتخراج و آن گاه، آنها را بر اساس عناصر محتوایی تقسیمبندی و سعی کرده بین این عناصـر و شـخصـیّت حافظ و جامعهٔ عصـر او ارتباطی بیابد و درنهایت دلایل استفادهٔ حافظ از این اسلوب بیانی را توضیح دهد.

روش گردآوری اطّلاعـات در این مقاله از نوع کتابخانهای، اما روش تحقیق، تحلیل محتوا با رویکرد توصـیفی–تحلیلی اسـت. به این صـورت که ابتدا کلّ ابیات دارای بیان متناقضنما از غزلیات حافظ (نسـخهٔ غنی–قزوینی) اسـتخراج شـده و به عناصر زبانی و محتوایی تفکیک شـده و درنهایت، آن ابیات، با اسـتفاده از اطلاعات فراهمشده توصیف و تحلیل شدهاند.

۲– شروع بحث

چنانکه گفته شـد ترکیب پارادایمهای متضـاد یا تصـویر هنری اجتماع نقیضـین (بیان متناقضنما) ریشه در زبان قرآن و ادعیه دارد و از آن طریق به زبان عرفانی رسیده است؛

با این توضیح که نگاه اغلب صوفیه به جهان، نگاهی دیالکتیکی است. ایشان معتقدند فیض وجود چیزی نیست که از نقطه‌ای شروع شود و در نقطه‌ای ختم شود، بلکه این فیض دائماً وجود دارد و بر همین اساس، در هر لحظه خلقِ جهان نو می‌شود؛ به عبارت دیگر، صورت از بی‌صورتی بیرون می‌آید و باز بدان برمی‌گردد و این حکم میراندن و زنده‌کردن حکمی است مستمر که به اقتضای تجلّی و ظهور حق تعالی در صفات متقابلهٔ محیی و ممیت، لطیف و قهار و... آشکار می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ١٦٤).

بر همین اساس، می‌توان گفت که خلق همیشه با ظهور اجتماعی از نقیضین و ضدین همراه بوده و بالطبع، طبیعت نیز ترکیبی از تضادها و تناقض‌هاست و برای شناخت و معرفت نیز متوسل‌شدن به همین رابطهٔ تقابل و تضاد بین احکام و پدیده‌ها، شیوه‌ای معروف بوده؛ تا جایی که بر همین اساس بشر را زندهٔ مرده (گیّو مرتا) نامیده‌اند و... .

وجود تقابل و تضاد در نظام هستی، اساس تفکّر صوفیه را هم شکل داده و این نظام فکری وقتی از ذهن به زبان آمده، نوعی از بیان متناقض‌نما را شکل داده و چنانکه گفته شد درنهایت به یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفانی تبدیل شده است.

بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که حافظ، موفّق‌ترین سخن‌گوی یا یکی از موفّق‌ترین سخن‌گویان این شیوه از رؤیت جهان است و شعر او با این شیوهٔ بیانی، آیینهٔ تمام‌نمای نیازهای هنری انسان است و کلیدی است که دریچهٔ اغلب لحظات متناقض آدمی را باز می‌کند؛ وقتی حافظ از خرقهٔ زهد در کنار جام می سخن می‌گوید و به زبان شعر از گدایی سخن می‌گوید که گوشهٔ تاج سلطنت را می‌شکند، می‌خواهد تصاویری هنرمندانه از لحظات متناقض، دوراهی‌ها و چندراهی‌های عالم به ما عرضه کند. او با رفتن از قطبی به قطب دیگر، از ملک به ملکوت و از پای خم تا حوض کوثر، می‌خواهد دایرهٔ آزادی و قلمرو وسیع عملِ بشر را بنماید و ارادهٔ به‌خواب‌رفتهٔ او را بیدار کند (رحیمی، ۱۳۹۸: ۲۷۷).

برای بررسی اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، ناگزیریم تمام اشعار او را بررسی کنیم و در آن اشعار، عناصر اجتماع نقیضین را استخراج کنیم. در این بررسی مشخص می‌شود که عمده‌ترین عناصری که حافظ اسلوب پارادوکسیکال خود را از آنها سامان داده، عبارت‌اند از مذهب، عرفان و عشق؛ موضوع‌هایی که در ادامه مقاله دربارهٔ آنها بحث می‌شود.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر مذهبی

آنچه از فحوای تاریخ عصر حافظ برمی‌آید بیانگر این است که در عصر حافظ، بویژه در روزگار امیرمبارز، دو بلیّهٔ ریا و استبداد شدت گرفته است؛ دو بلیّه‌ای که نتیجه‌ای جز تناقض میان دل و رفتار مردم نداشته است. حکومت، قدرت خویش را به عناصر مذهبی و اعتقادی مردم گره‌زده و از مذهب و متعلّقات آن به عنوان اهرم‌های قدرت استفاده کرده است. حافظ که متوجّه این امر شده، یکی از دو سوی تناقض را عنصری از عناصر مذهب قرار داده و تصویری هنرمندانه از اجتماع نقیضین در جامعه‌اش ارائه کرده است. وقتی حافظ از محتسبی سخن می‌گوید که مستِ ریاست یا واعظی که شحنه‌شناس است یا فقیهی که مال وقف می‌خورد و... در تمام موارد یکی از دو سویِ تناقض، عنصری از عناصر مذهب است.

در غزلیات حافظ، دست‌کم در پنجاه بیت (غزل)، یکی از دو سوی تناقض را عنصری از عناصر مذهب تشکیل داده است. فقیه مدرسه، مست است و در مستی فتوا می‌دهد، آن هم چه فتوایی؟ «که می حرام ولی به ز مال اوقاف است»؛ یعنی تناقض در تناقض: مست‌بودن فقیه؛ در مستی‌فتوی‌دادن و آن هم فتوایی با این مضمون که می‌خوردن بهتر از مال وقف‌خوردن است:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد　　که می حرام ولی به ز مال اوقاف است

(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۱۸)

چنـگ و عود که خود آلت جرم‌اند، نصـــیحت می‌کنند؛ آن هم چه نصـــیحتی؟ که «پنهـان خوریـد باده تعزیر می‌کنند» (همان: ۲۰۱) خودِ حافظ به عنوان یک منِ نوعی یا اجتماعی، برای توبه‌کردن اسـتخاره می‌کند و بلافاصـله پس از آن تردید خود را آشـکار می‌کند:

بـه عزم توبه ســـحر گفتم اســـتخاره کنم بهـار توبه‌شـــکن می‌رســـد چه چاره کنم
(حافظ، ۱۳۷٤: ۲۸۳)

از محتسب می‌خواهد او را به فریاد دف و نی (آلات طرب) ببخشد؛ زیرا ساز شرع از این افسـانه بی‌قانون نخواهد شد (حافظ، ۱۳۷٤: ۱۸٤). با صدای رسا اعلام می‌کند که به دسـت صنم باده‌فروشی توبه‌کرده‌ام؛ آن هم چه توبه‌ای؟ که دیگر بدون رخ بزم‌آرایی، می نخورم؛ یعنی ارائهٔ تناقض‌های چندلایه؛ زیرا معمولاً برای توبه‌کردن به نزد صـــالح و سالمی می‌روند و بر دست او توبه می‌کنند که دیگر گرد گناه نگردند، اما حافظ به دست صنم باده‌فروشی توبه می‌کند، آن هم که دیگر بدون معشوق، می نخورد:

کرده‌ام توبه به دســـت صـــنم باده‌فروش کـه دگـر مـی نـخـورم بی رخ بزم‌آرایی
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳٦۹)

معمولاً مردم وقتی گرفتاریی برایشـــان پیش می‌آید، نذر می‌کنند که اگر آن گرفتاری رفع شـــد، فلان عمـلِ خیر را انجـام دهنـد، امـا حـافظ نـذر می‌کنـد کـه اگر از بلایِ گرفتاری‌های به‌وجودآمده پس از ســفر یزد رها شــد، شــادان و غزل‌خوان تا در میکده برود:

نـذر کرده گر از این غم بـه درآیم روزی تـا در میکـده شـــادان و غزل‌خوان بروم
(همان: ۲۸۹)

زین سـفر گر به سلامت به وطن باز رسم نـذر کردم کـه هم از راه بـه میخـانـه روم
(همان: ۲۹۰)

معمولاً وقتی فردی از دنیـا می‌رود، مقـداری از تربت اولیا را با او در خاک می‌کنند که از وحشت شب اولِ قبر و... برهد، اما حافظ می‌گوید:

پیـالـه بر کفنم بند تا سـحرگه حشـر بـه مـی ز دل ببرم هول روز رسـتـاخیز
(همان: ۲۳۵)

وقتی بوی یک‌رنگی را از دلق صوفی نمی‌شنود، به او توصیه می‌کند که آن را با می ناب بشوید:

بوی یـک‌رنگی از این نقش نمی‌آید خیز دلق آلودهٔ صـوفی بـه می نـاب بشـوی
(همان: ۳٦۵)

و این تصوّر و تصویر در غزلیات ۱۳۲، ۲۵۹، ٤۸۵ و ۲۲ نیز تکرار می‌شود.

در تمام این موارد و مواردی از این دست که یک سویِ اجتماع نقیضین را عنصری از عناصـر مذهب تشـکیل می‌دهد، بازگشـتش به این اسـت که مذهب در عصر حافظ، دسـتاویز عمّال حکومت شـده و سـخت‌گیری‌های بی‌رویّه، به ریا و تظاهر دامن زده و حافظ با آگاهی از این موضـوع و برای نشان‌دادن بی‌ارزش‌بودن اعمال ریایی (سجاده و نماز ریایی)، فریاد می‌زند که:

خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش همچو گـل بر خرقـه رنـگ می، مسـلمـانی بود؟
(حافظ، ۱۳۷٤: ۲۱۱)

شـرابی را که ام‌الخبائث نامیده شـده، شـیرین‌تر از بوسـهٔ دوشیزگان می‌داند (همان: ۹۹) و در جای دیگر، هوس می‌کند در شب قدر، با یار تا روز بخوابد (همان: ۱۱٦).

او وعظ بی‌عملان را واجب می‌داند نشـنیدن (همان: ۳۰۸). در تابِ توبه سوختن را سـودای خام می‌داند (همان: ۱۳۸). می‌گوید «ترسم» ولی منظورش این است که «حتماً» تسـبیح شیخ و خرقهٔ رند شراب‌خوار در روز حشر عنان بر عنان می‌روند (همان: ۲۲۵). نذر و فتوح صومعه را در وجه می می‌نهد (همان: ۲۹۸).

در چنین مواردی که یکی از دو سـوی تناقض یا تقابل را عنصری از عناصر مذهب نظیر سـجاده، مسـلمانی، شـب قدر، واجب، قضا، توبه، حشر، مسجد، محراب، واعظ و

فقیه تشکیل می‌دهد، این اندیشه القا می‌شود که تناقض در عصر حافظ، بین دل و رفتار مردم و صاحبان حکومت به شکل گسترده‌ای وجود داشته است؛ با این توضیح که حافظ در تمام این موارد، با ساختن تیپ و نماد از اشخاص و مکان‌ها، سعی کرده شعر خود را بی‌زمان کند تا بر هر عصری که چنین وضعی به وجود آمد، صدق کند.

حافظ در این اشعار، نشان می‌دهد که دردِ دین دارد و از این که دین به ابزاری در دست عدّه‌ای تبدیل شده، نگران است. او می‌داند ریا و تظاهر، اعتقادات مردم را سست و فاسد می‌کند. وقتی می‌بیند در عصر او عدّه‌ای مال وقف را به‌راحتی می‌خورند و آب از آب تکان نمی‌خورد، اما برای جرعه‌ای شراب که به قول وی «آزار کسش در پی نیست» آن همه غوغا به پا می‌کنند، فریاد می‌زند:

حافظا می خور و رندی‌کن و خوش‌باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۱)

باز هم تاریخ عصر حافظ نشان می‌دهد که برخی از صوفیان و واعظان آن روزگار، آدم‌های سالمی نبوده‌اند. آنها از یک طرف مردم را برای شنیدن سخنان و موعظه‌هایشان در خانقاه‌ها و مساجد جمع می‌کردند و از طرف دیگر در نهان‌خانه‌هایشان مجالس عشرت، شراب‌خواری و... راه می‌انداختند. امیرمبارز خود کسی بود که در عین ارتکاب وحشتناک‌ترین جنایات، خود را دوستدار اسلام و پیامبر نشان می‌داد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ج۳: ۱۲۰– ۱۲۳).

اینجاست که حافظ با تکیهٔ بر شعار «مستی و راستی» از شراب و متعلّقات واژگانی آن استفاده می‌کند و طبل رسوایی و تناقض این جماعت را به صدا درمی‌آورد. بر همین اساس، این که حافظ بارها می‌گوید که دلق آلودهٔ صوفی را به می ناب بشویید (همان: ۳٦۵) یا به آب روشن می طهارت کنید و «خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد» (همان: ۱٦۳– ۱٦٤) و... همه برای این است تا به ریاکاران بگوید که ریا چه قدر نکوهیده است و راستی و درستی چه قدر پسندیده.

می‌دانیم که وقتی در جامعه‌ای فساد نهادینه شد، برخی برای توجیه آن، همهٔ تلاش خود را به کار می‌گیرند تا مثلاً نامشروع را مشروع جلوه دهند، یا قبح آن را از بین ببرند و تازه اگر موفق نشدند، با آن از موضع ضدّش برخورد می‌کنند؛ مثلاً امیرمبارز در حالی با خمر مبارزه می‌کرد که خود از آن استفاده می‌کرد. اما چون با آن مبارزه می‌کرد، مردم تصوّر می‌کردند راست می‌گوید، اما حافظ این موضوع را با فراست درک کرده و از همین روی می‌گوید:

بی‌خبرند زاهدان نقش بخوان و لاتَقُل　　مست ریا ست محتسب باده بده و لاتَخَف
(حافظ، ۱۳۷٤: ۲۵۲)

ای دل، طریق رندی از محتسب بیاموز　　مست است و در حق او، کس این گمان ندارد
(همان: ۱٦۱)

حافظ در این نوع برخورد با جامعهٔ پر از تناقض عصر خود، در مواردی اجتماعِ نقیضین را با نوعی «عذر بدتر از گناه» توأم کرده و با این کار تأثیر تصویر هنری اجتماع نقیضین را چند برابر کرده است:

من از ورع، می و مطرب ندیدمی زین پیش　　هوای مغبچگانم در این و آن انداخت
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۵)

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار　　دستم اندر دامن ساقیِّ سیمین ساق بود
(همان: ۲۰۵)

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام، عیبم مکن　　سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود
(همان: ۲۰۵)

گر چه با دلق ملمّع، می گلگون عیب است　　مکنم عیب کز او رنگ ریا می‌شویم
(همان: ۳۰۰)

بررسی آماری نشان می‌دهد که حافظ دست‌کم در ٤۸ بیت، یکی از دو سوی تصویر هنری اجتماع نقیضین را یکی از عناصر مذهب قرار داده است. برای نمونه نگاه کنید به غزل‌های ۱، ب٤ (با می سجاده را رنگین‌کردن)؛ ۲۲، ب ۷ (آلودگی صومعه را با

باده‌شستن)؛ ۵۲، ب۱ (سودای بتان را دین خود دانستن)؛ ۸٤، ب ۱و۲ (روزه‌گرفتن و به دنبال جام‌بودن)؛ ۱۳۱، ب ۱ (اشاره‌کردن هلال عید رمضان به دور قدح)؛ ۱۳۱، ب ۵ (با خون طهارت‌کردن)؛ ۱۳۲، ب ۱ و ٦ (با می طهارت‌کردن)؛ ۱۵۱، ب ۱و۲ (فروختن دلق به می و سجادهٔ تقوا را با ساغر برابرنهادن)؛ ۱۵۸، ۵ (راه تقوا را با دف و چنگ زدن) ۱۵۹، ب ۷ (دلق و سجاده را در عوض شراب دادن)؛ ۱٦٤، ب ٦ (ماه شعبان قدح را از دست ندادن)؛ ۱۷۱، ب ٤ (از خرقهٔ می‌آلود عیب‌پوشی خواستن)؛ ۱۹۵، ب ۵ (گناهکاران را مستحق کرامت دانستن)؛ ۲۰۲، ب ۲ (امیدواربودن که درِ میخانه را به خاطر خدا می‌گشایند)؛ ۲۰٤، ب ۸ (خرابات‌نشین و مست‌بودن و در همان حال، داشتن چیزی که در مسجد کم است)؛ ۲۰٦، ب ٦ (در هنگام بحث از اخلاق، دل و دین را به مهرویان سپردن)؛ ۲۰۹، ب ٤ (چون شناسای حق در صومعه نیست، از میکده‌ها سر در کردن)؛ ۲۱۸، ب ۳ (سجاده بر دوش افکندن و بر خرقه رنگِ می داشتن)؛ ۲۳۹، ب ۳ (کسی ذوق میوه‌های بهشتی را دریابد که سیب زنخدان شاهدی را بگزد)؛ ۲٤۳، ب ٤ (باده‌فروش را آگاه‌دانستن از سرّ غیب)؛ ۲٤٤، ب ۷ (نمرده بر کسی نماز خواندن)؛ ۲٤٦، ب ۷ (با می روزه را گشودن)؛ ۲٤٦، ب ۱۰ (در برابر رفتن ماه روزه، شراب طلبیدن)؛ ۲۵۹، ب ٤ (با خون طهارت کردن)؛ ۲٦٦، ب ۵ (با می هول روز رستاخیز را زدودن)؛ ۲۷٤، ب ۲ (سه ماه می‌خوردن و نه ماه پارسابودن)؛ ۲۹۲، ب ۳ (با می خرقه را شستن)؛ ۳٤۰، ب ٤ (قدح‌نوشی در کنار انجام عبادت)؛ ۳٤٤، ب ۷ (توبه‌کردن از می و اعتراف به نوشیدن آن)؛ ۳٤٦، ب ۲ (توبه‌کردن از می را دیوانگی دانستن)؛ ۳۷٦، ب ۲ (فروختن سجاده به می)؛ ۳۷۹، ب ۹ (با فتوای حافظ غبار زرق را با می شستن)؛ ۳۸۰، ب ۵ (رنگ ریا را با می شستن)؛ ۳۸۱، ب ۳ (در بحر توحید و غرق گناه بودن)؛ ٤۱۱، ب ۵ (خرقهٔ زهد و جام می را با هم حفظ‌کردن)؛ ٤٦۷، ب ۱ (در ماه رمضان در فکر جام بودن)؛ ٤۷۸، ب ۵ (برای شکستن گردن تقوا به می دل‌بستن) و ٤۸۵، ب ۲ (دلق را با می شستن).

در تمام این موارد، حافظ با اسلوب متناقض‌نما امور دینی را در کنار امور عرفی و الحادی قرار داده، اما همچون هر پارادوکسی، تناقض در ظاهر است و گرنه در مفهوم والایی که مدنظر حافظ و هم‌فکران اوست، تناقضی وجود ندارد. آنجا که حافظ می‌گوید:

زان می عشق کز او پخته شود هر خامی　　گر چه ماه رمضان است، بیاور جامی
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۵۳)

ظاهراً، بین ماه رمضان و نوشیدن باده، تناقض بزرگی وجود دارد، اما وقتی بدانیم مقصود حافظ، «می عشق» است، تناقض از میان برمی‌خیزد و باز وقتی می‌بینیم مقصود او از خون، خون جگر است، دیگر در طهارت‌کردن با آن تناقضی دیده نمی‌شود:

طهارت ار نه به خون جگر کند عاشق　　به قول مفتی عشقش درست نیست نماز
(همان: ۲۳۱)

نماز در خم آن ابروان محرابی　　کسی کند که به خون جگر طهارت کرد
(همان: ۱٦۳)

حافظ می‌خواهد با این شیوهٔ بیانی، نظام ارزش‌هایی را که غالباً حکومت ایجاد کرده، دگرگون کند و آنچه را ریاکاران و زورمندان باب کرده‌اند و جامعهٔ خواب‌آلود، منفعلانه پذیرفته است، در هم بریزد و نظامی تازه بر مبنای دریافت‌های تازه بنا کند.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر عرفانی

چنانکه گفته شد، تصویر هنری اجتماع نقیضین یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفانی است که حافظ نیز با آگاهی از آن، توانسته است انواعی از تصاویر هنری بیافریند. بخش دیگری از این تصویر، تصاویری هستند که حافظ از اجتماعمضامین عرفانی و حکمی ساخته است. در این تصاویر و ترکیبات، حافظ با ترکیب انگاره‌های فکری (پارادایم)

عرفانی (ملکوتی، قدسی و روحانی) و انگاره‌های فکری عرفی، فلسفی و... توانسته است جلوه‌های زیبایی از بیان متناقض‌نمای خود را به نمایش بگذارد.

وقتی حافظ می‌گوید: «در خرابات مغان نور خدا می‌بینم» (حافظ، ۱۳۷٤: ۲۸۸) و ساقی را به بی‌نیازی رندان سوگند می‌دهد که به او می بدهد تا از صوت مغنّی، هوالغنی را بشنود (همان: ۳٦۲)، بی‌کرانگی و وسعت معنا، آشکار است. او به مصداق جملهٔ معروف «تُعرَفُ الاشیاءُ باَضدادِها»، بر آن است تا با قراردادن امور الهی و عرفانی در کنار امور حکمی و گاه الحادی، شناخت و درک بهتری از این مضامین به خواننده بدهد.

حافظ در ابیات بسیاری یکی از دو سوی تصاویر هنری اجتماع نقیضین را، عنصری از عناصر عرفانی قرار داده است. عشق، جمعیّت و فقر عرفانی نمونه‌ای از این عناصرند. وقتی از دیوانگی یا عاشقیِ عقل سخن می‌گوید و آشفته‌حالی را عین جمعیّت می‌داند و گدای کوی او را کسی می‌بیند که گوشهٔ تاج سلطنت را می‌شکند، یا آشنایان راه عشق را کسی می‌داند که در عین غرق‌شدن، سر مویی از آنها تر نشده، در تمام موارد با نوعی بیان متناقض‌نما روبه‌رو هستیم؛ بیانی که بسیار تأثیرگذارتر از شکل عادی زبان است:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است — عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۱)

منال ای دل که در زنجیر زلفش — همه جمعیّت است آشفته‌حالی
(همان: ۳۵۱)

دولت عشق بین که چون از سر فقر و افتخار — گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند گدای تو
(همان: ۳۱۸)

آشنایان ره عشق در این بحر عمیق — غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده
(همان: ۳۲۵)

حافظ در چنین ابیاتی که در آنها یکی از دو سوی بیان نقیضی را عنصری از عناصر عرفانی تشکیل می‌هد، گدای کوی حق را از هشت خلد بی‌نیاز می‌داند و اسیر عشق را از هر دو عالم آزاد (حافظ، ۱۳۷٤: ۱۱۳). بستگان کمند او را رستگاران می‌داند (همان:

۱۹۹) و گدایانِ عشق را شهان بی‌کمر و خسروان بی‌کله (همان: ۲۰۲). دلِ شکسته را برتر از صد هزار درست می‌داند (همان: ۱۱۰) و با بیانی متناقض‌نما معتقد می‌گوید که اساسِ هستی من از آن چیزی است (عشق) که من را خراب کرده است:

اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی　　اساس هستی من زان خراب‌آباد است
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۱۳)

او با تکیه بر حکایات عرفانی، از ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنّار سخن می‌گوید (همان: ۱۳٤) و از شکرِ همراه با شکایت (همان: ۱٤۳). احبّا را کسانی می‌داند که از کُشتهٔ خود غرامت می‌ستانند و بیدادشان همه لطف است و کرامت (همان: ۱٤۰). عاقلان را نقطهٔ پرگار وجود می‌داند، ولی بلافاصله می‌گوید: اینان نیز در این دایره سرگردانند:

وقت آن شیرین‌قلندر خوش که در اطوار سیر　　ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنّار داشت
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۳٤)

زان یار دلنوازم شکریست با شکایت　　گر نکته‌دان عشقی بشنو تو این حکایت
(همان: ۱٤۳)

درویش مکن ناله ز شمشیر احبّا　　کاین طایفه از کشته ستانند غرامت
(همان: ۱٤۰)

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی　　عشق داند که در این دایره سرگرداند
(همان: ۱۹۷)

او به مصداق جملهٔ مشهور «**الشُّهرة آفةٌ و الخمولُ راحةٌ**» (المتقی‌الهندی، ۱٤۰۱، ج٦: ۱٦) می‌گوید:

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است　　وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است
(همان: ۱۱۸)

گدایان عشق را کسانی می‌داند که در عین گدایی، گنج سلطانی به دست دارند (همان: ۲۸۱). بندگان عشق را از هر دو جهان آزاد می‌داند (همان: ۲٦۳) و معتقد است که دلیل رسیدن به خسروی، بندگی درویشان است:

خسروان قبلهٔ حاجات جهان‌اند ولی سببش بندگی حضرت درویشان است
(همان: ۱۲۰)

حق را شاهدی می‌داند که در عین این که همه‌جا هست، تا کنون رخساره به هیچ کسی ننموده است:

یارب به که شاید گفت این نکته که در عالم رخساره به کس ننمود آن شاهد هر جایی
(همان: ۳۷۱)

در شعر حافظ، تفکّری خردمندانه و به دور از هر گونه عرف و قرارداد، دو نگاه فلسفی و عرفانی متقابل را با هم جمع‌کرده و بیانی دیالکتیکی (دارای عناصری متقابل) به وجود آورده که می‌توان گفت تنها هنر ناب و آزاد از عهدهٔ تنظیم آن برمی‌آید؛ چون اوج هنری چیزی نیست جز شکل دیالکتیکی بیان و این شکل دیالکتیکی بیان در شعر حافظ عبارت است از تعدّد و تنوّع عوامل متضاد از سویی و تصویر اجتماع و وحدت آنها از سویی دیگر؛ به عبارت دیگر، کوچک‌ترین واحد شعریِ حافظ یک نظام اطّلاع‌رسانی است که بر اساس اجتماع نقیضین به وجود آمده که به اعتبار منطقی غیرقابل قبول است ولی به اعتبار هنر، اساس خلّاقیّت را تشکیل می‌دهد. این بیان و اسلوب پارادوکسیکال یا متناقض‌نما، وقتی به هنرسازهٔ غالب در شعر حافظ تبدیل می‌شود، او را از امثال مولوی، سعدی و سلمان ساوجی جدا می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ۳٦۰).

با این توضیحات می‌توان گفت این اسلوب بیانی، سبب شده فاصلهٔ بین خرقهٔ زاهد و جام می، گدایی و پادشاهی و... حذف شود و شعر حافظ، آیینهٔ تمام‌نمای نیازهای هنری و روحانی انسان بشود.

بررسی آماری نشان می‌دهد که حافظ در ٤٥ بیت یکی از طرفین تصویر هنری اجتماع نقیضین را یکی از عناصر عرفان قرار داده است. برای نمونه نگاه کنید به غزل‌های ٤٣، ب ٤ (دوست‌داشتن یار ناله‌های یار را)؛ ٥٢، ب ١ (غم را مایهٔ نشاط دانستن)؛ ١٠٥، ب ٣ (وجود شر را در عالم پذیرفتن و در عین حال آن را انکارکردن)؛ ١٢٩، ب ٢ (عقل و عشق را با هم جمع‌کردن)؛ ١٥٨، ب ٤ (رندی را موقوف هدایت دانستن)؛ ١٩٥، ب ١ (هوشیاران را مست دانستن)؛ ١٩٧، ب ٨ (در هجر، عیش‌کردن)؛ ٢٠٣، ب ١ (رونق میکده را از درس و دعای خود دانستن)؛ ٢٠٣، ب ٥ (دل را سرگشتهٔ پابرجا دانستن)؛ ٢١٨، ب ٦ (گدایی را رشک سلطانی دانستن)؛ ٢٨١، ب ٨ (اندوه را حلال دانستن)؛ ٢٨٣، ب ١ (هاتف غیب به نوشیدن می سفارش‌کردن)؛ ٢٨٦، ب ٤ (با دل خونین لب خندان آوردن)؛ ٢٩٢، ب ٣ (با می، خرقه را شستن)؛ ٣٠٦، ب ٥ (پس از کشته‌شدن، زندگی یافتن)؛ ٣١٧، ب ١ (بندگی و آزادی)؛ ٣١٩، ب ٥ (از خلاف‌آمد عادت، کام طلبیدن و از پریشانی، جمعیّت کسب‌کردن)؛ ٣٤٠، ب ٧ (خرقه‌پوشی و داشتن صد عیب)؛ ٣٥٠، ب ٦ (در عین گدایی، ناز بر فلک کردن)؛ ٣٥٧، ب ١ (در خرابات مغان نور خدا را دیدن)؛ ٣٦٨، ب ٤ (غم را لذّت‌بخش دانستن)؛ ٣٦٨، ب ٨ (غمِ یار را در دل‌های شاد یافتن)؛ ٣٧٥، ب ٢ (نذر و فتوح صومعه را در وجه می نهادن)؛ ٣٨١، ب ٢ و ٣ (در عین بندگی، پادشاه بودن و در عین خاک ره بودن خود را جام گیتی‌نما دانستن)؛ ٤٠٣، ب ٦ (اسیرشدن را چارهٔ رهایی دانستن)؛ ٤٠٤، ب ٤ (غم را بهترین هنر عشق دانستن)؛ ٤٣٤، ب ٣ (بیماری را بهتر از تن‌درستی دانستن)؛ ٤٥٢، ب ٤ (در برابر چشم و غایب از نظر بودن)؛ ٤٥٣، ب ٤ (روی زرد و آه دردآلود را دوای رنجوری دانستن)؛ ٤٥٤، ب ٦ (ترک کام خود کردن را کام‌بخشی دانستن)؛ ٤٥٨، ب ٢ (مقامی را مدنظر داشتن که در آن صدارات به فقیران می‌بخشند)؛ ٤٦٣، ب ٥ (آشفته‌حالی را جمعیّت دانستن)؛ ٤٧٠، ب ٥ (امن و آسایش را بلا دانستن و با وجود درد، به دنبال مرهم نبودن)؛ ٤٧٤، ب ١ (نادیده دیدن و ننوشته خواندن)؛ ٤٧٤، ب ٦

(نسیم را چراغ‌افروز دانستن)؛ ٤۸۷، ب ٦ و۹ (غرق‌شدن و تر نشدن)؛ ٤۸۸، ب ۳ و ٤ (خشت زیر سر و پای بر تارک هفت اختر داشتن)؛ ٤۸۸، ب ۷ (فقر را سلطنت دانستن)؛ ٤۹۲، ب ۹ (در گدایی پادشاهی‌کردن) و ٤۹۳، ب ۸ (درد را درمان دانستن).

حافظ در این بخش، گاهی اجتماع نقیضین را در قالب ترکیبات متناقض‌نمایی چون خراب‌آباد (غزل ۳۵، ب ۵)، دولت فقر (غزل ۵۲، ب ۵)، کشتهٔ دل‌زنده (غزل ۱۱۰، ب ۳)، بحر آتشین (غزل ۱۲٦، ب ۳)، سرگشتهٔ پابرجا (غزل ۲۰۳، ب ۵)، دولت غم (غزل ۳۱۱، ب ۱)، مجمع پریشانی (غزل ٤۷۳، ب ۱۲) و سلطنت فقر (غزل ٤۸۸، ب ۷) گنجانده است.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با بن‌مایه‌های عاشقانه

در تفکّر اسلامی و ایرانی، هیچ گاه جسم و جان متضاد هم نبوده‌اند، اما در رهبانیّت مسیحی و دنیاگریزی هندی که به مانویّت و تصوّف ایرانی نیز سرایت کرده، لازمهٔ بزرگ‌داشت و تصفیهٔ روح، خوارداشتن جسم است. حافظ به رفع این نقیصه پرداخته و جسم را درخت و روح را میوهٔ آن دانسته که هرچه درخت پرورده‌تر، میوهٔ آن پربارتر و این همه حدیث از می و معشوق برای این است که حافظ برای جسم و زیبایی‌های این عالم اصالت قائل است، منتها این نگاه وقتی با نگاه پیشینه‌دار عرفانی تلاقی پیدا می‌کند، منجر به تناقض یا تناقض‌نمایی می‌شود.

بر همین اساس، یکی دیگر از بسترهایی که حافظ اسلوب متناقض‌نمای خود را بر آن استوارکرده، مناسبات، مفاهیم و اصطلاحات عاشقانه است. وقتی حافظ خوشی خاطر خود را از دلارامی می‌داند که از دلش آرام را ربوده یا لعل سیراب معشوق را تشنه می‌داند و غم عشق را مایهٔ نشاط دل غمگین؛ با تصویر هنری اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم:

با دلارامی مرا خاطر خوش است　　کز دلم یک‌باره برد آرام را
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۰)

لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است　　وز پی دیدن او دادن جان کار من است
(همان: ۱۲۱)

روزگاری است که سودای بتان دین من است　　غم این کار نشاط دلِ غمگین من است
(همان: ۱۲۱)

وقتی حافظ از معشوقی که چون آفتاب است، می‌خواهد که او را در سایهٔ عنایتش بگنجاند یا از صبا که به غمّازی معروف است، می‌خواهد که راز میان او و معشوق را نگاه دارد، با اسلوب متناقض‌نمای حافظ مواجه‌ایم:

ای آفتاب خوبان می‌جوشد اندرونم　　یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱٤۳)

چو دام طرّه افشاند ز گرد خاطر عشّاق　　به غمّاز صبا گوید که راز ما نهان دارد
(همان: ۱۵۷)

وقتی از زلف پریشان یار، کسب جمعیّت می‌کند؛ بدون می، اظهار مستی و سرخوشی می‌کند؛ در زلف بی‌قرار یار، قرار می‌یابد و اعلام می‌کند که یار با وجود انفاس عیسوی حیات‌بخش او را کشته، در تمام ابیات هنرسازهٔ غالب، همیان تصویر هنری اجتماع نقیضین است:

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من　　کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم
(همان: ۲٦٤)

از بس که چشم مست در این شهر دیده‌ام　　حقّا که می نمی‌خورم اکنون و سرخوشم
(همان: ۲۷٦)

در چشم پرخمار تو پنهان فسون سحر　　در زلف بی‌قرار تو پیدا قرار حسن
(همان: ۳۰۸)

این قصهٔ عجب شنو از بخت واژگون　　ما را بکشت یار به انفاس عیسوی
(همان: ۳٦٦)

مواردی دیگر از این شیوهٔ بیانی را در ابیات زیر می‌توان ملاحظه کرد:

ای درد تو ام درمان در بستر ناکامی　　وی یاد تو ام مونس در گوشهٔ تنهایی
(همان: ۳۷۱)

چراغ‌افروز چشم ما نسیم زلف جانان است　　مباد این جمع را یارب غم از باد پریشانی
(همان: ۳۵۹)

تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار　　که در برابر چشمیّ و غایب از نظری
(همان: ۳٤۳)

نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش　　خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
(همان: ۱٤۸)

عاشق روی جوانی خوش و نوخاسته‌ام　　وز خدا دولت این غم به دعا خواسته‌ام
(همان: ۲٦۰)

از آن زمان که فتنهٔ چشمت به من رسید　　ایمن ز شرّ فتنهٔ آخر زمان شدم
(همان: ۲٦٦)

این اسلوب در غزل‌های۱٦، ب ٤ (آبِ روی معشوق، آتش در ارغوان می‌افکند)؛ ۳۱، ب ۸ (قوت جان حافظ در خندهٔ زیر لب یاری است که بر دل او ناوک می‌زند)؛ ۳۵، ب ۲ (آفریدن میان یار از هیچ)؛ ٤٦، ب ۳ (باده حلال است اما بدون روی معشوق حرام)؛ ۱۳۸، ب ۱ (با وداع، دل را شاد کردن)؛ ۱۹۵، ب ۱ (تاجدارانی که غلام‌اند)؛ ۲۱۰، ب ۲ (در حالی که در خون می‌غلتد، باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی یار است)؛ ۲٤٤، ب ۷ (در عین گدایی، هوس بلندبالایی را داشتن)؛ ۲۳۱، ب ٤ (بوی زلف یار هم گمراه‌کننده است و هم راهبر)؛ ۲٤۹، ب ۵ (برای آسایش دیدهٔ خون‌بار خود تقاضای گردی از رهگذر کوی یار کردن)؛ ۲۵۳، ب ۸ (بی عمر زنده‌بودن)؛ ۲۵٤، ب ٤ (غم نگار را مایهٔ سرور دانستن)؛ ۲٦۰، ب ۸ (طاق ابروی یار را جواز نماز دانستن)؛ ۲۸۷، ب ٦ (بیماری را درمانگر دانستن)؛ ۲۹۰، ب ٤ (آبِ نوش بر سر نیش موج زدن)؛ ۳۰٦، ب ۵ (زندگی‌یافتن با تیغ غم)؛ ۳۰۷، ب ٤ (معشوق وقتی بر عاشق می‌بخشد که جانی در

میانه حائل نباشـد)؛ ۳۱۱، ب ۱ (غم را دولت دانستن و آن را به دعا خواستن)؛ ۳۱٦، ب ۹ (از آن روزی که در بند یار گرفتار شـده، تازه آزاد شـده است؛ با تضمین از سعدی)؛ ۳۲۱، ب ۸ (از وقتی که فتنهٔ چشـم معشـوق به او رسیده، از فتنهٔ آخرالزّمان ایمن شده)؛ ۳۳۹، ب ٦ (چراغ روشن چشم را بر راه باد نهادن)؛ ۳٦۳، ب ۱ (هم درد و هم درمان را از یار دانستن)؛ ۳٦۸، ب ۸ (غم یار را در دل‌های شاد یافتن)؛ ٤٤۸، ب ٦ (شکرکردن که معشـوق بر جور دوام دارد) نیز دیده می‌شـود که در بیشـتر موارد قصـد حافظ، اعادهٔ حیثیّت تن در کنار اعتلای روح است.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با بن‌مایه‌های دیگر

دامنهٔ تصـویر و ترکیب هنری اجتماع نقیضـین در غزلیات حافظ، از مسـائل مذهبی، عرفانی و عاشـقانه فراتر می‌رود و موضـوع‌های کلامی نظیر جبر و اختیار، وجود شر در عالم و... را نیز در بر می‌گیرد. وقتی حافظ می‌گوید:

مسـتور و مست هر دو چو از یک قبیله‌اند ما دل به عشـوهٔ که دهیم اختیار چیسـت؟
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۲۷)

تـا آخر مصـراع اوّل؛ یعنی هیچ کـدام در کـار خود اختیـار نـدارند و این از منظر اشـعری‌ها درسـت اسـت، اما تمام هنر حافظ در مصـراع دوّم است: «ما دل به عشوهٔ که دهیم اختیار چیسـت؟» و اصل در همان «اختیار چیست» است؛ زیرا «اختیار چیست» را هم می‌توان در معنی رد و انکار اختیار به کار برد و هم در معنی «انتخاب»؛ یعنی کدام را برگزینیم و اتفاقاً تناقض و لطف کلام حافظ در همین معنی اسـت که حافظ پایش را از محدودهٔ نظام اشعری بیرون گذاشته است. یا آنجا که حافظ می‌گوید:

پیر مـا گفـت خطـا بر قلم صـنع نرفـت آفرین بر نظر پـاک خطـاپوشـش بـاد
(همان: ۱٤۸)

به نظر می‌رسد دید او به کلّی با دید یک انسان مذهبی که به تئوری نظام احسن معتقد است، فرق دارد؛ چون ایهام نهفته در «خطاپوش» ذهن را مشغول می‌کند. شفیعی‌کدکنی معتقد است حافظ در این بیت می‌خواهد بگوید: ما گمان می‌کردیم در این جهان خطا و اشتباهات فراوانی (شر) وجود دارد، اما پیر ما با نفوذی که از طریق اشراف بر ضمایر داشت، این فکر ما را خواند و به نادرستی اندیشهٔ ما پی برد و به خاطر علوّ طبع و بزرگی روحش از این خطای ما چشم‌پوشی کرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ۱٤۸).

این اسلوب متناقض‌نما در موضوع‌هایی همچون جبر و اختیار، انکار عقل اشاعره و توجّه به عقل‌گرایی معتزله نمود بیشتری دارد. ارادهٔ معطوف به آزادی در حافظ به‌عنوان یک منِ بشری او را به حرکت آزادانهٔ در دو سوی متناقض‌ها سوق می‌دهد؛ از یک طرف میل به اختیار در او آشکار است و از طرف دیگر، اندیشه‌های جبرگرایانهٔ اشاعره او را رها نمی‌کند و او سعی می‌کند از این دو انگارهٔ متناقض، ترکیبی هنری ارائه کند؛ ترکیبی که نه اختیارِ اختیار است و نه جبرِ جبر:

گر چه رندیّ و خرابی گنه ماست ولی عاشقی گفت که تو بنده بر آن می‌داری
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳٤۲)

گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ تو در طریق ادب باش و گو گناه من است
(همان: ۱۲۲)

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار این موهبت رسید ز میراث فطرتم
(همان: ۲٦۱)

دربارهٔ جدال عقل و عشق نیز حافظ تناقض‌ها یا متناقض‌نماهای زیادی خلق کرده است. از یک طرف عاقلان را نقطهٔ پرگار وجود می‌داند و از طرف دیگر از قول عشق می‌گوید که آنها (عاقلان) در این دایره سرگردان‌اند:

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردان‌اند
(همان: ۱۹۷)

و حتّی معتقد است عقل نیز باید به مستی (به مدد عشق) گلیم خود را از آب بکشد و گرنه کاری از دست او ساخته نیست:

اگر نـه عقـل بـه مســتی فروکشــد لنگر　　چگونــه کشــتی از این ورطـهٔ بلا ببرد
(همان: ۱٦۲)

جدای از مسائل کلامی، توصیه‌های حافظ در امور جاری نیز متناقض‌نمایند:

هنگام تنگدسـتی در عیش کوش و مسـتی　　کـاین کیمیـای هســتی قارون کند گدا را
(همان: ۹۹)

خوش برآ بـا غصـــه ای دل کـاهـل راز　　عـیـش خـوش در بـوتـهٔ هجران کننـد
(همان: ۲۰۰)

این نگاه متناقض‌نما نه فقط در طول یک بیت که گاه در تمام ابیات یک غزل، مانند غزل ۱۳۲ و گاه در دو یا چند غزل (در مقایسـه با هم) نیز دیده می‌شـود؛ مثلاً حافظ در غزل‌هایی می‌گوید:

گر چـه گردآلود فقرم شـــرم بـاد از همّتم　　گر به آب چشــمهٔ خورشــید دامن تر کنم
(همان: ۲۸۰)

ســـرم بـه دنـیی و عقبی فرو نمی‌آیـد　　تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در ســر ماســت
(همان: ۱۰۷)

اما هم او در تقابل با ابیات بالا می‌گوید:

گویی برفـت حـافظ از یـاد شـــاه یحیی　　یـارب بـه یـادش آور درویش پروریـدن
(همان: ۳۰۸)

جبین و چهرهٔ حـافظ خـدا جـدا مکنـاد　　ز خـاک بـارگـه کبریـای شـــاه‌شـــجـاع
(همان: ۲۵۰)

بخش دیگری از این نگاه متناقض‌نما را حافظ دربارهٔ منِ شـــعری خود ترتیب داده اســـت. با این توضـــیح که در بســـیاری از این ابیات، حافظ به گونه‌ای متناقض‌نما، با مایه‌گذاشتن از خود، ریاکاری صوفیان را افشا کرده است:

روزگاری شـــد که در میخانه خدمت می‌کنم　　در لـبـاس فـقـر کـار اهـل دولـت مـی‌کنم
حافظم در مجلســی، دُردی‌کشـــم در محفلی　　بنگر این شـوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(همان: ۲۸٤– ۲۸۵)

دلم که لاف تجرّد زدی کنون صـــد شـــغل　　بـه بـوی تـو بـا بـاد صـــبـحـدم دارد
(همان: ۱۵٦)

علّت برگزیدن اسلوب متناقض‌نما

چنانکه گفته شـد زبان و بیان متناقض‌نما، ابداع حافظ نیست و از زبان قرآن و عرفان به وی رسـیده اسـت. اما دربارهٔ اینکه چرا عرفا از این اسـلوب بیش از دیگران اسـتفاده کرده‌اند، تحقیقات گسـترده‌ای صـورت نگرفته است. هانری کربن در برابر واژهٔ «شطح»، «پارادوکس صوفیانه» را پیشنهاد کرده (کربن و نوری نشاط، ۱۳۷۲: ۱۱) تا نشان دهد که هر جا صـحبت از احاطهٔ جزء (انسـان) بر کل (خدا) باشد، تناقض یا پارادوکس آشکار اسـت و محور اصـلی هر شـطحی را نوعی اجتماع نقیضین تشکیل می‌دهد و این شیوه سپس از شطحیات مشایخ صوفیه به شعر و نثر ایشان نیز سرایت کرده است.

در این بـاره دلایل دیگری نیز می‌توان اقامه کرد، از جمله اینکه دنیای عرفان، دنیای دیگری اسـت. عرفان ما را به این باور سـوق می‌دهد که عارف در سـیر و سـلوک به نقطه‌ای می‌رسـد که در آن مرگ و زندگی، خیال و واقعیّت، گذشـته و آینده و... یکی می‌شود؛ فقر، دولت می‌شود و گرسنگی، سیری؛ قهر، لطف است و... .

این موضـوع دربارهٔ شـاعران عارف؛ یعنی شـاعرانی برای دنیا و هرچه در آن است، اصـالت قائل‌اند و گاه در ارزش‌گذاری بین ارزش‌هایی که به لحاظ اهمّیّت و اصالت در یک ردیف قرار دارند، مردّدند، به شـکل پیچیده‌تری از تناقض منتهی می‌شود. اینجاست که خرقهٔ زهد در کنار جام می حفظ می‌شـود و عاشـق هم با صـمد می‌نشـیند و هم با صنم:

خرقهٔ زهد و جام می گر چه نه در خور هم‌اند　　این همـه نقش می‌زنم از جهـت رضـــای تو
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۱۸)

گفتم صنم‌پرست مشو با صمد نشین گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند
(همان: ۲۰۰)

وانگهی تجربیّات عرفانی گاه آنچنان بلند و دور از ذهن‌اند که زبان با همهٔ گستردگی‌اش، از عهدهٔ بیان و تصویرکردن آنها برنمی‌آید و بیان، ناگزیر به تناقض منجر می‌شود؛ به عبارت دیگر، در جوهر آموزه‌های عرفانی، همواره پارادوکسی وجود دارد که ما با ادارکی غیرقابل‌وصف آن را می‌پذیریم و عوالم روحی خود را بر آن استوار می‌کنیم و شکل می‌دهیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٤١). مولانا وقتی می‌خواهند، بیکرانگی آن عالم را بیان کند از «ساعت بی‌ساعتی» (مولوی، ۱۳٦٥، ج ۳: ۱۱۹) و «جانب بی‌جانبی» سخن می‌گوید (همان، ج ٥: ٢٤) و ابوسعید از آزادی در بندگی و زندگی در مرگ (محمّدبن‌منوّر، ۱۳٦٦، ج۱: ۲۸۹– ۲۹۰) و حافظ از «سرگشتهٔ پابرجا» (حافظ، ۱۳۷٤: ۲۰۳)، «مجمع پریشانی»، (همان: ۳٥۸) و... و از همین رو است که حتّی متشرّعان هم وقتی وارد این حوزه می‌شوند، در لحظه‌هایی بیانشان به این اسلوب کشیده می‌شود.

اما دربارهٔ حافظ به عنوان شاعری که بیشترین بهره را از این اسلوب در شعر خود برده، باید گفت، حافظ، شاعرِ عارف است نه عارفِ شاعر و تمام شاعران عارف، همین که بین زندگی و مرگ، دوست‌داشتن دنیا و دوست‌نداشتن آن، توجّه به زیبایی‌های عالم یا بی‌توجّهی به آنها قرار می‌گیرند، چون نمی‌توانند اوّلی را به سود دوّمی فدا کنند، کلامشان به تناقض و متناقض‌نما کشیده می‌شود. ایشان در عین این که تحت تأثیر نظام تصوّف و عرفان‌اند، به جهان هستی و آفاق هم بی‌اعتنا نیستند، درحالی‌که برایِ عارفان شاعر، جهان هستی، نمود است نه بود و اصلاً اصالتی ندارد و باید به دنبال اصلِ اصالت (جانِ جان) بود (حمیدیان، ۱۳۹٥، ۳۸۲– ۳۸۳).

وقتی حافظ می‌گوید:

فرصت شمار صحبت کز این دو راهه منزل چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۰۸)

پارادوکس بزرگی پدید می‌آید، چون برای عارفان گذشتن از این دو راههٔ حیات و ممات تازه به معنای رسیدن به هم و بازیافتن آن ارواح آشنای پیش از نزول به خاک است؛ بنابراین همین که امثال حافظ برای دنیا و زیبایی‌های آن اصالت قائل‌اند و زندگی را دوست می‌دارند و مرگ را دشمن، پارادوکسی بین ذهن و زبان ایشان با ذهن و زبان عارفان شکل می‌گیرد و حافظ به گواه غزلیاتش هیچ گاه نخواسته به طور کامل یکی را به نفع دیگری کنار بزند.

او انسان را در ترازوی متعادلی قرار داده که هرگز نمی‌تواند خود را به جهت راست یا چپ بیندازد و با این نگاه، شیوهٔ «این است و جز این نیست» را از اعتبار انداخته و به این طریق، بهترین گویندهٔ حالات متناقض عالم و آدم شده و البته این سخن بدان معنی نیست که حافظ بزرگ‌ترین متناقض‌گوی عالم است، بلکه بزرگ‌ترین گوینده‌ای است که توانسته اجتماع نقیضینِ موجود در عالم را به هنری‌ترین شکل بیان کند و به تصویر بکشد؛ به عبارت دیگر، حافظ یکی از بزرگ‌ترین شاعرانی است که دردمندانه و صمیمانه هر چه را متناقض دیده، بیان کرده و از این روی، شعر او کلیدی است که دریچهٔ تمام لحظات متناقض آدمی را باز می‌کند.

دلیل دیگری که می‌تواند در استفادهٔ حافظ از این شیوه مؤثّر قلمداد شود، روزگار یا جامعهٔ عصر حافظ است که در آن، تناقض میان دل و رفتار حاکمان، صوفیان، واعظان، فقها و مردم آشکار شده و حافظ جز با این شیوهٔ بیانی نمی‌توانسته از عهدهٔ تصویرکردن آن برآید. روزگاری که عدّه‌ای قرآن را دام تزویر کرده‌اند (حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۱). محتسب شیخ شده و فسق خود را از یاد برده است (همان:۱۹۰). واعظانی که در محراب و منبر دین‌نمایی می‌کنند، چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند (همان: ۲۰۰).

از همین رو، می‌توان گفت یکی از دلایل حافظ در برگزیدن این شیوه آن است که او می‌خواسته با این اسلوب، ساختار متناقض جامعه‌اش را تصویر کند و در اشعاری که یکی از دو سوی متناقض را عنصری از عناصر مذهب تشکیل داده، بازگشتش به همین جنبه از تاریخ عصر اوست و این که او با اتّخاذ این شیوهٔ بیانی خواسته و توانسته است هنرمندانه، حکومت عصر را رسوا کند و به تابوهایی که حکومت ساخته، تجاوز کند. تابوهایی مثل محتسب، شیخ، واعظ، فقیه، صوفی، صومعه و... و البته از چماق تکفیر نرسته است.

۳- نتیجه‌گیری

بیان هنرمندانهٔ اجتماع نقیضین به معنای ترکیب هنرمندانهٔ انگاره‌های فکری (پارادیم‌های) متضاد یکی از مبانی زیبایی‌شناسی شعر است. این موضوع ریشه در زبان قرآن، ادعیّه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد و یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی است که از نثر صوفیه به شعر صوفیه راه پیدا کرده است.از میان عارفان شاعران عارف، حافظ یکی از کسانی است که این شیوه در شعر خود بهرهٔ زیادی برده است.

بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که بسامد این هنرسازه در شعر او بالاست؛ زیرا او سعی کرده با قراردادن هر چیزی در برابر ضدّ آن، تصویری هنری ارائه کند؛ تصویری که غالباً متناقض‌نماست.بررسی این موضوع در غزلیات حافظ نشان می‌دهد که حافظ تصویر یا ترکیب هنری اجتماع نقیضین را عمدتاً از امور مذهبی، عرفانی، عاشقانه و کلامی ساخته است.

بررسی عناصر موجود در دو سوی ترکیبات و جملات متناقض‌نمای حافظ نشان می‌دهد که در ٤٨ بیت، یکی از دو سوی اجتماع نقیضین، عنصری از عناصر مذهب است. در ٤٥ بیت، اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر عرفانی ساخته شده و در ٢٤ بیت، یکی از دو طرف تصویر هنری اجتماع نقیضین را یکی از موضوع‌های عاشقانه تشکیل داده و در

۱۵ بیت، اجتماع نقیضین از مسائل کلامی به وجود آمده است. اغلب تصاویرِ متناقض‌نمای حافظ به صورت گزاره‌ای و در قالب جمله بیان شده‌اند؛ البته در مواردی اجتماع نقیضین در قالب ترکیبات متناقض‌نمایی همچون «دولت فقر»، «سلطنت فقر»، «کشتهٔ دل‌زنده»، «بحر آتشین»، «سرگشتهٔ پابرجا»، «دولت غم» و «مجمع پریشانی» بیان شده‌اند. در اغلب موارد، تناقض در روساخت است و در ژرف‌ساخت، تناقضی وجود ندارد. آنجا که حافظ «فقر» را «دولت» نامیده، ظاهراً تناقضی وجود دارد، اما در معنای باطنی و ژرف‌ساخت کلام هیچ گونه تناقضی وجود ندارد و در آن معنا، اتّفاقاً فقر، بزرگ‌ترین دولت است. دربارهٔ علل استفادهٔ حافظ از این شیوه نیز مشخص شده است که اوّلاً، بیان هنرمندانهٔ تناقض‌های ظاهری موجود در عالم، یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی است؛ ثانیاً، حافظ به عنوان شاعری عارف، از آنجا که برای این عالم و زیبایی‌های آن در کنار آن عالم، اصالت قائل است و زندگی را دوست دارد و مرگ را دشمن، تناقضی در کلام او آشکار شده است؛ زیرا او هیچ گاه نخواسته است یکی را به سود دیگری کنار بگذارد. ثالثاً، در روزگار حافظ به دلیل تعصّبات مذهبی شدید، ریا و تظاهر زیاد شده و به دنبال آن تناقض زیادی بین دل و رفتار حکومت و مردم به وجود آمده و حافظ با بهره‌گیری از این شیوهٔ بیانی، تناقض حاکم بر رفتار جامعهٔ عصر خود را باز نموده و به تابوهای عصر خود؛ بویژه تابوهایی که حکومت برای دوام قدرت خویش ساخته، تجاوز کرده است. در این مقاله در اغلب بخش‌ها تصویر و ترکیب هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، با دقّت در عناصر موجود در آنها بررسی شده و سعی شده از آنها در شناخت حافظ، شعر او و جامعه‌اش استفاده شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم (۱۳۷٦)، ترجمهٔ بهاءالدّین خرمشاهی؛ تهران: نیلوفر و جامی.
۲. افلاکی، شمس‌الدّین احمد (۱۳٦۲)، مناقب‌العارفین، به کوشش تحسین یازیچی، چاپ دوّم، تهران: دنیای کتاب.

۳. المتقی‌الهندی، علاءالدّین علی بن حسام‌الدّین (۱٤۰۱)، کنزالعمال، الطبعة الخامسة، بیروت: مؤسسه‌الرساله.
٤. بایزید بسطامی (۱۳۸٤)، دفتر روشنایی (از میراث عرفانی بایزید بسطامی)؛ ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۵. بورگل، یوهان کریستف (۱۳٦۹)، سه رساله دربارهٔ حافظ، برگردان کورش صفوی، تهران: مرکز.
٦. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٤)، گمشدهٔ لب دریا (تأمّلی در معنی و صورت شعر حافظ)، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸٤.
۷. حافظ، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷٤)، دیوان؛ تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، چاپ پنجم، تهران: اساطیر.
۸. حمیدیان، سعید (۱۳۹۵)، شرح شوق؛ چاپ پنجم، تهران: نشر قطره.
۹. خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۷۳)، حافظ‌نامه (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)، چاپ ششم، تهران: علمی- فرهنگی.
۱۰. _____ (۱۳۷٤)، ذهن و زبان حافظ، چاپ پنجم، تهران: معین.
۱۱. خواجه عبدالله انصاری (۱۳٦۲)، طبقات‌الصوفیه، مقابله و تصحیح محمد سرور مولایی، تهران: توس.
۱۲. رحیمی، مصطفی (۱۳۹۸)، حافظ اندیشه؛ تهران: نشر نو.
۱۳. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷٤)، از کوچهٔ رندان (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ)؛ چاپ نهم، تهران: سخن.
۱٤. سمعانی، شهاب‌الدّین ابوالقاسم (۱۳٦۸)، روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح، تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی، تهران: علمی- فرهنگی.
۱۵. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷۷)، در اقلیم روشنایی، به اهتمام محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: آگه.
۱٦. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۷)، این کیمیای هستی (دربارهٔ حافظ)؛ چاپ دوم، تهران: سخن.

۱۷. _____ (۱۳۷٦)، موسیقی شعر؛ چاپ پنجم، تهران: آگه.
۱۸. _____ (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه؛ تهران: سخن.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، یادداشت‌های حافظ، تهران: علم.
۲۰. عین‌القضات (۱۳۸٦)، تمهیدات، تصحیح عفیف عسیران، تهران: منوچهری
۲۱. فولادی، علیرضا (۱۳۸۷)، زبان عرفان؛ قم: فراگفت.
۲۲. محمّدبن منور (۱۳٦٦)، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر؛ مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
۲۳. مرتضوی، منوچهر (۱۳۸٤)، مکتب حافظ (مقدّمه‌ای بر حافظ‌شناسی)؛ تبریز: ستوده.
۲٤. مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳٦۵)، مثنوی معنوی، به همّت رینولد الین نیکلسون، چاپ چهارم، تهران: مولی.

ب) مقاله‌ها

۱. درگاهی، محمود (۱۳۸۸)، «بنیان‌های تفکّر حافظ»؛ مجلهٔ کاوش‌نامه، سال دهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۲۵- ۲٤۲.
۲. رسول‌زاده، حسین و منیژه قربان‌زاده (۱۳۹۵)، «نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس (متناقض‌نما) در دیوان حافظ»؛ مجلهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، شمارهٔ ۱۷، صص ۷۹- ۱۰۲.
۳. شریفی، محمدنادر (۱۳۸۷)، «زندگی پارادوکسی حافظ»؛ مجلهٔ کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۱۳۲، صص ۸۳- ۸۹.
٤. کربن، هانری و سعید نوری نشاط (۱۳۷۲)، «پارادوکس‌های صوفیانه»، مجلهٔ کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۰۱، صص ۱۰- ۱۳.
۵. واعظ، بتول و نیّره صدری (۱۳۹۱)، «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ»؛ مجلهٔ متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۳۲- ۱٦۰.
٦. وزیله، فرشید (۱۳۸٦)، «متناقض‌نما در غزلیات حافظ»؛ مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال سوم، شمارهٔ ۷، صص ۱٤۹- ۱۷۳.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۲۳۸-۲۱۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.8.2

تحلیل انتقادی و تطبیقی روش خوارزمی و جامی در شرح نی‌نامهٔ مولوی *

(مقالهٔ پژوهشی)

کبری صدّیقی ترکمپور
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان
دکتر رضا روحانی[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان
دکتر احد فرامرز قراملکی
استاد فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه تهران

چکیده

جامی (وفات: ۸۹۸ هـــ. ق) و خوارزمی (وفات: ۲۳۳ هـــ. ق) از شـاعران و عارفان بزرگ قرن نهم هجری، با تألیفات ارزنده‌ای در زبان و ادبیّات فارسـی در زمرهٔ نخسـتین شـارحان مثنوی مولوی محسـوب می‌شوند. شروح خوارزمی و جامی از زمان تألیف تا امروز، مورد توجّه بسـیاری از مولوی‌پژوهان و شـارحان مثنوی معنوی قرار گرفته اسـت. آثاری دربارهٔ احوال، آثار و زندگی این شارحان تألیف و تدوین شده است، اما اثری که به بررسی و تبیین روش و رویکرد این شـارحان در شـرح نی‌نامه (هیجده بیت آغازین مثنوی) بپردازد تا کنون به نگارش در نیامده اسـت. مسـأله این پژوهش شناختی تحلیلی از مواضع اختلاف و اشتراک روش شرح‌های خوارزمی و جامی بر نی‌نامهٔ مولوی اسـت. هر دو شارح روشی تلفیقی را در شرح نی‌نامه به کار برده و بر تلقی هرمنوتیکی از تفسیر اسـتوار بوده‌اند و به جای کشـف مراد مولوی در نی‌نامه، به کشـف و استخراج تفسیر عرفانی غیرمدلّل مباحثی در نی‌نـامـه پرداختـه‌اند که متن ظرفیّت آن را دارد. آنها با این روش، طبعاً، فهم و درک نی‌نامه مثنوی مولوی را برای خواننده و مخاطب بویژه مخاطب عام دشوار کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: روش‌شناسی شروح، جواهرالاسرار خوارزمی، رساله نائیه جامی، شروح نی‌نامه، مولوی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰٦/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۱
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: r.ruhani@kashanu.ac.ir

۱- مقدّمه

مثنوی معنوی یکی از بزرگترین آثـار عرفـانی ایران و جهـان از دیرباز مورد توجّه افراد بسـیاری از زمرهٔ عالمان و صوفیان و ... قرار گرفته و هر کسی، بر اساس پیش فرض‌ها، دانش و تجربه عرفانی به شـرح و تفسـیر آن پرداخته است. هیجده بیت نخست مثنوی، که با شـکایت و حکایت نی آغاز شـده، و به این وجه «نی‌نامه» نام یافته؛ هسـتهٔ اصلی، مضـمون و درون‌مایهٔ شـش دفتر مثنوی اسـت و تمام مثنوی شـرح و تفسـیر آن اسـت (ر.ک.: زرین‌کوب، ۱۳۹٤: ۱۸). نی‌نامه در نظر شارحان مثنوی اهمّیّت چشمگیری داشته و دارد؛ چنانکه برخی از شـارحان، چون جامی، احمد آتش، علی زند و ... به تک‌نگاری در شرح نی‌نامه بسنده کرده‌اند.

در میان شـارحان نی‌نامه، خوارزمی و جامی در زمرهٔ اوّلین شـارحانی هسـتند که با رویکرد و روش و رهیـافتی خاص و با توجّه به دغدغهٔ ذهنی، علمی یا عرفانی خود، به شـــرح مثنوی روی‌آورده‌اند تا حدّی که این دو شـــارح را می‌توان در زمرهٔ بنیان‌گذاران روش و رویکردی خاص در شـرح و تفسـیر مثنوی به شمار آورد. رویکرد و روشی که شـــارحان مشـــهور -چون انقروی و سـبزواری- در قرون بعد به آن روی‌آورده و از آن پیروی کرده‌اند.

پژوهش حاضـــر دربرگیرندهٔ تحلیل انتقادی و تطبیقی روش شـــرح‌های خوارزمی و جامی، بر نی‌نامه اسـت. این پژوهش از طرفی به قلمرو دانش تفسـیر و هرمنوتیک و از طرف دیگر به گسـترهٔ روش‌شـناسـی و تحلیل روش‌ها متعلّق اسـت. روش‌شـناسـی یا شـناخت روش تحقیق در علوم مختلف جایگاه و اهمّیّت خاصّـی دارد «روش‌شناسی به نوعی فلسـفه یا بینش در راه قوّام روش‌ها اطلاق می‌شـود» (سـاروخانی، ۱۳۷۳: ۲۲/۱). روش‌شـناسـی شرح شارحانی چون خوارزمی و جامی، مواضع قوّت و ضعف در شرح نی‌نامه و آسیب‌ها و دشواری‌های شروح در شناخت مولوی و مثنوی را نشان می‌دهد.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

پیشینه پژوهش در شرح‌های نی‌نامه قابل توجّه است: شجری در کتاب «*معرفی و نقد و تحلیل شروح مثنوی*» (۱۳۸٦)، به معرّفی شروح مثنوی از آغاز تا زرین‌کوب و سپس نقد و تحلیل چهار شرح مثنوی (خوارزمی، انقروی، نیکلسون (Nicholson) و فروزانفر)، می‌پردازد. رویکرد نویسنده، معرّفی، تحلیلی تاریخی، نقد و مقایسهٔ چهار شرح مثنوی (دفتر اوّل)، است. در این اثر، تحلیل روش شارحان نیامده است. احمد آتش در مقاله «معنای هیجده بیت آغاز مثنوی» (۱۳٦۵)، با رویکردی روش‌شناسانه به تحلیلی تاریخی و نقد شروح معتبر آسیای صغیر پرداخته است. در این مقاله شروح خوارزمی و جامی بررسی نشده است.

کمپانی‌زارع در مقاله «جستار: نی‌نامه؛ شرط‌نامه مولانا با مخاطبان» (۱۳۸۹)، در کتاب ماه دین، با روش تحلیلی تاریخی به انتقاد رویکرد شارحان پرداخته، مسأله اصلی این مقاله و مقاله احمد آتش –علی‌رغم تمایزها– دغدغه مولوی در سرودن نی‌نامه است که در کیفیّت و کمیّت پژوهش با این مقاله تفاوت دارد.

آقاحسینی و ذاکری‌کیش در مقاله «بررسی و نقد شروح مثنوی با تکیه بر توجّه آنها به روایت، پیوستگی ابیات و متن مثنوی» (۱۳۹۲) ابتدا، اهمّیّت توجّه به روایت و روایت‌شناسی، در داستان‌ها و ابیات مثنوی را بیان می‌کنند و آنگاه به روش‌شناسی شروح معتبر مثنوی از آغاز تا زرین‌کوب، می‌پردازند. نویسندگان مقاله در نقد و روش‌شناسی شروح به کلّیّت مثنوی توجّه داشته، امّا شروح را یکسان، روش‌شناسی و نقد نکرده‌اند. رویکرد و مسأله مقاله روایت‌شناسی و اهمّیّت آن در فهم مثنوی است و در مسأله با مقالهٔ حاضر تفاوت دارد. سلیمان‌منصوری و همکارانش در مقاله «مقایسهٔ اختلافات شرح مثنوی نیکلسون در دفتر اوّل با شرح مثنوی استادان فروزانفر، کریم زمانی و استعلامی» (۱۳۹۳)، به نکات روش‌شناختی درباره شروح معاصر مثنوی پرداخته و اشاره‌ای به دو شرح مربوط به این پژوهش نکرده‌اند.

بنابراین، تاکنون پژوهشی نظام‌مند با رویکرد مقایسه‌ای در تحلیل روش‌شناختی شرح خوارزمی و جامی منتشر نشده است.

۱-۲- معرّفی دو شارح

تاج‌الدّین حسین بن حسن خوارزمی م۸٤۰، شاگرد خواجه ابوالوفای خوارزمی صوفی مشهور از سلسلهٔ کبرویّه «یکی از دقیق‌ترین نویسندگان و شارحان و ادیبان سدهٔ هشتم و نهم هجری که به گفتهٔ امیر علیشیر نوایی در دستگاه شاهرخ میرزا از جملهٔ دانشمندان ممتاز و برجستهٔ دربار به حساب می‌آمده... » (مایل هروی، ۱۳۹۳: پانزده، مقدّمه مصحّح)، اما سرانجام به سبب علاقه به اهل بیت (ع) و عوامل دیگر به دست ازبک‌ها کشته شده است. خواجه ابوالوفا از سر ارادت خاص به مولوی، خوارزمی را به شرح مثنوی تشویق کرده است: «شرح مثنوی شریف را با اجازت و اشارت و تشویق خواجه ابوالوفا، آغاز کرده و در اشتغال بدین مهم از او الهام گرفته است» (درخشان، ۱۳٦۰: ۱۵).

خوارزمی به شیخ نجم‌الدّین کبری ارادتی خاص دارد و نسب خود را به وی می‌رساند: «... جدا از تعلّق نسب بسیاری از مشایخ صوفیهٔ سدهٔ هفتم تا دهم به نجم کبری، خوارزمی به او و آثارش بسیار توجّه داشته، ... از خدای تعالی خواسته است که از فتوحات نجم کبری، به وی، چیزی برساند؛ مضاف بر اینها، خوارزمی در مقالهٔ نهم از مقالات دهگانهٔ جواهرالاسرار، اصول عشرهٔ نجم‌الدّین کبری را ترجمه‌ای توأم با شرح کرده، «از برای اقتدا به نجم کبری که موجب اهتداست» (خوارزمی، ۱۳۹۳، سی و یک، مقدمه مصحّح).

نورالدّین عبدالرّحمن جامی «در میانه سال‌های ۸۱۷–۸۹۸ ه.ق. زیسته است» (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۱٤). جامی در زمرهٔ بزرگان و دانشمندان اصول تسنّن شمرده می‌شد. با آن‌که در عصر جامی اختلاف میان تشیّع و تسنّن به اوج خود رسیده بود، امّا او به مبادی

و اصـول شـیعیان احترام می‌گذاشـته اسـت (ر.ک.: حکمت، ۱۳٦۳: ٦). جامی و پیرش سـعدالدّین کاشـغری هر دو از اقطاب بزرگ سـلسـلهٔ نقشـبندیّه بوده‌اند (ر.ک.: جامی، ۱۳۳۵: ٤۱).

از دلایل انتسـاب جامی به سـلسلهٔ نقشبندیّه، آوردن شرح حالات و کلمات بزرگان آن طـایفـه مـانند خواجه بهاءالدّین عمر بخاری، مولانا نظام‌الدّین خاموش، و دیگران در کتـاب نفحات‌الانس و مثنویات خویش و طلب فتوح از ارواح آنان و از خواجه عبیدالله احرار –آخرین شـیخ نقشـبندیّه– به عزّت و ادب سـخن راندن اسـت (ر.ک.: حکمت، ۱۳٦۳: ۱٤۸).

۲- معرّفی شیوه دو شرح

شـرح خوارزمی شـامل همه ابیات نی‌نامه؛ طولانی و شـامل سـی و یک صـفحه اسـت. شـارح در انتخاب ابیات روش یکسـانی ندارد، غالباً پس از آوردن سـه یا چهار بیت به شـرح آنها می‌پردازد و گاهی هم یک بیت را می‌آورد و شرح می‌کند. گاهی نیز در شرح یک بیت اطالهٔ کلام می‌دهد و بحث را به صـفحات متمادی می‌کشـاند، و گاهی هم به جمله‌ای بسـنده می‌کند مانند بیت «آتش اسـت این بانگ...» (خوارزمی، ۱۳٦٦: ۲۵/۲). جامی تنها دو بیت را در هشت صفحه شرح می‌کند، شرحی مطوّل.

در شـرح خوارزمی و جامی، نظم و نثر با هم ترکیب شـده اسـت. شـعر در نظر خوارزمی تنها ابزاری برای اسـتشـهاد و اسـتناد شـرح منثور اوسـت و رسالتش تبیین و اثبات مطلب و موضوع مورد بحث است. امّا در شرح جامی شعر سه کارکرد دارد: او از شعر بیشتر برای شرح بیت استفاده می‌کند؛ گویا با شعر بهتر می‌تواند مضایق و تنگناهای شـرح را بگشـاید و ناگفتنی‌ها را بگوید «...نظم او سـرشار از لطافت و عذوبت است و سـنگینی و فخامتی که در نثر او به سـبب وجود اصـطلاحات عرفانی و فلسفی مشاهده می‌شـود، ندارد» (شـجری، ۱۳۸٦: ٥٦) و سـپس شعر را برای استناد و اثبات می‌آورد که

در حکایت منظوم دیده می‌شود و در پایان شرح، ابیاتی به ظاهر در تحریض و تنبّه خود آورده است. جامی برای تبیین اندیشه و شرح ابیات نی‌نامه، از سروده‌ها و اشعارش بهره‌برده؛ امّا خوارزمی به ترتیب فراوانی از اشعار مولوی، خاقانی، سروده‌های خودش و دیگر شاعران بهره برده است.

۳- مقایسه مقدّمه‌های دو شرح

۳-۱- مقدّمه خوارزمی

در شش صفحه در بیان جایگاه و اهمّیّت مثنوی در نظر شارح، اهداف یا جهت‌گیری‌ها و معرّفی روش و رهیافت او در شرح نی‌نامه است. این مقدّمه شامل نکات مفید در تحلیل روش شارح است. خوارزمی هدف خود را ارشاد و تنبّه جمیع طوایف عباد می‌داند و از این‌رو، با رویکردی تعلیمی، به شرح مثنوی می‌پردازد. در نظر وی، مثنوی «جامع غوامض اسرار معنوی» است که با شرح و گره‌گشایی از این غوامض «جمیع طوایف می‌توانند به تنبّه و آگاهی از مبدأ، معاش و معاد خود دست یابند» (ر.ک.: خوارزمی، ۱۳٦٦: ج۱/۲). وی پس از آوردن جملهٔ «...تنبیه بر احوال مبدأ و معاد و معاش ...» به تفسیر هر یک از سه مفهوم مبدأ، معاش و معاد بر اساس اندیشه‌های ابن‌عربی و اصطلاحات عرفانی او که ضمناً مستند به آیات قرآن و احادیث و اشعار مولوی، خاقانی و عطّار است، می‌پردازد. مانند: «... و در بیان مبدأ که عبارت است از بدایت فطرت چاره نیست از تنبیه بر عوالم غیوب: چون حضرت عندیّت احدیّت که مبدأ تعیّنات و مرجع همهٔ مکوّنات اوست، فَسُبْحَانَ الَّذِی بِیَدِهِ مَلَکُوتُ کُلِّ شَیْءٍ وَإِلَیْهِ تُرْجَعُونَ، و چون حضرت علمیّه الهیّه که عالم غیب و معانیش خوانند که قرارگاه اعیان ثابته است...» (خوارزمی، ۱۳٦٦: ۲/ ۱-۲).

خوارزمی در تفسیر معاش به شیوهٔ مرصاد العباد نجم‌الدّین رازی (ر.ک.: شجری، ۱۳۸٦: ۱٤۰)، انسان‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: وی گروه اوّل، انبیا و اولیا و

اصـحاب کمّل را -که مأمور به قرائت و تبلیغ هستند- به منزلهٔ زبان؛ و طایفه دوّم را که ارباب ایمان و قابل اکتساب عرفان هستند به منزلهٔ گوش می‌داند که به استماع و انصات امر شـده‌اند: «در حقیقت، گفتار ارباب کمال، قول ایزد متعال اسـت؛ چه، ایشان به منزلهٔ نای‌اند و نوا در ایشـان از نفس رحمانی اسـت؛ یا به مثابت کوه که صَـدا در ایشـان از زمزمهٔ عشق ربّانی است. چنانکه می‌فرماید -قدّس سرّه- مثنوی:

«مـا چو نایيم و نوا در ما ز توسـت ما چو کوهیم و صـدا در ما ز توسـت
(خوارزمی، ١٣٦٦: ٢/٥-٦) ... »

طایفهٔ سوّم اصحاب کفرند که مرشد و مسترشد نیستند (خوارزمی، ١٣٦٦: ٢/٥).

خوارزمی برای پرداختن به شرح ابیات نی‌نامه، به کلمهٔ «بشنو» توجّه می‌کند و آن را برابر با «اقْرَأْ» در کلامُ‌الله می‌داند و می‌نویسد: چنانکه اوّلین کلمه‌ای که بر پیامبر نازل شد «اقرأ» بود، مثنوی هم که تفسـیر حقیقی قرآن اسـت با «بشـنو» آغاز شـده اسـت (ر.ک.: خوارزمی، ١٣٦٦: ٢/٦).

شـارح در این مقدّمه، آیات بسـیار و اشـعاری از مولوی را برای اسـتشهاد و استناد می‌آورد که هفت بیت پایانی با نی و نی‌نامه مرتبط است.

روش تفسـیری شـارح در این مقدّمه، روش تفسـیر تأویلی است که شارح آن را با آیات و احادیث و ابیات (برون‌متنی)، همراه می‌کند. شـارح با توجّه و رویکردی که به اندیشـه‌های ابن‌عربی دارد نه تنها فهم متن را آسـان نمی‌کند بلکه فهم مطلب را برای مخاطب عام، از جهاتی سخت‌تر و دشوارتر کرده است.

۲-۳- مقدّمه جامی

شرح جامی با دو بیت مثنوی آغاز می‌شود:

عشـــق جز نـایی و ما جز نی نه‌ایم　　او دمی بی مـا و مـا بی وی نـه‌ایم
نـی کـه هـر دم نـغـمـه‌آرایـی کـنـد　　در حـقـیـقـت، از دم نـایـی کـنـد
(جامی، ۱۳۷۵: ۲۰۵)

جامی در مقدّمه با اشـاره به این که «این سـطری‌سـت چند بعضـی منثور و بعضـی منظوم...» به شـیوهٔ ترکیبی خود، اشـاره می‌کند که از نثر و نظم در شـرح نی‌نامه استفاده کرده اســت. جـامی هـدف خود را از شـــرح این دو بیت علاوه بر بیان حقیقت نی و حکایت شـکایت آن که عدّه‌ای نتوانسـته‌اند به حقیقت آن آگاهی بیابند، پیش‌کشـی به خاصّان و واصلان، می‌داند، و از این راه طیف مخاطبان خود را معرّفی می‌کند.

جامی در اهمّیّت و جایگاه مثنوی در قالب شـعر آن را سـرّ شـگرف، خورشـید و مشکی می‌داند که در لباس حرف و صوت در نمی‌آید و نور و بوی آن وصاف آن است و شارح جز پای ملخی به آستان سلیمان نیاورده است (جامی،۱۳۷۵: ۲۰۵-۲۰٦). جامی در مقدّمهٔ موجز و مختصـر خود (تقریبا یک صفحه)، به شیوه، هدف، مخاطب و اهمّیّت مثنوی می‌پردازد و مباحث فرعی و اطالهٔ کلام ندارد.

مقایســه مقدّمه‌های شــروح نشــان می‌دهد که جهت‌گیری شــرح خوارزمی با توجّه به عبـارات «جمیع طوایف عبـاد» و «تنبّه و آگاهی» پنددهی، آموزشـــی و دارای مخاطبان عمومی اسـت و شـارح چنین ادّعایی دارد؛ امّا جامی در مقام متن پژوه، درصـدد توسعهٔ گسـترهٔ معرفتی عرفان نظری در پرتو نی‌نامه اسـت و مخاطب جامی خاصّـان و واصلان آگاه به اندیشهٔ ابن‌عربی هستند.

٤- شرح دو بیت نخست نی نامه

٤-۱- بیت نخست

خوارزمی بیت نخست را:

بشـــنـو از نی چون حکـایـت می‌کـنـد　　و ز جـدایـی‌هـا شـــکـایـت مـی‌کـنـد

آورده است. در نسخه‌های معتبری مثل نسخهٔ قونیه، مورّخ ٦٧٧ ه.ق. بیت چنین آمده است:

بشنو این نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌ها حکایت می‌کند

(مولوی، ١٣٧٤: ٣٥)

خوارزمی این بیت را همراه با دو بیت بعدی شرح کرده؛ مخاطب «بشنو» را «طالب عاشق و مرید صادق» می‌داند و واژهٔ «نی» را به شیخ کامل و پیر کُمّل تعبیر می‌کند و ویژگی‌های وی را مأمور به قرائت‌بودن، آگاه به بدایت فطرت و مخبر آن، نافع وجود بشری و رافع قیود انانیّت می‌شمارد و وجه تشابه او را با نی و قلم، تسلیم محض و در تصرّف نایی و کاتب‌بودن می‌داند.

شارح، با واژهٔ «قلم» به یاد تعلیم و تعلّم و آیهٔ «اقْرَأْ وَرَبُّکَ الْأَکْرَمُ...» می‌افتد و قلم را قلم وجود محمّدی می‌گیرد و احادیثی را متناسب با این تداعی ذهنی و برداشت از قلم، می‌آورد (ر.ک.: خوارزمی، ١٣٦٦: ٧/٢)، امّا در ذیل شرح بیت «هر کسی کو دور ماند از اصل خویش...» می‌نویسد: «اگر نی را از وجود خواجه علیه‌السّلام یا مرشد کامل عبارت نداری؛ و همین نی را اراده کنی؛ هم معنی مستقیم است و در نظر مکشوف؛ و احتیاج به اعتبار استعاره نیست. چه موجودات سخندان و سخنگوی و حقیقت‌شناس و اصل‌جوی‌اند...» (خوارزمی، ١٣٦٦: ١٦/٢).

خوارزمی به معنای لغوی واژهٔ نی توجّه نمی‌کند و جایی هم که از واژهٔ نفی سخن می‌گوید بدون توجّه به معنا و کاربرد زبانی، آن را به معنای نفی وجود بشری می‌داند. وی نالهٔ نی از هجران و شکایت وی از جدایی را برای تنبّه طایفهٔ سوّم می‌داند که اصل و مبدأ خویش را فراموش کرده‌اند و می‌نویسد: «...و این کامل از حال معاش بعضی خبر می‌دهد که از جملهٔ طایفهٔ سیّم‌اند...» (خوارزمی،١٣٦٦: ٧/٢).

خوارزمی در شرح سه بیت اوّل آیات، احادیث و ابیاتی از خاقانی، برای بیان درد بی‌همدمی و نداشتن هم‌نفسی دمساز آورده است. آیات از سورهٔ علق (٩٦) با مضامین

آفرینش (۱-۲)، آموزش (۳-۵)، سرکشی و بازگشت انسان (٦-۸)؛ و احادیثی از پیامبر اسلام در اهمّیّت قلم و این‌که روح محمّدی (وجود محمّدی) و قلم، اوّلین آفرینش خداوند است.

البتّه، خوارزمی به نام، شماره سوره و یا آیه و همچنین نام شاعر ابیات نقل شده، اشاره نمی‌کند. آیات و احادیث در متن بسیار مناسب و سنجیده نوشته شده‌اند. پیوندی که شارح بین این آیات و احادیث با بیت اوّل برقرار کرده است، در خور تأمّل و توجّه است. مثلاً شارح در آغاز شرح در خطاب به طالب عاشق و مرید صادق ویژگی‌های انسان کامل (نی) را بیان می‌کند و یکی از ویژگی‌های انسان کامل مأمور بودن به خبر دادن از بدایت فطرت است. آنگاه سخن خود را با آیاتی در این زمینه مستند می‌کند.

از آنجا که هدف شارح تعلیم و تعلّم است بعد از شرح این سه بیت به اندرز مخاطب می‌پردازد و می‌گوید: «لاجرم تو نیز ای عاشق جانباز، از این نی با سوز و گداز بشنو و با او دمساز شو تا همراز گردی و به سوی وطن باز گردی...» (خوارزمی، ۱۳٦٦: ۸)، روش و رویکرد شارح در ابیات دیگر هم تقریباً همین گونه است و پس از شرح و تبیین به اندرز مخاطب می‌پردازد. شرح این ابیات نیز با نثری آهنگین و مسجّع است.

خوارزمی، در شرح این بیت از مثنوی یا آثار دیگر مولوی بهره‌ای نمی‌برد و به هیچ وجه به منابع مورد استفاده مولوی توجّهی ندارد. شارح در شرح سه بیت اوّل نه تنها فهم آن را برای مخاطب عامی آسان نکرده است؛ بلکه با پرداختن به مفاهیم متفاوت برای نی و وارد کردن اندیشه ابن‌عربی (حقیقت وجود محمّدی) بر دشواری و اغماض و ابهام آن افزوده است.

جامی:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

جامی هم در گزارش بیت نخست، گویا مانند خوارزمی دسترسی به نسخهٔ معتبری که رویکرد و محتوای شرح را تغییر دهد، ندارد. جامی در متن منثوری که با عنوان «تمهید» آورده، نی را با واصلان کامل و کاملان مکمّل از دو جهت اسم و ذات مناسب می‌داند: از روی اسم در مفهوم نفی و از روی ذات از خود تهی‌بودن. در این عبارت به واژهٔ نی تا حدّی در مفهوم لغوی و استعاری آن توجّه می‌کند و در ابیاتی که در توصیف نی آورده، آن را موج دریای قدم و فانی در حق، راز گوینده با نزدیکان حق، شرح‌دهندهٔ محنت فراق و مژده‌دهندهٔ وصال می‌داند که رقص انجم و سبحه قدسیان از آواز او، و او هم در پنجهٔ تغلیب ربّ است. جامی معتقد است در صورتی می‌توان نی را در مفهوم قلم گرفت که وجه تشابه آن دو در تحت تصرّف و تسلّط بودن در نظر گرفته شود و گر نه افعال و سکناتی که مولوی برای نی می‌آورد با قلم تناسبی ندارد. و سپس ابیاتی را برای استشهاد و استناد می‌نویسد و در بخش متن منثور خود پس از ذکر ابیات، نی را در مفهوم لغوی (نوعی‌ساز) معرّفی می‌کند: «و می‌شاید که طریق مجاز و استعاره را بگذارند و نی را عبارت هم از این نی ظاهر دارند ...» زیرا اولیای حق از لسان موجودات احوال آنان را فهم می‌کنند (جامی،۱۳۷۵: ۲۰۸) و حکایتی را به نظم از ابوسعید ابوالخیر در استناد و استشهاد مطالب نوشته شده می‌آورد.

امّا، وی از نکته‌ای در معنا و آواز و پیام ظاهری «نی» به عنوان ساز غافل می‌شود و آن‌که، نوای نی از وی نیست بلکه از دم نایی است. جامی و خوارزمی هر دو در حین شرح این بیت، از این نکته که نی، می‌تواند تمثیلی از خود شاعر یعنی مولوی باشد غافل شده‌اند، و برای واژهٔ نی تعابیر متفاوتی آورده و از حقیقت بحث دور شده‌اند. رویکرد و روش خوارزمی در شرح و تفسیر بیت اوّل تفسیری واژگانی است، خوارزمی در ذیل بیت تنها به معانی و مفاهیم تأویلی نی (انسان کامل، حقیقت محمّدی)، توجّه می‌کند و برای آن، مفهومی با توجّه به اندیشه ابن‌عربی و مفهوم مصطلح (نی قلم) آورده، و در شرح بیت سوّم، نی را در مفهوم مصطلح و رایج (ساز)، می‌آورد. روش و

رویکرد جامی هم چنین است، علاوه بر تفسیر واژگانی بیت و توجّه به واژهٔ نی از لحاظ مفهوم مصطلح (قلم)، و تأویلی آن (انسان کامل)، به مفهوم مصطلح و رایج نی (ساز) و حرف نفی، هم توجّه می‌کند؛ اما در مفهوم حقیقت محمّدیه، نمی‌آورد.

مقایسه این دو شرح در بیت نخست نشان می‌دهد شارحان تفسیری منسجم، متقن و واحد از بیت ارائه نمی‌دهند، بلکه فرضیّاتی را در مورد واژهٔ «نی» بدون بیان اساس و مبنای آنها طرح می‌کنند. آنان استناد و استشهادی برای اتقان و تبیین صحت فرضیّات خود و یا ردّ آنها بیان نکرده‌اند.

٤-۲- بیت دوم

خوارزمی بیت را به صورت:

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

آورده است. وی در اینجا مراد از «نیستان» را عالم الهی می‌داند (ر.ک.: خوارزمی، ۱۳٦٦: ۷/۲) و در شرح بیت «هر کسی کو دور...»، نیستان را غیرصریح در مفهوم «حظایر قدس» و «مجالس انس» می‌آورد (ر.ک.: خوارزمی، ۱۳٦٦: ۸/۲)، امّا در ذیل شرح ابیات ۵-۸ ، از «من به هر جمعیّتی ...» تا پایان بیت «تن ز جان و ...» نیستان را عالمی که در آن انسانِ پا بستهٔ آب و گل؛ از سر تکبّر و تجبّر، بستهٔ بند خویش و مبتلای هستی بوده، توصیف می‌کند (ر.ک.: خوارزمی، ۱۳٦٦: ۲۰/۲).

در توصیفات مختلف خوارزمی از نیستان، این واژه در مفهوم لغوی به کار نمی‌رود. وی یک بار آن را به صورت ترکیبی اضافی و بار دیگر به صورت استعاره از عالمی که انسان قبل از آمدن به این عالم جسم و جهان مادّی در آن بوده، گرفته است و باری دیگر توصیفی متفاوت از نیستان دارد که با عالم الهی و حظایر قدس تضاد و تفاوت دارد.

خوارزمی مرد و زن را نـه بـه معنای لغوی بلکه به عقول و نفوس تأویل می‌کند. در این تأویل جای دو نقد اســت. مولوی در مثنوی بارها «مرد و زن» را در مفهوم «نفس و عقل» آورده اسـت؛ اما شـارح نمونه‌ای از این کاربرد در مثنوی را نمی‌آورد تا سازگاری تأویل خود با کاربرد واژه در مثنوی را نشان دهد.

مـاجـرای مـرد و زن افـتـاد نـقـل　　آن مـثـال نـفـس خـود می‌دان و عقـل
این زن و مردی که نفس اســت و خرد　　نیـک بـایســتـه اســت بهر نیک و بد
... نـفـس هـمـچون زن پی چـاره‌گری　　گـاه خـاکـی گـاهـی جویـد ســروری

(مولوی، ۱۳۷٤: ۲٦۲۹/۱-۲٦۳۱)

علاوه بر آن، بیان شـارح درســت نیســت زیرا منظور مولوی از «زن و مرد» در این بیت نوع انسـان اسـت و کلّیّت را در نظر داشته یعنی همراه ناله و فغان او، همهٔ انسان‌ها ناله سر داده‌اند.

جـامی در مصـــراع دوّم بیت نیز مطابق برخی نســـخ قدیم و معروف، به جای «در نفیرم...» (نسـخهٔ قونیه)، «از نفیرم...» آورده است. وی واژهٔ «نیستان» و «مرد و زن» را در مفهوم لغوی خود به کار نبرده، بلکه آن دو را متناســب با اندیشـــه‌های ابن‌عربی تأویل کرده اسـت. به همین سبب، ابتدا به صورت مختصر در مورد عالم حضرات ابن‌عربی، از جمله مرتبه تعیّن اوّل و ثانی و غیب اوّل و ثانی شـرح می‌دهد و می‌نویسد: «... می‌شاید که مولانا ... از نیسـتان به اعتبار عدمّیّت اصـلی اعیان و کثرت نسـبی ایشـان، این مرتبه خواسـته باشند یا مرتبهٔ سابق بر آن...» (جامی، ۱۳۷۵: ۲۰۹) و دوباره به توصیف مراتب دیگر پرداخته و می‌نویسـد هر چه حقایق از مرتبهٔ اوّلی دورتر می‌شوند، غلبهٔ مابه‌الامتیاز بر مابه‌الاتّحاد بیشـتر می‌شـود و مراد از دوری و مهجوری غلبهٔ مابه‌الامتیاز است (ر.ک.: جامی، ۱۳۷۵: ۲۰۹).

وی ســپس بیت دوّم را می‌آورد و ابیاتی در شــرح این بیت می‌ســراید که تا حدّی گره‌های متن منثور (عالم تعیّن اوّل و...) را شـکافته و غوامض آن را بر طرف می‌کند. او

در ضمن نظم، مرد را فاعل و «اسمای خلّاق ودود» و زن را «اعیان جمله ممکنات» که از اسما و صفات منفعل گشته، می‌داند.

جامی پس از این ابیات با رویکردی مخاطب‌محور سؤالی را مطرح می‌کند و پاسخ آن را نیز می‌دهد. روش وی آن است که سؤال و جواب را در هر دو قالب نظم و نثر ارائه می‌کند. و می‌پرسد:

انسان واصل چرا از دوری و هجران شکایت می‌کند؟ جامی برای این پرسش سه پاسخ متفاوت بیان می‌کند:

گویم آری لیک وصل پر کمال — باشد اندر نشأة دنیا محال
یا خود آن گویم که هست این ماجرا — سرگذشت عاشقان در ماضی[1]
یا خود آن گویم که هست این گفت و گوی — از برای غافلی بی‌راه و روی

(جامی، ۱۳۷۵: ۲۱۲)

جامی در شرح خود، از مثنوی و یا آثار دیگر مولوی بهره‌نبرده و مانند خوارزمی، به آیات، احادیث و اشعار، استناد و استشهاد نمی‌کند و تنها حکایتی را از ابوسعید ابوالخیر برای استشهاد نی به معنای ساز می‌آورد. وی در شرح بیت دوّم برعکس خوارزمی اطالهٔ کلام دارد و مدخل وی مباحث و اندیشه‌های ابن‌عربی است. شارح در آغاز شرح، مخاطبان را خواص و واصلان می‌داند؛ ولی گویا مخاطبان جامی، گروهی خاص‌تر و تعلیم‌یافته در مکتب ابن‌عربی و آشنا با اندیشه‌های وی هستند. شارح پس از شرح دو بیت، خاتمه‌ای به نظم در تنبّه و تحذیر خویش می‌آورد تا اصل و منشأ را فراموش نکرده و برای رسیدن بدان تلاش کند.

جامی در شرح نی‌نامه تنها به دو بیت آغازین بسنده می‌کند، امّا دلیل این بسندگی را بیان نمی‌کند. کمپانی‌زارع در مقالهٔ «جستار نی‌نامه؛ شرط‌نامه مولانا با مخاطبان» (۱۳۸۹)، دلیل توجّه به نی‌نامه یا دو بیت آغازین آن را پرورش‌یافتن شارحان مثنوی در مکتب ابن‌عربی و تلفیق عرفان مولوی با عرفان ابن‌عربی می‌داند؛ زیرا مقدّمهٔ کتاب‌های

ابن‌عربی به ویژه *فصوص‌الحکم*، اهمّیّت بسیاری دارد و چکیده و لبّ تمام کتاب است و بسیاری از شارحان آثار ابن‌عربی در شرح و بسط اندیشهٔ وی، به شرح خطبه بسنده کرده‌اند (ر.ک.: کمپانی زارع، ۱۳۸۹: ۹۳-۹٤). عدّه‌ای روش جامی در شرح نی‌نامه را شیوهٔ التقاطی می‌دانند: جامی، در نی‌نامه خواسته تفکّر عرفانی مولوی را با اندیشه‌های ابن‌عربی تبیین کند و ازاین‌رو، رأی او در مثنوی‌شناسی، التقاطی است که مثنوی با آثار ابن‌عربی تأویل شده است (ر.ک.: مایل هروی، ۱۳۷۷: ۲۵۸-۲۵۹).

روش جامی التقاطی نیست، زیرا وی در شرح خود به هیچ وجه اندیشه ها و افکار مولوی را حتّی به عنوان شاهد یا مثالی مطرح نمی‌کند و بیت یا جمله‌ای از مولوی برای تفسیر نمی‌آورد. آوردن ابیات مولوی و تفسیر آنان بر اساس اندیشهٔ ابن‌عربی نه به معنای التقاط بلکه به معنای تأویلی‌نگری روش‌شناختی است که سخن مولوی با اندیشه ابن‌عربی تأویل می‌گردد.

شرح خوارزمی از بیت دوّم، به استثنای واژه‌های «مرد و زن»، تفسیری ظاهری و تحت‌اللّفظی است، امّا شرح جامی تفسیری تأویلی و تطبیقی است. جامی در شرح بیت بر اساس پیش‌فرض‌های ذهنی خود اندیشه‌های ابن‌عربی را بیان می‌کند که هیچ تناسبی با واژه‌ها و مفهوم بیت ندارد و تنها تأویلی غریب و دور از ذهن است و بر دشواری درک و فهم بیت می‌افزاید.

در هر دو شرح، عدم مراجعه به ابیات دیگر مثنوی و بلکه سایر آثار مولوی، سبب شده است که آنان به متن و مؤلّف آن، وفادار نمانند. نمونه را، مولوی در ترجیع‌بندی، «نای» را همان «تن» انسان و «نیستان» را در مفهوم عالم قدس و ملکوتی که انسان از آن، به این عالم ناسوت آمده می‌داند:

من دم نزنم، لیکن از نحنُ نفخنا — در من بدمد، ناله برآید به ثریا
این نای تنم را چو ببرید و تراشید — از سوی نیستان عدم، عزّ و تعالی[1]

دل یک سر نی بود و دهان یک سر دیگر　　آن سر ز لب عشـــق همی بود شـــکرخا
(مولوی، ۱۳۷۲: ترجیع۳، ش۳۳۹۸)

نمونه دیگر رباعیی است که در آن انسان را «نایی» بریده می‌داند که نوای وی از دم نایی است:

نـــایی بـــبـــریـــد از نیـــســـتـــان اســتـاد　　با نـــه ســـوراخ و آدمـــش نـــام نـــهـــاد
ای نی تو از این لـب آمـدی در فریـاد　　آن لـب را بین کـه این لبـت را دم داد
(مولوی، ۱۳۷۲: رباعی٦۱۲)

۵- شرح خوارزمی بر سایر ابیات نی‌نامه

۵-۱- بیت چهارم: هرکسی کو دور ماند...

شارح در شرح این بیت چنان مستغرق عالم علوی و سوز هجران گشته که عنان از کف داده و نه تنها زبان او در شـرح اسـتعاری و مغلق گشـته بلکه صـفحات بسـیاری را به داسـتان هجران و وصـال اختصـاص داده اسـت. در بیان جایگاه انسـان و دشـواری رانده‌شدن از منشأ و اصل خویش چنین می‌نویسد: «... پیش از آنک بدین قفس مسدّس قالب مبتلی شـود طاووسـی باغ مثمّن فردوس کرده و هیاکل علوی، با اجرام سـفلی در زیر بال همّت او کمتر از بیضه‌ای نموده...» (خوارزمی، ۱۳٦٦: ۸).

شـــارح که به یاد اصـــل خویش می‌افتد آیهٔ «قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّی» برایش تداعی می‌شود و اشعاری از خویش در این باب می‌سراید. روش و رویکرد شارح در شرح این بیت برگزیدن مدخل‌های متنوّع و بسـیار اسـت که گویا تداعی ذهنی و یا سؤالات پیش فرضـی باعث درج آن می‌شـود، و ربطی مسـتقیم با مسـأله بیت ندارد و برای تفهیم و گره‌گشـایی معنا و مفهوم بیت نیز -جز برای مقدّمات- ضروری نمی‌نماید -مدخل‌هایی چون: منشـأ روح و جایگاه آن، گرفتارشـدن در این عالم خاکی، سبب جدایی و هجران روح از منشـأ، گذر انسـان از عوالم مختلف در سیر نزولی و آماده‌شدن برای زندگی در

این عالم، برگزیدگان خاصّ حق و مصادیق سبقت رحمتی و... به نثر می‌نویسد و سپس آیات، احادیث، عبارات عرفانی و اشعاری را به عنوان شاهد و سند به فارسی و عربی می‌آورد.

شارح پس از آوردن این مطالب به یاد نی در بیت اوّل می‌افتد و دربارهٔ آن می‌نویسد و از خواننده یا مخاطبی که به وصال نرسیده و درد هجران چشیده می‌خواهد چون نی، ناله سر دهد و نی را به دور از هر استعاره‌ای تصوّر می‌کند؛ امّا باز هم از این نکته که نی می‌تواند مولوی باشد غافل شده و نی را در مفهوم ساز می‌آورد.

خوارزمی تقریباً در دو صفحه پایانی شرح بیت به اندرز خواننده مشغول می‌شود و آن سفارش‌ها را با آیات و احادیث و عبارات عربی صوفیانه و ابیاتی -که بیشترین اشعار از مثنوی و دیوان شمس است- آراسته می‌گرداند. این شارح گاهی، نام شاعر را می‌نویسد امّا اغلب اشعار را بدون نام آورده و در استشهاد به آیات قرآن، متناسب متن و منظور خود پاره‌ای از آیات را -بدون نام، شماره سوره و آیه- نقل می‌کند. خوارزمی یک مورد آیه را به دو بخش تقسیم کرده است: «و بدان سابقه در زمرهٔ الَّذِينَ سَبَقَتْ لَهُمْ مِنَّا الْحُسْنَى داخل گشته؛ از دوزخ تعلّقات ماسوی دور باشند که أُولَئِکَ عَنْهَا مُبْعَدُونَ» (خوارزمی، ۱۳٦٦: ۱۰). این شیوه در آثار عارفان قبل از خوارزمی بکرّات، دیده می‌شود.

شرح این بیت شرحی توصیفی است که نتیجه تداعی ذهنی و بر انگیخته‌شدن احساسات و عواطف روحانی شارح هست و ارتباط مستقیمی با بیت ندارد.

تفسیر این بیت هم تفسیری سطحی و تحت‌اللّفظی است. شارح در شرح این بیت به ارتباط بیت با ابیات قبل، در ضمن اندرز به سرنوشت نی توجّه می‌کند. امّا، به مفردات بیت و واژه‌هایی چون وصل و اصل یا عبارت بازجستن اصل توجّه نمی‌کند و از نظر معانی لغوی و یا اصطلاحی آنها را بیان نمی‌کند.

۵-۲- ابیات ۵، ٦، ۷ و ۸ : من به هر جمعیّتی نالان ...

خوارزمی در شـرح این ابیات، بسیار موجز و کوتاه، به ظرفیّت و استعداد روحی افراد و مدارج سیر او در پذیرش و استماع نغمات اشاره کرده (ر.ک.: خوارزمی،۱۳٦٦: ۱۸/۲) و شش حکایت را با محوریّت مدارج و مراتب انسان‌ها در دریافت و فهم نغمات پی‌درپی می‌آورد. شـــارح، ابیـات را به نثر ســـاده و روان برمی‌گرداند و می‌نویســـد هر یک از خوش‌حال و بدحال بر اساس مرتبه و سیر خود در طریق کمال پی به اسرار من می‌برد و این با مفهوم مصـراع «... از درون من نجسـت اسـرار من» تضـاد بسـیار دارد (ر.ک.: همان،۲۰/۲).

خوارزمی، به آغاز داستان جدایی نی از نیستان برمی‌گردد، امّا این بار نیستان ساحتی است که آدمی در آن پای بند آب و گل گشته، اما او را پای بستهٔ آب و گل نمی‌گذارند.

شـرح خوارزمی در این موضـع از جهات بسـیار مبهم اسـت: نیسـتان در شرح این ابیات با نیستان بیت دوّم و اصلی، که در بیت سوّم آمده، تضاد دارد و دیگر آن‌که شارح مشـخّص نمی‌کند منظور از «سـرم به تیغ برداشـتند و نرد دوسـتی در صـورت دشـمنی باختند» چیســت و چرا شـــارح می‌گوید: دل از یار و وطن پرداختم؟ آیا یار و وطن به عالم نیستان و حضرت حق بر می‌گردد یا مصداق دیگری دارد که شارح به آن نپرداخته است؟

شـارح از فنا و فواید و نتایج آن در دو صـفحه بحث کرده و ابیاتی را شاهد آورده؛ همچنین دو صـفحه از شـرح را به اندرز مخاطب با استناد به احادیث و ابیاتی از مثنوی اختصاص می‌دهد.

شـرح خوارزمی در این موضـع نیز تفسیری تحت‌اللّفظی، ظاهری و موضوعی است و بیشـتر از آن‌که گره‌گشـای مثنوی و ابیات مشکل آن باشد بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های شـارح اسـت. در این شـرح که هفت صـفحه را دربرگرفته است؛ در مجموع تقریباً یک صفحه به شرح ابیات اختصاص یافته است.

شیوهٔ شارح در اینجا برون‌متنی و درون‌متنی است. حکایاتی که از شبلی، حضرت علی(ع)، و... و ابیاتی که از مؤلّف، خاقانی و شاعر یا شاعرانی بدون نام نقل شده‌اند، جنبهٔ برون‌متنی دارند، ولی ابیاتی که از مثنوی نقل شده از رویکردی درون‌متنی حکایت می‌کند که آن ابیات هم برای شرح بیت نیستند بلکه شارح برای استشهاد مقصود و مطلوب خویش (فنای در حق) آنها را آورده و «با همهٔ توضیحاتی که بیان می‌کند مراد مولانا از خوشحالان و بدحالان، تفهیم نمی‌شود و در این باره توضیحی نمی‌دهد» (شجری، ۱۳۸٦: ۱٤۲). نکته اینجاست که خوارزمی اشاره‌ای به تمثیلی‌بودن این ابیات و ارتباط آنها با ابیات بالایی ندارد و وقتی وارد مبحث فنا می‌شود کاملاً از موضوع و مسأله ابیات دور می‌شود.

۵-۳- بیت ۹: آتش است این بانگ ...

شارح این بیت را شرح نمی‌کند و ابهام یا گرهی را نمی‌گشاید و تنها اشاره‌ای بسیار موجز و گذرا به آن دارد. «اگر چنانک دل سوختهٔ آتش کش داری بدانی که: آتش است این بانگ نای و نیست باد؛ و اگر نداری نیستی بگزین تا به زبان حال گفته‌باشی که: هرکه این آتش ندارد نیست باد» (خوارزمی،۱۳٦٦: ۲۵/۲).

این‌که شارح این بیت را نیازمند تفسیر نمی‌بیند جای درنگ است؛ زیرا از ابیات بحث‌برانگیز مثنوی است و شارحان بسیاری بر سر مصراع دوّم اختلاف‌نظر و اندیشه دارند، عدّه‌ای عبارت «نیست باد» در مصراع دوّم را به دعای خیر، برای فنای در حق و رسیدن به این مرتبه (ر.ک.: انقروی، ۱۳٤۸: ۲۳؛ ر.ک.: نیکلسون، ۱۳۹۳: ۲۰) و عدّه‌ای نفرین مخاطبانی که درک و فهمی از حالات و افعال عرفانی مولوی ندارند، تأویل می‌کنند (ر.ک.: آتش، ۱۳٦۵: ۱۱۵ و همچنین ر.ک.: زند، ۱۳۸٤: ۱٤٤؛ ر.ک.: خواجه‌ایوب، ۱۳۷۷: ۲۰)، خوارزمی تنها به شرح ظاهری و سطحی ابیات پرداخته است.

۵-٤- بیت۱۰: آتش عشق است ...

شـــارح به محبّت که در تمام موجودات ســـاری و ســـرمایهٔ ارتقا مدارّج کمالی اســـت می‌پردازد و بر اساس حدیث «کُنتُ کَنزاً...» (ر.ک.: خوارزمی، ۱۳٦٦: ۲٦/۲)، حق را مبدأ و آغازگر عشـق می‌داند و با توجّه به اشـارهٔ «**فتَحبَبتُ اِلَیهِم بِالنِعَمِ فَعرِفونی**» راز شـناخت حق را دوست داشتن بنده می‌داند.

وی ابیـاتی از مولوی و احـادیثی آورده و بیـان خود را آکنده از کلمات مســـجّع و متضـاد کرده است: «... از ایوان عرش تا آستانهٔ فرش؛ و از اوج افلاک تا حضیض خاک ....» (خوارزمی، ۱۳٦٦: ۲٦/۲)، مبحث عشـق در اندیشـهٔ مولوی از مباحث کلیدی است که شارح برای مطالعه بیشتر به مقدّمه و کتاب *کنوزالحقایق* خود ارجاع می‌دهد.

۵-۵- بیت ۱۱،۱۲،۱۳: نی حریف ...

شـارح معتقد است این ابیات مشتمل بر حقایقی در مورد سماع و شرایط سماع است و به آرای مختلف دربارهٔ سماع، از جمله: شنیدن خطاب «**أَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ**»، نغمات و سبحات ملائکه در عالم علوی و یادآوری آن با ســـازی چون نی در این عالم خاکی می‌پردازد و مسـتغنیان و نیازمندان سـماع، و شـرایط مباح یا حرام‌بودن آن را مشـخص کرده و برای بیت مفهومی تأویلی می‌آورد: پرده‌های نی افشـاگر اسـرار واصلان و مستغرقان و باعث بعـد غـافلان از یـار می‌گردد. خوارزمی، اشـــاره‌ای به معنای لغوی، کنایی و مصـــطلح واژه‌های «پرده‌دری»، «حریف»، «زهر» و «تریاق»، و ارتباط معنایی دو مصـراع با هم و با ابیات دیگر ندارد. در شـــرح این ابیات، مباحثی دور از مســـأله بیت مطرح و به ابیاتی از مولوی و شارح استناد شده است.

در شـرح مصـراع «همچو نی زهری ...»، نی را تریاقی برای کشتن نَفس اهل دل؛ و زهری برای مردن دل غـافـل می‌دانـد (ر.ک.: خوارزمی، ۱۳٦٦: ۳۱). روش و رویکرد شـارح تفسـیری تأویلی اسـت؛ امّا در مصراع «همچو نی دمساز ...» با حذف «و» عطف

«دمساز هر مشتاق» نوشته؛ مصراع را به نثر ساده و روان برگردانده و تفسیری ظاهری و تحت‌اللّفظی نوشته است.

۵-٦- بیت ١٤، ١٣: نی حدیث راه ...

هرچند خوارزمی این ابیات را با ابیات ۱۲ و ۱۱ آورده؛ امّا دوباره بیت «نی حدیث ...» را جدا آورده، شرح نمی‌دهد و به شرح بیت پیشین با نگرشی متفاوت پرداخته؛ ارتباط و تناسبی قیاسی میان حس و مدرک و فهم انسان و دریافت اسرار الهی برقرار کرده و بیتی از خود برای استناد می‌آورد.

این شارح بیت «محرم این هوش...» را نیاورده، امّا آن را به نثر ساده و روان در می‌آورد. خوارزمی، به معانی لغوی، اصطلاحی و رایج واژه‌های «هوش» و «بی‌هوش» و تقابل یا ترداف آنها با هم و همچنین تعاملشان با واژه‌های گوش و زبان و تمثیلی‌بودن آنها نپرداخته؛ تفسیری ظاهری و تحت‌اللّفظی ارائه می‌دهد.

۵-۷- شرح ابیات: ۱۵، ١٦، ۱۷، ۱۸: در غم ما ...

مدخل‌های این ابیات:

یک) شارح در شرح ابیات ۱۵ و ١٦، با آوردن آیهٔ «وَمَا لِیَ لَا أَعْبُدُ الَّذِی فَطَرَنِی...» (یس/ ۲۲) و شرح و تفسیر آن؛ روش، رویکرد، تأسی و پیروی مولوی را از قرآن و شیوهٔ بیان این آیه مشخص می‌کند و معتقد است همان‌گونه که در آیه گوینده (حبیب بن اسرائیل)، خود را سرزنش کرده تا مخاطب را متنبّه و بیدار سازد، مولوی هم در این ابیات به خود خطاب می‌کند تا مخاطب متنبّه شود: «پس حضرت مولوی قدس سرّه نیز بر این نهج سلوک کرده، ...» (خوارزمی،١٣٦٦: ۳۳/۲)؛

دو) تأکید شارح، که نباید از رحمت حق ناامید شد؛ زیرا حضرت ختمی مرتبت(ص) اگر چه بیگاه آمد اما پگاه آمدگان خوشه‌چین خرمن او شدند؛

سه) خوارزمی، مصداق بیگاه و بگاه را برای مخلوقات می‌داند و شواهدی برای واژهٔ بیگاه، بدون توجّه به معنای مصطلح، لغوی و رایج آن آورده؛ رهروان راه حق و شاربان شراب تحقیق را به سه دسته تقسیم می‌کند: افرادی که جام‌ها سر می‌کشند و نعرهٔ «هَل مِن مَزید» سر می‌دهند، افرادی که به جرعه‌ای مست می‌شوند و گروهی که هنوز به بساط قرب پای ننهاده از دست می‌روند؛

چهار) خوارزمی، مصراع «هر که جز ماهی ز آبش سیر شد» را به مولوی و مصراع «هر که بی‌روزی‌ست روزش دیر شد» را به بی‌بهرگان خوان وصال، نسبت می‌دهد. شاید این برداشت متفاوت باعث شده، مصراع‌ها را مجزا آورده و شرح کند. پنج. برای شرح بیت آخر، تمثیل و قیاس نابینایان و ناشنوایان را برای غافلان و بی‌بهرگان وادی سلوک می‌آورد. (ر.ک.: خوارزمی: ۳٦/۲، ۳۷)

شارح در شرح مطوّل این ابیات، از اشعار مولوی (بیشترین ابیات)، خاقانی و آیات و احادیث بهره می‌برد. شرح این ابیات شرحی مفهومی تأویلی است که شارح برای درک و فهم بهتر مفهوم بیت، به تمثیل و شواهد مثالی و قیاسی و همچنین تأویل روی آورده، بویژه در شرح بیت «هر که جز ماهی....» از شیوهٔ تفسیری تأویلی استفاده می‌کند.

٦- مقایسه و تحلیل دو شرح

دو تلقی از تفسیر وجود دارد: دست‌یابی به مراد مؤلّف متن و کشف ظرفیّت متن و برون‌کشیدن آن. هر دو شارح، با تلّقی دوّم رویکرد هرمنوتیکی مخاطب‌محور را اخذ کرده‌اند و با فراتررفتن از مقصود مؤلّف بر اساس دانش و پیش‌فرض‌های ذهنی خود به شرحی تفسیری تطبیقی روی آورده‌اند. منظور از شرح تفسیری-تطبیقی، شرحی است که شارح سعی در گسترش و آشکارکردن مفهوم بیت دارد ولی بیشتر از آن‌که به بیت و ارتباط واژگان و مفاهیم آن و یا اندیشه مؤلّف توجّه داشته باشد، اندیشه و فرضیّات

خود را بیان می‌کند. تطبیق این است که مفسّر از خلال مقبولات علمی پیشین خود می‌نگرد و مفروضات علمی خود را بر (متن) تحمیل می‌کند.

دوّمین نکتهٔ مشترک در دو شرح، نبود رویکرد مسأله‌محور در تفسیر ابیات است. «در هر تأویل نکتهٔ مهم و آغازین مناسبت هستی‌شناسانه‌ای است که مؤلّف و تأویل‌کننده، با موضوع تأویل، یا نکته‌های اصلی مورد تأویل در متن برقرار می‌کنند. خواسته ویژهٔ تأویل‌کننده (این‌که از متن چه می‌خواهد)، مهمترین شکل‌دهندهٔ تأویل است. ماهیّت و راستای اصلی تأویل را این خواست (و نیز دانش پیشینی)، تأویل‌کننده تعیین می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۲۹-۵۳۰).

نکته مشترک سوم: نبود گفتگوی زایا و اثربخش بین شارح و مؤلّف متن است. هر دو شارح از نقد مولوی و چالش و گفتگو با وی دوری جسته‌اند و تنها اندیشه‌های خویش را ارائه کرده‌اند.

موارد اختلاف در دو شرح. نبود هدفی مشترک، هدف خوارزمی آموزش و تنبّه بی‌خبران و هدف جامی پیش‌کشی به واصلان است.

اختلاف دوم: خوارزمی برای تبیین اندیشه‌های خود، استشهادات برون‌متنی و درون‌متنی بسیاری می‌آورد؛ ولی جامی جز دو بیتی که در آغاز شرح آورده و حکایتی، هیچ استنادی به اثری ندارد.

اختلاف سوم: خوارزمی به ارتباط و انسجام ابیات نی‌نامه توجّه کرده و کلّی‌نگر است؛ اما عدم پیوستگی و ارتباط ابیات در شرح جامی؛ شاید بر اساس این فرض و تصوّر که هر بیت معنی مستقلّی دارد، باشد، امّا، این تصوّر، «در مثنوی مولانا که به شیوهٔ تداعی آزاد و *جریان سیال خیال* سروده شده، به هیچ وجه صدق نمی‌کند. ابیات مثنوی چون حلقه‌های زنجیر، چنان به هم پیوسته است که گسستن آن ممکن نیست» (نوریان، ۱۳۸٤: ۲۳۲-۲۳۳).

اختلاف چهارم: خوارزمی، در شـرح نی‌نامه، دچار التقاط شـده و عرفان خراسان را در عرفان ابن‌عربی تحلیل می‌کند؛ امّا جامی روشـی تک‌محوری بر اسـاس عرفان نظری (عرفان ابن‌عربی) دارد: «پژوهش‌گر، باید برای حلّ مسائل پیچیدهٔ ادبی با شیوه‌ای تلفیقی و ترکیبی از رویکردهای پژوهشـی متناسـب با مسـألهٔ خود، برای فهم متن بهره گیرد تا بتواند همهٔ ابعاد و زوایای یک اثر ادبی را کشف کند» (رضی، ۱۳۸٦: ۱۳۸-۱۳۹).

۷- دلایل روی‌آورد شارحان به اندیشه‌های ابن‌عربی

خوارزمی و جامی، پرورش‌یافتهٔ مکتب ابن‌عربی و شـارح *فصـوص‌الحکم* در عصـری بالیده‌اند که علاوه بر رواج اندیشـه‌های مولوی در سـراسـر خانقاه‌های ایران، دو کتاب *فصوص‌الحکم* و *فتوحات مکّیه* نیز تدریس می‌شده؛ و التقاط این دو روش عرفانی تأثیر بسیاری بر دو شارح داشته است (ر.ک.: مایل هروی، ۱۳۷۷، ۲۸-۲۹).

خوارزمی در زنـدگی علمی، عرفان ابن‌عربی و مولوی را تلفیق کرده، در جلد اوّل شـرح مثنوی، تقریباً نه مقاله را از مقدّمهٔ قیصری بر *فصوص‌الحکم* آورده و در جلد دوّم هم از اندیشـه و اشـعار ابن‌عربی بهره برده اسـت. در شرح *فصوص‌الحکم* نیز از اشعار مولوی، بیش از دیگر شـاعران نقل کرده و شاهد می‌آورد (ر.ک.: خوارزمی، ۱۳۹۳ : سی و نه).

اشـتباه خوارزمی این اسـت که فهم مثنوی را وابسـته به فهم اندیشـه‌های ابن‌عربی دانسـته و پنداشـته که با فهم یکی دیگری هم مفهوم می‌شود (ر.ک.: پورجوادی، ۱۳٦۲: ۵۰). تعلّق جامی به عرفان ابن‌عربی موجب شـد تا علاوه بر شـرح *فصـوص‌الحکم*، شـرحی بر *نقش‌الفصـوص* بنویسد و در آثار دیگر هم آراء ابن‌عربی را شرح و گسترش دهد (میرباقری‌فرد، ۱۳۹٤: ۱۲۹، همچنین ر.ک.: مایل هروی، ۱۳۷۷: ۲۰۹).

خوارزمی مجالسـت مولوی با ابن‌عربی را سبب تأثّر مولوی از وی، دانسته و نوشته اسـت: «مولوی وقتی در دمشق بود، مدّتی با شیخ محیی‌الدّین، شیخ سعدالدّین حموی و

صـــدرالدّین قونوی هم‌صـــحبت بوده و اســـرار و حقایقی را با هم بیان کرده‌اند» (ر.ک.: خوارزمی،۱۳٦٦: ۱/ ۱۳۳)، اما ادّعای وی عاری از استدلال علمی است.

۸- نتیجه‌گیری

در بررســی شــرح خوارزمی و جامی بر نی‌نامهٔ مولوی، مشــاهده می‌شــود دو شــارح در تفسیر به جای دست‌یابی به مراد مؤلّف متن، به کشف ظرفیّت متن می‌پردازند. سهو آثار پیشــینیان و تأثیر این آثار بر اندیشهٔ مولوی و بنای تفسیر بر پیش‌فرض‌ها و اندوخته‌های علمی که مبنی بر آثار و اندیشه‌های ابن‌عربی است، باعث شده تا شارحان در شرح خود رویکردی تطبیقی – تحلیلی داشــته باشــند. همچنین عدم توجّه شارحان به کلّیّت متن و پرداختن به مفردات در بیت‌های نخســت باعث شده تا شارحان رویکردی موضوع‌محور داشــته باشند، در نتیجه گفت‌گویی مؤثر همراه با چالش و نقد مؤلّف نداشته باشند و در مواضــعی از حقیقت متن و آن‌چه مقصــود و مطلوب مؤلّف متن اســت، دور شــوند و تأویلی نامأنوس و غریب از ابیات نخست ارائه دهند.

اگرچه میان شــرح خوارزمی و جامی مواضع وفاق دیده می‌شود؛ امّا موارد اختلافی هم وجود دارد. جامی به دو بیت نخســت نی‌نامه بسنده می‌کند امّا قصد خوارزمی شرح تمــام ابیات مثنوی اســت. جامی روشــی تک‌محوری و نظام‌مند دارد. به ارتباط ابیات توجّهی نمی‌کند. چون از اصطلاحات و تعابیر ابن‌عربی در شرح خود بسیار بهره می‌برد؛ شرحی تأویلی و دشوار دارد، امّا خوارزمی در انتخاب و توضیح ابیات روشی التقاطی و نــامنظم دارد. در حین شــرح به ارتباط ابیات توجّه می‌کند و از اصــطلاحات و تعابیر ابن‌عربی بهره‌ای اندک می‌برد. خوارزمی شرحی سطحی دارد و ابیات سخت و دشوار را یا به نثر ســاده و روان برمی‌گرداند یا شــرح و تفســیر نمی‌دهد. جامی برای اســتناد و اســتشهاد در شرح خود به یک حکایت بسنده می‌کند امّا خوارزمی از شعر، حدیث، آیه و ... بهره‌ای فراوان می‌برد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم (۱۳۸۷)، مترجم: سیّدعلی موسوی‌گرمارودی، ویراستاران بهاءالدّین خرمشاهی، سیّدحسین صدرالحفاظ، حسین استاد ولی، چاپ سوّم (با تجدید نظر مترجم)، تهران: چاپخانه قدیانی.

۲. احمدی، بابک (۱۳۸۹)، ساختار و تأویل متن، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.

۳. انقروی، رسوخ‌الدّین اسماعیل (۱۳٤۸)، شرح کبیر انقروی بر مثنوی معنوی مولوی، ترجمهٔ عصمت ستّارزاده، تهران: چاپخانهٔ ارژنگ.

٤. جامی، نورالدّین عبدالرّحمن (۱۳۳۵)، رساله نای. تصحیح: حامد ربانی، تهران: انتشارات کتابخانه علمیه حامدی.

۵. جامی، نورالدّین عبدالرّحمن (۱۳۷۵)، رسالة النائیة (نی‌نامه درباره زندگی مولوی یونسکو، ۱۹۷۳). تصحیح: خلیل‌الله خلیلی، تهران: دنیای کتاب.

٦. حکمت، علی‌اصغر (۱۳٦۳)، جامی: نورالدّین عبدالرّحمن جامی، تهران: انتشارات توس.

۷. خوارزمی، تاج‌الدّین حسین بن حسن (۱۳٦٦)، جواهرالاسرار و زواهرالانوار، تصحیح محمّدجواد شریعت، جلد ۱و ۲، اصفهان: انتشارات مشعل.

۸. _____ (۱۳۹۳)، شرح فصوص‌الحکم، تصحیح و مقدّمه: نجیب مایل هروی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مولی.

۹. _____ (۱۳٦۰). ینبوع‌الاسرار فی نصائح‌الابرار، به اهتمام: مهدی درخشان، تهران: انتشارات انجمن استادان زبان و ادبیّات فارسی.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹٤)، سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات علمی.

۱۱. زند، علی (۱۳۸٤)، سوز نی، قم: انتشارات پرتو خورشید.

۱۲. ساروخانی، باقر (۱۳۷۳)، روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۳. شجری، رضا (۱۳۸٦)، معرفی و نقد و تحلیل شروح مثنوی، تهران: امیر کبیر.
۱٤. فرامرز قراملکی، احد (۱۳۹۱)، روش‌شناسی مطالعات دینی، چاپ هشتم، مشهد: انتشارات دانشگاه علوم اسلامی رضوی.
۱۵. قریشی‌لاهوری، ایوب (خواجه‌ایوب) (۱۳۷۷)، اسرارالغیوب شرح مثنوی معنوی، تصحیح و تحشیه محمّدجواد شریعت، تهران: اساطیر.
۱٦. مایل هروی، نجیب (۱۳۷۷)، جامی، تهران: انتشارات طرح نو.
۱۷. مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی (۱۳۷۲)، کلّیّات شمس تبریزی، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۸. مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی (۱۳۷٤)، مثنوی معنوی (از روی نسخهٔ قونیه ٦۷۷ ه.ق.)، به کوشش توفیق ه. سبحانی، چاپ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۹. میرباقری‌فرد، سیّدعلی‌اصغر (۱۳۹٤)، تاریخ تصوّف، تهران: انتشارات سمت.
۲۰. نیکلسون، رینولدالین (۱۳۹۳)، شرح مثنوی معنوی مولوی، با پیش‌گفتار سیّدجلال‌الدّین آشتیانی، ترجمه و تعلیق: حسن لاهوتی، ویراستار: بهاءالدّین خرّم‌شاهی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ب) مقاله‌ها

۱. احمدی‌دارانی، علی‌اکبر؛ مرتضی رشیدی‌آشجردی (۱۳۸۹)، «مقایسه و تطبیق چهار شرح از مثنوی با آغاز دفتر سوّم»، پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، شماره٤، پیاپی۸، صص٤۳-۵۸.
۲. آتش، احمد (۱۳٦۵)، «معنای هیجده بیت آغاز مثنوی». ترجمهٔ توفیق سبحانی، معارف، شماره ۸، صص ۱۰۳-۱۱۸.

۳. آقاحسینی، حسین؛ امید ذاکری‌کیش (۱۳۹۲)، «بررسی و نقد شروح مثنوی با تکیه بر توجّه آنها به روایت، پیوستگی ابیات و متن مثنوی»؛ ادب و زبان (نثر پژوهی ادب فارسی)، شماره ۳٤، صص ۱-۳۲.

٤. پورجوادی، نصرالله (۱۳٦۲)، «مقدّمه کمال‌الدّین خوارزمی بر شرح مثنوی»؛ نشر دانش، شماره ۱۵، ٤۸-۵۲.

۵. سلیمان‌منصوری، هستی؛ علی‌محمّد مؤذّنی؛ نرگس امیرشریفی (۱۳۹۳)، «مقایسهٔ اختلافات شرح مثنوی نیکلسون در دفتر اوّل با شرح مثنوی استادان فروزانفر، کریم زمانی و استعلامی»، تحلیل و نقد متون زبان و ادبیّات فارسی، شماره ۲۱، صص ۲۵-۵۳.

٦. رضی، احمد (۱۳۸٦)، «روش در تحقیقات ادبی»، گوهر گویا، دوره ۱، شماره ۱، صص ۱۲۹-۱٤۱.

۷. کمپانی‌زارع، مهدی (۱۳۸۹)، «جستار: شرط نامه مولانا با مخاطبان». کتاب ماه دین، شماره ۱٦۱، صص ۹۱-۱۰۲.

۸. نوریان، مهدی (۱۳۸٤)، «هرکسی از ظنّ خود شد یار من»، زبان و ادبیّات فارسی، شماره ٤۷، ٤۸، ٤۹، صص ۲۲۹-۲٤۲.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۲۷۰-۲۳۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.7.1

رویکرد مستملی بخاری در بهره‌گیری از سرگذشت «حضرت موسی» برای بیان مباحث عرفانی شرح‌التّعرّف*

(مقالهٔ ترویجی)

سوسن موسایی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد
دکتر احمد امین[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد

چکیده

قرآن کریم در میان منابع مورد استفادهٔ اهلِ معرفت برای تألیف کتب عرفانی، منبعی بنیادین و اساسی به شمارمی‌آید. نویسندگان آثار صوفیه به تناسب موضوع مورد بحث خود و به منظور روشن‌ترکردن برخی مسائل برای مخاطب، به صورت مستقیم یا غیرمستقیم از واژه‌ها، اصطلاح‌ها و آیات قرآنی و یا قصّه‌های این منبع گرانقدر بهره‌می‌جویند. اسماعیل مستملیِ بخاری (وفات: ٤۳٤ هـ . ق) نیز، در شرح خود بر کتاب «التَّعَرُّفُ لمذهبِ اهلِ التَّصَوُّف»، با بهره‌گیری از داستان حضرت موسی و آیات قرآنی مرتبط با آن، به شرح و تبیین و تأویل مباحث عرفانی و دینی و بعضاً کلامی پرداخته است.

مسألهٔ مطرح‌شده در این پژوهش پی‌بردن به رویکرد مستملی در بهره‌گیری از سرگذشت حضرت موسی برای بیان مباحث کتاب شرح‌التّعرّف است و یافته‌های به دست آمده نیز از رویکرد دو وجهی مستملی به این داستان حکایت دارد. در رویکرد نخست، حضرت موسی بویژه در واقعهٔ تجلّی خداوند بر کوه طور، نماد سالکی است که به فنای صفات رسیده است و بسیاری از مقام‌های سیر و سلوک را در قالب سالکی که در مقام سکر و فنا و وجد و غلبه و تفرید و تفرقه بوده پشت‌سرگذاشته است. این رویکرد گره‌خوردگی داستان حضرت موسی را به‌عنوان نمونه‌ای در تبیین مباحث عرفانی مطرح می‌کند.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰۲/۲۷
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: ahmadamin45@yahoo.com

و در رویکرد دوّم، داستان حضرت موسی نمونه و شاهدی برای تبیین مسائل مربوط به شریعت می‌شود. در این رویکرد، مستملی حضرت موسی را پیامبری معرفی می‌کند که در مباحثی مانند معجزه، امّت، کلام با خداوند، قرب و... در مرتبهٔ پایین‌تری از پیامبرخاتم قرار دارد.

واژه‌های کلیدی: مستملی بخاری، شرح‌التّعرّف، حضرت موسی، عرفان، سکر، شریعت.

۱- مقدّمه

کتاب «التَّعَرُّفُ لِمذهبِ اهلِ التَّصَوُّف» نوشتهٔ شیخ امام الزاهد العارف ابوبکر بن ابی اسحق محمّد بن ابراهیم بن یعقوب البخاری کلابادی است. این اثر به گفتهٔ مستملی‌بخاری، از همان آغاز تألیف چنان نام و آوازه‌ای یافته بود که در وصف آن، گاه گفته‌اند: لَو لاالتَّعَرُّفُ لَما عُرِفَ التَّصَوّفُ ... و آن را از آثار کهن و بنیادین و از گویاترین و دقیق‌ترین آثار صوفیه و در عین حال در شمار دوّمین نسخهٔ خطّی تاریخ‌دار زبان فارسی به شمار می‌آورد (ر.ک.: مستملی‌بخاری:۱۳۷۰: ۵).

روی‌آوردن بسیارِ آگاهان و صاحبنظران به کتاب «التَّعَرُّف» انگیزه‌ای برای نوشتن شرح‌های زیادی برای این کتاب به فارسی و عربی شد و گویا کلابادی خود نخستین کسی است که برکتاب خود شرح نوشته و آن را «حسن‌التّصوّف» نام نهاده است (ر.ک.: همانجا).

از میان شرح‌هایی که بر این اثر نوشته شده «شرح‌التّعرف لِمذهب‌التصوّف» از مستملی‌بخاری را می‌توان نام برد. این کتاب شرحی است گسترده و مبسوط برکتابی فشرده و موجز به نام «التّعرّف لِمذهب اهل التصوّف، نوشته کلابادی» که در واقع کهن‌ترین متن صوفیانهٔ زبان فارسی است و ظاهراً کلابادی نامی بر آن ننهاده، امّا اثر او به «نورُالمریدین وفضیحةُالمُدَّعین» معروف بوده است (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۸۸).

مستملی‌بخاری در مقدّمهٔ خود بر این کتاب، انگیزهٔ نگارش شرح را بدین صورت بیان می‌کند که: «اصحاب از من درخواستند تا کتابی جمع کنم مشتمل بر دیانات و معاملات و حقائق و مشاهدات و اشارات به پارسی تا فهم ایشان مر آن را اندریابد و به عبارت، غلط نکنند که غلط اندر توحید کفر است ... و من آن کتاب را به شرح کردم تا به سخن پیران متقدّمان تبرّک کرده باشم و نیز مقتدی باشم نه مبتدی تا کس بر من عیبی نکند. و هرچه گفتم مؤکّد کردم به آیتی از کتاب خدای، عزّ و جلّ، یا خبری از رسول –صلوات‌الله علیه و علی آله– یا به مسأله‌ای از فقه. و اندر این کتاب، یادکردم اعتقاد اندر توحید و دیانات و احوال و مقامات و حقائق و مشاهدات و رموز و اشارات و سخن مشایخ و حکایات برطریق سنّت و جَماعت» (مستملی‌بخاری، ۱۳۷۰: ۴۳–۳۳).

مستملی ابزار لازم برای این انگیزه که شامل بیان مسائلی مانند: دیانات و حقائق و معاملات و مشاهدات و اشارات هست را به طریق متفاوتی که خود در اینجا بیان کرده واگذار می‌کند و یکی از این ابزار را بهرمندی از نمونه‌های آیات قرآنی و حکایات بر طریق سنّت و جَماعت می‌داند. او از این آیات قرآنی، حکایت و ...، به‌عنوان نمونه و شاهدی برای تفسیر و تبیین مباحث عرفانی و کلامی، بهره می‌جوید.

قرآن و حدیث، به‌عنوان دو سرچشمهٔ اساسی، در بهره‌مندی نویسندگان و شاعران از محتوای دینی و عرفانی، به شمار می‌آیند. پاره‌ای از قصص و مباحث محتوایی این دو سرچشمه بکرّات و از منظرهای متعدّد و درعین‌حال، متفاوت برای بیان مقصودهای بی‌شماری به کار گرفته شده است.

از میان قصص مربوط به انبیای الهی که در قرآن به آنها، اشاره شده، قصّهٔ حضرت موسی (ع) به سبب دارا بودن ساختار داستانی بدون خلل ومحتوای سرشار از رموز عرفانی و دینی، مورد توجّه نویسندگان، شاعران و قصّه‌سرایان بی‌شماری قرار گرفته و هر کدام از این افراد با توجّه به اهداف خود، از قسمت‌هایی از این قصّه یا کلّ داستان

بهره‌مند شده‌اند تا بدین وسیله، استشهاد، تمثیل و یا نمونه‌ای برای مدّعای خود داشته باشند و به فهم بهتر خواننده از مبحث مورد نظر کمک کنند.

این‌که قصّه حضرت موسی (ع) در متون متعدّد به‌خصوص متون عرفانی مورد توجّه نویسندگان قرار گرفته است بدین معناست که این داستان جامع لطایف و عناصری هم در حوزهٔ عرفان و هم در حوزهٔ دین، هم در طریقت و هم در شریعت است و چنین داستانی بدون شک، گزینهٔ مناسبی برای تقریر اهداف تعلیمی و نمونه و شاهدی برای انعکاس تجارب دینی و روحانی مورد نظر نویسنده است.

از میان آیات قرآنی مربوط به قصّهٔ موسی (ع) برخی از آیات که به نحو جالبی، سالک‌بودن و ولایت و نبوّت را در مورد حضرت موسی (ع) بیان می‌کنند و از او طرح سیمای یک سالک مسیر سیر و سلوک و گاهی یک عارف واصل که اهل شریعت هم هست را نشان می‌دهند شاهدی می‌شود برای تفسیر و شرح یک اثر عرفانی.

مستملی در جای‌جای شرحی که بر کتاب «التعرّف لِمذهب التصوّف» نوشته است برای بیان مباحث تعلیمی و عرفانی از داستان حضرت موسی (ع) به‌عنوان شاهد و نمونه‌ای بهره‌می‌گیرد. در این پژوهش تمام تلاش بر بررسی و تبیینِ روش بهره‌مندی مستملی از این داستان برای بیان مباحث عرفانی مورد نظر خود تمرکز دارد.

پیشینهٔ تحقیق

کتابِ «شرح‌التّعرّف لِمذهب التصوّف» به‌عنوان یکی از کهن‌ترین آثار منثور در حوزهٔ ادبیّات عرفانی از منظرهای متعدّدی مورد توجّه پژوهشگران قرار گرفته است. در میان پژوهش‌هایی که دربارهٔ شیوهٔ حکایت‌پردازی و مقایسهٔ داستان پیامبران و اولیاء در شرح‌التّعرّف نوشته شده، می‌توان به پایان‌نامهٔ داوود حقیقی‌پوده با عنوان «بررسی و مقایسهٔ داستان پیامبران در شرح‌التّعرّف و کشف‌المحجوب» (۱۳۹۰) اشاره کرد. در این پایان‌نامه پژوهشگر در پی تحلیل نحوهٔ به کارگیری داستان اولیاء و انبیاء در تمام ابواب

کتاب شـرح‌التّعرّف اسـت و در هر باب، به صـورت جداگانه به نحوهٔ به کارگیری هر داسـتان در بیان مباحث عرفانی می‌پردازد و در نهایت نیز به مقایسـهٔ کشف‌المحجوب و شرح‌التّعرّف از این حیث پرداخته است.

از میان موضـوع‌های مشـابه دیگر با موضـوع این پژوهش، می‌توان به مقالهٔ بهجت فروغی‌مقدّم و تقی اجیه با عنوان «رویکرد شـرح‌التّعرّف به داسـتان حضـرت آدم (ع)» (۱۳۹۸) اشـاره کرد که در آن، پژوهشـگران در پی دسـتیابی به این امر هسـتند که مسـتملی‌بخاری با چه رویکردی به بخش‌های مهم داسـتان حضرت آدم (ع) توجّه کرده و دیدگاه تأویلی او متناسـب با چرخش و جابه‌جایی کنشگران این داستان چگونه است (فروغی‌مقدم و اجیه، ۳۶-۵۰: ۱۳۹۸).

مقالهٔ پیش رو نیز نگاهی به بررسـی رویکرد مستملی‌بخاری در بهره‌گیری از داستان «حضرت موسی» برای بیان مباحث عرفانی شرح‌التّعرّف اشاره دارد.

پرسش‌های پژوهش:

۱) مسـتملی از داسـتان زندگی حضـرت موسـی (ع) درکتاب شـرح‌التّعرّف چه بهره‌هایی جسـته است؟ به عبارتی چه دیدگاهی را نسبت به زندگی حضرت موسی (ع) در شرح‌التّعرّف دنبال می‌کند؟

۲) کدام قسمت از داستان زندگی حضرت موسی (ع) مورد توجّه بیشتر مستملی در تبیین مباحث عرفانی قرار گرفته است؟

۳) دیدگاه مسـتملی به زندگی حضـرت موسـی (ع) از منظر مقایسـهٔ با پیامبر اکرم (ص) چگونه است؟

۱- کلّیّات

اشـارهٔ مسـتملی به داستان حضرت موسی علیه‌السّلام در شرح‌التّعرّف را -خواه اشارات برگرفته از مطالب کلابادی در مورد این داسـتان و خواه شـرح و تبیین خود مستملی از

این داستان- می‌توان در دو حوزه بررسی کرد: وجه نخست بهرمندیِ مستملی از داستان زندگی موسی -بویژه، تجلّی خداوند برکوه طور و سخن‌گفتن موسی با خدا- در حوزهٔ تبیین مقامات و مسائل مربوط به طریقت؛ و وجه دوّم بهره‌مندی مستملی از شخصیّت و داستان زندگی حضرت موسی -علیه‌السّلام- در بیان مباحث مربوط به شریعت بویژه در قالب یک نبی (نبوّت).

مستملی در وجه نخست، حضرت موسی را خواه در هنگام تجلّی خداوند بر کوه و خواه در هنگام مصاحبت با خضر و مدد از هارون و... سالکی می‌داند که در مسیر سیر و سلوک بسیاری از مقام‌های طریقت را تجربه کرده و گاهی، در طی این مراحل مانند هر سالک دیگری اُفت و خیزهایی هم داشته است. او گاهی نماد سالکی می‌شود که ادب نفس را نگه‌نداشته است و به این سبب، از همراهی پیر باز می‌ماند و گاهی نیز همانند یک عارف تا مرتبهٔ فنای صفات پیش می‌رود .

در وجه دوّم، موسی پیامبری است که اگرچه از منظرِ اصل و اساس نبوّت، هم‌راستای سایر پیامبران است؛ امّا هرگاه در شرح‌التّعرّف، داستان زندگی او در کنار داستان زندگی پیامبر اکرم، نمونه‌ای قرار داده می‌شود در جهت شرح و تفهیم مطلبی برای خواننده، در این هنگام، موسی نبیی است که از جهاتِ بسیاری نسبت به پیامبر اکرم در مرتبه‌ای پایین‌تر و عام‌تر قرار دارد. در این وجه است که مستملی از داستان زندگی حضرت موسی برای شرح مباحثی مانند: معجزه، نبوّت، معراج و رؤیت خداوند و... بهره می‌گیرد. توضیح این دو وجه در ادامه خواهد آمد.

وجه نخست

موسی و طریقت

الف: مرید و مراد

صحبت خضر و موسی که در قرآن کریم بدون ذکر نام خضر اشاره بدان شده، در بسیاری از موارد، نمونه‌ای برای تبیین اختلاف عقیدهٔ موجود میان اصحاب تصوّف و... در برتری ولایت بر نبوّت و یا گره‌خوردگی میان طریقت و شریعت است. مثلاً، در اثری مانند مثنوی مولانا، صحبت موسی و خضر نشان از این دارد «که موسی در هم‌نشینی با این ولّی مستور چیزی مانند هم‌نشینی با خداوند را می‌جوید و گاهی تلاقی میان موسی و خضر را می‌توان تلاقی میان طریقت و شریعت دانست» (زرین‌کوب،۱۳۸٦: ٦۲).

مستملی در فصل «قَولُهم فِی التّفرید وَ التّجرید»، در شرح این بیت از کتاب التّعرّف:

وَ ذاکَ لِأنَّ المفرَدین رَأیْتهم عَلی طبقاتٍ وَالدُّنُوُّ بعیدً

(کلابادی، ۱۹۹۳: ۱۳۱)

این بخش از داستانِ زندگی موسی را به‌عنوان نمونه و الگویی درجهت ارائهٔ ویژگی مرید و سالک بیان می‌کند.

این نمونه تبیینی است از این مبحث که شرط مریدبودن، رعایت ادب نفس در صحبت مراد است و موسی در کنار خضر به دلیل عدم رعایت اَدبِ نفس و انبساط در صحبت، از ادامهٔ سفر با مراد باز مانده است. «مرید را اَدب نفس باید که بی‌ادب صحبتِ یافته را بگذارد، به صحبت نایافته کی راه یابد؟! و بیان این، قصّهٔ موسی و خضر –علیهماالسّلام– است که خضر گفت: «فَلا تَسْئَلْنی عَنْ شَیْءٍ حَتّی أُحْدِثَ لَکَ مِنْهُ ذِکْراً». و چون موسی –علیه‌السّلام– دعوی ارادت و شاگردی او کرد، زبان او را بسته گردانید از انبساط. پس یک‌بار، تجاوز کرد و عتاب کرد و بار دوم، تجاوز کرد و تعنیف و سیم‌بار

صحبت قطع کرد و گفت: هذا فِراقُ بَیْنِی وَ بَیْنِکَ. با مخلوقان، صحبت به این دشواری است؛ بنگر که با حق چگونه باشد؟!» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱٤٤۰).

این نمونه برای مستملی بیش از آن‌که نشان‌دهندهٔ برتریِ ولایت بر نبوّت و یا گره‌خوردگی شریعت و طریقت باشد، نشان‌دهندهٔ یک قانون در حوزهٔ طریقت میان مراد و مرید است که موسی به‌عنوان مرید و سالک باید ادبِ نفس را رعایت کند و در غیر این صورت از همراهی مراد خود باز می‌ماند. او این بازماندن از صحبت مراد را با یک سؤال به عدم‌رعایت ادب نفس در مقابل خداوند، مرتبط می‌کند.

مستملی برای مریدِ طریقت، در صحبت پیر و در مسیر سیر و سلوک شرط دیگری را با عنوان «نیاز» بیان می‌کند. او نیاز را وسیله‌ای می‌داند برای بارکشیدن و تحمّل‌کردن مرارت‌ها ... و برای تبیین این ویژگی، موسی را سالکی در نظر می‌گیرد که چون درخواستش برای دیدن حق‌تعالی از سر نیاز نبود، به این حاجت دست پیدا نکرد. «و دیگر صفتِ مریدان نیاز باشد. و درستی نیاز، بارکشیدن است و تحکم ناکردن. تا بزرگان چنین گفته‌اند که موسی –علیه‌السّلام– گفت: أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ». مراد حاصل نیامد، از بهر آن‌که این سؤال از سر نیاز نبود. و چون نیاز درست گردد، به سؤال حاجت نیاید» (همان: ۱٤۳۹).

علاوه بر این، مستملی در جای‌جای کتاب شرح‌التّعرّف، مقایسه میان حضرت موسی (ع) و حضرت محمّد (ص) را به‌عنوان نمونه‌ای روشن در شرح خود، از مطالب گفته شدهٔ کلابادی بیان می‌کند؛ برای نمونه، در شرح این مطلب از کتاب التّعرّف:

ما ان لها عِلمُ بقَدرِی و مَوضِعِی و ما ذاکَ مَوهُومُ لِأَنّی أُنَقَّلُ

(کلابادی ،۱۹۹۳ : ۱۵٦)

مستملی برای بیان «لِأَنّی أُنَقَّلُ»؛ از بهر آن‌که مرا می‌گردانند (مستملی، ۱۳۷۰: ۱٦۹۱) موسی (ع) را مرید و محمّد (ص) را مراد می‌داند و حرکت موسی (ع) در مسیر سیر و

سلوک را مبنی بر تلاش و تحرّک از جانبِ خودِ موسی و سیر و سلوک محمّد (ص) - به‌عنوان مراد- را مبنی برکشش و وابسته به عنایت‌الهی می‌داند:

«دلیل این سخن را که یاد کردیم آن است که چون حق‌تعالی مصطفی را به معراج برد، گفت: «أَسْرَى بِعَبْدِهِ»؛ برده‌بود نه رفته. و بردن، صفت او نبود و هیچ خلق آن مقام را که او را بردند در نیافت. باز، چون در قصّهٔ موسی -علیه‌السّلام- گفت: «وَلَمّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا». گفت بیامد و آمدن صفت او بود، خلق مقام او دریافتند. نفسی که حق برد کس موضع آن نفس در نیابد. سری که با حق صحبت کند کس موضع آن کی در یابد؟!» (همانجا).

مستملی از طریق بیان این نمونه، موسی (ع) را در مقام مرید، طالب و ذاکر و حضرت محمّد (ص) را در مقام مراد و مذکور و مطلوب می‌داند: «و بباید دانستن که آینده طالب باشد و برده مطلوب. آینده مرید باشد و برده مراد. آینده ذاکر باشد و برده مذکور. هرگز طالب چون مطلوب نباشد؛ و مرید چون مراد نباشد؛ و ذاکر چون مذکور نباشد. ... آمدن صفت عام است. آوردن صفت خاص است. هر که ما باییم از آمدن چاره نیست؛ و هر که ما را باید خود ورا بریم، آمدن وی کار نیست.

«و از این معنی بود که موسی -علیه‌السلام- کوه را بدید و اثر تجلّی حق بر کوه بدید از صفت خویش فانی گشت چنانکه خداوند تعالی گفت: «خَرّ مُوسى صَعِقاً». از بهر آن‌که موسی آینده بود، آمدن صفت آینده است. هر که به صفت خویش قایم باشد روا باشد که چیزی بر وی غالب گردد که از صفات خلق مغلوب روا باشد. باز مصطفی -صلّی‌الله علیه و سلّم- کلّ مقامات انبیاء -علیهم‌السّلام- بدید ... و یک ذرّه از جای نرفت، از بهر آن‌که بردهٔ حق بود نه آینده» (همان:۵۷٤- ۵۷۵).

جادوگران فرعون نیز از جمله شخصیّت‌های داستان حضرت موسی (ع) هستند که در برخی موارد، نمونه‌ای قرار داده می‌شوند برای تبیین و شرح مبحث مورد نظر مستملی؛ او مطابق با گفتهٔ کلابادی معتقد است مرید در درجهٔ نخست، تلاش می‌کند و

بلا می‌بیند و بعد کشـف برای او اتّفاق می‌افتد و امّا مراد اوّل کشـف را تجربه می‌کند و بعد بلا و این بلا در جنب کشـف برای او آسـان می‌نماید «کَسَـحَرةِ فرعون: لما کوشِـفوا بـالحالِ فی‌الوقتِ، سـهل علیهم تحمُّل ما توعدهم بی فرعون...» (کلابادی، ۱۹۹۳: ۱۵۹–۱۵۸). مستملی در شرح این مبحث، مطابق با آنچه در کتاب التّعرّف بیان شده جادوگران فرعون را نمونه می‌آورد که کشف از پیش بود و بلا از پس:

«چون آثـار قـدرت حق بدیدند که چوب‌پاره[ای] که حق او را غالب گردانید همه مقدورات خلق در او نیسـت گردانید، سـلطان و قدرت حق بدیدند و بدانسـتند که آن کسـی که قدرت چنین باشـد بلای همه خلق از ما دفع نتوان کردن. ونیز بدیدند مَلک چنین بـایـد کـه بنـده را یـاری دهد؛ نه چون فرعون کز بندگان خویش یاری خواهد ... چون این معانی ایشـان را کشـف گشـت دسـت پای بریدن فرعون و بر درخت‌کردن، ایشـان را خوش گشـت. کشـف از پیش بود و بلا از پس، لکن، کشـیدن بلا در جنب کشف آسان گشت» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱۷۰۵–۱۷۰٤).

ب:فنا و بقا

در سـنّت تصـوّف، رویکرد به تعریف فنا و بقا از جنبه‌های متعدّدی قابل بررسـی است. جنید بغدادی به‌عنوان پایه‌گذار مکتب جنیدیه، سـخنان بسـیاری در مورد فنا بیان کرده اسـت. برای نمونه: فنا را عبارت می‌داند از مقامی «که رسـوم در آن مضـمحل می‌شود» (انصاری، ۱۳٦۲: ۲۰۸).

ابونصرسراج طوسی نیز فنا را «تهی‌شدن از همهٔ اوصاف و به کارگیری همهٔ توان در حق» می‌داند (سـراج، ۱۳۸۸: ۲۵۳) و فنا از نظر قشیری غفلت از «نفس خویش و خلق» اسـت (قشـیری، ۱۳۹۱: ۱۷۳). عطار نیز در تذکرةالاولیاء به نقل از عاصـم انطاکی و با تأکید بر تقابل حق با ماسـوی فنا را «جداشـدن از ماسـوی و درقرب خداوند مسـکن گزیدن» می‌داند (عطار،۱۳۷٤: ٤٥٦) .

عـدّه‌ای نیز معنی فنـا را محوشـــدن می‌دانند در ذات حق؛ البته نه به معنی حلول و اتّحاد بلکه فنا در عرفان اسـلامی. و از دیدگاه بسیاری از عارفان مسلمان، حاصل محبّت و عشـق است (دهباشی، ۱۳۸٤: ۲۷۱). خواجه عبدالله‌انصاری نیز در کتاب صد میدان در تعریف فنا، می‌گوید «آن نیست شدن سه چیز است در سه چیز: نیست گشتنِ جستن در یافته؛ شناختن در شناخته، دیدن در دیده» (انصاری، ۱۳٦۰: ۷۲).

در کنار این تعاریف، عدّه‌ای نیز به تقسـیم و دسته‌بندی انواع فنا روی آوردند. برای نمونه، عزّالدّین محمود کاشـانی فنا را به دو دسـتهٔ ظاهر و باطن تقسیم می‌کند و منظور از فنایِ ظاهر را فنای افعال می‌داند و فنایِ باطن را شـــامل فنایِ صـــفات و ذات در نظر می‌گیرد (کاشانی، ۱۳۸۹: ٥۹٦-٥۹۳).

جنید نیز فنا را به سه دسته تقسیم می‌کند: اوّل فنا از صفات و اخلاق و طبایع که از مخالفت با نفس به دست می‌آید؛ دوّم فنا از رؤیت نصیب خود، از ذوق حلاوَت و لذّت طـاعات «یعنی این‌که از عبادات و طاعات خود لذّتی نبیند و از آنها فانی شـــود. نادیدن لـذّت طـاعت و عبادت برای موافقت و همراهی با حق اســـت تا حتّی عبادات و لذّت ناشی از آن نیز سد راه سالک نباشد. سوّم فنا از دیدن حقیقت است که به واسطهٔ غلبات شـهود حق رخ می‌دهد. در این حالت سـالکِ فانی به بقا رسـیده است (بغدادی، ۱۹٦۲: ٥٥).

در کتاب شـرح‌التّعرّف، مسـتملی در آغاز تفاوت میان معنای فنا و بقا را از دید اهل لغت و اصـــول، به همراه نمونه‌هایی از تعریف فنا و بقا از دید صـــوفیه بیان می‌کند. در یکی از این تعریف‌ها، فنا را غایب‌شـــدن از همه چیزها می‌داند و نمونهٔ روشـــن آن را مطابق با دیدگاه کلابادی در داسـتان موسـی (ع) زمانی که خداوند بر کوه تجلّی کرد و موسـی (ع) بیهوش شـد می‌یابد «و فناءُ هوَ الغیبةُ عنِ الاشـیاءِ رَأساً. کما کانُ فناءُ موسَی -علیه‌السّـلام- حینَ تَجَلّی ربُّه للجبلِ، فَخرَّ موسـی صَعقاً، فلم یخبِر فی الثّانی مِن حالِه عَن حالِه، و لااخبر عَنهُ مغیبه به عنها» (کلابادی،۱۹۹۳ : ۱٤٤).

مستملی نیز در شرح این مطلب معتقد است «فنای دیگر آن است که از همهٔ چیزها غایب گردی چنانکه فنای موسی –علیه‌السّلام–. چون تجلّی کرد خدا بر کوه، موسی بیهوش بیفتاد. در حال ثانی از آن حال اوّل خبر نکرد که مرا چه بود یا چه دیدم. و نه نیز آن کس که او را غایب گردانید از آن حال خبرداد. و این دلیل می‌آورد بر آن‌که شاید که بنده از اوصاف خویش فانی گردد؛ چنانکه از هیچ چیز خبر ندارد و از آن معنی نیز که او را فانی گردانید هم خبر ندارد؛ از بهر آن‌که خبر داشتن صفت است آن کس را که خبر دارد، و تا وصفی در او قایم باشد فانی نباشد بتمام.

«و نزدیک این طایفه فنا که بنده را پدید آید از تجلّی حق آید در سر او. پس چون تجلّی حق‌تعالی بر کوه، موسی را فانی می‌گرداند با محل و درجهٔ پیغمبری او؛ چون کمتر از موسی را همین تجلبی بر سر افتد، و کوه در میانه واسطه نباشد کی بود که فانی نگردد؟! تجلی با واسطه چنان می‌کند تجلّی بی واسطه چگونه باشد!» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱۵۸۹).

مستملی معتقد است فنای موسی از نوع فنای صفات است و موسی سالکی است که به مرتبه فنا رسیده و در این مرتبه قادر نیست چیزی از این فنا را به یاد بیاورد. به‌عبارت دیگر، از همه چیزها غایب گشته و از آنچه بدو رسیده خبر نداشته است چرا که «نشر و خبردادن از بقیت نفس باشد. چون نفس فانی گشت نیز نشر و خبردادن نباشد. و بزرگان این را بر حال موسی –علیه‌السّلام– بناکردند، چنانکه حق تعالی گفت «وَلَمّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ» و چون بیامد و آمدن صفت آینده باشد، و چون با او سخن گفتن زبان پیش‌آورد و گفت «أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ» لکن نفس رقیب است و سر حبیب. و مشاهدت بین الحبیبین با نظارهٔ رقیب راست نیاید. خواستند تا رقیب را مشغول گردانند، امر آمد که: «انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ»، این امر نفس را بود نه سر را که نفس ظاهر بود و جبل ظاهر به ظاهر نگرد ... چون نفس ظاهر به کوه ظاهر نظر کرد تجلّی هیبت بر کوه افتاد، کوه را دَکّ افتاد و نفس را صَعْق. چون نفس در صَعْق، فانی گشت،

سـر را مشـاهدت افتاد. چون نفس را افاقت افتاد نیز خبر نداد؛ و تا باقی بود خبر داشت و سـخن گفت و چون فانی گشـت نیز خبرش نماند که فانی را خبر نماند. چون خبر نداشـت چگونه خبر دادی؟! و ثُبتُ عذر نفس بود نه عذر سـر، که آن زبان از نفس آمد نه سـر که نفس نمی‌دید» (همان:۱۲۰۳ – ۱۲۰٤). امّا «آن‌که موسـی –علیه‌السّـلام– خبر نداشت از آنچه به او رسید از دو بیرون نبود: یا فانی بود که خبر نداشت، و دیگر فانیان را صـفت همین باشـد؛ یا سرّی بود که با خلق گفتن روی نبود. و دیگر فانیان همچنین، بایند» (همان:۱۵۸۹).

اگرچه حضرت موسی (ع) در شرح‌التّعرّف بهترین نمونه برای فنای صفات به شمار می‌آید، امّا از دید مسـتملی همهٔ انبیاء به نحوی فنا را تجربه کرده‌اند و موسـی در این زمینه وجه برتری نسبت به سایر انبیاء ندارد؛ امّا آنچه در زمینهٔ فنایِ حضرتِ موسی(ع)، دارای اهمّیّت اسـت، سـبب فنای اوسـت، بدین صـورت که «هر یک را از پیغمبران همچنان فنا بوده که موسـی را بود، و آن اسـت که تجلّی حق مختلف اسـت در هرچه خواهد تجلّی کند. لکن آن موسـی را بر کوه افکند و نظارهٔ موسـی کوه را از نظارهٔ غیر فانی گردانید، از بهر آن‌که تأثیر تجلّی در کوه می‌دید وآن تجلّی جلال بود و جلال صعق واجب کند و یعقوب –علیه‌السّـلام– را تجلّی در یوسف کردند، و آن تجلّی لطف بود نه تجلّی جلال و...» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱۵۹۰).

وجه تمایز فنای موسـی نسـبت به سایر انبیاء تجلّی جلال الهی در او بود آن هم به واسطهٔ کوه؛ بدین صورت که نفس موسی واسطه را دید و صعق اتّفاق افتاد و سر موسی در مرتبهٔ نظارهٔ حق بود. و شـک نیست «آن صعق بر نفس بود نه بر سر، که سر انبیاء را تغییر و نقصـان روا نبود. پس اگر شـایسـتی نفس از آنچه سر دیدی خبر یافتی بر نفس صـعق نیامدی. پس چون نفس او را به صـعق فانی و غایب گردانید تا از وقت سر خبر ندارد، کی روا بودی موسـی را نفس خویش خبر دادی از آنچه دید؟ چون خویشـتن را خبر دادن روی نبود غیر خویش را خبر دادن کی روی بود؟ و اگر موسـی –علیه‌السّلام–

ندانست، شک نیست که خدا دانست که موسی را چه رسید، و خبر نداد خلق را. و اگر اسرار بزرگان با غیر ایشان بشایستی گفتن حق ما را خبر دادی» (همان : ۱۵۸۹– ۱۵۹۰).

خلاصهٔ سخن این‌که نفس موسی در مشاهده جلال الهی بیهوش گشت؛ به همین سبب، موسی نمونهٔ یک سالک برای فنای صفات در تجلّی جلال حق است. «بلا و یوسف و کوه همه واسطه بودند، و حق تجلّی خود را در این بزرگان در این وسایط نمود. پس ایشان نظارهٔ حق بودند نه نظاره واسطه، موسی جلال دید نه کوه...» (همانجا).

علاوه بر این، تأکید بر چند مبحث در همهٔ تعاریف مربوط به بقا نیز دیده می‌شود: در تعریف اهل تصوّف از بقا نکتهٔ متّفق میان همه این است که بقا در مرتبه‌ای بالاتر از فنا قرار دارد و بعد از بقا مرتبه شهودِ حقیقتِ بدون واسطه است و در این مرتبه نیز مانند فنا، بنده از فرایض و فضایل خود به هیچ گونه باز نمی‌ماند.

علّت این‌که بقا در مرتبه‌ای بالاتر از فنا قرار دارد را می‌توان در بسیاری از نقل قول‌های اهل تصوّف از این دو اصطلاح عرفانی دید؛ از دید بسیاری از اهل تصوّف: «بقا بالاترین مرحله از مراحل سیر و سلوک است که عارف همه هستی را خدا می‌بیند و به شهود واحد می‌رسد» (میرباقری، ۱۳۸٦: ۲۰۹). این وجه برتری بقا بر فنا را در تقسیم‌بندی‌های سایر عرفا همانند خواجه عبدالله انصاری در منازل‌السّائرین (انصاری، ۱۳٦۱: ۲۱۷) و تعریف عزّالدّین‌محمودکاشانی در مصباح‌الهدایه (کاشانی،۱۳۸۹: ۵۹۵) از فنا و بقا هم می‌توان دید.

خواجه عبدالله انصاری در «منازل‌السّائرین»، معتقد است: «فنا از میان رفتن هر چیزی است به پایین‌تر از حق، از روی علم پس از روی جحد، پس از روی حق و در تعریف بقا نیز می‌گوید: بقا آن است که بعد از فنای شواهد و بر افتادن آن پاینده بماند. او فنا را در میدان نود ونه از صد میدان قرار می‌دهد و میدان صد را به بقا اختصاص می‌دهد» (انصاری، ۱۳٦۱: ۲۱۷).

امّا از این منظر که بقا به معنای چشم‌پوشی از فرایض و بندگی نیست، هجویری می‌گوید: «صحت بندگی‌کردن در بقا و فناست؛ پس تبّرا از نصیب آدمی، فنا بود و اخلاص اندر عبودیت، بقا بود» (هجویری ،۱۳۸۰ :۳۱٦). سلمی نیز معتقد است «فنا دیدن قیام بنده برای خدا است و بقا رؤیت قیام خدا در احکام است» (سلمی،۱۹۵۳: ۳۷۸).

مستملی برای تبیین مفهوم فنا، موسی را در مقامِ نمونه‌ای برای فنای صفات در نظر می‌گیرد، امّا برای بقا از نمونهٔ دیگری بهره‌مند می‌شوند. او درتعریف بقا از زبان برخی بزرگان نقل‌قول می‌کند که بقا بدین معنی است که بنده به حالی باشد که از وظایف حق بر او چیزی نماند. و در برتری آن بر فنا و نیز ارتباط بقا با انجام فرایض می‌گوید «بقا مقام پیغمبران است که حق ایشان را باز ندارد از فرایض و از فضایل و این، فضل خداست؛ آن را دهد که خواهد. و قائل این سخن معنی بقا را آن می‌نهد که بنده به حالی باشد که از وظایف حق بر او چیزی نماند. باز چنین می‌گوید که این پیغمبران راست که هر بلا که بر ایشان آید از وظایف حق فرو نمانند. و این از آن معناست که بازدارنده از گزارد حقوق حق دو چیز است: یا نعمت است یا بلا. اگر به نعمت مشغول گردد از گذارد حق خدا باز ماند، و اگر به بلا مبتلا گردد، از گزارد حق باز ماند و انبیاء را از این هر دو هیچیز نباشد» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱۵۷٤).

بعد از بیان این امر، بقا را با سکون گره می‌زند و معتقد است حضرت موسی (ع) تا لحظه‌ای که سکون داشت در حال بقا بود، امّا همین که سکون خود را از دست داد، فانی شد در حالی که حضرت محمّد (ص) به سبب داشتن سکون قوی بهترین نمونه برای تبیین مفهوم بقا به شمار می‌آید. به‌عبارتی «هر که را سکون با منعم و با مبلی باشد او را زایل گشتن محال باشد. باز برترین مقام سکون از جملهٔ انبیاء -علیهم‌السّلام- مصطفی راست و موسی را تا حد سماعِ کلام، سکون بود؛ چون از مقام سماع در گذشت، تجلّی بر کوه افتاد و تأثیر تجلّی، موسی را از صفات خویش فانی گردانید که

معنی صـعق، فنای صفات باشد. باز، مصطفی را چون سکینهٔ او قوی‌تر بود، بلای هر دو کون و نعمت هر دو کون پیش او آوردند. هم بر آن صـفت که پیش از آن بود ... این‌که معنی بقا این باشد که مصطفی را یاد کردیم؛ و معنی فنا آن باشد که موسی را یاد کردیم و جمله، این فنا و بقا هر دو صـفت مدح باشد آن باشد که فنا از خلق باشد و بقا با حق باشد» (همان: ۱۵۷٦).

ت: سکر، وجد و غلبه

صحو و سکر به‌عنوان دو اصطلاح عرفانی، از دیرباز، مورد توجّه اهل معرفت بوده است و اوّلین نمود بیان این دو اصـطلاح را در سـخنان بازمانده از بایزید بسـطامی و جنید می‌توان دید. در تصـوّف، توجّه به این دو اصـطلاح سبب تقسیم‌بندی‌های متعدّدی شده است: گروهی پیرو سکر و گروه دیگر پیرو صحو هستند.

بایزید به‌عنوان طرفدار اصـلی سـکر در تعریف صحو و سکر معتقد است «صحو بر تمکین صـفت آدمیّت صورت گیرد و آن حجاب اعظم بود از حق‌تعالی و سکر بر زوال آفت و نقض صفات بشریّت و ذهاب تدبیر و اختیار وی و فنای تصرّفش اندر حق خود به بقای قوّتی که اندر او موجود است به خلاف جنس وی و این ابلغ و اتم و اکمل بود» (هجویری، ۱۳۸۰: ۲۳۰).

امّا جنید برخلاف بایزید، بر صـحو تأکید بیشـتری داشـته است و صحو (بقا بعد از فنا) را برتر می‌داند و در تعریف از سـکر؛ آن را «تشـویش احوال و ذهاب صحت و کم کردن سـر رشـته خویش می‌داند». سـکر از دید جنید، «غیبتی» است که به واسطهٔ «وارد قوی» به وجود می‌آید و آن را برتر از غیبت می‌داند؛ چرا که از دید جنید، «صاحب سکر صـاحب بسـط اسـت». او همچنین معتقد اسـت «غیبت، معلول غلبهٔ رغبت، خوف و رجاست؛ امّا سکر معلول وجد و کشف جمال حق است» (همان:۲۳۱).

بیان این سخنان از جانب جنید را نمی‌توان تبلیغی برای فنا و سکر در نظر گرفت؛ بلکه او حتّی در این سخنان نیز دعوت به صحو می‌کند، امّا صحوی که از نظر او فراتر از سکر و مرتبه‌ای بالاتر از فناست.

سایر نویسندگان متون عرفانی نیز گرایش‌های متفاوتی نسبت به این دو اصطلاح داشته‌اند: عدّه‌ای بنابر تعاریف خاص، به پیروی از سکر بر خواسته‌اند و عدّه‌ای نیز صحو را برتر از سکر می‌دانند. برای نمونه، قشیری نیز در تعریفی که از این دو اصطلاح ارائه می‌دهد صحو را عبارت می‌داند از «باز آمدن به حال خویش و حس و علم، با جای آمدن پس از غیبت و سکر را غیبتی بود به واردی قوی» (قشیری،۱۳۹۱: ۱۷٦). از دید او سکر برتر از صحو است. از دید هجویری نیز صحو و سکر دو گونه‌اند صحو از روی غفلت و صحو از روی محبّت؛ «صحوی که غفلتی بود حجاب اعظم بود و صحوی که محبّتی بود آن کشف اَبْیَن بود. پس آن‌که مقرون غفلت بود اگر چه صحو باشد سکر باشد و آن‌که موصول محبّت بود اگرچه سکر بود صحو باشد» (هجویری، ۱۳۸۰: ۲۳٤).

او سکر را نیز به دو نوع تقسیم کرده است: نخست سکری که از «شراب موّدت باشد» و دیگر سکری که «به کأس محبّت باشد»؛ از دید هجویری سکر موّدتی «معلول است که علّت به وجود آمدنش از رؤیت نعمت است» و سکر محبّتی «بی‌علّت است و از دیدن منعم ناشی می‌شود ... پس هرکه نعمت بیند بر خود نبیند خود را دیده باشد و هر که منعم بیند به وی بیند، خود را ندیده باشد؛ اگرچه اندر سکر باشد سکرش صحو باشد» (همانجا).

از آنجا که هجویری جنیدی‌مسلک است بسیار طبیعی است که صحو را بر سکر برتری دهد، او صحو را بر سکر برتری می‌دهد و معتقد است که سکر، فقط تصوّری از فناست درحالی‌که صحو، «جمله، دیدار بقا در فنای صفت است و این عین کشف است» (همان جا).

خواجه عبدالله‌انصاری نیز در تعریف سکر، معتقد است «سکر اشاره می‌کند به سقوط خود در وادی مستی و آن از مقامات دوستداران خاصّه است که چشمان فنا آن را نپذیرد و منازل علم به آن نرسد» (انصاری، ۱۳٦۱: ۲۰٤). او صحو را مقامی بالاتر از سکر می‌داند و معتقد است: «صحو مقامی است بالاتر از انتظار از طلب، پاکیزه‌تر از حرج؛ زیرا که سکر در حق است و صحو به حق» (همان: ۲۰٦). از دید سهروردی نیز مقام سکر «ارباب قلوب را باشد و صحو ارباب حقایق را در حال مکاشفات» (سهروردی: ۱۳٦٤: ۱۹۳).

در کنار گرایش‌های دوگانه در پیروی از این دو، آنچه در تعاریف این دو اصطلاح مورد توجّه است؛ ارتباط میان سکر و غیبت، غلبه و فنا و وجد و همچنین ارتباط میان صحو با بقاست؛ بدین‌صورت که سکر را معلول وجدی می‌دانند که در حال غلبهٔ واردی اتفاق می‌افتد و فرد را از صفات خود فانی می‌کند و فرد در این حال، تمیز میان امور را از دست می‌دهد. و صحو را در بسیاری از تعاریف حالی می‌دانند که تمیزِ از دست رفته دوباره به فرد باز گردانده می‌شود و این حالت، یعنی بقا، بعد از سکر با حالت صحو و بقا قبل از سکر متفاوت است. در بقای قبل از سکر، تنها هشیاری برای تمیز امور از هم وجود دارد؛ امّا این هشیاری بعد از سکر مرتبه‌ای بس ارزشمند است که فرد در آن، به کشف و شهود حقائق، نائل می‌شود و تنها بازگشت تمیز میان امور نیست.

مستملی در تعریف سکر و صحو نیز نظریات متعددی را بیان می‌کند؛ برای نمونه، صحو را «با خود بودن» و سکر را «بی‌خویشتنی» می‌داند. برای نمونه، کلابادی در فصل «**قولُهم فی سکر**»، سکر را «فانَّ غَلَباتِ وجودِ الحقِ تُسَقِّطُه عَن التمییزِ بینَ مَا یُولِمُه وَ یلذه» می‌داند (کلابادی،۱۹۹۳ : ۱۳۵).

مستملی برای شرح این مبحث نمونه‌ها و دلایلی را از عرف و اصول مثال می‌زند «این را در اصول دلایل است و در عرف نیز دلایل است. و دلیل عرف آن است که اگر کسی، کسی را دوست دارد و آنکس ناگاه اورا پیش آید، چنان مغلوب گردد در دیدار او

که نه از سـرما خبر دارد و نه از گرما و از آنچه او را گویند خبر ندارد...» (مسـتملی، ۱۳۷۰: ۱٤۸۸-۱٤۸۹). امّا دلایل و نمونه‌های اصـول را از قصّـهٔ حضـرت آدم (ع) و دو شـخصـیّت داسـتان حضـرت موسـی (ع) بیان می‌کند: یکی مادر موسی و دیگری خود حضـرت موسـی (ع)؛ بدین صـورت که «در قصّـهٔ مادر موسی گفته‌اند که چون عوانان فرعون بیامدند تا پسـر را ببرند، در فرط شـفقت، واله گشت تا به حدّی که فرزند را در آتش افگند و خبر نداشـت» و «نیز گفته‌اند چون موسی کلام حق شنید چنانکه گفت: و کَلَّمَهُ رَبُّه، در لذّت کلام دوسـت غایب گشـت از مقام غیبت گفت: أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ» (همانجا).

مسـتملی برای بیان مفهوم غلبه که از دید او، مقام «غلبات مقام قصـور است نه مقام کمال» (همان : ۱٤۷۳)، در اینجا، داسـتان حضرت موسی (ع) را شاهد می‌آورد و «چنین می‌گوید که این صـاحب غلبات چون غلبات در او آرام گیرد بر خویشـتن بیرون آید، و بر خویشـتن خروج کردن برای تقصیر باشد و اگر مقام کمال بودی، شکر واجب کردی نه عذر. پس به‌خویشتن، به آن معنی بیرون آید که از این معنی عذر خواهد» (همانجا).

از دید مسـتملی، موسـی نیز در حال سـماع حق مغلوب می‌شود و چون سالک در حال غلبه، قدرت تمیز امور را از دسـت می‌دهد سـکر برای او اتّفاق می‌افتد از خداوند دیدارش را در مکان و زمانی غیر از مکان و زمان اصـلی خواسـتار می‌شـود و به زبان آوردن واژهٔ «تُبتُ» عذر حاصل از این غلبه بود پس «این را مثال در شریعت، قصّهٔ موسی اسـت -علیه‌السّـلام- که چون سـماع کلام حق بیافت مغلوب گشـت، در لذّت سـماع، انبسـاط کرد نه در محل انبساط که دنیا محل دیدار نیست. لکن چون سؤال از مقام غلبه بود ملامت نیامد؛ لکن شـبه عذر آمد که لَن تَرانی، یعنی دیدار دریغ نیسـت لکن تو را طاقت دیدار نباشـد و مکان دیدار نیسـت و وقت دیدار نیسـت. باز با این همه که شـبه عذر آمد آن‌چیز را به مشـاهدت مؤکّد کرد و تجلّی برکوه افکند موسی -علیه‌السّلام- را صـعق افتاد تا بدانسـت که چون تجلّی بر کوه آمد، من با تأثیر تجلّی بقا نیافتم. به عین

تجلّی چگونه بقا یابم؟! باز چون مفیق گشت گفت تُبتُ، و تُبتُ عذرخواستن است از انبساطی که او را در حال غلبه افتاد بود. در حال افاقت عذر خواست و این ظاهر است که یاد کردیم» (همان: ۱٤۷٤).

وجد

همانگونه که پیش از این هم اشاره شد، از دید جنید غیبت معلول غلبهٔ رغبت، خوف و رجاست. امّا سکر معلول وجد و کشف جمال حق است. مستملی حضرت موسی (ع) را هنگامی که از خداوند دیدار را تقاضا می‌کند نمونه‌ای برای حالت سکر در نظر می‌گیرد –آن هم سکری که علّت اصلی آن وجد است: «وجد صفت واجد است، و موصوف را بقا باید تا او را صفت باشد. چون سلطان حق پدید آمد بر چیزی آن چیز را بقا نماند و فانی گردد، چون کوه که به تجلّی نیست گشت؛ چون نیست گشت او را صفت نماند. چون وجد نیز در سر پدید آید فانی گردد وجد کجا ماند، که فانی را صفت نباشد.

نبینی که موسی –علیه‌السّلام– تا باقی بود صفت نطق داشت تا گفت: أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ؟ چون صعق پدید آمد، و از صفات خویش فانی گشت او را نطق و کلام نماند. باز چون افاقت پدید آمد و باقی گشت صفت نطق پدید آمد تا گفت تُبْتُ إِلَیْکَ. چون کوه میان حق و میان موسی واسطه بود موسی با جلالت خویش، از صفات فانی گشت. چون میان حق و میان سر واسطه نماند سر باقی کی باشد؟ (همان: ۱٤۵۸).

مستملی در قسمت دیگری از بخشی که به شرح وجد اختصاص داده بیان می‌کند:

یا غائباً عَن سوادِ عَینی سکنت مِن قَلبی السّواداَ

و مثال این در شریعت قصّهٔ موسی است –صلوات الله علیه– که چون سماع بیافت و از دیدار محجوب بود بظاهر، هرچند به سر محجوب بود، غلبات سماع او را بشورانید تا در او وجد پدید آمد. انبساط کرد و گفت: أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ، أَرِنِی سؤال است و سؤال

مقام ذل است. ذل شوق عرضه کرد، حق تعالی عز سلطانی پیش‌آورد و گفت: لَنْ تَرانِی. اینک تفسیر عز و ذل این است که یاد کردیم. باز امر آمد: وَ لکِنِ انْظُرْ إِلَی الْجَبَلِ. چون تجلّی کوه را آمد موسی را صعق پدید آمد صعق غیبت بود از هر چه حاضر بود. همه غایب گشت، از آن‌که بر سر با دوست حاضر گشت چون نپسندید که موسی به سر شاهد بود. و ظاهر او به چیزی غیر حق مشغول باشد، صعق بر نفس او پدید آورد تا نفس از معانی نفسانی فانی گشت و از همه مخلوقات غایب، تا سر مجرّد گشت از معانی نفس تا شایستهٔ مشاهدت گشت» (همان: ۱٤٥۹– ۱٤٦۰).

ث: تفریق و جمع

تعریف اصطلاح تفریق و جمع از زبان متقدّمان صوفیه و مصنفان کُتُبِ عرفانی نشان‌دهندهٔ یک سیر مشخصی است که در آن، این دو اصطلاح با گذر زمان و غور اهل تصوّف دایرهٔ معنایی کامل و روشن پیدا کرده‌اند. در تعاریف بسیاری از مشایخِ نخستین، جمع با قرب و توجّه به حق در یک سو و تفریق با توجّه به ماسوی و خلق در سوی دیگر، تعریف می‌شود.

برای نمونه: «جنید جمع را با قرب همراه می‌داند و تفرقه را با غیبت در بشریّت معنا می‌کند و یا ابوعلی دقاق آنچه را منسوب به انسان است تفرقه و آنچه که از او سلب شده و به حق منصوب است جمع می‌داند» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۲۷۵).

در میان مؤلّفین متون مربوط به صوفیه نیز تعریف این دو اصطلاح به‌عنوان دو اصطلاح مهمّ عرفانی مورد توجّه است. برای نمونه، سراج‌الدّین معتقد است که جمع لفظ مجملی است که به حق بدون خلق اشاره دارد و تفرقه، متضمّن توجّه به خلق است، او درعین‌حال معتقد است این دو باید در کنار هم باشند چرا که همراهی این دو سبب رسیدن عارف به مرحلهٔ توحید می‌شود (سراج، ۱۳۸۸: ۲۵۱). قشیری نیز معتقد است که «تفریق شهود اغیار است برای خداوند عز و جل و جمع شهود اغیار است به

خدا» (قشیری،۱۳۹۱ :۱۷۰). هجویری نیز در تعریف این دو اصطلاح همان شیوهٔ قشیری را در پیش می‌گیرد.

مستملی در شرح خود بر کتاب التّعرّف در یکی از تعاریفی که از جمع ارائه می‌دهد جمع را عبارت می‌داند از غایب‌شدن خلق و فرق حاضرشدن خلق است و معتقد است «هرکه نظاره خلق باشد متفرّق شود و هرکه نظاره حق باشد مجتمع گردد» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱٥٤۲).

او معتقد است حضرت موسی (ع) آنگاه که بر زبان می‌آورد إِنّ مَعِی ربّی، در مرتبهٔ تفریق قرار دارد و در کنار آن، حضرت محمّد (ص) را نمونه‌ای از مقام جمع قرار می‌دهد «اصل این در حق موسی و محمّد –علیهماالسّلام– باز توان یافتن که چون موسی از خویشتن آنجا نظاره کرد متفرّق گشت تا گفت: إِنّ مَعِی ربّی. وچون مصطفی از آنجا، اینجا نظاره کرد، مجتمع گشت تا گفت: اِنّ اللهَ مَعَنا، و در قیامت چون انبیاء از خود، آنجا نگرند و متفرّق شوند تا گویند نَفْسی؛ و چون مصطفی –علیه‌السّلام– از حق به خلق نگرد گوید امّتی. و جمله این سخن آن است که نظارهٔ خلق کردن تفرقه است و نظارهٔ حق کردن جمع. و هرکه نظارهٔ خلق کند همه خصومتش بار آید؛ و هرکه نظارهٔ حق کند هم آشتی بار آورد. هرکه به خلق نگرد هر ذره او را حجاب گردد و هر که به حق نگرد هر دو کون او را حجاب نگردد» (همان:۱٥٤۲).

مطابق تعریفی که پیشینیان از «جمع» داده و آن را با قرب گره زده‌اند، حضرت موسی تا زمانی که با خود بود و«إِنّ مَعِی ربّی»، «أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ» گفت، در حال تفرقه است و در مقام تفرقه نطق وجود دارد. امّا آنگاه که خداوند بر کوه تجلّی کرد، به مقام قرب رسید «هر چه قرب بیش گشت زبان از عبارت معزول‌تر گشت ... و دیگر مثال، این را حال کلیم است –صلوات‌الله علیه– که تا از او صفتی باقی بود گفت: أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ، و به ناوقت، چیزی خواستن صفت مست نباشد. چون حال متمکّن گشت، صَعِق

گشت. نیز عبارت و نطق نمانْد. تجلّی که بر کوه افتد نفس بر آن کوه نگرد صَعِق افتد و بی‌صفت گردد. نه سمع ماند و نه بصر و نه نطق. چون تجلّی بر سر افتد بنگر که حال چگونه باشد» (همان: ۱۲۰۰).

تفرید و تجرید

متداول‌شدن اصطلاح تفرید از قرن چهارم سبب شد که در برخی از کتب صوفیه، آن را همراه دیگر مقامات از جمله تجرید و گاهی مقامی بالاتر از تجرید بدانند. گویا کلابادی برای نخستین بار، این مقام را از تجرید جدا کرده است (جندی ،۱۳٦۲: ۱٤۳). ازآنجا که کلابادی فصلی را به تبیین و معرفی دو اصطلاح تفرید و تجرید اختصاص داده است، مستملی نیز در شرح خود، بر مطالب گفته شده در این فصل از کتاب التّعرّف، داستان حضرت موسی را به‌عنوان نمونه‌ای برای تبیین مقام و مفهوم عرفانی تفرید بیان کرده است.

مقام تجرید مختص به انبیاء و اولیای الهی است و بالاترین و آخرین مقام تجرید در میان انبیای الهی، به پیامبر اکرم (ص) اختصاص دارد (مستملی،۱۳۷۰؛ روزبهان بقلی،۱۳٦۰: ۲۳). امّا مستملی در شرح معنای اصطلاح تفرید، مطابق با نظر کلابادی یک ویژگی تفرید را «فلا یَأنِسُ بِهِم و لا یَستَوحِشُ مِنهُم» می‌داند که فرد از هم جنس خود فرد شود.

نمونه‌ای که برای این مقام می‌آورد از داستان حضرت موسی اقتباس شده: «نظیر این، قصّهٔ موسی است که چون انس قرب و مناجات یافت، از خلق وحشت گرفت که چون امر آمد: «اذْهَبْ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَىٰ» از خوشی انس حق طاقت صحبت خلق نداشت گفت: «رَبِّ اشْرَحْ لِی صَدْرِی وَیَسِّرْ لِی أَمْرِی وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِی یَفْقَهُوا قَوْلِی». باز گفت: «فَأَرْسِلْ إِلَى هارُونَ»، و هیچکس نباشد که پیغامبری نخواهد. پس، این گفتار او که مرا به سوی هارون فرست نه از آن بود که او را رسالت نمی‌بایست؛ لکن انس

انفراد با حق یافته بود و در پیغام گزاردن از صحبت خلق چاره نبود. پس از یافتن لذّت با حق تعالی، طاقت وحشت صحبت خلق نداشت. گفت الهی، هارون اینجا نرسیده است که من رسیده‌ام؛ و از اینجا خبر ندارد که من دارم و او را طاقت صحبت خلق باشدکه من ندارم و این نفس از بیم آن بود تا مستوحش نگردد به صحبت خلق از پس انس یافتن به قربت حق –نه از آن معنی که امر را رد کرد یا رسالت را ابا کرد» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱٤۳۵).

حضرت موسی به سبب انس با حق و وحشتی که از خلق داشت به مقام تفرید که مرتبه‌ای بعد از تجرید است رسیده بود و طاقت صحبت خلق را نداشت.

ج: سفر

توجه به سفر و فواید آن نزد اهل تصوّف، مبحثی است که مورد توجّه بسیاری نویسندگان متون عرفانی قرار گرفته و به لزوم این سفر و اهمّیّت آن در مسیر سیر و سلوک پرداخته‌اند. برای نمونه: قشیری در رسالهٔ خود معتقد است: نظر در مورد سفر متفاوت است. عدّه‌ای سفر را بر حضر و حضر را بر سفر ترجیح داده‌اند و او سفر را دو نوع می‌داند، یکی سفر تن و دیگری سفر دل است و بسیار کس سفر تن کنند، امّا سفر دل را کمتر کسی انجام دهد.

هجویری نیز در کشف‌المحجوب فصلی را به سفر و آداب و اصول آن اختصاص داده است (هجویری، ۱۳۸۰ و قشیری، ۱۳۹۱). کاشانی نیز سفر را در تمرین نفوس طاغیه و تلیین قلوب قاسیه بسیار مؤثّر و در حدّ تأثیر نوافل و صوم و صلوة می‌داند (کاشانی، ۱۳۸۹: ٤۲٤).

مستملی نیز مطابق سخن کلابادی معتقد است که سفر فواید بسیاری دارد (کلابادی، ۱۹۹۳: ۱۰٤). اودر شرح التّعرّف درتبیین و شرح فواید سفر معتقد است که انبیاء از آدم گرفته تا پیامبر و حضرت اسماعیل و عیسی، نوح و ادریس، سلیمان و موسی، همه و

همه، سفر مرحله‌ای از زندگیشان بود چرا که سفر، اصلی است برای این طایفه و انبیاء و بزرگان هم بر این بودند و خداوند انبیای خود را چیزی اختیار نکند مگر چیزی که بهتر باشد به گونه‌ای که «موسی –صلوات‌الله علیه– را به طفولیّت به دریا انداختند و در کنار دشمن نهادند. و چون بزرگتر گشت، به غربت به مدین افگندند و به شبانی شعیب مشغول گردانیدند؛ باز چون وحی آمد بفرمودند تا بر دریا بگذرد؛ به مناجاتش به طور بردند و چهل سال در تیه بگردانیدند» (مستملی، ۱۳۷۰: ۱۱۸۰).

خلاصه این‌که حضرت موسی به‌عنوان سالک، در مسیر سیر و سلوک، نه تنها وجود پیر و مرشد را در این مسیر تجربه کرده، بلکه در طی این مراحل و مقامات، نمونه‌ای برای سالک مقام فنای صفات و سکر و غلبه بوده است و در مقام تفرید نیز از خلق دوری جسته، به حدّی که برای انجام امور مربوط به نبوّت نیز طاقت تعامل با خلق را نداشته است.

وجه دوم: داستان زندگی حضرت موسی به عنوان نبی

مستملی در شرحی که بر مباحث کتاب التّعرّف کلابادی نوشته –خواه در اشارهٔ مستقیم کلابادی و خواه در شرح و تبیین مباحث عرفانی کتاب شرح‌التّعرّف– از داستان زندگی حضرت موسی بهره گرفته است. امّا این بهره‌مندی از داستان زندگی حضرت موسی را تنها به بیان مباحث عرفانی و سیر وسلوک منحصر نکرده، بلکه در زمینهٔ بحث‌های کلامی و دینی نیز از این داستان بهره‌برده است. رویکرد مستملی در بهره‌گیری از داستان حضرت موسی برای تبیین و شرح مسائل کلامی و دینی دیدگاهی نسبتاً متفاوت با رویکرد نخست او است. در این مبحث تأکید مستملی بر بیان مباحث دینی در قالب مقایسهٔ موسی با حضرت محمّد (ص) است؛ گویا مستملی در بیان مقایسهٔ میان حضرت موسی و پیامبر، دید چندان مثبتی نسبت به حضرت موسی در مقابل پیامبر ندارد و حضرت موسی را در مرتبهٔ پایین‌تری از پیامبر قرار دارد؛ این دیدگاه از آن جهت است

که موسی مرید و محمّد مراد است، موسی رونده و محمّد برده شده است، موسی کلیم است در حالی که محمّد هم کلیم است و هم حبیب و موسی در مقام عام انبیاست و محمّد در خاصترین مقام انبیاء قرار دارد. موسی نمونهٔ فنا و محمّد نمونهٔ بقا بعد از فناست.

به طور کلی، از دید مستملی در اصل و اساس پیامبری هیچ‌گونه برتری و تفاضلی میان انبیای الهی وجود ندارد، امّا او معتقد است فضل در مراتب انبیاست. برای نمونه، مستملی در بخشی با عنوان «قَولُهم فِی الملائکةِ و الرّسول»، بعد از بیان عقیدهٔ کلابادی مبنی بر این که «و اوجبوا فضل محمّد بالخبر...» (کلابادی ، ۱۹۹۳: ۷٦)، در وجه برتری حضرت محمّد (ص) بر موسی بیان می‌کند که: «در اصل پیامبری، تفاضل نباشد، امّا در مراتب پیامبران تفاضل هست، به نحوی که حضرت محمّد نسبت به همه انبیاء –از جمله موسی– در مرتبه بالاتری قرار دارد». او حتّی معتقد است که «مصطفی را بر یونس و بر همهٔ انبیاء –صلوات‌الله علیهم– فضل باشد» (مستملی، ۱۳۷۰: ۸۷۲).

از دید مستملی برتری حضرت محمّد (ص) نسبت به موسی (ع) تنها به معجزات این دو پیامبر منتهی نمی‌شود، بلکه امّت پیامبر نیز امّتی بسیار شریف است که بیش از کلیم‌الله، با خداوند صحبت می‌کنند.

«اگر موسی را عصا مار گردانید تا همهٔ عصاها و رسن‌ها خورد و جادوان را مسخّر کرد؛ قضیب مر مصطفی را –صلّی‌الله علیه و سلّم– کرامت داد تا بتان ورا سجود کردند. سجودکردن جماد عجب‌تر از سجودکردن حیوان عاقل ممیز. و اگر موسی را چهارصد مرد جادو به یکبار ایمان آوردند، مصطفی را –صلّی‌الله علیه وسلّم– دوازده هزار مرد به منا به یکبار ایمان آوردند، و اگر موسی را کرامت داد تا قوم وی به دریا بگذشتند که دامن ایشان تر نگشت؛ مصطفی –صلّی‌الله علیه و سلّم– را کرامت داد تا امّت وی به دوزخ گذشتند و دامن ایشان از خوی خشک نگردید، چنانکه به خبر آمده است: «تمر طایفه مِن اُمَّتی علی الصراطِ و ثیابَهُم ندیه مِن العَرقِ». و اگر عصا و حبال جادوان اندر

عصـای موسـی ناپدید کرد، جفای عاصیان امّت مصطفی –صلّی‌الله علیه و سلّم– را اندر شـفاعت مصـطفی ناپدید کرد. و اگر موسـی را اندر عمر، دوبار با حق مناجات بود؛ مر امّت مصـطفی –صـلّی‌الله علیه و سلّم– را با حق، هر شبان‌روزی پنج بار مناجات بوَد. و مر موسی را مناجات به مکانی مخصوص بود، باز، امّت مصطفی –صلّی‌الله علیه و سلّم– را به هر مکانی مقام مناجات باشد ... اگر موسی را ید بیضا بود، همه نفس مصطفی را – علیه‌السّـلام– همین مقام بود؛ تا آفتاب را بر دسـت موسـی سـلطان بود باز آفتاب را بر نفس مصـطفی –صلّی‌الله علیه و سلّم– سلطان نبود. از این معنی، ورا بر زمین سایه نبود» (مستملی، ۱۳۷۰ : ۸۸۰).

مسـتملی تفضـیل محمّد (ص) بر موسـی (ع) را تنها به این موارد خلاصه نمی‌کند، بلکه معتقد اسـت موسـی خود به دیدار حق رفت و محمّد (ص) را کشـش یا همان عنایت الهی برده اسـت بدین صورت که: «رمز دیگری بگویم بر تفضیل محمّد (ص) بر موسـی –علیهاالسّـلام– اندر صـفت موسی. گفت: «لَمّا جَاءَ مُوسَی لِمیقَاتنَا»، گفت موسی بیامد و اندر صفت مصطفی –صلی‌الله علیه– گفت: «سُبْحَانَ الّذِی أَسْرَی بِعَبْدِه لَیْلاً». گفت بنده را من بردم آینده به صـفت خویش قایم بود؛ از بهر آن‌که آمدن صفت آینده بود، و برده صـفت برنده قایم بود؛ زیرا که بردن صـفت برنده بود نه صـفت آورنده؛ و از این معنی بود که موسـی تجلّی دید بر کوه، از جای بشـد؛ و مصـطفی از عرش تا ثری همه بهشـت با نعیم بدید و همه دوزخ با بلای وی بدید؛ ذره‌ای از جای نرفت. از بهر آن‌که موسـی به صـفت خویش، قایم بود و مصطفی –صلّی‌الله علیه– به صفت حق‌تعالی، قایم بود» (همان: ٤٠٥).

مسـتملی با بیان این تفاوت‌ها، ضـمن این‌که نمونه‌ای از برتری حضـرت محمّد بر حضـرت موسـی را بیان می‌کند، قصـد تعلیم، شـرح و تبیین مباحث دینی را به خواننده دارد. برای نمونه، در بخش مرتبط به معراج پیامبر نیز مسـتملی از این داسـتان به‌عنوان نمونـه‌ای برای تفهیم و تبیین بهتر مطلب به خواننده بهره می‌جوید. او معتقد اسـت که

«گروهی گفته‌اند اندر حکمت معراج که بردن را حکمت آن بود، والله اَعلَم که خدای عزّ و جل خواست که مصطفی –علیه‌السّلام– از شغل خویش فارغ گرداند تا همه شغل وی شغل امّت گردد، خواست تا او را دست‌آموز گرداند با قیامت و با بهشت و با دوزخ.

«و این را مثلی است به قصّهٔ موسی –علیه‌السّلام– چون به مناجات آمد، ندا آمد: ما تِلْکَ بِیَمِینِکَ یا مُوسی. و خدای عزّ و جل خود دانست که وی چه دارد. ولکن موسی ندانست، تنبیه وی خواست از سرِّ عصا، و آن {آن} بود که موسی عصا را چوب دانست و مولا عزّ و جل اندر وی، ثعبانی دانست. اگر آن روز سرّ وی ننمودی، چون روز جنگ، عصا ثعبان گشتی، همچنان که دشمن بترسید، دوست نیز بترسیدی و...» (همان: ۵۹۵).

در همین مبحث –مبحث معراج– نیز به فضل حضرت محمّد بر موسی اشاره دارد: «یکی فضل مر حبیب را برکلیم این است که خدای عزّ و جلّ به قصّهٔ موسی یاد کرد: لَمّا جَاءَ مُوسَی لِمِیقَاتِنَا وَکَلَّمَهُ رَبُّهُ. گفت چون موسی به وعده ما بیامد. باز، مصطفی را –علیه السّلام– گفت: سُبْحَانَ الَّذِی أَسْرَی بِعَبْدِهِ لَیْلاً. پاک است آنکس که بنده خویش را ببرد. معنی اندر تفضیل آن است که موسی را به نام علامت یاد کردی و مصطفی را به نام کرامت و اضافت نام موسی به آب و درخت کرد؛ و اضافت نام محمّد مصطفی –صلّی‌الله علیه و سلّم– به خود کرد و گفت: بِعَبْدِهِ و مر هیچ کس را خصوص عبد خویش نگفت مگر مصطفی را –صلّی‌الله علیه وسلّم» (مستملی ۱۳۷۱ :۵۷۳).

علاوه بر این موارد از دید مستملی «آن‌که (گفتند) موسی –صلوات‌الله علیه– به کلام مخصوص بود نه چنین است، از بهر آن‌که خدای تعالی گفت: «فَأَوْحَی إِلَی عَبْدِهِ مَا أَوْحَی» و وحی به عربیّت کلام خفی باشد. همه اهل تفسیر اتّفاق کردند که این وحی خدای تعالی به پیغامبر –صلّی‌الله علیه و سلّم– آن بود که با وی سخن گفت، چنانکه جبریل –علیه‌السّلام– خبر نداشت و اگر با موسی سخن گفت بر طور گفت تاندای حق به موسی رسید، عرش و کرسی و لوح و قلم و ملائکه بسیار کس بشنیدند که خدای

تعالی با موسی چه گفت. باز چون با مصطفی -صلّی‌الله علیه وسلّم- سخن گفت به قَابَ قَوْسَیْنِ أَوْ أَدْنَی از عرش تا ثری، خلق ندانست که خدای تعالی با وی چه گفت» (مستملی ،۱۳۷۰ : ٤٠٤).

نتیجه‌گیری

از آنجا که شرح‌التّعرّف، شرح مبسوط و گسترده‌ای، بر کتاب موجز «التّعرّف لمذهب اهل التّصوّف» کلابادی است؛ مستملی در شرحی که بر این اثر نوشته است نیازمند بهره‌گیری از منابع و مآخذ بی‌شماری است تا بتواند این حجم از مطالب مرتبط با دیانات و حقائق و معاملات و مشاهدات را بیان کند. یکی از این منابع آیات و قصص قرآنی است. مستملی برای تفهیم برخی مباحث عرفانی و کلامی و دینی به مخاطب خود، از این دو منبع گرانقدر بسیار بهره برده است، یکی از قصص قرآنی که مستملی در جای‌جای شرح‌التّعرّف ازآن بهره‌گرفته قصّهٔ حضرت موسی بویژه درخواست حضرت موسی برای دیدن خداوند و تجلّی خداوند بر کوه است.

مستملی -خواه در اشارهٔ مستقیم کلابادی و خواه در شرح وتبیین خود از مطالب کلابادی- در کتاب شرح‌التّعرّف دو رویکرد نسبت به داستان حضرت موسی دارد:

در رویکرد نخست، این قصّه نمونهٔ آشکاری برای بیان بسیاری از مفاهیم عرفانی است که حول محور فنا می‌چرخد. مفاهیمی چون: غلبه، وجد، سکر، تفرید و... حضرت موسی نیز در جای‌جای این رویکرد به شرح‌التّعرّف، نمونهٔ سالکی است که در مراحل سیر و سلوک در حال عبور از مقام و احوال بی‌شماری همچون: سکر، غلبه و وجد وتفرید و حتّی مقام تفرقه است که نهایتاً او را تا مرحله فنا صفات بالا می‌برد.

حضرت موسی در این رویکرد شرط مریدبودن یعنی ادب نفس را در مقابل مراد -خضر- رعایت نمی‌کند و در نتیجه، از صحبت مراد دور می‌ماند و در مقایسه با پیامبراکرم (ص) نیز، نقش مریدی را دارد که با قدم خود، مسیر سیر و سلوک را طی

کرده است. در حالی که پیامبر اکرم مرادی است که عنایت خداوند شامل حال او شده است..

در کنار رویکرد نخست در بهره‌مندی مستملی از داستان موسی، رویکرد دیگری نیز به داستان حضرت موسی در کتاب شرح‌التّعرّف وجود دارد. در این رویکرد، حضرت موسی در درجهٔ پایین‌تری از پیامبر قرار دارد. مستملی در این بخش از شرح خود، برخی حوادث داستان حضرت موسی را شاهد و نمونه‌ای قرار داده است برای بیان بحث‌های کلامی و دینی. در این رویکرد حضرت موسی از نظر مقام قرب و فنا و معراج و دیدار حق و... در مرتبهٔ پایین‌تر از پیامبر اکرم اسلام قرار دارد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم.

۲. انصاری، خواجه عبدالله (۱۳٦۰)، صد میدان، به اهتمام قاسم انصاری، تهران: کتابخانه طهوری.

۳. _____ (۱۳٦۱)، منازل‌السّایرین، ترجمه و شرح عبدالغفور روان فرهادی، تهران، انتشارات مولی.

٤. _____ (۱۳٦۲)، طبقات‌الصوفیه، تصحیح محمّد سرور مولایی، تهران، انتشارات توس.

۵. بقلی‌شیرازی، روزبهان (۱۳٦۰)، شرح شطحیات، چاپ هانری کوربن، تهران، کتابخانه طهوری.

٦. بغدادی، جنیدبن محمّد جنید (۱۹٦۲م.)، رسایل‌جنید، تصحیح و تحریر علی حسن عبدالقادر، لندن، Luzac & Company Ltd.

۷. جندی، مؤیدالدّین بن محمود (۱۳٦۲)، نفحةالرّوح و نحفةالفتوح، به کوشش نجیب مایل هروی، تهران، مولی.
۸. دهباشی، مهدی و سیّدعلی‌اصغر، میرباقری‌فرد (۱۳۸٤)، تاریخ تصوّف ۱، تهران، انتشارات سمت.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸٦)، بحر در کوزه: تفسیر قصّه‌ها و تمثیلات مثنوی، چاپ دوازدهم، تهران، علمی.
۱۰. سراج‌طوسی، ابونصر (۱۳۸۸)، اللمع فی‌التصوف، ترجمهٔ مهدی محبّتی، تهران، اساطیر.
۱۱. سلمی، عبدالرّحمن (۱۹۵۳م.)، طبقات‌الصوفیه، به کوشش مصطفی عبدالقادر عطا، بیروت، دارالکتب العلمیه.
۱۲. سهروردی، ابوحفص شهاب‌الدّین عمر (۱۳٦٤)، عوارف‌المعارف، ترجمهٔ عبدالمؤمن‌اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، تهران، علمی فرهنگی.
۱۳. عطار، فریدالدّین (۱۳۳٦)، تذکرةالاولیا، تصحیح محمّد استعلامی، تهران، انتشارات زوار.
۱٤. غلامرضایی؛ محمّد (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی نثرهای صوفیه، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
۱۵. قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن (۱۳۹۱)، رساله قشیری، تصحیح: بدیع‌الزّمان فروزان‌فر، چاپ سوّم، تهران، انتشارات زوار.
۱٦. کاشانی، عزالدّین محمود (۱۳۸۹)، مصباح‌الهدایة و مفتاح‌الکفایة، مقدّمه و تصحیح: جلال‌الدّین همایی، تهران، انتشارات زوار.
۱۷. کلابادی، ابی‌بکر محمّد ابن اسحق (۱٤۱۳-۱۹۹۳)، التّعرّف لمذهب اهل‌التصوّف، الطبعةالاولی، دارالکتب‌العلمیه، بیروت-لبنان.

۱۸. مستملی‌بخاری، ابوابراهیم اسماعیل محمّد (۱۳۷۰). شرح‌التّعرّف لِمذهب اهل تصوّف، پنج ربع، با مقدّمه و تصحیح محمّد روشن، تهران انتشارات اساطیر.
۱۹. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۰)، کشف‌المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی، تهران، انتشارات طهوری.

ب) مقاله‌ها

۱. میرباقری، سیّدعلی‌اصغر وحسین آقاحسینی، مهدی رضایی (۱۳۸٦)، «مراتب توحید از دیدگاه جنید بغدادی»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، شماره ۲، ص۲۱۱-۲۲۵.
۲. فروغی مقدم، بهجت، تقی اجیه (۱۳۹۸)، «رویکرد شرح‌التّعرّف به داستان حضرت ادم»، مجلهٔ فنون ادبی، سال یازدهم، شماره ۲، ص ۵۰-۳۷.

ج) پایان‌نامه‌ها

۱. حقیقی پوده، داود (۱۳۹۰)، بررسی و مقایسهٔ داستان پیامبران و اولیاء در شرح تعرف و کشف‌المحجوب، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر سیّده مریم روضاتیان، دانشگاه اصفهان.

Continuous approach of using the story of the Prophet Moses to explain the mystical issues in *Sharh al-Ta'rof*[*]

Susan Musaei
PhD student in Persian language and literature,
Shahrekord University
Dr. Ahmad Amin[1]
Assistant professor of Persian Language and Literature,
Shahrekord University

Abstract

The Qur'an is a fundamental source used by scholars to compile mystical books. The authors of the Sufi works have used the words, expressions and verses of the Qur'an or the stories of this valuable source directly or indirectly in accordance with their subject matter and in order to clarify some issues for the audience. Mostamali Bukhari, in his commentary on the book *Al-Ta'rof for the Sufi religion*, has used the story of the Prophet Moses and the corresponding Qur'anic verses to explain mystical, religious and sometimes theological issues.

The aim of this research is to realize the complementary approach to the story of the Prophet Moses to express the topics of the book *Sharh al-Tarif*. The findings indicate a two-pronged approach to this story. In the first one, when God is manifested on the mountain, the Prophet Moses is a symbol of a seeker who has reached the perishing of attributes and conducts. He is as a seeker who is drunk and lost in ecstasy. Dominance, segregation and division have passed for him. This approach presents the entanglement of the story of Moses in the explanation of mystical issues. In the second approach, the story of Moses becomes an example to explain issues related to the law. In this continuous approach, the author introduces Moses as a prophet who is in a lower rank than the Prophet Mohammad in matters such as miracles, ummah, words with God, and closeness.

Keywords: Description of knowledge, Story of the Prophet Moses, Mystical concepts, Intoxication.

[*] Date of receiving: 2020/11/1 Date of final accepting: 2021/5/17
- email of responsible writer: ahmadamin45@yahoo.com

Critical and comparative analysis of the methods used by Kharazmi and Jami to interpret Moulavi's *Ney Nameh*[*]

Kobra Seddiqui Turkmapour
PhD student in Persian language and literature, Kashan University
Dr. Reza Rouhani[1]
Associate professor of Persian Language and Literature, Kashan University
Dr. Ahad Faramarz Gharamaleki
Professor of Islamic Philosophy and Theology, University of Tehran

Abstract
Kharazmi and Jami are great poets and mystics of the ninth century AH. They are also among the early commentators of Rumi's *Masnavi*. The interpretive allusions and mystical considerations of these two commentaries have been considered by many post-Rumi scholars. There are works about the states, works and life of these commentators, but there is no research yet on their methods to describe the Ney-nameh (eighteen verses at the beginning of Masnavi). This issue is undertaken in this research through the analytical recognition of the differences and commonalities and the methods of explaining the Ney-name from the perspective of Kharazmi and Jami. Both commentators are found to have made hermeneutic interpretation, and sometimes an eclectic method instead of discovering the theory of the author of *Masnavi*. They seek to discover, extract, and explain the mysticism of the epistle, which the text has the capacity for, but they have no reason for their explanations. Thus, they have made it difficult for the general audience of *Masnavi* to understand the concepts and meanings of the letter.

Keywords: *Masnavi*, Descriptions of Ney-nameh, Method of interpretation, *Jawahar al-Asrar* by Kharazmi, *Resale Naeyeh* by jami.

[*] Date of receiving: 2020/9/2 Date of final accepting: 2021/3/1
- email of responsible writer: r.ruhani@kashanu.ac.ir

Artistic image of combined contrasts in Hafez's lyrics*

Dr. Asghar Shahbazi[1]
Assistant professor of Persian Language and Literature,
Farhangian University, Shahrekord

Abstract
The artistic expression of the combined contrasts, in the sense of the artistic combination of contrasting paradigms, is one of the foundations of aesthetics in poetry. This issue is rooted in the language of the Qur'an, prayers and vocalizations of ancient Sufi elders and is one of the general features of the mystical language that has made its way from Sufi prose to Sufi poetry. Among the mystic poets, Hafez is one of those who have made use of this method. Examination of Hafez's lyrics shows that the frequency of this point in his poetry is relatively high because in most cases he has tried to present an artistic image by placing things that are often contradictory. This issue, with all its importance, has not been studied specifically in Hafez's lyrical poems. Therefore, this study seeks to examine it through a content analysis with a descriptive-analytical method. In this study, it has been determined that the artistic images in combined contrasts are one of the linguistic features of Hafez's poetry. He has used this feature in 48 verses to express religious concepts, in 45 verses to express mystical topics, in 24 verses for romantic concepts and in 15 verses for rhetorical issues. In most cases, paradoxical images are expressed as propositions (sentences). Regarding the reasons for Hafez's use of this method of expression, it can be said that the artistic expression of contrasts in the world is one of the characteristics of mystical language and Hafez, as a mystic poet, considers this world and its beauties next to the world of contrasts. Moreover, at his time, due to religious prejudices and hypocrisy, a strange contrast arose between the heart and the behavior of the government and the people.

Keywords: Lyric poems, Combined contrasts, Quasi-contradictions, contradictory ideas, Artistic image.

* Date of receiving: 2020/9/7 Date of final accepting: 2020/1/11
- email of responsible writer: asgharshahbazi88@gmail.com

Verification of some literary works attributed to Obayd Zakani*

Dr. Farzam Haghighi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Institute of Humanities and Cultural Studies

Abstract

Since Obayd Zakani has written comedies in various formats, his anthology is one of the richest collections in the history of the Iranian culture. So far, many works in various genres have been attributed to him. Clearly, these works have affected research on Obayd's biography, thought and works and, consequently, influenced the emergence and transformation of some genres during the eighth century. Thus, the most important task in correcting Obayd's anthology is to separate the original works from the works that have been mistakenly attributed to him. Although examining the works attributed to Obayd Zakani has attracted researchers for a long time, there are still many ambiguous points that should be addressed. From the many works attributed to Obayd, five are selected here including "Maktub-e Qalandarān", "Taʿrifāt-e Mollā Dopiyāza", both of which can be seen in most editions of Obayd's anthology, Fāl-nāmas, which were first published in the last edition of the anthology, "Sharh al-Caqmini", and "maqāmāt". These have been attributed to Obayd in some studies. They are in different genres but are not equally known; each has its own characteristics. Considering these differences, this paper seeks to investigate the attribution of these works to Obayd Zakani by examining the existing manuscripts, stylistics evidence and historical backgrounds. It is concluded that Fāl-nāmas is correctly attributed to Obayd, while the others are mistakenly considered to be his works.

Keywords: Obayd Zakani, 8th century poetry, Attributed works, Historical criticism, Handwritten manuscript.

* Date of receiving: 2020/6/1 Date of final accepting: 2021/3/1
- email of responsible writer: farzam.haghighi@yahoo.com

Application of riddles in Majd Hamgar's poems*

Mohammad Reza Vesal
PhD student in Persian language and literature, Yazd University
Dr. Mohammad Kazem Kahdoui[1]
Professor of Persian Language and Literature, Yazd University

Abstract
Riddle or enigma is a specific genre that has attracted the attention of many Persian composers since old times. The present research deals with the content and structure as well as the formulation of this element in the poems of Majd Hamgar (607-686 A.H) as one of the eminent poets of Yazd during the 7th century. At first, we discussed the function of riddle and enigma and their background in the Persian poetry. Then, based on library research through a descriptive-analytic method, the use of this literary genre is explored in Majd Hamgar's poetry, and the ways of creating riddles are detected. The results of the research show that the poet has some outstanding samples of riddles and enigmas composed through different poetic forms and meters. Majd Hamgar has displayed so much innovation that it makes him a pioneer of riddle writing and a model for the later poets. Among these innovations, one can point to riddles incorporated with enigma. In his chronographs, however, no riddle can be seen, indicating the rare cases of making this kind of chronographs.

Keywords: Riddle, Enigma, Chronograph, Majd Hamgar, Literary criticism,7th century poetry.

* Date of receiving: 2019/8/26 Date of final accepting: 2021/1/11
- email of responsible writer: kahdouei@yazd.ac.ir

Review, analysis and correction of some verses from Khāqāni Sharvāni's anthology*

Dr. Sayyed Mansoor Sadat Ebrahimi[1]
Dr. Amir Soltan Mmohamadi
PhD student in Persian language and literature, University of Isfahan

Abstract
Khāqāni Sharvāni is a poet who has a specific poetic style. With certain innovations, his poems are among the most difficult works of Persian poetry. The poet's unique view of the sciences of his time, his proficiency in various poetic techniques, and his precise knowledge of the subtleties of language, along with his special techniques in the artistic display of images, are the important features that add to the complexity of his poetry. These factors have also created difficulties in correcting Khāqāni's anthology; so many distortions have taken place, and, despite numerous corrections, there are still doubts about the correct recording of many verses. It is obvious that the correction and interpretation of such an anthology, in addition to scientific and literary knowledge, requires a complete acquaintance with the mental atmosphere and the style of the poet and his literary technical tricks. Accordingly, in this research, with regard to the recording of manuscripts and various other factors, especially Khāqāni's unique method of using imaginary correspondence and literary techniques, some verses in his book have been corrected and described. Also, with a review and a careful study of his poems and a critical look at previous interpretations, the verses are analyzed and new points are presented about the way of reading and the semantic use of words and combinations there.

Keywords: Poetry, Khāqāni, Correction, Criticism of interpretations, Interpretation of couplets.

* Date of receiving: 2020/7/10 Date of final accepting: 2021/3/1
- email of responsible writer: msadatebrahimi@yahoo.com

The provenance of language rhythm in Morsal prose texts*

Dr. Mohsen Vesaghati Jalal[1]
Ph.D Persian Language and Literature, Kharazmi University

Abstract
Language rhythm is one of the diverse aesthetic components employed in Farsi Morsal prose, which has significantly enhanced its artistic value. The research question is 'what has been the provenance of such a rhythm garnishing that prose type?' To find a convincing answer, a descriptive-analytical method has been employed in this article and works of Morsal prose have been investigated, utilizing semantics and structural linguistics. The results indicate that the aesthetic rhythm of Morsal prose is formed on the interior of the language. While being influenced primarily by the rhythmic recitation of the Holy Quran and then by the old Farsi poetry, Morsal prose owes its rhythmic elegance to its special syntactic arrangement, syntactic equilibrium and flexibility in starting and ending the sentences. Another factor accounting for the rhythmic elegance of Morsal prose is the use of syllabic rhythm and the melodic texts of ancient languages. This study proves that syllabic poetry did not vanish with the arrival of prosodic rhythm; rather, due to inconsistency with prosodic poetry and lack of knowledge among the rhetoricians of the Islamic period, it was considered and categorized as a kind of prose. Then, the other literary aspects of ancient languages gave a rise to the rhythmicity of Morsal prose. Furthermore, the inherent characteristics of the Farsi language and the socio-cultural components of the Samanid period led to the liberation and flexibility of the language and exerted a salient impact on the rhythm of prose.

Keywords: Morsal prose, Linguistics, Language rhythm, Aesthetics.

* Date of receiving: 2019/12/31 Date of final accepting: 2021/3/1
- email of responsible writer: moh_ves@yahoo.com

Examining the transformation of the lyrical genre of romantic poetry under the impact of modernity*

Dr. Gholamreza Kafi[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature,
Shiraz University
Zohre Ameri
PhD student in Persian language and literature, Shiraz University

Abstract
The purpose of this article is to study the transformation and evolution of contemporary Persian romantic poetry under the influence of modernity. This study is a documentary one conducted through a qualitative content analysis to answer a fundamental research question. First, the social effects of modernity on love and romantic relationships are explored from the viewpoints of thinkers and sociologists such as Bowman, Giddens, Thompson, and Berman. Then, the romantic transformations of the Persian poetry under the influence of this thinking are studied and explained in the form of ten ideas. The research question is 'how can the popular genre of love in the realm of the Persian literature be transformed in concordance with social phenomena and evolutions?' The findings show that ideas such as relativism, assertive self-presence, two-way dialogue, equality and freedom, scientism, and empiricism proposed by modernity have profoundly transformed the lyrical and romantic genre in the contemporary Persian poetry and have presented a different mode of thinking by offering courtship and pure love. The society has affected the realm of love in the Persian literature with its ongoing potentials and changed men's attitudes, which has, in turn, changed the nature of their personalities. This has ultimately altered the position of love as a legendary and internal sensation into a real and sometimes social state.

Keywords: Modernity, Lyrical poetry, Romantic poetry, Sociology of literature.

* Date of receiving: 2020/10/3 Date of final accepting: 2021/3/1
- email of responsible writer: ghkafi@shirazu.ac.ir

Contents
(English Abstracts of the Articles)

- Examining the transformation of the lyrical genre of romantic poetry under the impact of modernity ……4
Dr. Gholamreza Kafi, Zohre Ameri
The provenance of language rhythm in Morsal prose texts …….5
Dr. Mohsen Vesaghati Jalal
- Review, analysis and correction of some verses from Khāqāni Sharvāni's anthology ……6
Dr. Sayyed Mansoor Sadat Ebrahimi, Dr. Amir Soltan Mohamadi
- Application of riddles in Majd Hamgar's poems …….……...7
Mohammad Reza Vesal, Dr. Mohammad Kazem Kahdoui
- Verification of some literary works attributed to Obayd Zakani …..…8
Dr. Farzam Haghighi
- Artistic image of combined contrasts in Hafez's lyrics …...…….. 9
Dr. Asghar Shahbazi
- Critical and comparative analysis of the methods used by Kharazmi and Jami to interpret Moulavi's *Ney Nameh* ….....10
Kobra Seddiqui Turkmapour, Dr. Reza Rouhani, Dr. Ahad Faramarz Gharamaleki
- Continuous approach of using the story of the Prophet Moses to explain the mystical issues in *Sharh al-Ta'rof* ……..11
Susan Musaei, Dr. Ahmad Amin

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.Yazduni.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persion Language & Literature

Volume 50

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God