بسم الله الرحمن الرحیم

گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و دوم، شمارهٔ ۵۱
زمستان ۱۴۰۰

پردیس علوم انسانی
و اجتماعی
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و دوم، شمارهٔ ۵۱، زمستان 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: استاد 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 (مگیران)

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.

تلفن: ۳۱۲۳۴۱۲۸-۰۳۵ ایمیل:**kavoshnameh@yazd.ac.ir**

همکاران علمی این شماره:

دکتر خدابخش اسداللهی (استاد دانشگاه محقق اردبیلی)، دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر مجید پویان (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر یدا.. جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد)، دکتر محمّد خدادادی (دانشیار دانشگاه یزد)، دکتر حسن ذوالفقاری (استاد دانشگاه تربیت مدرّس)، دکتر محمّد رودگر (استادیار پژوهشکده امام خمینی (ره) و انقلاب اسلامی)، دکتر محمّدرضا صرفی (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر یحیی کاردگر (استاد دانشگاه قم)، دکتر محمّدکاظم کهدویی (استاد دانشگاه یزد)، دکتر مهدی ملک‌ثابت (استاد دانشگاه یزد)، دکتر کاظم مهتدیانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّدرضا نجّاریان (استاد 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: ۱۳۱٤۹-۸۹۱۵۸، تلفن: ۳۱۲۳٤۱۲۸-۰۳۵۵

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

بازتاب معراج مسیح در غزلیات صائب تبریزی **۹**
دکتر یحیی کاردگر
محدّث دهلوی و شیوهٔ شرح‌نویسی او در مفتاح‌الفتوح **۳۹**
محمّد بیدخونی، دکتر حسین آقاحسینی
گفتمان عشق ایده‌آل‌گرا با عشق واقعی در رمانس امیرارسلان **۷۱**
عاطفه نیکخو، دکتر مصطفی صدّیقی، دکتر فرامرز خجسته، دکتر سکینه عبّاسی
تحلیل موضوع و کارکرد اشعار میان‌متنی در متون ادبیات عامه با تکیه بر داستان‌های محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی **۱۰۳**
صفی‌الله طاهری اوروند، دکتر شهرزاد نیازی، دکتر محبوبه خراسانی
پژوهشی در انتساب سرقت ادبی به مؤلّف راحةالصّدور **۱۳۵**
دکتر محمّدرضا پاشایی، دکتر حجّت کجانی‌حصاری
تحلیل و مقایسهٔ اشعار رودکی سمرقندی و لی‌بای، شاعری از چین **۱۶۳**
دکتر نجمه درّی، دکتر سعید بزرگ بیگدلی، شین‌یی تینگ
تحلیل انتقادهای اجتماعی در کاریکلماتورهای دههٔ نود **۲۰۱**
لیلا محمّدنژادکلکناری، دکتر حسین پارسایی، دکتر حسام ضیایی
تحلیل شخصیّت و اندیشه‌های هجویری بر پایهٔ سخنان خود او در کشف‌المحجوب **۲۳۱**
دکتر امیرحسین مدنی
Abstract.....**3**

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۳۸-۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.1.7

بازتاب معراج مسیح در غزلیات صائب تبریزی*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر یحیی کاردگر[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم

چکیده
سیمای مسیح در غزلیات صائب، جلوهٔ ویژه‌ای دارد؛ به گونه‌ای که می‌توان با انسجام ابیات او در این زمینه، تصویر نسبتاً جامعی از زندگی این پیامبر آسمانی ارائه کرد و آزاداندیشی دینی صائب و شعر فارسی را به مخاطب نشان داد. از آنجا که بررسی تمام جوانب این موضوع فراتر از گنجایی یک مقاله است؛ کوشیده‌ایم تا با محوریت معراج مسیح که بیش از دیگر بخش‌های زندگی آن حضرت، مورد توجّه صائب قرار گرفته‌است؛ فلسفهٔ توجّه به این موضوع و تأثیر آن بر جنبه‌های محتوایی شعر او، موضوعی است که در پژوهش‌های ادبی کم‌تر مورد توجّه قرار گرفته است. بررسی تحلیلی - توصیفی این موضوع در شعر صائب نشان می‌دهد که او در طرح موضوع معراج مسیح، به تلفیق مطالب قرآن، انجیل، کتب قصص و سنّت‌های ادبی پرداخته و در قالب سه زوج عیسی و فلک چهارم، عیسی و خورشید و عیسی و سوزن؛ از تمام جزئیات این واقعه برای بیان اندیشه‌های اخلاقی، عرفانی، اجتماعی، دینی، تعلیمی و غنایی خود بهره گرفته‌است و این تلمیح، دست‌مایهٔ مضمون‌سازی و خیال‌پردازی قرارگرفته و در جذب مخاطبان شعر او تأثیرگذار شده است. نگاه صائب به معراج مسیح به دور از هرگونه تعصبی، تلفیقی آزاداندیشانه از اسلام و مسیحیت را در بر می‌گیرد و بدون تردید، معرّفی این نگاه می‌تواند در تقریب مذاهب و توجّه افزون‌تر اذهان جهانیان به شعر و ادب فارسی تأثیر بسیار داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: صائب تبریزی، سبک هندی، تلمیح، سیمای مسیح، معراج مسیح.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰٦/۰٤ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٤/۱٤
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: kardgar1350@yahoo.com

۱- مقدّمه

شعر صائب، همگام با عصر صفویه، به‌ویژه عصر پادشاهی شاه عباس اوّل (۹۹٦-۱۰۳۸ه)، به دور از تعصّب‌های دینی و مذهبی، نگاهی ویژه به دین مسیحیت و پیامبر آسمانی این دین، عیسی مسیح، دارد. از این رو، تلمیحاتی با محوریت دین مسیح و شخصیت عیسی مسیح، جلوهٔ ویژه‌ای در دیوان او دارد. به جرأت، می‌توان گفت که صائب از هیچ یک از بخش‌ها و اجزای زندگی مسیح، چشم‌پوشی نکرده است؛ تا بدانجا که می‌توان با انسجام ابیات پراکندهٔ صائب در این زمینه، تصویر نسبتاً جامعی از زندگی این پیامبر آسمانی ارائه کرد. داستانی که ریشه‌های آن را می‌توان در سنّت‌های ادبی فارسی، قرآن، تفاسیر و متون دینی اسلام جستجو کرد و مسیحیت رایج در عصر صفویه را تنها محرّک او برای پرداختن گسترده به این داستان دانست.

بررسی کامل سیمای مسیح و مسیحیت در دیوان صائب در قالب یک مقاله نمی‌گنجد و مستلزم نگارش کتابی مستقل است. از این رو، در این مقاله به یکی از تلمیحات عیسی مسیح در اشعار صائب توجّه شده و آن، واقعهٔ معراج مسیح است. معراج مسیح، مقدّمات عروج، شروط عروج، موانع عروج و سرانجام فایدهٔ عروج از مباحثی است که صائب در ضمن اشعارش بدان پرداخته است. این بحث از داستان مسیح، بیش از سایر بخش‌های این داستان، ذهن صائب را به خود متوجّه کرده است؛ به گونه‌ای که بیشترین حجم تلمیحات مسیحی صائب به این موضوع اختصاص دارد.

صائب به پیروی از سبک شعر خود به معراج عیسی از زوایای مختلف نگریسته است و با بهره‌گیری از تمامی ظرفیت‌های معراج عیسی، مضامین متنوّع و گاه متضاد و متناقضی شکل داده است. برای او بیش و پیش از هر چیزی، ظرفیت‌های شاعرانهٔ نهفته در این داستان مهم است. ظرفیت‌هایی که دست‌مایهٔ مضمون‌سازی و خیال‌پردازی‌های شاعرانهٔ اوست و او پیش از آن که درگیر سندیت تاریخی واقعه باشد؛ در پی شکار مضامین عرفانی، اخلاقی، اجتماعی، غنایی از دلِ آن است.

در اناجیل چهارگانه به صلیب کشیدن عیسی (ع) و برخاستن ایشان از گور، پس از سه روز اشاره شده‌است و از عروج او به آسمان‌ها نیز سخن گفته می‌شود. در انجیل متّی سخنی از عیسی (ع) در زمان حیاتش نقل شده که: «پس از سه روز بر خواهم خاست» (متّی،۶۳/۲۷: ۲۵۵)؛ امّا از صعود یا معراج او سخنی در میان نیست. در انجیل مَرقُس، آنگاه که عیسی دستگیر می‌شود و کاهن اعظم، پرسش‌هایی از او می‌کند؛ عیسی در ضمن این پرسش و پاسخ‌ها، خود، از عروج آسمانی‌اش خبر می‌دهد: «آیا عیسی پسر متبارک هستی؟» عیسی گفت: «هستم و شما خواهید دید که پسر انسان در سمت راست قدرت بنشسته و با ابرهای آسمان می‌آید» (مرقس،۶۳/۱٤-۶۱: ۳۱۳) و در ادامه، آمده‌است: «باری خداوند عیسی چون با ایشان [یازده تن حواری] سخن گفت به آسمان برآورده شد و در سمت راست خدا بنشست» (همان، ۱۹/۱۶: ۳۲۱).

در انجیل لوقا، می‌خوانیم: «چنین مکتوب است که مسیح رنج خواهد برد و در روز سوّم از میان مردگان برخواهد خاست» (لوقا، ٤٦/۲٤: ٤٤٦) و سپس از صعود او سخن می‌گوید: «پس آنگاه ایشان را به سوی بیت عَنیا برد و دست‌ها را برآورد و آنان را برکت داد و در همان حال که برکتشان می‌داد، چنین روی داد که از ایشان جدا گشت و به آسمان برده شد. برابر او سجده کردند و با شادمانی بسیار به اورشلیم بازگشتند [حواریون] و پیوسته در معبد بودند و خدای را متبارک می‌خواندند» (همان، ۵۳/۲٤: ٤٤٧).

در انجیل یوحنّا، عیسی در پاسخ پیلاتوس حاکم که از او می‌پرسد چه کرده‌ای؟ می‌گوید: «مملکت من از این جهان نیست. اگر مملکت من از این جهان بود، پاسدارانم پیکار می‌کردند تا تسلیم یهودیان نگردم؛ لیک مملکت من از اینجا نیست» (یوحَنّا ، ۱۸/ ۳۶: ۵۷۷) و خطاب به مریم آنگاه که از گور برخاسته، می‌گوید: «مرا لمس مکن، چه هنوز به سوی پدر بر نشده‌ام. لیک نزد برادرانم برو و ایشان را بگوی به سوی پدر

خویش و پدر شما بَر می‌شوم، به سوی خدای خویش و خدای شما» (همان،۲۰/ ۱۷: ۵۹۰).

در «رسالهٔ دوّم به کُرنتیان» که بخشی از عهد جدید است؛ به برخی از جزئیات معراج عیسی اشاره شده‌است: «باید فخر کرد؟ (لیک این ارزشی ندارد)؛ پس، به رؤیاها و مکاشفات خداوند خواهم پرداخت. مردی را در مسیح می‌شناسم که چهارده سال پیش -آیا در پیکر خویش بود؟ نمی‌دانم. آیا برون از پیکر خویش بود؟ نمی‌دانم؛ خدا می‌داند ... این مرد تا آسمان سوّم ربوده شد و این مرد -آیا در پیکر خویش بود؟ آیا بدون پیکر خویش بود؟ نمی‌دانم. خدا می‌داند، می‌دانم که تا فردوس ربوده شد و کلام‌هایی بشنید که به وصف در نمی‌آید و آدمی را اجازت بازگفتن آنها نیست» (رسالهٔ دوم به کُرَنتیان، ۵/۱۲- ۱: ۸۹۱ – ۸۹۰).

در قرآن کریم نیز در آیات ۱۵۷-۱۵۹ سورهٔ نساء و در آیهٔ ۵۵ سورهٔ آل‌عمران به معراج مسیح اشاره شده‌است. به این معنی که برخلاف انجیل، در قرآن، عیسی به دار آویخته نشده و خداوند او را پیش از مصلوب‌شدن به آسمان‌ها برده‌است. در آیات ۱۵۷-۱۵۹ سورهٔ نساء، می‌فرماید: «و ادّعایشان که ما مسیح عیسی بن مریم پیامبر خدا را کشته‌ایم و حال آن که نه او را کشتند و نه بر دار کردند بلکه [حقیقت امر] بر آنان مشتبه شد؛ و کسانی که در این امر اختلاف کردند از آن در شک‌اند که به آن علم ندارند، فقط پیروی از حدس و گمان می‌کنند و او را به یقین نکشته‌اند (۱۵۷) بلکه خداوند او را به سوی خویش برکشید و خدا پیروزمند فرزانه است (۱۵۸) و هیچ کس از اهل کتاب نیست مگر آن که پیش از مرگش، به او [عیسی] ایمان آورد و روز قیامت او [عیسی] بر ایشان گواه است (۱۵۹)» (قرآن کریم، ۱۰۳). در آیهٔ ۵۵ سورهٔ آل‌عمران نیز آمده است: «و چنین بود که خداوند فرمود ای عیسی من فراگیرندهٔ [روح] تو و برکشنده‌ات به سوی خویش و رهایی دهنده‌ات از [شرّ] کافرانم و پیروان تو را تا روز قیامت از کافران

برتر می‌دارم؛ سپس بازگشت شما به سوی من است و در آنچه اختلاف دارید داوری خواهم کرد» (همان، ۵۷).

در تفاسیر قرآن کریم نیز، توضیحاتی در ذیل این آیات آمده که در درک واقعهٔ معراج عیسی و نوع نگاه مسلمانان به این واقعه سودمند است (ر.ک.: قرآن کریم،۱۳۷٤: پاورقی ۱۰۳). در احادیث هم از معراج عیسی و آسمانی‌بودن او سخن گفته شده است؛ از جمله، در حدیث معراج آمده است:

جبرئیل –علیه‌السّلام– مرا به آسمان‌ها برده پیغامبرانی که در آسمان‌ها بودند چون عیسی و ادریس –علیهم‌السّلام– می‌گفتند مرحبا بالاخ الصالح وی را برادر خواندند (سنجی عبادی مروزی، ۱۳٦۲: ۷۸).

در متون ادب فارسی از زوایای گوناگون به این موضوع پرداخته شده است. در کتب تاریخی چون تاریخ بلعمی (بلعمی، ۱۳۸۰: ٥٤٦) حبیب‌السیر (خواند امیر، ۱۳۸۰: ۱٤۷) غالباً از منظر متون اسلامی به این واقعه اشاره شده‌است. ناصر خسرو بنا به مشرب اسماعیلی به تأویل آن پرداخته (ناصر خسرو قبادیانی، بی‌تا: ۵۷۰) و عبهرالعاشقین (بقلی شیرازی،۱۳٦٦: ۱۲۱) و الانسان‌الکامل (نسفی،۱۳۷۹: ۱۸۸) نگاه و برداشت عارفانه‌ای از این واقعه دارند و کتب ادیان و مذاهبی چون الملل و النحل شهرستانی (شهرستانی،۱۳۳۵: ۱۷۱) و تبصرةالعوام فی معرفة مقالات‌الانام (حسنی رازی،۱۳٦٤: ۲٤) از منظر عقیدتی به آن اشاره کرده‌اند.

خلاصه آن که این واقعه در گونه‌های مختلف آثار ادبی فارسی از زوایای مختلف مورد توجّه قرار گرفته‌است. در این میان، کتب قصص با الهام از متون دینی و بهره‌گیری از تخیّل قوی، شاخ و برگ‌هایی به این واقعه افزودند تا جاذبهٔ آن را برای مخاطبانشان دوچندان کنند. شعر فارسی نیز با بهره‌گیری از این منابع و همگام با کتب قصص با چاشنی تخیّل بر دامنهٔ این واقعه افزوده و با مرکزیت آن به بیان اندیشه‌هایش پرداخته‌است. خوشبختانه خلاصه‌ای از مطالب متون ادب فارسی در صفحات ۱٦٦–۲۳۲

کتاب گرانسنگ «چهرهٔ مسیح در ادب فارسی» (۱۳٦۹) فراهم آمده که خوانندهٔ مشتاق می‌تواند به آن مراجعه کند.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

تلمیحات دینی در متون ادبی همواره سرچشمهٔ الهام شاعران و نویسندگان زبان فارسی بوده است. این ویژگی آن‌گاه که از محدودهٔ دین یا مذهبی خاص فراتر می‌رود؛ به آثار ادبی، صبغه‌ای جهانی می‌بخشد و با کاستن رنگ تعصّبات دینی و مذهبی بر گسترهٔ مخاطبان این آثار می‌افزاید. ادبیات عصر صفویه و شعر صائب از این منظر، برجستگی خاصی دارد. یکی از مصادیق این ویژگی در غزلیات صائب، فراوانی تلمیحات عیسوی در آنهاست. مقالهٔ حاضر کوشیده است با بررسی نوع نگاه صائب به واقعهٔ معراج مسیح، به پرسش‌هایی چند پاسخ گوید. مهم‌ترین این پرسش‌ها عبارتند از: ۱) علل و عوامل توجّه گسترده صائب به این تلمیح چیست؟ ۲) صائب در بهره‌گیری از این تلمیح، تحت تأثیر چه منابعی بوده است؟ ۳) معراج مسیح، زمینهٔ بروز چه اندیشه‌هایی را در شعر صائب فراهم آورده است؟

۱-۲- هدف، ضرورت و روش تحقیق

پژوهش حاضر می‌کوشد با معرّفی یکی از مصادیق آزاداندیشی صائب، نگاه جهانی و بدون تعصّب شعر او را معرفی کند و از این طریق، یکی از رموز اقبال جهانی به شعر او و سایر شاهکارهای ادب فارسی را بررسی و توجیه کند. از این رو، پس از استخراج یکی مصادیق این ویژگی در شعر صائب، در شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی به واکاوی این موضوع پرداخته و جایگاه چنین نگاهی را در غزلیات او نشان داده‌است. بدون تردید بررسی این ویژگی شعر او و سایر دواوین شعر فارسی می‌تواند صبغهٔ جهانی شعر و ادب فارسی را برجسته‌تر کند و بر گسترهٔ مخاطبان آن بیفزاید.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

متأسّفانه توجّه دیرهنگام به شعر صائب و سبک هندی در عرصهٔ پژوهش‌های ادبی موجب شده که بخش عمده‌ای از نقاط قوّت و برجستگی‌های شعر او مغفول بماند. از این رو توجّه به تلمیحات عیسوی شعر صائب، سهم اندکی در پژوهش‌های منتشر شده دارد. قمر آریان در کتاب «چهره مسیح در ادبیات فارسی» (۱۳٦۹) طی صفحات ۱۲۱ و ۱۲۲، به طور گذرا به این موضوع پرداخته است؛ در حالی که این موضوع با توجّه به فراوانی آن در شعر صائب می‌تواند مبنای تدوین کتابی مستقل باشد. بقایی و صلاحی در مقالهٔ «بررسی بازتاب داستان قرآنی عیسی (ع) در دیوان صائب تبریزی» (۱۳۹٤)، تصویری کلّی از زندگی مسیح در دیوان صائب ارائه داده‌اند و به یادکرد گزارش‌گونهٔ برخی از خطوط برجسته زندگی مسیح در شعر صائب بسنده کردند.

۲- بحث

از آنجا که غالب مطالب مرتبط با معراج مسیح در شعر صائب، با سه زوج شکل‌گرفته پیرامون این واقعه، قابل بررسی است؛ در ادامه می‌کوشیم در ذیل این زوج‌های سه‌گانه، به بررسی محتوایی این واقعه در شعر او بپردازیم و تأثیر این تلمیح را در زبان و تصویرهای شعر او نشان دهیم.

۲-۱- عیسی و آسمان چهارم

در انجیل و قرآن، تنها به صعود عیسی اشاره شده و از جزئیات این صعود، سخنی به میان نیامده است و همان‌گونه که اشاره شد، تنها در «رسالهٔ دوّم به کُرَنتیان» به صعود عیسی تا آسمان سوم پرداخته شده است (عهد جدید،۱۳۹۳: رسالهٔ دوّم به کرنتیان، ۵/۱۲-۱، ۸۹۱-۸۹۰)، امّا در متون ادب فارسی، غالباً به پیروی از کتب قصص، آسمان چهارم، منزلگاه عیسی ذکر شده‌است. از آنجا که از منظر علم نجوم، خورشید در آسمان

چهارم جای دارد؛ عیسی با فلک چهارم و خورشید، پیوند یافته و این پیوند، محور مضامین فراوانی در شعر صائب و البتّه در کل شعر و ادب فارسی شده است. شاید بتوان اندیشهٔ صعود عیسی به آسمان چهارم و ریشهٔ شکل‌گیری این تفکّر را در پیوند دین مسیحیت با آیین میترائیسم که نقش خورشید در آن پررنگ است، جستجو کرد (آموزگار، ۱۳۷٤: ۱۹ و مؤذن جامی، ۱۳۸۸: ۲۱۱).

در یک نگاه کلّی و با توجّه به منظومهٔ عرفانی شعر و ادب فارسی که صائب نیز با آن پیوندی تنگاتنگ دارد؛ صعود عیسی به آسمان چهارم، دارای بُعدی نمادین است – بُعدی که می‌توان آن را در قالب سلوکی از خاک تا افلاک و یا از مادّه تا معنا و از سفلی تا علوی، تفسیر و تأویل کرد. حرکتی از جهان فرودین تا آسمان برین. از این رو، صائب تنها به بیان سادهٔ این تلمیح بسنده نکرده؛ بلکه در ضمن طرح این بخش از معراج مسیح، فرصتی‌یافته تا اندیشه‌های عرفانی، اخلاقی، تعلیمی، غنایی و اجتماعی خود را با خواننده در میان بگذارد. پس به طور خلاصه می‌توان نسبت عیسی و فلک را نسبتی از خاک تا افلاک دانست و در پس‌زمینهٔ این تلمیح، اندیشه‌های صائب را در حوزه‌های فکری مختلف مورد بررسی قرار داد.

۲-۱-۱- فلسفهٔ معراج مسیح به آسمان چهارم

عیسی نیز مانند تمامی پیامبران آسمانی در ترویج دینش با موانع و مشکلات بسیاری برخورد می‌کند و حتّی سرانجام با خیانت یکی از حواریونش –یهودای اسخریوطی– تسلیم دشمن می‌شود (عهد جدید،۱۳۹۳: متّی، ۱٤/۲٦–۱٦: ۲۳۷). پس جای شگفتی نیست اگر صائب، فلسفهٔ معراج او را در دلِ این نامردی‌ها و نامرادی‌ها جستجو کند و علّت آن را در غربت عیسی در زمین خاکی خلاصه کند. غربتی که انگیزهٔ معراج آسمانی او می‌شود (صائب تبریزی،۱۳۷۰: ۳۳۸۵).

البتّه چینن نگاهی، بخشی از غربت‌زدگی‌های عصر صائب و شاید هم تمام تاریخ حیات بشریت را نشانه رفته است که از دیروز تا امروز، درد مشترک همهٔ فرستادگان الهی، نوابغ، شاعران و متفکّران بوده‌است (ر.ک.: حافظ، ۱۳۷۱: ٦٤٠). از این رو، صائب عروج را راهی برای رهایی از دود و دم دنیا و نفس‌کشیدنی آزاد در آسمان‌ها می‌داند (صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ١٤٠٩).

از منظر نگاه عرفانی و دینی نیز فلسفهٔ معراج را می‌توان در عدم قرابت جسم و جان جستجو کرد. جانی که بی‌تابانه، رشتهٔ جسم را خواهد گسیخت و راه آسمان‌ها را در پیش خواهد گرفت:

تن خاکی نگیرد دامن جان مجرّد را چگونه رشتهٔ مریم مسیحا را نگه دارد؟
(همان: ١٤٣١)

۲-۱-۲- شرایط و عوامل معراج

صائب در برشمردن شرایط عروج عیسی، فرصتی می‌یابد و خواننده را در پای درس سلوک، اخلاق و تعلیم می‌نشاند. عوامل عروج مسیح را در شعر صائب، می‌توان در سه عامل اصلی خلاصه کرد. عواملی چون خودسازی، بهره‌مندی عیسی از دامان پاک مریم (همان: ١٩١٤) و همنشینی با پاکان (همان: ١٤٩٤) از مهم‌ترین عواملی است که از دیدگاه صائب، زمینه‌ساز عروج عیسی شده‌اند. از آنجا که صائب خودسازی را بیش از دو عامل دیگر در عروج مسیح، مؤثّر می‌داند، درنگی در این عامل ضروری است.

۲-۱-۲-۱- خودسازی

عیسی، بیش و پیش از هر عملی در خویشتن خویش نگریست تا پاک از آلایش‌های جسمانی، خورشید حقیقت را در آغوش گیرد. افتادگی، همّت عالی، تجرّد، آزادگی، ترک تعلّق و سبک‌باری، دوری از نخل تمنّا، غلبه بر نفس، ترک جسم و پاکی روح از

دُرد تن؛ نتایج خودسازی و خودنگری عیسی است. پس، صائب خودسازی و مصادیق آن را عامل اصلی معراج عیسی می‌داند و در قالب برجسته‌کردن این عامل، آدمی را از درغلتیدن در دنیا و مافیها بر حذر می‌دارد و چونان واعظی دلسوز که نگران آیندهٔ بشر است، با لحنی که عاری از تنبیه و سرزنش نیست؛ چنین می‌سراید:

از زمین عیسی به چرخ از راه خودسازی رسید چند باشی در مقام قصر و ایوان ساختن؟
(همان: ۲۹۱۲)

خودسازی و همّت بلند، سرانجام به تجرّد عیسی می‌انجامد. تجرّدی که جان‌مایهٔ سلوک و هموارکنندهٔ راه عروج است. در شعر صائب، «مجرّد» برجسته‌ترین صفت عیسی و «مجرّدانه» عالی‌ترین صفت سلوک و عروج عارفانهٔ اوست و تجرّد، علّت‌العلل معراج آسمانی اوست (همان: ۸۰۳). مصادیق و مؤلّفه‌های تجرّد، پشت‌پازدن به دنیا و مافیها و حتّی پشت‌پازدن برخویشتن خویش است (همان: ۱۹۱۸). در منظومهٔ فکری صائب، «آزادگی» مترادف «تجرّد» است. از این رو، صائب برای آزادگی نیز نقشی هم‌پای تجرّد قایل است. هرچند می‌توان بار اجتماعی بیشتری در کلمهٔ «آزادگی» در قیاس با «تجرّد» دید. به عبارت دیگر، تجرّد در فضای عرفانی و آزادگی در فضای عرفانی–اجتماعی کاربرد افزون‌تری در شعر صائب دارد (همان: ۲۰٤٤).

نمود اخلاقی و اجتماعی خودسازی، افتادگی است که صائب، عیسی را نماد تام و تمام این صفت می‌داند. صفتی که گردون‌سواری عیسی را به دنبال دارد (همان: ۱۵۲۲). همین صفت است که عیسی را به عالم دل می‌کشاند و «رخنهٔ دل» را شاه‌راه معراج او معرّفی می‌کند (همان: ۱۲۲٤). شاه‌راهی که در عرفان اسلامی، توجّه ویژه‌ای به آن شده‌است و زمینه را برای پیوند معراج مسیح با عالم عرفان در شعر صائب هموار می‌کند. عارفانه‌هایی که جان‌مایهٔ شعر اوست. سرانجام صائب با نگاه قرآنی، عیسی را از پای دار به افلاک می‌کشاند و البتّه این صعود را در سبک‌باری عیسی که نتیجهٔ خودسازی اوست، جستجو می‌کند:

از دار پـا بـه کرســی افلـاک می‌نهد خود را اگر سـبک چو مسـیحا کند کسـی
(همان: ۳۳۷۸)

از آنجا که صـائب در طرح موضـوع معراج مسیح، تنها توصیف‌گری منفعل نیست، معراج آسمانی را تنها منحصر به عیسی و پیامبران آسمانی نمی‌داند؛ بلکه معتقد است که هر کسـی راه و شیوهٔ زیست عیسی را دنبال کند چنین عروجی را تجربه خواهد کرد. از این رو، انگیزه‌ای دو چندان در مخاطبان شـعرش ایجاد می‌کند تا با پیروی از سـلوک عارفانهٔ عیسـی، صـعود آسـمانی دیگری تجربه‌کنند و از راه خودسـازی و حیاتی عیسی‌گونه، راه کمال را بپیمایند (همان: ۱۹۵٤).

چنین نتیجه‌ای از موضـوع معراج، در شـعر و ادب فارسـی، مسـبوق به سابقه است (ر.ک.: حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۳). صائب در برشمردن عوامل و لوازم و شرایط معراج، در پی اسـتخراج مضامین اخلاقی و انسانی است. از این رو، در معرفی هر یک از عوامل، نقبی به دغدغه‌های بشر می‌زند و چونان بشیر و نذیری نوع‌دوست، راه رستگاری را به انسان نشـان می‌دهد. معراج مقدّس مسـیح، آن گاه که با اندیشـه‌های عالی اخلاقی، عرفانی و تعلیمی صـائب در خدمت رستگاری نوع بشر قرار می‌گیرد، جاذبه‌ای دو چندان می‌یابد. جاذبه‌ای که با باریک‌خیالی‌های صائب و مضمون‌سازی‌های او، محرّک هم‌گامی مخاطب با شـاعر می‌شـود. هم ازین روسـت که اشـعار صائب بویژه غزل او علی‌رغم این که از غزل عاشـقانه و عارفانه محض فاصـله می‌گیرد، هم‌چنان برای مخاطبان جدّی شـعر پر جاذبه است.

۲-۱-۳- موانع معراج

درآویختن در دنیا و پیروی از نفس، موانع اصـلی عروج به آسـمان‌ها از دیدگاه صـائب اسـت. صائب این موانع را در قالب «گرانجانی» معرّفی می‌کند و آن را مانع اصلی عروج می‌داند (صـائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۲۹۹۸). صـائب در برشـمردن موانع سـلوک و عروج،

سـخت‌گیرانه، مخاطب را از لنگرکردن و توقّف در دامان مادران مریم‌صـفت نیز بر حذر می‌دارد، و از این طریق، هر نوع دلبستگی دنیایی را نفی می‌کند:

لـنـگر مکن بـه دامن مریم مسـیح‌وار راه فـلـک بـه هـمّـت مردانـه پیش گیر
(همان: ۳۲۸۹)

۲-۱-٤- کاستی‌های معراج

از آنجا که معراج مسـیح، مانند غالب تلمیحات شعر صائب، محملی برای مضمون‌سازی و باریک‌خیالی‌های شـاعرانهٔ اوسـت، جای شـگفتی نیسـت اگر او توقّف عیسـی را در آسمان چهارم، به گونه‌ای هنجارگریزانه و نامتعارف تعلیل کند و معراج مسیح را سفری نـاتمـام ببینـد (همـان: ۱۸۲۰)، البتّـه این ناتمامی را گناه مسـیح نمی‌داند، بلکه با نگاه تقدیرگرایانه‌ای که در سـنّت‌های ادب فارسـی مسـبوق به سـابقه است، به قضا و قدری نسبت می‌دهد که اندوهی مقدّر، برای بشر فراهم دارد:

غم به قدر ظرف از دیوان قسمت می‌دهند عقده در کار مسـیح از آسـمان آمد پدید
(همان: ۱۳٤۱)

نگاه به امور و پدیده‌ها از زوایای مختلف و گاه متضاد که یکی از ویژگی‌های اصلی شـعر صـائب و سبک هندی است، در بروز این ویژگی تأثیر فراوان دارد. از همین روی گاه صائب، معراج مسیح را در فضایی که بوی ترک ادب شرعی از آن به مشام می‌رسد، به تصـویرمی‌کشـد. تصـاویری که حاوی نکته‌ای اخلاقی، عرفانی، اجتماعی و تعلیمی اسـت و از هرگونه نقد و دهن‌کجی به معراج مسـیح به دور اسـت (همان: ۱۲۰۱). گاه، مناعت طبع صـائب و تجلیل او از این صـفت ناب انسـانی، در معراج مسـیح، نکته‌ای غیراخلاقی می‌بیند. نکته‌ای که بیش و پیش از آن که اندیشـه نقد معراج، هدف آن باشد، تجلیل از مناعت طبع و گریز از منّت‌پذیری، مراد آن است (همان: ۲۷٤۱).

انـدیشـــه‌ها و مضـــامینی چون تلفیق مســـیحیت با دین اســـلام (همان: ١٤٩٤) و فخریه‌ســرایی (همان: ۳۰۸۱) از دیگر مواردی اســت که صــائب در ضــمن طرح عروج عیســی به آســمان چهارم از آنها ســخن می‌گوید که برای پرهیز از اطاله کلام از توضــیح تفصیلی موارد مذکور خودداری می‌شود.

۲-۲- عیسی و خورشید

همان‌گونه که پیش از این اشــاره شد، معراج مسیح را تا آسمان چهارم دانسته‌اند. از آنجا که خورشــید در فلک چهارم جای دارد؛ عروج مســیح به فلک چهارم، او را با خورشید، پیونددادە و زوج عیســی و خورشــید در شــعر صــائب به طور خاص و در شعر و ادب فارســی به طور عام، محور مضــامین نابی شده‌است. غالباً زوج عیسی و خورشید، محور خلق مضــامین اخلاقی و عرفانی و غنایی در شــعر صائب شده‌است. صائب با برشمردن علل و عوامل پیوســتن عیســی به خورشــید، فرصــت می‌یابد تا راه اتّصــال به خورشــید حقیقت را به مخاطب نشــان‌دهد. از این رو، پیوســتن عیســی به خورشــید، بُعد نمادین می‌یابد و صــائب می‌کوشد با برشمردن عوامل پیوستن عیسی به خورشید، راه رسیدن به کمال و حقیقت را به مخاطب نشان‌دهد.

از دیدگاه صــائب آنچه زمینه‌ساز این پیوند شده، تجرّد (همان: ۱۷۲)، پشت‌پازدن به دنیــا (همــان: ٢٦٢٠)، پرورده‌شـــدن در دامــان پاک (همان: ٢٩٨٤)، مناعت طبع (همان: ۲۸۵۳)، ترک تقــاضـــا و خواهش از دیگران (همان: ۲۹۱۸)، تواضـــع (همان: ٢٤٤٦) و ســرانجام تن‌دادن به ســفر و تحمّل مشــکلات آن اســت (همان: ۳۰٦٤). دقّت در مفاهیم یادشــده نشــان‌می‌دهد که صــائب در پی تعلیم و آموزش نکات اخلاقی و گاه عرفانی به مخاطب است. نکته‌ای که اندیشه غالب شعر صائب است و او خود بر این نکته تصریح دارد (همان: ۳۱۰٦). در کنار نکات اخلاقی، اندیشــه‌های غنایی نیز در ضــمن طرح زوج عیســی و خورشــید در شــعر صــائب خودنمایی می‌کند. علّت این امر را باید در جایگاه

خورشـید در شـعر غنایی فارسـی جستجو کرد. در سنّت‌های شعر غنایی، خورشید غالباً مشـبّه‌به روی زیبای معشوق است (رامی،۱۳۷٦: ۹۲). از این رو، صائب با اشراف به این سنّت ادبی، فرصت می‌یابد تا شور عاشقانه را که جان‌مایهٔ غزل است، در قالب بخشی از داستان معراج مسیح به مخاطب القا کند.

در شعر صائب، پیوند خورشید و مسیح، تعلیلی است از جمال‌پرستی عشّاق:

دیده از روی نکویان که تواند برداشـــت؟ که ز خورشـید، مسـیحا نتوانسـت گذشت

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۸۰۵)

او در یک نگاه هنجارگریزانه، نسبت عیسی و خورشید را معادلی برای نسبت تدبیر و عشـــق می‌داند (همان: ۱۷٤۱)؛ در حالی که عیســـی، بیش و پیش از آن که نماد عقل باشـد، نماد عشـق و محبّت اسـت. صائب در راستای نگاه عاشقانه، چتر عشق را بر سر خود، همانند چتر خورشـید بر سـر عیسـی می‌داند (همان: ۲۵۷۷) و البتّه در سـاختار تشـبیهی عکس و مشـروط، نسـبت عیسـی و خورشـید، صـائب را به یاد معشـوق و زیبایی‌های او می‌اندازد (همان: ۱٤۰۹).

از آنجا که عشـق، نقطهٔ مرکزی غزل است، طبیعی است که عشق و معشوق از چنان جایگاهی برخوردار باشـند که حتّی مسـیح نیز بی‌تاب دیدن معشوق باشد. از این روی، جای شـگفتی نیست اگر عیسی، خانهٔ خورشید را برای درک چنین معشوقی ترک گوید (همان: ۳۲۰۵). معشـوقی که در نگاه شاعرانه، شراکت‌پذیر نیست و از همین روی است که ما معشوقی خورشیدنام را تنها به عیسی سپرده‌ایم (همان: ۲۸٤٤).

در مجموع، نگاه غنایی صـائب بر نگاه دینی او غلبه دارد. از این رو، صائب، عیسی را که نماد شـفابخشی و درمانگری است در درمان درد عشق، ناتوان می‌یابد و امیدی به درمانگری او ندارد (همان: ۱۷۱۱). نگاه نکته‌یاب و مضـمون‌سـاز صـائب، گاه چنین پیوندی را منفی می‌یابد و از این که آفتاب چرخ در آغوش عیسـی اسـت؛ بر چرخ و فلک می‌تازد؛ تازشـی که به اشـکال مختلف در ادب فارسـی سـابقه دارد؛ امّا این بار در

فضـــایی غنایی و در قالب حادثه معراج مســـیح، خودنمایی می‌کند و نوآورانه می‌نماید. صـائب در دلِ این تازش، در پی تجلیل از عصـمت و پاکی معشوق است –معشوقی که برخلاف خورشید، آغوش هیچ نامحرمی را درک نکرده‌است. البتّه چنین نگاهی خالی از دغدغه‌های مذهبی نیست:

چرخ تردامن که باشد دعوی عصمت کند؟ آفتـابش را در آغوش مســـیحـا دیـده‌ام
(همان: ۲۵۵۸)

۲-۳- عیسی و سوزن

در شـعر و ادب فارسـی و کتب تفاسـیر و قصـص، معروف اسـت که عیسی در هنگام عروج به آسـمان‌ها، سـوزنی از مادّیات دنیا به همراه داشته و به همین دلیل از عروج به آسـمان‌هایی فراتر از آسـمان چهارم بازداشـته شده است (سورآبادی،۱۳٤۷: ٤۷). از این روی، از دیگر زوج‌هایی که در پیوند با تلمیح معراج مسیح در شعر صائب شکل گرفته، زوج «عیسـی و سـوزن» است. این بخش از داستان معراج در قرآن و انجیل نیامده‌است؛ امّـا بـا توجّـه به ظرفیت مضـــمون‌ســـازانه‌ای که در آن نهفته، مورد توجّه شـــاعران و نویســـندگان زبان فارســـی قرار گرفته و در دســـت شـــاعر خیال‌پردازی چون صـــائب، سرچشمهٔ شبکه‌ای از تداعی‌ها شده‌است. در شعر و ادب فارسی، پیش از صائب نیز این بخش از داســـتان معراج، انعکاس برجســـته‌ای دارد. به عنوان نمونه می‌توان به ابیاتی از حدیقهٔ سنایی اشاره کرد (سنایی‌غزنوی، ۱۳۷٤: ۳۹۱).

به طور کلی عوامل شـکل‌گیری این زوج را در شـعر و ادب فارسی می‌توان در سه عامل خلاصـه کرد: ۱) تأثیرپذیری شعر و ادب فارسی از تفاسیر قرآن و کتب قصص که به این زوج اشـاره کردند؛ ۲) شـغل خیاطی که به مریم، مادر مسـیح، نسـبت می‌دهند (ر.ک.: کزازی،۱۳۷٦: ۱۲)؛ ۳) در فرهنگ و ادب ایران، سـر سـوزن، نماد حداقلِ چیزی اسـت. این معنای سـوزن بویژه در زبان روزمرهٔ مردم ایران، کاربرد بسیاری دارد. از این

روی این زوج در معنای کنایی می‌تواند، حداقل تعلّقات و دلبستگی‌های مادّی باشد که عیسی را از صعود به آسمان‌هایی فراتر از آسمان چهارم باز داشته‌است. این معنی در شعر صائب، برجسته است (صائب‌تبریزی، ۱۳۷۰: ۲۵۷۳). از همین روی است که نوشته‌اند: «سوزن عیسی به مفهوم نوعی تعلق و وابستگی در ادب فارسی معروف شده‌است» (یاحقی،۱۳۷۵: ۳۱۱).

با توجّه به گرایش فراوان صائب به مضمون‌سازی و تخیّل‌آفرینی و ظرفیت فراوان خیالی این زوج و البتّه گرایش‌های عوامانه شعر صائب و توجّه او به تجارب روزمرهٔ زندگی، این بخش از معراج مسیح، بیش از دیگر بخش‌های آن مورد توجّه صائب قرار گرفته‌است. صائب توانسته‌است با بهره‌گیری از این بخش داستان معراج، مضامین عاشقانه، اخلاقی، عرفانی و اجتماعی فراوانی به مخاطب عرضه کند و شبکه‌ای از تناسب‌ها و تصاویر شاعرانه به مرکزیت «سوزن» و متعلّقات آن بیافریند که در ادامه به این ویژگی‌ها اشاره می‌شود.

صائب با توجّه به ظاهر و اجزای سوزن، متعلقات آن مانند رشته، کاربرد سوزن در زندگی روزمره، نقش منفی آن در معراج مسیح، ویژگی‌های مثبت آن در پیوند با مسیح و صعود به آسمان‌ها و خلاصه آن که با نگاه شاعرانه به این شیء حقیر، مضامینی آفریده که موجب اعجاب مخاطب است. از آنجا که مضمون‌سازی و خیال‌آفرینی بیش از هر انگیزهٔ دیگری برای صائب اهمّیت دارد، جای شگفتی نیست اگر تصاویر و مضامین متضادی با مرکزیت سوزن در شعر او شکل گیرد. دقت در صفات و ترکیباتی که او برای سوزن به کار برده، نشانگر این ویژگی است. صفات و ترکیباتی چون: تنگ‌چشم، آهن‌دل، کوری سوزن، همره گرانجان، سوزن دجّال‌چشم، بی‌بصیرت، دوربین، یک‌چشم، نظرپاک، دیده‌روشن، بار سوزن، خسیس‌طبع، نظرتنگ، خشک‌چشمهٔ سوزن، سدّ ره، کوته‌نظر، نظرباز، غم‌خوار، چشم بینا، شوخ چشم، سدّ آهن، گران، راست‌رو، نگه تند، گرانجان، از جملهٔ ترکیبات و صفات سوزن است که صائب به کار

برده‌است. به طور کلی، می‌توان مضامینی را که صائب با مرکزیت زوج عیسی و سوزن شکل داده، در سه حال و هوای اخلاقی-عرفانی، غنایی و اجتماعی جای داد.

۲-۳-۱- اندیشه‌های اخلاقی-عرفانی

صائب از جزءجزء اجزای سوزن و نقش مثبت و منفی آن در معراج مسیح، نقبی به دنیای اخلاق و عرفان می‌زند و در جایگاه نصیحت‌گری خیرخواه، در پی اصلاح اخلاق مخاطب و نمایاندن راه و مسیر درست به اوست. او حتّی در بیان این هدف نیز از مضمون‌سازی غافل نیست؛ چنان‌که می‌گوید:

از نصیحت منع‌کردن نیکخواهان را خطاست از ادب دورست سوزن بر لب عیسی زدن
(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۲۹۲۸)

صائب برای بیان اندیشه‌هایش از سه زاویهٔ دید مختلف، به نقش سوزن و کارکرد آن در معراج مسیح توجّه کرده است:

۱) از جهت نقشی منفی که سوزن در این صعود آسمانی داشته‌است؛

۲) با نگاه مثبت که سوزن توانسته‌است خود را هم‌پای مسیح به آسمان چهارم برساند؛

۳) با تعلیل شاعرانه گاه همراهی سوزن و عیسی را توجیه کرده و اسباب مضمون‌سازی قرار داده‌است؛

امّا او در همه حال از برداشتی اخلاقی و عرفانی فارغ نیست و ذهن شنونده را از عرصهٔ معراج مسیح، به خودنگری و خوداندیشی و معرفت اخلاقی و عرفان رهنمون می‌شود.

در برشمردن نقش منفی سوزن، بیش از هر چیزی، سوزن را مصداق و نمادی از تعلّقات دنیوی می‌بیند که سدّ راه تجرّد است و مانع عروج عیسی به آسمانی فراتر از آسمان چهارم (همان: ۲۸٦). صائب از این طریق، مخاطب را از تعلّقات دنیوی منع

می‌کند و علاقه‌اش را به این تعلّقات، سدّ راه صعود و عروج معنوی می‌داند (همان: ۱۸۰۹) و از انسان می‌خواهد که از معراج عیسی، عبرت بگیرد و خس و خار تمنّا را که چون سوزن عیسی، مانع صعود است، از راه جانش به کناری نهد (همان: ۲۲۵۱)؛ چرا که رشته‌واری از تعلّق نیز در تجرّد، مقبول و مطلوب نیست (همان: ۵۵۸). سرانجام صائب، از باریکی سوزن، به راه باریک تجرید نقبی می‌زند و راهی به عالم عرفان می‌گشاید:

راه تجرید سخت باریک است　　سوزنی سدّ راه عیسی شد

(همان: ۲۱۸٤)

در نگاه منفی صائب به سوزن، جزءجزء اجزای آن معنا می‌یابند و در خدمت مضمون‌پردازی او قرار می‌گیرند. از آن جا که سوراخ سوزن، تنگ است، صائب به یاد تنگ‌چشمانی می‌افتد که نباید به آنها دل بست و امیدی داشت (همان: ۱۷۱). از دیدگاه صائب، دم جان‌بخش در آهن‌دلان تأثیری ندارد؛ هم‌چنان که سوزن از نفس مسیحایی بی‌بهره است؛ چرا که او نیز از جنس آهن است و از آهن‌دلان (همان: ۲۰۹). از این رو، جای شگفتی نیست اگر سوزن از هم‌نشینی عیسی بهره‌ای نبرد و عیب کوری‌اش را درمان نکند. هر چند که عیسی درمانگر کور مادرزاد باشد (همان: ٦۸۰).

خلاصه این که سوزن از دیدگاه صائب، موجود یک‌چشمی است که قادر به تشخیص سره از ناسره نیست (همان: ۷۷٦). این همه ویژگی‌های منفی سوزن را باید در بی‌بصیرتی و ظاهربینی او جستجو کرد (همان: ٤٦۸). سوزن در نگاه منفی، نماد و تمثیلی از انسان‌های آهن‌دل، کور باطن، بی‌بصیرت و کوته‌بینی است که هرگز قادر به شناخت راه درست نیستند و از هم‌نشینی با نیکان، بهره‌ای نمی‌گیرند.

در نگاه صائب، سوزن در کنار ویژگی‌های منفی، «آنی» داشته که توانسته‌است به قرب عیسی برسد و به آسمان برین عروج کند. از این منظر، سوزن نمادی از انسان‌های بابصیرت، ضعیف‌اندیش و دستگیر خلق، یاور رهروان و سالکان و نماد راست‌روی و

راست‌کاری است. از دیدگاه صائب، سوزن در سایهٔ روشنی دیده به مسیحا پیوست (همان: ۷۸۲). سوزن، دست‌گیر خلق است و خار از پای رهروان بیرون می‌آورد. هم از این روست که از گریبان مسیح، سر برون می‌آورد. پس ای انسان! تو نیز چنین کن تا به چنان مقام بلندی برسی (همان: ۱۱۷۸).

امّا این همه جایگاه بلند، آن گاه دست‌یافتنی است که نگاه عیسی، ضعیفی چون سوزن را دریابد. پس در پناه دست‌گیری از ضعیفان، می‌توان چون عیسی، آسمان‌پیما شد و بی‌مهری به آنان، عاقبتی نیک به دنبال ندارد (همان: ۳۵۰۳). در کنار این همه اندیشه‌های اخلاقی که حاصل نگاه باریک صائب به زوج عیسی و سوزن است، اندیشه‌های عارفانه نیز خودی نشان می‌دهد. اندیشه‌ای که تعلیل شاعرانه صائب، سرچشمه آن است:

نباشد چشم در دنبال ارواح مقدّس را ز عیسی سوزنی بر جای در دنیا نمی‌ماند
(همان:۱۵۳٤)

خلاصه این که نگاه باریک‌خیال صائب، چنان جولانی دارد که می‌تواند از نقش و حالت سوزنی حقیر در معراج مسیح، معانی مثبت و منفی بسیاری بیافریند و چونان حکیمی اخلاق‌مدار، پیوندی بین این تلمیح و جهان آرمانی انسان برقرار کند.

۲-۳-۲-اندیشه‌های غنایی

تمامی مضامین عاشقانه‌ای که صائب از پیوند سوزن و معراج مسیح ساخته‌است، از چند گزارهٔ مکرّر در اشعار عاشقانه سرچشمه می‌گیرد. گزاره‌هایی چون «خار و زخم عشق، مطلوب عاشق است»، «خار عشق، بیرون‌کشیدنی نیست» و خلاصه «هر آنچه از ناحیه عشق باشد؛ دوست‌داشتنی است». بنابراین دو کارکرد سوزن در فضای عاشقانه‌های صائب، برجسته‌است که هر دوی آنها به گونه‌ای با روزمرّگی صائب و مخاطب شعر او

در پیوند اســـت. یکی آن که ســـوزن برای بیرون‌آوردن خار به کار می‌آید و دوم آن که سوزن برای بخیه‌زدن چاک و زخم به کار گرفته می‌شود.

صائب برای بازسازی و بازآفرینی این دو کارکرد سوزن در اشعار عاشقانه، به تلفیق آنها با معراج مسـیح پرداخته و از این طریق، از یک ســو رنگ ابتذال را از این مضــمون مکرّر زدوده و از ســوی دیگر، پیوندی بین مضــامین غنایی و دینی برقرار کرده‌اســت – پیوندی که با توجّه به نقش برجسـته عشق و محبّت در آیین مسیح و جایگاه درمانگری آن حضـرت، بسـیار پر معناسـت و تصویری غیر مکرّر در مقابل دیدگان مخاطب شکل می‌دهد.

صــائب نیز مانند غالب گویندگان اشــعار غنایی، خاری را که از عشــق در دل دارد؛ دوســت می‌دارد و از همین روی، ســوزن عیسی را از در آوردن آن عاجز می‌بیند و البتّه خود در پی در آوردن چنین خــاری نیســـت (همــان: ۹٦۳) و گــاه با ایهام هنری از این مضمون سخن می‌گوید (همان:۲۹۷۵). چنین نگاهی به صائب فرصت می‌دهد که تعلیلی شاعرانه از جای‌گیری سوزن در گریبان عیسی را شکل دهد:

حیرت این خار نایابی که در پای من اسـت پـای ســـوزن در گریبان مســـیحا بشـــکند
(همان: ۱۲٦۱)

علــاوه بر این کــه عاشـــق نمی‌خواهد چنین خاری را از پای در آورد، لطافت خار عشق نیز در ناکامی سوزن، تأثیرگذار است (همان: ۲۵۹۹). زخم و چاک عشق نیز چشم به رفوگری ســوزن عیســی ندارد؛ زیرا چنین زخمی آن قدر مطلوب عاشــق است که او هیچ گاه، در اندیشهٔ بهبود آن نیست (همان: ۱۵۰٦). به‌طورکلّی، سوزن عیسی از رخنه‌ای که مژگان یار در ایمان کســی ایجاد کند، چشـــم می‌پوشـــد و قادر به ترمیم آن نیســـت (همان:۱۲٤۲). امّا صــائب از اعجاز مســیح و ســوزن او غافل نیســت و گاه در تنگنای مصایب عشق، چنین سوزنی را آرزو می‌کند و بدین ترتیب، تردید بین جنون عاشقانه و دغدغهٔ مذهبی و دینی‌اش را از طریق چنین تناقض‌نمایی‌هایی به مخاطب القا می‌کند:

تا از جگر برآورم این خارها که هســـت از دهر، ســوزنی چو مســیحایم آرزوســت
(همان:۹٦۰)

صـائب در طرح کارکردهای سوزن، از نسبت آن با رشته نیز غافل نیست، از این رو سـوزن، عیسی و رشته نیز دست‌مایهٔ باریک‌خیالی‌ها و مضمون‌سازی‌های اوست (همان: ۱۲۳۳).

زوج عیسـی و سـوزن، به صـائب فرصت می‌دهد که در نهایت ایجاز و در راستای سـبک شعرش، از زوج‌های شعر غنایی سخن گوید. از این رو، زوج عیسی و سوزن در شـعر او یادآور زوج عاشـق و معشوق (همان:۹۰٤)، حسن و چشم‌زخم (همان:۱۱۷۷)، یار و عجزنمایی عاشـــق (همان: ۱۲۰٤)، عشـــق و عقل (همان: ۲۳۳۵) و کوته‌نظری و حسن (همان: ۲۱۱۱) است و خلاصه در دل این زوج، چکیده‌ای از نگاه عاشقانه صائب جلوه‌گر است. البتّه، صائب در عاشقانه‌های شعرش، جانب معشوق را در هیچ حالی رها نمی‌کند و در نگاهی شـاعرانه که بوی ترک ادب شـرعی از آن شـنیده می‌شـود، چنین می‌سراید:

حرف زن تا بر لب عیسی، نفس سوزن شود روی بنما تا ســـواد طوطیان روشـــن شـــود
(همان: ۱۳۰۷)

شـگفتا از زبان‌آوری معشوق صائب که مسیح با همهٔ زبان‌آوری‌اش در مقابل او مهر خموشی بر لب می‌نهد!

۲-۳-۳- اندیشه‌های اجتماعی

مخاطبان شـعر و ادبیات عصـر صـفویه، لزوماً درباریان و صـاحبان قدرت نیستند؛ بلکه ادبیات این عصر، خاستگاه و رویکردی مردمی دارد. شاعران از میان مردم برخاسته‌اند و مخاطب آنها نیز غالباً مردم کوچه و بازارند و بخش عمده‌ای از مضامین شعری آن‌ها نیز برگرفته از حال و هوای روزمرّگی مردم ایران است. با توجّه به عطشی که شاعران سبک

هندی برای مضـمون‌سازی و باریک‌خیالی دارند، ورود به لایه‌های پنهان جامعه و کشف ظرایف روابط اجتماعی برای آن‌ها گریزناپذیر است. روابط اجتماعی‌ای که غالباً بر مدار اخلاق صحیح انسانی پی‌ریزی نشده‌است.

گویی، دورخیز جامعهٔ ایرانی برای ورود به دنیای مدرن و نوعی تازه از روابط اجتماعی و گسستن از سنّت‌ها، نوعی تردید و گاه سوءظن در ذهن ایرانی عصر صفویه ایجاد کرده‌اسـت. از همین روی، شـاعر عصـر صـفویه در برجسته‌کردن جنبه‌های منفی اخلاق اجتماعی و القای یأس و دل‌مردگی از اوضاع اجتماعی، اهتمام ویژه‌ای دارد. شاید به همین دلیل اسـت که سوزن با توجّه به ویژگی‌های فیزیکی‌اش، می‌تواند محملی برای القای بدبینی‌ها و سوءظن‌های شاعران این عصر باشد.

سـوزن از یک سو، در نگاه شاعرانه با توجّه به اجزایش با کوته‌نظری، بیهوده‌گویی، زخم زبان، آهن‌دلی و تنگ‌چشمی پیوند می‌یابد و از سویی دیگر، با نقشی که در معراج مسـیح دارد، می‌تواند زمینهٔ آفرینش مضـامین و تصـاویر فراوانی را در حوزهٔ روابط اجتماعی فراهم آورد.

سـوزن در شعر صائب، نماد آهن‌دلان، بدان و پلیدانی است که بی‌بهره از مصاحبت نیکانی چون مسـیح، هم‌چنان گرفتار اخلاق زشـت خویشـند (همان: ۱٤٤۱) و صـائب چونان مسـیح، اگر به فلک رود، هم‌چنان گرفتار کوته‌نظرانی چون سـوزن است (همان: ۲۷٦٦). گویی تنگ‌چشـمی در عصـر صـائب، چنان رواجی دارد که اگر او مانند مسیح، راه فلک در پیش گیرد؛ باز هم تنگ‌چشـمی چون سـوزن به دنبال اوسـت و رهایش نمی‌کند (همان: ۲۷۰۰).

او سرانجام ناامید از چاره‌جویی‌های غم‌خواران، در دل نگاه ترحّم‌آمیز هم‌عصرانش، نوعی تیره‌روزی می‌بیند و این بار نیز تیره‌روزی‌هایی که سوزن برای عیسی به بار آورده به یاد او می‌آید (همان: ۲۹۱٦). پس، عطای سـوزن را به لقایش می‌بخشد و چشم به راه مرگ اسـت تا از زخم زبان رهایی یابد نه سـوزن عیسـی که از عهدهٔ چنین زخمی بر

نمی‌آید (همان: ۲۸۲۹). از این رو، با مناعت‌طبعی که در او سراغ داریم، حاضر نیست حتّی زیر بار منّت سوزن عیسی برود:

نیش منّت را به زهر جانگزا پرورده‌اند صبر کن بر زخم خار و سوزن از عیسی مخواه
(همان: ۳۱۹۰)

۲-٤- معراج مسیح در زبان و تصاویر شعری صائب

معراج مسیح نه تنها محملی برای بیان تأثیرگذار اندیشه‌های صائب در حوزه‌های اخلاقی، عرفانی، تعلیمی، اجتماعی و غنایی است؛ بلکه بر غنای زبانی و هنری شعر او نیز افزوده‌است و زمینهٔ خلق صفات، ترکیبات، عناصر خیالی بکر و ظرافت‌های هنری بسیاری را در شعر او فراهم آورده‌است.

تنوّع واژگانی صائب در راستای بهره‌گیری از واقعهٔ معراج، چشم‌گیر است -تنوّعی که معراج مسیح را در قالب تقابل خاک و افلاک به تصویر می‌کشد. امّا این تقابل در پوششی از واژگان غیر مکرّر، علی‌رغم فراوانی آن در شعر صائب، مکرّر نمی‌نماید. این ویژگی، ظرفیت واژگانی زبان فارسی و تسلّط واژگانی صائب را به خوبی آینگی می‌کند. زمین، خاک، بستان‌سرا، بازار امکان، ششدر دنیا، دل خم و واژگان و ترکیب‌های بی‌شمار دیگر، به عنوان نمایندگان دنیای فرودین، آن‌گاه که در تقابل با واژگانی چون آسمان، گردون، فلک، بام بلند، توسن افلاک، عالم بالا، چرخ، چرخ چارمین، هفت خوان گردون، پریخانهٔ مینا، کرسی افلاک به عنوان نمایندگان عالم بالا، قرار می‌گیرند، گسترهٔ خاک تا افلاک را با تمام ویژگی‌های آن به مخاطب القا می‌کنند و عظمت معراج مسیح را که در چشم‌به‌هم‌زدنی فاصلهٔ خاک تا افلاک را درنوردید، در مقابل دیدگان مخاطب به تصویر می‌کشند. عظمتی که عیسی را با صفاتی چون فلک‌سوار، فلک‌پرواز، فلک‌سا، گردون‌سوار، آسمان‌رکاب، خورشیدمکان و ده‌ها صفات برجستهٔ دیگر همراه می‌کند و از شگفتی اعجاز مسیح حکایت‌ها دارد.

تنوّع واژگانی و ترکیب‌های شعری صائب، آن‌گاه که با تصاویر شاعرانه بکر و رنگارنگ همراه می‌شود؛ تصاویری جذّاب و مخاطب‌پسند از معراج مسیح ارائه می‌دهد -تصاویری که اعجاب مخاطب را از معراج مسیح دو چندان می‌کند و اوج عظمت این پیامبر آسمانی را فرا یاد می‌آورد. تشبیه، کنایه، استعاره، اسلوب معادله و تمثیل، عناصر اصلی تصاویر شعری صائب در این حوزه هستند. سهم تشبیه در تصاویر شاعرانه صائب، بیش از عناصر دیگر است. تشبیهاتی که غالباً معراج مسیح، مشبّه‌به آنهاست و این نکته خود، بیانگر جایگاه بلندی است که معراج مسیح و شخصیت آسمانی او در ذهن و زبان صائب و مخاطبان شعر او دارد؛ زیرا روشنگری و کارکرد تشبیه، در گرو مشبّه‌به است. مشبّه‌بهی که در سایهٔ بزرگی و عظمت خود، می‌تواند چند و چون مشبّه را به تصویر در آورد.

آنچه در تشبیهات صائب در این حوزه خودنمایی می‌کند، درهم‌تنیدگی تشبیهات فشرده و گسترده است. گویی ظرف محدود تک‌بیت‌های صائب، جز در این حالت نمی‌تواند عطش تشبیه‌گرایی او را فرو بنشاند و توان تشبیه‌سازی او را به مخاطب بنمایاند:

به لامکان تجرّد برآی عیسی‌وار چو مِهر، بیضه درین تیره خاکدان مگذار
(همان: ۲۲٦٤)

علاوه بر تشبیهات صریح و آشکاری از این دست، معراج مسیح، دست‌مایهٔ صائب در شکل‌دادن اسلوب معادله‌هایی است که خود از ساختاری تشبیهی برخوردارند. تشبیهاتی مضمر و مرکّب که تأمّل برانگیزند و با این ویژگی، بیش از تشبیهات صریح در ذهن مخاطب نقش می‌بندند و ماندگار می‌شوند.

اسلوب معادله‌های صائب، علاوه بر ساختی تشبیهی که لازمهٔ آنهاست، با چاشنی حسن تعلیل شاعرانه همراه‌اند و همین ویژگی بر قدرت تأثیرگذاری آنها می‌افزاید:

برسبک‌روحان چو عیسی سوزنی لنگر شود　　برگ کاهی چشم را مقراض بال و پر شود
(همان: ۱۳۰۱)

درهم‌تنیدگی تشبیه با ظرافت‌های هنری دیگری چون کنایه و استخدام از دیگر ویژگی تشبیهات صائب است. به عنوان نمونه، در بیت زیر، «دست در یک کاسه با خورشید کردن» کنایه‌ای است که به عنوان وجه شبه استخدامی به کار گرفته شده و برجنبهٔ خیالی و تصویری تشبیه افزوده است:

دست خود از چرک دنیا گر توانی پاک شست　　دست در یک کاسه با خورشید چون عیسی کنی
(همان: ۳۲۷۷)

بعد از تشبیه، کنایات سهم بیشتری در عناصر خیالی شعر صائب دارند. سبک هندی و رویکرد عوامانهٔ آن، امکان بهره‌گیری از کنایات را بیش از سبک‌ها و شیوه‌های دیگر فراهم می‌آورد. به گونه‌ای که می‌توان این عنصر خیالی را بیش از عناصر دیگر، نقطهٔ پیوند ادیبانه‌ها و عوامانه‌ها دانست. هم از این روست که سبک شعری صائب و قدرت کنایه‌سازی او، امکان بهره‌گیری هنرمندانه از تلمیح معراج مسیح را بیش از دیگر عناصر خیالی برای او فراهم آورده‌است.

کنایاتی چون «به چشم روشن خورشید پا نهادن، قدم به دیدهٔ خورشید نهادن، غوطه در سرچشمه خورشید زدن، هم‌کاسهٔ خورشید شدن، کسوت از آفتاب گرفتن، خار عالم به چشم سوزن عیسی شکستن، چشم سوزن عیسی پریدن، از دیدهٔ سوزن فتادن» و ده‌ها کنایهٔ دیگر در ضمن طرح معراج مسیح، مجال خودنمایی پیدا می‌کنند.

استعاره‌های صائب نیز –هر چند اندک‌شمار– سهمی در فراهم آوردن زمینهٔ لازم برای طرح واقعهٔ معراج در شعر او دارند. استعاره‌هایی که مسیح در جایگاه مستعارمنه، جانشین بزرگانی می‌شود که از دیدگاه صائب، چون مسیح، زندگی‌بخش‌اند و می‌توان دمی در سایه‌سار آن‌ها آرمید (همان: ۱۵۳۳). غالب استعاره‌های صائب از نوع استعارهٔ مکنیه‌اند و او به پیروی از سبک هندی و جایگاه مبالغه و اغراق شاعرانه در این شیوه، به این گونهٔ استعاره توجّه افزون‌تری دارد.

در کنار عناصر خیالی، ظرافت‌های بدیعی نیز سهمی در طرح واقعهٔ معراج در شعر صائب دارند. ظرافت‌هایی چون حسن تعلیل، تناسب، ایهام، مبالغه و اغراق و تلمیح؛ بخشی از برجسته‌ترین این ظرافت‌ها هستند. در نقد ادبی عصر صفویه، تناسب‌های هنری از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. از همین روی، صائب هم در جهت رعایت معیارهای مطلوب عصری و هم برای بهره‌گیری هنری از معراج مسیح، از ظرفیت تناسب‌ساز این واقعه، بهرهٔ کافی برده‌است. بیشترین ظرفیت تناسب‌ساز واقعه معراج در زوج «عیسی و سوزن» جلوه‌گری می‌کند و تناسب‌سازی با کلماتی چون سوزن، رشته، خار، زخم، چاک، آبله از فراوانی بیشتری برخوردارند.

صائب برای گریز از تکرار مضامین در راستای به کارگیری این تناسب‌ها کوشیده‌است با تلفیق آن‌ها با ایهام از ابتذال معنایی و هنری آن‌ها بکاهد. از این رو، ایهام تناسب یکی دیگر از ظرافت‌های هنری است که در تلمیح معراج مسیح شکل می‌گیرد:

تاگسست از رشتهٔ مریم ز چشم دوربین　　ز اطلس گردون مجرّد سوزن عیسی گذشت
(همان: ٦٧١)

در این بیت، «اطلس» علاوه بر معنای «سطح مقعر فلک نهم» (معین، ۱۳۷۵: ۲۹۸) در معنای «پارچهٔ ابریشمی»، با توجّه به تناسب‌هایی چون «رشته، سوزن، گسست» ایهام تناسبی دارد.

تأکید بر آسمان چهارم در معراج مسیح موجب شده که تناسب عددی که در بلاغت فارسی با نام سیاقةالاعداد یا نام‌شمار از آن یاد می‌شود، جلوهٔ ویژه‌ای در شعر صائب داشته باشد:

از چارپای جسم فرود آی چون مسیح　　تا چاربالش از فلک چارمین کنی
(صائب‌تبریزی، ۱۳۷۰: ۳۳۸۷)

مبالغه و اغراق‌های شاعرانه نیز در راستای به کارگیری واقعهٔ معراج و البتّه به پیروی از ویژگی سبکی شعر عصر صفویه، نمود ویژه‌ای در شعر صائب دارد:

ز سودا خشک شد خون در رگ من آن‌چنان صائب
که موج نبض من در راه عیسی سوزن افشاند
(همان: ۱۵۳۲)

و سرانجام باید از تلمیح‌اندیشی صائب در این حوزه سخن گفت. اگرچه واقعهٔ معراج و انعکاس آن در شعر صائب، خود، تلمیح مرکزی شعر او در این زمینه است؛ امّا او با تلفیق این تلمیح با بخش‌های دیگری از زندگی مسیح، تلمیحات اسلامی و ایرانی؛ معجون نابی از مسیحیت، اسلام و ملیّت ایرانی ساخته‌است. می‌توان از این گونه تلمیحات با نام تلمیحات تلفیقی یاد کرد:

ز خود برآی که جز عیسی مجرّد نیست تهمتنی که به رخش فلک سوار شود
(همان: ۱۹۱۸)

۳- نتیجه

پیوند تنگاتنگ ایران عصر صفویه با مسیحیت و مسیحیان جهان، نگاه عارفانه و دور از تعصّب صائب، شباهت معراج مسیح به معراج پیامبر اکرم (ص)، ظرفیت‌های شاعرانه معراج مسیح، پیوند مسیحیت با محبّت و عشق و تعالیم اخلاقی و سرانجام قرابت‌هایی که بین بخش‌های معراج مسیح و اندیشه‌های مطلوب و محبوب صائب وجود دارد؛ موجب شده که او، توجّه ویژه‌ای به این واقعه داشته باشد. او با بهره‌گیری از قرآن، انجیل، تفاسیر و قصص قرآنی، سنّت‌های ادبی و نگاه مضمون‌ساز و خیال‌پرداز خود، از جزءجزء این واقعه، نقبی به اندیشه‌های دینی، اخلاقی، عرفانی، اجتماعی، تعلیمی، غنایی زده و از این واقعه برای بیان تأثیرگذار اندیشه‌هایش بهره گرفته است. زبان شعری، تخیّل و قدرت تصویرسازی صائب در بهره‌گیری از این تلمیح، تنوّعی دارد. تنوّعی که

از وسعت واژگانی، قدرت ترکیب‌سازی، باریک‌خیالی و مضمون‌سازی شاعر حکایت می‌کند. نگاه صائب به معراج مسیح به دور از هرگونه تعصبی، تلفیقی آزاداندیشانه از اسلام و مسیحیت عرضه کرده و بدون تردید، معرفی این نگاه می‌تواند در تقریب مذاهب و توجّه افزون‌تر اذهان جهانیان به شعر و ادب فارسی تأثیر بسیار داشته باشد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم (۱۳۷٤)، ترجمهٔ بهاءالدّین خرمشاهی، تهران: نیلوفر و جامی.

۲. عهد جدید (۱۳۹۳)، ترجمهٔ پیروز سیّار، چاپ سوّم، تهران: نشر نی.

۳. آریان، قمر (۱۳٦۹)، چهره مسیح در ادبیات فارسی، تهران: معین.

٤. آموزگار، ژاله (۱۳۷٤)، تاریخ اساطیر ایران، تهران: سمت.

۵. بقلی‌شیرازی، شیخ روزبهان (۱۳٦٦)، عبهرالعاشقین، به تصحیح و مقدّمهٔ فارسی و فرانسوی و ترجمهٔ فصل اوّل به زبان فرانسوی هنری کربین و محمّد معین، چاپ سوّم، تهران: انتشارات منوچهری.

٦. بلعمی، ابوعلی محمّدبن محمّد (۱۳۸۰)، تاریخ بلعمی، تصحیح محمّدتقی بهار، به کوشش محمّد پروین گنابادی، تهران: زوّار.

۷. حافظ‌شیرازی، خواجه شمس‌الدّین‌محمّد (۱۳۷۱)، دیوان غزلیات، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ دهم، تهران: صفی‌علیشاه.

۸. حسنی‌رازی، سیّدمرتضی‌بن‌داعی (۱۳٦٤)، تبصرةالعوام فی معرفة مقالات‌الانام، چاپ دوم، تهران: اساطیر.

۹. خواند امیر، غیاث‌الدّین بن همام‌الدّین (۱۳۸۰)، تاریخ حبیب‌السیر، با مقدّمهٔ جلال‌الدّین همایی، تصحیح دبیرسیاقی، جلد اوّل، چاپ چهارم، تهران: خیام.

۱۰. رامی، شـــرف‌الدّین محمّدبن‌حســـن (۱۳۷٦)، انیس‌العشّـــاق، به اهتمام محســـن کیانی(میرا)، تهران: روزنه.
۱۱. ســـنایی‌غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷٤)، **حدیقةالحقیقه و شـــریعةالطریقه**، تصحیح مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران.
۱۲. ســـنجی عبادی مروزی، قطب‌الدّین ابوالمظفّر منصـــور بن اردشـــیر (۱۳٦۲)، مناقب‌الصّـــوفیه، به کوشـــش محمّدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشـــار، تهران: کتابفروشـــی منوچهری.
۱۳. ســورآبادی، عتیق بن محمّد (۱۳٤۷)، قصــص قرآن مجید: برگرفته از تفســیر ابوبکر عتیق نیشابوری مشهور به سورآبادی، به اهتمام یحیی مهدوی، تهران: دانشگاه تهران.
۱٤. شهرستانی، ابوالفتح محمّدبن عبدالکریم (۱۳۳۵)، الملل و النحل، ترجمهٔ افضل‌الدّین صدر ترکه اصفهانی، تصحیح سیّدمحمّدرضا جلالی‌نائینی، چاپ دوّم، تهران.
۱۵. صـائب‌تبریزی، محمّدعلی (۱۳۷۰)، دیوان صائب‌تبریزی، به کوشش محمّد قهرمان، ٦جلد، چاپ دوّم، تهران: علمی و فرهنگی.
۱٦. عزیزیان، کبری (۱۳۸۳)، راهنمای دیوان صـائب‌تبریزی، جلد هفتم، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۷. فتوحی‌رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵)، نقد ادبی در سبک هندی، تهران: سخن.
۱۸. کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷٦)، سوزن عیسی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
۱۹. معین، محمّد (۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی، چاپ نهم، تهران: امیر کبیر.
۲۰. مؤذّن‌جامی، محمّدمهدی (۱۳۸۸)، ادب پهلوانی، تهران: ققنوس.
۲۱. ناصـرخسرو قبادیانی، ابومعین‌حمیدالدّین (۱۳٦۷)، دیوان اشعار، مقدّمه و شرح حال ناصـر خســرو به قلم تقی‌زاده، به اهتمام مجتبی مینوی، تعلیقات به قلم علی‌اکبر دهخدا، تهران: دنیای کتاب.

۲۲. نسفی، عزیزالدّین (۱۳۷۹)، الانسان‌الکامل، با پیش‌گفتار هانری کربن، تصحیح ماریژان موله، ترجمهٔ مقدّمه از سیّدضیاءالدّین دهشیری، چاپ پنجم، تهران: طهوری و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.

۲۳. یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر، چاپ دوّم، تهران: سروش و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ب) مقاله‌ها

۱. بقایی، فاطمه و صلاحی، عسگر (۱۳۹٤)، «بررسی بازتاب داستان قرآنی عیسی (ع) در دیوان صائب تبریزی»، تهران: همایش بین‌المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ٦۹-۳۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.4.0

محدّث دهلوی و شیوهٔ شرح‌نویسی او در مفتاح‌الفتوح*
(مقالهٔ پژوهشی)

محمّد بیدخونی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
دکتر حسین آقاحسینی[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

ادب فارسی و عرفان اسلامی از سالیان دور در شبه‌قاره مشتاقان زیادی داشته و آثار گران‌سنگ بسیاری به زبان فارسی از ایشان به جا مانده‌است. از جملهٔ این آثار، کتاب مفتاح‌الفتوح، نوشتهٔ شیخ عبدالحق محدّث دهلوی (۹۵۸ -۱۰۵۲)، محدّث، محقّق، مورّخ و صوفی‌شاعر هندی است. وی در تصوّف، پیرو شیخ محیی‌الدّین عبدالقادر گیلانی (٤۷۱ -۵٦۱)، عارف، محدّث و شاعر ایرانی قرن پنجم و ششم هجری و مؤسّس سلسلهٔ تصوّف قادریّه، بوده‌است.

مسألهٔ اصلی این پژوهش معرفی شرح و شارح، طبقه‌بندی معیارهای شرح‌نویسی و تحلیل دیدگاه‌های وی در شرح است. نگارنده برای تبیین این مسأله با استفاده از روش تحلیل محتوا و استناد به دستاوردهای رویکرد ژانری به متن در پی یافتن پاسخ برای پرسش‌های زیر است:

- محدّث دهلوی کیست؟
- شرح عرفانی وی دارای چه ویژگی‌هایی است و مؤلف آن چه دیدگاه‌هایی دارد؟
- این شرح چه نقشی در احیای تصوف در شبه‌قاره ایفا کرده‌است؟

نتایج تحقیق نشان می‌دهد که مفتاح‌الفتوح ترجمه و شرح بینامتنی منثور و مبسوط به فارسی است که در سدهٔ یازدهم قمری به فرمان شاه ابوالمعالی، حکمران آن خطه و از هواداران طریقهٔ قادریّه تألیف

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir

شـده‌اسـت. عبدالحق در نوشتن این اثر، علاوه بر ترجمهٔ الفاظ و معانی کتاب فتوح‌الغیب، به بسط و تفصیل سـخنان عبدالقادر گیلانی و نقل مذاهب و اقوال عارفان و رمزگشـایی مسـائل عرفانی و کلامی و تبیین راه و روش قادریّه نیز توجّه داشـته اسـت. این شـرح علاوه بر موارد ذکر شـده، اطلاعات ذی‌قیمتی از طریقه‌های عرفانی شبه‌قاره را نیز ثبت کرده که در روند نگارش تاریخ تصوف در شبه‌قاره حائز اهمیت است.

واژه‌های کلیدی: شرح‌نویسی، مفتاح‌الفتوح، شیخ عبدالحق محدّث دهلوی، شبه‌قاره، تصوف.

١- مقدّمه

شرح‌نویسی عرفانی (Mystical commentary) رویکردی است نسبت به متن عرفانی با هدف زدودن پیچیدگی از متن، گشودن دریچه‌های جدید فراروی خواننده و رساندن خواننده به شناخت و درک عمیق‌تر از متن و کشف لایه‌های پنهان آن. از جملهٔ آثاری که با این رویکرد تألیف شده، نسخهٔ خطی مفتاح‌الفتوح نوشتهٔ شیخ عبدالحق بن سیف‌الدّین بن سعدالله ترکِ بخاریِ دهلوی (٩٥٨-١٠٥٢ ق.)، ملقّب به محدّث دهلوی، عالم نامدار علم حدیث، شاعر، تاریخ‌نگار و از مشایخ طریقت قادریّه در هند است. سخنان عبدالحق در این کتاب بر دو طرز استوار است: اوّل در اکثر مواضع، به صورت موجز و مختصر، به ترجمهٔ سخنان عبدالقادر گیلانی پرداخته شده است و دوم در بعضی جاها شرح مبسوط و مفصلی دربارهٔ بعضی مسائل عرفانی ارائه شده است (مفتاح‌الفتوح: ٢٩٩ ب).

عبدالحق دهلوی در مفتاح‌الفتوح مطالب زیر را به رشتهٔ تحریر کشیده است:

١) بیان و تفسیری درباره آیات و احادیث و سخنان عرفا که معانی آنها بر همه کس آشکار نیست؛

٢) ظرایف و دقایقی از قرآن و حدیث، تاریخ اسلام و سیرت پیامبر اکرم (ص) و صحابهٔ آن حضرت؛

٣) بیان احوال و اقوال و حکایات بزرگان ادیان و مشایخ صوفیه.

این کتاب با نشر مضامین و مطالب در خور توجّه زاهدانه–عارفانه همچون آینه‌ای روشن راه و روش سلسلهٔ قادریّه را بخوبی، فراروی محقّقان آشکار می‌سازد.

۱-۱- بیان مسأله و اهداف پژوهش

شیخ عبدالحق دهلوی معروف به محدّث دهلوی و متخلّص به حقّی (۹۵۸ -۱۰۵۲)، عالم حدیث، محقّق، مورّخ و صوفی‌شاعر هندی است که اصلیت بخارایی داشته و مدتی در مکّهٔ مکرمه زیسته و در آنجا به تحصیل علوم اسلامی مشغول بوده است. مسألهٔ این پژوهش تبیین جایگاه محدّث دهلوی و شرح وی در مقام یکی از اسناد ادبیات فارسی و عرفان اسلامی در شبه قاره است.

از این اثر، سه نسخه سراغ داریم: نسخهٔ ۷۷٦۰۵۹ به خط نستعلیق دارای ٦۰۰ صفحه با عنوان روی جلد مفتاح فتوح‌الغیب که محمّداشرف خوافی در سال ۱۱۰۹قمری کتابت کرده‌است و در کتابخانه مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. نسخهٔ pak-001-0684 به خط نستعلیق و نسخ دارای ۳۵۹ صفحه که محمّد ناصر در سال ۱۱۸۲ قمری کتابت کرده‌است، و در کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان نگهداری می شود. و نسخهٔ pak-001-1390 به خط نستعلیق دارای ۵۲۷ صفحه که محمّد انصارالله وارسته در سال ۱۱۸۹ ق. کتابت کرده‌است و در کتابخانهٔ گنج‌بخش پاکستان نگهداری می‌شود. نگارنده در این جستار به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش‌های زیر است: محدّث دهلوی کیست، شرح وی دارای چه ویژگی‌هایی است و مؤلف چه دیدگاه‌هایی دارد؟ این شرح چه نقشی در احیای تصوف در شبه‌قاره ایفا کرده‌است؟

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

در اوایل قرن یازدهم هجری، یکی از مریدان مکتب عبدالقادر گیلانی در قلمرو فرهنگی ایران در خارج از مرزهای جغرافیایی آن، یعنی شبه‌قاره، کتاب فتوح‌الغیب را که در سفر

مکّه با آن آشنا شده بود از عربی به فارسی ترجمه کرد و شرحی مبسوط بر آن نوشت. به بیان دیگر، مفتاح‌الفتوح در سیر تکوین خویش مرزهای گوناگون را درنوردیده است. این موضوع بیانگر نفوذ اندیشه و سخن پیشینیان ما در میان فرهنگ‌ها و ملّت‌های گوناگون در آن سوی مرزهای ماست که لزوم پاسداشت و احیای دوباره این میراث ارزشمند را یادآور می‌شود.

دربارهٔ احوال و آثار شیخ عبدالحق محدّث دهلوی پژوهش‌هایی به شرح زیر صورت پذیرفته است:

– مقاله‌ای با عنوان «شیخ عبدالحق محدّث دهلوی» (١٣٨٧): سیّدکمال حاج-سیّدجوادی در این مقاله، اهمیت و ضرورت تصحیح آثار این دانشمند بزرگ را یادآور شده است و فهرستی از آثار پرشمار این نویسنده را به دست داده است.

– کتاب اخبار الاخیار فی اسرار الابرار (١٣٨٣): علیم اشرف خان این تذکره از عبدالحق محدّث دهلوی را به عنوان پایان‌نامهٔ دکتری در هند تصحیح کرده و انجمن آثار و مفاخر فرهنگی آن را به چاپ رسانیده است. در این اثر که از معتبرترین تذکره‌های صوفیانه در هند است، احوال دویست و سی تن از عارفان آمده است. محدّث دهلوی در پایان کتاب، شرح حال پدر خود و خود را نیز افزوده است. این کتاب از نظر سادگی زبان و نپرداختن به کرامات خارق‌العاده دارای اهمیت است.

– کتاب تاریخ حقی (١٣٨٨): محمد علی‌شاه این اثر از محدّث دهلوی را به عنوان پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران تصحیح کرده‌است. باب نخست کتاب دربارهٔ شاهان دهلی و باب دوم در تاریخ کوتاه شاهان بنگال، جونپور، ماندو، گجرات، دکن، مولتان، کشمیر و سند است؛ آنچه در این تاریخ اهمیت دارد، شرح وقایع چهل و دو سال اوّل سلطنت اکبرشاه گورکانی است که نویسنده در آن عصر می‌زیسته و مشهودات و برداشت‌های خود را دربارهٔ این دوره شرح داده است.

– رسالهٔ نوریه سلطانیه (۱۳۶۳): اثری از محدّث دهلوی با موضوع اخلاق سیاسی است که محمد سلیم اختر آن را تصحیح کرده و مرکز تحقیقاتی زبان فارسی ایران و پاکستان آن را به چاپ رسانیده است. محدّث دهلوی در این کتاب که اندیشهٔ سیاسی خیرخواهانهٔ وی را نشان می‌دهد سعی کرده است در اصلاح حاکم زمان خویش یعنی شاه جهانگیر بکوشد و با بیان دل‌انگیز و زبان نرم، وی را به عدالت و ترویج دین مبین ارشاد نماید.

– کتاب زاد المتقین فی سلوک طریق الیقین (۲۰۰۳): محمد نذیر رانجها این اثر از محدّث دهلوی را به عنوان پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پنجاب لاهور تصحیح کرده است. محدّث دهلوی در این کتاب به شرح حال دو «متّقی» به نام‌های شیخ علی متقی برهان‌پوری (د: ۹۷۵ ق)، مؤلف کنزالعمال و شیخ عبدالوهاب متقی مندوی برهان‌پوری (د: ۱۰۰۱ ق) و برخی دیگر از مشایخ و علمای وقت مقیم مکّهٔ مکرّمه پرداخته است.

طبق بررسی نگارندگان تا کنون تحقیقی مستقل دربارهٔ معرفی و تحلیل مفتاح‌الفتوح صورت نگرفته است و این مقاله نخستین نوشتار در این باره است. همچنین، دربارهٔ جزئیات زندگی عبدالحق دهلوی اطلاعات بسیار اندکی در چند منبع به زبان اردو و عربی موجود است که در جای خود به آن‌ها اشاره خواهد شد. بنابراین آنچه در ادامه دربارهٔ محدّث دهلوی و شرح عرفانی وی می‌آید با نگاه انتقادی به منابع مختلف تألیف شده و می‌تواند در اصلاح و تکمیل اطلاعات اندک موجود دربارهٔ این شرح‌نویس مفید واقع شود.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- تصوف در شبه‌قاره

تاریخ عرفان اسلامی در شبه‌قاره نشان می‌دهد که آن دیار از زمان حکومت غزنویان، همواره تحت تأثیر تصوف بوده است و این نفوذ، روز به روز بیشتر شده است، تا جایی که به دشواری می‌توان عالمی را یافت که تحت تأثیر این جریان نباشد، دلیلش آن است که دانشمندان و فضلای پیشین، تصوف را به مثابه راهی اثبات شده برای تربیت و تزکیهٔ مسلمانان می‌دانستند؛ بنابراین تصوف اسلامی بی‌شک بهترین ملجأ و پناهگاه خود را در این منطقه یافت؛ به طوری که برخی از مشایخ این خطّه آثار گرانسنگی را در این حوزه پدید آوردند. شیخ ابوالحسن علی بن عثمان هجویری (٤٦٥ه.)، نویسندهٔ کتاب بزرگ کشف المحجوب را می‌توان به عنوان آغازگر این جریان در قرن پنجم دانست که به امر پیر خود، برای جانشینی حسین زنجانی، به لاهور رفت و در آنجا به تعلیم و تربیت مریدان پرداخت و عدّهٔ کثیری از مردم آن منطقه را به دین اسلام درآورد و در همانجا جهان را بدرود گفت و به خاک سپرده شد (ندوی، ١٤٣٤: ٥٢).

۲-۲- دربارهٔ شرح‌نویس

عبدالحق بن سیف الدین بن سعدالله ترک بخاری دهلوی(۹۵۸-۱۰۵۲ق)، از معروف‌ترین عالمان زمان خود بوده است. وی در عهد سلطنت اسلام‌شاه سوری، در دهلی به دنیا آمد. در یکی از نسخه‌های خطی این‌گونه معرفی شده است: «وطن وی دهلی، اصالت وی بخاری، نسبت وی ترکی، مذهب وی حنفی، مشرب وی صوفی، و طریقهٔ وی قادری است» (محدّث دهلوی، ۱۳۸۳: ۲۳).

محدّث دهلوی از خانوادهٔ علما و عرفا بود؛ پدر وی، شیخ سیف‌الدین، در سال ۹۲۰ قمری در دهلی متولد شد. سیف‌الدین مرید شیخ امان‌الله پانی‌پتی بود و شیخ امان‌الله پانی‌پتی را خضر طریقت و پیر کامل می‌دانست عبدالحق تحصیلات مقدّماتی، قرآن، دیوان

حافظ و گلستان و بوستان سعدی را نزد پدر خود فراگرفت. وی پس از پایان فراگیری علوم عقلی و نقلی در سن هجده سالگی به تدریس اشتغال ورزید (لاهوری، ١٨٦٨: ٢٤٢). او در قرن دهم علم حدیث را احیا کرد. پس از تحصیل به تصوّف روی آورد و به طریقت قادریّه پیوست. ملا عبدالقادر بدایونی صاحب منتخب‌التواریخ در وصف وی نوشته است: «شیخ عبدالحق محدّث دهلوی در تصوّف مرتبهٔ بلند دارد» (بدایونی، ١٣٨١: ٦٢٤).

محدّث دهلوی، به طور قطع، در زمینه‌های مختلف مانند فقه، حدیث، تفسیر، تاریخ، عرفان و شعر، استاد و صاحب تألیفات متعددی بوده‌است؛ چنانکه بعضی تعداد آثار او را متجاوز از صد و بیست جلد دانسته‌اند. آثار باقیمانده از وی می‌تواند به عنوان میراث مشترکِ فرهنگ و تمدّن ایران و هند به شمار آید (حاج‌سیّدجوادی،١٣٨٧: ١٣٣). اکثر کتاب‌های این نویسندهٔ پرکار هندی تاکنون تصحیح نشده است و شناساندن گنجینهٔ ارزشمند میراث مکتوب وی می‌تواند زمینهٔ مناسبی برای تحقیقات نسخه‌پژوهان به شمار آید.

٢-٢-١- استادان وی در تصوف

محدّث دهلوی، در زمینهٔ تصوف و کسب کمالات روحی و معنوی از مشایخ متعددی بهره برده‌است که شماری از آنها عبارتند از:

١) پدرش شیخ سیف‌الدین قادری (فوت: ٩٩٠ ق.) که از پیروان شیخ امان‌الله پانی پتی (فوت: ٩٥٧ ق) در طریقت قادریّه بوده‌است.

٢) شیخ سید موسی گیلانی (فوت: ٩٧٨ ق.): محدّث دهلوی در سن ٢٨ سالگی، در محضر وی به کسب و فراگیری تصوف پرداخت. سید موسی از نوادگان شیخ عبدالقادر و مروّج طریقت قادریّه در هند بوده‌است (محدث دهلوی، ١٣٣٢: ٢٠٠).

٣) شیخ عبدالوهاب متقی (فوت: ١١٠٠ ق.): وی از اقطاب مکّهٔ مکرمه و از مشایخ طریقت قادریّه، شاذلیّه و چشتیّه بوده‌است (محدث دهلوی، ١٣٣٢: ٢٧٢-٢٨٢).

٤) شیخ خواجه باقی بالله دهلوی (فوت: ١٠٤٢ ق): وی از بزرگان طریقت نقشبندیه در هند بوده و محدّث دهلوی آداب طریقت از جمله ذکر و مراقبه و امثال آن را نزد وی فراگرفته است (نظامی،١٩٦٥: ١٢٨).

٢-٢-٢- دیدگاه محدّث دهلوی دربارهٔ صوفی‌گری

تصوف حقیقی برگرفته از روح اسلام و خلاصهٔ ایمان، و منطبق با کتاب خدا و سنت پیامبر اکرم (ص) بوده است؛ ولی به مرور زمان، عده‌ای از صوفیان جاهل پاره‌ای از بدعت‌های ناروا و ریاضت‌های ناسازگار با شریعت را در آن وارد کردند تا جایی که در روزگار عبدالحق، صوفیان هند با آمیختن بدعت‌ها، افسانه‌ها و اوهام در عبادات و معاملات صوفیانهٔ خود، و عدم پایبندی به اعمال شرعی مانند نماز و روزه، شریعت را نقض می‌کردند.

در این فضا، عبدالحق دهلوی که به تفوّق شریعت بر طریقت و برتری فقیهِ صوفی بر صوفیِ فقیه باور داشت، با تصنیف و تألیف آثار گوناگون به پاکسازی تصوف از بدعت‌های ناروا و ارائهٔ تصوف حقیقی که با کتاب خدا و سنت پیامبر سازگار بود، همت گماشت. وی معتقد بود که طالب در ابتدا باید به تحصیل علوم شریعت مانند قرآن کریم و حدیث و فقه بپردازد، و پس از آن قدم به عرصهٔ طریقت و حقیقت نهد.

٢-٢-٣- نقش وی در تطبیق فقه و تصوف

شیخ محدّث دهلوی نه از دستهٔ محدّثین و فقهایی است که تصوف را بدعت در دین و مخالف کتاب و سنت می‌دانند و نه از صوفیانی است که از راه حقیقت منحرف شده‌اند، بلکه طبق دستور استاد خود، عبدالوهاب متقی، مبنی بر مقدّم ندانستن ظاهر بر باطن و عدم اکتفا به آن، از این دو گروه پرهیز می‌کرد و می‌کوشید فقیهِ صوفی باشد نه صوفیِ فقیه، و کمتر به بیان حقایق و دقایق بپردازد و بیشتر در تبیین علم معاملات و ترویج دین

و حفظ عقائد و احکام سنت بکوشد و در حوزهٔ اشارات وجودی و تأویلات باطنی وارد نگردد. به همین سبب، وی در آثار خود، از جملهٔ سخنان اهل حقیقت که حاوی موارد موهوم و مبهم و شطحیات است تنها به انعکاس آنهایی پرداخته است که مخالفتی با شریعت ندارند و اگر در ظاهر تعارضی با حکم شرع داشته، کوشیده است که به تأویل و تطبیق آن با ظاهر شریعت بپردازد و در جاهایی که تطبیق و تأویل میسّر نبوده، جانب احتیاط و نگاهداشت حکم شرع را ترجیح داده است.

عبدالحق در خلال بحث‌ها، بیشتر اوقات به سخنان مشایخی رجوع می‌کند که جامع بین فقه و تصوف‌اند. این امر دو علّت می‌تواند داشته باشد: نخست آن که وی سلامت و عافیت و محافظت از لغزش زبان و قلم را در پیروی از این اسلوب می‌بیند و دوم آن که نقل اقوال این فقیهانِ صوفی که دارای منزلت والایی نزد عامهٔ مردم هستند، سبب ترغیب مردم به فراگیری آثار وی می‌شود (نظامی، ١٩٦٥: ٩٢).

گواهِ کوشش فراوان محدّث دهلوی در تطبیق تصوف و فقه، کتاب مرج البحرین فی الجمع بین الطریقین به زبان فارسی و کتاب تحصیل التعرف فی معرفهٔ الفقه و التصوف به زبان عربی است که بی‌تردید هردو کتاب، جامعِ بین شریعت و طریقت و زدایندهٔ گرد تفرقه از چهرهٔ این دو ساحت است.

۲-۳- دربارهٔ شرح

۲-۳-۱- انگیزهٔ مؤلف و سال تألیف مفتاح‌الفتوح

نویسنده انگیزهٔ خود را از تألیف مفتاح‌الفتوح چنین بیان می‌کند: «در آن هنگام که فقیر حقیر در حرم مکّه -زادها اللهُ تشریفاً و تعظیماً- جای داشت به نسخه‌ای از این کتاب معالیِ‌قباب (فتوح‌الغیب) در حضرت شیخ اجلّ اعزّ اکرم، عبدالوهاب متّقی قادری شاذلی -رحمةالله‌علیه- مشرّف و مستفید شده بود، فرمود: هان این کتاب شیخ عبدالقادر است -رضی‌اللهُ‌عنه. این را حاصل کنید و بخوانید و دست در آن زنید و بر آن باشید و هرقدر

که توانید بر آن عمل کنید و بدانید و آگاه باشید که طریقهٔ حضرت قادریّه و راه و روش این سلسلهٔ علیّه این است.

چون به هندوستان افتادم، نسخه‌ای از جانب بعضی از مشایخ وقت که انتساب به این سلسلهٔ شریفه دارند رسید، به وصیّت شیخ آن را گرفتم و بخواندم و ورد ساختم و مدّتی به ذکر الفاظ و فهم معانی تحت اللفظ وی خرسند بودم. به‌ناگاه پیامی از جناب عالی اسدالدّین شاه ابوالمعالی که از والهان آگاه و عاشقان درگاه قادریّه است دررسید، فرمود: این کتاب فتوح‌الغیب را ترجمه باید کرد و شرح نوشت و همهٔ کارها را گذاشته این کار باید کرد» (مفتاح‌الفتوح: ۲۹۷ب و ۲۹۸الف). وی در رباعی پایان کتاب، تاریخ تألیف را سال ۱۰۲۳هجری ذکر کرده‌است (مفتاح‌الفتوح: ۲۹۹ ب).

۲-۳-۲- ساختار مفتاح‌الفتوح

عبدالحق، شماره و عنوان مقالات فتوح‌الغیب را در تألیف خود تغییر نداده و تقسیم‌بندی جدیدی عرضه نکرده‌است. عنوان برخی از مقالات بدین شرح است: مقالهٔ اوّل: فیما لابُدّ لِکلّ مؤمنٍ؛ مقالهٔ دوم: فِی التّواصی بِالخَیر؛ مقالهٔ سوم: فی الابتلاء، مقالهٔ چهارم: فی الموت المعنوی... . این اثر بر بیان مفاهیم بنیادین تصوف تأکید دارد و مانند بسیاری از متون عرفانی، معنا و محتوا در آن نقش محوری دارد. به همین سبب بیشتر مطالب در بخش‌های ترجمه به سبک نثر مرسل نگاشته شده‌است تا وفاداری به متن اصلی حفظ شود؛ امّا در مواضعی که نویسنده به شرح دیدگاه‌ها و بسط و تفصیل مطالب می‌پردازد به زیبایی از نثر مسجّع و فنی بهره برده و با آوردن اشعار و شواهد عربی و فارسی و آیات قرآنی و احادیث و اصطلاحات علوم اسلامی و تشبیهات مختلف کلام خود را زینت بخشیده‌است. بنابراین نثر کتاب آمیخته‌ای از نثرهای مرسل، مسجع و فنی است.

با توجّه به این که فتوح‌الغیب حاصل مجالس وعظ عبدالقادر بوده، شیوهٔ روایی مفتاح‌الفتوح نیز مطابق بر موازین مجلس‌گویی است. بنابراین آغازگر اکثر مقالات، عبارت

«قال رضی الله عنه و ارضاه» و سخنی از عبدالقادر گیلانی به زبان عربی است، سپس گفته‌های عبدالحق دهلوی در ترجمه و شرح آن آمده‌است: «قال رضی الله تعالی عنه و أرضاه : «اتّبعوا و لا تبتدعوا» پیروی کنید سنت را و پیدا نکنید بدعتی را در دین که نبوده» (مفتاح‌الفتوح: ٦ الف).

آغاز نسخه: «هذا الکتابُ فتوح‌الغیب لِسیّدنا و مولانا العلّامةِ الاوحدِ الشیخِ الامامِ العارفِ الکامل امامِ ائمةِ الطریقِ و شیخِ شیوخِ الاسلامِ علی التحقیق ...»

انجام نسخه:

صد شکر که این نامهٔ اسرار نظام — از فضل خدا –عزّ و جلّ– گشت تمام
شایستگیِ قبولِ حق روزی باد — و اللهُ موفّقٌ و منهُ الْاِتمام
این شرح که مفتاح فتوح‌الغیب است — از غیب است این، از آن بری از عیب است
«مفتاحِ فتوح» نامِ تاریخ افتاد — در خاطر آن که مظهر لا ریب است

(مفتاح‌الفتوح: ۲۹۹ ب)

۲-۳-۳- محتوای مفتاح‌الفتوح

مفتاح‌الفتوح رساله‌ای است که هم عرفان عملی و آداب سلوک را می‌آموزد و هم با بیان آیات و احادیث و حکایات گوناگون می‌کوشد با تکیه بر راه و روش پیشوایان دین و عارفان واصل، شوق سلوک را در دل طالبان راه شعله‌ور سازد. در این اثر، مطالب زیر به رشتهٔ تحریر کشیده شده‌است: ۱) بیان و تفسیری دربارهٔ آیات و احادیث و سخنان عرفا که معانی آنها بر همه کس آشکار نیست؛ ۲) ظرایف و دقایقی از قرآن و حدیث، تاریخ اسلام و سیرت پیامبر اکرم (ص) و صحابهٔ ایشان؛ ۳) بیان احوال و اقوال و حکایات بزرگان ادیان و مشایخ صوفیه. با توجّه به گستردگی موضوع‌ها و مباحث مطرح شده، سعی نویسندهٔ مقاله بر این است تا بخشی از مطالب کتاب را به طور خلاصه بررسی نماید تا از این رهگذر ساختار محتوایی مفتاح‌الفتوح را ترسیم نماید:

ماهیت تصوف: در مفتاح‌الفتوح محور اصلی تصوف، کتاب خدا و شرع و سنّت پیامبر ذکر شده‌است که بیانگر اهمیت شریعت و التزام به احکام آن در طریقهٔ قادریّه است. او در این باره می‌نویسد: «و این قوم را در بیان معنی تصوّف اقوال و اشارات بسیار است و خلاصه و جامع همهٔ اقوال، معنی صدق توجّه الی الله است، امّا بر وجه مرضی، که قدم از دایرهٔ اسلام به‌در نیفتد. در حقیقت تصوّف تفسیرِ کتاب خدا و شرع و سنّت رسول‌الله و مدلول و نتیجهٔ آنهاست. و خود آنچه در این کتاب از آن مودع است همه بیان کتاب و سنّت است و واضع و بانی آن شارع است» (مفتاح‌الفتوح: ۲۸۹ الف).

مبانی تصوّف: در مفتاح‌الفتوح از قول عبدالقادر گیلانی مبانی تصوّف چنین بیان شده‌است: «کار تصوّف نهاده شده‌است بر هشت خصلت: **السّخاءُ لإبراهیم و الرّضا لإسحاق و الصّبرُ لأیّوب و الإشارةُ لزکریّا و الغُربَةُ لِیَحیی و لِبسُ التّصوّفِ لموسی و السّیاحَةُ لعیسی و الفقر لِمحمّدٍ صلّی اللّه علیه و سلّم و علیهم أجمعین**» (مفتاح‌الفتوح: ۲۷۹ الف و ۲۸۱ ب).

هجویری در کشف‌المحجوب همین عبارات را با اختلافی اندک از جنید نقل می‌کند: «**التصوّف مبنیّ علی ثمان خصال السخاء و الرضاء و الصبر و الاشارة و الغربة و لبس الصوف و السیاحة و الفقر**» (هجویری، ۱۳۷۵: ٤۵). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که عبدالقادر در اصول و مبانی تصوف تحت تأثیر جنید بوده‌است.

ابزارهای شناخت: شناخت صحیح مسیر سلوک نیاز به ابزارهایی دارد که بدون آنها پیمودن این راه ممکن نیست. خواجه عبدالله انصاری قرآن و سنت را ابزارهای شناخت تصدیقی و تسلیمی می‌داند و معتقد است که خدا را با عقل مجرد نمی‌توان شناخت (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳٦۲: ۹۷).

در مفتاح‌الفتوح معرفت، شناسا شدن و رسیدن به عالم بی‌نهایت معرفی شده‌است (مفتاح‌الفتوح: ۲۸٦ الف و ب). نویسنده سالکان را به استفاده از چهار ابزار شناخت در راه سلوک فرامی‌خواند که در دو مورد با نظر خواجه عبدالله انصاری همسو است: «آن دست‌افزارها عقل است که بدان فهم خطاب شرع توانی کرد و دلیل بر وجود ذات و

صفات حق تعالی پیدا توانی ساخت؛ و ایمان که بدان احکام اوامر و نواهی الهی توانی پذیرفت؛ و معرفت که بدان ذات و صفات حق چنانکه به عقل دریافته و به ایمان شناخته توانی دریافت؛ و علم کتاب و سنّت که بدان سلوک طریق حق تعالی توانی نمود» (مفتاح‌الفتوح: ۵۷ الف).

شریعت: صوفیان راستین بر خلاف مدعیان دروغین تصوف همواره معتقد و متعهد به پیروی از شریعت و حفظ ظواهر و شعائر دین بوده‌اند و کوشیده‌اند که افعال و طاعات آنها نه فقط با ظاهر شرع که با روح و حقیقت آن نیز هماهنگ باشد (سلمی، ۱۳٦۹: ۱۰۳). پیروی احکام شرع و مطابقت خواطر و الهامات با کتاب و سنّت در طریقهٔ قادریّه به حدّی مهم است که «اگر یکی را خلاف حکم شریعت چیزی کشف شود و دعوی امر بدان کند باطل است و اگر اعتقاد بدان کند کافر و زندیق گردد» (مفتاح‌الفتوح: ۵۰ الف).

مراتب قرب: عبدالحق مراتب قرب را چهار مرتبه می‌داند: «اوّل قرب نوافل که بنده در آنجا فاعل است و حق آلت... و مرتبهٔ دیگر است که آن را قرب فرایض گویند که از عمل به فرایض حصول می‌پذیرد و گویند که فاعل در آنجا حق است و بنده آلت؛ و این مقام فنای ذات است. و مقامی دیگر است جامع مرتبتین، وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى (انفال/ ۱۷) اشارت بدان است. و مقامی دیگر است در قرب که ارفع و اعلای مقامات است و در آنجا شهود عبد مقرّب به هیچ یکی از فاعلیّت و آلیّت مقیّد نیست و نهایت و کمال این مقام مخصوص به حضرت سیدالسّادات و خاتم‌النّبیین است صلّی الله علیه و سلّم، و آن مقام خلافت و اتّحاد است» (مفتاح‌الفتوح: ۱۵۹ الف).

آملی در کتاب انوارالحقیقه، دسته‌بندی مشابهی عرضه می‌کند و انسان کامل را صاحب مقام قرب فرائض می‌داند (سیدحیدرآملی، ۱۳۸۲: ۳۵). این موضوع با رویکردی مشابه در آثاری چون شرح فصوص‌الحکم (قیصری، ۱۳۷۵: ١٦)، تفسیر المحیط‌الاعظم (سیدحیدرآملی، ١٤٢٢: ۷۳)، تمهید القواعد (ابن‌ترکه، ۱۳٦۰: ۷۱)، شرح گلشن راز

(ابن‌ترکه، ۱۳۷۵: ۱٤۱) و شرح فصوص الحکم خوارزمی (خوارزمی، ۱۳۷۹: ۱۰۸) مطرح شده که بیانگر تأثیرپذیری محدّث دهلوی از افکار پیروان وحدت وجود است.

فنا و بقا: در مفتاح‌الفتوح از فنا به عنوان آرزوی طالبان و سالکان و مطلوب و منتهای مطالب ایشان یاد شده‌است که سیر و سلوک دوستان خدا به آن منتهی می‌گردد. محدّث دهلوی در شرح این مقام و مراتب بعد از آن می‌نویسد: «گفته‌اند که تمام سلوک که عبارت از سیر الی الله است به فنا است و دروازهٔ ولایت که چون در او درآمدند به شهر ولایت رسیدند فنا است و معنی انتها این است و منتهی آن که به این مقام رسیده باشد. و هرگاه تا اینجا رسیدند به حلیهٔ کمال متحلّی گشتند. بعد از آن بقا است و ابتدای سیر فی الله است. و در آن مقام به تجلّیات صفات حق تربیت یافته به مرتبهٔ تکمیل برسند» (مفتاح‌الفتوح: ۲٤ الف و ب).

۲-۳-٤- منابع مفتاح‌الفتوح

محدّث دهلوی همچون سایر نویسندگان متون عرفانی به سنت روایت پایبند بوده و اقوال و حکایت‌های بسیاری را نقل کرده‌است که با اندک تفاوت‌هایی در منابع عرفانی پیش از وی دیده می‌شود. ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) منتقد ادبی دههٔ ۱۹٦۰ میلادی، اصطلاح بینامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون مطرح کرد (نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۸٦). وی معتقد است که «هر متنی بر پایهٔ متن‌های پیشین خود شکل می‌گیرد. بنابراین در تولید و دریافت یک متن همواره پیش‌متن‌ها نقش اساسی ایفا می‌کنند» (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۷۸).

بر اساس این نظریه، بررسی مفتاح‌الفتوح، همانند بسیاری از متون عرفانی به صورت مجزا و منفرد ممکن نیست؛ بلکه باید در ارتباط با متن‌های دیگر به آن توجّه شود. مأخذ اصلی این اثر در بیان مطالب عرفانی و تبیین راه و روش قادریّه، کتاب فتوح‌الغیب عبدالقادر گیلانی است که در قرن ششم به زبان عربی نوشته شده‌است. به بیان دقیق‌تر،

فتوح‌الغیب پیش‌متنِ صریح مفتاح‌الفتوح است. البته در رابطهٔ تنگاتنگ میان دو اثر، دگرگونی‌های زیادی نیز صورت پذیرفته است.

به گفتهٔ زرین‌کوب «آنچه در نقد ادبی مسألهٔ نفوذ یا تأثیر نام دارد، با مفهوم تقلید و آنچه نزد ادبا گاه عنوان تتبع اسلوب و جوابگویی به آثار دیگران خوانده می‌شود، به مثابه دو روی یک سکّه محسوب می‌شود و گویی نفوذ، صورت ناخودآگاه تقلید و تقلید، شکل آگاهانهٔ تسلیم به نفوذ است» (زرین‌کوب، ۱۳۵٤: ۳۲۵). عبدالحق با آوردن صریح عبارات عربی کتاب فتوح‌الغیب و همچنین توضیحاتی که دربارهٔ این کتاب ارائه می‌کند، نمی‌خواهد برگرفتگی خود از این اثر را پنهان کند: «این نامه که ترجمهٔ کتاب فتوح‌الغیب است و مفتاح‌الفتوح نام دارد اشارت غیبی است از حضرت ولایت» (مفتاح‌الفتوح: ۲۹۷ ب)؛ امّا این دو متن از جهات گوناگون تفاوت‌های اساسی نیز دارند:

دگرگونی بینارسانه‌ای: تغییر از گفتار به نوشتار (مقالات فتوح‌الغیب در شمار نسخ سماعی و حاصل مجالس وعظ عبدالقادر گیلانی در بغداد بوده و عبدالحق در قالب کتاب به ترجمه و شرح آن پرداخته‌است).

دگرگونی بینافرهنگی و افزودن نظام کلامی جدید: تغییر در محیط فرهنگی، از جامعهٔ عرب‌زبان بغداد به جامعهٔ پارسی‌گوی هند، با افزودن اشعار، حکایات و ضرب‌المثل‌های فارسی.

دگرگونی پیرامتنی: نفوذ نام کتاب فتوح‌الغیب در مفتاح‌الفتوح که گویای شرح مشکلات پیش‌متن است.

دگرگونی زمانی: استفاده از موضوع‌هایی چون وحدت وجود در شرح برخی از عبارات فتوح‌الغیب که با توجّه به قرن پیدایش این اثر، تغییری ترازمانی را نشان می‌دهد.

نتایج این تحلیل بیانگر برگرفتگی مفتاح‌الفتوح از فتوح‌الغیب است؛ امّا این برگرفتگی همراه با تراگونگی صورت پذیرفته است و تقلید و ترجمهٔ صرف نیست. عبدالحق از سایر آثار عبدالقادر مانند بهجت‌الاسرار و سرّالاسرار نیز بهره برده‌است. همچنین، مطالب

فراوانی از کتاب‌های عوارف‌المعارف، رسالهٔ قشیریه، الحکم و التّنویر فی اسقاط التّدبیر اثر شیخ ابن عطاءالله اسکندری ، تبیین‌الطرق اثر علی متقی قادری، روضة النّاظر فی ترجمة الشّیخ عبدالقادر اثر مجدالدین شیرازی لغوی صاحب قاموس، تفسیر عرائس البیان روزبهان بقلی و گفته‌ها و نوشته‌های سایر عارفان سلسلهٔ قادریّه، شاذلیّه و چشتیّه در این اثر به چشم می‌خورد.

٢-٤- شیوهٔ شرح‌نویسیِ عبدالحق

٢-٤-١- استشهاد

روش نگارنده که در واقع روش سخن‌پردازی عبدالقادر گیلانی است، استشهاد به آیات قرآن کریم و احادیث و استناد و اتّکا به گفته‌ها و حکایات بزرگان تصوّف، برای شرح عبارات فتوح‌الغیب است؛ به گونه‌ای که اگر تفسیر آیات و شرح احادیث این کتاب جمع‌آوری گردد، خود کتابی مستقل خواهد شد؛ برای مثال، عبدالحق در تفسیر آیهٔ «فَمَنْ كَانَ يَرْجُو لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَالِحًا وَلَا يُشْرِكْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَدًا» (کهف/١١٠)، عمل صالح را رسیدن به مرتبه‌ای از فنا می‌داند «که شائبه‌ای از وجود و مزجی از بود و نابود نماند و هیچ احدی و هیچ چیزی در وجود حق و شهود وی شریک نباشد» (مفتاح‌الفتوح: ٢٢ ب).

در اثنای بحث به ابیات فراوانی از ابوسعید، مولوی، سعدی، حافظ، جامی و اشعار عربی استناد شده که از شیوه‌های مؤلف در شرح و تفسیر سخنان عبدالقادر گیلانی است. برخی بیت‌ها بسآمد بیشتری دارد:

بی یبصر و بی یسمع و بی یبطش و بی یمشی سرّیست بسی غامض تردیه و لا تفشی

(مفتاح‌الفتوح: ١٥٨ ب)

رفت او ز میان همین خدا ماند خدا الفقر إذا تَمّ هو الله این است
(مفتاح‌الفتوح: ۱۵۸ ب)

– محدّث دهلوی گاهی متن فتوح‌الغیب استفاده شدهٔ خود را با ضبط‌های متفاوت در نسخه‌های دیگر فتوح‌الغیب مقایسه کرده‌است. این کار می‌تواند برخی ابهامات عبارات عربی را که برخاسته از اختلاف نسخه‌هاست از بین ببرد: «و یعلّمک ربّ المُلک» و می‌آموزاند تو را پروردگار عالم، علمی که بدان حق را از باطل بشناسی و آراسته و پیراسته می‌سازد ظاهر تو را به علمِ معامله. و در بعضی نسخ «رب الملل»، جمع ملّت به معنی دین و شریعت و این لفظ مناسب است به رعایت سجع (مفتاح‌الفتوح: ۱۹ الف).

۲-٤-۲- حکایات کتاب و جهت‌گیری نسبت به کرامات عبدالقادر گیلانی

بخش زیادی از حکایات کتاب مفتاح‌الفتوح مربوط به پیامبر اکرم (ص) و بزرگان دین است؛ برای مثال، در بیان عظمت مقام امامان معصوم چنین می‌نویسد: «حکایتی از امام شهید ابوعبدالله حسین‌بن‌علی –رضی‌الله‌عنهما– آمده است که ایشان از حضرت امیر –کرّم الله وجهه– پرسیدند که شما ما را دوست می‌دارید؟ فرمودند: بلی، چرا دوست نمی‌دارم که شما پسر ما و فرزند حضرت رسول –صلّی الله علیه و سلّم– باشید. باز پرسیدند که خدا را دوست می‌دارید؟ فرمودند: چه جای پرسیدن است؟ دوستی خدای بر همه مقدّم و مختار و ممتاز است. گفتند: عجیب است، دو دوستی در یک دل چگونه گنجد؟ حضرت امیر ساکت ماندند. باز پرسیدند: اگر شما را مخیّر سازند در وجود ما و بقای ایمان، کدام یک را اختیار می‌نمایید؟ فرمودند: ایمان را اختیار می‌نمایم. گفتند: پس محبّت شما متحصّر است در حق سبحانه و آنچه به ما دارید محبّت نیست، شفقت و مهربانی است که به ما دارید. پس حضرت امیر تحسین نمودند و فرمودند: مثل این سخن جز از اهل بیت نبوّت نیاید» (مفتاح‌الفتوح: ۱۲۵ الف).

امّا در حکایاتی که مرتبط با عبدالقادر گیلانی است غالباً کرامات و خوارق عادات این پیر عرفانی نقل شده و کوشش نگارنده بر این بوده‌است که حقانیت و عظمت جایگاه عرفانی وی را اثبات نماید. از آن جمله حکایتی است که در مقالهٔ سی و دوم در باب عدم تعلّق عبدالقادر به غیرحق آورده‌است:

«نقل است که گاهی بعضی از اولاد آن حضرت –رضی‌الله‌عنه– وفات می‌کردند و آن حضرت مشغول به وعظ و تذکیر بودی؛ چون خبر فوت آنها می‌رسانیدند فرمودی تجهیز و تکفین بکنید و بیارید؛ پس نماز گزاردی و باز مشغول به تذکیر شدی؛ پس مردم می‌گفتند: ای عجب! هیچ موت اولاد تأثیر نمی‌کند در وی؛ فرمودی: ما از اوّل از دل ایشان را بیرون کرده‌ایم و ایشان را جای در دل نمانده، تأثیر در دل از کجا کنند؟» (مفتاح‌الفتوح: ١٢٦ ب).

و در مقالهٔ هفتاد و سوم چنین نقل می‌کند:

«شخصی با اَمرَدی همراه در ملازمت ایشان آمد که نه بر سیرت صالح بود. پرسیدند: تو چه کسی؟ و این پسر چه چیز تو می‌باشد؟ گفت: ما پدر و پسریم؛ و در واقع نه چنین بود. پس در غضب آمدند و فرمودند: سبحان الله، کار شما با من تا اینجا رسید که نزد من دروغ می‌گویید و خلافِ آنچه دارید می‌نمایید؟ پس سخت شد غضب ایشان، پس در شهر آتش درگرفت و می‌سوخت تا اعتذار نمودند، پس آن غضب تسکین یافت» (مفتاح‌الفتوح: ٢٧٢ الف).

٢-٤-٣- ترجمهٔ تحت‌اللفظی

ترجمهٔ تحت‌اللفظی عبارت‌های عربی به فارسی، از نکات مهم در این اثر است: مثلاً برای همهٔ الفاظ عبارتِ «إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللّهَ» لفظی از زبان فارسی آورده‌است: «اگر هستید شما که دوست می‌دارید خدای را». در حالی که مفهوم عبارت چنین است: «اگر خدا را دوست می‌دارید». و در ادامه چنین ترجمه می‌کند: «فَاتّبِعُونِی يُحْبِبْكُمُ اللّهُ» (آل‌عمران/ ٣١) پس

پیروی کنید مرا تا دوست دارد شما را خدا» (مفتاح‌الفتوح: ١٤٩ الف). در این بخش نیز برگردان قالب و ساختار جمله از زبان عربی به زبان فارسی به صورت تحت‌اللفظی انجام شده است. عبدالحق خود نیز بر تحت‌اللفظی بودن ترجمه‌اش اذعان داشته‌است: «حکم در ابتدای نوشتن این شرح بر آن بود که بر ترجمهٔ الفاظ و معانی تحت‌اللّفظ اقتصار نماید...» (مفتاح‌الفتوح: ۲۹۹ الف).

۲-٤-٤- توضیح دلایل گزینش یک واژه

محدّث دهلوی به سبب دقّتی که در انتقال معانی و بیان مفاهیم داشته است، حتّی از تعریف و توضیح ساده‌ترین واژه‌ها هم پرهیز نکرده‌است. وی غالباً این توضیحات را در قالب جمله‌های معترضه در بین متنِ ترجمه خود آورده‌است؛ مثلاً دربارهٔ علّت گزینش کلمهٔ «سبک» به جای «سکب» می‌گوید: «...تسبکها سَبکةً واحدة: می‌ریزی نمازها را یک‌بار ریختنی؛ و سبک: گداختن و ریختن زر و نقره در بوته. سبیکه: پارهٔ گداخته شده از آن؛ امّا سکب به تقدیمِ «کاف» بر «با» به معنی ریختن آب است و این معنی نیز مناسبت به مقصود دارد، امّا در نسخه‌ها سبک به تقدیمِ «با» یافتیم و این انسب است به مقام؛ زیرا که زر و نقره را در بوته تا زمانی حرکتی است، چنانکه مصلّی را» (مفتاح‌الفتوح: ١٤٢ الف).

همچنین علّت گزینش کلمهٔ مُلک بر کلمات مشابه را چنین توضیح داده است: «و انعَزِل عن مُلکک» و بیکار شو و بیرون آی از مملکت وجود خود و هر چه حکم و تصرف تو در آن می‌رود؛ و تواند که مِلک به کسر میم باشد امّا عزل به مُلک به ضم میم مناسب‌تر است (مفتاح‌الفتوح:٢٦ الف).

وی در گزینش برخی واژگان، به تناسب آن با جمله از نظر سجع نیز نظر داشته است: «و یعلّمک ربّ المُلک» و می‌آموزاند تو را پروردگار عالم، علمی که بدان حق را از باطل بشناسی و آراسته و پیراسته می‌سازد ظاهر تو را به علمِ معامله، و در بعضی نسخ رب‌الملل

جمع ملّت به معنی دین و شریعت و این لفظ مناسب است به رعایت سجع (مفتاح‌الفتوح: ۱۹ الف).

گاهی نیز علاوه بر ذکر دلایل گزینش یک واژه، تمام حالت‌های ممکن که می‌تواند جایگزین واژه شود و تأثیر هر انتخاب بر معنای جمله را بررسی کرده‌است:

«...اقتیاتاً در بعضی نسخ به قاف و یاء مثنّاة تحتانیّه میان دو تاء فوقانیّه است به معنی اقتدار و توانایی، و مقیت که از اسماء الهی است به معنی توانا و قادر بر قوت رسانیدن به هر کس و به معنی نگاه‌دارنده و گواه و حاضر نیز گفته‌اند. و در بعضی نسخ اقتباتاً به قاف و تاء فوقانیّه و باء موحّده و نون، و قبن به معنی انقباض و اِسراع آید و تواند که افتناناً باشد از فتنه به معنی اعجاب و اختبار و اثم» (مفتاح‌الفتوح: ۲۱۰ ب).

در اینجا، کلمه «اقتیاتاً» را برگزیده و ترجمه کرده، سپس جایگزین‌هایی مانند «اقتباتاً» و «افتناناً» را نیز بررسی کرده‌است. یعنی در ترجمهٔ کلمات متشابه، همیشه دلیل انتخاب معنا و مفهومی خاص از میان مفاهیم مختلف را با دقت ذکر کرده و نگذاشته است احتمال اشتباه در برداشت معانی مورد نظر او به‌وجود آید.

۲-٤-۵- توضیحات تفسیری

می‌توان گفت ترجمهٔ محدّث دهلوی، سراسر، تفسیر است. مثلاً در ذیل کلمهٔ «وَلْيَتَلَطَّف» این‌گونه می‌نویسد: «شیخ روزبهان بقلی در عرائس در تفسیر سورهٔ کهف در معنیِ «وَلْيَتَلَطَّف» می‌گوید که چون پیش عارف بروی طعام لطیف ببر که مزید لطافت و صفای احوال وی می‌گردد و چون نزد زهّاد و عبّاد روی طعام غلیظ و خشک بر، تا در معامله‌ای که با نفس دارند خللی نیفتد. با هر کسی معامله موافق وقت و حال وی می‌باید کرد» (مفتاح‌الفتوح: ۲۲۲ الف). و در تفاوت معنای حفظ و عصمت می‌گوید: «... انبیا -علیهم السّلام- معصومند و اولیا محفوظ. و فرق میان عصمت و حفظ آن است که در عصمت گناه راه نیابد و حفظ آن که گناه نماند و نپاید و از ضرر وی محفوظ ماند. و عصمت

پیش از گناه است و حفظ بعد از وی؛ و اگر مراد از عصمت معنی لغوی دارند، معنی حفظ و عصمت یکی گردد» (مفتاح‌الفتوح: ۲۲۳ الف). این توضیحات تفسیری، گاهی برای تبیین عقاید عرفانی، کلامی و فقهی و گاهی برای پیشگیری از برداشت نامناسبِ مخاطب نوشته شده است.

با دقّت در طرز بیان محدّث دهلوی، به نظر می‌رسد که وی در بعضی مواضع ترجیح داده است ترجمه‌های مختلفی از یک عبارت بیان دارد و در گزینش یکی از آنها تردید داشته است؛ به همین دلیل، با توضیحاتی، ترجمه را کامل کرده‌است:

– «تُقَلِّبُکَ یَدُ القُدرَة» می‌گرداند تو را دست قدرت، که عبارت از فعل حق و تصرف او است در احوال، «و یَدعوکَ لسانُ الأزل» و می‌خواند تو را زبان ازل که اشارت به امر ارادی و حکم قضا و قدر او است؛ و تواند که مراد به لسان ازل، کلام قدیم باشد، که بدان امر و نهی می‌کند (مفتاح‌الفتوح: ۱۹ الف). نویسنده ابتدا «ید القُدرَه» را به «دست قدرت» و «لسان الازل» را به «زبان ازل» ترجمه کرده، و سپس با توضیحات تکمیلی، معانی مختلفی برای آن دو برشمرده و ترجمه را کامل کرده‌است.

۲-٤-٦- معادل‌سازی‌ها

محدّث دهلوی کوشیده است، معادل‌های فرهنگی – دینی فراوانی برای واژگان برگزیند. واژه‌های گزینش شدهٔ وی را می‌توان به دو دستهٔ مرسوم و غیرمرسوم تقسیم کرد، و بیشتر آنهایی که خود ساخته است در زمرهٔ غیرمرسوم‌ها می‌گنجد.

۲-٤-٦-۱- واژگان مرسوم

در شرحی که محدّث دهلوی به‌دست داده‌است تمام کلمه‌هایی که بار فرهنگ قرآنی، دینی و تاریخی خاص داشته‌اند مثل نعمت، ایمان، لقا، آیت، عذاب، شرک، نسخ، تکلیف، مشرک، منافق، مائده، هجرت و یا برابر آنها در فارسی، کلمهٔ عربی دیگر است، مثل اجازه

در برابر اذن و یا در آیات و عبارات، احکام به کار رفته و بار فقهی دارد مثل حلال، حرام، استحباب و مباح غالباً ترجمه نشده‌است:

-«وَ إِنْ تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللّهِ لا تُحْصُوها (إبراهیم: ٣٤ و نحل: ١٨). و اگر خواهید که شمار کنید نعمت‌های خدا را شمار نتوانید کرد، از بس بسیاری و بی‌شماری آنها» (مفتاح‌الفتوح: ٧٣ ب).

عبدالحق کلمهٔ «نعمت» را به خاطر بار قرآنی و دینی خاص آن ترجمه نکرده‌است، زیرا معادلی که جایگزین مناسبی برای آن باشد و در فرهنگ مقصد، فهم آن راحت‌تر باشد وجود ندارد.

امّا در چند مورد نیز واژگان مرسوم فارسی را به‌جای واژه‌های مشهور عربی گذاشته است. در اینجا به چند نمونه اشاره می‌شود:

«خواندن» به جای «عبادت»:

-«إِنّ الّذِینَ تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللهِ لا یمْلِکونَ لَکمْ رِزْقاً: به‌درستی که آن کسانی که می‌خوانید شما ایشان را از غیر خدا مالک نیستند آنها مر شما را هیچ رزقی را» (مفتاح‌الفتوح: ٨٥ ب).

کلمهٔ «تعبدون» در هیچ یک از منابع، به «می‌خوانید» ترجمه نشده، بلکه به معنی «می‌پرستید» آمده است. با توجّه به وجود آیهٔ مشابه «إنّ الّذینَ تَدعونَ مِن دُونِ اللهِ عِبادٌ أمثالُکُم...» به نظر می‌رسد مترجم در تشخیص آیه و خوانش کلمهٔ «تعبدون» دچار اشکال گردیده و آن را به صورت «تدعون» خوانده و ترجمه کرده‌است.

-«نَحْنُ قَسَمْنا بَینَهُمْ مَعِیشَتَهُمْ فِی الْحَیاةِ الدُّنْیا (زخرف: ٣٢) ما که پروردگار عالمیم و مقدّر ارزاقیم بخش کردیم میان ایشان وجه اسباب زندگانی ایشان را در حیاتی که فروتر است یعنی حیات این جهان» (مفتاح‌الفتوح: ١٥٢ ب). مترجم در ترجمهٔ کلمهٔ «دنیا»، به جای گزینشِ معادل کاربردی، به وجه تسمیهٔ آن توجّه داشته و آن را به «فروتر» ترجمه کرده‌است، که در زبان فارسی فاقد کارکرد یا مفهومی برابر با «دنیا» است یا کارکرد کمی

دارد که نزد خوانندگان شرح چندان معمول نیست؛ امّا در نهایت بنا به روش مترجم در آوردن معادل‌های گوناگون برای یک واژه، «دنیا» را به «جهان» نیز ترجمه کرده است که کارکرد بیشتری دارد.

«دوزخ» به جای «جهنم» و «هاویه»:

– «إنّ النار جَهَنّم تقول لِلمؤمن؛ که آتش دوزخ می‌گوید مر مسلمان را در وقت گذشتن وی از آتش بر پل صراط: «جز یا مؤمن، فَقَدْ أَطْفَأَ نُورُکَ لَهَبی» روان بگذر ای مؤمن پس به تحقیق فرومیرانید نور ایمان تو زبانهٔ مرا» (مفتاح‌الفتوح: ٥٤ ب).

– «...فکیفَ صبرُک عَلی الخُلُودِ فِی الهاویةِ مَع أهلِها؟ پس چگونه باشد صبر تو بر همیشه بودن در آتش دوزخ با دوزخیان؟» (مفتاح‌الفتوح: ٢٢٩ ب).

در این اثر، جهنم همیشه به دوزخ ترجمه شده ولی در مواجهه با کلمهٔ جنّت، نویسنده راه دیگری پیموده است: هرگاه کلمه‌ای عربی را به عنوان مضاف انتخاب کرده، جنّت را ترجمه نکرده‌است؛ مانند: دخول جنّت، خلود جنّت، نعیم جنّت و ارادهٔ جنّت؛ و هرگاه کلمهٔ قبل از آن به فارسی ترجمه شده باشد، جنّت نیز به بهشت ترجمه شده است؛ مانند: بستانِ بهشت، درآمدن در بهشت، پناه‌جای بهشت، دوزخ و بهشت. این مسأله در مورد ترجمه «صبر» و «بلا» نیز تکرار شده و بیانگر آن است که عبدالحق دهلوی در معادل‌گزینی، راهبرد مشخص و یکسانی نداشته و تابع جریان کلام بوده است، به همین سبب گاهی به معادل‌های فارسی و گاهی نیز به معادل‌های عربی رغبت بیشتری نشان داده است.

٢-٤-٦-٢- واژگان غیرمرسوم

گاهی تعمّدِ محدّث دهلوی در گزینش معادل‌های فارسی، با افراط همراه بوده است، به طوری که واژگان انتخابی او دیگر برای فارسی‌زبانان آشنا و متعارف نیست، یعنی

معادل‌هایی ارائه کرده که یا در بین فارسی‌زبانان کاربردی نداشته و یا به ندرت به کار رفته است؛ مانند:

«دانانَنده» به جای «معلّم»:

–«و من معلّمی الخیر: و از دانانَندگان نیکی...» (مفتاح‌الفتوح: ١٢٨ الف). «عُلِّمتَ مَتی یأتیک قسمک: دانانیده می‌شوی تو که کی می‌آید تو را قسمت تو و نصیب تو (مفتاح‌الفتوح: ٦٦ الف). «یعلمه و یعرفه...: می‌دانانَد یا می‌شناساند وی تعالی بنده را» (مفتاح‌الفتوح: ١٨٤ ب).

واژهٔ «داننده» در زبان فارسی جزو واژگان کم کاربرد است و از نظر بلاغی غیرفصیح و نوعی مخالفت قیاس است.

علاوه بر مثال‌های ذکر شده نمونه‌های فراوان دیگری برای معادل‌سازی‌های غیرمرسوم در این اثر به چشم می‌خورد که شماری از آنها عبارتند از: «یاد دهانیدن» به جای «ذکر»، «شتابیدن» به جای «تسارع»، «تباهی‌کنندگان» به جای «اهل فسق»، «برپی‌هم‌آینده» به جای «متواتر»، «آزناک شدن» به جای «حرص»، «غیرتناک» به جای «غیور»، «میرانیدن» به جای «تمویت»، «پرهیزانیدن» به جای «حذر»، «باربار» به جای «متکرّر»، «راستگو گردانیدن» به جای «تصدیق»، «بازایستانیدن» به جای «کفّ»، «آرامیده کرده شده» به جای «مسکن»، «لگام در دهان کرده‌شده» به جای «ملجم»، «انبازی کرده شده» به جای «مشترک»، «بریدگی کرده‌شده» به جای «مقطوع»، «نوپیداکردن» به جای «تجدّد» و «توحیدکننده» به جای موحّد. وجود این حجم انبوه از واژگان غیرمرسوم در این اثر بیانگر تعهد عبدالحق به ترجمهٔ تحت اللفظی و پایبندی وی به اسلوب متن مبدأ است، که از نقاط ضعف این شرح به شمار می‌آید.

۲-٤-۷- رفع ابهام

زبان‌شناسان معتقدند: هنگامی که چندین دلالت مربوط به یک صورت واحد باشند، ابهام پیش می‌آید؛ در این حالت دو نوع ابهام هم‌آوایی و چندمعنایی رخ می‌دهد (صفوی، ١٣٨٤: ٥؛ احمدی، ١٣٩٥: ١٠٦). هم‌آوایی همانی است که در زبان عربی به «اشتراک لفظی» از آن یاد می‌شود، واژگانی که لفظ یکسان و معنای متفاوت دارند. چندمعنایی هم ناظر به واژگانی است که دو یا چند معنا دارند، از این معانی معمولاً یکی حقیقی و دیگری مجازی است (مختارعمر، ١٩٩٨: ١٥٧-١٥٨).

بی‌گمان، سخن از ابهام در متون عرفانی مانند فتوح‌الغیب از آنجا که مشحون از آیات و احادیث است باید با احتیاط همراه باشد چرا که آیات قرآن هیچ ابهامی ندارد، آنچه در این پژوهش به عنوان ابهام از آن نام برده می‌شود همان چندمعنایی اصطلاحات و واژگانی است که در همهٔ متون عرفانی وجود دارد. برای بیان راهبرد مترجم دربارهٔ ابهام، نمونه‌های فراوانی در کتاب یافت می‌شود:

- «اوّلاً و آخراً» در اوّل و در آخر یعنی در مبدأ و معاد، یا در ازل و ابد، یا در دنیا و آخرت، یا در اوّل هر امر و آخر آن، «ظاهراً و باطناً» در دل و بر زبان یا در عالم ارواح و اشباح یا بعد از ظهور در مرتبهٔ خالقیّت و در حال بطون در مرتبهٔ احدیّت، «عَدَدَ خَلقه» به شمار مخلوقات او، «ومِدادَ کَلماته» و مقدار اسما و صفات وی یا کلام قدیم وی و معانی و اشارات آن، «و زِنَةَ عَرشه» و به وزن عرش عظیمِ وی، «و رِضا نفسه» و چنانکه راضی گردد ذات کریم وی از آن، «و عَدَدَ کُلِّ شَفعٍ و وَترٍ» و به شمار هر جفت و طاق که همهٔ افراد کائنات از علویات و سفلیات را شامل است، «وَ رَطبٍ وَ یابِسٍ» و به شمار هر تر و خشک که کنایت است از تمامهٔ معلومات ثابته در کتاب مبین (مفتاح‌الفتوح: ١ ب).

محدّث دهلوی در ترجمهٔ کلماتی نظیر «اوّل»، «آخر»، «ظاهر»، «باطن»، «کلمه»، «شفع»، «وتر»، «رطب» و «یابس» که دارای ابهام است کوشیده است تا با ارائهٔ توضیحاتی،

چندمعنایی این اصطلاحات را برطرف کند. در مثال زیر نیز از کلمات «مشکات» و «مصباح» با آوردن معادل‌های «سینه» و «دل روشن» رفع ابهام کرده‌است.

– «و لقد أظهَرَ فی هذا الکلامِ مِن أسرارِ المعرفةِ» و به تحقیق ظاهر کرده‌است ابن عبّاس –رضی الله عنه– در این کلام از اسرار معرفت، «ما لا یظهَرُ إلّا مِن مِشْکاةٍ فِیها مِصْباحٌ» آنچه ظاهر نگردد مگر از سینه‌ای که در وی دلِ روشن است» (مفتاح‌الفتوح: ٢٧٦ ب).

مترجم در نمونه‌های زیر نیز اصطلاحات «نور»، «وجه کریم»، «معرفت»، «اسرار»، «جوار»، «دار»، «قرب» و «امر» را که دارای معانی چندگانه هستند به گونه‌ای شرح داده‌است که هرگز ابهام این کلمات به متن مقصد منتقل نگردد:

– «وَ اَشرَقَتِ الاَرضُ بِنُورِه» و روشن شد روی زمین به روشنایی علم و دین وی (مفتاح‌الفتوح: ٣ ب).

– «و ولّی عنک وجهه الکریم» و بگردانید از تو روی بزرگ خود را یعنی لطف و عنایت و کرم خود را (مفتاح‌الفتوح: ٥٦ الف).

– «فتنعّم بالمعرفة و العلوم و الأسرار» پس نعمت داده می‌شوی به شناسایی ذات و صفات و افعال حق و علوم به طریق سلوک و وصول به جناب قرب وی و علوم لدنّیّه و اسرار و حقایق و احوال موجودات و حکمت‌های پوشیده در خلق و ایجاد، «و تسکن فی الآخرة دار السّلام» و ساکن و مقیم گردانیده شوی در آخرت در بهشت، «مع الأنبیاء و الصّدّیقین و الشّهداء و الصّالحین» با پیغمبران و صدّیقان و شهیدان و صالحان، «فی جوارِ الله» در همسایگی رحمت خدای تعالی، «و داره» و در سرای وی که مقام خاص باشد مر مقرّبان را، «و قربه» و در نزدیکی او به نزدیکی معنوی و عندیّت حقیقی، «و الأنس به» و آرام یافتن به ذکر و شهود وی عزّ و جلّ (مفتاح‌الفتوح: ١١٨ الف).

– «مُمتَثِلاً لِأمره» در حالی که فرمانبرداری کننده است مر امر ارادی پروردگار را، و امر تشریعی نیز باقی است به طریق وجوب یا استحباب یا اباحت (مفتاح‌الفتوح: ٢٣٦ الف).

بنابراین، محدّث دهلوی در ترجمه و شرح فتوح‌الغیب هرگز ابهام و اشتراک لفظی را از متن مبدأ به متن مقصد منتقل نکرده و همواره، کوشیده است تا حد امکان ابهام‌های واژگانی فتوح‌الغیب را با توضیح و تفسیر، رفع کند و شرحی بدون ابهام ارائه نماید.

٣- نتیجه‌گیری

مفتاح‌الفتوح نوشتهٔ شیخ عبدالحق محدّث دهلوی (٩٥٨ -١٠٥٢)، ترجمه و شرحی بر فتوح‌الغیب عبدالقادر گیلانی است که از حیث گستردگی موضوع‌های عرفانی و کلامی و شیوهٔ شرح‌نویسی جایگاهی ویژه دارد. کتاب علاوه بر معرفی اندیشه‌های عبدالقادر گیلانی و شرح سخنان وی، بازتاب استمرار و نفوذ طریقت قادریّه در سدهٔ دهم در هندوستان و گنجینه‌ای از گفتار و نوشتار عارفان و بزرگان از ابتدای تصوّف تا اواخر قرن دهم است و با رمزگشایی از بسیاری از مسائل عرفانی، آیات، احادیث، شرح اصطلاحات و بیان احوال و مقامات عرفانی و نقل حکایاتی از بزرگان و عارفان، متنی پر محتوا را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد.

وی هنگام شرح بسیاری از مطالب، حکایاتی از زندگی پیامبر اکرم (ص) و سایر پیامبران و بزرگان و عارفان نقل می‌کند و در موارد متعدد، به تأویل سخنان بزرگان دین و عرفان و آیات و احادیث می‌پردازد. نویسنده در نگارش کتاب به آثاری از قبیل: **بهجةالاسرار** و **سرّالاسرار** از عبدالقادر گیلانی، تفسیر عرائس البیان روزبهان بقلی، کتاب **الحِکَم** از شیخ ابن عطاءالله اسکندری شاذلی و کتاب **روضةالناظر فی تَرجمةِالشیخ عبدالقادر** از مجدالدّین شیرازی نظر داشته است.

در مبحثِ توضیح و تفسیر واژگان، نوشتهٔ وی یک اثر کاملاً توضیحی و تفسیری است؛ نویسنده هم دلایل انتخاب معادلِ فارسیِ بسیاری از واژگان فتوح‌الغیب را بیان داشته و هم توضیحات تفسیری و ترجمه‌ای مرتبط با واژگان را ذکر کرده‌است. محدّث دهلوی در گزینش معادل‌ها، هم واژگانی نو را ابداع کرده و هم از واژگان کهنِ فارسی سود جسته که گاهی مرسوم و گاهی غیرمرسوم است. وی با مبحث ابهام واژگانی همیشه به یک شکل برخورد کرده، یعنی چندمعنایی واژه را با آوردن چند معادل با هم حل کرده‌است، وی هرگز ابهام و اشتراک لفظی را از متن مبدأ به متن مقصد منتقل نکرده و همواره، کوشیده است تا حد امکان ابهام‌های واژگانی فتوح‌الغیب را با توضیح و تفسیر، رفع کند و شرحی بدون ابهام ارائه نماید.

پی‌نوشت

١- همهٔ ارجاعات به کتاب مفتاح‌الفتوح بر اساس نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به شماره ٧٧٦٠٥٩ است. نسخهٔ PDF این اثر به آدرس اینترنتی زیر در دسترس همگان است:

https://archive.org/download/ktp2019-11-00174/ktp2019-11-00174.pdf

منابع

الف) کتاب‌ها

١. ابن‌ترکه اصفهانی، صائن‌الدین علی (١٣٦٠)، تمهید القواعد. تصحیح سید جلال الدین آشتیانی. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی.

٢. _____ (١٣٧٥)، شرح گلشن راز. تصحیح کاظم دزفولیان. تهران: آفرینش.

٣. احمدی، محمّدرحیم (١٣٩٥)، نقد ترجمهٔ ادبی. تهران: رهنما.

٤. بدایونی، ملّاعبدالقادر (١٣٨١)، منتخب التواریخ. تصحیح مولوی احمد علی صاحب. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
٥. خواجه عبدالله انصاری (١٣٦٢)، طبقات الصوفیه. تصحیح محمد سرور مولایی. تهران: بی‌نا.
٦. خوارزمی، تاج‌الدین حسین (١٣٧٩)، شرح فصوص الحکم. تحقیق حسن حسن زاده آملی. قم: بوستان کتاب.
٧. درایتی، مصطفی (١٣٨٩)، فهرستوارهٔ دست‌نوشت‌های ایران. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
٨. زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٥٤)، نقد ادبی. تهران: امیرکبیر.
٩. سلمی، ابوعبدالرحمن (١٣٦٩)، مجموعه آثار سلمی. گردآوری نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
١٠. سیدحیدر آملی (١٣٨٢)، انوار الحقیقة و اطوار الطریقة. مقدمه و تحقیق سید محسن موسوی تبریزی. قم: نور علی نور.
١١. _____ (١٤٢٢)، تفسیر المحیط الاعظم. مقدمه و تحقیق سید محسن موسوی تبریزی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.
١٢. صفوی، کوروش (١٣٨٤)، فرهنگ توصیفی معناشناسی. تهران: فرهنگ معاصر.
١٣. قیصری، داود (١٣٧٥)، شرح فصوص الحکم. با مقدمه، تصحیح و تعلیق سید جلال الدین آشتیانی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
١٤. لاهوری، عبدالحمید (١٨٦٨)، پادشاه‌نامه. به کوشش کبیرالدین احمد و عبدالرحیم. کلکته: بی‌نا.
١٥. محدّث دهلوی، عبدالحق (١٣٦٣)، رسالهٔ نوریه سلطانیه. تصحیح محمد سلیم اختر. لاهور: مرکز تحقیقاتی زبان فارسی ایران و پاکستان.

١٦. _____ (١٣٨٣)، اخبار الاخیار فی اسرار الابرار. تصحیح و توضیح علیم اشرف خان. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

١٧. _____ (١٣٣٢)، اخبار الاخیار فی اسرار الابرار. به کوشش سبحان محمود صاحب. کراچی: مدینهٔ پبلشنگ کمپنی.

١٨. _____ (٢٠٠٣)، زاد المتّقین فی سلوک طریق الیقین. تصحیح محمد نذیر رانجها. لاهور: دانشگاه پنجاب

١٩. مختارعمر، احمد (١٩٩٨)، علم الدلالة. قاهره: عالم الکتب.

٢٠. مزیدی، احمد فرید (١٤٢٧)، الامام الجنید. بیروت: دار الکتب العلمیهٔ.

٢١. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (١٣٧١)، کشف الاسرار و عدة الابرار. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر.

٢٢. ندوی، محمداکرم (١٤٣٤)، ترجمهٔ عربیهٔ لکتاب «الشیخ المحدّث عبدالحق الدهلوی، حیاته و آثاره لخلیق احمد النظامی». دمشق: دارالقلم.

٢٣. نظامی، خلیق‌احمد (١٩٦٥)، حیات شیخ عبدالحق محدّث دهلوی. لاهور: مکتبهٔ رحمانیهٔ.

٢٤. هجویری، ابوالحسن (١٣٧٥)، کشف المحجوب. تصحیح والنتین‌آلکسی‌یویچ ژوکوفسکی. تهران: طهوری.

ب) مقاله‌ها

١. حاج‌سیّدجوادی، سیّدکمال (١٣٨٧). «شیخ عبدالحق محدّث دهلوی». آینهٔ میراث. سال ٦. ش ١. صص ١٣٣-١٤٥.

٢. نامورمطلق، بهمن (١٣٨٦). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی». پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر. ش ١٢، صص ٧٣-٩٤.

٣. _____ «ترامتنیت؛ مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامهٔ علوم انسانی. ش ٥٦، صص ٨٣-٩٨.

ج) پایان‌نامه‌ها

۱. علی‌شاه، سیدمحمّد (۱۳۸۸). تصحیح نسخهٔ خطی تاریخ حقی محدّث دهلوی. رسالهٔ دکتری به راهنمایی: روح‌الله هادی. تهران: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران.

د) نسخهٔ خطی

۱. محدث دهلوی، عبدالحق. نسخهٔ خطی مفتاح‌الفتوح به شمارهٔ ۷۷٦۰۵۹. تهران: کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۱۰۱-۷۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.2.8

گفتمان عشق ایده‌آل‌گرا با عشق واقعی در رمانس امیرارسلان*
(مقالهٔ پژوهشی)

عاطفه نیکخو
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هرمزگان
دکتر مصطفی صدّیقی[۱]
دکتر فرامرز خجسته
دانشیاران زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه هرمزگان
دکتر سکینه عبّاسی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

مهم‌ترین محور رمانس عام، عشــق در پیوند با جنگ است. اشخاص، با توجّه به نقشی که در رمانس‌ها دارند در ارتباط با این مقوله معنا می‌یابند: یا جفاطلب یا جفاپیشــه. در کشــاکش عشــق‌های رمانســی، کارکرد ســازه‌های قصه از اهمیتی ویژه برخورداراست. در این مقاله، کوشش می‌شود پس از ارائه تعریفی از دو نوع عشق ایده‌آل و واقعی در رمانس‌های عام فارسی، نقش و جایگاه اشخاص، نشانه‌های مربوط به گفتمان عشق در قصهٔ امیرارسلان نامدار (۱۳۰۹ هــ.ق) در پیوند با جامعه و ذهنیت پردازندگان اثر و مخاطبین بررسی‌گردد. حاصــل کار نشــان‌می‌دهد که تغییر بافت مخاطبان قصه به مخاطب خاص، همچون ناصرالدّین‌شاه و دخترش فخرالدّوله، در کنار تحوّلات اجتماعی عصــر قاجار و حرکت از نگاه جمع‌گرا به ذهنیتی فردگرا، قصــه را به متنی دوســویه تبدیل‌ســاخته‌است. از این رو، نقش اشخاص و نشانه‌های مربوط به عشق نیز در میانهٔ گفتمانی ایده‌آل‌گرا و واقع‌گرا در حرکت اســت. در این گفتمان، رابطهٔ میان عاشــق و معشــوق، آنچه هست کشاکشی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱٦ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰۲/۲۷
۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: navisa_man@yahoo.com

اســت میان نقش‌های اسطوره‌ای و زیسته و رویارویی آرمان و واقعیت. نمادها نیز درپیوند با گفتمان عشق از تصاویر دوگانه و در حال گذار میان نمونه‌های بنیادین و امروزی برخوردارند.

واژه‌های کلیدی: رمانس عام فارسی، عشق، امیرارسلان، آرمان‌گرایی(ایده‌آلیسم)، واقع‌نمایی‌ادبی.

۱- مقدّمه و بیان مسأله

عشق، به‌عنوان عنصری بسترساز در رمانس‌های عام، همواره پیوندی ناگسستنی با حماسه دارد. ارتباط دوسویهٔ این دو در بطن قصه‌های بلند عامیانه، از سویی، عشق را قوّهٔ محرّکهٔ حماسه ساخته و از سوی دیگر، نوع خاص حماسی متن، گفتمان و کارکرد حاصل از عشق را در آن متفاوت‌می‌سازد. همچنین، عشق از عناصر پیرامتنی گوناگونی همچون اسطوره‌ها، دین‌های نو، ارتباط با سرزمین‌های دیگر، نگرش پردازنده و تجربهٔ زیسته نیز متأثر است. بر این اساس، این که قصه در چه دوره‌ای خلق و یا بازآفرینی‌شده و تا چه اندازه از نمونه‌های بنیادین فاصله‌گرفته و یا این که دخالت پردازنده و روایت‌گری او در نقش‌پذیری قهرمانان قصه تا چه میزان و چگونه است، در نهایت بر روابط عاشقانه و نوع ارتباط و شکل‌دهی به گفتمان حاصل از آن نیز مؤثر خواهدبود.

عشق، به‌عنوان پاسخ و تلاشی برای پیوند با هستی و گریزی روانی از مرگ برای بشر، سیر فلسفی-اندیشگانی گوناگونی را پشت‌سر نهاده‌است. افلاطون، در رسالهٔ «مهمانی»، به بیان اندیشه خود دربارهٔ عشق می‌پردازد. از نگاه او اصل و مبدأ هر آنچه در این جهان است به «عالم مثل» بازمی‌گردد. در این راستا، «عشق حقیقی نیز آن است که به اصل و مبدأ زیبایی‌های این جهانی که در عالم ماورای حس است، تعلّق‌پذیرد. موضوع عشق، زیبایی یا حسن است و محبوب صرفاً پنجره‌ای به سوی حقیقت است» (نراقی، ۱۳۹٦: ۱۲-۱۳).

از دیگرسو، واسطه‌بودن محبوب، به‌عنوان شاهراه تجلّی زیبایی و حسن در مسیر عشق، با اندیشهٔ عرفا از عشق مجازی به عنوان «نظریهٔ وسائط» و یا «**المجاز قنطرة الحقیقة**»

و همچنین نگاه زرتشتیان به فرشتهٔ زن و نقش واسطگی او در راهنمایی روح، ریشه‌های مشترک دارد (ستاری، ۱۳۹۷: ۲۹۱–۲۸۸). از نگاه عرفا نیز، عشق به کمال و دستیابی به مبدأ حسن در موجودات عالم، نیازمند عنصری زمینی است که هم بیانگر تکرار این ویژگی در آنها به‌شکل فرافکنی عشق بر او باشد و هم واسطه‌ای باشد میان انسان و مبدأ آن حسن و کمال.

کم‌کم، این بینش از عشق، موجب انتقال این نوع نگرش و خصوصیات آن بر روابط عاشقانهٔ زمینی شد. همچنین، ممنوعیت برخورداری از عشقی بی‌پرده و عدم دست‌یابی به زن و تجربه‌ای جنسی با او در روزگاران گذشته، عشق زمینی را به‌شکلی قهرآمیز درآورده و به آن، حالتی آرمانی بخشیده‌است (ر.ک.: دهقانی، ۱۳۹۰: ۸۹و۱۰۰). گفتنی‌است این نوع نگاه از قرن ششم به بعد در فرهنگ و ادب فارسی نیز جایگاه شایان توجّهی یافت و چهرهٔ معشوق و روابط با او را تحت‌الشّعاع قرارداد. از این رو، عشق آهسته‌آهسته به «مفهومی کلّی‌تر و معنوی‌تر دگرگون شد و ویژگی‌های معشوق هرچه بیشتر مفهومی‌تر و ذهنی‌تر شد» (طهماسبی،۹٤: ۱۷–۱٦).

در این نوع عشق، معشوق، همواره در هاله‌ای از تقدّس قراردارد. او چنان آسمانی می‌نماید که عاشق در عین وفاداریش، او را دست‌نیافتنی می‌یابد و حاضر است در این راه بمیرد و بر دیگری عشق نورزد. در واقع، معشوق در مقام تعزز و کبریایی است و عاشق، خاکسار و بی‌اراده در برابر او. از این رو، معشوق به رمز و مظهری جاوید و فرازمینی تبدیل‌می‌شود تا عاشق با باور به آرمانی و فراطبیعی‌بودن او به عشق خویش عشق‌بورزد نه به معشوقی زمینی (ر.ک.: ستاری،۱۳۹۷: ۱۸۱–۱۸۰). این همان توازنی است که قادر است از لحاظ روانی، عاشق را در عشق به عشق آرمانی خود همچنان پابرجا و شیفته نگه‌دارد. همچنین، معشوق نیز، مبهم و گنگ، بیش از هر چیز، برساختهٔ ذهن و نمونهٔ اعلای رؤیا و تصویر آرمانی از اوست نه شخصیتی هویت‌مدار، قابل شناخت در گذار زندگی و شناخت واقعی از او.

عشق در قصه‌های بلند عامیانه نیز، در ساختار از این نگاه آرمانی تبعیت‌می‌کند: نگاه کبریایی به معشوق در برابر خواست خاکسارانه عاشق. امّا این نوع روایی، علاوه بر اقناع بعد جمعی ذهن مخاطب خود، کارکردی جامعه‌شناختنی و رسانه‌محور نیز دارد. قصه، قرار است نیاز اجتماعی و زیستهٔ مخاطبان در دوره‌های گوناگون تاریخی را با اهداف و آرمان‌های خاص برآورده‌سازد. این امر، سازه‌های خرد قصه را متأثر و آنها را دچار تطور خواهدساخت. در این میان، عشق به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سازه‌های خرد، بستری مناسب برای پردازندگان فراهم‌می‌سازد تا اهداف اجتماعی آنها را به پیش رانند. از این رو، این که قصه، در چه دوره‌ای خلق یا بازآفرینی‌شود و یا چه هدفی داشته‌باشد و این که مخاطبان آن چه گروه یا شخصی باشند، سازه‌های عشق و گفتمان حاصل از آن برای مخاطب دیگرگون خواهدبود.

با توجّه به آنچه بیان‌شد، در این پژوهش برآنیم تا قصهٔ بلند امیرارسلان را به‌عنوان متنی که برخلاف دیگر متون مشابه، با مخاطبی خاص سروکار دارد و نقطهٔ عطفی به داستان‌های مدرن‌تری چون رمان‌های تاریخی و تا حدودی رمان معاصر است[۱] از منظر این دو نوع عشق، با تأکید بر شرایط پیرامتنی و گفتمانی بررسی‌نماییم. در این راستا در پی آنیم تا با تحلیل کنش اشخاص قصه و نمادها و نشانه‌ها، نشان‌دهیم که الگوی عشق نیز در این متن در حال گذار[۲] و متأثر از تحوّلات تاریخی دوران قاجار، چگونه مسیر خود را به سمت سازوکار واقع‌گرایانه‌تری سوق‌داده، در گفتمانی متفاوت با این الگوی تکراری درقصه‌ها و حکایت‌ها قرارگرفته‌است.

۲-پرسش‌های پژوهش

۱) آیا رمانس امیرارسلان نیز به‌عنوان متنی در حال گذار از الگوی عشق آرمانی در شکل‌دهی به ساختار و کارکرد اثر بهره‌برده‌است؟

۲) تقابل عشق آرمانی و واقع‌گرا در این قصه چگونه‌است؟

۳) نقش روایتگری نقال در شکل‌دهی به کنش اشخاص قصه در روابط عاشقانه و تقابل این دو نوع عشق، تا چه میزان و چگونه‌است؟

۳- پیشینهٔ پژوهش

آنچه به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش پیش‌رو موردتوجّه است، تمرکز بر آثاری است که ریشه‌های اندیشگانی عشقی آرمانی را بررسی‌نموده‌اند. همچنین آثاری که به بررسی ساحت روانی عشق در منظومه‌های عاشقانه نیز پرداخته‌اند، می‌تواند پیش‌زمینهٔ این پژوهش باشد. در این میان می‌توان به آثار معدودی اشاره‌کرد. کهن‌ترین منبع، به کتاب ضیافت: درس عشق از زبان افلاطون (۱۳۸۱) بازمی‌گردد که به بیان اندیشه‌های گوناگون در عشق از زبان فیلسونان یونانی می‌پردازد. درخور یادآوری است که از میان متون کهن ایرانی نیز می‌توان به لمعات فخرالدّین عراقی (۱۳۳۵) در زمینه مراتب عشق الهی و سیر عرفان اشاره کرد. همچنین ژان کلود واده (Jean Claude Vadet) در کتاب «حدیث عشق در شرق» (۱۳۷۲) به بررسی عشق آرمانی در شعر از سده اوّل تا پنجم هجری در شرق می‌پردازد.

در ایران، مطالعات جلال ستاری در باب عشق از جمله پژوهش‌های بنیادین در این زمینه است. وی در اثری به‌نام «پیوند عشق میان شرق و غرب» (۱۳٥٤) به بازیابی خاستگاه مفهوم عشق شیفتگی پرداخته‌است. همچنین «حالات عشق مجنون» (۱۳٦٦)، «افسون شهرزاد» (۱۳٦۸)، «جان‌های آشنا» (۱۳۷۰)، «سیمای زن در فرهنگ ایران» (۱۳۷۳) و «اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی» (۱۳۹٥) چند اثر دیگر از این پژوهشگر است که تنها در آنها به مسألهٔ عشق از دیدگاه فرازمینی و «حب عذری» بدون نگاه واقعی و زمینی و نقش کارکردی آنان پرداخته‌است.

«وسوسهٔ عاشقی» (۱۳۹۰) از محمّد دهقانی اثری است که نویسنده در آن به بررسی تحوّل مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیات ایران از پیش از اسلام تا نگاه عرفانی به عشق پرداخته‌است. همچنین، بهمن نامورمطلق در کتاب «اسطوره‌کاوی عشق در فرهنگ ایرانی»

(۱۳۹۷) اسطوره‌های عشق در فرهنگ ایرانی را کاویده‌است. در بررسی قصهٔ امیرارسلان نیز، پژوهش‌های چندی صورت‌گرفته‌است. در این‌میان، محمّدجعفر محجوب در مقدّمهٔ امیرارسلان (۲۵۳٦= ۱۳۵٦)، به نقش شاه اهل‌ذوق به‌عنوان روایت‌شنو در شکل‌دهی به قصهٔ امیرارسلان و انگیزهٔ نقیب‌الممالک در طرح‌ریزی داستانی نو اشاره‌می‌کند. «پیدایش رمان فارسی» (۱۳۷۷) اثری از کریستف بالایی (Christophe Balaÿ) است که نویسنده، متن امیرارسلان را نوشتاری دوگانه (واقع‌گرا/ شگفت‌آور) می‌خواند و آن را در تلاقی سنّت و نوآوری قرارمی‌دهد. همچنین هادی یاوری در کتاب «از قصه به رمان» (۱۳۹۰) در بررسی قصهٔ امیرارسلان، به نقش بسترهای عینی و نقش بافت و مخاطب در شکل‌گیری این متن می‌پردازد.

در میان پژوهش‌های اخیر نیز مقاله «تحلیل کهن‌الگویی داستان امیرارسلان بر اساس نظریهٔ تفرد یونگ» (۱۳۹٦) به‌قلم حمیدرضا فرضی وحاجیه بهزادی، به مسیر فردیت‌یابی امیرارسلان پرداخته‌است. بر این اساس، تا کنون پژوهش مستقلی به بررسی تقابل دو گونه عشق در داستان‌های عامیانه با توجّه به شرایط گفتمانی و پیرامتنی نپرداخته‌است و مقالهٔ حاضر نخستین پژوهش در این زمینه است.

٤- بحث و بررسی

قصهٔ بلند امیرارسلان، به‌عنوان آخرین محصول سنّت نقالی، در شرایط متفاوتی از آثار مشابه پیشین، به کتابت درآمده‌است. این اثر، به روایت میرزا محمّدعلی نقیب‌الممالک برای مخاطب خاص خود ناصرالدّین‌شاه خوانده‌می‌شده و به‌قلم دختر او فخرالدّوله به کتابت درآمده‌است[۳]. این قصه در حدود سال ۱۲۵۹ ش.، «درحلقه ارتباط میان سنّت و تجدّد» (Marzolph،۲۱٦:۲۰۰۱) شکل‌گرفته‌است. قصهٔ مورد نظر، از سویی وامدار سنّت داستان‌گزاری پیش از خود است (ر.ک.: محجوب: مقدّمهٔ امیرارسلان) و از سوی دیگر، پردازش قصه برای مخاطبان خاص و ادب‌دوستی چون ناصرالدّین‌شاه و دخترش که خود

عشقی واقعی را تجربه‌کرده‌اند، محمل‌آفرین گذر از عشقی آرمانی و خاکسارانه به دنیایی واقع‌گرا و تقابل این دو نوع خواهدبود.

از منظر دیگر، همراهی رمانس و دنیای آرمانی آن و تلاش برای شکل‌دهی به هویتی فردگرا در قالب روابط عاشقانه که نشان از نگرشی رمانتیستی و ریشه‌های مشترک این دو دارد، نگارندگان را بر آن داشت که پیش از پرداختن به کارکرد اشخاص و گفتمان تقابلی آنها، به بحثی از عشق و رمانتیسم و تفاوت آن با کارکرد اشخاص در این قصه بپردازیم.

مکتب رمانتیسم و مشخصه‌های آن، همبستگی تنگاتنگی با رمانس‌های قرون وسطایی دارد. درحقیقت، می‌توان رمانتیک را در معنی، همچون رمانس تلقی‌کرد. «آثاری با ماهیتی خیال‌انگیز، پراحساس و پهلوانی–عاشقانه که چندان با دیدگاه عقلانی قرن هفدهم همگونی نداشت» (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۱–۱۰). این مکتب که همزمان با تحوّلات فکری و اجتماعی قرن هجدهم رخ‌نمود، با به‌حاشیه‌راندن خرد بی‌چون‌وچرای پیش از خود، بر خیال‌ورزی و تمایلات درونی و شخصی تأکید ورزید آرمان‌گرایی بدور از واقعیت زیسته را به‌عنوان شاخصه برجستهٔ خود آشکارنمود.

آرمان گرایی هنرمند رمانتیک بیش از هرچیز نقطهٔ مشترک با قصه‌هاست که قهرمان نیز در مسیر دست‌یابی به کمال، به‌عنوان یکی از نمودها و اهداف قصه، با آن دست‌وپنجه نرم‌می‌کند. حرکت به درون و پناه‌بردن به تنگنای خواسته‌ها و بازنمودهای شخصی یکی از بهترین محمل‌های خود را عشق و شور تخیّل‌وار می‌داند. تلاشی برای دست‌یابی به آرامش گریزیافته از واقعیت که تنها با خواست کمال‌یافته ذهنیت رمانتیک هماهنگ است. از این نگاه، عشق به زن نیز به‌عنوان نمود بارز این اتحاد ماوراءالطبیعی، عشق آرمانی و به دور از زن واقعی موجود در اجتماع است و تنها راهی برای عشق ورزیدن به تخیّلات و خواسته‌های درونی عاشق رمانتیک است و در واقع «نوعی عشق‌ورزی به خود» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۹) نیز محسوب‌می‌شود. این ویژگی تا حد زیادی، یادآور عشق

آرمانی قصه‌هاست. تصویری کهن‌الگویی از معشوقی اثیری که تقدیر ازلی-ابدی برای رویارویی با او بر آن صحه‌می‌گذارد[٤] و عاشق را بی‌خواست و ارادهٔ خود در این مسیر پرخطر برای دست‌یابی به معشوق می‌کشاند.

ویژگی مشترک میان عشق و رمانتیسم و خصیصهٔ در حال گذاربودن جوامع درگیر رمانتیسم از یک سو و ارتباط آن با متن امیرارسلان و بحث عشق در آن از سوی دیگر، نقطهٔ عطفی در بررسی ماست که در نهایت، به تقابل میان گفتمان این دو نوع عشق انجامیده‌است. به‌زعم پژوهشگران، رمانتیسم، شاخصهٔ جوامع در حال گذار و رو به رشدی است که نسبت به سنّت‌های پیشین خود، دچار تردید می‌شوند و با فروپاشی نظم کهن، رشد طبقهٔ متوسط، گسترش سوادآموزی در کنار وقوع انقلاب‌های گوناگون به عنوان عوامل و پدیده‌های نوظهور، نزاع میان امر واقع و آرمانی را تشدید می‌کنند (جعفری،۱۳۷۸: ۱٦۰).

حال، اگر مفهوم رمانتیسم را نه به‌عنوان مکتبی خاص، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای در تقابل با سنّت‌های پیشین، در نظر داشته باشیم، امیرارسلان نیز متنی با این ویژگی و خصیصه محسوب می‌شود که تحوّلات اجتماعی-فرهنگی دورهٔ قاجار به‌عنوان دورهٔ در حال تحوّل، تأییدی بر این مدعاست. امّا نکتهٔ قابل توجّه اینجاست که ویژگی مذکور، نه‌تنها به سمت گفتمان ایده‌آل‌گرا در عشق به‌عنوان خصیصه آشکار مکتب رمانسیم حرکت نکرده‌است؛ بلکه بیش از هرچیز، در گذار به شاخصهٔ واقعیت‌گرا و تقابل با سنّت آرمانی پیش از خود است. امر نیز با توجّه به ذهنیت سنّت‌شکن رمانتیسم (و نه به واسطهٔ تکیه بر خصیصه‌های مکتبی آن) نشان از گسست از نگرش پیشین، به‌عنوان نوعی رمانتیسم دارد[۵].

٤-١- کارکرد اشخاص

ساختار و کارکرد قصه در گرو اشخاص و قهرمانانی است که با عمل خود، مسیر رویدادهای قصه را در جهت اقناع مخاطب به پیش می‌رانند. میزان کنشگری اشخاص متأثر از خویشکاری آنان یا روایتگری پردازنده، نحوه پرداخت عشق جدای از ساختار کلیشه‌ای در قصه‌ها، مسیر عاشق و معشوق، برای دستیابی به هدف و اعمالی سرزده از آنان در این راه، نوع و کارکرد عشق و گفتمان قصه را متفاوت خواهدساخت. بر این اساس، برای تحلیل سازوکار تقابلی این دو نوع عشق، به بررسی چهار شخص عاشق، معشوق، رقیب و دایه در قصه امیرارسلان می‌پردازیم.

٤-١-١- عاشق

در قصه‌ها، اشخاص، اعم از مرد یا زن با شنیدن وصف، دیدن چهره‌ای دلفریب، دیدن در خواب و یا به وسیلهٔ تمثالی از دختری زیبارو به او یا شاهزاده و پهلوانی دل‌می‌بازند. اگرچه معشوق نیز پس از دیدار با عاشق، بر او عاشق خواهدشد، امّا بیش از هرچیز نقش معشوقگی او در ارتباط با عاشق و مسیر قصه آشکاراست.

در قصهٔ پیش‌رو نیز، امیرارسلان با دیدن تمثالی از فرخ‌لقا در کلیسا عاشق او می‌شود. او که در ابتدا، به‌عنوان پادشاهی مقتدر برای بازپس‌گیری ممالک از دست‌رفته پدر به روم لشکر کشیده‌است با دیدن تصویر زیبای دختر پادشاه روم، اوّلین گام آشنایی با کنشی متفاوت با نمونه‌های پیشین را پیش روی مخاطب می‌گذارد. اوّلین عملکرد امیرارسلان برای دستیابی به معشوق، رویکرد متفاوتی است که در ارتباط با هویت خود و ذهن جمع‌گرای مخاطب از او سرمی‌زند. او خواستار کنارنهادن پادشاهی است تا با دوری از هویتی پیش‌داشته به هدف خویش دست‌یابد (ر.ک.: نقیب‌الممالک، ٢٥٣٦: ٥٠)[٦].

گرچه برخی به این ویژگی، به‌عنوان خویشکاری قهرمان در مسیر فردیت اشاره‌می‌کنند (ر.ک.: فرضی،٩٥: ٨٢) نکته مهم اینجاست که این نخستین نقطهٔ عطف از

کنش قهرمان قصه است که تدبیر پردازنده برای شکل‌دهی به عشق در حال گذار از آرمان به واقعیت، بدان شکل‌بخشیده و وسیله‌ای برای جهت‌دهی به کارکردهای دیگر این عاشق است. از این رو، این کنش به‌عنوان خویشکاری مطابق باکهن‌الگوی جمعی قهرمان نیست تا مقیاسی برای فردیت‌یابی باشد. این کنشی است تا عشق، زمینه‌ساز کنش‌های واقع‌گراتر و شخصیت‌محورتر قهرمان باشد. اگرچه در قصه‌های بلند پیشین نیز هویت‌یابی قهرمان در مسیر حرکت او به‌واسطهٔ عشق، اتفاق می‌افتد.

امّا این ویژگی، هویت‌یابی قهرمان را در مسیر آرمانی اجتماعی پیش‌می‌راند و عشق در این میان کارکردی جهت‌بخش به عنوان یاریگر، بخشنده و یا گسترش‌دهندهٔ آن آرمان خواهدداشت. در قصهٔ امیرارسلان، عشق، تنها با هدف دستیابی به معشوق، به‌عنوان پاداش برای قهرمان، به کارکرد فردگرایانه‌تر و در تقابل با نگاه آرمانی برای مخاطب در بستر همان کنش متفاوت نخستین او روی داده‌است. این امر بیش از هرچیز نیازمند بستری زیسته است تا بتواند قهرمان را متفاوت از خویشکارهای نام‌آشنای خود در بطن قصه به‌پیش‌راند. بنابراین پردازنده است که دست به زمینه‌سازی متفاوتی از قهرمان و عملکرد او می‌زند. او باید قهرمان را از نقش خود دور سازد تا بتواند در ادامه، با قراردادن او در موقعیت‌ها و رویدادهایی متناسب با اتفاقات زندگی، تصمیماتش را در مسیر عشق واقعی رقم‌بزند. این، سازوکار، رابطهٔ دیالکتیکی میان هدف از قصه در اقناع مخاطبان خاص خود و نوع عشق حاصل از آن را تحقق‌بخشیده‌است. در این میان، تحوّلات اجتماعی عهد قاجار و نقش و کارکرد هنر در حرکت از سنّت به تجدّد نیز بسترساز این رابطه دوسویه خواهدبود.

از این منظر، قصهٔ مورد نظر، بر خلاف اکثر قصه‌های بلند عامیانه، برای مخاطبانی مشخص همچون ناصرالدّین‌شاه و دخترش فخرالدّوله که هر دو نیز تجربهٔ عشق واقعی داشتند، خوانده‌می‌شده‌است. پس، هدف این قصه، بیش از هرچیز، اقناع ذهن مخاطبانی خاص بوده‌است. بنابراین، از قهرمان نیز انتظار تحقق‌بخشی آرمان اجتماعی نخواهدرفت.

از این رو، انتظار قهرمانی با اعمالی متفاوت و با هدف نزدیک‌ساختن او به مرز کاراکتر، رویدادهای قصه را به‌پیش‌می‌راند. همچنین، تلاش پردازنده برای شکل‌دهی به قهرمانی نیمه‌کاراکتر و متفاوت از تیپ‌های پیشین در بستر روابط عاشقانه صورت‌گرفته‌است. این است که روابط تمام‌عیار عاشقانهٔ آرمانی، بدور از تجربهٔ نام‌آشنای مخاطبان نیز نمی‌تواند با خواست آنان همراه باشد. همین‌جاست که اعمال و کنش‌های امیرارسلان نیز رنگی متفاوت و تقابل‌گونه با روابط عاشقانهٔ آرمانی به‌خود می‌گیرد و دوری ازخویشکاری پادشاهی به‌عنوان نخستین کنش قهرمان از سوی پردازنده برای این منظور تدارک دیده شده‌است.

برجسته‌ترین نقطهٔ تقابل در کنش عاشقانهٔ امیرارسلان در بحث «جفاپیشگی» دربرابر «جفاطلبی» آرمانی است. خاکساری و جفاطلبی عاشق در سازوکار عشق آرمانی از مهم-ترین ویژگی‌های این نوع عشق است. در عین حال، اگرچه امیرارسلان با کنارنهادن سلطنت و بی‌ارج‌کردن وجه قدسی آن در ابتدا، ذهن مخاطب را به خواری و جفاطلبی او در برابر معشوقش می‌کشاند، امّا کنش‌ها و اعمال بعدی او در جهت دستیابی به فرخ‌لقا بیش از هرچیز، نشانگر «جفاپیشگی» امیرارسلان است. به دیگر سخن، پرورش قهرمانی که هم پاسخ‌گوی بخش کهن‌الگویی ذهن مخاطبان خاص این قصه باشد و هم با وجهی کاراکترمحور بتواند خواست زیسته‌تری از ناصرالدّین‌شاه و دخترش را برآورده سازد، نیازمند الگویی با ویژگی‌های متفاوت‌تری از اعمال عاشقانه است. امیرارسلان اگرچه در تنهایی خویش از فراق فرخ‌لقا ناله سرمی‌دهد، امّا اعمال او بیش از آن که نشان از خاکساری برای رسیدن به معشوق باشد، نشان‌دهندهٔ کنش‌هایی فردگرا و جفاگرانه از سوی او است که آفریننده بدان جهت بخشیده‌است.

قصه با ورود قمروزیر و مداخلهٔ مستقیم او برای رساندن امیرارسلان به فرخ‌لقا، جهت تازه‌ای می‌یابد. امیرارسلان که خود را به‌جای پسر «خواجه‌طاووس» و شاگرد قهوه‌چی جازده‌است، از سویی با هشدارهای مداوم «خواجه‌طاووس» و «کاووس» برای دوری از

قمروزیر روبروست و از سویی با تحریکات دائمی این وزیر برای آشکارکردن نام و نشان اصلی خود در جهت رساندن او به فرخ‌لقا.

در همین نقطه است که امیرارسلان پس از دیدار پنهانی با فرخ‌لقا در مجلس پطرس‌شاه (که آن هم به تدبیر آن وزیر صورت‌گرفت) و بیشتر ساختن آتش عشق خود در دل فرخ‌لقا، به‌جای تلاش برای از سر راه برداشتن این ضد قهرمان (قمروزیر) و به خطر انداختن خود، راهکارهای دیگری در پیش می‌گیرد. راهکارهایی که نه‌تنها مسیر رسیدن به فرخ‌لقا را هموار نمی‌سازد، بلکه موجبات صدمه و جفای هرچه بیشتر به معشوق را به‌همراه دارد. اوّلین نقطهٔ تقابل این کنش عاشقانهٔ قهرمان به شب عروسی فرخ‌لقا بازمی‌گردد.

امیرارسلان که ترسان و بی‌تدبیر، با چشمان خود در مجلس پطرس‌شاه، شاهد سپردن معشوق خود به امیرهوشنگ است؛ به‌جای تدبیری برای رهایی معشوق از این مخمصه، شب‌هنگام، مست و زخم‌خورده، خود را به کلیسای اعظم، محل ازدواج فرخ‌لقا و امیرهوشنگ می‌رساند. پس از دیدن فرخ‌لقا با جام زهر و ربودن آن و نجات او، با کشتن امیرهوشنگ و دزدیدن حاج اعظم به همراه دویست من طلا، فرخ‌لقا را با جسد امیرهوشنگ تنها می‌گذارد. او از معشوق می‌خواهد که با سردادن شیون و اظهار بی‌اطلاعی از مرگ او، خود را مصیبت‌زده نشان‌دهد. این، نخستین اقدام امیرارسلان و تلاش مستقیم عاشق برای دست‌یابی به معشوق است. این امر نه‌تنها نشان از نقش قهرمان‌گونهٔ او در جهت دستیابی به معشوق ندارد بلکه تلاش هرچه بیشتر برای ترسیم کنش قهرمانی کاراکترمحور را نشان می‌دهد.

پردازنده قصّه که خواهان نشان‌دادن خویشکاری جفاگرانهٔ قهرمان، در بستر رابطه‌ای عاشقانه است، در اوّلین اقدام، کنشی از قهرمان را به نمایش‌می‌گذارد که نه‌تنها معشوق را از موضع خطر و عواقب بعدی آن دورنساخته، بلکه با پس‌رانده‌شدن فرخ‌لقا توسط پطرش‌شاه و نزدیکان به کنج تنهایی خویش، موجبات فراق و زجر هرچه بیشتر او را

فراهم‌می‌سازد. گویی این اقدام از سوی امیرارسلان بیش از آنکه نشان از تذلل و جفاطلبی او برای رسیدن به معشوق باشد، نشان از تلاش او برای یافتن هویتی فردگرا و تجربه‌مداراست که عشق، بستر دستیابی به‌آن را فراهم‌ساخته‌است.

دومین گام او به‌عنوان عاشقی در مرز قهرمان-کاراکتر، آنجایی است که از ترس دستگیری توسط نیروهای الماس‌خان (داروغهٔ شهر) و برای رهایی از خطر، پیشنهاد رفاقت قمروزیر را می‌پذیرد و هر شب برای گذراندن اوقاتی با فرخ‌لقا و معاشقه با او به کمک قمروزیر راهی باغ محل سکونت فرخ‌لقا می‌شود. این فرصت مجدد، نه‌تنها وسیله‌ساز نجات و وصال معشوق نیست، بلکه تلاش‌ها وخواهش‌های فرخ‌لقا برای آگاه ساختن او از مکر قمروزیر نیز موجبات آگاهی او برای نجات و رسیدن به وصال را فراهم‌نمی‌سازد. (ر.ک.: نقیب‌الممالک،۲۵۳۶: ۲۲۳-۲). اینجاست که نپذیرفتن هشدارهای فرخ‌لقا و فریب‌خوردن امیرارسلان، وسیله‌ساز در بندشدن فرخ‌لقا و افتادن او به دنیای طلسمات است که این کار نیز به واسطهٔ بازکردن گردنبد فرخ‌لقا توسط امیرارسلان و به فریب قمروزیر صورت‌گرفته‌است.

نقطهٔ عطف بعدی نیز در کنش‌های جفاپیشگی امیرارسلان، آنجایی است که خود او نیز با کنش‌های بی‌تدبیرانه‌اش اسیر طلمسات قمروزیر می‌شود و این‌بار نیز پس از یافتن فرخ‌لقا به‌جای گوش‌دادن به هشدار فرار او و تلاش برای نجات معشوق، به‌دلیل تعلّل در شراب‌نوشی و دمی با معشوق به‌سربردن، به ماندن طولانی مدّت فرخ‌لقا در طلسمات قمروزیر یاری‌رسانده‌است.

روایت کنش‌های پیش رو از سوی پردازنده، بیش از هرچیز نشان از آن دارد که وی، به‌جای آن که همچون ساحت عشق آرمانی، خویشکاری عاشق را به‌عنوان مورد توطئه و جفای معشوق و همراهان او تثبیت‌کند، با ورود و داخلهٔ رقیب واقعی در عشق و همچنین قراردادن عاشق در تقابل میان جفاپیشگی و جفاطلبی، مسیر فردگرایی واقع‌مدار در او را بیش از پیش تثبیت‌کرده‌است. راوی برای نشان‌دادن قهرمانی که قرار است بر بستر

تجربه‌هایی زیسته از عشق و همگام با سلیقه و ذوق مخاطبان خاص خود، قصه را به‌پیش‌راند، عنصر ضد قهرمان را که همان قمروزیر است به قصه واردمی‌کند تا با خویشکاری‌های رقیب دایه‌گونه وسیله‌ای برای تجربه‌پذیرکردن او در دنیای واقعی و زیسته باشد.

از منظری دیگر، به‌تعویق‌افتادن شناسایی نقابی چون قمروزیر، از نگاه فرضی و بهزادی (۱۳۹٦)، نشانی از حرکتی به سوی تفرد و زمینه‌ساز آن است. این درحالی است که از نظر نگارندگان، این ویژگی نیز در جهت مطابقت با الگوی ذهن کهن‌گرای مخاطبان نیست؛ بلکه سازوکار و ابزاری است که پردازنده، آن را دستمایهٔ شکل‌دهی به عشقی تجربه‌مدار قرار داده‌است. به دیگر سخن، قهرمان قرار است به‌منظور خلق اثری مطابق با نیاز مخاطبان خاص، عشق و کنش‌های زیسته از آن را برای آنها به نمایش بگذارد. درست همین‌جاست که بسترسازی پردازنده در به‌تعویق‌انداختن شناخت نقاب و یا دستیابی به شناخت در مواقع اشتباه، برای نابودی یا یکی‌شدن با او، تصمیمات و کنش‌هایی را در مسیر عشق به عاشق واگذارمی‌کند تا با اعمال فرد محورتر، همگام با فضای اجتماعی عصر ناصری، عشق و روابط عاشقانهٔ رئال را برای مخاطب رقم‌بزند.

بنابر آنچه بیان‌شد واکنش‌ها و تدابیر متناقض امیرارسلان و همچنین تردیدها و دودلی‌های مکرّر او خصوصاً در ارتباط با قمروزیر، در کنار نادیده‌گرفتن نشانه‌هایی که امیرارسلان در گفتگو با این وزیر خائن با آن روبروست (ر.ک.:۲۵۳٦: ۱۳٤،۱۷٦،۲۰۰،۲۰۸)، علاوه بر نظر محجوب در مقدّمهٔ کتاب، در راستای تحقق دو هدف از سوی پردازنده، شکل‌گرفته‌است. محجوب معتقد است که این ویژگی با وجود امتیازبخشی به این اثر در مقابل آثار پیش از خود، نشان از ساده‌دلی‌ها و رفتار کودکانه امیرارسلان دارد (۲۵۳٦: ۲٦–۲۹) و گاه نشان از الگوبرداری نقیب‌الممالک از شخصیت‌های دربار قاجار (همان: ۳٤ تا ۳٦) که این امر نیز به نوبهٔ خود، دلیل آشکاری بر حرکت متن به سوی واقع‌گرایی است.

شایان ذکراست که این امر از نظر نگارندگان مقاله، بیش از هرچیز برای تحقق دو هدف در راستای عشقی واقع‌گرا تعبیه شده‌است. نخست، شکل‌دادن به قهرمانی که قرار است با خروج از تیپ و حرکت به سمت کاراکتری همگام با ذهن مخاطبان خاص قصه، هم‌ذات‌پنداری هرچه بیشتر آنان را درجهت پذیرش قصه‌ای واقع‌گراتر برانگیزد و دوم کنش همین قهرمان متفاوت، از طریق تصمیمات و عکس‌العمل‌های بی‌تدبیرانه امّا واقعی و بدور از ترسیم قهرمان تمام‌عیار و بی‌عیب است که عشقی برآمده از روابط انسانی را با همه کاستی‌های انسانی آشکارمی‌سازد. این امر، هدف قصه برای خروج از متنی تکراری را تحقیق‌می‌بخشد. در واقع، متنی شکل‌گرفته در رابطهٔ دیالکتیکی میان نوع قهرمان و عشقی درمیانهٔ آرمان و واقعیت. شکل‌دهی به قهرمانی نیمه‌کاراکتر، مسیر عشقی در حرکت به سوی واقع‌گرایی را تحقق‌می‌بخشد و از سوی دیگر شکل‌دهی به‌چنین قهرمان فاصله‌گرفته از سنّت‌های پیشین، تنها درمسیر ترسیم روابط واقع‌گرایانه ازعشق امکان بروز یافته‌است.

ذکر این نکته ضروری است که تلاش پردازنده قصّه برای شکل‌دهی به عشقی زیسته در این قصه، همواره در یک جهت گام‌برنداشته‌است. تجربهٔ اجتماعی جامعهٔ در میانهٔ سنّت و تجدّد، قصه و قهرمانی در این‌میانه نیز می‌طلبد. در این راستا، وفاداری عاشق و معشوق به یکدیگر نیز از جمله موارد بسترساز عشق آرمانی است که در این قصه در تقابل با دیگر کنش‌های فردگرا دیده‌می‌شود. عاشق که از یک سو با کنش‌های خود دست‌یابی به عشقی مبتنی برخواست و اعمال خود را فراهم‌می‌سازد، از سوی دیگر با وفادارماندن تا پایان قصه به فرخ‌لقا با القای این اعتقاد به مخاطب که معشوق با تقدیری ازلی و حتمی[۷]، از آن او خواهدبود به تقابل هرچه بیشتر ساختار آرمانی و گفتمان واقع‌گرا در عشق دامن‌زده‌است.

تردید و دودلی‌هایی که گه‌گاه امیرارسلان را در میانهٔ زندگی مرفه شاهی و سختی‌های دست‌یابی به معشوق قرارمی‌دهد نیز، نشانهٔ روشنی از کنش‌های قهرمانی در نوسان از

تیپ به کاراکتر است و در تقابل با خویشکارهای عاشق آرمانی (ر.ک.: نقیب‌الممالک؛ ۲۵۳٦: ٦٦). علاوه بر این، نحوهٔ عاشق‌شدن امیرارسلان بر فرخ‌لقا نیز نمونه‌ای است که بخوبی می‌توان این تقابل را در آن مشاهده‌کرد. بستر و ساختار آشنایی عاشق و معشوق که به‌دور از هم و با تمثالی از چهرهٔ دیگری اتفاق افتاده‌است، بر نگاه آرمانی به عشق استواراست[۸]. این درحالی است که نمادهایی از چگونگی این اتفاق، همچون کاربرد تمثال در مکانی مقدّس چون کلیسا و کنش‌پذیری متفاوت اشخاص قصه، گفتمانی واقع‌گرا و تقابلی با عشق آرمانی را به وجود آورده‌است.

کلیسا به‌عنوان مکان و فضایی قدسی که محصول دوران متأخر و نوین به شمارمی‌آید، از جدیدترین تصاویر نمادینی است که در هیچ‌کدام از آثار پیش از خود نشانی‌ندارد و از سوی دیگر، با انعکاس دنیای اروپاییان در تعامل با دربار ایران همخوان و سازگار است. حال، این تصویر جدید نمادین، ارتباط میان این عالم و عالم دیگر و حرکت از سطحی به سطح دیگر را آشکارمی‌سازد. «ارتباطی میان آسمان، زمین و دنیای زیر زمین. ارتباط میان این سه منطقه، به‌طور ضمنی، دال بر گسست در این سطوح است. به‌عبارت دیگر، فضای مقدّس معبد، گذر از یک سطح به سطحی دیگر را امکان‌پذیر می‌سازد. گذر از یک نحوهٔ وجود به شکل دیگری از آن، گذر از یک وضعیت نامقدّس به وضعیتی مقدّس یا از حیات به مرگ» (الیاده،۱۳۹٤: ۱۷۷).

ترسیم گذر امیرارسلان از تیپ پادشاه قهرمان به نیمه‌کاراکتری فردگرا که قرار است از خویشکاری‌های نام‌آشنای جمعی خود فاصله بگیرد، در مکانی مقدّس، بهترین نمود و بهترین تصویر نمادین گذر از وجهی وجودی به وجهی دیگر است. البته قهرمان در این گذر در نقطهٔ مخالف نظر الیاده و در حرکتی وارونه، به سمت دنیاشدگی در حرکت است که در هر حال گذر از وضعیتی به وضعیتی دیگر است.

نکتهٔ قابل تأمّل اینجاست که این گذر، به‌جای آن که همچون آثار مشابه پیش از این، در فضاهایی مبهم و بدور از زندگی امروزین اتفاق بیفتد، در فضای مقدّس آشنا و قابل

تجربه در مسیر تحوّلات ایران عصر قاجار و آشنایی آنها با دنیای غرب تصویرشده‌است؛ خصوصاً برای مخاطبان فرنگ‌دیده‌ای چون شاه و دخترش. از سوی دیگر، دنیای آرمانی ذهن جمعی همین مخاطبان ادب‌دوست که با قصه‌های پیشین و مؤثر بر امیرارسلان همچون امیرحمزه نیز آشنا و دم‌خور هستند[۹]، نیازمند تصاویر و عناصر ناخودآگاه جمعی است که بتواند سازوکار عشق آموخته‌شده از دنیای آرمانی را برای این مخاطبان باورپذیر سازد.

بدین منظور، چهرهٔ زیبای معشوق به‌صورت تمثالی ترسیم شده تا به گونه‌ای نشان تصویری ازلی–ابدی از او باشد. بنابراین، نقطهٔ عطف عاشقانه و شروع داستان عاشق و معشوق در تصاویر متقابلی از نگاه آرمانی و امور قابل‌تجربه‌ای از زندگی شنوندگان قاجاری است. امّا این شروع آرمانی در بنای مقدّس جدیدی چون کلیسا که محصول آشنایی ایرانیان با دنیای مدرن پیرامون خود است از زندگی واقعی و قابل تجربه، نشان دارد.

علاوه بر نمونهٔ اشاره‌شده، نماد متفاوت و قابل تأمّل دیگری که سازوکار متن و قهرمان عاشق در حال گذار را بیش از پیش تأیید می‌کند، تصویر نمادین شاه است که در این قصه برخلاف اکثر قصه‌ها که از ابتدا تا انتها در همان کارکرد خود باقی‌مانده‌اند، تفسیر دیگری به‌دست داده‌است. «شاه، مبیّن اصل حاکمیت یا فرمانروایی و خودآگاهی متعالی و فضیلت‌های داوری و پرهیزگاری است (سرلو، ۱۳۸۹: ٥١٤). در عین حال، امیرارسلان به‌عنوان نیمه‌کاراکتری که قرار است همگام با تحوّلات نوین فکری–فرهنگی قاجار و ذهن فاصله‌گرفته از نگاه جمعی مخاطبان خاص‌خود آشکارشود، در نخستین گام حرکت خویش، پادشاهی را به‌عنوان رمزی از خودآگاهی متعالی و برتری‌های قدسی کنار گذاشته تا هرچه بیشتر به نقش فردی و انسانی خود دست‌یابد. نکته بسیار مهم و قابل‌توجّه که نشان از تقابل میان دنیای آرمانی و شخصی است، بازگشت دوباره امیرارسلان پس از

دستیابی به مطلوب خویش، به کهن‌الگوی پادشاهی است. گویی، هم مخاطبان و هم پردازنده، در پرداختن به دنیایی در میانه آرمان و واقعیت درنوسانند.

٤-۱-۲- معشوق

در قصه‌های بلند عامیانه، معشوق نیز در ساحت عشق آرمانی از خویشکارهای مشخصی برخوردار است. خودشیفتگی و ناز او از مهم‌ترین خویشکاری‌هایش به حساب‌می‌آید. معشوق چنان دست‌نیافتنی و آرمانی می‌نماید که عاشق باید در برابر این مقام کبریایی سر به خاک تذلّل در برابر او بساید. این امر بدان حد است که عاشق حاضر است برای دستیابی به او، هرچه سختی و ذلّت است به جان بخرد و هرگز لحظه‌ای بر زیبایی و خصایل آسمانی او تردیدی به خود راه ندهد. این درحالی است که فرخ‌لقا هرگز در چنین مقام کبریایی نیست. کنش‌های او در برابر عشق امیرارسلان به‌گونه‌ای است که دودلی‌های یک زن و ترس از ناپسندافتادن در نگاه عاشق را که برخاسته از تجربه‌های واقعی زنانه است، بیش از ساحت آرمانی خود برای مخاطب به تصویر می‌کشد.

شایان ذکر است که آگاهی پردازنده از وجود شنونده زنی که در دربار قاجار و در مسیر تحوّلات جدید عصر خود قراردارد، او را بر آن می‌دارد تا بستر خویشکاری‌های فردی‌تر و برخاسته از زنان پیش‌رو در دربار را فراهم‌سازد. اگرچه فرخ‌لقا نیز به‌صورتی زیبا و دست‌نیافتنی برای امیرارسلان جلوه‌می‌کند، امّا در ادامه، کنش‌های او در برابر امیرارسلان با غرور معشوق آرمانی جلوه‌گر نیست. این امر همواره با نگرانی نسبت به زیبایی خود در برابر امیرارسلان و تردید در آن، کنش‌های زنانه و متناسب با دنیای زیسته زنان و برخلاف الگوهای آرمانی پیش از خود را نمایان‌ساخته‌است. او قرار است با اجازهٔ پدر برای دیدن امیرارسلان که خود را با عنوان الیاس قهوه‌چی جازده‌است و همگان از زیبایی او مات و مبهوت مانده‌اند، به تماشاخانه برود. در این میان، وی همچون زنان بی‌اعتماد به خود با آراستن‌های چندین باره[۱۰] سعی در اثبات خود در برابر زیبایی

همه‌پسند امیرارسلان دارد (ر.ک.: نقیب‌الممالک، ۲۵۳٦: ۱۲۱و۱۲٤)؛ درحالی که چنین کنش‌های ملموس زنانه، هرگز در نمونه‌های پیشین قصه‌های بلند دیده‌نمی‌شود. آنان نمونه‌های کمال‌یافته، آرمانی و باثبات هستند که هرگز کنش‌هایی از تردید و اثبات خود را به نمایش نمی‌گذارند؛ چراکه برای ذهن جمع‌گرای مخاطب، تصویری مقدّس و ازپیش‌ثابت‌شده دارند. این ویژگی به‌عنوان کنش‌های فرخ لقا در تقابل با ساحت آرمانی معشوق نیز از تجربه و شناخت پردازنده از زندگی، علایق و خصایل زنان درباری نشان‌دارد که یکی از مهم‌ترین آنان یعنی دختر ناصرالدین‌شاه نیز مخاطب این‌قصه است.

بنابراین، ترسیم چهره‌ای به‌تمامی آرمانی که نشانی از نیازها و دلواپسی‌های این‌دست زنان ندارد نیز خواست این بانوی شنونده را اقناع نخواهد کرد. اولیویه (Olivier) درمورد زنان قاجار می‌نویسد: «آنان یک حصه از روز را صرف آرایش و شست‌وشوی خود ساخته و حصه دیگر را برای تجمّلات خود صرف‌می‌کنند» (حجازی،۱۳۸۸: ۳۰۸). از این‌رو، تجربه‌ها و نقش‌های زیستهٔ دیگر زنان در دربار و محیط در حال رشد قاجار نیز فرخ‌لقا را از کنش‌ها و خویشکاری‌های آرمانی خویش به‌دور ساخته، از او معشوقی دست‌یافتنی‌تر برای مخاطبان ساخته‌است.

علاوه برمورد ذکرشده، قدرت‌نداشتن فرخ‌لقا برای اعمال نفوذ در تصمیمات مربوط به خود نیز از دیگر موارد متفاوت کنش‌های اوست. او نه‌تنها نتوانست در برابر ازدواج مصلحتی و سیاسی‌وار، کنشی عملی بروزدهد و پطرس‌شاه را منصرف‌سازد، بلکه قدرت اعمال بر عاشق خود را نیز ندارد. از این رو، با وجود ادعای فراوان عاشقی از سوی امیرارسلان هرگز نتوانسته بر تصمیمات او اثر بگذارد. «فرخ‌لقا خانم دختر زیبایی است که جز معاشقه به‌هیچ‌دردی نمی‌خورد. در سراسر این داستان طولانی، هیچ حرکتی و تدبیری از او دیده‌نمی‌شود. هرچه از فرخ‌لقا می‌خوانیم حمام‌رفتن و آرایش‌کردن و جواهر خواستن و... است که به کار سوگولی‌های متعدّد حرمسرای فتحعلی‌شاه و ناصرالدّین‌شاه بی‌شباهت نیست» (محجوب، مقدّمهٔ امیرارسلان: ٤۰).

اگرچه برخی از زنان دربار، از قدرت و اعمال نفوذ سیاسی برخوردارند، امّا با وجود این، همچنان تحت سیطرهٔ خواست و ارادهٔ مردان و مصالح برآمده از حکومت بوده‌اند که فرخ‌لقا نمونه بازتاب‌یافته این فضای حاکم است. «ازدواج‌های سلطنتی و درباری با حسابگری و نقشه‌کشی و زمینه‌چینی‌هایی همراه بود. بنابراین دختران و پسران تقریباً هیچ‌گونه اختیاری در گزیدن همسر آینده خود نداشتند» (حجازی،۱۳۸۸: ۲۲و۱٤۳).

تجربهٔ عشق و دلباختگی فخرالدّوله و مخالفت‌های ناصرالدّین‌شاه با دختر خویش نیز زمینهٔ انعکاس آن رویداد در کنش‌های فرخ‌لقا را فراهم‌آورده‌است. پردازنده، آگاه از تجربهٔ زندگی واقعی مخاطبان خویش، بهترین وسیلهٔ همگام‌ساختن ذهن آنان را در فراهم‌ساختن زمینهٔ بروز کنش‌های قابل‌لمس معشوق قصه می‌یابد. وی از سویی از تجربهٔ عشق فخرالدّوله و تلاش او برای رسیدن به معشوق آگاه است و از سوی دیگر اطمینان‌دارد که اگر فرخ‌لقا را همچون دختر ناصرالدّین‌شاه و برخی زنان دربار، پرنفوذ و تأثیرگذار ترسیم‌کند، چندان با خواست و باور ریشه‌ای مردسالارانه شاه مخاطب سازگار نیست. از این رو، ترسیم چهرهٔ سوگولی‌های زیبا و بی‌تدبیر که تنها بدرد معاشقه می‌خورند، بهترین انعکاس از چهرهٔ معشوق مخاطب‌پسند این قصه است.

البته تلاش‌ها، مخالفت‌ها و مقاومت‌های فرخ‌لقا در برابر ازدواج با امیرهوشنگ نیز کنشی میانه‌حال از تیپی منفعل به شخصیتی منفرد و همگام با تجربه‌های زیستهٔ زندگی‌است که از سوگلی منفعلی چون او سرمی‌زند» (ر.ک.: نقیب‌الممالک، ۲۵۳٦: ۱۰۵و ۱۰۷). شایان ذکر است که هیچ کدام از عکس‌العمل‌های او به کنش پیشبرنده‌ای برای رساندن خود به عاشق ابدی–ازلی نمی‌انجامد. همچنین، تجربهٔ خود ناصرالدّین‌شاه در عشقی شیفته‌وار به دختری جیران نام (ر.ک.: معیّرالممالک،۱۳۵۱: ٤٦و٤۸) نیز در شکل‌دهی به‌کنش‌ها و خویشکاری‌های فرخ‌لقا و تبدیل او به سوگلی موردنظر شاه نقش بسزایی داشته‌است. بر این اساس، خویشکاری‌های فرخ‌لقا نیز در مرزی میان ساحت آرمانی و تجربه‌های زیسته در نوسان است. این درحالی است که اعتقاد به ازلی و ابدی

بودن عشق و اتصال عاشق و معشوق، مشخصهٔ بی‌تردید ساحت آرمانی عشق در دیگر آثار مشابه است و عاشق و معشوق، هرگز لحظه‌ای نیز احساس دلدادگی به شخص دیگری را تجربه‌نمی‌کنند.

علاوه بر کارکرد معشوق، نمادهای مرتبط با او نیز نشان از تحوّل کارکرد و نوسان خویشکاری معشوق کبریایی در برابر واقعی دارد. نمونه قابل‌تأمّل و جدید از تصاویر نمادین در این راستا، به گردنبند جواهرنشان اختصاص دارد. کاربرد گردنبد طلسم‌شده و برای معشوقی که او را بدین وسیله از عاشق دیرینه و مکارش جدا می‌سازد، تصویر بکری در مقایسه با آثار پیشین است. کاربرد این تصویر هم از سویی با علاقه سوگلی‌های دربار قاجار به جواهرات هم‌خوان است و هم تصویر تازه‌ای را از جایگاه زن به‌عنوان معشوق برای ترسیم گونه‌ای از عشق در ارتباط با مخاطبی چون ناصرالدّین‌شاه نشان‌می‌دهد.

«گردنبد، نماد پیوند میان کسی است که آن را بر گردن بسته با کسی که آن را هدیه داده و یا اجبار کرده. در این مفهوم، بستن گردنبند جنبه‌ای جنسی پیدامی‌کند. همچنین گردنبد، علاوه بر نقش خود به‌عنوان زینت ممکن است به معنای یک مقام والا، یک وظیفهٔ شغلی، یک پاداش نظامی یا مدنی و بالاخره اسارت (بردهٔ زندانی، حیوان اهلی) باشد» (شوالیه،۱۳۸۵: ۳-۷۰۲). از این منظر، بستن گردنبد بر فرخ‌لقا و طلسم‌کردن او به‌عنوان بازیچه‌ای برای خواست عاشقان خود، گویی از اسیری با نگاه جنسی و تن‌مدارانه نشان دارد. این امر بدان‌گونه است که یا قرار است به مصلحت‌های سیاسی و با ازدواج اجباری، هم‌بالین امیرهوشنگ و یا قمروزیر شود و یا با دورشدن از آنها به وسیلهٔ همان گردنبد تا فراهم‌آمدن موجبات دستیابی امیرارسلان، زمینه‌ساز معاشقه‌های گاه و بیگاه با او قرارگیرد. تصویری که با گفتمان این متن متأثر از جامعهٔ در حال گذار بسیار هم‌خواهان و هماهنگ است.

نماد دیگر، به اوّلین دیدار فرخ‌لقا و امیرارسلان بازمی‌گردد. این لحظه نیز چون هنگامهٔ عاشق شدن امیرارسلان، در مکانی جدید و همگام با تحوّلات اجتماعی-فرهنگی عصر

قاجار یعنی تماشاخانه اتفاق می‌افتد. این‌مکان امروزی که وامدار آشنایی ایرانیان با دنیای غرب است، بیش از هر چیز، حرکت متن به سوی دنیای واقعی را در بافت عشقی آشنا و زیسته آشکارمی‌سازد (ر.ک.: محجوب؛۲۵۳٦:بیست‌وپنج و بیست شش).

٤-۱-۳- رقیب

از دیگر اشخاص تأثیرگذار قصه که کنش‌های او از نقش قابل‌ملاحظه‌ای در مسیر شکل‌دهی به خویشکاری‌های اشخاص مهم قصه برخورداراست، رقیب است. رقیب عشقی، به‌عنوان ضد قهرمان، مهرهٔ پیش‌برندهٔ حوادث و کنش‌ها است تا با نمایش چگونگی تقابل با شخص اوّل، نیاز مخاطبان و هدف قصه را تأمین‌سازد.

در قصهٔ بلند امیرارسلان، رقیب با چهره و کنشی متفاوت با نمونه‌های پیش از خود جریان قصه را به نفع خویشکاری فردگرای قهرمان تغییرمی‌دهد. در این میان، ما با دو نوع رقیب اصلی و فرعی روبرو هستیم. رقیب اصلی، عاشق و دلدادهٔ قدیمی فرخ‌لقا، کسی نیست جز قمروزیر که خویشکاری‌هایش او را به مرز رقیب–دایه نزدیک ساخته‌است. قمروزیر به دو شکل متفاوت از تأثیرگذاری بر روند قصه، مخاطب را با کنش جدیدی از نقش خود در این گونه قصه‌ها روبرو می‌سازد.

حال، این نقش در پیوند با کنش امیرارسلان در برابر او دو جهت می‌یابد: از یک جهت، بسترساز پردازنده برای قرار دادن امیرارسلان در موقعیت‌هایی از روبرو شدن با قمروزیر و نشان دادن اعمال و تصمیمات این عاشق خودسر برای رسیدن به معشوق است و از جهت دیگر، فریب عاشق و به دام‌انداختن او به بهانهٔ دست‌یابی به معشوق و به میانجی‌گری خود معشوق از سوی شخص شریر در قصه‌ها یادآور نقش و خویشکاری‌های دایه شریر است که در اینجا با کنش‌های قمروزیر هم‌خوان است.

نکته قابل تأمّل اینجاست که این نقش‌پذیری دایه نیز تفاوت گفتمانی ملموسی با نمونه‌های عشق آرمانی پیش از خود دارد. به دیگر سخن، فریب عاشق به بهانه دستیابی

به معشوق در این قصه، هم کنش و خویشکاری جدید دایه‌گونه را به رقیب اصلی تزریق‌می‌کند و هم وصال معشوق، تنها آن هنگام فراهم‌می‌شود که امیرارسلان با قمروزیر از در دوستی درآید.

این امر، برخلاف عشق آرمانی موجبات آزار و ستم بر معشوق را فراهم‌می‌آورد نه به دام‌افتادن عاشق که در بحث شخصیت دایه به آن خواهیم‌پرداخت. از این منظر، رقیب که همان عاشق دیرینه است در صدد وصال به فرخ‌لقا درمی‌آید و از آنجا که معشوق در این قصه با گردنبندی طلسم شده تا امکان دستیابی قمروزیر (عاشق) به او نباشد، وی با خویشکاری‌های مشابه یک دایه، با دلسوزی و شفقت دروغین از در دوستی هرچه تمام‌تر با قهرمان، درمی‌آید تا با گشودن گردنبد توسط او، معشوق به دام عاشق قدیمی بیفتد. این امر هم موجبات سختی و صدمه به معشوق را فراهم‌می‌آورد و هم با تأخیر در وصال به او امکان بروز کنش‌ها و اعمال قهرمان، به عنوان نیمه‌کاراکتری فردگرا را برای مخاطب فراهم‌می‌آورد. این است رقیبی که با جهتی دوسویه از کنش‌ها و خویشکاری‌هایش، نمونه‌ای از ضد قهرمان دو بعدی و نزدیک‌تر به تجربه‌های ملموس زندگی را به نمایش‌می‌گذارد.

همچنین، پردازنده نمی‌تواند شالوده‌های بنیادین و جمعی خویشکاری‌های رقیب و تقابلش با قهرمان را نادیده بگیرد. بنابراین، با زمینه‌سازی شناساییش برای امیرارسلان، موجبات نابودی او از طریق وصال معشوق را فراهم‌می‌سازد. در همین حال رقیب در دیگر قصه‌های بلند عامیانه و در ساحت عشق آرمانی با رودرویی مستقیم و در قالب نبردهای گوناگون به‌میان می‌آید تا با آشکارساختن خویشکاری خود در راه وصال معشوق، هدف و کارکرد نهایی قصه را به واسطهٔ کنش عاشق، در برابر خود فراهم‌سازد. رقیب فرعی نیز امیرهوشنگ است که پردازنده با واردکردن او به قصه، وسیلهٔ انحراف عاشق را فراهم‌ساخته تا شناخت رقیب اصلی دیرتر اتفاق افتد و با فراهم‌آمدن موقعیت‌های گوناگون، امکان بروز کنش‌های تجربه‌مند را در ادامه برای او فراهم‌سازد.

٤-۱-٤- دایه

وجود شخصی با حمایت‌های روانشناختی و جسمانی برای عاشق و معشوق که در فرآیند حرکت از ناآگاهی به تجربه آنها را یاری و یا در دام ترفند خود گرفتار خواهدکرد، نقش دایه را آشکارمی‌سازد. این شخص که در قصه‌های بلند به‌عنوان واسطه، مسیر کنش‌های دو سویهٔ عشق را جهت‌می‌دهد از دو وجه مثبت و منفی برخوردار است.

نقش دایه در متن امیرارسلان، هم در ساختار و هم در شکل‌دهی به گفتمان متن برای مخاطب تفاوت دارد. در این قصه نیز ما با دو شخص مذکر با خویشکاری‌های دایه و با دو وجه مثبت و منفی روبرو هستیم. نخستین تفاوت گفتمانی نقش دایه در این اثر به جنسیت آنان بازمی‌گردد. اگرچه نقش دایه در قصه‌های پیش از این، تنها مختص زنان نیست، امّا تجسّم صورت مثالی مادر در این نقش و خصوصاً کنش‌های منفی او، بیش از آن به نگاه اسطوره‌ای-دینی به زنان بازمی‌گردد. «سه وجه اساسی مادر عبارتند از: مهر، مراقبت‌کننده و پرورش‌دهنده احساسات تند و اعماق تاریک» (یونگ، ۱۳٦۸: ۲۷).

علاوه بر این، تفاوت قابل توجّه در خویشکاری‌های دایگی در این قصه به تفاوت میان نظرگاه و جنسیت دایگان بازمی‌گردد. این امر از فضای دربار ناصرالدّین‌شاه، قدرت زنان و میزان پذیرش بازتاب مستقیم این تحوّلات برای شاه قصه‌شنو حکایت‌دارد. در این قصه، ما با دو دایه مثبت و منفی روبرو هستیم. خواجه یاقوت که ندیم خاص اندرونی فرخ‌لقا است و با کنش اطلاع‌رسانی، به فرخ‌لقا درتصمیمات خود یاری‌می‌رساند

نمونه قابل‌توجّه خویشکاری‌های منفی دایه در شخص قمروزیر بازتاب‌یافته‌است. کنش‌های محبّت‌آمیز او در ارتباط با امیرارسلان که سعی در به دام‌انداختن او برای نرسیدن به شاه‌دخت دارد و از سوی دیگر در تقابل با موضعی است که در برابر پطرس‌شاه اتخاذ کرده، بستری از شناسایی دایهٔ خبیث را برای مخاطب آشکارمی‌سازد. خباثت دایه در قصه‌های پیش از امیرارسلان به وساطت مستقیم معشوق و برای فریب‌دادن و در دام انداختن عاشق صورت‌می‌گیرد.

هدف دایه از کنش‌های خبیثانه آن است که یا به پادشاه (پدر معشوق) ضربه‌ای مهلک واردسازد و یا با دورکردن خاطرخواهان معشوق و نگه‌داشتن آنها نزد خود، به قدرت خود به‌عنوان مهرهٔ پر نفوذ در برابر پادشاه بیفزاید و در برخی موارد نیز معشوق را بدور از هرگونه خاطرخواهی به وصال پسر خود برساند. تمام این کنش‌ها، بیش از هرچیز نشانگر تلاش برای تثبیت کبریایی و خودشیفتگی معشوق و وسیله‌ای برای آزمودن و جفای عاشق در ساحت عشق آرمانی است. یعنی این عاشق است که با فریبکاری دایه و به اهرم جمال و کمال معشوق، به دام‌می‌افتد و معشوق بر او فخرمی‌فروشد. در حالی که خویشکاری قمروزیر و تلاش فریبکارانه و محبت‌آمیز او برای جلب نظر امیرارسلان با چرخشی ضرررسان به خود معشوق، بسترساز پیشبرد قصه شده‌است.

فرخ‌لقا که به تدبیر رمالان و به واسطهٔ گردنبدی طلسم‌شده از قمروزیر پنهان است، وزیر عاشق را به کنشی دیگرگون وادارمی‌سازد. او به‌جای آن که با اقدمات خود و با کمک خود فرخ‌لقا، همچون دیگر قصه‌های پیشین، درصدد به‌دام انداختن عاشق باشد و خاکساری عاشق برای رسیدن به معشوق را رقم‌بزند، از در دوستی با عاشق درمی‌آید تا با بازیچه قراردادن فرخ‌لقا و انداختن او در طلسمات گوناگون به وسیلهٔ تحریک امیرارسلان، بسترساز فرصتی از وصال به او برای خود باشد.

به دیگرسخن، در قصه‌های پیش از امیرارسلان و عشق‌های آرمانی آنان، آن که به دلیل ساحت آرمانی معشوق باید در بوتهٔ آزمایش و دام خطرات بیفتد عاشق است نه معشوق؛ در حالی که در این قصه، آن که مورد توطئه و زیان قرارمی‌گیرد تا قهرمان، مسیر آگاهی خویش را بپیماید، معشوق (زن) است. این‌گونه است که در داستان‌های پیشین، توطئه‌گران زنان‌اند و مورد توطئه مردان. در حالی که این کنش، رویهٔ وارونه‌ای در این قصه برای مخاطب آشکارساخته‌است.

علاوه بر این چرخش رفتار مردسالارانه در بخشیدن نقش دایه به مردان، رفتارها، عکس‌العمل‌ها و لحن زنانه قمروزیر هم بر خویشکاری دایه از سوی او صحه می‌گذارد

و هم زنانه بودن هرچه بیشتر این نقش را تأییدمی‌کند. گویی پردازنده، با آگاهی از این که این خویشکاری بیش از هر چیز به زنان اختصاص‌دارد، دایه‌های مردی با لحنی زنانه در دل متن گنجانده‌است (ر.ک.: نقیب‌الممالک،۲۵۳٦: ۸۷، ۱۰۹، ۱۲۱و ۱۳۵).

با توجّه به آنچه بیان شد، خویشکاری دایه در تقابل با عشق آرمانی و ساحت کبریایی معشوق به آسیب‌رساندن به معشوق و نادیده‌گرفتن تقدّس او انجامیده‌است. این امر در کنار خویشکاری دایه مذکر با لحنی زنانه، نشان از آشنایی هرچه بیشتر پردازنده با روحیات و خواست شنوندهٔ درجه یک این قصه یعنی ناصرالدّین‌شاه و تفکّر مردمدارانه او دارد. این امر به تلاش‌های قدرت محورانه زنان در برابر آن و به کوششی شبه‌فمینیستی برای مبارزه با آن بی‌شباهت نیست. به عبارت دیگر، پردازنده بخوبی، آگاه است که اگر قصهٔ پیش‌رو به بستر بروز رشد و نفوذ زنان دربار و انعکاس مستقیم تحوّلات حاصل از تصمیمات آنان تبدیل‌شود، پادشاه مخاطب، هرگز آن را برنمی‌تابد. بنابراین با به حداقل رساندن نقش زنان در قصه، آن را به ذهنیت آرمانی مخاطب خاص خود نزدیک ساخته‌است؛ تا آنجا که یکی آشکارترین خویشکاری‌های قصه را به دو مرد واگذارکرده‌است، امّا با نظرگاهی زنانه. از جهتی دیگر، مخاطب دوم این قصه، زنی ادب‌دوست و با نفوذ یعنی فخرالدّوله است که اقناع نیاز او نیز در درجه اهمیت قراردارد. پس به ویژگی‌ها و تجربه‌های زنانه نیاز است تا خواست این شنونده کاتب نیز تأمین‌گردد.

نکتهٔ قابل توجّه دیگر آن است که در دربار ناصرالدّین‌شاه، زنان حرم‌سرا علاوه بر داشتن آغاباشی‌های مرد، از ندیمه‌های زن مخصوص برای سروسامان دادن به کارهایشان برخوردار بودند که هیچ نشانی از وجود چنین افرادی در این قصه دیده‌نمی‌شود. درحالی که پردازنده قصّه می‌توانست حداقل، نقش خواجه یاقوت را به ندیمهٔ زن واگذا کند. «مراقبت و نظارت بر زنان حرمسرا در عهد ناصرالدّین‌شاه، به‌عهدهٔ چند زن از زنان شاه، که سرخانم نامیده می‌شدند، قرارداشت. هر یک از این زنان، به درخواست تعدادی از زنان حرامسرا رسیدگی‌می‌کردند» (دلریش، ۱۳۵۷: ۲۰٤). بر این اساس، خویشکاری دایه

در این قصه، نتوانسته هم‌سان با عشق آرمانی، با در دام انداختن عاشق از سوی دایه و به وساطت خود معشوق، ساحت کبریایی معشوق و ناز و خودشیفتگی او را ارج‌نهد. این امر با تجربه‌های واقعی از جامعهٔ در حال‌گذار قاجار و ظرفیت‌های ذهنی و روحی شنوندگان اثر به تقابل با نگاه تقدّس‌گونه در عشق انجامیده‌است.

۵- نتیجه‌گیری

در قصه‌های بلند عامیانه فارسی، عشق، قوّهٔ محرکه‌ای است که رابطهٔ دیالکتیکی با حماسه دارد. از سویی بسترساز پیشبرد آن است و از جهتی، از نوع حماسه، سازوکار و هدف نهایی آن متأثراست. همچنین عشق از عناصرپیرامتنی گوناگونی همچون اسطوره‌ها، دین‌های نو، ارتباط با سرزمین‌های دیگر، نگرش پردازنده و تجربهٔ زیسته نیز متأثراست. بر این اساس، زمان خلق یا بازآفرینی قصه و همچنین دخالت پردازنده و روایت‌گری او در نقش‌پذیری قهرمانان قصه، بر روابط عاشقانه و نوع ارتباط و شکل‌دهی به گفتمان حاصل از آن مؤثر خواهدبود.

قصهٔ امیرارسلان نیز، اگرچه در سنّت قصه‌پردازی پیش از خود ریشه دارد امّا در شرایط متفاوتی با آثار پیشین کتابت‌شده‌است. مهم‌ترین ویژگی این قصه، وجود مخاطبانی خاص، چون ناصرالدّین‌شاه و دخترش فخرالدّوله است که هم عشقی زیسته را تجربه‌کرده‌اند و هم دربار در حال تحوّل آنها، قصهٔ هم‌گام‌تری با خواست این شنوندگان جدید می‌طلبد تا نیاز فردگرا و واقع‌گرایانه‌تر آنها را اقناع‌کند. همچنین، این قصه، چندان هم نمی‌تواند از الگوهای پیش از خود فاصله بگیرد تا برای مخاطب نه‌چندان مدرن خود قابل‌قبول باشد. بنابراین، عشق و اجزاء و عناصر آن در این قصه، نموداری از این گفتمان کهنه و نو در قالب ساحت ایده‌آل در برابر نگاه واقع‌گرا است.

عشق در این قصه، تنها پاداش عاشق درمسیر فردگرایی واقع‌گرایانه است. آنچه که به‌عنوان کارکرد عشق در قصه‌های پیشین سابقه نداشته‌است. قصهٔ امیرارسلان، به‌عنوان

متن دوسویه و در مسیر تحوّلات ایران عصر جدید، با گفتمانی تازه از تقابل میان شیفته‌مداری و واقع‌گرایی در کنش قهرمانان و دیگر عناصر عشق روبروست. از این دیدگاه، عاشق دیگر همچون نمونه‌های پیشین خود، تنها کنشی خاکسارانه و تذلّل‌وار و جفاطلب نخواهدداشت. همچنین معشوق نیز از ساحت کبریایی، بی‌نقص و آسمانی نمونه‌های پیشین فاصله‌گرفته و در میانهٔ کنشی برگرفته از زنان درباری و سوگلی‌های منفعل و محبوب شاهان قاجار و گاه نمونه‌های پیشافمینیستی درگیر با نگاه مردسالار در کشاکش است. این تقابل، نه‌تنها در کنش عاشق و معشوق، بلکه در مورد رقیب و دایه نیز دیده‌می‌شود.

در بحث نمادپردازی نیز تقابلی میان کاربرد نمادهای بنیادینی همچون تمثال و عاشق‌شدن به‌وسیلهٔ آن، به‌عنوان نمادی آشکار از وجه آرمانی عشق وجود دارد. همچنین نمادهای بسیار نوین‌تر و همگام‌تر با آشنایی ایرانیان با اروپاییان و برخاسته از زندگی تجربه‌مند آنها همچون کلیسا و تماشاخانه و گردنبد طلسم‌شده نیز دیده‌می‌شود که کارکردهای متفاوت آنان در مسیر عشق آشکار است.

پی‌نوشت

۱- ر.ک.: به کریستف بالائی، پیدایش رمان فارسی، ترجمهٔ مهوش قیومی، نسرین خطاط، تهران: انشارات معین، ۱۳۷۷و هادی یاوری، از قصه به رمان، تهران: سخن، ۱۳۹۰.

۲- اصطلاحی است از هادی یاوری در کتاب از قصه به رمان، تهران: سخن، ۱۳۹۰.

۳- بنگرید به مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدّمهٔ محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (۲۵۳٦)، چاپ دوم و کریستف بالائی، پیدایش رمان فارسی، ترجمهٔ مهوش قیومی، نسرین خطاط، تهران: انشارات معین، ۱۳۷۷.

٤- بنگرید به جلال ستاری، اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی، تهران: میترا، ۱۳۹۵، چاپ دوم.

۵- یاوری به نمونهٔ دیگر از تقابل رمانتیک و واقع‌گرایی در سرگردانی میان حوادث دنیای واقعی و پریان اشاره‌می‌کند (ر.ک.: همو، ۱۳۹۰: ۲۱۵).

٦- ر.ک.: مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدّمهٔ محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (۲۵۳٦)، چاپ دوم و فرضی، حمیدرضا و حاجیه بهزادی (۱۳۹٦)، تحلیل کهن‌الگویی داستان امیرارسلان بر اساس نظریه تفرد یونگ، ویژه‌نامه قصه‌شناسی فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۵، شماره ۱۲، صص ۸٤-٦۵.

۷- ر.ک.: جلال ستاری، اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی، تهران: میترا، ۱۳۹۵، چاپ دوم و عشق صوفیانه، تهران: مرکز، ۱۳۹۷، چاپ نهم.

۸- ر.ک.: جلال ستاری، اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی، تهران: میترا، ۱۳۹۵، چاپ دوم و عشق صوفیانه، تهران: مرکز، ۱۳۹۷، چاپ نهم.

۹- بنگرید به مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدمه محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (۲۵۳٦) چاپ دوم.

۱۰- همچنین بنگرید به مقدّمهٔ امیرارسلان، تصحیح و مقدمه محمّدجعفر محجوب، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی (۲۵۳٦)، چاپ دوم.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. افلاطون (۱۳۸۵)، ضیافت یا سخن درخصوص عشق، ترجمهٔ محمّدعلی فروغی، چاپ دوم، تهران: جامی.

۲. الیاده، میرچا (۱۳۹٤)، نمادپردازی، امر قدسی و هنر، ترجمهٔ محمّدکاظم مهاجری، تهران: انتشارات کتاب پارسه.

۳. بالایی، کریستف (۱۳۷۷)، پیدایش رمان فارسی، مترجمان مهوش قیّومی، نسرین خطاط، تهران: انتشارات معین.

٤. جعفری، مسعود (۱۳۸۷)، سیر رمانتیسم در اروپا، تهران: نشر مرکز.

۵. حجازی، بنفشه (۱۳۹٤)، تاریخ خانم‌ها (بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار)، چاپ سوم، تهران: قصیده‌سرا.
٦. دلریش، بشری (۱۳۷۵)، زن در دورهٔ قاجار، تهران: حوزهٔ هنری.
۷. دهقانی، محمّد (۱۳۹۰)، وسوسهٔ عاشقی، بررسی تحوّل مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیات ایران، چاپ دوم، تهران: جوانهٔ رشد.
۸. ستاری، جلال (۱۳۹۵)، اسطورهٔ عشق و عاشقی در چند عشقنامهٔ فارسی، چاپ دوم، تهران: میترا.
۹. ستاری، جلال (۱۳۹۷)، عشق صوفیانه، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.
۱۰. سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، تهران: دستان.
۱۱. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۷)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
۱۲. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵)، _____ ، تهران: جیحون.
۱۳. طهماسبی، فرهاد (۱۳۹٤)، جامعه‌شناسی غزل فارسی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱٤. عباسی، سکینه (۱۳۹٤)، بوطیقای قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی (رمانس عام)، تهران: روزگار.
۱۵. معیرالممالک، دوستعلی (۱۳۵۱)، یادداشت‌هایی‌از زندگی خصوصی ناصرالدّین‌شاه، تهران: علمی.
۱٦. نراقی، آرش (۱۳۹٦)، دربارهٔ عشق، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.
۱۷. نقیب‌الممالک، محمّدعلی (۲۵۳٦)، امیرارسلان، تصحیح و مقدّمه محمّدجعفر محجوب، چاپ دوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۱۸. یاوری، هادی (۱۳۹۰)، از قصه به رمان، تهران: سخن.

۱۹. یونگ، کارل گوستاو (۱۳٦۸)، چهار صورت مثالی (مادر، ولادت مجدد، روح، چهرهٔ مکار)، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی، معاونت فرهنگی.

ب) مقاله‌ها

۱. فرضی، حمیدرضا وحاجیه بهزادی (۱۳۹٦)، «تحلیل کهن‌الگویی داستان امیرارسلان بر اساس نظریه تفرد یونگ»، ویژه‌نامه قصه‌شناسی فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۵، شماره ۱۲، صص ۸٤-٦۵.

ج) منابع لاتین

1. Marzolph, Ulrich (2001), Persion Popular Literature in the Qajar period. Asian Folklore Studies. pp: 215- 236.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۱۳٤-۱۰۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.3.9

تحلیل موضوع و کارکرد اشعار میان‌متنی در متون ادبیات عامه با تکیه بر داستان‌های محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی*

(مقالهٔ پژوهشی)

صفی‌الله طاهری اوروند
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد نجف‌آباد
دکتر شهرزاد نیازی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد نجف‌آباد
دکتر محبوبه خراسانی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد نجف‌آباد

چکیده

محبوب‌القلوب تألیف میرزا برخوردار بن محمود ترکمان فراهی از آثار داستانی عامیانهٔ عصر صفویست. شامل داستان‌های اخلاقی، اجتماعی، اندرزی، آموزنده، عاشقانه و از نظر ساختار روایی مانند کلیله و دمنه حکایت در حکایت است. در این مقاله، این اثر با توجّه به اشعاری که در خلال متن درج و تضمین شده‌اند از لحاظ موضوع و کارکرد آن در نثر داستان بررسی و تحلیل گردیده است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای است؛ بدین صورت که مجموع اشعار به کاررفته در متن داستان استخراج گردیده و با توجّه به محتوای اشعار و کیفیت ارتباط و پیوستگی آنها با متن داستان بررسی و تحلیل شده‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که موضوع‌های این اشعار با توجّه به محتوای داستان، به شش دسته طبقه بندی می‌شود که بر اساس میزان کاربرد، به ترتیب، موضوع اخلاق، توصیف، اندرز و حکمت، عشق، دعا، مدح بیشترین بسامد را دارند. این آمار بیانگر این است که داستان‌های عامیانه اهداف تعلیمی و پرورشی دارند و صرفاً جنبه سرگرم‌کنندگی ندارند. به لحاظ کیفیت، ارتباط اشعار با متن داستان چهار نقش یا کارکرد استنباط

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: shahrzadniazi81@gmail.com

شـده است: تأیید، تأکید، تکمیل، توصیف. ابیاتی که نقش تکمیل داستان را دارند با ۵۲/۲۳ درصد بالاترین میزان را به خود اختصاص داده‌اند و در رتبه دوم ابیـــات با کارکرد توصیف ۲۰/۱٦ درصـــد و ابیـــات با کارکرد تأکید ۱۷/۱٦درصد در رتبهٔ ســـوم و ابیات با کارکرد تأیید با ۱۰/٤٦ درصد در مرتبهٔ چهـــارم قرار می‌گیرند. ابیاتی که ضرب‌المثل شده‌اند نیز ۲٤/٦۳ درصد از کلّ ابیات را تشکیل می‌دهند.

واژه‌های کلیدی: محبوب‌القلوب، میرزابرخوردار فراهی، اشعار میان‌متنی، داستان‌عامیانه، ادبیّات صفویّه.

۱- مقدّمه

ادبیات داستانی عامیانه، عنوان کلّی برای همهٔ روایت‌های تخیّلی، سرگرم‌کننده و آموزنده است که در قالب نظم و نثر به صورت مکتوب یا شفاهی، در کنار ادب رسمی، در میان مردم رواج دارد. این گونهٔ ادبی به آن دسته از آثاری گفته می‌شود که محتوا و مضمون، سبک نگارش، مخاطبان و شکل ارائهٔ آنها عامه‌پسند و در میان مردم رایج باشد.

محمّدجعفر محجوب به طور مشخص قصّه‌های مکتوبی را که از زبان قصّه‌گویان شنیده شده، مثل شاهنامه، رموز حمزه و حسین کرد شبستری یا امیرارسلان، چهل طوطی و ... را داستان عامیانه می‌داند و ضمن تأکید بر طبقه‌بندی داستان‌های عامیانه، منطقی‌ترین روش را، روش موضوعی در نظر گرفته و داستان‌ها را چنین تقسیم‌بندی می‌کند: داستان‌های حماسی، عاشقانه، دینی، اجتماعی، تخیلی، تعلیمی، افسانه‌ها و... (ر.ک.: محجوب، ۱۳۹۳: ۱۱٦)؛ امّا این طبقه‌بندی صرفاً موضوعی نیست و برخی از این تقسیم‌بندی به موضوع ربطی ندارد، بلکه به نوع حوادث داستان مرتبط است (ر.ک.: امیدسالار، ۱۳۹۳: ۳۱۳-۲۹۹).

داستان و قصّه‌های ایرانی از کهن‌ترین نمونه‌های اصیل تفکّر و تخیّل مردم ایران است که در گذشته بیشتر به صورت شفاهی و در قالب نقّالی در میدان‌ها، قهوه‌خانه، کوچه و خیابان و... متداول بوده و قصّه‌گو و شاهنامه‌خوان و یا راوی با مهارتی خاص، آنها را بیان می‌کرده است. هدف از این آثار تسکین دردها و آلام بشری و پرورش روح و روان

انسان است و اگرچه به طور واضح و آشکار قصد پند و اندرز ندارد، به آموزش و پرورش و به جنبه‌های زیبایی‌شناسی نیز اهمّیت می‌دهد. سرگرم‌کردن و برانگیختن هیجان مخاطب از اهداف بیان قصّه‌های عامیانه است که به صورت نقّالی و همراه با موسیقی بیان می‌شده است.

در عهد صفوی، با رواج نقّالی و شاخه‌های مختلف آن، نظیر: شاهنامه‌خوانی، حمله‌خوانی، روضه‌خوانی و سخنوری، داستان‌های عامیانه در مرکز توجّه قرار گرفت و در دورهٔ قاجار با تأسیس قهوه‌خانه‌ها نقّالی و قصّه‌خوانی به قهوه‌خانه‌ها راه یافت (ر.ک.: تمیم‌داری، ۱۳۹۳: ۱۲۸) و کم‌کم این آثار به رشتهٔ تحریر درآمد و در دسترس محققان برای تحقیقات ادبی و جامعه‌شناختی و روان‌شناختی و فولکلورشناسی قرار گرفت.

اوّلین تحقیقات در ادب عامه از دورهٔ قاجار آغاز می‌شود. داستان‌های عامیانه شاخه‌ای از فرهنگ عامه به شمار می‌آیند و تحقیقات بی‌شماری دربارهٔ آنها انجام شده است. یکی از ویژگی‌های نثر فارسی که در مراحل کمال نثر فنّی توجّه نویسندگان را به خود جلب می‌کند درج و تضمین امثله و اشعار در خلال نثر است. بهره‌گیری از شعر و ذخائر ادبی در شئون مختلف زندگی از دیرباز مورد توجّه مردم بوده است. نویسندگان داستان‌ها نیز از شعر برای غنای بیشتر آثار خود استفاده کرده‌اند.

آثار داستانی عامیانه نیز از این ویژگی خالی نیست و حاوی اشعار و ضرب‌المثل‌های فراوانی است که در نثر داستان خودنمایی می‌کند. این شیوه در اقسام نثر بجز نثرهای علمی به کار رفته است و حتّی در برخی متون نیز شعر بر نثر غلبه دارد. نمونهٔ این سبک در گلستان سعدی، مرزبان‌نامه، کلیله و دمنه، تاریخ جهانگشا و ... دیده می‌شود. تحقیق دربارهٔ این اشعار در متون ادبی و به‌خصوص ادبیات داستانی اهمّیت دارد. از این رو، هدف اصلی این مقاله بررسی ابیات میان‌متنی در داستان‌های عامه و در این جستار اختصاصاً داستان محبوب‌القلوب اثر میرزا برخوردار فراهی از حیث کارکرد و موضوع

است. نمونه‌ای از این درج و تضمین در داستان مورد نظر این پژوهش، محبوب‌القلوب، چنین است:

«بگوی که از فنون مسخرگی آگاهم. کلام تو وصف استعداد تو می‌نماید. احتیاج به ستودن خرد نیست.

عقل متکلّم از کلامش پیداست از کوزه همان برون تراود که در اوست

(فراهی، ۱۳۷۳: ۳۳۹)

کوشش شده با استخراج اشعار موجود در این اثر، موضوع‌ها و چگونگی ارتباط این اشعار با متن داستان مشخص گردد.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ داستان‌های عامیانه تحقیقات زیادی صورت گرفته است. مقاله‌های درخور توجّه که در مواردی نیز به کتاب محبوب‌القلوب نیز پرداخته شده‌است عبارتند از:

اکبر صیادکوه و معصومه بهمه‌ای در مقالهٔ «بررسی و تحلیل نقش و شخصیت زنان در محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی» (۱۳۹۵)، به نقش زنان و حضور آنها در جامعه و ابعاد مثبت و منفی شخصیت آنان اشاره کرده و جایگاه و نقش زن را در اجتماع دورهٔ صفوی در کتاب محبوب‌القلوب مورد بررسی قرار داده است. یکی از مهم‌ترین نکته‌هایی که در این مقاله از مطالعهٔ کتاب محبوب‌القلوب به آن اشاره شده است، دیدگاه نویسنده است که برخلاف بیشتر شاعران و نویسندگان قبل از او، زن جایگاهی والاتر و ارجمندتر دارد، اگرچه نویسنده به اختصار به نقصان عقل زنان نیز نظر داشته است.

شهریار حسن‌زاده در مقالهٔ «نگاهی به ادبیات عامه در عصر صفوی» (۱۳۹۳)، به ادبیات عامه و ویژگی‌های آن و توجّه خاص صفویان به فرهنگ عامه و اوضاع فرهنگی آن زمان، از قبیل گرامی‌داشت عید نوروز، مراسم عروسی، آداب معاشرت، توجّه به

خوراکی و آشپزی، آموزش و پرورش آن دوره، نقّالی و شعرخوانی در قهوه‌خانه‌ها، اشعار عوامانه، نثر عوامانه و ... اشاره مبسوطی شده است.

علیرضا ذکاوتی قراگزلو در مقالهٔ «تصاویری از زندگی قرن دهم در داستان‌های میرزا برخوردار فراهی» (۱۳۹۳)، به شرحی دربارهٔ میرزا برخوردار فراهی و کتاب محبوب‌القلوب و بخش‌های آن پرداخته و همچنین به اقتباس نویسندهٔ افسانهٔ امیرارسلان نامدار از نام‌های شمسه و قهقهه که در محبوب‌القلوب آمده و نیز دو شخصیت شمس وزیر و قمر وزیر در افسانهٔ امیرارسلان اشاره کرده، در ادامه به برخی از تشبیهات، تعبیرات و استنادات و ... اشاره نموده است. نویسنده به استفادهٔ میرزا برخوردار از کاربرد واژه‌های ترکی، تأثیر و استقرار و تثبیت در لفظ و معنا و مضمون و دخالت‌دادن روحیهٔ مذهبی میرزا در افسانه‌پردازی، به اسارت‌بردن زنان ایرانی در حملهٔ گرجیان در داستان رعنا و زیبا، استفاده از کاربرد باروت که از زمان تیمور مرسوم بوده، تمرین دو، شاطرها یعنی پیادگان و پیک‌های حکومتی در ساعات اوّل صبح در صحرا، صحنه‌آرایی، شخصیت-پردازی و قدرت توصیف در اکثر داستان‌های میرزا برخوردار، سیاست حکومت در عصر شاه طهماسب و ... پرداخته است.

منیره احمدسلطانی در مقالهٔ «نگاهی به سیر قصّه‌های عامیانه در دورهٔ صفویه با محوریت رموز حمزه» (۱۳۹۲)، به ویژگی‌های قصّه‌های عامیانه، ویژگی‌های نثر صفویه و درون‌مایه‌های آن، تمایل مردم در عصر صفوی به قصّه و قصّه‌خوانی و همچنین به ممنوع‌کردن بعضی از قصّه‌ها مانند ابومسلم‌نامه از سوی حاکمان صفوی اشاره کرده است. در ادامه نیز نویسندهٔ مقاله به داستان‌هایی که ریشهٔ مذهبی داشته و مورد تأیید محافل مذهبی روزگار صفوی بوده؛ مثل رموز حمزه، مختارنامه، شامردان علی و ... که رواج داشته، اشاره نموده است. سپس، به بررسی مختصات سبکی پرداخته و نثر حمزه‌نامه را متفاوت و ناهماهنگ دانسته و سرانجام ویژگی‌های عمدهٔ قصّه‌های عامیانه که در همهٔ

کتاب‌های دورهٔ صفوی؛ مثل ابومسلم‌نامه، رموز حمزه و حتّی در کتاب‌های دورهٔ بعد مثل محبوب‌القلوب دیده می‌شود، اشاره کرده است.

مسعود سپه‌وندی و معصومه ارشد در مقالهٔ «نقد و بررسی عناصر عمدهٔ عامیانه در محبوب‌القلـوب ممتاز فراهی» (۱۳۹۲)، به ویژگی‌ها و عناصر عمدهٔ داستان عامیانه محبوب‌القلوب از جمله، وجود قهرمان قصّه در مقابل ضد قهرمان، مطلق‌گرایی شخصیت‌هایی قصّه، یا خوب مطلقند یا بد مطلق، خرق عادت حوادث غیرقابل باور و خلق الساعه، داشتن پیرنگ ضعیف، کلی‌گویی، ایستایی شخصیت‌های قصّه، زمان و مکان فرضی، هم‌سانی قهرمان‌ها در سخن گفتن، سرنوشت محتوم شخصیت‌ها، شگفت‌انگیزی ناشی از حوادث خلق‌السّاعه، استقلال‌یافتگی حوادث اپیزودی و کهنگی، تعریف قصّه و چگونگی پیدایش قصّه‌های عامیانه، ویژگی‌های نثر دورهٔ صفویه و ویژگی‌های عمدهٔ قصّه‌های عامیانه درمحبوب‌القلوب و... اشاره کرده است.

محمّد دشتی در مقالهٔ «قصّه‌های عامیانه در عصر صفوی» (۱۳۷۸)، به مشهورترین قصّه‌های عامیانهٔ عصر صفوی و ویژگی‌های آن پرداخته و ضمن ارائه مطالبی در این باره به قصّه‌هایی که رنگ دینی و مذهبی دارند و در آنها از مبالغه و اغراق استفاده شده، اشاره نموده و قصّه‌هایی چون ابومسلم‌نامه که رنگ تشیّع به خود گرفته و سپس با اشاره به مفاسد عصر صفوی و مواد افیونی در آن زمان به حجیم‌بودن قصّه‌ها از جمله رموز حمزه، کتاب بوستان خیال، اسکندرنامه و... اشاره کرده و در پایان، سه قصّه از قصّه‌های معروف عصر صفوی یعنی اسکندرنامه، حمزه‌نامه و حسین کرد را معرفی کرده و سپس به شرح مختصری دربارهٔ آنها پرداخته است.

پرویز اذکایی در مقالهٔ «نقد کتاب محبوب‌القلوب داستان‌های میرزا برخودار فراهی» (۱۳۷٤)، کتاب محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی را مورد نقد قرار داده و اظهار داشته که میرزا برخوردار یک رشته داستان‌های کوتاه و بلند را با نثر متکلّف و مصنوع تحریر نموده است. این حکایات گاه به شیوهٔ کلیله و دمنه، هزار و یک شب، انوار سهیلی و غیره

با استفاده از صنایع ادبی از جمله افتنان که از این شاخه به آن شاخه پریدن، حکایت در حکایت و قصّه در قصّه آوردن‌هاست. فراهی با نقل این داستان‌ها تصاویری از محیط زمان خود را به تصویر کشیده است. مثلاً، زن نقشی فعّال و پویا دارد و و از بدبینی سنّتی در داستان‌های کهن نسبت به زن کمتر نشانی هست. داستان‌های جنّ و پری وحیوانات در این کتاب جنبهٔ نمادین و طنزآمیز پیدا کرده که از این جمله می‌توان به داستان فرّخ‌روز و داستان گربه و شیر و جز اینها اشاره کرد.

همچنین در باب اشعار پراکنده در متون ادبی علی صفری آق قلعه در کتاب «اشعار فارسی پراکنده در متون تا سال ۷۰۰ هجری» (۱۳۹۵)، دو جلد، اشعار متون فارسی چاپ شده تا قرن هفتم را گردآوری نموده است که این اثر صرفاً جمع‌آوری اشعار است و جنبه تحلیلی ندارد. از این رو در موضوع این مقاله تحقیق مستقلی صورت نگرفته است.

۲- بحث

۲-۱- داستان محبوب‌القلوب

این کتاب شامل داستان‌های اخلاقی، اجتماعی، اندرزی، آموزنده، عاشقانه و مانند کلیله و دمنه حکایت در حکایت است. در روزگار صفویان میرزا برخوردار بن محمود ترکمان فراهی که به منشی‌گری اشتغال داشته، آن را تألیف نموده است. میرزا ابتدا بخشی از این کتاب را در سال (۱۰۲۹-۱۰۰۷هـ. ق) نوشت و چون مورد پسند واقع گردید، مطالبی بر آن افزود و آن را «محفل‌آرا» نامید، امّا به دلیل سرقت آن کتاب و مشکلات دیگر، دوباره آن را از اوّل نوشت و این بار آن را در هفت بخش تنظیم نمود و «محبوب‌القلوب» نام نهاد. محبوب‌القلوب محصول اواسط دوران صفوی است و از اوضاع اجتماعی آن عصر نشان‌ها دارد.

معروف‌ترین داستان این مجموعه شمسه و قهقه است. شخصیت دیوانی او سبب شد داستان‌های خود را به نثر مصنوع بنویسد چنانکه نثر محبوب‌القلوب شبیه به نثر تاریخ وصاف و درّه نادره است (ر.ک.: شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۲۹).

میرزا برخوردار بعضی عبارات و محاورات عامیانه را در کتاب خود وارد کرده و این با نظر و با نثر مغلق و مصنوع او متناقض می‌نماید؛ امّا حقیقت این است که نثر میرزا برخوردار غالباً در ابتدای فصل‌ها بسیار پیچیده و پر از مکررات و تتابع اضافات و عربی‌های دشوار و استعارات مرکب و نمونه‌ای از اطناب بلکه اِسهاب است، به طوری که خوانندهٔ عادی سر رشته را گم می‌کند. امّا وقتی وارد داستان‌پردازی می‌شود، به تدریج قلمش سلیس و روان می‌گردد و نوشته‌اش نمکین و شاعرانه می‌نماید (فراهی، ۱۳۷۳: ۷–٦).

۲-۲- درج و تضمین اشعار و امثله در نثر

درج و تضمین اشعار و امثله از مهم‌ترین ویژگی‌های نثر فارسی بوده که ابتدا، به شکل یک رکن استدلالی و به منظور اثبات نظر گوینده به عنوان شاهد مثال کاربرد داشته است و هم‌اکنون بیشتر مردم به منظور قبولاندن نیّت و سخن خود به دیگران از این روش استفاده می‌کنند. این شیوه از دیرباز برای بیان بهتر و واضح مطلب مورد نظر، به کار گرفته می‌شده است. استشهاد و اقتباس از قرآن و احادیث به منظور تأیید و تأکید و نه برای زینت آرایش کلام تا اواخر قرن سوم هجری در نثر عربی معمول بود، امّا کم‌کم صورتی دیگر پیدا کرد و به عنوان رکنی زینتی در اقسام مختلف نثر به کار رفت.

در متون نثر فارسی، تنوّع در اقتباس آیات و احادیث، بیش از نثر عربی است؛ زیرا در نثر عربی، مراعات این فن از جهت کیفیت اتصال با رشتهٔ نثر نیاز به رعایت دقایق فنّی خاصّی در نثر فارسی دیده می‌شود نبود، و به آسانی به رشتهٔ نثر می‌پیوست، امّا در نثر فارسی اختلاف لغت و زبان موجب می‌شد تا در کیفیت استقرار جمل و عبارات

عربی، در متن فارسی، دقایق و شرایط فنّی خاصّی به کار رود که در نثر عربی بدان نیازی نبود.

اقتباس به صورت رکنی زینتی در زبان فارسی از نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری قمری آغاز شد. قبل از آن هر چند مواردی از استشهاد و اقتباس در نثر فارسی دیده می‌شود، امّا در اکثر نزدیک به تمام موارد، معنی آن را طلب می‌کرد، و به اقتضای معنی به کار می‌رفته است نه برای زیبایی و آرایش کلام. این فن برای نخستین بار به صورتی کاملاً متکلّف و دور از مسیر تطوّر طبیعی نثر فارسی و با تقلیدی کامل از اسلوب زبان عربی در آثار خواجه عبدالله انصاری به کار رفت (ر.ک.: خطیبی، ۱۳٦٦: ۱۹۹–۱۹۷).

حسین خطیبی درج و تضمین شعر در نثر را از دو جنبهٔ مختلف مورد بحث و نقد قرار داده است:

نخست: از جهت کیفیت ارتباط لفظی شعر با نثر و درجات و اقسام مختلف آن؛ دوم: کیفیت ارتباط معنوی در میان عبارات و اشعار و چگونگی پیوستگی این دو با یکدیگر در رشته کلام. در مورد اوّل سه شیوه متمایز را بیان داشته است: ۱) پیوستن شعر به نثر بدون انتخاب و استعمال لفظ یا ترکیبی که آن دو را از یکدیگر جدا و متمایز نشان دهد. در این شیوه، شعر به طریق ارسال و اطلاق و بی هیچ گونه قطع و انحرافی دنباله معنی‌ای را که می‌باید به زبان نثر بیان گردد ادامه می‌دهد؛ ۲) پیوستن شعر به نثر به طریقی که جدا ساختن این دو از یکدیگر پیوستگی معنوی کلام را نمی‌گسلد، لیکن به گونه‌ای سست و ضعیف می‌کند چنانکه خواننده در انتظار آن است که در تأیید و تأکید یا توجیه و تشریح معنی کلام متممی داشته باشد؛ ۳) پیوستن نثر به شعر به صورتی که لفظاً و معناً این دو را از هم جدا نشان دهد و معنی نثر بدون شعر نیز کامل و تمام باشد.

در مورد کیفیت ارتباط معنوی نیز به پنج نوع ارتباط قائل است: ۱) تتمیم و تکمیل؛ ۲) توصیف و دیگر مضامین و معانی شعری؛ ۳) تشبیه و تمثیل؛ ٤) تنظیر و تطبیق؛ ۵) توضیح یا تأکید یا تأیید (ر.ک.: همان: ۲۱۳– ۲۲۲).

در این مقاله نیز اشعار موجود در نثر داستان محبوب‌القلوب بر اساس کارکرد لفظی و معنوی‌شان بررسی گردیده است که با توجّه به استخراج اشعار و بررسی آنها در خلال متن موضوع‌های مختلف یافت شد و کارکرد اشعار بر اساس چهار نقش با ارائه شاهد مثال و بسامد آن تبیین گردید.

۲-۲-۱- طبقه‌بندی موضوعی اشعار

موضوع اشعار داستان شیرین و حکایت در حکایت محبوب‌القلوب به شش طبقه تقسیم می‌شود: اخلاقی، اجتماعی، تربیتی، اندرزی و حکمی، مدحی، دعایی، عاشقانه و توصیفی. هر موضوع با شاهد مثال و جدول و آمار مورد تحلیل و بررسی قرار داده شده است:

۲-۲-۱-۱- موضوع‌های اجتماعی، اخلاقی و تربیتی

میرزا برخوردار در این داستان به جنبه‌های اخلاقی، اجتماعی و تربیتی بسیار اهمیّت داده، تا بتواند مسائل و مشکلات روزگار دورهٔ صفویّه را به خوبی ترسیم نماید. این دسته از ابیات، بیشترین کاربرد را در این داستان دارند.

برای نمونه: پادشاه از زیر چشم تفرس حال او نموده، این مرتبه پادشاه خاتم را به نزدیک او افکند. آن طفل برداشته، گرد از وی پاک کرده، ببوسید و از روی ادب تمام به همواری و آرام آورده، به هر دو دست خدمت شهریار داد:

ادب، صاحب خویش را می‌رساند به اوج بلند اختری و سعادت
رسد با ادب را دمادم نکوئی شود بی‌ادب پایمال ملامت
(فراهی، ۱۳۷۳: ۲٤-۲۳)

دو بیت بالا که در تکمیل عبارات ما قبل آن آمده‌اند، ابیاتی هستند که به نکات اخلاقی، تربیتی و اجتماعی اشاره دارند. در حقیقت این ابیات به منظور اثبات موضوع

مطرح شده و محتوای آن آورده شده‌اند. هدف از این ابیات، آموزش نکات اخلاقی و تعلیمی است.

و یا: و از آنجاست که از باب اخلاق گفته‌اند که سفر، صیقلی است که زنگ غفلت از مرآت حال مردان بزداید و هم کم تجربه‌ای را به مرتبهٔ کامل عیار می‌رساند:

بر فروزد از سیاحت مرد را شمع کمال چون گهر آید برون از بحر یابد اعتبار

(همان: ۱۳۸)

در مثال بالا به موضوع‌های اخلاقی، اجتماعی و تربیتی اشاره شده که فرد از سفر و مشکلات آن در ارتباط و معاشرت با افراد جامعه دریافت و کسب تجربه می‌کند. هجرت و سفر در پختگی انسان اثر بسزایی دارد و آدمی را کامل‌تر و آگاه‌تر می‌کند.

جدول شمارهٔ ۱: آمار و درصد ابیات اجتماعی، اخلاقی و تربیتی

موضوع	کلّ ابیات	ابیات اجتماعی، اخلاقی	درصد
تعداد	۱۳٤	٥٦	٤۱/۸۰

با توجّه به جدول و آمار فوق، کتاب محبوب‌القلوب یک اثر تعلیمی و آموزنده است. ابیاتی که در این داستان‌ها گنجانده شده، به منظور تأیید و تکمیل محتوای داستان بوده و نقش و اهمیّت موضوع‌های تربیتی و اخلاقی را در زندگی نمایان می‌کند. این ابیات بر زیبایی سخن و جذابیت داستان افزوده است.

این دسته از ابیات ٤۱/۸۰ درصد از کلّ ابیات کتاب را از لحاظ موضوع شامل می‌شوند و بالاترین رتبه را دارند که نشان‌دهندهٔ ارزش و اهمیّت این نوع ابیات است.

۲-۲-۱-۲- موضوع حکمت و اندرز

این دسته از ابیات رابطهٔ نزدیک و پیوند عمیقی با ابیات اجتماعی و اخلاقی دارند و بر تعلیم و آموزش و اندرز تأکید دارند و بیانگر نوع تفکّر جامعه و پایبندی مردم به دستورات اخلاقی است.

مثال: وقت آن است که نسیم شُرطه مهرت از مهّب دلنوازی وزیدن آغاز نماید و معلّم توجّهت از این گرداب اندوهم بیرون آورد. زیبا چون این مقالات شنید، حیران آن واقعه شده، با خود چنین اندیشید:

در اوّل کار، ز آخـــر اندیش تا لب نگـزی ز کردهٔ خویش
چون رفت برونت از کمان تیر کی بر گردد به سعی و تدبیر؟
(همان: ۳۵۰)

ابیات فوق به آثار و نتایج عاقبت‌نگری و تفکّر در کارها اشاره دارد و به ما می‌آموزد که به آنچه که انجام می‌دهیم بیندیشیم. این ابیات با متن داستان تناسب و سنخیت دارند و نثر را با ایجاد احساس و تخیّل به شعر نزدیک می‌کند.

مثال: «گفت: ای برادر الحق طبقهٔ شعرا اکنون از سبب همکسی تو، به مراتب عالیه رسیده‌اند وزر شعرا امروز سکه رواج یافت که چون تو صرافی پای در دارالعیار سخندانی گذاشته‌ای، شعرا را چرا بد نام می‌کنی؟ ... احتیاج به ستودن خود نیست.

عقل متکلّم از کلامش پیداست از کوزه همان برون تراود که در اوست

انوری گفت: ای نور چهرهٔ بینش و دانش درست گفتی، نهایت،

هر بیشه گمان مبر که خالی است شـــاید که پلنگ خفتـــه باشـد[1]
(همان: ۳۳۹)

نکته: میرزا برخوردار به اشتباه، بیت بالا را از انوری دانسته و به نام او نوشته است، در حالی که این بیت از گلستان سعدی است و میرزا دچار یک اشتباه تاریخی گردیده

است. بیت اوّل که ضرب‌المثل گردیده است به این مطلب اشاره دارد که سخن و کلام گوینده میزان عقل و آگاهی او را نشان می‌دهد و بیان شخص نشان از طرز تفکّر او دارد.

جدول شمارهٔ ۲: آمار و درصد ابیات حکمی و اندرزی

موضوع	کلّ ابیات	ابیات حکمی و اندرزی	درصد
تعداد	۱۳٤	۲۲	۱٦/٤۱

بیت دوم نیز ضرب‌المثل گردیده و به ما اندرز می‌دهد که در انجام کارها اوّل اندیشه کنیم و عواقب کار را بسنجیم. جدول و آمار قبل، اهمیّت و تأثیر ابیات اندرزی را نشان می‌دهد. آمیزش نظم و نثر به مثابه دو بال پرنده برای پروازند. هدف از آوردن ابیات در داستان‌ها، استشهاد و مهر قبولی بر نظر گوینده است و در حقیقت تأثیر و برتری و اهمیّت نظم و شعر را می‌رساند. بر اساس آمار فوق، ابیات اندرزی ۱٦/٤۱ درصد از کلّ ابیات این کتاب را شامل می‌شوند.

۲-۲-۱-۳- موضوع‌های غنایی و عاشقانه

ابیات عاشقانه پیوند و ارتباط مشترکی در مسائل عاطفی با ابیات توصیفی دارند و در عاشقانه‌ها از توصیفات گوناگون استفاده می‌شود.

مثال: در این اثنا کنیزک حور طلعت، قمر صورت، شکر لبی، ترنج غبغی، ماه رویی، بنفشه مویی، سیم اندامی، طاووس خرامی؛

دو چشمش آفت دل‌های پر غم دو ابرو سرنوشت هر دو عالم
سر و سر کردهٔ سبزان کشمیر ملاحت از لبانش چاشنی گیر

آفتابه در دست، از خانه بیرون آمد که از نهر، آب ببرد (همان: ۱٦۹)

در متن ابتدا به صفات کنیز و زیبایی‌های او پرداخته شده، سپس ابیاتی در اثبات آن آمده است که با هم تناسب و هماهنگی دارند. لازم به ذکر است که واژه‌هایی که در متن عبارات آمده به واژه‌های شعر نزدیکند و هماهنگی معنایی دارند.

و یا: «جانم زر خرید توست. آمده‌ام تا عذر آن ملاطفت بخواهم. مرا بیخودی‌های شراب نظارهٔ آب و رنگ آن جمال غرقه بحر مدهوشی ساخته، گفتم:

ای سرو سر فراز زبستان کیستی وی بیت انتخاب ز دیوان کیستی؟

ای بانوی حریم، نازگلِ وجودت دست پروردهٔ چه گلستان و همای همایون فال هستیست تربیت یافتهٔ کدام آشیان است؟ (همان: ۸۷)

جدول شمارهٔ ۳: آمار و درصد ابیات عاشقانه

موضوع	کلّ ابیات کتاب	کلّ ابیات	درصد
تعداد	۱۳٤	۱۹	۱٤/۱۷

تنوّع مباحث و مطالب بر ارزش و اهمیّت کتاب افزوده است. آمار و درصد بالا نشان می‌دهد که ابیات عاشقانه نیز در این اثر جایگاهی دارند و داستان‌ها را دل‌انگیزتر و جذّاب‌تر می‌کند. ابیات عاشقانه ۱٤/۱۷ درصد از کلّ ابیات این مجموعه داستان‌ها را تشکیل می‌دهند.

۲-۲-۱-٤- موضوع توصیف و حسب حال

توصیف نقش مهمّی در قصّه‌گویی و نقّالی داشته است. در این داستان نیز این توصیفات با شعر بیان شده و قصّه را طولانی‌تر کرده و با ایجاد حالت تعلیق در روایت داستان، مخاطب را در پی خود می‌کشاند و بر علاقهٔ خواننده برای رسیدن به پایان ماجرا می‌افزاید.

این دسته از ابیات به توصیف اشخاص، حسب حال، توصیف مکان‌ها، اشیاء و توصیف جانوران تقسیم شده‌اند.

در توصیف اشخاص و حسب حال با توجّه به خصوصیات و صفات ظاهری و باطنی، اخلاقی، جسمانی و به طور کلّی ویژگی عمومی و خصوصی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. در توصیف مکان‌ها و اشیاء به شرح و وصف باغ‌ها، دریاها، مناظر، جشن‌ها، مراسم، اشیاء گوناگون و... پرداخته شده است.

الف- توصیف اشخاص: در ابیات زیر به وصف زیبارویی اشاره دارد که بر تختی نشسته و زیبایی او را وصف می‌کند. مثال : شهریار چون این مژده شنید، شتابان بر بالای تخت برآمده، دید، رعنا صنمی، حوروشی، نقاب بر چهره افکنده، به هزار ناز و تمکین بر آن تخت غنوده.

بر اورنگ لطافت، نامداری زلیخا نسبتی، شیرین عذاری
قدش سروی ولی از ناز پر بار ز شیرینش کام عشق سرشار
(همان: ۵۵)

متن و ابیات بالا در تکمیل هم و به منظور توصیف معشوق آمده‌اند و نقش و اهمیّت شعر را در ادای مطلب نشان می‌دهند که نثر و نظم در اینجا مکمّل یکدیگرند. این ابیات با جملات قبل پیوستگی و اشتراک دارند و زیبارویی را وصف می‌کند که بر تختی نشسته که به حوری و زلیخا تشبیه شده و صفات ظاهری و پسندیدهٔ او را بیان می‌کند.

ب- حسب حال (بیان حال): در این مقوله به شرح حال و وقایع و حوادث روزمرهٔ مهم زندگی اشاره می‌شود، حسب حال و یا بیان حال شکلی از توصیف است که به یادآوری و شرح حال اوضاع گذشته یا زمان فعلی می‌پردازد. مثال: شخصی در خانه را گشود، مرا به اندرون برد و در را محکم بسته، تفقد حالم نمود، پرسید چه کسی؟ گفتم:

منم آواره‌ای از دست بخت خویش حیرانی چو کاکل در سواد تیره بختی دل پریشانی
ز یار خویش دورم، به درد خویش رنجورم چو بلبل می‌سرایم در چمن آهنگ افغانی
(همان: ۲۰۰)

سطر قبل با دو بیت بعد، از نظر محتوا هماهنگ‌اند. شخص بداقبالی از وطن خود دور شده و با احوالی پریشان چون بلبل در باغ و چمن به آواز غمین مشغول است. در حقیقت آمیختگی و نزدیکی متن ادبی و شعر را نشان می‌دهد که متن را زیبا و جذّاب‌تر می‌کند.

ج- توصیف مکان‌ها، اشیاء و...: مثال: توصیف باغ: آن شخص گفت: ای جوان، وقتی از اوقات باغبان طبعم باغچه‌ای در این حوالی مشتمل بر اشجار موزون و گل‌های الوان ترتیب داده، اکثر اوقات غنچه‌های شوق در دلم از تفرّجش می‌شکفت.

از لحاظ زبانی واژه‌های باغبان، باغچه، حوالی، اشجار، گل‌های الوان، تفرج و ... در متن با واژگان گلستان، گلزار، زندگانی، جوانی و ... که در بیت بعد آمده، تناسب و هماهنگی دارند و از نظر محتوا نیز ارتباط معنایی و درونی دارند.

گلستانی چو گلزار جوانی دل‌آراتر ز صبح زندگانی
(همان: ۱۸۵)

توصیف دریا: «هر دو سوار شده، مصمم سمت خانبالغ گردیدند. صبح را خورشید از جانب خاور نمایان گردید. همه وقت به سرعت هر چه تمام‌تر مرکب می‌راندند تا لب بحری رسیدند، سرشار و بی‌کنار.

نمودی هر حبابش آسمانی خطِ موج او چون کهکشانی
چو جنبیدی به هنگام تلاطم بگردیدی سرِ افلاک و انجم
(همان: ۳٤۹)

ارتباط معنایی بین جملات و ابیات وجود دارد. دریایی وسیع وصف‌شده که هر حباب آن به اندازهٔ آسمانی و امواج خروشان آن مانند کهکشانی است که هنگام تلاطم دریا این امواج بر افلاک و ستارگان سر می‌سایند.

د- توصیف جانوران و ... : مثال، توصیف میمون: از قضا در آن جریزه سیاه گوشی بود، کرتیل نام جادوی و عیار که سال‌ها .... حیله وری‌ها کرده و...، کرتیل گفت: روباهی است در این دشت، ابی چربال نام، با خرگوشی جفت شده، وی را نادره دختری به هم رسیده غزاله نام. به لطافت حسن و جمال یگانه و شهره آفاق و...، کرتیل گفت: فرزند خوانده‌ای دارم، از نجبای سلسلهٔ میمون، نام او مهتال و به همه صفت سرآمد اقران و امثال،

به قامت چو سرو و به عارض چو ماه به فهم و فراست قوی دستگاه
به اصـــل و نجابت بود بی‌نظیـــر صفاتش همه فـرخ و دلپذیر
(همان: ۱۱۸-۱۱٦)

نثر این جملات از نظرمحتوا به شعر نزدیک است. از نکات مهم که باید به آن اشاره نمود، این است که نثر و شعر مکمل خوبی برای یکدیگرند به طوری که کلام آهنگین و شعر تأثیر بیشتری بر شنونده دارد و این با هدف قصّه‌گویی که تکیه آن بر احساسات تماشاگر است تا منطق او مطابقت دارد.

جدول شمارهٔ ٤: آمار و درصد ابیات توصیفی و حسب حال

موضوع	کلّ ابیات	توصیف اشخاص	حسب حال	توصیف مکان‌ها و اشیاء	توصیف جانوران و...	کلّ ابیات توصیفی
تعداد	۱۳٤	۹	۸	۸	۲	۲۷
درصد	۱۰۰	٦/۷۲	۵/۹۷	۵/۹۷	۱/۵۰	۲۰/۱۵

بر اساس جدول، آمار و درصد فوق ابیات توصیفی با ۲۰/۱۵ درصد در رتبهٔ دوم جای دارند و به کیفیّت، اثربخشی و حلاوت اثر افزوده است.

۲-۲-۱-۵- موضوع مدح

در ابیات مدحی به حمد و ستایش پروردگار یکتا، نعت معصومین، مدح شاهان، پهلوانان، قهرمانان و... پرداخته می‌شود. در داستان محبوب‌القلوب تنها دو نمونه مشاهده گردید:

انوری تا آن وقت کمتر به فکر شعر افتاده بود... بسم الله الرّحمن الرّحیم گفته، سر توکّل به جیب تفکّر فرو برده، این قصیدهٔ مشهور را در مدح سلطان طرح نموده که مطلعش این است:

تا دل و دست بحر کان باشد دل و دست خدایگان باشد[۲]

(همان: ۳۳۸)

بیت بالا مطلع قصیده‌ای از انوری ابیوردی در مدح سلطان سنجر است. این بیت دو بار در صفحات (۳۳۸، ۳٤۰) داستان‌های محبوب‌القلوب برای تأکید و اهمیّت موضوع تکرار شده است. همچنین ابیاتی دیگر در صفحات (۱۰۱ و ۳٤)، (۳۵۵ و ٤۱) نیز تکرار گردیده‌اند که برای اهمیّت و توجّه بیشتر به مطلب مورد نظر آمده‌اند.

جدول شمارهٔ ۵: آمار و درصد ابیات مدحی

موضوع	کلّ ابیات کتاب	ابیات مدحی	درصد
تعداد	۱۳٤	۲	۱/۵۰

کتاب محبوب‌القلوب اثری تعلیمی، اجتماعی، اخلاقی و تربیتی است. لذا در آن کمتر به ابیات مدحی پرداخته شده است. این ابیات ۱/۵۰ درصد از کلّ ابیات را تشکیل می‌دهند و پایین‌ترین بسامد را دارند.

۲-۲-۱-٦- موضوع دعا

ابیات دعایی که همراه با آرزو و درخواست حاجات از خداوند بیان می‌شود، در ابعاد گوناگون حین مشکلات و گرفتاری‌ها، خالصانه به درگاه خالق مطلق عرضه می‌شود. بعضی از این ابیات دعایی برای سلامتی و یا طول عمر و یا سعادت و موفّقیت افراد بیان می‌شود. بعضی از دعاها نیز همراه شرط ادا می‌گردد.

مثال: این بگفت و از دیده اشک افشانده، سر به سجدهٔ دعا گذاشت، چون سر از سجده برداشت، باز به فرمان قادر بی چون آن سنگ حرکت کرده، قدری دیگر درِ آن غار گشوده شد. شخص سوم پیش نشست، رو به آستان مهین مراد بخش کرده، ملتجی به حبل‌المتین امید گشته، گفت:

امید نجات از تو داریم و بس نخواهیم امداد از هیچکس

(همان: ۳۸۵)

انسان در همه حال باید شکرگزار خالق خود باشد. دعا یکی از حلقه‌های اتصال به معبود است. راز و نیاز با خداوند اگر خالصانه باشد، تأثیرگذار است. دعا و متوسل شدن به خالق آرامش‌دهندهٔ درون و التیام‌بخش غم‌ها و نگرانی‌هاست.

و یا: از آنجا که تاجر را به آن زن تعلّق سرشاری بود، دود بیخودی از کانون دماغش صعود نموده، گریبان پاره کرد و از بیداد قاضی به خدمت سلطان شتافت و سر به سجدهٔ دعا گذاشته، گفت:

ای بلند اختر همایون فال چاکر درگهت بود اقبال

کرده جبری به بنده قاضی شهر که نکرده است با دُجاج، شغال

گفت سلطان، بگو تظلّم را تا شوم واقف از حقیقت حال

(همان: ۵۰-٤۹)

در این متن نثر و عبارات به شعر نزدیکند و بین متن و ابیات قرابت معنایی و محتوایی وجود دارد. دعا یکی از نیازهـای درونی است که در بهبـود حالات انسان تأثیـر دارد و افراد را در تنگناهـا، مشکلات و گرفتاری‌هـا تسکین می‌دهد.

جدول شمارهٔ ٦: آمار و درصد ابیات دعایی

موضوع	کلّ ابیات کتاب	ابیات دعایی	درصد
تعداد	۱۳٤	۸	۵/۹۷

از ۱۳٤ بیت کتاب، ۵/۹۷ درصد آنها را ابیات دعایی تشکیل می‌دهد.

۲-۲-۲- طبقه‌بندی اشعار بر اساس کارکرد

بررسی چگونگی کاربرد شعر در خلال نثر میزان مهارت نویسنده را در به کارگیری ابیات و نقش ادبی و هنری این ابیات را در بافت داستان نشان می‌دهد. گاه نویسنده به هدف ابراز مهارت ادبی و لغوی و ایجاد زبان هنری اشعاری را در متن داستان درج می‌کند و شعر، شاکلهٔ متن را رقم می‌زند و گاه این امر بسیار ساده و ابتدایی به جهت افزودن بر جذّابیت نقل حکایت و از این جهت که داستان‌های عامیانه در حقیقت همان افسانه‌های نقّالان است که به رشته تحریر درآمده و در نقّالی شعر و نثر به هم آمیخته است، گنجانده می‌شود.

در داستان محبوب‌القلوب بنظر می‌رسد ابیات موجود نقش دوم را ایفا می‌کند و جنبهٔ ابداعی و ابتکاری ندارد که اثر را به یک داستان هنری و ادبی نزدیک سازد. با توجّه به تحلیل‌های انجام شده این ابیات در چهار کارکرد: تأیید، تأکید، تکمیل و توصیف تقسیم شده‌اند. کلّ ابیات این کتاب ۱۳٤ بیت است که در ادامه ضمن دسته‌بندی و تفکیک ابیات در دسته‌های یاد شده، همراه با تحلیل، آمار و درصد ارائه می‌گردند.

۲-۲-۲-۱- کارکرد تأیید

این ابیات همان‌گونه که از نامشان پیداست برای تأیید، تثبیت و قبولاندن یک موضوع یا مطلب به کار می‌روند. این ابیات گواه و شاهدی بر نظر گوینده یا نویسنده‌اند و چنانچه حذف گردند خللی به فهم مطلب وارد نمی‌شود. ابیات این بخش به گونه‌ای است که مضمون داستان را تلویحاً بیان می‌دارد و بیشتر جنبهٔ تمثیل دارد.

مثال: پدر او را به چندین هنر و پیشه فرستاد و او را از هر کار کناره می‌جست تا او را به مکتب فرستاد، در فراگرفتن دروس و قواعد دانش کمال مساعی به ظهور رسانید تا رفته‌رفته از ادراک علوم متداوله بهره‌مندی کامل یافته، چنان شد که گوی برتری از امثال واقران ربوده، یکی از مشاهیر علمای عصر گردید.

هر چه در این پرده نشانت دهند　　گر نستانی به از آنت دهند[۳]

(همان: ۳۵۵)

بر اساس کارکرد، این بیت در تأیید متن قبل آمده است و نشانگر آن است که سعی و تلاش مستمر، نتایج مفید و عالی به دنبال دارد و به این نکتهٔ مهم اشاره دارد که انسان باید در پی مقامات معنوی ارزشمند باشد تا به سطوح علمی و معنوی بالا برسد.

و یا: از این دغدغه و توهّم از لشکریان در همان سر دجله جدا شده، در لب آن دجله می‌رفت و اشک حسرت از دیده می‌افشاند و بدین شکل، مرکب می‌راند و می‌گفت:

نشد به بزم دلی، شمع بهجتی روشن　　که تند باد حوادث نساخت خاموشش

به کس نداد فلک جرعه ای ز ساغر عیش　　که عاقبت نکرد مدهوشش

(همان: ١٤٦)

ابیات فوق با نثر هماهنگی و قرابت دارند و در تأیید موضوع آن ذکر شده است. مفهوم ابیات به شکایت از فلک کج‌رفتار اشاره دارد که گاه ناخوشایند است و بر وفق مراد نیست.

جدول شمارهٔ ۷: آمار و درصد ابیات تأییدی

موضوع	کلّ ابیات کتاب	ابیات تأییدی	درصد
تعداد	۱۳٤	۱٤	۱۰/٤۵

براساس آمـار بالا، ابیات تأییـدی ۱۰/٤۵درصد از کلّ ابیـات کارکـردی را در این کتاب تشکیـل می‌دهنـد و از لحاظ کارکرد کمترین بسامد را دارند.

۲-۲-۲-۲- کارکرد تأکید

این ابیات پیوستگی نزدیکی با ابیات تأییدی دارند و کارکرد آنها بیشتر بر تحکیم و تأکید و اثبات سخن و موضوع مورد نظر است. لذا اصرار و پا فشاری زیادی بر قبولاندن یک موضوع دارد.

مثال: مجملاً آن که شهریار به هر یک از اطفال، انعامی مبذول فرمود و به یکی از خدام اشارت نمود که مادر و پدر این طفل را راضی کن تا او را به ما دهند که قابلیت تربیت دارد.

کودکِ هوشمند پاک گهر حیف باشد که تربیت نشود
رخ یاقـــوت تا نپردازند زیور تاج سلطنت نشـــود
(همان: ۲٤)

ابیات این مبحث به منظور تأکید بر عبارات ماقبل خود آمده‌اند و به این نکتهٔ تربیتی و اخلاقی اشاره دارند که افراد پاک و شایسته را می‌توان تربیت درست نموده و به جایگاه بالا رساند. وجود این گونه ابیات نشان از اهمیّت شعر در ادای مطلب دارد.

و یا: اگر مِن بعد به گوشم برسانند که به اقدام چنین جزایی پرداخته‌ای، مورد سیاست و تنبیه بلیغ خواهی شد.

نظر کن به پایان کردار خویش بیندیش از آخـر کار خویش
(همان: ٦٤)

بیت به منظور تأکید بر این نکتهٔ اخلاقی و تربیتی است که انسان در انجام هر کاری باید به عاقبت و نتیجهٔ آن بیندیشد. آینده‌نگری و عاقبت‌اندیشی در دین اسلام و از سوی بزرگان دین و اهل علم تأکید شده است.

جدول شمارهٔ ۸: آمار و درصد ابیات تأکیدی

موضوع	کلّ ابیات کتاب	ابیات تأکیدی	درصد
تعداد	۱۳٤	۲۳	۱۷/۱٦

از مجموع ۱۳٤ بیت این کتاب، ۱۷/۱٦ درصد آنها را ابیات تأکیدی تشکیل می‌دهند. این ابیات از نظر کارکرد در رتبهٔ سوم قرار دارند.

۲-۲-۲-۳- کارکرد تکمیل

این ابیات برای کامل‌کردن موضوع و سخن مورد نظر کارآرایی دارد تا حق مطلب ادا شود و کلام برای همه روشن و واضح گردد.

مثال: قاضی چون از محکمه به خانه آمد و خانه را خلوت و آن جمیله را تنها دید، عمامهٔ شوق به آسمان افکنده، گفت:

صید مقصودی که من در آسمان می‌جستمی در زمین اکنون به دام بخت مسعودم فتاد

(همان: ٤۸)

بیت مذکور به منظور تکمیل جملات ماقبل خود آمده است و به این نکته اشاره دارد که هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد. همچنین آوردن شعر در این داستان‌ها اهمیّت و تأثیرگذاری آن را بر نثر نشان می‌دهد.

و یا: روز صبر ملک سرافراز به شام رسید و طایر آرامش از سر پنجهٔ شاهین بی‌قراری درآمده، گفت: ای مایهٔ حیات و ای راوی داستان التفات:

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمده باز گردد یا بر آید، چیست فرمان شما؟

(همان: ٥٦)

این بیت زیبای حافظ در تکمیل عبارات قبل آمده است که عاشق به محبوب خود ابراز احساس و علاقه می‌کند. نوعی هماهنگی محتوایی بین جملات و ابیات احساس می‌شود و سبب نزدیکی نثر به شعر گردیده است. این مطالب نشان می‌دهند که نفوذ و گیرایی شعر و کلام آهنگین از نثر بیشتر است.

جدول شمارهٔ ۹: آمار و درصد ابیات تکمیلی

موضوع	کلّ ابیات کتاب	ابیات تکمیلی	درصد
تعداد	۱۳٤	۷۰	۵۲/۲۳

ابیات تکمیلی بالاترین بسامد را در این اثر دارا هستند. **۵۲/۲۳** درصد از کلّ ابیات را ابیات تکمیلی در مبحث کارکرد تشکیل می‌دهند.

۲-۲-۲-٤- کارکرد توصیف

این ابیات به دلیل فراوانی کاربرد آن در خلال داستان به عنوان کارکرد جداگانه و تحت عنوان توصیف طبقه‌بندی شده‌اند. این توصیفات شامل توصیف افراد، مکان‌ها، اشیاء و حیوانات و جانوران است. نقش وصف در داستان برای تصویرگری و پیشبرد روایت و تجسّم بخشیدن آن اهمّیت دارد. گفته می‌شود در داستان‌های کهن توصیفات همانند داستان‌های امروز مورد توجّه نبوده، امّا بر اساس بررسی انجام شده در این مقاله، توصیف نقش مهمّی در شکل‌گیری داستان دارد و می‌توان گفت تحریر داستان‌های عامیانه در

هدایت داستان‌نویسان امروز به نگارش داستان‌های مدرن با توصیفات دقیق نقش داشته است.

مثال برای توصیف دریا: صبح خورشید از جانب خاور نمایان گردید. همه وقت به سرعت هر چه تمام تر مرکب می‌راندند تا به لب بحری رسیدند، سرشار و بی‌کنار.

نمـــودی هر حبابش آسمانی خط هر موج او چون کهکشانی
چو جنبیدی به هنگام تلاطم بگردیدی سر افلاک و انجـــم
(همان: ۳٤۹)

و یا در توصیف میمون: از قضا در آن جزیره سیاه گوشی بود، کرتیل نام جادوی و عیار که سال ها... حیله وری‌ها کرده و...، کرتیل گفت: روباهی است که در این دشت، ابی چربال نام، با خرگوشی جفت شده، وی را نادره دختری به هم رسیده غزاله نام. به لطافت حسن و جمال و شهره آفاق و...، کرتیل گفت: فرزند خوانده‌ای دارم از نجبای سلسله میمون، نام او مهتال و به همه صفت سرآمد اقران و امثال،

به قامت چو سرو و به عارض چـو ماه به فهـم و فراست قـوی دستگاه
به اصـــل و نجـــابت بود بـــی‌نظـــیر صفاتش همـه فـــرخ و دلپـذیر
(همان: ۱۱۷-۱۱٦)

جدول شمارهٔ ۹: آمار و درصد ابیات توصیفی

موضوع	کلّ ابیات کتاب	ابیات توصیفی	درصد
تعداد	۱۳٤	۲۷	۲۰/۱٦

جدول شمارهٔ ۱۰: آمار و درصد کل ابیات پراکنده در محبوب‌القلوب بر اساس کارکرد

موضوع	کلّ ابیات	ابیات تأییدی	ابیات تأکیدی	ابیات تکمیلی	ابیات توصیفی
تعداد	۱۳٤	۱٤	۲۳	۷۰	۲۷
درصد	۱۰۰	۱۰/٤۵	۱۷/۱٦	۵۲/۲۳	۲۰/۱٦

بر اساس جدول بالا، ابیات تکمیلی با ۵۲/۲۳ درصد در رتبهٔ اوّل، ابیات توصیفی با ۲۰/۱٦ درصد در رتبهٔ دوم، ابیات تأکیدی با ۱۷/۱٦ درصد در رتبهٔ سوم و ابیات تأییدی با ۱۰/٤۵ درصد در رتبهٔ چهارم قرار می‌گیرند.

۲-۲-۳- ضرب‌المثل‌های شعری در محبوب‌القلوب

ضرب‌المثل‌ها نقطهٔ پیوستگی ادب رسمی به ادب شفاهی هستند که دربردارنده حکمت و اخلاق و اندرزند. کوتاه و موجز و ارضاکنندهٔ احساسات و عواطف مخاطب هستند و تأثیر اقناعی کلام را دو چندان می‌سازند. معمولاً نویسندگان و شاعران برای تأیید و اعتبار نوشتهٔ خود، آیه، حدیث یا سخن و یا ابیاتی معروف از بزرگان و افراد صاحب نام می‌آورند تا استشهاد و مهر قبولی بر گفته‌های آنها باشد. میرزا برخوردار که خود نویسنده و شاعر بوده، نیز از ابیات شناخته شده و رایج بیشتر بهره‌برده است. ابیات ضرب‌المثل شده، حاصل پیام‌ها و سخنان حکمت‌آموز و اندرزی هستند که از ارزش‌ها و اهمیّت بالایی برخوردارند و دانسته‌ها و تجربیات گذشتگان را به ما می‌آموزند.

مثال: طبع عاقل کجا تن در می‌دهد که به قلیلی انتفاع، بانی و محدث امر ممنوع ناصوابی گردد؟ مگر نشنیده‌ای؟

تیغ دادن در کف زنگی مست به که آید علم ناکس را به دست

(همان: ۲۸۱)

و یا: بگوی که از فنون مسخرگی آگاهم. کلام تو وصف استعداد تو می‌نماید. احتیاج به ستودن خرد نیست.

عقل متکلّم از کلامش پیداست از کوزه همان برون تراود که در اوست[٤]

(همان: ۳۳۹)

جدول شمارهٔ ۱۱: آمار و درصد ضرب‌المثل‌های شعری

موضوع	کلّ ابیات کتاب	ابیات ضرب‌المثل	درصد
تعداد	۱۳٤	۳۳	۲٤/٦۳

بر اساس جدول، آمار و درصد بالا، میرزا برخوردار از ابیات تأثیرگذار که بیشتر جنبهٔ ضرب‌المثل یافته‌اند، استفاده کرده است. ۲٤/٦۳ درصد کلّ ابیات این کتاب یعنی نزدیک به یک چهارم این ابیات، طبق جدول به شکل ضرب‌المثل درآمده‌اند. این دسته از ابیات به عبارات و مفاهیم مهم و ارزشمندی اشاره دارند که در یک بیت یا مصراع فشرده و گنجانده شده‌اند و پیام‌های آموزشی و تربیتی زیادی به همراه دارند.

۲-۲-٤- سرایندگان اشعار

میرزا برخوردار علاوه بر ابیاتی که خود سروده و در کتابش آورده، از شعر شعرای بزرگ دیگر نیز استفاده کرده است. این شعرا عبارتند از حکیم نظامی گنجه‌ای، انوری، باباافضل کاشانی، مولوی، سعدی، سلمان ساوجی، صائب تبریزی، سرخوش لاهوری، لطف‌الله نیشابوری، حافظ، جامی و... که میرزا یا ابیات آنها را مستقیم در محبوب‌القلوب آورده و یا با اندک تغییری و یا با گرفتن مضمون آن آورده است. سرایندهٔ بعضی از ابیات نیز یافت نشد.

۳- نتیجه‌گیری

نگارش داستان‌های عامیانه در عصر صفوی رشد و گسترش قابل توجّهی یافت. از این دوره داستان‌های بسیار زیادی در دست است که غالباً چاپ نشده‌اند و نسخ خطّی آنها در کتابخانه‌های جهان وجود دارد و استاد ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات خود (جلد ۵، بخش سوم) تعداد کثیری از آنها را معرفی کرده است. در این عناوین همه‌گونه داستان از مذهبی، تاریخی و عاشقانه به چشم می‌خورد.

داستان‌های عامیانهٔ فارسی از نظر قالب، دارای انواع اصلی افسانه، اسطوره، حکایت و ... و از نظر انواع فرعی به انواع تمثیلی، پریان، پهلوانی، عاشقانه و ... تقسیم می‌شوند. از نظر ساختار روایی به داستان در داستان مانند کلیله و دمنه، هزار و یک شب، طوطی‌نامه و... و از نظر سرگذشت‌نامه به داستان‌هایی مانند داراب‌نامه، ابومسلم‌نامه، حسین‌کرد و غیره تقسیم می‌شوند. از نظر مضمون و درون‌مایه به داستان‌های رزمی و پهلوانی‌ها مانند شاهنامه، اسکندرنامه، سمک عیار، داراب‌نامه و .... و همچنین از نظر اخلاقی، اندرزی و آموزشی به آثاری مانند ضامن آهو و نگار و ... تقسیم می‌شوند.

داستان‌های محبوب‌القلوب نیز بیشتر جنبهٔ تعلیمی، اخلاقی و اجتماعی دارد. این قبیل داستان‌ها از جنبه‌های مختلف داستانی و محتوایی بررسی شده‌اند. در این مقاله، داستان محبوب‌القلوب با توجّه به اشعاری که در خلال متن درج و تضمین شده از لحاظ موضوع و کارکرد آن در نثر داستان بررسی و تحلیل گردیده است.

موضوع‌های این اشعار با توجّه به محتوای داستان به شش دسته طبقه‌بندی شده است که بر اساس میزان کاربرد به ترتیب موضوع اخلاق (٤۱/۸۰ درصد)، توصیف (۲۰/۱٦)، اندرز و حکمت (۱٦/٤۱)، عشق (۱٤/۱۷)، دعا (۵/۹۷)، مدح (۱/۵۰) بیشترین بسامد را دارند. این آمار بیانگر این است که داستان‌های عامیانه اهداف تعلیمی و پرورشی دارند و صرفاً جنبهٔ سرگرم‌کنندگی ندارند. استخراج مسائل تعلیمی آن، تفکّر جامعه و ارزش‌های

مورد قبول جامعه را نشان می‌دهند و در تقویت هویت فرهنگ ایرانی و اسلامی نقش بسزایی دارند.

به لحاظ زبانی و نقشی که این اشعار در خلال نثر داستان دارند با توجّه به هدف نویسنده از قراردادن ابیات مورد نظر در متن داستان، چهار نقش یا کارکرد استنباط شده است: کارکرد تأیید، تأکید، تکمیل، توصیف.

ابیاتی که نقش تکمیل داستان را دارند با ۵۲/۲۳ درصد بالاترین میزان را به خود اختصاص داده‌اند و نشان‌دهندهٔ توجّه نویسنده به احساسات و عواطف خواننده ایرانی است تا توجّه به منطق او. این مسأله در قصّه‌های کودکان که همراه با ترانه خوانده می‌شود نیز دیده می‌شود و بیانگر سنّت داستان‌نویسی ایرانی و علاقه و توجّه روح و عاطفه ایرانی به شعر فارسی است.

در رتبهٔ دوم ابیات با کارکرد توصیف ۲۰/۱٦ درصد را به خود اختصاص داده است. توصیف نیز نقش مهمّی در داستان‌گویی و نقّالی که داستان‌های عامیانه تحریری از این نقّالی‌ها هستند، ایفا می‌کنند. این توصیفات با شعر بیان می‌شده گویا نویسنده با آگاهی از این نکته که جملات طولانی در توصیف شیء یا شخص باعث ملال خواننده می‌شود برای جذّابیت و رغبت مخاطب به خواندن ادامه داستان از شعر بهره می‌گیرد. ابیات با کارکرد تأکید با ۱۷/۱٦درصد در رتبهٔ سوم و ابیات با کارکرد تأیید با ۱۰/٤٦ درصد در مرتبهٔ چهارم قرار می‌گیرند.

ابیاتی نیز که ضرب‌المثل شده‌اند، ۲٤/٦۳ درصد از کل ابیات را تشکیل می‌دهند که نشان از اهمیّت این نوع ابیات در نثر داستان دارد. تشبیه و تمثیل که ضرب‌المثل‌ها بخشی از این ابیات هستند در جهت اقناع مخاطب و پذیرش داستان و ایجاز که تحرّک و پویایی داستان را رقم می‌زند نقش مهمّی دارند.

سرایندگان اشعار نیز شناسایی شدند. شاعران چون: حکیم نظامی گنجه‌ای، انوری، باباافضل کاشانی، مولوی، سعدی، سلمان ساوجی، صائب تبریزی، سرخوش لاهوری، لطف‌الله نیشابوری، حافظ، جامی از جمله آنها هستند.

پی‌نوشت

۱-

هر بیشه گمان مبر که خالی است باشد که پلنگ خفته باشد

(سعدی، ۱۳۹٤، ۵۹)

۲- انوری، ۱۳۷۲، ۱۳۵.

۳-

هر چه در این پرده نشانت دهند گر نپسندی به از آنت دهند

(نظامی، ۱۳۸٦، ۲۱)

٤- این بیت با تغییراتی در دیوان باباافضل کاشانی، مولوی و شیخ‌بهایی آمده است:

گر دایرهٔ کوزه ز گوهر سازند از کوزه همان برون تراود که در اوست

(باباافضل، ۱۳٦۳، ۱۰۰)

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. انوری ابیوردی، اوحدالدّین علی (۱۳۷۲)، دیوان انوری، چاپ چهارم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

۲. تمیم‌داری، احمد (۱۳۹۳)، فرهنگ عامه، چاپ سوم، تهران: مهکامه.

۳. حافظ، شمس‌الدّین محمّد (۱۳٦۸)، به کوشش دکتر غنی و قزوینی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

٤. خطیبی، حسین (۱۳٦٦)، فن نثر در ادب فارسی، تهران، انتشارات زوّار.

۵. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۹٤)، گلستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ دوازدهم، تهران، خوارزمی.
٦. شمیسا، سیروس (۱۳۸۰)، سبک‌شناسی نثر، چاپ پنجم، تهران: میترا.
۷. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، تاریخ ادبیات ایران، چاپ هفتم، تهران، فردوس.
۸. صفری‌آق‌قلعه، علی (۱۳۹۵)، اشعار پراکنده در متون تا سال ۷۰۰ هجری، جلد ۱ و ۲، تهران، انتشارات محمود افشار.
۹. فراهی، برخوردار بن محمود (۱۳۷۳)، داستان‌های محبوب‌القلوب، تحریر علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۱۰. محجوب، محمّدجعفر (۱۳۹۳)، ادبیات عامیانهٔ ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
۱۱. نظامی‌گنجه‌ای، الیاس (۱۳۷٦)، خمسهٔ نظامی، بر اساس نسخهٔ وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران، قطره.

ب) مقاله‌ها

۱. احمدسلطانی، منیره (۱۳۹۲)، «نگاهی به سیر قصّه‌های عامیانه در دورهٔ صفویه با محوریت رموز حمزه»، مجلهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۷۳، صص۱۹-۵.
۲. اذکایی، پرویز (۱۳۷٤)، «نقد کتاب محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی»، ماهنامهٔ کلک، شمارهٔ ۸۰-٦۸، صص۳٤٤-۳٤۳.
۳. امیدسالار، محمود؛ حسن ذوالفقاری (۱۳۹۳)، «ادبیّات داستانی عامیانه»، مندرج در دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۱، چاپ دوم، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۳ ـ ۸.
٤. بیرنگ، محمّدرضا (۱۳۹٦)، «بررسی ابعاد استشهاد به عنوان یک آرایهٔ تعلیمی در منشآت قائم مقام در مقایسه با گلستان سعدی»، نشریهٔ زبان ادب فارسی دانشگاه تبریز، سال ۷۰، شمارهٔ ۲۳٦، صص ٤۹-٤۲.

۵. حسن‌زاده، شهریار (۱۳۹۳)، «نگاهی به ادبیات عامه در عصر صفوی»، بهارستان سخن، سال یازدهم، شمارهٔ ۲٦، صص۲٤۸-۲۲۱.
٦. دشتی، محمّد (۱۳۷۸)، «قصّه‌های عامیانه در عصر صفوی»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۸-۱۱.
۷. ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۹۳)، «تصاویری از زندگی قرن دهم در داستان‌های میرزا برخوردار فراهی»، کیهان فرهنگی، شمارهٔ ٦، صص۲۸-۲۵.
۸. سپه‌وندی، مسعود و معصومه ارشد (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی عناصر عمدهٔ عامیانه محبوب‌القلوب ممتاز فراهی، داستان عامیانهٔ دورهٔ صفوی»، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد فسا، س٤، ش۲ (پیاپی۹)، صص۲۰-۱۲.
۹. صیادکوه، اکبر و معصومه بهمه‌ای (۱۳۹۵)، «بررسی و تحلیل نقش و شخصیت زنان در محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی»، فصلنامه علمی-پژوهشی زن و جامعه، سال هفتم، شمارهٔ سوم، صص۹۰-٦۱.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۱٦۲-۱۳۵
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.5.1

پژوهشی در انتساب سرقت ادبی به مؤلّف راحةالصّدور*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّدرضا پاشایی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران
دکتر حجّت کجانی‌حصاری
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده
راحةالصّدور و آیةالسّرور از معدود کتاب‌های بازمانده از تاریخ سلجوقیان است که نگارش آن در سال ٦۰۳ هجری، به پایان رسیده است. بسیاری از محقّقان بر آن بوده‌اند که این اثر، سرقت ادبی محض است و نجم‌الدّین راوندی کسی است که با سوءاستفاده از سلجوقنامه، کتابی را که بیست و یک سال پیش از آن، نوشته شده بوده در ظاهری دیگر، به نمایش گذاشته و با افزودن مطالبی به آن و یا تلخیص آن کتاب، به دریافت صله نائل آمده و نامش را در ردیف تاریخ‌نویسان و همچنین نویسندگان نثر فنّی و مصنوع قرار داده است. این مقاله بر آن است تا برخلاف سایر محقّقان که اغلب به رونویسی از عقیدهٔ یکدیگر پرداخته‌اند، بیان کند که اگرچه شواهد بسیاری مبنی بر سرقت ادبی در راحةالصّدور دیده می‌شود، اما نکاتی نیز در این کتاب وجود دارد که نشان‌دهندهٔ مشاهدات و اظهارنظرهای خود مؤلّف است.

واژه‌های کلیدی: راحةالصّدور، سلجوقنامه، سرقت ادبی، وام‌گیری، راوندی، ظهیرالدّین نیشابوری.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱٦ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٤/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: pashaei.reza@yahoo.com

۱- مقدّمه

راوندی مورّخ، ادیب، خطّاط اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم و مؤلّفِ کتاب راحَةالصّدور و آیَةالسُّرور (یوسفی‌فر، ۱۳۹۳: ذیل راوندی) به منظور قدرشناسی از سلجوقیان، این کتاب را نوشت (راوندی، ۱۳۸٦: ٦۲ـ٦۳). راحةالصّدور (٦۰۳-۵۹۹ ه. ق.) مشتمل بر شرح تاریخ سلسلهٔ سلجوقیان ایران از ابتدای روی کارآمدن تا زوال آنان به دست خوارزمشاهیان و پنج سال پس از آن (تا ۵۹۵ ه. ق.) و از کتب معتبر تاریخی است که در سده‌های گذشته، همواره به عنوان یکی از معدود آثاری که به تاریخ سلجوقیان پرداخته در معرض نقد و نظر قرارگرفته است و به دلیل مناسبات خانوادهٔ راوندی با دربار سلجوقیان و نیز بدان سبب که نویسنده شاهد رویدادها بوده، حاوی اطّلاعات تاریخی ارزشمندی است (خلیفه، ۱۳۹۳: ذیل مدخل «راوندی»).

مهم‌ترین نکته در تاریخ‌نگاری راوندی نقد روزگار خود و نیز نقد رویدادهای تاریخی است (راوندی، ۱۳۸٦: ۳۰ـ۳۲، ۲٤۱) و مهم‌ترین بخش راحةالصّدور مطالب مربوط به دهه‌های پایانی حکومت سلجوقیان است. گزارش‌های راوندی منبعی مهم برای دورهٔ طغرل بن ارسلان، بویژه دورهٔ اتابک جهان پهلوان (حک: ۵۷۱ـ ۵۸۲ ه. ق.) و اصلاحات دیوانیِ اوست؛ زیرا این گزارش‌ها ناشی از مشاهدات عینی راوندی است.

در حقیقت، راحةالصّدور بهترین و مستندترین منبع برای تاریخ سلجوقیان عراق عجم در دورهٔ ارسلان (حک: ۵۵٦ـ۵۷۱ ه.ق.) و طغرل بن ارسلان، دو سلطان واپسین این سلسله، و نیز موقعیت شهر همدان، دارالملک آنان، است که بر اساس آن، بویژه، می‌توان تصویری روشن از همدان عصر سلجوقی ترسیم کرد (لوتر(Luther)،۱۹۷۱: ۳۹۳-۳۹۵). این اثر به سبب کثرت منقولات منظوم از شاعران مشهور قرن ششم و پیش از آن، از دیدگاه ادبی نیز ارزشمند است. بررسی بخش‌های منظوم این اثر علاوه بر روشن‌ساختن متن، در تنقیح دیوان شعرایی که شعرشان در این کتاب، نقل شده، مؤثّر است (آزادیان، ۱۳۸۸: ۹٦).

به گفتهٔ محمّدتقی بهار (ج ۲: ٤٠٦)، راحةالصّدور همانند کلیله و دمنه از مهم‌ترین آثار نثر فارسی است؛ امّا مشکلات عربی و قرینه‌سازی در آن کمتر از کلیله ودمنه است. نخستین‌بار، مستشرق معروف، ادوارد براون (Edvard Brown) خلاصهٔ راحةالصّدور را به انگلیسی ترجمه و آن را در سال ۱۹۰۲م.، منتشر کرد (خلیفه،۱۳٦۲: ذیل «راحةالصّدور»). پس از آن، محمّد اقبال آن را بر اساس نسخهٔ پاریس متعلّق به شارل شفر(Charles Schaefer)، تصحیح و با مقدّمه‌ای سودمند به زبان انگلیسی و حواشی در سال ۱۹۲۱ م. در لندن چاپ کرد (افشار، ۱۳۱۳: ۲۹) و سرانجام، مجتبی مینوی متن مصحّح اقبال را در سال ۱۳۳۳ ه. ش، در تهران، تجدید چاپ کرد.

۱-۱- مسألهٔ پژوهش

از مهم‌ترین و در عین حال نامشخص‌ترین مواردی که پژوهشگران را در این کتاب به شکّ و تردید انداخته، سرقت‌ادبی‌بودن آن است و همگان را به هنگام مقایسه و تطبیق آن با سلجوقنامه (۵۸۵ ه. ق.) اثر خواجهٔ امام ظهیرالدّین نیشابوری (وف. ۵۸۵ ه. ق.) خواه‌ناخواه، به این موضوع، سوق می‌دهد؛ چنانکه محققانی چون یان ریپکا (YanRipka) (۱۹٦۸-۱۸۸٦ م.)، عبدالحسین نوایی (۱۳۸۳- ۱۳۰۱ه. ش.) و برخی دیگر، از جمله، اسماعیل افشار، آن را سرقت ادبی محض دانسته و افرادی چون بدیع‌الزّمان فروزانفر (۱۲۷٦-۱۳٤۹ه. ش.) و محمّد اقبال (۱۳۲۷ ه. ق.) تنها به این امر اشاره کرده‌اند و صاحب‌نظرانی چون ذبیح‌الله صفا (۱۲۹۰- ۱۳۷۸ه. ش.) و ملک‌الشّعراء بهار (۱۲٦٦- ۱۳۳۰ه. ش.) در مهم‌ترین آثارشان دربارهٔ آن سکوت کرده‌اند.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا با ذکر شواهد مناسبی از کتاب راحةالصدور، به بررسی این امر بپردازد که آیا محمّد بن علی بن سلیمان راوندی (٦۱۰- ۵۵۰ ه. ق.) به بازنویسی سلجوقنامه پرداخته و کتابش نیز در حکم سرقت ادبی است یا اثر او جزو تألیفات محسوب می‌شود و مطالبی افزون بر سلجوقنامه دارد؟

در این مقاله با نقد و بررسی سخنان پیشینیان و ذکر دلایل آنها پیرامون اتّهام به نجم‌الدّین راوندی و نگاهی دقیق به رفتار او در تألیف و گفتارش، همچنین با مطابقت قسمت‌هایی از راحة‌الصّدور و سلجوقنامه به این نکته اشاره می‌کنیم که این اثر اگرچه در بخش نخست، مضامین مشترکی با سلجوقنامه دارد، امّا مطالبی افزون بر سلجوقنامه نیز در آن هست؛ مثلاً، نحوهٔ حکمرانی سلطان بَرکیارُق (حک: ٤٨٦ـ٤٩٨ ه. ق.) و محمّد بن ملکشاه (حک: ٤٩٨ـ٥١١) و ویژگی‌های شخصی آن دو (راوندی، ١٣٨٦: ٧٩)، یا روایات شفاهی که با ذکر فعل «شنیده‌ام» مشخّص شده‌اند (همان: ٩٨ـ٩٩). راوندی گاهی نیز به برخی اصطلاحات دیوانی اشاره کرده که در سلجوقنامه نیست. از جمله، هنگام شرح درگیری سَنجَر با محمود، اشاره کرده که وی از شهرهای عراق عجم مالیات «ضیاع و ضَریبه[1]» گرفته است (همان: ١٧٠ـ١٧١).

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

اسماعیل‌خان افشار در مقدّمهٔ «سلجوقنامه» (١٣٣٢: ٨- ١) در تصحیحی که بر این کتاب داشته است، راحة‌الصّدور را سرقت ادبی محض می‌داند که حتّی یک کلمه یا یک واقعهٔ تاریخی افزون بر سلجوقنامه ندارد. همچنین، یان ریپکا در «ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان» (١٣٦٤: ١٤٤) نیز سخن اسماعیل افشار را تصدیق و آن را تکرار می‌کند. عبدالحسین نوایی در «متون تاریخی به زبان فارسی» (١٣٧٦: ٥١) کار راوندی را سرِهم‌بندی کتاب با مطالبی از دیگران برای کسب صله خوانده است.

در میان مقاله‌ها، اسماعیل‌خان افشار (١٣١٣ه.ش.) در شمارهٔ اوّل «مجلّهٔ مهر» بر آن است که قسمت تاریخ سلاجقهٔ این کتاب، بدون تغییر و تصرّف، برداشت از سلجوقنامه است. او در شمارهٔ دوم همان مجلّه (افشار، ش٢: ١٥٨) راحة‌الصّدور را خلاصهٔ سلجوقنامه می‌داند که گاه چیزی بر آن افزوده یا جابجا شده است. محسن لهراسبی در مقالهٔ «نکاتی

در باب کتاب راحةالصّدور و آیةالسّرور» (۱۳۷۹ه. ش.) نیز به سرقتی‌بودن این کتاب اشاره کرده است.

مختار کمیلی (۱۳۸۷ه. ش.) در مقالهٔ «راوندی، انتحال یا اقتباس؟» به اثبات انتحالات راوندی از کتبی چون ذخیرهٔ خوارزمشاهی، کتاب شراب، سلجوقنامهٔ ظهیری نیشابوری، سندبادنامهٔ ظهیری سمرقندی و کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی پرداخته است. شهرام آزادیان و مسعود راستی‌پور (۱۳۸۸ه. ش.) در «بررسی انتحالات ادبی راوندی» معتقدند که راوندی سه قصیده از جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی و یک مخمّس از شرف‌الدّین شفروه را به نام خود ثبت و در حقیقت، آنها را سرقت کرده است. بدین ترتیب، می‌توان گفت تا کنون تمام پژوهش‌ها راحةالصّدور را تقلید صرف و نسخه‌برداری و رونویسی از سلجوقنامه دانسته‌اند و در برخی از موارد، شواهدی را نیز بر این ادعا ارائه نموده‌اند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- سرقت ادبی

بلاغیون در علم بدیع تعاریف مختلفی از سرقت ادبی کرده‌اند از جمله؛ «سرقت ادبی آن است که شخص، سخن دیگری را بگیرد و به خود نسبت دهد» (الهاشمی، ۱۳۸۳: ۳۶۳). استاد جلال‌الدّین همایی در ذیل، پنج نوع کلّی سرقات ادبی آورده‌اند:

«هرگاه لفظ و معنی –هر دو– را عیناً و بدون تصرّف و تغییر سرقت کرده باشند، آن را نسخ و انتحال می‌گوییم، و هرگاه لفظ و معنی –هر دو– را برده؛ امّا در آن تغییر و تبدیل داده باشند، آن را مسخ و اغاره می‌نامیم و در صورتی که تنها معنی و فکر و مضمون را فراگرفته و با حفظ موضوع آن را به لفظ دیگر بیرون آورده باشند، نامش سلخ و الملم است و اگر موضوع را هم تغییر داده باشند، آن را *نقل* می‌گویند؛ و هرگاه لفظ و معنی – هر دو– را به سبب سرقت مآخذ و اسناد ربوده باشند، نامش شیّادی و دغل‌کاری و دزدی بی برگه و بی‌نام و نشان است»(۱۳۷۱: ۳۵۸).

با این تعریفاتی که در علم بدیع آمده است، حلّ و عقد، اقتباس، تضمین، ترجمه و حتّی توارد، استقبال، نقیضه و مواردی از این دست نیز برداشت از فکر یا متن دیگران است با این تفاوت که نوعی وامگیری محترمانه است در حالی که انتحال، جزو سرقات ادبی محسوب می‌شود.

در طول تاریخ، آثار متفاوتی در مجموعهٔ سرقات قرار گرفته و نام مؤلّف اثری را از سر آن برداشته و نام خود را جایگزین آن کرده‌اند؛ چنانکه صاحب کشف‌المحجوب به این رسم، حتّی در میان صوفیه که دم از علم و دین و شریعت و حقیقت می‌زنند، اشاره کرده است[۲].

اسماعیل‌خان افشار در حاشیهٔ مقدّمهٔ سلجوقنامه آورده است:

«بعضی از قدما برای استفاده از حرفهٔ ادب به این قبیل سرقت‌ها متشبّث شده‌اند، از آن جمله عبدالرّزاق سمرقندی قسمتی از اواخر جلد سیم و تمام جلد چهارم *زبدةالتّواریخ* حافظ ابرو را سرقت و بدون هیچ گونه تغییر عبارت در کتاب *مطلع‌السّعدین* درج نموده –میرزا زین‌العابدین نسخهٔ جهان‌آرای غفاری را از اوّل تا آخر سرقت و موسوم به *تکملةالاخبار* نموده– سیّدعلی رازی تذکرهٔ عوفی را سرقت و به اسم *بزم‌آرا* نموده، پسر وی، میرحیدر رازی، هر سه جلد نفیس تاریخ الفی را سرقت و موسوم به *زبدةالتواریخ* کرده است» (افشار، ۱۳۳۲: ۵).

چنانکه ملاحظه می‌شود این کار در ایران –مانند سایر نقاط دنیا– رایج بوده و شاید علّت دو نام داشتن برخی از کتب و مشخّص‌نبودن نام نویسنده و سال و قرن برخی کتاب‌ها نیز مربوط به چنین مواردی باشد؛ امّا بسیاری از کتب در طول تاریخ حاوی مطالبی از آثار پیشینیان و هم‌روزگاران خود بوده‌اند که اگر همه را سرقت بدانیم، آبرو و اعتباری برای نویسندگان صاحب نام باقی نمی‌ماند؛ به عنوان مثال وصّاف‌الحضره (٦٩٨–٦٦٣ ه.ق.) یک جلد از تاریخ جهانگشا را در کار خود گنجانده و واعظ کاشفی (وف. ۹۱۰ه. ق.) تمام کلیله و دمنه را با افزودن فواید تعلیمی و حکمی در انوار سهیلی آورده

و شاهنامهٔ حکیم توس هم از خداینامه اقتباساتی کرده است. همچنین محمّد اقبال در مقاله‌ای انگلیسی که در انتهای راحةالصّدور آورده است، قسمت‌هایی از این کتاب را در کتبی چون تاریخ گزیده، روضةالصّفا و تاریخ جهان‌آرا به نمایش گذاشته است (راوندی، ۱۳۸٦: مؤخّره). با این حساب، باید محدودهٔ سرقات ادبی را مشخّص کرد و از یک اصطلاح، فراتر رفت.

زرّین‌کوب (وف. ۱۳۷۸ه. ش.) در این باره می‌نویسد: «آنچه تا کنون مسلّم شده این است که هیچکس یک اثر را کاملاً خود ابداع نمی‌کند و ابداع مطلق اگر بکلّی، نایاب نباشد، قطعاً کمیاب است. پس همهٔ نویسندگان به سرقت متّهم‌اند» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱٤٦). در هر صورت، اگر مضمونی که از شاعر یا نویسنده‌ای گرفته شود، با حفظ نام و هویّت نویسندهٔ نخست، و برای ایجاد یک اثر ادبی با پوشاندن لباس هنری، اثر بهتر و کامل‌تری تألیف شود، آن بهتر است؛ در غیر این صورت، سرقت ادبی و انتحال است که هم معنی و هم لفظ را بی کم و کاست از دیگری بگیرند و به نام خود نشر دهند.

«بدین ترتیب، اگر شاعر یا نویسنده‌ای فقط به اخذ و سرقت مضمون دیگری بسنده‌کند یا این که مضامین جالبی را فقط به این دلیل که قبلاً، دیگران آنها را گفته‌اند ترک کند، عاجز و ناتوان است. لیکن اگر از معانی و مضامین قدما به حدّ اعتدال استفاده کند و پیرایهٔ نو در آنها بپوشاند و آثار تصرّف خویش را در آنها بر جای گذارد، چندان در خور ملامت نیست؛ چنانکه مسعود سعد گوید:

معنی نیک بود شاهد پاکیزه بدن — که به هر چند، در او جامه دگرگون پوشند
هنر است این که کهن خرقهٔ پشمین ز برش — به در آرند و در او اطلس و اکسون پوشند»
(همان: ۱٦۰– ۱۵۵)

از مطالب فوق، چنین برمی‌آید که اوّلاً اثری که ارزنده باشد –چه از لحاظ صورت و چه از نظر معنی– مورد تقلید دیگران قرار خواهد گرفت؛ ثانیاً، اگر بحث تقلید و وام‌گیری و تلمیح و ... را از ادبیات، حذف کنیم، به حافظهٔ تاریخی و ملّی یا ادبی بشر خیانت

کرده‌ایم؛ زیرا بشر همواره نیازمند یادآوردن تاریخ و افتخارات خود و پدرانش است؛ سوم آن که سرقت ادبی در جایی اتفاق می‌افتد که:

الف) عین مطلب از آثار دیگر باشد بدون اشاره به نام مؤلّف پیشین؛

ب) مأخذ و منبع کتاب آن‌چنان معروف و مشهور نباشد که بازنویسی و تغییر در آن، ذهن‌ها را متوجّه آن بگرداند؛

ج) سارق تمامی شواهد را از متن اصلی حذف کرده باشد.

با این اوصاف آیا راحةالصّدور سرقت و انتحال از سلجوقنامه است یا وام‌گیری و اقتباس؟ با این حال تفاوت هایی بین راحه الصدور و سلجوقنامه وجود دارد که در ذیل بدان پرداخته می شود؛

۲-۲- تفاوت‌های دو کتاب سلجوقنامه و راحةالصّدور

دو کتاب معتبر بازمانده از تاریخ آل‌سلجوق یکی سلجوقنامه است اثر خواجهٔ ظهیرالدّین نیشابوری و دیگری راحةالصّدور و آیةالسّرور نجم‌الدّین محمّد بن علی بن سلیمان راوندی که هر دو مشتمل بر یک دورهٔ تاریخی‌اند. تألیف سلجوقنامه در سال ۵۸۲ ه. ق. به پایان رسیده و ذیلی بر آن توسط ابوحامد محمّد بن ابراهیم در سال ۵۹۹ ه. ق. در هشت صفحه نوشته شده است. این کتاب در سال ۱۳۳۲ ه. ش. توسط اسماعیل‌خان افشار حمیدالملک در نشر کلالهٔ خاور و در ۹۲ صفحه به طبع رسیده است.

تألیف راحةالصّدور در سال ۵۹۹ ه. ق، یعنی درست در سالی که ذیل سلجوقنامه نوشته شده، آغاز شده و در سال ٦۰۳ ه. ق، نگارش آن پایان پذیرفته و در سال ۱۳۳۳ه. ش. به تصحیح محمّد اقبال در ٤٦۷ صفحه متن اصلی به زیور طبع آراسته شده است.

سلجوقنامه کتابی است به نثر ساده و روان و بدون حشو و زواید؛ چنانکه در کلّ این اثر تنها یک بیت وارد شده و آن هم خاتمهٔ کتاب است در حالی که راحةالصّدور به نثر فنّی و مصنوع نوشته شده و حاوی ۲۷۹۹ بیت شعر از خود و شعرای دورهٔ سلجوقی ذکر

کرده است (پرتوبیضایی، ۱۳۲٤: ۸). این امر بر ارزش کار وی افزوده است؛ زیرا به سبب قدمت نسخهٔ خطّی راحةالصّدور، این اشعار منبعی مهم در تصحیح اشعار شعرای دورهٔ سلجوقی محسوب می‌شوند. او بسیاری از قصاید شعرای آن عصر را به طور کامل در اثر خود ذکر کرده است (صفا، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۰۱۱).

سلجوقنامه با مقدّمه‌ای ۲۵ سطری (یک و نیم صفحه) آغاز شده و به اصل مطلب یعنی تاریخ سلجوقیان می‌رسد و بدون وقفه تا پایان کتاب کار خود را ادامه می‌دهد؛ امّا راحةالصّدور ۸۷ صفحه مقدّمه و سبب تألیف کتاب دارد و هرجا که فرصتی به دست آورده، حکمت و مثل یا اشعار و ابیاتی را برای عبرت خوانندگان یا توصیف‌های گوناگون و مدایح آورده است و از این رهگذر، بر حجم کتاب افزوده است. راوندی در ادامهٔ قسمت سلجوقنامه به پادشاهی طغرل بن ارسلان بن طغرل و ذکر خوارزمشاهیان و بخش‌های الحاقی مخصوص سرگرمی و خاتمت کتاب نیز پرداخته است.

نکتهٔ مهم در راحةالصّدور برجسته کردن اهمیت ایلدُگُزیان (اتابکان آذربایجان) و تأثیر آنان در حکومت سلجوقیان است؛ به گونه‌ای که دورهٔ آنان «ایّام امن و عدل» وصف شده است. راوندی تأثیر قزل‌ارسلان، اتابک اعظم، را در دورهٔ طغرل، تعیین‌کننده دانسته است (راوندی، ۱۳۸٦: ۳۳٤) (خلیفه،۱۳٦۲: ذیل«راحةالصدور»).

۲-۳- نقد دیدگاه‌های صاحب‌نظران

به دلیل شباهت‌های فراوان این دو کتاب در موضوع و نحوهٔ نگارش، محقّقان و صاحب‌نظران عقاید کسانی را در زمینهٔ وام‌گیری یا سرقت راوندی از سلجوقنامه ارائه نموده‌اند که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

یان ریپکا (ریپکا، ۱۳٦٤: ۱٤٤) می‌نویسد: «راحةالصّدور و آیةالسّرور در تاریخ سلجوقیان از نجم‌الدّین ابوبکر محمّد راوندی نوعی سرقت ادبی از سلجوقنامهٔ ظهیری

نیشابوری است، چرا که حتّی یک کلمه هم بیش از مطالب تاریخ مذکور به راحةالصّدور افزوده نشده و حتّی وقایع آن در سالی که وقایع سلجوقنامه به پایان می‌رسد، خاتمه می‌یابد».

این سخن دقیق نیست؛ زیرا بجز مقدّمه و مؤخّره و اشعار و امثله‌ای که راوندی در کتاب گنجانده است، به ادامهٔ تاریخ سلجوقیان در دوران ارسلان بن طغرل و طغرل بن ارسلان بن طغرل و استیلای خوارزمشاهیان بر عراق پرداخته که خود بیش از ۷۰ صفحه را شامل می‌شود و این قسمت اخیر در نوع خود و در تاریخ سلجوقیان، بی‌نظیر و در خور توجّه است. همچنین خود راوندی (ص ٦٤ـ٦٥) بصراحت اشاره کرده که پیش از وی، ظهیرالدّین نیشابوری تاریخ سلجوقیان را نگاشته و در حقیقت، تلویحاً به استفاده از آن کتاب اشاره کرده است.

افشار در مقاله‌ای مبسوط که در مجلهٔ مهر نوشته و آن را در مقدّمهٔ سلجوقنامه، به چاپ رسانده است، چنین می‌نویسد:

«پس از مطالعهٔ دقیق مکرّر راحةالصّدور و تطبیق آن با رسالهٔ تاریخ سلاجقهٔ زبدةالتواریخ و اشارهٔ خود راوندی در مقدّمهٔ راحةالصّدور، بر من واضح گردید که قسمت تاریخ سلاجقهٔ راحةالصّدور از اوّل تا آخر یعنی از ابتدای سلطنت این خاندان تا طغرل‌بن ارسلان، آخرین پادشاه سلاجقهٔ عظام، بدون نقطه‌ای تحریف در عبارت، سرقت از سلجوقنامهٔ ظهیری است؛ منتها، در بعضی موارد، به اختصار کوشیده و قسمتی از عبارت کتاب را حذف کرده» (افشار،۱۳۱۳، ش۱: ۳۰).

او در شمارهٔ دوم همین مجلّه، نظرش را کمی تعدیل می‌کند و می‌گوید: «راحةالصّدور از ابتدا تا اوایل سلطنت طغرل، خلاصهٔ این رساله است؛ منتها در بعضی موارد، به اختصار این رساله پرداخته و در مواردی که خواسته از خود چیزی بیفزاید یا بعضی مطالب کتاب را مقدّم مؤخّر بنویسد، اشتباهات مضحک کرده» (افشار،۱۳۱۳، ش۲: ۱۵۸).

چنانکه ملاحظه می‌شود اسماعیل افشار نظر چندان ثابتی نداشته‌اند و عقیده‌شان تنها در سرقت یا اختصار یکسان است در حالی که یکی از تفاوت‌های بارز این دو کتاب در اطنابِ راحةالصدور است نه اختصار. راوندی در بسیاری از صفحات و بخش‌های آن، به ویژه در آغاز پادشاهی‌های مختلف و معرّفی شاهان سلجوقی بحث را به اطناب کشانده و شاه را بیش از نیشابوری وصف کرده است؛ چنانکه در آغاز سلطنت الب‌ارسلان محمّد بن داود (ص ۱۱۷– ۱۱٦) و طغرل بن ارسلان (ص ۳۳۱– ۳۳۰) راوندی هشت سطر به آغاز هر کدام از مطالبی که در خصوص این افراد در سلجوقنامه (صص ۲۳ و ۸۳) آمده، افزوده است و در مواردی انگشت‌شمار مطلب را به اختصار کشانده است.

عبدالحسین نوایی دربارهٔ سرقت راوندی می‌نویسد:

«این کتاب در حقیقت همان سلجوقنامهٔ ظهیری نیشابوری است با همان فصول و همان شیوهٔ تنظیم و همان مطالب؛ بدین معنی که راوندی از آن رونویسی کرده بدون آن که چیزی بر آن افزوده یا کاسته باشد؛ منتهی برای پوشاندن این نادرستی، مقادیری از قصاید شعرای بزرگ مثل انوری، خاقانی و غزنوی را در کتاب آورده ... بدین ترتیب این موارد را سرهم‌بندی کرده و کتابی ساخته تا به مخدوم خویش هدیه کند و صله‌ای دریافت دارد. هرجا هم که خواسته از خود مطلبی بیاورد، دچار اشتباهات فاحش شده تا آنجا که به نظر می‌آید از تاریخ‌نویسی چندان اطّلاعی نداشته...» (نوایی، ۱۳۷٦: ۵۱).

نوایی هم ظاهراً خود از روی سخن دیگران –احتمالاً افشار– مطالبی نوشته‌است و نشان می‌دهد خود به مقایسه و بررسی نپرداخته است؛ چنانکه می‌گوید: «اشعاری از خاقانی و انوری و غزنوی»، در حالی که در این کتاب، مجموع اشعاری که از خاقانی آمده بسیار اندک است و سیّدحسن غزنوی و انوری هم که به ترتیب ۱۹٦ و ۱٤۱ بیت در این کتاب دارند در مقابل شمار ابیات فردوسی که ٦۷٦ بیت و اشعار مجیرالدّین بیلقانی که ۳٤۸ بیت و اشعار نظامی که ۲٤۹ بیت را شامل می‌شود، اصلاً به چشم نمی‌آید (مبین، ۱۳۷۹: ۱۲– ٦).

پیداست که مطالب افشار بر ذهن افراد پس از خود تأثیری بسزا داشته و آنان را از تحقیق پیرامون موضوع بی‌نیاز کرده است چنانکه نوایی در ادامهٔ صحبتش از راحةالصّدور می‌نویسد: «باید ذکری از میرزا اسماعیل‌خان افشار حمیدالملک که مشت این دروغ زن را باز کرده و او را به عنوان یک منتحل معرفی کرده است –و می‌دانیم که انتحال به معنای سرقت ادبی است– بنماییم» (همان).

بدیع‌الزّمان فروزانفر به او تهمت سرقت نمی‌زند؛ امّا می‌گوید: «بی‌گمان، مأخذ راوندی در تاریخ خود، کتاب سلجوقنامهٔ ظهیری بوده ... می‌توان استفاده کرد که کتاب راحةالصّدور را مؤلّف از آن خلاصه نموده است» (راوندی، ۱۳۸٦: ۸).

ملک‌الشّعراء بهار در سبک‌شناسی و ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات خود به این نکته هیچ اشاره‌ای نداشته‌اند و به تحسین راوندی در نثر نویسی پرداخته‌اند. بهار و صفا این کتاب را «از بهترین کتب نثر فارسی» (بهار، ۱۳۹۱: ٤۰٦) (صفا، ۱۳۹۲: ۱۰۱۰) دانسته و آن را «در شمار معتبرترین و سودمندترین کتب فارسی پیش از حملهٔ مغول» (همان) خوانده‌اند. عجیب اینجاست که مصحّح سلجوقنامه، راوندی را ناآشنا به ادبیات می‌داند و می‌نویسد: «به هر صورت راوندی که خطّاط و نقّاش بوده، آشنایی با ادبیات نداشته... از بی‌سوادی و تنگی قافیه اکثر اشعار مجیر و غیره را مبدّل به نثر کرده و بسیاری از عبارات ذخیرهٔ خوارزمشاهی و رسالهٔ شراب و شطرنج و غیر آن را سرقت و جابجا در کتاب درج کرده. بدیهی است مقصود وی ... آن بود که صِله از کیخسرو سلجوقی بگیرد» (نیشابوری، ۱۳۳۲: ٦).

ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات در ایران می‌نویسد: «کتاب اعلام‌الملوک مسمّی به راحةالصّدور و آیةالسّرور، از کتب مهم اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم است که خواه از باب سلامت انشای آن و غزارت فضل مؤلّف، و خواه از حیث اشتمال بر اطّلاعات فراوان تاریخی و اجتماعی، در شمار معتبرترین و سودمندترین کتب فارسی پیش از حملهٔ

مغول است» (صفا، ۱۳۹۲: ۱۰۰۸) و فروزانفر در ارزش‌های ادبی و فواید این کتاب می‌نویسد:

«دیگر از فواید آن مطالبی است که به مناسبت از رجال و شعراء نامی آن عهد مانند علاءالدّوله عربشاه و فرزندان او و عبادی و عمادی و انوری و سیّداشرف سیّدحسن غزنوی و اثیر اخسیکتی و مجیر بیلقانی در خلال وقایع و حوادث تاریخی ذکر شده و از قدیم‌ترین منابع شرح‌حال آنان به شمار تواند رفت. دیگر آن که مصنّف اشعار عدّه‌ای از شعراء قرن ششم را که بعضی نیز با وی هم‌عصر بوده‌اند، از قبیل انوری و عمادی و سیّدحسن غرنوی و مجیر بیلقانی و اثیر اخسیکتی، در این تألیف گنجانیده و نظر به آن که دیوان بعضی از آنان هنوز هم در دسترس قرار نگرفته، در جمع و تصحیح دیوان ایشان بی‌اندازه مفید است.

دیگر از فواید راحةالصّدور اشتمال بر حکایات و امثال و اشعار گزیدهٔ تازی و پارسی است که می‌توان گفت ورقی در آن کتاب خالی از این لطیفه نیست و اگرچه ممکن است ایراد آن لطایف به سلیقهٔ بعضی خوش نیاید و آن را بیرون از وظیفهٔ تاریخ‌نویسان شمارند با این همه، حسن انتخاب مؤلّف را انکار نتوان کرد ...

«دیگر از فواید مهم، آشنایی به روش متقن و مطلوب اوست در ترجمهٔ احادیث و امثال عربی به پارسی بسیار شیوا و فصیح که با رعایت اختصار و مطابقهٔ اصل در نهایت روانی و فصاحت است و نموداری از وسعت اطلاع و اقتدار او در زبان تازی و پارسی است... » (راوندی، ۱۳۸٦: ۸-۱۰).

کمیلی در مقالهٔ «راوندی، انتحال یا اقتباس؟» پس از تعریف انتحال، معتقد است که راوندی در نثر مرتکب انتحال شده و عبارات فراوانی را از آثار دیگران، بدون تصرّف در لفظ یا معنی در کتاب خود نقل کرده است که ضمن ارائهٔ اسناد، جای خرده‌گیری بر آن نیست (کمیلی، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

اسماعیل‌خان افشار در همان مقدّمهٔ سلجوقنامه و دربارهٔ تاریخ‌نگاری راوندی هم می‌نویسد:

«در متن تاریخ نیز هرجا شخصاً تصرف کرده، ثابت نموده که هیچ‌گونه آشنایی‌ای با فنّ تاریخ نداشته است و در متن تاریخ، بدون مناسبتی با سابق و لاحق کلام، اکثر به‌عنف، بسیاری از قصاید مجیر و اثیر و سیّدحسن غزنوی و امثال فارسی و عربی و احادیث گنجانیده که غالباً رشتهٔ تاریخ را از هم می‌گسلد» (نیشابوری، ۱۳۳۲: مقدّمه).

این سخن اگرچه به ظاهر درست است، امّا با نگاهی به تاریخ‌نویسی در ایران می‌توان بر این حرف هم خرده گرفت؛ زیرا پس از این راحةالصّدور و امثال آن چون ترجمهٔ تاریخ یمینی، سبک تاریخ‌نویسی در ایران شعبه‌ای در نثر فنّی و مصنوع ایجاد می‌کند و درصد بالایی از آثار تاریخی در دوره‌های بعد، بدان روی آورده و از آن تبعیّت کرده‌اند؛ بویژه در دورهٔ مغول و پس از آن؛ به نحوی که می‌توان گفت بهترین و ماندگارترین آثار تاریخی ایران در نثر فنّی و مصنوع پدید آمده است و به قول فروزانفر –چنانکه پیش از این آمد– «اگرچه ممکن است ایراد آن لطایف به سلیقهٔ بعضی خوش نیاید و آن را بیرون از وظیفهٔ تاریخ‌نویسان شمارند، با این همه، حسن انتخاب مؤلّف را انکار نتوان کرد» (راوندی، ۱۳۸٦: ۹).

با این سخن، نباید فراموش کرد که او با فنّ تاریخ‌نویسی نیز آشنا بوده و در تاریخ طغرل بن ارسلان بن طغرل بخوبی از عهده برآمده است و این جای بسی افسوس است که چرا خود از ابتدا، به نوشتن این تاریخ نپرداخته و سعی در حفظ کتاب سلجوقنامه کرده است؛ زیرا بهترین و زیباترین قسمت‌های این تاریخ را –در نظم و سبک نگارش– از صفحهٔ ۳۳۳ تا ٤۰۵ این کتاب تشکیل می‌دهد که به قلم خود راوندی است و این صفحات است که قدرت او را در تاریخ‌نویسی آشکار می‌کند و راوندی آن را براساس مشاهدات و شنیده‌هایش، کامل کرده است[۳].

در این قسمت است که راوندی به اشعاری عالی از افراد مختلف، در جریان تاریخ، اشاره کرده و کلامش را به حدّ اعلا رسانده است و گاه اشعار خود را نیز آورده است، مانند مرثیه‌ای که می‌تواند مرجعی برای محتشم کاشانی (۹۹٦ ه. ق.) در سرایش ترکیب‌بند معروفش بوده باشد. خود در این باره، می‌نویسد:

«و چون دو منزل از همدان حرکت افتاذ، علاءالدوله را زه فرموذ نهاذن و مرقدش با همذان نقل کردند با تربة اسلاف سادات، رَحِمَهُمُ الله، و مؤلّف این کتاب محمّدبن علی بن سلیمان الرّاوندی رعایت حقوق او را این مرثیت در تعزیهٔ او برخواند: مرثیه:

آه این چه محنت است که اندر جهان فتاذ؟ آه این چه واقع است که از ناگهان فتاذ؟

(همان: ۳۵۳– ۳۵۲)

٤-۲- دلایلی بر تألیفی بودن (وام گرفتن) بخش‌هایی از راحةالصّدور

با مطالعهٔ دقیق راحةالصّدور و بررسی گفته‌ها و نوشته‌های راوندی و دقّت در نحوهٔ نگارش او، می‌توان دلایلی را مبنی بر سرقت‌نبودن تمام این کتاب ارائه کرد و آن‌گاه با احترام به این نویسنده، می‌توان از اصطلاح وام‌گیری و یا اصطلاحات بهتر از آن استفاده کرد. این دلایل عبارتند از:

۱) ذکر نام ظهیرالدّین نیشابوری، صاحب سلجوقنامه در مقدّمهٔ کتاب؛

«و همین تاریخ‌ها به عهد خذاوند عالم، طغرل بن ارسلان بن طغرل، رَحِمَهُالله، ظهیرالدّین نیشابوری که استاذِ سلطان ارسلان و مسعود بوذ و خویشِ دعاگوی دولت، نبشته بوذ» (راوندی، ۱۳۸٦: ٦٥– ٦٤).

۲) اشاره به این‌که ظهیرالدّین نیشابوری از خویشاوندان اوست، چنانکه در سطور بالا آمد: «خویشِ دعاگوی دولت [= راوندی]» (همان) و اگر می‌خواست به سرقت از او بپردازد و اثرش را به نام خود کند، سعی می‌کرد از شخص دیگری استفاده کند.

۳) راوندی که مردی فقیه و عالم به شریعت بوده و کتابش را سرشار از اشعار حکمی و تعلیمی کرده، آیا دست به سرقت می‌زند؟ او حتّی به شراب و شطرنج و تیراندازی و شکار و خوشنویسی هم با دیدی مذهبی می‌نگرد و همواره مخاطب خود را که شاه جوانی است پند و اندرز می‌دهد. آیا چنین شخصی خود، به دام شیطان نفس افتاده و به خاطر صله، چنین کاری انجام داده است؟

٤) اشاره به این که بیشترِ اشعار این کتاب از دیگران است و نه از خود:

«و چون در این کتاب، دُرَر شعر و غُرَر فکر هر کسی هست، چشم‌زخم را شَبَهی هم می‌بایست، این قصیده بیاوردم، اگرچه به سخن همسری نکند، از روی مدح شاه، بر همگان رجحان دارد» (همان: ۲۷).

۵) نفرین و لعنت فرستادن بر کسی که در کتابش تصرّف یا آن را کم و زیاد کند؛

«و دعاگوی دولت، ابوبکر محمّد بن علی بن سلیمان الرّاوندی، تاریخ سلاطین آل‌سلجوق می‌نویسد بر سبیل اختصار و صد هزار لعنت به جان و خان و مان و زن و فرزندان آن کس می‌فرستد که از این کتاب حرفی یا کلمه‌ای حذف کند یا زیادت و نقصانی نویسد یا طعنی زند و تصرّفی کند؛ چه، این کتاب در نظر قطب عالم آمده است و پسندیده» (همان: ٦٤).

٦) داشتن ۲۱٦ صفحه مطلب بیش از سلجوقنامه در مقدّمه و سبب تألیف کتاب و تاریخ طغرل بن ارسلان بن طغرل و استیلای خوارزمشاه و آداب ندمت و شطرنج و شراب و خط و ... بیشتر از مباحث موجود در سلجوقنامه.

۷) حفظ امانت و عدم تصرّف در قسمت وام‌گرفته شده از سلجوقنامه؛

اگرچه راوندی تمام سلجوقنامه را کم و بیش با دخل و تصرّف در اثر خود آورده و ابیات و اشعار و امثالی را هم بدان افزوده اما سعی کرده امانت‌داری کند؛ زیرا با وجود آمدن پانزده بار نام کامل مؤلّف، هیچ‌کدام از آنها در این قسمت دیده نمی‌شود. حتّی او هفت‌بار نام زین‌الدّین محمود بن محمّد بن علی راوندی را که خال اوست و احمد بن

محمّد بن علی راوندی خال دیگرش و حکایت بهاءالدّین ابوالعلاء راوندی را در قسمت خارج از سلجوقنامه آورده و قسمت سلجوقنامه را از نام خود و آشنایان، خالی گذاشته است.

۸) نیاز به منبع و مأخذ برای تاریخ‌نویسی؛

چنانکه بیهقی نیز به اسناد و نامه‌های خود و به رسایل بونصر مشکان نظر داشته و وصّاف‌الحضره هم یک جلد از تاریخ جهانگشا را به طور کامل در تاریخ وصّاف آورده است.

۹) استفادهٔ دیگران از سلجوقنامه به عنوان تنها اثر و منبع موجود از تاریخ سلاجقه؛

چنانکه حمدالله مستوفی در تاریخ گزیده (۷۳۰ ه. ق) و حافظ ابرو در زبدةالتواریخ (۸۳۰ هـ) به مقدار فراوان از این کتاب استفاده و اقتباس کرده‌اند (مستوفی، ١٣٦٤: ٧) حتّی حبیب‌السّیر و تاریخ الفی و روضةالصفا نیز به صورت غیرمستقیم و از طریق تاریخ گزیده از سلجوقنامه بهره‌برده‌اند.

این امر در باب «راحةالصدور» نیز صادق است چنانکه به‌تحقیق گفته‌اند:

«در زمان سلطنت الجایتو از ایلخانان مغول، شخصی به نام محمّد بن محمّد بن عبدالله بن نظام‌الحسینی الیزدی، در سال ۷۱۱ ه. ق./ ۲- ۱۳۱۱ م. کتابی به نام راحةالعراضه فی الحکایات السلجوقیه نوشت. این شخص وزیر ابوسعید ایلخان مغول بود و کتاب وی دقیقاً خلاصه‌ای از کتاب راوندی، تنها با این تفاوت که برخلاف نثر ساده و روان راحةالصّدور، العراضه دارای نثر مصنوع و متکلّف است. کتاب راحةالصّدور همچنین در زمان سلطنت سلطان مراد دوم از امپراتوران عثمانی ۸۵۵- ۸۲۵ ه. ق./ ١٤٥١- ١٤٢١ م. توسّط شخصی ناشناس به زبان ترکی ترجمه شده است» (مبین، ۱۳۷۹: ۱۲- ٦).

۱۰) افزودن مطالبی به آغاز و پایان هر فصل در توصیف پادشاه و مدح آن؛

چنانکه به عنوان نمونه در آغاز پادشاهی ملکشاه بن محمّد (ص ۱۲۵) هفت سطر، و در آغاز پادشاهی طغرل بن ارسلان هشت سطر به آغاز معرفی آنها افزوده و در پایان هر دوره نیز اشعار و مدایح خود و دیگر شاعران معاصر خود را آورده که از نظر تاریخ ادبیات، بسیار با ارزش است تا حدّی که می‌توان این کتاب را بخاطر اشتمال بر اشعار شعرای هم‌دورهٔ مؤلّف، در زمرهٔ نخستین تذکره‌ها به شمار آورد.

در کنار موارد فوق می‌توان احتمال داد که:

۱۱) این کتاب بنا به سفارش پادشاه یا وزیر یا بزرگی از درباریان تألیف شده است؛ زیرا او:

الف) به انواع علوم تصحیف و تزیین و تذهیب کتاب مسلّط و سرآمد روزگار بوده و به آرایش مصحف سی‌پاره‌ای که سلطان طغرل بن ارسلان به خطّ خود نوشته، پرداخته بود؛

«و چون به تاریخ سنهٔ سبع و سبعین و خمس‌مائه، سلطان شهید را هوس خط افتاد، ... محمود بن محمّد بن علی الرّاوندی را که خال دعاگوست تفقّد فرمود و او را تشریف استاذی ارزانی داشت و خواست که از انوار علوم او استفادتی کند... خال دعاگو کمر آن خدمت بربست و به جان بکوشید و حلاوت حرف‌های سیاه کوتاه خط چون شیرینی شب وصال در کام او می‌نهاذ... تا به اندک مدتی به منزل مراد رسیذ... و چون خط منسوب شذ، تبرّک کرد به کلام ربّ‌العالمین و تمسّک به حدیث سیّدالمرسلین که (خبر): مَنْ کَتَبَ بسم الله الرّحمن الرّحیم فَاَحسَنَ خطُّهُ غُفِرَ لَهُ، مصحفی سی‌پاره مبدا کرد و می‌نوشت و نقّاشان و مذهّبان را بیاورد تا هرچ او می‌نوشت، ایشانش به زر تکحیل می‌کردند، بر هر جزوی سی‌پاره صذ دینار مغربی خرج می‌شد، ... و این دعاگوی بدان سبب از آن حضرت تقریب و ترحیب یافت و تکحیل نوشتهٔ او بیشتر مرا فرموذی که بسبب معرفت خط، آنچ دعاگوی کردی، بهتر نمودی» (همان: ٤٤– ٤٣).

ب) به این دلیل که از خاندان و خانواده‌ای معروف و سرشناس بوده که به تقریر خود «بیشتر معارف و پادشاهان و ارکان دولت، پسران را اسمِ شاگردی دعاگوی [= راوندی] و خالان وی حاصل کردندی، و کسانی که به بلاغت معروف بودندی، در جملهٔ خطّهٔ عراق و صوب خراسان به خط و هنر، تفاخر به شاگردی ما کردندی» (همان: ۵۱).

ج) به این دلیل که خدمت پادشاهان جهاندار و بزرگان نامدار سلجوقی کرده بود چنانکه گوید: «و من که خدمت چنان پادشاهان جهاندار و بزرگان نامدار کرده باشم، با خسیسان ناکس و دونان بی‌هوس، چگونه درسازم و با خدمت ایشان، چون پردازم؟» (همان: ٤٦٠).

به‌احتمال زیاد، برای نوشتن تاریخ سلجوقیان به گونه‌ای که در لفظ و معنا و ظاهر، شایستهٔ این خاندان جهانگشا که تا زمان پایان پذیرفتن نگارش این کتاب (٦٠٣ هـ‍ق.) بیش از صد و هشتاد سال بر ایران و سرزمین‌های اطراف آن حکم رانده‌اند، فراخوانده شده است و با نگاهی مسالمت‌آمیزتر، می‌توان گفت از او خواسته شده است تا به تکمیل سلجوقنامه که اثری نه در خور این خاندان است پرداخته و آن را به زیور حسن خط و تذهیب نیکو و مدح سلاطین نامدار به گونه‌ای بیاراید که اهل تاریخ از آن بهره‌برند و اهل ذوق و ادب و هنر نیز از آن فایده برگیرند.

این معنی از چند مورد در متن همین کتاب حاصل می‌شود:

الف) نام کتاب یعنی راحةالصّدور که واژهٔ صدور در آن می‌تواند در معنی وزرا و برصدرنشینان به کار رفته باشد و این نشان از افرادی دارد که حامی نویسنده بوده‌اند؛ همچنین آورده است:

«و مرا دوستی بود یگانه که خاطرش پذیرای سخن چنان بود که محسود همگان بود... و اگرچه در زمرهٔ صبیان بود، یگانهٔ جهان بود، صدر عالم... تاج‌الصّدور و الاکابر... احمد بن ابی‌منصور بن محمّد بن منصور البزّاز القاسانی، اطالَ اللهُ فی العِزِّ الدّائمِ بقاؤُهُ ... مدّت دو سال داعی دولتِ آن حضرت [= راوندی] روزگار در کنف حمایت و ظلّ رعایت

او می‌گذاشت، هر روز فتوحی و آسایش روحی از آن می‌گشود و این فرسودهٔ محنت، آسودهٔ منحت او گشت، در آن وقت این تصنیف در خاطر بوذ، از وی قبول کردم که نام شریف او در کتاب راحةالصّدور و آیةالسّرور آرم و از او یادگاری در روی زمین بگذارم و شکر نعمت او بگزارم که در این دو سال، هر آرزو که مرا بوذ از انواع نعم، او حاصل کرد... و چنانک من حقّ استادی وی فرو نگذاشتم، او نیز حقّ شاگردی من نگاه داشت و بدانست که عالَم جهل، ظلمانی است و عالَم علم، نورانی، و علم آب حیات ظلمات است، اگر خضروار آب حیات علم در مزرعهٔ دل براند و نهال دانش بنشاند، نام او ابدالدّهر باقی ماند» (همان: ٤۹– ٤۷).

ب) دریافت صله پیش از شروع به نوشتن کتاب چنانکه از متون زیر برمی‌آید:

«و اگر این دعاگوی در دولت و نعمت پادشاه عمر ابد یابد، تاریخ دولت طغرلی بنویسد و آن را کتابی سازد، نظماً، اَو نثراً، امّا در این مجموعه ملتزم چند چیز شده‌ام که اگر درین وقایع که به دور دولت سلطان شهید [= طغرل] و اتابک سعید محمّد و پادشاه کریم، قزل‌ارسلان، و بعد از ایشان تا بدین تاریخ افتاد شروع رود، مقصود این مجموع مفقود شود، قَصیرَةً عن طویلةٍ بعضی گفته می‌شود، و آنچ شعرهاء شعرا در مدح ایشان و امرا خواهم آوردن، خود دلیلی قاطع و برهانی ساطع است بر بزرگی و مرتبت و پادشاهی و سلطنت ایشان، و تا ملکی مستقیم و صلاتی جسیم نیابند، شعرا در مدح، شروع نکنند» (راوندی، ۱۳۸٦: ٤۵– ٤٤).

ج) جاوید کردن نام سلاجقه به دلیل بزرگداشت و گسترش نام آنان در آسیای صغیر و تقدیم کتاب به دربار و دریافت صله و چنانکه می‌نویسد:

«دعاگوی دولت، العبد محمّد بن علی بن سلیمان الرّاوندی،... خواست که پیروی زین‌الدین [= خال راوندی] کند، جزوی از کلّی دریافته است و اگر به سبب فتور و تشویش و باران محنت در عراق از بعضی مقاصد و مراد بازماند، در دولت خداوند عالم... ابوالفتح کیخسرو بن قلج ارسلان، خَلّدَ اللهُ ظلّ دولَتِه، به همهٔ مرادها برسد و به یمن اقبال

او در سایهٔ دولتش پرورش یابد و در خطّهٔ روم نشر فضایلی که اهل خوراسان و عراق از خویشان، کسب کرده‌اند بکند و به دولت پادشاه عادل احیای دانش در این دیار بباشد و چنان سازد که آثار دانش اهل روم چنانک در ماتقدّم بوده است به جملهٔ جهان برسد... و علم فقه و خلاف و لغت عرب و خط و ادب و شعر پارسی و تازی در این طرف [= آسیای صغیر] متداول السنهٔ ایشان شود... و آنچ اسلاف ماضیه و اخلاف باقیهٔ دعاگوی، دم و قدم زده‌اند، در دولت سلاطین آل سلجوق رَحِمَ اللهُ الماضینَ مِنهُم وَ اَبقَی الباقینَ و ثمرهٔ نعمت و حرمت حاصل کرده، اعقاب این دعاگوی از دولت سلطان قاهر، عقباً بعد عقبٍ حاصل کنند، و اگرچه تا این غایت داعی را داعیهٔ هنر ورزیدن و شعر به غایت گفتن نبوذ، از فرّ چنین شهریاری و جهانداری، اَبکارِ افکار را جلوه توان داد که هم لطافت صورت دارذ و هم کثافت صلت که مهیّج داعیه باشد» (همان ۵۵– ٥٤).

ظاهراً، انشای این کتاب نخست در عهد طغرل بن ارسلان و برای او –که در سطور فوق با نام سلطان شهید از آن یاد شده– شروع شده و آن‌گاه، با مرگ او، کتاب برای سلیمانشاه تهیه و تنظیم شده است؛ اما چون سلیمانشاه هم مغلوب کیخسرو می‌شود، راوندی سعی می‌کند آثار این هدف و اندیشه را از کتابش محو کرده[٤] و آن را برای تقدیم به کیخسرو بن قلج ارسلان –برادر بزرگتر سلیمانشاه– که از سلاجقهٔ آسیای صغیر است آماده کرده و بدان صوب به تقدیم ارسال نماید و این کار نیز به دست جمال‌الدّین ابی‌بکر بن ابوالعلای رومی انجام می‌پذیرد:

«و چون خواجهٔ اجل، جمال‌الدّین –دامَتْ سعادَتُهُ– را هواخواه و دوستدار [آل سلجوق] یافتم، راز این کتاب را با وی گفتم و در میان نهادم. این کتاب را خواستار و خریدار گشت و گفت: این اعجوبهٔ جهان را من بدان حضرت رسانم و این نادرهٔ زمان را به محلّ و منزل خود دوانم؛ چه نغمهٔ بلبل از گلزار خوش آید و این مداح در آن کارگاه دولت و ولایت نعمت یابد تا که و مه و خرد و بزرگ بخوانند و عظمت سلاطین خود بدانند که صیت ایشان در اطراف جهان چندان است که از دوماهه راه، مدّاح ایشان این‌همه

ترنّم می‌کند. و دعاگوی دولت چون ذکر عظمت و سلطنت خداوند عالم ... ابوالفتح کیخسرو بن سلطان السّعید قلج ارسلان... بشنید، بدین کتاب اختصار نکند و تازه کتابی سازد ...» (همان: ٤٦٣– ٤٥٩)

در جایی دیگر نیز در سبب تألیف کتاب می‌نویسد:

«و سبب تألیف این کتاب آن بود که در شهور سنهٔ ثمانین و خمس‌مائه خداوند عالم رکن‌الدّنیا و الدّین طغرل بن ارسلان را هوای مجموعه‌ای بود از اشعار؛ خال دعاگوی، زین‌الدّین، می‌نوشت و جمال نقّاش اصفهانی آن را صورت می‌کرد... مؤلّف این مجموع خواست که اختیار چند شعر و نثر بکند و در مجموعی، آرد تا یاد گیرند. این اُمنیت در حجاب تعذّر می‌بود؛ چه در مدّت محنت عراق، رنج نفس بغایت بود و درد دل بی‌نهایت... با خود اندیشیدم که عقلای عالم چو در تحصیل علوم قدم نهادند، اگرچه مطمح همّتْ ثواب آخرت بوذ، نام دنیا بیشتر باعث ایشان شذ، و نام نیک مطلوب جهانیان است... وصول بذین مراد از مال و فرزند به حصول نیامذ و از خویش و پیوند ظاهر نگشت، الّا از تصنیف کتب و شعرهای آبدار این ذکر پایدار نماند و یادگار از مردم الّا فایدتی علمی بنماند... و روزبه‌روز، ثواب به روان پاذشاه می‌رسد؛ و همچنین، مال باید بذل کنند تا شعرا قصاید در حق ایشان انشاد کنند [و] دیگران یادگیرند، و همچنان از برای خَلَفان ایشان شعرها گویند همان صلت یابند، مکارم اخلاق پدران زنده ماند، و جهانیان به کمال علم رسند...

پس، به حکم این مقدّمات، در سنهٔ تسع‌وتسعین‌وخمس‌مائه، مصنّف و مؤلّف این کتاب ... اندیشه کرد که چون خلود ذکر از تصنیف کتب است، من نیز تصنیفی سازم و به قدر قوّت خویش کتابی پردازم که امتداد مدّت روزگار آن را خَلَق نگرداند و مسوّدهٔ آن تا قیامت بماند... و چون تحصیل علوم در دولت آل‌سلجوق کرده بودم و مشایخ و استادان، دعاگوی داعیان وهواخواهان ایشان بودند و مدارس عراق و خیرات در آفاق از ایشان و بندگان ظاهر شد خواستم که این کتاب به نام سلطانی سلجوقی باشد، این مراد

در قبضهٔ تعذّر می‌بوذ و این اُمنیت روی نمی‌نمود تا خذاوند عالم... ابوالفتح کیخسرو بن قلج ارسلان... فتح انطالیه کرد و آنچ هیچ پادشاه را میسّر نشد از مصاف دادن و کشتن، او را میسّر ببود، واجب دیدم این کتاب به نام شریف او ساختن و این دفتر از بهر او پرداختن» (همان: ٦٣– ٥٧).

د) آوردن ملحقاتی در آداب ندمت و شطرنج و شراب و ... برای جذب مخاطبان بیشتر که هر کسی به دلیلی، این کتاب را بخواند و به مدح و دعای پادشاهان آل سلجوق، بپردازد: «تا متصحّفان این کتاب را چون از [جدّ آن] و حکایات بزرگان ملال گیرد، بدان تفرّجی کنند و کوته‌نظران که از روح سخن محروم باشند، به سبب آن مضاحک[۵]، این کتاب را مطالعه کنند و ذکر محامد اخلاق این پادشاه خوب‌سیرت و این تخت‌دار جوان‌بخت همه‌کس بخواند و بر روی روزگار، مخلّد ماند و باقی به بقای دهر شود» (همان: ٦٤– ٦٣).

با توضیحات و اسنادی که از راحةالصدور ارائه شد، می‌توان گفت این کتاب به سفارش و درخواست یکی از بزرگان سلاجقه و برای تکمیل تاریخ سلجوقیان ظهیرالدّین نیشابوری و آراستن آن به زیور اشعار و امثال و قراردادن آن در قالب نثر فنّی تهیّه شده است تا در خور حاکمان و بزرگان درباری شود. راوندی در این کتاب، ضمن گنجاندن قسمت‌های فراوانی از سلجوقنامه، اطّلاعاتی دیگر را نیز به متن افزوده اما تصرّفی در متن ظهیرالدّین نکرده و آن را عیناً آورده و در چند جای کتاب، به نام او هم اشاره کرده و کسانی را که قصد تصرّف در این اثر داشته باشند نفرین کرده است.

۳- نتیجه‌گیری

در نگاه اوّل به دو کتاب سلجوقنامه و راحةالصّدور، این اندیشه در ذهن نقش می‌بندد که راوندی کتاب خود را به‌طورکامل، از سلجوقنامه سرقت (انتحال) کرده است؛ امّا با بررسی تطبیقی و تحلیلی هر دو کتاب، این نتیجه حاصل می‌شود که سلجوقنامه مقدّمه‌ای بر

تألیف راحةالصّدور است و نجم‌الدّین راوندی با استفاده از تمام توانایی‌های خود، کوشیده است علاوه بر حفظ کتاب ظهیرالدّین نیشابوری، در قالبی نو، کتاب جدیدی نیز در تاریخ آل سلجوق بنویسد و نام آن خاندان را در روزگار پس از خود مخلّد و جاوید گرداند و از این طریق، صِلاتی ارزشمند هم به دست آورد. او در تکمیل کتابش، بارها به نام ظهیری نیشابوری و نسبت خود بدو اشاره کرده و کوشیده است این کتاب مختصر را در راحةالصّدور، بدون تغییر و تصرّف حفظ کند و در قسمت‌هایی چون پادشاهی ارسلان بن طغرل و طغرل بن ارسلان بن طغرل و استیلای خوارزمشاهیان بر عراق، تاریخ سلجوقیان را بیش از هفتاد صفحه ادامه داده است که این قسمت اخیر در نوع خود و در تاریخ سلجوقیان بی‌نظیر و در خور توجّه است.

در رد انتحالی که بر راحه الصدور وارد شده نیز دلایلی متقن به دست آمده است از جمله؛ ذکر نام ظهیرالدّین نیشابوری در مقدّمهٔ کتاب، اشاره به این که بیشترِ اشعار این کتاب از دیگران است و نه از خود، لعنت فرستادن بر کسی که در کتابش تصرّف کند، داشتن ۲۱٦ صفحه مطلب بیش از سلجوقنامه در مقدّمه و سبب تألیف کتاب و تاریخ طغرل بن ارسلان بن طغرل و استیلای خوارزمشاه... .

پی‌نوشت

۱- ضیاع، جمع ضیعة، به معنی خواسته و زمین و آب و درخت (دهخدا)/ ضریبه: مبلغی که اداء آن را بر بنده‌ای یا مردی ذمّی و امثال آن دو الزام کنند. خراج و مانند آن (دهخدا).

۲- «آنچه به ابتدای کتاب، نام خود اثبات کردم... آن است که چون جهلهٔ این علم کتابی نو ببینند که نام مصنف آن به چند جای بر آن مثبت نباشد، نسبت آن کتاب به خود کنند و مقصود مصنف از آن برنیاید؛ که مراد از جمع و تألیف و تصنیف به جز آن نباشد که نام مصنف بدان کتاب زنده باشد و خوانندگان و متعلمان وی را دعای خیر گویند، که مرا این حادثه افتاد به دو بار: یکی آن که دیوان شعرم کسی بخواست و بازگرفت و حاصل کار جز آن نبود که جمله را بگردانید و نام

من از سر آن بیفکند و رنج من ضایع کرد، تاب الله علیه، و دیگر کتابی کردم اندر تصوف، نام آن منهاج‌الدّین، یکی از مدّعیان رکیک -که کرای گفتار او نکند- نام من از سر آن پاک کرد، و به نزدیک عوام چنان نمود که آن وی کرده است، هرچند خواص بر آن قول بر وی خندیدندی» (هجویری، ۱۳۸۷: ۳- ۲).

۳- «و شنیدم که در میان نهب‌ها و آنچ از غارت پارس آورده بودند، جامهٔ خوابی از اصفهان برگرفتند؛ کودکی دوسه ماهه مرده از میان جامهٔ خواب بدر افتاد، و همچنین دیدم که مصاحف و کتب وقفی که از مدارس و دارالکتب‌ها غارت کرده بودند، در همدان به نقّاشان می‌فرستادند و ذکر وقف محو می‌کردند و نام و القاب آن ظالمان بر آن نقش می‌زدند و به یکدیگر تحفه می‌ساختند» (راوندی، ۱۳۸٦: ۳۳٦). راوندی در همین قسمت از گفتگوی خود با یکی از بزرگان و وساطت خود از او در پیشگاه طغرل سخن می‌گوید: «روس را در خانه، مست خفته بگرفتند و اسباب او تاراج کردند و یک محلت از همدان در صدمه آمد که حاشیهٔ سلطان بغارتیدند کَاَن لَم تَغنَ بِالاَمسِ و عوام همدان چنان هواخواه سلطان بودند که نجم‌الدین لقبی برادرزادهٔ امین‌الدین ابوعبداله امیر بار بود و خانه‌اش بغارتیده بودند و اندوختهٔ عمر برده و به دست فقر سپرده، مؤلّف این کتاب محمدبن علی بن سلیمان الراوندی او را گفت در حق سلطان نامعتقد شدی که خانه‌ات بغارتیدند؟ جواب داد که سلطان را به فعلِ اوباشِ حاشیت مؤاخذت نتوان نه که او فرمود یا خبرش بود من ارادت سلطان به جان بنسپارم. این حال بر رای اعلی عرض کردم؛ تفصیل اقمشهٔ او بخواست و آنچ ظاهر شد رد فرمود و عوض گم‌شده‌ها از خزانه بها مضاعف بداد.» (همان:۳٤٤) و موارد دیگری چون سفر به مازندران و حکایت بهاءالدین راوندی.

٤- مانند «جدول غالب و مغلوب» (ص ٥٤١) که در آن نام سلیمانشاه به خط درشت و با رنگ قرمز در صدر جدول نقش بسته است و دو بیت زیر:

ای آن‌که تو راست ملک آتاش با دیو و پری به زیر خاتم
(راحةالصّدور: ۱۲۳)

پشت دین بوالمظفر آن شاهی کآمد آتاش شـاه پیغمبر
(همان: ۲۵۸)

در معرفی فرزندان آل سلجوق هم که عبارتند از اسرائیل و میکائیل و یونس و موسی یبغو ناگهان نامی از سلیمان به میان می‌آورد و او را مدح می‌کند که بسیار غریب افتاده است (ن.ک.: ۸۷)؛ همچنین است در ذکر خاندان علویان همدان که در آنجا نیز از سلیمان‌شاه بن قلج ارسلان نام‌می‌آورد و این بیت را ضمیمه می‌کند:

ملک سلیمان به سلیمان رسید مژده به ایران و به توران رسید
(همان: ٤٥)

۵ – راوندی قصد داشت در ملّحقات کتاب خود غیر از مواردی که امروز وجود دارد، دربارهٔ «ادویه و اشربه‌ای که باه را قوت دهد، و آخر ختم بر مضاحکی چند و هزلیات» (همان: ٦۳) نیز کند اما در پایان کتابش می‌نویسد: «اگرچه در فهرست کتاب شرط رفته بود که ختم بر مضاحک کرده شود، جمعی از بزرگان و دوستان الحاح و اقتراح فرمودند که دامن از آن کشیده و برچیده می‌باید داشت چه شغلی بی‌ادبانه است و از بهر تفرّج خواص و تنزّه عوام آن را جذاگانه کتابی ساختن و این کتاب بر دعای دولت پاذشاه ختم کردن و بر فواید علمی و دعای دولت سلطان عالم به آخر آوردن» (همان: ٤۵۸).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. الهاشمی، احمد (۱۳۸۳)، جواهرالبلاغه، ترجمهٔ حسن عرفان، چاپ سوم، تهران، نشر بلاغت.

۲. بهار، محمّدتقی ملک‌الشعراء (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی، چاپ دوازدهم، تهران، امیرکبیر.

۳. راوندی، محمّد بن علی بن سلیمان (۱۳۸٦)، راحةالصدور و آیةالسرور فی تاریخ آل سلجوق، تصحیح محمّد اقبال، تهران، انتشارات اساطیر.

٤. ریپکا، یان (۱۳٦٤)، ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، گستره.

۵. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰)، آشنایی با نقد ادبی، چاپ ششم، تهران، سخن.

٦. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۲)، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ بیست و دوم، تهران، فردوس.
۷. مستوفی، حمدالله (۱۳٦٤)، تاریخ گزیده، به اهتمام عبدالحسین نوایی، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
۸. نوایی، عبدالحسین (۱۳۷٦)، متون تاریخی به زبان فارسی، تهران، سمت.
۹. نیشابوری، ظهیرالدّین (۱۳۳۲)، سلجوقنامه، با مقدّمهٔ اسماعیل‌خان افشار حمیدالملک، تهران، کلالهٔ خاور.
۱۰. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۷)، کشف‌المحجوب، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، چاپ سوم، تهران، سروش.
۱۱. همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۳)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ بیست و دوم، تهران، نشر هما.

ب) مقاله‌ها

۱. آزادیان، شهرام (۱۳۸۸)، «بررسی انتحالات ادبی راوندی»، مجله ادب فارسی، دوره۱، شماره ۲، صص۹۵ – ۱۰۸.
۲. افشار، اسماعیل (۱۳۱۳)، «سلجوقنامه ظهیری نیشابوری و راحةالصدور راوندی»، مجله مهر، سال ۲، ش ۱، صص ۱۵۷–۱٦۱.
۳. _____ (۱۳۱۳)، «سلجوقنامهٔ ظهیری نیشابوری و راحةالصدور راوندی»، مجله مهر، سال دوم، شماره ۱، صص ۳۰– ۲٦.
٤. _____ (۱۳۱۳)، «سلجوقنامهٔ ظهیری نیشابوری و راحةالصدور راوندی»، مجله مهر، سال دوم، شماره ۳، صص ۲٤۵–۲٤۱.
۵. پرتو بیضایی، حسین (۱۳۲٤)، «اشعار راوندی مؤلف راحةالصّدور»، یادگار، سال ۲، ش ٦، صص ۸–۱۲.
٦. کمیلی، مختار (۱۳۸۷)، «راوندی، انتحال یا اقتباس؟»، مجلهٔ آینه میراث، سال ششم، شمارهٔ چهارم، پیاپی ٤۳، صص ۱۵۰ –۱٦۲.

۷. لهراسبی، محسن (۱۳۷۹)، «نکاتی در باب کتاب راحةالصدور و آیةالسرور»، کتاب‌ماه تاریخ و جغرافیا، تیرماه، شماره ۳۳. صص ١٤ – ١٦.

۸. مبین، ابوالحسن (۱۳۷۹)، «نقد و نظری در باب کتاب راحةالصدور و آیةالسرور»، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، تیر، شماره ۳۳. صص ٦-۱۲.

۹. نوریان، مهدی و مهدی تدین و احمد علیزاده (۱۳۸٤)، «بازنگری راحةالصدور راوندی»، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه اصفهان. پاییز و زمستان، شماره‌های ٤۲ و٤۳، صص ۳٦-۲۵.

ج) مقالات مندرج در دانشنامه‌ها

۱. خلیفه، مجتبی(۱۳۹۳)، «راحةالصدور و آیةالسرور»، دانشنامه جهان اسلام، تهران، جلد ۱۹، بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

۲. یوسفی‌فر، شهرام (۱۳۹۳)، «راوندی، نجم الدین ابوبکر محمد بن علی»، دانشنامه جهان اسلام، جلد ۱۹، بنیاد دایرة المعارف اسلامی.

د) لاتین

1. Kenneth Allin Luther, "R¦avand¦â's report on the administrative changes of Muhammad Jah¦an Pahlav¦an", in Iran and Islam, ed. C.E. Bosworth, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۱۹۹-۱٦۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.6.2

تحلیل و مقایسهٔ اشعار رودکی سمرقندی و لی‌بای، شاعری از چین*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر نجمه درّی[۱]
دکتر سعید بزرگ بیگدلی
دانشیاران زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس
شین‌بی تینگ
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس

چکیده
مطالعهٔ آثار ادبی از ملل گوناگون جهان همراه با تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در این آثار از موضوع‌هایی جذّاب و با اهمّیت در حوزهٔ تحقیقات ادبی است. چین و ایران، دو تمدّن عظیم و کهن شرقی با پیشینهٔ روابط مشترک تجاری و فرهنگی، که در برهه‌هایی از تاریخ حتّی همسایه و هم مرز بودند، ناگزیر بر فرهنگ و ادب یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند. لی‌بای (۷۰۱-۷٦۲ میلادی) یکی ازمعروف‌ترین شاعران کلاسیک چینی در حوزهٔ شعر غنایی و عاشقانه است. وی با «سلسلهٔ تانگ» معاصر بوده و دارای سبک شاعری مخصوص است که با فرم ساختاری مدحی و درباری پیش از او، تفاوت آشکار دارد. در حدود هزار قطعه شعر از لی‌بای باقی‌مانده که به دلیل دارابودن ویژگی‌های خلّاقانه، بسیار مورد توجه شاعران بعد از او قرار گرفته است.

کمتر از دو قرن بعد از مرگ لی‌بای، در کشور ایران، معاصر با سلسلهٔ سامانیان، شاعر و نویسندهٔ پارسی‌گوی به‌نام رودکی (۲۳۷- ۳۱۹ ه. ق.) با عنوان پدر شعر فارسی در عرصهٔ ادبیات فارسی ظهور می‌کند. وی از شاعران پرکار زبان فارسی بوده، ولی آنچه اینک ازو در دست است در حدود ۱۰۰۰ بیت شعر و بیشتر در قالب قصیده و مضامین تغزلی است. این پژوهش اشعار غنایی لی‌بای و رودکی را مقایسه می‌کند.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٤/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: n.dorri@modares.ac.ir

در این مطالعهٔ موردی، هزار شـعر به جا مانده از لی‌بای و هزار بیت بر جای مانده از رودکی بررسـی شـده اسـت. شـباهت‌ها و تفاوت‌ها میان شـعر این دو شاعر با رویکرد توصیفی تحلیلی و بر اساس مکتب تطبیقی امریکایی، بررسی شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: لی‌بای، ادبیات چینی، رودکی، ادبیات تطبیقی، شعر غنایی.

۱- مقدّمه

ادبیات تطبیقی نوعی پژوهش بینارشته‌ای است که به مطالعهٔ رابطهٔ ادبیات ملّت‌های مختلف باهم و بررسی رابطهٔ ادبیات با هنرها و علوم انسانی می‌پردازد. ادبیات تطبیقی در زادگاه خود، فرانسه، بخشی از تاریخ ادبیات محسوب می‌شد. پژوهشگران فرانسوی بیشتر به دنبال سرچشمه‌های الهام و شواهدی تاریخی بودند که مؤید پیوندهای ادبی ملّت‌ها و بیانگر تأثیرپذیری آنها از یکدیگر باشد؛ از این رو، توجه به مسألهٔ زیبایی‌شناسی آثار ادبی اهمّیت چندانی در مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی نداشت.

مکتب تطبیقی آمریکا در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم رواج یافت، درحالی‌که زیبایی‌شناسی و توجه به نقد و تحلیل را در رأس کار تطبیقگری قرارمی‌داد. علاوه بر این، ادبیات را پدیده‌ای جهانی و در ارتباط با سایر شاخه‌های دانش انسانی و هنرهای زیبا می‌دانست. بر این اساس، ادبیات ملّت‌های مختلف حتّی بدون اثبات اولویت‌های تاریخی در داد و ستد فرهنگی، می‌توانست مورد مطالعه قرار گیرد.

از سوی دیگر، روابط دیرین و گستردهٔ دو امپراتوری بزرگ در ایران و چین به عنوان دو تمدّن برگزیده بلوک شرق، گسترهٔ جذّابی برای مطالعات تطبیقی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. بررسی تطبیقی شعر غنایی در ادبیات کهن این دو کشور با تکیه بر دو شاعر نامدار و صاحب سبک یعنی لی‌بای و رودکی که در این مقاله مطرح شده از جملهٔ اینگونه مطالعات تطبیقی فرهنگی است.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در تطبیق شعر رودکی با سایر شاعران از ملل مختلف آثار بسیاری از پایان‌نامه و مقاله در دست است. از جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

سجاد بردانیا و فاطمه قادریدر مقالهٔ «از قِفا نَبکِ تا بوی جوی مولیان، بررسی شیوه شاعری امرؤالقیس پدر شعر عربی و رودکی سمرقندی پدر شعر فارسی» (۱۳۹۳) و تورج زینی‌وند در مقاله‌ای با عنوان «خمریات رودکی و ابونواس؛ نقدی گشوده، تحلیلی ناتمام» (۱۳۹۰) به بررسی تطبیقی شعر رودکی با شاعران عرب پرداخته‌اند.

همچنین، دربارهٔ ویژگی غنایی شعر رودکی نیز آثار بسیاری نوشته شده‌است. از جمله موسی پرنیان و شهرزاد بهمنی مقاله‌ای دارند با عنوان «انواع ادب غنایی در شعر رودکی سمرقندی» (۱۳۹۲) که مضامین و موضوع‌های غنایی مانند مرثیه، خمریات، مفاخرات، لذّت‌گرایی، خوشباشی، عشق، توصیف طبیعت، مدح، شکوه و شکایت را در اشعار باقی‌مانده از پدر شعر فارسی واکاویده است.

در مقایسهٔ لی‌بای با شاعران خارجی نیز پژوهش‌هایی به زبان چینی وجود دارد ازجمله: گوجینگچون (GuoJingchun) مقاله‌ای دارد با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی لی‌بای و بایرون» (۱۹۹۱م.) و منگ زوکسیانگ (MengZuoxiang) مقالهٔ دیگری دارد با عنوان «شعر نوشیدنی لی‌بای» (۱۹۸۹م.) و همچنین لوتیان (LuoTian) نیز مقاله‌ای با عنوان «روح خدای شراب و لی‌بای ـ خدای شعر» (۱۹۹۱م.) نوشته است که در این مقالات نیز پژوهشگران به بررسی ویژگی‌های غنایی شعر لی‌بای پرداخته‌اند.

در حوزهٔ مطالعات ادبی تطبیقی ایران و چین به خصوص در زمینه شعر کهن پژوهش قابل توجهی به زبان فارسی در دست نیست و از این رو، مقالهٔ حاضر که مستخرج از پایان‌نامه‌ای با همین موضوع هم هست از نخستین تلاش‌هایی است که در مطالعهٔ پیوند فرهنگی این دو کشور انجام گرفته است.

۱-۲- روش تحقیق

جمع‌آوری اطّلاعات این پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای بوده است و روش انجام تحقیق توصیفی-تحلیلی است. تحلیل و مقایسه اشعار دو شاعر بر اساس رویکرد بینامتنی و مکتب امریکایی صورت گرفته است. اشعار باقی مانده از شاعران مورد نظر، مطالعه شده و سپس مضامین مشترک از بین آنها انتخاب شده است تا دستمایهٔ تحلیل و تطبیق شالودهٔ فکری و جایگاه این دو شاعر در ادبیات ایران و چین واقع شود.

۲- بحث و بررسی

با نگاهی به تاریخچه توسعهٔ فرهنگی بشر، ملاحظه می‌کنیم که در ابتدا، مرحله‌ای از توسعهٔ واگرا را تجربه کرده‌ایم. در حدود ۱۰۰۰ سال قبل از میلاد، فرهنگ‌های چهار زبان باستانی از جمله چینی، هندی، عبری و یونانی، تقریباً در زمانی آغاز شدند که هر یک در مسیر خاصّ خود، فرهنگی مستقل را شکل می‌دادند و ارتباطی اندک داشتند. بعد از آن، تبادلات منطقه‌ای صورت گرفت و بتدریج، چندین منطقه برای تبادلات فرهنگی وجود داشت؛ مانند منطقهٔ اروپای غربی، خاورمیانه، خاور دور و نزدیک. امّا پس از قرن هجدهم، با توسعهٔ سرمایه‌داری، روابط سیاسی، اقتصادی، تجاری و فرهنگی بین کشورهای جهان بسیار تقویت شد. به دنبال افزایش تعاملات فرهنگی، اهمّیت مطالعات در زمینهٔ ادبیات کشورهای مختلف از منظر ادبیات جهان و مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها اجتناب‌ناپذیر شده‌است. این رویداد، ظهور ادبیات تطبیقی را به دنبال داشت که با دو رویکرد اساسی منطبق بر روش فرانسوی یا «تحقیق تأثیر» و روش امریکایی یا «تحقیق موازی»، امروزه از مهم‌ترین بخش‌های پژوهش‌های ادبی است (رمارک، ۱۹۸٦: ۲-۳).

از آنجا که در بررسی متون کهن، گاهی ریشهٔ «پیوندهای واقعی» بین نویسندگان و آثار بروشنی قابل دستیابی نیست و استناد به سندی که بتواند تحقیق تأثیر را تأیید کند، با دشواری‌های بسیار همراه است، ابتدا شباهت‌ها و تفاوت‌ها را مقایسه می‌کنند، سپس از

منظر نقد ادبی و تفکّر زیبایی‌شناسی به تحلیل آنها می‌پردازند. این بدان معناست که نویسندگان و آثار در دوره‌ها و مناطق مختلف و با موقعیت‌ها و تأثیرات متفاوت، می‌توانند تحت فرض داشتن ارزش‌های زیبایی‌شناختی، موضوع تحقیق موازی تطبیقی واقع شوند. برای مثال، دوفو (Du Fu)، شاعر کلاسیک چینی (۷۱۲ م.)، می‌تواند با گوته (Goethe) که بیش از هزار سال بعد از وی به دنیا آمده‌است و یا تانگ شیانزو (Tang Xianzu)، نمایشنامه‌نویس چینی، می‌تواند با نمایشنامه‌نویس انگلیسی، شکسپیر (William Shakespeare)، مقایسه شود. به این ترتیب، دامنهٔ «تحقیق موازی» کاملاً گسترده‌است، در حالی که دامنهٔ «تحقیق تأثیر» بسیار کوچک‌تر است؛ زیرا مستلزم پیوند و تأثیر واقعی به عنوان پیش فرض تحقیق است، امّا نویسندگان و آثاری که ارتباط و تأثیر واقعی دارند، به هر حال محدود هستند.

از آنجا که چین و ایران دارای تمدّنی عظیم و کهنسال هستند و روابط فرهنگی دیرینه با یکدیگر دارند مطالعهٔ تبادلات فرهنگی آنها در پرتو مقایسه شاعران مطرح در هر دو کشور بسیار راهگشاست. لی‌بای و رودکی به عنوان نمایندگان برگزیدهٔ ادبی این دو تمدّن با داشتن جایگاهی ممتاز در شعر غنایی چینی و فارسی، گزینه‌های بسیار مناسبی برای این پژوهش تطبیقی به شمار می‌روند.

۲-۱- لی‌بای و رودکی

لی‌بای (۷۰۱- ۷۶۲ م.) به عنوان بزرگ‌ترین شاعر عاشقانه‌سرای سلسله تانگ (۶۱۸-۹۰۷ م.) و چین در همهٔ زمان‌ها شناخته می‌شود. چین که در اواخر عصر امپراتوری هان (Han Dynasty) یکپارچگی خود را از دست داده‌بود، در دوران کوتاه پادشاهان سلسلهٔ سوئی (Song Dynasty) دوباره اتّحاد و تمامیت ارضی خود را بازیافت و این وضع تا آخر دوران تانگ ادامه داشت. این دوران تقریباً ۳۰۰ ساله را باید دوران عظمت و شکوفایی به شمار آورد (اودیل کالتن مارک، ۱۳۷۱م.: ۶۹).

لی بای، شاعر مورد بحث ما، در عصر این سلسله زندگی می‌کرد و ارتباط نزدیکی با دربار سلسلهٔ تانگ داشت. در این زمان، ادیان و مذاهب بسیاری در چین وجود داشتند که در کنار هم از موهبت همزیستی سازگار بهره می‌بردند. ادیان بزرگ از جمله: دین مانی، نسطوری و اسلام، در این زمان به چین راه یافتند؛ ولی بدون شک تائوئیسم مهم‌ترین مذهب سلسلهٔ تانگ بوده است.

کمتر از دو قرن بعد از مرگ لی‌بای، شاعر و نویسندهٔ پارسی‌گوی ایرانی به‌نام رودکی (۲۳۷– ۳۱۹ هـ ق.) به دنیا آمد. رودکی را پدر شعر فارسی می‌نامند؛ زیرا نخستین کسی از شاعران پارسی‌گوست که از او دیوان شعر و اشعار کامل بر جای مانده‌است. دورهٔ زندگی رودکی، یعنی دورهٔ حکومت سامانیان را باید نقطهٔ اوج تمدّن ایرانی–اسلامی دانست. در این برهه، به‌دلیل فراهم شدن شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، علوم و فنون مختلف به طرز چشمگیری پیشرفت می‌کند و به دنبال آن، شعر و ادبیات فارسی نیز شکوفا می‌شود.

شاهان سامانی و درباریان، حامیان قدرتمندی برای نظم و نثر فارسی محسوب می‌شوند. رودکی از جمله شاعران برگزیده‌ای است که در سایهٔ این حمایت گسترده می‌بالد و اشعاری فراوان می‌سراید که بالغ بر هزاران بیت بوده است، ولی آنچه امروز از او برجای مانده در حدود هزار بیت و اغلب در مضامین تغزلی است که با شاعر مورد نظر ما یعنی لی‌بای شباهت‌های بسیار دارد (در خصوص کثرت اشعار رودکی ر.ک.: صفا (تاریخ ادبیّات در ایران؛ ج۱، ص۳۷۸).

۲-۲- لی‌بای و رودکی

از آنجا که لی‌بای و رودکی هر دو در سرزمین‌های شرقی زندگی می‌کنند و به دو امپراتوری بزرگ و تمدّن باشکوه تعلّق دارند که باهم مراودات بسیار داشته‌اند و همچنین با توجه به این که هر دو در ادب غنایی دستی داشته‌اند و به عنوان شاعر اشعار غنایی و

تغزلی در روزگار خود و پس از آن معروف بوده‌اند، وجود شباهت در اشعار ایشان ناگزیر است. این شباهت‌ها را در دو سطح ساختاری و محتوایی می‌توان مورد تحلیل و مقایسه قرار داد.

۲-۲-۱- مقایسه شعر لی‌بای و رودکی از نظر ساختار تغزلی

لی‌بای و رودکی اشعارشان را به زبان چینی قدیمی و فارسی دری نوشته‌اند و هرچند این دو زبان از دو نظام مختلف زبانی تشکیل شده‌اند و از نظر ساختار و ترکیب کلمات کاملاً متفاوت هستند؛ امّا از نظر ساختار شعری، شباهت‌هایی میان این دو شاعر و حتّی میان ادبیات چینی و ادبیات فارسی وجود دارد. شباهت‌های ساختاری در شعر لی‌بای و رودکی از منظر ساختار و قالب تغزلی اشعار، بلاغت شعری، بویژه بدیع لفظی، و سبک شعری قابل بررسی است.

تغزل و ساختار تغزلی در شعر فارسی مجالی برای هنرمندی بی‌نظیر شاعران در سبک خراسانی و دوران فرمانروایی قالب قصیده است. تغزل اغلب در ابیات آغازین قصیده با مضامینی در باب عشق و شور جوانی و توصیف مظاهر طبیعت همراه است. از آغاز ظهور شعر فارسی بعد از اسلام، مقارن با اواخر قرن سوم هجری تا قرن ششم و بویژه تا ظهور سنایی غزنوی و شکل‌گیری قالب غزل، قصیده با اختلاف چشمگیری نسبت به مثنوی، رباعی و سایر قالب‌های کم رواج، قالب اصلی هنرنمایی شاعران بویژه در ژانر ستایشی است.

شعر در دورهٔ مورد نظر ما رسانه‌ای است که مخاطب آن، طبقهٔ برگزیده‌ای از جامعه وحمایتگر آن دربار است. قالب قصیده و بدنهٔ اصلی ساختمان آن محدودیت‌هایی دارد، از جمله این که باید بار مضامین سنگینی چون مدح، مرثیه، موعظه و مانند آن را بر دوش واژگان مقیّد به اوزان و بحور باصلابت و گاه قافیه‌های دشوار حمل‌کند و در این میان، آنجا که اندک مجالی برای بروز عواطف شاعرانه و احساسات سرشار عاشقانه در

اختیارش قرار می‌دهد همان ابیات ابتدایی و در حقیقت تغزل‌واره در آغاز قصیده است. این تغزل در طول زمان به محبوبیتی بی‌نظیر دست می‌یابد و سرانجام در قالب غزل اعلام استقلال می‌کند. رودکی در صبحگاه شعر فارسی و دوران خداوندگاری قصیده و رواج سبک خراسانی یا ترکستانی و به تعبیری «نمایندهٔ تام و تمام این سبک از شعر فارسی است» (خسروی،۱۳۸۹: ٤۷).

در مجموعهٔ بازمانده از رودکی هشت قطعه شعر در قالب مثنوی و چند رباعی و قطعهٔ کوتاه نیز دیده می‌شود امّا بیش از همه به قصیده توجه داشته‌است و در قصایدش همیشه از تغزل استفاده می‌کند. مضامین مورد استفاده رودکی در تغزل به شیوهٔ شاعران سبک خراسانی همان توصیف طبیعت، شراب و معشوق است. شعر رودکی این ویژگی‌های تغزلی را به گونه‌ای زیبا و تأثیربرانگیز منعکس کرده‌است.

توصیف طبیعت و محیط: در شعر سلسلهٔ تانگ نیز مضامین تغزلی وجود دارد. تغزلات شعری در زمان سلسلهٔ تانگ، بیشتر طبیعت و محیط را توصیف می‌کند. در شعر لی‌بای، محیط و مکان‌های اطراف شاعر، مبنای مهمّی برای بیان احساسات در شعر هستند، درک کردن انواع محیط‌ها در شعر برای فهم افکار و احساسات شاعر بسیار مهم است.

توصیف مکان‌ها و مظاهر طبیعت در شعر لی‌بای همراه با جزئیات دقیق و نیازمند آشنایی با شرایط محیطی است که شاعر در آنجا زندگی کرده یا بدانجا سفر می‌کند، بنابراین در مقام مقایسه، محیط و توصیف طبیعت در شعر رودکی ساده‌تر از اشعار لی‌بای است. توصیف بهار با آمدن رنگ و بوی گل‌هاست که روزگار را می‌آراید و پیر با دیدنش جوان می‌شود (رودکی، ۱۳۷۳: ٦۸). و معروفترین توصیف تغزلی طبیعت در «بوی جوی مولیان» و توصیف بخارا است (رودکی، ۱۳۷۳: ۱۱۳). امّا نقش و توصیف محیط در شعر لی‌بای پیچیده‌تر از شعر رودکی است، لی‌بای از توصیف طبیعت به منظور تداعی سه هدف کلّی بهره می‌برد: توصیف شخصیت‌ها، بیان احساسات و بنای ساختار شعر. معانیی که در اثر توصیف محیط یا طبیعت در شعر لی‌بای به مخاطب منتقل می‌شود از طریق

«جلوه‌دادن»، «تضاد»، «بیان احساسات با توصیف مناظر»، «انتقال و گذر» و «مشخص‌کردن فصول و مکان‌ها» است.

«جلوه‌دادن» در اصطلاح شعر چینی، به معنی ایجاد محیط از طریق توصیف مناظر و استفاده از این فضای محیط برای تقویت روحیهٔ شخصیت‌هاست. نمونه خوبی از این کاربرد، شعری است باعنوان «به وانگ چانگلینگ (Wang Changling) که به غرب تبعید شد»:

همه بیدها به پایین افتاده و فاخته‌های غمگین گریه می‌کنند،

برای این که شنیده‌اند تو به منطقهٔ غربی که دور است، تبعید شدی (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ٦٥٥).

شاعر از شنیدن این خبر که دوست صمیمی‌اش آقای وانگ چانگلینگ به استان هونن (Hunan Province) تبعید شده، شوکه می‌شود. هونن در آن زمان متروک بوده و شاعر بسیار نگران است. توصیف «بیدها» در حال «افتادن» برای مشخص‌کردن زمان است، آخر پاییز در شعر کلاسیک چین همزمان با افتادن گل و اشک است، این لحن غم و اندوه، کلّ شعر را تسخیر می‌کند. بیدها سرگردان می‌شوند حس سرگردانی وانگ چانگلینگ برای تبعید به سرزمین ویرانگر را منعکس می‌کنند. فاخته‌ها در ادبیات کلاسیک چین همیشه در حالت اندوه و بدبختی گریه می‌کنند.

بنابراین، ملاحظه می‌شود با این که شاعر هیچ کلمه‌ای که در لغت بیانگر اندوه باشد نیاورده، امّا احساس اندوه را به ما منتقل می‌کند. «تضاد» در اصطلاح یعنی ایجاد دو فضای متضاد که احساسات نویسنده در طرف مقابل را برجسته می‌کند. در شعر لی‌بای با عنوان «ویرانی پایتخت یو» (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۰۸٤)، شاعر سعادت گذشته را با تاریکی امروز از طریق مناظر خاص مقایسه می‌کند و باعث می‌شود که خوانندگان آن را عمیقاً احساس کنند؛ زیرا از طریق نشان‌دادن دوران سعادت، ویران‌شدن را در شعر بهتر می‌توان نشان‌داد.

«بیان احساسات با توصیف مناظر» نیز راهی برای ابراز احساسات در شعر است. تفاوت بین آن و «جلوه‌دادن» این است که «جلوه‌دادن» از طریق توصیف محیط، شخصیت انسان را برجسته‌تر می‌کند؛ ولی «بیان احساسات با توصیف مناظر» یک شیوهٔ غنایی است، به این معنی که شاعران هنگام نوشتن شعر مستقیم احساسات خود را بیان نمی‌کنند بلکه از توصیف مناظر به عنوان رسانه‌ای برای بیان احساسات استفاده می‌کنند.

در شعر «گفتگو در کوه» (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۸٦٤)، زندگی، همراه با انزوای شاعر را از طریق پرسش و پاسخ توصیف شده‌است. شعر با پرسش آغاز می‌شود و موضوع را برجسته می‌کند تا توجه خواننده را جلب کند. وقتی خوانندگان به دنبال جواب هستند، فقط «لبخند زدم و جواب ندادم» را پیدا می‌کنند.

کلمهٔ «لبخند» نه‌تنها نشانگر نگرش شادی شاعر است و فضایی آرام و دلپذیر را به وجود می‌آورد؛ بلکه «لبخند بدون جواب» نیز تا حدودی رنگ مرموز ایجاد می‌کند و خوانندگان را به فکر وا می‌دارد. بیت آخر که مناظر کوه را توصیف می‌کند، جواب «چرا زندگی در کوه» است. در نهایت، این که نقش محیط برای مشخص‌کردن فصول و مکان‌ها بسیار متداول است. لی‌بای در شعری با عنوان «دیدن منگ هاران در برج جرثقیل زرد» (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۷۲۵)، یک فراق شاعرانه را بیان می‌کند. شهر یانگژو در آن زمان آبادان‌ترین شهر منطقه جنوب شرقی چین بود و«برج جرثقیل زرد» و «ماه سوم» مستقیماً، به زمان، اشاره دارد.

عشق و معشوق: وصف عشق و معشوق در تغزل از مضامین مورد علاقهٔ رودکی است که بیشتر با تشبیهات محسوس برخاسته از طبیعت همراه است.

گل صد برگ و مشک و عنبر و سیب یاسمین سپید و مورد بزیب

(رودکی، ۱۳۷۳: ٦۹)

زبان بیان عشق و راز و نیاز با معشوق اغلب ساده و بی‌پیرایه است. گاه با تهدیدی لطیف همراه می‌شود:

به تو بازگردد غم عاشقی نگارا مکن این همه زشت یاد
(همان: ۱۳۳)

گاه با گفتگویی از سر ناز:

چون کشته ببینی‌ام دو لب گشته فراز از جان تهی این قالب فرسوده باز
بر بالینم نشین و می‌گوی به ناز کای من، تو بکشته و پشیمان شده باز!
(رودکی، ۱۳۷۳: ۱۲۰)

معشوق رودکی خدایگان خوبان است (همان: ۱۳۱) با رخانی به رنگ باده لعل و چشمانی شوخ (همان: ١٤٤) که مایهٔ خوبی و نیکنامی است و بی‌او، روز شاعر تاریک است (همان: ۱۵۲). بر خلاف رودکی، در شعر لی‌بای، معشوق مرکز اصلی نیست، علاوه بر این، روند اصلی سرودن تغزل در عصر سلسلهٔ تانگ، توصیف محیط بود. بنابراین، این نوع تغزل در شعر لی‌بای پیدا نمی‌شود.

بلاغت شعری: شعر هنر زبان است. تنوع بیان زبان، غنای هنر بلاغت را نشان می‌دهد. هر زبان می‌تواند با توجه به ویژگی‌های فنّی‌اش ابعاد بلاغی مخصوص به خود داشته باشد؛ امّا برخی از مهم‌ترین شگردهای بلاغی در همهٔ زبان‌ها مشترک است. چن وانگدائو (Chen Wangdao) در کتاب «یک مطالعه از بلاغت»، وظیفهٔ بلاغت را کشف قوانین پدیده می‌داند (چن وانگدائو، ۱۹۳۲: ۲۷). هدف بلاغت تبیین جلوهٔ زیبایی‌شناختی و عوامل مؤثر در موفقیت اثر است. در بلاغت شعر، استفاده از آرایه‌های ادبی، تصوّرات زیبایی را برای مخاطبان می‌آفریند و شاعران بزرگ سبک‌های مختلفی در استفاده از عناصر بلاغی دارند که نشانگر مهارت‌های ایشان در آفرینش شعر است.

در این بخش، اشعار تغزلی رودکی و لی‌بای را از منظر بلاغت شعر در حوزه برخی آرایه‌های بلاغی بررسی کرده‌ایم:

الف) تشبیه و استعاره: تشبیه، اساسی‌ترین عنصر سازندهٔ دستگاه بلاغی است که سایر اجزای این دستگاه چون استعاره و کنایه بر پایهٔ آن ساخته می‌شود. میزان مهارت هر شاعر و بسیاری از دگرگونی‌های سبکی را می‌توان از این طریق بررسی کرد. استفاده از تشبیه در شعرهای لی‌بای کمتر از استعاره است. در شعر «نالیدن پدر آقای لینگ» (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۷۳)، شاعر خود را به اژدها تشبیه می‌کند و در جایی دیگر می‌گوید:

ما مانند پرندهٔ عاشق نقّاشی‌شده روی نی هستیم،
یا مرغ ماهی‌خوار دوخته‌شده روی پارچهٔ ابریشم.
من پانزده سال بیشتر ندارم،
صورتم مانند شکوفه هلو، سرخ است (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۲٦۲).

در شعری دیگر صدای برخورد سنگ با آب را مانند صدای رعد و برق می‌داند (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱٦۵). در واقع، شاعر صدای طبیعی را به صدای طبیعی دیگر تشبیه کرده است. طرفین تشبیه را در اشعار لی‌بای بیشتر انسان، اعضای انسان و طبیعت و عناصر طبیعی شکل می‌دهد.

امّا در اشعار رودکی استفاده از تشبیه بسیار زیاد و متنوّع است. «اساساً دستگاه بلاغی شعر رودکی بر پایهٔ تشبیه شکل گرفته و استعاره و کنایه جایگاه چندانی در اشعار وی ندارند» (رضاپورآکردی، حلبی، ۱۳۹۱: ۱). او تقریباً، همهٔ انواع تشبیه را به کار گرفته است؛ جهان در نظرش چون چشم گردان است (رودکی، ۱۳۷۳: ۸۲). و هوا در اثر تابش خورشید شبیه فاخته می‌شود (همان: ۱۳۱) و یا می‌تواند تشبیه با لف و نشر همراه شود:

زر خواهی و ترنج، اینک این دو رخ من می خواهی و گل و نرگس، از آن دو رخ جوی
(همان: ۱۵۱)

تشبیه مهم و مورد علاقهٔ دیگر رودکی، تشبیه بلیغ است. در این نوع تشبیه، حذف وجه شبه سبب کندوکاو ذهنی و التذاذ ادبی می‌شود. به علاوه حذف ادات تشبیه، ادعای

اتّحاد و همسانی مشبه و مشبه به را قوّت می‌بخشد (رضاپورآکردی، حلبی، ۱۳۹۱: ٤). تشبیه بلیغ در اشعار رودکی معمولاً به صورت تشبیه بلیغ اضافی دیده می‌شود. از جمله: داغ جفا، کشتی عمر، لب لعل. مهارت رودکی در تشبیه بیش از لی‌بای است و ادات تشبیه به کار رفته در اشعارش نیز تنوّع چشمگیر دارند؛ از جمله: چو، چون، همچون، همچو، چونان، کردار، به کردار، بر کردار. ویژگی مشترک میان آنها این است که هر دو از عناصر طبیعی استفاده می‌کنند وتصاویرشان ساده، روان، واضح و روشن و اغلب محسوس به محسوس است، از مبالغه و تکلّف خالی است و تازگی و لطافت دارد، ولی همان طور گفته شد بسامد و تنوّع تشبیهات به کار رفته رودکی به نسبت بیش از لی‌بای است.

امّا اگر تشبیه مهم‌ترین صور خیال در شعر رودکی باشد، باید بگوییم که استعاره مهم‌ترین آرایه ادبی شعر لی‌بای است. استعاره‌های موجود در اشعار لی‌بای بسیار درخشان هستند، چه در توصیف وقایع مهم و چه در بیان احساسات شخصی. در شعر «پر مانند ستاره تیراندازی» خورشید ستاره را روشن می‌کند، وزیرها مقیاس را استفاده می‌کنند (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۳۱). شاعر از خورشید به امپراتور، از ستاره به دادگاه تعبیر می‌کند. در شعر «ببر خطرناک»، امپراتور و عظمت او را به فلس اژدها مانند می‌کند:

من این نقشه داشتم که کشور هو را از بین ببرم، اما جرأت نکردم به فلس اژدها توهین کنم (همان: ٣٦٥).

در اشعار رودکی مانند بیشتر شاعران آن روزگار، استعاره بسیار کم است (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۳۲؛ مصفّا، ۱۳۳۵: ۱۰؛ نفیسی، بی‌تا: ۲۸۰). بیشتر استعاره‌ها در شعر رودکی، نوعی استعاره مصرحه هستند، مانند «سرو» در:

صرصر هجر تو ای سرو بلند ریشه عمر من از بیخ بکند

(رودکی، ۱۳۷۳: ۸۰)

اضافه استعاری نیز در شعر رودکی دیده می‌شود؛ مانند: دست روزگار، دست اجل، دوش شاخسار، مادر می، پای طرب، چنگال قهر، ریشه عمر. این ترکیب‌ها، مبتنی بر استعاره مکنیه هستند.

از تقریباً هزار بیت شعری که از رودکی باقی مانده، حدود ۱۵۰ تشبیه و ٤۰ استعاره استخراج شده‌است (طالبیان، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

ب) تلمیح: در اشعار دوره سامانی اشاره به بعضی شخصیت‌های مذهبی و تاریخی مانند موسی و عیسی، ابراهیم، هاروت و ماروت، جودی، شبر، شبیر و... زیاد دیده می‌شود و از قهرمانان ملّی نیز مکرّر نام برده و معمولاً از آنان با بزرگی و احترام یاد کرده‌اند. در اشعار رودکی نیز تعدادی از این اشارات و تلمیحات وجود دارد از جمله: بیتی که فصل بهار را به مانی و زیبایی آن را به ارژنگ یا ینگ که کتاب اوست تشبیه می‌کند (رودکی، ۱۳۷۳: ۷۲). یا اشاره به حاتم طایی (همان: ۷٦) لیلی و مجنون (همان: ۱۱۸).

در اشعار عصر سلسلهٔ تانگ نیز اشاره به افسانه‌های باستان چین، شاعران بزرگ و پادشاهان سلسله‌های پیشین، عیدها و آداب و رسوم چین بسیار دیده می‌شود؛ از جمله شعر لی‌بای تحت عنوان «پادشاه یو[1] با از بین بردن دشمن، بازگشت» (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۰۱۸) شعری تاریخی است که به پیروزی پادشاه یو اشاره دارد.

در شعر دیگر به نام «به همسر»:

سیصد و شصت روز در سال،
من هر روز مست هستم.
اگرچه همسر لی‌بای هستی،
با همسر ژو تایچانگ (Zhou Taichang) هیچ فرق نداری.
(همان: ۱۱۸۱)

ژو تایچانگ مردی از سلسلهٔ هان بود که نوشیدن شراب را خیلی دوست داشت و همیشه چله‌نشینی را انجام می‌داد. او در کاخ رژیم (مثل خانقاه، یک جای دینی است)

بستری می‌شد، به خانه بر نمی‌گشت و داستانش مشهور است. در شعر «ماه در دوران کودک» (همان: ۳۵۱) شاعر به افسانه باستان چین اشاره دارد.

ج) القاء پرسش و استفهام انکاری: استفهام انکاری، آرایه ادبی است که در قالب یک پرسش، موضوعی را مطرح می‌کند، بی‌آنکه صرفاً به دنبال پاسخ مشخصی برای آن باشد. این آرایه ادبی می‌تواند برای بیان احساساتی از قبیل نارضایتی، عصیان، عصبانیت، ستایش، شوخ طبعی و غیره استفاده شود و محتوا را با وضوح بیشتری بیان کند. هر دو شاعر این شگرد را در اشعار خود به کار برده‌اند. لی‌بای می‌گوید:

آیا این بی‌عدالتی آسمان است؟ (همان: ۲۷٦)

ویا «شهر چنگدو (Chengdu) مانند بهشت ساخته شده‌است/.../ آیا مناظر شهر چنگآن می‌تواند به‌اندازه زیبایی اینجا باشد؟ (همان: ٤٤۲)

گاهی نیز شاعر با استفاده از ابزار گوناگون اشعار را به حالت سؤالی ادا می‌کند. در برخی از اشعار از قید یا صفت یا کلمه پرسشی بهره می‌گیرد ولی گاهی صرفاً لحن شعر، پرسش است و در آن از ادات پرسشی استفاده نشده‌است. در برخی از اشعار، صنعت و نوآوری دیگری نیز با حالت و لحن پرسشی همراه شده و شاعر با این شیوه در واقع بر تأثیر کلام و حسن ادای آن افزوده و بدین سان، از امکانات گوناگون زبان با هنرمندی تمام بهره گرفته‌است (دانشگر، ۱۳۹۲: ۲).

در دیوان رودکی، کلمات پرسشی کجا، چند، کیست، که، چون، چگونه، چه، چرا و کی... استفاده می‌شود و همچنین طرح پرسش به شیوه استفهام‌انکاری نیز مورد توجه رودکی بوده است:

دادمش دو بوسه کجا؟ بر لب تر لب بُد؟ نه، چه بُد؟ عقیق، چون بُد؟ چو شکر

(رودکی، ۱۳۷۳: ۱۲۰)

در این بیت تشبیه با استفهام‌انکاری همراه شده‌است. تجاهل العارف جنبهٔ اغراق آن را افزون‌تر کرده و بر زیبایی تشبیه افزوده‌است (طالبیان، ۱۳۷۹: ۱۲۰).

و یا در بیت:

شاد بوده است از این جهان هرگز هیچ کس؟ تا از او تو باشی شاد
(رودکی، ۱۳۷۳: ۷٤)

همچنین القای پرسش در این بیت:

روی به محراب نهادن چه سود؟ دل به بخارا و بتان تراز
ایزد ما وسوسه عاشقی از تو پذیرد، نپذیرد نماز
(همان: ۹۲) و موارد مشابه (همان: ۸۱،۱۷۲)

هر دو شاعر در موارد مشابه با القای پرسش و استفاده از استفهام‌انکاری، پرسش را مطرح می‌کنند ولی به دنبال جواب نیستند، بلکه مخاطب را به تأمّل بیشتر دعوت می‌کنند.

سبک شعری: سبک، آن گونه که از مجموعه تعریفات اظهار شده در پیرامون آن بر می‌آید، اختصاصات درونی و بیرونی آثار ادبی است. «یعنی ویژگی‌های معنایی و محتوایی و مختصات زبانی و ساختاری هر اثری، پدیدآورندهٔ سبک آن است» (درگاهی، ۱۳۷۷: ۱۷۰).

برخی ویژگی‌های قابل تأمّل و مشترک در سبک شعری هر دو شاعر را می‌توان اینگونه برشمرد:

- شعر لی‌بای و رودکی از یک رنگ عاطفی قوی ذهنی برخوردار هستند که شمایل شخصیت خود شاعر را شکل می‌دهد.

در شعر «خواب در خانه مزرعه» لی‌بای چنین می‌سراید:

من در یک خانه مزرعه زیر کوه ووسونگ یک شب می‌خوابم،
در قلبم احساس افسردگی و تنهایی می‌کنم.
مردم اینجا در پاییز خیلی مشغول هستند،
زن همسایه تمام شب مشغول کار است و از سرما در شب پاییز نمی‌ترسد.
(لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۰۱۲)

حتّی در اشعار توصیف طبیعت یا بیان خاطره، عاطفهٔ سرشاری در شعر وجود دارد: «ماه بالای کوه امی»:

در مقابل کوه امی بالایی، یک ماه پاییزی آویزان است،

... دلم برایت تنگ شده‌است، ولی نمی‌توانیم همدیگر را ببینیم (همان، ٤٤٨)

و «جاده به شو(shu) دشوار است» (همان، ١٦٥) که از مشهورترین اشعار لی‌بای است سراسر ابیات لبریز از احساسات است.

در شعر رودکی نیز همه‌جا تشبیهات، بیان خاطرات و حتّی مضامین پندآمیز سرشار از تصاویر عاطفی است: در حسرت جوانی و سپیدی موهایش (رودکی، ۱۳۷۳: ۸۳) و در توصیف ناله‌های عاشقانه (همان، ١٣٤) و روی زرد خویش (همان، ١٤١) و شاید بتوان گفت تنها تفاوت موجود در بیان احساسات این است که رودکی اغلب به‌طورمستقیم یا با تشبیه احساس مورد نظر را منتقل می‌کند، امّا لی‌بای، با وصف طبیعت یا مناظر و با تکرار برخی مضامین سعی می‌کند فضای عاطفی موجود را توصیف کند.

- هنر اصلی در اشعار لی‌بای و رودکی سادگی زبان و تازگی است.

- تصاویر در اشعار لی‌بای اغلب فراتر از واقعیت است، امّا اشعار رودکی واقع‌گراست و امور عینی را وصف می‌کند.

لی‌بای در فضایی وسیع، خیال‌پردازی می‌کند، سپس، این خیال‌پردازی با مناظر تاریخ، اسطوره، رؤیا، خیال و طبیعت تلاقی می‌کند و بسیاری از مطالب بدون پیوندهای منطقی باهم همراه می‌شوند. او با استفاده از نبوغ بی‌نظیر خود، تصاویر هیجان‌آور را می‌آفریند، این تصاویر فراز و نشیب احساسات شاعر را در شعر باز می‌نمایانند. شعری مانند «سفر رؤیایی به کوه تین‌مو» (لی‌بای، ۲۰۰۵م. ٦٩٧)، «نالیدن پدر آقای لینگ» (همان، ۱۷۳) و... با همین ویژگی‌ها سروده شده‌است.

شعر «خداحافظی با آقای لی‌یون در شهر شون چنگ» (همان، ۸۵۲) که از مشهورترین اشعار لی‌بای است برای توضیح این پرش فکری، بسیار مناسب است؛ در این شعر دوازده مصراعی کوتاه، احساسات چندین بار پرش می‌کند:

دیروز بتدریج از من دور می‌شود، حفظ آن غیرممکن است؛
امروز قلبم را آشفته کرده‌است، پر از مشکلات نامحدود است.

شاعر در مصراع سوم و چهارم موضوع را تغییر می‌دهد:

در باد پاییز، غازهای وحشی از جاهای دور می‌آیند و پرواز می‌کنند؛
در مقابل این، در غرفه بالا شراب بنوشیم.

بعد، ناگهان، شروع به نوشتن خداحافظی با آقای لی‌یون در شهر شون‌چنگ می‌کند و در مصراع پنجم و ششم:

آقای لی‌یون! مقالهٔ شما به سبک دورهٔ جیانان (jianan)[۲]است
و اشعار من به‌همان اندازه اشعار آقای شی‌تیائو[۳]، تازه است.

و دو مصراع بعدی، یعنی:

هر دوی ما یک ایده‌آل بزرگ داریم،
می‌توانیم در آسمان به ماه برسیم.

بیانگر جاه‌طلبی واشتیاق لی‌بای است که با چنین استعدادی راهی برای خدمت به کشور در جامعه ندارد، بنابراین شعر به فضای «غم و اندوه» برمی‌گردد: «آب جاری را با شمشیر قطعش می‌کنید، سریع‌تر جریان می‌یابد؛ برای رهایی غم و اندوه، شراب می‌نوشید، غمگین‌تر می‌شوید».

این شعر نشان می‌دهد که لی‌بای چگونه برخی از تصاویر به‌ظاهر بی‌ارتباط را کنار هم قرار می‌دهد. پرش بین تصاویر، فراز و نشیب احساسات وی را نشان می‌دهد. این یک ویژگی هنری بسیار برجسته شعر لی‌بای است.

ولی شعر رودکی، بیشتر واقع‌گراست و پرش موضوعی به شیوه‌ای که در شعر لی‌بای گفته شد در شعر او وجود ندارد. مضامین جاه‌طلبانه نیز در این تعداد شعر باقی‌مانده کمتر دیده می‌شود و بیشتر بنای اندیشگانی آن بر اغتنام فرصت و هوشیاری در برابر مرگ است.

شاد زی با سیاه چشمان، شاد که جهان نیست جز فسانه و باد
ز آمده شادمان بباید بود وز گذشته نکرد باید یاد
(رودکی، ۱۳۷۳: ٧٤)

۲- ۲- ۲- مقایسه شعر لی‌بای و رودکی از نظر محتوایی

شعر غنایی، سخن گفتن از تمام احساسات است. گسترهٔ موضوع‌هایی که حوزهٔ شعر غنایی را تشکیل می‌دهد، بسیار وسیع است و همهٔ انواع ادبی به جز شعر حماسی و تعلیمی و برخی از اشعار مردمی و سیاسی را شامل می‌شود (اسکات بروستر (Scott Brewster)، ۱۳۹۵: ١٦). تمام شعرهای عاشقانه، فلسفی، عرفانی، مذهبی، هجو، مدح و وصف طبیعی، مصادیق شعر غنایی هستند. در این پژوهش، سه مضمون غم و اندوه، توصیف طبیعت و توجه به ساز و موسیقی را در اشعار این دو شاعر مورد مطالعه قرار داده‌ایم.

۲-۲-۲-۱- غم و اندوه

مفاهیمی که موجب القای غم و اندوه در اشعار رودکی و لی‌بای می‌شود شباهت‌های بسیار باهم دارد. پیری، هجران یا دوری از دوست و معشوق، گذر عمر، تنهایی و دلتنگی برای زادگاه یا محل سکونت از مهم‌ترین این مفاهیم است.

پیری: در توصیف پیری و اندوه ناشی از آن، هردو شاعر به مواردی مشابه نظر داشته‌اند از جمله برخی از آنها عبارت است از: به سپیدی مو (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۰۰۸)،

(همان، ٤۳۰) (همان، ۱۸٤) (رودکی، ۱۳۷۳: ۱۰۸) ناتوانی و ضعف در اثر پیری (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۰۷۷ایضاً ۱۰٦۵و۱۰۵۸) (رودکی، ۱۳۷۳: ۱۵۱) افتادن دندان‌ها (همان، ۸۲).

هجر و فراق: لی‌بای، به علّت سفر زیاد و شخصیت شاد و پرانرژی‌اش در سراسر چین دوستان صمیمی دارد. توصیف مکان زندگی دوستانش نیز در اشعارش بسیار پربسامد است. مانند غرفه لالا در این شعر:

کدام مکان زیر آسمان بیشتر از همه دل را آزار می‌دهد؟
غرفه لالا، برای خداحافظی با ملاقات‌کنندگان است.
(لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۱٤۰)

و یا غرفه شه (همان، ۱۰۳۵) و غرفه بهلینگ (همان، ۷۸۷)، ولی در شعر رودکی مکان خداحافظی چندان مهم نیست و در هر حال، فراق و دوری چون طوفانی است که عاشق را نابود می‌کند (رودکی، ۱۳۷۳: ۸۰) و یا از اندوه ناشی از هجرت معشوق که نوعی شادی نیز به همراه دارد.

با آن که دلم از غم هجرت خون است　　شادی به غم توام ز غم افزون است
اندیشه کنم هر شب و گویم: یارب　　هجرانش چنین است، وصالش چون است
(رودکی، ۱۳۷۳: ۱۱۸)

دلتنگی (نوستالژی) زادگاه: یکی از مظاهر مهم غم که در اشعار هر دو شاعر وجود دارد، دلتنگی برای زادگاه یا شهری خاص است. شاعران سلسلهٔ تانگ، همیشه نام شهرهایی را که در آن سکونت یا بدان سفر می‌کردند در شعرشان ذکر کرده‌اند. لی‌بای نیز نام‌های جغرافیایی بی‌شماری در اشعارش آورده است.

می‌خواهم از رودخانهٔ زرد (Huang He) عبور کنم
می‌خواهم از کوه‌های تای‌هانگ (Tai Hang Shan) صعود کنم.
(لی بای، ۲۰۰۵م.: ۱۹۳)

با نسیم بهار شهر لویانگ (Luo Yang) را پر می‌کند.
امشب آهنگ خداحافظی «بید سبز»[٤] را می‌شنوم.
(همان: ۱۱۵۱)

و دلتنگی برای خانه در «افکار در یک شب آرام».
(همان: ۳۵۱)

شاعران دورهٔ سامانی نیز از نام‌های جغرافیایی خراسان و ترکستان و نواحی اطراف آنها فراوان استفاده کرده‌اند (غلامرضایی، ۱۳۹۵: ۵۹) و در اشعار رودکی؛ بخارا، خراسان، ری، نیشابور، نام‌های رودها و شهرهای دیگر بارها تکرار شده‌اند. معروفترین شعر رودکی در مضمون نوستالژی مکان، شعر «بوی جوی مولیان» درباره بخارا است (رودکی، ۱۳۷۳: ۱۱۳).

۲-۲-۲-۲- توصیف طبیعت

از مختصات دیگر شعر شاعران سبک ترکستانی یا خراسانی، توانایی در وصف جلوه‌های طبیعت، توصیف جلوه‌ها و مناظر طبیعت است. در شعر رودکی توصیف طبیعت برای نشان‌دادن زیبایی و ستایش آن است و در مواردی نیز از آن به عنوان مشبه‌بهی برای معشوق یا ممدوح استفاده می‌کند. برخی اشعار از آغاز تا پایان به همین شیوه است (رودکی، ۱۳۷۳: ٦٨-٦٩) و یا استفاده از آن برای بیان احساسات شاعر:

به حق نالم ز هجر دوست زارا سحرگاهان چو بر گلبن هزارا
(همان: ٦٦)

و یا توصیف معشوق:

ایا سوسن بناگوشی، که داری برشک خویشتن هر سوسنی را
(همان: ٦٧)

ای از گل سرخ رنگ بربوده و بو رنگ از پی رخ ربوده، بر از پی مو
گلرنگ شود، چو روی شویی، همه جو مشکین گردد، چو مو فشانی، همه کو
(همان: ۱۲۳)

اشعار لی‌بای، در این مورد، همانند اشعار رودکی است. جلوه‌های طبیعت بیشتر برای بناکردن محیط و احساسات و ستایش زیبایی طبیعت است.

بعد از باران، بیابان سرسبز شد، پستاب[۵] در آسمان روشن مانند ابریشم است.
نسیم همراه بهار برگشت،
گل‌های خانه‌ام را شکوفا کرد.
وقتی گل می‌افتد و به عصر می‌رسد،
دچار غم و اندوه می‌شوم.
(لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۰۷۷)

و یا:

خیلی وقت است به کوه شرقی نرفته‌ام،
گل‌ها چند بار شکوفه کرده‌اند؟
ابرهای سفید هنوز جمع و پراکنده می‌شوند،
ماه کجا غرق می‌شود؟ چه کسی می‌داند؟
(همان: ۱۰۷۲)

عنوان این شعر «کوه شرقی» است. کوه شرقی مکانی است که سیاستمدار سلسلهٔ جین شرقی (Dong Jin) به نام شیآن (Xie An) در آن زندگی می‌کرد. در این شعر، لی‌بای آرزوی زندگی در کوه شرقی را دارد هرچند بوضوح، آن را اظهار نمی‌کند.

از تحلیل بالا می‌توان دید که لی‌بای معمولاًجلوه‌های طبیعت را به چیزی دیگر تشبیه می‌کند و معنی و مفهوم عمیق به آن می‌دهد؛ ولی در اشعار رودکی، ظهور جلوه‌های

طبیعت فقط برای نشان‌دادن و ستایش زیبایی طبیعت است. هر دو شاعر، گاهی از گل‌ها برای توصیف معشوق یا به عنوان مشبه‌بهی برای آن استفاده می‌کنند.

۲-۲-۲-۳- ساز و موسیقی

رودکی علاوه بر شاعری در موسیقی نیز دستی توانا داشت و چنگ را به خوبی می‌نواخت (نفیسی، ۱۳۷۳: ۱۲). با این که وی از سرایندگان آغازین شعر فارسی است موسیقی در اشعار او نقش زیادی را ایفا می‌کند و بارها، به نام سازها و اصطلاحات مربوط به موسیقی اشاره کرده‌است: طبل (رودکی، ۱۳۷۳: ٦٨) چنگ/سرود (همان: ۷۰) مراعات نظیر و تناسب حاصل از واژگان مربوط به موسیقی، شراب و مجالس عیش همراه با توصیف زیبایی معشوق در شعر شاعران سبک خراسانی فضای طرب‌انگیز ایجاد می‌کند.

موفّقیت لی‌بای نیز تا حدّ زیادی به اشعار «یو فو» او بستگی دارد. در سال ۱۹۳ ق.م. مرکزی به‌نام «مرکز هدایت موسیقی» یا «یو فو» در چین تأسیس شد (اودیل کالتن مارک، ۱۳۷۱: ٨٤). وظیفهٔ این مرکز، جمع‌آوری ترانه‌های محلّی شاعران بود که با راهنمایی و نظارت یک موسیقیدان، جمع‌آوری می‌شد. در چهارچوب فعّالیت‌های این مرکز، اشعار آیینی و سرودهای مخصوص اعیاد نوشته‌شد که تا امروز باقی است.

در کنار این اشعار مذهبی، اشعاری غیرمذهبی و الحادی نیز سروده‌شد که مبنای نوعی شعر جدید به نام «یو فو» شد. این اشعار در اوایل برای همراهی با موسیقی سروده می‌شد، امّا بعدها، از موسیقی و آواز جدا شد و نوع مستقلی را تشکیل داد. شاهکارهای معروف لی‌بای از جمله «جاده به شو دشوار است»، «دعوت به شراب»، «راه رفتن سخت» و «ترانه‌های همسر بازرگان»، شعر «یوفو» است. در اشعار لی‌بای هم اشاره به نام سازها وجود دارد. البته در شعر لی‌بای حضور موسیقی بیشتر برای القای غم و اندوه به کار می‌رود تا شادی و طرب.

نام‌های ساز در شعر رودکی	نام‌های ساز در شعر لی‌بای	
بربط	پیپا (Pipa)	شینگ (Sheng)
تبیر	جأ (Jia)	طبل
چنگ	ژنگ (Guzheng or Zheng)	فلوت
زخمه	ژونگ (Zhong)	کونگ هو (Konghou)
شاهرود	سه (Se)	گوچین (Guqin)
طبل		هولوسی (Hulusi)
طنبور		

۲-۳- مضامین متفاوت در شعر لی‌بای و رودکی

خصایص ادبی هر ملّتی با در نظر گرفتن خصوصیات روحی و اخلاقی نویسندهٔ آن ملّت و تصویری که در تخیّل می‌پرورانند فرق دارد (هلال،۱۳٤۱ :۳۲). اگرچه رودکی و لی‌بای هر دو شاعر شرقی محسوب می‌شوند، پیشینهٔ فرهنگ، تجربهٔ زندگی، تحصیلی و وضعیت عصرشان تفاوت‌های بسیار دارد، این نکته باعث ایجاد دیدگاه‌های متفاوت در مواجهه با برخی موضوع‌های مشابه در شعر این دو شاعر است.

۲-۳-۱- دیدگاه هر دو شاعر در مقوله مرگ

یکی از اساسی‌ترین تفاوت‌های موجود در جهان‌بینی و اندیشهٔ لی‌بای و رودکی مربوط به مقولهٔ مرگ و جهان پس از مرگ است. با توجه به اختلاف مذهبی و جهتگیری ایدئولوژیک منعکس شده در شعر این دو شاعر، دو رویکرد بسیار متفاوت در حوزهٔ مرگ‌اندیشی قابل پی‌گیری است. رودکی مسلمان است و در مذهب او اجساد مردگان را به خاک می‌سپارند و مردگان بعد از مرگ تبدیل به خاک می‌شوند.

زیر خاک اندرونت باید خفت گرچه اکنونت خواب بر دیباست
با کسان بودنت چه سود کند؟ که به گور اندرون شدن تنهاست
(رودکی، ۱۲۹۳: ۷۰)

(ایضاً برای موارد مشابه ر.ک.: همان: ۱۳۲– ۱۶۳)

بنابراین، در جهان‌بینی رودکی همه در مقابل مرگ یکسانند و چه پادشاه و چه فقیر همگی تنها و بی‌کس به خاک سپرده می‌شوند و پایان کار همگان مرگ است (همان: ۹۷– ۹۸).

امّا رویکرد لی‌بای به مسألهٔ مرگ و جهان پس از آن بر اساس آراء کنفسیوس تعریف می‌شود که در واقع چیزی برای گفتن در مورد زندگی پس از مرگ ندارد «اگرچه کتاب‌های آن شامل مقرّراتی در موضوع رعایت آیین نیاکان است که به‌طور ضمنی، مبیّن اعتقاد به یک حیات دائمی است. اما در تائوییسم (Taoism) می‌توان در این خصوص مطالبی یافت (رابرت ا.هیوم، ۱۳۶۹: ۲۰۶). اصل ارزش‌ها در زندگی تائوئستی –«زندگی ابدی دایره‌ای» مبتنی بر مفهوم زمان در یک حلقهٔ نامحدود است. تائوئیسم معتقد است تا زمانی که بتواند با تغییرات چرخه‌ای طبیعت سازگار شود و به نظم عملیاتی جهان بپیوندد، فرق بین زنده و مرده وجود ندارد.

در مقابل اخلاقیّات انسان‌گرایانه دین کنفوسیوس که اساس دعوت آن بر اصول و احکام اجتماعی و این دنیایی بود، دین تائو در هیأت ارائهٔ بهشت‌ها و جهنّم‌های گوناگون که برای پاداش نیکوکاران و جزای بدکاران مقرر شده‌بود، به احکام مربوط به دنیای دیگر روی آورد. «از خصایص اصلی معابد دین تائو یکی همین بود که سرنوشت فیزیکی موجودات را پس از مرگ و بخصوص سرنوشت شیطان را، به نمایش بگذارد (رابرت ا.هیوم، ۱۳۶۹: ۲۰۷).

بنابراین، کنفسیوییسم و تائوئیسم تفاوت‌هایی در نگاه به جهان اخروی دارند؛ با این حال، لی‌بای این دو را با روحیه انتقادی رمزگشایی کرده‌است، باعث می‌شود که این دو

در دنیای معنوی و عملکرد اجتماعی او به هم بپیوندند و یکدیگر را تکمیل کنند. مبنای ایدئولوژیک اتّحاد این دو دیدگاه این است که انسان یا به دنبال رهایی معنوی از مرگ است و یا جبران پشیمانی در مقابل مرگ و تلاش برای ماندن در جهان حاضر، هدف نهایی این است که از سایهٔ مرگ در یک زندگی زیبا خلاص شوید و به دنبال وجود ابدی باشید. بنابراین، لی‌بای همچنان که معتقد است مبحث معاد منتفی است:

سبزی‌های بهار دیگر دوباره زنده نمی‌شود.

(لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۹۹)

در دنیای معنوی نیز به دنبال فرار از زندگی غم‌انگیز و پیگیری بی‌امان عمر فریاد می‌زند:

این احساس را با موسیقی و شعر نمی‌توان بیان کرد،

چشمانم را می‌بندم، با خاک یکسان می‌شوم.

(همان: ۲۰۸)

و حقیقت مرگ در تصاویر ارائه شده در شعر لی‌بای پیچیدگی بیشتری دارد، هم پایان هست و هم نیست:

هر دوی ما یک آرمان بزرگ داریم،

می‌توانیم در آسمان به ماه برسیم.

آب جاری را با شمشیر قطعش می‌کنید،

سریع‌تر جریان می‌یابد (این یعنی شمشیر آب را قطع نمی‌کند، شمشیر برای آب بی‌فایده است. اگر یک شمشیر را میان رودخانه بگذارید، هنوز جریان می‌یابد).

برای رهایی غم و اندوه، شراب می‌نوشید،

غمگین‌تر می‌شوید.

(همان: ۸۵۲)

چاره کار این است که:

هرگز جام شراب خود را زیر مهتاب خالی نگذارید!
(همان: ۱۸٤)

۲-۳-۲- دیدگاه دو شاعر به دنیا

شاعران در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، جهان‌بینی خاصی دارند و این جهان‌بینی بر زندگی و آثار ایشان تأثیر می‌گذارد. لی‌بای و رودکی در دو زمان و دو کشور مختلف زندگی می‌کردند و پیشینهٔ فرهنگ و سطح تحصیل آنها هم متفاوت است، ازین رو جهان‌بینی‌شان نیز باید بسیار متفاوت باشد. آنچه به عقیده نگارندگان تصویر دنیای شعری این دو شاعر را به هم نزدیک می‌کند شباهت اغتنام فرصت و دعوت به عیش و نوش در اندیشه خوش‌باشی شاعران قرن چهار و پنج در ادب فارسی با اصطلاح بنیادی بیانگر تن‌آسانی در مکتب تائوییسم است.

«وو-وی» یا «هیچ کاری نکن» یا «عدم فعّالیت» معادل با دعوت به خوش‌باشی در فلسفهٔ خیامی است. «تنها آدم ساکت و غیرکوشا موفّق است» (لائوتسه، ۲۰۰۸م.: ۲۹). تأکید بیش از حد بر «عدم فعّالیت» یا «وو-وی»، درحقیقت کوشش‌های انسانی را تحقیرمی‌کند. لی‌بای از آنجا که تحت تأثیر آموزه‌های مکتب تائو قرار دارد به دنیا و تلاش‌های این جهانی چندان بهایی نمی‌دهد و در شعرها بدان نمی‌پردازد.

در شعری با عنوان «با شراب از ماه می‌پرسم» آدمیان را به آبی که زود می‌گذرد، تشبیه می‌کند. جهان همیشه هست؛ ولی ما، در نظر جهان، فقط یک لحظه هستیم و می‌گذریم. فاصله بین ما و این جهان مثل فاصله بین آفتاب و ذره است (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۹۲۸) و در یکی از معروف‌ترین اشعارش به‌نام «دعوت به شراب»، زندگی انسان را به رود زرد تشبیه کرده و دنیا را به آیینه که رفت و آمد ما را در آن می‌توان دید (لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۸٤).

برخلاف لی‌بای، رودکی از جهت گوناگون این دنیا را توصیف می‌کند. در نظر رودکی دنیا قدرتمند و عجیب است و کارهایش وارونه است:

ای پرغونه و باژگونه جهان مانده من از تو به شگفت اندر
(رودکی، ۱۳۷۳: ٦٥)

و نسبت به ادمیان چون مادری نامهربان است (همان: ٦٥) و بر او هیچ اعتمادی نیست (همان: ۷۲). با این حال، همچون خانه‌ای است که پناهگاه ادمیان است (همان: ۱۳۳) و البته بی پایان و مکرّر است:

جهان اینست و چونینست تا بود و همچنین بود اینند، یارا
(همان: ٦٦)

جهان همیشه چو چشمیست گرد و گردانست همیشه تا بود آیین گرد، گردان بود
(همان: ۷۲)

این جهان مانند یک دایره است، آدمیان می‌آیند و می‌روند و پایان کار مرگ است.

هم به چنبر گذار خواهد بود این رسن را، اگر چه هست دراز
(همان: ۹۲)

و البته آنچه مقدّر است پیش می‌آید و با دنیا نمی‌توان به ستیزه پرداخت:

رفت آن که رفت و آمد آنک آمد بود آن که بود، خیره چه غم‌داری؟
هموار کرد خواهی گیتی را؟ گیتیست، کی پذیرد هموارى؟
(همان: ۱۱۱)

و جهان همیشه هست، مردگان دوباره زنده نمی‌شوند، زندگان بالاخره، می‌میرند (همان: ۱۳۳)؛ بنابراین، نباید دل بدان بست:

مهر مفگن برین سرای سپنج کین جهان پاک بازیی نیرنج
(همان: ۷۳)

و بهترین راه مبارزه با آن، طرب و باده نوشی در کنار سیاه چشمان است (همان: ۷٤).

۲-۳-۳- در موضوع پند و اندرز

به گفتهٔ فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure)، زبان، نظامی از تفاوت‌هاست که به دستیاری نشانه‌ها انتقال می‌یابد و در همان حال، تفکّر را نیز به مخاطب انتقال می‌دهد. بنابراین، گفتار و تفکّر مانند دو روی یک کاغذ، لازم و ملزوم یکدیگرند؛ هیچ یک بدون دیگری وجود نخواهد داشت و وجود هر دو با زبان ممکن می‌شود (هریس، ۱۳۸۱: ۵۷). از دیرباز تا کنون، منتقدان آثار ادبی، ادبیات را نوعی فلسفه یا مجموعه افکاری نهفته در پشت پرده شکل می‌دانند که باید آن را تجزیه و تحلیل کرد و افکار اصلی آن را دریافت (والک و آوستین (Walk and Austin)، ۱۳۷۳: ۲۲-۲۳).

از جمله کاربردهای شعر افزون بر ویژگی‌های مبتنی بر لذّت‌بخشی، رسانه‌ای برای بیان نصایح و توصیه‌های پندآموز است. این جنبهٔ کاربردی شعر البته، در سبک خراسانی و در شعر رودکی، بخوبی پرورده شده و قابل بررسی است.

شبلی‌نعمانی در این باره معتقد است «پند و حکمت و موعظه در شعر او دایره شاعری او را از نظر مضامین گسترش داده‌است (شبلی‌نعمانی، ۱۳٦۳، ج۱: ۲۷). از نظر تعداد، اشعار رودکی که در مضمون پند و اندرز سروده شده‌اند بیش از ده برابر شعر لی‌بای است. شاید یکی از اصلی‌ترین علل آن این است که اگرچه لی‌بای شهرت بسیاری به دست آورد، هنوز خود را از عوام می‌دانست و همیشه برای عوام شعر می‌گفت. دیگر این که او زندگی ناموفّقی داشت، ثروت جایگاهی نداشت، از این رو خود را لایق نمی‌دانست که به دیگران پند و اندرز دهد. در نهایت، این که او فردی بسیار واقع‌بین بود و می‌پنداشت هر کسی زندگی خود را دارد و نیازی به نصیحت دیگران ندارد. بنابراین، او فقط افکار و اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند تا برای نسل‌های بعد باقی بماند:

جاده زندگی چقدر سخت و دشوار است،

جاده چقدر پیچ در پیچ است.

راه واقعی در کجاست؟
من ایمان راسخ دارم که زمان شکستن امواج به طور حتم فرا خواهد رسید،
و در آن زمان بادبان‌ها را برافراشته می‌کنیم،
و به دریای آبی خواهیم رفت.
(لی‌بای، ۲۰۰۵م.: ۱۹۳)

تأکید بر این که باید به خدا و یاری‌اش امید داشت:
خدا مرا موفق می‌کند،
من قطعاً مفید خواهم بود.
(همان: ۱۸٤)

مال‌اندوزی پسندیده نیست و ثروت واقعی هر کسی دوستان راستین اوست، دوستان مهم‌ترین ثروت ما هستند و ثروت زندگی ما هستند:
زندگی را باید با درک متقابل ارزیابی کرد،
چرا باید پول بیش از حد ارزش‌گذاری شود.
(همان: ٦۱۹)

امّا با این حال، پند و اندرز در شعر لی‌بای واضح و مستقیم نیست در حالی که رودکی با خطاب مستقیم موعظه و توصیه‌های خود را بیان می‌کند:
مکن خویشتن از ره راست گم که خود را به دوزخ بری بافدم
(رودکی، ۱۳۷۳: ۱۷۵)

و البته در همه حال باید امیدوار بود:
زیرا خدا اگر ببست یکی در، هزار در بگشاد.
(همان: ۷۵)

برخی از مضامین در موضوع پند و اندرز در شعر رودکی و لی‌بای بسیار شبیه است و برگرفته از ضرب‌المثل‌ها یا لطایفی است که در ادبیات عامه هر دو زبان قابل ردیابی است:

صد نیک به یک بد نتوان کرد فراموش گر خار بر اندیشی خرما نتوان خورد
(همان: ۷۵)

یک ضرب‌المثل قدیمی چینی به جای مانده‌است که هنوز مورد استفاده است، می‌گوید:

«خوبی هزار روز، به اندازه بدی یک روز نیست» (۲۰۱٦م.: ۸۷).

به معنایی که در این ضرب المثل وجود دارد، «اثر تأخیر» گفته می‌شود، یعنی اگر در گذشته کارهای خوب و بی‌شماری برای یک نفر انجام داده‌اید، امّا اخیراً به‌دلیلی قصد انجام کاری برای او نداشته‌اید، او کارهایی را که قبلاً انجام داده‌اید تماماً فراموش می‌کند.

و یا نکته آموزنده‌ای که در ابیات زیر از هردو شاعر باهم مطابقت دارد:

کار همه راست، آن چنان که بباید حال شادیست، شاد باشی، شاید
اندوه و اندیشه را دراز چه داری؟ دولت خود همان کند که بباید
(رودکی، ۱۳۷۳: ۸۵)

در کتاب سلسلهٔ مینگ به‌نام «خرد پندهای باستانی» (The wisdom of ancient aphorisms) آمده‌است:

کار خوبی انجام دهید، از آینده نپرسید (ژو یونگ چون، ۲۰۰۱م.: ١٤).

و یا در خصوص هشدار عواقب اعمال نیک و بد انسان:

تویی که جور و بخیلی به تو گرفت نشیب چنانکه داد و سخاوت به تو گرفت فراز
(رودکی، ۹۲)

در کتاب «کتاب آسمانی توسل» (یکی از کتاب‌های مقدّس بودایی) جملهٔ زیر وجود دارد:

بعد از انجام کارهای خوب، نتایج خوبی به دست می‌آید و بعد از انجام کارهای بد، عذاب ناگوار به وجود می‌آید (۲۰۰۹م.: ٥٤).

پس ما باید عمل کنیم، نه اینکه فقط حرف بزنیم.

رودکی گوید:

زمانه گفت مرا: خشم خویش دار نگاه کرا زبان نه به بندست پای در بندست

(رودکی، ۱۳۷۳: ۷۱)

و شاعر بزرگ سلسلهٔ سونگ، لو یو (۱۱۲۵–۱۲۱۰م.) در شعری با عنوان «کتاب خواندن در شب زمستان» می‌گوید:

گذشتگان تلاشی زیادی برای یادگیری کردند،
غالباً، تا سالمندی، به موفّقیت دست می‌یافتند.
از این گذشته، دانشی که از کتاب‌ها به دست آمده‌است کامل نیست،
اگر می‌خواهید حقیقت را درک کنید، باید خودتان آن کارها را تجربه کنید.

(لویو، ۲۰۰۹م.: ۲٤)

در حقیقت، دوست خوب برای ما خیلی مفید است. رودکی گوید:

همه نیوشهٔ خواجه به نیکویی و به صلح همه نیوشهٔ نادان به جنگ و کار نغام

(رودکی، ۱۳۷۳: ۹٦)

فو ژوان (۲۱۷– ۲۷۸م.)، نویسنده و فیلسوف سلسلهٔ جین، در کتاب «شاهزاده ادوارد شاو فو» می‌گوید:

کسی که کنار شنگرف است، قرمز می‌شود، کسی که کنار مرکّب است، سیاه می‌شود (فو ژوان، ۲۰۱۳م.: ۸۸).

نزدیک‌شدن به خوبان باعث بهترشدن افراد می‌شود، نزدیک‌شدن به بدان می‌تواند مردم را بدتر کند. این بدان معناست که محیط عینی تأثیر زیادی بر افراد می‌گذارد.

یک ضرب‌المثل چینی دیگری که به جا مانده‌است که می‌گوید: تغییر اصل دشوار است.

رودکی هم می‌گوید:

مار را، هر چند بهتر پروری　　چون یکی چشم آورد کیفر بری
سفله طبع مار دارد، بی خلاف　　جهد کن تا روی سفله ننگری
(رودکی، همان: ۱۱۱)

شاعر مشهور سلسلهٔ تانگ، یان ژنگینگ (Yan Zhenqing) (۷۰۹- ۷۸٤م.) در شعر با عنوان «درس بخوان» نوشت:

از نصف شب تا صبح که مرغ صدا می‌زند،
بهترین زمان برای کتاب‌خواندن یک مرد است.
وقتی نوجوان بودم، فقط می‌دانستم چگونه بازی کنم،
از پیری پشیمان می‌شوم که چرا در جوانی خوب یاد نگرفتم.
(یان ژنگینگ، ۲۰۰۳م.: ۳۲۸)

نتیجه

رودکی و لی‌بای هر دو از بزرگ‌ترین شاعران غنایی ایران و چین به شمار می‌آیند که با وجود اختلاف زمانی و مکانی زندگی‌شان شباهت‌های بسیار باهم دارند. مضامین مشترک بین آنها را می‌توان شامل: توجه به مفاهیم تغزلی در توصیف طبیعت، صحنه‌های عاشقانه، عشرت‌طلبی‌ها، شراب‌نوشی‌ها، شرح هجران و درد فراق و یادکرد نوستالژی مکان‌ها دانست. همچنین حضور آرایه‌های ادبی از جمله تشبیه، استعاره، تلمیح، استفهام‌انکاری،

به عنوان ابزارهای بلاغی سبک ویژه‌ای از انعکاس بار عاطفی و تخیّل قوی را در عین سادگی زبان و تازگی شعر اراده می‌کند.

از بین آرایه‌های بیانی، تشبیه در شعر رودکی و استعاره در شعر لی‌بای جایگاه ویژه‌ای دارد. اشتراک محتوایی در برخی درونمایه‌های غنایی از جمله غم و اندوه پیری، حسرت بر ایّام جوانی، هجرت و فراق یار، دلتنگی برای میهن و دلپذیری و جانفزایی ساز و موسیقی نیز قابل توجه است. هرچند هردوی این شاعران در القای تصاویر بدیع و تازه موفّق و مبتکر ظاهر شده‌اند ولی به نظر می‌رسد لی‌بای در بیان جزئیات در توصیف طبیعت و مکان‌ها بیش از رودکی اصرار داشته است و گاه برای بیان حالات عاطفی و روحی افراد از توصیف دقیق و جزئی‌نگر مناظر طبیعی بهره برده است. بنابراین برخی مفاهیم در شعر او انتزاعی و فراتر از واقعیت است؛ در حالی که رودکی در توصیف طبیعت، واقعگراست و تشبیه محسوس بیشترین حجم را در تصویرهای ارائه شده در شعرش به خود اختصاص داده است.

اختلاف سطح طبقاتی این دو شاعر نیز در تطبیق آثار و اندیشه ایشان عامل مهم و مؤثری است که نباید نادیده گرفته شود. بر اساس شواهد، رودکی شاعری برخوردار از مواهب ملوک است در نتیجه از طبقهٔ مرفّه و وابسته به دربار محسوب می‌شود، بر همین اساس، مدح از مضامین اصلی دیوانش به شمار می‌آید. در مقابل، لی‌بای فردی از عوام با دنیایی از رؤیاهای تحقّق نیافته است که بیشترین حجم اشعارش را اندوه ناشی از سرخوردگی در زندگی واقعی‌اش تشکیل داده است، البته در برخی مفاهیم بنیادی فکری و فلسفی مانند دیدگاه آنها نسبت به مقولهٔ مرگ، دنیا، پند و اندرز باهم تفاوت‌هایی دارند که اصالت و تعهّد شاعری هر دو به جامعه و عصر و محل زندگی‌شان را نشان می‌دهد.

پی‌نوشت

۱- یو (yue)، نام سلسله‌ای است که پادشاهان آن از سال ۲۰۳۲ تا سال ۲۲۲ قبل از میلاد در جنوب شرقی چین حکومت می‌کردند.

۲- سبک دوره جیانان، Jianan همان سبک انتهای دوره «هان» (۱۹٦- ۲۲۰م.) ، سبک زبان قوی و بیان محکم است.

۳- آقای شی‌تیائو (٤٦٤- ٤۹۹م.)، شاعر معروف دوره چی (Qi) جنوبی است.

٤- در این شعر، اسم یک آهنگ است و در روزگاران قدیم، یک آداب و رسومی وجود داشت که هنگام خداحافظی با دوستان انجام می¬دادند، شاخ بید سبز را می¬شکستند و به دوستان می¬دادند. چون تلفّظ بید (liu) به زبان چینی با ماندن (liu) یکی است.

۵- تابش یا درخششی است که گاه‌گاهی در آسمان نواحی کوهستانی بعد خورشید مشاهده می‌شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. امامی، نصرالله (۱۳۷۳)، رودکی استاد شاعران، تهران، انتشارات جامی.

۲. اودیل، کالتن مارک (۱۳۷۱)، ادبیات چین، الفضل وثوقی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.

۳. بروستر، اسکات (۱۳۹۵)، شعر غنایی، تهران، انتشارات سبزان.

٤. بهار، محمّدتقی (۱۳۵۵)، سبک‌شناسی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۵. حاکمی، اسماعیل (۱۳۸٦)، تحقیق دوبارهٔ ادبیات غنایی ایران و انواع شعر غنایی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

٦. دبیرسیاقی، سیدمحمد (۱۳۵٦)، پیشاهنگان شعر فارسی، تهران، شرکت کتاب‌های جیبی.

۷. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲)، لغت‌نامه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۸. شبلی‌نعمانی، محمّد (۱۳٦۳)، شعرالعجم، ترجمهٔ سیّدمحمّدتقی فخر داعی گیلانی، تهران، دنیای کتاب.

۹. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۹)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، انتشارا آگاه.

۱۰. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی، تهران، انتشارات سخن.

۱۱. صفا، ذبیح‌الله (۱۳٦۹)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران، انتشارات کیهان.

۱۲ . غلامرضایی، محمّد (۱۳۹۵). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. چاپ پنجم. تهران: جامی.

۱۳. نفیسی، سعید (۱۳۷۳)، دیوان رودکی سمرقندی، چاپ ششم، تهران، انتشارات نگاه.

۱٤. هیوم، رابرت ا. (۱۳٦۹)، ادیان زنده جهان، فرهنگ اسلامی، عبدالرّحیم گواهی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ب) مقاله‌ها

۱. پرنیان، موسی و شهرزاد بهمنی (۱۳۹۲)، «انواع ادب غنایی در شعر رودکی سمرقندی»، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، صص ۱ ـ ۱٦.

۲. خسروی، حسین (۱۳۸۹)، «سبک شعر رودکی»، زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ٦۷ ـ ۹۵.

۳. رضاپورآکرودی، محمدمهدی و علی اصغر حلبی (۱۳۹۱)، «تحلیل آماری تشبیه در دیوان رودکی»، مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)، دورهٔ ۷، شماره ۲۸، صص ۱۱ ـ ۳۵.

٤. طالبیان، یحیی (۱۳۹۲)، «استعاره در شعر رودکی»، فرهنگ، شمارهٔ ٤٦، صص ۱۷۹ ـ ۱۸۹.

د) سایت‌ها

۱. دانشگر، محمد (۱۳۹۲)، «پرسش و سؤال در شعر رودکی»، راسخون.
https://rasekhoon.net/article/show/744308/

د) منابع چینی

1. 韦勒，克勒内（1986），《文学理论》，北京，三联书店。
2. 李白（2005），《李白诗集》，北京，商务印书馆。
3. 友久，松浦（1996），《李白诗歌抒情艺术研究》，上海，上海古籍出版社。
4. 友久，松浦（1983），《李白——诗歌及其内在心象》，西安，陕西人民出版社。
5. 李长之（2013），《道教徒的诗人李白及其痛苦》，沈阳，辽宁教育出版社。
6. 施逢雨（1992），《李白诗的艺术成就》，中国台北，大安出版社。
7. 张晖（2001），《鲁达基诗集》，湖南，湖南文艺出版社。

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۲۲۹-۲۰۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.7.3

تحلیل انتقادهای اجتماعی در کاریکلماتورهای دههٔ نود*
(مقالهٔ پژوهشی)

لیلا محمّدنژادکلکناری
دانشجوی دکتری ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد قائم شهر
دکتر حسین پارسایی[۱]
دکتر حسام ضیایی
استادیاران زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد قائم شهر

چکیده
نگاه انتقادی به جامعه، یکی از مؤلفه‌های تعهّد اجتماعی در ادبیّات فارسی است. آشنایی روشنفکران با تحوّلات سیاسی و اجتماعی غرب در دورهٔ مشروطه و ظهور سمبولیسم اجتماعی در عصر نیما، نگاه جامعه‌گرایانه به ادبیّات را تقویت کرد. در این میان، کاریکلماتور نیز تا حدود زیادی، همپای دیگر جریان‌های ادبی معاصر، تصویرگر واقعیات اجتماعی از قبیل یأس و امید، عشق و نفرت، رنج و شادی و... است. در حقیقت، نویسندگان کاریکلماتور این جریان ادبی را عرصه‌ای برای طرح عواطف اجتماعی تبدیل کرده و وظیفهٔ روشنگری، انتقاد و افشاگری را بر دوش آن گذاشته‌اند.

این پژوهش بر آن است تا با بررسی کاریکلماتورهای دههٔ نود، کاربرد انتقادهای اجتماعی آنها را در ایجاد فضای طنز واکاوی کند. نویسندگان با بررسی مجموعه کاریکلماتورهای این دهه، انتقاد اجتماعی را در زمینه‌های فقر و تورّم، سانسور، فضای بستهٔ جامعه، سکوت جامعه، تخریب طبیعت، انحطاط اخلاقی، رشوه‌خواری و بی‌قانونی تحلیل کرده‌اند. بر اساس نتایج به دست آمده، فراوانی انتقادهای اجتماعی و خلق موقعیت‌های طنزآمیز در کاریکلماتورهای دههٔ نود به ترتیب عبارتند از: گلکار (۳۳ درصد)، خوش‌وقتی (۳۰ درصد)، آزادیخواه (۲۳ درصد) و گل‌هاشم (۱۹ درصد).

واژه‌های کلیدی: کاریکلماتور، طنز، انتقاد اجتماعی، دههٔ نود.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۵/۱۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: h.parsaei@qaemiau.ac.ir

۱- مقدّمه

با پیوند عمیق انسان و اجتماع در عصر حاضر، نوعی داد و ستد فرهنگی در حوزه‌های مختلف بین اندیشه‌های بشری و پدیده‌های اجتماعی شکل گرفت. این رابطهٔ دوسویه در شناخت تحوّلات اجتماعی و تحلیل شکل‌گیری و تکوین اندیشه‌های فردی به ما کمک می‌کند؛ به این معنی که از یک‌سو، هنرمند در آفرینش اثر هنری، از جامعه و تحوّلات همیشگی آن، تأثیر می‌گیرد و از سوی دیگر، با خلق اثر خود، ناخودآگاه بر جامعه تأثیر می‌گذارد.

ادبیّات را هم می‌توان پدیده‌ای اجتماعی دانست. در دورهٔ معاصر، مظاهر گوناگون فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و... به نوعی با جامعه و مردم مرتبط هستند. جامعه‌شناسی در ادبیّات وظیفهٔ تبیین این ارتباط را بر عهده دارد. به همین سبب، جامعه‌شناسان می‌کوشند تا پیوندی میان ادبیّات و این دانش، برقرار کنند و تصویری جامع و روشن از سیر تحوّل اجتماعی آن جامعه ارائه دهند. در حقیقت، نقد جامعه‌شناختی پیدایش خودبه‌خودی ادبیّات را نمی‌پذیرد؛ بلکه معتقد است ادبیّات در بطن جامعه، شکل می‌گیرد و یکی از نمودهای آن است (موران،۱۳۸۹: ۹۳). محققان و پژوهشگران نیز بر این نکته تأکید کرده‌اند. دوبونال (de Bonald) ادبیّات را بیان حال جامعه می‌داند (ولک و وارن،۱۳۷۳: ۱۰۰). رضا براهنی نیز به رابطهٔ دوسویهٔ شاعر و اجتماع، اشاره دارد: «شاعر جزئی از اجتماع است که شعر را در خدمت مردم و جامعه قرار می‌دهد و تصویرگر روابط خود با اجتماع است» (۱۳۷۱: ۲۳٤).

هرچند بسیاری از آثار ادبی کلاسیک آیینهٔ تمام‌نمای جامعه، فرهنگ، تاریخ و آداب و رسوم عصر پدیدآورندگان آنها هستند، امّا این واقعیت بر کسی پوشیده نیست که هیچ دوره‌ای از تاریخ ادبیّات ایران به اندازهٔ دورهٔ معاصر، با نگرش اجتماعی، پیوند نخورده است.

در این دوره، شاعران و نویسندگان متعهد آثار خود را به بیان مسائل اجتماعی پایبند می‌دانند و تلاش می‌کنند تا نابسامانی‌ها و مشکلات جامعه را به زبان هنری بازگو کنند و سعی دارند زبان حال جامعه باشند. در این میان، کاریکلماتور نیز همپای دیگر جریان‌های ادبی معاصر، تصویرگر واقعیات اجتماعی از قبیل یأس و امید، عشق و نفرت، رنج و شادی و... است. در حقیقت، نویسندگان کاریکلماتور این جریان ادبی را عرصه‌ای برای طرح عواطف اجتماعی تبدیل کرده و وظیفهٔ روشنگری، انتقاد و افشاگری را بر دوش آن گذاشته‌اند. آنها به عنوان بخشی از ناقدان اجتماعی، با عکس‌العمل سریع و بموقع در رویارویی با تحوّلات جامعه، دغدغه‌های خود را با زبان طنز، به مخاطبان منتقل می‌کنند.

بسامد بالای بیان دغدغه‌های اجتماعی در کاریکلماتورهای دههٔ نود نشان می‌دهد که پدیدآورندگان آنها در مقابل نابرابری‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و... که بر جامعه سایه‌افکنده، سکوت را جایز نشمرده و با زبانی گاه صریح و گاه نمادین، به طرح آن پرداخته‌اند. از این رو، مسلماً تحلیل این دغدغه‌ها مهم و مفید است و این پژوهش می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه نویسندگان از مضامین اجتماعی در ساخت کاریکلماتور و ایجاد فضای طنز بهره می‌گیرند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تحلیل مضامین اجتماعی در ادبیّات معاصر مقالات زیادی نگاشته شده؛ امّا تا کنون مقاله‌ای مستقل در بررسی این مضامین در کاریکلماتور، پدید نیامده است. از آنجا که مضامین اجتماعی و اعتراض در شعر پس از انقلاب در چند مقاله تحلیل شده و بخش‌هایی از آنها بویژه انتقاد از اوضاع سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعه، با پژوهش حاضر ارتباط دارد، به آنها اشاره می‌شود.

- علی‌اصغر باباصفری و نوشین طالب‌زاده در مقالهٔ «بررسی و تحلیل شکواییهٔ اجتماعی در شعر معاصر» (۱۳۹۲) اشعار پانزده تن از شاعران معاصر را از جنبهٔ

شکایت‌های اجتماعی تحلیل کرده‌اند. این نویسندگان ضمن تحلیل انواع شکواییه‌های اجتماعی –از قبیل شکوه از مردم جامعه، شهر و دیار، فضای نامناسب اجتماعی، اختلاف طبقاتی جامعه، بی‌عدالتی و بیداد و جایگاه نامناسب زن در جامعه– به این نتیجه رسیده‌اند که بیشترین بسامد این شکایت‌ها مربوط به فروغ فرخزاد است. همچنین شکواییه اجتماعی در سروده‌های نیمایی بیشتر از اشعار کلاسیک دیده می‌شود.

– نجمه طاهری ماه‌زمانی و دیگران در مقالهٔ «بررسی مضامین شعر اعتراض در ادبیّات انقلاب اسلامی» (۱۳۹۳) این گونه شعرها را به دو دستهٔ اعتراض‌های جهانی و درون کشوری طبقه‌بندی کرده‌اند. نویسندگان فوق، مضمون نوع اوّل را بیشتر حول مسائلی چون اعتراض به سیاست‌های قدرت‌های جهانی و مضمون نوع دوم را شِکوه از دگرگونی ارزش‌ها، دلتنگی از تجمّل‌گرایی، خرده بر بی‌دردی، مذمّت اهل ریا و فرصت‌طلبان، شِکوه از فریب‌کاری و فراموشی گذشته، اوضاع نابسامان جانبازان و رزمندگان، تضاد طبقاتی و... دانسته‌اند که شاعران آنها را با زبانی طنزآمیز به تصویر کشیده‌اند و در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که اهداف شعر اعتراض فقط ارزش‌های اسلامی، اصلاح جامعه و مبارزه با انواع بی‌عدالتی است.

– رحیم کوشش و زهرا نوری در مقالهٔ «بررسی ادب اعتراض در جریان شعر سمبولیسم اجتماعی» (۱۳۹٦) بارزترین ویژگی این جریان ادبی را پیوند معنادار شعر با اجتماع و انعکاس مسائل جامعه در آن دانسته‌اند. در این مقاله، مؤلفه‌های اعتراض در شعر شاعرانی چون نیمایوشیج، احمد شاملو، اخوان‌ثالث، فروغ فرخزاد و حمید مصدق، بررسی شده است. نتایج بررسی بیانگر این مطلب است که از یک‌سو، استبداد و نابسامانی شرایط اجتماعی دلیل اصلی شعر اعتراضی این شاعران بوده و از سوی دیگر، فقر، فاصله طبقاتی، بی‌عدالتی و نابرابری ارزش‌ها، استبداد و استعمار مهم‌ترین جنبه‌های اعتراض در شعر این دوره است.

– حسن بشیر و میلاد عرفان‌پور در مقالۀ «تحلیل گفتمانی انتقاد اجتماعی در شعر شاعران انقلاب اسلامی» (۱۳۹۷) با روش تحلیل گفتمان پدام (PDAM)، انتقاد اجتماعی در شعر دهۀ اوّل تا سوم انقلاب را تحلیل کرده‌اند. این نویسندگان با بررسی انتقادهای شاعران از مفاسد اقتصادی و اداری، تفرقه و کمرنگ‌شدن همدلی و برادری، آسیب‌های زندگی مدرن و تمدّن شهری، بی‌انگیزگی و رکود و انفعال، عقیده و رفتار روشنفکران، غربزدگی، غفلت جامعه، رشد ریا و نفاق، اعتیاد، ضعف دشمن‌شناسی، فقر، دنیاگرایی و مصرف‌گرایی، افول سلامت روانی جامعه، هجرت روستاییان به شهر، بدحجابی و...، به این نتیجه دست یافته‌اند که شش گفتمان برتر انتقاد اجتماعی عبارتند از: افول اجتماعی، اخلاقی، فرهنگی، روانی، اقتصادی، دینی و سیاسی.

۳- پرسش پژوهش

مقالۀ حاضر پاسخگوی پرسش‌های زیر خواهد بود:

۱- مؤلفه‌های انتقادهای اجتماعی در کاریکلماتورهای دهۀ نود کدامند؟

۲- بسامد انتقادهای اجتماعی در این دهه چقدر است؟

٤- حدود پژوهش

– خوشمزه‌ترین میوه درخت (۱۳۹۰) نوشتۀ محمّدعلی آزادیخواه

– اتو برای چروک صورت (۱۳۹۰) نوشتۀ امیر خوش‌وقتی (تنها)

– قلم کم حرف (۱۳۹۵) نوشتۀ سهراب گل‌هاشم

– قفس خالی پر از آزادی است (۱۳۹۸) نوشتۀ عباس گلکار

۵- روش پژوهش

شیوهٔ انجام این پژوهش، تحلیل متن است. در این تحقیق، ابتدا مجموعه کاریکلماتورهای دههٔ نود را انتخاب کردیم. پس از مطالعهٔ دقیق، انتقادهای اجتماعی موجود در آنها جمع‌آوری شدند. بعد از جمع‌آوری داده‌ها، مضامین مشابه را دسته‌بندی کردیم. سرانجام به تحلیل نمونه‌ها و داده‌های خام جمع‌آوری شده پرداختیم.

٦- چارچوب مفهومی

٦-۱- کاریکلماتور و پیشینهٔ آن

کاریکلماتور نوشته‌ای کوتاه و طنزآمیز است که با نگاه تازه و متفاوت به پدیده‌های پیرامون و کشف رابطهٔ میان اشیا و موجودات، قلمرو تازه‌ای از واقعیات جهان را پیش چشم مخاطب به نمایش می‌گذارد. نویسندهٔ کاریکلماتور بر تن مفاهیم ذهنی خود لباس طنز می‌پوشاند و با کمک عناصر برجسته‌سازی و غافلگیری، از یک‌سو، خنده‌ای گاه شیرین و گاه تلخ بر لب مخاطب می‌نشاند و از سوی دیگر، با ضربه‌ای کوتاه ولی مؤثر ذهن او را تا مدّت‌ها درگیر می‌کند.

خاستگاه کاریکلماتور را طنز و مطایبه دانسته‌اند. «در واقع کاریکلماتور بین دو محدودهٔ طنز و فکاهی در حرکت مداوم است. در جایی که هدف خنداندن است به مطایبه و آنجا که خنده برای استهزاگرفتن مشکلات است به طنز پهلو می‌زند» (تسلیم‌جهرمی و طالبیان،۱۳۹۱: ۳٦). نخستین بار، احمد شاملو در سال ۱۳٤٦، تعدادی از جملات کوتاه پرویز شاپور را در مجلهٔ خوشه چاپ کرد و به طنز، نام کاریکلماتور را برای آنها به کار برد. این واژهٔ قراردادی و دوزبانه از ترکیب دو واژهٔ «کاریکاتور» انگلیسی و «کلمات» فارسی ساخته شده است.

با آن که تا کنون تعریف جامع و کاملی از کاریکلماتور ارائه نشده؛ امّا از لابه‌لای تعاریف متعدّد، می‌توان به ویژگی‌های مختلف آن پی برد. در فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی به

کوتاهی و طنزآمیز بودن آن اشاره شده است: «کاریکلماتور نوعی جملهٔ قصار یا کلام کوتاه منثور و ساده است که به یک موضوع واحد می‌پردازد و مضمون آن دربردارندهٔ نکته‌ای فکاهی یا جدی است» (انوشه،۱۳۷٦: ۱۱۳٤). سیروس شمیسا بر این نکته تأکید دارد که «کاریکلماتور سخنان کوتاه حکیمانه و طنزداری است که گاهی به کلمات قصار نزدیک می‌شود؛ زیرا در آن نکته‌ای است» (۱۳۷٦: ۲۳۷).

عزیز محمّدی‌اصل غافلگیری را نیز به کاریکلماتور می‌افزاید: «کاریکلماتورها جملات کوتاه و حاوی نکات برجسته و طنزگونه‌ای هستند که با استفاده از عنصر غافلگیری، ذهن خواننده را درگیر و با ضربه‌ای کوتاه ولی جایگیر، تا مدّت‌ها تأثیر خود را بر ذهن و زبان مخاطبش حفظ می‌کند» (۱۳۸۵: ۷). حسین‌پور به شگردهای بازی با کلمات و کاربرد مفاهیم متضاد در کاریکلماتور اشاره می‌کند که «نویسنده با برجسته‌کردن برخی جزئیات، بازی با کلمات، برخورد با مفاهیم متضاد و... باعث ایجاد ذوق و تفکّر در خواننده می‌گردد» (طالبیان و تسلیم‌جهرمی،۱۳۹۱: ۲۵). عمران صلاحی با تأکید بر ایجاز و تلفیق خط با کلمه می‌نویسد: «کاریکلماتور یعنی عوض‌کردن جای کلمه و خط با هم. یعنی با کلمه ترسیم‌کردن و با خط تحریرکردن. با کمترین کلمات و حداقل خطوط» (همان: ۳).

هرچند کاریکلماتور در تعاریف ارائه شده، در قالب نثر ظهور می‌یابد؛ امّا استفاده از امکانات فوق‌العادهٔ زبان، می‌تواند آن را به شعر نزدیک کند. اگر این نظر را بپذیریم که کاریکلماتور گاه به شعر پهلو می‌زند، پس، لااقل، می‌توان بعضی از آنها را در قالب شعر منثور جای داد. به اعتقاد شفیعی‌کدکنی شعرهای منثور معمولاً کوتاهند و جهان‌بینی و حال و هوای شعر بر فضای اثر حکومت می‌کند (۱۳۹۱: ۲٤۲) که با کاریکلماتور همخوانی دارد.

٦-۲- ادبیّات، کاریکلماتور و تعهّد اجتماعی

نگاه انتقادی به جامعه، شناسایی ناهنجاری‌های اجتماعی و رویکرد اصلاحی به آنها از مؤلفه‌های تعهّد اجتماعی در ادبیّات فارسی است. گلدمن (Goldmann) بر این نکته تأکید دارد که «هیچ کس از روزگار باستان ارجاع اثر ادبی به عناصری از واقعیت اجتماعی یا آگاهی مشترک ملّت یا گروه اجتماعی خاصّی را منکر نیست» (۱۳۷۷: ۸۳). حتّی گروهی نیز تعهّد اجتماعی گذشتگان را پررنگ‌تر از معاصران دانسته‌اند. به اعتقاد اینان «در گذشته اصل بر این بوده که ادیب باید متعهّد باشد و عدم‌تعهّد به اجتماع بعداً شکل گرفته است» (الحکیم،بی‌تا: ۳۰٦).

بااین‌حال، اگرچه تفکّرات انتقادی و اصلاح‌طلبانه در دیوان شاعرانی چون ناصرخسرو، سنایی، عبید زاکانی، سیف فرغانی، حافظ و... موجود است، امّا «این گونه شاعران که انتقاد اجتماعی مستقیم و با انگیزه‌های اجتماعی داشته باشند اوّلاً، انگشت‌شمارند و ثانیاً، شعر انتقادی همین بزرگان هم در حدّی نیست که بتوان آن را یک جریان مستمر و ریشه‌دار به شمار آورد. آنها بیشتر ناصح‌اند تا منتقد» (زرقانی،۱۳۸۷: ٦۷). به همین سبب در تقسیم‌بندی کلاسیک از عنوان ادب اعتراضی و انتقادی یاد نشده است.

ریشهٔ شکل‌گیری ادبیّات اعتراض را باید در تحوّلات سیاسی و اجتماعی عصر مشروطه جستجو کرد. آشنایی با فرهنگ سیاسی و اجتماعی غرب در این دوره، بر بسیاری از مظاهر زندگی مردم تأثیر گذاشت. از آنجا که «در هیچ جای دنیا آثار هنری و احساسات نهفته و تضمین شدهٔ آن عوض نشده‌اند، مگر در دنبالهٔ عوض‌شدن زندگی اجتماعی» (نیما،۲۵۳۵: ۳٦)، تغییر زیربنای زندگی مردم، نگاه جامعه‌گرایانه را به ادبیّات تقویت کرد.

اسکارپیت (Escarpit) نیز بر پیوند جدایی‌ناپذیر ادبیّات با زندگی اجتماعی و تأثیر آن بر دیدگاه نویسنده تأکید دارد (۱۳۷٤: ۱۳). مطابق دیدگاه جامعه‌گرایانه، «نویسنده نباید از واقعیت و مسائل اساسی زمان خود غافل باشد» (سارتر و دیگران، ۲۵۳٦: ۵٦). در

نتیجه، توجه به مسائل جامعه به عنوان اصلی‌ترین مبانی فکری در ادبیّات معاصر مطرح گردید.

ظهور نیما تفکّر جامعه‌گرایی را گسترش داد و روح التزام و تعهّد را در کالبد شعر فارسی دمید. او با آگاهی از رسالت اجتماعی هنرمند، شعر را به محملی برای طرح دیدگاه‌های جامعه‌گرایانه تبدیل کرد. سمبولیسم اجتماعی و نمادها و تمثیل‌های شاعرانۀ او، بستر مناسبی برای پیروانش در طرح تفکّرات اعتراضی و تقبیح ناشایستی‌ها فراهم آورد. هدف این جریان «بالابردن ادراک و بینش هنری و اجتماعی است و غالباً، پیامی اجتماعی و انسانی در آن، بازگو می‌شود... از این رو، مسألۀ فرد از میان می‌رود و هرچه هست اجتماعی است» (زرین‌کوب،۱۳۵۸: ٤-۱۲۳).

شرایط نامساعد و خفقان‌آور سیاسی و اجتماعی بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، گرایش روشنفکران و اهل قلم جامعه را به سمت انتقادهای طنزآمیز اجتماعی تسریع کرد. به اعتقاد شفیعی‌کدکنی، «از لحاظ اجتماعی، در این دوره، برخورد تند عاطفیی که نسل قبل با مسائل داشت، کم‌رنگ می‌شود و شاعران به مسائل اجتماعی، بیشتر خیره می‌شوند و تأمّل می‌کنند. آن یأس کذایی یا آن امیدواری عجیب و غریب کم‌رنگ می‌شود؛ ولی سنتز آنها تبدیل به یک تفکّر عمیق اجتماعی همراه با نوعی نگرش انتقادی طنز می‌شود» (۱۳۸۰: ۷۳).

اگر گفتۀ یان‌جک (Yan Jack) را قبول کنیم که «طنز زادۀ غریزۀ اعتراض است؛ اعتراضی که به هنر تبدیل شده است» (پلارد،۱۳۸۳: ۱۲)، بنابراین، می‌توان پذیرفت که کاریکلماتور نیز به عنوان یک جریان نوظهور که ریشه در طنز دارد، از میان اعتراض‌های دهۀ سی و چهل در ادبیّات معاصر سربرآورد –«دهه‌ای که تقابل سنّت و مدرنیته و شرایط اجتماعی و اختناق سیاسی، طنز و مطایبه را ایجاب می‌کرد» (طالبیان و تسلیم‌جهرمی،۱۳۹۱: ٥٦). به همین سبب، منوچهر آتشی کاریکلماتور را «شعر اعتراض» می‌نامد (همان: ٤١).

هرچند اعتراض و انتقاد اجتماعی را در کاریکلماتورهای پرویز شاپور کمتر می‌توان دید؛ امّا پیروانش از این مفهوم غافل نمانده و مجموعه‌های خود را با خلق موقعیت‌های طنزآمیز انتقادی آراسته‌اند. بررسی و تحلیل مجموعه کاریکلماتورهای دههٔ نود نشان می‌دهد که نقد اجتماعی و برجسته‌نمایی معایب جامعه در آنها قوی است و هیچیک از چارچوب‌های فکری، فرهنگی، اجتماعی و... از اعتراض و انتقاد نویسندگان به دور نمانده است. البتّه، لازم است یادآوری شود که بعضی از این مفاهیم انتقادی بسامد بیشتری در کاریکلماتورها دارند که این پژوهش در تحلیل خود، آنها را بر اساس فراوانی دسته‌بندی کرده است.

٦ ـ ۳ ـ تحلیل مضامین اجتماعی

٦ ـ ۳ ـ ۱ ـ انتقاد از فضای بستهٔ جامعه

آزادی که مفهوم امروزی آن معادل مردم سالاری (دموکراسی) است، حق رهایی انسان از قید و بندهای موجود و آزادی‌های فردی و اجتماعی را برای بشر امروز به رسمیت می‌شناسد. «در ساده‌ترین مفهوم، آزادی عبارت است از این که هیچ مانع خارجی در راه تحقّق آرزوهای شخصی موجود نباشد. هر یک از ما آزاد است به نوعی که می‌پسندد زندگی کند و از هر عقیده‌ای که درست می‌پندارد پیروی کند. البتّه به شرط آن که منافی آزادی دیگران نباشد» (محمدخان،۱۳۸۳: ۲). «آزادی در جوامع اسلامی، عمدتاً، معطوف به وجه بیرونی بوده و وجوه بیرونی آن چندان که باید، مورد توجه قرار نگرفته است.

از آنجا که جوامع اسلامی در گذشته، عمدتاً، بر امنیت، تأکید داشته‌اند، امکان گذر از آزادی درونی به وجه بیرونی، فراهم نشد» (غرایاق‌زندی،۱۳۹٤: ٤٥)؛ امّا در دورهٔ مشروطه، روشنفکران ایرانی در اثر آشنایی با ساختارهای سیاسی و اجتماعی اروپا، به عقب‌ماندگی کشور خود در این زمینه پی بردند و تنها راه برون رفت از این بن‌بست را

دموکراسی، قانون‌گرایی و آزادی دیدند و این اهداف متعالی را در بستر شعر، نمایش‌نامه، داستان، طنز و... گسترش دادند.

در قانون اساسی جمهوری اسلامی به تحقّق آزادی و رابطهٔ آن با استقلال سیاسی و اجتماعی کشور، تصریح شده است. برابر اصل نهم این قانون، «در جمهوری اسلامی ایران، آزادی و استقلال و وحدت و تمامیت ارضی کشور از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند و حفظ آنها وظیفهٔ دولت و آحاد ملّت است. هیچ فرد یا گروه یا مقامی حق ندارد به نام استفاده از آزادی به استقلال سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، نظامی و تمامیت ارضی ایران کمترین خدشه‌ای وارد کند و هیچ مقامی حق ندارد به نام حفظ استقلال و تمامیت ارضی کشور، آزادی‌های مشروع را هرچند با وضع قوانین و مقرّرات سلب کند».

حکومت‌ها وظیفه دارند به خواست‌های مشروع شهروندان در زمینهٔ تحقّق آزادی توجه کنند؛ امّا گاهی در شرایطی خاص، تحقّق این خواسته شکل نمی‌گیرد یا موانعی، هرچند محدود، در راه آزادی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، به وجود می‌آید.

نویسندگان که همواره، ستایشگران بزرگ آزادی‌اند، در این شرایط، فضای بستهٔ جامعه را برنمی‌تابند و مخالفت خود را با دیدگاه‌های اقتدارگرایانه در قالب هنر می‌ریزند. در دههٔ نود نیز مفهوم آزادی و موانع تحقّق آن در ٦٣ کاریکلماتور، به شکل ملموس، مطرح شده است. در کاریکلماتور زیر، اعطاکردن مثقالی آزادی در جهان سوم دستمایهٔ طنز قرار گرفته است:

– در جهان سوم، آزادی مثقالی اعطا می‌گردد (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ١١٤).

در کاریکلماتور زیر، فریاد آزادی آزادی راننده‌های تاکسی بیانگر آزادی بیان است؛ امّا طنز کار در استفاده از قید «فقط» در ابتدای کاریکلماتور است که بنوعی، فقدان آزادی را به مخاطب گوشزد می‌کند.

– فقط راننده‌های تاکسی هستند که بی‌واهمه فریاد می‌زنند آزادی آزادی! (همان: ٨١).

در این کاریکلماتور نویسنده با اشاره به یک بازی کودکانه، پرپرشدن آزادی را به تصویر کشیده است.

– کلاغ پر! گنجشک پر! کبوتر آزادی پرپر (همان: ۹۷).

در دو نمونهٔ زیر هم فقدان آزادی را می‌توان حس کرد.

– اگر آزادی دست آدمی را بگیرد، آرزو اشک شوق می‌ریزد (گلکار،۱۳۹۸: ۳٦).

– چماق و سرنیزه فریاد را در سیاهچال سکوت می‌اندازند (آزادیخواه،۱۳۹۰: ٥٦).

هرچند در بعضی از کاریکلماتورها به گونه‌ای صریح و آشکار آزادی را ستوده و خطر محدودکردن آن را گوشزد کرده‌اند؛ امّا در بیشتر مواقع به زبان نمادین و سمبلیک متوسّل شده‌اند. خاصیت تأویل‌پذیری و تفسیرهای گوناگون در شعرهای نمادین، علاوه بر ایجاد فشردگی کلام، متن را به سمت ابهام می‌کشانند.

در واقع شاعران، خود را متعهّد به بیان دردهای اجتماعی می‌بینند؛ امّا از یک‌سو، نمی‌توانند به تعهّد خود، جامهٔ عمل بپوشانند، و از دیگر سو، با بیان غیرمستقیم مسائل اجتماعی، سعی در تقویت عنصر ادبی شعر خود دارند. البته، تحلیل نمادها در کاریکلماتورهای دههٔ نود نشان می‌دهد که نویسندگان هیچ نوآوری در خلق نمادهای تازه ندارند و اغلب، از نمادهای تکراری بهره برده‌اند. بااین‌حال، این نمادها در انتقال بهتر مفاهیم اجتماعی به مخاطبان و تأثیرگذاری بر ذهن و جانشان، مؤثر بوده است.

در کاریکلماتورهای زیر واژهٔ «قفس» در مفهومی نمادین به کار رفته است. این واژه در متون عرفانی نماد جسم و دنیاست که پرندهٔ روح در آن زندانی شده؛ امّا در ادبیّات معاصر، متناسب با مفاهیم سیاسی و اجتماعی، معانی ویژه‌ای چون زندان، فضای بستهٔ اجتماع، تنگناهای زندگی نویسنده، زندگی افسرده و بی‌حاصل و... یافته است. با این معانی چندلایه، هیچ تأویلی نمی‌تواند یگانه معنی موردنظر شاعر باشد. در حقیقت، شاعر با خلق این نمادها، نوعی تعامل بین متن و مخاطب فراهم می‌آورد و از این رهگذر، خواننده را در آفریدن معنا سهیم می‌کند.

– قفس خالی پر از آزادی است (گلکار،۱۳۹۸: ۳۵).
– خدا پرواز را آفرید، انسان قفس را (همان).
– رها شدیم، از این قفس، به آن قفس (همان: ۳۸).
– قفس قبر پرواز است (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۷۸).

خشکسالی یکی از نمادهای پرکاربرد در مجموعه کاریکلماتور عباس گلکار است:

– به حکم خشکسالی، شکوفه در حصار خشک شاخه ماند (گلکار،۱۳۹۸: ٦۳).
– خشکسالی نگذاشت درخت، تولّد دوبارهٔ سرچشمه را شکوفه‌باران کند (همان: ۷۰).
– به دستور خشکسالی، گل‌کردن گیاه در ملأ عام ممنوع است (همان).
– خشکسالی رقص ماه و ماهی را به خاک سپرد (همان: ۷۳).
– کابوس خشکسالی صدای پای آب است (همان: ٦۳).

واژه‌های مشخص شده در کاریکلماتورهای زیر هم در معانی نمادین به کار رفته‌اند:

– چراغ‌ها با شنیدن صدای باد شعلهٔ خود را پنهان کردند (همان: ٦۰).
– دلم هوای تازه می‌خواهد و پشه‌های آن سوی پنجره خون تازه (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۲۰۲).
– چراغی برافروز، حالا شب روزگار همه را سیاه خواهد کرد (همان: ٥٦).

نویسندگان کاریکلماتور اگرچه با شناسایی نابسامانی‌های اجتماعی و بیان هنری آنها، هم اعتراض خود را به گوش مخاطبان می‌رسانند و هم در جهت آگاهی‌بخشی جامعه گام برمی‌دارند؛ امّا همواره، از یأس روی برمی‌تابند و با امید، بر زخم جان مخاطبان مرهم می‌نهند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت امید به آینده‌ای بهتر و اصلاح جامعه در کاریکلماتورهای این دهه بازتاب دارد:

– بامداد بیداری با طلوع هزاران خورشید، آغاز می‌شود (گلکار،۱۳۹۸: ۳٦).

– آفتاب جهان‌تاب از این که پشت تکه ابری قرار گیرد، لحظه‌ای، غصّه به دلش، راه نمی‌دهد (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۷٤).

– حتّی موهایم هم می‌دانند که پایان شب سیه سفید است (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۱٦٦).

– سحر از زیر لحاف شب، بیرون می‌آید (تنها،۱۳۹۰: ۲۱).

٦ ـ ۳ ـ ۲ ـ فقر و تورّم

فقر، تورّم و اختلافات شدید طبقاتی یکی از معضلات جامعهٔ ایرانی است که سیمای آن را در لابه‌لای متون طنزآمیز ادبیّات این سرزمین می‌توان دید. در حکایات طنزآمیز عبیدزاکانی و آثار طنزآفرینان دورهٔ مشروطه به انتقاد مستقیم و غیرمستقیم از این معضل و عوامل ایجاد آن، پرداخته شده است.

در دهه‌های هشتاد و نود، تحریم‌های بین‌المللی و رکود اقتصادی سبب افزایش آمار تورّم و کاهش محسوس ارزش پول ملّی شده که همین مسأله از یک‌سو و مدیریت نامطلوب اقتصادی از سوی دیگر، شکاف طبقاتی جامعه را عمیق‌تر کرده است. در چنین شرایطی، انتقاد به تضاد طبقاتی و روحیهٔ سرمایه‌داری در جامعه اوج می‌گیرد.

نویسندگان کاریکلماتور با خلق مفاهیم و تصاویر گسترده از این معضل، خشم خود را لگدکوب‌شدن عزّت گروهی از مردم بی‌بهره از ثروت و امکانات جامعه نشان می‌دهند و با نشاندن خنده‌ای تلخ بر لبان مخاطب سعی دارند از گزندگی این مفاهیم بکاهند.

استخراج سی مورد از این مفهوم در کاریکلماتورهای دههٔ نود بیانگر این مطلب است که این مسأله بیش از دیگر مفاهیم، بر روح و ذهن نویسندگان، سایه‌افکنده است. نکتهٔ مهم این که نویسندگان هنگام تصویر این مفاهیم در کاریکلماتور، هم به صراحت بیان توجه کرده‌اند و هم به بیان کنایی آنها.

در تصویر زیر، منحنی خطّ فقر آن قدر بالاست که هنگام دیدن آن، کلاه از سر می‌افتد. نویسنده با کنایهٔ «کلاه از سر افتادن» و اغراق و بزرگ‌نمایی در مفهوم فقر، طنز را در کاریکلماتور تقویت کرده است:

– وقتی به خطّ فقر نگاه می‌کنم، کلاهم می‌افتد (گلکار،۱۳۹۸: ۳۹).

امیر تنها به همین مفهوم از زاویهٔ دیگری می‌نگرد:

– خطّ فقر آن قدر بالا بود که صدای هیچ اعتراضی به گوشش نمی‌رسید (تنها،۱۳۹۰: ٢٤).

– قهرمان پرش ارتفاع هم به خطّ فقر نرسید (همان: ٦٧).

این نویسنده در یک تصویر طنزآمیز دیگر، بیرون‌آوردن جیب خالی را نشانهٔ اعتراض ملّت به آمار تورّم می‌داند.

– ملّت جیب خالی‌اش را در اعتراض به آمار تورّم بیرون آورد (همان: ٢٤).

فقر به عنوان یک پدیدهٔ ناهنجار اجتماعی، آن قدر ذهن نویسنده را درگیر می‌کند که می‌تواند با آن، مفاهیم گوناگون طنزآمیز خلق کند. سهراب گل‌هاشم با مقایسهٔ شکل نوشتاری دو واژهٔ «فقیر» و «غنی» مفهومی طنزآمیز آفریده است.

– خوش به حال فقیر! یک حرف و سه نقطه از غنی بیشتر دارد (۱۳۹۵: ۹۰).

این نویسنده از نام پوتین، رییس جمهور روسیه، در مفهوم ایهامی آن برای خلق یک کاریکلماتور انتقادی، بهره جسته است:

– روس‌ها پوتین دارند و ما انبوهی پابرهنه (همان: ١١٦).

نویسندگان کاریکلماتور کیف پول را در روزهای آخر ماه اشک‌ریزان و پراسترس می‌بینند:

– در روزهای پایانی ماه، کیف پولم در فراق اسکناس اشک می‌ریزد (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۱۸۹).

– کیف پولم روزهای آخر ماه، دچار استرس می‌شود (تنها،۱۳۹۰: ۳۸).

گاهی فقر و تورّم آن قدر بر روح حسّاس نویسنده اثر می‌گذارد که بدون هیچ پیچیدگی و پوشیدگی، این مفاهیم را مقابل دیدگان مخاطب قرار می‌دهد. صراحت بیان نویسندگان در نمونه‌های زیر کاملاً مشخص است.

عباس گلکار در بیانی صریح و آشکار با مقایسهٔ فقر و ثروت در مناطق بالا و پایین شهر، از تبعیض طبقاتی و نابرابری اجتماعی شاکی است:

– در اینجا/ حیوان دوستی/ بیداد می‌کند/ هزینه‌های جا، غذا، پوشاک، دارو/ درمان، آرایش و پیرایش سگ‌های بالای شهر/ بیش از هزینهٔ درمان سوءتغذیه کودکان پایین شهر است (۱۳۹۸: ٤۳).

صراحت بیان در کاریکلماتورهای زیر هم آشکار است:

– دست خالی‌اش پر از پینه بود (گلکار،۱۳۹۸: ۳۹).

– زیر خطّ فقر، خیلی شلوغ شده است (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۲٤٤).

– آن قدر گرسنه ماند که از زندگی سیر شد (همان: ۳٤).

– از بس صورتم را با سیلی، سرخ‌کردم دیگر، خونی برایم نمانده است (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۱٤۸).

– گرسنگی، کیفر گناهان احتمالی آیندهٔ کودکان گرسنه است (همان: ٤۰).

٦ ـ ۳ ـ ۳ ـ انتقاد از رشوه‌خواری، بی‌قانونی و...

اگرچه انتقاد نویسندگان کاریکلماتورهای دههٔ نود از ناهنجاری‌هایی چون فقر، سانسور، فضای بستهٔ جامعه و... پررنگ بوده است؛ امّا از محورهای دیگر نیز غافل نبوده و هرچند اندک به نقد آن نابسامانی‌ها پرداخته‌اند که فهرست‌وار به آن اشاره می‌شود.

– انتقاد از رشوه‌خواری:

سهراب گل‌هاشم در سه کاریکلماتور به تقبیح رشوه‌خواری پرداخته و آن را راهی برای نادیده گرفتن مقرّرات و باز و بسته‌شدن زبان می‌داند:

– خیلی‌ها با شنیدن صدای پول خاموش می‌شوند (۱۳۹۵: ۳۸).

– پول گاهی زبان را باز می‌کند و گاه می‌بندد (همان: ٤٢).

– تراول یعنی ویزای خروج از مقرّرات (همان: ٧٤).

– انتقاد از بی‌قانونی:

گریز از قواعد و ضوابط قانون در بی‌نظمی و رواج روش‌های ناهنجار برای تحقّق اهداف و خواسته‌های نامطلوب مؤثر است. این پدیدهٔ غیرفرهنگی نیز از چشم نویسندگان کاریکلماتور دور نمانده و با واکنش صریح آنها روبرو شده است:

– قانون که پول گرفت، لگدمالی، قانونی شد (تنها، ۱۳۹۰: ۲۹).

– کودتاچیان قانون را چیدند (همان: ۱۳۱).

– بعضی‌ها پشت سر قانون، راه می‌روند تا روبروی قاضی، نایستند (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ٥٦).

– بعضی‌ها قانون را پیاده می‌کنند که خود سوار شوند (همان: ۱۰۹).

انتقاد از بیکاری، فرار مغزها، پارتی‌بازی، عدالت اقتصادی و... نیز در کاریکلماتورهای این دوره مطرح شده است:

– کامپیوتر مشکل کاغذبازی در ادارات را حل کرد؛ امّا پارتی‌بازی را نه (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ١٣٦).

– با فرار مغزها کار و کسب کلّه‌پزی‌ها بی‌رونق شد (همان: ٦٩).

– آقازاده یعنی استثنا در خلقت (همان: ۱۵۰).

– عدالت اقتصادی وقتی برقرار می‌گردد که از مالیات‌گیرندگان نیز مالیات گرفته شود (همان: ۱۷۰).

– مدّت‌هاست که عدالت نشان بی‌گناهان را گم کرده است (همان: ۲۳٦).

– در زرنگستان زدوبند به ریش راستی می‌خندند (گلکار،۱۳۹۸: ٤۲).

– بیکاری مثل تخته‌پاک‌کن صورت مسألهٔ زندگی را از تختهٔ حافظه پاک کرد (آزادیخواه،۱۳۹۰: ٦۳).

– ترازوی عدالت مدّت‌هاست که از میزان خارج شده است (تنها،۱۳۹۰: ٤٤).

بررسی آماری این مجموعه‌ها نشان می‌دهد که نویسندگان کاریکلماتور، در ۲۵ مورد این مفهوم را به کار برده‌اند

٦ ـ ۳ ـ ٤ ـ انتقاد از سانسور و ممیّزی

آزادی، دل‌پذیرترین دغدغهٔ بشر و والاترین آرمان انسان معاصر است که باید آن را پایهٔ دموکراسی و کرامت انسانی قلمداد کرد. به اعتقاد جان استوارت میل (John Stuart Mill)، «هرگز، نمی‌توان آزادی فکر را از دو آزادی همزاد دیگر؛ یعنی آزادی گفتار و آزادی نگارش مجزّا کرد» (۱۳۷۵: ٥٤). مادّهٔ ۱۹ اعلامیه جهانی حقوق بشر، آزادی عقیده و بیان را در زمرهٔ حقوق اساسی انسانی برشمرده است. از نظر اسلام نیز انسان مختار است که عقیدهٔ خود را آزادانه، اعلام کند و دربارهٔ آن، با دیگران به بحث و استدلال، بپردازد.

یکی از دغدغه‌های انسان معاصر این است که حکومت‌ها حق آزادی عقیده، بیان و نگارش را برای شهروندان به رسمیت بشناسند. البته، ناگفته، پیداست که در هیچ کشوری، محدودهٔ آزادی آن قدر گسترده نیست که به فساد و تباهی، توطئه، توهین به مقدّسات، برهم‌زدن نظم و امنیت جامعه و... بینجامد. بااین‌حال، تعیین حد و مرز آزادی، خطر سانسور و محدودکردن نویسندگان را در نشر و ترویج عقاید به همراه دارد. از این رو،

همواره نویسندگان متعهّد در آثار خود به این مسأله اعتراض کرده‌اند. این مفهوم در ۲۱ مورد از کاریکلماتورهای دهۀ نود بازتاب داشته است. نویسندگان کاریکلماتور، سانسور را سبب سکوت و پنهان‌کردن عقاید خود می‌دانند:

– ترس از سانسور، اشتهای نویسنده را به خوردن حرفش تحریک می‌کند (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۲۰).

– خیلی از نوشته‌هایم از ترس سانسور، مفقودالاثر شدند (همان: ١٦٥).

– سانسور یعنی هرس فکر نویسنده تا حدّی که از دیوار حکومت بالا نرود (همان: ۲۱۲).

– بیشتر اوقات افکارم را با سکوت سانسور می‌کنم (همان: ٢٣٤).

– دهان شاعری را دوختند تا زبان دیگران، سکوت له‌شده‌ای باشد (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۸۸).

– نوشته‌هایم از ترس سانسور، به پشت کاغذ پناه بردند (تنها،۱۳۹۰: ١٢٤).

سهراب گل‌هاشم که بیش از دیگر نویسندگان مسألۀ سانسور را در کاریکلماتورهای خود مطرح کرده، آن را به طنز، به مقدار جوهر قلم مرتبط می‌داند:

– در کشورهای عقب‌مانده، به قلم‌های بی‌جوهر آزادی داده می‌شود (۱۳۹۵: ۸۸).

– بسیاری از نویسندگان تنها، به اندازۀ جوهر خودکار و بزرگی افکارشان از آزادی می‌نویسند (همان: ۱۹۸).

به اعتقاد این نویسنده، سانسور حکومت در کنترل افکار و عقاید مؤثر نخواهد بود و نویسنده ردپای خود را باقی خواهد گذاشت:

– گیرم که قلمم را شکستند، ردپایش را چه خواهند کرد (همان: ٢٤٤).

– اگر قلمم را بشکنند، قلم پایم را می‌تراشم و با آن می‌نویسم (همان: ۱۱۲).

در کاریکلماتورهای زیر، حق آزادیِ بیان به رسمیت شناخته شده و محدودکردن آن تقبیح می‌شود:

– مجوّز بیان، مجوّز تنفس است (گلکار،۱۳۹۸: ۷۸).

– اگر آزادی بیان چشم‌ها و گوش‌ها و مشت‌ها را باز نمی‌کرد، هیچ مخالفی نداشت (همان: ۷۹).

– قلمِ کم‌حرف، عمرش طولانی‌تر است (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۲٤۹).

– مشکل آزادی بیان در این است که بعضی‌ها صدای بیانشان خیلی بلند است (همان: ۱٦۹).

– وقتی قلمم شکست، سانسور، شروع به بشکن‌زدن کرد (همان: ۱۰٦).

٦ ـ ۳ ـ ۵ ـ انتقاد از سکوت جامعه و دعوت به همدلی و اتّحاد

به عقیدهٔ نیچه، هنر ناشی از عدم‌تحمّل هنرمند نسبت به وضعیت موجود است. این نارضایتی می‌تواند از هستی، جامعه یا زندگی خصوصی هنرمند باشد. بنابراین، هنر از جمله ادبیّات امری اعتراضی است (لنگرودی،۱۳۹۰: ۵۸). یکی از مضامین انتقادی کاریکلماتورهای دههٔ نود، اعتراض به سکوت جامعه در مقابل نابرابری‌ها و ناهنجاری‌های موجود است. هرچند نویسندگان کاریکلماتور از اشارهٔ مستقیم به اوضاع نابسامان سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و... می‌پرهیزند؛ امّا با تصویرسازی هنری از سکوت، مخاطب را به گونه‌ای نمادین، به مفاهیم ذهنی خود رهنمون می‌سازند.

– سکوت سراپا گوش است (گلکار،۱۳۹۸: ۳۱).

– سکوت سرچشمهٔ فریاد تشنگی است (همان).

– در سرزمین‌های ساکت سکوت فریاد می‌کشد (آزادیخواه،۱۳۹۰: ٦٦).

– از چراغ‌های خاموش، رود تاریکی سرچشمه می‌گیرد (همان: ۱٤۲).

– عمق سکوت به اندازهٔ بلندی فریاد است (همان: ۱٤٤).

نویسندگان کاریکلماتور، سکوت جامعه را برنمی‌تابند. آنها مردم را به فریادکشیدن و همبستگی و اتّحاد فرامی‌خوانند:

– عمری است که دارم سکوت را به شنیدن فریاد، دعوت می‌کنم (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۳۲).

– دریا لبریز از هم‌آغوشیِ قطره‌های باران است (همان: ۳۸).

– تمام خاموشی، چشم به دهانم دوخته (گلکار،۱۳۹۸: ۳۰).

– خورشید حاصل جمع هزاران ستاره است (همان: ٦٤).

آنها حتّی به نجوایی نیز دل‌خوشند و فریاد را محصول نجواهای پراکنده می‌دانند:

– سکوت، آبستن نجوای فریادشونده است (گلکار،۱۳۹۸: ۳۰).

– نطفهٔ فریاد در نجوای همدردی بسته می‌شود (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۲۲).

– از تجمّع نجواها، فریاد زاده می‌شود (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۲۱٦).

٦ ـ ۳ ـ ٦ ـ انتقاد از انحطاط اخلاقی

کاریکلماتور یکی از عرصه‌های بیان مفاهیم اخلاقی است. در حقیقت، احساسات و عواطف نویسندهٔ کاریکلماتور در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب قرار می‌گیرد. در ادبیّات سنّتی، شاعران و نویسندگان بیشترین بهره را از آموزه‌های اخلاقی، برده‌اند. این گونه تعالیم گاهی، به شکل مستقیم و گاهی هم در قالب حکایات تمثیلی به مخاطبان ارائه می‌شد. امروزه نیز علی‌رغم زندگی ماشینی و پیشرفت سریع علم و صنعت، بشر بی‌نیاز از آموختن مفاهیم اخلاقی نیست. به همین سبب، وضعیت ناهنجار اخلاقی جامعه، نویسندهٔ کاریکلماتور را قادرساخته تا برترین معیارهای اخلاقی و انسانی و رایج‌ترین ناهنجاری را در قالب هنر بریزد و به ستایش یا نکوهش آنها بپردازد.

البته لازم است به یادآوری شود که کاریکلماتورنویس با شناخت بی‌تأثیری نصایح مستقیم، سعی دارد مفاهیم اخلاقی را در پوششی از صنایع ادبی بپیچاند. در ۱۸

کاریکلماتور مجموعه‌های بررسی شده، این شگرد به کار رفته است. در کاریکلماتورهای زیر غرور و خودستایی به عنوان یکی از معضلات بزرگ اجتماعی، در معرض نکوهش و تقبیح قرار گرفته است:

– همیشه در همایش بزرگداشت خود، به سر می‌برد (گلکار،۱۳۹۸: ۲۳).

– تمام مغرورانی که به زمین سم می‌کوبیدند، نمی‌دانستند که روی سقف نازک گور خود، ایستاده‌اند (همان: ۸۷).

– غرور نشان نادانی است به سینهٔ آدم (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۲۸).

– سرانجام، تمام قلّه‌ها از کوه پایین می‌آیند (همان: ۳٤).

پدیدهٔ شوم ریا و اشاعهٔ آن در جامعه، حسّاسیت نویسندگان را همواره برمی‌انگیزد. حافظ سردمدار مبارزه با ریا در تاریخ ادبیّات ایران است. امروزه نیز به سبب آن که گره بسیاری از مشکلات با توسّل به ریا گشوده می‌شود، همچنان، شاهد رفتار ریاکارانه در جامعه هستیم. کاریکلماتورهای زیر، ناهنجاری این خصلت را به گونه‌ای طنزآمیز به مخاطب می‌نمایاند.

– بازار ریا سکه است؛ صادقانه، اعلام مفلسی می‌کنم (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ۸۲).

در این کاریکلماتور، نویسنده با ترکیب کنایی «سکه‌بودن بازار ریا» و اعلام مفلسی، خود را از این خصلت ناهنجار، مبرّا کرده است.

– دوزیست بودنش این است که هم مرد مردستان است و هم شغال انگورستان (آزادیخواه،۱۳۹۰: ٥٦).

نویسنده در این کاریکلماتور با کاربرد اصطلاح «دوزیست» مفهوم ریاکاری را با طنز نشان داده است.

در نمونهٔ زیر هم با تشبیه صورت ریاکار به قرص ماه و توجه بیش از حدّ مردم به او تا قبل از رسوایی، طنز مورد نظر را تقویت کرده است.

– آدم دورو تا وقت رسوایی، قرص صورتک ماهش مرکز گردهمایی نگاه‌هاست (همان: ۱۸).

کاریکلماتورهای زیر هم در نکوهش غفلت جامعه خلق شده‌اند. جالب اینجاست که نویسندگان در این نمونه‌ها، بین خواب و لالایی و زنگ ساعت، تناسب برقرار کرده‌اند تا پیوند میان غفلت و خواب را منسجم‌تر کنند:

– برای خواب غفلت از در و دیوار لالایی می‌بارد (گلکار،۱۳۹۸: ۸۵).

– خواب غفلت انسان را دو خوابه می‌کند (همان: ۸۷).

– هیچ‌کس با زنگ ساعت از خواب غفلت بیدار نشده است (آزادیخواه،۱۳۹۰: ۷۲).

٦ ـ ۳ ـ ۷ ـ انتقاد از تخریب طبیعت

یافته‌های باستان‌شناسی نشان می‌دهد که تمدّن‌های بزرگ در کنار مظاهر طبیعت شکل گرفته‌اند و نابودی تمدّن‌ها نیز با تخریب طبیعت پیوند انکارناپذیری دارد. آبادانی زمین و پیوند انسان با طبیعت از مفاهیمی است که بارها در قرآن، احادیث و روایات بر آن تأکید شده است. قرآن بشر را به آبادانی زمین ترغیب می‌کند: هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا (هود/ ٦١)؛ او شما را از زمین پدید اورد و خواست که آبادانش دارید.

پیامبر اسلام (ص) زمین را مادر انسان دانسته است که از شیرهٔ جانش، بشر را می‌پروراند:

«در نگهداری زمین بکوشید و به آن حرمت نهید که مادر شماست. هر کس به روی آن کار نیک یا بدی انجام دهد، گزارش خواهد کرد. اگرچه زمین مسخّر انسان است و می‌تواند از آن به شیوه‌های درست از آن بهره‌برداری کند».

امّا امروزه، به سبب پیشرفت صنعت و تمدّن، حرکت ویرانگرانه‌ای در تخریب جنگل‌ها، رودها، کوه‌ها و... شکل گرفته که زمین را در گرداب نابودی فرو برده است. در کنار جنبش‌های گوناگون حمایت از محیط زیست که سعی دارند با حرکت‌های اعتراضی، آثار ویرانگر صنعت و تکنولوژی را مهار سازند، هنرمندان نیز به میدان آمده‌اند تا با خلق آثار هنری اهمیت احترام به محیط زیست را به جهانیان گوشزد کنند.

درخت‌کاری و پدیدآوردن فضای سبز یکی از مظاهر احترام به طبیعت است که بازتاب آن را در آثار هنری معاصر می‌توان مشاهده کرد. هنرمند امروز در گوشه و کنار کشور بویژه در روستاهای سرسبز شمال، با قطع درختان و مرگ جنگل روبروست. تخریب طبیعت و برافراشتن ویلاها و برج‌های رنگارنگ، روح هر انسان به ویژه هنرمندان را می‌آزارد. در نتیجه، در آثار خود با اعتراض به این مسأله روزنهٔ امیدی برای بیداری و آگاهی مخاطب گشوده‌اند. در ۱۱ کاریکلماتور دههٔ نود تصویر تخریب زیست‌محیطی به شیوه‌ای طنزآمیز قابل مشاهده است:

- تبر، کلنگ احداث کویر است (گلکار،۱۳۹۸: ٦۱).
- بر جای درختان ریشه‌کن شده برج کاشته‌اند (همان: ۷۱).
- سهم باران هر درخت بریده به آسیاب سیل ریخته می‌شود (همان: ٦۹).
- این برج‌ها سنگ گورهای ایستادهٔ باغ‌هاست (همان: ٦٦).
- در زندگی، بارها زمین خورده‌ام؛ امّا زمین‌خوار نشدم (گل‌هاشم،۱۳۹۵: ٤۰).

عباس گلکار که بیش از دیگر نویسندگان به این مسأله واکنش نشان داده، در کاریکلماتورهای خود، واقعیت‌های موجود را با حسن‌تعلیل درآمیخته و مفاهیمی طنزآمیز خلق کرده است.

علّت‌های غیرواقعی قطع درختان را در نمونه‌های زیر می‌توان دید:

- درختانی که مانع عبور راه و رویش برج بودند، شبانه خشکیدند (۱۳۹۸: ٦٤).
- درختان را می‌بُرند تا سیل به آنها اصابت نکند (همان: ٦۸).

همچنین، در کاریکلماتورهای زیر با آوردن علّتی غیرواقعی، برافراشتن برج‌ها را در دامنه‌های کوه البرز به این دلیل می‌داند که از نفوذ هوای کوهستان به شهر جلوگیری شود و به این ترتیب، با این حسن‌تعلیل و کاربرد ترکیب طنزآمیز و استعاری «برج‌کاری»، طنز را در کاریکلماتور تقویت کرده است:

– دامنه‌های البرز را برج‌کاری کرده‌ایم تا از نفوذ هوای کوهستان به داخل شهر، پیشگیری کنیم (همان: ٦٦).

محمّدعلی آزادیخواه نیز این شگرد را در کاریکلماتور زیر به کار برده و برای بر روی آب آمدن ماهی، دلیل غیرواقعی مطرح کرده است:

– ماهی برای ابراز شکایت از محیط زیست بر آب آمد (۱۳۹۰: ۱۰٤).

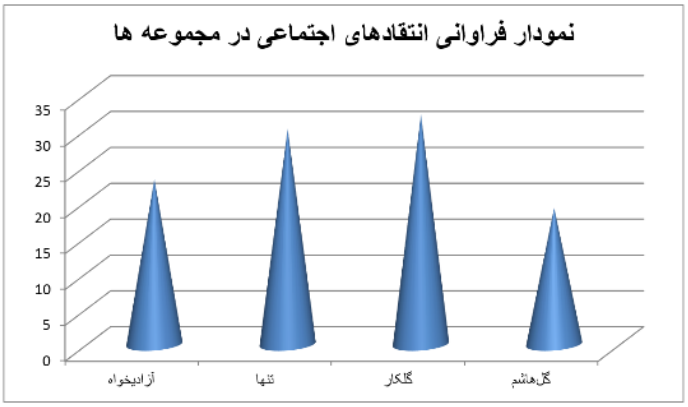
۷ ـ نتیجه‌گیری

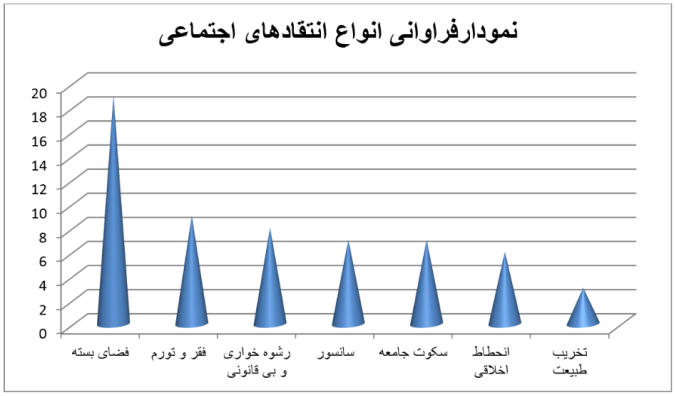
بعد از تحوّلات سیاسی و اجتماعی عصر مشروطه، تفکّرات انتقادی و اصلاح‌طلبانه در ادبیّات فارسی شکل گرفت و با ظهور نیما و ایجاد جریان سمبولیسم اجتماعی بعد از کودتای ۲۸ مرداد، کاریکلماتور که ریشه در طنز دارد، از میان جنبش اعتراضی دهه‌های سی و چهل سربرآورد. پیروان این جریان نوآیین نیز از خلق مفاهیم طنزآمیز انتقادی غافل نماندند.

نگارندگان این پژوهش با بررسی و تحلیل انتقادهای اجتماعی در چهار مجموعه کاریکلماتور دههٔ نود به نتایج زیر دست یافتند:

– نویسندگان کاریکلماتور از میان مضامین گستردهٔ اجتماعی به انتقاد از فقر و تورّم، سانسور، فضای بستهٔ جامعه، سکوت جامعه، انحطاط اخلاقی، رشوه‌خواری و بی‌قانونی، تخریب طبیعت و... پرداخته‌اند. بررسی فراوانی این نمونه‌ها نشان می‌دهد که فضای بستهٔ جامعه با ٦۳ مورد (۱۹ درصد) و فقر و تورّم با ۳۰ مورد (۹ درصد) بیش از دیگر مضامین اجتماعی در کاریکلماتورهای این دهه بازتاب داشته است.

– بررسی آماری مجموعه‌های کاریکلماتور بیانگر این مطلب است که عباس گلکار با ۳۳ درصد، بیش از دیگران با انتقادهای اجتماعی موقعیت‌های طنزآمیز خلق کرده است. فراوانی مفاهیم اجتماعی در بقیهٔ مجموعه‌ها عبارتند از: امیر خوش‌وقتی (۳۰ درصد)، محمّدعلی آزادیخواه (۲۳ درصد) و سهراب گل‌هاشم (۱۹ درصد).





منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آزادیخواه، محمّدعلی (۱۳۹۰)، خوشمزه‌ترین میوه درخت. تهران: آموت.

۲. اسکارپیت، روبر (۱۳۷٤)، جامعه‌شناسی ادبیّات، ترجمهٔ مرتضی کتبی، تهران: سمت.

۳. الحکیم، توفیق (بی‌تا)، فن‌الادب، بیروت: دارکتاب اللبنانی.

٤. انوشه، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی، ج۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵. براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلا در مس، تهران: زریاب.

٦. پلارد، آرتور (۱۳۸۳)، طنز، ترجمهٔ سعید سعیدپور، چاپ سوم، تهران: مرکز.

۷. خوش‌وقتی، امیر(۱۳۹۰)، اتو برای چروک صورت. تهران: افراز.

۸. زرقانی، مهدی (۱۳۸۷)، چشم‌انداز شعر معاصر، چاپ سوم، تهران: ثالث.

۹. زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، چشم‌انداز شعر نو فارسی، تهران: توس.

۱۰. سارتر، ژان‌پل و دیگران (۲۵۳٦)، ادبیّات و اندیشه (مجموعه مقالات)، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: کتاب زمان.

۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.

۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، موسیقی شعر، چاپ سیزدهم، تهران: آگاه.

۱۳. شمیسا، سیروس (۱۳۷٦)، انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران: فردوس.

۱٤. طالبیان، یحیی و تسلیم‌جهرمی، فاطمه (۱۳۹۱)، کاریکلماتور در گسترهٔ ادبیّات فارسی، تهران: فصل پنجم.

۱۵. گلدمن، لوسین و دیگران (۱۳۷۷)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات و اندیشه (مجموعه مقالات)، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان.

۱٦. گلکار، عباس (۱۳۹۸)، قفس خالی پر از آزادی است، تهران: نیلوفر.

۱۷. گل‌هاشم، سهراب (۱۳۹۵)ف قلم کم‌حرف. تهران: افراز.
۱۸. محمدخان، مهرنور (۱۳۸۳)، فکر آزادی در ادبیّات مشروطیت ایران، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
۱۹. موران، برنا (۱۳۸۹)، نظریه‌های ادبیّات و نقد، ترجمهٔ ناصر داوران، تهران: نگاه.
۲۰. میل، جان استوارت (۱۳۷۵)، رساله درباره آزادی، ترجمهٔ جواد شیخ‌الاسلامی، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۱. ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳)، نظریه ادبیّات، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

ب) مقاله‌ها

۱. باباصفری، علی‌اصغر و طالب‌زاده، نوشین (۱۳۹۲)، «بررسی و تحلیل شکواییه اجتماعی در شعر معاصر»، ادبیّات پارسی معاصر، سال سوم، شماره اول، صص ۵۳- ۳۱.
۲. بشیر، حسن و عرفان‌پور، میلاد (۱۳۹۷)، «تحلیل گفتمانی انتقاد اجتماعی در شعر شاعران انقلاب اسلامی»، مجله مطالعات فرهنگ ارتباطات، دوره نوزدهم، شماره ٤۱، صص ۳۰-۱.
۳. طاهری ماه زمینی، نجمه و دیگران (۱۳۹۳)، «بررسی مضامین شعر اعتراض در ادبیّات انقلاب اسلامی»، ادبیّات پایداری، سال ششم، شماره ۱۱، صص ۳۰۷-۲۸۷.
٤. عزیزمحمدی، فاطمه (۱۳۸۵)، «کاریکلماتور در وادی قابوس‌نامه»، روزنامه آفتاب یزد، سال چهاردهم، شماره ۱۷٦۱، ص ۷.
۵. غرایاق‌زندی، داود (۱۳۹٤)، «امنیت و آزادی در اسلام»، مطالعات راهبردی، سال هجدهم، شماره چهارم، صص ٤۸-۲۳.
٦. کوشش، رحیم و نوری، زهرا (۱۳۹٦)، «بررسی ادب اعتراض در جریان شعری سمبولیسم اجتماعی»، زبان و ادب فارسی، سال نهم، شماره ۳۰، صص ۱٤۰- ۱۲۵.

۷. لنگرودی، شمس (۱۳۹۰)، «شعر و هنر یک نوع اعتراض است به جهان»، نشریه گزارش، شماره ۲۲۷، صص ٦٤-۵۸.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، زمستان ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۱
صفحات ۲٦۳-۲۳۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.51.8.4

تحلیل شخصیّت و اندیشه‌های هجویری بر پایهٔ سخنان خود او در کشف‌المحجوب*
(مقالهٔ ترویجی)

دکتر امیرحسین مدنی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان

چکیده
ابوالحسن، علی بن عثمان هجویری، از بزرگان صوفیّه و صاحب یکی از کهن‌ترین و با ارزش‌ترین متون صوفیانهٔ فارسی محسوب می‌شود که ضمن تأثیرپذیری از نوشته‌های عرفانی پیشین، تأثیر شگرفی بر تصوّف بعد از خویش -از جمله تذکرةالاولیاء- گذاشته است. کشف‌المحجوب علاوه بر اشتمال بر مضامین عرفانی، تاریخی و اجتماعی، در بردارندهٔ اطّلاعات مهمّی از شخصیت، زندگی و اندیشه‌های نویسنده است که با دقّت و ژرف‌نگری، به بیان دیده‌ها، شنیده‌ها و یافته‌های خود پرداخته است. تحقیق و پژوهشگری، کنجکاوی و جستجوگری، بحث و جَدل با مدّعیان علم و معرفت، شکایت از مدّعیان و صوفیان جاهل زمانه، دفاع از ملامتیّه، گزارش‌هایی دقیق دربارهٔ بزرگان و فِرق صوفیّه و آداب تصوّف و شرح اسفار و تجارب زندگی، تنها بخشی از داده‌هایی است که بر پایهٔ آن، می‌توان ساختار شخصیتی و فرآیند فردیت هجویری را ترسیم کرد. بر پایهٔ این داده‌ها، شاکلهٔ شخصیت و اندیشهٔ هجویری را می‌توان ترکیبی از «علم بحثی» و «شهود قلبی» قلمداد کرد؛ زیرا از یک سو، ارزش فراوانی برای آموختن در آن دیده می‌شود و از سوی دیگر، در اندیشه‌اش، مشاهدهٔ حق در دنیا و عقبی، مرهون مجاهدهٔ سالک تلقّی شده است. نگارنده در این مقاله کوشیده است تا بعد از مقدّماتی دربارهٔ زندگی، سفرها، مشایخ و آثار هجویری، با محوریت کشف‌المحجوب، به شاخص‌ترین مؤلّفه‌های شخصیت و دیدگاه‌های هجویری اشاره و از این طریق، در حدّ توان، فقدان اطّلاعات موجود دربارهٔ زندگی و شخصیت وی را جبران کند.

واژه‌های کلیدی: هجویری، کشف‌المحجوب، مشایخ هجویری، شخصیت، اندیشه.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۰/۰٦/۲۹
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: m.madani9@gmail.com

۱- مقدّمه

تأمّل و تدقیق در آثار و سخنان نویسندگان بزرگ، همواره راهگشا بوده و تجزیه و تحلیل این آثار، خواننده را به شخصیت، اندیشه‌ها و احوال و صفات، کشمکش‌ها، محرومیت‌ها، شوریدگی‌ها، تجارب تلخ و شیرین و در مجموع، حالات روانی و ذهن و ضمیر صاحب اثر رهنمون می‌شده است. در طول تاریخ، کنش متقابل میان انسان و آثار او و وحدت این دو از نظر انگیزش‌های ناخودآگاه، بسیار مهم و با ارزش بوده (تادیه، ۱۳۹۰: ۱۸۱) و بدین لحاظ، هر اثر به منزلهٔ آیینه‌ای است که عمیق‌ترین لایه‌ها و صفات ناآگاه نویسنده در آن منعکس می‌شده و ژرف‌ترین و در عین حال، قابل اعتمادترین نقد حال مؤلّف به شمار می‌آمده است.

کشف‌المحجوب هجویری از آن دسته آثاری است که در آن، بکرّات به گزارش‌هایی از احوال و شخصیت و ناخودآگاه نویسنده برمی‌خوریم و هجویری را در آن، صوفی کثیرالسفر جستجوگر و کنجکاوی می‌یابیم که دیده‌ها و شنیده‌ها و یافته‌های خود را با نهایت دقّت و ریزبینی و در عین حال، صداقت و امانت‌داری، به رشتهٔ نگارش درآورده و در بسیاری از موارد، پرده از شخصیت و ذهن و ضمیر خویش برداشته است. شریعت‌مداری و دین‌ورزی، توجه فراوان به علم و تحقیق و شیوهٔ بحث و جدَل، مقیّدنبودن به رسوم و ظواهر و آداب سخت‌گیرانهٔ خانقاهی، اظهار نظر دربارهٔ مشایخ متقدّم و گاه، رگه‌هایی از تناقض‌گویی در این داوری‌ها، دفاع پوشیده از اندیشه‌های ملامتی، نخوت و تکبّر کودکانه، مناظره و بحث با مدّعیان علم و معرفت، خلّاقیت‌ها و ابداعاتی در نگارش صوفیانه، تنها بخشی از مؤلّفه‌ها و ویژگی‌های شخصیت هجویری است که همراه برخی صفات و ویژگی‌های دیگر در کشف‌المحجوب آشکار شده است.

پیشینهٔ تحقیق

اگرچه تا کنون آثار و مقالات بسیاری دربارهٔ کشف‌المحجوب و اهمّیت آن در تاریخ تصوّف اسلامی و همچنین، دربارهٔ خود هجویری و احوال و روزگار و سوانح زندگی او نوشته شده، امّا کمتر به اندیشه‌ها و ویژگی‌های شخصیتی وی بر پایهٔ سخنان و دیدگاه‌های خود او توجه شده است. برای نمونه، معصومه سامانی در رسالهٔ «مقایسهٔ آموزه‌های کشف‌المحجوب، نفحات‌الانس، الفرج بعدالشدّه و روضةالعقول با نظریات جدید در روان‌شناسی شخصیت» (۱۳۹۳)، کوشیده است به کمک نظریهٔ خودشکوفایی مزلو (Maslow)، اثبات کند که شیوهٔ سلوک عارفان ایرانی، از جمله هجویری، منجر به کمال و خودشکوفایی فردی شده است. محمّدموسی امرتسری در مجلهٔ معارف ، مقاله‌ای مفصّل با عنوانِ «تحقیق در احوال و آثار علی بن عثمان هجویری» (۱۳۷۷) نگاشته که در آن، دربارهٔ زندگی هجویری، استادان و پیران، مشایخ هم عصر، مذهب، سیر و سیاحت و خودِ کشف‌المحجوب به عنوان مأخذی برای کتب عرفانیِ پس از خود، سخن گفته است.

الهه عظیمی‌یان‌چشمه و محمود عابدی در مقاله‌ای با عنوانِ «تحلیل معناشناسیک و ریخت‌شناسیک جدل گونه‌های هجویری» (۱۳۹۳)، جدل گونه‌های هجویری را تحت دو عنوان کلّی مذکور، مورد نقد و ارزیابی قرار داده و به سه ضلع اصلی این جدل گونه‌ها یعنی: مخاطب، شگرد و شکل اشاره کرده‌اند.

معصومه دهقان‌شیری و فاطمه کوپا هم در مقالهٔ «بررسی تطبیقی کشف‌المحجوب و رسالهٔ قشیریّه» (۱۳۹٦)، بر اساس نظریهٔ بینامتنیت، اشتراکات و اختلافات این دو کتاب را کاویده و تصریح کرده‌اند که اشتراک این دو متن، بیشتر در سبک ادبی است و تفاوت هم در نحوهٔ بیان مطالب؛ هجویری بیشتر به نقد آراء و بسط موضوع اهتمام داشته و قشیری به نقل اقوال مشایخ پرداخته است.

از آنجا که در آثار و مقالات بررسی شده، شخصیت و اندیشه‌های هجویری بر پایهٔ گفته‌های خود او بسیار کم ارزیابی و تحلیل شده است، نگارنده در این نوشته کوشیده

است که برای نخستین بار، با تأمّل بر سخنان، گزارش‌ها، قضاوت‌ها، دیده‌ها و شنیده‌های هجویری، به لایه‌های عمیق شخصیت و ناخودآگاه وی اشاره کند و فراتر از ارزش‌های عرفانی و تاریخی خود کتاب، به این سؤال اساسی پاسخ دهد که بن‌مایه‌های فکری و «فرایند فردیت» این صوفی سیّاحِ کنجکاو و جستجوگر کدام است و آیا بر پایهٔ سخنان خود او در کتاب و روشن‌شدن اضلاع و زوایای تازه‌ای از شخصیت و منظومهٔ ذهنی وی، می‌توان بیش از پیش، به اثبات این گفتهٔ باختین (Bakhtin) پرداخت که یک نویسندهٔ رمان در همان حال که در حال تولید اثر ادبی است، در واقع، به نقد خویشتن نیز مشغول است و آن رمان [اثر] نقدی است که او بر زندگی و نگرش خویش بر جهان نوشته است؟ (جلالی‌پندری و نصرتی، ۱۳۹۸: ۵۱).

بحث

۱- کلیاتی دربارهٔ هجویری و سوانح زندگی او

نخست، باید دانست که مطابق گفتهٔ دو هجویری‌شناس بزرگ معاصر، در هیچ یک از مآخذ کهن، شرح حال هجویری یافت نمی‌شود و نبودِ منابع دقیق و قابل اعتماد در این باره، خسرانی بزرگ است (امرتسری، ۱۳۷۷: ۲۰۰؛ ژوکوفسکی، ۱۳۵۸: ۱۳) و برای خوانندهٔ امروزی، چاره‌ای جز تمسّک به اطّلاعات و اشارات جسته و گریختهٔ مندرج در متن کتاب باقی نمی‌ماند. دیگر آن که، اگرچه این مقاله به هیچ روی عهده‌دار پرداختن به احوال و سوانح زندگی هجویری نیست –موضوعی که دیگران بکرّات بدان پرداخته‌اند– امّا مختصری به عنوان پیش‌درآمد بحث اصلی ضروری می‌نماید.

۱-۱- ولادت و وفات

تاریخ تولّد و درگذشت هجویری، هیچ کدام روشن نیست و در کتب مختلف، ارقام متعدّدی ذکر شده است. چنانکه از منابع معتبر بر می‌آید، هجویری در اواخر قرن چهارم

هجری در شهر غزنه چشم به جهان گشوده است و دورهٔ کودکی و جوانی را در «جلّاب و هجویر»[1] (از محلاّت غزنه) در خانواده‌ای محترم و پرهیزکار گذرانده و زیر نظر و تربیت پدرش –شیخ عثمان بن ابی علی– پرورش یافته است (انصاری، مقدمه نویس، ۱۳۵۸: ٤). دربارهٔ تاریخ وفات وی نیز اختلاف نظر است و محقّقان، سال‌های مختلفی را مثل: ٤٥٠، ٤٥٦، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٨١ و بین سال‌های ٤٨١– ٥٠٠ ذکر کرده‌اند. (برای اطّلاع بیشتر بنگرید به انصاری، ۱۳۵۸: ۱۲ و ۱۳؛ عابدی، ۱۳۸۹: ٦٤٣؛ نیکلسون، ۱۳۸۱: ۸ و زرّین‌کوب، ۱۳۷٦ :۷۲) در این میان، بیشترین توافق در تاریخ‌های مذکور، سال‌های ٤٦٤، ٤٦٥ و ٤٦٩ به بعد است؛ امّا به نظر می‌رسد سخن محقّقی که وفات هجویری را بعد از ٤٦٩ ه. ق. دانسته و دلیل خود را چنین ذکر کرده که آخرین شخصیتی که در کشف‌المحجوب از او مانند درگذشتگان سخن گفته شده، ابوالقاسم کرّکانی (م. ٤٦٩) است، پذیرفتنی‌تر باشد (عابدی، ۱۳۸۵: ٤٧).

۱-۲- سفرها

هجویری ظاهراً، صوفی سیّاحی بوده و بسیاری از شهرهای جهان اسلام را چون: مرو، طوس، نیشابور، سرخس، بسطام، قومس، اوزکند، گرگان، آذربایجان، بغداد، لاهور و دمشق را از نزدیک دیده و از مشایخ و بزرگان هر شهر بهره می‌گرفته است. جالب این که محقّقی گفته که سفرهای هجویری، تنها به شهرها و سرزمین‌هایی که او نام برده، محدود نمی‌شود و چه بسا سرزمین‌های بسیار دیگری را نیز دیده باشد (امرتسری، ۱۳۷۷ :۲۰۰).

این که دلایل سفرهای هجویری را آشفتگی حکومت غزنویان در غزنه، یا اختلافات و جدال‌های مذهبی زمانه و یا شوق دیدار شهرهای بزرگ خراسان و شام بدانیم (برای اطّلاع بیشتر بنگرید به عابدی،۱۳۷٦: ۱۳)، توجیهات و دلایل دوری نیست؛ امّا به نظر می‌رسد که فراتر از همهٔ این دلایل، شوق و ذوق هجویری برای دیدن مشایخ بزرگ عصر

در نقاط مختلف و کنجکاوی در راه آموختن علوم اسلامی از یک سو و آشنایی با راه و روش و سلوک عرفانی از سوی دیگر، بوده است –نکته‌ای که خود، بارها بدان تصریح کرده و از گفتگوها، آراء و عقاید، پندها و نصایح و حتّی سرزنش و توبیخ مشایخ در این سفرها بسیار در اثنای کشف‌المحجوب سخن گفته است. هجویری روزهای پایانی عمر خود را در لاهور گذراند؛ امّا به گفتهٔ خود او بر خلاف میل خود و به اسارت و اجبار در آن شهر سکنی گزید و در تألیف کشف‌المحجوب به سبب نبودِ کتاب‌هایی که در غزنین جا گذاشته بود، به تنگنا افتاد (هجویری، ۱۳۸۹: ۱۳۹).

۱-۳- پیران و مشایخ

هجویری خود یک بار، تصریح کرده که سیصد کس (عارف) را در خراسان دیده که «هر یک مشربی داشتند که یکی از آن اندر همه عالم بس بُوَد» (همان: ۲٦۳). از این عبارت، چنین، بر می‌آید که وی در زندگی خویش، پیران و مشایخ فراوانی را دیده و از هرکدام، توشه و نصیبی برگرفته است –مشایخی که به قول خود او «طبیبان دل‌هایند» (همان: ۷۵) و اساساً یکی از مهم‌ترین دلایل توفیق کشف‌المحجوب در میان کلاسیک و مدرسی عرفان و تصوّف، همین خوشه‌چینی هجویری از مشایخ فراوان و نقل سخنان و آموزه‌های آنان است.

ذکر نام پیران و عارفان و بهرهٔ هجویری از آنان به اقسام ذیل قابل تفکیک و طبقه‌بندی است:

الف) مشایخی که هجویری مستقیماً تحت تأثیر و ارشاد و راهنمایی آنان بوده است:

از جملهٔ این مشایخ، می‌توان به ابوالفضل ختلی (م. حدود ٤۵۳ ه.ق.)، ابوالقاسم کُرّکانی (م. ٤٦۹)، ابوالعباس شقّانی (م. ٤۵۸)، مظفّر حمدان (از اقران ابوسعید) و ابوالقاسم قشیری (م. ٤٦۵) اشاره کرد. از این مشایخ، هجویری به ختلی بیشتر نزدیک

بوده و اقتدای خود را در طریقت بدو دانسته (همان: ۲۵۲) و بارها از وی با عنوانِ «شیخ من» یاد کرده است (همان: ۲۸۲، ۳۳۳). ختلی در حالی که سر بر کنار هجویری داشت، وفات یافت و هنگام وفات نیز در نصیحتی، هجویری را از رنجی که از یکی از یاران خود در دل داشت، بر حذر داشت (همان: ۲۵۳).

ب) مشایخ هم‌روزگاری که هجویری در سفرهای خود با آنها، دیدار کرده و از آنها بهره گرفته است:

هجویری در سفرهای خود، با پیران و بزرگان بسیاری دیدار و گفتگو داشته و از آنان سخن نقل کرده است؛ از جمله، ابوجعفر صیدلانی که از رؤسای متصوّفه بود و به منصور حلّاج میلی عظیم داشت و هجویری برخی از تصانیف وی را خوانده بود (همان: ٢٦١)؛ زکّی بن علا با صفتِ شعله‌ای از شعله‌های محبت (همان: ٢٦١)؛ خواجه احمد حمّادی-سرخسی که از مبارزان وقت و جوانمردان متصوّفه بود (همان: ٢٦٣)؛ شیخی با نام باب-عمر و دیدار هجویری با وی در فرغانه (همان: ۳۵۱)؛ شیخ احمد سمرقندی‌نجّار که چهل سال نخفته بود و به روز اندکی (همان: ٤٧٠)؛ ادیب کُمَندی در دیه کُمند که بیست سال بر پای ایستاده بود و جز به تشهّد، ننشسته بود (همان: ٤٩٣) و پیری به نام ابن العلاء در روستای رملهٔ شام (٥٠٦).

پ) مشایخ متوفّایی که هجویری از آنها به نیکی یاد کرده و در سخنانشان غور و تعمّق داشته است:

هجویری به جنید بغدادی (م. ۲۹۷ ه.ق.) بسیار علاقه داشته و بکرّات سخنان و حکایاتی از وی نقل کرده و از وی با لقب «شیخ‌المشایخ» یاد نموده (همان: ۱۹۷) و تصریح کرده است که «مشایخ من -رحمةالله علیهم- جمله جنیدی بوده اند» (همان: ۲۸۵). ابوبکر واسطی (م. حدود ۳۲۰ ه.ق.) و تمجید هجویری از وی با القاب و صفاتی چون: «شاه اهل حقایق» و «برهان تحقیق و دقایق» (همان: ۱۳)؛ علی بن بُندار صیرفی (م. ۳۵۹ ه.ق.) و عناوین «پیر پیران» و «آفتاب مریدان» در حق وی (همان: ۲۵) و برتر از همهٔ

این بزرگان ابوعبدالرّحمن سلَمی (م. ٤۱۲ ه.ق.) که هجویری، با عناوین «نقّال طریقت» (همان: ۱۲۲) و «شیخ مبارک» (همان: ۱۷۳) از وی یاد کرده و در کشف‌المحجوب نیز – علاوه بر «طبقات‌الصوفیّه» که از منابع کار اوست– از «تاریخ اهل‌الصّفه» و «کتاب‌السّماع» سلمی هم نام می‌برد (همان: ۱۲۲).

بجز این مشایخ، هجویری بتصریح خود، بارها، بر سر تربت دو تن از مشایخ متقدّم حاضر می‌شده و همّت می‌طلبیده: یکی بایزید بسطامی (م. ۲٦٤ ه.ق.) است که برای حل واقعه، به مزار وی می‌رفته و یک بار، سه ماه بر تربت وی مجاور بوده است (همان: ۹٤)؛ دوم ابوسعید ابوالخیر (م. ٤٤۰ ه. ق.) که به «حکم عادت» به میهنه و بر سر تربت وی می‌رفته است (همان: ۳۵۱).

ت) مشایخی که هجویری شخصاً، حکایت، داستان یا سخنی از آنها شنیده و در کتاب خویش نقل کرده است:

بجز مشایخ گروه الف که هجویری با عنوان شاگرد و مرید، حکایات و سخنان فراوانی از آنها نقل کرده، نام تعداد دیگری از بزرگان در کشف‌المحجوب آمده که نویسنده، خود سخن یا حکایتی از آنان شنیده و آن سخن را شایستهٔ نقل و روایت دانسته است؛ از جمله: شنیدن خصومت بومسلم فارسی با ابوسعید از زبانِ «سهلگی» (همان: ۲۵۰)؛ حکایت خواجه امام حزامی و کرامت شیخ ابوالفضل حسن در سرخس (همان: ۳۳۸) و شیخ ابوالحسن علی بکران شیرازی و نقل حکایتی در کفّ نفسِ ابن خفیف شیرازی (همان: ۳٦۷).

ث) مشایخی که هجویری بدون ذکر نام آنها و تنها با آوردن القابی چون «آن پیر» یا «آن پیر معاملت»، حکایت یا سخنی از ایشان نقل کرده است:

برای نمونه، حکایت پیری در مروالرّود که از بس رقعه‌های بی‌تکلّف که بر سر سجّاده و کلاه وی بود، کژدم اندر آن بچه کردی (همان: ٦۹) (برای اطّلاع بیشتر، بنگرید به صص ۲٦، ۳۸، ۹۷، ۵۲۵، ۵۹۸ و ٦۰۵).

۱-٤- آثار هجویری

هجویری عارفی بوده که بسیار دغدغهٔ علم و دانش‌اندوزی داشته و بکرّات، در آثار و کتب صوفیهٔ متقدّم تأمّل می‌کرده و از آثاری چون: تعرّف و اللّمع و رسالهٔ قشیریّه و منظومهٔ فکری سلمی و حکیم ترمذی بسیار تأثیر پذیرفته است. این میزان دانش‌اندوزی و کسب علم، سبب خلق آثار بسیاری از سوی هجویری شده است که متأسفانه، امروز جز «کشف‌المحجوب»، اثر دیگری از وی باقی نمانده است. وی یک‌جا تصریح کرده است که پیش از کشف‌المحجوب، کتب بسیاری تألیف کرده که جملگی ضایع شده و مدّعیان کاذب آنها را محو کرده‌اند (همان: ۱۱). از جملهٔ این کتب مفقود شده: اسرارالخرَق و الملوّنات: رساله‌ای در بیان رموز اجزای خرقه (همان: ۷٦)، البیان لاهل‌العیان در جمع و تفرقه (همان: ۳۸۱)، الرّعایة لحقوق الله در توحید (همان: ٤۱۰)، کتاب فنا و بقا (همان: ۸۲)، دیوان شعری که به تصریح خود وی، کسی از او امانت گرفت و باز نگرداند و با تصرّفاتی به نام خود کرد، منهاج‌الدین که این کتاب را نیز یکی از مدّعیان رکیک، در زمان حیات مؤلّف به نام خود کرد (همان: ۲ و ۳)، کتاب الحجّ هجویری که گفته در آن «اندر مشاهدت و وجود آن» بابی آورده است (همان: ۲۵۱) و کتابی در موضوع ایمان: «و من [هجویری] اندر بیان این [ایمان] کتابی کرده‌ام جدا» (همان: ٤۱۹).

در این میان، مهم‌ترین کتاب هجویری، هم در مجموعه آثار او و هم در تاریخ عرفان و تصوّف «کشف‌المحجوب» است که از نخستین کتبی است که در تصوّف و به زبان فارسی نوشته شده و تنها شرح تعرّف بر آن مقدّم است. به زعم خود هجویری، هرکس این کتاب را داشته باشد، به کتب دیگر نیازمند نمی‌گردد؛ زیرا این کتاب «غُنیه‌ای باشد مر طالبان این طریقت را» (همان: ٤۸۹). کشف‌المحجوب به چند دلیل از مهم‌ترین متون مَدرسی عرفان و تصوّف است:

یکی این که از آثار معروف متقدّم -بویژه اللّمع و طبقاتُ‌الصّوفیّهٔ سلمی و رسالهٔ قشیریّه- بسیار تأثیر پذیرفته است و این، یعنی نژادگی و اصالت اثر.

دوم این که در برخی موارد -بر خلاف نکتهٔ قبل- مآخذ مورد استفادهٔ هجویری چندان هم از مآخذ معروف و شناخته شده نیست و آن مآخذ و سرچشمه‌ها، امروز یا به طور کلّی از میان رفته است و یا کمتر شناخته شده است؛ همچون نقل سخنی از عمروبن عثمان مکّی که به تصریح هجویری، «اندر کتاب محبت» او آمده است (همان: ٤۵۳)، بنابراین خلف صدق آن مآخذ -یعنی کشف‌المحجوب- یادگار بسیار مغتنمی می‌تواند باشد.

سوم این که کشف‌المحجوب، تأثیر شگرفی در برخی از آثار متصوّفهٔ بعد از خود داشته است؛ بویژه تأثیر بر تذکرةالاولیاء، فصل‌الخطاب و نفحات‌الانس. در این میان، تأثیر بر تذکره، بیش از سایر کتب بوده است به گونه‌ای که «هجویری حتّی بیش از قشیری و خرکوشی بر تذکرةالاولیاء اثر نهاده است... از جمله تأثیرپذیری تذکره از کشف‌المحجوب در مسألهٔ طبقه‌بندی صوفیّه به قصّاریان و طیفوریان و جنیدیان و ...» (شفیعی‌کدکنی، مقدّمه‌نویس، ۱۳۹۸ ج۱: سی و شش).

چهارم احتوای کشف‌المحجوب به اطّلاعات مهمّ تاریخی و اجتماعی و جغرافیایی عصر مؤلّف به همراه حفظ سبک کهن نثرنویسی و واژه‌های کهن و اصیل زبان فارسی تا آنجا که استاد بهار، کشف‌المحجوب را بدین لحاظ، یکی از کتب طراز اوّلی شمرده که هرچند در قرن پنجم تألیف شده؛ امّا باز نمونهٔ سبک قدیم را از دست نداده و روی‌هم‌رفته دارای سبک کهنه است» (بهار، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۸۷ و ۱۸۸).

پنجم خلّاقیت‌ها و نوآوری‌های هجویری در ضمن مباحث عرفانی؛ همچون نوآوری در طبقه‌بندی جریان‌های تصوّف و دوازده فرقهٔ صوفیّه که به زعم او ده گروه از ایشان بر جادهٔ صواب و دو گروه مردود هستند[۲]. یا این که هجویری نخستین کسی است که به کاربرد رمزی کلماتی مانند: «چشم و رخ و خدّ و زلف و خال» اشاره می‌کند و پس از او غزالی در کیمیای سعادت راه او را ادامه می دهد (عابدی، ۱۳۸٤: ۲۹).

سرانجام، ششمین و مهم‌ترین وجه اهمّیت کشف‌المحجوب این است که وقتی اطّلاعات ما دربارهٔ زندگی و احوال و سوانح هجویری در کتب تذکره و انساب، تقریباً صفر است، این کتاب، بسیار بیشتر از رساله‌های صوفیّهٔ آن روز، مؤلّف را معرّفی می‌کند و شخصیت و اخلاق و عادات و اندیشه‌های وی را برای خوانندهٔ امروزی، مجسّم می‌کند. بی‌جهت نیست که ژوکوفسکی ضمن اظهار تأسّف از نبودن مآخذ و منابع قابل اعتماد دربارهٔ شرح حال هجویری، مراجعه به اطّلاعات و اشارات شایان توجهی را که در تضاعیف کتب مختلف -بویژه خود کشف‌المحجوب- آمده است، توصیه می‌کند (انصاری، مقدّمه‌نویس، ۱۳۵۸: ۱۳).

۲- شخصیّت و اندیشه‌های هجویری با تأکید بر گفتارهای مندرج در کشف-المحجوب:

بعد از این مقدّمه، با توجه به نبود مآخذ و منابع معتبر دربارهٔ شرح حال، افکار و شخصیت هجویری، بهتر است با غور و تأمّل در متنِ کشف‌المحجوب، بلاواسطه با شخصیّت و اندیشه‌های او آشنا شویم و بتوانیم تصویری نسبتاً مطمئن و مستدل از هجویری و اندیشه-هایش ترسیم کرده، بیش از پیش به دنیای درون و منظومهٔ ذهنی و عرفانی وی پی‌ببریم. شاخص‌ترین عناصر و مؤلّفه‌های شخصیت و اندیشهٔ هجویری به شرح ذیل است:

۲-۱- هجویری، اهل علم و صوفیِ محقّق و پژوهشگری بوده است.

آن‌گونه که می‌دانیم، بسیاری از صوفیّه نه تنها تمایلی به علم‌آموزی نداشته‌اند؛ بلکه صریحاً مخالفت خود را با علم -که آن را نوعی حجاب اکبر تلقّی می‌کرده‌اند- ابراز داشته، معتقد بوده‌اند ذکر و ریاضت و صفای باطن، جبران سال‌ها تعلیم و تعلّم را می‌کند. ابن جوزی (۵۹۷ ه. ق.)، ضمن این که بالاترین «تلبیس ابلیس» بر آدمیان را بازداشتن از علم‌آموزی دانسته، داستان‌های فراوانی را از دشمنی صوفیان با علم و علم‌آموزی، نقل کرده است؛ از

جمله، داستان شخصی به نام حسین بن احمد صفار که یک روز محبره‌ای در دست داشت، شبلی بدو گفت: «سیاهی خویش را از من دور کن؛ سیاهی قلبم مرا بس است» (ابن جوزی، ۱۳٦۸: ۲۲٤– ۲۳۰).

امّا هجویری، چنین نگرشی نداشته و در کنار تأکید فراوان به مجاهدت و طاعت و عبادت، بسیار به علم و کسب دانش اهمّیت می‌داده تا بدانجا که بابِ نخست کتابش را با «علم» (بابُ اثبات‌العلم)، آغاز کرده و مشایخ راستین را کسانی دانسته که اوّلاً، خود اهل علم بوده و ثانیاً، مریدان خود را بر آموختن و مداومت علم، تحریض کرده تا آنها حریص علم شوند و هرگز طریق لغو و لهو نسپرند (هجویری، ۱۳۸۹: ۱۵).

این دغدغهٔ علم، سبب شده است که هجویری از یک سو، بکرّات، کتب و رساله‌های پیشینیان را مطالعه کند و در کتاب خویش، همچون یک محقّق و پژوهشگر، بارها با ذکر سند و مأخذ از کتب متقدّم، مطالب و نکات عرفانی از نوعِ «و این اندر کتاب تاریخ-المشایخ محمّدبن علی ترمذی مکتوب است که ...» (همان: ٦۲) نقل کند و از سوی دیگر، تنفّر وی را از جهل و نادانی نشان دهد و گوشزد کند که از فتنه‌های زمانه یکی هم این است که «مدّعیان صلاح و فقر» به جهل، علم را ترک می‌کنند (همان: ٤٦۱). بی‌جهت نیست که جامی در شرح حال هجویری، علم او را بر عرفان وی برتری داده و گفته است: «عالم و عارف» بوده است (جامی، ۱۳۷۵: ۳۲۱).

۲-۲- هجویری، عارفی کنجکاو، جستجوگر و اهل پرسش بوده است.

تمایل هجویری به علم و تنفّر وی از نادانی، وی را عارفی جستجوگر و اهل پرسش بارآورده است که حتّی از مشایخ و پیران خود نیز می‌پرسد و دلیل می‌طلبد تا خصیصهٔ جستجوگری خود را سرکوب نکرده باشد. یک بار که باران باریده بود و مردمان در گل به دشواری می‌رفتند، هجویری از شیخ خود (ختلی) علّت خیس‌نشدن وی را پرسید و البتّه، جوابی قانع‌کننده و پندآموز شنید (هجویری، ۱۳۸۹: ۳۵۰). بار دیگر از همین شیخ

خود، علّت رسوایی چند مرّقعه‌داری را پرسید که بر سر خرمن گندم ایستاده بودند و دامن‌های مرقّعه پیش‌کرده تا مرد برزگر گندم در آن افکند (همان: ۷۷).

کنجکاوی و جستجوگری هجویری، تنها به سؤال از مشایخ خود محدود نشده، بلکه بارها در آثار و سخنان پیشینیان، برای پاسخ سؤالات و ابهامات خود به تفحّص پرداخته تا جایی که قریب به بیست بار در کشف‌المحجوب، عبارتِ «و اندر حکایات یافتم که ...» به کار رفته است (برای نمونه، بنگرید به صص ۳٤، ٦۹، ۱۵۵، ۳۱٤، ٤٦٤، ٤۹۹، ۵۲۳ و ...).

۲-۳- هجویری، اهل مناظره و بحث و جَدَل با مدّعیان علم و معرفت بوده است.

تمایل فراوان به علم‌آموزی و جستجوگری و تفحّص در کتب و مآخذ کهن، به هجویری نیروی استدلال و بحث و جدل بویژه هنگام مواجهه با متلبّسان و مدّعیان علم و معرفت، بخشیده بود. آن‌گونه که از کشف‌المحجوب برمی‌آید، جدل و مناظره، جایگاه و اهمّیتی ویژه در گفتمان هجویری داشته و وی این شیوه را «برای تبیین تعالیم و مباحث عرفانی و مذهبی به کار برده است»؛ زیرا قالب جدل «علاوه بر برجسته‌ساختن طرز بیان، در انتقال معانی به شاگردان و خوانندگان، هجویری را یاری می‌کرده است» (عظیمی‌یان‌چشمه و عابدی، ۱۳۹۳: ۵۵).

برای نمونه، مناظرهٔ هجویری با آن «متلبّس علم» که صوفیان را «ملاحده» خطاب کرده بود و دفاع وی از صوفیّه که در نهایت به شکست و سکوت آن متلبّس انجامید، قابل توجه است (هجویری، ۱۳۸۹: ۲٤)؛ یا مواجههٔ هجویری با یکی از مدّعیان امامت و علم که مرقّعه پوشیدن را بدعت گفته بود و پاسخ هجویری و دفاع سرسختانهٔ وی از مرقّعه-پوشی:

«... من گفتم: جامهٔ خشیشی و دیبا و دَبیقی، جمله از ابریشم که عین آن، مردان را حرام است از ظالمان بستدن و به الحاح و لجاج از حرام گرد کردن حرامی مطلق، آن را

بپوشند و نگویند که بدعت است؛ چرا جامه‌ای حلال از جایی حلال، به وجهی حلال خریده، بدعت بود»؟ (همان: ١٤٤ و ١٤٥).

اساساً، یکی از عواملی که سبب شده کشف‌المحجوب همچنان یکی از متون مهم و قابل استناد صوفیّه محسوب شود، همین شیوهٔ بحث و مناظره و جدل گونه‌های مؤلّف در این کتاب است که بر خلاف بسیاری از متون مدرسی عرفان و تصوّف که نوعی خمود و رخوت و خلسه و سکون بر آنها حکمفرماست، این کتاب را متنی سرزنده و پرتپش و مستدل ساخته است. این ویژگی به همراه دو خصیصهٔ قبلی، تصوّف هجویری را تصوّفی عالمانه و متفکّرانه نشان می‌دهد که ارزش فراوانی برای اندیشیدن و تفکّر نقّادانه قائل است و گزارش‌ها و داوری‌ها و سخنان مؤلّف را توأمان با «علم بحثی و شهود قلبی» درآمیخته است.

مصادیق این تفکّر نقّادانه و تصوّف عالمانه بکرّات، در کشف‌المحجوب به چشم می‌خورد و جالب، این که هجویری حتّی سخنان مشایخ خود را هم بی دلیل نمی‌پذیرد؛ تا آنجا که یک بار از ابوالقاسم کرّکانی -که بسیار احترام برای او قائل بود- از صفتِ درویشی پرسیده بود و چون دیده بود که درویشان حاضر، سخن کرّکانی را به ظاهر، حمل کرده و از معنا و اصل آن، درمانده‌اند، بر سخن شیخ خود، نقد و توضیحی وارد کرد و وقتی تصرّف هجویری به گوش شیخ رسید، گفت: «ما أصاب علیٌّ»، علی [هجویری] درست گفت (همان: ٧٦ و ٦٨).

۲-٤- هجویری به تندی از مردم، مستصوّفان و مترسّمان زمانهٔ خویش شکایت کرده است.

گله و شکایتِ بزرگان و مشایخ صوفیّه از آشفتگی‌ها و نابسامانی‌های روزگار خویش و جهل و غفلت مردم و مترسّمان، امری شایع بوده است و در مقدّمه و اثنای آثار بیشتر بزرگان، دیده می‌شود؛ از تعرّف و شرح آن گرفته تا رسالهٔ قشیریّه و حدیقهٔ سنایی و

انس‌التّائبین و تذکرةالاولیاء عطار و گلستان سعدی. هجویری هم با آن همه دانش و جستجوگری و حسّاسیت، نمی‌توانسته ساکت بنشیند و مقدّمهٔ کتاب او نفثةالمصدوری است که بخوبی، آشفتگی‌ها و فساد زمانه را نشان می‌دهد.

از نظر او، علم بحقیقت، مندرس گشته، خلق از طریق رضا روبرگردانده و مشغول هوی و هوس شده‌اند. خاص و عام و مدّعیان و مریدان به عبارت بسنده کرده و کار از تحقیق، به تقلید افتاده است (همان: ۱۰ و ۱۱). روزگاری که در آن نه آداب اسلام، نه اخلاق جاهلیت و نه احکام خداوندانِ مروّت، رعایت می‌شود (همان: ۱۳). مستصوّفان و کسانی هم که به دروغ مدّعی دینداری و سلوک هستند، به فسادها و آشفتگی‌های زمانه بیشتر دامن می‌زنند و کردارشان بر خیانت، زبانشان بر دروغ، گوششان بر شنیدن بطالت، چشمشان بر لهو و شهوت و همتّشان بر جمع‌کردن حرام و شبهت، مصروف شده است (همان: ۱۳۱).

بیقین، هرکس مانند هجویری در راه طلب، صداقت و خلوص نیّت داشته باشد و این صداقت خود را با طلب علم و جستجوگری همراه کرده باشد، بیشتر، در چنین روزگاری آسیب می‌بیند و چه بسا بر سخن وی صحّه بگذارد که در شرح حال سمنون محب و مَساوی و مکّاری‌های «غلام‌الخلیل» نوشته است: «خنک سمنون و مشایخ که مر ایشان را یک کس [غلام‌الخلیل] بود بدین صفت! امروز در این زمانه هر محقّقی را صدهزار غلام‌الخلیل است» (همان: ۲۱۰).

جالب، این که هجویری، خود، از جاهلان و مدّعیان و خانقاهیان روزگار خویش در امان نبوده و دست‌کم، سه گزارش از گرفتاری‌ها و خواری‌ها و تحقیرهایی که نصیب او شده، در کشف‌المحجوب آمده است: یکی، در ولایت کُمِش و در خانقاهی که هجویری شب را در آنجا گذراند و چون از آلت رسم با او هیچ بجز عصا و رَکوه‌ای نبود[۳]، تحقیرها و استخفاف‌های فراوان تحمّل کرد (همان: ۹۴).

دوم، گرفتاری او در دیار هند و «اندر میان ناجنسان»؛ درحالی‌که کتاب‌هایش در غزنین باقی‌مانده بود (همان: ۱۳۹) و سوم، تمسخر و آزار هجویری از سوی «خادمان جاهل و مقیمانِ بی‌باک» در یکی از سفرهای خود و این که هجویری به باطن، بر ایشان سنه (نفرین) می‌خواند و به‌ظاهر، مسامحتی می‌کرد (همان: ٥۰٦).

۲-۵- هجویری گزارشگری ریزبین و دقیق و در عین حال، امانت‌دار و صادق بوده است.

در کشف‌المحجوب گفتمان‌های متنوّع و متعدّدی به چشم می‌خورد. گاه نویسنده در قالب متکلّم و دانشمندی ظاهر می‌شود که مباحث خود را با استدلال و برهان و نظم و تفکیکی منطقی پیش‌می‌برد (مانند باب دهم در بیان معانی و رموز اصطلاحات و الفاظ صوفیّه) و گاه، گزارشگر و خاطره‌نویس ریزبینی است که هرآنچه دیده و شنیده و یافته با دیگران، در میان گذاشته است (همچون باب ذکر صوفیّهٔ متأخّر).

در هر دو نوع گفتمان، آنچه بیشتر نظر مخاطب را جلب می‌کند، دقّت و قدرت استدلال (نفی و اثبات) هجویری از یک سو و رعایت صداقت و امانت در گزارش‌ها و واقعات خود از سوی دیگر است. دقّت و استدلال‌گری هجویری، شواهد و نمونه‌های متعدّدی دارد و اساساً، نظم و تفکیک منطقی و مطالب مدوّن و سلسله‌واری که در کشف-المحجوب آمده، از همین نیروی دقّت و ریزبینی مؤلّف، سرچشمه گرفته است.

برای نمونه، می‌توان به طبقه‌بندی مکاتب صوفیّه به دوازده مکتب و فرقه و ذیل هر فرقه، تعریف مصطلحات و سرچشمه‌ها و ذکر اثبات و نفی‌های متعدّد یا فی‌المثل، تقسیم و تفکیک مشایخ صوفیّه ذیل بحث «جمع و تفرقه» به سه گروه؛ یعنی کسانی که بر توحید تأکید دارند و دو گروه دیگری که بر «اوصاف و افعالِ» حق اصرار می‌ورزند (همان: ۳۷۳ و ۳۷٤)، اشاره کرد. ریزبینی و دقّت هجویری، حتّی در امور به ظاهر ساده و بی‌اهمّیت نیز دیده می‌شود.

گزارشی که وی از سفر هند خود، نقل می‌کند و این که در زهر قاتل، کرمی دیده که «زندگی وی بدان بود»؛ یا شهری از ترکستان که آتش در کوهی افتاده بود و «می‌سوخت و از سنگ‌های آن نوشادر (نوعی نمک) می‌جوشید (همان: ٥٩٤ و ٥٩٥)؛ تنها نمونه‌هایی از ریزبینی‌های هجویری است. این دقّت، هنگامی که با امانت‌داری و صداقت در آنچه دیده و یافته و شنیده، همراه می‌شود، ارزش علمی و استنادی متن را دوچندان می‌کند. یک‌جا، هنگامی که وی شاهد مناظرهٔ خواجه مظفّر حمدان و یکی از مدّعیان نیشابور – در باب مسألهٔ فنا و بقا– است، بعد از نقل اندکی از آن مناظره، می‌نویسد: «من عبارتِ آن خواجه [مظفّر] بعین یاد نداشتم؛ امّا معنی آن عبارت این بود که یاد کردم» (همان: ۲٥۸). این یعنی رعایت امانت در تحقیق و نقل قول دیگران را با نهایت احتیاط و دقّت آوردن.

صداقت هجویری نیز –در کنار امانت‌داری وی– قابل توجه و تحسین است و این صداقت و یک‌رنگی مؤلّف با چند شیوه در متن دیده می‌شود: یکی هنگامی است که هجویری به خطاها و اشتباهات خود در زندگی، اعتراف کرده و عین آن را در کتاب خویش نقل می‌کند؛ از جمله ناباکی وی در طلب دنیای فانی در دیار عراق که مؤلّف را بسیار بدهکار کرده بود و مردم فرومایه نیز برای وصول طلب خود، روی به او آورده بودند و او «اندر رنجِ حصولِ هوای ایشان مانده» (همان: ٥۰۸)؛ دوم هنگامی است که هجویری به زعم خویش، از غفلت‌ها و بی‌تجربگی‌های بظاهر، قبل از کمال روحی خود، با صفاتی همچون: «حرقت ابتدا و آتش کودکی» (همان: ۲٥۸)، «بر حکم کودکی» (همان: ٤۷۰)، «نخوت کودکی و آتش جوانی» (همان: ۲٥٦) و «هوس کودکی و تیزگی» (همان: ۸۲) یاد کرده و صادقانه و بدون آن که دعوی پاکی و بی‌گناهی داشته باشد، از برق عصیان و غفلت‌ها و خامی‌های خویش گله‌مند است.

یک بار وی، نزد احمد نجّار می‌رود و می‌بیند که شیخ، طبقی حلوا در پیش نهاده و می‌خورد. شیخ به هجویری تعارف می‌کند؛ امّا او «بر حکم کودکی»، به بهانهٔ روزه‌داشتن از خوردن امتناع می‌کند. وقتی شیخ احمد از علّت روزهٔ هجویری می‌پرسد، می‌گوید که

بر موافقت فلان کس روزه گرفته است. احمد نجّار گفت: «خلق را بر خلق موافقت درست نیاید. من [هجویری] قصد کردم که روزه بگشایم. گفت: ای جوان! از موافقت وی تبرّا می‌کنی؛ پس موافقت من هم مکن که من نیز از خلقم و این هردو یکی باشد» (٤۷۰).

سومین وجه صداقت هجویری هنگامی است که یکی از بزرگان و مشایخ، پندی به وی می‌دهد؛ نصیحتی که چه بسا به تحقیر و خوارداشت هجویری انجامیده است؛ امّا وی از آنجا که نکتهٔ مفیدی در پند یافته است، با صداقت تمام و بدون اندکی شرم و خودداری، آن را بیان کرده است.

از جمله، هنگامی که احوال و نمودهای خود را نزد شیخ خود –ابوالقاسم کرّکانی– برمی‌شمرد و شیخ نیز به حرمت می‌شنید و بسیار خضوع می‌کرد و نیاز می‌نمود. امّا «نخوت کودکی و آتش جوانی»، هجویری را بر آن می‌داشت که: مگر این پیر را در ابتدا بر این کوی گذر نبوده است که چندین خضوع می‌کند اندر حقّ من و نیاز می‌نماید»؟! کرّکانی نیز با فراست خود، باطن هجویری را درمی‌یابد و سخنی آموزنده بر زبان می‌آورد که خضوع او برای شاگرد خویش یا حالات او نیست؛ بلکه این فروتنی ویژهٔ «محوّل احوال» است و البته آدمی هرگز از بند پندار نرهد» (همان: ۲۵٦ و ۲۵۷).

نمونهٔ دیگر عزم هجویری برای دیدن پیری از اوتادالارض با نام «باب‌عمر» در فرغانه است. وقتی هجویری به نزد او می‌رسد و پیر از علّت آمدن او می‌پرسد، پاسخ می‌دهد: «تا شیخ را ببینم به صورت و وی به من نظری کند به شفقت». اینجاست که شیخ، سخنی عمیق و پندآموز و در عین حال، کمی تحقیرآمیز به هجویری می‌گوید که: «ای پسر، سپردن مسافت کار کودکان است. از پسِ این، زیارت به همّت کن که در حضور اشخاص، هیچ‌چیز نبسته است» (همان: ۳۵۱). جمع میان «دقّت و صداقت»، بیقین، به جنبهٔ تعلیمی و اثرگذاری کشف‌المحجوب افزوده و نویسنده را عارفی خلّاق و اهل دغدغه نشان داده است.

۲-٦- هجویری در برخی از مواضع و سخنانش، دچار نوعی تناقض یا دست‌کم عدم‌قطعیت و رأی نهایی شده است.

دقّت همراه با صداقت هجویری سبب شده که گاه در متن او رگه‌هایی از تناقض یا حداقل، عدم‌صدور رأی نهایی دربارهٔ موضوع یا شخصیتی به چشم بخورد؛ تناقض یا عدم‌شفافیتی که از یک سو، ریشه در صداقت هجویری داشته و وی به هیچ وجه، حاضر به دخل و تصرّف در متون پیشین و دیده‌ها و شنیده‌های خود به نفع خویش نبوده است و از سوی دیگر، دقّت، ظرافت و کنجکاوی او، وی را بر آن می‌داشته که گاه دربارهٔ موضوع یا شخصیتی، دیدگاه شخصی خود را نیز بیان کند -دیدگاهی که چه بسا با منقولات او از کتب و منابع پیشین در تعارض باشد.

برای نمونه سخنان وی دربارهٔ حلاج است که گاه تناقضاتی در آن دیده می‌شود. هجویری در مواردی، به تحسین و تمجید از حلاج پرداخته و معتقد است که اگر حلاج در دین مطعون بود، شبلی دربارهٔ او نمی‌گفت که: من و حلاج یک چیزیم[٤] و محمّدبن خفیف که گفته: «هُوَ عالمٌ ربّانی» (همان: ۲۳۰)؛ یا یک بار که هجویری در روستای رملهٔ شام با دو درویش همراه می‌شود و قصد زیارت «ابن‌العلاء» می‌کنند و قرار می‌گذارند که هریک از آنها از پیر باطن بین، دعایی بخواهد؛ یکی از آنها می‌گوید: «مرا دعایی باید تا طحالم بشود». دیگری «حلوای صابونی» می‌خواهد؛ امّا هجویری می‌گوید: «مرا از وی اشعار و مناجات حسین بن منصور باید» (همان: ۵۰۷). این درخواست شگرف هجویری از پیر شام، حاکی از اعتقاد عمیق وی به حلاج و اشعار و سخنانش می‌تواند بود.

از سوی دیگر، در همین کشف‌المحجوب، قضاوتی از نوعی دیگر می‌بینیم که از طعن و تعریض خالی نیست. از جمله هجویری، سخنان و اندیشه‌های حلاج را به چهار نوع «قوی‌تر، ضعیف‌تر، سهل‌تر و شنیع‌تر»، تقسیم کرده و در ادامه، معتقد است که: «کلام وی اقتدا را نشاید... پس عزیز است وی بر دل من -بحمدالله- امّا بر هیچ اصل، طریقتش مستقیم نیست و بر هیچ محل، حالش مقرّر نه و اندر احوالش فتنهٔ بسیار است ... پس

طریقی را که به چندین احتراز، اصل آن را ثابت باید کرد، چرا بدان تعلّق و اقتدا کنند؟» (همان: ۲۳۱ و ۲۳۲).

اگر حلاج نزد هجویری تا بدان پایه عزیز است که او را «جوانمرد» می‌نامد و وی را صاحب «نمازهای نیکو و ذکر و مناجات‌های بسیار و روزه‌های پیوسته و تحمیدیه‌های مهذّب» معرّفی می‌کند (همان: ۲۳۱)، پس چرا نتوان به کلام و طریق او «تعلّق و اقتدا» کرد؟!

مورد دیگر که باز هم تا حدودی این تناقض در گفتار و رفتار هجویری دیده می‌شود، مسألهٔ «سماع» است. وی در مواضع متعدّد و از جمله در باب یازدهم که به سماع و انواع بحث‌های پیرامون آن اختصاص یافته است، به سماع به دیدهٔ نفی و انکار می‌نگرد؛ از نقل واقعهٔ شیخ خود ابوالعبّاس شقّانی که در مجمع سماع‌کنندگان، دیوانی برهنه دیده که در میان آنها پای بازی می‌کرده‌اند (همان: ٦۰۰)، تا دیدار با یکی از علمای اهل حدیث در مرو و این که وقتی هجویری دریافت که آن عالم دربارهٔ اباحت سماع کتابی نوشته است، برآشفت و سماع را «لهوی که اصل همهٔ فسق‌ها» است، معرّفی کرد (همان: ٥٨٦). بعلاوه، نقل قول‌های هجویری از مشایخی که به نوعی مخالف سماع بوده‌اند، به طور ضمنی، مخالفت و عقیدهٔ خود او را نیز دربارهٔ سماع نشان می‌دهد (همان: ٥٩٩-٦۰۱).

در این میان، البتّه قراینی هم یافت می‌شود که درست بالعکس، موافقت مشروط هجویری را با سماع و آواز خوش نشان می‌دهد و این که خود او نیز، روزگاری اهل سماع بوده است؛ از جمله در گفتگو با عالم اهل حدیث در مرو، وقتی آن عالم سخن انکارآمیز هجویری را دربارهٔ سماع می‌شنود، بدو می‌گوید: «تو اگر حلال‌نداری، چرا می‌کنی؟» (اصل امانت‌داری و صداقت هجویری). وی نیز در پاسخ، حکم سماع را متغیّر و بر وجوه دانسته که بر یک چیز قطع نتوان کرد (همان: ٥٨٦). یا در جای دیگر، تأثیر اصوات و آواز خوش را ظاهرتر از آن دانسته که به اظهار دلیل، نیاز باشد و معتقد است که هرکه گوید: «مرا به الحان و اصوات و مزامیر، خوش نیست، یا دروغ گوید، یا نفاق

کند و یا حس ندارد و از جملهٔ مردمان و ستوران بیرون باشد» (همان: ۵۸۵). بعلاوه، وقتی هجویری در گفتاری دربارهٔ «شرایط و آداب سماع» صحبت می کند (همان: ٦۰۹)، توافق نسبی او با سماع نشان داده می‌شود.

در نمونه‌های یاد شده، خوانندهٔ کنجکاو کشف‌المحجوب، حقیقتاً، نمی‌تواند دریابد که موضع صریح و بدون ابهام هجویری دربارهٔ «حلاج» یا «سماع» چیست؟ تنها به این نکته می‌تواند رسید که به طور کلی، دیدِ مثبت و تأییدآمیز وی به حلاج بیش از دید منفی اوست و البتّه، این ماجرا در مسألهٔ سماع، درست بالعکس است.

براستی، دلیل یا دلایل این تناقضات در هجویری و دیگر بزرگان چیست؟ آیا جبر تاریخی و مقتضیات اجتماعی–سیاسیِ زمانه، نویسندگان و عارفان را به اتّخاذ مواضع مختلف و گاه متضاد سوق داده است، یا تغییر عقیده و نگرش خود شخص در طول زمان و افق‌های دیدِ متعدّد یافتن دربارهٔ موضوعی و یا دخل و تصرّف کاتبان و نسخه‌نویسان در مواردی که با اعتقادات و ذوق و سلیقه و برداشت‌های ایدئولوژیک آنها سازگار نبوده است؟

۲–۷– هجویری، به گونه‌ای محتاطانه، مدافع نظریهٔ اهل ملامت و رفتارهای ملامتی‌گری بوده است.

در تاریخ تصوّف، ملامتی‌گری به شیوه‌ای اطلاق می‌شده که بنای آن بر اخلاص و آزادگی و پاک‌دلی و دوری از هرگونه ریا و نیرنگ و فریب بوده است و البتّه، اصل عمومی ملامتیّه، همان اصل ملامت و سرزنش دائمی نفس و خوارداشت و تحقیر و حرمان اوست و چه بسا ممکن است که «تعلیمات فرعی ملامتیّه از فکر اصلی و اساسی اتّهام نفس، منشعب شده باشد» (عفیفی، ۱۳۷٦: ۹۷). آغازگران و مدافعان این مکتب که در عین حال، اعتراضی خاموش به مترسّمان و زاهدان ریایی محسوب می‌شده، بزرگانی چون ابوحفص

حدّاد (م. ٢٦٤ ه.ق.)، حمدون قصّار (م. ۲۷۱ ه.ق.)، ابوعثمان حیری (م. ۲۹۸ ه.ق.) و ابوعبدالرّحمن سلمی (م. ٤١٢ ه.ق.) بوده‌اند.

ابن عربی، ملامتیّه را در بلندترین درجات سلوک، معرفی می‌کند و آنها را در اعلی مرتبهٔ اهل الله می‌داند و در نظر وی، ملامتیّه از کامل‌ترین مردان اهل طریقت هستند (همان: ٣٤). با آن که منابع تأثیرگذار بر کشف‌المحجوب -یعنی اللّمع و تعرّف و رسالهٔ قشیریّه- خود بابی جداگانه دربارهٔ ملامت و طریق ملامتیان ندارند؛ امّا در این کتاب، بابی با عنوان «ملامت» وجود دارد که سخنان و دیدگاه‌های مدافعانه و تأییدآمیز هجویری را در این باب، می‌توان دلیلی بر گرایش‌های ملامتی‌گری شخص وی -هرچند بسیار محتاطانه و پوشیده- تلقّی کرد.

در این باب، ملامت، غذای دوستان حق و مشرب اولیای خداوند و علامت قرب (هجویری، ۱۳۸۹: ۸۷) معرّفی شده که در «محبّت» تأثیری عظیم دارد (همان: ۸۵) و نقطهٔ مقابل آن، یعنی ستایش خلق و مدح مردم که زمینه‌ساز «عُجب» است آسیب‌رساننده‌ترین عنصر برای سالک است (همان: ۹۱ و ٨٦). هجویری که ملامت را در کنار «صحّت و سلامت»، به کار برده (همان: ١٤٤)، یک بار هنگام بحث دربارهٔ نظریهٔ «ولایتِ» حکیم ترمذی، جوهر دوستی حق را در صدفِ خوارداشتِ خلق پنهان دانسته (همان: ۳۵۹) و چه توصیف و دفاعی از این بالاتر؟

وی در مقام عمل هم گهگاه، از خوارداشت دیگران نسبت به خود یاد کرده و گویا، چنین رفتارهایی را نشانهٔ قرب خویش به حق دانسته است؛ از جمله رفتار تحقیرآمیزی که خانقاهیان در ولایت کُمِش (قومس) نسبت به او روا داشتند و به حکم آن که «او از ما نیست»، وی را به طرق مختلف، استخفاف کرده و آزار می‌دادند و به قول خود هجویری: «هرچند که آن طعن ایشان بر من زیادت می‌شد، دل من اندر آن، خوشتر همی گشت تا به کشیدن آن بار، واقعهٔ من حل شد» (همان: ٩٤).

به نظر می‌رسد دست‌کم دو تن از مشایخ تصوّف در گرایش هجویری به طریق ملامتیّه نقش داشته‌اند: یکی سلَمی است که هجویری بسیار شیفتهٔ وی بوده و از سخنان و اندیشه‌هایش به‌فراوانی، یاد کرده است و آن گونه که می‌دانیم، سلمی رسالاتی دربارهٔ «ملامتیّه و اهل فتوّت» داشته و بعید است که هجویری از چنین آثاری بی‌خبر بوده باشد؛ دوم، ابوالقاسم کرّکانی است که هجویری مستقیماً، تحت ارشاد و تعالیم او بوده است و تأثیرات فراوانی از وی پذیرفته است؛ از جمله، یک بار او از شیخ خود دربارهٔ «شرط صحبت» می‌پرسد و پاسخی که کرّکانی به او می‌دهد حاوی چکیده‌ای از اصول و تعالیم ملامتیّه و اهل فتوّت است. شیخ گفت: «آن که حظّ خود نجویی اندر صحبت که همهٔ آفات صحبت از آن است که هرکسی از آن حظّ خود بطلبد»[۵] (همان: ۵۰۰).

۲-۸- هجویری، خود صاحب آراء، اندیشه‌ها و سخنان ژرفی در کشف‌المحجوب بوده است.

اگرچه هجویری در کشف‌المحجوب از یک سو تحت تأثیر کتب عرفانی متقدّم و سخنان و اقوال مشایخ پیشین بوده و از سوی دیگر، یافته‌ها، دیده‌ها و شنیده‌های مؤلّف، بخش قابل توجهی از متن را به خود اختصاص داده است؛ امّا این کتاب از اظهار نظرها و آراء و اندیشه‌های شخص هجویری خالی نیست و بارها به باورها و آراء مؤلّف -آشکارا و ضمنی- در مورد موضوعی برمی‌خوریم و البتّه این آراء و اندیشه‌ها در ترسیم شخصیت و روان‌شناسی نویسنده، به خوانندهٔ امروزی کمک شایانی می‌کند. در ذیل، به بخشی از مؤلّفه‌های فکری و عناصر عرفانیِ منظومهٔ ذهنی هجویری اشاره می‌کنیم.

۲-۸-۱- تأکید بر شریعت‌ورزی و ترک‌نکردن طاعت و خدمت

هجویری خود صوفی شریعت‌مداری بوده است و بارها به شریعت‌ورزی و عمل به ارکان (معاملت‌ورزیدن)، تأکید کرده است. از دید وی، صراط شریعت، بسیار باریک‌تر و

پرخطرتر از صراطِ آن جهانی است و اگر عارف در «میدان شریعت» گام نهد و از همهٔ «احوال رفیع و مقامات خطیر» بازماند، باکی نیست (همان: ١٦٣). هجویری بارها، به گروهی از ملاحده تاخته است که به بهانهٔ «کشف حقیقت» و ناقص‌بودن افعال و مجاهدات، دست از شریعت و معاملت‌ورزیدن برداشته‌اند؛ زیرا معتقد است که «هیچ مقام نیست اندر راه حق که هیچ رکن از ارکان خدمت برخیزد» (همان: ۳۲۷)؛ همچنین بنگرید به صص ۳۷۸، ٤۲۲، ٤٥٦، ٤٥۷ و ٥٥۸). این که هجویری باطن شریعت را بدون ظاهر و ادای فرایض، هوس و ظاهر شریعت را هم بدون باطن، نفَس (سخن بیهوده و ادّعای گزاف) دانسته (۲۱)، ناشی از همین اعتقاد او به رعایت شریعت و تکلیف‌مداری است.

۲-۸-۲- توأمان‌بودن مجاهدت و مشاهدت

هجویری که مشاهدت حق را در دنیا و رؤیت وی را در عقبی، روا می‌داند (همان: ٤۸۸)[٦] مجاهده و تلاش و معاملت‌ورزیدن را مقدّمه و پیش‌زمینهٔ چنین مقامی دانسته و بارها بر این گفتهٔ سهل تستری صحّه گذاشته است که: «المشاهدات مواریث المجاهدات» (همان: ۲۷۹ و ۳۰۳). تا مجاهده و طاعت و عمل نباشد، مشاهده ای اتّفاق نمی افتد؛ هرچند باید به نکتهٔ مهم توجه داشت که لزوماً، هر مجاهده‌ای هم به مشاهده نمی‌انجامد و به بیان دیگر، مجاهده علّت مشاهده نیست؛ بلکه فعل بنده است و فعل بنده هم تا «داشتِ حق» (جذبهٔ حق تعالی) همراه آن نباشد، قیمتی ندارد و به مشاهده نمی‌انجامد (همان: ٤۸٤ و ۳۰۸).

۲-۸-۳- اهمّیت معرفتِ حق و تقابل آن با عقل

مهم‌ترین چیزها برای بنده در همهٔ اوقات و احوال، شناخت خداوند است و قیمت و ارج هرکس به میزان معرفت او به حق تعالی است (همان: ۳۹۱). این معرفت -بر خلاف آنچه معتزله بدان معتقدند- با عقل حاصل نمی‌شود؛ زیرا «عقل و وهم» هردو از یک جنس‌اند

و هرچه عقل، آن را اثبات می‌کند، «معرفت»، نفی آن را اقتضا می‌کند. جالب این که معرفت حق از دید هجویری، از یک سو، ریشه در شریعت‌ورزی عارف دارد و از سوی دیگر، به هدایت و جذبهٔ حق بازبسته است و مدّعیانی که خود را از وصول به معرفت عاجز دانسته اند، در ضلالت و خسرانند (همان: ۳۹۲– ٤۰۵).

۲–۸–٤– مخالفتِ نفس، سرِ همهٔ عبادت‌ها

هجویری مانند بسیاری از مشایخ صوفیّه، در فصلی مشبع، ضمن نقل گفتار مشایخ متقدّم دربارهٔ نفس و لزوم پرهیز از آن، خود نیز آراء و سخنانی دارد؛ از جمله این که سرور همهٔ عبادت‌ها و کمال همهٔ مجاهدت‌ها، مخالفت با نفس است و این نفس، هم می‌تواند سبب‌ساز وصولِ سالک به حق تعالی شود و هم عامل بازدارندهٔ از حق؛ زیرا «موافقت وی هلاک بنده است و مخالفت وی نجات بنده» (همان: ۲۹٦).

هجویری به «عینی‌بودن» نفس نیز اشاره می‌کند و معتقد است که نفس امّاره برای هرکسی به صورتی خاص ممثّل می‌شود؛ چنانکه برای محمّد عُلّیان نَسوی به شکل «روباه بچّه» درآمد و برای شقّانی و کرّکانی، به صورت‌های «سگ و مار» ممثّل شد (همان: ۳۰۹ و ۳۱۰). این تمثّل نفس به صورت‌های مختلف، حاکی از قدرت فریبندگی و نفوذ او در قلب سالک است و بدون شک، نیرومندترین و در عین حال، مطمئن‌ترین ابزار مخالفت با نفس، مجاهدت و استقامت و ریاضت است.

۲–۸–۵– ترجیح صحو بر سکر

هجویری یک‌جا تصریح کرده که مشایخ او، جمله، جنیدی بوده‌اند (همان: ۲۸۵) و همان گونه که می‌دانیم، طریقهٔ جنید در تصوّف مبنی بر «صحو» بوده است؛ درست برعکس طیفوریان و پیروان بایزید که طریقهٔ «سکر» را برگزیده بودند. اگرچه هجویری هیچ‌گاه در کتابش، صراحتاً به اعتقاد خود در این باره اشاره نکرده است؛ امّا با قراینی، ترجیح

کامل صحو بر سکر در منظومهٔ عرفانی وی آشکار می‌شود. از جمله، نقل سخنی از شیخ خود (ختلی) مبنی بر این که سکر، بازیگاه کودکان است و صحو، فناگاه مردان (همان: ۲۸۲). یا آنجا که باز بر موافقت ختلی، کمال صاحب سکر را صحو دانسته و به این نتیجه رسیده است که «صحوی که آفت نماید، بهتر از سکری که عین آفت بود» (همانجا).

حتّی آنجا که نویسنده، نام عارفانی را ذکر می‌کند که «کرامت» را مخصوص حال سکر و یا صحو می‌دانند، به طور ضمنی، خود را موافق عارفانی می‌داند که کرامت را مختصّ صحو دانسته‌اند؛ یعنی کسانی که زر نزد آنها زر بود و کلوخ، کلوخ؛ نه عارفان طرفدار سکری که زر و کلوخ به نزد آنها یکسان است و البتّه، «این را بس شرفی نباشد» (همان: ۳۳۹).

بجز این اندیشه‌ها و دیدگاه‌ها، هجویری برای تعلیم و آشکارسازی بیشتر مسائل و موضوع‌ها نزد مخاطب، از شیوه‌ها و خلّاقیت‌های مختلف و متنوّعی بهره برده است و بدین لحاظ، کتاب وی برای خوانندهٔ امروزی، تحقیقی‌تر و مستدل‌تر شده است. برخی از این شیوه‌ها عبارتند از:

۲-۸-٦- تفسیر و توضیحِ سخنانِ مشایخِ صوفیّه

هجویری بکرّات، سخنان و تعابیر و اصطلاحات و حتّی رفتارها و حکایت‌های برخی از مشایخ صوفیّه را رمزگشایی و تفسیر کرده، ابهام آنها را به ایضاح تبدیل می‌کند، برای نمونه، تفسیر او از سخن عبدالله مبارک، خواندنی است که گفت: «السُّکونُ حرامٌ علی قلوبِ اولیائه»: سکونت دل دو چیز اقتضا می‌کند: یا یافت مقصود و یا غفلت از مراد که این هردو بر سالک حرام است (همان: ۱٤۹).

مورد دیگر، توضیح وی دربارهٔ این عبارت ابراهیم ادهم که «إتّخِذِ اللهَ صاحباً و ذَرِ النّاسَ جانباً»: لازمهٔ اقبال بنده به حق، اعراض از خلق است؛ زیرا «صحبت خلق را با حدیث

حق هیچ کار نیست» (همان: ۱۵۹) (همچنین جهت اطّلاع از تفسیر حکایت ذوالنون مصری با پیرزن جُبّه‌پوش در مصر، بنگرید به: ۱۵٦ و ۱۵۷).

سایر موارد شامل تفسیر سخن معروف کرخی دربارهٔ فتیان: (همان: ۱۷۳)؛ تفسیر ترکیبات «علمای غافل، قُرّای مداهنین و متصوّف جاهل» در کلام یحیی بن معاذ می‌شود (همان: ۲٦ و ۲۷) و همچنین تفسیر باطنی و نوعی تفسیر تأویلی آداب وضو و طهارت (همان: ٤۲٦ و ٤۲۷).

گاه تفاسیر هجویری در قالب پاسخ به شبهات و احیاناً تصحیح اقوال و تفسیرهایِ اشتباهِ عبارت یا حکایتی می گنجد؛ برای نمونه، هنگامی که به طرح سؤال یحیی بن معاذ از بایزید مبنی بر این که: «چه گویی اندر کسی که به یک قطره از بحر محبّت مست گردد؟» و پاسخ بایزید: «چه گویی در کسی که جملهٔ دریاهای عالم، شربت محبت گردد، همه را درآشامد و هنوز از تشنگی می‌خروشد؟» می‌پردازد، خود توضیح می‌دهد که مردمان، عبارت یحیی را به سکر و گفتار بایزید را به صحو تفسیر کرده‌اند –حال، آن که ماجرا برخلاف این است؛ زیرا صاحب صحو، طاقت قطره‌ای ندارد و صاحب سکر، به مستی همه بخورد و هنوز «دیگرش باید» (همان: ۲۸۳).

۲-۸-۷- حدس و گمان دربارهٔ موضوع یا حکایتی

هجویری گاه، حدس و گمان خویش را دربارهٔ موضوعی بیان می‌کند و چه بسا چنین حدس‌هایی به روشنی و ایضاح موضوع کمک می‌کند. برای نمونه، هنگامی که او داستان بر آب انداختن کتب احمد بن ابی الحواری را توسط خودش نقل می‌کند و البتّه نقل او چنان است که گویی، کتاب‌شویی و دفن کتب، به وسیلهٔ صوفیان در عصر او، امری رایج و متداول بوده است (برای اطّلاع بیشتر در این زمینه بنگرید به شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷٦ الف، ج۲: ۸۲۱– ۸۲٤) و این کار وی را با دو حدس توجیه می‌کند: یکی این که او در غلبهٔ حال خود، شنونده نیافت و شرح حال خود را بر کاغذپاره‌ها نوشت و چون باز، اهل

نیافت تا نشر کند، به آب فرو برد و محو کرد. دومین احتمال هجویری این است که چون این کتب، نویسنده را از اذکار و معاملات باز می‌داشت، ترک عبارات گفت تا با فراغت دل به طلب معنی برود (همان: ۱۸۱ و ۱۸۲).

۲-۸-۸- تصدیق و انتقاد

هجویری با دانش و اندوخته‌های فراوان خود در حوزه‌های عرفان، کلام، تفسیر و حدیث، در اثر خویش، گاه گفته‌ها و سخنان بزرگان را تأیید و تصدیق می‌کند و گاه بر سخن، عقیده یا اظهارنظر شخص یا گروهی، انتقاد وارد می‌کند و این تصدیق و انتقاد، هردو از روحیهٔ تحقیق و پرسشگری وی ناشی می‌شود.

مثلاً، هنگام بحث دربارهٔ فرقهٔ «محاسبیّه» و نقل عقیدهٔ حارث محاسبی که بر خلاف بسیاری، «رضا» را از جملهٔ «احوال» می‌داند نه مقام، در تأیید و صحّت قول محاسبی، فصلی جداگانه با عنوان «**الکلام فی حقیقةالرضا**»، همراه با اقوال و حکایات بسیاری از مشایخ می‌آورد و در نهایت، به نفع محاسبی -و البتّه در تأیید ضمنیِ عقیدهٔ خود- نتیجه می‌گیرد که «رضا از جملهٔ احوال است و از مواهب ذوالجلال، نه از مکاسب بنده و احتیال» (همان: ۲٦۷- ۲۷٤).

هجویری به اغلب گفته‌ها و عقاید مشایخ پیشین با دیدهٔ تأیید می‌نگرد و در تصدیق آنها بحث می‌کند و استدلال می‌آورد؛ امّا کم نیستند اشخاص و فرقه‌هایی که وی به دیدهٔ انتقاد به آنها می‌نگرد و بارها در کتاب خویش، نوع تفکّر و استدلال‌های آنها را به سخره می‌گیرد. مدّعیان، ملاحده، علمای ظاهر، حَشویان، بَهشمیان، حلولیه، مشبّهه، معطّله و بویژه معتزله از جمله افراد و فرقه‌هایی هستند که هجویری بارها به آنان می‌تازد و اقوال آنها را در خور نفی و انتقاد می‌داند.

برای نمونه، می‌توان به مخالفت هجویری با حشویان (کرّامیه) که مجسّمهٔ اهل خراسان‌اند، اشاره کرد و این که خود را «ولی»[۷] می‌خوانند و به‌نادرست، اولیاء را فاضل‌تر

از انبیا تلقّی می‌کنند (همان: ۳۵۲)؛ یا انتقاد هجویری به معتزله در این اعتقاد آنها که ملائکه بر انبیا، فضل و برتری دارند (همان: ۳۵٦) و یا انتقاد از ظاهریانی که فنا را به معنای فقد ذات و نیستی مطلق و بقا را بر بقای حق به بنده تفسیر کرده‌اند (همان: ۳٦۲). در مجموع، هجویری به معتزله وگروه‌های زیرمجموعهٔ آنها بیش از سایر فرَق تاخته است و در مقابل، دربارهٔ «حکیمیه» و نظریهٔ «ولایت» حکیم ترمذی[۸]، بیش از دیگران، به دیدهٔ تأیید نگریسته و مفصّل‌ترین و در عین حال، مدافعانه‌ترین توضیحات خود را دربارهٔ «ولی و ولایت» آورده است (همان: ۳۱٦- ۳۵۹).

۳- نتیجه

در تاریخ عرفان و تصوّف، بزرگان بسیاری، تجربیات و منظومهٔ عرفانی خویش را به رشتهٔ نگارش درآورده و دیگران را در اطّلاعات و تجارب عرفانی خود سهیم کرده‌اند. هجویری، یکی از آنهاست که هم خود، صاحب احوال و تجربه‌های عرفانی بوده است و هم با تتّبع و جستجو در آثار و اندیشه‌ها و تجارب بزرگان معاصر و مشایخ متقدّم، کتابی گرانقدر فراهم‌آورده که بخوبی شخصیت و اندیشه‌های وی را آینگی می‌کند و پرده از ضمیر ناخودآگاه وی برمی‌دارد.

تصوّف هجویری، ضمن میراث‌بری فراوان از ساختار و محتوای منظومهٔ عرفانی کهن، تصوّفی عالمانه و متفکّرانه است که ارزش فراوانی برای اندیشیدن و استدلال قائل است و «علم بحثی» را با «شهود قلبی» درآمیخته است. تأمّل در سخنان هجویری، خواننده را بر آن می‌دارد که اوّلاً، ارزش و اعتبار فراوانی برای آموختن و تعلّم قائل بوده و برای تحقّق این مهم، همواره رنج سفر را بر خود هموار می‌کرده و در اسفار خود، ضمن دیدار و گفتگو با مشایخ و بزرگان عصر، عطش دانستن و دریافتن خود را سیراب می‌کرده است؛ ثانیاً، به شریعت‌ورزی و در کنار آن، مجاهدت و عبادت و ریاضت بسیار اهمّیت می‌داده و معتقد بوده که مجاهدت در کنار معرفت حق، سالک را به مشاهدت می‌رساند؛

ثالثاً، گزارشگری صادق و ریزبین بوده و اگر در گزارش و حکایتی، سودمندی و منفعتی عام می‌دیده، با شجاعت و یک‌رنگی بیان می‌کرده؛ اگرچه در مواردی به تحقیر و خوارداشت وی از سوی جویندگان و طالبان علم بینجامد.

در مجموع، دغدغهٔ فهم اصیل و بی‌واسطه، استدلال‌گرایی و تحلیل سخنان و عقاید بزرگان و سپس رد یا قبول سخن یا عقیده‌ای و رعایت جانب شریعت و دینداری، توأمان‌ساختن مجاهدت و مشاهدت، تأکید بر کارایی معرفت و شناخت حق تعالی در سلوک و ناکارایی عقل و وهم در این راه، مخالفت با نفس به عنوانِ کمالِ همهٔ مجاهدت‌ها و عبادت‌ها، عدم‌تقیّد به رسوم و ظواهر و آداب سخت‌گیرانهٔ خانقاهی، وجود رگه‌هایی از تناقض و ضد و نقیض‌گویی در برخی از سخنان و داوری‌ها، برتری ضمنی صحو بر سکر و همچنین استفاده از شیوه‌ها و خلّاقیت‌های مختلف و متنوّع جهت تبیین و القای مضامین و موضوع‌های عرفانی و تحقیقی، اضلاع شخصیّت، اندیشه و ساختار ذهنی-زبانی هجویری را تشکیل می‌دهند.

پی نوشت‌ها

۱- نسبت وی به «جلّاب» برگرفته از شغل پدران اوست؛ امّا «هجویر یا هجور»، ناحیه‌ای است کوهستانی و واقع در جنوب افغانستان (عابدی، ۱۳۸٤: ۲۵).

۲- برای اطّلاع از دیدگاه محقّقان معاصر، پیرامون بحثی که هجویری دربارهٔ دوازده فرقهٔ صوفیّه آورده و این که آیا این فرقه‌ها در واقع وجود داشته‌اند یا هجویری در تألیف کتاب خود، چنین ترتیبی را سامان داده است؟ بنگرید به: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ۱۱- ۱۹؛ عابدی، ۱۳۸٤: ۱۷- ۳٦؛ همو، ۱۳۸۵: ۳۱- ۵۲؛ زرّین‌کوب، ۱۳۷٦: ۷۲ و نیکلسون، ۱۳۸۱: ۱۲ و ۱۳.

۳- اساساً هجویری چندان در بند خرقه‌پوشی نبوده و معتقد بوده که این کار (تصوّف) به خرقه نیست؛ به حُرقه است: «چون کسی با طریقت آشنا بود، ورا قبا چون عبا بود و چون کسی بیگانه بود، رقعهٔ ادبار بود و منشور شقاوتِ یوم النُشور» (هجویری، ۱۳۸۹: ٦۵).

٤- در تاریخ بغداد و در ادامهٔ این جملهٔ شبلی آمده که: حلّاج، اسرار را ظاهر و من [شبلی] پنهان می‌کنم (خطیب‌بغدادی، بی‌تا، ج۸: ۱۲۱).

۵- کرّکانی در سخن مشابهی دیگر، فضل موافقت برادران را در کاری که معصیت نباشد، کمتر از روزهٔ نوافل نمی‌داند (بخاری، ۱۳۸۳: ۵۲).

٦- جهت اطّلاع از ارتباط «رؤیت و شوق» نزد هجویری ر.ک.: پورجوادی، ۱۳۷۵: ۱۵۳ و ۲۲۸.

۷- ولی و اولیاء و معادل فارسی آن یعنی «دوست»، غیر از معنی عامِ آن -که بر همهٔ نیکان اطلاق می‌شده است- لقب خاص طرفدارانِ مذهب محمّدبن کرّام (کرّامیه) بوده است؛ برای اطّلاع بیشتر بنگرید به شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷٦ب: ٤٤۵ و ٤٤٦.

۸- هجویری با احترام بسیار از ترمذی یاد کرده و ضمن تشبیه وی به بحری بی‌کرانه با عجوبات بسیار (هجویری، ۱۳۸۹: ۳۱٦)، این چنین دوستی و ارادت خالصانهٔ خود را بدو ابراز می‌دارد: «و سخت معظّم است به نزدیک من؛ زیرا که دلم شکار وی است (همان: ۲۱٦).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابن‌جوزی، ابوالفرج (۱۳٦۸)، تلبیس ابلیس، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۲. امرتسری، محمّدموسی (۱۳۷۷)، تحقیق در احوال و آثار علی بن عثمان هجویری مؤلّف کشف‌المحجوب، ترجمهٔ عارف نوشاهی و چاند بی بی، معارف، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۱ و ۲، ۱۹۹- ۲۲۸.

۳. انصاری، قاسم (۱۳۵۸)، مقدّمه بر کشف‌المحجوب هجویری، تهران، طهوری.

٤. بخاری، صلاح بن مبارک (۱۳۸۳)، انیس‌الطالبین و عُدّةالسالکین، به کوشش توفیق سبحانی، چاپ دوم، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۵. بهار، محمّدتقی (۱۳۷۵)، سبک‌شناسی، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر.

٦. پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۵)، رؤیت ماه در آسمان، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۷. تادیه، ژان ایو (۱۳۹۰)، نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
۸. جامی، نورالدّین عبدالرّحمن (۱۳۷۵)، نفحات‌الانس، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، چاپ سوم، تهران، اطّلاعات.
۹. خطیب‌بغدادی، ابوبکر احمد (بی‌تا)، تاریخ بغداد، بیروت، دارالفکر.
۱۰. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷٦)، جستجو در تصوّف ایران، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
۱۱. ژوکوفسکی، والنتین (۱۳۵۸)، تصحیح کشف‌المحجوب، تهران، طهوری.
۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷٦الف)، تعلیقات بر اسرارالتوحیدِ محمّدبن منوّر، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
۱۳. _____ (۱۳۸٤)، مشکل هجویری در طبقه‌بندی مکاتب صوفیّه، مطالعات عرفانی، شمارهٔ اول، ۱۱- ۱۹.
۱٤. _____ (۱۳۹۸)، مقدّمه بر تذکرةالاولیاءِ عطار نیشابوری، چاپ دوم، تهران، سخن.
۱۵. _____ (۱۳۷٦ب)، نخستین تجربه‌های شعرِ عرفانی در زبان پارسی، مندرج در درخت معرفت، به اهتمام علی‌اصغر محمّدخانی، تهران، سخن، ٤۳۱- ٤٦۲.
۱٦. عابدی، محمود (۱۳۷٦)، درویشِ گنج بخش، تهران، سخن.
۱۷. عفیفی، ابوالعلاء (۱۳۷٦)، ملامتیّه، صوفیّه و فتوّت، ترجمهٔ نصرت‌الله فروهر، تهران، نشر الهام.
۱۸. نیکلسون، رینولد ا. (۱۳۸۱)، گزیدهٔ کشف‌المحجوب هجویری، تهران، هرمس.
۱۹. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۹)، کشف‌المحجوب، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، چاپ پنجم، تهران، سروش.

ب) مقاله‌ها

۱. جلالی‌پندری، یدالله و مهرداد نصرتی (۱۳۹۸)، «اهمّیت نقد خویشتن در عرصهٔ خلّاقیت‌های ادبی»، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال دوازدهم، شمارهٔ اول، ۴۳– ۶۲.

۲. دهقان‌شیری، معصومه و فاطمه کوپا (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی کشف‌المحجوب و رسالهٔ قشیریه»، مطالعات عرفانی، شمارهٔ ۲۴، ۵۷– ۸۴.

۳. عابدی، محمود (۱۳۸۴)، «کشف‌المحجوب و هجویری»، مطالعات عرفانی، شمارهٔ دوم، ۱۷– ۳۶.

۴. _____ (۱۳۸۵)، «فرقه‌های صوفیّه تا روزگار کشف‌المحجوب هجویری»، مطالعات عرفانی، شمارهٔ سوم، ۳۱– ۵۲.

۵. عظیمی‌یان‌چشمه، الهه و محمود عابدی (۱۳۹۳)، «تحلیل معناشناسیک و ریخت-شناسیک جَدَل گونه‌های هجویری»، گوهر گویا، سال هشتم، شمارهٔ اول، ۱۹– ۵۸.

Analysis of Hujwiri's character and thoughts according to his writings in *Kashf-ul-Mahjoob*[*]

Dr. Amir Hossein Madani[1]
Assistant professor of Persian language and literature,
Kashan University

Abstract

Abul-Hassan Ali ibn Uthman Hujwiri was a great Sufis and the writer of a very old and valuable Sufi text. He had a great influence on Sufi works after him, like *Tazkirat al-Awliya*, while being influenced by mystic writings of his past. *Kashf-ul-Mahjoob*, while including Mystical, historical and social aspects, also contains great knowledge on the character, life and thoughts of its writer, who stated what he found, saw and heard with scrutiny and accuracy. Researching, investigating, engaging in debates with people of wisdom and knowledge, complaining about insipient Sufis of his time, defending Malamatiyya, giving a full report on Sufi intellectuals and factions, Sufi habits, complete explanation of his journeys and life experiences are only a part of the knowledge upon which we can figure out the personality of Hujwiri and the process of his character growth. Based on this data, we can assume Hujwiri's character and thoughts to be a combination of "controversial knowledge" and "innate intuition". This is because, on one hand, there is a great value for learning from it and, on the other hand, attaining the truth in both worlds is due one's efforts. After an introduction on his life, journeys, titles, and writings, the paper seeks to point out the most prominent characteristics and viewpoints of Hujwiri, so that the lack of information about his life and personality can be compensated for.

Keywords: Hujwiri, *Kashf-ul-Mahjoob*, Remarks, Character, Thoughts.

[*] Date of receiving: 2020/11/19 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: m.madani9@gmail.com

The critical view of society as a component of social commitment in Persian literature*

Leyla Mohammadnejad kalkenari
PhD student of Persian language and literature,
Qhaemshahr Azad University
Dr. Hossein Parsaie[1]
Dr. Hesam Ziaie
Associate professors of Persian language and literature,
Qhaemshahr Azad University

Abstract
Intellectual acquaintance with western political and social developments during the constitutional period and the emergence of social symbolism in the Nima era reinforced the socialist view of literature. Meanwhile, Karikalmators (short-written texts) illustrate social truths such as despair and hope, love and hate, affliction and happiness, and so on. In fact, the authors of Karikalmators convert this literary current to an arena where to express social emotions and put the tasks of enlightenment, criticism, and disclosure on it. This study aims to investigate the use of social criticism in creating a humorous atmosphere by examining the caricatures of the nineties. By examining the collections of Abbas Golkar, sohrab Gol Hashem, Mohammad Ali Azadikkah and Amir Khoshvagti, the autors have ananlyzed social criticism in terms of poverty and inflation, censorship, closed society, social silence, destruction of nature, moral decadence bribery and lawlessness. According to the results, the highly frequent social critics in the field of caricatures of the nineties are Golkar (33%), Khosh vagti (30%), Azadikhah (32%) and Golhashem (19%).

Keywords: Karikalamator, Satire, Social critics of the nineties.

* Date of receiving: 2020/8/9 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: h.parsaei@qaemiau.ac.ir

Comparison of the poems written by Rudaki and Li Bai*

Dr. Najmeh Dorri[1]
Dr. Saeed Bozorg Bigdeli
Associate professors of Persian language and literature, Teacher Training University
Shin Bi Ting
MA graduate in Persian language and literature,
Teacher Training University

Abstract
The study of the literary works from different nations of the world along with the analysis of the similarities and differences of these works is always an interesting and important topic in the field of literary research. China and Iran, as two great ancient civilizations with a history of common commercial and cultural relations, have inevitably had a great deal of similarities and mutual effects over time. Li Bai (701-762 AD) has been the most famous Chinese poet to date due to his poetic genius for writing lyric and romantic poems. He lives under the Tang Dynasty and had his own poetic style, which is creatively different from the structural form of eulogy and the luxurious style before him. There are about a thousand poems of his left behind, which have attracted a lot of attention from Chinese and non-Chinese poets owing to their creative features. Less than two centuries after Li Bai's death, in Iran under the Samanid dynasty, the Persian poet and writer Roudaki (237-319 AH) appeared as the father of the Persian poetry in the context of Persian literature. He is one of the prolific poets of Persian language, and his existing poems are about 1000 verses mostly odes and lyrics.
This study compares the lyrics of Li Bai and Rudaki. The case study will be the thousand poems left by Li Bai and the thousand verses left by Rudaki. The similarities and differences between the poems of these two poets have been studied with a descriptive-analytic method.

Keywords: Li bai, Chinese literature, Rudaki, Comparative literature, Lyric.

* Date of receiving: 2020/5/1 Date of final accepting: 2021/7/5
- email of responsible writer: n.dorri@modares.ac.ir

Investigating the attribution of plagiarism to the author of *Rahat al-Sodoor*[*]

Dr. Mohammadreza Pashaie[1]
Assistant professor of Persian language and literature,
Farhangian University of Tehran
Dr. Hojjat Kojani Hesari
PhD graduate in Persian language and literature, Kharazmi University

Abstract

Rahat al-Sodoor and Ayat al-Sorroor, written in 603 AH, is one of the few surviving books in the history of the Seljuks. Many scholars have argued that this is a mere plagiarism and that Najmuddin Ravandi is the one who plagiarized from Seljuk Nameh, a book written twenty one years before him. It is claimed that he displayed the book in a different form, added some materials to it or abbreviated it, by which he achieved credits and placed himself in the ranks of historians as well as writers of technical and artificial prose. This article, unlike other scholars who have often transcribed one another's beliefs, states that there is ample evidence of plagiarism in Rahat al-Sodoor, but there are also points in the book that indicate it was written through adaptation rather than plagiarism. This is confirmed by the silence of many great literary figures and historians.

Keywords: *Rahat al-Sodoor*, *Seljuk Nameh*, Plagiarism, Authorship, Borrowing, Ravandi, Zahiruddin Neyshabouri.

[*] Date of receiving: 2020/12/6 Date of final accepting: 2021/7/5
- email of responsible writer: pashaei.reza@yahoo.com

Analysis of the subject and function of intertextual poems in folk literature based on the *Mahboubeh al-Qulub* story collection by Mirza Barkhordar Farahi*

Safiyollah Taheri
PhD student in Persian language and literature, Najafabad Azad University
Dr. Shahrzad Niazi[1]
Assistant professor of Persian language and literature, Najafabad Azad University
Dr. Mahboobe Khorasani
Associate professor of Persian language and literature, Najafabad Azad University

Abstract
Mahboubeh al-Qulub, written by Mirza Barkhordar bin Mahmud Turkman Farahi, is one of the popular fictional works of the Safavid era which, like *Kelileh and Demneh*, includes moral, social, counseling, instructive, romantic, and narrative-like stories. In this article, the story book has been studied and analyzed in terms of its subject and prose functionaccording to the poems that have been inserted in the text. The research method is descriptive-analytical and based on library resources. All of the poems used in the text of the story are extracted and analyzed according to their content and the quality of their connection to the prose text. The result of the research show that these poems can be conceptually classified into six categories with different frequencies based on the type of the subject including ethics, description, advice, wisdom, love, prayer and praise, respectively. This statistic indicates that folk tales have educational purposes and are not merely entertaining. In terms of the quality of the relationship between the poems and the prose text of the story, four roles or functions have been identified including confirmation, emphasis, completion and description. The verses that have the role of completing the story, description, emphasis and confirmation are used at the rates of 52.23%, 20.16%, 17.16% and 10.46%, respectively. The proverbial verses also make up 24.63% of the total verses.

Keywords: Mahboob al-Qulub, Mirza Barkhordar Farahi, Intertextual poems, Folk story, Safavid literature.

* Date of receiving: 2020/11/6 Date of final accepting: 2021/5/17
- email of responsible writer: navisa_man@yahoo.com

The discourse of the idealist love with the realistic love in Amir Arsalan's romance*

Atefeh Nikkhoo
PhD candidate of Persian language and literature, Hormozgan University
Dr. Mostafa Sedighi[1]
Dr. Faramarz Khojasteh
Associate professor of Persian language and literature, Hormozgan University
Dr. Sakineh Abbasi
Graduate of Persian Language and Literature, Yazd University

Abstract
The most important basis for the common romance is love united with war. Characters become meaningful in relation with these terms in the romance, either an oppressor or an oppressed person. In the conflict between the romantic loves, the function of the story structure is considered particularly important. This paper is an attempt to study the signs of the romance and love discourse in the story united with the community and mentality of both the creators of the work and the readers. This is conducted by giving definitions for both idealist and real loves in the Persian common romances as well as the roles and positions of the characters. The results of the study show that the story is made bilateral by the conversion of the target readers into particular readers, like Nasser-aldin Shah and his daughter Fakhrodoleh, as well as the social evolutions in Qajar era and movement from a socialistic view to an individualistic mentality. Thus, the characters' roles and the love-related signs keep moving through an idealist-realistic discourse. In this kind of discourse, the relationship between the lovers and their beloved ones, whatever, is a conflict between the mythological characters and lived ones as well as the ideal and the real. The symbols represent dual images in combination with the love discourse and a haunting movement between the fundamental and modern samples.

Keywords: Persian popular romance, love, Amir Arsalan, Idealism, Literally realism.

* Date of receiving: 2020/11/6 Date of final accepting: 2021/5/17
- email of responsible writer: navisa_man@yahoo.com

Mohaddith Dehlavi and his method of commentary in *Miftah al-Fotuh*[*]

Mohammad Bidkhuni
PhD student of Persian language and literature, University of Isfahan
Dr. Hosain Aghahosaini Dehaghani[1]
Professor of Persian language and literature, University of Isfahan

Abstract
Persian literature and Islamic mysticism have been very popular in India for many years, and many precious studies on Persian have been left behind by Indians. Among those works, one may refer to the book *Miftah al-Fotuh* written by Sheikh Abdul Haq Mohaddith Dehlavi (1058-1052 AH), a scholar of hadith, researcher, historian and Indian Sufi. In Sufism, he was a follower of Sheikh Mohieddin Abdolqader Gilani (471-561 AH), an Iranian mystic, narrator and poet of the fifth and sixth centuries and the founder of the Qaderiyya Sufism. This research aims to introduce the description and commentary, classify the criteria of description writing and analyze his views in the description. The author seeks to answer the following questions by content analysis and reference to the matters of genre in the text: 'Who is Mohaddith Dehlavi?', 'What are the characteristics of his mystical description?' 'What are the author's views?' and 'What role has this description played in the revival of Sufism on the subcontinent?' The results of the research show that *Miftah al-Fotuh* is a translation and intertextual description of Persian prose written in the 11th century by the order of Shah Abu al-Ma'ali, the ruler of that region and one of the lovers of Qaderieh mysticism. In writing his book, in addition to translating the words and expressions of the book *Fotuh al-Ghayb*, Abd al-Haq elaborated the words of Abdul Qadir Gilani, made religious and mystics quotations, deciphered mystical and theological issues and explained the ways and manners of Qaderieh. In addition, the book records valuable information on Indian mystical practices that are important in the process of writing the history of Sufism in India.

Keywords: Commentary, *Miftah al-Fotuh*, Sheikh Abdul Haq Mohaddith Dehlavi, India, Sufism.

[*] Date of receiving: 2021/4/9 Date of final accepting: 2021/9/20
- email of responsible writer: h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir

The Ascension of Jesus in the Lyrics of Sā'ib Tabrīzī*

Dr. Yahya Kardgar[1]
Assistant professor of Persian language and literature,
Qom University

Abstract
The image of Jesus in the lyrics of Sā'ib Tabrīzī is so outstanding that it is worth presenting a fairly comprehensive reflection of this heavenly prophet by collecting couplets in this regard. Since a study of all the aspects of the subject is beyond the scope of a single article, it is attempted to focus particularly on the ascension of Jesus in the poems of Sā'ib in order to analyze the philosophy behind the subject as well as its impact on the conceptual trends in his poetry. The descriptive analysis of the study shows that Sā'ib has integrated the Qur'ānīc and biblical texts as well as story books and literary traditions. He has also explored the subject in detail to present his ethical, mystical, social, theological, didactic, and lyrical thoughts in a trilogy named Jesus-the fourth heaven, Jesus-the sun, and Jesus-the needle. The poet has used this allusion as a device to create his themes and fantasies and made them effective enough to attract more audience to his poems.

Keywords: Sā'ib Tabrīzī, Lyric poetry (Ghazal), Allusion, Image of Jesus, Ascension of Jesus.

* Date of receiving: 2020/8/25 Date of final accepting: 2021/7/5
- email of responsible writer: kardgar1350@yahoo.com

Contents
(English Abstracts of the Articles)

– The Ascension of Jesus in the Lyrics of Sā'ib Tabrīzī ……4
Dr. Yahya Kardgar
– Mohaddith Dehlavi and his method of commentary in *Miftah al-Fotuh* .. 5
Mohammad Bidkhuni, Dr. Hosain Aghahosaini Dehaghani
– The discourse of the idealist love with the realistic love in Amir Arsalan's romance ……6
Atefeh Nikkhoo, Dr. Mostafa Sedighi, Dr. Faramarz Khojasteh, Dr. Sakineh Abbasi
– Analysis of the subject and function of intertextual poems in folk literature based on the *Mahboubeh al-Qulub* story collection by Mirza Barkhordar Farahi ……..……...……...7
Safiyollah Taheri, Dr. Shahrzad Niazi, Dr. Mahboobe Khorasani
– Investigating the attribution of plagiarism to the author of Rahat al-Sodoor ……8
Dr. Mohammadreza Pashaie, Dr. Hojjat Kojani Hesari
– Comparison of the poems written by Rudaki and Li Bai ……..… 9
Dr. Najmeh Dorri, Dr. Saeed Bozorg Bigdeli, Shin Bi Ting
– The critical view of society as a component of social commitment in Persian literature ……10
Leyla Mohammadnejad kalkenari, Dr. Hossein Parsaie, Dr. Hesam Ziaie
– Analysis of Hujwiri's character and thoughts according to his writings in *Kashf-ul-Mahjoob* …….……..11
Dr. Amir Hossein Madani

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 51

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