بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه یزد
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و سوم، شمارهٔ ۵۴
پاییز ۱۴۰۱

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و سوم، شمارهٔ ۵۴، پاییز ۱۴۰۱

صاحب امتیاز: دانشگاه یزد

مدیر مسئول: دکتر محمّدکاظم کهدویی

سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت

مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی

ویرایش:

بخش فارسی: دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش

بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده

امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا

اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر

ناظر چاپ: انتشارات دانشگاه یزد

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: قم، نشر هم‌میهن

شمارگان: ۱۰۰ نسخه

شاپا چاپی: ۲۶۴۵-۴۵۳X

پردیس علوم انسانی و اجتماعی

گروه زبان و ادبیّات فارسی

اعضای هیأت تحریریه «به ترتیب حروف الفبا»

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 جلالی‌پندری: استاد دانشگاه یزد

دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی

دکتر علیم‌اشرف خان: استاد دانشگاه دهلی

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی

دکتر میرجلال‌الدّین 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 نصیری‌مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

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

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

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

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

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

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

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

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

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

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

همکاران علمی این شماره:

دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّدصادق بصیری (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر مجید پویان (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)، دکتر حمید جعفری قریه‌علی (دانشیار دانشگاه ولی‌عصر «عج» رفسنجان)، دکتر مهدی حیدری (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر عباس خائفی (استاد دانشگاه گیلان)، دکتر محمد خدادادی (دانشیار دانشگاه یزد)، دکتر عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)، دکتر محمّدرضا روزبه (دانشیار دانشگاه لرستان)، دکتر اصغر شهبازی (استادیار دانشگاه فرهنگیان شهرکرد)، دکتر محمّدرضا صرفی (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر محمّد غلامرضایی (استاد دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر محمّدرضا نجاریان (استاد دانشگاه یزد)، دکتر الیاس نورایی (دانشیار دانشگاه رازی کرمانشاه).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نوآوری (Original Research) باشد، روش تحقیق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. با توجّه به خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّات فارسی باشد؛ از اینرو 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 نشده و یا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.

• زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمهٔ فهرست منابع به زبان انگلیسی الزامی است.

• حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بیش از ۸۰۰۰ کلمه معذور است.

• ثبت اسامی تمامی نویسندگان (در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشریه الزامی است.

• رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشد. رعایت 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 مقالاتی که با همکاری اعضای هیأت علمی 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 نام نویسندهٔ مسئول 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 هر یک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می‌شود.

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:

۱ـ عنوان

۲ـ 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 هر یک 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).

۳ـ چکیده (بین۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)

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

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

٦ـ بحث و بررسی

۷ـ نتیجه‌گیری

۸ـ 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).

۹ـ 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.

فهرست مطالب

عنوان صفحه

بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در اشعار نو مهدی اخوان‌ثالث ۹
خدیجه ساتیاروند، دکتر تقی پورنامداریان، دکتر یوسف محمّدنژادعالی‌زمینی
سبک‌شناسی لایه‌ای تذکرةالاولیاء عطار در سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی ٤٧
مقدّسه کوچک‌زاده، دکتر احمد غنی‌پورملکشاه، دکتر علی‌اکبر باقری، دکتر قدسیه رضوانیان
«خویش»، و تجلّی انواعِ نمادهای آن در شاهنامهٔ نقّالان ۹۱
دکتر بهروز اتونی، دکتر بهزاد اتونی
غزلیّات سلمان ساوجی و جهان‌نگری صوفیه ۱۲۳
دکتر داود واثقی‌خوندابی
تأویل داستان موسی و خضر بر اساس کتاب بحرالمعانی ۱۵۹
مریم برمک، دکتر یدالله جلالی‌پندری
بررسی سرشت «شر» در رمانی از بلقیس سلیمانی براساس آراء دارل کوئن ۲۰۱
دکتر ایوب مرادی
Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، پاییز ۱٤۰۱، شمارهٔ ٥٤
صفحات ٤٦-۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.54.1.0

بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در اشعار نو مهدی اخوان‌ثالث *
(مقالهٔ پژوهشی)

خدیجه ساتیاروند
دانشجوی دکتری زبان وادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر تقی پورنامداریان[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر یوسف محمّدنژادعالی‌زمینی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده
با پیدایش شعر نو، تقابلی بین طرفداران شعر نو وسنّتی ایجاد شد. در این میان، مهدی اخوان‌ثالث (۱۳۰۷-۱۳٦۹ ه.ش.) که ازچهره‌های تأثیرگذار شعر نو محسوب می‌شود، دیدگاه‌هایی را در انتقاد از شعر سنّتی بیان کرده است. این انتقادها سبب تلقی تقابل و گسست همه‌جانبهٔ شعر نو و شعر کهن پارسی شده و این شائبه را ایجاد کرده که وی کاملاً در تقابل و تضاد با شعر سنّتی بوده است. از آنجا که تصویر غالباً از ارکان اساسی شعر هر شاعری است با بررسی بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن در اشعار نو اخوان می‌توان به میزان ارتباط یا عدم‌ارتباط شعر وی با میراث شعری کهن پی‌برد. علاوه بر این، فرمالیست‌های روسی معتقدند که اگر تصویرهای شعری یک دوره را مطالعه کنیم متوجه می‌شویم همهٔ آنها در شعر دوره‌های گذشته نیز آمده‌اند. آنچه تازگی دارد شیوهٔ بیان تصویرهاست که عوض شده است. بنابراین، پژوهش حاضر می‌تواند صحّت یا عدم‌صحّت این نظر را نیز ثابت کند.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۰۹/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۰۳/۳۱
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: poornamdarian@gmail.com

تحلیل داده‌های تحقیق نشـان می‌دهد که به رغم تبادر و تلقی تقابل شـعر نو و سـنّتی، تصـاویر شعری شـاعران کهن پارسـی در تصـاویر شـعری اخوان به صـورت صـریح (عین تصـویر در بافت نو) و ضمنی (قسـمتی از تصـویر، تصـویر با مفهومی تازه دریافت نو) بازتاب یافته اسـت. در این میان، بیشترین بازتاب مسـتقیم یا صریح به ترتیب در تصاویر شعری کنایه و تشبیه و بازتاب غیرمستقیم یا ضمنی در تصاویر شعری تشخیص، استعاره و صفت هنری صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: اخوان‌ثالث، تصویرهای کهن، بینامتنیت، سنّت‌گرایی.

۱- مقدّمه

مهدی اخوان‌ثالث از جمله شـاعران نوپرداز اسـت که اشـعار نو او در زمرهٔ شاهکارهای شـعر نو پارسی محسوب می‌شود. اخوان همواره، از نظر ساختار ذهنی، متأثّر از شاهنامه و فضـای بیانی و زبانی آن قرار داشـته اسـت. در سطح زبانی، الگوگرفتن از شاهنامه در کاربرد واژگان، ترکیبات و زبان حماسی، از نظر معنایی بهره‌مندی از قهرمانان و پهلوانان شـاهنامه و توجه به اسـاطیر ایرانی در اشعارش مشهود است. در حوزهٔ تصویرسازی در شـعر او، مانند شاهنامه، عناصر ذهنی کمتر حضور دارد. اخوان زمانی که ناگزیر است از مسـائل ذهنی و مجرد سخن بگوید آنها را با عناصر مادی ملموس می‌نماید. به‌طورکلّی، عناصـر مادی و ملموس حضـور پررنگ‌تری در شـعر وی دارد. اکنون برای نشـان‌دادن تأثیرپذیری اخوان از شـاهنامه، نمونه‌هایی از تصـویرهای مشـابه شـاهنامه و اخوان ذکر می‌شود:

ستاره چون قندیل: تصویری تشبیهی که دارای مشبه و مشبه به حسی است، شاعر برای القای مقصـود خویش طرفین تشـبیه را از عناصر مادی و ملموس برگزیده است. تصویر مورد بحث به صراحت در شاهنامه حضور دارد.

اخوان:

خدا را «یک ستاره از فساد خاک وارسته»
چو قندیلی بیاویزید از سقف سیاه شهر
(اخوان، ۱۳۹۵ :۸۱٤)

زمین تیره‌گون کوه چون نیل شد ستاره به کردار قندیل شد
(فردوسی، ۱۳۷٤، ج۵: ۱۵۳٦)

کمند گیسو: تصویر تشبیهی که در شعر اخوان مشاهده می‌شود، در شاهنامه نیز حضور دارد. در بررسی این تصویر در متن حاضر (شعر اخوان) و متن غایب (شاهنامه) متوجه این تصویر در داستان سهراب می‌شویم، اخوان نیز آن را در روایت مرگ یکی از مبارزان جوان هم‌بندش به کار برده است، بنابراین، می‌توان گفت که در هنگام سرودن آن، ولو بطور ناخودآگاه، از شاهنامه متأثّر شده باشد.

اخوان:

تیهوی شاهین شکار کُرد!
که به تاری از کمند گیسویت گیری
صد چنان سهراب یل را، آنکه نتوانست
نازنین گردآفرد گُرد.
(اخوان، ۱۳۹۵:۱۰٤۰)

دو ابرو، کمان و دو گیسو، کمند به بالا، بکردار سرو بلند
(فردوسی،۱۳۷٤ ،ج۲ :۳۲٦)

باغ برومند: مشابه این تصویر که در شعر اخوان حضور دارد، در ابیات شعر فردوسی نیز قابل مشاهده است، با توجه به علاقهٔ اخوان به شاهنامه، ممکن است شاعر نوگرا بطور ناخودآگاه از تصویر مزبور استفاده کرده باشد.

اخوان:

و آن باغ بیدار و برومندی که اشجارش
در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما
(اخوان ،۱۳۹٥ : ٦۱٥)

بدو گفت زن هست و هم بیش ازین درم، هم برومند باغ و زمین
(فردوسی، ۱۳۷٥، ج٥ :٤۹۷)

سنّت و نوگرایی جزو واژه‌هایی هستند که برای اهل ادب نوعی تضاد را تداعی می‌کنند. بویژه، هنگامی که این اصطلاحات در مقولهٔ ادبیات و شعر به کار روند تلقی تقابل بین این دو (سنّت و نوگرایی) برای مخاطب ایجاد می‌شود. با پیدایش شعر نو، اصطلاحاتی نظیر پیکار سنّت و مدرنیسم، جبهه سنّت‌گرایان و نوگرایان و... به کار رفت که مفهوم گسست و نفی هرگونه ارتباطی میان شعر نو و کهن را تداعی می‌کرد.

با توجه به این مطلب که نیما و شاگردانش از جمله اخوان رویکردی تقابلی با شعر سنّتی داشته‌اند، اخوان عقاید و آرای نیما در باب شعر نو و انتقاد از شعر سنّتی را تأیید نموده است (ر.ک.: اخوان،۱۳۸۷: ۲۲٤ ،۲۲٥و۲۲۸، ۱۳٦۳ :۹-۱۰ و ۱۳٦۹: ٦۷)، چنین به ذهن متبادر می‌شود که اشعار نو شاعر یاد شده، هیچ‌گونه پیوندی با شعر کهن پارسی نداشته و کاملاً در تقابل با شعر کهن بوده است. به همین سبب برای پژوهشگر این پرسش مطرح شده است که اشعار نو اخوان از نظر تصویر شعری ارتباطی با شعر کهن پارسی دارند یا خیر. اگر ارتباطی هست، به چه میزان و چگونه است؟ از آنجا که تصویر غالباً از ارکان اساسی شعر است، شاعر برای آن که بتواند عواطف و احساسات خویش را بیان کند از صور خیال استفاده می‌کند، بنابراین، با شناسایی تصویرهای شعری که

عناصـر اصلی کلام مخیل (شعر) هستند می‌توان میزان تأثّر یا عدم‌تأثّر شاعر از گذشتگان یا معاصران را مشخص نمود.

در این مقاله، بازتاب تصـاویر شعری شاعران کهن پارسی در تصاویر شعری مهدی اخوان شـامل تشـبیه، اسـتعاره، کنایه، تشـخیص و صفت هنری، مورد بررسی و مطالعه قرارمی‌گیرد تا ضـمن استفاده شاعری چون اخوان از تصویرهای شعری گذشتگان امکان سخن‌گفتن دربارهٔ نیروی تخیّل او نیز فراهم آید.

بر اسـاس نظریهٔ بینامتنیت، در بررسی یک متن، متوجه حضور متون مختلف گذشته یا هم‌عصر در آن متن می‌شویم که نشانگر تأثیر و تأثر متون از همدیگر است، هیچ متنی مسـتقل نیسـت، بلکه در هر متن، می‌توان نشانه‌ها و نوعی ردپای متون دیگر را ملاحظه کرد. در بررسـی تصـویرهای شعری اخوان و جستجوی آنها در میان تصویرهای شعری پیشینیان تا حدی به این سخن که هر متنی متأثّر از متن‌های گذشته است نیز پاسخ داد.

از سوی دیگر، با تحلیل بینامتنی، به فهم دقیق‌تر و جدیدتری از شعر اخوان و میزان خلّاقیت وی پی‌می‌بریم؛ نیز می‌توان به سـؤالات زیر پاسـخ علمی مبتنی بر تحلیل داده‌ها داد: اخوان به چه میزان توانسته از میراث ادبی گذشته برخوردار شود؟ شیوهٔ استفادهٔ وی از تصاویر پیشینیان چگونه بوده است؟ آیا این تصاویر را در همان بافت کهن به کاربرده یا آنها را خلّاقانه و در بافتی جدید، به کار گرفته اسـت؟ با این رویکرد، می‌توان نقاط قوّت و ضعف شاعر را بهتر شناخت، تازگی متن را در پوششی نو، به نمایش گذاشت و در نتیجه، تعامل و نسـبت متن اخوان را با متون دیگر نشان داد. تا کنون، تحقیقی با این رهیافت و مسألهٔ تحقیق صورت نگرفته و این مقاله می‌تواند بنیادی برای کاری علمی و جدید در آینده باشد.

برای تحلیل بازتاب تصـاویر شـعری شاعران کهن فارسی در تصاویر شعری مهدی اخوان، نخسـت، با مطالعهٔ اشـعار نو اخوان به استخراج و طبقه‌بندی تصاویر شعری وی مبادرت شـد. آنگاه، به جسـتجوی تصـاویر شـعری طبقه‌بندی شـده اخوان در آثار و

دیوان‌های شـاعران کهن فارسـی از قرن سـوم تا قرن سـیزده پرداختیم. پس از مطابقت تصـاویر با متون کهن پارسـی، نمونه‌ها و شـواهدی از بازتاب صـریح یا ضـمنی تصویر شعری کهن در اشعار اخوان به دست آمد. در پایان، به تجزیه و تحلیل تصاویر به دست آمده (داده‌های تحقیق) بر اسـاس نظریه بینامتنیت و سـنّت‌گرایی ادبی مبادرت شـد، با توجه به محدودیت حجم مقاله فقط برخی از تصاویر منتخب در مقاله آمده است.

۱-۲- پیشینه تحقیق

تا کنون با این رویکرد، پژوهشـی با این مسـأله و با این فرضـیه و سـؤالات در تصاویر شـعری اخوان انجام نشده است. البته پژوهش‌های فراوانی در زمینهٔ شعر اخوان صورت گرفته اسـت که اکثر این کتاب‌ها و مقالات یا به صـورت کلّی شعر وی را نقد و بررسی نموده‌اند و یا از سایر مناظر به تجزیه و تحلیل شعر اخوان پرداخته‌اند.

علی سـروریعقوبی در مقالهٔ «تأثیرپذیری شـاعران معاصـر از دید تصـویرسـازی» (۱۳۸۸)، به بررسـی تصـویر به صـورت کلّی پرداخته، هرچند شـاعر خاصّـی مورد نظر محقق نبوده اسـت، اما نمونه‌هایی از شـعر نیما، سـهراب سـپهری و... را به عنوان شاهد مثال ذکر کرده اسـت. در این پژوهش، تنها به دو شاهد مثال از اشعار اخوان استناد شده و معیار و ملاکی برای انتخاب تصـاویر و شـاعران نیز ارائه نشـده است. عیسی نجفی و طاهره چهری در مقالهٔ «بررسـی تشـبیهات اخوان و گفتمان‌های مربوط به آن» (۱۳۹۳)، انواع تشـبیهات اخوان را طبقه‌بندی نموده و برای هر مورد شـواهد شعری ذکر کرده‌اند. آنها گفتمان مربوط به این تشـبیهات را نیز بیان می‌کنند. البته هدف مؤلف ارائه تحلیلی سـیاسـی-اجتماعی از آن بوده اسـت. اصـولاً مسـألهٔ پژوهش متفاوت با پژوهش حاضر است.

۱-۳- چارچوب نظری وتعریف مفاهیم

۱-۳-۱- مناسبات بینامتنی

نظریه بینامتنیت مانند سایر نظریه‌ها دستاورد یک فرد نیست، بلکه نتیجهٔ کوشش شخصیت‌ها و جریان‌های فکری متعددی است و سیری تاریخی و تکاملی را طی کرده و امروزه، به عنوان یکی از پارادایم‌های علمی، در حوزهٔ ادبیات مطرح شده است.

بینامتنیت را نخستین‌بار ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) درسال ۱۹٦٦ میلادی در شرح آثار باختین، بویژه نظریهٔ گفتار و منطق گفتگویی (dialogism) به کار برده است. وی اعتقاد دارد در بررسی یک متن متوجه می‌شویم که از متون مختلف، تشکیل شده و با آنها در ارتباط است. این ارتباط متقابل می‌تواند به صورت بازآوری، تلمیح صریح یا ضمنی، تکرار، تغییر ویژگی‌های شکلی و محتوایی، استفاده از ژانر مشترک و... شکل گیرد. پس، برای این که معنا پیدا کند ناگزیر باید در ساختار روابط اجتماعی متون پیشین و معاصر بررسی و تحلیل شود. بنابراین، هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود (نامومطلق، ۱۳۹٤: ۱٤و۱۰٦، ابرامز،۱۳۸۷: ٤٤۷، مکاریک،۱۳۸۵ :۷۲ و آلن،۱۳۸۹: ۵۸). بینامتنیت کریستوا ریشه در آثار میخاییل باختین (Mikhail Bakhtin) -یکی ازبزرگ‌ترین نظریه‌پردازان ادبی قرن بیستم روسیه- دارد.

باختین معتقد است مفاهیمی که مؤلف به کار می‌گیرد تماماً، خلّاقانه نیست؛ بلکه این مفاهیم و موضوع‌ها از قبل، در متون دیگر و به گونه‌ای متفاوت بیان شده‌اند. فرمالیست‌های روسی نیز این بحث را این گونه مطرح نمودند: انگاره‌ها و تصاویری را که شاعر به کار برده است (و به گمان ما ابداع خود شاعر بوده‌اند) تقریباً بی هیچ دگرگونی، از اشعار دیگری وام گرفته‌اند. نکتهٔ مهم در شعر، دگرگونی در کاربرد زبان است، مفاهیم مدام تکرار می‌شوند اما زبان آنها به سبب به کارگیری شیوه‌های مختلف بیان، متفاوت است و در نتیجه، ادبیت متن به کارگیری این شیوه‌های مختلف است. آنان بر این موضوع تأکید دارند که متون گذشته با متون امروز و متونی که فردا نوشته

خواهند شد رابطه دارند و بین آنها مکالمه است (احمدی، ۱۳۸٤: ٥۹-٥۸ و شمیسا، ۱۳۹٤: ۱۷۸-۱۸۲). بنابراین، با بررسی دقیق یک متن می‌توان بازتاب متون گذشته یا معاصر را در آن مشاهده نمود.

پژوهش حاضر بر اساس محور بینامتنیت ژرار ژنت (Gérard Genette) که زیرمجموعهٔ نظریهٔ ترامتنیت وی است، ارتباط تصاویر اشعار نو اخوان را با شعر پیشینیان مورد مطالعه و بررسی قرارداده است. از آنجا که مبنای تحقیق بررسی تصویر است، محقق پس از مطالعه و بررسی جوانب حضور تصویرهای شعری کهن در شعر اخوان، به این نتیجه رسید که مواردی که تصویر عیناً و بدون تغییر از شعر شاعران کهن پارسی در شعر اخوان حضور یافته است، بینامتنیت صریح و مواردی که قسمتی از تصویر دچار تغییر و دگرگونی شده است، فقط قسمتی از تصویر کهن (متن غایب) در تصویر جدید (متن حاضر) مشاهده می‌شود، بینامتنیت ضمنی محسوب شود. این تغییر و دگرگونی گاه، به صورت ترکیب دو تصویر سنّتی و خلق تصویری تازه است، تغییر در ساختار تصویر (تبدیل تصویر تشبیهی به تصویر استعاری یا بالعکس)، تغییر در ساختار یک قسمت از تصویر (تبدیل واژه ساده به مرکب)، زمانی کاربرد تصویر در مفهوم جدید و یا تلفیق یک واژه کهن با واژه‌ای تازه می‌باشد.

۱-۳-۲- سنّت‌گرایی ادبی

رویکرد دیگری که می‌توان با استناد بدان پیوند میان تصاویر شعری شاعران متقدّم و متأخّر را توضیح داد، بحث سنّت‌گرایی ادبی است که پیشینه‌ای دیرینه در ادبیات دارد، نویسندگان ادبی، پیرنگ، ویژگی‌های گونه‌ای، ابعاد شخصیت‌پردازی، صور ذهنی، شیوه‌های روایتی و حتی عبارات و جملات را از متون متقدّم و از سنّت‌های ادبی خویش می‌گیرند (آلن، ۱۳۸۰: ۱۱).

سنّت‌گرایی در شعر فارسی، به منزلهٔ یک جریان ریشه‌دار، از همان نخستین دوران پس از تکوین شعر فارسی دری تا روزگار ما تدوام داشته است. این جریان، بویژه پس از افول سبک هندی در ایران گاه به صورت تقلید محض، مانند سنّت‌گراییِ شاعران دورهٔ بازگشت بوده است (یاحقی، ۱۳۹۳:۱٦۰-۱٦۱). گاه نیز به صورت کاربرد خلّاقانهٔ عناصر پویای سنّت در شعر، نظیر شیوه‌ای که شاعران نوپرداز معاصر از جمله نیما یوشیج و شاگردان و پیروان برجستهٔ وی از جمله اخوان‌ثالث در این زمینه به کار گرفته‌اند، نمود یافته است.

نشانه‌های توجه به سنّت ادبی در شعر هر شاعری دیده می‌شود. این نشانه‌ها را در شعر بعضی از شاعران بیشتر و در شعر بعضی دیگر کمتر می‌توان دید.

بحث وبررسی

۲- بازتاب تصاویر شاعران کهن پارسی در شعر اخوان

تصویرهای شعری هرچند مبیّن ذوق و قریحه و خلّاقیت‌های فردی شاعر است، اما بیشتر ریشه در تأمّلات شاعر در آثار ادبی و اشعار شاعران پیشین دارد. از این منظر، می‌توان گفت که خلّاقیت و نوآوری هر شاعری، جدا از استعداد، نبوغ و قدرت خلّاقهٔ خود وی، به شناخت و توان بهره‌مندی درست او از گنجینهٔ تجربه‌های پیشینیان نیز بستگی دارد که این امر موجب پیوند و احیاناً همسانی نسبی تصاویر شعری شاعران در دوره‌های تاریخی مختلف با یکدیگر می‌شود و تصویرهای شعری متأخّر متأثّر از تصاویر پیشین ساخته و به کار گرفته می‌شوند (محمّدنژاد، ۱۳۹۸: ۱).

پس از این مقدّمه، به ارائهٔ نمونه‌های استفاده اخوان از تصویرهای شاعران کهن و شیوه و نوع آنها در اشعار نو وی می‌پردازیم:

تشبیه گسترده: در این نوع تشبیه ممکن است علاوه بر مشبه و مشبه به، وجه شبه و ادات تشبیه نیز حضور داشته باشند و گاه یکی از این دو (ادات تشبیه و وجه شبه) حذف شوند (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۲۱۵).

۱) دل چون مرغ نیم بسمل: شاعر دل را در اضطراب و بی‌قراری به مرغ نیم بسمل مانند کرده است. تشبیه به سبب حضور همه ارکان دارای ساختار گسترده است. تصویر مذکور در شعر شاعران کهن پارسی مانند عطّار در شعر عارفانه (غنایی) مشاهده می‌شود، توانایی و خلّاقیت شاعر نوگرا (اخوان) کاربرد تصویری کهن برای پرورش مضمون مورد نظرش در بافتی نو و امروزی است.

اخوان:

من دلم پرپر زند، چون نیم بسمل مرغ پرکنده
ز انتظاری اضطراب‌آلود و طفلانه

(اخوان ، ۱۳۹۵ :۵۰۷)

تصویر یادشده در شعر شاعران کلاسیک چون عطّار و قطران مشاهده می‌شود:

دل مستم چو مرغ نیم بسمل　　به دام چون تو دلداری فتاده است
(عطّار، ۱۳٦۸: ۳۹)

دل چو مرغ نیم بسمل زان شد از عشق تو　　ز لب چون پسته کردی دانه وبادام دام
(قطران، ۱۳٦۲: ٤٤۳)

۲) چشم چو مشعل: اخوان در تجربه‌ای خیالی، چشمان را چونان مشعلی تصوّر نموده است، در بررسی و مطالعهٔ شعر شاعران پیشین شواهد و نمونه‌های این تصویر در شعر غنایی خواجو در سبک عراقی حضور دارد. اخوان آن را در بافت برون متنی متفاوت به کاربرده است.

اخوان:

در چشم‌های او
غوغاکنان دو خرمن خون سوزد
گویی دو مشعل است به پهنای زندگی
(اخوان، ۱۳۹۵: ۸۱۹)

نمونهٔ حضور صریح تصویر «چشم چو مشعل» در شعرخواجو:

دو چشمش دو مشعل فروزان شده ازو مشعل دهر سوزان شده
(خواجو، ۱۳۹۵، ج۲: ٥٥٦)

تشبیه بلیغ (فشرده): منظور تشبیهی است که با افزودن دو طرف تشبیه (مشبه و مشبه به) به صورت ترکیبی اضافی درمی‌آید که در اغلب موارد مشبه به مضاف و مشبه مضاف‌الیه است (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۲۱۵).

۳) **خیمه‌های مهتاب**: در تخیّل شاعر، پرتوها و شعاع مهتاب، مانند خیمه‌ای متصوّر شده‌اند. این تشبیه به سبب حضور طرفین تشبیه (مشبه و مشبه به) دارای ساختار بلیغ است، نظیر چنین تصویری در شعر پیشینیان نیز قابل رؤیت است.

به نظر می‌رسد اخوان به پشتوانه پیشینهٔ فرهنگی خویش با چنین تصویری آشنا بوده، آن را متناسب با بافت متنی و موقعیتی شعرش استفاده کرده است، همان‌گونه که روزگاری سنایی از چنین تصویری متناسب با شعر خود بهره گرفته؛ تنها شاعران بزرگ توانایی بهره‌مندی از امکانات پیشینیان را متناسب با موضو، موقعیت و عصر خود دارند.

اخوان:

و باران نرم‌نرم از خیمه‌های روشن مهتاب می‌بارید
(اخوان، ۱۳۹۵: ۸۹۰)

علاوه بر سنایی، تصویر مزبور در شعر مولوی نیز حضور دارد:

بر ظلمت شب، خیمهٔ مهتاب زدی　　می‌خفت خرد بر رخ او آب زدی
(مولوی، ۱۳۸، ج۲: ۱٤۸۹)

خیمهٔ عمر او هزار طناب　　ماه خیمه‌ش برابر مهتاب
(سنایی، ۱۳۲۹: ۳۲٥)

٤) **جامهٔ عریانی**: در این تصویر که نوعی پارادوکس محسوب می‌شو، عریانی و برهنگی بسان نوعی تن‌پوش تجسّم شده. این تصویر زیبا که نوعی از تخیّل زیبای شاعرانه است، تشبیه بلیغی از نوع اضافی می‌باشد.

اخوان:

همچو تندیس الههٔ عشق و زیبایی
جامهٔ عریانیش زیباترین تن پوش
(اخوان، ۱۳۹٥: ۹٦۸)

حضور تصویر «جامه عریانی» در شعر شاعران ادبیات کلاسیک مانند بیدل و حزین:

خلق بر وضع جنون محو نظر دوختن است　　آن قدر چاک مزن جامهٔ عریانی را
(بیدل، ۱۳٤۱، ج۱: ۱۳۹)

پرده‌پوشی نتوان کرد برسوائی ما　　که لباسی نشود جامهٔ عریانی شمع
(حزین، ۱۳٦۲: ۳۸۱)

٥) طومار غم: غم و اندوه در اندیشهٔ شاعر چونان طوماری است که وجود آدمی را در بر می‌گیرد. تصویر به کار رفته در شعر مهدی اخوان‌ثالث دارای ساختار بلیغ است، تصویر مورد بحث با این ساختار و نیز با ساختار تشبیه گسترده، هر دو در دیوان شاعران کهن پارسی مشاهده می‌شود. نمونهٔ آن در شعر سعدی به وضوح قابل مشاهده

است، هرچند وی تصویر «طومار غم» را برای پرورش مضمونی عاشقانه استفاده کرده، اخوان آن را برای پرورش مضمونی اجتماعی به کار برده است.

اخوان:

با طور و طومار غم قومش
هر سال چون رازها پنهان
در آتش آوازها پیداست
(اخوان، ۱۳۹۵: ٤٢٢)

هر نوردی که ز طومار غمم باز کنی حرف‌ها بینی آلوده به خون جگرم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۷۲)

غم پیچیده مرا چو طومار پس به تعویذ کلاهت بسته
(امیرخسرو دهلوی، ١٣٦١: ٥١٦)

خواندمی طومار غم بی او، ولی چون شد مرا نامه‌اش تعویذ جان، طی کردم این طومار را
(جامی، ١٣٦٨: ٢٩)

٦) **ابر نعمت**: در اندیشه شاعر پارسی زبان، نعمت همچون ابری گسترده است که شامل حال همگان می‌شود؛ چنین تصویر خیال‌انگیزی را در شعر پارسی از گذشته تا کنون می‌بینیم، هر شاعری جدا از بافت شعرش، متناسب با موضوع خویش از این تصویر بهره‌برده است. اخوان‌ثالث با اشرافی که به شعر پیشینیان داشته این قابلیت را به دست آورده بود که بخوبی از تصاویر کهن، در بافت امروزی استفاده کند، به همین سبب نیز این تصویر تشبیهی را در بافت برون متنی متفاوت با شعر گذشتگان به کار گرفته است.

اخوان:

با نثار بی‌دریغ ابرهای نعمت و راحت
کوچه‌ها و خانه‌هایش، چون خط و رنگ هماهنگی

نقش‌کرده خوش‌ترین تدبیر را بر گسترهٔ تقدیر
(اخوان، ۱۳۹۵: ۱٦۱٥)

نمونه‌های هم حضوری آشکار تصویر یاد شده در شعر شاعران کلاسیک:

تا که ابر اندر بهاران بر زمین بارد سرشک ابر نعمت بر زمین ملک توبارنده باد
(معزی، ۱۳۱۸: ۱٥۱)

پر فایده و نعمت چون ابر به نوروز کز کوه فرود آید چون مشک معطّر
(ناصر خسرو، ۱۳۸۸ : ٥۱٤)

۷) **پردهٔ شب**: در تخیّل شاعر، شب بسان پرده‌ای تجسّم یافته است. بررسی این تصویر در دیوان شاعران کهن، وجود موارد مشابه را اثبات می‌کند، به همین سبب می‌توان رابطهٔ تصویر حاضر (اخوان) با تصویر غایب (شاعران کهن) را بینامتنیت صریح دانست؛ نکتهٔ دیگر این که همهٔ آنان با وجود بافت درون متنی یکسان از تصویر «پرده شب» متناسب با مقصود و اهداف خود برای القای مضمونی متفاوت بهره گرفته‌اند؛ انوری، از شاعران کهن پارسی، آن را در قصیده‌ای مدحی و برای ستایش ممدوح استفاده نموده، در صورتی که اخوان برای مقصودی دیگر آن را به کار گرفته است.

اخوان:

با سرود فانی من، پردهٔ دلمردهٔ شب را
مخمل تاریکخواب، افسردگی آهار
با نسیمی بوی شبگیران شنیده، موج می‌دادند
(اخوان، ۱۳۹٥: ۱٦۲٥)

پردهٔ شب درگهت را پرده گشتی گر اجازت یافتی از پرده دارت
(انوری، ۱۳٦٤: ۲٥)

چون صبح مدر پردهٔ شب را که مکافات در خون جگر غوطه دهد پرده‌دران را
(صائب، ١٣٦٤، ج١: ٣٩٤)

۸) **چراغ باده**: باده در در روشنی بخشیدن، به سان چراغی تصوّر شده است. تشبیه دارای ساختار بلیغ از نوع اضافی است، این تصویر تشبیهی در شعر شاعران پیشین از جمله صائب از شاعران سبک هندی و در شعر غنایی حضور دارد، گرچه بافت درون متنی تصویر حاضر (اخوان) با تصویر غایب (صائب) همسان است، اما بافت برون متنی آنها متفاوت است.

اخوان:

حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است
(اخوان، ۱۳۹۵: ۳۷۲)

حضور تصویر «چراغ باده» در شعر شاعران ادبیات کلاسیک صائب و فیاض:

پیش راه ما که در ظلمات غم سرگشته‌ایم لطف‌کن ساقی چراغ از بادهٔ روشن بیار
(صائب، ١٣٦٨، ج٥: ٢٢١٤)

نوای بی‌غلط زن امشب ای مطرب که مستان را چراغ باده پنهانست زیر دامن مینا
(فیاض، ۱۳۷۲: ۳۱۹)

۹) غم چون دیو سیاه: در آیینهٔ تصوّر شاعر، غم و اندوه به سان دیو سیاهی نقش بسته است. این تشبیه اخوان دارای ساختار تشبیه گسترده است. بررسی و مطالعهٔ اشعار شاعران کهن نشان داد این تصویر دقیقاً به این شکل در شعر آنان حضور ندارد، بلکه تصویر تشبیهی آن بدون ویژگی (وجه شبه) سیاه به صورت دیو غم و با ساختار تشبیه بلیغ مشاهده می‌شود، اما دیو سیاه در تصاویر دیگر به عنوان یکی از طرفین تشبیه به همراه طرف دیگری به کاررفته است. اخوان با توجه به قدرت خلّاقیت و نبوغ هنری خویش در این دو تصویر دگرگونی ایجاد نموده، با بازآفرینی این دو تصویر را با هم

تلفیق نموده است؛ در نتیجه می‌توان ارتباط تصویر اخوان با تصویر پیشینیان را هم حضوری ضمنی دانست.

اخوان:

پهلوان کشتن دیو سپید، آنگاه
دید چون دیو سیاهی، غم
-کز برای پهلوان ناشناسی بود تا آن دم-
پنجه افکنده است در جانش
و دلش را می‌فشارد درد
(اخوان، ۱۳۹٥: ۸٦۰)

حضور «دیو غم» در شعر کهن پارسی:

آمد شراب آتشین، ای دیو غم، کنجی‌نشین ای جان مرگ اندیش، رو، ای ساقی باقی درآ
(مولوی، ۱۳۸٤، ج۱: ۲٦)

ز ابریق ارسوی ساغر روان‌گردد می روشن زبهر دفع دیو غم تو پنداری شهاب است این
(ابن یمین، ۱۳٤٤: ۲۷۹)

ز ابریق ارسوی ساغرروان گردد می روشن زبهر دفع دیو غم تو پنداری شهابست این(ابن یمین، ۱۳٤٤ :۲۷۹)

حضور «دیو سیاه» در شعر کهن پارسی:

دیو سیاهست تنت، خویشتن از بد این دیو سیه دور دار
(ناصرخسرو، ۱۳۸۸: ٥۱٦)

بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن در قالب استعاره در شعر اخوان:

استعاره مصرحه

۱) گوهر گردون: استعاره از ستارگان است. این تصویر استعاری که در شعر اخوان مشاهده می‌شود، در شعر شاعران گذشته مانند معزی نیز حضور دارد، با وجود بافت متفاوت شعر اخوان نسبت به شعر معزی هر دوی این شاعران از تصویری مشابه برای توصیف شب بهره گرفته‌اند. اخوان برای بیان مسائل روز از توصیفاتی چنین بهره می‌گیرد، در صورتی که معزی آن را در یک قصیده مدحی به کار گرفته است.

اخوان:

گردون بسان نطع مرصع بود
هر گوهریش آیتی از ذات ایزدی
(اخوان، ۱۳۹۵: ٤٠٢)

نمونهٔ تصویر مزبور در شعر شاعران کهن پارسی چون عطّار، معزی و مجیر:

چو از عید شب را خبر داد گردون　　شب از شادمانی برافشاند گوهر
(معزی، ۱۳۱۸: ٣٤٦)

دیده اختر شمار من زتیزی　　سفت هر گوهر که در دریای گردون یافتم
(عطّار، ١٣٦٨: ٣٩٨)

بر سر شب تاج بود از گوهر گردون ولیک　　دود دلها هر زمان تاج از سرشب برگرفت
(مجیر، ۱۳۵۸: ۲۱)

۲) دُرافشان: استعاره از واژگان و الفاظ با ارزش است. در این تصویر شاعر مشبه به را ذکر نموده اما مشبه را اراده کرده است. تصویر «درافشان» همان سان که در شعر اخوان مشاهده می‌شود، در شعر ابن یمین نیز به کاررفته است. اگرچه بافت برون متنی شعر اخوان بیان‌کنندهٔ مسائل روز است، اما شاعر از این تصویر قدیمی متناسب با مقصود

خویش بهره گرفته است، حضور شواهد مثالی این تصویر در شعر گذشتگان احتمال افزایش انعکاس تصویر را از شعر پیشینیان در شعر اخوان افزایش می‌دهد.

اخوان:

رعشه می‌افتادش اندر دست
در بنان درفشانش کلک شیرین سلک می‌لرزید
(اخوان، ۱۳۹٥: ٤۸۲)

حضور آشکار تصویر یاد شده در شعر خواجو و ابن یمین:

همچون بنان و کلک تو دُربار و درفشان　　باد خزان ندید کس و ابر نوبهار
(ابن یمین، ۱۳٤٤: ۹۸)

درخشان رُخَش چشمهٔ آفتاب　　درفشان لبش چشمهٔ نوش‌یاب
(خواجو، ۱۳۹٥: ۸۹)

۳) ناخوانده مهمان: استعاره از مرگ است، در بررسی آثار شاعران پیشین تصویر مورد بحث را در شعر شاعرانی چون بیدل می‌توان مشاهده نمود، اگرچه بافت موقعیتی آنها متفاوت است، اما رابطهٔ هم‌حضوری آشکار میان تصویر اخوان با تصویر بیدل برقرار است.

اخوان:

... وگر آن ناخوانده مهمانی که ما را می‌برد با خویش
ناگهان از در درآید زود
(اخوان، ۱۳۹٥: ۱۰٦۹)

ز آمد و رفت نفس عمریست زحمت می‌کشم　　خانه ما را از این ناخوانده مهمان چاره نیست
(بیدل، ۱۳٤۱، ج۱: ۱۸۲)

اســتعاره مکنیه: از آنجا که مواردی از حس‌آمیزی در مقولهٔ استعارهٔ مکنیه قرار می‌گیرد، این نوع تصاویر نیز ذیل استعارهٔ مکنیه آمده‌اند:

٤) خیال رنگین: در نگاه شــاعر خیال که امری ذهنی اســت، برای تجسّــم بخشــیدن و تداعی بهتر برای مخاطب عینیت بخشــیده شــده، چون شــی رنگینی تصــور شده، سپس مشــبه به حذف شــده، اما ویژگی آن (رنگین) در کلام حاضــر اســت. گرچه این تصویر نوعی حس‌آمیزی محسوب می‌شود، می‌توان آن را استعارهٔ مکنیه هم دانست.

اخوان:

خامه‌ها فرو خشکد
شمع‌ها میرد
تا خیال رنگینی
نقش شعر بپذیرد
(اخوان، ۱۳۹۵: ۳۱۷)

حضور تصویر «خیال رنگین» در شعر صائب و بیدل:

ســـخن زخامه رنگین خیال ماســـت بلند ز شـــقـه علم ماســـت روی میدان ســـرخ
(صائب، ١٣٦٥، ج٢: ١١٣٦)

(بیدل)ازرنگین خیالی‌های فکرت می‌ســزد جــدول رنــگ بــهــاراوراق دیــوان تــرا
(بیدل، ١٣٤١، ج١: ٦١)

٥) آواز تلخ: با وجود نوعی حس‌آمیزی در این تصــویر، از آنجا که آواز در ذهن شــاعر مانند خوردنی دارای مزه، تصــوّر شده، مشبه به حذف شده اما مشبه، به همراه وجه شبه در کلام حضــور دارد، بنابراین اســتعارهٔ مکنیه نیز می‌باشــد. تصــویر «آواز تلخ » در شعر شـــاعران ســـبک عراقی نظیر نظامی برای پرورش مضـــمون در منظومه‌های غنایی وی مشاهده می‌شود، اما اخوان با نگاهی متفاوت آن را به کار برده است.

اخوان:

بخوان آواز تلخت را، و لکن دل به غم مسپار

(اخوان، ۱۳۹۵: ٤۱۱)

نظامی بر سر افسانه شوباز که مرغ بند را تلخ آمد آواز

(نظامی، ۱۳۳۵: ۱۵۲)

٦) پردهٔ آبگون: استعاره از آسمان است، آسمان چون پرده‌ای از جنس آب تصوّر شده، با حذف مشبه (آسمان) تصویری استعاری خلق شده است. این تصویر در شعر شاعران گذشته عیناً بدین شکل ملاحظه نمی‌شود، تصویر فوق به دو صورت حضور دارد؛ در گروه اول نظیر خاقانی به صورت استعاری اما متفاوت با تصویر اخوان و به شکل «قفس آبگون» حضور دارد. در گروهی از شاعران متأخّرتر نظیر صائب به صورت تصویری تشبیهی مشاهده می‌شود.

اخوان:

مگر پشت این پردهٔ آبگون

تو ننشسته‌ای بر سریر سپهر

به دست اندرت رشتهٔ چند و چون؟

(اخوان، ۱۳۹۵: ۳۷٤)

حضور تصویر یادشده به صورت ضمنی (دگرگونی در قسمتی از تصویر) در شعر کهن پارسی:

در آبگون قفس بین طاووس آتشین بین کز پرگشادن او آفاق بست زیور

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۲۷)

حبابی را که در بحر حقیقت چشم بگشاید سپهرآبگون چون پرده روی نفس باشد

(صائب، ۱۳٦٦،ج۳: ۱۵۰۰)

۷) گل‌های آسمان: استعاره از ستارگان است. شاعر با توجه به نبوغ هنری خویش در تصویر دگرگونی پدید آورده، هم‌حضوری از نوع ضمنی است.

اخوان:

گل‌های دور و نزدیک آسمان‌ها و زمین
برای هم چشمک‌های روشن
و بوسه‌های گلابتونی پرواز خواهند داد.
(اخوان، ۱۳۹۵: ۱۰۹۵)

حضور تصویر «گل‌های آسمان» به صورت تشبیه در شعر پیشینیان:

زجلوه تو دل آسمان فروریزد گل ستاره چو برگ خزان فروریزد
(صائب، ۱۳٦۷، ج٤: ۱۸٤۳)

درون شیشه چرخ مدور زصنعت بسته ای گل‌های اختر
(وحشی، ۱۳۵۳: ٤۱۸)

نمونه‌های تشخیص

۱) زبان برگ: در فرآیند تصویرسازی با استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص یکی از شگردهای شاعر برای ساخت این نوع تصویر بهره‌گیری شیوهٔ اندام‌بخشی (جاندارانگاری) است؛ بدین گونه که شاعر به عناصر بی‌جان یا اشیا اندام یا اعضای انسان یا حیوان زنده را در شی یا موضوع می‌بیند و آن عنصر، شی یا موضوع مورد نظرش را در کالبد موجود زنده‌ای به تصویر می‌کشد، تصویر «زبان برگ» می‌تواند نمونهٔ خوبی از این نوع تصاویر باشد. تصویر مورد بحث در شعر شاعران پیشین مانند مولانا نیز در شعر غنایی (عارفانه) وی حضور دارد، وجود شواهد و نمونه‌های شعری رد این تصویر را در شعر پیشینیان نشان می‌دهد، خلّاقیت شاعر (اخوان) درشگرد به کارگیری آن در بافتی متفاوت نسبت به بافت شعر پیشینیان است.

اخوان:

آنجا که هیچ دیده ندید و قدم نرفت
آنجا که قطره‌قطره چکد از زبان برگ
(اخوان، ۱۳۹۵: ۳٥٤)

حضور تصویر «زبان برگ» در شعر شاعران کلاسیک چون مولوی، صائب و کلیم:

بشنو ز زبان سبز هر برگ　　کز عیب بروید آنچ کاری
(مولوی، ۱۳۸٤، ج۲: ۱۰۱۲)

میان جمله گلها سرفرازست　　زبان برگ گل بر او دراز است
(کلیم، ۱۳۳٦: ۳٤۹)

زبان برگ گل ازخون گرم بلبل سوخت　　نه خون ماست که هرخارپایمال کند
(صائب، ۱۳٦۷،ج٤: ۱۸۹٥)

۲) رقص ناهید: یکی از اقسام استعارهٔ مکنیه انسان‌انگاری است، در این شیوه شاعر ویژگی‌های انسانی را به شی یا عنصر مورد نظرش می‌بخشد و آن را دارای جوهر و روح انسانی می‌بیند، از این رهگذر تصویری پویا و جاندار می‌آفریند. تصویر «رقص زهره» که از این دسته تصاویر می‌باشد، در شعر شاعران پیشین مشاهده می‌شود.

یکی از شاعرانی که این تصویر در شعرش حضور دارد حافظ است که آن را در شعر عاشقانه-عارفانه و در سبک عراقی به کار گرفته است، اخوان نیز متناسب با موضوع شعرش آن را در خدمت پرورش مضمونی نو و در بافتی متفاوت با شعر حافظ به کار برده است.

اخوان:

سوی ناهید، این بد بیوه گرگ قحبهٔ بی‌غم
که می‌زد جام شومش را با جام حافظ خیام

و می‌رقصید دست‌افشان و پاکوبان بسان دختر کولی
(اخوان، ۱۳۹۵: ٤١٤)

نمونه‌های هم‌حضوری تصویر «رقص ناهید» در شعر شاعران کهن پارسی مانند حافظ و...:

وانگهم درداد جامی کز فروغش بر فلک زهره در رقص آمد و بربط زنان می‌گفت نوش
(حافظ، ۱۳۸۳: ۲۰٤)

زهره همچون ذره سرتاپای در رقص است از آنک کم زنان آسمانش باده افزون کرده‌اند
(مجیر، ۱۳۵۸: ٦٥)

ناهید رقص کرد چو خسرو برین سریر برکف پیاله می چوارغوان نشست
(نظیری، ۱۳۷۹: ۳۵۷)

۳) خندهٔ باغ: گاه شاعر احساس خود را در طبیعت ساری و جاری می‌بیند و با نسبت‌دادن حس و حال انسانی به طبیعت، تصویرهای لطیف و سرشار از زندگی خلق می‌نماید، از این منظر شعرش بیان‌کنندهٔ تجربه‌های حسی و عاطفی بیشتری می‌شود، تصویر «خنده باغ» می‌تواند نمونه‌ای از تصاویر حسی باشد که بیان‌کنندهٔ نزدیکی شاعر به طبیعت است. تصویر مذکور در شعر عارفانهٔ جامی و در سبک عراقی برای القای نکته‌ای پندآمیز مشاهده می‌شود.

اخوان:

باغ بی‌برگی
خنده‌اش خونی ست اشک‌آمیز
(اخوان، ۱۳۹۵: ٤٢٤)

حضور آشکار تصویر یاد شده درشعر مولوی، جامی و امیرخسرو:

باغ خندان ز گل خندان است خنده آیین خردمندان است
(جامی، ۱۳۷۵: ٥٤٩)

از خنـدهٔ بـرق، ابـر در گریـه شـــده　　وز گـریـهٔ ابـر، بـاغ در خنـده شـــده
(مولوی، ۱۳۸٤، ج۲: ۱٤۷۳)

یـار بـاز آمـد و بوی گـل و ریحـان آورد　　خـنـدهٔ بـاغ مـرا گـریـه هـجـران آورد
(امیرخسرو، ۱۳٦۱: ۲٤۳)

٤) گوش ابر: حلول شـاعر در اشـیا و عناصـر طبیعت موجب خلق تصـاویر جاندار و ملموسـی می‌شـود که در القای حالت‌ها و مفاهیم مورد نظرشـاعر مؤثر واقع می‌شـود. «گوش ابر» تصـویری اسـتعاری (تشـخیص) است که سبب تحرّک و پویایی کلام شده. این تصویر را به صراحت در شعر غنائی مولانا در غزلیات عاشقانه (عارفانه) و در مثنوی هر دو می‌توان مشاهده نمود، در شعر اخوان نیز با نگاهی متفاوت حضور دارد.

اخوان:

ابری ملول می‌گذرد از فراز شهر
دور آنچنانکه گویی در گوشش اختران
گویند راز شهر
(اخوان، ۱۳۹۵: ٤۹۸)

به گوش چرخ، چه گفتی که یاوه گرد شـده است؟　　بـه گوش ابر، چـه گفتی کـه کرد دُربـاری
(مولوی، ۱۳۸٤،ج۲: ۱۱۳٦)

چون سـبک سازد به ریزش دست گوهربار را　　حلقـه‌هـا در گوش ابر از گوهرفشـــانی کند
(صائب، ۱۳۷۰،ج٦: ۳٦۲٥)

کز پیش درگـه جبروت از ســیـاســتش　　در گوش ابر، زلزلـهٔ کوس کبریـاســـت
(قوامی‌رازی، ۱۳۷٤: ۷۳)

٥) آی چشمه: گاه شـاعر اشیا یا عناصر طبیعت را چون انسانی می‌بیند و به همین سبب از اداتی که برای خطاب انسـانی به کار می‌رود بهره می‌گیرد، در این صـورت تصـویری

استعاری از نوع جان‌بخشی به وجود می‌آید، مانند تصویر «آی چشمه» رد این تصویر در شعرغنایی عطّار مشاهده شد.

اخوان:

– « با شما هستم من، آی ... شما

چشمه‌هایی که از ین راهگذار می‌گذرید!

(اخوان، ۱۳۹۵: ۳٤۳)

حضور آشکار تصویر یاد شده در شعر عطّار، نظامی و صائب:

که هان ای چشمه خشک روانه چو چشمه در ترازو زن زبانه

(عطّار، ۱۳۳۹: ٤)

ای چشمه خضر در سیاهی پروانهٔ شمع صبحگاهی

(نظامی، ۱۳۳۵: ۵۵۸)

چشم اقبال سکندر تشنهٔ دیدار توست در سیاهی مانده‌ای، ای چشمه حیوان چرا

(صائب، ۱۳٦٤، ج۱: ۲۳)

٦) جوشن شب: در تخیّل شاعر، شب چون جنگجویی دارای زره و جوشن است. شاعر با این جان‌بخشی به شعرش روح حیات و حرکت بخشیده است. در بررسی شعر کهن پارسی نمونه‌ها وشواهد این تصویر در شعر شاعران مختلف و در بافت‌های متنوّع و سبک‌های مختلف قابل مشاهده است. نظیر خاقانی که آن را برای توصیف و پرورش مضمونی در غزل (شعر غنایی) به کار برده است.

اخوان:

زنگار خورد جوشن شب را، به نوشخند

از تیغ آبدیده خبر می‌دهد سحر

(اخوان، ۱۳۹۵: ۱۰۷۳)

حضـور تصـویر «جوشـن شـب» در شـعر شاعران ادبیات کلاسیک مانند خاقانی و نظامی:

از نـاوک صـبح بـهـر روزی صـدجوشـن شـب دریـده خواهم
(خاقانی، ۱۳۷۹: ٤۱۳)

تـیـغ یـک مـیـخ آفـتـاب گـذشـت جوشـن شـب هزار میخی گشـت
(نظامی، ۱۳۳٥: ۷۹۷)

کنایه

۱) نقش بسـتن: کنایه از تصـویرکردن، نقّاشـی‌کشیدن و رسم‌کردن است. این تصویر با همین مفهوم کنایی که در شـعر اخوان حضـور دارد در شـعر خاقانی با بافت برون متنی متفاوت نسبت به شعر اخوان نیز مشاهده می‌شود.

اخوان:

نقش‌هایی را که من بستم به خون دل
بر سر و چشم در و دیوار
در شب رسوای بی‌ساحل
(اخوان، ۱۳۹٥: ۳٤۹)

نمونه‌های این هم‌حضوری:

خون صـید «الله‌اکبر» نقش بسـتی بر زمین جان صـید «الحمدلله» سبحه گفتی در هوا
(خاقانی، ۱۳۸٥: ۱۹)

غبـاردل بر زمین نقش خواهـدت بسـتن کنون که بارسـرودوش توسـت کم برخیز
(بیدل،۱۳٤۱، ج ۱: ۷۲۷)

۲) سر در گریبان‌بودن: کنایه از شرمندگی، تسلیم، ترس، عزلت و کنارکشیدن است. نمونهٔ آن در شعر سعدی و سایر شعرای کهن پارسی نیز دیده می‌شود. در نتیجه، می‌توان گفت با توجه به اشراف شاعر به شعر کهن پارسی احتمال دارد این تصویر از شعر گذشتگان در شعر اخوان انعکاس یافته است.

اخوان:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان

(اخوان، ۱۳۹۵: ۳۷۲)

به تسلیم، سر در گریبان برند　　چوطاقت نمانَد، گریبان درند

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۹٦)

مقید بیش از این نتوان به زندان بدن بودن　　بکش سر از گریبان تا به کی چون دانه در خاکی

(حزین، ۱۳٦۲: ٤۷۸)

۳) لب گشودن (کنایه از سخن‌گفتن): تصویر «لب گشودن» در شعر صائب از شاعران سبک هندی و در خدمت پرورش مضمونی حکمی و اخلاقی قرار گرفته؛ اخوان آن را برای بیان اندیشه‌ای متفاوت با اندیشهٔ صائب به کار برده است.

اخوان:

آیا تو هیچ لب به شکایت گشوده‌ای

از گردش زمانه و نیرنگ آسمان؟

(اخوان، ۱۳۹۵: ۳۵۳)

حضور آشکار تصویر مزبور در شعر شاعران ادبیات کلاسیک:

بی سؤال احسان به درویشان سخاوت کردن است　　لب گشودن رخنه در ناموس همت کردن است

(صائب‌تبریزی، ۱۳٦۵،ج۲: ۵۳۸)

عیش سربسته داشت خاموشی　　لب گشودن طلسم راز شکست

(بیدل، ۱۳٤۱، ج۱: ۳۵۷)

صهبای راز دادند سرمست شوق کردند　　گویند لب گشودن شرط ادب نباشد
(نظیری، ۱۳۷۹: ۸۹)

چنین گفت پس با دبیر بزرگ　　که بگشای لب را تو ای پیرگرگ
(فردوسی، ۱۳۷٤، ج٦: ۲۰۰۸)

٤) دندان به جگر فشردن: کنایه از صبر و شکیبایی بر مصایب، تحمّل و صبر بر رنج و تعب است.

اخوان:

من از این غفلت معصوم تو، ای شعلهٔ پاک!
بیشتر سوزم و دندان به جگر می‌فشرم.
(اخوان، ۱۳۹۵: ۳۸۳)

حضور صریح تصویر «دندان به جگر فشردن» در شعر صائب و عرفی:

اگر دندان فشردن بر جگر این چاشنی دارد　　فدای لذّت هر زخم دندان می‌توان بودن
(عرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۸۰۸)

ندارد بخیه‌ای غیر از فشردن بر جگر دندان　　اگر بر دل رسد زخمی ز دوران اهل غیرت را
(صائب، ۱۳٦٤، ج۱: ۱۸۰)

٥) زبان درکشیدن: کنایه سکوت‌کردن و خاموشی گزیدن است (بینامتنیت صریح).

اخوان:

دو دیگر: راه نیمش ننگ، نیمش نام
اگر سر برکنی غوغا، و گر دم درکشی آرام
(اخوان، ۱۳۹۵: ٤۱٤)

زبان درکش ای مرد بسیار دان　　که فردا قلم نیست بر بی‌زبان
(سعدی، ۱۳۸۵: ٤٥۳)

٦) آتشین پیغام: کنایه از سخنان مؤثّر و گیرا است. تصویر «آتشین پیغام» با اندکی تفاوت در شعر شاعران کهن پارسی و به صورت «دم آتشین» دیده می‌شود. اخوان با توجه به نبوغ ادبی خویش آن را دگرگون نموده، بنابراین ارتباط تصویر وی با تصویرسعدی بینامتن ضمنی است.

اخوان:

قهوه‌خانه گرم و روشن، مرد نقّال آتشین پیغام

(اخوان، ۱۳۹۵: ۸۵۳)

گروهی عمل دار عزلت نشین قدم‌های خاکی دم آتشین

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۸٤)

صفت هنری

از آنجا که دیدگاه‌ها در حوزهٔ صفت هنری یکسان نیست و اتفاق نظر بر سر تشخیص جزئیات صفت هنری وجود ندارد، محقق صفاتی را که بیان‌کنندهٔ ویژگی خاص شخص، جانور یا شی هستند، شاعر با آگاهی از نقش‌آفرینی ادبی این صفات از آنها در کلام بهره‌جسته است و حذف آنها سبب از بین‌رفتن ادبیت سخن می‌شود، صفت هنری قرارداده است؛ این صفت‌ها گاه ممکن است بر پایهٔ تشبیه باشند یا در حوزهٔ استعاره قرار گیرند و زمانی موجب حس‌آمیزی شوند.

۱) مرگ تلخ: گاه برای این که مخاطب بتواند حال و هوا و فضای مورد نظر شاعر را حس کند، ضرورت دارد شاعر از برخی صفت‌ها استفاده کند که نقش مؤثّری در فضای شعر دارند و بدون شک، بر تأثیر کلام وی خواهند افزود. صفت‌هایی که بیان‌کنندهٔ حواس می‌باشند به خوبی از عهده این مهم برمی‌آیند و از آنجا که بیشتر انسان‌ها به طور طبیعی از این حواس برخوردارند، شاعر می‌تواند به یاری این صفت‌ها فضای

اثرش را به مخاطب منتقل کند. « مرگ تلخ» تصـویری اسـت که به کمک یکی از همین صفات به پدید آمده است، کاملاً حس درونی شاعر را به مخاطبش القا می‌کند.

اخوان:

زین مرگ سرخ و تلخ جانم بر لب آمد...

(اخوان، ۱۳۹٥: ۳۳٤)

حضور تصویر مزبور در شعر کهن پارسی:

نـخـواهـم جـان شـیـریـن در جـوانی زمـرگ تـلـخ تـو ای زنـدگـانـی

(عطّار، ۱۳۳۹ : ۳۸۲)

صـــدهزاران مرگ تلخ شـــصـــت تو نـیســـت مـانـنـد فـراق روی تـو

(مولوی، ۱۳۷٦، دفترپنجم: ۸۹۸)

چنان شد زندگانی تلخ بر من زین ترش‌رویان که مرگ تلخ درچشمم شکرخواب است پنداری

(صائب، ۱۳۷۰، ج٦: ۳۲۹۳)

۲) شـاخه برهنه: برخی از تصـاویر از رهگذر کاربرد صفات شکل می‌گیرند، صفت در این نوع تصـاویر، عاملی برای بسـط و گسـترش سـخن شـاعر نیسـت، بلکه در کانون تصـویرسـازی قرارمی‌گیرد؛ حذف این صفات سبب از بین رفتن تصویر می‌شود، به نظر می‌رسد تصویر «شاخه برهنه» نیز چنین تصویری باشد. اخوان آن را به شکلی متفاوت با نگاه گذشتگان و در بافتی نو برای پرورش مطلبی نو به کار برده است.

اخوان:

کدامین جام و پیغام صبوحی مستتان کرده ست، ای مرغان

که چونین بر برهنه شاخه‌های این درخت برده خوابش دور

(اخوان، ۱۳۹٥: ٦۳٤)

نمونه‌های حضور صریح تصویر یادشده در شعر شاعران کلاسیک:

ابـر آب داد بـیـخ درختـان تشـــنـه را　　شـــاخ بـرهـنـه پـیـرهـن نوبهـار کرد
(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۵۳)

هزار شـــاخ برهنـه قرین حلـه گل شـــد　　هزار خـار مغیلان رهیده گشـــت ز خاری
(مولوی، ۱۳۸٤،ج۲: ۱۱۱۸)

۳) زمین ســرخ: رنگ یکی از مؤثّرترین عوامل در آفرینش صـور خیال اسـت. به کمک رنگ می‌توان امور دیدنی و مربوط به چشم را گسترش داد و به آن ویژگی‌های حسی را نسـبت داد. در تصویر «زمین سرخ» نسبت‌دادن ویژگی سرخ، تصویر را در حوزه بینایی گسـترش داده و آن را برای مخاطب تجسّـم بخشـیده اسـت. تصـویر مذکور در شـعر فردوسـی در سـبک خراسـانی مشـاهده می‌شود، عنصر رنگ در شعر وی، محور اصلی تداعی‌هاسـت و به درسـتی از رنگ در شـعرش بهره گرفته اسـت. در شعر اخوان نیز از عنصر رنگ برای پرورش مضمون به خوبی استفاده شده است.

اخوان:

مادرم، سبز سالخورده، زمین
سرخ و سیراب شد زخون شهید
(اخوان، ۱۳۹۵: ۱۷۱۱)

نمونه‌های حضور صریح تصویر یاد شده در شعر کلاسیک:

هـمـی تـازنـد ایـن بـر آن، آن بر این　　زخـون یـلـان ســـرخ گـردد زمـیـن
(فردوسی، ۱۳۷۵،ج۵: ۱۱۳)

زمـیـن هـمـرنـگ دیـبـای ســتـبـرق　　بنفش و ســبز وزرد و ســرخ و ازرق
(فخرالدّین اسعد، ۱۳٤۹: ٤۰۳)

بـه دســت انـدرآورده شـــمشـــیر کین　　ز خـون ســـرخ کـرده ایـم زمـیـن
(خواجو، ۱۳۹۵، ج۱: ۲٤۹)

٤) **نهال سـرکش**: نسبت‌دادن ویژگی «سرکش» به نهال موجب آفرینش تصویری پویا و متحرّک و جاندار شـده اسـت. از همین منظر، صـفت هنری خلق شده که ارزش بلاغی مهمی به کلام داده اسـت. تصـویر«نهال سـرکش» در شعر پیشینیان حضور دارد در شعر اخوان نیز در بافت نو و متفاوت با شعر گذشته دیده می‌شود.

اخوان:

هرجا نهالی سرکش است و بی‌ستاره
مجروح و خرد و تکّه پاره
بیدار و بیمار است
(اخوان، ١٣٩٥: ١٦٥٩)

نهـال سـرکش گـل بی‌وفـا و لـاله دورو　　درین چمن بـه چـه امیـد آشـیـان بندیم
(کلیم‌کاشانی، ١٣٣٦: ٢٧٨)

کـه ای سـرکـش نـهـال نـازپـرورد　　رخـت را در لـطـافـت نـازپـرورد
(جامی، ١٣٧٥: ٦٦٢)

٥) خورشـید مهربان: شاعر با به کاربردن صفت نسبی، تصویری خیال‌انگیز پدید آورده اسـت. این تصـویر که در شعر سبک هندی (صائب) حضور دارد، در شعر اخوان نیز با سویه‌ای اجتماعی و متناسب با بافت برون متنی شعرش مشاهده می‌شود.

اخوان:

مهربان خورشید تابنده
این غریب ملک ری، دور از تو دلگیرت
با تو دارد حاجتی، دردی که بی‌شک از تو پنهان نیست
(اخوان، ١٣٩٥: ١٦٧٠)

عشـق چون خورشـید بر ذرّات باشـد مهربان　　عید پروانه است هر شمعی که روشن می‌شود
(صائب، ١٣٦٦، ج٣ : ١٣٢٧)

٦) صبح آتشین (بینامتنیت صریح)

اخوان:

بر لوح دودفام سحر، صبح آتشین
شنگرف تا اقاصیِ زنگار گسترد
(اخوان ،١٣٩٥ : ١٠٨٣)

چـو صـبـح آتشـیـن از کـوه دم زد　　رخ خـورشـیـد از آتـش عـلـم زد
(عطّار، ١٣٣٩: ٣٠٧)

٣- نتیجه‌گیری

جسـتجو و بررسـی تصویرهای شعری اخوان (تشبیه، استعاره، تشخیص، کنایه و صفت هنری) و مقایسـهٔ آنها با تصـاویر پیشـینیان با بهره‌گیری از نظریه بینامتنیت و رویکرد سـنّت‌گرایی ادبی نشـان می‌دهد، شـعر اخوان پیونددهندهٔ شعر گذشته و شعر نو فارسی اسـت. وی توانسـته اسـت با بهره‌گیری از ابزارها و امکانات شـعر کهن پارسی شعر نو خود را پایه‌گذاری کند، از شـالودهٔ اسـتواری برای زیرسـاخت شـعر خود اسـتفاده کند، میزان برخورداری وی از گنجینه کهن ادب پارسی؛ شیوهٔ استفادهٔ وی از تصاویر کهن در بافت جدید و قدرت خلّاقیت شـاعر در بهره‌مندی از این تصـاویر آشـکار شـده اسـت. بنابراین پژوهش حاضـر می‌تواند در شـناخت شـعر اخوان و در نقد ادبی شعر وی مؤثّر باشد، داده‌های تحقیق نشان می‌دهد شعر اخوان می‌تواند الگو و نمونهٔ آرمانی برای نسل شـاعران جدید باشـد تا بتوانند با تقویت دانش ادبی و با تلفیق شـعر سـنّتی و نو، نبوغ هنری خویش را پرورش داده، تا این امر به آفرینش آثار ادبی فاخر بیانجامد.

در این پژوهش، اگرچه تلاش شده است با توجه به حجم مقاله نمونه‌های شعری از شاعران مختلف ذکر گردد، اما در بررسی همهٔ تصویرهای استخراج شده و مطابقت داده شده با متون کهن بیشترین بازتاب تصاویر در شعر اخوان از شاعران سبک عراقی، پس از آن به ترتیب از شاعران سبک هندی و خراسانی بوده است. در میان شاعران سبک عراقی، بیشترین میزان بازتاب به ترتیب از مولوی، عطّار و نظامی، در سبک هندی از صائب و بیدل و در سبک خراسانی از فردوسی و منوچهری بوده است، در مجموع بالاترین میزان تأثّر از صائب و پس از آن مولانا قراردارد.

نیز یافته‌های پژوهش دلالت می‌کنند، میزان و چگونگی بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در تصاویر شعری اخوان متفاوت است؛ دسته‌ای از تصاویر شعری را شاعر به صورت صریح (مستقیماً) از تصاویر شعری شاعران کهن پارسی اقتباس کرده است که از نظر لفظ و مضمون تفاوتی با تصاویر پیشینیان ندارد، خلّاقیت شاعر در کاربرد این گونه تصاویر در بافت جدید و مطابقت آنها با بافت امروزی است. گروهی دیگر از تصاویر شعری که دچار دگرگونی شده‌اند (بینامتنیت ضمنی)، ردپای تصاویر شعری کهن را در این تصاویر می‌توان مشاهده نمود. شاعر با بهره‌گیری از خلّاقیت خود توانسته است تغییراتی در این تصاویر به وجود آورد و آنها را متناسب با تغییرات موجود در زبان حاضر سازد.

تغییر و دگرگونی گاه به صورت ترکیب دو تصویر سنّتی و خلق تصویری تازه است، زمانی کاربرد تصویر در مفهوم جدید و یا تلفیق یک واژه کهن با واژه‌ای تازه است، می توان گفت در این نوع تصویرها ارتباط میان دو قسمت تصویر چنان عمیق است که دیگر متنی به عنوان متن مهمان یا بیگانه معنای خود را از دست داده است و ارتباط بینامتنی در این موارد شیوه‌ای نه برای هم‌حضوری یک متن در متن دیگر است بلکه سبب زایش متن‌ها (تصویرهای) تازه شده است. دستهٔ دیگر تصاویری است که در

تصاویر شعری کهن نیست ممکن است حاصل ابداع و خلّاقیت شاعر در کاربرد زبان یا تصاویر شعری هم‌عصران وی باشد که در این پژوهش مورد بررسی قرار نگرفته‌اند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آلن، گراهام (۱۳۸۹)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۲. ابرمز، ام اچ، گالت‌هرفم (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: رهنما.

۳. ابن‌یمین، فخرالدّین محمود (۱۳٤٤)، دیوان، تصحیح حسینعلی باستانی‌راد، بی‌جا: سنایی.

٤. احمدی، بابک (۱۳۸٤)، *ساختار وتأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

۵. اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۹۵)، متن کامل ده کتاب شعر، ۲ جلد، تهران، نشر زمستان.

٦. ---------- (۱۳۹۵)، آخرشاهنامه، تهران: مروارید.

۷. ---------- (۱۳۹۵)، از این اوستا، تهران: زمستان.

۸. انوری، اوحدالدّین علی‌بن‌محمد (۱۳٦٤)، دیوان، به کوشش سعید نفیسی، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی پیروز.

۹. امیرخسرو دهلوی (۱۳٦۱)، دیوان، تصحیح سعید نفیسی، تهران: انتشارات جاویدان.

۱۰. بیدل‌دهلوی، مولانا عبدالقادر (۱۳٤۱)، *کلیات*، ج۱، دیوان تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، به اهتمام حسین آهی، تهران: کتابفروشی فروغی.

۱۱. بیلقانی، مجیرالدّین (۱۳۵۸). *دیوان*، تصحیح محمّد آبادی، تبریز: انتشارات مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

۱۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، *سفر در مه*، تهران: سخن.

۱۳. تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

۱٤. خاقانی‌شروانی، افضل‌الدّین بدیل‌بن‌علی نجار (۱۳۸۵)، *دیوان*، به کوشش ضیاءالدّین سجّادی، تهران: زوار.

۱۵. خواجو، کمال‌الدّین ابوالعطا محمودبن‌علی (۱۳۹۵). سامنامه، تصحیح میترا مهرآبادی، تهران: دنیای کتاب.

۱٦. حافظ‌شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۸۳)، *دیوان*، تصحیح علامه‌قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزهدار، تهران: اساطیر.

۱۷. حزین‌لاهیجی، محمّدعلی بن ابی‌طالب (۱۳٦۲)، *دیوان*، تصحیح و مقدّمهٔ بیژن ترقی، تهران: انتشارات کتابفروشی خیام.

۱۸. جامی، نورالدّین عبدالرّحمن (۱۳۷۵)، *مثنوی هفت اورنگ*، تصحیح و مقدّمهٔ آقامرتضی مدرس‌گیلانی، تهران: کتابفروشی سعدی.

۱۹. ---------- (۱۳٤۱). *دیوان*، تصحیح هاشم رضی، بی‌جا: انتشارات پیروز.

۲۰. سنایی (۱۳۲۹)، حدیقةالحقیقه و شریعةالطریقه، تصحیح مدرس رضوی، دانشگاه تهران، تهران.

۲۱. سعدی‌شیرازی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۵)، *کلّیات*، به اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران: انتشارات هرمس.

۲۲. صائب تبریزی (۱۳٦٤-۱۳۷۸)، *دیوان ٦جلد*، به کوشش محمّد قهرمان، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۲۳. عرفی‌شیرازی، مولانا خواجه زین‌الدّین علی‌بن‌جمال‌الدّین (۱۳۷۸)، *کلّیات اشعار*، تصحیح پروفسور محمّد ولی‌الحق انصاری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

٢٤. عطّارنیشابوری، فریدالدّین (١٣٦٨)، دیوان، تصحیح تقی تفضلی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
٢٥. فخرالدّین اسعدگرگانی (١٣٤٩). *ویس و رامین*، تصحیح ماگالی تودوا.، الکساندر گوافاریا، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
٢٦. فردوسی، حکیم ابوالقاسم (١٣٦٦-١٣٨٥)، *شاهنامه*، ٦ جلد، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، نیورک، کالیفرنیا: بابلیوکا پرسیکا.
٢٧. فیاض‌لاهیجی، ملّاعبدالرّزاق (١٣٧٢)، دیوان، مصحّح امیربانو کریمی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
٢٨. قطران‌تبریزی (١٣٦٢)، دیوان، به تصحیح محمّد نخجوانی، تهران: انتشارات ققنوس.
٢٩. قوامی‌رازی، بدرالدّین (١٣٧٤)، دیوان، تصحیح میرجلال‌الدّین حسینی‌اُرموی، چاپخانه سپهر.
٣٠. کلیم‌کاشانی (١٣٣٦)، *کلّیات*، تصحیح و مقدّمهٔ پرتو بیضایی، تهران: خیام.
٣١. معزی، ابوعبدالله محمّدبن‌عبدالملک (١٣١٨)، *دیوان*، به اهتمام عباس اقبال، بی‌جا: کتابفروشی اسلامیه.
٣٢. مکاریک، ایرتاریما (١٣٨٥)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر، محمّد نبوی، تهران: آگه.
٣٣. مولوی، جلال الدین محمّد (١٣٨٤)، *دیوان شمس*، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران: نشر سنایی.
٣٤. ---------- (١٣٧٦)، *مثنوی معنوی*، تصحیح محمّد روشن، تهران: فردوس.
٣٥. ناصرخسروقبادیانی، ابومعین (١٣٨٨)، *دیوان*، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
٣٦. نامورمطلق، بهمن (١٣٩٤)، *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.

۳۷. نظامی‌گنجوی، ابومحمّد الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۳۵)، *کلیات دیوان*، براساس نسخهٔ حسن وحید دستگردی، تهران: امیرکبیر.

۳۸. نظیری‌نیشابوری، محمّدحسین (۱۳۷۹)، دیوان، تصحیح محمّدرضا طاهری، تهران: انتشارات رهام.

۳۹. نیما یوشیج (۱۳۸۵)، درباره هنر شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه.

٤۰. وحشی‌بافقی، کمال‌الدّین (۱۳۵۳)، دیوان، به کوشش حسین نخعی، تهران: سپهر.

٤۱. یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۹۳)، *جویبار لحظه‌ها*، تهران: جامی.

ب) مقاله‌ها

۱. نجفی، عیسی و طاهره چهری (۱۳۹۳)، «بررسی تشبیهات اخوان و گفتمان‌های مربوط به آن»، سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)، شماره ۲۵، صص ۳۲۳-۳۳۸.

۲. محمّدنژادعالی‌زمینی، یوسف (۱۳۹۸)، «بررسی کنایه کلاه در شاهنامه»، فصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، دوره ٤، ش ۱، صص ۱۷۹-۱۹۰ .

۳. سروریعقوبی، علی (۱۳۸۸)، «تأثیرپذیری شاعران معاصر از شعر کهن از دید تصویرسازی»، پژوهشنامه در ادب حماسی، دوره ۵، شماره ۸، صص ۲۹۰-۲۹۳.

٤. نامورمطلق، بهمن (۱۳۸٦)، «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ٥٦، صص ٥٦-۹۸ .

د) لاتین

1. Holman, H. C. (1980). *A Handbook to Literature*, Based on the original edition by Wiliam Flint Thrall and Addison Hibbard, Bobbs-Merrill Education: 4th edition.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۴
صفحات ۸۹-۴۷
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.54.2.1

سبک‌شناسی لایه‌ای تذکرةالاولیاء عطار در سه لایهٔ واژگانی، نحوی وبلاغی*
(مقالهٔ پژوهشی)

مقدّسه کوچک‌زاده
دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
دکتر احمد غنی‌پورملکشاه[1]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران
دکتر علی‌اکبر باقری
دکتر قدسیه رضوانیان
استادان گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده
سبک‌شناسی دانشی است که به مطالعهٔ شیوهٔ کاربرد زبان در متون می‌پردازد و در این مطالعه از روش‌های گوناگون بهره می‌برد. یکی از روش‌هایی که این دانش در تحلیل متون ادبی از آن بهره می‌برد، سبک‌شناسی لایه‌ای است. سبک‌شناسی لایه‌ای، روشی است که از شیوه‌های مختلف، در بررسی متون بهره می‌گیرد. در این شیوه متن درپنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک (فکری) بررسی می‌شود تا علاوه‌بر بررسی ویژگی‌های سبکی متن، اندیشه و نگرش مؤلف در موضوع‌های مختلف آشکار شود. تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری به‌دلیل برجستگی زبانی و فکری، قابلیت بررسی بر اساس این شیوه را دارد. در این مقاله، نگارندگان باروش تحلیلی-آماری، صفحات منتخب تذکرةالاولیاء را در سه لایهٔ واژگانی، نحوی وبلاغی بررسی کرده‌اند و به ویژگی‌های برجستهٔ هر لایه پرداخته‌اند. در این بررسی، در لایهٔ واژگانی، واژه‌ها با نگرش و اندیشهٔ قبلی انتخاب شده‌اند. در لایهٔ نحوی، چیدمان و پیوند جمله‌ها در کنار هم بر اساس هدف

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱
[1] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: a.ghanipour@umz.ac.ir

نویسنده از ذکر آن حکایت صورت می‌پذیرد و انتخاب وجه فعل، قید، حرف اضافه و پسوند نیز در راستای القای مفهوم و با توجه به ایدئولوژی نویسنده انجام می‌شود. در لایهٔ بلاغی، تضاد بیشترین بسامد را دارد و با قدرت موسیقی‌آفرینی خود، فضاسازی و انتقال ایدئولوژی در انتقال مفهوم و نگرش نویسنده مؤثر است. افکار و ایدئولوژی عطار در بررسی هر سه لایه به‌صورت آشکارا و ضمنی قابل بازیابی است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی لایه‌ای، تذکرةالاولیاء عطار، لایهٔ واژگانی، لایهٔ نحوی، لایهٔ بلاغی.

۱- مقدّمه

تذکرةالاولیاء تنها اثر منثور به‌جای مانده از عطار نیشابوری است. عطار در این اثر، از احوال و زندگی ۷۲ عارف نامی سخن به‌میان آورده و از ۲۵ عارف نیز در بخش ملحقات این اثر سخن رفته است. عارفانی که عطار از آنها یاد کرده، هر یک ویژگی خاصّی داشته‌اند که در زمان خود به آن شهره بودند. هرچند تذکره‌نویسی قبل از عطار نیز رواج داشته و افرادی همچون هجویری درکشف‌المحجوب به احوال عارفان پرداخته‌اند، امّا عطار از بستر تذکره‌نویسی بهره برده است تا علاوه‌بر معرّفی عارف و ایدئولوژی او، خواسته یا ناخواسته دیدگاه خود را نیز به مخاطب ارائه دهد. مخاطب زمانی به دیدگاه و ایدئولوژی عطار پی‌می‌برد که متن را به‌صورت جزءجزء و در لایه‌های مختلف بررسی کند.

روش لایه‌ای از روش‌های جدیدی است که به مخاطب در این امر یاری می‌رساند تا فرصت شناخت نوع نگاه و ایدئولوژی نویسنده را از دست ندهد. این مقاله در تلاش است به‌کمک روش لایه‌ای، تذکرةالاولیاء عطار را در سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی بررسی کند و به این پرسش پاسخ دهد که این سه لایه چگونه نوع نگاه و ایدئولوژی نویسنده را انتقال می‌دهند؟

حدود پژوهش این مقاله، کتاب تذکرةالاولیاء عطارنیشابوری به‌تصحیح و مقدمهٔ شفیعی‌کدکنی است و شیوهٔ پژوهش تحلیلی-آماری و روش جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ سبک‌شناسی لایه‌ای آثار متعدّدی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیر است:

بابک احمدی در کتاب «چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار» (۱۳۷۹) چهار پژوهش را به همراه یک نمونه از نثر عطار ارائه کرده است. در گزارش سوم این کتاب زبان، تازگی‌ها، ویژگی‌های سبکی تذکرة الاولیا و توان روایت‌گری بررسی شده است.

محمود فتوحی در کتاب «سبک‌شناسی» (۱۳۹۱) به سبک‌شناسی لایه‌ای توجه ویژه دارد و کوشیده است که این روش را - بر خلاف دیگر آثار که بیشتر به زبان‌شناسی گرایش دارند- با ادبیات تطبیق دهد.

مرضیه همتی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی و مقایسهٔ سبک‌شناختی بخش اوّل و دوم تذکرةالاولیاء» (۱۳۹۳) به بررسی ویژگی‌های سبکی تذکرةالاولیاء در سه سطح زبانی، ادبی و فکری با رویکرد متن‌بنیاد و روش سبک‌شناسی لایه‌ای می‌پردازد و با مقایسهٔ بخش اول و دوم تذکره، تفاوت‌های سبکی این دو بخش را درمی‌یابد. نویسنده تازگی کار عطار را در سادگی و ایجاز در کلام می‌یابد نه کاربردهای زبانی.

حسن مقیاسی و سمیرا فراهانی در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای در خطبهٔ ۲۷ نهج‌البلاغه» (۱۳۹۳) بر اساس روش لایه‌ای به تحلیل خطبهٔ ۲۷ نهج‌البلاغه پرداخته‌اند و با واکاوی لایه‌ها، برجستگی‌های متن را آشکار کرده تا هدف مولف را نحوهٔ کاربرد واژگان، چینش متن، دلیل استفاده از عناصر بلاغی و... را دریابد.

هوشنگ محمّدی‌افشار و کبری شایان‌مهر در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه اشعار قیصر امین‌پور» (۱۳۹٦) با استفاده از روش لایه‌ای مجموعه اشعار امین‌پور را واکاوی کرده‌اند تا برجستگی‌های اشعار را آشکار و به افکار و عقاید مؤلف دست یابند.

در پایان‌نامه‌ای با عنوان «سبک‌شناسی تذکرةالاولیاء عطار» (۱۳۹۸) که نام نگارندهٔ آن نامشخص است، نویسنده عناصر مختلف زبانی، ادبی، نحوی و فکری را در تذکرة الاولیاء مورد بررسی قرار داده و به نقش این عناصر در القا و انتقال حالات عاطفی، تجربیات و سنّت‌های عرفانی عطّار پرداخته است.

احمدرضا نظری و شهریار مشکین در مقالهٔ «بررسی سبک شخصی دو بخش اصلی و افزودهٔ تذکرةالاولیاء عطار بر اساس روش تحلیل آماری کیوسام» (۱۳۹۹) با کمک روش کیوسام (جمع تصاعدی) که یکی از روش‌های سبک‌سنجی و تحلیل متون زبانی است، می‌کوشد متن دو بخش اصلی و افزودهٔ تذکره را مقایسه کند و به متفاوت بودن مؤلفِ دو بخش پی ببرد.

۳- سبک‌شناسی لایه‌ای

دانش سبک‌شناسی با زبان ارتباط مستقیم دارد. این دانش «با اهمیت احتمالی ویژگی‌های زبانی در متن سر و کار دارد و به این می‌پردازد که این ویژگی‌ها، چگونه رویداد یا وضعیتی را از طریق چشم‌انداز یا دیدگاهی خاص بازمی‌نمایانند» (وردانک، ۱۳۸۹: ۵۷).

هر دانشی اساسی دارد و «بنیاد کار این دانش بر تمایز، گوناگونی و گزینش زبانی در لایهٔ زبان (آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی، کاربردی) استوار است. این بررسی از طریق تحلیل صورت‌های زبانی مانند تکیه‌ها، آواها، واژه‌ها، ساخت‌های دستوری، لحن، صدای نحوی، معانی ضمنی، بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ساخت‌های مجازی و استعاری زبان، شکل می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۲).

در سبک‌شناسی برای تحلیل متون از روش‌های مختلفی استفاده می‌شود که یکی از جدیدترین روش‌ها، روش لایه‌ای است. این روش بر پایهٔ علم زبان‌شناسی بنیان شده است. «در این روش جدید مبانی سازندهٔ سبک را در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک بررسی می‌کنند، پژوهشگر و منتقد ادبی می‌تواند با این روش به سبک مؤلف دست یابد و آن را تحلیل کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷). او در این تحلیل، «از کوچک‌ترین سازه‌های زبان؛ یعنی آواها آغاز می‌کند و تا واژگان و کیفیت کاربرد آنها و تعابیر و ترکیبات، همچنین نحو و ساختار جمله‌ها و بلاغت و کاربرد اندیشه و ایدئولوژی هنرمند به تجزیه و تحلیل می‌پردازد و در نهایت، از مجموع کلّیّت ساختاری اثر به اهداف هنری سخنور پی‌می‌برد» (محمّدی‌افشار و شایان‌مهر، ۱۳۹٦: ۲٦۲) و به سبک فردی او دست می‌یابد. «در این روش ارتباط و پیوند عناصر و مشخّصه‌های ظاهری متن با محتوا و مضمون کلام به‌آسانی قابل تشخیص و بررسی است» (مقیاسی و فراهانی، ۱۳۹۳: ٤۲) و منتقد ادبی با بررسی جزءبه‌جزء متن به تحلیل جامعی از یک متن ادبی دست می‌یابد.

در این مقاله برای تحلیل سبک‌شناسی لایه‌ای از کتاب «سبک‌شناسی محمود فتوحی» استفاده شده است. او سطوح تحلیل واحدهای زبان را در یک تحلیل سبک‌شناسانه پنج لایه می‌داند: ۱) لایهٔ آوایی؛ ۲) لایهٔ واژگانی؛ ۳) لایهٔ نحوی؛ ٤) لایهٔ بلاغی و ۵) لایهٔ ایدئولوژیک [دراین مقاله به‌دلیل طولانی‌شدن از لایهٔ آوایی و ایدئولوژیک چشم‌پوشی می‌شود]. درلایهٔ واژگانی، واژه‌های رسمی و محاوره‌ای، کهن، نشان‌دار و بی‌نشان و بارمزگان و بی‌رمزگان بررسی می‌شوند. در لایهٔ نحوی، چیدمان جمله، طول جمله و پیوند جمله بررسی می‌شوند و عناصری چون وجه فعل، قید، حرف اضافه و پسوند، ایدئولوژی عطار را منعکس می‌کنند و در لایهٔ بلاغی عناصری چون: تضاد، سجع، تکرار، تشبیه، کنایه، ایجاز، استعاره، طنز و... بررسی می‌شوند و دیدگاه بلاغی نویسنده آشکار می‌شود.

٤- بحث و بررسی

در این بخش به سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی پرداخته می‌شود و سعی بر این است که ایدئولوژی حاکم بر هر یک از لایه‌ها آشکار شود.

٤-١- لایهٔ واژگانی

واژه در متن نقش کلیدی دارد و تأمّل در انتخاب آن بسیار اهمیت دارد؛ زیرا «بخش عمده‌ای از سرشت سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها، ایستا و منجمد نیستند. بلکه جاندار و پویایند...» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲٤۹) و می‌توانند عقیده و نگاه نویسنده را القا کنند. عطار در تذکره به ماهیت واژه‌ها پی‌برده است و سعی می‌کند واژه‌هایی را برگزیند که با ایدئولوژی او سازگارتر باشند. در این بخش، واژگان را علاوه بر تحلیل محتوا از حیث کمی نیز بررسی می‌کنیم. شاخص‌های این جدول با بررسی ۱۰ صفحه از تذکره انتخاب شده است.

٤-١-١- واژگان رسمی و محاوره‌ای

هرگاه نویسنده‌ای از هنجارهای عادی زبان عبور کند، اثری ادبی خلق کرده است، اما گاه نویسنده اثر خود را با ترکیب هنجار و عبور از آن می‌سازد. همراهی واژگان رسمی و محاوره‌ای تفاوت سبکی ایجاد می‌کند و کشف این تفاوت، ایدئولوژی نویسنده را آشکار می‌کند. اگر کاربرد واژگان رسمی را هنجار و به کارگیری واژگان محاوره‌ای را خروج از هنجار زبان بدانیم. کاربرد این دو گروه از واژگان در کنار یکدیگر ساختار متفاوتی به متن می‌دهد.

جدول ۱- لایهٔ واژگانی

شاخص‌های واژگانی	تعداد	درصد	توضیحات
رسمی	۵۰	٪۷۸	عطار در بیان حکایات، نقل قول‌ها از زبان مشایخ، دوستان و مریدانشان از واژگان گفتاری ومحاوره‌ای بهره می‌برد. این کاربرد جنبهٔ داستانی اثر را تقویت می‌کند و آن را به زبان گفتگو نزدیک‌تر می‌کند.
محاوره‌ای	۱٤	٪۲۲	
۱- کهن‌گرایی زبان رسمی	۱۵	٪۲٤	۱- دست‌دوک، بشولیدن، استاره، بُنجشک، پاداشت، کاره. ۲- ها بژارید، ها پیش نکنم، هوهمی چکید، واخفته بودم. ۳- زبان وزفان، نوشت ونبشت، شتروان وشتربان، نه ونی.
۲- کهن‌گرایی زبان فردی	۳۱	٪٤۹	
۳- کاربرد همزمان واژه‌های کهن ونو	۱۷	٪۲۷	
نشان‌دار	٤٤	٪۳۷	خرک، عورت غریب عاجز، مخدره مستوره، سیده، ضعیفه. همسایه، مهتری وکهتری، زمین، دختر، بار، خانه، چشم.
بی‌نشان	۷٦	٪٦۳	
بارمزگان	۲۲	٪۳٦	یکی از رمزگان‌های اجتماعی مهم در تذکره رمزگان زنان است که با عنوان‌های مختلفی از آن‌ها یاد شده است.
بی‌رمزگان	۳۹	٪٦٤	

برای نمونه در تذکرةالاولیاء فراوانی واژگان رسمی ۷۸٪ و واژگان محاوره‌ای ۲۲٪ است. عطار هرگاه حکایتی یا نقل قولی از مشایخ، مریدان و مردم عادی بیان می‌کند، زبانش ساده‌تر و صمیمی‌تر و به زبان گفتگو نزدیک‌تر می‌شود حتی «بسیاری از گفتگوهای تذکره تنها از آن جهت تأثیرگذار است که به زبان گفتار نزدیک است» (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۳۹). کاربرد این واژگان جنبهٔ داستانی اثر را تقویت می‌کند، اما زمانی که مسائل عرفانی و حکمت‌ها از زبان مشایخ مطرح می‌شود یا خود عطار مسأله‌ای را تفسیر می‌کند، لحن تغییر می‌کند و واژگان رسمی‌تر و زبان ادبی‌تر می‌شود؛ پس این دو نوع واژه، دو نوع لحن در تذکره ایجاد می‌کنند: لحن رسمی و لحن محاوره‌ای.

لحن رسمی متن را جدّی و آموزشی می‌کند و لحن محاوره‌ای، بر سادگی و صمیمیت و گفتگومحوری متن می‌افزاید. در نمونهٔ اول، ۱۰ واژهٔ رسمی و ۲ واژهٔ محاوره استفاده شده است، اما همین دو واژه، بر کلّ عبارت تأثیر می‌گذارد و لحن عبارت را به زبان گفتار نزدیک می‌کند. در نمونهٔ دوم نیز تمام واژگان رسمی هستند و لحن متن رسمی، آموزشی و جدّی است.

– پیرزنی با عصا در من نگریست. گفت: نگر ازین مرد که تو را پیشِ او می‌برند نترسیا که هر دو بندگان یک خداوندید تا خدای نخواهد بنده هیچ نتواند کرد (۱٤٥).

– و گفت: «چون عارف خاموش شود مرادش آن بود که جز با معروف خود سخن نگوید و چون چشم برهم‌نهد مقصودش آن بود که چون چشم باز کند به‌حق نگرد و چون سر بر زانو نهد طلب آن کند که سر برندارد تا اسرافیل صور ندمد، از بسیاری انس که با حق تعالی دارد» (۱۸۷).

٤-۱-۲- کهن‌گرایی

شاعران و نویسندگان برای هنجارشکنی از واژه‌های کهن استفاده می‌کنند. «اگر عناصر زبان گذشته را از موقعیت تاریخی آن جدا کنیم و به درون بافت زبانی دوره‌های بعد

منتقل نماییم، هنجار زمانی کلام شکسته می‌شود و سخن از بافت تاریخی که در آن تولّدیافته، فاصله می‌گیرد. کاربرد عناصر تاریخ‌مند زبان در یک بافت زمانی تازه‌تر را کهن‌گرایی می‌گویند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵٤). عموماً، واژگان کهن در تذکره از زبان عرفا بیان می‌شود، این مسأله خود نشان از تأکید عطار بر حفظ عین سخنان مشایخ دارد. در تذکرةالاولیاء شاهد دو نوع کهن‌گرایی هستیم. کهن‌گرایی در زبان رسمی و کهن‌گرایی در زبان فردی. کهن‌گرایی در زبان رسمی، زبان اثر را از زبان عصر کهن‌تر و کهن‌گرایی در زبان فردی، مخاطب را با زبان و اصطلاحات خطّه‌ای خاص آشنا می‌کند.

الف) کهن‌گرایی در زبان رسمی

کاربرد واژه‌های کهن در زبان رسمی، مخاطب را با نوعی تضاد روبه‌رو می‌کند. او متنی یکدست را می‌خواند و در اثنای آن با واژه‌ای برخورد می‌کند که با دوره و ویژگی‌های آن متن، هم‌خوانی ندارد. تذکره از متونی است که نویسنده سعی دارد سخن شماری از عرفای نامی را عیناً نقل کند تا با حفظ امانت‌داری، حضور عارفان در متن و اعمال آنها را برای مخاطب باورپذیرتر کند.

«تذکرةالاولیاء سرشار از واژگان ساده و آشنای زندگی هر روزه است. البته اندکی از واژگان کتاب از یاد رفته‌اند و مورد استفاده ندارند. همین، فهم برخی از عبارت‌ها را دشوار می‌کند؛ همچون «پاداشت» به‌معنای پایداری (۵۸۱)، «کاره» به معنای فاعل (۱۳٤)، «سُکُره» به معنای پیمانه و کاسه (۱۰۹) و «خراس» به معنای طویله (۳۱۱)» (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۲۷). علاوه‌بر این، در تذکره واژگان کهنی چون: شتروان (۲۰)، نبشت (۳۵)، زفان (۵۱)، نی (۹۸)، دست‌دوک (۱٤۵)، بشولیدن (٦۷٤)، استاره (۷۳٤)، بُنجشک (۷٤۷)، برخه (۷۳۹)، دوانزده (۸۸)، آسته (۳٦)، بیستر (۲۳۰)، پس‌دی (٤٤۵) و... نیز به‌کار می‌روند که تنها با اندکی تغییر به حیات خود ادامه می‌دهند. در میان این واژگان،

واژه‌هایی چون «شتروان، نبشت، زفان، گوسپند و نی» گاه با صورت امروزی آن همزمان در کنار هم به‌کار می‌روند.

کاربرد همزمان واژه‌های تازه و کهن

در تذکرةالاولیاء، گاه مشاهده می‌شود که یک واژه با دو صورت کهن و نو در کنار یکدیگر به‌کار می‌رود. عطار در تدوین تذکرةالاولیاء از منابع متعدّدی بهره برده است و بر این اساس، این احتمال قوّت می‌یابد که کاربرد همزمان دو واژه در صورت کهن و نو به‌دلیل تفاوت دوره‌های زمانی منابع عطار است که برای حفظ امانت‌داری آن را تغییر نداده است. احتمال دیگری که می‌توان بر آن تکیه کرد این است که این واژه به هر دو صورت در زمان عطار استفاده می‌شده است.

کاربرد این دو صورت در تذکرةالاولیاء به دو گونه است:

الف) گاه دو صورت کهن و نو از زبان عارفی بیان می‌شود.

– ... مالک آن بشنود. آتشی در جانش افتاد و دانست که کودک را زفان غیب بوده است. گفت: خداوندا! رطب ناخورده نامم به‌جهودی دادی بر زبان بی‌گناهی (۵۱).

ب) گاه عارف صورت کهن واژه را به‌کار می‌برد و در مقابل عطار از دو صورت کهن و نو همزمان بهره می‌برد.

– وقتی عمر عبدالعزیز –رضی‌الله عنه– به‌نزدیک حسن –رضی‌الله عنه– نامه نوشت... وقتی دیگر حسن بدو نامه نبشت که «آن روز آمده گیر که بازپسین که مرگ بروی نبشته‌اند بمیرد. والسلام. بیش ازین ننوشت. او جواب نبشت که «روزی آمده گیر که گویی دنیا خود هرگز نبوده است» (۳۵).

در نمونهٔ اول، مالک از یک واژه به دو صورت کهن و نو استفاده می‌کند. دو احتمال در این کاربرد مطرح می‌شود: ۱) عطار از دو منبع در نقل سخن مالک استفاده کرده است و ۲) استفادهٔ همزمان از یک واژه به دو صورت، امری عادی و معمول بوده است.

در نمونهٔ دوم، پنج فعل مشخص شده است که تنها یک «نبشت» از زبان شخصیت بیان می‌شود و چهار فعل دیگر به دو صورت از زبان عطار نقل می‌شود. کاربرد همزمان این دو صورت در زبان عطار احتمال دوم را قوی‌تر می‌کند، احتمال زنده‌بودن همزمان هر دو صورت.

ب-) کهن‌گرایی در زبان فردی

گاه ما با کهن‌گرایی در زبان فردی یا لهجه روبه‌رو هستیم. این نوع کهن‌گرایی برای کلّیّت زبان قابل تسرّی نیست و مربوط به یک خطّه یا یک شخص خاص است. این نوع کهن‌گرایی مخاطب را متوجه تفاوت لهجهٔ شخصیت‌ها می‌کند. در تذکرةالاولیاء نیز با این نوع کهن‌گرایی روبه‌رو هستیم. در بخشی از تذکره با پیشوندهای «ها، هو و وا» روبه‌رو می‌شویم که قبل از فعل می‌آیند و فعل پیشوندی می‌سازند. این پیشوندها معنای «به» را القا می‌کنند.

شفیعی‌کدکنی معتقد است که «هوژ» و «هو» پیشوندی بوده است در لهجهٔ قومسی (بسطام و خرقان) که نمونه‌هایی از آن در مقامات خرقانی نیز خوشبختانه باقی مانده است. پیشوند «ها» نیز در تذکرةالاولیاء عطار از زبان خرقانی به‌صورت «ها بژاردی و ها بژارد» باقی مانده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۵٤۰-۵٤۱).

بهار نیز پیشوند «ها» را مربوط به لهجهٔ جنوب طبرستان و مردم سمنان و شاهرود و قومس قدیم می‌داند (بهار، ۱۳۷۵،ج۲: ۱٤۱). پیشوند «وا» گاه به‌صورت حرف اضافه نیز کاربرد دارد. «و گفت: کسانی همی آیند واگناه، بعضی می‌آیند واطاعت. نه آن طریق است که با این هیچ درنگنجد...(۷۵٦)». این پیشوندها در تذکرةالاولیاء تنها از زبان شیخ ابوالحسن خرقانی نقل می‌شود که از پیشوندهای رایج منطقهٔ قومس به‌حساب می‌آید.

- این سخن گاه از معامله گویم گاه از عطا. خلق را اینجا راه نیست. مرگ را هابژارید که پنجاه سال ابوالحسن مرگ را هابژارد تا مرگ بر من خوش گشت (۷۳٦).

– و گفت: هرکه مرا چنان نداند که من در قیامت بایستم تا او را هاپیش‌نکنم به بهشت درنشوم، بگوی اینجا میا و بر من سلام مکن (۷٤۰).

– و گفت: وقتی به قفا واخفته بودم ازگوشهٔ عرش چیزی قطره‌قطره هوهمی‌چکید به دهانم حلاوت در باطن پدید می‌آمد (۷٤۱).

٤-۱-۳- واژه‌های نشان‌دار و بی‌نشان

ما در میان واژگان با دو دسته واژه روبه‌رو هستیم: واژگان بی‌نشان و نشان‌دار. واژه‌های بی‌نشان مصداقی کلّی را دربرمی‌گیرد و قابل ترجمه و برای همه قابل درک هستند، اما «واژه‌های نشان‌دار علاوه‌بر اشارت به یک مصداق خاص، نگرش گوینده و نویسنده را نیز درخود جای داده‌اند» (یارمحمّدی، ۱۳۹۳: ٦۰).

هر اندازه واژگان بی‌نشان در متن بیشتر باشند، متن عینی‌تر و هر اندازه واژگان نشان‌دار بیشتر، متن ذهنی‌تر و دارای معانی ضمنی و کنایی بیشتری می‌شود. در بررسی آماری تذکرةالاولیاء، واژه‌های بی‌نشان متن ٦۳٪ و واژه‌های نشان‌دار ۳۷٪ است. این درصدها نشان از عینیت‌گرایی عطار است، اما هرگاه میزان واژگان نشان‌دار در متن افزایش می‌یابد از نگرش نویسنده در مورد مسأله‌ای اجتماعی پرده برمی‌دارد.

برای نمونه، عطار هرگاه از زنان یاد می‌کند و یا یکی از مشایخ از آنها سخن می‌گوید، نام آنها را بیان نمی‌کند و واژه‌هایی نشان‌دار چون «عاجزه (۲۰)، سرپوشیده (۷۸)، عورت (۷۹)، ضعیفه (۷۹)، کدبانو (۸۱)، زن ضعیف (۸۵)، عورتی (۱۳۵)، والدهٔ بوطاهر (۸۷٦) و...» را به‌کار می‌برد. او تنها «رابعه و فاطمه» را به‌نام ذکر می‌کند، اما حتی رابعه نیز با وجود بزرگی شخصیت در چند جمله از خود با عنوان «عورت غریب عاجز، ضعیفه، زنی ضعیف و پیرزن ضعیف» یاد می‌کند، «الهی پادشاهان چنین نکنند با عورتِ غریبِ عاجز» (۷۹).

تنها، یک بار از زنان با عنوان «کدبانو» یاد می‌شود که آن واژه نیز از زبان کنیزک آن زن بیان می‌شود و حتی این کدبانو نیز نامی ندارد. «کنیزکی درآمد و دسته‌ای نانِ گرم آورد و گفت: این را کدبانو فرستاده است» (۸۱). این شواهد از جامعه‌ای مردسالار خبر می‌دهد که زنان نه تنها جایگاه اجتماعی خاصّی ندارند؛ بلکه حتی نامی نیز ندارند. این فاجعه به‌اندازه‌ای پیش می‌رود که حتی خود زنان نیز به این امر رضا می‌دهند و این عناوین را می‌پذیرند.

عطار نیز یکی از تابعین این جریان است و به این امر رضا داده است. گاه، نویسنده بین موصوف و صفت یا مضاف و مضاف‌الیه فاصله می‌اندازد تا مخاطب دلیل این جدایی را جستجو کند. در نمونهٔ زیر بین صفت و موصوف فاصله افتاده است تا صفت در نگاه مخاطب برجسته‌تر نمایان شود و او به تأکید نویسنده بر «جوین‌بودن قرص نان» راه یابد.

– من دست برگرفتم و آن قرص فروگرفتم. قرصی بود جوین، گرم، چنان که دست مرا از گرمی آن خبر بود (٨٦٦).

٤-١-٤- رمزگان متن

رمزگان از اصطلاحات کلیدی نشانه‌شناسی است؛ «هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌کند و بیش‌تر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان، بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همهٔ رمزگان‌های دیگر از جملهٔ رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار، اطوار و اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره به‌واسطهٔ زبان و از طریق انبوهی روایات وحکایات انباشته شده در فرهنگ قابل توصیف و بیان هستند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰). در پژوهش حاضر، ٣٦٪ واژگان بارمزگان و ٦٤٪ آنها بی‌رمزگان هستند. وجود رمزگان درمتن موضع‌گیری نویسنده را

نسبت به مسائل اطرافش مشخص می‌کند. در بررسی آماری از میان واژگان بارمزگان، ١٤ مورد رمزگان دینی و ٨ مورد رمزگان اجتماعی است.

– زمانی بود، کنیزکی درآمد و دسته‌ای نان گرم آورد و گفت: این را کدبانو فرستاده است... گفت: شما درآمدید دانستم که گرسنه‌اید، گفتم دو گرده در پیش دو بزرگ چون نهم؟ چون سایل بر در آمد به سایل دادم وحق تعالی را گفتم: «الهی! توگفته‌ای یکی را ده بازمی‌دهم و درین به یقین بودم. اکنون دو گرده برای رضای تو دادم تا بیست بازدهی برای ایشان» (٨١).

در این نمونه، واژه‌هایی چون «بزرگ، حق تعالی، الهی، یکی را ده باز دهم، یقین و رضا» از رمزگان دینی و «کنیزک، کدبانو و سایل» از رمزگان اجتماعی است. کاربرد بیشتر رمزگان دینی نشان از اهمیت دین و شریعت در نظر عطار است. رمزگان اجتماعی اگرچه کم کاربردتر از رمزگان دینی است، اما از نگاه عطار و جامعه به مسائل پرده برمی‌دارد. به نمونه‌ای از این رمزگان در بخش واژگان نشان‌دار پرداخته شده است.

٤-٢- لایهٔ نحوی

تولید جمله‌ها و در کنار هم قرارگرفتن آنها، متن را می‌سازد. «در آغاز تولید هر جمله، مجموعهٔ وسیعی از واژه‌های یک زبان در اختیار ماست تا با هرکدام که خواستیم جملهٔ خود را آغاز کنیم، ولی پس از نخستین انتخاب، عملاً گزینش واژهٔ بعدی در زنجیرهٔ گفتار محدود خواهد شد» (باطنی، ١٣٥٦: ٥٦). نویسنده‌ای در این انتخاب موفّق خواهد بود که با وجود محدودیت بهترین انتخاب را داشته باشد. «در بحث از لایهٔ نحوی ایدئولوژیک متن... هر آنچه که در محور هم‌نشینی کلام نقشی ایفا می‌کند، قابل بررسی و واکاوی است و می‌تواند بیانگر نگرش خاصّی از جهان‌بینی صاحب اثر باشد» (دلبری و مهری، ١٣٩٤: ٧١).

در این مبحث، به بررسی‌چیدمان، طول و پیوند جمله و در بررسی بازتاب دیدگاه نویسنده به وجه فعل، قید، تغییر حرف اضافه و پسوند می‌پردازیم تا نگرش و ایدئولوژی عطار در لایهٔ نحوی آشکار شود.

جدول ٢- لایهٔ نحوی

شاخص‌های نحوی	تقسیمات	تعداد	درصد	توضیحات
چیدمان جمله	نشان‌دار	٧	٪١٣	- من دست برگرفتم و آن قرص فروگرفتم. قرصی بود جوین، گرم، چنان که دست مرا از گرمی آن خبر بود (٨٦٦). فاصله موصوف و صفت، صفت را در نگاه مخاطب برجسته‌تر کرده است.
	معیار	٤٦	٪٨٧	
طول جمله	کوتاه	٦٠	٪٨٣	- آنچه دیدم و شنیدم و آنچه خوردم و پوشیدم و هرچه آفریده است مرا از خلق حجاب نکرد (٧٣٤). - گفت: دنیا ترگ گیر و بیافتی و خلاف هوا کن و به حق پیوستی (٤٦٤).
	بلند	١٢	٪١٧	
پیوند جمله	وابسته	١٨٩	٪٣٧,٥	هر دو ساختار وابسته و همپایه در تذکره نقش دارند و نویسنده با توجه به مقصود از هر دو بهره می‌برد.
	همپایه	٣١٧	٪٦٣,٥	
وجه فعل	١- اخباری	٤٩٦	٪٧٩,٥	١- حسن دررفت و بگفت. رابعه به‌گوشهٔ چشم بدو نگریست (٨٧). ٢- گفت: «هرکه مجاهده کند با نفس برای نفس، برسد به کرامات و هرکه مجاهده کند با نفس برای خداوند، برسد به خداوند» (١٥).
	٢- التزامی	٩١	٪١٤,٥	
	٣- امری	٣٨	٪٦	

				٣- حق مادر نگه‌دار که تو را بهتر از حج‌کردن. بازگرد و رضای او طلب‌کن (٥٨).
قید	زمان	٦٢٥	٪٧٥	و نقل است که یک روز با جماعتی درویشان به‌حصاری شدند. درپیش حصار هیزم بسیار بود. با درویشان گفت: امشب اینجا بباشیم که هیزم بسیار است تا آتش کنیم... هر کس پاره‌ای نان تهی می‌خوردند و ابراهیم در نماز ایستاد (١٢٦).
	مکان	٧٧	٪١٠	
	شدّت	٧٢	٪٨,٥	
	حالت	٥٦	٪٦,٥	
حرف اضافه	به	١٤	٪٤٥	- ای بسا کس که ازما دور است و بهما نزدیک است و بسا کس که بهما نزدیک است و ازما دور است (١٩٧).
	از	١٤	٪٤٥	
	با	٣	٪١٠	
پسوند	الف	١٠	٪٦١,٥	- گفت [شبلی]: عجبا کارا! جماعتی مردگان آمده‌اند تا برزنده‌ای نماز کنند (٦٨٨). - کسی گفت: بیچاره آن شترک که بار او بسیار است و این ظلمی تمام است برو (١٦٣).
	کاف	١٦	٪٣٨,٥	

٤-٢-١- چیدمان جمله

یکی ازموضوع‌های اصلی سبک‌شناسی نحو، کیفیت واژه‌چینی در جمله است. بر اساس نحو معیار هر واژه جایگاه مخصوص دارد، امّا «نحوشناسان امروزی، در برابر نظم پایه یا نحو معیار، «نظم نشان‌دار» را مطرح می‌کنند. اگر در یک متن، نظم عادی نحو به‌خاطر تأکید بربخشی از کلام تغییر کند و ساختاری غیرمتداول و نامعمول و متفاوت با نظم پایه داشته باشد، نشان و تشخّص خاصّی خواهد یافت» (فتوحی، ١٣٩١: ٢٧٤-٢٧٥). در تذکره، چیدمان معیار ٨٧٪ و چیدمان نشان‌دار ١٣٪ متن را دربرمی‌گیرد. بر اساس این

آمار، عطار عموماً از نحو معیار و در موارد خاص و برای القای هدفی از نحو نشـــان‌دار بهره می‌برد. برای تبیین بهتر این مسأله به دو نمونه بسنده می‌شود.

– نقل اسـت که سـفیان، درحال جوانی، می‌رفتی پشـت دوتا گشـته و ضعیف شده (۲۲۰).

در این نمونه، فعل در میانه و قید حالت در انتهای جمله ذکر شـده اسـت. «آوردن فعل در میانهٔ جمله به کلام رنگ‌وبوی گفتار می‌دهد و موجب این تصـــوّر می‌شـــود که فکر در میانه جمله‌پردازی و در «کنش کلامی» کامل شـده اسـت و همین، حالت شاداب و زنده‌ای می‌آفریند و تصـوّری از خودجوشـی و خودانگیختگی اندیشـه ایجاد می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۹: ۱۲۹). نویسـنده از خمیدگی قامت سفیان در شگفت است و برای بیان شـگفتی و تأکید بر ضعف او در جوانی، از قید حالت «پشت دوتا گشته و ضعیف شده» در انتهـای جملـه بهره می‌برد تـا مخاطب به این قید توجه ویژه کند و خمیدگی قامت سفیان را در برابر چشمان خود ببیند.

– پس شیخ را، بوالفضل پیش بوعبدالرحمن سلمی فرستاد تا خرقه پوشید، از دست او (٨٦٩).

در این نمونه، ذکر مفعول جمله در ابتدای کلام، نشـــان از تأکید بر بزرگی شـــیخ بوسعید و ارادت عطار به او دارد. این ارادت به اندازه‌ای است که حتی حاضر نیست در ابتدای ســـلوک نیز آنها را کهتر و زیردســـت دیگران حتی مراد خود ببیند. ذکر متمم در انتهای جمله و آوردن ضـــمیر اشـــاره به عنوان مضـــاف‌الیه بر شـــایســـتگی و بزرگی بوعبدالرحمن سلمی نیز تأکید می‌کند.

٤-٢-٢- طول جمله‌ها

جمله، بزرگ‌ترین واحد سـاختمانی در نحو اسـت و طول آن اندیشـهٔ نویسنده را بازگو می‌کند. «چراکه طول جمله نســـبتی با میزان درنگ و تأمّل گوینده در یک واحد فکری

دارد... فراوانی جمله‌های کوتاه و منقطع در سخن، باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود و برعکس، فراوانی جمله‌های بلند، سبکی آرام را رقم می‌زند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۷۵). ۸۳٪ جمله‌های تذکره، کوتاه و تنها ۱۷٪ آن بلند است.

در نثر فنی، جمله‌های بلند و پیچیده رواج دارد؛ اما تذکره «با این که در اواخر قرن ششم تألیف شده است مانند سایر کتب عرفانی به نثر ساده است، هرچند آثار برجسته‌ای از قرن ششم در آن پیداست؛ مع هذا در متن کتاب و روایات منقوله از شیوه و طرز نثر قدیم انحراف را جایز نشمرده و دارای همان خصایص و اعتبار و همان شیوه و سبک عهد سامانی می‌باشد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱٤). در این سبک، نویسنده از جمله‌های کوتاه و مستقل بهره می‌برد که از نظر معنی به هم پیوسته است (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۲۷). کوتاهی جمله‌ها، اندیشهٔ نویسنده را بدون درنگ به مخاطب انتقال می‌دهد و استقلال آن، آگاهی مخاطب از متن را افزایش می‌دهد. عطار از دو نوع جملهٔ کوتاه در متن خود بهره می‌برد: ۱) جملهٔ کوتاه نمایشی و ۲) جملهٔ کوتاه سرعتی.

در جملهٔ کوتاه نمایشی، قسمتی از حکایت برای مخاطب نمایش داده می‌شود تا بُعد داستانی اثر تقویت شود و پیوستگی عبارات نیکوتر جلوه کند.

– پس چون خواست که باز در صومعه رود، من بجستم و دامنش بگرفتم و گفتم: از بهر خدای علّت ظاهر را علاج‌کردی، علّت باطن را علاج‌کن (۱٤۲).

درجملهٔ کوتاه سرعتی، سرعت خواندن افزایش می‌یابد، این شتاب همیشه به‌دلیل بی‌اهمیتی موضوع نیست، بلکه نویسنده مطمئن است که مخاطب از موضوع آگاه است و نیازی به‌توضیح ندارد یا این که گاه مُجاز به‌توضیح نیست و در صورت توضیح‌دادن خلق رأی بر دیوانگی او می‌دهند.

– و گفت: خدای تعالی دوستان خود را در مقامی دارد که آنجا حدّ مخلوق نبود، و بوالحسن بدین سخن صادق است، اگر من از لطف اوسخن گویم خلق مرا دیوانه

خوانند. آنچه دیدم و شنیدم و آنچه خوردم و پوشیدم و هرچه آفریده است مرا از خلق حجاب نکرد (٧٣٤).

٤-٢-٣- پیوند جمله‌ها

در تذکرةالاولیاء، پیوند جمله‌ها به دو صورت اتفاق می‌افتد: ١) با ساختار هم‌پایه و ٢) با ساختار وابسته. در بررسی آماری تذکره، ساختار هم‌پایه ٦٢,٥٪ و ساختار وابسته ٣٧,٥٪ درصد جمله‌ها را دربرمی‌گیرد. بر این اساس، هر دو ساختار در پیوند نحوی و بروز اندیشهٔ حاکم بر اثر، مؤثرند و با درک علّت کاربرد هر یک می‌توان به نیّت نویسنده در کاربرد آن پی‌برد. به این نمونه توجه کنید:

– شیخ [بایزید بسطامی] گفت: «این ساعت برو و موی محاسن پاک ستره کن و این جامه که داری برکش و ازاری از گلیم برمیان بند و توبره‌ای پُر از جوز در گردن افکن و به بازار بیرون شو و کودکان راجمع کن و بدیشان بگوی: «هرکه مرا یک سیلی می‌زند، یک جوز بدو می‌دهم و هرکه دو زند، دو جوز» (١٧١).

در عبارت فوق، از هشت جمله با ساختار همپایه و دو جمله باساختار وابسته استفاده شده است که با «واوعطف» به‌یکدیگر مرتبط شده‌اند. «جمله‌های همپایه، جمله‌های مستقلی هستند که با پیوند همپایه‌ساز به‌هم مربوط می‌شوند و هیچ‌یک جزئی از جملهٔ دیگر نیستند» (انوری و احمدی‌گیوی، ١٣٨٥: ٣١٦)، اما دو جملهٔ آخر جمله‌های مرکّب هستند که از نظر معنا به‌هم وابسته هستند و با استفاده از «واوعطف» با جملهٔ بعد مرتبط شده‌اند.

بایزید ابتدا بدون توقّف و با سرعت جمله‌هایی با ساختار هم‌پایه ذکر می‌کند، اما زمانی که به جمله‌های با ساختار وابسته می‌رسد، لحن او تغییر می‌کند و درنگ در کلام او بیشتر می‌شود. بایزید اصل کلام خود را در دو جملهٔ وابسته می‌گنجاند. بر این اساس کاربرد ساختار هم‌پایه درجمله‌های تذکرةالاولیاء به‌سه گونه است:

الف) زمانی که نویسنده قصد دارد از نکته‌ای به‌سرعت عبور کند و از شرح آن بپرهیزد؛

ب) زمانی که مطمئن است مخاطب از مطلب آگاه است و تنها برای یادآوری و تلنگر بیشتر آن را ذکر می‌کند و باسرعت از آن عبور می‌کند؛

ج) برای تقویت بُعد داستانی اثر و زنده و نمایشی‌کردن عبارات متن.

در بخش طول جمله‌ها، به‌مقولهٔ جملهٔ سرعتی (مورد الف و ب) و نمایشی (مورد ج) پرداخته شده است و در این بخش از آن عبور می‌کنیم. کاربرد ساختار وابسته در تذکره برای تأمّل بیشتر در موضوع، درک درست مخاطب و آموزش مطلب به او صورت می‌پذیرد و عموماً عطار با دلایل منطقی دو جملهٔ پایه و پیرو را به هم پیوند می‌دهد. نمونهٔ زیر گویای این مطلب است:

– نقل است که از ابراهیم پرسیدند که «سبب چیست که خداوند را می‌خوانیم و اجابت نمی‌کند؟ گفت: از بهر آن‌که خدای را می‌دانید و طاعتش نمی‌دارید و رسول را می‌شناسید و متابعت سنّت او نمی‌کنید و قرآن می‌دانید و بدان عمل نمی‌کنید و نعمت خدای را می‌خورید و شکر نمی‌گویید و می‌دانید که بهشت هست و طلب آن نمی‌کنید و می‌شناسید که دوزخی است و از آن نمی‌گریزید و... (۱۲۲).

٤-۲-٤- بازتاب دیدگاه نویسنده در نحو

متغیرهای نحوی بستر مناسبی برای بازتاب سبک نویسنده هستند. این متغیرها «تابع دیدگاه نویسنده درباره موضوع‌اند؛ مثلاً «وجه فعل»، «قید»، «صفت» و «زمان»، نشان‌دهندهٔ میزان قطعیت نظر وی و نیز فاصلهٔ او با واقعیت و شکل‌دهنده به‌دیدگاه مؤلف دربارهٔ موضوع هستند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸٤). این متغیرها ثابت نیستند و بر اساس نویسنده و موقعیت متن متفاوت خواهند بود. در این بخش، متغیرهای نحوی چون: وجه فعل، قید،

حرف اضـافه و پسـوند بررسـی می‌شود. این عوامل دیدگاه نویسنده و قطعیت او را در موضوع بازتاب می‌دهند.

الف- وجه فعل

وجه فعل، «صـورت یا جنبه‌ای از آن است که بر إخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنی، تأکید، امید (ترجی) و بعضی امور دیگر دلالت می‌کند» (فرشیدورد، ١٣٨٢: ٣٨٠). وجوه افعال، انگیزه سـاخت گزاره‌ها را روشـن می‌کنند. این وجوه، تابع هدف نویسـنده از نگارش هسـتند و ایدئولوژی نویسنده را آشکار می‌کنند. وحیدیان‌کامیار معتقد است که «درزبان فارسـی امروز سـه وجه اصـلی اخباری، التزامی و امری وجود دارد» (وحیدیان‌کامیار، ١٣٨٣: ٥٤). این وجوه از وجوه پرکاربرد تذکرةالاولیاء نیز هستند.

برای بررسـی دقیق وجوه فعل در تذکره ده صـفحه از کتاب به‌صـورت تصـادفی انتخاب شـده و بسامد حضور وجوه فعل بررسی شده است. بر اساس این بررسی، وجه اخباری ٧٩,٥٪، وجه التزامی ١٤,٥٪ و وجه امری ٦٪ فعل‌ها را به‌خود اختصـاص داده اسـت. وجه اخباری در تذکره: ١) برای انتقال خبر؛ ٢) نشـان‌دادن تسـلّط نویسـنده برموضوع و ٣) بیان حکایت وحکایت محوری به کار می‌رود.

عطـار زمانی از وجه التزامی اسـتفاده می‌کند که می‌خواهد مخاطب را در انتخاب درست و نادرست آزاد بگذارد. البته این انتخاب نباید با شرع یا ایدئولوژی عطار منافاتی داشـته باشـد؛ زیرا در صـورت منافات، عطار وارد داسـتان می‌شـود و وجه از التزامی به‌اخباری یا امری تغییر می‌یابد. نمونه: اینجا تواند بود که کسـی گمان برد که اویس از فاروق در پیش بود، و نه چنین اسـت (٢٢). ابتدا فعل «تواند بود» با وجه التزامی ذکر می‌شـود، اما در پایان کلام با اسـتفاده از وجه اخباری و جملهٔ «نه چنین اسـت» علاوه‌بر آشکارکردن ایدئولوژی دینی خود حتی اجازهٔ فکرکردن مخاطب به برتری اویس بر عمر را نیز از او می‌گیرد. به‌ابعاد دیگر این نمونه در بخش تشـبیه پرداخته می‌شـود. کاربرد

وجه امری: ۱) بیان نکته‌ای آموزشی از زبان مشایخ (برحذرداشتن مرید از ناصواب و رهنمون او به صواب) و ۲) دستور از جانب شخصیت ارجمند؛ مانند پیامبر (ص).

در نمونهٔ زیر از سه وجه در یک عبارت استفاده شده است.

– «...ذوالنون در این سخن بود که مردی درآمد با دیگی سکبا و پیش ذوالنون نهاد. گفت: «ای شیخ! من نیامده‌ام. مرا فرستاده‌اند. بدان که مردی حمّالم و کودکانم از مدّتی باز، سکبا می‌خواستند و سیم فراهم نمی‌آمد. دوش، به عیدی این سکبا ساختم؛ امروز درخواب شدم. رسول –صلّی اللهُ علیه وسَلّم–، جمال خود به‌من نمود، گفت: «اگر خواهی که فردا مرا بینی این دیگ برگیر و پیش ذوالنون بر و او را بگوی که محمّدبن‌عبدالله شفاعت می‌کند که یک نَفَس با نَفس خود صلح کند و ازین، لقمه‌ای چند به‌کار برد» ذوالنون بگریست و گفت: «فرمانبردارم» (١٤٤).

در این نمونه، نویسنده از ۱۳ فعل با وجه اخباری، ۳ فعل با وجه امری و ۳ فعل با وجه التزامی استفاده کرده است. وظیفهٔ «مرد حمّال» رساندن خبر است؛ در نتیجه کاربرد فعل‌ها با وجه اخباری در عبارت بیشتر است. «کاربرد وجه اخباری برای توصیف هر موضوعی، ارتباط نزدیک گوینده با موضوع بحث را نشان می‌دهد. کاربرد این وجه از فعل در مخاطب اطمینان بیشتری نسبت به کلام گوینده برمی‌انگیزد» (اسدی و علیزاده، ١٣٩٦ : ٨)؛ اما زمانی که سخن به‌خواب مرد می‌رسد وجه تغییر می‌کند، خبر جای خود را به التزام و امر می‌دهد. سخن از جانب بزرگی نقل می‌شود و رویهٔ سخن دیگر برابر نیست، بلکه از بالا به پایین است، پیامبر (ص) امر و الزام می‌کند و مرد حمّال اطاعت می‌کند.

در این نمونه، وجه التزامی و امری بهم تنیده شده‌اند و وجه امری معنای التزام یافته است، اما التزامی که قدرت آن با امر برابری می‌کند. پیامبر (ص) به مرد حمّال حکم می‌کند که «اگر می‌خواهی مرا ببینی باید این دیگ را به ذوالنون برسانی». این کاربرد

در«فرمانبرداری ذوالنون» خود را آشـکارتر می‌کند. پیامبر (ص) به ذوالنون امر می‌فرماید و او اطاعت می‌کند.

ب- قید

قید یکی از ارکان جمله است که اجزای آن را محصور می‌کند و مفهومی به‌جزء محصور شـده، می‌افزاید. «مفهومی که قید به‌هستهٔ خود می‌افزاید، سبب محدودشدن دامنهٔ معنایی هسـته و معرّفی دقیق‌تر آن می‌شـود، بنابراین قید در زبان ارتباطی در القای دقیق مفاهیم، نقش مهمّی دارد و مفهوم هسـته را از نظر دقّت در زمان، مکان، کمیت، کیفیت و غیره برای مخاطب روشن می‌سازد» (عمران‌پور، ١٣٨٦: ٧٨).

قیـدها به‌دلیل القای دقیق مفاهیم، دیدگاه نویسـنده و باورها و عقاید او را در متن آشـکارتر می‌سازند. این عنصر در تذکره حضور محسوس دارد و به القای مفاهیم کمک شـایانی می‌کند. در بررسـی آماری تذکره، قید زمان، مکان، شـدّت و حالت از قیدهای پُربسـامدند. در این بررسی، حضور قید زمان چشمگیرتر است. این حضور چشمگیر در آثار صـوفیه به‌خصـوص تذکرةالاولیاء نشـان از توجه عمیق آنها به مقولهٔ زمان و دم غنیمت‌شـمردن اسـت. جُنید در اهمیت وقت می‌گوید: «وقت، چون فوت شـود هرگز درنتوان یافت و هیچ‌چیز عزیزتر از وقت نیست» (شفیعی‌کدکنی،١٣٩٧،ج١:٤٥٩).

به نمونهٔ زیر دقت کنید:

– و گفت: حق سـی سـال آینهٔ من بود. اکنون من آینهٔ خویشم. یعنی آنچه من بودم نماندم که من و حق شـرک بود و چون من بنماندم و حق آینهٔ خویش اسـت، اینک می‌گویم که اکنون آینهٔ خویشـم. حق است که بر زبان من سخن می‌گوید و من در میانه ناپدید (١٨٦).

در این نمونـه، عطـار دو بـار از قیـد زمـان «اکنون» و یک بار از قید زمان «اینک» بهره‌برده اسـت. بایزید از آینه‌بودن خود سـخن می‌گوید و با قید «اینک و اکنون» و فعل

مضارع «می‌گویم» که بر اکنون گفتن اصرار دارد، بر اهمیت زمان آینه‌شدن تأکید می‌کند. کاربرد این سه مؤلفهٔ زمان در کنار یکدیگر مخاطب را در باور سخن گوینده مجاب می‌کند. این اعتقاد به وقت و زمان در دعا و نیایش صوفیه نیز به‌چشم می‌خورد. آنها معتقدند اگر مؤمن در هنگام سحر به‌دعا و نیایش بپردازد، دعای او یقیناً مستجاب است. عطار نیز به این مسأله معتقد است و زمان گشایش را «سحرگاه» می‌داند.

– سی سال دل خویش می‌طلبیدم نیافتم. چون سحرگاه شد ندایی شنیدم که «ای بایزید! جز ما چیز دیگری می‌طلبی. تو را با دل چه کار؟» (۱۸٦).

ج- تغییر حرف اضافه

جایگاه حرف اضافه در جمله، قبل از متمم است. در نگاه اول، این حرف ظاهری ساده و کم‌اهمیت دارد، اما با تغییری جزیی می‌تواند معنایی تازه در متن ایجاد کند. «در نثر صوفیانهٔ فارسی تغییر حرف اضافه، نقش مهمّی در تغییر اندیشه و نگرش‌های ایدئولوژیک بر عهده دارد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۵۹) و نویسنده می‌تواند با به‌کارگیری یک متمم و تغییر حرف اضافه کلام را موجز کند، تفاوت‌های معنایی ایجاد کند و با بازی با یک واژه و تکرار آن جنبهٔ موسیقایی اثر را تقویت کند.

– گفت: هرکه گوید که «خدا بر چیزی است یا در چیزی است یا از چیزی است» او کافر است (۱۵).

نویسنده در یک عبارت و تنها با کمک سه حرف اضافهٔ «بر، در و از» مرز بین کفر و ایمان را مشخص می‌کند. او نیاز به توضیحات اضافی ندارد، تنها سه حرف اضافه را قبل از واژهٔ «چیز» می‌آورد و به مقصود خود نایل می‌شود. نویسنده با تکرار حرف عطف «یا»، واژهٔ «چیز» و فعل «است» مخاطب را وادار می‌کند که این جملات را پشت سر هم بخواند و لحظه‌ای از خواندن بازنایستد و پس از اتمام این سه جمله لحظه‌ای مکث کند و به‌نتیجه برسد و آن «کافرشدن» است.

د- پسوند

پسـوند در تذکره نقش ایدئولوژیک دارد. در زبان فارسی دو نوع پسوند وجود دارد: ۱) پسـوند اشـتقاقی و ۲) پسـوند صرفی. پسوند اشتقاقی، «عنصر زبانی غیرمستقل و گاهی نیز مستقل است که به‌آخر یک کلمه که ریشـــه نامیده می‌شود، متصل می‌شـــود و غالباً در معنی و حالت دســـتوری آن تصـــرّف می‌کند و مشـــتقاتی می‌ســـازد که معمولاً در گروه‌های لغوی و دسـتوری خاص دسـته‌بندی می‌شوند» (کشانی، ۱۳۷۱: ۵)، اما پسوند صرفی حالت دستوری ریشه را تغییر نمی‌دهد و تنها در آن تفاوت معنایی ایجاد می‌کند.

در این بخش به دو پسـوند صـرفی «الف و ک» پرداخته می‌شـود. این دو عنصر در تذکرهٔالاولیاء، نقش ایدئولوژیک دارند و اندیشهٔ مورد نظر عطار را انتقال می‌دهند.

– ... هفت بارش از بسـطام، به درکردند. شـیخ می‌گفت: چه بوده اسـت؟ گفتند: تو مردی بَدی. تو را بیرون می‌کنیم. شیخ می‌گفت: نیکا شهرا که بدش بایزید بود!» (۱٦۵).

عموماً عطار در ابتدای جمله (در انتهای اسـم یا صـفت) از این پسوند بهره می‌برد. این پســوند «برای مبالغه و تأکید و کثرت و دادن بار عاطفی همچون تعجب، تحســین، تأسّف و... به‌کلمه می‌آید و اغلب از صفت و اسم، صوت می‌سازد؛ مانند: خوشا، شگفتا، عجبا، دردا، دریغا» (انوری و احمدی‌گیوی،۱۳۸۵: ۲۷۹). در این نمونه، بایزید با طنزی زیرکانه، به‌پرمایگی وگران‌قدریش اشـــاره می‌کند. ذکر دو «الف» بعد از «نیک و شـــهر» علـاوه‌بر افزایش بار اغراقی، تأکیدی و عاطفی کلام، نوعی ایجاز نیز به متن می‌افزاید و نویسنده را از توضیح بیشتر در مورد شهر بی‌نیاز می‌کند.

– و یک روز می‌گذشـت، شوخکی بشولیده‌ای را دید می‌گفت: «الهی! در من نگر». شـیخ در غلبات وجد بود، از سـر غیرت گفت: نیکو سر و رویی داری که در تو نگرد؟ گفت: ای شیخ! آن نظر از آن می‌خواهم تا سر و روی نیکو شود. شیخ را آن سخن عظیم خوش آمد. گفت: راست گفتی (۱۸٤).

در دستور زبان فارسی انوری و احمدی‌گیوی، برای پسوند «کاف» چند کاربرد ذکر شده است: «برای تصغیر اسم، تقلیل و تدریج در قید، تقلیل در صفت، تحقیر و توهین، تحبیب و ترحّم، تشبیه، نسبت، برای ساختن اسم آلت از بن مضارع و اسم ازصفت» (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۸۵: ۲۸۵).

در تذکرةالاولیاء، کاف تصغیر، تحبیب وتحقیر بیشتر به‌چشم می‌خورد. در این نمونه «کاف شوخک» که در نگاه اول «کاف تحقیر» است با سخن او در مقابل بایزید به «کاف تحبیب» بدل می‌شود. همان ایدئولوژی و نگاه انسانی مسلمانان که هیچ انسانی را نباید از ظاهر قضاوت کرد و به او با دیدهٔ تحقیر و تمسخر نگریست.

٤-۳- لایهٔ بلاغی

در سبک‌شناسی ادبی، بررسی لایهٔ بلاغی در تعیین سبک و ایدئولوژی نویسنده مؤثر است. نویسنده از ظرفیت‌های لایهٔ بلاغی برای خلق صحنه‌های نو و تازه، ایجاد موسیقی و انتقال ایدئولوژی بهره می‌برد. «سبک هر سخن بر اساس فراوانی کاربرد آرایه‌های بلاغی، سرشت صوری و محتوایی ویژه‌ای پیدا می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰٤). بسامد بالای صنایع لفظی سرشت صوری اثر را تقویت می‌کند و حضور چشمگیر عناصر معنوی سرشت محتوایی اثر را قوی‌تر می‌کند.

عطار در تذکرةالاولیاء از صنایع متنوّعی بهره می‌برد. در بررسی آماری ۲۰ بخش از تذکره، صنایع بلاغی چون تضاد، سجع، تکرار، تشبیه، کنایه، ایجاز، استعاره، مترادف، جناس، مجاز و طنز بیشترین فراوانی را دارند. بسامد بالاتر صنایع معنوی نسبت به‌صنایع لفظی نشان از توجه نویسنده به ذهن و درون دارد. او بر خلاف سبک دورهٔ خود که گرایش به لفّاظی و ظاهر زبان دارند، بیش از ظاهر، به‌دنبال معناست، اما این نشان از بی‌توجهی به ظاهر زبان ندارد و بسامد بالای عناصر لفظی چون سجع، تکرار و جناس گواه بر این ادّعاست.

جدول ۳- لایهٔ بلاغی

شاخص‌های بلاغی	تعداد	درصد	توضیحات
تضاد	۱۵٦	٪۲۹	از ۱۵٦ نمونهٔ واژگان متضاد، ۱۲۳ مورد در اسم، ۱۷ مورد در صفت و ۱٦ مورد در فعل رخ داده است. از جمله: اسم: شایست و ناشایست (۷)، مرد و مخنث (۸)، خوف و رجا (۵۸)، مهتری و کهتری (۷۷)، درآمدن و بیرون‌شدن، خفته و بیدار (۱۸۹)، صدق و دروغ (٤٦۰)، ازل و ابد (٦٤۰)، دیوانه و هشیار (٦٦۹)، سعید و شقی (٦۷٤). صفت: درجهٔ قُرب و درکهٔ بُعد (۸)، زهادت ظاهر و کرم باطن (۱۳)، ابروی پیوسته یا گشاده (۲۲)، کار اول و آخر (۳۵). فعل: بخندند و بگریند (۲۱)، هستند و نیستند (۷۷)، بسته بود و بازگشایند (۸۵)، خاست و نشست کند (۲۲۳)، درآمد و رفت (۹۰).
سجع	۱٤٤	٪۲٦,۷	حال و قال- عیان و بیان- اسرار و تکرار- جوشیدن و کوشیدن- لدنّی و کسبی- اَدّبنی ربی و عَلّمنی ابی (٤)، درویش صابر و توانگر شاکر (۱۵)، طمع و روع (۳۲)، نعمت و معصیت (٤۳)، نماز و نیاز (۸۰)، بمُرد و ببُرد (۲۹۱) اجتماع، استماع و اتباع (٤۵٦) حقیقت، شریعت و غیبت (۷٤۳).
تکرار	٦۸	٪۱۲,٦	تکرار واژه‌هایی چون: دست (٤۹)، غیب (۱۹۱)، «گفتند: اگر نبود» (۱٦۲)، چهل (۱٤۵)، من (۱۱۸)، آن (۲۸۹)، آن- بود- نفس- بسی (۲۹۹)، نه (۳۰۲)، تو را بسنده است (۳۰۳)، غره نشوی- دل- شهوت (۳۰٤)، زاهد (۳۰٦).

تشبیه	٤۷	٪۹	تشبیه گسترده: دو چشم چون سُکُرهٔ خون (۱۰۹)، چون خیالی شده (٥۰)، مرا چون سگ اصحاب کهف نومید نگرداند (۸)، او را چون گوی ببندید (۱٤)، مکر خدای در بنده نهان‌تر از رفتن مورچه در سنگ سیاه در شب تاریک (۱٦). تشبیه فشرده: نسیم دولت (۸)، معجون طینت (۱۳)، بهشت عافیت- دوزخ بلا (۱٦)، آتش نیستی (۳۳)، دریای پندار (۳۹)، کمر کرامت- تاج نبوّت (۸۷).
کنایه	۳۹	٪۷,۳	دست در من زدن (۱۳)، سر آن نداشتن (۲۳)، دامن برداشتن (۳٦)، زهره‌نبودن (٤۹)، دست در فتراک او زدن (٦۲)، تن زدم (۱۸۳) درجوال مشوید (۱۹۱)، دمار از همه برآوردی (۲۰۰)، خط عفو درو کش (۲۰۳).
ایجاز	۲۰	٪۳,۷	ایجاز حذف: - ... و دیگری وصیت خواست، گفت [ابراهیم ادهم]: بسته بگشای و گشاده ببند. گفت: راه نمی‌برم بدین. گفت: کیسهٔ بسته بگشای و زفان گشاده ببند (۱۲۱). - عشق چیست؟ گفت: امروز بینی و فردا بینی و پس فردا بینی ... (٦٤٤). - گفتند: راه به خدای چگونه است؟ گفت [جنید]: دنیا ترگ گیر و بیافتی و خلاف هوا کن و به حق پیوستی (٤٦٤). ایجاز قصر: - حال برو کشف شد. نعره‌ای بزد و در آن گور افتاد و جان بداد (۲٦).

			– بزرگـان چنین گفتند که «رابعه به دنیا درآمد و به آخرت رفت و هرگز با حق هیچ گسـتاخی نکرد و هیچ نخواست و هیچ نگفت که مرا چنین دار تا بدان چه رسد که از خلق چیزی خواستی» (۹۰). – آنچه دیدم و شـنیدم و آنچه خوردم و پوشـیدم و هرچه آفریده است مرا از خلق حجاب نکرد (۷۳٤).
استعاره	۱۸	٪۳,۳	اسـتعاره هرچه پیچیده‌تر باشـد قدرت فکر و چالش ذهن مخاطب را افزایش می‌دهد. در تذکره با دو نوع اسـتعاره روبه‌رو هستیم: ۱) استعاره مصرحه – چون پادشاه دنیا و آخرت محمّد را می‌دانی وُزرای او را بـه جای خود باید شـناخت (۱۲). فردا حق تعالی هفتاد هزار فرشـته بیافریند در صـورت اویس قَرَنی (۱۹). آن آفتاب پنهان (۱۹)، فردا (۱۷)، دیو (۵۳)، کلوخ(۸۰). ۲) اسـتعـاره مکنیـه: «اویس گفت: مرگ را زیر بالین دار وقتِ خفتن و پیش چشم دار چون برخیزی (۲٤). – به صـحرا شـدم عشـق باریده بود چنان که پای مرد در گلزار فرو شود پای من به عشق فرو می‌شد (۱۸۳). – [از حسـن بصـری] سـؤال کردند: «یا شـیخ! دل‌های ما خفته اسـت که سـخن تو در دل‌های ما اثر نمی‌کند. چه کنیم؟» گفـت: «کاشـکی خفته بودی که خفته را بجنبانی بیدار شـود، دل‌های شـما مرده است که هرچند می‌جنبانی بیدار نمی‌شود» (۳۳). نفس (۱٦۸)، دسـت بلـا، زبان اندوه، قدم ذُلّ (۱۸٤)، در نعمـت، در محنت، در راحت، در جهد (۱۲۱)، زاویهٔ دل

			عـارف (۱۸۹)، دســـت توفیق (۱۹۸)، زانوی اندوه (۱۷۹) خفته(۳٥۰)، سایه توبه و سایهٔ عصمت (٦٤۲).
مترادف	۱٤	٪۲,٥	آوردن مترادف به قصد وضوح جایز است و در ادبیات گاه به جهت روانی و زیبایی اســـت و گاهی نیز برای تأکید و اهمیت‌دادن به مطلب اسـت (شـمیسا، ۱۳۷۳: ۱٥٦)؛ مانند این نمونه: «تو اسـیری و غریب و دربند و جوانمردی نبود از غریب و اسیر و بندی چیزی بستدن» (۱٤٥). عجز و ضـعف و اسـتکانت، عزّ و قدرت (۲٦۲)، عاجز و ضعیف و محتاج (۲۰۲). هیبت و دهشـــت (۲۰۱)، ورع و تقوی، ادب و تواضـــع (۲۱۹)، مخنث و نامرد (۱٤٦)، شرم‌زده و خجل و غمگین (٦۳)، برادری و یاری و هم‌نشـینی (٥۲)، مردود و مخذول و ظلمانی (٦۷۱).
جناس	۱۲	٪۲,۲	انواع جنـاس بـه کـار رفتـه در تـذکره عبـارتند از: لاحق، مطرّف، تام، زاید، اشتقاق، مذیّل و قلب[۱]. ۱) جناس لاحق: مهتر و بهتر (۳۱)، مهتری و بهتری (۳۱) وصل و فصل (۳٤۱). ۲) مطرّف یا مزید: هشـت و بهشت (۳٥)، دست و دوست (٤۹). ۳) تـام: دینـار و دینار (مالک دینار) (٥۷)، حبیب و حبیب (حبیب عجمی) (٦٦). ٤) جناس زاید: عبد و عبید (۲۰)، فُضَیل و فضل (۲۰۷). ٥) اشتقاق یا اقتضاب: مراد و مرید (۲۹۹). ٦) مذیّل: کبر و کبریا (۱٤). ۷) جناس قلب: عمل و علم (٤۲۷).

مجاز	۱۰	٪۲	در بررسی این ۲۰ بخش، مجازها عموماً با سه علاقهٔ جزئیت، لازمیت و سببیت[۲] به کار می‌روند. از این میان ۵۰٪ مجازها با علاقهٔ جزئیت، ۳۰٪ با علاقهٔ سببیت و ۲۰٪ با علاقهٔ لازمیت به کار رفته‌اند. در زیر برای هر یک نمونه‌ای ذکر شده است. – به خون آن کس سعی می‌کنی (۷). – کلمه‌ای چند از ایشان بیاورم (۱۱). – یکی دیگر درآید مرا برگ طاقت آن نباشد که دو شیطان در خانه‌ای باشند (۲۸٦).
طنز	۱۰	٪۲	از لحاظ ساختاری طنز دو بخش دارد: بخش اول یا زمینه‌چینی است که گوینده ذهن مخاطب را آماده می‌کند و بخش دوم یا لب مطلب که معمولاً به خاطر غیرمنتظره‌بودن و تضادی که با بخش اول دارد، ما را غافلگیر می‌کند (طلوعی‌آذر، ۱۳۸٤: ۱۰٦). این بخش به دلیل دور از انتظاربودن، مخاطب را وادار به خنده می‌کند. طنز در تذکره عموماً در مخاطبهٔ عارفان با خدا، شیطان و مردم صورت می‌گیرد. خنده‌ای که در این رویارویی نصیب مخاطب می‌شود، خنده‌ای همراه با تفکّر است. از جمله: در مواجهه با شیطان: «حامد لفّاف گفت، رضی الله عنه که حاتم گفت: «هر روز بامداد ابلیسم وسوسه کند، گوید: چه خوری؟ گویم: شربت مرگ. گوید: چه پوشی؟ گویم: کفن. گوید: خانه نداری؟ گویم: گور. پس دست از من بازدارد (۳۰۲). در مواجهه با خداوند: «و بس گفتی: الهی! تو مرا گرسنه می‌داری و عیال مرا برهنه می‌داری و مرا به شب چراغ

			نمی‌دهی و تو این بـا اولیـای خویش کنی. به کدام منزلت فضیل این دولت یافت از تو؟ (۱۰۳). در مواجهه با مردم: «و سـخن [احمد حرب] اوسـت که «کاشـکی بدانمی که مرا که دشـمن می‌دارد و که غیبت می‌کند و که بد می‌گوید، تا من او را زر و سـیم فرستادمی تا چون کارِ من می‌کند از مال من خرج کردی» (۲۹٦).
مجموع	٥۳۸	٪۱۰۰	در این جدول نمونه‌های هر مورد ذکر شده‌اند و به مواردی که پربسامدترند، پرداخته می‌شود.

٤-۳-۱- تضاد

تضـاد در تذکرةالاولیاء نقش محوری دارد. «تضـاد نوعی مقایسـه اسـت. مقایسهٔ اشیاء و ماهیات با یکدیگر در جهت مخالف و خود یکی از راه‌های شـناخت و حصول معرفت است. ذهن آدمی در برخورد با پدیده‌ها و مفاهیم جدید، آنها را با یافته‌های پیشین خود می‌سنجد، گاه موضوع تازه را با پدیده‌های همانند قیاس می‌کند و از راه یافتن شباهت‌ها و همانندی‌ها، چیستی و چگونگی آن را درمی‌یابد و گاه از طریق برابرنهادن پدیدهٔ نوین با پدیده‌های متضـاد به درک حقیقت وجودی آن پی‌می‌برد (حصارکی و گذشتی، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

واژه‌های متضاد در تذکره در مقولهٔ اسم، صفت و فعل بیشترین فراوانی را دارند. در بررسـی آماری تضـاد، ۷۸٪ واژه‌های متضاد، اسم، ۱۰٫۸٪ واژه‌ها صفت و ۱۰٫۲٪ واژه‌ها فعل هسـتند. در آثار عرفانی به دلیل غالب‌بودن جنبهٔ آموزشـی، عنصـر تضـاد از عناصر مهم بلاغی محسـوب می‌شـود. نویسـنده با کمک کارکرد مقایسـه‌ای تضاد، درک مسائل عرفانی را برای مخاطب آسـان می‌کند. در نمونهٔ زیر با کمک دو واژهٔ متضـاد، دو مقولهٔ مرگ و زندگی جسمانی و روحانی را به مخاطب آموزش می‌دهد.

– پس خلقی گرد آمدند برای جنازهٔ شبلی، هنوز نمرده بود. بدانست که حال چیست. گفت: «عجبا کارا! جماعتی مردگان آمده‌اند تا بر زنده‌ای نمازکنند» (٦٨٨).

در نمونهٔ دوم نیز دو مقولهٔ جنگ و صلح را به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کند، صلحی مطلوب با خلق خدای و جنگی مطلوب با نفس.

– گفت: من با خلق خدای صلح کردم که هرگز جنگ نکنم و با نفس جنگی کردم که هرگز صلح نکنم (٧٤٠).

٤-٣-٢- سجع

گاه «بی آن‌که شنونده احساس وزن عروضی کند، موجی از آهنگ و وزن در نثر غلبه دارد که حاصل هم‌آوایی و سجع و نزدیک‌بودن تعداد هجاهای هر قرینه به یکدیگر است و چه بسا که در تمام یا پاره‌ای از قرینه‌ها، تعداد هجاها یکسان و نزدیک به هم باشد» (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۲۹۰). سجع در تذکره چنین کارکردی دارد. عطار از این عنصر در مقدّمه و متن هر بخش تذکره بهره می‌برد.

در بررسی ۲۰ بخش از تذکره، ٦٤٪ سجع در مقدّمه و ٣٦٪ در متن استفاده شده است. سجع در تذکره سه قابلیت دارد: موسیقی‌آفرینی، فضاسازی و انتقال ایدئولوژی. در مقدّمه، عطار با ارتباط‌دادن بندهای مسجع با شخصیت عارف علاوه‌بر موسیقی‌آفرینی، فضاسازی می‌کند و مخاطب را برای ورود به بخش اصلی آماده می‌کند. برای نمونه به مورد زیر می‌توان اشاره کرد:

– آن سلطان ملّت مصطفوی، آن برهان حجّت نبوی، آن عالم صدیق، آن عالم تحقیق، آن میوهٔ دل اولیا، آن گوشهٔ جگر انبیا، آن ناقل علی، آن وارث نبی، آن عارف عاشق، ابومحمّد جعفر صادق –رضی‌الله عنه– (١١).

قابلیت سوم سجع در متن تذکره تناسب آن با ایدئولوژی و نگاه دینی عطار است. گاه این نگاه از زبان عارف هر بخش بیان می‌شود، نگاهی که با افکار و عقاید عطار همسو و موافق است:

– ... مالک برخاست و بر او آمد تا امرِ معروف کند... مالک را گفت: من کس سلطانم هیچ کس را زهرهٔ آن نبود که مرا دفع کند... مالک گفت: ما به سلطان بگوییم. جوان گفت: هرگز سلطان رضای من فرونهد و هرچه من کنم بدان راضی شود. مالک گفت: اگر با سلطان نمی‌توان گفت با رحمان بگوییم (٤۹).

در این عبارت دو نکتهٔ ایدئولوژیک نهان است. اول: ضرورت مقابله با ظالم است که از اصول ایدئولوژیک هر مسلمان است و دوم: اعتقاد به مؤثربودن دعای مظلوم در برابر ظالم است. وقتی از سلطان ناامید می‌شود به بالاتر از او مراجعه می‌کند. در خلال گفتگوی مالک و جوان فاسق وجود بی‌عدالتی در جامعه نمایان است زیرا نه تنها سلطان، بلکه کسِ او نیز به خود اجازهٔ ظلم به مردم می‌دهد.

٤-۳-۳- تکرار

تکرار از عناصر بلاغی برجسته در آفرینش موسیقی و معناست. «فرآیند تکرار در زبان فارسی برای ساختن واژه‌های جدید به کار می‌رود و مفاهیمی چون تأکید، شدّت، افزایش، تداوم، انبوهی و بی‌شماری یا جنس و قسم را به پایه می‌افزاید و گاه علاوه بر تعمیم معنی پایه، مقولهٔ آن را نیز تغییر می‌دهد» (شقاقی، ۱۳۷۹: ۵۲۵). تکرار در تذکره در عناصری چون: اسم، صفت، فعل، جمله، ضمیر و حرف صورت می‌پذیرد. فراوانی اسم ۳۱٪، صفت ۲۹٪، فعل ۱٤,۵٪، جمله و ضمیر هر یک ۹٪ و حرف ۷,۵٪ است. هیچ عنصری در تذکره بدون علّت تکرار نمی‌شود و در پس خود اندیشه‌ای را پنهان کرده است.

در نمونهٔ زیر «ذوالنون» از صفت عارف می‌گوید:

– در صفت عارف ازو پرسیدند. گفت: عارف بیننده بود بی‌علم و بی‌عین و بی‌وصف و.... ایشان ایشان نباشند و ایشان بدیشان نباشند، ایشان که ایشان باشند به حق ایشان باشند. گردش ایشان به گردانیدن حق بُوَد و سخن ایشان سخن حق بود، بر زفان‌های ایشان روان گشته و نظر ایشان نظر حق بود بر دیدهای ایشان راه یافته» (۱۵۱).

ذوالنون در یک پاراگراف، ۱۲ بار واژهٔ «ایشان» را تکرار می‌کند. واکهٔ a̅ در «ایشان» از واکه‌های درخشان است که در «توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به کار می‌روند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۷). در ضمیر «ایشان» نیز این واکه، بر بزرگی عارف تأکید می‌کند. در زبان فارسی عموماً ضمیر «ایشان» برای احترام به کار می‌رود و تکرار پی‌درپی آن بر این بزرگی تأکید بیشتری می‌کند.

٤-۳-٤- تشبیه

تشبیه، از عناصر بلاغی برجسته در تذکره است. توجه به این عنصر از وسعت و زاویهٔ دید نویسنده حکایت می‌کند که چگونه توانسته است میان اشیاء و عناصر به‌ظاهر بی‌ارتباط و متنوّع پیوند ایجاد کند (رضایی‌جمکرانی، ۱۳۸٤: ۸۷). در تذکره، تشبیه به دو صورت گسترده و فشرده به کار می‌رود. پورنامداریان تشبیه فشرده را تشبیهی می‌داند که با افزودن دو طرف تشبیه به صورت ترکیب اضافی درمی‌آید و از نظر او تشبیه گسترده، تشبیهی است که به صورت ترکیب اضافی بیان نشده باشد حتی اگر وجه شبه و ادات در آن ذکر نشده باشد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

در برررسی آماری تذکره، فراوانی تشبیهات گسترده ۵۳٪ و تشبیهات فشرده ٤۷٪ است. تشبیهات فشرده از نظر موسیقایی هنری‌تر و پیچیده‌تر هستند؛ نمونه: خرمن جاه (۳٦۰)، بیابان غفلت (٤۲۷)، دُرّ یقین (٤۲۹).

اما تشبیهات گسترده گاه صریح و ساده هستند؛ مانند: «اهل دل چون کبریت احمر عزیز شده است» (۷) و گاه در عین سادگی بدون دقّت قابل تشخیص نیست؛ نمونه: «بایزید گفت: از خدای تعالی درخواستم تا زنان و دیوار را در چشم من یکسان گردانید» (۳۵۸). تنها با دقّت می‌توان تشبیه بین دیوار و زن را فهمید. تشبیه در تذکره از نظر معنا عنصری چندمنظوره است: ۱) برای خلق زیبایی و لذّت: در این صورت اگر صریح، ساده وگسترده بیان شود، مخاطبان عام را با خود همراه می‌سازد واگر ضمنی، هنری و فشرده عرضه شود، مخاطبان خاص را نیز بهره‌مند می‌سازد؛ ۲) برای آشکارکردن مفاهیم عرفانی یا دینی و ۳) انتقال ایدئولوژی نویسنده به‌صورت آگاهانه یا ناخودآگاه. نمونهٔ زیر یک تشبیه چندمنظوره است. درگفتگویی که بین اویس وعُمَر رخ می‌دهد مخاطب گمان می‌کند اویس درمرتبه‌ای برتر از عمر است. عطار در این لحظه وارد ماجرا می‌شود و با ذکر تشبیهی مضمر این گمان را از بین می‌برد.

– ... اینجا تواند بود که کسی گمان برد که اویس –رضی‌الله عنه– از فاروق –رضی‌الله عنه–، درپیش بود و نه چنین است. امّا خاصیت اویس –رضی‌الله عنه– تجرید بود. فاروق –رضی‌الله عنه– آن همه داشت تجرید نیز می‌خواست. چنان که خواجهٔ انبیا –علیهم السلام–، درِ پیره‌زنان می‌زد که «محمّد را از دعا به‌یاد دارید» پس مرتضی –رضی‌الله عنه–، خاموش بنشست (۲۲).

در این تشبیه چند نکته پنهان است: اول: آشکارکردن برتری عمر بر اویس برای مخاطب عام؛ دوم: وادارکردن مخاطب خاص به قبول این نکته و سوم: آشکارکردن ایدئولوژی و تفکّر دینی عطار: مخاطب با کمک این تشبیه، از اهل سنّت‌بودن عطار مطلع و با عبارت‌هایی چون «اینجا تواند بود که کسی گمان برد و نه چنین است» وادار به‌قبول ایدئولوژی او می‌شود. عطار تنها اجازهٔ گمان‌کردن را به مخاطب می‌دهد نه اطمینان و در پایان عبارت با «نه چنین است» این اجازه را نیز از او می‌گیرد و حکم را صادر می‌کند.

٤-۳-۵- کنایه

کنایه از عناصر بلاغی تذکرةالاولیاء است. در کنایه، ما با دو معنی دور و نزدیک مواجه هستیم، معنی نزدیک ما را با نشانه‌هایی به‌معنی دور رهنمون می‌کند. «کنایه به علّت دو بُعدی‌بودن و انتقال از ملازم به‌معنی اصلی، دارای نوعی ابهام است... انسان از هرچه مبهم باشد که با تلاشی ذهنی بتوان ابهام آن را کشف کرد، لذّت می‌برد» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۵: ٦۹).

عطار در تذکره، از این عنصر بهره می‌برد و گاه با کمک آن، ایدئولوژی و مبنای فکری شخصیت را با چالش روبه‌رو می‌کند و او را وادار به بازنگری می‌کند؛ برای نمونه در داستان ابراهیم ادهم و جویندهٔ شتر بر بام، کنایه با مایه‌ای از ریشخند می‌آمیزد. مخاطب در این جملات با دو کنایه روبه‌رو می‌شود: «شتر بر بام جستن» و«خدای در جامهٔ اطلس و خفته بر تخت زرین جستن». کنایه در این جملات ابراهیم را به تفکّر وادار می‌کند تا درست و غلط‌بودن راه خود را درک کند.

– یک شب بر تخت خفته بود. نیم شب سقف خانه بجنبید، چنانکه کسی بر بام می‌رود. آواز داد که کیست؟ گفت: آشناست. شتری گم کرده‌ام برین بام می‌طلبم. گفت: ای جاهل! شتر بر بام می‌جویی؟ گفت: ای عاقل! تو خدای را در جامهٔ اطلس، خفته بر تخت زرین می‌جویی؟ ازین سخن هیبتی درو پدید آمد وآتشی در دلش افتاد (۱۰۷).

٤-۳-٦- ایجاز

عطار به ایجاز معتقد است و خود، راهش را طریق ایجاز و اختصار می‌داند. در تذکره از دو نوع ایجاز استفاده شده است:

۱) ایجاز قصر: «گنجاندن معنی بسیار در الفاظ اندک است به نحوی که حذفی هم در عبارت صورت نگرفته باشد» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱٤۲). این نوع ایجاز قابلیت افزایش سرعت متن و نمایشی‌کردن آن را دارد. جمله‌های ایجازی سرعتی ضرب‌آهنگ کلام را

تقویت می‌کند و مخاطب را ترغیب می‌کند که با سرعت از جمله‌ها عبور کند. جمله‌های ایجازی نمایشی، حرکات شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد و حکایت را به سوی داستان سوق می‌دهد. این دو نوع جمله در بخش جمله‌های کوتاه بررسی می‌شود.

۲) ایجاز حذف: «ایجازی است که با حذف قسمتی از کلام تحقق پذیرفته باشد در صورتی که در فهم معنی خللی وارد نشود» (همان: ١٤٤). در زیر به یک نمونه از هر ایجاز بسنده می‌شود و در جدول ۳ نمونه‌های دیگری ذکر می‌شود.

– صادق گفت: بیاوریدش. او را بگرفتند و بیاوردند و آبی که مانده بود از گوش و بینی او بریختند (۱۵).

نویسنده در این نمونه معنای بسیار را در الفاظ اندک جای داده است و عبارت را نمایشی کرده است.

– خلیفه را آتش در جان افتاد و از آن کار پشیمان شد و گفت: هرکه با مردان حق [جنید] آن کند که نباید کرد آن بیند که نباید دید... جنید گفت: آخر تو را امیرالمؤمنین گفتند. شفقت تو بر مردمان چنین است که می‌خواستی که ریاضت و بی‌خوابی و جان‌کندن چهل سالهٔ مرا به باد بردهی؟ من خود در میان کیم. مکن تا نکنند (٤٣٦).

در این عبارت عطار با کمک ایجاز حذف از توضیح جلوگیری می‌کند. عبارت «آن کند که نباید کرد» با عبارت «آن بیند که نباید دید» نتیجهٔ عمل خلیفه را به او گوشزد می‌کند. و پاسخ جنید در انتهای عبارت کامل است و دندان‌شکن.

۵- نتیجه‌گیری

در سبک‌شناسی لایه‌ای، لایه‌های مختلفی که در ایجاد سبک یک مؤلف مؤثرند بررسی می‌شود که در این مقاله، سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری بررسی شده است. در لایهٔ واژگانی، از واژگان رسمی، محاوره‌ای، کهن، نشان‌دار و بارمزگان استفاده شده است. حضور واژگان رسمی در تذکرةالاولیاء

چشـمگیرتر از واژگان محاوره‌ای اسـت. عطار هرگاه حکایتی یا نقل قولی را از مشایخ، مریـدان و مردم عـادی بیـان می‌کنـد، از واژگان زبان محاوره بهره می‌برد، امّا زمانی که مسـائل عرفانی وحکمت‌ها از زبان مشـایخ مطرح می‌شـود، لحن تغییر می‌کند و واژگان رسمی‌تر و زبان ادبی‌تر می‌شود.

حضور واژه‌های کهن در این کتاب، نشان از تأکید عطار بر امانت‌داری و حفظ عین سـخنان مشـایخ دارد. این کاربرد، زبان اثر را از زبان عصـر عطار کهن‌تر کرده است. در تـذکره دو نوع کهن‌گرایی وجود دارد: کهن‌گرایی در زبان رسـمی و زبان فردی که هر یک از منظری نگرش عطار را ارائه می‌دهند. حضور واژگان نشان‌دار و بارمزگان در متن از واژه‌های بی‌نشـان و بی‌رمزگان کمتر است، اما حضور آنها در متن، به انتقال نگرش و موضع عطار در مورد یک واژه یا عقیدهٔ خاص کمک شایانی می‌کند.

در لـایـهٔ نحوی چیـدمان، طول و پیوند جمله در کنار بازتاب دیدگاه نویسـنده در عواملی چون: وجه فعل، قید، حرف اضـافه و پسـوند بررسی شده است. عموماً چیدمان جمله در تذکره، چیدمان معیار اسـت و عطار زمانی از چیدمان نشـان‌دار بهره می‌برد که قصد تأکید بر کلام، برجستگی موضوع و دادن رنگ‌وبوی گفتار به متن دارد.

اکثر جمله‌های به کار رفته در تذکره کوتاه هسـتند که عموماً ساختار هم‌پایه دارند و نویسـنده به قصـد نمایش یک صـحنه، بالابردن سـرعت متن و رساندن خبر از آن بهره می‌برد. عموماً جمله‌های بلند نیز سـاختار وابسـته دارند و گوینده به قصـد آموزش و تفهیم موضوع از آن بهره می‌برد. در بحث وجه فعل، وجه اخباری حضور چشمگیرتری در متن دارد، این مسـألـه قطعیـت متن را افزایش می‌دهـد و حکـایـت‌هـای عطـار را باورپذیرتر می‌کند. او از وجه التزامی زمانی بهره می‌برد که می‌خواهد سـخنی را به مرید تفهیم کنـد، این وجـه مریـد را مختـار در انتخاب می‌کند و هرگاه قرار اسـت نکته‌ای آموزشی از زبان مشایخ بیان شود از وجه امری بهره می‌برد.

مدار بحث‌ها وگفتگوها در وجه امری از بالا به پایین است یکی می‌گوید و دیگری اطاعت می‌کند. در بخش قید، قید زمان بیشترین فراوانی را داراست. این مسأله به دلیل اهمیت زمان در نظرگاه صوفیه است. این زمان هرچه به حال نزدیک‌تر باشد، قطعیت متن افزایش می‌یابد.

نویسنده با به کارگیری یک متمم و تغییر حرف اضافه کلام را موجز، تفاوت‌های معنایی ایجاد و با بازی با یک واژه و تکرار آن جنبهٔ موسیقایی اثر راتقویت می‌کند. کاربرد پسوند «الف» بر بار اغراقی، تأکیدی، عاطفی و ایجازی کلام می‌افزاید و کاربرد پسوند «ک» بیشتر برای تصغیر، تحبیب وتحقیر است.

در لایهٔ بلاغی تضاد و سجع حدود نیمی از عناصر را شامل می‌شود. تضاد با کارکرد مقایسه‌ای درک مسائل عرفانی را آسان‌تر می‌کند و سجع با قدرت موسیقی‌آفرینی، فضاسازی و انتقال ایدئولوژی و فضاسازی در انتقال مفهوم و نگرش نویسنده مؤثرند. در مقایسهٔ این چند لایه، لایهٔ نحوی در انتقال نگرش و ایدئولوژی نویسنده حضور پررنگ‌تری دارد. این لایه به صورت جامع‌تر نگاه عطار را برای مخاطب شرح می‌دهد و دو لایهٔ دیگر در انتقال جزئیات نقش به سزایی دارند.

یادداشت‌ها

۱- ر.ک.: شمیسا، سیروس (۱۳۸٦)، نگاهی تازه به بدیع. چاپ سوم. تهران: میترا.

۲- ر.ک.: شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، بیان. تهران: میترا.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۹)، چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار. چ دوم. تهران: مرکز.

۲. انوری، حسن و حسن احمدی‌گیوی (۱۳۸۵)، دستور زبان فارسی ۱. تهران: فاطمی.

۳. باطنی، محمّدرضا (۱۳۵٦)، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی. تهران: امیرکبیر.

٤. بهار، محمّدتقی (۱ ۳۷۵)، سبک‌شناسی. ۳ جلد. تهران: امیرکبیر.

۵. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، سفر در مه. تهران: نگاه.

٦. خطیبی، حسین (۱۳۷۵)، فن نثر در ادب پارسی. تهران: زوار.

۷. سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی. ویراست دوم. تهران: نشر علم.

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، معانی. چ‌دوم. تهران: میترا.

۹. --------- (۱۳۸٦)، نگاهی تازه به بدیع. چ سوم. تهران: میترا.

۱۰. --------- (۱۳۸۷)، سبک‌شناسی نثر. چ یازدهم. تهران: میترا.

۱۱. عطارنیشابوری، فریدالدّین (۱۳۹۷)، تذکرةالاولیاء. تصحیح و مقدّمه محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

۱۲. غلامرضایی، محمّد (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۱۳. فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها).تهران: سخن.

۱٤. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲)، دستور مفصل امروز. تهران: سخن.

۱۵. قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، آوا و القا. رهیافتی به شعر اخوان‌ثالث. تهران: هرمس.

۱٦. کشانی، خسرو (۱۳۷۱)، اشتقاق پسوندی در زبان فارسی امروز. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۷. محمّدبن‌منور (۱۳۸۱)، اسرارالتّوحید. مقدّمه و تصحیح محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. دو جلد. چ پنجم. تهران: آگاه.

۱۸. وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۸۳)، دستور زبان فارسی ۲. تهران: سمت.

۱۹. وردانک، پیتر (۱۳۸۹)، مبانی سبک‌شناسی. ترجمهٔ محمّد غفاری. تهران: نی.

۲۰. یارمحمّدی، لطف‌الله (۱۳۹۳)، درآمدی به‌گفتمان‌شناسی. چ دوم. تهران: هرمس.

ب) مقاله‌ها

۱. اسدی، سمیه و علیزاده، ناصر (۱۳۹٦)، «ساختار نحوی معارف بهاء ولد بر اساس الگوی سبک‌شناسی لایه‌ای». فصل‌نامهٔ متن‌شناسی ادب فارسی. س پنجاه وسوم. دوره جدید.س نهم. ش چهارم (پیاپی ۳٦). صص ۱-۲۱.

۲. حصارکی، محمّدرضا و محمّدعلی، گذشتی (۱۳۹۰)، «بازتاب تضاد در مثنوی». فصل‌نامه زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج. ش٦. سال سوم. صص ۱۰۳-۱۲٦.

۳. دلبری، حسن و مهری، فریبا (۱۳۹٤)، «کارکرد ایدئولوژی در لایه‌های سبکی داستان حسنک وزیر». متن‌شناسی ادب فارسی. دورهٔ جدید. ش۲(پیاپی۲٦). صص ٦۳-۷۸.

٤. رضایی‌جمکرانی، احمد (۱۳۸٤)، «نقش تشبیه در دگرگونی‌های سبکی». دو فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید. ش‌پنجم. صص ۸۵-۱۰۲.

۵. شقاقی، ویدا (۱۳۷۹)، «فرآیند تکرار در زبان فارسی». مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی. دو جلدی. ج اول. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی. صص ۵۱۹ – ۵۳۳.

٦. صالحی، مهدی (۱۳۸۹)، «تضاد یا متناقض‌نما». رشد آموزش زبان و ادب فارسی. دوره بیست وسوم. تابستان. ش٤.

۷. طلوعی‌آذر، عبدالله و سلیمان‌پور، سعید (۱۳۸٤)، لطیفه‌ها و تحلیل ساختاری آنها. مجلهٔ مولوی‌پژوهی. ش ٦. زمستان ۸٤. صص ۱۰۱- ۱۲٤.

۸. عمران‌پور، محمّدرضا (۱۳۸٦)، «کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو». فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی. سال ۵، ش ۱۸، زمستان ۸٦. صص ۷۷-۱۰۲.

۹. محمّدی‌افشار، هوشنگ و شایان‌مهر، کبری (۱۳۹٦)، «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه اشعار قیصر امین‌پور». نشریه ادبیات پایداری. سال نهم. شماره شانزدهم. صص ۲۵۹-۲۸۱.

۱۰. مقیاسی، حسن و فراهانی، سمیرا (۱۳۹۳)، «سبک‌شناسی لایه‌ای در خطبهٔ ۲۷ نهج‌البلاغه». فصل‌نامه پژوهش‌نامه نهج‌البلاغه. س دوم. ش۷. پاییز ۹۳. صص ۳۹-٦۲.

۱۱. وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷۵)، «کنایه، نقاشی زبان». نامه فرهنگستان. شماره ۸. صص ٦۹-۵۵.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۴
صفحات ۱۲۱-۹۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.54.3.2

«خویش»، و تجلّی انواعِ نمادهای آن در شاهنامهٔ نقّالان*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر بهروز اتونی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد قم
دکتر بهزاد اتونی
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آیت‌الله بروجردی

چکیده

در روانشناسی ژرفا، هرچند «من»، مرکز «خودآگاهی» است و انسان به واسطهٔ آن با جهان پیرامون خود ارتباط برقرار می‌سازد، ولی کل روان، مرکزی دیگر به نام «خویش» دارد که علاوه بر خودآگاهی، ناخودآگاهی را نیز در برمی‌گیرد. در حقیقت، «خویش»، به عنوان هستهٔ مرکزی روان، کهن‌نمونهٔ تمامیت و تنظیم‌کنندهٔ روان به شمار می‌آید که انسان بواسطهٔ آن، به فردیت و یکپارچگی شخصیت می‌رسد. از آنجا که «خویش» -به مانند دیگر کهن‌نمونه‌ها- برای تجلّی و ظهور، نیاز به استفاده از نمادها دارد، در اساطیر، رؤیاها و افسانه‌ها، خود را در سیمای شخصیت‌هایی والا و مقدّس، و یا در شکل نمادهای تمامیت، و در کل، در کسوت هر موجودِ یاری‌رسان و یاریگر -چه جاندار و چه بی‌جان- به نمایش می‌گذارد.

طومارهای نقّالی شاهنامه، از آنجا که بر بنیانِ حماسه‌ها و اساطیر بنا نهاده شده‌اند، می‌توانند بهترین تجلّی‌گاه عناصر ناخودآگاهی و کهن‌نمونه‌ها باشند. طومار زریری‌نامه (موسوم به شاهنامهٔ نقّالان) که جامع‌ترین و طولانی‌ترین طومار نقّالی شاهنامه است، از جملهٔ همین طومارهاست، که نگارندگان بتفصیل، به بررسی نمادهای «خویش» در آن پرداخته‌اند و همگیِ این نمادها را در انواعِ: نمادهای انسانی، حیوانی، شیئی، کلامی، غیبی و آرامگاه مردگان طبقه‌بندی کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: طومار زریری‌نامه، روانشناسی ژرفا، شاهنامه، خویش، نماد.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: behroozatooni@yahoo.com

۱- مقدّمه

در روانشناسی ژرفا، روان به دو بخشِ خودآگاه و ناخودآگاه (که شامل ناخودآگاه فردی، تباری و جمعی است) تقسیم می‌شود. «خودآگاهی» همانگونه که از نامش پیداست قسمتی از روان است که در ارتباط با آگاهیِ ما از خویشتنِ خویش و جهانِ پیرامونمان، کارا و فعّال است. بخش مرکزی خودآگاه، «من» نام دارد که وظایف خودآگاهی را به انجام می‌رساند و در حقیقت، یونگ (Jung) آن را «خودآگاه محض می‌داند» (فدایی، ۱۳۸۷: ۳٦).

یونگ «من» را مرکزی می‌داند که همهٔ محتویات خودآگاه به آن ربط دارند و بدین‌روی، معیار خودآگاهی، رابطهٔ یک محتوای روانی با «من» است (یونگ، ۱۳۸۳: ۹). «ناخودآگاهی» بخش دیگرِ روان است که در زیرِ لایهٔ خودآگاهیِ روان واقع‌شده و مشتمل بر تمامی پدیده‌های روانی است که فاقد آگاهی‌اند و هنوز به خودآگاهی نرسیده و به وسیلهٔ «من» ادراک نشده‌اند. از این‌رو، از حیطهٔ شناخت ما خارج‌اند. ناخودآگاهی به سه بخش تقسیم می‌شود: فردی، تباری و جمعی/ همگانی.

عناصر و مایه‌های ناخودآگاه فردی، نهفته‌ها، واپس‌زده‌ها و درهم‌کوفته‌هاست؛ بدین‌معنی که تمام اندیشه‌هایی که برای انسان در زندگیِ خودآگاهانه‌اش پذیرفته نیست و یا این اندیشه‌ها با اخلاق و دین و آداب و رسوم او در ناسازی است، به سوی ناخودآگاه فردی واپس زده می‌شوند. عناصر و مایه‌های ناخودآگاهی تباری و جمعی/ همگانی، برخلاف ناخودآگاه فردی، بی‌میانجی «منِ» خودآگاهی پدید می‌آیند و میراثی هستند از زندگانی تاریخی گذشته، از زندگی نیاکان و حتی از دورانی که بشر در مراحل حیوانی می‌زیست (شمیسا، ۱۳۷۷: ۲۲۷).

این محتویات با زاده‌شدن هر کسی، چونان ارمغانی آنسَری و آنجهانی به او پیشکش می‌شود؛ و شاید از نگاهی فراگیر، بتوان بر آن بود که عناصر و مایه‌های ناخودآگاه تباری و همگانی، همان غرایزند، لیک این غرایزِ انسانی اگر به گونه‌ای باشند که در همهٔ

انسان‌های جهان، در سان و سیمایی یگانه و یکسان یافته آیند، نام کهن‌نمونه‌های جمعی/ همگانی باید بر آنها نهاد و اگر این غرایز انسانی، در تبار و گروهی از مردمانِ سرزمینی دیده شوند، باید آنها را کهن‌نمونه‌های تباری بدانیم (اتونی، ۱۳۹۱ : ١٤-١٥).

کهن‌نمونه‌ها، قوّهٔ طرحِ اولیه‌ای هستند که تمایل به ساختِ کنش‌های رفتاری و اندیشه‌ایِ یکسان در انسان‌ها دارند و ساختار آنها «ساختار پیچیده‌ای است از سازمان روانی» (Neuman, 1974: 4). «یونگ با تأکید بر این نکته که کهن‌الگوها، گونه‌هایی موروثی هستند، از انسان‌شناسان که بر آن بودند تا این گونه‌ها را به عنوان رخدادهای اجتماعی‌ای بینگارند که از نسلی به نسل دیگر، منتقل می‌گردد، فاصله می‌گیرد» (گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۹۳).

از جمله مهم‌ترین کهن‌نمونه‌هایی که یونگ از آنها نام می‌برد: آنیما، آنیموس، سایه، نقاب، مادر، و «خویش» است. به عقیدهٔ یونگ، پختگی و رشد روانی تنها به وسیلهٔ خودآگاهی و کوشش ارادی به دست نمی‌آید بلکه لازم است بین «خودآگاهی» و «ناخودآگاهی» پیوند و آشتی برقرار شود و «مَن»، از نیرویِ قدرتمند کهن‌نمونه‌ها بهره‌جوید و به آنها توجه نماید تا بدین وسیله به «فردیت» و کمال روح نائل آید.

در میان کهن‌نمونه‌های ناخودآگاهی، «خویش/ خود» مهمترین کهن‌نمونه‌ای است که در بالش و تمامیتِ روانی نقش دارد و انسان را به بلوغ می‌رساند. در حقیقت، «خویش/ خود»، نقطهٔ مرکزی شخصیت است؛ نقطه‌ای که همهٔ سامانه‌های دیگر شخصیت، چونان ستارگانی، به گردِ آن می‌گردند و او، آنها را به همدیگر می‌پیوندد و هماهنگ می‌سازد و شخصیت را به یگانگی و ترازمندی و بهنجاری می‌رساند (سیاسی، ١٣٥٤: ٦٢-٦١).

از آنجا که کهن‌نمونه‌ها به خودیِ خود قابل رؤیت نیستند و صرفاً نیرویی روانی‌اند، از این‌رو به واسطهٔ ذهنِ خودآگاه، در قالب نماد ادراک می‌شوند (Jacobi, 1959: 74). در اساطیر، قصّه‌ها، افسانه‌ها و ادبیات عامه، که همگی از ذهنِ ناخودآگاه بشر سرچشمه

می‌گیرند و ساخت و پرداختِ آنها ریشه در عمیق‌ترین لایه‌های روانی انسان دارند، محتویات روانیِ سازندگانشان -که تودهٔ مردم هستند- در قالب نمادها و شخصیت‌های داستانی، دیداری و پیکرینه می‌شوند و بدین طریق، کهن نمونهٔ ناپیدا، کالبدینه و ملموس می‌گردد. «خویش» که از نظر روانشناسی ژرفا، مهم‌ترین عنصر روانی است، از این قاعده مستثنی نیست و متعالی‌ترین و کامل‌ترین نمادها و تصاویر را در اساطیر و افسانه‌ها به خود اختصاص داده است.

طومارهای نقّالی یکی از معتبرترین و مهم‌ترین انواع ادبی در شناخت کهن‌نمونه‌ها و ناخودآگاه جمعی به شمار می‌آیند؛ زیرا داستان‌هایی عامیانه‌اند که ریشه در حماسه‌ها و اساطیر ایرانی دارند، و به واسطهٔ جنبهٔ اسطوره‌ای آن‌ها، بر بنیاد ناخودآگاه جمعی و همگانی بنا نهاده شده‌اند. طومار «زریری‌نامه» (موسوم به شاهنامهٔ نقّالان)، نوشتهٔ مرشد عبّاس زریری‌اصفهانی -از نقّالان عصر پهلوی-، که جامع‌ترین طومار نقّالی شاهنامه است و در پنج جلد به چاپ رسیده، یکی از بهترین منابع اسطوره‌ای-عامیانه به شمار می‌آید که می‌توان کارکردها و نمادهای «خویش» را با تنوعی گسترده در آن دید و بررسی کرد.

۱-۱- بیان مسأله

مسألهٔ اصلی این مقاله، تبیین و روشنداشتِ نظریهٔ یونگ دربارهٔ هستهٔ مرکزی روان یعنی «خویش»، و بازنمودِ انواع گوناگون و متنوعِ نمادهای آن در جامع‌ترین طومار نقّالی شاهنامه -طومار زریری‌نامه- است؛ نمادهایی که طیف وسیعی از موجودات جاندار و بی‌جان را در برمی‌گیرد، و قهرمان داستان به‌واسطهٔ همین نمادها، از گرفتاری‌ها و دشواری‌های پیش رو رهایی می‌یابد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ کهن‌نمونه‌ها و ناخودآگاه جمعی، تحقیقات و تألیفات زیادی توسط پژوهشگران غربی و ایرانی صورت پذیرفته است که ذکر نام آنها در این مقاله خارج از حوصلهٔ خوانندگان است. با وجود تألیفات و تحقیقات گسترده در این زمینه، جای شگفتی است که دربارهٔ «خویش»، که مهم‌ترین و اصلی‌ترین عنصر روانی در روانشناسی ژرفا به شمار می‌آید، تحقیقات بسیار اندکی به صورت کامل و جامع انجام پذیرفته است که برخی از آنها عبارتند از:

۱- دو فصل از کتاب «انسان و سمبولهایش» با عنوان‌های «خود: نمادهای تمامیت» و «ارتباط با خود» (یونگ، ۱۳۸٦: ۳٤۸-۲۹۵) که دربارهٔ نمادهای تمامیت، شامل نمادهای انسانی، شیئی و هندسیِ «خود» و نقش این کهن الگو در «فرآیند فردیتِ» انسان است؛

۲- مقالهٔ «از همانندسازی تا فردیت: چالشِ «خود» شدن در اشعار نسیمی، با تکیه بر نقد روان‌کاوانهٔ کهن‌الگوی انسان کامل» از علی احمدزاده، خلیل پروینی، کبری روشنفکر و حسین محمدزاده (۱۳۹٦) که در آن، به نقد روانشناسی شخصیت عمادالدّین نسیمی، شاعر و صوفیِ قرن هشتم، از طریق بررسی فرآیندِ فرافکنیِ کهن‌الگویِ «خود» بر نمادهایی از انسان کامل، چون رسول اکرم (ص)، حضرت علی (ع)، فضل‌الله نعیمی و ... پرداخته شده است؛

۳- و مقالهٔ «سیر تحوّل مفهومی واژهٔ «خود» در منطق‌الطیر عطار» از لیلا غلامپور آهنگر کلایی، محمود طاووسی و شهین اوجاق علیزاده (۱۳۹۸) که به بررسی دو نوع خود (خودِ سایه‌ای و خودِ کهن‌نمونه‌ای) در منطق‌الطیر، که ناظر به دو جنبهٔ «جسم و روان» در روانشناسی یونگ است، پرداخته شده است.

نگارندگان در این جستار برآنند پس از بحث و بررسی دربارهٔ «خویش»، برای نخستین بار به صورت کامل و جامع به انواع متنوعِ نمادهای «خویش» و بازتاب آن در طومار نقّالی زریری‌نامه بپردازند.

۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

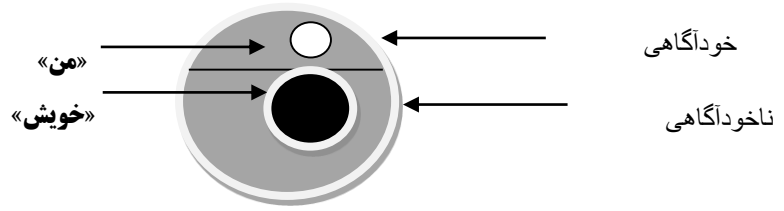
طومارهای نقّالی شاهنامه از آنجا که یکی از بهترین دستاوردها و تراوشات ناخودآگاه جمعی ایرانیان به شمار می‌آید، از منظرِ روانشناسی ژرفا، بررسی تجلّیات کهن‌نمونهٔ «خویش» در این گونهٔ ادبی، حائز اهمیت هستند. با توجه به چنین اهمیتی، در این پژوهش سعی نموده‌ایم جامع‌ترین طومار شاهنامه را از منظر تنوع و گوناگونی نمادهای «خویش» بررسی کنیم.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- «خویش» متعالی‌ترین عنصر روان

«خودآگاهی هچند که وسیع باشد، همواره باید همچون دایرهٔ کوچک‌تری در میان دایرهٔ بزرگ‌ترِ ناخودآگاه باقی بماند؛ مانند جزیره‌ای در دل دریا؛ و ناخودآگاه، همچون خودِ دریا بی‌پایان است» (یونگ، ۱۳۹۰: ۳۱-۳۰). «من»، مرکزِ خودآگاه است و خودآگاه، بخشی کوچک از روان و شخصیت؛ بنابراین، «من» نمی‌تواند مرکز روان قلمداد گردد.

اگر همهٔ شخصیت را در نظر آوریم، -یعنی هم خودآگاه و هم ناخودآگاه را- این مرکز، باید میان خودآگاه و ناخودآگاه باشد و کل وجود را در برگیرد؛ از این‌رو، یونگ آن را باارزش‌ترین عنصر روان می‌پندارد و نامش را خویش/ خود می‌نهد (ر.ک.: سیاسی، ۱۳٥٤: ٦١)؛ به بیانی ساده‌تر، «خویش» شخصیتی کامل‌تر از «من» است؛ زیرا «من»، تنها شامل چیزی است که شما از آن، آگاهید (McGuire, 1993: 299)، ولی «خویش»، مرکز کل شخصیت به شمار می‌آید و مرکزِ میدان انرژی روانی قلمداد می‌گردد (Samuels, 2005: 72).



«خویش»، یاری درونی است که فرد، ناگزیر است همواره به او توجه کند و از او یاری طلبد. بشر در درازنای هزاره‌ها، به میانجی مکاشفه، به وجودِ «خویش» پی برده است، به گونه‌ای که یونانیان آن را Daimon یا نگهبان روح می‌نامیدند؛ مصریان آن را Ba یا بخشی از روحِ خود که در پیکرهٔ پرنده‌ای با سر انسان نمادین می‌شده است می‌انگاشتند و رومیان آن را چونان همزاد انسان، گرامی می‌داشتند. جوامع واپس‌مانده نیز آن را روحِ نگهبانِ حلول کرده در حیوان یا بُت تلقی می‌کردند.

کارکرد برجستهٔ «خویش» را در دنیای بیرون، به گونه‌ای روشن و رسا، نزد بومیان *ناسکاپی* (niisusaap) که در جنگل‌های *لابرادُر* زندگی می‌کنند می‌بینیم. این بومیان که از راه شکار روزگار می‌گذرانند، در گروه‌های بسیار دور از یکدیگر زندگی می‌کنند و هیچگونه آداب و باور و مراسم مذهبی جمعی ندارند؛ و بنابراین، هر فرد ناسکاپی ناگزیر است تنها به صدای درونی و الهام ناخودآگاه خود بسنده کند. در دنیای سادهٔ او، روحِ هر انسان، همراه درونیِ اوست که آن را «دوست من» یا میستاپئو (انسان بزرگ) می‌نامد. میستاپئو، در قلب انسان جای دارد؛ هرگز نمی‌میرد و تنها در لحظهٔ مرگ انسان یا کمی پیش از آن از وی جدا می‌شود و در جسمِ انسان دیگری حلول می‌کند. آن گروه از ناسکاپی‌هایی که به خواب‌های خود توجه می‌کنند و می‌کوشند به مفهوم و حقیقت آن دست یابند، می‌توانند رابطه‌ای تنگاتنگ با «انسان بزرگ» برقرار کنند (یونگ، ۱۳۸٦: ۲٤۲). به عقیدهٔ یونگ، این عنصر ذاتی که به مثابه راهنمایی درونی عمل می‌کند، چیزی نیست جز «خویش» (همان: ۲٤٤).

از آنجا که هیچ یک از عناصر روانی به طور مستقیم قابل درک و رؤیت نیستند، یکی از کارکردهای روان، «فرافکنیِ» این عناصر بر پدیده‌هایِ بیرونی و قابل درک است. در دنیای واقعی، این فرافکنیِ روانی، بر روی افرادی که با آنها به طور مستقیم در ارتباطیم، صورت می‌پذیرد و در افسانه‌ها و اساطیر، همگیِ خدایان و اهریمنان، قهرمانان و ضدقهرمانان، حیوانات و گیاهان، و حتی همهٔ عناصر سماوی چون خورشید و ماه و

ستارگان، جلوه‌ها و نمادهایی از کهن‌نمونه‌ها و عناصر پنهانِ روانی ما هستند که بر آنها فرافکنی شده‌اند (دربارهٔ اسطوره و فرافکنی، ر.ک.: Jung, 1955: 9).

در طومارهای نقّالی، که زیرساختی اسطوره‌ای-عامیانه دارند، همانند اساطیر و افسانه‌ها، غالباً «منِ» خودآگاه در پیکر و کالبد «قهرمانِ» داستان نمادینه می‌شود و «خویش» نیز در شکل شخصیتی «والا» و «فوق‌العاده» مانند پادشاه، پیامبر، منجی و حتی نمادهای کلیّت مانند دایره، مربع و ... ظاهر می‌گردد دربارهٔ نمادهای خویش در رؤیاها و افسانه‌ها، ر.ک.: Sharp, 1991: 73). از آنجا که در طومار زریری‌نامه، «خویش» در طیف گسترده‌ای از شخصیت‌ها و نمادها ظاهر می‌شود و در تنگناها و حوادث داستان به «قهرمان» که نمادی از «منِ» خودآگاه است یاری می‌رساند، بنابراین، در زیر، به بررسی آنها می‌پردازیم:

۲-۲- نمادهای انسانی

«خویش» از نیرویی شگفتار و برتر برخوردار است و نمادِ جهانی و «جان‌سختِ» آن در تمامی فرهنگ‌ها و ملل، «پیر فرزانه» است. یونگ در سمینارش دربارهٔ «زرتشت نیچه» پیرامون ارتباط «پیر فرزانه» و «خویش» چنین می‌گوید:

پیر فرزانه، نماد چهرهٔ آموزگار بزرگ، آغازگر و «پسیکومیوس» یا راهنمای ارواح است و می‌تواند برای مدتی با نوعی ژرف‌بینی و شهود، حاوی «خویش» نیز شود. دربارهٔ «خویش» زیاد می‌داند و تعلیمش می‌دهد، زیرا او همان راهنمایی است که آغازگران را در مسیر کمال، هدایت می‌کند. در روانکاوی، قانونی است که می‌گوید وقتی بیمار شروع به درک کهن‌نمونهٔ «پیر فرزانه» کرد، «خویش» نیز در این چهره ظاهر می‌شود (یونگ، ۱۳۸٦ ب: ۱۷۳).

دکتر ماری لوییز فون فرانتس (Marie-Louise von Franz) در فصل سوم کتاب «انسان و سمبول‌هایش، آنجا که دربارهٔ «خویش» سخن می‌گوید، پیر فرزانه را تجلّی

«خویش» می‌داند، و آنگاه افسانه‌ای اتریشی به نام «پریزاد» را که از افسانه‌های عامیانه است، نقل می‌کند و در این داستان، «پیرِ گیتارزن را» که تجسّم پیر فرزانه است، نماد «خویش» معرفی می‌کند:

پادشاهی به سربازان خود فرمان داده بود که هر شب، یکی از آنها کنار پیکر بی‌جانِ شاهزاده خانمی سیاه که طلسم شده بود پاسداری دهد. هر نیمه شب، شاهزاده خانم برمی‌خاست و نگهبان خود را می‌کشت. سرانجام یک سرباز که نوبت نگهبانیش فرارسیده بود نافرمانی کرد و به جنگل گریخت. در جنگل به یک پیرِ گیتارزن که در واقع، نمودِ خداوند بود برخورد کرد و پیرِ نوازنده به او گفت کجای کلیسا خود را پنهان کند و چه کار کند که شاهزاده خانم نتواند او را بکشد؛ و سرباز با این یاری الهی توانست طلسم شاهزاده خانم را بشکند و با وی ازدواج کند (یونگ، ۱۳۸٦ الف: ۲۹٦–۲۹۵).

در طومار شاهنامهٔ زریری، بیشترین تجلّی «پیر فرزانه» در کسوت عابدانی است که در کوه‌ها یا صومعه‌ها زندگی می‌کنند و قهرمانان داستان، هنگام گرفتاری، به نزد آنان می‌روند و از نیروی جادویی و غیبیشان یاری می‌گیرند. معروف‌ترینِ این عابدان، «*هوم عابد*[1]» است که در کوهِ «*فلک فرسایِ چین*» سکونت دارد و از اسماء اعظم الهی باخبر است.

نخستین بار، جمشید وقتی خوابی هولناک می‌بیند که حتی از طریق جام جهان‌نما و جُنگِ اسطرلاب پی به راز خواب نمی‌برد، به چین، نزد هوم می‌رود و او، خواب جمشید را بر پایان پادشاهیش تعبیر می‌کند (شاهنامهٔ نقّالان، ۱۳۹٦: ۱۳۲–۱۳۰). پس از داستانِ پادشاهی جمشید، بزرگ‌ترین و مهم‌ترین نقشِ هوم عابد، پرورش و تربیت *فریدون* است که با مادرش *فرانک* از دست دژخیمان ضحاک گریخته و به کوه فلک فرسای چین رفته‌اند (همان: ۱۹۷–۱۷۹). در حقیقت، بر اساس روانشناسی ژرفا، «خویش» که

در چهرهٔ «هوم عابد» ظاهر شـــده، «من» –فریدون– را پرورش می‌دهد و باعث تعالی و تمامیت شخصیت او و رسیدنش به پادشاهی می‌شود.

علـاوه بر هوم عـابد، عابدان دیگری نیز هســـتند که قهرمانان طومار زریری‌نامه در تنگناها از آنان یاری می‌طلبند؛ از جمله:

الف) عابدی از نسـل جمشـید که در کوه سـاکن است و *گرشاسب* که هیچ مرکبی تابِ تحملِ وزن او را ندارد، به نزد او می‌رود و آن عابد، نشـانِ «کرگی بحری» را که از آنِ *طورگ* بوده است به او می‌دهد (همان: ٦٥٢–٦٥١)؛

ب) گرشـاســب برای نجات ملکهٔ قندهار از دســت *هوشـنگ چهل دسـت*، به نزد عابدی روشندل که از آینده و گذشته خبر دارد می‌رود و راه و چاهِ رهایی ملکه را از او فرامی‌گیرد (همان: ٧٤٧)؛

ج) وقتی گرشـاســب از کشـتن جانوری هفت ســر که فقط می‌توان او را در آتش کشـت، درمانده می‌شـود به صـومعهٔ عابدی می‌رود که در پشـتِ کوه‌های *قاف* است، و عابد به او می‌گوید به مقبرهٔ *مجوس بن سـام* برو و روغن سمندر را از آنجا بیاور و بدن خود را به آن روغن آغشـته‌کن تا بتوانی اژدهای هفت ســر را در آتش بکشـی (همان: ٧٧٦–٧٨٨)؛

د) افراسـیاب، هر نوبت که می‌خواهد به ایران حمله کند، دربارهٔ سـرنوشت خود از عابدی به نام *فرزَنشـاد* که از آینده و گذشـته باخبر اسـت، سـؤالاتی می‌پرسـد (همان: ١٩٥٧)؛

هـــ) *برزو*، در شکستن طلسمِ *شاه تور* از راهنمایی پیری عابد بهره می‌جوید (همان: ٣١٠٢).

در بیشـتر این داسـتان‌ها، مهم‌ترین ویژگی عابدان، آگاهی آنان از گذشـته و آینده اسـت، که این ویژگی، در حقیقت، بنیادی‌ترین ویژگی «خویش» به شـمار می‌آید؛ زیرا «خویش» به عنوان یک اصطلاح فراگیر که همهٔ ارگانیسم زندهٔ ما را در برمی‌گیرد، نه تنها

شـامل رسـوبات و کلّیت زندگی گذشـتهٔ ماسـت، بلکه نقطهٔ عزیمت اسـت –خاکی حاصـلخیز که زندگی آینده از آن سـرچشـمه خواهد گرفت (Jacobi, 1957: 65) و بدین طریق، بی‌زمان است (یونگ، ۱۳۹۰: ۳۷).

از دیگر نمادهای «خویش»، پیامبران هستند. از آنجا که یونگ بر این باور است که هیچ تفاوت اساسی بین «خویش» به عنوان یک واقعیت روانی، و مفهوم سنّتی خدای متعال وجود ندارد (sharp, 1991: 73)، بنابراین پیامبران نیز به عنوان نمایندگان خدا، می‌توانند نمادی از «خویش» باشند. شاید به همین دلیل است که یونگ، مسیح و دیگر پیامبران را نماد «خویش» می‌داند (ر.ک.: یونگ، ۱۳۸۳: و sharp, 1991: 73) .

در طومار زریری‌نامه نیز دو بار پیامبران الهی به عنوان چهرهٔ یاریگرِ قهرمان ظاهر می‌شوند. بار نخست در داستان کاوهٔ آهنگر است که *یوشع بن نون* که از اولیاءالله و پیامبران الهی است، پیش از مرگ خود، چرمی دباغی را که اسماءالله و طلسماتی بر آن نقش بسته شده بود، به کاوه می‌دهد و کاوه که پیش از آن، به‌قدری شاه‌دوست بود که وقتی دژخیمان، مغز سرِ فرزندانش را خوراک ماران ضحاک می‌کردند، «شکر خدای می‌کرد!» با دیدن آن چرم، دچار تغییر روحی و روانی می‌شود و خشمی زائدالوصف نسبت به ظلم ضحاک پیدا می‌کند و عَلَم قیام برمی‌افرازد (شاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۱۹۱–۱۸٦).

ظهور یک پیامبر (= خویش) برای دومین بار به عنوان ناجی قهرمان (= مَن) در طومار زریری‌نامه، آنجاست که رستم پس از شکست از سهراب، بعد از هفت سال سرگردانی در بیابان‌ها، خود را به شاخهٔ درختی حلق‌آویز می‌کند و هنگامی که از حالِ طبیعی خارج می‌شود و در آستانهٔ مرگ است، *نوح نبی* (ع) به دیدار او می‌آید و دستی بر بازویش می‌کشد و کمربندش را که از میانش گسیخته، بر میانش می‌بندد. رستم وقتی به خود می‌آید، می‌بیند شاخه شکسته و بر زمین افتاده است و حالی خوش دارد، به

نحوی که می‌تواند حتی درختان را از بن برکند؛ پس درمی‌یابد که کمربستهٔ نوح شده است و نیرویش برای نبردِ دوباره با سهراب، افزون شده است (همان: ۲۱۲۷-۲۱۲۹).

سومین تجلّی نماد انسانیِ «خویش» در طومار زریری، موبدان دانا و غیبگویی هستند که در «قلعهٔ موبدان» ساکن‌اند و پیران ویسه، دو بار برای آگاهی از چگونگی پیروزی لشکر توران بر ایران، به نزد آنان می‌رود.

موبدان، بار نخست در جنگ *هفت لشکر* به پیران می‌گویند: هر لشکری که زودتر *کوه هماون* را پناهگاه خود سازد، فاتح جنگ است، و بار دوم که پیران در جنگ *یازده رخ* به نزد آنان می‌رود به او می‌گویند هر گروهی که زودتر *کوه گلبید* را بگیرد پیروز جنگ و هر گروهی که زودتر طبل جنگ بزند، مغلوب جنگ است (همان: ۲٦۱۹-۲٦۱۸ و ۳۲۲۹).

در پایانِ این فصل از سخن، موضوعی را باید یادآور شد و آن این است که «خویش» زمانی می‌تواند واردِ عمل شود که «من»، خود را از تمامی مقاصد مشخص و دلبستگی‌ها برهاند و بدون قصد و غرض، به کشش درونی توجه کرده و خود را وقف آن کند (یونگ، ۱۳۸٦: ۲٤٦-۲٤٥)؛ در غیر این صورت، عواقبی سخت منتظر «من» خواهد بود.

خودسری و خودکامگی «من» (قهرمان) را دو بار توسط *کاوس* شاه در طومار زریری‌نامه شاهدیم؛ دو باری که کاوس به ندای «خویش» که در سان و سیمای زال -که جلوهٔ واقعی پیر فرزانه است- گوش فرانمی‌دهد و سرانجامی تلخ و نافرجام نصیبش می‌گردد:

نخست، آنجا که کاوس پند زال مبنی بر نرفتنش به مازندران را نمی‌پذیرد و گرفتار دیوان مازندران می‌شود (شاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۱٦۲۹؛ که این داستان برگرفته از شاهنامه است -ر.ک.: فردوسی، ۱۳٦۹: ۱۱/۲-۹)؛ و دو دیگر، داستان مانع‌شدنِ زال از پرواز کاوس به آسمان است؛ که کاوس، پند زال را نیوشا نیست و به آسمان می‌رود؛

ولی سقوط می‌کند و به آمل می‌افتد و اسیر *تنکابل* پسر *دیو سپید* می‌شود (شاهنامهٔ نقّالان، ۱۳۹۶: ۱۷۵۹–۱۷۵۸).

در یکی از طومارهای دیگر، اصرار زال به نرفتن کاوس به آسمان به قدری است که پایه‌های صندوقی را که کاووس قرار است در آن توسط پرندگان به آسمان برده شود، می‌گیرد؛ ولی هنگام برخاستن پرندگان، نزدیک بام قصر، دستش رها می‌شود و به زمین می‌افتد و پایش می‌شکند (طومار کهن شاهنامه فردوسی، ۱۳۹۵: ۱۹۸).

۲-۳- نمادهای حیوانی

یکی دیگر از نمادهای رایج «خویش» در اساطیر، قصّه‌ها و افسانه‌ها، حیوانات هستند که به عنوان چهره‌ای یاریگر ظاهر می‌شوند و قهرمان را در تنگناها و سخت‌جاهایِ زندگی یاری می‌رسانند. یونگ در این باره می‌نویسد:

«خود» معمولاً به صورت یک حیوان نمود پیدا می‌کند و طبیعت غریزی ما و پیوند آن با محیط را نمادین می‌کند (درست از همین روست که در اسطوره‌ها و افسانه‌های پریان، با بی‌شمار حیوانات یاری‌دهنده برخورد می‌کنیم). رابطهٔ «خود» با طبیعتِ پیرامون و حتی کیهان، احتمالاً از این ناشی می‌شود که «اتم اصلیِ» روان ما به نحوی در بافت دنیای درونی و بیرونی مشارکت دارد (یونگ، ۱۳۸۶ الف: ۳۱۰).

در طومار زریری‌نامه نیز حیوانات، به مانند قصّه‌های پریان و افسانه‌ها، بارها در کسوت موجوداتی یاریگر ظاهر می‌شوند. در این طومار کارکردهای نمادین حیوانیِ «خویش»، به چهار طریق است:

الف) الهام‌بخشی به انسان در کشف و اختراع:

در زمان حکومت پیشدادیان، برخی اختراعات و اکتشافات توسط انسان، با الهام‌گرفتن از زندگی حیوانات رخ می‌دهد؛ مثلاً *صفورا*، همسر *کیومرث*، بافندگی و رِشتن را با دیدن عنکبوتی در صحرا که در حال تاربافتن بود فرامی‌گیرد و همو، برای

جلوگیری از فاسدشدن غلات، ساختن زیرزمین و انبار را از مورچگان، یاد می‌گیرد (شاهنامه نقالان، ۱۳۹٦: ٦٦-٦٥). جمشید نیز تشکیل نظام و دربار و درباریان را -که پیش از او وجود نداشت- با الهام از تشکیلات زنبورعسل می‌آموزد (همان: ۱۱۱).

ب) پرورش قهرمان در کودکی توسط حیوان:

یکی از بن‌مایه‌های رایجِ داستان‌های اساطیری، پرورش کودکِ رهاشده توسط حیوان است. در این داستان‌ها، بر اساس روانشناسی ژرفا، کهن‌نمونهٔ «خویش» که در زندگی انسان‌ها نقشی یاریگر دارد، در نماد حیوان ظاهر می‌شود و کودکِ بی‌پناه را از مرگ نجات داده و پرورش می‌دهد. مهم‌ترین نمونه‌های اساطیری اینگونه داستان‌ها، پرورش پهلوانانی چون *پاریس* توسط خرس، رومولوس توسط ماده گرگ، *زیگفرید* و *تلفوس* توسط ماده گوزن (رانک، ۱۳۹۸: ۸۹ و ۷۲-۷۱، ٤٥، ٤۲)، *فریدون* توسط گاو، و *زال* توسط سیمرغ است (فردوسی، ۱۳٦٦: ٦۳/۱ و ۱٦۷).

در طومار زریری نیز پنج تن از پهلوانان ایرانی، در کودکی توسط حیوانات شیر داده می‌شوند و پرورش می‌یابند. یکی از این پهلوانان، *گودرز* است که وقتی *بهرام* -برادر قارَن و عموی گودرز- در شکارگاه، نادانسته قصد تجاوز به *ماه طلعت*، همسر *قارَن* را دارد، گودرز را که طفلی شیرخوار در آغوش مادر است، از او می‌گیرد و به سمتی پرتاب می‌کند، ولی بوزینه‌ای که در آنجاست، طفل را در وسط زمین و آسمان می‌گیرد و با خود می‌برد و او را بزرگ می‌کند (شاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ٥۲۳-٥۲۱ و ٤۳۹-٤۳۷).

گیو نیز تقریباً سرنوشتی شبیه به پدرش دارد. او نیز که طفلی شیرخوار است توسط مادرش، *ماه خاور*، برای در امان ماندن از کشته‌شدن به دست شاه خاور، به جنگلی برده می‌شود ولی از آنجا که شیرِ پستان ماه خاور خشک شده است، ماده شیری درنده، گیو را در جنگل شیر می‌دهد و بزرگ می‌کند (همان: ٦٤۱). داستان *سهراب* *یل* نیز شبیه به داستان گیو است زیرا او نیز توسط مادرش *تهمینه* -آنگاه که از دست سربازان *گرسیوز*

می‌گریزد- به جزیره‌ای برده می‌شود و توسط ماده شیری که فرزندش مرده است شیر داده می‌شود و به مدت چهارده سال در کنار شیران زندگی می‌کند (همان: ۱۸٤٥).

دو پهلوان دیگر طومار، *فریدون* و *زال* هستند که اولی توسط گاو و دومی توسط سیمرغ پرورش می‌یابند، ولی از آنجا که این دو داستان برگرفته از شاهنامه‌اند و از مبدعات نقّالان و طومارنویسان نیستند، از ذکر مجدد آن خودداری می‌کنیم.

ج) بردنِ پهلوان به نزد دختری زیبا و بسته‌شدن نطفهٔ پهلوانی نو:

یکی از کارکردهای دیگر حیوان به عنوان نمادی از «خویش»، قراردادنِ پهلوان داستان در مسیری است که در آن، نطفهٔ پهلوانی نو بسته می‌شود. در حقیقت، از آنجا که «خویش» در روانشناسیِ ژرفا گاهی یادآور مفهوم سنّتی خدای متعال است (ر.ک.: sharp, 1991: 73)؛ از این‌رو، می‌تواند تقدیر امور انسانِ خودآگاه را -که در اساطیر و داستان‌ها، در قالب قهرمان نمادینه می‌شود- در اختیار بگیرد و سرنوشت او را رقم بزند.

در طومار زریری‌نامه، نطفهٔ *طورگ* و *برزو* به واسطهٔ بردنِ پدرانشان توسط حیوان نزد دختری زیبا بسته می‌شود. در داستان اول، *کورنگ* که در پی شکار آهویی گریزپا است، به واسطهٔ آن آهو، به خیمهٔ *زعیمه* دختر *کیهام ایلخانی* می‌رسد و عاشقش می‌شود و با او ازدواج می‌کند و در آنجا نطفهٔ *طورگ* بسته می‌شود (شاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۲۵۱-۲٤۹). در داستان دوم نیز پس از این که *سهراب* از *تمشک کاشغری* زخم برمی‌دارد، سمندش او را -در حالی که بیهوش است- از میدان به در می‌برد و به شهر *شنگال*، نزد *شهره*، دختر شاه شنگال، می‌برد و پس از این که آن دو با هم آشنا می‌شوند، نطفهٔ *برزو* از صلب سهراب در رحم شهره پدید می‌آید (همان: ۱۹۱۲-۱۹۰۱).

د) در نقش یاریگر:

در طومار مرشد عبّاس زریری، سیمرغ بارها به کمک رستم می‌آید و در شرایط سخت، به یاری او می‌شتابد. سیمرغ از آنجا که در شاهنامه در نقش یک پزشک ظاهر می‌شود (فردوسی، ۱۳٦٦: ۲٦۷/۱-۲٦٦؛ همان ۱۳۷٥: ٤۰۰/٥) در یکی از داستان‌های

این طومار نیز، رستم را به‌وسیلهٔ شاه مهره و شیر، از مرگِ حتمی به واسطهٔ زهری که والی تاشکند به او خورانده بود نجات می‌دهد (شاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۱٥٥۳–۱٥۷۷).

در داستان رستم و سهراب نیز، آنگاه که تهمینه به انتقام خونِ سهراب به قصد جنگ با رستم به زابل می‌آید، سیمرغ با آمدن نزد تهمینه و برشمردن دوازده قاتل سهراب، اتهامِ قتل سهراب، صرفاً توسط رستم را کمرنگ و منتفی می‌کند، و بدین‌طریق از آلام روحی رستم و زابلیان می‌کاهد و از جنگی قریب‌الوقوع بین تهمینه و رستم جلوگیری می‌کند و سبب آشتی آنان را فراهم می‌سازد (همان: ۲۱٤۹–۲۱٤٥).

۲–٤– نمادهای شیئی

از میان نمادهای گونه‌گونِ «خویش»، اشیائی چون سنگ‌ها، گوهرها، آبگینه‌ها و ... که انسان برای آنها قدرتی مینوی و مانایی قائل است، می‌توانند جلوه‌هایی از کهن‌نمونهٔ «خویش» باشند. یونگ در این باره، می‌نویسد: «خود/ خویش، اغلب در قالب یک سنگ، خواه عادی یا دست‌ساخت، نمادین می‌شود. در بسیاری از خواب‌ها نیز، هستهٔ روان یعنی «خویش» در قالب بلور نیز نمود پیدا می‌کند» (یونگ، ۱۳۸٦: ۳۱٤).

در ادب حماسی پارسی، یکی از جلوه‌های ویژه و استثناییِ «خویش»، جامِ جهان‌نمای جمشید/ کیخسرو است. جنس این جام که به روایت بهمن‌نامهٔ حکیم ایرانشاه، از یاقوت سرخ و شیشه (ایرانشاه بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ٤۳٤) و به روایت عجایب‌المخلوقات طوسی، از لعل است (طوسی، ۱۳۸۷: ۳٥۹) یادآور گفتهٔ یونگ دربارهٔ نمادینه‌شدن «خویش» در قالب برخی سنگ‌ها است.

از آنجا که بنا بر روایتی، جامِ جهان‌نما از «آب دریا» بیرون آورده شده است و بنا بر روایتی دیگر از آسمان فرود آمده (همان: ۳٦۰؛ همدانی، ۱۳۹۸: ۱۹٥–۱۹٤) و با توجه به اینکه آسمان و آب هر دو، نمادهایی از ناخودآگاهی هستند (ر.ک.: کمپبل، ۱۳۸۸:

۲۲۲) از این‌رو، بـه زبـان روانشـــناســـیِ ژرفـا، شـــاهدِ بیرون آمدن «خویش» از دل «ناخودآگاهی» هستیم.

صـرف‌نظر از بحث دربارهٔ این که این جام در روایات حماسی و تاریخی، در اصل، از آنِ جمشـید بوده اسـت یا کیخسـرو، در طومار نقّالی مرشـد زریری، به مانند برخی منابع، جام جهان‌نما از آنِ جمشـید تلقی شـده (دربارهٔ جام جهان‌نمایِ جمشـید ر.ک.: خیـام، ۱۳۷۹: ۳۸؛ همدانی، ۱۳۹۲: ۱۱۱/۱؛ حسـینی‌منشـی، ۱۳۸۵: ٦۰؛ طومار نقّالی شـاهنامه، ۱۳۹۱: ۱٦۲؛ طومار شـاهنامهٔ فردوسـی: ۱۳۹۹: ٦) که البته در این طومار، از حضرت *آدم* (ع) به او رسیده است.

در طومار زریری آمده اسـت که جام جهان‌نما را جبرئیل از بهشـت آورده بود، و جمشـید روزی حضـرت آدم را در خواب می‌بیند که نشـانی جام را به او می‌دهد و جمشـید را برای بردن آن، به جزیرهٔ *سراندیب* راهنمایی می‌کند. جمشید وقتی جام را به دسـت می‌آورد، چون در آن، که مانند آینه اسـت، نظر می‌کند، عکسِ باغ و کوه و تمام نواحی عالم را می‌بیند، و حتی پیشـامدهای آینده و گذشـته را معاینه می‌کند (شـاهنامه نقالان، ۱۳۹٦: ۱۰۳–۱۰۱).

در حقیقت، جام جهان‌نمای جمشـید، نمونهٔ کامل و اعلایِ «خویش» اسـت زیرا همانگونه که «خویش» در روانشناسی ژرفا، با خدای متعال و عالم مینوی در پیوند است (sharp, 1991: 73)، و همچنین رسـوبات گذشـته در آن اسـت و آینده نیز از آن سرچشمه می‌گیرد (Jacobi, 1957: 65)، جام جهان‌نمای جمشید نیز به مانندِ «خویش» –به واسـطهٔ آورده شـدنش از بهشـت توسـط جبرئیل– شـیئی مینوی است، و گذشته و آینده در آن متجلّی است.

نمادِ دیگر «خویش» در طومار زریری به عنوان شـیئی یاریگر، الواحی اسـت که قهرمانانی چون *سـام* (ر.ک.: شـاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۱۱۳۱)، *جهانگیر* (همان: ۲۲۹۵) و *برزو* (همان: ۳۱۰۳ و ۳۱۱۱–۳۱۰۵) به واسـطهٔ دسـتورها و راهنمایی‌هایی که بر آنها

نوشته شده است، از طلسمی که در آن پای نهاده‌اند رهایی می‌یابند و به شکستن طلسم نائل می‌شوند.

در حقیقت، اینگونه الواحِ راهنما و یاریگر، یکی از بن‌مایه‌های محبوبِ ادبیات حماسی–عامیانه است که قهرمانانِ طلسم‌شکن به وسیلهٔ آنها، از طلسم رهایی می‌یابند و در صورتی که به دستورها آن توجه نکنند، تا آخرِ عمر گرفتار طلسم می‌شوند (برای نمونه در این باره، ر.ک.: سام‌نامه، ۱۳۸٦: ۳۷۸؛ زرّین قبانامه، ۱۳۹۳: ۸۵۱–۸۵۰؛ مادح، ۱۳۸۰: ۷۵؛ مختاری، ۱۳۹۷: ٤۹٥–٤۹۲؛ هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۹۹–۹۸ و طومار کهن شاهنامه فردوسی، ۱۳۹٥: ٤۳۰).

۲–٥– ندایِ/ سروشِ غیبی

از آنجا که «خویش» را می‌توان به عنوان یک عاملِ راهنمایِ درونی توصیف کرد (فرانتس، ۱۳۸۳: ۱۹۰) از این‌رو، این کهن‌نمونه می‌تواند به عنوان ندایِ درونی و قلبی که در لحظه‌های سرنوشت‌ساز، یاریمان می‌دهد ظاهر شود.

در طومار زریری‌نامه، از این ندای درونی، با عناوینی چون سروش غیبی و ندای غیبی یاد می‌شود که قهرمان داستان را مانندِ الواحِ راهنما –که پیشتر دربارهٔ آن سخن گفتیم– در طلسم‌شکنی‌ها، راهنمایی می‌کند. این ندایِ/ سروشِ غیبی، *گیو* را در *طلسم ناریه* (شاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۹٥٦) و *رستم* را در *طلسم خونی* و *طلسم یوز آصف* (همان: ۲۲٦٤ و ۱۸۲۷) دستگیری می‌کند و شیوهٔ شکستن طلسم را به آنها می‌آموزد. برای نمونه، در زیر به بیان بخشی از طلسم‌شکنیِ رستم در *قلعه خونی* و یاری رساندنِ ندای غیبی به او می‌پردازیم:

[در طلسم قلعهٔ خونی] زال، جامی پر از شراب به رستم داد. خواست بخورد، ندایی از غیب به گوشش آمد که: «این زال نیست؛ او را علاج کن! رستم چنان کرد. رعد و برق شد. چشم بر هم نهاده، پس از لحظه‌ای گشود و اثری از آن سپاه ندید ...

[رستم] در خیابان باغ روان گشت که در آن وقت زال از مقابل او پدید آمد. رستم یکّه خورد و همانجا ایستاد و به حیرت به او نگاه کرد. ناگاه صدایی شنید که: «او را بزن!» (همان: ۱۸۲۸).

۲-٦- خواب/ رؤیا

خواب و رؤیا یکی از پیچیده‌ترین و رازناک‌ترین پدیده‌های روانی بشر است. «از دیرباز، به ویژه درفرهنگ‌های نهانگرایی و دبستان‌های درویشی، این باور بوده است که رؤیا دروازهٔ رازهاست؛ و پلی است که ما را به جهان نهان و به آنچه در فراسوی آزمون‌ها و یافته‌های حسّ‌هاست می‌رساند» (کزازی، ۱۳۸۸: ۷۹).

شاید بتوان گفت تا پیش از فروید، بیشترِ فیلسوفان، الهیون و اندیشمندان، خواب را در ارتباط با عالم غیب و جهان ماوراءِ انسان در نظر می‌گرفتند؛ ولی فروید با ارائهٔ نظریّهٔ ناخودآگاهی، منشأ خواب و رؤیا را از عالم برون‌انسانی به عالمِ درون‌انسانی و ناخودآگاهی منتقل کرد و بر این باور بود که «رؤیا، نمودار حادثه‌ای است در جهان باطن؛ رؤیا زادهٔ تضادها و کشاکش‌هایی است که روان را به تلاطم می‌اندازد. رؤیا با تجلّی یا تحقق آرزوها و کام‌هایِ مزاحمِ وازده، به ما آرامش می‌بخشد» (فروید، ۱۳۸۸: ۳۱).

پس از فروید، یونگ، از طرفی همسو و از طرفی مخالف با عقیدهٔ استادش فروید، خواب و رؤیا را برآمده از ناخودآگاهی ولی نه به عنوان وسیلهٔ ارضاءِ خواسته‌های نامعقولِ سرکوب‌شدهٔ فردی، که «اساساً پدیده‌ای مذهبی ... که از خودِ ما نبوده و از منبع دیگری به ما حلول می‌کند» (همان: ۱۱۳) می‌دانست. این منبعِ دیگر، چیزی غیر از ناخودآگاه جمعی و درونه‌های آن، یعنی کهن‌نمونه‌ها نیست؛ منبعی که گاهی خود را در اساطیر و افسانه‌ها می‌نمایاند و گاهی نیز در خواب و رؤیا. یونگ برای خواب، کارکردی

«آینده‌نگر» قائل بود؛ یعنی پیش‌بینیِ ناخودآگاهِ کنش‌هایِ خودآگاهانهٔ آینده (یونگ، ۱۳۸۹: ٦۰).

در روانشناسی ژرفا، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هستهٔ مرکزی روان؛ یعنی «خویش»، در خواب‌ها و رؤیاها نمود می‌یابد و بدین طریق، فردِ خواب‌بین را از حوادثِ پیرامون مطلع می‌کند. در واقع، «خواب‌ها ندای موجود ناشناسی هستند که همیشه به ما اعلام خطر می‌کنند و ما را از دسیسه‌ها و خطرهای تازه و قربانی‌ها و جنگ و مزاحمت‌های دیگر آگاه می‌سازد» (یونگ، ۱۳۷۰: ۳۱).

همانگونه که پیش از این، به نقل از یونگ اشاره کردیم، بومیان *ناسکاپی*، مرکز درونی خود (یعنی خویش) را «دوست من» یا میستاپئو (انسان بزرگ) می‌نامند. «آن گروه از ناسکاپی‌هایی که به خواب‌های خود توجه می‌کنند و می‌کوشند به مفهوم و حقیقت آن دست یابند، می‌توانند رابطه‌ای تنگاتنگ با «انسان بزرگ» برقرار کنند و انسان بزرگ هم سخاوتمندانه برای آنان، خواب‌های بیشتر و روشن‌تری می‌فرستد» (یونگ، ۱۳۸٦: ۲٤۲).

به نظر می‌رسد در طومار نقّالی زریری‌نامه نیز خواب‌ها و رؤیاها، برآمده از مرکز روانیِ خواب‌بیننده (خویش) است و او را در گرفتاری‌ها، یاری می‌رساند و راه‌حل بسیاری از مشکلات را در جلوی پایش می‌گذارد.

یکی از کارکردهای خواب در این طومار ارائهٔ راه‌حلِ مشکل به قهرمانِ داستان و نشان دادن راهِ برون‌رفت از آن است. گرشاسب پس از این که از دوازده هزار فیلِ *مهرام*، که بر خرطومشان دودمه بسته شده بود شکست می‌خورد، نیمه شب در خواب، *نوح نبی* (ع) را می‌بیند و نوح به او می‌گوید: «باید هیزم بر پشت شتر بسته، نفت بر آن هیزم ریخته، آتش کنید و برانید در میان فیلان؛ فتح شما را است. و بدین طریق، گرشاسب راه و روشِ پیروزی بر فیلان جنگجو را به واسطهٔ راهنمای درونیش (خویش) در خواب فرا می‌گیرد (شاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۸٦۸-۸٦۳).

کارکرد دوم خواب در طومار زریری، نجات‌دادن قهرمان از مرگ است؛ بدین طریق که مثلاً وقتی رستم به دست والی تاشکند مسموم می‌شود، زال، در خواب می‌بیند که پیکر رستم در آتش می‌سوزد؛ از این‌رو، چون از خواب بیدار می‌شود، رمل و اسطرلاب می‌اندازد و رستم را در توران، همآغوش مرگ می‌بیند؛ پس روانهٔ توران می‌شود و رستم را به کمک سیمرغ از مرگ حتمی نجات می‌دهد (همان: ۱۵۷۷–۱۵۷۳).

در نمونه‌ای دیگر که دقیقاً شبیه به داستان قبل است، رستم این بار به دست *شنگاویهٔ فیل زور* مسموم می‌شود و زال مجدداً به واسطهٔ خوابی که می‌بیند، به یاری رستم می‌شتابد و او را از مرگ می‌رهاند (همان: ۲۳۳۰–۲۳۲۸).

سومین کارکرد رؤیا در این طومار شفادادن قهرمان داستان از بیماری لاعلاج است: *سام* پس از رهاکردن زال در کوه، تب حصبه و مطبقه می‌گیرد و دچار جنون شده و سر تا پایش اندک‌اندک دچار آبله و تاول می‌شود و کِرم به اندامش می‌زند؛ به گونه‌ای که هفت سال هیچ طبیبی نمی‌تواند او را درمان کند و از بوی تعفّن جراحاتش کسی حتی نزدیکش نمی‌شود.

شبی سام در خواب، نوح (ع) و ابراهیم (ع) را می‌بیند که به او می‌گویند: این مجازات کفران تو بود. حال برو در این چشمه؛ و با دست چشمه‌ای را به او نشان می‌دهند. سام وقتی بیدار می‌شود به سراغ چشمه می‌رود و بدن خود را می‌شوید و وقتی از چشمه بیرون می‌آید، هیچ آثاری از جراحت در او نیست (همان: ۱۲۵۰–۱۲٤۸).

اگر بخواهیم تفسیری روانشناختی از این داستان داشته باشیم می‌توانیم بگوییم از آنجا که زال[۲] در ادب حماسیِ ما نمونهٔ تمام و کمالِ کهن‌نمونهٔ «خویش» و «پیر فرزانه» است، پس وقتی سام او را از خود می‌راند و در کوه رها می‌کند، در حقیقت، سام به عنوان نمادِ «من»، به هستهٔ روانی خود، یعنی «خویش» توجه نکرده، پس به همین دلیل، هفت سالِ دچار بیماری روحی و جسمی می‌شود. از پسِ این هفت سال، نوح نبی که نمادی دیگر از «پیر فرزانه» است، از طریق عالم رؤیا به سراغ سام –«من»– می‌آید و او

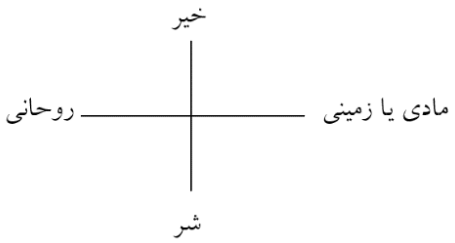
را شـفا می‌دهد و به جانب فرزندش زال می‌فرسـتد و سـبب آشتی سام و زال –«من» و «خویش»– می‌شود.

۲-۷- کلمه/ کلام

اگر «خویش» هسـتـه و مرکز انرژی روانِ آدمی اسـت، شـایـد بتوان گفت، یکی از برابرنهادهای بیرونی آن، کلمهٔ/ کلامِ برتر، یعنی همان اسـماء خداوند است. همانگونه که اشاره کردیم، از آنجا که روانشناسی ژرفا، تفاوتی اساسی بین «خویش» به عنوان واقعیتی روانی، با مفهومِ خدای متعال قائل نیسـت، از این‌رو، همسـانی و همانندیِ «خویش» با «اسـماء خداوند»، دور از منطق روانشـناسـی نمی‌تواند باشد؛ اسمائی که ارنست کاسیرر (Ernst Cassirer)، فیلسـوف آلمانی، آن را سـرچشـمهٔ راسـتین خاصیت خدا می‌داند (کاسـیرر، ۱۳۸۷: ۸۹). اسـم اعظم الهی از چنان خاصیت جادویی برخوردار است که در اساطیر مصر، ایزیس، در عوضِ درمانِ *رع* –خدای خورشید– اسم اعظم او را فرامی‌گیرد و بِدان واسطه بر همهٔ خدایان فرمان می‌راند (ایونس، ۱۳۸۵: ۹۰–۸۹).

در طومار زیری‌نامه، اسـماء خداوند یکی از مهم‌ترین و کاراترین سلاح‌های قهرمان در برابر نیروهای اهریمنی اسـت. در این طومار، بر پیشـدامنیِ چرمین کاوه که حضرت *یوشـع بن نون* به او داده، اسـماءالله نقش بسـته شـده اسـت و کاوه، همین اسـماء و طلسمات را بر گرز گاوسر فریدون نیز نقش می‌بندد و به جنگ ضحاکِ جادوگر می‌رود (شـاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۱۹۷–۱۹٦). در داستان هفت خان رستم نیز، سیمرغ، آیاتی چند به رستم می‌آموزد تا آن را در برابر جادوان به کار برد (همان: ١٦٣٥)، و در جایی دیگر، آصـف برخیا، وزیر سـلیمان نبی (ع)، به واسطهٔ اسم اعظمی که بر زبان جاری می‌سازد، سحرِ کنیز و غلامِ زال را که از ساحران بابل هستند، باطل می‌کند (همان: ۳۲۳۸–۳۲۳۷). در حقیقت، در همهٔ این داسـتان‌ها، اسـماء خداوند، جلوه و نمادی از «خویشِ» یاریگر، که ارزنده‌ترین نیروی روانی انسان به شمار می‌آید، هستند.

نکتهٔ قابل تأمّل در طومار زریری‌نامه –و البته طومار مشـکین نامه– اسـم اعظم‌دانیِ ابلیس اسـت (همان: ۹۰؛ مشـکین‌نامه، ۱۳۸٦: ۱٤۹). در این طومار، ابلیس در کسـوت عابدی کوه‌نشـین، بر *طهمورث* ظاهر می‌شـود و اسـماء اعظم الهی را به او می‌آموزد (همان: ۹). شـاید در اینجا سـؤالی مقدّر، ذهنِ خوانندگانِ این جستار را به خود مشغول کند و آن این که چگونه اسـم اعظم الهی که نمادِ تمام و کمالِ «خویش» اسـت، از زبانِ پلیدترین و شـرترین موجود عالم به طهمورث آموخته می‌شـود؟! پاسـخ این سـؤال را یونـگ در کتـاب *آیون*، اینگونه می‌دهد: چون «خویش»، کلّیت اسـت (یعنی همهٔ روانِ خودآگاه و ناخودآگاهِ انسان را در برمی‌گیرد)، به ناچار باید وجوه روشنایی و تاریکی را شـامل شود (یونگ، ۱۳۸۳: ۷٦۹)؛ پس «خویش» صرفاً مصداق خیر مطلق نیست، بلکه مصـداق چیزی کامل و تمام اسـت؛ و کامل و تمام، جمیع اضـداد (خیر و شـر–مادی و روحانی) به شمار می‌آید.



شمول و گسترهٔ خویش

۲–۸– دخمه/ گور/ آرامگاه

«مانا» (Mana) اصطلاحی است که مردم *ملانزی* (Melanesia) برای هر چیز که قدرت اسـرارآمیز و فعّالی دارد به کار می‌بردند (الیاده، ۱۳۸۹: ۳۸). بعدها این اصـطلاح نزد دین‌پژوهان و انسـان‌شناسان روایی پیدا کرد و آنان نیز هر چیزِ سحرآمیز که در ارتباط با نیرویی برتر و قدسـی بود را دارای قدرتِ «مانایی» نامیدند. در نزدِ بسـیاری از اقوام و

ملـل، نفوسِ مردگـان یـا هر چیز و هر کس کـه بـا مردگان در ارتباط بود دارای نیروی مانایی به حسـاب می‌آمد (ر.ک.: همان: ٤۰ و ۳۸) و مردم از آنها یاری می‌جسـتند. شاید امروزه نیز به همین علّت باشـد که مردم وقتی دچار گرفتاری می‌شـوند، بر سـر مزارِ درگذشتگان خود می‌روند و از آنان یاری می‌طلبند.

در منظومه‌های پهلوانی پارسی نیز دخمه‌ها و آرامگاه‌های شاهان و پهلوانان فرهمند، دارای قدرت «مانایی‌اند» و بسـیاری از پهلوانان، با پای نهادن بدانجا، به فیض معنوی یا مادی می‌رسـند (برای نمونه ر.ک.: فرامرزنامه، ۱۳۸٦: ۳٥٤؛ ایرانشاه بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ٤۳٤-٤۲٦؛ اسدی‌طوسی، ۱۳۸۹: ۱۷٤؛ سام‌نامه، ۱۳۸٦: ٥٤۸-٥٤٤). در روانشناسی ژرفا، دخمه‌ها و آرامگاه‌ها به سـبب برخورداری از قدرت قدسی و اسرارآمیز، می‌توانند تجلّی «خویش» یا همان هستهٔ مرکزی روان باشند و پهلوانان به واسطهٔ بهره‌مندی از این نیروی مرکزی به «فردیت» و «کمال» برسند.

در طومار زریری نیز جمشـید و گرشـاسب از جمله افرادی هستند که با پای نهادن به آرامگاه و دخمهٔ بزرگانِ پیشـین، از نیرو و فیضِ آنان بهره‌مند می‌شـوند و مشکلی که در پیشِ روی آنهاست، بدان واسطه برطرف می‌گردد. در داستان جمشید چنین آمده که: *طهمورث* شـرط جانشـینی خود را برای پسـرانش، *جمشـید* و *بلیان*، اختراع چیزی قرار می‌دهد.

جمشـید که از انجام شـرط پدر درمانده اسـت توسط *منحراص* -وزیر *هوشنگ*- به آرامگاه *نوح نبی* (ع) برده می‌شـود و جمشید، در حالی که اِحرام بر تن بسته، چهل روز با زبان روزه بر مزار شـریف نوح مشـغول عبادت می‌شـود تا این که در شـب چهلم، حضرت *آدم* و *ادریس* و *نوح* و *شیث* را در خواب می‌بیند که به او نشانیِ جام جهان‌نما و جُنگ اسطرلاب را می‌دهند و بعد از آن، کار جمشید به واسطهٔ آن جام و جُنگ انتظام می‌یابد و پس از ادای شـرط طهمورث، جانشـین او می‌شـود (شـاهنامه نقّالان، ۱۳۹٦: ۹۸-۱۰۲).

گرشاسب نیز روزی، ناخواسته و به تقدیر الهی، به دخمهٔ شاهان عجم – *کیومرث*، *سیامک*، *هوشنگ* و *طهمورث*– برده می‌شود و در آنجا به رزم‌افزارهای جادویی و عجیب که برایش به عاریه گذاشته بودند دست می‌یابد و زین‌آوند می‌شود و همیشه در جنگ‌ها از آن سلاح‌ها استفاده می‌کند و پیروز کارزار می‌گردد (همان: ٦٧٠–٦٦٥).

۳- نتیجه‌گیری

«خویش» به عنوان مرکز و هستهٔ روان، که مهم‌ترین خویشکاریش یاری‌رسانی به «منِ» خودآگاهی جهتِ رسیدن به فردیت و تکامل شخصیت است، در افسانه‌ها و قصّه‌ها، در قالب نمادهای یاریگر متجلّی می‌شود. در طومار نقّالی مرشد عبّاس زریری‌اصفهانی که جامع‌ترین طومار شاهنامه است، کهن‌نمونهٔ «خویش» طیف گسترده‌ای از انواع نمادها را دربرمی‌گیرد و برخی از این نمادها، به انواع و زیرمجموعه‌هایی تقسیم می‌شوند:

۱- نماد انسانی: شامل عابدان، پیامبران، موبدان، و زال.

۲- نماد حیوانی: که کارکردهایی چون الهام‌بخشی به انسان در کشف اختراعات، پرورش قهرمانان در کودکی، راهنمای ازدواج قهرمان و بسته‌شدن نطفهٔ قهرمانی جدید، و یاری‌رسانی به قهرمان داستان که در تنگنا و گرفتاری دچار شده است، دارد.

۳- نماد شیئی: شامل جام جهان‌نمای جمشید و الواحِ راهنما در طلسم‌شکنی پهلوان است.

٤- ندا یا سروش غیبی.

۵- خواب و رؤیا: که گاهی راهِ برون‌رفت از مشکلات را به قهرمان داستان نشان می‌دهد؛ و گاهی نیز قهرمان را از مرگ حتمی نجات می‌دهد.

٦- کلمه/ کلام: که در اسماء الهی متجلّی می‌شود و پهلوان، به واسطهٔ آن، جادوگران و اهریمنان را شکست می‌دهد.

۷- دخمه/ آرامگاه: که پهلوان با رفتن بدانجا، به ابزار و اشـیائی عجیب و جادویی چون جام جهان نما و رزم‌افزارِ غیرمعمولِ شاهان گذشته دست می‌یابد.

در بررسـی تطبیقی انواع نمادهای خویش در طومارِ «شـاهنامهٔ نقّالان» با شـاهنامهٔ فردوسـی و دیگر حماسـه‌های منظومِ پهلوانی پارسی، می‌توان گفت از آنجا که شاهنامهٔ نقّالان (به مانندِ دیگر طومارهای نقّالیِ شـاهنامه)، برآمده از متونِ حماسـی اصـیلی چون شـاهنامه، گرشـاسب‌نامه، بهمن‌نامه و ... است، از این‌رو، طبیعی است که بخشِ عمده‌ای از مصادیقِ نمادهای مربوط به کهن‌الگوی «خویش» مانند: عابدان و زاهدانِ یاریگر، جام جهان‌بین، گاو برمایه، سروش غیبی و خواب‌های پیشگو، در این طومار، همانند آن متونِ اصیلِ حماسی باشند؛ ولی از آنجا که طومارهای نقّالی، زیرساختی عامیانه دارند و دارای مضـامین و ویژگی‌های عوام‌پسـندانه هسـتند که آنها را از دیگر آثار حماسـی، متمایز می‌سـازند، با مصـادیقی از نمادهای «خویش» روبرو می‌شـویم که در شـاهنامه و منظومه‌های اصـیلِ حماسـی، کمتر نظایر آنها را می‌توان دید؛ مانند: الواحِ طلسـم‌شـکن، اسـم اعظمی کـه از دهانِ ابلیس جاری می‌شـود، حیواناتی که الهام‌بخش انسـان در اختراعات و اکتشافات می‌شوند، پیامبرانی که یاریگرِ قهرمانانند، و ... .

یادداشت‌ها

۱- هوم که در فرهنگ ودایی، سئوما نام دارد، گیاهی پر رمز و راز است که خود را در جایگاه خـدایان و ایزدان، در پهنهٔ اسـاطیر هند و ایرانی جای داده اسـت. رد پای این ایزد-گیاه، در کهن‌ترین آثار مکتوب نظیر وداها و نیز اوستا، تا ادبیات دورهٔ میانه و سپس شاهنامهٔ فردوسی به چشـم می‌خورد (در این بـاره ر.ک.: بـازرگان و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۰۱-۱۱۰). در شـاهنامهٔ فردوسی، هوم، نام عابدی است کوه‌نشین که در زمان پادشاهیِ کیخسرو، افراسیاب را با کمندی که بر میان دارد، به بند می‌کشـد(فردوسـی، ۱۳۸٦: ٤/ ۳۱۳-۳۱٤). در طومار شاهنامهٔ نقّالان، اما «هوم عابد» در زمان جمشـید و فریدون زندگی می‌کند و با هومِ عابدی که در شـاهنامه، نام او آمده، متفاوت است و فقط تشابهی نامی در این میان است.

۲- باید در نظر داشت که «زال»، در حماسهٔ ملی ایران، نمونهٔ «انسان کامل» است، و با بررسی شخصیت و زندگی زال، می‌توان حتی او را تجلّی و تجسّم ایزد زمان (زروان) دانست (در این باره ر.ک.: نظری، ۱۳۹۸: ۲٤٥-۲٥۲).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسدی طوسی (۱۳۸۹)، گرشاسب‌نامه. تصحیح حبیب یغمایی. تهران: دنیای کتاب.

۲. الیاده، میرچا (۱۳۸۹)، رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: سروش.

۳. ایران‌شاه بن ابی‌الخیر (۱۳۷۰)، بهمن‌نامه. به کوشش رحیم عفیفی. تهران: علمی و فرهنگی.

٤. ایونس، ورونیکا (۱۳۸٥)، اساطیر مصر. ترجمهٔ محمدحسین باجلان‌فرخی. تهران: اساطیر.

٥. حسینی‌منشی، محمّد میرک بن مسعود (۱۳۸٥)، ریاض‌الفردوس خانی. تصحیح ایرج افشار و فرشته صرفان. تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.

٦. رانک، اتو (۱۳۹۸)، اسطورهٔ تولد قهرمان. ترجمهٔ مهرناز مصباح. تهران: نشر آگه.

۷. زرّین قبانامه (۱۳۹۳)، تصحیح و تعلیقات سجاد آیدنلو. تهران: سخن.

۸. سام‌نامه (۱۳۸٦)، منسوب به خواجوی‌کرمانی. تصحیح میترا مهرآبادی. تهران: دنیای کتاب.

۹. سیاسی، علی‌اکبر (۱۳٥٤)، نظریه‌های شخصیت. تهران: دانشگاه تهران.

۱۰. شاهنامه نقّالان (۱۳۹٦)، مرشد عبّاس زریری‌اصفهانی. ویرایش جلیل دوستخواه. تهران: ققنوس.

۱۱. شمیسا، سیروس (۱۳۷۷)، نقد ادبی. تهران: فردوس.

۱۲. طوسی، محمدبن محمود بن احمد (۱۳۸۷)، عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات. به اهمام منوچهر ستوده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۳. طومار شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۹۹)، به کوشش سیدمصطفی سعیدی. تهران: خوش‌نگار، چاپ سوم.

۱٤. طومار کهن شاهنامه فردوسی (۱۳۹٥)، به کوشش جمشید صداقت‌نژاد. تهران: دنیای کتاب.

۱٥. طومار نقّالی شاهنامه (۱۳۹۱)، تصحیح سجّاد آیدنلو. تهران: به نگار.

۱٦. فدایی، فربد (۱۳۸۷)، کارل گوستاو یونگ. چاپ دوم. تهران: نشر دانش.

۱۷. فرامرزنامه (۱۳۸٦)، تصحیح میترا مهرآبادی. تهران،: دنیای کتاب.

۱۸. فرانتس، ماری–لوییز فون (۱۳۸۳)، فرآیند فردیت در افسانه‌های پریان. ترجمهٔ زهرا قاضی. تهران: شرکت سهامی انتشار.

۱۹. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦)، شاهنامه. به کوشش جلال خالقی‌مطلق. دفتر یکم. نیویورک: Biblio theaca persica.

۲۰. ---------- (۱۳۷۳)، شاهنامه. به کوشش جلال خالقی‌مطلق.کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران.

۲۱. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦۹)، شاهنامه. به کوشش جلال خالقی‌مطلق. دفتر دوم. کالیفرنیا و نیویورک: Persian Heritage foundation under the imprint of Bibliotheca, and in association with Mazda Publishers.

۲۲. ---------- (۱۳۷۵). شاهنامه. به کوشش جلال خالقی‌مطلق. دفتر پنجم. کالیفرنیا: انتشارات مزدا با همکاری بنیاد میراث ایران.

۲۳. فروید، زیگموند (۱۳۸۸)، روش تعبیر رؤیا. ترجمهٔ محمّد حجازی. تهران: جامی.

۲٤. کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷). زبان و اسطوره. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: مروارید.

۲۵. کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۸۸). رؤیا، حماسه، اسطوره. تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم.

۲٦. کمپبل، جوزف (۱۳۸۸)، قدرت اسطوره. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

۲۷. گورین، ولفرد؛ ویلینگهام، جان؛ لیبر، ارل. جی؛ مورگان، لی (۱۳۷۷)، راهنمای رویکردهای نقد ادبی. ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه. تهران: انتشارات اطلاعات.

۲۸. مادح، قاسم (۱۳۸۰). جهانگیرنامه. تصحیح سیدضیاءالدّین سجّادی. تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران و دانشگاه مک گیل.

۲۹. مختاری (۱۳۹۷)، شهریارنامه. تصحیح و تحقیق رضا غفوری. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار.

۳۰. هفت لشکر (۱۳۷۷)، تصحیح مهران افشاری و مهدی مداینی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۳۱. همدانی، رشیدالدّین فضل‌الله (۱۳۹۲). جامع‌التّواریخ. تصحیح محمّد روشن. تهران: میراث مکتوب.

۳۲. همـدانی، محمّدبن محمود (۱۳۹۸)، عجایب‌نامه. ویرایش جعفر مدرس صـــادقی. تهران: نشر مرکز.

۳۳. یونگ، کارل گوســـتاو (۱۳۸۳)، آیون. ترجمهٔ پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی. مشهد: به نشر (انتشارات آستان قدس رضوی).

۳٤. ---------- (۱۳۸٦)، انســان و ســمبول‌هایش. ترجمهٔ محمود ســلطانیه. تهران: جامی.

۳٥. ---------- (۱۳۹۰)، روانشناسی انتقال. ترجمهٔ پروین فرامرزی و گلناز رعدی آذرخشی. مشهد: به شهر.

۳٦. ---------- (۱۳۷۰). روانشـناسـی و دین. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۳۷. ---------- (۱۳۸۹). رؤیاها. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: قطره.

۳۸. ---------- (۱۳۸٦ ب). ســمینار یونگ دربارهٔ زرتشــت نیچه. ترجمهٔ ســپیده حبیب. تهران: نشر کارون.

ب) مقاله‌ها

۱. اتونی، بهروز (۱۳۹۱)، «دبســتان نقد اســطوره‌شــناختی ژرفا بر بنیاد کهن‌نمونه نرینه روان». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. شماره ۲٦: صص ۱۱-٥۱.

۲. احمدزاده، علی؛ خلیل پروینی؛ کبری روشـــنفکر و حســـین محمدزاده (۱۳۹٦)، «از همانندســازی تا فردیت: چالشِ «خود» شدن در اشعار نسیمی، با تکیه بر نقد روان‌کاوانهٔ کهن‌الگوی انسان کامل». *نشریهٔ نقد ادبی*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۸، صص ۱٤٥-۱۲۱.

۳. بازرگان، محمّدنوید؛ مریم تراب‌پور (۱۳۹۲)، «هوم عابد در شـــاهنامه و ریشـــه‌های اسطوره‌ای آن». پژوهشنامه ادب حماسی. سال ۹. شماره ۱٥: صص ۱۰۱-۱۱۰.

٤. غلامپور آهنگر کلایی، لیلا؛ محمود طاوسی و شهین اوجاق علیزاده (۱۳۹۸)، «سیر تحوّل مفهومی واژهٔ «خود» در منطق‌الطیر عطار»، *مجلهٔ شعر پژوهی*، سال یازدهم، شمارهٔ چهارم، پیاپی ٤٢، صص ١٦٥-١٨٤.

ج) لاتین

1. Jacobi, Jolande (1959). Complex, Archetype, symbol in the psychology of the C. G. Jung. Tranxlated from the German by Ralph Manheim .NewYork, Pantheon Books Inc.
2. Jung, C. G. (1955). The Archetype and the collective unconscious. Translated by R. F. C. Hull. London: Routledge, Second edition.
3. McGuire, William & R. F. C. Hull. (Editores) (1993). C. G. Jung Speaking. Princeton: Princeton university press.
4. Neuman, Erich (1974). the great mother. Translated from the German by Ralph Manheim. Bollingen series XIVII. Princeton: university press.
5. Samuels, Andrew (2005). Jung and the post Jungian. Taylor & Francis e- library.
6. Sharp, Daryl (1991). Jung lexicon. New York: Pantheon: Books Inc.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ ٥٤
صفحات ۱۵۷-۱۲۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1401.23.54.4.3

غزلیّات سلمان ساوجی و جهان‌نگری صوفیه*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر داود واثقی‌خوندابی[۱]
دانش‌آموختهٔ پسادکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده
سلمان ساوجی از شاعران توانای سدهٔ هشتم هجری است که در قالب‌های مختلف شعر فارسی، طبع‌آزمایی کرده و آثار گرانسنگی از خود به یادگار گذاشته است. وی بیشتر، به عنوان شاعری قصیده‌سرا و مداح شناخته می‌شود؛ هرچند در عرصهٔ غزل نیز صاحب‌سبک است و شعر او با بزرگانی چونان خواجه حافظ سنجیده شده است. آنچه در غزلیّات سلمان ساوجی مشهود است، تأثیرپذیری پر رنگ وی از جهان‌نگری اهل تصوّف است. وی اگرچه شاعری مداح بوده، در غزلیّات خود، از مسائل تعلیمی، حکمی و عرفانی بهره بسیار برده است.

این جستار که بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و با روش توصیفی-تحلیلی انجام می‌گیرد بازتاب جهان‌نگری صوفیه را در غزلیّات سلمان ساوجی بررسی می‌کند و با تکیه بر آثار عرفانی به تحلیل دیدگاه‌های وی می‌پردازد. نتیجهٔ پژوهش آشکار می‌کند که سلمان ساوجی در عرصهٔ غزل، از جهان‌بینی اهل عرفان، تأثیر بسیار پذیرفته است؛ به گونه‌ای که مباحث مربوط به توحید و هستی‌شناسی و همچنین، مسائل مربوط به عرفان عملی و سلوک عرفانی در غزلیات او، نمود بسیاری دارد. سلمان با نگاه وحدت‌گرایانه و الهیات رندانهٔ خود به تحلیل مفاهیم عرفانی پرداخته و برداشتهای عمیقی از آنها ارائه داده است.

واژه‌های کلیدی: سلمان ساوجی، جهان‌نگری صوفیه، هستی‌شناسی عرفانی، سلوک عرفانی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۱۱/۱٤ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۰۳/۳۱
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: d.vaseqhi@gmail.com

۱- مقدّمه

جمال‌الدّین سلمان ساوجی از شاعران شهیر قرن هشتم هجری است که توانسته در عصر خود، شهرت بسیاری کسب کند. وی بعد از خواجه حافظ شیرازی، بزرگ‌ترین سخن‌سرای سدهٔ هشتم هجری است که در قصیده و غزل بر اقران خود برتری دارد و به او لقب ملک‌الشعرایی عطا گردیده است. سلمان که در خانواده‌ای از اهل قلم متولّد شده بود توانست به دربار سلاطین عصر خویش، بار یابد و از انعام و کرامات آنان برخوردار شود. وی در قصاید خود، بیشتر به مدح آل جلایر، مخصوصاً سلطان اویس و مادرش دلشاد خاتون، پرداخته و در حمایت آنان، زندگی مرفّهی داشته است: «از میان شاعران قرن هشتم هجری کسی را مانند سلمان ساوجی در تمتّع وافر از حرفهٔ شاعری نمی یابیم. انعام‌ها و احسان‌های فراوانی که وی از شیخ حسن و علی‌الخصوص از حامی خود، دلشاد خاتون، و از شاگرد خویش، سلطان اویس، یافته وی را محسود اقران کرده بود. علاوه بر وظایف ثابت و معیّنی که در دربار پادشاهان ایلکانی داشته، در پایان عمر، به فرمان اویس اقطاعاتی در حدود ری و ساوه برای او معلوم گردید» (صفا، ۱۳۷۸،ج۳: ۱۰۰۸- ۱۰۰۹).

سلمان ساوجی از مدح دیگر بزرگان نیز غافل نبوده و حتی دشمن آل جلایر، یعنی شاه شجاع مظفری را هم ستوده که این امر باعث رنجش سلطان حسین، فرزند سلطان اویس جلایری، گشته و موجبات غضب سلطان مذکور را نسبت به شاعر در اواخر عمر او فراهم کرده است. «باری، بعد از آن که خاندان جلایری چهل سال او را تربیت کردند و نعمت دادند، یک روزی رسید که ستارهٔ پسر اویس، جلال‌الدّین حسین، روی به ضعف نهاده، شاه شجاع تبریز را فتح کرد و حسین به شروان گریخت. سلمان به جای آن که اگر پیری او را اجازه نمی‌دهد که با ولی نعمت خود به غربت برود، لااقل خاموش بماند. به محض آن که شاه شجاع به تبریز وارد شد قصیده‌ای در مدح او ساخت» (رشید یاسمی، بی‌تا: ۸۵).

اهل تحقیق سلمان ساوجی را واپسین مدیحه‌سرای قبل از عصر صفویه می‌دانند (یان ریپکا، ۱۳۸۱: ۳٦٤). وی در قصیده، مقام والایی دارد، هرچند با بزرگان قصیده‌سرای ادب فارسی قابل مقایسه نیست. باری، سلمان ساوجی در درجهٔ اول قصیده‌سراست و با تکیه بر استعداد و قریحه‌ای که داشت، سبک افرادی همچون کمال‌الدّین اسماعیل و ظهیر و انوری را تتبع نموده و حتی به منوچهری دامغانی نیز توجه کرده است (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ٤۷۹).

سلمان ساوجی در عرصهٔ غزل نیز صاحب سبک است و غزلیّات او با غزل‌های خواجهٔ رندان همانندی بسیاری دارد: «غزلیّات سلمان بهتر از هر شعر فارسی شخص را به یاد اشعار حافظ می‌اندازد. علاوه بر استقبال‌هایی که از یکدیگر کرده‌اند، اساساً زبان غزلی سلمان نزدیک‌ترین زبانی است به گفتار خواجه. ... الفاظ و جملات و اصطلاحاتی که حافظ به درجهٔ کمال رسانیده است در اشعار سلمان نیز دیده می‌شود» (رشید یاسمی، بی‌تا:۱۰۷).

سلمان به شعر خود نیز مفاخره کرده و خود را هم طراز حسّان ثابت دانسته است:

زان سان که بود در عربی مالک سخن — حسّان که یافته مدد از لطف ذوالمن است
سلمان پارسی است، سلیمان و ملک نظم — زیر نگین طبع سخن‌پرور من است
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ٥٦)

و:

منم که زیر نگین من است ملک سخن — کسی که در سخن، امروز «خاتم‌الشّعرا»ست
(همان: ۳۷)

سلمان ساوجی همچنین، توانسته مضامین مختلف عرفانی را در اشعار خود، مخصوصاً در عرصهٔ غزل، بازتاب دهد. غزلیّات وی تجلّیگاه مضامین عرفانی است و این، نشانگر غور این شاعر در آثار شاعران و متصوّفهٔ متقدّم و همچنین، شاعران معاصر خود است.

۱-۱- اهداف و ضرورت پژوهش

سلمان ساوجی از شاعران بزرگ قرن هشتم هجری است که توانسته در قالب‌های مختلف شعر فارسی طبع‌آزمایی کند. آنچه در زندگی شاعر مشهود است، وابستگی وی به دربار سلاطین و بزرگان زمان است و بدین دلیل، در بین اهل ادب و فرهنگ، بیشتر به عنوان شاعری مداح شناخته می‌شود که ذوق و هنر خود را صرف مدح ارباب قدرت کرده و با این تمهید، توانسته به صلات و انعام‌های بسیاری دست یابد و در بیشتر عمر خود، زندگی مرفهی داشته باشد. البته در این که سلمان ساوجی شاعری مداح بوده و از مجالست و مصاحبت ارباب قدرت بهره‌های فراوان برده، شکی نیست؛ لیکن این خصیصه هیچگاه مانع از آن نشده است که به مفاهیم مربوط به دین و عرفان بی‌توجه باشد.

سلمان ساوجی در غزلیّات خود، به صورت بسیار گسترده‌ای، از جهان‌نگری صوفیه تأثیرپذیرفته و اندیشهٔ بزرگان این مکتب را بازتاب داده است. آنچه انجام این پژوهش را ضرورت می‌بخشد، تبیین تأثیرپذیری غزلیّات سلمان ساوجی از گفتمان و اندیشهٔ اهل تصوّف است. نگارنده با تحقیق در این مورد، جهان‌بینی عرفانی شاعر را مشخص می‌کند و با تکیه بر آثار صوفیه به تحلیل آنها می‌پردازد.

۱-۲- شیوهٔ پژوهش

این پژوهش که از نوع بنیادی است و بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و با روش تحلیلی ـ توصیفی انجام می‌گیرد، بازتاب جهان‌نگری صوفیه را در غزلیّات سلمان ساوجی بررسی می‌کند. بدین منظور ابتدا، مفاهیم عرفانی موجود در غزلیّات سلمان ساوجی استخراج و پس از آن، با تکیه بر آثار عرفانی، به تحلیل آنها پرداخته می‌شود.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

در خصوص مفاهیم عرفانی در آثار سلمان ساوجی پژوهش‌هایی انجام شده است؛ غلامرضا رشید یاسمی در کتاب «تتبع و انتقاد و احوال و آثار سلمان ساوجی» (بی‌تا) در فصل دهم (صص۶۹- ۸۶) در مورد مذهب، اخلاق و عقاید فلسفی شاعر مطالبی را بیان می‌کند. رحیم نژادسلیم در مقالهٔ «جلوهٔ عرفان در دیوان سلمان ساوجی» (۱۳۷۶)، به صورت مختصر، مطالبی در خصوص عشق و مستی، مقام ذات و ... بیان کرده است. سیّد مرتضی میرهاشمی در مقالهٔ «بازتاب اندیشهٔ صوفیانه در داستان جمشید و خورشید» (۱۳۹٤)، معتقد است سلمان ساوجی در پرداختن این مجموعه به اندیشه‌های صوفیانه توجه ویژه‌ای داشته است. وی جمشید را سالکی می‌داند که در پی رسیدن به خورشید معرفت است. داود واثقی و همکاران در مقالهٔ «سلمان ساوجی و سلوک در طریقهٔ رندان قلندرصفت» (۱۳۹۹)، اندیشه‌های ملامتی، رندی و قلندری را در غزلیّات سلمان ساوجی بررسی کرده‌اند. نگارندگان شاعر را متأثّر از جهان‌بینی ملامتی دانسته و در این مورد، تحلیل‌هایی ارائه کرده‌اند.

جستار حاضر به صورت تحلیلی تأثیرپذیری غزلیّات سلمان ساوجی را از جهان‌نگری اهل تصوّف بررسی و تحلیل می‌کند. بایستهٔ گفتن است که این پژوهش با پژوهش‌های ذکر شده همپوشانی ندارد.

۲- مباحث مربوط به توحید و آفرینش

در این قسمت مباحث مربوط به هستی‌شناسی سلمان ساوجی مطرح و مشخص می‌شود که وی چگونه به عالم آفرینش می‌نگرد و با چه روشی رابطهٔ بین هستی و حق را تبیین می‌کند. شاعر با تکیهٔ بر اندیشهٔ وحدت‌گرایانه خود به جهان آفرینش نگریسته و در خصوص مبحث سفر از وحدت به کثرت (قوس نزول) مطالبی را بیان کرده است که در ادامه، به آنها پرداخته می‌شود:

۲-۱- وحدت وجود (توحید)

توحید به معنای تنزیه خداوند از احداث و اسقاط اضافات است (ر.ک.: سبزواری، ۱۳۸٦: ٥٥٩). توحید همچنین حکم بر یگانگی خداوند از روی علم و یقین است: «حقیقت توحید حکم‌کردن بود بر یگانگی چیزی به صحت علم به یگانگی آن و چون حق -تعالی- یکی است بی‌قسیم اندر ذات و صفات خود و بی‌دلیل و شریک اندر افعال خود و موحدان وی را بدین صفت دانند دانش ایشان را به یکانگی توحید خوانند» (هجویری،۱۳۸۷: ٤٠٨).

خواجه عبدالله انصاری در کتاب «صد میدان» میدان شصت و نهم را به توحید اختصاص داده است؛ وی توحید را «یکتا گفتن»، «یکتا دیدن» و «یکتا دانستن» می‌داند: «توحید یکتا گفتن است، یکتا دیدن و یکتا دانستن، قوله تعالی: فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ[1]» (انصاری، ۱۳٦۸: ٥٤).

اکثر اهل عرفان معتقدند که در عالم، یک وجود و موجود بیش نیست و جمیع کثرات، اموری اعتباری محسوب می‌شوند؛ باری «در عالم، یک وجود و موجود بیش نیست، که فقط از جهت تقیّد و تعیّن به قیود اعتباریه، متکثّر به نظر می‌آید، پس هرچه هست اوست که خدایش می‌گویند و آنچه کثرت و غیریت به نظر می‌رسد، اعتباری و موهوم است و چنین کثرتی با وحدت منافات ندارد» (ابن عربی، ۱۳۷۸، مقدمه: ١٤).

در شرح فصوص‌الحکم، آمده است: «هرچه اسم غیریت بر او اطلاق کرده می‌شود و مسمی می‌گردد به اسم عالم به نسبت با حق، چون سایه است به نسبت با شخص. همچنان که سایه را وجود نیست جز به شخص، عالم را نیز وجود نیست جز به حق؛ و هم‌چنانکه سایه تابع شخص است مسمای عالم نیز تابع حق است و لازم او؛ چه عالم صورت اسما و مظهر صفات لازمه اوست. ... پس عالم ظلّ‌الله است که جامع جمیع اسماء است؛ چه، هر موجودی از موجودات مظهر اسمی است از اسمای الهیّه و همهٔ

اسماء، مندرج در اسم «الله». لاجرم، همه عالم ظلّ این اسم باشد که جامع همهٔ اسماست و این عین نسبت وجود اضافی است به عالم» (خوارزمی، ۱۳۷۹: ٤٨٠).

معتقـدان بـه وحدت وجود، نظیر ابن عربی و پیروانش، وجود را حقیقت واحده‌ای می‌دانند که به ذات خویش، واجب است و هرچه جز اوست بدان، محتاج است و او در وجود خود، به چیزی احتیاج ندارد. همهٔ کمالات به واسطهٔ او، بر اشیاء، لاحق می‌شود و هر کمالی که در او وجود دارد از نفس اوسـت. نه جوهر اسـت و نه عرض؛ لیکن عین ماهیت افراد خویش اسـت. تفاوت در افرادش در ظهور خواص اسـت، نه نفس وجود (زرین‌کوب،۱۳۸۷، ج۲: ۷۳۹).

سـلمان سـاوجی از نظرگاه وحدت‌گرایانه، به جهان آفرینش می‌نگرد؛ وی جهان آفرینش را تجلّی حق می‌داند و معتقد است که بهار حسن معشوق، جهان را تازه می‌کند –هرچند هر کس را یارای ادراک این دقیقه نیست:

بهـار عـالم حسـنت، جهان را تازه می‌دارد — به رنگ اصحاب صورت را، به بو ارباب معنی را
فروغ حسن رویت کی، تواند دید هر بیدل؟ — دلی چون کوه می‌بـایـد، که بر تابد تجلّی را
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲٤۲)

به دیگر سـخن، وجودی جز آن واحد مطلق، یعنی خداوند، نیسـت و ظهورات و تعینـات همگی اموری اعتبـاری‌انـد کـه در برابر آن واحد مطلق وجود حقیقی ندارند و تحقّق آنها بدو اسـت. پس موجود فقط خداست که در صورت کثرات متعین شده و در آفرینش جلوه نموده است (ر.ک.: جندی، ۱٤۲۳ق: ۳۵۱).

سلمان معتقد است که از «حسن طلعت» معشوق ازلی، جهان «رنگ و بو» می‌گیرد:

ای گل، به نازکی، بنشـین بر سـریر حسن — کز حسن طلعت تو، جهان رنگ و بو گرفت
دل‌هـا هر آنچـه یافت به‌یک‌بار، جمع کرد — شـهباز ما چو باز، پی جست و جو گرفت
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۸۷)

در حقیقت، «مراتب وجودی مظاهر اسماء و صفات و ذات حقّند و حق بدین اعتبار، داری تجلّیات مختلف و متعدّد است و برای اسماء و صفات حق، دولت‌هایی است که حکم و سلطنت آن در عالم وجود، نسبت به مظاهر و اعیان، ظاهر می‌شود و هر مظهری محکوم به حکم اسم واحد یا اسماء متعدّد حق است» (آشتیانی، ۱۳۷۰: ۸۲٥).

سلمانی ساوجی نیز تجلّیات حق را مختلف و متنوّع می‌شمارد و در عین حال، اذعان می‌کند که معشوق یکی است و می و پیمانه (آفرینش) عکس رخ ساقی ازلی است و دارای وحدت و یگانگی هستند و اعیان و ممکنات، چیزی جز تجلّیات و ظهورات آن معشوق حقیقی نیستند:

هر زمان جلوهٔ حسن، ارچه ز رویی دگر است　　باش یکدل به همه روی، که جانانه، یکی است
می و پیمانه، همه عکس رخ ساقی، بین　　تا بدانی که می و ساقی و پیمانه یکی است
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲٦۷)

وی همه ذرّات وجود را تجلّی خداوند می‌داند و اذعان می‌کند که جهان آفرینش تجلّی خداوند است؛ لیکن کسی را توان ادراک این تجلّی نیست (همان: ۲۹٤). وی همچنین ممدوح خود را آینه صفات الهی می‌داند (همان: ۲۷۲). در شرح فصوص‌الحکم خوارزمی در تفسیر بیت «فَکُنْ حَقاً و کُنْ خَلْقاً / تَکُنْ بالله رَحْمٰناً» آمده است: «پس *حق* باش به اعتبار روح خود و *خلق* باش به اعتبار جسد خویش؛ یا حق باش، به اعتبار حقیقت خویش که جامع جمیع حقایق الهیه و کونیه است و *خلق* باش به اعتبار تعیّن و تقیّد خود و به اعتبار مظهر صفات الهیه بودن تا به‌حقّ حق، عامّ‌الرّحمه باشی بر عالم؛ زیرا که به واسطهٔ کمالات الهیه به ظهور در دنیا و آخرت و در علم و عین. پس بدین اعتبار، اسم «رحمن» باشی که مشتمل است بر اسماء حسنی» (خوارزمی، ۱۳۷۹: ۷۱٦).

در نگـاه وحدت‌گرایانه، فرقی بین مذهب اســـلام و بت‌پرســـتی وجود ندارد و در مسجد و بتخانه می‌توان پرتوی از روی حضرت معشوق را مشاهده کرد (سلمان، ۱۳۸۹: ۳٤٦). پس بت‌پرستان نقش رخ حضرت معشوق را در بتها نظاره می‌کنند:

اگر نقش رخت ظاهر، نبودی در همه اشـــیاء　　مغان هرگز نکردندی پرســـتش لات و عزّی را
(همان: ۲٤۲)

سـالک هنگامی که از انانیت نفس برهد و با زائل‌کردن صفات بشری در باطن خود، صـــفات الهی را جایگزین کند، می‌تواند وحدت وجود را ادراک کند؛ لیکن انســـان‌های سـخرهٔ نفسـانیات، احولانی هسـتند که وحدت هستی را درک نمی‌کنند و با دیدهٔ کژبین خود وجود کثرات را حقیقی پندارند:

مـا ز دریـاییم، همچون قطره و دریا، ز ما　　لیکن از ما در میان ما حجابی حایل اســت
یـار اگر با ما به صـــورت می‌کند، بیگانگی　　صـورت او را به معنی، آشنایی با دل است
(همان: ۲۵۸)

۲-۲- تجلّی و آفرینش

تجلّی از مباحثی اسـت که در ارتباط با وحدت وجود مطرح می‌شود. اندیشهٔ صوفیه در مورد تجلّی بیـانگر نوع نگرش این فرقـه بـه جهـان آفرینش، مخلوقـات و پیوند آنها با خداوند است. عرفا جهان آفرینش را وجودی مستقل و متباین از حق –تعالی– نمی‌دانند؛ به دیگر سـخن، جهان آفرینش ظهورات و تجلّیات وجود مقدّس حضـرت حق اسـت. تجلّی از منظر معرفت‌شناسانه به معنای ظهور حق در قلب عارف است که با این تمهید، می‌تواند به معرفت و شـناخت حق برسـد: «تأثیر انوار حق باشـد به حکم اقبال بر دل مقبلان کی (=که) بدان، شـایسـتهٔ آن شوند که به دل مر حق را ببینند» (هجویری، ۱۳۸۷: ٥٦٥).

صاحب مصباح‌الهدایه در تعریف تجلّی آورده است: «مراد از تجلّی، انکشاف شمس حقیقت حق است -تعالی و تقدس- از غیوم صفات بشری به غیبت آن» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۲۷٦).

تجلّی از منظر هستی‌شناسانه، به معنای آشکار شدن ذات و صفات حق - تعالی- در هستی است. بنابراین، خلقت جهان عبارت از تجلّی است (سجادی،۱۳۸۹: ۲۲۳). حضرت حق که پنهان و در پردهٔ غیب بود برای شناخته‌شدن، باید پرده از رخسار برمی‌داشت و جلوه می‌نمود. اهل عرفان جلوهٔ معشوق برین را «تجلّی» گویند. خداوند اگر بر ذات خود جلوه نماید، تجلّی بر خویشتن است، لیکن اگر جلوه‌ای از اسما یا صفات وی ظهور نماید، تجلّی اسمایی یا صفاتی است.

تجلّی با تعیّن و تنزّل نیز مرادف است: «تمییز ذات را در هر مرتبه و حضرتی ازین مراتب و حضرات بدان اعتبارات که ذکر کرده شد *تعینات* گویند و *تجلّیات* خوانند، و بعضی او را «تنزلات وجود» نام نهند» (خوارزمی، ۱۳۷۹: ۳٦). این تعیّن و تنزّل در عرفان نظری، دارای دو مرحله است که به *فیض اقدس* و *فیض مقدس* تعبیر می‌شود. در فیض اقدس که همان تجلّی ذاتی است، حق بر خود تجلّی می‌کند که اعیان ثابته و استعدادشان در علم خداوند، حاصل می‌شود؛ لیکن در فیض مقدس یا تجلّی اسمائی، اعیان و توابعشان از علم به عین می‌آیند (جامی،۱۳۷۰: ۱۱۸).

مبحث تجلّی از منظر هستی‌شناسی نقش پر رنگی در جهان‌نگری سلمان ساوجی دارد؛ وی تجلّی حسن حضرت معشوق را در آینهٔ جهان آفرینش اینگونه ترسیم می‌کند:

صد هزار آیینه دارد شاهد مه روی من رو به هر آیینه کارد جان در او پیدا شود

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۳۷)

جامی آورده است: «موجودات ممکنه، مظاهر و صور اسماء و صفات الهی‌اند و ظاهر در هر یک اسماء و صفات حق است، به قدر قابلیت وی مر ظهور آنها را. پس همه موجودات را آینه های متعدّد فرض کن و آنچه می بینی در ایشان -از کمالات

محسوسه و معقوله- صور اسماء و صفات حق تعالی دان! بلکه همه عالم را یک آینه فرض کن و در وی حق را بین به همه اسماء و صفات وی تا از اهل مشاهده باشی، چنان‌که در اول از اهل مکاشفه بودی» (جامی، ۱۳۸۳: ٤٤).

سلمان گوید:

اثر عکس لب توست، درون می ناب که صفایی عجب، اندر دل جام است، امشب
من هوای حرم کعبه ندارم، که مرا عرفات سر کوی تو مقام است، امشب
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۵۰)

وی مقصود از این همه نقش مخالف در جهان آفرینش را تجلّی حسن حضرت معشوق دانسته است:

زین همه نقش مخالف، که برانگیخته‌اند شد یقینم که غرض، عرض نگاری بوده است
(همان: ۲٦۹)

منظور از آفرینش جهان ظهور حضرت خداوند بوده است و اگر متجلّی نمی‌شد، جهان که مظهر تجلّی اسماء و صفات است، پدیدار نمی‌گشت: «حق - تعالی- اگر از مرتبه غیب هویت و مقر عزّ خود که آن را رسول -صلّی الله علیه و آله- خوانده است، متجلّی نمی‌شد، وجود اضافی و تعیّن اعتباری جمیع موجودات که حکیم مجموع آن را جهان نام نهاد، ظاهر نمی‌شد -به دلیل قول باری جلّ اسمائه: «کُنْتُ کَنْزاً مَخْفِیّاً فَأَحْبَبْتُ أَنْ اعْرَفَ فَخَلَقْتُ الخَلْقَ لِکَی أُعْرَف»[۲]، و چون متجلّی نمی‌شد، مغز از پوست که آن اصل و فرع است، از هم ممتاز نمی گشتند، و در ممکن غیب مخفی می ماند، پس جمیع موجودات که حکیم آن را جهان می خواند، مظهر تجلّی اسما و صفات الهی باشند» (ابن ترکه، ۱۳۷۵: ٦۸).

در نظرگاه سلمان ساوجی بهار و بهشت نمودی از صفات حضرت معشوقند:

بهار، شرح جمال تو داده، در یک فصل بهشت، ذکر جمیل تو کرده در هر باب
(همان:۲٤۹)

آفتاب جمال جانان بر قلب انسان متجلّی می‌شود و عکس خود را در آیینه می‌بیند و عاشق می‌گردد:

صورت حسن تو زد عکس تجلّی بر دل نقش خود دید در آیینه بر او مفتون شد

(همان: ۳۱۸)

به دیگر سخن: «عشق از روی معشوقی، «هرچند دایم، خود را به خود» یعنی بی‌وساطت مظاهر و مجالی، می‌دید خواست که در آینه یعنی آینه مظاهر و مجالی، نیز جمال کمال معشوقی خود مطالعه کند؛ زیرا که دیدن چیزی فی حد ذاته چنان نیست که در آینه؛ به سبب آن که خصوصیت آینه در وی چیزی می‌افزاید که بی‌آینه، حاصل نیست وی را. لاجرم، نظر در آینهٔ عین عاشق، یعنی ذات وی، کرد؛ صورت خودش متلبّس به خصوصیتی که مقتضای خصوصیت مظهر بود، در نظر آمد گفت: أنت» (جامی، ۱۳۸۳: ۸۷).

۳- مباحث مربوط به سیر و سلوک

در این قسمت، به مباحث مربوط به سفر از کثرت به وحدت (قوس صعود) پرداخته می‌شود. بازگشت به اصل و مبدأ آغازین یکی از مهم‌ترین مباحثی است که در عرفان مطرح گردیده و هر شاعر فراخور جهان‌نگری عرفانی خود در خصوص آن سخن گفته است.

۳-۱- سلوک عرفانی

اهل عرفان بر پایهٔ نگرش و مکاشفات درونی خود برنامه‌ای برای سیر و سلوک ارائه می‌دهند و سالکان طریقت بر اساس این برنامه و با عنایت مرشدان طریقت، می‌توانند به سعادت حقیقی دست یابند. به دیگر سخن، ادراک قلهٔ علیای معرفت الهی بدون داشتن برنامه سلوک امکان‌پذیر نیست و سالک، تنها، با تمسّک به گفتار و سیرهٔ عملی عرفای

بزرگ می‌تواند از قید نفس امّاره برهد و صفات بشری را در صفات الهی محو نماید: «تا سالک از آن عقبات دوزخ نفسانی، عبور نکند، بدان درجات بهشت روحانی نرسد و تا بدان درجات بهشت روحانی نرسد، از درکات دوزخ ظلمانی خلاص نیابد و تا به درجات بهشت جاودانی نرسد و نام وی در مقام بندگان ثبت نیفتد و در خصوصیّت اضافتِ: «یا عِبادِ لا خَوْفٌ عَلَیْکُمُ الْیَوْمَ وَ لا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ»[۳] راه نیابد» (اسفراینی، ۱۳۵۸، ج۱: ٤٤).

سلوک، رفتن سالک از ممکنات به سوی واجب‌الوجود است. البته این سفر بر اساس کشف و یقین است و تقلید بتنهایی نمی‌تواند گرهی از مشکلات عدیدهٔ سالک بگشاید. به اعتقاد برخی از عرفا، اتکا به عقل در امر سلوک کارساز نیست: «سفر اختیار باید کرد از خود در خود. مسافر باید بود و عزیمتِ طلب درست باید کرد تا این طریق بر وی مهیّا گردد؛ که این طلب نه چندان بود که در حدود عقل باشد و عقل را در این معانی دیدار نیست که طلب در حق غایب افتد و حق نه حاضر است و نه غایب» (غزالی، ۱۳۹٤: ۸).

غزالی سلوک را تهذیب اعمال و اخلاق و معارف می‌داند سالک با تصفیهٔ باطن و پرداختن به خداوند، به وصال بارگاه الهی می‌رسد: «إنَّ السّلوكَ هوَ تَهذيبُ الأخلاقِ و الأعمالِ و المَعارفِ. و ذلك اشتغالٌ بِعمارَة الظاهرِ و الباطنِ، و العَبدُ فِي جميعِ ذلك مَشغُول عن ربّهِ إلّا أنّه مُشتَغِلٌ بِتَصفيَةِ باطنِهِ لِيَستَعدَّ لِلوصُول» (غزالی، ١٤١٦ه.ق: ١٠١).

سلمان ساوجی نیز از اندیشهٔ اهل عرفان تأثیر بسیاری پذیرفته و در غزلیّات خود، در خصوص مبحث سلوک عرفانی مطالبی را بیان کرده است. وی خود را از طاووس باغ قدس و از عالم برین می‌داند که در درون سینه گنجی نهان دارد (سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳٦۸).

روح انسان از عالم مجردات است که پایبند جسم شده است؛ به این دلیل اهل عرفان به این دقیقه، بسیار ارج می‌نهند و محبوس‌بودن در عالم جسمانیات را با جوهرهٔ

انسانی در تضاد می‌بینند. ترک خودی و انانیت نفس از اساسی‌ترین عوامل معراج به عالم حقایق است و سلمان ساوجی این نکته را بسیار نغز پرورده است:

گرت سودای این راه است، سلمان ز خود بگذر؛ که اوّل منزل، آن است
(همان: ۲٦۰)

وی معتقد است اگر انسان از خود ببُرد و ترک انانیت کند، به محضر معشوق بار می‌یابد و نیاز به سفر از راه بادیه تا منزل جانان نیست (همان: ۳۸۵). باری، «راه خدا نه از جهت راست است و نه از جهت چپ، و نه بالا و نه زیر، و نه دور و نه نزدیک؛ راه خدا در دل است و یک قدم است: «دَعْ نَفْسَکَ وَ تَعَالَ»[٤] (عین‌القضات همدانی، ۱۳٤۱: ۹۲).

سلمان پای‌بندشدن به کثرات و زیبایی‌های جهان آفرینش را مانع ادراک حقیقت مطلق می‌داند و حجاب هوی و هوس را بدترین حجاب می‌پندارد:

حجاب نیست میان من و تو غیر از من جز از هوا، که بر اندازم این حجابم را
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۳۹)

اگر حجاب هوا برطرف شود، عارف به مرتبهٔ فنا می‌رسد و می‌تواند به رؤیت حق، نایل شود؛ «رؤیت حق حاصل و ممکن است نزد تنزل حق؛ و تجلّی او به آن وجهی که ممکن بود دیدن او به آن صورت؛ چنانکه حدیث «سَتَرَوْنَ رَبَّکُمْ کَمَا تَرَوْنَ الْقَمَرَ لَیْلَةَ الْبَدْرِ»[٥] دلالت می‌کند به آن. پس، عارف بحق آن‌کسی باشد که: بداند که خود را در مراتب حق دیده است که «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ»[٦] مشعر به این معنی است. و هر کس که معرفت دید حق –نه به این وجه– داند، او در «معرفت» کامل نیست، که کمال در آن است که بدانند که: کمال معرفت حق چون کمال رؤیت او هیچ‌کس را ممکن و میسر و مسلم نشد» (بابارکنا شیرازی، ۱۳۵۹، ج۱: ۲۹۳).

سلمان شرط رؤیت حضرت معشوق را، پشت‌پای‌زدن به دنیا می‌داند:

دانی کـه در دل تو کی آیـد جمـال یـار؟ وقتی کـه هردو عـالمـت از دل برون رود
از کوی دوســـت، بـاز نپیچم عنـان اگر بینم به چشم خویش که سیلاب خون رود
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۳٦)

رؤیت حضـرت معشوق دیده‌ای پاک می‌خواهد و هر دیدهٔ آلوده‌ای نمی‌تواند آن را درک کند (همان: ۳۱۸). بنابراین، شرط رؤیت، طهارت است و طهارت بر دو نوع است: «اول: طهارت باطنی از لوث معاصـــی و اخلاق بد و غفلت از ذکر احدِ صـــمد. دوم: طهارت ظاهر از خبث و تفث و حدث. و طهارت باطن به آب چشم و آتش پشیمانی و ریاضت نفس به تکالیف قرآنی حاصل توان کرد» (فیض کاشانی، ۱۳۸۷: ج۲: ۱۳).

در سـلوک عرفانی، بوی معشوق می‌تواند سالک را به مقصود هدایت کند. «بو رهبر اسـت به اصـل. آدمی را چون بوی حق رسـید آن بو او را رهبر گردد به حق. طلب به صـدق بوسـت؛ چون به غایت رسد مقصود حاصل شود. عشق و صدق را در اول طلب «بو» گویند و چون بو زیاده شود آن را «رو» خوانند» (سلطان‌ولد،۱۳۷٦: ۵۸).

سلمان ساوجی آورده است:

من به بویش گه به مسجد می‌روم گاهی به دیر مست آن بویم؛ ندانم این کدام است آن کدام؟
گر به دیر اندر، نشـان دوست یابم از حرم رخ بـه دیر آرم نگردم بـازگرد آن مقـام
سـاقیا، من پخته‌ام، بویی تمام است از میَم خـام را ده جـام و کـار نـاتمامان کن تمام
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳٦٤)

سـلمان سـاوجی معتقد است برای طی‌کردن راه سلوک باید مردانه، در این راه قدم نهد و همدم درد شد؛ چراکه درد طلب است که سالک را به حرکت در می‌آورد (همان: ٤۰۱). باری، «درد اسـت که آدمی را رهبر اسـت در هر کاری که هست تا او را درد آن کار و هوس و عشـق آن کار در درون نخیزد او قصد آن کار نکند و آن کار بی‌درد او را میسر نشود خواه دنیا خواه آخرت، خواه بازرگانی خواه پادشاهی، خواه علم خواه نجوم و غیره.

تا مریم را دردِ زه پیدا نشـد، قصد آن درخت بخت نکرد که آیهٔ: فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ[۷] او را آن درد به درخت آورد و درخت خشـک میوه‌دار شد» (مولوی، ۱۳۸٦: ۳۳).

در نظرگاه سـلمان سـاوجی، طالبان حقیقیِ حضرت خداوند درد او را با جان و دل می‌خرنـد و بـه درمـان وقعی نمی‌نهنـد؛ این گروه به پاداش اخروی نمی‌اندیشـــند و از جایگاهی فراتر از کفر و ایمان، به حقیقت می‌نگرند:

سالک راه تو را با مالک و رضوان چه کار؟ عـابـدان قبله را با کفر و با ایمان چه کار؟
طالب درمان نه مرد کار درد عاشـقی است دردمنـدان غمـت را با غم درمان چه کار؟
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳٤۸)

۳-۲- سلوک عرفانی و عزلت و خلوت

سالکان راه حق برای در امان ماندن از مکاید خلق و وساوس درونی، به عزلت و خلوت روی می‌آورند. ملاصـدرا معتقد اسـت که نظر اهل عرفان به مردم سخرهٔ شهوت، چونان نظر خلق به اطفالی اسـت که سـرگرم بازیهای کودکانه‌اند، و علّت عزلت‌گزینی آنان نیز همین اسـت: «نظر عارفان به کسـانی که مقیم در حضیض شهواتند، همچون نظر عاقلان به کودکان اسـت که خود را سرگرم بازی‌های کودکانه می‌کنند. و از اینجاست که آنها از اکثر مردم وحشـت دارند و عزلت و خلوت می‌گزینند» (ملاصـدرا شیرازی، ۱۳۸۱: ٦۰). در کتاب شرح تعرف آمده است: «تا بنده را از حق وحشت نباشد با خلق انس نگیرد. و چون او را با حق انس پدید آمد از خلق وحشت گیرد. و آن که در خرابه‌ها بودی از بهر خلوت و عزلت بودی که سـلامت دین در خلوت و عزلت اسـت» (مسـتملی بخاری، ۱۳٦۳، ج٤: ۱۷٥۰).

سلمان ساوجی نیز مخاطبان را به خلوت و عزلت فرا می‌خواند و توصیه می‌کند که درون خود را از غیر خداوند خالی کنند و به وحدت با معشوق حقیقی برسند:

درون، ز غیر بپرداز و ساز، خلوت دوست — که اوست، مغز حقیقت، برون از او همه پوست
دویی میان تو و دوست هم ز توست، ار نی — به اتفاق دو عالم یکی است، با آن دوست
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۷۳)

وی معتقد است کسی خاطر آسوده دارد که روی بر روی دوست کند و از غیر روی برتابد (همان:۲۹۷). چنین فردی هیچگاه هوس تماشا در سر نمی‌پرورد:

هر که را گوشه دل خلوت خاص تو بود — دلش از گوشه خلوت به تماشا نرود
(همان:۳۳۵)

۳-۳- سلوک عرفانی و بی‌تعلّقی

بی‌تعلّقی و تجرید از آموزه‌های اهل عرفان به سالکان راه طریقت است؛ در تعریف تجرید آورده‌اند: «فَمَعنَی التَّجریدِ اَن یَتَجَرَّدَ بِظاهِرِهِ عنِ الأعرَاضِ و بِباطِنِه عَنِ الأعواضِ». تجرید آن باشد که ظاهر او برهنه باشد از اعراض، یعنی چیزی ز اعراض دنیا به ملک او درنیاید، و باطن او برهنه باشد از اعواض، یعنی بر ترک دنیا از خداوند عوض طلب نکند» (مستملی بخاری، ۱۳٦۳، ج٤: ١٤٢١).

اهل حال به دو جهان توجه نکنند؛ به باور آنان مجرد حقیقی کسی است که در عوض ترک دنیا منفعتی از عالم اخروی طلب نکند.

سلمان ساوجی نیز از ترک دنیا می‌گوید:

هر که را می‌بینم از کار جهان در محنت است — کار ما داریم کز کار جهان آسوده ایم
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۷۹)

وی از تجرد از دو جهان نیز سخن می‌گوید و رسیدن به خرابات رندان (همان: ۳۳۱) و مصاحبت با یار را در گرو ترک دنیا و آخرت می‌داند:

تا برنخیزی، از سر دنیا و هرچه هست　　با یار خویشتن، نتوانی دمی، نشست
(همان: ۲۷٤)

۳-٤- سلوک عرفانی و توبه

توبه اولین مقام از هفت مقام سلوک عرفانی است (سراج طوسی، ۱۹۱٤م: ٤۳)؛ «اساس جمله مقامات و مفتاح جمیع خیرات و اصل همهٔ منازلات و معاملات قلبی و قالبی توبت است. آلودگان الواث ذنوب را جز ذَنوب مطهر او پاک نگرداند و منغمسان بحر معاصی را جز سفینهٔ او به ساحل نجات نرساند» (کاشانی، ۱۳۸۹: ٥۲۸).

سلمان ساوجی به دلیل متأثّربودن از اندیشهٔ قلندری و الهیات رندی به «مقام توبه»، از لونی دیگر نگاه می‌کند، به گونه‌ای که مسلک عشق را با توبه بیگانه می‌داند و از ظاهرپرستی و ریا، تبرّی می‌جوید:

توبه و زهد ریایی نیست کار عاشقان　　ساقیا می، کاین فضولی عقل سرکش می‌کند
زان شراب ناب بی‌غش ده که اندر صومعه　　صوفی صافی برای جرعه‌ای، غش می‌کند
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۲۹)

وی اهل زهد را به سخره می‌گیرد و اذعان می‌کند که نمی‌تواند مسلک خود را کنار بگذارد (همان: ۲۲۷). باری، باده‌نوشی پیرایه‌ای ازلی است و توبه‌کردن از این خصیصه امری بی‌فایده است (همان: ۳۹۷). پس، شاعر قلندر با یک شیشهٔ مَی، توبه می‌شکند و به رندی و قلّاشی می‌پردازد و خاک درِ مصطبه می‌شود (همان: ۲٦۹) و با این تمهیدات، به دست شاهدان، از توبه، توبه می‌نماید:

همی‌خواهم من این نوبت، ز توبهٔ توبهٔ کلّی　　به دست شاهدان کردن، ز دست زاهدان رستن
(همان: ۲۸۲)

اگر توبه‌کردن از توبه را انصـراف دل از جمیع ماسـوَی‌الله بدانیم (گوهرین، ۱۳٦۸: ج۳: ۲۵۸)، این بیت، چشم‌پوشی از ماسوَی‌الله و رسیدن به مرتبهٔ فنا را بیان کرده است.

۳-۵- سلوک عرفانی و زهد

اهل عرفان برای مقام «زهد»، ارج بسـیار قائلند و معتقدند بنای دیگر اصـول طریقت بر زهد قرار دارد و اگر سالک طریقت از این موهبت برخوردار نباشد، راه به جایی نخواهد برد: «زهد اصل همه چیزهاست و اصلی است همه احوال‌های پسندیده را، و اول مقامی از مقام‌های مریدان زهد اسـت. هرکه این اصـل استوار کرده باشد بنای همه کارها بر او درسـت آید. و هرکه اصل زهد استوار نکرده باشد بنای دیگر احوال بر او درست نیاید» (مسـتملی بخاری، ۱۳٦۳، ج۳: ۱۲۱۹). در تعریف زهد، آورده‌اند: «زهد دسـت بداشـتن است از دنیا و باک نداشتن از آن اندر دست هرکه بود» (قشیری، ۱۳۷٤: ۱۷٦).

علی‌رغم اهمیت زهد در گفتمان اهل شـریعت و طریقت، عرفای ملامتی‌مسلک، راه قلندر را بر آن ترجیح می‌دهند و معتقدند زهد و ورع در کار آنان گشـایشـی حاصـل نمی‌کند:

در صـومعه، عمری به امید تو نشـستم　　کـاری نگشـاد، از ورع و زهـد و عبادت
مِـن بـعـد، بـرآنیم کـه گرد در خمّـار　　گردیم و نگردیم، ازین مـذهـب و عـادت
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۵۲)

عارفان پاکباز خداوند را برای پاداش اخروی پرسـتش نمی‌کنند و هدف غایی آنان قرب حضـرت حق و بار یافتن به سـرمنزل معشوق است؛ این مسأله باعث شده که اهل عرفـان زهاد را مورد انتقاد قرار دهند، چراکه معتقدند این گروه خداوند را برای نعمات بهشـتی عبادت می‌کنند و عملشـان سـوداگری است؛ بدین معنی که اگر لذایذ دنیوی را ترک می‌کنند، در عوض به لذات اخروی می‌اندیشـند؛ علاوه بر این در اشـعار عرفانی

زاهد به ظاهرپرستی و ریاکاری نیز متهم شده است؛ سلمان عشاق را بی‌باکانی تصوّر می‌کند که از آتش دوزخ بیمی ندارند:

برو زاهد، چه ترسانی مرا از آتش دوزخ؟ منم پروانهٔ عاشق که از آتش نپرهیزم

(همان: ۳۷۱)

۳-٦- سلوک عرفانی و عشق

غور در آثار صوفیه آشکار می‌کند که کمتر اثری در زمینهٔ عرفان نگارش شده که در مورد عشق و مباحث پیرامون آن سخن نگفته باشد. به راستی، این موهبت الهی چیست که همهٔ صاحب‌نظران عرصهٔ علم و عرفان در خصوص آن سخن گفته و درعین‌حال، زبان را از وصف آن عاجز دانسته‌اند؟ غزالی در مقدّمهٔ سوانح در خصوص وصف‌ناپذیری عشق گوید: «این حروف مشتمل است بر فصولی چند که به معانی عشق تعلّق دارد، اگرچه حدیث عشق در حروف نیاید و در کلمه نگنجد، زیرا که آن معانی ابکار است که دست حیطهٔ حروف به دامن خدر آن ابکار نرسد» (غزالی،۱۳٥۹: ۱).

علی‌رغم این که اهل عرفان زبان و قلم را از تعریف و وصف عشق عاجز توصیف کرده‌اند، تعاریف بسیاری از ودیعهٔ عشق ارائه نموده‌اند. شیخ اشراق غایت محبّت را عشق می‌داند: «محبّت چون به غایت رسد آن را عشق خوانند، «العشق محبّةٌ مفرطة». و عشق خاص‌تر از محبّت است، زیرا که همه عشقی محبّت باشد، امّا همه محبّتی عشق نباشد» (سهروردی،۱۳۷٥، ج۳: ۲۷٦).

در کتاب «اوصاف‌الاشراف» نیز عشق غایت محبّت تعریف شده است: «محبّت قابل شدّت و ضعف است، اوّل مراتب او ارادت است چه ارادت بی‌محبّت نباشد، و بعد از آن، آنچه مقارن شوق باشد و با وصول تمام که ارادت و شوق منتفی شود محبّت غالب تر شود. و مادام که از مغایرت طالب و مطلوب اثری باقی باشد محبّت ثابت بود و عشق محبّت مفرط باشد» (خواجه نصیرطوسی، ۱۳۷۳: ٦۹).

سلمان ساوجی نیز در مورد موهبت عشق سخنان بسیاری بیان کرده است. وی چونان اهل عرفان زبان را در بیان حقیقت عشق عاجز دانسته است (سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۵۲). عشق حالتی بس غریب است که هیچ کس نمی‌تواند از حقیقت آن اطّلاع یابد:

کاری است عشق مشکل و حالی است بس غریب　　کس را به هیچ حال، بر آن، اطّلاع نیست

(همان: ۲۸۰)

سلمان ساوجی اسرار عشق را عجیب توصیف کرده که در گفت و شنید نمی‌گنجد:

اسرار عشقت از در گفت و شنید نیست　　سرّی است بوالعجب که نه کس گفت و نه شنید

(همان: ۳٤٤)

عشق امری است که ریشه در ازل دارد: «سرّ این که عشق هرگز تمام روی به کس ننماید آن است که او مرغ ازل است، اینجا که آمده است مسافر ابد آمده است. اینجا، روی به دیدهٔ حدثان ننماید، که نه هر خانه آشیان او شاید -که آشیان از جلالت ازل داشته است. گاه گاه وا ازل پرَد و در نقاب پردهٔ جلال و تعزّز خود شود و هرگز روی جمال به کمال به دیدهٔ علم ننموده است و ننماید» (غزالی، ۱۳۵۹: ۱۲).

سلمان در مورد ازلی بودن عشق گوید:

زان پیش کاتّصال بود خاک و آب، را　　عشق تو خانه ساخته بود، این خراب را

مهر رخت ز آب و گل ما شد آشکار　　پنهان به گل چگونه کنند آفتاب را؟

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۳۷)

یکی از مضامین دیگری که در خصوص عشق در غزلیّات سلمان مطرح می‌شود، سریان این موهبت الهی در همهٔ آفرینش است:

همه ذرّات جهان می‌بینیم　　به هوایت شده خورشید پرست

بود در بند تعلّق، سلمان　　به کمند تو در افتاد و برست

ذرّه‌ای بود و به خورشید رسید　　قطره‌ای بود و به دریا پیوست

(همان: ۲٦۹)

پس عشـق و شـعور در همهٔ موجودات، سـاری و جاری اسـت: «حکمای الهیّین را اعتقاد آن اسـت که عشـق و شـعور در جمیع موجودات با تفاوت طبقات سـاری است. پس، از برای هر یک توجّه و مقصـدی اسـت که روی به آن دارد و مشـتاق آن است، و اقتباس می‌کند به آتش شـوق، نور وصـول نزد او را، و اشـاره به این اسـت آنچه حق -تعالی- می‌فرماید: وَ إِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ»[۸] (حسینی‌اردکانی، ۱۳۷۵: ٦۳٥).

تضـاد عشـق با عقل از دیگر مباحثی اسـت در غزلیّات سـلمان ساوجی مطرح شده اسـت؛ در نظرگاه اهل عرفان حد عقل آن اسـت که اثبات وجود خدا کند و اگر به نور شرع آراسته نباشد، در آفت شبهات می‌افتد: «حد عقل ... آن است که اثبات وجود باری -جلّ جلالُه- کند و اثبات صـفات کمال و سـلب صـفات نقصـان از ذات او بدان مقدار معرفت نجات حاصـل نیاید و اگر عقل را بی‌نور شـرع در معرفت تکلیف کنند در آفت شبهات افتد» (نجم رازی،۱۳٤٥: ٥۲).

سلمان ساوجی نیز این مضمون را در اشعار خود آورده است:

عقل را با آشـنایان درش، بیگانگی اسـت　　سـاقیا، در مجلس مـا، ره مـده بیگانه را
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲٤۲)

و:

مدعی منعم مکن، در عاشقی، زیرا که نیست　　عقل را با پیچ و تاب زلف خوبان، هیچ تاب
(همان: ۲٦٤)

اهل عرفان در خصـوص سـختی مسـیر عشق نیز سخن گفته‌اند. باری؛ هر کسی را توان قدم‌نهادن به وادی عشـق نیسـت و این مکتب، فانیان الهی را می‌طلبد. سـلمان سـاوجی سـختی راه عشـق را سـلامت و سـعادت می‌پندارد و خود را در برابر سـیل بنیان‌افکن مصائب، استوار می‌کند:

دلـا، ز کوی محبّـت، متـاب روی، بـه سـختی　　که رنج و محنت این ره، سلامت است و سعادت
(همان: ۲٥۲)

وی راه عشـق را راهی پر پیچ و خم توصـیف می‌کند که در هر قدمش چاهی است و عاشق صادق باید در این مسیر، سراندازی کند و کشتهٔ معشوق گردد:

تو دستار افکنی صوفی و ما سر بر سر کویش　　سـر و دسـتار را باید که فرقی در میان باشـد
(همان: ۳۰۹)

عشـق با «غیرت» نیز در ارتباط است. غیرت، اکراه از مشارکت غیر است. «غیرت بر مقدار محبّت اسـت. و هرکه را محبّت نیسـت اصـلاً، هرچه کند و هرجا که باشـد و با هرکه نشـیند روا دارد. باز، چون محبّت آمد، از غیرت چاره نیسـت. لکن تفاضل غیرت بر تفاضـل محبّت است. و این در عرف میان خلق ظاهر است» (مستملی بخاری،۱۳٦۳، ج٤: ۱۷۸٦).

سلمان گوید:

ما چو بید، از باد می‌لرزیم از آن غیرت که باد　　می‌جهـد در روی او برقع ز رویش می‌جهـد
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۱٦)

غیرت عشق همچنین مانع افشای اسرار می‌شود:

دوش با دل، راز عشـق دوسـت گفتم غیرتش　　گفت سلمان بس که هر کس محرم اسرار نیست
(همان: ۲۷۹)

۳-۷- سلوک عرفانی و فنا و بقای الهی

اهل طریقت فنا را فانی‌شـدن از اوصـاف بشـری و بقا را مزیّن‌شـدن به اوصـاف الهی دانسـته‌اند. فنا نهایت سـیر اِلَی‌الله و بقا بدایت سـیر فی‌الله اسـت: «فنا عبارت اسـت از نهایت سیر الی‌الله؛ و بقا عبارت است از بدایت سیر فی‌الله؛ چه سیر اِلَی‌الله وقتی منتهی شـود که بادیهٔ وجود را به قدم صـدق، یکبارگی، قطع کند و سـیر فی‌الله آنگاه متحقّق شـود که بنده را بعد از فنای مطلق، وجودی و ذاتی مطهّر از لوث حدثان ارزانی دارد، تا بـدان در عـالم اتّصـاف بـه اوصـاف الهی و تخلّق بـه اخلـاق ربّـانی ترقّی می‌کنـد» (کاشانی،۱۳۸۹: ۵۹۳).

فنا و بقا با توجّه کامل به حضـرت خداوند، حاصل می‌شود؛ زیرا باید جهت حقانی بر جهت خلقیت چیره شـود: «این فنا و بقا جز به توجّه تامّ به حضـرت حق، حاصـل نشـود؛ چه بدان توجه، جهت «حقیّت» او غالب گردد بر جهت «خلقیّت» او تا به غایتی که قهر کند و افناء سازد جهت خلقیّت را بالکل» (خوارزمی، ۱۳۷۹: ٤۸).

سلمان ساوجی در غزلیّات خود، مبحث فنا و بقا را مطرح کرده است؛ وی از ساقی، می‌خواهد که از جام مسـتی او را به کام برسـاند تا بتواند از هسـتی و انانیّت خود، قدم بیرون نهد و به بقای الهی برسـد (سـلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ٤۱۰). شاعر از خودی نفس، رنجیده‌خاطر است و از ساقی، می‌خواهد او را از انانیّت برهاند:

ز وجود خود ملولم، قـدحی بیـار سـاقی برهـان مرا زمـانی، ز خودیّ خود، خدا را
(همان: ۲۳٦)

گام‌نهادن در مسـلک عشـق و شـکارشـدن به واسـطهٔ این موهبت الهی نیز مرهون رسیدن به مرتبهٔ فناست (همان: ۲۷٤). سلمان ساوجی زندگان حقیقی را کشته‌شدگان در کوی دوست می‌داند:

هر که در راه تو شـد کشـته نباشـد مرده زنده آن اسـت که در کوی شـما می‌میرد
(همان: ۳۰٤)

پس، زندگان حقیقی، شـهیدان کوی معشـوقند: «چون این سـوختگان شـوق دیدار درآورده شـوند در آتش قهر و افناء به تجلّی قهار، غیر خدا هیچ ناصـری نبینند؛ از برای آن که به تجلّی ذات به صـفت قهاریّت، ایشان و هرچه در کون است سوخته شود. پس، هیچ احدی که نصـرت دهد نماند؛ و لیکن حق –سـبحانهُ و تعالی– به حکم: « مَنْ أَحَبَّنِي قَتَلْتُهُ وَ مَنْ قَتَلْتُهُ فَعَلَيَّ دِيَتُهُ وَ مَنْ عَلَيَّ دِيَتُهُ فَأَنَا دِيَتُهُ»[۹]، ایشان را به خود زنده گرداند، پس ناصر ایشان حق باشد» (خوارزمی، ۱۳۷۹: ۲۸٤).

رسیدن به کوی دوست و رؤیت حضرت جانان در گرو درباختن هستی است:

با تو تا مویی ز هستی هست، هستی در حجاب　　بر سر کویش، قلندروار، می‌باید شدن
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۴۸)

پس، تا سالک خرق حجب نکند و دیدهٔ بصیرت را با ریاضت و تزکیهٔ نفس و تصفیهٔ قلب و تجلیهٔ روح روشن نسازد، جمال جانان را مشاهده نخواهد کرد؛ لیکن پس از ازاله‌کردن خودی، به دیدار خدا بار می‌یابد و سیری دیگر آغاز می‌کند.

۳-۸- سلوک عرفانی و سماع روحانی

بسیاری از فرق اهل تصوّف علاقهٔ بسیاری به موسیقی عرفانی و سماع روحانی دارند. سماع به معنای سرود و پایکوبی اهل تصوّف است که برای رسیدن به احوال عرفانی انجام می‌شود. بنابراین، در نزد عرفای راستین سماع وسیله‌ای برای رسیدن به احوال است و به خودی خود غایت اصلی محسوب نمی‌شود.

غزالی در تعریف رقص و سماع آورده است: «بدان که سماع اول کار است، و آن در دل، حالتی پیدا آرد که آن را *وجد* گویند، و از وجد، تحریک اطراف زاید: امّا به حرکتی ناموزون که آن را *اضطراب* گویند، و امّا موزون که آن را *تصفیق* و *رقص* گویند» (غزالی، ۱۳۸٦،ج۲: ۵۸۳). به اعتقاد وی هرکه را سماع نجنباند، ناقص است و از روحانیت و معنویت دور: «پس، تأثیر سماع در دل‌ها محسوس است. و هرکه سماع او را نجنباند ناقص باشد، و از اعتدال، مایل و از روحانیت، دور و در کثافت و درشتی طبع، زیادت از آن اشتران و مرغان بود، بلکه از دیگر ستوران، چه آن همه از نغمه‌های موزون متأثّر شوند. و برای آن، مرغان بر سر داود –علیه‌السّلام– برای شنیدن آواز او بایستادندی» (همان، ج۲: ۵۹٦).

سلمان ساوجی نیز در اشعار خود، به موسیقی و سماع، اهمیت بسیاری می‌دهد؛ هرچند اذعان می‌کند که از عهد الست مستیی روحانی در سر اوست و احتیاجی به شراب و سماع ندارد:

در سر، ز استماع الست است مستیی ما را که احتیاجِ شراب و سماع نیست
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۸۰)

در اندیشهٔ رندان و قلندران هر آنچه با عوالم درونی و باطنی که عارف روشن‌بین با آن مواجه است، تشابه داشته باشد، حتی اگر خلاف نظر متشرّعان و اهل زهد باشد، مورد توجه قرار می‌گیرد و مانع از برگزیدن آنها برای توصیف نمی‌شود. در واقع «اصول پایهٔ اندیشهٔ رندانه عبارت‌اند از: لذّت‌گرایی، خودپایی و بی‌اعتنایی به هرگونه هنجار و آیین و عرف و سنّت» (درگاهی، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

در شرع اسلام و در نزد صوفیان و زاهدان متشرع، همواره مرز موسیقی و غنا مغشوش بوده است و به همین سبب، به موسیقی به چشم رضایت نمی‌نگریسته‌اند؛ قلندران در خرابات در کنار شادخواری، به موسیقی، رغبت فراوان داشته‌اند (جلالی‌پندری، ۱۳۸۵: ۷۹) و این امر حساسیت اهل شرع را دو چندان می‌کرد. به دیگر سخن: «قلندران نیز همانند همهٔ عاشقان، اهل موسیقی و سماع بودند... سماع در آیین عشق و قلندری، جنبهٔ مذهبی داشته و یکی از واجبات به شمار می‌رفته است» (برومند سعید، ۱۳۸٤: ۱٥۳).

سلمان ساوجی بر آن است که اگرچه آواز رباب مخالف با موازین شرعی است، لیکن آن است که می‌تواند راه حقیقت را به عاشقان نشان دهد:

گرچه آواز رباب است مخالف با شرع راستی او ره تحقیق به عشاق نمود
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۳۹)

در غزلیّات سلمان، به نی نیز اشاره شده است. وی نی را همدم عشّاق نامیده است و از یار روحانی خود، می‌خواهد که بنوازد و با نوازشش او را نیز طراوت دهد (سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۳٦). در اندیشهٔ او آواز نی و چنگ بدون می‌گساری رونقی ندارد:

گر مطربی رودی زنـد، بی می نـدارد آبرو ور بلبلی عیشـــی کند، بی‌گل ندارد رنگ و بو
آهنگ تیز چنگ و نی، بی مَی ندارد شـورشی شیرین‌حدیثی می‌کند؛ مطرب، شراب تلخ کو؟
(همان: ۳۹۲)

مولوی در مورد نالهٔ و افغان نی و رباب می‌گوید: «در حقیقت، ناله و افغان ایشان از آن اســـت که از قدیم، در علم حق بوده‌اند و چون در صـــورت آمدند، از آن جدایی و فراق می‌نالند که از معنی وصـال صانع، به صورت صنع فراق افتادیم. اکنون آن وصال و اتّحاد اول را می‌طلبند» (سلطان‌ولد،۱۳۹۷: ۹٤).

در حقیقت، عارف قلندر با دل‌ســپاری به ســماع و رقص، دســت از دو عالم بر می‌فشاند و خرقه و دستار در راه معشوق حقیقی درمی‌بازد؛ سماع حالتی است که سالک در هنگام بی‌تعلّقی آن را ادراک می‌کند؛ زیرا وقتی شهپر او با سنگ مادّیّات، گران گردد، دیگر مجـال پرواز بر عـالم ملکوت را نخواهـد داشـــت و در حضـــیض جهـان مادّی باقی‌می‌ماند؛ پس، قلندری بی‌باک می‌بایست تا بتواند پای بر دو عالم کوبد و جانش را با چشمهٔ زلال سماع سیراب گرداند:

صـــوفی به رقص، بر ســـر کونین کوفت پای عـارف ز ذوق، بر همه عالم فشـــاند دســـت
ســـاقی، قـدح بـه مردم هشـــیـار ده، که من دارم، هنوز، نشـــئـه‌ای از ســـاغر الســـت
این مطربـان راهزن امشـــب ز صـــوفیـان، خواهند برد خرقه و دســتار و هرچه هســـت
(همان:۲۷۵)

نتیجه‌گیری

سـلمان سـاوجی از شاعران شهیر قرن هشتم هجری است که از دیگر شعرای این عصر (به استثنای خواجه حافظ) گوی سبقت ربوده و عنوان ملک‌الشّعرایی یافته است. وی در قالب‌های مختلف شعر فارسی طبع‌آزمایی کرده، لیکن بیشتر به عنوان شاعری قصیده‌سرا و مداح شـناخته می‌شـود، در حالی که او در عرصـهٔ غزل نیز صاحب سبک است و در این زمینه با خواجهٔ رندان مقایسه گردیده است.

غور در غزلیّات سلمان ساوجی آشکار می‌کند که او از جهان‌نگری اهل تصوّف بسیار تأثیرپذیرفته و با ذهن خلّاق خود تحلیل‌های عمیقی از مفاهیم عرفانی ارائه داده است. وی از نظر هستی‌شناسی پیرو نظریهٔ وحدت وجود است و در غزلیّات خود این دقیقه را تبیین می‌کند و معشوق را یگانه می‌داند و می و پیمانه (آفرینش) را عکس رخ ساقی ازل می‌پندارد. باری، سلمان اعیان و ممکنات را تجلّیات و ظهورات حضرت معشوق می‌داند و تجلّی خداوند را در آینهٔ هستی تماشا می‌کند. در نگاه وحدت‌گرایانه سلمان فرقی بین مذهب اسلام و بت‌پرستی نیست و در مسجد و بتخانه می‌توان پرتوی از معشوق حقیقی را مشاهده کرد.

سلمان ساوجی در خصوص مباحث عرفان عملی و سلوک عرفانی نیز مطالب عمیقی بیان کرده که نشان دهندهٔ تأمّل او در آثار صوفیّه و تأثیرپذیری از جهان‌بینی اهل عرفان است. وی در مبحث سلوک عرفانی، از مفاهیمی مانند ترک انانیت، طهارت، بوی معشوق و هدایت‌گری آن و درد طلب سخن می‌گوید. وی مخاطبان را به عزلت و خلوت فراخوانده و بی‌تعلّقی و دنیاگریزی را توصیه می‌کند.

نگاه قلندرانهٔ سلمان موجب شده که به مفاهیمی مانند زهد و توبه از لونی دیگر بنگرد؛ وی زهد و زاهد را به سخره می‌گیرد و به دست شاهدان از توبه، توبه می‌کند. موهبت عشق نیز در غزلیّات سلمان تبلوری چشم‌گیر دارد. سلمان حقیقت عشق را غیرقابل توصیف می‌داند و معتقد است که این ودیعه ریشه در ازل دارد. وی چونان حکما سریان عشق را در جهان آفرینش تبیین کرده است.

سلمان ساوجی لازمهٔ رؤیت حق را رسیدن به مرتبهٔ فنای الهی و ادراک مقام بقا می‌داند. شاعر دلبسته به سماع و آواز نی و رباب است و آواز رباب را هدایتگر عشاق می‌پندارد و چونان عرفای قلندرسیرت با دلسپاری به سماع و رقص از دو جهان آزاد می‌شود؛ زیرا که هنوز نشئه‌ای از مستی ازلی در سر او وجود دارد.

یادداشت‌ها

* ترجمهٔ آیات قرآن از کتاب کشف‌الأسرار و عُدّةالأبرار است.

۱- سورهٔ محمّد، آیهٔ ۱۹. می‌دان که نیست خدای مگر الله.

۲- ر.ک.: شریف شیرازی، الکشف‌الوافي في شرح اصول‌الکافي، ص٤٤٩. من گنجی پنهان بودم و دوست داشتم شناخته شوم، پس مخلوقات را آفریدم تا شناخته شوم.

۳- اشاره به آیهٔ ٦٨ سورهٔ الزخرف: «ایشان را گویند: ای بندگان من، بر شما نه بیم است امروز و نه اندوه».

٤- ر.ک.: عطّار نیشابوری، **تذکرةالاولیاء**، قسم اول، ص۱۵۸.

۵- در سنن ترمذی آمده است: «فَإِنَّكُمْ سَتَرَوْنَ رَبَّكُمْ كَمَا تَرَوْنَ الْقَمَرَ لَيْلَةَ الْبَدْرِ لَا تُضَامُونَ فِي رُؤْيَتِهِ» (ترمذی، ١٤١٩، ج٤: ٤٠٠). معنی حدیث: شما به زودی پروردگارتان را خواهید دید، همانگونه که ماه را در شب چهارده بدون هیچ مزاحمتی می‌بینید.

٦- ر.ک.: عبدالواحد بن محمّد تمیمی آمدی، غُرَرُالحِکَم و دُرَرُالکَلِم، ص۵۸۸. هرکه خود را بشناسد، به یقین پروردگار خود را شناخته است.

۷- قسمتی از آیهٔ ۳۷ سورهٔ مریم: «فَأَجاءَهَا الْمَخاضُ إِلى جِذْعِ النَّخْلَةِ قالَتْ يا لَيْتَنى مِتُّ قَبْلَ هذا وَ كُنْتُ نَسْياً مَنْسِيًّا» معنی آیه: «درد زه خاستن او را باز آورد، که با تنه خرما بن شد [و پشت خود بدان باز نهاد]. « [از تنگدلی گفت و شرم] کاشک من بمردمی پیش ازین، و من چیزی بودمی گذاشته و فراموش شده».

۸- سورهٔ اسرا، آیهٔ ٤٤. و نیست هیچ چیز مگر که او را می‌ستاید و به پاکی او را سخن می‌گوید بحمدالله.

۹- در کتاب مستدرک‌الوسائل و مستنبط‌المسائل آمده است: «مَنْ دَعَانِي أَجَبْتُهُ وَ مَنْ سَأَلَنِي أَعْطَيْتُهُ وَ مَنْ أَعْطَانِي شَكَرْتُهُ وَ مَنْ عَصَانِي سَتَرْتُهُ وَ مَنْ قَصَدَنِي أَبْقَيْتُهُ وَ مَنْ عَرَفَنِي خَيَّرْتُهُ وَ مَنْ أَحَبَّنِي ابْتَلَيْتُهُ وَ مَنْ أَحْبَبْتُهُ قَتَلْتُهُ وَ مَنْ قَتَلْتُهُ فَعَلَيَّ دِيَتُهُ وَ مَنْ عَلَيَّ دِيَتُهُ فَأَنَا دِيَتُهُ» (نوری، ١٤٠٨ق، ج١٨: ٤١٩). معنی حدیث: هرکه مرا بخواند اجابتش کنم و هرکه از من بخواهد، به او می‌بخشم و هرکه طاعت من کند، شکرش کنم و هرکه عصیان کند او را بپوشم و هرکه قصد من کند، مقصودش در کنارش نهم و هرکه مرا شناسد، او را برمی‌گزینم و هرکه مرا دوست دارد او را به بلا مبتلا کنم و هرکه را

دوست دارم او را بکشم و هرکه را من بکشم دیه‌اش بر عهده من است و آن را که من دیه دهم، دیهٔ او خود من باشم.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. *قرآن کریم*.

۲. آشتیانی، سیّد جلال‌الدّین (۱۳۷۰)، *شرح مقدّمهٔ قیصری بر فصوص‌الحکم*، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۳. ابن ترکه، صائن‌الدّین علی (۱۳۷۵)، *شرح گلشن راز*، به اهتمام کاظم دزفولیان، تهران، نشر آفرینش.

٤. ابن عربی، محیی‌الدّین (۱۳۷۸)، *ترجمان‌الاشواق*، به اهتمام رینولد آلین نیکلسون، چاپ دوم، تهران، انتشارات روزنه.

۵. اسفراینی، نورالدّین عبد الرحمن (۱۳۵۸)، *کاشف‌الأسرار*، به اهتمام هرمان لندلت، تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل.

٦. انصاری، خواجه عبدالله (۱۳٦۸)، *صد میدان*، به اهتمام قاسم انصاری، تهران، کتابخانهٔ طهوری.

۷. بابارکنا شیرازی، مسعود بن عبدالله (۱۳۵۹)، *نصوص‌الخصوص فی ترجمة‌الفصوص*، به اهتمام رجبعلی مظلومی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل.

۸. برومند سعید، جواد (۱۳۸٤)، *آیین قلندران*، کرمان، انتشارات دانشگاه کرمان.

۹. ترمذی، محمّد بن عیسی (۱٤۱۹ه.ق.)، *الجامع الصحیح و هو سنن الترمذي*، به اهتمام احمد محمّد شاکر، قاهره، دار الحدیث.

۱۰. تمیمی آمدی، عبدالواحد بن محمّد (۱٤۱۰ه.ق.)، *غررالحکم و دررالکلم*، به اهتمام سیّدمهدی رجایی، چاپ دوم، قم، دارالکتاب‌الإسلامی.

۱۱. جامی، عبد الرحمن (۱۳۸۳)، *اشعةاللمعات*، به اهتمام هادی رستگارمقدّم گوهری، قم، بوستان کتاب.

۱۲. ---------- (۱۳۷۰)، *نقدالنصوص فی شرح نقش‌الفصوص*، به اهتمام سیّدجلال‌الدّین آشتیانی، چاپ دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

۱۳. جندی، مؤیدالدّین (۱٤۲۳ه.ق.)، *شرح فصوص‌الحکم*، به اهتمام سیّدجلال‌الدّین آشتیانی، چاپ دوم، قم، انتشارات بوستان کتاب.

۱٤. حسینی‌اردکانی، احمد بن محمّد (۱۳۷۵)، *مرآت الاکوان تحریر شرح هدایه ملاصدرا*، تهران، نشر علمی و فرهنگی.

۱۵. خواجه نصیرالدّین طوسی، محمّد بن حسن (۱۳۷۳)، *اوصاف‌الاشراف*، به اهتمام سیّدمهدی شمس‌الدّین، چاپ سوم، تهران، انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

۱٦. خوارزمی، تاج‌الدّین حسین (۱۳۷۹)، *شرح فصوص‌الحکم*، به اهتمام حسن حسن‌زاده آملی، چاپ دوم، قم، بوستان کتاب.

۱۷. درگاهی، محمود (۱۳۸۲)، *حافظ و الهیات رندی*، تهران، انتشارات قصیده‌سرا.

۱۸. رازی، شیخ نجم‌الدّین (۱۳٤۵)، *رسالهٔ عشق و عقل*، به اهتمام تقی تفضلی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۹. رشید یاسمی، غلامرضا (بی‌تا)، *تتبع و انتقاد و احوال و آثار سلمان ساوجی*، تهران، انتشارات محمّد رمضانی.

۲۰. رضازاده شفق، صادق (۱۳۵۲)، *تاریخ ادبیات ایران*، شیراز، دانشگاه شیراز.

۲۱. ریپکا، یان (۱۳۸۱)، *تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه*، ترجمهٔ عیسی شهابی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۲. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)، *سر نی*، چاپ هفتم، تهران، انتشارات علمی.

۲۳. سبزواری، محمّدابراهیم (۱۳۸٦)، *شرح گلشن راز*، به اهتمام پرویز عباسی‌داکانی، تهران، نشر علم.

۲٤. سجادی، سیّدجعفر (۱۳۸۹)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، چاپ نهم، تهران، انتشارات طهوری.

۲۵. سراج طوسی، ابونصر (۱۹۱٤م.)، *اللمع فی‌التصوّف*، به اهتمام رینولد آلین نیکلسون، لیدن، مطبعهٔ بریل.

۲٦. سلطان‌ولد، بهاءالدّین محمّد (۱۳۷٦)، *انتهانامه*، به اهتمام محمّدعلی خزانه‌دارلو، تهران، انتشارات روزنه.

۲۷. ---------- (۱۳۹۷)، *رباب‌نامه*، به اهتمام علی سلطانی‌گردفرامرزی، چاپ سوم، یزد، انتشارات دانشگاه یزد.

۲۸. سلمان ساوجی، سلمان بن محمّد (۱۳۸۹)، *کلّیات سلمان ساوجی*، به تصحیح عباسعلی وفایی، تهران، انتشارات سخن.

۲۹. سهروردی، شهاب‌الدّین (۱۳۷۵)، *رسائل شیخ اشراق*، به اهتمام هانری کربن، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۳۰. شریف‌شیرازی، محمّدهادی (۱۳۸۸)، *الکشف‌الوافي في شرح أصول‌الکافي*، به اهتمام علی فاضلی، قم، دار الحدیث.

۳۱. صـــفا، ذبیح الله (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ هشـــتم، تهران، انتشـــارات فردوس.

۳۲. عطّار نیشـابوری، فریدالدّین (۱۹۰۵م)، *تذکرةالاولیاء*، به اهتمام رینولد آلین نیکلسون، لیدن، مطبعه لیدن.

۳۳. عین‌القضـــات همدانی، ابوالمعالی عبدالله بن ابی‌بکر (۱۳٤۱)، *تمهیدات*، به اهتمام عفیف عسیران، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۳٤. غزالی، احمد (۱۳۵۹)، *سوانح‌العشاق*، بر اساس تصحیح هلموت ریتر، با تصحیحات جدید و مقدّمه و توضیحات نصرالله پورجوادی، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ.

۳۵. ـــــــــــ (۱۳۹٤)، *مجموعه آثار فارســـی احمد غزالی*، به اهتمام احمد مجاهد، چاپ پنجم، انتشارات دانشگاه تهران.

۳٦. غزالی، محمّـد (۱۳۸٦)، *ترجمـه احیاء علوم‌الدین*، ترجمهٔ مؤیدالدّین خوارزمی، به اهتمام حسین خدیو جم، چاپ ششم، تهران، نشر علمی و فرهنگی.

۳۷. ـــــــــــ (۱٤۱٦ه.ق.)، *مجموعهٔ رسائل الإمام‌الغزالی*، بیروت، دارالفکر.

۳۸. فیض کـاشـــانی، ملـامحســـن (۱۳۸۷)، *مجموعه رســـائل فیض*، به اهتمام محمّد امامی‌کاشانی و بهزاد جعفری، تهران، مدرسه عالی شهید مطهری.

۳۹. قشـــیری، عبدالکریم (۱۳۷٤)، *رســـاله قشـــیریه*، ترجمهٔ ابوعلی عثمانی، به اهتمام بدیع‌الزّمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران، نشر علمی و فرهنگی.

٤۰. کاشانی، عزّالدّین محمود (۱۳۸۹)، *مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه*، به تصحیح جلال‌الدّین همایی، به کوشش کورش نسبی تهرانی، تهران، انتشارات زوّار.

٤۱. گوهرین، سیّدصادق (۱۳٦۸)، *شرح اصطلاحات تصوّف*، تهران، انتشارات زوّار.

٤۲. مستملی‌بخاری، اسماعیل (۱۳٦۳)، *شرح‌التعرف لمذهب‌التصوف*، به اهتمام محمّد روشن، تهران، انتشارات اساطیر.

٤۳. ملاصدرا شیرازی، محمّد بن ابراهیم (۱۳۸۱)، *کسر اصنام‌الجاهلیة*، به اهتمام محسن جهانگیری، تهران، بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

٤٤. مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۸٦)، *فیه ما فیه*، به اهتمام بدیع‌الزّمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران، انتشارات نگاه.

٤٥. میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین (۱۳۷۱)، *کشف‌الأسرار و عُدَّةالأبرار*، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ پنجم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

٤٦. نوری، حسین بن محمّد تقی (۱٤۰۸ه.ق.)، *مستدرک‌الوسائل و مستنبط‌المسائل*، قم، مؤسسهٔ آل‌البیت علیهم‌السلام.

٤۷. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۷)، *کشف‌المحجوب*، به تصحیح محمود عابدی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات طوس.

ب) مقاله‌ها

۱. جلالی‌پندری، یدالله (۱۳۸٥)، «حکیم سنایی و غزل‌های قلندرانه»، مندرج در «شوریده‌ای در غزنه»: اندیشه‌ها و آثار حکیم سنایی، به کوشش علی‌اصغر محمّدخانی و محمود فتوحی، تهران، انتشارات سخن، صص ۹٤- ۷۳.

۲. میرهاشمی، سیّدمرتضی (۱۳۹٤)، «بازتاب اندیشهٔ صوفیانه در داستان جمشید و خورشید»، مجلهٔ متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ٦٦، صص۱٥۳- ۱٦۹.

۳. نژادسلیم، رحیم (۱۳۷٦)، «جلوهٔ عرفان در دیوان سلمان ساوجی»، مجلهٔ کیهان اندیشه، شمارهٔ ۷٦، صص۱٤۲- ۱٤۸.

٤. واثقی، داود، امید شاهمرادی، محمّدرضا نجاریان (۱۳۹۹)، «سلمان ساوجی و سلوک در طریقهٔ رندان قلندرصفت»، مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارهٔ ۵۹، صص۲۳۹- ۲۷۰.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۴
صفحات ۱۹۹-۱۵۹
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.54.6.5

تأویل داستان موسی و خضر بر اساس کتاب بحرالمعانی*
(مقالهٔ پژوهشی)

مریم برمک
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر یدالله جلالی‌پندری[1]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

بحرالمعانی اثر محمد بن نصیرالدین جعفر مکّی حسینی، عارفی از خطّهٔ هندوستان است. این اثر مجموعهٔ سی و شش مکتوب عرفانی است که در قرن نهم هجری، خطاب به شخصی به نام «ملک‌محمود شیخا» به رشتهٔ تحریر درآمده است.

مهم‌ترین ویژگی کتاب بحرالمعانی نگاه تأویل‌گرایانهٔ او نسبت به آیات قرانی است. اگرچه این ویژگی میان تمام متون عرفانی مشترک است، ولی اگر آیات قرآنی و تأویل‌های محمد حسینی را از این متن برداریم نود و پنج درصد مطالب کتاب از بین می‌رود و فقط آن قسمت‌هایی که به شرح سفرهای خود و معرفی اولیای الهی و اقطاب روزگار خود پرداخته است، باقی می‌ماند. پس می‌توان گفت که بنیان بحرالمعانی بر آیات قرآن استوار است و نگرش مؤلف به قرآن نیز نگاهی تأویلی است؛ به نحوی که هیچ آیه‌ای از قرآن در معنای ظاهر آن به کار نرفته است. در بحرالمعانی نه تنها آیات قرآنی، بلکه احادیث نبوی و حتی بعضی داستان‌ها در معرض تأویل، واقع شده است.

یکی از داستان‌هایی که به صورت مجزا و مفصل به آن پرداخته شده داستان موسی (ع) و خضر (ع) است. محمد حسینی به تک‌تک عناصر این داستان نگاه تأویلی داشته و مانند سایر عرفا این داستان را تمثیلی از سیر و سلوک عرفانی می‌داند. او مهم‌ترین نکات داستان را با استناد به آیه‌های قرآنی و احادیث نبوی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۲/۱۹
[1] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: jalali@yazd.ac.ir

توضیح و تفسیر می‌کند؛ به گونه‌ای که «مجمع البحرین» را به دریای محبّت و دریای بشریت، ماهی را به رزق روحی، کشتی را به کشتی هدایت، سوراخ‌شدن کشتی را به رخنهٔ ضلالت عشق، ملِک را به شیطان، غلام را به نفس، دیوار را به دیوار شریعت، گنج را به گنج حقیقت، دو یتیم را به حضرت محمد (ص) و علی (ع) تعبیر کرده است. او بعد از تأویل این داستان، همانند وداع خضر با حضرت موسی، با مخاطب خود وداع می‌کند و کتابت مکتوبات عرفانی خود را پایان می‌دهد. در این مقاله کوشش شده است تا نگاه تأویل‌گرایانهٔ محمد حسینی نسبت به این داستان رمزآلود و تمامی نکات موجود در آن، مورد بررسی و پژوهش قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: بحرالمعانی، محمد حسینی، تأویلات قرآنی، داستان موسی و خضر.

۱- مقدّمه

بحرالمعانی اثر محمد بن نصیرالدّین جعفر مکّی حسینی، عارفی از خطّهٔ هندوستان است. این اثر مجموعهٔ سی و شش مکتوب عرفانی است که در قرن نهم هجری، خطاب به شخصی به نام ملک‌محمود شیخا به رشتهٔ تحریر درآمده است.

در شرح حال محمد حسینی (۸۲۵-۷۳۲ق) آمده است که خاندان وی از سادات حسینی مکه بوده و بر آن شهر حکومت و امارت داشته‌اند. پدر نصیرالدّین پس از مهاجرت به هندوستان، در دربار محمد تغلق (۷۵۲-۷۲۵ق) حاکم آن دربار، منصب لشکری یافته است.

وی به سبب آشنایی با خواجه نصیرالدّین محمود اودهی، معروف به «چراغ دهلی»[1](۷۵۷-٦۷٥ق) از او درخواست می‌کند تا محمد، پسرش را به مریدی بپذیرد. خواجه نصیرالدّین محمود علاوه بر پذیرش این درخواست مراتب و درجاتی را که محمد خواهد یافت، پیشگویی می‌کند. محمدحسینی در هند مقدّمات علوم و دانش‌ها را فرامی‌گیرد. او در نامه‌ها از دو تن از استادان خود به نام‌های شیخ شمس‌الدّین یحیی بزرگ و شیخ حسام‌الدّین مولتانی یاد می‌کند (مولایی، ۱۳۹۷، ص ۱۷).

محمد حسینی از عارفان مستور (پوشیده از انظار عوام) بوده و تا مدت‌ها کسی، بجز خواص، از احوال باطنی او آگاهی نداشته است. بنابراین، از طریق شهود و دریافت باطنی از وجود انسانی تشنه‌جان و جویای حقیقت آگاه می‌شود و از طریق مکاتبه و نامه‌نگاری با وی، به بیان حقیقت احوال و اسرار خود می‌پردازد.

مخاطب اکثر نامه‌ها ملک‌محمود شیخا است که در شهری دور از محل سکونت محمد مکی حسینی زندگی می‌کرده است. در این مکاتبات، حسینی به ملک‌محمود مژده می‌دهد که دو رسالهٔ دیگر، یعنی «دقایق‌المعانی» و «رسالهٔ سماع» را تحریر خواهد کرد. «... این بر حکم مشاهده نبشته‌ام، اما تمام بیان مقام انقطاع وقت و حالات را در رسالهٔ سماع خواهم نبشت» (حسینی، ۱۳۹۷، ص ۲۷۵). «... حرف الف واحد را دقایق‌المعانی شاید که بردارد و خواهم نبشت ان شاء الله تعالی» (همان، ص ۱۶۳).

همچنین، در بحرالمعانی از اثر احتمالی دیگری به نام «ارادت، قدرت و امر» یاد می‌کند «مدت سی سال است که قلم در ارادت، قدرت و امر می‌رانم، هنوز تمام نیست...» (همان، ص ۲۱). نسخهٔ خطی کتاب دقایق‌المعانی فعلاً در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی موجود است؛ اما از آثار دیگر او اطلاعی در دست نیست. البته، این بدان شرط است که کلمات مزبور، بیانگر عنوان رساله باشد و نه اشاره به موضوع‌هایی که دربارهٔ آنها نامه می‌نوشته است. او کتاب دیگری به نام «بحرالانساب» نیز دارد که در آن، نسب اهل بیت را بیان کرده و نسبت آبا و اجداد خود را ثبت کرده است. میکروفیلم این کتاب در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۲۵۱۲۵ و نسخهٔ خطی آن در کتابخانهٔ ندوةالعلماء لکهنو هند به شمارهٔ ۲۹ موجود است. زبان نسخه فارسی و به خطّ نستعلیق نوشته شده است.

کتاب بحرالمعانی با یک دیباچه و سی‌وشش مکتوب در شناسایی آداب و اصول دین، شناخت حق، عشق الهی و... به نگارش درآمده است و در جای‌جای مکتوبات از اشعار عرفای بزرگ، بویژه عطار نیشابوری بهره گرفته شده است.

پیشینهٔ تحقیق

اوّلین تحقیقی که در مورد بحرالمعانی صورت گرفته، مقاله‌ای است از سیده‌بلقیس حسینی، استاد ادبیات فارسی دانشگاه دهلی، با عنوان «نگاهی به بحرالمعانی سیدمحمد حسینی» (۱۳۸٤) که در آن، ضمن معرّفی مؤلّف کتاب، تمام نامه‌ها را از لحاظ موضوعی به صورت مختصر معرّفی کرده است. البته این مقاله با تکیه بر یکی از نسخه‌های خطّی بحرالمعانی محفوظ در کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگره، نوشته شده است.

تصحیح این کتاب در سال ۱۳۹۷، توسط محمدسرور مولایی صورت گرفته و وی ضمن تصحیح، مقدّمه‌ای در شرح احوال مؤلف نیز نگاشته است.

اما پیرامون داستان موسی و خضر، میان متون نظم و نثر عرفانی مشکل است اثری را دریابیم که به صورت مستقیم به این داستان نپرداخته و یا به صورت تلمیحی به آن اشاره‌ای نداشته باشد. دربارهٔ این آثار و نگرش آنان نسبت به داستان موسی و خضر کم و بیش کارهایی صورت گرفته است. همچنین، در این اواخر، در آثار مجزایی، به این داستان پرداخته شده و هرکس متناسب با نوع نگاه خود، آن را تأویل و تفسیر کرده و به آیات قرآنی و آثار عرفای بزرگ استناد کرده است، اما اثر مستقلی که این داستان را از نگاه کتاب بحرالمعانی و نگرش محمد حسینی بررسی کرده باشد نگاشته نشده است. مهم‌ترین آثاری که در زمینهٔ داستان موسی و خضر نوشته شده عبارتند از:

سلطان حسین تابنده در اثری تحت عنوان «قرآن مجید و سه داستان اسرارآمیز عرفانی» (۱۳٦۰) به رمزگشایی از این داستان و داستان اصحاب کهف و ذوالقرنین پرداخته و زوایای مختلف آن را مورد غور و بررسی قرار داده است.

تقی پورنامداریان در «داستان پیامبران در کلیات شمس» (۱۳٦۳) نگرش مولانا را نسبت به داستان موسی و خضر در سراسر دیوان شمس بررسی کرده است.

مصطفی گرجی مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل بوطیقای قصّهٔ موسی و خضر در مثنوی و کشف‌الاسرار» (۱۳۸٤) نوشته است. در این مقاله، به کیفیت انعکاس این داستان در آثار مولانا پرداخته شده و آن را با تفسیر کشف‌الاسرار مقایسه کرده است.

لیلا امینی‌لاری مقاله‌ای تحت عنوان «رمزگشایی از ماجرای خضر و موسی (ع)» (۱۳۸۵) نوشته است. در این مقاله از دیدگاه‌های عرفای بزرگی از قبیل ابن‌عربی، عین‌القضات همدانی، نجم‌الدّین رازی، علی هجویری، سعیدالدّین فرغانی، بهاءولد، عراقی، سعدالدّین حمویه و همچنان دیدگاه تفسیرگرایانهٔ کشف‌الاسرار در مورد این داستان استفاده شده است.

سیدکمال‌الدّین عمادی در کتابی تحت عنوان «سیرهٔ خضر نبی» (۱۳۸۷) به شرح و تفسیر این داستان و همچنین معرفی سیمای حضرت خضر (ع) پرداخته است. او در این کتاب به آیه‌های قرآن کریم و نیز احادیث نبوی و سخنان بزرگان دین استناد کرده است.

عبدالله مستحسن در اثری به نام «ملاقات موسی و خضر» (۱۳۹٤) این داستان را بررسی و شرح کرده و در مورد ضرورت تأویل این داستان نظریات ارزشمندی ارائه کرده است.

شکوفه رحیم‌زاده در اثری تحت عنوان «ساکنان ملکوت» (۱۳۹۹)، به تأمّل تأویلی این داستان پرداخته و در آن، شخصیت حضرت موسی و خضر را نیز معرّفی کرده است.

عبدالله محمدی و فرشته طالبی در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تفسیری ظرایف و اشارات داستان حضرت موسی و خضر بر مبنای روایات تفسیری فریقین» (۱۳۹۹) به روایات تفسیری اشارات داستان پرداخته و دیدگاه‌های مختلف راویان دربارهٔ اشارات و ظرایف داستان را با بهره‌گیری از سخنان و سیرهٔ معصومان (ع) بررسی کرده‌اند.

اما مقالهٔ حاضـر به تأویل داستان موسی و خضر (ع) از دیدگاه کتاب بحرالمعانی اثر محمد حسینی می‌پردازد که طبعاً نویسندگان مذکور هیچکدام به آن نپرداخته‌اند.

داستان خضر و موسی

داسـتان موسـی و خضـر (ع) در قرآن شـامل بیست و سه آیه است که از آیه ٦۰ تا ۸۲ سورهٔ کهف را در بر گرفته است. این داستان در طی قرون متمادی، مورد توجه مفسرین، عرفا، شـــاعران و... قرار گرفته و هرکس مطابق با طرز دید خود، آن را تفســـیر و تأویل کرده اسـت. در کُل، نگاه‌های مختلف به این داستان را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد؛ نگاه ظاهرگرایانه و نگاه تأویلی یا باطن‌گرایانه.

در نگاه ظاهرگرایانه، همهٔ عناصـــر موجود در داســـتان را مادی می‌دانند و حتی در جسـتجوی شـناسـایی مکان‌ها و جاهایی که این داستان در آن اتفاق افتاده می‌گردند. از جمله طبری «و در آنجا دو دریا اندرهم می‌آیند، یکی از نواحی اردن می‌آید و دیگری از سـوی فلسـطین» (طبری، ۱۳۷۲، ص۱۳۸). نگاه ظاهرگرایانه به داستان‌های قرآنی، طبعاً آنها را در زمان و مکان محبوس می‌کند و نتیجه‌ای که باید از آن استنباط شود، به دست نمی‌آید. به همین سـبب، تعداد بسـیار زیادی معتقد به نگاه ظاهرگرایانه به این داستان و دیگر داســتان‌های قرآنی نیســتند و در پی کشــف رموز و اســرار آن برآمده و هرکدام متناسب با طرز دید خود آن را تأویل کرده‌اند که تعدادشان کم هم نیست. محمد حسینی نیز همچون سایر عرفای دیگر، به این داستان نگاه تأویلی دارد.

قبل از این که نگاه‌های تأویلی به این داسـتان مورد بررسـی قرار گیرد، لازم است تا ضرورت تأویل آن بیان شود.

ضرورت تأویل داستان موسی و خضر

خداوند در سورهٔ آل‌عمران می‌فرماید: وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ (آیه ۷ سوره آل‌عمران).

ترجمه: تأویل آیات متشابه را جز خداوند و راسخان در علم نمی‌دانند.

همچنین طبق روایات معصـومین، علیهم‌السـلام، قرآن دارای ظاهر و باطنی اسـت و باطن آن هم باطنی تا هفت یا هفتاد مرتبه دارد (طباطبایی، ۱۳۷٦، ص ۵)

مولانا می‌گوید «قرآن دیبایی دو رویه اسـت. بعضـی از این روی بهره می‌یابند و بعضی از آن روی و هردو راست است» (مولوی، ۱۳۸۹، ص ۱٦۵).

بنابر توضـیحات فوق، تأویل آیات و داستان‌های قرآنی امری است ضروری. اما در مورد داسـتان موسـی و خضـر، بعضی‌ها بر این نظراند که نشانه‌های دیگری نیز در این داسـتان وجود دارد که خواننده را متوجه بطن آن می‌سـازد. عبدالله مستحسن، نویسنده کتاب «موسی و خضر» تبصرهٔ زیبایی در این مورد دارد. او در رابطه با آیهٔ «فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هُذَا نَصَبًا» (آیه ٦۲ سوره کهف) می‌گوید که در این آیه به جای غذا «غدا» آمده اسـت و مراد از «غدا» غذای چاشـت اسـت «آیا به راستی، این که آنان غذای خود را در روز بخورند یا در شـب خیلی مهم بوده که قرآن بخواهد قسمتی از آیه خود را به آن اختصـاص دهد؟ چرا در سـفر ابراهیم (ع) از فلسـطین تا حجاز که ناچار اسـت از صـحرای خشک و بی‌آب و علف گذر کند، هیچ ذکری از چگونگی غذا خوردن و یا خسـتگی ایشـان نیامده اسـت؟ پس باید اقرار کرد که این کلمه هشـداری اسـت برای مفسـر که وارد منطقهٔ «خبر خیز» شـده و توجه او را جلب کند که در اینجا خبرهایی غیر از ظواهر آیات است که باید آن را کشف کند تا بهتر بتواند به مفهوم آیات پی ببرد» (مستحسن، ۱۳۹٤،ص۳۵).

همچنین کلمه «لتّخذت» اسـت. «قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا» (آیه ۷۷ سوره کهف). فعل «اتّخذ» هفتاد و چند بار در قرآن ذکر شـده و همه‌جا با الف کتابت شـده ولی در اینجا به صـورت استثنایی یک الف کم دارد. عبدالله مستحسن در این مورد نیز می‌گوید که این املای به ظاهر غلط، نشـانهٔ دیگری اسـت که ما را به بطن آیه رهنمون می‌شـود (همان، صـص۹۸و۹۹). همچنین او کاهش و افزایش بعضـی کلمات و حروف دیگر در قرآن را نیز نشانه‌ای می‌داند که باید به بطن داستان، رجوع کرد.

پس با توجه به توضیحات فوق، تأویل آیه‌های قرآنی یک امر ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. محمد حسینی نیز در این مورد می‌گوید که اهل ظاهر از قرآن جز سیاهی و سفیدی کاغذ چیزی نمی‌بینند؛ اما هستند کسانی که به حقیقت قرآن دست یافته‌اند این بیان، نمایانگر نگاه تأویل‌گرایانهٔ او نسبت به قرآن است.

او چنین می‌گوید: «... و ای محبوب، بیگانگان را جز حروف و کلمات ظاهری هیچ نصیبی نیست، یعنی ظاهر شنوند که سمع باطن ادراک ایشان نبود اِنّهم عَنِ السّمع لَمَعزولون...» (حسینی، ۱۳۹۷، ص۱۹۰) همچنین می‌گوید: «... پس ای محبوب، الله تعالی قرآن را در این عالم، فرستاد در کسوت حروف؛ در هر حرفی صد هزار غمزهٔ جان‌های ما تعبیه کرده است...» (همانجا).

پس داستان اسرارآمیز موسی و خضر نیاز مبرم به تأویل دارد و با نگاه ظاهرگرایانه، خواننده در حصار لفظ محصور مانده و از حقایقی که این داستان می‌خواهد برملا سازد، بی‌بهره می‌ماند. به همین سبب، تعداد بسیار زیادی از عرفا به تأویل و تعبیرهای مختلفی از این داستان پرداخته‌اند.

داستان موسی و خضر از نظر عرفا

این داستان رازآلود، تعابیر و تآویل بسیار زیادی شده است. در میان آثار منظوم و منثور عرفانی، به ندرت می‌توانیم اثری را بیابیم که به صورت مستقیم و یا تلمیحی به این داستان نپرداخته و یا آن را دست‌مایهٔ بیان مطالب عرفانی خویش نساخته باشند زیرا «مضمون دل‌انگیزی داشته است و با ظرفیت تأویل‌پذیری دلخواه در جهت افکار عرفانی، متصوفه به نحوی گسترده از آن بهره‌برداری کرده اند» (پورنامداریان، ۱۳۸۸، ۲۷٥).

عرفا با توجه به عناصر داستان، تعابیر و تأویلات مختلفی از داستان کرده‌اند و هرکدام، هر یک از عناصر داستان را نماد خاصّی می‌دانند که بعضی از آنها بسیار به هم نزدیک و بعضی متفاوت‌اند. اما آنچه میان همه آن‌ها مشترک است، نگاه تأویلی آنان به

داستان است. عناصری که مورد توجه اکثریت عرفا بوده و آن را تأویل کرده‌اند عبارت‌اند از:

- حضرت موسی و حضرت خضر (ع) (شخصیت‌های اصلی داستان)؛
- مجمع‌البحرین (محل دیدار حضرت موسی و خضر)؛
- ماهی؛
- مردِ همراهِ حضرت موسی؛
- کشتی (که توسط حضرت خضر (ع) سوراخ می‌شود)؛
- ملک (غصب‌کنندهٔ کشتی)؛
- غلام (پسری که توسط خضر (ع) به قتل می‌رسد)؛
- دیوار (دیواری که نزدیک است بیفتد و توسط خضر (ع) تعمیر می‌شود)؛
- کنز (گنجی که زیر دیوار قرار دارد)؛
- دو یتیم (گنج، مال آن دو یتیم است)؛
- مدینه (شهری که در آن وارد می‌شوند و حضرت خضر (ع) دیوار آن را آباد می‌کند).

مهم‌ترین اثری که به تأویل این داستان رمزی پرداخته، تفسیر کشف‌الاسرار است. این اثر از جهاتی با بحرالمعانی نیز قابل مقایسه است، زیرا تعبیرهای کشف‌الاسرار از وقایع زندگی و مرتبهٔ حضرت موسی (ع) با بحرالمعانی در برخی موارد مشابه و در بعضی موارد متفاوت و حتی متضاد است.

اولین و مهم‌ترین تفاوت آن این است که رشیدالدّین میبدی برخلاف بحرالمعانی، از برتری حضرت موسی (ع) بر خضر (ع) سخن می‌گوید «نگر تا ظنّ نبری که موسی کلیم با آن که او را به دبیرستان خضر فرستادند خضر را بر وی مزید بود! کلّا و لمّا که بر درگاه عزّت، بعد از مصطفی (ص)، هیچ پیغامبر را آن مباسطت و قربت نبود که موسی را بود، اما خضر را کورهٔ ریاضت موسی گردانید؛ چنانک کسی خواهد تا نقره به

اخلاص برد در کورهٔ آتش نهد آنگه فضـــل نقره را بود بر کورهٔ آتش نه کوره و آتش را بر نقره...» (میبدی، ۱۳۷٦، ج٥،ص۷۲۸).

تفاوت دیگر آن در این اســت که از نظر کشــف‌الاســرار، حضــرت موســی (ع) و حضرت محمد (ص) هر دو مطلوب پرودگاراند «موسی در طلب آتش می‌شد و بی‌خبر، آفتاب دولت بر او تافت، محمد مصــطفی در خواب بود که بشــارت آمد و گفت: بیا تا مرا بینی. من خریدار تو ام؛ تو بی‌من چند نشـینی؟ نه موسـی به گفتار طمع داشت و نه محمد به دیدار، پس یافت در غفلت است...» (میبدی، ۱۳۷٦، ج۱، ص ٥۰۸). اما از نظر محمد حسـینی، حضـرت محمد (ص) مطلوب و حضـرت موسی (ع) طالب بود که در ادامه به صورت مفصّل، به آن پرداخته می‌شود.

علّت «لَنْ تَرانی» شـنیدن حضرت موسی (ع) از نظر کشف‌الاسرار و بحرالمعانی، کاملاً متفاوت اسـت. صـاحب کشـف‌الاسرار علّت لن ترانی شنیدن حضرت موسی را در این می‌داند که او به صــراحت، دیدار خداوند را خواســت ولی حضــرت محمد (ص) به اشـارت خواست، به همین سبب به مقصود خود رسید (همان، ۲٦۹). اما بحرالمعانی دو دلیل دیگر برای این موضــوع می‌آورد: اوّل، این که چون حضــرت موســی (ع) دیدار خداوند را بیرون از آیینهٔ محمدی خواسته بود (محمد حسینی، ۱۳۹۷، صص ۳۰و۳۱) و دیگر این که «ارنی رنگ غیرت داشـته؛ لن ترانی گفت که ای موسی تو نبینی به جهد و کوشش، یعنی تو مرا به خودی خود نمی‌توانی دید» (همان، ص ۱۰۷).

پس کشـف‌الاسرار با این نوع نگرش به حضرت موسی (ع) به تأویل داستان موسی و خضـر پرداخته اسـت. در این تفسیر، دریا به دریای معرفت، کشتی به کشتی انسانیت، ملِک به شـیطان، غلام به منیّت، دیوار به نفس مطمئنه و گنج به خزائن اسـرار قِدم تأویل شـده اسـت. اما از نظر کشـف‌الاسرار، گنج حقیقت را در صفات بشریت نهاده‌اند و باید بالای آن دیوار نفس مطمئنه اعمار شــود تا چشــم هرکس بر این گنج حقیقت، نیفتد و

اســـرار آن برای کســـانی که ظرفیت آن را ندارند، هویدا نشـــود (میبدی، ج ۵، ۱۳۷٦، صص۷۲۸و ۷۲۹).

در «تفســیر القرآن الکریم» از ابن عربی، موســی (ع) نماد «قلب» و جوان همراهش نماد «نفس» اســت و مجمع‌البحرین نقطهٔ ملتقای دو عالَم اســت یعنی عالم روح و عالم جسـد (ابن‌عربی، ۱۹۷۸، ۷٦٦). البته، محمد حسینی با ابن‌عربی و آثار او، آشنایی داشته و بعضی نظریات او را در جای‌جای بحرالمعانی، نقل و نقد کرده است.

ســـعیـدالـدین فرغانی که اندکی قبل از محمد حســـینی می‌زیســـته اســـت، در «مشـــارق‌الدّراری» (۷۰۰ه.ق) نیز مانند محمد حســینی به رمزگشـایی از تمامی عناصـر داسـتان پرداخته و حضرت موسی (ع) را به نفس ناطقه و حضرت خضر (ع) را به روح مجرد تعبیر کرده اســت. او همچنین، عناصــر دیگر داســتان از قبیل شــاگرد حضــرت موسی (ع) را به عقل ممیز، ماهی را علم و معرفت، بحر را بحر باطن، صخره را ثبات و قـدرت و تمکین، غلـام را نفس امـاره، ملِک را عجب، دو یتیم را نفس حیوانی و نباتی، پدر دو یتیم را نفس انسـانی و گنج را لذّت اخروی دانسته است (فرغانی، ۱۳۷۹، صص ۷۱۸-۷۲۳).

در رســالهٔ مجهول‌المؤلفی به نام «اصــحاب نور»، که تأویل صــوفیانه‌ای از داســتان موسی و خضر است، موسی (ع) نمادی از عقل و خضر (ع) نمادی از عشق دانسته شده اسـت. اهمیت این رسـاله در این اسـت که تقریباً هم‌زمان با بحرالمعانی به رشتهٔ تحریر درآمده اسـت. در این رساله، داستان موسی و خضر با محوریت آیه «فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامَهُ» (آیه ۷۷ سـوره کهف)، تفسـیر و تأویل شـده است. نویسنده، می‌خواهد مقام «اصـحاب نور» را توضیح و تشریح کند، بنابراین داستان موسی و خضر را می‌آورد که از نظر او راه رسیدن به مقام اصحاب نور را تمثیل‌وار بیان کرده است.

در این رسـاله، عناصر مهم داستان از جمله، دریا به دریای معرفت، کشتی به کشتی وجود، سـرنشـینان کشـتی به سالکان کوی حقیقت، ملِک به عقل، کودک به نفس امّاره،

آبَواه به روح و نفس مطمئنه، مدینه به شـهرستان وجود، طعام به مشاهدهٔ محبوب، جدار به هسـتی طالب تأویل شـده اسـت. سـپس نویسـنده با اسـتناد به تأویل آیهٔ فوق، مرتبهٔ اصـحاب نور را شـرح می‌دهد. او می‌گوید که وقتی انسـان، جدار (دیوار) هستی‌اش از بین برود از «اصـحاب نار» می‌شود (نار به معنی سوختن و از بین رفتن هستی انسان) و وجودی از حق در او آباد «فأقامه» شـود، آن وقت از جمله اصـحاب نور می‌شـود. «بدان ای طالب که اوّل مقام و مرتبهٔ اصـحاب نور همین مقام و مرتبهٔ اصـحاب نار است یعنی اوّل از هستی خود به کلّی نیست گردند و وجود از حق پیدا کنند و هستی از وی بگیرند و از اصحاب نور شوند» (اصحاب نور و مظاهر انوار، ۱۳۹۳، ص۲۱)

ابوالوفا خوارزمی نیز که تقریباً همزمان با محمد حسـینی (وفات ۸۳۵) می‌زیسـته است، موسی (ع) را به عقل و خضر (ع) را به عشق تأویل کرده است.

بنگر که چه گفت عشـق با عقل سـلیم　　من خضـر زمـانم و تو موسـای کلیم
خواهی که شـوی ز صـحبتم برخوردار　　یکسـوی نـه اعتراض و بنمـا تسـلیم

(خواجه ابوالوفای خوارزمی، ۱۳۸٤، ص ۲۰۳)

با در نظر گرفتن این که محمد حسینی با آثار و اشعار مولانا انس فراوان داشته و از او در جاهایی از بحرالمعانی یاد کرده و اشـعار او را نیز آورده اسـت، بیهوده نیسـت که نگاه گذرایی به این داستان از منظر مولانا نیز داشته باشیم.

در مثنوی مولانا و دیوان شـمس، داسـتان خضـر و موسی به صورت پراکنده نظر به اقتضای داستان و اهداف ویژهٔ آن آمده است. اما از لابه‌لای آن می‌توان به این نکته رسید که «خضر (ع) نمادی از عقل کامل است و کلّی‌نگر. از همهٔ وقایع، آگاه و قدرت تصرّف و دخالت دارد و حضـرت موسـی (ع) نمادی از عقل فلسـفی اسـت که جزئی‌نگر و پرسش‌گر است» (سنگری و همکار،۱۳۹۰، ص۲٦).

چـون گرفتـت پیر هین تسـلیم شـو　　هـمـچـو موسـی زیر حکم خضـر رو
صـبر کن بر کـار خضـری بی‌نفـاق　　تـا نـگـویـد خضـر رو هـذا فـراق
گـرچـه کشـتی بشـکنـد تو دم مزن　　گـرچـه طـفـلی را کشـد تو مو مکن
(مولوی، ۱۳۳٦،دفتر اول، ص۱۸۳)

مولانا در جای دیگر، داسـتان حضـرت موسـی (ع) و خضـر (ع) را ضـمن داستان دقوقی آورده و مانند تفسـیر کشـف‌الاسرار، برتری حضرت موسی (ع) بر خضر را بیان می‌کند (همان، دفتر سوم، صص ۱۱۲-۱۳۱).

یکی از آثار مهمی که به رمزگشـایی از عناصـر داستان موسی و خضر (ع) پرداخته، تمهیدات عین‌القضات همدانی است. این اثر به دلیل این که در بحرالمعانی بازتاب بسیار گسـترده دارد و به قول سـرور مولایی، مصـحح بحرالمعانی، «بیش از نیمی از نامه‌های بحرالمعانی تحت تأثیر مسـتقیم تمهیدات نگاشـته شـده است» (مولایی، ۱۳۹۷، ص ۲۹) نمی‌توان تعبیر او از این داستان را نادیده انگاشت.

عین‌القضـات «مجمع البحرین» را بحر «ص» می‌داند: «وَ إِذْ قالَ مُوسي لِفَتاهُ لا أَبْرَحُ حَتَّي أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ؛ دریغا هرگز ندانسـته‌ای این بحرین کدام اسـت؟ مگر دریای حقیقت ص، بحر بـه مکه «کانَ علیه عَرش‌الرحمن حیث لا لیل و لا نهار» ندیده‌ای؟» (عین‌القضـات، ۱۳۷۰، ۲۱۸و۲۱۹)

او در توضـیح «ص» می‌گوید: «اُطلُبوا العِلمَ ولَو بِالصِّینِ، طلب علم فریضه است و طلب بـاید کرد اگر خود به چین و ماچین باید رفتن. این علم «ص» بحری اسـت به مکه که «کان علیه عرش الرحمن اذ لا لیل و لا نهار و لا ارض و لا سـماء» کدام مکه؟ در مکهٔ «أَوَّلُ مَا خَلَقَ اَللَّهُ نُورِي»... علم صین «علم ص وَ الْقُرْآنِ ذِي الذِّكْرِ» است» (همان، ص ٦٥).

تأویل عین‌القضـات از این داسـتان خود محتاج رمزگشـایی اسـت. اما با مراجعه به بحرالمعانی، این رمزگشـایی آسـان‌تر می‌شـود زیرا تآویل محمد حسینی و عین‌القضات

بسیار به هم نزدیک و گاهی حتی یکسان هستند که در جای خود به آن اشاره خواهد شد.

داستان موسی و خضر در بحر المعانی

مهم‌ترین ویژگی کتاب بحرالمعانی نگاه تأویل‌گرایانهٔ مؤلف آن نسبت به آیات قرانی است. اگرچه این ویژگی میان تمامی متون عرفانی مشترک است، ولی اگر آیات قرآنی و تأویل‌های محمد حسینی را از آنها برداریم، نود و پنج درصد مطالب کتاب از بین می‌رود و فقط آن قسمت‌هایی که به شرح سفرهای خود و معرّفی اولیای الهی و اقطاب روزگار خود پرداخته است، باقی می‌ماند. پس می‌توان گفت که بنیان بحرالمعانی بر تآویل آیات قرآن استوار است و نگرش مؤلف نیز به قرآن نگاهی تأویلی است؛ به نحوی که هیچ آیه‌ای از قرآن در معنای ظاهر آن به کار نرفته است.

او خودش در این معنی می‌گوید «... بیگانگان را جز حروف و کلمات ظاهر هیچ نصیبی نیست، یعنی ظاهر شنوند که سمع باطن ادراک ایشان نبود... و فهم ایشان همین بود که می‌گفتندی هذا إلا أَساطیرُ الْأَوَّلینَ. اما از حقیقت قرآن، کور بودند که نعت ایشان این آمد که صُمٌّ بُکْمٌ عُمْیٌ. این نعت مجرد مر کافران را نیست، یعنی هرکه از حقیقت قرآن غافل باشد و نرسد اگرچه خود را اهل ایمان نامد و از حقیقت قرآن محروم ماند صُمٌّ بُکْمٌ عُمْیٌ نعتش آمد... » (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۱۹۰). او همچنین می‌گوید که یکی اطلاق مجازی است که بر لفظ قرآن اطلاق می‌شود که حروف و کلمات آن است و دیگری اطلاق حقیقی است «که چون لفظ را اطلاق کنند جز بر حقیقت قرآن نیفتد» (همان، ص ۱۹۱) این خود، نشان‌دهندهٔ نگرش تأویلی او نسبت به آیات قرآنی است. چنانکه در تعریف تأویل نیز می‌گویند «تأویل به لحاظ ریشهٔ لغوی و به صورت معکوس، به معنای بازگرداندن، به عقب بردن، بازگشت به اصل خویش و به مکانی است که از آن آمده‌ایم و در نتیجه به معنای بازگشت دادن به معنای حقیقی یک متن است» (کربن، ۱۳۸۷، ص۱۲٦).

در بحرالمعانی، نه تنها آیات قرآنی، بلکه احادیث نبوی و حتی بعضی داستان‌ها نیز تأویل شده است. یکی از داستان‌هایی که به صورت مجزا و مفصّل به آن پرداخته شده داستان موسی و خضر است. محمد حسینی به تک‌تک عناصر این داستان نگاه تأویلی داشته و مانند سایر عرفا، این داستان را تمثیلی از سیر و سلوک عرفانی می‌داند. جالب است که محمد حسینی بعد از تأویل این داستان، مانند وداع خضر با موسی، با مخاطب خود خداحافظی می‌کند. گویا او نیز مانند حضرت خضر راه سیرِ الی الله را به مخاطب خویش معرّفی کرده و پس از ختم مأموریت خود، در عالم رؤیا پیامبر اکرم (ص) را می‌بیند که به او می‌گوید «بیش از این اسرار در صحرا منه» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص۳۳۸) و به این ترتیب کتابت نامه‌ها پایان می‌یابد.

قبل از این که به تأویل داستان از نظر بحرالمعانی بپردازیم، لازم است تا شخصیت حضرت موسی (ع) و حضرت خضر (ع) در بحرالمعانی بررسی شود، تا معلوم گردد که محمد حسینی در مورد ایشان، چه دیدگاهی دارد و از چه جایگاهی، داستان را تأویل و تعبیر کرده است.

سیمای حضرت موسی (ع) در بحرالمعانی

محمد حسینی در شرح موضوع‌های مختلف، از حضرت موسی (ع) نام برده و به داستان‌های زندگی ایشان استناد کرده است. او حضرت موسی (ع) را یکی از پیامبران اولوالعزم که به مقام کلیم‌اللّهی رسیده است معرفی می‌کند و می‌گوید: «عاشقان خداوند به قدر همّت خود، از عشق بهره می‌برند. ابراهیم به خلّت مزین شد «وَ اتَّخَذَ اللَّهُ إِبْراهيمَ خَليلاً» چراکه هیچ‌کس به سخا و جود حضرت ابراهیم نبود و حضرت موسی در تواضع و تسلیم مانند نداشت؛ به همین خاطر، به کلام خداوند مخصوص گردانیده شد «وَ كَلَّمَ اللَّهُ مُوسي تَكْليماً» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص۱۱۰).

او در مقایسهٔ حضرت موسی (ع) و حضرت محمد (ص)، در بیان طالب و مطلوب، می‌گوید که میان این دو فرق بسیار وجود دارد. بعضی‌ها طالب خداونداند –مانند

حضـرت موسی (ع)- و بعضی‌ها مطلوب‌اند -مانند حضرت محمد (ص)- که در اینجا، می‌خواهد برتری حضـرت محمد (ص) را بر حضـرت موسـی نشـان دهد (همان، ص ۱٥۹).

محمد حسـینی از قول امام مجاهد[۲] می‌گوید که بالای عرش، هفتادهزار حجاب از نور و ظلمت است و وقتی حضرت موسی از این موضوع آگاه شد، سلوک خود را آغاز کرد. پس، ندایی شـنید که: ای موسی، این مقام مخصوص حضرت محمد (ص) است و چون حضرت محمد (ص) گفته است که «انا غیور»، خداوند به‌خاطر غیرت او، با موسی (ع) هم‌کلام شـد و آن زمان، پیامبر (ص) نیز حضور داشت -نه به جسم، بلکه به روح- و روح ایشـان هم «شـجرهٔ وحدت» است و استدلال می‌کند به «... مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ یا مُوسی» (همان، صص٥٦ و ٥٧).

محمد حسـینی علّت «لَنْ تَرانی» شـنیدن حضـرت موسـی از جانب خداوند را این می‌دانـد کـه او دیـدار خداوند را بیرون از آیینهٔ محمدی خواسـته بود و زمانی که این موضوع بر او روشن شد، تمنا کرد که «اللَّهُمَّ اجْعَلْنِي مِن امّة مُحمّد» (همان، صص۳۰و ۳۱).

محمد حسـینی در جای دیگر، فضل و مرتبهٔ حضرت محمّد (ص) را بر انبیای قبلی بیان نموده می‌گوید که حضرت ابراهیم (ع) و موسی (ع) هردو از انبیای اولوالعزم بودند اما ابراهیم (ع) گفت «رَبَّنا وَ ابْعَثْ فیهِمْ رَسُولاً مِنْهُمْ» و موسـی (ع) گفت «اللَّهُمَّ اجْعَلْنِي مِن امّة مُحمّد» و بـاز بـه مخـاطب خود می گوید که «زهی دولت من و تو و زهی تمنای فریاد نایافت رسولان اولوالعزم!» (همان، ص ۳۰۷)

در جای دیگر، می‌گوید که چون حضرت موسی (ع) محبّت خداوند، نسبت به امّت محمـد (ص) را دیـد، بـه منـاجـات گفـت کـه: خـدایا، من می‌خواهم مشـتاقان امّت محمـد (ص) را ببینم. آن وقـت خداوند صـدا زد که «یَا أَحِبَّائِی مِن امّة مُحمّد» آن وقت تمامی اولیای امّت محمدی گفتند که «لَبَّیك اللّهُمَّ لاشَریكَ لَكَ لَبَّیكَ» و حضـرت موسی (ع) از شـیرینی این کلام بی‌هوش شـد «و خَرَّ مُوسي صَعِقاً» وقتی به هوش آمد، که حلاوت آن

سخن حتی بیشتر از هم‌کلامی با خداوند بود، پس تمنا کرد که «اللَّهُمَّ اجْعَلْنِي مِن امّة مُحمّد» (همان، صص۷۵و ۷٦ و ۳۰۹).

آنچه مهم است این است که تمام داوری‌های محمد حسینی در مورد حوادث زندگی حضرت موسی (ع) و خود حضرت موسی (ع) متأثّر از دیدگاه او در مورد «نبوّت» و «ولایت» است. او در این مورد، می‌گوید: «جمیع شاهدان درجهٔ نبوّت افضل‌اند برشاهدان درجهٔ ولایت، به اتفاق جمیع مشایخ؛ اما بعضی اولیای امّت حضرت رسالت -علیه‌السّلام- که در مقام قربت حضرت رسالت‌اند، نزدیک حضرت رب‌العزّة -جلّت قدرتُه- فضل مقیّد دارند بر انبیای دیگر» (همان ،ص۱۲۰) او چنین نظر می‌دهد که میان درجه و قربت تفاوت وجود دارد. انبیا نزد خداوند درجه دارند، ولی اولیا قربت دارند. به همین سبب، اولیای امّت محمدی (ص) در مقام بالاتر از عیسی و موسی (ع) قرار دارند.

محمد حسینی می‌گوید که کمال عشق، وصال معشوق نیست؛ بلکه حیات عاشق با عشق است و نه با معشوق و این معنی را هرکسی نمی‌داند. او می‌گوید که اگر حضرت موسی (ع) این موضوع را می‌دانست، هرگز «رَبِّ أَرِنِي» نمی‌گفت (همان، ص ٥٤).

همچنین می‌گوید که حضرت علی (ع) فرموده است که «عَرَفتُ رَبّی بِرَبّی» و نتیجه‌گیری می‌کند که «پس، ای محبوب، چنانکه خدای تعالی را به خدایی، توان شناختن، معلوم شد که خدای را هم به خدای توان دیدن. ار نی رنگ غیرت داشته؛ لَنْ تَرانی گفت که ای موسی، تو نبینی به جهد و کوشش، یعنی تو مرا به خودی خود، نتوانی دید» (همان ، ص ۱۰۷).

سیمای حضرت خضر (ع) در بحرالمعانی

نویسندهٔ کتاب در جاهایی از بحرالمعانی از مصاحبت خود با حضرت خضر و مطالبی که میان آنها ردّ و بدل شده سخن می‌گوید و حتی در جایی زمان و مکان دقیق آن را مشخص می‌سازد «ای برادر به تاریخ التّاسعُ من جمادی الأوُلی سنة ثمان وخمسین وسبعمائة با

خضـر –علیه‌السّـلام– در دریای فرات در کشتی مصاحب بودم و با خضر سخن در نور می‌رفـت...» (همان، ص۹۰) اما با توجه به این که محمد حسـینی در جاهایی از «بحر المعانی»، به مخاطب خود تأکید می‌کند که «لفظ را نباش؛ معنی را باش» معلوم نیسـت که مراد او از «کشتی» و «دریای فرات» همین کشتی و دریای عالم مادّه است یا منظورش چیز دیگری است.

او در جایی دیگر از بحرالمعانی، می‌گوید که از گفتن کلمات بحرالمعانی به خضـر امتناع می‌ورزد؛ زیرا در اوّل کار –اوایل راه عرفان– بسیار دنبال خضر می‌گشته تا بعضی چیزها را از او بیاموزد، اما وقتی با او هم‌صـحبت می‌شود، به آنچه می‌خواهد دست پیدا نمی‌کند و به قول خودش، از کلمات خضـر شـفا حاصـل نمی‌کند. ولی اکنون، خضر به دنبال او (محمد حسـینی) اسـت و می‌خواهد کلمات بحرالمعانی را از او بیاموزد؛ اما او امتناع می‌کند و علّت این امتناع هم آن است که خضر در تلاش حفظ جان خویش است و او ترک جان (فنا) و وصـال معشـوق را در نظر دارد: «... و مرا اگر در هر دمی هزار جان دهند به ترک آن منتظرم...» (همان، ص ۲۱۲).

همچنین، در جای دیگر می‌گوید که موسـی با آن که در علم نبوّت و ولایت کامل بود، نتوانسـت سـه عمل خضـر (سـوراخ‌کردن کشـتی، کشتن شاگرد، ساختن دیوار) را تحمّل کند ولی خضـر سـرگردان کلمات من (محمد حسـینی) اسـت. «... زیرا چه ای محبوب، موسی –علیه‌السّلام– در حلم تحمّل نبوّت و در علم ولایت کامل بود، سه عمل از همچو خضـر –علیه‌السّـلام– تحمّل نکرد و احتمال آن نتوانسـت و خضـر – علیه‌السّلام– سرگردان کلمات من است» (همان، ص ۳۳۳).

پس بر اسـاس توضیحات فوق و نظریات محمد حسینی در مورد حضرت موسی و حضرت خضر (ع) به این نتیجه می‌رسیم که محمد حسینی به غلط، ادّعای برتری بر هر دو را دارد. مؤلف «اخبارُالأخیار» نیز محمد حسـینی را «کثیرالدّعوی» معرفی می‌کند «وی

کثیرالدّعوی است و از آنچه از احوال خود بیان کرده است، محقق می‌شود که دعوی او حق است» (محدث دهلوی، ۱۳۸۳، ص۲۷٤).

دلایل برتری محمد حسینی نسبت به حضرت موسی و خضر (ع) را بر اساس گفته‌های خود او می‌توانیم به قرار ذیل خلاصه کنیم:

– محمد حسینی بر این نظر است که بعضی اولیای امّت محمدی بر انبیای قبلی، فضیلت دارند و چون خودش را از آن دسته اولیای امّت محمدی، معرّفی می‌کند که به مقام فردانیت رسیده (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۱٤۰)، به این سبب، در مقام قرب، خود را نسبت به حضرت موسی (ع) به خداوند نزدیک‌تر می‌بیند –مقامی که حضرت موسی (ع) آرزوی رسیدن به آن را دارد «... زهی دولت من و تو و فریاد نایافت رسولان اولوالعزم!» (همان، ص ۳۰۷).

– او در بحرالمعانی همیشه تأکید می‌کند که از علم لدنّی حرف می‌زند؛ به این معنا که از علم لدنّی بهره‌مند است. «... قلم در بحرالمعانی بی‌حرف و صوت است، مستغرق شده با حرف و صوت کرده در بیاض‌الله، سواد «وَ عَلَّمْناهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً» می‌آورد و در صفت قلم، می‌گوید...» (همان، ص ۱۸۵). پس بهره‌مندی او از علم لدنّی باعث شده که کاشف و محرم اسراری باشد که بر حضرت موسی (ع) مکشوف نشده است؛ مثلاً وقتی علل «لَنْ تَرانی» شنیدن حضرت موسی و «رَبِّ ارنی» گفتن او را توضیح می‌دهد، از جملاتی نظیر «اگر حضرت موسی این موضوع را می‌دانست...» (همان، ص ٤۵) استفاده می‌کند؛ به این معنا که خودش آنها را می‌داند.

– در مورد حضرت خضر که او نیز مانند محمد حسینی از علم لدنّی بهره‌مند است، نیز ادّعا می‌کند که در علم، بر او برتری دارد «...خضر سرگردان کلمات من است...» (همان، ص ۳۳۳) و با وجود اصرار خضر، محمد حسینی آن رازها و اسرار را به او نمی‌گوید؛ چون او در تلاش حفظ جان خود است (همان، ص ۲۱۲).

پس محمد حسینی از جایگاه چنین شخصی داستان حضرت موسی و خضر (ع) را تأویل و تعبیر می‌کند.

علم لدنّی

یکی از مفاهیمی که در داستان موسی و خضر از اهمیت بسیار زیاد برخوردار است، و حضرت خضر از آن بهره‌مند است، علم لدنّی است. پس لازم است که دیدگاه محمد حسینی در مورد این علم نیز بیان شود.

محمد حسینی علم را دو نوع می‌داند: «العلم علمان علم‌البرّ و علم‌البَحر» و در توضیح این سخن می‌گوید که علم «برّ» آموختهٔ خلق است و علم «بحر» آموختهٔ حق. علم لدنّی، از علم بحر است که اهل ظواهر آن را نمی‌توانند فهمید (همان، صص٦٤و٦٥).

او در بحرالمعانی، در جاهای متعدد، از علم لدنّی یاد می‌کند و می‌گوید «ای برادر، کلمات این فقیر را کسی مُدرِک است که او در مکتب عشق «وَ عَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْماً»، شاگردی کرده است...» (همان، ص ۸۱).

«... قلم در بحرالمعانی بی‌حرف و صوت است، مستغرق شده با حرف و صوت کرده در بیاض الله سواد "و علمناه من لدنا علما" می‌آورد و در صفت قلم می‌گوید...» (همان، ص ۱۸۵).

«باش ای محبوب، تا تو نیز اهل‌الله شوی و جمال قرآن بی‌حجابِ حرف بر تو جلوه‌گری کند و تجلّی حقیقت کلام‌الله تعالی از تختگاه «وَ عَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْماً» تجلّی آن محبوب گردد...» (همان، صص ۱۹۱و ۱۹۲).

«... چنانکه بحرالمعانی تو را می‌آموزد؛ اما از کتابخانهٔ «آتَیْناهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنا وَ عَلَّمْناهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً» (همان، ص ۲۰۳).

پس، از آنچه محمد حسینی در مورد علم لدنّی نوشته، معلوم می‌شود که آنچه در بحرالمعانی مکتوب می‌شود از سرچشمهٔ علم لدنّی است –علمی که خضر نیز از آن

بهره‌مند بوده- و در واقع، حقایقی است که حجاب لفظ نپوشیده و فهم هرکسی به آن نمی‌رسد و فقط اهل‌ُالله اند که از این علم، برخوردار شده‌اند.

همچنین، او در جای دیگری، به مخاطب خود، می‌گوید که بعضی‌ها وقتی قرآن می‌خوانند، کلمات و الفاظ را می‌بینند، اما بعضی با خواندن هر کلمه و آیه، حقیقت قرآن را مشاهده می‌کنند. «بیگانگان را جز حروف و کلمات ظاهری، هیچ نصیبی نیست؛ یعنی ظاهر شنوند که سمع باطن ادراک ایشان نبود» (همان، ص۱۹۰). در اینجا نیز اشارهٔ او به علم لدنّی است.

عین‌القضات همدانی در «تمهیدات» خود، یک بخش کامل را به شرح و تفسیر علم لدنّی اختصاص داده است. او می‌گوید که علم سه قسم است: علم بنی آدم، علم فرشتگان، علم مخلوقات؛ اما علم چهارم علم خداست. او علم لدنّی را علم خدا می‌داند. (عین‌القضات، ۱۳۷۰، ص۵)

نسفی در مورد علم حضرت موسی (ع) و خضر (ع) می‌نویسد «موسی که نبی بود علیم بود و خضر که ولی بود، علّام بود از جهت آن که موسی را علم کتاب بود و خضر را علم کلام، کتابی شهادتی است و کلامی غیبی است لاجرم خضر علّام غیوب بود» (نسفی، ۱۳۹۵، ص۲۳۸). از این گفتهٔ نسفی، چنین بر می‌آید که او نیز علم لدنّی را علم به غیب می‌داند -آنچه عامهٔ مردم از آن محروم‌اند و حتی حضرت موسی (ع) که پیامبر اولوالعزم و صاحب کتاب تورات بود در آرزوی آموختن آن بود.

در مرصادالعباد آمده است که اگر «خفی» که واسطه است میان عالم صفات حق و عالم روحانیت، به صفت «عالمی» مکاشفه شود، علم لدنّی پدید می‌آید (نجم‌الدّین رازی، ۱۳۷٤، ص ۳۱۵).

تأویل داستان موسی و خضر در بحرالمعانی

مؤلف بحرالمعانی اصطلاحات کلیدی داستان موسی و خضر را اینگونه تأویل کرده است:

مجمع‌البحرین: «و چنین بود که موسی به شاگردش گفت دست از سیر و طلب برندارم تا به مجمع‌البحرین برسم، یا آن که روزگارانی دراز راه بپیمایم» (آیه ٦۰ سورهٔ کهف).

محمد حسینی کلمه «بحرین» را در این آیه و همچنین «مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيانِ*بَيْنَهُما بَرْزَخٌ لا يَبْغِيانِ» (آیه ۱۹و ۲۰ سوره رحمن) را به دریای محبّت و دریای بشریت تعبیر کرده است. «ای محبوب از این دو دریا، یکی دریای محبّت، دوم دریای بشریت مراد است و هر دو یکجا جاری‌اند... اگرچه توأمان‌اند، هیچ آمیختگی ندارند...» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۳۳۳).

دریای محبّت: محمد حسینی وقتی آیه یا حدیثی را تأویل می‌کند، دوباره آن تأویل را با آیه و یا حدیثی دیگر مستند می‌سازد که البته باز هم با نگاه تأویلی است. او در توضیح «مرج‌البحرین» استناد می‌کند به آیه «وَ كانَ عَرْشُهُ عَلَي الْماءِ». «ماء» از نظر او «ماءالمحبّة» و عرش «قلب مؤمن» است. زیرا حضرت محمد (ص) در حدیثی فرموده‌اند «قَلب المُؤمِنِ عَرشُ الله تعالی» پس عرش قلب مؤمن در دریای محبّت قرار دارد که خداوند در آن مستوی شده است به استناد آیه «الرَّحْمنُ عَلَي الْعَرْشِ اسْتَوي» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۳۳۳).

در اینجا، چون محمد حسینی یکی از دو دریا را به دریای بشریت تعبیر کرده است، انتظار می‌رفت که این دریا را به دریای «ربوبیّت» تأویل کند، اما توضیحاتی که بطور غیرمستقیم در مورد «دریای محبّت» داده است، معنی ربوبیّت را در خود دارد؛ چون محبّت به قلب ارتباط دارد و قلب مؤمن عرش خداوند و جایگاه خداوند است. این ادّعا زمانی قوت می‌یابد که او در جای دیگری نیز «بحر» را به ربوبیّت تأویل کرده است (همان، ص ۱۹۹).

دریای بشـــریت: مراد از دریای بشـــریت «دنیا» اســـت. انســـان اگر می‌خواهد در ردیف «رجال‌الله» قرار بگیرد، باید محبّت دنیا را از دل بیرون کند -به استناد آیهٔ «رِجَالٌ لَا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ» یعنی رجال‌الله کســـانی‌اند که تجارت و خرید و فروش (محبّت دنیا) آنها را از یاد خداوند غافل نمی‌سازد (همان، ص ۳۳٤).

پس، بر اساس توضیحات فوق، مجمع‌البحرین از نظر محمد حسینی مکانی بر روی زمین نیســـت، بلکه نقطهٔ ملتقای دنیا و ربوبیت اســـت و حضـــرت موســـی (ع) به دنبال رســـیدن به این نقطه و یا بهتر بگوییم به دنبال رســـیدن به این مرتبه است و عزم خود را جزم کرده که اگر روزگار درازی هم ســـپری شـــود، او بتواند خود را به این مکان معنوی برساند.

عین‌القضـــات «مجمع‌البحرین» را بحر «ص» می‌داند: «وَإِذْ قَالَ مُوسَـىٰ لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ؛ دریغا هرگز ندانســـته‌ای این بحرین کدام اســـت؟ مگر دریای حقیقت ص، بحر به مکه «کان علیه عرش الرحمن حیث لا لیل و لا نهار» ندیده ای؟» (عین‌القضـــات، ۱۳۷۰، ۲۱۸و۲۱۹)

عین‌القضـــات در جـای دیگر، در توضـــیح «ص» می‌گوید: «ای عزیز، مصـــطفی -علیه‌السّـــلام- گفته اســـت که طَلَبُ العِلمِ فَرِيضَةٌ عَلى كُلِّ مُسلِمٍ و مُسلِمَةٍ و جایی دیگر گفت: اُطلُبوا العِلمَ ولَو بِالصِّـــينِ. طلب علم فریضـــه اســـت و طلب باید کردن اگر خود به چین و ماچین باید رفتن. این علم «ص» بحری است به مکه که «کان علیه عرش الرحمن اذ لا لیل و لا نهار و لا ارض و لا سماء» کدام مکه؟ در مکهٔ «أَوَّلُ مَا خَلَقَ اَللَّهُ نُورِي»... علم صین «علم ص وَ الْقُرْآنِ ذِي الذِّكْرِ» است». (همان، صص٦٤و ٦٥).

پس تعبیر عین‌القضـات و محمد حسـینی بسیار به هم نزدیک است؛ محمد حسینی نیز می‌گوید که مراد از دریا، دریای محبّت اســـت که عرش خداوند (قلب مؤمن/ جوهر آدمی) در آن قرار دارد و عین‌القضـــات نیز می‌گوید که مراد از بحر، بحر ص اســـت که عرش خداوند در آن قرار دارد.

یکی از مهم‌ترین نکات این داستان، فراموش‌شدن ماهی توسط موسی (ع) و غلام اوست که مؤلّف بحرالمعانی در داستان موسی و خضر هیچ اشاره‌ای به آن نکرده است. اما با مراجعه به بخش‌های دیگر بحرالمعانی می‌توان آن را توضیح داد و تعبیر کرد.

ماهی: موسی و غلام او در سفر به مجمع‌البحرین با خود «ماهی» بریان و به روایتی ماهی شور می‌برند. «و چون به مجمع آن دو (دریا) رسیدند، ماهی‌شان را فراموش کردند که راهش را به میان دریا پیش گرفته بود و روانه شده بود.» (آیه ٦۱ سوره کهف) ماهی در اینجا غذا و نمادی از رزق است. اما رزق روحی زیرا رزق در نظام فکری محمد حسینی به معنای جلوهٔ معشوق و مشاهده و حضور او است.

او در جایی، از مقام بندگان خاصِّ خداوند سخن می‌گوید که پیغمبر نیستند، ولی فعل پیامبران را دارند و شهید نیستند، اما مقام شهدا را دارند «... و درجهٔ شهدا این است که أَحْیاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ یُرْزَقُونَ فَرِحِینَ اما این گروه سوم از رزق مشاهده و حضور یک لحظه خالی نباشند...» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۳۲٤). همچنین، در جای دیگری، می‌گوید «... در این خانهٔ ربوبیت رزق باید و چون ای رفیق ابد، در این خانهٔ ربوبیت درآیی نزل یابی وَ مَنْ رَزَقْناهُ مِنَّا رِزْقاً حَسَناً یعنی هردم در جمال معشوق نامتناهی جز معشوق خود دیگر نبینی وَ یَرْزُقهُ مِن حَیثُ لا یَحتَسِب ...» (همان، ص ۱۹۹).

پس، با توجه به این که محمد حسینی یکی از دریاهای مجمع‌البحرین را به دریای ربوبیت تأویل کرده و و در اینجا گفته است که «در خانهٔ ربوبیت رزق باید» و همچنین گفته که این رزق مخصوص بندگان خاص خداوند است، معلوم می‌شود که مراد او از ماهی (رزق) رسیدن به مقصود و مشاهده و حضور است که با اندک غفلت موسی و غلام او از دست‌شان می‌رود و با آن‌که مطلوب در کنارشان است، متوجه آن نمی‌شوند، یعنی هنوز آمادگی استفاده از این رزق معنوی را ندارند.

مؤلّف رسالهٔ اصحاب نور که ذکر آن قبلاً رفت نیز «طعام» را به «مشاهدهٔ محبوب» تأویل کرده است (اصحاب نور و مظاهر انوار، ۱۳۹۳،ص۲۹). البته، این رساله اشاره به

طعامی دارد که موسی و خضر از اهل آن شهر خواستند ولی تأویل طعام به «مشاهدهٔ محبوب» در این رساله و بحرالمعانی، شبیه هم است که به صورت غیرمستقیم با «ماهی» که نمادی از رزق پاکیزه است بی‌ارتباط نیست.

نکتهٔ مهم دیگر این است که موسی (ع) قبل از سفر، نمی‌گوید که به دنبال خضر می‌روم، بلکه می‌گوید می‌روم تا به مجمع‌البحرین برسم و تا زمانی که دوباره بازگشت می‌کنند، سخن از خضر (بنده‌ای از بندگان خدا) نیست. امّا وقتی دوباره بر می‌گردند خضر را پیدا می‌کنند. از کجا معلوم که حضرت موسی به‌خاطر مشاهدهٔ محبوبش به این سفر می‌رود –که در قرآن هم از مشتاقی حضرت موسی به دیدار خداوند، به‌کرّات، سخن رفته است– ولی چون فرصت را از دست می‌دهد، مجبور می‌شود دوباره بازگشت کند. سپس پیری (خضر) به یاری‌اش می‌آید که رفتن به این راه را به او راهنمایی کند. به قول حضرت حافظ:

قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی
(حافظ، ص ٤٩٠)

از ماهی، می‌توان یک تعبیر دیگر نیز کرد. صفت حضرت یونس در قرآن در یک‌جا «صَاحِبِ الْحُوتِ» و در جای دیگر «ذَا النُّونِ» آمده است. «وَلَا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَىٰ وَهُوَ مَكْظُومٌ» (آیه ٤٨ سوره قلم) «وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَٰهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ» (آیه ۸۷ سوره انبیا). پس از این دو آیهٔ مبارکه، معلوم می‌شود که «حوت» و «نون» در قرآن، مترادف هم به کار رفته اند. یکی از نام‌های حضرت محمد (ص) نیز «نون» است. همچنین، بسیاری از عرفا بر این نظراند که ماهی نشانه‌ای بوده که حضرت موسی (ع) و غلام او را به مقصد رهنمون می‌شده، اما آنان چون از آن نشانه غافل ماندند، راه را گم کردند.

پس بر اساس این توضیحات، می‌توان اینطور نتیجه گرفت که شاید محمد حسینی مراد از ماهی را«حقیقت محمدیّه» بداند؛ یعنی حضرت موسی از دریچهٔ حقیقت

محمدیّه، می‌توانست به مقصود خود برسد که از آن، غافل ماند. البته اگر ماهی را حقیقت محمدیّه تعبیر کنیم، باز هم با آن تعبیر قبلی (مشاهده و حضور) در تضاد واقع نمی‌شود؛ زیرا حقیقت محمدیّه دریچهٔ ورود به بارگاه ذات اقدس الهی است. محمد حسینی نیز در این مورد می‌گوید: «ای محبوب، اگر موسی که مظهر ذات اوست، در آیینهٔ محمدی –صلّی‌الله علیه وسلّم– رَبِّ أَرِنِي گفتی، هرگز خبر به لَنْ تَرانی نخوردی، اما چون بیرون از آیینهٔ او خواست، لا محاله، خبر به لَنْ تَرانی خورد» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، صص ۳۰و ۳۱).

نکتهٔ مهم دیگر در این داستان این است که وقتی موسی و خضر باهم ملاقات می‌کنند، راه دریا را در پیش می‌گیرند نه راه خشکی را. این موضوع نیز یکی از نکات قابل توجه در داستان است که در بحرالمعانی از آن سخن نرفته است. اما با مراجعه به بخش‌های دیگر بحرالمعانی و با توجه به تأویل‌هایی که محمد حسینی از خشکی و دریا کرده است، می‌توان حدس‌هایی در این مورد زد.

محمد حسینی در تأویل آیه «وَ حَمَلْناهُمْ فِي الْبَرِّ وَ الْبَحْرِ»، برّ را به عبودیت و بحر را به ربوبیت تأویل کرده است. پس در داستان موسی و خضر نیز می‌توان گفت که حضرت موسی با آن عزم جزم که برای سیر و سلوک آغاز کرده بود، به مرحلهٔ عبودیت رسیده و حالا نوبت این رسیده که به راهنمایی پیر خود مراحل بالاتر را سیر کند.

نکته‌ای که این ادّعا را قوّت می‌بخشد آن است که از این مرحله به بعد، خبری از جوانی که تا این مرحله همراهِ حضرت موسی بوده، نیست. اگر غلام موسی را نماد «من/ نفس» او فرض کنیم، می‌توانیم به دو نتیجه برسیم: اوّل این که از آن نظر غلام گفته شده که «من/نفس» به دست او که پیامبر خدا بود،رام شده. دوم این که لازمهٔ قدم‌گذاشتن در دریای ربوبیت، گذشتن از «من/ نفس» است. به همین سبب، وقتی موسی و خضر (ع) با هم همراه می‌شوند، دیگر سخنی از غلام او نیست؛ یعنی موسی (ع) دیگر آن «منیّت» را از دست داده است.

نکتهٔ مهم دیگری که می‌تواند این ادّعا را قوت بخشد این است که وقتی خضر کشتی را سوراخ می‌کند حضرت موسی (ع) می‌گوید که «أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا، سوراخ‌کردی که سرنشینانش را غرق کنی؟» او نمی‌گوید که «ما را غرق کنی» بلکه می‌گوید که «سرنشینانش را غرق کنی»؛ به این معنا که دیگر در وجود حضرت موسی (ع) «من»ی باقی‌نمانده که خود را هم در غرق‌شدن شریک بداند و بگوید که «ما را غرق کنی».

محمد حسینی در یک‌جا از بحرالمعانی دلیل «لَنْ تَرانی» شنیدن حضرت موسی (ع) را «أَرِني» گفتن او می‌شمارد. او بر این باور است که «أَرِني» رنگ غیرت داشته یعنی «من» در آن وجود دارد؛ به این معنا که موسی (ع) خودش می‌خواسته خدا را ببیند، درحالی که خدا را جز به خدا دیدن محال است. سپس قول ذوالنون مصری را می‌آورد که گفته است «رأیت ربّی بربّی و لولا ربّی لما قدِرتُ علی رؤیة ربّی» (همان، ص ۱۰۷). پس از این تبصرهٔ محمد حسینی نیز معلوم می‌شود که قدم‌گذاشتن در وادی ربوبیت در مرحلهٔ اوّل، نبودِ «نفس/ من» را می‌طلبد و چون موسی از منیّت خود می‌گذرد، لایق همراهی خضر می‌شود.

از این مرحله به بعد که موسی و خضر باهم همراه می‌شوند، دیگر خضر جایگاه پیری را دارد که مراتب «سیر الی الله» را به موسی آموزش می‌دهد و حوادثی در این همراهی و سفر اتفاق می‌افتد که هرکدام را محمد حسینی از دیدگاه خود، تأویل کرده است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

در تفسیر کشف‌الاسرار «دریا» به دریای معرفت تعبیر شده است: «گفته‌اند که دریا دریای معرفت است، که صدهزار و بیست و اند هزار نقطهٔ عصمت هر یکی با امّت خویش و قوم خویش در آن دریا، غواصّی کردند به امید آنک مگر جواهر توحید از آن دریا در دامن طلب گیرند که مَن عَرَفَ نَفسَه فَقَد عَرَفَ رَبَّه» (میبدی، ۱۳۷٦، ج۵،ص۷۲۸و ۷۲۹). البته این تعبیر میبدی از دریا به «دریای معرفت» با تعبیر «دریای ربوبیت» که از

بحرالمعانی استنباط شد در مغایرت نیست، زیرا «معرفت» شناخت ربوبیت است. در کشف‌الاسرار نیز وقتی به حدیث «عَرَفَ رَبَّه» استناد می‌کند، همین معنی را می‌رساند.

سوراخ‌کردن کشتی: در قرآن کریم آمده است: «پس رهسپار شدند تا آن که سوار کشتی‌ای شدند، [خضر] آن را سوراخ کرد، [موسی] گفت سوراخش کردی که سرنشینانش را غرق کنی؟ عجب کار هول‌انگیز کردی» (آیه۷۱ سوره کهف).

محمد حسینی در مورد اعتراض حضرت موسی (ع) می‌گوید که او «حامل نبود»؛ یعنی توانایی درک این قضیه را نداشت. جالب این است که او می‌گوید که خضر نیز حامل نیست و به‌خاطر ادراک آن، سرگردان است (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۳۳٤).

او می‌گوید که مراد از کشتی «کشتی هدایت» است و مراد از سوراخ «رخنهٔ ضلالت» است. او به‌خاطر آن که ثابت کند که مراد از کشتی، کشتی هدایت است استناد می‌کند به «الدّنیا بحرٌ عمیقٌ و سفینتُها هدایة» (همانجا). اما میبدی کشتی را به «کشتی انسانیت» تعبیر کرده می‌گوید «و آن کشتی، کشتی انسانیت است که خضر می‌خواست به دست شفقت، آن را خراب کند و بشکند» (میبدی، ۱۳۷٦، ج٥،ص۷۲۹).

عین‌القضات همدانی کشتی را به دنیا و دریا را به دریای بشریت تعبیر کرده است. «باش تا از سفینهٔ دنیا که در دریای بشریت است برون آیی، چون برون آمدی پای همت بر سر عرش زنی» (عین‌القضات، ۱۳۷۰ص۲۱۹).

محمد حسینی مراد از «ضلالت» را عشق می‌داند. او می‌گوید که ضلالت حضرت محمد (ص) از عشق بود که خداوند در مورد ایشان فرموده است «وَ وَجَدَكَ ضَالاًّ فَهَدىٰ» و پیامبر (ص) هر روز و هر شب هفتاد بار به‌خاطر این ضلالت، طلب استغفار می‌کرد، زیرا عشق، خودش حجاب است و استغفار به‌خاطر رفع حجاب بود. او می‌گوید که وقتی پسران یعقوب به او می‌گفتند که «إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ» مراد از ضلالت در اینجا نیز ضلالت عشق است. «و ای محبوب برهان دیگر از قصهٔ یوسف –علیه‌السّلام– ای یوسف روزگارم بشنو که در شان عشق یعقوب فرزندانش گفتند مریعقوب را که إِنَّكَ

لَفِي ضَـــلَالِكَ الْقَدِيمِ، یعنی ملامت کردند از ضـــلالت قدیم. پس این ضـــلالت ای محبوب ضلالت عشق مراد است» (محمد حسینی،۱۳۹۷ ، صص ۳۳٦و ۳۳۷). پس، نتیجه‌می‌گیرد که «اگر خضـر حقیقت، در کشـتی هدایت تو رخنهٔ ضلالت عشق کند، بر خضر حقیقت اعتراضی درست نیاید و این رخنهٔ ضلالت از سبب فقیران می‌کند» (همان، ص ۳۳٤).

اکثر مکاتیب در بحرالمعانی با نامی از نام‌های خداوند (اسـماءالله) آغاز می‌شود که از لحاظ موضـوعی مکتوب با آن اسـم در ارتباط است. مکتوب هفتم بحرالمعانی اولین مکتوبی اسـت که در مورد «عشق» سخن می‌گوید و با «هوالهادی» آغاز شده است. پس می‌توان تعبیر کرد که چون محمد حسـینی عشـق را به سـبب این که حجاب اسـت، به ضـــلالت تعبیر می‌کند، مکتوب عشـــق را به «هوالهادی» آغاز کرده اســـت. نا گفته نباید گذاشت که مکتوب سی و ششم که آخرین مکتوب بحرالمعانی است و داستان موسی و خضر در آن آمده است، نیز عنوانش عشق است.

نکتهٔ مهم دیگر این اسـت که محمد حسـینی گفته اسـت «که این رخنهٔ ضـلالت از سبب فقیران می‌کنند» لازم است کلمهٔ «فقیر» نیز در اینجا مورد بررسی قرار گیرد.

در قرآن آمده اسـت که «أَمَّا السَّـفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَـاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ» (آیه ۷۹ سـوره کهف). وقتی محمد حسـینی می‌گوید که «رخنه از بهر فقیران می‌کنند» مراد او از «فقیر»، کلمه «مسـاکین» در آیهٔ فوق اسـت. «مسـاکین» از نظر بسـیاری از عرفا «سـالکان کوی حقیقت» هسـتند. در تفسـیر کشـف‌الاسـرارمیبدی نکتهٔ زیبایی در این مورد وجود دارد. «خداوندان آن سـفینه مسـاکین بودند، سکینه صفت ایشان، و از بارگاه قِدَم، با ایشان این خطاب رفته که هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ السَّـــكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ» (میبدی، ج ۵، ۱۳۷٦، ص۷۲۹) پس صـاحبان کشـتی را میبدی به «مسـاکین/ کسـانی که قلب‌شـان به آرامش رسیده» و محمد حسینی آن را به «فقیر» تعبیر کرده است که هردو به یک معناست.

ناگفته نباید گذاشـت که خود محمد حسـینی نیز در جاهای دیگر بحرالمعانی کلمهٔ فقیر را توضـیح داده اسـت. او از قول جنید می‌گوید «الفقیرُ هو الّذی لا یَفتقِرُ الی نفسه و لا

الی ربّه؛ یعنی گفت فقیر آن است که نه محتاج خود بود و نه محتاج پروردگار خود، زیرا که احتیاج هنوز ضعف و نقصان باشد و فقیر چون بدین کمال رسد، در این مقام باشد که اذا تَمَّ الفقر فَهُوَ الله، و تخلّقوا بأخلاق الله و هیچ مرتبه عاشق را از این بلندتر نیست» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ٧٤). همچنین محمد حسینی خودش را نیز در سرتاسر بحرالمعانی «فقیر» نامیده است.

ملک: در قرآن کریم آمده است: «اما آن کشتی متعلّق به بینوایانی بود که خود در دریا کار می‌کردند پس خواستم آن را عیب‌ناک کنم، و پادشاهی در پیشاروی آنان بود که هرکشتی را به زور می‌گرفت» (آیه ۷۹ سوره کهف).

ملِک در بحرالمعانی به «شیطان» تأویل شده است که بر دریای بشریت (دنیا) سلطنت دارد و قصد او غصب‌کردن کشتی هدایت است. اگر ابلیس رخنهٔ ضلالت – محمد حسینی عشق را به ضلالت تعبیر کرده است که قبلاً توضیح داده شد– عشق را بر کشتی هدایت ببیند از آن کشتی در می‌گذرد؛ چراکه از عشق، هراس دارد، چون خودش هم در آغاز تیر عشق خورده است (محمد حسینی، ۱۳۹۷، صص۳۳٤و ۳۳٥).

در تفسیر کشف‌الاسرار نیز «ملِک» به شیطان تعبیر شده است، اما نتیجه‌گیری آن با بحرالمعانی تفاوت دارد. میبدی گفته است که خضر کشتی انسانیت را از آنروی خراب کرد که وقتی شیطان ظاهر آن را خراب ببیند، آن را غصب نمی‌کند (میبدی، ۱۳۷٦، ج٥،ص۷۲۹). در حالی که محمد حسینی، چون رخنه را به «عشق» تعبیر کرده است، می‌گوید که وقتی شیطان رخنه عشق را در کشتی هدایت ببیند، جرأت غصب‌کردن آن را نمی‌کند، زیرا از عشق هراس دارد (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص۳۳٥).

غلام: در قرآن کریم آمده است: «اما آن جوان، پدر و مادرش مؤمن بودند و بیمناک شدیم که مبادا طغیان و کفری بر آنان تحمیل کند و خواستیم که پروردگارشان به جای او برای ایشان فرزند پاک نهادتر و مهربان‌تر جانشین گرداند» (آیه ۸۰ و ۸۱ سوره کهف).

محمد حسینی غلام را به «نفس» تعبیر کرده است. یعنی در راه سیر و سلوک، غلام نفس باید کشته شود و استناد می‌کند به آیهٔ «فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۳۳۵).

توضیح دیگری نیز می‌توان در این زمینه داشت. محمد حسینی در این قسمت نگفته است که «غلام نفس» بلکه گفته است «چون در این راه نفس غلام پیش آید...» (همانجا). از این جمله می‌توان استنباط کرد که حتی اگر نفس مانند غلامِ رام‌شده هم باشد، باید کشته شود. این موضوع یاد آور عدم‌همراهی شاگرد حضرت موسی (ع) در ادامهٔ سفرش است.

چنانکه قبلاً ذکر شد، همراهِ حضرت موسی -که به «نفس/ من» او تعبیر شد- کاملاً، همراه و همنوا با موسی (ع) پیش می‌رفت؛ اما وقتی دیگر خبری از او نیست، حضرت موسی (ع) خضر را پیدا می‌کند. پس، می‌توان گفت که همراهِ حضرت موسی هم‌زمان با آمدن خضر نرفته؛ بلکه وقتی او رفته موسی (ع) خضر را یافته است.

صاحب تفسیر کشف‌الاسرار در مورد غلام می‌گوید «و آن غلام که خضر او را کشت و موسی (ع) بر وی انکار کرد اشارت است به منی و پنداشت که در میدان ریاضت و کورهٔ مجاهدت از نهاد مرد سر بزند، گفت: ما را فرموده‌اند تا هرچه نه نسبت ایمان است سرش به تیغ غیرت برداریم، نتیجهٔ پنداشت چون در پنداشت خویش به بلوغ رسد کافر طریقت گردد، ما خود در عالم بدایت راه کفر، بر وی زنیم تا به حدّ خویش باز گردد» (میبدی، ۱۳۷٦، ج۵،ص۷۲۹).

همچنین، عین‌القضات همدانی غلام را به نفس تعبیر کرده و به آیهٔ «فاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ» استناد کرده است. «ای دوست تو خود هرگز نفس خود را نکشته‌ای با مخالفت‌کردن با او که أقتلوا انفسکم به چه؟ بسیوف المجاهدات و المخالفات. حتی اذا لقیا غلاما این باشد» (عین‌القضات، ۱۳۷۰، ص ۲۱۹).

پس میبدی و عین‌القضات همدانی و محمد حسینی از غلام، یک تعبیر را دارند.

دیوار و گنج: محمد حسینی دیوار را به دیوار شریعت تعبیر کرده است به استناد «ثبّت الجدار ثم انقش» و گنج را به گنج حقیقت که در زیر دیوار شریعت قرار دارد (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۳۳٥)؛ یعنی گنج حقیقت در وجود آدمی نهفته است و تا زمانی که انسان به رشد کافی نرسد، نمی‌تواند از آن گنج استفاده کند. به همین سبب تا رسیدن به رشد، باید به شریعت استوار باشد. موسی (ع) نیز هنوز آمادگی استفاده از گنج نهفتهٔ درونش را پیدا نکرده بود.

اما تفسیر کشف‌الاسرار دیوار را به نفس مطمئنه و گنج را مانند بحرالمعانی به گنج حقیقت تعبیر کرده است. البته گنج حقیقت را نیز توضیح داده که «اسرار قدم» است. «چون دید در کورهٔ مجاهدت پاک و پالوده گشته و نیست خواهد شد، گفت یا موسی مگذار که نیست گردد که او را بر آن درگاه حقوق خدمت است، عمارت ظاهر او و مراعات باطن او فرض عین است که «إنَّ لنفسِکَ علیکَ حقًّا» و در تحت وی، خزاین اسرار قدم نهاده‌اند، اگر این دیوار نفسانی پست شود، خزینهٔ اسرار ربّانی بر صحرا افتد و هر بی‌قدری و ناکسی در وی طمع کند، و سرّ این کلمات آن است که گنج حقیقت را در صفات بشریت نهاده‌اند...» (میبدی، ۱۳۷٦، ج٥،ص۷۲۹).

دو یتیم: محمد حسینی بر این نظر است که مراد از دو یتیم حضرت محمد (ص) و حضرت علی (ع) است که یکی یتیم نبوّت است و دیگری یتیم ولایت، به استناد حدیث «انا و علیٌّ یتیمان من أصلاب النُّبوَة والولایَة» و همچنان آیه «أَلَمْ یَجِدْكَ یَتِیمًا فَآوَىٰ» (همانجا) به کلمه «یتیم» در آیهٔ فوق محمد حسینی نگاه تأویلی دارد. او بر این نظر است که یتیم صفت پیامبر (ص) است و به این خاطر یتیم است که از عالم دیگری به این عالم آمده است؛ عالمی که در آن جز خدا و محمد (ص) کس دیگری نبود. وقتی حضرت محمد (ص) از آن عالم جدا شد و به این عالم آمد، خداوند او را یتیم خواند (همان، ص ۱۰٥).

او در استناد به این که حضرت محمد (ص) از عالم دیگر به این عالم آمده است استناد می‌کند به آیه «قَدْ جاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَ كِتابٌ مُبِينٌ؛ از جانب خداوند برای شما نور و کتابی آشکار آمد» (آیه ۱۵ سوره مائده)؛ یعنی او «نور» را در این آیهٔ شریفه «حضرت محمد (ص)» می‌داند به استناد «أَوَّلُ مَا خَلَقَ اللَّه نوری» که از عالم بالا به این عالم آمده است و به همین دلیل هم خداوند در قرآن او را یتیم خوانده است (همان، صص ۱۰۶).

همچنین در این معنی که او از عالم دیگر به این عالم آمده استناد می‌کند به آیه «وَما أَرْسَلْناکَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعالَمینَ». او براین نظر است که در این آیه آمده است که «أَرْسَلْناکَ / فرستادیم» که فرستادن به این معنا است که پیامبر (ص) از عالم دیگر (عالم امر) به این عالم (عالم خلق) فرستاده شده است (همانجا).

همچنین کلمهٔ «یتیم» در حدیث «أنا و کافِلُ الیَتیمِ کَهاتَینِ في الجَنَّةِ» را نیز به حضرت محمد (ص) تعبیر کرده است و «کافِلُ الیَتیمِ / پرورندهٔ یتیم» را به «خداوند» تعبیر کرده است؛ یعنی حضرت محمد (ص) و خداوند در جنّت، مانند دو انگشت به هم نزدیک هستند (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۱۰۵).

پس با توضیح نکات بالا معلوم شد که محمد حسینی بر این نظر است که گنج زیر دیوار (گنج نبوّت و ولایت) از آنِ دو یتیم است که آن هم حضرت محمد (ص) و حضرت علی (ع) باید باشند.

محمد حسینی تعبیری که از دو یتیم می‌کند و به آیات و احادیثی که استناد می‌کند کاملاً یادآور تعبیر و استنادات عین‌القضات است.

عین‌القضات نیز یتیم را به حضرت محمد (ص) تأویل کرده است. «... چون این قدر حاصلت آمد، وَ أَمَّا الْجِدارُ فَكانَ لِغُلامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ روی نماید در شهر أنَا مَدينَةُ العِلمِ؛ یتیم أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ این بیان با تو می‌کند» (عین‌القضات، ۱۳۷۰، ص ۲۱۹)؛ اما توضیح نداده که مراد از یتیم دوم کیست. پس بر این اساس، محمد حسینی کار ناتکمیل عین‌القضات را تکمیل کرده است. به قول سرور مولایی مصحح بحرالمعانی: بعضی

نامه‌های بحرالمعانی تفسیر اجمالی مباحث تمهیدات به شمار می رود (مولایی، ۱۳۹۷، ص ۲۹).

مدینه: محمد حسینی در توضیح مدینه می‌گوید که مراد از مدینه «أَنَا مَدِينَةُ الْعِلْمِ وَ عَلِيٌّ بَابُهَا» است (همان، ص ۳۳۵). این تعبیر محمد حسینی نیز کاملاً شبیه عین‌القضات همدانی است. «... چون این قدر حاصلت آمد، وَ أَمَّا الْجِدارُ فَكانَ لِغُلامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ روی نماید در شهر أَنَا مَدِينَةُ العِلمِ؛ یتیم أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ این بیان با تو می‌کند» (عین‌القضات، ۱۳۷۰، ص ۲۱۹).

سرانجام، حضرت موسی با طی طریق الی‌الله به راهنمایی خضر، نتوانست به آن چیزی که می‌خواست دست پیدا کند. به روایت بحرالمعانی «طالب آن باشد که حقیقت او جوید تا بیابد یا نیابد، چنانکه موسی -علیه‌السّلام- طالب بود نیافت...» (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۱۵۹).

تمام عرفا، از جمله محمد حسینی بر این نظراند که طالب وقتی به مقصود می‌رسد که جدّ و جهد کند و خواست خدا هم شامل حالش شود وگرنه به جهد محض نمی‌تواند به مقصود برسد. با توجه به این معنی می‌توانیم توضیحی در این زمینه داشته باشیم. در سبب نزول سورهٔ کهف در تفسیر المیزان آمده است که چند نفر از قریش نزد پیامبر (ص) آمدند و در مورد داستان اصحاب کهف پرسیدند. آن حضرت (ص) گفتند که فردا جواب می‌دهم و در این وعده‌ای که داد «ان شاء الله» نگفت. به همین سبب چهل روز وحی از ایشان قطع شد. تا این که پس از چهل روز که پیامبر (ص) سخت اندوهگین بودند، سورهٔ کهف بر ایشان نازل شد. رسول خدا (ص) از جبرئیل سبب تأخیر را پرسید، او گفت: ما قادر نیستیم از پیش خود نازل شویم جز به اذن خداوند (طباطبایی، ۱۹۷٤م، ج ۱۳، ص۲۷۸).

داستان حضرت موسی و خضر نیز در این سوره آمده است. و زمانی که حضرت خضر (ع) به حضرت موسی (ع) می‌گوید که تو با من صبرکردن نمی‌توانی، حضرت

موسی (ع) در جواب می‌گوید «سَتَجِدُني إِنْ شاءَ اللهُ صابِراً وَ لا أَعْصي لَكَ أَمْراً» یعنی «إِنْ شاءَ اللهُ» می‌گوید. در واقع به‌خاطر گفتن «إِنْ شاءَ اللهُ» توانست تا حدّی خضر را همراهی کند ولی چون خواست خدا نبود -که حتما حکمتی در کار بود- نتوانست به مقصود خود برسد.

با توجه به تأویل داستان موسی و خضر و سیمای ایشان در بحرالمعانی می‌توانیم به چند نکته برسیم:

- داستان موسی و خضر به زبان تمثیلی سیر الی‌الله را بیان می‌کند که این نوع نگاه میان تمامی عرفا مشترک است.
- سیر الی‌الله بدون وجود پیر خطر دارد. محمد حسینی نه تنها در این داستان بلکه در بخش‌های دیگر بحرالمعانی نیز از لزوم وجود پیر سخن گفته است و خودش نیز برای مخاطب خود جایگاه پیر راهنما را دارد که در نامه‌ها به ارشاد مخاطب می‌پردازد.
- همانطور که موسی (ع) حامِل کارهای خضر نبود، یعنی توانایی درک کارهای خضر را نداشت، خود خضر (ع) نیز حامِل نبود، گویا او هم فقط به‌خاطر مأموریتی فرستاده شده بود که آن را اجرا کرد و وقتی مأموریتش تمام شد با حضرت موسی (ع) وداع کرد.
- از نظر محمدحسینی، موسی (ع) سرانجام با تمامی جدّ و جهدی که خرج داد، به هدف خود نرسید. محمد حسینی این نکته را در جایی دیگری در مکتوب «طالب و مطلوب» نیز آورده است (محمد حسینی، ۱۳۹۷، ص ۱۵۹). او در این مکتوب توضیح داده است که بعضی‌ها طالب خداونداند و بعضی‌ها مطلوب‌اند. از میان طالبان، فقط کسی که ارادهٔ خداوند بر پذیرش آن‌ها رفته باشد مورد قبول واقع می‌شوند. حضرت ابراهیم (ع) و موسی (ع) هردو از جملهٔ طالبان بودند؛ حضرت ابراهیم (ع) به مقصود رسید ولی حضرت موسی (ع) نرسید (همانجا).

نتیجه‌گیری

بحرالمعانی اثر محمد بن نصیرالدین جعفر مکّی حسینی، عارفی از خطّهٔ هندوستان است. این اثر مجموعهٔ سی و شش مکتوب عرفانی است که در قرن نهم هجری، خطاب به شخصی به نام ملک‌محمود شیخا به رشتهٔ تحریر درآمده است.

مهم‌ترین ویژگی کتاب بحرالمعانی نگاه تأویل‌گرایانهٔ او نسبت به آیات قرانی است. اگرچه این ویژگی میان تمامی متون عرفانی مشترک است، ولی اگر آیات قرآنی و تأویل‌های محمد حسینی را از مطالب کتاب برداریم نود و پنج درصد کتاب از بین می‌رود و فقط آن قسمت‌هایی که به شرح سفرهای خود و معرفی اولیای الهی و اقطاب روزگار پرداخته است، باقی می‌ماند. پس می‌توان گفت که بنیان بحرالمعانی بر تآویل آیات قرآن استوار است و نگرش مؤلف نیز به قرآن نگاهی تأویلی است؛ به نحوی که در آن هیچ آیه‌ای از آیات قرآن در معنای ظاهری آن به کار نرفته است. اوخودش نیز در جاهای مختلف نامه‌ها اظهار می‌دارد که به قرآن نگرش تأویلی دارد.

در بحرالمعانی نه تنها آیات قرآنی، بلکه احادیث نبوی و حتی بعضی داستان‌های قرآنی تأویل شده است. یکی از داستان‌هایی که به صورت مجزا و مفصل به آن پرداخته شده داستان موسی و خضر (ع) است. محمد حسینی به تک‌تک اصطلاحات کلیدی این داستان نگاه تأویلی داشته و مانند سایر عرفا این داستان را تمثیلی از سیر و سلوک عرفانی می‌داند.

او مهم‌ترین نکات داستان را با استناد به آیه‌های قرآنی و احادیث نبوی توضیح می‌دهد و تفسیر می‌کند؛ طوری که «مجمع‌البحرین» را به دریای محبّت و دریای بشریت تعبیر کرده می‌گوید که این دو دریا در کنار هم جاری‌اند ولی هیچ آمیختگی ندارند. او در توضیح دریای محبّت می‌گوید که مراد از آب (ماءالمحبة) است که به استناد آیه «وَ کانَ عَرْشُهُ عَلَی الْماءِ» عرش خداوند در آن قرار دارد و مراد از عرش نیز به استناد حدیث «قَلب المُؤمِنِ عَرشُ الله تعالی» قلب مؤمن است که به استناد «الرَّحْمنُ عَلَی الْعَرْشِ اسْتَوی»

جایگاه خداوند است. و مراد از دریای بشریت را «دنیا» دانسته است؛ وقتی انسان از دنیا بگذرد، یعنی محبّت دنیا را از دل بیرون کند درست آن زمان است که به وادی ربوبیت (دریای محبّت) قدم می‌گذارد.

او در توضیح کشتی و سوراخ‌کردن آن می‌گوید که مراد از کشتی، «کشتی هدایت» است و مراد از سوراخ، «رخنهٔ ضلالت عشق» است و همچنین مراد از ملِک، «شیطان» است؛ یعنی کشتی هدایت اگر سالم باشد در معرض تسلّط شیطان قرار می‌گیرد ولی اگر شیطان رخنهٔ ضلالت عشق را در آن ببیند از تسلّط بر آن دست می‌کشد؛ زیرا او از عشق هراس دارد، چون خودش نیز تیر عشق خورده است.

محمد حسینی مراد از غلام را نفس می‌داند که در راه سیر و سلوک باید نفس کشته شود. همچنین دیوار را به دیوار شریعت تأویل کرده می‌گوید که زیر آن گنج حقیقت قرار دارد.

او نیز دو یتیم را به حضرت محمد (ص) و علی (ع) تأویل کرده است که یکی یتیم نبوّت و دیگری یتیم ولایت است. «مدینه» را نیز بر اساس حدیث پیامبر (ص) «أَنَا مَدِينَةُ الْعِلْمِ وَ عَلِيٌّ بَابُهَا» تأویل کرده است.

تأویل محمد حسینی از داستان موسی و خضر یادآور تآویل عین‌القضات همدانی است. عین‌القضات همدانی نیز به صورت اجمالی به تأویل این داستان رمزآلود پرداخته، طوری که مجمع‌البحرین را «بحر ص» کشتی را به دنیا و غلام را به نفس و یتیم و مدینه را به «حضرت محمد (ص)» تأویل کرده است. تأویل عین‌القضات از این داستان بسیار مختصر و رمزآمیز است؛ اما محمد حسینی در بحرالمعانی هر یک از آنها را بدون این که از عین‌القضات نامی ببرد، به‌تفصیل، شرح کرده و توضیح داده است.

پی‌نوشت

۱- چراغ دهلی لقب نصیرالدّین محمود اودهی، مرید و خلیفهٔ شیخ نظام‌الدّین اولیا از مشایخ بزرگ چشتیه در هند بود.

۲- اطلاعی در مورد امام مجاهد به دست نیامد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن مجید، ترجمه بهاءالدّین خرمشاهی (۱۳۷٦)، تهران: نیلوفر و جامی.

۲. ابن‌عربی، محیی‌الدّین (۱۹۷۸)، تفسیرالقرآن الکریم، تحقیق و تقدیم الدکتورمصطفی غالب، بیروت: دارالاندلس.

۳. اصحاب نور و مظاهر انوار، به کوشش آزاده کرباسیان و همکار (۱۳۹۳)، قم: مجمع ذخایر اسلامی؛ بی نام.

٤. پورنامداریان، تقی(۱۳۸۸)، داستان پیامبران در کلیات شمس، چاپ چهارم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

٥. تابنده، سلطان حسین (رضا علیشاه) (۱۳۹٥)، قرآن مجید و سه داستان اسرارآمیز عرفانی، (ترجمه و نگارش)، چاپ چهارم، تهران: انتشارات حقیقت.

٦. حافظ، شمس‌الدّین محمد (۱۳۸۰)، دیوان حافظ، تصحیح بهاءالدّین خرمشاهی، تهران: نیلوفر.

۷. حسینی، محمد بن نصیرالدّین جعفر (۱۳۹۷)، بحرالمعانی، به تصحیح سرور مولایی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب پارسی.

۸. بی نام، در شبستان عرفان «مجموعه رسایل فارسی از پیران ایران» (۱۳۸٤)، تصحیح نجیب مایل هروی، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.

۹. رحیم‌زاده، شکوفه (۱۳۹۹)، ساکنان ملکوت (تأمل تأویلی درباره قصّهٔ خضر و موسی)، کرج: رهام اندیشه.

۱۰. ریجون، لوید (۱۳۹۵)، عزیز نسفی، ترجمه مجدالدّین کیوانی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

۱۱. طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۷٦)، المیزان، ترجمه سیدباقر موسوی‌همدانی، چاپ پنجم، تهران: بنیاد علمی و فکری علّامه طباطبایی، مرکز نشر فرهنگی رجا، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

۱۲. طبری (۱۳۷۲)، ترجمه تفسیر طبری، تصحیح حبیب یغمایی، تهران: توس.

۱۳. عمادی، سیدکمال‌الدّین (۱۳۸۷)، سیرهٔ خضر نبی، تهران: شارق.

۱٤. عین‌القضات، ابوالمعالی عبدالله بن محمد (۱۳۷۰)، تمهیدات، مقدّمه و تصحیح عفیف عسیران، تهران: منوچهری.

۱۵. فرغانی، سعیدالدّین سعید (۱۳۷۹)، مشارق الدراری «شرح تائیه ابن فارض» ویرایش دوم، مقدّمه و تعلیقات سیدجلال آشتیانی، چاپ دوم، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.

۱٦. کربن، هانری (۱۳۸۷)، ابن سینا و تمثیل‌های عرفانی، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران، نشر جامی.

۱۷. محدث دهلوی، عبدالحق (۱۳۸۳)، اخبارالاخیار، تصحیح علیم اشرف خان، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۱۸. مستحسن، عبدالله (۱۳۹٤)، ملاقات موسی و خضر «شرحی بر آیات ٦۰ تا ۸۲ سوره کهف»، قم: مشهور.

۱۹. مولایی، محمّدسرور (۱۳۹۷)، مقدّمه بر کتاب بحرالمعانی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب پارسی.

۲۰. مولوی، جلال‌الدّین محمد (۱۳۸۹)، فیه مافیه، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سیزدهم، تهران: امیرکبیر.

۲۱. ---------- (۱۳۳٦)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۲. میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین (۱۳۷٦)، کشف‌الاسرار و عدةالابرار به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۳. نجم‌الدّین رازی، ابوبکر بن محمد (۱۳۷٤)، مرصادالعباد، به اهتمام محمد امین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی.

ب) مقاله‌ها

۱. امینی‌لاری، لیلا (۱۳۸٥)، «رمزگشایی از ماجرای خضر و موسی»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، سال بیست و پنجم شماره ۳، پیاپی ٤۸، صص ۳۱ -٤۳.

۲. حسینی، سیده‌بلقیس‌فاطمه (۱۳۸٤)، «نگاهی به بحرالمعانی سیدمحمد حسینی»، قند پارسی، دورهٔ اول، شمارهٔ ۳۱، صص۳۱-٤٤.

۳. سنگری، محمدرضا، لیلا حاجی (۱۳۹۰)، «نمادهای قرآنی در مثنوی»، اندیشه، دوره بیست و سوم، شمارهٔ ۸۰، صص ۲۲-۲۹.

٤. گرجی، مصطفی (۱۳۸٤)، «تحلیل بوطیقای قصّه موسی و خضر در مثنوی و کشف‌الاسرار»، پژوهش‌های ادبی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۹و ۱۰، صص۱۸۱-۲۰۰.

۵. میراحمدی، عبدالله، فرشته طالبی (۱۳۹۹)، «بررسی تفسیری ظرایف و اشارات داستان حضرت موسی و خضر برمبنای روایات تفسیری فریقین»، نشریهٔ تفسیر پژوهی، سال هفتم، شمارهٔ سیزدهم، صص۲۱۷-۲٤٤.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و سوم، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ ۵۴
صفحات ۲۳۲-۲۰۱
DOR: 20.1001.1.2645453.1401.23.54.5.4

بررسی سرشت «شر» در رمانی از بلقیس سلیمانی براساس آراء دارل کوئن*
(مقالهٔ ترویجی)

دکتر ایوب مرادی[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور تهران

چکیده

رمان «تخم شـر» از بلقیس سـلیمانی یکی از آثار متمایز ادبیات داستانی معاصر فارسی است که نویسنده طی آن، تلاش کرده اسـت تا از طریق قصه‌ای پرکشش و مملو از خرده‌روایت‌های متنوّعِ فرعی، به موضوع «شر» بـه‌عنوان مفهومی مجادله‌آمیز و خطیر بپردازد. در طول این رمان، خواننده مکرّراً، با مفهوم شـر از منظرهای مختلف فلسـفی، الهیّاتی و اخلاقی گرفته تا برداشت‌های عامیانه و حتی واژگانی آن مواجه است. همین تنوع در کاربرد باعث ایجاد این سـردرگمی می‌شـود که نویسـنده کلاً با کدام تعریف و کاربرد از مفهوم «شـر»، همداسـتان اسـت و اسـاساً، چه ارتباطی میان جزئیات و فرایند روایت با تعابیر مختلف از این مفهوم وجود دارد. در این مقاله، تلاش شـده اسـت تا به روش تحلیلی-توصـیفی و با اسـتفاده از مبانی نظری ذکرشده از سوی دارل کوئن (Daryl Koehn)، موضوع «شر» در رمان یادشده مورد بررسی قرار گیرد.

کوئن ضـمن نقد دیدگاه‌های اخلاق‌گرایان در زمینهٔ سـرشـت آگاهانه و عامدانهٔ «شـر»، منشـأ شرور را فرایندهای ناخودآگاهی می‌داند که از جهل ما در شـناخت خودمان سرچشمه گرفته‌اند. از میان شخصیت‌های رمان «تخم شـر»، «سـهراب» بیش از همه با مسـألهٔ «شـر» پیوند دارد: شـخصیت ملول، خودشیفته، ناسپاس، مفلوک و خودنمایی که زندگی و جوانی خود و همسرش «ماهرخ» را قربانی شرارت درونی‌اش می‌کند. نتایج بررسـی اعمال و افکار این شـخصـیت بر اسـاس آموزه‌های کوئن، نشان می‌دهد که ملال، ازخودبیگانگی و

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۰۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۲/۱۹
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: Ayoob.moradi@pnu.ac.ir

وسواس جلب توجّه و تأییدِ دیگران، اصلی‌ترین خاستگاه‌های «شر» در این شخصیت محسوب می‌شوند. این فرایندهای ناخودآگاه «سهراب» را به بازیگری تبدیل می‌کنند که تمام زندگی‌اش را بر سر بازی در نقش‌های مورد پسند و تأیید دیگران، تباه می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: نقد روانشناسانه، شر، دارل کوئن، بلقیس سلیمانی، رمان تخم شر.

۱- مقدّمه

شکی نیست که میان عنوان هر اثری با محتوای آن ارتباط وجود دارد. دیوید لاج (David Lodge)، نویسندهٔ کتاب «هنر داستان‌نویسی»، ضمن تمایزگذاشتن میان رمان‌های سنتی و نوگرا، اعلام می‌کند که در گزینش عنوان «نویسندگان نوگرا عنوان‌های استعاری و یا شبه استعاری را ترجیح می‌دهند» (لاج، ۱۳۹٤: ۵۲). برهمین‌اساس، خوانندهٔ رمان «تخم شر» با توجّه به عنوان اثر انتظار دارد که در محتوا نیز مفهوم «شر» به‌مثابهٔ موضوعی محوری، حضوری پررنگ داشته باشد. اما مسأله اینجاست که به‌رغم اشاره‌های مکرّر به این مفهوم از منظرهای مختلف، در کلّیّت داستان، «شر» نمود چندانی نیافته است و برای خوانندهٔ کنجکاو، این سؤال پیش می‌آید که: آیا به‌صرف اشاره‌های گذرا به این مفهوم، می‌توان قائل به وجود ارتباط میان عنوان و محتوا در این رمان بود؟

مسأله اینجاست که در طول تاریخ اندیشهٔ بشری، «شر» مفهوم جذّاب و مورد توجّهی بوده است. فیلسوفان ملحد با طرح برهان شر به مصاف الهی‌دانان رفته‌اند و الهی‌دانان نیز با انواع استدلال‌های عقلی و نقلی، درصدد پاسخ به این برهان برآمده‌اند. اخلاق‌پژوهان نیز مفهوم شر و نسبت آن با اختیار و ارادهٔ آزاد را به‌عنوان موضوعی محوری در مباحثات خود مورد توجّه قرار داده‌اند.

در ادبیات هم مسألهٔ «شر»، موضوعی قابل توجّه است و حدّ اقل، ژرژ باتای (Georges Batille) طی اثر مهمش «ادبیات و شر» (۱۳۹۹) وجود مضامین شرارت‌بار را شرط رهایی ادبیات از ملال دانسته است. جالب اینجاست که بلقیس سلیمانی در

«تخم شـر»، تقریباً به همهٔ این تعابیر مختلف از «شـر» اشـاره و توجّه داشته است. او از زبان شـخصـیت «سهراب»، گاه، همچون فیلسوفی دهری، نظریهٔ نظام احسن هستی را با اتّکا به وجود شـرور، به چالش کشـیده (سـلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۲۷)؛ گاه، اسـاس حرکت کائنات را به شـر درون قدرت‌های ماورائی نسـبت داده (همان: ۱۱۷) و گاهی نیز جهان را در سیطرهٔ شر دانسته (همان: ۳٦۲) و انسان را موجودی علاقه‌مند به انتشار شر قلمداد کرده است (همان: ۳۲٦).

نویسـنده همچنین، در بخش‌های دیگر رمان و از نگاه سـایر شخصیت‌ها، به مفهوم شـر پرداخته اسـت. مثلاً شـخصـیت «عبدالحی» به‌عنوان چهره‌ای مذهبی، بر عدمی‌بودن شـرور، تأکیده کرده (همان: ۳٦۲) و «فرنوش» با اشـاره به اندیشـه‌های ژرژ باتای، به تشـریح پیوند «ادبیات» و «شـر» پرداخته اسـت. گاهی نیز «شر» در عبارت «تخم شر» با هدف تحقیر و توبیخ و تحبیب به کار گرفته شده است.

اما هیچکدام از این شـواهد نمی‌تواند خوانندهٔ پرسـش‌گر را دربارهٔ چرایی گزینش این نام برای رمان قانع سـازد؛ چراکه این شـواهد همگی موضوع‌هایی فرعی‌اند که حتی درصـد اندکی از محتوای رمان را هم به خود اختصـاص نداده‌اند. پس، این سـؤال‌ها همچنـان به قوّت خود باقی‌اند که: چه ارتباطی میان مفهوم شـر و محتوای رمان «تخم شـر» وجود دارد؟ و به‌فرض وجود ارتباط، کدام برداشـت از مفهوم شر –اعم از فلسفی، الهیّاتی، ادبیاتی یا حتی لغوی– مورد نظر نویسنده بوده است؟

اینها سـؤال‌هایی هستند که پژوهش حاضر در پی پاسخ به آنهاست. فرضیهٔ نویسندهٔ مقاله نیز آن اسـت که نوع «شر» مورد نظر در رمان «تخم شر» چیزی ورای همهٔ مواردی اسـت که پیش از این به آنها اشـاره شـد. به نظر می‌رسد مسألهٔ شر در این رمان بیش از هرکسـی حول محور شـخصـیت «سـهراب» می‌چرخد. پسـر قدرناشناس و ناسپاسی که زادنش حاصـل زنای محارم اسـت و بودنش در گرو ثروتی بادآورده و به‌جامانده از «امنیّه»ای فاسـد و هوسـباز. این شخصیت در مقام فرزند، گاه به کشتن مادر فکر می‌کند

(همان: ۱۷۹) و گاه به قتل پدر (همان: ۲۳۵). همچنین، درقبال شـــخصـــیت لیلا نیز که اصلی‌ترین حامی مالی و معنوی اوست، همین رویّه را دارد و او را عفریته‌ای می‌داند که باید جان‌کندنش را تماشا کرد (همان: ۱۸۹).

ســـهراب به همســـرش ماهرخ هم نگاهی ابزاری دارد (همان: ۳۵۷)؛ به او خیانت می‌کند و حتی وقتی او از غرق‌شـدن در دریا رهایی می‌یابد به جای خوشـحالی، به این فکر می‌کند که این زن همچون باتلاقی اسـت که او را غرق خواهد کرد. اما آسـیب‌های شر درون سهراب بیش از هرکس و هرچیز به خود او بازمی‌گردد. مسأله‌ای که در نهایت او را به کام فلاکت و نکبت و سیاه‌بختی و البتّه مرگ می‌کشاند.

وجود این شـواهد باعث شـد تا در این نوشـتار، تلاش شود تا با استفاده از رویکرد روان‌شـناسـانه، به بررسی پدیدهٔ شر در اندیشه‌ها و رفتارهای شرارت‌آمیز این شخصیت پرداخته شود. برای حصول به مقصود نیز دیدگاه‌های دارل کوئن در کتاب «سرشت شر» به‌عنوان مبنای نظری پژوهش انتخاب گردید.

۲- پیشینه

همانگونه که پیشـتر نیز اشاره شد موضوع «شر» بیش از آن که در روان‌شناسی یا ادبیات مورد توجّه باشـد، در فلسـفه و علم اخلاق، مطمح نظر قرار گرفته است. ازهمین‌رو، در این نوشـتار که مبنای پژوهش، بررسـی ریشه‌های روان‌شناسانهٔ این مفهوم در متنی ادبی اسـت، نمی‌توان از بی‌شـمار پژوهش‌های مربوط به «شـر» در فلسـفه و اخلاق به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش، یاد کرد. در روان‌شناسی نیز توجّه به مسألهٔ شر و خاستگاه‌های آن جزو موضـــوع‌های محوری نبوده و معدود توجّهاتی هم که به چشـــم می‌آید، بیشـــتر، ذیل مباحث حاشـیه‌ای می‌گنجد تا بحث‌های محوری. مثلاً، در فرایند تشریح ابعاد شخصیت انسـان توسـط فروید، وقتی به سـه عنصـر «نهاد»، «خود» و «فراخود» پرداخته می‌شـود،

موضـوع «شـر» در آن بخش از تمایلات غریزی نهاد که توسط خود و فراخود مورد منع واقع می‌شوند، قابل ردگیری است.

در این میان، مقالهٔ پاتیسـن (Pattison) با عنوان «روانکاوی و مفهوم شـر» (۱۳۸۲) به دلیل توجّه ویژه به موضـوع «شـر» و ارتباط آن با روان‌شناسی، نوشتاری شایان توجّه اسـت. نویسـنده در این مقاله، ضـمن ریشـه‌شـناسـی مفاهیم اخلاقی و فلسـفی شـر، به جلوه‌های این موضـوع در روان‌شناسی سنتی و معاصر پرداخته و در پایان، به این نتیجهٔ ضـمنی رسـیده است که تلاش روان‌شناسی در درمان اختلالات روانی و انسجام‌بخشیدن به روان افراد، می‌تواند مانع بروز شرور و فراهم‌آمدن زمینه‌های زیست اخلاقی شود.

دارل کوئن نیز در اثری که مبنای این پژوهش اسـت، به ریشه‌های ناخودآگاه شرور در روان آدمی پرداخته اسـت. این نویسـنده در اثر دیگری با نام «همزیسـتی با اژدها» به تأثیرات خواسـته یا ناخواسـتهٔ برخی «برنامه‌ریزی‌ها، سـیاسـت‌گذاری‌ها، قوانین جوامع غربی به‌ویژه ایالات متحدهٔ آمریکا و نهادهای بین‌المللی و شرکت‌های چندملیتی (۱۳۹۷: ۱۷)، بر زندگی انسـان معاصـر پرداخته اسـت و این موضوع را که چگونه برخی از این سیاست‌ها باعث بروز شرور شده، مورد واکاوی قرار داده است.

از نگاه کوئن، ریشـه‌های این پیامدهای ناخواسـته ذیل سـه‌دسته علّت قابل ارزیابی هسـتند: علل مربوط به سرشت جهان، علل مربوط به سرشت عمل و علل روانشناختی. مهم‌ترین این علّت‌ها نیز به ذهنیت اشـرف مخلوقات‌بودن آدمی بازمی‌گردد که ذیل علل مربوط به سـرشـت دنیا آمده است. از معدود نمونه‌های بررسی مفهوم شر در متون ادبی نیز می‌توان به نوشـتار شـایگان با عنوان «بودلر و مفهوم شـرّ» (۱۳۹٤) اشـاره کرد. این نویسـنده طی آن، درصدد بوده است تا مفهوم یادشده را در رمان معروف «گل‌های شر» از شـارل بودلر بررسـی نماید. از نگاه این نویسـنده، شـارل بودلر مهارت غریبی در برکشیدن شهد زیبایی از میانهٔ وحشت دارد و هیچ‌کس به‌خوبی او، نتوانسته است «چنین هشـیارانه و بابصـیرت به جنون مستور در روان آدمی راه برد و با همان نگاه انتقادی که

جزئی از شـیوهٔ نگاهش بود، دمی از گرفتارشـدن در دام توهّمات ناشـی از این جنون نهراسـید و در برابر جذبهٔ اغواکنندهٔ آن با هشـیاری بی‌رحمانه‌ای قد علم کرد» (همان: ۲٦٤).

ازآنجاکه تابه‌حال، رویکرد خانم دارل کوئن در موضـوع خاسـتگاه شر در هیچکدام از پژوهش‌های داخلی مورد توجّه نبوده، می‌توان گفت مقالهٔ حاضـر اولین تلاش در این زمینه است. تلاشی که می‌تواند مبنای پژوهش‌های مشابه واقع شود.

۳- نگاهی اجمالی به سرشت «شر» مطابق دیدگاه‌های دارل کوئن

دارل کوئن فیلسـوفِ اخلاق‌پژوه معاصـر، یکی از بی‌شـمار متفکّرانی اسـت که مفهوم پرچالش «شـر» را به‌عنوان موضـوع اصـلی پژوهش خود انتخاب کرده اسـت. او ضمن تفکیک میان دو نوع مواجههٔ اخلاقی و خردگرا با این مفهوم، با اتّکا به این ایدهٔ سـقراط و افلاطون که «هیچ‌کس عمداً و از روی آگاهی، مرتکب خطا نمی‌شود» (پنج‌تنی، ۱۳۹٦: ۷۳)، شر حقیقی را که با نشانه‌هایی همچون خشونت و خباثت نمایان می‌شود، محصول عجز انسان در شناخت خود می‌داند.

در نقطـهٔ مقـابـل این دیدگاه، نظر ارسـطو قرار دارد که ذیل مباحث خود در زمینهٔ اعمال آگاهانه و ناآگاهانه، انسـان‌ها را پدیدآورنده و مسئول در برابر اعمال‌شان می‌داند. کوئن ضـمن پرداختن به فلسـفهٔ این موضـع‌گیری ارسـطو که به‌زعم او فراهم‌آوردن پشـتوانه‌ای برای توجیه نظام‌های حقوقی و سیاسی مبتنی بر تشویق و تنبیه است (کوئن، ۱٤۰۰: ٤۲)، این نقـد را بر ارسـطو وارد می‌کنـد کـه از سـویی، تـأثیر فشـارهـا و محدودیت‌های گوناگون برخاسـته از جبر اجتماعی را در اعمال و رفتار انسـان‌ها نادیده می‌گیرد و از سوی دیگر، برای جهل انسان در شناخت هویت و تأثیر این جهل در ایجاد شرور جایگاهی قائل نیست.

کوئن به‌عکس دیدگاه اخلاقی ارسطو که بر عمدی و آگاهانه‌بودن رذایل تأکید دارد، سرچشمهٔ بسیاری از فسادها و رذیلت‌ها را «شناخت کاذب» انسان‌ها از «خویشتنِ خویش» آنها می‌داند. منظور او از شناخت کاذب، هویت ظاهراً یکپارچهٔ افراد است که بیش از آن که حاصل درون‌نگری و خودشناسی باشد، نتیجهٔ تلفیق تصویر آرمانی انسان‌ها از خودشان و بازخوردهای جامعه در تحکیم یا نقض این تصویر آرمانی است. اما از آنجا که این تصویر یا شناخت کاذب همواره در معرض آسیب نیروهای بیرون از کنترل فرد قرار دارد، برای حفظ آن «به انواع استراتژی‌های خشن، پارانویایی، مازوخیستی و سادیستی متوسل می‌شویم که همگی محکوم به شکست‌اند و چون خود را نمی‌شناسیم اسیر الگوهای رفتاری ناخوشایند و شبه‌مکانیکی می‌شویم» (همان: ١٦).

کوئن با این پیش‌فرض، با تردید روش اخلاق‌گرایان در مواجهه با شر، پیشنهاد اصلی سنت خردگرایی در برخورد با این مقوله را در بالابردن توان خودشناسی افراد می‌داند و اعلام می‌کند: «از آنجا که شر نه انتخاب فاسد، بلکه رنج ناشی از جهل فرد و جامعه است، ما در زندگی‌مان، تنها یک تکلیف داریم: این که دربارهٔ چرایی اعمال و واکنش‌های‌مان و چگونگی نگرشمان به جهان به بینش برسیم» (همان: ۲۵).

نویسندهٔ کتاب «سرشت شر» بعد از طرح این مقدمات، تلاش می‌کند تا با استفاده از شخصیت‌های آثار ادبی مشهوری همچون «آقای ریپلی بااستعداد» اثر پاتریشیا های‌اسمیت (Patricia Highsmith)، «مفیستو» اثر کلاوس‌مان (Klaus Mann)، «دکتر جکیل و مستر هاید» از لوئیس استیونسن (Louis Stevenson)، «تنگنا» از هنری جیمز (Henry James)، «کمدی الهی» از دانته (Dante)، «رسالهٔ ائوتوفرون» از افلاطون و درنهایت کتاب مقدس مسیحیان «انجیل» به تشریح سرشت شر در این شخصیت‌ها می‌پردازد.

براین‌اساس، گاهی منشأ شر وابستگی وسواس‌گون فرد به جلب توجّه و تأیید نظر دیگران است؛ همانگونه که شخصیت هندریک هوفگن در رمان «مفیستو» برای به

دست‌آوردن تأیید دیگران به اعمال شرارت‌بار روی می‌آورد. گاهی هم شرارت ما در ملال و ازخودبیگانگی و تلاش برای چیرگی بر این ملال ریشه دارد؛ به سیاقی که تام ریپلی (Tom Ripley) قهرمان رمان پاتریشیا های‌اسمیت برای کسب هویت پایدار و رهایی از حس بیگانگی و نارضایتی از خود، مسیر شرارت‌باری را پیش گرفت.

گاهی، «شر» برخاسته از این حقیقت است که «ما در اثر فشار هنجارهای تحمیلی جامعهٔ ریاکار مدام بخش‌هایی از وجودمان را پنهان و سرکوب می‌کنیم» (رهادوست، ۱۳۹٦: ۷۰)؛ به‌همان روشی که دکتر جکیل در رمان استیونسن به دلیل فشار جامعه درجهت عدم‌بروز نیمهٔ تاریک درون و اتخاذ مسیر ریاکارانه، از خودآگاهی به دور افتاد و در مسیر شرارت گرفتار آمد. در مواردی نیز شرارت حاصل بددلی خیالبافانه است. به‌همان‌صورت که خانم معلم داستان «تنگنا»، که اسیر وهم و گمان‌های باطل است به جای آن که شرارت را در درون خود جستجو کند، سعی می‌کند مُهر شر را بر پیشانی دیگران بچسباند و در همین راستا، کودکان بی‌گناه را قربانی خیال‌اندیشی و خودفریبی خویش می‌کند.

برخی اوقات هم «شر» حاصل عدم‌تشخیص ماهیت کردارهای فردی‌مان و گرفتارشدن در گناهی است که زشت‌بودن آن را نه در اعمال خود، بلکه در کارهای دیگران می‌بینیم. همانگونه که دانتهٔ (Dante) مشاهده‌گر در «کمدی الهی» در هر طبقه، مقهور گناهی می‌شود که شاهد آن است؛ به این ترتیب که در طبقه‌ای از دوزخ، شیفتهٔ سخنان فرد گرفتار به گناه چاپلوسی می‌شود؛ در طبقه‌ای دیگر با لذّت فرد شهوتران مشارکت می‌جوید؛ در طبقهٔ متعلق به انسان‌های خشمگین، عصبانیتش از دوستی دیرین را تخلیه می‌کند و در طبقهٔ شکم‌بارگان، میل مفرطش به خوردن و بلعیدن را آشکار می‌سازد.

برخی اوقات نیز شر، حاصل شیطان‌ساختن از خود و دیگران است. همانگونه که به تعبیر انجیل، خیر و شیطان دقیقاً به دست انسان و بر پایهٔ اعمال او ساخته می‌شوند.

آخرین خاستگاه شر نیز در نگاه دارل کوئن که برای تشریح آن از اندیشه‌های افلاطون در رسالهٔ ائوتوفرون (Euthyphro) بهره جسته است، «بی‌تقوایی» جزم‌اندیشانهٔ افراد است –حالتی از وسواس که گاه از جنبهٔ شخصی فراتر می‌رود و آفات آن متوجّه صحنهٔ زندگی عامهٔ مردم می‌شود و در این‌حالت است که می‌تواند به افراط‌گرایی و تحجّر ویران‌گر منجر گردد.

نکتهٔ قابل تأمل دربارهٔ تشریح کوئن از سرشت شر، اهمیت شایان توجّه دیگری به‌عنوان نظاره‌گر و شاهد اعمال ماست. موضوع اهمیت‌داشتن «دیگری» در شکل‌دهی به شخصیت و هویت سوژه‌های انسانی، مسألهٔ تازه‌ای نیست. در میان روان‌شناسان، بیش‌ازهمه ژاک لاکان (Jacqes Lacan) به موضوع اهمیت دیگری در زندگی فردی ما پرداخته است.

او با طرح ایدهٔ «مرحلهٔ آینه‌ای» –دوره‌ای مابین ٦ تا ١٨ ماهگی که کودک برای اولین‌بار با دیدن تصویر خود در آینه احساس یکپارچگی و تمامیت می‌کند و از طریق «نقش آینه به‌عنوان عنصری بیرونی... به نقش خطیر دیگری در رقم‌زدن هویّت فردی پی می‌برد» (مرادی، ١٤٠٠: ١٠٠)– به این مهم می‌پردازد که «فرد برای وجودداشتن باید از سوی دیگری به رسمیت شناخته شود» (هومر، ١٣٨٨: ٤٥).

این موضوع در میان متفکّران پساساخت‌گرا نیز به‌عنوان مسأله‌ای محوری تلقی می‌شود. به‌عنوان نمونه، ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) فیلسوف و روانشناس مشهور بلغاری از اصطلاح «سوژه» یا به تعبیر دقیق‌تر «سوژهٔ در فراشد» برای افراد انسانی، استفاده می‌کند. «کریستوا وقتی از اصطلاح سوژه در فراشد استفاده می‌کند، مقصودش سوژه‌ای است که هم در استفاده از امکانات زبانی حالت فاعلی دارد و هم متقابلاً توسط این امکانات به کار گرفته می‌شود و هویتش را براساس آنها می‌سازد» (مرادی و چالاک، ١٤٠٠: ٢٨٠–٢٧٩).

در بخش بعدی، تلاش خواهد شـد تا موضوع شر در متن رمان «تخم شر» از بلقیس سلیمانی با توجّه به آراء دارل کوئن مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

٤- تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد شـد تا با تکیه بر آراء دارل کوئن دربارهٔ خاستگاه ناخودآگاه شر در روان فرد، فرایند شکل‌گیری این پدیده در روان شخصیت سهراب، ذیل دو محور شـر به‌مثابه موقعیت متناقض میان ملال و خودشیفتگی و شر در هیئت تلاش برای جلب توجّه و تأیید دیگران، بررسی و تحلیل شود.

٤-١- شـــر بـه‌مثـابـه موقعیـت متنـاقض جمع میـان ملالِ ازخودبیگانگی و غرور خودشیفتگی

دارل کوئن در بحث مسـتوفای خود برای شـناخت سرشت و تشریح خاستگاه‌های شر، «ملال» را یکی از اصـلی‌ترین عوامل شـکل‌گیری اعمال شرورانه در وجود انسان می‌داند –ملالی که در ادامه، طی سـاز و کاری ناخودآگاه، تبدیل به خودشیفتگی می‌شود و کنش و منش فرد را تحت‌الشّـــعاع قرار می‌دهد. به‌زعم کوئن، زمانی‌که انســـان از رضـــایت پـایـداری کـه حاصـــل درک جایگاه خود در جهان اســـت، محروم می‌ماند دچار ملال می‌شـود. دراین‌حالت، فرد که در درون خود به‌شکل عمیقی احساس نارضایتی و ملالت می‌کند، تمام تلاشش را به کار می‌گیرد تا با جلب توجّه اطرافیان بر این ملال و نارضایتی چیره شـود– موضع پرتناقضی که از سویی با بی‌ارزش‌انگاری در درون و از سوی دیگر با تلاش برای ارزشمند نشان‌دادن خود در بیرون همراه است.

فرد هم‌زمان که از خود بیزار و ملول است، انتظار دارد که دیگران در عالم بیرون او را ارزشمند و شایان توجّه تشخیص دهند و چون این بازخورد را از عالم بیرون دریافت نمی‌کند، خود را مُحق می‌داند که از دیگران عصـــبانی شـــود. از نگاه کوئن، نتیجهٔ این فرایند ناخودآگاه بروز خودشـیفتگی اسـت. به‌زعم او «این برداشـت که خودشـیفتگان

عاشـق خودشـان‌اند اشـتباه اسـت. چون آنان از خویشـتنِ ملول و کسـل‌کنندهٔ خودشان بیزارند، دسـت به هرکار می‌زنند تا از این احساس که محکوم به تیره‌روزی‌اند بگریزند» (کوئن، ۱٤۰۰: ۱۲۷).

کوئن اولین نفری نیسـت که به این وضـعیت پارادوکسیکال (=متناقض‌نما) پرداخته اسـت. پیش از او، کریسـتوفر لاش (Christopher Lasch)، روان‌شـناس معروف آمریکایی، نیز به این موضـوع به‌عنوان آفتی نوظهور در روان انسـان‌های مدرن اشـاره کرده‌اسـت. او در تشـریح دیدگاه‌هایش به ظهور بیمارانی اشاره می‌کند که اختلال‌شان نه ذیل دسـته‌بندی‌های روان‌نژندی‌های فرویدی که بر پایهٔ تبدیل انرژی‌های سـرکوب‌شدهٔ جنسـی به اختلال‌های مزمن تعریف می‌شـوند، می‌گنجد و نه با نمونه‌های اختلال‌های مربوط به بیماران عصبی کلاسیک مطابقت دارد؛ بلکه این بیماران «از نارضایتی‌های مبهم و پراکنده از زندگی شـکایت دارند و احسـاس می‌کنند که زندگی بی‌شـکل‌شان عبث و بی‌هدف اسـت» (لاش، ۱۹۷۹: ۳٦). آنان از نوسانی شدید میان نارضایتی بی‌دلیل و مبهم از بزرگداشـت خود از سـویی و از سـوی دیگر عدم‌توانایی در تحمل خویشـتن رنج می‌برنـد و ازهمین‌رو، برای غلبه بر این احسـاس متناقض، تلاش می‌کنند تا «دیگران را برای خشنودی خود استثمار کنند» (رشیدیان، ۱۳۸۵: ۲۲۲).

خواننـدهٔ رمـان «تخم شـر» از بلقیس سـلیمانی در همان خوانش ابتدایی، به این حقیقت پی می‌برد که «سـهراب»، شـخصـیتی ناسـپاس، بدبین، تنبل و خودخواه اسـت –ویژگی‌هایی که می‌توانند نشـان‌دهندهٔ نقص‌هایی در درون این فرد باشـند که البتّه در ظاهر او نمود چندانی نمی‌یابند.

سـهراب در ظاهر، از هر نوع اختلال دیگرآزارانه مبرّاسـت و اگر هم آفت و آسـیبی دارد، این آفـت و آسـیـب متوجّـه خود اوسـت، تـاآنجـاکـه درنهایت به اوج فلاکت خودخواسـته نائل می‌آید. اما مسـأله به این سادگی نیست؛ چراکه با کمی درنگ می‌توان تأثیرات مخرّب این شـخصـیت را بر روان و زندگی اطرافیان، به‌ویژه همسـرش ماهرخ

مشاهده کرد. سهراب که از هیچ موقعیتی برای قرارگرفتن در جمع دوستان و جلب نظر آنان چشم نمی‌پوشد، در خلوت خود از ملالی عمیق رنج می‌برد. ملالی ویران‌کننده که ناشی از نارضایتی عمیق اوست از هرآنچه در زندگی تجربه کرده است. از تجربه‌های دوران کودکی گرفته تا سرگذشت عجیب مادرش و ماجرای غریب پدرش.

در این بهره، تلاش خواهد شد تا براساس شواهد موجود در متن، کیفیت و آثار ملال این شخصیت که از سویی، با ازخودبیگانگی و از سوی دیگر، با خودشیفتگی او پیوند دارد، بررسی و تحلیل شود. ملالی که به نظر می‌رسد بیش از هرچیزی حاصل احساس ازخودبیگانگی است.

در طول رمان مکرّراً به موضوع ازخودبیگانگی سهراب اشاره شده است. وضعیتی که بیشتر از تلقی‌های مختلف او نسبت به «خود» و شخصیتش ریشه می‌گیرد. «مشکل این بود که سهراب نمی‌دانست خود خودش کجاست و کدام‌یک از خودهایش خود اصلی‌اش است. این مشکلی بود که از خیلی سال پیش با آن دست‌به‌گریبان بود و تا آخر عمرش هم با آن مشکل داشت» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ٤۱) –موضوعی که حتی گریز از خود را برای او دشوار کرده است؛ تاآنجاکه وقتی به این مسأله فکر می‌کند، دچار حیرت می‌شود: «از خودش به کجا می‌گریزد؟ خودش؟ کدام خودش؟ این که می‌خواهد سرش را به دیوار بکوبد؟ آن نیمچه‌انتلکتوئل؟ آن کتابخوان حرّاف جویای نام؟ آن پسر شهرستانی که عاشق فرنوش شد؟ شوهر ماهرخ که نمی‌داند ماهرخ زن دلخواهش است یا نه؟» (همان: ۱۸۹).

شکی نیست که اصلی‌ترین خاستگاه ملال در این شخصیت، همین ابهام در شناخت خود حقیقی است. ابهامی که حاصل جهل سهراب نسبت به سرگذشت اوست.

سهراب که در آغاز رمان، در هیأت قهرمان و ناجی دختری تنها در بیابان‌های اطراف کاشان نمایان می‌شود، سرگذشت عجیبی دارد –سرگذشتی که البتّه خود او هم به چند و چون آن، آگاه نیست. همانگونه که ماهرخ از آن بی‌اطلاع است و به‌مرور با

پیشرفت روایت، غرابت و شگفت‌انگیزی این سرنوشت هم برای سهراب، هم برای ماهرخ و هم برای خوانندهٔ رمان آشکار می‌شود. سهراب که از دوران کودکی، تحت حمایت مادرش «دخی» و زنی متموّل به نام «لیلا»، زندگی مرفّه و به دور از دغدغه‌ای داشته، همانند «سهرابِ شاهنامه»، از هویّت پدرش ناآگاه است: «سهراب پدرش را ندیده بود. آن‌طورکه لیلا و دخی می‌گفتند، قبل از تولّد او اسیر سیلاب بهاری می‌شود و هرگز جنازه‌اش پیدا نمی‌شود» (همان: ٢٤).

داستانی که دخی و لیلا دربارهٔ پدر ساخته‌اند، آنقدر عجیب است که سهراب کم‌سال هم نسبت به صحّت آن، شک دارد. چگونه است مردی که «به زور بازویش، تنومندی‌اش و قدرتش می‌نازد و جهان را به مبارزه می‌طلبد» (همان: ۲۸)، اسیر سیل می‌شود و همراه با جسمش که هرگز یافت نمی‌شود، سرنوشت و سرگذشتش نیز در محاق بی‌خبری می‌رود.

سهراب به روایت زن‌ها شک دارد؛ ازهمین‌روست که هرگاه «کسی صدایش می‌کرد پسرم، جایی آن ته‌ته‌های ذهنش امکان حقیقی‌بودن این لفظ را می‌سنجید» (همان: ۸۰). او حتی وقت‌هایی به این فکر می‌کند که مبادا پیرمرد زشت‌روی یک‌چشمی که گاه‌وبی‌گاه به منزل آنان آمدوشد دارد، پدرش باشد. پدری «چرک و پرچروک، بدبخت و فلک‌زده» (همانجا).

بعدها که لیلا در هنگامهٔ نزع جان، سهراب را از تهران به حضور می‌طلبد، داستان عجیبی را از سرگذشت پدر می‌گوید. داستانی تراژیک که شباهت غریبی به سرگذشت «اودیپِ شهریار» دارد. مادر سهراب از زور فقر و نداری، به همسریِ پیرمردی درمی‌آید که ظاهراً «دخی» را برای تیمار و پرستاری به زنی گرفته است تا شاید در روزهای پیری و تنهایی به داد او برسد؛ غافل از این که این زن جوان اسیر عشقی ناخواسته می‌شود که با فرزندخوانده‌اش رقم می‌خورد. «دخی» با پسر پیرمرد هم‌بستر می‌شود و سهراب حاصل این عشق ممنوعه است. پیرمرد وقتی از بارداری همسرش، آگاه می‌شود، او را از

خود می‌راند و «دخی» در اوج تنهایی و بی‌پناهی، با فرزندی حرام‌زاده در بطن خود، به خاله‌اش که همان لیلا باشد پناه می‌برد، غافل از آن که همسر لیلا که «امنیه»ای بی‌رحم و شهوتی است به این شرط دخی را در منزلش می‌پذیرد و از فرزندش حمایت می‌کند که به همسری او درآید. سرنوشت کاری می‌کند که خاله و خواهرزاده هووی یکدیگر شوند و سهراب در این شرایط متولّد می‌شود. پیرمرد امنیه، که ازقضا اجاقش کور بوده، برای سهراب، به نام خود، شناسنامه می‌گیرد و بعد از مرگش هم گنجی گرانبها و زمین‌هایی بسیار به ارث می‌گذارد. ارثیه‌ای که اگرچه به نام لیلاست؛ اما صاحب حقیقی آن سهراب است.

سهراب بعد از آگاهی از حقیقت، در پی پدر می‌رود؛ اما می‌فهمد که پدرش که حالا فرزندانی نیز دارد، به‌شکل غریبی توسط فرزندانش به قتل رسیده است و برادران سهراب نیز به جرم قتل پدر در زندان به سر می‌برند. آگاهی سهراب بر این واقعیت که او حرامزاده‌ای تنهاست که حاصل عشق ممنوعهٔ مادرخوانده‌ای به پسر خود بوده تأثیری شگرف بر روان او می‌گذارد. بعد از این آگاهی است که سهراب می‌فهمد «روانش زخم و زیلی است. قطعه‌قطعه شده مَنَش، خودش، پاره‌پاره شده شخصیتش. نمی‌داند کیست. و از همه مهم‌تر نمی‌تواند به این پاره‌ها سروسامان بدهد. هرکدام به یک‌سو می‌کشانندش» (همان: ۲۱۳).

سهراب پس از این ماجرا، به سوژه‌ای از خودبیگانه مبدّل می‌شود که درک درستی از هویت خودش ندارد؛ خودبیگانگیی که نه‌تنها سرمنشأ شکل‌گیری احساس ملال و دلزدگی است، بلکه طی ساز و کاری روانی، درنهایت، فرد را به وادی ملال عمیق می‌کشاند: «وقتی ازخودبیگانه می‌شویم، مسیری را طی می‌کنیم که از ملال، آغاز می‌شود و پس از طی مراحل تحقیر، تحریک، خشم، خیالبافی و خشونت، بار دیگر به نقطهٔ نخست، یعنی ملال –و به سخن جان بریمنِ شاعر ملال عمیق– بازمی‌گردیم» (کوئن، ۱٤۰۰: ۱٤٦).

فردی کـه دچـار ملـالت عمیق اســـت، در تعامل خود با دیگران بیش از آن که بر واقعیـت‌هـا تکیه کند، دچار ذهنیت‌گرایی افراطی می‌شـــود و بر اثر همین ذهنیت‌گرایی اســت که قوهٔ تشـخیص جایگاه عینی‌اش را در عالم، از دســت می‌دهد و درنتیجه، تمام همّ‌وغمّش مصروف جلب توجّه و نگاه دیگرانی است که به‌زعم او می‌توانند با نگاه‌ها و قضاوت‌های‌شان در فرایند هویت‌یابی او اثرگذار باشند.

به تعبیر ساده‌تر، سهرابِ ازخودبیگانه و ملول که به دلیل دچارآمدن به ذهنیت‌گرایی از شـناخت خویشـتن واقعی عاجز شـده است، شروع می‌کند به نقش بازی‌کردن: او که خود دانش‌آموختهٔ ادبیات نمایشـی است، علی‌رغم آن که هرگز در عالم بیرون نمی‌تواند از دانش خود در نمایش بهره‌مند شـود، در زندگی روزمره‌اش بازیگری قهّار می‌شـود و طرفه آن که نقشـی را برای ایفا برمی‌گزیند که چندان با آن غریبه و ناآشـنا نیست. نقش انسـانی ملول که غرق در بی‌معنایی اسـت و نمی‌تواند برای هیچ‌چیز ازجمله این عالم و دســـتگـاه هســـتی معنـایی بیابد؛ چراکه هر معنای ازلی و ابدی را دوزخی ســـوزاننده می‌انگارد. به تعبیر خودش «تصـــوّر کنید در هر چیز معنایی ازلی و ابدی باشـــد، جهان می‌شود جهنم» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۵٦).

ذکر این نکته ضـروری است که گرفتاری سهراب در چرخهٔ ملال و بی‌معنایی امری نیسـت که بعد از آگاهی او از داسـتان حرام‌زادگی‌اش رخ داده باشـد. سـهراب از همان نوجوانی با این مفاهیم آشناست –اگرچه پس از پی‌بردن به سرگذشت پدرومادرش، این فرایند، قدرت و حدّت بیشـتری به خود می‌گیرد. اولین مواجههٔ سهراب با مفهوم پوچی و بی‌معنایی به دوران نوجوانی او بازمی‌گردد. آنجاکه از طرف مدرســـه برای دیدن تئاتر «لک‌لک و روباه» می‌رود. «کل زندگی سهراب را آن نمایش و آن بازدید دگرگون کرد... لـک‌لـک روبـاه را مهمـان می‌کنـد و برایش داخل کوزه دانه می‌ریزد و روباه لک‌لک را مهمان می‌کند و توی بشـقاب برایش شـوربا می‌ریزد... بعدها حتی به این باور رسید که نوعی تئاتر پوچی بوده» (همان: ۳۹–۳۸).

این تئاتر آنقدر بر روان سهراب اثر می‌گذارد که می‌توان گفت سرنوشت سهراب با این نمایش پیوند می‌خورد. به‌تعبیر ماهرخ: «تو عزیزم، گیر کرده‌ای توی قصّهٔ مهمانی لک‌لک و روباه؛ از آن قصّه، بیرون نیامده‌ای. این سیاهی و تلخی را هم از همان قصّه گرفته‌ای. کل زندگی‌ات را همین قصّه ساخته» (همان: ٤١٦). نکتهٔ ظریف این داستان که آن را تا این حد برای سهراب جذاب ساخته، آن است که از اساس نه روباه دانه‌خوار است و نه لک‌لک شورباخوار و تلاش این دو برای دستیابی به محتوای ظرف‌شان که آن نیز هیچ تناسبی با فیزیک‌شان ندارد، عملی عبث و بی‌معناست.

علاقهٔ سهراب به بی‌معنایی در موضوع خواستگاری‌اش از ماهرخ نیز به‌گونه‌ای دیگر نمایان می‌شود؛ آنجاکه او برای اوّلین حرف‌های جدّی‌اش دربارهٔ ازدواج، باغ سنگی درویش‌خان را انتخاب می‌کند –باغی با درخت‌های خشکیده و میوه‌هایی از جنس سنگ. جذبهٔ باغ سنگی حاصل تکرارِ امری نابه‌جاست. چیزی که در جای خودش قرار ندارد، مثل درختی که سنگ‌ها جای میوه‌هایش را گرفته باشند. در باغ سنگی، درخت‌هایی با میوه‌هایی از سنگ در سطحی وسیع تکرار می‌شود. تکراری که برای بینندهٔ صاحب اندیشه بسیار دلهره‌آور است. دلهره از مواجهه با گستردگی شباهت‌های بی‌معنا. سهراب شیفتهٔ این مکان لبریز از بی‌معنایی و پوچی است. ازهمین‌رو خواستگاری از دختر دلخواهش را در آنجا برگزار می‌کند؛ چراکه برای او این ازدواج هم امری بی‌معناست.

او پدیدآورندهٔ باغ سنگی یعنی درویش‌خان را «ساموئل بکت» (Samuel Beckett) ایران می‌داند (همان: ۲۲)؛ چراکه معتقد است «درویش‌خان عملی به‌غایت ابزورد (Absurd) انجام داده بود. ثمری که بر شاخه‌های درختان نشانده بود سنگ بود و این نقض غرض بود. میوه قرار بود لطیف و دلچسب و خوش‌خوراک باشد؛ اما ثمر درخت‌های باغ درویش‌خان سنگ بود» (همان: ۳۳۸).

سـهراب شیفتهٔ ابتکار دوریش‌خان در تولید این حجم از بی‌معنایی می‌شود و بعدها تمام تلاشش را به کار می‌گیرد تا به‌انحاء مختلف، از این ابتکار تقلید کند. ازهمین‌روست که ماهرخ به‌محض دیدن خانه‌باغ محل زندگی سـهراب و خانواده‌اش با خود می‌گوید: «باغ در این شـهریورماه، که هنوز برای بی‌برگ‌شدن درخت‌ها زود بود، هیچ برگ‌وباری نداشـت. نکند سـهراب این باغ را به تأسـی از باغ‌سـنگی، دارد به‌عمد، خشک می‌کند؟» (همان: ۵۸).

مسـألهٔ پوچی و بی‌معنایی، بعد از آگاهی سهراب از داستان پدر و مادر، رنگی عمیق و شـکلی جـدّی‌تر بـه خود می‌گیرد و می‌توان اینگونـه گفـت کـه تـا زمان مرگ این شخصیت ادامه پیدا می‌کند. او جهان را بی‌معنا می‌داند و خودش را هم موجودی اضافی و بدون کارکرد. چیزی شـبیه برگهٔ ژوکر در میان ورق‌های بازی بچه‌ها. «دلقکی خنده‌رو و در عین حال تلخ که خودش را جا کرده بود میان ملکه و شـاه سرباز و خشت و خاج ... سـهراب تقریباً به همین معنا خودش را ژوکر می‌نامید، بی‌درکجا، نامتجانس و بدون کارکرد و جایگاه» (همان: ٤٥٨).

یکی از نتـایج طبیعی غرق‌شـدن در این تلقّی ذهنی از جهـان و جـایگـاه خودش به‌عنوان یک انسـان اضافی و بی‌معنا، بی‌عملی شدید این شخصیت است. او تقریباً، هیچ کاری نمی‌کند. میراث لیلا هم شـرایط را به‌گونه‌ای رقم زده اسـت که کارنکردن سهراب به جایگاهش به‌عنوان مرد خانه نیز آسـیبی وارد نمی‌کند. این بی‌عملی، بیکاری و تنبلی، داد مـاهرخ را هم درمی‌آورد. به‌زعم ماهرخ این بی‌عملی و تنبلی نیز یکی دیگر از نتایج گذشتهٔ غریب اوست: «این بچه‌بافتیِ تن‌پرور، چون زیر سایهٔ پدر و در خانواده‌ای واقعی بزرگ نشده، کارکردن و مسئولیت‌پذیرفتن را یاد نگرفته» (همان: ٢٦٧).

از دیگر مصادیق ملال و به‌تبع آن، بی‌عملی، ناتوانی او در گزینش در مواضع انتخاب اسـت. چراکه «در برابر هر آری، یک نه هسـت. تصـمیم‌گیری دربارهٔ یک‌چیز همیشه به معنای چشـم‌پوشـی از چیزی دیگر اسـت.... چشـم‌پوشـی همواره تصـمیم را همراهی

می‌کند. فرد باید از سایر گزینه‌ها صرف نظر کند، آن هم گزینه‌هایی که دیگر هرگز بازنمی‌گردند» (یالوم، ۱۳۹۷: ٤٤٦) و این حقیقت تصمیم‌گیری را به عملی شجاعانه بدل می‌سازد که سهراب فاقد آن است. «شهامت روبه‌روشدن با تصمیم‌های بزرگ را ندارد، درست. در تصمیم‌های کوچک هم همین کار را می‌کند. شاید می‌ترسد مسئولیت بپذیرد» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۱۹۲). ازهمین‌روست که در بیشتر موقعیت‌ها ترجیح می‌دهد با طرح بهانهٔ بی‌معنایی و پوچی امور، تصمیم‌گیری را بر عهدهٔ ماهرخ بگذارد.

اگرچه مصداق‌های بسیاری برای بی‌عملی سهراب در داستان وجود دارد؛ اما اوج این ضعف در جایی نمایان می‌شود که ماهرخ در آستانهٔ غرق‌شدن در آب دریاست و سهراب، گیج و منگ به فرورفتن همسرش در آب می‌نگرد و کاری نمی‌کند: «چه‌کار بکند؟ چه‌کار بکند با این شلوار سنگین لی، با آب تیرهٔ خزر، با نابلدی‌اش؟... اصلا برود، به ماهرخ هم برسد، مگر می‌تواند او را نجات بدهد؟ محال است» (همان: ۳۵۹).

همهٔ این ویژگی‌ها رفته‌رفته، از سهراب، انسانی مفلوک می‌سازد –وضعیتی که ظاهراً چندان هم از آن ناراضی نیست و حتی گویی بودن در این وضعیت را دوست دارد و حالا که ناخواسته در متن ماجرایی تراژیک واقع شده است، بهتر است با تمام وجود، خود را در آن غرق کند.

سهراب «همیشهٔ خدا، کِرمِ بودن در منجلاب و زدن به قلب منجلاب را داشته، حالا که در آن قرار گرفته نمی‌تواند از بودن در آن لذّت نبرد. دارد لذّت می‌برد از این وضعیت، لذّتی شیطانی، سگی، کِرمی» (همان: ۱۹۰). گرچه به تعبیر ماهرخ «سهراب میل به سقوط و اضمحلال را مثل بیماری دیابت در ژن‌هایش داشت» (همان: ٤۱۰)، اما همانگونه‌که پیش از این نیز اشاره شد و پس از این نیز به تفصیل به آن پرداخته خواهد شد، سهراب دوست دارد در نقش آدمی مفلوک فرورود؛ چراکه علی‌رغم اصرار عجیبش بر بی‌معنایی و پوچی زندگی، می‌خواهد با ایفای نقش آدم مفلوک، برای زندگی‌اش معنایی تراژیک بتراشد. نقشی که به‌زعم ماهرخ، جزئیات آن را فیلسوفی به نام امیل

سیوران (Emil Cioran) نوشته است و سهراب که به‌شدّت، شیفتهٔ تأمّلات این فیلسوف کمتر شناخته‌شده است، تمامی زندگی‌اش را بر پایهٔ آموزه‌های او تنظیم می‌کند.

این موضوع، به‌ویژه در روزهای پایانیِ عمر این شخصیت، نمایان می‌شود؛ زمانی‌که دوستش، عبدالحی، او را در هیأتی غریب می‌یابد –هیأت پیرمردی «ژولیده، چرک و کم‌وبیش چاق. کنار یک یخچال نُه‌فوت زنگ‌زده، یک اجاق‌گاز دوشعلهٔ رومیزی و کلی خرت‌وپرت دیگر. درازکش مشغول مطالعهٔ یک مجلهٔ بدون جلد کاهی و قدیمی. در قوس یک کوچهٔ باریک برای خودش کوارطوری درست کرده، زیر سایبان دراز کشیده و پاهایش تا لب جوی باریک پر از آشغال و باریکهٔ فاضلاب پیش آمده‌اند. تکان بخورد، می‌افتد توی جوی باریک» (همان: ٤٥١).

طرفه آن که وقتی دوستان سهراب او را از آن شرایط بیرون می‌کشند و به بیمارستان می‌رسانند، به‌محض مواجهه با ماهرخ، صراحتاً از این وضعیت تازه اظهار رضایت می‌کند و آن را انتخابی خودخواسته می‌داند: «گفت می‌بینی ماهی‌جان، می‌بینی با خودم چه کرده‌ام؟ نگفت ببین به چه روزی افتاده‌ام. ماهرخ می‌دانست به‌عمد، می‌گوید می‌بینی با خود چه کرده‌ام. می‌خواست به ماهرخ بگوید خودم می‌خواستم به اینجا برسم» (همان: ٤٤٦). حتی وقتی می‌پذیرد همراه ماهرخ به خانه برگردد، انگیزهٔ این بازگشت را تحقیر بیشتر خودش می‌داند: «سهراب گفت: حالا برمی‌گردم به خونه‌ت تا تحقیرم کنی و خودم خودم رو تحقیر بکنم، تازه این ته تهش نیست» (همان: ٤٤٧).

همین چیزهاست که ماهرخ را به این نتیجه می‌رساند که سهراب که اساس کارها و رفتارهایش را بر طلب رنج و سختی گذاشته است؛ دارد نقش قهرمان فلسفهٔ امیل سیوران را بازی می‌کند و این واقعیت که «خودش را پیشاپیش به دل فلاکت می‌انداخت تا فلاکت در آینده غافلگیرش نکند» (همان: ٤٥٩) این، چیزی نیست مگر یکی از اساسی‌ترین آموزه‌های این فیلسوفِ ناالان رمانیایی که نام اصلی‌ترین کتابش «بر قلّه‌های ناامیدی» است. نامی که ظاهراً، فلسفهٔ زندگی سهراب است؛ چراکه به تعبیر ماهرخ او

می‌خواهد «رکورد» فلاکت را جابه‌جا کند و «کاپ» رنج‌کشیدن را به خود اختصاص دهد: «می‌خوای به خودت ثابت کنی قهرمان رنج کشیدنی؟ می‌خوای کاپ قهرمانی رو ببری بالا سرت و به همه مخصوصاً به خودت بگی من رکورد رنج‌کشیدن آدمیزاد رو فلان‌قدر جابه‌جا کرده‌م» (همان: ٤٤٧).

یکی از آموزه‌های دارل کوئن در ریشه‌یابی «شر» که قرابت چشم‌گیری با ویژگی رنج‌خواهی و فلاکت‌طلبی سهراب دارد، اشارهٔ او به علاقه‌مندی سوژه‌های گرفتار ملال به ایفای نقش قربانی است. کوئن که عامدانه از ضمیر «ما» برای تشریح وضعیت اینگونه افراد استفاده می‌کند، قائل است که ما «نخست، خود را از موجوداتی تأثیرگذار به قربانیانی تبدیل می‌کنیم که نقشی در رخدادهای گذشته نداشته‌اند. البتّه، قربانی‌ها ملال‌آور و بی‌جاذبه‌اند و اگر بخواهیم از این کسالت و ملال، بگریزیم، باید به کارهای باشکوهی دست بزنیم. بنابراین، به‌سرعت، هویت‌مان را تغییر می‌دهیم. اکنون از آن قربانی منفعلی که رنج می‌برد خبری نیست. به جای او قهرمانی است که قصدمندانه و آگاهانه، برای هدفی نیک و فضیلت‌بار، قربانی می‌شود و درخور تکریم عموم است» (۱٤۰۰: ۱٤٦).

مسیر ترسیم‌شده توسط کوئن دقیقاً، با رفتارهای سهراب مطابقت دارد. او هم‌زمان با این که خود را قربانی می‌داند، تلاش می‌کند تا فرایند هدفمندانهٔ رنج‌کشیدن و فلاکت‌خواهی را به عملی قهرمانانه بدل سازد و از این طریق، شرایطی را فراهم سازد تا به‌عنوان مصداقی از انسان ملول و منزوی، ضمن تمایزبخشیدن به خود در مقایسه با اطرافیان، نقش انسان «ضدّقهرمان» جهان مدرن را ایفا کند -کاری که او را همسان درویش‌خان، پیامبر عصر جدید، و نمونهٔ اعلای بکت ایرانی (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۲۲) جلوه دهد و ناگفته پیداست که قربانی این فرایند ناخودآگاه شرارت‌بار، ماهرخ همسر اوست که زندگی و جوانی‌اش را در پای این وضعیت از دست می‌دهد.

البتّه ماهرخ تنها قربانی شـر درون سهراب نیست؛ چراکه شخصیت‌هایی همچون او که دچار ملال و خودشـیفتگی توأمان‌اند، در روابط‌شان، دیگران را همچون ابزاری برای نیل به خواســته‌ها می‌نگرند. از نظر افراد ملول خودشـــیفته، «دیگران تنها زمانی مطرح می‌شـوند و مورد توجّه قرار می‌گیرند که پیشـرفت شـخص خودشـیفته را مانع شوند یا تسـهیل کنند» (کوئن، ۱٤۰۰: ۱۳۳). برهمین‌اسـاس، یا از دیگران هیولاهایی وحشـتناک می‌سـازد که مقصران قربانی‌شدن اویند و یا این که آنان را ابزارهایی درخدمت برآوردن خواست‌ها و آرزوهایش تلقی می‌کند.

او همـانـنـد ژان پل ســارتر که «دیگری» را دوزخ می‌داند (احمدی، ۱۳۸۲: ٥٦۰)، معتقد است «دیگری دوزخ است. نه‌تنها دیگری، که چیزی که روبه‌روی آدمیزاد است و غیر آدمیزاد است دوزخ است» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۳۱). او در وجود هر انسانی، موجودی «فریبکار، هرزه، مهمل و ... می‌بیند که مثل آمیب، مدام خودش را تکثیر می‌کند» (همان: ۱۸۹). ازهمین‌روســت که همواره، از دیگران، هیولاســازی می‌کند و در مقابل، خود را قربـانی می‌پنـدارد. «بـه‌جـای این کـه از خود بپرســیم چرا رفتارمان باعث نامرادی‌مان می‌شــود، دنیا را به خاطر این که ناعادلانه، با ما تا می‌کند، ســرزنش می‌کنیم و مدام، بر خود، دل می‌سوزانیم» (کوئن، ۱٤۰۰: ۱۳۳).

در جایی از داستان که سهراب نام مقصران وضعیت حال حاضرش را مرور می‌کند، آنقدر این فهرسـت را ادامه می‌دهد تا به سـرچشمهٔ اصلی برسد که همان «مرد و زنی‌اند کـه طمع کردنـد و میوهٔ ممنوعـه خوردند و فرزندانشـــان را به دامن مرگ و فقر و درد انداختند» (سـلیمانی، ۱۳۹۹: ۲۲۱). اما گویی به‌هیچ‌وجه حاضـر نیست در این فهرست، ســهمی برای خود قائل شــود. به همین دلیل اســت که همواره در پی انتقام‌جســتن از مقصــران خیالی سیاه‌بختی خود است. پس، گاهی همچون شخصیت اسمردیاکوف رمان برادران کارامازوف، به کشــتن پدر می‌اندیشــد (همان: ۲۳۵)؛ گاه ادریس، پیرمرد مظلومِ عاشــقِ لیلا را هیولایی می‌انگارد که «حیوانی زخمی و درنده درونش خانه کرده» (همان:

۲۰٤)؛ زمـانی لیلـا را عفریتـه‌ای می‌بیند که باید جانش را بگیرد (همان: ۱۸۹) و از همه بدتر، ماهرخ مهربان و عاشق را همچون باتلاقی فرض می‌کند که امکان رهایی از او قابل تصوّر نیست (همان: ۳٦۰).

نگاه ابزاری او به اطرافیان نیز صـفتی اسـت برخاسـته از همین ملال و خودشیفتگی حاصل از آن. پس، چندان غریب نیست اگر نسبت به لیلایی که تمامی ثروت و اعتبارش را صـرف او کرده اسـت، حالتی طلبکارانه دارد و با وجود آن که ثروت این زن تضمین زندگی گذشته، حال و آیندهٔ اوست با عناوینی همچون خنزرپنزی مؤنّث، دراکولا، شغال و سگ‌پدر از او یاد می‌کند. اوج این وقاحت و قدرناشناسی هم به زمانی بازمی‌گردد که در گفتگو با ماهرخ، وضـعیت رابطه‌اش با او را اینگونه تشـریح می‌کند: «او هیچ‌وقت عاشـق ماهرخ نبوده. در لحظاتی، اما، او را طالب بوده چنانکه تشـنه در بیابان طالب آب اسـت. در لحظاتی هم به او نیاز داشته چنانکه یک افلیج به کمک نیاز دارد... گاهی او را در هیأت یک نجات‌بخش دیده بود، چنانکه در ماجرای قصهٔ مادرش و پدر زناکارش از افسـردگی و خودکشـی نجـاتش داده بود. روزهایی هم بوده که نان و آبش را داده و تیمارش کرده. شـب‌هایی هم بوده که نقش یک هم‌مباحثه‌ای را برایش خوب ایفا کرده. اما حقیقت این اسـت که او هیچ‌وقت عاشـق ماهرخ نبوده؛ آن‌طورکه مثلاً، می‌توانسـت عاشق فرنوش باشد» (همان: ۳٥۷-۳٥٦).

٤-۲- شر به‌مثابه تلاش برای جلب نظر و تأیید دیگران

همانگونه‌که پیش از این نیز اشـاره شد، دارل کوئن در تشریح ریشه‌های شکل‌گیری شر در درون انسـان‌هـا از فرایندهای ناخودآگاهی یاد می‌کند، که رفتارهای بیرونی افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهند. از نگاه این فیلسـوف اخلاق‌پژوه، تشـخیص انگیزه‌های شر کار چندان آسـانی نیسـت و مادام که فرد به خویشتن‌شناسی نائل نگردد، توانایی غلبه بر شر

و سیاهی درون خود را نخواهد داشت؛ براین‌اساس، نتیجه می‌گیرد که «بیشتر بدکاران دچار جهل‌اند تا بدخواهی و خباثت ذاتی» (۱٤۰۰: ۷۲).

او در ادامهٔ مباحث خود، با زیر سؤال‌بردن این ایدهٔ ارسطو که شرم و خجالت‌زدگی شرط دستیابی به فضیلت اخلاقی است، اهمیت‌دادن به نگاه و قضاوت دیگران و تمایل به کسب تأیید و احترام آنان را جریانی پرقدرت می‌داند که افراد را به ریاکارانی مبدّل می‌سازد که همواره، در هراس و اضطراب نحوهٔ قضاوت و نگاه دیگران‌اند: «هراس و اضطرابی که قدرت عمل ما را می‌گیرد و به انفعال می‌کشاند؛ چراکه هرقدر احترام مردم به ما بیشتر شود، قوهٔ تشخیص و قطب‌نمای درونی ما بیشتر در اختیار آنان قرار می‌گیرد» (همان: ۷۳).

آلن دوباتن (Alian de Botton)، فیلسوف و روانشناس معاصر نیز ضمن انتخاب عنوان «اضطراب منزلت» برای این نوع از هراس، اساس این اضطراب نوپدید را نیازمندی ذاتی انسان به توجّه و تأیید دیگران می‌داند؛ چراکه به تعبیر او «ما جملگی به‌نوعی عدم‌اطمینان ذاتی به ارزش‌های‌مان دچاریم» (۱۳۹۸: ۲۰).

همین احساس بی‌ارزش‌بودن است که ما را بر آن می‌دارد دست به هرکاری بزنیم تا براساس معیارهایی که جامعه تعیین‌کنندهٔ آن است، ارزشمند به نظر برسیم.

نتیجهٔ طبیعی این طرز فکر و رفتار هم آن خواهد بود که اگر در مسیر حرکت برای کسب ارزش‌های تعیین‌شده از سوی جامعه، شکست بخوریم، دچار احساس بی‌ارزشی و اضطراب ویران‌گر می‌شویم. چراکه «عزّت‌نفس و احساس آرامش‌مان وابسته به کسانی است که در کنترل ما نیستند» (دوباتن، ۱۳۹۷: ۱۳٦).

کوئن به ما به عنوان مخاطبانش، توصیه می‌کند که به جای تکیه بر معیارهای انتزاعی تعیین‌شده از سوی دیگران، برای دست‌یافتن به عزّت نفس، باید بر ارزش‌های درونی خود متمرکز شویم؛ چراکه عدم ارزیابی درست و عینی از قابلیت‌های فردی‌مان،

ما را بین دو نیروی خودبزرگ‌بینی و بیزاری از خویش گرفتار می‌سازد –معضلی که «سهراب»، قهرمان رمان «تخم شر» بیش از هرچیزی از آن رنج می‌برد.

در بخش پیشین، به شواهدی چند در این خصوص، اشاره شد و در این بهره، تلاش می‌شود تا موضوع با شواهد و جزئیات بیشتری تشریح شود.

در رمان «تخم شر»، اشاره‌های مختلفی دربارهٔ ویژگی تظاهر و نقش‌بازی‌کردن سهراب وجود دارد. اولین مورد از این اشاره‌ها در همان بخش آغازین رمان، طرح می‌شود؛ آنجاکه «فرنوش» اولین عشق زندگی سهراب، طی مشاجره‌ای سهراب را به «اسنوب‌بودن» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۳۵) محکوم می‌کند –صفتی که شنیدنش برای سهراب آن هم از زبان دختر محبوبش، به‌هیچ‌روی، پذیرفتنی نیست. «اگر گفته بود تو شهرستانی هستی و حتی یک شهرستانی عقده‌ای و از آن بدتر، یک دهاتی که از پشت کوه آمده، به این اندازه بر او گران نمی‌آمد» (همان: ٤۰). اسنوب، انسان «تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ای است که با فراموش‌کردن اصل خود آرزوی رسیدن به گروه مرجع ایدآل خود را دارد» (بابک معین، ۱۳۹٦: ۲۰٤). چراکه «او موقعیت افراد گروه مرجع را برتر و فراتر از خود می‌داند» (رضایی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۳۲).

برای سهراب گروهِ مرجعِ ایدآل، همان گروه و طبقه‌ای است که فرنوش به آن تعلق دارد. ازهمین‌رو، بی‌راه نخواهد بود اگر بگوییم تمام زندگی سهراب صرف جلب توجّه، تأیید و نظر فرنوش می‌شود. نه این که چون عاشق فرنوش است این مسیر را انتخاب کرده؛ بلکه نوع پوشش، نوع منش، اداها، فیگورها و هرآنچه که با طبقه و جایگاه اجتماعی فرنوش نسبتی دارد، برای سهراب ارزشمند و خواستنی است. «چیزی از جنس اشرافیت، بزرگ‌منشی، بی‌خیالی، روشنفکری و دورباش دورباش در رفتارشان می‌دید که، به‌رغم پوچ‌دانستن آنها، آن ته‌ته‌های دلش مشتاقش بود» (سلیمانی، ۱۳۹۹: ۳٤۰).

سهراب بخوبی، می‌داند که راه‌یافتن به جمع اعضای گروه مرجعی برای او که پسری شهرستانی با سرگذشتی عجیب‌وغریب است، کار ساده‌ای نیست؛ ازهمین‌رو،

تلاش می‌کند از نقطهٔ قوّتش، یعنی اهل مطالعه بودن او، بهره جوید. در همین راستا، تلاش می‌کند تا در جمع‌ها و گفتگوهای دانشجویی، مشارکت کند و با ارائهٔ اطلاعات گستردهٔ فکری و هنری‌اش، نظر دیگران، به‌ویژه مهرنوش، را به خود جلب کند. «تنها شانس سهراب هم برای آشنایی با این و آن، همین بحث‌های هنری و فکری بود. بچه‌های گروه هم به او لقب خرمگس معرکه داده بودند (همان: ۳۵). قالب مورد علاقهٔ او برای نمایشگری نیز چیزی نیست مگر چهره‌های معروف فلسفهٔ جهان. یکی از این چهره‌ها سقراط است.

سهراب در نشستی که در باغ سنگی با ماهرخ دارد، با طرح این ادّعا که سروش غیبی بارها در این مکان به گوش او خوانده است که وظیفهٔ نگهبانی از آنجا به عهدهٔ اوست، خود را با سقراط مقایسه می‌کند که سروش معبد دلفی آتن به او گفته بود که «داناترینِ مردم است» (همان: ۲۱). با همین پیش‌فرض است که در بحث‌ها «مثل سقراط همیشه آمادهٔ نیش‌زدن به این و آن بود» (همان). فرورفتن سهراب در نقش سقراط تا به آنجاست که حتی همسرش ماهرخ ویژگی سماجت او را با سماجت و پیگیری سقراط همانند می‌داند (همان: ۲۵۸).

امیل سیوران (Emil Cioran) دیگر فیلسوفی است که سهراب به‌شدّت شیفتهٔ بازی در نقش اوست. به‌ویژه آن که اوّل‌بار در بحث‌های روشنفکرانهٔ فرنوش با ایده‌های این فیلسوف آشنا می‌شود. در بخش قبلی نیز به این موضوع اشاره شد که تمام زندگی سهراب تحت تأثیر آموزه‌های این فیلسوف بدبین قرار داشته است و به تعبیری روشن‌تر، می‌توان ادعا کرد که سهراب زندگی‌اش را در پای بازی در نقشی تلف کرد که جزئیاتش را سیوران نوشته بود. میل به فلاکت، رنج‌خواهیِ وسواس‌گونه و پرهیز از خودکشی ازجملهٔ این جزئیات‌اند. حتی «این که سهراب می‌گوید می‌خواهد تا تهش برود در واقع تفسیر این حرف سیوران است که زندگی یعنی تحمل خود. تا کی؟ تا انتهای خط. انتهای خط کجاست؟ معلوم نیست» (همان: ٤٥٩).

البتّه، ازآنجاکه سهراب، خود، دانش‌آموختهٔ ادبیات نمایشی است، در انتخاب نقش‌هایش تنها به نقش فلاسفهٔ نامبردار یا اجرای آموزه‌های آنان اکتفا نمی‌کند و گاه، خود، سناریوهایی را می‌نویسد و نقش اصلی آنها را خودش عهده‌دار می‌شود. یکی از عمده‌ترین آنها که تأثیر عمیقی بر زندگی او و ارتباطش با همسر و دوستان نزدیکش می‌گذارد، سناریوی «وازکتومی» (vasectomy) است. اجرای این نقش آنقدر بر زندگی این شخصیت اثر می‌گذارد که به‌زعم راوی داستان، می‌توان زندگی او را به دو دورهٔ پیش و پس از این عمل تقسیم کرد.

موضوع از این قرار است که سهراب که «همیشه دلش می‌خواست عمیقاً معنای عمل ابزورد را بفهمد و آن را تجربه کند» (همان: ۳۳۸)، با وعدهٔ دادن خبری مهم و شگفت‌آور تمامی دوستانش را به خانهٔ خود فرامی‌خواند. این که این خبر مهم چه می‌تواند باشد، در ذهن دوستان و حتی ماهرخ، تبدیل به دغدغه‌ای مهم می‌شود و هرکس به‌فراخور شناختش از سهراب، پیش‌بینی‌هایی در این زمینه دارند. درنهایت، وقتی سهراب با تأخیر، به جمع دوستان می‌پیوندد، «می‌گوید وازکتومی کردم –وازکتومی دایمی. برای همیشه امکان بچه‌دارشدن را از خودم گرفتم» (همان: ۳۳۲).

ناگفته، پیداست که عمل وازکتومی عملی کاملاً شخصی است و نیاز به جارزدن ندارد. اما مسأله این است که اساساً سهراب نیازی به این عمل ندارد؛ چراکه همسر او پیش از این، به دلیل سقط‌های مکرّر به توصیهٔ پزشکان رَحِمش را از بدن خارج کرده است و عملاً هیچ امکانی برای فرزنددارشدن این زوج وجود ندارد. «سهراب فقط می‌خواست کاری انجام بدهد. کاری که کار نباشد. عملی که عمل نباشد. نتیجه نداشته باشد. بی‌ثمر باشد... فکر می‌کرد دارد یک کار پوچ، یک کار ابزورد (Absurd)، انجام می‌دهد. می‌خواست شاخ گاو را بشکند، یک حماسهٔ مدرن خلق کند... زن او رَحِم برای بچه‌دارشدن نداشت، پس چه معنایی می‌توانست داشته باشد وازکتومی او؟ از بچه و

تولیدمثل و تکثیر خودش متنفر بود، پس چه معنایی می‌توانست داشته باشد وازکتومی دایمی؟» (همان: ۳۳۷).

فرخنده، یکی از دوستان خانوادگی سهراب و ماهرخ، بعد از شنیدن این خبر، درحالی‌که به‌شدّت عصبانی است، ضمن اشاره به اداهای سهراب برای جلب توجّه اطرافیان، به این مسأله اشاره می‌کند که چرا باید عمل وازکتومی برای دیگران مهم باشد که او به این شکل آن را جار می‌زند: «فرخنده بدون هیچ رودربایستی‌ای گفت سهراب یک تنه‌لش خودنماست که فکر می‌کند قطار دنیا معطل اوست و تا وقتی او سوارش نشود حرکت نمی‌کند. گفت: تو از روشنفکری و خواندن رشتهٔ هنرهای دراماتیک و کتاب‌خوانی فقط ادادرآوردن را یاد گرفته‌ای. گفت: درست مثل پسرک‌های پانزده‌شانزده‌سالهٔ نابالغی است که فکر می‌کنند تمام دنیا ایستاده به تماشای‌شان. گفت: تو مردی داشته باشی یا نه برای سوسک‌های تهران هم اهمیت ندارد چه برسد به آدم‌هایش. چرا فکر کرده‌ای برای ما مهم است بدانیم تو ختنه شده‌ای یا نه، عقیم کرده‌ای خودت را یا نه؟» (همان: ۳٤۸).

سهراب بعد از افتضاح اعلام خبر جراحی وازکتومی‌اش، به‌شدّت، از سوی همسر و دوستانش طرد می‌شود. تنها فرنوش است که سعی می‌کند در کنارش بماند. عملی کاملاً دلسوزانه که البتّه از سوی سهراب در معنایی دیگر تعبیر می‌شود –سوءتعبیری که او را وارد مرحلهٔ تازه‌ای از زندگی‌اش می‌کند که در آن به‌تمامی از ماهرخ می‌گسلد و همهٔ تلاشش را برای جلب توجّه فرنوش به کار می‌گیرد. به‌تعبیر راوی، پس از آن شب، تخم شری در وجود سهراب ریشه می‌کند که «از آن پس هرگز رهایش نکرد. هرگز رو پنهان نکرد و هرگز اجازه نداد دیگر سهراب‌های کوچک و بزرگ درونش سر بلند کنند و زمام امور را در دست بگیرند» (همان: ۳٤۹).

همهٔ این مواردی که ذکر شد نشان‌دهندهٔ خلأی جدی در زندگی سهراب است که او را وامی‌دارد تمام عمرش را به بازی در نقش‌های مختلف صرف کند. نقش‌هایی که

نگـاه‌هـا را متوجّـه او کنـد و البتّـه بیش از همـه نگاه فرنوش را که جزو طبقهٔ مرجع و دلخواه اوسـت. همین علاقه به بازی‌گری و جلب توجّه اسـت که نه‌تنها پس از افتضـاح وازکتومی، بلکه از همان دوران کودکی همچون تخم شـری ویرانگر در درون او ریشـه می‌دواند و زندگی خودش و اطرافیانش را تباه می‌سازد.

البتّه، این علاقهٔ شـدید به بازیگری و جلب توجّه چیزی نیسـت که از نگاه نزدیکان پنهان بماند. به همین دلیل، همانطورکه فرخنده او را به ادادرآوردن متهم می‌کند، «مینو»، دوست مشترک دیگرشان، نیز در جایی، اشاره می‌کند که: «این آدم از بازی در زمین رنج و بیماری خوشش می‌آید» (همان: ٢٦٦).

در بخش‌های پایانی داسـتان نیز فرنوش به این مسـأله اشـاره می‌کند: «فرنوش اما معتقد بود سهراب آن چیزی نیست که نشان می‌دهد. معتقد بود او دارد برای همه، حتّی خودش، ادای مفیسـتوفلس (Mephistopheles) و شـیطان را درمی‌آورد. ذاتاً، بازیگر اسـت و از بد حادثه، اوّل، با نقش‌های شـیطانی آشـنا شده و آنها را یاد گرفته؛ یک آدم مفلوک خودنمایشگر است» (همان: ٤٣٦).

و البتّه، سـهراب خود نیز گاه به خودش نهیب می‌زند که مبادا این ادادرآوردن‌هایش به این بازمی‌گردد که شـاید او «بیماری خودنمایی داشـته باشـد» (همان: ٣٤٨). در عین حال، این لحظات، بسـیار زودگذرند و در اغلب اوقات متوجّه وسـواس جلب توجّه و تأییدش نمی‌شود و از این که دیگران مدام با کنایه و متلک می‌خواهند به او بقبولانند که «دارد ریا می‌کند» (همان: ٤١٠)، دل‌آزرده است.

٥- نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسـد شـرّی که بلقیس سـلیمانی در رمان «تخم شـر» در پی تشریح آن است، بیش از آن که مفهومی اخلاقی، فلسـفی یا الهیّاتی باشـد، موضـوعی روان‌شـناسانه است –مسـأله‌ای که دارل کوئن طی اثرش با نام «سـرشـت شـر» به تشریح آن پرداخته است.

ازهمین‌رو در این مقاله تلاش شد تا با استفاده از مبانی نظری این فیلسوف اخلاق‌پژوه، کنش‌ها و منش یکی از دو شخصیت اصلی داستان یعنی «سهراب سالار» بررسی و تحلیل شود. براین‌اساس می‌توان گفت دو فرایند ناخودآگاه در روان این شخصیت باعث طی مسیری می‌شود که انتهای آن مرگ او و تیره‌روزی همسرش ماهرخ است.

اوّلینِ این فرایندها، موضوع ملال ازخودبیگانگی و خودشیفتگیِ حاصل از آن است. شخصیت سهراب گذشته‌ای عجیب و پرماجرا دارد. گذشته‌ای که همانگونه‌که اشاره شد باعث ایجاد بحران هویت در او شده است. ازهمین‌روست که در طول داستان، سهراب با خودهای مختلفی مواجه است که باعث سردرگمی او می‌شوند. نتیجهٔ این ازخودبیگانگی، ملال، بیزاری از خود و احساس بی‌ارزشی است. به همین علّت، سهراب که از درون احساس بی‌ارزشی می‌کند، تمامی همّوغمّش را مصروف آن می‌سازد تا با جلب تأیید دیگران، بر احساس بی‌ارزشی درونی غلبه نماید. در این حالت، دیگران تبدیل به ابزارهایی می‌شوند که فرد دچار ملالِ ازخودبیگانگی از آنان سوءاستفاده می‌کند تا احساس ارزشمندی کند. غرق‌شدن در نقش انسان دچار ملال و ایفای نقش فرد روان‌رنجور و رنج‌طلبی که امیل سیوران فیلسوف بدبین رومانیایی درباب آن مفهوم‌پردازی کرده است، یکی از ترفندهایی است که سهراب در مسیر دستیابی به این هدف، از آن بهره می‌جوید.

دومین منشأ ناخودآگاه شر در درون سهراب، هراس و اضطراب ناشی از عدم توجّه و تأیید از سوی دیگران است. به‌زعم کوئن، ما انسان‌ها همگی به نوعی عزّت نفس و احساس آرامش‌مان را به دیگرانی وابسته می‌سازیم که به‌هیچ‌روی در کنترل ما نیستند. ازهمین‌رو همواره در هراس و اضطرابیم که مبادا مطابق معیارهای تعیین‌شده از سوی دیگران رفتار نکنیم. چراکه نتیجهٔ آن احساس طردشدگی و اضطراب ویرانگری است که تأثیر مخرّبی بر سلامت روانمان خواهد داشت.

سهراب در تمام زندگی خود گرفتار این اضطراب است. به همین دلیل تلاش می‌کند تا با ایفای نقش‌های دلخواه دیگران -به‌ویژه معشوقش فرنوش- احساس آرامش و عزّت نفس بیابد. فرورفتن در نقش فیلسوفانی همچون سقراط و سیوران، طراحی سناریوهایی برای خودنمایی همچون عملِ به‌اصطلاح ابزورد جراحی وازکتومی و خودنمایی به‌واسطهٔ ارائهٔ اطلاعات و دانش، همگی ترفندهایی‌اند که سهراب برای جلب نگاه دیگران از آن‌ها استفاده می‌کند.

شایان ذکر است که هر دو فرایند ناخودآگاهی که به آنها اشاره شد علیرغم تفاوت ماهوی، به شگردهای یکسانی در زندگی سهراب ختم می‌شوند. به عبارت دیگر، اگرچه در مورد اوّل ملال ازخودبیگانگی و خودشیفتگی حاصل از آن و در دومی اضطراب کسب جایگاه و منزلت، منشأ شرارت درونی این شخصیت است؛ اما ترفندهای مورد استفاده از سوی او در هر دو فرایند، در تمرکز بر جهان بیرون برای کسب احساس ارزشمندی و عزّت نفس خلاصه می‌شود -معضلی که اگر سهراب به‌جای تکیه بر معیارهای انتزاعی تعیین‌شده از سوی دیگران بر ارزش‌های درونی خود متمرکز می‌شد، هیچگاه بروز نمی‌کرد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۲). ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز

۲. بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹٦). ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک، تهران: علمی و فرهنگی.

۳. باتای، ژرژ (۱۳۹۹). ادبیات شر، ترجمهٔ فرزاد کریمی، تهران: سیب سرخ.

٤. دوباتن، آلن (۱۳۹۷). آرامش، ترجمهٔ محمد کریمی، تهران: کتاب‌سرای نیک.

۵. دوباتن، آلن (۱۳۹۸). اضطراب منزلت، ترجمهٔ شقایق نظرزاده، تهران: فرمهر.

٦. سلیمانی، بلقیس (۱۳۹۹). تخم شر، تهران: ققنوس.

۷. کوئن، دارل (۱۳۹۷). همزیستی با اژدها، ترجمهٔ بهار رهادوست، تهران: هنوز

۸. ------- (۱٤۰۰). سرشت شر، ترجمهٔ بهار رهادوست، تهران: هنوز.

۹. لاج، دیوید (۱۳۹٤). هنر داستان‌نویسی، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نی.

۱۰. هومر، شون (۱۳۹٦). ژاک لاکان، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و محمدابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.

۱۱. یالوم، اروین (۱۳۹۷). روان‌درمانی اگزیستانسیال، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران: نی.

ب) مقاله‌ها

۱. پنج‌تنی، منیره (۱۳۹٦). «در کافهٔ اگزیستانسیالیستی»، اطلاعات حکمت و معرفت، شمارهٔ ۳، صص ۷۵-٦۹.

۲. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۵). «فرهنگ خودشیفتگی، نارسیسم، بررسی دو دیدگاه»، فلسفه و کلام، شمارهٔ ٤۹، صص ۲۳٤-۲۱۵.

۳. رضایی، رؤیا و محمدامیر مشهدی و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۸). «بررسی سبک زندگی نیمایوشیج در نامه‌های او»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲٤، شمارهٔ ۱، صص ۱٤۷-۱۱۹.

٤. رهادوست، بهار (۱۳۹٦). «مصاحبه درباره کتاب سرشت شر»، اطلاعات حکت و معرفت، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، صص ۷۳-٦۸.

۵. شایگان، داریوش (۱۳۹٤). «بودلر و مفهوم شرّ»، بخارا، شمارهٔ ۱۰۹، ۲٦۵-۲۵۸.

٦. مرادی، ایوب و سارا چالاک (۱٤۰۰). «نقد مجموعه‌داستان چشم سگ از عالیه عطایی براساس مفهوم بیگانگی از ژولیا کریستوا»، ادبیات پارسی معاصر، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، صص ۲۷۲-۲٤۹.

۷. مرادی، ایوب (۱٤۰۰). «نقد رمان شـــکار کبک از رضـــا زنگی‌آبادی براســـاس مبانی روانشـــناســـی ژاک لاکان»، پژوهش زبان و ادبیات فارســـی، دورهٔ ۱۹، شـــمارهٔ ٦۲، صص ۹٥-۱۲٥.

۸. منســـل پاتیســـن، ئی (۱۳۸۲). «روانکاوی و مفهوم شر»، ترجمهٔ امید مهرگان، ارغنون، شمارهٔ ۲۲، ۲٦۰-۲۲۹.

ج) لاتین

1. Lasch, Christopher (1979). The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations, New York, Norton & Company Inc.

Critical Discourse Analysis of Lullabies Based on Fairclough's Theory from a Gender Perspective: A Case Study of Yazdian Lullabies*

Dr. Hassan Zulfiqari
Professor of Persian language and literature at Tarbiat Madras University
Mohammad Ismail Dehghan Tezerjani[1]
MA graduate in Persian language and literature from Tarbiat Madras University

Abstract
Understanding the ideologies and the world-views of the author is the goal of the critical analysis of the discourse in a text. This goal is achieved through the analysis of verbal levels beyond a sentence. Critical discourse analysis has various approaches, one of the most famous and practical of which is Fairclough's approach. In this research we have examined lullabies based on Fairclough's approach of critical discourse analysis. At the level of lullaby descriptions, discourse structures and linguistic applications with ideological meanings were studied. At the level of interpretation, we analyzed intertextuality and situational contexts including religious, geo-historical and sociocultural situations. At the level of lullaby explanations, an analysis was conducted of the relationship of power with the two genders and its unequal distribution. Also, we critically analyzed the effect of ideological hegemony on women's thoughts. The results of the research show that the dominant thinking in the society is misogynistic. Therefore, women regard the female gender with a masculine manner and do not consider an identity for themselves without the masculine identity. Yet, due to women's level of awareness and their social activities in the new era, no more of such ideologies exist in the discourse of new lullabies from new mothers. Women are also more aware of their rights, abilities, and social status than before.

Keywords: Popular literature, Lullaby, Gender analysis, Critical discourse analysis, Fairclough, Yazd.

* Date of receiving: 2021/5/8 Date of final accepting: 2022/3/7
- email of responsible writer: smaeeldehghan@gmail.com

Transitivity Analysis of Ferdowsi's Discourse Based on a Functional Approach and Evidence from Rostam's Speech Facing Iran and Turan's Armies*

Dr. Musa Ghanchepour[1]
Dr. Zahra Iranmanesh
Assistant professors of Persian language and literature,
Farhangian University of Tehran
Betoul Razi
MA graduated in Persian language and literature,
Farhangian University of Kerman

Abstract

This article studies the transitivity system of Ferdowsi's discourse when Rostam faces the armies of Iran and Turan. This is done based on the systemic functional grammar of Halliday and Matthiessen (2014). In this regard, the analysis of 195 clauses derived from 155 verses of Ferdowsi's Shahnameh revealed that there are various types of processes, participants and circumstances as well as their frequencies. This is while their type and frequencies in Rostam's speech addressed to the Iranian army is not different from his address to Turani's army. The relational process has the highest and the behavioral process has the least frequency. The mental and material representations justify the higher frequency of the relational process compared to the others. Mental clauses showed that the perceptive process has a higher frequency than cognitive, desiderative and emotive types. The natural similarity of the behavior process to mental, material and verbal processes justifies the lower frequency of this process; it is represented through these processes. Iran's army is addressed with neutral speech, while Turan army is addressed through indicative speech. In addition, the type and frequency of identifiers, carriers, attributes, agents, sensors and the other elements such as location and manner circumstantial elements have been the discourse characteristics analyzed. The concrete evidence of processes, participants, circumstances, proper nouns and the high frequency of predicates expressed in a past tense and the first person confirms the narrative-descriptive style of this discourse.

Keywords: Discourse, Functionalism, Transitivity, Participants, Peripheral elements.

* Date of receiving: 2021/6/21 Date of final accepting: 2022/3/7
- email of responsible writer: m_ghonchepour@yahoo.com

A Linguistic-Paradigmatic Approach to a Courtier Letter Based on George Yule's Theory: A Case Study of the Retinue of Tagin-Abad's Letter*

Dr. Abolqasem Rahimi[1]
Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University
Dr. Mehdi Rahimi
Assistant professor of comparative literature at Hakim Sabzevari University

Abstract
Language is a prominent feature of man and an effective tool for the sustained exchange of thoughts, emotions and experiences. The fundamental importance of language to create communication processes has made the components of this systematic body the subjects of large linguistic research from various viewpoints. In this regard, there is also a need for pragmatic research. Pragmatics is the study of co-text meanings and the exploration of invisible meanings that the speaker and writer intend to convey. In this context, courtier letters lend themselves to such an analysis well because they are sometimes intended to fulfill special, extraordinary and delicate tasks. Because of their existential characteristics, such as distinct political conditions, power struggles, areas of confrontation between social classes, specific audiences, and the like, courtier letters are considered outstanding and thought-provoking works. Based on the pragmatic theories of Yule, the present article examines one of the most prominent courtier letters, namely "Letter from the nobles of the Ghaznavid state to Massoud" as reported in Tarikh Beyhaqi. The study examines the implicative messages and the speech acts of this letter. Realizing the overt and covert messages of the letter is crucial because it reflects the power structure and the social and human relations in the hidden efforts of the authors to change the current political situation. The present study serves as a window to understand the special treatment of certain types of literary texts.

Keywords: Pragmatics, Invisible meaning, Speech act, George Yule, Courtier Letters.

* Date of receiving: 2021/8/8 Date of final accepting: 2022/5/9
- email of responsible writer: ag.rahimi@hsu.ac.ir

Analyzing the Text of Madayeh-al-Hosseinieh and Examining their Outstanding Stylistic Features*

Reza Bahrami Torbati[1]
PhD student of Persian language and literature at Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Farzad Ghaemi
Assistant professor of Persian language and literature at Ferdowsi University of Mashhad

Abstract
Fath Ali Shah Qajar (d. 1870) revived the court poetry by gathering poets and paying homage to them. This caused important memoirs to be written at his time and the poets' moods and poems to be recorded in these memoirs. One of the important memoirs of this period, which has not been published yet and little research has been done on it, is the memoirs of Madayeh al-Hosseinieh written by Abdolbaqi Isfahani (d. 1859). This book is a centurial, praiseworthy and local memoir and has a special historical value owing to the features mentioned in it. Also, its literary and musical prose needs to be literarily analyzed. The purpose of this article is to know the historical and content values and the literary features of this book. For this purpose, descriptive-analytical method and library tools have been used to identify and introduce the copies of the book and to study its historical value and special intellectual, linguistic, and literary features.

According to the reviews of this article, the book is valuable in terms of the history of literature due to its attention to the predominant poetic forms as well as the memoirs of anonymous poets, unique biographical information about them and detailed poetic examples. It also has special literary values due to its high frequency of rhyming and verbal symmetry as well as the extensive use of creative combinations and metaphorical forms. Accordingly, it is necessary to correct and publish this book.

Keywords: Abdolbaqi Esfahani, Madayeh al-Hosseinieh, Qajar Tazkereh (memoir), Stylistics, Introduction of manuscripts.

* Date of receiving: 2021/11/13 Date of final accepting: 2022/3/7
- email of responsible writer: ghaemi-f@um.ac.ir

Criticizing Nezami's Descriptions of Leili and Majnoon*

Dr. Leila Mirmojarrabian[1]
Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature, University of Isfahan

Abstract

Nowadays, content analysis is a widely used method to study literary works. It is a systematic, objective and quantitative analysis through which the characteristics of the language usage, text words and title descriptions are examined through compatibility and correlation of words. The findings help to analyze the thematic content and create the central words. Among the different methods of content analysis, discourse analysis was selected to examine three of the existing descriptions for the poem "Leili and Majnoon" by Nezami and determine the correct and incorrect linguistic and semantic representations. For this purpose, the controversial verses have been studied in the descriptions given by Hassan Vahid Dastgerdi, Behrouz Thervatian and Barat Zanjani. The study focuses on the neglected cases and seeks to correct the versions in terms of prosody, grammar lexical meanings and concepts, and the general meaning of verses. Some examples of wrong verses are also mentioned in this research. More important than the qualitative or interpretive features of the texts is the scientific criteria of dealing with text features through content analysis. In this research, in addition to providing concrete examples, the criteria of a scientific method of describing texts are obtained.

Keywords: Nezami Ganjavi, Leili and Majnoon, Criticism of descriptions, Content analysis, Hassan Vahid Dastgerdi, Behrooz Thervatian, Barat Zanjani.

* Date of receiving: 2021/8/24 Date of final accepting: 2022/2/25
- email of responsible writer: l.mirmojarabian@ltr.ui.ac.ir

Correction of Mistakes in Attributing Some Verses to Rudaki Samarqandi in Dehkhoda Dictionary*

Dr. Zahra Nasiri[1]
Assistant professor of Persian language and literature,
Shahid Chamran University of Ahvaz
Sajjad Dehghan
M.A. graduate in Persian language and literature from Shahid Chamran University of Ahvaz
Dr. Nasrullah Emami
Professor of Persian language and literature,
Shahid Chamran University of Ahvaz

Abstract
Undoubtedly, one of the most important research works in the history of Persian literature to date is the Dehkhoda Dictionary. After reviewing thousands of books and manuscripts, Dehkhoda devoted more than forty years of his life to compiling this Persian-to-Persian dictionary. One of the obvious advantages of this work is the quotations given for most words (except the entry words) along with one or several examples. These examples are often taken from ancient poems and prose texts. Rudaki Samarqandi is one of the poets whose works have been cited by Dehkhoda and his colleagues in this dictionary. It has been done in such a way that most verses of Rudaki's anthology can be found in the dictionary to exemplify words. Nevertheless, by examining each example attributed to Rudaki in this dictionary, the authors of this article noticed a large number of verses that are not mentioned in Rudaki's anthology collected by Nafisi (1940 and 1962). Due to the importance of Rudaki's poems, especially the new poems attributed to him, the authors decided to verify their accuracy or inaccuracy by examining the verses. To this end, the authors examined 73 verses that are not in Rudaki's anthology but are recorded in Dehkhoda's dictionary under the name of Rudaki. Eventually it emerged that none of these verses belonge to Rudaki. The present article has been done in order to correct the attribution of these verses to Rudaki in the dictionary and to prevent them from entering future research and printed anthologies under Rudaki's name.

Keywords: Persian dictionary, Dehkhoda dictionary, Rudaki, Inaccurate assignments, Correction.

* Date of receiving: 2020/12/5 Date of final accepting: 2022/2/25
- email of responsible writer: z.nasirishiraz@scu.ac.ir

Contents
(English Abstracts of the Articles)

– Correction of Mistakes in Attributing Some Verses to Rudaki Samarqandi in Dehkhoda Dictionary ……...……...….. 4
Dr. Zahra Nasiri, Sajjad Dehghan, Dr. Nasrullah Emami
– Criticizing Nezami's Descriptions of Leili and Majnoon ……...…… 5
Dr. Leila Mirmojarrabian
– Analyzing the Text of Madayeh-al-Hosseinieh and Examining their Outstanding Stylistic Features ……...… 6
Reza Bahrami Torbati, Dr. Farzad Ghaemi
– A Linguistic-Paradigmatic Approach to a Courtier Letter Based on George Yule's Theory: A Case Study of the Retinue of Tagin-Abad's Letter …….……..…….…. 7
Dr. Abolqasem Rahimi, Dr. Mehdi Rahimi
– Transitivity Analysis of Ferdowsi's Discourse Based on a Functional Approach and Evidence from Rostam's Speech Facing Iran and Turan's Armies …..……....… 8
Dr. Musa Ghanchepour, Dr. Zahra Iranmanesh, Betoul Razi
– Critical Discourse Analysis of Lullabies Based on Fairclough's Theory from a Gender Perspective: A Case Study of Yazdian Lullabies …… 9
Dr. Hassan Zulfiqari, Mohammad Ismail Dehghan Tezerjani

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 53

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