بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی

شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: خسرو قبادی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
مدیر نشریات علمی: محمدعلی فلاح
دستیار علمی: دکتر زینب صابرپور و دکتر مصطفی گرجی
ویراستار ادبی: سپیده سیدفرجی
مترجم: دکتر آتوسا رستم‌بیک تفرشی
حروفچینی و صفحه‌آرایی: مریم بایه
کارشناس: سید امید میررفیع

هیئت تحریریه

دکتر محسن ابوالقاسمی، استاد دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری، استاد دانشگاه تهران
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استاد دانشگاه تهران
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مصطفی گرجی، دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر مجتبی منشی‌زاده، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر زینب صابرپور، استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های **A4** و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی ـ پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **تحلیل ریخت‌شناختی قصّهٔ سلیمان(ع) در ترجمهٔ تفسیر طبری** ۱

مرتضی حیدری

✍ **مباحث کلامی توحید در مثنوی‌های عطار** ۳۱

فریده محسنی هنجنی/ احمد خاتمی

✍ **کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی تصاویر غزلیات عطار، بر اساس آراء جرجانی** ۵۱

عطیه مشاهری فرد/ حسینعلی قبادی/ مریم حسینی/ علیرضا نیکویی

✍ **شریعت در کشف المحجوب هجویری** ۸۳

حسین یزدانی

✍ **سویه‌های معنادار واژه‌گزینی در خمسهٔ نظامی** ۱۰۵

محمّد ایرانی/ فاطمه کلاهچیان/ زهرا منصوری

✍ **شیوه‌های تخلّص به مدح و ملاک‌های نقد آن در قصیده** ۱۳۳

زهره احمدی پور اناری

✍ **معرفی و تحلیل پیشینه نسخه تَنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق.** ۱۵۵

محمود طاووسی/ مینو اسعدی زهرایی

داوران این شماره

دکتر منوچهر اکبری/ استاد دانشگاه تهران
دکتر احمد امیری خراسانی/ استاد دانشگاه باهنر کرمان
دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر سیدجعفر حمیدی/ استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر ابوالقاسم رادفر/ استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر محمدرضا صرفی/ استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر محمود بشیری/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر زهرا پارساپور/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر بخشعلی قنبری/ دانشیار دانشگاه آزاد تهران مرکزی
دکتر مهدی محبتی/ دانشیار دانشگاه زنجان
دکتر رحمان مشتاق‌مهر/ دانشیار دانشگاه تربیت معلم آذربایجان
دکتر همایون جمشیدیان/ استادیار دانشگاه گلستان
دکتر زهرا حیاتی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر زینب صابرپور/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی واجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر سید علی قاسم‌زاده/ استادیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
دکتر هومن ناظمیان/ استادیار دانشگاه خوارزمی
دکتر خورشید نوروزی/ استادیار مجتمع دانشگاهی یادگار امام خمینی(ره)
دکتر زینب نوروزی/ استادیار ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
ابوالفضل حرّی/ عضو هیئت علمی دانشگاه اراک

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۳۰-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تحلیل ریخت‌شناختی قصّهٔ سلیمان(ع) در ترجمهٔ تفسیر طبری

مرتضی حیدری *

چکیده

در پژوهش حاضر قصّهٔ سلیمان(ع) که از شناخته‌شده‌ترین قصّه‌های دینی در جهان است و در ترجمهٔ تفسیر کهن طبری هم روایت شده، بر پایهٔ نظریّهٔ ریخت‌شناسی «پراپ» ارزیابی شده است. در این قصّه، شمارگان شخصیت‌ها و خویش‌کاری‌های آنها با چارچوب نظریّهٔ پراپ و تبصره‌های نظریّهٔ او، همخوانی بسیار نزدیکی داشته و هر سه حرکت قصّه، حرکت‌هایی از گونهٔ نخست الگوهای حرکتی شش‌گانهٔ پراپ را نمایش داده‌اند. از آنجا که نظریّهٔ پراپ بر پایهٔ مقایسهٔ ساختار قصّه‌های پریان روسی سامان پذیرفته و به شاخ و برگ‌های کمّیت‌زای قصّه‌ها چندان توجّهی نداشته، در مطالعهٔ قصّه‌ای از ردهٔ قصّه‌های قرآنی نیز سودمند واقع شده است. حوادثی که در قصّهٔ سلیمان(ع) اتّفاق افتاده، بسیار مشابه حوادث قصّه‌های پریان است و نویسنده را بر آن داشته تا دادوستدهای تاریخی میان این دو قصه را نتیجه‌گیری کند.

واژه‌های کلیدی: قرآن، سلیمان(ع)، ترجمهٔ تفسیر طبری، پراپ، ریخت‌شناسی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور Mortezaheydari.58@gmail.com

مقدمه

کوشش برای منتزع‌کردن مطلق هنر و ادبیّات در گذار زمان از اندیشه‌های دینی، کوششی نافرجام خواهد بود[۱]. تأثیر کتاب‌های مقدّس بر فرهنگ و ادبیّات ملّت‌های جهان چنان فراگیر بوده که دریافت معانی کنایی و تلمیحات ادبی زبان‌های زندهٔ جهان امروز و خوانش آثار ادبی کلاسیک جهان، بدون آشنایی با این کتاب‌ها به دشواری ممکن است. از دیرباز کشف رازها و آموزه‌های پوشیدهٔ کتاب‌های مقدّس، اندیشمندان بزرگ جهان را به تکاپو واداشته، تا جایی که دانشی به نام «نقد ادبی» در زبان و ادبیّات ملل جهان، وامدار کاوش‌ها و کنکاش‌های انجام پذیرفته بر کتاب‌های مقدّس و آسمانی است[۲]. ادبیّات فولکلور جهان نیز از مضامین دینی بارور شده است[۳]. میرچا الیاده می‌گوید: «برای دستیابی به چشم‌انداز مذهبی وسیع‌تر، آشنا شدن با فرهنگ عامهٔ مردم اروپایی مفیدتر است» (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

قصّه‌ها را می‌توان ژرف‌ترین گونه از انواع خانوادهٔ فولکلور دانست که در تاریخ بشر ریشه دوانیده است. حکایت‌های دینی که قهرمانان آنها بزرگان دین هستند، از خانوادهٔ قصّه‌ها به شمار می‌روند. گاهی برخی از قصّه‌های دینی با روایت‌ها و افسانه‌های عامیانه آمیخته شده‌اند و ماهیتی افسانه‌ای و عامیانه یافته‌اند[۴].

یکی از مصادر تفسیر قرآن، اسراییلیات بوده که داستان‌های یادشده در کتاب‌های مقدّس پیشین، به‌ویژه تورات است. از همین‌رو بسیاری از تفسیرهای قرآنی از قصّه‌های زندگانی پیامبران، جنبهٔ تطبیقی و انتقادی بالایی در مطالعات ادبی دارند[۵].

بیان مسئله

مروارید معانی ژرف کلام الهی را می‌توان با ابزارهای نوین دانش‌های امروزین نیز سُفت و به گفتمان‌های قرآنی، پویایی دیگرگونه‌ای بخشید. این پژوهش با چنین رویکردی سامان یافته و درآمدی است برای رسیدن به ساختار بنیادین همهٔ قصّه‌های قرآنی در متون تفسیری. گسترش و تعمیق پژوهش حاضر، نیل به دستگاه ساختاری این رده از قصّه‌ها را در پی خواهد داشت.

روش پژوهش

در پژوهش کاربردی حاضر، نظریّهٔ ریخت‌شناسی «ولادیمیر پراپ»، در ارزیابی ساختاری قصّهٔ حضرت سلیمان(ع) در ترجمهٔ تفسیر طبری، به روش تحلیل محتوای تبیینی - تفسیری به کار گرفته می‌شود. قصّهٔ حضرت سلیمان(ع) از شناخته‌شده‌ترین قصّه‌های قرآنی است که در کتاب مقدّس نیز در بخش نخست «پادشاهان»، به تفصیل از آن یاد شده و گفته شده که «غزل غزل‌های سلیمان» را در کتاب مقدّس هم این پیامبر - پادشاه نوشته است. این قصّه، کارمایهٔ مضمون‌پردازی بسیاری از شاعران و نویسندگان قرار گرفته است(۶). ترجمهٔ تفسیر طبری نیز نخستین و جامع‌ترین مرجع در تفسیر نقلی (روایی) به زبان فارسی است و بر همهٔ تفاسیر پس از خود تأثیر ژرفی نهاده است(۷). بنابراین مورد و منبع مطالعاتی نویسنده در این پژوهش بر اساس شاخص بودن، گزینش شده است.

تبیین مفاهیم و چارچوب نظری پژوهش

ساختارگرایی یعنی «بررسی روابط متقابل میان اجزای سازه‌ای یک شیء یا موضوع فولکلوریک» (پراپ، ۱۳۸۶: هفت). پیشینهٔ پژوهش‌های ساختاری با ریشه‌ای عمیق به نظریّات صورت‌گرایی سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۶ میلادی بازمی‌گردد(۸). این شاخه از علوم انسانی، چنان پذیرش و پویایی شگفت‌انگیزی در مطالعات ادبی یافت که برخی از منتقدان را برآن داشت که بگویند: «نقد ادبی را می‌توان فعّالیتی ساخت‌گرا تلقی کرد» (ژنت، ۱۳۸۸: ۱۵۲). نافذترین نظریّه‌ای که در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ حوزهٔ فولکلورشناسی را تکان داد، نظریّهٔ مکتب ساختاری و پدر واقعی نهضت جدید، ولادیمیر پراپ بود (پراپ، ۱۳۷۱: ۲۸-۲۹). «پراپ، مجموعهٔ صد قصّهٔ روسی از قصّه‌های گردآوری شدهٔ آفاناسیف[1]، از شمارهٔ ۵۰ تا ۱۵۱ را مواد کار خود قرار داد» (Hale, 2006, pt. 2: 58). این قصّه‌ها از خانوادهٔ قصّه‌های پریان بودند. «قصّه‌های پریان دربارهٔ پریان، جن‌ها، اژدهاها، غول‌ها،

1. Afana´s'ev

دیوها، جادوگرها و دیگر موجودات خیالی و جادویی هستند که حوادث شگفت‌آور می‌آفرینند و در زندگی افراد بشر اغلب از بدجنسی و گاه از سر مهربانی و محبّت، تغییراتی به وجود می‌آورند» (جمال میرصادقی، ۱۳۸۸: ۳۲).

پراپ «که ریخت‌شناسی قصّهٔ عامیانه‌اش (۱۹۲۷)، نخستین اقدام در فهرست کردن و تحلیل طرح‌های روایی در قصّه‌های عامیانه بود، تألیفش را با مفهوم فرمالیستی کارکرد به عنوان عنصر همیشگی در قصّه‌های عامیانه آغاز کرد» (ولک، ۱۳۸۸، ج ۷: ۴۶۱). وی کوچک‌ترین جزء سازه‌ای قصّه‌های پریان را خویش‌کاری می‌نامد و خویش‌کاری را به عمل و کار یک شخصیت از دیدگاه اهمیتش در پیشبرد قصّه تعریف می‌کند (پراپ، ۱۳۸۶: هشت) [۹]. برای هر خویش‌کاری، خلاصهٔ فشرده‌شده‌ای از آن خویش‌کاری، تعریف کوتاه‌شده‌ای از آن در یک کلمه و یک نشانهٔ قراردادی نیاز است. «وضعیت آغازین، هر چند خویش‌کاری به شمار نمی‌رود، یک عنصر مهم ریخت‌شناسی است که با α نشان داده می‌شود. از اینجا به بعد، خویش‌کاری‌ها آغاز می‌شوند. برای نمونه، *یکی از اعضای خانواده، از جمع خانواده غایب می‌شود*» *(تعریف: غیبت، نشانه: β)* (Hale, 2006, pt.2: 58).

او که نخستین‌بار این نظریّه را بیان و اثبات کرد، اوّلین گام در تحقّق فرضیهٔ خویش را شناخت و تعیین دقیق عناصر ثابت و متغیّر قصّه دانست [۱۰]. «توصیف یک قصّهٔ مشخّص با توجّه به اجزای سازنده‌اش، ارتباط این اجزا با یکدیگر و آنگاه با کلّ اثر را ریخت‌شناسی می‌گویند» (همان: ۵۹). در نظریّهٔ ریخت‌شناسی پراپ، بازیگران و کنش‌های آنان در حوادث داستان‌های گوناگون، مشابه‌اند (Bertens, 2001: 37-39). برخی از خویش‌کاری‌ها می‌توانند جایشان را تغییر دهند. اینها فقط نوسان‌های جزئی هستند، نه نظام ترکیبی و ساختمانی جدیدی و یا محورهای جدیدی. نیز مواردی از نقض قاعدهٔ صریح وجود دارد [۱۱]. پراپ، سی‌ویک خویش‌کاری را در ساختار قصّه‌های پریان تشخیص داد که هفت شخصیت، آنها را به انجام می‌رسانند. قهرمان، ضدّ قهرمان، گسیل‌دارنده، شریر، بخشنده، یاریگر و شاهزاده، هفت شخصیت قصّه‌ها هستند که وی آنها را شناسانده است [۱۲]. پراپ، بسط و گسترشی در قصّه را که از شرارت (A) یا کمبود و نیاز (a) شروع می‌شود و با گذشت از خویش‌کاری‌های میانجی به ازدواج (w) یا

خویش‌کاری‌های پایانی می‌انجامد، «حرکت» نامیده است. این خویش‌کاری‌های پایانی می‌تواند پاداش (F)، منفعت یا برد و یا به طور کلی التیام و جبران مافات (K) و یا فرار از تعقیب (Rs) باشد(۱۳). «یک عمل شریرانهٔ جدید [و یا یک کمبود و نیاز]، «حرکت» جدیدی می‌آفریند و بدین طریق، گاهی رشتهٔ کاملی از قصّه‌ها با هم ترکیب می‌شوند و یک قصّه را پدید می‌آورند» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۶۱-۱۶۲).

بنیادی‌ترین بخش تحلیلی در ریخت‌شناسی قصّه‌ها، شناختن حرکت‌های هر قصّه و آنگاه چگونگی ترکیب این حرکت‌ها با یکدیگر است(۱۴). «یک حرکت ممکن است مستقیماً به دنبال حرکت دیگر بیاید، امّا ممکن هم هست حرکت‌ها در هم بافته شوند؛ بدین ترتیب که بسطی که آغاز شده است متوقف گردد و حرکت جدیدی به وسط کشیده شود. ترکیب حرکت‌ها ممکن است به صور زیر باشد:

۱. یک حرکت مستقیماً حرکت دیگر را دنبال می‌کند:

W* _____ A .۱

W۲ _____ A .۲

۲. حرکت جدیدی پیش از پایان حرکت اوّل آغاز می‌شود. جریان عملیات قصّه با حرکتی که داستانی در بردارد، قطع می‌شود. پس از خاتمهٔ داستان، دنبالهٔ حرکت اوّل ادامه می‌یابد. نمودگار چنین ترکیبی به این صورت است:

W _____ K . . . . . G _____ A .۱

K _____ a .۲

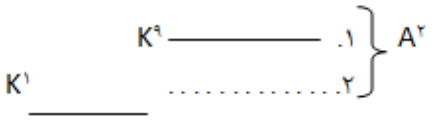
۳. ممکن است که داستان [دوم و میانجی] نیز به نوبهٔ خود قطع شود و در این حال، نمودگار نسبتاً پیچیده‌ای نتیجه می‌شود:

. . . . . _____ . . . . . _____ .۱

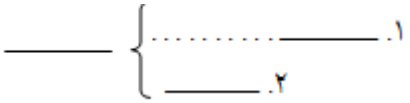
_____ . . . . . _____ .۲

_____ .۳

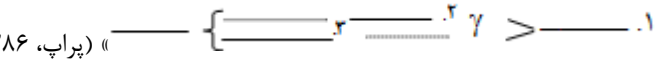
۴. قصّه ممکن است با دو شرارت همزمان آغاز شود و از این دو، می‌شود که نخستین پیش از دومین کاملاً فیصله یابد؛ مثلاً اگر قهرمان کشته شود و یک عامل جادویی از وی به سرقت رود، در این صورت نخست مسئلهٔ جنایت حل می‌شود و سپس مسئلهٔ سرقت:



۵. دو حرکت ممکن است پایان مشترکی داشته باشند:



۶. گاهی قصّه‌ای، دو جست‌وجوگر دارد. قهرمانان در وسط حرکت اوّل قصّه از هم جدا می‌شوند و اغلب چیز اخطاردهنده‌ای (قاشقی، آیینه‌ای، دستمالی و...) به هم می‌دهند (جدا شدن را با < و شیء اخطاردهنده را با γ نشان می‌دهند):



» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۸۴- ۱۸۶).

قصّه‌ها، منابعی سرشار از مقوله‌های مهم فرهنگی و اجتماعی هستند و پراپ نیز در آرای خود، بارها بررسی فرهنگی و تاریخی قصّه‌ها را ضروری دانسته است. «اشعار رزمی اقوام همسایه، همچون ادبیّات مکتوب، دین (مثلاً مسیحیت) و عقاید و معتقدات محلّی همه بر قصّه اثر می‌گذارند. قصّه در مغز، در ژرفا و در هستهٔ خود آثار عقاید بسیار کهن و آداب و عادات کهن و شعائر قدیمی را حفظ می‌کند» (همان: ۱۷۶).

پراپ بر زمینه‌های دینی قصّه‌ها تأکید فراوان کرده[۱۵] و در بسیاری از موارد، کاویدن ریشه‌های دینی قصّه‌ها را از بایسته‌های پژوهشی دانسته است. وی می‌گوید: «پژوهش‌های ریخت‌شناسی... باید با بررسی‌های تاریخی... پیوند یابد. در اینجا باید قصّه را با توجّه به مفاهیم دینی مطالعه کرد» (همان: ۱۸۱). «بسیار محتمل است که یک رابطهٔ طبیعی میان زندگی روزمره و دین از یکسو و میان دین و قصّه از سوی دیگر وجود داشته باشد. رسم و شیوه‌ای از زندگی و دین می‌میرد و حال آنکه محتویات آنها به صورت قصّه بیرون می‌آید» (همان: ۲۰۹). پراپ نه تنها بر ریشه‌های دینی قصّه‌ها تأکید می‌کند، بلکه آبشخورهای دینی قصّه‌ها را ژرف‌تر و ریشه‌دارتر از دیگر مقوله‌ها دانسته است: «اگر صورتی هم در آثار دینی و هم در قصّهٔ پریان بیاید، صورت دینی اصلی و صورتی که در قصّهٔ پریان آمده است، فرعی یا ثانوی است. این امر به‌ویژه دربارهٔ ادیان

باستانی صادق است» (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۱۱). «خطّ تحوّل از دین به قصّهٔ پریان پیش می‌رود و... بررسی‌های تطبیقی در این زمینه لازم است» (همان: ۱۴۳).

«به گمان پراپ، تحلیل ریختاری باید مجموعه‌ای مکفی (و نه لزوماً بسیار گسترده) باشد، امّا با مجموعهٔ کوچک نمی‌توان نتیجهٔ مناسبی گرفت» (Hale, 2006, pt. 2: 58). با وجود این، الگوی ریخت‌شناسی برآمده از جامعهٔ آماری پراپ را می‌توان دربارهٔ قصّه‌های منفرد به آزمون گذاشت، زیرا در اینجا، هدف رسیدن به یک الگوی تازه نیست، بلکه سنجش الگوی پراپ در فرهنگ‌های دیگر است. وی باور داشت که قصّه‌ها، داستان‌های پهلوانی و اسطوره‌ها، ساخت‌های مشابهی را نشان می‌دهند و در آینده باید مطالعات تطبیقی در این زمینه انجام شود(۱۶).

در دستگاه ریخت‌شناسی پراپ، گه‌گاه ناسازواری‌هایی دیده می‌شود؛ برای نمونه، هر چند در مواردی بر گسست توالی خویش‌کاری‌ها انگشت نهاده، گاهی نیز نظام ریخت‌شناسی خود و خویش‌کاری‌های متوالی را منسجم و تخطّی‌ناپذیر به شمار آورده است: «توالی خویش‌کاری‌ها همیشه یکسان است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۴) (۱۷). با وجود این، نظریّهٔ ریخت‌شناسی پراپ توجّه بسیاری از دانشمندان نامدار حوزهٔ علوم انسانی را به خود جلب نموده است و ایشان در نقد و یا تکمیل آن کوشیده‌اند(۱۸).

پیشینه و اهمیت پژوهش

نظریّهٔ ریخت‌شناسی پراپ در ایران ناشناخته نیست و بسیاری از پژوهشگران ایرانی از آن سود برده‌اند. از جمله «تحلیل ریخت‌شناسی داستان سیاوش بر اساس نظریّهٔ ولادیمیر پراپ» از استاجی و رمشکی، «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی» از پروینی و ناظمیان، «بررسی قصّه‌های دیوان در شاهنامهٔ فردوسی» از روحانی و عنایتی قادیکلایی، «ریخت‌شناسی قصّهٔ خیر و شر بر اساس نظریّهٔ پراپ» از ایشانی، «بررسی ریخت‌شناسی داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی بر اساس نظریّهٔ ولادیمیر پراپ» از روحانی و عنایتی قادیکلایی. دریافتن دقایق آرای پراپ کار آسانی نیست و به

تمرین و تجربهٔ کافی نیاز دارد. در پژوهش‌های انجام‌گرفته، آرای پراپ به روشنی گزارش نشده و ابعاد گوناگون نظریّهٔ او در متون مورد مطالعه به کار گرفته نشده است؛ از جمله به گزارش خویش‌کاری‌ها و تبیین زنجیرهٔ نمادین خویش‌کاری‌ها بسنده شده و از تحلیل و ترسیم الگوهای حرکتی قصّه‌ها که کارکردی بنیادین در شناخت و مقابلهٔ ریختاری قصّه‌ها دارد، غفلت شده است. مقالهٔ «ریخت‌شناسی داستان پیامبران در تفسیر طبری و سورآبادی» از عبدالمجید یوسفی‌نکو با عنوانی مشابه با پژوهش حاضر به انجام رسیده است، امّا اگرچه مؤلّف نظریّهٔ پراپ را مبنای پژوهش خود دانسته، در بخش عملی کار، به‌کلّی از آرای پراپ فاصله گرفته است؛ برای نمونه نام خویش‌کاری‌ها را تغییر داده و به‌ناگزیر، نمادهای وضع شدهٔ پراپ برای هر خویش‌کاری را نیز به کار نبرده است. در نتیجه، از تبیین زنجیرهٔ خویش‌کاری‌ها که لازمهٔ ترسیم نمودار حرکتی قصّه‌هاست، نیز اثری در این مقاله دیده نمی‌شود. همهٔ این کاستی‌ها معلول این پیش‌فرض ذهنی بوده که ساختار همهٔ قصّه‌های پیامبران در دو تفسیر یاد شده به‌مانند یکدیگر است. از همین روی مؤلّف به نشان دادن نقش‌های مشترک مشاهده شده در قصّه‌ها بسنده کرده است. رویکرد این مقاله، به‌طور کلّی با غایات نظریّهٔ ریخت‌شناسی پراپ و نظام‌های غالب بر مطالعات ساختارگرایی تفاوت دارد.

در پژوهش حاضر، نویسنده برای نخستین‌بار آرای پراپ را در مطالعهٔ یک قصّهٔ مستقل از تفاسیر قرآنی به کار گرفته و پس از گزارشی فراخور از نظریّهٔ پراپ، توانش ارتباطی این نظریّه و جوانب آن را در بررسی یک قصّهٔ دینی به آزمون گذارده است.

پرسش‌های پژوهش

۱. چرا نظریّهٔ ریخت‌شناسی پراپ که برآمده از مطالعهٔ قصّه‌های پریان روسی است، می‌تواند در مطالعهٔ قصّه‌های قرآنی سودمند باشد؟

۲. کارآمدی نظریّهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ در مطالعهٔ ساختار قصّه‌های قرآنی از چه روی می‌تواند باشد؟

فرضیه‌های پژوهش

۱. از آن‌رو که پراپ بر مطالعهٔ ریشه‌های دینی قصّه‌ها تأکید ورزیده، می‌توان نسبت‌های معناداری میان این دو پیدا کرد.

۲. با توجّه به ساختاری بودن نظریّهٔ پراپ، می‌توان در مطالعهٔ قصّه‌های قرآنی از آن سود برد.

قصه سلیمان‌بن‌داوود علیه‌السّلام

قصّهٔ حضرت سلیمان(ع) از سه حرکت تشکیل شده است که ساختار هر کدام از این حرکت‌ها، به تفکیک تبیین و تحلیل می‌شود.

حرکت اوّل قصّه

پس چون داوود علیه‌السّلام نماند، سلیمان‌بن‌داوود علیهما السّلام بملکت بنشست و خدای عزّ و جلّ او را هم ملکت داد و هم پیغامبری میراث از پدرش داوود علیه‌السّلام، چنان‌که خدای عزّ و جلّ گفت: وَ وَرِثَ سُلَيْمانُ داوُدَ (نمل/۱۶). و آن ملکت بد و حکم کردن و پیغامبری بود. و سلیمان علیه‌السّلام به روزگار پدر خلیفت پدر بود و خدای عزّ و جلّ او را قضا آموخته بود... و خدای عزّ و جلّ سلیمان را علیه‌السّلام ملکتی داده بود چنان‌که نه از پیش وی و نه از پس وی هیچ‌کس را نداده بود. و آن، آن است که سلیمان علیه‌السّلام گفت: هَبْ لِي مُلْكاً لا يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ (ص/۳۵). پس خدای عزّ و جلّ حاجت وی روا کرد و ملکتی چنان‌که او می‌خواست به وی داد، و زبان مرغان وی را بیاموخت و این مملکت به جهان اندر هیچ‌کس را نبوده است. و این آن است که خدای عزّ و جلّ گفت: فَسَخَّرْنا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخاءً حَيْثُ أَصابَ (ص/۳۶). و جای دیگر گفت عزّ و جلّ: وَ حُشِرَ لِسُلَيْمانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَ الْإِنْسِ وَ الطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ (نمل/۱۷). و جای دیگر گفت عزّ و جلّ: يا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَ أُوتينا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ (نمل/۱۶). پس دیوان را و باد را و مرغان را و جانوران را مسخّر وی گردانید و همه را محکوم و فرمان‌بردار وی گردانید. و دیوان از بهر او بناها کردند از سنگ و چیزهای دیگر که خدای عزّ و جلّ گفت: يَعْمَلُونَ لَهُ ما يَشاءُ مِنْ مَحارِيبَ وَ

تَماثیلَ وَ جِفانٍ کَالْجَوابِ وَ قُدُورٍ راسِیاتٍ (سبأ/۱۳). و امّا این محاریب که دیوان کردند آن مسجد بیت‌المقدّس است که از سنگ بپرداخته‌اند، و این تماثیل آن است که بر تخت سلیمان علیه‌السّلام کرده بودند از نقش‌های رنگارنگ، و آن چهارپایه تخت او بدان یاقوت سرخ بر شبه صورت‌ها تمثال کرده بودند که بر سر وی سایه داشتی، و طلسم ساخته بودند که پر فراخ کردی و باز کردی. تماثیل این بود. و این جفان کالجواب کاسها بود که ساخته بودند چند حوض‌ها و قدور راسیات دیک‌ها بود چند کوه‌کوه و امّا اینکه همی گوید عزّ و جلّ: وَ الشَّیاطینَ کُلَّ بَنَّاءٍ وَ غَوَّاصٍ (ص/۳۷). و این غوّاصی به روزگار سلیمان علیه‌السّلام آمده است و پیش از وی نبوده است... (تلخیصی از ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶: ج ۵: ۱۲۲۵- ۱۲۲۸).

حدیث مور

پس یک روز باد سلیمان علیه‌السّلام را با آن بساط چنان‌که صفت کردیم می‌برد و چون به زمین فرود آورد، همه بر اسبان نشستند و اشتران و می‌گردیدند، و به جایگاهی برسیدند که آن را وادی‌النّمل خواندند، وادی موران. و آن جایگاه مورچگان بسیار بودند. و از آن مورچه‌ای با آن دیگری گفت که اندر خانه‌ها روید که سلیمان علیه‌السّلام می‌آید با سپاه، نباید که سپاه او شما را به پای بکوبند و ایشان ندانند و آگاه نباشند. چنان‌که خدای عزّ و جلّ گفت: حَتَّی إِذا أَتَوْا عَلی وادِ النَّمْلِ، قالَتْ نَمْلَةٌ: یا أَیُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَساکِنَکُمْ لا یَحْطِمَنَّکُمْ سُلَیْمانُ وَ جُنُودُهُ وَ هُمْ لا یَشْعُرُونَ. و این ثنایی بود که آن مورچه بر سلیمان علیه‌السّلام می‌کرد، گواهی داد که سلیمان علیه‌السّلام دادگر است و کم‌رنج است به آنکه گفت و هم لا یشعرون، یعنی که اگر بدانندی، شما را نکوبندی و نه رنجانیدندی. پس خدای عزّ و جلّ گفت: فَتَبَسَّمَ ضاحِکاً مِنْ قَوْلِها. گفتا سلیمان بخندید از شادی آنکه خدای عزّ و جلّ وی را چندین مملکت داده بود که سخن مورچه چنین همی‌بشنود و بداند، و هیچ خلق نیست ضعیف‌تر از مورچه. پس سلیمان علیه‌السّلام گفت: رَبِّ أَوْزِعْنی أَنْ أَشْکُرَ نِعْمَتَکَ الَّتی أَنْعَمْتَ عَلَیَّ وَ عَلی والِدَیَّ (نمل/۱۹). گفتا یا ربّ مرا توفیق ده تا حقّ آن نعمت که تو مرا داده‌ای بگزارم، و شکر آن بکنم به آن نعمت که مادر و پدر مرا دادی. پس گفت: وَ أَنْ أَعْمَلَ صالِحاً تَرْضاهُ (نمل/۱۹). و توفیق ده مرا تا کار

نیک کنم چنان‌که تو بپسندی. پس گفت وَ أَدْخِلْنی بِرَحْمَتِکَ فی عِبادِکَ الصَّالِحینَ (نمل/۱۹). گفت مرا با بندگان خویش نیکان به رحمت خویش اندر بهشت کن... (α: وضعیت آغازین) (تلخیصی از ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶: ج ۵: ۱۲۳۱- ۱۲۳۲).

بیفتادن سلیمان علیه‌السلام از ملکت

و این آیت که خدای عزّ و جلّ گفته است اندر سوره ص: وَ لَقَدْ فَتَنَّا سُلَیْمانَ وَ أَلْقَیْنا عَلی کُرْسِیِّهِ جَسَداً ثُمَّ أَنابَ (ص/۳۴). گفت عزّ و جلّ که ما سلیمان را آزموده کردیم و کسی دیگر را بر کرسی وی نشاندیم. و سبب این قصّه چنان بوده است که اندران حوالی ملکی بوده است اندر جزیره‌های دریا و آن ملک را ملکت و پادشاهی بسیار بود، و بت‌پرست بود (a۶: کمبود و نیاز به شکل‌های دیگر ■ [نیاز به انجام رسالت الهی])(۱۹). و آن ملک به میان دریا اندر بودی در جزیره‌ای محکم و دو ماهه راه بود اندر دریا تا پیش وی. پس سلیمان علیه‌السّلام بدان بساط خویش - چنان‌که صفت کردیم - برنشست با جمله سپاه خویش از آدمیان و پریان و دیوان و چهارپایان، (C↑: قهرمان جست‌وجوگر تصمیم به مقابله می‌گیرد و عزیمت می‌کند) چنان‌که حکایت کرده‌ایم، و باد او را ببرد اندر هوا (G۱: انتقال مکانی قهرمان؛ قهرمان در هوا پرواز می‌گیرد). تا بران شهر رسید، و آنجا فروآمد، و با آن ملک کارزار کرد (H: جنگ با شریر)، و آن ملک کشته شد (I: پیروزی در میدان جنگ)، و لشکر و سپاه وی و مردمان آن شهر را اغلب مسلمان گردانید و بدو بگرویدند و مسلمان شدند. و سلیمان علیه‌السّلام آن مال و خواسته آن ملک جمله غنیمت کرد. و آن ملک را دختری بود که در جمله روی زمین هیچ‌کس صورتی بدان پاکیزگی و بدان جمال که وی بود، ندیده بود. و سلیمان علیه‌السّلام او را بگرفت و مسلمان گردانید، و او را زن کرد و با خود ببرد و در حجره‌ای بنشاند (W**: عروس و مملکت، یکجا به قهرمان پاداش داده می‌شود) (تلخیصی از ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶: ج ۵: ۱۲۳۸- ۱۲۳۹).

ریخت‌شناسی حرکت اوّل قصّه

قصّهٔ حضرت سلیمان(ع)، وضعیت آغازین (α) بسیار مبسوطی دارد و وضعیتی نشان‌دار به شمار می‌رود. هر قصّه‌ای معمولاً با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود؛ مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند، یا قهرمان آینده (که مثلاً سربازی است) با ذکر نام و موقعیتش معرّفی می‌شود. این صحنه با آنکه یک خویش‌کاری محسوب نمی‌شود، با وجود این یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است(۲۰). جاه و جلال و جبروتی خداداد که سلیمان(ع) از آن بهره‌مند بوده، درونمایهٔ این بخش از قصّه است. وضعیت آغازین قصّه، هر چند فاقد حرکت داستانی است، در ایجاد زمینه و فضاسازی، نقشی بنیادین دارد. ذات وهّاب الهی، شخصیت بخشنده را نشان داده و سلیمان(ع) نیز قهرمان این بخش از قصّه است. در وضعیت آغازین قصّه، صفات و سجایایی از قهرمان دیده می‌شود که نوید قهرمانی سترگ را می‌دهد(۲۱). «عناوین و صفات قهرمانان، کمیت‌های متغیّر قصّه هستند. مراد ما از صفات، مجموعهٔ همهٔ خصایص ظاهری قهرمانان مانند سن، جنس، مقام، ظاهر و جزییات این سیما و ظاهر و مانند اینهاست. این صفات به قصّه درخشندگی، فریبایی و زیبایی ویژهٔ آن را می‌بخشند» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۷۵).

همهٔ ویژگی‌هایی که سلیمان(ع) با آن شناسانده شده، در حرکت‌های قصّه، پی‌بست‌های سازه‌ای اجزای قصّه را تشکیل می‌دهند؛ عناصری مانند پیغامبری، ملکت، دادگری و داشتن منصب قضا، دانستن زبان مرغان، مسخّر بودن دیوان و جانوران و باد، بناها و اشیای شگفت‌انگیز، همگی در فرایند تکوین، تکامل و فرود حرکت‌های قصّه اهمّیتی بنیادین دارند. «شروع خوب، نه تنها شخصیت‌ها و وضعیت و موقعیت را می‌شناساند، بلکه لحن و حال و هوای داستان را نیز نشان می‌دهد. گفته‌اند که پایان داستان، تلویحاً در شروع داستان نهفته است» (جمال میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۸). وضعیت آغازین، اغلب تصویری از یک خوشبختی و رفاه غیر عادی، گاهی با تأکید و اغلب به صور زنده و زیبا عرضه می‌دارد و این خوشبختی زمینه‌ای متضاد را برای بدبختی‌ای که اتّفاق خواهد افتاد فراهم می‌سازد(۲۲). معمولاً وضعیت آغازین قصّه، در روند حرکتی داستان دچار باژگونگی می‌شود و به فاجعه می‌انجامد. از آنجا که ساختار، مجموعهٔ

عناصری است که به تشکیل انگاره‌ای معنادار می‌انجامد(۲۳)، اهمیت وضعیت آغازین این قصّه نیز پس از پایان یافتن هر حرکت قصّه آشکار می‌شود.

سلیمان(ع)، قهرمان حرکت آغازین قصّه است و آن ملک بت‌پرست، شخصیت شریر این حرکت به شمار می‌رود. باد، شخصیت یاریگر قصّه است، زیرا خویش‌کاری انتقال مکانی قهرمان (G^1) از حوزه‌های عملیاتی شخصیت یاریگر است(۲۴). در قصّه‌های پریان، شاهزاده خانم شخصیت جست‌وجو شونده‌ای است که قهرمان قصّه، پس از گذراندن مراحلی دشوار به همسری او می‌رسد. در این حرکت نیز سلیمان(ع)، پس از پیروزی بر شخصیت شریر در نبرد، ملکت کافران و شاهزاده خانم را به دست می‌آورد. این کامیابی، از لحاظ ساختاری با قصّه‌های پریان همخوانی دارد؛ در واقع «یک مضمون را به گونه‌های مختلف عرضه» داشته‌اند(۲۵). هر قصّه‌ای برای آنکه به حرکت درآید، نیاز به یک شرارت (A) دارد که شخصیت شرّیر قصّه آن را به انجام می‌رساند. در اینجا، حرکت قصّه با یک شرارت آغاز نمی‌شود، بلکه وضعیت ایدئولوژیک شخصیت شرّیر، قهرمان را بر آن می‌دارد که برای گسترش آیین یگانه‌پرستی به عزیمت ($C\uparrow$) بپردازد. «وقتی قصّه‌ای قسمت «شرارت» را ندارد، اغلب مستقیماً با کمبود یا نبودن چیزی (a) آغاز می‌شود» (پراپ، ۱۳۸۶: ۷۲). حرکت آغازین قصّهٔ سلیمان(ع) از گونهٔ نخست الگوهای شش‌گانهٔ حرکتی پراپ است که با نیاز به گسترش آیین یگانه‌پرستی آغاز می‌شود و پس از نبرد با شخصیت شرّیر، با به دست آوردن مال و خواستهٔ وی و ازدواج با دخترش پایان می‌پذیرد:

$$\frac{W^{**}}{} \qquad a^{\epsilon}$$

نمودگار برآمده از خویش‌کاری‌های حرکت اوّل قصّه: $a^{\epsilon}\ C\uparrow\ G^1\ H\ I\ W^{**}$

این حرکت از طریق نبرد قهرمان با شرّیر و پیروز شدن قهرمان (H _ I) بسط یافته است(۲۶).

حرکت دوم قصّه

و آن دختر همه روز و شب همی‌گریستی از غم پدر خویش ... و سلیمان علیه‌السّلام دل‌تنگ می‌بود و ندانست که با وی چه کند تا دل او خوش شود. پس دیوان را بخواند و

با ایشان مشورت کرد ... پس دیوان برفتند و صورتی از سنگ رخام بتراشیدند هم بر مثال آن پدر او، و پیش سلیمان علیه‌السّلام بردند و گفتند که بفرمای تا این صوره پدر او پیش وی نهند، تا او بدین دل خوش کند. ... پس آن دختر آن صوره را جامه‌های ملوکانه بدوخت، و اندرو پوشانید، و کلاه بر سر وی نهاد، و شب و روز در برابر آن نشسته بودی و دلش بدان خوش بود. و پس چنان بود که از دوستی پدر همه روز او را پرستیدی و سجده بدو همی‌بردی ... و با سلیمان علیه‌السّلام خوش باز ایستاد. ... و آصف‌بن‌برخیا اندر سرای سلیمان علیه‌السّلام چنان بودی که بی‌بار و بی‌حجاب دررفتی، و این هزار زن که سلیمان داشت، هیچ از وی بپرده نبودندی، ... و آصف آگاه شد که آن دختر سنگ را همی‌پرستد، ... پس آصف برخاست و به نزدیک سلیمان آمد و گفت: یا پیغامبر خدای، مرا دستوری ده تا از میان خلق بیرون شوم و عبادت کنم که کار من بداخر رسید، باری مرا به نیکویی یاد کنند. سلیمان صلوات اللّه علیه او را دستوری داد. آصف به مزکت آدینه شد و بنشست و به نزدیک سلیمان نیامد. پس سلیمان علیه‌السّلام او را بخواند و گفت: چرا سوی ما همی‌نیایی. گفت: از بهر آنکه عیال تو چهل روزست تا به خانه تو بت همی‌پرستد. پس سلیمان صلوات اللّه علیه به خانه اندر شد و آن بت را بشکست و آن دختر را عقوبت کرد و سبک جامه پاک بپوشید و به عبادت مشغول شد. ... و بسیار زاری کرد و از خدای عزّ و جلّ عذر خواست و بگریست.

و سلیمان را صلوات اللّه علیه انگشتری بود که همه مملکت سلیمان مر آن انگشتری را بفرمان بودند که نام بزرگ خدای عزّ و جلّ بر آن نبشته بود. و زنی بود از مادر فرزندان سلیمان مر او را جراده خواندندی، و سلیمان علیه‌السّلام از همه زنان بر وی آمن‌تر بودی، و هر گاه که اندر آب‌خانه شدی، یا با زنی بخواستی خفتن، نه شایستی که آن انگشتری با خویشتن داشتی از جلالت نام خدای عزّ و جلّ، پس آن انگشتری از انگشت بیرون کردی و مر این جراده را دادی (§: عناصر ربط‌دهنده، پیونددهنده). پس آن روز که خدای تعالی خواست که آن ملکت از وی بشود، چون به آب‌خانه اندر شد، انگشتری مر جراده را داد. یکی دیو بود از مهتران دیوان، نام او صخر بود و خویشتن بر مانند سلیمان علیه‌السّلام بساخت و پیش جرّاده رفت و گفت انگشتری مرا ده، جرّاده پنداشت که سلیمان علیه‌السّلام است و هیچ او را از سلیمان علیه‌السّلام بازنشناخت و

انگشتری او را داد، و آن دیو انگشتری بستد و حالی برفت و بر تخت بنشست، و انگشتری در انگشت کرد، و همه خلقان هیچ‌کس او را بازنشناختند از سلیمان، و هم چنان‌که فرمان سلیمان می‌بردند، جمله فرمان‌بردار او گشتند. پس چون سلیمان علیه‌السّلام از آب‌دست فارغ شد، پیش جرّاده رفت و انگشتری طلب کرد، و جرّاده گفت که من انگشتری سلیمان را دادم و تو نه سلیمانی، تو دیوی‌ای و خود را بر مثال سلیمان ساخته‌ای، و اگر نه سلیمان علیه‌السّلام آب‌دست کرد و انگشتری گرفت و بر تخت ملکت نشست، تو برو و ابلهی مکن و اگر نه سلیمان بداند و تو را پاره‌پاره گرداند. پس سلیمان علیه‌السّلام متحیّر اندر ماند و هیچ ندانست که چه کند، و او را اندر هیچ حجرها رها نمی‌کردند، و از خانه بیرون کردند، و هر کجا برفتی و گفتی که من سلیمان‌ام، او را چندان بزدندی که بیهوش گشتی، و آن دیو بر تخت نشسته بود و آن ملک می‌راند و حکم و فرمان همی‌داد ([۱۲]A: جایگزین کردن دروغین).

و سلیمان علیه‌السّلام هر گاه که به خانه خود نزدیک زنان خویش اندر رفتی، او را در خانه رها نکردندی و روی از وی پنهان کردندی. پس عاجز اندر مانده بود و گرسنه شد و هیچ تدبیر نمی‌دانست. پس از شهر بیرون شد و دریا نزدیک بود، و به لب دریا رفت پیش صیّادان که ماهی همی‌گرفتند، ([۵]B: قهرمان رانده‌شده به جای دیگری برده می‌شود■) و گفت که من سلیمان‌ام. صیّادی برخاست و چوبی بر سر وی زد و سرش بشکست. پس همچنان گرسنه می‌بود و تدبیری نمی‌دانست و به حمّالی صیّادان رفت و تا شب حمّالی همی‌کرد. ... تا مدت چهل روز بگذشت. پس خدای عزّ و جلّ بر وی ببخشود و ملکت به وی باز داد. و سبب چنان بود که دیو بر تخت بنشست و حکمی همی‌کرد که با حکم‌های سلیمان علیه‌السّلام موافق نبود، و بیرون حکم توریت بود، و علما و حکما همی‌دانستند که آن مخالف حکم توریت است، و از بیم آنکه پنداشتند که او سلیمان است، هیچ نمی‌یارستند گفتن. پس آصف‌بن‌برخیا برخاست و بیامد، و جمله بنی‌اسراییل بیامدند، و آصف در حجرهای سلیمان علیه‌السّلام درمی‌رفت و از حال سلیمان علیه‌السّلام می‌پرسید، ایشان گفتند که سلیمان علیه‌السّلام اکنون چهل روز گذشت تا هیچ نزدیک ما نیامد. پس یقین گشتند که آن دیو است که بر جای سلیمان علیه‌السّلام نشسته است (EX: رسوا شدن قهرمان دروغین). پس حق تعالی سلیمان

علیه‌السّلام را ملکت باز داد، و به جای خویش بازآورد (K^{Δ}: مصیبت خاتمه می‌یابد) (تلخیصی از ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶: ج ۵: ۱۲۳۹- ۱۲۴۴).

ریخت‌شناسی حرکت دوم قصّه

در حرکت دوّم قصّه، وضعیت آغازین قهرمان قصّه دچار دگرگونی می‌شود و قهرمان به ابتلای الهی گرفتار می‌آید. سلیمان(ع) در این حرکت نیز قهرمان قصّه است. یاریگری دیوان و آصف، سلیمان(ع) را باید جزء عناصر پیونددهنده به شمار آورد، نه خویش‌کاری‌های مستقل و جداگانه‌ای، زیرا این یاریگری‌ها در روند گشودن گره‌پیچ قصّه به انجام نرسیده‌اند، بلکه عناصر پیوندی‌ای هستند که زمینهٔ ابتلای سلیمان(ع) را به پادافره الهی فراهم کرده‌اند. ناله و زاری، شکایت، گفت‌وگو و خبررسانی، از مهم‌ترین عناصر پیونددهنده در قصّه‌ها هستند. «برای حادثه‌ها و رویدادهای پیونددهنده نیز اشخاص خاصی وجود دارد (مانند شکایت‌کنندگان، خبرآوران، طعنه‌زنندگان)» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

بنابراین حادثه‌های آغازین این حرکت، همگی عناصر ربط‌دهنده هستند و زمینه و انگیزهٔ حرکتی این بخش از قصّه را ایجاد کرده‌اند. حادثه، «تدبیری است برای واقعیت و عینیت بخشیدن به افکار، احساس‌ها و اعمال پا در هوا» (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۸۱) و «از اجزای ترکیب‌کنندهٔ پیرنگ است» (جمال میرصادقی، ۱۳۸۸: ۹۳). دیوی که انگشتری سلیمان(ع) را ربوده و به جای او بر اریکهٔ پادشاهی نشسته (B^{Δ})، با شرارت خود، نقطهٔ آغازین حرکت این بخش از قصّه را ایجاد کرده و همزمان شخصیت ضدّ قهرمان قصّه (قهرمان دروغین) را نیز دارد. در حرکت دوم قصّه، آزمون (D)، جنگ (H) یا کار دشواری (M) دیده نمی‌شود که قهرمان با انجام دادن آنها به بسط قصّه کمک کند؛ زیرا نتیجهٔ شرارت دیو، رانده شدن سلیمان از خان‌ومان خویش (B^{Δ}) است که با بخشایش خداوند بر وی، شریر که قهرمان دروغین قصّه هم هست، شناخته می‌شود (EX) و سلیمان(ع) دوباره بر تخت فرمانروایی می‌نشیند و مصیبت پایان می‌یابد (K^{Δ}). بنا بر آنچه گفته شد، حرکت دوم قصّهٔ سلیمان(ع) نیز الگویی از نوع نخست الگوهای حرکتی پراپ در قصّه‌های پریان دارد:

K^{5} A^{12}

نمودگار برآمده از خویش‌کاری‌های حرکت دوم قصّه: $A^{12}\ B^{5}\ EX\ K^{5}$

حرکت دوم قصّه، فاقد هرگونه بسط و کشمکشی است، زیرا شرارت شریر و مصیبت برآمده از آن با مشیت الهی برطرف می‌گردد و شخصیت قهرمان قصّه در آن نقشی ندارد. عنصر مقابله و عزیمت (C↑) که از حوزه‌های عملیاتی قهرمان است(۲۷)، در اینجا دیده نمی‌شود.

حرکت سوم قصّه

قصه سلیمان علیه‌السّلام با بلقیس و هدهد

و سلیمان علیه‌السّلام غزا کردن دوست داشتی (.mot) و او را خبر آمد که در زمین یمن اندر بت‌پرستان‌اند از عرب (a^{6}: کمبود و نیاز به شکل‌های دیگر■ [نیاز به انجام رسالت الهی]). و سلیمان علیه‌السّلام بساط راست کرد و سپاه را بر بساط برنشاند (C↑: قهرمان جست‌وجوگر تصمیم به مقابله می‌گیرد و عزیمت می‌کند). و باد وی را برداشت از شام بدان که به یمن برد (G^{1}: انتقال مکانی قهرمان؛ قهرمان در هوا پرواز می‌گیرد) و راه به زمین حجاز بود. و سلیمان علیه‌السّلام چون به مکّه رسید، باد را بفرمود تا بساط آنجا بنهاد ... پس از مکّه برفت و به زمین حجاز بیرون شد و راه گذرش بر بیابان سبا بود، و گرمای گرم بود و خلقان تشنه شده بودند، و سلیمان علیه‌السّلام خواست که بداند که آب کجاست و کجا نزدیک‌تر است، تا دیوان را بفرماید تا چاه بکنند و آب برآرند (§: ربط‌دهنده، پیونددهنده). و اندران زمین هیچ‌کس نمی‌دانست که آب کجاست مگر هدهد. پس هدهد را طلب کردند و وی را اندر میان مرغان نیافتند. پس سلیمان علیه‌السّلام گفت: ما لِيَ لا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كانَ مِنَ الْغائِبِينَ. لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذاباً شَدِيداً، أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ، أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطانٍ مُبِينٍ. فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ (نمل/۲۰-۲۲) (β^{3}: یکی از اعضای جوان‌تر خانواده غیبت می‌کند؛ به گردش می‌رود■).

و هدهد آنجا رفته بود که بلقیس بود. و بلقیس زنی بود ملکه و پادشاه به ناحیت شام به سبا، و آن ناحیت همه او فرمان دادی و اندر زمانه وی هیچ‌کس از او نیکو روی‌تر نبود و

مادرش پری بوده بود، و پدرش از ملوک بوده بود، و این هدهد آنجا افتاده بود و بلقیس را بدیده بود بر تخت. و تخت بلقیس را هشتاد گز درازنا بود و هشتاد گز پهنا بود، و اصلش از زر سرخ بود و یاقوت‌ها و گوهرها فراوان بر آن نشانده. ... پس چون سلیمان علیه‌السّلام نگاه کرد و هدهد را نیافت، گفت وی را عذاب کنم عذابی سخت، یا حجّتی بیارد هویدا. و این آن است که گفت: أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطانٍ مُبِينٍ. یعنی به خبر یقین.

پس هدهد بازگردید و همی‌آمد که نزدیک سلیمان علیه‌السّلام آید، ... پس چون هدهد پیش سلیمان آمد، گفتا کجا بودی؟ هدهد گفت: أَحَطْتُ بِما لَمْ تُحِطْ بِهِ (النّمل/۲۳). گفتا من چیزی دانم که تو ندانی و، جِئْتُکَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ (نمل/۲۳). گفتا خبری آوردم تو را از سبا خبری درست (§: ربط‌دهنده، پیونددهنده: آگاهانیدن مستقیم). سلیمان علیه‌السّلام گفت: چیست؟ هدهد گفتا: إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ (نمل/۲۴). گفت: من یافتم زنی را که پادشاه ایشان بود و وی را همه چیزی داده بودند، وَ لَها عَرْشٌ عَظِيمٌ (نمل/۲۳). و وی را تختی بود بزرگ، وجدتها و قومها یسجدون للشّمس من دون اللّه (نمل/۲۵). و آن زن و گروه او همه آفتاب‌پرست بودند (شخصیت جدیدی که می‌توان آن را اصطلاحاً شریر نامید، وارد قصّه می‌شود).

پس سلیمان علیه‌السّلام را از آن عجب آمد و گفتا: سَنَنْظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكاذِبِينَ؟ (نمل/۲۸). گفتا نگاه کن که راست همی‌گویی یا دروغ؟ ($\varepsilon^{۲}$: خبرگیری قهرمان از احوال شریر). گفت نه که راست همی‌گویم. پس سلیمان علیه‌السّلام نامه‌ای بنوشت و هدهد را داد و گفتا: این به نزدیک آن ملکه بر ($B^{۲}$: گسیل داشتن، فرستادن). ... و هدهد نامه ببرد و اندر کنار بلقیس انداخت و خود از دور بر درختی نشست و نگاه همی‌کرد که تا خود چه گویند. و بلقیس چون آن نامه بدید عجب آمدش و گفت: این بزرگ ملکی است که مرغی چنین فرمان‌بردار وی است. و بلقیس بار داد و سپاه را همه گرد کرد و نامه پیش ایشان بگشود و بخواند و گفت: يا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتابٌ كَرِيمٌ. إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمانَ وَ إِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ. أَلَّا تَعْلُوا عَلَيَّ وَ أْتُونِي مُسْلِمِينَ (نمل/۳۰-۳۲). گفت یا قوم نامه‌ای انداختند به من بزرگوار از سلیمان، و اندر آن نبشته است به نام خدای بخشاینده مهربان، که بزرگی مکنید بر من و مسلمان شوید. و در نامه نوشته بود که لا تَتَكَبَّروا عَلَيَّ، یعنی بزرگی مکنید بر من، و این نامه سخت موجز است و

مختصر (§: ربط‌دهنده، پیونددهنده). ... پس بلقیس مران سرهنگان خویش را گفت: یا أَیُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِی فِی أَمْرِی ما کُنْتُ قاطِعَةً أَمْراً حَتَّی تَشْهَدُونِ (نمل/۳۲). گفتا چه بینید اندر کار من؟ و چه جواب دهید مرا؟ و این سلیمان چه مردی است، شما شناسید وی را یا نه؟ گفتند که شناسیم و او ملکی بزرگ است به شام اندر... پس بلقیس گفت: إِنَّ الْمُلُوکَ إِذا دَخَلُوا قَرْیَةً أَفْسَدُوها وَ جَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِها أَذِلَّةً وَ کَذلِکَ یَفْعَلُونَ (نمل/۳۴). گفتا ملکان چون به شهری اندر شوند فسادها کنند، و عزیزان را خوار کنند، و من وی را هدیه‌ای فرستم اگر بپذیرد دانم که دنیا می‌طلبد، و اگر نپذیرد دانم که ملک است، و حق است، و پیغامبر خدای است ([1]D: آزمودن قهرمان). پس رسولی بیرون کرد و دو خشت بفرستاد یکی از زر و یکی از سیم، و یک حقّه که اندرو یک دانه یاقوت سرخ بود که هرگز هیچ ملوک آنچنان یاقوتی ندیده بود ... و آن یاقوت ناسفته بود، و پیش از سلیمان علیه‌السّلم هرگز هیچ کس یاقوت را سولاخ نکرده بود ... و بلقیس وی را گفته بود که او را بپرس که اندرین حقّه چیست پیش از آنکه حقّه را سر باز کنی. پس چون بگوید، بگو که این را به چه سولاخ کنند. و با این رسولان صد غلام و صد کنیزک فرستاده بود از بهر هدیه، همه به دیدار و به جامه یکسان، چنان که هیچ‌کس ایشان را از یکدیگر بازنشناختی. و بلقیس این رسول را گفته بود که سلیمان علیه‌السّلام را بگو تا ایشان را از یکدیگر جدا کند که غلام کدام‌اند و کنیزکان کدام‌اند... . پس چون نیز بگفته شد، بگو که کدام آب است که نه از زمین برآمده باشد و نه از آسمان فرو آمده باشد و آن آب تشنگی بنشاند؟ پس آن رسول بلقیس، برفت و آن هدیه‌ها ببرد. و جبریل علیه‌السّلام برفت و آن احوال‌ها جمله معلوم سلیمان علیه‌السّلام بکرد که چه می‌آورند و چه خواهند پرسید، و آن جواب‌ها آن جمله سلیمان علیه‌السّلام را بگفت (§: ربط‌دهنده، پیونددهنده: آگاهانیدن مستقیم).

پس سلیمان علیه‌السّلام بفرمود تا آن بساط او جمله خشت‌های زرین و سیمین اندر انداختند هم بر مثال آن دو خشت که بلقیس می‌فرستاد. و بفرمود تا همه خلقان از آدمی و دیو و پری حاضر شدند و بر مراتب چنان‌که صفت کرده‌ایم بر بساط بنشستند و مرغان بر هوا پر در پر زدند و آن بساط را بقاعده بیاراستند. و سلیمان علیه‌السّلام بر

تخت بنشست و پس رسولان بلقیس را بار دادند. و چون رسول به بساط انـدر آمـد و آن خشت‌های زرین و سیمین دید همه بساط انداخته، شرم داشت که آن دو خشت خویش پیش وی برد، و پنهان بکرد، و خود بدر نیـاورد. و آن دیگـر چیزهـا ببردنـد و پـیش وی بنهادند. سلیمان علیه‌السّلام گفت که آن خشت‌های زرّین و سیمین کو؟ آن رسـول مقـرّ نیامد از خجلی، و گفت که خود نداریم. پس سلیمان علیه‌السّلام گفـت: أَتُمِـدُّونَنِ بِمـالٍ فَما آتانِيَ اللَّهُ خَيْرٌ مِمَّا آتاكُمْ (نمل/۲۷). گفتا مرا بخواسته مدد خواهید داد که خدای عزّ و جلّ مرا چندانی خواسته و پادشاهی و دین بدادست که هرگز هیچ‌کس را ندادست. پـس رسول بلقیس پیغام بگزارد و نامه بداد و آن مسئله‌ها بپرسید. پس سـلیمان علیـه‌السّـلام گفت که آن آب که نه از زمین است و نه از آسـمان اسـت آن عـرق اسـب اسـت ... امّـا اندرین حقّه یک دانه یاقوت است ناسفته، سرخ، نیکو، که هیچ ملوکان این‌چنین یـاقوتی ندارند. پس آن رسول پرسید که آن را به چه سولاخ کنند؟ سلیمان علیه‌السّلام دیـوان را بفرمود تا الماس بیاوردند و یک مورچه را بیاوردند تا یک تا موی به دندان گرفت و آن را به الماس سولاخ کرد، و آن موی در دهان گرفت و بدان سولاخ اندر شـد و از دیگـر سـو بیرون آمد و آن موی اندر آنجا کشید. پس بفرمـود تـا آن غلامـان و کنیزکـان را طعـام آوردند. و چون طعام خواستند خورد، بفرمود تا پیش‌تر طشت و آفتابه آوردند تا دست‌هـا بشورند. و علامت مردان آن است که دست شورند آستین برزنند و زنان آستین برنزننـد. و نیز یک علامت دیگر است که زن چون دست شورد، کف دست پیش دارد. پـس چـون این دو علامت بدیشان پدیدار آمـد، سـلیمان علیـه‌السّـلام آن غلامـان و کنیزکـان را از یکدیگر جدا کرد. و آن رسول را بازگردانید و آن هدیه‌ها را جمله رد بازکرد (E^1: قهرمـان آزمون را تحمّل می‌کند) و گفت: ارْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُمْ بِجُنُودٍ لا قِبَلَ لَهُمْ بِهـا (نمـل/۲۸). گفتا بازگرد با این ملکه خویش و بگو که اگر بیایی و مسـلمان شـوی و اگـر نـه سـپاهی بفرستم سوی شما که شما طاقت ایشان نداریـد (γ^2: دسـتور یـا فرمـان). ... پـس چـون رسول بلقیس باز پیش وی رفـت و صـفت سـلیمان علیـه‌السّـلام و ملکـت او و سـپاه او بازکرد، بلقیس دانست که طاقت او ندارد. پس سپاه را گرد کرد بدان که پـیش سـلیمان علیه‌السّلام آید و مسلمان گردد ($\delta^2 = F^9$: انجام دادن دستور یا فرمـان). و هـر آن وقتـی که بلقیس به سفری رفتی، آن تخت خویش به هفت خانه اندر نهادی و بندها و قفل‌های

محکم بر آن نهادی و مهر کردی و کلیدها با خود ببردی. و هزار مرد بر در آن خانه‌ها بداشتی به نگاهبانی آن تخت را. و میان بلقیس و میان سلیمان علیه‌السّلام ده روز راه بود. و چون سلیمان علیه‌السّلام دانست که بلقیس یک روزه راه آمد، دیوان و پریان را گفت: أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِها قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ؟ (نمل/۳۸). گفت: کیست از شما که برود و پیش از آنکه بلقیس بیاید و مسلمان گردد، آن عرش او را برگیرد و پیش من آورد؟ (M: مأموریت و کار دشوار). پس دیوی بود نام وی عفریت بود و گویند پری بود، گفت: أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقامِكَ وَ إِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ (نمل/۳۹). گفتا که من پیش از آنکه تو برخیزی بروم و آن عرش او پیش تو آورم. پس آصف‌بن‌برخیا گفت: من آن تخت بلقیس پیش تو آورم بچندانی که تو چشم بر هم نهی و بازکنی چنان‌که خدای عزّ و جلّ گفت: قالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتابِ، أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ (نمل/۴۰).

و این آصف‌بن‌برخیا بود که او نام بزرگ‌ترین خدای عزّ و جلّ دانست، ... پس سر بر سجود نهاد و دعا کرد و خدای عزّ و جلّ را بدان نام بزرگ بخواند و آن تخت بلقیس را بخواست، و خدای عزّ و جلّ حاجت وی برآورده گردانید و هم آن ساعت آن عرش بلقیس آن جایگاه در پیش سلیمان علیه‌السّلام نهاده آمد، چنان‌که گفت عزّ و جلّ: فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ (نمل/۴۰). پس سلیمان علیه‌السّلام شاد گشت و گفت: هذا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَ أَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ؟ (نمل/۴۰). گفت این فضل خدای من است و منّت او بر من و مرا همی‌بیازماید تا شکر کنم وی را یا ناسپاسی کنم (N: انجام دادن کار دشوار).

پس گفتا: نَكِّرُوا لَها عَرْشَها نَنْظُرْ أَتَهْتَدِي؟ (نمل/۴۰). گفتا ازین تخت بلقیس گوهرها برکنید و مخالف باز جای نشانید تا بنگریم که او بازداند یا نه. پس آن را همه بگردانیدند. و چون بلقیس همی‌آمد، دیوان بر وی حسد بردند و خواستند بلقیس را بر دل سلیمان علیه‌السّلام سرد گردانند و بر چشم وی زشت کنند، از جهت آنکه بلقیس سخت نیکو روی بود، ... و برفتند و سلیمان علیه‌السّلام را گفتند که بلقیس را بر ساق پای موی بسیار است و آن پای او سخت زشت است. و سلیمان علیه‌السّلام خواست که آن ساق وی ببیند تا ایشان آن سخن راست می‌گویند یا دروغ. پس دیوان را بفرمود تا پیش

تخت سلیمان علیه‌السّلام بساطی بساختند از آبگینه، و زیر آن بساطی آب درش (؟)[۱] کردند و آن تخت سلیمان علیه‌السّلام بر آن بساط آبگینه بنهادند، و چنان بود که هر کس که در آن نگرستی پنداشتی که آن جایگاه آب ایستاده است، و تخت بر سر آب نهاده است. (T^{2}: قهرمان قصر شگفت‌آوری می‌سازد■).

و پس چون بلقیس به کناره آن بساط برسید، سلیمان علیه‌السّلام را دید که بر تخت نشسته بود، و آن تخت پنداشت که بر سر آب نهاده است، و آن بساط پنداشت که جمله آب است، و پای برهنه کرد و پایچه ازار پای برکشید تا آن ساق پای وی پدید آمد. و سلیمان علیه‌السّلام بدید، و گویند که هیچ موی بر آن نبود، ... و آن عرش بلقیس بر آن کناره بساط نهاده بودند، و چون بلقیس اندر آمد، گفتند: أهکَذا عَرْشُکِ؟ گفتند: نه این است عرش تو؟ گفتا: کانّه هو. گفت: گوای که آن است (Q: بازشناختن [شکوه] قهرمان■). پس بلقیس چون ساق پای برهنه کرد و سلیمان علیه‌السّلام بدیده بود، گفتند که ساق بپوش که این نه آب است که این آبگینه است، ... پس بلقیس پیش سلیمان علیه‌السّلام اندر آمد و مسلمان شد و گفت: ربِّ إِنِّی ظَلَمْتُ نَفْسِی وَ أَسْلَمْتُ مَعَ سُلَیْمانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعالَمِینَ (نمل/۴۴). پس سلیمان علیه‌السّلام وی را به زنی کرد (W^{*}: ازدواج)[۲۸] (تلخیصی از ترجمهٔ تفسیر طبری، ۱۳۵۶: ج ۵: ۱۲۴۴- ۱۲۵۵).

ریخت‌شناسی حرکت سوم قصّه

حرکت سوم قصّه، دربردارندهٔ بیشترین ارزش‌های هنری قصّه است. شخصیت قهرمان قصّه، سلیمان(ع) است که در نقش گسیل‌دارنده نیز ظاهر شده و هدهد را در مقام پیک به سوی بلقیس فرستاده است. گاهی یک شخصیت می‌تواند خویش‌کاری‌های دیگر شخصیت‌های قصّه را نیز در روند داستان به نمایش بگذارد و «در چندین حوزهٔ عملیّات فعّال است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۶۳). در چنین مواردی، حوزهٔ کارکردی نخست شخصیت‌ها، ماندگارتر و بنیادی‌تر از حوزه‌های کارکردی پس از آن است. بنابراین اصالت

---

۱. تردید مصحّح متن ترجمهٔ تفسیر طبری دربارهٔ واژهٔ آب درش

شخصیتی قهرمانان چندنقشی را باید در شخصیت نخستین آنان دانست[۲۹]. گسیل داشتن، از خانوادهٔ عناصر پیونددهنده (B) در قصّه‌هاست و در این حرکت نیز بسان پلی میان قهرمان و شخصیت شریر قصّه (بلقیس)، ایفای نقش نموده است.

در این قصّه، مشرکان بت‌پرست و آفتاب‌پرست و در رأس آنان بلقیس، زمینهٔ حرکتی قصّه را فراهم نموده‌اند و به‌گونه‌ای شخصیت شریر حرکت سوم هستند. قهرمان برای حرکت، نیاز به انگیزشی نیرومند دارد؛ دوست داشتن غزا در راه خداوند و پیکار با گمراهان، انگیزهٔ حرکتی قهرمان قصّه را فراهم کرده است. هر چند «واژه‌های نیاز و کمبود، اصطلاحات رضایت‌بخشی نیستند» (پراپ، ۱۳۸۶: ۷۷)، تا حد زیادی برای نشان دادن احساس نیاز قهرمان به انجام دادن رسالت الهی کارایی دارند. باد در آغاز حرکت قصّه، شخصیت یاریگر را نشان داده، زیرا قهرمان را در انتقال مکانی‌اش (G^1) کمک رسانده و این خویش‌کاری از حوزه‌های عملیّاتی شخصیت یاریگر قصّه‌ها در نظریّهٔ پراپ است. جبرییل(ع) نیز با راهنمایی کردن سلیمان(ع) در رویارویی با آزمون‌های بلقیس، شخصیت یاریگر داشته است. «راهنمایی کردن» و «داشتن دانش غیبی» از مهم‌ترین خویش‌کاری‌های یاریگر است[۳۰]. آصف برخیا که در چشم‌برهم‌زدنی تخت بلقیس را به کاخ سلیمان(ع) آورده و کار دشواری را به انجام رسانیده (N)، نیز خویش‌کاری شخصیت یاریگر را داشته است. دیوان که بساط شگفت‌انگیزی از آبگینه را در کاخ سلیمان(ع) ساخته‌اند (T)، دیگر شخصیت یاریگر قصّه هستند. در اینجا یک حوزهٔ عملیاتی واحد (یاریگری) میان چندین شخصیت قسمت شده است[۳۱]. هدهد که خبر بلقیس را به سلیمان(ع) می‌رساند، عنصر پیونددهندهٔ داستان است. بلقیس برای آنکه داعیهٔ پیامبری سلیمان(ع) برایش درست گردد، در نقش آزمونگر به سنجش سلیمان(ع) پرداخته است. آزمونگر قصّه‌های پریان در آرای پراپ، شخصیت بخشنده است که پاداش یا پادافرهی را پس از آزمون به شخصیت آزمون‌شونده، ارزانی می‌کند. در این قصّه، شخصیت شریر خویش‌کاری ناآشنایی را از خود نشان داده و از حوزهٔ عملیاتی خود درگذشته است. شخصیت شریر می‌تواند خویش‌کاری شخصیت یاریگر قصّه را (بی‌اختیار ولی متخاصم) به انجام برساند و یا شاهزاده خانم می‌تواند شخصیت بخشندهٔ قصّه نیز باشد[۳۲].

شخصیت بلقیس، شخصیت پویا [۳۳] و بسیار متغیّری است که در روند داستان، دستخوش تغییر و تحوّلی بنیادین در ویژگی‌های شخصیتی و عقاید و جهان‌بینی‌اش می‌شود و به تکامل شخصیتی می‌رسد. این شخصیت از شریر خورشیدخدایی که ویژگی نوین آزمونگری نیز دارد، تا شاهزاده خانم مسلمان زیبارویی که قهرمان قصّه را شیفتهٔ خود کرده و قهرمان در جست‌وجوی وی برآمده، متغیّر بوده است. سلیمان(ع)، آزمون‌های بلقیس را به پیروزی پشت سر می‌گذارد (E^1) و بار دیگر بلقیس را به یگانه‌پرستی فرامی‌خواند (γ^2) که بلقیس نیز فرمان او را می‌گزارد (δ^2) و به آیین او می‌گرود.

در قصّه‌های پریان، قهرمان پس از گذراندن آزمون، یک عامل جادویی (F) دریافت می‌دارد که در ادامهٔ داستان از او در برابر دشواری‌های پیش‌آمده، دستگیری می‌کند. در اینجا مسلمان‌شدن بلقیس، توازی ساختاری با دریافت عامل جادویی در قصّه‌های پریان دارد. خویش‌کاری گزاردن فرمان قهرمان، معنای ریخت‌شناسی دوگانه‌ای دارد[۳۴] و با خویش‌کاری درآمدن شخصیتی در اختیار قهرمان (F^9)، همسان‌گردی دارد ($\delta^2 = F^9$).

یکی از عناصر بسیار مهمی که در حوزهٔ عملیّاتی شخصیت شاهزاده خانم در قصّه‌های پریان دیده می‌شود، واگذاردن کاری دشوار بر دوش قهرمان قصّه (M) است که اگر قهرمان از عهدهٔ انجام آن برآید (N)، به پاداش همسری شاهزاده خانم (W) می‌رسد[۳۵]. در اینجا این خویش‌کاری را - بی‌آنکه شاهزاده خانم درخواست کرده باشد - قهرمان قصّه (سلیمان(ع)) با آوردن تخت بلقیس به درگاه خود به یاری آصف به انجام رسانیده و شایستگی همسری خود را به او بازنموده است. گاهی «خویش‌کاری‌ها را باید جدا از شخصیت‌هایی که تصوّر می‌شود انجام‌دهندهٔ آنها هستند، تعریف و توصیف کرد» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۳۷). بلقیس پس از شناختن شکوه ملکت قهرمان (Q) است که تن به همسری سلیمان(ع) می‌دهد و حرکت این بخش از قصه به پایانهٔ خود می‌رسد. حرکت سوم قصّه نیز حرکتی از گونهٔ نخست الگوهای شش‌گانهٔ حرکتی پراپ است:

$$\frac{W^*}{\qquad\qquad}\quad\frac{a^6}{\qquad\qquad}$$

نمودگار برآمده از خویش‌کاری‌های حرکت سوم قصّه:

$$a^6\ C\uparrow\ G^1\ \beta^2\ \varepsilon^2\ B^2\ D^1\ E^1\ \gamma^2\ \delta^2\text{-}F^9\ M\ N\ T^2\ Q\ W^*$$

با مقایسهٔ نمودگار حرکت سوم قصّهٔ سلیمان(ع) با طرح متوالی خویش‌کاری‌های سی‌ویک‌گانهٔ پراپ(۳۶)، تفاوت‌هایی در آن دیده می‌شود؛ عناصر غیبت (β^{3}) و خبرگیری قهرمان از شریر (ε^{3}) در الگوی پراپ از عناصر مقدّماتی قصّه هستند که پیش از عناصر گره‌پیچ قصّه (A/a B C: شرارت/نیاز، گسیل‌کردن، عزیمت) می‌آیند، امّا در حرکت سوم قصّهٔ سلیمان(ع) پس از عناصر گره‌پیچ قصّه واقع شده‌اند. همچنین عنصر گسیل‌داشتن (B^{3}) که در الگوی پراپ جزء عناصر پیونددهنده در گره‌پیچ قصّه است، در اینجا جابه‌جا شده، زیرا برخلاف الگوی پراپ، قهرمان قصّه شخصیت گسیل‌شونده نیست که برای نمونه پادشاهی، او را برای رفع شرارتی یا برطرف کردن نیازی گسیل کرده باشد، بلکه گسیل‌دارنده است. چنان‌که در بخش تبیین مفاهیم و چارچوب نظری پژوهش گفته شد، پراپ، خود اینها را نوسان‌هایی روساختی می‌داند، نه ساختاری تازه و دیگرگون. توالی دیگر عناصر نمودگار خویش‌کاری‌های قصّهٔ سلیمان(ع) با الگوی خویش‌کاری‌های پراپ، کاملاً همخوان است و از نظام خویش‌کاری‌های او پیروی کرده است.

یافته‌های پژوهش

۱. داستان‌ها، لزوماً دارای حرکت داستانی نیستند؛ مانند داستان «حدیث مور» و حادثه‌های آغازین حرکت دوم قصّهٔ سلیمان(ع) در ترجمهٔ تفسیر طبری.

۲. گاه دیده می‌شود که شخصیت‌های یک قصّهٔ قرآنی، مجرای ارادهٔ الهی واقع می‌شوند؛ چنان‌که در حرکت دوم قصّهٔ سلیمان(ع)، خویش‌کاری تصمیم به مقابله و عزیمت ($C\uparrow$) که از حوزه‌های عملیّاتی قهرمان است، نمودی ندارد و هر چه بر سر قهرمان قصّه می‌رود، ارادت خداوند است.

۳. حرکت اوّل قصّه سلیمان(ع)، از طریق خویش‌کاری‌های نبرد و پیروزی (H _ I)، بسط یافته است. حرکت دوم، عناصر بسط‌دهنده ندارد و در حرکت سوم، قصّه از طریق عناصر کار دشوار و انجام دادن آن (M _ N) بسط داشته است. بر پایهٔ نظریهٔ پراپ، «خویش‌کاری H _ I همیشه بر خویش‌کاری M _ N مقدّم است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۲۰۶).

۴. داشتن ایدئولوژی‌های دینی مشرکانه، موتیفی است که به نظر می‌آید زمینهٔ

حرکتی بسیاری از قصّه‌های پیامبران را فراهم کرده باشد؛ چنان‌که در قصّهٔ سلیمان(ع) در ترجمهٔ تفسیر طبری چنین بوده است.

۵. از ساختار قصّهٔ سلیمان(ع) می‌توان استنباط کرد که خداوند، نقش گسیل‌دارنده و پیامبران، نقش قهرمان قصّه‌های قرآنی را دارند. همچنین، مشرکان، نقش شریر را نمایش می‌دهند و این سه شخصیت از موتیف‌های ثابت همهٔ قصّه‌های قرآنی هستند.

۶. شباهت حادثه‌های قصّهٔ سلیمان(ع) با قصّه‌های پریان که نظریهٔ پراپ برگرفته از مطالعهٔ آنهاست، این نکته را به ذهن متبادر می‌سازد که به گمانی نزدیک به یقین، ملتقایی برای این قصّهٔ کهن دینی و قصّه‌های عامیانه وجود داشته است.

نتیجه‌گیری

گشودن آفاق انتظاری نوین بر متون و تفاسیر قرآنی و نشان دادن ژرفای ارتباطی این متون، افزون بر ایجاد پویایی در خوانش متون قرآنی، زمینهٔ گسترش و پذیرش جهانی بیشتر این متون را فراهم می‌کند. قصّه‌های پیامبران در تفاسیر قرآنی از شیرین‌ترین قصّه‌هایی هستند که مطالعهٔ ساختاری آنها، نکته‌هایی برجسته را نشان می‌دهد.

قصّهٔ حضرت سلیمان(ع)، از برجسته‌ترین قصّه‌های قرآنی است که در این پژوهش با بهره‌گیری از نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ ارزیابی شده است. شخصیت‌ها و خویش‌کاری‌های آنها، همچنین نمودگار برآمده از توالی خویش‌کاری‌ها و روند حرکتی قصّهٔ سلیمان(ع) در ترجمهٔ تفسیر طبری، همخوانی بسیار زیادی با نظریّهٔ ریخت‌شناسی پراپ و تبصره‌های آرای او داشته است. هفت شخصیتی که پراپ در نظریهٔ خود شناسانده، همگی در قصّهٔ سلیمان(ع) دیده می‌شود و خویش‌کاری‌های آنها نیز در چارچوب خویش‌کاری‌های سی‌ویک‌گانهٔ نظریّهٔ پراپ قرار گرفته است. این سازواری، برآمده از ساخت‌بنیان بودن نظریّهٔ پراپ است که در مطالعهٔ قصّه‌های قرآنی نیز کارایی دارد. بسیاری از حادثه‌های قصّهٔ سلیمان(ع) با حوادث قصّه‌های پریان مشابهت دارد و گویای این نکته است که میان این دو در روزگاران بسیار دیرین، دادوستدهایی روی داده است. نویسنده پیشنهاد می‌کند که پژوهشگران کوشای ایرانی به مطالعهٔ ساختاری

دیگر قصّه‌های قرآنی در متون تفسیری نیز بپردازند تا پس از مقایسهٔ آنها با یکدیگر، ساختار بنیادین قصّه‌های قرآنی به دست آید.

پی‌نوشت

۱. با نگاهی گذرا به تاریخ و فلسفهٔ هنر، داد و ستدهای آثار هنری و اندیشه‌های دینی آشکار می‌شود. برای آشنایی بیشتر، ر.ک: گاردنر، ۱۳۸۷: ۳۱-۳۴؛ اسپور، ۱۳۸۳: ۱۸۹.

۲. ر.ک: فرای، ۱۳۷۹: ۱۲ و ۱۹.

۳. دربارهٔ اصطلاح فولکلور و زمینه‌ها و عناصر فولکلوریک، ر.ک: تمیم‌داری، ۱۳۹۰: ۱۱؛ میمنت میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰,

۴. ر.ک: جمال میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۴۱؛ آثاری که دارای مضامین اخلاقی، مذهبی و فلسفی باشند، از خانوادهٔ انواع ادبی تعلیمی به شمار می‌روند (Peck & Coyle, 2002: 152).

۵. دربارهٔ ویژگی‌های بنیادین قصّه‌ها، به‌ویژه قصّه‌های قرآنی، ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۳۳-۱۳۴ و ۱۶۳.

۶. ر.ک: یاحقّی، ۱۳۸۶: ۴۷۴ - ۴۸۳.

۷. دربارهٔ ترجمهٔ تفسیر طبری و ارزش ادبی و زبانی آن، ر.ک: صادقی، ۱۳۸۶: ۳۱۲- ۳۱۹.

۸. ر.ک: نیوا، ۱۳۷۳: ۱۷- ۲۳ و تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۹,

۹. میرصادقی، «نقش» را برابر واژهٔ function نهاده است (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۱۰۰). خویش‌کاری، کارکرد و نقش، هر سه برابرهایی برای function هستند.

۱۰. ر.ک: حق‌شناس و خدیش، ۱۳۸۷: ۳۰.

۱۱. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۲۱۲-۲۱۳؛ نیز Bertens, 2001: 37 - 39.

۱۲. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۶۱-۱۶۲.

۱۳. ر.ک: همان: ۱۸.

۱۴. نیز ر.ک: اسکولز، ۱۳۸۷: ۱۷.

۱۵. ر.ک: پراپ، ۱۳۷۱: ۱۱۱.

۱۶. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۹۸.

۱۷. نیز ر.ک: پراپ، ۱۳۷۱: ۲۱۵.

۱۸. دربارهٔ ارزش‌های کاربردی نظریّهٔ ریخت‌شناسی پراپ، تأثیر این نظریّه بر دانشمندان

دیگر و چالش‌های فرا روی ایـن نظریّـهٔ، ر.ک: Carter, 2006: 48-51؛ Kenan, 2008: 7؛ اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۰۲؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۷.

۱۹. در این پژوهش، خویش‌کاری‌هایی که با ■ نشانه‌گذاری شده‌اند، با گزاره‌های پراپ انـدکی تفاوت دارند که نویسنده کوشیده با افزودن نکته‌هایی، رفع تزاحم کند.

۲۰. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۶۰.

۲۱. ر.ک: همان: ۱۷۲.

۲۲. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۷۲.

۲۳. نیز ر.ک: اسکولز، ۱۳۸۷: ۳۸.

۲۴. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۶۲.

۲۵. ر.ک: همان: ۲۲۲.

۲۶. وضعیت آغازین قصّه (α)، عنصر انگیزش (.mot) و عناصر ربط‌دهنده (§) خویش‌کاری به شمار نمی‌روند و در طرح پایانی برآمده از خویش‌کاری‌های هر داستان نوشته نمی‌شوند.

۲۷. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۶۲.

۲۸. تلخیص نویسنده از «قصّهٔ سلیمان‌بن‌داوود علیه‌السّلام» در ترجمهٔ تفسـیر طبـری، ۱۳۵۶، ج ۵: ۱۲۲۵-۱۲۵۵.

۲۹. نیز ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۷۰.

۳۰. همان: ۱۶۲ و ۱۶۸.

۳۱. ر.ک: همان: ۱۶۵.

۳۲. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۶۵.

۳۳. ر.ک: جمال میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۱.

۳۴. ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۴۳.

۳۵. ر.ک: همان: ۱۶۲.

۳۶. ر.ک: همان: ۲۷۱-۲۷۸.

منابع

قرآن کریم.

اسپور، دنیس (۱۳۸۳) انگیزهٔ آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها، ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم، تهران، نیلوفر و دوستان.

استاجی، ابراهیم و سعید رمشکی (۱۳۹۲) «تحلیل ریخت‌شناسی داستان سیاوش بر اساس نظریّهٔ ولادیمیر پراپ»، فصلنامهٔ متن‌شناسی ادب فارسی، سال ۵، شمارهٔ ۳، صص ۳۷-۵۲.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۸۷) عناصر داستان، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، مرکز.

الیاده، میرچا (۱۳۸۷) مقدّس و نامقدّس، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، چاپ دوم، تهران، سروش.

ایشانی، طاهره (۱۳۸۹) «ریخت‌شناسی قصّهٔ خیر و شر بر اساس نظریّهٔ پراپ»، فصلنامهٔ تخصّصی زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۳، صص ۲۹-۴۱.

براهنی، رضا (۱۳۶۸) قصّه‌نویسی، چاپ چهارم، تهران، البرز.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۷۱) ریشه‌های تاریخی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

---------- (۱۳۸۶) ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، تهران، توس.

پروینی، خلیل و هومن ناظمیان (۱۳۸۷) «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی»، دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان، صص ۱۸۳-۲۰۳.

ترجمهٔ تفسیر طبری (۱۳۵۶) جمعی از علمای ماوراءالنّهر، به کوشش حبیب یغمایی، ج۵، چاپ دوم، تهران، توس.

تمیم‌داری، احمد (۱۳۹۰) فرهنگ عامه، تهران، مه کامه.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.

حق‌شناس، علی‌محمّد و پگاه خدیش (۱۳۸۷) «یافته‌هایی نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایران»، فصلنامهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۵۹، شمارهٔ ۱۸۶، تابستان، صص ۲۷-۳۹.

روحانی، مسعود و محمّد عنایتی قادیکلایی (۱۳۸۷) «بررسی قصّه‌های دیوان در شاهنامهٔ فردوسی»، فصلنامهٔ متن‌شناسی ادب فارسی، دورهٔ ۴۷، شمارهٔ ۹، صص ۱۰۵-۱۲۲.

---------- (۱۳۸۸) «بررسی ریخت‌شناسی داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی بر اساس نظریّه ولادیمیر پراپ»، فصلنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۶۶، صص ۱۱۹-۱۴۳.

ژنت، ژرار (۱۳۸۸) «ساخت‌گرایی و نقد ادبی»، ترجمهٔ محمود عبادیان، در: ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی، چاپ دوم، تهران، سوره‌مهر، صص ۱۴۹- ۱۵۷.

صادقی، علی‌اشرف (۱۳۸۶) «ترجمهٔ تفسیر طبری»، در: دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، ج۲، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۳۱۲-۳۱۹.

عهد عتیق: کتاب‌های شریعت یا تورات بر اساس کتاب مقدس اورشلیم (۱۳۹۳) ترجمهٔ پیروز سیّار، تهران، هرمس.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۹) رمز کل: کتاب مقدّس و ادبیّات، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

گاردنر، هلن (۱۳۸۷) هنر در گذر زمان، ویراسته هورست دلاکروا و ریچارد ج.، ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی، چاپ نهم، تهران، آگاه و نگاه.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۳) داستان و ادبیّات، تهران، آیهٔ مهر.

---------- (۱۳۸۸) واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی (ویراست دوم)، چاپ دوم، تهران، کتاب مهناز.

---------- (۱۳۹۰) ادبیّات داستانی، چاپ ششم، تهران، سخن.

میرصادقی، میمنت (۱۳۸۸) واژه‌نامهٔ هنر شاعری، چاپ چهارم، تهران، کتاب مهناز.

نیوا، ژرژ (۱۳۷۳)، «نظری اجمالی بر فرمالیسم روس»، ترجمهٔ رضا سیّدحسینی، مجلهٔ ارغنون، شمارهٔ ۴، صص ۱۷-۲۵.

ولک، رنه (۱۳۸۸) تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی، ج۷، تهران، نیلوفر.

یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۸۶) فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی، چاپ دوم، تهران، فرهنگ معاصر.

یوسفی‌نکو، عبدالمجید (۱۳۸۹) «ریخت‌شناسی داستان پیامبران در تفسیر طبری و سورآبادی» دو فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲۱، پاییز و زمستان، صص ۱۱۳-۱۴۲.

Bertens, Hans (2001) Literary Theory: the Basics, London & NewYork, Routledge.

Carter, David (2006) Literary Theory, Herts, Pocket Essentials.

Hale, Dorothy J. (ed.) (2006) The novel: an Anthology of Criticism and Theory, 1900 – 2000, Blackwell Publishing Ltd.

Kenan, R. Shlomith (2008) Narrative Fiction, 2nd ed, London & NewYork, Routledge.

Peck, John & Coyle, Martin (2002) Literary Terms and Criticism, 3rd ed, NewYork, Palgrave Macmillan.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۵۰-۳۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

مباحث کلامی توحید در مثنوی‌های عطار

فریده محسنی هنجنی *
احمد خاتمی **

چکیده

ادبیات عرفانی همواره با رمز و راز همراه بوده است؛ درک مفاهیم، تعابیر، اصطلاحات و مضامین مندرج در شعر و نثر عرفانی از جمله اصطلاحات و مضامین کلامی که با نمادها و تمثیل‌های خاص آمیخته شده، هیچ‌گاه به سادگی ممکن نبوده است. آثار ارکان ادب عرفانی در عین سادگی سؤالات عمیقی را در ذهن می‌آفرینند که پاسخ به آنها نیاز به درک درست دیدگاه‌های عرفانی، مذهبی و کلامی مؤلفان دارد. عطار از جمله شعرای عارفی است که در تمامی آثار خود بسیاری از دیدگاه‌های اعتقادی و دینی خود را با ذوق عارفانه آمیخته است. این مقاله با روشی توصیفی- تحلیلی و با این فرض که اندیشه‌های عرفانی عطار آمیخته با اندیشه‌های کلامی اوست سعی دارد تأثیر مذاهب کلامی مختلف را بر مبانی فکری و عرفانی آثار عطار در بحث توحید بر پایه چهار مثنوی مشهور او بررسی کند. نتایج حاصل از این پژوهش حکایت از آن دارد که نفوذ مباحث کلامی درآثار بررسی شده به حدی است که بررسی آثارعطار بدون آگاهی از دیدگاه‌های کلامی او ناتمام خواهد بود؛ هرچند اصرار بر انتساب عطار به یکی از مذاهب کلامی نیزراه به جایی نمی‌برد.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، عطار، عرفان، علم کلام، توحید.

---

* دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران
f_mohseni8@yahoo.com
** نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی a_khatami@sbu.ac.ir

مقدمه

نفوذ علم کلام و اندیشه‌های کلامی در ادب فارسی مسئله‌ای انکارناپذیر است. به‌گونه‌ای که می‌توان غالب موضوعات کلامی را در آثار عرفانی مشاهده کرد. سهم مباحث کلامی در متون عرفانی به اندازه‌ای است که بخش مهمی از آثار ادبیات فارسی را به خود اختصاص داده است. بدیهی است فهم این آثار بدون شناخت اصول اعتقادی فرق و مذاهب میسر نیست.

عطار از جمله شاعرانی است که در تمامی آثار منظوم و منثور خود دیدگاه‌های کلامی را با ذوق عارفانه خود آمیخته است. در واقع در جای جای آثار عطار نشانه‌هایی از آشنایی با کلام و مجادلات ضمنی او با اهل مذهب و فرق دیده می‌شود. هرچند که به نظر می‌رسد علاقه چندانی به این‌گونه مسائل ندارد و دغدغه اصلی او نیست، اما شاید او نیز مانند غزالی و قبل از او از فقه به کلام و از کلام به فلسفه و از فلسفه به علم باطن که طریقه صوفیه است گرایش پیدا کرده است. این مقاله بر آن است ضمن بیان کلیاتی درباره توحید و اقسام آن، اندیشه توحیدی عطار را با توجه به مثنوی‌هایش نقد و بررسی کند:

توحید نخستین و مهم‌ترین اصل اعتقادی و زیربنای نظام اعتقادی و ارزشی اسلام بوده و دارای مراتبی است:

- توحید ذاتی که به معنای یگانگی ذات خداوند است و اینکه ذات خداوند تعدد نمی‌پذیرد و دوگانگی برنمی‌تابد و مثل و مانندی ندارد.
- توحید صفاتی که بر یگانگی ذات و صفات خداوند دلالت دارد.
- توحید افعالی به این معنا که آنچه در هستی انجام می‌گیرد فعل خداست و آفریدگان همانسان که در ذات خویش مستقل نیستند در تاثیر و فعل نیز استقلال ندارند.
- توحید عبادی بدین معنا که انسان عبادت را به خدا منحصر کند و او را در معبود بودن یگانه و بی‌نظیر بداند.

شایان ذکر است توحید شهودی هرچند از نظر متکلمان در تقسیم‌بندی مراتب توحید قرار نمی‌گیرد اما برای درک درست اندیشه توحیدی عرفا این قسم از توحید که از ابتکارات صوفیه است ضروری به نظر می‌رسد. این توحید یگانگی حق است که در کثرت‌ها جلوه نموده و اشیا را به نور هستی منور کرده است.

بدیهی است پیشینه تحقیق در مباحث توحیدی و مراتب آن در حوزه‌های گوناگون و از منظر فرق و مذاهب اسلامی فراوان مورد توجه محققان قرار گرفته است، همچنین عرفا نیز از طرح مباحث توحیدی غافل نبوده و در بیان و روش خود به توحید و مراتب آن پرداخته‌اند. این مقاله درصدد ایجاد ارتباط میان مثنوی‌های عرفانی عطار با مباحث کلامی است که تاکنون به صورت مستقل مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. مؤلفان در این مقاله می‌کوشند برای این سوال، پاسخ مناسب بیابند که آیا مباحث توحیدی در مثنوی‌های عطار با مباحث متکلمان سازگاری دارد یا نه و اگر سازگاری بین آنها وجود دارد کدام فرقه و مذهب کلامی با اندیشه‌های عطار سازگارترست.

همانگونه که پیش از این اشاره شد متکلمین برای توحید به چهار مرتبه ذاتی، صفاتی، افعالی و عبادی معتقدند. در میان مراتب توحید، توحید ذاتی و توحید عبادی محل اختلاف نیست و بیشتر اختلاف متکلمین در توحید صفاتی و افعالی است. ذیلاً به شرح و بسط هریک از مراتب توحید و بررسی آنها در منظومه‌های مورد نظر از عطار می‌پردازیم.

الف) عطار و توحید ذاتی

عطار با توجه به اندیشه یکتاگرایی خود همه موجودات این جهان را انعکاسی از ذات احدیت می‌داند. این وحدت‌گرایی در سیر و اعتلای خود به این مفهوم ختم می‌شود که هیچ‌چیز در هستی غیر از خداوند وجود ندارد. پیامبر(ص) در شب معراج خود با خداوند چنین راز و نیاز می‌کند:

تویی و جز تو چیزی نیست اعیان　　تویی عقل و تویی قلب و تویی جان

(عطار، ۱۳۹۲ ب: ۱۲۱)

نبینم جز تو من یک چیز دیگر　　چو تو هستی چه باشد نیز دیگر

(همان، ۱۳۹۲ الف: ۸۹)

عطار در مثنوی‌های خود درباره ذات خداوند و ویژگی‌های آن این‌گونه سخن گفته است:

- مخفی بودن ذات الهی به سبب شدت ظهور

وجود محض الهی به ذات خویش ماورای عالم حسیات است. او در سایه خود تجلی

می‌کند، ولی خود او از دیده نهان است. او در پس اشیایی که در آنها جلوه‌گر می‌شود پنهان است، بدینسان اشیا تجلی ذات الهی و در عین حال حجاب وجود او نیز هستند. او از دیده نهان است، زیرا که در نهایت ظهور است.

یکی اول که پیشانی ندارد　　یکی آخر که پایانی ندارد
یکی ظاهر که باطن از ظهور است　　یکی باطن که ظاهرتر ز نور است
(عطار، ۱۳۹۲ الف: ۸۷)

چو نتوانی به ذات او رسیدن　　قناعت کن جمال صنع دیدن
(همان: ۸۸)

زکنه ذات او کس را نشان نیست　　که هر چیزی که گویی اینست آن نیست
(همان: ۸۷)

ای ز پیدایی خود بس ناپدید　　جملهٔ عالم تو و کس ناپدید
(همان، ۱۳۸۴: ۲۳۶)

به نظر می‌رسد عطار این مطلب را از ابوالحسن عامری نیشابوری (متوفی ۳۸۱ ه. ق) وام گرفته باشد که گفته است: «ظهوره منع من ادراکه لاخفاوه» (المنطقی سجستانی، ۱۹۷۴: ۳۱۰).

- عقل به ذات خداوندی راه ندارد

عطار به موجب حدیث نبوی «تفکروا فی خلق الله و لاتفکروا فی الله فتهلکوا» (سیوطی، ۱۳۷۳، ج۱۳۱: ۱) همچون متکلمان که اوصاف حق تعالی را با محدثات مغایر می‌دانند (حلی، ۱۳۷۶: ۴۷) ثابت می‌کند که عقل آدمی تنها به محدثات راه دارد و از آنجا که خداوند هیچ مشابهتی با حوادث ندارد، ممکن نیست که مورد شناخت عقل قرار گیرد. هرچه عقل درباره خدا بگوید بیرون از ذات خداست و محصول و ساخته و پرداخته انسان است و چیزی درباره او به دست نمی‌دهد. خرد در وصف ذات او گنگ و لال است و او از هر وصفی که گویند بیش است:

به نام آنکه ملکش بی زوال است　　به وصفش عقل صاحب نطق لال است
(عطار، ۱۳۹۲ب: ۱۱۱)

عقل در راه شناخت خداوند طفلی شیرخوارست و عقل پیر در جست‌وجویش گم شده است. وجود مخلوق نمی‌تواند ذات نامخلوق منزه را دریابد:

ای خرد در راه تو طفلی بشیر　　گم شده در جست‌وجویت عقل پیر
در چنان ذاتی من آنگه کی رسم　　از زعم من در منزه کی رسم
(عطار، ۱۳۸۴: ۲۴۲)

عقل در راه شناخت او راهش را گم کرده و سرگشته و حیران است، چرا که وجود محدود به ذات بیکران پروردگار راه نمی‌یابد:

ای ز جسم و جان نهان دیدار تو　　گم شده عقل و خرد در کار تو
هست عقل و جان و دل محدود خویش　　کی رسد محدود در معبود خویش
(همان، ۱۳۸۶: ۱۲۳)

ای خرد سرگشته درگاه تو　　عقل را سررشته گم در راه تو
(همان، ۱۳۸۴: ۲۳۶)

معیار تکالیف شرعی، عقل است و آنان که فاقد عقل‌اند، مرفوع القلم‌اند و از ایشان اوامر و نواهی شرع ساقط است. رفع القلم عن ثلاثه: عن المجنون المغلوب علی عقله حتی یبرا و عن النائم حتی یستیقظ و عن الصبی حتی یحتلم (المناوی، ۱۹۳۸: ۳۵-۳۶) یعنی از سه گروه قلم تکلیف برداشته شده است: دیوانه‌ای که خودش زیان دیده باشد تا آنگاه که بهبود یابد و خفته تا آنگاه که بیدار شود و کودک تا آنگاه که به سن تکلیف رسد. در مصیبت‌نامه سالک فکرت عقل را مورد خطاب قرار داده می‌گوید: ای کسی که معیار تکالیف شرعی هستی و عالم محسوسات را ادراک می‌کنی و تا آستانه غیب فرمانروایی توست، مرا به خدا برسان. عقل او را از خود می‌راند و می‌گوید: تو هیچ عقل نداری که در این باره به عقل اعتماد می‌کنی. تو نمی‌توانی بر عقل اعتماد کنی، زیرا او صد هزاران حجت و برهان می‌آورد، ولی جز شک و شبهه چیزی به‌دست نمی‌دهد. عقل در دور باطل سرگشته است و از عقل نمی‌توانی به هیچ وحدتی برسی:

سالک بگذشته از خیال　　پیش عقل آمد بجسته از عقال
گفت ای دستور حل و عقد ملک　　نیست رایج بی تو هرگز نقد ملک

خرقه تکلیف دین بر قد تست — تا بحد نیستی سر حد تست
زندگی بخش و بمقصودم رسان — در عبودیت بمعبودم رسان
عقل گفتش تو نداری عقل هیچ — می نبینی این همه در عقل پیچ
کیش و دین از عقل آمد مختلف — بر در او چون توان شد معتکف
صد هزاران حجت آرد بی مجاز — عالمی شبهت فرستد پیش باز
در تزلزل دایما سرگشته‌ای — در تردد طالب سررشته‌ای

(عطار، ۱۳۸۶: ۴۲۲-۴۲۳)

- عدم وصول به معرفت واقعی برای انسان

ابزار و وسایل معرفت انسان کافی نیست این ابزار و وسایل، انسان‌ها را به نتیجه واحدی نمی‌رساند. هر کس حقیقت را به‌گونه‌ای می‌بیند. عطار و اشخاص حکایات او خود را دور از وصول به معرفت واقعی می‌دانند. آنان معترف‌اند که چیزی نمی‌دانند و معمای ذات پروردگار ناگشودنی است:

چند گویم چون نیایی در صفت — چون کنم چون من ندارم معرفت

(همان، ۱۳۸۴: ۲۳۷)

کشته حیرت شدم یکبارگی — می ندانم چاره جز بی چارگی

(همان: ۲۴۲)

کس نداند کنه یک ذره تمام — چندگویی چندپرسی والسلام

(همان: ۲۳۹)

تلاش رنج‌آور و سیری‌ناپذیر انسان برای دستیابی به شناخت ذات پروردگار او را به جایی نمی‌رساند و ثمره‌ای جز سرگشتگی و حیرانی برای او ندارد. عطار در ضمن حکایتی از مصیبت‌نامه این حیرانی را از زبان فرد دیوانه‌ای این‌گونه توضیح می‌دهد:

مردی به دیدار دیوانه‌ای رفت و او را در میان خاک و خون واله و حیران یافت، مرد پرسید که در شب و روز آنجا چه می‌کند. دیوانه پاسخ داد: شب و روز در جست‌وجوی

حق است. مرد گفت: من نیز او را می‌جویم. دیوانه گفت: پس تو نیز مانند من شب و روز پس از پنجاه سال در خاک و خون بنشین، چون گشودن این گره ممکن نیست:

این گره را چون گشودن روی نیست　　هم به مردن هم به زادن روی نیست
این قدر دانم که با این پیچ پیچ　　می ندانم می‌ندانم هیچ هیچ

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۴۴)

و باز از زبان دیوانه‌ای دیگر این سرگردانی و عدم معرفت را این‌گونه بیان می‌کند:

دیوانه‌ای می‌گفت کار من این است که روی توده خاکستر بنشینم و خاک بر سر کنم، پلاس به گردن افکنم و به زاری بگریم و اگر کسی پیشم آید و از راز من بپرسد در پاسخ بگویم: چیزی نمی‌دانم! چیزی نمی‌دانم و نتیجه این کار حیرت و سرگردانی است:

تا کسی کو پیشم آید راز جوی　　گویدم آخر چه بودت؟ بازگوی
من بدو گویم که ای صاحب مقام　　می ندانم می‌ندانم والسلام

(همان)

گر تو را دانش اگر نادانی است　　آخر کار تو سرگردانی است

(همان)

ب) عطار و توحید صفاتی

با وجود آنکه عطار به عنوان یک عارف، مسائل دینی و کلامی را با عرفان اسلامی به هم آمیخته است، در بیشتر موارد همچون عرفای دیگر تطبیق کامل اندیشه‌ها و آرای او با یکی از فرق کلامی مقدور نیست. در بحث صفات الهی نیز به نظر می‌رسد گاه نظر عطار با آرای معتزلیان سازگار است و وجود حق را یک ذات می‌داند که به اعتبارات مختلف دارای صفات متعدد است:

جمله یک ذات است اما متصف　　جمله یک حرف و عبارت مختلف

(همان، ۱۳۸۴: ۲۳۵)

و گاه با مشرب اشاعره هماهنگی دارد و صفات خداوند را نه عین ذات او و نه غیر او، بلکه قائم به ذات خداوند می‌داند:

چون نه اوست و نه غیر او، صفاتش صفاتش چون کنی بشناس ذاتش
(عطار، ۱۳۹۲ الف: ۱۵۶)

صفاتش ذات و ذاتش چون صفات است چو نیکو بنگری خود جمله ذات است
(همان، ۱۳۹۲ ب: ۱۱۱)

- صفات خبریه

«برخی از متکلمان صفات خدا را به دو گونه صفات ذات و صفات خبری قسمت کرده‌اند» (سبحانی، ۱۴۱۲، ج ۱: ۳۱۷). بر پایه این تقسیم مقصود از صفات خبریه آن دسته از صفات خداوند است که در قرآن کریم و سنت نبوی برای خداوند ذکر شده و هیچ مستندی جز نقل برای آنها وجود ندارد. دلیل نامگذاری این صفات به صفات خبریه نیز همین است که این صفات «به واسطه اخبار کتاب و سنت برای خداوند دانسته شده است مانند استواء بر عرش (الرحمن علی العرش استوی) (طه/۵)، آمدن (جاء ربک صفا صفا) (فجر/۲۲) وجه (یبقی وجه ربک) (رحمن/۲۷) و مانند آن، در واقع این دسته از صفات در برابر صفات ذات قرار داده شده‌اند که همه به استثنای تکلم از صفاتی هستند که عقل اثبات یا نفی آنها را در مورد خداوند اقتضا می‌کند» (سبحانی، ۱۳۸۶: ۸۶).

معتزله در شرح این آیات روش تأویل را برگزیدند و مجسمه و مشبهه، به نماد ظاهری آنها توجه داشته‌اند. روشی که اشعری برگزید میان این دو روش بود. او تأویل معتزله را نپذیرفت و گفت خداوند حقیقتا صفات مزبور را داراست، ولی بحث درباره چگونگی آنها روا نیست. از این نظریه به عنوان اصل معروف اشعری درباره صفات خداوند یاد می‌شود، یعنی ایمان داشتن بدون پرسش از چگونگی (شهرستانی، ۱۳۶۴، ج۱: ۱۰۴-۱۰۵). شیعه نیز در شرح این صفات همچون معتزله روش تأویل را برگزیده است، ولی نه هرگونه تأویل، بلکه از طریق ارجاع متشابهات به محکمات، چنان‌که وقتی از امام صادق(ع) درباره استواء خداوند بر عرش سوال شد، امام(ع) پاسخ دادند: ما وجود عرش را تصدیق می‌کنیم، زیرا در کلام خداوند وارد شده است، ولی آن را موجودی جسمانی و محدود نمی‌دانیم، مانند آنچه در بین بشر معهود و معروف است، زیرا در آن صورت

عرش حمل کننده خداوند است و خداوند به آن نیاز خواهد داشت در حالی کـه خداونـد بی نیاز مطلق است (طبرسی، ۱۳۸۱: ۱۸۸).

عطار در باب صفات خبریـه بـا روش تأویـل همچـون بعضـی از عرفـای دیگـر (ر.ک: عین‌القضات، ۱۳۸۹: ۲۴ و ۱۴۷؛ میبدی ۱۳۴۴، ج ۳: ۶۳۹- ۶۴۰) دل مؤمن را عرش خداونـدی و سینه‌اش را کرسی تعبیر کرده است:

بـــه چشـــم خـــرد منگـــر خویشـــتن را مـدان هـر دو جهـان جـز جـان و تـن را
تـــویی جملـــه ز آتـــش چنـــد ترســـی دلت عرش است و صدرت هسـت کرسـی
(عطار، ۱۳۹۲ ب: ۲۲۸)

- کلام الهی

در باب مفهوم کلام الهی از قدیم‌ترین ادوار تمدن اسلامی بحـث‌هـای بسـیاری بـوده است. معتزله معتقدند که کلام خداوند حادث و مخلوق و حرف و صوت اسـت (شـریف، ۱۳۸۹، ج۱: ۲۸۶). اشاعره کلام خدا را قدیم می‌دانند، اما این قدیم در مقابله لفظ نیسـت، تـا مـراد بـه آن مدلول لفظ و مفهوم آن باشد، بلکه در مقابل عین است. در حقیقت اشاعره کـلام الهـی را دو قسم می‌دانند: کلام لفظی و کلام نفسی که اولی حادث و دومـی قـدیم اسـت. بـه همـین دلیل آنان نظریه کلام نفسی را بیان کردند که عبارت است از خلق معنی بی هیچ‌گونه صـوت و حرفی (تفتازانی، ۱۴۰۹: ۹۹- ۱۰۰). شیعه کلام را از صفات خداوند دانسته کـه عبـارت اسـت از «قدرت برای ایجاد کلام و کلام نیست مگر الفاظ مسموعه مقروء و آن لامحالـه حـادث اسـت، اگر چه قدرت بر ایجاد او قدیم است» (فیاض لاهیجی، ۱۳۸۳: ۲۷۵-۲۷۶).

عطار به پیروی از اشاعره کلام الهی را بدون هیچ‌گونه صوت و حـرف دانسـته و از آن به کلام بی زبان تعبیر کرده است.

پـــس کـــلام بـــی زبـــان و بـــی خـــروش فهم کن بی عقـل و بشـنو تـو بـه گـوش
(عطار، ۱۳۹۲ الف: ۱۵۶)

اگـــر موســـی کلـــیم روزگـــار اســـت کلـــیم او کـــلام کردگـــار اســـت
(همان، ۱۳۹۲ ب: ۱۳۰)

کلیم در این بیت به معنی هم‌سخن است و کلیم بودن موسی به اعتبار و کلم‌الله موسی تکلیما (۱۶۴/۴) است که خدا با موسی سخن گفت. کلامی که صفت اوست و آن صفت ازلی است و از جنس حروف و اصوات نیست.

ج) عطار و توحید افعالی

بر اساس تعالیم اسلامی خداوند متعال جهان را بنا بر مشیت خود آفریده است و آن را از طریق نوآفرینی‌های مداوم حفظ می‌کند. او از مخلوقات خود ذاتاً متمایز است. او موجد حوادث و همچنین اعمال بشری است. این تفکر اساس تعالیم اشعری است که منشأ صدور افعال را خداوند و بنده را محل ظهور فعل می‌دانستند، عطار تحت تأثیر این تفکر در الهی‌نامه حکایتی را نقل می‌کند:

بزرگی، بایزید را پس از مرگ وی در خواب دید و گفت: خدای عزوجل با تو چه کرد؟ گفت: از من پرسید که ای بایزید چه آورده‌ای؟ گفتم: خداوندا چیزی نیاوردم که شایسته حضرت کریم تو باشد و با این همه شرک هم نیاوردم. حق تعالی فرمود: آیا آن شب، شیر شرک نبود؟ گفت: شبی شیر خورده بودم، شکمم به درد آمد، بر زبانم رفت که شیر خوردم و شکمم به درد آمد. حق تعالی به این قدر با من عتاب فرمود؛ یعنی جز من کس دیگری هم در کار است؟ چون درد شکم را به اثر شیر نسبت دادی پس توحید را انکار کردی:

چو تو از شرک درد از شیر دیدی　　خطی در دفتر وحدت کشیدی
مکن دعوی وحدت آشکاره　　که از تو شرک هستی شیرخواره
کجا بیند گل توحید جانت　　که بوی شیر آید از دهانت

(عطار، ۱۳۹۲ ب: ۲۶۶)

و در جای دیگر نیز مثل تمام اشاعره کارهای خداوند را بی علت می‌داند و انسان را مقهور این بی علتی. او با کاربرد ترکیب گیلان ازل با توجه به ثابت بودن گلیم‌های گیلانی خواسته است تغییر ناپذیری سرنوشت را بیان کند:

چون به گیلان ازل پیش ازگناه　　از گناه آمد گلیم دل سیاه

من به دست خود سپیدش چون کنم　　وز در تو ناامیدش چون کنم
تو توانی کرد موئی را چو قیر　　نه ببوی علتی همرنگ شیر
گر سیاه آمد مرا رنگ گلیم　　تو سپیدش کن چو مویم ای کریم
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۳۰)

از نظر عطار آنچه حق تعالی در سرنوشت انسان مقدر می‌کند معلول کارهای انسان نیست، عده‌ای از ابتدا شقی و عده‌ای دیگر سعیدند:

نقش محنت هست و نقش دولتست　　هرچه هست آنجایگه بی علتست
کار بی علت از آنجا می‌رود　　محنت و دولت از آنجا می‌رود
(همان، ۱۳۸۶: ۲۱۵)

گر بخواندش نه به‌علت خواندش　　ور براندش نه به‌علت راندش
کار خلقست آنکه ملت ملت است　　هرچه زان درگه رود بی علت است
(همان: ۲۱۶)

در کارهای خداوند از علت نباید پرسید ولی امکان دارد که دولت و سعادت همراه کسی باشد، و این‌چنین دولت بی علت را عطار از خداوند می‌طلبد. دولت می‌تواند در یک نظر پنهان باشد. کسی که دولت و سعادت‌یار باشد، اگر نظر سلطان یا یکی از اولیا برحسب اتفاق بر وی افتد، به تمام عزت و منزلت و آمرزش می‌رسد. در منطق‌الطیر زمانی که از هدهد علت پیش‌رو بودنش را می‌پرسند هدهد پاسخ می‌دهد که این سعادت تنها حاصل نظر حضرت سلیمان به اوست:

سائلی گفتش که ای برده سبق　　تو به چه از ما سبق بردی به حق؟
چون تو جویانی و ما جویان راست　　در میان ما تفاوت از چه خاست؟
چه گنه آمد زجسم و جان ما　　قسم تو صافی و دردی آنِ ما؟
گفت ای سائل سلیمان را همی　　چشم افتاده‌ست بر ما یک دمی
نه به سیم این یافتم من نه به زر　　هست این دولت همه زان یک نظر
(همان، ۱۳۸۴: ۳۰۵)

پس از راه جست‌وجوی اسباب و علل و محاسبه عالم محسوس نمی‌توان به سعادت

دست پیدا کرد ولی از راه کسب، سعادت امکان‌پذیر است. به عبارت دیگر تنها از حق می‌توان این سعادت و دولت را طلب کرد نه از راه تلاش و کوشش و جست‌وجوی علل و اسباب:

تو آن شمعی که هر دم صد جهان جمع ز شوق تو چو پروانه است با شمع
اگرچه نه به‌علت می‌توان یافت ولیکن هم به‌دولت می‌توان یافت
اگر یک ذره دولت کارگر شد به سوی آفتابت راهبر شد
(عطار، ۱۳۹۲ب: ۲۴۴)

چو بی علّت بسی دولت دهی تو کنون هم نیز بی علت دهی تو
چو بی علت عطا دادی وجودم همی بی علتی کن غرق جودم
چو نیست از رنجِ من آسایش تو که علت نیست در بخشایش تو
(همان: ۴۰۷)

عطار در حکایتی از زبان یکی از دیوانگان این نکته را به بهترین شکل بیان کرده است:

بود خوش دیوانه‌ای در زیر دلق گفت هر چیزی که در وی ماند خلق
علت است و من چو هستم دولتی می‌رسم از عالم بی‌علتی
از ره بی علتیم آورده‌اند در جنون دولتیم آورده‌اند
لاجرم کس را به سرّم راه نیست از جنونم هیچ جان آگاه نیست
هر که در بی‌علّتی حق فتاد در خوشی جاودان مطلق فتاد
(همان، ۱۳۸۶: ۲۱۶)

سخنی که دیوانه در این حکایت بازگو می‌کند بیان دیگری است از تفکر اشاعره و صوفیه که سعادت و دولت از جانب حق می‌رسد و کسی که این مطلب را دریابد در کمال سعادت و آرامش خواهد بود وگرنه همه عمر اضطراب را تجربه خواهد کرد.

د) عطار و توحید عبادی

روح انسان اگر به حلاوت پاداشی که در انتظار اوست فکر کند، سختی‌های ناشی از انجام فرائض را به سهولت تحمل می‌کند. در بین عامه مسلمانان این اعتقاد متکی به

قرآن رسوخ پیدا کرده است که هر عمل صواب در این دنیا یک ثواب در آخرت به دنبال دارد (زلزال/۷). مردم اعمال نیک و طاعات خود را قبلاً به آن دنیا می‌فرستند و اطمینان دارند که آنها را در آنجا به عنوان تنها مایملکی که انسان می‌تواند فراسوی گور، مال خود بنامد، بازخواهند یافت. عطار نیز با توجه به این اعتقاد، ویژگی‌های این طاعات و عبادات و نتایج آن را به‌گونه‌های مختلف در مثنوی‌های خود بیان کرده است:

- عبودیت خداوند مایه اعتبار بندگان

هیچ چیز شریف‌تر از عبودیت و هیچ نامی کامل‌تر از اسم عبد نیست و از این‌رو خداوند متعال در وصف پیامبر(ص) در شب معراج فرمود: «سبحان الذی اسری بعبده لیلا من المسجدالحرام الی المسجدالاقصی»: پاک و منزه است خدایی که در مبارک شبی بنده خود را از مسجد الحرام به سوی مسجد الاقصی سیر داد (اسراء /۱).

عطار در مثنوی الهی‌نامه ضمن بیان حکایت عاشق پیری که معشوق جوانش او را به بردگی می‌فروشد، بزرگ‌ترین نعمت و افتخار انسان را بندگی خداوند می‌داند:

کدامین نعمتی دانی تو زان پیش — که خواند کردگارت بنده خویش
تو آن دم از خدا دل زنده گردی — که جاویدش به صدجان برده گردی

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۶)

از نظر عطار زهاد و عباد بزرگ عبودیت خداوند را برگزیده و در بندگی خداوند سلطان شده‌اند:

کاملان، در راه خود، خون خورده‌اند — بندگی و حق‌گزاری کرده‌اند
لاجرم در بندگی سلطان شدند — بهتر خلق جهان، ایشان شدند

(همان، ۱۳۹۲ ب: ۲۹۱)

- برتری طاعت و عبادت صادقانه از عرفان عاشقانه

عطار در منطق‌الطیر نقل می‌کند: یکی از احفاد شیخ اکاف دو شیخ نامدار بایزید و ترمذی را به خواب دید که در راهی می‌رفتند و خود پیشاپیش آنها قدم بر می‌داشت. علت این رجحان را او این‌گونه توصیف می‌کند:

روزی از حق تعالی خطاب به من رسید که بایزید از دیگر عباد و زهاد از این‌رو برتر است که او مانند دیگران چیزی از ما نخواسته است، بلکه خود ما را خواسته است. در اینجا من گفتم: نه این و نه آن مرا سزد. چگونه من می‌توانم چیزی از تو بخواهم و یا تو را بخواهم؟ آنچه مرا می‌فرمایی آن را می‌خواهم و کار خود را بر فرمان تو درست می‌کنم. به دلیل همین سخن بود که آن دو شیخ مرا بر خود مقدم داشتند:

آنچه فرمایی مرا آن بس بود　　بنده را رفتن به فرمان بس بود
بنده چون پیوسته بر فرمان رود　　با خداوندش سخن در جان رود

(عطار، ۱۳۸۴: ۳۴۶)

- ارزشمندی انجام طاعت و عبادت توسط بنده در زمان حیات خویش

از نظر عطار اعمال دینی و عبادی انسان زمانی ارج و منزلت دارد که در زمان حیات و توسط خود فرد انجام گیرد؛ انسان باید به دور از هرگونه کاهلی و سستی، خود را برای جهان پس از مرگ آماده کند و بداند در این راه سخت عبادت تنهاست. به همین دلیل است که در الهی‌نامه، زمانی که درویشی از امام جعفر صادق(ع) می‌پرسد: علت این همه مجاهدت وی در طاعت و عبادت چیست؟ امام می‌فرماید: هیچ‌کس نمی‌تواند بار عبادت دیگری را به دوش بکشد و کار دیگری را انجام دهد:

که چون کارم یکی دیگر نمی‌کرد　　کسی روزی غم چون من نمی‌خورد
چو کار من مرا بایست کردن　　فکندم کاهلی کردن ز گردن
چو مرگ من مرا افتاد ناکام　　برای مرگ خود برداشتم گام

(عطار، ۱۳۹۲ ب: ۱۸۶)

و در اسرارنامه این‌گونه نقل می‌کند که: مردی وصیت کرد که تمام مال و نقدینه او را پس از مرگش به کدخدای ده که مستمندان را بهتر می‌شناسد بدهند تا او آن را در میانشان تقسیم کند، وقتی آن همه زر را پیش مهتر ده بردند، او به قدر نیم جو از آنها در دست گرفت و گفت: اگر او فقط نیم جو از این همه زر را به دست خود به مستمندان می‌داد خیلی بهتر از آن بود که همه آن را به مهتر بسپارد:

وصیت کرده مردی مال بسیار — که چون مردم برند این پیش مختار
که تا این را به درویشان رساند — که مهتر مستحق را به بداند
چو بردند آن همه زر پیش مهتر — به قدر نیم جو برداشت زان زر
چنین گفت او که گر در زندگانی — بدادی این قدر آن مرد نامی
به دست خود بسی بودیش بهتر — که بدهد این همه زر، خاصه مهتر

(عطار، ۱۳۹۲ الف: ۱۹۵)

- اخلاص در عبادت بدون ریا و عجب و خودبینی

عطار در الهی‌نامه آورده است که: نانوایی در شهر بود که از بس نام شبلی را شنیده بود، نادیده عاشق او بود. روزی گذر شبلی بر او افتاد، گرسنه بود، گرده‌ای نان برداشت. مرد نانوا از دست او گرفت و به او ناسزا گفت. کسی به نانوا گفت: او شبلی بود، آتش در جان نانوا افتاد. به دنبال او رفت و به دست و پای او افتاد و گفت: می‌خواهم به غرامت آن دعوتی بدهم. شبلی گفت: چنان کن. مرد دعوتی ساخت و نزدیک صد دینار در آن خرج کرد و بسیاری از بزرگان را نیز دعوت کرد که: شبلی امروز مهمان ماست. وقتی بر سر سفره نشستند کسی از شبلی پرسید که: ای شیخ نشان بهشتی و دوزخی چیست؟ شبلی گفت: دوزخی آن است که گرده‌ای نان برای خدای تعالی به درویشی نتوانی داد، ولی به خاطر شبلی صد دینار در دعوتی خرج کند، چنین که این نانوا کرد:

نداد او گرده‌ای بهر خدا را — ولیکن داد صد دینار ما را
کشد از بهر شبلی صد غرامت — به حق یک گرده ندهد تا قیامت
که گر یک گرده دادی بی درشتی — نبودی دوزخی، بودی بهشتی

(عطار، ۱۳۹۲ ب: ۱۷۸)

و در حکایتی دیگر از الهی‌نامه سگی سالوس عابدی را برملا می‌کند: شبی مرد عابدی به مسجد رفت تا تمام شب را با نماز و دعا در آنجا سپری کند، چون هوا تاریک شد صدایی شنید و پنداشت که مومن دیگری آمده است تا در آنجا نماز بگزارد و از آنجا که او را ناظر و شاهدی برای اعمال خود تصور می‌کرد، تمام شب را به دعا و ندبه و توبه و استغفار پرداخت. وقتی صبح شد. مرد عابد سگی را دید که آنجا خوابیده است. او تمام

شب را برای یک سگ دعا کرده بود، بسیار ناراحت و شرمنده شد و سخت خود را نکوهش کرد:

زبان بگشاد گفت ای بی ادب مرد — ترا امشب بدین سگ حق ادب کرد
همه شب بهرِ سگ در کار بودی — شبی حق را چنین بیدار بودی؟
ندیدم یک شبت هرگز به اخلاص — که طاعت کردی از بهر خدا خاص
بسی سگ بهتر از تو ای مرائی — ببین تا سگ کجا و تو کجائی
ز بی شرمی شدی غرق ریا تو — نداری شرم آخر از خدا تو

(عطار، ۱۳۹۲ ب: ۱۷۹)

- ناپسندی عبادت از روی عادت و بدون حضور قلب

عطار در حکایتی از مصیبت‌نامه نقل می‌کند که: حضرت عیسی(ع) ابلیس را در سجود دید و از او پرسید که: در چه کار است؟ ابلیس گفت: من مدت‌ها قبل از تو سجده می‌کردم و آن عادت من شده است. به همین دلیل است که اکنون نیز سجده می‌کنم. حضرت عیسی(ع) گفت: تو راه غلط می‌روی یقین بدان که هر چه از روی عادت انجام شود راه به حقیقت ندارد و لایق درگاه خداوندی نیست:

تو یقین میدان که اندر راه او — نیست عادت لایق درگاه او
هرچه از عادت رود در روزگار — نیست آن را با حقیقت هیچ کار

(همان، ۱۳۸۶: ۲۱۹)

و در حکایتی از الهی‌نامه آمده است: در ری دیوانه‌ای بود که هیچ وقت در نماز جمعه شرکت نمی‌کرد. پس از وساطت بسیار سرانجام متقاعد شد که در یکی از روزهای جمعه به نماز جماعت برود. وقتی امام جماعت نماز را آغاز کرد مرد مجنون همچون گاوی شروع به غریدن کرد و در مقابل اعتراض نمازگزاران خشمگین گفت: چون او امام و پیشوای من در نماز بود و باید به او اقتدا می‌کردم، وقتی به «الحمد»رسید گاوی خرید. من هم ناچار شدم با صدای گاو از او تبعیت کنم. امام جماعت اعتراف کرد که او به واقع در آن لحظه به گاوی که قصد خریدن آن را داشته می‌اندیشیده است:

خطیبش گفت چون تکبیر بستم — دهی مِلکست جائی دور دستم

چـو در الحمـد خوانـدن کـردم آغـاز — بـه خـاطر انـدر آمـد گـاو دِه بـاز
نـدارم گـاو گـاوی مـی‌خریـدم — کـه از پـس بانـگ گـاوی مـی‌شـنیدم
(عطار، ۱۳۹۲ ب: ۱۸۷)

ه) عطار و توحید شهودی

در منطق‌الطیر مرغانی که به بارگاه سیمرغ می‌رسند و اولین مرحله فنا را تجربه می‌کنند به این معرفت دست می‌یابند که این سالک نیست که عمل می‌کند بلکه عامل اصلی فعل او خداوند است. اعمال آنها از لوحی که در آن ثبت شده و حاجب درگاه پیش روی آنها می‌نهد، پاک می‌شود:

چـون شـدند از کـل کـل پـاک آن همـه — یافتنـد از نـور حضـرت جـان همـه
کـرده و نـاکردهٔ دیرینـه‌شـان — پـاک گشـت و محـو شـد از سـینه‌شـان
(همان، ۱۳۸۴: ۴۲۶)

و سی‌مرغ می‌بیند که آنها خود «سیمرغ» هستند:

چـون سـوی سـیمرغ کردنـدی نگـاه — بـود خـود سـی مـرغ در آن جایگـاه
بـود ایـن یـک آن و آن یـک بـود ایـن — در همـه عـالم کسـی نشـنود ایـن
آن همـه غـرق تحیـر ماندنـد — بـی تفکـر وز تفکـر ماندنـد
چـون ندانسـتند هـیچ از هـیچ حـال — بـی‌زبـان کردنـد از آن حضـرت سـوال
کشـف آن سـر قـوی درخواسـتند — حـال مـایی و تـویی درخواسـتند
(همان)

و پاسخی که به آنها داده می‌شود این است:

ایـن همـه وادی کـه از پـس کـرده‌ایـد — وین همه مردی کـه هـر کـس کـرده‌ایـد
جملـه در افعـال مـایی رفتـه‌ایـد — وادی ذات و صـفت را خفتـه‌ایـد
(همان: ۴۲۷)

این وحدت‌گرایی در سیر و اعتلای خود به این نظر منتهی می‌شود که هیچ چیز در هستی غیر از خدا وجود ندارد. صوفی در بالاترین مدارج معرفت در وجود تنها یکی

می‌بیند. او دیگر خود را نیز نمی‌بیند. عرفایی که این معرفت را به فنا پیوند می‌دهند آن را «الفناء فی‌التوحید» می‌نامند (غزالی، ۱۳۵۱، ج۴: ۲۱۲).

جمله او بینی چو دائم جمله اوست نیست در هر دو جهان بیرون ز دوست

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۲۹)

پیرزنی ورقی زرین به نزد بوعلی دقاق برد وگفت: این را از من بستان، شیخ گفت: من عهد کرده‌ام که جز از حق چیزی نستانم. زن گفت:

تو درین ره مرد عقد و حل نه‌ای چند بینی غیر اگر احول نه‌ای

(همان، ۱۳۸۴: ۴۰۳)

شیخ ابوالحسن بوشنجی روزی بر قاعده صوفیان می‌رفت، ترکی ستمکار درآمد و قفایی به وی زد و رفت، مردمان گفتند: چرا چنین کردی؟ که او شیخ ابوالحسن است و بزرگ روزگار. او پشیمان شد و باز آمد و از شیخ عذر تقصیر خواست که ندانستم و مست بودم. شیخ گفت: ای دوست! فارغ باش که این نه از تو دیدم که از آنجا که رفت غلط نرود:

اگر این از تو بینم جز سقط نیست ولی ز آنجا که رفت آنجا غلط نیست

(همان، ۱۳۹۲ب: ۲۴۱)

و نهایت اینکه اشیا آن‌گونه که به نظر می‌رسند نیستند همه آنها در اصل یکی است، ولی یکی که خارج از آحاد است (نه یکی از بسیار) و آن یک را نه نشانی هست و نه عددی.

نتیجه‌گیری

با توجه به تأثیر مذاهب کلامی بر مبانی فکری و عرفانی عطار، آمیختگی اندیشه‌های عرفانی او را با اندیشه‌های کلامی در بحث توحید به ۵ بخش می‌توان تقسیم کرد:

توحید ذاتی: عطار ذات خداوند را دست نیافتنی و مخفی از فرط ظهور معرفی می‌کند. خدایی که وجودش ماورای عالم حسیات است و عقل مخلوق نمی‌تواند به ذات نامخلوق راه یابد. چون ابزار شناخت انسان کافی نیست، وصول به معرفت واقعی و کامل نیز امکان‌پذیر نخواهد بود.

توحید صفاتی: عطار در بحث توحید صفاتی دیدگاهی دوگانه دارد، در منطق‌الطیر با توجه به نظر معتزله صفات زائد بر ذات را نفی کرده، وجود حق را یک ذات می‌داند که دارای صفات متعدد است و در مثنوی اسرارنامه به راه اشعری رفته معتقد است صفات خداوند نه عین ذات اوست و نه غیر او، بلکه قائم به ذات اوست. در بحث صفات خبریه نیز به روش تأویل همچون عرفای دیگر دل مؤمن را به عرش خداوندی و سینه‌اش را به کرسی تعبیر کرده است. در باب کلام الهی نیز عطار به پیروی از اشاعره، کلام الهی را بدون هیچ‌گونه صوت و حرف دانسته از آن به کلام بی‌زبان تعبیر کرده است.

توحید افعالی: در این بخش عطار همچون اشاعره منشأ صدور افعال را خداوند و بنده را محل ظهور می‌داند. پس انسان مقهور تقدیر و سرنوشت از پیش تعیین شده خداوندی است، خداوندی که کارهای او بی‌علت است و چون و چرایی ندارد. به سخن دیگر سرنوشتی که خداوند برای انسان مقدر می‌کند معلول کارهای او نیست، عده‌ای از ابتدا شقی و عده‌ای دیگر سعیدند.

توحید عبادی: عطار عبادت را مایه ارزش و اعتبار بندگان می‌داند که می‌تواند این عبادت صادقانه بر عرفان عاشقانه نیز برتری یابد. ویژگی‌های این عبادت: خلوص نیت، حضور قلب، دوری از ریا و عجب و خودبینی و عادت است. تلاش و مجاهدت برای طاعت و عبادت باید توسط بنده و در زمان حیاتش انجام پذیرد.

توحید شهودی: عطار همچون عرفای دیگر در بالاترین مدارج معرفت به این جایگاه دست پیدا می‌کند که در هستی هیچ چیز جز خدا نمی‌بیند حتی خودش را؛ وجود اصلی تنها یکی است، ولی یکی که خارج از آحاد است، نه یکی از بسیار و آن را نه نشانی هست و نه عددی.

منابع

قرآن کریم.

تفتازانی، سعدالدین (۱۴۰۹) شرح المقاصد، قم، الشریف الرضی.

حلی، حسن بن یوسف (۱۳۷۶) کشف المراد، ترجمه و شرح به قلم ابوالحسن شعرانی، چاپ هشتم، تهران، اسلامیه.

سبحانی، جعفر (۱۴۱۲) الالهیات علی هدی الکتاب و السنه و العقل. قم، المرکزالعالمین للدراسات الاسلامیه.

السیوطی، جلال‌الدین(۱۳۷۳) الجامع الصغیر فی احادیث البشیر النذیر، مصر، قاهره.

شریف، میان محمد (۱۳۸۹) تاریخ فلسفه در اسلام، چاپ دوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

شهرستانی، محمد بن عبدالکریم(۱۳۶۴) الملل و النحل، چاپ سوم، قم، الشریف الرضی.

طبرسی، احمدبن‌علی(۱۳۸۱) الاحتجاج، ترجمه جعفری، تهران، اسلامیه.

مشکوه‌الدینی، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

عطار، فریدالدین (۱۳۹۲ الف) اسرارنامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ ششم (ویرایش سوم)، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۲ ب) الهی‌نامه، مقدمه، تصحیح وتعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ ششم (ویرایش سوم)، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۶) مصیبت‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، (ویرایش دوم)، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۴) منطق‌الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، (ویرایش دوم)، تهران، سخن.

عین‌القضات (۱۳۸۹) تمهیدات، با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، تهران، منوچهری.

غزالی، محمد (۱۳۵۱) احیاء علوم‌الدین، ترجمه مویدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

فیاض لاهیجی، عبدالرزاق (۱۳۸۳) گوهرمراد، مقدمه از زین‌الدین قربانی، تهران، سایه.

المناوی، محمد عبدالرئوف (۱۹۳۸) فیض القدیر (شرح الجامع الصغیر)، قاهره، مکتبه مصطفی محمد.

المنطقی السجستانی، ابوسلیمان (۱۹۷۴) صوان الحکمه، و ثلاث رسائل، حققه و قدّم له الدکتور عبدالرحمن بدوی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

میبدی، رشیدالدین (۱۳۴۴) کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران، ابن‌سینا.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۸۱-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی تصاویر غزلیات عطار، بر اساس آراء جرجانی

عطیه مشاهری فرد*
حسینعلی قبادی**
مریم حسینی***
علیرضا نیکویی****

چکیده

عبدالقاهر جرجانی از دانشمندان بلاغت و نحویون بنام سده پنجم است که بیشتر با نظریهٔ «نظم» و «معنای معنا» شناخته می‌شود. دو کتاب ارزشمند او، «اسرارالبلاغه» و «دلایل‌الاعجاز»، در تبیین و ریشه‌یابی مباحث زیبایی‌شناسی سخن است. گرچه او در بیان سازه‌های مؤثر در زیبایی، بیشتر به تشبیه، تمثیل، استعاره و مجاز می‌پردازد، روشی که برای تحلیل ارزش زیبایی‌شناختی پی‌می‌گیرد و عواملی که در زیبایی صور خیال ذکرشده بیان می‌کند، می‌تواند راهی برای پژوهش دربارهٔ دیگر آرایه‌های سخن باشد. در این پژوهش بر پایه روش توصیفی- تحلیلی و بر پایه نظریات جرجانی، به تحلیل کارکرد تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی غزلیات عطار پرداخته می‌شود. این جستار روشن خواهد ساخت که آنچه از دید جرجانی سبب‌ساز زیبایی است، در نمودهای گوناگون ظهور عنصر تضاد و تقابل در تصویر ادبی (همچون تضاد و طباق، انواع پارادوکس و...) وجود دارد و بر اساس این، تضاد از سازه‌های توان‌بخش ادبیت متن به شمار می‌رود.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی، عبدالقاهر جرجانی، تضاد و تقابل، غزلیات عطار.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس atie.mashaheri@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس ghobadi.hosein@yahoo.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا(س) drhoseini@yahoo.com
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان Alireza_nikouei@yahoo.com

مقدمه

مسئلهٔ تضاد از مباحث برجسته در بسیاری از شاخه‌های دانش همچون منطق، کلام، فلسفه، روان‌شناسی و... است و اندیشمندان بزرگی در هر یک از این زمینه‌ها دربارهٔ آن نظریاتی بیان کرده‌اند. در میان حکمای پیش از سقراط، هراکلیتوس[1]، نخستین کسی است که به مسئله تضاد در هستی و اهمیت آن اشاره می‌کند و آن را مایهٔ حیات می‌داند (هالینگ دیل، ۱۳۸۷: ۹۷- ۹۸). پس از او افلاطون و فلوطین (همان: ۱۱۰) و بعدها هگل[2]، فیلسوف آلمانی (همان: ۲۰۵-۲۲۰) و یونگ[3] از کسانی بودند که در سطح گسترده‌ای به نقش تضاد و تقابل در هستی توجه نشان دادند.

تضاد و تقابل از اصول حاکم بر جهان مادی است. انسان نیز خود موجودی ترکیب یافته از جسم و جان و برزخی میان فرشته و حیوان است. به‌یقین این تضادها و تقابل‌ها نمی‌تواند بازنمودی در هنر بشری از جمله ادبیات نداشته باشد. ادبیات گاه این تضادها و تقابل‌ها را همان‌گونه که هستند بازتاب داده و گاه جهانی دلخواه و عاری از تناقضات آفریده و با فرا رفتن از عالم کثرت و تزاحم و اتصال به عالم وحدت، از یکی شدن ناسازها سخن گفته است. با وجود این، در فلسفهٔ هنر و یا بلاغت سنتی و نو کمتر به واکاوی وجوه مختلف نمود عنصر تضاد و تقابل در متون ادبی پرداخته‌شده و آنچه گفته‌شده است نیز بیشتر تکراری و غیر تحلیلی بوده و از مرز دسته‌بندی‌های مرسوم بلاغی فراتر نرفته است. مانند تقسیم تضاد به اعتبار تقابل رنگ‌ها به تضاد تدبیج و غیر تدبیج، تقسیم تضاد به اعتبار سببیت مانند تضاد لزوم و استلزام، تقسیم به اعتبار سلب و ایجاب و ... .

گروهی از منتقدان، معتقدند که عنصر تضاد و تقابل، برخلاف عنصری چون استعاره، جزو گوهر اصلی شعر نیست؛ بلکه تنها بازی با لفظ و نهایتاً بازی با معانی است. از دید این منتقدان، تضاد و تقابل زینت یا عنصر بدیعی انگاشته نمی‌شود؛ بلکه تنها دستاویزی برای بیان معنا است (الساحلی، ۱۹۹۶: ۲۳۶و ۲۳۹). بسیاری از منتقدان نیز، تضاد و تقابل را تنها در هیئت پارادوکس و گاه ایهام تضاد، جزو تصاویر هنری به حساب

1. Heraclitus
2. Georg Wiliam Friedrich Hegal
3. Carl. G Jung,

آورده‌اند [(۱)]. در مقابل، دیدگاه دیگری اصل ناسازگاری و تضاد را عامل اصلی تصویر هنری می‌داند. برای نمونه آندره برتون[1] (شاعر، نویسنده و نظریه‌پرداز فرانسوی۱۸۹۶-۱۹۶۶) ، تصویر را در «کنار هم قرار دادن ناسازگارها» خلاصه می‌کند (ر.ک: غریب، ۱۳۷۸: ۳۹) و ازرا پاوند[2] (۱۸۸۵- ۱۹۷۲شاعر و منتقد آمریکایی) معتقد است که تصویر تنها نقل محض و ترسیم تابلویی تصویری نیست بلکه بر جمع میان اندیشه‌ها و احساسات دور از هم تمرکز و تأکید دارد (همان: ۱۵۲). دلیل منتقدان گروه اول، این است که بسیاری از باهم‌آیی‌های امور متضاد، خالی از جنبهٔ هنری هستند. در پاسخ باید گفت که هر عنصر دیگری، همچون تشبیه، مجاز و ... نیز می‌تواند زمانی واجد و زمانی دیگر فاقد نقش زیبایی‌آفرینی باشد. عواملی وجود دارد که می‌تواند یک صورت خیالی را شکوفا و صورت دیگر را از فریبندگی تهی کند. جرجانی در آثار خود بسیاری از این عوامل را در تعریف و تبیین تشبیه، استعاره، تمثیل و مجاز تحلیل کرده است. در این پژوهش با تکیه بر آراء جرجانی، نشان داده خواهد شد که عنصر تضاد و تقابل، نقش زیبایی‌آفرینی بسیار قدرتمند و ویژه دارد؛ اما تأثیر آن، همچون هر صورت خیالی دیگر، برآمده از تأثیر و تأثر معنا و لفظ در تعامل با ساختار و تجربهٔ شاعرانه است. آن اثری که تضاد و تقابل در شعر می‌گذارد، دستاورد یک روش فکری حاصل از نوع نگاه شاعر به هستی است که موجب خلق تجربه‌ای ویژه می‌شود. اگر خیال را مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی در شعر و تصویر را هرگونه بیان برجسته و مشخص بدانیم (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶)، توانایی خیال‌انگیزی و تصویرسازی عنصر تضاد و تقابل، بی‌گمان، آن را در حوزهٔ علوم بلاغت و اسباب زیبایی‌آفرینی قرار خواهد داد.

پیشینهٔ پژوهش

به‌جز کتاب «بدیع از منظر زیبایی‌شناسی» وحیدیان کامیار که در آن به صورت مختصر به عوامل زیبایی‌آفرینی تضاد و تقابل اشاره شده ، کتاب یا مقاله‌ای به تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ عنصر تضاد و تقابل نپرداخته است. مقالات بسیاری در پیوند با حوزهٔ

1. Andre Breton
2. Ezra Pound

تضاد و تقابل نگاشته شده که عمدهٔ آنها را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد: ۱- مقالاتی که به تحلیل و تبیین وجه عرفانی وجود تضادها در متون می‌پردازند؛ مانند مقالهٔ «حکمت اضداد در مثنوی مولوی» محمد صادق بصیری، فرهنگ، پاییز و تابستان ۱۳۸۶. ۲- مقالاتی که به تضاد و تقابل از منظر دستور می‌پردازند؛ مانند مقالهٔ «تضاد و انواع آن در ادب فارسی» محمدرضا یوسفی و رقیه ابراهیمی شهر آباد، در نشریه فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال چهارم، شماره ۲پیاپی ۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۱. ۳- مقالاتی که از منظر ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و معناشناسی به تحلیل تضاد و تقابل در متن می‌پردازند؛ مانند مقالهٔ «بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا» نوشتهٔ زهرا حیاتی، چاپ شده در فصلنامهٔ نقد ادبی، سال دوم، شماره ۶، تابستان ۱۳۸۸. گرچه ممکن است در این مقالات به تصویرپردازی‌های برآمده از حضور عنصر تضاد و تقابل در متن اشاراتی شده باشد، ولیکن هیچ‌یک از این پژوهش‌ها تحلیل زیبایی‌شناسانه نیست و وجه افتراق پژوهش حاضر با آثار یاد شده نخست در تمرکز آن بر تحلیل زیبایی‌شناسانه و دوم قلمرو پژوهش (غزلیات عطار) و افزون بر آن و مهم‌تر از همه، ابتنای این پژوهش بر آراء جرجانی است. تاکنون پژوهشی بر پایهٔ اندیشه‌های جرجانی به تحلیل کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ تصاویر هنری از جمله تضاد و تقابل نپرداخته است. این پژوهش از آنجا که مجموع نظریات جرجانی را با موشکافی و جزئی‌نگری بررسی می‌کند، می‌تواند گامی باشد در مسیر نگاهی جامع بر مجموع آراء جرجانی در باب زیبایی کلام، نگاهی که تا کنون تنها منحصر بر نظریهٔ نظم و معنای معنا بوده است.

چارچوب نظری

از میان نظریات مهّم که در زمینهٔ نقد زیبایی‌شناسی، نظریهٔ نظم جرجانی در شناخت زیبایی‌آفرینی عنصر تضاد و تقابل - که می‌تواند در سطح لفظ، معنا و ساختار نقش‌آفرینی کند- کارآمدتر به نظر می‌رسد؛ چراکه دیدگاه جرجانی به نحوِ گزاره‌های ادبی و نظام چیدمان کلام در متن ادبی، از منظر روان‌شناسی مخاطب و با بررسی مداوم تأثیرات زیبایی‌شناختی روابط میان واژگان است و طبقه‌بندی او از عناصر بلاغی و صور

خیال، طبقه‌بندی ارزش‌گذارانه بر اساس نقش زیبایی‌شناختی آنهاست. گرچه جرجانی در آثار خود بیشتر به تحلیل کارکرد زیبایی‌شناختی و توصیف انواع تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل و کنایه پرداخته است؛ اما راهی که او پیموده و شیوهٔ تحلیل او و نظریاتش دربارهٔ سازوکار زیبایی‌آفرینی این تصاویر، در تحلیل زیبایی‌شناختی عنصر تضاد و تقابل بسیار یاری‌دهنده است. جرجانی معتقد است که معنا، محور اصلی شکل‌گیری کلام است؛ بنابراین، در تحلیل زیبایی‌شناسی عنصر تضاد، نمی‌توان به لفظِ تنها بسنده کرد، بلکه عامل اصلی زیبایی‌آفرینی این عناصر را باید در تعامل میان لفظ و معنا جست. بنابراین، چهارچوب نظری پژوهش با تکیه بر **نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی** بنا می‌شود. این نظریه به ما کمک می‌کند که به درک درستی از ارتباط صورت و معنا در استفاده از عنصر تضاد و تقابل در متن دست‌یابیم؛ گرچه از آراء او در کتاب «اسرارالبلاغه» نیز بسیار بهره برده می‌شود، روش این تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی است و قلمروِ آن، غزلیات عطار است. در ارجاع به غزلیات عطار به این شیوه عمل شده است: (شماره غزل/ شماره بیت یا ابیات)

تعریف مفاهیم

زیبایی‌شناسی: «زیبایی‌شناسی»، پارسی شدهٔ Aesthetic است و این واژه خود از واژهٔ یونانی Aisthetikos به معنای ادراک حسی مشتق شده است (احمدی، ۱۳۷۵: ۲). برای اولین بار فیلسوف آلمانی الکساندر گوتلیب باومگارتن[1] (۱۷۶۲ - ۱۷۱۴) اصطلاح زیبایی‌شناسی را در کتابی به همین عنوان به کار برد. او درصدد بود که از این اصطلاح در بنا کردن علمی جدید برای فهم دریافت حسی استفاده کند (همان: ۲۲) بنابراین، دور از ذهن نیست که هگل وضع این واژه را برای زیبایی‌شناسی، نادقیق بخواند و بیان کند که «دانش دریافت حسی فقط یک بخش از کار فلسفی شناخت زیبایی است و زیبایی به عالم حواس محدود نمی‌شود» (هگل، ۱۳۶۳: ۲۷). با وجود این، استتیک همچنان با معنایی وسیع‌تر از حوزهٔ لغوی خود و به‌عنوان علم زیبایی‌شناسی به کار می‌رود.

1. Alexander gottlieb Baumgarten

از سدهٔ هجدهم، زیبایی‌شناسی به‌عنوان یکی از مباحث علم فلسفه با روشی علمی مورد مطالعه قرار گرفت؛ اما در ابتدا هنوز چندان تمایزی میان فلسفهٔ هنر و متافیزیک و فلسفهٔ اخلاق وجود نداشت. امانوئل کانت[1] (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴) بیش از فلاسفهٔ دیگر به تمایز میان زیبایی در طبیعت و زیبایی در هنر پرداخت و با به کار بردن واژهٔ استتیک در احکام زیبایی، بر رواج این واژه در معنای اصطلاحی، به‌عنوان شاخه‌ای از فلسفه که به بحث پیرامون زیبایی و هنر می‌پردازد، کمک کرد. امروزه زیبایی‌شناسی، متضمن دو رویکرد نظری است: ۱- بررسی فلسفی سرشت زیبایی و تعریف آن. ۲- بررسی روان‌شناختی ادراکات، ریشه‌ها و تأثرات ذهنیِ زیبایی (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۶۶).

تضاد: در بدیع معنوی، معمولاً آن را با مطابقه و طباق یکی می‌دانند. «در لغت به معنی دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلمات ضد یکدیگر بیاورند مانند روز و شب و ...» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۷۳). از میان شگردهایی که عنصر تضاد و تقابل را در آن می‌توان یافت، تضاد، تقابل و مقابله در علم بدیع و ایهام تضاد، پارادوکس و تهکم در بیان مطالعه می‌شود. تضاد، در معنی‌شناسی یکی از انواع روابط میان واژگان است. در روان‌شناسی به عنوان یکی از عوامل مؤثر در سلامت روان تحلیل می‌شود و در عرفان ذیل مباحث مهمی چون نظام احسن، مسئلهٔ شر، اسماء و صفات الهی و ... مورد بحث قرار می‌گیرد. آرایهٔ تضاد تنها برای زینت کلام به کار نمی‌رود بلکه گاه با عنایت به اصل «تعرف الاشیاء باضدادها»، در جهت عمق‌بخشی به معنا و روشن ساختن یک مفهوم استخدام می‌شود.

تبیین «نظریهٔ نظم و معنای معنای جرجانی» و پیوند آن با زیبایی‌شناسی

عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۱۷ ق)، نظریه‌پرداز و منتقد برجستهٔ سدهٔ پنجم و از جمله بلاغیونی است که اعجاز قرآن را مورد توجه و واکاوی قرار داده و آثاری ارزشمند در این زمینه تألیف کرده است. جاحظ (۲۵۵ ه.ق)، که پیش از جرجانی به دلایل اعجاز قرآن پرداخته بود نخستین کسی است که اعجاز قرآن را برآمده از نظم و ترکیب آیات می‌دانست.

1. Imanuel Kant

پس از او، قاضی عبدالجبّار معتزلی (درگذشته ۴۱۵ ه.ق) بررسی تأثیر نظم را در اعجاز قرآن پی‌گرفت؛ اما جرجانی چنان به تناسبات میان لفظ و معنا و جنبه‌های مختلف این دو با شواهد گوناگون اشاره می‌کند که نظریهٔ نظم امروزه با نام او شناخته می‌شود.

جرجانی، دلایل زیبایی یک متن را از سویی آشکار و از سویی پنهان می‌داند. آشکار ازآن‌رو که متن زیبا در دل سخن‌شناسان می‌نشیند و می‌توان آن را از متن ضعیف به‌وسیلهٔ کارایی زیبایی‌شناختی‌اش تمییز داد و پنهان ازآن‌رو که در این میدان، قوانین مورد اتفاق و قابل‌یقینی وجود ندارد (جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۰۸). با وجود این، او معتقد است که ستایش یک متن، بی‌گمان علتی بخردانه دارد و باید همواره با دلایل بیان شود (همان، ۱۳۸۶: ۴۴) و بایسته است با کوشش و جزئی‌نگری در ساختار، معنا و صور خیال، به شناخت عوامل زیبایی نزدیک شد. این، کاری است که در «اسرارالبلاغه» دربارهٔ تشبیه، تمثیل، استعاره و مجاز، تا اندازهٔ فراوانی انجام گرفته و می‌تواند در پژوهش‌های بلاغی دیگر نیز یاریگر باشد. آن‌چنان‌که ابودیب نیز معتقد است: «شیوهٔ برخورد جرجانی با صور خیال، و شعر به طور کل، به‌مثابهٔ یک ساختار پیچیدهٔ زبانی، که در آن کوچک‌ترین سایه‌روشن‌های معنا باید به طور کامل مورد بهره‌برداری قرار گیرند، کماکان می‌تواند مبنای معتبری باشد برای رویکرد ساختاری، جامع و خیال‌انگیز به آفرینش شعری» (ابودیب، ۱۳۹۴: ۳۲۸). از دید جرجانی، متن برای آن‌که زیبا نامیده شود باید ویژگی‌هایی داشته باشد. این ویژگی‌ها می‌تواند در سطح لفظ باشد یا معنا و ساختار؛ گرچه زیبایی با به دست آوردن این ویژگی‌ها به وجود نمی‌آید، بلکه حاصل فراوردهٔ نهایی متن با توجه به اثری است که روی‌هم‌رفته در خواننده ایجاد می‌کند.

نظریهٔ نظم: جرجانی از خلال مباحث مربوط به لفظ و معنا، در جست‌وجوی چیستی اعجاز قرآن برمی‌آید. او به آن دسته از بلاغیون پیش از خود که لفظ را از معنی جدا می‌کردند خرده می‌گیرد و معتقد است تقسیم‌بندی آنها از گونه‌های شعر نادرست است. آنها شعر را به چند دسته تقسیم می‌کردند: شعری که لفظ و معنای زیبا دارد، شعری که تنها لفظش زیباست و شعری که تنها معنی‌اش زیباست. به‌علاوه آنها لفظ را با همان صفاتی که به معنا می‌دادند توصیف می‌کردند؛ در حالی که جرجانی میان معنایی که انگیزهٔ سخن است و صورتی که برای بیان آن معنا به کار می‌رود تفاوت قائل

است و بسیاری از توصیفاتی را که پیش از او به لفظ نسبت داده‌اند از آنِ معنا می‌داند. برای نمونه دربارهٔ مجاز و استعاره بر آن است که نمی‌توان گفت «لفظ» استعاری یا مجازی است؛ زیرا لفظ، دلالتی ثابت دارد مگر اینکه در معنایی مجازی به کار برده شود و در این صورت، این معنای لفظ است که استعاری و مجازی است و نه خود لفظ (جرجانی، ۱۳۸۶: ۳۵۴ - ۳۵۶). به همین ترتیب او فصاحت و بلاغت را نیز نه در حوزهٔ لفظ بلکه مزیتی در معنی به شمار می‌آورد (همان: ۳۶۸ و ۳۸۸).

افزون بر آن، از دید جرجانی اندیشه به واژگان مفردی که بیرون از هرگونه قصد نحوی باشند تعلق نمی‌گیرد؛ مثلاً یک فعل هنگامی‌که می‌خواهد ادا بشود از میان انتخاب‌های گوناگون - بر پایهٔ میزان تأثیر و یا نزدیکی به غرض گوینده- برگزیده می‌شود و بر بنیاد همان غرض موجودیت می‌یابد (همان: ۳۷۳). از دید او اگر بگوییم «خَرَجَ» و اسم یا ضمیری را برای آن در تقدیر نگیریم، این فعل با آواهای بی‌معنی تفاوتی نخواهد داشت. بر اساس آنچه گفته شد، جرجانی معنا را مقدم بر لفظ و سازندهٔ آن می‌داند. او با برشمردن برتری‌های معنا، بیان می‌دارد که اعجاز قرآن اعجاز برآمده از الفاظ نیست. گرچه از سوی دیگر اعجاز آن را منحصر بر معنا نیز نمی‌داند. آرایه‌های ادبی و صورخیال نیز واجد ارزش ذاتی نیستند، چراکه اگر چنین بود در هر جایگاه، بار زیبایی‌شناختی ثابتی داشتند و کارکرد زیبایی‌شناختی خود را حفظ می‌کردند؛ در صورتی که این عناصر در موقعیت‌های گوناگون، با تراز زیبایی‌شناختی متفاوتی ظاهر می‌شوند و حتی ممکن است در جهت عکس، یعنی از میان بردن زیبایی نقش ایفا کنند. بحث از ارزش زیبایی‌شناختی صور خیال، هرگز به عنوان عنصری جدا از ژانر، پیام، هدف و کارکرد متن قابل بررسی نیست؛ چراکه، این درونمایه است که بسیاری از ویژگی‌های رویه‌ای، انواع صورخیال و خصوصیات فرمی و ساختاری را تعیین می‌کند.

جرجانی در کنار لفظ و معنا از عنصر سومی به نام به‌هم‌بافنده نام می‌برد که می‌تواند دو عنصر آغازین را با هم ترکیب کرده و تجربهٔ زیبایی‌شناختی ویژه‌ای را رقم بزند. او در هر دو اثر بزرگ خود، یعنی «اسرارالبلاغه» و «دلایل‌الاعجاز» اشاره کرده است که فصاحت و بلاغت نه از لفظ و معنا بلکه از محصول پایانی فرایند ادبی به دست می‌آید. او تصویر را تحقق ادبی معنایی می‌داند که جز در همان صورت بیان‌شده، قابل بیان نیست و نقش

زیبایی‌آفرین آن، نه همچون ماده‌ای جدا و زینت‌بخش، که به عنوان بخشی از ساختاری است که به تجربه‌ای ویژه اشاره دارد. به بیان دیگر، زیباییِ برآمده از یک نوشتار ادبی، به‌دست‌آمده از تجربهٔ زیبایی‌شناختی ویژه‌ای است که آن را تنها و تنها همان متن ادبی، با همان ساختار حاصل از چینش خاص سازه‌های گوناگون شعری، می‌تواند خلق کند. بنابراین او بر این باور است که اعجاز قرآن در حسن تألیف و «نظم» آن است. این نظم قرآن است که نمی‌توان آن را تقلید کرد و راز تحدی نیز در همین نهفته است (جرجانی، ۱۳۸۶: ۱۰۴-۱۰۵). الفاظ قرآن را می‌توان به کار گرفت و معانی قرآن را نیز می‌توان تقلید کرد ولی نظم آن بی‌همتا و تکرار نشدنی است.

مقصود جرجانی از نظم کلمات در کلام، آن نیست که الفاظ در کلام چینش و نظم ویژه‌ای داشته باشند، بلکه مقصود او این است که الفاظ در دلالت به یکدیگر وابسته باشند (همان: ۵۴). به این ترتیب، الفاظ از این حیث که مجرد و واژگانی یکه‌اند، مزیتی نمی‌یابند، بلکه برتری یا عدم فضیلت الفاظ وابسته به تناسب معنی آنها با لفظ دیگری است که در گفتار پیش از آن آمده یا پس از آن قرار گرفته‌اند (همان: ۴۹-۵۰). اگر ارزش زیبایی‌شناختی سخن به الفاظ باشد، این ارزش در هر وضع و مقامی که باشند وجود خواهد داشت و هرگز از بین نخواهد رفت و مؤلف نیز دیگر نگران نخواهد بود که چگونه کلامش را زیبا سازد (همان: ۵۱ و ۳۶۷). در صورتی که الفاظ در نظم‌های گوناگون و بر پایهٔ مقاصد معنایی و نحوی مختلف معنا پیدا می‌کنند و ارزش زیبایی‌شناختی یک متن در همکنش لفظ، معنا و نظم آن است.

از دید جرجانی، نظم کلام همان منظور نمودن و تعقیب کردن مقاصد نحوی است. اعجاز قرآن هم در همین نظم و حسن تألیف آن است. این نظم، دربرگیرندهٔ لفظ، معنا و صور خیال است. گونه‌های صور خیال، مقتضیات نظم کلام هستند و نظم، آنها را پدید می‌آورد. برای نمونه غیرممکن است که در سخن، اسمی یا فعلی باشد که در آن استعاره به کار رفته باشد اما این استعاره با جزء دیگری از آن کلام تألیف نیافته باشد (همان: ۳۶۶). به این صورت، لفظ، معنا و صور خیال در بستر نظم به یکدیگر پیوند می‌خورند و ارزش زیبایی‌شناختیِ بی جانشینِ یک شعر را پدید می‌آورند.

معنای معنا: جرجانی این اصطلاح را در حیطهٔ بلاغت صور خیال به کار می‌برد و در

تعریف آن می‌گوید: «مقصود از معنای کلام همان معنای ظاهر لفظ است و همان است که بدون واسطه به آن ارتباط می‌یابیم و مقصود از معنای معنا این است که ابتدا از لفظ معنایی را می‌فهمیم و سپس آن معنی ما را به معنای دیگری سوق می‌دهد» (جرجانی، ۱۳۸۶: ۲۶۶-۲۶۷). برای نمونه در کنایه، نخست معنایی از جملهٔ کنایی دریافت می‌شود و سپس اندیشه از این معنا به خواست گوینده و معنای ثانویه دست می‌یابد. برای نمونه در کنایهٔ «هو الکثیر الرماد» معنای نخست فراوانی خاکستر خانه و معنای معنا مهمان‌نوازی است. بر اساس این، بایستهٔ بلاغت کلام این است که معنای اولی که از الفاظ حاصل می‌شود، توانایی هدایت درست ذهن را به معنای ثانویه که مورد نظر مؤلف است داشته باشد (همان: ۲۷۳). به بیان دیگر، لفظ و معنای اولیهٔ برآمده از آن باید ویژگی‌هایی داشته باشد که بتواند روند معنی را به‌درستی هدایت کند و اندیشه را به خواست گوینده برساند. بنابراین، معنای معنا همچون معنای اولیه صریح و زودیاب نیست؛ بلکه از راه تفکر در معنای اول درک می‌شود. بدین‌صورت معنای اولیه در حکم زینه‌ای برای رسیدن به معنای معنا است.

جرجانی صور خیال را بخشی از معنا می‌داند. معناست که آفرینش صور خیال ویژه‌ای را در متن التزام می‌کند. اگر متن، صور خیال را دعوت نکند، تصویر هنری نمی‌تواند در ساختار و بافت متن جاگیر شود و آن پیوندهای زیبایی‌آفرینی که به تأکید جرجانی باید میان لفظ، معنا، صور خیال و ساختار وجود داشته باشد از هم گسسته می‌شود. بنابراین، آنچنان که در تبیین نظریات یاد شده بیان شد، نه لفظ و نه صور خیال، به خودی خود دارای ارزش زیبایی‌شناختی نیستند؛ بلکه جایگاه آنها در بافت متن می‌تواند زشتی یا زیبایی آنها را مشخص کند.

اکنون به تحلیل عوامل مؤثر در زیبایی از دید جرجانی و پیوند آنها با تضاد و تقابل پرداخته می‌شود:

۱- **پیچیدگی و ابهام**: در تاریخ نقد شعر و بلاغت، بارها به زیبایی ابهام اشاره شده است. ابهام، شیفتگی و رغبت به متن را در خواننده افزایش می‌دهد؛ زیرا سربستگی‌ای که به کشف کشیده شود یک پیروزی و کامیابی خوشایند در روان خواننده ایجاد می‌کند و لذت کشف را به او می‌چشاند. جرجانی نیز بر آن است که آدمی چیزی

را که پس از رنج و جست‌وجو به دست آورده است بهتر قدر می‌داند و بیشتر گرامی می‌دارد (ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۰۶و ۱۱۱). جرجانی کلام زیبا را به مرواریدی مانند می‌کند که در صدف گرفتار است و تنها با کوشش می‌توان به آن دست پیدا کرد. او زیبایی استعاره را در میزان پوشیده بودن تشبیه آن می‌داند (همان، ۱۳۸۶ : ۳۱۷). گرچه، در همان حال که به کارایی ابهام در زیبایی نوشته پافشاری دارد، تعقید آن را نکوهش می‌کند و ابهام را تا جایی پسندیده می‌داند که مخاطب را به کوشش برای پژوهش وادارد و پس از آن، پاداش این پژوهش را با عطا کردن معنا بدهد؛ نه اینکه به رنج بیندازد و سودی نرساند.

اندیشهٔ ما عادت دارد که پدیده‌ها را در دو گروه ناسازگار شناسایی کند. این کار برای ذهن آدمی خوشایند است و به او یاری می‌کند که دریافت درستی از هستی داشته باشد. او، آشکار را در برابر پنهان، و آب را فراروی آتش می‌شناسد و «آبِ آتش‌زا» یا «آشکارِ پنهان» برای او پیچیده و مبهم است.

آشکارایی و پنهانی نگر دوست با ما، ما فتاده در طلب
(۸/۱۲)

پیچیدگی بیت بالا، نه در «آشکارایی» است و نه در «پنهانی»، بلکه جمع دو لفظ متضاد، معنایی مبهم را پدید آورده است که جز با توجه به ساختار غزل و کوشش در راستای هم‌افق شدن با متن و مؤلف آن گشوده نمی‌شود. بنابراین، یکی از مواردی که شعر را مبهم و در نتیجه خوشایند می‌سازد، گرد آمدن عناصر متضاد در شعر است که آن را با نام پارادوکس می‌شناسیم. **پارادوکس** یکی از پایه‌های زیبایی‌شناسی در شعر عرفانی است، آنگاه که حالت نمادین و به‌ویژه شطح به خود می‌گیرد. در نگاه نخست، پارادوکس اگرچه از دید منطقی نفی و اثبات همزمان و باطلی را می‌نمایاند، اما در منطق فرازبانی، معنی‌دار و روا شمرده می‌شود و حقیقتی غیرمنتظره و دور از عادات ذهنی ما را روشن می‌سازد.

این غزل شطح است و قوالش منم وین سخن حق است و برهانش تویی
(۷/۸۴۹)

بدین‌سان، در پارادوکس، بُعدی فلسفی و عرفانی پدید می‌آید که راه را برای تفسیر و تأویل سخن باز می‌کند. پس، پارادوکس از دیدگاهی، می‌تواند معنی را آشفته کند و از نظرگاهی دیگر می‌تواند معنی گسترده‌تر و ناآشناتری را منتقل سازد. پارادوکس می‌تواند به صورت **گزاره‌های پارادوکسی** باشد مانند:

تا فشاندی زلف و بگشادی دهن عقل خود را مست و مجنون تو یافت (۵/۱۳۶)

یا به صورت **ترکیب‌های پارادوکسی** همچون دریای آتشین در بیت زیر:

عشق جمال جانان دریای آتشین است گر عاشقی بسوزی زیرا که راه این است (۱/۹۶)

اما آنجا که ابهام در پارادوکس اوج می‌گیرد زمانی است که ما با **نمادهای پارادوکسیکال** مواجه می‌شویم. نماد در ذات خود، متناقض و مبهم است. فتوحی تناقض‌های موجود در نماد را این‌گونه شرح می‌دهد: «وقتی می‌گوییم نماد بیان راز است، خودِ این تعبیر تناقض دارد؛ زیرا راز بیان ناشدنی است... دوم اینکه نماد از سویی پناهگاهی است برای شاعر که پس از بازگشت از حال مکاشفه به عرصهٔ خودآگاهی، نشانه و پناهی برای به تصویر کشیدن آن شهود و تجربهٔ باطنی می‌جوید؛ از سوی دیگر همین نشانه‌ها گریزگاه او برای رهایی از سلطهٔ زبان و قراردادهای محتوم و مسلط است... و سوم اینکه نماد در عین بیانگری به کتمان می‌پردازد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۷۶). گرچه نماد خود متناقض است اما از آنجا که حرکتی عمودی دارد و ژرفای عالم تهی از اضداد و جهان وحدت را می‌نمایاند، بیشتر حکایت از هماهنگی و آشتی ناسازگارها دارد. در نمادهای پارادوکسیکال ما با واژگانی روبه‌رو هستیم که در آنِ واحد به دو شق ناساز دلالت دارند. این واژگان بر وحدت اضداد دلالت می‌کنند و نقش مهمی در ادبیت متن عرفانی دارند. به نظر می‌رسد آنجا که اضداد به وحدت می‌رسند، جز نماد، شیوهٔ بیانی دیگری قادر به تشریح وحدت پیش‌آمده نیست. نماد از آنجایی که چند مدلولی است می‌تواند در آن واحد، مدلول دو دال از دو شق ناساز قرار بگیرد (ستاری، ۱۳۸۹: ۴۳). این امر از سوی دیگر سبب ایجاز و اختصار در سخن می‌شود.

در ادب عرفانی فارسی، شهره‌ترین و زیباترین نمادها، نمادی از وحدت اضدادند: «**نی**» مولانا که از سوراخ‌های متکثرش آوای یکتایی به گوش می‌رسد، «**دریا**»ی غزلیات شمس‌اش که قطرات کثرت را در خود جمع کرده و یا «**سیمرغ**» عطار که گردگاه سی مرغ است و نمادی است از وحدت وجود. این نمادها دو امر متضاد را -که عموماً کثرت و وحدت یا جزء و کل هستند- درهم‌پیچیده و رازآلود، نمایش می‌دهد. «شاعر عارف نمادگرا از جزء به سوی کل حرکت می‌کند. در اندیشهٔ او جزءها را روی‌ها سوی کل است. عارف در جزء، کل مطلق را می‌بیند. در نگاهش قطره دریاست و دریا قطره. اندیشهٔ نمایش کل مطلق در ذره، یکی از درونمایه‌های بزرگ در آثار عطار است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۷۸) در نظر عطار «ذره» کوچک‌ترین عنصر هستی است اما در همین حداقل وجود، تمام هستی و هر دو جهان وجود دارد. بدین‌سان، جزء و کل در این نماد با هم آمیخته می‌شود. عطار در ابیات بی‌شماری از این نماد استفاده می‌کند:

یقین می‌دان که چشم جان جان است　　که در هر ذره‌ای هفت آسمان دید
چه جای آسمان است و زمین است　　که در هر ذره‌ای هر دو جهان دید
اگر یک ذره رنگ کل پذیرد　　عجب نبود چنین، باید چنان دید
(۱۱-۹/۳۷۹)

دریا از دیگر نمادهای پارادوکسیکال پر بسامد آثار عطار است که عالم جان و توحید را نشان می‌دهد:

وای عجب تا غرق این دریا شدم　　بانگ می‌دارم که استسقا خوشست
(۲۱/۷۵)

تو از دریا جدایی و عجب این　　که این دریا ز تو یکدم جدا نیست
(۱۲/۱۰۹)

پیر نیز از نمادهای پارادوکسیکال دیگری است که اول بار سنایی آن را در هیئتی دوگانه به تصویر می‌کشد و پس از او عطار. اگرچه عطار ترکیب پیر مغان را به کار نبرده است، زمانی که از پیر صحبت می‌کند او را رهبر و مقیم دیر مغان توصیف می‌کند و بی‌شک، حافظ در ساختن این ترکیب متناقض‌نما از عطار الهام گرفته است. پیر که

اصطلاحی صوفیانه است - و شفیعی کدکنی او را در بسیاری از غزل‌های عطار، تصویری از اسطورهٔ حلاج می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۷۶)- هنگامی‌که در میان نشانگان مربوط به میکده و خمر و خرابات قرار می‌گیرد، هویتی پارادوکسیکال می‌یابد و تبدیل به نمادی از جمع اضداد می‌شود.

بار دگر شور آورید این پیر دردآشام ما　　صد جام بر هم نوش کرد از خون دل بر جام ما (۱/۷)

پیر ما بار دگر روی به خمار نهاد　　خط به دین برزد و سر بر خط کفار نهاد (۱/۱۵۹)

بار دگر پیر ما رخت به خمار برد　　خرقه بر آتش بسوخت، دست به زنار برد (۱/۱۹۵)

به این ترتیب، امور متضاد با حضور همزمان خود، مسیر مستقیم معنای شعر را دچار آشفتگی و ابهام می‌سازند، معنا را به تعویق می‌اندازند و با درگیر ساختن ذهن مخاطب، او را به چالش فهم شعر دعوت می‌کنند.

۲- **شگفتی‌آفرینی:** جرجانی معتقد است: «هرگاه چیزی از جایی نمایان شود که پیدایشش برای ما غیرمنتظره است، یعنی از جایگاه و معدن آن چیز برنخیزد، دل‌ها بیشتر و بهتر بدان گرایش دارند و نشاط بیشتری پدید می‌آورد» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۹۹). او در بیان استعارهٔ مرده عنوان می‌کند که تکرار، کشندهٔ شگفتی و موجب پیش‌پاافتادگی در تصاویر زیباست. بنابراین، شگفتی و تازگی نسبت مستقیم با هم دارند. این تازگی را جرجانی دستاورد تخیل می‌داند. خیال، پندار همگانی را در هم می‌شکند و خرد را افسون می‌سازد و بر طبایع و عادات چیره می‌شود (همان: ۲۸۲). جرجانی لذت برآمده از غافلگیری را تا اندازهٔ لذت آفرینش معنای نو، نیرومند می‌داند (همان: ۷۴). آفرینش شگفتی و تازگی از دید جرجانی راه‌هایی دارد:

الف)کشف آنچه دور از نظر است: جرجانی، استادی شاعر را در پیوند دادن رویدادهای بیگانه می‌داند. این پیوندها میان آنچه ناپیوستنی می‌نماید، تصویری از جهان همچون یک کل یگانه - که از پدیده‌هایی با قرابت‌های ژرف ولی رازآلود و ناپدید تشکیل

شده است- ارائه می‌دهد؛ مانند یافتن وجه شبه میان مشبه و مشبه بهی که دور از هم و بدون تناسب به نظر می‌رسند که این دوری هرچه بیشتر باشد، شگفتی برآمده از کشف آن بیشتر، و به سبب این، تأثیرگذارتر و زیباتر است. از دید جرجانی، یافتن ائتلاف در عین اختلاف، خوشایند و شگفت‌انگیز است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۹۷-۹۸). البته در این تشبیه باید زمینه فراهم باشد و وجه شبه، به تکلف میان دو سوی تشبیه پیوند برقرار نکرده باشد. جرجانی بر آن است که نباید وجه شبه را خلق که باید آن را کشف کرد (همان: ۱۱۷).

جرجانی «تفصیل» را نیز از راه‌های ایجاد شگفتی می‌داند. تفصیل، نشان دادن جزئیات است و در برابر اجمال قرار می‌گیرد. او تفصیل و اجمال را این‌گونه تعریف می‌کند: «حاصل [تفصیل] فی الجمله این است که تو یک یا چند وصف را ملاحظه کرده و یک یک بدانها دقت کنی و از روی تفکر آنها را از یکدیگر جدا بکنی. اما در سخن اجمالی تو بیش از یک چیز و بیشتر از یک جهت در یک چیز دقت می‌کنی» (ر.ک: همان: ۱۲۸). در دید جرجانی، تشبیهی که دارای تفصیل است نسبت به تشبیه مجمل فضل و زیبایی بیشتری دارد (همان: ۱۳۹)؛ چراکه جزئیاتی را فرا دید می‌آورد که از نظر پنهان بوده است.

جرجانی وحدت را عامل آفرینش شوری عظیم و احیای حس گم‌شدهٔ صمیمیت و یگانگی و حالت اریحیت می‌داند (همان: ۳۱). هنگامی که عناصر متضاد در وحدت به تصویر کشیده می‌شوند، تصویر حالتی رؤیاگونه دارد که می‌تواند ما را به سطحی بالاتر از تراز نگاه حسی و همیشگی به پدیده‌ها برساند و نگرش ما را نسبت به هستی تغییر دهد. هنگامی که شاعر، عناصر متضاد را در کنار هم قرار می‌دهد و مخاطب مشاهده می‌کند که این جفت‌شدگی نه با زور و اجبار شاعر، که با آشکار ساختن دقیقه‌ای که تا آن لحظه از او نهان بوده است صورت گرفته، کشف لذت‌بخش روابط پنهان پدیده‌ها را تجربه می‌کند. شاعر با خلق یک پارادوکس، ذهن را متوجه پیوند نزدیک و حتی این‌همانی و یگانگی دو شق ناساز می‌کند. جرجانی شگفتی‌آفرینی وحدت اضداد را تا آنجا توانمند می‌داند که از آن با نام سحر و افسون یاد می‌کند (همان: ۹۹). به باور او، در نمایش پیوند میان دو چیز ناهمسان، هرچه بیگانگی بیشتر و پیوند نزدیک‌تر باشد، صنعتگری و استادی نویسنده

بیشتر است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۱۴). این دیدگاه، به‌وسیلهٔ منتقدان معاصر نیز تأیید می‌شود: «تصویر، آفریدهٔ محض روح است، آن را نمی‌توان از یک مقایسه به دست آورد، بلکه حاصل جمع دو واقعیت دور از یکدیگر است. نسبت این دو واقعیت متحد هرچه دورتر و منصفانه‌تر باشد، تصویر قوی‌تر خواهد بود، یعنی نیروی عاطفی و واقعیت شاعرانهٔ بیشتری خواهد داشت» (بیگزبی، ۱۳۸۴: ۷۸). بنابراین، در وحدت کامل دو امر متضاد، که شدت ائتلاف در شدت اختلاف است، هنر به شکلی استادانه‌تر و شگفت‌تر نمایان می‌شود. در نمونهٔ زیر تأثیر وحدت اضداد در زیبایی شعر به خوبی مشاهده می‌شود.

همه عالم خروش و جوش از آن است که معشوقی چنین پیدا نهان است
(۱/ ۹۰)

صوفیه این جهان را «جهان هست و نیست» می‌دانند و وجود این دو بعد هستی و نیستی را در تمام پدیده‌های این جهانی به دفعات گوشزد کرده‌اند. حضور دو بعد متضاد پدیده‌ها و متذکر شدن رابطه پنهان میان این ناسازها، در شعر عرفانی بسامد زیادی دارد:

نیک و بد خلق به یکسو نهاد نیست شد و هست شد و «نیست-هست»
(۱۰/۷۳)

امروز منم نشسته نه نیست نه هست در پردهٔ «نیست - هست» شورید و مست
(۸/۷۶)

نمونه‌های دیگری از وحدت اضداد:

فنا اندر فنایست و عجب این که اندر وی بقای جاودان است
(۷/۸۹)

فرشته‌ای تو و دیوی سرشته در تو به هم گهی فرشته طلب گه بمانده دیوپرست
(۸/۴۷)

ب) خلق آنچه نیست: حیرت‌آفرینی با ابداع پیوند مستقیم دارد. جرجانی در آثار خود بارها زیبایی را در معنای ابداع به کار برده است (برای نمونه ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۶: ۱۹۳ و ۲۲۹). او این نوع از ابداع را از پیش چشم آوردنِ هستِ غایب از نظر، زیباتر می‌داند و نیروی این شگرد را شگفت‌انگیز و دلکش معرفی می‌کند (همان، ۱۳۸۹ : ۱۳۴).

یکی از رابطه‌های مفهومی در معنی‌شناسی واژگانی، **تقابل معنـایی** اسـت. یکـی از تقسیم‌بندی‌ها در حوزهٔ تقابل‌هـای معنـایی، تقسـیم آن بـه «مـدرّج» و «نامـدرّج» اسـت. تقابل‌های مدرّج[1] تقابل‌هایی هستند که دو قطب یک پیوستار را نشان می‌دهنـد و میـان این دو قطب، نشانه‌هایی برای درجات کمتر یا بیشتر وجود دارد و مـی‌تـوان جفـت‌هـای مربوط به آن را با واژه‌هایی همچون کمتر یا بیشتر درجه‌بندی کرد؛ماننـد سـرد و گـرم که می‌توان ولرم یا خنک را میان آنها در نظر گرفت و با «سردتر» یا «خیلی گـرم» آنهـا را درجه‌گذاری کرد. در مقابل، تقابل نامدرّج[2]، شامل جفت‌هایی است که در دو سـوی یـک پیوستار نیستند، حد وسطی ندارند و با کلمات دیگری درجه‌بندی نمی‌شوند. مانند مرده و زنده که حد وسط ندارد و بیشتر و کمتر برایش قابل تصور نیسـت و نمـی‌تـوان گفـت کسی بیشتر از دیگری مرده است. مرده و زنده جزء تقابل‌های مکمل[3] اند که تنها امکـان تحقق یکی از آنها وجود دارد و اثبات یکی، نفی دیگری است. از طرف دیگر، نفی هـر دو نیز امکان‌پذیر نیست؛ (گیررتس، ۱۳۹۳: ۱۹۳-۱۹۴) اما شاعر با برهم‌زدن این منطق معنایی، رابطه‌های مفهومی نو و غریبی را می‌آفریند:

در آن موضـــع کـــه تابـــد نـــور خورشـــید　　نـــه موجـــود و نـــه معدومســـت ذرات
(۱۷/ ۱۷و۱۸)

نـــه توحیدســـت اینجـــا و نـــه تشـــبیه　　نه کفرسـت و نـه دیـن نـه هـر دوانسـت
(۵/۹۰)

چون رسید این جایگه، عطار نه هست و نـه نیسـت　　کفر و ایمانش نماند و مؤمن و کافر بسـوخت
(۸ /۲۵)

ج) نیست‌انگاری آنچه هست: از دید جرجانی یکی از راه‌های مبالغه است. او در بحث از تشبیهات معقول به معقول، از شگردی اغراق‌آمیز در شعر یاد می‌کنـد کـه در آن، توصـیف نقص صفت، با ضد آن انجام می‌شود و ایـن شـگرد را سـزاوارترین عامـل جلـب اعجـاب و شگفتی می‌خواند و توضیح می‌دهد که: «دو صفتی که با هم متضاد باشند و خواسته باشـند

1. gradable opposition
2. non- gradable opposition
3. complementary opposition

نقص صفت برتر را برسانند، از نقص او با علامت ضد آن تعبیر می‌نمایند» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۵۷)؛ برای مثال، زندگیِ خالی از اندیشه، به مرگ تشبیه می‌شود و این مرده انگاشتن کسی که زنده است، ورود به قلمروی محال و واجد زیبایی حاصل از اغراق است.

کانجا که وجود دم به دم نیست　　اصلت عدم علی‌الدوام است
(۹/ ۸۱)

تا دل عطار بی‌خود شد درین مستی فتاد　　بیخودی آمد زخود، او نیست شد، عطار نیست!
(۲۰/۱۱۱)

د) تغییر آنچه هست: در جهان پیرامون ما هر چیز سبب چیز دیگری است. خورشید سبب نور است و آتش سبب گرما. اما اگر این پدیده‌ها موجب پدید آمدن صفتی عکس آنچه معمول است بشوند، این دگرگون کردن دنیای حقیقی و موجب خلق شگفتی است. جرجانی، فعلی را که سبب ضد خود بشود مثال می‌زند؛ مثلاً بدی کردن سبب نیکی بشود. او این حالت را دلیلی بر استادی، جودت طبع، تیزی خاطر و علو مقام شاعر می‌داند (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). این حالت تنها در مورد افعال رخ نمی‌دهد. هر چیزی که سبب ضدش بشود حیرت می‌آفریند. مثل زایش زندگی از مرگ و هستی از نیستی. بدین ترتیب، تضادها آنچنان‌که در عالم واقع هستند در دو گروه جدا با مرزهای غیرقابل‌عبور باقی نمی‌مانند، بلکه در هم سریان پیدا می‌کنند. زندگی از مرگ و درمان از درد و راحت از بلا سر بر می‌آورد:

گر بقا خواهی فنا شو کز فنا　　کمترین چیزی که می‌زاید بقاست
(۳/۳۷)

گر بمیری در میان زندگی عطاروار　　چون درآید مرگ عین زندگانی باشدت
(۱۱/۱۹)

عطار ضعیف را دل ریش　　جز درد تو به دوا نبودست
(۷/۵۸)

دولت عاشقان هوای تو است　　راحت طالبان بلای تو است
(۱/۲۷)

همچنین **آوردن صفات و خصوصیات متضاد با شهرت و ویژگی چیزی یا حالتی،** خلق کردن آن به شیوه‌ای نوین و تغییر آن چیزی است که به عنوان سرشت آن می‌شناسیم؛ برای نمونه کوه را به استواری می‌شناسند و اگر صفت متضاد استواری یعنی بی‌قراری را به آن اضافه کنیم بدیع و شگفت خواهد بود؛ همچنین است خون نجس را مطهّر دانستن:

اندوه تو کوه بی قرار است　　سودای تو بحر بی‌کران است
(۴ /۸۸)

تن خود را به خون دیده بشوی　　که تنت را جزین طهارت نیست
(۸/۱۱۰)

پس کمزنی استاد شد، بی خانه و بنیاد شد　　از نام و ننگ آزاد شد نیک است این بدنام ما
(۴/۷)

مثال دیگری که جرجانی برای ابداع می‌آورد، حسن تعلیل است که شاعر به وسیلهٔ آن، دست به ابداع علت و هدفی خیالی برای پدیده‌ها می‌زند. حسن تعلیل از نظر جرجانی تصرف در حقیقت و ایجاد شگفتی و تازگی است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۳۹ - ۲۴۵). حال اگر این دلیل خیالی همراه با تضاد و تقابل باشد، یعنی جفت‌های متقابل سبب پدید آمدن یکدیگر دانسته شوند، شگفتی و تازگی آن دوچندان خواهد شد؛ برای نمونه عطار سرخی روی مخاطبش را دلیل زردرویی آفتاب دانسته است:

سرخی روی تو چون دید آفتاب　　از رشک تو زردرویی گشت پیدا لاجرم بر آفتاب
(۴ /۱۱)

هـ) جابه‌جایی عناصر از حالت مألوفشان: آشنایی‌زدایی بر اثر برهم زدن عادات و تغییر نگرش مخاطب به یاری قدرت تخیل، یکی از موارد برانگیختن تعجب و شگفتی است که جرجانی نیز بر آن بسیار تأکید دارد و تشبیه معکوس را نمونه‌ای از این عادت‌گریزی می‌داند (برای نمونه ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۴۷). این آفرینش جدید که نظم پدیده‌ها را در هم می‌ریزد و روابطی نو خلق می‌کند، گریز از قانون‌های تکراری و مرزهای تثبیت شدهٔ ملال‌آور و رسیدن به آزادی و لذت خلاقیت است. در زیر نمونه‌هایی از این جابه‌جایی‌ها بیان می‌شود:

جابه‌جایی میان ارزش واژگان متقابل؛ برای مثال در عادات ذهنی، درمان و شادی، مثبت و درد و غم، منفی است؛ اما شاعر بار ارزشی این جفت‌های متضاد را جابه‌جا می‌کند:

درد بر من ریز و درمانم مکن　　زانکه درد تو ز درمان خوش‌ترست
(۵ /۶۱)

یک ذره غم تو خوش‌تر آید　　از هر شادی که در جهان است
(۱۳ /۸۷)

و یا در مورد شعر قلندری و جابه‌جایی ارزش میان واژگان مربوط به میخانه و خرابات و مسجد و عبادتگاه. اینکه شاعر عارف خود را با کلماتی همچون خراباتی و رند و ... توصیف و توصیه می‌کند که خواننده نیز قدم در راه او بگذارد، خود، امری غافلگیرکننده و ابهام‌ساز است.

مرا کعبه خرابات است امروز　　حریفم قاضی و ساقی امام است
(۵ /۸۰)

گاه این جابه‌جایی، ارزش‌گذارانه نیست، بلکه **جابه‌جایی هویت‌مدار** است. گذشته از جستارهای فلسفی ناصرخسرو در «جامع‌الحکمتین» و «خوان الاخوان» دربارهٔ بحران‌های موجود در چرخهٔ دلالت [۲]، سنایی اولین شاعر عارفی است که دربارهٔ غلط‌اندازی‌های دال‌ها سخن می‌گوید. پس از او عطار نیز به وجود رابطهٔ تضاد میان دال و مدلول اشاره می‌کند. سنایی و عطار معتقدند که هویت مدلول با دال یکسان نیست:

کس سر مویی ندارد از مسما آگهی　　اسم می‌گویند و چندان کاسم گویی دیگرست
(۴ /۶۵)

در حالت طبیعی، قرار است که دال با مدلول خود رابطهٔ روشن و مستقیمی داشته باشد. برای نمونه، «وجود» دالی باشد که مدلولش در روشن‌ترین شکل، «هستی» باشد و «عدم» بر «نیستی» دلالت کند؛ اما عطار معتقد است رابطهٔ دال و مدلول در این دو جفت متضاد، رابطهٔ ضربدری است و هر دال با مدلول متضاد خود پیوند می‌خورد. به بیان ساده‌تر، «وجود» دالی است که مدلول آن «نیستی» است و «عدم» بر «هستی» دلالت می‌کند؛ عدم اسمش عدم است؛ اما مسمای آن هستی است:

بگـــذر ز وجـــود و بـــا عـــدم ســـاز زیـرا کـه عـدم ، عـدم بـه نـام اسـت.
(۱۱ /۸۱)

دریـن دیـن گـر بقـا خـواهی فنـا شـو که گـر سـودی کنـی آنجـا زیـان اسـت.
(۴/۸۹)

این نگاه، می‌تواند هر دالی را در ماورای هستی فعلی و دلالـت کنـونی آن بنگـرد [۳]؛ برای نمونه در ابیات بالا، عطار فارغ از آنچه اکنون «سود» یـا «وجـود» نامیـده مـی‌شـود، می‌تواند در نگاهی کل‌نگر، آیندهٔ این دال را در دلالت به «زیـان» و «عـدم» پـیش‌بینـی و بازگو کند، ارزش کنونی آنها را به پرسش بگیرد و از معنای آن آشنایی‌زدایی کند.

۳- ایجاد عاطفه

تضادها از سویی به ما احساس دوگانگی، ترس، غربت و اندوه جدایی از اقلیم وحـدت می‌دهند و از سویی آن زمان که در پارادوکس یا رمز با هم یکی می‌شـوند و بـه وحـدت می‌رسند احساس خوش یکرنگی و عبور از ماده و یادآوری موقعیت ذاتی انسان را پـیش از سرگردانی در عالم تزاحم و زیستن در بهشت یگانگی به ما منتقـل مـی‌کننـد و ایجـاد این عواطف در نزدیکی متن به مخاطب و زیبایی آن نقش دارد.

جرجانی یکی از قدرتمندترین ابزارها برای ایجاد عاطفه را **تمثیل** می‌دانـد. تمثیـل از دید او از ابزارهای نیرومندسازی تأثیر و به وجـود آورنـدهٔ گـرایش و احسـاس خوشـایند نسبت به متن است. جرجانی از زیبایی تمثیل با نام «تأثیر جادویی» نام می‌برد. به گفتـهٔ او، استعاره‌ای که در آن مشبه از امور عقلی گرفته شود استعاره محض اسـت کـه حامـل معانی لطیف است و به اوج بلندی و شرف مـی‌رسـد (جرجـانی، ۱۳۸۹: ۴۶- ۴۷). او معتقـد است امر انتزاعی با «گفتن» یا شنیدن و امـر حسـی بـا «دیـدن» پیونـد دارد و بـی‌گمـان «دیدنی» تأثیر ژرف‌تری در سنجش با شـنیدنی دارد. بازنمـاییِ حسّـیِ پنداشـت، دریچـهٔ چشم را به روی اندیشهٔ درک شده توسـط عقـل مـی‌گشـاید و امـر انتزاعـی را ملمـوس می‌سازد و میان ذهن مخاطب و معنای انتزاعی مـورد نظـر گوینـده نزدیکـی و آشـنایی ایجاد می‌کند. هنگامی‌که مخاطبِ یک معنای عقلی، امکـان مـی‌یابـد کـه آن معنـا را در

ریختی حسی بازببیند، با آن معنا رابطهٔ صمیمی‌تری برقرار می‌کند. «اگر شخصی تو را مثلی بزند در مورد منافات دو چیز و بگوید آیا این با آن جمع می‌شوند؟ و آنگاه به آب و آتش که حاضر بوده باشند اشاره بکند این یک تأثیری خواهد داشت که وقتی تنها به ذکر (آب و آتش جمع نمی‌شوند) می‌پرداخت این مایه تأثیر را نداشت. این همان تأثیری است که مشاهدهٔ امور در تحریک روح و جای دادن معنی در دل آدمی آنگاه که از راه دو چشم و حواس باشد بر جای می‌گذارد» (جرجانی، ۱۳۸۹: ۹۵-۹۶). به این ترتیب جرجانی زیبایی برآمده از بازنمایی دیداری امور عقلی را تشریح کرده و آن را از نظر زیبایی و تأثیرگذاری و میزان انتقال معنا، بر نوع ضد خود (توضیح امر حسی با امور انتزاعی) ارجح می‌شمرد. «انس و علاقه دل‌ها بر این است که از یک چیز پوشیده و نهان به یک چیز روشن و آشکار برسند و از پس کنایه به تصریح دست یابند... مثل آنکه شخص را از امور عقلی به امور محسوس منتقل کنی» (همان: ۹۰- ۹۱). از دید او، تمثیل جایگاهی است که در آن تخیل دیداری، نیرومندی خود را اثبات می‌کند. او تمثیل را بسته به اینکه پس از سخن ناآشنا و پیچیده یا سخن آشکار و معمول بیاید، با دو کارکرد متفاوت تعریف می‌کند. هنگامی که تمثیل پس از بیان امری غریب و پیچیده بیاید، پندار را از دل می‌زداید و درستی مطلب را اثبات می‌کند و هنگامی که پس از معنایی معمول به کار رود بر آن معنا تأکید می‌کند و زوایا و جزئیات آن را روشن می‌سازد.

تمثیل‌های برساخته از تضاد

در این نوع از تمثیل، گوینده با استفاده از تضاد میان امور حسی، تضاد میان امور انتزاعی را بازنمایی و روشن می‌کند. وحیدیان کامیار نیز معتقد است: «تضاد، قدرت ملموس ساختن و تجسم‌بخشیدن دارد و این نقش از نظر زیبایی‌آفرینی مهم‌تر از همه است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۶۳). افزون بر این، آنجا که تضاد و تقابل در هیأت رمز و تصاویر پارادوکسی در شعر عرفانی نمایان می‌شود، ادراکات شهودی و معانی غامض را انتقال می‌دهد. در شعر عرفانی، بازنمایی حسی، به تقریب مشاهدات عقلی گوینده (که در واقعه‌های عرفانی تجربه کرده) به دریافت مخاطب یاری می‌رساند. تجربه‌ای که عارف در شهود خویش به دست می‌آورد، تجربه‌ای در ذات متناقض است؛ زیرا او در جسمانیت

خود روحانیتی را مشاهده می‌کند و این تجربه را تنها تصاویری هم‌نهاد با آن می‌تواند منتقل کند. وانگهی توصیف چنین معقولاتی بدون بهره‌گیری از امور حسی، گفتار را بیش از پیش پیچیده و خودارجاع خواهد کرد؛ بنابراین عارف می‌کوشد تا با تجسم‌بخشی به مشهودات خود و بهره‌مندی از آنچه برای نفس مخاطب آشناست، ناشناخته‌هایی را که در پی توصیف آنهاست تا اندازه‌ای قابل‌فهم سازد. به‌علاوه، نمایاندن تجربهٔ عرفانی به صورت ملموس و حسی، احساس قطعیت و باور را منتقل می‌کند.

بگذر ز رجا و خوف کاین جا چه جای خیال نار و نور است؟
(۱۰ /۶۶)

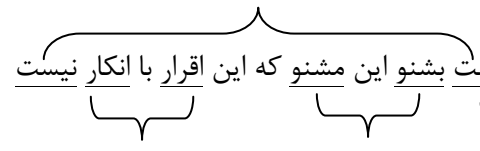
اندر سواد فقر طلب نور دل که چشم در جوف هفت پردهٔ تاریک نور یافت
(۱۴ /۱۱)

۴- تناسبات ساختاری

اندیشهٔ آدمی از رویارویی با امور پراکنده پریشان می‌شود و در هر چیزی دنبال کشف روابط می‌گردد؛ روابطی همچون شباهت یا تقابل و تضاد. تصور وجود پیوندها میان امور گوناگون در روان انسان، گونه‌ای تعادل و آرامش و لذت ایجاد می‌کند. جرجانی در تبیین چیستی صورخیال، به چگونگی کنش تصویر در شکل‌گیری شعر توجه نشان می‌دهد و یکی از مباحثی که دراین‌باره مطرح می‌کند معرفی صورخیال به‌مثابهٔ عنصری تناسب‌بخش و ساختارساز است. «تحلیل پیچیدهٔ جرجانی پژوهشی است در ساختار تصویرپردازی...چون صورت خیال نه به شکل بیان معنا به صورت بلافصل عمل می‌کند و نه به شکل عمل تفکر مشابه‌سازی، بلکه به عنوان یک کل که هم شامل اشیائی است که در فرایند شبیه‌انگاری با تمام ویژگی‌هایی که دارند و تداعی‌هایی که برمی‌انگیزند دخیل‌اند، و هم شامل معناهای بلافصل و غیر بلافصلی که انتقال می‌دهند، پس صورت خیال را می‌توان یک ساختار دانست» (ابودیب، ۱۳۹۴: ۱۳۳).

از آنجا که جرجانی ساختارمندی واژگان را در مناسبات و پیوند میان آنها می‌داند. (ر.ک: جرجانی، ۱۳۸۶: ۴۰، ۴۱ و ۷۳) و یکی از انواع پیوند میان کلمات، وجود رابطهٔ تضاد و تقابل میان آنهاست، واژگان متضاد یکی از عناصر تحکیم ساختارند. البته به شرطی که

دیگر ویژگی‌های مربوط به تناسب میان عناصر سخن را داشته باشند؛ یعنی بـه ضـرورت معنا و هماهنگ با مفهوم به کار گرفته شده باشند؛ برای نمونه در بیت زیر چهـار جفـت واژگان متضاد با معنای عرفانی مورد نظر عطار (فنا و بقا) پیوند یافته و بـه ایـن ترتیـب، شایستگی و بایستگی مورد نظر جرجانی در مورد آرایه‌های ادبی که در سایهٔ تناسـب آن با معنا و لفظ و یاری آنها به ایجاد ساختار در سایهٔ معناست، محقق شده است.



(۱۹ /۱۱۱)

در شعر عطار، هر غزل حکایتگر چندین تقابل اسـت، هنگـامی کـه ایـن تقابـل‌هـای معنایی، در بخش تصاویر نیز از تصاویری با مرکزیت عنصر تضاد و تقابل یاری مـی‌گیـرد، ساختار غزل به هیأتی سراسر هماهنگ و یگانه بدل می‌شود. تصاویر حاصل از تضـاد بـه یاری معنای ویژه‌ای که در غزل عطار مورد نظر اوست نقشی همگـرا ایفـا مـی‌کننـد کـه ساختار را از تشتت نجات می‌دهد.

تضاد و تقابل شبکه‌ای از روابط نامرئی در متن ایجاد می‌کند که پیوند میـان عناصـر زبانی شعر را تقویت و مفهوم ساختار را پررنگ می‌سازد؛ برای نمونه هنگامی که شـاعر از ذره و خورشید یا قطره و دریا و عاشق و معشوق در یک بیت نـام مـی‌بـرد، ایـن واژگـان تبدیل به آینه‌های رو در رویی می‌شوند که تصویر یکدیگر را در خویش بازتاب می‌دهند. آنچنان که جرجانی در ردّ آراء کسانی که استعاره را تنها یک انتقـال و جانشـینی لفظـی برای لفظ دیگر می‌دانند مطرح می‌کند، تضاد نیز در شعر، انتقـال بـه واژهٔ متضـاد دیگـر نیست بلکه تقسیم یک معنا در دو لخت است؛ برای مثال، وحدت، معنایی است که عطار آن را میان قطره و دریا تقسیم کرده است و در هر دوی این نشانه‌ها می‌تـوان سـه جـزء این صنعتگری را دریافت کرد.

جملـهٔ جـان‌هـا مثـال قطـره‌هاسـت عـالم عشـقش مثـال قلـزم اسـت

(۸ /۸۳)

هنگامی که عناصر متقابل در متن، دو به دو با هم تناسب ایجـاد مـی‌کننـد، سـاختار

تقابلی‌ای را به وجود می‌آورند. هنگامی که در این تناسبات یکی از طرفین تقابل غایب باشد، مخاطب با توجه به ساختار متقابل می‌تواند آن عنصر غایب را بازخوانی کند؛ برای نمونه در بیت «دی اگر چون ذره‌ای بودم ضعیف/ این زمان دریا شدم، دریا خوش است» (۱۸/۷۵) عناصر متقابل، ساختار «الف» را به وجود می‌آورند و مخاطب آن را به صورت ساختار «ب» تکمیل می‌کند و این اتفاق در سطح کل غزل نیز اتفاق می‌افتد.

قطره	دریا
ضعیف	.....
.....	خوش

(الف)

(ب)

قطره	دریا
ضعیف	قوی
ناخوش	خوش

جرجانی بر **تناسب هر چه بیشتر متن با ناخودآگاهی مؤلف** نیز تأکید دارد و در بحث از جناس، آنچه را که بدون تفکر و عجالتاً بر زبان جاری می‌شود -از آن رو که به طبیعت آدمی نزدیک‌تر است و بدون تکلف آفریده شده است- زیباتر می‌داند. قطعاً آرایهٔ تضاد و تقابل با ناخودآگاه شاعری که از لحظات مشاهدهٔ عالم وحدت و جمال حق حکایت می‌کند، نزدیک‌تر است و این نزدیکی به فضای شعری و الزامی که معنا برای احضار این آرایه دارد، کمک می‌کند که تضاد و تقابل بتواند خاصیت زیبایی‌شناختی خود را هرچه بیشتر نمایان سازد. غزل زیر نمونه‌ای است از آنچه بیان شد:

درآمد دوش ترکم مست و هشیار — ز سر تا پای او اقرار و انکار
ز هشیاری نه دیوانه نه عاقل — ز سرمستی نه در خواب و نه بیدار
زمانی کفر می‌افشاند بر دین — زمانی تخت می‌انداخت بر دار
زمانی شهد می‌پوشید در زهر — زمانی گل نهان می‌کرد در خار
زمانی صاف می‌آمیخت با دُرد — زمانی نور می‌انگیخت از نار
چو بوقلمون به هر دم رنگ دیگر — ولیکن آن همه رنگش به یکبار
همه اضدادش اندر یک مکان جمع — همه الوانش اندر یک زمان یار
زمانش دائماً عین مکانش — ولی نه این و نه آنش پدیدار

تو می‌نوش اینکه از طامات حرفی است و گر این می‌نیوشی عقل بگذار...
(۹-۱/ ۳۹۷)

تضاد و تقابل اگر تنها به گونهٔ عناصر زبانی در متن حاضر باشد، فاقد ارزش زیبایی‌شناختی است. این ارزش هنگامی به وجود می‌آید که تصاویر منفرد به تصویر کلان اثر و ساختار کلی آن مرتبط شده باشد، در بافت متن جاگیر شده و در پیوند با مفهوم اثر باشد، معنا را تکمیل و تقویت کند و همچنین در چفت‌وبست با عناصر بلاغی دیگر در تقویت ادبیت متن نقش‌آفرین باشد. این نوع از حضور تضاد، تصاویر معناشناسیک کارآمد و زایا را پرورش می‌دهد. در این حالت، تضاد و تقابل تنها در صورت ذکر زبانی عناصر متضاد پدید نمی‌آید، بلکه در ساختارِ به وجود آمده، امکان تداعی حالات متضادِ عناصر ذکرشده فراهم می‌شود و این عناصر در درون نظام به بازنمود و تعریف هم و در همکاری با هم به تفسیر ساختار یاری می‌رسانند. هنگامی‌که چنین امری محقق شود و امکان پر کردن جای خالی شق‌های متضاد از طریق تداعی برای مخاطب فراهم شود، شراکت خواننده در متن تقویت شده و درگیری ذهنی و عاطفی او با اثر شدت می‌یابد و این روند با برانگیختن تأثرات عاطفی مخاطب، تأثیر زیبایی‌شناختی متن را پررنگ‌تر می‌کند.

۵- توجه به مقتضای کلام در استفاده از آرایه‌ها

جرجانی از گرایش بیش از اندازهٔ برخی از نویسندگان و شاعران در به کارگیری بدیع گلایه می‌کند و معتقد است آنها انگیزهٔ بنیادینِ «گفتن» را، که «دریافتن» است، فراموش کرده‌اند و با به سختی انداختن خواننده او را گمراه و گذرگاه درک را ناهموار می‌سازند. او متن متکلف را به عروسی مانند می‌کند که از فراوانی زیور و آرایش زشت شده است (جرجانی، ۱۳۸۹: ۶) و معتقد است که آرایه باید هم شایسته باشد ـ یعنی ویژگی‌هایی چون تازگی، تناسب و ... را دارا باشدـ و هم بایستهٔ متن باشد و این بایستگی را معنا مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، معنا باید آرایه را طلب کند: «آن رازی که این نحو بیان را قابل‌قبول می‌کند این است که گوینده، معنی کلام را به سوی سجع نمی‌کشد؛ بلکه برعکس، این سیاق معانی بوده است که کلام را به طور طبیعی سجع داده و به سوی

جناس کشانده است؛ چنان‌که هرگاه گوینـده عمـداً ایـن سـجع را تـرک مـی‌کـرد همـان آشفتگی که در سجع متنافر و مصنوعی و جناس نازیبا هست در کلام پیدا می‌شـد» (همـان: ۱۰). بنابراین، اگر آرایه‌ای، هرچند زیبا، به متن تحمیل شود، زیبایی‌آفرینی خود را از دست می‌دهد و کارکرد منفی پیدا می‌کند. جرجانی در همان‌جا راه ایجاد متن زیبا را این عنـوان می‌کند که نویسنده اجازه دهد معانی راه طبیعی خود را بپیمایند و الفـاظ و آرایـهٔ درخـور خود را بیابند.

زبانی که در کتب مربوط به تصوف و عرفان به کار رفته یا زبان تعلیمی و مدرسی تُهـی از زیبایی ادبی است که در آن انگیزه اصلی آموزش مستقیم است، مانند «رساله قشیریه» یـا زبانی است همراه با عاطفه و تخیل که همراه با تعلـیم، تأثیرگـذاری را هـم مـد نظـر دارد، مانند «تذکره‌الاولیا» و «عبهرالعاشقین» و ... و یا از نوع دیگری است که محصول تجربیـات و لحظات خاص عارف است و آن را شطح و طامات مـی‌نـامیم؛ماننـد شـطحیات بایزیـد و ... (حسـینی، ۱۳۸۵ : ۱۹۹). در تجربهٔ صوفیانه، نظام منطق و عقلانیت معمول، مشروعیت خود را از دست می‌دهند. این اصول، تنها برای چارچوب بسیار محـدود مـاده قابـل‌اعتناسـت و در فراروی از آن، کودکانه و ابتدایی به نظر می‌رسـد. «پدیـده‌هـا در دیـدگاه صـوفیه، همسـانِ ناهمگون و سازگارِ ناسازند» (سعید، ۱۳۸۵: ۴۲). وقتی پدیده‌ها حالتی چنین دارند، در هنگـام توصیف، زبان نیز نمی‌تواند از تناقض و پارادوکس خالی باشد. بنـابراین زبـان و بـه تبـع آن زیبایی‌شناسی تصوف بر تناقض استوار است. تصوف خواهـان برداشـتن مرزهـا و شـناختن اصل واحد پدیده‌هاست که از نظر صوفی در شناخت نقیض آنهـا میسـر مـی‌شـود (تعـرف الاشیاء باضدادها). بنابراین، زبان صوفیه با منطق خاص خود که تناقض‌ها را روا می‌شمرد و ابزارهای بیان را با ابزارهای شناخته‌شدهٔ معمول نمی‌سنجد و از آشفتگی ظاهری یـا مـتهم شدن به پریشان‌گویی هراسی ندارد، زبـان شـطح، رمـز و پـارادوکس اسـت. ایـن زبـان، از تحمیل تکنیک بر زبان عادی به دست نمی‌آید (مثلاً آنچنان که سوررئالیسـت‌هـا در آرزوی آن بودند و با روش‌های مختلف رسیدن به نگارش خودکـار را تمـرین مـی‌کردنـد) و بـرای عارف، خارج از حیطهٔ بلاغت است، گرچه حاصل کار، متنی اسـت کـه ویژگـی‌هـای بیـانی متعالی و متمایزی دارد که آن را مناسب پژوهش‌های بلاغی می‌سازد.

با توجه به آنچه گفته شد، و بر اساس این‌که صورت خیالی، بخش لاینفک تفکر است، در زبان متن عرفانی، تصویرها به طور مستقیم معنا را شکل می‌دهند و به‌هیچ‌روی عنصری جدا از معنا نیستند تا بتوانند به آن اضافه شوند و آن را زینت ببخشند. تصویر در شعر عرفانی، ماهیتی ساختاری و بنیادین دارد و از آنجا که زبان عرفان زبانی است که دغدغهٔ‌پیوستن جزء به کل و محو ظاهر در باطن و فنا شدن برای بقا را دارد، تصاویر حاصل از تضاد و تقابل در آن مناسب‌ترین و رساننده‌ترین نوع از تخییل هستند.

نتیجه‌گیری

جرجانی صورت‌های خیالی را هنگامی زیبا می‌داند که همچون جزئی از ساختار در همکنش با لفظ، نحو کلام و معنا در برپایی نظم ویژهٔ هر متن یاریگر باشند و از سوی دیگر توسط معنا و در التزام آن خلق شده باشند و همچنین توانایی انتقال مفهوم را داشته باشند و در این راه نقشِ راه‌بلدی امین را بازی کنند. غزلیات عطار ره‌آورد شهود و پیوند او به عالم وحدت و فراروی او از عالم کثرات است. عطار بر آن است که مخاطب خود را در آن حس شگفتی و سرمستیِ حاصل از کنار زدن تقابل‌ها شریک سازد و او را به تجربه کردن این حالات ترغیب کند؛ بنابراین، آرایه‌های مرتبط با عنصر تضاد و تقابل، در انتقال معنا و عاطفهٔ مورد نظر او شایسته‌تر و رساناتر از انواع دیگر صور خیال است و بر پایهٔ همین، غزلیات عطار سرشار از انواع آرایه‌های مرتبط با تضاد و تقابل است. جرجانی افزون بر مباحث ساختاری دربارهٔ صور خیال که ذیل نظریهٔ معنای معنا و نظم تبیین شده است، به عوامل دیگری نیز اشاره دارد که می‌تواند توانِ زیبایی‌آفرینی صورت خیالی را افزایش دهد. در این پژوهش با شناسایی و گردآوری این عوامل و تحلیل پیوند آنها با عنصر تضاد و تقابل روشن شد که تضاد و تقابل در همهٔ انواع بلاغی خود اعم از تضاد و طباق، انواع ترکیبات، گزاره‌ها و نمادهای پارادوکسی و تمثیل‌های ساخته شده توسط تضاد، با ایفای نقش در مبهم ساختن معنا، آفرینش رابطهٔ معناشناختی نوین، ایجاد شگفتی با نمایاندن پیوندهای پنهان میان پدیده‌ها و اشاره به سیلان ناسازگارها در هم، ایجاد تغییر در عادات ذهنی، ایجاد حس نزدیکی و نوستالژی، برقرار ساختن پیوند میان واژگان حاضر و تداعی شق‌های غایب و کمک به ساختارمندی، از سازه‌های توانمند ادبیت و زیبایی متن است.

پی‌نوشت

۱. ر.ک: Glossary Of Literary Terms ذیل Imagery، فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد ذیل «تصویر» و همچنین کتاب بلاغت تصویر نوشتهٔ محمود فتوحی.

۲. برای آگاهی از آراء ناصرخسرو دربارهٔ دال و مدلول (ر.ک: فرزاد بالو و مهدی خبازی کناری: ۱-۱۳).

۳. این نگرش را می‌توان با نسبی‌گرایی در نگاه عرفانی در پیوند دانست. «نسبی‌گرایی نتیجهٔ نگاه به پدیده‌ای از زوایا و در بافت‌های گوناگون است. در اندیشهٔ عرفانی، نسبی‌گرایی را می‌توان نتیجهٔ باور به وجود طبقات مختلف عالم دانست. این امر انسان را قادر می‌کند تا به هر پدیده، هر بار در زمینه‌ای که تعیین‌کنندهٔ عمقی خاص از معناست بنگرد.» (محمدی کله‌سر و خزانه‌دار لو، ۱۳۸۹: ۷۷- ۹۲).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۵) حقیقت و زیبایی، تهران، مرکز.

ابودیب، کمال (۱۳۹۴) صور خیال در نظریهٔ جرجانی، ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران، علم.

الساحلی، علی سلیمان (۱۹۹۶) التضاد فی النقد الادبی، مع دراسه تطبیقیه من شعر أبی تمام، منشورات جامعه قان یونس بنغازی.

بالو، فرزاد و مهدی خبازی (۱۳۹۴) دال و مدلول در اندیشهٔ ناصرخسرو، ماهنامه جستارهای ادبی، ش۴، مهر و آبان ۱۳۹۴ – صص ۱-۱۳.

بیگزبی، سی. و. ای (۱۳۸۴) دادا و سوررئالیسم، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (۱۳۸۹) اسرارالبلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، چاپ پنجم، دانشگاه تهران.

---------- (۱۳۸۶) دلایل‌الاعجاز، ترجمه و تحشیه محمد رادمنش، مشهد، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس.

حسینی، مریم (۱۳۸۵) زیبایی‌شناسی زبان عرفانی در شطحیات بایزید بسطامی، فصلنامه هنر، شماره ۷۰. صص ۱۹۸ -۲۰۲.

ستاری، جلال (۱۳۸۹) مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

سعید، علی احمد (آدونیس) (۱۳۸۵) تصوف و سوررئالیسم، چاپ دوم، تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صورخیال در شعر فارسی، چاپ ششم ، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۷۸) زبور پارسی، نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار، تهران، آگه.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۹۰) دیوان اشعار، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، چاپ سیزدهم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

غریب، رز (۱۳۷۸) نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی، ترجمه نجمه رجایی، مشهد، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹) بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.

گیررتس، دیرک (۱۳۹۳) نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی، ترجمه کورش صفوی، تهران، علمی.

محمدی کله‌سر، علیرضا و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۸۹) بسترهای آفرینش هنری در متون عرفانی، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (علمی- پژوهشی)، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان دورهٔ جدید، شماره ۴، (پیاپی ۸) زمستان ۱۳۸۹، صص ۷۷- ۹۲.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران، آگه.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۳) بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، سمت.
هالینگ دیل، رجینالد جان (۱۳۸۷) تاریخ فلسفهٔ غرب، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، چاپ هفتم تهران، ققنوس.
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳) مقدمه بر زیبایی‌شناسی، ترجمه و مقدمه محمود عبادیان، تهران، آواز.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ بیست و هفتم، تهران، هما.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۱۰۴-۸۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

شریعت در کشف‌المحجوب هجویری

حسین یزدانی*

چکیده

با بررسی ادوار مختلف تاریخ تصوف، گاه به انحراف‌هایی برمی‌خوریم که اعتراض شدید بزرگان عارف را در پی داشته است؛ یکی از این انحرافات که تا روزگار ما نیز استمرار یافته، نظریهٔ «اسقاط تکلیف» و «بطلان شریعت» است. «شریعت» از واژه‌های کلیدی تمام متون عرفانی و سنجه‌ای برای تشخیص راه درست از نادرست در وادی عرفان است. «کشف‌المحجوب» از امهات کتب صوفیانهٔ فارسی، که از آثار مهم و ارجمند قرن پنجم هجری و نزد پژوهشگران از نخستین منابع در خور توجه است، به این مقوله توجه خاصی دارد و چون از دیرباز مرجع معتبر پژوهشگران در حوزهٔ عرفان و تصوف بوده، برای این مطالعه انتخاب شده است.

مقالهٔ حاضر، گزارشی پژوهشی است که با روش توصیفی- تحلیلی مبتنی بر شواهدی از کتاب «کشف‌المحجوب» هجویری حاصل شده است. در این کتاب، شریعت، تنها به مفهوم وظایف و تکالیف دینی و فقهی نیست؛ بلکه در معنایی وسیع‌تر، تمام معارف و آموزه‌های سلوکی را دربرمی‌گیرد. برخلاف تأویل‌های انحرافی و «شریعت‌گریز» و بعضاً «شریعت‌ستیز»، در هیچ مرحله‌ای از مراحل سلوک، شریعت، ساقط نمی‌شود؛ زیرا بین شریعت و حقیقت اختلافی وجود ندارد؛ منطق هجویری در پذیرفتن یا رد هر مسئله‌ای، مطابقت امور با ارکان شریعت است. او شریعت را محک و معیاری برای تشخیص ولی، کرامت و ... و نیز مبانی شریعت، قرآن، سنت و اجماع و هم‌چنین عقل را مؤیّد شریعت می‌داند.

واژه‌های کلیدی: کشف‌المحجوب، هجویری، شریعت، قرآن، سنت.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور h_yazdani45@yahoo.com

مقدمه

یکی از راه‌های شناخت و تحلیل متون عرفانی، شناخت اصطلاحاتی است که در این متون به کار رفته‌اند. همچنین برای شناخت دوره‌های عرفانی، به دقت نظر در تعریف و تحلیل اصطلاحاتی که در یک دوره به وجود آمده و در دوره‌های بعدی تکامل پیدا کرده‌اند نیازمندیم. یکی از واژه‌های بسیار حساس و کلیدی عرفان و تصوف اصطلاح شریعت است که غالباً در کنار طریقت و حقیقت به کار می‌رود. بیشتر اصطلاحات عرفانی نیز زیرمجموعه‌هایی از این سه واژه‌اند؛ به طور مثال: آداب و احکام فرایضی چون نماز، روزه، حج و ... تحت عنوان شریعت و مقامات و حالاتی چون خوف، رجا، رضا، مشاهدت و ... تحت عنوان طریقت و حقیقت بیان می‌گردند. کتاب‌هایی که در زمینهٔ عرفان و تصوف تألیف شده‌اند، از قدیمی‌ترین آنها تا جدیدترینشان، شرح و تعریفی از این سه مرحله در خود دارند و قرآن و حدیث دو منبع و مرجع اصلی ایشان در ارائه تعاریف‌اند. در ابتدای بحث به اجمال و برای نمونه، چند تعریف را مرور می‌کنیم.

در تعریف قشیری، «شریعت پرستیدن حق است و حقیقت دیدن حق است... از استاد ابوعلی دقّاق شنیدم که می‌گفت: [ایاک نعبد] نگاهداشتن شریعت است و [ایاک نستعین] اقرار به حقیقت» (قشیری، ۱۳۸۱: ۲۲).

خواجه عبدالله انصاری هم هر سه معنا را در قرآن می‌جوید و می‌گوید: «علم شریعت را گفت: «**فَاسئَلُوا اَهلَ الذِّکرِ**» (الأنبیا/ ۷)، علم طریقت را گفت: «**وَابتَغُوا اِلَیهِ الوَسیلَه**» (المائده/ ۳۵)، علم حقیقت را گفت: «**و علّمناه من لدّنا علماً**» (الکهف/ ۶۵)، حوالت علم شریعت را با استاد کرد، حوالت علم طریقت با پیر کرد، حوالت علم حقیقت با خود کرد» (میبدی،۱۳۷۱، ج۲: ۷۷۴).

بدون هدایت شیخی کامل، پیمودن این راه، دشوار وگاه ناممکن است. «ولی» (پیر، مرشد، شیخ، قطب) کسی است که با فنای آرزوهای بشری در خواسته‌های الهی، به مقام سرپرستی سالکان طریق می‌رسد و آنها را از طوفان‌های گمراهی می‌رهاند:

هر ولی را نوح کشتی‌بان شناس صحبت این خلق را طوفان شناس

(مولوی،۱۳۷۶، د۶: بیت۲۲۲۵)

حکیم ترمذی، از پیشگامان مبحث ولایت، در ختم‌الاولیا می‌گوید: ولی‌الله کسی است که خدا، ولی امر او باشد و او را به محل قرب خود برساند (ترمذی، ۱۴۲۲: ۳۱۱).

در عموم متون عرفانی، تعریفی از ولی، ولایت، مراتب و اوصاف آن می‌توان یافت و بیان راه‌هایی که بتوان ولی را تشخیص داد. در *کشف‌المحجوب*، «ولی» کسی است که از نفس خود فانی و در حق باقی گشته است. اولیاءالله، طبیب امراض نفسانی‌اند و در همه حال بر احوال مریدان خویش مشرف‌اند؛ دعایشان مستجاب است؛ واسطهٔ فیض الهی‌اند: «تا از آسمان باران به برکت ایشان بارد و از زمین نبات به صفای احوال ایشان روید و بر کافران، مسلمانان نصرت به همت ایشان یابند» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۲۰). علاوه بر کرامت که علامت صدق ولی است، از مهم‌ترین اوصاف او نگهداشت شریعت است.

پیشینهٔ پژوهش

شریعت، از واژه‌های کلیدی تمام متون عرفان اسلامی است. *کشف‌المحجوب* نیز به عنوان یکی از منابع دست اول تصوف و عرفان، پیوسته مورد توجه و تحقیق دوستداران تصوف بوده است. بسیاری از مؤلفان صوفیه، مانند عطار، خواجه پارسا، جامی و دیگران در آثار خود، مطالب فراوانی از این کتاب نقل کرده‌اند. همچنین از گذشته تا حال،آثار متعددی در شرح اصطلاحات صوفیه نگاشته شده است؛ از جمله *اصطلاحات صوفیه* از عبدالرزاق کاشانی، *شرح اصطلاحات صوفیه* از سید صادق گوهرین. کتاب‌های مستقلی نیز در شرح سه واژه مهم عرفانی پدید آمده است؛ مانند *اسرار شریعت و اطوار طریقت و انوار حقیقت* از سید حیدر آملی، *شریعت و طریقت و حقیقت* از غلامرضا سلیم، *عرفان و شریعت* از یحیی یثربی.

همچنین در متن‌پژوهی *کشف‌المحجوب*، مقاله‌هایی با رویکرد اصطلاح‌شناسی به چاپ رسیده است که از مهم‌ترین آنها می‌توان به مقالهٔ «بررسی اصل ولایت در سه کتاب التعرف، کشف المحجوب و مصباح الهدایه» از علی شیخ‌الاسلامی و زهرا نظری، اشاره کرد؛ اما تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ «شریعت در کشف‌المحجوب هجویری» صورت نگرفته است؛ آنچه در این مقاله بدان پرداخته‌ایم.

این مقاله بر آن است تا پس از بیان اهمیت *کشف‌المحجوب* در بین متون تصوف و عرفان، به واژه‌شناسی شریعت و تبیین آن در *کشف‌المحجوب* بپردازد.

ارزشمندی کشف‌المحجوب در تعریف اصطلاحات عرفانی

در اولین کتاب‌هایی که به قصد تبیین و معرفی تصوف و آداب صوفیان نوشته شد مانند: *اللّمع*، *تعرّف*، *رسالهٔ قشیریه* و *قوت‌القلوب*، جایگاه استوار شریعت را می‌توان دید. اما نگارش این کتاب‌ها به زبان عربی بود و استفاده از آنها برای همهٔ فارسی‌زبان‌ها مقدور نبود. کم‌کم جای خالی تألیفاتی در این زمینه رخ می‌نمود و چه کسی بهتر از هجویری می‌توانست با جنبش قلم، *کشف المحجوبی* پدید آورد که یادگاری ماندگار از قرون گذشته، به زبان پارسی باشد؛ کتابی جامع و محققانه در معرفی فرق و آداب صوفیه و تعاریف اصطلاحات ایشان.

هجویری در نوشتن *کشف‌المحجوب*، کتب متعدد و از جمله *اللّمع* و *رسالهٔ قشیریه* را پیش روی داشته است و در طرح مباحثی چون اثبات علم، فقر، تصوف و ... کار او به آنها شباهت‌هایی دارد و تلفیقی از هر دو اثر است؛ دو اثر مذکور در بیشتر مباحث با ذکر آیه‌ای مرتبط بحث را آغاز می‌کنند و با روایات و اقوال مشایخ مطلب را گسترش می‌دهند؛ اما پردازش این مفاهیم در کشف‌المحجوب پخته‌تر است به دلیل آنکه علاوه بر ذکر اقوال مشایخ، به شرح و تحلیل سخنان ایشان نیز می‌پردازد.

ارزشمندی دیگر *کشف‌المحجوب* نسبت به دو کتاب نامبرده، تألیف باب مستقلی دربارهٔ خرقه‌پوشی است. نشان رسمی تصوف، پوشیدن جامه‌های کبود و خشن بود. هجویری می‌کوشد بین این رسم صوفیان و لباس حضرت رسول(ص) پیوندی برقرار کند تا به‌گونه‌ای آن را موجه جلوه دهد. همچنین در بابی مستقل، به فرقهٔ ملامتیه پرداخته است.

ملامتیه از نوپدیدهای تصوف بود که هجویری با استناد به آیات قرآن ملامتی‌بودن را صفت دوستان خدا می‌داند و این باب را با نقل خاطره‌ای که برای خود او پیش آمده پایان می‌برد؛ واقعه‌ای سخت برای او پیش آمده که با عبادت نتوانسته بر آن فایق آید؛ ولی با تحمل بار ملامت از چند خرقه‌پوش، آن واقعه حل می‌شود. بدین گونه خود را هم از اهل ملامت می‌داند.

از اهداف مهم او در تألیف این کتاب، آن است که با استناد به آیات و احادیث و گفتار پیشوایان دین، اثبات کند که طریقت و تصوف از شریعت اسلام، جدایی ندارد و سخت بدان وابسته است. او در بررسی و نقد آرای مختلف و در ردّ و اثبات آنها نظم منطقی و علمی را رعایت می‌کند و با نقل حکایت‌هایی از صوفیان که بیشتر برای تحکیم مطلب است، آن را از یکنواختی می‌رهاند. نثر کتاب آنجا که به ایضاح موضوع می‌پردازد ساده است؛ ولی هرجا بنای کلام او بر دریافت ذوقی است، با نثری مسجّع و ادبی روبه‌رو هستیم. روش کار هجویری در کشف‌المحجوب چنان است که در شرح هر یک از عناصر ابتدا به زبان اهل شریعت بحث می‌کند، سپس آن را بر وفق ذوق و مشرب اهل سیر و سلوک تأویل می‌نماید.

کشف‌المحجوب به خاطر تأثیری که در متون صوفیهٔ بعد از خود دارد، اثری در خور توجه است. متونی چون *تذکرة‌الاولیا*، *فصل‌الخطاب* و *نفحات‌الانس* به‌گونه‌ای تحت تأثیر این اثر بوده‌اند (عابدی، ۱۳۸۴: سی ـ سی‌و دو).

واژه‌شناسی شریعت

شریعت، واژه‌ای مشترک بین عموم مسلمانان و گروه صوفیان است. شرع، شریعت و جمع آن شرایع، در لغت به معنای قانون، دستور و راه آشکار خدا بر بندگان است. (سیاح: ۱۳۷۸، ذیل شرع). جادهٔ فراخ را شارع گویند، شریعت راه فراخ بود که از آن طرق خیزد (سلیم، ۱۳۸۰: ۸۸). همچنین «مشرعه الماء»؛ یعنی محل نوشیدن آب را، شریعت گویند.

«فلان شرع الطریق» یعنی راه را هموار و از بی‌راهه متمایز کرد (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۱۸: ۳۷). در اصطلاح، شریعت «گواهی قلبی برصدق افعال انبیا و عمل بر اساس آن است» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۹: ۹۵).

از علامات محبّ این است که سخن محبوب را بپذیرد و از آن پیروی کند؛ همچنان که ذوالنون مصری گوید: «من علامات المحبّ‌الله عز وجل متابعة حبیب‌الله صلی الله علیه و سلم فی أخلاقه و أفعاله و أوامره و سنته»: از نشانه‌های دوستدار خدا پیروی از حبیب خدا (رسول‌الله) است (امینی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۷۲). پیامبران مبعوث شدند تا خلق را به کمال

توحید رهنمون گردند؛ همچنان که خود، نمونهٔ واقعی انسان کامل و واصل بوده‌اند. تمام شریعت، تعریف سلوک انبیاست؛ عبادات و احکامی که به وحی ربانی ملتزم آن بوده‌اند.

در تعریف هجویری، شریعت، همان التزام به بندگی و پرستیدن حق است و قیام‌کردن به آنچه خدا فرموده. شریعت از مکاسب است و با مجاهدت به دست می‌آید. از محکم‌ترین باورهای عرفانی او این است که در هیچ مرحله‌ای از سلوک، شریعت ساقط نمی‌شود و با بلندی مقام، هیچ حرامی، حلال نخواهد شد. ممکن است در مراحل ابتدایی سلوک، انجام برخی اعمال برای مرید دشوار باشد؛ اما کم‌کم این راه هموار می‌گردد و رنج مجاهدت به لذت مشاهدت، ختم می‌گردد.

شرع الهی، وضع نبوی است؛ حقیقتی واحد که دربردارندهٔ تمام مراتب یعنی شریعت، طریقت و حقیقت است. همان‌گونه که حضرت رسول صلی‌الله علیه و آله فرمودند: «الشَّرِیعَةُ أقوَالِی وَ الطَّرِیقَةُ أفعَالِی وَ الحَقِیقَةُأحوَالِی»: شریعت گفتار من، طریقت افعال من و حقیقت احوال من است (محدّث نوری، ۱۴۰۸: ۶۶).

شریعت، اولین مرحله از مراحل سه گانهٔ تصوف است. تصوف در آغاز شکل‌گیری وابستگی عمیقی به شریعت دارد و بیشتر زهدگرا و شریعت‌مدار است.

دلیل بر اثبات احکام شریعت

حضور شریعت را در کلّ *کشف‌المحجوب* می‌توان دید. تا آنجا که بی حکم شریعت بابی گشوده نمی‌شود و فصلی به پایان نمی‌رسد و استدلال او در پذیرفتن شریعت «و دلیل بر اثبات احکام شریعت آن است که بدانی به ما رسولان آمدند با معجزه‌های ناقض عادت، و رسول ما، محمّد مصطفی ـ صلی الله علیه و سلّم ـ حق است» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۲). چون رسول حق است؛ شریعت او نیز حق است و معجزهٔ جاوید پیامبر اسلام، قرآنی است که استماع آیات آن انسان را به عمل دعوت می‌کند و به پیروی از رسول فرامی‌خواند، هجویری در وصف صوفیان صادق می‌گوید: «فعلشان همه طاعت است و زبانشان ذاکر حق و حقیقت و گوششان محل استماع شریعت...» (همان: ۱۳۱).

یکی از دلایلی که سمع را بر بصر فضیلت می‌دهد، این است که «جملهٔ احکام

شریعت، بر سمع مبتنی است... و نیز انبیا ـ صلوات‌الله علیهم ـ که آمدند، نخست بگفتند تا آن که مستمع بودند پس بگرویدند، آنگاه معجزه نمودند و اندر دید معجزه، تأکید آن هم بر سمع بود» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۷۲-۵۷۳). بنابراین دلیل هجویری در پذیرفتن احکام شریعت آن است که پاک‌ترین بندگان خدا بنیان‌گذار آن بوده‌اند و با معجزاتی ادعای خود را ثابت نموده، رسالت خود را به گوش جهانیان رسانده‌اند.

مبانی شریعت در کشف‌المحجوب

مبانی شریعت در *کشف‌المحجوب*، سه اصل: کتاب، سنت و اجماع است و ارکان شریعت را چنین تبیین می‌کند:

۱. «رکن اول از شریعت، کتاب است؛ لقوله تعالی: «منه آیاتٌ محکماتٌ» (آل‌عمران/۷).

۲. سنت است؛ لقوله تعالی: «وَ مَا آتَاکُمُ‌الرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَ مَا نَهَاکُمْ عَنْهُ فَانْتَهُوا وَاتَّقُواللَّهَ إِنَّ‌اللَّهَ شَدِیدُ الْعِقَابِ» (الحشر/۷).

۳. اجماع امت است؛ لقوله علیه‌السلام: «لایجتمع امتی علی الضّلالة، علیکم بالسّواد الاعظم» و در جمله احکام شریعت، بسیار است و اگر کسی خواهد تا جمله را جمع کند نتواند از آن که لطایف خداوند تعالی را نهایت نیست» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳).

یعنی ریشهٔ احکام شریعت را در سه رکن قرآن، سنت و اجماع، باید جست‌وجو کرد. برای مثال رقعه‌پوشی را که یکی از آداب صوفیان است، وقتی می‌پذیرد که ریشهٔ آن را در سنت و در حدیثی از پیامبر صلی‌الله علیه و آله می‌یابد که فرمود: «علیکم بلباس الصوف تجدون حلاوة الایمان فی قلوبکم» (همان: ۶۱). هجویری نیز به عنوان امری مستحب بدان عمل می‌کند و می‌گوید: «من مرقعه‌ای خشن داشتم به سنت» (همان: ۹۴)؛ اما نه به این عنوان که خود را پایبند رسوم صوفیه سازد. هجویری در *کشف‌المحجوب* خود را یک صوفی رسمی و خانقاهی معرفی نمی‌کند. بلکه خود را شاگرد کسی چون ختّلی می‌داند که نه تنها اهل رسم نیست؛ بلکه به شدت هم با ایشان مخالفت می‌کند (همان: ۲۵۲).

عمل به احتیاط

منطق هجویری در پذیرفتن یا رد هر مسئله‌ای، مطابقت امور با ارکان شریعت است. اگر شریعت او، امری را بپذیرد او هم می‌پذیرد و اگر امری، مقبول شرع نباشد او هم از آن روی می‌گرداند. در انجام تکالیف شرعی نیز عملی را که به احتیاط نزدیک‌تر است، می‌پسندد؛ زیرا «اباحت طلبیدن کار عوام باشد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۸۶). «رُخص‌طلب کردن، سبک‌داشتن فرمان بود و علما ... فرمان دوست را سبک ندارد و ادنا درجت آن اختیار نکند، بلکه در آن احتیاط کند» (همان: ۱۷۷)؛ یعنی پایین‌ترین درجهٔ شریعت، تمسک به رخص باشد. در اللّمع همچنین آمده است: «از سنت‌های صوفیان،تمسک به شیوه‌ای است که به احتیاط نزدیک‌تر باشد و در آن بیشتر شریعت به کار گرفته شود. بر خلاف عوام که بیشتر راه‌های تأویل و گشادگی برایشان پیش‌بینی [شده] و این رحمتی از خدا بر ضعیف‌هاست» (سراج طوسی، ۱۳۸۱: ۲۰۷).

واژه‌هایی چون حرام، حلال، مباح، واجب، عاقل، مقیم، بالغ و ... از واژه‌های مخصوص فقه‌اند که از ابتدای *کشف‌المحجوب* تا انتهای آن پیوسته تکرار می‌شوند و این حاکی از تسلط عالمانه و فقیهانهٔ هجویری نسبت به مسائل شرعی است. آداب و احکامی که ظاهر آن را شریعت نام کردند و باطن آن را حقیقت نامیدند. چنان‌که در کشف حجاب نماز می‌گوید: نماز شرایطی دارد؛ در ظاهر باید از نجاست طاهر بود و در باطن از شهوات باید طاهر شد. قبلهٔ ظاهر، کعبه است و قبلهٔ باطن، عرش خداوندی، به ظاهر اوقات نماز پنج نوبت است و به باطن«دوام وقت اندر درجهٔ حقیقت» و کمال نماز آن است که ظاهر و باطن آن هر دو رعایت شود؛ امیرالمؤمنین(ع)، حالت خشوع پیامبراکرم(ص) را به هنگام نماز خطاب به فردی یهودی، و در قیاس با گریه داوود(ع) چنین توصیف کرده است: «مُحَمَّدٌ ص أُعْطِيَ مَا هُوَ أَفْضَلُ مِنْ هَذَا إِنَّهُ كَانَ إِذَا قَامَ إِلَى الصَّلَاةِ سُمِعَ لِصَدْرِهِ وَ جَوْفِهِ أَزِيزٌ [أَزِيزٌ] كَأَزِيزِ [كَأَزِيزِ] الْمِرْجَلِ عَلَى الْأَثَافِيِّ مِنْ شِدَّةِ الْبُكَاءِ وَ قَدْ آمَنَهُ اللَّهُ عَزَّ وَ جَلَّ مِنْ عِقَابِهِ فَأَرَادَ أَنْ يَتَخَشَّعَ لِرَبِّهِ بِبُكَائِهِ فَيَكُونَ إِمَاماً لِمَنِ اقْتَدَى بِهِ... (طبرسی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۳۲۶): هنگامی که پیامبراکرم(ص) به نماز می‌ایستاد، از شدت گریه، از درون سینه حضرت صدایی همچون صدای جوشیدن غذا در درون دیگ به گوش می‌رسید، و این

در حالی بود که خداوند او را از عقابش ایمن ساخته بود و او می‌خواست با گریه‌اش خشوعش را در برابر پروردگارش اظهار کند تا برای پیروانش امام [و اسوه] باشد. «چون پیغمبر- علیه السلام- نماز کردی اندر دلش جوشی بودی چون جوش دیگ رویین که اندر زیر آن آتش افروخته باشد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۳۹).

ضرورت علم شریعت

پیامبر اکرم(ص) فرمودند: «طَلَبُ العِلمِ فریضةٌ علی کُلِّ مُسلِم»: طلب علم بر هر مسلمانی اعم از مرد و زن واجب است. اما به گفتهٔ هجویری: «علم بسیار است و عمر کوتاه» و آدمی با این عمر کوتاه نمی‌تواند به تمام علوم احاطه پیدا کند و چون احاطه‌ای چنین، از قدرت انسان خارج است، آموختن همهٔ علوم بر مردم واجب نیست؛ یعنی همه نمی‌توانند علومی مانند نجوم، طب، علم حساب و ... را به حد کمال بیاموزند. اما دانستن جزئی از این علوم به اندازه‌ای که یاریگر شرع باشد، لازم است. مثلاً از علم نجوم و حساب به اندازه‌ای بداند که بتواند اوقات شرعی، قبله و ... را تشخیص دهد. «پس فرایض علم چندان است که عمل بدان درست آید»؛ زیرا «المُتعبِّدُ بَلا فقه کَالحِمارِ فِی الطّاحُونه» متعبدان بی فقه [علم احکام شریعت] را به خر خراس مانند کرده که هرچند می‌گردد، بر پی نخستین باشد» (همان: ۱۸). بنابراین عملی انسان را متعالی می‌کند که مطابق علم شریعت باشد؛ برای مثال، برای نماز خواندن آنچه انسان باید بداند: «نخست علم ارکان طهارت و شناخت آب و معرفت قبله و کیفیت نیت و ارکان نماز» است (همان)، که اگر به اینها عالم نباشد دیگر«نماز او نماز نیست». اینجاست که علم و عمل مقرون هم‌اند و کمال علم شریعت در عمل رخ می‌نماید.

به گفتهٔ محمدبن فضل بلخی، علم سه نوع است. یکی علم بالله یعنی معرفت، علم معالله که علم مقامات طریق حق است و دیگر علم من‌الله که علم شریعت است و به بیان دستورات الهی می‌پردازد (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۵). این سه علم نباید از هم جدا شوند؛ زیرا «معرفت بی‌پذیرفتِ شریعت درست نیاید و برزش شریعت بی‌اظهار مقامات راست

نیاید» و به گفته ابوعلی ثقفی: «هر که را علم شریعت نیست دلش به نادانی بیمار است» و ابوبکر وراق ترمذی نیز گوید: «هر که به علم شریعت و فقه بی ورع بسنده کند فاسق گردد» (همان: ۲۶). به گفتهٔ هجویری، طبع آدمی به جهل بیشتر گرایش دارد تا به علم، چنان‌که هزار بار از صراط گذشتن، برای جاهل آسان‌تر از آموختن یک مسئله از علم است و سخت‌تر از آن، عمل‌کردن است که در کنار دوزخ خیمه‌زدن، برای انسان فاسق بهتر از به‌کاربستن یک مسئله از علم است (همان: ۲۸) و بایزید بسطامی گفت: «سی سال مجاهدت کردم بر من هیچ چیز سخت‌تر از علم و متابعت آن نیامد» (همان: ۱۶۳).

هجویری در تأیید کلام بایزید می‌گوید: حقیقت جز این نیست؛ زیرا انسان جاهل وقتی خود را پایبند چیزی نمی‌داند به هر کاری دست می‌زند، بی‌آنکه رنجی متحمل شود؛ اما عالم، باید در هر قدمی به جان پذیرای رنجی باشد؛ زیرا می‌داند که صراط شریعت، بسیار باریک‌تر و پرخطرتر از صراط آن جهانی است. به همین خاطر است که تأکید فراوان دارد، بر اینکه مرید، همیشه ملازم شریعت باشد و طالب علم گردد و در علم هم کمال آن را بطلبد و «کمال علم بنده، جهل بود به علم خداوند، عزّ اسمه. باید که چندان بدانی که بدانی که ندانی و این آن معنی بود که بنده جز علم بندگی نتواند دانست» (همان: ۳۷). علم بندگی نیز به عمل کامل است و کمال عمل نیز در اخلاص است و به گفتهٔ مالک‌بن دینار، طاعات از اعمال ظاهر است و اخلاص از اعمال باطن که به هم وابسته‌اند به قدری که «عمل بی‌اخلاص هبای بود» و اخلاص بدون عمل هم اخلاص به حساب نمی‌آید (همان: ۱۳۸).

عقل مؤیّد شریعت

علم شریعت، انسان را به عمل فرامی‌خواند و عقل هم مؤیّد شریعت است. عقلی که عقال نفس را به دست گرفته و حکم بندگی را گردن نهاده است. در حکمت آفرینش عقل گفته‌اند: خداوند، عقل «از بهر آن آفرید تا بندگی بدانند» (مستملی بخاری، ۱۳۸۳: ۷۷۲). انسان به واسطهٔ عقل و به یاری او به بندگی خویش معترف گشت و با اختیار کامل حکم شریعت را پذیرفت و به اعضا و جوارحش، دستور اجرای احکام را داد.

شرط اول در بجا آوردن تکالیف، عقل است. یعنی اگر انسانی از عقل محروم باشد دیگر احکام شریعت بر او واجب نیست.

در *کشف‌المحجوب* نیز، صحت عقل، دلیلی بر وجوب شریعت است. نه تنها عقل در برابر شرع نمی‌ایستد، بلکه همراه و یاریگر شرع است، هجویری معمولاً برای تأیید سخن شرع، شاهدی از عقل می‌آورد. گاهی نیز این دو واژه را به صورت ترکیبی در کنار هم ذکر می‌کند؛ برای مثال وقتی می‌خواهد وجوب روزه را بیان کند می‌گوید: «گرسنگی به همه زبان‌ها ستوده است **شرعاً و عقلاً**، پس وجوب روزه یک ماه باشد بر عاقل بالغ مسلم صحیح مقیم» (هجویری،۱۳۸۴۰: ۴۷). یا در باب رقص می‌گوید: «در جمله، پای‌بازی **شرعاً و عقلاً** زشت باشد» (همان: ۶۰۶)؛ یعنی نه تنها شرع رقص را زشت می‌داند، عقل هم مؤیّد سخن شرع است و از پای‌بازی، منع می‌کند. یا در جای دیگری می‌گوید: کبر و حسد از صفات مذموم‌اند و «معانی ناستوده، اندر **شرع و عقل**» (همان: ۲۹۶)؛ نه عقل کبر و حسد را می‌پذیرد و نه شرع. در یک کلام، هجویری، عقل را چراغی می‌داند که روشنگر راه شرع است. یاری که مؤیّد و همراه همیشگی شرع است. بنابراین، مرید به حکم عقل در همه حال باید تابع شریعت باشد؛ زیرا محال است که در «حال صحت عقل، حکم تکلیف از بنده ساقط شود» (همان: ۴۵۶). عقل سلیم در اطاعت از کتاب و سنت تردید نمی‌کند.

وقتی از امام صادق(ع) می‌پرسند که عقل چیست؟ ایشان پاسخ می‌دهند: «قُلْتُ لَهُ مَا اَلْعَقْلُ قَالَ مَا عُبِدَ بِهِ اَلرَّحْمَنُ وَ اُكْتُسِبَ بِهِ اَلْجِنَانُ» (محمدی ری‌شهری، ۱۳۶۲: ۴۱۹): عقل همان است که با آن خدای را بندگی کنند و بهشت را به دست آورند و کلام صوفی واقعی جز این نیست که«العَقلُ آلةُ العُبُودیه» (مستملی بخاری، ۱۳۸۳: ۷۷۲): عقل وسیلهٔ عبادت است؛ وسیله‌ای برای پیروی از شریعت؛ و این کلام ابن عطاست که در شرح تعرف آمده. هجویری نیز تأیید عقل را در احکام شرع می‌پذیرد؛ اما الهام را در تشخیص شریعت، دخیل نمی‌داند و می‌گوید الهام گرچه از حالات عرفانی است، ولی با قیاس الهام نمی‌توان به شناخت وجوه شریعت رسید» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۹۷)؛ یعنی اگر مریدی

بگوید به من الهام شده که این امر از شریعت، درست است یا امر دیگری نادرست، این کلام مستند نیست و آن را نمی‌توان پذیرفت؛ بلکه تنها با مبانی شریعت که ذکر شد، می‌توان به درستی یا نادرستی مسئله‌ای پی برد.

بقای شریعت

گرچه در اسلام نیز همانند دیگر ادیان، فرقه‌هایی پدید آمد و اختلافاتی پدیدار شد، اما مسائلی وجود دارد که بین تمام فرق مشترک است؛ برای مثال، خاتمیت و کمال دین اسلام، مسئله‌ای است که تمام فرق، بدان معتقدند و یکی از اصول مشترک، تمام مذاهب اسلامی است؛ یعنی پس از پیامبر اسلام(ص)، پیامبر و دین دیگری نخواهد آمد. بنابراین پس از شریعتی که پیامبر اکرم(ص) ابلاغ نمود، شریعت دیگری نخواهد بود و شریعت او غیر قابل نسخ است و آنچه تغییر در آن متصور است، موضوعات جدید و احکام و اوامری است که از مبانی شریعت (کتاب، سنت، اجماع) قابل استخراج و استنباط است.

هجویری این باور را بارها در کتاب خویش تکرار می‌کند که اگرچه جزئیات و فروع احکام با شرایط زمانه قابل تغییر است؛ اما در اصول تغییری نخواهد بود و این وعدهٔ الهی است که «من هرگز شریعت محمد [صلی الله علیه وآله] را منسوخ نخواهم کرد» (همان: ۳۷۹). آن خداوندی که پیامبر اکرم(ص) را بر تمام پیامبران و امت او را بر تمام امت‌ها شرف داد، ضامن حفظ شریعت اوست و او«ضمان کرده که من شریعت محمد را ـ صلی الله علیه و سلم ـ نگاه دارم» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۲۰).

هجویری می‌گوید: برهان خبری و حجج عقلی این کلام را تأیید می‌کند که شریعت پیامبر منسوخ نخواهد شد و اولیا و خواص خداوند، باید به برهان عینی از طریق کشف و شهود، دست یابند که «شرع وی باقی است» (همان: ۲۷۹) تا ابد، چون دینی پس از اسلام نخواهد بود؛ شریعتی هم پس از این شریعت نخواهد آمد.

حضور شریعت در تمام مراحل سلوک

۱.مخالفت با تأویلات افراطی ومنحرف

یکی از دلایل اصرار او برای اجرای مو به موی احکام شریعت، برای مقابله با عقیده‌ای است که در بعضی از فرق صوفیه به وجود آمده بود و آن، توجه افراطی به باطن و باطن‌گرایی محض است که با بی‌توجهی به شعائر و ظواهر دین همراه می‌شود. گروهی که می‌گفتند: سالک پس از طی مقاماتی به درجه‌ای می‌رسد که تکالیف شرعی و فرایض الهی از او ساقط می‌شود. به گفتهٔ هجویری: «این سخن قرامطه است و مشیّعه و موسوسان ایشان» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۵۹). گسترش دامنهٔ تصوف و تأویل‌گرایی افراطی باعث به وجود آمدن چنین عقایدی گشت.

تأویل، مصدر باب تفعیل و از ماده «آل الشئ، یوول اولا و مآلا رجع تأویل الکلام و هو عاقبته» (مصطفوی، ۱۳۶۰، ح۱: ۱۷۴) از واژه‌های قرآنی است. در حقیقت به عمق رسیدن، ژرفکاوی و سیردر عمق و فهم درونمایهٔ کلام است. از آیهٔ «ما یعلمُ تأویلَه الا اللهَ وَ الرّاسِخُونَ فِی العِلمِ» (آل عمران/۷) دو جملهٔ تصدیقی به دست می‌آید: ۱- قرآن قابل تأویل است.۲- تأویل آن را جز خدا و راسخان در علم کسی نمی‌دانند. جملهٔ اول مورد پذیرش عموم فرقه‌های مسلمان است؛ اما این که راسخان علم چه کسانی هستند، محل اختلاف است. به اعتقاد شیعه، راسخان در علم، پیامبر و ائمه هستند؛ ولی فرقه‌های صوفیه مشایخ خود را راسخان در علم می‌دانستند.

درآغاز واژهٔ تأویل، به معنای تفسیر (روشن نمودن معانی) به کارمی‌رفت؛ اما در پایان قرن سوم، تأویل اصطلاحی گشت برای تفسیر تمثیلی و باطنی قرآن. تفسیر سهل تستری (متوفی ۲۸۳) نمونه‌ای از گرایش تفسیری صوفیان است که به نام تأویل کشفی شناخته می‌شود. اما «تأوبل باید براساس اصولی انجام گیرد که با ضوابط عقل و شرع سازگار باشد» (قونوی، ۱۳۸۱: ۱۸۷) و با تفسیر به رأی که در اسلام به شدت نهی شده است، تفاوت دارد. علاوه بر اینکه تأویل باید با اصول شرعی سازگار باشد، ابقای ظاهر یکی دیگراز اصول تأویل است؛ مثلا درآیهٔ فَاخلَع نَعلَیکَ (طه/۱۲): «کفشهایت رادرآور»، هم ظاهر آیه مراد است که درآوردن کفش‌هاست، هم باطن آیه مورد توجه است، به

معنای دل بریدن از هر دو جهان. وجه تفاوت تأویل عرفانی با تأویلات باطنیه همین مسئلهٔ ابقای ظاهر است.

تأویل را به معتزله هم نسبت می‌دادند و آنها را اهل تأویل معرفی می‌کردند: «برای مثال اهل حق مقرند که صراط حق است و پلی است که بر زبر دوزخ کشند، اما معتزله صراط را منکرند و گویند صراط همان عدل خداست» (گوهرین، ۱۳۸۶، ج۷: ۱۵۱). پیداست، چنین تفکراتی که بی‌توجه به ظاهر آیات دریافت معانی می‌نمودند، در زمان هجویری آنقدر شایع بوده که از آن به تنگ آمده و از این گروه که بیشتر آنها از اسماعیلیان بودند، جز با لفظ «ملاحده»، «زنادقه» یاد نمی‌کند و آنها را در ردیف کافران قرار می‌دهد. بعد با تعجب و تمسخر سؤال می‌کند: آیا ممکن است انسانی از صحت عقل برخوردار باشد و چنین تفکری داشته باشد که گروهی از «ملاحده» گویند: «بنده اندر دوستی به درجتی رسد که طاعت از وی برخیزد؟» (هجویری،۱۳۸۴: ۴۵۶) و بعد خود پاسخ می‌دهد که این محال است که اندر صحّت عقل، حکم تکلیف از بنده ساقط شود. هرکه در انجام طاعت تردید کند، هجویری در تکفیر او، تردید نخواهد کرد و کلام او جز این نیست که انجام طاعات و به کل، احکام شریعت، در همه حال و در مقامی، بر مریدان واجب است؛ زیرا «اجماع است که شریعت محمّد مصطفی ـ صلی الله علیه و سلم ـ هرگز منسوخ نشود»؛ شریعتی که بر همه واجب است و ممکن نیست بگوییم بر فلان شخص واجب است و بر شخص دیگر واجب نیست. از مرید و سالک گرفته تا ولی و پیر، همه باید تابع فرمان شریعت باشند و «چون از یک کس روا باشد برخاستن آن در حال صحت، از همه کس روا باشد و این زندقهٔ محض است» (همان).

۲. جلوهٔ محبت در شریعت

عقل، انسان را به پیروی محض از شرعی فرامی‌خواند که غیر قابل نسخ است. شریعت، نه تنها در هیچ مرتبه‌ای از معرفت و کمال یا در طی مقامات عرفانی، ساقط نمی‌شود؛ بلکه انجام عبادات که قسمتی از شریعت است با فزونی معرفت، عمق بیشتری می‌یابد. هرکه معرفتش بیشتر، طاعتش افزون‌تر و هر که در محبت غریق‌تر در عبادت عمیق‌تر.

«از ابوعبدالله محمدبن الفضل البلخی، از وی می‌آید کـه گفـت: «اعـرَفُ النّـاسِ بّاللّـهِ اَشَدَّهُم مجاهدةً فـی اَوامِـرِه و اَتـبَعَهُم لِسـنةِ نَبَیّـه»؛ یعنـی بـزرگ‌تـرین اهـل معرفـت و مجتهدترین ایشان باشد اندر ادای شریعت و با رغبت‌ترین اندر حفظ سـنت و متابعـت و هر که به حق نزدیک‌تر بود، بر اوامرش حریص بود و هر که از وی دورتر بـود از متابعـت رسولش دورتر بود و معرض‌تر» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۱۵). مریدی که معرفتش به خدا بیشـتر شود، اوامرش را به جان می‌پذیرد و جز فرمان محبوب عمل نمی‌کند و می‌پسـندد آنچـه را جانان پسندد و معنای محبت جز این نیست که سهل بن عبـدالله گویـد: «اَلمَحَبَـةُ مُعـانقـةُ الطّاعاتِ وَ مُباینةُ المُخالِفات»: محبت آن است که با طاعات محبوب دست در آغوش کنـی و از مخالفت وی اعراض کنی، از آنچه هرگاه که دوستی اندر دل قوی‌تـر بـود، فرمـان دوسـت بـر دوست آسان‌تر بود» (همـان: ۴۵۶). هجویری هم کلام او را تأیید می‌کند و می‌گوید محبت رنـج عبادت را کم می‌کند؛ اما نه اینکه خود طاعت، کم شود یا به گفتهٔ تأویل‌گرایان، سـاقط شـود: «هرچند که محبت قوی‌تر بود رنج طاعت سهل‌تر بود» (همان: ۴۵۷).

۳. تصوف غیر شریعت نیست

شکایت هجویری از اهل زمانه، حاکی از تحریفاتی است که در تصوف به وجود آمـده بود و انگیزهٔ او را در نوشتن *کشف‌المحجوب* تقویت می‌کرد و این کتاب را سلاحی بـرای مبارزه با انحرافات می‌ساخت. هجویری با تأسف فراوان می‌گوید مـا در زمانـه‌ای زنـدگی می‌کنیم که حقیقت چنین عملی، مندرس گشته و مدعیان این طریق، راهی بـه خـلاف حقیقت در پیش گرفته‌اند و از تصوف، چیزی جز عبارت بی‌مغز، باقی نمانـده اسـت. جـز گروهی اندک که خواص‌اند، باقی به گمـان تصـوف، راهـی خطـا در پـیش گرفتـه‌انـد و می‌گوید: «خداوند عزّوجل مـا را در زمانـه‌ای پدیـدار آورده اسـت کـه اهـل آن هـوی را شریعت نام کرده‌اند و ... زندقه را فنا و ترک شریعت پیغامبر را -صلی الله علیـه و سـلم- طریقت» (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۲). در حالی که عقیـدهٔ هجـویری بـر ایـن اسـت کـه تصـوف نمی‌تواند چیزی غیر از شریعت یا بر خلاف شریعت باشد.

وقتی از ابوالحسن قناد، معنای صوفی را پرسیدند، گفت: «معنای صوفی این است که بنده عبودیت خدا را در جان جای دهد و جانان او را پالوده سازد تا بدانجا که آلودگی‌های بشری از او دور شوند و حقیقت و احکام شریعت را همنشین گردد. این صوفی است چون به راستی از همه چیز صاف گردیده است» (سراج طوسی، ۱۳۸۱: ۸۳- ۸۴).

بنابراین صوفیانی که به معنا صوفی بودند نه به رسم، به کنه این حقیقت رسیده بودند که حضور شریعت همیشگی است، از ابتدای سیر تا انتهایی که در تصور نمی‌گنجد و چه نامعقول می‌دانستند کلام باطنیان را که ولایت را جایگزین نماز و طاعات دیگر کرده بودند.

«گروهی از ملاحده ـ لعنهم الله ـ گفتند خدمت چنان باید که بنده ولی شود. چون ولی شد خدمت برخاست» و هجویری این کلام را ضلالت محض می‌داند و می‌گوید: «هیچ مقام نیست اندر راه حق، که هیچ رکن از ارکان خدمت برخیزد (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۲۷).

شریعت، معیار هجویری

۱. برای شناخت ولی

به نظر هجویری، معیار و ملاک در تشخیص محبّت سالک هم شریعت است. حتی برای تشخیص ولی هم باید از شریعت، کمک گرفت. ولی کسی است که بیش از دیگران به ارزش علم و عمل شریعت، آگاه است و ذره ذرهٔ آن را به جان می‌پذیرد. وقتی از بایزید پرسیدند، ولی کیست؟ گفت:«هُوَ الصّابِرُ تَحتَ الامرِ وَ النَّهی. ولی آن بود که اندر تحت امر و نهی خداوند صبر کند؛ از آنچه هرچه دوستی حق اندر دل زیادت‌تر، امر وی بر دلش معظم‌تر و از نهی وی تنش دورتر» (همان: ۳۲۶). در همین باب هجویری، داستانی از بایزید نقل می‌کند که روزی بایزید، قصد دیدار شیخی می‌کند که مردم می‌گفتند، مقام ولایت دارد؛ اما بایزید وقتی به مسجد آن شیخ می‌رسد و می‌بیند که او از خانه بیرون آمد و در مسجد آب دهان انداخت، از همانجا باز می‌گردد؛ بی آنکه سلامی به آن شیخ گفته باشد. وقتی از او علت را جویا می‌شوند، می‌گوید: «ولی باید که شریعت بر خود نگاه دارد و یا حق بر وی نگاه دارد» (همان: ۳۲۶)، اگر این شخص ولی بود، آب دهان خود را بر زمین مسجد نمی‌ریخت و ادب شریعت، مانع او می‌شد.

۲. پذیرفتن فرقه‌های صوفیه

هجویری در پذیرفتن فرقه‌های صوفیه نیز شریعت را ملاک قرار می‌دهد و می‌گوید از این دوازده فرقه، ده گروه «محاسبیه، قصاریه، طیفوریه، جنیدیه، نوریه، سهلیه، حکیمیه، خرازیه، حنفیه و سیاریه» مقبول‌اند؛ زیرا همهٔ آنها «از محققان‌اند و اهل سنت و جماعت» و اگرچه در بعضی از آداب و رسوم ظاهری و بعضی از مجاهدات و ریاضات با هم تفاوت دارند؛ اما در «اصول و فروع شرع موافق و متفق‌اند» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۶۷)؛ اما دو گروه دیگر که مقبول نیستند: «یکی حلمانیان‌اند که به حلول و امتزاج منسوب‌اند و ... دیگر حلاّجیان‌اند که به ترک شریعت و الحاد مردودند» (همان: ۲۰۰).

هجویری با تمام علاقه‌ای که به حلاج دارد و او را فردی موحد می‌داند، شیوهٔ او را نمی‌پسندند و به راه او نمی‌رود. او معتقد است که حلاج، فردی مهذّب و در لباس صلاح و تقوی بود؛ اما گروهی به نام او بدعت‌ها آوردند و کلام حلاج را بهانه‌ای برای کفر خود قرار دادند و غلو کردند و هجویری از این فرقه که به نام حلاج، شریعت را زیر پای نهادند، بسیار بیزار است (همان: ۳۸۶).

قبل از هجویری، ابونصر سراج، به دفاع از حلاج پرداخته بود؛ اما اتهام حلاج به حلول باعث می‌شود ابونصر سراج و هجویری از او دور شوند (برتلس، ۱۳۸۲: ۴۱۷).

۳. تشخیص کرامت

هجویری، شریعت را محکی قرار داده که با آن فِرَق صوفیه را تحلیل کند، ولی را بشناسد و کرامت ولی را اثر متابعت از امر رسول بداند، در بحث کرامت نیز شریعت حرف اول را می‌زند، صاحب کرامت نمی‌تواند در شرع تصرف کند و اگر کرامت ولی بر خلاف شرع باشد باید در ولایت و کرامت او شک کرد «از آنچه به هیچ وجه کرامت ولی بر حکم شرع نبی را منافات نکند» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۳۰).

۴. ملامتیه و شریعت

نقش اول شریعت را در باب ملامتیه هم می‌توان دید. هجویری از اولین کسانی است که از ملامتیه سخن گفته و به بیان آداب ایشان پرداخته. او ملامت را در اخلاص مؤثر

می‌داند؛ اما از وجوه مختلف ملامت، آن ملامتی را می‌پسندد که بر خلاف شرع نباشد و به گفتهٔ او ملامتی خوب است که «اندر شرع زیان ندارد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۸۷)؛ زیرا بعضی از ملامتیان به بهانهٔ اینکه می‌خواستند، مورد ملامت قرار گیرند، ترک شریعت می‌کردند یا عملی بر خلاف شریعت داشتند، هجویری با این گروه به شدت مخالفت می‌کند و می‌گوید؛ گروهی که به این بهانه ترک شریعت می‌کنند: «این گروه را کفر و ضلالت طبعی گریبانگیر است» (همان).

۵. در سماع

در باب سماع نیز شریعت جایگاه خاصی دارد و هجویری در این باب بسیار محتاطانه سخن می‌گوید و عمل می‌کند و در باب وجد و وجود می‌گوید: «نظر جملهٔ مشایخ این است که سلطان علم باید قوی باشد و ... مراد از این جمله آن است که اندر همه احوال باید، طالب، متابع علم و شرع باشد» (همان: ۶۰۴).

در مکتب هجویری، هیچ بهانه‌ای برای ترک شریعت پذیرفته نمی‌شود. از کران تا کران هستی را شرع فرا گرفته و حضور شریعت در تمام مراحل سلوک غیر قابل انکار است.

شریعت و حقیقت

هجویری با اینکه به ارزش و جایگاه مهم شریعت پی برده است، هرگز آن را هدف نمی‌داند؛ بلکه آن را وسیله‌ای برای رسیدن به هدف و از اسباب وصول می‌بیند. تمام مجاهدت‌ها، وسیله‌ای برای رسیدن به مشاهدت است؛ یعنی از ظاهر به باطن رسیدن. همان‌طور که «قرآن نیز ظاهری و باطنی دارد، کلام پیامبر صلی الله علیه و آله، ظاهری و باطنی دارد. اسلام ظاهری و باطنی دارد» (سراج طوسی، ۱۳۸۱: ۸۲) که ظاهر دین، شریعت است و باطن آن حقیقت. به گفتهٔ هجویری این دو عبارت (شریعت و حقیقت) که صوفیان آن را وضع کرده‌اند، یکی دلالت بر اعمال ظاهر و دیگری حکایت از حال باطن صوفی دارد. وضع این دو واژه برای این بوده که ساده‌تر به بیان درجات و مقامات سلوک بپردازند و این دو معنا هرگز از هم جدا نبوده‌اند؛ به طور مثال، نماز که از اعمال

ظاهری است، ارتباط تنگاتنگی با توحید دارد که از امور قلبی و باطنی است. نماز بی‌توحید نماز نیست.

بنابراین شریعت و حقیقت دو معنای به هم وابسته‌اند. همان‌گونه که در *رسالهٔ قشیریه* بیان می‌شود: «شریعت امر بود به التزام بندگی و حقیقت مشاهدت ربوبیت بود، هر شریعت کی مویّد نباشد به حقیقت، پذیرفته نبود و هر حقیقت که بسته نبود به شریعت با هیچ حاصل نیاید» (قشیری، ۱۳۸۱: ۱۲۷) که شریعت جدای از حقیقت نیست؛ بلکه به گفتهٔ هجویری «شریعت جز حقیقت نیست و حقیقت جز شریعت نی» (هجویری، ۱۳۸۴: ۲۱۳) و اینکه صوفیان این عبارات را وضع کرده‌اند، فقط برای این بوده که حد و حدود طریق را مشخص کنند. اما این کلام هجویری دلیل این نیست که شریعت و حقیقت هر دو به یک معنا هستند و با هم تفاوتی ندارند، بلکه خود هجویری در فصلی به بیان تفاوت شریعت و حقیقت می‌پردازد و می‌گوید: «لا الـهَ الا اللهَ حَقیقـةٌ و مُحَمَّـدٌ رَسولُ اللهِ شَریعَةٌ» (همان: ۲۱۴)؛ یعنی حقیقت همان توحید است و شریعت، پذیرفتن و اجرای اوامری است که پیامبر به فرمان خدای تعالی وضع نموده است. در حقیقت دین، هرگز تغییر و تبدیلی صورت نخواهد گرفت و «از عهد آدم تا فنای عالم حکم آن متساوی است» (همان: ۵۵۸)؛ مانند معرفت حق، خلوص نیت، توحید و ... که از ارکان حقیقت‌اند و نمی‌توان در آنها تغییری ایجاد کرد؛ اما در احکام شریعت امکان تغییر وجود دارد و این یکی از تفاوت‌های شریعت و حقیقت است، دیگر اینکه «شریعت فرع حقیقت بود» (همان: ۲۱۴)، حقیقت اصل است و شریعت فرع آن. اما این تفاوت‌ها و این درجه‌بندی‌ها به این معنا نیست که شریعت و حقیقت با هم اختلاف دارند و یکی ناقض دیگری است؛ بلکه تمام تلاش هجویری بر این است که شریعت و حقیقت را دو همراه جدایی‌ناپذیر معرفی کند. «محال باشد که اولیای او فرق کنند» (همان: ۲۱۴) میان شریعت و حقیقت، یعنی قائل به جدایی این دو از هم باشند.

هجویری در باب شریعت و حقیقت می‌گوید: «شریعت فعل بنده بود و حقیقت، داشت خداوند و حفظ و عصمت وی جلّ جلاله، پس اقامت شریعت بی وجود حقیقت

محال بود و اقامت حقیقت بی حفظ شریعت محال... مجاهدت، شریعت و هدایت، حقیقت. آن یکی حفظ بنده مر احکام ظاهر را بر خود، و دیگر حفظ حق مر احوال باطن را بر بنده. پس شریعت از مکاسب و حقیقت از مواهب» است (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۵۹).

پس شریعت وسیله‌ای است، برای رسیدن به مشاهدت؛ اما نه وسیله‌ای که مرید تنها در طی مقاماتی بدان نیاز داشته باشد و بعد، از آن بی‌نیاز شود، بلکه شریعت محافظی است و چراغ هدایتی که از بدایت حال تا نهایت طریق روشنگر راه سالک است و چون این راه را نهایتی نیست، شریعت را نهایتی نخواهد بود.

این راه را نهایت صورت کجا توان بست　　کش صد هزار منزل بیش است در بدایت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۷۴)

نتیجه‌گیری

- از اهداف مهم هجویری در تألیف *کشف‌المحجوب*، آن است که با استناد به آیات، احادیث و گفتار پیشوایان دین اثبات کند، طریقت تصوف از شریعت اسلام جدایی ندارد و سخت بدان وابسته است. در این کتاب، شریعت، تنها به مفهوم وظایف و تکالیف دینی و فقهی نیست؛ بلکه در معنایی وسیع‌تر، تمام معارف و آموزه‌های سلوکی را در برمی‌گیرد.

- منطق هجویری در پذیرفتن یا رد هر مسئله‌ای، مطابقت امور با ارکان شریعت است. اگر شریعت اوامری را بپذیرد او هم می‌پذیرد و اگر امری مقبول شرع نباشد، او هم از آن روی می‌گرداند.

- مبانی شریعت، کتاب و سنت و اجماع است؛ عقل هم مؤیّد شریعت است.

- برخلاف تأویل‌های انحرافی، در هیچ یک از مراحل سلوک، عبادات ساقط نخواهد شد، بلکه با محبت الهی تنها رنج عبادت است که رخت برمی‌بندد. در مکتب هجویری، هیچ بهانه‌ای برای ترک شریعت پذیرفته نمی‌شود. از کران تا کران هستی را شرع فرا گرفته و حضور شریعت در تمام مراحل سلوک، غیر قابل انکار است.

- شریعت، معیار هجویری برای تشخیص کرامت، ولایت و فرقه‌های صوفیه است، در سماع هم جانب شرع را نباید از نظر دور داشت.

منابع

امینی‌نژاد، علی (۱۳۸۷) آشنایی با مجموعه عرفان اسلامی، اول، قم، مؤسسه آموزشی وپژوهشی امام خمینی.
برتلس، یوگنی ادوارد ویچ (۱۳۸۲) تصوف و ادبیات تصوف، ترجمهٔ سیروس ایزدی، سوم، تهران، امیرکبیر.
ترمذی، محمد بن علی (۱۴۲۲ه.ق) ختم الاولیا، مصحح عثمان اسماعیل یحیی بیروت مهد الاداب الشرقیه.
حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۷۱) دیوان حافظ شیرازی، از نسخه دکتر قاسم غنی و علامه قزوینی، تهران، ساحل.
سراج طوسی، ابونصر (۱۳۸۱) اللمع فی التصوف، تصحیح و تحشیه رینوند آلن نیکلسون، ترجمه دکتر مهدی محبتی، تهران، اساطیر.
سلیم، غلامرضا (۱۳۸۰) شریعت، طریقت، حقیقت، اول، تهران، روزنه.
سیاح، احمد (۱۳۷۸) فرهنگ بزرگ جامع نوین (ترجمهٔ المنجد)، چاپ دوم، تهران، اسلام.
طباطبایی، سید محمد حسین (۱۳۷۴) تفسیر المیزان، ترجمه سیدمحمد باقرموسوی همدانی، قم، جامعه مدرسین.
طبرسی، ابومنصور احمد بن علی بن ابی طالب (۱۳۸۶ه.ق) الاحتجاج، تحقیق سید محمد باقر خرسان، نجف، دارالنعمان.
عابدی، محمود (۱۳۸۴) مقدمهٔ کشف المحجوب هجویری، تهران، سروش.
قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۱) رسالهٔ قشیریه، تصحیحات و استدراکات، بدیع الزمان فروزانفر، هفتم، تهران، علمی و فرهنگی.
قونوی، صدرالدین (۱۳۸۱) اعجازالبیان فی تفسیر ام القرآن، تصحیح سید جلال الدین آشتیانی، قم، بوستان کتاب.
گوهرین، سید صادق (۱۳۸۶) شرح اصطلاحات صوفیه، تهران، زوار.
محدّث نوری، میرزا حسین (۱۴۰۸هـق) مستدرک الوسائل، قم، مؤسّسهٔ آل‌البیت (ع). ج۱۱.
محمدی ری‌شهری، محمد (۱۳۶۲) میزان الحکمه، الطبعهٔ الاولی، مرکز النشر، مکتب الاعلام الاسلامی.
مستملی بخاری، ابوابراهیم اسماعیل‌بن محمد (۱۳۸۳) شرح التّعرف لمذهب التّصوف، ربع دوم، مقدمه و تصحیح و تحشیه محمد روش، چاپ دوم، تهران، اساطیر.
مصطفوی، حسن (۱۳۶۰) التحقیق فی کلمات القرآن الکریم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
مولوی، جلال الدین (۱۳۷۶) مثنوی معنوی، نیکلسون، تهران، ققنوس.
میبدی، رشیدالدین (۱۳۷۱) کشف الاسرار و عدهٔ الابرار، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، جلد ۲،

چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴) کشف‌المحجوب، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، چاپ دوم، تهران، سروش.
یزدان پناه، سید یدالله (۱۳۸۹) مبانی واصول عرفان نظری اول، قم ، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۱۳۱-۱۰۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

سویه‌های معنادار واژه‌گزینی در خمسهٔ نظامی

محمّد ایرانی*
فاطمه کلاهچیان**
زهرا منصوری***

چکیده

بُعدی از کاوش در زبان شعر، بررسی گزینش واژگان شعری است. با تحقیق در چرایی گزینش واژگان می‌توان به مسائلی از دنیای درون و برون شاعر دست یافت که در واژگان شعرش نهان است. شخصیّت و روحیّات شاعر به عنوان مهم‌ترین عامل در گزینش واژگان شعر، سبب می‌شود واژه‌ها، حامل بار معنایی فراتر از معانی اصلی و اوّلیّهٔ خود باشند که به آنها، معانی ثانوی یا تضمّنی گفته می‌شود. معنای تضمّنی بیانگر از احساس شاعر به پدیده‌هاست که در برخی واژه‌های شعر مندرج می‌گردد. نظامی گنجه‌ای از شاعرانی است که در خلق آثار خویش علاوه بر توجّه به زیبایی‌های لفظی که بر قدرت نفوذ کلامش می‌افزاید، تلاشی کرده عواطف و احساسات، تفکّرات، جهان‌نگری و عقاید خویش را نیز بیان نماید؛ لذا بررسی آثارش از حیث زبانی می‌تواند شرایط مناسبی به منظور شناخت بهتر خصوصیّات فکری و روانی او فراهم سازد. ما با کاوش در حوزهٔ واژگان پرکاربردی که دارای معانی تضمّنی است و بررسی چگونگی معناداری آنها در خمسهٔ نظامی، سعی نموده‌ایم به ترسیم مشخّصاتی از جهان‌بینی شاعر و گرایش‌های روحی او بپردازیم. واژه‌های مورد بررسی در این جستار، به ترتیب بسامد عبارت‌اند از: «خون»، «سایه»، «کلید»، «چراغ» و «عشق». معانی ضمنی برخاسته از این واژه‌ها گاه به سبب مجاورت با واژه‌های دیگر در بافت کلام، تقویت می‌شود. یافته‌های این پژوهش نیز، تأثیر ناملایمات و خشونت‌های دوران

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه moham.irani@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه f_kolahchian@yahoo.com
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه zahra.mansouri@yahoo.com

پرآشوب شاعر، جست‌وجوی او در جهت دستیابی بـه امنیّـت و آرامـش و تـلاش برای مقابله با مشکلات را نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: واژه‌گزینی، جهان‌بینی شاعر، معانی تضـمّنی، خمسـه، نظـامی گنجه‌ای.

مقدمه

شعر همواره وسیله‌ای کارآمد در بیان تفکّرات، عواطف و احساسات است و اوّلین و مهم‌ترین اجزاء این وسیلهٔ کارآمد، «واژه» است. شعرا عواطف خود را در هاله‌ای از معانی که همان پشتوانهٔ فکری است به وسیلهٔ واژگانی که ابزار بروز اندیشه است، متجلّی می‌سازند؛ به عبارت دیگر عواطف و اندیشه‌های شاعر نخست از طریق واژه بروز و ظهور می‌یابد و درواقع واژه‌ها به عنوان ابزار توصیف و تصویرسازی حامل بار معنایی گسترده‌ای هستند. آنچه در شعر وجود دارد، ارتباط دیگرگون اشیاء و پدیده‌ها با یکدیگر است که حاصل نگاه ویژهٔ شاعر به پدیده‌هاست؛ چراکه واژه‌ها در شعر گسترده می‌شوند و معانی متفاوتی را در خود جای می‌دهند. اگر واژه‌ای در زبان ارتباطی، دارای یک معناست در شعر به سبب دگرگون شدن زبان، ممکن است با طیف وسیعی از معانی، حضور یابد. واژه‌ها در شعر می‌توانند انعکاس‌دهندهٔ بخشی از تصاویر مربوط به جهان‌بینی، عواطف و احساسات و حتّی وقایع زندگی شخصی و اجتماعی شاعر باشند؛ لذا شناخت واژگان شعر می‌تواند نقش مهمّی در شناخت و تفسیر کل متن داشته باشد.

واژه‌گزینی توسّط شاعر بسته به عوامل گوناگونی است که عبارت‌اند از: «شخصیّت فردی شاعر به‌ویژه حالات روحی وی، مخاطبان شعر، سنّت‌های ادبی، گذشتهٔ تاریخی، محیط زندگی و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان شاعر» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲)؛ امّا نیرومندترین آنها در این بین می‌تواند روحیّات و روان شاعر باشد. هرچند تعیین دقیق شدّت و ضعف هریک از عوامل کار دشواری است، اما از آنجا که آفرینش شعر در اصل، امری برخاسته از ذهن و روان شاعر است؛ آنچه را که می‌بایست پیش و بیش از عوامل دیگر در گزینش واژه‌های شعری مؤثر دانست، خصوصیّات روحی و روانی آفرینندهٔ آن است. نکتهٔ حائز اهمّیت آن است که واژگان شعر که خاستگاهشان روان شاعر است با گذر از اندیشهٔ او، در پیوند با یکدیگر و در جایگاه مورد نظرش قرار می‌گیرند و در این طریق، هریک به گونه‌ای حامل بار معنایی فراتر از معانی اصلی و اولیّه خود می‌گردند. در علم معنی‌شناسی که آن را شاخه‌ای از زبان‌شناسی می‌دانند به این دسته از معانی، معنای اضافی یا عرفی و نیز ثانوی یا تضمّنی اطلاق می‌گردد. این نوع معنا که زائد بر

معنای اصلی است و صفت ثابت و فراگیر آن نیست با تغییر تجربه، زمان یا فرهنگ تغییر می‌یابد؛ همچنین «این معنای ضمنی که گاه به صورت هاله‌ای از معانی نیز نمود می‌یابد، برخی اوقات با خصوصیّات پدیده‌ای که مورد اشارهٔ آن است، پیوند می‌یابد» (پالمر، ۱۳۸۱: ۱۱۳)؛ مثلاً خورشید علاوه بر معنای شناختی آن که نزد همه یکسان است، معانی تضمّنی‌ای دارد که گاه با خصوصیّات و ویژگی‌های آن در پیوند است: عظمت، محبّت، افشاگری یا عدالت؛ امّا نکته در اینجاست که گاهی آن معنای تضمّنی نیز بسیار متداول و آشنای اذهان می‌گردد؛ لذا شاعر با به‌کارگیری واژه یا واژگانی در محور همنشینی کلام، معنای مورد نظر خویش را که نشان از احساس او نسبت به آن پدیده دارد در واژه‌های شعرش مندرج می‌سازد؛ به طور مثال: همان واژهٔ «خورشید» که دارای معانی تضمّنی با بار عاطفی مثبت بود (عظمت، محبّت، عدالت و...)، در سخن حکیم نظامی گنجه‌ای جای خود را به استعارهٔ «طشت خون» می‌دهد؛ این جایگزینی حاکی از آن است که در نگرش شاعر و سخن او، آن معانی ضمنی آشنا و در عین حال مثبت نسبت به پدیدهٔ «خورشید»، دچار دگرگونی شده و جای خود را به معنایی ناآشنا و شخصی داده است. لازم به یادآوری است که در اینجا سخن اصلی ما بر سر واژگانی است که از همان دگرنگری شاعر نشئت گرفته‌اند؛ دگرنگری‌ای که ناشی از وضعیّت روحی و روانی او است؛ زیرا «بعضی واژه‌ها قدرت القایی ویژه‌ای دارند، برخی واژه‌ها نیز پشتوانهٔ فرهنگی و تاریخی بسیار غنی دارند؛ مثلاً واژهٔ خون مفاهیم ضمنی و پیرامونی فراوانی همچون مرگ، زندگی، زخم و درد، قربانی، شهادت، جنگ و ... را تداعی می‌کند؛ علاوه بر این، خود واژه‌ها از لحاظ ایجاد حس تأثیر در مخاطب، یکسان نیستند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۰).

می‌دانیم اثر ادبی در قالب شعر، در زمرهٔ آثار هنری است که حاوی مسائلی از روان آفرینندهٔ آن است. در این نوع از آثار، نحوه و روند کارکرد ذهن و روان هنرمند را می‌توان از طریق بررسی زبان ویژهٔ او یافت. زبان شاعر، به‌ویژه شاعری که از حیث زمانی در دوره‌ای دور از دسترس پژوهشگر می‌زیسته است، تنها طریق راهیابی به جهان درون اوست. در این میان، دقّت در واژه‌ها و جایگاه گزینش آنها می‌تواند یک روش نسبتاً مؤثّر

در شناخت کنش و واکنش‌های روان او باشد؛ چراکه «اگر می‌خواهیم انسانی را در محدودهٔ هستی خود مطالعه کنیم، باید بدانیم که چه می‌گوید و چگونه خود را با کلمات خویش بیان می‌کند» (جورارد، ۱۳۸۷: ۱۲).

حکیم جمال الدّین ابومحمّد الیاس‌بن‌یوسف‌بن‌زکی‌بن‌مؤیّد نظامی گنجه‌ای، از استادان بزرگ و از ارکان شعر فارسی است. برات زنجانی (۱۳۶۳) تاریخ دقیق سال ولادت و وفات نظامی را ۵۲۰ -۶۰۳ ه . ق معرّفی کرده است. بیشتر شهرت نظامی گنجه‌ای در سرودن پنج گنج است که به ترتیب سرایش عبارت‌اند از: *مخزن الاسرار*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *هفت پیکر* و *اسکندرنامه*. این منظومه‌های پنج‌گانه علاوه بر ماهیّت شعر نظامی که دارای تصویرپردازی‌های پرشمار و بدیعی نیز هستند، از حیث موضوع متنوّع‌اند؛ همین امر سبب گردیده که آثار این شاعر هنرمند از حیث بررسی واژگانی زبان نیز قابلیّت پژوهشی گسترده‌ای داشته باشد. بدیهی است که تنوّع در مضامین و موضوعات، همچنین کمّیت این آثار، مواد کار بیشتری در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد و یاریگر او در دستیابی به تحلیلی دقیق‌تر و نتایجی اطمینان‌بخش‌تر است. حکیم سخن‌سنج گنجه، در خلق آثار خویش علاوه بر توجّه به زیبایی‌های لفظی که بر قدرت نفوذ کلامش می‌افزاید، تلاشی شایسته در بیان عواطف و احساسات، تفکّرات، جهان‌نگری و عقاید خویش مبذول داشته است. ریپکا (۱۳۶۴) خصایص فکری و زبانی شعر نظامی را غنای عقاید، صورخیال منسجم، عمق احساس مذهبی، تسلّط بر نکات برجسته و تکنیک کامل شعری می‌داند و معتقد است همین مسائل، نظامی را قادر ساخته تا مطالب و مواد مسائل عمیق فلسفی، مادّی و درک اجتماعی را انتخاب کرده و آنها را مدوّن سازد. به موازات این ویژگی‌ها، شخصیّت استوار او عمق و غنای سخنش را افزون نموده است؛ شخصیّتی که در هر تراوش اندیشه، نشانه‌ای از صلابت خویش را به یادگار نهاده است. «به رغم اندک اطّلاعاتی در مورد نظامی، شخصیّت او به سبب صراحت بیان و احساسات، حقیقی‌تر از دیگر شاعران است» (مک دونالد، ۱۳۷۱: ۴۳۶). او شاعری است که با تکیه بر صورت بیانش نیز می‌توان خطّ مشی زندگی‌اش را به‌گونه‌ای دنبال کرد و از پشت نقاب تاریخ، زوایای دنیای درون و برونش را با دقّت بیشتر کاوید؛ زیرا صورت و ظاهر

کلامش نیز در بیان بسیاری از مسائل ناگفته، غنی و توانا نمود یافته است.

موضوع بحث در این جستار، پژوهش در گرایشات روحی و واکنش‌های روان نظامی در برابر مسائل پیرامون است که با تکیه بر گزینش واژگان شعرش صورت می‌پذیرد. فروید معتقد است: «هنرمند در برابر دنیای خارجی برای خویش یک دنیای خیالی و درونی می‌سازد که آن را با خصوصیّات روحی‌اش وفق می‌دهد. او دنیایی به وجود می‌آورد که به رؤیاهای باطنی خود جامهٔ عمل بپوشاند و برای مجسّم ساختن این عالم رؤیایی، زبانی ویژه خلق می‌کند به طوری که می‌توان گفت: هنر انعکاسی است که احساس خارجی را با جامهٔ مبدّل و زیباتری به نظر می‌رساند» (فروید، ۱۳۳۴: ۷). بنا براین می‌توان گفت: هیچ کس بیشتر از هنرمند آن هم هنرمند شاعر، روحی حسّاس و آگاه به مسائل زمان ندارد؛ به‌ویژه اگر زمانهٔ او روزگاری باشد که در آن فضا برای فراغت و آسودگی خیال شاعرانه‌اش، تنگ باشد و آزردگی و آشفتگی روح و روان او تنها ارمغان زیستن در چنان محیط ملال آوری. با این اوصاف است که واژه به واژهٔ شعر او، رنگ و بوی تأثّر و واکنش به خود می‌گیرد و زبان خاصی می‌آفریند که عناصر و اجزایش همچون قطعات پراکندهٔ پازل، با چینش صحیح، طرحی روشن از جهان‌نگری هنری ویژهٔ او را جلوه‌گر می‌سازد؛ زیرا «اثر هنری را زبان و بیانی خاص است که قابلیّت تأثیرگذاری دارد و این اثر هنری، الزاماً چنین تحلیلی را از نیّات و احساسات هنرمند امکان‌پذیر می‌سازد» (همان، ۱۳۹۰: ۳).

در پژوهش پیش رو، شناخت و تحلیل برخی واژگان شعری نظامی و یافتن ارتباطاتی که میان این عناصر در بافت کلام برقرار است، مسائلی از دنیای درون او را آشکار می‌کند که در صورت کلامش ظاهر نیست؛ به بیانی، با کاوش در برخی واژگان شعر نظامی و تحلیل چرایی و چگونگی گزینش آنها سعی داریم به معانی عمیق‌تری از شرایط روحی شاعر و نیز واکنش‌های روان او در برخورد با ناملایمات دست یابیم.

روش تحقیق

در بررسی روان‌شناختی اثر ادبی، به منظور پژوهش مؤثّرتر در واژگانی که

پدیدآورندهٔ اثر برگزیده است، می‌توان بر تکرار برخی واژگان و به عبارت دیگر بسامد آنها متمرکز شد؛ زیرا بحث تکرار از حیث روان‌شناسی حائز اهمّیت است و می‌تواند بیانگر مسائل پنهان در لایه‌های ناخودآگاه روان خالق اثر باشد. محور اصلی بررسی‌های ما در این پژوهش، گزینش واژگان است اما از آنجا که نگرش اصلی و اساسی کار از منظر هنر ادبیّات است، به سبب حفظ ماهیّت ادبی پژوهش، سعی نمودیم به واژه‌های پربسامدی که شاعر در تصویرسازی و یا توصیفات شعری برگزیده است توجّه داشته باشیم؛ لذا با روش پژوهش کتابخانه‌ای و از طریق مطالعهٔ منابع مورد نیاز و پس از تمهید مقدّمات کار و تعیین حدود تحقیق، بررسی در متن را آغاز نمودیم. جامعهٔ آماری تحقیق، متون پنج اثر نظامی شامل: مخزن الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و اسکندرنامه شامل شرفنامه و اقبالنامه است. رویکرد اصلی بررسی‌ها نیز کاوش در واژگان پربسامدی است که به نحوی معانی تضمّنی مندرج در آنها، عقاید، احساسات و روحیّات شاعر را آشکار می‌گرداند؛ لذا می‌توان گفت که این پژوهش رویکردی روان‌کاوانه دارد.

پیشینهٔ تحقیق

کلّیّت کار پژوهش حاضر، پیش از این توسّط دیگر پژوهشگران صورت نپذیرفته، امّا لازم است به مواردی اشاره نمود: درخصوص توجّه به واژه‌ها در زبان شعر پژوهش‌هایی صورت پذیرفته که یافته‌های اساسی آنها انعکاس‌دهندهٔ کارکرد هنرهای بلاغی در آثار ادبی است؛ مانند: مقالهٔ «بررسی واژه‌شناختی زبان شعر انتظار» از علوی مقدّم و بهرامیان (۱۳۸۹) و مقالهٔ «بررسی و تحلیل فرایندهای اصلی واژه‌آفرینی در غزلیات شمس» نوشتهٔ هوش‌السادات و حسنی رنجبر (۱۳۹۴)؛ همچنین است بسیاری از پژوهش‌هایی که در آنها هدف، بررسی یک یا چند واژهٔ خاص در اثری معیّن است که توجّه نویسندگان آنها نیز بیشتر معطوف به گزینش زیبایی‌شناسانهٔ برخی واژه‌ها در شعر از حیث هنرآفرینی شاعر است؛ مانند: مقالهٔ «نگاهی به کاربرد واژهٔ دل در اشعار حسین پناهی» از لاهوتی و حمیدی (۱۳۹۱) و نیز مقالهٔ «هاله‌های موسیقایی در معنای دو واژه در شعر حافظ» نوشتهٔ اخیانی و بیرانوند (۱۳۹۲). این در حالی است که در پژوهش پیش رو بحث از

گزینش واژگان پربسامد در آثار نظامی گنجه‌ای به منظور بررسی معانی تضمّنی مندرج در واژه‌هایی است که گاه در بافت کلام شاعر دارای تناسب و هماهنگی معنی‌داری با دیگر واژگان است و هدف از این بررسی نیز دریافت برخی از حقایق دنیای درون شاعر و نوع واکنش‌های روانی اوست؛ لذا رویکردی متفاوت به گزینش واژگان شعری دارد و در تلاش است تا از این طریق به فهمی تازه از تأمّل در واژه‌های منتخب شاعر دست یابد. در زمینهٔ توجّه به اهمّیت مسئلهٔ معنای ضمنی واژگان نیز می‌توانیم به مقالهٔ عمران‌پور (۱۳۸۶) با نام «اهمّیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر» اشاره نماییم که در بخشی از آن دربارهٔ معانی ضمنی مندرج در واژه‌ها به عنوان یک عامل مؤثّر در گزینش واژگان شعر پرداخته است؛ امری که در رویکرد اصلی پژوهش ما نیز در زمینهٔ برخی واژه‌های شعر نظامی، به‌گونه‌ای نمود یافته است، با این تفاوت که هدف ما از این نوع بررسی، دستیابی به برخی درونیّات شاعر به عنوان برگزینندهٔ واژگان شعری است.

در حوزهٔ تأمّل در واژگان شعر که مختص به آثار نظامی باشد نیز می‌توان به کتاب «مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامهٔ نظامی» نوشتهٔ زهرا پارساپور (۱۳۸۳)، اشاره کرد که در آن توجّهی به نوع واژه‌ها و میزان تأثیرگذاری آنها بر انواع ادبی حماسه و غنا صورت گرفته است و هدف تنها بیان تمایزات زبانی میان نوع ادبیّات حماسی و غنایی است؛ لذا با اهداف پژوهش ما نسبتی ندارد؛ چراکه در آن، ارتباط گزینش واژگان در بافت سخن و درونیّات شاعر مطرح نیست.

سویه‌های معنادار گزینش واژه‌ها در شعر نظامی

می‌دانیم واژه‌ها به تنهایی و جدا از متن نمی‌توانند حامل معنایی فراتر از معانی قاموسی خویش باشند و زمانی دارای معانی وسیع‌تر از معنای قاموسی می‌گردند که در جایگاهی درون متن و درواقع در بافت کلام، مورد بررسی قرار گیرند؛ اینجاست که می‌توان واژه‌ها را در رابطه‌ای که با دیگر واژگان برقرار نموده‌اند کاوید و معانی ضمنی حاصل از این ارتباط را بررسی نمود؛ لذا آنچه در این جستار بیشتر مورد توجّه قرار می‌گیرد، نسبتی است که برخی واژگان شعر نظامی در محور همنشینی با دیگر واژگان و

نیز با کل معنای مندرج در بافت کلام دارد. مقصود از محور همنشینی همان محور افقی کلام است که اجزای کلام در آن با یکدیگر همنشین شده، رابطهٔ همنشینی برقرار می‌کنند؛ درواقع «رابطهٔ همنشینی میان واحدهایی است که در ترکیب با هم قرار می‌گیرند و واحدی را از سطح بالاتر تشکیل می‌دهند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۸).

کاوش و تحلیل واژگان شعر نظامی از این منظر، با هدف بیان مسائلی از روح و روان اوست؛ این امر می‌تواند جهان درون شاعر، به‌خصوص واکنش‌های روان او در برابر جور و ستم، بی‌عدالتی و رذایل جامعه را بیش از پیش آشکار سازد و طرح شخصیّتی این هنرمند دل آگاه را نمایان‌تر رقم زند؛ زیرا «شاعر در کنترل ما فی‌الضمیر خود چندان توانمند نیست و ناخودآگاه، مخاطب را به فراسوی شخصیّت ظاهری خود رهنمون می‌گردد» (حجازی، ۱۳۸۹: ۲۳۶).

برخی واژگان پربسامد در شعر نظامی به همراه معانی تضمّنی و در کنار واژگان تقویت‌کنندهٔ معنای آنها را می‌توان در چند عنوان بررسی کرد:

خون

واژه‌ای که در تصاویر و توصیفات پنج گنج نظامی، در جایگاه نخست از حیث بسامد و نیز معانی ضمنی مندرج در آن، قرار می‌گیرد و حاوی مهم‌ترین دغدغه‌های روحی شاعر است، واژهٔ «خون» است. در خمسهٔ نظامی، واژهٔ «خون» در ۴۸ مورد دارای معنی ضمنی «خشونت» است. با نظر به کثرت و شیوهٔ گزینش و کاربرد این واژه در تصاویر و توصیفات شعر نظامی، می‌توان به اهمّیت فراوان آن، از نظر تأثیرپذیری از نوع نگاه و احساس شاعر در مواجهه با بسیاری از پدیده‌ها و امور پی برد. این واژه، به عنوان یکی از پایه‌های تصاویر مرتبط با پدیده‌های طبیعت به‌ویژه روز و شب و عناصر مربوط به آنها مانند: خورشید، شفق و نیز گل و ابر و دیگر عناصر طبیعت قرار گرفته که به نوعی بیانگر گرایش‌های روان شاعر است. انتخاب واژهٔ «خون» در ساخت تصاویر مربوط به «خورشید»، معنایی دیگر را بر معانی که حول محور واژهٔ خورشید وجود دارد، می‌افزاید؛ این معنای تازه که از روان شاعر و جهان‌بینی او برخاسته است، نشانگر خشونت و

بی‌مهری‌هایی است که در روزگار زندگی نظامی و به سبب اوضاع نابسامان و پرآشوب جامعهٔ عصر او وجود داشته است؛ اموری که روح او را آزرده و در عمق ناخودآگاه او جای گرفته است. ما «در دورهٔ زندگی با بسیاری از حوادث روبه‌رو می‌شویم. قسمتی از آن در وجدانمان باقی می‌ماند اما قسمت مهم آن از یاد می‌رود، درحالی که مانند توده‌ای سخت در اعماق ناخودآگاه ما روی هم فشرده شده و حوادث جدید روی آن را می‌پوشاند» (سارتر، ۱۳۶۳: ۲۶۴)؛ بنا براین، هرچند برخی حوادث و تأثّرات روحی ناشی از آن به ظاهر از یاد رفته‌اند، اما در حقیقت در ناخودآگاه فرد انباشته گردیده و به طرزی ناملموس بر رفتار، اندیشه‌ها و گفتار او اثر می‌گذارند. نارضایتی از وقوع رویدادهایی که در زندگی هنرمند شاعر رخ می‌دهد و روان او را شدیداً متأثّر می‌سازد، خواسته یا ناخواسته بر سخنش به‌ویژه آفرینش تصاویر شعری، تأثیرگذار است و موجب گزینش واژگانی می‌گردد که گاه در ارتباط با نوع تصویر، غیر منتظره و شگفت می‌نمایند. نمونهٔ این شگفتی‌آفرینی در تصاویر شعر نظامی، کاربرد واژهٔ «خون» در تصاویر مربوط به «خورشید»، «فلک»، «چرخ» و ... است.

نظامی در بیتی آورده است:

برون شد دگرباره چون آفتاب که آرد به خونریزی شب شتاب

(شرفنامه: ۱۲۱، ب۱۲)

آفتاب در این تصویر، به قاتل و خونریزی می‌ماند که پرتو تیغ‌وار خود را بر تن شب می‌افکند و بر خونریزی و کشتار او شتابان است.

چنان‌که در جایی دیگر گوید:

روز چون عکس روشنایی داد خاک بر خون شب گوایی داد

(هفت پیکر: ۲۴۰، ب۱۳)

نکته‌ای که جالب توجّه می‌نماید این است که شاعر، برای نمایش تضاد روز و شب نیز، تصویر «خونریزی» و «کشتار» را برگزیده است؛ به عبارت دیگر به نظر می‌رسد واژهٔ «خون» واژه‌ای مناسب در وصف این دو پدیدهٔ جهان طبیعت از دید شاعر است. او روز را قاتل و کشندهٔ شب و شب را خونریز و قاتل روز می‌داند:

چو شب خون خورشیددر جام کرد　　درآن منزل آن شب شه آرام کرد
(اقبالنامه: ۱۹۰، ب۳)

گاهی نیز شاعر، خورشید را به چشمهٔ خون مانند می‌کند:

نبینی چشمه‌ای کز آتش دل　　ندارد تشنه‌ای را پای در گل
نه خورشید جهان کاین چشمهٔخون　　بدین کار است گردان گرد گردون
(خسرو و شیرین: ۸۳، ب۶و۷)

تصاویر مربوط به «فلک» و «شفق» که شاعر آنها را «طشت خون» می‌بیند نیز قابل تأمّل است:

در این طشت غربالی آبگون　　تو غربال خاکی فلک طشت خون
(اقبالنامه: ۲۲، ب۸)

فلک در بلندی زمین در مغاک　　یکی‌طشت خون‌شدیکی‌طشت خاک
(شرفنامه: ۲۲، ب۸)

صبح چون تیغ آفتاب کشید　　طشت خون آمد از سپهر پدید
(هفت پیکر: ۱۲۵، ب۸)

همچنین آنجا که نظامی، زمین و عالم جسمانی را «مندل[1] خون» تصویر می‌کند:

درین مندل خاکی از بیم خون　　نیارم سرآوردن از خط برون
بدین حال و مندل کسی چون بود　　که زندانی مندل خون بود
(شرفنامه: ۴۶/ ب۳و۴)

ازین مندل خون نشاید گذشت　　که چرخ ایستاده‌ست با تیغ و طشت
(اقبالنامه: ۱۱۲، ب۸)

موارد کاربرد واژهٔ «خون» در شعر نظامی که در آنها عاطفه و احساس هنرمند بازتاب یافته است نیز می‌تواند به خوبی نشانی از توانایی سخنوری شاعر باشد که او را قادر به انتقال اندیشه‌ها و احساساتش در قالب واژه‌ها ساخته است؛ زیرا «کارکرد یا وظیفهٔ اساسی و عمدهٔ هنر در سرایت و انتقال احساس است و اگر هنرمند توانست عواطف خود را به هنرپذیر انتقال دهد در آن صورت، کار هنری سرانجام گرفته است» (طبری، ۱۳۸۲:

۳۰). واژهٔ «خون» در معنای تضمّنی «خشونت»، تصویرگر تأثّرات روحی شاعر در واکنش به واقعیّات محیط پیرامونی اوست.

از دیگر پدیده‌های طبیعت که در شعر نظامی با گزینش واژهٔ «خون» تصویر گردیده است نیز می‌توان به «ابر» اشاره کرد:

بر آید ناگه ابری تند و سرمست　　به‌خونریز ریاحین تیغ در دست
بدان سختی فروبارد تگرگی　　کزان گلبن نماند شاخ و برگی
(خسرو وشیرین: ۴۱۸، ب۱۴و۱۵)

در ابیات فوق، ابر به صورت قاتل و خونریز ریاحین و گل‌ها نمود یافته است. مسئلهٔ قابل توجّه دیگر این است که از دید نظامی، علّت آنکه خون ریاحین و گل‌ها بر زمین می‌ریزد آن است که اصل وجود و هستی آنها، خود از مادّهٔ خون است، چنان‌که در بیتی آورده است:

هر گل رنگین که به باغ زمیست　　قطره‌ای از خون دل آدمیست
(مخزن الاسرار: ۱۳۶، ب۱۴)

گلی که اصل وجودش، خون دل آدم است فرجام کارش، جز ریختن و تباه شدن به دست ابر تند و مست نیست؛ زیرا خون با خون شسته می‌شود، چنان‌که این عقیده را در جای دیگر نیز آورده است:

یک تنه سوی صید رفت برون　　تا ز دل هم به خون بشوید خون
(هفت پیکر: ۳۲۴، ب۱۵)

لازم است به تصویری دیگر که شاعر از «گل» ارائه داده است نیز نظری بیفکنیم:

نی به شکرخنده برون آمده　　زردهٔ گل نعل به خون آمده
(مخزن الاسرار: ۵۶، ب۷)

همان‌طور که می‌بینید در نگاه نظامی، رنگ سرخ گل نیز شباهت زیادی به خون دارد. آنچه شاعر از زردی پرچم گل و سرخی گلبرگ‌ها مجسّم می‌نماید با توجّه به برگزیدن واژهٔ «نعل»، اسبی را که درحال بازگشت از میدان جنگ، نعل خونین دارد، به ذهن متبادر می‌کند. با این وصف می‌توان تصویر خشن و بار عاطفی منفی مندرج در

قید «نعل به خون» را بهتر درک نمود.

این نگرش بدبینانهٔ نظامی به برخی مظاهر طبیعت، با تحلیل توصیفات دیگری از او آشکارتر می‌گردد. در واقع واژگانی که شاعر در وصف بعضی از پدیده‌های طبیعی، برگزیده است، به‌گونه‌ای تقویت‌کنندهٔ همان دیدگاه منفی اوست که واژهٔ «خون» حامل آن است؛ زیرا «شاعری که نگرش خلّاق و فردی دارد درونمایهٔ مسلّط و منسجمی بر آثارش سایه می‌افکند و نوعی وحدت نگاه در کلّیهٔ تصویرها و ساختارهایش دیده می‌شود که می‌توان آنها را خوشه‌هایی از یک تصویر بزرگ به حساب آورد. نگرش واحد در یک «تصویر کانونی» متمرکز است و تمام ساخت‌ها و تصویرهای فرعی بر گرد آن می‌چرخند. کشف این تصویر مرکزی در حکم یافتن کلید ورود به ذهن و نگرش و شخصیّت هنرمند است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۷۷).

به بیت زیر توجّه نمایید:

سحرگه کافتاب عالم افروز　　سر شب را جدا کرد از تن روز

(خسرو وشیرین: ۴۴، ب۹)

در تصویری که شاعر آفریده است، هرچند واژهٔ «خون» به صراحت بیان نشده اما با آوردن صحنهٔ «سر بریدن» که توسّط آفتاب صورت پذیرفته است، همان بار معنایی «خشونت» مندرج در واژهٔ «خون» را درمی‌یابیم.

یا در جایی دیگر آمده است:

مه که به‌شب تیغ درانداخته‌ست　　با سر تیغت سپر انداخته‌ست

(مخزن الاسرار: ۳۳، ب۳)

«تیغ درانداختن ماه» قاعدتاً به قصد کشتار است؛ لذا واژهٔ «تیغ» در اینجا نیز بار معنایی «خون» را در ارتباط با «ماه» به عنوان یکی از پدیده‌های طبیعت، تقویت می‌کند.

در بیتی دیگر، رویکرد شاعر را به پدیدهٔ «شب» مورد بررسی قرار می‌دهیم:

چو طوفان اندیشه راهم گرفت　　شب آمد در خوابگاهم گرفت

شبی از دل تنگ تاریک‌تر　　رهی از سر موی باریک‌تر

(اقبالنامه: ۱۲، ب۱۸و۱۹)

شب‌هنگام در خوابگاه را گرفتن، معنای «شبیخون» را در خود نهفته دارد؛ گویی شب، راهزنی تصوّر شده که به قصد شبیخون بر خوابگاه او تاخته است و قصد کشتار شبانه دارد. می‌بینیم که در این بیت نیز، واژهٔ «خون» در فرم بیت، حضور ندارد اما بار عاطفی موجود در آن بر سخن سایه افکنده است. در خاتمهٔ بحث از واژهٔ خون، لازم است به بیت دیگری نیز استناد کنیم که حامل همان بار معنایی«خون و خونریزی» است:

گل چو سپر خستهٔ پیکان خویش بید به لرزه شده برجان‌خویش

(مخزن الاسرار: ۱۳۰، ب۹)

«به لرزه شدن بر جان» تصویری از لرزش و حرکت زیبای شاخسار بید است؛ امّا نظامی این حرکات را «لرزیدن از بیم جان» می‌بیند؛ در واقع، وقتی شاعر گل را خسته و زخمی از پیکان تیغ خود می‌داند، لرزش بید نیز در اثر ترس از کشته شدن در نظرش می‌آید؛ لذا در این بیت هم واژه‌های «خسته» و «لرزیدن بر جان»، همان بار عاطفی منفی واژهٔ خونریزی را بر دوش می‌کشد؛ چراکه «در یک اثر هنری کامل همهٔ عناصر به هم مربوط هستند و بر اثر این ارتباط وحدتی پدید می‌آورند که ارزش آن از حاصل جمع سادهٔ آن عناصر بیشتر است» (رید، ۱۳۵۴: ۴۶). در کل، این نوع نگرش به مظاهر طبیعت را که برخاسته از جهان‌نگری شاعر است می‌توان متأثّر از آشفتگی اوضاع جامعهٔ عصر شاعر دانست که تاریخ گویای آن است؛ به‌گونه‌ای که «امرا و سلاطینی که در این عهد بر ایران حکومت می‌کردند غالباً مردمی بی‌رحم و عیّاش و سفّاک و متعدّی به جان و مال مردم بودند» (صفا، ۱۳۸۸: ۶۹)؛ لذا قاعدتاً آشفتگی زمانه بر روح و روان شاعر و در نهایت بر سخن او اثرگذار بوده است.

سایه

از دیگر واژه‌هایی که از دید نشانه‌شناسی در شعر نظامی به طرز معناداری گزینش شده و دربردارندهٔ واکنش‌های روحی و روانی شاعر نسبت به مسائل پیرامون اوست، واژهٔ «سایه» است. در شعر نظامی، «سایه» در ۴۴ مورد، دارای بار معنایی «بدبختی»، «تیره روزی»، «خواری» و «دشمن زبون» است. همان‌گونه که سایه در اثر نبود نور یا دقیق‌تر،

وجود مانعی در برابر نور ایجاد می‌شود، می‌تواند در روان شاعر، تصویر مناسبی برای بیانی اعتراض‌آمیز از وجود موانع موجود در جامعه باشد؛ موانعی که حاکمان جبّار بر مردم تحمیل نموده و آزادی و امنیّتشان را تهدید می‌کردند:

ز خورشید تا سایه مویی بود که این روشن آن تیره‌رویی بود

(اقبالنامه: ۱۴۳، ب۳)

فاصله میان نور و سایه، مویی بیش نیست امّا حقیقت ذات خورشید و سایه، فاصله‌ای به وسعت تفاوت نیک‌بختی و تیره‌روزی است. تصویر سایه در شعر نظامی تصویری اصیل است؛ فتوحی در کتاب بلاغت تصویر، تصویر را هم فرزند نگرش و عاطفه می‌داند و هم وظیفهٔ مجسّم ساختن محتوای عاطفی و احساسی و فکری تجربهٔ شاعرانه را بر آن محوّل می‌کند؛ لذا معتقد است: «شاعرانی که خلّاق هستند، تصاویر اصیل دارند که از این تصاویر می‌توان به مسائل بسیاری از احساس و عاطفه و افکار آنها دست یافت» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۸۰). این مسئله دربارهٔ نظامی که به عنوان یکی از خلّاق‌ترین شعرا شناخته شده است به درستی صدق می‌کند و از اینجاست که کاوش در تصاویری که می‌آفریند، مثمر ثمر خواهد بود. شاعر در جایی دیگر آورده است:

ز چشمه نه سایه رسد بلکه نور ولی کم بود چشمه از سایه دور

(شرفنامه: ۵۱۲، ب۶)

در بیت زیر نیز اظهار تأسّف از وجود سایه است بر سر چشمه‌ای نورانی که موانعی مانند درختان آن چشمه را از برکت نور بی‌نصیب می‌کنند. در بیتی دیگر، واژهٔ «سایه» همچون ظلمت وجود انسان‌هاست که آن را با وجه شبه «خواری» و «خیرگی» همراه آورده است:

کسی کاورد با تو در سر خمار برو ظلمت خویش را برگمار

بدان تا چو سایه دران تیرگی فرومیرد از خواری و خیرگی

(اقبالنامه: ۱۳۹، ب۱۷و۱۸)

او این ظلمت و تیرگی وجود انسان‌ها را دشمن حقیقی آنان می‌داند و تضاد او با حقیقت وجود انسان را همچون تضاد گرگ و برّه، تصویر می‌کند:

سـایه‌ای در جهـان نـداردکس　　کو بـره نیسـت پـیش و گـرگ از پـس
هـیچ‌کـس ننگـرم ز مـن تـأمن　　کـه نشـد پـیش دوسـت‌وپـس دشـمن
(هفت پیکر: ۵۵، ب۲و۳)

در بیت دوم که صراحتاً انتقاد از روزگاری است که فرد قابـل اعتمـادی در آن یافـت نمی‌شود، واژهٔ «دشمن»، تقویت‌کنندهٔ واژهٔ «گرگ» است که هر دو، تعـابیر و مفـاهیمی از واژهٔ «سایه» هستند. این امر از احساس هنـری شـاعر نشـئت مـی‌گیـرد و در واقـع بایـد «احساس هنری را بهره‌مند از جهان ظاهر واقع و نیز برخودار از عالم غیبی اسرار دانست، بدین معنی که غالباً در پی تصاویر و اشکال، رمز و معنایی ناشناخته نهفته است و ناگزیر باید از ظواهر و محسوسات گذشت و به تأویل و تفسیر صور و کشـف مفـاهیم و اغـراض پرداخت» (ستاری، ۱۳۶۶: ۲۷).

کلید

از دیگر واژه‌های پرکاربرد و قابل توجّه در سخن نظامی، واژهٔ «کلید» است کـه گـاهی موارد با واژهٔ «قفل» همراه می‌شود. واژهٔ «کلید» در خمسه، ۳۷ بـار در معنـی تضـمّنی بـه کار رفته است. با نظر به کثرت استعمال ایـن واژه در وهلـهٔ اول، اهمّیـت جایگـاه آن در ذهن شاعر نمایان می‌گردد؛ زیرا «تکرار یک کلمه در بخش‌های مختلف مـتن، مـی‌توانـد شاخص اهمّیت باشد؛ در واقع به همان صورت که برای بسـامد نسـبی یـک مضـمون در یک پیام، رابطهٔ تناسبی در نظر گرفته می‌شود می‌توان فـرض کـرد کـه تکـرار و حضـور مستمر یک مضمون، بیانگر سرمایه‌گذاری روانـی شـخص بـرای همـین مضـمون اسـت» (باردن، ۱۳۷۴: ۲۱۶). کلید به عنوان نماد در هنر شرق و غرب بـا معـانی متفـاوتی حضـور داشته است؛ چنان‌که در فرهنگ نگـاره‌ای نمادهـا ذیـل واژهٔ کلیـد آمـده اسـت: «کلیـد علامتی برای جعبهٔ پول و حرص و طمع، یکی از هفت گنـاه بـزرگ اسـت. در تمثـیلات رنسانس، نشان وفاداری تجسّم یافته اسـت. کلیـد، نشـانهٔ هکاتـه، کوبلـه و بنـتن (الهـه ژاپنی)، یکی از خدایان شادی است» (هال، ۱۳۹۰: ۱۷۶). می‌بینیم که به سبب نوع نگاه هر

قوم و یا حتّی در نگرش هر فردی «کلید» می‌تواند معانی و مفاهیم خاصی بیابد. لـذا ایـن جهان‌نگری هر قوم یا هر فرد است که معانی تازه‌ای را بر واژه‌ای حمل می‌کند. در سخن نظامی نیز لازم است معانی مترتّب بر این واژه را بررسی نماییم:

کلید در نگاه نخست، به سبب ماهیّتش که وسـیله‌ای بـرای گشـودن درهـای بسـته است، بدون قفل قابل تصوّر نیست؛ به عبارت دیگر تصویر کلید یادآورندهٔ تصویر قفل نیز هست؛ زیرا هرجا که کلیدیست، قاعدتاً قفلی نیز در میان است؛ لذا واژهٔ کلید بـه صـورت ضمنی، معنای «بستگی» را نیز به همراه دارد. با این وجود، معانی «گشایش»، «رهـایش» و «کشف» در واژهٔ کلید قوی‌تر است. فراوانی کاربرد واژهٔ «کلید» در شـعر نظـامی، حـاکی از آن است که در ذهن او اغلب تصویری پیرامـون جهـان و مافیهـا وجـود دارد کـه در آن تصویر، از یکسو، نوعی بستگی و ناگشودگی وجود دارد که هـم حضـور واژهٔ «قفـل» آن را تأیید می‌کند و هم معنـای ضـمنی منـدرج در واژهٔ کلیـد اسـت. از سـوی دیگـر معـانی گشایش و رهایش در آن وجود دارد که منحصراً با واژهٔ «کلید» همراه است؛ بنا بـراین بـا بررسی واژهٔ «کلید» در سخن نظامی، می‌توان اظهار داشت: مشکلات زندگی در اجتمـاعی که درگیر انواع و اقسام ناملایمات است و با ذهن آرمان‌گرای شـاعر، فرسـنگ‌هـا فاصـله دارد، به طرزی ناخودآگاه بر سخن او اثرگذار بوده است؛ این تأثیر به‌گونه‌ای است کـه در ذهن شاعر، تصویری ایجاد کرده است متشـکل از دو جـزء: یـک بخـش کـه مربـوط بـه مشکلات و نابسامانی‌ها در روان شاعر است، تصویری از قفل و بستگی را نگاشته و بخش دیگر که می‌تواند نوعی واکنش روانی شاعر نسبت به حل دشواری‌ها و گشایش مشکلات باشد، تصویر کلید را در ذهن او آفریده است. به عبارت بهتر، «مشکلات» در کنـار تصـویر «قفل و بستگی» و «حل و گشایش» آنها با تصویر «کلید» در ذهن شاعر حضـور مـی‌یابنـد. ناگفته پیداست که آنچه ملکهٔ ذهن می‌گردد، ناخواسته بر زبان جاری می‌شود و گوینـده را از آن گریزی نیست؛ لذا تصاویری که ذهن تصویرسـاز نظـامی مـی‌آفرینـد، راهـی بـه سخنش گشوده است و با حضور مکرّر در کلام و ساخت مضـامین گونـاگون، بـه صـورت ویژگی و مشخّصهٔ بارز بیان شاعرانه‌اش جلوه نموده است. در این مجال انـدک، تنهـا بـه برخی از ابیات به عنوان شواهد مثال از شعر نظامی اشاره می‌نماییم:

تیرگـــی را ز روشـــنی اســـت کلیـــد　　در ســـیاهی، ســـپید شـــاید دیـــد
(هفت پیکر: ۲۵۱، ب۲)

بـــدان تـــا حـــق از باطـــل آرم پدیـــد　　ز مـــن بنـــد هـــر قفـــل یابـــد کلیـــد
(شرفنامه: ۲۶۰، ب۱۵)

شاعر کلید تیرگی‌ها را روشنی مـی‌دانـد گـویی در روان روشـنی‌جـوی او، مانـدن در تیرگی و تاریکی سزاوار نیست و گذشتن از سیاهی و امید به سپیدی، امـری نزدیـک بـه واقعیّت روح و روان اوست.

نظامی گاه وجود انسان را به منزلهٔ کلیدی می‌داند کـه قفـل‌گشـای حـق و حقیقـت است و از اینجاست که در بیت دیگر آورده است:

قفـــل هســـتی چـــو در کلیـــد آمـــد　　عـــالم از جـــوهری پدیـــد آمـــد
(هفت پیکر: ۲۳، ب۱)

او درِ هستی و وجود را قفل زده می‌بیند که کلید گشـایش ایـن در مـی‌توانـد همـان حقیقت وجود انسان باشد، چنان‌که در جایی دیگر گوید:

کلیـــدی کـــه کیخســـرو از جـــام دیـــد　　در آیینـــه دســـت توســـت آن کلیـــد
(شرفنامه: ۳۲۷، ب۱۳)

شاعر ارزش بسیاری برای انسان و توانایی تأثیرگذاری او در عالم هستی قائـل اسـت، اگر به تأویل سخن او مبادرت ورزیم باید گفت: شاعر به قدرت روح و روان انسان معتقـد است و بر این باور است که علاوه بر آنکه مشکلات و پریشانی ظاهری دنیا همچون قفلی بر فرد ظاهر می‌شود و کلید آن قفل نیز در دست خود اوسـت، فـرد مـی‌توانـد مـؤثّر در هستی باشد و برای جهان خویش همچون کلیدی باشـد کـه گنجینـهٔ جهـان اخـروی را خواهد گشود:

کـــه ایـــزد دو گیتـــی بـــدان آفریـــد　　کـــه آنجـــا بـــود گـــنج و اینجـــا کلیـــد
(اقبالنامه: ۱۱۳، ب۱۲)

آنجا که گوید:

بســـا قفـــل کـــو را نیـــابی کلیـــد　　گشـــاینده‌ای ناگـــه آیـــد پدیـــد
(شرفنامه: ۲۹۱، ب۱۳)

نیز به خوبی بیانگر نگاه امیدوار شاعر است که در برابر درشتی‌های زمانـه، دیـدگاهی است که از قدرت روحی شاعر نشئت گرفته است و سبب گردیده که مغلـوب ناملایمـات زمان نگردد و در اوج سختی‌ها و ناامیدی‌ها نیز همواره مقاوم و استوار باشد.

چراغ

یکی دیگر از واژگان تصاویر شعر نظامی که می‌توان معنای ضمنی آن را مورد بررسی قرار داد، واژهٔ «چراغ» است. این واژه نیز به عنوان یکـی از ابزارهـای روشـنایی در سـخن نظامی کاربرد نسبتاً فراوانی دارد و ۳۲ بار در معنای ضمنی به کار رفته است؛ این وسیله به سبب ماهیّت و کاربرد آن، بسیار مورد توجّه شاعر است و بـه عنـوان یکـی از واژگـان تقریباً پرکاربرد تصاویر شعر او قرار گرفته است. نکتهٔ اساسـی در بحـث مـا، نـوع نگـرش نظامی به چراغ است؛ به عبارت دیگر معنای ضمنی واژهٔ «چـراغ» در شـعر نظـامی در دو محور واقع گردیده است:

وابستگی و ناتوانی

چراغ در سخن شعرا، به علّت آنکه از منبع آتش تأمین می‌شده و به تعبیـری، نـور و روشنایی عاریتی داشته است، دستمایهٔ ساخت مضامین شـعری بسـیاری قـرار گرفتـه و می‌توان گفت در اثر کثرت استعمال، به سنّتی ادبی تبدیل گردیـده اسـت؛ لـذا در شـعر نظامی هم به تبعیّت از این سنّت ادبی، نمونه‌های کـاربرد واژهٔ چـراغ، بـا همـان معنـای وابستگی، عدم استقلال نور و روشنایی آن و زبونی را می‌بینیم که ارتبـاط مسـتقیمی بـا ماهیّت چراغ داشته است. در گذشته، چـراغ بـه عنـوان وسـیله‌ای بـرای روشـنایی، نـور ضعیفی تولید می‌کرده و وجودش مدیون روغن و آتشی بوده است که سـوختش از آنهـا تأمین می‌شده است؛ لذا معنای ضـمنی وابسـتگی در ایـن واژه، برخاسـته از خصوصـیّت مادی پدیدهٔ مورد اشارهٔ آن است. از نمونه‌های توجّه به چراغ، به عنوان نوری عرضی و نه اصیل و ذاتی در شعر نظامی نیز چنین آمده است:

چـو خورشـید مشـعل درآرد بـه بـاغ　　بـه پروانگـی پـیش میـرد چـراغ
(شرفنامه: ۱۸۲، ب۳)

چراغـی کـه بـادی درو دردمـی　　چـه بـر طـاق ایـوان چـه زیـر زمـی
(همان: ۲۲۱، ب۳)

اگـر برفـروزی چـو مـه صـد چـراغ　　ز خورشـید باشـد بـرو نـام داغ
(همان: ۲۹، ب۷)

فروزنـده‌شـان کـرد ازان گـرم داغ　　کـز آتـش فروزنـده گـردد چـراغ
(همان: ۱۳۲، ب۱)

مایهٔ امید

بررسی موارد به‌کارگیری واژهٔ چراغ در تصاویر و توصیفات شعر نظامی، جدای از کاربرد این واژه به پیروی از سنّت ادبی رایج، دنیای درون شاعر را بر ما آشکار می‌کند. این حقیقت برخاسته از معنای امیدواری و یا مایهٔ امید بودن است که از نحوهٔ گزینش واژهٔ «چراغ» در سخن شاعر، به ذهن متبادر می‌گردد. معنای ضمنی چراغ در دید شاعر، بیش از آنکه خواری و زبونی باشد، از آنجا که روشنی‌بخش ظلمت و تاریکی شب است، مایهٔ امید و سبب روشن‌دلی است. می‌دانیم که چراغ، نور اندکی داشته به‌ویژه چراغ‌های روغن‌سوز در زمان‌های گذشته به‌گونه‌ای که حتّی گاهی شعرا نیز در مقایسهٔ نور آنها و نور شمع، چراغ را کم‌فروغ‌تر از نور شمع معرّفی کرده‌اند؛ امّا در سخن نظامی این پدیده، جایگاه خاصی دارد و سبب اهمّیت آن در نزد شاعر، برخی ذهنیّات اوست و دقّت در آنها می‌تواند روشنگر اموری از درونیّات او بر پژوهشگر شعرش باشد.

نظامی در وصف خرد و هدایتگری آن گوید:

تـو برافروختـی درون دمـاغ　　خـردی تابنـاک‌تـر ز چـراغ
(هفت پیکر: ۳، ب۹)

خـرد را تـو روشـن بصـر کـرده‌ای　　چـراغ هـدایت تـو بـر کـرده‌ای
(شرفنامه: ۲، ب۶)

خرد همچون چراغ و چه بسا تابناک‌تر از آن است و همچنان‌که چراغ، ظلمت و تاریکی را می‌زداید، خرد نیز هدایتگر انسان در ظلمت دنیاست. این نوع تعبیر از چراغ، حکایت از تلاش روح هنرمند در زنده نگهداشتن نور امید در ظلمتکدهٔ دنیاست که تاریکی و بیم، آن را سراسر احاطه کرده است.

در جایی دیگر آورده است:

سوز تو زنده داردم چو چراغ　　زنده با سوز و مرده هست به داغ

(هفت پیکر: ۱۷۸، ب۱)

سوز عشق را به روشنایی چراغ مانند کرده است که سوزش آن زندگی بخش است و در هنگام مرگ هم داغ حسرت و حرمان دارد. «داغ» چراغ اشاره به آثار آتش در مغز فتیلهٔ چراغ است که پس از خاموش شدن چراغ تا مدّتی باقی است.

من بدو زنده دل چو شب به چراغ　　او به من شادمان چو سبزه به باغ

(همان: ۳۳۷، ب۱۱)

این نوع نگاه، تلاش و تکاپوی روان شاعر را نشان می‌دهد که در پی یافتن روشنایی و نوری هرچند اندک در تیرگی احساسات آزرده و پریشان‌خاطری‌های اوست. نظامی در شرفنامه در توصیف نسبت رومیان و زنگیان آورده است:

سیاهان چو شب، رومیان چون چراغ　　کم و بیش چون زاغ و چون چشم زاغ

(شرفنامه: ۱۲۵، ب۴)

تیرگی‌ها همواره بر روشنی‌ها غلبه دارد چنان‌که سیاهی شب بر روشنی چراغ؛ امّا نگاه شاعر به تیرگی و ظلمت شب نمی‌پردازد اگرچه چیره‌تر و غالب‌تر باشد؛ بلکه بر روشنی و درخشندگی چراغ متمرکز می‌شود که سبب روشنی چشم و مایهٔ امید و شادی است؛ نظامی حتّی خورشید را هم به صورت چراغی تصویر می‌کند، گویی جهان، خاموشی و ظلمت ناعادلانه‌ای است و خورشید، چراغ روشنی‌ده و امیدبخش آن:

همه کوه گلشن، همه دشت باغ　　جهان چشم روشن به زرّین چراغ

(همان: ۳۲۶، ب۲)

چراغ جهان گوهر شاه باد　　رخ شاه روشن‌تر از ماه باد

(همان، ۱۴۶، ب۲)

در جای دیگر نیز معنای ضمنی چراغ در نگرش شاعر، مقاومت روح او در برابر ناملایمات را نشان می‌دهد که در مقابل شوریدگی و تلاطم روان او نقشی جبران‌کننده ایفا می‌کند؛ چنان‌که چراغ را با وجه شبه «خندان» و «شادی» در ابیات زیر همراه می‌کند:

درآمد به جلوه چو طاووس باغ　　درفشان و خندان چو روشن چراغ
(شرفنامه: ۲۸۲، ب۹)

زنده شد جان پژمردهٔ او　　شاد گشت آن چراغ دیدهٔ او
(هفت پیکر: ۲۷۶، ب۴)

عشق

«عشق» یکی از مقوله‌های محوری در شعر نظامی است؛ به‌گونه‌ای که بسیاری از مضامین و موضوعات آثار او را به خود اختصاص داده است. این امر نشان از شخصیّت رشدیافته و تکامل روحی شاعر است و در واقع بیانگر گرایشات روحی عمیق او به این پدیدهٔ با عظمت یعنی عشق و محبّت خالصانه است. عشق به عنوان یکی از گرایش‌های فطری انسان محسوب می‌شود و «رشد شخصیّت آدمی را در جهت جامهٔ عمل پوشانیدن به این گرایش می‌بینیم» (احمدی، ۱۳۶۸: ۱۰۷). اگر عشق و کاربرد آن را در آثار نظامی ارزیابی کنیم، درخواهیم یافت که عشق بیش از هرچیز نقش جبران کننده را ایفا می‌کند؛ به عبارت دیگر، پرداختن به مسئلهٔ عشق که به صورت داستان‌ها و روایات گوناگون در منظومه‌های پنج‌گانه نمود یافته است، به منزلهٔ مکان امنی است که شاعر در آن آشفته خاطر نیست و آرامش روح و روان خود را در امنیّت عشق، می‌جوید. چنان‌که خود تصریح کرده است:

نروید تخم کس بی‌دانهٔ عشق　　کس ایمن نیست جز در خانه عشق
(خسرو و شیرین: ۳۴، ب۱)

کسی کز عشق خالی شد فسردست　　گرش صد جان بود بی‌عشق مردست
(همان: ۳۴، ب۱۲)

نظامی حتّی سبب سرایش اسکندرنامه را عشق معرّفی کرده است:

همانا که عشقم برین کار داشت　　چو من کمزنان عشق بسیار داشت
(اسکندرنامه: ۵۲۷، ب۷)

می‌دانیم که اسکندرنامه به سبب موضوع و نیز شمار بسیاری از مضامین آن، بیشتر حول محور کشورگشایی و نبرد است و کردار پهلوانی اسکندر در آن ترسیم گردیده؛ لذا اینکه نظامی سبب سرایش اسکندرنامه را نیز، عشق بیان می‌کند، در واقع بیشتر نقش جبران‌کنندهٔ عشق را از حیث روان‌شناختی بر ما آشکار می‌کند؛ روان شاعر آسوده نیست و این در واژه واژهٔ شعرش، امری تردیدناپذیر می‌نماید. اینک بحث بر سر این مسئله است که «عشق» چه کارکردی در جهان‌بینی شاعر برعهده می‌گیرد و در واقع چه تأثیری بر نحوهٔ برخورد یا واکنش با محیط گذاشته است. نظامی یکی از کمترین کارکردهای عشق را این‌گونه بیان می‌کند:

اگر خود عشق هیچ افسون نداند　　نه از سودای خویشت وارهاند

(خسرو و شیرین: ۳۳، ب۱۳)

یعنی عشق در دید شاعر، افسونگر است و چاره‌گری می‌کند و اگر فردی بر این قدرت عشق، معترف نباشد قطعاً بر این باور قرار خواهد گرفت که عشق انسان را از اندیشه‌ها و افکار خویش که گاهی آزاردهنده است و نیز نتیجه‌ای جز خویشتن‌بینی ندارد رها می‌سازد. توجّه به فعل «وارهاند» در ارتباط با عشق در سخن نظامی تأکیدی است بر نیروی «رهایی» و «آزادی» که در عشق هست. می‌دانیم که در واژهٔ عشق معنای «اسارت» نیز به عنوان یکی از معانی تضمّنی وجود دارد؛ زیرا عاشق و معشوق را دربند و گرفتار خود می‌سازد امّا معنای رهایی و رستن از خویش، معنایی است که به عقیدهٔ شاعر، خاصیّت عشق است و از کارکردهای مثبت آن تلقّی گردیده است:

اینهمه چون سایه تو چون نور باش　　گر همه داری ز همه دور باش

تا به جهان در نفسی می‌زنی　　به که در عشق کسی می‌زنی

(مخزن الاسرار: ۱۶۹، ب۱۱و۱۶)

بنابراین می‌توانیم تصویر عشق در شعر نظامی را بهترین آرامش‌بخش روان و تسکین خاطر او قلمداد نماییم؛ امری که نقش مهمّی در تقویت روحی شاعر و حل بحران‌هایی دارد که در مواجهه با نابسامانی‌های روزگارش، روح و روانش را درگیر می‌ساخته است. از آنجا که «ارزش هر شعری را بایستی با ارزیابی احساساتی که درون شاعر را شورانیده و با

اطّلاعی که از واقعیت دارد محاسبه کرد» (جعفری، ۱۳۷۰: ۱۸)، شعر نظامی بسیار ارزشمند است؛ چرا که حقایق بسیاری ازین دست، در بطن آن نهفته است و با کشف آن، ارزشمندی هنرمند از یکسو و ارزندگی هنر او از سوی دیگر به زیبایی نمودار می‌شود. لازم به ذکر است که واژه‌هایی که در آثار نظامی دارای معانی تضمّنی هستند و یا بسامد این واژه‌ها خود، معنی‌دار است و گرایشات روحی شاعر را نشان می‌دهد؛ اما این موارد بیش از آن است که در این پژوهش، مجال بررسی بیابد؛ واژگانی چون چشمه، غم، ظلمت، ماه، شادی، زمین و... .

نتیجه‌گیری

از آنجا که نگرش خلّاق شاعر سبب تسلّط درونمایه‌هایی منسجم در آثارش خواهد شد و وحدت نگاه او را آشکار خواهد ساخت، گزینش واژگان شعر نیز به عنوان عاملی مؤثّر در تقویت این وحدت نگرش است. نظامی گاه در توصیفات و تصاویر شعری خویش واژگان پرکاربردی را برگزیده است که دارای معانی تضمّنیی هستند. بررسی معانی تضمّنی مندرج در واژه‌ها نیز نیازمند توجّه در بافت کلام است؛ لذا گاه ارتباط معناداری میان آن واژگان پرکاربرد و دیگر واژه‌های بیت، برقرار است که به نوعی آن معانی تضمّنی را تقویّت می‌کند. واژه‌های پرکاربرد حاصل از بررسی خمسهٔ نظامی در این جستار عبارت‌اند از: خون، سایه، کلید، چراغ، عشق.

واژهٔ «خون»، ۴۸ بار در معنی تضمّنی«خشونت» و در کنار واژه‌های خورشید، شب، فلک، شفق، گل و ابر به کار رفته است. واژهٔ «سایه» نیز در ۴۴ مورد در معنی ضمنی بدبختی و تیره‌روزی، خواری و نیز دشمنی کاربرد یافته است که در مجاورت با واژه‌های چشمه و ظلمت و دشمن قرار دارد. واژهٔ «کلید» نیز ۳۷ بار در اکثر موارد در مجاورت با واژهٔ قفل به کار رفته است که حل مشکلات، معنای تضمّنی مندرج در آن است. واژهٔ «چراغ» در ۳۲ مورد و در معانی ثانویّهٔ وابستگی و مایهٔ امید به کار رفته است که در کنار واژه‌های آتش، زنده و روشنی، قرار گرفته است. واژهٔ «عشق» نیز در ۲۵ مورد با معنای

ضمنی نیروی رهایی و امنیّت‌بخشی، مجاور با واژهٔ ایمنی و افعال «فسرده نبودن»، «زنده بودن» و «رهانیدن» است.

این جنبه از بررسی گزینش واژگان شعر نظامی نشان می‌دهد که حوادث و آشوب‌های روزگار شاعر بر جهان‌نگری او اثرات پایداری برجای نهاده است؛ به‌گونه‌ای که واژه واژهٔ سخنش نیز از این تأثیرات حکایت دارد. روح حسّاس نظامی به علّت پریشانی اوضاع زمانه، آزرده است و همین عاملی است تا همواره در جست‌وجوی راه جبرانی برای پریشان‌خاطری‌های خویش باشد. امنیّت و آرامش، مطلوب اوست و با وجود آنکه روانش از ناملایمات زمانه متأثّر است، امّا روح استوار و اندیشهٔ بلند او تسلیم نمی‌شود و درصدد غلبه بر دشواری‌هاست. بدیهی است که با کاوش در دیگر واژگان پرکاربرد شعر نظامی نیز می‌توان به مسائل بیشتری از گرایش‌های روان او دست یافت؛ امّا در عرصهٔ محدود این جستار، مجالی برای بررسی‌های گسترده‌تر فراهم نیست.

پی‌نوشت

۱. دایره‌ای که افسونگران یا عزایم خوانان دور خود می‌کشند و در میان آن می‌نشینند و دعا و عزیمت می‌خوانند (ر.ک: فرهنگ بزرگ سخن؛ غیاث اللغات؛ برهان قاطع).

منابع

احمدی، علی اصغر (۱۳۶۸) روان‌شناسی شخصیّت از دیدگاه اسلامی، تهران، امیرکبیر.
اخیانی، جمیله و اصغر بیرانوند (۱۳۹۲) «هاله‌های موسیقایی در معنای دو واژه در شعر حافظ»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دوره دوم، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۷- ۱۲۵.
انوری، حسن (۱۳۸۱) فرهنگ بزرگ سخن، چاپ سوّم، تهران، سخن.
باردن، لورنس (۱۳۷۴) تحلیل محتوا، ترجمهٔ محمد یمنی دوزی سرخابی و ملیحه آشتیانی، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
پارساپور، زهرا (۱۳۸۳) مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر اسکندرنامه و خسرو وشیرین نظامی، تهران، دانشگاه تهران.
پالمر، فرانک رابرت (۱۳۸۱) نگاهی تازه به معنی‌شناسی، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ سوّم، تهران، مرکز.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰) در سایهٔ آفتاب، تهران، سخن.
تبریزی، محمّدحسین‌بن خلف (۱۳۶۱) برهان قاطع، تهران، امیرکبیر.
جعفری، محمّدتقی (۱۳۷۰) حکمت، عرفان واخلاق در شعر نظامی گنجوی، تهران، انتشارات کیهان.
جورارد، سیدنی.ام (۱۳۸۷) شخصیّت سالم از دیدگاه روان‌شناسی انسان‌گرا، ترجمهٔ فرهاد منصف، اصفهان، جهاددانشگاهی واحد اصفهان.
حجازی، بهجت السادات (۱۳۸۹) طبیبان جان (گرایش‌های روان‌شناختی و روان درمانی در اشعار عطار و مولانا)، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
ریپکا، یان (۱۳۶۴) ادبیّات فارسی در زمان سلجوقیان و مغولان، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، گستره.
رید، هربرت (۱۳۵۴) معنی هنر، ترجمهٔ نجف دریابندری، چاپ سوّم، تهران، فرانکلین.
زنجانی، برات (۱۳۶۳) تاریخ ولادت و وفات نظامی گنجوی، سال دهم، شمارهٔ ۱۲، صص ۸۷۵- ۸۷۷.
سارتر، ژان پل (۱۳۶۳) اصول روان‌شناسی (انگیزه‌های روانی)، تهران، فرخی.
ستّاری، جلال (۱۳۶۶) رمز و مثل در روانکاوی، تهران، انتشارات توس.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۸) تاریخ ادبیّات در ایران و در قلمرو زبان فارسی، جلد۲، چاپ هفتم، تهران، فردوس.
صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیّات، جلد دوّم: شعر، چاپ دوّم، تهران، سورهٔ مهر.
طبری، احسان (۱۳۸۲) مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان، چاپ سوّم، تهران، مروارید.
علوی مقدم، مهیار و زهرا بهرامیان (۱۳۸۹) «بررسی واژه‌شناختی زبان شعر انتظار»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال اوّل، شمارهٔ دوّم، صص ۲۱۹- ۲۳۸.
عمران‌پور، محمّدرضا (۱۳۸۶) «اهمیّت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»،

پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، صص ۱۵۳-۱۸۰.
غیاث الدین رامپوری، محمدبن جلال‌الدین (۱۳۶۳) غیاث اللغات، چاپ سوّم، تهران، امیرکبیر.
فتوحی، محمود (۱۳۸۹) بلاغت تصویر، چاپ دوّم، تهران، سخن.
فروید، زیگموند (۱۳۳۴) هذیان و رؤیا در «گرادیوا»ی ینسن، ترجمه محمود نوائی، کتابخانه دیجیتال هندوستان، دسترسی در www.ketabnak.com، بازیابی: ۱ اردیبهشت ۱۳۹۵.
---------- (۱۳۹۰) موسی اثر میکل آنژ، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران، جامی.
لاهوتی، سیّد قادر و سیّدجعفر حمیدی (۱۳۹۱) «نگاهی به کاربرد واژهٔ دل در اشعار حسین پناهی»، نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۶۹- ۱۹۰.
مک دونالد، م.و (۱۳۷۱) «دیدگاه‌های اجتماعی و مذهبی نظامی گنجه‌ای»، ترجمهٔ روح انگیز کراچی، فرهنگ، شمارهٔ ۱۰، صص ۴۳۱- ۴۳۸.
نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸) اقبالنامه، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چاپ چهارم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۷۶) خسرو و شیرین، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دوّم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۷۶) شرفنامه، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دوّم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۹۳) لیلی و مجنون، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پانزدهم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۳) مخزن الاسرار، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۷۷) هفت پیکر، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و به کوشش سعید حمیدیان، چاپ سوّم، تهران، قطره.
هال، جیمز (۱۳۹۰) فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمهٔ دکتر رقیّه بهزادی، چاپ پنجم، تهران، فرهنگ معاصر.
هوش السّادات، منصوره و احمد حسنی رنجبر (۱۳۹۴) «بررسی و تحلیل فرایندهای اصلی واژه‌آفرینی در غزلیّات شمس»، نشریهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، صص ۴۲۹ـ۴۵۰.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۱۵۳-۱۳۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۱/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

شیوه‌های تخلّص به مدح و ملاک‌های نقد آن در قصیده

زهره احمدی پور اناری *

چکیده

تخلّص در قصیده به معنی گریز زدن از مقدمه به متن اصلی است. تخلّص از خش‌های مهم قصیده به شمار می‌رود و از کاربرد ادبی آن در بلاغت با عنوان «حسن تخلّص» یاد شده است. قصیده‌سرایان نیز از اهمیّت آن آگاه بوده، در گریز به مدح از شیوه‌های متعدّد و متنوّع ادبی بهره برده‌اند. در این تحقیق ابتدا با بررسی کامل اشعار قصیده‌سرایان برجسته قرن ۵ و ۶ از جمله فرخی سیستانی، عنصری، منوچهری و انوری و با توجه به قصاید دیگر قصیده‌سرایان برجسته ادب فارسی، شیوه‌های تخلص به مدح معرفی شده تا روشن گردد که قصیده‌سرایان با چه شگردهایی مقدمه را به مدح پیوند زده‌اند. همچنین ملاک‌های نقد تخلّص به مدح، در کتب بلاغت بررسی شده تا روشن گردد دیدگاه بلاغیون دربارهٔ نقد تخلص به مدح چه بوده است. نتیجهٔ این تحقیق که به شیوه تحلیل و توصیف انجام شده است، نشان داد که علمای بلاغت در نقد تخلّص قصیده، به حفظ شأن و مقام ممدوح، مناعت طبع شاعر و بلاغت کلام، به‌ویژه انسجام سخن، توجه فراوان داشته‌اند. مهم‌ترین شیوه‌های تخلّص به مدح نیز بهره‌گیری از صنعت‌های بیانی از جمله تشبیه و حسن تعلیل و امکانات روایی به‌ویژه فضاسازی بوده است. همچنین معلوم شد که موضوع مقدمه در کیفیت تخلص به مدح مؤثر است؛ چنان‌که قصایدی که با شکوه و شکایت شروع شده‌اند تخلّص به مدح آن جلوه‌ای ندارد و اغلب با تقاضا و خواهش به مدح انجامیده است.

واژه‌های کلیدی: بلاغت، قصیده، تخلّص، حسن تخلّص.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان ahmadypoor@yahoo.com

مقدمه

تخلّص در لغت به معنی خلاص شدن و رهایی یافتن است و در اصطلاح ادب فارسی به دو معنی به کار رفته است: اول، «نام شعری شاعر که شاعر، آن را معمولاً در بیت آخر شعر خود، به‌خصوص در غزل و قصیده ذکر می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۵۴) و دیگر تخلّص و گریز از مقدمهٔ قصیده به مدح یا معنی دیگر است. قصیده به جهت ساختار و اجزای آن، مناسب‌ترین قالب برای مدح و ستایش است، اجزای قصیده عبارت‌اند از: ۱- مقدمه که تشبیب[۱] و نسیب[۲] و غزلواره[۳] نامیده شده است ۲- تخلّص ۳- مدح و ستایش۴- شریطه و دعای ممدوح. اما «تخلص یا گریز، انتقال از نسیب و تشبیب است به اصل مقصود و این امر بر وجهی باید انجام گیرد که موضوع دوم به مثابه جزء و تالی موضوع اول تلقی شود و مستمع از شدّت ارتباط موضوعین و مهارت در انتقال متوجه موضوع نشود» (مؤتمن، ۱۳۵۲: ۱۵). البته قصیده ممکن است بی‌مقدمه باشد که در آن صورت تخلّص نیز نخواهد داشت، قصیده‌ای که مقدمه و تخلّص نداشته باشد قصیدهٔ «محدود» یعنی بازداشته از نسیب و یا «مقتضب» یعنی بازبریده از نسیب نامیده می‌شود (همان: ۱۸). در این مقاله تخلّص در معنای دوم، یعنی تخلّص و گریز از مقدمه به متن اصلی قصیده بررسی می‌شود.

تخلّص یا گریز از مقدمه به متن اصلی، همواره مورد توجه قصیده‌سرایان و علمای بلاغت بوده است؛ زیرا تخلّص علاوه بر برجسته‌سازی قصیده، نقش مهمی در پیوند اجزای قصیده دارد. در این تحقیق ابتدا مهم‌ترین کتب بلاغت بررسی شد تا آرا و نظرات منتقدان قدیم و معاصر درباره تخلّص و حسن تخلّص در قصیده، تحلیل و توصیف شود، سپس با توجه به گفتار نویسندگان کتب بلاغت و با توجه به دیوان قصیده‌سرایان بزرگ ادب فارسی، شیوه‌های تخلّص به مدح بررسی شد. شاعرانی که تمام قصایدشان بررسی شده است، عبارت‌اند از فرخی سیستانی، منوچهری، عنصری و انوری. همچنین قصاید خاقانی، امیرمعزّی، ابوالفرج رونی، جمال‌الدّین عبدالرّزاق اصفهانی، سلمان ساوجی، مسعود سعد سلمان، و نیز قصاید شاعران قرون بعد چون نظیری، فیّاض لاهیجی و قاآنی نیز مدّ نظر قرار گرفت. در پایان نمونه‌هایی از تخلّص به مدح در چند قالب شعری دیگر نقل شد.

قالب قصیده به سبب ساختارش (تشبیب، تخلّص، متن اصلی، شریطه)، قالب مناسبی برای مدح و ستایش است؛ زیرا شاعر می‌تواند یک مقدمه با موضوع دلکشی چون عشق یا طبیعت بسراید و سپس با گریزی رندانه به مدح بپردازد و در پایان با دعا و ثنای ممدوح، کلامش را ختم کند، اما هماهنگ ساختن و پیوند دادن بخش‌های قصیده، نیازمند استعداد و توانایی خاصّ شاعر است. شناخت شیوه‌های تخلّص پردازی قصیده‌سرایان می‌تواند ما را از کیفیّت هماهنگ ساختن و پیوند دادن چند مطلب متفاوت در یک کل منسجم آگاه سازد و نیز دیدگاه شاعران و منتقدان گذشته را در باب شرایط مدح ممدوح نشان دهد.

پیشینه پژوهش

تخلّص و حسن تخلّص و نقد آن در اغلب کتب بلاغت دیده می‌شود؛ از جمله در ترجمان‌البلاغه، المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم و در حدائق السّحر و ... . نویسندگان معاصر نیز درباره تخلّص به مدح، به نقل سخن بلاغیون گذشته، پرداخته‌اند که مباحث مهم آنان در مقالهٔ حاضر نقل شده است.

اما پژوهش‌های تازه درباره تخلّص به مدح، محدود به دو مقاله است: «ساخت‌های بلاغی مرکب و کاربرد آنها در تخلّص به مدح» (ر.ک: خبّازها، ۱۳۸۹)؛ در این مقاله چنان که از اسم آن پیداست نویسنده ساخت‌های بلاغی مرکب را در تخلّص به مدح آشکار ساخته است، نویسندهٔ این مقاله در بررسی شیوه‌های تخلص به مدح، ساخت‌های بلاغی مرکبی را شناسایی کرده است که اغلب بر پایهٔ تشبیه و حسن تعلیل پدید آمده‌اند و در ادامهٔ مقاله بدان پرداخته خواهد شد. مقالهٔ دیگر «حسن تخلّص و عیوب لفظی گریز تا آغاز سدهٔ هفتم» (ر.ک: آزادیان و خبّازها، ۱۳۹۱) است که نگارندگان در آن عیوب حشو قبیح، ضعف تألیف، حذف نا به‌جا، ابهام، ضعف ارتباط یادکرد ممدوح با بدل‌های آن، تغییر خوانش واژه‌ها و فاصله انداختن بین یادکرد و بدل را در بیت یا ابیات تخلص نشان داده‌اند.

تخلص به مدح

تخلّص از بخش‌های مهم قصیده است، چنان‌که کاربرد آن را ملاک تشخیص اصالت قصیده نسبت به شاعر دانسته‌اند، نویسندهٔ *ترجمان‌البلاغه* در این باب گفته‌است: «شعر مزوّر و نامزوّر به تخلّص شناسند و همچنین شعر منحول از نامنحول به ظاهر حال شناسند» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۵۷)؛ زیرا نسیب و تشبیب را می‌توان از جایی برداشت و آن را ابتدای قصیده قرار داد، مدح نیز می‌تواند از دیگری باشد، اما تخلّص که شامل اسم ممدوح و یا نکته‌ای و مناسبتی دربارهٔ ممدوح است نمی‌تواند از شاعر دیگری ربوده شود. عبارت زیر اهمیت تخلّص به مدح و دلیل آن را به خوبی نشان می‌دهد: «تخلص و آن را گریز خوانند و این موضع مشکل‌ترین مواضع قصاید است که دو مطلب نا آشنا را با هم ربط می‌دهند و دو وحشی را با یکدیگر الفت می‌بخشند و گریز جان قصاید بلکه ایمان اوست» (صدیق حسن خان، ۱۳۸۶: ۱۱۱). اینکه نویسنده‌ای از تخلّص به عنوان الفت بخشیدن دو وحشی؛ یعنی مقدمه قصیده و متن اصلی یاد کرده ، نشانگر آن است که تخلّص به مدح، مهم‌ترین و دشوارترین بخش قصیده‌سرایی است.

همچنین به سبب اهمیت کاربرد تخلّص، از کاربرد ادبی و بلیغ آن در جایگاه صنعت ادبی با عنوان «حسن تخلّص» یاد شده و آن را چنین تعریف کرده‌اند: «این صنعت چنان بود کی شاعر از غزل یا از معنی دیگر کی شعر را بدان تشبیب کرده باشد به مدح ممدوح آید به وجهی خوب‌تر و طریقی پسندیده‌تر و در آن سلاست لفظ و نفاست معنی نگاه دارد» (وطواط، ۱۳۶۲: ۳۱).

«حسن تخلّص»، حسن مخلص و حسن خروج (همایی، ۱۳۸۸: ۱۰۰) نیز نامیده شده و در جایی دیگر چنین تعریف‌شده‌است: «حسن تخلّص آن باشد که شاعر از نسیب یا تشبیب به عبارتی خوب و استعارتی مرغوب به سوی مدح گراید و به وجهی احسن و طریقی اجمل از روش سخن اول به اسلوبی دیگر آید و رعایت ملایمت الفاظ و مناسبت معانی در تخلص لازم است چه سامع مترقب آن است که انتقال از افتتاح سخن به مقصود قایل بر چه وتیره خواهد بود و به چه کیفیت وقوع خواهد یافت و چون اینجا

سلوک طریقه تانّق یعنی نیک ملاحظه کردن مرعی باشد هر آینه در موقع قبول واقع گردد مثال:

سر به سر روی زمین را برف سیم‌اندود کرد تا نیالاید به گل سم سمند شهریار»

(واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۳۴)

با توجه به تعاریف حسن تخلّص (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹ :۱۳۴؛ همایی، ۱۳۸۸: ۱۰۰؛ فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۳۹؛ محبتی، ۱۳۸۰: ۸۳؛ کزازی، ۱۳۷۳: ۱۶۰؛ شمیسا،۱۳۸۱ : ۱۲۵)، شاخص‌های حسن تخلّص را می‌توان در سه دسته کلی تقسیم‌بندی کرد: لفظ نیکو، معنی نیکو و پیوند نیکو میان تشبیب و مدح و آنچه از این سه مهم‌تر است و در تمام تعریف‌ها، بر آن تاکید شده، پیوند مناسب میان مقدمه و مدح است، تنها واعظ کاشفی بر لفظ و معنای نیکو و صنایع ادبی در حسن تخلّص تاکید کرده و «استعاره مرغوب» را نیز از ویژگی‌های حسن تخلّص شمرده است.

رشیدالدین وطواط در نقد صریحی، تخلّص شاعری به نام کمالی را بهترین نمونه دانسته و گفته‌است: «اعتقاد من آن است کی در عرب و عجم، هیچ‌کس به ازین تخلّص نکرد ست:

رخ تیره سر بریده نگونسار و مشکبار گویی که نوک خامهٔ دستور کشورم»

(وطواط، ۱۳۶۲: ۳۲)

الف) شیوه‌های تخلّص در قصیده

در تخلص هرچه گریز ناگهانی‌تر و کوتاه‌تر باشد و هر قدر تخلص با مدح پیوند محکم‌تری پیدا کند بهتر است. به هر حال تخلّص برای خود آیینی داشته، چنان‌که مجد همگر گفته است:

رسم مدّاحی و آیین تخلّص چو نماند در غزل پروری و شعروری پیشه کنم

(مجد همگر، ۱۳۷۵: ۴۸)

در اینجا به پرکاربردترین شیوه‌های تخلّص به مدح اشاره می‌شود:

تشبیه

تشبیه یکی از مهم‌ترین شیوه‌های تخلّص در قصیده است. مقدمهٔ قصیده اغلب دربارهٔ معشوق یا طبیعت است و شاعر باید به‌گونه‌ای از معشوق یا طبیعت بگذرد تا به مدح ممدوح بپردازد. تشبیه، ساده‌ترین و پرکاربردترین شیوه است؛ چنان‌که فرخی سیستانی و منوچهری بیش از ۴۰ درصد تخلص‌هایی را که با موضوع طبیعت سروده‌اند، با تشبیه به مدح پیوند زده‌اند و انوری بیش از ۷۰ درصد تخلص‌های طبیعتی خود را با تشبیه به مدح ممدوح رسانده است. در این موارد شاعر یکی از ویژگی‌های طبیعت را برمی‌گزیند و «مشبه» تشبیهی قرار می‌دهد که «مشبه به» آن، ممدوح یا یکی از ویژگی‌های اوست و از آنجا که «وجه شبه» در «مشبه‌به» غالب‌تر است، شأن ممدوح و برتری او حفظ می‌گردد و تخلص انجام می‌پذیرد. تشبیه در پایان تخلص‌های طبیعت بیشتر دیده می‌شود، اما در موارد دیگر از جمله در تخلص‌هایی که با وصف معشوق آمده است نیز دیده می‌شود:

باغ بوقلمون لباس و راغ بوقلمون نمای　　آب مروارید رنگ و ابر مروارید بار
راست پنداری که خلعت های رنگین یافتند　　باغ‌های پر نگار از داغگاه شهریار
(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۱۷۵)

فغان من همه زان زلف بی تکلف اوست　　فگنده طبع بر او هزار گونه عقد
بسان عمر و عطای خدایگان بزرگ　　ابوالمظفّر شاه چغانیان احمد
(منجیک ترمذی، به نقل از مدبری،۱۳۷۰: ۲۲۳)

تشبیه از پرکاربردترین شیوه‌های تخلّص به مدح است که اغلب قصیده‌سرایان از آن بهره برده‌اند (فیاض لاهیجی، ۱۳۸۰ :۱۳۱؛ انوری، ۱۳۷۶ :۱۹؛ ابوالفرج رونی، ۱۳۴۷ :۳۵؛ مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۳: ۲۲؛ سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۹؛ قاآنی،۱۳۸۰ :۷۱ و...)

حسن تعلیل

حسن تعلیل نیز از شیوه‌های پرکاربرد تخلّص به مدح است؛ پس از تشبیه که در تخلص به مدح، کاربرد فراوان دارد، حسن تعلیل تیز کمابیش در تخلص به مدح فراوان دیده می‌شود، به طوری که برای تخلص به مدح، ۱۵ ساخت مرکب بلاغی شناسایی

شده است که عبارت‌اند از: ۱- تشبیه استخدامی۲- تشبیه با تشخیص ۳- حسن تعلیل با تشخیص ۴- حسن تعلیل با تشبیه مضمر ۵- حسن تعلیل با تشخیص و تشبیه ۶- حسن تعلیل با تشخیص و استعاره مصرحه ۷- حسن تعلیل با استعاره مکنیه ۸- تشخیص و تشبیه استخدامی ۹- تشخیص و استعاره مصرحه ۱۰- حسن تعلیل با استعاره مصرحه و مراعات‌النظیر ۱۱- حسن تعلیل با استعاره تبعیه و تشخیص ۱۲- استعاره تبعیه و تشخیص ۱۳- مبالغه و تشخیص ۱۴- استعاره تبعیه و تشخیص و حسن تعلیل ۱۵- جمع و تقسیم (خبّازها، ۱۳۸۹: ۱۱۸). چنان‌که ملاحظه می‌شود بیش از نیمی از ساخت‌های مرکب بلاغی با حسن تعلیل همراه است. در این شیوه وضعیتی از معشوق یا طبیعت یا هر آنچه موضوع مقدمهٔ قصیده قرار گرفته، بازگو می‌شود و سپس گفته می‌شود ممدوح علت آن است و بدین ترتیب ضمن گریز از مقدمه به مدح، اقتدار ممدوح تثبیت می‌شود.

کبک را گویی مگر منشور شادی داده شاه　　کز نشیب شخ همی خندد چو مست از بوستان

(منشوری سمرقندی، به نقل از مدبری،۱۳۷۰: ۴۲۵)

جواب دادم کای ماه غالیه موی　　نه من ز رنج کشیدن چنین شدم لاغر

مرا جدایی درگاه میر ابو یعقوب　　چنین نزار و سر افکنده کرد و خسته جگر

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۱۲۸)

(نیز ر.ک: منوچهری، ۱۳۷۰: ۳۱؛ ابوالفرج رونی، ۱۳۴۷: ۱۶؛ ظهیر فاریابی، ۱۳۸۰ : ۱۱۰؛ امیر معزّی، ۱۳۸۵: ۵۲۱؛ انوری، ۱۳۷۶ :۱۹،۱۰،۲ ۵۰؛ سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۶).

فضاسازی روایی و تخلص به مدح

فضاسازی یا توصیف زمان و مکان یکی از شیوه‌های پرداخت مقدمه برای قصیده است؛ در این شیوه شاعر، تخلص قصیده را، پایان فضاسازی مقدمه قرار می‌دهد. فضاسازی شیوهٔ بلیغی برای تخلّص است از این نظر که تمام مقدمه تا پایان تخلّص پیوسته است؛ در قصیدهٔ زیر از ابتدا تا انتهای مدح، طی حرکتی طبیعی در خط مکانی و زمانی نقل شده است. منوچهری در قصیده خود با مطلع:

شبی گیسو فرو هشته به دامن　　پلاسین معجر و قیرینه‌گرزن

به توصیف شب و اسب راندن در هنگام شب و روز بعد همراه با پدیدآمدن ابر، به رعد و برق و جاری‌شدن سیل پرداخته و شامگاهان که هوا صافی شده و هلال ماه آسمان پدید آمده به درگاه ممدوح رسیده‌است؛ در اینجا شاعر از موضوعی گریز نزده تا به مدح برسد، بلکه از ابتدای توصیف شب تا رسیدن به درگاه معشوق، دربارهٔ حرکتش به سوی ممدوح فضاسازی کرده؛ یعنی از شامگاهان تا رسیدن به آستان معشوق مطلب پیوسته بوده، در حالی که در دیگر موارد، شاعر از موضوعی متفاوت مثلا معشوق یا طبیعت جدا می‌شود و بعد از یکی دو بیت به ممدوح می‌رسد:

نماز شامگاهی گشت صافی — ز روی آسمان ابر معلّن
پدید آمد هلال از جانب کوه — بسان زعفران آلوده محجن
چنان‌چون دو سر از هم باز کرده — ز زرّ مغربی دستاورنجن
و یا پیراهن نیلی که دارد — ز شعر زرد نیمی زه به دامن
رسیدم من به درگاهی که دولت — ازو خیزد، چو رمّانی ز معدن
به درگاه سپهسالار مشرق — سوار نیزه باز خنجر اوژن

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۸۷)

صاحب *المعجم* از تخلّص به «خیام و جمال» نام می‌برد (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۱۱) که خود نوعی فضاسازی برای قصیده است و در آن به وصف خیمه و شتر و...پرداخته می‌شود و تخلّص قصیده، نقطهٔ پایان آن فضاسازی است، چنان‌که در قصیدهٔ معروف امیرمعزّی، که با ذکر خیام و جمال فضاسازی شده، تخلّص نقطه پایان فضاسازی است.

مطلع قصیده:

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من — تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن

(امیرمعزّی، ۱۳۸۵: ۵۲۴)

تخلّص قصیده:

پیوسته از چشم و دلم، در آب و آتش منزلم — بر بی‌سرا کی محملم، در کوه و صحرا گامزن
بر پشت او مرقد مرا، وز کام او سودد مرا — من قاصد و مقصد مرا، درگاه صدر انجمن

(همان: ۵۲۵)

منوچهری در قصیده‌ای با مطلع:

الا یـــا خیمگـــی خیمـــه فـــرو هـــل　　کـــه پیشـــاهنگ بیـــرون شـــد ز منـــزل

تخلّص را نقطهٔ پایان فضاسازی قرار داده است و چنین تخلص به مـدح کـرده اسـت: (منوچهری، ۱۳۷۰: ۶۶ و ۹۹).

فـــرودآور بـــه درگـــاه وزیـــرم　　فـــرودآوردن اعشـــی بـــه بابـــل

فرخی در قصیده‌ای با مطلع:

سپیده دم که هوا بر دریـد پـرده شـب　　بر آمد از سـر کـه روز بـا ردای قصـب

در مقدمهٔ قصیده، با وصف سپیده‌دم از رفتن ستاره‌ها سخن گفته و سپس با اسـتعاره ساختن ستاره برای شاهزاده چنین تخلص کرده است:

یکـی سـتاره برآمـد میـان کـاخ امیـر　　کزو جمال در فـزود انـدر آفـرینش رب

ستاره نی که یکی شاخ ملک و میوه دل　　ستاره نی که یکی پشت نسل و روی نسـب

(فرخی سیستانی،۱۳۷۱: ۹)

تخلص از زبان معشوق

هرگاه مقدمهٔ قصیده درباره احوال عاشق و معشـوق و شـرح حـال و جفـای او باشـد «نسیب» نامیده مـی‌شـود (واعـظ کاشـفی، ۱۳۶۹: ۸۰). وصـف معشـوق از پـر کـاربردتـرین درونمایه‌های مقدمهٔ قصیده است که با حضور او روایتی با سه شخصیت شاعر و معشـوق و ممدوح پدید می‌آید، اگر شاعر (عاشق) با معشوق، گفت‌وگو داشته باشد –که گاهی بـه مناظره کشیده می‌شود- زمینهٔ تخلص بهتر فراهم می‌شود، امیرمعـزّی از زبـان معشـوق چنین تخلّص کرده است:

گفتم که بر کف تو ستاره است جام می　　گفتـا کـه بـا سـتاره بـود مـاه را قـران

گفتم: قران ماه و ستاره به هم کجاست؟　　گفتـــا بـــه بزمگـــاه وزیـــر خـــدایگان

(امیرمعزّی، ۱۳۸۵: ۵۲۲)

عنصری طی روایتی که در قالب مناظره بیان شده، با معشوق مناظره کرده و از زبـان معشوق تخلص کرده است:

گفتم از چیست روی راحت من　　گفت در خدمت امیر شتاب
گفتم از خدمتش مرا خیر است　　گفت ازو جز به خیر نیست مآب
گفتم آن نیر نصر ناصر دین　　گفت آن مالک ملوک رقاب
(عنصری، ۱۳۶۳: ۷)

اعلام پایان تخلّص و آغاز مدح

گاهی قصیده‌سرا با صراحت اعلام می‌کند که از مقدمه‌گویی به ستوه آمده، پس آن را رها کرده، به مدح می‌پردازد. عنصری که «ملک‌الشّعرا»ی دربار غزنه بوده و در کار مدح و ستایش درباریان حرفه‌ای گشته، بارها با صراحت از موضوع تشبیب اظهار خستگی کرده و به مدح روی آورده است. تخلّص‌های زیر از این گونه است:

از عشق خیزد انده تا کی بلای عشق　　در عشق خیر نیست من و نعت شهریار
سلطان عصر شاه جهان، سید ملوک　　مسعود، فخر عالم و آرایش تبار
(همان: ۱۵۵)

چه خیزد از غزل و نعت نیکوان گفتن　　چرا نگویی نعت و ثنای خیر بشر
سلاله سیر خوب میر ابو یعقوب　　که جز بدو نبود قصد مرد خوب سیر
(همان: ۷۸)

(و نیز ر.ک: همان : ۱۰۰ و ۹۶ و ۷۸ ؛ جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۷۹: ۲۴۷؛ قاآنی،۱۳۸۰: ۶۱).

البته این شیوهٔ تخلص به مدح، از بلاغت و مناسبت نغز که از آن سخن گفتیم بی بهره است.

تخلص به مدح بعد از ذکر تخلص (نام شعری) شاعر

خاقانی از شاعرانی است که در اغلب قصیده‌های خود، از تخلّص (نام شعری) خود، به تخلص قصیده می‌رسد؛ بدین صورت که بعد از مقدمهٔ قصیده، ابتدا نام شعری خود را ذکر می‌کند و سپس با درونمایه‌ای چون مفاخره، اظهار بندگی، یاری خواستن از ممدوح و... گریزی به مدح می‌زند. نمونه‌های زیر این شیوهٔ تخلّص در قصیده را نشان می‌دهد.

ابیات زیر تخلّص در قصیده‌ای را نشان می‌دهد که شاعر چهار بار تجدید مطلع کرده و هر بار نیز نام شعری خود را، همراه با مفاخره، پیش از تخلّص قصیده آورده است:

با اثر داغشان هر دم سلطان عشق — گوید خاقانیا خاک توام مرحبا
رو به هنر صدر جوی بر در صدر جهان — رو به صفت بازگرد بر در اصحاب ما
جاه براهیم بین گشته براهیم وار — مکرم اخوان فقر بر سر خوان رضا

ابیات پایانی تجدید مطلع دوم:

بر سر کوی تو من نایب خاقانیم — بو که به دیوان عشق نام برآید مرا
موی شکافم به شعر، موی شدستم ز غم — لیک نگنجم همی در حرم مقتدا
صدر براهیم نام، راد سلیمان جلال — خواجه موسی سخن، مهتر احمد سخا

ابیات پایانی تجدید مطلع سوم:

گفتم امروز کیست تازه سخن در جهان — گفت که خاقانی ست بلبل باغ ثنا
مادح شیخ امام، عالم عامل که هست — ناصر دین نبی، مفتخر اولیا

ابیات پایانی تجدید مطلع چهارم:

یا رب خاقانی ست بانگ پر جبرئیل — خانه و کاشانه‌شان باد چو شهر سبا
هم بنماند چنین هم بود از قدر صدر — درد ورا انحطاط، رنج ورا انتها

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۶-۳۸)

ملاک‌های نقد تخلّص از دیدگاه علمای بلاغت

چنان‌که گفته آمد، در تعریف تخلّص و حسن تخلّص، بر سه نکته تاکید شده است: لفظ خوب، معنی خوب و پیوند خوب میان مقدمه و تخلّص، اما آنچه در نقد تخلّص آمده‌است اغلب نقد معنی و مفهوم تخلّص و مناسبت آن برای مدح است:

رعایت شأن ممدوح در برابر معشوق

سخن علمای بلاغت در نقد تخلّص، بیشتر آن است که جایگاه و شأن ممدوح حفظ شود و اگر غیر از این باشد تخلّص قبیح است: «و اما تخلص قبیح آن است کی از غزل و

تشبیب به مدح ممدوح چنان نقل کند کی گویی استعانت می‌کند بدو در ادراک مـراد از معشوق» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۲۴). اگر مقدمهٔ قصیده، دربـارهٔ معشـوق باشـد، شـاعر ابتدا در برابر معشوق با لحنی عاشقانه سخن می‌گوید و در پایان خطاب به معشوق، خود را گریزان از معشوق جفاکار نشان می‌دهد و سپس یکباره به مدح ممـدوح روی مـی‌آورد و خود را بندهٔ ممدوح مقتدر نشان می‌دهد تا ممدوح خرسند شود و شاعر را بـی‌نصـیب نگذارد. تخلّص زیر از نظر رعایت شأن ممدوح، نزد علمای بلاغت پسندیده آمده است:

خجسته باشد روی کسی کی دیده بـود　　خجسته روی بت خـویش بامـداد پگـاه
اگر نبودی بـر مـن خجسـته دیـدن تـو　　خدای شاد نکردی مـرا بـه دیـدن شـاه

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱: ۵۹)

دیدن معشوق خجسته است؛ زیرا در پی دیدن معشوق، دیدار ممـدوح نصـیب شـاعر شده است. دیدار معشوق تنها یک نشانه و فال نیک شمرده شده، فال نیکویی که از یـک موفقیت و پیروزی خبر می‌دهد؛ آن نیکویی و موفقیت، دیدن و رسیدن به ممدوح اسـت. سخن شمس قیس نشان می‌دهـد کـه قـرار دادن ممـدوح بـه عنـوان میـانجی شـاعر و معشوق، در تخلّص، پسندیده نیسـت (شـمس قـیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۲۵) و اگـر شـاعر بـدان ناگزیر شد سخن او به‌گونه‌ای باشد کـه معشـوق، مـردود شـاعر نمـوده شـود و ممـدوح، محبوب وتمام مقصود شاعر، چنان‌که انوری از ممدوح مقتدر خود می‌خواهد معشوق بـی وفا را از سر او باز کند:

بـا فلـک یـار مشـو در بـد مـن　　ای بـه هـر نیکـویی ارزانـی
کـی چـو از حـد ببـری فـاش کـنم　　قصـهٔ درد ز بـی درمـانی
تـا تـو را از سـر مـن بـاز کنـد　　مجـد دیـن بوالحسـن عمرانـی

(انوری، ۱۳۷۶: ۴۸۳)

تخلّص زیر مطابق آداب مدح، مقبول نیست:

مـرا بهـره دو چیـز آمـد ز گیتـی　　دل پـاک و زبـان مـدح گسـتر
یکـی بـر مهـر جانـان وقـف کـردم　　یکـی بـر آفـرین شـاه کشـور
سپهسـالار مشـرق کـز جمـالش　　دو پیکـر کـرد عقـل انـدر دو پیکـر

(عنصری، ۱۳۶۳: ۴۸)

در این تخلص، دل پاک به معشوق و زبان مدح‌گستر به ممدوح تقدیم شده‌است که اگر مقام دل پاک را بالاتر از زبان بدانیم، این تخلص مناسب مدح نیست؛ زیرا شاعر، معشوق و ممدوح را بندگی کرده و به هر دو بهره رسانده، بلکه دل را که برتر بوده، به معشوق تقدیم کرده‌است.

نظیری‌نیشابوری در تخلّص زیر، مدح ممدوح را به عشق معشوق تشبیه کرده که در آیین تخلّص به مدح روا نیست؛ زیرا در مدح، ممدوح باید جایگاهی بی‌مانند داشته باشد:

کدام صوت اثر بیش در دلت دارد — به من بگو که کنم ناله در همان آهنگ
دمی بپرس ز حالم که فکر مدح کسی — کند چو عشق تو بازی به دانش و فرهنگ
سپهر مرتبه عبدالرّحیم خان کز قدر — فرو کشد مه نو را ز گوشهٔ اورنگ

(نظیری، ۱۳۷۹: ۳۸۵)

البته نمونه‌های سست‌تری نیز می‌توان ذکر کرد (قاآنی، ۱۳۸۰: ۶۹).

رعایت مناعت طبع شاعر در تخلّص

خواهش و تقاضا، خلاف مناعت طبع شاعر است. گاهی شاعران ضمن برشمردن فضل و هنر خود، با الحاح و اصرار به طلب از ممدوح پرداخته‌اند. این‌گونه کدیه‌گری‌ها در کتب بلاغت مردود شمرده شده است (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۲۵) . در بیت زیر شاعر در جایگاه تخلّص به مدح، طلبکار ممدوح گشته‌است:

عیدی و نوروزی از شه هیچ نستانم مگر — بارگیّ خاص و ترکی درج گوهر بر میان

(همان: ۳۲۶)

فرخی سیستانی در قصیده‌ای که با وصف معشوق آغاز گشته است، ضمن تخلص به مدح، لب به کدیه‌گری گشاده و گفته است:

کاشکی کار من و تو به درم راست شدی — تا من از بهر تو را کردمی از دیده درم
یادکرد درم از دیده چرا باید کرد — مر مرا با کرم خواجه، درم ناید کم

(فرخی سیستانی،۱۳۷۱: ۲۴۲)

قاآنی نیز در قصیده‌ای به تفصیل، خواسته‌های خود را بر شمرده است (قاآنی، ۱۳۸۰: ۵۱).

مناسبت نغز میان مقدمه و مدح

تخلّص رابط مقدمه و مدح است و مقدمه را به اصل سخن یعنی مدح پیوند می‌دهد، بنابراین هرچه پیوند محکم‌تر باشد، تخلّص زیباتر و کامل‌تر خواهد بود. هماهنگی و پیوستگی میان مقدمه و مدح از مهم‌ترین شرایط حسن تخلّص است و چنان‌که ذکر شد حسن تخلّص برپایهٔ «مناسبت نغز»ی که مقدمه را به مدح مربوط می‌سازد، بنا می‌شود. قصیده سرایان برای گریز از مقدمه به مدح، شیوه‌های گوناگونی را به کار بسته‌اند، که در کتب بلاغت از آن با عنوان«مناسبت نغز» یاد شده است.

درونمایه و مضمون مقدمه قصیده، در تعیین شیوهٔ تخلّص به مدح، تأثیر بسزایی دارد؛ بررسی قصاید فرخی، منوچهری، عنصری و انوری نشان می‌دهد که اگر قصیده با وصف طبیعت شروع شود احتمال آنکه از تشبیه و حسن تعلیل برای تخلّص به مدح بهره گرفته شود بیشتر است. اگر مقدمه قصیده، خطاب به معشوق باشد، تخلّص به مدح اغلب با مضمون رو تافتن از معشوق و پناه بردن به ممدوح یا تشبیه و حسن تعلیل انجام می‌پذیرد. شاعری مانند مسعود سعد اغلب قصیده‌هایش را با شکوه و شکایت شروع می‌کند و با پناه بردن به ممدوح و یاری خواستن از او تخلّص به مدح می‌کند.

انوری در بیت زیر با حسن تعلیل و تشبیه زیبایی مقدمه قصیده را که در وصف طبیعت بوده، به مدح رسانده است:

چنار پنجه گشاده است و نی کمر بسته است　　دعا و خدمت دستور و صدر دنیا را

(انوری، ۱۳۷۶: ۲)

از مهم‌ترین ویژگی‌های تخلّص بلیغ آن است که رابطهٔ محکم و نغزی میان مقدمه و مدح پدید آید، اما گاه مقدمه و مدح پیوند نخورده و تخلّص نیکو واقع نشده است؛ پیوستگی میان مقدمه و مدح در قصاید خاقانی گاه محکم به نظر نمی‌رسد و سبب آن طولانی شدن مقدمه، پرداختن به دو یا چند موضوع و ذکر نام شعری شاعر پیش از تخلّص به مدح است؛ چنان‌که در قصیده‌ای، شاعر پس از توصیف صبح (بیست و شش بیت) و در پایان وصف اندوه خود (پنج بیت) گفته است:

گله از چرخ نیست از بخت است　　که مرا بخت در سر اندازد

یوسف از گرگ چون کند نالش　　که به چاهش برادر اندازد
دم خاقانی ار ملک شنود　　جان به خاقان اکبر اندازد
فلک ار خلعت بقا بردّ　　بر قد شاه صفدر اندازد
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۱۲۴)

شاعر در تخلّص به مدح رسیده است، اما مقدمهٔ مفصّل درباره صبح با ممدوح ارتباطی نمی‌یابد، گذشته از آن بیان اندوه شاعر، خاطر هر خواننده از جمله خاطر ممدوح را مکدّر می‌سازد. حتی ذکر نام شاعر و احوال او از برجستگی نام ممدوح می‌کاهد. خاقانی از وصف صبح به بیان غم و اندوه خود پرداخته و گفته که اندوهش چنان است که ملک (در بعضی نسخه ها فلک آمده است) اگر آن را بشنود از غصه جان می‌افکند و جان خود را بر خاقان اکبر نثار می‌کند. در بیت تخلّص، بسیاری اندوه شاعر پر رنگ‌تر و مهم‌تر از مدح ممدوح به نظر می‌رسد.

ایجاز در تخلّص

ایجاز از محاسن تخلّص شمرده‌شده و برخی بر این باورند که بهترین تخلّص، تخلّص یک بیتی است (آهنی، ۱۳۶۰: ۲۷۹)؛ سبب آن است که هر چه تخلّص و انتقال از مقدمه به مدح کوتاه‌تر باشد، سرعت انتقال بیشتر و در نتیجه التذاذ مخاطب از تخلّص بیشتر می‌شود. تخلّص زیر یک بیتی و موجز است:

بادام چون شیانی بارد به روز باد　　چون دست راد احمد عبدالصّمد بود
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۲۷)

مرغان دعا کنند به گل بر سپیده‌دم　　بر جان و زندگانی بوالقاسم کثیر
(همان: ۳۴)

برخی نیز بر این باورند که «برخی از ستایش سرایان به درستی و بنا به مقتضای مقام ستایش، گریز با اطناب را عملا بر گریز تک بیتی ترجیح داده‌اند» (آزادیان و خبّازها، ۱۳۹۱: ۸۰). نتیجه آنکه ایجاز در تخلص، از ویژگی‌های تخلص بلیغ است، اما هر تخلص موجزی بلیغ نخواهد بود و از سوی دیگر برخی از تخلص‌های چند بیتی بسیار بلیغ واقع شده‌اند، این تخلص از آن جمله است:

عـــدد انجـــم بســـیار ســـپهر هشـــتم　　بود چندان‌که برو چیره نمی‌شد مقـدار
راست گویی که ز بسیاری انجم هسـتی　　درگه خواجه ز بسیاری شاهان گـه بـار
مجد دین بوالحسن عمرانی آنکه به جود　　دل او بحر محیط است و کفش ابر بهار
(انوری، ۱۳۷۶: ۱۵۶)

نکته دیگر در نقد تخلص به مدح

تخلص در پیوند میان مقدمه و متن اصلی قصیده محدود می‌شود، اما به نظر می‌رسد موضوع مقدمه نیز بر کیفیت آن مؤثر است؛ مقدمه قصیده می‌تواند درباره جوانی، وصـف معشوق، ادب، افتخار، شکایت و غیر آن باشد (خطیب قزوینی، ۱۳۶۸: ۳۸۸). چنانچه موضوع مقدمهٔ قصیده، شکایت از احوال شاعر باشد، مناسبت نغز بین مقدمه و متن اصـلی پدیـد نمی‌آید و شاعر به جای یافتن مناسبتی نغز در جایگاه تخلص، به تقاضـا و خـواهش روی می‌آورد، مسعود سعد از جمله شاعرانی اسـت کـه در مقدمـهٔ برخـی از قصـاید خـود، از روزگار و احوال نامساعد خود شکایت کرده و پس از آن به خـواهش و تقاضـا از ممـدوح روی آورده است و در واقع گریزی صورت نگرفته است:

ای تن ز غم جدا مشو می‌دان که هیچ وقت　　یکتـا نبـود کـس را ایـن گنبـد دو تـا
خواهی که بخت و دولت گردند متصـل　　با نهمـت تـو هـیچ مکـن منقطـع رجـا
از صـاحب موفـق منصـور بـن سـعید　　آن کش ز حلم پیرهن است از سخا ردا
(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۳: ۶)

چـه تـوان کـرد کـه آنچـه بـود و بـود　　بـــودهٔ حکـــم و رفتـــهٔ قلـــم اســـت
قصـــهٔ خـــویش چنـــد پـــردازم　　بـه کریمـی کـه صـورت کـرم اسـت
خواجه بـو نصـر پارسـی کـه چـو مهـر　　بـه همـه فضـل در جهـان علـم اسـت
(همان: ۵۳)

هرگاه فضاسازی و ذکر احوال شاعر در ابتدای قصیده قرار گیـرد، مقدمـه و تخلـص و مدح، در ادامه یکدیگر قرار می‌گیرند و مباینتی با یکدیگر نخواهند داشت و رابطه مقدمه و متن، رابطهٔ «دو وحشـی» (صـدیق حسـن خـان، ۱۳۸۶: ۱۱۱) نخواهـد بـود؛ بلکـه حرکتـی طبیعی در یک سیر زمانی خواهد بود. بنابراین تخلص به مدح با دو شیوه، مقدمـه را بـه

مدح پیوند می‌زند: اگر موضوع مقدمه، موضوعی غنایی چون عشق و وصف طبیعت باشد، اغلب شاعر با آرایه‌ای چون تشبیه و حسن تعلیل، خاطر خواننده و شنونده را از مقدمه به مدح پرواز می‌دهد و اگر مقدمه فضاسازی و بیان احوال شاعر باشد مدح در مسیر زمانی یا مکانی یا منطقی مقدمه، فرا می‌رسد؛ مثلا منوچهری در مسیر خود به درگاه ممدوح می‌رسد و به مدح می‌پردازد یا فرخی سیستانی قصیده «با کاروان حلّه» را می‌سراید و در تخلص می‌گوید:

تا نقش کرد بر سر هر نقش برنوشت　　مدح ابوالمظفّر شاه چغانیان

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۱ :۳۲۹)

و یا مسعود سعد پس از گلایه از مصائب و مشکلاتش، ممدوح را به یاری می‌طلبد.

تخلّص به مدح در دیگر قالب‌های شعر

تخلّص یا گریز از مقدمه به مدح در قصیده معمول است، اما در دیگر قالب‌های شعری که برای مدح به کار گرفته شده‌اند، نیز گریز از مقدمه به مدح دیده می‌شود. تخلّص بدین معنی در غزل نیز دیده می‌شود. گفته شده که «پیشوای این سنت ظاهرا شیخ سعدی است» (همایی، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

سعدی حدیث مستی و فریاد عاشقی　　دیگر مکن که عیب بود خانقاه را

دفتر ز شعر گفته بشوی و دگر مگوی　　الا دعای دولت سلجوقشاه را

یا رب دوام عمر دهش تا به قهر و لطف　　بد خواه را جزا دهد و نیکخواه را

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸)

اما نمونه‌های تخلّص به مدح در غزل‌های غزل‌سرایان پیش از سعدی نیز دیده می‌شود (ر.ک: امیرمعزّی، ۳۸۵ : ۶۷۱؛ خاقانی، ۱۳۷۴ :۶۴۸؛ جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۷۹: ۴۹۱).

تخلص به مدح، در قالب مسمط نیز دیده می‌شود:

تا زین سپس همی گه و بی‌گاه خوش زییم　　دانی به هیچ حال زبون کسی نییم

تا روز با سماع بتانیم و با می‌ایم　　داند هر آن که داند ما را که ما که ایم

آن مهتری که ما به جهان کهتر وی‌ایم　　میر بزرگوارست و اقبال او همان

پـــور ســـپاهدار خراســـان، محمّدســـت فرخنده بخـت و فـرّخ روی و مویّدسـت
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۲۱۱)

ترجیع‌بند مجموع چند غزل است که بیت آخر آن در همهٔ غزل‌ها مشترک است. در بیت ما قبل آخر هر غزل تخلّص به مدح آورده می‌شود و در بیت پایـانی غـزل‌هـا مـدح یکسانی تکرار می‌گردد. امیرمعزّی ترجیع‌بندی دارد که دو بیت پایـانی از یـک غـزل آن نقل می‌شود:

شرح بلای آن بـت ز انـدازه در گذشـت این شرح پیش سید احـرار چـون کـنم
فرخنده مجد ملک و پسندیده شمس دیـن دارنـــدهٔ زمـــان و فروزنـــدهٔ زمـــین...
(امیرمعزّی، ۱۳۸۵: ۶۵۶)

نتیجه‌گیری

بررسی تخلّص در قصیده نشان مـی‌دهـد کـه مهـم‌تـرین مـلاک علمـای بلاغـت در تشخیص حسن تخلص، هماهنگی و پیوند محکـم و هنـری میـان مقدمـهٔ تخلـص و مـتن اصلی بوده است. البته ملاک‌ها و شرایط دیگر برای حسن تخلّص عبارت‌اند از: رعایت شـأن و جایگاه ممدوح در برابر معشوق، رعایت مناعت طبع شاعر در تخلّص و ایجاز در تخلص.

قصیده‌سرایان با شیوه‌های گوناگون به مدح گریزی زده‌اند که پرکاربردترین شـیوه‌هـا عبارت‌اند از: تشبیه، حسن تعلیل، قرار گرفتن تخلّص به عنوان پایـان فضاسـازی مقدمـه قصیده، تخلّص از زبان معشوق، اعلام پایان تخلّص و آغاز مدح، تخلّص بـه مـدح پـس از ذکر تخلّص (نام شعری) شاعر. کاربرد تخلّص به مـدح در قصـیده معمـول اسـت، امـا در قالب‌های دیگر چون غزل ، مسمّط و ترجیع‌بند نیز به‌ندرت دیده می‌شود. نکته دیگر آنکـه اگر موضوع مقدمه قصیده، بیان احوال و مصائب شاعر باشد مناسبت نغز تخلـص بـه مـدح پدیدار نمی‌شود و ممدوح و خواننده از تغییر موضوع غـافلگیر نخواهنـد شـد؛ زیـرا در ایـن موارد مقدمه و تخلص و مدح، ادامهٔ یکدیگر خواهند بود؛ مقدمه ابتدای راه و مـدح انتهـای آن است، اما هرگاه مقدمه درباره موضوعی غنایی مثلاً وصف طبیعـت و یـا وصـف معشـوق باشد تخلص همچون پلی خواهد بود که یکباره با مناسبتی نغز موضوع را تغییر می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. نسیب: در لغت به معنی وصف جمال محبوب کردن و حکایت حال خود با وی گفتن است و در اصطلاح غزلی را گویند که شاعر آن را مقدمهٔ مقصود خویش سازد تا به سبب میلی که بیشتر جان‌ها به شنیدن احوال عاشق و معشوق دارند طبع ممدوح با شنیدن آن رغبت نماید و حواسّ وی از دیگر شواغل باز آید و بدین واسطه آنچه مقصود قصیده است را با خاطری جمع و نفسی مطمئن ادراک کند (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۸۰).

۲. تشبیب: در لغت به معنی نسیب است و در اصطلاح آن است که شاعر پیش از شروع مدح، صورت واقعه و حسب حال خود را ذکر کند و هر چه مشتمل باشد بر شکایت فراق و شرح اشتیاق و وصف اطلال و دمن و نعت ازهار و چمن و صفت شب و روز و ذکر عید و نوروز و تعریف خزان و بهار و توصیف مساکن و دیار و قصهٔ وقایع زمان و غصهٔ حوادث دوران، مجموع را تشبیب خوانند و مقدمات و مبادی مناشیر و امثله نیز به همین نام اشتهار یافته و بعضی از شعرا میان نسیب و تشبیب فرق نکرده‌اند و آنچه در اوایل قصاید بر مقصود شعر تقدیم یابد جمله را نسیب و تشبیب خوانده‌اند و طایفه‌ای نسیب را خاص کرده‌اند به مطالع منظومات و تشبیب را به مبادی منثورات (همان).

۳. دکتر کزازی اصطلاح «غزلواره» را به جای تشبیب و نسیب به کار برده است (کزازی، ۱۳۷۴: ۱۶۰).

منابع

آزادیان، شهرام و رضا خبّازها (۱۳۹۱) "حسن تخلص و عیوب لفظی "گریز" تا آغاز سده هفتم"، ادب فارسی، دوره ۲، شماره ۲، شماره پیاپی ۱۰، صص ۶۷ تا ۸۲.

آهنی، غلامحسین (۱۳۶۰) معانی بیان، چاپ دوم، تهران، بنیاد قرآن.

ابوالفرج رونی (۱۳۴۷) دیوان اشعار، به اهتمام محمود مهدوی دامغانی، مشهد، باستان.

امیر معزّی، محمدبن عبدالملک (۱۳۸۵) دیوان اشعار، به تصحیح محمدرضا قنبری، تهران، زوّار.

انوری، علی‌بن‌محمد (۱۳۷۶) دیوان اشعار، به‌کوشش‌مدرس‌رضوی، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن (۱۳۶۸) تلخیص المفتاح فی المعانی والبیان والبدیع، قم، دارالذّخائر.

جمال‌الدین‌اصفهانی، محمدبن‌عبدالرّزاق (۱۳۷۹) دیوان‌اشعار، تصحیح وحید دستگردی، تهران، نگاه.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۷۴) دیوان اشعار، تصحیح ضیاءالدّین سجادی، چاپ پنجم، تهران، زوّار.

خبّازها، رضا (۱۳۸۹) "ساخت های بلاغی مرکب و کاربرد آنها در تخلص به مدح"، ادب پژوهی، دوره ۴، شماره ۱۴، صص ۱۱۱ تا ۱۳۰.

رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲) ترجمان البلاغه، به تصحیح و اهتمام احمد آتش، تهران، اساطیر.

ساوجی، سلمان بن محمد (۱۳۸۹) کلیات سلمان ساوجی، تصحیح عباسعلی وفائی، تهران، سخن.

سعد سلمان، مسعود (۱۳۶۳) دیوان مسعود سعد سلمان، تهران، گلفام.

سعدی‌شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵) غزل‌های سعدی، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، سخن.

شمس‌قیس‌رازی (۱۳۸۷) المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم، تصحیح محمد قزوینی‌و مدرس‌رضوی، تهران، زوّار.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهاردهم، تهران، فردوس.

صدیق‌حسن‌خان، محمدصدیق (۱۳۸۶) تذکره شمع انجمن، تصحیح محمدکاظم کهدویی، یزد، دانشگاه یزد.

ظهیرفاریابی، طاهربن محمد (۱۳۸۰) دیوان اشعار، به تصحیح امیرحسین یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران، قطره.

عنصری بلخی (۱۳۶۳) دیوان اشعار، به تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران، کتابخانه سنائی.

فرخی سیستانی (۱۳۷۱) دیوان اشعار، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ چهارم، تهران، کتابفروشی زوّار.

فشارکی، محمد (۱۳۷۹) نقد بدیع، تهران، سمت.

فیاض لاهیجی، عبدالرزاق بن علی (۱۳۸۰) دیوان فیاض لاهیجی، به کوشش امیربانوی کریمی، تهران، دانشگاه تهران، موسسه انتشارات و چاپ.
قاآنی، حبیب‌الله بن محمد (۱۳۸۰) دیوان، به کوشش امیرحسین صانعی خوانساری، تهران، نگاه.
کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۳) زیباشناسی سخن پارسی ۳ بدیع، چاپ دوم، تهران، مرکز.
مجد همگر (۱۳۷۵) دیوان اشعار، به تصحیح احمد کرمی، تهران، ما.
محبّتی، مهدی (۱۳۸۰) بدیع نو، تهران، سخن.
مدبری، محمود (۱۳۷۰) شاعران بی‌دیوان، تهران، پانوس.
منوچهری دامغانی (۱۳۷۰) دیوان اشعار، به اهتمام سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران، زوّار.
مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۵۲) تحول شعر فارسی، چاپ دوم، تهران، کتابخانه طهوری.
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳) واژه نامه هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز.
نظیری نیشابوری، محمدحسین (۱۳۷۹) دیوان نظیری نیشابوری، تصحیح محمدرضا طاهری، تهران، نگاه.
واعظ‌کاشفی شیرازی (۱۳۶۹) بدایع‌الافکار فی‌صنایع‌الاشعار، تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز.
وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲) حدایق السّحر فی دقایق الشّعر، به تصحیح عباس اقبال، تهران، کتابخانه سنائی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۸) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ بیست و هشتم، تهران، هما.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و یکم، تابستان ۱۳۹۵: ۱۷۷-۱۵۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۱/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

معرفی و تحلیل پیشینه نسخه تَنکلوشای۱۰۷۴ه.ق.

محمود طاووسی*
مینو اسعدی زهرایی**

چکیده

چنان‌که از منابع کهن دریافت می‌شود، تنکلوشا از جمله قدیمی‌ترین آثار مربوط به تنجیم است که بر اساس نجوم ایرانی و با عنایت به حکایات زمان اولیه تألیف خود یعنی دوره ساسانی سامان یافته است. ادبیات تنجیمی چنین حکایت می‌کند که تنکلوشا پس از سامان در ایران به فارسی میانه، به زبان سریانی، و سپس در دوره اسلامی به عربی ترجمه شده است. این اثر منبع اطلاع بسیاری از ادبیات تنجیمی بعد از خود بوده است، اما از ترجمه سریانی آن اثری نیست، ولی از ترجمه‌های عربی و نیز ترجمه فارسی آن نسخه‌هایی در دست است و تنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق. نمونه‌ای از ترجمه فارسی آن نسخه است.

نسخه تنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق. به فرمان پادشاه وقت و به قلم نستعلیق «محمد تقی بن حاجی محمد مشهدی» بازنویسی شده است. موضوع نسخه شرح و پیشگویی طالع در سیصد و شصت درجه بروج است. ویژگی منحصر به فرد نسخه که آن را از سایر نسخه‌های پیش و پس از آن متمایز می‌نماید، نگاره‌های آن است. در حقیقت نگاره‌ها تفسیری بصری از متن‌های پیشگویی هستند. جز در دیگر نسخه‌ها جز در شیوه خوشنویسی و تاریخ کتابت تفاوت چندانی با هم ندارند.

مقاله دو هدف را دنبال می‌نماید: ابتدا به این پرسش پاسخ می‌دهد که آیا تنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق. یگانه نسخه نگاره‌دار بوده است یا خیر. توصیف تنکلوشای مصوّر در اشعار دو شاعر سده ششم هجری یعنی خاقانی و نظامی، سابقه تنکلوشای مصوّر سده یازدهم هجری را تا سده ششم هجری به عقب برمی‌گرداند و یگانه بودن آن را رد می‌کند. از سوی دیگر در منابع تاریخی سابقه تنکلوشا را از پیش از اسلام دانسته‌اند.

* نویسنده مسئول: استاد گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس mahmoud tavoosi@modares.ac.ir
** دکتری گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس minerva_53620@yahoo.com

هدف اصلی مقاله آگاهی از پیشینه کتاب و پاسخ به این پرسش است که تنکلوشا بیانگر باورهای کدام قوم است. استناد به منابع کهن بیرونی و تمرکز در برخی عناصر موجود در متن تنکلوشای۱۰۷۴ه.ق. و تجلّی آن در نگاره‌ها نهایتاً ما را به باورهای کیش صابی می‌رساند.

واژه‌های کلیدی: تنکلوشای، ادبیات تنجیمی، کیش صابی، خاقانی، نظامی گنجوی.

مقدمه

انگیزه اولیه این پژوهش مطالعه کتابی از «رکن‌الدین همایونفرخ» با عنوان *تنگ لوشا یا صوَر دَرَج* است. وی در مقدمه کتاب می‌نویسد: «در حدود بیست سال پیش از این تاریخ، قسمتی از کتاب‌های خطی کتابخانه رکن‌الدوله بهره و نصیب این بنده شد که در میان آنها نسخه نفیس تنکلوشای مصوّر وجود داشت» (همایونفرخ، ۱۳۵۷: ۲).

کتاب *تنگ لوشا یا صور درج* حاصل تحقیقات همایونفرخ درباره آن نسخه خطی بوده است که با چاپ سیاه و سفید از برگ‌های تنکلوشای مصوّر و افزودن مقدمه‌ای بر آن در سال ۱۳۵۷ خورشیدی به چاپ رسیده است.

برخی از نکاتی که همایونفرخ به عنوان ویژگی‌های ارزنده کتاب یاد می‌کند:

این کتاب در زبان پارسی سابقه دیرین دارد و تألیف آن را از زمان ساسانیان می‌دانند.

این کتاب یکی از معدود آثاری است که از نوشته‌های پیش از اسلام به دست ما رسیده است.

هیچ‌یک از محققان درباره ترجمه فارسی تنکلوشا سخنی نگفته‌اند. در هیچ مرجعی از نسخه فارسی آن نشانی به‌دست نیاورده‌اند (تا تاریخ چاپ کتاب نویسنده).

یکی از نکات حائز توجه در تنکلوشا که همایونفرخ نیز در مقدمه کتاب به آن اشاره کرده و آن را از دلایل اصلی چاپ کتاب دانسته، کثرت واژگان کهن فارسی در آن است. وی در این باره می‌نویسد:

«واژه‌های فارسی بسیاری در این اثر است که بیشتر نام ادوات و ابزار و یا حیوانات و پرندگان و همچنین البسه و امتعه و اقمشه است که صورت آنها را نیز به روشنی و وضوح نقاشی کرده که برای دستیابی به این‌گونه نام‌های فارسی و واژه‌های اصیل و دریافتن چگونگی آن بسیار حائز اهمیت و ارزش است و از این نظر می‌توان گفت که تنکلوشای مصوّر در واقع واژه‌نامه و فرهنگی مصوّر است که می‌تواند برای زبان‌شناسان و کسانی که در تنظیم و تدوین لغت‌نامه‌ها و به‌خصوص واژه‌نامه‌های رسته‌ای کار می‌کنند، مفید و سودمند باشد» (همان: ۳).

در جای دیگر از مقدمه نیز می‌نویسد: «شیوه نثر کتاب و مقدمه آن کهن است و در آن لغات کهنه فارسی به‌کار رفته که نمونه‌هایی از آن واژه‌های کهن عبارت‌اند از:

بزغ، خشکار، نیلوبر، بابزن، خنور، پرماه، نستوه و خوشک» (همایونفر، ۱۳۵۷: ۱۲).

در سال ۱۳۸۴ خورشیدی مؤسسه انتشاراتی میراث مکتوب کتابی با عنوان *تنکلوشا* با مقدمه‌نویسی و تصحیح محقق معاصر «رحیم رضازاده ملک» منتشر نمود. نویسنده در یک پیشگفتار مفصّل که بالغ بر ۱۰۰صفحه است، پیرامون مسائل تنجیمی، زایجه‌نویسی، کتب مهم نجومی، اشعاری از شاعران ایران درباره احکام نجوم، معرفی تنکلوشا و فهرست نسخه‌های فارسی و عربی آن در ایران و جهان و نیز دانشمندانی که در این باره به تفحّص پرداخته‌اند، مطالب جامعی ایراد می‌نماید. رضازاده ملک، کلیه نسخه‌های موجود از تنکلوشا را بازخوانی و با هم مقایسه کرده و تفاوت‌ها را عمدتاً در جزئیات و از قلم‌اندازی‌های هنگام رونویسی دانسته است. وی در آغاز کتاب هدف از معرفی *تنکلوشا* را چنین می‌نویسد: سامان *تنکلوشا* برای چاپ، نه به اعتبار باور به احکام، بلکه به منظور شناخت آن ته‌نقش‌هایی است که در ذهن جمعی ما مردم ایرانی، از گذشته‌های بسیار دور رنگ گرفته و بخش عظیمی از فرهنگ و هنر و تاریخ و ادبیات چند هزار ساله ما را شکل داده است (ر.ک: رضازاده ملک، ۱۳۸۴). به باور وی، از متن کتاب *تنکلوشا* قراین متعدد به دست می‌آید که این کتاب بر اساس فرهنگ ایرانی در ایران سامان یافته و نسخه فارسی میانه آن به سریانی ترجمه شده و در سده‌های نخستین اسلامی از سریانی به عربی برگشته و سپس از عربی به فارسی در آمده است. در ادامه، رضازاده ملک چند نمونه از مظاهر فرهنگ ایرانی را از *اوستا*، *مینوی خرد* و *بندهش* آورده و سپس با پاره‌ای از متن *تنکلوشا* مقایسه می‌نماید:

یکی از قصه‌های دلکش فرهنگ ایرانی، قضیه درهم تنیده دریای فراخکرت، درخت ون جدبیش وس تخمگ، سیمرغ و سیندخت است. در پاره ۴۱ بهرام یشت آمده است:

بهرام اهورا آفریده را می‌ستاییم. بکُند بهرام (پیروزی) با فرّ خود فراگیرد این خانه را از برای نگاهداری رمه چارپایان، آنچنان‌که این ابرهای بارور فراگیرند کوه‌ها را.

در پاره ۱۷ رشن یشت آمده است:

اگر هم تو ای رشن پاک، در بالای آن درخت سَئِنَ باشی، در میان دریای فراخکرت، آن درختی که داروهای نیک دربردارد و داروهای درست و درمان‌بخش است، درختی که ویسپوبیش خوانند و در آن تخم‌های همه گیاهان نهاده شده، ما تو را به یاری می‌خوانیم.

از این دو تکه چنان مستفاد می‌شود که:

۱. سئن آنچنان بزرگ و گشاده بال است که چون بال بگشاید، همه کوه‌ها را فراگیرد.
۲. سئن بر روی درختی در دریای فراخکرت آشیان دارد.
۳. آن درخت که سئن بر روی آن آشیان دارد ویسپوبیش نام دارد.
۴. همه داروهای شفابخش و همچنین تخم همه گیاهان در آن درخت نهاده است.

از سئن و درختی که سئن بر روی آن آشیان دارد، در ادبیات فارسی میانه نیز یادها هست: در مینوی خرد ...: سیمرغ کجا آشیان دارد؟...

مینوی خرد پاسخ داد...: آشیان سیمرغ در درخت ون جد بیش وس تخمگ است و هر گاه از آن برخیزد، هزار شاخه از آن درخت بروید، و چون بنشیند، هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراگنده شود... .

در ادبیات دوران اسلامی، درخت ون جد بیش وس تخمگ را درخت طوبی نامیده‌اند. در بخشی از نوشته شیخ شهاب‌الدین یحیی بن حبش بن میرک سهروردی در *عقل سرخ* آمده است:

پس پیر را گفتم: درخت طوبی چه چیز است و کجا باشد؟

گفت: درخت طوبی درختی عظیم است. هر کس که بهشتی بوَد، چون به بهشت رود، آن درخت را در بهشت بیند... .

گفتم: آن را هیچ میوه بوَد؟

گفت: هر میوه‌ای که تو در جهان می‌بینی بر آن درخت باشد و این میوه‌ها که پیش تو است، همه از ثمره اوست. اگر نه آن درخت بودی، هرگز پیش تو نه میوه بودی و نه درخت و نه ریاحین و نه نبات.

گفتم: میوه و درخت و ریاحین با او چه تعلق دارد؟

گفت: سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد سیمرغ از آشیان خود به در آید و بر زمین بازگستراند. از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات بر زمین.

نویسنده کتاب در ادامه متن درجه یازدهم برج سنبله را بیان می‌نماید و از تطبیق آن با پاره متن‌های *اوستا*، روایت *تنکلوشا* را نسخه گرته‌برداری شده از روایات اوستایی و فارسی میانه می‌یابد.

در *فرهنگ جهانگیری*، *فرهنگ رشیدی*، *انجمن آرا*، *مجمع الفرس سُروری*، *آنندراج*، *شرف‌نامه منیری* و *برهان قاطع* نام تنکلوشا آمده است.

«ژیوا وِسِل»[1] محقّق فرانسوی معاصر با تمرکز بر تنکلوشای۱۰۷۴ه. ق. در مجله Luqman مقاله‌ای با عنوان زیر دارد: (La description des figures des degrés du ciel dans les texts persans)

او در این مقاله تنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق. را معرفی و با چند رساله نجومی دیگر مقایسه می‌کند. وسل همچنین در جلد سوم کتاب The Splandour of Iran مقاله‌ای درباره تاریخ نجوم در ایران دارد که در آن تنها تصویری از یکی از صفحات مصوّر تنکلوشای۱۰۷۴ه.ق. را در کنار برگ‌های مصوّر کتاب‌های تنجیمی دیگر آورده است.

بوریسو[2] در مجله Journal Asiatique مقاله‌ای درباره تنکلوشا با این عنوان دارد: Svrle Tainkka Lucha

عنوان *تنکلوشا* در نسخه‌های عربی، *کتاب فی صور دَرَج* است. رکن‌الدین همایونفرخ در مقدمه نسخه چاپی *تنگ لوشا یا صور درج*، نام برخی از محققانی که در آثار خود به تنکلوشا پرداخته‌اند، ذکر کرده است که عبارتند از:

«ابن ابی اصیبعه» در *عیون الانباء* به تنکلوشا می‌پردازد.

«ابن الندیم» در *الفهرست* از تنکلوشا به *کتاب الوجوه والحدود* یاد می‌کند.

«ابن قفطی» در *تاریخ الحکماء* آن را *کتاب وجوه و حدود* می‌نامد و آن را در نزد مردم کتابی مشهور می‌داند.

«غضنفر تبریزی» (نیمه اول سده هفتم ه.ق.) از آن به *اسرار الصور فی الشرح الدرجات*

1. Ziva, Vesel
2. Borissov,A.

نام می‌برد.

«شهمردان رازی» در *نزهت‌نامه علایی* در این زمینه مطالبی دارد.

«ابومعشر بلخی» در *المدخل الکبیر الی علم احکام نجوم* از آن یاد می‌کند.

«امام فخر رازی» در کتاب هشتم از *المطالب العالیه* در باب تنکلوشا به تفصیل سخن گفته است.

«سید حسن تقی زاده» در کتاب *گاهشماری در ایران* سه نسخه عربی از تنکلوشا را معرفی کرده است.

«عبدالحسین حائری» (۱۳۴۶) در *فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مجلس*، جلدهای هفتم و نهم، دو نسخه از تنکلوشا را معرفی می‌کند.

اصلی‌ترین هدف این تحقیق دستیابی به پیشینه تاریخی تنکلوشا و شناخت ته‌نقش‌هایی است که در ژرفای متن پنهان گشته است.

معرفی

بر اساس تعریف *دایرة المعارف بزرگ اسلامی*، تنکلوشا «صورت دگرگون شده نام تئوکروس[1] اختربین یونانی نویس بابلی (احتمالاً از سده اول میلادی)، نیز صورت کوتاه شده نام اثری منسوب به وی با عنوان کتاب *تنکلوشا البابلی القوفانی فی صور درج الفلک و ما تَدلّ علیه من احوال المولودین* است» (کرامتی، ۱۳۸۷: ذیل واژه تنکلوشا).

در جلد هشتم *دانشنامه جهان اسلام* تنکلوشا چنین تعریف شده است:

تنکلوشا صورت تحریف شده نام توکروس، ستاره‌شناس بابلی سده اول میلادی، است. این نام به صورت‌های گوناگونی چون تینکلوس (ابن قفطی، ۱۳۷۱: ۱۴۷)، تنیکلوس (ابن ندیم، ۳۲۹)، طینقروس (ابن ندیم، همان؛ ابن قفطی، همان: ۳۰۴) و حتی دنکاوشا (ابن ابی اصیبعه، ج۲: ۳۰) ذکر شده است (قاسملو، ۱۳۸۳: ذیل واژه تنکلوشا).

گاه تنکلوشا در زمره کتب علمی معرفی گردیده و گاهی نیز کتابی اعتقادی. از جمله در کتاب *تاریخ ادبیات پیش از اسلام* در ذیل کتب علمی معرفی شده است: کتابی در

1. Teucros

هیئت و نجوم بوده است. ابن ندیم، تینکلیوس بابلی را یکی از هفت عالمی شمرده که ضحاک هفت خانه‌ای را که به اسم هفت سیاره ساخته بود، بدانان سپرد. وی کتابی به نام *وجوه و حدود* داشته است. ابن ندیم در جای دیگر از او به نام طینقروس بابلی یاد کرده است. تینکلوس تحریف تنکلوس و آن نیز محرّف نام تئوکروس است. این تحریف از آنجا ناشی شده است که در خط پهلوی برای صدای«ن»و«و» و نیز برای «ل» و «ر» از یک حرف استفاده می‌شود و نام طینقروس تصحیف طیقروس است که صورت معرّب تئوکروس یونانی است. نویسندگان دوران اسلامی ظاهراً نام تنکلوس را از پهلوی و نام طیقروس را از یونانی اقتباس‌کرده و آنها را نام دو تن پنداشته‌اند. تئوکروس در نیمه دوم سده اول میلادی می‌زیسته و کتاب او در زمان خسرو انوشیروان به پهلوی و سپس در نیمه دوم سده ششم میلادی از پهلوی به آرامی ترجمه شده و همین ترجمه به دست منجّمان دوران اسلامی رسیده است (تفضّلی، ۱۳۷۶: ۳۱۹).

رضی نیز درباره این کتاب می‌نویسد: «کتاب تنگلوشا کتابی است که از پهلوی به عربی ترجمه و به صُور دَرَج معروف شده بود. در سده‌های چهارم یا پنجم هجری قمری نیز از عربی به فارسی ترجمه و مشهور شد. این کتاب اثری است درباره احکام نجوم و طلسمات و تقدیرات و یکی از کتاب‌های نادری است که در این زمینه برای ما باقی مانده است. مطالعه این کتاب، گوشه‌ای از باورها و اعتقادات ریشه‌دار ایرانی را به احکام نجومی، طلسمات و تقدیرات گویاست که به وسیله موبدان زرتشتی حمایت می‌شد و هم کاردانان و دانندگانِ این صنعت، همین موبدان بودند که آن را چون سنتی دینی به پس از اسلام منتقل کردند» (رضی، ۱۳۷۱: ۱۴۰-۱۴۱).

طبق تحقیقِ نویسندگانِ این پژوهش از نسخه‌های عربی تنکلوشا چهار اثر در هلند، روسیه، انگلستان و عراق نگهداری می‌شود. از ترجمه‌های *تنکلوشا* به فارسی (با قلم‌های نسخ و نستعلیق) چند نسخه می‌شناسیم. این نسخه‌ها در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، کتابخانه ملک و موزه رضا عباسی تهران نگهداری می‌شوند.

در مجموعه خوشنویسی موزه رضا عباسی تهران، نسخه خطی تنکلوشای بابلی به

تاریخ ۱۰۷۴ه.ق. نگهداری می‌شود. این اثر در حال حاضر و چنان‌که در منابع مکتوب آمده، تنها نسخه مصوّر از تنکلوشا است. مطابقه کتاب *تنگ لوشا یا صُور دَرَج* با نسخه خطی مصوّر *تنکلوشای* ۱۰۷۴ه.ق. موزه رضا عباسی، یکی بودن دو نسخه را تأیید می‌کند. نسخه *تنکلوشای* ۱۰۷۴ه.ق. موزه، همان نسخه‌ای است که قبلاً از کتابخانه رکن‌الدوله به دست رکن‌الدین همایونفرخ رسیده بود و حالا در موزه رضا عباسی نگهداری می‌شود.

در شناسنامه آن آمده است:

کتاب *تنکلوشای* بابلی، شیوه نستعلیق، مصوّر و مُذّهَب، رقم محمد تقی بن حاجی محمد مشهدی، تاریخ ۱۰۷۴ه.ق. و شماره ثبت ۵۹۰.

ویژگی‌های ادبی تنکلوشا

برخی از قابلیت‌های ادبی مهم در متن *تنکلوشا* تنوع واژه‌ها، تنوع موضوعات و واژه‌های دشوار است. دکتررضازاده ملک در صفحه ۱۳۵ کتاب خود فهرستی با عنوان سیاهه نام‌ها (افراد و جای‌ها)، منسوب‌ها و منسوب‌الیه‌ها ارائه داده است. همچنین فرهنگ واژگان و اصطلاحات تنکلوشا را در پی دارد. نیز همایونفرخ توضیح می‌دهد که تنکلوشا واژه‌های فراوانی دارد که نام ابزار و ادوات است و می‌توان آنها را از روی نقاشی‌ها شناسایی کرد و در صورت لزوم به‌کار گرفت. در ادامه فهرست افراد و جای‌ها نیز درج شده است.

به لحاظ گوناگونی واژه و موضوع در تنکلوشا، می‌توان آن را دایره‌المعارفی جامع و عمومی دانست که در زیر چتر خود، ده‌ها فرهنگ‌نامه تخصصی را دربردارد. از جمله: فرهنگ واژه‌های نجومی و تنجیمی، فرهنگ پیشه‌ها و صنایع قدیمی، فرهنگِ گونه‌های جانوری، فرهنگِ گونه‌های گیاهی و داروهای شفابخش، فرهنگ جامه‌ها و پوشاک کهن، فرهنگ ابزارآلات کهن، و فرهنگ باورها و اعتقادات.

ویژگی‌های تنجیمی تنکلوشا

«در ادبیات تنجیمی، هر کتاب، رساله و جدول که به منظور پیشگویی آینده بر

اساس موقعیت اجرام سماوی، تألیف و تنظیم شده باشد، در گروه «طالعنامه‌ها» طبقه‌بندی می‌گردد. مثلاً تنکلوشا که آیندهٔ زاده‌ای را بر اساس درجه بروج حکایت دارد، یک طالعنامه محسوب می‌شود» (رضازاده ملک، ۱۳۸۴: ۱۲۶).

۱. نسخه تنکلوشای ۱۰۷۴ق. در اصل شامل ۳۶۰ پاره متنِ پیشگویی برای ۳۶۰ درجه بروج دوازده‌گانه سماوی بوده است، اما اکنون ۳۳۲ برگ از آن باقی است.

هر پاره متن از سه بخش تشکیل شده است:

الف) شماره درجه و نام برج، مانند درجه اولِ برج ثور

ب) توضیحاتی در شرح اجزای موجود در آن درجه و برج

ج) توضیحاتی درباره پیشگویی اتفاقات آن درجه و برج

د) نگاره‌های مربوط به آن درجه و برج

۲. مضمون موجود در هر یک از پاره متن‌ها متفاوت است؛ زیرا درجات برج‌ها با هم تفاوت دارند و هر کدام یکی از درجات بروج را پیشگویی می‌کنند.

۳. در پاره متن‌ها با واژه‌های بسیاری روبه‌رو می‌شویم؛ از جمله نام انواع لوازم و ابزارِ پیشه‌ها، گیاهان، جانوران، موجودات اساطیری و تلفیقی، نام‌های خاص چون نام پیامبران، نام سیارات، بت و هیکل آمده است.

۴. متن تنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق. از بنیان با نسخه‌های دیگر تنکلوشا یکی است. رضازاده ملک کلیه نسخه‌های موجود را با یکدیگر مقابله نموده و تنها تفاوتِ برخی از نسخه‌ها را به‌دلیل از قلم‌اندازی کاتب هنگام رونویسی نسخه دانسته است.

۵. مضمون متن چنان‌که در این تحقیق بدان پرداخته خواهد شد، به باورها و اعتقادات مردمانی اشاره دارد که در هیاکل به ستایش سیارات می‌پرداختند و واسطه آنان سیارات بودند. بخش‌هایی از کتاب واژه‌ها و به تبع آن نقوش مرتبط با تنجیم همچون خورشید، ماه، مرّیخ، مشتری، عُطارد، زحل و سنگ‌های آسمانی را دربردارد. برخی از مضامین تنجیمی، نشان دهنده اعتقادات و باورهای مربوط به تأثیر سیارات سبعه بر سرنوشت انسان‌هاست.

فرمان بازنویسی نسخه تنکلوشای ۱۰۷۴ق.؛ سابقه تنکلوشای مصوّر در اشعار خاقانی و نظامی

در ابتدای نسخه تنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق. کاتبِ نسخه از پادشاه وقت که به او فرمانِ بازنویسیِ کتاب را داده است، به طور غیرمستقیم با عنوان «پادشاه مغرب و مشرق خَلّدَالله سُلطانَه» یاد می‌کند. این مطلب نشان می‌دهد که در آن تاریخ نسخه‌ای از تنکلوشای مصوّر وجود داشته و فرمانِ شاه بر بازنویسی آن بوده است.

از طرف دیگر رکن‌الدین همایونفرخ در مقدمه کتاب *تنگ لوشا یا صوَرِ دَرَج* پیرامون سابقه تنکلوشای مصوّر در اشعار فارسی چنین می‌نویسد:

نخست اینکه توجه کنیم و ببینیم آیا نام تنکلوشا در ادب فارسی پس از اسلام سابقه و پیشینه دارد؟ و اگر دارد چگونه است و به چه معنی و مفهوم به‌کار رفته است. چنان‌که همایونفرخ (۱۳۵۷) ذکر کرده است (همایونفرخ، ۱۳۵۷: ۲۳-۲۴)، دو تن از شعرای اوایل قرن ششم از تنکلوشا یاد کرده‌اند، نخست خاقانی شروانی است که می‌گوید:

به‌نام قیصران سازم تصانیف　　به از ارتنگ چین و تنگ لوشا

و دومی نظامی گنجوی است که می‌فرماید:

قطبی از پیکر جنوب و شمال　　تنگلوشای صد هزار خیال

تَنگیِ جمله را مجال تویی　　تنگلوشای این خیال تویی

با عنایت به مطالب همایونفرخ، خاقانی و نظامی گنجوی در زمان حیات خود تنکلوشای مصوّر را مشاهده کرده‌اند و به توصیف آن در اشعار خود پرداخته‌اند.

این نشان می‌دهد که تنکلوشای مصوّر حداقل از قرن ششم هجری وجود داشته است و تنکلوشای ۱۰۷۴ه.ق. از روی نسخه قرن ششم یا نسخه بازنویسی بعد از آن که در حال حاضر هیچ‌کدام وجود ندارند، بازنویسی و بازنگاری شده است.

اینکه نسخه‌ای از تنکلوشای مصوّر پیش از سده ششم هجری وجود داشته یا خیر، بحث دیگری را می‌طلبد و جایگاهی در این مقاله برای آن در نظر گرفته نشده است؛ اما همین مختصر اشاره لازم است که نویسندگان این پژوهش با بررسی شیوه طراحی اجزائی از نگاره‌های تنکلوشای ۱۰۷۴ ه.ق. شاهد عدم همخوانی آنها با شیوه نقاشی‌هایی که در آن

دوره یعنی سده یازدهم هجری کشیده شده، بوده‌اند و با مقایسه آنها با مصداق‌های کهن، سابقه تنکلوشای مصوّر را تا سده چهارم هجری و دوران پربار آل بویه یافته‌اند.

شناسایی نام حکما و پیامبران در متن

یکی از ویژگی‌های تنکلوشای مصوّر ۱۰۷۴ه.ق.؛ توصیف طالع پادشاهان و حکیمان و شرح اتفاقاتی است که در طی عمر بر ایشان حادث می‌شود. معمولاً و نه همیشه در انتهای چنین نوشته‌هایی که موضوع شاه را داراست، تصاویری از آن شاه یا حاکم آمده است؛ اما کیفیت و چگونگی ارائه تصاویر متفاوت است. در برخی از درجات تنکلوشا به ذکر طالع نام‌های خاص پرداخته شده است. گاهی نام‌ها ناآشنا هستند و برای تشخیص هویت آنها باید به تحقیق بیشتری پرداخت و در مواردی نیز از حضور پادشاهی به طور عام سخن می‌گوید، بدون آنکه به نام آن اشاره کند؛ از جمله: ذکر طالع«خَنوخا» در درجات هجدهم برج حوت و ششم برج اسد، «موسی بن عمران» در درجه دهم برج دلو، «سلیمان پیغمبر» در درجه سوم برج عقرب، «قابیل بن آدم علیه السلام» در درجه سیزدهم برج قوس، طالع «ابن البشر» در درجه سوم برج سنبله، «عمعقونای حکیم» در درجه نهم برج قوس، «خسرو بارازقی» در درجه یازدهم برج سنبله، «اسنوسا» در درجه سیزدهم برج میزان، «قیامای مَلِک» در درجه شانزدهم برج عقرب و «کیلاقا» در درجه پنجم برج قوس.

نام «خَنوخا» در دو درجه از درجات تنکلوشا آمده است. درجه ششم برج اسد که خَنوخا و دادما در آن درجه متولد شده‌اند و درجه هجدهم برج حوت که در آن می‌خوانیم: برآید در این درجه خَنوخا و ساما و آدمی و دوایای و ارمیسا و کوماسی و ابقایاص و برتوقا و جملگی حکمای پیشینگان که ما علم از ایشان آموخته‌ایم و به نور ایشان روشن شده و حکم به ایشان پیوسته، فصلوات الرّحمن علیهم و رأفته و برکاته. از مضمون این متن معلوم می‌شود که خَنوخا و سایر نام‌هایی که به‌دنبال آن آمده‌اند، نام حکیمان پیشینیان هستند.

در منابع تاریخی از خَنوخا به عنوان پیامبر و حکیم یاد شده است. در صفحه ۶۵۳ *تاریخ الحکماء* ابن قفطی، نام‌های دیگری از خَنوخا این‌گونه ذکر شده است:

ادریس، اَخنوخ، خنوخ، ارمیس، هرمس اول، هرمس الهرامسه، نامش دو بار در قرآن مجید ذکر شده و مسلمانان او را پیغمبر دانسته و لقب مثلث‌النعمه داده‌اند و نعمت سه‌گانه او را پادشاهی و حکمت و پیامبری دانند.

همچنین در جلد اول *فرهنگ غرایب* آمده است:

خَنوخا، خَنوخ[1] ، ادریس، هرمس[2]: پسر یارد و پدر مَتوشالِح و هفتمین نسل آدم. او بدون چشیدن ذائقه مرگ منتقل شد. صحیفه‌ای در ابوکریفا به اسم او هست که احتمال می‌رود شخصی مؤمن و متّقی آن را در ماه اول ظهور یا قدری قبل از ظهور مسیح نوشته باشد. محتمل است در اصل به عبرانی نوشته شده باشد، اما فعلاً ترجمه حبشی آن در دست است و ذکر حوادث عام خدای تعالی را می‌نماید (فضایلی، ۱۳۸۴: ۳۹۶).

و نیز در کتاب *علم در اسلام* سه هرمس را معرفی می‌کند:

«نخستین هرمس را ادریس پیغمبر پیش از طوفان نوح می‌دانستند که در مصر می‌زیست و اهرام را او ساخت. دومی را بابلی می‌نامیدند که پس از طوفان در بین‌النهرین می‌زیست و تجدید حیات علم را به او نسبت می‌دادند. سومی نیز در مصر پس از طوفان می‌زیست که بسیاری از دانش‌ها و حرفه‌ها را او به مردم آموخت. مسلمانان به این سه هرمس نه تنها به چشم بنیانگذار دانش کیمیا نظر می‌کردند، بلکه علم‌های نجوم و احکام نجوم و معماری و فنون دیگر و بالاخره فلسفه را نیز از آنان می‌دانستند. در منابع اسلامی نخستین هرمس پدر حکیمان (ابوالحکماء) نامیده شده است» (نصر، ۱۳۶۶: ۲۰۶).

در ادامه درجه هجدهم از برج حوت می‌خوانیم:

از جانب راست او برآید صورت آهو بره‌ای، از زِبَرِ تن، قُرطه پوشیده، بازوبند به زر و نقره و جواهر بر او کرده و این آهو بره گریخته باشد از عرشِ عُطارِد و از جانب چپ او دختری که هیچ شوی نداشته باشد و طفلی- از مردینگان ندیده- در چهل و نه هزار سال. و این دختری پاک و کریم و بزرگوار باشد، چنان‌که ارمیسا و دوایای یاد کرده است

1. Henoch
2. Hermes

از غلبه مرّیخ و مشتری بر او.

همراهِ نام پیامبران و حکمای درجه هجدهم برج حوت صور نجومی و حالات سیارات، چنان‌که ارمیسا و دوایای که از غلبه مرّیخ و مشتری بر دختری پاک یاد کرده‌اند وگریختن بره آهو از عرشِ عُطارِد، آمده است. درباره اَخنوخ و نام‌های دیگر آن در *مروج الذهب و معادن الجوهر* آمده است:

زندگانی لود هفتصد و سی و دو سال و وفاتش در ماه آزار بود. پس از او پسرش **اَخنوخ** بپا خاست که **ادریس پیمبر** صلی الله علیه و سلم بود. صابئین پندارند که وی هرمس بوَد و **هرمس به معنی عُطارِد** است و هم او ادریس بوَد که خداوند عزّ و جل در کتاب خویش خبر داد که او را به مکانی بلند بالا برده است. عمر او در زمین سیصد سال بود و بیش از این نیز گفته‌اند. او نخستین کس بود که درز نهاد و با سوزن بدوخت و سی صحیفه بر او نازل شد و پیش از آن بر آدم بیست و یک صحیفه و بر شیث بیست و نه صحیفه نازل شده بود که تهلیل و تسبیح در آن بود (مسعودی، ۱۳۴۴: ۳۱).

چنان‌که می‌بینیم مسعودی به باورهای قومی اشاره می‌کند که اَخنوخ را هرمس می‌پندارند و هرمس را عُطارِد. یعنی آنان نام یکی از سیارات را بر ادریسِ پیامبر نسبت می‌دهند. در سطرهای بعد گستره باورهای قوم صابی که در متن و نگاره‌های تنکلوشا پنهان شده توضیح داده خواهد شد. در درجه هجدهم برج حوت نام خَنوخا در کنار شماری از نام‌های دیگر آمده است. روشن است که خَنوخا همان حضرت ادریس(ع) است و ساما، آدمی، دوایای، ارمیسا، کوماسی، ابقایاص و برتوقا نیز در شمار حکیمان و پیامبران پیشین قرار می‌گیرند.

واژه‌های هیکل، بت، لوح، سیارات و ستارگان و ارتباط با باورهای قوم صابی

در تنکلوشا نمودهایی از واژه بت، واژه هیکل، نام سیارات به عنوان بت، خورشید و ماه، و لوح مشاهده می‌شود.

الف) واژه بت و صورت بصری آن

بت که در تنکلوشا از آن به‌کرّات یاد شده، با جنسیت و الوان گوناگون توصیف می‌شود؛ مانند بت مسین، بت از چوب شمشاد، آبنوس و ساج، بت سیمین، بت از سنگ

سیاه، بت از سنگ سفید و سیاه و پیسه. گاهی بت، صفت سیارات را بر خود می‌گیرد، مانند بتِ مرّیخ، بتِ مشتری، و بتِ عُطارِد.

ب) واژه هیکل و هیاکل، و صورت بصری آن

ابوالفضل مصفی (۱۳۶۶) در صفحه ۸۶۸ *فرهنگ اصطلاحات نجومی* هیاکل را این‌گونه معرفی می‌کند:

جمع هیکل، به معنی کواکب سیاره، به اعتقاد اصحاب هیاکل و ستاره‌پرستان و صابیه. نزد ایشان هیاکل، وسایط میان خدا و خلق‌اند. همراه با این اعتقاد بیوت و منازل و مطالع و مغارب و اتصالات هر یک را معلوم می‌کردند.

در فرهنگنامه‌های عمومی نیز هیاکل جمع هیکل و به معنی بتکده و جایگاه پرستش بت آمده است. در نگاره‌های *تنکلوشا* هیکل‌ها عمدتاً فضاهای چهارگوشی هستند که برخی از آنها گنبد و مقصوره و تزئیناتی دارند. نمونه‌هایی از آن درجه بیست و سوم برج دلو است، که هیکل ماه را که پنج کس در آن نشسته‌اند، توصیف می‌کند. و نیز درجه بیست و سوم برج جدی که صورت هیکلی از هیاکل مرّیخ و درجه سی‌ام برج قوس است که صورت هیکلی بزرگ که در آن بتان مشتری قرار دارند و مردمان در این هیکل نماز و تسبیح و تقدیس می‌کنند و بخور می‌سوزند و تضرّع می‌کنند و به انواع قربان‌ها تقرّب می‌جویند را بیان می‌کند.

در نوشته‌های *تنکلوشا* همواره نام سیارات بر هیاکل همراه شده است، مانند هیکل مریخ، هیکل مشتری. در نگاره‌های تنکلوشا این هیاکل، مظهر بصری جایگاه سیارات بر روی زمین است که با نشانه‌ای چهارگوش نشان داده شده‌اند.

ج) نام سیارات بر مظاهر انسانی بت

در برخی درجات *تنکلوشا* بت به هیئت انسان نقاشی شده و با نام‌های سیارات چون مشتری، زحل و عُطارِد آمده است. در درجه بیست سنبله، عُطارِد بر صورت مردی بزرگ معرفی و نقاشی شده است. در درجه سی‌ام میزان زحل در صورتِ بزرگی خویش و درجه هفتم قوس بر اساس متن صورتِ مشتری به نیکوترین وجهی، معرفی شده است. گاهی نیز پیشوندی بر نامِ سیاره آمده است، مانند رسولِ مشتری، رسولِ زحل، و رسولِ ماه.

د) خورشید و ماه

در برخی از درجات تنکلوشا واژه خورشید و ماه، چون صورت آفتاب و بت آفتاب و بیان تصویری آن مشاهده می‌شود.

نمونه‌هایی از آن درجه نوزدهم برج میزان است که در آن مردی جوان بر پای ایستاده رو به مشرق نماز می‌گزارد و بر آفتاب دعا و تضرّع می‌کند. درجه سی‌ام برج جدی مردی برابر آفتاب ایستاده و تضرّع می‌کند و نماز می‌کند بدو و می‌خواهد علت‌ها از تن او برگیرد. درجه نوزدهم برج حوت مردی ایستاده از سی سال باز و آفتاب را نماز می‌کند و ننشیند و نخسبد و نه خم شود.

ه) لوح

لوح‌های تنکلوشا دفتر و حکمت‌نامه ثبت سرنوشت پیشینیان است. لوح‌ها و تخته‌ها شکل واحد مستطیلی و یک دسته دارند، ولی جنس آنها متفاوت است. در متن‌ها جنس آن توصیف می‌شود و در نگاره مربوط به آن با نقش و رنگ بیان می‌گردد. سطح لوح به سه طریق تعریف شده است: ساده، دارای نقش، دارای خط و نوشته.

در یکی از لوحه‌ها که در درجه نوزدهم برج حوت نقاشی شده، سراسر لوح کلماتی از جمله «اله آلهه» نوشته و تکرار شده است. در توصیف مطالب روی آن آمده است که بر روی لوح، علم بودنی‌ها تا آخر نوشته و از سر آغاز کرده است.

درجاتی از *تنکلوشا* که به این عنصر پرداخته عبارت‌اند از: درجه نوزدهم از برج اسد، لوح‌های پر قِصّه از اخبار بزرگان را نشان می‌دهد. درجه بیست و هشتم از برج اسد، لوحی سیمین بر او به زر شرح حال آن کس که زمانه از او برگردد، نوشته و درجه دوازدهم از برج سنبله، تخته‌های چوبین بر ایشان نوشته حکمت و علومِ غامضِ با منفعت و علم فلسفه و معرفت داروها، سنگ پاره‌های بزرگ در آنها نقش کرده علم‌ها و احکام و علم نجوم و اسرار فلک و افعال ستارگان. درجه بیستم از برج سنبله، تخته زمرّد بر او از زرِ محلول نوشته حکمت اولین و آخرین. درجه چهاردهم از برج سرطان، صورت دفترهای اخبار پیشینگان به زر صورت کرده.

ه) نمود لوح	د) نمود پرستش آفتاب	ج) نمود سیاره زحل	ب) نمود هیکل ماه	الف) نمود بتان

تصویر ۱. نمونه‌های از اجزای پرستش و پرستشگاهی در تنکلوشای۱۰۷۴ ه.ق.

بررسی این اجزا نشان می‌دهد که تنکلوشا باورهای مردمانی را به تصویر کشیده است که بت‌پرست، آفتاب‌پرست، و سیاره‌پرست بوده‌اند. آنان نیازهای خود را با تضرّع به درگاه بتان و سیارات طلب می‌کردند. در تنکلوشا نامی از آن قومِ سیاره پرست نیامده است، اما نشانه‌هایی چون اسامی خاص و عناصر پرستشگاهی وجود دارند. برای آگاهی از سابقه موجودیت چنین قومی در گذشته، به مطالعه مصداق‌های تاریخی پیش از اسلام و نیز سده‌های اولیه اسلام می‌پردازیم.

در سطور گذشته حین بررسی نام خَنوخا و شماری از نام‌های دیگر حکیمان در درجه هجدهم برج حوت و با ارجاع به توضیحات مسعودی مورّخ اوایل قرن چهارم هجری که در خصوص عقاید صابئین که اَخنوخ یا خَنوخا را عُطارد می‌پندارند، نشانه‌ای از صابی بودن تنکلوشا عیان می‌گردد. از سویی دیگر آنچه «حمزه بن حسن اصفهانی» در خصوص آغاز بت‌پرستی و ارتباط آن با صابئین در *تاریخ پیامبران و پادشاهان* آورده است، توجه برانگیز است:

پرستش و صورتگری بت‌ها در روزگار طهمورث ایجاد شد، بدین‌سان که گروهی از مردم عزیزان خود را از دست دادند، آنگاه برای تسکین دردهای خود مجسمه‌هایی همانند مردگان خود بساختند و مدتها گذشت و پرستش مجسمه‌ها در نظر ایشان جلوه‌گر آمد و به پرستش آنها به عنوان اینکه ایشان واسطه میان ایشان و خداوند و مایه تقرّب‌اند، پرداختند. و نیز در روزگار طهمورث روزه برقرار شد، بدین‌سان که گروهی درویش از پیروان کسی به نام بوداسف آن را مقرّر کردند و سبب آن بود که طعام، دشوار به‌دست می‌آمد، ایشان روز را در گرسنگی به سر می‌بردند و سپس آبی برای سدّ رمق

می‌خوردند. روزگاری بدین کار خو گرفتند و سرانجام آن‌را فریضه دینی و پرستش خدا برشمردند. این گروه را کلدانیان خواندند و ایشان خود را در دوره اسلام صابئین نامیدند (اصفهانی، ۱۳۴۶: ۳۱).

صابئین

قرآن کریم در سه جا از صابئین یاد می‌کند:

آیه ۶۲ سوره بقره، آیه ۶۹ سوره مائده و آیه ۱۷ سوره حج.

ابو منذر هشام بن محمد کلبی (متوفی ۲۰۴هجری) در *کتاب الاصنام*، صابئین را سه گروه معرفی می‌کند:

الف) دسته‌ای از اعراب مشرک مکه که پیش از ظهور اسلام در کیفیت عقاید مشرکانه ایشان تحول پیدا شده بود و به توحید نزدیک می‌شدند. این قوم همان کسانی بودند که در قرآن کریم صابئین خوانده شده و در ردیف یهود و نصاری در آمده‌اند.

ب) صابئه حرّانی: بقایای مذاهب یونانی و رومی که در شهر حرّان در ساحل رودخانه فرات به جهات متعددی در قبال کیش عیسوی مقاومت کردند و تا دوره اسلام باقی ماندند و چون از طرف مأمون به پیروان آنان تکلیف شد که به یکی از ادیان کتابی بپیوندند، کلمه صابئین را برای خود برگزیدند.

ج) صابئین بین‌النهرین: خود را پیروان مذهب یحیی بن زکریا می‌دانند (کلبی، ۱۳۶۴: ۷).

باورها و اعتقادات صابئین حرّانی و ارتباط آن با تنکلوشا

سابقه این قوم به پیش از اسلام باز می‌گردد. مقرّ اصلی آنان شهر باستانی حرّان در جنوب شرقی ترکیه بوده است. این شهر مرکز صابئین بت‌پرست و ستاره‌پرست بوده است و در آن معابد و هیاکل صابئین بنا شده بود. «آخرین معابد صابئین با استیلای مغول در میانه سده دوازدهم میلادی تخریب شد. در سال۷۴۴ مروان دوم حرّان را به عنوان پایتخت امویان بنا کرد» (Peterson, 1999: 108).

صابئین دو گروه‌اند، گروه اول به هیکل‌ها اعتقاد دارند و ستاره‌پرست هستند و

می‌پندارند که آیین خویش را از عاذیمون کـه همـان شـیث پیـامبر اسـت، گرفتـه‌انـد و عاذیمون خود نیز آن را از اَخنوخ که همان هرمس هرمسان است گرفته است.

گروه دوم به پیکره‌ها و اصنام اعتقاد دارند و بت‌پرست هستند. مـی‌پندارنـد کـه بتهـا صورت‌های روحانی ستارگانند.

محمد جواد مشکور (۱۳۶۱) در صفحه ۱۲۹ *هفتاد و سه ملت* به نقل از *الملل والنحـل* شهرستانی، اصحابِ اشخاص را که صابئین به آن توجه داشتند، چنین معرفی می‌کند:

ایشان گفتند چون به جهت غروب ستارگان دسترسـی بـه هیاکـل سـیارات مشـکل است، لذا برای تقرّب به خداوند توسـط روحانیـات، بایـد اشخاصـی را بـه ماننـد هیاکـل ستارگان سبعه از آهن و فلزات و سنگ و چوب و چیزهای دیگر بسازیم و با پرستش آنها خود را به خداوند آسمان نزدیک کنیم، از این جهت بت‌هایی را تراشیده آنهـا را خـدایان خویش خواندند و به پرستش آنها پرداختند و آنهـا را در پـیش خداونـد بـزرگِ آسـمان شفیع و میانجی خویش قرار دادند.

این نویسنده در ادامه اصحاب هیاکل را نیز چنین معرفی می‌کند:

پیروان روحانیت می‌گفتند که جهان را کردگـاری حکـیم و فرزانـه اسـت و از نشـان حوادث به‌دور است و ما از وصول به معرفت جلال او عاجزیم و از ایـن جهـت بـه توسـط واسطه‌هایی که روحانیات پاک و مقرّب درگاه اویند به او تقـرّب جـوییم. اینـان سـیارات هفتگانه را واسطه بین خود و خداوند پنداشته، هیاکل و خانه و منازل آنها را در آسـمان یافته و طلوع و غروب آنها و طبایعشان را شناختند و هیاکل آنهـا را پرسـتیدن گرفتنـد. طلسمات و انگشتری‌ها و عزایمی را به نام آنها ساختند و برای کشف اسرار آن سـتارگان، به آموختن سحر و کهانت و تنجیم پرداختند.

مظهر اعتقادات صابئین در هر دو قسم «اصحاب هیاکل» و «اصحاب اشخاص» در یکی از درجات تنکلوشای ۱۰۷۴ ه.ق. این‌گونه جلوه‌گر می‌شود:

برآید در این درجه صورت هیکلی بزرگ در او بتان مشـتری در روز عیـد مشـتری و مردمان در این هیکل نماز و تسبیح و تقـدیس مـی‌کننـد و بخـور مـی‌سـوزند و تضـرّع می‌کنند و تقرّب می‌جویند به انواع قربان‌ها و از جانب راست او مشکد یعنی بت‌تـراش از سنگ رخام بتی می‌تراشد به صورت زنی از جهت زن پادشاه تـا در سـرای خـویش نگـاه

می‌دارد و بر او نماز می‌کند با ملک و حاشیه او و از جانب چپ او محرابی ساخته و نگین‌ها در او نشانده و تماثیل عجیب به‌کار برده در او تنی از عاج پاکیزه و نیکو صورت و تمام کار.

صابئین هیاکلی برای پرستش سیارات و بتان ساخته بودند، اما اکنون تقریباً اثری از آنها باقی نمانده است. توصیف آنها در منابع ما را با معماری آن هیاکل آشنا می‌سازد. ابو معشر بلخی (۱۷۱-۲۷۲ق.) که در زمان مأمون می‌زیست، در*کتاب الالوف و کتب فی بیوت العبادات*، درباره معابد روی زمین نوشته است: این کتاب از میان رفته است، اما در برخی منابع مطالبی از آن آمده است؛ از جمله مطالب ابوریحان بیرونی در *آثارالباقیه* است که می‌نویسد:

از برای صابئین هیاکل و اصنام به اسماء شمس با اشکال معلومه بوده چنان‌که ابومعشر بلخی در کتابش که به بیوت عبادات موسوم است، ذکر کرده، مثل هیکل بعلبک که از برای صنم شمس بوده و هیکل حرّان که منسوب به قمر بوده (بیرونی، ۱۳۶۳: ۲۹۵).

یکی از کامل‌ترین توصیفات از هیاکل صابئی نوشته‌های شمس‌الدین محمدبن ابی طالب انصاری دمشقی (متوفی ۷۲۷ق.) در *نخبه الدهر فی عجائب البرّ و البحر* (۱۳۵۷: ۵۸-۶۹) است. دمشقی معتقد است که صابئین دو قسم‌اند. قسمی قائل به هیاکل هستند و آنها عبادت کنندگان ستارگان هستند و قسمی قائل به اشخاص هستند و آنها عبادت کنندگان بت‌ها هستند. مورّخان دیگر نوشته‌های خود را به وی ارجاع داده‌اند. منتخبی از توصیفات دمشقی از هیاکل صابئین بدین شرح است:

هیکل زحل: ساختمانی شش ضلعی با سنگ‌ها و پرده‌های سیاه دارد و در آن صورت زحل، همانند مردی سیاه شبیه به هندوان برپا ایستاده است که در میان دست‌هایش تبری قرار دارد.

در میانه هیکل کرسی‌ای است بر جایگاهی مخصوص که زیر آن جایگاه، پله‌ای گرد و گسترده‌تر از خود جایگاه قرار دارد و زیر آن پله نیز پله پهن‌تری واقع است تا نه پله و بر روی آن کرسی، بتی از سرب یا سنگ سیاه که تمثالی از زحل است قرار دارد.

هیکل مشتری: سه گوشه است و سقف و بالای آن نیز همچون زاویه‌های دیواره‌هایش باریک و تیز است و از سنگ سبز بنا شده است. دیواره‌هایش به روغنی سبز مالیده گردیده و پرده‌هایش نیز از حریر سبز است. در میانه این هیکل جایگاهی است بر بالای هشت پله که بر روی آن بتی از قزدیر یا از سنگ قرار دارد و به مشتری منسوب است و این هیکل، پرده‌دارانی داشته که همواره در حال ستایش و پرستش بوده‌اند.

هیکل مریخ: چهار گوشه است و با روغن‌ها و پرده‌های سرخ رنگین است و در آن جنگ افزارهای گوناگونی آویز شده است. در میانه آن جایگاهی است بر زِبَرِ هفت پله که بر روی آن بتی آهنین قرار دارد و به یک دست آن بت شمشیری و به دست دیگرش سری با موی، آویخته شده که شمشیر و سر هر دو خونین است.

هیکل عُطارد: شش گوشه‌ای در میان مربعی است که دیوارهایی نقاشی شده به پیکره‌های کودکانی زیباروی دارد که قلم‌هایی سبز و لوحه‌هایی مانند فرمان، نگاشته در دستهایشان گرفته‌اند. در میانه هیکل عطارد کرسیی بر زِبَرِ چهار پله گرد قرار دارد.

هیکل ماه: پنج گوشه با بالایی باریک و تیز است. در این هیکل نوشته‌هایی زرین و سیمین و لوحه‌هایی طلایی و نقره‌ای و یا اندود به آنها بسیار یافت می‌شد. در میانه هیکل کرسی‌ای است که بر زِبَرِ سه پله قرار گرفته و بر آن بتی از نقره درست شده است.

اگرچه اکنون از هیاکل هفتگانه سیارات که دمشقی آنها را به تفصیل بیان نموده، نشانی نیست، صورت توصیفی بت‌ها و هیکل‌های سبعه زحل، مشتری، مریخ، عطارد، ماه، خورشید، و زهره در دو وجهِ متن و نگاره‌های تنکلوشای ۱۰۷۴ق. باقی است.

«صابئین هفت ستاره را «ارباب الهه» گویند؛ و حضرت حق را -سبحانه و تعالی- «رب الارباب» و«اله الالهه» خوانند و بعضی«آفتاب» را اله الالهه، و رب الارباب گویند» (هاشمی عباسی به نقل از شهرستانی، ۱۳۵۸: ۶۴).

مظهر اعتقادات صابئین در «پرستش آفتاب» و تکرار عبارت « اله الآلهه» بر لوح در یکی از درجات تنکلوشا چنین است:

مردی ایستاده از سی سال باز و آفتاب را نماز می‌کند و ننشیند و نخسبد و نه خم شود و از جانب چپ او لوحی کرمانی در او علم بودنی‌ها تا آخر نوشته و از سر آغاز کرده (تصویر۲).

تصویر۲. نمای نزدیک از نگاره لوحِ دارای نوشته در بخشی از درجه نوزدهم برج حوت

نتیجه‌گیری

۱. با اینکه ظاهراً *تنکلوشای* ۱۰۷۴ه.ق. موزه رضاعباسی اکنون تنها نسخه مصوّرِ موجود است، اما با عنایت به اندک منابع کهن که در آنها به وصف نگاره‌های تنکلوشای مصوّر پرداخته شده، یقین حاصل می‌شود که *تنکلوشای* ۱۰۷۴ه.ق. یگانه نسخه نگاره‌دار نبوده، بلکه نسخه یا نسخه‌هایی از آن وجود داشته که اساس الگوبرداری نگاره‌های *تنکلوشای* ۱۰۷۴ه.ق. قرار گرفته است.

۲. از طرف دیگر روشن می‌شود که *تنکلوشا* کتابی است که در آن هر دو قسم باورهای قوم صابی دیده می‌شود؛ اولی «اصحاب هیاکل» (پرستندگان کواکب) نامیده می‌شوند، و جلوه آن را در تنکلوشا هنگام بیان صور و نشانه‌ها و جایگاه پرستش سیارات و ستارگان نظیر ماه، زحل، و هیاکل آنها، می‌بینیم. باورهای قسم دوم از قوم صابی که قائل به «اصحاب اشخاص» (عابدان بتان) هستند، در انواع بتان تنکلوشا نمود یافته است.

از مطالعه متن و نگاره‌هایی که به تبعیت از متن کشیده شده‌اند، چنین برمی‌آید که مضمون *تنکلوشا* باورهای صابئین را که سابقه آنان به پیش از اسلام باز می‌گردد، توصیف کرده است.

منابع

قرآن کریم
ابن قفطی (۱۳۷۱) تاریخ الحکماء، ترجمه بهین دارایی، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
اصفهانی، حمزه بن حسن (۱۳۴۶) تاریخ پیامبران و شاهان، ترجمه جعفر شعار، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
بیرونی، ابوریحان (۱۳۶۳) آثارالباقیه، ترجمه اکبر دانا سرشت، تهران، مؤسسه امیرکبیر.
تفضلی، احمد (۱۳۷۶) تایخ ادبیات پیش از اسلام، تهران، سخن.
حائری، عبدالحسین (۱۳۴۶) فهرست کتب خطی کتابخانه مجلس شورای ملی، تهران.
دمشقی، شمس‌الدین محمدبن ابی طالب انصاری (۱۳۵۷) نُخبه الدّهر فی عجائب البرّ و البحر، ترجمه حبیب طبیبیان، تهران، فرهنگستان ادب و هنر ایران.
رضازاده ملک، رحیم (۱۳۸۴) تنکلوشا، تهران ، مرکز نشر میراث مکتوب.
رضی، هاشم (۱۳۷۱) گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان، تهران، بهجت.
فضایلی، سودابه (۱۳۸۴) فرهنگ غرایب، جلد۱، تهران، افکار.
قاسملو، فرید (۱۳۸۳) «تنگلوشا» در دانشنامه جهان اسلام، جلد هشتم، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران، بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.
کرامتی، یونس (۱۳۸۷) «تنگلوشا» در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد شانزده، زیر نظر کاظم موسوی، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
کلبی، ابومنذر هشام بن محمد (۱۳۶۴) کتاب الاصنام، ترجمه محمدرضا جلالی نائینی، تهران، نشر نو.
مسعودی، علی بن حسین (۱۳۴۴) مروج الذّهب و معادن الجوهر، ترجمه ابوالقاسم پاینده، ج۱، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
مشکور، محمد جواد (۱۳۶۱) هفتاد و سه ملت، تهران، مؤسسه مطبوعاتی عطائی.
مصفّی، ابوالفضل (۱۳۶۶) فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی، تهران، مؤسسه تحقیقات و مطالعات فرهنگی.
نصر، حسین (۱۳۶۶) علم در اسلام، ترجمه احمد آرام، تهران، سروش.
هاشمی عباسی، مصطفی بن خالقداد (۱۳۵۸) توضیح الملل، ترجمه کتاب الملل و النحلِ ابوالفتح محمدبن عبدالکریم شهرستانی، ترجمه محمد رضا جلالی نائینی، جلد۲ ، بی‌جا.
همایونفرخ، رکن‌الدین (۱۳۵۷) تنگ لوشا یا صوَر دَرَج، تهران، دانشگاه ملی ایران.

Peterson, A. (1999) Dictionary of Islamic Architecture, london, Routledge.