بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی

شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
مدیر نشریات علمی: سیدابوالفضل موسویان
دستیار علمی: دکتر زینب صابرپور و دکتر مصطفی گرجی
ویراستار: دکتر محمد محمودی
حروفچینی و صفحه‌آرایی: مریم بایـه
مترجم: دکتر آتوسا رستم‌بیک تفرشی
کارشناسان: مریم بایـه و بهاره رنجبر

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 مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
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 ۸۵/۰۹/۲۵ 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: j.literature@ihss.ac.ir *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۹۰۰۰۰ 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

- **چشم‌اندازهای حکمی «آفرینش عالم» در شاهنامه** ۱
  طیبه گلستانی/ محمود مدبری/ محمدرضا صرفی
- **تحلیل ساختار اسطورهٔ «گیومرد» بر اساس نظریهٔ لوی استروس** ۲۷
  رحمان ذبیحی/ پروین پیکانی
- **مواجهه با «دیگری» در هجویات انوری** ۵۱
  رضا زرین‌کمر/ مرتضی محسنی
- **تحلیل شیوه‌های گیراسازی زبان در مقالات شمس** ۷۱
  مهدی محبّتی
- **نقد ترجمهٔ محمد الفراتی از اشعار حافظ (بررسی موردی دو غزل ۴۵۴ و ۴۸۶)** ۹۹
  فاطمه سرپرست/ محسن سیفی/ عباس اقبالی/ رضا شجری
- **گفتمان‌های رایج روزگار سهروردی و برساخت روایی مونس‌العشاق** ۱۲۱
  غلامرضا شمسی/ پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی
- **احمد جام و تذکره‌نویسان در حکایتی از جنگی دست‌نویس و «مقامات ژنده‌پیل»** ۱۴۳
  مریم زمانی
- **الهام‌بخشی شاعران شیراز (سعدی و حافظ) به اشعار روسی** ۱۶۳
  مرضیه یحیی‌پور/ جان‌اله کریمی‌مطهر

داوران این شماره

دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور/ استاد دانشگاه شهید بهشتی
احمد امیری خراسانی/ استاد دانشگاه باهنر کرمان
دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر حکیمه دبیران/ استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر محمدرضا صرفی/ استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر مصطفی گرجی/ استاد دانشگاه پیام نور
دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سجاد آیدنلو/ دانشیار دانشگاه پیام نور ارومیه
دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی/ دانشیار دانشگاه مازندران
دکتر ابراهیم خدایار/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مریم شعبانزاده/ دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر مهدی محبتی/ دانشیار دانشگاه زنجان
دکتر سید علی سراج/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر سهیلا صلاحی‌مقدم/ استادیار دانشگاه الزهراء
دکتر یحیی عطایی/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر حمیدرضا عظیمی/ استادیار دانشگاه تهران
دکتر سهیلا فرهنگی/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر حسین یزدانی/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر لیلا حق پرست/ دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۲۵-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

چشم‌اندازهای حکمی «آفرینش عالم» در شاهنامه

طیبه گلستانی *
محمود مدبری **
محمدرضا صرفی ***

چکیده

معمّا و مفهوم پیچیدهٔ خلقت در جای‌جای زندگی و تفکّر و تخیّل بشر قابل مشاهده است. هنر و ادبیّات، بستری مناسب برای بازتاب و به نمود درآمدن چنین مسئلهٔ شگفتی است. حکیم ابوالقاسم فردوسی، شاعری است که در دورهٔ اوج شکوفایی تمدّن اسلامی و شکل‌گیری مکاتب کلامی اشعری و معتزله و شیعه چشم به جهان گشود و کاخ نظم خود را با خرد و اندیشیدن دربارهٔ خدا، انسان و هستی پی افکند. مقالهٔ حاضر با وارسی اصول و چارچوب حکمی و فلسفی مهمی (همچون: آغاز خلقت، حدوث یا قدم جهان هستی، مادهٔ اوّلیهٔ آفرینش و مراتب آفرینش) که دربارهٔ آفرینش عالم در عصر فردوسی وجود داشته است، بخش «گفتار اندر آفرینش عالم» شاهنامه را تحلیل می‌کند تا روشن شود آیا تفکّرات رایج عصر فردوسی در بیان او دربارهٔ آفرینش عالم بازتاب داشته است یا نه. مشاهده خواهد شد که تفکّرات حکمی و فلسفی ایرانیان باستان و فیلسوفان اسلامی چنان با یکدیگر همنشین شده‌اند که نمی‌توان فردوسی را در قلمرو گفتمان یا اندیشه‌ای خاص محصور کرد؛ بلکه او نمایندهٔ تفکّرات حکیمانهٔ «اسلام ایرانی» در روزگار خویش است.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، فلسفه، کلام، حکمت، آفرینش.

---

* نویسندهٔ مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان
Golestani.tayebeh@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان modaberi201@yahoo.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان m-sarfi@yahoo.com

مقدمه

از روزگاران کهن، «آغاز و چگونگی آغاز هستی» ذهن انسان را به خود مشغول کرده بود.

از آنجا که انسان همواره بر اساس کشش فطری خود سعی داشته تا از اسرار آفرینش جهان مطلّع گردد و حقایق را از خیالات بازشناسد، پیوسته می‌اندیشید و این کشش فطری، فلسفه و حکمت را که همان شناخت حقایق موجودات است، به وجود آورد. از این روست که تاریخ فلسفه و حکمت با تاریخ تفکّر بشر توأم است.

ایران، از جمله سرزمین‌هایی است که همچون هند، مصر، یونان و... دارای پیشینهٔ تاریخی پربار در زمینهٔ فلسفه و حکمت است. بدیهی است، تأثیر اندیشهٔ حکمای باستان در فلسفه و حکمت ایران و جهان، انکارناپذیر است امّا با طلوع خورشید اسلام در ایران، فلسفه و حکمت جانی تازه گرفت.

فردوسی در عصر شکوفایی علم و تمدّن و فلسفه اسلامی چشم به گیتی گشود و در دوره‌ای زیست که دورهٔ فعالیّت مکاتب کلامی اشعری و معتزله و شیعه و دورهٔ بنیانگذاری فلسفهٔ اسلامی بود. بدیهی است که حال و هوای چنین عصری در پرورش فکری حکیم طوس تأثیرگذار باشد.

اهمیّت و ضرورت پژوهش

یکی از مسائلی که متکلّمین و فلاسفه دربارهٔ آن به بحث و مناظره پرداخته‌اند، کیفیّت پدید آمدن عالم است. گاه بینش مردم یک سرزمین در آثار شاعران بازتاب می‌یابد. شاهنامه نیز یکی از آثاری است که بینش و حکمت ایرانیان را به تصویر می‌کشد. بنابراین توجّه به چنین اثر عظیمی برای آشنایی با تفکّر و فرهنگ سرزمین کهن ایران، ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که به آفرینش عالم در شاهنامه به طور کلی یا به یکی از مباحث آفرینش عالم اشاره دارد، بدین ترتیب است:

«جهان‌شناسی شاهنامه» (خالقی مطلق، ۱۳۷۰: ۵۵-۷۰) به مراتب آفرینش در شاهنامه اشاره دارد و نویسنده بر تأثیر اندیشه‌های فلسفی در بینش فردوسی تأکید دارد؛ امّا مبانی فلسفی اندیشه‌ها را کامل بررسی و تحلیل نکرده است.

«بینش فلسفی و اخلاقی فردوسی» (میلانیان، ۱۳۸۱: ۱۰۸) به برتری انسان در مجموعهٔ آفرینش اشاره می‌کند و بیشتر بر خرد و اخلاق انسانی تأکید دارد.

در مقالهٔ «تطبیق دیباچه شاهنامه با متون زرتشتی» (محمدی، ۱۳۸۶: ۱۳۵-۱۴۴) هر چند نویسنده به بازتاب اندیشه‌های یونانی، افلاطونی و اسماعیلی در شاهنامه معتقد است، امّا بیشتر به اندیشه‌های زرتشتی در باب عالم هستی اشاره دارد.

«نگاهی تازه به مقدّمهٔ شاهنامه» (زریاب خویی، ۱۳۸۹: ۱۷-۲۸) به بازتاب اندیشه‌های اسماعیلی در باب خدا و جهان هستی در شاهنامه اشاره کرده است.

«جایگاه اندیشه‌های کلامی و حکمی فردوسی در شاهنامه» (پایان نامهٔ دکتری اردستانی رستمی، ۱۳۹۰) بازتاب مباحث کلامی و حکمت عملی را در شاهنامه مورد بررسی قرار می‌دهد و به مبانی حکمت نظری اشارات چندانی ندارد.

تفکّر زروانی دربارهٔ آفرینش، در مقالهٔ «بازتاب اسطورهٔ آفرینش آیین زروانی در داستان اکوان دیو» (شعبانلو، ۱۳۹۱: ۹۶-۱۱۵) مورد بررسی قرار گرفته است و نویسنده معتقد است، داستان اکوان دیو بر بنیاد سه بخش آفرینش در باورهای زروانی است.

در «نقد تطبیقی اسطوره آفرینش در شاهنامه فردوسی و مهابهاراتا هندی» (پاکرو، ۱۳۹۱: ۳۹-۶۰) نویسنده بدین نتیجه می‌رسد که مبدأ آفرینش و صفات پروردگار در شاهنامه و مهابهاراتا شباهت زیادی به یکدیگر دارد.

مقالهٔ «یاقوت سرخ؛ خرد، آتش میانجی و جان» (اردستانی رستمی، ۱۳۹۳: ۱-۲۴) به باورهای ایرانی و اسماعیلی دربارهٔ آفرینش آسمان اشاره دارد.

قابل ذکر است، هیچ یک از پژوهش‌های مذکور، گفتار فردوسی دربارهٔ «آفرینش عالم» را به طور کامل از منظر حکمت نظری و اندیشه‌های کلامی مورد بررسی قرار نداده است. سعی جستار حاضر بر این است در آغاز، اندیشه‌ها و پیشینهٔ فکری مربوط به آفرینش در اساطیر و کلام و فلسفه را ذکر کند و سپس بازتاب این اندیشه‌ها را در

مبحث آفرینش عالم، مورد واکاوی قرار دهد. در پایان مشاهده می‌شود که حکمت ایرانی، مشّائی، اخوان الصفا و اسماعیلی چنان به هم پیوند خورده‌اند که نمی‌توان اندیشهٔ فردوسی را به یکی از آنها محدود کرد زیرا هر کدام از منظر خود تماشایی است و یادآور سخن هانری کربن است که ایران زمین فقط یک ملّت و یک امپراطوری نبوده، بلکه کانون معنویّت و تاریخ ادیان است (ر.ک: شایگان، ۱۳۹۴: ۲۰).

بحث

در بسیاری از اساطیر، سخن از آغاز هستی به میان می‌آید. در واقع، «اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت» است؛ یعنی می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴).

آغاز آفرینش در اساطیر

در اساطیر اغلب سرزمین‌ها، جهان از دل بی‌نظمی به وجود آمده است. در اساطیر یونانی حتی خدایان نیز از دل آشفتگی و بی‌نظمی (خائوس=khaos) به وجود آمدند (ر.ک: پلودن و دیگران، ۱۳۵۱: ۹). همچنین در اساطیر چین (ر.ک: فرّخی، ۱۳۵۸: ۱۱۴)، بابل (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۴۱۱)، مصر (ر.ک: ایونس، ۱۳۷۵: ۴۰) و هند (ایونس، ۱۳۷۵: ۴۰/ گئر، ۱۳۳۷: ۹۷-۹۸) می‌توان سکون، تاریکی و آشفتگی آغازین را مشاهده کرد. در آیین مانوی، تاریکی همان مادهٔ آشفته و نامنظم است که به قلمرو نور حمله می‌کند؛ سپس پادشاه نور نخستین انسان را می‌آفریند. (ر.ک: الیاده، ۱۳۷۳: ۱۳۳) در آیین زرتشتی نیز، نوعی سکون و تاریکی آغازین قابل مشاهده است. «هستی، آوردگاه دو مینو و دو گوهر است» (وحیدی، ۱۳۶۰: ۳۷) که برخورد دو نیروی نور و ظلمت موجب آغاز آفرینش می‌شود. از طرفی، برخی پژوهشگران، از اسطورهٔ آفرینش در یونان، هند (سرود ریگ ودا) و ایران (زادسپرم بند ۵۶ و ۵۷) مفهوم آفرینش از هیچ را دریافت می‌کنند (ر.ک: رضایی، ۱۳۸۳: ۹۷).

آغاز آفرینش از منظر فیلسوفان و متکلّمان مسلمان

اندیشمندان اسلامی با تکیه بر آیات قرآن، پدیدهٔ خلق جهان را به خدای یکتا نسبت

می‌دهند. خداوند جهان را به وجود آورد، نظم بخشید و حافظ آن خواهد بود.

در آیهٔ ۳۰ سورهٔ انبیا به جدا کردن آسمان و زمین از یکدیگر که یادآور آغاز نظم در جهان هستی است، اشاره شده است: «أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمٰوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ».

طبق قرآن، خداوند نه تنها خالق جهان هستی، بلکه حافظ آن نیز است: «اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَ هُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ» (زمر آیه ۶۲)

در اندیشه‌های اسلامی در بحث آغاز آفرینش، سه بینش «خلق از عدم»، نظریّهٔ «صدور و فیض» و نظریّهٔ «تجلّی» قابل بررسی است که به ترتیب در اندیشهٔ متکلّمان، فلاسفه و عرفا مشاهده می‌شود. متکلّمان اسلامی عالم را حادث زمانی می‌دانند و معتقدند که تنها یک قدیم وجود دارد و آن هم خالق عالم است. در حالی‌که فلاسفه عالم را حادث زمانی نمی‌دانند؛ زیرا باور به حدوث زمانی را منجر به باور به انقطاع فیض خداوند می‌دانند و می‌گویند تصوّر انقطاع فیض وجود یکتا، محال است و آغاز آفرینش، با فیضان وجود یکتا بوده است (ر.ک: شهرستانی، ۱۳۶۴/۲: ۴۸۵).

کسانی چون امام فخر رازی معتقد بودند: گرچه آیات قرآنی بر حدوث عالم دلالت دارد امّا اشاره‌ای بر حدوث زمانی عالم ندارد (ر.ک: الرازی، ۱۴۰۷: ۲۹). حکیم لاهیجی نیز تأکید می‌کند که احادیث معصومان(ع) بر حدوث زمانی یا قدم زمانی عالم اشاره‌ای ندارد (لاهیجی، ۱۳۷۲: ۲۳۹). به هر روی، جدال و کشمکش در موضوع حدوث و قدم عالم با نظریّهٔ حرکت و حدوث جوهری صدرالمتألهین به آرامش رسید.

مادهٔ اوّلیّهٔ جهان

اندیشمندان و دانشمندان بسیاری در اعصار مختلف به مادهٔ اوّلیّهٔ هستی اندیشیده‌اند و همچنان این مجهول شگفت، نامعلوم باقی مانده است. در باور برخی از اندیشمندان باستان، عناصر چهارگانه، مادهٔ اوّلیّهٔ هستی است. «امپدوکلس[1]» عناصر چهارگانه و «تالس» آب و «آناکسیمنس[2]» هوا و «هراکلیتوس[3]» آتش و «اپیکوروس[4]» و

1. Empedokles
2. Anaximenes
3. Herakleitos
4. Epikuros

«دیموکریتوس[1]» اتم (ر.ک: راسل، ۱۳۴۰: ۶۵) و فیثاغورثیان عدد را مادةالمواد آفرینش می‌دانند (ر.ک: همان: ۳۶ و ۶۵). افلاطون باور دارد که عالم از یک اصل هیولایی ساخته شده است و به نظر ارسطو نیز، آغاز وجود از «هیولای اولی» است. به نظر فلوطین، همهٔ موجودات فیضانی از مبدأ و مصوّر کل هستند. از طرفی، فیلون از جمله کسانی است که به مادهٔ اولیّه‌ای بدان گونه که دیگران برای عالم قائلند، باور ندارد و به آفرینش از «هیچ» معتقد است (ر.ک: همان: ۹۵- ۱۳۷).

ایرانیان باستان، به دو گونهٔ آفرینش مینوی و آفرینش مادی باور دارند. در آفرینش مینوی، اورمزد نخست «زمان درنگ خدای» را آفرید، سپس از روشنی مادی، تن آفریدگان را (ر.ک: فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۳۶). در تفکّر ایرانی، مادهٔ آغازین آفرینش مادی، آب و تخمهٔ مردمان و گوسپندان از آتش است (ر.ک: همان: ۳۹ و نیز ر.ک: میرفخرایی، ۱۳۶۶: ۲۹). از طرفی، از گفت‌وگوی بین اورمزد و زردشت در گزیده‌های زادسپرم، آفرینش از هیچ نیز استنباط می‌شود (ر.ک: زادسپرم، ۱۳۶۶: ۵۷).

متکلّمان اسلامی که معتقد به خلق عالم از عدم هستند، قائل به مادهٔ آغازینی برای عالم نیستند. در اندیشهٔ کلامی، خداوند با اراده و خواست خود و بدون هیچ مادهٔ اولیّه‌ای جهان هستی را به وجود آورده است (ر.ک: غزالی، بی‌تا: ۱۶/ ۱۵۰). اشاعره و معتزله معتقد به خلق از عدم هستند؛ با این تفاوت که معتزله باور دارند که «معدوم را می‌توان شیء نامید» (مکدرموت، ۱۳۶۳: ۲۶۰). «شیخ مفید» شیعی نیز معدوم را شیء می‌دانست؛ امّا معتقد بود که معدوم شیئی است که ماهیّت فردی (عین) آن نفی شده و صفت موجود در مورد او صدق نمی‌کند (ر.ک: شیخ مفید، بی‌تا: ۴۸ و مکدرموت، ۱۳۶۳: ۲۵۹). از نظر متکلّمان، هیچ چیزی نیست که چیزها از آن ساخته شوند؛ امّا خمیرمایهٔ عالم اجسام، از نظر اشاعره و معتزله ذرات تجزیه‌ناپذیر (جزء لایتجزی) است.

اسماعیلیّه نیز مانند دیگر متکلّمان، معتقد به آفرینش از هیچ هستند؛ امّا اسناد آفرینش همهٔ موجودات و اجسام را به خداوند درست نمی‌دانند، بلکه عقل را تمام کنندهٔ فاعل کلّی می‌دانند (ناصرخسرو، ۱۳۴۱: ۱۹۴).

فارابی اوّلین فیلسوفی است که نظریّهٔ «فیض» فلوطینی را در فضای اسلامی بسط

1. Democritos

داد. بر طبق نظریّهٔ فیض و صدور، ترتیب خلقت از عقول و کواکب و نفوس آغاز و با مادهٔ اولی و صورت و عناصر اوّلیه و موالید ثلاثه ادامه می‌یابد و انتهای این قوس نزول، انسان است. از نظر فلاسفه، مادةالمواد آفرینش «هیولای اولی» است. البته آنان هیولای اولی را از مبدعات می‌دانند که از لحاظ شأنی در بالاترین درجهٔ موجودات مادی قرار می‌گیرد و از نظر مراتب وجود عینی در پایین‌ترین مرتبه است (ر.ک: ابن سینا، ۱۳۶۰: ۳۲). از میان فلاسفهٔ مشّائی، «ابن رشد» گرچه به خلق از عدم باور ندارد امّا به دلیل گرایش ارسطویی خود، نظریّهٔ صدور واحد از واحد را مورد انتقاد قرار می‌دهد (ابن رشد، بی‌تا: ۳۷۴).

از دیدگاه اخوان‌الصفا، نخستین فیضی که از خداوند فیضان می‌یابد عقل فعال است. از عقل فعال، نفس کلی و از نفس کلی هیولای اولی فیضان می‌یابد و این جوهر بسیط روحانی، صور و اشکال مختلف را در زمان‌های مختلف از نفس کلی می‌پذیرد (ر.ک: اخوان‌الصفا، ۱۳۶۳: ۴۹).

مراتب خلقت

اوّلین مرتبهٔ خلقت از نظر فیلسوفان، عرفا و برخی از متکلّمان، آفرینش مجردات است. فلاسفهٔ مشّاء و برخی از متکلّمان (مانند اسماعیلیّان و اخوان‌الصفا و معتزله) اولین مخلوق خداوند را عقل می‌دانند (ر.ک: ناصرخسرو، ۱۳۴۱: ۹۴ و ابن سینا، ۱۳۶۰: ۳۲ و غزالی، بی‌تا: ۸/۸). ضمن این که چنین باوری در ایران باستان نیز وجود دارد. اوّلین امشاسپند که نمایه‌ای از خرد و روشنی است، بهمن نام دارد. در بندهش به «زمان درنگ خدای» نیز به عنوان نخست آفریده اشاره شده است.

به طور کلی در اندیشه‌های اسلامی به مواردی به عنوان اوّلین مخلوق خداوند اشاره شده است. از جمله می‌توان به قلم، لوح و قلم، لوح، یاقوت سبز، حقیقت محمّدیه، عقل، نور (ر.ک: الرازی، ۱۷/ ۱۴۲۵: ۳۱۹. نیز ر.ک: نسفی، بی‌تا: ۲۲۰ و ۳۹۸. نیز ر.ک: مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۱۰: ۳۱۴ و ج۱: ۹۷، ۱۰۹، ۱۵۷ و ج ۵۷: ۳۷۴. نیز ر.ک: زمانی قمشه‌ای، ۱۳۷۹: ۸۲-۸۵) آتش، آب، هباء، هوا (راسل، ۱۳۴۰: ۳۶) و هیولای کل (ر.ک: فارابی، ۲۰۰۲: ۵۲ـ۵۴ و ناصرخسرو، ۱۳۴۱: ۹۴ و ابن سینا، ۱۳۶۰: ۳۲) اشاره کرد.

بیان شد که متکلّمان و حتّی برخی از فلاسفه به آفرینش از هیچ باور دارند؛ با این تفاوت که برخی متکلّمان چون اشاعره، قائل به سلسله مراتب آفرینش نیستند و صدور

کثرات از واحد را منافی توحید نمی‌دانند. در مقابل، قائلان به صدور واحد از واحد معتقد به سلسله مراتب طولی آفرینش هستند. در این بینش، انسان در پایین‌ترین قوس نزول و ابتدای قوس صعود قرار می‌گیرد.

در نظام تفکّر شیعی، دوره‌های آفرینش جهان با خلق آب (همراه با هوا و گاز و کف) و پدید آمدن زمین از کف آن و آسمان از دود آن آغاز شده است. سپس آب‌های موّاج بر زمین آرام گرفته و به‌تدریج خشکی و کوه‌ها نمایان شده و با بارش باران چشمه‌ها و نهرها جوشیده و درختان و گیاهان روییده و سپس موجودات آبزی و خاکی پدید آمده است (ر.ک: نهج البلاغه، خطبه۱ و الشیخ الصدوق، ۱۳۷۲/۱: ۴۹۶ و المجلسی، ۱/ ۱۴۰۳: ۷۶).

به طور کلی، آن دسته از متکلّمان که خلق جهان را بدون وسایط می‌دانند، قائل به مراتب خلقت و فاصلهٔ زمانی بین مخلوقات نیستند. امّا قائلان به اصل علیّت و فیلسوفان، معتقد به مراتب وجود هستند. از نظر آنان سلسلهٔ وجود با صدور عقل، آغاز و پس از فیضان نفس به اجسام ختم می‌شود. در واقع، اجسام بسیط (آسمان (افلاک)، خاک، آتش، هوا، آب) بر اجسام مرکب (جماد، نبات، حیوان، انسان) تقدّم وجودی دارند (ر.ک: ابن سینا، ۱۳۶۳: ۹۲-۹۶ نیز ر.ک: ابن مسکویه، ۱۳۸۸: ۱۳۶- ۱۳۸).

آفرینش عالم در شاهنامه

فردوسی چون دیگر حکیمان ایران، خداوند را خالق و ناظم و مدّبر جهان می‌داند و در سخن خود به یگانگی خداوند اقرار دارد.

چو عنبر سر خامهٔ چین بشست — سر نامه بود آفرین از نخست
بر آن دادگر کو جهان آفرید — پس از آشکارا نهان آفرید
(فردوسی، ۱۳۷۵/۵: ۵۶۲)

خداوند هست و خداوند نیست — همه چیز جفتست و ایزد یکیست
(فردوسی، ۱۳۸۴/۶: ۵۵۸)

ازو گشت پیدا مکان و زمان — پی مور بر هستی او نشان
ز گردنده خورشید تا تیره خاک — سر گوهران آتش و آب پاک
به هستی یزدان گواهی دهند — روان تو را آشنایی دهند
(همان: ۱۳۷۱/۳: ۱۰۵)

فردوسی، نخست آفریدهٔ یزدان را خرد می‌داند:

نخست آفرینش خرد را شناس نگهبان جان است و آن سه پاس
(فردوسی، ۱۳۶۶/۱: ۵)

در فرهنگ ایران باستان، خرد و اندیشهٔ نیکو نخستین آفریده است و اهورامزدا از امشاسپندان، نخست بهمن را آفرید. در باور اغلب فلاسفهٔ اسلامی و متکلّمانی چون اسماعیلیّه و معتزله نیز، عقل نخستین فیضان حق تعالی است (ر.ک: سجستانی، ۱۳۵۸: ۱۵. نیز شهرستانی، ۱۳۶۴/۲: ۵۲۸، ۵۷۴، ۲۸۹ و ج۱: ۷۶). به نظر می‌رسد در آغاز شاهنامه (به نام خداوند جان و خرد)، «خواست از خرد همان است که در فلسفه، «عقل کلّی» می‌نامند» (خالقی مطلق، ۱۳۷۰: ۵۷).

فردوسی تأکید دارد که باید با آغاز و چگونگی به وجود آمدن مادهٔ اولیّهٔ عالم کون و فساد آشنا شد. در ابیات نخستین مربوط به آفرینش، فردوسی عالم کون و فساد را آفریدهٔ یزدان می‌داند و هیچ اشاره‌ای به قدمت جواهر و عناصر ندارد.

ز آغاز باید که دانی درست سر مایهٔ گوهران از نخست
که یزدان ز ناچیز چیز آفرید بدان تا توانایی آمد پدید
(فردوسی، ۱۳۶۶/۱: ۵)

نمی‌توان باور فردوسی را در اندیشهٔ «خلق از عدم» متکلّمان محصور کرد؛ زیرا در این ابیات لفظ «عدم» ذکر نشده و فردوسی به آفرینش «چیز» از «ناچیز» اشاره کرده است. اگر به قدمت نظریّهٔ خلق از عدم توجّه شود، آشکار می‌گردد که لفظ عدم در میان اهل کلام و فلسفهٔ قرون اوّلیهٔ هجرت، کاربرد چندانی نداشته و اغلب از اصطلاح «لاشیء» استفاده می‌شده است (ر.ک: پاکتچی، ۱۳۸۵: ۱۰۹-۱۲۶). با توجّه به معنای لاشئ در انتقال از فلسفه یونانی به فلسفه اسلامی، نمی‌توان دربارهٔ کاربرد واژهٔ «ناچیز» در بیت «که یزدان ز ناچیز چیز آفرید» نظر قطعی داد که مراد فردوسی از «ناچیز»، «لاشیء» یا «لا من شیء» یا «عدم» بوده است. از طرفی، در کتاب «آفرینش خدایان»، نویسنده با استناد به بن دهش (اهورامزدا...تن آفریدگان خویش را فراز آفرید...از مادهٔ آن مینو که پتیاره را ببرَد.) (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۳۶)، «ناچیز» را برابر با «مینو» و «چیز» را برابر با «ماده» می‌داند (عطایی، ۱۳۷۶: ۵۵). در این مورد نیز به طور قطع نمی‌توان گفت که منظور از آفرینش چیز از

ناچیز در شعر فردوسی، همان خلق عالم ماده از عالم معقول (مینو) باشد. هر چند این فرضیّه که مادهٔ اوّلیّهٔ عالم ماده، معقولات هستند؛ بعدها توسط ابن عربی به صورت مدّون و منظم مطرح گشت (ر.ک: ابن عربی، بی‌تا: ۵۰-۵۵). به هر روی، آن‌چه قابل توجّه می‌نماید، باور حکیم به ابداع و حدوث هستی است؛ جدای از معنای فلسفی یا کلامی ابداع یا حدوث زمانی یا ذاتی عالم.

جهان‌آفرین گفت بپذیر دین — نگه کن بدین آسمان و زمین
که بی‌خاک و آبش برآورده‌ام — نگه کن بدو تاش چون کرده‌ام
نگر تا تواند چنین کرد کس — مگر من که هستم جهاندار و بس؟
گر ایدون که دانی که من کردم این — مرا خواند باید جهان‌آفرین
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۸۰)

چنان آفریدی که خود خواستی — زمان و زمین را بیاراستی
(همو، ۱۳۷۵/۵: ۳۹۱)

در مورد مصرع «بدان تا توانایی آمد پدید»، شاید فردوسی باور دارد که یکی از اهداف آفرینش جهان، معرفت قدرت خداوند است. صفت «قادر» بودن خداوند، در مباحث کلامی و فلسفی، همواره ملازم اراده و علم الهی آمده است. در صورتی‌که باور به قادر مختار پذیرفته شود، پدید آمدن معلول از علّت نشان از قدرت علّت دارد (الطوسی، ۱/ ۱۳۷۵: ۸۱) «وگرنه پدید آمدن اضطراری معلول از علّت دلیل توانایی علّت نتواند بود» (زریاب خویی، ۱۳۸۹: ۲۶). بنابراین، واژهٔ توانایی و قدرت، یادآور قدرت الهی در آفرینش جهان است که «خَلَقَ الْخَلائِقَ بِقُدْرَتِهِ» (نهج البلاغه: خطبه۱۸۲) چنان که در سورهٔ طلاق آیهٔ دوازده نیز آمده است: «اللَّهُ الَّذی خَلَقَ سَبْعَ سَماواتٍ وَ مِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ یَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَیْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلی کُلِّ شَیْءٍ قَدیرٌ وَ أَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحاطَ بِکُلِّ شَیْءٍ عِلْماً»

در شاهنامه، بارها به صفت توانایی و دانایی در کنار سخن از آفرینندگی خالق یکتا اشاره شده است:

خداوند کیوان و بهرام و هور — که هست آفرینندهٔ پیل و مور
نه دشخواری از چیز برترمنش — نه آسانی آید ز اندک بوش

همه با توانایی او یکی ست بزرگ است و بسیار و گر اندکیست
(فردوسی، ۱۳۶۶/۱: ۲۸۶)

ز هستی نشانست بر آب و خاک ز دانش منش را مکن در مغاک
توانا و دانا و دارنده اوست خرد را و جان را نگارنده اوست
(همان، ۱۳۶۹/۲: ۴۲۰)

بر آن دادگر کو جهان آفرید پس از آشکارا نهان آفرید
دو گیتی پدید آمد از کاف و نون چرا نه به فرمان او در نه چون
سپهری برین سان که بینی روان به دانش بر او بر خرد ناتوان
چه خوانی همی چرخ را؟ ناتوان توانا و دانا جز او را مخوان
(همان، ۱۳۷۵/۵: ۵۶۲)

امید عطایی و هرمز میلانیان، در مصرع «بدان تا توانایی آید پدید»، «توانایی» را معادل انرژی می‌دانند (ر.ک: عطایی، ۱۳۷۶: ۲۴. میلانیان، ۱۳۸۱: ۱۰۸). عباس زریاب‌خویی، «توانایی» در مصراع دوم را «نفسِ کلّی» تصوّر می‌کند که صانعِ جهانِ مادّی است (ر.ک: زریاب خویی، ۱۳۸۹: ۲۶). حمیدرضا اردستانی می‌نویسد: ««چیزِ» آفریده‌شده در مصراعِ نخستِ فردوسی، همان نفسِ کلّی است و «ناچیز» عقلِ کلّی» (اردستانی رستمی، ۱۳۹۴: ۸۴).

بدیهی است که در بیت مذکور، فاعل و مبدِع «یزدان» معرفی شده که خلق چیز از ناچیز به او نسبت داده شده است و قرینهٔ محکمی که نشان دهد فردوسی به سلسله مراتب عالم معقول اشاره دارد، از بیت استنباط نمی‌شود. امّا در ابیات پیشین به اوّلین مخلوق اشاره شده است که «نخست آفرینش خرد را شناس». بنابراین، خلق چیز از ناچیز به طور کلی اشاره به ابداع دارد، نه آفرینش نفس کل از عقل کل. مگر این که عقیدهٔ «زریاب خویی» مبنی بر دستکاری مقدّمهٔ شاهنامه توسط ناسخان و کاتبان اهل سنت و جابه‌جا کردن یا حذف و اضافه کردن برخی ابیات پذیرفته شود؛ در این صورت، پذیرش باور عباس زریاب خویی دربارهٔ «نفس کل» دانستن «توانایی»، به خرد نزدیک‌تر است تا برابر دانستن «ناچیز» با عقل کل و «چیز» با نفس کل.

زریاب خویی معتقد است که «سر مایهٔ گوهران» از نظر فردوسی «نفس کل» است که

از ابیات شاهنامه حذف شده است (ر.ک: زریاب خویی، ۱۳۸۹: ۲۶).

سر مایهٔ گوهران این چهار برآورده بی‌رنج و بی‌روزگار
یکی آتشی برشده تابناک میان آب و باد از بر تیره خاک
(فردوسی، ۱۳۶۶/۱: ۶)

پس از ایجاد توان (حرکت) در چیز، هستی آغاز گشت. عناصر چهارگانه نیز که از نظر حکما اصول کون و فساد در این عالمند، جنبش خود را آغاز کردند و چرخ آفرینش به حرکت افتاد. چهار عنصر آب و آتش و باد و خاک در باور بسیاری از مردم سرزمین‌های کهن دارای جایگاه ویژه‌ای بوده و حتّی برای هر عنصری قائل به خداوندگار یا الهه‌ای بوده‌اند. در ایران باستان نیز هر کدام از این عناصر، ستایش و نیایش شده‌اند. در باور فلاسفه و متکلّمان نیز عناصر چهارگانه، اصل اجسام عالم ماده محسوب می‌شوند.

نخستین که آتش به جنبش دمید ز گرمیش پس خشکی آمد پدید
وزان پس از آرام سردی نمود ز سردی همان باز تری فزود
(همان، ۱۳۶۶: ۶)

در کتاب «آفرینش خدایان»، واژهٔ «جنبش» مساوی با «باد» پنداشته شده است که از آن آتش پدیدار می‌شود. چنین احتمالی ضعیف به نظر می‌رسد؛ زیرا برای برگردان واژهٔ «جنبش» به «باد» یا همان «وای» قرائن بیشتری لازم است. در جایی از شاهنامه، از «باد» با عنوان «جنبش» یاد نشده است یا یکی از این دو واژه به جای دیگری به کار نرفته است. نویسندهٔ «آفرینش خدایان»، ذکر می‌کند که شاید بتوان افسردگی آتش را با سه پلّهٔ «خشکی، آرام، سردی» در فهرست شاهنامه برابری داد که برآیندش آب یا تری است» (عطایی، ۱۳۷۶: ۵۵). البتّه نقش باد در آغاز آفرینش مورد پذیرش بسیاری از اندیشمندان بوده است؛ به طوری که برخی از فلاسفهٔ یونان و روم از هوا به عنوان مادهٔ اوّلیّهٔ هستی یاد کرده‌اند. در اندیشه‌های ایران باستان نیز اهورامزدا «آفرینش را به یاری «وایو درنگ خدای» آفرید؛ زیرا هنگامی که آفرینش را آفرید «وایو» نیز چون افزاری بود که او را به کار دربایست» (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۳۶) در خطبهٔ اوّل نهج البلاغه نیز به نقش باد در حرکت و تکاپوهای جهان مادی اشاره شده است.

جلال خالقی مطلق معتقد است: «فردوسی ترتیب قرار گرفتن چهار گوهر را آورده است؛ ولی از طبایع آن‌ها فقط به طور کلی از چهار طبع گرم و خشک و سرد و تر نام برده است و از دو طبع هر گوهر رسماً یاد نکرده است» (خالقی مطلق، ۱۳۷۰: ۶۰).

از آغاز باید که دانی درست — سر مایهٔ گوهران از نخست
که یزدان ز ناچیز چیز آفرید — بدان تا توانایی آمد پدید
وزو مایهٔ گوهر آمد چهار — برآورده بی‌رنج و بی‌روزگار
یکی آتشی برشده تابناک — میان آب و باد از بر تیره خاک
نخستین که آتش به جنبش دمید — ز گرمیش پس خشکی آمد پدید
وزان پس از آرام سردی نمود — ز سردی همان باز تری فزود
چو این چار گوهر به جای آمدند — ز بهر سپنجی سرای آمدند
گهرها یک اندر دگر ساختند — ز هرگونه گردن برافراختند
پدید آمد این گنبد تیزرو — شگفتی نمایندهٔ نو به نو

(فردوسی، ۱۳۶۶/۱: ۶)

شاید بتوان گفت، هدف فردوسی از ابیات مذکور، صرفاً بیان طبایع بعد از ذکر چهار عنصر نبوده است. اگر «جنبش» را همان حرکت فرض کنیم که در تقابل با «آرام» در بیت بعد است؛ می‌توان با استناد به سخن ابن سینا، آوردن واژه‌های گرمی، خشکی و تری را نیز قابل توجیه دانست. بدین ترتیب که حرکت عناصر چهارگانه موجب حرکت «مستقیم» اجسام می‌شود و هر جسمی که حرکت مستقیم دارد، مادی و فناپذیر است. از نظر ابن سینای مشّائی، جهان کون و فساد یا عالم تحت‌القمر نیز از عالم عقول صورت و هستی می‌پذیرد. همهٔ اجسامی که در طبیعت وجود دارند، دارای قوّت‌هایی هستند که با آن قوّت‌ها مستعدِ فعل می‌شوند. گرمی، سردی، لذع و تخدیر و رنگ و بوی از جملهٔ این قوّت‌ها هستند. همچنین در اجسام قوّت‌هایی است که اجسام با آنها مستعد انفعال هستند؛ چون تری و خشکی و سختی و نرمی و مانند آن. از میان این قوّت‌های فعلی، حرارت و برودت و از قوّت‌های انفعالی نیز، خشکی و تری در همهٔ اجسام وجود دارد (ابن سینا، ۱۳۳۲: ۱۲۵). وقتی «این عالم کون و فساد هستی پذیرفت و تحت نفوذ طبیعت به

حرکت درآمد؛ از این حرکت، حرارت بسیار پدید آمد و این حرارت باعث جدا شدن عناصر این عالم شد و این جدایی به نوبهٔ خود باعث ایجاد خشکی شد و عنصری به نام آتش به وجود آمد که دارای طبع گرم و خشک است. آن چه از جسم عالم تحت‌القمر باقی مانده بود به سوی مرکز و دور از افلاک سقوط کرد و چون قادر به حرکت نبود[آرام] سردی در آن ایجاد شد و این سردی به نوبهٔ خود باعث کدورت و خشکی شد و از خشکی و سردی، عنصر دیگری پدید آمد به نام زمین» (نصر، ۱۳۵۷: ۳۱۴). بنابراین، واژهٔ «جنبش» در بیت «نخستین که آتش به جنبش دمید/ ز گرمیش پس خشکی آمد پدید»، اشاره به «حرکت» در عالم کون و فساد دارد که موجب ایجاد حرارت و آتش و پس از آن خشکی می‌شود. از طرفی «آرام» در بیت «و زان پس ز آرام سردی نمود/ ز سردی همان باز تری فزود» اشاره به عدم حرکت و ایجاد سردی دارد. در واقع آتش، گرمی، خشکی، آرامی و سردی و تری، بیان فعل و انفعالات عالم ماده است.

چو این چار گوهر به جای آمدند ز بهر سپنجی سرای آمدند
گهرها یک اندر دگر ساخته ز هر گونه گردن برافراخته
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۶)

اکثر دانشمندان قدیم، از جمله ابوریحان بیرونی، معتقد بودند «کلیّهٔ پدیده‌هایی که در عالم کون و فساد نمودار می‌شود، از امتزاج عناصر و فعل و انفعال آنان به وجود می‌آید و علّت تحوّلات ارضی و جوّی را باید در تغییراتی که در ترکیب عناصر به وجود می‌آید جست‌وجو کرد» (نصر، ۱۳۵۷: ۲۳۰).

زریاب خویی معتقد است که در اصل در شاهنامه، ذکر آفرینش عناصر چهارگانه، بعد از آفرینش نفس کلی به عنوان صانع عالم مادی و پس از آفرینش افلاک آمده و بعدها به دست ناسخان و کاتبان اهل ظاهر و سنّت دستکاری شده است (ر.ک: زریاب خویی، ۱۳۸۹: ۲۵). نگارندگان، این احتمال را نیز مطرح می‌کنند که اگر فردوسی ابتدا از عناصر چهارگانه سخن به میان آورده و بعد به ذکر آفرینش آسمان و زمین پرداخته است، شاید بدین دلیل است که عالم را واحد و پیوسته و جوهر افلاک را در طبایع اربعه با عناصر اربعه سهیم می‌داند. چنان که اخوان‌الصفا و ابوریحان بیرونی نیز دارای چنین

تفکّری بوده‌اند. «[از نظر مشّائیان] عالم به دو بخش کاملاً مشخص یعنی عالم تحت قمر و افلاک تقسیم شده که از عناصر اربعه ترکیب یافته است و دیگری از اثیر. یکی دارای چهار طبع حرارت و برودت و رطوبت و یبوست است و دیگری فاقد این طبایع؛ در حالی که در نظر اخوان، عالم پیوسته و متحّد است و جوهر افلاک در طبایع با عناصر سهیم است و گرنه بروج و سیّارات نمی‌توانست دارای طبایعی باشد که در احکام نجوم به آن‌ها نسبت داده شده است» (نصر، ۱۳۵۷: ۱۰۴).

بر این اساس، احتمال دارد فردوسی نیز افلاک را دارای همان طبایعی بداند که عناصر چهارگانه را. چنین است که ابتدا از عناصر چهارگانه و فعل و انفعالات آنان سخن به میان آورده و سپس به ذکر آفرینش افلاک و عالم تحت فلک پرداخته است.

پدید آمد این گنبد تیزرو — شگفتی نمایندهٔ نوبه‌نو
ابر ده و دو هفت شد کدخدای — گرفتند هر یک سزاوار جای
در بخشش و دادن آمد پدید — ببخشید دانا چنان چون سزید
فلک‌ها یک اندر دگر بسته شد — بجنبید چون کار پیوسته شد
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۶)

نگه کن بدین گنبد تیزگرد — که درمان ازویست و زویست درد
نه گشت زمانه بفرسایدش — نه آن رنج و تیمار بگزایدش
نه از جنبش آرام گیرد همی — نه چون ما تباهی پذیرد همی
ازو دان فزونی ازو هم شمار — بدو نیک نزدیک او آشکار
(همان: ۸)

در روایات ایران باستان، آسمان بخشندهٔ نیکی بود که اهریمن آن را برنتابید. وقتی آفریدگار همهٔ چیزهای مینو و نیک را به مهر و ماه و آن دوازده برج (دوازده سپاهبد) سپرد؛ اهریمن برای رویارویی با آنها و ربودن نیکی از آنها، هفت اباختر (هفت سپاهبد) را آفرید. بدین سان آن دوازده برج و هفت اباختر، راهبر سرنوشت و چاره‌گر جهانند و در حوادث جهان مؤثر دانسته شدند (ر.ک: مینوی خرد، ۱۳۷۹: پرسش۱۱ بند ۳ و ۴). علاوه بر حکمای باستان، اغلب حکمای اسلامی نیز اجرام آسمانی را عالِم به اعمال خود و مؤثّر

در عالم ماده و آگاه به وقایع گذشته و حال و آینده می‌دانستند (ر.ک: فارابی، ۱۳۲۸: ۸ و ابن‌سینا، ۱۳۸۳: ۶۷ و سهروردی، ۱۳۸۰: ۷۷).

زریاب خویی با باور به این که فردوسی اسماعیلی مذهب است و بنا به اعتقاد اسماعیلیّان، انسان و خرد او سرنوشتش را تعیین می‌کند و نقش افلاک تنها در پرورش عناصر و موالید است، ابیات مذکور را الحاقی می‌داند (ر.ک: زریاب خویی، ۱۳۸۹: ۲۶). جای یادآوری است که حتّی در صورت الحاقی نبودن این ابیات، خللی به اندیشهٔ خردگرایی فردوسی وارد نمی‌شود. باور به تأثیر افلاک بر عالم ماده و حتّی حوادث مربوط به انسان‌ها، در تفکّر حکمای عقل‌گرا – البتّه با تفاوت‌هایی نسبت به جبرگرایان کلامی ـ نیز دیده می‌شود. بنابراین، بازتاب باورهای مربوط به تقدیر و سرنوشت در شاهنامه را نه می‌توان با یقین به اندیشه‌های کلامی فردوسی نسبت داد و نه الحاقی بودن چنین ابیاتی را قطعی دانست. برخی از پژوهشگران معتقدند، فردوسی پیش از هر چیز نمایندهٔ اندیشه‌های ایرانی است. او ستایش‌گر خرد است و رنگ تقدیرگرایی در داستان‌های شاهنامه، بازتاب اندیشه‌های ایرانی و زروانی است. از آن‌جا که زروانیان به تکامل تدریجی و مادی‌گرایانهٔ جهان معتقدند؛ نقش آسمان را در سرنوشت جهانیان غیر قابل انکار می‌دانند (ر.ک: هینلز، ۱۳۷۱: ۱۱۹).

در بیان فردوسی از آفرینش هستی، یکی از موارد توجّه، جنس آسمان است که فردوسی آن را از یاقوت سرخ می‌داند و از آن جا که طبق آیات و روایات اسلامی جنس آسمان از دخان است؛ هر کس از ظنّ خود توجیهی از سخن فردوسی: «نه از آب و گرد و نه از باد و دود» ذکر می‌کند. برخی از پژوهشگران، «یاقوت سرخ» را تشبیه تصویری فردوسی از آسمان می‌دانند (ر.ک: احمدی ملکی، ۱۳۷۷: ۱۷۰). امّا اغلب پژوهشگران، آن را پنداری شاعرانه نمی‌دانند؛ بلکه به کار بردن چنین ترکیبی را توسط حکیم طوس دارای پشتوانهٔ فکری می‌شمارند.

برخی مفسران کلمهٔ دخان را که در آیهٔ ۱۱ فصلت (ثُمَّ اسْتَوی إِلَی السَّماءِ وَ هِیَ دُخانٌ) آمده است، دود و برخی بخار آب، تفسیر کرده‌اند (ر.ک: عتیق نیشابوری، ۱۳۸۱: ۲۲۱۴ج۴ و مقدسی، ۱۳۸۶: ۲۸۰ ج۱ و طبری، ۱۳۸۷: ۴). ضمن این که در سورهٔ هود آیهٔ هفت، اساسِ عرش بر آب دانسته شده است. در بحارالأنوار به عنوان منبعی متأخّر، عرش

برآمده از یاقوت سرخ دانسته شده است (ر.ک: ابوالحسنی، ۱۳۷۸: ۱۶۹ نیز ر.ک: مهاجرانی، ۱۳۸۲: ۱۳۴). اردستانی رستمی روایت متأخّر را برساختهٔ اندیشه‌های ایرانی می‌داند و بر پایهٔ شواهد و دلایلی از اوستا و متونِ دورهٔ میانه بر آن است که مقصود از یاقوت سرخ، نور (آتش) است که با خرد پیوندِ تنگاتنگی دارد و معتقد است چه یاقوت سرخ را آتش، چه خرد و جان بپنداریم، از حقیقت دور نیفتاده‌ایم (ر.ک: اردستانی رستمی، ۱۳۹۳: ۱۷). از طرفی، ایرانیان باستان جنس آسمان را از سنگ می‌دانستند (بویس، ۱۳۸۶: ۶۷). برخی روایات پهلوی نیز به جنس آسمان اشاره داشته‌اند. جنسی همچون آهن درخشان (مینوی خرد، ۱۳۷۹: ۳۲) یا خماهن (= سنگ سخت و سرخ) یا آبگینه (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۴۰). از طرفی، از نظر اغلب حکما سنگ‌های قیمتی تحت نفوذ خاص افلاک است. ابن سینا مانند ارسطو معتقد است که ترکیب معادن از بخارها و دودها است. از بخارها و دودهائی که در درون زمین زندانی شده است معدنیات تکوین می‌یابد. بنابراین، هر شیء معدنی دارای مقداری مشخص از بخار یا دود است و مقداری از عناصر چهارگانه را در ترکیب خود دارد. در اشیائی مانند نوشادر و گوگرد دود غلبه دارد و در یاقوت و بلور بخار (ر.ک: همان: ۷۳-۷۶). بخار موجود در یاقوت و بلور در حدّی از کمال و لطافت است که برخی معتقدند آتش آنها را نمی‌سوزاند. شاید چنین باوری موجب شده است جنس آسمان چه به تمثیل و چه به واقع، از آبگینه یا یاقوت پنداشته شود تا مقاومت آن در برابر خورشید توجیه شود.

نگارندگان این جستار، ارتباط یاقوت سرخ با «لوح محفوظ» و «نفس کلی» را قابل تأمّل می‌دانند. هر چند ارتباط نفس کلی با یاقوت سرخ، در منابع بعد از شاهنامه قابل رؤیّت است، امّا از آن‌جا که هر اندیشه‌ای دارای پشتوانه‌ای در گذشته است؛ شاید بتوان در پژوهشی جداگانه در پی یافتن ارتباط یاقوت سرخ با نفس کلی در زمان خلق شاهنامه یا پیش از آن برآمد. به طور مثال، دربارهٔ لوح محفوظ و جنس یاقوتین آن در عصر فردوسی نقل‌های زیادی وجود دارد که قابل توجّه است. از جمله این که بین دو چشم اسرافیل لوحی است که خداوند هنگام وحی به آن لوح می‌زند و اسرافیل در آن می‌نگرد، آن چه را در آن است می‌خواند و به میکائیل و میکائیل به جبرئیل می‌رساند (شیخ صدوق، ۱۳۷۱: ۸۱). علّامه مجلسی نیز ضمن پذیرش نظر شیخ صدوق، مراد از لوح را «لوح محفوظ» می‌داند (ر.ک: مجلسی، ۱۴۰۳، ج۵۷: ۳۶۶).

همچنین در «بحارالانوار» روایتی از امام جعفر صادق (ع) در وصف حضرت اسرافیل نقل شده است که لوح از یاقوت سرخ و بین دو چشم اسرافیل است (ر.ک: مجلسی، ۱۴۰۳، ج۱۸: ۲۵۸). امّا علّامه طباطبائی روایات گوناگون دربارهٔ ویژگی‌های لوح محفوظ را برمی‌شمارد و آنها را نوعی تمثیل می‌داند (ر.ک: طباطبائی، ۱۳۶۰: ۳۷۸).

از طرفی، به نظر می‌رسد لوح محفوظ با نفس کلی مرتبط باشد. مصطفی کریمی بر اساس این که در کشاف اصطلاحات‌الفنون ذیل «کتاب مبین» آمده است: «فی اصطلاح الصوفیة عبارة عن مقدار من اللوح المحفوظ الذی به النفس الکلّیة أو العقل الکلّی، بل هو عبارة عن العلم الإلهی لا رطب و لا یابس إلّا فی کتاب مبین» (التهانوی، ۱۹۹۶، ج۲: ۱۳۵۹). می‌نویسد: «بعضی از فلاسفه لوح محفوظ را همان عقل فعال و یا نفس کلی فلک اعظم دانسته‌اند که کائنات در آن نقش بسته است» (کریمی، ۱۳۸۴: ۶۴). بعدها، ملاصدرا لوح محفوظ را «نفس کلی فلکی» به خصوص فلک اقصی می‌داند (ر.ک: صدرالدّین شیرازی، ۱۹۸۱: ۲۹۵). همچنین، نزد صوفیه یاقوت سرخ همان «نفس کلی» است: «الیاقوت الأحمر عبارة عن النّفس الکلّیة التی تتعلّق بالجسم بواسطة امتزاج نورها بالظّلمة. کذا فی لطائف اللغات» (التهانوی، ۱۹۹۶: ۱۸۱۱).

بنا بر آن چه ذکر شد، پژوهشی جداگانه دربارهٔ پیشینهٔ ارتباط یاقوت سرخ با نفس کلی ضروری به نظر می‌رسد؛ تأمّل و پژوهش در این باره، گوشه‌ای دیگر از مبانی فکری و فلسفی شاهنامه را آشکار می‌سازد.

پیش از این ذکر شد که برخی از مفسران قرآن منظور از واژهٔ دخان در آیهٔ یازده سورهٔ «فصلت» را بخار آب دانسته‌اند. «بُخار، در مبحث آثار علوی از طبیعیات قدیم، یعنی «چیزی» که بر اثر گرمای حاصل از تابش آفتاب یا دیگر منابع گرمایی، از اجسام مختلف برمی‌خیزد. طبیعی‌دانان کهن، دو نوع بخار برمی‌شمردند: یکی «ترِ آبی» که بخارِ تر یا بخار نامیده می‌شد و دیگری «خشکِ آتشی» که بدان بخار خشک، بخار بادی، بخار دودی یا دود می‌گفتند» (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۱۱: ۴۵۴۳). قدما معتقد بودند جایگاه ویژهٔ بخار تر، نقاط پایین‌تر است و جایگاه بخار دودی یا همان دود نقاط بالاتر. بنابراین هر یک از این دو نوع، دیگری را به سوی جایگاه ویژهٔ (حیّز) خود می‌کشد. امّا هر گاه

این دو نوع بخار از یکدیگر جدا شوند، بخار دودی به سبب سبکی به جایگاه‌های بالاتر و بخار تر به سبب گرانی به جایگاه‌های پست‌تر می‌رود. بخار خشک و بخار تر پس از رسیدن به جایگاه ویژهٔ خود، به ترتیب به آتش و آب تبدیل می‌شوند (ر.ک: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۱۱: ۴۵۴۳). بر این اساس، اگر جنس آسمان را از دود بدانیم، دود همان بخار خشکی است که به بالاترین جایگاه خود رسیده است. امّا آیا منظور از این دود، همان بالاترین مرتبهٔ دود است و آیا تبدیل به آتش شده است؟ اگر این گونه پنداریم، نمی‌توان گفت مراد از این آتش همان آتش معمولی باشد که با چشم قابل رؤیّت است. شاید همان آتشی است که از نظر ابن‌سینا وقتی به نهایت لطافت و جدایی از کثافات مادی می‌رسد، قابل رؤیّت نیست؛ امّا همچنان آتش است. همان گونه که کرهٔ آتش وجود دارد، امّا قابل رؤیّت نیست (ر.ک: ابن سینا، ۱۳۸۳: ۶۳). این همان بخاری است که در خطبه اوّل نهج البلاغه آمده است که خداوند آن کف را در فضایی باز و تهی بالا برد و آسمان‌های هفتگانه را بساخت.

واژه‌های آب، گرد، باد و دود در بیت «ز یاقوت سرخ است چرخ کبود/ نه از آب و گرد و نه از باد و دود»، یادآور عناصر آب، خاک، باد و آتش است. نمی‌توان گفت: مراد از دود در بیت مذکور، «دخان» قرآنی باشد، بلکه به نظر می‌رسد منظور از دود مجازاً همان آتش باشد. بنابراین، فردوسی در این بیت برخلاف قرآن سخنی به میان نیاورده است، بلکه اشارهٔ ضمنی به جنس غیرمادی آسمان دارد و به همین دلیل همچون دیگر حکما و اندیشمندان، عناصری را که در ترکیبات اجسام مادی وجود دارد در جنس آسمان دخیل نمی‌داند و در واقع منکر جنس آسمان از عناصر مادی و محسوس طبیعت است و با اشاره به یاقوت سرخ، ذهن را به سوی باورهای فلسفی و حکمی سوق می‌دهد.

گفتار فردوسی دربارهٔ مهر و ماه نیز دارای پشتوانهٔ فکری حاکم بر عصر اوست. از نظر حکما، از میان روشنان فلک، آفتاب و ماه تأثیر ویژه‌ای در عالم ماده دارند. «در جهان‌شناسی اخوان، خورشید سهم مهمی را عهده‌دار است. خداوند، خورشید را در مرکز عالم قرار داده است. همان طور که پایتخت هر مملکتی در مرکز آن و قصر هر سلطانی در مرکز پایتخت قرار دارد. همان طور که روح به قلب حیات می‌بخشد، عقل نیز با اجازهٔ خداوند متعال خورشید و قمر و توسط آنان جمیع موجودات را زنده می‌کند» (نصر، ۱۳۵۷: ۱۲۷). بنابراین، در بین سیّارات، خورشید و ماه اهمیّت خاصی دارند و بیش از همهٔ

سیّارات در حوادث کون و فساد مؤثّرند (ر.ک: نصر، ۱۳۵۷: ۱۳۵).

حکیم طوس، آفتاب را «گوهر دلفروز» می‌خواند. همان گونه که ابن سینا معتقد است آفتاب از جمله گوهرهای آسمانی و با گوهرهای زمینی متفاوت است. در فلسفهٔ ابن سینا، آفتاب با گرم کردن زمین و اجسام زمینی موجب برآوردن بخار از تَری و برآوردن دود از خشکی می‌شود. بعضی بخارها و دودها با تابش این گوهر آسمانی رها می‌شوند و به بالا می‌روند و بعضی بخارها و دودها در زمین زندانی می‌شوند و رها نمی‌شوند و در ترکیبات معدنی وجود دارند (ر.ک: ابن سینا، ۱۳۸۳: ۶۵). بنابراین، جای شگفتی نیست اگر فردوسی به طور خاص به وصف مهر و ماه پرداخته است، زیرا در تفکّرات زمان او مهر و ماه از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار بوده است.

حکیم ابوالقاسم فردوسی به مراتب خلقت عالم تحت‌القمر نیز اشاره می‌کند. روند آفرینش مادی در روایات ایران باستان بدین ترتیب است: آسمان، آب، زمین، گیاه، گوسپند، مردم (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۴۱). در آثار اغلب حکما و متکلّمان مسلمان، آفرینش مادی به ترتیب جماد (معادن)، نبات، حیوان و انسان است.

فردوسی علاوه بر ذکر مراتب آفرینش، به برتری آدم به دلیل داشتن خرد اشاره دارد:

تو را از دو گیتی برآورده‌اند　　به چندین میانجی بپرورده‌اند
نخستینت فطرت پسینت شمار　　تو مر خویشتن را به بازی مدار
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۷)

شاید به دلیل این که «انسان رابطهٔ بین عوالم جماد و نبات و حیوان و افلاک است و به این جهت طریقی است که به وسیلهٔ آن موجودات این جهان از عالم ملکوت کسب فیض می‌کنند» (نصر، ۱۳۵۷: ۱۲۱) «کلید بندها» نامیده می‌شود:

چو زین بگذری مردم آمد پدید　　شد این بندها را سراسر کلید
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۷)

و این چنین است که انسان شریف‌ترین موجود خلقت در سلسله مراتب هستی، پسینِ شمار قرار می‌گیرد:

نخستینت فکرت پسینت شمار　　تو مر خویشتن را به بازی مدار
(همان: ۷)

نتیجه

موضوع آفرینش از جمله مباحثی است که می‌تواند میدانی برای جولان افکار مردم هر سرزمین باشد. شاهنامهٔ فردوسی نه تنها اساطیر و تاریخ حماسی ایران را به تصویر می‌کشد؛ بلکه بازتاب‌دهندهٔ تفکّرات فلسفی و حکمی ایران اسلامی است. دستاوردهای پژوهش حاضر را می‌توان چنین جمع بندی کرد:

۱. فردوسی علاوه بر اشاره به اولین مخلوق و باور به ابداع آن و حدوث هستی، به مبحث حرکت و سکون -که یکی از مهم‌ترین مباحث فلسفی است- اشاره می‌کند و فعل و انفعالات عالم را با حرکت و سکون (جنبش و آرام) مرتبط می‌داند.

۲. بحث فردوسی از عناصر چهارگانه و نقش مهم دو طبع حرارت و برودت در ایجاد پویایی و تکاپو در هستی، با نظر فلاسفه (به خصوص فلاسفه مشّایی) همخوانی دارد.

۳. ذکر عناصر چهارگانه قبل از آفرینش آسمان و زمین، یادآور تفکّر اخوان‌الصفا در مشترک دانستن طبایع چهارگانه بین جوهر افلاک و عناصر چهارگانه (اصل عالم کون و فساد) است.

۴. آوردن ابیاتی جداگانه دربارهٔ مهر و ماه نه تنها نشان‌دهندهٔ اهمیّت آن‌ها در باور ایرانیان باستان، بلکه یادآور جایگاه ویژهٔ این روشنان، در جهان‌شناسی فلاسفهٔ مشّایی و اخوان الصفا است.

۵. باور به تأثیر افلاک در سخن فردوسی، نه تنها در باورهای ایرانیان باستان قابل پیگیری است، بلکه تأثیر دور افلاک بر عالم مادی یکی از بارزترین باورهای فلاسفه نیز است.

۶. علاوه بر نظریّاتی که پیشتر دربارهٔ یاقوتین دانستن آسمان توسط حکیم طوس بیان شده است، ارتباط یاقوت سرخ با لوح محفوظ و نفس کلّی و آتش نیز قابل تأمّل می‌نماید.

۷. فردوسی در عصر جولان تفکّرات مذهبی و مباحث دینی به خلق شهنامه روی آورد و بازتاب مباحث حکمی و فلسفی اندیشمندان مسلمان و حکمای ایران باستان در شاهنامه، نشان می‌دهد می‌دهد حکیم خطّهٔ خراسان نمایندهٔ اسلام ایرانی است.

منابع

قرآن.

نهج البلاغه.

ابن رشد، محمد بن احمد (بی‌تا) تهافت التهافت، بیروت، دارالفکر اللبنانی.

ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله (۱۳۶۰) فن سماع طبیعی، ترجمه محمّدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۳۲) اشارات و تنبیهات، با مقدّمهٔ احسان یارشاطر، تهران، سلسله انجمن آثار ملی.

---------- (۱۳۸۳) الهیات دانشنامهٔ علائی، مقدمهٔ محمّد معین، تهران، انجمن آثار و مفاخر ایران.

---------- (۱۳۶۳) المبدأ و المعاد، تهران، موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.

ابن عربی، محی الدّین (بی‌تا) فصوص الحکم، بقلم ابوالعلا عفیفی، بیروت، دارالکتاب العربی.

ابن‌مسکویه، احمد بن محمد بن یعقوب (۱۳۸۸) الفوز الاصغر، قم، آیت اشراق.

ابوالحسنی (منذر)، علی (۱۳۷۸) دیباچهٔ شاهنامه، برگی زرّین از کلام و حکمت شیعی، مجله کلام اسلامی، شماره ۲۱، صص ۱۴۳-۱۶۰.

احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۷) تشبیه های تصویری در شاهنامه، نامهٔ فرهنگ، شماره ۳۰، صص ۱۶۸-۱۷۵.

اخوان‌الصفا (۱۳۶۳) ترجمه محمّدصادق سجادی، تهران، فلسفه.

اردستانی رستمی، حمیدرضا (۱۳۹۰) بررسی و تدوین جایگاه اندیشه‌های کلامی و حکمی فردوسی در شاهنامه، استاد راهنما محمّدعلی گذشتی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران.

---------- (۱۳۹۳) یاقوت سرخ؛ خرد، آتش میانجی و جان تحلیل بیتی از دیباچه شاهنامه بر بنیان باورهای ایرانی - شیعی.

---------- (۱۳۹۴) فردوسی، ناصرخسرو و اسماعیلیّه، پژوهش‌نامه ادب حماسی، دوره ۱۱، شماره ۱۹، صص ۶۷-۹۸.

آفرینش و مرگ در اساطیر، مهدی رضایی (۱۳۸۳) تهران، اساطیر.

الیاده، میرچا (۱۳۶۲) چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، تهران، توس.

---------- (۱۳۷۳) آئین گنوسی و مانوی، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، فکر روز.

ایونس، ورونیکا (۱۳۷۵) اساطیر مصر، ترجمه باجلان فرخی، اساطیر.

بویس، مری (۱۳۸۶) زردشتیان؛ باورها و آداب دینی آنها، ترجمه عسکر بهرامی، چاپ نهم، تهران، ققنوس.

پاکتچی، احمد (۱۳۸۵) معنای لاشئ در انتقال از فلسفه یونانی به فلسفه اسلامی، مجله شناخت، شماره ۴۹، صص ۱۰۹-۱۲۶.
پاکرو، فاطمه (۱۳۹۱) نقد تطبیقی اسطوره آفرینش در شاهنامه فردوسی و مهابهاراتای هندی، مجله ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی، شماره ۲۷، صص ۲۲-۳۶.
پلودن، لیدی و مولی بریلی و آسا بریگ (۱۳۵۱) اساطیر یونان، ترجمهٔ محمّد نژند، تهران، پدیده.
التهانوی محمد علی (۱۹۹۶)کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، بیروت، مکتبة لبنان ناشرون.
جمعی از علمای ماوراء النهر (۱۳۸۷) ترجمهٔ تفسیرطبری، ویرایشِ جعفرمدرس صادقی، تهران، مرکز، چاپ چهارم.
جمعی از نویسندگان (ویراستهٔ میرچا الیاده) (۱۳۷۳) آئین گنوسی و مانوی، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، فکر روز.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۰) جهان‌شناسی شاهنامه، مجله ایران شناسی، شماره۹، صص ۵۵-۷۰.
دایره المعارف بزرگ اسلامی (بی‌تا) دانشنامهٔ بزرگ اسلامی، زیر نظر محمد کاظم موسوی.
الرازی، الامام فخرالدّین (۱۴۰۷ق) مطالب العالیه، جلد۴، قم، شریف رضی.
---------- (۱۴۲۵) تفسیر الرازی مفاتیح الغیب او التفسیر الکبیر، بیروت، دارالکتب العلمیّه.
راسل برتراند (۱۳۴۰) تاریخ فلسفهٔ غرب، ترجمهٔ دریا بندری، تهران، مؤسسه نشر کتاب‌های جیبی.
زریاب‌خویی، عبّاس (۱۳۸۹) «نگاهی تازه به مقدّمهٔ شاهنامه»، تنِ پهلوان و روانِ خردمند، به کوشش شاهرخ مسکوب، تهران، طرح نو.
زرین‌کوب، عبد الحسین، (۱۳۶۹) در قلمرو وجدان، تهران، علمی.
زمانی قمشه‌ای علی (۱۳۷۹) آغاز آفرینش، مجله کلام اسلامی، شماره ۳۳، صص ۸۰-۸۹.
سجستانی، ابویعقوب (۱۳۵۸) کشف المحجوب، به قلم هانری کربن، تهران، انجمن ایران شناسی فرانسه.
سهروردی، شهاب الدّین یحیی (۱۳۸۰) پرتونامه، مجموعه مصنفات شیخ اشراق ج۳، تصحیح سید حسین نصر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
شایگان، داریوش (۱۳۹۴) هانری کربن، آفاق تفکّر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران، فروزان روز.
شعبانلو، علیرضا (۱۳۹۱) بازتاب اسطوره آفرینش آیین زروانی در داستان اکوان دیو، مجله ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی، شماره۲۶، صص ۹۶-۱۱۵.
الشیخ الصدوق (۱۳۷۱) الاعتقادات، طبعه الاولی، قم، المؤتمر العالمی لألفیه الشیخ المفید.
الشیخ الصدوق (۱۳۷۲) ج ۱. عیون الاخبار الرضا (ع) ترجمهٔ حمیدرضا مستفید و علی اکبر غفاری، تهران، صدوق.

الشیخ المفید (بی‌تا) «النکت فی مقدمات الاصول»، تحقیق، السید محمد رضا الحسینی، الناشر، المؤتمر العالمی لآلفیة الشیخ المفید، الطبعة، الاولی.
شهرستانی، محمّد بن عبدالکریم (۱۳۶۴) الملل و النحل، قم، الشریف الرضی، چاپ سوم.
صدرالدّین شیرازی، محمّد بن ابراهیم (۱۹۸۱) الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه، ج۱، بیروت، دارالتراث العربی، طبعه ثالث.
طباطبائی سید محمد حسین (۱۳۶۰) المیزان فی تفسیر قرآن، ترجمه محمّدباقر موسوی همدانی، قم، جامعه مدرسین حوزه علمیه قم دفتر اسلامی، جلد۲۰.
طبری، محمد بن جریر (۱۳۸۷) تفسیر طبری، ترجمهٔ جمعی از علمای ماورالنهر، ویرایش جعفرمدرس صادقی، چاپ چهارم، تهران، مرکز.
الطوسی، الخواجه نصیرالدّین (۱۳۷۵) شرح الاشارات و التنبیهات، قم، البلاغه.
عطایی، امید (۱۳۷۶) آفرینش خدایان (راز داستان‌های اوستایی)، تهران، عطایی.
غزالی، محمّد بن محمّد (بی‌تا) إحیاء علوم الدّین، محقق عبدالرحیم بن حسین حافظ عراقی، بی‌جا، دارالکتب العربی.
فارابی، ابونصر محمّد بن محمّد (۱۳۲۸) عیون المسائل، قاهره، المکتبه السلفیه.
فارابی، (۲۰۰۲) احصاء العلوم، با تصحیح علی بوملحم، دار و مکتبه الهلال.
فرخی، باجلان (۱۳۵۸) مقالهٔ آفرینش جهان در اساطیر چین، کتاب جمعه، تهران، سال اول، شمارهٔ ۴.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶) تصحیح جلال خالقی مطلق، مقدّمهٔ احسان یار شاطر، نیویورک، Bibliotheca Persica.
---------- (۱۳۶۹) تصحیح جلال خالقی مطلق، مقدّمهٔ احسان یار شاطر، جلد دوم، نیویورک، Bibliotheca Persica.
---------- (۱۳۷۱) تصحیح جلال خالقی مطلق، مقدّمهٔ احسان یار شاطر، جلد سوم، نیویورک، Bibliotheca Persica.
---------- (۱۳۷۳) تصحیح جلال خالقی مطلق، مقدّمهٔ احسان یار شاطر، جلد چهارم، نیویورک، Bibliotheca Persica.
---------- (۱۳۷۵) تصحیح جلال خالقی مطلق، مقدّمهٔ احسان یار شاطر، جلد پنجم، نیویورک، Bibliotheca Persica.
فرنبغ دادگی (۱۳۸۰) بندهش، گزارش مهرداد بهار، چاپ دوم، تهران، توس.
کریمی، مصطفی (۱۳۸۴) نقش فرشته و پیامبر در وحی از نگاه قرآن و روایات، مجله معرفت، شماره ۹۶، صص ۶۰-۷۰.
گزیده‌های زادسپرم (۱۳۶۶) ترجمهٔ محمّدتقی راشد محصل، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات

فرهنگی.
گزیدهٔ رسائل اخوان‌الصّفا. (۱۳۸۰) ترجمهٔ علی‌اصغر حلبی، تهران، اساطیر.
گئر، جوزف (۱۳۳۷) حکمت ادیان، ترجمه محمد حجازی، تهران، چاپخانه تابان با همکاری فرانکلین.
لاهیجی، عبدالرزاق (۱۳۷۲) گوهر مراد، تهران، فرهنگ و ارشاد اسلامی.
المجلسی، الشیخ محمّد باقر بن محمّد تقی (۱۴۰۳) بحارالانوار، قم، مؤسسه الوفاء، الطبع الثانی.
محمدی، هاشم (۱۳۸۶) تطبیق دیباچه شاهنامه با متون زرتشتی، مجله مطالعات ادبیّات تطبیقی، شماره۲، صص ۱۳۵- ۱۴۴.
مقدسی، طاهر بن مطهر (۱۳۸۶) آفرینش و تاریخ ج۲، مقدمه و ترجمه و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران، آگه.
مکدرموت، مارتین (۱۳۶۳) اندیشه‌های کلامی شیخ مفید، ترجمهٔ احمد آرام، به کوشش مهدی محقق، تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل شعبه تهران.
مهاجرانی، سیّد عطاءالله (۱۳۸۲) حماسهٔ فردوسی، تهران، اطلاعات.
میرفخرایی، مهشید (۱۳۶۶) آفرینش در ادیان، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
میلانیان، هرمز (۱۳۸۱) بینش فلسفی و اخلاقی فردوسی، مجموعه مقالات تن پهلوان و روان خردمند، به کوشش شاهرخ مسکوب، تهران، طرح نو، چاپ دوم.
مینوی خرد (۱۳۷۹) ترجمهٔ احمد تفضّلی، تهران، توس، ویرایش سوم.
ناصرخسرو، ابومعین (۱۳۴۱) زادالمسافرین. تصحیح محمد بذل الرحمن، تهران، کتابفروشی محمودی، مسجد سلطانی.
نسفی، عزیزالدّین (بی‌تا) الانسان الکامل، تصحیح ماریژان موله، پیشگفتار هانری کربن، ترجمهٔ مقدمه از سیدضیاالدّین دهشیری، طهران، قسمت انستیتو ایران و فرانسه.
نصر، سید حسین (۱۳۵۷) نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، ترجمه احمدآرام، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.
نیشابوری ابوبکر عتیق (۱۳۸۱) تفسیر سورآبادی ج۵، تصحیح اکبر سعیدی سیرجانی، تهران، نشر نو.
وحیدی، حسین (۱۳۶۰) سرود هات ۳۰ گاتها، دو نیروی همستار در فرزان زرتشت، تهران، اشا.
هینلز، جان (۱۳۷۱) شناخت اساطیر ایران، ترجمه احمد تفضلی، ژاله آموزگار، چاپ دوم، تهران، چشمه.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۵۰-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

تحلیل ساختار اسطورهٔ «گیومرد» بر اساس نظریهٔ لوی استروس

رحمان ذبیحی*
پروین پیکانی**

چکیده

در این پژوهش بر مبنای روش ساختارگرایانهٔ کلود لوی استروس و با شیوهٔ تحلیلی- توصیفی، کوشش شده است اسطوره‌واجها، تقابل‌های دوگانه و ساختار اصلی اسطورهٔ گیومرد با توجه به روایت‌های آن در متون کهن، تبیین و تحلیل شود. در این مقاله، خویشکاری ایزد مهر و اسطورهٔ مشی و مشیانه، دو تقابل اصلی اسطورهٔ گیومرد یعنی مرگ/ نوزایی و تقابل دو تفکر «آفرینشِ یک‌بنی (ماورایی)» در مقابل «منشأ دوبنی (طبیعی یا گیاه‌پیکری)» انسان تبیین می‌گردد و نشان داده می‌شود که، تقابل گیومرد با اهریمن بازتابی از تقابل خیر و شر است که زیربنای تفکر ثنوی ایرانیان را تشکیل می‌دهد. همچنین نبرد پیوستهٔ گیومرد به عنوان نمایندهٔ نوع بشر با اهریمن، بیانگر تداوم چرخهٔ مرگ و زندگی است؛ بدین صورت که گیومرد در فرایند زندگی اهریمن را شکست می‌دهد و با مرگ خویش به اهریمن مجال غلبه می‌دهد و اهریمن ناخواسته زمان کرانمند را به پایان می‌برد و شکست می‌خورد.

واژه‌های کلیدی: گیومرد، ایزد مهر، اسطوره‌واج، تقابل‌های دوگانه، لوی استروس.

---

* نویسندهٔ مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام r.zabihi@ilam.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام p.paykani1@gmail.com

مقدمه

یکی از رویکردهای نقد ادبی، ساختارگرایی[1] است. «که در دهۀ ۱۹۶۰ به اوج شکوفایی خود رسید» (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۲۴)، ساختارگرایی دارای ماهیت و جنبه روش‌شناسی است و علاوه بر ادبیات، در رشته‌های دیگری چون روان‌شناسی، مردم‌شناسی، فلسفه، ریاضی و... کاربرد دارد؛ بنابراین ارائۀ تعریفی جامع که تمام گونه‌های مختلف آن را دربرگیرد، دشوار است. «ساختارگرایی آن‌چنان صورت‌های متعددی به خود گرفته است که به سختی می‌توان به وجه مشترکی میان آنها دست یافت» (پیاژه، ۱۳۸۴: ۱۳). وجود صورت‌های گوناگون ساختارگرایی، سبب شده است تا تعاریف گوناگونی از آن ارائه شود که هر کدام از این تعاریف به یک یا چند جنبه از ساختارگرایی اشاره دارد. چندلر آن را چنین تعریف می‌کند: «ساختارگرایی یک روش تحلیلی است که ابزار زبان‌شناختی را در محدودۀ گسترده‌تری از پدیده‌های اجتماعی به کار می‌گیرد. ساختارگراها در جست‌وجوی ژرف‌ساخت‌هایی هستند که در زیر جنبه‌های ظاهری نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۳۴). اهمیت تعاریفی که از سوی منتقدان برای ساختارگرایی ارائه شده است، در تعیین محدودۀ ساختارگرایی و پیشینۀ آن مشخص می‌شود. «اگر ساختارگرایی را روش علمی بررسی مناسبات درونی عناصر سازندۀ یک شکل به شمار آوریم، آنگاه این آیین، عمری طولانی خواهد یافت و پیشینه‌اش گستره‌های گوناگون علوم طبیعی و علوم انسانی را در بر خواهد گرفت... اما اگر این آیین را نه روشی علمی بل نظریه‌ای دربارۀ شکل یا ساختار بشناسیم، آنگاه سرگذشت زندگی‌اش کوتاه خواهد بود» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۸۰). از طرف دیگر استفاده از اصطلاحات نشانه‌شناسی در ساختارگرایی باعث گردیده است تا تفکیک بین نشانه‌شناسی و ساختارگرایی به سهولت انجام نگیرد و «نشانه‌شناسی و ساختارگرایی اغلب به یک معنا به کار روند، هرچند نشانه‌شناسی به زمینۀ مطالعاتی به‌خصوص اطلاق می‌شود، حال آنکه ساختارگرایی بیشتر یک رویکرد و روش تحلیل است» (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۰).

ساختارگرایی متأثر از نظریه‌ها و تحولات نشانه‌شناسی به‌ویژه نظریات فردینان دو

1.structuralism

سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس سوییسی است و پیشینهٔ آن نیز به این تحولات می‌رسد(۱). سوسور در مجموعه درس‌های زبان‌شناسی همگانی، به نشانه‌ها و قوانین حاکم بر آنها پرداخت. از دید وی «می‌توان علمی را تصور کرد که زندگی نشانه‌ها را در بطن زندگی اجتماعی بررسی می‌کند» (سوسور، ۱۳۸۵: ۴۵). سوسور این علم را نشانه‌شناسی نامید. گسترهٔ نشانه‌شناسی شامل «هر نظامی از نشانه‌ها» (بارت، ۱۳۷۰: ۱۲) است. زبان به عنوان یکی از مهمترین نظام‌های نشانه‌ای موضوع اصلی کار سوسور قرار گرفت. سوسور با انتقاد از مطالعات زبان‌شناسی پیش از خود، زبان‌شناسی «درزمانی» را از زبان‌شناسی «همزمانی»(۲) جدا کرد. سوسور همچنین بین زبان[1] و گفتار[2] تمایز قائل شد. از دید وی «نظامِ زبان وجه اجتماعی زبان است: نظامی مشترک است که ما به عنوان گویشور ناخودآگاهانه آن را به کار می‌گیریم. گفتار، تحقق فردی این نظام در مصادیق بالفعل زبان است. این تمایز در کلیهٔ نظریات ساختارگرایانهٔ بعدی اهمیتی اساسی دارد» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۸: ۱۳۵). اصطلاحاتی که سوسور در زبان‌شناسی وضع کرده است، از جمله دال و مدلول، همزمانی و درزمانی، همنشینی و جانشینی، لانگ و پارول به‌صورت گسترده توسط نشانه‌شناسان و ساختارگرایان به کار گرفته شده است؛ اما «نحوهٔ به کارگیری این مفروضات هنگام اعمال کردن آنها به تحلیل متن بسیار متفاوت است» (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۲) و این امر یکی از مهمترین دلایل تکوین انواع مختلف ساختارگرایی است(۳).

ساختارگرایی استروس

کلود لوی استروس، مردم‌شناس فرانسوی، در میان تمام کسانی که در حوزهٔ ساختارگرایی فعال بوده‌اند، «بیش از هرکس دیگر در گسترش ساخت‌گرایی در رشته‌های غیر زبان‌شناسی نقش دارد» (کالر، ۱۳۸۸: ۶۸). وی در تحلیل اساطیر، توتم و تابو و مسائل اجتماعی چون ازدواج، از روش ساختارگرایانه استفاده کرده است. از دید

1. langue
2. parole

استروس ساختارگرایی یعنی «جست‌وجو برای یافتن عنصر نامتغیر در میان تفاوت‌های سطحی» (استروس، ۱۳۸۵: ۲۴). در هرکدام از مواردی که ذکر شد، استروس به دنبال عناصر نامتغیری است که بتواند بر مبنای آنها، معنای نهایی و ژرف‌ساخت پدیدهٔ مورد بحث را کشف کند. استروس در بررسی اساطیر از اصطلاحات زبان‌شناسی سوسور بهره گرفته است. وی اسطوره را نوعی زبان می‌داند که همانند موسیقی با زبان عادی تفاوت دارد. «اگر زبان را به عنوان یک سرنمونه در نظر بگیریم، این سرنمونه تشکیل شده است از ۱. واج‌ها، ۲. واژگان، ۳. جملات. در موسیقی برای واج‌ها و جملات معادل وجود دارد؛ اما برای واژگان معادلی در دست نیست. در صورتی که در اسطوره یک معادل برای واژگان و یک معادل برای جملات وجود دارد؛ ولی معادلی برای واج‌ها وجود ندارد. پس در هر مورد یک سطح کم داریم» (همان: ۶۴). تشابه بین موسیقی و اسطوره سبب شده است تا استروس، روش موزیسین‌ها را در خوانش پارتیتور ارکستر، در تحلیل اسطوره به‌کارگیرد. «اسطوره را باید کم و بیش همچون یک پارتیتور ارکستر خواند: نه قطعه قطعه، بلکه آن را باید در کل آن شناخت و دانست که آنچه در سطر نخست آمد، فقط زمانی مفهوم پیدا می‌کند که بسان قسمتی از کل صفحه دیده شود» (همان: ۵۸).

اگر مطابق نظر استروس اسطوره را نوعی زبان بدانیم، این زبان دارای لانگ و پارول خواهد بود. «هر اسطوره نمونه‌ای از پارول است. وی در پی کشف لانگ اسطوره یا همان ساختار فراگیری بود که امکان عمل و پذیرش معنا را برای هریک از اسطوره‌ها فراهم می‌آورد» (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۳). همانطور که زبان به اجزای کوچکتری تقسیم شده است، اسطوره نیز این قابلیت را دارد که همانند زبان تقسیم شود. ایم[1] اصطلاحی است که «سوسور برای اطلاق به واحدهای بنیادین یا اجزای زبان به کار برد. برای مثال همهٔ زبان‌ها از اصواتی بنیادین به نام واج[۴] تشکیل شده‌اند. هرگاه این واج‌ها با هم ترکیب شوند تا واحدهای معنادار یا دستوری به نام تک‌واژ بسازند، ایم دیگری به وجود می‌آید» (همان: ۳۱۵- ۳۱۶). استروس نیز برای واحدهای سازندهٔ اسطوره از این اصطلاح سوسور بهره گرفت و با ترکیب آن با اسطوره[2] واژهٔ جدیدی به نام میتم[3] (اسطوره‌واج) ابداع کرد.

1. eme
2. myth
3. mytheme

واحد اسطوره‌ای یا اسطوره‌واج‌ها سازندهٔ اسطوره هستند و «هر اسطوره ترکیبی است از این واحدها که خود فاقد معنایند؛ اما در مناسبت با یکدیگر معنا می‌یابند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۸۹). به دلیل تفاوتی که اسطوره با زبان دارد، بین کوچکترین واحد سازندهٔ زبان و اسطوره‌واج‌ها نیز تفاوت وجود دارد و نحوهٔ شناسایی هریک با دیگری متفاوت است؛ «از این رو باید در سطح جمله به جست‌وجوی آنها برآمد» (استروس، ۱۳۷۳: ۱۴۰). همانطور که برای بررسی جمله از لحاظ دستوری، عناصر اصلی آن ملاک قرار می‌گیرد و سایر عناصر حذف می‌شوند، در اسطوره نیز تنها بخشی از رویدادهای فراوانی که اتفاق می‌افتد، قابلیت آن را دارند که به عنوان واحد سازندهٔ اسطوره در نظر گرفته شوند و سایر عناصر فرعی در تحلیل نهایی اسطوره حذف می‌گردند. با حذف عناصر فرعی در اسطوره، تعدادی اسطوره‌واج باقی می‌ماند که اساس کار منتقد ساختارگرا هستند. با این حال باید دانست که «واحدهای حقیقی سازندهٔ اسطوره، وابسته‌هایی منفرد و جدا نیستند؛ بلکه شبکه‌هایی وابسته هستند و آنها را فقط می‌توان به صورت شبکه مورد استفاده قرار داد و با هم به گونه‌ای تلفیق نمود که از ترکیب آنها معنایی صورت بندد. وابسته‌های متعلق به شبکه چه بسا از حیث زمانی در فواصل نسبتاً بعیدی ظاهر شوند؛ اما هنگامی که موفق به تلفیق و دسته‌بندی آنها گردیم، اسطورهٔ مورد بررسی ما مطابق مرجع زمانی‌ای تنظیم می‌شود که ماهیتی تازه دارد» (همان: ۱۴۰-۱۴۱). در روش استروس، اسطوره از حالت روایی خارج شده و هر کدام از حلقه‌های روایت، در تحلیل نهایی ممکن است در جای دیگری غیر از جایگاه آن در اسطوره، قرار بگیرند و تقدّم و تأخر یک حلقه در اسطوره در تعیین جایگاه آن در شکل بازآفرینی شدهٔ اسطوره تأثیری ندارد. «لوی اشتراوس به تسلسل روایت علاقه‌ای ندارد؛ بلکه دلبستهٔ آن انگارهٔ ساختاری است که به اسطوره معنا می‌بخشد. او در جست‌وجوی ساخت واجی اسطوره است. به عقیدهٔ او این مدل زبانی ساختار بنیادین ذهن بشر را آشکار می‌کند» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۸: ۱۴۳). بنابراین اسطوره هرچند به‌ظاهر پوچ و بدون معنی باشد، در ژرف‌ساخت آن معنی و مفهومی نهفته است که ذهن ابتدایی برای تبیین جهان‌بینی خود یا توضیح رخدادها به آن توسل جسته است. کشف این معنی کاری است که اسطوره‌شناسان با روش‌ها و نظریه‌های مختلف در پی آنند.

استروس برای تحلیل اساطیر به تقابل‌های دوگانهٔ موجود در آنها توجه ویژه‌ای داشت. «در شالودهٔ استفادهٔ ما از زبان، یک نظام وجود دارد. این نظام انگاره‌ای از تقابل‌های زوج، موسوم به تقابل‌های دوتایی است» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۸: ۱۳۸). این تقابل‌های دوگانه از کوچکترین واحد زبان یعنی واج تا مفاهیم فرهنگی و اجتماعی را شامل می‌شود. درک بسیاری از مفاهیم و پدیده‌ها در گرو فهم متضاد آن است. پدیده‌ای چون شب در کنار روز قابل درک است و یا زشتی در مقابل زیبایی معنا می‌یابد. استروس «تقابل‌های دوگانه را اصل ساختاردهنده‌ای می‌داند که بر همهٔ ابعاد اسطوره حاکم است» (نیکولز، ۱۳۸۵: ۳). وی از تقابل‌های دوگانه برای دسته‌بندی اشخاص، موضوعات و درونمایه‌های اسطوره و تبدیل آنها به اسطوره‌واج بهره گرفته است. تقابل‌های موجود در هر اسطوره اعم از شخصیت‌های متقابل یا اندیشه‌های متضاد و حوادث متقارن، می‌توانند اسطوره‌واج‌هایی را تشکیل دهند که با کمک چینش صحیح و تحلیل آنها، ژرف‌ساخت و معنای نهفتهٔ اسطوره را آشکار کرد. لوی استروس، با استفاده از تقابل‌های دوگانه و اسطوره‌واج‌ها بسیاری از اسطوره‌ها را تحلیل کرده است. برای نمونه، وی اسطورهٔ ادیپ را به یازده اسطوره‌واج تقسیم کرده و با توجه به ویژگی مشترکی که بین بعضی اسطوره‌واج‌ها وجود دارد، آنها را در چهار ستون دسته‌بندی نموده است. پس از کشف ویژگی‌های مشترک و دسته‌بندی، تلاش برای کشف معنای اسطوره آغاز می‌شود. این بخش از تحلیل با حوزهٔ معنی‌شناسی اشتراک دارد. معنی‌شناسی «از لحاظ معنایی برای هر پدیده دو معنا قائل است: معنای ابتدایی و معنای ثانوی. معنای ابتدایی راه را برای عبور به معنای ثانوی هموار می‌کند» (شعیری، ۱۳۸۱: ۳۹). استخراج اسطوره‌واج‌ها و ویژگی‌های مشترک آنها، همانند معنای اولیه در معنی‌شناسی است که راه را برای کشف ژرف‌ساخت و معنای ثانویهٔ اسطوره هموار می‌کند. آشنایی با دانش‌های گوناگونی چون مردم‌شناسی، اسطوره‌شناسی، ریشه‌شناسی و... برای فهم نهایی اسطوره ضروری است. نظر به اینکه معنا امری نسبی است، ممکن است هر تحلیلگر با توجه به پیش‌فرض‌های ذهنی خود معنای متفاوتی از یک موضوع استخراج کند؛ برای مثال، معنای نهایی‌ای که استروس از اسطورهٔ ادیپ به دست می‌دهد، بسیار بدیع و تا حدودی غافلگیرکننده است. وی با توجه به جدول اسطوره واج‌های این افسانه و نیز معنی‌شناسی اسامی شخصیت‌های آن، معنا و تقابلی را که در

این اسطوره قرار دارد، تقابل میان دو دیدگاه دربارهٔ منشأ نوع بشر می‌داند: «اصل خودرویی انسان در مقابل اصل زایش انسان از دو جنس» (استروس، ۱۳۷۳: ۱۴۶).

پیشینه و روش پژوهش

بر اساس نظریهٔ ساختارگرایانهٔ استروس تاکنون پژوهش‌هایی در اساطیر ایران انجام شده است؛ از جمله «بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار بر اساس نظریهٔ تقابل لوی استروس» (حسینی و محمدزاده، ۱۳۸۵)، «نگاهی به عناصر اسطورهٔ جمشید بر اساس منطق مکالمهٔ اساطیر» (بهنام‌فر و رضادوست، ۱۳۹۰)، «اسطوره‌شناسی ساختاری؛ طرحی کارآمد برای تبیین اسطوره‌های هندوایرانی (تحلیل نمونه: داستان جمشید)» (حق‌پرست، ۱۳۹۴)، «ساختار اسطوره‌ای نخستین نبرد پهلوان هندوایرانی» (همان، ۱۳۹۵) و «رمزگشایی بن‌مایهٔ اسطوره‌ای نجات خورشید در هفت‌خان» (حق‌پرست و صالحی‌نیا، ۱۳۹۵). پژوهش حاضر نیز با روش تحلیلی ـ توصیفی و با به‌کارگیری نظریهٔ استروس در تحلیل اسطورهٔ گیومرد، در پی جداسازی اسطوره‌واج‌های این داستان و پاسخ به این سؤال است که چرا از میان تمام موجودات، گیومرد برای مقابله با اهریمن انتخاب شده است. از رهگذر این پژوهش دلالت‌های نهفته در اسطورهٔ گیومرد آشکار می‌شود.

گیومرد اولین انسان در اساطیر ایرانی است. در اوستا با نام گیه (اوستا، ۱۳۸۵، ج۱: ۱۵۶، ۴۲۳) و گیه‌مرتن از او یاد شده است. گیومرتن به معنای «زندگی میرا» (نیبرگ، ۱۹۷۴: ۸۲) یا «زندهٔ گویای میرا» (بلعمی، ۱۳۵۳، ج۱: ۱۲) است. گیومرد پس از پنجمین آفریدهٔ اهورامزد، یعنی گاو مقدس، آفریده شده است. اهورامزدا از روشنی آسمان، نطفهٔ مردمان و گاوان را آفرید و این دو گروه برخلاف تمام آفریده‌های اهورامزدا که از آب ساخته شده‌اند، «آتش‌تخمه»اند (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۳۹ـ۴۱). در اوستا نام او غالباً با صفت اشون (نیک، پرهیزکار) همراه است (اوستا، ۱۳۸۵، ج۱: ۱۵۶، ۱۹۲). وی علاوه بر آنکه نخستین انسان است، نخستین کسی است که به گفتار و آموزش اهورامزدا گوش داد (همان: ۴۲۳) و «نخست‌اندیش» نیز هست (همان: ۵۶۳). از لحاظ ظاهری، گیومرد درخشان و بلندبالا به اندازهٔ چهار نای و پهنایش نیز به همین میزان بوده است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹:

۴۰ و ۴۱). بهار اعتقاد دارد چنین توصیفی از گیومرد «او را بیشتر شبیه نطفهٔ عظیم نخستین می‌سازد تا شبیه انسان واقعی» (بهار، ۱۳۸۱: ۴۹). با این حال در بندهشن گیومرد «دارای چشم، دارای گوش، دارای زبان و دارای دخشک [۵]» وصف شده است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۴۱) و تنها تفاوت وی با انسان‌های دیگر در بلندا و پهنای ظاهری اوست. همچنین در جای دیگری از بندهشن آمده است که ویژگی یکسان بودن درازا و پهنا، مختص به گیومرد نیست و تمام مردمان چنین خصوصیتی دارند (همان: ۱۲۳). گروهی گیومرد را آدم ابوالبشر دانسته‌اند و گروهی دیگر او را عامربن یافث‌بن‌نوح معرفی کرده‌اند که پادشاه شد و شهر و حصار بنا کرد (طبری، ۱۳۸۳، ج۱: ۹۱). ثعالبی روایات طبری را کم‌وبیش نقل می‌کند و می‌افزاید «او را گرشاه نیز می‌خواندند که به معنی پادشاه کوهستان است و گر به فارسی، کوه را گویند» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۵). در دینکرد و فارسنامه، لقب کیومرث، گل‌شاه یعنی شاه بزرگ است (دینکرد، ۱۳۸۱: ۶۳؛ ابن‌بلخی، ۱۳۸۵: ۹). ابن‌اثیر نیز از گروهی از راویان نقل می‌کند که او «همان آدم بود و نام کیومرث را پس از آن یافت که بر اقلیم‌های هفت‌گانه فرمانروایی کرد» (ابن‌اثیر، ۱۳۸۳، ج۱: ۱۵). در مدت عمر و فرمانروایی کیومرث بین مورخان اختلاف است. در بندهشن وی سی سال عمر می‌کند: «زروان... چنین گفت که کیومرث تکاور را به سی زمستان زندگی و شاهی مقدر شد» (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۵۳). گفتنی است پس از آفرینش گیومرد، اهریمن با دیدن او، به مدت سه هزار سال مبهوت و ناتوان بود. در این مدت جهان در سکون و آرامش بود و موجودات اهورایی از جمله گیومرد بدون جنبش و تحرّک بودند. این آرامش سرانجام با نیرو گرفتن اهریمن با کمک دخترش جهی به پایان می‌رسد و اهریمن به جهان حمله می‌کند و جهان مادی برای دفاع در برابر حملهٔ او، به جنبش می‌افتد و با او مبارزه می‌کند. اهریمن بعد از کشتن گاو مقدس، گیومرد را می‌کشد (همان). مشخص نیست چرا در منابع مختلف این دورهٔ خاموشی و فترت در احتساب سن گیومرد در نظر گرفته نشده است. بلعمی نیز مدت عمر او را سی سال ذکر کرده است (بلعمی، ۱۳۵۳، ج۱: ۱۲)؛ امّا طبری او را مردی کهنسال معرفی کرده است (طبری، ۱۳۸۳، ج۱: ۹۳). ابن بلخی دوران حکمرانی او را چهل سال گفته است (ابن‌بلخی، ۱۳۸۵: ۹). مقدسی و ثعالبی همانند شاهنامه، مدت حکومت او را سی سال ضبط کرده‌اند (مقدسی، ۱۳۷۴، ج۱: ۴۹۹؛ ثعالبی،

۱۳۶۸: ۶). با توجه به مدت فرمانروایی کیومرث، ثعالبی نتیجه گرفته است که او نمی‌تواند آدم ابوالبشر باشد؛ زیرا عمر آدم بسیار طولانی (هزار سال و بیشتر) و عمر کیومرث کوتاه بوده است (همان). روایت مسعودی با سایر مورخان اختلاف بسیار دارد: «راجع بـه مـدت عمر این کیومرث اختلاف کرده‌اند. بعضی پنداشته‌اند که عمر وی هزار سال بود و کمتـر از این نیز گفته‌اند. کیومرث به استخر فارس اقامت داشت و پادشاهیش چهل سـال و بـه قولی کمتر از این بود» (مسعودی، ۱۳۸۲، ج۱: ۲۳۶).

در دوران گیومرد خبری از جانوران نیست و بر روی زمین تنها گاو مقدس و گیاهـان وجود دارند. اهورامزدا گیومرد را به خواب می‌برد و چون بیدار مـی‌شـود، دوران چیرگـی اهریمن آغاز گشته اسـت. اهـریمن تمـام آفریـدگان را کشـته و گیـومرد تنهاسـت. وی ششمین نبرد را با اهریمن انجام می‌دهد (فرنبغ‌دادگـی، ۱۳۶۹: ۵۳-۶۶) و ارزور دیـو (فرزنـد اهریمن) را می‌کشد. طبق قراری که بین اهورامزدا و اهریمن است، اهریمن می‌خواهـد از گیومرد انتقام بگیرد. اهورامزدا آیندهٔ جهان و جهان آخرت را به گیومرد نشان می‌دهـد و او به مرگ مشتاق می‌شود و اهریمن به انتقام خون فرزند، او را مـی‌کشـد (بیرونـی، ۱۳۸۶: ۱۴۱). در مینوی‌خرد نیز ذکر شده است کیومرث از روی مصـلحت خـود را بـه اهـریمن تسلیم می‌کند (مینوی‌خرد، ۱۳۵۴: ۴۲). بدن او پس از مرگ تجزیه می‌شـود و از آن هفـت گونه فلز پدید می‌آید و از نطفهٔ او «مردم و همهٔ فروهر فرشگرد کنندگان، نران و مادگان» به وجود می‌آید (مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۴۲). این روایت از زندگی گیومرد سبب گشته است تا او را با «غول نخستین» یکسان بدانند. در بسیاری از اساطیر ملل مختلف، جهان از مـرگ و قطعه‌قطعه شدن پیکر غولی بزرگ ساخته می‌شود. در اساطیر بـین‌النهـرین تیـه‌میـت (مظهر دریا و خدای مؤنـث) توسـط مـردوک کشـته مـی‌شـود. مـردوک «او را دو نیمـه می‌کند... با نیمی از او سقفی برای آسمان می‌سازد و با نیمهٔ دیگر زمین را مـی‌سـازد تـا آب‌های زیرزمینی را پایین نگاه دارد» (مک‌کال، ۱۳۷۵: ۷۸). نمونهٔ مشابه این غول در میـان ملل اسکاندیناوی «یمیر»؛ در میـان هنـدیان «پوروشـا» و در میـان اسـطوره‌هـای ژاپنـی «اوکه‌موچی» است که از بدن هر کدام، موجـودات و زمـین و آسـمان سـاخته مـی‌شـود (کریستین‌سن، ۱۳۸۳: ۴۵-۴۹). اطلاق غول نخستین بر گیومرد با تسامح همراه اسـت؛ زیـرا برخلاف سایر نمونه‌های ذکر شده، او موجودی شرور نیست و به کسی آسیب نمی‌رساند.

همچنین از تن گیومرد، زمین و آسمان ساخته نشده است؛ بلکه وی مدت‌ها پس از خلقت این دو، از نطفهٔ آتش با منشأ آسمان و تن زمینی ساخته شد و پس از مرگ او نیز گونه‌های اندکی شامل بیست و پنج نوع از موجودات که عموماً انسان و یا موجوداتی مشابه انسان هستند، به وجود آمده‌اند. اگر تعداد موجودات پدیده‌آمده از بدن گاو نخستین را در نظر بگیریم، سهم گیومرد در آفرینش ناچیز خواهد بود. از بدن گاو اولیهٔ پنجاه و پنج نوع غله و دوازده نوع گیاه درمانی به وجود آمد. سپس نطفهٔ آن به ماه سپرده شد و پس از پالایش، جفتی گاو از آن ساخته شد و از آنها بر روی زمین دویست و هشتاد و دو گونه پدید آمد که شامل گوسفندان، پرندگان، ماهی‌ها و سایر موجودات است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۶۵ و ۷۵ـ۷۸). در اساطیر میترایی نیز، نقش گاو در آفرینش پررنگ است و مرگ او نشانهٔ خلقت جدید است و موجودات و گیاهان از بدن او ساخته می‌شوند. بنابراین اسطورهٔ مرگ گیومرد اگرچه تشابه اندکی با پندار غول نخستین دارد؛ اما نمی‌توان این دو را کاملاً منطبق بر هم دانست.

در برخی روایات گفته شده است چهل سال پس از مرگ گیومرد، مشی و مشیانه[۶] از نطفهٔ او همانند گیاه برستند (بلعمی، ۱۳۵۳، ج۱: ۱۲؛ فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۶۶ و۸۱؛ مقدسی ۱۳۷۴، ج۱: ۴۹۹). صورت کهن‌تر مشی و مشیانه، زوجِ خواهر و برادر جم (یمه) و جمگ (یمی) است که به اساطیر هندوایرانی تعلق دارند. بهار اعتقاد دارد افسانهٔ مشی و مشیانه جانشین اسطورهٔ جم و جمگ شده است (بهار، ۱۳۸۱: ۲۲۷). تصور انسان با منشأ گیاهی مختص به اساطیر ایرانی نیست. «یونانیان آغازین بر این پندار بودند که انسان‌ها چون نباتات خودبه‌خود از زمین رسته شدند و این انسان‌های زمین‌زاد، دودمان‌های آتی را پدید آوردند» (کوپفر، ۱۳۷۶: ۶۰). در اسطوره‌ای سرخپوستی، مرد از بلال سفید و زن از بلال زرد به وجود آمدند (ایرودز و اُریتز، ۱۳۷۸: ۱۱۱). در دوران متأخر اندیشهٔ منشأ گیاهی انسان تغییر یافته است. در تاریخ طبری ماری و ماریانه (مشی و مشیانه) از گیاه‌پیکری به فرزند کیومرث تبدیل شده‌اند. طبری کیومرث را صاحب فرزندان بسیاری دانسته و گفته است که او ماری و ماریانه را که در آخر عمر وی به دنیا آمدند، بیش از سایرین دوست داشته است (طبری، ۱۳۸۳، ج۱: ۹۱). روند عقلانی شدن اسطورهٔ کیومرث در شاهنامه به اوج خود می‌رسد. در شاهنامه، کیومرث نخستین کسی است که تاج بر سر می‌نهد:

چنین گفت کآیین تخت و کلاه　　گیومرت آورد و او بود شاه

که چـون شـد او بـر جهـان کدخـدای نخستین به کوه انـدرون جسـت جـای
(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۲۱)

از چگونگی خلقت کیومرث و آفرینش انسان و اولین زوج‌های بشری به‌طور صریح در شاهنامه یاد نشده است. حذف «این بخـش از اسـطورهٔ آفـرینش در شـاهنامه مـی‌توانـد وابسته به روندی از اسطوره‌زدایـی و نمـادگریزی و خردپسـندانه گردانیـدن رویـدادها و پدیده‌هـای رازوارانـه باشـد... ایـن رونـد پدیـدآوردهٔ فردوسـی نیسـت و پـیش از وی در آبشخورها و سرچشمه‌های شاهنامه آغاز گرفته بود» (کزازی، ۱۳۹۲، ج۱: ۲۷۹). کیومرث در شاهنامه نخستین مبدع غذا، پرورش و لباس است.

گیومرد و ایزد مهر

بین ایزد مهر و گیومرد همسانی‌هایی وجود دارد. بـه‌نظـر مـی‌رسـد در شـکل‌گیـری اسطورهٔ گیومرد از خصوصیات ایزد مهر بهره گرفتـه شـده اسـت. «مهـر (میثـره) خـدای مهمی در تاریخ بسیاری از کشـورهای مختلـف در ادوار گونـاگون بـوده اسـت... در هنـد باستان... میثره به صورت دوستی یا پیمان ظاهر می‌گـردد» (هینلـز، ۱۳۶۸: ۱۲۳). مهـر یـا میترا از ایزدان هندوایرانی است که در کتب کهن هندی و ایرانی چون ریـگ‌ودا و اوسـتا ستوده شده است. در ریگ‌ودا غالباً به همراه وارونا ستایش شـده اسـت و درخشـندگی و نور ویژگی بارز این ایزد است (ریگ‌ودا، ۱۳۴۸: ۳۷۸ـ ۳۸۶). در مهریشت از اوستا، به تفصیل اعمال و خصوصیات مهر برشمرده است و درخشندگی او به سـتارهٔ تیشـتر تشـبیه شـده است (اوسـتا، ۱۳۸۵، ج۱: ۳۸۷). در جدال بین اهریمن و اهورامزدا، مهر نقش مهمـی دارد و «اهریمن همه‌تن مرگ در برابر او به هراس می‌افتد» (همان: ۳۷۶). غالباً مهر را با خورشـید یکی می‌انگارند؛ امّا این دو در اوستا، در یشت‌های جداگانه (خورشیدیشـت و مهریشـت) ستایش شده‌اند و بین خویشکاری‌های آنان تمایز هسـت. دلیـل مشـتبه شـدن ایـن دو، علاوه بر معنای لغوی مهر (خورشید)، تابنـدگی و درخشـش ایـن دو و تشـبیه مهـر بـه خورشید است. «میترا همان خدای روشنایی است که در هند به خورشـید تشـبیه شـده است» (ورمازرن، ۱۳۸۳: ۱۷). میترا خدای پیمان و وفاداری و قانون است.

اگرچه نیروهای اهورایی بهره‌ای از نور دارند و با ویژگیِ درخشندگی وصف شـده‌انـد؛

اما صفت تابندگی و درخشش در ایزد مهر ذاتی است؛ زیرا او خدای روشنایی است. گیومرد نیز از درخشندگی برخوردار است: «ششم کیومرث را آفرید روشن چون خورشید» (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۴۰). این خصیصه زمانی مفهومیِ نشان‌دار می‌شود که بدانیم مهر خدای عهد و پیمان است و گیومرد هم با حفظ عهد و پیمان رابطه دارد و برای حفظ پیمان بین اهورامزدا و اهریمن، داوطلبانه مرگ را می‌پذیرد (نک: بیرونی، ۱۳۸۶: ۱۴۱). پیمان‌شکنی یا «مهردروج» دشمن ایزد مهر است و می‌تواند سراسر کشور را آلوده و ویران کند و «کشندهٔ مرد اشون است» (اوستا، ۱۳۸۵، ج۱: ۳۵۳). در شاهنامه، مرگ کیومرث به دست اهریمن به مرگ فرزندش سیامک توسط فرزند اهریمن یعنی خزوران دیو تبدیل شده است. دخالت اهورامزدا در مرگ کیومرث نیز جای خود را به سروشی می‌دهد که سیامک را از بداندیشی فرزند اهریمن آگاه می‌کند و زمینهٔ جنگ بین این دو را فراهم می‌آورد و غیرمستقیم سیامک را به قتلگاه می‌فرستد:

یکایک بیامد خجسته سروش بسان پرییِ پلنگینه‌پوش
بگفتش به راز این سخن در به در که دشمن چه سازد همی با پدر
(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۲۳)

همراهی کیومرث با گاو مقدس (آغازین) در آیین متأخر مهرپرستی، به کشته شدن گاو مقدس به دست ایزد مهر دگرگون می‌شود. نقش مرگ گاو مقدس در هر دو اسطوره یکسان است و با مرگ او و با تجزیهٔ بدنش بسیاری از موجودات و غلّات به وجود می‌آید. با این تفاوت که در اسطورهٔ کیومرث، گاو به دست نیروهای اهریمنی کشته می‌شود و در آیین مهری، میترا بنا بر دستوری که از سوی ایزد خورشید به او ابلاغ شده است؛ علی‌رغم میل باطنی، گاو مقدس را می‌کشد؛ زیرا «می‌داند که از مرگ گاو زندگی تازه‌ای خواهد بالید» (ورمازرن، ۱۳۸۳: ۸۶). در داستان کیومرث در شاهنامه، نامی از گاو آغازین برده نشده است؛ زیرا با حذف بخش آفرینش کیومرث، ذکر آفرینش و همراهی گاو مقدس با کیومرث بی‌مورد می‌بود. همراهی گاو مقدس جای خود را به همراهی جانوران با کیومرث داده است. این امر می‌تواند بازماندهٔ اسطورهٔ مرگ گاو مقدس و آفرینش جانوران از بدن او باشد. موجودات به‌وجود آمده از گاو مقدس، در شاهنامه نقش او را در اسطورهٔ آغازین ایفا می‌کنند:

دد و دام و هـــر جـــانور کـــش بدیـــد ز گیتـــی بـــه نزدیـــک او آرمیـــد
دوتـــا مـــی‌شـــدندی بـــر تخـــت اوی از آن بـــر شـــده فـــرّه و بخـــت اوی
بـــه رســـم نمـــاز آمدنـــدیش پـــیش از آن جایگـــه برگرفتنـــد کـــیش

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۲۲)

کیومرث در شاهنامه نخستین شهریار است و مهر در مهریشت چنین وصف شده است: «آنکه شهریاری تواناست» (اوستا، ۱۳۸۵، ج۱: ۳۶۲). در ریگ‌ودا نیز شهریاری، ذاتیِ میتراست: «این میترای قابل ستایش و متبرک با پادشاهی زاده شد، پادشاهی بخشنده» (ریگ‌ودا، ۱۳۴۸: ۲۷). هدف از خلقت گیومرد مبارزه با اهریمن به نیابت از اهورامزداست و نبرد گیومرد با اهریمن در واپسین روزهای زندگی گیومرد، ششمین نبرد با او از سوی مخلوقات اهورایی بود (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۶۶). در زادسپرم آمده است که سلاح گیومرد برای مبارزه با اهریمن اندیشهٔ نیک بوده است: «چون کیومرث مانسرسپند (کلام مقدس) پاک اورمزد را شنید، با اندیشهٔ پاک اندیشید که آن بهترین پرهیزکاری برای نابودی دروج (اهریمن) است» (زادسپرم، ۱۳۶۶: ۱۵). پیش از این نبرد نیز وجود گیومرد، اهریمن را به هراس می‌افکند و سه هزار سال در هراس و بهت بود (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۵۱)، همانگونه که اهریمن از مهر نیز هراس دارد. مهر «همیشه مهیای نبرد و آمادهٔ کمک به یارانی است که در راه خیر مبارزه می‌کنند و تا آنها را به پیروزی نرساند، از پای نمی‌نشیند» (ورمازرن، ۱۳۸۳: ۳۵). در تقویم زردتشتی روزهای ماه به نام ایزدان و امشاسپندان نامگذاری شده‌اند. روز شانزدهم هر ماه به نام ایزد مهر، مهرروز نام دارد. در چنین روزی مشی و مشیانه تولد یافتند (پورداوود، ۱۳۰۷، ج۱: ۳۹۶). ارتباط بین ایزد مهر و انسان ناگسستنی است و تصادفی نیست گیاهی که مشی و مشیانه از آن به‌وجود آمدند، مردم‌گیاه یا مهرگیاه نامیده شده است. در اسطورهٔ گیومرد، نطفهٔ او توسط خورشید پالوده می‌شود و این امر شاید ناشی از یکی گرفتن خورشید و ایزد مهر و نشان دادن ارتباط گیومرد با آن باشد.

یکی دیگر از خصوصیات ایزد مهر، خردمندی اوست. «در همه‌جهان کسی نیست که همچند مهر مینوی از خرد سرشتی بهره‌مند باشد» (اوستا، ۱۳۸۵، ج۱: ۳۷۹)[۷]. وی که به امور مردمان رسیدگی می‌کند، نگهبان مردم و سعادت آنهاست. مردمان تحت حمایت او

نیز از خرد و دانایی او بهره برده‌اند. گیومرد نخست‌اندیش است و سایر مردمان که از نسب و نژاد اویند، ویژگی اندیشیدن و دانایی را از او به ارث برده‌اند. در آغاز آفرینش این دانایی در اوج بوده است و اندک‌اندک به انحطاط می‌گراید. «مردمان در آفرینش چنان دانا بودند که هر کار نیک و گناهی که می‌کردند، پاداش نیک و عقوبت گناه را به چشم خویش می‌دیدند و هیچگونه گناه از مردمان سر نمی‌زد» (مینوی‌خرد، ۱۳۵۴: ۲۸). این وضعیت با دخالت اهریمن و پنهان شدن پاداش کار نیک و عقوبت گناه به پایان می‌رسد.

بر این اساس رابطهٔ ایزد مهر با گیومرد و مشی و مشیانه، می‌توان اسطوره‌واج‌های داستان گیومرد را به این شکل جدا کرد:

گیومرد از روشنی آسمان و تن زمینی آفریده می‌شود.		گیومرد ارزور را می‌کشد.	
	اهریمن، گاو مقدس و گیومرد را می‌کشد.		
نطفهٔ گیومرد پس از پالایش توسط خورشید، به زمین می‌رود.			از نطفهٔ گیومرد، مشی و مشیانه می‌رویند.
	مهر گاو مقدس را می‌کشد.		از بدن گاو مقدس، موجودات آفریده می‌شوند.
	فرزند اهریمن، سیامک را می‌کشد.	هوشنگ دیو را می‌کشد.	
		مهر حامی شهریار و کشندهٔ دیوان.	

در جدول فوق، اگر اسطوره‌واج‌ها را به‌صورت افقی بخوانیم، روایتی کلی از اسطورهٔ گیومرد با توجه به اساطیر ایزد مهر و مشی و مشیانه به دست می‌آید. اما روایت در روش استروس امری فرعی است و اهمیت چندانی ندارد. خوانش عمودی جدول، تقابل‌های موجود در اسطوره را آشکار می‌سازد. ستون‌های اول و چهارم با هم و ستون‌های دوم و

سوم با یکدیگر در ارتباطند. ستون دوم بیانگر آفرینش به وسیلهٔ کشتن نمونه‌های اولیه است. مرگ و نوزایی دو تقابل مهم در اساطیر هستند و در این اسطوره نیز به این تقابل اشاره شده است. هر خلقت تازه جز با مرگ نمونهٔ قدیمی و نسل کهن مقدور نیست. سیامک در پایین‌ترین خانهٔ این ستون جایگزین گیومرد شده است و مرگ او نوعی تجدد را به همراه دارد. او که در مقابل خزوران شکست می‌خورد، محکوم به نابودی است و فرد قدرتمندی چون هوشنگ جایگزین او می‌شود. ستون سوم حفاظت از آفرینش و ادامهٔ چرخهٔ آن را با کشتن موجودات اهریمنی نشان می‌دهد. مهر و گیومرد و هوشنگ در این ستون نقشی یکسان دارند و مانع از قدرت‌گیری اهریمن و مخلوقات او و در نتیجه مانع نابودی جهان آفرینش می‌شوند. در هر دو ستون ایزد مهر نقشی فعال دارد. زیرا او به عنوان روشنی پیش از آفتاب، رابط تاریکی و روشنی است و می‌تواند علاوه بر اعمال اهورایی که کیومرث و فرزندانش بر عهده دارند، نقشی به‌ظاهر اهریمنی (کشتن گاو) ایفا کند؛ اما این عمل هم اهورایی است، زیرا در تقابل نور و تاریکی، نور غالب است و عمل ایزد مهر به بازگشت نور و باززایی جهان منجر می‌شود. ستون اول و ستون چهارم آفرینش انسان و موجودات را بیان می‌دارد. ستون اول خلقت، از زمین و خاک را منشأ انسان می‌داند و ستون چهارم رویش و گیاه‌پیکری انسان‌ها را نشان می‌دهد. این دو ستون در تقابل با یکدیگر قرار دارند و نشان‌دهندهٔ تضاد دو نوع تفکر در منشأ و خاستگاه انسان هستند. هر کدام از این دو نوع تفکر به بخشی از تاریخ تمدن بشر وابسته است. این اسطوره به تقابل دو بینشِ طبیعت‌گرایی محض که برای امور اطراف توجیهی طبیعی می‌یابد، در مقابل فرهنگی جدیدتر که ریشهٔ بسیاری از امور را به خارج از زمین و ماوراء و دخالت ایزدان در زندگی نسبت می‌دهد، اشاره دارد. اسطورهٔ گیومرد «معرف عصر جدیدتر سفال‌سازی و شناخت فلز است... اسطورهٔ پدید آمدن مشی و مشیانه از گیاه... به دورانی کهنه‌تر از نوسنگی بازمی‌گردد» (بهار، ۱۳۸۱: ۴۹-۵۰).

تقابل گیومرد و اهریمن

با وجود تغییرات بنیادینی که در اسطورهٔ گیومرد از متون کهن زردتشتی تا شاهنامه صورت گرفته است، امّا چارچوب کلی آن حفظ شده است. اهورامزدا برای مقابله با یورش احتمالی اهریمن، به خلقت جهان می‌پردازد. ترتیب خلقت مادی[۸] به گونه‌ای

است که زنجیرهٔ آفرینش به گیومرد ختم می‌شود. درواقع با آفرینش موجودات، نبرد اولیهٔ اهورامزدا و اهریمن، به مبارزهٔ بین اهریمن و یارانش با آفریدگان اهورامزدا تبدیل می‌شود. آفریدگان اهورامزدا، بین او و اهریمن قرار دارند و دشمنی و حملهٔ اهریمن متوجه آنهاست. اهورامزدا بیشتر ناظر این مبارزه است. در میان آفریده‌های اهورامزدا، وظیفهٔ اصلی مبارزه با اهریمن و مخلوقات او -یعنی دیوان- بر عهدهٔ گیومرد است[۹]. در مبارزهٔ نخستین، نمونه‌های اولیه چون گیاه و گاو به سادگی از میان می‌روند، امّا برای نابودی گیومرد، اهریمن «استویهاد[۱۰] را با یکهزار دیو مرگ‌کردار» بر او گماشت؛ اما در کشتن او توفیقی نیافتند؛ زیرا زروان پیش از آمدن اهریمن زندگی و شاهی او را به سی سال مقدر کرده بود (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۵۳ و۶۶). سی سال پس از یورش اهریمن بر زمین و نابودی موجودات، گیومرد داوطلبانه مرگ را می‌پذیرد (همان: ۵۳ و بیرونی، ۱۳۸۶: ۱۴۱). در شاهنامه نیز نبرد بین نوع انسان و دیوان دائمی است از پادشاهی کیومرث آغاز می‌شود:

برآمد بر این کار یک روزگار　　فروزنده شد دولت شهریار
به گیتی نبودش کسی دشمنا　　مگر در نهان ریمن آهرمنا

(فردوسی، ۱۳۶۶، ج۱: ۲۲)

این مبارزه بعدها به تقابل نیروهای نیک و نیروهای شریر یا تقابل بین ایرانیان و غیرایرانیان تبدیل می‌شود. «سرتاسر شاهنامه داستان رویارویی و برخورد ایرانیان و انیرانیان است که مطابق با برداشت ثنوی از این دو، یکی همه نیک و خجسته و اهورایی و دیگری نکوهیده و تباه و اهریمنی قلمداد شده است» (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۴۲). تقابل‌های دوگانهٔ بین گیومرد با اهریمن و دیوان شامل موارد زیر است:

گیومرد	اهریمن
نیک و اشون	شر و تبهکار
درخشان و زیبا	تاریک و زشت
منفعل (تنها دفاع کننده است).	فعال (حمله ابتدا از سوی او انجام می‌گیرد).
زندگی	نابودی و ویرانی

گرما (گیومرد با خورشید تناسب دارد).	سرما
تولد در بهار[۱۱]	آفرینندهٔ زمستان

نکتهٔ قابل تأمل این اسطوره، جهت‌های منسوب به هر کدام است. اهریمن در شمال قرار دارد. شمال نماد «سردی، تاریکی، ابهام، زمین مرده، زمستان، کهنسالی» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۳۰) است. نیروهای شر و اهریمنی در شمال قرار دارند و نابودی و سرما و دود و تاریکی که از ویژگی‌های دوزخ در آیین زرتشتی هستند، در این جهت جغرافیایی قرار دارند. گیومرد در سمت چپ رود دائیتی آفریده می‌شود و در همانجا قرار می‌گیرد و هنگام مرگ نیز بر سمت چپ می‌افتد. «سمت چپ معمولاً گمراه کننده، تاریک و غیرمشروع و قمری است» (همان: ۱۱۰). این معنا از نماد چپ، به ظاهر با اسطورهٔ گیومرد همخوانی ندارد؛ زیرا همانطور که اشاره شد، وی درخشان و پرهیزکار و منسوب به خورشید است. مفهوم نمادی غرب با سمت چپ تفاوت چندانی ندارد. «در تمام جهان، غرب میرایی را تداعی می‌کند» (همان: ۲۶۶). مرگ و نابودی از خصلت‌های اهریمن و یاران اوست. این ویژگی در اعمال ایزد مهر وجود دارد. مهر اگرچه نیرویی اهورایی است اما توانایی آن را دارد که مرگ و ناخوشی را بر مردمان نازل کند. او می‌پرسد که «کدامین کس را دچار مرگ و ناخوشی کنم» (اوستا، ۱۳۸۵، ج۱: ۳۸۰). با توجه به اینکه چپ تداعی‌کنندهٔ مرگ و نابودی است، گیومرد نیز تماماً اهورایی نیست. جسم او که از خاک آفریده شده، میراست و این نیمه از وجود اوست که به اهریمن مجال می‌دهد او را نابود کند. انتخاب گیومرد برای مبارزه با اهریمن به همین دلیل است. اهورامزدا برای از کار افکندن اهریمن، در کنار زمان بیکران، زمان کران‌مند را می‌آفریند تا در مدت معینی، مبارزه صورت بگیرد؛ زیرا هرچند که اهریمن جز به کارزار از کار نمی‌افتد (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۳۵)؛ اما اگر زمان بیکران باشد پیروزی از آن اهریمن خواهد بود. بنابراین ضروری است تا زمان مبارزه محدود باشد و از طرف دیگر اهریمن از پایان زمان کران‌مند غافل شود تا تمهیدی برای پیروزی نهایی نیندیشد. پس باید این کارزار ادامه

داشته باشد و اهریمن به پایان مدت معهود برسد و به دلیل اشتغال به مبارزهٔ دائمی با نوع بشر، از اتمام مدت آگاهی نیابد.

بر طبق الگوی استروس، یک اسطوره را باید تا آنجا تجزیه کرد که به یک جواب آری یا نه برسیم. استروس در تحلیل اسطورهٔ لقمه‌ماهی[۱۲] و دلیل انتخاب او برای مبارزه با باد جنوب، به قابلیت این حیوان در دو پاسخ منفی و مثبت (حالت افقی آن و قابل شکار بودن در برابر حالت عمودی و غیرقابل شکار بودن آن) می‌رسد که کلید حل اسطورهٔ یاد شده است (استروس، ۱۳۸۵: ۳۴-۳۶). بر این اساس در اسطورهٔ گیومرد که می‌تواند نمادی از مبارزهٔ دائمی انسان با اهریمن باشد، برای هرکدام از عوامل پیروزی او در برابر اهریمن، جواب «آری» و برای شکست خوردن او جواب «نه» در نظر می‌گیریم:

درخشندگی در مقابل تیرگی← آری

نیکی در برابر بدی← آری

زیبایی در مقابل زشتی← آری

گرما و نور در برابر سرما و تاریکی← آری

بهار در برابر زمستان← آری

اگر خصوصیات گیومرد به موارد بالا ختم می‌شد، با پیروزی گیومرد، کارزار بین او و اهریمن به اتمام می‌رسید و اهریمن از راه دیگری به قلمرو اهورامزدا یورش می‌برد و این امر با خواست اهورامزدا مغایر بود؛ بنابراین دو ویژگی مهم گیومرد یعنی منفعل و میرا بودن که به اهریمن مجال می‌دهد تا بر او پیروز شود، ضامن بقای کارزار دائمی بین این دو نیرو است:

نه←منفعل در مقابل فعال

نه←میرا در مقابل مرگ

این ویژگی‌ها را در نام گیومرد و جواب‌های آن می‌توان خلاصه کرد: او با زندگی (گیه) اهریمن را شکست می‌دهد (آری) و با میرایی (مرتن) امکان غلبهٔ اهریمن بر خود را فراهم می‌کند (نه). این چرخهٔ مرگ و زندگی به فرزندان او منتقل می‌شود و نبردی دائمی در جهان جریان می‌یابد. پس انتخاب او به دلیل ماهیت دوگانهٔ وجودی اوست که بخشی از آن جواب آری و بخشی از آن جواب نه می‌دهد.

نتیجه‌گیری

رویکرد لوی استروس با وجود برخی پیچیدگی‌ها و ابهامات در جداسازی و چینش اسطوره‌واج‌ها، به دلیل نادیده گرفتن سیر روایت و آزادی عملی که در اختیار منتقد قرار می‌دهد، در کشف لایه‌های پنهان و رمزهای نهفته در متون اساطیری و حماسی راهگشاست. مزیّت دیگر این روش در نظر گرفتن تمام روایت‌ها و دوری از جست‌وجوی روایت اصیل است که این امر به نوبهٔ خود در آشکار ساختن بنیان اساطیر و روشن شدن دلالت و معنای آنها مؤثر است. بر اساس این رویکرد، تحلیل اسطورهٔ گیومرد، با بهره‌گیری از تمام روایات آن در متون کهن و با توجه به خویشکاری ایزد مهر و همچنین تأمّل در تقابل‌ها و اسطوره‌واج‌های آنها، بیانگر دو نوع تفکر و اندیشه است که هرکدام بر بخشی از سیر تحول معرفت انسان نسبت به محیط اطراف و توجه به مبداء و نقطهٔ آغاز زندگی دلالت دارد؛ در یک‌سو اندیشهٔ گیاه‌پیکری انسان با پیشینه‌ای بسیار کهن قرار دارد و در سوی دیگر اعتقاد به منشأ واحد و دخالت عوامل فراطبیعی در خلقت انسان که مربوط به دوران متأخر است. همچنین تقابل‌های دوگانه در روساخت اسطورهٔ گیومرد که در هیئت تقابل گیومرد و اهریمن و یا روشنایی و تاریکی نمود یافته است، گویای تقابل کلی خیر و شر در تفکر ثنوی ایرانیان و نظام دوبنی اندیشهٔ آنان است. انتخاب گیومرد به عنوان نمایندهٔ نوع انسان برای مبارزهٔ دائمی با اهریمن نیز با تحلیل ساختارگرایانه توجیهی منطقی می‌یابد. تقابلی که در نام و آفرینش او با اهریمن هست، دو پاسخ مثبت و منفی برای پیروزی و شکست وی در مقابل اهریمن به همراه دارد و این جواب‌ها کلید فهم اسطورهٔ گیومرد است. زندگی او به معنای پیروزی موقتی اهورامزدا است و مرگ او در ظاهر پیروزی اهریمن، امّا در اصل تضمینی برای ادامهٔ چرخهٔ مبارزهٔ دائمی خیر و شر تا پایان زمان کران‌مند و پیروزی نهایی خیر در این نبرد بزرگ کیهانی است.

پی‌نوشت

۱. همزمان با سوسور، چارلز سندرس پیرس (فیلسوف آمریکایی)، دانشی را برای بررسی نشانه‌ها به کار برد و آن را نشانه‌شناسی نامید. اگرچه پیرس خود را آغازگر نشانه‌شناسی می‌داند (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۱)، اما به دلیل تقارن زمانی مطالعات سوسور و پیرس و با توجه

به اینکه این دو متفکر جدا از همدیگر کار خود را شروع کرده و به نتایج مشابهی رسیده‌اند، هر دو به عنوان بنیانگذار نشانه‌شناسی شناخته شده‌اند.

۲. سوسور «همزمانی» و «درزمانی» را چنین تعریف می‌کند: «زبان‌شناسی همزمانی به روابط منطقی و روان‌شناختی‌ای می‌پردازد که واژگان موجود را به هم ربط می‌دهد و دستگاه را آنچنانکه ذهن جمعی گویشوران دریافت می‌کند، تشکیل می‌دهد. زبان‌شناسی درزمانی برعکس به بررسی روابطی می‌پردازد که واژگان متوالی‌ای را که ذهنیت جمعی گویشوران آن را دریافت نکرده‌اند، به هم ربط می‌دهد و این واژگان متوالی، بدون تشکیل هیچ دستگاهی... هرکدام جانشین هم می‌شوند» (سوسور، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

۳. نشانه‌شناسی انواع مختلفی دارد که هر کدام منسوب به یکی از بزرگان این نحله است؛ «نشانه‌شناسی ضمیر ناخودآگاه (لاکان)، نشانه‌شناسی رمزگان خویشاوندی و اساطیر (لوی استروس)، نشانه‌شناسی روابط و تضادها در جامعه (آلتوسر)، نشانه‌شناسی ادبیات (بارت و ژنت) و نشانه‌شناسی گفتمان و اسناد تاریخی (فوکو)» (کالر، ۱۳۸۸: ۷۹).

۴. با اینکه برسلر کوچکترین واحد زبانی را «ایم» درنظر گرفته است و معتقد است از به هم پیوستن ایم‌ها، واحدهای دیگری به نام تکواژ (morphoneme) ساخته می‌شوند، اما برخی دیگر از زبانشناسان کوچکترین واحد زبان را را (phoneme) گرفته‌اند (نک: چندلر، ۱۳۸۶: ۱۴۷).

۵. دخشک: «daxšakia: نشان‌داری» (فره‌وشی، ۱۳۸۱: ۵۲۲). بهار دخشک داشتن کیومرث را نشان از هرمزد داشتن تعبیر کرده است و مردم نیز که از وی نسب دارند بدان گونه زایند (بهار، ۱۳۸۱: ۵۰).

۶. مشی و مشیانه به صورت‌های مختلفی ضبط شده‌اند: مشیگ و مشیانگ، مهریه و مهریانه، متریه و متریانه، متر و متران، مهلا و مهلینه، مرهیه و مرهیانه، مهلیی و ملهیانه، ماری و ماریانه، میشی و میشان و...(برای تفصیل چگونگی تغییرات آوایی این اسامی بنگرید به؛ (کریستین‌سن، ۱۳۸۳: ۱۱ و ۱۲).

۷. در ریگ‌ودا، میترا به همراه وارونا دانشمند خوانده شده است (ریگ‌ودا، ۱۳۴۸: ۳۸۳).

۸. «هرمزد آفرینش تندار (دارای جسم، مادی) در گیتی آفرید. نخست آسمان، دوم آب، سوم زمین، چهارم گیاه، پنجم گوسفند، ششم مردم و آتش در همه پراگنده بود» (زادسپرم، ۱۳۶۶: ۳).

۹. «مرد پرهیزکار را آفرید برای از میان بردن و از کارافگندن اهریمن و همهٔ دیوان» (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۳۹).

۱۰. استویهاد یا استویدات، دیو تخریب است (فره‌وشی، ۱۳۸۱: ۲۵۱). نیبرگ، استویهات را دیو مرگ (the demon of death) معنی کرده است (نیبرگ، ۱۹۷۴: ۳۳).

۱۱. کیومرث در روز هرمزد از ماه فروردین آفریده شده و این روز، مبدأ تاریخ ایرانیان بوده است (بیرونی، ۱۳۸۶: ۷۵).

۱۲. طبق اسطوره‌ای کانادایی، در زمان ماقبل تاریخ بادهای خبیث جنوبی زندگی حیوانات و انسان‌ها را مختل کرده بودند. تمام موجودات تصمیم گرفتند که با بادها مبارزه کنند. در میان نیروهای مبارز موجودات، لقمه‌ماهی نقش مهمی در اسیر کردن باد جنوب ایفا کرد و بادهای جنوبی نیز با این شرط که در مواقع خاصی از سال بوزند، آزاد شدند (استروس، ۱۳۸۵: ۳۴-۳۵).

منابع

ابن‌اثیر، عزالدّین (۱۳۸۳) تاریخ کامل، ترجمهٔ سید محمد حسین روحانی، جلد ۱، چاپ سوم، تهران، اساطیر.

ابن‌بلخی (۱۳۸۵) فارسنامه، تصحیح، گای لیسترانج و رینولد نیکلسون، تهران، اساطیر.

احمدی، بابک (۱۳۷۸) ساختار و تأویل متن، ویرایش دوم، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

استروس، کلود لوی (۱۳۸۵) اسطوره و معنا، ترجمه شهرام خسروی، چاپ دوم، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۷۳) «بررسی ساختاری اسطوره»، ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد، ارغنون، شماره ۴، صص ۱۳۵ـ ۱۶۰.

اوستا (۱۳۸۵) گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ویرایش۲، جلد ۱، چاپ دهم، تهران، مروارید.

ایرودز، ریچارد و آلفونسو اریتز (۱۳۷۸) اسطوره‌ها و افسانه‌های سرخپوستان، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، چشمه.

بارت، رولان (۱۳۷۰) عناصر نشانه‌شناسی، ترجمه مجید محمدی، تهران، الهدی.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد، تهران، نیلوفر.

بلعمی، ابوعلی (۱۳۵۳) تاریخ بلعمی، تصحیح محمدتقی بهار، جلد ۱، چاپ دوم، تهران، زوار.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ چهارم، تهران، آگه.

بهنام‌فر، محمد و علی‌اکبر رضادوست (۱۳۹۰) «نگاهی به عناصر اسطورهٔ جمشید بر اساس منطق مکالمهٔ اساطیر»، ادب و زبان دانشگاه باهنر کرمان، صص ۱۰۱- ۱۲۷.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۸۶) آثارالباقیه، ترجمه اکبر داناسرشت، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۰۷) ادبیات مزدیسنا (یشتها)، جلد ۱، بمبئی، انجمن زردتشتیان ایرانی بمبئی.

پیاژه، ژان (۱۳۸۴) ساختارگرایی، ترجمه رضا علی‌اکبری‌پور، تهران، کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

ثعالبی، عبدالملک (۱۳۶۸) تاریخ ثعالبی (غرر اخبار ملوک‌الفرس)، ترجمه محمد فضائلی، تهران، نقره.

چندلر، دنیل (۱۳۸۶) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سورهٔ مهر.

حسینی، روح‌الله و اسدالله محمدزاده (۱۳۸۵) «بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار بر اساس نظریهٔ تقابل لوی استروس»، پژوهش‌های زبان‌های خارجی، ش۳۱، ص ۴۳- ۶۴.

حق‌پرست، لیلا (۱۳۹۴) «اسطوره‌شناسی ساختاری، طرحی کارآمد برای تبیین اسطوره‌های هندوایرانی. تحلیل نمونه: داستان جمشید»، پژوهشنامه ادب حماسی، س۱۱، ش۱۹، صص ۱۵۹- ۱۷۷.

حق‌پرست، لیلا و محمدجعفر یاحقی و مریم صالحی‌نیا و فرزاد قائمی (۱۳۹۵) «ساختار اسطوره‌ای نخستین نبرد قهرمان هندوایرانی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی»، ش۴۰، صص ۲۱- ۵۰.

حق‌پرست، لیلا و مریم صالحی‌نیا (۱۳۹۴) «رمزگشایی الگوی اسطوره‌ای نجات خورشید در هفت‌خان»، جستارهای ادبی، ش۱۸۸، ۴۹- ۶۶.
فرنبغ‌دادگی (۱۳۶۹) بندهشن، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران، توس.
دینکرد (کتاب سوم) (۱۳۸۱)، ترجمه فریدون فضیلت، جلد ۱، تهران، فرهنگ اوستا.
ریگ‌ودا (گزیده) (۱۳۴۸) ترجمه محمدرضا جلالی نایینی، تهران، کتاب‌های سیمرغ.
زادسپرم (۱۳۶۶) گزیده‌های زادسپرم، ترجمه راشد محصل، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۷) «بنیان اساطیری حماسه ملی ایران»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، ش۱۲۵، صص ۱ـ ۶۱.
سلدن، رامان، پیتر ویدسون (۱۳۸۸) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران، طرح نو.
سوسور، فردینان دو (۱۳۸۵) درس‌های زبان‌شناسی همگانی، ترجمه نازیلا خلخالی، چاپ دوم، تهران، فرزان روز.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱) مبانی معناشناسی نوین، تهران، سمت.
طبری، محمّد بن جریر (۱۳۸۳) تاریخ طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد ۱، چاپ ششم، تهران، اساطیر.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، جلد ۱، نیویورک، بنیاد میراث ایران.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۸۱) فرهنگ فارسی به پهلوی، چاپ سوم، تهران، دانشگاه تهران.
کالر، جاناتان (۱۳۸۸) در جستجوی نشانه‌ها، ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران، علم.
کریستین‌سن، آرتور (۱۳۸۳) نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ دوم، تهران، چشمه.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۲) نامه باستان (از آغاز تا پادشاهی منوچهر)، جلد ۱، چاپ هشتم، تهران، سمت.
کوپر، جی سی (۱۳۷۹) فرهنگ نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد.
کوپفر، کریس (۱۳۷۶) افسانه‌های یونان و روم، ترجمه نورالله ایزدپرست، چاپ چهارم، تهران، دانش.
مسعودی، علی‌بن‌حسین (۱۳۸۲) مروج‌الذهب، ترجمه ابوالقاسم پاینده، جلد ۱، چاپ هفتم، تهران، علمی و فرهنگی.
مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷۳) آفرینش و تاریخ، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگه.
مک‌کال، هنریتا (۱۳۷۵) اسطوره‌های بین‌النهرینی، ترجمه عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، مرکز.
مینوی‌خرد (۱۳۵۴) ترجمه احمد تفضلی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
نیکولز، بیل (۱۳۸۵) ساختگرایی، نشانه‌شناسی، سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، چاپ دوم،

تهران، هرمس.
ورمازرن، مارتین (۱۳۸۳) آیین میترا، ترجمه بزرگ نادرزاد، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
هینلز، جان (۱۳۶۸) شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه.

Nyberg, Henrik Samuel (1974) A manual of Pahlavi, Vol۲, Wiesbaden: Otto Harrssowitz.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۷۰-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۵/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

مواجهه با «دیگری» در هجویات انوری

رضا زرین‌کمر *
مرتضی محسنی **

چکیده

مواجهه با «دیگری» از مسائل اساسی انسان در زندگی اجتماعی است. کیفیت این مواجهه، پیوندی مستقیم با کیفیت زندگی دارد. نوع کنش در مواجهه با «دیگری»، انتخاب میان خشونت یا مداراست. این پژوهش با بررسی رویکرد یکی از بزرگترین شاعران تاریخ ادبیات فارسی به این موضوع، در پی مطالعهٔ اوصاف مواجهه با «دیگری» در سنت ادبیات هجوی فارسی است. هجویات انوری از مهم‌ترین منابع شناخت شخصیت و نگاه او است. در هجویات برخلاف قصیده یا غزل، شاعر آزادی بیان بیشتری دارد و می‌توان از خلال مطالعهٔ این گونهٔ ادبی، با هویت و جهان شاعر بیشتر آشنا شد. در این پژوهش با مطالعه و بررسی هجویات انوری، کوشش شده است تا نحوهٔ مواجههٔ او با «دیگری» بررسی شود. در این بررسی با مطالعهٔ مؤلفه‌های این مواجهه، نسبت شاعر با مدارا یا خشونت آشکار می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد که هجویات انوری، مواجههٔ خشن با «دیگری» است و این شیوه فاصله‌ای بعید با مدارا و پذیرش «دیگری» دارد. خشونت زبانی به عادی‌سازی خشونت در مناسبات اجتماعی در مواجهه با «دیگری» می‌انجامد و فضا را برای انواع خشن‌تر حذف و طرد فراهم می‌کند.

واژه‌های کلیدی: انوری، هجو، قطعه، مواجهه با دیگری، خشونت.

---

* نویسندهٔ مسئول: دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران rezaza1986@yahoo.com
** دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران mohseni@umz.ac.i

بیان مسئله

کیفیت زندگی اجتماعی، در گرو چگونگی زیستن با «دیگری» است. ما با قبول زندگی در جامعه، زیستن در کنار «دیگری» را می‌پذیریم. ما در زندگی ناگزیر از شناختن «کیستی» و هویت خود هستیم. شناخت خود، مقدمهٔ هویت‌یابی است که از نیازهای اساسی انسان به شمار می‌رود. هویت، از «کیستی» ما سخن می‌گوید و این «کیستیِ» ما است که به زیستن، معنا و جهت می‌دهد.

هویت‌یابی فرایندی دوسویه است؛ از یک‌سو با اظهار و احساس شخصی شکل می‌گیرد و از سویی دیگر، با پذیرش و تأیید بیرونی. بخش بیرونی، نیازمند تأیید و پذیرش «دیگری» است و بخش درونی بر اساس مرزبندی و فاصله از «دیگری» معین می‌شود؛ پس در هویت‌یابی، مسئلهٔ «دیگری» کاملاً جدّی و حیاتی است.

«دیگری» که هویت و «کیستی» ما به او وابسته است، کسی است که ممکن است هم‌رنگ و تابع من نباشد؛ مانند من نیندیشد و در جهتی متفاوت با من حرکت و فعالیت کند. مسئله اساسی «دیگری» تفاوت است. آن‌چه میان من و «دیگری» شکاف ایجاد می‌کند، متفاوت بودن ما است. این تفاوت می‌تواند به تزاحم منافع بینجامد و زمینه را برای اختلاف فراهم کند.

وجود تفاوت پدیده‌ای عادی است، در مسئلهٔ تفاوت، گره اصلی مواجهه با «دیگری» است. این‌که ما با کسی که مانند ما نیست و در برداشت و رفتار با ما تفاوت دارد، چگونه رفتار می‌کنیم، بسیار مهم‌تر از صرف وجود اوست. انکار وجود «دیگری» شدنی نیست؛ به هر طرف که بنگریم، آثار و نشانه‌های این تفاوت مشهود است و در همهٔ رفتارها و تأملات ما تأثیر «دیگری» دیده می‌شود.

وجود «دیگری» مظهر تنوع آفرینش و اثبات خردمندی انسان است. اندیشیدن، مقدمهٔ دگرگونه اندیشیدن است و این زمینه‌ساز تفاوت و وجود «دیگری» است. خودحقیقت‌پنداری و کوتاه‌اندیشی سوژهٔ انسانی، گاه تحمل وجود «دیگری» و محدودیت‌های ناشی از آن را ندارد. حس تمامیت‌خواهی و خودپرستی آدمی، وجودی غیر از خود یا ناهم‌رنگ خود را به آسانی نمی‌پذیرد و این زمینه را برای مواجههٔ قهرآمیز

و خشن با «دیگری» فراهم می‌آورد.

پیشینه پژوهش

هجوسرایی انوری در آثار بسیاری مورد بحث قرار گرفته است؛ برای نمونه، محمدتقی مدرس رضوی در مقدمهٔ «دیوان انوری» (انوری، ۱۳۴۰)، ناصر نیکوبخت (۱۳۸۰) در کتاب «هجو در شعر فارسی» و محمدرضا شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۴) در مقدمهٔ کتاب «مفلس کیمیافروش» به هجوسرایی انوری پرداخته‌اند. هم‌چنین آثار مستقلی مانند «ابن رومی و انوری در عرصه‌ی هجویه سرایی» (صرفی، ۱۳۸۸) بر این بخش از اشعار انوری تمرکز کرده‌اند؛ اما پژوهش مستقلی دربارهٔ بررسی هجویات انوری از منظر برخورد و مواجهه با «دیگری» دیده نشده است.

پرسش پژوهش

ـ مواجهه با «دیگری» در هجویات انوری چگونه است؟

ـ برخورد حذفی و کاهنده انوری با «دیگری» چه ریشه‌هایی دارد؟

چارچوب مفهومی

مواجهه با دیگری

مواجهه با «دیگری» دو رویکرد کلی دارد؛ یا ما بر اساس غریزه‌های خود به خشونت می‌گراییم و کمر به حذف و طرد «دیگری» می‌بندیم، و یا بر اساس اخلاق و آموزش، به درک و مدارا با «دیگری» می‌کوشیم. انتخاب دوم دشوارتر و کم‌یاب‌تر است، اما انتخابی سازنده، بسترساز رشد و بهره‌برداری از ظرفیت‌های انسانی است:

الف) مدارا: مدارا رویکردی اخلاقی است. این رویکرد به معنای «تحمل و بردباری در برابر اندیشه و رفتاری است که با اندیشه و رفتار همیشگی ما متفاوت باشد» (جهان‌بگلو، ۱۳۸۰: ۲). مدارا پذیرش رنگارنگی و تنوع آفرینش است. در سایهٔ مدارا ظرفیت‌های انسانی فعال و بهره‌برداری حداکثری از زیستن ممکن می‌شود.

مدارا درجات و مراتب مختلفی دارد؛ گاه حاصل بی‌تفاوتی است، گاه نتیجهٔ خستگی از خشونت‌ورزی بی‌ثمر است و گاه به دلیل ناتوانی در حذف و سرکوب «دیگری» اتفاق می‌افتد (والزر، ۱۳۸۳: ۱۶). ما در مدارا منفعتی کوچک را به نفع منافعی بزرگتر رها می‌کنیم؛ گرچه حضور «دیگری» منافع ما را محدود می‌کند، مدارا تحمل کردن این شرایط برای ایجاد منافع برخاسته از حضور «دیگری» و پرهیز از خشونت‌ورزی با او است.

مدارا به صورت نظری، مرحله‌ای موقتی و ناپایدار است. ممکن است به‌هم‌خوردن مناسبات قدرت، ناگزیری از تحمل کردن و مداراگری را مرتفع کند و راه را بر خشونت بگشاید. آن‌چه برای امتداد مدارا اهمیت دارد، کوشش در جهت شناخت و فهم «دیگری» است.

ب) خشونت: خشونت اعمال نیرو با اجبار و برخلاف رضایت کسی است که نیرو بر او اعمال می‌شود (فرایا، ۱۳۹۰: ۷). بعضی متفکران خشونت را رویکرد اساسی، ذاتی و زیربنایی انسان می‌دانند. به عنوان مثال تامس هابز (۱۵۸۸-۱۶۷۹م) نظریهٔ اجتماعی خود را بر این اساس تعریف می‌کند؛ برای او «خشونت به عنوان واقعیتی در روابط انسانی نقطه شروع نظریهٔ اجتماعی است» (جهان‌بگلو، ۱۳۸۰: ۱۷). از نظر هابز آدمی‌زاد موجودی خودخواه وخشن در برابر هم‌نوع است (وینسنت، ۱۳۹۲: ۷۵). انسان بر اساس منفعت خود تا جایی که بتواند پیش می‌رود و آن‌جا که متوقف شد، از سلاح خشونت استفاده می‌کند. رویارویی انسان‌ها به معنی رویارویی خشونت‌ورزی‌های آنان است و در این مواجهه کسی که قدرت بیشتری داشته‌باشد، پیروزمی‌شود (کلوسکو، ۱۳۹۱: ۱۰۷). با این مقدمه، هابز استدلال می‌کند که وضعیت طبیعی مواجههٔ انسان‌ها با «دیگری»، وضعیتی خشن و آشفته است؛ «جنگ همه بر ضد همه است» (هابز، ۱۳۸۷: ۱۵۸). البته راهکار هابز برای کنترل این وضعیت نیز ایجاد آرامش در سایهٔ قدرقدرتی خشن و نیرومند است تا قدرت‌های کوچک را منقاد و مطیع کند و جامعه را از بی‌قانونی و آشوب نجات دهد (کلوسکو، ۱۳۹۱: ۱۴۶). البته هابز، تحت تأثیر شرایط روزگار و زندگی، فیلسوفی بدبین و مطلق‌گرا بود و می‌توان به نظریهٔ قرارداد اجتماعی او انتقادات فراوانی وارد کرد؛ گرچه این نظریه همچنان توجیهی فلسفی و اجتماعی برای خشونت است.

رویکرد حذف و طرد در مواجهه با «دیگری» در تاریخ انسان، به‌گونه‌ای بر نظرگاه

بدبینانهٔ هابز صحّه می‌گذارد. از اولین رویارویی‌های اسطوره‌ای بشر بر سر منافع، آدمی به حذف «دیگری» پرداخته است؛ این رویکرد قابیلی در تمام تاریخ بشر تکرار شد و صفحات سیاه بسیاری را به کارنامهٔ حیات انسان افزود. بزرگترین جنایات بشری بر اساس همین تحمل نکردن «دیگری» و کمر بستن به حذف و طرد او شکل گرفته است.

گرچه رویکرد حذف و طرد بسیار پرتکرار است، شدّت آن بستگی تمام به قدرت دارد. حذف و طرد همواره در کشتن خلاصه نمی‌شود؛ از تمسخر تا تهمت و از تهدید تا قتل، انتخاب‌های گسترده‌ای برای حذف «دیگری» است که منوط به قدرت فاعل است. اگر فاعل خشونت، قدرت بیشتری داشته باشد، توان اعمال خشونت بیشتری را خواهد داشت. این برخورد با دیگری می‌تواند از شوخی‌های سادهٔ روزمره تا سخنان زننده یا تهمت و افترا آغاز شود و به قتل‌عام‌های قومی و پاک‌سازی‌های نژادی بینجامد. هرگونه خشونتی که به علت تفاوت، بر «دیگری» روا می‌داریم تا او را از سر راه خود کنار بزنیم یا به خاطر تفاوتش محدود کنیم، در این زنجیره قرار می‌گیرد؛ البته شدّت و حساسیت این رویکردها تفاوت‌های اساسی دارند.

هجویه

هجو، نوعی ژانر[1] شناخته‌شده در ادبیات است. این کلمه در لغت به معنی نکوهش و برشمردن صفات بد است و از نظر کارکرد دقیقاً در نقطهٔ مقابل مدح قرار می‌گیرد (عنصرالمعالی، ۱۳۸۸: ۱۹۱). در مدح، هدف شاعر یا نویسنده، بزرگ‌داشت و نکوداشت ممدوح است؛ اما در هجو نیز شاعر با رویکرد مبالغه‌آمیز با بزرگ‌نمایی نقاط ضعف یا ساختن نقاط ضعف ادعایی، هم‌چنین با کمک گرفتن از شیوه‌های بیانی، سنت‌های ادبی و استعداد شاعری، به تخفیف و مذمّت شخص یا گروه مورد نظر می‌پردازد. در واقع هجو، برشمردن زشتی‌ها و نواقص «دیگری» برای کوچک و خوار کردن او است: «هرگونه تکیه و تأکیدی بر زشتی‌های وجودی یک‌چیز ـ خواه به ادعا و خواه به حقیقت ـ هجو است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۲).

در ادبیات کلاسیک فارسی، هزل و طنز را می‌توان زیرمجموعهٔ هجو به شمار آورد؛ یعنی در هر هزل یا طنزی، هجوی هست. البته در تعریف جدید طنز و هزل، آنها هویتی

1. Genre

مستقل از هجو دارند. در کاربرد امروزی، هزل با کلمات رکیک همراه است و با این مشخصه از هجو جدا می‌شود؛ حال آن‌که با این تعریف، بیشتر هجویات ادبیات کلاسیک فارسی، هزل‌آلود است. اگر هجو را به معنی گستردهٔ آن بگیریم، استفاده از هزل دربارهٔ کسی موجب کاستن از اوست؛ پس هزل از هجو جدایی‌ناپذیر است. طنز نیز با تعریف امروزی، رویکردی عمومی و اجتماعی دارد؛ برخلاف هجو که عموماً غایت و مقصدی شخصی را دنبال می‌کند. البته این تعریف، متأخر است و «در آثار سلف هیچ‌جا از طنز معنی انتقاد اجتماعی، یا هزلی که جدّ را در آن فروپوشانند، اراده نشده و همواره به عنوان ریشخند و تمسخر گرفته شده است» (محجوب، ۱۹۹۹، مقدمه: XL). در هر صورت هجو، نخستین جلوه‌های طنز در ادب فارسی است (داد، ۱۳۹۲: ۵۳۵) و صراحت بیشتری از طنز دارد (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۳۸).

هجو به جهت ماهیت هنجارشکنانه و آزادش اقبال خوبی در میان مخاطبان دارد. زبان صمیمی و خودمانی هجو، به سرعت در دل مخاطب جا باز می‌کند؛ اما شخصی بودن زمینه‌های سرایش مانع از لذت بردن پیاپی و مکرّر از یک قطعهٔ هجوی می‌شود. این اشکال در طنز که رویکردی عمومی، اصلاحی و اجتماعی دارد، قابل جبران است. در واقع هجو در معنای گسترده‌اش، بیش از دیگر انواع شعری به عموم مردم نزدیک و پایگاهش در میان آنان است. به بیان رنه ولک و آستین وارن: «در تئوری کلاسیک بین انواع به لحاظ اجتماعی فرق است. حماسه و تراژدی از مسائل شاهان و نجبا سخن می‌گوید، کمدی به مسائل طبقهٔ متوسط می‌پردازد و طنز و مضحکه ناظر به مسائل مردم عادی است» (همان: ۲۳۹).

هجو در ادبیات فارسی

هجو در ادبیات فارسی گونه‌ای آشنا است. برجسته‌ترین شاعران ادبیات فارسی از فردوسی و مولوی تا سعدی و حافظ، نمونه‌های معروفی از هجو در اشعارشان دارند. اصولاً کمتر شاعر بزرگی است که دفترش از هجو خالی باشد؛ هرجا که مدح است، باید سراغی از هجو گرفت و مدح از پربسامدترین مایه‌های ادبیات فارسی است. اولین سند رسمی شعر فارسی نیز مدح یعقوب صفاری از سوی وصیف سگزی است و در آن هجو دشمنش به طوری مضمر و خفیف، بیان شده است (تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۲۶۰). البته اگر روایت‌های مختلف ذکر شده دربارهٔ اولین اشعار فارسی را بپذیریم، نشانه‌های بسیار

پررنگی از هجو می‌یابیم. دو نمونه از این روایات که اتفاقاً بیشتر شبیه ترانه‌های عوام است، هجوهایی تند و صریح هستند (قزوینی، ۱۳۳۲: ۳۹-۴۳).

در ذکر برجسته‌ترین هجویه‌سرایان در ادبیات کلاسیک فارسی می‌توان به انوری، سوزنی سمرقندی، سعدی و عبید زاکانی اشاره کرد. زبان هجو آنان، بسیار تند و گزنده بود و هجو چون شمشیری برّان در دست ایشان به کار گرفته می‌شد. در این میان عبید زاکانی با به‌کارگیری هجو در معنای امروزی طنز، توانست از این قالب هزل‌آلود و غیررسمی ادبیات فارسی برای مقاصدی اجتماعی و کلان بهره گیرد؛ از این رو تندی و رکاکت زبان عبید، کمتر از هجوگویانی که هجو را به عنوان وسیلهٔ تسویه حساب‌های شخصی به‌کار گرفته‌اند، ملال‌آور و آزاردهنده است. در ادبیات معاصر فارسی نیز شاعران برجسته‌ای چون ایرج‌میرزا و اخوان نمونه‌های ماندگاری از هجو سروده‌اند. بدیهی است هرچه به دوران معاصر نزدیک می‌شویم، هجو شخصی جای خود را به طنز اجتماعی می‌دهد.

انوری و هجو

انوری ابیوردی از چهره‌های برجستهٔ ادبیات پارسی است؛ قصاید او از معروف‌ترین نمونه‌های این گونه است و غزلیاتش الگوی شاعران بزرگ بعدی همچون سعدی است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۰۸). همچنین در قطعات او نیز نشانه‌های مهمی از شاعری بزرگ و توانا مشهود است (ترابی، ۱۳۸۲: ۲۴۱). بعضی، قطعات انوری را کم‌نظیر دانسته و آنها را هم‌شأن قصاید او می‌داند (فروزان‌فر، ۱۳۸۷: ۳۴۳).

با این همه غزلیات و قطعات انوری بسیار کمتر از قصاید او مورد توجه بوده است. با مراجعه به دیوان انوری (انوری، ۱۳۴۰) مشخص می‌شود که حجم قصاید به تنهایی معادل مجموع غزلیات، قطعات و رباعیات است. حدود ۲۰۵ قصیده، ۳۲۳ غزل، ۱۴۳ رباعی و ۴۹۳ قطعه در دیوان انوری موجود است. گرچه تعداد قصاید کمتر از غزلیات و قطعات است اما با توجه به بیشتر بودن ابیات قصیده، این تفاوت قابل توجیه است.

انوری در قصاید، به فراخور قالب شعر، زبانی رسمی و درباری دارد. قصاید او خطاب به ممدوحانی قدرتمند سروده شده است و در چارچوب مشخص متعارف آن دوران قرار دارد. در این قصاید ساختاری مشخص وجود دارد که شاعر امکان گذر از مرزهای آن را ندارد. غزلیات نیز بیشتر به موضوعات مشخصی مانند عشق و بیان عواطف شاعر اختصاص پیدا می‌کند. در قطعات، بیش از هرجای دیگر، انوریِ واقعی را می‌توان دید.

زبان قطعات او بسیار ساده و غیرتشریفاتی است. او در این قطعات از زبان رسمی و کارکردی قصیده و زبان قالبی غزل فاصله گرفته و بیشتر و صمیمی‌تر از هرجای دیگر، خود را می‌نمایاند. نشانه‌های این دور شدن از زبان رسمی را می‌توان در محاورات، هزل‌ها و شوخی‌ها دید. در قطعات انوری دیگر مجبور نیست با دستورالعمل قصیده پیش رود و یا تنها در قالب عواطف تغزلی شعر بسراید؛ او آزاد است از حدیث نفس و بث‌الشکوی تا دغدغه‌ها و تمنّیات پست و عالی خود بگوید. از این رو قطعات انوری راهی مناسب برای نزدیک شدن به بینش و شخصیت خاص اوست. از سویی دیگر، هجویات انوری در میان مخاطبان نیز بسیار محبوب است: «تردیدی نیست که یکی از مهم‌ترین علل شیوع دیوان انوری در میان اهل ادب، همین هجوها و هزل‌ها و طنزهای اوست که در کمال استادی سروده شده است و هنوز هم ارزش‌های تاریخی و اجتماعی و حتی ـ در مواردی ـ هنری خویش را حفظ کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۴).

قطعات مدحی انوری به دو گونهٔ کلی تقسیم می‌شوند. بعضی مانند قصیده زبانی رسمی دارند که ممکن است بخشی از یک قصیدهٔ نیمه‌کاره باشند و بعضی دیگر که زبانی غیررسمی دارند، قطعاتی با مضمون مدح‌اند.

علاوه بر مدح، شکایات انوری از روزگار و ابنای عصر در قطعاتش بسیار است. او از زمانه‌ای که با خردمندان دشمنی می‌کند، می‌نالد و از چرخش روزگار غدّار گله می‌کند؛ از این‌که حکمت و دانش در روزگار او زبونند، می‌نالد و از حقارت‌ها و بی‌ثمری‌های شاعری شکایت می‌کند.

شمار قابل توجهی از قطعات نیز پندها و مواعظ اخلاقی انوری است. تعداد قابل توجهی از قطعات انوری نیز به هجو اختصاص دارد. بعضی از این قطعات مستقیماً عنوان هجو دارند و بعضی دیگر در قالب‌های دیگر مانند مطایبه به هجو می‌پردازند. این قطعات که بیش از ۲۰ درصد از مجموعهٔ قطعات را شامل می‌شوند، با زبانی تند و هزل‌آلود به هجو کسان و چیزهایی می‌پردازند که به شاعر آزار رسانده یا موجبات ناخرسندی‌اش را فراهم کرده‌اند. به طور کلی «قطعه قالبی مناسب برای هجو به حساب می‌آمد» (نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۳۱)، از این رو برخلاف بسامد بالای هجو در قطعات انوری، در قصاید او ـ که حجم قالب دیوان را تشکیل می‌دهد ـ تقریباً نشانی از هجو نمی‌بینیم (همان: ۲۷۵).

هجویات انوری چنان نیرومند و مؤثر است که دربارهٔ آن گفته‌اند: «اگر هجوگویی

جزء آیین و شریعت قرار می‌گرفت، شارع و پیامبر آن انوری بود» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۲۲۲). به واقع پیامبری انوری در شعر فارسی بیش از آیین قصیده در آیین هجو متجلی است. هجویات او بسیار مستقیم و کارساز به نظر می‌رسد تا جایی که او در بسیاری از موارد از هجویاتش برای برآوردن خواست‌ها و آمال‌اش بهره می‌برد. مثلاً اگر چیزی از کسی می‌خواست و خواسته‌اش اجابت نمی‌شد، او را به هجو کردن تهدید می‌کرد و شاید بسیاری از هجویات تند و گزندهٔ او حاصل همین برنیامدن حاجات باشد. انوری خود نیز هجوش را بسیار نیرومند می‌دانست و دیگران را از قرار گرفتن در مقابل این سلاح آتشین برحذر می‌داشت. دایرهٔ هجو انوری چنان گسترده است که گاه خود شاعر، نزدیکان و بستگانش نیز از آن در امان نبود (فروزان‌فر، ۱۳۸۷: ۳۴۳).

هجویات انوری به جهت خروج از معیارهای زبان رسمی و ورود به صحنهٔ محاورات، خلاقیت و شوخی و خنده، بیش از هر گونهٔ دیگر نمایندهٔ روحیات و درونیات شاعر است. ازاین جهت می‌توان رویکردهای واقعی او را در قطعات، بهتر از هرجای دیگر رصد کرد.

وقتی که زبان از قالب رسمی و تسلط هنجارهای اجتماعی رها می‌شود، سیّالیت و چندگانگی ذاتی‌اش آشکار می‌گردد. باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵ م) به زبان غیررسمی، محاوره و طنز، از منظر دور شدن از استبداد زبان رسمی اهمیتی بسیار دارد. باختین معتقد بود که «چندگونگی زبان امری طبیعی است؛ زیرا از تنوّع اجتماعی برمی‌خیزد. اما همان‌طور که جامعه با قوانین تحمیل‌شدهٔ حکومتی (یک حکومت واحد) محدود و مقید می‌شود، تنوع سخن‌ها نیز توسط خواست قدرتمندان به مبارزه طلبیده می‌شود» (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۱۷).

وقتی که زبان‌ها از مرکزیت هم‌رنگ و یکسان‌ساز زبان رسمی دور می‌شوند، ظرفیت‌های بیشتری پیدا می‌کنند و صداهای مختلف مجال شنیده‌شدن می‌یابند. این چندگانگی که در دورهٔ زندگی باختین ـ شوروی عصر استالین ـ دشواریاب و پرهزینه بود، مورد توجه نظریه‌پرداز روس قرار داشت. هرچه ما از زبان رسمی به سوی محاوره، شوخی و طنز برویم، چندصدایی زبان بهتر رو می‌نماید (پوینده، ۱۳۷۳: ۹) و ظرفیت‌های زبانی و زیستی انسان بیشتر آشکار می‌شود. جهان زبان رسمی برخلاف جهان رنگارنگ چندصدایی، سیاه و سفید است.

هجو از این منظر آیینهٔ نمایانی از درونیات مؤلف است. او فارغ از زبان رسمی و

چارچوب‌های محکم تعیین‌شده امکان می‌یابد تا آنچه را که می‌اندیشد و در سراچهٔ ذهنش می‌پروراند، بیان کند. قطعات هجوی انوری نمایندهٔ شایسته‌ای برای این زبان غیررسمی در مقابل زبان رسمی قصاید او هستند. در قصیده، انوری در قالب خاصی از محتوا و شکل قرار دارد، امکان خروج از این معیارها ناچیز است و شاعر نمی‌تواند بال‌های بیانش را فراتر از چارچوب‌های آهنین قصیده بگسترد. شعر او مخاطبی رسمی ـ ممدوح مثلاً پادشاه ـ دارد و این مخاطب رسمی، زبانی متناسب با جایگاه را می‌طلبد. از دیگر سو محتوای قصاید نیز از قبل مشخص است و شاعر جز چند بیت تشبیب، عرصهٔ فراخی برای آفرینش و ابداع ندارد. در قصاید مقتضب و بدون تشبیب انوری، این فضای محدود نیز وجود ندارد؛ هرچه هست، عرصهٔ مضامین و قوافی تکراری قصیده است و مدایح کسل‌کنندهٔ آن.

در مقابل قصاید رسمی، قطعات هجوی انوری قرار دارد. زبان هزل‌آلود و سراسر شوخی و خندهٔ انوری در کنار قالب به نسبت آزاد قطعات، اجازه می‌دهد تا شاعر به خوبی زبان بر نیاتش بگشاید و آن‌گونه که می‌خواهد سخن بگوید. از این رو قطعات هجوی انوری، نمونه‌ای کامل برای زبان غیررسمی و چندصدایی اوست. قطعات هجوی انوری، مؤلفه‌ای کاملاً متفاوت با قصایدش را نشان می‌دهد.

بحث و بررسی

هجو، نوعی برخورد تند و خشن با «دیگری» است. وقتی هجو نقطه مقابل مدح، تعریف شود، چنان‌که مدح نکوداشت و منقبت «دیگری» (ممدوح) به شمار می‌رود، هجو نیز کاستن از شأن و منزلت «دیگری» است.

هجاگو در هجو، با زبانی تند و خشن، به سراغ «دیگری» می‌رود و می‌کوشد با بزرگ‌نمایی اشکالات و یا برشمردن نقایصی از او، همچنین با استفاده از کلماتی رکیک و زننده درباره‌اش، از جایگاه و منزلت او بکاهد. در هجو، «دیگری» مخاطب خشونت زبانی مؤلف قرار می‌گیرد. مؤلف با تلاش برای متفاوت و غیرعادی نشان دادن «دیگری»، زمینه‌ساز حذف و طرد او می‌شود. بدین ترتیب، هجو بسیار از مدارا یا پذیرش دور است و کوششی برای حذف و طرد «دیگری» است.

در کاوش از انگیزه‌های شاعران برای هجوسرایی، چهار عامل مهم را ذکر کرده‌اند: «۱-آزردگی‌های شخصی، ۲-مشاجرات قلمی، ۳-ناامیدی از دریافت صله، ۴-اقتضای طبیعت شاعر» (داد، ۱۳۹۲: ۵۳۵).

هر چهار عامل ذکرشده در هجویات انوری یافت می‌شود. بسیاری از هجویات او نمونه‌هایی از مخاصمات و «آزردگی‌های شخصی» او با دیگران است. کسانی که به دلیلی نامعلوم مورد غضب شاعرند و با زبانی تند و گزنده به سراغشان می‌رود. «مشاجرات قلمی» نیز در هجویات انوری بسیار است. او علاوه بر این‌که با شماری از شاعران و ادیبان رابطه‌ای دوستانه دارد، شماری از آنان را نیز با زبانی تند هجو می‌کند. «ناامیدی از دریافت صله» نیز از مایه‌های اساسی هجو انوری است. این تکنیک تقاضا در ادامه بیشتر توضیح داده می‌شود. «اقتضای طبیعت شاعر» نیز به تربیت و محیط او بازمی‌گردد که این عامل در انوری مشهود است.

آنچه به عنوان «اقتضای طبیعت شاعر» بیان شده است، کوششی برای کاوش در انگیزه‌های هجوگویی است. جا دارد این ریشه‌ها در شخصیت و شعر انوری تحلیل شود. انوری به واسطهٔ این ریشه‌ها زبان به هجو می‌گشود و «دیگری» را خوار و خفیف می‌کرد.

انوری در خانواده‌ای مرفّه به دنیا آمد و زندگی اشرافی و پرشکوهی داشت. گویا در جوانی بر اثر افراط در تجمل و خوش‌گذرانی به فقر مبتلا شد و از سر فقر و بی‌چیزی به شاعری روی آورد (انوری، ۱۳۴۰: ۶۳۱). انوری تحصیلات و مطالعات بسیاری در علوم رایج زمانه به خصوص فلسفه داشت؛ او خود را حکیمی چون افلاطون می‌دانست (همان: ۶۸۶) و از این منظر به شاعری و شاعران نگاهی کاهنده و تخفیف‌آمیز داشت. گویا انوری کوشید تا از راه تصنیف کتاب‌های علمی به نوایی برسد؛ اما طبع قدرتمندان و ثروتمندان بیش از علم، به مدح مایل بود؛ پس حکیمی که شأن خود را بسیار برتر از شاعری می‌دانست، در آرزوی زندگی اشرافی رو به شاعری آورد.

این دوگانهٔ شاعری کردن و بیزاری از شاعری، در سراسر شعر انوری مشهود و مشخص است. انوری در حالی که شاعران را موجوداتی بیکار و بی‌مصرف می‌داند، به عنوان شاعر همه چیز زندگی خود از شراب و شمع تا روغن و جو را از دیگران طلب می‌کند. این دوگانگی تنها مورد از دوگانگی‌های انوری نیست؛ دوگانگی بزرگ روحی او

انتخاب میان قناعت و تمنّا است. او با درک و فهمی که از شرایط زندگی خود داشت، می‌دانست بهتر است قناعت گزیند و دست تمنا به سوی دیگران دراز نکند که:

«آلودهٔ منت کسان کم شو　　تا یک‌شبه در وثاق تو نان است
چندان که مروّت است در دادن　　در ناستدن هزار چندان است»

(انوری، ۱۳۴۰: ۵۵۳)

اما در عین‌حال، دست کدیه و تمنایش دامان ممدوحان را رها نمی‌کند. بخشی از وجود او قواعد اخلاقی را به نفع حوایج نفسانی کنار می‌گذارد. انوری در درون خود یک «سوژه» بزرگ و زیاده‌خواه دارد که راه را بر اخلاقیات و آداب می‌بندد. در واقع غرایز انوری بر اخلاقیات او چیره است.

دو ویژگی مهم انوری که باعث می‌شود در مقابل «دیگری» زبان به هجو بگشاید و راه حذف و طرد را پی‌گیرد، عبارتند از:

الف) خودحقیقت‌پنداری شدیدی که به عنوان فیلسوف و حکیم دارد. او در این مقام حتی بر بخش بزرگی از هویت خود ـ شاعری ـ نیز رحم نمی‌کند. شاید از این‌رو است که هجویات انوری دامن شاعر را نیز می‌گیرد و خود را بارها با صفاتی ناپسند و نامناسب یاد می‌کند. در واقع بخش‌های مختلف ذهن و هویت شاعر در برابر هم قرار می‌گیرند، و حکم «دیگری» را پیدا می‌کنند. زمانی که انوری بدترین دشنام‌ها را نثار شاعران می‌کند، از شاعری خود غافل نیست و هم‌زمان به هنرش در شاعری و معروفیتش در این زمینه اشاره می‌کند. زمانی هم که روضهٔ قناعت‌گری و ساده‌زیستی می‌خواند، از تمنا و کدیه-های خود آگاه است؛ پس بخشی از هویت انوری در مقام مؤلف، بخش دیگری از هویتش را به عنوان «دیگری» مورد هجا قرار می‌دهد.

ب) زندگی در کنار «دیگری» و مدارا با او، در گرو از دست دادن بخشی از اقتدار و امکانات «من» به نفع بسیاری از امکانات و منافع حضور «دیگری» است. وقتی «من» بسیار بزرگ و حجیم باشد، جایی برای «دیگری» باقی نمی‌گذارد؛ این‌جا است که کار از مدارا می‌گذرد و به سوی حذف و طرد می‌رود. «من» برای انوری بسیار بزرگ و مهم بوده است. این اهمیت بیش از حد، باعث تنگ شدن فضا برای «دیگری» شد و انوری به کوچک‌ترین دلیلی، بستری برای کنار زدن «دیگری» می‌یافت.

هجو به عنوان سلاحی برای شاعر در مواجهه با «دیگری» به کار گرفته شد؛ چنان‌که برای بعضی از شاعران، شعر سه مرحله دارد: دو مرحلهٔ قطعی و یک مرحلهٔ انتخابی. مراحل قطعی شامل مدح و تقاضا هستند. شاعر در ابتدا کسی را مدح و در پی مدح تقاضایش را از او طرح می‌کند. انگیزهٔ شاعر از مدح، رسیدن به پایگاهی برای تقاضاست و انگیزه از تقاضا نیز رسیدن به منفعتی مادی.

ورای این دو مرحلهٔ قطعی، یک مرحلهٔ انتخابی وجود دارد؛ انتخاب ممدوح از میان دو چیز. دو چیزی که از زمین تا آسمان تفاوت دارد. ممدوح یا تقاضا را برمی‌آورد و با شکر مواجه می‌شود و یا حاجت مداح برنمی‌آید و ممدوح سابق مورد هجو قرار می‌گیرد:

«سه بیت رسم بُوَد شاعران طامع را　　یکی مدیح و دگر قطعهٔ تقاضایی
اگر بداد سوم، شکر، ور نداد هجا　　از این سه بیت، دو گفتم، دگر چه فرمایی»

(انوری، ۱۳۴۰: ۱۴۰)

در شعر انوری این‌گونه از هجو بسیار به چشم می‌آید. اگر ممدوحی به خواسته‌اش بی‌توجهی کند، یا برخلاف وعده، چیزی را که مقرر بود، نپردازد، باید منتظر هجوهای آب‌دار و آبروبر انوری باشد:

«گر تویی یوسف زمانه چرا　　دل من ز انتظار در چاه است
حاش لله! مباد یعنی هجو　　راستی جای حاش لله است
دوش بیتی دو می‌تراشیدم　　خردم گفت: خیز بی‌گاه است
این یک امشب مکن به قول هوا　　کیست کاو را هوا نکوخواه است
هان و هان بیش از این نمی‌گویم　　شیر در خشم و رشته یک‌تاه است»

(همان: ۵۶۰)

و یا در قطعه‌ای مشهور، از شخصی به نام خواجه اسفندیار، در طلب شراب، پیشاپیش او را تهدید می‌کند که:

«گر فرستی تویی فریدونم　　ورنه روزی نعوذ بالله من
همچو ضحاک ناگهان پیچم　　مارهای هجات برگردن»

(همان: ۷۰۴)

انوری قدرت هجو خود را بسیار بالا می‌دانست و در تهدید کسانی که حاجتش را برنمی‌آوردند، مبالغه می‌کرد:

«هین که شاخ هجا به بار آمد　　بیش از این بیخ نام و ننگ مبُر
بعد از این خون تو به گردن تو　　گر بدان آریم که گویم پُر»

(انوری، ۱۳۴۰: ۶۵۲)

این‌گونه شاعری است که انوری آن‌را سرودن «شعر باطل»، «کیمیافروشی» و «حیض‌الرجال» می‌نامد و زبان به دشنام و خفّت شاعران می‌گشاید. شعر برای انوری وسیلهٔ زیستن در سطح اشراف و بزرگان بود و برای این آرزوی بزرگ، از هیچ خفتی دریغ نداشت؛ نه از «آلوده شدن به منت کسان» بیم داشت و نه از «پیچاندن مارهای هجا» بر گردن «دیگری».

مؤلفه‌های مواجهه با دیگری در هجویات انوری

اکنون با مراجعه به هجویات انوری تلاش می‌شود تا کیفیت و چگونگی مواجههٔ شاعر با «دیگری» روشن شود. هجویات به جهت خاصیت کاهنده‌اش برخوردی حذفی با «دیگری» دارد؛ این برخورد به شیوه‌های چهارگانه به تصویر کشیده می‌شود:

الف) تکیه بر تفاوت‌ها: بحث از «دیگری»، بحث از تفاوت است. مسئلهٔ مهم در تفاوت انتخاب میان پذیرش یا تمرکز بر تفاوت‌ها است. برای زیستن در کنار «دیگری» نیازی نیست که ما یک‌شکل و یک‌رنگ باشیم؛ بلکه نیاز به همکاری و درک متقابل از مسئولیت‌های اجتماعی است، اما برای زمینه‌سازی حذف و طرد «دیگری»، یکی از بهترین راه‌ها، انگشت گذاشتن بر تفاوت‌ها است.

تکیه بر تفاوت‌ها، روند معکوس پذیرش و درک حضور «دیگری» را دنبال می‌کند؛ به‌جای کمک به فهم و شناخت «دیگری»، زمینه را برای هرچه بیشتر دور شدن و وهم‌انگیز شدنش فراهم می‌سازد و اینجاست که راه برای برخورد خشن و تند با این «دیگری» دور و رعب‌انگیز فراهم می‌شود.

از شیوه‌های هجو، غلو در ویژگی‌های جسمی متفاوت است. این گونه از تکیه بر تفاوت، در هجویات انوری نیز دیده می‌شود، برای نمونه آنجا که در داستان «حصیر

خریدن زنکی لال» (انوری، ۱۳۴۰: ۶۷۱)، لکنت زبان زن را به تمسخر می‌گیرد یـا در هجـو فرید نامی، لنگ بودنش را مایهٔ هجا قرارمی‌دهـد (همـان: ۶۳۱). در هجـوی دیگـر، چهـره کسی را به «جُعَل» تشبیه می‌کنـد (همـان: ۶۷۳) و در قطعـهٔ دیگـری کسـی را بـه جهـت بلندی بسیار قامت، هجو می‌کند و می‌گوید:

«ای خواجه بلندیت رسیده‌است به جایی　　کز اهل سماوات به گوش تو رسد صـوت
گر عمر تو چون قد تو بودی بـه درازی　　تو زنده بماندی و بمردی ملک‌الموت»

(همان: ۵۸۰)

در قطعات انوری، گاه شاعر به جهت خاسـتگاه فلسـفی خـود، زبـان بـه هجـو دیگـر قشرهای اجتماعی می‌گشاید. نمونهٔ واضح آن هجو فقیهان و صوفیان بـرای مـدح بـوعلی سینا، به عنوان نماد حکمت و فلسفه است. او «فقیه سفیه» را به جهت نفهمیدن جایگـاه حکیمان «در تک چاه جهل مانده» می‌خواند (همـان: ۵۱۱). همچنین انوری، شـاعر صـوفی مسلکی چون سنایی را به جهت آرزو کردن جایگـاهی بـالاتر از بـوعلی، «ابلـه، مرحـوم و مسکین» می‌نامد و خواستهٔ سنایی، را «آرزوی خـام پخـتن» مـی‌شـمرد؛ چـرا کـه زمّـرد فلسفه، شأنی افزون از شیشهٔ تصوّف دارد (همان: ۵۱۳). جایی دیگر نیز از پشمینه‌پوشـان، با لقب «جهّال صوفیان» یاد می‌کند (همان: ۷۰۴).

نمونه‌هایی از هجو در دیوان انوری به چشم می‌خورد که شاعر «دیگری» را بـه جهـت آن‌چه خسّت و بخل می‌داند، به تپانچهٔ هجوهای هزل‌آمیز می‌نوازد. آن‌چه در نگاه انوری بخل و خساست است، ممکن است تنها یک تفاوت دیدگاه یا روش زندگی باشد، آنهم در خرج کردن مالی که متعلق به «دیگری» است. انوری کـه سـودایی جـز شـعر سـرودن و صله‌گرفتن نداشت، با تندترین اهانت‌ها کسانی را که بخیل می‌خواند، هجو می‌کند:

چنـد گـویی خـواهر مـن پارساسـت　　گـپ مـزن گـرد حـدیث او مگـرد
پارسـا در خانـهٔ تـو نـان تـو اسـت　　زان‌که نانـت را نـه زن بینـد نـه مـرد»

(همان: ۶۰۱)

یا در قطعه‌ای دیگر، خساست میزبـان خـود را در رسـیدگی بـه مهمـان «نـامردمی و سگی» می‌خواند (همان: ۷۵۷) چرا که خود سیر بود و انوری را گرسنه نگاه داشت.

انوری کسانی را که مخالف خود می‌داند، از دایرهٔ انسانی خارج می‌کند. نمونهٔ آن هجو فتوحی شاعر است، که گویا با انوری منازعه و مخاصمه داشت (انوری، ۱۳۴۰: ۷۱۴). یا هجو کسی که پند انوری را نشنیده است، و او را «خوک» می‌خواند و با کلمات زشتی هجا می‌کند (همان: ۶۴۲). از دیگر نمونه‌های خارج ساختن «دیگری» از دایرهٔ انسانی، قطعه‌ای در هجو نگون‌بختی محتشم است که شاعر او را موجودی غیرانسانی، بی‌هنر و بی‌خرد، بی‌جان و از ستوران می‌خواند:

«ز جنس مردمان مشمار خود را — گرت یزدان زری داد است و زوری
هنر باید چه روباهی چه شیری — خرد باید چه قارونی چه عوری
ز اسب و تخت تو رشکم نیاید — نه من هم‌چون توام، کرّی و کوری
چو بر تختی، جمادی بر جمادی — چو بر اسبی، ستوری بر ستوری»

(همان: ۷۴۲)

گفتار شیرین انوری گرچه دل‌نشین است، در آن مواجههٔ تندی با «دیگری» به چشم می‌آید. تکیه بر تفاوت‌ها زمینه‌ساز دور شدن است و دور شدن مقدمهٔ برخورد و ابراز خشونت.

ب) نگاه کلی: در این رویکرد، شاعر «دیگری» را به جهت یک ویژگی هویتی، مانند قومیت، نسب، شغل یا جنسیت مورد هجو قرار می‌دهد و چشم بر دیگر ویژگی‌ها یا خلقیات می‌بندد. در این نگاه غیرعقلانی و کلی، به عنوان مثال اهالی بلخ، اوباش و رنود نامیده می‌شوند، بدون آن‌که میان صالح و طالحشان تفاوتی قائل شود (همان: ۵۷۰). این‌گونه از نگاه به «دیگری» ندیدن بسیاری از ویژگی‌ها و نشناختن زیبایی تفاوت‌ها است و راه را برای به یک چوب راندن و به یک حکم کشتن، می‌گشاید.

از معروف‌ترین این دستمایه‌ها، عناد و ستیزهٔ او با زنان است. انوری در قطعات بسیاری زنان را هجو می‌کند، محبت به زن را از بی‌خردی می‌شمارد (همان: ۵۱۷) و یا زن خوب را «زنِ مرده» می‌داند (همان: ۵۱۸). گاه زن را به مار تشبیه می‌کند و تریاق زهرِ این مار را طلاق می‌داند (همان: ۶۶۶) و گاه زن خواستن را با خر بودن یکی می‌انگارد (همان: ۶۴۷). نمونه‌های زن‌ستیزی در شعر انوری بسیار است:

«زن چو میغ است و مرد چون ماه است — ماه را تیرگی ز میغ بُوَد

بـــدترین مـــرد، انـــدر ایـــن عـــالم　　بـــه بهینـــه زنـــان، دریـــغ بُـــوَد
هـــر کـــه او دل نهـــد بـــه مهـــر زنـــان　　گـــــردن او ســـــزای تیـــــغ بُـــــوَد»

(انوری، ۱۳۴۰: ۶۳۰)

از ریشهٔ عناد انوری با زنان اطلاعی در دست نیست، شاید به جهت عرف زمانه یا تجربیات شخصی چنین عداوتی می‌ورزد؛ اما تعمیم تجربیات محدودش بر همهٔ زنان به عنوان حکمی کلی، نمونهٔ آشکار حذف و طرد «دیگری» است.

نگاه کلی در هجویات انوری به تکرار مشاهده می‌شود. نمونهٔ آن توهین به اهالی نخشب با لقب «بخیل‌آباد» (همان: ۵۸۵) و یا هجو اهالی غزنین در دو قطعه است (همان: ۶۱۳ و ۷۰۰). انوری در قطعه‌ای با زبانی تند به بازاریان حمله می‌کند و آنان را «طایفه‌ای دون»، اهل «مزبله و جیفه»، برزیگران «تخم فساد» و «ناراست» (همان: ۶۴۶) می‌داند.

هجو طبقهٔ شاعران نیز از نمونه‌های پرتکرار در دیوان انوری است. انوری شاعری را کاری پست و بی‌فایده می‌خواند و حتی شاعر آزاده‌ای چون فردوسی را با مجیزگویان و مداحانی چون خود و هم‌کاسه‌هایش یکی می‌دانست. هجو شعر و شعرا بدون هیچ استثنا و جزئی‌نگری در دیوان انوری بسیار است:

«انوری بهر قبول عامه چند از ننگ شعر　　راه حکمت رو، قبول عامه گو هرگز مباش
در کمال بوعلی نقصان فردوسی نگر　　هرکجا آمد «شفا»، «شهنامه» گو هرگز مباش
تا کی از تشبیه تیغ و خامه خامی بایدت؟　　تیر بهرامی تو تیغ‌وخامه گو هرگز مباش»

(همان: ۶۵۹)

ج) مطلق دانستن آرای خود: انوری به جهت جایگاه فلسفی‌ای که برای خود قائل بود، نظریاتش را عین حقیقت می‌دانست و بهره‌ای از درستی و راستی، برای «دیگری» قائل نبود. این مطلق دانستن آرای خود نتیجه‌ای جز انباشته شدن حق در یک سو و تهی‌ماندن طرف دیگر ندارد. در این‌جا مشخص است که منازعه میان حق مطلق و باطل مطلق، نابودی باطل را توجیه می‌کند و می‌توان در سایهٔ چنین نگاهی، «دیگری» را با توجیهات منطقی، حذف و طرد کرد.

شاعران مداح به جهت بالابردن ممدوح، او را عین حقیقت می‌خواندند و مخالفانش را عین باطل. چه بسا که مخالف ممدوح، مخالف خدا یا پیامبر قلمداد و مستحق بزرگترین نفرین‌ها و تندترین هجاها دانسته می‌شد. به عنوان مثال در تبریک و نکوداشت «مقامات حمیدی» به قاضی حمیدالدین بلخی -که ممدوح شاعر بود- قطعه‌ای می‌نویسد و در برابر انشای او همه چیز جز قرآن و گفتار پیامبر را ترّهات می‌شمرد؛ خاصه «مقامات حریری» و «مقامات بدیع‌الزمان» را (انوری، ۱۳۴۰: ۵۲۳).

در قطعه‌ای دیگر، ضمن هجو کسی به نام «صفی محمد»، کسانی که برخلاف نظر انوری، او را ظریف می‌خوانند، با الفاظی بسیار زشت و هزل‌آمیز، هجو می‌کند (همان: ۵۲۵). یا برای هجو کسی، تلمیحی به داستان قرآنی قارون و موسی می‌کند و با کمک مقدسات، «دیگری» را طرد می‌نماید (همان: ۷۳۳).

مطلق انگاشتن آرای خود، انوری را به ورطهٔ حذف و طرد «دیگری» کشاند. عرصه‌ای که در آن کوبیدن و کنارگذاشتن «دیگری» به عنوان باطلی مطلق، واجبی عقلی شمرده می‌شد.

د) نسبت با خشونت: از مقوله‌های اساسی در حذف و طرد «دیگری»، نسبت با خشونت است. حذف و طرد، مراتب گوناگونی دارد که وابسته به میزان خشونت‌ورزی، قابل طبقه‌بندی است. هرچه شدّت خشونت، افزون‌تر باشد، میزان حذف و طرد نیز بیشتر می‌شود.

اوج خشونتی که در هجویات، برای انوری مقدور است، خشونت زبانی است. زبان او در هجویاتش بسیار تند و زننده است. او با دشنام‌های رکیک و صحنه‌سازی‌های زشت به سراغ سوژه‌های هجوگویی می‌رود و آنان را خفیف و بی‌آبرو می‌کند. انوری خود نیز از قدرت هجوش آگاه بود، چنان‌که در تهدید کسی به هجا می‌گوید:

«چیزهایی گویمت حقا که سگ نان نبوید نیز اگر بر نان کنم»

(همان: ۶۹۳)

توهین‌های تند و خشن انوری در هجویات، چنان است که اکنون نیز برای مخاطب، موجب رنجش خاطر و ملالت می‌شود. او در هجو از نسبت‌های ناروای اخلاقی و جنسی به شخص یا خاندانش ابایی ندارد و برای نشان دادن قدرت هجوش، تا می‌تواند بر شدّت

خشونت کلام، می‌افزاید. به عنوان مثال، شخصی به نام بوطیّب را «عقرب و سفیه» می‌نامد و می‌گوید: «هرچ از تبار او است پلید است و روسپی است» (همان: ۵۶۵). یا به آسانی قاری بدآوازی را به جهت صدای ناخوشش، «زن به‌مزد» می‌خواند (انوری، ۱۳۴۰: ۵۳۴). هم‌چنین در مرگ میرطغرل، ملک‌الموت را ستایش می‌کند که «کار مردان کرد» و «قلتبانی {را} که شصت سال بزیست» و خسّت ورزید، از میان برد (همان: ۵۹۷). نمونه‌های خشونت کلامی در هجویات هزل‌آلود انوری بسیار است.

نتیجه‌گیری

هجویات انوری نمونهٔ کاملی از مواجههٔ تند و خشن با «دیگری» است. در این هجویات بیش از هرجای دیگری با شخصیت واقعی شاعر روبه‌روییم و رویکرد حذف و طرد او نسبت به «دیگری» را مشاهده می‌کنیم.

انوری از هجو، وسیله‌ای برای تهدید ممدوحان خسیس و کوبیدن رقیبان و مخالفانش ساخت. گرچه چند نمونه از هجویات اجتماعی، مانند قطعه‌ای در هجو حاکم شهر در قطعاتش آمده است، هجویات انوری نیز مانند غالب هجویات دیگر شاعران، شخصی و فردی است. در این هجویات انوری با تکیه بر تفاوت‌ها میان خود و «دیگری» به دور کردن او از دایرهٔ انسانی یا طبیعی بودن می‌پردازد. با نگاهی کلی به مدد یک مشخصه و نادیده انگاشتن دیگر ویژگی‌ها، «دیگری» را مورد نکوهش و تخریب قرار می‌دهد، با مطلق انگاشتن آرای خود و مصادرهٔ حق در جانب خود، «دیگری» را باطل مطلق و شایسته عِقاب و دوری می‌شمرد و با استفاده از خشونت زبانی، تندترین اهانت‌ها را نسبت به او روا می‌دارد. اینها زمینه را برای حذف و طرد «دیگری» فراهم می‌کند.

در نهایت، آنچه در هجویات انوری به چشم می‌آید، «دیگری» ستیزی و تقابلی آمیخته با خشونت است که در قطب مقابل مدارا و پذیرشِ دیگری قرار دارد. خشونت زبانی جاری در هجویه‌های انوری که در این مقاله به صورت مفصل به آنها اشاره شده است، به عادی‌سازی خشونت می‌انجامد و طرد و حذف خشونت‌بار دیگری (حذف گفتمانی و حذف فیزیکی) ا تسهیل می‌نماید.

منابع

انوری ابیوردی، اوحدالدین علی بن محمد (۱۳۴۰) دیوان انوری، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

تاریخ سیستان (۱۳۸۱) تصحیح محمدتقی بهار، تهران، دنیای کتاب.

ترابی، سید محمد (۱۳۸۲) نگاهی به تاریخ و ادبیات ایران، تهران، ققنوس.

تودورف، تزوتان (۱۳۷۷) منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، مرکز.

پوینده، محمد جعفر (۱۳۷۳) سودای مکالمه، خنده، آزادی، میخاییل باختین، تهران، آرست.

جهان‌بگلو، رامین (۱۳۸۰) تفاوت و تساهل، تهران، مرکز.

داد، سیما (۱۳۹۲) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.

شبلی نعمانی (۱۳۶۸) شعرالعجم، تاریخ شعر و ادب ایران، ترجمهٔ محمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران، دنیای کتاب.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴) مفلس کیمیا فروش (نقد و تحلیل شعر انوری)، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) سبک‌شناسی شعر، تهران، میترا.

---------- (۱۳۸۹) انواع ادبی، تهران، میترا.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۸) «ابن رومی و انوری در عرصهٔ هجویه‌سرایی»، نشریه ادبیات تطبیقی، دوره ۱، شماره ۱، صص ۶۳-۸۵.

عنصرالمعالی، قابوس بن کیکاووس (۱۳۸۸) قابوس‌نامه، به اهتمام غلام‌حسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی.

کلوسکو، جورج (۱۳۹۱) تاریخ فلسفه سیاسی از ماکیاولی تا مونتسکیو، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران، نی.

فروزان‌فر، محمد حسن (۱۳۸۷) سخن و سخن‌وران، تهران، زوار.

قزوینی، محمد (۱۳۳۲) بیست مقاله‌ی قزوینی، با مقدمهٔ ابراهیم پور داود، تهران، شرق.

محجوب، محمدجعفر (۱۹۹۹) «بررسی آثار عبید زاکانی»، کلیات عبید زاکانی، به کوشش محمد جعفر محجوب، نیویورک: bibliotheca persica press

نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰) هجو در شعر فارسی، تهران، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

والزر، مایکل (۱۳۸۳) درباب مدارا، ترجمه‌ی صالح نجفی، تهران، شیرازه.

وینسنت، اندرو (۱۳۹۲) نظریه‌های دولت، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران، نی.

هابز، توماس (۱۳۸۷) لویاتان، ترجمه‌ی حسین بشیریه، تهران، نی.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۹۷-۷۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

تحلیل شیوه‌های گیراسازی زبان در مقالات شمس

مهدی محبّتی*

چکیده

نثر خلاق را می‌توان دست‌یابی به حداکثر کارایی زبانِ نوشتار از طریق جابه‌جایی ارکان جمله، به‌ویژه فعل، و هماهنگی زبان با نحوهٔ وقوع واقعیت ذهنی و خارجی دانست که امروزه در جهان طرفداران بسیار دارد و در برخی دانشگاه‌ها رشته و گرایشی به همین نام وجود دارد. در متون منثور فارسی نوشته‌هایی را می‌توان دید که با هوشیاری عمیق نویسنده و چیرگی بی‌مانندش بر زبان، و نیز رعایت قواعد این شیوهٔ نگارش به نثر خلاق دست یافته‌اند. یکی از مهم‌ترین آنها، مجموعه نوشته‌هایی است که امروزه به نام مقالات شمس تبریزی مشهور و منتشر گشته است. دقت در نحوهٔ کاربرد ارکان جمله‌ها و جابه‌جایی آنها در مواضع مختلف و توجه به بسامد وقوع این جابه‌جایی‌ها و همچنین شیوهٔ استفاده شمس از شگردهای بیانی کلام، بسیاری از مواضع مقالات را نمونهٔ اعلای نثر خلاق در زبان فارسی می‌سازد. هدف این مقاله ارائه تعریفی از نثر خلاق و نمایش قواعد و مصادیق آن در مقالات شمس و تقویت و کارایی بیشتر آن در زبان و ادب فارسی است. دقت در این شیوه خاص نثر نشان می‌دهد که شمس تبریزی از طریق فرایند تجسیم، تصویرسازی و دیداری ساختن کلام، هماهنگی واقعیت کلامی با واقعیت خارجی، استفاده فراوان از فعل، بازی‌های هنری با متمم‌ها و جابه‌جایی ارکان، قدرتی فوق‌العاده به نثر فارسی بخشیده است.

واژه‌های کلیدی: مقالات شمس، شمس تبریزی، نثر خلاق، ارکان جمله.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان mohabbati.mahdi@unz.ac.ir

مقدمه

امروزه، از اطلاق نثر خلاق[1] عمدتاً دو معنا به ذهن متبادر می‌شود؛ نخست شیوه‌های تازه‌ای است که قصه‌گو یا داستان‌نویس در پی‌اندازی طرح و روایت و به‌ویژه بسط دقیق و منطقی شخصیت در روایت خویش به کار می‌گیرد و با استفاده از آنها نوشته را به حداکثر تأثیر یا لذت می‌رساند. درواقع از این منظر، نوشتن خلاق هرگونه نوشتاری است که حاوی «نگارشی نو و اصیل»[2] باشد؛ یعنی همان چیزی که در سنت کلاسیک، نوشتهٔ روایی را به مرز ادبیت و ادبیات محض می‌رساند (کازانووا، ۱۳۹۳: ۱۱۲). معنای دوم عمدتاً به ترفندهایی گفته می‌شود که یک گزارشگر یا روزنامه‌نگار در هنگام نوشتن -یا گزارش خویش- برای تأثیرگذاریِ آنی و ژرف‌تر، و همسویی نوشته با واقعیت استفاده می‌کند (Hesse, 2010: 31).

اگرچه نوشتار خلاق اساساً متکی بر خلاقیت فردی است، اما پاره‌ای از این شیوه‌ها خصوصاً نوع دوم آن، غالباً مَدرِسی و آموزشی است. چنان که امروزه دانشگاه‌ها و مراکز خاصی در اروپا و بالاخص ایالات متحده وجود دارند که به تعلیم و ترویج این شیوه‌ها مشغولند و حتی در برخی دانشگاه‌ها مانند دانشگاه کلمبیا و ییل و یوا، رشته‌ای مخصوص برای آن دایر کرده‌اند و دانشجو می‌پرورند.

با این همه «نثر خلاق» معنای عام دیگری نیز دارد که آن شیوهٔ خاصی از نوشتن است که ضمن پذیرش اصول و مبانی عام نوشتارهای متداول، عمدتاً با هنجار و فرم نوشتارهای رایج در یک دوره متفاوت است و نویسنده با استفاده از ترفندها و شگردهای ویژه‌ای که به کار می‌برد، به سبک فردی خاصی دست می‌یابد و نوشته‌اش را از فروغلتیدن در شیوه‌های مرسوم و متداول بازمی‌دارد و نهایتاً نثرش را از کلیشه‌ای شدن و ابتذال سبکی می‌رهاند.

مراد از این جستار از نثر خلاق در این مقام، همین معناست. این معنا اگر چه همخوانی‌ها و همسانی‌هایی با گونهٔ اول و دوم دارد و حتی در پاره‌ای موارد هر سه می‌توانند از امکانات بیانی هم استفاده کنند، اما در بنیاد و اساس با هم متفاوتند؛ چرا که

1. Creative prose یا Creative writing
2. original composition

این نوع نوشتن، بیشتر درون‌جوش و ذاتی است و در پی اغراض و اهدافی خارج از زیبایی نثر نیست؛ هر چند آموزش و پرورش نویسنده می‌تواند از اسباب تقویت آن به شمار آید.

بدیهی است که زندگی و گیرایی هر زبانی در حیطهٔ نوشتار -خصوصاً در ساحت ادبی آن- مرهون شناخت و کارکرد این گونه از نثر است تا هم منتقل‌کننده میراث و سنتِ زیبانویسی گذشتگان باشد، و هم با خود همراه سازد. البته چنان‌که گفته شد، بخش اعظم این نوع نوشتار، ذاتی و موهوبی است و بسیاری از بزرگان ادبی در گذشته با تکیه بر همین لطفِ خداداد از این شگردها و شیوه‌ها استفاده کرده‌اند و امروزه نیز نویسندگان ممتاز و برتر از آن بهره می‌گیرند و با خلق گونه‌های جدیدی از گفتار[۱] بر غنای زبان فارسی می‌افزایند؛ اما چنین نیز نیست که امکان تجزیه و تحلیل این گونه نوشتار فراهم نباشد و نتوان از اصول و مبانی آن الگوهایی برای نحوهٔ نوشتار امروز به دست آورد. می‌توان با تأمل در شیوهٔ نوشتار و تدقیق دراصول و مبانی شاهکارهای منثور ادبی، به درک پاره‌ای از شگردها و ترفندهای آنان رسید و تا حدودی پرده از رازهای توفیقشان برداشت و با تدوین این مبانی، الگوهایی پیش روی قلم‌به‌دستان امروز گذاشت تا بهتر و زیباتر بنویسند[۲].

در این مقال به برخی از شگردها و شیوه‌های سبکیِ نثرِ شمس تبریزی در مقالات نظری افکنده می‌شود و تا حد مقدور به دلایل توفیق او در پی‌اندازی جمله‌هایی چنین استوار و گیرا نزدیک شویم. گفتنی است که مقالات شمس و محتویات آن از جهت بسیار، خاص و درخشان و حتی از برخی جهات در کل ادبیات فارسی ممتاز و یگانه است (فروزانفر، ۱۳۹۰: ۸۷) و در قیاس با همین توان و ارزشمندی است که به گفته مصحح کتاب مقالات شمس، «می‌توانست بزرگترین شاهکار نثر فارسی را بیافریند» (موحد، ۱۳۸۵: ۳۷). مولانا هم که خود از سلسله‌جنبانان شیرین‌گویی در عالم است، با توجه به همین واقعیت بود که متواضعانه و به‌دور از چرب‌زبانی می‌گفت:

تا شنیدم گفتن شیرین او　　می‌فزاید گفتن خویشم ملال
(مولوی، ۱۳۹۳: ۱۲۲۴)

قلایدهای درّ دارد بناگوش ضمیر من　　از آن الفاظ وحی‌آسای شمس‌الدین
(همان: ۷۵۶)

پسر ارشد مولانا، هم او را صاحب بیان و تحریر و عبارت و تدقیق می‌داند و سخن گفتن او را به بارش درّ و مروارید مانند می‌سازد (سطان ولد، ۱۳۸۹: ۶۰ و ۷۱).

بدیهی است که علاوه بر معانی و مضامین بلند کلام، بخش مهمی از این گیرایی و شیرینی مرتبط به خود زبان است و شیوه‌ها و هیئتی که در وقت گفتار بدان می‌بخشد.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ خصوصیات سبکی و زبانی مقالات شمس، مقالات متعدد نوشته شده است که نویسنده این نوشتار در مقاله‌ای مستقل و مفصل همه آنها را به نام «شمس‌پژوهی در ایران و زبان فارسی» در مجلهٔ نامهٔ انجمن، شمارهٔ ۳، سال ۱۳۹۳معرفی کرده است، اما همگی آنها به ذکر خصوصیات سبکی یا زبانی و بعضاً ادبی این کتاب پرداخته‌اند و هیچ کدام از منظر نگارش خلاق که یک امر کاملاً ترکیبی است و برای نخستین‌بار در باب این کتاب مطرح می‌شود، نپرداخته‌اند.

با همه این احوال می‌توان پرسید که شمس چه می‌کند که سخنانش چنین دل‌نشین و روح‌افزا می‌گردد؟

ما البته دقیق و درست نمی‌دانیم که آیا این صورت مکتوب در مقالات عیناً همان هیئت ملفوظی است که از زبان شمس تراویده یا اینکه به دست مریدان و کاتبان، تطور و تغییری هم یافته است؛ اما هرچه هست، همین صورت مکتوبی که پیش ماست، برخی جمله‌های آن، جان و آنی دارد که در کمتر کتاب و گفتاری می‌توان نظیرش را دید؛ اگرچه پراکنده و پریشیده و بی‌ترتیب خاص زمانی.

بنابراین مبنای کار این مقاله همین مکتوباتی است که در متن موجود مقالات شمس آمده و امروز در دسترس ماست. همچنین به نظر می‌رسد که برای تحلیل عینی و علمی متن و رسیدن به نتایجی استوار و قابل قبول مهم‌ترین ابزار و راهکار -به صورتی که صرفاً متکی بر ذوق و احساس نباشد و مستدل و مستند هم باشد- استقرای تام در نحوهٔ کاربرد جمله‌ها و ارکان و اجزای آنها و همچنین بسامد تکرار یک شیوهٔ بیانی در کل مقالات شمس است؛ بدین معنا که کاربرد یک شیوه -از منظر نحوی و سبکی- در چند موضع و چندین موضوع و تکرار آن در کل کتاب، می‌تواند بیانگر آن باشد که این

شیوهٔ نحوی و بیانی، ویژگی خاص شمس تبریزی بوده است. بر همین مبنا کوشیده‌ایم که در حد امکان، دلایل و عواملی را که در کل مقالات بر ذهن و زبان شمس جاری بوده است و درواقع ویژگی بیانی و سبکی او به شمار می‌آید، دسته‌بندی و تحلیل کنیم، و تا حدودی به اسرار زیبایی و گیراسازی کلام او نزدیک گردیم.

شیوه‌های گیرایی کلام

شمس -بسان روش‌های متداول در نثر خلاق امروز- به طور کلی از دو شیوه برای تأثیر کلام خویش بهره برده است:

نخست تغییر نظم واژه‌ها در ساختار جمله و دیگر استفاده از شیوهٔ روایت‌گری به عنوان مهم‌ترین ابزار تأثیر. در واقع جابه‌جایی و بازی با ارکان جمله در حوزهٔ نحو و بیان از یک سو و خلق صورت‌های روایی ـ عمدتاً با به‌کارگیری داستان‌ها و داستانک‌های کوتاه ـ از دیگر سو، مهم‌ترین اسباب زیبایی و گیراسازی کلام از گذشته تا امروز بوده و هست و احتمالاً خواهد بود.

بدیهی است که خلق معانی متفاوت در متن، مرهون نوع چینش واژگان در جمله است؛ بدین معنا که تغییر در نوع همنشینی و جانشینی واژگان در یک جمله می‌تواند به خلق موقعیت‌ها و معانی کاملاً متفاوت منجر شود و جمله‌ها و به‌تبع، معانی آنها را از کلیشه‌ای شدن نجات دهد و «نظمی نو» بر مبنای نگاهی نو به وجود آورد. این نکته‌ای بود که بسیاری از بزرگان ما بدان پای فشرده بودند؛ هرچند صورت‌بندی دقیق آن برای اولین‌بار مرهون خلاقیّت متفکر و نظریه‌پرداز بزرگ فرهنگ گذشته ما، عبدالقاهر جرجانی بود. جرجانی بسیار کوشید تا در قالب یک نظریهٔ نظام‌مند اثبات کند که راز تأثیرگذاری و زیبایی و عظمت و در نهایت اعجاز یک اثر ادبی نه در معنای صرف است و نه در الفاظ آن، بلکه در توّخی است؛ یعنی در نوع چینش واژه‌ها و کنار آمدن شیوهٔ خاصی که نهایتاً ساخت و بافت یک جمله را می‌سازد[۳]. هر چه تغییر نظم واژگان آزادتر باشد، کاربردهای معنایی آن -برخلاف جمله‌های ثابت و کلیشه‌ای- متفاوت‌تر خواهد بود و هرچه حرکت آزاد گروه‌های اسمی و فعلی بیشتر شود، تنوع ساخت در زبان -مخصوصاً زبان فارسی- بیشتر و متنوع‌تر می‌شود و هر چه تنوع ساختِ جمله‌ها بیشتر شود، معنای به‌وجودآمده در صورت‌های تازه، بیشتر و زیباتر خواهد بود (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۷۲).

با توجه به نمونه‌هایی که از شمس و دیگر صاحب‌قلمان ممتاز زبان فارسی در دست داریم، می‌توانیم به جرئت بگوییم که نویسنده‌ای در این زبان تواناتر و به نثر خلاق نزدیک‌تر است که:

۱- ارکان جمله مخصوصاً فعل را هماهنگ با تغییرات معنایی و واقعی بیرونی تنظیم کند؛ یعنی بنیاد جمله هماهنگ باشد با حادثه‌ای که در بیرون به صورت واقعی و یا در درون به صورت ذهنی رخ می‌دهد.

۲- هرگز فعل را در یک مکان ثابت و در یک قسمت خاص جمله محصور نسازد، بلکه فعل را که مهم‌ترین نمایشگر واقعیت بیرونی- درونی است، به اقتضای رخداد واقعی در قسمت‌های مختلف جمله به کار گیرد.

۳- هرگز حادثه‌ها و اشتیاق‌ها و هیجان‌های درون را که اساساً آشفته است و قالب‌ناپذیر، بر اساس صورت‌های محدود و مقیّد زبانی و جمله‌ای، مقید و زندانی نسازد، بلکه مطابق با همان جنب و جوش درونی، ساخت جمله را شکل دهد و در حقیقت، بی‌نظمی درون به صورتی طبیعی هیئت خاص خویش را در جمله هویدا سازد و روح غوغایی جمله پژمرده و افسرده نگردد (مندنی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۳۷).

۴- طبیعی است که برای ثبت این انعکاس‌ها و تثبیت این حادثه‌های درونی و بیرونی، بهترین ابزار، استفاده از فعل است. تقریباً همهٔ آثار ممتاز کلامی که تأثیرگذاری عمیقی داشته‌اند، چنین ویژگی‌ای دارند.

چون کاربرد فعل، علاوه بر شکستن طول جمله -که غالباً باعث خستگی ذهنی و افسردگی و انجماد جمله می‌شود- امکان تجدید و تنفس را به خواننده می‌دهد.

۵- تا آنجا که ممکن است افعال پویا[۴] و فعال به کار رود؛ مگر اینکه در تطابق با واقعیت بیرونی جمله اقتضا کند که از افعال ایستا و منفعل بهره بگیریم. تردیدی نداریم که هر فعلی، صدا و فضای خاصی ایجاد می‌کند. به همین دلیل برای تحرک و پویایی، جمله باید مبتنی بر فعل‌های پویا و صداهای فعال باشد، نه فعل‌های ایستا و صداهای منفعل؛ مگر این که عمدی در کار باشد. نگاهی به نحوهٔ کاربرد و جابه‌جایی ارکان و جمله‌ها و افعال در صحنه جنگ دندانقان در تاریخ بیهقی و به‌ویژه لحظه شکست و گریز مسعود به دست ترکمانان سلجوقی می‌تواند نمونه خوبی برای استفاده از این دو نوع

افعال باشد (بیهقی، ۲۵۳۶: ۲۳۳و ۸۳۵)؛ از جمله: آواز دادند که «یار یار و حمله کردند به نیرو. و کس کس را نه ایستاد، و نظام بگسست از همه جوانب. و مردم ما همه روی به هزیمت نهادند. امیر ماند با خواجه عبدالرزاق، قیامت بدیدیم در این جهان. بگتغدی و غلامان در پرهٔ بیابان می‌راند بر اشتر، و هندوان به هزیمت در جانب دیگر، و کرد و عرب را کس نمی‌دید، و خیلتاشان بر جانب دیگر افتاده، و مقام میمنه و میسره تباه شده و هر کسی می‌گفت نفسی نفسی و خصمان در بنه افتاده و می‌بردند و حمله‌ها به نیرو می‌آوردند. و امیر ایستاده» (همان: ۲۳۳).

۶- تندی و تیزی افعال را تا حدود زیادی می‌توان از طریق حروف رابطه مهار کرد تا سخن در عین جوش و خروش فراوان، لجام گسیخته و بی‌هدف نگردد. البته نحوهٔ استفاده از حروف، امری است بسیار حساس و حیاتی و شاید به همین خاطر است که ضعف عمدهٔ همه زبان‌آموزانی که زبانی دیگر را می‌آموزند، همین فهم درست حروف اضافه و نحوهٔ کاربرد و کارکردشان در جمله باشد. نخستین‌بار لونگینوس بود که در کتاب معروف خویش (شکوه سخن) این نکته را دریافت و به اهمیت و نقش آن در زبان اشاره کرد[۵] (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۶۵).

بی‌تردید جنبه‌ای از زیبایی و گیرایی زبانِ شمس، فهم عمیق همین نکته‌ها و شگردها و ترفندهاست. در حیطهٔ استفاده از ابزارِ روایت و زبان روایی هم او واقعاً سرآمد و هوشیار است، چرا که در همین مقدار باقی‌مانده از مقالات، شمس یکصد و بیست داستان و داستانک را هم گنجانده است که با توجه به موضوع و شیوهٔ سخن او حجم بسیار بالایی است (مرتضایی، ۱۳۸۹: ۷۵). از حیث فرم و محتوا هم تقریباً همهٔ داستان‌های او خوب و قابل تأمل است و برخی از آنها در ردیف بهترین داستان‌های زبان فارسی به‌ویژه ادبیات عرفانی به شمار می‌رود.

تحلیل شیوهٔ استفاده شمس از فنّ روایت‌گری و نیز نحوهٔ داستان‌پردازی، موضوع این مقاله را بسیار بلند می‌سازد و این، جایگاهش نیست، اما فقط به اشاره می‌توان گفت که روایت‌گری‌های او عمدتاً مبتنی بر نحوهٔ ظهور واقعیت در بیرون و هماهنگ‌سازی بافت و ساخت جمله و واژه‌ها برای توصیف آن است و در استفاده از قالب حکایت هم غالب قصه‌های او در اوج خلاقیت و به صورت استفاده توأمان از نثر و روایت است؛ بدین معنا

که از حیثِ ساخت، قصه‌ها به مرتبه‌ای از قوت می‌رسند که معمولاً محتوا و فرم و زبان در یگانگی با هم نظم و نظامی تازه پی می‌اندازند؛ به گونه‌ای که محتوا، صورت قصه‌ها را می‌سازد و صورت، محتوایی تازه به قصه‌ها می‌دهد و هر سه رکنِ زبان و فرم و محتوا، به سوی یک مقصود روانند و با هم کلیّت انفکاک‌ناپذیری را می‌رسانند. این هماهنگی را می‌توان از منظر نقد ادبی، به‌ویژه نقد ساختاری، اوج خلاقیت ادبی و روایی به شمار آورد.

در ادامه، شگردهایی راکه شمس در زیباسازی و گیرایی کلام خویش به کار برده است و در بسیاری موارد عین نوشتار خلاق است و یا لااقل با نثر خلاق پهلو می‌زند، به اختصار بررسی و تحلیل می‌کنیم.

شگردها

می‌توان مجموعه شگردهایی راکه شمس در تقویت و تأثیر زبان خویش به کار گرفته است، در سه گروه مرتبط جای داد. البته ترفندهای به‌کاررفته در این سه شیوه نه فقط محصور و معدود به همین تعداد است و نه به تمامی، ابداع و اختراع خود شمس؛ چرا که پیش از او در نثرهای خلاقِ پرقدرت زبان فارسی ـ مثل سفرنامه ناصرخسرو، تاریخ بیهقی، بخش‌هایی از سوانح احمد غزالی و نامه‌های عین‌القضات و دیگران - به کار رفته است، اما در برخی فرازهای مقالات شمس قدرت و تأثیر این ترفندها بسیار ممتازتر می‌شود. این سه شیوه خاص هنری عبارتند از:

۱. ایجاد تنّوع در ارکان و اجزای دستوری کلام
۲. فضاسازی‌های تصویری
۳. استفاده از عناصر بیانی و بلاغی

ایجاد تنوع در ارکان و اجزای دستوری کلام

نحوهٔ استفاده از ارکان و اجزاء جمله و به‌ویژه تنوع در شیوهٔ به‌کارگیری آنها، مهم‌ترین ابزار شمس در ایجاد زبانی قدرتمند و تأثیرگذار است؛ چرا که آدمی، هر چیز راکه مکّرر می‌بیند و می‌شنود و به منطق کارکردی آن پی می‌برد، به نوعی عادت مبدل می‌سازد و با عادی‌سازی، دیگر لذت چندانی از دیدن و شنیدن نمی‌بَرَد. اوج این

عادی‌سازی زبان به‌ویژه در جمله‌های کلیشه‌ای رخ می‌نماید. در واقع، جابه‌جایی آگاهانهٔ ارکان جمله، ذهن و روان آدمی را هم به تکاپو و تغییر و حرکت وامی‌دارد و زبان را برای او لذت‌بخش و تأثیرگذار می‌سازد. شاید بر همین مبنا بود که صورتگرایان روس و به‌ویژه شکلوفسکی، شعر را «رستاخیز کلمات» می‌نامید. البته مراد آنها صرفاً تغییر در ارکان و اجزاء جمله نبود و حوزهٔ وسیعی را دربرمی‌گرفت؛ شامل تغییر در صورت و معنا و ایجاد هنجارگریزی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های متفاوت. از آنجا که محتوا و صورت یا لفظ و معنا در واقعیت و عمل، دو چیز جدا از هم نیستند و هر نوع تغییری در ارکان و اجزا تا حدودی منجر به تغییر در معنا و مفهوم هم می‌شود، تردیدی نیست که تنوع صورت‌های جمله‌ها و تغییر در نحوهٔ چینش اجزاء، سهمی عمده و عظیم در تغییرات معنایی جمله و ایجاد انگیزه و لذت در خواننده به هنگام خواندن یا اندیشیدن دارد.

بر همین مبنا و با توجه به مجموع گفته‌هایی که از شمس تبریزی در دست است، می‌توان گفت: وی به نقش و تأثیری که این جابه‌جایی‌ها و تغییرات بر جمله‌ها می‌گذارند، عمیقاً آگاه بوده است. از همین روی است که به چندین شیوه، کلمات و کلامش را دگرگونه می‌سازد تا تأثیرات آن را بر ذهن و روان مخاطبش ببیند. مهم‌ترین شگردِ او برای تأثیرگذاری در این حیطه، جابه‌جایی ارکان جمله، یعنی استفاده نکردن از بافت و ساخت ثابت و یکسان دستوری در جمله و وفور استفاده از افعال و درهم‌ریزی توازن زمانی افعال در جمله‌ها، و بعضاً حذف افعال -بی و با قرینهٔ لفظی و معنوی- و هنجارگریزی‌های متعدد و متناوب واژگانی است که در پی با ذکر نمونه‌هایی بدان می‌پردازیم.

تأمل در نوشته‌های شمس و تعیین بسامدی جایگاه ارکان جمله در آن به‌روشنی نشان می‌دهد که شمس تقریباً از هیچ الگوی ثابت زبانی‌ای مخصوصاً در حیطهٔ کاربرد افعال پیروی نمی‌کند و هرگز مطیع و بندهٔ زبان معیار نیست؛ بلکه پیوسته با خروج از زبان معیار یا تمایل به فراهنجاری زبانی، به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلّاق خود کمک می‌کرده است؛ ضمن آنکه از آشفتگی و تخریب نظام معنایی زبان نیز جداً پرهیز می‌کرد.

جمله‌های زیر که نظایر آن در مقالات شمس بسیار زیاد است، نشان می‌دهد که جایگاه ارکان جمله، به‌ویژه فعل در دستگاه زبانی او متغیر است؛ ضمن آنکه فعل- به عنوان

مهم‌ترین رکن - جایگاه ثابتی ندارد و پیوسته جابه‌جا می‌گردد و فراز و نشیب می‌یابد:

نوع اول:

۱. مردی غریبی، درویشی آنجا می‌گذشت. قاصدی گفت: عید نیست، نوروز نیست، این چه جمعیتی است؟ (۲/۱۲۳)

۲. این سخن خوب است اما دراز کشیده است که نومیدی آرد. (۱/۶۱)

۳. میان ناس و تنها، در خلوت مباش و فرد باش. (۲/۱۲۳)

۴. به تن طاعت‌ها کردی. (۱/۸۵۱)

در این نمونه‌ها، به صورت طبیعی و تقریباً هماهنگ با واقعیت خارجی کنار هم آمده‌اند و به‌ویژه افعال چندان پسی و پیشی و حذف و هنجارستیزی ندارند، اما نوع دو:

۱. درویش را از ترشی خلق چه زیان؟ (۱/۹۰)

۲. این سخن همچون آیینه است روشن. (۱/۸۶)

۳. من نخواهم این خدا را. (۲/۳۷)

۴. می‌پیمودیم و می‌خوردیم به رطل و به سبو و کفگیر و کاسه. (۲/۱۴۷)

۵. و درانیدم و رها نکردم؛ به نجم کبری را نه خوارزم و نه ری را. (۱/۱۸۳)

در نوع دوم ارکان جمله تا حدودی به هم می‌ریزد و جای محاکات و وقایع بیرونی را اهمیت رکن و تأکیدی که گوینده در نحوهٔ وقوع دارد، می‌گیرد. مثلاً در دو جمله ۱و ۲ چون اول و آخرِ سخن، نقش بسیار مهمی در تقریر و تثبیت کلام و امتداد آهنگ لفظی و موسیقی معنایی جمله دارند، «درویش» در جملهٔ اول، برای تأکید و تقریر در اولِ جمله می‌نشیند و واژهٔ «روشن» در جملهٔ دوم از آیینه و موصوفِ خود، جدا می‌گردد و بعد از فعل در انتهای سخن جا می‌گیرد که صرفاً برای امتداد آهنگ و ماندگاری در ذهن است. در جملهٔ چهارم و پنجم، برای تبیین نوع واقعه، بافت جمله به هم می‌ریزد و دو فعلِ پی‌درپی و چسبیده به هم می‌آیند و به دنبال آنها چهار متمم در آخر و کنار هم می‌ایستند تا بیانگر حرکت و پویایی افعال از یک سو و درهم‌تنیدگی نقش معنایی متمم‌ها ـ با و بی حرف اضافه ـ از دیگر سوی باشند. نمونه‌هایی دیگر را در این صفحات می‌توان دید:

۲/۹۳، ۲/۴۴، ۱/۲۵۹، ۱/۲۸۶، ۱/۲۳۱، ۱/۲۹۰، ۲/۱۳، ۲/۱۶

در نوع سوم و جمله‌هایی مانند:

۱-جانبازان مرگ را چنان جویند که شاعران قافیه را!

۲- درویش را درویشی و خاموشی (۲/۷۰)

۳- کوزه را در آب کن، خوان را پر نان نِه، کارد را بکش بر گوسفند (۱/۲۹۰).

که از قضا حجم بالایی هم در مقالات دارد و جزء بهترین گفتارهاست، شمس عمداً به تغییرات ارکان، توسّع بیشتری می‌دهد و بعضاً به حذف افعال هم می‌پردازد. جابه‌جایی ارکان در واقع ذهن خواننده را تکاپو می‌بخشد و حذف افعال او را وادار به همیاری و جست‌وجو می‌سازد و گاه در یک عبارت -مثل جمله‌های نوع سوم- از هر سه نوع ترفند بهره می‌گیرد.

این نوعِ درخشان البته فقط ویژگی زبانی شمس نیست و در متون ممتاز پیش از او هم نمونه‌هایی فراوان دارد. چنان که مثلاً احمد غزالی می‌گوید: «راه ناایمن است و منزل دور و دلربا غیور، قالب ضعیف و دل بیچاره و جان عاشق و ارادت به کمال» (غزالی، ۱۳۷۰: ۲۲۷).

شمس همچنین گاه هم‌زمان با جابه‌جایی ارکان، به‌وفور از افعال استفاده می‌کند و جمله‌ها را جان و توانی ویژه می‌بخشد؛ چرا که استفادهٔ فراوان از فعل چنان که گفتیم علاوه بر شکستن طول جمله، حیات و حرکت بدان می‌دهد و روح زبان فارسی را -که اصولاً بر کوتاهی جمله است و جمله‌های بی‌فعلِ بلند را برنمی‌تابد- رونقی دگرباره می‌دهد. از این نمونه‌هاست:

۱- بر خاک بیفتاد، دستش لرزان شد، رنگش برفت، خشک شد، می‌گوییم: هلا برخیز تا برویم (۱/۲۹۳).

۲-شیخ خندان خندان پیش آمد و در کنارش گرفت و خرقه خود بیرون کرده و او را پوشانید و بیاورد و درمقام خود بنشاند (۲/۲۵۰).

۳- والله اگر بوی سیب به تو رسیدی؛ برخاستی و جامه ضرب کردیی و صد فریاد کردیی و اگر انفاق کردمی، رقّت آمدی و حال آوردیی و بگریستیی! (۲/۷۷۱)

۴- گریخت. گفتم آخر چیست؟ می‌گریخت و می‌گفت: چیز عجب! (۱/۲۲۵)

۵-مادرش می‌بیند که برمی‌نهی [بر دخترش]، می‌گوید: ای نوشت باد! خوشت باد! وقتت خوش باد! فرزند مرا وقت خوش می‌داری! (۲/۳۷)

۶- گوهر نور می‌دهد؛ خواه برجه خواه فروجه، خود که باشی؟ کرمکی باشی... (۲/۹۳) برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: صفحات (۳۷/۲۲۵، ۲/۱، ۲/۹۴)

در این فرایند، شمس گاهی در یک جمله، فعل و واژه‌ها را به صورتی ناهمگون و نامتعارف به کار می‌برد و به نوعی هنجارگریزی خاص دست می‌یازد؛ فراهنجاری که نهایتاً به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلاق می‌انجامد.

کارکردهای دیگری هم نظیر دگرگونی‌های ارکانی زیر در مقالات شمس فراوان است که جمله‌ها را فوق‌العاده گیرا و زیبا می‌سازد:

الف) ناهمگونی و ناهمخوانی فعل‌ها و نحوهٔ کاربرد آنها مانند:

- نعره‌ای بزن و گذشتی، هم به امید که امید است و خنده است. (۲/۹۵)
- خود را در بهشت جایگه معین کردی و جای خود دیدی و آن گه رفت. (۲/۶۷)
- اینک همه دنیای تو اینجاست، برگیر و رفتی. (۱/۲۵۳)
- می‌زاری (= زاری می‌کنی) که آن نفس را چرا شکستند؟ (۱/۲۰۴) و بزارد (۲/۷۴)
- آن یکی را پنهان می‌شکنجد (= شکنجه می‌کند). (۱/۲۹۱)
- در اندرونت فرعون ترنجیده است. (۲/۳۷)
- برهم می‌سُگلی... (۲/۶۳)
- در آنجا مخسب که بیات شوی! (۲/۸۹)
- سر جنبانیدند که هه هه، من نیز سر جنبانیدم مبالغه را... (۲/۱۴۸)

و نیز: باشیدن (۱/۲۹۲)، و می‌خوردمانی (۱/۲۲۲)، مچفس (۲/۲۲)، درهم غیژند (۲/۱۰۱)، وای ور پسر من (۲/۱۴۲).

ب) غرابت‌های استعمال

این راه سخت مشکل است؛ «بی‌سران» و بی‌پایان است... (۲/۱۱۴)

و: جماعتی «مسلمان برونانِ» کافر اندرون، مرا دعوت کردند. (۲/۳۲)

و: اغلب این شیوخ راهزنان دین محمد بودند، همه «موشانِ خانه» دینِ محمد خراب‌کنندگان بودند. (۲/۱۵)

ج) ترکیب‌سازی‌های خاص

توریزی (= تبریزی)، اوحدانه (= مانند اوحد الدین کرمانی) (۱/۲۱۷)، جولاهگانه

(۱/۴۴)، فرعون‌تر (۱/۱۶)، نرمادگی (۱/۱۶)، سردستی (۱/۳۲۶)، کوچکین (۱/۲۴۰)، روی باروی (به جای رویاروی یا رو در روی) (۱/۲۵۷)، گردو مَرد (۱/۲۲۱).

شمس در این نوع واژه‌سازی‌های نامستعمل، بیش از همه «ک» تحبیب یا تصغیر را به خدمت می‌گیرد و واژه‌هایی بعضاً بسیار نادر می‌سازد که گاه علاوه بر ایجاد کشش معنایی، لبخندی را هم به دنبال می‌آورد. نمونه‌ای از آنهاست:

۱- او و آن سجعکش و تشبیهکش. (۲/۸۷)

۲-سبحانی پوشیده تَرَک است (۲/۲۳) (= جمله سبحانی ما اعظم شأنی بایزید از اناالحق حلاج کمی پوشیده‌تر است.)

۳- کارَک اینجا راست می‌باید کرد. کارَک کردی و... (۲/۶۷)

۴- اکنون بردم به اُستا بِگه ترَک. (۱/۲۹۱)

۵- این گفتنِ پیشگو ایشان را گرمک می‌کند. سردَک نکند. (۱/۲۵۹)

۶- بر پول (= پل) پایکهاش بلرزد...باید که بارَک بکشد... زیرا روزگارک بو ببرد (۱/۲۵۴)

و نیز: استغفارَک (۱/۳۲۷)، ملحدَک (۱/۲۴۸)، آبَک (۱/۴۱) فلسفیَک (۱/۱۲۸) کاروانسرانیَک و حجرگک (۱/۱۳۹)، جزو کَش (۱/۲۹۶).

و: چشمک‌هایش خسته کرد. (۲/۳۲)

حجم و کیفیت این نوع گرایش‌های زبانی و واژگانی و تأثیر این واژه‌سازی‌ها و نیز نحوهٔ کاربرد آنها بر مولانا و آثارش بسیار واضح است و خود می‌تواند موضوع رساله‌ای منفرد باشد.

فضاسازی تصویری و تجسّمی

اوج هنرهای زبانی شمس را باید در فضاسازی‌های ویژهٔ کلامی او جست‌وجو کرد. شمس در این ساحت‌ها کم‌نظیر و گاه واقعاً بی‌نظیر است و در ایجاد فضاهای تصویری و تجسمی خاص -در عین رعایت ایجاز و گیرایی بیان- جز با ابولفضل بیهقی دبیر و یکی دوتن دیگر قابل مقایسه نیست. سخنی که بی‌حشو و حاشیه، توان تجسّم واقعیت را داشته باشد و با قدرت و زیبایی، تمام آن را در ذهن خواننده به تصویر بکشاند؛ به گونه‌ای که خواننده گویی متن را نمی‌خواند، بلکه می‌بیند.

شمس در مقالات از این ترفند بسیار سود می‌جوید و در لحظه‌های اوجِ حال و کار

خویش، عمدتاً زبان و بیان را تصویری و تجسّمی می‌سازد، به‌نحوی که گهگاه خواننده می‌پندارد نمایشنامه یا فیلم مستندی را می‌بیند؛ هر چند شمس همواره در استفاده از این ترفند بیانی در اوج موفقیت نیست و بعضاً ایجازهایی مستمّر، اختلالاتی در نمایش صحنه‌ها به وجود می‌آورد.

شمس همچنین از مجموعه میراث بلاغی گذشتگان (معانی، بیان، بدیع) نیز در جهت القا و تأثیر کلام خویش بهره می‌گیرد؛ چندان که پاره‌ای از جمله‌های خود را به صنایع بیانی و بدیعی آراسته می‌کند. اگرچه در این حیطه هیچ‌گاه افراط نمی‌کند و تکلّف نمی‌وزرد.

بازگویی تمام ترفندهایی که شمس برای تصویر و تجسیمِ مفاهیمِ ذهنی خویش به کار گرفته است، سخن را به درازا می‌کشد. به همین جهت از هر یک نمونه‌هایی یاد می‌کنیم و در صورت لزوم به متن اصلی ارجاع می‌دهیم.

تجسیم و تشخیص

تجسیم یا تجسّم‌بخشی در اینجا به معنای دیداری کردن امر شنیداری / خوانداری است و معنای ادبی آن، قدرتِ به تصویر کشیدن واقعه‌ای غایب از طریق واژه‌هاست که یکی از ابزارهای آن تشخیص یا جان‌دارانگاری است؛ یعنی ترفندی که به اشیای بی‌جان ویژگی‌های انسانی می‌بخشد و آنها را زنده می‌انگارد. تجسیم اما به مراتب گسترده‌تر و قدرتمندتر از تشخیص است. تجسیم که ریشه‌های عمیق فکری و فرهنگی هم دارد، اساساً و در اصل برای نحوهٔ اثبات وجود خداوند به کار می‌رود و یک مفهوم کلامی (= علم کلام) است که در برابر تنزیه قرار می‌گیرد. تجسیم، امکانِ دیداری کردن حق و جسمانیت بخشیدن به خداوند است که از یک جهت مرتبط با همین بحث ماست(بدوی، عبدالرحمان، ۱۹۹۷: ۷۲۰-۷۲۱) و شمس هم در یکی از داستان‌های بسیار نغز و پرمغز خود با زبانی بسیار دراماتیک و تأثیرگذار، بدان پرداخته و هر دوسوی این مذاهب را کاویده است (۱/۱۷۶، ۲/۷۸) که ما فعلاً از آن درمی‌گذریم.

اما در اینجا منظور از تجسیم نگاهی حجمی و چندلایه -برخلاف نگاه خطی و تک‌سویه- بر واقعیت است؛ بدین معنی که نویسنده چنان قدرتی بر واژه‌ها داشته باشد که بتواند همچون عکاس یا فیلم‌سازی زبردست، چشم‌اندازی متنوع و چندلایه از یک پدیده، به‌ویژه ماجرایی درگذشته یا واقعیتی در حال انجام، فرا چشم آورد؛ به صورتی که

خواننده بتواند آن را پیش چشم خود تصویر و تصوّر کند (دیوید دیچز، ۱۳۶۹: ۱۱۰ و نیز: مدرسی، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

این ترفند اگرچه در سنت بلاغی ما وجود داشته است اما نام مشخص و معلومی ندارد و بیشتر با عناوینی کلی مثل ابداع تعریف می‌شده یا از انواع استعاره به‌ویژه نوع تخییلی آن به شمار می‌رفته است. شاید اولین بار شمیسا در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» در پی تعریف تجسیم برآمد و آن را مجسم کردن تصاویر غریب، عینی کردن امر ذهنی و به اصطلاح تصویری کردن آن به وسیلهٔ تشبیه مضمر، بیت یا مصراعی از بیت که حالت تابلو نقاشی داشته باشد یا چیزی که گاهی به مدد تشخیص نقاشی می‌کنند، تعریف کرد و بیت زیر از مولانا را نمونه‌ای برای آن دانست (شمیسا، سیروس، ۱۳۸۶: ۷۶):

هست طومار دل من به درازای ابد برنوشته زسرش تا سوی پایان تو مرو

هر چند پیش از او، شبلی نعمانی هوشمندانه این شگرد و شیوهٔ بیانی را در قدرت‌بخشی ادبیات فارسی دریافته بود و از آن با عنوان «واقعه‌نگاری» یاد کرده بود و - مثلاً- در باب رودکی گفته بود:

«او در ترسیم و کشیدن صورت یک مطلب یا یک حالت و وضع و تجسم دادن آن که از عناصر مهم شعر و شاعری است، مهارتی بسزا دارد» (شبلی نعمانی ۱۳۳۵؛ جلد اول، ۱۳۳۵) اما این صنعت، تعریف دقیق و روشنی نداشت و هنوز هم ندارد. به هر روی، شمس در استفاده از این ترفند، بسیار تردست و چابک است و یکی از مهم‌ترین شیوه‌های گیرایی کلام او همین استفاده از قدرت تجسیم و تشخیص است.

از آنجا که «تشخیص» غالباً به مثابه بخش و رکنی در خدمت تجسیم قلمداد می‌گردد، ابتدا بدان می‌پردازیم.

تشخیص که ادبای مصر نخستین بار آن را معادلی برای Personification در زبان انگلیسی برساختند و به کار بردند، به معنای بخشیدن ویژگی‌های انسانی به موجودات بی‌جان و انسان‌نما و جان‌دار انگاشتن اشیا است (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۳۷۵).

شمس در گفته‌ها و مقالات خود برای مصوّر ساختن مفاهیم و عینیت‌بخشی به امور ذهنی از این ترفند بهره می‌گیرد و کلامش را سخت مؤثر و گیرا می‌سازد؛ چنان که در جمله زیر با دوزخ، رفتاری انسانی پیش می‌گیرد و دوزخ با او سخن می‌گوید:

«دوزخ از من پرسد بارها، دیده‌ام به معاینه، بگویم مرا با تو کار نیست، او را به من ده، تو دانی» (۲/۲۱) و نیز (۲/۲۲).

و یا وقتی از خلوت‌هایش و معانی تند و تیز آن سخن می‌گوید، عقل را چنین مجسم می‌کند:

«معکوس کنم و مقلوب کنم و بگردانم و عقل از در و بیرونِ در، در پرده سخت دور ایستاده، زهره‌اش نه که قدم پیش نهد» (۲/۲۲)

و بازی‌های او با مرگ از جمله:

«مرگ تو را از دور می‌بیند، می‌میرد» (۲/۱۱۸)

نظیر این جمله هم در مقالات کم نیست: «از لذت این معانی، من عرق کرد» (۲/۱۱۷)، که برای اجتناب از تطویل از یادکرد آنها درمی‌گذریم.

نویسنده برای ایجاد فضای تصویری در ذهن ناچار باید هماهنگ و هم‌زمان از چند حوزه سود ببرد تا بتواند کلامش را چندضلعی سازد و از طریق اضلاع متفاوت، کلامی حجم‌دار بسازد و با ایجاد این حجم‌های چندلایه، کلام را از تک‌ساحتی و خطی‌شدن نجات دهد و تجربهٔ دیدار واقع را در ذهن و روان خواننده بیدار سازد؛ درست مثل فیلم‌های چندبُعدی در مقایسه با فیلم‌های متداولِ معمولی. در این فضا، نویسنده هم‌زمان از حالات روانی، وضعیت جسمی، موقعیت‌های بیرونی و پیرامونی، رنگ‌ها، آهنگ‌ها و دیگر چیزهایی که در آن موقعیت هست و مرتبط با ماجراست، سود می‌جوید و نوعی هارمونی مرکب و یا کمپوزیسیون و حتی ارکستراسیون عظیم با واژگان می‌سازد که اگر درست و هم‌خوان به کار رود، قدرتی بی‌بدیل به کلام می‌بخشد و اگر نادرست و ناهم‌خوان استفاده شود، جان سخن را می‌گیرد و خواننده را ملول می‌سازد.

اوج بهره‌گیری شمس از این ترفند در مجادلات و محادثات و خصوصاً قصه‌هایی است که نقل می‌کند. چراکه این ترفند، غالباً بستری روایی می‌خواهد تا در آن شکل گیرد. هر چند بزرگان زبر دست در غیر حالت‌های روایی هم می‌توانند از آن بهره بگیرند. از میان حدود صد و بیست قصه شمس برای آشنایی بیشتر و عمیق‌تر، ما فقط یک نمونه را -به اختصار و با حذف بسیار- به میان می‌کشیم و امیدواریم که روح کلام او از این حذف‌ها آسیب زیادی نبیند. در همین خلاصه قصه، دقّت در فراز و فرودها و

آواها و ایماها و نحوهٔ بیان معنا و موسیقی کلام و صنایع آن و نیز جمله‌های بلاغی و تصویری، میزان سلطهٔ گوینده را بر کلام نشان می‌دهد. قصه دربارهٔ یک مکتب و پسری شرور است که «دو چشم همچنین سرخ، گویی خونستی متحرک» می‌آید و می‌گوید:

«سلام علیکم استاد! من مؤذنی کنم؟ آواز خوش دارم! خلیفه باشم؟ آری؟» (۱/۲۹۱)

شمس که هیئت و رفتار بچه را می‌بیند با پدر و مادرش شرط می‌کند که برای تربیت او هر بلایی سرفرزندشان آمد، گلایه‌ای نکنند و رضایت می‌دهند. پسر به مکتب می‌آید و شرورانه مثل هر روز دنبال ماجرایی است:

«مشغول‌وار می‌نگرد، کسی را می‌جوید که با او لاغ کند یا بازی. موی آن یکی را دزدیده می‌کشد و آن یکی را پنهان می‌شکنجد. ایشان آن سوتر، می‌نشیند و نمی‌یارند ماجرا درازتر کردن» (۱/۲۹۱)

شمس زیر نظر می‌گیرد و می‌بیند و انگار نمی‌بیند؛ و ناگهان نعره‌ای می‌زند که دل بچه از جای می‌رود. روز دوم به مکتب می‌آید:

-تا کجا خوانده‌ای؟

-تا طلاق

-مبارک، بیا بخوان!

مصحف را باز کرد پیش من، از اشتاب، پاره‌ای دریده شد. گفتم:

-مصحف را چگونه می‌گیری؟

یک سیلیَش زدم، طپانچه‌ای که بر زمین افتاد، و دیگری، مویش را پاره پاره کردم و همه برکندم و دست‌هاش بخاییدم که خون روان شد. بستمش در فلق (= فلک)، خواجه رئیس را که اصطلاحات بود میان ما، پنهان آواز دادم. به شفاعت آمد. خدمت کرد و من هیچ التفات نمی‌کنم بر او. این بچه می‌نگرد که آه، رئیس را چنین می‌دارد!

-چرا آمدی؟

-از بهر دیدن تو آمدم.

کودک به نهان گلو می‌گیرد. به او اشارت می‌کند. یعنی شفاعت کن.

او لب می‌گزد که [یعنی] تا فرصت یابم...(۱/۲۹۲)

رئیس منت بسیار می‌کشد و شفاعت می‌کند و کودک را باز می‌کنند و با حمّال به خانه می‌برند و یک هفته در خانه می‌ماند. والدینش می‌آیند. و ممنون دارند.

فرداش به مکتب می‌آید:

«آمد، در بست و دور نشست. دزدیده، ترسان ترسان، خواندمش که به جای خود بنشین. این بار مصحف باز کرد به ادب، و درس می‌گرفت. و می‌خواند از همه مؤدب‌تر. روزی چند فراموش کرده. گفتند کعب می‌بازد. کاشکی آن غماز، غمازی نکردی. اکنون می‌روم و آن کودکِ غماز پسِ من می‌آید. چوبی بود که جهت ترسانیدن بود نه جهت زدن. برگرفته‌ام. پشت او این سوی است و من می‌گویم کاشکی مرا بدیدی و بگریختی. آن کودکان همه بیگانه‌اند و نمی‌دانند که احوال او با من چیست تا او را بگویند که بگریز. پشت او این سوی است و مستغرق شده است. درآمد که، سلام می‌کند. بر خاک بیفتاد، دستش لرزان شد. رنگش برفت. خشک شد. می‌گویم:

- «هلا برخیز تا برویم...» (۲۹۳-۱/۲۹۲)

ترفندهای بیانی- بلاغی

شمس در تثبیت نثر خلاق خویش علاوه بر تغییراتی که در ارکان جمله می‌دهد و فضاهای دیداری متفاوتی که با واژگان می‌سازد، از ابزار و گزاره‌های بلاغی و بیانی بسیار سود می‌برد. وی البته در استفاده از این ظرفیت‌های بلاغی و بیانی افراط نمی‌کند؛ بدین معنا که از تشبیهات و استعارات مبتذل و متعارف عمدتاً می‌پرهیزد و همه‌جا ترفندها را یکسان به کار نمی‌بندد و همچنین یک ترفند را همه‌جا و به یک گونه به کار نمی‌گیرد، بلکه بسته به موقعیت کلام، نرمی و تندی و صراحت و کندی آرایه‌ها و روش‌هایش را متمایز می‌سازد که از جمله آنهاست:

طنز

در میان شیوه‌های تأثیرگذار شمس، طنز به مثابه یک روش معنایی مؤثر جایگاهی ویژه دارد؛ طنزهایی که بعضاً بسیار تند و هنجارگریز است. البته طنز در گذشته ادبیِ ما، علی‌رغم وفور استعمال -خصوصاً در آثار ممتاز- کمتر به عنوان یک روش بیانی مدّ نظر ادبا بوده است. شمس خود بر نحوهٔ به‌کارگیری طنز در کلامش آگاه است و گاه مستقیم و غیر مستقیم آن را یاد می‌کند. گاه خودِ کلام طنزآلود را همچون ترفندی به کار می‌گیرد و گاه مستقیم اشاره می‌کند که من عمداً بیان طنزآمیز را روپوشی برای

پنهان‌سازی اسرار عظیم سخنانم ساخته‌ام. از جمله در جایی می‌گوید که «سخن من سرّی عظیم باشد که از غیرت در میان مضاحکی شود» (۲/۱۳۱).

از نمونه‌های طنز در کلام شمس می‌توان به تلاش‌های مذبوحانه مردی یاد کرد که در اثبات عقلانی هستی خدا می‌کوشد و شمس با بیانی تند و سخرآلود، ضمن نفی این شیوه و تذکار این که «خدا را هستی حاصل است، تو خود هستی حاصل کن!» با لحنی خاص بدو می‌گوید:

«فریشتگان همه شب ثنات می‌گویند که هستی خدا را درست کردی! خدات عمر دهاد!» (۲/۹۰)

اوج بروز شیوهٔ بیانی شمس در داستان‌های اوست. از جمله آنهاست داستان مردی مجرد و فقیر که واعظی در مجلسی برای او پادرمیانی می‌کند تا به خاطر خدا، زنی بدو دهند و بعد از مردم، هم‌زمان سه زن را با هم طلب می‌کند که هم حکایت و هم کلام پایانی واعظ، فوق‌العاده شیرین و با معناست (۱۵۸-۱/۱۵۷).

از این مقوله است داستان‌های طنزآمیز «آن کس که حکیم‌وار، صفت ماهی می‌کرد و شتر را از ماهی تمیز نمی‌داد!» (۱/۷۶، ۱/۲۸۳)، نیز؛ «حجی و خوانچه» (۱/۱۲۱)، «مردی که سحوری به روز می‌زد» (۱/۱۲۴)، «هندویی که شمشیر را به سنگ می‌آزمود» (۱/۱۷۵)، «مزیّن و مرد سپید ریش» (۱/۱۸۰)، «هندویی که در نماز سخن می‌گفت» (۱/۳۰۵)، «خوابِ جهود و ترسا و مسلمان» (۲/۵۴).

همچنین در صفحات دیگری مانند ۱/۱۵۴، ۱/۳۰۹، ۱/۳۱۵، ۱/۱۳۲، ۱/۱۳۵ نکته‌های طنزآمیز دیگری را برای گیرایی کلام بیان کرده است.

حضور این شیوه به حدی در کلام او زیاد است که می‌توان گفت بیانِ طنزآلود، روح غالب بر کلام شمس است و کمتر موضع و موضوعی را می‌توان دید که سخن شمس به طور کلی از طنز خالی باشد. گاه در اوج معانی خویش -مثلاً به زمستان و سردی هوا که می‌رسد- می‌گوید:

«زمستان وسیلت است به جمعیت دوستان که در هم غیژند و در هم خزند!» (۲/۱۰۱)

می‌دانیم کلام طنزآمیز رابطه‌ای مستقیم با میزان هوش آدم‌ها خصوصاً در پهنهٔ عمل جمعی دارد؛ بالاخص آنگاه که طنزپرداز با تابوها و قدرت‌های مسلط اجتماعی درگیر می‌شود. شاید به همین خاطر بود که هگل آن را نوعی نبوغ خدایی قلمداد می‌کرد و صاحب آن را دارای موضعی والا از حیث فکری و جایگاه اجتماعی (هگل، ۱۳۹۳: ۱۱۸). شمس بی‌تردید بسیار باهوش است و با این نوع طنز خود که در شیوه‌ها و شمایلِ داستانی و غیرداستانی، پوشیده یا مستقیم بیان می‌کند، نوعی خروج از هنجار یا فراهنجاری را پی می‌ریزد که به هنری شدن زبان و شکل‌گیری سبک خلاقِ او می‌انجامد.

ابزارهای بلاغی- بدیعی

بسامد استفاده از شگردها و ابزارهای بلاغی ـ بدیعی در مقالات نسبتاً زیاد است؛ هرچند نفس استفاده از این شگردها، نثر را هنری و خلّاق نمی‌سازد، بلکه نحوهٔ کاربرد آنها و به‌ویژه، تازگی و کارکرد این شیوهٔ بلاغی است که می‌تواند جمله‌ای و متنی را زیبایی و گیرایی بدهد. نگاهی به مجموعه ترفندهای بلاغی و بدیعی به‌کاررفته در مقالات نشان می‌دهد که در بیشتر موارد ـ اگر نه همه‌جا ـ آرایه‌ها و شگردهای بلاغی، اولاً به صورتی خودجوش و طبیعی در کلام جا گرفته است، نه با تکلّف و تصنع؛ و ثانیاً غالب این شگردها و آرایه‌ها تازه است و محصول تجربه شخصی شمس و محیط زندگانی او و برگرفته از روابط او با مسائل و مباحث اجتماعی و فرهنگی آن روزگار است که نفس این مسئله نیز با توجه به شرایط خاصی که نثر در گذشته ادبی ما دارد و سالیان سال در برابر شعر، به عمد ضعیف نگاه داشته شده است، امری مهم و قابل توجه است.

دسته‌بندی و بیان مقولات بلاغی‌ای که شمس در مقالات به کار برده است، در این مقال ممکن نیست و صرفاً با یادکرد نمونه‌هایی در نثر او تأمل می‌کنیم.

تشبیهات و استعاره و کنایه‌ها

علی‌رغم وجود پاره‌ای تشبیهات و استعاره‌های مبتذل (= مستعمل و فرسوده) در مقالات، غالب تشبیهات و استعارات، تازه و دلنشین است (مرتضایی، ۱۳۸۹: ۷۰-۸۵) و مخصوصاً همراه و هماهنگ با روح کلام و تقویت‌کنندهٔ فضای معنوی ـ معنایی خاصی که شمس در پی القای آن است؛ چنان که مثلاً تمایز روحی و رفتاری خویش با پدرش را در قالب تشبیهی تمثیلی به روشنی و وضوح از قول خود او چنین نمایش می‌دهد: «تو

با من چنانی که خایهٔ بط را زیر مرغ خانگی نهادند، پرورد و بط بچگان برون آورد. بچگان کلان ترک شدند. با مادر لبِ جو آمدند؛ در آب آمدند. مادرشان مرغ خانگی است، لب لبِ جو می‌رود، امکان درآمدن نی. اکنون ای پدر! من دریا می‌بینم مرکب من شده است و وطن من این است. اگر تو از منی یا من از تو، درآ دراین دریا...» (۷۷/۱)

همین گونه است تشبیه دل به خزینه (۲/۲۹)، شیوخ به شعبده بازان (۱/۹۱) و موشان ویرانگر (۲/۱۵)، شیخ کامل به شتر و مرید به استر (۱/۱۰۸)، بدن انسان به مدرسه و دل به خلیفه (۱/۲۶۴)

استعاره هم در کلام شمس فراوان است، از جمله: بندهٔ نازنین، استعاره از مولانا (۲/۲۴) گلها و لاله‌ها، استعاره برای دریافت و مشاهدات درونی (۱/۴۴) انگور نارسیده، استعاره از مرید تازه کار (۱/۱۴۷) خُم ربانی، مقالات خودِ شمس (۱/۱۷۵)، دریا، دنیا (۱/۱۴۸) و تُرک بیمناک قتال استعاره برای سخنگوی درونی خود(۲/۳۲۲) و موارد بسیار دیگر.

کاربرد کنایه در مقالات، از تشبیه و استعاره هم بیشتر است و به خاطر نوع شخصیت شمس در سرتاسر کلام او در پیچیده است. در واقع کمتر صفحه‌ای از مقالات شمس را می‌توان نگریست و در آن کنایه‌ای ندید. کنایه‌های شمس بعضاً بسیار تازه و کم استعمال است و برخی هم بسیار تند و صریح، نمونه‌هایی از کنایه‌های اوست:

انگشت بر رگِ کسی نهادن، کنایه از عاجز و رسوا کردن (۱/۸۲)، در دوغ افتادن، گرفتار و درمانده شدن (۱/۱۱۷)، آرد در دهان داشتن، ناتوانی در سخن گفتن (۱/۶۴) و...

صنایع بدیعی

اگرچه ظاهراً شمس در مقالات از نظر روحی و روانی در حال و مقامی است که صنعت‌گرایی و آرایه‌سازی در نقطه مقابل آن است، اما واقعاً چنین نیست و در کلام او صنعت بدیعی کم نیست. البته نه صنعت‌های سرد و بی‌روحی که به زور باید از درون آثار کهنهٔ ادبی بیرون کشید، بلکه آرایه‌هایی لذت‌بخش و گرم‌کننده که کلام را توان می‌بخشد. شمس البته در پی صنعت‌سازی نیست اما سخن والا، ناچار برخی از آراستگی‌های لفظی و معنوی را مایهٔ قدرت و توان خویش می‌سازد. برای آشنایی با عوامل توانمندسازی کلام شمس، چند نمونه از جمله‌هایی را که آرایه‌های بدیعی، به صورتی طبیعی و خودجوش در آن نشسته است، ذکر می‌کنیم:

۱. قومی مقلد صفا، قومی مقلد مصطفی، قومی مقلد خدا. (۲/۷۷)
۲. بدمکن که خود افتی، چه مکَن که خود افتی. (۱/۲۸۳)
۳. ای نان! اگر چیز دیگر بیابم تو رَستی و گرنه تو به دستی (۱/۲۵۷)
۴. از نحو آن خبر دارد که او محو باشد (۲/۲۲)
۵. تو را به این کار آورده‌اند؛ تو را به انکار نیاورده‌اند (۲/۴۴)
۶. چند از این بالاهای پست! (۲/۶۶)
۷. دکان نمی‌خواستم دو کان می‌خواستم: کان زر و کان نقره. (۱/۲۶۰)
۸. آمدنِ بی امر، رفتن است و رفتنِ بی امر، آمدن. (۲/۱۵۷)
۹. اغلب دوزخیان ازین زیرکانند، ازین فیلسوفان ازین دانایان. (۱/۱۴۵)
۱۰. با زر، غم و بی زر غم؛ آخر غم با زر به... (۱/۱۶۶)
۱۱. ساعتی گرم و ساعتی سرد، کی روا باشد، مقلّد مسلمان داشتن. (۱/۱۶۱)
۱۲. فرمان آمد ای جبرئیلِ روحانی، برخوان از لوح ربانی این حروف سبحانی. (۱/۲۲۵)
۱۳. ای دست‌گیرِ ناامیدان! مرا طاقتِ جرح نیست و تو را حاجت شرح نیست! (۱/۲۲)

بی‌خویش‌گویی

گیراترین و غالباً زیباترین گفته‌ها و نکته‌های شمس آنجاست که «بی‌خویش» سخن می‌گوید. بی‌خویش‌گویی یا بی‌خویش‌نویسی اساساً به مثابه یک روش آفرینش کلام نیست، بلکه یک حال است و حالتی را برای گوینده/ نویسنده پیدا می‌سازد که دیگر او به اختیار و به خود نمی‌گوید و نمی‌نویسد، بلکه گفته می‌شود و نوشته می‌گردد. گوینده در این حال، مغلوب حال خویش است و واژه‌ها و جمله‌ها او را با خود به آنجا که می‌خواهند می‌برند، و هیچ معلوم نیست بر سرِ گوینده/ نویسنده چه می‌آورند.

در واقع، شطح هم زادهٔ چنین حالاتی است. در مقالات شمس بخش عمده‌ای از زیبایی کلام و برّایی بیانِ او مرهون چنین احوالی است اما دریغ که کاتبانِ سخنان او، بیشتر آنها را یا مکتوب نکرده‌اند و یا به مصلحتی دگرگون ساخته‌اند. هر چند این حال، آموختنی نیست -که دریافتنی است- و نمی‌توان از آن الگویی برای تکوین و تحلیل نثرهای خلاق برساخت اما بی‌اشاره‌ای بدان هم نمی‌توان گذشت، چرا که علی‌رغم همه

دستکاری‌هایی که در مقالات شمس -به عمد و از سر مهر یا بـه جهـل و از سـر غـرض- شده است، پاره‌ای بندها هست که نمایانگر حـالات شـمس در ایـن اوقـات اسـت. بـرای آشنایی فقط به دو نمونه آن اشاره می‌کنیم.

اول: «معنایی است ورای این عرصه که تنگ می‌آرد فراخنای عبارت را، فرومی‌کِشـدش، درمی‌کشدش، حرفش را و صورتش را که هیچ عبارت نمی‌ماند...» (۱/۹۸)

و دوم: «می‌گفتم با خود و گِرد خندق می‌گشتم. سخن بر من فرومی‌ریخـت، مغلـوب می‌شدم؛ زیرِ سخن می‌ایستادم از غایت مغلوبی. گفتم: چه کنم اگر بر منبر سخن بر مـن چنین غلبه کند!...» (۲/۳۲۲)

نتیجه‌گیری

متون ممتاز منثور ادب فارسی از جنبه‌های گوناگون می‌تواند مـورد تأمـل و بـازبینی قرار گیرد که یکی از آنها جست‌وجـوی الگـوی مناسـبی بـرای نثرهـای خـلاق و پویـای امروزی است که در مراکز علمی دنیا بسیار مورد توجه و تحقیق اسـت. مقـالات شـمس تبریزی علی‌رغم پراکندگی ظاهری، یکی از این متون ممتاز اسـت کـه مـی‌توانـد نمونـهٔ خوبی برای نحوهٔ نوشتن خلاق باشد. در این مقاله با ذکر نمونه‌هـای فـراوان و بررسـی و تحلیل آنها با گونه‌های مشابه امکـان ایـن الگـوگیری تحلیـل شـد و بـا ارائـه شـواهد و مثال‌های فراوان نشان داده شد که مهم‌ترین راز تأثیرگذاری مقـالات شـمس، عـلاوه بـر معنا، نوع استفاده او از ارکان جمله است که قوتی بی‌بدیل بـدو بخشـیده اسـت. عناصـر سازنده هویت این نثر خلاق عبارتند از:

جابه‌جایی درست و دقیق ارکان، استفاده بجا و فراوان از فعل، بهره‌گیری هدفمنـد از متمم‌ها، هماهنگ‌سازی واقعیت زبانی و بیانی بـا واقعـه و رخـداد بیرونـی، تصویرسـازی دیداری، تجسیم، استفاده از ابزارها وشگردهای بلاغی و بدیعی.

پی‌نوشت

۱. مراد از گفتار در ایـن جـا مفهـوم سوسـوری آن اسـت. سوسـور و بعـدها بـه تبعیـت از او چامسکی در نظریه توانش و کـنش زمـانی (competence and performance) بـر آن باور بود که زبـان (langue) چونـان دریـایی اسـت بـی‌پایـان کـه گفتـار (parole)

پیمانه‌ای از آن دریاست که فعالیت پذیرفته و به نمود رسیده است؛ مثلاً از دیدگاه آنها عربی یک زبان است اما شعر متنبی یا احمد شوقی یک گفتار از آن زبان، هر نویسنده یا شاعری با خلق آثار خود هم از آن دریای بالقوه کمک می‌گیرد و هم با خلق آثار خود بدان کمک می‌کند. برای تفصیل مطلب از جمله ر.ک: سوسور، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۸؛ Chomsky, 1965: 3.

۲. برخی از استادان و محققان به تمایزهای نثرهای کلاسیک و مخصوصاً نثرهای ممتاز و تأثیرگذار آن با نثرهای روزگار نو پی برده‌اند و در باب تفاوت شیوهٔ گذشتگان با امروزیان نکته‌ها گفته‌اند و خواسته‌اند با درک دلایل توفیق آنها در حیطهٔ نثر، اصولی برای نویسندگان امروز پی‌ریزی کنند که برای آشنایی با پاره ای ازین نگره‌ها از جمله ر.ک: محمدی بنه‌گزی، عباسقلی، ۱۳۸۰: ۲۸-۳۵ و همو، ۱۳۸۴: ۱۲-۱۷ و ۲۴۴-۲۵۰.

۳. برای درک نگاه ممتاز امام عبدالقاهر جرجانی دراین باره -که هنوز هم جامع‌ترین و استوارترین تحلیل درفرهنگ اسلامی دراین باب است و صدها کتاب و مقاله را از آن خویش کرده است- از جمله نگاه کنید به:

-جرجانی، دلایل الاعجاز، تصحیح سید محمد رشید رضا، دارالمعرفه، بیروت، ۱۹۷۸: ۵۴، ۳۵-۳۸.

-ابودیب، کمال، صور خیال در نظریه جرجانی، ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، تهران، ۱۳۸۴، به ویژه فصل اول نظریه جرجانی درباب ساخت کلام، صص ۷۰-۴۱.

۴. افعال پویا با افعال زنده تفاوت دارد، همان گونه که افعال ایستا از افعال مرده متمایز است. در زبان‌شناسی به افعالی که در زبان فارسی روزمره رایج است و کاربرد دارد، افعال زنده می‌گویند و افعالی که کم‌استعمال یا بی‌کاربرد است، افعال مرده یا فراموش‌شده می‌گویند. مثلاً «خوردن» یک فعل زنده است اما «پخسیدن» مرده، و «خفتن» میانه این دو. اما در جمله «بوی بهار می‌رسد عنبر و مشک می‌دمد»، «می‌رسد و می‌دمد» فعل پویا به شمار می‌روند، چرا که هم در واقعیت و هم در معنای جمله حضور دارند، اما در «آن سبو بشکست و آن پیمانه ریخت»، «شکست و ریخت» اگرچه کاربرد دارند اما به محض اداشدن، معانی آنها تمام می‌شود و فعل ایستا به شمار می‌رود.

۵. هرچند ذکر شواهد فراوان، بحث را به اطناب می‌کشاند اما برای نمایش میزان اهمیت حروف اضافه در معنادهی به فعل و جمله یکی دو نمونه ذکر می‌شود. در عربی اگر فعل «رغب» را با حرف «فی» به کار گیریم به معنای میل داشتن است ولی اگر همین فعل را

با «عن» به کار ببریم به معنای بی میل شدن است: «رغب فی الدنیا» میل به دنیا کرد؛ حال آنکه در فعل «زهد» کار به عکس «استزهد فی الدنیا» به معنای بی‌میل شد به دنیاست و «زهد عن الدنیا» میل کرد به دنیا. در فارسی هم، حروف اضافه بی‌نهایت کارساز و معنی‌آفرینند، در افعالی مثل «درانداخت» و «برانداخت» نیز چنین است. چنان که مثلاً کارکرد حروف اضافه «از» و «در» چنین است: مثلاً آزادی از قانون بسیار متفاوت است تا آزادی در قانون. حتی شدت تکیه‌ها روی حروف اضافه معنای قبل را دگرگون می‌سازد چنان که: «در رفت» مثلاً گاه به معنای فرار کردن و گاه به معنای داخل شدن است.

در انگلیسی هم کار بر همین منوال است و حروف اضافه نقشی بس مهم در معنادهی و جهت‌بخشی افعال دارند؛ چنان که مثلاً put in معنای به کلی متفاوت دارد با put out و...

منابع

ابودیب، کمال (۱۳۸۴) صور خیال در نظریه جرجانی، ترجمه فرزان سجودی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات.

بدوی، عبدالرحمان (۱۹۹۷) مذاهب الاسلامیین، دارالعلم للملایین، بیروت.

بهار، محمدتقی (۲۵۳۶) سبک‌شناسی (تاریخ تطور نثر پارسی) جلد دوم، تهران، کتاب‌های پرستو.

بیهقی، ابوالفضل (۲۵۳۶) تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۹) دلائل الاعجاز، تصحیح سید محمد رشید رضا، دارالمعرفه، بیروت.

دیچز، دیوید (۱۳۶۹) شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، تهران، علمی.

سبزیان، سعید و میر جلال الدین کزازی (۱۳۸۸) فرهنگ نظریه و نقد ادبی، مروارید، تهران.

سلطان ولد، ابتدا نامه، تصحیح محمدعلی موحد و علیرضا حیدری، تهران، خوارزمی.

سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸) دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، تهران، هرمس.

شبلی نعمانی (۱۳۳۵) شعر المعجم، جلداول، ترجمه محمد تقی فخر داعی گیلانی، تهران، ابن‌سینا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) نگاهی تازه به بدیع نو، تهران، میترا.

عین‌القضات همدانی (۱۳۷۷) نامه‌ها، تصحیح علینقی منزوی و عفیف عسیران، جلددوم، تهران، اساطیر.

غزالی، احمد (۱۳۷۰) مجموعه آثارفارسی، به کوشش احمد مجاهد، تهران، دانشگاه تهران.

فتوحی، محمود (۱۳۹۲) سبک‌شناسی، تهران، سخن.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۹۰) رساله در شرح احوال مولانا، تهران، زوار.

فؤاد عبدالباقی، محمد (۱۳۶۴ هـ‌ق) المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الکریم، مطبعة دارالکتب المصریه، قاهره.

کازانووا، پاسکال (۱۳۹۳) جمهوری جهانی ادبیات، ترجمه شاپور اعتماد، تهران، مرکز.

لونگینوس (۱۳۷۹) دربارهٔ شکوه سخن، ترجمه رضا سید حسینی، تهران، نگاه.

محبتی، مهدی (۱۳۸۶) بدیع نو، تهران، سخن.

محمدی بنه گزی، عباسقلی (۱۳۸۰) رازهای خلق یک شاهکار ادبی (تحقیقی در نثر فارسی)، مشهد، دانشگاه فردوسی.

محمدی بنه گزی، عباسقلی (۱۳۸۴) بنیان‌های استوار ادب فارسی، مشهد، فردوسی.

مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰) فرهنگ توصیفی نقد و نظریهٔ ادبی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مرتضایی، جواد (۱۳۸۹) شمس تبریزی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۹) ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.

موحد، محمدعلی (۱۳۸۵) مقالات شمس، تهران، خوارزمی.

مولوی، جلال الدین (۱۳۹۳) کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، هرمس.
هگل، فردریش (۱۳۹۳) مقدمه بر زیبایی‌شناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، آوازه.

Chomsky, Noam (1965) Aspects of the Theory of Syntax Massachusetts: MIT Press.
Hesse, Dauglass (2010) "The Place of Creative Writing in Composition Studies" in Callege Composition and Communication,vol. 62 (1), pp: 31-52, January.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۱۱۹-۹۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

نقد ترجمهٔ محمد الفراتی از اشعار حافظ
(بررسی موردی دو غزل ۴۵۴ و ۴۸۶)

فاطمه سرپرست*
محسن سیفی**
عباس اقبالی***
رضا شجری****

چکیده

ترجمه به عنوان حلقهٔ اتصال میان دو زبان و فرهنگ، سبب تقویت پیوند بین دو زبان پارسی و عربی و تعامل فرهنگی آنان شده است. سروده‌های شاعران فارسی همواره مورد توجه مترجمان عرب‌زبان بوده است. محمد الفراتی (۱۸۸۰-۱۹۷۸م)، شاعر سوری، یکی از مترجمان معاصر عرب است که با زبان شعر به ترجمهٔ غزلیات حافظ پرداخته است. در این جستار با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی ترجمه‌های فراتی از دو غزل حافظ پرداخته و بر اساس نظریهٔ دریافت نشان داده‌ایم که مترجم، با وجود آشنایی با زبان فارسی، گاه در فهم و دریافت اشعار کنایی و ایهام‌وار به خطا رفته است و در نتیجه، در دریافت و انتقالِ پیامِ زبانِ مبدأ به مخاطبان موفق نبوده است. البته ترجمهٔ وی با وجود کاستی‌هایی که ناشی از درنیافتن مقصودِ حافظ بوده، بسیار زیباست و تلاش کرده تا در موسیقی بیرونی (وزن و نظام قافیه‌بندی) نیز بازآفرینی خود را به زبان شعری حافظ نزدیک کند. همچنین معلوم شد که وی در دریافتِ مفهوم اشعارِ فاقد تعابیر عارفانه تاحدودی موفق‌تر از اشعار عرفانی بوده است.

واژه‌های کلیدی: نقد ترجمه، حافظ شیرازی، محمد الفراتی، نظریهٔ دریافت.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان fateme.sarparast@yahoo.com
** نویسنده مسئول: استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان motaseifi2002@yahoo.com
*** دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان aeghbaly@mail.kashanu.ac.ir
**** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان shajary@mail.kashanu.ac.ir

مقدمه

زبان وسیله‌ای برای بیانِ مقصود و ارتباط بین مجموعه افرادی است‌که آن را به خدمت می‌گیرند و ترجمه نیز به عنوان حلقه اتصال و ارتباط میان دو زبان مبدأ و مقصد، همواره نقشی بنیادین در ایجاد ارتباط و انتقال عناصر فرهنگی، باورها، اعتقادات و زیبایی‌های ادبی ایفا کرده است. این تعامل اغلب سازنده و گاه چالش‌برانگیز، از نخستین سده‌های هجری -دوران طلایی تمدن اسلامی- میان دو زبان پارسی و عربی بوده است که اوج این فرایند را می‌توان در نهضت ترجمه و در سایه هنرنمایی ترزبانانی زبردست، در صفحات تاریخ دید.

هر زبان دارای نظام منحصربه‌فردی است که عناصر آن موجودیّت و ارزش خود را در چهارچوب این نظام و در ارتباط با سایر عناصر به دست می‌آورند. بنابراین، مترجم نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن این نظام برای عناصر زبان مبدأ معادل پیدا کند، بلکه باید به جای معادل‌یابی دقیق عناصر زبان مبدأ، توجّه خود را به ارزش و نقش ارتباطی کلام معطوف کند و با اعمال تغییرات مورد نیاز، ترجمه‌ای قابل درک برای خوانندگان زبان مقصد ارائه دهد. از سویی دیگر، زمانی ترجمهٔ متون ادبی همان تأثیرگذاری متن اصلی را به دنبال خواهد داشت که مترجم علاوه بر وفاداری به اسلوب، جان‌مایه و اندیشهٔ جاری متن مبدأ را به‌درستی دریافت کرده باشد؛ در غیر این صورت، ترجمهٔ وی با لغزش‌هایی همراه خواهد بود. به عبارت دیگر، «دریافت مترجم باید تا آنجا که ممکن است، به متن مبدأ و تا آنجا که لازم است، به متن مقصد نزدیک باشد تا هم دقت و وفاداری تضمین شود و هم ادبی بودن ترجمه به مثابهٔ اثری مستقل» (خزاعی‌فر، ۱۳۸۸: ۱۵). از این رو، مترجم باید با رمزگشایی واژه‌هایی که در متن عهده‌دار پیام هستند، اصل امانتداری در ترجمه را حفظ کند.

گفتنی است «اهتمام و توجه زیاد از جانب پژوهشگران به روندِ ترجمه و تعدد آرا و نظریات پیرامون چگونگی آن، دلیلی است بر تعدد اهداف ترجمه و نتایج مورد انتظار. مترجم خود را در برابر دو راه حل می‌بیند؛ یکی اینکه راه ترجمهٔ تحت‌اللفظی را پیش بگیرد، با هدف محافظت بر شکل و معنای متن مبدأ و ارائه متنی ناآشنا نسبت به زبان و فرهنگ گیرنده که مخاطب آن را نمی‌پذیرد. راه دوم اینکه ترجمه با تصرف را در پیش

گیرد که در واقع نگاه به ساختار و افکار متن مبدأ داشته که با زبـان و فرهنـگ گیرنـده سازگاری دارد» (مونان، ۲۰۰۰: ۹).

با ظهور نظریه‌های جدید نقد معاصر، دست مخاطب و به نـوعی متـرجم در دریافـت معنای متن، تأویل و تفسیر آن و همچنین آفرینش معانی جدید باز شـد. از جملـه آنهـا «نظریه دریافت»[1] است که در آن خواننده هدف نهایی متن ادبی به شمار می‌آید و مـتن، بدون وجود او، معنا پیدا نمی‌کند؛ زیرا عملِ خواندن در تعامل فعّال بین خواننده و مـتن حاصل می‌شود و در نتیجه، خواننده در پی خوانش‌های خود اجازهٔ دریافت‌های متعـددی را خواهد داشت؛ چرا که خواندن فرایندی است که متن را دوباره می‌آفریند.

در این نوشتار تلاش شده بر پایهٔ نظریهٔ دریافت، ترجمـهٔ محمـد الفراتـی از دو غـزل خواجه حافظ که یکی از آن دو دارای مضمون عاشـقانه و دیگـری عارفانـه اسـت، نقـد و واکاوی شود. انتخاب این دو غزل از آن روی است که با بررسی آنها معلوم شود که وجود مضامین عرفانی چه تأثیری در دریافت مترجم از متن اصلی داشته است؟ و چـه تفـاوتی در دریافت فراتی با توجه به مضمون دو غزل مشاهده می‌شود؟

پیشینهٔ تحقیق

محمد الفراتی از جمله شاعران معاصر عربی است که مطالعاتی در مـورد وی صـورت گرفته است و صرف نظر از آن‌چه در کشورهای عربی در مورد این شاعر انجـام شـده، در کشور ما نیز اندک پژوهش‌هایی نوشته شده است که از جملهٔ آنها عبارتند از:

۱. «نقد ترجمه روضةالورد» از محسن سـیفی و زهـره زرکـار (پـژوهش‌هـای نقـد ادبـی و سبک‌شناسی، شماره۱، (پی‌درپی۱۳) پـاییز۱۳۹۲: ۱۶۴-۱۴۹). در این مقالـه نویسـندگان بیشـتر نقد ترجمهٔ فراتی در ضرب‌المثل و کنایات دیوان سعدی را مدار کار خود قـرار داده‌انـد و در آخر ترجمهٔ پیشنهادی خود را ارائه کرده‌اند.

«تلقی ابراهیم الشواربی و محمد الفراتی من الغزل الثـامن لحـافظ الشـیرازی» نوشـته حجت رسولی و مریم عباسعلی نژاد (کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیـات و علـوم انسـانی دانشگاه رازی کرمانشاه، سال چهارم، شماره۱۶، زمسـتان۱۳۹۳). نویسـندگان در ایـن جسـتار بـه

1. Reception Theory

مقایسهٔ ترجمهٔ غزل هشتم حافظ که یکی به نثر (شواربی) و دیگری به نظم (فراتی) است، پرداخته و ترجمهٔ شواربی را به دلیل منثور بودن رساتر معرفی کرده‌اند.

۳. «نقد و بررسی عبارات بحث‌انگیز گلستان سعدی در ترجمه عربی آن روضة الورد» نوشتهٔ الهام سیدان و سید محمدرضا ابن‌الرسول (پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی، سال سوم، شماره۲، (پی‌درپی۱۰)، تابستان ۱۳۸۸). در این نوشتار، نمونه‌هایی از عبارات گلستان با توجه به دیدگاه‌های صاحب‌نظران در بارهٔ آنها، بازنگری شده و توفیق مترجم در برگردان متن گلستان به زبان عربی در بوته نقد قرار گرفته است.

۴. «نقد و بررسی ترجمه غزلیات حافظ به زبان عربی» نوشتهٔ محمدرضا عزیزی (مجله زبان و ادبیات عربی، شماره یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳). در این مقاله هشت ترجمهٔ موجود از گزیده‌ای از غزلیات حافظ معرفی شده و میزان موفقیت مترجمان در انتقال اندیشه حافظ بررسی شده است. لازم به ذکر است که رویکرد ترجمه در این نوشتار ترجمهٔ تحت‌اللفظی، ارتباطی و آزاد بیان شده است. نگارنده در این مقاله به بررسی و نقد ترجمهٔ غزلی خاص نپرداخته است، بلکه نمونه‌هایی از غزل را در کل دیوان در نظر گرفته که هشت شاعر آنها را به زبان مقصد ترجمه کرده‌اند.

در این جستار تلاش می‌شود برای مخاطب روشن گردد که بازآفرینی مترجم تا چه میزان به پیام حافظ نزدیک است و اگر خطا و لغزشی دیده می‌شود، در حوزهٔ معنایی است یا زیباشناسی؟ دیگر اینکه وجود واژگان ایهام‌وار و تعابیر عرفانی در زبان شعری حافظ فرایند ترجمه را با چالش روبه‌رو ساخته است؟ فراتی در انتقال دریافت خود از متن اصلی، چه روش ترجمه‌ای را پیش گرفته است؟ دریافت زیبایی‌شناسانه وی چگونه بوده است؟ مترجم در انتقال مفهوم چه نوع غزلی موفق‌تر ظاهر شده است؟

گذری بر زندگی محمد الفراتی

محمد بن عطاءالله بن محمود مشهور به فراتی (۱۸۸۰-۱۹۷۸م) شاعر و مترجم نامدار معاصر عربی در شهر دیرالزّور سوریه به دنیا آمد و تحصیلات خود را در الأزهر دنبال کرد. در سال ۱۹۱۴م. از دانشکده الهیات در رشته فقه فارغ‌التحصیل شد (إمریر، ۱۹۹۵: ۴۰). وی به‌رغم عمر طولانی و آثار فراوانی و ارزنده‌ای که از خود به جا گذاشت،

در نزد بسیاری از ادیبان و شاعران عربی ناشناخته ماند.

فراتی علاوه بر زبان عربی به سه زبان ترکی، فرانسوی و فارسی نیز به‌خوبی مسلّط بود و مدت چهارده سال به تنهایی و بدون معلم، زبان فارسی را فراگرفت و سفرش به عراق و بحرین و ایران و ارتباط مستقیم او با این زبان، امکان یادگیری بیشتر آن را فراهم آورد (شوحان، ۱۹۷۹: ۱۲۳) و به‌تدریج با آثار ادبی بزرگان علم و ادب فارسی آشنا شد و در وزارت فرهنگ سوریه، به عنوان مترجم زبان فارسی مشغول به کار شد (إمریر، ۱۹۹۵: ۵۰) و در نتیجه آثار ارزشمندی را به عربی ترجمه کرد. از جمله آنها:

۱. روضة الورد (ترجمه گلستان سعدی شیرازی به عربی)

۲. برگزیده‌هایی از اشعار سعدی، حافظ و مولوی با عنوان «روائع من الشعر الفارسی»

۳. البستان (ترجمه بوستان سعدی به زبان عربی) (العجیلی، ۱۹۷۸: ۱۶-۱۴).

نظریهٔ دریافت

نظریهٔ دریافت که در آن خواننده و خوانش وی محور اصلی است، «در اواخر قرن بیستم توسط دو نظریه‌پرداز آلمانی به نام‌های هانز روبرت یاوس و ولفگانگ آیزر در دانشگاه کنستانس پا به عرصهٔ ظهور گذاشت» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۰). و اولین مکتبی است که خواننده را در مرکز اهتمام و توجه قرار می‌دهد (اسماعیل، ۲۰۰۲: ۹-۱۱). با شکل‌گیری این نظریه، نقش خواننده در خلق و بازسازی متن ادبی جدید، اهمیت بالایی یافت و دیدگاه ناقدان نسبت به خواننده «به عنوان کسی که به متن معنا می‌بخشد و از اندوخته‌های خود به آن می‌افزاید و با این کار بنایی جدید ابداع می‌کند» (عزام، ۲۰۰۷: ۹)، تغییر یافت. از این رو پیام متن را تنها خود متن کامل نمی‌کند و ناگزیر باید خواننده‌ای آن را بخواند تا در گذر خوانش خود معنا را بیافریند (اسماعیل، ۲۰۰۲: ۹-۱۱).

مطابق این نظریه، خواننده قادر است به اعماق متن وارد شود و با آن تعامل سازنده برقرار کند و در نتیجه از راز و رمز آن پرده بردارد و نوشته‌ها و نانوشته‌های آنچه را که می‌خواند، دریابد. بنابراین برای هر متنی نشانه‌های مخفی و اشیای تعریف‌ناپذیری وجود دارد (احمدی، ۱۳۹۱: ۶۸۵). این‌جاست که نقش مترجم را به عنوان خواننده در کشف معانی متون و دلالت‌های پنهان آن برجسته می‌سازد و به واکنش وی بر متن و

نقش او در معناآفرینی توجه زیادی دارد؛ چرا که یک متن ممکن است با خواننده‌های متفاوت، معناهای نسبتاً متفاوت به خود بگیرد.

می‌توان چنین برداشت کرد که «هر اثر ادبی سرشار از عناصر نامعین است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند و می‌توان آنها را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیرکرد» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۰۶). درنتیجه، خواننده به جای غیرفعال بودن، بایستی عامل اصلی باشد و اوست که به متن معنا می‌دهد و موجب بقای آن می‌شود (شوورل، ۱۳۸۶: ۸۴). بنابراین هر متن در پی خوانش‌های متعدد امکان بازتولید تفاسیر و معانی متفاوتی را پدید می‌آورد. به عبارتی «فقط یک معنای درست ندارد؛ بلکه چندمعنایی است که این قدرت را دارد که تفسیرهای بعید را نفی کند و در حوزه‌ای منطقی، تفسیرهای متفاوت را پذیرا شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۸۵).

با در نظر داشتن این موضوع، در ادامه دریافت الفراتی به عنوان یکی از خواننده‌های متن و ترجمهٔ او از این متن را تحلیل خواهیم کرد.

موضوع غزل ۴۵۴

این غزل سخنی است در پرده که به قرینهٔ کلمات و ابیات معلوم می‌گردد. جشن نوروز و آغاز فصل بهار است. حافظ غمی شبانه‌روزی در مرگ یار و همسر خود بر دل دارد و یک لحظه تصمیم می‌گیرد چون غنچه از خود بیرون آید و هر چه در خانهٔ دل دارد، در راه خدا مشغول دارد و تا پایان عمر وفای همسری و مقام سروری خود را نگاه دارد و ازدواج نکند (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۹۸-۷۹۹).

تحلیل و بررسی دریافت محمد الفراتی از غزل حافظ

زکوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی ازین باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

نسیمُ صبا النوروز، من ربعها هبّا فأوقد سراج القلب، تحیی به صبّا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

انسجام واژگانی و واج‌آرایی دو حرف «ز» و «ر» در زبان خواجه به خلق فضای موسیقایی بیت کمک کرده و مصرّع آوردن آن علاوه بر آفرینش فضای موسیقی از همان ابتدا مخاطب را به شنیدن آن برمی‌انگیزد. فراتی در دریافت خود همانند حافظ بیت اول را مصرّع آورده است و حرف رویّ را مصوّت بلند (آ) برگزیده تا القاگر این معنی باشد که وی غم و اندوهی را که حافظ در ورای واژگان بیان کرده، دریافت نموده است. به دیگر سخن، دریافت‌کننده به ویژگی‌های حروف و تأثیرگذاری آن کاملاً واقف بوده و همانند زبان مبدأ واژگانی را در آخر هر بیت گزینش کرده است که در دو حرف مشترک هستند. از این رو می‌توان برداشت کرد مترجم در دریافت زیبایی‌شناسی به‌خوبی عمل کرده است و تلاش نموده بازآفرینی وی از نظر موسیقایی و برونهٔ زبان تأثیرگذاری متن مبدأ را داشته باشد.

حافظ «نسیم» را به معنی وزش باد آورده است (استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۱۴۹). ولی فراتی آن را به همان معنای بوی خوش دریافت کرده است و این امر از آوردن فعل «هبّا» به وضوح پیداست؛ چرا که کاربست «هبّا» القاگر این است که مترجم پی به این نبرده است که حافظ نسیم را به معنای وزش باد آورده است؛ از این رو در پایان مصراع کلمه «هبّا» را آورده است.

در بیت مذکور حافظ با آوردن فعل مضارع «می‌آید نسیم باد نوروزی» نوعی حرکت و جوشش به شعر بخشیده و به نوعی شعر خود را پویا ساخته است، ولی در زبان فراتی این فعل به شکل ماضی (هبّا) ترجمه می‌شود. یعنی ذهن وی پس از درگیر شدن با متن، زمان جمله را تغییر داده است.

در مصرع دوم حافظ از صنعت ادبی پارادوکس استفاده کرده است. بدیهی است که باد چراغ را خاموش می‌کند، چرا که باد عامل خاموش کردن آتش است. ولی حافظ ادعا کرده، یاریِ باد در گرو روشن کردن آتش است. از ویژگی‌های برجستهٔ زبانِ ادبی حافظ این است که موسیقی معنوی شعرش در جهت پارادوکس و گره زدن متناقضات، حرکت می‌کند و این امر بازتابی است از جهان‌بینی خاصّ او که برخاسته از «ارادهٔ معطوف به آزادی» است. حافظ می‌کوشد تا انسان را در نقطهٔ کمال آزادی قرار دهد؛ جایی که نه تنها در فضای هنر او و پهنهٔ شعر وی احساس دسترسی به هر دو سوی مفاهیم متناقض

را داشته باشد، بلکه حتی در داخل یک بیت یا یک مصراع و حتی یک تعبیر یا ترکیب نیز این آزادی و اختیار به تصویر کشیده می‌شود. از این رو غلبهٔ اسلوب ایهام در شعر وی، یکی از جلوه‌های این شیوه از رؤیتِ جهان، در اسلوب بیان پارادوکسیِ اوست (کاظمی، ۱۳۸۱: ۳۲۲). ولی فراتی فاقد این اندیشهٔ خاص حافظ است و در دریافت آن به خطا رفته و از این صنعت ادبی غافل مانده است. در نتیجه دریافت وی در راستای پیام شاعر نیست و از نظر معنایی از مصرع اول منقطع گردیده است.

باید اذعان کرد که مترجم در معادل‌گزینی واژگان موفق بوده است، ولی گاه دیده می‌شود که با وجود این حذاقت، برداشت وی از نظر درونمایه و تناسب معنایی نسبت به شعر حافظ ضعیف و در مواردی نارساست. برای مثال، در این بیت بهتر بود معادل «یار» را در زبان مقصد واژهٔ «حبیب» برمی‌گزید و بعد واژهٔ «ربعها» را ذکر می‌کرد تا مشخص شود مراد منزلگاه معشوق است. همچنین شایسته بود در بازتولید خود معادل «چراغ دل برافروزی» را عبارت «نَوِّر قلبَکَ» می‌آورد، چون «سراج و أوقِد» هر دو معنای حسی دارند، ولیکن برای فهم اشعار حافظ باید لایهٔ پنهان و فراسوی واژه‌ها را دید.

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

و عطر کزهر الروض جوک بالندی إذا ما حُبیتَ المال، و انفح به الصحبا
و لا تکتنز ما عشت تبراً، فکنزه بقارونَ أخری الدهر، قد ألصق الثلبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

خرده: پول خرد و اندک، در اینجا استعاره از رشته‌های زرد رنگ وسط گل سرخ است (برزگر خالقی، ۱۳۸۲: ۱۰۰۷). حافظ صور خیال را به زیبایی در غزلیات خود گنجانده است و این ویژگی زیبایی اشعار او را دوچندان کرده است؛ چرا که هیچ اندیشه‌ای بدون تصرف خیال ارزش هنری ندارد. در این بیت وی مخاطب را به گلی تشبیه کرده است که گرده‌های خود را به محیط اطراف می‌بخشد. از این رو، از وی می‌خواهد هر آنچه دارد در راه خدا و برای رضای او بخشش کند. یعنی ثروت را به خرده‌های زرد رنگ میان گل سرخ تشبیه کرده است. فراتی دریافتی همسو با پیام متن اصلی داشته و بازآفرینی وی به زبان مبدأ نزدیک است؛ چراکه بخشش مال را همانند گل سرخ دانسته که بوی

خوش خود را به اطرافش می‌پراکند. اینگونه برداشت می‌شود که فراتی با ورود به اعماق متن و ارتباط با آن تفسیر مناسبی از بیت داشته و به متانت و استحکام ترجمه کرده است. هر چند در بازتولید خود تصویری آورده که در زبان حافظ نیست. فراتی گفته: «وانفح به الصحبا و لا تکتنز ما عشت تبراً» که این تصویر ناشی از برداشت اولیهٔ وی از خوانش غزل است. به عبارت دیگر، براساس نظریهٔ دریافت، تأویلی را که از خوانش غزل داشته به مخاطب عرضه کرده است؛ تأویلی که فراتی را قادر ساخته است به اعماق غزل وارد شود و با آن تعامل متقابل داشته باشد؛ در نتیجه از راز و رمز آن پرده برداشته و نوشته‌ها و نانوشته‌های آن را می‌خواند و درمی‌یابد.

چنانکه در ابتدا بیان شد، بر اساس نظریهٔ دریافت، مخاطبان مختلف یک متن ادبی می‌توانند تأویل‌ها و دریافت‌هایی متفاوت و یا حتی متضاد از یک متن داشته باشند. به ویژه اگر زبان، زبانِ شعری حافظ باشد که نمی‌توان انتظار داشت همهٔ آنها یک برداشت را داشته باشند. بنابراین نباید بر فراتی خرده گرفت که چرا چنین برداشت‌هایی کرده است؛ برای آنکه بدیهی است خوانش‌های مختلف تفاسیر گوناگونی به دنبال خواهد داشت.

حافظ در مصرع دوم اشاره به عاقبت قارون دارد که مطابق روایات پس از عمری ثروت‌اندوزی و بخل با ثروت خود به زمین فرورفت (استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۱۴۹). شاعر از مخاطب خود می‌خواهد که با بخشش مال در راه خدا به سرنوشت قارون گرفتار نشود. فراتی مقصود حافظ را از واژهٔ «خدا را» به خوبی دریافت کرده و آن را در ضمن بخشش دارایی و ذخیره نکردن آن آورده است.

با دقت در ترجمهٔ وی می‌توان برداشت کرد که وی با کاربرد قوّه خیال، حسّ‌آمیزی بدیعی را در «عطر کزهر الروض جوک بالندی» خلق کرده است؛ اینکه حس بینایی را در حکم بویایی دانسته و بیان کرده است که با بخشش کردن اموال، محیط پیرامون خود را معطر نما.

سخن در پرده گویم چو گل از غنچه بیرون آی که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

دعوتک باللحن الشجی، فوافنی و کالورد من أکمامه، فاهتک الحجبا

فخمسة أيام لها الحكم فی الوری إمارة نوروز، فجانب بها العجبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

عبارت «سخن در پرده گفتن» یعنی پوشیده سخن گفتن. با دقت در برگردان فراتی روشن می‌شود که وی معادل آن را در زبان مقصد «دعوتُک باللحن الشجی» آورده است. یعنی با لحنی اندوهگین تو را می‌خوانم. روشن است که دریافت وی مناسبتی با مقصود حافظ ندارد. به دیگر سخن، خواننده تنها ترجمهٔ تحت‌اللفظی کرده و جان‌مایهٔ سخن را دریافت نکرده است. به نظر می‌رسد، شایسته بود به جای آن می‌گفت: «أقول معک غموضاً، یا أقول قولاً غامضاً، یا لا أبوح بقولی».

نارسایی دیگر ترجمهٔ فراتی این است که وی معادل جملهٔ «چو گل از غنچه بیرون آی» را عبارت «کالورد من أکمامه» آورده است. حال آنکه شایسته بود عبارت «کالزهرة تخرج من البرعم» را جایگزین آن می‌کرد. هرچند با این تعبیر شاعرانهٔ خود استعارهٔ مکنیه زیبایی را در بیانِ خود گنجانده است؛ بدین شکل که گل را استعاره گرفته برای انسان و از لوازم آن «أکمام» را آورده است.

گفتنی است «میرنوروزی» در زبان حافظ ایهام دارد. معنای نزدیک آن بهار و شوکت و دولت بهار است و معنای بعید آن حاکم موقتی است که در قدیم‌الأیام رسمی بوده که برای تفریح مردم سلطنت چند روزه‌ای به او می‌بخشیدند (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۱۹۱). هر حکمی می‌داد، قابل اجرا بود و به زور از مردم پول می‌گرفتند و اگر کسی نمی‌داد، به حکم «امیرنوروز» کتک می‌زدند و رسوایی‌ها می‌کردند (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۹۹) و پس از انقضای ایام جشن، سلطنت او نیز به پایان می‌رسید.

با دقت در بازتولید مترجم به این مهم دست می‌یابیم که دریافت فراتی از مضمون اصلی بیت به دلیل عدم اطلاع از مراسم خاص ایرانی، درست نبوده است و تنها ظاهر واژگان را دیده و نتوانسته ماورای واژگان را دریابد، در نتیجه برداشتی را به مخاطب ارائه داده که با مضمون زبان مبدأ فاصله دارد.

مهم این است که فراتی در برگردان این غزل همهٔ ابیات به جز دو بیت اول را جا به جا نموده است. یعنی در دریافت مضمون و درونمایهٔ غزل پیکرهٔ اصلی آن را درگرگون

کرده و علاوه بر این در برداشت خود از این غزل هر بیت فارسی را در در دو بیت ترجمه نموده است.

میی دارم چو جان صافیّ و صوفی می‌کند عیبش　　خدایا هیچ عاقل را مبادا بخت بد روزی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

و لی خمرة أصفی من الروح، إنما　　یری کل صوفی علیَّ بها عیبا

فیارب!! لاتجعل نصیب أخی حجاً　　علی الدهر سوءَ الحظ، ما أخلص الحبّا

(الفراتی، د.ت: ۲۱۷)

چنانکه در ابتدا بیان شد براساس نظریهٔ دریافت خواننده هدف نهایی برای دریافت پیام متن ادبی است و تلاش می‌کند در بین سطور متن پیش رو مضمون پنهان‌شده را دریابد و تفسیر و تأویلی مناسب را به زبان مقصد منتقل کند. فراتی نیز بر پایهٔ نظریهٔ مورد نظر برداشتی متناسب با مفهوم اصلی بیان کرده و نمی‌توان دریافت وی را نپذیرفت؛ زیرا در این رویکرد خواننده آزاد است با خوانش خود از متن هر دریافت و برداشتی را که به دنبال قرائت به دست می‌آورد، منتقل کند. ولی باید اذعان کرد، خواننده زمانی که آن دو را با هم مقایسه می‌کند، بیت حافظ را به سبب موسیقی زیبایی که صامت‌ها و مصوت‌ها با کنار هم قرار گرفتن به وجود آورده‌اند، دلنشین و زیباتر می‌داند؛ زیرا «نظام موسیقایی شعر حافظ بیشتر بر موازی‌های آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت استوار است. تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشترک در زنجیره مصراع، یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقایی در شعر اوست» (کاظمی، ۱۳۸۱: ۳۰۵).

به نظر می‌رسد مترجم در انتقال مفهوم بیت برای اینکه وزن شعرش شکسته نشود، عبارت «ما أخلص الحبا» را به بیت افزوده است که در زبان مبدأ چنین مفهومی مشاهده نمی‌شود.

طریق کام‌بخشی چیست ترک کام خود کردن　　کلاه سروری آن است کز این ترک بردوزی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

و ما بالأمانی یدرک المرء سؤله　　فدع رغبات النفس، تَصفُ لک العقبی

وحک من بقایا ما ترکتَ من المنی　　قَلَنسُوةً، تولَ الرئاسة و القربا

(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

خواجه مصرع اول بیت را با استفهامی آغاز کرده که پاسخ آن را در ادامه برای مخاطب آورده است تا ذهن مخاطب بلافاصله و بدون جست‌وجوی فکری به آن دست یابد. ولی فراتی در بازتولید خود اسلوب جمله را به نفی تغییر داده است.

«ترک» در مصرع دوم ایهام دارد. هم به معنای رها کردن و هم به معنای نوعی کلاه یا بخشی از کلاه است (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۱۹۱). حافظ می‌گوید طریق کام‌بخشی به دیگران آن است که کام خود را ترک کنی و کلاه سروری آن است که از این ترک کام به سروری قوم می‌رسی (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۹۹). با دقت در برگردان فراتی برداشت می‌شود هر چند وی در بازآفرینی خود به تعادل ترجمه‌ای کامل برای عبارت «ترک کام کردن» دست نیافته و با آوردن واژهٔ «قلنسوة» به ترجمهٔ لفظی روی آورده است. ولی باید اعتراف کرد با بازسازی عبارت «دع رغبات النفس، تصف لک العقبی» حامل همان پیام خواجه است و می‌گوید: باید خواسته‌های نفس را رها کنی تا عاقبتی خوش داشته باشی و با ترک آرزوهاست که به ریاست و سروری می‌رسی.

ندانم نوحه قمری به طرف جویبار از چیست مگر او نیز همچون من غمی دارد شبانروزی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

دَعَت شجوَها بالأمس ورقاء أیکة علی عدوة الوادی، و لم أدرِ ما أصبی

تُری؟ أبها ما بی؟ و هل هی فی الأسا کحالی؟ علی الأیام تستشعر الکربا

(الفراتی، د.ت: ۲۱۶)

حافظ در این بیت تشبیه زیبایی آورده است. بدین‌گونه که آواز قُمری در کنار رود را به نالهٔ خود در از دست دادن دوست و همسر خود تشبیه کرده است. فراتی توانسته با متن ارتباط برقرار کند و در نقش یک خواننده با خوانش خود ماورای واژگان را دریابد. به بیان دیگر، دریافتی که از مفهوم بیت داشته، صحیح و به متن مبدأ نزدیک است. شاعر در زبان مبدأ پارادوکس زیبایی با آوردن دو متناقض به کار گرفته است. گفتنی است که قمری در کنار جویبار آواز می‌خواند و سرمست است، ولی حافظ از آن به ناله و فغان تعبیر کرده است. فراتی نیز این‌گونه بیان کرده است که کبوتر در کرانه وادی غم و اندوه خود را فرامی‌خواند؛ در این صورت بین واژه «دعت» و «شجوها» تناقض وجود دارد و

غم و اندوه را که امر معنوی است، امری حسی تلقی کرده است؛ در نتیجه فعل «دعا» را برای آن به کار برده است.

جدا شد یار شیرینت کنون تنها نشین ای شمع که حکم آسمان اینست اگر سازی وگر سوزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

فیا شمع، فاجلس وحدک الآن، و اصطبر فقد حرموکَ الشهدَ، فاحتسبِ الربا
بهذا جری حکم القضا، فاغنم الرضا و الّا فأحرق منک باللوعة القلبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۷)

انسجام واژگانی دو حرف «سین» و «شین» و مصوّت بلند «ای» بر زیبایی و جذابیت موسیقی بیت حافظ افزوده است. ترجمهٔ فراتی هر چند مقصود خواجه را می‌رساند ولی از نظر موسیقی، گوش‌نوازی متن مبدأ را ندارد.

گفتنی است، تعبیر «یار شیرین» در خطاب به شمع ایهام دارد: ۱- محبوب دلبند، ۲- انگبین که از موم شمع جدا می‌شود (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۱۹۱). فراتی در برداشت خود همان تشبیه زیبای حافظ را به کار برده است. به بیان دیگر، در دریافت زیبایی‌شناسی بیت موفق بوده است؛ بدین گونه که خود را همانند شمع روشنی‌بخش محافل معرفی کرده است و از طرفی صنعت تجرید و تشخیص آورده و شمع را مورد خطاب قرار داده است و عمل نشستن و صبر کردن را به او اسناد داده است. حال آنکه چنین تصویری در بیان حافظ به کار نرفته است.

تعبیر «حکم آسمان» در زبان خواجه کنایه از سرنوشت و قضا و قدر است. فراتی در خوانش بیت، این کنایه را به خوبی دریافت کرده و معنای آن را در بازتولید خود به تصویر کشیده است و در ترجمهٔ خود «جری حکم القضا، فاغنم الرضا» را معادل آن آورده است و همچنین ساختن و سوختن را که کنایه از اندوه و آزردگی است، به زیبایی ترجمه کرده است «و الّا فأحرق منک باللوعة القلبا».

به بستان شو که از بلبل رموز عشق گیری یاد به مجلس آی کز حافظ غزل گفتن بیاموزی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۵)

إلی البلبل الغرید فی الروض، تستفد لحل رموز العشق من لحنه ضربا

و إن رمتَ من سحر البیان فرائداً فزر حافظاً، و احفظ له الغزل العذبا
(الفراتی، د.ت: ۲۱۸)

حافظ در این بیت از مخاطبِ خود می‌خواهد که اگر قصد داری راز و رمز عشق و عاشقی را بدانی باید وارد بوستان من شوی و عاشقانه سخن گفتن را بیاموزی. در واقع وی تشبیه زیبایی را آورده و غزلیات خود را به بوستان تشبیه کرده است و خود را بلبل معرفی می‌کند. فراتی نیز دریافت صحیح و همسویی با مضمون بیت داشته و همان مفهوم را به مخاطب مقصد منتقل کرده است.

موضوع غزل۴۸۶

شعری است سیاسی عارفانه و حیرت‌آور که حافظ، راز حقیقت را در اشیای طبیعت می‌بیند و درون را از بیرون گزارش می‌کند (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۸۳۵). غزلی است که با مضامین و تعابیر عارفانه آغاز می‌شود، اما در این حال و هوا ادامه نمی‌یابد و از بیت سوم به بعد سخن حافظ گاه عاشقانه، گاه رندانه و گاه پند و اندرز است (استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۲۲۴).

تحلیل و بررسی دریافت محمد الفراتی از غزل عارفانهٔ حافظ

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۶۹)

ألقی الهَزارُ بأعلا سروة سَحَراً من لحن فارس درساً، فی الهوی حَسَنا
(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

فراتی به عنوان دریافت‌کننده تلاش کرده است ضمن دریافت پیام شاعر و انتقال آن به زبان مقصد، مطابقت و همسویی بین آنها ایجاد کند. برای مثال، در ترجمهٔ این بیت دریافت زیبایی‌شناسی وی از زبان شعری حافظ کاملاً بجا بوده است. به گونه‌ای که برای جلب توجه مخاطب و خلق فضای موسیقایی، بیتِ اولِ خود را مصرّع آورده است و این هنر ادبی در ترجمهٔ شعر به شعر کار ساده‌ای نیست که به‌راحتی از آن بتوان گذشت.

واژهٔ «گلبانگ» اوج و بالاترین نواخت صوت است. فراتی درک درستی از آن نداشته و در انتقال آن دچار لغزش شده است و نتوانسته مصداق معنایی متناسب با آن به کار ببرد؛ در نتیجه معادل آن را «بأعلا سروةٍ سحراً» آورده است.

لازم به ذکر است، منظور از «واژهٔ پهلوی در زبان خواجه گویشی است که ترانه‌های بابا طاهر با آن بود «یعنی گویش محلی خواندن ترانه». این واژه، هم‌ریشه با پهلوان بسیار توانا و دلیر است» (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۱۲۲۹). به نظر می‌رسد فراتی در دریافت معنای آن به خطا رفته و با جایگزینی عبارت «لحن فارس» در زبان مقصد از آن تعبیر به زبان پهلوی کرده است؛ در حالی که مقصود حافظ، زبان پهلوی نیست

«مقامات معنوی» ایهام دارد: ۱) مقامات طریقت، ۲) جمع مقامه؛ «خطبه یا سخنان ادبی به نثر فنّی و مصنوع توأم با اشعار و امثال و مشحون به صنایع بدیعی اعم از لفظی و معنوی» (همان، ۱۳۷۹: ۱۲۲۹). بنابراین مقصود حافظ از مقامات معنوی مباحث معنوی، نکته‌های روحانی و عرفانی و سخنان ادبی مشحون به صنایع بدیع است. حال آنکه فراتی به دلیل دریافت نکردن مفاهیم عرفانی، از آن به درس عشق و عاشقی تعبیر کرده است. به عبارتی وی نتوانسته در بررسی و دریافت خود مفهوم نهفته در ایهام را به‌درستی درک کند؛ از این رو در برگردان خود مفهوم آن را چنین آورده است: بلبل از لحن پهلوان درس عشق و عاشقی می‌آموزد. واضح است که وی در دریافت و انتقال مفهوم به خطا رفته و به‌درستی القاگر زبانِ حالِ خواجه نبوده است. لازم به ذکر است، چون نگارنده اساس کار خود را نظریهٔ دریافت قرار داده است و محور اصلی در این نظریه، خواننده و ارتباط وی با متن و اثرپذیری از آن است، نمی‌توان به طور قطع ادعا کرد که دریافت و برداشت‌های فراتی نارساست؛ چرا که مدارِ بحث این نظریه خواننده است و خوانش وی.

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل تا از درخت نکته توحید بشنوی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

فقال: هیا اسمع التوحیدَ من شجر بورده، نارُ موسی قد بدت عَلَنا
(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

ایهام شگرفی در تعبیر «گل نمودن آتش موسی» نهفته است و دو معنای مستقل مساوی از آن برمی‌آید: ۱) آتش موسی گل کرد (گل کردن یعنی شکفته شدن آتش)، ۲) گل سرخ، نمایانگر و یادآور آتش موسی شد (خرمشاهی، ۱۲۳۰: ۱۳۷۹). فراتی دریافت و تفسیری دور از انتظار متن ارائه نکرده است و تلاش کرده با خوانش خود متن جدیدی بیافریند که همان تأثیرگذاری را در مخاطب ایجاد کند. از این رو، معادل «آتش موسی نمود گل» را عبارت «بورده، نار موسی قد بدت عَلَنا» آورده است و همان معنای «آتش موسی گل کرد» بار دیگر در زبان مقصد بازآفرینی شده است. مقصود حافظ از «تا از درخت نکته توحید بشنوی» به معنای شنیدن نیست، بلکه می‌توان به دیدن تعبیر کرد، ولی فراتی به‌درستی نتوانسته مقصود را برداشت کند و ناگزیر به ترجمهٔ لفظی روی آورده و در دریافت خود صنعت ادبی تشخیص و حس‌آمیزی به کار برده است و با این تفسیر و دریافت شاعرانهٔ خویش در زبان مقصد دست به آفرینشی نو زده است. بدین شکل که «شجر» را به انسانی تشبیه کرده و از لوازم آن که حرف زدن و شنیدن است، آورده است. از این رهگذر، کارکرد حس شنوایی را برای قوهٔ بینایی در نظر گرفته و با این تعبیر به زیبایی ادبی سرودهٔ خود بسی افزوده است.

مرغان باغ قافیه‌سنجند و بذله‌گوی تا خواجه مَی خورد به غزاهای پهلوی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

لمنطق الطير أنغام، ترجعها بالبهلوية، تنفی الهم، و الشجنا
لما حكتها على أفنانها غزلاً بات الوزير بها نشوانَ، مفتتنا
(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

«قافیه‌سنج» کنایه از شاعر است و بذله‌گو، شاعر خوش‌سخن را گویند (برزگر خالقی، ۱۳۸۲: ۱۰۶۷). در این بیت حافظ تشبیهی زیبا خلق کرده است؛ بدین‌گونه که خود و شاعران عارف را به مرغان آوازخوان تشبیه کرده تا سلطان به آواز غزل‌های آنها سرمست باشد. ذکر غزل در کنار پهلوی نشان می‌دهد که همان ترانه با گویش محلی است. دریافت‌کننده زبانِ حالِ خواجه را به نیکی دریافت کرده است؛ با این تفاوت که وی مفهوم آن را در دو بیت گنجانده است و تنها نقصی که در برگردان وی احساس می‌شود،

وجودِ واژهٔ «پهلوی» است کـه وی دریافـت و تفسـیری درسـت از آن نداشـته و در زبـان مقصد معادل آن را زبان پهلوی آورده است.

چنین برداشت می‌شود که فراتی شروح غزلیات حافظ را مطالعه نموده که به زیبـایی تمام و تلاش فراوان تلاش نموده مقصود حافظ را درک و دریافت کند و بـه زبـان عربـی منتقل نماید که خود خدمتی قابل تقدیر در حق زبان فارسی می‌باشد.

جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد　　زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

لم یُبق غیر حدیث الجام، من أثر　　جمشیدُ، فاصدف عن الدنیا و کن فطنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

حافظ می‌گوید: جمشید با همه شکوه و بزرگی‌اش فقط داستان جام جم را از دنیا بـا خود برد؛ پس به هوش باش که بر تعلقات دنیوی دل نبندی. مترجم در دریافت معنـایی آن موفق ظاهر شده است و حتی زمان جمله را همانند مبدأ در معنای گذشته «لم یُبـق» آورده است. به دیگر بیان برداشت وی از زبان مبدأ صحیح بوده است و توانسته به عمـق بیت پی ببرد و بازتولید وی از نظر معنـایی از مـتن مبـدأ فاصـله نگرفتـه و همسـو و در راستای زبان شعری حافظ است. به خصوص جایی که می‌گوید: «فاصدف عن الدنیا»، زیرا فعل «صدف عن» در زبان عرفانی کاربرد دارد، که مترجم آن را درک کرده است.

این قصّهٔ عجب شنو: از بخت واژگون　　ما را بکشت یار به انفاس عیسوی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

و اعجب لأنفاس عیسی، و هی محییة　　کیف بها قد بات یقتلنا؟؟

(الفراتی، د.ت: ۲۰۴)

حافظ هنرمندانه مفاهیم سازگار و ناسازوار و متضاد را در هم آمیخته و از کلام عادی دور شده است و به حیطهٔ زبـانِ فنـی و شـاعرانه روی آورده اسـت و از همـین اخـتلاط، تصویری بدیع همراه با شگفتی زاده می‌شود که غافلگیری و توجّه مخاطـب را بـه دنبـال دارد (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۹). با این ترفند هنری حافظ می‌گوید: نفس عیسی یار را می‌کشد و از پا درمی‌آورد. حال آنکه نفس حضرت عیسی مرده را زنـده مـی‌کنـد. در زبـان مقصـد

دریافت فراتی از مفهوم پارادوکس به‌کاررفته در زبان مبدأ صحیح و در راستای بیت فارسی است و آن را در «هی محیية و قد بات یقتلنا» با هنرمندی تمام گنجانده است.

با دقت در برگردان بیت به این مهم دست می‌یابیم که در بازتولید مترجم تغییر نوع فعل از امر به متکلم مشاهده می‌شود که در پیکرهٔ بیت انجام داده است.

خوش وقتِ بوریا و گدایی و خواب أمن　　کاین عیش نیست درخورِ اورنگ خسروی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

نوم الفقیر بروض، فی الحصیر علی　　أمن، لتاج ملیک لم یکن ثمنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۳)

حافظ در این بیت موقعیت درویشی خود را بسیار برتر از زندگانی پر بیم و هراس سلطنت شاهی می‌داند و ذکر این مطلب بدین منظور است که حافظ بی‌اعتنایی خود را نسبت به کم لطفی شاه نشان داده است. یعنی این زندگی درویشانه با آسایش خاطر همراه است، آرامشی که قدرتمندان از آن محرومند. شاعر عرب زبان در پی خوانش خود از بیت تفسیر و دریافتی مناسب از بیت داشته و برداشت خود را از بیت با واژه‌های ساده و قابل فهم عنوان نموده است که تقریباً همان درونمایه کلام حافظ را در آن گنجانده است.

چشمت به غمزه خانه مردم خراب کرد　　مخموریت مباد که خوش مست میروی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

سوَّدتَ دار الفتی بالغمز، فامض إذن　　نشوانَ، دون خُمار واتق الفتنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۴)

در این بیت حال و هوای کلام عوض می‌شود و حافظ به سراغ معشوق می‌رود و می‌گوید: غمزه معشوق تیری است که بر دل عاشق می‌نشیند و او را خانه خراب می‌کند(استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۲۲۵). اصطلاح «خانه خراب کردن» یعنی بدبخت و بیچاره کردن. ای معشوق چشم زیبای تو با ناز و عشوه مردم را بدبخت و بیچاره کرد. امیدوارم که هرگز دچار خماری و مستی نگردی؛ زیرا که خوش و مستانه راه می‌روی. در واقع این بیت انتقاد سختی است که حافظ به شاه ابراز می‌دارد و به او هشدار می‌دهد که سخت‌گیری‌ها و زورگویی‌های تو مردم را خانه خراب و ناراضی کرده است. امیدوارم روزی پشیمان و سرخورده نشوی؛ چرا که در حال حاضر بسیار سرمست راه می‌روی.

(استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۲۲۵). همانطور که مشاهده می‌شود دریافت فراتی از تعبیر «مخموریت مباد» مطابق با معنای بیت مبدأ نیست و تصویری که وی در پی خوانش خود دریافت کرده، دور از درونمایه و پیام بیت است؛ چرا که در زبان حافظ جمله دعایی است که به معنای ملال و کسالت ناشی از بی‌بهره‌گی از شراب است، ولی فراتی در برداشت خود از بیت به خطا رفته و آن را به معنای پرهیز از فتنه دریافت کرده است.

گفتنی است مترجم در دریافت خود از بیت استعارهٔ بدیع و تازه‌ای خلق کرده است؛ به این صورت که سیاه کردن را استعاره برای ویران کردن گرفته است، ولی آن را ذکر نکرده و از لوازم آن یعنی «دار» را آورده است.

دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر　　کای نور چشم من بجز از کِشته ندروی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۷۰)

لله ما قال دهقان لوارثه:　　أی نور عینی، اتخذ من حرثنا سَنَنا

دنیاک مزرعة الأخری، فلستَ غداً　　منها ستحصد، إلّا ما زرعت هنا

(الفراتی، د.ت: ۲۰۴)

خواننده -و به اعتباری مترجم- همواره با متن در تعامل بوده و تلاش کرده است معانی نهفته در آن را برداشت کند تا آفرینش متن جدید وی که در پی خوانش ظهور می‌گردد، همان تأثیرگذاری متن مبدأ را به دنبال داشته باشد؛ مثلاً جایی که در ترجمه «چه خوش گفت»، «لله ما قال» را به شیوه تعجبی بیان کرده است تا بتواند فعال و اثرگذار واقع شود.

از تدقیق در متن روشن می‌شود که دریافت‌کننده تغییر اساسی در پیکرهٔ غزل داده است و بیت آخر خواجه حافظ را در زبانِ مقصد حذف کرده است.

نتیجه‌گیری

- محمد الفراتی شاعری تواناست که با حذاقت شاعرانه خود به ترجمهٔ منظوم غزلیات حافظ دست یازیده است؛ هرچند در مواردی وجودِ واژگان دارای ایهام موجب شده که فراتی به دلیل دریافت نکردن معانی آنها نتواند فهم متناسب با متن داشته باشد.

در مجموع ترجمهٔ او، نارسایی و کاستی در ترجمهٔ مضامین عرفانی بیشتر نمود پیدا کرده است و شاعر در مواردی دریافتی مناسب از آن نداشته است و ناگزیر از مفاهیم عرفانی برداشتی لفظی کرده است. در مقابل، در غزلی که عاری از تعابیر عرفانی است، مترجم هنرنمایی کرده و دریافت نسبتاً صحیحی از آن داشته است.

- فراتی بر اساس نظریهٔ دریافت فهم خود را از خوانش اولیهٔ این دو غزل بیان کرده است و براساس دو اصل مهم تفسیر و تأویل به برگردان عربی آن اقدام کرده است. جاهایی که مترجم به ظاهر لفظ پرداخته است، نگاهِ وی بر اساس اصل مهم تفسیر بوده و جاهایی که گویا مفهوم بیت را دریافت کرده است، بر اصل تأویل تکیه داشته است و به خوبی توانسته با متن مبدأ ارتباط برقرار کند.

- در بررسی و نقد دریافت فراتی از این دو غزل درمی‌یابیم که چه بسا وجود مفاهیم عرفانی و واژگان ایهام‌دار، دریافت معنایی مترجم را از متن مبدأ دور کرده و درونمایهٔ سخن حافظ به صورت نارسا وارد زبان مقصد شده است. از سویی دیگر باید اذعان کرد که در برداشت‌ها و دریافت زیبایی‌شناسی موفق ظاهر شده است.

- محمد الفراتی کوشیده تا علاوه بر ترجمه، در موسیقی بیرونی ابیات از حافظ تقلید کند؛ به‌ویژه در بیت‌های اول همان وزن و حتی قافیهٔ زبان مبدأ را به کارگرفته است که یکسانی حروف مشترک رویّ و بیت مصرع از نمونه‌های آن است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۱) ساختار و تأویل متن، چاپ چهاردهم، تهران، مرکز.

استعلامی، محمد (۱۳۸۳) حافظ (شرح و نقد غزل‌های حافظ)، ج۲، تهران، سخن.

اسماعیل، سامی (۲۰۰۲) جمالیات التلقی، القاهرة، المجلس الأعلی للثقافة.

إمریر، شاهر شریف (۱۹۹۵) الفراتی حیاته و شعره، دمشق، دار معهد الطباعة و النشر و التوزیع.

ایگلتون، تری، (۱۳۸۳) پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.

برزگر خالقی، محمد رضا (۱۳۸۲) شاخ نبات حافظ، تهران، زوّار.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۶) سروده‌های بی‌گمان حافظ، تهران، امیرکبیر.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۹) حافظنامه، بخش دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۸۸) ترجمهٔ متون ادبی، تهران، سمت.

راستگو، سید محمد (۱۳۸۲) هنر سخن آرایی، فن بدیع، تهران، سمت

شوحان، أحمد (۱۹۷۹) محمد الفراتی شاعر وادی الفرات، دیرالزّور سوریه، مکتبة التراث.

شوورل، ایو (۱۳۸۶) ادبیات تطبیقی، ترجمه طهمورث ساجدی، تهران، امیرکبیر.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۰) دیوان، براساس نسخه قزوینی و غنی، تهران، لوح محفوظ.

العجیلی، عبدالسلام (۱۹۷۸) محمدالفراتی، شاعر کبیر و مغمور، نشرة الشعر، العدد۱۲.

عزام، محمد (۲۰۰۷) التلقی و التاویل بیان سلطة القارئ فی الأدب، دمشق، دار الینابیع.

قدوری الحمد، غانم (۲۰۰۵) ابحاث فی العربیة الفصحی، عمان دار عمار، للنشر و التوزیع.

الفراتی، محمد، (دون تاریخ) روائع من الشعر الفارسی، سوریه، وزارة الثقافة و الإرشاد.

کاظمی، ایرج (۱۳۸۱) حافظ در اندیشه حافظ‌شناسان، افلاک.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳) دانشنامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز، تهران، چشمه.

مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.

مونان، جورج (۲۰۰۰) اللسانیات و الترجمة، ترجمه، حسین بن زروق، الجزایر، دیوان المطبوعات الجامعیة.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۱۴۲-۱۲۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

گفتمان‌های رایج روزگار سهروردی و برساخت روایی مونس‌العشاق

غلامرضا شمسی*
پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی**

چکیده

شیخ اشراق اندیشه‌های حکمای شرق و غرب عالم را به هم ترکیب کرد و حاصل از این ترکیب را خمیرهٔ ازلی نام نهاد. او در یکی از رسالات رمزی خود با نام مونس‌العشاق یا فی حقیقة العشق، نام موجودات صادر از عقل اول را تغییر داده و با نام شخصیت‌ها و رخدادهای داستان عاشقانه -عارفانه یوسف و زلیخا درآمیخته است. محقّقان با تأثر از نگاه اشراقی شیخ به تحلیل فلسفی- عرفانی این روایت پرداخته‌اند، بی‌آنکه به جنبه‌های سیاسی و اجتماعی مندرج در ژرف‌ساخت این اثر توجه نشان دهند. رخدادهای اجتماعی و سیاسی و به‌طور کلّی بافت موقعیّت و متن، فرض وجود اندیشه‌های سیاسی و ایدئولوژیک شیخ را در آثار او و از جمله در این اثر تقویت می‌کند. تحلیل این قصّه با روش تحلیل انتقادی گفتمان در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین نشان می‌دهد که سهروردی در این قصّه، سه گفتمان اصلی رایج در عصر خود را که در متون عرفانی با اصطلاحات «شریعت»، «طریقت» و «حقیقت» تجلّی یافته‌اند، توصیف و نقد کرده است و با انتخاب شخصیت‌ها، مکان‌ها، هم‌آیی‌ها، تضادّ معانی و جنبه‌های استعاری و رمزی، گفتمان گروه دوم را بر دو گروه دیگر تفوّق می‌بخشد. گفتمان گروه دوم رمزی از تعلق گفتمانی خود او است که غالب کردارها و گفتارهایش در قالب شخصیت مثالی عشق و شخصیت تاریخی زلیخا پدیدار شده است.

واژه‌های کلیدی: مونس‌العشاق، سهروردی، تمثیل عرفانی، تحلیل گفتمان انتقادی.

* نویسنده مسئول: دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان
ghrezashamsi@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان p.yaghoobi@uok.ac.ir

مقدمه

شیخ شهاب‌الدین یحیی بن حبش بن امیرک سهروردی (۵۸۷-۵۴۹) چهرهٔ شناخته‌شدهٔ حکمت اشراق در ایران است که با درآمیختن حکمت باستانی ایران و فلسفهٔ مشائی با عرفان اسلامی، افتخار بر دوش کشیدن باری را داشت که بدان خمیرهٔ ازلی می‌گفت (شایگان، ۱۳۸۸: ۲۰۸). خمیرهٔ ازلی، خمیرهٔ حکمت اشراقی است که گروهی از گزیدگان متألّه -که سهروردی منسوب به آنهاست- به میراث گذاشته‌اند و سهروردی می‌خواهد حکمت ایشان را زنده کند. این حکما فقط از ایران نیستند، برخی از آنان یونانی‌اند که «یک کلمه» (حقیقت سرّی) را به یکدیگر سپرده‌اند. متصوّفهٔ اسلام نیز در این رسالهٔ اشراقیّه که ممزوجی از خمیرهٔ قدمای فرس و خمیرهٔ فیثاغورثی است، سهم دارند. ذوالنّون مصری و ابوسهل تستری خمیرهٔ افلاطونی و فیثاغورثی را گرفتند و بایزید بسطامی و حلّاج و ابوالحسن خرقانی خمیرهٔ فارسی، یعنی خمیرهٔ حکمای فرس را (الجر و فاخوری، ۱۳۶۷: ۲۵۸). او در خلال آثار خود اشاره می‌کند که خمیرهٔ ازلی از طریق «اخی‌اخمیم» و «فتی بیضا» در جهان اسلام پیدا شده است که به نظر می رسد منظور او ذوالنّون مصری و حسین بن منصور حلاج باشد (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۸۳، ج۳: ۳۵۵). حکمت اشراقی سهروردی نقشه‌ای است که غریب عالم غربیّه، یعنی همان جهان کون و فساد، بدان وسیله می‌تواند به مشرق عالم، یعنی عالم ملکوت، راه یابد و از زندان جسم و شهوت خلاص گردد. آثار متعدّدی از او به پارسی و تازی بر جای مانده است. از مجموع چهل و نه کتاب و رساله، که شهرزوری -شاگرد مشهور او- به شیخ اشراق نسبت داده، قسمت اعظم آنها به همّت بروکلمان، ریتر، ماسینیون، هانری کربن و حسین نصر به طبع رسیده است. بخشی از آثار او تمثیلی و رمزی است که آنها را به صورت داستان و همراه با سؤال و جواب و به لحن عادی و شیوه‌ای نزدیک به لهجهٔ تخاطب نوشته است؛ این آثار در بین متون فلسفی فارسی از حیث تنوّع رموز و سادگی بیان در خور توجّه هستند. آنچه در نگاه اول به اغلب این داستان‌ها متوجه می‌شویم، جنبه‌های فانتزی و غیرواقعی آنهاست. شخصیت‌ها و مکان‌ها و حوادث در آنها به گونه‌ای مطرح و توصیف می‌شود که با تجربه‌های عادی و واقعی نمی‌خواند و جنبه‌های رمزآمیز این داستان‌ها را پررنگ می‌سازد. «وقتی یک شیء نقش رمزی پیدا می‌کند، تعیین معنی و مفهومی حتمی و قطعی برای آن ممکن نیست، زیرا ویژگی رمز آن است که کلیهٔ مفاهیم

مناسب و ملایم را، که به نحوی با یکدیگر پیوند و وابستگی دارند، در خود جمع می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۷۲). یکی از این رسالات رمزی شیخ اشراق مونس‌العشاق یا فی حقیقة العشق نام دارد که در آن، روایتی تازه از داستان یوسف، زلیخا و یعقوب عرضه می شود و گرچه از نگاه اشراقی سهروردی به این واقعهٔ تاریخی متأثر است اما به گمان ما در روساخت[1] و ژرف‌ساخت[2] این اثر نشانه‌هایی از اندیشه‌های سیاسی و ایدئولوژیک شیخ وجود دارد؛ چنان که رولان بارت، نظریه‌پرداز پساساختگرا، می‌گوید: «هستند کسانی که خواهان متنی بی‌سایه و فارغ از ایدئولوژی[3] مسلط‌اند، اما این چنین متنی بدون باروری، بدون زایندگی، و متنی سترون خواهد بود. متن محتاج سایهٔ خویش است؛ این سایه اندکی ایدئولوژی، اندکی بازنمایی و اندکی سوژه است» (بارت، ۱۳۸۳: ۵۲). در رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی «ایدئولوژی همان جهان‌بینی است و این جهان‌بینی نسبت به هر چیز وضعی ارزش‌گذارانه دارد و با این ارزش‌گذاری است که میان هر چیز مراتبی برقرار می‌کند. بنابراین وضع آن نسبت به هیچ چیز خنثی نیست، نگرش او بی‌طرفانه نیست، و حتّی آنجا که بی‌طرفانه می‌ایستد نیز در عمق، وضعی ارزش‌گذارانه دارد» (یارمحمدی، ۱۳۹۱الف: ۱۶).

بیان مسئله

شخصیت‌های رسالهٔ مونس‌العشّاق «حُسن/ یوسف»، «عشق/ زلیخا» و «حزن/ یعقوب» هستند که از نظر کنش‌ها، مکان‌ها و جنبه‌های رمزی و استعاری تفاوت‌های معناداری با یکدیگر دارند که بررسی این تفاوت‌ها با رویکرد بینامتنیت[4] برجسته‌تر می‌گردد. «حسن/ یوسف» مطلوبِ «عشق/ زلیخا» و «حزن/ یعقوب» است که بر تخت سلطنت جای دارد (ص۷۸) [(۱)] و «عشق» صوفیِ قلندرِ نظربازِ راه دانی است که در عجم به او «مهر» می گویند و در بازار روزگار، زلیخا را می‌جوید و چون زلیخا را می‌یابد، زلیخا چادر عافیت بر خویش می‌درد و اهل مصر در پوستینش می‌افتند (ص۸۱). «حزن» مسافری است که در

1. Surface structure
2. Deep structure
3. Ideology
4. Intertextuality

صومعه با یعقوب همنشین می‌گردد و سواد دیده‌اش را از او می‌گیرد (ص۸۰). با درنظرگرفتن جوهرهٔ حکمت اشراقی شیخ، که ممزوجی از اندیشه‌های حکمای شرق و غرب عالم با عرفان و تصوّف اسلامی و مروّج نوعی اندیشهٔ «وحدتگرا» است و درگیری‌های خونین مذهبی در روزگار او، موسوم به جنگ‌های صلیبی، می‌توان این سؤال اساسی را مطرح نمود که آیا سهروردی در قصهٔ عرفانی مونس‌العشاق سه گفتمان اصلی رایج در روزگار خود را در قالب نشانه‌های تاریخی، اجتماعی و دینی این قصّه نقد نکرده است؟ آیا «عشق» در این قصّه، رمزی از سهروردی و اندیشه‌های جنجال‌برانگیز او نیست؟ همان اندیشه‌هایی که منجر به صدور فتوای قتل او گردید؟ در این صورت، از چه شیوه‌هایی برای بیان آراء خود در پردهٔ اشارات رمزیِ این قصّه سود جسته است؟ این پژوهش بر آن است که عوامل موفّقیت سهروردی را در تلفیق عناصر اجتماعی، سیاسی و دینی نشان دهد و تغییراتی را که وی در تخصیص نقش گروه‌های مختلف و جنسیّت ایجاد کرده است، آشکار نماید.

پیشینهٔ تحقیق

کربن بر این باور است که «معنا و هدف رساله‌های سهروردی را باید در افق عالم وسط قرار داد. در حقیقت، حوادث این رساله‌ها در عالم مثال اتّفاق می‌افتد» (کربن، ۱۳۸۴: ۳۰۱) و حوادث این قصّه نیز رمزی از ملاقات انسان با طباع تام خویش است (کربن، ۱۳۸۲: ۹۸). سیّدحسین نصر دربارهٔ محتوای مونس‌العشاق نوشته است: این «رساله بیشتر متعلّق به سلسله کتب عرفانی است با برخی از مباحث حکمی که در دامن عرفان محض گنجانده شده است» (سهروردی، ۱۳۷۵، مقدمه ج۳: ۵۲). پورجوادی نیز اعتقاد دارد که «این داستان تمثیلی نیست، چنانکه مثلاً قصهٔ غربت غربیه تمثیلی است. عقل و حُسن و عشق هیچ یک حقیقت دیگری را متمثّل نمی سازند. این معانی یا حقایق خود به منزلهٔ شخصیت‌های داستانی ایفای نقش می‌کنند» (پورجوادی، ۱۳۸۰: ۴۲). در نگاه پورجوادی، ارزش این قصّه در «زبان حالی» آن است (همان: ۴۳). محمود به عکس پورجوادی معتقد است که «شیخ اشراق نه به جنبهٔ دینی تاریخی قصّه، بلکه به صورت

تمثیلی آن توجه کرده و راز صعود و عروج انسان را از عالم کون و فساد یا جهان تحت القمر به سوی عقل کل که عالم معقولات و مجرّد از تیرگی‌های جهان مادی است، تجسّم می‌بخشد» (محمود، ۱۳۸۲: ۴۱۹). سپس نتیجه گرفته است که «این جا یوسف رمزی است از حُسن و عقل، زلیخا از عشق و نفس، یعقوب از جسم و حُزن» (همان: ۴۲۲). کدیور (۱۳۸۵) و ریخته‌گران (۱۳۸۵) نیز همانند محقّقان پیشین این رساله را با نگاه اشراقی و عرفانی نگریسته‌اند و در جست‌وجوی نشانه‌های اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک در آن نبوده‌اند.

مبانی نظری

این تحقیق با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی صورت می‌گیرد؛ گفتمان در زبان‌شناسی و فلسفهٔ سیاسی از مفاهیم متفاوتی برخوردار است و بدیهی است که به تبعیّت از مفاهیم گوناگون گفتمان، تحلیل گفتمان نیز از اندیشه‌ها و شیوه‌های مختلف پیروی می‌کند؛ امّا به طور کلی یکی از اهداف اصلی تحلیل گفتمان نشان دادن پیوند کُنش‌های گفتمانی و ساختارها و تحولات گسترده‌تر اجتماعی و فرهنگی است. پیش‌فرض چنین نگرشی، آن است که کُنش گفتمانی هم بازتاب‌دهندهٔ تغییر اجتماعی و فرهنگی است و هم فعالانه در ایجاد آن تغییرات شرکت دارد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۱۳۵). نظریهٔ گفتمان از علوم تفسیری مانند هرمنوتیک، پدیدارشناسی، ساختارگرایی و شالوده‌شکنی (واسازی) الهام می‌گیرد که این علوم یا به تفسیر متون ادبی و فلسفی می‌پردازند و یا دربارهٔ روشی که موضوعات یا همان ابژه‌ها و تجارب معنا می‌یابند، شکل گرفته‌اند (هوارث، ۱۳۷۹: ۱۳۵). ساختارشکنان عموماً عقیده داشتند که متن، مستقل از شرایط خاص تاریخی عمل می‌کند؛ منتقدان این نگرش ساختارشکنان، بر این امر تأکید می‌کردند که متن را نمی‌توان در خلأ فهم یا تحلیل کرد و هر متنی در شبکه‌ای از سایر متون و در ارتباط با بافت اجتماعی خود فهمیده می‌شود؛ به این ترتیب، اغلب این منتقدان برای درک و تبیین پدیده‌های اجتماعی به مفهوم «گفتمان» متوسل شدند (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

در حوزهٔ تحلیل گفتمان، یکی از روش‌های شناخته شده متعلق به منتقد انگلیسی،

نورمن فرکلاف است. او در آثار متعددی که برای تبیین روش‌شناختی رویکرد خود به گفتمان نوشته، از ابزارهای مختلف زبان‌شناختی، جامعه‌شناختی و تاریخی برای تحلیل متن استفاده کرده است.

تحلیل عملی متن در آثار وی در سه سطح انجام می‌پذیرد: سطح توصیف که صرفاً به تحلیل واژگان، دستور و ساخت‌های متنی می‌پردازد (همان: ۱۷۰-۲۱۰)؛ سطح تفسیر که «ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسّر است» (همان: ۲۱۵-۲۴۴) و سطح تبیین «که با بهره‌گرفتن از جنبه‌های گوناگون دانش زمینه‌ای به عنوان شیوه‌های تفسیری در تولید و تفسیر متون، دانش یادشده بازتولید خواهد شد» (همان: ۲۴۵-۲۵۰).

موقعیت تاریخی نگارش مونس‌العشاق

تحلیل گفتمان در دو سطح بافت موقعیت و بافت متن صورت می‌گیرد. این سطوح در فهم ایدئولوژی نویسنده اهمیّت فراوان دارد. به عبارت دیگر، بیان از دو سطح زیرین و زبرین تشکیل می‌شود. تحلیلگر با بررسی سطح زبرین به ویژگی‌های سطح زیرین پی می‌برد. برای این کار باید دقّت کند که چه تعبیراتی بعد یا قبل از کلمه یا کلام مورد نظر آمده است که آنها را هم‌بافت می‌خوانند و قدما به آن قراین مقالیه گفته‌اند و سپس توجه کند که کلام در چه موقعیّتی ادا می‌شود. از اینکه در کجا، چه وقت، در مورد چه موضوعی و در چه حالتی بیان شده است و طرفین گفت‌وگو چه کسانی هستند می‌تواند منظور خاصی افاده گردد. در گفتمان‌شناسی انتقادی، طرز تفکر یا ایدئولوژی و میزان قدرت نیز در افادهٔ منظور بااهمیّت تلقی می‌شود که در اصطلاح، حالت یادشده را بافت موقعیّتی می‌نامند و قدما به آن قراین حالیه گفته‌اند (یارمحمدی، ۱۳۹۱ب: ۹۱). سهروردی مونس‌العشاق را در اواخر قرن ششم نوشته است. در این قرن، جهان اسلام دچار درگیری‌های سیاسی و مذهبی فراوان بود. خلافت فاطمیان مصر در این روزگار متلاشی شد و فتوحات مسیحیان در جنگ‌های صلیبی با قتل عام مسلمان و یهودیان توأم بود. تاخت‌وتاز غُزان و قراختاییان و خوارزمشاهیان و جنگ‌های اتابکان با امارت‌های محلی نیز عرصه را بر مردم در شرق عالم اسلام تنگ کرده بود (موحد، ۱۳۸۵: ۲۵). در این زمان اطراف او پر از تعصّبات و درگیری‌های قومی و فرقه‌ای در درون و بیرون از کشورهای

اسلامی بود. جنگ‌های دامنه‌دار مسلمانان با مسیحیان برای تسخیر بیت‌المقدس پیروان ادیان مختلف را به جان هم انداخته (دونپورت، ۱۳۸۹: ۶۹) و درگیری‌های صلاح‌الدین ایوبی با شیعیان فاطمی، تنش‌های مذهبی را شدت بخشیده بود (همان: ۴۳). در این روزگار، سهروردی، پس از تحصیلات خود، به سفر پرداخت و با بسیاری از مشایخ تصوّف دیدن کرد. دوره‌های درازی به اعتکاف و عبادت و تأمّل گذراند. در سفرهایش به آناطولی و شامات رسید. در حلب با ملک ظاهر، پسر صلاح‌الدین ایّوبی ملاقات کرد. ملک ظاهر نسبت به صوفیان و دانشمندان محبّت شدیدی داشت. مجذوب حکیم جوان شد و از او خواست در دربار او در حلب بماند. سخن‌گفتن بی‌پروای او در بیان معتقدات باطنی و پیروزی بر معارضان نظراتش آتش دشمنی را علیه او برافروخت. به بهانهٔ اینکه او سخنانی برخلاف اصول دین می‌گوید از ملک ظاهر خواستند تا او را به قتل برساند امّا ملک ظاهر امتناع نمود. درخواست خود را به صلاح‌الدین، پدر ملک ظاهر اعلام کردند و او برای حفظ اعتبار خود از جانب فقیهان، تسلیم درخواست ایشان گردید و با فشار به ملک ظاهر او را مجبور به قتل سهروردی نمود (نصر، ۱۳۸۶: ۶۶-۶۷ و پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۳-۹).

تحلیل گفتمان‌های مونس‌العشاق در سطح متن

توصیف متن

در این مرحله از تحلیل، به ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی واژگان و استعاره‌های موجود توجّه می‌شود و ویژگی‌های دستوری کنشگران و جملات در کنار ساخت‌های متنی بررسی می‌گردد (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۷۰-۱۷۱).

آفرینش، عقل اول، حُسن، عشق، حزن، برادران

سهروردی در فصل اول، به پیدایش حُسن، عشق و حُزن از عقل اول اشاره می‌کند. پیدایش عقل اول از واجب‌الوجود با فلسفهٔ مشاء منطبق است اما در فلسفهٔ مشاء، از عقل اول، عقل دوم و نفس اول و فلک اول پدید می‌آید (سهروردی، ۱۳۷۵: ۴۵۰). در حالی که سهروردی در مونس‌العشّاق به جای عقل دوم از واژهٔ حُسن و به جای نفس اول از واژهٔ عشق و به جای فلک اول از واژهٔ حزن استفاده می‌کند و سپس معادل فارسی آنها، نیکویی، مهر و اندوه را می‌آورد. این موضوع از آن جهت اهمیت می‌یابد که در فرشته‌شناسی سهروردی نیز سابقه ندارد. «ممکن است که ما بگوییم که عقل که صادر

اول است همان «وهومنه» (بهمن) است و فرشته است، ولی حُسن و عشق و حزن را سهروردی به منزلهٔ فرشتگان به ما معرفی نکرده است (پورجوادی، ۱۳۸۰: ۴۳). پورنامداریان دلیل این نام‌گذاری‌ها را، ایجاد طرح داستان دانسته‌است و می‌گوید: «بنابراین در این نظر تفاوت اندکی با نظریهٔ مشهور صدور وحدت از کثرت می‌بینیم که نیروی تخیّل سهروردی آن را طرح درانداخته است تا طرح داستان منطقی‌تر بنماید» (۱۳۹۰: ۲۹۰)، اما به اعتقاد ما این کار سهروردی نوعی شخصیت‌بخشی[1] به گفتمان‌های روزگارش است. او حسن و عشق و حزن را در عرض یکدیگر معرفی می‌کند و برای آنها وجودی مستقل در عالم متصوّر می‌گردد به‌طوری که با شخصیت‌های اطراف او انطباق یابد و در روساخت داستان، هیچ یک بر دیگری برتری نداشته باشد.

حُسن، یوسف، تبسّم، سلطان، تاج، تأویل، خواب

حُسن (نیکویی) برادر اول است که از آن صفت عقل اول پدید آمد که کار آن شناخت حق است (ص۷۷). حُسن در فصل اول به خود نگاه می‌کند: «در خود نگریست خود را عظیم خوب دید، بشاشتی در وی پیدا شد تبسّمی بکرد، چندین هزار ملک مقّرب از آن تبسم پدید آمد» (۷۸). در فصل دوم خبرِ خلقت آدم به او می‌رسد؛ «پس سلطان حسن بر مرکب کبریا سوار شد و روی به شهرستان وجود آدم نهاد، جائی خوش و نزهتگاهی دلگشای یافت، فرود آمد، همگی آدم را بگرفت چنانک هیچ حیّز(۲) آدم نگذاشت» (ص۷۸). عشق به دنبال او می‌آید: «حُسن را دید تاج تعزّز بر سر نهاده و بر تخت وجود آدم قرار گرفته» (ص۷۸). مدتی بعد، حُسن از خلقت یوسف خبر می‌یابد و خود را با او برمی‌آمیزد. عشق و حزن به دیدن او آمدند اما او استغنا نشان می‌دهد و عشق و حزن برای یافتن او راهی عالمی دیگر می‌شوند تا آنکه یوسف عزیز مصر می‌شود و زلیخا/ عشق و یعقوب/ حزن به دیدن او می‌روند. یعقوب/ حزن و برادرانش به او سجده می‌کنند و یوسف به پدر می‌گوید: «این تأویل خوابم بود که به تو گفته بودم».

عشق، زلیخا، نظر، مصر، بازار، قلندر، حجره، سلیمان

عشق برادر دوم است و از آن صفت عقل اول پدید آمد که کارش شناخت خود است (ص۷۷). در فصل اول و دوم عشق با حزن، برادر سوم، همراه است. در فصل‌های دوم و

1. Personification

سوم به دنبال حسن به دیدار «آدم» (ع) و «یوسف» (ع) می‌روند اما حُسن بـه آنـان توجـه نمی‌کند. با پیشنهاد حزن به سفر می‌روند، هر یک راهیِ گوشه‌ای از عالم می‌شوند. فصل پنجم وارد مصر می‌شود، در فصل ششم مراحلِ رسیدن بـه ولایـتِ خـود را بـرای زلیخـا شرح می‌دهد، در فصل هفتم سرنوشت خود را برای زلیخا بیان می‌کند و در فصل هشتم به همراه زلیخا به دیدنِ حسن/ یوسف می‌روند. به همین دلیل نقش عشق در ایـن قصّـه پررنگ‌تر از حُسن و حزن است. علاقهٔ عشق به حسن از راهِ «نظر» است: «عشق کـه بـرادر میانی است با حسن انسی داشت نظر از وی نمی‌توانست گرفت، ملازم خدمتش می‌بـود، چون حسن تبسم کرد، شوری در وی افتاد» (ص۷۸). هنگامی‌که بـرای دیـدنِ حُسـن در وجود آدم می‌روند «سپهسالار» گروه فرشـتگان اسـت (ص۷۹) و هنگـامی‌کـه وارد مصـر می‌شود به «بازار» درمی‌آید «عقل» در برابر او ارزشی ندارد و «صبر» رخت برمی‌بندد؛ شهر را به هم می‌زند و «قلندروار» به هر منظری نظر می‌افکند:

«ولوله در شهر مصر افتاد، مردم به هم برآمدند، عشق قلندروار، خلیـع‌العـذار، بـه هـر منظری گذری و در هر خوش پسری نظری می‌کرد» (ص۸۱).

هنگامی‌که به «حجرهٔ» زلیخا وارد می‌شود، خود را این گونه معرّفی می‌کند:

عشـــق بـــه **بـــازار** روزگـــار برآمـــد　　دمدمـــهٔ حســـن آن نگـــار برآمـــد
عقل که باشد کنون چو عشـق خرامیـد　　صـبر کـه باشـد کنـون چـو یـار برآمـد
نام دلـم بعـد چنـد سـال کـه گـم بـود　　از خـــم آن زلـــف مشـــکبار برآمـــد

«من از بیت‌المقدّسم از محلهٔ روح‌آبـاد از درب حسـن. خانـه‌ای در همسـایگی حـزن دارم، پیشهٔ من سیاحت است، صوفی مجردّم هر وقتی روی بـه طرفـی آورم، هـر روز بـه منزلی باشم و هر شب جایی مقام سازم. چون در عرب باشم عشـقم خواننـد، و چـون در عجم آیم مهرم خوانند. در آسمان به محرّک مشـهورم و در زمـین بـه مسـکّن معـروفم، اگرچه بی‌برگم از خاندان بزرگم. قصّهٔ من دراز است، «فـی قصّـتی طُـولٌ وَ أنـتَ مَلـولٌ»» (ص۸۱).

در فصل نهم، که یکی از فصول نظری و پایانی مونس‌العشاق است، عشق به سـلیمان تشبیه شده است:

«عشق هر کسی را به خود راه ندهد و به همه جایی مأوا نکند و به هر دیده روی ننماید، و اگر وقتی نشان کسی یابد که مستحقّ آن سعادت بود ، حزن را بفرستد که وکیل در است تا خانه پاک کند و کسی را در خانه نگذارد و درآمدنِ سلیمان عشق خبر کند و این ندا در دهد که «یا أیّها النملُ ادخُلُوا مَساکِنَکُم لا یَحطِمَنّکُم سُلَیمانُ وَ جُنُودُهُ»» (ص۸۷).

حزن، یعقوب، صومعه، سجّاده، کوری، بیت الأحزان

حزن برادر سوم است و از آن صفت عقل اول پدید آمد که «نبود و به بود تعلق داشت» (ص۷۷) یعنی ممکن‌الوجودی عقل. حزن در فصل‌های اول تا سوم، همراه با عشق است و از او فرمان می‌برد. از آویزش او با عشق، آسمان و زمین پدید می‌آید (ص۷۸) در فصل اول و دوم، به دنبال عشق برای دیدن حسن، در وجود آدم می‌رود اما حسن از آنها اظهار بی‌نیازی می‌کند؛ پس به عشق پیشنهاد می‌کند که هر کدام به سویی بروند تا به سعی هفت پیر گوشه‌نشین (هفت ستاره) به خدمت شیخ (حُسن) باز رسند. پیشنهاد حزن به عشق چنین است:

> حزن چون از حُسن جدا ماند، عشق را گفت: ما با تو بودیم در خدمت حُسن و خرقه ازو داریم و پیر ما اوست، اکنون که ما را مهجور کردند تدبیر آن است که هر یکی از ما روی به طرفی نهیم و به حکم ریاضت سفری برآریم، مدّتی در لگدکوب دوران ثابت قدمی بنماییم و سر در گریبان تسلیم کشیم و بر سجّادهٔ ملمّع قضا و قَدَر رکعتی چند بگزاریم، باشد که به سعی این هفت پیر گوشه‌نشین که مربّیان عالم کون و فسادند به خدمت شیخ بازرسیم.
>
> راه حزن نزدیک بود به کنعان رسید. خبر یعقوب کنعانی بشنید، ناگاه از در صومعهٔ او در شد، یعقوب مسافری آشنا دید. گفت: از کدام طرف ما را تشریف داده‌ای؟ حزن گفت: از اقلیم «ناکجاآباد». یعقوب با حزن انس گرفت. هر چه داشت به او بخشید. اول سواد دیده را پیشکش کرد، پس صومعه را بیت‌الأحزان نام کرد (ص۸۰).

تفسیر متن

گفتمان‌ها و متون آنها دارای تاریخ هستند. در این مرحله، بستگی دارد که متن را به چه مجموعه‌ای وابسته بدانیم. پذیرش بافت بینامتنی مستلزم آن است که به گفتمان‌ها از دریچهٔ تاریخی نگاه شود. در مرحلهٔ تفسیر «کانون توجّه بر نحوهٔ اتکای مؤلف بر متن گفتمان‌ها و ژانرهای از پیش موجود برای تولید متن است، و نیز دریافت‌کنندگان متن چگونه گفتمان‌ها و ژانرهای دردسترس را برای مصرف و تفسیر متون به کار می‌گیرند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۱۲۱). از منظر مفسّر ویژگی‌های صوری متن، که در بخش توصیف بررسی شده‌اند، به منزلهٔ سرنخ‌هایی هستند که عناصر دانش زمینه‌ای مفسّر را فعّال می‌سازد و تفسیر محصول ارتباط متقابل و دیالکتیکی این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای ذهن مفسّر خواهد شد که مفسّر را از ظاهر کلام به معنای کلام، انسجام موضعی بین تمامی اجزای یک متن و در نهایت به ساختار و جان‌مایهٔ متن راهنمایی می‌کند (ر.ک: فرکلاف، ۱۳۸۷: ۲۱۹-۲۱۶).

بافت بینامتنی و پیش‌فرض‌ها دربارهٔ حُسن، یوسف، تبسّم، سلطان، تاج، تأویل، خواب

یوسف (ع) در قرآنِ کریم موصوف به دو صفت است که محیی‌الدین ابن عربی در کتاب فصوص‌الحکم آنان را شرح داده است. زیبایی و جمال نورانی یوسف و دانایی او به علم تأویل موجب می‌گردد تا دیگران او را دوست بدارند (ر.ک: ابن‌عربی، ۱۳۸۵: ۴۴۵)؛ بدان‌گونه که عشق/ زلیخا عاشق اوست و آگاهی او به علم تأویل موجب می‌شود تا حقیقت همهٔ افکار و اعمال را بفهمد درست به همان صورت که می‌تواند حقیقت خواب را درک کند. پس یوسف حاکمی است که دوست داشتنی است و با آگاهی از علم تأویل، متّصل به علم الهی است. یوسف در این قصّه، حضوری فعال ندارد و کارکردها و سخنان او بسیار محدود است؛ گویی تنها عامل سلطانی او خُلق نیکو و لطف الهی است. فرشتگان مقرّب نیز به خاطر تبسّمش گرد او درآمده‌اند. در نظام فکری سهروردی، که در آثار کاملاً فلسفی و یا رسالات نظری او بیان شده است، حکومت باید در دست «پادشاه فیلسوف» قرار گیرد که از طبقهٔ انبیا، پادشاهان ملکوتی یا حکمای متألّه باشد (ضیائی، ۱۳۷۰: ۳۹۸-۳۹۹). «این افراد دارای صفاتی هستند همچون انبیا و نیز حدس دقیقی دارند که با آن بدون تفکر مُمتد در زمان، معقولات را درمی‌یابند و از سرّ حقیقت

آگاه می‌شوند. اما جزء انبیای مرسل قرار نمی‌گیرند زیرا از جانب باری به رسالت مأمور نشده‌اند» (همان: ۴۰۴). اشراق نور از وجود این حاکمان، مردم را ناخواسته به اطاعت از آنها وادار می‌کند. سهروردی در این باره در هیاکل‌النور نوشته است: «و باشد که نفوس متألّهان و پاکان طلب گیرد بواسطهٔ اشراق نورِ حقّ تعالی، و عنصریّات ایشان را مطیع و خاضع گردند بسبب تشبّه ایشان با عالم ملکوت عجب نباید داشتن از نفسی که مستشرق و مستغنی گردد به نور حقّ تعالی و آنگاه اکوان او را طاعت دارند هم‌چنانکه طاعت قدسیان دارند» (۱۳۵۵، ج۲: ۱۰۸) این حاکمان، از «فرّهٔ کیانی» یا «فرّهٔ نورانی» بهره‌مند هستند و از طریق خواب و الهام به کمال می‌رسند؛ چنانکه سهروردی در پرتونامه اشاره کرده است: «هرکه (یا هر پادشاهی که) حکمت بداند و بر سپاس و تقدیس نورالانوار مداومت نماید، چنانکه گفتیم، او را «فرّهٔ کیانی» بدهند و «فرِهٔ نورانی» ببخشند، و بارق الهی او را کسوت هیبت و بها بپوشاند، و رئیس طبیعی شود عالم را، و او را از عالم اعلی نصرت رسد، و سخن او در عالم علوی مسموع باشد، و خواب و الهام او به کمال رسد» (۱۳۷۵، ج۳: ۸۱)

بافت بینامتنی و پیش‌فرض‌ها دربارهٔ عشق، زلیخا، نظر، مصر، بازار، قلندر، حجره، سلیمان

عشق در فصل اول از این قصّه اسیر «نظر» به حُسن می‌گردد. نظربازی یکی از افعال و اصطلاحاتی است که با شاهدبازی و اندیشه‌های ملامتی ارتباط دارد. نظر به خوبرویان، نزد فقیهان و صوفیان در عالم اسلام، سابقه‌ای دراز دارد. ابن داود که پس از مرگ پدر در رأس فرقهٔ «ظاهریه» باقی ماند نظر بر زن بیگانه و کودک موی نارسته را مباح می‌دید. ابوحمزهٔ بغدادی نیز در این باره اشکالی نمی‌دید. محمدبن طاهر مقدسی (وفات۵۰۷ ق) کتابی در این باره نوشت و به جواز آن رأی داد. صوفیانی نظیر احمد غزالی و اوحدالدین کرمانی و شیخ عراقی ظاهراً طلعت خوبرویان را مظهر جمال غیبی می‌دیده‌اند و گاه مریدان آنان در نظربازی آنها به دیدهٔ انکار نگریسته‌اند. میر سید شریف جرجانی در شرح مواقف فصلی مبسوط به این اصطلاح اختصاص داده و معنای کلامی آن را نیز شرح کرده است. در حقیقت برای یک متکلم آن چه «نظر» و «علم نظر» خوانده می‌شود،

معرفت کسبی است در مقابل معرفت فطری، کـه از طریـق اسـتدلال حاصـل مـی‌شـود (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

عشق هنگام ورود به مصر، وارد «بازار» مـی‌شـود، ورود او میـان مـردم شـوری بـه پـا می‌کند (ص۸۱). در حالی که حُسن از مردم دور است و بر تخت سلطنت جای دارد. این توصیف نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اجتماعی عشق است کـه در میـان مـردم زنـدگی مـی‌کنـد و قدرت شوراندن آنها را دارد. عشق «قلندروار، به هر «منظری» مـی‌نگـرد و در هـر خـوش پسری «نظر» می‌کند» (ص۸۱). قلندریان یکی از گروه‌های اجتماعی هستند کـه افکـار و اعمال آنها از درون مذهب ملامـت سرچشـمه گرفتـه اسـت (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۸۷: ۲۸ و مرتضـوی، ۱۳۸۴: ۱۱۵). از آداب اولیّـهٔ آنهـا تراشـیدن مـوی سـر و ریـش و ابـرو اسـت (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۴) که نـوعی رویـارویی آداب و رسـوم ایرانـی را بـا آداب و رسـوم سامی و عربی نشان می‌دهد (همـان: ۷۵) اکثر ارباب شریعت بـه ایشـان بـا چشـم انکـار و تکفیر نگریسته‌اند (همان: ۹۷) اما برخی از «بزرگان طریقت، از جمله سُلمی، هجویری، ابن عربی و سید حیدر آملی این فرقهٔ ارباب ملامت را در بـالاترین پایگـاه‌هـای تعـالی مقـام روحانی انسان دیده‌اند» (همان: ۱۰۰). گاه در میان این گروه که در قالب گروه‌های فتوّت و جوانمردی صوفیه نیز در تاریخ عرفان و تصوف اسـلامی وجـود داشـته‌انـد زنـانِ زاهـد و عارف و صوفی نیز دیده می‌شوند. ابو عبدالرحمن سُلمی (۳۲۵-۴۱۲) کتابی با نام النسوة المتعبّدات در ذکر احوال این زنان نگاشته است که از مراجع تحقیق در این موضـوع بـه شمار می‌آید (همان: ۱۴۶). بدین گونه پیوند میانِ عشق و زلیخـا در مـونس‌العشـاق فقـط برای تکمیل داستان یوسف و زلیخا در این رساله نیست، بلکه به ارزش یکسان زن و مرد در نگاه اشراقی سهروردی نیز اشاره دارد. چنانکه تـاریخ‌نگـاران نظریـهٔ ادبـی مـی‌گوینـد نخستین نوع نقد فمنیستی به سؤالاتی دربـارهٔ نقـش شخصـیت‌هـای زن در داسـتان‌هـا می‌پردازد و این که شخصیت‌ها با چه مضمون‌هایی تداعی مـی‌شـوند؟ (ر.ک: برتنـز، ۱۳۸۲: ۱۳۰). در مونس‌العشاق، عشق مراحل رسیدن بـه «جـاودان خـرد» را بـرای زلیخـا بـازگو می‌کند و زلیخا با مهمانداری از عشق به یوسف/ حسـن مـی‌رسـد. شخصـیت او پـذیرای درک حقایق است و در این مسیر، به موفقیت دست می‌یابد. در ساختار کلـی ایـن قصّـه حُسن/ یوسف نقش معنوی مهم‌تری نسبت به عشـق/ زلیخـا و حـزن/ یعقـوب دارد، امّـا

تشبیه عشق به «سلیمان» در فصل نهم، نشان‌دهندهٔ مقام والای عشق و حتّی نوعی هم‌ارزی با حُسن/ یوسف است (ص۸۷).

بافت بینامتنی و پیش‌فرض‌ها دربارهٔ حزن، یعقوب، صومعه، سجّاده، کوری، بیت‌الأحزان

حزن در فصل‌های اول، دوم و سوم به دنبال رسیدن به حُسن از عشق پیروی می‌کند. در فصل سوم خطاب به عشق می‌گوید: «برای رسیدن به شیخمان، حُسن، باید سر در گریبان تسلیم کشیم و بر سجادهٔ قضا و قدر چند رکعتی بگذاریم» (ص۸۰). حزن سخنان خود را با اصطلاحاتِی از قبیل «خرقه»، «پیر»، «ریاضت»، «تسلیم»، «سجّاده»، «رکعت» (نماز) و «شیخ» بیان می‌کند که متعلّق به گفتمان ایدئولوژیک عابدان و زاهدان است و به خاطر فقدان اندیشه و تأمل در جوهرهٔ دین، در متونی چون غزلیات خواجهٔ شیراز آکنده از سرزنش و نکوهش است. مرحوم مرتضوی در کتاب مکتب حافظ سیاهه‌ای از این واژگان به دست داده‌اند که خواجهٔ شیراز با لحن انتقادی و گاه تمسخرآمیز از آنان استفاده کرده است (ر.ک: مرتضوی، ۱۳۸۴: ۴۳۳). به عنوان نمونه‌ای از لحن سرزنش‌آمیز حافظ نسبت به این اصطلاحات به نقل چند بیت بسنده می‌شود:

دلم ز **صومعه** بگرفت و **خرقهٔ** سالوس کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا؟

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۰)

ما را به رندی افسانه کردند **پیران** جاهل، **شیخان** گمراه

(همان: ۸۳۴)

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌بردند امام خواجه که **سجاده** می‌کشید به دوش

(همان: ۵۷۲)

پورنامداریان بر این باور است که لحن تمسخرآمیز حافظ دربارهٔ این گروه به آن دلیل است که می‌کوشند با تظاهر به مردم بفهمانند که از وسوسه‌ها و خواهش‌های نفسانی رسته‌اند و به نیازهای جسمانی و نفسانی خود توجّه ندارند و از لذائذ دنیوی فارغ‌اند. اگر این ادّعا برای معدودی از افراد ممکن باشد، امّا برای انسانی که با دو بُعد روحانی و جسمانی آفریده شده است، به‌طور کلّی ممکن نیست و انکار ویژگی‌های انسانی این گروه را به سالوس و ریا آلوده می‌سازد (۱۳۸۲: ۱۲).

نکتهٔ تأمّل‌برانگیز فصل چهارم (ص۸۱) زمانی است که یعقوب سواد دیدهٔ خود را به حزن پیشکش می‌کند. کوری «برای برخی به معنای ندیدن واقعیت اشیاء است و انکار بدیهیات، و بدین ترتیب دیوانه، مجنون و نامسئول تعبیر می‌شود؛ اما برای برخی دیگر، کور کسی است که ظاهر فریبندهٔ جهان را نادیده می‌گیرد و به برکت آن امتیاز شناخت واقعیت پنهان و عمیقی نصیبش می‌شود که این امتیاز برای افراد معمولی ممنوع است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ۴: ۶۲۶). پیش از این خواندیم که با ورود عشق به بازار روزگار «عقل» و «صبر» رخت برمی‌بندند (ص۸۱) اما با ورود حزن به صومعه یعقوب سجادهٔ «صبر» می‌گسترد، صبر توأم با «مصلحت‌اندیشی» و «عقل» است پس به نظر می‌رسد که کوری در این بخش از مونس‌العشاق رمزی از رفتار عاقلانه و چشم‌پوشی از حقایق به خاطر مصلحت اندیشی باشد.

تبیین متن

توصیف و تفسیر مونس‌العشاق نشان می‌داد که سهروردی با آگاهی تمام از واژگان و استعارات و رمزها در این متن بهره برده است تا تنوّع و حتی تقابل گفتمان‌های عصر خود را در قالب سه شخصیّت مثالی و سه شخصیت تاریخی به تصویر و بوتهٔ نقد درکشد. آغاز قصّه با آیهٔ سوم از سورهٔ یوسف(ع) شروع می‌شود که معنای آیه چنین است: «ما بر تو می‌خوانیم نیکوتر همه قصّه‌ها به این پیغام که دادیم بر تو این قرآن» (ص۲۸۹). اگر با رویکرد ساختارشکنانه[1] مرجع ضمیر را خود سهروردی بدانیم، از همان ابتدای قصّه ما را از نگاه ساختارشکنانه و تازهٔ خود به این قصّه آگاه می‌سازد و جذابیّت ابتکار او را در استفاده از این قصّهٔ قرآنی برای بیان اندیشه‌هایش دوچندان می‌کند؛ این احتمال با وجود نظر سهروردی در مورد شیوهٔ تأمّل در قرآن کریم قوّت می‌یابد. او در کلمة التصوف می‌گوید: «اقرأ القرآن کأنّه ما أنزل إلّا فی شأنک فقط» (سهروردی، ۱۳۷۵: ۱۳۹). در واقع پیدایشِ سه شخصّیت مثالی داستان، حسن، عشق و حزن از یک سرچشمه (عقل اول) برای آن است که ناهمگونیِ این سه شخصیت و سه گفتمان ایدئولوژیک، به عقل اول و به شیوه‌ای پوشیده، به خدا نسبت داده شود و قضایی آسمانی

1. Deconstruction

محسوب گردد که دیگرگون نخواهد شد. حُسن/ یوسف رمزی از حاکمانِ شایسته است که حقایق را با نیروی تأویل درک می‌کنند و نیکویی آنها، عامل حکومت آنان است. این گروه همانند انبیا ریشه‌ای الهی دارند و قابلیّت هم‌زیستی و تحمّل شخصیت‌های عاشق (اشراقی) و محزون (شریعت‌مدار) را در وجود خود دارد. این موضوع قابل انطباق با شخصیت تاریخی ملک ظاهر، حاکم حلب، است، که گرچه، فرزند شخصیّت شریعت‌مداری چون صلاح‌الدین ایوبی است اما حدود یازده سال سهروردی را در زمرهٔ مشاوران طراز اول خود درآورد (ضیائی، ۱۳۷۰: ۴۰۷).

عشق/ زلیخا رمزی از حُکمای اشراقی است که راه رسیدن به کمال را به دیگران نشان می‌دهند و شیوهٔ سلوک آنها مانند قلندران با انکار و سرزنش مدعیانی همراه است که در صومعه سرگرم عبادت هستند و ناخواسته معرفت خود را از این حکما می‌گیرند. چنان که در فصل نهم آمده است: «چون نیک اندیشه کنی همه طالب حُسن‌اند و در آن می‌کوشند که خود را به حُسن رسانند و به حُسن که مطلوب همه است دشوار می‌توان رسیدن زیرا که که وصول به حُسن ممکن نشود الّا به واسطهٔ عشق» (ص۸۷).

شخصیت عشق/ زلیخا با شخصیت سهروردی انطباق فراوان دارد. عشق در معرفی خود به زلیخا می‌گوید: «چون در عرب باشم عشقم خوانند، و چون در عجم آیم مهرم خوانند» (ص۸۱) درحالی‌که حزن و حسن از نام‌های عربی و عجمی خود چیزی نمی‌گویند، پس عشق در این قصّه رمزی از شخصی است که در عرب و عجم شناخته شده است و رفت‌وآمد دارد و این شخص، کسی جز شیخ اشراق نمی‌تواند باشد. دربارهٔ رفتار و ظاهر او نوشته‌اند که مایل به شیوهٔ قلندران بوده است. گاهی عبایی می‌پوشیده و کلاه سرخ درازی بر سر می‌نهاده و بعضی اوقات مرقع می‌پوشیده است و خرقه‌ای بر بالای آن، و گاهی خود را به زیّ صوفیه می‌ساخته است (ابن ابی اصیبعه، بی‌تا: ۴۹۵). در فصل پنجم مونس‌العشاق، عشق وارد بازار می‌شود (ص۸۱) بازار جای خرید و فروش است و ما را به یاد سخن شمس تبریزی می‌اندارد که حدود سی سال پس از قتل سهروردی به حلب رفته است و می‌گوید: «این شهاب‌الدین می‌خواست که این درم و دینار برگیرد که سبب فتنه است و بریدن دست‌ها و سرها. معاملت خلق به چیزی دگر باشد و ترک متابعت دین محمد صلی الله علیه و سلم گفت» (۱۳۹۱: ۲۹۶)؛ کسانی که با

مسائل اجتماعی و کیفیت ارتباط مردم در امور معاملات آشنایی دارند، به خوبی می‌دانند که تبدیل درهم و دینار به چیزی که سبب معاملات واقع شود با ترک متابعت از دین محمد(ص) ملازمه ندارد. به همین خاطر است که برخی محققان اعتقاد دارند که دلیل قتل او فراتر از اعتقادات مذهبی او بوده است و نوعی نگرش سیاسی در اندیشه‌های او وجود داشته که حکمروای مقتدر و متعصب هم روزگار او، صلاح‌الدین ایوبی، از آن افکار احساس خطر نموده و دستور به قتل او داده است (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۸۳، ج۳: ۴۲۷ و پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۵: و زرین‌کوب، ۱۳۸۰ : ۲۹۴ و موحد، ۱۳۸۵: ۳۱). خاندان ایوبی و فقهای عصر، گرایش او را به حرّان و اقوالی که دربارهٔ ولایت بیان می‌کرد، موافق با آرای صوفیه و نشانه‌ای از ارتباط او با باطنی‌ها یا نهضت‌های مخفی شیعی تلقی کرده‌اند که به نظر ایوبیان برای بازگشت حلب به قلمرو فاطمی مصر فعالیت‌های پنهان داشته‌اند و از اشارت شمس تبریزی نیز برمی‌آید که شیخ خالی از اغراض سیاسی نبوده است و شاید در طرح نوعی مدینهٔ خیالی می‌خواسته است با تلقین در مَلِک ظاهر، نوعی عدالت‌خواهی در حلب به وجود بیاورد که در آن دینار و درم اهمیت نداشته است (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۲۹۴). نکتهٔ ظریف، در این قصّه، آن است که حزن/ یعقوب هنگامی به حسن/ یوسف سجده می‌کند که عشق/ زلیخا را در کنارش می‌بیند (ص۸۶) گویی حزن/ یعقوب، هنگامی حسن/ یوسف را درک می‌کند که عشق/ زلیخا را در کنار او بر تخت سلطنت می‌بیند. پس این گروه برتر از تخت‌نشینان ارادتمند به حکیمان اشراقی (حسن/ یوسف) و صومعه‌نشینان (حزن/ یعقوب) هستند.

حزن/ یعقوب رمزی از صومعه‌نشینان و سجاده‌نشینانی است که کوری آنان موجب عدم درک جوهرهٔ دین است. این گروه با فلسفه و عقاید باطنی شیعیان میانهٔ خوبی ندارند و نمونهٔ شاخص آنها در روزگار سهروردی، فقیهان مخالف او و صلاح‌الدین ایوبی، پدر ملک ظاهر، است که از یک سو با فاطمیان درگیر است واز سوی دیگر با مسیحیان فرانسوی سرگرم جنگ‌های صلیبی و دینی است (دونپورت، ۱۳۸۹: ۴۳). ابن‌شدّاد، قاضی‌القضات او، دربارهٔ نگرش صلاح‌الدین ایوبی نسبت به سهروردی نوشته است:

> صلاح‌الدین به دین سخت پایبند بود. به حشر اجساد معتقد بود و همواره کوشا بود تا از شریعت فرمانبرداری کند. از فلاسفه متنفر بود و نیز از معطّله و از دهریون و از هر که مخالفت با شریعت می کرد. به

پسرش الملک الظاهر، دستور داد تا آن جوانک، که نامش سهروردی بود و در حلب به مقامی‌رسیده بود بکشند. زیرا گفته شده بود که وی با شریعت ضدّیت کرده و گفته که آن منسوخ می باشد. پس صلاح‌الدین سهروردی را گرفت و دستور داد تا او را مصلوب کردند و پس کشتند (۱۹۶۴: ۷).

نتیجه

تحلیل این قصّه با روش تحلیل گفتمان انتقادی در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین نشان می‌دهد که در بخش توصیف بیشترین توجّه نویسنده به شخصیت‌ها، مکان‌ها، هم‌نشینی و هم‌آیی واژگان، تضادّ معنایی و جنبه‌های استعاری است. نویسنده برای نشان دادنِ گفتمان‌ها از شخصیت‌هایی سود جسته است که در مکان‌های متفاوت اجتماعیِ تخت سلطنت، بازار و صومعه زندگی می‌کنند و نقش اجتماعی و گفتمان‌های آنها با اعمال و گفتارشان آشکار می‌شود. در بخش تفسیر مشخص شد که سهروردی در این قصّه سه گفتمان رایج را در قالب سه شخصیت سه طبقهٔ اجتماعی تصویر کرده است: حاکمانِ مدافع سهروردی که از نگاه او انبیا صفت هستند و حکمایِ اشراقیِ مانندِ خود او که در حکومتِ عادلانه و آگاهانهٔ گروهِ اول نقش مهمی ایفا می‌کنند و دینداران ظاهربین که در تقابل با حکمای اشراقی، قرار دارند. سهروردی در این قصّه، با ایجاد پیوند میانِ این سه گفتمان با سه شخصیّت از داستان قرآنی یوسف(ع) درک افکار و اعمالِ آنان را برای مخاطب هموار می‌سازد. گروه اول همانند یوسف (ع) از علم الهیِ تأویل، بهره‌مند هستند و به همین خاطر با دو گروه دیگر هم‌زیستیِ مسالمت‌آمیزی دارند. گروه دوم همانند زلیخا و قلندران، اعمال و افکار پرتلاطم و پویا و ساختارشکنانه دارند و گروه سوم همانند یعقوب (ع) به زهد و عبادت سرگرمند. در بخش تبیین، شخصیت‌های مثالیِ داستان با شخصیت‌های تاریخی منطبق شد که در نتیجه، همانندی‌های بسیار میان حُسن/ یوسف با ملک ظاهر، حاکم حلب، ارادتمند سهروردی و فرزند صلاح الدین ایوبی پیدا شد و عشق/ زلیخا با شخصیت خودِ سهروردی مطابقت یافت و حزن/ یعقوب با عابدان شریعت‌مدار عصر سهروردی و صلاح‌الدین ایوبی، پدرِ ملک ظاهر، همانندی پیدا نمود. تحلیل و بررسی این قصّه نشان داد که سهروردی در روساخت این قصّه، تفاوت و تقابل میان این گروه‌های اجتماعی و گفتمان‌های آنان را

تقدیر الهی می‌داند که از عقل اول سرچشمه می‌گیرد اما در ژرف‌ساخت این قصّه، گروه دوم را بر دو گروه دیگر برتری می‌دهد. این گروه در بازار و حجره و میان مردم زندگی می‌کنند و در راهنمایی آنان برای ایجاد وحدت میان گفتمان‌های گوناگون نقش عملی و نظری ایفا می‌کنند. بررسی رمزهای این قصّه نشان می‌دهد که این اثر در سال‌های آغازین ورود سهروردی به دربار ملک ظاهر نوشته شده است؛ به دلیل آنکه نشانه‌های رونق گفتمان مورداعتقاد او از سوی باورمندان و کنشگرانِ دیگر گفتمان‌های مرسوم در روزگار او، در این اثر مشهود است.

پی‌نوشت

۱. ارجاعات این متن به آخرین ویراستهٔ مونس‌العشاق است که به همّت تقی پورنامداریان با نام عقل سرخ منتشر شده است.

۲. جا، مکان.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۰) تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی با همکاری دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس.

ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین (۱۳۸۳) دفتر عقل و آیت عشق، ج۳، تهران، طرح نو با همکاری مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدنها.

ابن ابی اصیبعه (بی تا) عیون الانباء فی طبقات اطباء، شرح وتحقیق الدکتور نزاررضا، بیروت، منشورات دار مکتبه الحیاه.

ابن شدّاد، بهاءالدین (۱۹۶۴) النّوادر السّلطانیّه، تصحیح جمال الدین الشیال، قاهره، بی‌جا.

ابن عربی، محیی الدین (۱۳۸۵) فصوص الحکم، درآمد، برگردان متن، توضیح و تحلیل محمدعلی موحد، صمد موحد، تهران، کارنامه.

ایبرمز، ام ، اچ و هرفم ، جفری گالت (۱۳۸۷) فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، مترجم سعید سبزیان م، ویراست نهم، تهران، رهنما.

بارت، رولان (۱۳۸۳) لذت متن، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ اول ویراست دوم، تهران، مرکز.

برتنز، ویلم (۱۳۸۲) نظریهٔ ادبی، برگردان فرزان سجودی، تهران، آهنگ دیگر.

بهرامپور، شعبانعلی (۱۳۷۹) درآمدی بر تحلیل گفتمان، مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی، به اهتمام محمدرضا تاجیک، تهران، فرهنگ گفتمان، صص ۱۲-۳۶.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۰) اشراق و عرفان، تهران، نشر دانشگاهی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشدهٔ لب دریا، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۸) داستان پیامبران در کلیات شمس، ج۱، چاپ چهارم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

---------- (۱۳۹۰) عقل سرخ، تهران، سخن.

الجر، خلیل و حنا الفاخوری (۱۳۶۷) تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، چاپ سوم، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۶۲) دیوان، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، ج۱، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.

دونپورت، جان (۱۳۸۹) صلاح الدین، ترجمهٔ لیلا علی مددی زنوزی، تهران، ققنوس.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۵) حسن، عشق، حزن، تأملی در رسالهٔ فی حقیقه العشق سهروردی، مجموعه مقالات همایش عرفان، اسلام و انسان معاصر، تدوین شهرام پازوکی، تهران، حقیقت، صص۶۳-۵۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰) دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۸۷) از کوچهٔ رندان، چاپ دوازدهم، تهران، امیرکبیر.

سلطانی، علی اصغر (۱۳۹۱) قدرت، گفتمان و زبان، چاپ سوم، تهران، نی.

سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۵۵) مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۱، تصحیح و مقدمه‌هانری کربن، سید حسین نصر و نجفقلی حبیبی، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیق فرهنگی.
---------- (۱۳۵۵) مجموعه مصنّفات شیخ اشراق، ج۲، تصحیح هنری کربن، تهران، انجمن فلسفه.
---------- (۱۳۷۵) مجموعه مصنّفات شیخ اشراق، ج۳، به تصحیح و مقدمه هانری کربن، سید حسین نصر و نجفقلی حبیبی، چاپ سوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵) مجموعه مصنفات شیخ اشراق، ج۴، به تصحیح و مقدمه هانری کربن، سید حسین نصر و نجفقلی حبیبی، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیق فرهنگی.
شایگان، داریوش (۱۳۸۸) هانری کربن، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمهٔ باقر پرهام، چاپ پنجم، تهران، فرزان.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) قلندریه در تاریخ، چاپ سوم، تهران، سخن.
شمس تبریزی (۱۳۹۱) مقالات شمس، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، چاپ چهارم، تهران، خوارزمی.
شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵) فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، ج۴، تهران، جیحون.
ضیائی، حسین (۱۳۷۰) سهروردی و سیاست، ایران نامه، سال دهم، شماره سی و پنج، صص ۳۹۶-۴۱۰.
فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷) تحلیل انتقادی گفتمان، مترجمان فاطمه شایسته پیران و دیگران، ویراستاران محمد نبوی و مهران مهاجر، چاپ دوم، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
کدیور، محسن (۱۳۸۵) سهروردی و عشق، مجموعه مقالات همایش عرفان، اسلام و انسان معاصر، تدوین شهرام پازوکی، تهران، حقیقت، صص ۴۳-۵۶.
کربن، هانری (۱۳۸۲) روابط حکمت اشراق و فلسفهٔ ایران باستان، ترجمهٔ ع، روح بخشان، تهران، انتشارات اساطیر با همکاری مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.
---------- (۱۳۸۴) تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمهٔ جواد طباطبایی، چاپ چهارم، تهران، کویر.
کوک، جاناتان (۱۳۹۰) گفتمان، دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران، آگه.
محمود، ژاله (۱۳۸۲) نیکوترین قصّه‌ها در مجموعهٔ رسائل فارسی شیخ اشراق، نامهٔ سهروردی، به کوشش علی اصغر محمد خانی، حسن سیدعرب، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۴۱۲-۴۳۲.
مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴) مکتب حافظ، چاپ چهارم، تهران، ستوده.

موحد، محمدعلی (۱۳۸۵) آیا شیخ اشراق قربانی بلندپروازیهای سیاسی خود شد؟ ، مجموعه مقالات همایش عرفان، اسلام و انسان معاصر، تدوین شهرام پازوکی، تهران، حقیقت، صص ۲۵-۳۴.
نصر، حسین (۱۳۸۶) سه حکیم مسلمان، ترجمهٔ احمد آرام، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
هوارت، دیوید (۱۳۷۹) نظریه گفتمان، ترجمهٔ دکتر امیر محمد حاجی یوسفی، مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی، به اهتمام محمدرضا تاجیک، تهران، فرهنگ گفتمان.
یارمحمدی، لطف الله (۱۳۹۱الف) درآمدی به گفتمان شناسی، تهران، هرمس.
یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۹۱ب) کلام خاموش، تحلیل هنر کلام دینی و عرفانی از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی، زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، رضا داوری اردکانی و دیگران، تهران، هرمس، صص ۸۹-۱۰۴.
یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیس (۱۳۹۱) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمهٔ هادی جلیلی، چاپ دوم، تهران، نشرنی.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هفتم، زمستان ۱۳۹۶: ۱۶۲-۱۴۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

احمد جام و تذکره‌نویسان در حکایتی از جنگی دست‌نویس و «مقامات ژنده‌پیل»

مریم زمانی*

چکیده

تحلیل بازنویسی متون ادبی در دوره‌های مختلف تاریخی با توجه به تغییرات زبانی، در حوزهٔ واژگان، نحو و بلاغت می‌تواند دگرگونی مفاهیم و تصاویر مندرج در آن آثار و تأثیر تغییرات تاریخی بر متون را نشان دهد. تذکره‌ها و تراجم احوال نیز از این قاعده خارج نیستند و شاید بتوان گفت که در هر دوره از بازنویسی متون ادبی تصویری جدید از متون پیشین خلق می‌شود. درکتاب «مقامات ژنده‌پیل» حکایتی از احمد جام نقل است که از قضا در یکی از نسخه‌های خطی دانشگاه تهران که به صورت جُنگ ثبت شده، روایتی به لحنی دیگر از آن آمده است. این پژوهش علاوه بر ذکر و تصحیح این چند برگ به دنبال آن است که چه اندازه تذکره‌نویسان و حکایت‌پردازان به اشاره‌های آهسته قلم در توصیف ویژگی‌ها و شیوهٔ سلوک شیخ جام تغییر داده و با جمله‌ای و خطی، تصویری مبهم از او نشان داده‌اند. در این دو نسخه، علاوه بر اختلافات زبانی و بلاغی تغییراتی در مکان‌ها، چگونگی وقوع رخدادها و واکنش‌ها دیده می‌شود که پایبند نبودن تذکره‌نویس به متن اساس و اولیه‌ای را نشان می‌دهد. اما شباهت‌های بسیار در جمله‌نویسی و بیان موضوع میان دو نسخه، نشان دهنده وجود نسخه اصیل‌تری از داستان است که منبع هر دو روایت محسوب می‌شود. در شیوه بلاغی و چگونگی بیان، از نظر نحو و الگوهای زبانی میان دو روایت تفاوت‌هایی وجود دارد. از نظر محتوایی نکته قابل توجه این است که نویسنده هر دو مکتوب به بیان اطلاعات دقیق و مشترک تاریخی و جغرافیایی از موضوع می‌پردازند و در ارائه آمار اختلافی ندارند از طرفی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور mzamani.poem@gmail.com

تمام این حکایت خود سند روشنی است از جایگاه و قدرت صوفیه در دوره‌های تاریخی مورد نظر.

واژه‌های کلیدی: احمد جام، تذکره‌نویسی، طغرل تکین، سلطان سنجر، نسخهٔ خطی.

مقدمه

دربارهٔ شخصیت بزرگان و ویژگی‌های آنان در طول تاریخ همواره مطالب مختلفی ثبت شده و بنا به علاقه مردمان به آنها این ویژگی‌ها در هر کتاب و دست‌نوشته‌ای در گذر زمان، با تغییرات متفاوتی روبه‌رو شده است و چه بسا افراد را با چهره‌ای دور از شخصیت اصلی آنها به تصویر کشیده‌اند. این رویه در ادبیات به جهت ویژگی‌های خیال‌انگیز، غلوها و اغراق‌هایش بیشتر به چشم می‌خورد؛ چنانکه تفاوت بسیاری بین شخصیت‌های اساطیری شاهنامه، اوستا و سایر کتب تاریخی به چشم می‌خورد (روحانی و قنبری کناری، ۱۳۹۱: ۱۴۸). از آن جمله می‌توان به تفاوت شخصیت ضحاک، گشتاسب، اسفندیار و... درکتبی چون اوستا، مینوی خرد، یادگارزریران و دیگر متون تاریخی و ادبی اشاره کرد. دربارهٔ شخصیت‌های شاهنامه و بعضی شخصیت‌های تاریخی دیگر چون اسکندر تحقیقاتی از این دست بسیار انجام شده اما با وجود همین ویژگی و تغییر شخصیت‌های عرفانی در طول تاریخ و در میان تذکره‌ها و شرح حال‌ها تحقیق جامعی صورت نگرفته و در این میان گروهی از عرفا بیش از دیگران دچار این چندگانگی و ابهام شخصیتی در تذکره‌ها و شرح مقامات و احوال شده‌اند. احمد جام «نامقی» یکی از این شخصیت‌ها است.

در میان نسخه‌های خطی دانشگاه تهران جنگی به شماره ۸۵۱۹ و با اندازه ۲۶ در ۱۵موجود است، بدون تاریخ و مشحون از حکایات عربی و فارسی. از آن جمله حکایتی است با عنوان «نامه نوشتن احمد جام به سلطان سنجر» که داستان ساختن مسجدی در مُعد آباد به خواست احمد جام است که با خیره‌سری والی جام، طغرل‌تکین، و انتقام‌کشی سربازانی گمنام پایانی افسانه‌ای دارد. عنوان حکایت در ابتدا این سؤال را برای خواننده طرح می‌کند که صوفی‌ای در جایگاه احمد جام با نوشتن نامه از سنجر سلجوقی چه می‌خواهد. ادامه داستان از ارادت و توجه سلجوقیان خصوصاً سنجر به صوفیهٔ آن روزگار و نظام خانقاهی خبر می‌دهد و جایگاه و تأثیر احمد جام بر ذهن و شیوهٔ زندگی مردمان همدوره‌اش. با اندکی جست‌وجو روایت مفصل‌تری از این حکایت را می‌توان در مقامات ژنده‌پیل پیدا کرد، اما شیوایی کلام، ایجاز و سلامت نثر این نسخهٔ خطی تا به حدی است که می‌توان نثرش را در کنار نسخه‌های مورد استفاده مقامات

ژنده‌پیل در خور توجه دانست و در میان جنگ‌ها و مجموعه‌ها به جست‌وجوی متن کامل آن پرداخت.

در سطرهای بعد متن کامل این حکایت از نسخه ۸۵۱۹ دانشگاه تهران مطرح می‌شود و در نهایت تفاوت این متن با نسخه چاپ‌شده به نثر مقامات ژنده‌پیل مطرح می‌شود. تلاش پژوهشگر در این مقاله جست‌وجوی تفاوت‌ها و شباهت‌های یک داستان به روایت‌های مختلف، تأثیر گذر زمان در بیان تاریخ به قلم‌های گوناگون و لزوم جست‌وجو در متون خطی و جنگ‌ها برای روشن شدن وجوه شخصیت این عارف نامی از میان صفحه‌های تاریخی و ادبی است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش تلفیقی (توصیفی- مقایسه‌ای- تحلیلی) است. در ابتدا با شرح محتویات هر دو مکتوب، آن دو را با هم مقایسه می‌کنیم و به ارائه گزارشی از تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها می‌پردازیم. سپس بر اساس آن، میزان چرخش هر یک از واقعیت را تحلیل و به نزدیکی هر روایت به اصل ماجرا اشاره‌ای می‌کنیم.

پیشینه

پیش از این در مقاله‌ای با عنوان «نظریه مبتنی بر واکنش خواننده در تذکره‌نویسی» برجساز و همکاران (۱۳۹۴) اشاره‌ای به تأثیر تذکره‌نویسان در تغییر و تحول چهرهٔ شخصیت‌های تاریخی اشاره کرده‌اند. همچنین شفیعی‌کدکنی در کتاب «درویش ستیهنده» با معرفی شخصیت احمد جام، به تأثیر پیروان و دوستداران وی در ثبت افسانه‌های محیرالعقول اشاره کرده است. اما هنوز تحقیق جامعی درباره چهرهٔ حقیقی این مرد صوفی در خلال افسانه‌ها و تاریخ انجام نشده است.

بحث

قرائت هر یک از خوانندگان یک متن با توجه به ذهنیت شخصی و یا افق انتظارات وی که در تأثیر فرهنگ، جغرافیا، اقتصاد و دیگر موارد است، با یکدیگر متفاوت است و هر یک به نوبه خود می‌تواند درست باشد. پیچیدگی این بحث با الگوی دیگر در نقد

ادبی که از یک سو به نظریهٔ روانکاوی و نقد روانکاوانه مربوط می‌شود و از سوی دیگر گونه‌ای از نقد مبتنی بر واکنش خواننده را ترویج می‌کند، بیشتر شده است. مطابق این نظر واکنش هر خواننده مبین هراس‌ها و اضطراب‌ها و آرزوهای کام‌نیافته و ناخودآگاهانهٔ اوست و به استدلال نورمن هالند(نظریه‌پرداز این شکل از نقد ادبی) روانکاو واقعی، متن است و آن کسی که روانکاوی می‌شود، خود خواننده است. واکنش نقادانهٔ خوانندگان مختلف به متنی واحد، یکسان نیست؛ زیرا مفاد ضمیر ناخودآگاه هر خواننده‌ای کاملاً خودویژه و نشان‌دهنده فردیت اوست (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۲۲-۲۲۳). روزنبلت نیز فرایند قرائت را مستلزم حضور خواننده و متن می‌داند. بدین معنی که خواننده و متن با هم تعامل می‌کنند و به مشارکت در «تجربه‌های تبادلی» می‌پردازند، «متن» نقش محرکی را ایفا می‌کند که تجربیات و افکار و ایده‌های مختلف پیشین خواننده را -هم آنها که در زندگی واقعی وی رخ داده‌اند و هم آنها که در تجارب مطالعاتی پیشین وی به دست آمده‌اند- در وی زنده می‌کند. در عین حال، متن از طریق گزینش، تحدید و تنظیم آن دسته از عقاید و افکار خواننده که مطابقت بیشتری با متن دارند، تجارب خواننده را شکل می‌دهد، به واسطه این تجربه تبادلی، خواننده و متن دست به آفرینش جدیدی می‌زنند (به نقل از برسلر، ۱۳۸۶: ۱۰۴-۱۰۷). زندگی و شرح حال شاعران نویسندگان و بزرگان هر قوم اگر متنی باشدکه نویسندگان تذکره‌ها به عنوان خواننده این متن، آن را با توجه به ذخیره شناختی خود، خوانده و به تحلیل و گزارش زندگی آنان پرداخته‌اند؛ در واقع زندگی این شاعران حکم محملی یافته است که هر نویسنده‌ای با توجه به علایق، باورها، ایدئولوژی و...خاص خود، شاعران و صاحبان ترجمه را همان گونه که خود می‌خواهد و می‌پسندد، می‌خواند و انعکاس می‌دهد، با این که از ویژگی‌هایی که غالباً برای آثاری که به شرح احوال گروه یا طبقه‌ای از افراد اجتماع می‌پردازند، این است که مؤلف سعی کند احساسات و علایق خود را در تدوین اثر دخیل نکند، اما آنچه ما در این تذکره‌ها، جنگ‌ها و بیاض‌ها شاهدیم، این است که هریک از آنها آگاهانه یا ناآگاهانه، بنا بر مفروضات نظری و روش‌های تفسیری خود، اقدام به تنظیم محتوا کرده‌اند. به گونه‌ای که نگرش‌ها، ارزش‌ها، باورها، احساسات و پیش‌داوری‌های نویسنده در اثر آشکار شده است (برجساز و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۲۳).

هر نگارنده تذکره و یا حامی نگارش آن با زمینه‌های ذهنی خاصی به سمت نوشتن

و خلق و یک اثر رفته‌اند. بخشی از این زمینه‌ها، علایق فردی و اجتماعی است و علاوه بر آن امکانات مؤلّف و مشوقانش در دسترسی به مفاد و مواد اثر نیز از عوامل اصلی ایجاد محتوای یک اثر است. همچنین دریافت‌های متفاوت افراد در دوره‌های مختلف تاریخی از موضوعات، خود سبب ایجاد زاویه‌های جدید درک و ایجاد شاخه‌های نو تفسیر و هرمنوتیک در بیان یک مسئله تاریخی است. تغییر قابلیت‌های زبانی و گسترش دایرهٔ لغات و پیشرفت الگوهای نحوی و بلاغی در هر دوره نیز می‌تواند از علل اصلی برداشت‌های جدید از خوانش متن و خلق دوباره متن جدید به حساب آید. از این قاعده تذکره‌ها و تراجم احوال مستثنی نیستند و شاید بتوان گفت که در هر دوره از بازنویسی متون ادبی تصویری جدید از متون پیشین خلق می‌شود. برای یافتن حقیقت در متونی که بنای واقعی و تاریخی دارند، خصوصاً در ذکر تاریخ ادبیات مقایسه این دوره‌های نگارش و تفاوت هر روایت با دیگری با توجه به ویژگی‌های زبانی و فکری آن دوره حائز اهمیت است و نشان‌دهندهٔ سیر تکامل و تفاوت اندیشهٔ مردم هر دوره و تأثیر عوامل بیرونی بر خلق اثر است.

ظاهراً جنگ و بیاض‌ها ارتباط تنگاتنگی با تذکره‌ها دارند و جز آن که منبع بسیاری از این کتاب‌ها هستند، گاه خود مقدمه‌ای برای تذکره‌نویسی نویسنده آن بیاض‌اند (شفیعیون، ۱۳۹۳: ۸۹). در بیان تمایز میان تذکره و بیاض باید گفت که در بسیاری از فهرست‌های نسخ خطی مجموعه‌ها و جنگ‌های اشعار در اصل بخشی جداافتاده از تذکره‌های ناشناخته‌اند که گاه در همان فهرست‌ها تعدادی از منابع به عنوان تذکره معرفی شده‌اند، که اصالتاً بیاضی هستند که مدونش گاهی تراجمی بدان افزوده است؛ مانند جنگ خطی مجهول‌المؤلّف مجمع الغرایب (هاشمی، ۱۹۷۰، ج۱: ۴۶۸).

جایگاه صوفیه در دورهٔ سلجوقیان

در طول تاریخ عرفان اسلامی- ایرانی ارتباط دستگاه‌های حکومتی با گروه صوفیه متفاوت بوده است، اما در اکثر موارد به دلیل جایگاه اجتماعی و مقبولیت عام این طبقه سلاطین به آنها توجه داشته و نزدیکی به متصوفه را از دلایل افزایش قدرت حکومت دانسته‌اند. نیمهٔ دوم قرن پنجم، تمام قرن ششم و اوایل قرن هفتم از مهمترین دوره‌های تاریخ تصوف است و گروه بزرگی از مشایخ ماوراءالنهر و خراسان و عراق در نیمه اول

قرن پنجم می‌زیسته‌اند و شاگردان بسیاری پرورش داده‌اند که در دورهٔ سلاجقه به ظهور گروه بزرگی از صوفیان انجامید.

سلاجقه از آغاز کار خود متوجه اقبال مردم به صوفیه بوده‌اند و به سرعت تحت تأثیر معتقدات عامه قرار گرفتند. بزرگان آن سلسله هر یک به نوعی به زیارت مشایخ می‌رفتند و بوسه بر دست ایشان می‌زدند و به خدمت می‌ایستادند. نظام‌الملک وزیر بزرگ آن قوم نسبت به صوفیه بزرگداشتی بیش از دیگران در پیش گرفته بود (صفا، ۱۳۸۷، ج۲: ۲۲۹). در واقع، حمایت‌های حاکمان از صوفیان و گسترش تصوف در جامعه، ناشی از اهداف سیاسی و عقیدتی بود زیرا صوفیان جایگاه خاصی در بین مردم داشتند. به قول آن‌لمبتن، دو گروه از طبقات مذهبی در جامعه، موقعیت و پایگاه ویژه‌ای داشتند: سادات و صوفیان. از سادات که بگذریم، دومین گروه، یعنی صوفیان، پیروان زیادی در بین مردم داشتند. از این رو طبقهٔ حاکم نمی‌بایست از آنها غافل می‌شد، بلکه باید آنها را زیر چتر خود می‌گرفت (لمبتن، ۱۳۸۲: ۳۴۶). دلیل دیگر حمایت طبقه حاکم از صوفیان را باید در امور نظامی جست، زیرا صوفیان توانایی متحد کردن مردم را در مقابل هجوم‌های خارجی و درگیری‌های داخلی داشتند و جدای از آن در اوایل دوره سلجوقیان، صوفیان و زهاد به جا آوردن مراسم غزوه با کفار را جزء لوازم عبادات واجب تلقی می‌کردند و بعضی از آنها قسمتی از ایام خود را در رباط‌هایی که برای آمادگی جهت دفاع از ثغور اسلام به وجود آمده بود، به سر می‌بردند (زرین‌کوب، ۱۳۸۳، ج ۴: ۱۰۱). در مقامات ژنده‌پیل از رابطه سلطان سنجر با شیخ در معدآباد سخن رفته است (غزنوی، ۱۳۴۰: ۵۵-۵۶).

معرفی مختصر احمد جام نامقی

شیخ الاسلام احمد ابن ابوالحسن جامی نامقی ترشیزی معروف به شیخ احمد جام ملقّب به ژنده پیل، در محرم سنه ۴۴۰ (هـق) در روستای نامق از توابع ترشیز (کاشمر کنونی) در خراسان به دنیا آمد. از دوران کودکی و نوجوانی او اطّلاعی در دست نیست. چنانچه خود در سراج السایرین می‌گوید تا ۲۲ سالگی عمر به بطالت گذرانید و حتی دو رکعت نماز هم نمی‌گزارد و پس مدتی عزلت‌نشینی در فراغتی به اشاره‌های غیبی، از میخوارگی و عشرت‌طلبی توبه کرد و خمره‌های شراب خانه را شکست و به قصد عبادت

و ریاضت ۱۸ سال در کوه‌های «نـامق» و «بـزد» عزلـت گزیـد و خلـوتش را بـا مطالعـه و تحقیق در اخبار و احوال و مقامات مشایخ پیشین آراست. شیوه او تا حـدی همـان روش پیر هرات، خواجه عبدالله، بود و مردمان را امر به معروف و نهی از منکر می‌کرد. در طـی مسافرت‌ها که با بعضی از مشایخ خراسان آشنا شد، زهـد و یقـین کـم‌نظیـرش در افـواه عموم زبانزد شد (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۸۱). از وی کرامات بسیاری نقل شده است که گـاه بـه خوی روستایی و زهد خشکش اشاره دارد و غالب این حکایات نشان نفوذ وی بـین عامـه مردم است؛ طوری که «سلطان‌سنجر که اوصاف شیخ را شـنیده بـود، بـرای دیـدار او بـه معدآباد آمد و از ارادتمندان وی شد» (فاضل، ۱۳۷۳: ۳۰).

قاسم غنی طریقت شیخ جام را توبه دادن گناهکاران و امر به معروف و نهی از منکـر و خم شکستن و خم‌خانه خراب کردن می‌داند و معتقد است که «وی در شکستن خـم و اراقت خمور و مزاحمت میخواران، طریقت خواجه عبـدالله انصـاری را بـه یـاد مـی‌آورد» (غنی، ۱۳۸۹، ج۲: ۴۷۰ و ۴۸۱). زرین‌کوب نیز در «ارزش میراث صـوفیه» مـی‌گویـد: «احمـد جام در حفظ حدود شریعت و نهی از منکر اصرار تمام می‌ورزید؛ چنان که خمشگینی‌هـا کرد، موی‌ها سترد، و بسی چنگ و چغانه شکست» (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۳).

عبدالرّحمن جامی در دو بیتی‌ای که دربارهٔ وجه تسـمیه تخلّـص خـویش گفتـه، بـه نوعی ارادت خود را به شیخ جام نشان داده است:

مولـــدم جـــام و رشـــحهٔ قلمـــم　　جرعـهٔ جـام شـیخ الاسـلامی اسـت
لاجـــرم در جریـــدهٔ اشـــعار　　بـه دو معنـی تخلّصـم جـامی اسـت

(صفا، ۱۳۸۷، ج۴: ۳۴۸)

آثار احمد جام

از احمد جام یک رساله و چند مجموعه نثر فارسی به جای مانده اسـت کـه سـاده و عاری از تکلف است. با وجود لحن قاطع، محکـم و واعظانـه، سـادگی بیـانش خواننـده را مجذوب می‌کند. هرچند آثارش از کلمـات مسـجع و آهنگـین خواجـه عبـدالله انصـاری خـالی اسـت، قـدرت تـأثیرش از سـخن وی کمتـر نیسـت (زریـن‌کـوب، ۱۳۶۹: ۸۳). «از فضل‌فروشی و توسل به پیرایه‌های بارد مستعار، گریزان و از مبالغه و گزافه‌کـاری سـخت

به‌دور است» (فاضل، ۱۳۷۳: ۳۵۷).

رساله سمرقندیه، سراج‌السائرین، روضة‌المذنبین و جنة‌المشتاقین، کنوزالحکمة، بحار الحقیقة و دیوان اشعار، که البته زرین‌کوب بر آن است که با شیوهٔ فکری شیخ هماهنگ نیست و از قرار، منسوب به وی است (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۸۱).

متن روایت دست‌نوشته موجود در دانشگاه

شرح مکتوب شیخ احمد جام به سلطان سنجر بن ملکشاه

اصل این حکایت و سبب این روایت آن است که طغرل‌تکین از ارکان دولت و اعیان حضرت سلطان سنجر بن ملکشاه بود و سلطان جهان مطاع ولایات جام را بر سبیل اقطاع بدو مفوض گردانیده و او را اراده نموده که در قصبه ساغو که دارالملک او بوده بارگاهی سازد و دراین وقت حضرت ملاذالانام شیخ‌الاسلام درمُعدآباد جام، خانقاه و مسجد جامعی بنیاد می‌نهاد و رعایا از کوه استا و زورآباد ستون‌ها و یلبارها آورده بودند. ملازمان به طغرل‌تکین باز نمودند که جهت عمارت شیخ ستون‌های نیکو آورده‌اند که همه بابت عمارت حضرت امارت است. سلطان شخصی را به خدمت شیخ فرستاد و چوبی چند طلب داشت. شیخ جواب داد که چوبی که جهت مسجد خالق بی‌چون باید، بارگاه طغرل را نشاید. چون خبر به طغرل رسید غضب بر وی مستولی گردید و خواست که به نفس خود متوجه شده ستون‌ها را به غصب بیارد. اعیان حضرت مانع آمدند و گفتند ما این چوب‌ها را چنان که شیخ نداند، به آستان عالی نقل کنیم. پس در وقت نماز شام سی کس به معدآباد آمدند و از بیرون دروازه معدآباد پنج چوب از ستون و یلبار بار کردند و روی به ساغو نهادند و در این حال شیخ در منزل خویش با جمعی کثیر به طعام خوردن مشغول بود. شیخ گفت اکنون جمعی از ملازمان سلطان بیرون دروازه آمده پنج چوب برداشته بردند، اما اگر طغرل پشت راحت بدان چوب‌ها نهد، احمد از پشت پدر به حرام آمده باشد. اتفاقاً یکی از ملازمان طغرل که در آن محل حاضر بود، این حکایت را قلمی نموده به طغرل رسانید. چون طغرل از مضمون باخبر گردید، گفت: هم‌اکنون بنایان و نجاران را طلب کنید که امشب تا صباح کار کنند و چنان سازند که صباح من پشت بدان ستون‌ها باز نهم تا بر خلق زرق و شید او روشن شود. استادان به فرموده عمل نموده ستون‌ها برافراشتند و یلبارها در انداختند. چون روز شد،

طغرل بفرمود تا زیلوچه و چهار بالش در پای آن ستون‌ها بنهادند و خود به تجمل تمام و زینت مالاکلام متوجه آن موضع گردید. چون قریب به آن موضع شد و خواست که بنشیند و پشت بدان ستون نهد، ناگاه به امر الله آوازی مهیب به سمع حاضران رسید، چنانچه همه مدهوش و متحیر شدند. در این حال سواری چند دیدند همه امرد که در آن بارگاه درآمدند و هیچ کس ملتفت نشدند. یکی از آنها پیاده شده پیش آمد و کمندی در گردن طغرل انداخت و در کشید و بر اسب خود سوار گردید و با یاران خود روانه شد و طغرل را کشان کشان به در بردند. چون ایشان غایب شدند و خدم و حشم به خود بازآمدند، گفتند این چه حالت غریب بود که ظاهر شد. صلاح آن است که از پس او رفته حقیقت حال معلوم نماییم. جمعی سوار شده از عقب ایشان رفتند وتا یک فرسخ راه کسی را ندیدند. پی ایشان به جانب بیابان برگرفتند و فرسنگی دیگر از بیابان قطع کردند. دیدند که طغرل بی‌سر افتاده و هیچ کس در آن نواحی پیدا نه، پس ایشان جسد طغرل را برداشته به شهر آوردند و صورت حال را نوشته به پایه سریر اعلی فرستادند. چون سلطان سنجر از این قضیه باخبر شد در غضب شده سیاست بر آن جمله شرف نفاذ یافت که اگر متوطنان جام حقیقت این قضیه اعلام نکنند، خون‌های ایشان ریخته گردد و زن و فرزند اسیر گردد. اهل جام از این سیاست هراسان شده روی به درگاه شیخ آوردند و از او استغاثه نمودند که در علاج این کار اهتمام نمای که بی‌گناهان اسیر پنجه تقدیر یا قتیل تیغ بی‌دریغ خواهند شد. حضرت شیخ این مکتوب نوشته به درگاه عالی فرستاد و سلطان از حقیقت حال اطلاع یافته از قصور ایشان در گذشت.

مکتوب که شیخ احمد به سلطان سنجر بن ملکشاه نوشته است.

سلطان عصر و حاکم دهر شاه سنجر بن ملکشاه ایّد الله تعالی به کمال التوفیق معلوم کند که اگر بنده‌ای از بندگان خاص پادشاه به شهری از ممالک پادشاهی رود متصرفی از متصرفان آن شهر به آن بنده خاص بلاموجب استخفاف کند و یا به اهانت در وی نظر کند، چون پادشاه از آن حال خبر یابد، تدارک آن به هرچه تمام‌تر بر خود واجب و لازم داند. مخلوق محتاج کار بنده خود را از راه مصلحت ملک به هیچ وجه فرونمی‌گذارد. خالقی که از همه خلق مستغنی است تدارک کار بنده محتاج ضعیف خود کی فروگذارد و آن خود هزار هزار گذارد و آن بنده خود یکی درنگذارد؛ زیرا که آن جا استغناست و این جا احتیاج. اگر بی‌ادبی از راه بی‌ادبی خیانتی کند و خواهد که سخن بنده خدا را

در نهی افکند و دروغ کند، عزّ شأنه کی روا دارد که تدارک آن نکند. دفع چه سعی توانند نمود، دفع این کار به قوت خشم پادشاه هم راست نیاید تا بدین مشتی ضعیف چه رسد. زنهار که بردن آن بی‌ادب فاسق هیچ کس را در این معنی داخل ندانند و زحمت به حال مردم جام نرسانند که ایشان را در این هیچ گناهی و خطایی نیست تا دانند.

طرح همین حکایت به روایت مقامات ژنده پیل

داستان شیخ با طغرل تکین

دیگر چون وقتی که شیخ احمد قدّس الله روحه العزیز عمارت خانقاه معدآباد جام و مسجد جام می‌کرد، فرموده بود تا چوها جهت خانقاه و مسجد از استاد زورآباد می‌آوردند و در آن وقت مقاطع جام طغرل تکین سنجری بود و او در قصبه صاغوی جام که دارالملک او بود بارگاه می‌ساخت. ستون و پل نیکو می‌خواست که حاصل کند. حاصل نمی‌شد. یکی از نزدیکان او گفت: شیخ الاسلام احمد را از کوه زورآباد چوب‌ها نیکو آورده‌اند، کس باید و از او ستون و پل چند خواست. او را خود دیگر آرند. کس فرستاد به خدمت شیخ الاسلام و بخواست. شیخ الاسلام نداد و چنین جواب فرستاد که چوب که از جهت خانقاه احمد نقل کنند در بارگاه امیر چگونه به کار برند و توانند برد؟ قاصد بازگشت و چون جواب باز رسانید آن کس که ارشاد کرده بود حاضر بود، گفت: عجب کاریست چوبی از ولایت پادشاه رعایای پادشاه آن را نقل کنند، از والی ولایت چگونه باز دارند و توان داشت؟ امیر گرم شد از این سخن و غضب مستولی گشت، فرمود که طبل بزنید و حشم برنشانید تا برویم و چوب نقل کنیم. آن کس که این سخن گفته بود ترسید، از نزدیکان او استدعا کرد و گفت صواب نیست نباید که خطا رود و یا کسی کشته شود. امیر گفت یعنی کسی با من جنگ خواهد کرد؟ ارکان گفتند: اگر اندیشه نیست حشم و طبل به چه کار می‌آید؟ ما چوب به وجه دیگر نقل کنیم. امیر گفت: لابد آن چوب را از معدآباد نقل می‌باید کرد، به هر وجه که صلاح می‌دانید نقل می‌باید کرد. گفتند ما ساخته کنیم. پس مردی چند با ریسمان و یرخ ساخته کردند، گفتند چنان سازید که خلق آرام گیرند، به ده درروید و چوب برگیرید و روان کنید. آن مردان چون از صاغو به معدآباد رسیدند نماز شام گزارده بودند و شیخ‌الاسلام و

یاران به سرای رفته بودند و طعام می‌خوردند. و چوب بر در مسجد جامع در راه بر در ده افکنده بودند. دو ستون و سه پل برگرفتند و روان کردند. شیخ‌الاسلام ناگاه بر سر سفره متفکر شد، ساعتی بود سر برآورد و تبسم کرد. خادم خدمت کرد و از او حال تبسم پرسید. شیخ‌الاسلام فرمود که در این وقت سی مرد از صاغو رسیدند و پنج پل پاره چوب بار کردند و بر یریخ بستند و روان شدند. جمعی از یاران از سفره برخاستند تا بر پی بروند و چوب بازگردانند. شیخ‌الاسلام فرمود که آرام گیرید، اگر طغرل پشت بدان ستون باز نهد احمد به خطا رفته است. چون این سخن به سمع حاضران رسید یکی از نزدیکان او در معدآباد بود، این معنی در قلم آورد و قاصدی به تعجیل روان کرد و از این حال خبر داد و گفت: بر امیر عرضه کنید. کردند امیر طغرل گرم‌تر شد و فرمود که شمع و مشعله در گیرید و رازکان و درودگران را حاضر کنید و برکار کنید و چنان سازید که بانداد را ستون بر جای بنهید تا من پشت را بدان نهم، تا خلق را معلوم گردد که هرچه شیخ احمد می‌گوید همه دروغ می‌گوید. پس رازکان کار کردن گرفتند و درودگران منتظر چوب می‌بودند، تا وقت صبح را چوب در رسید. کوشش بسیار کردند، وقت چاشت را چنان نشد که بی‌سببی ستون بر پای توانستندی کرد. امیر حاضر شد و فرمود که چند طناب بیارید و بر این موضع ستون بر پای کنید و چهار بالش را بیاورید و بنهید تا من بنشینم و پشت بدان باز نهم تا خلق را معلوم گردد دروغ او. چون ساخته شد و امیر به بارگاه درآمد و خواست که در چهار بالش رود بنشیند تا زر نثار کنند، آواز سخت از پس بارگاه برآمد، چنان که جمله خلق متحیر شدند. امیر حیران بماند تا چه آواز است. سواری چند اوشاق شکل امرد در میان سرای امیر حاضر شدند. حیرت امیر و حاضران زیادت گشت تا کیستند و از کجا آمدند و به چه کار آمدند. یکی از ایشان پیاده شد و کمندی از فتراک بگشاد و به بارگاه درآمد و در گردن امیر افکند و بیرون آورد و به فتراک باز بست و سوار شد و براند. یک فرسنگ به شارع عام به نشیب آوردند، پس به دست راست بیابان درشدند. سواری چند از آن امیر سلاح درپوشیدند و بر عقب ایشان برفتند، یک فرسنگ در پی ایشان به بیابان درشدند. امیر را دیدند تنی بی‌سر افتاده و دیگر از هیچ جانب پی ندیدند متحیر فروماندند. کس به سلطان سنجر فرستادند که حادثه‌ای حادث شد و واقعه‌ای عظیم افتاد که هیچ عالم و عاقل راه فرا آن

ندانستند، حال باز نمودیم که چه بود باقی رای عالی پادشاه هرچه فرماید. سلطان عظیم از این متغیر شد و فرمود که اگر اهل جام پی این حادثه بیرون نبرند جمله را هلاک کنم. مردمان جام سخت فروماندند، روی به حضرت شیخ‌الاسلام نهادند و گفتند که چنین واقعه‌ای افتاد عظیم و هیچ کس راه فرا آن کار نمی‌داند که کی بودند و از کجا آمدند و کجا رفتند سلطان چنین حکم کرده است و ما در این کار فرو مانده‌ایم و راه فرا آن نمی‌دانیم اگر شما را از راه مکاشفه و مشاهده معلوم هست و یا خبر دارید این مسکینان را دست گیرید و فریاد رسید که عظیم درمانده‌ایم و فرومانده‌ایم. شیخ‌الاسلام فرمود که ایشان که بودند و از کجا آمدند و به فرمان که کردند و چرا کردند و کجا رفتند. این مردمان گفتند: چون تو را این حال معلوم است مگر هم شما ما را فریاد رسی و جواب سلطان را بگویی که این جواب به قوت ما نیست. شیخ‌الاسلام فرمود که شاید بنویسم که حال چیست و واقعه چه بود. نامه شیخ‌الاسلام این بود که نوشت به سلطان سنجر که:

نامه شیخ احمد به سلطان سنجر

اگر بنده‌ای از بندگان خاص پادشاه عصر به شهری از شهرهای ممالک پادشاه رود و متصرفی از متصرفان آن شهر با آن بنده خاص پادشاه بلاموجب استخفاف کند و به اهانت در وی نگرد و نظر کند، چون پادشاه از آن حال خبر یابد تدارک آن به تعریک هرچه تمام‌تر بر خود واجب و لازم بیند. مخلوقی محتاج تدارک کار بنده خاص خود از راه مصلحت ملک خود فرونمی‌گذارد، خالق که از همه مستغنی و بی‌نیاز است تدارک کار بنده محتاج ضعیف خود کی فروگذارد؟ آن خود هزار در هزار درگذارد و آن بندگان خاص خود یکی در مگذارد، زیرا که آن جا استغناست و این جا احتیاج. بی‌ادبی از راه بی‌ادبی خیانتی کند و پس خواهد که سخن بنده‌ای از بندگان خاص حق تعالی در تهی افکند و دروغ کند، حق عزّ شأنه کی روا دارد که تدارک آن نکند؟ حق سبحانه و تعالی از غیب سواری چند فرستاد تا تعریک آن بی‌ادب فاسق چنانچه لازم بود کردند. اهل جام را در این چه جرم تواند بود و در دفع این چه سعی توانند کرد؟ و دفع این کار به قوت و حشم پادشاه هم راست نیاید و تدارک نتواند کرد، تا بدین مشتی ضعیف عاجز چه رسد. زنهار که هیچ کس را بیرون آن فاسق بی‌ادب جرمی نداند و هذه الصحیحة.

چون نامه شیخ‌الاسلام به سلطان سنجر رسید و مطالعه فرمود سلطان پرسید که کار خیانت چگونه بودست و چه سخن در تهی افکنده است؟ سلطان را حکایت کردند که حال بر چه جمله بوده و چه کردند و چه گفتند. سلطان سنجر بسیار بگریست و فرمود که مکنید و با زو در مبندید که من از او کرامت‌های بزرگ مشاهده کرده‌ام. پس اهل جام را بنواخت و تشریف داد و خوشدل بازگردانید و مرفه الحال، والسلام.

مقایسه و نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ دو متن اختلافات آشکاری در بیان حکایتی بر اساس متنی مشترک از نظر نحوی و بلاغی موجود است که علاوه بر تفاوت تاریخ نگارش هر دست‌نوشته و تأثیر زمان بر توانایی و گسترش الگوهای زبانی به توانایی ذهنی فنی هر نویسنده اشاره دارد. از طرفی جانبداری و یا غرض‌ورزی هر یک در بیان نفوذ و تأثیر احمد جام در میان جامعه آشکارا به چشم می‌خورد و تفاوت روایت‌ها در بیان یک داستان به تغییر چهره شیخ در این خلال اشاره می‌کند و سیر تکامل تندخویی شخصیت اصلی این داستان‌ها را که احمد جام است برای ضرب شصت گرفتن از دشمنان و معاندان نشان می‌دهد و هرچه زمان از روزگار وی پیشتر می‌رود این حکایات پررنگ‌تر و دور از واقع می‌شوند. هر نویسنده در جایی از این حکایت در این کوشیده که ارادت خود را به شیخ نشان دهد و با دشمنان کین‌کشی کند حتی در گفت‌وگویی پنهان کمالات سنجر سلجوقی را در حق‌شناسی و حق‌جویی بنماید.

۱. در مباحث زبانی نکته قابل توجه در مورد هر دو روایت، اشتراکات و شباهات بسیاری است که در جمله‌نویسی و بیان موضوع دارند و نشان وجود نسخه اصیل‌تری از داستان است که منبع دو روایت محسوب می‌شود. از طرفی شباهت واژه‌ها و اشتراک اصطلاحات کمک می‌کند که واژه‌های ناآشنا و یا مهجور هریک به نوعی شناخته و روشن شود و ابهامات رفع شود؛ چرا که جست‌وجو در منابع گوناگون و آبشخورهای به وجود آورنده متون در ارائه متنی منقح به مصححان کمک می‌کند. از آن جمله اصطلاح «در تهی افکندن» است که در مقامات ژنده‌پیل مصحح معادلش را در فرهنگ‌ها نیافته و نیز معنایی برایش نبوده است، اما در روایت ۸۵۱۹ موجود در دانشگاه در همین جمله

این اصطلاح به صورت «در نهی افکندن» آمده که برای مسندالیه جمله «سخن» معنی‌دار است. کلمهٔ دیگر «استاد» است در کاربرد اسم مکانی که چوب‌ها را از آنجا به معدآباد انتقال می‌دادند. درجست‌وجوها چنین مکانی با این نام در نزدیکی جام نبود اما در روایت ۸۵۱۹ دانشگاه واژه «کوه استا» آمده که نام منطقه‌ای بوده در تاجیکستان امروزی و در لغت‌نامه آمده است که به ساکنان استا، استایی می‌گویند. دیگری واژهٔ «پل» است که در لغت‌نامه به معنی چوب کوچکی به اندازه چهارانگشت که به زیر ستون می‌زنند، آمده است و همچنین قطعه‌ای چوب برای اتصال دو قسمت از هم جدا. اما در روایت دست‌نوشته دانشگاه واژه «یلبار» همراه چوب و به جای پل آمده که چنین به نظر می‌رسد که اگرکاربرد بومی و یا صورتی مهجور از واژه‌ای نباشد که در فرهنگ‌ها نیامده می‌تواند تصحیفی از «پل پاره» باشد که در مقامات ژنده‌پیل آمده است:«شیخ‌الاسلام فرمود که در این وقت سی مرد از صاغو رسیدند و پنج پل پاره چوب بار کردند...». دیگر آن که در مقامات از «رازکان و درودگران» که واژه‌های فارسی‌ای هستند، به جای «نجاران و بنایان » استفاده می‌شده است، و سوارانی را که گویا از غیب رسیدند، «اوشاق» خوانده و هنگام صبح را «بانداد» به جای «بامداد»، و نیز در نامهٔ احمد جام از «بیرون» در معنی «به غیر از، به جز». چنین می‌نماید که نویسندهٔ مقامات بیشتر به واژه‌های بومی و فارسی تسلط داشته و به اصطلاحات عامیانه و ثبت واژه به گویش منطقه خویش مایل بوده است و این شاید اشاره‌ای باشد به میزان سواد و اشراف وی به دایرهٔ لغات فارسی. در موردی دیگر شکل نوشتاری اسم روستا در دو روایت متفاوت است؛ در مقامات «صاغو» ضبط شده و در دیگری «ساغو». این واژه در فرهنگ‌ها به «س»ثبت نشده است.

استفاده از نسخه‌های متفاوت در تصحیح از مواردی است که به مصححان کمک می‌کند که قدم اول برای ارائه متون سالم و دقیق را بردارند. چنان که مشاهده می‌شود با توجه به یکسانی و یکی بودن منبع هر دو روایت، توجه به ویژگی‌های زبانی هر دست‌نوشته کمک شایانی در این باب دارد.

۲. در شیوهٔ بلاغی و چگونگی بیان توجه به نحو و الگوهای زبانی هر یک از دو روایت همچنان به ذهنیت متفاوت نویسندگان که یکی روایتگر و دیگری بلاغت‌جو است، روشن می‌شود. نویسندهٔ مقامات به گستردن حکایت رو کرده است و نویسنده نسخه

۸۵۱۹ دانشگاه به بلاغت کلام در «ما قلّ و دلّ» توجه داشته است. تطویل و گستردن کلام در نسخهٔ مقامات به چشم می‌خورد؛ برای مثال، زمانی که قاصد بازمی‌گردد و پاسخ احمد جام را به طغرل می‌رساند و نویسنده سخنان حاضران در مجلس طغرل را در این باره نقل می‌کند. دیگری، داستان آماده نشدن ستون بارگاه است که تا دیروقت به طول می‌انجامد و آن یکی ذکر نشانی و مسیر حرکت سواران پس از به بند کشیدن طغرل است. آنچه از زیبایی‌های نثر هر یک می‌توان ذکر کرد، سادگی، روانی و کاربرد اصطلاحات بومی و اصیل در مقامات ژنده‌پیل است و استفاده از الگوهای نحوی نزدیک به نثر سبک خراسانی که برای نمونه در این حکایت این جمله‌هاست: «یک فرسنگ بر شارع عام به نشیب آوردند. پس به دست راست بیابان درشدند» یا «اگر اهل جام پی این حادثه بیرون نبرند» و یا «سلطان سنجر بسیار بگریست و فرمود که مکنید و بازو درمبندید». همچنین نسخهٔ ۸۵۱۹ دانشگاه از نثری ساده و روان پیروی می‌کند: «یکی از ملازمان طغرل که در آن محل حاضر بود، این حکایت را قلمی نموده به طغرل رسانید» و یا «که در علاج این کار اهتمام نمای که بی‌گناهان اسیر پنجه تقدیر یا قتیل تیغ بی‌دریغ خواهند شد».

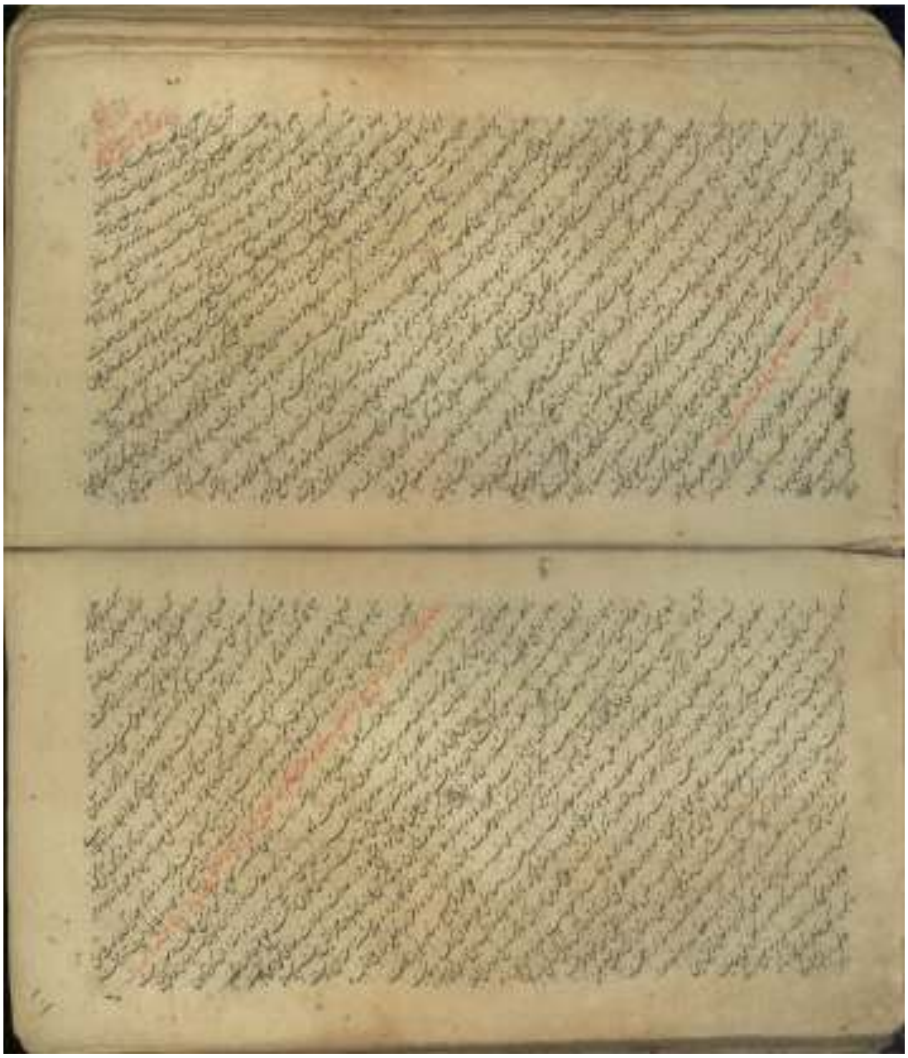
۳. از نظر محتوایی نکته قابل توجه این است که نویسنده هر دو مکتوب به بیان اطلاعات دقیق و مشترک تاریخی و جغرافیایی از موضوع می‌پردازند و در ارائه آمار اختلافی ندارند؛ در هر دو روایت تعداد چوب‌های برده‌شده و تعداد شرکت‌کنندگان در این دستبرد مشترک است. حتی مکان بنای مسجد جامع که خارج از شهر در حال ساخت و تکمیل بیان شده و این که در شب دستبرد شیخ همراه یارانش بر سر سفره شام نشسته است. اما اختلاف قابل تأمل در چگونگی نقل جواب شیخ به درخواست‌کننده است، چنان که در مقامات آمده است: «چوب که از جهت خانقاه احمد نقل کنند، در بارگاه امیر چگونه به کار برند و توانند برد» و در نسخه ۸۵۱۹ دانشگاه چنین آمده است: «چوبی که جهت مسجد خالق بی‌چون باید، درگاه طغرل را نشاید»؛ و زمانی که چوب‌ها به ساخت بارگاه طغرل یغما رفت، هر یک از شیخ جمله‌ای نقل کرده‌اند که مضمون مشترکی دارد اما به بیانی دیگر؛ در مقامات آمده است: «اگر طغرل پشت بدان ستون باز نهد احمد به خطا رفته است» و در نسخه دانشگاه آمده است: «اگر

طغرل پشت راحت بدان چوب‌ها نهد احمد از پشت پدر به حرام آمده باشد». از طرفی دیگر، هر چند روایت مقامات ژنده‌پیل مفصل‌تر است و توضیح بیشتری دارد، از آنچه گفتند و شنیدند اما در شروع نامه احمد جام به سنجر سلجوقی بی‌ذکر مقدمه و آغاز به اصل مطلب می‌پردازد که در نسخهٔ ۸۵۱۹ دانشگاه سطری را به بیان مقدمه اختصاص داده با این مضمون: «سلطان عصر و حاکم دهر شاه سنجر بن ملکشاه ایّد الله تعالی به کمال التوفیق، معلوم کند که..». این جمله خود به نگاه‌داشت جانب سلطان از طرف شیخ اشاره دارد که اگر این نباشد یا باید از این رابطه قوی حکومت سلجوقی با صوفیه چشم‌پوشی کرد و یا این جانبداری صوفیه را به آن جا رسانده که بی‌خطابی محترمانه نامه‌ای به شاه بنویسد و یا آن که احمد جام، سلطان و مملکتش را در این اندازه نمی‌بیند؛ که البته از این، بی‌تعبیری از خودبینی نمی‌توان گذشت حتی اگر در نظر ایشان اصل بر برابری همه باشد(که این خود تعبیری امروزی از یک متن تاریخی است).

۴. از طرفی تمام این حکایت خود به طرزی مرموز این سوال را در ذهن خواننده می‌نشاند که ارادت سلطان به صوفیه چه اندازه است و قدرت نفوذ این طبقه تا کجاست که والی و نماینده شاه در شهری بیخ تا بیخ سر بریده می‌شود اما شاه در این باره سکوت می‌کند و تنها از اطرافیانش می‌خواهد که با صوفیه جنگ نکنند و درنیفتند که نویسندهٔ آگاهانه در این زمینه توانسته بر ذهن مخاطبان در هر دوره تأثیر بگذارد.

در تاریخ‌نگاری نوین توجه به حاشیه‌ها و متون غیراصلی برای دسترسی به نمای نزدیک‌تر و چندوجهی از وقایع تاریخی و یا شخصیت‌ها مورد نظر است و منابع به صورت افقی بررسی می‌شود و اهمیت متون آنچنان که در دوره‌های پیش خصوصاً در نگارش مدرنیسم سلسله مراتبی و از بالا به پایین و عمودی نیست؛ این خود سبب می‌شود بخش‌های پنهان موضوعات و موقعیت‌ها با جست‌وجوی دقیق‌تر متون و آثار به‌جامانده از دوره‌های مختلف روشن شود. از طرفی توجه به برداشت مخاطبان در هر دوره و هرمنوتیک متون و دخالت مخاطب در بازآفرینی آثار در تأثیرپذیری از تاریخ، جغرافیا و مسائل سیاسی و اجتماعی جاری در آن می‌تواند به تاریخ ادبیات نویسی و معرفی آثار و شخصیت‌ها کمک کند و در پیدا شدن حلقه‌های فرهنگی و اتصال زنجیره تمدن و اندیشه مردم سرزمین‌ها مؤثر باشد. در بخش‌های بسیاری از حافظه ثبت‌شدهٔ تاریخی و فرهنگی ایران هنوز خوانش مخاطب و زاویهٔ دید وی در بازآفرینی و یا ثبت و

نگهداری از موضوعات جدا نیست و مشخص نشده است که سوژه در تأثیر غرض مخاطب و مسائل تاریخی، اجتماعی و سیاسی در گذر زمان چقدر تغییر هویت داده است. این گونه پژوهش‌ها از جمله کارهای وسیعی است که با همراهی تیم‌های تحقیقاتی و با گذر زمان بسیار می‌تواند ثمربخش باشد. اما مطالعات فردی و کوچک نیز در این زمینه بی‌فایده نخواهد بود؛ چنان که دربارهٔ احمد جام این مختصر نشان می‌دهد که شخصیت وی در میان قلم‌فرسایی و افسانه‌سرایی پیروان و یا گاه مخالفانش در هاله‌ای از ابهام است و متون اولیه و موثق درباره شخصیت وی و اتفاقات تاریخی دورهٔ حیاتش در دسترس نیست و یا هنوز در میان هزاران برگ نسخ دست‌نوشته در موزه‌ها و کتابخانه‌ها منتظر تصحیح و عرضه به پژوهشگران و علاقه‌مندان است و مقایسه برگه‌هایی از چند دست‌نوشته نشان می‌دهد که علاوه بر تفاوت‌های بلاغی و ادبی که در ثبت یک موضوع به بیان‌های مختلف طبیعی می‌نماید و گاه سبب خلق آثار هنری و ماندگاری نیز می‌شود، در حفظ حقیقت تاریخی داستان نیز اختلافاتی هست که معلوم می‌کند تذکره‌نویسان چندان در تصویر چهرهٔ واقعی احمد جام آینه‌داری نکرده‌اند.



تصویر نسخه دانشگاه

منابع

برجساز، غفار، خلیل‌اللهی، شهلا (۱۳۹۴) «نظریه مبتنی بر واکنش خواننده در تذکره‌نویسی» مجموعه مقالات هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی بهمن ۱۳۹۴ با همکاری پژوهشگاه علوم انسانی.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، تهران، نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۸۵) نقدادبی و دموکراسی، تهران، نیلوفر.

جام، نامقی، احمد (۱۳۶۸) انس التائبین و صراط الله المبین، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات علی فاضل،

---------- (۱۳۷۲) روضه المذنبین، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات علی فاضل، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی علی فاضل، تهران، توس.

---------- (۱۳۷۸) کنوز الحکمه، به تصحیح علی فاضل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

روحانی، مسعود، قنبری کناری، فاطمه (۱۳۹۱) «مقایسه شخصیت ضحاک در شاهنامه، مینوی خرد و روایت پهلوی از حیث کارکرد اسطوره‌ای حماسی»، مجله مطالعات ایرانی سال یازدهم، شماره بیست و یکم بهار.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹) جست‌وجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۸۳) «تصوف و عرفان در اسلام» مجموعه مقالات پژوهشی تاریخی و فرهنگی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

---------- (۱۳۸۵) ارزش میراث صوفیه، چاپ دوازدهم، تهران، امیرکبیر.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳) درویش ستیهنده، تهران، سخن.

شفیعیون، سعید (۱۳۹۳) «گذری دیگرگون بر تذکره‌های ادبی»، مجله فنون ادبی دانشگاه اصفهان سال ششم، شماره ۲ پیاپی۱۱.

صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷) تاریخ ادبیات ایران، تهران، فردوس.

غزنوی، سدیدالدین محمد (۱۳۴۰) مقامات ژنده‌پیل، به اهتمام حشمت مؤید، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

غنی، قاسم (۱۳۸۹) تاریخ تصوف در اسلام، تهران، زوار.

فاضل، علی (۱۳۷۳) شرح احوال و نقد و تحلیل آثار احمد جام، تهران، توس.

-------- (۱۳۸۳) کارنامه احمد جام، تهران، توس.

لمبتن آن کاترین سواین فورد (۱۳۸۲) تداوم و تحول در تاریخ میانه ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نی.

هاشمی سندپلوی، احمد (۱۹۷۰م) مجمع الغرایب، به اهتمام محمد باقر ج اول، لاهور.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و هشتم، زمستان ۱۳۹۶: ۱۸۴-۱۶۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

الهام‌بخشی شاعران شیراز (سعدی و حافظ) به اشعار روسی[۱]

مرضیه یحیی‌پور*
جان‌اله کریمی‌مطهر**

چکیده

در این پژوهش ضمن معرفی شاعرانی مانند میخائیل آلکسئی‌یویچ کوزمین، ایگور واسیلی‌یویچ سوریانین، دمیتری باریسوویچ کِدرین و ایلیا لِوُویچ سیل‌وینسکی که در اشعار خود از شاعران شیراز، سعدی و حافظ الهام گرفته‌اند، به بررسی اشعار آنها با مضامین همسان ادبیات فارسی و اندیشه‌های شاعران شیراز پرداخته شده است. هدف پژوهش، بررسی نوع نگاه شاعران روسی به آثار سعدی و حافظ و پاسخ به این پرسش است که شاعران روسی به چه بن‌مایه‌هایی از شعر آنها توجه نشان داده‌اند. برای نمونه بازتاب مضامین اخلاقی چگونه بوده است؟ آیا علاوه بر اخلاقیات به سبک‌های ادبی هم توجه داشته‌اند؟ با توجه به اینکه برخی از شاعران روسی به سبک غزل‌سرایی شاعران ایرانی علاقه و توجه نشان داده‌اند، آیا با اثرپذیری از شاعران فارسی به این سبک شعری روی آوردند و چه کسانی و تحت تأثیر چه شاعرانی از ایران به این سبک رجوع کردند؟ در مقاله به دوره‌ای که در آن بیشترین توجه به شاعران شیراز شده و همچنین به دلایل این گرایش پرداخته خواهد شد. شاعران پرآوازهٔ سده‌های نوزدهم و بیستم ادبیات روسی، توجهی خاص به اندیشه‌های شاعران شیراز داشته‌اند. در بررسی‌های انجام‌شده روشن شد که نوع تأثیرگذاری و گرایش گوناگون بوده است. همچنین در این مقاله به بررسی دلایل علایق و گرایش شاعران روسی یادشده به اشعار شاعران شیراز (حافظ و سعدی) پرداخته می‌شود.

واژه‌های کلیدی: سعدی، حافظ، اثرپذیری، انجمن مریدان حافظ، سبک غزل.

---

۱. مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان «تأثیر مضامین و سبک گفتار شاعران ایرانی بر شاعران روسی» و با شماره ۴۶۰۵۰۰۶/۱/۲۰ است که با استفاده از اعتبارات پژوهشی دانشگاه تهران انجام شده است. بدینوسیله از معاونت محترم پژوهشی دانشگاه تهران تشکر و قدردانی می‌شود.

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات روسی، دانشگاه تهران myahya@ut.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات روسی، دانشگاه تهران jkarimi@ut.ac.ir

مقدمه

ادبیات ایران‌زمین، جام جهان‌نمایی است که فراتر از مرزها رفته و سخنورانش که بازتاب‌دهندهٔ دنیای درون انسان و زیبایی هستی هستند، به اساطیر بی‌نظیر در ادبیات جهان مبدل شده‌اند. آثاری در ادبیات فارسی درخشیده‌اند که مرزهای زمان و مکان را درهم نوردیده‌اند. از میان آثاری که بیشترین جلوه را پیدا کرده‌اند و در گسترش فرهنگ و ادبیات ایران سهم بسزایی داشته‌اند، می‌توان به آثار فردوسی، ناصرخسرو، مولوی، عطار، خیام، سعدی، حافظ و... اشاره کرد. «ادب فارسی عموماً از ویژگی رباینده‌گی روح مخاطب برخوردار است. حرف دل مخاطب و همهٔ انسان‌ها را برای همه ادوار تاریخی می‌زند و به نظر می‌رسد پدیده‌ای فراتاریخی و معنوی است و همهٔ مخاطبان در ادوار گوناگون، آن را آیینه دل می‌دانند و با بهره‌گیری از آن، دغدغه‌های روحی خود را درمان می‌کنند. می‌توان گفت سخنانی که بتواند با مخاطبان، فارغ از زمان و زمانه آنها و از دل و دنیای درون آدمیان حرف بزند، شاهکار ادبی است و از این دست سخنان، چنان‌که از قول بزرگان ادب جهان ملاحظه شد، در آثار شاهکار ادب فارسی به چشم می‌خورد» (قبادی، ۱۳۹۵: ۱۱۳-۱۱۴).

علت این امر را پژوهشگران و صاحب‌نظران، غنا و ظرفیت بسیار بالای ادبیات فارسی می‌دانند: «ادبیات فارسی، ظرفیت‌ها و پیام‌هایی راه‌گشا برای جهان پرتحول امروز دارد» (همان: ۶). اندیشه‌ها و آثار شاعرانی مانند سعدی و حافظ، جهانی است، زیرا پیام‌های سازنده و راه‌گشا برای مردم همه جهان در اشعارشان به چشم می‌خورد.

در بررسی‌های انجام‌شده در اشعار شاعران روس تا اواخر سدهٔ بیستم میلادی مشاهده می‌شود که خنیاگران خوش‌ذوق و پرآوازهٔ سده‌های نوزدهم و بیستم ادبیات روسی مانند آ. پوشکین[1]، آ. فت[2]، س. یسنین[3]، ا. بونین[4]، ن. گومیلیوف[5]، و. بریوسف[6]، ل. یاکوبوویچ[7]، ن. تیخونف[1]، آ. دلویگ[2]، آ. سورکوف[3]، ای. سیل‌وینسکی[4]، ای.

1. А. Пушкин (A. Poushkin)
2. А. Фет (A. Fet)
3. С. Есенин (S. Esenin)
4. И. Бунин (I. Bunin)
5. Н. Гумилёв (N. Gumiljov)
6. В. Брюсов (V. Brjusov)
7. Л. Якубович (L. Jakubovich)

سوریانین[۵]، گ. سانّیکوف[۶]، د. آزنابی‌شین[۷]، پ. آبادوفسکی[۸]، م. میخائیلوف[۹]، ک. لیپسکِرف[۱۰]، س. لیپکین[۱۱]، د. کِدرین[۱۲]، م. کوزمین، آ. چاچیکوف[۱۳]، ف. گلینکا[۱۴]، و. ایوانف[۱۵] و ده‌ها شاعر و مترجم دیگر روسی توجه ویژه‌ای به اندیشه‌های شیخ سعدی و خواجه حافظ شیرازی داشته‌اند.

سعدی معروف به آفریدگار ادبیات سهل ممتنع در ادبیات کهن ایران، در میان ادیبان و اندیشمندان روس به شاعر اخلاق و خِرد معروف است. در روسیه، ترجمه‌های لاتین و آلمانی گلستان سعدی از اواخر سدهٔ ۱۷ شناخته شده بود و در آن زمان اولین ترجمه به زبان روسی انتشار یافت. در سده ۱۸ و شروع ۱۹، ترجمه فرانسه آن هم به بازار آمد. متن کامل گلستان سعدی را فرد ناشناسی از آلمانی حدود سال ۱۷۰۴ ترجمه کرده بود (چاپ نشد) و ای.ای. ایلینسکی آن را از لاتین طی سال‌های ۱۷۳۴-۱۷۳۵ ترجمه کرد (زالاتو، ۲۰۱۵: ۴۹). بنابراین شروع آشنایی با این گنجینه ادب فارسی به اواخر سدهٔ ۱۷ برمی‌گردد.

شکل‌گیری انجمن‌ها و محافل ادبی، کمک شایانی به گسترش ادبیات فارسی در روسیه کرده است. اوایل سدهٔ بیستم، یکی از شاعران مشهور روسیه به نام ویچیسلاف ایوانف[۱۶](۱) (۱۸۶۶-۱۹۴۹) در پیتربورگ، گروهی را با عنوان «انجمن مریدان حافظ[۱۷]» تشکیل داد که نقش بسزایی در شناساندن شعر فارسی داشته است. شخصیت‌های

1. Н. Тихонов (N. Tihonov)
2. А. Дельвиг (A. Del'vig)
3. А. Сурков (A. Surkov)
4. И. Сельвинский (I. Sel'vinskij)
5. И. Северянин (I. Severjanin)
6. Г. Санников (G. Sannikov)
7. Д. Ознобишин (D. Oznobishin)
8. П. Ободовский (P. Obodovskij)
9. М. Михайлов (M. Mihajlov)
10. К. Липскеров (K. Lipskerov)
11. С. Липкин (S. Lipkin)
12. Д. Кедрин (D. Kedrin)
13. А. Чачиков (A. Chachikov)
14. Ф. Глинка (F. Glinka)
15. В. Иванов (V. Ivanov)
16. Вячеслав Иванов (Vjacheslav Ivanov)
17. гафизиты پیروان و مریدان حافظ

مشهوری مانند ل.س. باکست، ن.آ. بردیایف، س.م. گارادتسکی، ل.د. زیناویووا-آنیبال، م.آ. کوزمین، و.ف. نوول، نیکالای گومیلیوف و ک.آ. ساموف در این گروه شرکت داشتند. اولین جلسه این گروه در ماه می سال ۱۹۰۶ در پیتربورگ تشکیل شد. گومیلیوف با این گروه آشنایی داشت و گفته می‌شود که او در جلسات آن، غزل‌های عاشقانه حافظ را می‌ستود. ورخالوماوا دربارهٔ شعر «تأسی از زبان فارسی» می‌نویسد: «گومیلیوف، با موفقیت توانست شکل و روح اشعار کلاسیک ایرانی را منتقل نماید و به طور همزمان اثر اصیل نویسنده نیز هست که میراث ادبی شرق را به سنت‌های ادبی سدهٔ نقره‌ای پیوند می‌دهد» (ورخالوماو، ۲۰۰۹: ۷۱).

البته برخی از نشریه‌ها مانند «سورنیه تسویتی/ گل‌های شمال[1]» از عوامل اصلی ترویج شیفتگی به ایران و شاعران شیراز نیز بودند. سدهٔ نوزدهم (سدهٔ زرّین) و سدهٔ بیستم (سدهٔ سیمین) ادبیات روسی، اوج این علاقه به ایران و شاعران ایران‌زمین در محافل ادبی روسیه است. نویسندگان و شاعران زیادی به آثار سعدی و حافظ روی آوردند.

در مقاله ضمن بررسی و تحلیل برخی از اشعار شاعران سدهٔ بیستم روسیه، به آثار نویسندگانی که در ایران کمتر دربارهٔ آنها کار شده و کمتر مورد بررسی قرار گرفته‌اند، پرداخته می‌شود. سعی می‌گردد به این پرسش پاسخ داده شود که آثار سعدی و حافظ چه جایگاهی در ادبیات روسی، به‌ویژه در سده‌های نوزدهم و بیستم پیدا کرده‌اند و چرا؟ پرسش دیگر این است که شاعران روسی از چه منظری به آثار شیخ سعدی رحمه‌الله علیه و غزلیات خواجه حافظ شیرازی می‌نگرند و علت نفوذ شاعران فارس در فرهنگ و ادبیات روسی چیست؟

هدف ما در این مقاله، تبیین و بازخوانش تعامل و تأثیرگذاری اشعار و اندیشه‌های سعدی و حافظ بر شاعران روسی است.

بحث و بررسی

بیش از سی شاعر روسی، در مدح سعدی و حافظ شعر سرودند. برخی نام مستعار حافظ به خود دادند، مانند نیکالای گومیلیوف (۱۸۸۶-۱۹۲۱) که نامه‌های خود را با نام

1. Северные цветы (Severnye cvety)

حافظ امضا می‌کرد و علاقهٔ او به حافظ به قدری بود که او را پیر راهبر خود تلقی می‌کرد و قهرمان اثر خود در نمایشنامهٔ «فرزند خدا» را حافظ نامید. حافظ در نمایشنامهٔ گومیلیوف، کامل‌ترین انسان و جانشین خدا در زمین است. در شعر «تأسی از زبان فارسی» او به شخصیت حافظ و در شعر «ستون‌ها امتداد می‌یابند» به شخصیت سعدی توجه کرده است (یحیی‌پور و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰۷ و ۱۱۰). برخی از ادیبان روس، آفاناسی فت، شاعر بزرگ قرن نوزدهم روسیه را حافظ نامیدند.

ده‌ها شاعر روس به تأسی از شاعران ایران‌زمین اشعاری سروده‌اند. برای نمونه به سخنان ایوان بونین اشاره می‌کنیم که بیشترین تأثیرپذیری را از سعدی داشت و با صراحت به این موضوع اذعان می‌کند: «شیخ سعدی - نامش جاودان بادا! - ما با بهره از اشعار شیخ سعدی که مانند دانه‌های مروارید در میان اشعار ما آمده، خوش‌قلم شدیم» (بونین، ۱۹۸۷، ج ۳: ۱۶۹-۱۷۵)[۲].

نازاریانتسا در مقدمه ترجمهٔ گلستان سعدی از زبان فارسی می‌نویسد: «هیچ شاعر-معلم اخلاق ایرانی به اندازه سعدی نتوانست دیدگاه‌های مشترک معنوی و اخلاقی میان غرب و شرق را بیان کند. ملت‌ها در دین الهی غریبند، اما در نور الهی با هم بیگانه نیستند. نور الهی حتی یک ملت و کشور را مستثنا نمی‌کند. او نویسنده‌ای است که می‌تواند از هرگونه محدودیت‌های ملی - میهنی عروج کند. او قادر است از ایدهٔ بزرگ انسانی تبعیت کند و تنها با حس مقدس محبت، همهٔ خانوادهٔ بشریت را در آغوش بگیرد» (نازاریانتسا، ۱۸۵۷: ۷).

شاعران روسیه نه تنها به اندیشه‌های فلسفی - اخلاقی سعدی و حافظ گرایش داشته‌اند، بلکه به سبک غزل سعدی و حافظ نیز توجهٔ خاصی داشته‌اند. از میان شاعرانی که به غزلیات فارسی علاقه نشان دادند می‌توان والری بریوسف، میخائیل کوزمین، گریگوری سانیکوف و ایگور سوریانین را نام برد.

یوساف براگینسکی، منتقد ادبی، شرق‌شناس و ایران‌شناس روسی (۱۹۰۵-۱۹۸۹)، کتابی با عنوان دوازده مینیاتور دارد که در آن به اختصار به ویژگی‌های آثار دوازده شاعر و نویسنده ایران‌زمین پرداخته است. دوازده مینیاتور او عبارتند از: رودکی، فردوسی، ابن

سینا، ناصرخسرو، فخرالدین گرگانی، خیام، نظامی، رومی، سعدی، حافظ، کمال‌الدین خجندی و جامی.

همان‌طور که ملاحظه شد، نام شاعران شیراز، سعدی و حافظ، در میان این دوازده تن منور است. براگینسکی دربارهٔ اشعار سعدی می‌گوید: «نظم او در برگیرندهٔ مسائل فلسفی و اخلاقی است. در مرکز توجه سعدی، شخصیت انسان کامل و نیک‌نفس قرار دارد... او همیشه در آثار خود توصیف ایده‌آل، یعنی توصیف انسان زیباسرشت را مدنظر قرار می‌دهد» (براگینسکی[1]، ۱۹۶۶: ۲۰۶).

او سعدی را شاعری می‌داند که حریصانه دنبال «حقیقت» بود. سعدی را مروّج عقاید خیرخواهانه و شجاعانه، عقاید بشردوستانه، احترام به کار، نفرت از مستبدان و خضوع در برابر عقل و علم می‌داند. او همچنین شاعر را مروّج شجاعت و سخن آزادی‌خواهانه می‌داند (همان: ۲۰۷-۲۰۸).

از شاعران روسی که نغمه‌های حافظ را مقدس نامیده، فیودور تیوتچف، شاعر و مترجم سدهٔ نوزده روسیه است. او اثری با عنوان «غرب، شمال و جنوب در ورشکستگی» دارد که ترجمه شعری از دیوان غربی - شرقی گوته، شاعر، فیلسوف، نویسنده، سیاستمدار و دانشمند بزرگ آلمانی است. البته شاعر روس، شعر گوته را با حال و هوای عرفانی خود به روسی برگرداند، ولی ساختار ظاهری شعر گوته را حفظ کرد. او در ابتدای شعر به نابودی غرب اشاره دارد و پیشنهاد می‌کند تا غرب به مشرق‌زمین پناه ببرد و در آنجا وجودش را احیا کند.

براگینسکی دربارهٔ غزل حافظ می‌گوید: «غزلیات حافظ در برگیرندهٔ اندیشه‌های فلسفی است... شاعر بزرگ بر اساس ملیت خود به کمال می‌رسد. پس از اینکه احترام مردم خود را کسب کرد، وارد ادبیات جهان می‌شود و در آن به جاودانگی می‌رسد و ترانه‌سرای بشر می‌شود. همهٔ اینها درباره حافظ صادق است. پس از آشنایی گوته با حافظ بیش از دو سده است که حافظ را دیگر نباید فقط شاعر ایرانی، بلکه باید جهانی به حساب آورد» (همان: ۲۳۴ و ۲۳۷). او معتقد است که موسیقیایی بودن اشعار حافظ سبب شده تا این سبک شعری، توجه افراد گوناگون را جلب کند و به قلب‌ها، به هر

1. Брагинский И.С. 12 миниатюр, М., «Художественная литература», 1966. с. 207.

برزنی، به هر مکتب و میخانه‌ای، به هر خانقاه و کلبهٔ مسکینان راه یابد. علت تأثیرگذاری غزل حافظ به دلیل فرم تکامل‌یافتهٔ آن است و هر کلمهٔ غزلش، تأثیر مستقیم بر جان انسان می‌گذارد. از نظر وی، آثار حافظ اوج غزل‌سرایی است (همان).

با توجه به کثرت شاعران روسی که دربارهٔ سعدی و حافظ سخن گفته‌اند و از آنجایی که بررسی و تحلیل آثار همهٔ آنها در این مجال ممکن نیست، در اینجا فقط به اشعار و نظرهای چند شاعر سدهٔ بیستم روسیه که در کتاب‌ها و پژوهش‌های گذشته به آنها اشاره نشده و یا کمتر به آنها پرداخته شده است، بسنده می‌کنیم.

میخائیل آلکسئی‌یویچ کوزمین[1] (۱۸۷۲-۱۹۳۶)

کوزمین، شاعر غزل‌سرای برجسته، نویسنده، مترجم، آهنگساز، نمایندهٔ سمبولیسم روسی و از اعضای فعال «انجمن مریدان حافظ» بود که خواجهٔ شیراز را مراد و پیر خود می‌دانست.

فرهنگ شرقی برای او فضای همسانی با ایده‌آل‌هایش ایجاد کرد که برای وی بسیار گران‌قدر بود. کوزمین مجموعه غزل‌هایی دارد که «تاجِ گل بهاران[2]» نام دارد که طی ماه‌های مه تا ژوئن ۱۹۰۸ سروده است. این مجموعه از سی غزل تشکیل شده است. غزلیاتی به شرق از جمله ایران تعلق دارد. در این غزلیات از دین و فرهنگ شرقی یاد می‌کند و واژه‌های مختص اشعار فارسی در اشعار وی به‌کرات مشاهده می‌شود. تعدادی از غزل‌های این مجموعه به تأسی از حافظ و با شور و حال غزل شاعر فارس سروده شده و عناصر غزل حافظ در آنها محسوس است. او شعر «شب ایرانی» خود را هم در همین مایه‌ها سرود. اما در سه شعرِ «به دوستان حافظ»، «با انداختن نگاه به سرو تیره، اشک بریز، عاشق!» و «نوشته‌ای مانند حلقهٔ گلِ لطیفی بر روی گیلویی می‌گوید:/ اینجا میکدهٔ خردمند و شاعر، حافظ است»، نگاه ویژهٔ کوزمین به حافظ و انجمن ادبی پیداست.

«انجمن مخفی» دوستان حافظ به سال ۱۹۰۶ بنیان نهاده شد و ابتدا آن را «حافظ»

1. Михаил Алексеевич Кузмин (Mihail Alekseevich Kuzmin)
2. Из цикла "Венок вёсен"/Газэлы ("Venok vjosen")

یا «دوستان حافظ» نامیدند که مرتبط با حافظ، شاعر پارسی‌زبان از خطهٔ فارس بود. غزلیات شمس شیراز از نظر آهنگ، صدا و شخصیت‌ها بسیار نزدیک به شاعران سمبولیسم روس بود. همین امر سبب شد تا آنها به غزلیات حافظ گرایش پیدا کنند.

هر چند این انجمن بیش از یک سال دوام نیاورد، به اذعان کوزمین، تأثیرش بر جامعه فوق‌العاده بود: «حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، تأثیر انجمن بیش از آنچه انتظار می‌رفت بود و در خارج از گروه ما، بسط و گسترش یافته بود» (کوزمین، ۱۹۹۸: ۹۸-۹۹).

کوزمین، شاعر سمبولیست روس، سه شعر دربارهٔ حافظ و حال و هوای عرفانی اشعارش و همچنین شرایط «انجمن مریدان حافظ» سرود که در اینجا مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱- در عنوان شعر «به دوستان حافظ»، نام انجمنی که کوزمین و سایر شاعران در آن فعالیت می‌کردند، آمده است. این اثر دارای موتیو هم‌اندیشی، یکپارچگی و اتحاد میان دوستان است. علاوه بر این منظور فقط در کنار هم بودن از نظر مکانی و فیزیکی نیست، بلکه همدلی در ایده و تفکر نیز می‌باشد. در این انجمن، آثار حافظ یعنی آن کسی که الهام‌بخش اعضای انجمن بود، آنها را با هم متحد می‌سازد. آثار خواجهٔ شیراز در نزد کوزمین دارای دنیای هنری ویژه‌ای است که در آنها به شکل اعجازآمیزی عشق زمینی همراه با کیش شراب، طبیعت و لذات زمینی با عشق الهی همراه با ازخودگذشتگی به دلیل اعتقادات و ایمان درهم آمیخته شده است. واژهٔ دود در این شعر، نماد ترکیب و درهم آمیختن این دو دنیاست که با صفت «شیرین» توصیف شده است و حرکت آن با فعل «برخاستن» بیان شده است. سیمای دود با آسمان‌ها و زندگی زمینی ترکیب شده است و به همین دلیل توصیف پایانی آن هم با وجود همهٔ تضادش غیر منطقی نیست: «غنی و درخشنده به شکوه زندگی است».

«به دوستان حافظ

ما هفت تنیم، پنج تنیم، چهار تنیم، سه تنیم،
تو تنها نیستی، چون حافظ هنوز زنده است.
اگر عشق هنوز هست، پس در یک لبخند دو تنند،

یکی دیگر در آستانهٔ در است، آن دگر دیگر می‌رود.

آرامش ما مزیّن به نرگس‌ها و شب‌بوهاست،
شفافیتِ لبان گلگون شده است، دود شیرین برخاسته
لیک فاقد رنگ است، اما برای عاقلان در این هراسی نیست،
آن دود، غنی و درخشنده به شُکوهِ گذشته است.

نگذار ابلیس با اندوه و تردید برهم زند صفوف ما را،
نوبت هر چیزی فراخواهد رسید،
بگذار هفت تن باشیم، بگذار پنج تن، بگذار چهار تن، بگذار سه تن،
تو تنها نیستی، چون حافظ هنوز زنده است» (ر.ک: کوزمین، ۱۹۰۶).

کوزمین در شعر «به دوستان حافظ»، ایدهٔ وفاداری به ایده‌آل‌هایی را بیان می‌کند که زمانی دوستانش را متحد کرده بود و حالا از تعداد آنان کاسته شده است. او از تقلیل دوستان نه تنها ناامید و غمگین نمی‌شود، بلکه برعکس احساس یک نیروی الهام‌بخش و شدیدی را در خود تجربه می‌کند. او معتقد است تا زمانی که از جمع قدیمی آنان کسی مانند او، ایده‌های گذشته را تأیید می‌کند، به این معناست که آن ایده‌آل، زنده است و به زندگی انجمن حیات می‌بخشد و در مقابل شیطان شک و تردیدی که می‌خواهد انسان را از شادی محروم کند، ایستاده است. کوزمین ضمن اینکه اعتراف به تعدیل اعضای انجمن دارد، به دفاع از سلامت و ایمان آن فلسفهٔ زندگی‌ای که حافظ به آنها ارزانی داشته و آنها را با هم متحد کرده، برخاسته است.

۲- شعر «با انداختن نگاه به سرو تیره، اشک بریز، عاشق!» کوزمین، سرود عشق است. تار و پود اثر را فلسفهٔ شاعرانه و درک هستی به شیوهٔ دیگر را شاعر شیراز پی نهاده است. همه‌چیز گذراست، فقط عشق مانند خداوند ابدی است. اثر با موتیو مرگ آغاز می‌شود. در شعر، سیمای سرو با فرهنگ آداب تدفین مرتبط است و درخت سرو، نماد اندوه و عزاداری است. شعر با آهنگ همین موتیو تمام می‌شود. البته با این تفاوت که در پایان موتیو مرگ نه از طریق نماد، بلکه با اشاره به پدیدهٔ تراژیک زندگی به شکل غیر

مستقیم، یعنی با ذکر «مزار» و «حزن خاموش» بیان شده است. توصیف مقدس‌مآبی در مصرع به مصرع شعر گسترش می‌یابد. ساختار شعر بر اساس ارتباط و فاش کردن یک چیز مشترک عجیب پدیده‌های متضاد هستی (مرگ و زندگی) و ناچیز (مانند کارگر) و مقدس‌مآب بلندمرتبه (مانند حافظ) است که مرتبط با دنیای آدم‌هاست. آیهٔ مقدس و لباس روحانی در شعر به یک میزان با مهم‌ترین چیز در زندگی هر موجود زنده‌ای و هر انسانی با عشق ارتباط دارند:

«هنگام انداختن نگاه به سرو تیره، اشک بریز، عاشق سابق!
چه کارگر روزمزد باشی، چه حافظ، اشک بریز، عاشق سابق!
تنهٔ ستون پاسبانِ سختگیرِ آرامش، در سایه سوسو می‌زند،
دو سرِ عمامه به پایین آویزانند؛ اشک بریز، عاشق سابق!
فوج آرام قمریان بغ‌بغو می‌کند، بدون به آشوب کشیدن[۳][1] آرامش،
آیه مقدس گیلویی[۴] را در برگرفته: اشک بریز، عاشق سابق.
ای مسافر، اینجا قلبی آرمیده است: با عشق می‌زیست:
آنچنان که مسکین با طعام زیست؛ اشک بریز، عاشق سابق!
هر که می‌خواهی باش، هنگام گذر، آهی بکش؛ عشق را محترم بشمار، رهگذر،
و زاهدانه پس از رها کردن نرگس، اشک بریز، عاشق سابق!
آیا کسی از این باریکه‌راه بوته‌زار لذات، بر سر مزار می‌آید
در حزن خاموش کشیشان ملبس به ردای مشکی؟ اشک بریز، عاشق سابق» (بی‌تا).

مهم‌ترین اندیشهٔ این اثر کوزمین، حرکت و عشق است. از نظر او همه‌چیز در دنیا تغییرپذیر است و فقط عشق است که تغییر نمی‌کند. او به موجودیت ابدی عشق تأکید می‌کند. انسان هر کاری انجام دهد و هر اندیشه‌ای را در سر بپروراند، باز به عشق رجوع می‌کند و تکرار آن در شعر (اشک بریز، عاشق سابق!) این اندیشه را ثابت می‌کند و جایگاه بارز عشق را آشکار می‌سازد.

۳- شعر «نوشته‌ای مانند حلقهٔ گلِ لطیفی بر روی گیلویی می‌گوید:/ اینجا میکدهٔ خردمند و شاعر، حافظ است» (۱۹۰۶)، ما را به همان حال و هوای شعر «به دوستان

1. возмущая (vozmushhaja)

حافظ» برمی‌گرداند. کوزمین در فضای شاعرانه، دو دنیا را با یکدیگر متحد می‌کند: دنیای حافظ شاعر و حکیم شیرازی را با دنیای دوستدارانش در روسیه که تصمیم گرفته‌اند بر اساس پندهای وی زندگی کنند. از شواهد پیداست که کوزمین موازین غیر مرسوم شاعرانه را با چهره‌هایی از جمله خودش، که به شکل واقعی در «انجمن مریدان حافظ» حضور داشتند، متحد می‌کند. در شعر، همان فضایی حاکم است که هنگام ملاقات اعضای انجمن حاکم بود. هم‌زمان چیز مشترکی ما را به فضای زندگی حافظ شیرازی نزدیک می‌کند. آزادی، شرایط برخاستن در مقابل قوانین حاکم از یکسو و معنویت، روی‌آوری به مسائل ابدی و درخواست نزدیکی اعضای انجمن از نظر معنوی از سوی دیگر است. شاعر روس، نقش عمده را در متن شعر به تمرکز اصلی خواننده به دو مصرع معطوف می‌دارد. نقطه اصلی تمرکز در شعر، دو مصرع ابتدای شعر است که برای تأکید در انتهای شعر نیز تکرار می‌شود:

«نوشته‌ای مانند حلقهٔ گلِ لطیفی بر روی گیلویی می‌گوید:

اینجا میکدهٔ خردمند و شاعر، حافظ است».

واژهٔ میخانه (میکده)، تداعی‌کنندهٔ مکانی ناپاک، مستی و نیروهای اهریمنی است، اما شاعر روس با آوردن پسوند تحبیبی وُک[1] در واژهٔ کاباچوک[2](۵) به معنای میخانه، از شدت این صفات منفی می‌کاهد و با این کار خواننده را جذب این مکان می‌کند. ویچیسلاف ایوانف، دیگر شاعر سمبولیست و از دلبستگان حافظ، در اشعار خود از واژهٔ تاورنا[3] (که آن هم به معنی میخانه است) استفاده کرده است.

اما آن چیزی که این واژه‌ها را در اشعار این دو شاعر مکتب سمبولیسم و مرید حافظ به هم نزدیک می‌کند، در این است که از یکسو دنیایی را که با دنیای رسمی و روشن در تضاد است، توصیف می‌کنند و از سوی دیگر بیانگر ارتباط با فضایی هستند که برای هر فردی به شکل یکسان مهیاست. روح و جان در این اشعار نغمه می‌خواند، انسان حکمت کسب می‌کند و در پی بیهودگی نیست. او باید دنیای فریبنده زمینی را به نسیان بسپارد و معنای درست عظمت و زیبایی زندگی را دریابد که در تفکری آرام و مداوم نهفته است:

1. кабачок (kabachok)
2. кабак (kabak)
3. Таверна (taverna)

«نوشته‌ای مانند حلقهٔ گلِ لطیفی بر روی گیلویی می‌گوید:
«اینجا میکدهٔ خردمند و شاعر، حافظ است».
ما ایستاده بودیم،
در سکوت انتظار می‌کشیدیم
مقابل در حلقه‌ای مخملی.
آخر ما می‌دانستیم:
درها فرامی‌خواندند
به سوی بطالت حکیم اسرارآمیز.
با این بطالت
ما با شادی
هیاهوی جمعیت از خود سلب می‌کردیم.
با چمن تازه روییده
جشن خانهٔ نو
هر بار شفق را دیدار می‌کردیم.
وضوح خنده
اینجا مانعی است،
اینجا فقط لبخند برازنده است.
برای ما خوشی است
چاشنی دَم
و حرکات زیبارویان منظمند.
در پودر لطیف
و طره مجعد طلایی
با عشق تماشا می‌کنیم،
در حلقهٔ حکما،
حکیمان عاشق
جام‌های شراب می‌فشان نیستند.

ما همانند زنبوران عسل،
در حفره‌ها وارد می‌شویم،
و شهد شیرین گل سرخ جمع می‌کنیم،
کوه‌ها برهنه‌اند،
کندوهای عسل خالی‌اند،
ما آنجا عسل خود را قرار می‌دهیم.
درها فرامی‌خواندند
(آخر ما می‌دانستیم)
به سوی بطالت حکیم اسرارآمیز.
ما ایستاده بودیم،
در سکوت انتظار می‌کشیدیم
مقابل در حلقه‌ای مخملی.
نوشته‌ای مانند حلقهٔ گلِ لطیفی بر روی گیلویی می‌گوید:
«اینجا میکدهٔ خردمند و شاعر، حافظ است» (ر.ک: کوزمین، ۱۹۰۶).

از نظر شاعر روس لازمهٔ لذت سُرورآفرین و غوطه‌ور بودن در دنیای جان، زندگی در یک‌دلی و در جوار نزدیکان است.

ایگور واسیلی‌یویچ سوریانین (۱۸۸۷- ۱۹۴۱)

سوریانین، شاعر و مترجم روسی است که در سال ۱۹۱۱ با کانستانتین آلیمپوف و ایوان ایگناتیف، انجمن «اگو» را بنیان نهاد و با این انجمن، سوریانین پایه‌گذار مکتب ادبی «اگوفوتوریسم» شد.

ایگور سوریانین، شاعر معاصر روس، به سعدی و سبک غزلیات شیخ شیراز علاقه نشان داد و در شعر «آیا تو آرایه‌های ادبی غزلیات فارسی را دوست می‌داری - ظرافت سبک سعدی را؟»، به ساختار غزلیات شیخ شیراز پرداخته است و او را ابداع‌کنندهٔ سبک خاصی از غزل دانسته است. او در شعر خود به آهنگ و ظرافت سبک غزل سعدی اشاره دارد. عبارات چهار مصرع از ده مصرع شعر، پرسشی هستند و شاعر از زبان قهرمان

اصلی اثر، از مخاطب خود که او نیز شاعر است، پرسش‌هایی دربارهٔ غزل سعدی دارد. ابتدا سؤال می‌کند که آیا او غزل سعدی را دوست دارد و پس از توصیف غزل سعدی، از او و دیگر شاعران می‌خواهد که غزلی مانند غزل فارسی بسرایند. در اندیشهٔ اصلی اثر، شاعر غزل سعدی را ستایش می‌کند. او در پرسش‌های خود به مصرع‌های فرد بدون قافیه، به وزن یکنواخت غزل، اما در عین حال به قافیهٔ محتوایی غزل و موسیقیایی بودنش اشاره می‌کند.

شاعر در حیرت است که چرا شاعران روسی، غزل کم سرودند. او از میان شاعران غزلسرای روسی به کوزمین که با شجاعت و شکوه در این قالب شعر گفته است، اشاره می‌کند. او از شاعران روس دعوت می‌کند تا آنها هم به سبک غزل فارسی همان‌طور که در وطن سعدی سروده می‌شود، غزل بگویند.

«آیا تو آرایه‌های ادبی غزلیات فارسی را دوست می‌داری - ظرافت سبک سعدی را؟
تو می‌خواستی به او آهنگین پاسخ دهی - به ظرافت سبک سعدی.
آیا تو می‌دانی در غزل فارسی درون قافیه‌ها چه آهنگی وجود دارد؟
تو در ظرافت سبک سعدی در مصرع‌های فرد، آهنگ بِل را دریافتی.
تو را نترساند وزن یک‌آهنگ در سبک غزل؟
توانستی موسیقی شعر را در ظرافت سبک سعدی آشکار سازی و دریابی.
آیا از این‌روست که شاعران در روسیه غزل اندک سرودند؟
آخر با ظرافت سبک سعدی، فقط کوزمین با وجد از خود رشادت نشان داد.
غزل‌ها را به صدا درآرید - چشمان غزالان را! و آواز بخوانید، چنان‌که خواندند
در سرزمین شما، جایی که سعدی دستور داد با ظرافت سبکش، غزل بسرایید!»
(ر.ک: سوریانین، ۱۹۱۸-۱۹۱۹)

ایدهٔ اصلی شاعر در این اثر که به شکل گفت‌وگو دربارهٔ غزل فارسی با دیگر شاعران هم‌عصر خود که علاقه‌مند به غزل فارسی کهن هستند، بیان شده است.

البته باید اشاره کرد که فرم غزل در اروپا ابتدا در آلمان گسترش یافت و اگوست فون پلاتن، شاعر آلمانی طی سال‌های ۱۸۲۱ تا ۱۸۲۳، چهار مجموعه غزل منتشر کرد. از میان شاعران روسی، میخائیل کوزمین و ویچیسلاف ایوانف توانستند در بین معاصران خود بهترین غزلیات را بسرایند (باگامولف، ۱۹۸۸: ۹۵-۱۱۱).

دمیتری باریسوویچ کِدرین (۱۹۰۷- ۱۹۴۵)

شاعر و مترجم روس که تربیت وی با خواندن قصه‌ها و اشعار پوشکین، لرمانتف، نکراسف و شوچنکو همراه بود. او بسیار زود کشش خود را به سوی شعر دریافت و از نه سالگی سرودن را آغاز کرد. او شاعر منظومه‌های تاریخی محسوب می‌شود و چاپ منظومهٔ تاریخی شاهدان (۱۹۳۹)، سبب شهرت وی شد. کِدرین در این هنگام به جمع اتحادیهٔ نویسندگان پیوست. زمانی که جنگ جهانی دوم شروع شد، او به اجبار مسکو را ترک کرد و تا سال ۱۹۴۵ با خانواده در چیرکوزوف زندگی کرد. در سال ۱۹۴۵ او به مسکو برگشت. وی در زمان حیات، ترجمه‌های زیادی از زبان‌های اوکراینی، بلاروسی، لیتوانیایی، گرجی و... انجام داده است.

دمیتری کِدرین، اشعاری هم به ایران و شاعران ایران‌زمین اختصاص داده است که مهم‌ترین آنها «جهاز» و «قهوه‌خانه» است. او در شعر «جهاز» از فردوسی طوسی و در قهوه‌خانه از سعدی شیراز سخن گفته است. در قصیدهٔ «جهاز»، شرح زندگی و سرنوشت فردوسی و ماجرای سرایش شاهنامهٔ او، بسیار اندوهناک به تصویر کشیده شده است. این مرثیه از ۵۴ بند چهار مصرعی ساخته شده است که در مجموع ۲۱۶ مصرع دارد. قهرمان‌های اصلی اثر، فردوسی و دخترش هستند که ماجرای شکل‌گیری و سرودن شاهنامه در قالب گفت‌وگو میان آن دو جریان دارد. کِدرین در این شعر نیز مانند بسیاری از اشعارش از حادثهٔ تاریخی بهره گرفته است.

در شعر قهوه‌خانه که به سعدی اختصاص دارد، علاوه بر اینکه عبارت «مشک آن است که ببوید، نه آنکه عطار بگوید»، از باب هشتم - «در آداب صحبت» - گلستان سعدی را تضمین شعر خود قرار داده است. در متن شعرش، خِرد «سعدی درخشنده» را هم می‌ستاید و در مجموع اسم سعدی چهار بار در شعر آمده است. شاعر روس در تخیل خود به مجادلهٔ محمد (که به نظر می‌رسد خواجه حافظ شیراز است) و عمر (که همان عمر خیام است)، پرداخته و سعدی را سیاست‌مدارتر و خردمندتر از آن دو دانسته است.

«قهوه‌خانه

صاحب مُشک در جیب

در میدان در این باب فریاد نمی‌زند

بوی مُشک خود از وجود خویش سخن می‌گوید.
سعدی

رسم شاعران چنین است -
دور هم جمع می‌شوند، توهین می‌کنند یکدیگر را.
محمد، با انگشتِ اتهام به عُمَر اشاره می‌کند،
بیچاره را به باد ناسزای بی‌شمار می‌گیرد.
او با عصبانیت، پیراهن او را درید
و از خشم مانند مستی در صورتش ویق‌ویق کرد:
«دزد پست، تو پانزدهمین مصرع را
از «دیوان» من سرقت کردی!
از عاقلان چه کسی از آثار رذیلانهٔ تو
پیروی خواهد کرد؟»
سالخوردگان با تکان محاسن تأیید می‌کردند،
جوانان می‌گفتند: «براوو!»
لیک عُمَر از درگاه به روی او تف انداخت
و جزجزکنان گفت: «بی‌خرد منفور!
حرام باد بر تو عشق پیامبر
یا سپاس پادشاه!
تو بی‌ثمری! تو سال‌های مدید چیزی نسرودی!
تو حق شاعر بودن را نداری!»
سالخوردگان با تکان محاسن تأیید می‌کردند،
جوانان می‌گفتند: «براوو!»
فقط یک کسی با سکوت قهوه‌اش را می‌خورد،
سپس گفت: «محض رضای پروردگار!
از چه روی این‌همه دشنام نثار کردن؟»

این شخص، سعدی درخشنده بود.
زمان سپری شد. هر دو را
برف سرد فراموشی در برگرفت.
سخن سعدی چونان شیپور طلایی شد،
همهٔ قهوه‌خانه به سعدی گوش می‌داد.
مانند علف‌های معطر،
کلامش دقیقاً بوی عسل و میوهٔ رسیده می‌داد،
جوانان دیگر نمی‌گفتند: «براووا!»
سالخوردگان با محاسن تأیید نمی‌کردند.
او با نغمهٔ مرغان آنها را مفتون کرد،
با ترانهٔ کاکلی در چمن‌زارهای به شبنم نشسته...
رسم شاعران چنین است -
با دور هم نشستن، تحقیر می‌کنند یکدیگر را» (ر.ک: کدرین، ۱۹۳۶)

همان‌طور که دیدیم، قهوه‌خانه در شعر کدرین مکانی برای بحث‌وجدل دربارهٔ شعر و شاعری است که در آن پیران و جوانان گرد هم آمده‌اند و به بحث ادبی میان شاعران گوش می‌دهند.

ایلیا لِوُویچ سیل‌وینسکی (۱۸۹۹-۱۹۶۸)

ایلیا سیل‌وینسکی، شاعر، نویسنده، نمایشنامه‌نویس، مترجم و نمایندهٔ جریان ادبی ساخت‌گرایی روسیه است. وی به زبان فارسی تسلط کامل داشت و اشعاری از مولانا، سعدی و حافظ را به روسی برگرداند که دارای عنوان‌هایی از رومی، از سعدی و از حافظ هستند، ولی به نظر می‌رسد که همهٔ آنها به اقتباس یا به نقل از شاعران ایران‌زمین سروده شده‌اند.

بنا به نظر پژوهشگران آثار سیل‌وینسکی، شعر «ارزش چشمه را از آن پرس که زهر زرد بیابان چشید»، ترجمهٔ غزل ۵۲۱ از غزلیات «دیوان اشعار» سعدی است با مطلع «سَلِ المَصانِعَ رَکباً تَهیمُ فی الفَلَواتِ / تو قدرِ آب چه دانی که در کنارِ فراتی».

سیل‌وینسکی با «نقل ماهرانهٔ» برخی واژه‌ها، مصرع‌ها و بر اساس مضمون شعر سعدی و با به کار بردن واژه‌های فارسی در شعر خود و در کنار آن با آوردن ترجمهٔ روسی‌اش، شعر جدیدی سروده است که جای تأمل و تعمق دارد. در ترجمه تلاش شد تا از متن شعر سعدی، واژه‌ها یا ابیاتی عیناً آورده شود. وی واژه‌های فارسی را در متن روسی شعر، به فارسی و با رسم‌الخط روسی نوشته است که با ایتالیک مشخص شده‌اند و در ترجمه نیز همین شیوه حفظ شده است. در ترجمهٔ فارسی تلاش شد تا آنجا که مقدور بود از واژه‌های ابیات سعدی استفاده شود.

واژهٔ یار در متن روسی با وجود شکل ظاهری مذکرش (بر اساس دستور زبان روسی)، اسم مؤنث است و از ضمیر مؤنث در شعر برای او استفاده شده است. یار (مؤنث) مخاطب قهرمان (مذکر) شعر، یعنی شاعر است:

«ارزش چشمه را از آن پرس که زهر زرد بیابان چشید،
تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی؟
آه یار من، صاحب‌جمال من! مه‌روی من، آه یار من!
آنگاه که در جوارمی، من بسان شبنمم، آنگاه که دوری ز من، زهر مطلقم...
امید من، امید من، امیدها و آرزوهای من!
ما در هجران یکدیگریم، لیک قلب‌هایمان در جوار یکدیگرند.
من ندیدم، من ندیدم، من نشنیدم، من نشنیدم،
تا نگاهی پرشور جایی بر چشمان تو سایه افکند.
شبان تیرهٔ امیدم به‌ناگاه به روی تو درخشد
به صبح روی تو باشد، گویی منور به افول ستارگان است...
کمند من، هراسانت می‌کنم. کلید من، صدایت می‌کنم.
تو کمندمی، کلید آن، تو طلوعمی، تو غروبمی.

آه، مه‌روی من، آه یار صاحب‌جمال من،
بارها می‌سوزانی و به‌ناگه دگربار به باغ رضوان می‌کوچانی.
من مست بوی گل‌های سرخم - قربان زلف تو باشم!

محبوب من، عشق و زندگی‌ام را یکسان کرده‌ام.
پیش آمد که دنیا را ستودم، امید من، امید من!
اسلوب خوش‌آهنگ، و اینک به سالی گذشت، هوهو قصیده‌هایم ز دستم برفت.
ز چشم دوست فتادم، - ز چشم دوست فتادم، -
فتادم به کامهٔ دل دشمن، سست گشتم.
افسوس! غزل‌های سعدی در تو نگیرد اثر...
لیک اگر آنها را برای پرندگان خوانم - آشیانه‌ها از سوز، فغان سر می‌دهند!» (بی‌تا)

البته در این دوره، شاعران روس به صوفیگری هم گرایش پیدا کردند و اشعار صوفیانه شاعران فارس، بی‌تأثیر در یافتن جایگاه آنها در ادبیات روسی نبود. مضمون شعر زیر از حافظ در غزلیات شاعران روسی که به صوفیگری علاقه نشان می‌دادند، آشکار است:

«نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد
ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد
صوفی ما که ز ورد سحری مست شدی
شامگاهش نگران باش که سرخوش باشد
خوش بود گر محک تجربه آید به میان
تا سیه‌روی شود هر که در او غش باشد
خط ساقی گر از اینگونه زند نقش بر آب
ای بسا رخ که به خونابه منقش باشد
ناز پرورد تنعم نبرد راه به دوست
عاشقی شیوه رندان بلاکش باشد
غم دنیای دنی چند خوری باده بخور
حیف باشد دل دانا که مشوش باشد
دلق و سجاده حافظ ببرد باده‌فروش
گر شرابش ز کف ساقی مه‌وش باشد» (حافظ، ۱۳۸۹: ۱۴۷) [۱]

۱. حافظ شمس‌الدین (۱۳۸۹) دیوان، تهران، پارمیس.

نتیجه‌گیری

در این مقاله تأثیرگذاری سعدی و حافظ بر شاعران روس بررسی و به برخی از آثار آنها اشاره شده است. میخائیل آلکسئی‌یویچ کوزمین (۱۸۷۲- ۱۹۳۶) غزل‌سرای سمبولیست روس و عضو انجمن مریدان حافظ، در سه غزل جداگانه به حافظ پرداخته است. ایگور واسیلی‌یویچ سوریانین (۱۸۸۷- ۱۹۴۱) یکی دیگر از شاعران همان دوره (نیمه دوم قرن نوزدهم تا پایان نیمه اول قرن بیستم) که با زبان فارسی آشنا بود، خود را مرید و دوستدار سعدی می‌دانست. دمیتری باریسوویچ کِدرین (۱۹۰۷- ۱۹۴۵) شاعر روسی، نه تنها ارادت زایدالوصفی به سعدی داشته بلکه مرثیه‌ای مطول نیز در مورد فردوسی سروده است. در نهایت، آخرین شاعری که در اینجا بررسی شده ایلیا لِوُویچ سیل‌وینسکی (۱۸۹۹-۱۹۶۸) است که علاوه بر شعر در نمایشنامه‌نویسی نیز دستی داشت و برخی اشعار سعدی را نیز به زبان روسی و در قالب شعر ترجمه کرده است. نگاهی به احوال و زمانهٔ این شعرا، اثرگذاری شاعران فارسی‌زبان، به‌خصوص دو استاد مسلم سخن، سعدی و حافظ را به خوبی نشان می‌دهد.

با بررسی اشعار شاعران روسی به این نتیجه می‌رسیم که مضامین اشعار و سبک غزل شاعران شیراز از عوامل مهم جایگاه رفیع آنان در ادبیات روسیه است. نغز و اختصارگویی، کلام عارفانه، صوفیانه و فیلسوفانهٔ حافظ و مضامین تعلیمی - اخلاقی و فلسفی سعدی و همچنین خِرد، رندی و جوانمردی و سبک غزل دو شاعر فارس، علت نفوذ آنها به ادبیات روسی است. شاعران روس نیز مانند دیگر اندیشمندان اروپایی توانستند با این روی‌آوری، خلأ معنوی‌ای که در آثار خود احساس می‌کردند، مرتفع سازند و همچنین به سبک غزل در شعر روسی غنا بخشند. اندیشه‌های اخلاقی و عرفانی شاعران فارس سبب روی‌آوری شاعران روس به موتیوهای اشعار آنها شد و شاعران سمبولیست روسی به دلیل نزدیک بودن اندیشه‌هایشان با اشعار حافظ، او را پیر و راهبر خویش قرار دادند.

پی‌نوشت

۱. ویچیسلاف ایوانف، شاعر غزل‌سرا، تئوریسین برجستهٔ سمبولیسم روسی سدهٔ بیستم میلادی و بنیان‌گذار «انجمن مریدان حافظ»، توجهٔ ویژه‌ای به خواجه حافظ شیرازی

داشت. او از سال ۱۹۰۵ در آپارتمانی در پیتربورگ زندگی می‌کرد که محفل شاعران پیرو حافظ بود. خانه‌ای که این آپارتمان در آن واقع بود، گنبد بسیار زیبایی داشت و در آن مکان، بهترین شاعران مکتب‌های گوناگون و همچنین مریدان حافظ جمع می‌شدند. این مکان در اشعار ایوانف و در جمع ادیبان به «گنبد» مشهور است. این گنبد عرفانی که به افتخار شمس شیراز در سن‌پیتربورگ تأسیس شد، منبع الهام اشعاری دربارهٔ حافظ و اشعارش شد.

۲. دربارهٔ تأثیرپذیری ایوان بونین از سعدی ر.ک: یحیی‌پور مرضیه (۱۳۹۷) ایوان بونین و مشرق‌زمین، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ سوم.

۳. این واژه به معنی به آشوب کشیدن است که از کتاب انجیل، باب اعمال رسولان گرفته شده است. اشاره به آشوبی دارد که یهودیان با موعظهٔ پولس در بیریه به راه انداختند (انجیل، اعمال رسولان، فصل ۱۷، آیهٔ ۱۳).

۴. «карниз» (karniz) گیلویه/ گیلویی: قسمت فاصلهٔ سقف عمارت و دیوار یا ستون.

۵. معادل درست واژه «کاباچوک» روسی به فارسی «میکدهٔ کوچک» است.

منابع

حافظ، شمس‌الدین (۱۳۸۹) دیوان، تهران، پارمیس.

قبادی، حسینعلی و همکاران (۱۳۹۵) جان جهان، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

یحیی‌پور مرضیه و دیگران (۱۳۹۱) نیکالای گومیلیوف و مشرق‌زمین، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و انجمن ایرانی زبان و ادبیات روسی.

یحیی‌پور مرضیه (۱۳۹۷) ایوان بونین و مشرق‌زمین. تهران، چاپ سوم، دانشگاه تهران.

Богомолов Н.А. Эпизод из петербургской культурной жизни 1906-1907 гг. // А. Блок и революция 1905 года. Блоковский сборник VIII. Тарту, 1988. С. 95-111..

Брагинский И.С. 12 миниатюр, М., «Художественная литература», 1966. с. 207.

Бунин И.А. Собрание сочинений в 6 томах, Москва, «Художественная литература», 1987-1988.

Верхоломова Е.В., Проблемы циклизация в поэзии акмеистов (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам), М., 2009.

Золото А.С. К вопросу о времени появления русского перевода «Гюлистана» Саади, 2015. СПбГУ. Древняя Русь. Вопросы Медиевистики, 3(61). С. 49-50.

Кузмин М. Дневник 1934 года / Подг. Г. Морева. М.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998.

Михайлов М.Л. Саади, «Подснежник", 1858, No 2, с. 3-4

Назарианца О. Розовый кустарник шейха Муслехеддин Саади ширазского, славный под названием Гулистан / Пер. с перс. М.: Тип. Лазаревского ин-та восточных языков, 1857.