بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی- پژوهشی

شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
دستیار علمی: دکتر زینب صابرپور، دکتر مهدی سعیدی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
کارشناس و صفحه‌آرا: مریم بایه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی

هیئت تحریریه

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: literature.ac.ir@gmail.com *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

✍ **تحلیل بسترهای بلاغت در آثار سعدی و تعمیم‌پذیری آن در زبان و ادبیات فارسی**.....۱

فرهاد محمدی

✍ **عوامل مؤثر در شکل‌گیری نظریهٔ فلسفی انواع ادبی در مکتب رمانتیسم** ۲۵

احمد رضایی جمکرانی/ سید حمید فرقانی دهنوی

✍ **الگوی تاریخ معرفت و معاد معنا در اندیشه «شهاب‌الدین یحیی سهروردی»** ۴۹

زهرا ماحوزی/ حسینعلی قبادی/ احمد پاکتچی/ مریم حسینی

✍ **تحلیل انتقادی انگارهٔ زن در «سندبادنامه»** ۷۳

شیوا کمالی اصل/ حبیب‌الله عباسی/ عفت نقابی/ عصمت خوئینی

✍ **تحلیل و بررسی «قتل ادیب صابر» با تکیه بر گزارش‌های تاریخی و مستندات سروده‌های او** ۹۷

علی محمدی/ مریم حسینی/ انتصار پرستگاری

✍ **حریم انسان در تفاسیر عرفانی بر مبنای فصّ یونسیّه ابن‌عربی و شرح آن از سوی امام خمینی(ره)**.....۱۲۳

محمدرضا موحدی

داوران این شماره

دکتر داود اسپرهم/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر سید مهدی زرقانی/ استاد دانشگاه فردوسی

دکتر حسینعلی قبادی/ استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر عیسی امن‌خانی/ دانشیار دانشگاه گلستان

دکتر سعید بزرگ بیگدلی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

دکتر محمود بشیری/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر همایون جمشیدیان/ دانشیار دانشگاه گلستان

دکتر اکرم جودی نعمتی/ دانشیار دانشگاه امام صادق

دکتر غلامرضا حسین‌پور/ استادیار پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی

دکتر ابراهیم دانش/ استادیار دانشگاه محقق اردبیلی

دکتر زینب صابرپور/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر یحیی عطایی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر حسین یزدانی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر مژگان محمدی/ مربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷: ۲۴-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

تحلیل بسترهای بلاغت در آثار سعدی و تعمیم‌پذیری آن در زبان و ادبیات فارسی

فرهاد محمدی *

چکیده

برای درکِ بلاغت زبان فارسی و کشف و شناساییِ قواعد و اصول آن، لازم است که از مطالعه و تحلیل ساخت‌های نحویِ آن شروع کرد. از این طریق مشخّص می‌شود که ساخت‌های نحوی در حالتِ عادی و خنثی چه نظم و ترتیبی دارند و در موقعیت‌هایی که القای غرضِ بلاغی و معنای خاصی مدّنظر است، چه تغییراتی پیدا می‌کنند؛ زیرا ساخت نحوی که همان چگونگیِ نظم و ترتیب اجزاست، بر اساسِ معنا و اغراضِ بلاغی شکل می‌گیرد. هر نوع «تغییر در جایگاه دستوری و معمولی اجزا»، «دگرگونی در صورتِ جمله‌ها» و هرگونه «حذف یا اضافه‌ای» که در کلام صورت می‌گیرد، ناشی از اغراض بلاغی است. این مقاله با تکیه بر سخن سعدی به عنوانِ نمونهٔ بارز بلاغتِ زبان فارسی، به بررسی مهم‌ترین بسترهای بلاغت در نحوِ زبان فارسی می‌پردازد که انتقالِ معنا و القای اغراضِ بلاغی از طریق آنها صورت می‌گیرد. هدف از این پژوهش، شناسایی بسترهای کلان و کلّیِ نحو زبان فارسی در القای اغراض بلاغی است که هر کدام از آنها می‌تواند مصداق‌های زیادی را شامل شود. همچنین سعی بر این است تا نشان داده شود که معمولاً با هر کدام از این ظرفیت‌ها، چه معانی و اغراض و مقاصدی بیان می‌شود. نتیجهٔ کار نشان می‌دهد که «جابه‌جایی اجزای کلام»، «تغییر در ساخت و صورت جمله‌ها» و «افزایش و کاهش نحوی»، ظرفیت‌هایی هستند که برای بیان اغراض بلاغی در نحو زبان فارسی کاربرد دارند.

واژه‌های کلیدی: بلاغت، زبان فارسی، ساختِ نحوی، اغراض بلاغی، آثار سعدی.

---

* دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان mohammadifarhad65@gmail.com

مقدمه

تقریباً تمام کسانی که در این چند دهه اخیر در حوزهٔ بلاغت تلاش کرده و در این زمینه مطالعاتی داشته‌اند، جملگی به این قضیه اذعان دارند که بلاغتِ زبان فارسی، به‌ویژه شاخهٔ علم معانی، هنوز تدوین نشده و چهارچوب و قواعد و اصول آن که ذاتاً برآمده از نحو زبان فارسی باشد، شناسایی نشده است. کارهایی نیز که تاکنون در این زمینه انجام شده، عمدتاً متأثّر از بلاغتِ زبان عرب و الگوبرداری شده از قواعد و اصول آن است(۱).

اگر بپذیریم که مباحث دو حوزهٔ «بیان» و «بدیع» در ادبیات تمام زبان‌ها تقریباً مفهوم و قواعدِ ثابت و مشخصی دارند و تفاوت‌های احتمالی چندان بنیادی نیست، در حوزهٔ «معانی» باید گفت که هر زبانی، اصول و قواعد خاصّ خود را می‌طلبد؛ زیرا این علم با نحوِ زبان سروکار دارد و چون ماهیّتِ نحوِ هر زبانی متفاوت از زبان‌های دیگر است، نمی‌توان مطالبِ مربوط به علم معانیِ یک زبان را در زبانِ دیگر اعمال کرد. بنابراین آنچه مستقیم با بلاغتِ زبانِ فارسی مربوط می‌شود، ظرفیت‌های نحویِ آن در بیان معانی و اغراضِ درونی است و «نمی‌توان تمام اصولی را که در علمِ معانی در زبانِ عرب مورد بحث است، در مورد زبان فارسی هم منطبق دانست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۳۲).

هدفِ ما در این پژوهش، پاسخ به این پرسش است که «از چه جنبه‌هایی می‌توان به بررسیِ بلاغتِ زبان فارسی پرداخت؟» برای پاسخ به این پرسش، نخستین کار این است که باید امکانات و بسترهای تغییرپذیر در نحوِ زبان فارسی را شناخت، تا بتوان دانست که نحوِ زبان فارسی در القای اغراضِ بلاغی، چه ظرفیت‌هایی دارد. لازم است که به تمام امکاناتِ یک ساختِ نحوی در «حذفِ اجزا»، «جابه‌جاییِ اجزا» و «تغییرِ صورت» پی برد تا بتوان دانست که در هر شکل و صورتی از یک ساختِ نحویِ معیّن، چه اغراضی مدّنظر بوده است. اساسِ کارِ ما نیز در این پژوهش معطوف به ارتباطِ ساخت‌های نحوی و ترکیباتِ زبانی با بیانِ معانی و اغراضِ بلاغی بوده است، تا مقدّمه و طرحی شود برای شناسایی و معرفیِ قواعد و اصول و جنبه‌های بلاغیِ زبان فارسی. چنین رویکردی به بلاغتِ زبان فارسی که در آن ارتباطِ اغراضِ بلاغی با نحو زبان فارسی بررسی شود، سابقه چندانی در گذشته ندارد و چنین کارهایی در حوزه بلاغت زبان فارسی،

تجربه‌های آغازینی هستند که به تحقیقات و نقد و نظرهای بیشتری نیاز دارند.

یکی از راه‌کارهای اساسی و کاربردی برای درکِ ظرفیت‌های نحویِ زبان فارسی در بیان معنا و اغراضِ بلاغی، فرایندِ تبدیلِ ساخت‌های نحوی به یکدیگر است. اگر بتوان یک مفهوم را با ساخت‌های نحویِ گوناگون بیان کرد و هر ساخت را به ساخت‌های دیگر تبدیل کرد، می‌توان به دلایلِ شکل‌گیری و اغراضِ نهفته در کاربردِ آنها پی برد؛ زیرا «علم معانی نحو» که جرجانی آن را مطرح کرد، «آگاهی شاعر و ادیب است از کاربُردهای نحویِ زبان و اینکه هر ساختاری، در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۱).

با توجّه به اینکه جابه‌جاییِ اجزا باعث شکل‌گیریِ صورت‌های گوناگونی از یک جمله می‌شود و این صورت‌ها در بیشتر مواقع در القای اغراضِ بلاغی نسبت به یکدیگر تفاوت‌هایی دارند، در وهلهٔ اول می‌توان فرایندِ جابه‌جایی اجزا را اصلی‌ترین ظرفیت در بلاغتِ زبان فارسی دانست. گاهی نیز تفاوتِ دو جمله که یک مفهوم را بیان می‌کنند، از جابه‌جایی اجزا و تفاوتِ آرایشِ واژگانی نشأت نگرفته است، بلکه ناشی از تغییراتی است که در نوع و صورت اجزا رخ داده است؛ مانندِ مثبت و منفی شدنِ جمله‌ها، تغییر در وجه و زمان فعل‌ها و تغییر در نوع جمله. بنابراین تغییر و دستکاری در نوع و صورت اجزا نیز یکی دیگر از ظرفیت‌های نحوِ زبان فارسی در بلاغت محسوب می‌شود. با تأمّل در چگونگیِ شکل‌گیری ترکیبات و نیز ساخت نحویِ برخی از جمله‌ها می‌توان دریافت که افزایش و کاهش نحوی، ظرفیتِ دیگری است که عاملِ اصلی در استفاده از آن، انگیزه‌های بلاغی و کاربردی بوده است.

هدف از این پژوهش نیز تشریح و تبیین چنین فرایندهایی در زبان فارسی است که در ادامه بدان‌ها می‌پردازیم. برای انجام این کار، آثار سعدی را به عنوان نمونهٔ بارزی از بلاغت زبان فارسی، محدودهٔ پژوهش قرار داده‌ایم تا با تکیه بر آن، عملاً بتوان ظرفیت‌های بلاغیِ زبان فارسی را نشان داد.

چارچوب نظری پژوهش

مبنای نظری این موضوع بر نظریهٔ «نظم» یا همان «علم معانی نحو» عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۱ یا ۴۷۴) قرار دارد که در آن، معانی گوناگون کلام را در وهلهٔ اول

برآمده از ساختارهای مختلف نحوی می‌داند. بدین معنا که الگوهای مختلفی که از چینش واژگان به دست می‌آید، باعث تولید معانی گوناگون می‌شود و گوینده برای بیان معنای مورد نظر، در نظم اجزای کلام تغییر ایجاد می‌کند. جرجانی گفته است که ترتیب اجزای جمله بر اساس اغراضی است که بافت و موقعیت (= مقام یا حال و محل) اقتضا می‌کند و باید هر صورت و ساختی را در محلِ خاصِّ خود به کار برد (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۳۰-۱۳۱).

این نظریه، ارتباط نحو و بیان معانی را دوسویه می‌داند. از یکسو، معنا بر اساس ظرفیت‌های نحوی و الگوهای ترکیب سازه‌های کلام بیان می‌شود و از سوی دیگر نیز چگونگیِ ساختار نحوی و فرایند چینش واژگان متأثّر از معناست. نظریهٔ جرجانی در بلاغت قدیم با برخی از نظریه‌های نوین ادبی در عصر حاضر، به‌ویژه فرمالیسم، شباهت‌های ملموسی دارد. در نظریهٔ فرمالیسم نیز که فرم و صورت بر معنا تقدّم دارد، همکاری هنرسازه‌ها هستند که پدیدهٔ هنری را به وجود می‌آورند و بر ساحت جمال‌شناسیک متن می‌افزایند. به سخن دیگر تمام زیبایی اثر هنری منوط به هنرسازه‌هاست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۰).

نظریهٔ «نظم» جرجانی نیز نگاهی صورت‌گرایانه است که معانی را حاصل تغییرات نحوی می‌داند و از این جنبه می‌توان گفت که جرجانی در «نگاه پویا» به فرم با فرمالیست‌ها وجه مشترک دارد (همان: ۳۰۰). در این پژوهش نیز با تأثّر از نظریهٔ جرجانی و دیدگاه فرمالیست‌ها، در پی شناسایی ظرفیت‌های نحوی زبان فارسی در بیان معانی هستیم تا نمایان شود که بسترهای اصلی زبان فارسی در این حوزه چگونه است.

بسترهای بلاغت در زبان فارسی

مسئلهٔ مهّمی که نخست باید مدنظر قرار بگیرد، این است که بسترهای زبان فارسی که در بلاغت قابلِ توجّه هستند و القای اغراضِ بلاغی و بیانِ معانیِ مورد نظر از طریق آنها صورت می‌گیرد، شناسایی شوند. وقتی بسترهای بلاغت در نحوِ زبان فارسی مشخّص شود، به راحتی می‌توان دانست که از هر یک از بسترها برای بیانِ چه معانی و اغراضِ بلاغی استفاده می‌شود. در زبان فارسی برای اینکه ساختِ نحوی را بتوان مطابقِ معنا و غرضِ بلاغیِ مورد نظر درآورد، عمدتاً با سه شیوه می‌توان در ساخت‌های نحوی

تغییر ایجاد کرد که این سه شیوه، مهم‌ترینِ بسترهای بلاغت در زبان فارسی محسوب می‌شود: ۱- جابه‌جایی اجزا ۲- تغییر صورتِ اجزا ۳- کاهش و افزایشِ نحوی.

جابه‌جایی اجزا

زبانِ فارسی چون در جابه‌جاییِ اجزا ظرفیتِ بسیار بالایی دارد، مهم‌ترین جنبه و بستر بلاغت در آن نیز همین فرایندِ جابه‌جایی اجزاست. جابه‌جایی اجزا، مصداق‌های متعدّدی دارد؛ از جابه‌جاییِ حروف و نشانه‌ها از جایگاهِ متداولِ خود گرفته تا جابه‌جاییِ واژگان و جمله‌ها را شامل می‌شود که تمامِ اینگونه جابه‌جایی‌ها با انگیزه‌های بلاغیِ خاصی صورت می‌گیرد. فرایندِ جابه‌جاییِ اجزا در زبان فارسی اغلب با سه انگیزهٔ مهّم صورت می‌گیرد: ۱- بیان معنا ۲- زیباسازیِ کلام ۳- تشخّص و برجستگیِ جزئی از کلام. برای هر کدام از این سه مقوله، مصداق‌هایی در زبان فارسی وجود دارد که در ادامه بدان‌ها می‌پردازیم.

بیانِ معنا: برای اینکه ساخت و صورتِ کلام دقیقاً مطابقِ معنای موردِ نظر درآید، گاهی لازم است که تغییراتی در جای اجزا داده شود که با حالتِ معمولی و اولیه کلام تفاوت دارد، مانندِ دو نمونهٔ زیر:

الف) جابه‌جایی اجزای کلام برای بیان حصر و تخصیص: یکی از مفاهیمی که برای بیانِ آن، در جایگاهِ اجزا جابه‌جایی صورت می‌گیرد، مفهومِ حصر و تخصیص است. چگونگیِ جابه‌جایی اجزای کلام برای بیانِ مفهومِ حصر به نوعِ جمله‌ها بستگی دارد. در جمله‌های مرکّبی که یکی از جمله‌ها، وصفی از اسمی در جملهٔ اصلی است (= بند موصولی)، برای بیان حصر و تخصیص حتماً باید جملهٔ موصول از اسمِ مورد نظر فاصله بگیرد و گزارهٔ جملهٔ اصلی بینِ آنها قرار گیرد: «قدرِ عافیت کسی داند که به مصیبتی گرفتار آید» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۶۵).

حال درماندگان کسی داند که به احوال خویش درماند

(همان: ۱۸۲)

اگر جمله موصول از اسمِ مبهم (کسی) فاصله نمی‌گرفت، کلام بیانگرِ مفهومِ حصر نمی‌بود. بنابراین برای بیان معنای مورد نظر، جابه‌جاییِ دو جمله اصلی و موصولی ضروری بوده است. ترتیبِ عادیِ اجزا در مثالِ نخست چنین است: «کسی که به مصیبتی گرفتار آید، قدرِ عافیت داند». در حالی که اگر بحثِ حصر و تخصیص در میان نباشد،

جمله موصولی دقیقاً پس از اسم می‌آید:

هر آن طفل کو جور آموزگار نبیند، جفا بیند از روزگار

(سعدی، ۱۳۸۴الف: ۱۶۵)

برای بیانِ مفهوم حصر در جمله‌های بسیط، به‌ویژه جملهٔ بسیطِ اسنادی، حرکت جزءِ موردِ نظر به ابتدای جمله خواهد بود؛ یعنی آن جزء بر دیگر اجزا مقدّم می‌شود:

کنون باید ای خفته بیدار بود چو مرگ اندر آرد ز خوابت، چه سود؟

(همان: ۱۸۵)

منظورِ گوینده این است که اکنون لازم است بیدار بود، نه وقتِ دیگر. تقدّمِ واژه مورد نظر باعث شده است که تکیه کلام بدان اختصاص یابد. همین حرکت به ابتدای جمله باعث شده است که کلام از ذکرِ عبارتِ تکمیلی، یعنی عبارتِ «نه وقتِ دیگر» بی‌نیاز شود. در جمله‌های اسنادی هرگاه مقصود این باشد که مسندٌالیه در مسند حصر شود، طوری که نفیِ حالاتِ مقابلِ مسند کند، مسند بر مسندٌالیه مقدّم می‌شود:

دار القرار خانه جاویدِ آدمی است این جای رفتن است و نشاید قرار کرد

(همان، ۱۳۸۹: ۷۱۲)

اگر این تغییر و جابه‌جایی صورت نمی‌گرفت، برای بیانِ مفهوم مورد نظر که نفیِ حالاتِ مقابلِ «دارالقرار» است، یا باید قید حصر و تأکید همراه آن ذکر می‌شد و یا اینکه عبارتِ «نه جای دیگر» در پایانِ جمله می‌آمد؛ امّا همین جابه‌جایی کارِ هر دو حالت را انجام داده است و ذکرِ آنها را بی‌نیاز کرده است. اگر مسند در جایگاهِ دستوریِ خود می‌آمد، از ساخت جمله چنین دریافت می‌شد که کلام در پاسخ به این پرسش مطرح شده است که «خانهٔ جاوید آدمی کجاست؟»

ب) جابه‌جاییِ حرفِ نفی برای بیان تأکید[۲]: هر چند حرفِ نفی اصولاً باید به فعلِ جمله بپیوندد، از منظرِ تطابقِ ساختِ نحوی با کاربردِ آن، جایگاهِ حرفِ نفی در کلام به معنایی بستگی دارد که باید بیان شود. آنچه بینِ دو جملهٔ زیر تفاوتِ معنایی ایجاد کرده، حرفِ نفیِ «نه» است که جایگاهِ آن در دو جمله متفاوت است: ۱- این نقش دل نمی‌رباید ز دست. ۲- نه این نقش دل می‌رباید ز دست (همان، ۱۳۸۴الف: ۱۶۷).

ساختِ (۱)، نفیِ قضیه‌ای از چیزی است به صورت کلّی، بدونِ اینکه لازمِ معنایی را

برساند که اثباتِ همان قضیه در چیز/ کسِ دیگر باشد. امّا از ساختِ (۲) کاملاً پیداست که هدف از نفیِ قضیه از اسمِ مورد نظر در کلام، اثباتِ آن قضیه در کس/ چیزِ دیگر است. بنابراین هرگاه منظور از به کار بردنِ حرفِ نفیِ «نه»، نفیِ موضوعی از چیزی و اثباتِ آن در غیر باشد، این حرف نباید به فعلِ جمله بپیوندد، بلکه باید پیش از آن جزء مورد نظر بیاید تا مفیدِ معنای لازم باشد. بلاغتِ این حروف نیز به کارگیریِ آنها در جایگاه مناسبِ خود است. در بیت زیر اگر حرفِ «نه» به فعل می‌چسبید، معنا کاملاً تغییر می‌کرد:

عابد که نه از بهرِ خدا گوشه نشیند　　بیچاره در آینه تاریک چه بیند؟

(سعدی، ۱۳۸۴ب: ۱۸۰)

حرف نفی باید در کنار جزئی از جمله بیاید که می‌خواهد آن را نفی کند. اگر در غیرِ جای اصلیِ خود بیاید، باعثِ کژتابیِ معنایی در کلام می‌شود:

سعدی اگر نظر کند در تو مگیر بر خطا　　کاو نه به رسم دیگران بنده زلف و خال شد

(همان، ۱۳۹۴: ۲۴۶)

«او به رسم دیگران بندهٔ زلف و خال نشد». کژتابیِ معنایی این جمله ناشی از کاربردِ غیرِ بلیغ و نادرستِ حرف نفی در جای حقیقیِ خود است که معنا نیاز دارد. جملهٔ مورد نظر که نمونهٔ خوبی برای درکِ اهمیّتِ جایگاهِ حرف نفی در کلام است، دارای دو معناست: ۱- «همانند دیگران که بنده زلف و خال نشدند، او هم نشد (شباهت)». ۲- «آن‌طور که دیگران بندهٔ زلف و خال شدند، او نشد (تمایز)».

افزون بر جابه‌جایی حرفِ نفی برای بیانِ دقیق معنای مورد نظر، در یک حالتِ دیگر نیز حرفِ نفی برای تأکید و مبالغه از جایگاهِ اصلی خود جابه‌جا می‌شود. انتقالِ حرفِ نفی از جمله وصفی/ فرعی به جملهٔ اصلی، کلام را مؤکّد می‌کند. ساختی که این فرایند بیشتر در آن رخ می‌دهد، چنین است: «جملهٔ اصلی + که + جمله وصفیِ منفی». برای تأکید و مبالغه در اسمی که در جملهٔ اصلیِ این ساخت قرار دارد، حرفِ نفی که در حالتِ عادی متعلّق به فعلِ جملهٔ وصفی است، از جایگاهِ واقعیِ خود به جمله اصلیِ کلام انتقال می‌یابد. اگر این فرایند انجام نشود، کلام فاقدِ تأکید و مبالغه لازم خواهد بود:

انصاف نبود آن رخِ دلبند نهان کرد　　زیرا که نه رویی است کز او صبر توان کرد

(همان: ۲۵۵)

صورتِ عادی: «رویی است کز او صبر نتوان کرد».

پیش از این نیز به فرایندِ انتقالِ حرفِ نفی از جایگاهِ اصلیِ خود به شکلِ دیگری اشاره شده است، امّا نه به عنوانِ فرایندِ بلاغی، بلکه به عنوانِ «حادثه‌ای شکل‌گرفته در زبان» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۴۱) مطرح شده است. مثالی که حمیدیان از سعدی ذکر کرده و توضیحِ مناسبی دربارهٔ آن داده است، بیتِ زیر است:

نه آنچنان به تو مشغولم ای بهشتی‌روی که یادِ خویشتنم در ضمیر می‌آید

(سعدی، ۱۳۹۴: ۲۵۵)

انگیزه اصلی از به کارگیریِ این فرایند القایِ اغراضِ بلاغی چون تأکید و مبالغه است. بنابراین باید آن را عملِ بلاغی و ظرفیتِ نحوی محسوب کرد. این حرفِ نفی دقیقاً باید در کنارِ اسم یا آن جزئی قرار گیرد که جملهٔ وصفی مربوط بدان است. اگر غیر از این باشد، مثلاً به فعلِ جملهٔ اصلی متّصل شود، یا اشتباه در فهمِ مقصودِ اصلیِ گوینده را در پی دارد و یا معنا را دقیق و واضح بیان نمی‌کند. بنابراین بلاغتِ جایگاهِ اجزا در کلام حکم می‌کند که این حرف نمی‌تواند در هر جایی از جملهٔ اصلی قرار گیرد. نسبت به عقیدهٔ مخاطب نیز این دو ساخت به دو موقعیت و حالتِ متفاوت مربوط می‌شود. در شکلِ ابتدایی و اصلی که حرف نفی در جایگاه دستوری و اصلیِ خود (جملهٔ دوم/ وصفی) می‌آید، تنها بیانِ خبر و آگاهی دادن به مخاطب نسبت به موضوع، مدّنظر است. امّا در شکلِ نمونه‌های یادشده که حرفِ نفی با جابه‌جاییِ جزئی، مفهومِ کلام را مبالغه‌آمیز و مؤکّد کرده است، مخاطب باورِ دیگری دارد که مخالفِ نظر گوینده است. بنابراین این صورت به نوعی ردّ و انکارِ باور مخاطب است.

جابه‌جایی اجزا برای تشخّص و برجستگیِ جزئی از کلام: یکی دیگر از محرّک‌های جابه‌جاییِ اجزا، تشخّص و برجستگیِ جزئی از کلام است. بدین معنا که جزء مورد نظر که محورِ موضوع است و جای دستوری و معمولیِ آن وسطِ جمله یا پایان جمله است، برای اینکه اصالت و محوریتِ آن نمایان شود، ضرورت دارد که از جای معمولیِ خود جدا شود و به صدرِ کلام بیاید که محلِّ توجّه و تشخّص است. در زبان‌شناسی به چنین فرایندی که عنصری از کلام از جایگاهِ اصلیِ خود حرکت داده می‌شود و به ابتدای کلام می‌آید، «مبتداسازی» می‌گویند (دبیرمقدم، ۱۳۹۲: ۱۲۶؛ درزی و صادقی، ۱۳۹۳: ۱۸-۲۰). بنابراین فرایندِ

مبتداسازی با این انگیزه صورت می‌گیرد که جزء موردِ نظر در کلام تشخّص و برجستگیِ لازم را پیدا کند. در ادامه به بارزترین مصداق‌های این فرایند اشاره می‌شود.

الف) جابه‌جایی اجزای کلام برای رعایتِ اصل سخن و محوریت موضوع: اصلی‌ترین مفهومی که در جابه‌جایی اجزا به ابتدای جمله مدّنظر است و باعثِ تغییر در ساخت و صورتِ کلام می‌شود، رعایتِ اصلِ سخن و محور موضوع است. یکی از مواردِ شایع در این‌باره، تقدّمِ مفعول بر فاعل است. در حالتِ عادی، جایگاهِ دستوریِ مفعول در جمله پس از فاعل است، امّا گاهی جهتِ رعایتِ نکات بلاغی، لازم است که حتماً مفعول قبل از فاعل بیاید. دلیلِ بلاغی در تقدّمِ مفعول بر فاعل، همین رعایتِ «اصل سخن و محورِ موضوع» است. بدین معنا که هرگاه ادامهٔ کلام یعنی جمله دوم، مربوط به مفعولِ جمله اول باشد، مفعول بر فاعل مقدّم می‌شود و شروعِ کلام با مفعول خواهد بود:

سیه‌چرده‌ای را کسی زشت خواند جوابی بگفتش که حیران بماند

(سعدی، ۱۳۸۴الف: ۱۹۸)

مفعولِ جمله اول، فاعلِ جملهٔ دوم است. بنابراین چون ادامهٔ کلام بدان بازمی‌گردد، تقدّمِ آن بر فاعل ضرورت دارد و اگر انجام نمی‌گرفت، کلام دارای نقصِ بلاغی و ضعفِ تألیف می‌شد که خلل در دریافتِ معنا را به دنبال داشت. در جمله زیر که به نثر است و ضرورتِ وزن بر آن حاکم نیست، کاملاً مشخّص است که عاملِ اصلی در تقّدمِ مفعول بر فاعل، رعایتِ همین اصلِ سخن است: «عابدی را پادشاهی طلب کرد» (همان، ۱۳۸۴ب: ۹۳).

مصداقِ بارزِ قضیهٔ رعایتِ اصلِ سخن و محوریتِ موضوع، ساختِ نحوی «جملهٔ بزرگ و کوچک» است که عاملِ شکل‌گیریِ آن، رعایتِ همین مفهوم است. منظور از ساختِ یادشده این است که گزارهٔ یک جمله، خودش یک جملهٔ کامل است:

وجودت پریشانیِ خلق از اوست ندارم پریشانیِ خلق دوست

(همان، ۱۳۸۴الف: ۵۷)

پرسش این است که «چرا ساختِ نحویِ مواردی مانندِ نمونهٔ بالا به همان صورتِ اولیه بیان نشده است که اسمِ ابتدای جمله در جای ضمیر بیاید تا دیگر نیازی به ذکر ضمیر نباشد؟»: «پریشانیِ خلق از وجودت است». پاسخ چنین است که از ساختِ نحویِ «اسم + جملهٔ کاملِ حاوی ضمیر که به اسمِ پیشین برمی‌گردد» برای رعایتِ حقّ تقدّمِ

جزء اصلی و محوریِ سخن استفاده می‌شود، تا آن جزء تشخّص و برجستگیِ لازم را پیدا کند. در مثالِ یادشده، واژهٔ «وجودت» محورِ کلام و اصلِ سخن است و برای اینکه در کلام متشخّص شود، در ابتدای جمله قرار گرفته است. در جملهٔ زیر نیز چون محوریتِ موضوع با واژه «متکلّم» است، برای اینکه تشخّص یابد، بنای ساختِ کلام بر آن گذاشته شده است: «متکلّم را تا کسی عیب نگیرد، سخنش صلاح نپذیرد» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۱۷۵).

ب) جابه‌جایی اجزای کلام برای تأکید و مبالغه: گاهی نیز برای القای تأکید و مبالغه است که جزئی از کلام از جای معمول و متداولِ خود جابه‌جا می‌شود. در متونِ ادبیِ گذشته، هرگاه فعلِ جمله موردِ تأکید بود، افزون بر انتقالِ آن به ابتدای کلام و تقدّم بر دیگر اجزا، با شگردهای صرفیِ متعدّدی آن را مؤکّد می‌کردند. شکلِ تأکید فعل در حالتِ منفی با جداییِ حرفِ نفی از فعل صورت می‌گرفت. در جمله‌های اسنادی برای تأکید بر فعلِ منفی معمولاً حرفِ نفی از آن جدا می‌شد. با این فرایند هم خودِ عملِ نفی، مؤکّد و برجسته جلوه می‌کرد و هم اسنادِ صفت (مسندِ جمله) به اسم. اگر این جدایی صورت نمی‌گرفت و حرفِ نفی به شکلِ معمول به فعل می‌پیوست، مبالغه و تشخّصی در کلام ایجاد نمی‌شد:

مرضِ عشق نه دردی است که می‌شاید گفت با طبیبان، که در این باب نه دانشمندند
(همان: ۳۰۵)

عیبِ یاران و دوستان هنرست سخنِ دشمنان نه معتبر است
(همان، ۱۳۹۴: ۳۰۴)

به نظر می‌رسد جابه‌جاییِ حرف نفی که در گذشته در فعل‌های استمراریِ منفی نیز صورت می‌گرفت و به جای اینکه به نشانهٔ استمرایِ «می» بپیوندد، به خود فعل می‌پیوست، برای همین تأکید و تشخّص بر عملِ نفی صورت می‌گرفته است:

کم می‌نشود تشنگیِ دیده شوخم با آنکه روان کرده‌ام از هر مژه جویی
(همان: ۳۰۰)

همچنین در گذشته برای تأکید بر افعال در حالتِ استمراری، از ظرفیتِ به کارگیریِ صورتِ «همی» به جای «می» استفاده می‌شد. دلیل این قضیه، وجودِ هر دو صورت از این نشانه در متونِ گذشته است. وقتی از این دو صورت استفاده می‌شده است، بر این نکته

دلالت دارد که از نظر القای اغراضِ بلاغی، کاربردِ متفاوتی نسبت به هم داشته‌اند: «گفتند: خمر خورده است و عربده کرده و خون کسی ریخته، قصاصش همی‌کنند» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۱۱۴). حال اگر تکیه و تأکید بر مفهوم و عملِ استمرارِ فعل مدّنظر بود، برای نمایشِ این تأکید در صورتِ زبانی، نشانهٔ استمراری از جایگاهِ دستوریِ خود (یعنی پیش از فعل) حرکت داده می‌شد و از فعل فاصله می‌گرفت[۳]: «صبر بر جفای او سهل‌تر آید همی که از نادیدنِ او» (همان: ۱۳۷).

زیباسازیِ کلام: هر اندازه ساخت نحوی، زیباتر باشد، کلام فصیح‌تر است. در نتیجه معنا نیز به بهترین شکلِ ممکن منتقل می‌شود. جمله‌ها و عباراتی که ساختِ نحوی بدی دارند و به عبارتی بدساخت و دارای ضعف تألیف هستند، معمولاً معنای آنها نیز واضح و سلیس نیست. با توجّه به این قضیه، گاهی جابه‌جاییِ اجزا برای بیانِ معنا نیست و اجبار معنا آن را اقتضا نکرده است؛ بلکه غرض و انگیزهٔ اصلی، زیباسازیِ ساخت و فرمِ کلام است. اینکه اجزای کلام چه جایگاهی داشته باشند و نحوهٔ چینشِ واژگان چگونه باشد، اهمیتِ بسزایی دارد. هرچه ساختِ نحوی، زیباتر و اجزای آن منسجم‌تر و در جایگاه مناسب به کار برده شوند، معنای مورد نظر در نهایتِ بلاغت القا می‌شود. هر چهار صورتِ زیر تقریباً می‌خواهند یک معنا را بیان کنند، امّا کدام‌یک بهتر از عهدهٔ این کار برآمده است؟

۱. هنر بنمای اگر داری نه گوهر (همان: ۱۸۰).
۲. هنر اگر داری بنمای نه گوهر.
۳. اگر هنر داری بنمای نه گوهر.
۴. اگر داری هنر بنمای نه گوهر.

از بینِ این چهار صورت، صورتِ متن از همه زیباتر و بلیغ‌تر است؛ زیرا تمام نکاتِ بلاغی که لازم است رعایت شود، در آن رعایت شده است. نخست اینکه چون موضوع بر سرِ تقابلِ «هنر» و «گوهر» است، جایگاهِ آن دو در سطح جمله باید کاملاً این تقابل را نشان دهد. بنابراین در صورتِ (۳)، جایگاهِ واژهٔ «هنر» مطابقِ بلاغتِ موضوع نیست. در گزینه (۲)، جزء فرعی و تابعیِ کلام بینِ دو واژه که باید دقیقاً در کنارِ هم بیایند، فاصله انداخته است. همین مسئله از بلاغتِ کلام کاسته است. در نمونه (۴)، هر چند دو واژهٔ

محوری تقریباً جایگاهِ مناسب را برای بیانِ تقابل دارند، چون بنای کلام می‌بایست بر «هنر» گذاشته می‌شد، کلام باز دارای ایراد است و ابتداسازی با رعایتِ اصل سخن صورت نگرفته است.

الف) تقدّم و تأخّرِ اجزای اصلی: اجزای اصلیِ کلام چون مسند، مسندٌالیه، فعل، مفعول و... در حالتِ عادی، جایگاه ثابت و مشخصی دارند. هر تغییری که در جایگاه دستوری و اصلیِ اجزا صورت بگیرد، قطعاً برای بیانِ غرضی است. غیر از القای معانیِ خاصی چون حصر، تأکید و...، عاملِ مهّمِ دیگر در جابه‌جاییِ اجزای کلام، زیباسازیِ ساختِ نحویِ جمله است که برای تبیین این موضوع به چند نمونه اشاره می‌شود.

یکی از مواردی که جابه‌جاییِ اجزا در آن برای نیل به خوش‌ساختیِ کلام صورت می‌گیرد، تقدّمِ مسند و فعلِ ربطی در جمله‌های اسنادی است که مسندٌالیه دارای جملهٔ وصفی است. در واقع زمانی که مسندٌالیه طولانی باشد، یعنی دارای وابسته‌هایی چون جملهٔ وصفی باشد، برای اینکه مطلب فراموش نشود و مسند و جزءِ اصلی و محوریِ مسندٌالیه در کنارِ یکدیگر قرار گیرند، مسند مقدّم می‌شود. در چنین حالاتی اگر جابه‌جایی بینِ اجزا صورت نگیرد، علاوه بر اینکه به سببِ دور شدنِ اجزا از همدیگر، دریافتِ مطلب به آسانی انجام نمی‌شود، ریختِ کلام نیز بسیار نازیبا خواهد بود. در نتیجه مسند و فعلِ ربطی مقدّم می‌شوند تا علاوه بر تأکید بر موضوع، فرم و صورتِ کلام نیز زیبا و منسجم باشد:

دریغ است روی از کسی تافتن که دیگر نشاید چنو یافتن

(سعدی، ۱۳۸۴الف: ۱۰۶)

«خلاف راه صواب است و عکس رأی اولوالالباب، دارو به گمان خوردن و راه نادیده بی‌کاروان رفتن» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۱۸۴). البته در برخی از کتاب‌های بلاغت چنین تقدّمی را نه از منظر تأکید و خوش‌ساختی، بلکه آن را با عنوانِ «صدر واقع شدن مسند» مطرح کرده‌اند (رضانژاد، ۱۳۶۷: ۲۳۹).

علاوه بر نمایشِ «اهمیتِ فعل» و تأکید بر آن، گاهی هدف از تقدّمِ فعل بر دیگر اجزا، حفظِ انسجامِ کلام است (جبری و فیاض‌منش، ۱۳۸۹: ۱۲۱). در مواقعی که چند گروه اسمی/ وصفی به هم عطف شده‌اند، برای اینکه کلام دچار عدمِ انسجام نشود و همچنین

گروه‌های عطفی تشخّص یابند، فعلِ جمله بر آنها مقدّم می‌شود:

بـذل تـو کـردم تـن و هـوش و روان　　وقـف تـو کـردم دل و چشـم و ضـمیر

(سعدی، ۱۳۹۴: ۱۵)

ب) تعلّقِ واژه‌ها به هم: اصلِ دیگری که رعایـتِ آن در ترتیـبِ قـرار گـرفتنِ اجـزا در جمله، بسیار مهّم است و به زیبایی و فصاحتِ کلام می‌انجامد، لحاظ کردنِ «تعلّقِ واژه‌هـا به هم» است. مطابقِ این قضیه، هر واژه‌ای که به واژهٔ دیگر تعلّق دارد، باید دقیقاً در کنـار آن بیاید. اگر بینِ این واژگان فاصله بیفتد و از هم دور شوند، کلام فاقـدِ زیبـاییِ نظـم و انسجام خواهد شد. در مصراع نخستِ بیت زیر «هر کجا» متعلّق به فعل است. اگر قبـل از مسندٌالیه می‌آمد، این اصلِ بلاغی رعایت نمـی‌شـد. همـین مسـئله سـبب مـی‌شـد کـه مسندٌالیه که ادامه کلام بدان مربوط می‌شود، تشخّص جایگاهی نداشته باشد:

درخـتِ کـرم هـر کجـا بـیخ کـرد　　گذشـت از فلـک شـاخ و بـالای او

(همان، ۱۳۸۴ب: ۱۶۹)

هر چند «قید» در جمله نسبت به دیگر واژگان آزادتر است و می‌توان آن را در بیشـترِ جاهای جمله آورد، از نظر انسجامِ ساخت و فصاحتِ کلام، موقعیّتی در اولویت است کـه «قید» در کنار واژه‌ای می‌آید که بدان وابسته است. در بیت زیر نیز اگر قیـدِ «هـر جـا» در ابتدای کلام قرار می‌گرفت، معنا باز قابلِ دریافت بود؛ امّا چون متعلّق به فعـلِ «نشسـت» است، بینِ آنها فاصله می‌افتاد. همین نیز باعثِ از بین رفتنِ فصاحتِ کلام می‌شد:

کـآن فتنـه کـه روی خـوب دارد　　هرجـا کـه نشسـت، خاسـت غوغـا

(همان، ۱۳۸۹: ۶۶۱)

این قضیه، یعنی تعلّقِ واژه‌ها به هم، در جمله‌های پرسشی نمودِ واضـح‌تـری دارد. در اینگونه جمله‌ها، اصلِ فصاحت آن است که قیدِ پرسش در کنار فعل بیاید. با جابـه‌جـاییِ اجزا، جملهٔ پرسشیِ زیر را می‌توان بـه دو صـورتِ دیگـر درآورد. امّـا هـر کـدام از آن دو صورت نسبت به صورتِ متن، دارای یک نقصِ بلاغی است: «چگونه رسیدی بدین منزلت در علوم؟» (همان، ۱۳۸۴ب: ۱۸۴). ۱- «چگونه بدین منزلت در علوم رسـیدی؟». ۲- «بـدین منزلت در علوم چگونه رسیدی؟».

عیبِ صورتِ (۱) در این است که بینِ دو واژهٔ «چگونه» و «رسیدی» که متعلّق به هـم

هستند و باید در کنار هم بیایند، فاصله افتاده است. صورتِ (۲) نیز بدین سبب پذیرفتنی نیست که جزئی که تکیه و تأکیدِ کلام بر آن قرار دارد و می‌بایست جهتِ تشخّص و برجستگی در ابتدا می‌آمد، در پایان قرار گرفته است (جایگاه نامناسب واژه محوری). بنابراین از بینِ سه صورتِ ذکرشده، تنها صورتِ متن دقیقاً مطابق نکاتِ بلاغی است و از نظر بلاغت، درست و بلیغ قلمداد می‌شود. به دلیلِ همین اصلی که بیان شد، از دو صورتِ به دست آمده از بیتِ زیر، یکی بلیغ‌تر و فصیح‌تر از دیگری است:

سال دیگر را که می‌داند حساب یا کجا رفت آنکه با ما بود پار؟

(سعدی، ۱۳۸۹: ۷۲۴)

۱- «که حسابِ سال دیگر را می‌داند؟» ۲- «حساب سال دیگر را که می‌داند؟». بینِ این دو صورت، تفاوتِ ظریفی در برجستگی و تأکیدِ جملهٔ مورد نظر وجود دارد. صورت نخست را معمولاً کسی به کار می‌برد، که به تعلّقِ واژه‌ها توجّهی نمی‌کند. فاصله افتادن بینِ اجزایی از کلام که باید در کنارِ هم بیایند، باعثِ نازیبایی و اختلال در دریافتِ معنا می‌شود که برخلافِ بلاغت است. این موضوع، در کنارِ هم آمدنِ اجزایی که تشکیلِ یک مجموعه را می‌دهند، مورد اشارهٔ صاحب‌نظران بوده است. دکتر حمیدیان در توضیحِ بیت زیر از سعدی بیان کرده است که از جمله مواردی که باعث شده که کلام از صفتِ سهل و ممتنع برخوردار نباشد، فاصله افتادن بینِ «گوی به دانش بردن» است که جمله را تاحدودی ناهموار کرده است (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۴۰):

اول که گوی بردی من بودمی به دانش گر سودمند بودی بی‌دولت، احتیالی[۴]

(سعدی، ۱۳۸۹: ۶۳۳)

پ) چینشِ مناسبِ اجزا: جایگاهِ یک واژه، یک جمله و نیز صورتِ مناسبِ جمله در بافت، در زیبایی و بلاغتِ ساخت بسیار مؤثّر است. ایجاز که یکی از مقوله‌های مهّم در بلاغت است، یکی از اقسام آن مربوط به ساخت نحوی است. بنابراین تغییر در نظمِ لغاتِ یک جمله و دگرگونی در ترتیبِ جمله‌های اصلی و فرعیِ کلام با مقاصدِ زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد و چنین فرایندهایی باعث می‌شود که ساختمانِ جمله/ جمله‌ها با حالتی که انگیزه‌های زیبایی‌شناختی مدّنظر نیست، متفاوت باشد. اگر جمله‌ها در مصراعِ اولِ بیتِ زیر جابه‌جا شوند، به «کلماتِ بیشتر» و «تکرار» نیاز پیدا می‌شود. از این‌رو آنچه باعث

می‌شود که تکرار و حشو در کلام رخ ندهد، جایگاهِ مناسبِ اجزا و بـه تبـعِ آن چگـونگیِ ساختِ کلام است:

اگر تو آب و گِلی همچنان که سایر خلـق گِـلِ بهشـت مخمّـر بـه آبِ حیـوانی

(سعدی، ۱۳۹۴: ۵۸)

در بیت زیر اگر جمله بدین ساخت و صورت نمی‌آمد و اجزای کـلام، مطـابق الگـوی دیگری جایگاه می‌یافتند، بایستی واژه یا واژگانی تکرار یا اضافه می‌شد:

چنان از خمـر و زمـر و نـای و نـاقوس نمـــی‌ترســـم کـــه از زهـــد ریـــایی

(همان: ۵۸)

حال اگر این ساخت را با ساختِ دیگری مقایسه کنیم کـه بـا دسـتکاری در جایگـاه اجزا به دست آمده است و صورت ابتداییِ منظور گوینده محسوب می‌شود، ایجازِ حاصـل از ساخت نحوی در کلام سعدی بهتر نمایان می‌شود: «چنان‌که از زهدِ ریایی مـی‌ترسـم، از خمر و زمر و نای و ناقوس نمی‌ترسم».

در ساختی که برای تشبیه و سنجشِ دو چیز در صفت و مفهومی بـا هـم، از «چنـان که» استفاده می‌شود، برای ایجاز و ساختِ بلیغ بایـد ترتیـبِ اجـزا بـدین صـورت باشـد: (جمله سنجش‌شونده + چنان‌که + جملهٔ سنجش‌شده با آن):

نبرد پیشِ مصاف‌آزمـوده معلـوم اسـت چنان‌که مسـئله شـرع پـیش دانشـمند

(همان، ۱۳۸۴ب: ۱۶۱)

اگر الگوی ترتیبیِ یادشده برعکس شود، تکرار در کلام رخ مـی‌دهـد و سـاخت آن را نازیبا و غیر بلیغ می‌کند. در واقع این ساخت نحوی است کـه حـذفِ پـاره‌ای از گفتـار را ایجاب کرده است و نیازی به ذکر آن ندارد. بنابراین برخی از سـاخت‌هـای نحـوی بـرای رسیدن به ایجاز و رهایی از تکرارِ بخشی از کلام، تغییراتی چون جابه‌جـاییِ اجـزا از سـر گذرانده‌اند و به شکلی درآمده‌اند که با صورتِ اولیهٔ خود تفاوت دارنـد. جملـه‌هـایی کـه دارای زیباییِ ساخت هستند، با جابه‌جاییِ اجزا، مراحل تکاملی را پشت سر گذاشته تا به شکل ایجازمند درآمده‌اند. در حقیقت اینگونه جمله‌ها، شـکل تکامـل‌یافتـه و بلیـغ‌شـدهٔ صورتِ ابتداییِ خود هستند که دارای حشو و تکرار بوده‌اند.

تغییرِ صورتِ اجزا

گاهی نیز بیان معنا و القای اغراضِ بلاغی با تغییر در صورتِ اجزا انجام می‌شود که دومین بستر بلاغت در زبان فارسی است. تغییراتی که در نوعِ جمله‌ها صورت می‌گیرد (تبدیل جملهٔ خبری به پرسشی، خبری به امری و...)، دگرگونی در وجه جمله‌ها (اخباری به التزامی، التزامی به امری) و تغییر در مثبت و منفیِ جمله‌ها، مصداق‌هایی از تغییرِ صورت در اجزای کلام است که به نمونه‌هایی از هر یک اشاره می‌شود.

تغییر در نوعِ جمله‌ها: هر جمله دارای دو نقش است: نقش دستوری و نقشِ معانی یا ارتباطی. منظور از نقشِ دستوری همان نوعِ جمله است که دارای ساخت و صورتِ مشخصی است و باعثِ تمایزِ آن از دیگر انواعِ جمله‌ها می‌شود. از منظرِ این نقش، جمله‌ها را به چهار گروه تقسیم کرده‌اند: خبری، پرسشی، امری و احساسی/ عاطفی. امّا مقصود از نقش ارتباطی یا معناییِ جمله، غرض و منظوری است که گوینده در موقعیتِ ارتباطی با مخاطب، جمله را به کار می‌برد. حال اگر ساختِ دستوری با نقش ارتباطی همخوان و منطبق باشد، جمله در معنای اصلی و حقیقیِ خود به کار رفته است؛ امّا اگر ساختِ دستوری و نقشِ ارتباطی، منطبق نباشند، جمله معنای ثانوی خواهد داشت. به تطبیقِ ساختِ دستوری و نقشِ ارتباطی، «کنشِ مستقیمِ سخن» و به عدمِ تطبیقِ آن دو، «کنشِ غیرِ مستقیمِ سخن» می‌گویند (نقل از: خلیلی‌ثابت و دبیر، ۱۳۹۲: ۱۷؛ صالحی، ۱۳۸۶: ۳۶).

آنچه با بلاغت ارتباط دارد، به کار بردنِ جمله در غیر معنای اصلی و ساختِ دستوری است؛ یعنی جمله در معنای ثانوی به کار رفته باشد و نقشِ ارتباطی و کاربردیِ جمله با ساخت و صورتِ آن همخوانی نداشته باشد: «به مهمانیِ حاتم چرا نروی که خلقی بر سماطِ او گرد آمده‌اند؟» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۱۱۴). برای رعایتِ ادب و تأثیرِ بیشتر بر مخاطب و ترغیبِ او، عملِ امر یا توصیه غیرِ مستقیم، به صورتِ پرسش در معنای امر و توصیه صورت گرفته است. تمام کارکردهای جمله‌های پرسشی همچون استفهامِ انکاری، استفهامِ تقریری و... و همچنین تمام جمله‌های امری، خبری و... که نه در معنای تحت‌اللفظی و اولیه، بلکه در معنای ثانوی به کار برده می‌شوند، مصداق‌هایی از تغییر در نوعِ جمله‌ها برای تأثیرِ بیشتر و القای اغراض بلاغی هستند.

تغییر در وجه و زمان فعلِ جمله‌ها: گاهی تغییرِ صورتِ اجزا که بستر مهّمِ بلاغت در زبان

فارسی محسوب می‌شود، به شکلِ «تغییر در وجه و زمانِ فعل جمله‌ها» جلوه می‌کند. بـرای نمونه، در گذشته شگردِ مهّم در بیانِ تأکید و مبالغه در مفهومِ کلام، تغییرِ زمان مضارع بـه ماضی بوده است. استفاده از فعل ماضی در معنای مضارع، ایـن کـارکردِ بلاغـی را دارد کـه حتمیّتِ وقوع فعل را نشان دهد. چنین فرایندی، نقشِ قیدِ بیانِ حتمیّت را ایفا مـی‌کنـد و می‌توان به جای آن، قیدهایی از قبیلِ «به‌یقین»، «قطعاً» و... گذاشت:

گَـرَم ره نمـایی، رسـیدم بـه خیـر و گـر گـم کنـی، بازمانـدم ز سـیر

(سعدی، ۱۳۸۴الف: ۱۹۸)

در ساخت‌های شرط از این شگرد و ظرفیت بیشـتر اسـتفاده مـی‌شـود تـا وابسـتگیِ جواب شرط به جمله شرط، با یقین و قطعیت نشان داده شود. همچنین گاهی به دلایـلِ بلاغی، وجهِ فعلِ جمله تغییر داده می‌شود؛ بـدین معنـا کـه بـه جـای اسـتفاده از وجـه التزامی، جمله با وجه امری آورده می‌شود:

گـنج خـواهی، در طلـب رنجـی ببـر خرمنـی مـی‌بایـدت، تخمـی بکـار

(همان، ۱۳۸۹: ۷۲۴)

این امکان وجود داشت که جملهٔ جوابِ شرط به شکل مضارعِ التزامی بیان شود، امّا بـه شکل امری بیان شده است. حال باید دید که آیا این تغییـر، علّـتِ بلاغـیِ خاصـی داشـته است و برای القای مقصودی صورت گرفته است یا نـه؟ وابسـتگیِ جملـهٔ جـواب شـرط بـه جملهٔ شرط در وجهِ امری، مستحکم‌تر و نمایان‌تر است. بنابراین علّتِ بلاغیِ اینکه به جـای مضارع التزامی از وجه امری استفاده شده، این است که جملهٔ شرط چـون خطـابی اسـت، جواب آن نیز باید مستقیم و صریح باشد تا تأثیرِ آن بر مخاطب بیشتر شود. در واقـع وجـه امری را باید شکلِ تکاملی و پیشرفته وجه التزامی قلمداد کرد.

تغییر در مثبت و منفیِ جمله‌ها: مصداقِ دیگـری از تغییـر در صـورتِ اجـزا، تغییراتـی است که در مثبت و منفیِ جمله‌ها صورت می‌گیرد که باز چنـین تغییراتـی بـرای القـای اغراضِ بلاغی است. مصراعِ دوم در بیتِ زیر، شکلِ دیگری از بیان صفتِ عـالی اسـت کـه با تغییراتی بر صورتِ اصلی ایجاد شده است؛ تغییـر فعـل از مثبـت بـه منفـی و تبـدیلِ ساختِ صرفیِ صفتِ مورد نظر از عالی به تفضیلی. تأکید و مبالغه صورتِ منفی بیشـتر از صورتِ اصلی، یعنی ساختِ مثبت است. در واقع صورتِ منفی، شکلِ مؤکّد و مبالغه‌آمیـزِ

صورتِ مثبت محسوب می‌شود. صورتِ اصلی و ابتداییِ مصراع دوم که مثبت بوده، چنین است: «جانبِ او عزیزترین است»:

گویند به جانبی دگر رو وز جانبِ او عزیزتر نیست

(سعدی، ۱۳۹۴: ۳۱۳)

همچنین در استثناهایی که مستثنی، اسم صریح و معیّن است، با تغییراتی می‌توان ساختِ استثنا را به ساختِ دیگری تبدیل کرد که با قیدِ بیانِ حصر همراه است: «نبرد از جهان دولت الّا فقیر» (همان، ۱۳۸۴الف: ۵۵)، صورتِ قیددار: «فقط فقیر از جهان دولت برد». تأکید و مبالغهٔ ساختِ استثنا در این نوع از ساختِ قیددار بیشتر است. در حقیقت باید گفت که ساخت استثنا، صورتِ مؤکّدی از بیان عادیِ قضیه است. البته نسبت به وضع مخاطب و باور او، این دو ساخت با هم تفاوت دارند و از نظرِ کاربردی به دو موقعیتِ مختلف مربوط می‌شوند. بنابراین وقتی در زبان فارسی این امکان وجود دارد که ساخت‌های نحوی به هم تبدیل شوند و یک مفهوم را می‌توان با بیش از یک ساخت و صورت بیان کرد، چنین ظرفیتی را باید یکی از بسترهای بلاغت در این زبان دانست.

کاهش و افزایشِ نحوی

یکی دیگر از بسترهای نحوِ زبان فارسی که در خدمتِ بیانِ معنا و زیباسازیِ صوریِ کلام عمل می‌کند، فرایندهای کاهش و افزایشِ نحوی است. منظور از فرایندِ کاهش این است که با شگردهای خاصی چون حذف، اضافه و... صورتِ کامل و اصلیِ کلام فشرده می‌شود. حذف‌هایی که در برخی از ترکیبات و ساخت‌های نحوی صورت می‌گیرد، با این انگیزه رخ می‌دهد که معنا، صورتِ زبانیِ مناسبِ خود را پیدا کند. بنابراین کاهشِ نحوی بیشتر با غرضِ زیباسازیِ فرم و صورتِ زبانی انجام می‌شود.

جلوهٔ بارزِ فرایندِ کاهش در نحوِ زبان فارسی، ترکیبات است که صورتِ اولیهٔ آنها جملهٔ کامل بوده است که طیِ تغییراتی برای رسیدن به فرم و قالبِ مناسبِ معنا، شکلِ تکاملی یافته‌اند. برای نمونه اگر جریانِ شکل‌گیریِ برخی از عبارات و ترکیبات را واکاوی کنیم، به خوبی مشخص می‌شود که یکی از تغییر و تحوّلاتِ مهّمِ نحوی در زبان فارسی، همین حرکت از «جمله بودن» به «ترکیب و عبارت» است. تمامِ ترکیباتِ عطفیِ بیانِ «ملازمت»، «تباین و تباعد»، «تقابل» و... و ترکیباتِ اضافی چون اضافه اقترانی، اضافهٔ

تشبیهی و دیگر انواعِ اضافه و همچنین برخی ترکیباتِ متمّمی نیز مصداق‌هایی از فرایندِ کاهشِ نحوی هستند که در اصل یک عبارت یا جملهٔ طولانی بوده‌اند و به مرور در مسیرِ تکاملِ ساخت، تغییراتی را از سر گذرانده‌اند و فرمِ مناسب و بلیغِ خود را یافته‌اند.

در دو نمونهٔ زیر، مضاف نشأت‌گرفته از مضافٌ‌الیه است: «آن دم که تو دیدی غمِ نانی داشتم و امروز تشویشِ جهانی» (سعدی، ۱۳۸۴ب: ۹۸)؛ «امیدِ نام و بیمِ جان» (همان: ۷۰). حداقل جزئی که از این اضافه‌ها حذف شده، حرف اضافه است. این حذف در جهتِ بلاغت و زیباسازیِ ترکیب صورت گرفته است: «غم برای نان، امید به نان، بیم از جان». امّا در بیتِ زیر، ترکیبِ «کوس رحلت» در اصل بدین صورت بوده است: «کوس به نشانِ رحلت بکوفت»:

کوس رحلت بکوفت دست اجل ای دو چشمم وداع سر بکنید

(همان: ۶۶)

بنابراین با توجّه به اینکه زبان فارسی از جمله زبان‌های ترکیبی است، برای رهیافت به بلاغتِ آن، توجّه به ترکیبات و معناهایی که از طریقِ ترکیب بیان می‌شود، حائز اهمیت است. در واقع ظرفیتِ ترکیب‌سازی، بُعدِ برجسته فرایندِ کاهشِ نحوی در بلاغت زبان فارسی محسوب می‌شود. از نظر بلاغی، اهمیتِ ترکیبات در این است که دارای فشردگیِ معنایی هستند. از این‌رو صفتِ بارزِ آنها، زیباییِ ساخت است. برخی از ترکیبات حتّی کارِ یک جملهٔ کامل را نیز انجام می‌دهند و برای تطابق با معنا و تجسّمِ حالت و معنای مورد نظر بوده است که از شکلِ جمله‌ای به صورتِ ترکیبی درآمده‌اند:

مؤذّن گریبان گرفتش که هین سگ و مسجد! ای فارغ از عقل و دین

(همان، ۱۳۸۴الف: ۱۹۹)

فرایندِ افزایش، عکس فرایندِ کاهش است. در این فرایند، اجزایی به کلام افزوده می‌شود تا صورتِ کلام مطابقِ معنا و اغراضِ مورد نظر درآید. بدین صورت که یا یک عبارت و ترکیب، تبدیل به جملهٔ کامل می‌شود یا اینکه یک جمله با افزودنِ اجزایی بدان گسترش می‌یابد. برعکسِ فرایندِ کاهش که بیشتر برای زیباسازیِ صورتِ کلام انجام می‌شود، فرایند افزایش با انگیزهٔ القای مقاصدِ بلاغی صورت می‌گیرد. برای مثال در مصراعِ نخستِ بیتِ زیر برای اینکه واژه «روزگار» موردِ تأکید قرار گیرد، اجزایی به صورتِ

ابتدایی و عادیِ کلام افزوده شده است. صورتِ عادیِ جمله چنین بوده است: «روزگارِ زیادی/ روزگاری سودازدهٔ روی توام»:

روزگاری است که سودازده روی توأم　　خوابگه نیست مگر خاکِ سرِ کوی توأم

(سعدی، ۱۳۹۴: ۲۲۸)

اگر فعلِ ربطیِ «است» و حرفِ «که» به کلام افزوده نمی‌شد، نه تأکیدی بر اسم (روزگار) وجود می‌داشت و نه مفهومِ کثرت از آن به وضوحیِ اکنون نمایان می‌بود. نمونهٔ دیگری از افزایش نحوی، تبدیلِ مضافٌ‌الیه به جمله است. در ترکیباتِ اضافی هرگاه بخواهند مضاف را موردِ تأکید و مبالغه قرار دهند، به جای اینکه مضافٌ‌الیه را به شکلِ عبارتِ غیر جمله بیاورند، آن را به شکلِ جمله کامل می‌آورند. در این حالت، مضاف تشخّص می‌یابد. از این‌رو در ترکیبِ اضافی برای تأکید بر مضاف، پس از مضاف حرفِ «که» ذکر می‌شود و مضافٌ‌الیه هم تبدیل به جمله می‌شود. البته به نظر می‌رسد که این فرایند بیشتر در اضافهٔ ملکی کارآیی داشته باشد و در دیگر انواعِ اضافه امکانِ تحقّق نداشته باشد. در بیتِ زیر جملهٔ «در آن دهن که تو داری» می‌توانست به شکل «در آن دهنِ تو» بیاید که در آن صورت مبالغه و تأکیدی در کار نمی‌بود:

در آن دهن که تو داری سخن نمی‌گنجد　　ندیدم آدمی‌ای را بدین شکردهنی

(همان: ۳۰۱)

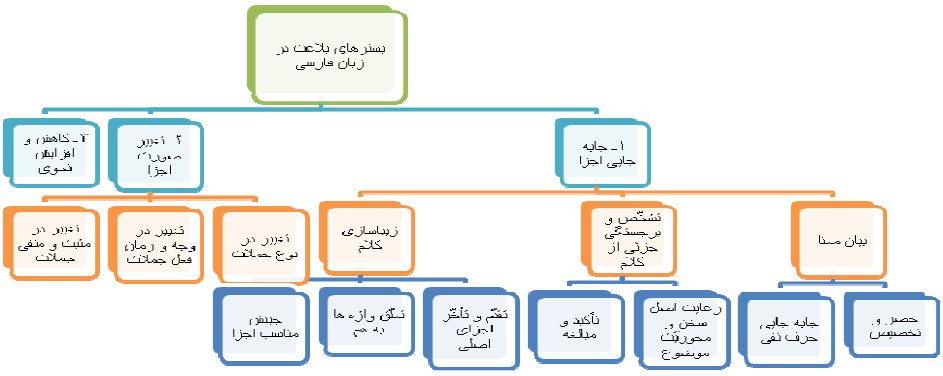
در این ساختِ نحوی به جای «این» و «چنین» می‌توان حرفِ «ی» به اسم افزود و با جملهٔ توضیحیِ پس از آن، باز کلام را مؤکّد و مبالغه‌آمیز کرد. البته حتماً باید جملهٔ پس از اسم، اگر تبدیل به عبارتِ غیرِ جمله شود، مضافٌ‌الیه باشد، نه صفت. نمونه دیگری از فرایندِ افزایشِ نحوی، تأکید بر جزئی از جمله است که خود جمله کامل است؛ بدین صورت که در جای دستوریِ آن جزء، واژه «این/ آن» می‌گذارند، سپس فعلِ جمله اصلی ذکر می‌شود و در ادامه، آن جزء که جمله کامل است، به عنوانِ بدل از «این/ آن» می‌آید. با این فرایند، جمله مورد نظر که در جمله اصلی دارای نقشِ دستوری است، تشخّص می‌یابد:

گو کمِ یار برای دلِ اغیار مگیر　　دشمن این نیک پسندد که تو گیری کمِ دوست

(همان: ۲۸۶)

البته باید توجّه داشت که «این/ آن» در چنین موقعیتی بدونِ اینکه لطمه‌ای به کلام وارد شود، امکانِ آن را دارد که حذف شود. اگر حذفِ آن ممکن نباشد و ذکرِ آن نیازِ ساختاریِ کلام باشد، حتماً «این/ آن» برای تأکید و مبالغه ذکر نشده‌اند و ساختِ نحویِ دیگری مطرح است که با این موضوع متفاوت است. بنابراین نشانه زبانی در قضیهٔ مورد بحث، امکانِ حذفِ «این/ آن» است؛ مانندِ نمونهٔ مزبور: «دشمن نیک پسندد که تو کمِ دوست گیری».

مطالب این پژوهش در نمودار زیر خلاصه شده است که در آن عنوان‌های اصلی و فرعی نمایان است:



شکل ۱- نمودار بسترهای بلاغت در زبان فارسی با ذکر مصداق‌هایی برای هر یک

نتیجه‌گیری

آنچه از این پژوهش برمی‌آید، دالّ بر این است که اغراض بلاغی و بیان معانی کُلاً با سازوکارهای نحوی انجام می‌شود و برای نشان دادنِ زیبایی‌های یک گفتار و بیان اغراض گوینده به کیفیت اجزای کلام توجّه می‌شود؛ زیرا یکی از عوامل مهّم که باعث تغییر و دگرگونی در ساخت‌های نحوی می‌شود و صورت‌ها و ساخت‌های نحوی جدیدی ایجاد می‌کند، اغراض و مقاصد بلاغی است. مهم‌ترین جنبه در بلاغت زبان فارسی که بسترِ اصلی بیان معنا و القای اغراضِ مورد نظر محسوب می‌شود، «ظرفیتِ جابه‌جایی اجزا» است. جابه‌جایی اجزا که اعمّ از مبحث «تقدّم و تأخّر» در بلاغت سنتی است، هر

چند در زبان فارسی مانند زبان عربی نیست که در بیشتر مواقع باعث تفاوت معنایی شود، همین فرایند در زبان فارسی هم اصلی‌ترین امکان نحوی برای گوینده است تا کلام را دقیقاً مطابق مقاصد خود بیان کند. با همین ظرفیتِ جابه‌جاییِ اجزاست که از یک ساختِ نحوی، صورت‌های متعدّد به دست می‌آید.

گاهی جابه‌جاییِ اجزا با تغییرِ معنای اصلی همراه است و برای بیانِ معنای دیگری ضرورت دارد که اجزا جابه‌جا شوند. در بیشتر مواقع نیز هر چند با جابه‌جاییِ اجزا، معنای اصلیِ کلام و ارتباطِ معناییِ اجزا تغییر نمی‌کند، در محوریتِ اجزا و تشخّصِ آنها تغییر ایجاد می‌شود و در هر کدام از صورت‌های به دست آمده، یک جزء محوریت دارد و محلِّ توجّه است. «تغییر در صورتِ اجزا» و «امکانِ کاهش و افزایش در اجزای کلام» از دیگر ظرفیت‌های نحوی در زبان فارسی هستند که برای مقاصد بلاغی از آنها استفاده می‌شود. این دو ظرفیت زبانی هر چند از نظر میزان کاربرد پس از فرایند «جابه‌جایی اجزا» قرار می‌گیرند، از نظر اهمیت از جمله اصلی‌ترین بسترهای بلاغت در زبان فارسی هستند. در برخی از مواقع برای تأثیرِ بیشتر یا نزدیک‌کردنِ هرچه بهترِ صورت به معنا، صورتِ جمله‌ها قابلِ تغییر است. مثلاً وجه التزامی به امری تبدیل می‌شود، صورتِ خبری به پرسشی تغییر می‌یابد که این امر بیشتر در جمله‌های مرکّب صورت می‌گیرد.

در زبان فارسی می‌توان یک جمله را به یک واژه یا عبارت، فشرده و کوتاه کرد تا کلام ایجازمند شود؛ یا بر عکس یک واژه یا عبارت را به یک جملهٔ کامل تبدیل کرد تا کلام با اطناب جلوه کند. در هر کدام از این دو حالت، افزون بر ظرافت‌ها و زیبایی‌هایی، گاهی اغراضِ بلاغی نهفته است. گاهی بلاغت در این است که به جای جمله از واژه استفاده کرد و گاهی نیز اقتضای بلاغت است که جمله را باید به کار برد، نه صورتِ واژه‌ایِ آن. بنابراین متناسب با بافتِ کلام و موضوع باید بدانیم که از صورت‌ها و امکاناتِ ممکن، کدام‌یک را استفاده کرد.

پی‌نوشت

۱. این سخن که بلاغت زبان فارسی هنوز تدوین نشده است، تازگی ندارد و در آغاز کتاب‌های معانی که استادان ادبیات فارسی نوشته‌اند، بدین نکته اشاره شده است. برای نمونه شمیسا گفته است که مبحث بیان در کتاب‌های موجود به دلیل جهانی بودن و یکسانی

آن در همهٔ زبان‌ها، کامل است. امّا مبحث معانی در کتاب‌ها چندان سودمند نیست و نکات بلاغی زبان فارسی ناشناخته مانده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۹). کزازی نیز در دیباچه کتاب معانی‌اش همین مطلب را بیان کرده است (کزازی، ۱۳۷۳: ۹).

۲. استاد خانلری گفته‌اند که حرفِ نفی، چه به عنوان جزء صرفی در فعل منفی (نبود، نیست) و چه به صورت قید نفی (نه، نی)، بازماندهٔ قیدِ نفی «naiy» در زبان فارسی باستان است (ناتل‌خانلری، ۱۳۷۴، ج۳: ۲۱۰ -۲۱۱). نمونه‌هایی که ایشان از آثار دوره اول فارسی دری برای قید نفی ذکر کرده‌اند، از نظر کارکرد معنایی هیچ‌کدام به نمونه‌های مورد بررسی در سخن سعدی شباهت ندارد؛ زیرا اینگونه کاربردِ خاصّ از حرف نفی در سخن سعدی طوری است که جمله معنای ضمنی دارد؛ یعنی در عین اینکه نفی قضیه‌ای از چیزی/ کسی است، همزمان اثبات آن را به چیزی/ کسی دیگر منحصر می‌کند.

۳. استاد خانلری بیان کرده‌اند که «همی» گاهی در آثار قدیمی‌ترِ دورهٔ اول فارسی دری، جزء صرفی فعل نبوده است، بلکه به عنوان کلمهٔ مستقل در نقش قیدِ صفت یا جمله و در معانیِ «همه، همیشه، پیوسته، پیاپی، به تمامی» کاربرد داشته است (ناتل‌خانلری، ۱۳۷۴، ج۲: ۲۲۳).

۴. این بیت در چاپ یوسفی از غزل‌های سعدی نیامده است.

منابع

جبری، سوسن و پرند فیاض‌منش (۱۳۸۹) «کارکردهای زیبایی‌شناسی پیش‌آیی فعل در غزل سعدی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۱۳-۱۴۱.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۸) دلائل الاعجاز فی القرآن، ترجمهٔ سید محمد رادمنش، مشهد، آستان قدس رضوی.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) سعدی در غزل، تهران، قطره.

خلیلی‌ثابت، مسعود و بابک دبیر (۱۳۹۲) مباحثی در دستور از دیدگاه زبان‌شناسی، رشت، دانشگاه گیلان.

دبیرمقدم، محمد (۱۳۹۲) پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی، چاپ چهارم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

درزی، علی و وحید صادقی (۱۳۹۳) تعیین همبستگی‌های نحوی و آوایی در ساختِ ارتقایی و مبتداسازی در زبان فارسی، تهران، دانشگاه تهران.

رضانژاد، غلامحسین (۱۳۶۷) اصول علم بلاغت در زبان فارسی، تهران، الزهراء.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۹۴) غزل‌های سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ دوم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۴الف) بوستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هشتم، تهران، خوارزمی.

---------- (۱۳۸۴ب) گلستان سعدی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.

---------- (۱۳۸۹) کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ پانزدهم، تهران، امیرکبیر.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران، آگه.

---------- (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) معانی، چاپ هفتم، تهران، میترا.

صالحی، فاطمه (۱۳۸۶) «علم معانی و دستور نقش‌گرای هلیدی»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۸، پیاپی ۱۲۲، صص ۳۲-۴۱.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۳) معانی، چاپ سوم، تهران، مرکز.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۷۴) تاریخ زبان فارسی، چاپ پنجم، تهران، سیمرغ.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷: ۴۷-۲۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۴

عوامل مؤثر در شکل‌گیری نظریهٔ فلسفی انواع ادبی در مکتب رمانتیسم

احمد رضایی جمکرانی *
سید حمید فرقانی دهنوی **

چکیده

نقد و نظریه ژانر از جمله مباحث مهم نظریهٔ ادبی است که از زمان ارسطو تاکنون بدان توجه فراوان شده است. اهمیت این نظریه تا آنجاست که بخش عمده‌ای از اصول و مبانی زیبایی‌شناختی مکاتب بزرگ ادبی تحت تأثیر نظریه ژانر است و منتقدان این مکاتب قسمتی از مطالعات خود را به آن اختصاص داده‌اند. در این میان تقابل دو مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم در نظریه ژانر، اهمیت ویژه‌ای دارد. مطالعات پیشینی که به این موضوع پرداخته‌اند، رویکرد مکتب کلاسیسیسم به ژانرهای ادبی را تکنیکی و تجویزی و در مقابل، رویکرد مکتب رمانتیسم را فلسفی توصیف می‌کنند، اما درباره مؤلفه‌های فلسفی نظریه ژانر در مکتب رمانتیسم و مبانی فکری این نظریه، تبیین دقیقی ارائه نکرده‌اند. این پژوهش به دنبال تبیین و تحلیل مؤلفه‌های این رویکرد فلسفی و عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن است. به بیان دیگر مؤلفه‌های این رویکرد فلسفی چیست و عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن کدام است؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که با توجه به فلسفه ذهن‌گرایانه کانت و نسبی‌گرایی تاریخی هردر، تحولات اجتماعی، فکری و فرهنگی دوره رنسانس همچون انقلاب صنعتی، رویکرد مکتب کلاسیسیسم به ژانرهای ادبی مورد تردید قرار گرفت و مؤلفه‌هایی همچون تاریخ‌گرایی، نظریه وحدت سازمند، توجه به نبوغ شاعر در خلق اثر ادبی، گرایش به فردیت و نگاه ذهنی و پدیدارشناسانه، به شکل‌گیری نظریهٔ جدید ژانر در مکتب رمانتیسم انجامید.

واژه‌های کلیدی: مکتب‌های ادبی، انواع ادبی، کلاسیسیسم، رمانتیسم و نظریه ژانر.

---

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم a-rezaei@qom.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم s.hamid.f@gmail.com

مقدمه

ژانر یکی از قدیمی‌ترین موضوعات نقد و نظریه ادبی است که در ردیف نظام‌هایی از قبیل سبک‌شناسی و نقد ادبی قرار می‌گیرد و به طبقه‌بندی متون ادبی بر اساس شباهت‌هایی در شکل، محتوا یا کارکرد می‌پردازد. هر چند ورای این توضیح ساده، پیچیدگی و تاریخ قابل توجهی وجود دارد و این مفهوم از دوره کلاسیک تا پست‌مدرن دچار تغییرات و دگرگونی‌های بنیادین شده است.

هنگام بررسی مکاتب ادبی، نظریه‌ها و رویکردهای مطرح درباره ژانرهای ادبی را می‌توان به دو حوزه تقسیم کرد. اولین دیدگاه که در بردارنده نظریه‌های فیلسوفان، ادیبان و منتقدان یونان و روم باستان همچون افلاطون، ارسطو و هوراس درباره تعریف، مبانی و روش تشخیص ژانرهای ادبی است، با نام نظریه ژانرهای ادبی مکتب کلاسیسیسم شناخته می‌شود. بازگشت تعدادی از منتقدان و ادیبان در قرن ۱۶ میلادی به اصول و مبانی ادبی و زیبایی‌شناختی یونان باستان و احیای نظریه‌های ارسطو و هوراس را که با نام نئوکلاسیسیسم شناخته می‌شود نیز می‌توان زیرمجموعه این رویکرد قرار داد.

رویکرد دوم که در نیمه دوم قرن هجدهم و با ایجاد تحولات اجتماعی، سیاسی، فکری و فرهنگی در کشورهای اروپایی مطرح شد، بسیاری از ایده‌ها، مبانی فکری و فلسفی مطرح تا آن زمان، از جمله مبانی زیبایی‌شناختی و نقد و نظریه ادبی را دچار تحولات و تغییرات عمیق کرد. نقطه آغاز این تحولات، درس‌گفتارهای کانت درباره هنر و زیبایی در دانشگاه ینا بود. پس از آن دیدگاه‌های گوته، شیلر و شلگل به شکل‌گیری نظریه ژانر مکتب رمانتیسم انجامید. هر چند باید گفت که ظهور و تکامل این نظریه در کشورهای اروپایی به دلیل تفاوت‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی یکسان نبود.

محققان رویکرد فلسفی مکتب رمانتیسم به ژانرهای ادبی را مهم‌ترین وجه تمایز آن نسبت به رویکرد تجویزی مکتب کلاسیسیسم دانسته‌اند، اما به طور مستقل به توصیف و تبیین مؤلفه‌های فکری و فلسفی این نظریه نپرداخته‌اند؛ در حالی که به نظر می‌رسد دریافت درست نظریه ژانر ادبی در این مکتب در گرو فهم عناصر فلسفی است. به سخن دیگر، مسئله اصلی در درک انواع ادبی و تحول آن در مکتب رمانتسیم، مبتنی بر دریافت و تبیین زمینه‌های فلسفی آن است. از این‌رو در پژوهش حاضر، نخست پنج مؤلفه اصلی برای موضوع یادشده به عنوان رویکردهای بنیادین در نظر گرفته شده، پس

از آن تعریفی برای هر کدام از مؤلفه‌ها و عوامل فکری و فلسفی مؤثر در شکل‌گیری نظریه ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسم ارائه شده، سپس مبانی فکری، دلایل و چگونگی ظهور و بروز هر کدام از عوامل یادشده تبیین شده است.

می‌توان گفت: آنچه پژوهش حاضر را از تحقیقات پیشین متمایز می‌کند، بررسی نحوهٔ تأثیر اندیشه‌ها و نظریه‌های فیلسوفان و متفکران رمانتیک بر نظریه ژانرهای ادبی و معیارهای زیبایی‌شناختی مکتب رمانتیسم و مقایسهٔ تطبیقی نظریهٔ ژانرهای ادبی مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم برای تبیین چرایی و چگونگی تمایز آنهاست. اهمیت این موضوع به واسطه نقش نظریه ژانر مکتب رمانتیسم در نقد و نظریه ادبی معاصر و تأثیرپذیری منتقدان فارسی‌زبان از نظریه ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسیسم در طبقه‌بندی، تعریف و بیان ویژگی‌های هر یک از ژانرهای ادبی است که می‌تواند در دستیابی به درک بهتری از نظریه انواع ادبی در ایران راه‌گشا باشد.

پیشینه پژوهش

نظریه ژانر و نقد مبتنی بر آن در فضای نقد و نظریه ادبی کشور، مبحثی جدید و به تبع آن، تعداد منابع موجود درباره نظریه ژانر به زبان فارسی اندک است. به‌ویژه اگر بخواهیم زمینه‌های فلسفی آن را بکاویم منابعی که چنین رویکردی دارند، بسیار اندک هستند. با این اوصاف می‌توان از برخی منابع که تا حدی با موضوع این پژوهش در پیوند هستند، یاد کرد.

رنه ولک در کتاب ارزشمند خود با نام «تاریخ نقد جدید» (۱۳۸۸) هنگام بحث درباره منتقدان و نظریه‌پردازان رمانتیک، دیدگاه‌های آنان درباره ژانرهای ادبی را تشریح کرده است. محمدحسین جواری و محسن آسیب‌پور در مقاله‌ای با عنوان «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان رمانتیک» (۱۳۸۷)، نگرش فلسفی را در طبقه‌بندی ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسم مؤثر می‌دانند. هدر دوبرو هم در کتاب «ژانر» (۱۳۸۹) هنگام بحث درباره نظریه ژانرهای ادبی، به بررسی اندیشه‌های برخی متفکران رمانتیک در این مورد پرداخته است. سید مهدی زرقانی و محمودرضا قربان صباغ نیز در کتاب «نظریه ژانر» (۱۳۹۵) عمدتاً با استفاده از منابع غربی به توصیف نظریه ژانر در مکتب رمانتیسم پرداخته‌اند.

در میان منابع انگلیسی‌زبان، راجان در کتاب «تاریخ نقد ادبی کمبریج» (۲۰۰۸)، نظریه ژانر رمانتیک را در مقابل رویکرد تجویزی مکتب کلاسیسیسم به انواع ادبی، نظریه‌ای فلسفی و پدیدارشناسانه توصیف می‌کند. هاملین هم در مقاله خود با عنوان «ریشه‌های فلسفی نظریه ژانر در رمانتیسم آلمان» (۲۰۰۸) معتقد است که نظریه ژانر در دوره رمانتیک با رویکردی فلسفی به ادبیات و هنر تحت تأثیر مباحث زیبایی‌شناسی رشد کرد. سپس به تشریح دیدگاه‌های کانت درباره زیبایی و متعاقب آن آثار و نظرهای شلگل و شلینگ درباره انواع ادبی می‌پردازد.

دیوید داف در دو کتاب خود به ماهیت فلسفی نظریه ژانر در مکتب رمانتیک اشاره می‌کند. او در کتاب «نظریه جدید ژانر» (۲۰۱۴)، نظریه ژانر مکتب رمانتیسم را نظریه‌ای فلسفی می‌داند و آن را به عنوان نقطه آغاز نظریه‌های جدید درباره ژانر مطرح می‌کند و در کتاب «رمانتیسم و کاربردهای ژانر» (۲۰۰۹) به طور مختصر به تأثیر ایده‌آلیسم در آلمان و نقش آن در انتقال نظریه عمل‌گرایانه ژانر به نظریه‌ای فلسفی می‌پردازد و نقش منتقدانی همچون برادران شلگل، شیلر، لسینگ و هگل را در این مورد یادآور می‌شود. غیر از مقاله هاملین، در همه آثار یادشده تنها به این بیان بسنده شده است که نظریه ژانر رمانتیسم، نظریه‌ای فلسفی است و تبیین و تحلیل این مطلب همراه با بررسی و توضیح مبانی فکری - فلسفی که به شکل‌گیری این نظریه انجامید، برای اولین‌بار در مقاله حاضر ارائه شده است.

روش پژوهش

در این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی- تحلیلی، نخست تعریفی برای هر یک از مؤلفه‌ها و عوامل فکری و فلسفی مؤثر در شکل‌گیری نظریه ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسم ارائه شده و سپس مبانی فکری، دلایل و چگونگی ظهور و بروز هر کدام از عوامل یادشده تبیین شده است. آنگاه دیدگاه و نظرهای متفکران و منتقدان رمانتیک را درباره هر یک از مؤلفه‌های یادشده تحلیل و نقد کرده‌ایم. سپس نحوه تأثیر این عوامل بر نظریه ژانرهای ادبی و معیارهای زیبایی‌شناختی مکتب رمانتیسم بررسی شده است و با توجه به آن، نظریه ژانرهای ادبی در دو مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم به صورت تطبیقی مقایسه شده است.

بررسی و نقد مؤلفه‌های پنجگانه

تاریخ‌گرایی

تاریخ‌گرایی، جنبشی فکری است که در قرن نوزدهم به طور برجسته در آلمان شکل گرفت و در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی نمود یافت. این جنبش به عنوان نقدی بر هنجارها و معرفت‌شناسی دوره روشنگری مطرح شد که بر مبنای آن، همه تحولات با توجه به اصول اساسی حاکم بر طبیعت قابل توضیح است و انسان و مسائل انسانی همچون پدیده‌های طبیعت از این الگوی منظم پیروی می‌کنند. در مقابل این دیدگاه، رویکرد تاریخ‌گرایانه معتقد است که میان پدیده‌های طبیعت و پدیده‌های تاریخ، تفاوتی اساسی وجود دارد و از همین‌روی باید رویکردی که برای مطالعهٔ علوم اجتماعی و فرهنگی اتخاذ می‌شود، از اساس با رویکردهای موجود در علوم تجربی متفاوت باشد. این دیدگاه را نخستین‌بار هردر مطرح کرد، اما باید گفت که پیش از این، دیدگاه‌های منتسکیو و نظرهای ویکو بر هردر تأثیر داشت (Hamilton, 2003: 29-30).

نظریهٔ هردر بر مبنای تکامل تاریخی و مخالفت با نقد و نظریه‌پردازی کاملاً انتزاعی بود. از دید او، تکامل هر ملتی بر مبنای اصولی است که در روحیه منحصربه‌فرد همان ملت انعکاس دارد و در ادبیات، هنر، مذهب و نهادهای اجتماعی تجسم می‌یابد. به بیان دیگر، وی زیبایی هنر را تابع فرهنگ‌های متفاوت در ادوار مختلف می‌دانست و از همین‌رو بر لزوم توجه به معیارهای زمانی و مکانی در خلق اثر هنری تأکید داشت. چنین نگرشی، رویکرد کلی‌انگارانه و مطلق‌نگر مکتب کلاسیسیسم و تأسی آنان به نویسندگان یونان و روم باستان را که بر اساس دیدگاه ذات‌گرایانه و برداشت‌های آنان از نظریه محاکات شکل گرفته بود، به چالش کشید.

در حالی که منتقدان کلاسیک معتقد بودند که «ما چاره‌ای نداریم مگر خوشه‌چینی از خرمن باستانیان و ورزیده‌ترین امروزیان، یعنی ماهرترین مقلدان کلاسیک‌های بزرگ» (سکرتان، ۱۳۸۸: ۱۶)، هردر می‌گفت که هر چند هومر به راستی بزرگ‌ترین شاعر یونانی بود، آفرینش‌های نبوغ شاعرانه‌اش مقید به شرایط تاریخی بود و بنابراین نمی‌توان کارش را سرمشق قرار داد (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۵۶). تقلید نکردن از گذشتگان و فاصله گرفتن از سنت‌های ادبی آنان در زمینه خلق آثار، کم‌رنگ شدن اصول و قواعد ثابت و تغییرناپذیر نظریه انواع ادبی کلاسیک را به همراه داشت.

تاریخ‌گرایی هردر در زمینه نظری نیز به نسبیت احساس زیبایی‌شناسانه انجامید؛ چنان که او معتقد بود آنچه یک ملت در یک زمان خوب می‌داند، کمی بعدتر می‌تواند زشت، ناکارآمد و ناخوشایند به نظر آید (Rajan, 2008: 230). بنابراین ملاک‌های زیبایی‌شناسانه نه‌تنها در میان ملت‌های مختلف متفاوت است، بلکه درک یک ملت از زیبایی در زمان‌های مختلف ممکن است متفاوت باشد. پیامد منطقی این دیدگاه نیز این بود که ملت‌های مختلف باید متناسب با ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی و ماهیت آرمان‌های زیبایی‌شناختی منحصربه‌فرد عصر و دوره خود به خلق و تولید آثار ادبی بپردازند. از همین‌رو زبان و شعر قومی و فرهنگ عامیانه، ترانه‌های غیر رسمی، افسانه‌های ملی و اشعار بازمانده از گذشته‌های دور در سرزمین اروپایی در قالب نوعی بدوی‌گرایی مورد توجه رمانتیک‌ها قرار گرفت که نمونه‌های آن را در آثار گوته و دیگر شاعران رمانتیک می‌توان دید. این رویکرد، تنوع و تکثر آثار ادبی و ایجاد زمینه‌های ذهنی برای ترکیب انواع ادبی را به همراه داشت. مطرح شدن گونه‌ها و ژانرهای جدید شعر قومی و ملی و معیارها و ویژگی‌های خاص هر یک از این گونه‌ها در کنار ژانرهای شناخته‌شدهٔ پیشین به گسترش و تنوع بیشتر نظریه ادبی و ایجاد مفهوم جدیدی از شعر انجامید. بسیاری از این آثار هر چند در نظر قومیت‌های مختلف زیبا به نظر می‌رسیدند، طبق قواعد نئوکلاسیک، ارزش چندانی نداشتند. نسبی‌گرایی تاریخ‌گرایانه سبب شد بسیاری از رمانتیک‌ها به این باور برسند که می‌توان شعر زیبا گفت، ولی از قواعد خشک و رسمی انواع ادبی پیروی نکرد.

نظریه وحدت سازمند

مسئله دیگری که توجه هردر و دیگر نظریه‌پردازان آلمانی همچون گوته، برادران شلگل و شلینگ را به خود جلب کرد، رابطهٔ میان فرم و محتوا بود که در نهایت در قالب نظریه «سازمند» مطرح شد. فرم سازمند، فرمی برگرفته از ماهیت موضوع مورد نظر نویسنده است و در مقابل فرم مکانیکی قرار می‌گیرد که از قوانین و قراردادهای تحمیل شده بر ماهیت موضوع پیروی می‌کند. این نظریه که مولود توجه از فیزیک نیوتنی و تفسیر آن از جهان به گونه‌ای کاملاً مکانیکی به زیست‌شناسی است، در برابر رویکرد مکتب نئوکلاسیک مبنی بر جدایی میان فرم و محتوا و گرایش بیشتر به فرم در خلق و

نقد آثار ادبی پدید آمد و به بی‌اعتنایی نسبت به تحلیل شعر از نظر صنایع لفظی و فرو ریختن اساس نظریه ادبی کلاسیک انجامید. همچنین حساسیت و تخیل بی‌قید رمانتیک‌ها در شکل‌گیری این دیدگاه تأثیرگذار بود. آنان با تکیه بر تخیل، طبیعت را ارگانیسمی زنده، در حال تحول و دارای شخصیت می‌دیدند که می‌توان با آن یگانه شد و پیوندی همدلانه برقرار کرد.

نمونه‌ای از این نظریه ابتدا در آثار افلاطون و ارسطو مطرح شد. افلاطون در رساله فایدروس، سخن گفتن را با رشد یک موجود زنده مقایسه کرد (Cudden, 1999: 617). ارسطو نیز در بوطیقا بر لزوم وجود وحدت ساختاری میان اجزای تراژدی تأکید داشت. او معتقد بود که ژانرهای ادبی همانند ارگانیسم زنده هستند. فرم‌های کاملی که قسمت‌های آن به طور ضروری وجود دارند تا نظامی ایجاد کنند که در آن هر قسمت نیازهای قسمت‌های دیگر را برآورده کند. علاوه بر این بخش‌های یک نظام در یک نظم ثابت مرتب شده‌اند که کارکرد هر بخش را مرتبط با بخش‌های دیگر معین می‌کند و فرم را قادر می‌سازد که مانند ابزاری عمل کند که می‌تواند وظایف مختلف را با سازمان‌دهی و هماهنگ کردن کنش‌ها به منظور دستیابی به نتیجه موفق انجام دهد (Rapaport, 2011: 170).

برداشت مکانیکی منتقدان نئوکلاسیک از دیدگاه ارسطو سبب شد این رویکرد چندان مورد توجه آنان قرار نگیرد. در مقابل نظریه رمانتیک با برداشتی متفاوت از برداشت مکانیکی یادشده، به روند رشد اثر هنری که در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد توجه دارد. این نظریه زیست‌شناختی- روان‌شناسانه را در دوره پیش رمانتیک، کانت، هردر و شلینگ مطرح کردند و در ادامه شلگل و گوته آن را به غایت رسانیدند و در نقد خود به کار بستند و در نهایت توسط کولریج به انگلیس راه یافت. کانت با اعتقاد به همانندی محض میان هنر و طبیعت، اثر هنری را همچون موجودی زنده می‌دانست؛ زیرا علاوه بر قیاس وحدت اثر هنری با وحدت موجود زنده، معتقد بود که هنر و طبیعت سازمند باید فارغ از هرگونه غایت معرفتی یا اخلاقی باشد. او معتقد بود که «محصول سازمند طبیعت آن است که در آن هر چیزی متقابلاً غایت و وسیله است. در این محصول هیچ چیزی عبث یا بدون غرض یا قابل استناد به مکانیزم کورکورانه طبیعت نیست» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۳۷۷).

نوع دیگری از این دیدگاه را که بر گفتمان‌های تاریخی و زیست‌شناسانه مبتنی بود، در نظرهای هردر می‌توان دید. او از تمثیلی بیولوژیک برای بررسی مفهوم ژانر استفاده می‌کرد و ژانرها را همچون درختی می‌دانست که رشد می‌کنند، بزرگ می‌شوند و تغییر می‌کنند و معتقد بود همچنان که برخی گونه‌های مختلف گیاهی در شرایط آب و هوایی خاص رشد می‌کنند، اشکال گفتار نیز با توجه به زمینه و شرایطشان متفاوتند (Rajan, 2008: 231). این تمثیل که بر پایه نگرش تاریخ‌گرایانه هردر به انواع ادبی است، بر این نکته تأکید دارد که برخی از اقوام و کشورهای مختلف، زمینه مناسب‌تری برای امکان رشد و گسترش یک ژانر ادبی است. این نظر می‌تواند توجیهی برای خلق آثار حماسی تنها در میان برخی اقوام و کشورها یا گرایش فراوان به شعر غنایی در ادبیات فارسی و در مقابل بی‌توجهی به ژانر نمایشی در بین شاعران و نویسندگان این سرزمین باشد.

گوته، شاعر و منتقد دیگری است که اصول ژانر را به مثابه پدیده‌های طبیعی در مقابل پدیده‌های قراردادی می‌دانست که تحقق اثر هنری به عنوان فرم در آن، اساساً شبیه به مراحل رشد گیاه است. اندیشهٔ گشتالتی گوته، فرم را نه به عنوان طرح و شیوه‌ای انتزاعی که باید بر آثار تحمیل شود، بلکه شکل ویژه، فردی و خاص از اثر هنری تعریف کرد (Hamlin, 2008: 10).

شلگل نیز بر وحدت سازمند اثر ادبی تأکید دارد، اما تمثیل درخت را ناکارآمد می‌داند و تقابل میان شکل سازمند و ماشینی را اینگونه بیان می‌کند: «شکل در صورتی ماشینی است که در نتیجه تأثیر برونی و صرفاً به حالت افزوده‌ای عرضی به ماده داده شود، بی‌آنکه با طبیعت آن تناسبی داشته باشد. از طرف دیگر شکل، سازمند ذاتی است که از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه، صورت نهایی خویش را می‌یابد» (ولک، ۱۳۸۸، ج۲: ۶۴). او به تندیس خدایان و قهرمانان در هنر مجسمه‌سازی یا شخصیت‌های تراژدی در نمایشنامه‌های کلاسیک اشاره می‌کند که حقیقتاً مانند نمونه‌های واقعی هستند تا آنجا که انسانیت در آنها قابل مشاهده است. به طریق مشابه شعر یا اشکال دیگر اثر هنری زمانی آرمانی می‌شود که محتوا و فرم چنان در یکدیگر رسوخ کنند که جدانشدنی باشند (Behler, 1993: 82).

در انگلیس، کولریج به طرح و بسط نظریه ارگانیسم پرداخت؛ هر چند باید گفت پیش از او ادوارد یانگ، خلاقیت و ابتکار ادبی را با فرایند رشد طبیعی که در ذهن

نویسنده صورت می‌گیرد، یکسان می‌دانست. باید در نظر داشت که دیدگاه‌های کولریج درباره تقابل فرم مکانیکی و ارگانیک مبتنی بر دیدگاه‌های شلگل و هردر است. کولریج، شاعران ایتالیا و انگلیس را همچون گیاهانی می‌داند که هر کدام اصول و شرایط زندگی خود را دارد و ویژگی‌های آن به خاکی که در آن روییده، وابسته است. همان‌طور که یک گیاه، عناصر و اجزای مختلف طبیعت را تلفیق می‌کند، نیروی ترکیبی خیال نیز کیفیت‌های مخالف یا ناهمسان را با یکدیگر تلفیق می‌کند. در یک پیوستگی مکانیکی، اجزایی وجود دارد که مشخص و ثابت شده‌اند، اما در وحدت ارگانیک، ارتباط درونی پیچیده حیات را در میان اجزا می‌توانیم ببینیم (Abrams, 1953: 218-224).

هر چند مفهوم وحدت سازمند و وجود نوعی ارتباط درونی منظم در میان اجزای اثر ادبی بر فهم و درک بهتر اثر هنری و لذت حاصل از این درک می‌افزاید و از این‌روی وجود چنین وحدتی در آثار هنری در نظر اکثر منتقدان، امری ضروری است، استفاده رمانتیک‌ها از استعاره‌های گیاهی و حیوانی در تبیین و توجیه این مفهوم، خالی از تسامح و اشکال نیست. همانند دانستن آثار ادبی با گیاهان، در برخی موارد برابر با نادیده گرفتن برخی ویژگی‌های خاص این آثار و تعمیم و کاربرد روش‌های مطالعاتی علوم طبیعی در عرصه هنر است. با وجود این باید گفت که این نظریه با توجه به قیاس انواع زیست‌شناختی، پیدایش نظریه جدیدی را در باب انواع ادبی ممکن ساخت. از نظر اکثر رمانتیک‌ها انواع ادبی تنها منحصر به شکل‌هایی از آثار نیست، بلکه روش‌های بنیادین برای تصویر زندگی و دنیاست که با مراحل تکامل بیولوژیکی و اجتماعی انسان منطبق است. این رویکرد در تحلیل و توصیف انواع ادبی به شکل‌گیری دیدگاهی درباره مباحث مربوط به خاستگاه، تکامل و تکوین انواع ادبی انجامید که بر اساس آن هر ژانر، خاستگاهی دارد که برای مطالعه دقیق درباره آن، باید تا رسیدن به خاستگاه و منابع اصلی‌اش به عقب برگشت (Duff, 2009: 59).

این دیدگاه باعث شد زمینه‌ای جدید در مطالعات انواع ادبی ایجاد شود و منتقدان رمانتیک به مطالعه درباره خاستگاه و تأثیرپذیری انواع ادبی از یکدیگر بپردازند. برای مثال هردر معتقد بود که خاستگاه هر هنری حاوی کلیت وجودی و نشان‌دهنده ماهیت هر امری است و از همین روی اود را ریشه مرثیه، شعر غنایی و شعر شبانی می‌دانست که شناخت و تحلیل دقیق آن به شناخت بهتر انواع یادشده منجر خواهد شد. در مقابل

گوته، بالاد را ژانر اصلی می‌دانست و شلینگ، ژانر غنایی را به عنوان ریشه ژانر حماسی به حساب می‌آورد. زایش یک ژانر از دل ژانر دیگر، مفهوم خلوص انواع ادبی و مرزهای بین انواع را کم‌رنگ‌تر می‌کند و ترکیب ژانرها و ایجاد ژانری جدید در نظریه انواع ادبی رمانتیک را نوید می‌دهد. همچنین این دیدگاه، نظریه ژانر رمانتیک را به سوی تمایل به نظام‌مندی و حرکت در جهت کاهش طبقه‌بندی و ایجاد وحدت سوق می‌دهد. وحدتی که سرانجام در نزد کروچه و دیگر نظریه‌پردازان متجدد به طرد و انکار مفهوم نوع ادبی می‌انجامد. از نگاه آنان، هر اثر هنری یک واحد یکپارچه و یگانه است و وظیفه منتقد این نیست که اثر هنری را در یک نوع ادبی شناخته‌شده جای دهد و آن را با قواعد هنری مربوط به آن تطبیق کند، بلکه باید قواعدی را کشف کند که به طور طبیعی در این اثر وجود دارد.

اهمیت نبوغ در خلق آثار ادبی

واژه نبوغ به لحاظ ریشه‌شناسی با واژه‌هایی همچون جن‌زده و فرشته همزاد هم‌ریشه بوده و به معنای شخصی است که از هوش و قریحه فوق‌العاده‌ای برخوردار است. قدمت کاربرد این تعبیر به یونان باستان بازمی‌گردد که نبوغ را توانایی‌ای از سوی خدایان می‌دانستند که به شاعر اعطا شده است. افلاطون هنگام بحث درباره خلق آثار ادبی در قالب مفهوم الهام و شوریدگی، به یکی از برداشت‌های موجود از نبوغ توجه دارد (افلاطون، ۱۳۸۰: ۶۱۲). در این برداشت، نبوغ منشأ آسمانی دارد و هنرمند خود به آنچه انجام می‌دهد آگاه نیست. لونگینوس نیز بر نقش و جایگاه آن تأکید می‌کند (لونگینوس، ۱۳۷۸: ۵۷). اما نقش نبوغ در مکتب کلاسیسیسم و تسلط تفکر منطقی در این دوره محدود بود. منتقدان کلاسیک معتقد بودند که برای هر گونه از هنر، الگوی کاملی وجود دارد که هنرمند باید تا حد ممکن به آن قالب کامل و طبیعی نزدیک شود (دوبرو، ۱۳۸۹: ۷۱). این دیدگاه، نبوغ را در حد تقلید موفق از نمونه‌های موفق و مطرح پیشین در هر ژانر محدود می‌کرد. در دوره پیش‌رمانتیسم، این مفهوم مجدداً مورد توجه منتقدان قرار گرفت و به تدریج جایگزین مفهوم سنجیدگی و وقار در نظریه ادبی مکتب نئوکلاسیک شد.

البته باید اذعان داشت که در بین متفکران این دوره اتفاق نظری درباره معنای نبوغ وجود ندارد و تفاوت برداشت‌ها و معانی درباره این مفهوم فراوان است. برای مثال در قرن هجدهم نبوغ با واژه‌های ظرافت طبع و هوش همپوشانی معنایی داشته است. در

نهضت اشتورم اوند درانگ[1] هم نبوغ به صورت شعاری درآمد که در آن طرد کامل انضباط و سنت با اعتقاد به صرافت طبع خلاق پیوند خورده بود. نخستین نشانه‌های دریافت و تعبیر جدید درباره نبوغ در نظریه‌های شافتسبری پیدا شد که بر درک عقلانی واقعیت در خلق اثر هنری تأکید داشت (کاسیرر، ۱۳۷۰: ۵۲۵).

هامان، نبوغ را عبارت از احساس، تخیل، التهاب، الهام، ابداع و خلاقیت و نابغه را همانند نبی و مجانین ملهم می‌دانست. از دیدگاه هردر، نبوغ امری عمدتاً غریزی و حتی حسی بود. او نبوغ را امری فطری می‌دانست که خود بیان خویش است و تنها حاوی تخیل و خرد نیست، بلکه متمایل به قریحه‌ای حسی و نیز کششی الهی است. این در حالی است که ژان پل برخلاف هردر معتقد بود که شاعر بزرگ از نبوغی برخوردار است که آن را مؤکداً از قریحه محض متمایز می‌کند. گوته نبوغ را با ناخودآگاهی هم‌معنا می‌داند (ولک، ۱۳۸۸: ۱۲۴). چنین برداشتی از نبوغ به معنای آن است که شاعر در فرایند خلق اثر ادبی، دخالت آگاهانه ندارد.

کولریج، مفهومی وسیع‌تر از نبوغ در ذهن دارد. از دیدگاه او نبوغ امری عینی، غیرشخصی و معطوف به دریافت کل عالم وجود است. مندلسون نیز در نوشته‌هایش درباره نبوغ بر نیاز به همکاری کامل تمام قوای ذهنی در جهت نیل به هدفی واحد تأکید می‌کند. در اینجا نبوغ مستقیماً در فرایند خلق اثر ادبی مشارکت ندارد، بلکه ترکیب و هماهنگی عوامل دخیل در تولید شعر را بر عهده دارد. این دیدگاه پیش‌درآمد نظر کانت در باب نبوغ بود. فیلسوفی که در نظریه‌های زیبایی‌شناسانهٔ خود توجه خاصی به بحث نبوغ داشت و می‌توان گفت که نظرهای او در این مورد بیشترین تأثیر را بر منتقدان و متفکران رمانتیک گذاشت.

کانت، نبوغ را ذیل مباحث زیبایی‌شناسی بررسی می‌کند. از نظر او، «نبوغ موهبتی طبیعی است که به هنر قاعده می‌بخشد، چون این قریحه به مثابه قوه خلاقه فطری هنرمند، خود به طبیعت تعلق دارد. می‌توان مطلب را به این صورت بیان کرد: نبوغ یک استعداد ذهنی فطری است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد» (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۳). معنای این سخن این خواهد بود که نبوغ و خلاقیت هنری یک مهارت نیست که طبق روش و قاعده‌ای بتوان آن را آموخت. همچنین این قوه فطری خلاق

1. Sturm und Drang

منبعث از طبیعت و سرشت شخص است که به هنر قاعده می‌بخشد. البته باید توجه داشت که این قوانین به صورت از پیش تعیین شده برای خلق آثار هنری به وجود نمی‌آیند، بلکه در طی فرایند خلق اثر هنری خود را به نمایش می‌گذارند. بنابراین باید گفت که نبوغ از دیدگاه کانت دارای این دو ویژگی مهم است: فردی است و تقلیدناپذیر. وی در جایی دیگر بر این نکته تأکید می‌کند و می‌گوید: «همگان متفق‌اند که نبوغ تماماً ضد روحیه تقلید است» و «محصول یک نابغه از بابت آنچه باید به نبوغ و نه به امکان تعلیم و تربیت نسبت داده شود، نمونه‌ای برای تقلید نیست» (کانت، ۱۳۷۷: ۵۸).

در این میان روش شکسپیر به عنوان یکی از نوابغ ادبی در نگارش و تنظیم نمایشنامه‌هایی که با ترکیب نوع ادبی تراژدی و کمدی، اصل خلوص انواع ادبی را نادیده می‌گرفت و نوع ادبی جدیدی را ایجاد می‌کرد، مورد توجه منتقدان قرار گرفت؛ چنان که کولریج در باب نمایشنامه‌های او گفت: اگر تراژدی‌های سوفکل به معنای دقیق کلمه تراژدی‌اند و کمدی‌های اریستوفان کمدی، باید خود را از تداعی کاذب نام‌های نابه‌جا رها کنیم و واژه جدیدی برای نمایشنامه‌های شکسپیر بیابیم (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۰۶). این سخن کولریج به معنای فاصله گرفتن نمایشنامه‌های شکسپیر از نرم‌ها و هنجارهای ژانر نمایشی است. در واقع باید گفت که نقش نبوغ شاعرانه در فرایند آفرینش شاهکارهای ادبی از یکسو و مباحث نظری نظریه‌پردازان درباره این مفهوم که آن هم برگرفته از نوعی نبوغ بود، از سوی دیگر زمینه‌ساز تغییراتی در نظریه ادبی پیشین شد.

تأثیر رشد و گسترش مفهوم نبوغ در بین متفکران و منتقدان این دوره به‌ویژه کانت در نظریه انواع ادبی رمانتیک، راه را برای رسمیت یافتن و توجه بیشتر به گونه‌هایی غیر از ژانرهای سه‌گانه و ترکیب ژانرها و گونه‌های مختلف گشود. تقابل مفهوم نبوغ با برداشت منتقدان کلاسیک از مفهوم محاکات، به‌ویژه دیدگاه هوراس مبنی بر تقلید از پیشینیان بسیار قابل توجه است. از نظر رمانتیک‌ها بین محصولات نبوغ و محصولات تقلید، تمایزی اساسی وجود دارد و فردیت و تقلیدناپذیری در آثار نوابغ، در بردارنده مفهوم اصالت در این آثار و به معنای توجه نکردن به سنت ادبی پیشین و طرد قواعد و قوانین مترتب بر خلق آثار ادبی است. همچنین با رشد و گسترش این مفهوم، رویکردی که شعر و هنر را محصول تعقل و تدبیر و به مثابه نوعی صنعت و تکنیک، قابل آموزش و

یادگیری می‌دانست، جای خود را به شعر جوششی و برآمده از نبوغی غیر قابل یادگیری و تقلید داد.

فردیت

فردیت، یکی از مفاهیم اساسی در مکتب رمانتیسم است که شکل‌گیری و گسترش آن معلول شرایط و عوامل تاریخی خاصی است که تحت تأثیر عوامل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در سال‌های پایانی قرن ۱۸ بر کشورهای اروپایی حکم‌فرما بود. ظهور و رشد انقلاب صنعتی، پیامدهایی همچون تغییر در ساختار اجتماعی جوامع اروپایی و برچیده شدن نظام فئودالی و تغییر در پایگاه اشرافی ادبیات را به همراه داشت. بنابراین شاعران که تا پیش از این برای گذران زندگی خود مورد حمایت و وابسته به طبقه حاکم در نظام اجتماعی بودند، از این قید رها شده و می‌توانستند آزادانه موضع فردگرایانه خود را در آثارشان منعکس کنند (هارلند، ۱۳۹۳: ۱۱۰). همچنین گسترش مفهوم سرمایه‌داری و به تبع آن استثمار، سبب ایجاد حس بیگانگی از جامعه و پناه بردن به دنیای لزوماً فردی درون خود شد. چنان که برخی از منتقدان معتقدند که فرد منزوی آفریده سرمایه‌داری است (پاینده، ۱۳۷۳: ۱۰۸).

تحقق انقلاب فرانسه نیز موجب گسترش آرمان‌خواهی و فردگرایی در بین رمانتیک‌ها شد. مفهوم آزادی تنها در آزادی‌های مدنی و سیاسی منحصر نماند، بلکه امکان بیان آزادانه اندیشه و احساسات هر فرد نیز مورد توجه قرار گرفت. اولین دفاع صریح و روشن از فردگرایی به عنوان ایده‌آل شخصی در اواخر قرن هجده در آلمان با انتقاد از دخالت دولت در امور شخصی و زندگی اجتماعی مرتبط بود، چنان که برخی از اندیشمندان، دولت را مانعی جدی برای تحقق فردیت می‌دانستند (izenberg, 1992: 5). از سوی دیگر اثبات شکننده بودن نظم سیاسی جامعه و امکان برقراری نظام سیاسی مبتنی بر آزادی، این اندیشه را در بین شاعران گسترش داد که قواعد و قوانین موجود در حوزه خلق آثار ادبی نیز شکننده و قابل تغییرند و از همین روی شورشی را ضد عرف‌ها و سنن دیرپای کلاسیسیسم آغاز کردند. علاوه بر موارد یادشده، عواملی همچون نظریه بدبینانه مالتوس درباره آینده جهان، جنگ‌های سی‌ساله، شیوع برخی بیماری‌های واگیردار و اخبار مرگ‌ومیر ناشی از آن را از جمله مسائل اجتماعی مؤثر در شکل‌گیری مفهوم فردیت رمانتیک دانسته‌اند.

در حوزه دلایل فکری و فلسفی باید اذعان داشت که یکی از مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری و رشد مفهوم فردیت در میان رمانتیک‌ها، دیدگاه انسان‌محور مکتب اومانیسم بود. همچنین کانت در سلسله مباحثی که در باب زیبایی و هنر داشت، زیبایی را امری ذهنی و انفسی به شمار می‌آورد که هر کس باید به گونه‌ای فردی آن را درک کند. از همین روی ارزش‌های درونی، فردی و ذوقی، ملاک بررسی هنر و جهان قرار گرفت و معیارها و ملاک‌های عام برای ارزیابی هنر رنگ باخت. بنابراین باید گفت که زیبایی‌شناسی به معنای عطف توجه به فردیت و واکنش انضمامی و محسوس فرد بود.

مقابله با دستاوردها و نتایج سوء عصر روشنگری در گرایش رمانتیک‌ها به مفهوم فردیت تأثیر داشت. در عصر روشنگری، انسان به عنوان مجموعه‌ای از موجودات مشابه تعریف شده بود که حقیقتی جهانی به آنها اعطا شده یا توسط عواطف مشخص برانگیخته می‌شوند (izenberg, 1992: 5). اما رمانتیک‌ها با توجه به احساسات و عواطف نیرومند، به مقابله با نگاه کاملاً تجربی- حسی به پدیده‌ها و تقلیل انسان به ماشینی متحرک برخاستند و بر تفاوت‌های انسان‌ها تأکید کردند.

در حوزه عوامل مذهبی نیز باید گفت که رویکرد مذهبی و هستی‌شناسانهٔ برخی از رمانتیک‌ها به نوعی انتقال آموزه‌های عرفانی نوافلاطونیان در شکلی طبیعت‌گرایانه و این جهانی به مسیحیت بود که سه مرحله را در تاریخ تطور وجودی انسان مفروض می‌دانست. مرحله اول، اتحاد و نیکی است. در مرحله دوم، تفاوت در کثرت و ویژگی‌های انفرادی که مترادف با سقوط در شرور و رنج‌هاست و پس از آن بازگشت به یگانگی و خوبی که سبب ابقای تفاوت‌های انفرادی است. آنها انسان را در دومین مرحله تصور می‌کردند و از این‌روی به بحث فردیت و ویژگی‌های انفرادی توجه داشتند. همچنین «برخی جنبش‌های دینی مثل پیه‌تیسم و متدیسم که از یکسو بر نقش اساسی مکاشفه و راز و نیاز فردی تأکید داشتند و از سوی دیگر ناپایداری زندگی و ناگزیر بودن مرگ را یادآور می‌شدند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۴)، در تقویت این احساسات نقش داشتند.

مجموع عوامل یادشده از دید منتقدان به رها کردن جهت‌گیری‌های برون‌گرایانه و عمومی که خاص جهان کهن بود و پیشه کردن جهت‌گیری‌های درونگرایانه‌تر در مکتب رمانتیسم انجامید. اهمیت این مفهوم را می‌توان در نظرهای شاعران و متفکران رمانتیک دید؛ چنان که گوته معتقد بود که هنرمند همواره باید به ندای درون خویش گوش

فرادهد، زیرا به‌رغم هر آنچه انجام دهد، فقط قادر خواهد بود تا فردیت خویش را متجلی سازد. شلگل نیز در یکی از قطعات خود در مجله آتنئوم می‌نویسد: «فردیت و فردگرایی است که اصالت دارد و پروردن و رشد دادن این فردیت می‌تواند نوعی خردگرایی الهی محسوب شود» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۷۷).

اما باید دانست که برداشت یکسانی از مفهوم فردیت در نزد رمانتیک‌ها وجود نداشت. در نظر برخی از رمانتیک‌ها، فردیت توجه به نفس فردی و بیان درونیات این نفس یگانه بود، اما برخی دیگر، فردیت را در چارچوب محیط یا در تضاد با آن می‌یافتند. هردر به مفهومی از فردیت که باید فردیت جمعی جامعه نامید، توجه داشت. از نظر او، هر فرهنگی و هر عصری، صفت یگانه و طرز تفکر و تجربه‌گری خود را دارد و برای بیان این تجربه، وجود یک زبان مشخص امری حیاتی است. از آنجا که ادبیات در بستر زبان تحقق می‌یابد و زبان هم در بین متکلمان آن مشترک است، بنابراین ادبیات نیز نه تنها حدیث نفس یک فرد، که حدیث نفس کل جمع است. چنین فردیتی را باید فردیت جمعی جامعه نامید. در نزد برخی دیگر نیز فردیت با بدوی‌پسندی که از ویژگی‌های مکتب رمانتیسم است، پیوند داشت (ولک، ۱۳۸۸: ۶۵-۶۷).

گرایش به فردیت در مکتب رمانتیسم در قالب تقابل امر جزئی و نوعی و توجه به فردیت خلاق هنرمند به جای توجه به مخاطب و تأثیر شعر در او، از جمله تفاوت‌های این مکتب با کلاسیسیسم در حوزه نظریه ژانر است. رویکرد مکتب کلاسیک به انواع ادبی، رویکردی کلی‌گرایانه بود، چنان که ارسطو ادبیات را از آن جهت که از تاریخ کلی‌تر است، برتر می‌دانست. جانسن نیز معتقد بود که امر جزئی فقط در زمانی خاص مفهوم است و استثنائات آن را محدود می‌کند. شعر باید بیانگر مفاهیم کلی باشد که در همه زمان‌ها برای انسان قابل فهم باشد. همچنین کلاسیک‌ها به وجود نفسانیاتی پایدار در سرشت بشر، مجموعه‌ای از معیارهای بنیادین در خود آثار ادبی و هماهنگی میان احساسات و عقل بشر اعتقاد داشتند و بر آن بودند که این عوامل، استنتاج‌هایی را ممکن می‌سازد که درباره آثار هنری و ادبی تمام اعصار صادق است. این در حالی است که برگسون و کروچه اعتقاد داشتند که هدف هنر همواره امری جزئی و فردی است و آنچه شاعر می‌سراید، تنها به او تعلق دارد.

گرایش به امر جزئی در بین رمانتیک‌ها به معنای نفی قواعد کلی و اصول

جهان‌شمول مترتب بر هر یک از ژانرها بود. معنای دیگر این گرایش نیز برای برخی از رمانتیک‌ها، اعتقاد به تنوع و تکثر آثار هنری و عدم انحصار انواع ادبی به سه ژانر اصلی است؛ چنان که تعبیر شلگل مبنی بر اینکه هر شعر برای خودش یک ژانر است و هر هنرمند، ژانر خود را برای خود خلق می‌کند، بیانگر تأکید او بر امر جزئی و فردیت است (Rajan, 2008: 235). رواج یافتن «زندگی‌نامه» و «سفرنامه» از تأثیرات توجه به فردیت در این مکتب است.

مشخصه دیگر نظریه ژانر کلاسیک، تأکید و توجه به اجتماع و مخاطب بود، چنان که از زمان افلاطون و ارسطو تا ظهور رمانتیسم، اغلب آفرینش هنری را امری اجتماعی و شعر را وسیله‌ای برای آموزش و تربیت اخلاقی جامعه می‌دانستند و سودمندی و لذت‌بخشی شعر نیز جهتی برون‌گرایانه و مخاطب‌محور داشت. ارزش‌گذاری ژانرها و تعیین سلسله‌مراتب ژانر نیز با توجه به این عامل مشخص می‌شد. برای مثال سلطه و برتری ژانر نمایشی بر ژانرهای دیگر از نظر ارسطو به سبب کارکرد اجتماعی این ژانر بود. اما تأکید بر فردیت خلاق هنرمند در نظریه ژانر رمانتیک، ژانر غنایی را که در نظریه پیشین تقریباً نادیده گرفته شده بود، با توجه به بیان احساسات و عواطف شخصی در این ژانر، به عنوان یکی از ژانرهای رایج و غالب در دوره رمانتیک مطرح کرد و گونه‌های این ژانر همچون سانت در این مکتب، گسترش زیادی یافت و در مقابل نوع تعلیمی یا اعتقاد به کارکرد و نقش تعلیمی ادبیات که به نوعی در خدمت تثبیت و تداوم هنجارهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نظام فکری حاکم است، مورد بی‌توجهی برخی از رمانتیک‌ها قرار گرفت.

رویکرد ذهنی و پدیدارشناسانه

عطف توجه از عینی‌گرایی و رویکردهای فرمالیستی و کارکردگرایانه به ذهن‌گرایی و رویکردهای پدیدارشناسانه، یکی از تفاوت‌های مهم مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم است که تحت تأثیر نظریه‌ها و اندیشه‌های کانت و فیلسوفان ایده‌آلیست به حوزه نقد و نظریه ادبی رمانتیک راه یافت. در این رویکرد، شعر و اثر هنری بازتابی از حالت و وضعیت درونی ذهن شاعر و نویسنده است و درک ذهنیت هنرمند و آفریننده اثر هنری به عنوان وظیفه منتقد و یکی از انگیزه‌های اصلی رهیافت رمانتیک محسوب می‌شود.

دلایل گرایش به این رویکرد را می‌توان مواردی همچون سوبژکتیویسم اومانیستی، معرفت‌شناسی کانت که واقعیت را در بستر ذهنیت انسان قرار می‌دهد و رشد فلسفه ایده‌آلیسم برشمرد. از همین روی در نگاه رمانتیک‌ها، جهان دیگر همچون دنیایی برونی و قابل شناخت در پرتو عقل نبود، بلکه به مثابه مجموعه نیروهای مؤثر بر فرد تلقی می‌شد که فرد هم به نوبه خود بر آن اثر می‌گذارد. با شکل‌گیری این فضای سوبژکتیو، هنرمندان نیز از جهان بیرون به دنیای درون پناه بردند و مشغله آنان بازتاب ذهنیات در ارتباط با عینیات شد و تجربه‌های ذهنی، ارزش والاتری در میان عقل جمعی انسان پیدا کرد. چنین رویکردی نه تنها با تغییر از عینیت به ذهنیت همراه بود، بلکه بر تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی نیز تأکید داشت (Rajan, 2008: 231).

هر چند باید گفت که میزان گرایش به این رویکرد در بین شاعران و منتقدان رمانتیک متفاوت است، چنان که گوته همواره ذهنیت صرف را تقبیح کرده و آن را بیماری عمومی زمانه خوانده است و مصّر است که شعر ریشه در واقعیات بیرونی دارد. برداشت او کلاً بر این اعتقاد مبتنی است که میان عالم و معلوم و ذهن و طبیعت، این‌همانی عمیقی وجود دارد (Hamlin, 2008: 10).

نقش و تأثیر این رویکرد در نظریه ژانر از دو جهت قابل توجه است. نخست آنکه برای سال‌های متمادی بازنمود یک ابژه در قالب مفهوم تقلید، مهم‌ترین تعریف از هنر بود و هنرمند بسان آیینه‌ای از طبیعت بر ظواهر چیزها و کنش اجتماعی تأکید داشت. این در حالی است که زیبایی‌شناسی با تکیه بر نقش احساس در شناخت امر زیبا و در جست‌وجوی خاستگاه شناخت حسی، به طبیعت به عنوان امری توجه کرد که به خاطر خودش ارزش نگریستن و تفکر دارد.

دیگر تأثیرپذیری شیلر از این نظریه و به دست دادن روشی برای طبقه‌بندی و تمایز انواع ادبی است که با روش‌های پیشین تفاوت دارد. شیلر انواع ادبی را نه با شواهد تجربی مستخرج از آثار، بلکه با ذهنیت نویسندگان بررسی و تعیین می‌کند و ژانرها را به جای شکل ارائه آن، چنان که در بوطیقای ارسطو دیده می‌شود، از طریق شیوه‌های احساس تحلیل می‌کند. در این صورت نه‌تنها حالت و مود را به یک جایگزین اولیه برای ژانر تبدیل می‌کند، بلکه ژانر را به عنوان یک مقوله فرهنگی می‌شناسد و با معرفی ابزار فرانقدی، پدیدارشناسی ژانر را عمیقاً غنی می‌کند. او دو شکل از خودآگاهی را مبتنی بر

اصطلاحات روان‌شناسی و تاریخی تشخیص می‌دهد و با توجه به آن، به تقسیم‌بندی شعر به ساده و احساسی می‌پردازد (Rajan, 2008: 227-231). در این روش، مؤلفه‌هایی چون روایی یا غیر روایی بودن اثر، شیوه‌های متفاوت بازنمایی طبیعت، محتوا، هدف یا کارکرد آثار در تعیین نوع ادبی آن نقشی ندارد و شعر بر اساس نوع احساس شاعر در سرودن شعر، به دو طبقه شعر طبیعی و احساساتی یا مصنوع تقسیم می‌شود.

شیلر، شعر شاعران عهد باستان را به دلیل تقلید مستقیم از طبیعت، شعری ساده می‌داند. در مقابل، شعر شاعران مدرن را به واسطه بیان احساسات و عواطف، شعری احساساتی معرفی می‌کند؛ زیرا بیانگر یک احساس و عاطفه است: حسرت و تمنای بازگشتن به آن یگانگی از دست رفته با طبیعت، که روزی در گذشته نصیب و بهره مردمان باستان شده بود. بدین ترتیب او همه ادبیات پساکلاسیک را احساسی تشخیص می‌دهد. در این تقسیم‌بندی، شیلر شعر ساده و مصنوع را طبق تقابل اساسی بین حالت ذهنی شاعر متمایز می‌کند و به طور واضح مفهوم ژانر را به شیوه احساسی شعر منسوب می‌کند. او اصرار دارد که توجهش به تاریخ ادبیات یا هنر نیست، بلکه در این مورد به وضعیت اساسی ذهنی توجه دارد (Reiff, 2010: 16). ساختار فرم شعری، اساساً ساختار ذهن در فرایندهای دیالکتیکی‌اش از اندیشه خودآگاهی است که زبان شعر مستقیماً آن را بازتاب می‌دهد و تقلید و تجسم می‌کند.

به این ترتیب شیلر مطالعات ژانر را از یک مبنای تکنیکی به مبنای پدیدارشناسانه تغییر می‌دهد. با اتخاذ چنین رویکرد روش‌شناختی، ژانرهای حماسی، نمایشی و گونه‌های شعر غنایی که تا پیش از این، طبقه‌بندی و جایگاه مشخص و متمایزی داشتند و این طبقه‌بندی‌ها مورد پذیرش بسیاری از رمانتیک‌ها هم بود، با توجه به حالت ذهنی شاعر و نویسنده، در کنار هم زیرمجموعه دو نوع کلی یادشده قرار می‌گیرند. به نظر می‌رسد که این رویکرد هرچند نگرشی جدید در نظریه انواع ادبی مطرح می‌کند، به دلیل کلیتی که دارد، در تحقق کارکردهای متصور برای طبقه‌بندی انواع ادبی، ناتوان است. به بیان دیگر، تقسیم‌بندی‌های کلی از این دست یا در مقابل تقسیم‌بندی‌های بسیار جزئی یا نگاهی که هر اثر را یک ژانر منحصربه‌فرد می‌داند، در نگاه کارکردگرایانه به ژانرهای ادبی چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد و جایگاهی ندارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد از جمله اساسی‌ترین تفاوت‌های مکتب کلاسیسیسم با مکتب رمانتیسم تفاوت در نظریه انواع ادبی است. رویکرد مکتب کلاسیسیسم به انواع رویکردی مطلق نگر و تجویزی است. از نظر منتقدان این مکتب هر نوع ادبی صفات و ویژگی‌های مشخص، ثابت و تغییرناپذیری دارد که هنرمند هنگام آفرینش اثر ادبی در یک نوع ادبی ملزم به رعایت ویژگی‌ها و قواعد آن نوع ادبی است؛ در حالی که نگاه رمانتیک‌ها به این موضوع فلسفی و روانشناسانه است. این مکتب به جای توجه به شیوه محاکات در طبقه بندی و تمایز انواع ادبی، بر ذهنیت هنرمند و نوع احساس او در زمان تولید اثر ادبی تاکید دارد. در این میان عوامل فکری، فرهنگی و اجتماعی همچون تاریخ‌گرایی، نظریه سازمند و توجه به فردیت و نبوغ در شکل‌گیری و گسترش نگاه جدید نقش داشت.

تقلید از نویسندگان یونان و روم باستان که از اصول مکتب کلاسیسیم و نئوکلاسیسیسم به حساب می‌آمد که این امر به تکرار الگوهای زبانی، ادبی این آثار و در نهایت تثبیت اصول و قواعد حاکم بر آن به عنوان قواعد و قوانین انواع ادبی می‌انجامید. با ظهور تاریخ‌گرایی به عنوان جنبشی فکری و فرهنگی در قرن نوزدهم میلادی که بر لزوم توجه به معیارهای زمانی و مکانی در درک و خلق آثار هنری مختلف تأکید داشت، تقلید از آثار نویسندگان یونان و روم باستان و اصول و قواعد ثابت و تغییرناپذیر نظریه انواع ادبی کلاسیک مورد تردید قرار گرفت.

توجه جنبش تاریخ‌گرایی به تفاوت های فرهنگی در خلق آثار ادبی، احیای زبان و شعر قومی، ترانه‌های غیر رسمی، افسانه‌های ملی و اشعار بازمانده از گذشته‌های دور در سرزمین اروپایی را به دنبال داشت که این عامل زمینه ترکیب انواع ادبی، همچنین مطرح شدن گونه‌ها و انواع جدید با معیارهای خاص خود در مقابل ژانرهای شناخته شده پیشین را فراهم کرد.

تأثیر نظریه وحدت سازمند را که در دوره پیش رمانتیک توسط کانت و هردر و شلینگ مطرح شد، می‌توان در مباحث مربوط به خاستگاه، تکامل و تکوین انواع ادبی مشاهده کرد. از نظر شاعران و منتقدان رمانتیک انواع ادبی تنها منحصر به شکل‌هایی از آثار نیست، بلکه روش‌های بنیادین برای تصویر زندگی و دنیاست که با مراحل تکامل

بیولوژیکی و اجتماعی انسان منطبق است.

رمانتیک‌ها با ارائه تمثیلی بیولوژیک در مورد انواع ادبی، هر یک از انواع ادبی را همچون گیاه یا موجودی زنده در نظر می‌گرفتند که رشد می‌کند، بزرگ می‌شود و تغییر می‌کند. از نظر آنان همچنان که موجودات زنده دارای خاستگاهی هستند، هر یک از انواع ادبی نیز خاستگاهی دارند که برای مطالعه دقیق آن باید این خاستگاه را شناخت و مورد مطالعه قرار داد. این رویکرد سبب شد برخی ژانرها را به عنوان خاستگاه ژانرها و گونه های دیگر بدانند که همین امر مفهوم خلوص انواع ادبی و اعتقاد به وجود مرزهای مشخص بین انواع را کم‌رنگ‌تر کرد و امکان نظری ترکیب ژانرهای ادبی در را فراهم آورد. همچنین این دیدگاه، نظریه ژانر رمانتیک را به سوی تمایل به نظام‌مندی و حرکت در جهت کاهش طبقه‌بندی و ایجاد وحدت سوق داد.

با وجود آنکه درک و تعریف یکسان و مشخصی از نبوغ در بین منتقدان و متفکران رمانتیک وجود ندارد، اما همه آنان به نقش و جایگاه والای آن در خلق آثار ادبی اذعان دارند. از دید منتقدان کلاسیک اثر هنری محصول تعقل و تدبیر و به مثابه نوعی صنعت و تکنیک است و از همین رو قابل آموزش و یادگیری است. این در حالی است که رمانتیک‌ها هنر را محصول نیروی درونی نیرومندی به نام نبوغ می‌دانند که بر تقلید ناپذیری استوار است و قواعد و قوانین مرسوم را زیر پا می‌گذارد. همین ویژگی است که هنرمند نابغه را قادر می‌سازد با تخطی از قواعد ثابت انواع ادبی، مبدع و بنیان گذار ژانرهای ادبی جدید باشد.

گرایش به فردیت که در اروپای بعد از رنسانس تحت تأثیر عوامل مختلفی ایجاد شد، در حوزه نظریه انواع ادبی کلاسیک و رمانتیک، تقابل بین امر کلی و جزئی را در پی داشت و در نهایت به نفی طبقه‌بندی سنتی انواع ادبی انجامید. از نظر کلاسیک‌ها سرشت بشر در ادوار و مکان‌های مختلف ثابت و بدون تغییر است و با توجه به آنکه اثر ادبی تقلیدی از طبیعت بشر است، مجموعه‌ای از معیارهای بنیادین و قواعد عام و کلی در آثار ادبی وجود دارد که در تمام اعصار صادق است. توجه رمانتیک‌ها به فردیت شاعر و احساسات او به معنای فاصله گرفتن از این قواعد ثابت و کلی بود.

همچنین تعیین سلسله مراتب انواع ادبی که در مکتب کلاسیسیسم بر مبنای کارکرد اجتماعی هر یک از انواع و میزان تاثیر آن بر مخاطب شکل می‌گرفت، با توجه به

گسترش مفهوم فردیت در مکتب رمانتیسم تغییر یافت و ژانر غنایی که تا پیش از این چندان مورد توجه قرار نمی‌گرفت، به دلیل بازتاب احساسات و عواطف درونی شاعر، در مکتب رمانتیسم به عنوان ژانر مسلط شناخته شد.

گرایش به رویکردهای ذهنی و پدیدارشناسانه ویژگی دیگری است که نظریه انواع ادبی رمانتیک را از رویکرد فرمالیستی و عینی مکتب کلاسیسیسم متمایز می‌کند. در این رویکرد ژانرها از نظر تأثیرات یا ویژگی‌های ساختاری مورد توجه قرار نمی‌گیرند بلکه به‌عنوان مواضع انتقال بین ذهن و عین مطرح می‌شوند. این رویکرد همچنین تقسیم‌بندی انواع ادبی توسط شیلر به ساده و احساسی را در پی داشت.

منابع

ارسطو (۱۳۸۲) فن شعر، تألیف و ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

افلاطون (۱۳۸۰) دوره آثار افلاطون، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی.

پاینده، حسین (۱۳۷۳) «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم»، فصلنامه ارغنون، سال اول، شماره ۲، صص ۱۰۱-۱۰۹.

جعفری، مسعود (۱۳۷۸) سیر رمانتیسم در اروپا، تهران، مرکز.

جواری، محمدحسین و محسن آسیب‌پور (۱۳۸۷) «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان رمانتیک»، دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره اول، شماره ۱، صص ۳۳-۵۵.

دوبرو، هدر (۱۳۸۹) ژانر، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

زرقانی، سید مهدی و محمودرضا قربان صباغ (۱۳۹۵) نظریه ژانر، تهران، هرمس.

سکرتان، دومنیک (۱۳۸۸) کلاسیسیزم، ترجمه حسن افشار، تهران، مرکز.

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۷) تاریخ فلسفه، ترجمه اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

کاسیرر، ارنست (۱۳۷۰) فلسفه روشنگری، ترجمه یدالله موقن، تهران، نیلوفر.

کانت، ایمانوئل (۱۳۷۰) نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی.

لونگینوس (۱۳۷۸) در باب شکوه سخن، ترجمه رضا سید حسینی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ولک، رنه (۱۳۸۸) تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ سوم، تهران، نیلوفر.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۳) درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمه گروه مترجمان، تهران، چشمه.

Abrams, m.h (1953) The Mirror and the Lamp, london, Oxford University Press.

Behler, Ernest (1993) German Romantic Literary Theory, Edited by M, Swales, Cambridge University Press.

Cuddon, J.A (1999) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, london, penguin book.

Duff, David (2009) Romanticism and the uses of genre, new york, oxford university press.

---------- (2014) Modern Genre Theory, London, routledge.

Hamlin, Cyrus (2008) "The origins of a philosophical genre theory in German romanticis", European romantic review, 3-14.

Hamilton, P (2003) Historisism, london, Routledge.

Izenberg, Gerald (1992) Impossible Individuality, Prinston, New Jersey, Prinston University Press.

Rajan, Tilottama (2008) The Cambridge History of literary criticism, Edited by M,

Brown, Cambridge, Cambridge University Press.
Rapaport, Herman (2011) The Literary Theory Toolkit, Chichester, wiley-blackwell.
Reiff, A, S, Bawarshi (2010) Genre, Edited by C, Bazerman, West Lafayette, Parlor press.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷: ۷۲-۴۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۴

الگوی تاریخ معرفت و معاد معنا در اندیشه «شهاب‌الدین یحیی سهروردی»

زهرا ماحوزی*
حسینعلی قبادی**
احمد پاکتچی***
مریم حسینی****

چکیده

سهروردی در حکمت اشراق، الگویی از تاریخ معرفت را پی می‌گیرد که پیش از او در متون صوفیه صورت‌بندی شده است. این نقشه تاریخی که مبتنی بر حدیثی منسوب به پیامبر اسلام(ص) است، آینده معرفت باطنی اسلام را پس از پیامبر(ص) پیشگویی می‌کند و برای سرنوشت معرفت الهی در زمین، سه مرحله تعیین می‌کند: دوران علم حضوری، دوران امانت معنا در کلمه و دوران تبدیل استعاره به رمز. سهروردی به این نقشه تاریخی بازمی‌گردد و با تعریفی که از حکیم الهی و نقش وی در تأویل رموز عارفان عرضه می‌کند، تکمله‌ای را برای تاریخ معرفت رقم می‌زند. مرحله چهارمی که سهروردی بر این الگوی تاریخی می‌افزاید، مرحله معاد معنا به حقیقت آن است و تعریف آن تنها با رجوع به کلیّت نظام حکمی سهروردی ممکن می‌شود. مقاله حاضر می‌کوشد تا این الگوی تاریخی را از متون صوفیه استخراج کند سپس به تبیین نقش سهروردی در تکمیل آن بپردازد.

واژه‌های کلیدی: سهروردی، حکمت اشراق، تاریخ معرفت، الگوی تاریخی و حکیم الهی.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (گرایش ادبیات عرفانی)، دانشگاه تربیت مدرس
dr.mahouzi@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس Ghobadi.hosein@yahoo.com
*** دانشیار گروه علوم مطالعات قرآنی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی apakatchi@gmail.com
**** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء drhoseini@yahoo.com

مقدمه

در یکی از مشهورترین تعریف‌های «حکمت» گفته می‌شود که آن «علمی است که از حقیقت اشیا آنگونه در نفس الامر بر آن‌اند -در حد توانایی بشر- سخن می‌گوید» (جرجانی، ۱۴۰۵: ۱۲۳؛ حاجی خلیفه، ۱۹۴۳، ج۱: ۶۷۶). پس فلاسفه اسلامی رسالت خویش را جست‌وجوی حقیقت از طریق استدلال عقلی می‌دانستند. از سوی دیگر، غایت اهل عارفان نیز علی‌رغم تفاوت‌هایی در مسیر، از جهت «حقیقت‌جویی» با فیلسوفان همسانی داشت. در کهن‌ترین متون عرفانی همچون «رسالات جنید» (۲۹۸) و «قوت القلوب» از اهل عرفان با تعبیر «اهل الحقائق» یاد شده است (جنید، ۱۴۲۵: ۱۶۷؛ مکّی، ۱۴۱۷، ج۲: ۳۳۵).

در این میان قابل انتظار است که سهروردی (۵۸۷) نیز که از یکسو مکتب فلسفی اشراق را بنیان گذارده و از سوی دیگر با تکیه بر اهمیت شهود در کسب معرفت، گام در مسیر عارفان نهاده و طریقه‌ای میان فلسفه و عرفان جسته است، در جست‌وجوی معرفت حقایق باشد.

آنچه مقاله حاضر بر آن تأکید دارد، استخراج الگویی برای تاریخ معرفت در عالم مادّه از خلال متون صوفیانه و تعیین نقش سهروردی در تکمیل آن است. این الگو را می‌توان اسطوره عرفانی تاریخ و در عین حال اسطوره تاریخ معرفت نامید که ریشه در این‌همانی دو مفهوم وجود و معرفت نزد عارفان دارد. دیدگاه سهروردی در باب فهم کلام به وسیله حکیم الهی و نسبت آن با زمان، نقشی تعیین‌کننده در پیشبرد این جستار دارد. دیدگاه سهروری در بستر اندیشه صوفیه شکل گرفته و روایتی از کلیّت تاریخ را شکل می‌دهد. این مقاله رویکردی تاریخی دارد و با تکیه بر الگوهای تاریخ اندیشه شکل گرفته است.

بیان مسئله

پی‌جویی رابطه حقیقت و فهم متن، همواره اندیشمند را با دوگانِی طیفی درگیر می‌کند که چگونگی تعامل با آن برای نیل به معرفت، سرآغاز مسئله در مقاله حاضر است. تمایز میان دو سطح از مواجهه با «معروف» یا هر آنچه در سیطره ادراک می‌گنجد، دست کم از سده چهارم هجری، مسئله اندیشمندان مسلمان بوده و به صورت تقابل دو سطح معنا و صورت مطرح شده است. اخوان الصفا در چارچوب مقدمات نظری بر فلسفه

خویش در این باب بحث کرده‌اند، همچنین ابن‌سینا از دو سطح معانی و صُوَر سخن می‌گوید که در مخزنِ خیال مخزون هستند (ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ج۲: ۳۴۸-۳۵۸).

عارفان پس از سهروردی نیز به این تقابل توجه داشتند، از جمله ابن‌عربی (۶۳۸) در تفسیر یکی از آیات قرآنی (الزخرف/۳۱) می‌گوید که سخن منکران محمد(ص) «از آن‌رو است که اهل معنا نبودند و جز از صورت، ایشان را بهره‌ای نبود» (ابن‌عربی، ۱۴۲۲، ج۲: ۲۲۴). همچنین جلال‌الدین رومی (۶۷۲) متذکر می‌شود که برای اهل معنا، سخن هر چند رازآلود، اما قابل فهم و رمزگشایی است؛ حال که اهل صورت همواره از فهم معنا ناتوان هستند و حتی سخن مشروح، نزد ایشان مجمل می‌نماید. این اندیشه در بخشی از غزلیات مولانا بازتاب یافته است:

بر اهل معنا شد سخن اجمال‌ها تفصیل‌ها بر اهل صورت شد سخن تفصیل‌ها اجمال‌ها

(مولوی، ۱۳۴۱: ۳)

آنچه اهل معنا را قادر به ادراک ژرفای معانی می‌سازد، تفاوت دو مفهوم «علم حضوری» و «علم حصولی» است که در سنت فکری عرفای مسلمان به طور مفصل پرداخت یافته است. در این سنت، علم حضوری نوعی اتصال وجودی به منشأ معرفت و حقیقت است که صورت‌بندی آن به خداوند بازمی‌گردد و صاحب علم حضوری با قدرت تأویل می‌تواند حجاب‌های صورت را درنوردد؛ حال که علم حصولی، صورت‌بندی زبانی اهل ظاهر از معانی است که به واسطه کلمات انتقال می‌یابد.

اشارات مستملی بخاری (۴۳۴) همچون پلی برای عبور به اندیشه سهروردی در باب علم حضوری و کیفیت انتقال آن است. مستملی، طرحی از اسطوره تاریخ را ارائه می‌دهد که مبنی بر تقلیل درک حضوری به درک حصولی به واسطه حجاب زمان است و در غالب متون باقی‌مانده از صوفیه تأیید می‌شود. مستملی با نظر به روایتی منسوب به پیامبر(ص) بر آن باور است که دوران حیات محمد(ص)، به واسطه عینیت یافتن انسان کامل در عالم مُلک (عالم انسانی)، برترین زمان‌هاست و صحابه به دلیل ادراک حضور پیامبر(ص) و دریافت معرفت حضوری از وی، برترین انسان‌ها هستند. حدیث یادشده این است: «بهترین مردم نسلی هستند که من از ایشانم. سپس آنان که در پی ایشان آیند. سپس آنها که در پی آنان. آنگاه دروغ رواج گیرد و مرد بی که از او بخواهند، سوگند

خورد و بی که گواه گرفته شود، گـواهی دهـد» [(۱)] (مسـتملی، ۱۳۶۳، ج۱: ۱۰۲؛ بـا تفـاوتی در عبارت: ابن حنبل، ۱۳۱۳، ج۴: ۲۷۶؛ ابن حجاج، ۱۹۵۵، ج۴: ۱۹۶۵).

مستملی، نظریه خود را چنین دنبال می‌کند که با دوری از زمان پیـامبر(ص) و اسـتحاله معرفت ناب نبوی در حجاب زمان، انوار معرفت حضوری محو می‌شـود، تـا آنجـا کـه تنهـا ظواهر دین باقی می‌ماند و معانی باطنی آن فراموش می‌گردد. در این دوران، اولیا کـه وارث معرفت محمـد(ص) هسـتند، در معـرض تهمـت و انکـار عامـه قـرار مـی‌گیرنـد و مخاطـب شایسته‌ای برای نگاه‌داشت میراث معرفت نمی‌یابند؛ پس دست به کتابت می‌زنند و معرفت حضوری را در قالب الفاظ، به استعاره بدل می‌کنند، تا زمانی که کتب آنان بـه دسـت اهـل تأویل برسد. نخستین مؤلفان آثار صوفیه به بیان‌هـای گونـاگون بـه تأییـد نگـاه مسـتملی می‌پردازند و این سرنوشت تاریخی را دلیل نگارش آثار خویش می‌دانند.

سیر نزولی معرفت با دور شدن از زمان محمد(ص) همواره ادامه مـی‌یابـد و اگـر آن را الگوی نهایی تاریخ برای معرفت الهی به شمار آوریم، مـی‌تـوان آن را متنـاقض بـا وعـده قرآنی خداوند مبنی بر غلبه نهایی حق در زمین دانست. با وجود این سهروردی با طـرح نظریه اشراقی خویش، تکمله‌ای را برای این سرنوشت تاریخی ترسیم می‌کند. سهروردی که اثرپذیری آشکاری از متون عرفانی پیشین دارد، کلام عارفان را رمزی تلقّـی مـی‌کنـد که ضرورت دارد توسط اولیا برای مردم تفسـیر شـود. افـول دور زمـان و فراموشـی علـم حضوری و حقایق معنوی پنهان در استعاره‌ها، این ضرورت را ایجاب می‌کند تا این رمـوز به دست حکیم الهی رمزگشایی و تأویل شود. سهروردی ایـن مسـئولیت تـاریخی را بـه عهده می‌گیرد که زبان عارفان را مجـدداً بـه حقیقـت معـانی آن بازگردانـد. او یـادآوری می‌کند که معرفت زبانی‌شده را نمی‌توان با قواعد زبان تفسیر کرد؛ زیرا الفاظ صرفاً قالبی استعاری برای آن معانی هستند. سهروردی در طرح‌ریزی این نقشه تاریخی، بـرای خـود خانواده‌ای معنوی را تعریف می‌کند که اعضای آن به عالم عقـول اتصـال داشـته‌انـد و در تمامی اعصار، وارثان گنج معرفت بودند که به بیـان حقـایق بـاطنی در قالـب اسـتعارات عرفانی پرداختند؛ اما الفاظ آنان به درستی ادراک نشد (سهروردی، ۱۳۷۵ط، ج۲: ۱۰-۱۱).

عین القضات نیز پیش از سهروردی، رموز عارفان را از متشابهات برمی‌شمارد که عوام ظاهر آن را برگرفتند و عارفان را زندیق دانسـتند (عـین القضـات، ۱۹۶۲: ۴). سـهروردی بـا عنایت به حقایق باطنی پنهان در قالب کلمات در جست‌وجوی معاد معنـا و بازگردانـدن

استعاره به حقیقت آن است. البته توجه بـه اهمیّـت تأویـل در اندیشـه صـوفیه مخـتص سهروردی نیست. اندیشه ابونصر سرّاج (۳۷۸) آشکارا بر مدار تأویل می‌گردد. او رسـیدن از اشارات به حقایق را همان هنر صوفی می‌داند و در باب پیروی صوفیه از حقـایق قـرآن مدام یادآور می‌شود که الفاظ قرآن محدود، اما علم نهفته در آیات و تأویل آن بـی‌نهایـت است. (سرّاج، ۱۹۱۴: ۷۲-۹۲ و ۱۰۵).

با این حال تعریف سهروردی از تأویل که مختص انبیا و اولیا (حکمای الهی) است، از اساس با تعبیر پیشینیان او متفاوت است و ریشه در تعریف خاص او از عوالم وجود دارد. صوفیان پیش از سهروردی قائل به حدّ مقدّری از کمال برای هر انسان هستند که غایـت سلوک او است. هجویری (۴۶۵) این کمـال شخصـی را غایـتِ ممکـنِ کشـف بـرای هـر محجوب می‌داند (هجویری، ۱۳۹۲: ۴). سلّمی (۴۱۲) و مکّـی (۳۸۶) بـا تعبیـر «روح» از آن یاد می‌کنند و محمّد غزالی (۵۰۵) آن را «لـوح محفـوظ» مـی‌خوانـد (سـلّمی، ۱۴۲۴: ۳۳۰؛ مکّی، ۱۴۱۷، ج۱: ۴۰۹ و ۴۱۴؛ ج۲: ۲۲۹؛ غزالی، ۱۳۸۶، ج۳: ۴۴). جنید رسیدن آدمـی بـه ایـن مرتبه را از لوازم توحید برمی‌شمارد؛ یعنی بازگشت نهایی همه چیزها بـه ابتـدای خـود، چنان که در علم خداوند موجود بودند (جنید، ۱۴۲۵: ۶۷).

تمامی این تعاریف حاکی از ظرفیت مقدّری برای کسب معرفت است که در ازل برای هر انسان معیّن شده و فرارفتن از آن ممکن نیست. اعتقاد صوفیه بـه وجـود ایـن کمـال شخصی که در حال حیات از آدمی پوشیده است، تعریـف آنـان را از اولیـا در هالـه‌ای از ابهام قرار می‌دهد. سهروردی نیز در رساله رمـزی «عقـل سـرخ» بـه ایـن مفهـوم اشـاره می‌کند (سـهروردی، ۱۳۷۵ک، ج۳: ۲۲۹). سهروردی این حدّ مقدر را خاصـیت نفـس ناطقـه می‌داند که هادی انسان به سوی کمال نوری خویش است. در عین حـال او ارواح انبیـا و اولیا را در مرتبهٔ عقول جای می‌دهد و بر همین اساس بـه تعریـف ماهیـت حکـیم الهـی می‌پردازد که خارج از استحاله زمان و سـیر تـاریخ، بـا مـدد انـوار عقـل، قـدرت تأویـل استعارات و رموز را دارد.

مقاله حاضر در چهار بخش تنظیم شده است. بخـش نخسـت بـه تبیـین ایـن نکتـه می‌پردازد که چگونه صوفیان از ظهور جسمانی محمد(ص) در عالم مُلک بـه عنـوان مبـدأ تاریخ و مصدر وجود/ معرفت در عالم انسـانی سـخن مـی‌گوینـد. بخـش دوم بـه تبیـین

مقطعی از این تاریخ معنوی می‌پردازد که معرفت در صورت حقیقی آن یعنی علم حضوری و نوری که در قلوب ساری است، در عالم انسانی اشاعه می‌یابد. در بخش سوم، حقیقت با استحاله در حجاب زمان، صورتی استعاری می‌پذیرد و توسط صوفیان به قالب الفاظ و کتب درمی‌آید؛ یعنی علم حضوری به علم حصولی تقلیل می‌یابد.

الگوی تاریخی صوفیه حاکی از آن است که افول زمان تا آنجا ادامه می‌یابد که حتی تأویل استعارات عرفانی برای اهل زمان ناممکن می‌شود و معارف معنوی که در کتب صوفیه به امانت گذاشته شده است، الفاظی مهمل دانسته می‌شود. هر چند صوفیان تأکید دارند که در هر زمان گروهی از اولیای خداوند در زمین هستند و زمین از حجّت خالی نمی‌ماند، اصرار آنان بر نزول مراتب اولیا در طیّ زمان، سرنوشت معرفت الهی را در این الگوی تاریخی مبهم می‌سازد.

بخش چهارم مقاله به شرح دیدگاه سهروردی در باب ماهیت حکیم الهی می‌پردازد که ریشه در نظام هستی‌شناسی وی دارد. به باور سهروردی، ارواح حکما با استقرار در عالم عقول، از دایره زمان خارج هستند. بنابراین حجاب زمان آنان را محجوب نمی‌گرداند. لاجرم حکیم الهی در هر زمان متصل به مصدر معرفت و قادر به تأویل استعارات و رموز عرفانی است.

میراث معنوی محمد(ص) و علم حضوری

تاریخ از منظر صوفیان، سیری خطی ندارد. اسطوره تاریخ در اینجا شکل مدوّری به خود می‌گیرد که از مرکز به محیط دایره اشاعه می‌یابد و مرکز این دایره، شخص محمد(ص) است که مصدر نور وجود و معرفت به عالم پیرامون خویش است. بدیهی است که چنین تصویری، سیر زمان را به کلّی بی‌اعتبار می‌سازد، تا آنجا که برخی از صوفیان افرادی را که پیش از عصر محمد(ص) می‌زیستند، به امت وی ملحق می‌دانند (ترمذی، بی‌تا، ج ۱: ۳۳۸).

رشیدالدین میبدی (۵۳۰)، محمد(ص) را «نقطه دائره حادثات» می‌خواند (میبدی، ۱۳۷۱، ج۴: ۴۷). به گفته او، خداوند در ازل از چهار کلمه «بِسْمِ اللَّـهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ»، چهار عنصر را آفرید که هر زمان یکی بر دیگران غلبه می‌یافت، تا زمان پیامبر(ص) که

جبرئیل آواز این عبارت را در آسمان سرداد و با تسری آواز او در ذرّات عالم، عناصر تسکین یافتند و عصر رحمت آغاز شد (میبدی، ۱۳۷۱، ج۹: ۲۸۰-۲۸۱). این کلمات، نخستین عبارات وحی بودند (همان: ۲۴۰) که از جبرئیل به محمد(ص) و از او به تمامی اجزای عالم ملک ساری شدند (همان: ۲۳۹).

احمد سمعانی (۵۳۴)، تبیین جالبی در این باب دارد. به باور او، محمد(ص) همان نور معرفت ازلی است که در عالم انسانی تجسد یافته، باری تجلی آن منوط به وقت است و کمال آن در معراج اتفاق می‌افتد. به گفته او، خداوند هنگام خلقت آدم، نور محمدی را در حجاب خاک پوشاند و آن نور نسل به نسل منتقل شد تا سرانجام در محمد(ص) تجسد یافت (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۲۵). ابلیس و فرشتگان که از وقت تجلی آن نور مستور آگاه نبودند، درباره آدم به خطا افتادند (همان: ۸۱ و ۵۹۸). این نور حتی در زمان بعثت نیز متجلی نمی‌شود؛ چنان که در آغاز، دریافت وحی از جبرئیل برای محمد(ص) بسیار دشوار بوده است (همان: ۴۰۱). غلبه ظاهری جبرئیل تا زمان معراج ادامه می‌یابد و در آن وقت، توفیق الهی از جبرئیل به محمد(ص) منتقل می‌شود (همان: ۲۰۸ و ۳۱۵ و ۴۸۸). در معراج، جبرئیل از پیامبر(ص) مدد می‌گیرد و از سدرة المنتهی که علم عالم به آن ختم می‌شود، می‌گذرد. سپس پیامبر(ص) تا عرش عروج می‌کند (همان: ۳۲۳) و خداوند علم اولین و آخرین را بی‌واسطه فرشتگان به او انتقال می‌دهد. پس محمد(ص) در آن وقت بر تمام فرشتگان و رسولان مقرّب فضیلت می‌یابد (همان: ۴۰۱).

به باور سمعانی، معراج، نقطه اوج تجلی نور محمدی است، اما او این وقت را تنها نقطه تبدیل قوّه به فعل می‌داند. به گفته او، اصل پیامبر(ص) از عالم روحانی بود و سفر او به معراج در حکم بازگشت به وطن (همان: ۳۲۲ و ۲۱۵). از همین‌رو محمد(ص) مایل نبود که از معراج به غربت زمین بازگردد، اما خداوند او داعی بشریت خواند که لازم است برای دعوت نزد آدمیان بازگردد و واسطه انتقال معرفت به بشریّت باشد (همان: ۳۲۲). بنابراین ظهور جسمانی محمد(ص) حتی بر حادثات زمان پیش از خود نیز تأثیر می‌گذارد و تاریخ انسانی را قلب می‌نماید.

یکی از مضامین رایج در آثار صوفیه، شکایت از اوضاع زمانه خویش و گله از فراموشی سنت محمد(ص) و تقلیل حقایق باطنی به رسوم ظاهری است. به علاوه مؤلفان

صوفی پیوسته به ستایش از متقدمان تصوّف پرداخته‌اند و با ذکر سیره ایشان، در معرّفی تصوّف حقیقی به مخاطبان خود می‌کوشند. البته ستایش متقدمان کم و بیش در هر سنت فکری به چشم می‌خورد و تصوّف اسلامی نیز از این قاعده بر کنار نیست. با این همه به نظر می‌رسد که یادکرد متقدمان در این آثار همواره در مسیر اثبات همین روایت واحد از کلیّت تاریخ حرکت می‌کند.

صوفیان، قلب محمد(ص) را مخزن معرفت الهی می‌دانند که آن را با علم حضوری به قلوب نورانی اصحاب خود منتقل می‌کند. پس صحابه بهترین مردم در تمام زمان‌ها هستند که معرفت را بی‌واسطه از شخص نبی(ص) دریافت نمودند. صوفیان، خلفای چهارگانه پس از پیامبر(ص) را قطب زمان می‌دانند که بالاترین ظرفیت ادراک معرفت حضوری را داشتند. باری حجاب زمان ایجاب می‌کند که هر خلیفه بر خلفای بعد فضیلت داشته باشد. پس از درگذشت خلفا، عصر صحابه به پایان می‌رسد و نسل دوم، یعنی دوران تابعین آغاز می‌شود. نسل سوم، اتباع تابعین هستند و پس از آن عصر صوفیانی فرامی‌رسد که معارف دین را در کتب خویش به امانت می‌گذارند. صوفیان خود را وارث معرفت پیامبر(ص) می‌دانند. در دوران صوفیان، حجاب زمان چنان شدت گرفته است که حاملان معرفت، قلوب اهل زمان را شایسته دریافت میراث خود نمی‌یابند. از این‌رو امانت معرفت را در کلمات باقی می‌گذارند تا به دست اهل معرفت برسد.

قشیری (۴۶۵) از پیامبر(ص) نقل می‌کند که هرگز نمی‌شود که کتابی حاوی اسمای خداوند در موضعی از زمین بیفتد، جز آنکه فرشتگان آن را با بال‌های خود می‌پوشانند تا هنگامی که خداوند فردی از اولیای خود را برانگیزد که آن کتاب را از زمین بلند کند (قشیری، ۱۴۲۲: ۶۲). این معرفت که محمد(ص)، منبع اشاعه آن در عالم انسانی است، به چراغی می‌ماند که هرچه از آن دورتر شویم، نورش کمتر می‌شود تا سرانجام به خاموشی می‌گراید. بنابراین صوفیان، زمان را مدام در حال افول می‌دانند و نسلی از نخستین مؤلفان صوفی که مجدّانه به کتابت مبانی تصوّف پرداختند، اقتضای زمانه را دلیل نگارش آثار خود معرفی می‌کنند.

این الگوی ثابت از تاریخ با اختلافات جزئی در بسیاری از کتب صوفیه تکرار می‌شود و گویی جملگی آنان به همین روایت واحد از سرنوشت معرفت باور داشتند: از مرحله نزول معرفت از عالم بالا بر قلب پیامبر(ص) و سپس تسری آن در عالم انسانی و سرانجام

غلبه حجاب زمان بر نور معرفت. به واقع صوفیان درصدد بودند تا با رجوع به روایت نبوی موسوم به حدیث نسل‌ها، تصویری کلی از سیمای این تاریخ معنوی در زمین ترسیم نمایند.

گفتنی است که دوام مرحله علم حضوری در این الگوی تاریخی، با ادامه توضیح روای در هاله ابهام قرار می‌گیرد: «نمی‌دانم پیامبر(ص) پس از خود دو نسل را ذکر کرد یا سه نسل را»(۲) (بخاری، ۱۴۰۷، ج۲: ۹۳۸). به هر ترتیب پس از گذشت دوران علم حضوری و تقلیل حقیقت به استعاره، افول زمان همچنان ادامه می‌یابد، چنان که معرفت مردم هر عصر بر نسل بعد برتری دارد. برای فهم بهتر این حدیث می‌توان به عبارتی از عالم نامدار اندلس، ابن عبدالبرّ نمری (۴۶۳) اشاره کرد که با الهام از برخی احادیث و تلفیق آنها درباره مردم آخر الزمان می‌گوید: «گمان تو درباره پرستش خداوند و اظهار دین در آن روزگار چیست؟ آیا مانند آن نیست که کسی ذغالی افروخته را در مشت گیرد (یا به دهان بگزد) تا بتواند با صبر بر ذلت و فقر، دین و سنّت را برپا دارد؟» (۳) (ابن عبدالبر، ۱۳۸۷، ج۲۰: ۲۵۲؛ به نقل از او: مقریزی ۱۴۲۰، ج۱۲: ۳۴۲).

او در ادامه حکایت می‌کند که عمر بن عبدالعزیز، خلیفه اموی (حک ۹۹-۱۰۱) در آغاز خلافت، ضمن نامه‌ای به نواده خلیفه دوم از سیرت عمر پرسید تا به آن عمل کند. نواده خلیفه در پاسخ او نوشت: «تو تا همین‌جا نیز به سیرت عمر عمل کردی، زیرا زمان تو چون زمان او نیست و مردم زمانه تو چون مردمان زمان او نیستند» (ابن عبدالبر، ۱۳۸۷، ج۲۰: ۲۵۲). مؤلف در اینجا اخلاق را به زمان پیوند می‌زند و خیر و شر را بر اساس اقتضای زمان می‌سنجد. به واقع از دیدگاه او، قصور مؤمن در زمانه نابسامان، گناه او نیست و فضیلت متأخران این دین، با وجود قصور و کوتاهی، همچون متقدمان ایشان است.

مستملی یکی از قابل توجه‌ترین تصاویر را در این باب با اشاره به حدیث نسل‌ها ارائه می‌دهد. به گفته او، صحابه برکت وجود پیامبر(ص) را بی‌واسطه دریافته‌اند. سپس به سخنی منقول از صحابه اشاره می‌کند که «ما هنوز خاک را بر پیامبر(ص) هموار نساخته بودیم که قلب‌های خود را انکار کردیم»(۴). او در ادامه می‌افزاید که تابعین، علم حضوری را از صحابه دریافتند و سپس نسل سوم یعنی اتباع تابعین، آن را از تابعین دریافت کردند. مستملی درباره آمیختگی معرفت با شرور در این نسل می‌گوید: «درجه ثالث تبع

تابعین بودند که در عصر ایشان خیر و شرّ یافته شد و برکت خیر، شومی شرّ از ایشان بازداشت». سرانجام مستملی به دوران پس از اتباع می‌پردازد؛ دورانی که حقیقت با مجاز جایگزین شد و «اهل حقیقت در میان خلق پنهان ماندند» (مستملی، ۱۳۶۳، ج۱: ۱۰۳).

به این نحو مستملی با استناد به حدیث نسل‌ها، مراحل نزول تدریجی معرفت را در طی زمان شرح می‌دهد. در این تصویر، حضور جسمانی پیامبر(ص) به مثابه مصدر نور معرفت، مسلمانان زمانه خود را از آفات حفظ می‌کند. از برکت همین حضور، شرّ در وجود صحابه راه نمی‌یابد و تنها در زمان تابعین، خیر و شرّ در جهان پدیدار می‌شود. بنابراین معرفت دین در وجود نسل‌های پی‌درپی و وارثان معرفت به حیات خود در عالم مادّه ادامه می‌دهد و تداوم میراث وحی به حیات این افراد در عالم مادّه وابسته می‌شود.

یکی از روشن‌ترین توضیحات درباره علم حضوری را می‌توان در آرای حکیم ترمذی یافت. به باور او، خداوند کتاب الله را در قلب اولیا و ایمان را در قلب عامه مؤمنان مستقر می‌کند (ترمذی، ۱۴۲۲: ۳۸۰). کتاب در اینجا تعبیری برای علم حقیقت است و به زعم ترمذی، امانت خداوند به قلب انسان، همین گنجینه معرفت است (همان، بی‌تا، ج۳: ۱۷۶). صورت اکمل کتاب الله بر قلب محمد(ص) نازل شده است (همان، ۱۴۲۸: ۴۰).

به گفته ترمذی، تمام بهره انسان از معرفت الله در قلوب نورانی انبیا مخزون است. نور قلبی همان نور حیات است و پس از وفات جسمانی انبیا، تنها کسانی که قلبی نورانی دارند، میراث معرفت ایشان را به قدر ظرفیت نورانی خود دریافت می‌کنند. امّا قلوبی که به شهوات آلوده است، حکم مرده‌ای را دارد که از درگذشتگان ارث نمی‌برد. با این حال چه بازماندگان میراث معرفت را گرد آورند یا نه، این ثروت در عالم پراکنده است و از میان نمی‌رود تا بار دیگر در قلبی نورانی به تمامی جمع شود؛ همان‌گونه که سلیمان(ع) مُدرِک تمام میراث داوود(ع) بود (همان: ۹۲).

بنابراین پس از وفات محمد(ص)، صحابه برحسب ظرفیت نورانی قلب خویش، میراث معرفت پیامبر(ص) را به واسطه علم حضوری دریافت کردند و به همین طریق، آن را به قلوب نورانی نسل پس از خویش انتقال دادند. علم حضوری به عنوان شیوه غالب اشاعه معرفت، تا چندین نسل ادامه می‌یابد. مؤلفان صوفیه در باب دوام این مرحله از تاریخ معرفت، آرای گوناگونی دارند.

ابوطالب مکّی از پیامبر(ص) نقل می‌کند که تا سی سال پس از من خلافت وجود دارد،

تا چهار خلیفه که هر یک بر خلیفه بعدی فضیلت دارد. سپس خلافت به پادشاهی بدل می‌شود (مکّی، ۱۴۱۷، ج۲: ۲۰۷). لفظ «قرن» در تعریف مکّی به معنای «نسل» نیست، بلکه شامل طبقه‌ای از مردم است که برحسب حال (معرفت) از یکدیگر جدا می‌شوند. هر قرن شامل بازه‌ای میان چهل تا صد سال است (همان، ج۱: ۲۳۶). مستملی، تصویر واضح‌تری از این مرحله تاریخی ترسیم می‌نماید و امّت پس از پیامبر(ص) را در طبقاتی پنجگانه جای می‌دهد که هر طبقه عمری چهل ساله دارد. در این روایت سرنوشت، معنای باطنی دین به مدّت دو سده پس از پیامبر(ص) تعیین شده است (مستملی، ۱۳۶۳، ج۱: ۱۰۲).

به هر ترتیب در این مرحله از تاریخ، معرفت به صورت علم حضوری به نسل بعد منتقل می‌شود. در این میان، دوران صحابه به عنوان نزدیک‌ترین عصر به مبدأ تنزیل وحی و مرکز دایره تاریخ، بالاترین اهمیت را دارد و خلفای پس از پیامبر(ص) به عنوان اقطاب زمان، به ترتیب رتبه معنوی به خلافت می‌رسند.

به روایت ترمذی، جبرئیل پیامبر(ص) را از تفرقه امّت، پس از وفات او آگاه می‌کند. در ادامه تأکید می‌کند که این تفرقه شامل اختلاف صحابه نیست و پس از آنان اتفاق می‌افتد، زیرا اختلاف صحابه، تفاوت در اجتهاد و مصداق رحمت بود و خداوند به واسطه آنان، علم نظر را برای علما بسط داد (ترمذی، بی‌تا، ج۲: ۲۴۹-۲۵۰). همچنین به گفته او، «صدیق» کسی است که خداوند قلب وی را برگزیده است تا قول رسولان را تصدیق کند. پس تمام صحابه صدیق بودند، امّا صدق ابوبکر بیش از تمام صحابه بود (همان، ۱۴۲۲: ۴۴۵).

سرّاج بر آن است که پس از پیامبر(ص)، ابوبکر بالاترین درجه از فراست را داشت (سرّاج، ۱۹۱۴: ۱۲۲-۱۲۴). او سپس فصلی را به فراست خلیفه دوم اختصاص می‌دهد و می‌گوید که علی(ع) نیز فراست عمر را ستود و فرمود که خلفای بعد خود را به رنج افکندی (همان: ۱۲۶). پس صحابه، وارث سنت پیامبر(ص) هستند و پس از آنان، تابعین و سپس اولیا و صوفیان (همان: ۵). این معرفت از منظر سرّاج، صورت زبانی ندارد، بلکه متضمّن مشاهده با قلب است (همان: ۶۸). در اینجا معرفت همواره رابطه مستقیمی با زمان دارد. سرّاج، علم صوفی را بر علم فقیه برتری می‌دهد، زیرا علم فقیه زمانمند است و صوفی فراتر از زمان (همان: ۱۸). او می‌افزاید که صوفیان شبیه‌ترین افراد به صحابه هستند (همان: ۲۵). امّا صحابی را در زمان خود صوفی نخواندند، زیرا شرفی بالاتر از مصاحبت پیامبر(ص) نبود و در دوران تابعین،

اصطلاح صوفی پدید آمد (سرّاج، ۱۹۱۴: ۲۱-۲۲).

هجویری نیز صحابی را به دلیل دریافت معرفت حضوری از شخص نبی(ص)، برترین خلق در تمام زمان‌ها می‌داند (هجویری، ۱۳۹۲: ۱۲۲). او با اشاره به یکی از صحابه که عامل افک عایشه بود، می‌گوید که من او را دوست ندارم. وی به دلیل باور بنیادینی که به نظام اشاعه معرفت حضوری در زمان دارد، بلافاصله می‌افزاید که با این حال همه صحابه در یک درجه بوده‌اند (همان: ۱۲۲). او مراتب علم حضوری از عالی به دانی را در ترتیب خلفای زمان رعایت می‌کند و ابوبکر را نمونه صوفی کامل می‌داند (همان: ۹۵). همچنین نقل می‌کند که یکبار عمر و ابوبکر درباره موضوعی به اختلاف نظر رسیدند و هر دو بر حق بودند، اما در دو مقام متفاوت، و مقام مجاهدت عمر در برابر مقام مشاهدت ابوبکر ناچیز بود و «چون قطره ای بود اندر بحری» (همان: ۹۶). این ماجرا با اختلاف مختصر در بسیاری از متون صوفیه تکرار شده است (مستملی، ۱۳۶۳، ج۵: ۱۸۹۰-۱۸۹۱؛ میبدی، ۱۳۷۱، ج۲: ۳۱۳).

میبدی به طور خاص بر قرابت وجودی پیامبر(ص) و ابوبکر اصرار دارد. او نقل می‌کند که پس از معراج، ابوبکر به محمد(ص) می‌گوید که آنچه را در بیداری به پیامبر(ص) نمودند، او در خواب دیده است (همان، ج۹: ۳۷۷). همچنین به طور ضمنی «فقر اختیاری» را که فضیلت خاص محمد(ص) است، به ابوبکر نسبت می‌دهد (همان: ۴۸۰). این اصرار بر قرابت وجودی محمد(ص) و خلیفه اول، به دیدگاه بنیادین صوفیه در باب سرنوشت تاریخی معرفت در عالم انسانی بازمی‌گردد.

به هر ترتیب در دوران صوفیه، علم حضوری به علم حصولی تقلیل می‌یابد و معرفت باطنی در ظرفی غیر انسانی به حاملان بعدی آن منتقل می‌گردد.

امانت معرفت در کلمه و استعاره عرفانی

چنان که گذشت، با دوری از عصر محمد(ص)، معرفت حضوری به مرور محجوب‌تر می‌گردد و این اندراس به درجه‌ای می‌رسد که می‌توان آن را مرحله گم شدن معنا در کلمه نامید: «تا معنی برفت و نام بماند و حقیقت برخاست و رسم حاصل آمد» (مستملی، ۱۳۶۳، ج۱: ۱۰۴). در این دوران، حقیقت معرفت فراموش می‌گردد و وارثان حقیقت در معرض تهمت اهل زمان قرار می‌گیرند؛ زیرا باطن حقیقت، چنان که هست، ادراک

نمی‌شود و ادراک آن منوط به تقلیل در قالب استعاره است. نخستین نویسندگان صوفی، افول زمان و فراموشی حقیقت را سبب نگارش آثار خود می‌دانند.

هجویری زمانه‌ای را که در آن دست به قلم می‌برد، چنین شرح می‌دهد: «اندر این زمانهٔ ما، این علم به حقیقت مندرس گشته است... پس نیارند همت به چیزی که دست اهل زمانه، بأسرها، از آن کوتاه بود به جز خواص حضرت حق» (هجویری، ۱۳۹۲: ۱۰). مستملی نیز از سرنوشت معرفت در زمانه خود شکوه می‌کند: «این علم برفت و اهل این علم با این علم برفتند... آن کسان که اهل بودند، از میانه برفتند و علم با خود ببردند. کس نماند که این مذهب را بیان کردی، و فعل نیز از میانه برخاست» (مستملی، ۱۳۶۳، ج۱: ۱۱۲).

مصایبی که مردم زمان بر اهل معرفت روا می‌دارند، گاه به اختفای معرفت باطنی منجر می‌شود و نیافتن مخاطب شایسته، مانعی جدی برای انتقال میراث نبوی به نسل‌های بعد است. بنابراین صوفیان با اقتضای زمانه‌ای روبه‌رو هستند که وارثی شایسته برای انتقال معرفت حضوری خود نمی‌یابند. پس صوفیان به عنوان نمایندگان سنتی قالب‌گریز و عمل‌گرا که پیشروان آن به ندرت تمایلی به تألیف و یا تشریح مبانی اندیشه خود داشتند، به گونه‌ای دفعی به تألیف روی می‌آورند. این برهه را می‌توان دوران امانت معنا در کلمه نامید. نخستین مؤلفان تصوّف پیوسته به بیان ضرورت تألیف در زمانه خود می‌پردازند تا نشان دهند که اقدام به تألیف کتاب نه بدعت، بلکه ضرورتی برحسب اقتضای زمان است.

ابوبکر کلاباذی (۳۸۰) در این باب می‌گوید که اقتضای زمان، مرا به نگارش کتاب واداشت، تا آنان که از مشایخ را درنیافتند و از علم حضوری محروم ماندند، به این وسیله هدایت شوند (کلاباذی، ۱۹۳۳: ۴). بنابراین معرفت حضوری مکتوب گشت و از حقیقت به مجاز بدل شد و در قالب استعاره الفاظ درآمد. با این حال بیان رمزی اهل حقیقت در عین پیچیدگی، الفاظی مهمل نیست و دلالت آن همواره برای اهل حقیقت قابل تأویل است. کربن در توضیح تمثیل عرفانی می‌گوید: «باطن حکایت دقیقاً همین آموزه یا تعلیم نظری است که وجوداً یا در وجود آدمی تحقق یافته، تبدیل به واقعه شده و در نتیجه به زبان حکایت به بیان آمده است» (کربن، ۱۳۹۱، ج۲: ۳۲۵). بنابراین کلام عارف، هر چند مبهم و دیریاب، اشاره به معنایی دارد که حقیقت آن نزد اهل تأویل آشکار است.

انحطاط زمان و تبدیل استعاره به رمز

الفاظ عارف به واسطه نسبتی که با حقیقت دارد، از سایر الفاظ متمایز است. این سنخ از سخن، وفادار به معنا است؛ یعنی همان حقیقت باطنی که شخص عارف آن را به واسطه علم حضوری و شهود دریافته است. بنابراین صورت‌بندی آن در قالب الفاظ، از سویی تقریب آن به خرد بشری و از دیگر سو، تقلیل آن معرفت شهودی به عالم زبان است. زبان برای معنایی که تنها به صورت شهودی و حضوری ادراک می‌شود، قالبی تنگ است و گنجایش تمام مظروف خویش را ندارد. به واقع کلمات عارف، تشبیه امر شهودی به اشیای محسوس در قالب زبان است؛ یعنی استعاره‌ای که بویی از حقیقت دارد، اما معاین آن نیست. در عین حال عارفان که برحسب اقتضای زمان قادر به انتقال حقیقت معرفت از طریق علم حضوری نبودند، ناگزیر معرفت را در کلمه به امانت گذاشتند و همزمان به انتقاد از قالب تنگ زبان پرداختند.

مستملی یادآور می‌شود: «دانستن آتش، گرمی آتش نکند. دانستن حلاوت، دهان را شیرین نکند. دانستن طعام، شکم را سیر نکند و دانستن آب، تشنگی نبرد و اگر همه واصفان عالم گرد آیند تا چیزی را وصف کنند، به عبارت، پیش کسی که او آن چیز را ندیده باشد یا مثل آن ندیده باشد، هر چند وصف و عبارت بیشتر کند، کورتر گردد» (مستملی، ۱۳۶۳، ج۱: ۱۱۶).

کلام عارف به قواعد زبان وفادار نیست و ضرورتی نیز برای آن نمی‌یابد. پس همواره مستعد رمزوارگی است. مقصد این استعاره زبانی، همواره آن است که سرانجام قالب عبارات را ویران کند و به خانه اصلی خویش در قلب انسان نورانی و مُدرِک میراث معرفت بازگردد. این استعاره، تنها در دوران فترت و حایل شدن فواصل زمانی و مکانی میان دهنده و گیرنده، بر زبان اهل مشاهده جاری می‌شود و موقتاً در زبان مستقر می‌شود؛ مانند آنچه مستملی می‌گوید: «ما آن مقدار بیان کردیم که در وصف گنجید و چندانی کشف کردیم که در عبارت گنجید. از بهر آنکه آنچه مقتضی حقیقت حق است، در بیان و عبارت نگنجد» (همان: ۱۱۴).

به این نحو با پرده‌افزایی زمان، استعاره به رمز بدل می‌شود و تأویل آن به سادگی ممکن نیست. در این دوران است که ظهور اهل تأویل برای بقای معنا در عالم انسانی ضرورت

می‌یابد. سهروردی که خود را اهل تأویل می‌داند، از شکل مواجهه مردم زمانه خویش با کلام عارف شکایت می‌کند. او صریحاً کلام عرفا را رمز می‌نامد و رد آن را بر اساس منطق رایج زبانی باطل می‌داند، زیرا رمز نیازمند تأویل است (سهروردی، ۱۳۷۵ط، ج۲: ۱۰).

کربن می‌گوید که زبان همهٔ حکیمان، شجرهٔ اشراقی رمزی بود؛ امّا رمز را نباید به معنای نماد یا مجازپردازی بی‌اثر دانست، بلکه رموز، تمثیل‌هایی از عالمی واسطه‌اند که تنها راه ما برای استشعار به عوالم برتر از آن است. این عوالم نسبت تمثیلی با هم دارند، به طوری که حقیقت مثال یا رمز را در آن ممثول (یا مرموز) برتر می‌توان یافت و آنچه در یک مرتبه، باطن است، در مرتبه وجودی برتر به حقیقت ظاهری تبدیل می‌شود (کربن، ۱۳۹۱، ج۲: ۱۳۰).

بنابراین نویسندگان صوفیه، عمده هدف خویش را حفظ معنا در قالب استعاری عبارات می‌دانند، با امید به ظهور مخاطبی که با قوه تأویل و کشف حجاب زمان و مکان، عبارت را به معنا بازمی‌گرداند. درست پس از این فترت تاریخی است که رابطه عرفانی لفظ و معنا مجدداً در منظومه فکری سهروردی پیش کشیده می‌شود.

سهروردی و تأویل استعاره عرفانی

به باور سهروردی، معرفتی که به صورت استعاره کلامی بیان شده و سپس با فراموشی وجه استعاری آن به رمز بدل شده است، توسط حکیم الهی تأویل می‌شود. به باور او، تمایز حکیم الهی و سایر انسان‌ها، تفاوت میان دو سطح از «نور» در نظام هستی‌شناسانه او، یعنی تفاوت میان «عقل» و «نفس» است. او اصطلاح «نور» را در معنای «وجود» به کار می‌گیرد و شرح حکمت نوری خود را با تعریف «نور» آغاز می‌کند و این تعریف را در بی‌تعریفی معلّق می‌گرداند؛ زیرا نور، ظاهرترین چیزها و تعریف‌ناپذیر است (ملاصدرا، بی‌تا: ۲۸۳). با این همه سهروردی با شرح خصایص نور تلویحاً آن را تعریف می‌کند. او خداوند را «نور الانوار» می‌خواند که اساسی‌ترین خصلت وی، «غنا» یا واجب الوجود بودن است (سهروردی، ۱۳۷۵ط، ج۲: ۱۹۷-۱۹۸). وجود همان «نور مجرد» است که از «نورالانوار» در تمام مراتب آفرینش جاری می‌شود و ممکنات واجد همه صفات نورالانوار جز غنای او هستند. نور مجرد، ذات خود را به صورت حضوری ادراک می‌کند و با حواس

ظاهری قابل ادراک نیست (سهروردی، ۱۳۷۵ط، ج۲: ۲۰۳). با این تعاریف، «نور» را می‌توان به دو نام دیگر نیز شناخت که دقیقاً معادل آن هستند: «وجود» و «معرفت».

سهروردی، عوالم وجود را چهار قسم می‌داند: عالم عقول، نفوس، صور معلقه و برازخ. (همان: ۲۳۲). عقول و نفوس، مصداق نور مجرد هستند، اما صور معلقه و برازخ، حاصل از نور عارضی هستند که از عقول ساطع شده است. عالم عقول مستقیماً توسط نور الانوار خلق شده است و گروهی از عقول (عقول عرضی)، موجد سه عالم دیگر هستند. برخی از عقول، صور مثالی را ایجاد می‌کنند و برخی، برازخ را (همان: ۱۴۵). نفس نیز نور مجرد است. از این‌رو مدرک نور است، امّا تحت امر عقل است و شدّت نوری آن را ندارد (همان: ۱۸۵-۱۸۶).

به تعریف سهروردی، انسان متشکل از یک برزخ (جسم انسانی) و یک نفس (نفس ناطقه) است که از عقل فعّال صادر شده است و عقل فعّال به واسطه «نفس ناطقه» در جسم تصرف می‌کند (همان ب، ج۳: ۳۸۱-۳۸۲). قابلیت ادراک در اجسام نیست (همان ط، ج۲: ۲۰۰-۲۰۱). نفس ناطقه به عنوان یک جوهر نوری، توانایی ادراک خویش و جواهر نوری دیگر (از جمله عقول و نور الانوار) را دارد. پس آنچه انسان به عنوان خویشتن خویش می‌شناسد، نفس ناطقه او است (همان ب، ج۳: ۳۵۸-۳۶۵). بنابراین نفس به منزله نردبانی است که انسان را به شناخت حق می‌رساند (همان: ۳۷۵).

استعاره نردبان بیانگر حرکت نفس در جهت استکمال نور است. سهروردی نفس را نور جزئی گرفتار در برزخ جسم می‌داند که مطلوب او قرب به نور کلی عالم عقل است. سهروردی این حرکت را غالباً به صورت تمثیل پرنده‌ای اسیر تصویر می‌کند که ابتدا وطن خویش را فراموش کرده است، اما با تذکر و اشاره‌ای مشتاق بازگشت می‌شود (همان ج، ج۳: ۱۹۹-۲۰۲؛ همان ک، ج۳: ۲۲۷؛ همان ط، ج۲: ۲۹۷-۲۹۸؛ همان و، ج۳: ۳۰۴-۳۰۷). این بازگشت مقتضی کمال نیز هست. این معنا را در تمثیل هدهدی می‌یابیم که با سفر به کوه قاف و خروج از زمان و مکان به سیمرغ بدل می‌شود (همان ی، ج۳: ۳۱۴-۳۱۶). او با اشاره به اقوال برخی صوفیه نظیر خرقانی و بوسعید تأکید می‌کند که نفس آدمی فارغ از مکان و ملکوتی است (همان ب، ج۴: ۳۶۹-۳۷۱). کسی که خاطر صافی دارد، می‌تواند ارواح گذشتگان و صفوف ملأ اعلی را به یاد آورد (همان: ۳۲۱). پس سلوک انسان عبارت است از معرفت نفس و استکمال نور آن در مسیر شناخت حق؛ زیرا «شریف‌ترین دریابندگان، نفس انسان است

و حق، عظیم‌ترین معلومات» (سهروردی، ۱۳۷۵ب، ج۴: ۳۲۹).

تقریب نفس به عقل، متضمّن معنای اتحاد نیست. به گفته سهروردی، اتحاد خاصیت اجسام است و انوار مجرد از جمله نفس و عقل از آن برکنار هستند (همان، ۱۳۸۸: ۲۳۷). پس نفس، قدرت ادراک تمامیت نور الانوار را ندارد (همان، ۱۳۷۵ط، ج۲: ۱۶۸). به واقع تمامی انوار محض مجرد برای یکدیگر قابل رؤیت هستند، امّا علم آنها به حدّ رؤیتشان بازمی‌گردد (همان: ۲۱۳-۲۱۴).

تفاوت حکیم الهی و سایر انسان‌ها از نگاه سهروردی درست به همین نقطه بازمی‌گردد. حکیم الهی پس از پیامبر(ص)، بالاترین ظرفیت ادراک نوری را دارد و مستقیماً به عالم عقول متصل است. سهروردی، عالم عقل را لایتناهی و مقام فرشتگان مُقرَّب و کروبیان و حمله عرش و ارواح انبیا و حکما و اولیا می‌داند (همان ز، ج۳: ۴۱۱). بنابراین ارواح حکما را در ردیف عقول و بالاتر از نفوس قرار می‌دهد. قرار دادن ارواح انسانی برگزیده در زمره عقول، برای سهروردی حکم مقدمه‌ای را دارد که با آن سرنوشت الگوی تاریخی معرفت را تبیین می‌کند. سهروردی نیز شخص محمد(ص) را مصدر معرفت الهی در جهان برمی‌شمارد و می‌گوید: «بهترین موجودات این عالم به سبب دانش و مشابهت به مُقرَّبان و فریشتگان، آدمی دانا و بهترین دانایان، پیغمبران و بهترین پیغامبران، رسولان و بهترین ایشان، اولوالعزم‌اند؛ آنها که شریعت ایشان عامّ به بسیط زمین برسیده است و بهترین اولوالعزم، پیغامبر ماست» (همان: ۴۵۶). حکمت تجسد پیامبر(ص) در عالم انسانی آن است که لازم بود تا شخصی هم‌سنخ آدمیان در میان آنان به گسترش سنت الهی بپردازد که مستقیماً به روح القدس اتصال دارد (همان: ۴۵۴-۴۵۵). به باور او، گاه نفس متوسطان به عالم فرشتگانی بالاتر از نفوس می‌رسند، اما ارواح متألهان از اساس در عالم متعالی عقول جای دارد که نفوس آن را ادراک می‌کنند، اما قابلیت اتحاد با آن را ندارند (همان ط، ج۲: ۳۷۷).

سهروردی در رساله «فی حقیقة العشق»، خصایص عقل را از زبان «عشق» بیان می‌کند. او عقل را «پیر جاوید خرد» می‌خواند که: «پیوسته سیّاحی کند، چنان که از مقام خود نجنبد... فصاحتی عظیم دارد، امّا گنگ است و به سال دیرینه است، امّا سال ندیده است» (همان د، ج۳: ۲۷۶). عقل گنگ است، زیرا عقول مستقیماً در اجسام تصرف

نمی‌کنند و دیرینه (قدی) است، زیرا نور الانوار بر عقول تقدم وجودی دارد، نه زمانی. همچنین عقل حرکت ندارد، زیرا از دامنه زمان و مکان خارج است. عقول، محور حرکت افلاک یا محور زمان هستند و وجود آنان همچون نقطه پرگار در یک دایره همواره ثابت است که زمان در آن نقطه متوقف می‌شود. زمان حاصل از حرکت افلاک حول نقطه عقل است (سهروردی، ۱۳۷۵ح، ج۳: ۴۹-۵۰).

قرار گرفتن حکما در زمره عقول، خود به خود به معنای استقرار آنان در نقطه پرگاری است که زمان/ تاریخ حول آن می‌گردد. پس سهروردی ارواح اولیا را از دایره زمان و احوال آن خارج می‌داند، زیرا حرکت و زمان خاصیت عوالمی است که زاییده عقول هستند. سهروردی زمان را مقدار حرکت تعریف می‌کند (همان: ۱۴) و در ادامه به نتیجه‌ای جالب می‌رسد. به گفته او، اگر زمان مقدار حرکت باشد، قبل از هر زمانی، زمان دیگر و قبل از هر حرکتی، حرکت دیگر وجود دارد و این مستلزم دور تسلسل است. بنابراین زمان باید مستدیر (دایره‌وار) باشد. از این‌رو جهان خلقت از منظر او، شکلی مخروطی دارد که در هر سطح از محور این مخروط، یک نقطه ثابت یعنی عقل، دایره‌ای از افلاک را پیرامون خود شکل داده است. افلاک با قوای محرک عشق، پیرامون عقل می‌گردند و با حرکت خود زمان را ایجاد می‌کنند.

سهروردی، حرکتی را که از خارج بر جسم تحمیل می‌شود، «حرکت قسری» می‌نامد (همان: ۱۵). حرکت افلاک حول نقطه عقل نیز حرکتی قسری با محرّکِ عشق است (همان د، ج۳: ۲۷۵). عشق، نوری سانح است که از جانب عقول (از جمله حکیم الهی) بر نفس ناطقه می‌تابد و با حرکتی قسری، رؤیت نور عقل فعّال را برای نفس ناطقه ممکن می‌کند.

سهروردی، لوایح را انواری زودگذر می‌داند که بر روان سالک اشراق می‌کند (همان ی، ج۳: ۳۱۹). یکی از مصادیق لوایح، علم حضوری است که از عالم معنا در قالب کلمات از زبان حکیم الهی بیان می‌شود و نفوس مستعد را به قرب عالم عقل می‌رساند. به باور سهروردی، تمامی نفوس مستعد ادراک لوایح نیستند. او در قالب تمثیل، داستان هدهدی را نقل می‌کند که شبی مهمان جغدان است و هنگام روز عزم سفر می‌کند که موجب شگفتی جغدان می‌شود. هدهد ابتدا با آنان مناظره می‌کند، امّا چون درمی‌یابد که ذات آنان قادر به ادراک نور نیست، دست می‌کشد و در حفظ اسرار می‌کوشد (همان و، ج۳: ۳۰۲-۳۰۴).

سهروردی متذکر می‌شود که سخنان حکما از اسرار است و از عهد یونانیان، حکما آن را مکتوب نمی‌کردند و شفاهی شرح می‌دادند و پیامبر(ص) نیز افشای آن را منع کرده است. سهروردی خود نیز وصیت می‌کند که مکتوبات وی را جز به دست اهل آن نسپارند (همان: ۴۵۷). او زبان عرفان را «زبان مرغان» می‌نامد (سهروردی، ۱۳۷۵ط، ج۳: ۲۲۶) و در جهت اثبات ابهامات ناشی از زبان مفصلاً به بحث دلالت الفاظ می‌پردازد (همان الف، ج۱: ۱۰-۱۲؛ همان ط، ج۲: ۱۴؛ همان ب، ج۳: ۳۳۸-۳۳۹). به گمان او، این ابهامات می‌تواند به سوء تأویل کلام عرفا منجر شود. به زعم وی، تبدیل معرفت شهودی به کلمات، تقلیل حقیقت به استعاره است و همان که حقیقت را به استعاره بدل می‌کند، قدرت تأویل استعاره و بازگرداندن آن به حقیقت معنا را دارد. او برای تبیین نقش اولیا در انتقال معرفت الهی از مثال ماه و خورشید استفاده می‌کند که چگونه ماه، نور خورشید را چون آینه‌ای در خود انعکاس می‌دهد و با وجود تاریکی ذاتی خود به واسطه نور خورشید هم روشن و هم نوربخش می‌گردد (همان ه، ج۳: ۴۶۵-۴۶۶).

چنان که از تمثیل سهروردی برمی‌آید، نقش حکما تنها بیان معرفت در قالب استعاره کلمات نیست. او قادر است با انتقال نور معرفت خود از طریق علم حضوری صوری از معانی را بر نفوس مستعد کشف کند و آنچه توسط عارف به زبان تمثیلی درباره عالم خیال گفته می‌شود، واقعی‌ترین واقعیت است. به تعبیر کربن، «اگر کسی نتواند حقیقی بودن این واقعیت را بپذیرد، نتواند واقعیت واقعه‌های ملکوت را تصدیق کند، تمثیل عرفانی را به تشبیه مجازی تنزل می‌دهد» (کربن، ۱۳۹۱، ج۲: ۳۱۸).

سهروردی، انسان نورانی را «حکیم متألـه» می‌نامد که بدن وی برای او در حکم جامه‌ای است که می‌تواند به خواست خود از آن منسلخ گردد (سهروردی، ۱۳۷۵و، ج۳: ۵۰۳-۵۰۴). او خانواده‌ای معنوی برای خود تعریف می‌کند؛ برادرانی که بار حکمت الهی را در زمین به دوش کشیده‌اند. هر چند نقطه اوج آن عصر پیامبر(ص) بوده، تاریخ هرگز از حکیمان خالی نبوده است و آنان در هر دوره با اتصال مستقیم به عالم عقل، حاملان نور معرفت در زمین بوده‌اند (همان ط، ج۲: ۱۱).

به این ترتیب سهروردی برای اسطوره تاریخ معرفت نزد صوفیان، تکمله‌ای را رقم می‌زند که تنها به دست حکیم متألله ممکن می‌شود. به زعم وی، ارواح این حکما که از

اساس به عالم عقول تعلق دارند، انوار معرفت الهی را بی‌نیاز به علم حضوری و یا الفاظ استعاری دریافت می‌کنند و در زمانه‌ای که حقایق معانی معرفت الهی از یاد رفته و به رمز بدل شده است، معاد معنا به دست آنان صورت می‌پذیرد.

نتیجه‌گیری

با مطالعه متونی که عارفان مسلمان در آن به طرح آرای خویش پرداختند، می‌توان نتیجه گرفت که آنان به وجود الگویی ازلی برای سرنوشت معرفت در عالم انسانی باور داشتند؛ طرحی که مرکز آن، ظهور زمانی و مکانی محمد(ص) در عالم مادّه است. مطابق این طرح، دور شدن از زمان پیامبر(ص) از شدت تأثیر معرفت حضوری که از وجود آن حضرت در عالم منتشر می‌شد، می‌کاهد. معرفت نورانی پیامبر(ص) همچون میراثی از وجود او به صحابه، از صحابه به تابعین و از تابعین به اتباع آنان و نسل‌های بعد انتقال می‌یابد؛ تا آنجا که نسل‌های بشر، ظرفیت پذیرش معرفت حضوری را از دست می‌دهند و پس از آن، معرفت توسط اولیای خداوند و وارثان نور نبوی در قالب کلمات به امانت گذاشته می‌شود. با مرور زمان، وجه استعاری این الفاظ از یاد می‌رود و کلام عارفان توسط اهل قال و با منطق زبانی در معرض نقد قرار می‌گیرد. در این دوران، سهروردی با طرح رمزوارگی کلام عارف و تأکید بر تأویل کلام عارف به دست حکیم الهی می‌کوشد تا رابطه لفظ و معنا را در سنت عرفانی تبیین کند و به الفاظ دورافتاده از معنای حقیقی، حیاتی تازه بخشد.

پی‌نوشت

۱. عن النبی (ص): خیر الناس القرن الذی أنا فیهم، ثم الذین یلونهم، ثم الذین یلونهم، ثم یفشو الکذب حتی یحلف الرجل من غیر أن یستحلف، و یشهد من غیر أن یستشهد.

۲. لا أدری أذکر النبی (ص) بعد قرنه قرنین أو ثلاثة.

۳. فما تلک (ظنّک) بعبادة الله و إظهار دینه فی ذلک الوقت. ألیس هو کالقابض (کالعاضّ) علی الجمر لصبره علی الذل و الفاقة، و إقامة الدین و السنة.

۴. ما سوینا التراب علی رسول الله(ص) حتی أنکرنا قلوبنا. این نقل مستملی است که در منابع نادری مانند طرح التثریب زین‌الدین عراقی (۸۰۶ق) چنین آمده است (عراقی، ۱۹۹۹، ج۷:

۱۴۸). اما در متون کهن بیان دیگری دارد و ظاهراً نزد مستملی نقل به معنا شده است. عبارت مشهور این است: ما نفضنا عنه الأیدی حتی أنکرنا قلوبنا (ابن حنبل، ۱۳۱۳، ج۳: ۲۶۸؛ ابن ماجه، ۱۹۵۲، ج۱: ۵۲۲؛ ترمذی، ۱۳۹۵، ج۵: ۵۸۸) و گاه با این عبارت: ما فرغنا من دفنه حتی أنکرنا قلوبنا (ابن حنبل، ۱۳۱۳، ج۳: ۲۲۱).

منابع

قرآن کریم.

ابن حنبل، ابوعبدالله احمد بن محمد (۱۳۱۳) المسند، جلد ۳ و ۴، قاهره، المطبعة المیمنیة.

ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله بن حسن بن علی (۱۳۷۵) الاشارات و التنبیهات، جلد ۲، قم، البلاغة.

ابن عربی، محیی‌الدین (۱۴۲۲) تفسیر القرآن، تحقیق عبدالوارث محمد علی، جلد ۲، بیروت، دارالکتب العلمیة.

ابن ماجه، محمدبن‌یزید (۱۹۵۲) السنن، تحقیق محمد فؤاد عبدالباقی، جلد ۱، قاهره، دار احیاء الکتب العربیة.

ابن عبدالبر، یوسف‌بن‌عبدالله (۱۳۸۷) التمهید، تحقیق مصطفی علوی و دیگران، رباط، وزارة عموم الاوقاف.

بخاری، محمدبن‌اسماعیل (۱۴۰۷) الصحیح، تحقیق مصطفی دیب البغا، جلد ۲، چاپ سوم، بیروت، دار ابن کثیر.

ترمذی، الحکیم (۱۴۲۲) ختم الاولیاء، تحقیق عثمان اسماعیل یحیی، چاپ دوم، بیروت، مهد الآداب الشرقیة.

---------- (۱۴۲۸) کیفیة السلوک الی رب العالمین، تصحیح عاصم ابراهیم الشاذلی، بیروت، دارالکتب العلمیة.

---------- (بی‌تا) نوادر الاصول فی احادیث الرسول، تحقیق عبدالرحمن عمیرة، جلد ۱ و ۲ و ۳، بیروت، دارالجیل.

ترمذی، محمدبن‌عیسی (۱۳۹۵) الجامع الصحیح (السنن)، تحقیق احمد محمد شاکر و دیگران، چاپ دوم، قاهره، مکتبة مصطفی البابی.

جرجانی، علی‌بن‌محمد (۱۴۰۵) التعریفات، تحقیق ابراهیم ابیاری، بیروت، دار الکتاب العربی.

جنید، ابوالقاسم‌بن‌محمد (۱۴۲۵) رسائل الجنید، تحقیق جمال رجب سیدبی، دمشق، دار اقرأ للطباعه و النشر و التوزیع.

حاجی خلیفه، مصطفی‌بن‌عبدالله (۱۹۴۳) کشف الظنون عن اسامی الکتب و الفنون، استانبول، مطبعة المعارف.

سرّاج، ابونصر الطوسی (۱۹۱۴) اللمع فی التصوّف، تصحیح رینولد نیکلسون، لایدن، بریل.

سلّمی، محمدبن‌حسین (۱۴۲۴) طبقات الصوفیة، تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا، چاپ دوم، بیروت،

دار الکتب العلمیة.
سمعانی، احمد (۱۳۸۴) روح الأرواح فی شرح أسماء الملک الفتاح، به کوشش نجیب مایل هروی، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی‌بن‌حبش (۱۳۷۵الف) المشارع و المطارحات: مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح هانری کربن، جلد ۱، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ب) بستان القلوب؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ج) رسالةالطیر؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵د) فی حقیقةالعشق؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ه) کلمات ذوقیة او رسالةالابراج؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵و) لغت موران؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ز) یزدان شناخت؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ح) پرتونامه؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ط) حکمةالاشراق؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح هانری کربن، جلد ۲، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ی) صفیر سیمرغ؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۷۵ک) عقل سرخ؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، تصحیح حسین نصر، جلد ۳، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
---------- (۱۳۸۸) التلویحات اللوحیة و العرشیة، تصحیح نجفقلی حبیبی، تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
حبیبی، تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
عراقی، احمدبن‌عبدالرحیم (۱۹۹۹) طرح التثریب فی شرح التقدیب، جلد ۷، مکه، مکتبة نزار مصطفی

الباز.
عین‌القضات همدانی، عبدالله بن محمد بن علی میانجی (۱۹۶۲) شکوی الغریب عن الأوطان إلی علماء البلدان، تحقیق عنیف عسیران، پاریس، داربیبلیون.
غزالی، محمد (۱۳۸۶) احیاء علوم الدین، ترجمه مؤیدالدین خوارزمی، تصحیح حسین خدیو جم، جلد ۳، چاپ ششم، تهران، علمی و فرهنگی.
قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم (۱۴۲۲) شرح أسماء الله الحسنی، قاهره، دار الحرم للتراث.
کربن، هانری (۱۳۹۱) چشم‌اندازهای فلسفی و معنوی، ترجمه انشاءالله رحمتی، ج ۲، تهران، سوفیا.
کلاباذی، محمدبن‌ابراهیم (۱۹۳۳) التعرف لمذهب اهل التصوّف، مصر، مطبعة السعادة.
مستملی بخاری، اسماعیل‌بن‌محمد (۱۳۶۳) شرح التعرّف لمذهب التصوّف، تصحیح محمد روشن، تهران، اساطیر.
مسلم‌بن‌حجاج (۱۹۵۵) الصحیح، تحقیق محمد فؤاد عبدالباقی، جلد ۴، قاهره، مکتبة عیسی البابی.
مقریزی، احمدبن‌علی (۱۴۲۰) امتاع الاسماع، تحقیق محمد عبدالحمید النمیسی، بیروت، دار الکتب العلمیة.
مکّی، محمدبن‌علی (۱۴۱۷) قوت القلوب فی معاملة المحبوب، تصحیح باسل عیون السود، جلد ۱ و ۲، بیروت، دار الکتب العلمیة.
ملاصدرا، محمدبن‌ابراهیم (بی‌تا) التعلیقات علی شرح حکمة الاشراق، قم، بیدار.
مولوی، محمدبن‌محمد (۱۳۴۱) کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر و دیگران، تهران، جاویدان.
میبدی، ابو الفضل رشید الدین (۱۳۷۱) کشف الأسرار و عدة الأبرار، جلد اول و دوم، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
هجویری، علی‌بن‌عثمان (۱۳۹۲) کشف المحجوب، تصحیح محمود عابدی، چاپ هشتم، تهران، سروش.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷: ۹۵-۷۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۴

تحلیل انتقادی انگارۀ زن در «سندبادنامه»

شیوا کمالی اصل*
حبیب‌الله عباسی**
عفت نقابی***
عصمت خوئینی****

چکیده

ادبیات، آیینه‌ای است که فرهنگ جامعه را بازتاب می‌دهد و متون داستانی، بستر مناسبی برای بررسی این بازتاب‌های فرهنگی در زمینه‌های گوناگون از جمله مباحث مربوط به زنان است. در این پژوهش، برای واکاوی انگارۀ زن، دو حکایت از سندبادنامه انتخاب شد. متن سندبادنامه هر چند در یک زمینۀ تاریخی زن‌ستیز تولید شده، نمونه‌های فراوانی از قدرت زن در آن دیده می‌شود. این جستار درصدد است تا با روش توصیفی- تحلیلی بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی با تکیه بر نظریۀ «فرکلاف»، متن را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی نموده، نشانه‌های قدرت زن و چرایی آن را نشان دهد. در این جستار به این نتیجه رسیدیم که زن در این اثر، حضور فعال و قدرتمند دارد و نقش فاعلی او در شکل‌گیری روند داستان مشهود است. در این کتاب به‌رغم دید منفی نسبت به زن، نشانه‌های قدرت پنهان زنانه را می‌توان دید. زنان برای رسیدن به اهداف خود از ابزار قدرت پنهان همچون زبان، تدبیر، زیرکی و سیاست استفاده می‌کنند و اگر راه‌های رسیدن به اهداف سازنده و والا برای آنها بسته شود، گاهی این قدرت در مسیر نادرست به کار گرفته می‌شود.

واژه‌های کلیدی: سندبادنامه، زن، قدرت، عاملیت، تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی shkamaliasl@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی habibabbasi45@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی neghabi_2007@yahoo.com
**** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی e.khoeini@yahoo.com

بیان مسئله

امروزه مسائل مربوط به زنان و تحول نقش آنها، محور بحث‌ها و مطالعات زیادی است. تمدن‌های امروز بر پایهٔ فرهنگ، آداب و رسوم تمدن‌های گذشته بنا نهاده شده‌اند. تحلیل آثار به‌جا مانده از پیشینیان، شناخت ما را نسبت به جامعه بیشتر می‌کند. برای شناخت و تحلیل بهتر ناگزیر به بررسی تأثیر و تأثر فرهنگ‌ها از همدیگر هستیم؛ چون فرهنگ ایران، فرهنگی متکثر است، با فرهنگ‌های همسایه تعامل داشته، از آثار شفاهی و مکتوب آنها تأثیر پذیرفته است. یکی از این فرهنگ‌ها که تأثیر زیادی بر فرهنگ ما داشته، فرهنگ هندی است که در قرون پیش از اسلام، آثار مکتوب زیادی از آنجا به ایران آمده، نخست به پهلوی، بعد به عربی و سپس به فارسی ترجمه شده‌اند. رفت و آمد بازرگانان هم در این روند مؤثر بوده است. «بنا بر فرضیهٔ تئودور بنفی، خاستگاه قصه سرزمین هند است» (دلاشو، ۱۳۶۶: ۶). بدین ترتیب بسیاری از آثار هندی به ادب ایران و عرب راه یافته و موجب پویایی این دو فرهنگ شده است.

بسیاری از محققان معتقدند که زن در ادبیات قدیم نادیده انگاشته شده است. این عقیده که تاریخ، فرهنگ و ادبیات ایران مذکر است و ردپای زن در آن نیست (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۳-۳۰)، ما را بر آن داشت تا درصدد یافتن ردپای عاملیت زن هر چند اندک در متون کهن نثر فارسی برآییم. یکی از پرسش‌های این جستار این است که آیا زنان در طول تاریخ دچار بی‌قدرتی مطلق بوده‌اند یا چون به نهادهای قدرت دسترس نداشته‌اند، در حاشیه قرار گرفته‌اند. در قسمت اهمیت زن و تفسیر و تبیین حکایات به این مهم پرداخته‌ایم.

هر چند در متون تاریخی ما نقش زن کم‌رنگ است، در متون نثر داستانی که روی سخن با عموم مردم است، ردپای زن را بیشتر می‌توان دید. در واقع نثر داستانی، گونهٔ مهمی از نثر ما را تشکیل می‌دهد و حضور زن در آن چشمگیر است. بنابراین برای بررسی نقش زن، به سراغ نثرهای داستانی رفتیم و از میان انبوه نثرها، «سندبادنامه» را انتخاب کردیم. در سندبادنامه که برگرفته از فرهنگ هندی است، زن حضور فعالی دارد و نقش‌های متفاوتی ایفا می‌کند و اغلب به جنبه‌های منفی اخلاقی او اشاره شده و این ویژگی‌ها به همهٔ زنان تعمیم داده شده است. علت انتخاب این متن، حضور فعال زن به عنوان کنشگر و تنوع کنش‌ها و گفتمان‌های زنانه در آن است.

در تحلیل نقش زن آنچه اهمیت دارد این است که این اثر به دست مردان نگاشته و

ترجمه شده است و مخاطبان این اثر هم در آن زمان اغلب مردان بودند و آنان، چهرهٔ زنان را از منظر خود به تصویر کشیده‌اند. مهم این است که ما بتوانیم از لابه‌لای اثری که با قلم مردانه و از منظر مردانه نوشته شده، چهرهٔ واقعی زن را در آن دوره تبیین کنیم و با استناد به این متن بتوانیم چرایی این برخوردها را واشکافیم. همچنین باید توجه داشت که این اثر در دوره‌های متعدد بارها به زبان‌های متعدد ترجمه شده است و هر ترجمه تحت تأثیر شرایط محیطی، جغرافیایی و اجتماعی آن دوره و بینش مترجم واقع شده است. پس تأثیر مترجم را هم نباید نادیده انگاشت. از آنجا که ما از داده‌های ترجمه‌شده استفاده می‌کنیم، این کار ممکن است رخدادهای گفتمانی را تحت‌الشعاع خود قرار داده باشد و کار تحلیل را با مشکل مواجه سازد.

روش تحقیق و قلمرو آن

روشی که ما در این جستار پیش گرفته‌ایم، روش توصیفی - تحلیلی است که با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی بر اساس نظریهٔ «نورمن فرکلاف»، حضور و نقش زن و ابزار قدرت زن را در کتاب سندبادنامه بررسیدیم. از میان رویکردهای مختلف، نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف با اتکا به زبان و قدرت، یکی از نظریه‌های منسجم و مدرن در تحلیل گفتمان است. فرکلاف، گفتمان را مجموعهٔ به هم بافته‌ای از سه عنصرِ عمل اجتماعی، عمل گفتمانی و متن می‌داند (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۹۶).

در روش فرکلاف که روشی متن‌محور است، صورت هم جزئی از محتواست و برای تحلیل متن، همزمان به تحلیل صورت و محتوا می‌پردازد. طبق این نظریه، تحلیل متن را در سه سطحِ توصیف، تفسیر و تبیین تحلیل کردیم. در سطح توصیف، متن را بر اساس تحلیل صوری، واژگانی، دستوری، وجهیت افعال و ضمایر و قیدها، در سطح تفسیر، متن را بر اساس عوامل بینامتنی و بافت موقعیتی و در سطح تبیین، متن را بر اساس گفتمان غالب و ایدئولوژی حاکم بر متن بررسی کردیم.

همچنین باید یادآور شد که توجه عمدهٔ تحلیل گفتمان انتقادی به قدرت است. گفتمان، ابزاری در خدمت قدرت است و تحلیل گفتمان انتقادی به تحلیل آثار و پیامدهای قدرت می‌پردازد. از نظر فرکلاف، گفتمان عرصهٔ بازتولید قدرت از یکسو و مقاومت از سوی دیگر است (همان: ۵۸).

مسئلهٔ ما در این جستار این بوده که چگونه این اثر در عین زن‌ستیز بودن می‌تواند نشانه‌هایی از قدرت زنانه هم داشته باشد. در نهایت از رهگذر تحلیل شخصیت زنان و شیوهٔ برخورد آنان درون خانواده و خارج از آن توانستیم به بینش نویسندهٔ اثر و هدفش از خلق چنین حکایت‌هایی پی ببریم.

پیشینهٔ تحقیق

با جست‌وجویی که در سامانه‌ها و کتاب‌شناسی‌های موجود انجام شد، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی در حوزهٔ زن در ادبیات کلاسیک و سندبادنامه یافتیم، ولی محور هیچ کدام زن و قدرت نیست و یا روش تحقیقشان متفاوت است. نظیر مقاله «بررسی وجوه روایتی در داستان‌های سندبادنامه» اثر نجمه حسینی و محمدرضا صرفی (۱۳۸۵). این مقاله با رویکرد روایت‌شناسی نگاشته شده و ضمن برشمردن ویژگی‌های روایت‌های اسطوره‌ای، سندبادنامه را به عنوان روایتی اسطوره‌ای از جنبهٔ وجوه روایتی بررسی می‌کند و می‌کوشد با تکیه بر نظریهٔ تودوروف به درک ارتباط متقابل شخصیت‌های متن دست یابد. طیبه جعفری (۱۳۸۹) در مقاله «تحلیل سندبادنامه از دیدگاه روان‌شناسی یونگ» با دیدی روان‌شناسانه متن را تحلیل می‌کند. مریم حسینی (۱۳۸۶) در مقاله «مقایسهٔ تطبیقی حکایت‌های هندی- ایرانی در ادب کلاسیک فارسی» به بررسی نمودها و جلوه‌های زن در مجموعهٔ حکایات قرن ششم تا دهم هجری می‌پردازد.

مقاله اخیر و نیز کتاب «ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی» از مریم حسینی (۱۳۸۸) به موضوع پژوهش ما تاحدودی نزدیک است؛ ولی تفاوت کار ما نخست در روشی است که برای پژوهش خود برگزیدیم. دوم اینکه در این اثر نگرش زن‌ستیزانهٔ آن بررسی شده است، ولی ما از لابه‌لای این زن‌ستیزی به دنبال یافتن نشانه‌های قدرت زن بوده‌ایم.

سرگذشت سندبادنامه

سندبادنامه که به کتاب سندباد حکیم، مکر النسا و قصهٔ شاهزاده و هفت وزیر هم شهرت دارد، یکی از نمونه‌های نثر فنی داستانی است که در دوره‌های متعدد مورد توجه

بوده است. این کتاب از حیث شیوهٔ داستان‌پردازی مانند «کلیله و دمنه» و «هزار و یک شب» به شیوهٔ حکایت در حکایت نوشته شده است که شیوهٔ خاص حکایات هندی است. این کتاب از قصه‌های قدیمی هندی است که نخست در دورهٔ ساسانیان از هندی به زبان پهلوی ترجمه شد. سپس به دلیل شهرت و اهمیتش خیلی زود در دو نسخهٔ کبیر و صغیر به عربی ترجمه شد. اولین ترجمهٔ منثور کتاب به فارسی در قرن چهارم (سال ۳۳۹) به فرمان امیر نوح نصر سامانی، به دست خواجه عمید ابوالفوارس قناوزی یا (فناروزی) به فارسی دری ساده و بی‌پیرایه صورت گرفت (صفا، ۱۳۶۳: ۱۰۰۱). از این ترجمه اثری نمانده، ولی تا قرن ششم و هفتم موجود بود و محمد ظهیری کاتب سمرقندی در اواخر قرن ششم آن را دیده، به نثر مسجع و فنی آراسته و به شیوهٔ نصرالله منشی، ابیات فارسی، عربی، آیات و احادیث در لابه‌لای حکایات به متن اصلی افزوده است.

این کتاب نه تنها در ایران، بلکه در جهان به طور وسیعی منتشر شده و شهرت جهانی یافته و به زبان‌های متعدد ترجمه شده است؛ از جمله سریانی، یونانی، عبری، عربی، لاتین، فرانسوی، آلمانی، ایتالیایی، اسپانیایی، اسلاوی، ارمنی، گرجی، روسی، مجاری، کاتالانی، ازبکی، بلغاری، هلندی و... و این ترجمه‌ها موجود هستند (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۱۷). ترجمه‌های متعدد این کتاب بیانگر محبوبیت جهانی آن در میان مردم و قومیت‌های مختلف است. بعید نیست که این کتاب تحت تأثیر سلیقهٔ مترجمان و منطبق با فرهنگ هر ملت دستخوش تغییراتی شده باشد.

دربارهٔ مأخذ اصلی سندبادنامه اختلاف نظر وجود دارد. عده‌ای اصل کتاب را از کتاب‌های ایرانیان و عده‌ای مأخذ آن را هندوستان می‌دانند. دلایلی است که نظریهٔ هندی بودن منشأ این اثر را تأیید می‌کند: علم آموختن به شاهزاده‌ای کودن پیشتر در هند و حکایات پنجه‌تنتره بازگفته شده است. «ترفند گفتن حکایاتی برای به تأخیر انداختن وقایع خطرناک به‌ویژه مرگ نیز در هند قدیم سابقه دارد. به علاوه داستان اصلی سندبادنامه شبیه به داستانی است که دربارهٔ زندگی آشوکا (متوفی ۲۳۸ یا ۲۳۲ ق.م)، امپراتور بزرگ هند و مروج آیین بودایی نقل کرده‌اند. خود نام سندباد دالّ بر منشأ هندی آن است، زیرا شکل تحریف‌شدهٔ نام هندی سیدهاپری است که نام مردی بسیار خردمند بود» (مارزولف،۱۳۹۱: ج۴: ۱-۲). «داستان نامادری مکاری که به شاهزاده‌ای

تهمت می‌زند، در داستان‌های کهن ولادت مجدد بودا یا جاتاکا سابقه دارد» (ایروین، ۱۳۸۳: ۸۴).

اهمیت زن

سندبادنامه که به «مکر النسا» نیز شهرت دارد، اثری است که در آن حضور پررنگ و فعال زن مشهود است. در این کتاب، یک حکایت اصلی وجود دارد و در ضمن آن سی و چهار حکایت دیگر آورده شده که در بیست و دو حکایت آن، زنان ایفای نقش می‌کنند. در حکایت اصلی، تقابل دو نیروی خیر و شر دیده می‌شود که سرانجام، داستان با پیروزی خیر به پایان می‌رسد. مضمون کتاب و شهرتش با عنوان «مکر النسا» نشان می‌دهد که پدیدآورندهٔ اثر، دیدگاهی زن‌ستیزانه داشته و هدف او نشان دادن فریب‌کاری زنان است. در این کتاب بیش از صد ویژگی منفی به زنان نسبت داده شده است. از سوی دیگر، اختصاص این کتاب به موضوع زن و شهرتش به مکر النسا دلیل بر اهمیت نقش زن در زمان نگارش این اثر و حضور پررنگ او در جامعه، چه مثبت و چه منفی است و اینکه نفوذ و تأثیر زنان تاحدی مورد ترس و نگرانی مردان شده که این همه از سیاست زن داد سخن داده و به نگاشتن چنین آثاری پرداخته‌اند.

موقعیت زنان از آغاز تاکنون فراز و فرودهای زیادی داشته است. در دوره‌های آغازین تاریخ، زن صاحب قدرتی هم‌طراز مرد بود و با توانمندی توانسته بود در عرصه‌های مختلف اندیشه، عواطف، مذهب، اقتصاد و سیاست تأثیرگذار باشد. بی‌تردید زن و مرد هر دو از آغاز آفرینش دوشادوش برای یافتن غذا و زنده ماندن، یکسان تلاش می‌کرده‌اند و از جایگاهی یکسان برخوردار بودند. «در اکتشافات باستان‌شناسی متعلق به فرهنگ‌های پیش از کشاورزی در جهان، سمبول‌های خدایی از جنس زن و مرد هر دو وجود داشته است» (لاهیجی و کار، ۱۳۸۱: ۷۹). در پایان دوران کهن‌سنگی، مسئولیت‌ها میان زن و مرد تقسیم می‌شود. چون زن در دوران بارداری و بعد از زایمان نمی‌توانسته به شکار برود، مردان به شکار مشغول می‌شوند و زنان و کودکان به جمع آوری میوه‌ها و گیاهان می‌پردازند. زن با کار کردن روی زمین در امر کشاورزی مهارت می‌یابد و به نوآوری دست می‌زند (راوندی، ۱۳۹۳: ۲۲-۲۳). در این دوره مادر نقش عمده‌ای در ایجاد

نظم در خانواده و تربیت کودکان بر عهده داشت. موجودیت خانواده بـر ابتکـار و قـدرت مادر استوار بود و پدر در مرتبهٔ پایین‌تر قرار می‌گرفت. پس از پیشرفت کشاورزی، مردان بر آن شدند تا قدرت تولید کشاورزی را خود به دست گیرنـد و درآمـد حاصـل را تحـت کنترل خود درآورند. با تجمع ثروت در دسـت مـردان و پدیـد آمـدن قـدرت اقتصـادی، مسئلهٔ ارث به میان آمد؛ موضوع تعلق فرزندان به پدر اهمیت زیـادی یافـت و منجـر بـه انحصـارطلبی شـد. از آن زمـان، دوران سـرکوب و محـدودیت زنـان در عرصـهٔ فعالیـت اجتماعی آغاز شد. با آغاز دوران مردسالاری، زن که زمانی در مقام سوژه بود، بـه تـدریج از سوژه به ابژه تبدیل شد.

هر چه پیشتر می‌رویم، بیشتر شاهد خوارداشت و تحقیر زن هستیم. زنان بـه مـرور در اثر محدودیت اجتماعی و پرده‌نشینی به ناتوانی و عقب‌مانـدگی تـن داده، آن را پذیرفتنـد. در اغلب فرهنگ‌ها، زن به عنوان جنس دوم، زایده و ناهنجاری تلقی شده است. به‌ویـژه در فرهنگ هندی که محل تولید سندبادنامه است و در بخش تفسیر، مفصل کاویده می‌شود.

هدف از بررسی این اثر، رسیدن به درکی درست از نقش زن در جوامع گذشته اسـت و اینکه زن چگونه و تا چه اندازه در جامعه حضور داشت و تأثیرگذار بود. در ۲۲ حکایـت که در بطن حکایت اصلی قرار دارد، زن حضور دارد. این ۲۲ حکایت را با توجه به کـنش و حضور زن به سه دسته طبقه‌بندی می‌کنیم که در ۱۴ حکایـت، عاملیـت زن در رونـد داستان مشهود است. در این تحقیق، تکیهٔ ما بر حکایت‌هایی خواهد بود کـه حضـور زن در آن پررنگ است و قهرمان اصلی زن است. از بین اینها، دو حکایت انتخاب شده اسـت: داستان مرد لشکری با معشوقه و شاگرد[۱] و داستان زن دهقـان بـا مـرد بقـال[۲]. علـت انتخاب این حکایت‌ها، وجود تنوع گفتمان و تقابل گفتمان و شیوهٔ متفاوت اعمال قـدرت از طرف زن است.

حکایت نخست، ماجرای مردی لشکری است که به دسـت شـاگردش، پیغـامی بـرای قرار دیدار به معشوقه می‌فرستد، ولی شاگرد و زن دلباختهٔ هم شـده، خلـوت مـی‌کننـد. لشکری بدگمان شده، به خانهٔ زن می‌رود. زن، پسر را در پستو پنهان کـرده، بـا لشـکری خلوت می‌کند. ناگاه شوهرش سرمی‌رسد و زن با زیرکی، هم خود و هم لشکری و شاگرد را از مخمصه نجات می‌دهد. حکایت دوم، ماجرای زن دهقانی است که برای خرید بـرنج

به بازار می‌رود و با بقال خلوت می‌کند. شاگرد بقال می‌بیند و بـه قصـد توطئـه، بـرنج از کیسهٔ زن برداشته، خاک می‌ریزد. شوهر بـا دیـدن خـاک جویـای علـت مـی‌شـود و زن زیرکانه داستانی ساختگی تعریف می‌کند و خود را از عقوبت می‌رهاند.

تحلیل حکایت‌ها

مرحلهٔ توصیف

در این مرحله، ویژگی‌های صوری متن با تمرکز بر واژگان و وجوه دستوری و تحلیـل زبان‌شناسانهٔ متن بررسی می‌شود. در لایهٔ واژگانی و در بحث روابط معنـایی، هـدف ایـن است که نشان دهیم چگونه گزینش واژگان در متن به بازتاب مفهوم جنسـیت و قـدرت کمک می‌کند. زن در هر دو حکایت حضور فعال دارد و کنشگر است. در حکایت نخست، زن به عنوان قهرمان اصلی در نقش‌های معشوقه و همسر است. در حکایـت دوم، زن بـه عنوان قهرمان اصلی در نقش‌های همسر، مشتری و معشـوقه اسـت. در هـر دو حکایـت، ابزار قدرت زن، زیبایی، ناز و عشوه، مکر و فریب، زنانگی، زبان‌آوری و بدیهه‌گویی است.

صفت‌های به کار رفته در مـتن دارای وجهیـت اسـت، زیـرا بیـانگر دیـدگاه و قضـاوت نویسنده است. در حکایت اول، در توصیف زن از صفات متعددی استفاده شـده کـه بیـانگر جنبه‌های مختلف ویژگی‌های اوست: «موزون و کرشـمه‌نـاک، لطیـف‌صـورت و چـالاک، در حسن چون گل نوبهار، در لطف و ظرافت اعجوبـهٔ روزگـار». در توصـیف شـاگرد از صـفاتی استفاده شده که بیانگر تمایلات همجنس‌گرایی در دوران مترجم است: «بـه چهـره مـاحی ماهتاب، به جمال ثانی آفتاب. ملک‌سـیرتی، پـری‌صـورتی، متناسـب‌خلقتـی، چـون مـاه و مشتری در قبای ششتری، چون حور و پری در صورت بشری». در توصیف مرد عاشـق هـم فقط به شغلش اکتفا شده: «مردی بود لشکری‌پیشه» که بیانگر موقعیت و قدرت اوست.

در حکایت دوم، صفاتی کـه راوی بـه دهقـان نسـبت داده، بـار معنـایی مثبـت دارد: «دهقانی بوده صاین، متدین، متقی و متورع». چون گفت‌وگوی دهقان در اثنـای حکایـت کم است، راوی با کاربرد صفت‌ها، شخصیت او را به مخاطب معرفی می‌کنـد؛ ولـی بقـال چون گفت‌وگوی طولانی‌تری بـا زن دارد، ایـن فضـا ایجـاد شـده کـه مخاطـب خـود از گفت‌وگوی آنها به شخصیت چرب‌زبان، سیاست‌مدار و خوش‌گذران بقال پی ببرد. صفات

نسبت‌داده به شاگرد، بار منفی دارد: «شاگردی به‌غایت ناجوانمرد و بی‌باک». صفاتی که به زن نسبت داده و به تمام زنان عمومیت داده، بار معنایی منفی دارد: «زنی داشت بر عادت ابنای روزگار در متابعت شهوت و نهمت گام فراخ‌تر نهادی و استتباع لعب و لهو از لوازم روزگار خود شمردی».

گزینش واژگان از لحاظ روابط معنایی در این متن قابل تأمل است. در حکایت نخست در کلمهٔ لشکری‌پیشه از باب شمول معنایی، بار معنایی قدرت در بطن این کلمه نهفته، ولی شخصی با این قدرت در مقابل قدرت پنهان زن که زیبایی و ناز و کرشمه است، با لحن خواهشی سخن می‌گوید. نیز استنباط می‌شود که مرد لشکری ضعف خود را در پشت نقاب قدرت شمشیر و شغل و پیشه پنهان کرده است. در گفت‌وگوی لشکری با معشوقه، از الفاظی دال بر چرب‌زبانی استفاده شده است: «به وجه دم‌سازی و بنده‌نوازی قدم رنجه کنی». زن در تعریف ماجرای ساختگی، پسر جوان را با لفظ کودک به شوهرش معرفی می‌کند، به دلیل بار عاطفی که این کلمه دارد.

در حکایت دوم در آغاز حکایت، راوی با گفتن «چنین شنیده‌ام از ثقات روات»، می‌خواهد نسبت به درستی سخن خود در مخاطب اعتماد ایجاد کند. در حکایت دوم، ابزار قدرت زن علاوه بر زبان‌آوری و بدیهه‌گویی، تظلم است. در این جملهٔ زن به شوهرش: «بلایی عظیم و نازله‌ای جسیم این ساعت به برکت تو از من مدفوع شده است»، زن با گفتن عبارت «به برکت تو» می‌خواهد به شوهرش حس قدرت معنوی بدهد و خود با زیرکی در پشت این قدرت به اهدافش برسد و گرفتار مجازات خیانت نشود.

از باب هم‌معنایی، در جایی واژهٔ قراضه و در جایی دیگر برای مترادف آن، واژهٔ زر به کار رفته که در عین ترادف معنایی دارای تضاد عاطفی در مفهوم است. پولی که دهقان به زن داده، همان پولی است که زن به بقال می‌دهد، ولی زن کیمیاگرانه آن قراضه را زر جلوه می‌دهد. این گزینش واژه بیانگر توانمندی زن در استفاده از قدرت زبان است.

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی، استفاده از کنش گفتاری غیر مستقیم و ایهامی است. دلیل این لحن غیر مستقیم و ایهامی، محافظه‌کاری در بیان امور نامتعارف یا انکار در صورت نیاز است. جمله‌های ایهامی گذشته از امکان انکار، قابلیت تأویل هم دارند. در حکایت نخست در گفت‌وگوی زن با شاگرد: «تو را هم بر این رباب ترانه‌ای و هم از این

باب شاگردانه‌ای آرم» و در حکایت دوم در گفت‌وگوی بقال با زن دهقان: «بقال به حرکات و سکنات او به جای آورد که از کدام پالیز است»، شاهد کنش گفتاری غیرمستقیم هستیم. بقال غیر مستقیم زن را محک می‌زند تا پس از کسب اطمینان از نیتش به او پیشنهاد دوستی بدهد.

در حکایت دوم، گونهٔ زبانی بقال با دهقان متفاوت است. او که به طبقهٔ بازاری تعلق دارد، گونهٔ زبانی‌اش بیانگر ارزش‌های فرهنگی آن طبقه است. راوی با اشاره به شغل آنها، تقابل شخصیتی آنها را نشان می‌دهد. دهقان ساده‌لوح، زودباور و خشک است؛ بقال چرب‌زبان، سوداگر و سیّاس است، ولی از شاگرد خود آسیب می‌بیند.

وجه افعال به کار رفته در متن بیانگر موقعیت شخصیت‌هاست. در حکایت نخست، طولانی‌ترین گفت‌وگو متعلق به گفت‌وگوی زن با شوهرش است که به منظور نشان دادن مسلّم بودن و قطعیت واقعه، از افعال وجه اخباری استفاده شده است. از ۳۶ فعل موجود در این گفت‌وگو، سی فعل وجه اخباری دارد. در گفت‌وگوی لشکری با معشوقه، وجه غالب افعال، خواهشی است و در گفت‌وگوی زن با لشکری، وجه افعال اغلب امری است. گفت‌وگوی شوهر با زن کوتاه است و وجه افعال اغلب پرسشی است.

در حکایت دوم، دهقان در گفت‌وگو با زنش از جمله‌های کوتاه با افعال وجه دستوری یا از افعال با وجه پرسشی و کلمات خشک و سرد و بی‌روح استفاده می‌کند که دال بر بی‌توجهی است. البته لازمهٔ جمله‌های امری در بلاغت، کوتاهی سخن است. «خواستن، چه برای کنش از جانب دیگری و چه برای دریافت اطلاعات از دیگری، معمولاً از جایگاه قدرت صورت می‌گیرد» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۹۲). در مقابل، بقال در گفت‌وگو با زن، با اطناب سخن می‌گوید، با چرب‌زبانی به تعریف از او می‌پردازد و برای تأثیر بیشتر بر زن از افعال وجه خواهشی استفاده می‌کند. در جملهٔ «دهقان زنی داشت...»، فعل «داشت» نشان می‌دهد که مرد نسبت به زن حس مالکیت دارد. در این عبارت، دهقان کنشگر و زن کنش‌پذیر است. استفاده از فعل‌های وجه دستوری از طرف دهقان با زن هم حس مالکیت را نشان می‌دهد. سه فعل از چهار فعل به کار رفته در گفت‌وگو، امری است. در گفت‌وگوی زن با بقال، جمله‌ها کوتاه و پرسشی است، ولی زن هنگام تعریف ماجرا برای شوهرش از افعال وجه اخباری بیشتر استفاده می‌کند تا واقعه را با وجهی واقعی‌تر و

قطعیت توصیف کند و با اطالهٔ کلام می‌خواهد شوهرش را مجاب کند. از هفده فعل به کار رفته در این گفت‌وگو، پانزده فعل وجه اخباری دارد.

زن در گفت‌وگو با بقال برای جلب توجه بیشتر یا تأیید گرفتن غیر مستقیم، از جمله‌های کوتاه پرسشی با لحن تجاهل العارف استفاده می‌کند: «با چندین شکر که تو داری، لب من چه خواهی کرد؟» زن نه تنها با زبان گفتار، بلکه با زبان بدن هم سعی در جلب توجه بقال دارد: «زن آغاز کرد به غمزه و کرشمه نگریستن و با غنج و ناز سخن گفتن». یکی از ویژگی‌های زبان زنانه این است که در ارتباط کلامی از عوامل غیر زبانی (حرکات بدن، لحن، آهنگ) هم بهره گرفته می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۹۹). رفتار زن با بقال نشان می‌دهد که زن نیاز به توجه دارد و چون از همسر خود توجه نمی‌بیند، توجه را در بقال می‌جوید. در رفتار دهقان با زن و رفتار بقال با زن، شاهد تضاد رفتاری هستیم. همچنین در رفتار زن با دهقان و بقال، شاهد تضاد و تفاوت رفتاری زن در داخل خانواده و خارج خانواده هستیم. این تضاد رفتاری بیانگر این است که ابزار قدرت زن در داخل خانواده با خارج خانواده متفاوت است. از رفتار و گفتار زن با بقال برمی‌آید که زن با طیب خاطر خود را در موقعیتی قرار می‌دهد که مورد استفاده قرار گیرد و مشتاقانه در این عمل شرکت می‌کند.

در هر دو حکایت، زنان برای فرار از مجازات خیانت و دنبال کردن خواسته‌هایشان به دروغ و فریب متوسل می‌شوند و بر بدیهه ماجرایی ساختگی را با طول و تفصیل برای همسرانشان تعریف می‌کنند تا آنها را مجاب کنند و در این هدف موفق می‌شوند. این امر بیانگر قدرت زبان‌آوری زن در این متن است. در هر دو حکایت، شوهر مظهر ساده‌لوحی و زودباوری است.

یکی دیگر از موارد قابل توجه در توصیف، کاربرد ضمایر است. در حکایت نخست، زن در گفت‌وگو با شوهرش با استفاده از ضمیر «ما»، قصد همسو کردن همسرش را با خود در این حادثه دارد. استفاده از ضمیر «ما» بیانگر ادعای اقتدار است؛ زن دارای این اقتدار است که از طرف شوهرش حرف بزند. در این گفت‌وگو: «ای مرد، خدای را سجدهٔ حمد و شکر گزار و نذر کن که صدقه و صله به درویشان و مستحقان دهی که خدای تعالی چنین بلا از ما بگردانید».

یکی از نکات قابل توجه در توصیف، نحوهٔ تصویرسازی است. نه تنها در این دو حکایت، بلکه در غالب حکایت‌های کتاب تحت تأثیر سنت ادبی یا تجربهٔ فرهنگی و زیستی برای تصویرسازی و توصیف، بیشتر از تصویر گیاهان و اجرام آسمانی استفاده شده است: «در حسن چون گل نوبهار»، «به چهره ماحی ماهتاب و به جمال ثانی آفتاب»، «چون ماه و مشتری در قبای ششتری». همچنین شگرد تشبیه بیشتر از استعاره دیده می‌شود که سبب شده در متن کمتر با ابهام مواجه شویم.

مرحلهٔ تفسیر

در این مرحله، متن از نظر بافت موقعیتی و بینامتنیت و میان گفتمانیت یعنی خرده گفتمان‌هایی که درون گفتمان اصلی آمده، بررسی می‌شود. این متن در دوران بودایی در هند نگاشته شده و در دوران سلجوقی به فارسی ترجمه شده است. بنابراین بافت موقعیتی هر دو دوره در این متن مشهود است. از لحاظ بینامتنیت در لابه‌لای متن به عنوان متن میان‌گفتمانی از اشعار فارسی و عربی درون گفتمان اصلی استفاده شده است. اشعار عربی اغلب از متنبی انتخاب شده و اشعار فارسی اغلب از انوری و سنایی است. مضمون اغلب اشعار بینامتنی، توصیف‌های عاشقانه است. همچنین آیات قرآنی، احادیث، ضرب‌المثل‌های عربی و فارسی نیز درون گفتمان آورده شده است. در حکایت دوم، راوی با بیان این ضرب‌المثل در متن: «الدرهم مزیل الهمّ و الدینار مفتاح الاوطار»، اهمیت قدرت اقتصادی را نشان می‌دهد.

از آن‌رو که این متن در دورهٔ سلجوقی به زبان فارسی گزارش می‌شود، بی‌تردید از گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی آن دوره تأثیر می‌پذیرد. نثر فنی پر از اطناب با توصیف و استفاده از تصویرهای شعری، از نشانه‌های تأثیرپذیری این اثر است. همچنین فضای اجتماعی مردمحور که غلامان جوان نفوذ زیادی در دربار داشتند و باعث به حاشیه رانده شدن زنان و خوارداشت آنان شد (آزاد، ۱۳۸۲: ۵۴۱)، در این کتاب تاحدودی مشهود است. در حکایت نخست در توصیف شاگرد، شاهد تأثیر این بینش هستیم. درون گفتمان اصلی، خرده‌گفتمان‌های دیگری هم به کار رفته است؛ در حکایت اول، مؤلفه‌های گفتمان نظامی: «شمشیر کشیده، لشکری‌پیشه، مکابره و شبیخون»؛ مؤلفه‌های گفتمان تحذیری: «مترس، دل از خود مبر»؛ مؤلفه‌های گفتمان دینی: «خدای را سجدهٔ حمد و

شکر گزار و نذر کن، صم بکم عمی بر وی می‌دمیدم تا حق تعالی این بلا بگردانید» و در حکایت دوم، مؤلفه‌های گفتمان بازاری: «بقال، قراضه، زر، بها».

از آنجا که اصل متن مربوط به دوران بودایی است، بافت موقعیتی جامعهٔ هند آن دوره که بر اصل مردسالاری و حس مالکیت نسبت به زنان مبتنی بوده، در این متن متبلور است. در فرهنگ هندی، ازدواج‌ها اغلب مصلحتی بوده نه با عشق و علاقه. ازدواج مصلحتی موجب کم‌رنگ شدن تعهد اخلاقی زن و مرد نسبت به هم شده و زمینه را برای خیانت زن و شوهر به همدیگر فراهم می‌آورد. در کتاب‌هایی از این دست، بسیار شاهد خیانت زن و مرد به هم هستیم. گویا در جامعهٔ هند این موضوع متداول بوده است.

از مطالعهٔ آثار هندی می‌توان به وجود زن‌ستیزی شدید در فرهنگ هندی پی برد. اساس خانوادهٔ هندی بر پدرسالاری بنا شده است. در هند، مردان خود را مالک زنان و فرزندانشان می‌دانستند و این حق را برای خود قائل بودند که آنها را بفروشند یا از خانه بیرون کنند. دختران برای خانواده‌ها، بار و هزینهٔ اضافی به حساب می‌آمدند. از این‌رو خانواده‌های فقیر، دخترانشان را برای فروش به بازار می‌بردند. برخی از خانواده‌ها، دخترانشان را به معبد می‌بردند و برای خدمت به روحانیان به معبد هدیه می‌کردند. این دختران هم توسط روحانیان و هم مراجعان معابد مورد استفادهٔ جنسی قرار می‌گرفتند و برای معابد درآمدزایی می‌کردند. «کسانی که به علت فقر نمی‌توانستند دختران خود را شوهر دهند، آنها را با صدای شیپور و طبل به بازار می‌بردند. هر مردی که جلو می‌آمد، دختر را به او نشان می‌دادند و اگر می‌پسندید، با شرایط خاص با او ازدواج می‌کرد» (راوندی، ۱۳۹۳، ج۱: ۲۸۷). به این ترتیب ازدواج نوعی قرارداد اقتصادی به حساب می‌آمد.

دختران ترجیح می‌دادند که کسی آنها را بخرد یا برباید تا اینکه ازدواجی عاشقانه داشته باشند؛ چون در این صورت می‌توانستند موقعیت بهتری پیدا کنند. زنان چنین نگاه کالایی از طرف مردان را نسبت به خود پذیرفته بودند. مردان، زنان را نه به عنوان شریک زندگی، بلکه برای ادامهٔ نسل و به دنیا آوردن فرزندان پسر می‌خواستند. برخی از خانواده‌ها، نوزادان دختر خود را با گرسنه نگه داشتن می‌کشتند؛ ولی فرزند پسر برایشان باعث افتخار بود. «مرد وقتی کامل است که سه تا باشد؛ خودش، همسرش و پسرش» (همان: ۲۸۷).

در دوران ودایی، زن تاحدودی آزادی داشت. برای مثال از حق شرکت در محافل و

مجالس رقص، انتخاب همسر و گاه حق تحصیل برخوردار بود. در دوران بعد یعنی بودایی، زنان بسیاری از حقوق و آزادی‌های خود را از جمله حق تحصیل از دست دادند. از دیگر حقوقی که در این دوره از زنان گرفته شد، حق ازدواج مجدد برای زنان بیوه بود. رسم زنده‌سوزی زنان بیوه به همراه جسد شوهرانشان حاصل این دوره است. پرده‌نشینی و حجاب هم از این دوره آغاز شد. زن تا جایی آزادی‌اش را از دست داد که در طول زندگی مجبور بود تحت قیمومت یک مرد باشد؛ پدر، شوهر یا پسر. در آیین بودایی، زن مظهر لذات دنیوی و شرّ به حساب می‌آید. بنابراین به مردان توصیه می‌شود که از زنان دوری کنند. زن سرچشمهٔ بی‌آبرویی و نزاع و زندگی زمینی است و باید از زن پرهیز کرد. در مهابهاراتا هم زنان موجوداتی گناه‌کار و شرور شمرده می‌شوند. «در سرزمین پاکان یعنی بهشت، زن نیست؛ زیرا زنان شایستهٔ زیست در آن سرزمین از نو به سیمای مرد زاده می‌شوند» (ستاری، ۱۳۷۵: ۲۳۸). طبق اعتقادات آیین بودایی، زنان نمی‌توانند طریقت والا را دنبال کنند، به‌ویژه زنان جوان و زیبا؛ زیرا به آسانی از امیال خود پیروی می‌کنند و وجودشان آگنده از حسد است.

تحقیر زن در فرهنگ هندی تاحدی است که او را موجودی بی‌ارزش و آفریده شده از ضایعات حیات می‌پندارند. «بنا بر یک افسانهٔ هندو، در آغاز که توشتری، صنعتگر آسمانی، خواست به آفرینش زن بپردازد، دریافت که هرچه مصالح داشته، در ساختن مرد به کار برده و از عناصر جامد چیزی برایش نمانده است. برای حل این دشواری، زن را با آمیزه‌ای از خرده و ریزه و مانده‌های آفرینش شکل بخشید و او را به مرد داد» (دورانت، ۱۳۷۲: ۵۶۳).

مرحلهٔ تبیین

در این مرحله، متن بر اساس ایدئولوژی حاکم بر متن بررسی می‌شود. «هدف از تبیین، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرآیند اجتماعی است» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۲۴۵). ایدئولوژی حاکم بر این متن، زن‌ستیزی، زن‌گریزی و خوارداشت زن است. مضمون زن‌ستیزی در این متن، عنصری سبک‌ساز است و تکرار موتیف مکر و خیانت زن بر فرآیند تولید متن غالب است. جملهٔ زیر در حکایت اول: «زنان اگرچه ناقص‌عقلند، بر کمال عقول رجال خندند و عقلا را به حبایل گفتار چون کفتار در جوال محال خود

کنند» بیانگر این باور است که نویسنده علی‌رغم باور خود دال بـر نـاقص‌عقلـی زنـان، در نهایت به برتری قدرت تدبیر و زیرکی زنان اعتراف می‌کند. در مجموع نشانه‌های زیـادی از قدرت زن به اشکال مختلف در متن به چشم مـی‌خـورد، ولـی ایـن قـدرت در خـارج خانواده بیشتر از داخل خانواده است.

در حکایت دوم، ویژگی‌های منفی نسبت داده شـده بـه زن دهقـان کـه بیـانگر دیـد زن‌ستیزانه است، به همهٔ زنان تعمیم داده شده است. تعمیم ویژگی‌ها بیـانگر ایـن اسـت که در آن دوره، این اخلاق برای زنان متداول بود. در متن، ایدئولوژی مردسالاری و حس مالکیت مرد نسبت به زن هم دیده می‌شود، ولی در پایان اغلب حکایات، مـردان بـه‌رغـم اقتدار ظاهری، با ساده‌لوحی و زودباوری در نهایت فریفتهٔ قدرت پنهان زنان می‌شوند. در این داستان‌ها زن با عاملیت، ساختار را عوض می‌کند.

هر چند کتاب سندبادنامه یکی از متون زن‌ستیزانهٔ ادبیات است و دیدگاه زن‌سـتیزی و زن‌گریزی نویسنده آشکارا در آن مشهود است، حتـی در چنـین متنـی هـم مـی‌تـوان نمونه‌های فراوانی از نشانه‌های قدرت زن یافت. مورد خـواهش واقـع شـدن زن از طـرف مرد، از نشانه‌های قدرت است. استفاده از افعالی با وجه امر و نهـی در خـارج از خـانواده، نشانهٔ قدرت زن است. زن در خارج از خـانواده بیشـتر از داخـل خـانواده قـدرت دارد. از نشانه‌های دیگر قدرت زن، استفاده از قدرت دانش و تدبیر برای فریب است. اینکه زن در گفت‌وگو به طور معمول از افعال خواهشی استفاده نکرده، نیز بیانگر این است کـه زن در موضع قدرت تصور شده است.

استفاده از قدرت پنهان توسط زنان، به دلیل واپس زده شدن و سلب قـدرت از زنـان توسط مردان است؛ قدرتی که از نوع نفوذ است نه از نوع سـلطه. زنـان در مقابـل رفتـار تحقیرآمیزی که مردان در طول تاریخ با آنان داشته‌اند، به چنـین عکـس‌العملـی دسـت زده‌اند. مکر و حیلهٔ زنان، مقاومتی است در برابر اعمال قدرت مردان، هنگامی که حقـوق انسانی‌شان پایمال می‌شود و آشکارا نمی‌توانند به خواسته‌هایشان دست یابند. با توجه به کتاب‌هایی که از فرهنگ و ادب هندی وارد فرهنگ و ادب ایران شده، متوجه مـی‌شـویم که برخورد تحقیرآمیز با زنان در این فرهنگ، ریشه‌هایی عمیق دارد و به سـبب تـأثیر و تأثر فرهنگ‌ها از فرهنگ هندی وارد فرهنگ ایران هم شده است.

نتیجه‌گیری

با مطالعهٔ داستان سندبادنامه که ریشه در فرهنگ و ادب هندی دارد، نه‌تنها به دیدگاه نویسندهٔ آن نسبت به زن و جایگاه زن می‌توان پی برد، بلکه اوضاع فرهنگی و اجتماعی را هم می‌توان شناخت؛ زیرا ادبیات هر ملت بازتاب فضای فکری حاکم بر آن جامعه است. در این جستار برای واکاوی شخصیت زن، با استفاده از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی و استناد به نظریهٔ فرکلاف، متن در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی شد. نتیجهٔ دستاوردها بیانگر عاملیت زن در این متن است.

هر چند مترجم این کتاب مرد بوده، به خوبی موفق شده تا حالات و رفتارهای زنانه را به تصویر بکشد. بن‌مایه و موتیف این کتاب، بیان مکر و خیانت زنان است. تکرار این موتیف نشان می‌دهد که مضمون زن‌ستیزی بر فرآیند تولید متن مسلط بوده و به عنوان یک عنصر سبک‌ساز درآمده است. صفات منفی نسبت داده شده به زن نیز بازگوکنندهٔ دیدگاه زن‌ستیزانه و زن‌گریزانهٔ نویسنده است، ولی در عین حال آثار قدرت زنانه هم فراوان مشهود است. چنین دیدگاهی که زن را در مقابل مرد به عنوان دیگری، جنس دوم و موجودی پست‌تر می‌پندارد، ریشه‌های عمیق در آن فرهنگ دارد. در جایی که مردان از برتری و اقتدار زنان می‌هراسند و از سوی آنان نسبت به خود احساس خطر می‌کنند، با واپس زدن و به حاشیه راندن آنها، سعی در سلب قدرت از زنان دارند. از همین رو است که زن در امثال و حکایات و مجاز و کنایات حضور پیدا می‌کند و کمتر با او به عنوان فاعل زبانی برخورد می‌کنیم. چنین نگرشی به زن و واپس زده شدن زن از طرف مرد موجب شده که زنان برای احقاق حقوق خود، اثبات توانمندی‌شان و دست یافتن به خواسته‌هایشان با سیاستی پنهان دست به کار شوند تا به اهداف خود برسند. باید توجه داشت که این قدرت سیاست و زیرکی پنهان زنان که از دید نویسندگان این آثار به مکر تعبیر شده، از نوع سلطه نیست، بلکه از نوع نفوذ است.

وقتی از زنان توسط مردان، سلب قدرت مثبت و حقیقی می‌شود و آشکارا نمی‌توانند از موضع قدرت در جامعه حضور مفید و سازنده داشته باشند، به قدرت درونی پناه می‌برند و برای پیشبرد اهداف خود از ابزار قدرت پنهان نظیر زیبایی، زایش، تدبیر، زبان‌آوری، حیله، عشوه‌گری و... استفاده می‌کنند. این رفتار زنان، عکس‌العملی است در مقابل رفتاری که در طول تاریخ، مردان با آنان داشته‌اند. آنان هرچه بیشتر مورد تحقیر

واقع شده و به حاشیه رانده شده‌اند، بیشتر سعی در استفاده از ترفندهای خاص و قدرت پنهان برای مقابله با این خوارداشت تاریخی داشته‌اند. هر جا که قدرت وجود داشته باشد، مقاومت هم وجود دارد. استفادهٔ زن از حیله و تزویر، مقاومتی است در برابر فشار قدرتی که از طرف مرد نسبت به او اعمال می‌شود. از این‌رو جهت قدرت همیشه از بالا به پایین نیست، گاهی هم قدرت از پایین به بالا اعمال می‌شود. این طرز برخورد با زنان به سبب تأثیر و تأثر فرهنگ‌ها، از فرهنگ هندی وارد فرهنگ ایران شده است.

پی‌نوشت

۱) داستان مرد لشکری با معشوقه و شاگرد

«وزیر گفت: زندگانی پادشاه کامکار و صاحب‌قران روزگار در جهانگیری و شاهنشاهی هزار سال باد. چنین آورده‌اند که در روزگار سالف در حدود کالف، مردی بود لشکری‌پیشه. معشوقه‌ای داشت موزون و کرشمه‌ناک، لطیف‌صورت و چالاک، در حسن چون گل نوبهار و در لطف و ظرافت، اعجوبهٔ روزگار.

خریدهٔ لو رأتها الشمس ما طلعت و لو رآها قضیب البان لم یمش

این لشکری را شاگردی بود به چهره ماحیِ ماهتاب و به جمال ثانیِ آفتاب. مَلَک‌سیرتی، پری‌صورتی، متناسب‌خلقتی. چون ماه و مشتری در قبای ششتری، چون حور و پری در صورت بشری. در جمال چنان که:

اوفی بکل الحسن بعض صفاتها و وفی بقتل الصب خلف عداتها
سحارهٔ الالحاظ لم ار عینها الّا رأیت الموت فی لحظاتها

روزی مرد لشکری، رقعه‌ای نوشت و به وجه ارادت گفت:

علی الذین کووا قلبی بهجرهم سلام خالقنا ما اورق الشجر
تو دانی که من جز تو کس را ندانم تویی یار پیدا و یار نهانم

و به دست شاگرد به خانهٔ معشوقه فرستاد و بر زبان او پیغام داد:

بیا ای راحت جانم که تا جان بر تو افشانم زمانی با تو بنشینم، ز دل این جوش بنشانم

در اثنای رقعه، کلمات دلاویز و سخنان عشق‌انگیز درج کرد مشتمل بر ذکر اشتیاق و منهی از الم فراق و گفت: توقّع آن است که به وجه دم‌سازی و بنده‌نوازی قدم رنجه کنی و وثاق بنده را تشریف حضور ارزانی داری که فرصت وصال چون زمان خیال گذرنده است و زمان اتصال

چون کبریت احمر ناپاینده و اگر در خارستان روزگار گلی شکفد، از نفایس اعلاق و ذخایر مواهب سعادات باشد.

تعالوا نشرب الراح بکأسات و اقداح
شب هست و شراب هست و چاکر تنهاست برخیز و بیا که این‌چنین شب، شب ماست

چون شاگرد برسید و رقعه و پیام و درود رسانید، در وی نظر کرد، حوری دید سرو قد، ماه خدّ، گل‌عذار، آفتاب رخسار، آب جمال بر چهرهٔ او جاری و زهره در بناگوش او متواری.

مرحبا، مرحبا، تعال تعالا حبذا وجهک المبارک فالا
آب جمال، جمله به جوی تو می‌رود خورشید در جنیبت روی تو می‌رود

صفای رویّت با وفای طویّت گفت: «اکرمی مثواه عسی ان ینفعنا». سوز سینه از شوق دیرینه آواز داد که: «اصبت فالزم و وجدت فاغنم». از چنین لقمه بر نتوان خاست و از تجرّع چنین جرعه نتوان کاست. القصه به صدهزار دل، فتنهٔ غنج و دلال و بستهٔ زلف و خال او شد و با خود گفت:

زلف تو را کار بدان‌جا رسید کز خم او غم به ثریا رسی
در بر تو صبر به تعجیل تاخت بر در تو عقل به سودا رسید

لشکری آشیانه ترتیب می‌کرد و کاشانه می‌آراست که هم‌اکنون معشوقه از در درآید یا از حضور او خبر آید. زاویه به نور جمالش روشن شود و حجره از بوی زلفش معطر و گلشن گردد. خود شاگرد از استاد مرزوق‌تر و معشوق از عاشق بی‌وثوق‌تر آمد.

اهلا بسعدی و الرسول و حبذا وجه الرسول لحب وجه المرسل

پیش از آنکه عامل وصل، خراج اصل به دیوان گزاردی، شاگرد حق حسابی و رسم عتابی درخواست. زن گفت: تو را هم بر این رباب ترانه‌ای و هم از این باب شاگردانه‌ای آرم. کودک خدمت کرد و گفت:

اکرام اهل الهوی من الکرم و امهٔ العشق اظرف الامم

غایت محبت و نهایت مودّت آن است که هر سرّی که در صحیفهٔ ضمیر دوستان نقش پذیرد، هر یک به دیدهٔ بصیرت برخوانند. والقلوب مرآة القلوب.

اذا غیبت اشباحنا کان بیننا رسائل صدق فی الضمیر تراسل
و ارواحنا فی کل شرق و مغرب تلاقی باخلاص الوداد تواصل

آن ستور بود که رموز عشق بر او مستور بود. اما آنجا که صفوت طبیعت انسانی است، شراب رنگ اوانی است.

رق الزجـــــاج و رقـــــت الخمـــــر فتشـــــابها فتشـــــاکل الامـــــر
فکانّهـــــا خمـــــر و لا قـــــدح و کانّهـــــا قـــــدح و لا خمـــــر

عاشقان را زبان مقال، غماز حال است. هر چه بود، سرّاً بسرّ و اضماراً باضمار باشد.

لبیـــک لبیـــک مـــن قـــرب و مـــن بعـــد ســـــرّا بســـــرّ و اضـــــمارا باضـــــمار

چون راح و روح در هم آمیختند و چون صباح و صبوح بر هم آویختند. العشـق اولـه زیـن و آخره شین.

مرد لشکری را چون شاگرد از معهد طرب و مرتع طلـب دیـر مـی‌آمـد، خـاطرش پریشـانی گرفت. شمشیری حمایل کرد و روی به خانهٔ معشوقه نهاد و با خود گفت:

والله کـه اگـر شـوی چـو مـاه انـدر میـغ کـس بـاز نـداردم ز روی تـو بـه تیـغ

چون به در خانه رسید، حلقهٔ در بجنبانید و معشوقه خبر داد. شـاگرد گفـت: آه، رب امنیـهٔ ادت الی منیهٔ. ای کدبانو قصد جان من و خود کردی و قضای بد بر من و خود آوردی. تدبیر کار من چیست و دستگیر من در این محنت کیست؟ زن گفت: مترس و دل از خـود مبـر. بـر ایـن غرفه رو و در تاریکی بنشین و خود به استقبال عاشق رفت و در بگشاد. مـرد لشـکری درآمـد و گفت: چندین تأخیر و توقف چرا نمودی و مرا چندین انتظار به چه سبب فرمودی؟ بامداد پگـاه قاصد را در راه کرده‌ام و رقعه بدو داده و چشم امید گشاده. معشوقه گفت: ای سرمایهٔ زندگانی و مایهٔ شادمانی، حدیث قاصد و رقعه هر چند دروغ است، ولی خوش خبری است. اگـر قاصـد تـو رسیده بودی، بندگی‌ها نمودمی و من خود در تمنای آن بودم که بی‌تکلف طلب و تجشم پیغـام به خدمت شتابم و سعادت اجتماع دریابم، تو خود کرم فرمودی و بر عادت حمیده رفتی.

بـــر عـــادت خـــود بزرگـــواری کـــردی مـــا را بـــه وصـــال خـــویش یـــاری کـــردی

درآی که زاویه هر چند صفت تنگی دارد، از روی جنسیت و اتحاد، یکرنگی دارد و بر فور به طارمی برآمدند و به جامهٔ خواب فرو رفتند. هنوز کار از بوسه و کنار به بنـد ازار نرسـیده بـود و زمستان هجر به نوبهار وصـل نینجامیـده کـه کدخـدای خانـه در رسـید و حلقـهٔ در بجنبانیـد. لشکری گفت: هم اکنون شوی تو درآید و با من عربـده درگیـرد و از میـان مـا بانـگ و مشـغله برخیزد و در گریبان و دامن من آویزد و اگر این کلمه به سمع والی رسد، با من خطاب و عتـاب و تشدید و تعنیف فرماید، مگر مرا در این غرفه پنهان کنی.

زن چون کودک را در غرفه پنهان کرده بود، متحیر شـد. گفـت: متـرس و شمشـیر از نیـام برکش و با خشم و تهور در خانه بگشای و بیرون رو و مرا و شوی مرا تهدید می‌کـن و بـه هـیچ کس التفات منمای و روی به راه آر. مرد لشکری همچنان کرد و از در خانه، شمشـیر کشـیده و

بغل گشاده، بیرون رفت و به آواز بلند می‌گفت: هم‌اکنون تدبیر این کار کرده شود و جزای کردار هر یک بر سبیل وجوب داده آید که مرا در پیش تخت سلطان به حاجب و دربان حاجت نباشد و از اینگونه ترهات و کلمات مزخرف می‌گفت و می‌رفت.

مرد چون تحیر و تهور او بدید و سخن‌های تهدیدآمیز او بشنید، با خود گفت: مگر این مرد، خانه غلط کرده است و بر ما مکابره و شبیخون آورده. و نعوذ بالله من شرّ هذا الشیطان المرید الجبار العنید. و متحیروار به خانه درآمد و با زن گفت: این چه قیل و قال است و این چه احوال است؟ این مرد کیست و این بانگ و مشغله از بهر چیست؟ زن پیشباز دوید و گفت: ای مرد، خدای را سجدهٔ حمد و شکر گزار و نذر کن که صدقه و صله به درویشان و مستحقان دهی که خدای تعالی چنین بلا از ما بگردانید. مرد گفت: بگوی سبب چیست؟ که این بشارت، عظیم است و این اشارت، وخیم.

زن گفت: در این لحظه غافل و بی‌خبر نشسته بودم، کودکی بر شکل هزیمتیان از در خانه درآمد، مضطر و مدهوش. یرقان هیبت، رویش زرد کرده و برسام سیاست، عقل و خرد از وی برده. سوگندان غلاظ و شداد بر من داد که مرا در این خانه پنهان کن و جان مرا به صدقهٔ جان خویش بخر که ظالمی متهور و قتالی متجبر بر عقب و اثر من می‌آید و قصد جان من دارد. و از خوف و هیبت و حیرت و دهشت، بر غرفه دوید و رخت‌ها بر خود پوشید. در این بودم که آن ظالم بی‌باک چون زبانی از در درآمد، شمشیر در دست. چون پلنگ و شیر می‌غرید و چون نهنگ و اژدها می‌دمید. گمان بردم که ضحاک بی‌باک قصد جمشید کرده است یا بهرام روی به کین ناهید نهاده. بانگ بر من زد و گفت: این کودک کجا رفت و او را چه کردی؟ من انکار کردم و بر آن اصرار آوردم که این چنین کس ندیدم و نام و کنیت او نشنیدم. لختی الحاح و لجاج کرد و وعید و تهدید در میان آورد. چون مفید نبود، دشنامی چند بداد و روی به در بیرون نهاد و من از وی می‌ترسیدم و صمّ بکم عمی بر وی می‌دمیدم تا حق تعالی این بلا بگردانید و او را کور و کر کرد و اگر و العیاذ بالله بر آن حرد و غضب بر این کودک مستولی و قادر گشتی، این بیچاره در معرض تلف و تفرقه افتادی.

مرد گفت: اکنون کودک کجاست؟ گفت: بر این غرفه؛ و آواز داد. کودک فرو آمد. مرد مشاهده‌ای دید به غایت لطیف و کودکی امرد بس ظریف. تلطف‌ها نمود و استمالت‌ها کرد و گفت: توقف کن تا از بهر تو تکلف‌ها کنم و کرامت‌ها واجب دارم و تو مرا به محل پسری و این زن مر تو را به منزلت مادر. باید که پیوسته می‌آیی و مرادات می‌نمایی و به حسن لطف، کودک را دستوری داد و زن را بر آن مساعی که نموده بود و چنین خیری اکتساب کرده و از بهر آخرت ذخیره‌ای نفیس و زادی سنی و هنی مدّخر گردانیده، محمدت گفت» (ظهیری سمرقندی،

۱۳۸۱: ۷۵-۸۱).

داستان زن دهقان با مرد بقّال

«دستور گفت: چنین شنیده‌ام از ثقات رُوات که در مواضی ایام، دهقانی بوده است صاین و متدیّن و متّقی و متورّع. زنی داشت بر عادت ابنای روزگار در متابعت شهوت و نهمت گام فراخ‌تر نهادی و استتباع لعب و لهو از لوازم روزگار خود شمردی. روزی آن دهقان، او را قراضه‌ای داد تا گُرُنج خرد. زن به بازار رفت و زر به بقال داد و آغاز کرد به غمزه و کرشمه نگریستن و با غنج و ناز سخن گفتن که مرا بدین زر، گرنج فروش.

بقال به حرکات و سکنات او به جای آورد که از کدام پالیز است و به شکل و شمایل او بدانست که چه مزاج دارد و طینت او بر چه کار مجبول و مطبوع است. گرنج برکشید و در گوشهٔ چادر او کرد و گفت: ای خاتون، مرا بستهٔ بند لطافت و خستهٔ تیر ملاحت خود کردی. درآی تا شکر دهم تو را. چه گرنج بی شکر، طعام ناتمام بود و غذای نامعتدل باشد. زن گفت: بهای شکر ندارم. بقال گفت: از چون تو شکر لبی، بها نتوان خواست.

هر که لب شکربار تو را بمزد به شکرانه هزار جان فدا کند. لحظه‌ای خفیف و لمحه‌ای لطیف به دکان درآی تا عیش تلخ من به محاورت لب شیرین تو شیرین شود و جان من از نوش لبهات، ذخیرهٔ عمر جاودان برگیرد.

حدیثی بکن تا شکر برچنم به من برگذر تا شوم عنبرین

زن گفت: با چندین شکر که تو داری، لب من چه خواهی کرد؟ بقال گفت:

مرا لبان تو باید، شکر چه سود کند؟ مرا وصال تو باید، خبر چه سود کند؟

زن قدم درگزارد. بقال قدری شکر بدو داد. زن گرنج و شکر در گوشهٔ چادر بست و با بقال به خلوت بنشست و راست گفته‌اند: الدرهم مزیل الهم و الدینار مفتاح الاوطار.

بقال را شاگردی بود به‌غایت ناجوانمرد و بی‌باک. چون دید که بقال و زن هر دو به عشرت مشغول شدند و زن از چادر غافل ماند، گوشهٔ چادر بگشاد و گرنج و شکر برگرفت و پاره‌ای خاک در چادر بست. چون کار به انجام رسید و شغل خلوت به اتمام انجامید، زن به تعجیل از دکان بیرون آمد و راه خانه برگرفت و چادر همچنان بربسته پیش دهقان نهاد. دهقان گوشهٔ چادر بگشاد و نگاه کرد، قدری خاک دید. گفت: ای زن، حال این خاک چیست؟ زن چون آن خاک بدید، بی تحیّر و تفکر بر بدیهه در خانه رفت و غربال بیرون آورد و خاک‌ها را در وی نهاد و آغاز کرد خاک بیختن را. مرد گفت: این چه حال است؟ زن جواب داد: ای مرد، صدقه‌ها بر من و تو واجب است که بلایی عظیم و نازله‌ای جسیم این ساعت به برکت تو از من مدفوع شده

است. در اثنای آنکه به بازار می‌رفتم تا گرنج خرم، اشتری جسته و مهار گسسته بر من گذشت و لگدی محکم بر پشت من زد و من از پای درافتادم و آن قراضه از دست بیفکندم، در میان خاک افتاد. هر چند بجستم، بازنیافتم که مقرّ خلایق و ممرّ علایق بود. خاک آن موضع جمع کردم و با خود آوردم تا به غربال کنم، باشد که زر بازیابم و از بهر تو گرنج خرم. مرد چون این کلمات بشنید، آب در دیده بگردانید و گفت: لعنت بر آن قدر زر باد. قراضه‌ای دیگر بستان و گرنج خر و خاک بیرون انداز» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۹۵-۹۷).

منابع

آزاد، حسن (۱۳۸۲) دایرةالمعارف زن ایرانی، تهران، بنیاد دانشنامهٔ بزرگ فارسی، تهران، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.
ایروین، رابرت (۱۳۸۳) تحلیلی از هزار و یک شب، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، فرزان.
براهنی، رضا (۱۳۹۳) تاریخ مذکر، تهران، نگاه.
حسینی، مریم (۱۳۸۸) ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی، تهران، چشمه.
حسینی، نجمه و محمدرضا صرفی (۱۳۸۵) بررسی وجوه روایتی در داستان‌های سندبادنامه، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۹، (پیاپی ۱۶)، بهار ۸۵. صص ۸۷-۱۱۳.
دلاشو، م. لوفلر (۱۳۶۶) زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس.
دورانت، ویل (۱۳۷۲) تاریخ تمدن، ترجمهٔ احمد آرام، ع پاشایی و امیرحسین آریان‌پور، جلد ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
راوندی، مرتضی (۱۳۹۳) تاریخ اجتماعی ایرانیان، جلد ۱، تهران، نگاه.
ستاری، جلال (۱۳۷۵) سیمای زن در فرهنگ ایران، تهران، مرکز.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۲، تهران، فردوسی.
ظهیری سمرقندی، محمدبن‌علی (۱۳۸۱) سندبادنامه، تصحیح سید محمدباقر کمال‌الدینی، تهران، میراث مکتوب.
الغذّامی، عبدالله محمد (۲۰۰۶) المراء و اللغة، بیروت، المرکز الثقافی العربی.
فتوحی رود، محمود (۱۳۹۵) سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷) تحلیل انتقادی گفتمان، تهران، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
لاهیجی، شهلا و مهرانگیز کار (۱۳۸۱) شناخت هویت زن ایرانی، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
مارزولف، اولریش (۱۳۹۱) «سندبادنامه»، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، جلد ۴، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷: ۱۲۲-۹۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۴

تحلیل و بررسی «قتل ادیب صابر»
با تکیه بر گزارش‌های تاریخی و مستندات سروده‌های او

علی محمدی *
مریم حسینی **
انتصار پرستگاری ***

چکیده

کهن‌ترین‌تذکره‌ها، جنگ‌ها و تاریخ‌هایی که از شاعران و حادثه‌های روزگار سنجر و اتسز خوارزمشاه سخن به میان آورده و یادی از ادیب صابر ترمذی کرده‌اند، بیشتر در این سخن هم‌نظرند که اتسز، دومین پادشاه خوارزم، این شاعر بزرگ را به سبب سخن‌چینی و جاسوسی در رودخانه جیحون غرق کرده است. برخی از صابرپژوهان معاصر، تنها به سبب اینکه او در شعرش از پیری سخن گفته، در گزارش قتل، تردید روا داشته‌اند. تنها سبب در این تردید، به سخنان شاعر در قصیده‌ها و قطعه‌هایش بازمی‌گردد که او از دوران کهولت و پیری سخن گفته و این نکته بیانگر این واقعیت است که صابر یا به دست خوارزمشاه به قتل نرسیده، یا اگر رسیده، دست‌کم در دوران جوانی و فعالیت‌های اداری و دیوانی نبوده است. در حالی که اگر کسی به طور دقیق و یا به طور کامل همه سروده‌های این شاعر بزرگ را خوانده باشد، نشانه‌هایی ورای نشانه پیری وجود دارد که به ما می‌گوید که صابر به دست اتسز خوارزمشاه کشته نشده و به احتمال بسیار به مرگ طبیعی و در سال‌های کهولت و پیری مرده است. این مقاله با نگاهی گذرا به روزگار ادیب صابر، سلجوقیان و ممدوحان او، با توجه به گزاره‌های مستندی که در سروده‌های او به گونه‌ای شفاف آمده، این فرض را به اثبات می‌رساند که مسئله کشته شدن

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینا همدان a.mohammadi@basu.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا drhoseini@alzahra.ac.ir
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا parastegarientesar@gmail.com

ادیب صابر به دست اتسز خوارزمشاه، یک سوءتفاهم تاریخی بوده که از زبانی به زبان دیگر شیوع یافته و برای برخی از صابرپژوهان، چنان مرگی مسلم پنداشته شده است.

واژه‌های کلیدی: ادیب صابر ترمذی، سلطان سنجر، اتسز خوارزمشاه، مجدالدین موسوی و کشته شدن صابر.

مقدمه

ادیب صابر ترمذی در یک کلام در میان عموم ادبیات‌شناسان ایران و جهان ناشناخته مانده است. در این حقیقت که چند تن از صابرپژوهان، دیوان او را به چاپ رسانده و به گونه‌ای مختصر از او سخن گفته باشند، تردیدی نیست؛ اما نسبت به ظرفیت‌های شاعری، اهمیت و نقش او در میان شاعران دوره سلجوقی و سهم او در ادبیات آن دوره و در جهان ادبیات فارسی، به‌راستی می‌توان مدعی شد که تاکنون هیچ تحقیق درست و متقنی در این‌باره صورت نگرفته است.

سابقه پژوهش و ضرورت تحقیق

نخستین چاپ دیوان ادیب صابر

قدیم‌ترین دیوان ادیب صابر، به کوشش علی قویم در سال ۱۳۳۱ خورشیدی چاپ شده است. این دیوان با مقدمه‌ای ۵۰ صفحه‌ای که بسیاری از گفتارهای آن هیچ ربطی به ادیب صابر ندارد، بدون یادکردی از چند و چون نسخه‌ها، از روی یک نسخه انتشار یافته است. علی قویم یا قویم‌الدوله جز دیوان ادیب صابر، چندین کتاب و هفتاد مقاله به چاپ رسانیده است. انشاپردازی، خیال‌بافی و تکیه بر تذکره‌های نه‌چندان قابل اعتماد، ویژگی برجسته همه کتاب‌ها و مقاله‌های او است.

قویم، مقدمه دیوان ادیب صابر ترمذی را نیز به همان سبک و سیاق کتاب‌ها و مقاله‌های یادشده آغاز می‌کند و بدون اینکه به خواننده‌اش بگوید که سرچشمهٔ سخنان او کجاست، نسخه مورد استفاده‌اش چه کیفیتی داشته و در فرض‌هایی چنان قاطع، به کدام پشتوانه تاریخی و علمی و منطقی مستظهر بوده، حکم رانده است. به عنوان مثال درباره وضع ادیب صابر در دربار سنجر می‌گوید:

> «روزهایی که سنجر بامداد پگاه برمی‌نشست و به شکار می‌رفت با بازان و یوزان و حشم و در صیدافکنی آیتی بود، برخی از سران و مقدمان و اعیان حضرت، چاشتگاه در باغچه ادیب ترمذی فراهم می‌آمدند. به دستور استاد سخن، بر کران آبشاری که مدام آب با نغمه خفیف و حرکت لطیف از جدول در آن می‌ریخت، خوانی می‌گستردند. اغذیه گوناگون و

خوراک‌ها از گوشت برّه و مرغ و ماهی می‌آوردند» (ادیب صابر، ۱۳۳۱: ۳۱).

این آمیزه‌ای از سخنان قویم و تذکره‌هایی چون خلاصة الاشعار و زبدة الافکار تقی‌الدین اوحدی کاشانی و یا تذکره‌های دیگر در دوره قاجاریه و پس از دوران صفوی است. هیچ‌کدام از این سخنان در تذکره‌های استخوان‌داری از جمله لباب الالباب و یا خود سروده‌های ادیب صابر که بهترین معرّف شخصیت و تاریخ زندگی اوست، دیده نمی‌شود. قویم همچنین درباره پایان زندگی ادیب صابر، علاوه بر اینکه قتل او را به دست اتسز خوارزمشاه حتمی و یقینی می‌داند، می‌گوید:

«استاد سخن در سال‌های پایان زندگانی، ترک می‌گساری و نشاط گفت. به قرع باب توبه و فراهم داشتن توشه آخرت پرداخت...» (همان: ۴۱).

این سخنان، اگر توهم قصه‌پردازان نباشد، برگرفته از گله‌ها و شکایت‌های شاعرانه ادیب صابر در قطعه‌ها و دوبیتی‌هایش است که از ناتوانی و پیری خویش سخن گفته است. اینکه از توبه و انابه سخن رفته، همگی بازی‌های شاعرانه و اظهار ناتوانی از عشق‌ورزی‌های جوانانه و سردمزاجی در برابر شراب داغ است و نباید آنها را «توبه‌نامهٔ» شاعر قلمداد کرد. با این حال این سخنان جز برداشت‌های شخصی، یک پیام روشن با خود دارد و آن همان است که بدانیم ادیب صابر در دوران پیری و شکستگی زنده بوده و به دست اتسز، دست‌کم در دوران کارگزاری و جوانی کشته نشده است.

از این دست سخنان که بگذریم، قویم داستان فرستادن ادیب صابر را به خوارزم برای جاسوسی، با آب و تاب می‌آورد (همان: ۴۴) و مانند بسیاری از صاحبان تذکره، سرنوشت و مرگ او را در جیحون و به دست اتسز خوارزمشاه رقم‌خورده می‌داند. علاوه بر آن از مادر ادیب نیز سخنی آورده تا مرگ شاعر را در آب جیحون حتمی‌تر نشان دهد:

«خبر مرگ استاد سخن به مادر پیرش رسید... اندوه مرگ پسر چنان در وی اثر کرد که بی‌هوش گشت. پرسیدندش...، آهی سوزناک از دل برآورد و گفت در شب زادن او خواب دیدم که آتشی از زهدان من زبانه کشید و آتش را هیچ‌چیز خاموش نمی‌کند، مگر آب» (همان: ۴۵).

قویم هر چند در همین صفحه به بیت‌هایی از این دست از شاعر اشاره می‌کند:

موی سیاه من ز زمانه سپید شد وین نامه سپید شد از معصیت سیاه

ز آن تیره گشت همچو گنه چشم روشنم تا تیره چشم من نکند بر گنه نگاه
(ادیب صابر، ۱۳۳۱: ۴۵)

و این سخنان به روشنی به خواننده‌اش می‌گوید که چنین شاعری، آنقدر عمر کرده که چشم‌های زیبایش تا حد کوری و نابینایی رسیده و موی سیاهش به سپیدی گراییده، پس چگونه در آب جیحون در جوانی غرق شده که مادرش در عزایش بنشیند؟

باری دیوان ادیب صابر به کوشش علی قویم، در ۳۲۲ صفحه همراه با مقدمه‌ای درباره شاعر در ۵۰ صفحه و متن قصیده‌ها همراه با توضیحات او در پابرگ در ۲۶۴ صفحه و یک بخش کوتاه با عنوان «سبک و شخصیت ادبی شاعر» در ۷ صفحه و در پایان ۱ صفحه که تک‌بیت‌های اوست، گرد آمده است.

چاپ دوم دیوان ادیب صابر

دومین بار دیوان ادیب صابر به همت محمدعلی ناصح انتشار یافت. ناصح خود شاعر، ادیب و صاحب‌ذوق بود و در کارنامه پژوهشی‌اش، آثار قابل توجهی دیده می‌شود. وی در سال ۱۳۴۳ خورشیدی، دیوان ادیب صابر را به خط نستعلیق استاد احمد خوش‌نویس، با مقابله پنج دست‌نویس به گونه افست به چاپ رسانید. این دیوان از چند فصل یا بخش از هم جدا ناشده فراهم آمده است. بخش نخست، شرح حال ادیب صابر است که تقلیدی از تذکره‌هاست و هیچ نکته دل‌انگیزی که حاصل تجربه مصحح و معاملت او با شعر صابر باشد، در برندارد. بخش دوم به شرح حال برخی از سلطانان، پاره‌ای از ممدوحان و بخش گسترده‌ای به نام شاعران پرداخته که برخی از آنها تنها و تنها یک بار نامشان در دیوان ادیب صابر آمده است.

بخش سوم، معرفی نسخه‌بدل‌ها و نسخه اساس است که هر یک را در یک بند شناسانده است. مصحح به ما نمی‌گوید که نسخه‌هایش چه ویژگی‌های متفاوتی دارند! نسخه اساسش همان است که علامه قزوینی برای کتابخانه وزرات فرهنگ فراهم آورده و دارای ۵۸۴۷ بیت است که اگر تاریخ ثبت آن درست باشد -سال ۷۱۴- حدود ۱۵۰ سال پس از مرگ شاعر نوشته شده است. تصحیح دیوان صابر تنها یک نسخه کامل داشته و چهار نسخه دیگر به صورت گزیده و مختصر و آمیخته بوده است. کار محمدعلی ناصح در این تصحیح با تفصیلی که از بخش‌های کتاب آورده شد، در ۶۷۲

صفحه فرجام یافته است.

ناصح، نخستین کسی است که نظرش درباره مرگ یا قتل صابر، اهمیت راهبردی دارد. وی نخست مانند دیگر صاحبان تذکره، به مرگ داستانی ادیب صابر با آوردن چند روایت مشابه اشاره کرده، به نقل‌قول‌های مشابهی که همگی با روایت‌هایی نزدیک به هم مرگ ادیب صابر را به دست اتسز دانسته، می‌پردازد و از گفتار تذکره خلاصة الاشعار که در نسخه پنجم به آن اشاره کرده است، پرده برمی‌دارد. سپس روایت آذر در آتشکده، نقل هدایت در مجمع الفصحا، گفتار فروزان‌فر در سخن و سخنوران و قول حبیب‌السیر را یاد می‌کند که تنها اختلاف این نویسندگان در برخی از جزئیات است و در کشتن شاعر به دست اتسز، اختلافی ندارند. در این میان، جامع نسخه اساس که گفتیم به روایت ناصح، سال ۷۱۴ سروده‌های شاعر را فراهم آورده، از مرگ ادیب صابر چنین یاد می‌کند:

> «ملک الشعرا جلال‌الدین ادیب صابر، شاعری است مشهور از افاضل شهر ترمذ. و در تاریخ غرانی خواندم که چون میان سلطان سنجر و سلطان اتسز، بعد خلاف و خصومت به مصلحت انجامید، سلطان سنجر، ادیب صابر را به خوارزم فرستاد. یک‌چندی در خوارزم بود. و اتسز از رنود خوارزم بر منوال طریق ملاحده، دو شخص را فریفته بود و روح ایشان خریده و بها داده و ایشان را فرستاده، تا سلطان سنجر را مغافصهٔ هلاک کنند. ادیب را این حال معلوم شد. نشان این دو شخص بنوشت و در ساق موزه پیرزنی نهاد و به مرو روان کرد. چون مکتوب به سلطان رسید، فرمود تا بحث آن کسان کردند. ایشان را در خرابه‌ای یافتند. در حال به دوزخ فرستادند. اتسز چون واقف شد، ادیب صابر را به جیحون انداخت. نعوذ بالله من تلک الحاله! او را دیوانی بزرگ هست. این چند قصیده و مقطّعات و رباعیات ثبت افتاد» (ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۲).

ناصح در پابرگ همین صفحه، واژه «غرانی» را شکل دیگری از غزنوی و غزنین پنداشته است (!). جای بسی شگفتی است که چگونه ممکن است کسی در تاریخ غزنین، از قتل ادیب صابر در خوارزم یا دست‌کم ترمذ سخن گفته باشد! در حالی که این واژه، شکل دیگری یا تصحیفی از واژه «غازانی» است. احتمال بسیار دارد که نویسندهٔ یادشده،

گزارش خویش را در یکی از تاریخ‌های غازانی خوانده و به آغاز متن خویش افزوده باشد. چنان که می‌دانیم، نویسنده و پزشک همدانی، رشیدالدین فضل‌الله، تاریخ بزرگ خویش را به درخواست «غازان‌خان» آغاز به نوشتن یا گردآوری‌کرد. اما چون غازان درگذشت، وزیر کتاب را به «اولجایتو» بخشید و او به پاس احترام درخواست‌کننده نخست، کتاب را تاریخ «مبارک غازانی» نامید که به تاریخ «غازانی» آوازه‌دار گشت.

ما در کتاب جامع التواریخ، بخش «سلاطین خوارزم»، به دنبال این گزارش گشتیم، اما چیزی نیافتیم. نویسنده یا نویسندگان، چند صفحه به بخش اتسز و رفتار او با سنجر و دشمنایگی‌ها و به تعبیر آن کتاب، «نخوت و تکبری» که با مرگ از سرش برون رفت (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۸۹: ۴)، اختصاص داده‌اند؛ اما از رفتار او با ادیب صابر چیزی نوشته نشده است. با این حال به سبب وجود نسخه‌های متعدد و تاریخ‌هایی که در این دوره زیر نظر آن وزیر دانشمند گردآوری می‌شد، دور نیست که نسخه‌نویس ما در یکی از آن تاریخ‌ها، گزارش قتل صابر را خوانده باشد؛ چنان که در تاریخ جهانگشای جوینی که تاریخ دیگری از رخدادهای پس از خوارزمشاهی است، این حادثه به روشنی و قطعیت ثبت شده است.

چاپ سوم دیوان ادیب صابر

سومین کسی که سروده‌های ادیب صابر را با چهار نسخه مقابله کرده و دیوان او را انتشار داده، احمد عبدالله است. وی از مدرسان دانشگاه دولتی ترمذ در کشور ازبکستان است. از احمد عبدالله جز کتاب یادشده، تحقیقی به دست نیاوردیم. وی در مقدمه بسیار کوتاه دیوان ادیب صابر، به پژوهش‌های صابرشناسی در دوشنبه اشاره‌هایی کرده که شوربختانه این پژوهش‌ها به دست ما نرسیده است. پیش از مقدمه احمد عبدالله و معرفی نسخه‌های چهارگانه، آقای ابراهیم خدایار در مقدمه همین دیوان، ماجرای قتل شاعر به دست اتسز خوارزمشاه را یقینی تصور کرده و ادیب صابر را غرق جیحون و «دهان این اژدهای سهمگین را برای همیشه گور ابدی شاعر» قلمداد کرده است (ادیب صابر، ۱۳۸۰: سه). آقای خدایار با تکیه بر قول دکتر حمیدی در کتاب «بهشت سخن» و سپس با احتمال با تکیه بر گفته استاد ذبیح‌الله صفا در کتاب «تاریخ ادبیات در ایران»، روایت زندگی و قتل صابر را چنان که گفته شد رقم می‌زند.

احمد عبدالله اما در مقدمه این دیوان، سال تولد شاعر را بدون هرگونه نگرانی از صحت و سقم و دادن نشانی، ۱۰۷۸ میلادی برابر با حدود سال ۴۷۰ قمری نوشته است (ادیب صابر، ۱۳۸۰: ۱)؛ در حالی که در هیچ‌یک از تذکره‌ها و نوشته‌های درست کهن‌تر، از سال زادن صابر، کمترین سخنی در میان نبوده است. ما در جای خود از هنگام زادن و مرگ ادیب صابر سخن خواهیم گفت. اما با توجه به اینکه حضور شاعر در دستگاه پرشکوه مجدالدین موسوی در سال‌های جوانی شاعر بوده، سال مورد نظر احمد عبدالله، دست‌کم بیست سال با حدود تقریبی تولد او اختلاف دارد.

احمد عبدالله همچنین سال سفارت ادیب صابر را بدون هرگونه گمان و تردیدی ۱۱۴۰ میلادی، برابر با حدود ۵۳۴ قمری دانسته است. عدد ۶۲ سالگی شاعر را اگر برابر گمانه‌زنی‌های تذکره‌ها که مرگ او را در سال ۵۴۶ و ۵۴۷ دانسته‌اند، بگذاریم و به عدد سال مرگی که خود احمد عبدالله آورده (سال ۱۱۴۸ میلادی برابر با حدود ۵۴۲ قمری) توجه کنیم، بدین معناست که شاعر را در سنی میان ۷۰ تا ۸۳ سالگی به رودخانه جیحون انداخته‌اند! همه این توهمات حاصل گشت و گذار در میان سخنان پراکنده و بدون پشتوانه برخی از تذکره‌های قصه‌پرداز بوده و غفلت از شعر خود شاعر. اگر این ایران‌شناس گرامی به شعر خود صابر توجه می‌کرد، آنجا که خود را از هرگونه شغل دیوانی تهی‌دست دانسته و شکرگزاری کرده که:

اگر پیری مرا در خانه بنشاند　　بسا رنجا کز آن آسودم اکنون
نبینم هر که را طبعم نخواهد　　چو نیکو بنگری برسودم اکنون
(همان، ۱۳۴۳: ۴۵۲)

دست به چنین داوری‌هایی نمی‌زد. آقای احمد عبدالله، ضمن اشاره صریح به قتل شاعر، برای تأیید سخن خویش از نقل‌قول استاد معین در فرهنگ معین، بخش اعلام مدد گرفته است. استنادی که مراجعه او را به همان تذکره‌های یادشده در بوته تردید می‌گذارد!

احمد عبدالله در ادامه سخنانش در مقدمه، از چاپ کتابی یاد می‌کند که شامل مقاله‌هایی درباره ادیب صابر و طرز نقادانه شعر او بوده است (همان، ۱۳۸۰: ۳)؛ پژوهشی که مقداری از آن در شهر دوشنبه و در سال ۱۹۸۳، یعنی حدود سال ۱۳۶۲ خورشیدی و پس از چاپ‌های قویم و ناصح، با الفبای فارسی به چاپ رسیده است. همچنین از نسخه کامل اشعار ادیب صابر یاد کرده که به سال ۷۱۴ قمری یا ۱۳۱۴ میلادی نوشته

شده و به نام نسخه ایندیا آفیس[1] شناخته شده است. جای بسی شگفتی است که در یکی دو خط پایین‌تر، همین نسخه را «منتخب» می‌خواند و می‌گوید از سی نسخه دیگر که در اختیار داشته (!)، کامل‌تر بوده است. از سخنان وی می‌توان استنباط کرد که منظورش از منتخب و کامل، نسبی بوده است.

یادآوری این نکته، همین‌جا جالب توجه است که تاریخ نسخه ایندیا آفیس، همان تاریخی است که محمدعلی ناصح به نسخه اساسش نسبت می‌دهد. با این تفصیل، نظر آقای یلمه‌ها (در ادامه بدان خواهیم پرداخت) نیز با ادعای اینکه متن مصححش به سبب در اختیار داشتن نسخه ایندیا افیس، تصحیح متفاوتی است، مورد تأمل واقع می‌شود و ما را به این داوری نزدیک می‌کند که دیوان مصحح ناصح، احمد عبدالله و یلمه‌ها، هر سه از روی یک نسخه بوده است؛ در حالی که هر سه مدعی هستند که کاری متفاوت انجام داده و نسخه‌ای تازه در اختیار داشته‌اند.

با توجه به سخن احمد عبدالله که می‌گوید: «در نسخه علی قویم، برخی از شعرهای جدید هست که در هیچ‌یک از دست‌نویس‌های ما دیده نمی‌شود» (ادیب صابر، ۱۳۸۰: ۳)، معلوم می‌شود که نسخه قویم، کامل‌ترین نسخه‌هاست و فضل تقدم چاپ دیوان ادیب صابر با نسخه ایندیا آفیس، نصیب ناصح می‌گردد. احمد عبدالله، دیوان ادیب را به روش الفبایی تنظیم کرده و کتاب را با ۳۹۴ صفحه که تنها فهرست اعلام دارد، به فرجام برده است.

چاپ چهارم دیوان ادیب صابر

آقای یلمه‌ها، چهارمین کسی است که دیوان ادیب صابر را در سال ۱۳۸۵ منتشر کرده است. وی چنان که پیشتر یاد کردیم، تفاوت اصلی مصحح خویش را با دیگر چاپ‌های دیوان ادیب صابر، در اساس قرار دادن نسخه ایندیا آفیس انگلستان دانسته بود. در حالی که پیشتر گفتیم که هم ناصح و هم احمد عبدالله، از آن‌دست‌نویس استفاده کرده بودند. جز این، وجود نادرستی‌های نگارشی و ویرایشی، افتادگی‌ها و کاستی‌هایی که به سبب نوشتن خط نستعلیق در چاپ ناصح رخ داده بود و دیگر نکته‌هایی که وی در دو مقاله جداگانه بدان‌ها اشاره کرده (ر.ک: یلمه‌ها، ۱۳۸۴ و تدین و دیگران، ۱۳۸۳)، انگیزه چاپ چهارم را برای ایشان مسلم‌تر ساخته است.

1. India Office

آقای یلمه‌ها نیز به مرگ ادیب صابر از همان منظری که مصححان پیش نگریسته بودند، می‌نگرد؛ اما تردید ناصح را برجسته کرده، می‌گوید: «بعید و مجعول می‌نماید شخصی بدین ضعیفی و پیری، باز هم در دربار پادشاهی چون سنجر، به عنوان سفیر یا جاسوس مشغول خدمت باشد...» (ادیب صابر، ۱۳۸۵: بیست و دو). این تردید - که تردید روایی است - تنها سبب دروغ بودن افسانه قتل شاعر نیست؛ تردید در افسانه قتل شاعر به دست اتسز، در کنار قصیده‌های او شکل گرفته و منتقدان و نسخه‌نویسان کهن به این مسئله توجه داشته‌اند. با این حال روایت‌های منقول، آنها را از تردید در افسانهٔ قتل باز می‌داشته است.

سرچشمه‌های افسانه قتل ادیب صابر

تاریخ جهانگشای جوینی

عطاملک جوینی در جلد دوم جهانگشا، آنجا که می‌خواهد زمینه‌های تازش مغول را تبیین کند، به حکومت سلجوقی، سلطان‌سنجر و اتسز خوارزمشاه می‌پردازد و می‌گوید:

> «... اتسز بر عادت مستمرّ سَر خلافت می‌داشت. سلطان، ادیب صابر را به رسالت نزدیک او فرستاد و او یک‌چندی در خوارزم بماند. و اتسز از رنود خوارزم بر منوال طریقه ملاحده، دو شخص را فریفته بود و روح ایشان خریده، بها داده و ایشان را فرستاده، تا سلطان را مغافصهٔ هلاک‌کنند و جیب حیات او، چاک. ادیب صابر را از این حالت معلوم شد. نشان آن دو شخص بنوشت و در ساق موزه پیرزنی، به مرو روان کرد. چون مکتوب به سلطان رسید، فرمود تا بحث آن کسان کردند و ایشان را در خرابات بازیافتند و به دوزخ فرستادند. اتسز، چون واقف شد، ادیب صابر را به جیحون انداخت» (جوینی، ۱۳۷۰، ج ۲: ۸).

تولد این نویسنده در نیمه نخست سده هفتم و سال ۶۲۳ قمری رخ داده است. هنگامی که جوینی، یادداشت‌های تاریخ جهانگشا را می‌نوشت، تا حدود مرگ صابر، دست‌کم صد سال فاصله داشت و این فاصله، فرصت خوبی بود برای داستان‌پردازانی که به هر سبب می‌خواستند از ستم‌های پادشاهان خوارزم، قصه‌پردازی و زمینه‌های تازش

خانمان‌سوز مغول را گمانه‌زنی و موجه قلمداد کنند. اگر چنین رخدادی، پیش از جوینی یا آمدن سپاه مغول به ایران و برچیده شدن دستگاه قدرت خوارزمشاهی رخ داده بود، دور از ذهن است که عوفی که به گفته براون در سده ششم در ماوراءالنهر و به احتمال بسیار در بخارا (نزدیک‌ترین شهر بزرگ علمی به ترمذ صابر و رخدادهای زندگی او) زاده شده و نشو و نما یافته و «در ربع اول سده هفتم» (عوفی، ۱۳۶۱: ۱۴)، چندین سال پیشتر از تاریخ عطاملک، لباب الالباب را نوشته و ادیب صابر را با آن واژگان بزرگ ستوده، به مرگ دلخراش او در آب جیحون اشاره کوچکی نکرده باشد.

واقعه مرگ ادیب صابر، به گمان ما، از همین تاریخ جوینی به تاریخ غازانی سرایت کرده است؛ زیرا رشیدالدین فضل‌الله، بسیاری از گفتارهای جامع التواریخ خویش را از این کتاب برداشته است. گزینشگر نسخه ایندیا آفیس انگلستان، روایتش را برگرفته از تاریخ «غرانی» دانسته بود. چنان که بر همگان پیداست، ما چنین تاریخی در میان کتاب‌های گم‌شده و یافت‌شده نداریم. بدین‌روی این واژه باید همان «غازانی» باشد و این سومین اثری است که به تکرار سخنان جوینی دست زده است. تذکره‌های دیگر، هرچه گفته‌اند از همین سرچشمه پدید آمده است. اینکه اختلاف گفتار در تذکره‌ها هست، بخشی از آن به جهان خیال‌پردازی‌های تذکره‌نویسان بازمی‌گردد؛ وگرنه سرچشمهٔ خبر، یکی بیش نبوده است. اما اینکه این خبر از کجا ناشی شده، قابل تأمل است.

پس از جهانگشا، خبر کشته شدن ادیب صابر را در تاریخ‌های بناکتی، روضة الصفا و تاریخ‌های پسین می‌بینیم. بناکتی، همان روایت را بازسازی کرده، به اقتضای تاریخش مختصر آورده است:

> «در اثنای سلطنت، دو کس را بر طریق ملاحده فریفته بود [یعنی اتسز] و روح ایشان را خریده و فرستاده تا سلطان سنجر را هلاک کنند. ادیب صابر را خبر شد. نشان او دو شخص بنوشت و به مرو فرستاد تا ایشان را بکشتند. اتسز چون خبر یافت، ادیب را به جیحون انداخت» (بناکتی، ۱۳۴۸: ۲۳۴).

میرخواند، تاریخ‌نگار و نویسنده سده نهم هجری قمری (۸۳۷ - ۹۰۳) نیز در کتاب

«تاریخ روضة الصفا فی سیره الانبیاء و الملوک و الخلفا»، به داستان کشته شدن ادیب صابر با همان روایت توطئه قتل سنجر و خشم اتسز اشاره می‌کند (میرخواند، ۱۳۸۰: ۳۲۸۴).

مجمع الفصحای هدایت

رضاقلی‌خان هدایت (۱۳۸۱) در مجمع الفصحا، او را به همان نام می‌خواند که در تذکرهٔ لباب الالباب آمده است. همین تذکره‌نویس است که می‌گوید صابر، هر چند از ترمذ بخاراست، در خراسان نشو و نما یافته و در ظهور دولت سلطان سنجر به خدمت «سید اجل ابوالقاسم علی بن جعفر بن حسین موسوی» رسیده، به واسطهٔ او، مداحی سلطان سنجر را گزیده است. هدایت، پس از یادکرد توانمندی‌های ادیب صابر، به واقعهٔ قتل او اشاره می‌کند که پیشتر از آن یاد کردیم و می‌گوید که دیوان صابر کمیاب است. هدایت در این گزینش، چند قصیده آورده که در ستایش مجدالدین موسوی است؛ اما در چند جا نام او را «علی بن حسین» و جاهای دیگر «علی بن جعفر» و در جایی دیگر «علی بن حسین قدامه موسوی» یاد کرده است. در سخنان هدایت، ردپای سخنان عوفی دیده می‌شود. به‌ویژه آنجا که از صنعت «التزام‌گویی» شاعر یاد کرده است (همان: ۱۱۵۱).

سخن و سخنوران

استاد فروزان‌فر، هنگام مرگ ادیب صابر را سال ۵۴۶ دانسته است؛ سخنی مبتنی بر گزارش‌های دست چندم هدایت و دولتشاه. همچنین داستان کشته شدن و خبرچینی صابر را نیز مانند برخی از پیشنیان، به دیده درستی نگریسته، آن را نقل کرده است (فروزان‌فر، ۱۳۸۰: ۲۴۰).

تاریخ ادبیات در ایران

استاد ذبیح‌الله صفا (۱۳۶۷) بر این قول قرار گرفته که ادیب صابر، شاعری را در ترمذ آغاز کرده، سپس به بلخ و خوارزم رفته و علاوه بر شاعری به خدمات دیگر نیز مشغول گشته است. او نیز همچون دیگران، از روی قراین طبیعی به زادگاه و مرگ‌گاه شاعر اشاره می‌کند و تحت تأثیر جوینی، هدایت، دولتشاه و فروزان‌فر، به داستان ساختگی مرگ صابر به فرمان اتسز اشاره کرده، زمان مرگ او را از عدد ۵۴۶، به سال‌های ۵۳۸ تا ۵۴۲ تقلیل داده است.

کشته نشدن ادیب صابر به دست اتسز خوارزمشاه

دست‌کم چهار دلیل وجود دارد که به ما می‌گوید ادیب صابر به مرگ طبیعی مرده و به دست کسی کشته نشده است.

دلیل نخست

نخست همان است که ناصح بدان اشاره کرده، گفته که در دیوان شاعر، بیت‌هایی یافت می‌شود که مبنی بر پیری اوست. حق با ناصح است؛ زیرا این بیت‌ها کم نیستند و و چون بیشتر در بخش قطعه‌ها آمده‌اند و قطعه‌ها، یکی از مهم‌ترین بخش‌های دیوان‌های کهن است که سخنان راست شاعران را در خود منعکس‌کرده، از خصوصیات آنها پرده برداشته، از این‌رو اهمیت ویژه‌ای دارند. بیت‌هایی نظیر:

فرّ جوانیم به هزیمت نهاد روی — تا روز پیری آمد و بر من سپه کشید
پیری که سوی توبه و طاعت کشد مرا — به ز آن جوانی‌ای که مرا در گنه کشید
(ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۴۴۹)

به برنایی چنان بودم گمانی — که گر دلبر نیاید، دل بمیرد
کنون چون روز پیری روی بنمود — همی از روی دلبر دل بگیرد
(همان: ۴۵۰)

موی سیاه من ز زمانه سپید شد — وین نامه سپید شد از معصیت سیاه
ز آن تیره گشت همچون گنه چشم روشنم — تا نیز چشم من نکند در گنه نگاه
(همان: ۴۴۸)

و سروده‌های دیگر که مجالی برای استناد به آنها نیست.

دلیل دوم

دلیل دوم، به نقل‌قول صاحبان تذکره و تاریخ مربوط است که سخن آنها سرچشمه درستی ندارد و ما پیشتر در لابه‌لای سخنان بالا بدان اشاره کردیم. اگر سخن جوینی را در جهانگشا، سرچشمه مکتوب این گزارش بدانیم، آن سخن بدون سند است. اینکه چرا چنین گزارشی در جهانگشا راه یافته، پرسش دیگری است که ما در جایی دیگر، جز این مقاله، بدان پاسخ خواهیم داد.

دلیل سوم

دلیل سوم، به ستایش‌های جانانه شاعر درباره اتسز خوارزمشاه بازمی‌گردد که بـه مـا می‌گوید این شاعر رابطه عمیق و صمیمی‌ای با آن شاه داشته است و اگر مـا جـای پـای قصیده‌های بیشتری را در دیـوان او نمـی‌یـابیم، بـدان سـبب اسـت کـه اتسـز از طبقـه سرسپردگان سنجری، به طبقه دشمنان او صعود یا نزول می‌کند و اینجـا دیگـر مجـالی نمی‌ماند که شاعر، دشمن سلطان و پادشاه پادشاهان عالم را ستایش کند. در ایـن‌بـاره او تنها سکوت می‌کند تا علیه گذشتهٔ خویش، جریانی تازه نسازد.

قصیده‌هایی که ادیب صابر در ستایش اتسز گفتـه، از دوازده عـدد تجـاوز نمـی‌کنـد. همین عدد هم در همه نسخه‌های چاپی، یک‌دست نیست و در برخی، بـه کمتـر از ایـن تقلیل می‌یابد. با توجه به کوتاهی مجال سخن، به گوشه‌هـایی از سـخنان شـاعر دربـاره اتسز می‌پردازیم.

نخستین قصیده‌ای که در چاپ قویم به نام اتسز نوشته شده، هر چند سـر قصـیده از رویه تغزلی خالی نیست، چون آمیختگی مدح ممدوح و معشوق، مرزی مشـخص نـدارد، می‌توان آن را در شمار قصیده‌های بدون تغزل آورد. اگر در تاریخ‌ها از سیل و آشوب رود جیحون سخن رفته باشد -سالی که طغیان آب، خسارت سنگینی به دشت‌هـای خـوارزم وارد آورد- شاید بتوان تاریخ سرودن این قصـیده را معلـوم سـاخت. ادیـب صـابر از ایـن حادثه در این قصیده سخن گفته است:

طراوتـی کـه غـزل‌هـای آب‌دار مراسـت ز عشق توست که از عالم اختیار من اسـت
اگـر ولایـت خـوارزم را ز زحمـت آب زیان رسید ز جیحون که در کنار من اسـت،
سبب منم که ز بـس آنکـه آب جیحـون را همه مـدد ز غـزل‌هـای آب‌دار مـن اسـت

(ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۷۶)

این حسن تعلیل و بهانه شاعرانه، برای دلجویی از امیری سروده شده که مورد وثـوق سنجر و محبت شاعر بوده است. ستایش سنجر از آن‌رو صورت می‌گیرد که امیر او، اتسز خوارزمشاه، هر سال از شاعر دل‌جویی کرده است. این نکته در قصیده دیگر او، آنجـا کـه این امیر را شاه بزرگ می‌خواند و دست بخشش او را می‌ستاید، معلوم مـی‌گـردد. ادیـب صابر در این حال و هوا، نه تنها در خوارزم نبوده، بلکه در نیشابور و مرو هم نبوده اسـت.

او قصیده را در کنار جیحون، درست از شهر ترمذ به خوارزم فرستاد؛ اما در آن بـه مثابـه یک مشفق حکومتی و دلسوز، برای آبرو و کیان کشور سخن گفت.

قصیده دوم به مناسبت آمدن بهار سروده شده و باز برای شاه خوارزم فرسـتاده شـده است. تغزلش مانند قصیده نخست، آمیخته است. لحن سخن، مهرانگیز است، به گونـه‌ای که اتسز را فرایاد می‌آورد:

از بس که در دلم ز تو توفان حسرت است — کشـتی بـر آب دیـده مـن کـار مـی‌کنـد
آسـان همـی نمـود دلـم را طریـق صـبر — آن را طریـق عشـق تـو دشـوار مـی‌کنـد
اتسـز کـه روز معرکـه رمـح از دو دسـت او — کـار هـزار لشـکر جـرّار مـی‌کنـد
هـرچ آن بـه تیـغ قهـر سـتاند ز دشـمنان — آثـار جـود او همـه ایثـار مـی‌کنـد ...
مـی خـور شـها کـه گـردش ایـام تیـزرو — برحسـب آرزوی تـو رفتـار مـی‌کنـد
از بوی باده مست کن این چـرخ را از آنـک — پیوسـته قصـد مـردم هشـیار مـی‌کنـد

(ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۹۲)

قصیده سوم، اهمیت تاریخی دارد. اتسز در بهار سالی، با موکب و سپاه به مـرو آمـده است. پس از خراج‌گزاری و تصفیه مالیات با دیوان سـنجر، بـه خـوارزم بـازمی‌گـردد. در بازگشت، گرفتار باران‌های بهاری می‌شود که زحمت گرانی بـرای سـپاه او داشـته اسـت. ادیب صابر به عنوان شاعری حق‌گزار، باید در مراسم استقبال و جشن مهمـانی اتسـز در مرو حضور می‌داشت که نداشته است. اما پس از بازگشت اتسز به خوارزم، ادیب مصلحت دیده که عذر تقصیر بخواهد:

خسروا پیری و ضعف‌اند آمـده مهمـان مـن — صد بلا بر جان من زین هر دو مهمان آمدنـد
عذر استقبال من بپذیر کـز پیـری و ضـعف — در تن و در جان من صد گونه حرمان آمدنـد
هیچ بدعهدی مخوان زیرا زبان و لفـظ مـن — جان و جاهت را ثناگوی و دعـاخوان آمدنـد

(همان: ۱۰۳)

این سخنان تنها بیانگر عذر شاعری پیر نیست که بازنشسته دوران جوانی و ستایش‌گـری و کارگزاری حکومتی باشد؛ بلکه به‌هم‌زننده ساختار افسانه قتل صابر نیز هست.

ادیب صابر اگر رسالتی در برابر اتسز داشت، رسالتی فرهنگـی بـود، آن هـم از دور! از مرکز حکومت و گاهی از زادگاهش ترمذ. او می‌دانست که اتسز، شعله‌ای سـرکش اسـت.

شاهی که دُردانه خاندان خوارزمی و عزیزکرده‌ای لوس و ننر بود. قزوینی در معنای واژه اتسز (adsiz به معنای بی‌نام یا nameless)، از زبان ابن خلکان به صفتی اشاره می‌کند که آن صفت در تاریخ تازش‌ها، مرادها و نامرادی‌های او اهمیت داشته است. می‌نویسد:

«یقال انّه سُمی بذالک لأنّ الملک الکامل ماکان یعیش له ولدٌ فلمّا ولد له المسعود المذکور، قال بعض الحاضرین فی مجلسه من الاتراک، فی بلادنا اذ کان الرجل لایعیش له ولدٌ سمّاه اطسیس و الناس یقولون اقسیس بالقاف و صوابه بالطاء» (به نقل از قزوینی، ۱۳۲۸، ج ۱: ۲۱).

این شاه جوان و پر جنب‌وجوش و نازپروده خوارزم، با وجود سوگندنامه‌ای که رشید وطواط برای آرامش سنجر فراهم آورد و به توقیع او رساند[۱]، هرگاه فرصت را مناسب می‌یافت، همان می‌کرد که از ذات و صفاتش برمی‌خاست[۲]. در چنین وضعیتی، دور نیست که سنجر از شاعر فرزانه و بزرگی همچون ادیب صابر خواسته باشد که با زبان سحرانگیز و بیان آرامش‌بخش و مهرجویانه‌اش، بر شعله‌های سرکش خوارزمشاهی، آب آرامش و دوراندیشی بپاشد. او در این قصیده نه تنها لطف‌های اتسز به حکومت مرکزی را پیش رو می‌آورد، با زبان و بیانی گیرا خواسته تا قدرشناسی شاه خوارزم را برجسته سازد و همچون حکیمی مصلحت‌جو، با زبانی نرم از فروزش شعله‌های خانمان‌سوز «نقار» میان دو پادشاه جلوگیری کرده باشد.

پیوند شاهی تند و سرکش و مهارنشدنی همچون اتسز و سلطانی نرم، متین و باوقار همچون سنجر، ناشدنی تصور می‌شده است. چنان که دولتشاه در تذکره به روایت از تاریخ سلجوق، داستان لانه ساختن و بیضه نهادن گنجشکی بر سایبان سلطان را آورده و گفته: «پادشاهی بود صاحب‌دولت، مبارک‌پی، درویش‌دوست، عادل‌سیرت و فرشته‌طاعت» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۶۵). چنین پادشاهی در برابر تندی و تیزی اتسز که وجودش برای مهار طغیان‌های شرق ایران ضروری و بایسته بوده، چه باید می‌کرد؟ اگر ما بخواهیم رسالتی برای ادیب صابر بسازیم، رسالت او همین فراهم کردن فضای آرامش میان اتسز و سنجر بوده است. اینکه می‌گوید:

تا دل میر خراسان شاد شد از دیدنت — بر دلش دشوارهای گیتی آسان آمدند
تا به ما بازآمدی گویی پس از عهد دراز — فرّ و زیب و حسن یوسف باز کنعان آمدند

(ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۱۰۲)

این سخنان، نقش سفارت خویش‌کارانه صابر را برجسته‌تر نشان می‌دهد؛ سفارتی که نیازی به حضور صابر به درگاه خوارزمشاه نداشته است. اگر ادیب صابر نزد اتسز کار و زندگی داشت، چنان که تذکره‌ها بنا بر همین توهم از قتل او یاد کرده‌اند، کمتر سببی نداشت که شاعری همچون وطواط، با توجه به اینکه عمرش را در خدمت اتسز به سر برد، برای او نامه بنویسد و اظهار دلتنگی کند.

وطواط جز ادیب صابر، از معدود شاعران روزگار خویش یاد کرده است؛ اما از صابر، چنان سخنانی بر زبان رانده، که همین سخنان به تنهایی شاهدی استوار و سببی محکم است تا ما به دو دلیل به این نتیجه برسیم که چنان سرنوشتی نصیب ادیب نشده است؛ یکی اینکه از دوری صابر سخن می‌گوید و دیگر اینکه یک شاعر وابستهٔ عمر در خدمت اتسز فرسوده، هرگز جرئت ستایش خیانت‌کاری را نداشته که شاه به قتل او فرمان داده. به عنوان مثال در قطعه‌های وطواط، نُه بار تنها از صابر یاد شده است. از این عدد، در هشت قطعه بلند، صابر به بزرگی، هنرمندی، فضل و دانش ستایش شده است، به اندازه‌ای که می‌توان گفت یک‌سوم قطعه‌های او به ادیب صابر و تفاخر به فضلش اختصاص دارد. این رخداد کمی نیست. جایی می‌گوید:

ای بزرگی که در کمال هنر — چرخ گردون نظیر تو ننمود
چشم عقل تو راز دهر بدید — پای قدر تو اوج چرخ بسود
دانشت را عدو نکرد انکار — کس به گل آفتاب را ننمود
داند ایزد که شخص من بنده — زیر پای فراق تو فرسود
من ز تو دورم و به دو معنی — هستم از بخت خویش ناخشنود
ای دریغا همی زنم لیکن — ای دریغا همی ندارد سود
بازخر در فراق خویش مرا — که دلم در فراق تو پالود
ملک شاعران تویی لابد — بر رعایا ببایدت بخشود
دارم از فضل حق طمع که مرا — برساند به بارگاه تو زود

(وطواط، ۱۳۳۹: ۵۸۴)

این قطعه و قطعه‌های دیگر که مبتنی بر فراق وطواط از صابر است، سند درستی است که دوری ادیب صابر را از درگاه اتسز برای ما رقم می‌زند.

قصیده چهارم، از قصیده‌های غرّای ادیب صابر است با زبانی فصیح و لفظ‌هایی فـاخر. از فحوای قصیده پیداست که هنگام پیری سروده شده و از ترمذ برای خوارزمشاه، هدیـه داده شده است. تیغ اتسز ستایش شده، از آن‌رو که دافع تازش‌ها و شرارت‌های دشـمنان شرقی به امپراتوری ایران بوده است. قلم او ستایش شده که معلـوم مـی‌دارد در دسـتگاه قدرت او، دبیران بزرگ ایرانی با اندیشه‌های خردمندانه حضور داشته‌اند:

اتسـز شـه غـازی کـه حسـام و قلـم او — آن رنـج عـدو آمـد و ایـن راحـت سـایل
شاهی که قـوی گشـته بـدو قاعـده ملـک — حقّـی کـه فـرو مـرد بـدو قـوّت باطـل
ای شاه تویی آنکـه بـه توفیـق و بـه تأییـد — دولت به تو عالی شد و ملت بـه تـو مقبـل
شـد رای تـو پیرایـه اجـرام سـماوی — شـد لفـظ تـو سـرمایه دیـوان رسـایل...

(ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۱۵۸)

قصیده پنجم، کوتاه است و معلوم نیست از اصل کوتاه بوده است یا نه. شـاعران ایـن روزگار برای شاهان و صاحب‌منصـبان، قصـیده‌هـای کوتـاه نمـی‌گفتنـد. طبـع‌آزمـایی و نکته‌گویی و سخنان قصارشان در قطعه‌ها و غزل‌واره‌ها نمودار می‌گشت. در ایـن قصـیده، چهره اتسز به زیبایی توصیف شده و این نکته مهمی است کـه از یـک واقعیـت تـاریخی ناشی می‌شود. چنان که از نوشته‌های تاریخ‌نگاران برمی‌آید، نیای اتسز، نوشتگین غرچـه بوده است.

اینکه صاحبان تاریخ بر ترک بودن خاندان خوارزمشاهی پافشاری کرده‌انـد[۳]، چنـین به نظر می‌رسد که جای گفت‌وگو نـدارد. امـا دو نکتـه وجـود دارد کـه مـا را از پـذیرش ساده‌دلانه ترک بودن خانـدان خوارزمشـاهی بـازمی‌دارد. یکـی اینکـه ایـن نوشـتگین از غرجستان بوده و ما می‌دانیم که بسیاری از غلامان زیبا از غرجسـتان بـه جاهـای دیگـر برده می‌شدند. در ضمن باید بدانیم که غرجستان، جایی بـوده کـه کمتـرین پیونـدی بـا سرزمین ترکان یا حضور نژاد آنها نداشته است. این منطقه کوهستانی به سبب کوه‌هـای استوار، درّه‌های پرشکوه، آب و هـوای ویـژه و راه‌هـای صـعب‌العبـور، مـدت‌هـا از دسـت اسلام‌گرایان و نفوذ سپاهی که اسلام را به جای‌جای ایران بزرگ و خراسـان مـی‌بـرد، در امان بود. مردم آنجا برای مدت بسیاری که برای همگان غریب به نظر مـی‌آمـد، از زمـره ایرانیانی بودند که هنوز مسلمان نشده بودند و شـاید نخسـتین‌بـاری کـه رخنـه در ایـن

سرزمین پدید آمد، در دوره اوج قدرت محمود غزنوی بود که هر چند یکپارچه بر آن ناحیه مسلط نشد، زمینه‌ای برای گشودنش مهیا شد. به هر حال غرچه‌ها و غوری‌ها، ترک نبودند؛ اما به سبب رنگ سفید پوست مردمش و زیبایی نژادی و چهره‌ای که داشتند، تاریخ‌نگاران آنها را با ترکان زیباروی سنت ادبی به غلط تعبیر کردند.

خود نام ایرانی نوشتگین/ نوشتکین، دومین سبب است که ما در ترک بودن نژاد پادشاهان خوارزم و نه البته خوارزمی‌ها تردید روا بداریم. نوشتگین، نیای اتسز، ما را به یاد نوشتگین زیباروی دربار محمود می‌اندازد که «غلامی چون صد هزار نگار» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۴۰۳) بود؛ زیبا، چست، رعنا و دلربا. این صفت‌ها را ادیب‌صابر در چهره اتسز می‌بیند:

بغداد حسن و مصر جمالی و چشم من بغداد را چو مصر بود مصر را چو نیل

(ادیب صابر، ۱۳۳۱: ۱۶۲)

رشید وطواط هم که ستاینده ویژه خوارزمشاه است و به گفته خودش شش‌هزار بیت در ستایش اتسز دارد:

این شش هزار بیت که گفتم به مدح تو از شش هزار عقد جواهر ببرد آب

(وطواط، ۱۳۳۹: ۵۸)

هر چند چندان خوش نداشته تا مستقیم به وصف زیبایی‌های چهره آن جوان زیبا بپردازد و بخیه اینگونه خویشتن‌داری‌های او به سادگی به روی کار می‌افتد و برای پرهیز از ورود در این وادی، سخنان ستایش‌گرانه جمال او را در تغزل‌های صدر قصیده‌ها پنهان می‌کند، باز نتوانسته تا از گفتن مکرر «خورشید خسروان»، «مخبر تو گزیده چون منظر» (همان: ۲۰۲)، «توفیق طلعت تو بقا را بود دلیل» (همان: ۲۰۸)، «خیره مانده ز خط او دیبا» (همان: ۱۹۲) و... بازایستد. امیرمعزّی نیز که نوش قلمش یک‌بار نواحی خوارزم را تفضیل بخشیده، در قصیده‌ای که اتسز را ستوده و در آن معلوم داشته که آن شاه سرکش به دیدار شاعر پیر شتافته و یک فرسنگ تنها به خاطر امیر معزّی راه کوفته، در وصف شمایل او گفته است:

بدو رسید سه چیز از سه پادشه میراث سموّ ز سام و جمال از جم و هش از هوشنگ

(امیر معزی، ۱۳۸۹: ۴۳۵)

قصیده ششم که در مصحح قویم و احمد عبدالله آمده، اگر به‌راستی از ادیب صابر

می‌بود، شاید می‌توانستیم جای پایی از تهمت تاریخی و قتل شاعر بیابیم؛ آنجا که می‌گوید:

پیر گشتم به جوانی گنهم چیست جز آنک گلشن مدح تو را خوش‌سخنی چون سخنم
نی مکن شاها دریاب که گر کشته شوم برنیاید همه عالم به بهای کفنم

(ادیب صابر، ۱۳۳۱: ۱۸۲)

ما نمی‌دانیم که صاحبان تذکره در ماجرای قتل صابر، تا چه اندازه تحت تأثیر این قصیده و به‌ویژه این بیت‌ها بوده‌اند. اما این قصیده به استناد سخن علامه قزوینی، از آنِ اثیرالدین اخسیکتی است، نه صابر و نام علاالدوله در آن قصیده، نه کنیه اتسز که به علاالدوله فخرالدین عربشاه، ممدوح خاص اخسیکتی بازمی‌گردد که دامنه نفوذش نه در شرق که در غرب جاری و ساری بود (قزوینی، ۱۳۲۳: ۶۶) و آن پاره گنگ در بیت نخست هم درستش در دیوان اثیر این است: «گلشن مدح تو را خوش‌نفسی چون سمنم» (اثیر اخسیکتی، ۱۳۳۷: ۲۲۶) و سرانجام این کشتن در شعر اثیر هم از جنس آن کشتن در جیحون و از آن‌دست نبوده است.

قصیده هفتم، قصیده‌ای است کوتاه که در متن قصیده، نام آشکاری از اتسز نیست. بیتی دارد که ما را از جهان پیوندهای شاعر با این پادشاه مقتدر دور می‌گرداند:

بیگانه‌وار می‌کنی از من همی کنار من مانده در بیان غم بی‌کران تو

(ادیب صابر، ۱۳۳۱: ۲۰۱)

اما بیتی نیز هست که ما را در ردّ ستایش اتسز، بیشتر متردد می‌کند:

هستی به چهره حور بهشتی و روزگار آرد به بزم خسرو دوران مکان تو

(همان)

این بیت با آن زیبایی‌ای که گفتیم در اتسز بوده و حال و هوای ارتباط او با سنجر، بسیار مطابق است. در کل، قصیده دارای زبانی صمیمی است و از ارتباط بسیار نزدیک شاعر با ممدوحش خبر می‌دهد:

ای لعل فتنه بر رخ چون ناردان تو اشکم ز حسرت تو چو درّ در دهان تو
از فربهی و لاغری صبر و رنج من نسبت همی‌کنند سرین و میان تو
... شاها منم که چرخ به تأیید تو مرا کرد از برای کسب شرف، مدح‌خوان تو

(همان: ۲۰۱)

قصیده هشتم، باز در ستایش اتسز است که در ماه «صیام» سروده شده و از نزدیکی شاعر با دربار شاه آگاهی می‌دهد. ما بر این باور هستیم که ادیب صابر هیچ‌گاه در خدمت اتسز نبوده و به ناحیه خوارزم سفر نکرده است. اما در این قصیده، این بیت:

گفتم ز مدحتش به بلندی رسد سخن　　گفتا که قصد خدمت او کن تو هم پگاه

(ادیب صابر، ۱۳۳۱: ۲۰۷)

بیانگر آن فرضیه نیست. هر چند در همه نسخه‌های به غیر از چاپی، این قصیده نیست، بودنش در نسخه‌های انتشاریافته جای شگفتی است.

قصیده نهم که در نسخه قویم نیست، اما در احمد عبدالله آمده، با زبانی بسیار صمیمی و وزنی مهربان و روان و توصیف‌های جانانه همراه است:

حدیث حسن تو در هر زبانی　　چو مدح پادشاه خاوران است

علاءالدین سر آل محمد [پدر اتسز]　　که چون اجداد خود صاحب‌قران است

خداوند خداوندان که قدرش　　طراز آستین آسمان است

(همان، ۱۳۸۰: ۵۵)

در این قصیده از یاد شاه، تیغ آفریدونی‌اش، فرمانِ روایش، خامه رسایش، شعله خشمش:

جهان را شعله خشمت بسوزد　　که خشمت را جهنم در دهان است

(همان)

سخن به میان آورده و هر لفظ قصیده را «گنج شایگان» دانسته است.

جز قصیده‌های یادشده، دو سه قصیده دیگر نیز در دیوان‌های موجود ادیب صابر، در ستایش اتسز هست که در آنها برجستگی ویژه‌ای که به موضوع سخن ما مربوط باشد، دیده نشد. در جمع‌بندی این دلیل، از روی قصیده‌های منسوب به ادیب درباره اتسز، جز ارادت صمیمی از آغاز تا هنگام پیری، چیز دیگری دانسته نمی‌شود.

دلیل چهارم

دلیل چهارم و آخرین دلیل ما در این فرضیه که گفتیم قتل ادیب صابر به دست اتسز، یک دروغ تاریخی است، به شواهدی بازمی‌گردد که در دیوان‌ها موجود است و هیچ‌یک از مصححان کتاب، گوشه‌چشمی بدان نینداخته و متوجه نبوده‌اند که چگونه

ممکن است کسی به دست پادشاهی کشته شده باشد که خود پس از مرگ آن پادشاه زنده بوده است. مرگ سلطان سنجر که یک سوی ماجرای قتل صابر است، به گفته تاریخ‌نگاران، سال ۵۵۲ قمری بوده است. انوری در قطعه کوتاهی گفته:

چاشتگه در شهر مرو آن نامور فخر زمان　　خسرو روی زمین، سنجر ز عالم درگذشت
رفته از تاریخ هجرت پانصد و پنجاه و دو　　روز شنبه از ربیع‌الاول از بعد سه هشت

(انوری، ۱۳۷۲، ج۲: ۵۷۴)

مرگ اتسز خوارزمشاه نیز به گفته تاریخ‌نگاران در همین حدود (سال ۵۵۱) بوده است. در تاریخ بناکتی آمده: «در سنه احدی و خمسین و خمس‌مائه، خوارزمشاه اتسز وفات یافت و رشید وطواط در پیش جنازه او می‌رفت و می‌گریست» (بناکتی، ۱۳۴۸: ۲۳۵). وطواط که عمرش را به پای اتسز نهاد، چنان که در جشن‌ها و سرورها برای او شعر سرود، در مرگش سوگنامه غرّایی نگفت، الا در این دوبیتی:

ز مرگ شاهزاده نصرةالدین　　نه دل را ماند قوّت نه زبان را
جهانی بود در انواع مردی　　که داند مرثیت گفتن جهان را»؟

(وطواط، ۱۳۳۹: ۵۷۱)

خبر تاریخ جهانگشا نیز همین است: «شب نهم جمادی الاخرهٔ سنهٔ احدی و خمسین و خمس‌مائهٔ گذشته شد و نخوت تحیّر و تکبّر از سر او بیرون رفت» (جوینی، ۱۳۷۰، ج ۲: ۲۳۴). جز این دو پادشاه و سلطان، هنگام مرگ مجدالدین ممدوح معروف ادیب صابر، به گفته درست و مستند علی‌بن‌زید بیهقی، در سال ۵۵۵ یعنی حدود چهار سال پس از مرگ اتسز بوده است: «و قضی نحبه ذلک السید الاجل، فی شوّال سنهٔ خمس و خمس‌مائه» (بیهقی، ۱۳۸۵: ۵۷۴).

اینک ما به سندی نیاز داریم که به ما بگوید که صابر پس از مرگ اتسز، سلطان سنجر و مجدالدین موسوی زنده بوده است و چه سندی مستندتر از سخن خود او در قصیده‌ای که با مطلع:

گر صد یک از جمال تو در مشتری‌ستی　　او را ز یک جمال تو صد مشتری‌ستی

(ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۲۹۰)

این قصیده برخلاف تصور برخی از مصححان، نه در توصیف مجدالدین که در

ستایش فرزند او جعفر موسوی است. سندی که نه تنها همه تاریخ‌های ۵۳۸، ۵۴۲، ۵۴۶ و ۵۴۷ را که درباره قتل ادیب صابر گفته‌اند باطل می‌کند، بلکه ثابت می‌کند که شاعر ضمن گرامی‌داشت یاد مجدالدین، سال‌ها پس از مرگ آن سه ممدوح یادشده زنده بوده و خاندان او را ستایش کرده است:

جعفر که شمس دین شد و گویی که شمس چرخ — با طبعش از صفات سخاوت بری‌ستی
آن عنصر شرف که در اوصاف او مرا — گویی ضمیر عسجَدی و عنصری‌ستی
گر جد او [پیامبر اسلام] نه خاتم پیغمبران شده — دستش سزای خاتم پیغمبری‌ستی
از عرق حیدرست و گر مال بیت‌مال — او راستی سخاوت او حیدری‌ستی

(ادیب صابر، ۱۳۴۳: ۲۹۰)

و سلسله‌وار سخنان بلند درباره جعفر پسر مجدالدین موسوی گوید تا:

سی‌سال شد که چاکر آن آستانه‌ام — ای کاش خلق را همه این چاکری‌ستی
گر مدح آن ستانه و آن در نگفتمی — اکنون همه مدایح من هر دری‌ستی

(همان)

و این بیت‌های تاریخی:

بی او [مجدالدین] بمانده‌ام که زبانم جری نماند — ای حبذا زبان مرا گر جری‌ستی
گر زنده ماندمی ز فراق لقای او — گر نه مرا ز غایت شوم‌اختری‌ستی
بالای من دوتا نشدستی بنفشه‌وار — گرنه جفای گنبد نیلوفری‌ستی

(همان: ۱۹۲)

این بیت‌ها هم از کوژی و پیری صابر خبر می‌دهد و هم از سوگواری او بر مرگ مجدالدین و هم وفاداری‌اش به خاندان آن نقیب بزرگ. بدین‌روی با توجه به مرگ ممدوح بزرگ ادیب که گفتیم پس از مرگ اتسز رخ داد و ستایش ادیب از پسر او، ماجرای قتل ادیب صابر به دست اتسز یکسره باطل و بی‌معناست.

نتیجه‌گیری

در این مقاله برای رد فرضیه «قتل ادیب صابر به دست اتسز» که از خبرهای مشهور است، دیوان‌های انتشاریافته از ادیب صابر را از همین منظر معرفی و تا اندازه‌ای نقد و

بررسی کردیم و با تمهید مقدماتی، مسئله مرگ ادیب صابر را مورد ارزیابی قرار دادیم. به گفته بسیاری از صاحبان تذکره، کشته شدن ادیب صابر به فرمان اتسز خوارزمشاه اثبات شده بود، اما برخی از صابرپژوهان از جمله محمدعلی ناصح، نسبت به تواتر خبر مرگ شاعر تردید کرده بودند. تردید آنها مبتنی بر تضاد و تناقضی بود که خبرهای پیری شاعر را در کنار قتل او برابر می‌گذاشت؛ قتلی که به گونه‌ای طبیعی باید هنگام کارداری و عاملیت او در سال‌های جوانی رخ داده باشد.

با این حال گزارش این مقاله با سه استناد دیگر پیش رفت. یکی بدون سند بودن سخنان صاحبان تذکره، دیگر ستایش‌های جانانه شاعر از کسی که صاحبان تذکره و مصححان دیوان، او را قاتل شاعر قلمداد کرده بودند و از همه مهم‌تر، شعرهایی که خود شاعر پس از مرگ قاتل موهومش سروده است.

بدین‌روی چنین می‌نماید که ادیب صابر به مرگ طبیعی و به احتمال بسیار در غربت و پریشانی و تهی‌دستی مرده باشد؛ آن هم در حالی که مشرب علوی‌گرایی داشت و در دوستی اهل بیت، خود را مطرود روزگار قلمداد می‌کرد. اما چون از چند و چون، مکان و جای مرگ او خبری در دست نبوده، ستم‌کاری اتسز و خوارزمشاهیان برای موجه نشان دادن تازش مغول، نشانه‌های تاریخی می‌خواسته، قصه‌سازان به سبب‌های دیگری که جای کاوش و پژوهش دارد، خوش‌تر دیده‌اند که از مرگ او به دست اتسز، حادثه‌ای بزرگ بسازند؛ در حالی که جز سه دلیل تاریخی که آورده شد، دیوان شاعر سرشار از دلیل‌هایی است که شایعه و گزارش دروغ قتل ادیب صابر به دست اتسز خوارزمشاه را بیش از پیش نمودار می‌سازد.

پی‌نوشت

۱. ر.ک: اقبال، ۱۳۱۷: ۷۵

۲. همچنین ر.ک: رضائیان، ۱۳۸۵: ۵۵

۳. به عنوان مثال بنگرید به: شبان‌کاره‌ای، ۱۳۶۳: ۱۳۴.

منابع

اثیرالدین اخسیکتی، ابوالفضل محمد بن طاهر (۱۳۳۷) دیوان، به کوشش رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، کتاب‌فروشی رودکی.

ادیب صابر ترمذی، شهاب‌الدین شرف‌الادباء ادیب صابر بن اسماعیل (۱۳۳۱) دیوان، به کوشش علی قویم، تهران، کتاب‌فروشی خاور.

---------- (۱۳۴۳) دیوان، به کوشش محمدعلی ناصح، تهران، مؤسسه مطبوعاتی علمی.

---------- (۱۳۸۰) دیوان، به کوشش احمد عبدالله، تهران، الهدی.

---------- (۱۳۸۵) دیوان، به کوشش احمدرضا یلمه‌ها، تهران، نیک‌خرد.

اقبال، عباس (۱۳۱۷) «سه سند از اسناد تاریخی دیوان خوارزمشاهیان به قلم خواجه رشیدالدین وطواط»، مجله ارمغان، شماره ۲، صص ۷۳-۸۱.

امیرمعزّی، محمدبن‌عبدالملک (۱۳۸۹) دیوان، تصحیح و تحشیه عباس اقبال آشتیانی، تهران، اساطیر.

انوری، علی‌بن‌محمد (۱۳۷۲) دیوان، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، ج ۲، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.

بناکتی، فخرالدین ابوسلیمان داوود بن تاج‌الدین ابوالفضل محمد بن محمد بن داوود (۱۳۴۸) روضهٔ اولی‌الالباب فی معرفهٔ التواریخ و الانساب، به کوشش جعفر شعار، تهران، انجمن آثار ملی.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۷۱) تاریخ بیهقی، به تصحیح علی اکبر فیاض، چاپ سوم، تهران، دنیای کتاب.

بیهقی، علی‌بن‌زید (۱۳۸۵) لباب الانساب و القاب و الاعقاب، به کوشش سید مهدی رجایی و سید محمود مرعشی، چاپ دوم، قم، ستاره.

تدین، مهدی و دیگران (۱۳۸۳) «ضرورت تصحیح مجدد دیوان ادیب صابر ترمذی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره ۳۸، صص ۳۱-۴۸.

جوینی، عطاملک بن بهاالدین محمد بن محمد (۱۳۷۰) تاریخ جهانگشا، به سعی و اهتمام عبدالوهاب قزوینی، چاپ به صورت افست، چاپ چهارم، تهران، ارغوان.

دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲) تذکرهٔ الشعرا، به اهتمام ادوارد برون، تهران، اساطیر.

رضائیان، علی (۱۳۸۵) «سوگندنامه اتسز در مجموعه منشآت لنینگراد»، مجله مسکویه، شماره ۲، صص ۵۳-۶۶.

رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۱۳۸۹) برگزیده جامع التواریخ، به کوشش محمد روشن، تهران، میراث مکتوب.

شبان‌کاره‌ای، محمد بن علی بن محمد (۱۳۶۳) مجمع الانساب، به کوشش میرهاشم محدث، تهران،

امیرکبیر.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۷) تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، چاپ هشتم، تهران، فردوس.
عوفی، محمد (۱۳۶۱) لباب الالباب، با مقدمه و تعلیقات علامه قزوینی و سعید نفیسی، به کوشش محمد عباسی، تهران، کتاب‌فروشی فخر رازی.
فروزان‌فر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۰) سخن و سخنوران، چاپ پنجم، تهران، خوارزمی.
قزوینی، محمد (۱۳۲۳) «شعرای گمنام احمد بن منوچهر شصت‌کله»، مجله یادگار، شماره ۲، صص ۵۴-۷۰.
---------- (۱۳۲۸) یادداشت‌ها، به کوشش ایرج افشار، تهران، دانشگاه تهران.
میرخواند، محمد بن خاوندشاه بن محمود (۱۳۸۰) تاریخ روضة الصفا فی سیرة الانبیاء و الملوک و الخلفاء، به اهتمام جمشید کیانفر، تهران، اساطیر.
وطواط، رشیدالدین (۱۳۳۹) دیوان، به کوشش سعید نفیسی، تهران، کتابخانه باران.
هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۸۱) مجمع الفصحا، به کوشش مظاهر مصفا، ج ۱، تهران، امیرکبیر.
یلمه‌ها، احمدرضا (۱۳۸۴) «نقد دیوان ادیب صابر ترمذی»، مجله ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۹۷، صص ۱۰۴-۱۰۹.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷: ۱۴۵-۱۲۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲

حریم انسان در تفاسیر عرفانی
بر مبنای فصّ یونسیّه ابن‌عربی و شرح آن از سوی امام خمینی(ره)

محمدرضا موحدی *

چکیده

آیا حضور و نقش انسان در عرفان اسلامی، چونان پوسته‌ای بی ارزش است و اعتقاد به وجودِ مطلق، دیگر جایی برای تصوّر حضور انسان باقی نمی‌گذارد؟ آیا می‌توان همچون برخی عارفان، مقام انسانیّت را چنان رفیع دانست که گویی همهٔ وجود، انسان است و باقی تصویر و تصوراتی است که در آینهٔ قلب و ذهنِ انسان نقش می‌بندد؟ پژوهشگر کنجکاو می‌تواند در گفتار و نوشته‌های عارفان، نشانه‌هایی از اندیشهٔ هیچ‌انگاری انسان (آنتی‌هیومنیسم) و نیز انسان‌گرایی (اومانیسم) را بازجوید. بیان این نکته که انسان در نظام هستی چه جایگاهی دارد و درجهان‌بینی عرفانی از چه موقعیتی برخوردار است، مقصود اصلی این مقاله بوده است. از این‌رو با عنایت به آثارِ دو عارف صاحب‌نظر در این‌باره، یعنی ابن‌عربی و امام خمینی سعی در تبیین این جایگاه شده است. مبنای این تبیین، مبحث پرهیز از هدم بنای انسانیت در فصّ یونسیهٔ فصوص الحکم و شرحی است که امام خمینی در این‌باره در آثار عرفانی خود ارائه داده است. از جمع گفته‌های ابن‌عربی و شارحانش برمی‌آید که: همه موجودات از آن جهت که مظهر و تجلی معشوق و محبوب ازلی هستند، دارای تقدسند. پس زمانی که به همنوعان خود، یعنی انسان‌ها نگاه می‌کنیم، یا حتی به جهان گیاهان و حیوانات می‌نگریم، همه آنها را از آن جهت که با آفریننده در ارتباطند می‌بینیم و نه به عنوان وجودی مستقل از مقام الوهیت. این دیدگاه، وجدان انسان را بیدار می‌کند و موجب می‌شود که عشق و محبّتی را نسبت به همهٔ هستی در خود بپروراند.

واژه‌های کلیدی: عرفان اسلامی، انسانیت، فصوص الحکم، ابن‌عربی و امام خمینی(ره).

---

* دانشیار پژوهشکده زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
Movahedi1345@yahoo.com

مقدمه

در میان عرفان‌پژوهان معاصر به‌ویژه آنان که در فضای مباحث انسان‌گرایانهٔ متأثر از اومانیسم، اندیشه‌ورزی کرده‌اند، گاه این سخن تکرار می‌شود که در عرفان اسلامی، همه وجود و هستی مطلق خداست (ر.ک: تیلیش، ۱۳۷۵). آنگاه این انگاره پدید می‌آید که انسان هیچ جایگاه اصیل و مستقلی از خود ندارد و همه، ظهور و جلوه‌هایی از حضور خداینـد؛ پس شأن انسان مغفول و بلکه معدوم انگاشته می‌شود. این پندار تا آنجا پیش می‌رود که به تعبیر برخی اگزیستانسیالیست‌ها، «آنجا که خدا حضور داشته باشد، انسان زیر پای او نابود شده است». اما با کاوش در عرفان اصیل اسلامی و آشنایی با متون کهن آن می‌توان از چنین دریافت‌های نادرست دوری جست و میان مباحث تئوریک در باب مبدأ آفرینش و شأن و مقام انسانیت در عرصهٔ حیات و جهان عینی تفاوت و تمایز قائل شد.

نگاهی مختصر به پیشینهٔ تحقیق در این زمینه نشان می‌دهد که صاحب‌نظران این حوزه کم و بیش به دو سویهٔ اثبات یا انکار مقام انسان توجه داشته‌اند. در باب مقام و منزلت انسان در عرفان اسلامی، آثار پژوهشی بسیاری را می‌توان رصد کرد. اما به‌ویژه دربارهٔ آثار ابن‌عربی و فصوص او، می‌توان از کتاب ارزشمند «محی‌الدین ابن‌عربی، چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی» از دکتر محسن جهانگیری، همچنین کتاب «انسان کامل» از ابن‌عربی ترجمهٔ دکتر گل‌بابا سعیدی، نیز «انسان کامل از دیدگاه ابن‌عربی و امام خمینی» از نرگس موحدی یاد کرد.

همچنین مقاله‌هایی دربارهٔ کلیّت مقام انسان از منظر ابن‌عربی و دیگر عارفان مسلمان یا غیر مسلمان می‌توان سراغ گرفت، هر چند هیچ کدام مستقیماً از منظر فصّ یونسیه و این دیدگاه خاص به موضوع ننگریسته‌اند؛ مقالاتی چون: «خطوط برجسته انسان‌شناسی ابن‌عربی» (۱۳۸۵) از نصرالله حکمت؛ «انسان کامل از نگاه فیلون و ابن‌عربی» (۱۳۸۶) از طاهره حاج ابراهیمی؛ «انسان کامل به روایت ابن‌عربی» (۱۳۸۶) از غلامرضا اعوانی و اصغر دادبه، «ماه و انسان کامل در اندیشهٔ ابن‌عربی» (۱۳۹۱) از داوود اسپرهم، «انسان‌شناسی از دیدگاه ابن‌عربی» (۱۲۹۴) از محمد مازن. همچنان که گفته شد، مقاله حاضر با تکیه بر فص یونسیه و گفتار صریح ابن‌عربی در این باب نوشته شده که در منابع پیشین، این رویکرد دیده نمی‌شود.

بنابراین برای پاسخ به این پرسش که انسان در نظام هستی چه جایگاهی دارد و در جهان‌بینی عرفانی از چه موقعیتی برخوردار است، به شکلی موردی از رویکرد عرفانی ابن‌عربی به یک مضمون قرآنی (آیه ۹۳ سورهٔ نساء) بهره می‌جوییم. بهتر است قدر و ارزش انسان و انسانیت را در عرفان اسلامی از زبان بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز عرفان نظری بشنویم، تا در مرحلهٔ بعد این آموزه با گفتار دیگر صاحب‌نظران مجال مقایسه بیابد.

فصّ یونسیّه و ماجرای حضرت داوود

قدیم‌ترین مأخذی که دربارهٔ بنای بیت‌المقدس و سعی حضرت داوود در تکمیل و انجام این بنا سخنی به میان آورده، تورات است. بر اساس آنچه در عهد عتیق نقل شده، دلیل اصلی برای تکمیل نشدن بیت‌المقدس به دست حضرت داوود، این بوده که داوود، خون انسان‌های بسیار (هر چند دشمنان خدا) را بر زمین ریخته بود (کتاب یکم تواریخ ۸: ۲۲: لیکن کلام خداوند بر من نازل شده، گفت: چون که بسیار خون ریخته‌ای و جنگ‌های عظیم کرده‌ای، پس خانه‌ای برای اسم من بنا نخواهی کرد، چون که به حضور من بسیار خون بر زمین ریخته‌ای).

بعدها این اقاویل به تفاسیر اسلامی نیز راه یافت و برخی مفسران همچون جارالله زمخشری (متوفای ۴۶۷ ه.ق.) ذیل این آیه از قرآن که «و من یقتل مؤمنا متعمدا، فجزائه جهنم...» به نقل احادیثی پرداختند که به مضمون «ما نحن فیه» بسیار نزدیک است؛ از قبیل: «لزوال الدنیا اهون علی الله من قتل امرئ مسلم» یا «لو انّ رجلا قتل بالمشرق وآخر رضی بالمغرب، لاشرک فی دمه» و این حدیث کاملاً همسو که: «انّ هذا الانسان بنیان الله، ملعون من هدم بنیانه» (زمخشری، ۱۹۹۸، ج۱: ۴۷۷).

مفسران عارف نیز ذیل همان آیه ۹۳ سوره نساء چنین آورده‌اند: «ان هذا الإنسان بنیان اللّه. ملعون مَن هدم بنیانه و قد رُوی ان داوود علیه السلام أراد بنیان بیت المقدس. فبناه مرارا. فکلما فرغ منه، تهدّم. فشکا الی اللّه تعالی. فاوحی اللّه الیه ان بیتی هذا لایقوم علی یدی مَن سفک الدماء. فقال داود یا رب ألم یک ذلک القتل فی سبیلک قال بلی و لکنهم ألیسوا من عبادی؟ فقال یا رب فاجعل بنیانه علی یدی مَن هو منی؟

فاوحی اللّه الیه ان اومر ابنک سلیمان یبنیه. و الغرض من هذه الحکایة مراعاة هذه النشأة الانسانیة و انّ إقامتها اولی من هدمها. ألا تری الی اعداء الدین انه قد فرض اللّه فی حقهم الجزیة و الصلح ابقاء علیهم»[(۱)].

محیی‌الدین ابن‌عربی (۵۶۰-۶۳۸ه.ق) برای تشریح مفهوم نشأت انسانی و بیان اینکه مراعات جانب انسانیّت در هر حال بر انکسار شأن انسانیت و هدم آن تقدّم دارد، از حکایت محاکاتِ حضرت داوود با خداوند برای ساخت بیت‌المقدس بهره می‌گیرد و چنین می‌نگارد:

و ارادَ داوودُ بنیانَ البیت المقدس فبناه مراراً، فَکُلّما فَرَغ منه، تهدّم، فشَکا ذلک الی الله، فاوحی الله الیه اِنَّ بیتی هذا لا یقوم علی یَدَیْ مَن سَفَک الدماء، فقالَ داوودُ یا ربِّ اَلَم یَکُ ذلک فی سبیلک؟ قال بلی! وَلکِنَّهُم اَلیسوا عبادی؟ قال یا رب فاجعَل بنیانَه عَلی یَدَیْ مَن هو مِنّی، فاوحی الله اِنَّ ابْنَکَ سلیمانَ یبنیه. فالغَرَضُ مِن هذه الحکایة مراعاةُ هذِهِ النشاةِ الانسانیّه، و اَنّ اِقامَتها اَولی مِن هَدْمِها. اَلا تری عدوَّ الدین قد فرض الله فی حقِّهم الجزیة و الصلح ابقاءً علیهم، و قال «وان جنحوا للسَّلم فاجنح لها و توکّل علی الله» (ابن‌عربی، ۱۳۶۶: ۱۶۷).

چون داوود خواست تا بیت‌المقدس را بنا نهد، آن را بارها ساخت، ولی هر بار که از ساخت آن فراغت می‌یافت، خراب شد. شکایت به خداوند بُرد و خدای تعالی به او وحی کرد که خانه من به دست کسی که خون بر زمین ریخته باشد، بنا نمی‌شود. داوود گفت: آیا آن قتل در رضای تو نبوده؟ خداوند فرمود: بلی، ولی آیا مقتولین نیز بندگان من نبودند؟ داوود گفت: ای پروردگار، پس بنای این خانه را به دست کسی که از اولاد من است، مقرّر گردان. خداوند نیز فرمود: این خانه را سلیمان فرزند تو، بنا خواهد کرد.

مقصود از بیان این حکایت، پاسداشت نشانهٔ انسانیت است و اینکه به پا داشتن وجودِ انسان از ویران کردن آن، اولی است. نمی‌بینی که خداوند در حق کفّار که دشمنان دین‌اند، پرداخت جزیه و صلح را مفروض داشته تا ایشان باقی بمانند. و از همین‌رو در قرآن فرموده: اگر به سوی تو میل کنند، با انقیاد و صلح به ایشان روی کن و آنچه می‌خواهند، به ایشان بده.

اَلا تَری مَن وَجَب عَلیه القصاصُ کیفَ شُرِّع لِوَلیِّ الدّمِ اَخْذُ الفدیـة او العَفْـوُ، فـان اَبـی حینئذٍ یقتل؟ اَلا تَراه سبحانه اِذا کانَ اولیاءُ الدمِ جماعةً فَرَضِیَ واحـدٌ بالـدیـة او عَفـاه، و باقی الاولیاءِ لا یریدون الا القتل، کیف یُراعِی مَن عَفا و یُرجِّحُ عَلی مَن لم یعـف فلایقتـل قصاصاً؟ الا تراه -علیه السلام- یقول فی صاحب النسعّه «إن قَتَلَه کـان مثلـه»؟ (ابـن‌عربـی، ۱۳۶۶: ۱۶۷).

نمی‌بینی که چون بر کسی قصاص واجب آید، ولیّ دم می‌تواند فدیه گیرد و یـا عفـو کند و اگر نبخشد، پس از آن، حقّ قصاص و کشتن برای او باقی است.

همچنین نمی‌بینی که اگر اولیای دم، گروهی باشند و یکـی از آنهـا بـه گـرفتن دیـه رضایت دهد یا عفو کند و دیگران جز قتل نخواهند، خداونـد -تبـارک و تعـالی- چگونـه مراعات جانب عفو می‌کند و او را بر غیر عافی ترجیح مـی‌دهـد تـا قاتـل از روی قصـاص کشته نشود.

نمی‌بینی که پیامبر اکرم در حـق کسـی کـه مـورث او را در صـحرا کشـته بودنـد و ریسمان پهن او را در دستِ یکی بشناخت و خواست که بـه مجـرد دیـدن آلـت قتـل در دست او، وی را بکشد، فرمود: اگر صاحب نسـعّه را بـه مجـرد ظـنّ (بـی‌ثبـوت شـرعی) بکشند، همچون کشندهٔ مورثش، ظالم باشد.

خواجه محمد پارسا (متوفای ۸۲۲ ه.ق.)، فقرهٔ پایانی این بحث را چنین بـه شـیوایی به فارسی بیان کرده است:

«...و حال آنچنان بود که در زمان رسول -صلی الله علیه و سلم- شخصی را کشته یافتنـد و قاتل ندانستند و آن مقتول را ریسمانِ پهن بـود. ولـیِّ دم آن ریسـمان در دسـت شخصـی بدید. وی را بگرفت و نزد رسول -صلی الله و سلّم- آورد و خواسـت تـا وی را بکشـند. رسـول فرمود که مجّرد این امارات اگر چه وهم را مجـال هسـت، امّـا قصـاص بـر ایـن شـخص لازم نمی‌آید و اگر او را بکشند، او نیز ظالمی باشد همچون کُشنده» (پارسا، ۱۳۶۶: ۳۸۵).

این عبارت از سوی محیی‌الدین ابن‌عربی (و عباراتی که از این پس می‌آید)، همـه بـه عنوان استشهاداتی است بر اینکه خداوند دوست ندارد تمثالی را کـه بـر اسـاس صـورت خود آفریده، به راحتی خراب کنند. بنگرید:

«الا تراه یقول: «وجزاء سیئةٍ سیئةٍ مثلها». فجعل القصاص سیئه، ای یسوء ذلـک الفعـل

مع کونه مشروعاً. «فمن عفا و اصلح فاجره علی الله» لانه علی صورته. فمن عفا عنه و لم یقتله فاجره علی من هو علی صورته، لانه احقّ به اذ انشأه له» (ابن‌عربی، ۱۳۶۶: ۱۶۸).

نمی‌بینی که حضرت باری تعالی می‌فرماید: جزای بدی، مثل بدی است. پیداست که قصاص را همچون قتل عمد، سیئه دانسته است، یعنی آن را فعلی مُضّر می‌داند، اگر چه مشروع است. بنابراین هر که عفو کند و به صلح گراید، اجر او بر خدا باشد، چرا که بخشیده‌شده بر صورت حق است. پس اجر عفوکننده بر آن باشد که معفوٌ عنه بر صورت اوست که آن حق است. زیرا حق، سزاوارتر است به عفو کردن از عبید خود. چون خداوند، انسان‌ها را برای خویش آفریده است تا اسما و صفات او در آن ظاهر گردد. همان‌گونه که فرمود: «یابن ادم خلقت الاشیاءَ لاَجلِک و خلقتُکَ لاجلی». می‌بینیم که ابن‌عربی از تئوری «خلق آدم علی صورته» و این تشابه صوری بهره می‌گیرد تا نشان دهد خداوند مایل نیست همسان خود را در صورت، تخریب کند یا شاهد خرابی آن باشد.

ارتباط نظریهٔ هدم بنای آدمی با تجلی ذات و عین الهی در اسما

ابن‌عربی پس از بهره‌گیری از حدیث «خلق آدم علی صورته» با ورود به مبحث «ظهور حق بر اسم ظاهر»، این باور را می‌پرورد که همهٔ اشیا مستهلک است، در عین ذات حق تعالی ولاجرم فاعل حقیقی اوست؛ هر چند برخی از افعال، مذموم و برخی ممدوح تلقی می‌شود. متن فص یونسیّه چنین است:

«و ما ظهر بالاسم الظاهر الا بوجوده فمن راعاه انّما یراعی الحق. وما یذمّ الانسان لعینه و انّما یذّم الفعل منه و فعله لیس عینه، و کَلامُنا فی عینه. ولا فعل اِلا لله؛ و مع هذا ذُمّ منها ما ذُم و حُمد منها ما حُمد» (همان: ۱۶۹).

یعنی: خداوند با اسم ظاهر، ظاهر نمی‌شود مگر با وجودش. پس کسی که وجود او را رعایت کند، حق را رعایت کرده است. انسان از آن‌روی که انسان است، مذموم نیست، بلکه مذمت او از جهت افعال ذمیمه است و فعل او عین او نیست. پس نباید وجود را به سبب فعلش، ابطال و تخریب کرد، زیرا در حقیقت هیچ فعلی جز از جانب خدای صادر نمی‌شود و صفات اوست که مبدأ فعل است و مبدأ صفات نیز ذات اوست.

پیداست که شیخ اکبر به مطلوب گفته‌های خود رسیده و ثابت کرده که: ذات و عین

وجود خداوند در اسم ظاهر متجلی می‌شود و همهٔ کائنات و از جمله ما انسان‌ها، از جمله اسمای ظاهرهٔ او هستیم.

«و لسان الذم علی جهة الغرض مذموم عندالله، فلا مذموم الا ما ذمّه الشرع، فان ذمّ الشرع لحکمهٍ یعلمها الله او من اعلمه الله، کما شُرّع القصاص للمصلحة ابقاءً لهذا النوع و اِرداعاً للمتعدّی حدود الله فیه. «ولکم فی القصاص حیاهٌ یا اولی الالباب» و هم اهل لُبّ الشیء الذین عثروا علی سرّ النوامیس الالهیّة و الحُکمیّة» (ابن‌عربی، ۱۳۶۶: ۱۶۸).

ترجمه این بخش از زبان تاج‌الدین حسین خوارزمی (متوفای حدود ۸۳۸) چنین است: «چون شیخ -قدس سره- نفی فعل از عبد کرد، می‌گوید: چون کسی مذّمت کند چیزی را که موافق غرض او نیست، این مذمت عندالله مذموم است؛ از آنکه مذمت‌کننده را قبلهٔ نظر، موافقت غرض و حظِّ نفسِ خویش است، به خلاف آنچه شرع مذمت آن کند؛ چه مذمت شرع اِخبار است از آنچه در نفس چیزی بر آن است. شارع را در این معنا غرضی نیست.

پس هیچ مذموم نیست مگر آنچه به مذمت او ناطق است؛ چه ذمّ شرع از برای حکمتی است که حق می‌داند و آنکه حق به عنایت خویش او را اعلام کرده است» (خوارزمی، ۱۳۶۸: ۸۳۴).

این عبارت تصریح دارد که شیخ محیی‌الدین ابن‌عربی همچون همهٔ اشاعره، به حسن و قبح شرعی معتقد است، نه حسن و قبح عقلی و اینکه خداوند می‌فرماید: «ولکم فی القصاص حیاهٌ یا اولی الالباب»، خطاب به گروهی دارد که به مغز هر چیزی رسیده باشند و بر اسرار شریعت الهی اطلاع یافته باشند.

و اذا علمت ان الله راعی هذه النشأه و اقامتها و ادامتها، وانت اولی بمراعاتها اذ لک بذلک السعادة، فانه مادام الانسان حیّاً، یُرجی له تحصیل صفة الکمال الذی خُلق له (همان).

حال که دانستی که خداوند این نشأت انسانی را مراعات می‌کند و قیام و دوام او را می‌خواهد، پس تو به مراعات این نشأت اولی هستی، چرا که مراعات او موجب سعادت توست، زیرا مادام که انسان زنده است، امید به تحصیل صفت کمالی دارد که از برای مخلوق است. بنابراین اگر این را مراعات کنی تا به کمال رسد، بی‌شک با حُسن جزا، تو را مجازات خواهد کرد (همان: ۳۸۵).

و من سعی فی هدمه فقد سعی فی منع وصوله لما خلق له. هر کس در نـابودی ایـن نشأت سعی و تلاش کند که در واقع ساخته‌شدهٔ خداوند است، بی‌شک در منع وصول به هدف آفرینش آن سعی کرده باشد. بنابراین جزایش از سوی خداوند نیز همان است کـه او نیز از وصول به کمال نفس خویش، منع گردد.

تلقّی امام خمینی(ره)

امام خمینی(ره) در تعلیقات خود بر فصوص الحکم، پیش از آنکه به فصّ یونسـیه برسـد، در نخستین مدخلی که به بحث شأن انسانیت مربوط است (در فصّ آدمی)، می‌نویسد:

«و حاصل کلام الشیخ أنّ الانسان لمـا کـان نشـأتهُ عـامـةٌ لجمیـع شـئون الاسـمائی و الاعیانی، حاصرهٌ للحقائق الالهیه و الکونیة، یکون مرآةً لشهود الحقائق کلّها و یکـون منزلتُـهُ من الحق فی رویة الاشیاء، منزلة الانسان العین من العـین و لهـذا سُـمّی انسـاناً، فالانسـان الکامل کما انّهُ مرآة شهود الحق ذاته -کما افاد الشیخ سابقاً- مرآةَ شهوده الشیاءَ کلِّها.

قوله و کما ان انسان العین: لیس مقصود الشیخ ما ذکره الشارح فانّه علی ذلک تمثیل بعیدٌ؛ بل منظورهُ ان الانسان مرآة مشاهدة الأشیاء فـالحق بـه ینظـر الـی الخلـق کمـا ان العین بانسانها ینظر الی الموجودات و اما ما ذکر من کونه اشارهٌ الی نتیجة قـرب الفـرائض فحقٌ...» (موسوی خمینی، ۱۴۱۰: ۵۹-۶۰).

حاصل گفتار ابن‌عربی این است که چون نشأت انسانیت شامل همه شئون اسـمایی و اعیانی می‌شود و نیز در بردارندهٔ همه حقایق الهیّه و کونیّه است، همچون آینـه‌ای بـرای شهود همه حقایق است و جایگاهش نسبت به خداوند، در رؤیت اشـیا، جایگـاه مردمـک چشم انسان است، نسبت به انسان و از همین‌رو نیز «انسان» نامیده شده اسـت. بنـابراین انسان کامل همان‌گونه که آینه‌ای برای مشهود ذات حق اسـت -آنگونـه کـه شـیخ اکبـر پیش از این بیان داشت- آینه‌ای نیز برای شهود همه اشیا از سوی خداوند است.

و اینکه ابن‌عربی می‌گوید: «و کمّا انّ الانسان العین...» به‌هیچ‌وجـه مقصـود وی، آنچـه شارح (قیصری) بیان داشته نیست؛ زیرا بنا بر شرح این شارح، چنـین تمثیلـی نـه تنهـا مقرّب به ذهن نیست، بلکه خود از ذهن بسی دور است. منظور شیخ اکبر این اسـت کـه

انسان آینه‌ای برای مشاهدهٔ اشیاست. بنابراین خداوند به وسیله این آینه به خلق نظر می‌کند، همچنان که چشم به کمک مردمک‌هایش به موجودات دیگر می‌نگرد. اما آنچه دربارهٔ نتیجهٔ «قرب الفرائض» گفته است، مطلبی درست است.

جالب توجه این است که تمثیل آدمی به آینه که در تعلیقات امام خمینی هم بدان تصریح شده، در بیرون از مکتب ابن‌عربی نیز رواج داشته و مثلاً شیخ نجم‌الدین رازی در چند اثر خود از جمله مرصاد العباد، خطاب به انسان می‌گوید:

ای نسخهٔ نامهٔ الهی که تویی — وی آینهٔ جمال شاهی که تویی
بیرون ز تو نیست هرچه در عالم هست — از خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی

(رازی، ۱۳۵۲: ۳)

همچنین این دوبیتی که می‌گوید:

مقصود وجود انس و جان، آینه است — منظور نظر در دو جهان آینه است
دل آینهٔ جمال شاهنشاهی است — وین هر دو جهان غلاف آن آینه است

(همان: ۳)

و نیز این بیت‌ها که می‌گوید:

نظارگیان روی خوبت — چون درنگرند از کران‌ها
در آینه نقش خویش بینند — زین است تفاوت نشان‌ها

(همان: ۵۷)

ابن‌عربی در فتوحات مکیه نیز بارها از تشبیه سرشت الهی به آینه بهره جسته است. این آینه انعکاس‌دهندهٔ همهٔ چهره‌ها و کثرت‌هاست. هر چند ذات همواره یکی است، اعیان پدیده‌ها چونان چهره‌هایی متفاوت و متکاثر در این ذات واحد دیده می‌شوند. «به چهره‌ای که از پدیده در آینه دیده می‌شود بنگر و خود را در آن کاوش کن. اگر بنگری خواهی دید که این چهره میان تو و خود آن آینه که محل دیدن آن است، فاصله انداخته، به گونه‌ای که خود آن آینه را هیچ‌گاه نتوانی دید» (ابن‌عربی، ۱۴۰۵، ج۳: ۱۱۶).

امام خمینی در اثر دیگرش می‌نویسد: «انسان بزرگ‌ترین آیه و نشانه حق تعالی است. کسی است که به صورت حق آفریده شده (خلق آدم علی صورته). خلیفه خدا بر حق است و کلید باب معروف خدای متعال است. هر کس او را بشناسد، خدای را نیز

شناخته است. او در هر صفتی از صفاتش و از هر تجلی از تجلیاتش، نشانه‌ای از نشانه‌های خداست» (موسوی خمینی، ۱۳۷۱: ۳۸).

حضرت امام همچنین برخلاف نظر برخی از متشرعان که منکر رابطهٔ عاشقانهٔ انسان و خدا شده‌اند، بر مبنای اصل وحدت وجود، مباینت حق و خلق را نمی‌پذیرد و تغایر را امری اعتباری می‌داند و می‌گوید که عالم امکان و جهان کثرات، همه مظهر اسما و صفات آن یگانه‌اند، مَظهری که حاکی از مُظهر است. جلوه و پرتوی که از ذات واحد نشان دارد. از نگاه عارف وحدت وجودی، عالم صورت، هویت حق و مخلوقات، نمود خالقیت اوست. اهل معرفت که به ارتباط عشق میان خالق و مخلوق قائلند، از آیهٔ شریفهٔ «و نفختُ فیه من روحی» و حدیث معروف «خلق آدم علی صورته» استفاده می‌کند و بر این ارتباط محبّانه تأکید می‌ورزد (طباطبایی، ۱۳۸۰: ۸۵).

همین معنا در دیوان امام خمینی تکرار شده است:

طاق ابروی تو محراب دل و جان من است — من کجا و تو کجا؟ زاهد و محراب کجا
ما همه موج و تو دریای جمالی، ای دوست — موج، دریاست عجب آنکه نباشد دریا
(موسوی خمینی، ۱۳۷۲: ۴۳)

نیز در جایی دیگر سروده است:

عاشق روی توام دست بدار از دل من — به خدا جز رخ تو حل نکند مشکل من
مهر کوی تو درآمیخته در خلقت ما — عشق روی تو سرشته است به آب و گل من
موج دریاست جهان، ساحل و دریایی نیست — قطره‌ای از غم دریای تو شد ساحل من
(همان: ۱۴۷)

توجّه به ذکر از منظر نشأت انسانی

محیی‌الدین ابن‌عربی پس از مبحث هدم آدمی، به بحث دربارهٔ حقیقت ذکر و ارزش و مقایسهٔ آن با دیگر عبارات می‌پردازد و باز از همان منظرِ نشأت انسانی به ذکر می‌نگرد و می‌گوید که ذکر از جهاد در راه خداوند نیز برتر است، زیرا جهاد و جنگ از هر دو سو (مسلم و کافر) موجب هدم بنیان ربّ می‌شود و هر چند جهاد موجب اعتلای کلمة الله و گاه شامل ثواب شهادت می‌گردد، باز نمی‌تواند هدم نفس را که آفریدهٔ پروردگارند،

تدارک کند. از این‌رو می‌گوید:

و ما احسن ما قال رسول الله -صلّی الله علیه و سلم- «اَلا انبئکم بما هو خیر لکم و افضل من اَن تلقوا عدوکم فتضربوا رقابهم و یضربون رقابکم؟ ذکر الله».

چه نیک فرموده رسول خدا که: آیا شما را به آنچه بهتر باشد از جنگ و شهادت در راه خدا، خبر دهم؟ آن ذکر باری است.

خواجه پارسا در ترجمه خود چنین می‌نویسد: «یعنی اگرچه غزا به امر حق است و درجهٔ شهادت بدان حاصل و شهدا را حکم حیات دارَین و سبب اعتلای کلمة الله، اما ذکر الله از آن فاضل‌تر، که غزو موجب هدم بنیان رب است از طرفین و هیچ عملی تدارک این نوع فساد نمی‌کند» (پارسا، ۱۳۶۶: ۳۸۶).

و ذلک انه لایعلم قدر هذه النشاة الانسانیه الا من ذکر الله، الذکر المطلوب منه، فانه تعالی جلیس من ذکره، و الجلیس مشهود للذاکر و متی لم یشاهد الذکر الحقّ الذی هو جلیسه فلیس بذاکر (ابن‌عربی، ۱۳۶۶: ۱۶۸).

این برتری (ذکر بر شهادت در راه حق) از آن جهت است که ثواب این هر دو، رسیدن به بهشت است و ذاکر همنشین با خداست و همنشین باید که مشهود ذاکر باشد. پس می‌توان نتیجه گرفت که حق، مشهود ذاکر می‌شود و شهود حق، افضل است از حصول جنت، و دیدار در مرحله‌ای فراتر از رسیدن به بهشت دست می‌دهد.

در این کلام شیخ، اشاره‌ای لطیف و دقیق است به غایت آمال عاشقان که همان رؤیت جمال معشوق است و جز آن همه‌چیز بهانه. آنچنان که مشهود است، شیخ اکبر در آغاز این فقره فرمود: «قدر این نشأت انسانی را نمی‌داند مگر کسی که حق را آنگونه که سزاوار است ذکر کند. این کلام اشاره‌ای است به حقیقت و مراتب ذکر که نهایت آن همنشینی با ذاکر و رؤیت اوست؛ یعنی گفت‌وگو، مقدمهٔ دیدار و محرم راز شدن است. همچنین پیداست که مقصود از ذکر مطلوب آن است که بنده هنگام ذکر زبان، به جان و دل نیز ذکر گوید و جمیع حواس و قوای وی نیز بدین کار اشتغال ورزد و خلاصه تمام وجود او متوجه پروردگار خود شود و همهٔ ماسوی الله و مشغله‌های انسانی از ذهن زدوده شود» (خوارزمی، همان: ۸۳۶).

مراتب ذکر (بیانگر منزلت انسان)

شارحان فصوص الحکم در اینجا به تفصیل در باب معانی و مراتب ذکر، دادِ سخن داده‌اند که در اینجا تنها خلاصه‌ای از آنچه را تاج‌الدین حسین خوارزمی در باب مراتب ذکر گفته و به نوعی به بحث منزلت انسان مربوط است، نقل می‌کنیم:

«... و بدان که حقیقت ذکر عبارت است از تجلی حق مر ذات خود را به ذات خود از حیثیت اسم متکلّم از برای اظهار صفات کمالیه و کشف نعوت جمالیه، هم در مقام جمع و هم در مقام تفصیل. چنان‌که گواهی داد از برای ذات خود هم به ذات خود که: شهد الله انه لا اله الاّ هو» (خوارزمی، ۱۳۶۸: ۸۳۷).

البته در حواشی روح‌الله خمینی(ره) بر فصوص الحکم در این بخش نکته‌ای در باب ذکر دیده نمی‌شود، اما از زبان سایر شارحان می‌توان این ترتیب را دریافت:

«و این حقیقت را مراتب است، اعلی و اولی‌اش آن است که متحقّق شود از حق در مقام جمع از ذکر او سبحانه نفس خود به اسم متکلم به حمد و ثناء بر نفس خویش.

و دوم ذکر ملائکه مقرّبین که آن تحمید ارواح و تسبیح ایشان است پروردگار خود را.

و سیوم ذکر ملائکه سماویه و نفوس ناطقهٔ مجرَّده است.

و چهارم ذکر ملائکه ارضیّه و نفوس منطبعه به حسب طبقاتش.

و پنجم ذکر ابدان است و آنچه در وی است از اعضا. و هر یکی ذاکر پروردگار خویش است به لسانی که بدو اختصاص دارد، چنان‌که شیخ بدین معنا اشاره می‌کند که:

فانّ ذکر الله سارٍ فی جمیع العبد؛ لامَن ذکره بلسانه خاصة. فان الحق لایکون فی ذلک الوقت الا جلیس اللسان خاصة، فیزاه اللسان من حیث لایراه الانسان، بما هو راء. فافهم هذا السرّ فی ذکر الغافلین» (همان).

ذکر خداوند در جمیع عبد ساری است؛ در روح و قلب و نفس و قوای روحانی و جسمانی او، بلکه همهٔ اجزایش. هر کس تنها با زبان به ذکر خدا بپردازد، خداوند نیز در آن وقت جلیس زبان او نباشد، لاجرم در این حال، زبان با چشمی که خاصهٔ اوست، حق را می‌بیند و انسان از حیث روح او را نمی‌بیند (همان: ۸۳۸).

فالذاکرین من الغافل حاضر بلاشک و المذکور جلیسه، فهو یشاهده. والغافل من حیث غفلته لیس بذاکر. فما هو جلیس الغافل. فالانسان کثیر ما هو احدی العین، والحق احدی

العین کثیر بالاسماء الالهیه، کما انّ الانسان کثیر بالاجزاء و ما یلزم من ذکر جزء ما ذکر جزء آخر (ابن‌عربی، ۱۳۶۶: ۱۶۹).

بی‌شک زبان غافل که ذاکر است، حاضر است و مذکور جلیس اوست. بنابراین ذاکر (مقصود همان زبان مجرد است) مشاهدهٔ حق می‌کند و غافل از جهتِ غفلت ذاکر نیست و حق نیز جلیس او نیست، چرا که کثیر الاجزاء است و برخلاف خداوند که احدی العین است، انسان احدی العین نیست و از ترکیب حقایق مختلف روحانی و جسمانی به وجود آمده است. پس اجزایش کثیر است و لازم نیست که اگر جزئی از او ذاکر باشد، همهٔ اجزای دیگر نیز ذاکر باشند.

فالحق جلیس الجزء الذاکر منه و الآخر متصف بالغفلة عن الذکر. و لابد ان یکون فی الانسان جزء یذکر به یکون الحق جلیس ذلک الجزء فیحفظ باقی الاجزاء بالعنایه.

از این‌رو خداوند جلیس آن جزئی است که ذاکر اوست و جزء دیگر از انسان به غفلت از ذکر متّصف است. و چاره نیست از جزئی در انسان که ذاکر حق باشد و خداوند با آن جزء همنشین باشد.

و ما تولی الحق هدم هذه النشاة بالمسمّی موتاً و لیس باعدام و انّما هو تفریق، فیاخذه الیه، و لیس المراد الا اَن یاخذه الحق الیه، «و الیه یرجع الامر کلّه» فاذا اخذه الیه سوّی له مرکباً غیر هذا المرکب من جنس الدار التی ینتقل الیها، وهی دار البقاء لوجود الاعتدال.

تاج‌الدین خوارزمی در شرح خویش می‌نویسد:

«چون شیخ -قدس سرّه- بیان این معنی به تقدیم رسانید که عبد محفوظ است، مادام جزوی از او ذاکر حق است و از ذاکر بودن جزوی چاره نیست، لاجرم همیشه محفوظ باشد. پس اگر سائل گوید که: چگونه محفوظ تواند بود که موت بر او طاری می‌گردد؟ در جواب سؤال می‌گوید آنچه مشاهده می‌افتد که حق -سبحانه و تعالی- هدم این نشأت می‌کند به موت اعدام کلی و افناء، بعینه مطلقاً نیست، بلکه تفریق است و روح انسان را که مشتاق و سوخته اشواق است، به حکم «و اننی لاشدّ شوقاً منهم الیهم» به سوی خویش کشیدن و غایت مراد و نهایت مطلوب غیر از این نیست که حق -سبحانه و تعالی- روح او را که محبوس قفسِ خاکی و بستهٔ طوارق افلاکی است، اخذ کرده در مقعد صدق بنشاند و از عالم کون و فساد خلاصی‌اش داده، از حضیض نقصان به

اوج کمالش رساند، تا جان مستمند به زبان حال گوید: بیت:

شکر که ره یافتیم در حرم یـار خـویش　　شکر که بگشاد یار پرده ز دیدار خـویش
کاله بسیار عیب کز همـه وامانـده بـود　　چون مدد از بخت دید، یافت خریدار خویش

و به حکم «الرّوح من أمر ربی»، چون روح از عالم امر است نه از عالم خلق، پـس بعـد از ابتلاء به محنت غربت و کشیدن شداید در غربت آبادِ عالم به وطن اصلی خـویش رجـوع کند که «وإلیه یرجع الأمر کله». و چون حق اخذ انسان کند بـه سـوی خـویش بـه طریـق موت، به جای این مرکب ناری از هوای خاکی مرکبی مهیا سازد از جنس سرایی که انتقـال به سوی اوست که بدن مثالی برزخی است و این ابدان مسـواة را اعتـدال حقیقـی اسـت، و این مرکب مثالی برزخی هر یک را از اهل کمال به حسب درجات و مناسبات اوست با مـلأ اعلی و ارواح سماویه. لاجرم در نعیم و ناز باشند و هر یـک را از اهـل نـاز نیـز ایـن مرکـب مسوی به حسب درکات و نقایصش باشد؛ لاجرم در سوز و گداز باشند.

و اما اهل النار فمآلهم الی النعیم، ولکن فی النار اذ لابدّ لصورة النـار بعـد انتهـاء مـدّة العقاب ان تکون برداً و سلاماً علی من فیها. و هذا نعیمهم.

بازگشت اهل نار نیز به سوی نعیم است که مناسب اهل جحیم است، یا بـه خلاصـی از عذاب یا به واسطهٔ التذاذ به آتش، به سبب نفوذ به آن. یا اینکه به تجلی حـق آنچنـان که نار را در حق ابراهیم، برد و سلام گردانید، آتش را بر ایشان بَـرد گردانـد. البتـه ایـن مرحلهٔ بعد از انتهای مدّت عقاب باشد» (خوارزمی، ۱۳۶۸: ۸۴۱).

«فنعیم اهل النار بعد استیفاء الحقوق نعیم خلیل الله حین أُلقی فـی النـار فانّـه علیـه السلام تعذّب برؤیتها و بما تعوّد فی علمه و تقرر من انهـا صـورة تـولم مـن جاورهـا مـن الحیوان. و ما علم مراد الله فیها و منها فی حقه.

بنابراین نعیم اهل دوزخ پس از سپری کردن دوران مجازات و بـاز پـس دادن حقـوق الهی و حقوق مـردم، همچـون نعـیم خلیـل الله باشـد، در آن هنگـام کـه او را در آتـش افکندند. ابراهیم از مشاهدهٔ آتش و اینکه در ذهن او نشست که این صورتی است کـه بـه هر جانداری آسیب می‌رساند، رنجید و ندانست که مراد حق این اسـت کـه راحـت را در عین عذاب الیم و نعیم مقیم را در عین جحیم بدو جلوه دهد.

فبَعد وجود هذه الآلام، وَجَد برداً و سلاماً مع شهود الصورة اللونیة فی حقّه؛ وهـی نـار

فی عیون الناس. فالشیء الواحد یتنوّع فی عیون الناظرین. هکذا هو التجلّی الالهی.

حضرت ابراهیم پس از درک این دردها، آتش را بَرد و سلام یافت. با اینکه در چشم مردم، نار و عذاب بود، اما برای ابراهیم نور و راحت بود. پس یک چیز در عیون ناظرین متنوع می‌شود، چنان‌که تجلی الهی واحد است، امّا به حسب استعدادها مختلف است، لاجرم در ظاهر نیز متنوع می‌گردد.

فان شئت قلت ان الله تجلی مثل هذا الامر، و ان شئت قلت ان العالم فی النظر الیه و فیه مثل الحق فی التجلی. فیتنوع فی عین الناظر بحسب مزاج الناظر او یتنوع مزاج الناظر لتنوّع التجلی و کلّ هذا سائغ فی الحقایق» (ابن‌عربی، ۱۳۶۶: ۱۷۰).

خواجه محمد پارسا در این‌باره چنین شرح می‌دهد که:

«چون معلوم کردی که شیء واحد متنوع می‌گردد و انواع مختلفه می‌نماید و آن چنان بود که حق متجلی بود در مرآت اعیان به صور مختلفه، یا خود اعیان عالم است که متجلی است در مرآتِ وجودِ حق به صور مختلفه. و چون ناظر در آن نگرد، عالم را در ظهورات مثل حق یابد در تجلّی کردن به صور. پس به حسب مزاج عیون ناظران و قوّت و ضعف روحانیت، آن تجلی متنوع نماید. پس اگر حکم تجلّی غالب آید بر متجلّی له و احکام تجلّی او را استعدادی بخشد مناسب حکم تجلّی، وحدت حقیقی بر کثرت تعیّنات غالب آید، آن را تجلّی عینی خوانند. و اگر حکم متجلّی له غالب باشد، تجلی متنوع نماند و کثرت بر وحدت راجح آید، و این تجلّی را تجلّی شهادی خوانند» (پارسا، ۱۳۶۶: ۳۸۹).

امام خمینی(ره) نیز بر اساس همین دریافت‌ها و در فضایی برخاسته از اندیشه‌های عرفانی ابن‌عربی می‌نویسد:

«ثم اعلم ان الانسان الکامل لکونه کوناً جامعاً و خلیفة الله فی الارضیین و آیة الله علی العالمین کان اکرم آیات الله و اکبر حججه، کما عن مولینا و سیدنا امیرالمؤمنین او عن سیدنا الصادق علیهما الصلواة و السلام:

ان الصورة الانسانیه اکبر حجج الله علی خلفه و هی الکتاب الذی کتبه و هی مجموع صورة العالمین الی آخر الکلام علی قائله الصلواة و السلام. فهو بوحدته واجدٌ لجمیع

مراتب الغیب والشهادة و ببساطه ذاته جامع لکل الکتب الالهّیه، کما فی آلاثار العلویّة صلوات الله علیه:

اتزعم انّک جِرم صغیر و فیک انطوی العالم الاکبر

و قال الشیخ الکبیر محی‌الدین العربی الاندلسی:

انا القرآن و السبع المثالی و روح الروحَ لا روح الاوانی

و انتبه یا اخ الحقیقة عن نوم الغفله و افتح عین قبلک و بصر فوادک و اقرا کتاب نفسک کفی بها شهیداً.

قال تعالی: «سنریهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم حتی تتبیّن لهم انه الحق».

و قیل:

لیس من الله بمستنکرٍ اَن یجمع العالم فی واحدٍ...

و اخرق حجاب الطلیع و الطبیعة، فانک من عالم القدس و الطهارة و دار النور و الکرامة.

قال العارف الشیرازی (قدس سره):

چاک خواهم زدن این دلق ریایی چه کنم روح را صحبت ناجنس عذابی است الیم

فاذا خرقت الحجب الظلمانیه راءیت ظهور الحق فی کل الاشیاء و احاطته علیها و انها آیاته و بنیانه الدالة بکمالاتها علی کمال منشاء و بارئها» (موسوی خمینی، ۱۳۷۹: ۱۴۶-۱۴۷).

محی‌الدین بن عربی سپس ادامه می‌دهد: «ولو ان المیّت و المقتول -ایّ میت کان او ای مقتول کان- اذا مات او قُتِل لایرجع الی الله، لم یقض الله بموت احد و لا شرّع قتله. فالکل فی قبضتِه، فلا فقدان فی حقّه» (ابن‌عربی، همان: ۱۷۰).

«اگر میت و مقتول -هر میتی که باشد، خواه سعید و خواه شقی و هر مقتولی که بود، خواه به ظلم و خواه به حق- بمیرد و کشته شود و به حق راجع نگردد، حق سبحانه و تعالی- هرگز قضای موت بر هیچ احدی نمی‌گیرد و قتل هیچ احدی را مشروع نمی‌ساخت. پس همه در قبضه اوست. در حقّ حق هیچ فقدان نیست، چرا که بر همه احاطه دارد. بنابراین هیچ‌چیز از حیطهٔ او خارج نیست.

فشرع القتل و حکم بالموت لعمله بانّ عبده لایفوته، فهو راجع الیه؛ علی ان قوله «و الیه یرجع الامرُ کلّه» ای فیه یقع التصرف و هو المتصرّف.

خداوند قتل و حکم به موت را مشروع گردانید، چرا که می‌داند این تفریق، سبب اتصال است و این فراق موجب وصال. پس عبد به سوی او بازمی‌گردد. بنابراین گفته که: و الیه یرجع الامرُ کلّه.

فما خرج عنه شی لم یکن عینه، بل هوّیته هو عین ذلک الشی و هو الذی یعطیه الکشف فی قوله «و الیه یرجع الامرُ کلّه».

با توجه به اینکه همه جهان هستی چه در مجموع و چه جزءجزء آن، امانات الهی نزد انسانند و وظیفهٔ انسان ادای امانت است و این امانات بسیار زیاد است و ادای آنها زمان کافی می‌طلبد، محی‌الدین با طرح این سخن که از گفته ابوطالب مکّی برداشت کرده، می‌گوید: انّ الفلک یجری بانفاس الانسان، بل بنفس کل متنفس یعنی گردونده هستی مدیون نفس هر آدمی یا نفس هر نفس زنده‌ای است؛ ولی اگر در این میان از انسان نام می‌بریم، از این بابت است که او در عالم خلق مؤثرتر است و دیگران تابع او. بنابراین اگر جهان به دم انسان می‌چرخد، او نیز باید همواره مصاحب و حافظ امانات الهی در عالم باشد» (طباطبایی، ۱۳۸۰: ۲۲۵-۲۲۶).

محور بحث‌های حضرت امام در مصباح الهدایه نیز انسان کامل و رسیدن به قلهٔ سعادت و انسانیت است. او پس از طرح جهان‌بینی خویش، موضع و منزلت انسان کامل را در دو چهرهٔ ولایت و خلافت چنین مطرح می‌کند:

«عین الثالث، الانسان الکامل خلیفة الله الاعظم فی الظهور بمرتبته الجامعیه و اظهار الصور الاسمانه فی النشاة العلمیه فان الاسم الاعظم لاستعماعه الجبال الجمال...» (موسوی خمینی، ۱۳۵۹: ۶۹).

جهان، جسمی بی‌جان است که انسان، جان این جسم، روح این بدن است. انسان «علت غایی خلقت» و بذر میوهٔ درخت هستی است که از جهت وجود نخستین موجود و بر همه مقدم و در رتبهٔ ظهور آخرین مخلوق و از همه مؤخر است (فص آدمی، ۱۳۶۶: ۴۹). فهو الاول بالقصد و الآخر بالایجاد.

این غایت قصوای خلقت، عامل بقای عالم و سبب استمرار هستی است و به نگین و نشان شاهانه‌ای می‌ماند که بر خزانهٔ وجودش زده‌اند تا گنجینه هستی محفوظ بماند: الا تری ان الدنیا باقیة مادام هذا الانسان فیها... (همان: ۵۰). جامی گوید:

آدمـــی چیســـت برزخـــی جـــامع　　صـــورت خلـــق و حـــق در او واقـــع
نســخه‌ای مهمــل اســت و مضــمونش　　ذات حـــق و صـــفات بـــی‌چـــونش
متصـــل بـــا رقـــایق جبـــروت　　مشـــتمل بـــر حقـــایق ملکـــوت
(جامی، ۱۳۸۵: ۵۵)

فهو الانسان الحادث الازلی و النشأة الدائمه البدیه و الکمة الفاصلة الجامعه فما صحت الخلافه الا الانسان الکامل (فص آدمی، ۱۳۶۶: ۵۰).

انسان کامل، کون جامع است و آیینه تمام‌نمای همه اسما و صفات الهیه می‌باشد. او همان حقیقتی است که در بردارنده حقایق است و همان کتابی است که همه کتاب‌های الهی در آن است (موسوی خمینی، ۱۳۷۹: ۸۷).

امام خمینی می‌فرماید: همه موجودات ظاهر و باطن و همه عرصه‌های غیب شهادت، تحت مراحل گوناگون تجلی اسماء الله قرار دارند و این آفرینش دائم و مستمر، نتایجی برای انسان امروزی در نظر دارد که او را در نبرد خود در عرصه‌های مختلف حیات یاری می‌دهد.

همه موجودات از آن جهت که مظهر و تجلی معشوق و محبوب ازلی، یعنی خداوندند، دارای تقدسند. پس زمانی که به همنوعان خود یعنی انسان‌ها نگاه می‌کنیم یا حتی به جهان گیاهان و حیوانات می‌نگریم، همه آنها را از آن جهت که با آفریننده در ارتباطند، می‌بینیم و نه به عنوان یک وجود مستقل از مقام الوهیت. این دیدگاه، وجدان انسان را بیدار می‌کند و موجب می‌شود که عشق و محبتی را نسبت به همه هستی در خود بپروراند، چرا که هستی را حاصل صفت قیومیت خداوند می‌داند.

درک این مطلب که خداوند دارای وجود حقیقی است و انسان به عنوان یک مخلوق، از عدم برخاسته و صفت اصلی‌اش فقر و احتیاج است و اگر تجلی دائمی اراده خداوند نباشد، انسان به عدم و فنا بازمی‌گردد، موجب می‌شود که انسان، خودخواهی را فراموش کند و بت نفس را بشکند. انسان وقتی دریابد وجودش، آینه‌ای است که جلوه‌ای از کمال ذات حق در آن منعکس شده است، دیگر هرگز از جانب خویش ادعایی نمی‌کند و همواره از اینکه تصویر و جلوه آن کمال مطلق از آینه وجودش محو شود، نگران است. در عالم انسانی هر نوع، یک امانت است و وای بر کسی که امانت‌داری نکند و آن را از آن خود بپندارد و به ذات حق -که در او تجلی یافته- کفر ورزد.

امام خمینی، هنگامی درباره تجلیات و حق تعالی و دیدن جلوه حق در میان خلق سخن می‌گوید و همانند ابن‌عربی، خلق را در حق می‌بینند و در واقع در آن واحد با مشبه و منزه مواجه می‌شود، یعنی عارفی پا به شرح حقایق می‌گذارد، در بیان صفات خدا، او را از هر تشبیهی منزه می‌داند. اما برای بیان آن صفات، ناگزیر است از تشبیهاتی به صورت رمز و کنایه استفاده کند (حکیم، ۱۳۸۱: ۶۸)

این دیدگاه که خداوند را در عرصه تنزیه یا تشبیه محدود نمی‌کند، به معرفت الهی نزدیک‌تر است و یکی از راه‌های پیوند میان فرقه‌ها و مذاهب است که با توجه به اسمای الهی، همه جهان را قائم به اسم اعظم می‌داند.

امام با اشاره به تحول جلوه‌های ذات واحد و اسرار پیچیده خارج از حوزه ظاهری عقل و دین می‌گوید:

تاریخچهٔ جمال او شو — بشنو خبر هزار دستان
بردار پیاله و فروخوان — بر می‌زدگان و تنگ دستان
ای نقطه عطف راز هستی — برگیر ز دوست جام مستی
من شاهد شهر آشنایم — من شاهم و عاشق گدایم
فرمانده خیل عاشقانم — فرمانبر یار و بی‌وفایم
از شهر، گذشت ننگ و نامم — بازیچه دور و آشنایم
رازی است درون آستینم — رمزی است برون ز عقل و دینم

(موسوی خمینی، ۱۳۵۹: ۶۵)

نتیجه‌گیری

آنگونه که در بالا آمد، مقام آدمی و شأن انسان در آموزه‌های اسلامی همچون عصارهٔ هستی است و مَظهر و مُظهر اراده الهی تلقی می‌شود و به تعبیر شیخ اکبر، او چشمی باشد که خداوند از طریق او به عالم می‌نگرد. در واقع یافتن جایگاه اصلی و نشستن بر مصطبهٔ خلیفه‌اللهی شایستهٔ اوست. کتاب وجود انسان در این صورت است که معنای واقعی و عمیق خود را می‌یابد، زیرا «انسان همانند کتابی است که خدای تعالی آن را با دو دست خود ساخته و رقم زده و همان حقیقتی است که خدای تعالی با حکمت

خویش او را استوار ساخته است».

اینجاست که سرّ کتاب تکوینی و نسبت آن با کتاب تشریعی، بیشتر خود را می‌نمایاند و ما را بدین حقیقت رهنمون می‌سازد که ریسمانی محکم، انسان‌شناسی و قرآن‌شناسی را به یکدیگر پیوند می‌دهد. شاید از همین‌رو بوده است که بسیاری از عارفان ادوار پیشین، قرآن‌شناسان برجسته‌ای نیز بوده‌اند و این گرایش خود موجب پیدایش سلسله‌ای جلیل از تفاسیر عرفانی شده است. ابن‌عربی در فص یونسیهٔ خود که همچون سایر فصوص، مملوّ از تفسیرهای عرفانی از آیات الهی است، ماجرای ساختن بنای بیت‌المقدس را چونان مقدمه‌ای برای بیان ارزش مقام انسان قرار می‌دهد.

مقصود از این بیان، حکایت پاسداشت نشأت انسانیت است و اینکه به پا داشتن وجودِ انسان از ویران کردن آن، اولی است. نمی‌بینی که خداوند در حق کفّار که دشمنان دین‌اند، پرداخت جزیه و صلح را مفروض داشته، تا ایشان باقی بمانند. و از همین‌رو در قرآن فرموده: اگر به سوی تو میل کنند، با انقیاد و صلح به ایشان روی کن و آنچه می‌خواهند، به ایشان بده. آنگاه چنین نتیجه می‌گیرد که: «و من سعی فی هدمه فقد سعی فی منع وصوله لما خلق له». هر کس در نابودی مقام انسانیت که در واقع پرورش‌یافتهٔ خداوند است، سعی و تلاش کند، بی‌شک در منع وصول به هدف آفرینش آن سعی کرده باشد. بنابراین جزایش از سوی خداوند نیز همان است که او نیز از وصول به کمال نفس خویش، منع گردد.

امام خمینی نیز همچون برخی شارحان فصوص، از بخش‌های پایانی سخنان ابن‌عربی اینگونه نتیجه می‌گیرد: منظور شیخ اکبر این است که انسان آینه‌ای برای مشاهده اشیاست. بنابراین خداوند به وسیله این آینه به خلق نظر می‌کند، همچنان که چشم به کمک مردمک‌هایش به موجودات دیگر می‌نگرد.

از جمع گفته‌های ابن‌عربی و شارحانش می‌توان به این برداشت کلیدی و واقع‌بینانه رسید که: همه موجودات از آن جهت که مظهر و تجلی معشوق و محبوب ازلی، یعنی خداوند هستند، دارای تقدسند. پس زمانی که به همنوعان خود یعنی انسان‌ها نگاه می‌کنیم یا حتی به جهان گیاهان و حیوانات می‌نگریم، همه آنها را از آن جهت که با آفریننده در ارتباطند، می‌بینیم و نه به عنوان وجودی مستقل از مقام الوهیت. این

دیدگاه، وجدان انسان را بیدار می‌کند و موجب می‌شود که عشق و محبتی را نسبت به همه هستی در خود بپروراند، زیرا هستی را حاصل صفت قیومیت خداوند می‌داند.

پی‌نوشت

۱. برای نمونه بنگرید به: حقی البرسوی، ۱۳۶۶، ج ۲: ۲۶۲.

منابع

ابن‌عربی، محی‌الدین (۱۳۶۶) فصوص الحکم، با تعلیقات ابوالعلا عفیفی، تهران، الزهراء.

---------- (۱۴۰۵) فتوحات مکیه، تحقیق عثمان یحیی، افست از چاپ مصر، در چهار مجلد رحلی، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

---------- (۱۳۹۲) انسان کامل، ترجمهٔ دکتر گل‌بابا سعیدی، تهران، جامی.

اسپرهم، داوود (۱۳۹۱) «ماه و انسان کامل در اندیشهٔ ابن‌عربی»، مطالعات عرفانی، شماره ۱۶، صص ۲۷-۵۲.

اعوانی، غلامرضا و اصغر دادبه (۱۳۸۶) «انسان کامل به روایت ابن‌عربی»، اندیشهٔ دینی، شماره ۳۴، صص ۱۳۵-۱۶۰.

پارسا، خواجه محمد (۱۳۶۶) شرح فصوص الحکم، تصحیح جلیل مسگرنژاد، تهران، نشر دانشگاهی.

تیلیش، پل (۱۳۷۵) الهیّات سیستماتیک، ترجمه حسین نوروزی، تهران، حکمت.

جامی، عبدالرحمن (۱۳۸۵) دیوان هفت اورنگ، دفتر اول: سلسله الذهب، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران، اهورا.

جهانگیری، محسن (۱۳۸۱) محی‌الدین ابن‌عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی، تهران، دانشگاه تهران.

حاج ابراهیمی، طاهره (۱۳۸۶) «انسان کامل از نگاه فیلون و ابن‌عربی»، مجله قبسات، شماره ۴۴، صص ۱۲۷-۱۳۶

حقی البرسوی، اسماعیل (۱۳۶۶) تفسیر روح البیان، بیروت، دارالفکر.

حکمت، نصرالله (۱۳۸۵) «خطوط برجستهٔ انسان‌شناسی ابن‌عربی»، نامهٔ مفید، شماره ۵۳، صص ۱۱-۲۴.

حکیم، سعاد (۱۳۸۱) «عرفان در اندیشه امام خمینی»، مجموعه مقالات همایش بزرگداشت یکصدمین سال میلاد امام خمینی، به کوشش علی داستانی بیرگی، ترجمه مهدی سرحدی، تهران، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

خوارزمی، تاج‌الدین حسین (۱۳۶۸) شرح فصوص الحکم، به کوشش نجیب مایل هروی، چاپ دوم، تهران، مولی.

رازی، نجم‌الدین (۱۳۵۲) مرصاد العباد، به تصحیح دکتر محمدامین ریاحی، تهران، علمی- فرهنگی.

زمخشری، محمود جارالله (۱۹۹۸) الکشاف، تصحیح عادل عبدالموجود، الطبعه الاولی، ریاض، مکتبه العبیکان.

طباطبایی، فاطمه (۱۳۸۰) سخن عشق، دیدگاه‌های امام خمینی و ابن‌عربی، تهران، پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی.

مازن، محمد (۱۳۹۴) «انسان‌شناسی از دیدگاه ابن‌عربی»، دوفصلنامهٔ فلسفی شناخت، شماره ۷۳، صص ۲۲۱-۲۴۰.

موحدی، نرگس (۱۳۹۳) انسان کامل از دیدگاه ابن‌عربی و امام خمینی، تهران، عروج.
موسوی خمینی، روح‌الله (۱۳۵۹) مصباح الهدایه الی الخلافه و الولایه، ترجمه سید احمد فهری، تهران، پیام آزادی.
---------- (۱۳۷۱) اربعین حدیث، تهران، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
---------- (۱۳۷۲) دیوان اشعار امام خمینی، چاپ دوم، تهران، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
---------- (۱۳۷۹) شرح دعای سحر، ترجمه سید احمد فهری، تهران، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام.
---------- (۱۴۱۰) تعلیقات بر فصوص الحکم و مصباح الانس، قم، دفتر تبلیغات حوزه علمیه.