بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتاد و ششم، بهار ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر علی رنجبرکی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی/ دکتر محمد محمودی
مدیر نشریه: مریم بایـه
صفحه‌آرا: مریم طاهری
مترجم: دکتر نجمه درّی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر منوچهر اکبری، استاد دانشگاه تهران
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهین پناهی، استاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محمد تقوی، استاد دانشگاه فردوسی مشهد
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 احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر محمدناصر ره‌یاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی- پژوهشی است.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی» از تاریخ ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ با «انجمن نقد ادبی ایران» در زمینهٔ انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامهٔ همکاری امضاء کرده 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: ۱۲۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- 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- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع است. 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

✍ **چیستی زبان در نظرگاه احمد غزالی** ۱

مصطفی میردار رضایی/ فرزاد بالو

✍ **احمد غزّالی و بهره‌گیری از تمثیل‌های روایی در تبیین مفاهیم عرفانی (مطالعهٔ موردی: آثار فارسی)** ۲۷

داوود واثقی خوندابی/ مهدی ملک ثابت

✍ **بررسی بلاغت قصر و حصر در مثنوی‌های چهارگانهٔ «بیدل دهلوی»** ۵۷

مریم بیات/ فوزیه پارسا/ ناهید عزیزی

✍ **استعاره‌های مفهومی حسادت در منظومهٔ «خسرو و شیرین» نظامی از دیدگاه شناختی** ۸۳

مریم علی‌محمدی/ لیلا هاشمیان

✍ **تطبیق اشعار انتقادی «صائب» با نظریهٔ «توماس اسپریگنز»** ۱۰۹

محمد طالبی/ طاهره صادقی تحصیلی/ محمد خسروی شکیب/ سعید زهره‌وند

✍ **تأویل و تحلیل داستان «شبیه گالیله» از عالیه عطایی بر مبنای رویکردهای روانکاوانه و فمنیسم مارکسیستی** ۱۳۳

همایون جمشیدیان/ لیلا نوروزپور/ مرضیه نخعی

داوران این شماره

دکتر داود اسپرهم/ استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگـاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر محمد خسروی شکیب/ استاد دانشگاه لرستان
دکتر رضا صادقی شهپر/ استاد دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر مصطفی گرجی/ استاد دانشگاه پیام نور
دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر مرتضی حیدری/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر نجمه درّی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سیدمصطفی موسوی راد/ دانشیار دانشگاه تهران
دکتر ابراهیم واشقانی فراهانی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر حسین یزدانی احمدآبادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر مراد اسماعیلی/ استـادیار دانشگاه گنبد کاووس
دکتر فاطمه بهرامی/ استادیار دانشگاه شهید بهشتی
دکتر سارا چالاک/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر محمود شیخ/ استادیار دانشگاه تهران
دکتر یحیی عطائی/ استادیار دانشگاه پیام‌نور
دکتر مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر طاهره کوچکیان/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر الهام ایزدی/ دانش‌آموخته دکتری دانشگاه بوعلی سینا
دکتر مهرداد مشکین فام/ دانش‌آموخته دکتری دانشگاه بوعلی سینا

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و ششم، بهار ۱۴۰۴: ۲۵-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۱
نوع مقاله: پژوهشی

چیستی زبان در نظرگاه احمد غزالی

مصطفی میردار رضایی *
فرزاد بالو**

چکیده

در سنّت عرفانی ما، احمد غزالی، یکی از عرفای برجسته‌ای است که از منظرهای مختلف بر عرفا، نویسندگان و شعرای پس از خود تأثیر بسزایی گذاشت. یکی از ابعاد مهم شخصیت او، نظریه‌پردازی در حوزه‌های مختلف است. از این‌رو بررسی آرا و نظرهای احمد غزالی از جنبه‌های مختلف، ضروری و حائز اهمیت است. یکی از سویه‌های بایسته و قابل وارسی در آثار غزالی، بررسی نگره‌های او درباره عنصر «زبان» و ماهیت آن است. پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با رویکردی پدیدارشناختی به آثار احمد غزالی نوشته شده است، به بررسی آرای او در حوزهٔ چیستی زبان می‌پردازد. نتایج این جستار نشان می‌دهد که او در مواجهه با مقولهٔ زبان، بیشتر دیدگاهی هستی‌شناسانه دارد تا نگاهی ابزاری و زبان‌شناسیک. غیر از رویکرد عام او به زبان که با عنصر «دل» پیوند دارد، با تأمل و درنگ در آثار غزالی می‌توان تلقی او از مفهوم زبان را در دو حوزه دسته‌بندی کرد: ۱- بررسی چیستی زبان در معنای عام و بر پایهٔ نظریهٔ بازی‌های زبانی ۲- بررسی زبان در معنای خاصِ عرفانیِ آن در قالب گفت، سکوت و فراسکوت.

واژه‌های کلیدی: احمد غزالی، زبان، بازی‌های زبانی و امکان‌های زبانی.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران mostafamirdar@guilan.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، ایران. f.baloo@umz.ac.ir

مقدمه

احمد غزالی، یکی از عرفای برجسته و تأثیرگذار در سنّت عرفانی ما به شمار می‌رود که چه از لحاظ فرم، چه از منظر معنی‌آفرینی و محتوی‌سازی، چه از حیث اهمیت آرا و اندیشه‌ها، چه از جهت ایجاد سلسلهٔ مشایخ و... بر عرفا، نویسندگان و شعرای پس از خود تأثیر بسزایی گذاشت. «رساله الطیر» او در نوشتن رسائلی با همین مضمون، مانند «منطق الطیر» عطار مؤثر بود. نیز حمیدالدین ناگوری در لوایح، سعدی در نوشتن گلستان، و جامی در تألیف لوایح از او تقلید کرده‌اند. فخرالدین عراقی هم در نگارش لمعات، علاوه بر اینکه از لحاظ صوری از روش غزالی پیروی کرده، از حیث محتوی نیز کوشیده تصوف عاشقانهٔ غزالی را با عقاید مکتب ابن عربی جمع کند (اسلامی و شه‌مرادی، ۱۳۹۷: ۲۴).

از دیگر سو، غزالی نخستین کسی است که مذهب تصوف عاشقانه را -که اساس شعر عاشقانهٔ صوفیانهٔ فارسی است- در خراسان بسط داد و به واسطهٔ آرا و نظرهایی که در تصوف عاشقانه مطرح کرد، تأثیر عمیقی بر ادبیات عرفانی ما گذاشت. خاصه از قرن هفتم به بعد که ردپای بسیاری از مضامینی را که شاعرانی صوفی همچون عطار، عراقی، حافظ و... به کار برده‌اند، می‌توان در آثار او جست. سوای این، احمد غزالی از لحاظ اجتماعی یعنی ایجاد تشکیلات خانقاهی و تأسیس سلسله نیز مؤثر بوده است (پورجوادی، ۱۳۸۴: ۱۷۶). او نه فقط در شجره‌نامهٔ سلسلهٔ سهرودیه، بلکه در شجره‌نامهٔ مشایخ بزرگ و سلاسل صوفیانهٔ مرتبط با این سلسله، از جمله مولویه و کبرویه و ذهبیه نیز حضور دارد. نام وی در میان مشایخ سلسلهٔ نعمت‌اللهیه نیز از طریق یکی از شاگردانش، به نام ابوالفضل صان بن عبدالله بغدادی وجود دارد (ابن کربلانی، ۱۳۸۳: ۶۸).

دیگر خصوصیت برجستهٔ غزالی آن است که گفتارها و زندگی‌نامهٔ او سرشار است از عادت‌ستیزی و در آموزش‌های عرفانی او، مهم‌ترین نکته، شکستن عادت‌هاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۹۰). گذشته از موارد مزبور، غزالی در علم روان‌شناسی و موشکافی روان افراد نیز تبحّر و استادی خاصی داشته است. دقت و توصیفی که او برای بیان حالات روانی و درونی عاشق (سالک) و معشوق (حق) و ویژگی‌های هر یک صرف نموده، در عصر او و حتی در اعصار بعد از او، کم‌نظیر است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۱: ۲۵۱).

از آنچه گذشت، پدیدار می‌شود که غزالی، عارفی است چندبُعدی و متبحّر در

زمینه‌های مختلف. یکی از ابعاد مهم شخصیت او، نظریه‌پردازی در حوزه‌های مختلف است. به همین سبب است که شفیعی کدکنی، او را -نسبت به برادرش محمد- بیشتر اهل تصرف می‌داند؛ چون آنچه می‌گوید: «حاصل تأملات و دستاوردهای روحی خود اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۲۱). از این‌رو بررسی آرا و نظرهای احمد غزالی از جنبه‌های مختلف، ضروری و حائز اهمیت است. یکی از سویه‌های بایسته و قابل وارسی در آثار غزالی، بررسی نگره‌های او درباره عنصر «زبان» است. نکتهٔ بایستهٔ ذکر این است که منظور از مقولهٔ زبان در این جستار، شناخت ماهیتِ خودِ زبان و تلقّی عارف از چیستی آن (معرفت درجهٔ اول) است، نه توجّه به وجه ابزاری آن که در واقع معرفتِ درجهٔ دوم محسوب می‌شود. به بیانی دقیق‌تر، صحبت از چیستی خود زبان است، نه آن بُعد از زبان که «تعیین‌کنندهٔ چگونه اندیشیدن ماست» (کالر، ۱۳۸۲: ۸۰). برای ورود به دنیایِ روحی عرفا ناگزیریم به شناخت و اندیشیدن در رفتار و گفتار (واژه‌ها و عبارات) صوفیان (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۶). پس این پژوهش به نوع نظم و نثر غزالی و زبانی که او برای بیان افکارش به کار می‌برد (مرحلهٔ ثبوت و تحقّق زبان)، کاری ندارد؛ بلکه در تلاش است تا به این مسئله بپردازد که برداشت غزالی از مفهوم زبان (تلقّی و تقرّرِ زبان) چیست؟

پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با رویکردی پدیدارشناختی به آثار احمد غزالی نوشته شده است، به بررسی آرای او در حوزهٔ چیستی زبان می‌پردازد و می‌کوشد تا به این دو پرسش پاسخ دهد:

۱. ماهیت زبان از نظر احمد غزالی چیست؟
۲. نوع مواجههٔ غزالی با مقولهٔ زبان، خاصه در مسیر سلوک چگونه است؟

پیشینهٔ پژوهش

تأملی در پژوهش‌هایی که به بررسی آرا و اندیشه‌های احمد غزالی پرداخته‌اند، نشان می‌دهد که قاطبهٔ این تحقیقات در باب موضوع «عشق» داد سخن داده‌اند. برجستگی خود غزالی در این زمینه، خاصه نظرهای او در باب تصوف عاشقانه در این امر بی‌تأثیر نبوده است. حتّی با یک مرور سطحی و ملاحظهٔ عناوین مقاله‌ها نیز می‌توان به این موضوع پی برد. امّا در باب موضوع جستار حاضر، یعنی بررسی ماهیت زبان در آثار غزالی

تاکنون مطالعهٔ مستقلی صورت نگرفته است و یا اگر هم درباره زبان نزد غزالی انجام شده (مثل کتاب زبان شعر در نثر صوفیه)، مربوط به وجه ابزاری آن (معرفتِ درجهٔ دوم) است که پیشتر توضیح داده شد.

بحث و بررسی

برخلاف محمد غزالی که «در طرح و شرح مفاهیم و مفردات زبانی، رویکرد زبان‌شناختی دارد» (میردار رضایی و بالو، ۱۴۰۱: ۳۲۳)، برادرش احمد در مواجهه با مقولهٔ زبان، بیشتر دیدگاهی هستی‌شناسانه دارد تا نگاهی ابزاری و زبان‌شناسیک. در میان دیدگاه‌های مختلفی که وی در باب زبان و مفردات مربوط به آن مطرح کرده است، می‌توان طرحی نسبتاً نظام‌مند از تأملات زبانی او صورت‌بندی کرد. در گام نخست، رویکرد عام احمد غزالی به مفهوم زبان و نسبت میان دال و مدلول‌های زبانی و در رویکرد خاص، توجه ویژه‌ای است که وی به زبان در ساحت تجربه‌های عارفانه دارد.

غزالی در رویکرد عام به زبان عقیده دارد. هر انسانی آنچه از معنی و مفهوم (مدلول) در دل دارد، در ظرف و قالب زبانی می‌ریزد و بیان می‌دارد که زبان اوست:

> «هرکسی معنی‌ای که در دل او بوَد، بدان عبارت به در تواند داد که زبان او بوَد، اگر او عربی بوَد، به ترکی چون به‌در توان داد؟ و اگر عجمی بوَد، به عربیت چون به‌در دهد؟» (غزالی، ۱۳۷۶: ۲۴۰)

در این تعریف، زبان ابزار اِبراز معانیِ موجود در دل است. توضیح اینکه در سنت عرفانی ما، «دل همان عضو صنوبری‌شکل نیست که در سینه قرار دارد و کار آن خون‌رسانی به همهٔ اعضای بدن است؛ بلکه دل، عضوی از وجود انسان است که مرکز و مجمع آگاهی و اِشعار انسان به همهٔ هستی و آفرینش خویش است» (فلاح و دیگران، ۱۳۸۸: ۵۰). به دیگر بیان، «دل واسطه است میان روح و نفس؛ [و] عبارت از نفس ناطقه است و محل تفصیل معانی» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۸۲) که «شرق اسرار الهی و آینهٔ شاهی است [و] همهٔ نیروهای معنوی و بینش و ذوق از آن نشئت می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۲۵۰). پس دل، حکمرانی است که ساحت درونی انسان را به حقیقت الهی پیوند می‌زند

و تمام حقایق بیرونی در سایهٔ آن محقق می‌شود (عالمی، ۱۳۸۹: ۲۴۴). به اعتقاد خود غزالی، دل و وقت، قاب قوسین ازل و ابد محسوب می‌گردند؛ قاب قوسینی که یک سر آن به عالم وجوب و معنی و سر دیگر آن به عالم کثرت و ماده مرتبط است. اگر وقت اقتضا کند و دل قابلیت پذیرش حقایق را داشته باشد، قادر خواهد بود که حقایق غیبی را از عالم وجوب بگیرد و به عالم کثرت ارائه دهد. بنابراین دل، جایگاه اسرار و حقایق غیبی است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۱: ۲۴۵).

در مجموع و در تعریفی کلی، از دیدگاه عارفان، دل آدمی محل تجلی خداوند با همهٔ صفات او، از جمله اول و آخر و ظاهر و باطن است و از آنجا که خداوند دارای حدی نیست، دل نیز حد و تعریف حقیقی ندارد. به این دلیل است که تجلیات مختلف دل در آدمی، شبیه تجلیات مختلف خداوند در کائنات است. تجلی خداوند با اسم «ظاهر»، عالم شهادت را ایجاد کرد و تجلی با اسم «باطن» سبب ایجاد عالم غیب شد. غیب و شهادت، دو جلوهٔ حقیقتی واحدند. در نشئهٔ انسانی، که از وجهی عالم اکبر است و از وجهی عالم اصغر، تجلی خداوند با اسم باطن، «دل» است و تجلی با اسم ظاهر، «بدن». بنابراین بدن نیز جلوه‌ای از دل است. «دل»، موضع غیب در انسان است که از آنجا، افعال در عالم شهادت آدمی، یعنی جوارح ظاهر می‌شود. اگر دل اراده نکند، حرکتی در جوارح ایجاد نمی‌شود و این تأثیر غیب در شهادت است و از آنجا که حقیقت آدمی، دل او است، دل ولایت عامه بر تمام قوای معنوی و حسی آدمی دارد (شجاری و گوزلو، ۱۳۹۲: ۱۶۲).

امّا با تأمل و درنگ در آثار غزالی می‌توان تلقی او از مفهوم زبان را در دو حوزه تقسیم‌بندی کرد: ۱- چیستی زبان در معنای عام آن: تحلیل گونه‌های مختلف زبانی در اجتماع انسانی بر پایهٔ بازی‌های زبانی در این حوزه قرار می‌گیرد. ۲- بررسی زبان در معنای خاص آن: یعنی تبیین امکان‌های نمودِ زبان عرفانی در قالب گفت، سکوت و فراسکوت.

چیستی زبان در معنای عام آن

از آنجا که دیدگاه‌های غزالی به زبان در معنای عام آن، پیوند وثیقی با نظریه‌های بازی‌های زبانی دارد، ابتدا به توضیح کوتاهی در باب این نظریه پرداخته، در ادامه، آرای زبانی غزالی طرح و شرح خواهد شد. نظریهٔ «بازی‌های زبانی»، مفهومی است فلسفی که

لودویگ ویتگنشتاین در دورهٔ دوم تفکر خود آن را مطرح کرد (ویتگنشتاین، ۱۳۸۰: ۴۴) و در تقابل با نظریهٔ تصویری زبان خودش گسترش داد. بر اساس نظریهٔ تصویری، تنها کارکرد زبان، تصویرگری واقعیت است. بر این اساس ویتگنشتاین، زبان را ابزاری واقع‌نما می‌داند که واقعیت امور را تصویر می‌کند؛ به طوری که میان تصویر (زبان) و آنچه به تصویر درآمده، شباهت وجود دارد. در این تلقّی، تصویر، مدلی از واقعیت است (عسگری یزدی، ۱۳۹۲: ۱۲۸). امّا مطابق نظریهٔ بازی‌های زبانی، زبان پدیده‌ای چندبعدی است و نمی‌توان آن را از دیدگاهی ذات‌گرایانه دریافت. در واقع زبان، پیکره‌ای از بازی‌های زبانی- کارکردهای زبانی متفاوت است. هر یک از این بازی‌های زبانی با شکلی از زندگی منطبق است. بنابراین فهم یک بازی زبانی مستلزم شرکت در آن شکلی از زندگی است که بازی زبانی مورد نظر در بستر آن واقع می‌شود (ندرلو، ۱۳۹۰: ۸۷).

در حالی که ویتگنشتاین در نظریهٔ تصویری زبان معتقد است که هر اسمی برای شئ خاصی وضع می‌شود، در نظریهٔ بازی‌های زبانی، معنا را همان کاربرد می‌داند و فهم یک لفظ را منوط به دانستن چگونگی کاربرد آن یا توانایی به‌کارگیری آن می‌داند. به دیگر بیان، دانستن معنای یک لفظ در گرو توانایی استفادهٔ از آن جاهای مختلف و راه‌های ممکن دستور زبانی آن لفظ است. او در این‌باره می‌گوید: «به واژه‌ها به منزلهٔ ابزارهایی فکر کن که کاربردشان معرف آنهاست و بعد فکر کن به کاربرد چکش، کاربرد اسکنه، کاربرد گونیا، کاربرد ظرف چسب وکاربرد چسب» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

اما غزالی صرفاً به این تعریف کلی از نسبت میان دال و مدلول‌ها در سطح زبان‌های خاص هر ناحیه و دیاری محدود نمی‌ماند و به نکتهٔ بسیار مهمی ذیل هر نظام زبانی خاص اشاره می‌کند. از نظرگاه او در مناسبات حاکم بر ذهن و زبان مردم در زندگی اجتماعی، هر طبقه و صنفی برای خودش، عالمی و زبانی دارد و هر زبانی برای خودش کارکردی. هر یک از این بازی‌های زبانی در واقع جلوه‌ای از زندگی آدمی است و برای فهم هر بازی زبانی‌ای باید در آن شکل از زندگی مشارکت کنیم[1]:

«هرگه آدمی، چیزی از لوح محفوظ مطالعه کند، فرشتهٔ دنیا آن را کسوتی دنیایی درپوشد تا به سرای حکم تواند آمد. و کسوت از آنجا تواند

بود که در دماغ یابد؛ در دماغ کفش‌گر، چیزی دیگر بوَد و در دماغ جولاهه و حلاج و بقال، چیزی دیگر. پس فرشتهٔ متاع‌البیت نگرد و در خور معنی، کسوتی طلبد؛ زیرا که هر روحی را قالبی دیگر باید. ارواح سگ و خوک و روباه و گرگ و آدمی را قوالب مختلف باید. همچنین هر معنی‌ای را کسوتی دگر باید و هر لُبّی را قشری دیگر، و هر روحی را قالبی دیگر، و هر درّی را صدفی دیگر» (غزالی، ۱۳۷۶: ۲۴۱).

غزالی با مثال‌های مختلف تلاش می‌کند که ابتدا نظام زبانی خاص هر سرزمینی را تبیین نماید و پس از آن به بازی‌های زبانی موجود در هر زبان بپردازد. چنان‌که در متن زیر اشاره می‌کند که مثلاً نامه به زبانی برای گیرندهٔ نامه ارسال می‌گردد که دریافت‌کنندهٔ آن با آن نظام زبانی آشنایی دارد و می‌تواند با پیام مندرج در آن ارتباط برقرار کند:

«پس چون آدمی از خواب درآید، آن کسوت که در خیال یابد، پیش معبّری برد. او بگوید که هر کسوتی بر کدام معنی دلالت کند؛ چنان‌چه مثلاً اگر کسی بوَد همدانی، و پدری دارد بغدادی، چون پدر نامه‌ای نویسد به فرزند خود، او زبان بغدادیان چه داند؟ پیش عربی برد که زبان همدانی داند، تا با او گوید که هر کلمه بر کدام معنا دلالت می‌کند. همچنین معبّر کسی بوَد که جانش با آن مَلَک الرؤیا آشنایی دارد که داند هر کسوتی بر کدام معنی دلالت می‌کند» (همان: ۲۴۲).

و در ادامه به یکی از بازی‌های زبانی موجود در آن عصر اشاره می‌کند که برای نمونه در عالم عرفان، وقتی واقعه‌ای برای مرید پیش می‌آید، مدلول‌های مورد نظر مرید در بافت عرفانی صرفاً به وسیلهٔ پیر رمزگشایی خواهد شد:

«پس از اینجا می‌داند که مرید چرا واقعه با پیر گوید؛ زیرا که پیر داند که هر خاطری و خوابی و غیر آن که بر مرید می‌گذرد، بر چه چیز دلالت کند در نهاد او. همچنین طبیب که به نبض و قاروره و رنگ و روی استدلال کند بر احوال بیمار تا او را آن مقصود است، مکشوف گردد» (همان: ۲۴۲).

در ادامه به نمونه‌های دیگری از بازی‌های زبانی در آثار غزالی اشاره خواهد شد که بنیاد تقسیم‌بندی‌های فکری او را تشکیل می‌دهند.

کوی معرفت/ کوی علم

بزرگان طریق عرفان در یک نگاه کلان، «علم را بـه سـه شـاخه تقسیم کـرده‌انـد: ۱- علمی که از سوی خداوند نازل شده که همان شریعت است (علـمٌ مِـنَ الله). ۲- علمـی که به رأی خداوند محقق می‌شود که طریقت نامیده شده است (علمٌ مـع‌الله). ۳- علمـی کـه بـا واسطهٔ خداوند توأم باشد که همان عرفان و معرفت حقیقی اسـت (علـمٌ بـالله) (هجـویری، ۱۳۸۳: ۱۸). اما در نگاهی جزئی‌تر، هر چیز که بتـوان معنـای آن را بـه‌عبـارتی درست و مطابق آن تعبیر نمـود، علم نام دارد. موضوع و متعلق این علم، عالم طبیعـت و ابزار ادراک آن، حس و وهـم و عقـل اسـت کـه دو قـوهٔ اول نیـز در خـدمت عقـل‌انـد» (عین‌القضات، ۱۳۶۹: ۱۰۹).

امّا معرفت در لغت بـه معنـی شناسایی است و در اصطلاح صـوفیه، عبـارت اسـت از علمی که مبتنی بر کشف و تهذیب نفس باشد (رجایی بخارایی، ۱۳۶۴: ۶۵۰). بنابراین علـم، حاصـل ادراک عقل از عالم طبیعت یا عالم محسوس است که بـا کلمـات مطـابق، یعنـی زبـان ارجـاعی کـه در آن هـر نشانهٔ زبانی به عنوان دال بر مدلول معیّنی دلالت می‌کند، قابل بیان است. معرفت در مقابل علم است. مهم‌ترین تفاوتش با علم، تعبیـرناپـذیری آن از طریق زبان عادی و عبارت مطـابق اسـت: «معرفـت آن معناست که هرگـز تعبیـری از آن متصوّر نشود، مگر به الفاظ مشابه» (عین‌القضات، ۱۳۶۹: ۱۰۹).

یکی از بازی‌های زبانی غزالی، انفکـاک کـوی معرفـت و کـوی علـم اسـت. در یکـی، بی‌حرف کلام می‌روید و در دیگری، حرف و گفت و صوت، جان‌مایهٔ آن است:

> «اشتیاق به حدی است که در بسیاری اوقات به دل وادل سخن می‌گـویم. اگر وقتی روایت کند، مصدّق دارد که ناشنوده نگوید. امّـا شـنودن نگویـد، غاضت بوَد، و باز گفتن، ثم فاضت بوَد. شنودن در کـوی معرفـت بـی‌رقـم حرف، و بازگفتن در کوی عِلم در تبیان حرف تمامی گزاردهٔ حـق **را از** او تا به نهایتی که در آن نهایت مراد به حق بـوده اسـت و هسـت، برسـد...» (غزالی، ۱۳۷۶: ۲۲۳).

او بر اساس سنت عرفانی جامعه، مابین علم و معرفت تمایز قائل شده، با بازی زبـانی از آنها با نام کوی یاد می‌کند. او نیز چون عرفا، علوم ظـاهری را آمیختـه بـا غفلـت‌هـا و

پوشیده در انواع حجاب‌ها می‌داند. هدف اصلی علوم ظاهری، رفع نیازهای مادی زندگی است. معرفت امّا دلالت بر شناخت ویژه و عمیق‌تر اموری دارد که می‌توان تنها از طریق دگرگونی باطنی بدان دست یافت. چنان‌که ابن عربی معرفت را صفتی می‌داند که قلب آن را کسب می‌کند (ابن عربی، بی‌تا، ج۱: ۹۲). او معتقد است علمی که از عقل نظری به دست آید، از شبهه و تردید و حیرت، محفوظ نیست. معرفت راستین بدون عمل، تقوا و سلوک راه حق حاصل نمی‌شود (همان، ج ۲: ۲۹۷).

گفتار شاعران/ گفتار عاشقان

از دیگر بازی‌های زبانی، تمایزی است که غزالی مابین گفتار عاشقان و گفتار شاعران قائل می‌شود:

«... مرتد گردم گر تو ز من برگردی ای جان و جهان تو کفر و ایمان منی

اینجا که گفته است: «مرتد گردم گر تو ز من برگردی»، مگر می‌بایست گفت: «بی‌جان گردم گر تو ز من برگردی». ولیکن چون گفتِ شاعران است، در نظم و قافیه نگاه باید داشت. گفتار عاشقان دیگر است، گفتار شاعران دیگر. حدّ ایشان بیش از نظم و قافیه نیست، و حدّ عاشق، جان دادن» (غزالی، ۱۳۷۶: ۱۰۹- ۱۱۰).

چنان‌که در سطرهای بالا قابل مشاهده است، غزالی حد گفت و گفتار شاعران را به مساحت تنگِ نظم و قافیه محدود می‌کند و از این‌رو حتی اگر یک شاعر بسیار هم چیره‌دست باشد، باز هم گفتار او متفاوت است از گفتِ عاشق. برای نمونه انوری، شاعر خوبی است برای نمایش این تفکیک. اگر صناعت را به معنی تکنیک در نظر بگیرید، یعنی چیزی فراتر از بهره‌مندی از صنایع بدیعی یا مجموعهٔ تسلط هنرمند بر ابزار کار او، انوری سرآمدِ استادان قصیده در عصر خویش است. در حد معانی و مضامینی که او طالب آن بوده است، چنان بر کار خویش مسلط است که در سراسر دیوان او، شما به‌ندرت مواردی را می‌توانید انتخاب کنید که کلمه‌ای نابه‌جا انتخاب شده باشد؛ به‌ویژه قافیه‌های شعر او که در طبیعی‌ترین جای ممکن قرار دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۴: ۴۹). با این حال محصول گفتار او بر مبنای تقسیم‌بندی غزالی و به تعبیر برخی خوانندگان عصر ما، مجموعهٔ تملق است که یاوه‌گویی حرّاف و گیرم با ذوق، نثار یک مشت قلدر آدم‌کش و بی‌رحم کرده (همان: ۸۳).

امّا مختصات گفتار عاشقان این است که به وجوه ظاهری شعر التفات نداشتند و شاعری را دون مقام خود می‌پندارند و می‌گویند که معنای سخنان من مهم است، نه ظاهر آن. برای نمونه به نظر مولانا اولاً علت فاعلی در شعر، جذبه و الهام است، نه شاعر و ثانیاً محتوی مهم است، نه صورت. به نظر او قافیه ممکن است شاعر را از بحث اصلی منحرف کند و رشتهٔ سخن از دست شاعر رها شود (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۰۱ و ۲۰۴). به همین خاطر است که در «فیه‌مافیه» به‌صراحت بیزاری خود را از شعر و شاعری ابراز می‌دارد: «... من از کجا شعر از کجا؟ والله که من از شعر بیزارم و پیش من از این بَتر چیزی نیست. همچنان است که یکی دست در شکنبهٔ گُه کرده است و آن را می‌شوید برای آرزوی مهمان، چون اشتهای مهمان به شکنبه است، مرا لازم شد... در ولایت و قوم ما از شاعری ننگ‌تر، کاری نبود» (مولوی، ۱۳۹۰: ۶۸).

پس شاعران اسیر نظم و قافیه‌اند و چه‌بسا همین علوم دست‌وپاگیر شعری موجب می‌شود که بسیاری از حقایق و معانی از طریق شعر، قدرت جلوه‌گری نداشته باشند. بنابراین میان شاعران -که در اسارت نظم و قافیه‌اند- با عاشقان -که باید در طریق مقصود خویش از قید هر اسارت و تعلقی آزاد باشند- فرسنگ‌ها فاصله است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۱: ۲۴۷). به دیگر بیان، آنچه نزد شاعران مهم است، رعایت فرم و تناسب قوافی است، ولی نزد عاشقان، معنا و جان کلام است که اهمیت دارد؛ معنایی که از جانب خدا فقط برای اهلش به صورت وحی یا الهام یا کشف حاصل می‌شود (آملی، ۱۳۶۷: ۴۷۴). اگر بخواهیم ارتباطی میان بازی زبانی نخست (کوی علم و کوی معرفت) با این بازی زبانی برقرار کنیم، می‌توانیم بگوییم که شاعران متعلق به کوی علم‌اند و عاشقان ساکن کوی معرفت.

اشارت عبارت/ عبارت اشارت

دیگر بازی زبانی غزالی، «اشارت عبارت» و «عبارت اشارت» است. او در برخی آثارش (خاصه سوانح)، سعی در نشان دادن گوشه‌هایی از حقیقت عشق داشته است؛ امّا لحن کلامش، اثر او را از همان آغاز در مقام یک اثر شاعرانه و استنباطی فردی و بیان‌ناپذیر از عشق و احوال روانی مترتّب بر آن معرفی می‌کند. او «عبارت» را در سخن خود به‌منزلهٔ «اشارت» به معانی متفاوت می‌شمارد که برای مخاطبی که ذوقش نبود، ناشناخته

می‌ماند و در سراسر کتاب عباراتِ اشارت‌گونهٔ او با تصویر، آیه، حدیث و شعر آمیخته است تا شاید حجاب اشارت‌های او را لطیف‌تر کند (تیژه، ۱۳۹۳: ۲۷).

> «این حروف مشتمل است بر فصولی چند که به معانی عشق تعلّق دارد، اگرچه حدیث عشق در حروف نیاید و در کلمه نگنجد؛ زیرا که آن معانی ابکار است که دست حیطهٔ حروف بر دامن خِدر آن ابکار نرسد. و اگرچه ما را کار آن است که ابکار معانی را به ذکور الحروف دهیم در خلوات الکلام، ولیکن عبارات در این حدیث اشارت است به معانی متفاوت. پس نکره بوَد، و آن نکره در حق کسی که ذوقش نبوَد. و از این حدیث، دو اصل شکافد: یکی اشارت عبارت و دیگری عبارت اشارت. و بدل حروف حدود السیف بوَد، امّا جز به بصیرت باطن نتوان دید...» (غزالی، ۱۳۷۶: ۱۰۵).

غزالی بر این باور است که موضوع یا پیام او چیزی است که به عبارت درنمی‌آید و ناگزیر باید با اشارتی آن را معرفی کرد؛ زیرا عشق، پدیده‌ای کیفی است و هرکس آن را به گونه‌ای خاص تجربه می‌کند و نمی‌توان آن را تعمیم یا به دیگری انتقال داد. به همین دلیل است که متن سوانح، متنی مرکزگرا و تک‌گویانه نیست؛ بلکه آنچنان که باختین می‌گوید، مرکزگریز و گفت‌وگوگرایانه است و معنای واحد را مورد مناقشه قرار می‌دهد و ناگزیر معناهای متکثر و چندگانه‌ای که از آن انتقال می‌یابد (وبستر، ۱۳۸۲: ۶۹)، به احوال و دریافت‌های مختلفی منجر می‌گردد. از سوی دیگر، بسیاری از اوقات مخاطب به آسانی به اندیشه‌های عارفان پی نمی‌برد و راهی جز تأویل سخنانشان ندارد که این نیز خود سبب دریافتی فردی است. این دشواری‌ها، غزالی را وامی‌دارد تا از تمام امکانات زبانی بهره گیرد تا بتواند به‌نوعی دریافتهٔ خود را به مخاطب انتقال دهد. زبانی که او برمی‌گزیند، به دلیل استفاده از نشانه‌های مشترک از سویی «اشارت عبارت» است که خواننده را قادر به کشف معنای نشانه‌ها و با او مرتبط می‌کند و از سوی دیگر، «عبارت اشارت» است که مخاطب را به حوزهٔ تأویل در یافته‌هایش می‌کشاند. پس پیچیدگی و پوشیدگی متن از آنجا ناشی می‌شود که غزالی اولاً از دشواری تجربه‌هایش آگاه است و ثانیاً نمی‌تواند تجربهٔ خود را با زبان متعارف بیان و منتقل کند (عقدایی و بیدا خویدی، ۱۳۹۴: ۲۰۵ و ۲۱۵). از همین‌روست که گاه خود به تأویل نوشته‌هایش می‌پردازد:

«اسرار عشق در حروف عشق مضمر است. عین و شین، «عُش» بود و قاف اشارت به قلب است. چون دل نه عاشق بوَد، معلق بوَد، چون عاشق شود، آشنایی یافت. بدایتش دیده بوَد و دیدن -عَین اشارت بدو است، در ابتدای حروف عشق. پس شراب مالامال شوق خوردن گیرد- شین اشارت بدو است، پس از خود بمیرد و بدو زنده گردد- قاف اشارت به قیام بدو است. و اندر ترکیب این حروف اسرار بسیار است و این قدر در تنبه کفایت است. حَصیف فَطِن زا فتح بابی کفایت بوَد» (غزالی، ۱۳۷۶: ۱۵۳).

زبان طلب/ زبان شوق

طلب و شوق، دو اصلاح عرفانی‌اند که غزالی با اعطای واژهٔ «زبان» به آنها، دیگر بازی زبانی خود را ایجاد می‌کند. طلب که نخستین وادی از هفت مرحلهٔ سیر و سلوک عرفانی است، «در اصطلاح سالکان، آن را گویند که شب و روز در یاد او باشد، چه در خلأ و چه در ملأ، چه در خانه، چه در بازار. اگر دنیا و نعمتش و اگر عقبی و جنتش به وی دهند، قبول نکند، بلکه بلا و محنت دنیا قبول کند، همه خلق از گناه توبه کنند تا در دوزخ نیفتند و او توبه از حلال کند تا در بهشت نیفتد. همه عالم، طلب مراد کنند و او طلب مولی و رؤیت او کند و قدم بر توکل نهد و سؤال از خلق شرک داند و از حق، شرم و بلا و محنت و عطا و منع و رد و قبول خلق بر وی یکسان باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل طلب). به عبارتی دیگر، طلب، خواستن و در اصطلاح جست‌وجو کردن از مراد است و مطلوب (سجادی، ۱۳۳۹: ۲۶۱) و به تعبیر شفیعی کدکنی، «طلب، نتیجهٔ هدایت الهی است و بعد از آنکه سالک در پرتو هدایت الهی قرار گرفت، ذوق جست‌وجو و طلب در او بیدار می‌شود، وگرنه بدون هدایت، طلب هرگز به جایی نمی‌رسد. به همین دلیل گفته‌اند که الطلبُ ردٌّ و السّبیلُ سدٌّ و المطلوب بلاحدّ (طلب مردود است و راه فروبسته و مطلوب بی‌کرانه)» (عطار، ۱۳۸۳: ۳۹۹).

امّا شوق که به اعتقاد سرّی سقطی، «برترین مقام عارف است» (همان، ۱۳۸۴: ۲۹۵)، در لغت به معنی «آرزومندی، رغبت و اشتیاق» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ شوق) و «مراد از شوق، هَیمان القلب عند ذکر المحبوب» (سرّاج، ۱۴۲۳: ۹۴). در اصطلاح عرفانی، شوق، کنده شدن و «از جای برخاستن دل بود به دیدار محبوب و شوق بر قدر محبت بود»

(قشیری، ۱۳۸۱: ۵۷۵؛ جرجانی، ۱۳۷۷: ۱۱۴). از دیدگاه عرفا، «شوق، غلبات و هیجان محبت است و به همان مقدار که محبت است، به همان مقدار شوق باشد» (مستملی بخاری، ۱۳۸۷: ۱۰۱). در برخی متون، به مرتبهٔ شدیدتر شوق، «اشتیاق» گفته شده است. اشتیاق نیز در لغت به معنی «آرزومندی» است و در اصطلاح عرفانی، «کمال انزعاج را گویند در میل کلّی و طلبی تمام و عشقی مدام، به طریقه‌ای که یافت و نایافت یکسان شوند، نه در یافت ساکن و نه در نایافت زیاد، بلکه حالی سرمد الی الابد» (سجادی، ۱۳۳۹: ۲۰۳).

غزالی در «رسالهٔ الطُیور» معتقد است که در نسبت عاشقی و معشوقی خداوند و عارف، زبان شوق و زبان طلب سر برمی‌آورند:

> «... و طوق شوق در گردن افکندند، و نطاق اشتیاق در میان بستند... تا پیش تخت ملک شوند و از وی خلعت سعادت یابند... و آتش شوق از دل ایشان شعله می‌زد و راه را به زبان طلب می‌جستند» (غزالی، ۱۳۷۶: ۷۲).

درباره این بازی زبانی، توضیح اینکه طلب، اسباب و عواملی دارد که شوق (در کنار درد و رجا)، یکی از عوامل و انگیزه‌های آن به شمار می‌رود. شوق سبب طلب است، هرچند «طلب بی‌سبب است» (انصاری، ۱۳۶۵: ۱۱۳).

بررسی زبان در معنای خاص آن

عرفان، طریقهٔ معرفت در نزد آن دسته از صاحب‌نظران است که برخلاف اهل برهان در کشف حقیقت، بر ذوق و اشراق بیشتر اعتماد دارند تا بر عقل و استدلال (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۹). در این عالم، سالک از مسیر تمرکز بر باطن نفس می‌کوشد تا از طریق شهود به یک تجربهٔ درونی ناب و ادراکی خاص (حقیقت) دست یابد؛ ادراکی منحصر و مختص که در قوارهٔ مکاشفاتی رؤیاگونه در جریان سیر و سلوک بر او متجلّی می‌شود. از این‌رو تفاوت در ظرفیت‌های وجودی و تغییر در حالات هر عارف سبب شکل‌گیری تجربه‌های عرفانی متفاوتی خواهد شد (العبادی، ۱۳۶۲: ۲۹). نیز برای فهم آن تجربه و زبان هم باید اهل بود و عهد تازه کرد:

> «هر که را حوصلهٔ فهم این سخن‌ها و نکت‌ها نباشد، گو عهد [را] تازه کن و به طور مرغان آی و بر آشیان مرغان مُقام کن و آسایش روحیان طلب

کن تا سلیمان صفت گردی؛ زبان مرغان بیاموزی که: «علمنا منطق الطیر» که زبان مرغان، مرغان دانند. و تازه کردن عهد، به تازه کردن باطن است، از جمله آلودگی و خبائث...» (غزالی، ۱۳۷۶: ۷۹).

حال اگر غایت شوق و مراد یک عارف را حضور در میدان ظهور و تجلّی بدانیم، فرایند این مقصود در بستر زبانی چگونه اتفاق می‌افتد؟ با تأمل در مظاهر زبانی و نمودهای گفتاری موجود در آثار احمد غزالی می‌توان دریافت که از نظرگاه او، دو امکان زبانیِ «گفت» و «سکوت» و نیز یک مرحلهٔ «فرازبانی» در مسیر سلوک عارف، نقش بسزایی دارند.

در ادامه به بررسی زبان در معنای خاص آن از منظر غزالی پرداخته خواهد شد؛ یعنی تبیین زبان عرفانی و امکان‌های نمودِ آن در قالب گفت، سکوت و فراسکوت.

گفت

هرچند عمدهٔ تأکید عرفا در مسیر سلوک بر عنصر «سکوت» است، این توجّه به معنی نادیده گرفتن مطلقِ گفت و گفت‌وگو توسط عارف نیست. همچنان که با تأمل در آثار غزالی می‌توان دریافت که امکان زبانی «گفت و گفتار» (در کنار عنصر سکوت) در دستگاه فکری او حضوری بایسته و کنش‌مند دارد. برای نمونه:

«امّا حق او را دو مرتبه داده است: در یک مرتبه، همه سماع و در دیگر مرتبه، همه گفت. در آن مرتبه که سماع باشد، از فرق تا قدم وی همه سماع گردد، بدان‌گه حق آن معنی را جذب کند، و آن معنی سرّ را جذب کند، و سرّ دل را جذب کند. اکنون اگر کلّی عالم بر او فرود آیند، وی مشغول نگردد که حقّ غالب است، نه مغلوب. چون دوست خود را مغلوب گردانیدهٔ لطف خود کرد، که از قدرت آنگه او را غلبه تواند کرد؟ باز چون به گفتش آرد، از فرق تا قدمش زبان گردد که آن معنی با دوست گویندهٔ اسرار کرده. و در مناجات سرود سرّ در آرد. همه‌گیش درآید، رفته گردد، این نه چنین ایستاده باشد که اگر کسی وی را مشغول کند، گو هلاک خود را ساخته باش، و این مشغول گردد. گوینده خود آمده است و در آن‌گه [که] سماع کند، شنونده از حق آمده است» (همان: ۱۴).

در این متن که از کتابِ بحر الحقیقه نقل شده، غزالی از دو ساحت متفاوت برای

عارف یاد می‌کند. در این دو اقلیم، عارف یا «سراپا گوش می‌شود و اسرار خداوندی را به گوش دل می‌شنود» یا «سراپا گفت می‌شود و سرّ خداوندی را بر زبان جاری می‌سازد».

در ساحت دوم، سالک نه‌تنها مجاز به سکوت نیست، بلکه سخن گفتن برای او امری است ناگزیر و ناگریز. در این عرصه است که از فرق تا قدم او، زبان می‌گردد و ملزم به گفت. این ضرورت خاصه آنگاه بیشتر می‌شود که ذکر قدسی، ولایت زبان او را به تسخیر خود درآورد:

> «کمال ذکر قدسی آن بوَد که حروف او، ولایت زبان را فروگیرد و هیبت او دل را از خواطر بازدارد [و سیاست او نفس را از امانی باز دارد] تا چنین نشود، زبان را خاموش نباید کرد [که بیم بوَد] که چون حارس از بام دل فروآید، دزد در شود و نقد غارت کند» (غزالی، ۱۳۷۶: ۲۵۲).

چنان‌که در متن مشاهده می‌شود، عارف در این حالت نباید از گفتن بازایستد و زبان را خاموش کند و این تأکیدی است که غزالی در نامه‌های خود به عین‌القضات می‌کند. نمونه‌ای دیگر از این الزام در «رسالهٔ الطُّیور» او نیز دیده می‌شود:

هر دل‌شده‌ای به‌هوش نتوان بودن　　بی‌ناله و بی‌خروش نتوان بودن
در محنت بی‌دلی و با درد فراق　　زین بیش خموش نتوان بودن
(همان: ۷۴)

سکوت

سکوت، یکی از امکان‌های بایستهٔ زبانی در مسیر سلوک است که ذیل الهیات تنزیهی قرار می‌گیرد. اساساً الهیات تنزیهی که در یونان به معنای «نفی» است، نگفتنی (در برابر الهیات تشبیهی که گفتنی) است و ریشهٔ آن نیز با مقوله‌ای از زبان پیوند دارد که به معنای نگفتنی است (sells, 1994: 2). در نظرگاه غزالی، ثمرهٔ سکوت سالک این است که حق، سخنگو خواهد بود:

گر تو به شکرخنده دهان بگشایی　　بند غمم از سینهٔ جان بگشایی
خاموشی تو همه ز گفتار من است　　من لب بستم تا تو زبان بگشایی
(غزالی، ۱۳۷۶: ۲۹۶)

امّا با تأمل در آثار غزالی می‌توان دریافت که او از دو منظر متفاوت با سکوت مواجه می‌شود: سکوت غیر ارادی و خاموشی اجباری؛ سکوت ارادی و تعمدی.

سکوت ارادی

بر اساس متن، غزالی از وجوب سکوت در راه طلب سخن می‌گوید و به تعبیری از سکوت، نه به‌عنوان یک توان و قابلیت، بلکه به‌مثابه یک الزام و ضرورت ناگزیر یاد می‌کند:

«حدیث مناسب اسم اعظم با قدرت ازلیت، راست همچون سمع یا بصر است، یا نسبت مُدرک سمع با مُدرک بصر. این سؤال نه درست است. در راه طلب، گنگ و لال باش که محک از او معزول بوَد» (غزالی، ۱۳۷۶: ۲۴۵).

البته در اینجا و این مواجهه، به معنای عجز و نارسایی دستگاه زبانی نیست که قابلیت پذیرش و انتقال مفاهیم امور باطنی را ندارد، بلکه حکایت از سکوت عامدانه‌ای دارد که عارف در راه شناخت باید بدان تن در دهد. حتّی در سطر زیر که در متن نامه‌های غزالی به عین‌القضات آمده نیز هرچند غزالی از حدیث «کَلَّ لِسانُه» به عنوان یک «سنّت» عرفانی یاد می‌کند، با این حال نمی‌گوید: «تو توانایی سخن گفتن نداری»؛ بلکه از گفتار، برداشتی ارادی و اختیاری کرده، ضرورت سکوت را به سالک یادآور شده و از او می‌خواهد که تعمداً «با هیچ‌کس مگوی»: «حدیث: «با هیچ‌کس مگوی». ای والله «کَلَّ لِسانُه» سنّت است. در این اقدام صدق، فَاعتَمَد ذلک» (همان: ۲۴۶).

یکی از جلوه‌گاه‌های سکوت در زمان خلوت کردن عارف است. اساساً خلوت عارفانه که یکی از شاهراه‌های قرب به حق است، مجموعه‌ای از چند گونه مخالفت با نفس و تحمل ریاضت، از کم‌خوری طعام، کم‌گویی، روزه و مداومت بر ذکر و نفی خواطر (سجادی، ۱۳۳۹: ۳۵۹) است. غزالی نیز در متن زیر تأکید می‌کند که هنگام خلوت، خاموش باید شد؛ خاموشی‌ای از نوع ارادی:

«اگر وقتی از دل خلوتی یابی، به خود آمیخته مکن؛ تو خاموش گرد و متواری و مراقب می‌باش. اگر غیری تاختن آرد، با سر وقت ذکر رو که حد کسب اهل طریقت از این بیشتر نیست» (غزالی، ۱۳۷۶: ۲۵۲).

همچنین در مواجهه با حق نیز باید سراپا گوش شد و لازمهٔ نیک شنیدن، سکوت کردن است؛ سکوتی عمیق توأمان با تأمل. از این‌رو غزالی در اینجا با پیوند مابین شنیدن و سکوت، مخاطب را هنگام مواجهه با حق به سکوت فرامی‌خواند:

«ای عزیز من! به جان و دل شنو و از فرق تا قدم همه سمع گرد که بس

عزیز سخنی است نصیب تو از قسمت ازل. این قدر عمر است زیاده نخواهد شد و چون فراگذرد، رجعتی نتواند بود. اکنون تو مخیّری، به هرچه خواهی صرف کن که حق است بر او بی‌واسطه این سؤال نکنند...»
(غزالی، ۱۳۷۶: ۲۵۷).

یکی دیگر از مظاهر سکوت اجباری در آثار غزالی، پهنهٔ پرجلالت «عشق» است. پیشتر ذکر شد که او نخستین کسی است که مذهب تصوف عاشقانه را در خراسان بسط داد و لاجرم عشق در نظرگاه او، اهمیت بایسته‌ای دارد. از منظر غزالی، «عشق موهبتی الهی است که خداوند به بسیاری از بندگانش هدیه داده است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۸۵). عارفانی چون احمد غزّالی، خدا را در همه‌چیز جلوه‌گر می‌بینند و معتقدند که جهان مرآت حسن شاهد است. بارگاه جمال دیده عاشق است (تقوی، ۱۳۸۴: ۲۶). از این‌رو در چنین جلوه‌گاهی باید سکوت کرد و صد مهر بر زبان نهاد:

گفتم دلا چه نالی بر خویشتن چه پیچی — با یک طبیب محرم این درد در میان نه
گفتا که هم طبیبی فرموده است ما را — گر مِهر یار داری صد مُهر بر زبان نه
(غزالی، ۱۳۷۶: ۲۹۶)

سکوت غیر ارادی

عرفا «از زبان استفاده می‌کنند، ولی می‌گویند کلماتی که به کار برده‌اند، از عهده آنچه می‌خواهند بگویند، برنمی‌آید» (استیس، ۱۳۶۱: ۲۸۹). از دیگر سو، آنان معتقدند «آنجا که دیدار است، گفتار نیست و آنجا که گفتار است، دیدار نیست» (کلابادی، ۱۳۸۶: ۱۵۶). در این موضع، سکوت نه از روی تعمد و قصد، بلکه از روی عجز و ناتوانی دستگاه زبان بشری است. جالب اینجاست که برخلاف سطور پیشین، غزالی در کتاب سوانح، در پارادوکسی صریح، در مساحت عشق، زبان از گفتن باز می‌ماند:

عشقی به کمال و دل‌ربایی به جمال — دل پر سخن و زبان ز گفتن شده لال
زین نادره‌تر کجا بوَد هرگز حال — من تشنه و پیش من روان آب زلال؟
(غزالی، ۱۳۵۹: ۱۴۸)

در نظرگاه غزالی، عاشق حقیقی زنده است و جاوید. او به عشق زنده است و به ارادهٔ دوست نه می‌ترسد و نه امید دارد. سعی او در تسلیم محض در برابر رضای معشوق

است. بهشت و دوزخ برایش یکسان است و در دیدهٔ او هیچ فرقی آن دو ندارند (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۲). البته از یکسو باید در نظر داشت که «عرفان در وهلهٔ اول، زبان پارادوکس‌هاست» (فولادی، ۱۳۸۹: ۲۴۰) و از آنجا که «متناقض‌نماهای عرفانی با منطق تعارض و تصادمی ندارند» (چناری، ۱۳۷۷: ۹۸)، عارف می‌تواند برای یک موضع، دو سیاست متفاوت اتخاذ کند. از دیگر سو، رمزوارگی و تناقض‌های پیچیدهٔ سخن صوفی که از کانون مقدس معنا سرچشمه می‌گیرد، نشان از رازی دارد که پوشیدن آن از اساسی‌ترین آموزه‌های صوفیان است؛ رازی در میانه است که باید مخفی بماند. البته از بیان آن نیز نمی‌توان فارغ بود، اما به حرف و گفت و صوت درنمی‌آید؛ زیرا آن معنی که ریشه در سرّ داشته باشد، در ظرف محدود حروف و کلمات و بیان و... نمی‌گنجد:

> «... و دیگر سرّ بدان که هرچه اسم معنی بدان نشست، بر حروف و کلمات و بَنان و بیان و زَفان عاصی آمد که در حضیض حدود نگنجد، بر علم و فهم عاضی بوَد» (غزالی، ۱۳۷۶: ۲۲۷).

بحران زبانی صوفی از اینجا نشأت می‌گیرد. به باور عرفا، معنای باطنی چنان عظیم است که به‌هیچ‌وجه عرصهٔ تنگ لفظ آن را برنمی‌تابد. تجربه‌های کشفی عارف، قابل انتقال نیست. صوفیان، غرابت و آشفتگی زبان را ناشی از شکوه معنی می‌دانند و جمع صورت و معنی عرفانی را ناممکن می‌شمارند (سلطانی و پورعظیمی، ۱۳۹۳: ۱۴۷). لاجرم عجز و ناتوانی زبان در وصف عشق و معشوق، امری است مبرهن و معمول؛ و غزالی هم در اشعارش به این نکته اشاره می‌کند:

در وصف توام دو صد زبان می‌باید — یا پیش‌کشم هزار جان می‌باید
آنجا که تویی، دست سخن می‌نرسد — فی‌الجمله چنانی که چنان می‌باید
(غزالی، ۱۳۷۶: ۲۹۲)

در این جایگاه که روح به‌مثابهٔ صدف و عشق، گوهر آن است، دست زبان عبارت به معانی عشق نرسد:

> «عقول را دایره بربسته‌اند از ادراک ماهیت و حقیقت روح؛ و روح، صدف عشق است. چون به صدف، علم را راه نیست، به گوهر مکنون چگونه راه بود؟ امّا بر سبیل اجابت التماس این دوست عزیز -أَکرَمَهُ الله- این فصول

ثبت کرده آمد، اگرچه «کلامُنا اِشاره»، از پیش بر پشت این جزو ثبت آمد، تا اگر کسی فهم نکند، معذور باشد که دست عبارات به معانی نرسد، که معانی عشق بس پوشیده است» (غزالی، ۱۳۷۶: ۱۶۷).

فرازبان (مرحلهٔ فراسخن- فراسکوت)

دقت در نوشتار غزالی نشان می‌دهد که در ماورای امکان‌های زبانیِ سکوت و سخن، مرحلهٔ فرازبانی وجود دارد؛ ساحتی متعالی‌تر که به وساطت همت، عارف به جذبهٔ خداوندی به مقام واله‌گی می‌رسد. او در این ساحت بی‌آنکه قدم بردارد، می‌رود، بی‌چشم ظاهر می‌بیند، بدون گوش ظاهر می‌شنود و بدون زبان ظاهر سخن می‌گوید:

«پس تابش دیگر بر وی غالب گردد. آن دیده نیز در وی حجاب گردد و سرّش مکان عادت گردد. و وی را از آن نزول باید کرد، و همّت را واسطه بیند. رفته گردد بی‌قدم، دیده باید بی‌بصر، تصرّف سماع یابد بی‌سمع، نطقی یابد بی‌لسان، این را وَلَه خوانند. و الهیش درست گردد. و کمال وَلَه این است مر اهل او را» (همان: ۵۴).

در واقع در این مرحله، فرایند نطق و گفت‌وگو انجام می‌گیرد، منتها در ورای سامان مادیِ زبان بشری. البته راه یافتن به این سامان و کشف رموز معانی، تنها مختص خاصان است؛ کسانی که دشواری هجرت را به جان بخرند و بحر «فنا» را بر خشکی «بقا» ترجیح دهند. به تعبیری دیگر، فدیهٔ بحر حقیقت صید صدف معنی، مقام فناست:

«پس هرکه را دُرّ با قیمت باید، از مکان هجرت کرد تا به بحر رسد، که دُرّ در مکان بحر یابی. و عزّت در آن است که غوّاص را، جان نعلین باید کرد و بقا را به فنا مقیّد باید کرد. پس آن فنا، بضاعت طریق بحر باید کرد تا صدف معنی به دست آرد و به یافتِ آن، دُرّ حیات یابد» (همان: ۹).

از سوی دیگر، لمس این ساحت، مخصوص مجذوبان و ربوده‌شدگان است. چنان‌که قشیری می‌گوید: «عام در پردهٔ ستر باشند و خاص اندر دوام تجلّی. اندر خبر است که چون حق تعالی چیزی را تجلّی کند، آن چیز خاشع گردد. خداوند ستر دائم به وصف شهود بود و خداوند تجلّی دائم به نعمت خشوع بود و ستر عام را عقوبت بود و خاص را رحمت بود» (قشیری، ۱۳۸۱: ۱۱۶). پس هر که را حضرت خداوندی، جذب درگاه خود نماید،

عالم باطنی و معانی حقیقی را بر وی می‌گشاید و تودهٔ مردم صرفاً وجود جسمانی وی را می‌بینند و از روح و باطن معنی‌دان او و عالمی که در آن به سر می‌برد، غافلند:

«پس هر که را جذب کردند، زندگانی وی بدین صورت بوَد که از این عالم رفته باشد آن معنی، امّا شخص وی اینجا بوَد. پس خداوند، آن معانی را از دیدهٔ خلق پنهان کرده است. خاصه‌گان حق را به صورت بینند، امّا سرّ آن معانی را نبینند. هر که ایشان را بدان معنی بیند، ندیده است، و اگر ندیده است و آن دید را به نمود حق بیند. پس هر که دعوی کند که اولیای حق را دیدم، باید که از معانی بهره دارد، ورنی...» (غزالی، ۱۳۷۶: ۱۹).

در دستگاه فکری و سازوکار عرفانی غزالی، این مرحله، آخرین وادی در مسیر سلوک است؛ وادی تجلّی که به قول هجویری، «تأثیر انوار حق باشد به حکم اقبال بر دل مقبلان که بدان شایستهٔ آن شوند که به دل مر حق را ببینند» (هجویری، ۱۳۸۳: ۵۰۴). اساساً سالک در سیر الی‌الله به مجاهده می‌پردازد تا به مرتبهٔ مشاهده برسد. مشاهده از عالی‌ترین احوال عرفانی است که سالک با آن به یقین می‌رسد. تجلی ذات باعث بروز مقام مشاهده برای سالک می‌شود. علاوه بر اینکه مشاهده، نوع عالی حال در عرفان محسوب می‌شود، برترین نوع شهود نیز هست (نوریان و باقرزاده، ۱۳۹۶: ۲۵۰ و ۲۵۱). هنر ظریف غزالی در پیوندی است که مابین مقوله‌های عشق و تجلّی ایجاد می‌کند. او از جمله عارفان عاشقی است که سخن از عشق ناب به میان آورده که عاشق به دیدن جمال معشوق آرام می‌گیرد، مذهب و مکتب وی مبتنی بر مذهب تجلی است و عشق به عالم طبیعت و جمال ظاهر نیز متفرع است بر مذهب تجلی. عارفانی چون احمد غزّالی، خدا را در همه‌چیز جلوه‌گر می‌بینند و معتقدند که جهان، مرآت حسن شاهد است. بارگاه جمال، دیده عاشق است (تقوی، ۱۳۸۴: ۲۶). لکن باید در نظر داشت که شهود معانی توسط عارف به حکم خداوندی رخ می‌دهد:

«حمد و ثنا مر پادشاه مشتاقان و اِله متحیران را که... سرّ عارف را به کشف مشاهده بصیرت داد... تا به حکم خدای -جَل ذِکرُه- آثار وحدانیت بیند و شاهد آن امانت گردد، تا به طریق دیده در حضور آن معانی حاضر آید، تا دقیقه‌ای سرّ ربوبیّت را در سرایر خویش شاهد معانی گردد» (غزالی، ۱۳۷۶: ۷).

نتیجه‌گیری

آنچه از بررسی دیدگاه‌های غزالی در باب ماهیت و چیستی زبان برمی‌آید، بیانگر آن است که بنیاد تأملات زبانی او، بنیادی فلسفی و وجودی است، نه بنیادی زبان‌شناختی. چنان‌که نشان داده شد، چینش تقسیم‌بندی‌های غزالی از حیث نظری، بر پایهٔ بازی زبانی صورت گرفته است. او در بررسی ماهیت زبان در معنای عام آن، طبقات و صنوف مختلف اجتماع انسانی را دارای زبانی متمایز از دیگر لایه‌های اجتماعی دانسته و دال و مدلول‌ها را بر آن اساس تعریف کرده است. کوی معرفت/ کوی علم، گفتار شاعران/ گفتار عاشقان، اشارت عبارت/ عبارت اشارت، زبان طلب/ زبان شوق و... از آن جمله‌اند.

اما با توجه به اینکه غزالی خود یک عارف است، در نهایت به طور خاص به زبان عرفانی و امکان‌های نهفته در آن متمرکز می‌شود. گویی در هر مرتبه و ساحتی، یکی از امکان‌های زبانی قابلیت تحقق می‌یابد. در ساحتی، گفتار ضرورت می‌یابد و در ساحتی دیگر، سکوت. فراسکوت و دریافتن تجلی و شهود، آخرین منزلگاهی است که غزالی در مقام عارف سالک به امید وصالش ره می‌پیماید.

نوآوری این پژوهش در نگاه نخست، طرح نظام‌مندی از دیدگاه‌های زبانی غزالی است؛ کاری که تاکنون انجام نشده است و دو دیگر به‌طور ویژه، طرح توجه غزالی به گونه‌های مختلف زبانی -که امکان بررسی آن بر اساس نظریه‌های زبانی ویتگنشتاین را فراهم می‌آورد- است؛ امری که جای تأمل و درنگ بیشتری دارد.

پی‌نوشت

۱- چنان‌که ویتگنشتاین قصد خود را از اصطلاح «بازی زبانی»، برجسته ساختن این واقعیت می‌داند که سخن گفتن به زبان، بخشی از یک فعالیت، یا بخشی از یک صورت زندگی است. انواع بازی‌ها داریم: بازی‌های رومیزی، بازی‌های شرط‌بندی، ورزش، «بازی‌های جنگی» و... . اینها همه کاربردهای مختلف کلمه «بازی» است. این بازی‌ها در کنار تفاوت‌ها، همانندی‌هایی با هم دارند. ویتگنشتاین از این همانندی‌ها به شباهت خانوادگی «Family resemblance» یاد می‌کند؛ چون شباهت‌های گوناگون بین اعضای یک خانواده: قد، قامت، چهره، رنگ چشم، طرز راه رفتن، خلق‌وخو و غیره و غیره، به همین طریق هم‌پوشانی و تقاطع دارند. ویتگنشتاین، کاربرد مفهوم بازی‌های زبانی خود

را به معنای کلمه محدود نمی‌کند. او همچنین آن را دربارهٔ معنای جمله به کار مـی‌بـرد (ویتگنشتاین، ۱۳۸۰: ۴۴ و ۷۶-۷۷).

منابع

آملی، سید حیدر (۱۳۶۷) المقدمات فی کتاب نص‌النصوص فی شرح فصوص‌الحکم، با مقدمه و تصحیح هانری کربن، چاپ دوم، تهران، توس.

ابن عربی، محمّدبن‌علی (بی‌تا) الفتوحات‌المکیه، جلد ۱ و ۲، بیروت، دار صادر.

ابن‌کربلایی، حافظ حسین بن کربلایی (۱۳۸۳) روضات الجنان و جنات الجنان، چاپ جعفر سلطان القرائی، تهران، ستوده.

ابوالقاسمی، مریم (۱۳۸۱) «سیری در افکار و اندیشه‌های احمد غزالی»، پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۳۳، صص ۲۵۲-۲۳۳.

احمدی، رضا (۱۳۹۲) بررسی اندیشه‌های عرفانی حافظ و غزالی، مجلهٔ تدبیر، شمارهٔ ۴۴، صص ۱۰۴-۱۱۷.

اسلامی، اسماعیل و علی شهمرادی (۱۳۹۷) «بررسی اندیشه‌های احمد غزالی»، فصلنامهٔ اورمزد، شمارهٔ ۴۳، صص ۴-۲۸.

استیس، والتر ترنس (۱۳۶۱) عرفان و فلسفه، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، چاپ دوم، تهران، سروش.

العبادی، قطب‌الدین (۱۳۶۲) صوفی‌نامه (التصفیهٔ فی احوال المتصوفهٔ)، تصحیح غلام‌حسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران، علمی و سخن.

انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۶۵) رسائل جامع خواجه‌عبدالله انصاری، به تصحیح وحید دستگردی، مقدمه و شرح سلطان حسین تابندهٔ گنابادی، تهران، کتابفروشی فروغی.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۴) احمد غزالی: در آشنایان ره عشق، به کوشش محمودرضا اسفندیار، زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

تقوی، احمد (۱۳۸۴) بررسی اندیشه‌های عرفانی احمد غزالی، تهران، امیرکبیر.

تیژه، زهره (۱۳۹۳) مقایسهٔ اندیشه‌های احمد غزالی و حافظ، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی کرمانشاه، استاد راهنما دکتر خلیل بیک‌زاده.

جرجانی، میرسید شریف علی‌بن محمد (۱۳۷۷) تعریفات، ترجمهٔ حسن سیدعرب و سیما نوربخش، تهران، پژوهش فروزان‌روز.

چناری، امیر (۱۳۷۷) متناقض‌نمایی در شعر فارسی، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.

رجایی بخارایی، احمدعلی (۱۳۶۴) فرهنگ اشعار حافظ، تهران، علمی.

رحیمیان، سعید (۱۳۸۳) مبانی عرفان نظری، تهران، فرهنگ و ارشاد اسلامی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) تصوف ایرانی از منظر تاریخی، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۹) ارزش میراث صوفیه، تهران، امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغتنامهٔ دهخدا، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، پانزده جلدی، چاپ دوم، تهران، دانشگاه تهران.
سجادی، سید جعفر (۱۳۳۹) فرهنگ مصطلحات عرفا و متصوفه، تهران، چاپخانهٔ مصطفوی.
سراج‌الطوسی، ابونصر (۱۴۲۳ ق) اللمع، تحقیق عبدالحلیم محمود، چاپ سوم، قاهره، الناشره مکتبه الثقافه الدینیه.
سلطانی، منظر و سعید پورعظیمی (۱۳۹۳) «بیان‌ناپذیری تجربهٔ عرفانی با نظر به آرای مولانا در باب صورت و معنا»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، سال دهم، شماره ۳۴، صص ۱۳۱-۱۵۹.
شجاری، مرتضی و زهرا گوزلو (۱۳۹۲) «دل آدمی و مراتب آن در عرفان اسلامی»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال نهم، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۳۹-۱۷۶.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۴) مفلس کیمیافروش (نقد و تحلیل شعر انوری)، چاپ دوّم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۲) زبان شعر در نثر صوفیه، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۲) سبک‌شناسی شعر، چاپ نهم، تهران، فردوس.
عالمی، علی‌رضا (۱۳۸۹) آسیب‌شناسی تمدن اسلامی مبتنی بر اندیشه‌های سید حسین نصر، قم، مرکز بین‌المللی ترجمه و نشر المصطفی(ص).
عسگری یزدی، علی (۱۳۹۲) «نقد و بررسی نظریهٔ «بازی‌های زبانی» لودویگ ویتگنشتاین»، فلسفهٔ دین، سال دهم، شمارهٔ ۴، صص ۱۲۱-۱۳۶.
عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۸۳) منطق الطیر، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
---------- (۱۳۸۴) تذکره الاولیا، تصحیح، توضیح و فهارس محمد استعلامی، چاپ پانزدهم، تهران، زوار.
عقدایی، تورج و فاطمه بیدا خویدی (۱۳۹۴) «تعامل زبان و معنا در سوانح احمد غزالی بر پایهٔ نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال یازدهم، شماره ۱۴، صص ۱۹۹-۲۳۲.
عین‌القضات همدانی، ابوالمعالی عبدالله (۱۳۶۹) تمهیدات، شرح عفیف عسیران، تهران، منوچهری.
غزالی، احمد (۱۳۵۹) سوانح، تصحیح نصرالله پورجوادی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
---------- (۱۳۷۶) مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی، به اهتمام احمد مجاهد، تهران، دانشگاه تهران.

فلاح، غلامعلی و دیگران (۱۳۸۸) «تصویر دل در مخزن الاسرار نظامی گنجوی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، سال هفدهم، شمارهٔ ۴۷، صص ۶۵-۶۹.
فولادی، علیرضا (۱۳۸۹) زبان عرفان، چاپ دوم، قم، فراگفت.
قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۱) رسالهٔ قشیریه، ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، علمی و فرهنگی.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲) نظریهٔ ادبی، ترجمه فرزانه ظاهری، چاپ اول، تهران، مرکز.
کلابادی، ابوبکر محمد بن ابراهیم (۱۳۸۶) خلاصهٔ شرح تعرف، به تصحیح احمد علی رجایی، چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مستملی بخاری (۱۳۶۳) شرح التعرف لمذهب التصوف، تصحیح و تشحیه و مقدمه از محمد روشن، تهران، اساطیر.
مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۹۰) فیه ما فیه، تصحیح و توضیح توفیق هاشم‌پور سبحانی، چاپ سوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.
میردار رضایی، مصطفی و فرزاد بالو (۱۴۰۱) «ماهیت زبان و مفردات آن در اندیشهٔ امام محمّد غزالی» دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال سی‌ام، شمارهٔ ۹۳، صص ۳۰۷-۳۲۸.
ندرلو، بیت‌الله (۱۳۹۰) «نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین: یک نظرگاه فلسفیِ پست‌مدرن دربارهٔ زبان»، غرب‌شناسی بنیادی، سال دوم، شمارهٔ ۱، صص ۸۷-۱۰۰.
نوریان، مهدی و هاشم باقرزاده (۱۳۹۶) «نقش تجلّی در مقامات سلوک»، پژوهشنامهٔ عرفان، شمارهٔ ۱۶، صص ۲۲۱-۲۵۳.
وبستر، راجرز (۱۳۸۲) پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمه الهه دهنوی، تهران، روزگار.
ویتگنشتاین، لودویگ (۱۳۸۰) پژوهش‌های فلسفی، ترجمهٔ فریدون فاطمی، تهران، مرکز.
---------- (۱۳۸۵) کتاب‌های آبی و قهوه‌ای: تمهیدات، ترجمهٔ ایرج قانونی، تهران، نشرنی.
هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳) کشف‌المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی و با مقدمهٔ قاسم انصاری، تهران، طهوری.

Sells, M.A. (1994) Mystical Languages of Unsaying. University of Chicago Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و ششم، بهار ۱۴۰۴: ۵۶-۲۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹
نوع مقاله: پژوهشی

احمد غزّالی و بهره‌گیری از تمثیل‌های روایی در تبیین مفاهیم عرفانی (مطالعه موردی: آثار فارسی)[۱]

داوود واثقی خوندابی*
مهدی ملک ثابت**

چکیده

تمثیل روایی، یکی از ترفندهایی است که برای تبیین مفاهیم اخلاقی، عرفانی و... کاربرد دارد. احمد غزّالی به عنوان یکی از مشاهیر اهل تصوّف، در آثار خود از این شگرد برای بیان دیدگاه‌های خود استفاده کرده است. این پژوهش که مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای است و با شیوه توصیفی- تحلیلی انجام می‌شود، ضمن تبیین نقش تمثیل‌های روایی در آثار فارسی احمد غزّالی، به این پرسش پاسخ می‌دهد که در این تمثیل‌ها، چه اندیشه‌ها و مفاهیمی وجود دارد. غزّالی در آثار خود به‌ویژه مجموعه «سوانح العشاق» که به صورت رمزآمیز و اشاره به مباحث پیرامون عشق پرداخته، نکاتی غامض درباره حالات و اطوار این موهبت الهی بیان می‌کند و سپس برای تفهیم این رموز به مخاطبان، تمثیل‌های روایی ارائه می‌دهد. این ترفند هنری در آثار تعلیمی شیخ نیز مشهود است و در آثار مسلم وی به‌ویژه مجموعه «مجالس»، بسامد بسیار زیادی دارد. تمثیل‌های روایی شیخ بیشتر درباره مبحث عشق و سلوک عرفانی و مفاهیم تعلیمی- اخلاقی مربوط به آن است. شخصیت این روایت‌ها از بزرگان و اساطیر عرصه عشق و همچنین دین

---

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی شماره (۴۰۰۰۵۹۰) با عنوان «پیوند ایدئولوژی و فراهنجاری در آثار فارسی ابوالفتوح احمد غزّالی» است که تحت حمایت مادی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (INSF) در حال انجام است.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آیت‌الله بروجردی، ایران d.vaseqhi@Abru.ac.ir
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، ایران mmaleksabet@yazd.ac.ir

CC BY NC

و عرفان هستند و در یک تمثیل روایی نیز از نماد پرندگان برای بیان بازگشت به اصل و سرمنزل معبود استفاده کرده است که می‌توان آن را مهم‌ترین تمثیل روایی غزّالی نامید.

واژه‌های کلیدی: احمد غزّالی، تمثیل‌های روایی، عشق، سلوک عرفانی.

مقدمه

تمثیل در علم بلاغت به عنوان شاخه‌ای از تشبیه و یا استعاره مطرح می‌شود. قیروانی گوید: «تمثیل از اقسام استعاره است که در نزد برخی به معنای مماثله است. و آن بدین معناست که یک شیء را با شیء دیگری که در آن اشاره‌ای به آن شیء وجود دارد، نشان دهیم» (قیروانی، ۱۴۲۱ق، ج۱: ۴۵۰). نویری نیز گوید: «تمثیل از باب مجاز است، اگر به صورت استعاره بیاید» (نویری، ۱۴۲۳ق، ج۷: ۶۰).

برخی نیز درباره رابطه بین تشبیه و تمثیل آورده‌اند: «وجدت علماءالبیان قد فرقوا بین‌التشبیه و التمثیل، و جعلوا لهذا بابا مفردا، و لهذا بابا مفردا، و هما شیء واحد لا فرق بینهما فی أصل الوضع، یقال: شبهت هذاالشیء بهذاالشیء، کما یقال: مثلته به، و ما أعلم کیف خفی ذلک علی أولئک‌العلماء مع ظهوره و وضوحه» (ابن‌الأثیر الجزری، ۱۴۲۰ق، ج۱: ۳۷۳). خوارزمی در قسمت «نقد شعر» آورده است: «تشبیه به معنای تمثیل شیئی به شیء دیگر است» (خوارزمی، ۱۴۲۸ق: ۹۷). صاحب مطول نیز تمثیل را نوعی از تشبیه دانسته است: «تمثیل، تشبیهی است که وجه شبه آن، وصفی برگرفته از دو یا چند امر متعدد باشد» (تفتازانی، ۱۹۷۱م: ۵۵۳). برخی از پژوهشگران معاصر نیز تمثیل را نوعی از تشبیه قلمداد می‌کنند: «حقیقت امر این است که تمثیل، شاخه‌ای از تشبیه است و از همین رهگذر است که عنوان تشبیه تمثیلی هم در کتب بلاغت فراوان دیده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۸).

تمثیل علاوه بر مفاهیمی که در علم بلاغت دارد و گونه‌ای از تشبیه و استعاره محسوب می‌شود، به نوعی داستان‌گویی و یا به اصطلاح فرنگیان، «الیگوری[1]» نیز اطلاق می‌شود. الیگوری یا تمثیل روایی، شیوه‌ای روایت‌محور است که مضمون غیر داستانی را به حالت روایت‌گونه ارائه می‌دهد: «تمثیل داستانی یا الیگوری در اصطلاح ادبی، روایت گسترش یافته‌ای است که حداقل دو لایه معنایی دارد: لایه اول، همان صورت قصه (اشخاص و حوادث) و لایه دوم، معنای ثانوی و عمیق‌تری است که در ورای صورت می‌توان جست و به آن «روح تمثیل» می‌گویند. در تمثیل، یک ایده ذهنی از خلال

1. Allegory

وسایط حسی بیان می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۵۸).

در آثار اهل عرفان، بزرگانی چونان سنایی، عطّار، مولانا و... از تمثیل روایی بهره فراوان برده‌اند. برای نمونه در مثنوی «اسرارنامه» عطار درباره رزاقیت خداوند، این تمثیل ذکر شده است:

زنی بد پارسا، شویش سفر کرد — نه شویی و نه برگی داشت در خورد
یکی گفتش به تنهایی و خواری — نه نانی، نه زری، چون می‌گذاری؟
زنش گفتا که تنها نیستم من — که اندر قربت مولی‌ستم من
مرا، بی‌شوی، روزی به شود راست — که روزی‌خواره شد، روزی‌ده اینجاست

(عطّار، ۱۳۹۴: ۲۱۳)

در آثار مسلم احمد غزّالی نیز از روایت تمثیلی برای تبیین مفاهیم مختلف استفاده شده است. به‌ویژه کتاب مجالس وی که در این عرصه برجسته است. مانند:

«یکی از متّقیان در زمان بنی‌اسرائیل، قربانی‌ای تقدیم کرد. از او پذیرفته نشد. پیش مادرش رفت و گفت: ای مادر! سبب ردّ قربانی من چیست؟ گفت: فرزندم! شاید به آسمان نظری افکنده‌ای و عبرت نگرفته‌ای، به عقوبت آن قربانیت رد شده است» (غزّالی، ۱۳۷۶: ۱۲۸).

بایسته گفتن است که شخصیت‌های روایات موجود در آثار فارسی غزّالی اغلب انسان‌ها هستند. به دیگر سخن پارابل[1] هستند و در یک مورد که البته بزرگ‌ترین و بااهمیت‌ترین تمثیل غزّالی است، از فابل[2] استفاده شده است و آن داستان پرندگان و حکایت سیمرغ است که در قسمت سلوک عرفانی درباره آن سخن خواهیم گفت.

هدف و ضرورت پژوهش

احمد غزّالی از شخصیت‌های برجسته‌ای است که جهان‌بینی او تأثیر شگرفی در ادبیات صوفیانه داشته است. مجدالدّین چون از علوم زمانه خود آگاه بوده و در عرصه عرفان عملی نیز تاخته، توانسته است نقش پررنگی در تاریخ تصوّف ایفا کند. آثار فارسی

1. Parable
2. Fable

خواجه احمد از نظر فرم و ساختار نیز قابلیت بسیاری برای پژوهش دارند. از آنجایی که احمد غزّالی از نوآوران عرصه تصوّف بوده و نثر او نیز از نظر فردیت در سبک قابل بحث است، پژوهش در روایت‌هایی تمثیلی موجود در آثار وی ضروری می‌نماید.

بررسی تمثیل‌های روایی و مفاهیم آنها در آثار فارسی احمد غزّالی از اهداف این پژوهش است. با این تمهید می‌توان نقش این ترفند بلاغی را در آثار او پژوهید و معانی نهفته را در آنها آشکار کرد.

روش و سؤالات پژوهش

این پژوهش که بر مطالعات کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی استوار است، تمثیل‌های روایی موجود در آثار فارسی احمد غزّالی را بررسی می‌کند و با تقسیم‌بندی آنها به دو پرسش پاسخ می‌دهد:

- تمثیل‌های روایی، چه نقشی در تبیین دیدگاه‌های احمد غزّالی دارد؟
- تمثیل‌های روایی موجود در آثار فارسی غزّالی، چه مفاهیم و اندیشه‌هایی را بیان می‌کنند؟

پیشینه پژوهش

درباره احمد غزّالی، پژوهش‌های بسیاری به صورت کتاب، پایان‌نامه و مقاله انجام شده است که هر کدام فراخور موضوع به بحث درباره احوال و آثار و تفکر وی پرداخته‌اند. پورجوادی (۱۳۵۸) در کتاب «سلطان طریقت»، به بررسی زندگانی و اندیشه احمد غزّالی پرداخته است. این مجموعه از دو بخش «زندگی و طریقه» و «نظریات و تعالیم» تشکیل شده است. در بخش اول، جوانب مختلف زندگانی و طریقه صوفیانه غزّالی بررسی و در بخش دوم، مهم‌ترین اصول جهان‌نگری این متفکر تحلیل می‌شود.

مجاهد (۱۳۸۸) در کتاب «شروح سوانح العشاق»، پنج شرح از این مجموعه گرانقدر را گردآوری، تنظیم و تحلیل نموده است که در این پژوهش از نظریه‌های آنان استفاده شده است. رودگر (۱۳۹۰) در کتاب «عرفان جمالی در اندیشه‌های احمد غزّالی»، به بیان تفکرات شیخ در مبحث عشق و جمال پرداخته است. وفایی بصیر (۱۳۹۴) در شرح و

توضیح کتاب «سوانح‌العشاق»، این مجموعه را به صورت ساده شرح کرده است.

درباره آثار احمد غزالی، پایان‌نامه‌هایی نیز تدوین شده است. برای نمونه آهی (۱۳۸۵) در رساله دکتری خود با عنوان «سیر عرفان نظری در آثار سنایی، احمد غزّالی و عین‌القضات همدانی»، به تبیین، تحلیل و ارزیابی اصول و عناصر عرفان نظری در نگاه سنایی، غزّالی و عین‌القضات پرداخته است. جواهری (۱۳۸۸) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «نقد ساختارگرایانه سوانح العشاق احمد غزّالی»، اجزای متن سوانح العشاق و همچنین ساختار کلی آن را نقد و تحلیل می‌کند.

درباره احمد غزّالی، مقالات متعددی نیز نوشته شده است. برای نمونه ابوالقاسمی (۱۳۸۱) در مقاله «سیری در افکار و اندیشه‌های احمد غزّالی»، اندیشه‌های احمد غزّالی را در زمینه عشق و عرفان واکاوی کرده است. میرباقری فرد و میرمجربیان (۱۳۸۹) در مقاله «تحلیل خوشه‌های صوتی در سوانح العشاق»، مسائلی چونان قاعده‌افزایی در زبان، توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی را در کتاب سوانح العشاق بررسی کرده‌اند. حسن‌زاده میرعلی و شامانی (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی عنصر موسیقی در آثار منثور قرن پنجم و ششم (با تأکید بر آثار فارسی احمد غزالی)»، عناصر موسیقایی را در آثار فارسی احمد غزّالی بررسی کرده‌اند.

علاوه بر تحقیقاتی که درباره آثار غزّالی است، درباره تمثیل نیز پژوهش‌های بسیاری انجام شده است. برای نمونه، نظری (۱۳۹۳) در مقاله «نقش تمثیل در داستان‌های مثنوی معنوی»، درباره انواع تمثیل مانند تمثیل رمزی، فابل، پارابل و... مطالب ارزنده‌ای آورده است. عبدی (۱۳۹۹) در مقاله «تمثیل‌های نور در متون عرفانی»، گونه‌های مختلف تجلیّ حق را بررسی کرده است. اکبری (۱۴۰۰) در مقاله «بررسی کارکرد گفتمانی تمثیل در بیان صوفیه (مطالعه موردی: تمثیل‌پردازی مفهوم طاعت و عبادت)»، با تکیه بر مبانی و ابزار روش‌شناختی نظریه گفتمان لاکلائو و موف به بررسی کارکرد گفتمانی تمثیل‌پردازی صوفیه در باب طاعت و عبادت پرداخته است.

نویسندگان تا آنجا که پژوهیده‌اند، جستاری که تمثیل‌های روایی و مفاهیم آنها را در آثار فارسی غزّالی بررسی کند، انجام نشده است و این تحقیق می‌تواند گامی نو در این زمینه تلقی شود.

معرفی مختصر احمد غزّالی

خواجه احمد غزّالی، برادر کهتر اندیشمند برجسته محمّد غزّالی، از صوفیان مشهور و جریان‌ساز قرن پنجم و ششم هجری است که الهیات اهل تصوّف از اندیشه‌های وی، تأثیر بسیاری پذیرفته است. وی در کودکی یتیم شد و تحت سرپرستی دوست پدرش، ابوعلی احمد راذکانی قرار گرفت. ابوالفتوح که شافعی مسلک بود، در طریقت از محضر بزرگانی چونان ابوبکر نساج و ابوعلی فارمذی بهره برد و در وعظ و تذکیر، مهارت فوق‌العاده‌ای داشت. «امام احمد در وعظ و مجلس گفتن، زبانی گرم و گیرا داشت و با نهایت شجاعت و بی‌پروایی، مطالب خود را حتی در حضور خلیفه و سلاطین و وزرای وقت بیان می‌کرد» (همایی، ۱۳۴۲: ۲۹۸).

از وی کتب متعددی در حوزه عرفان و تصوّف باقی مانده است، که مهم‌ترین آنها «سوانح العشاق» است. در مقدمه کتاب آمده است:

> «این حروف مشتمل است بر فصولی چند که به معانی عشق تعلّق دارد، اگرچه حدیث عشق در حروف نیاید و در کلمه نگنجد. زیرا که آن معانی ابکار است که دست حیطه حروف بر دامن خدر آن ابکار نرسد. اگر چه ما را کار آن است که ابکار معانی را به ذکور الحروف دهیم در خلوات کلام» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۰۵).

اثر دیگر غزّالی، مجموعه «التجرید فی کلمة التوحید» است که مؤلف در آن به تفسیر و تحلیل مبحث توحید و حدیث قدسی «کلِمَةُ لا اِلهَ اِلاّ اللّهُ حِصْنی فَمَنْ دَخَلَ حِصْنی اَمِنَ مِنْ عَذابی» (ابن بابویه، ۱۳۶۱: ۳۷۱) می‌پردازد (غزّالی، ۱۳۸۴: ۳).

از آثار مسلم خواجه احمد به مجموعه‌های «مجالس»، «رساله عینیّه»، «رسالهٔ الطیور»، «مکاتبات خواجه احمد غزّالی با عین‌القضات همدانی» و «وصایا» می‌توان اشاره کرد.

تمثیل‌های روایی

یکی از شیوه‌هایی که اهل عرفان برای تفهیم و تبیین مفاهیم عرفانی به کار می‌برند، تمثیل روایی است که در سبک بلاغی احمد غزّالی نیز مشهود است. در ادامه به تحلیل و بررسی تمثیل‌های ابوالفتوح در آثار فارسی وی می‌پردازیم.

تمثیل‌های مربوط به عشق و حالات عاشق و معشوق

اهل عرفان در تعریف عشق آورده‌اند: «عشق عبارت است از محبّتی که از حدّ بیرون رفته باشد، و عشق با یافتن مراد نماند و شوق نماند، پس هر مشتاقی به‌ضرورت چیزی یافته است و چیزی نایافته، که اگر از جمال معشوق همه یافته بودی، آرزوش نماندی، و اگر هیچ نیافته بودی و ادراک نکرده، هم آرزوش متصوّر نشدی» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۳: ۳۲۹).

شیخ احمد غزّالی از صاحب‌نظران عرصه عشق است که در مجموعه سترگ «سوانح العشاق» به توصیف دقایق این موهبت الهی پرداخته است. سوانح، اولین اثر فارسی مستقل درباره عشق است و از نظر فرم و محتوا از آثار کم‌نظیر ادب فارسی است و آن را می‌توان یکی از شاهکارهای ادب صوفیه محسوب کرد. «پیش از آن نویسندگان فارسی‌زبان از قبیل هجویری، صاحب کشف المحجوب و یا حتی برادر بزرگ‌تر خواجه احمد، امام محمّد غزّالی، در کتاب معروف خود کیمیای سعادت، بخشی از کتاب خود را به موضوع عشق یا محبّت اختصاص داده بودند، امّا هیچ‌کس کتاب یا رساله مستقلی به زبان فارسی در این‌باره تصنیف نکرده بود» (غزّالی، ۱۳۵۹، پنج). سوانح العشاق که به درخواست یکی از دوستان غزّالی تألیف شده، با کلمات الهی «یُحِبُّهُمْ وَ یُحِبُّونَه» (مائده/ ۵۴) آغاز می‌گردد و در حقایق و احوال و اعراض عشق، مطالبی را بیان می‌کند؛ به گونه‌ای که در آن حواله‌ای به خالق و مخلوق نبود (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۰۶).

برخی از محققان، مجموعه سوانح العشاق را از آثار مهم در حوزه علم روان‌شناسی می‌دانند: «رساله موجز و مشکل احمد غزّالی، در عشق به زبان فارسی با عنوان سوانح العشاق، تأثیری شگرف به جای گذاشته است. این اثر به صورت فصولی نوشته شده که پیوند میان آنها، چندان محکم نیست و نوعی روان‌شناسی بسیار ظریفی را عرضه می‌کند» (کربن، ۱۳۸۰: ۲۳۶).

یکی از ترفندهای هنری احمد غزّالی برای تبیین حالات، دقایق و بدایع موهبت عشق، استفاده از تمثیل‌های روایی است. شیخ در ضمن گفتار خود، تمثیل‌ها و حکایاتی از بزرگان مسلک عشق، چونان لیلی و مجنون، محمود و ایاز و... بیان و به صورت اشاره، مقصود را برای اهل نظر آشکارا می‌کند؛ لیکن هر کسی را یارای ادراک این سخنان

نیست؛ به تعبیر ابوالفتوح، «اگرچه «کلامنا اشارة»، از پیش بر پشت این جزو اثبات کرده‌ایم، تا اگر کسی فهم نکند، معذور باشد، که دست عبارت به معانی نرسد، که معانی عشق بس پوشیده است» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۶۷).

عشق و روح

غزّالی، تفاوت در قبله عشق را امری عارضی و نه حقیقی می‌داند و معتقد است که حقیقت این موهبت از جهات منزّه بوده، مقید نمی‌گردد. وی در ادامه تمثیلی درباره روح و عشق می‌آورد و می‌گوید هرچند عشق بر مرکب روح سوار شده است، روح باید از مرکب عشق برای رسیدن به هدف بهره ببرد:

> «تفاوت در قبله عاشق عارضی بود، امّا حقیقت او از جهات منزّه است که او را روی در جهت نمی‌باید داشت تا عاشق بود. امّا ندانم تا دست کشت وقت آب به کدام زمین برد. آن نفس که رکاب‌داری بر مرکبی نشیند که نه مرکب از آن روی بود، زیانی ندارد» (همان: ۱۰۷).

کاشانی در شرح این دقیقه ابیاتی آورده، می‌گوید مرکبی که متعلّق به پادشاه است را اگر رکابدار برنشیند، نقصانی حاصل نشود. عشق نیز همین‌گونه است؛ هرچند روح را در روز الست، داغ اختصاص نهاده است تا مرکب خاص خود باشد، لیکن خود عشق ممکن است در ابتدای سیر مرکب گردد و این از شروط ابتدایی این امر است:

مرکبی کـه داغ شـه دارد — گـر رکابی بـه زیـر ران آرد
بینی آنگـه کـه برنشیند شاه — هیچ نقصی بـدو نیافتـه راه
شاه عشق ارچه در الست آباد — روح را داغ اختصاص نهاد
تا ز آفات در پناه بود — مرکب خاص پادشاه بود
هم شود بهر استقامت سیر — در مبادی اسیر رایض غیر
تا چو در سیر مستقیم شود — خدمت شاه را مقیم شود
بلکه خود شرط ابتدا باشد — اثر از عین کی جدا باشد

(مجاهد، ۱۳۸۸: ۸)

پس از این تمثیل، ابوالفتوح تمثیل دیگری ذکر می‌کند:

«گاه خزفی یا خرزی به دست شاگرد نوآموز دهند تا استاد شود. گاه به تعبیه دری ثمین و لؤلؤی لالا به دست ناشناس او دهند که زهره ندارد که دست معرفت استاد آن را ببرماسد تا به سفتن چه رسد. چون بوقلمون، وقت عجایب نیرنگ بر صحیفه انفاس زند، می پیدا نبود که روش بر آب است لا بل که بر هواست، که انفاس خود هواست» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۰۸).

باری، شاگردی را که در هوس دُر سفتن است، جز مهره گلی چیز دیگر ندهند، لیکن ناگاه درّی گرانبها او را دهند که حتی استاد هم جرأت پسودن آن را ندارد. شارح قرن نهم، این دو تمثیل را اینگونه توضیح می‌دهد:

«میل صفت عاشق مر روح راست؛ یعنی اگر عشق صفت روح گردد، چنان باشد که رکابداری بر مرکب سلطان نشیند، یا خزفی یا خرزی به دست شاگرد نوآموز، یا درّ ثمین به دست ناشناس آن» (مجاهد، ۱۳۸۸: ۶۹).

صاحب «بحر التصوّف»، خزف را به حرف علم الیقین یا مهره وحدت (کشف مجاز) تأویل می‌کند و معتقد است که این امر، شاگرد را امتحان می‌کند تا بر مقامات و احوال که در ابتدای سلوک است، اطلاع یابد. وی همچنین درّ را به درّ ثمین عالم حقیقت (حضرت اعیان) تأویل نموده است:

«گاهی بر سالک حرف علم الیقین یا مهره وحدت که عبارت از کشف مجاز باشد، داده می‌شود که تا آن شاگرد امتحان شود و بر احوال و مقامات که در ابتدای طریق سلوک وارد می‌شود، اطلاع یابد و وی را دلیل مقامات عالیه سازد... و در بعضی اوقات درّ ثمین عالم حقیقت یعنی حضرت الاعیان در نظر سالک مبتدی درآرند و وی را به مشاهده آن سرافراز سازند» (همان: ۲۳۷).

عشق و ساز وصال

غزّالی درباره ساز وصال معشوق، تمثیل روایی سلطان محمود و نمک‌فروش را بیان کرده است:

«آورده‌اند که روزی سلطان محمود نشسته بود در بارگاه. مردی درآمد و طبقی نمک بر دست نهاده و در میان حلقه بارگاه آمد و بانگ می‌زد که:

نمک که می‌خرد؟ محمود هرگز این حال ندیده بود. بفرمود تا او را بکوفتند. چون خالی شد، او را بخواند و گفت: این چه حالت و جسارت بود که تو نمودی؟ و بارگاه محمود چه منادی‌گاه نمک‌فروش بود؟ گفت: ای جوانمرد مرا با ایاز تو کار است؛ نمک بهانه است. گفت: ای گدا تو که باشی که با محمود دست در کاسه کنی؟ مرا که هفتصد پیل بود و جهانی ولایت؛ و تو را یک شبه نان نیست. گفت: ای محمود، قصه دراز مکن که این همه که تو می‌گویی، ساز وصال است نه ساز عشق. ساز عشق، دلی است بریان و جگری کباب، و آن ما را به کمال است و به شرط کار است. لا بل، دل ما خالی است و هفتصد پیل را در آن گنجایی نه، و چندین ولایت و تدبیر و حساب نمی‌باید، الا دل خالی سوخته عشق ایاز. یا محمود! این همه که تو بر می‌دمی، ساز وصال است و عشق را از وصال هیچ صفت نیست. چون نوبت وصال بود، ایاز را خود ساز وصال به کمال هست. ای محمود، این هفتصد پیل و این همه ولایت بی‌ایاز هیچ ارزد؟ گفت: نه. گفت: وا ایاز در گلخنی یا در ویرانه‌ای تاریک، وصال به کمال بود؟ گفت: بود. گفت: پس این همه که تو برمی‌شماری، ساز وصال هم نیست که ساز وصال معشوق را تواند بود، نه عاشق را. و آن خدّ و خال و زلف و جمال و کمال است. در دیگ عشق تو نمک تجرید و ذلّت درمی‌باید....» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۴۶-۱۴۷).

این تمثیل روایی به ذکر این دقیقه می‌پردازد که ساز وصال متعلق به معشوق است، ولی فراق، مرتبه معشوق و حق اوست. البته عشق به‌خودی‌خود از وصال و فراق، صفتی ندارد. ساز وصال، مختص معشوق است که بیانگر تعزز و کبریایی اوست و فراق نیز مرتبه فقر عاشق که وجود عاشق به‌خودی‌خود ساز فراق است؛ زیرا وجودش اسباب فراق را مهیا سازد. به دیگر سخن: «یعنی ساز وصال عشق را نیستی فهم است که عین عشق در اصل نیستی صافی نماید و وصال معشوق را سازهای اثبات جواری حسن بتابد تا سلسله وصال معشوق را از راه عشق در جواری اثبات عاشق مصطفی در هم افتد» (مجاهد، ۱۳۸۸: ۹۹).

عاشق باید ذلت و تجرید (ترک تعلقات دنیوی) را صفت خود سازد و به نیستی و فنا

گراید تا بتواند به آستان وصال راه یابد. هرچند در اینجا نیز عنایت معشوق بسیار کارساز است و اوست که باید وظیفه خود را که همان مهیا کردن ساز وصال است، فراهم نماید:

«در عین عشق، تعزّز و رفعت از عشاق پسندیده نباشد، که راه عاشقی، اظهار تذلّل و انکسار و عرض احتیاج است. چنان‌که ملائکه، عرض تسبیح و تقدیس در ضمن عرض رفعت خود دارند، تا لاجرم تعلیم و تجرید ایشان را وارد شد. پیل و سلطنت محمودی خوری عشق نیفتاد که ساز وصال را لطافت و حسن معشوق بس باشد» (مجاهد، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

عشق و سکر و صحو

در تعریف سکر و صحو آورده‌اند: «سکر و غلبه عبارتی است که ارباب معانی کرده‌اند از غلبه محبّت حقّ -تعالی- و صحو عبادتی از حصول مراد» (هجویری، ۱۳۸۷: ۲۷۹). برخی ارباب طریقت، صحو را بازآمدن با حال خویش و حس و علم می‌دانند (قشیری، ۱۳۸۸: ۱۷۶). جنید بغدادی گوید: «للموحد وقتان لا ثالث لهما: سکر، و صحو، فالسکر ملاحظة الحق علی دوام الوقت، و الصحو الغناء عن الحق بالحق» (مکی، ۱۴۲۴ق: ۱۰۶).

در سوانح العشاق، تمثیلی درباره سکر و صحو در عشق آمده است:

«در حکایت آورده‌اند که مردی بود از خدمت‌کاران سلطان و او را با معشوق سلطان خوش بودی. روزی در سراپرده سلطان سماع بودی، هیچ حس نیافتی از غلبات شوق و آتش عشق. شبی وا معشوق گفت: این خال بر رویت از کجا آمد که من ندیده بودم؟ و معشوق بر روی، خالی داشت. چون وقت صبح آمد، خواست که برود، معشوق وازو گفت که: مرو به سباحت، صبر کن تا کشتی بود. گفت: چرا؟ گفت: زیرا که صواب نبود، نباید که سرما تو را هلاک کند. او رنجور گشت، گفت: چرا چنین می‌گویی؟ که مرا مدّتی است به سباحت عبره می‌کنم. گفت ای جوان مرد! این خال مرا مادرزاد است و تو عمری است که با منی، و از غلبات عشق ندیده بودی، از بی‌خویشتنی بود که تو را از الم سرمای آب و زمستان حمایتی می‌کرد. کنون پاره‌ای با خود آمده‌ای که خال می‌بینی و تمییز می‌کنی. فرمان او نبرد البته، برخاست و بر آب نشست تا عبره کند،

هلاک شد از سرما. این را سکر و صحو عشق خوانند، و این سرّی بزرگ است» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۵۸).

غزّالی، عشق را نوعی سکر می‌داند که مانع ادراک کمال عشق است؛ زیرا «عشق سکر است در آلت ادراک، و مانع است از کمال ادراک» (همان: ۱۵۶). البته حقیقتی برتر از این وجود دارد و این دقیقه است که وقتی حقیقت ذات عاشق به ادراک حقیقت ذات معشوق پردازد، التفاتی به صفات معشوق و اثبات آن نکند. در این تمثیل، عاشق تا در حالت سکر است، می‌تواند از رود بگذرد و سرما و گرما را حس نکند؛ لیکن چون به هوشیاری رسد، آن مستی و والهی را یکسو نهد و از سرما هلاک گردد. کاشانی، مستان را از معذوران حق می‌شمارد که بر جرم آنان خرده نگیرند، ولی پس از آنکه به هشیاری رسیدند، هرچه کنند، در حساب آید:

صحو خود را ز سکر فرق نکرد　　لاجرم جز در آب غرق نکرد
هرچه مستان کنند معذورند　　زانکه ایشان معاف مغرورند
چون در افعالشان حسابی نیست　　هیچ بر جرمشان عتابی نیست
از پی سکرشان چو صحو بود　　هرچه گویند جمله محو بود

(مجاهد، ۱۳۸۸: ۲۷)

عشق و سلطنت و عزّت خداوندی

غزّالی درباره حالات عشق محمود و ایاز آورده است:

«روزی محمود و ایاز گفت: یا ایاز! هرچند که من در کار تو زارترم، تو در پندار از من پیش‌تری، و هرچند عشق من و یگانگی با تو با تو به کمال‌تر است، از من بیگانه‌تری. ... یا ایاز! مرا تقاضای این آشنایی بود که پیش از عشق بود، میان ما هیچ حجاب نبود، اکنون حجاب بر حجاب است. ایاز گفت که: آن وقت مرا مذلّت بندگی بود و تو را سلطنت و عزّت خداوندی. طلایه عشق آمد و بند بندگی برگرفت. انبساط مالکی و مملوکی از پیش برداشت، این بنده محلول شد. پس نقطه عاشقی و معشوقی در دایره حقیقی اثبات افتاد» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۶۲).

هرچه عشق در بین عاشق و معشوق بیشتر شود، از هم بیگانه‌تر می‌گردند. عشق

چون سلطنت یابد، بند بندگی از پای معشوق و تاج سلطنت از سر عاشق بردارد و مالکی و مملوکی را یکسو نهد. صاحب بحر التصوّف آورده است:

«تا سلطنت عشق کار خود کردن گیرد، یعنی این تمییز عاشقی و معشوقی برطرف شود و عشق که وحدت است، در عاشق کار کند و عیان شود و عاشق را با معشوق متحد گرداند که عاشق در آن حال، اسیر عشق است و در قید وحدت است، و عشق در آن حال در وجود عاشق، حاکم و متصرّف است» (مجاهد، ۱۳۸۸: ۳۴۵).

عشق و کرشمه حسن و کرشمه معشوقی

غزّالی آورده است:

«آن ملک که گلخن‌تابی بر او عاشق شد، وزیر زیرک از آن معنی به حس شد. پس با ملک بگفت. ملک خواست بر او سیاستی راند. وزیر گفت که: تو به عدل معروفی، لایق نبود که سیاست فرمایی. چه عشق کاری نیست که به اختیار بود، و سیاست فرمودن بر کاری که در اختیار وی نیست، از عدل دور افتد. و از اتفاق حسنه، راه گذر ملک بر آن گلخن بود. بیچاره همه روز منتظر عبور ملک بودی، بر راه نشسته و بر دوام پاس گذشتن می‌داشتی تا کی بود که موکب میمون و طلعت همایون ملک بیند. و هر بار که ملک آنجا رسیدی، کرشمه معشوقی پیوند کرشمه جمال کردی، و وزیر قوام آن می‌داشتی. تا روزی که ملک می‌گذشت و گدا ننشسته بود، و او بر عادت از سر ناز و غنج می‌خرامید. کرشمه معشوقی و حسن ضمیمه یکدیگر شده، کرشمه ناز معشوقی را، نیاز عاشق دربایست، چون نبود، برهنه ماند که محل نیافت. تغیری در ملک ظاهر شد، وزیر دریافت. خدمتی بکرد و گفت: من گفتم او را سیاست کردن معنی ندارد که از او زیانی ملک و ملک را نیست. اکنون بدانستم که نیاز او در می‌بایست» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۲۳).

این تمثیل در ادامه مبحث کرشمه حسن و کرشمه معشوقی آمده است. کرشمه حسن روی در غیر ندارد، لیکن کرشمه معشوقی محتاج عاشق است و از او مدد می‌گیرد

و تعلق به هر دو طرف دارد. شارح سوانح درباره کرشمه معشوقی و دوطرفه بودن عشق آورده است:

ناز همواره با نیاز بود　　سوز پیوسته جفت ساز بود
تا نباشد یکی فقیر و اسیر　　دگری چون بود غنّی و امیر
کی نماید یکی عزیز و بلند　　گر نباشد دگر ذلیل و نژند
عشق پیوند راست رابطه‌ای　　در میان ایستاده واسطه‌ای
نسبتش گر به جانبی است درست　　خود به دیگر طرف بباشد سست
(مجاهد، ۱۳۸۸: ۱۲)

در این تمثیل روایی وقتی پادشاه (معشوق)، عاشق را بر راه نمی‌بیند، تغیری در آن ظاهر می‌شود؛ زیرا در کرشمه معشوقی، عاشق نیاز است و همان‌طوری که ذکر شد، رابطه دو سویه است: «صفت التفات که کرشمه معشوقی است از برای معشوق لازم است تا حسن او را و کرشمه حسن او را که عبارت است از استغنا زینت دهد و شوق عاشق را بافزاید. معنی دیگر: کرشمه معشوق یعنی التفات و کرشمه حسن یعنی استغنا معشوق را لازم است تا اگر این هر دو صفت در عشق او نباشد، پس «دیگ بی‌نمک بود» تا به سبب کرشمه معشوقی، کمال ملاحت به حسن پیوندد» (همان: ۲۷۷).

عاشق و تشبیه و تنزیه

اهل عرفان درباره تشبیه و تنزیه آورده‌اند: «به اصطلاح صوفیه موحّده، تشبیه، اضافت تعیّنات است به سوی وجود واحد مطلق، و اضافت او به سوی تعیّنات؛ و تنزیه، اسقاط آن اضافات» (شاه داعی شیرازی، ۱۳۷۷: ۱۳۴).

غزّالی درباره تشبیه و تنزیه در عشق تمثیلی آورده است:

> «مجنون چندین روز طعام نخورده بود، آهویی به دام او درافتاد. کرامتی کرد و رهایی داد او را و گفت: چیزیش بدان فتنه‌خو می‌ماند، به سبب آن جفا کردن، شرط نیست» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۳۴).

عاشق تا در ابتدای کار عاشقی است، معشوق را در جلوات مختلف مشاهده کند و پایبند

تشبیه است؛ امّا وقتی پخته شد، از تشبیه دور گردد و به تنزیه روی آورد و حتی بر نام او هم غیرت برد و هیچ‌چیز را نتواند به معشوق همانند سازد و از همه‌چیز به غیر او بگسلد:

مرد عاشق چو پخته شد در کار — انس او منقطع شد از اغیار
پس ز تشبیه یار دور شود — بلکه بر نام او غیور شود
خود نبیند به لطف و حسن و جمال — دلبر خویش را نظیر و مثال
انس او بگسلد ز مرغوبات — جز مضافات یار و منسوبات

(مجاهد، ۱۳۸۸: ۱۴)

صاحب بحر التصوّف معتقد است تا وقتی عاشق، عمق مسئله عشق را درک نکرده، در شهود و اضطراب باقی می‌ماند؛ امّا وقتی عاشق از خود برخیزد و انانیت در او به‌کلی محو شود، حسن معشوق به او جلوه نماید:

«تا آنکه عاشق حقیقت کار ندیده است و پخته روزگار نگشته در شهود و اضطراب است؛ «زیرا که از او» یعنی از عین معشوق «قوت تواند خورد. با آنکه عاشق در هستی خود به صفت علم متصف است، امّا اگر عاشق از هستی خود برخیزد، آن زمان «از حقیقت وصل قوت بتواند خورد که او را» -یعنی عاشق را او- یعنی معشوق «به نماند»... زمان وصال معشوق اولاً نظر و استعداد از خود عطا می‌فرماید، بعد از آن، حسن روی خود را به او می‌نماید» (همان: ۳۰۳).

عاشق و رؤیت حسن معشوق

غزّالی آورده:

«در حکایت آورده‌اند که: اهل قبیله مجنون گرد آمدند و به قوم لیلی گفتند که: این مرد از عشق هلاک شد، چه زیان دارد اگر دستوری دهید تا جمال لیلی مشاهده کند. گفتند: ما را هیچ از این معنی بخلی نیست؛ ولیکن مجنون خود تاب ادراک جمال لیلی ندارد. مجنون را بیاوردند و در خرگاه لیلی برگرفتند. هنوز سایه لیلی پیدا نگشته بود که مجنون را مجنون درمی‌بایست. چون او پیدا شد، او پنهان گشت. زان که با معشوق پنهان خوش‌تر. گفتند: ما نگفتیم که او تاب دیدار لیلی ندارد» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۳۶).

عاشق با مشاهده معشوق مضطرب می‌شود؛ زیرا وجود عاشق، عاریتی است و روی به نیستی دارد و این در حالتی است که عاشق هنوز پخته نشده است. چون وجود عاشق به پختگی رسید، به محض مشاهده معشوق نهاد او گشاده شود و چون وصال پیدا گردد، وجودش زائل شود.

در شرح سوانح، این تمثیل روایی اینگونه تفسیر شده است:

«ناله و زاری از تنگی نهاد عاشق افتد که صفات عشق در ذات وی جایگیر نمی‌تواند شد. چون پختگی حاصل شد و اخلاق وی به عین عشق کلّی شد، از خروش و تنگنای حجب خلاص یابد و در نظاره حسن صرف افتد؛ از راه آنکه هیبت صورت معشوقی، ذات عاشق را از هستی در نیستی اندازد تا خامی به پختگی مبدل شود. چون وصل معشوق روی نماید، وجود عاشق در ذوبان و فنا افتد، از آنکه تاب رؤیت حسن معشوق ندارد» (مجاهد، ۱۳۸۸: ۹۲).

عاشق و فنای در معشوق

عرفا معتقدند که فنا، زوال خصایل ذمیمه و بقا، ثبوت خصایل حمیده است (لاهوری، ۱۳۷۷: ۴۶). غزّالی درباره فنای در معشوق، تمثیلی آورده است:

«معشوق با عاشق گفت: بیا تو من شو، اگر من تو شوم، آنگه معشوق دریابد و از معشوق نکاهد و در عاشق افزاید و نیاز و دربایست زیادت شود. امّا چون تو من گردی، کار منعکس گردد. همه معشوق بود. و توانگر علی‌الاطلاق و غنی مطلق او بود. از طرف عاشق، همه نیاز و درویشی است» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۲۱).

معشوق، عاشق را به فنای در خود می‌خواند؛ زیرا اگر معشوق با عاشق یکی شود، از معشوق چیزی کاسته نمی‌شود؛ لیکن نیاز و دربایست در عاشق بیشتر شود. امّا چون عاشق در معشوق فانی شود، همه معشوق می‌گردد و غنی مطلق می‌شود و نیاز و فقر لازمه عاشق می‌گردد. به دیگر سخن: «اگر معشوق عاشق شود، احتیاج و نیاز زیادت می‌گردد و مقصود ضایع می‌شود؛ و اگر عاشق، معشوق می‌شود، استغنا و بی‌نیازی حاصل می‌گردد و این حالت به عین عشق نزدیک‌تر است» (مجاهد، ۱۳۸۸: ۸۲).

تمثیل‌های مربوط به سلوک عرفانی و مفاهیم اخلاقی

غزّالی درباره مبحث سلوک عرفانی و تعلیمات مخصوص آن نیز تمثیل‌هایی ذکر کرده است که در ادامه جستار به آنها می‌پردازیم.

سلوک عرفانی

سلوک به بارگاه الهی، یکی از دغدغه‌های اصلی افراد خداجوست. غزّالی در مبحث سلوک عرفانی، داستان مرغان را مطرح کرده است. «طرح کلی این داستان عبارت است از رهایی مرغان از قفس و پرواز آنان به سمت بالا و گذشتن از بیابان‌ها و شهرها و دریاها و کوه‌های متعدد و سرانجام رسیدن به مقصد نهایی و دیدار پادشاه مرغان. این داستان بدون شک بیان تمثیلی سفر روح است به موطن اصلی و تقرب جستن اوست به حق» (غزّالی، ۱۳۵۵: ۵).

در این تمثیل روایی از مرغانی سخن گفته شده است که با یکدیگر متحد می‌شوند و درد طلب، آنان را به جست‌وجوی سیمرغ، پادشاه مرغان تحریض می‌کند. پس آشیان وی را طلب می‌کنند و از پیران این راه اینگونه می‌شنوند: «ملک سیمرغ در جزیره عزّت و شهر کبریا و عظمت است» (همان: ۲۷). آنان نیز همت یکی کرده و به ندای منادی که از آنان می‌خواهد که خود را در هلاکت نیندازند، وقعی نمی‌نهند و به طلب ملک سیمرغ حریص‌تر می‌شوند. به هر روی پای در راه می‌گذارند و از عقبات مختلف می‌گذرند و برخی نیز جان می‌سپارند:

> «پس پای در بادیه اختیار نهادند تا یکباره به دریای اضطرار رسیدند. بعضی در دریا غرق شدند، و هر کسی که در شهرهای گرمسیر خو کرده بودند، چون به شهرهای سردسیر رسیدند، هلاک شدند و هر که در شهرهای سردسیر خو کرده بودند، چون به شهرهای گرمسیر رسیدند، هلاک شدند. پس چون به وادی کبریا رسیدند، باد تقدیر برخاست و صاعقه عظیم به جستن افتاد و خلقی از ایشان هلاک شدند» (همان: ۲۹).

و عده اندکی به بارگاه سیمرغ می‌رسند و ملک از آنان می‌پرسد، برای چه به این بارگاه آمدید؟ و مرغان می‌گویند: آمدیم تا تو پادشاه ما باشی. ملک، استغنای خود را از آنان اعلام می‌کند و پرندگان دوباره درخواست خود را مطرح می‌کنند و سیمرغ

می‌گوید: شما طاقت تجلّی ما را ندارید و پرندگان ناامید می‌شوند و جام نومیدی می‌نوشند، لیکن کرم سیمرغ، آنان را قبول می‌کند.

در این تمثیل روایی، چند نکته دیگر نیز وجود دارد. گروهی که بر آستان سیمرغ راه می‌یابند، از سرنوشت پرندگانی می‌پرسند که در راه سلوک هلاک شدند و اینگونه جواب می‌شنوند: «ایشان در حضرت ملکند، ... و زندگی به حقیقت یافته‌اند. ... چنان‌که کمند لطف ما، شما را بدین‌جا کشید که پای در بادیه هلاکت نهادید و یاسمن طلب بوییدید، دست امان ما ایشان را برداشت و به حضرت نزدیک گردانید. ایشان در حضرت قدوس و پرده جبروتند» (غزّالی، ۱۳۵۵: ۳۲).

واصلان درگاه سیمرغ سؤال می‌کنند که از چه راهی می‌توانند آنان را مشاهده کنند. پاسخ می‌شنوند: «شما هنوز در بند بشریت و قید اجل و هراسان از کارید؛ ایشان را نتوانید دید. چون از این خدمت فارغ شوید و از آشیان قالب بپرید، آنگاه یکدیگر را ببینید و به زیارت یکدیگر شوید... . امّا تا مادام که شما در قفس قالب باشید و رسن تکالیف در پای شما، بدیشان نرسید» (همان: ۳۳).

پرندگان واصل همچنین از کسانی می‌پرسند که از طلب عاجز آمدند و در این عرصه نتاختند. منادی می‌گویند این به دلیل عجز آنان نبود، بلکه ما ایشان را طلب نکردیم: «این نه به حکم عجز ایشان بود، بلکه به حکم نادوستی ما بود. اگر ارادت ما بودی، اسباب آمدن ایشان ساخته شدی. ... اگر ما بخواستمی، ایشان را به خود نزدیک گردانیدمی، لیکن نخواستیم ایشان را براندیم» (همان).

غزّالی در پایان این تمثیل روایی به مبحث جذبه حق -تعالی- و حدیث «جذبة من جذبات الحق توازی عمل الثقلین» (ملاصدرا، ۱۳۸۳، ج۱: ۳۷۴) نیز اشاره می‌کند (غزّالی، ۱۳۵۵: ۳۴) و در پایان به نکاتی اخلاقی نیز گریزی می‌زند:

> «تازه کردن عهد، تازه کردن باطن است، از جمله آلودگی و خباثت و طهارت ظاهر از جمله نجاسات و احداث. پس از آن ملازم اوقات نماز باش و زبان را جز به ذکر حق مگردان» (همان).

صداقت با حق تعالی

هر عملی که با صداقت مقرون نباشد، به شوائب ریا ملوث می‌شود و عمر انسان را

ضایع می‌کند و از بار یافتن او به بارگاه قرب الهی باز مـی‌دارد. اربـاب طریقـت معتقدنـد: «الصدق ینافی الکذب فی الأقوال و الأعمال و الأحوال، فمن صدق فی الأقوال فهو صـادق، و من صدق فی‌الأعمال فهو صدوق، و مـن صـدق فـی الأحـوال فهـو صـدیق» (نجـم رازی، ۱۴۲۵ق: ۱۴۳).

ابوالفتوح درباره صداقت با حق -تعالی- تمثیلی از مجاهد نقل می‌کند:

«مجاهد گوید: در وقت نماز روی به جماعت آوردم و گفتم: استووا رحمکم الله. ندا شنیدم که: هل استویت انت حتی تـأمر النـاس بالاسـتواء؟ ان لـم یعرفک هولاء، فأنا لاعرفک. و قیل: لا تعترّ بثناء الناس فان العاقبه مبهمـه» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۹۱).

در این تمثیل روایی، صداقت با حق مورد تأکید قرار گرفتـه اسـت. بـه دیگـر سـخن کسی می‌تواند مردم را به راستی دعوت کند که خود با خدای -تعالی- راسـت باشـد. در کتاب مصباح الشریعه آمده است:

«واعظ باید به آنچه می‌گوید، خود عمل کند، تا به دیگـران اثـر کنـد کـه واعظ غیر متّعظ، وعظش مؤثّر نیست و مؤیّد حلّ ثانی اسـت ایـن عبـارت که: فانّ مثل الواعظ و الموعوظ کالیقظان و الرّاقد، فمن استیقظ من رقـدة غفلته و مخالفاته و معاصیه، صلح ان یوقظ غیره من ذلک الرّقاد. یعنی: بـه تحقیق لابدّ و ناچار است که واعظ به آنچه می‌گوید، خود نیز بـه او عمـل کند، چراکه هر که در خواب غفلت است و بیداری ندارد، مثل خود غافلی را بیدار نمی‌تواند کرد» (مصباح‌الشریعه، ۱۳۷۷: ۴۴۰).

حق بندگی خداوند

غزّالی درباره عبودیت بنده و عنایت حق، تمثیلی از عابد یهودی روایت می‌کند:

«آن مرد که در بنی‌اسرائیل سـال‌هـا عبـادت کـرد، -لـم یـزل و لایـزال- خواست تا خلوت او را جلوتی دهد. ملکی را بفرستاد که وی را بگـو: رنـج مبر که شایسته ما نیستی و دوزخی خواهی بـود. آن مـرد گفـت: مـرا بـا بندگی کار است، خداوندی او داند. فرشـته بازگشـت و پیغـام او ادا کـرد. جلال احدیت جواب داد که چون او با لئیمی خویش برنمی‌گردد، من با

کریمی خویش چون برگردم»[۱] (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۹۶).

انسان در هر حال باید حق بندگی را ادا کند، امّا رستگاری در گرو عنایت حق است. در این حکایت، عابد یهودی به دلیل اصرار در بندگی رستگار می‌شود. البته این تمثیل به نگرش اشاعره درباره عدل خداوندی نیز اشاره کرده است. به اعتقاد اشاعره، خداوند در کارهای خود دادگر است و در مِلک خود تصرّف می‌کند و هرچه بخواهد انجام و به هرچه اراده کند، فرمان می‌دهد. عدالت، قرار گرفتن هر چیز در جای خود است و آن دخل و تصرّف بر اساس مشیّت حق است و ستم، مخالف عدالت است. ظلم و ستم هیچ‌گاه از خداوند قابل تصور نیست. بدین ترتیب عدل از اوامر و نواهی و افعال خداوند متعال سرچشمه می‌گیرد و عقل در این مورد، راه به جایی نمی‌برد و نمی‌توان با این حربه درباره افعال الهی قضاوت کرد. به دیگر سخن هر عملی خداوند انجام دهد، عدل است، هرچند به ظاهر ظلم باشد و بر خداوند قبیح نیست که بر بنده تکلیفی خارج از توان او تحمیل کند و یا خوبان و نیکان را به دوزخ ببرد و بدکاران را به بهشت (محمّدی ری‌شهری، ۱۳۸۶، ج۸: ۱۷-۱۸).

حق بندگی و خوف عاقبت

بندگی حضرت خداوند از وظایف بسیار مهم انسان‌هاست و حساسیت این امر تا به حدّی است که حتی خود پیامبر اسلام(ص) نیز از ترس عاقبت بر خود می‌لرزید و با شنیدن سوره هود، موی سرش سفید شد:

> «مهتر عالم -صلوات الله علیه- شبی بخفت. یک تار موی سفید دید. شبی دیگر برخاست، هفده تار موی سفید گشته بود. پرسیدند که: این چه حالت است؟ گفت: دوش سوره هود بر ما عرض کردند. این اثر زخم آن خطاب است که «فَاسْتَقِمْ کَما أُمِرْتَ»- نه کاری است که اگر فوت شود، تدارک توان کرد» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۲۰۵).

میبدی تنها حضرت پیامبر(ص) را شایسته خطاب «فَاسْتَقِمْ کَما أُمِرْتَ» می‌داند که البته عنایت حق محسوب می‌شود:

> «فَاسْتَقِمْ کَما أُمِرْتَ در کلّ عالم و در فرزند آدم کرا سزد که چنین خطاب عظیم با وی کنند، که: فَاسْتَقِمْ؟ و خود در کدام حوصله گنجد، مگر

حوصله محمّد عربی که به الطاف کرم آراسته و به انوار شـهود افروختـه و به تأیید رسالت مؤید گردانیده، و آنگه ربطه عصمت و تثبیـت بـر دل وی بسته، که «لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤادَکَ» و آنگه بر بساط انبساط نشسته، و در خلـوت «أوْ أدْنی» از حق شنیده، و آیات کبری دیده، و اگر نه این قوّت و کرامت و الطاف عنایت بودی، طاقت کشش بار عزّت «فَاسْتَقِمْ کَما أُمِـرْتَ» نداشـتی» (میبدی، ۱۳۷۱، ج ۴: ۴۶۱).

مواظبت بر کردار

غزّالی درباره حق‌الناس از زبان عابده‌ای آورده است: «طهوریه، زنی بـود صـالحه. او را پس از مرگ به خواب دیدند بعد چهل سال و از حالش پرسیدند. گفت: هنوز معذّبم کـه شبی فتیله چراغ مستان بتافتم» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۲۰۵).

رعایت حقوق مردم در آثـار دینـی نیـز بـا بسـامد بسـیار وجـود دارد. مـولا علـی(ع) می‌فرمایند: «جَعَلَ اللّهُ سُبْحَانَهُ حُقُوقَ عِبَادِهِ مُقَدِّمَةً لِحُقُوقِهِ فَمَنْ قَامَ بِحُقُوقِ عِبَادِ اللّهِ کانَ ذَلِک مُؤَدِّیاً إِلَی الْقِیامِ بِحُقُوقِ اللّه: گردانیده است خدای -سبحانه- حق‌های بندگان خـود را پیش روی از برای حق‌های خود، پس هر که ایستادگی کند به حق‌های بندگان خـدا، بوده باشد این کشاننده به سوی ایستادگی به حق‌های خدا. مراد ایـن اسـت کـه حـق -تعالی- به لطف خود از برای عنایت به بنـدگان چنـین کـرده کـه حـق‌هـای بنـدگان او پیش‌رو حق‌های او باشد، و هر که آنها را به‌جا آورد و حقّ کسی پـیش خـود نگـذارد، آن باعث این شود که البته حقوق حق -تعالی- را نیز به‌جا آورد و چیـزی از آنهـا از او فـوت نشود» (آقا جمال خوانساری، ۱۳۶۶، ج۳: ۳۷۰).

دوری از آلایش

غزّالی درباره دوری از آلایش‌های دنیوی و پشت پای زدن به آنهـا، تمثیلـی روایـی از جنید بغدادی ذکر می‌کند که توسط درویشی ارشاد مـی‌شـود و بـا ایـن تمهیـد، لبـاس عاریت برتن خود چاک می‌کند و از علایق مجرد می‌گردد:

«جنید را -رحمة الله علیه- هر روز در ابتدا جامه نو در پوشیدی و سـرمایه بدو دادندی و به دکان بنشـاندندی. چـون سـلطان وقـت بتـافتی، لبـاس عاریت چاک کردی و لباس حقیقت تجرد بیافتی. روزی گـدایی درآمـد و

به او گفت: تا کی این رعونت؟ این کهنه درپوش که تو را این کار می‌باید بود» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۲۵۴).

در این تمثیل روایی به مبحث نفس توجه شده است؛ زیرا متابعت از نفس و پیروی از آن، بدترین حجاب است. برخی از مشایخ، نفس‌پرستی و نفس‌پروری را اساس کفر می‌پندارند: «بنای کفر، قیام بنده باشد بر مراد نفس خود؛ از آنچه نفس را با لطیفه اسلام مقارنت نیست، لامحاله پیوست به اعراض کوشد و مُعرض، منکر بود و منکر، بیگانه» (هجویری، ۱۳۸۷: ۳۰۱).

ناپایداری دنیا

غزّالی درباره ناپایداری جهان آورده است:

«یکی از علما پادشاهی را به پسر مرده تعزیت می‌داد. گفت: «مات ابنک و هو فرعک، و مات ابوک و هو اصلک، و مات اخوک و هو وصلک، فما تنظر بعد فناء الاصل و الفرع والوصل». باش تا خسارت این جسارت بینی» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۹۴).

این روایت، ناپایداری زندگی دنیوی را بیان کرده است که انسان، همه نزدیکان خود را از دست می‌دهد و این باید موجب متنبه شدن انسان شود تا به دنیای غدار دل نبندد. دانشمند خطاب به پادشاه می‌گوید: پسرت که شاخه تو بود، مرد و پدرت که اصل و ریشه تو بود، باقی نماند. برادرت که همنشین و پناه تو بود، درگذشت. با فقدان آنان دگر در انتظار چه هستی؟

این تمثیل یادآور کلام نورانی امام علی(ع) است: «أَیْنَ الْقُرُونُ الَّذِینَ غَرَرْتِهِمْ بِمَدَاعِبِکِ أَیْنَ الْأُمَمُ الَّذِینَ فَتَنْتِهِمْ بِزَخَارِفِکِ فَهَا هُمْ رَهَائِنُ الْقُبُورِ وَ مَضَامِینُ اللُّحُودِ» (نهج‌البلاغه، ۱۴۱۴: ۴۱۹).

رحم و مروت بر خلق

تمثیل زیر درباره اغتنام وقت و همچنین رحم و مروت درباره مردم ذکر شده است. یخ‌فروش می‌گوید: رحم کنید بر کسی که مال و سرمایه‌اش ذوب می‌شود:

«مردی در تابستان یخ می‌فروخت و گرما مفرط بود. هر ساعت آواز دادی که: ای خریداران! ارحمو لمن رأس ماله یذوب» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۲۱۰).

زنده‌دلی

غزّالی در این تمثیل از قول پیامبر(ص)، زنده‌دلی را در گرو ذکر «یا حی یا قیوم یا لا اله الا انت» می‌داند:

> «ابوبکر کتّانی حضرت رسول را -صلی الله علیه و السلم- به خواب دید. گفتا چه کنم تا دلم به نمیرد؟ گفت هر روز صد بار بگوی «یا حی یا قیوم یا لا اله الا انت» تا آن روز که دل‌ها بمیرد، دل تو به نمیرد. هر روز در این تقصیر مکن» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۲۶۰).

در روایت نیز آمده است که ترک ذکر موجب قساوت قلب می‌شود؛ چونان که امام جعفر صادق(ع) می‌فرمایند: «أَوْحَى اللَّهُ -عَزَّ وَ جَلَّ- إِلَى مُوسَى (ع) يَا مُوسَى (ع) لَا تَفْرَحْ بِكَثْرَةِ الْمَالِ وَ لَا تَدَعْ ذِكْرِي عَلَى كُلِّ حَالٍ فَإِنَّ كَثْرَةَ الْمَالِ تُنْسِي الذُّنُوبَ وَ إِنَّ تَرْكَ ذِكْرِي يُقْسِي الْقُلُوبَ» (کلینی، ۱۴۰۷ق، ج۲: ۴۹۷).

ناله رنجوران و درگاه الهی

برای اثبات تأثیر ناله رنجوران، از یکی از معجزات پیامبر(ص) یعنی ستون حنانه استفاده شده است. شرح قضیه بدین قرار است:

«ستونی بود که پیغمبر -صلی‌الله علیه و سلم- پشت به وی باز نهادی و خطبه کردی. چون مردم بسیار گشتند، آواز پیغمبر همی نشنیدند. پیغامبر را -صلی الله علیه و سلم- منبری ساختند. چون بر سر منبر شد تا خطبه کند، ستون به ناله آمد و به فریاد آمد همچنان‌که گاو نالد که بچه گم کند. و یاران همه بگریستند. پیغامبر -صلی الله علیه و سلم- از منبر فرود آمد و مر ورا به کنار اندر گرفت و گفت کدام خواهی. آن خواهی که من تو را بکارم تا سبز گردی و خرما بار آوری و مؤمنان از تو تا به قیامت بخورند؟ یا آن خواهی که تو را از خدای -تعالی- بخواهم تا مر تو را اندر بهشت درخت خرما گرداند تا اولیای خدا از تو می‌خورند. جواب داد و گفت: سرای بقا دوست‌تر دارم از سرای فنا. پیغامبر -صلی الله علیه و سلم- روی به یاران کرد و گفت: این چوبی است نه لحم و نه دم. و نه بر وی امر و نهی، سرای بقا بر سرای فنا اختیار کرد» (مستملی بخاری، ۱۳۶۳، ج۲: ۵۶۷).

غزالی درباره تأثیر ناله رنجوران آورده است:

«قصه منبر نشنیده‌ای که چون بنهادند، آن جذع از جزع بنالید. فرمان آمد: حنانه را در کنار گیر که ناله رنجوران را در این درگاه قدری است. و اتقوا دعوة المظلوم رمزی» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۹۹).

یاد آخرت و قیامت

یکی از مواردی که در آیات و روایت بر آن تأکید شده، یاد آخرت و روز بازپسین است: در نهج‌البلاغه آمده است: «وَ بَقِیَ رِجَالٌ غَضَّ أَبْصَارَهُمْ ذِکْرُ الْمَرْجِعِ وَ أَرَاقَ دُمُوعَهُمْ خَوْفُ الْمَحْشَرِ، فَهُمْ بَیْنَ شَرِیدٍ نَادٍّ وَ خَائِفٍ مَقْمُوعٍ وَ سَاکِتٍ مَکْعُومٍ وَ دَاعٍ مُخْلِصٍ وَ ثَکْلَانَ مُوجَعٍ، قَدْ أَخْمَلَتْهُمُ التَّقِیَّةُ وَ شَمِلَتْهُمُ الذِّلَّةُ، فَهُمْ فِی بَحْرٍ أُجَاجٍ أَفْوَاهُهُمْ ضَامِزَةٌ وَ قُلُوبُهُمْ قَرِحَةٌ، قَدْ وَعَظُوا حَتَّی مَلُّوا وَ قُهِرُوا حَتَّی ذَلُّوا وَ قُتِلُوا حَتَّی قَلُّوا» (نهج‌البلاغه، ۱۴۱۴: ۷۵).

غزّالی در این تمثیل روایی، ماجرای دختر عمر بن عبدالعزیز، خلیفه اموی را با پدرش بیان می‌کند. دختر خلیفه از او می‌پرسد از چه رو گریانی و خلیفه پاسخ می‌دهد که بازگشت مردم را به نزد پروردگار یاد کردم که عدّه‌ای در بهشت و عدّه‌ای در دوزخند:

«دختر عمر بن عبدالعزیز گفته است: پدر خویش را دیدم گریان. گفتم ای پدر! تو را چه افتاد؟ جواب داد و گفت: «ذکرت منصرف القوم من بین یدی‌الله -عزّوجلّ- «فریق فی‌الجنة و فریق فی السعیر» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۱۹۳).

این تمثیل، خداترسی عمر بن عبدالعزیز را ترسیم می‌کند که برخی از بندگان را در بهشت و برخی را در دوزخ دیده است.

حسن بصری، پیشوای صوفیان، قدح آب را نمی‌نوشد؛ زیرا آرزوی اهل سقر را به یاد می‌آورد که از بهشتیان می‌خواهند تا آنچه خدا به آنها از آب و نعمات دیگر ارزانی داشته، بر آنان بریزند:

«حسن بصری وقتی قدحی آب بر دست گرفت و باز بنهاد و نخورد. حالتی بر وی ظاهر شد. پرسیدند. گفت: «ذکرت امنیة اهل النار فی النار». - أَفِیضُوا عَلَیْنا مِنَ الْماءِ أَوْ مِمَّا رَزَقَکُمُ اللَّهُ (اعراف/ ۵۰)» (همان: ۲۰۸).

این تمثیل نیز درباره یاد قیامت ذکر شده است و از علّت بی‌هوشی یکی از مشایخ پرسیده می‌شود. وی پاسخ می‌دهد که درباره شب‌بیداری اهل دوزخ فکر می‌کرده و

همچنین می‌گوید که شگفتا از خنده‌کننده‌ای که در ورای آن آتش است و غافلی که مرگ او را فرا می‌گیرد:

«یکی از مشایخ سال‌های دراز بی‌هوش گشته بود. از وی پرسیدند که این از چه افتاد؟ گفت: تفکّرت فی سهر اهل الجحیم، عجباً لضاحک من ورائه النار، و لغافل من ورائه الموت» (غزّالی، ۱۳۹۴: ۲۰۸).

نتیجه‌گیری

تمثیل‌های روایی از زمره شگردهایی است که در متون عرفانی- تعلیمی برای تبیین اندیشه و فهم آن به مخاطبان به کار می‌رود. احمد غزّالی نیز از این شگرد در آثار فارسی خود استفاده کرده است و با این تمهید نه‌تنها بعد زیباشناسی آثار خود را تقویت نموده، بلکه معنای عمیق و اشارات دقیق را به صورت قابل فهم به مخاطبان ارائه کرده است. بایسته گفتن است که زبان غزّالی به‌ویژه در مجموعه «سوانح العشاق»، زبان رمزی و اشاری است و به‌کارگیری تمثیل روایی تاحدّ زیادی می‌تواند احوال و دقایق عشق را برای آشنایان این عرصه آشکارا سازد. مجموعه سوانح به دلیل اینکه متنی باز است، معانی مختلفی را برمی‌تابد و این مسئله موجب شده که شارحان آن نیز از روایات تمثیلی موجود در آن، تفاسیر و تعابیر مختلفی داشته باشند.

این جستار دو بخش است؛ بخش اول درباره عشق که روایات تمثیلی آن برگرفته از مجموعه «سوانح العشاق» است و بخش دیگر مربوط به سلوک عرفانی است که دیگر آثار فارسی احمد غزّالی را در برمی‌گیرد. در بخش نخست، روایاتی تمثیلی در مضامین رابطه عشق و روح، عشق و ساز وصال، عشق و سکر و صحو، عشق و سلطنت و عزّت خداوندی، عشق و کرشمه حسن و کرشمه معشوقی، عاشق و تشبیه و تنزیه و... بررسی و تحلیل می‌گردد. شخصیت‌های این روایات تمثیلی گاهی اساطیر عرصه عشق مانند محمود و ایاز و لیلی و مجنون هستند، گاهی نیز غزّالی از عناوین کلی مانند «عاشق و معشوق» یا «مردی» یا «ملک و گلخن‌تاب» استفاده می‌کند. در یک مورد هم از شخصیت‌های «استاد و شاگرد» بهره برده که مربوط به ایدئولوژی صوفیانه اوست.

وی درباره سلوک عرفانی نیز تمثیل‌هایی به کار برده که مهم‌ترین آنها، داستان پرندگان و از نوع فابل است. وی در تمثیل‌هایی که در قسمت سلوک و عرفانیات به کار برده، از بزرگان دین به‌ویژه پیامبر(ص) و حضرت فاطمه(س) و از عرفایی مانند مجاهد، جنید بغدادی و ابوبکر کتانی استفاده کرده است. گاهی از علما و عبّاد نیز حکایاتی روایت کرده و از خلفایی چون عمربن عبدالعزیز سخن می‌گوید. روایات تمثیلی غزّالی در زمینه سلوک عرفانی با ثمثیل‌های کتاب سوانح متفاوتند و عمق معنایی کمتری دارند. البته در تمثیل پرندگان، مفاهیم ژرف و والایی وجود دارد و متناسب با افق فکری مفسر، معانی مختلفی می‌توان از آن برداشت کرد.

پی‌نوشت

۱- این تمثیل در کتاب مجالس نیز ذکر شده است (غزّالی، ۱۳۷۶: ۷۲).

۲- مولوی از معجزه «ستون حنانه» حضرت پیامبر(ص)، تسبیح جمادات را اثبات کرده است:

آن که او را نبود از اسرار داد — کی کند تصدیق او ناله جماد
گوید آری نه ز دل بهر وفاق — تا نگویندش که هست اهل نفاق
گر نیندی واقفان امر کُنْ — در جهان رد گشته بودی این سخن

(مولوی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۲۹)

منابع

قرآن کریم.

نهج‌البلاغه (۱۴۱۴ق) به اهتمام صبحی صالح، قم، هجرت.

آقا جمال خوانساری، محمّدبن‌حسین (۱۳۶۶) شرح آقا جمال خوانساری بر غرر الحکم و درر الکلم، به اهتمام جلال‌الدّین حسینی ارموی محدث، چاپ چهارم، تهران، دانشگاه تهران.

آهی، محمّد (۱۳۸۵) سیر عرفان نظری در آثار سنایی، احمد غزّالی و عین‌القضات همدانی، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی محمّدحسین بیات، دانشگاه علامه طباطبایی تهران.

ابن‌الأثیر الجزری، ضیاءالدّین نصرالله (۱۴۲۰ق) المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر، به اهتمام محمّد محیی‌الدّین عبد الحمید، بیروت، مکتبة العصریة.

ابن‌بابویه، محمّدبن‌علی (۱۳۶۱) معانی الأخبار، به اهتمام علی‌اکبر غفاری، قم، انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

ابوالقاسمی، مریم (۱۳۸۱) «سیری در افکار و اندیشه‌های احمد غزّالی»، مجله پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۳، صص ۲۳۳- ۲۵۲.

اکبری، زینب (۱۴۰۰) «بررسی کارکرد گفتمانی تمثیل در بیان صوفیه (مطالعه موردی: تمثیل‌پردازی مفهوم طاعت و عبادت)»، مجله جستارهای نوین ادبی، شماره ۲۱۲، صص ۱-۲۰.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۵۸) سلطان طریقت: سوانح زندگی و شرح آثار خواجه احمد غزّالی، تهران، آگاه.

تفتازانی، مسعود بن عمر (۱۹۷۱م) المطول، به اهتمام عبدالحمید هنداوی، بیروت، دارالکتب العلمیه.

جواهری، سپیده (۱۳۸۸) نقد ساختارگرایانه سوانح العشاق احمد غزّالی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی نسرین فقیه ملک‌مرزبان، دانشگاه الزهرا (س).

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و لیلا شامانی (۱۳۹۲) «بررسی عنصر موسیقی در آثار منثور قرن پنجم و ششم (با تأکید بر آثار فارسی احمد غزالی)»، مجله فنون ادبی، شماره ۱، صص ۶۹-۸۰.

خوارزمی، محمّدبن‌احمد (۱۴۲۸ق) مفاتیح العلوم، به اهتمام عبدالأمیر أعسم، بیروت، دارالمناهل.

رودگر، محمّد (۱۴۰۰) عرفان جمالی در اندیشه‌های احمد غزّالی، چاپ دوم، تهران، ادیان.

سهروردی (شیخ اشراق)، شهاب‌الدّین (۱۳۷۵) رسائل شیخ اشراق، به تصحیح و مقدمه هانری کربن و همکاری سیّد حسین نصر و نجفقلی حبیبی، چاپ دوم، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

شاه داعی شیرازی، سیّد نظام‌الدّین (۱۳۷۷) نسایم گلشن، به اهتمام پرویز عباسی داکانی، تهران، الهام.

عبدی، حسنیه (۱۳۹۹) «تمثیل‌های نور در متون عرفانی»، مجله عرفان اسلامی، شماره ۶۴، صص

۲۷۹- ۲۹۶.
عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّد (۱۳۹۴) اسرارنامه، به اهتمام محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هفتم، تهران، سخن.
غزّالی، احمد (۱۳۵۵) داستان مرغان، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران، انجمن فلسفه ایران.
--------- (۱۳۵۹) سوانح العشاق، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
--------- (۱۳۷۶) مجالس، به اهتمام احمد مجاهد، تهران، دانشگاه تهران.
--------- (۱۳۸۴) التجرید فی کلمهٔ التوحید، به اهتمام احمد مجاهد، تهران، دانشگاه تهران.
--------- (۱۳۹۴) مجموعه آثار فارسی احمد غزّالی، به اهتمام احمد مجاهد، چاپ پنجم، تهران، دانشگاه تهران.
فتوحی، محمود (۱۳۸۹) بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.
قشیری، ابوالقاسم (۱۳۸۸) رساله قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران، زوّار.
قیروانی، ابن رشیق (۱۴۲۱ق) العمدة فی صناعة الشعر ونقده، به اهتمام نبوی عبدالواحد شعلان، قاهره، مکتبهٔ الخانجی.
کربن، هانری (۱۳۸۰) تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، تهران، کویر.
کلینی، محمّدبن‌یعقوب (۱۴۰۷ق) الکافی، به اهتمام علی‌اکبر غفاری و محمّد آخوندی، چاپ چهارم، تهران، دارالکتب‌الاسلامیه.
لاهوری، محمدرضا (۱۳۷۷) مکاشفات رضوی، به اهتمام کورش منصوری، تهران، روزنه.
مجاهد، احمد (۱۳۸۸) شروح سوانح‌العشاق، تهران، دانشگاه تهران.
محمّدی ری‌شهری، محمّد (۱۳۸۶) دانشنامه عقاید اسلامی، چاپ دوم، قم، دارالحدیث.
مستملی بخاری، اسماعیل (۱۳۶۳) شرح التعرف لمذهب التصوّف، به اهتمام محمّد روشن، تهران، انتشارات اساطیر.
مصباح الشریعه (۱۳۷۷) ترجمه و شرح عبدالرزاق گیلانی، به اهتمام رضا مرندی، قم، پیام حق.
مکی، ابوطالب (۱۴۲۴ق) به اهتمام عبدالقادر احمد عطا، بیروت، دارالکتب العلمیة.
ملاصدرا شیرازی، محمّدبن‌ابراهیم (۱۳۸۳) شرح اصول الکافی، به اهتمام محمّد خواجوی، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
مولوی، جلال‌الدّین (۱۳۷۵) مثنوی معنوی، به اهتمام رینولد نیکلسون، تهران، توس.
میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین (۱۳۷۱) کشف الأسرار و عده الأبرار، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
میرباقری فرد، سیّد علی‌اصغر و لیلا میرمجربیان (۱۳۸۹) «تحلیل خوشه‌های صوتی در سوانح العشاق»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۷، صص ۱۴۷-۱۶۴.

نجم رازی، عبدالله‌بن‌محمّد (۱۴۲۵ق) منارات السائرین الی حضرة الله و مقامات الطائرین، بـه اهتمـام عاصم ابراهیم الکیالی الحسینی الشاذلی الدرقاوی، بیروت، دارالکتب العلمیه.
نظری، ماه (۱۳۹۳) «نقش تمثیل در داستان‌های مثنوی معنوی»، مجله فنون ادبی، شـماره ۲، صـص ۱۳۳- ۱۴۶.
نویری، شهاب‌الدّین احمد (۱۴۲۳ق) نهایة الأرب فی فنون الأدب، قاهره، دارالکتب و الوثائق القومیة.
وفایی بصیر، احمد (۱۳۹۴) سوانح العشاق احمد غزّالی، همدان، روز اندیش.
هجویری، علی‌بن‌عثمان (۱۳۸۷) کشف المحجوب، به اهتمام محمود عابـدی، چـاپ چهـارم، تهـران، سروش.
همایی، جلال‌الدّین (۱۳۴۲) غزّالی‌نامه، چاپ دوم، تهران، کتاب‌فروشی فروغی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و ششم، بهار ۱۴۰۴: ۸۲-۵۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی بلاغت قصر و حصر در مثنوی‌های چهارگانهٔ «بیدل دهلوی»

مریم بیات*
فوزیه پارسا **
ناهید عزیزی***

چکیده

بیدل دهلوی، مهم‌ترین شاعر پارسی‌گوی هند و از مهم‌ترین شاعران تاریخ ادب پارسی است. از او، حجم بزرگی از مثنوی‌ها برجا مانده است که هرچند تحت شعاع درخشش غزلیات وی مانده‌اند، از بهترین نمونه‌های مثنوی‌سرایی در سبک هندی به شمار می‌روند. اگر از مثنوی‌های پراکنده و کوتاه بیدل صرف‌نظر کنیم، از او چهار مثنوی مستقل و بلند برجامانده که به ترتیب زمان ارائه، عبارتند از «محیط اعظم»، «طلسم حیرت»، «طور معرفت» و «عرفان». آنچه در نگاه نخست در این مثنوی‌ها، نظر را جلب می‌کند و مطابق انتظار از سبک هندی نیز هست، غنای بیانی و سرشاری تصاویر است؛ اما در نگاه دوباره، شگردهای برگرفته از دانش معانی در این مثنوی‌ها خودنمایی می‌کند. بیدل خود نیز در «طلسم حیرت»، مخاطبان را ترغیب می‌کند که در مطالعهٔ مثنوی‌هایش، حسن لفظ و معنا را با هم ببینند و به زیبایی‌های هر دو لایهٔ سخن وی توجه نمایند. در اجابت خواست بیدل و بنا به لزوم واکاوی سخن بر اساس سنجه‌های دانش معانی، در این مقاله به بررسی یکی از مهم‌ترین شگردهای علم معانی، یعنی قصر و حصر در مثنوی‌های چهارگانهٔ بیدل پرداخته می‌شود. روش بررسی در این

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران
byatm9206@gmail.com
** نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران
F.parsa@iaub.ac.ir
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران n.azizi@iaub.ac.ir

مقاله، توصیفی و تحلیلی است. یافته‌های مقاله، گویای توجه ویژهٔ بیدل به شگردهای معانی، مطابق با وعدهٔ خودش به مخاطبانش است. در این باره، قصر و حصر، حضوری پررنگ در مثنوی‌های بیدل دارد. بخش چشمگیری از قصرها در مثنوی‌های بیدل، از نوع قصر بی‌ادات است که همسو با ذات معنی‌گرا و فشرده‌ساز سبک هندی است. همچنین قصر صفت بر موصوف در مثنوی‌های بیدل، حضور پررنگ‌تر از قصر موصوف بر صفت دارد که نتیجهٔ انتزاع‌گرایی و توصیف‌گرایی شعر این شاعر است. همچنین هرچند مثنوی «عرفان»، شهرت و اهمیت اندیشه‌ای بیشتر دارد، مثنوی «طلسم حیرت» به لحاظ بلاغی در مرتبهٔ بالاتر قرار دارد و پس از آن، مثنوی «عرفان» و سپس «طور معرفت» و «محیط اعظم» قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: بیدل دهلوی، علم معانی، قصر و حصر، مثنوی‌های بیدل.

مقدمه

مولانا عبدالقادر بیدل دهلوی، عارف و شاعر پارسی‌سرای هندوستان، مهم‌ترین چهرهٔ ادبیات فارسی در هند و از مهم‌ترین چهره‌ها در تمام تاریخ ادبیات فارسی است. شهرت بیدل بیشتر به سبب غزلیات اوست، اما مثنوی‌هایش نیز هرچند تحت شعاع شهرت غزلیات وی مانده‌اند، نمونه‌هایی درخشان از مثنوی‌سرایی در سبک هندی‌اند و برخی از پاره‌ها و ابیات این مثنوی‌ها با بهترین نمونه‌های مثنوی در دیگر سبک‌های شعر فارسی پهلو می‌زنند. از بیدل، گذشته از مثنوی‌های کوتاه و پراکنده، چهار مثنوی بزرگ مستقل برجا مانده است که به ترتیب زمان تکمیل و ارائه عبارتند از «محیط اعظم»، «طلسم حیرت»، «طور معرفت» و «عرفان».

بیدل در مثنوی «طلسم حیرت»، مثنوی‌های خویش را جامع نهایت هنرنمایی در دو لایهٔ عبارت‌پردازی و معنی‌ترازی دانسته و مخاطبان را به تعمق و دریافت زیبایی‌های هر دو سو دعوت کرده است. بنابراین، بررسی مثنوی‌های بیدل در ساحت دانش معانی، از خواسته‌های خود بیدل است و از حسن اتفاق، در کنار لایهٔ بیانی و تصویری که به طور معمول و مورد انتظار، باید در سبک هندی و به‌ویژه در سروده‌های بیدل، بسیار خیره‌کننده و پر و پیمان باشد، لایهٔ معانی نیز در مثنوی‌های بیدل، بسیار کارساز و سنجیده عمل می‌کند و تأثیرگذاری و ارزش زیبایی‌شناختی مثنوی‌های بیدل را بالا و بالاتر می‌برد.

بیان مسئله

یکی از مهم‌ترین شاخه‌های زیبایی‌شناسی سخن، دانش معانی[1] است. زیبایی‌شناسی، تأملی انسانی بر چیستیِ زیبایی و نسبت آن با ادراک بشر، بدون توجه به تمایزات بشری از قبیل ملیت و فرهنگ و دیگر ویژگی‌های تمایزبخش آن است (گیج، ۱۳۹۹: ۳۹؛ بنیامین و دیگران، ۱۳۹۸: ۷۹). زیبایی‌شناسی در سخن نیز قابل اجراست و برای آن، زوایه‌های دید متفاوت و روش‌های متنوعی وجود دارد که به تناسب آنها، دانش‌هایی چون موسیقی کلام، بیان، بدیع و معانی پدید آمده است. دانش معانی، یکی از مهم‌ترین شعب

1. Rhetoric

زیبایی‌شناسی سخن است. این دانش، بحث از شگردهایی است که در جمله ایجاد دگرگونی می‌کند تا حائز ویژگی زیبایی شود و با مقتضای حال و مقام مخاطب، مطابق شود (کزازی، ۱۳۷۳: ۳۸). بنابراین اصل و اساس دانش معانی، مطابقت با حال و مقام مخاطب است و این مطابقت را بلاغت (رسایی و تأثیرگذاری) می‌نامند. به تعبیر دیگر، گویندهٔ سخندان (بلیغ)، سخنش را به میزان آگاهی شنونده و برابر با اندیشهٔ مخاطب و اندازهٔ شوق او یا عدم اشتیاقش ادا می‌کند و مقصودی خاص را منظور دارد (تفتازانی، ۱۳۱۸: ۲۴).

علم معانی، خود از شگردهای متنوعی بحث می‌کند که نقطهٔ مشترک آنها، مطابق ساختن سخن با مقتضای حال و مقام مخاطب است. یکی از این شگردها، قصر و حصر است. قصر یعنی کوتاه کردن و حصر یعنی محدود کردن و این دو، عنوان یک شگرد هستند. قصر در ساده‌ترین و کلی‌ترین تعریفش، منحصر کردن و تخصیص دادن موصوفی است به صفتی یا منحصر کردن و تخصیص دادن صفتی است به موصوفی، به شیوه‌ای که تأثیر و زیبایی سخن را بیفزاید. بیدل دهلوی از این شگرد بلاغی در آثارش بهره می‌برد و مثنوی‌هایش حاوی موارد چشمگیری از قصر و حصر است.

در این مقاله، گونه‌های قصر و طرق آن در مثنوی‌های چهارگانهٔ بیدل دهلوی بررسی می‌شود و نتایج حاصل از هر مثنوی به صورت کمّی در مقایسه با نتایج حاصل از دیگر مثنوی‌ها، مطرح و بررسی می‌شود. هدف، دستیابی به ذهنیت و برآوردی دربارهٔ میزان توجه بیدل به شگردهای علم معانی در مثنوی‌های چهارگانه با تکیه بر کمیت‌های یکی از این شگردها (در اینجا، شگرد قصر و حصر) است تا صدق وعدهٔ بیدل به مخاطبانش که مثنوی‌هایش حایز زیبایی‌های معانی است، بررسی گردد.

پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ نقد و تحلیل بلاغی شعر بیدل دهلوی تاکنون پژوهش‌های چندی صورت گرفته است و هر یک از زاویه‌دید خاص خود به کاوش و تحلیل جنبه‌های هنری شعر بیدل پرداخته‌اند. در ادامه، برخی از این مقاله‌ها مرور و معرفی می‌شوند:

بیات و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله «بررسی بلاغی استفهام در مثنوی‌های بیدل دهلوی با تکیه بر مثنوی طلسم حیرت»، معانی ثانویهٔ استفهام و نیز طرق استفهام و

مهم‌ترین ادوات آن را در مثنوی‌های بیدل دهلوی با تمرکز بر مثنوی طلسم حیرت بررسی کرده‌اند.

کیخای فرزانه و همراه (۱۳۹۶) در مقاله «جمال‌شناسی غزلیات بیدل دهلوی»، زیبایی‌شناسی غزلیات بیدل را از جنبه‌های گوناگون بیانی، بدیعی و معانی بررسی کرده‌اند و علت برتری شعر بیدل را نسبت به همگنانش، کاربرد سنجیده و هنرمندانهٔ اصول و فنون بلاغت معرفی نموده‌اند.

خاکیان (۱۴۰۲) در مقاله «بررسی سی غزلِ بیدل دهلوی از منظر علم معانی (اطناب)»، غزلیات بیدل را که اصلی‌ترین بخش آثار وی هستند، بر اساس مبحث اطناب که از مهم‌ترین مباحث علم معانی است، بررسی کرده است. نتایج مقاله، نشان‌دهندهٔ توجه بیدل به اطناب در کنار کاربرد گستردهٔ ایجاز در شعر اوست.

نیکویی (۱۳۹۲) در مقاله «تأملی در ساختار تمثیلی طلسم حیرت بیدل دهلوی» به ساختار دوگانهٔ معنایی در مثنوی طلسم حیرت پرداخته و شگردهایی که بیدل برای تأمین دوگانه‌گویی در مثنوی طلسم حیرت به کار گرفته، بررسی کرده است.

صافی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله «مقایسهٔ طلسم حیرت بیدل با سفرنامهٔ روح از فضولی»، سفرنامهٔ روح، اثر فضولی بغدادی را که سفرنامه‌ای تمثیلی اما منثور است، با طلسم حیرت که سفرنامه‌ای تمثیلی در قالب نظم است، مقایسه کرده‌اند. در این مقاله، لایه‌های گوناگون این دو اثر، از جمله لایهٔ بلاغی، به نحو تطبیقی بررسی شده است.

میرزایی و صالحی‌نیا (۱۳۹۹) مقاله‌ای با عنوان «تلاش برای ترسیم الگوی ارتباط روایی در مثنوی‌های بیدل» نوشته‌اند. در این مقاله، هر یک از مثنوی‌های بیدل، اثری دارای خط روایی فرض می‌شود و شگردهایی که برای پروردن و اجرا کردن این روایت‌ها استفاده شده است، بررسی می‌گردد.

بیدل‌پژوهی، حوزه‌ای بسیار گسترده است و فهرست کردن و معرفی کردن پژوهش‌هایی که دربارهٔ شعر بیدل صورت گرفته است، به‌ویژه پژوهش‌هایی که جنبهٔ بلاغی دارند، خود اثری مستقل و مفصل می‌شود. با این حال تاکنون مثنوی‌های بیدل بر اساس بحث قصر و حصر بررسی نشده و از این جهت، مقالهٔ حاضر دارای تازگی است.

روش پژوهش

روش به‌کاررفته در این مقاله، ترکیبی از دو روش توصیفی و تحلیلی همراه با جنبه‌های کمّی است. در بُعد توصیفی، به معرفی مثنوی‌های چهارگانهٔ بیدل و نیز تبیین مجمل بحث قصر و حصر پرداخته می‌شود و در بُعد تحلیلی، مثنوی‌های بیدل بر اساس شگرد قصر و حصر با نتایج کمّی بررسی می‌شود.

بحث اصلی

تعریف قصر و حصر و طرق آن

قصر و حصر از مباحث مهم علم معانی است و در انطباق دادن جمله با حال و مقام مخاطب، سهم بسیار دارد و به همین سبب موجب افزایش بلاغت سخن می‌شود. در تعریف قصر گفته‌اند: «قصر در لغت به معنی حبس است. نیز قصر در لغت به معنی کوتاه کردن است» (رضانژاد، ۱۳۶۷: ۲۹۸) و منظور از آن، محدود کردن موصوف بر صفت یا محدود کردن صفت بر موصوف است (آهنی، ۱۳۹۰: ۸۳؛ کزازی، ۱۳۷۳: ۱۸۴؛ شمیسا، ۱۳۷۶: ۶۵). برای قصر و حصر، طرق و روش‌های متنوعی ذکر کرده‌اند که بین چهار (آهنی، ۱۳۶۰: ۸۸؛ رجایی، ۱۳۵۳: ۲۵) شش (آق اولی، ۱۳۴۶: ۱۰۷) و هشت (زاهدی، ۱۳۴۶: ۱۳۲) طریق در نوسان است. اما به طور کلی می‌توان آنها را در دو روش قصر با ادات و قصر بی‌ادات جمع کرد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۶۴). قصر بی‌ادات به سبب آنکه خفی‌تر است، ارزش هنری بیشتر دارد (همان، ۱۳۷۶: ۶۷). همچنین قصر بر اساس موضوع قصر، بر دو گونهٔ قصر موصوف بر صفت (همایی، ۱۳۶۱: ۱۲۱) و قصر صفت بر موصوف (همان، ۱۳۷۰: ۹۹) است.

معرفی مثنوی‌های بیدل دهلوی

از بیدل دهلوی، چهار مثنوی بزرگ مستقل برجا مانده است که شهرت بسیار دارند. این چهار مثنوی، به ترتیب زمان ارائه عبارتند از محیط اعظم، طلسم حیرت، طور معرفت و عرفان. همچنین از بیدل، سه مثنوی کوتاه نیز برجا مانده است که چندان طرف توجه نبوده‌اند. مجموع ابیات چهار مثنوی مستقل بیدل به حدود ۲۴ هزار بیت می‌رسد.

۱- محیط اعظم

نخستین مثنوی مستقل بیدل، مثنوی «محیط اعظم» است. این مثنوی که متعلق به دوران تازه‌کاری بیدل است و شهرت مورد انتظار او را برآورده نساخت، دارای ۲۲۷۰

بیت است که بیدل آن را در ۱۰۷۸ق. به نام حکمران حامی خود، عاقل‌خان سروده است. این مثنوی بر وزن شاهنامه است و از نظر موضوع ظاهراً در جواب ساقی‌نامهٔ ظهوری ترشیزی (م. ۱۰۲۵ق.) سروده شده است. بیدل این مثنوی را علاوه بر نام اصلی آن، «میخانهٔ ظهور حقایق» نیز خوانده است. محیط اعظم، مقدمه‌ای به نثر دارد که بیدل در آن به گونه‌ای استعاری به بسیاری از شاعران هم‌روزگارش اشاره دارد. این منظومه را باید ساقی‌نامه‌ای عرفانی قلمداد کرد که در هشت باب سروده شده است.

۲- طلسم حیرت

این مثنوی، ۳۷۰۰ بیت بر وزن «خسرو و شیرین» نظامی دارد و در ۱۰۸۰ق. به نام عاقل‌خان سروده شده است. داستان رمزی این مثنوی، سرگذشت انسان است که چگونه روح خدا در او دمیده شده است. این منظومه را بیشتر باید گشت‌وگذاری باطنی و عرفانی در درون آدمی تلقی کرد. انسان‌شناسی بیدل به‌ویژه در این اثر، نمود ویژه‌ای دارد. این مثنوی، دومین مثنوی بیدل به لحاظ زمانی پس از محیط اعظم است و دومین مثنوی به لحاظ اهمیت و نفوذ عرفانی پس از مثنوی عرفان است؛ اما به لحاظ خلاقیت‌های ادبی می‌توان آن را نخستین مثنوی بیدل دانست.

۳- طور معرفت

«طور معرفت» یا «گلگشت حقیقت»، مثنوی بلند دیگری است که بیدل در سال ۱۰۹۹ه.ق. در وصف کوهستان بیرات در نواحی مرکزی هند سروده است. این مثنوی بر وزن خسرو و شیرین نظامی است و ۱۳۰۰ بیت دارد و به شکرالله خان اهدا شده است. طور معرفت، در واقع سفرنامه‌ای رمزی است به دنیای بی‌چون اطلاق و وحدت و بازگشت به آینه‌خانهٔ جهان و چند و چون کثرت.

۴- عرفان

مهم‌ترین مثنوی بیدل، «عرفان» نام دارد. این منظومه در سال ۱۱۲۴ق. تکمیل شده و مدت سی سال از عمر بیدل صرف آن شده است. این مثنوی بر وزن حدیقهٔ سنایی و در یازده‌هزار بیت است. بیدل در این مثنوی، از سیر تطور وجود بر اساس عقاید ابن عربی سخن گفته است. بیدل چنان‌که رسم عرفاست، مطالب خویش را با داستان‌پردازی‌های خاص همراه می‌کند و به مراتب وجود بر مبنای نگرش عارفان می‌پردازد.

تحلیل نمودهای قصر و حصر در مثنوی‌های چهارگانهٔ بیدل

۱- راه‌های قصر (طُرُق قصر)

بیدل به لحاظ طرق قصر، بسیار فنی و هنرمندانه عمل می‌کند و از شگردهای زیادی بدین منظور بهره می‌برد. گذشته از مواردی که به‌روشنی قصر با ادات یا بی‌ادات هستند، در بسیاری از مواردِ قصر در شعر بیدل، به سادگی و به طور متعارف نمی‌توان حکم به قصر با ادات یا بی‌ادات داد؛ زیرا بیدل با هنرمندی چشمگیر، دست به نوآوری می‌زند، به‌گونه‌ای که گاه حتی آنچه به طور معمول ادات قصر نیست، مانند قیدهای کلی (یا صفات و ضمایر دال بر کلیت و عمومیت) نیز در شعر او در موقعیت ضد خود عمل می‌کنند و به گونه‌ای از ادات قصر مبدل می‌شوند.

۲- قصر بدون ادات قصر

به طور کلی قصرهای بدون ادات در شعر بیدل، حضور گسترده‌تر از قصر با ادات دارد و این به سبب تمایل سبک هندی و بیدل دهلوی به پوشیده‌گویی است. بیدل در این حوزه، علاوه بر شیوه‌های متداول قصر بدون ادات، مانند استفاده از حروف نفی، تقدیم و تأخیر ارکان جمله، تکرار و تأکید، دست به نوآوری‌های دیگری هم می‌زند و در برخی از موارد، در روساخت سخن، هیچ نشانه‌ای از شگردهای متداول قصر، چه با ادات و چه بی‌ادات دیده نمی‌شود و تنها با تأویل و رسیدن به ژرف‌ساخت سخن است که می‌توان به قصر رسید. این به سبب چندلایه بودن سبک هندی و به‌ویژه شعر بیدل است. در ادامه، نمونه‌های قصر بی‌ادات در مثنوی‌های بیدل تبیین می‌شود.

محیط اعظم

قصر بی‌ادات هرچند در محیط اعظم حضور دارد، نسبت به سه مثنوی دیگر، حجم کمتری دارد.

خوش آن دم که در بزمگاه قدم — میی بود بی‌نشئهٔ کیف و کم
نه صهباش نام و نه رنگش نشان — لطیف و لطیف و نهان و نهان
(بیدل، ۱۳۹۳: ۶۳۰)

در این نمونه در بیت نخست، با نکره و وحده ساختن میِ ازلی و تبدیل آن به «میی» باعث می‌شود که «بی‌نشئهٔ کیف‌وکم» بودن، تنها به همین می و نه می دیگر، قصر یابد. همچنین در بیت دوم با تکرار «لطیف» و «نهان»، تأکیدی ایجاد می‌شود که منجر به قصر

«لطیف بودن» و «نهان بودن» به می ازلی می‌شود.

در نمونه زیر، در روساخت کلام نمی‌توان به قصر رسید، چه با ادات و چه بی ادات؛ اما در ژرف‌ساخت کلام و با بازآرایی معنی می‌توان به این قصر رسید که: زمان فنا شدن، تنها زمان رسیدن به اوست:

ولیکن زمانی که آنجا رسی تو پیدا نه‌ای تا به او وارسی
(بیدل، ۱۳۹۳: ۶۴۸)

از او ناله را وحشت اندوختن از او داغ را الفت سوختن
(همان: ۶۷۵)

در این نمونه هم دو بار قصر صورت گرفته است و به نظر می‌رسد که علت این قصر، تأکیدی باشد که از حذف فعل پدید آمده است. دو قصر این بیت را می‌توان اینگونه بازآرایی کرد: تنها حاصل ناله‌های او، وحشت است و او تنها با داغ و سوختن، الفت دارد.

از او مهر و کین محرم سینه‌ها از او صافی و زنگ آیینه‌ها
(همان: ۶۷۶)

در این نمونه هم تقدیم و تأخیر باعث قصر شده است، بدین صورت که «از او» در هر دو مصرع نسبت به جای منطقی‌اش، دچار تقدیم شده است و موجب قصر گردیده است، بدین صورت که: تنها مهر و کین او، محرم سینه‌هاست و تنها او باعث صفا و زنگ آیینه‌ها می‌شود.

طلسم حیرت

در مثنوی طلسم حیرت، شاهد سنگین‌ترین حجم کاربرد قصر بی‌ادات هستیم که بیانگر سطح والای ظرافت بلاغی در این مثنوی است. در بیت زیر که از ابیات بسیار مشهور، بسیار فنی و چندلایه در سروده‌های بیدل است، در روساخت کلام، نشانی از قصر نیست، اما بازآرایی سخن و رسیدن به ژرف‌ساخت به‌خوبی نشان می‌دهد که بیدل از دو قصر هنرمندانه در دو مصرع این بیت بهره برده است. در هر دو قصر، مسند حقیقی بر مسندالیه حقیقی تقدیم یافته است و همین تقدیم، موجب قصر شده است.

نفس گم کرده‌ام آوازم این است پری افشانده‌ام پروازم این است
(طلسم حیرت: ۴۴۰)

در مصرع نخست، مسند حقیقی، «نفس‌گم‌کردگی» است و مسندالیه حقیقی، «آواز

من» است. ژرف‌ساخت کلام و ترتیب منطقی مصرع نخست، چنین است: «آواز من، نفس‌گم‌کردگی است». سپس «نفس‌گم‌کردگی» در روساخت، بر مسندالیه خود یعنی «آواز من» تقدیم یافته است و حاصل نهایی معنا، چنین شده است: تنها آواز من، نفس‌گم‌کردگی است. در مصرع دوم نیز مسند حقیقی، «پرافشاندن» است و مسندالیه حقیقی، «پرواز من» است و ژرف‌ساخت کلام بدین صورت است: «پرواز من، پر افشاندن است». سپس «پرافشاندن» در روساخت کلام بر مسندالیه خود تقدیم یافته است و حاصل نهایی معنا، چنین شده است: تنها پرواز من، پر افشاندن است.

در بیت زیر نیز هم‌جواری «ز سر تا پا» با نشانهٔ وحدهٔ «یک»، موجب قصر «رشته» به «او» شده است:

ز سر تا پای او یک رشتهٔ رم　　به خود پیچیدنش سیر دو عالم
(طلسم حیرت: ۴۶۳)

در این بیتِ:

مرا چشم مدد از شهسواری است　　که چرخ از صیدگاه او شکاری است
(همان: ۴۸۵)

تقدیم «مرا» در مصرع نخست، موجب قصر شده است، بدین صورت که: چشم مدد من تنها از شهسواری است که... . سپس در مصرع دوم، وحده شدن «شکار» موجب قصر شده است، بدین صورت که: چرخ از صیدگاه او تنها یک شکار است.

طور معرفت

طور معرفت از نظر کاربرد قصر بی‌ادات، سطحی میانه دارد. به ابیات زیر توجه کنید:

در این محفل چه شمع بی‌دماغی　　که از افروختن قانع به داغی
(طور معرفت: ۵۷۴)

در این بیت در روساخت کلام، هیچ‌گونه ادات قصر به کار نرفته است، اما کاربرد واژهٔ «قانع» به لحاظ محتوایی، مفید قصر است و موجب شده که معنای مصرع دوم بدین صورت شود که: تو از افروختن تنها به داغ قناعت کرده‌ای.

در این بیت بسیار مشهور هم تکرار «معما» باعث قصر «تو» به «معما» شده است:

معمایی معمایی معما　　اگر خواهی گشودن چشم بگشا
(همان)

در این نمونهٔ جالب هم:

من اینجا در سخن بی اختیارم نفس‌سرمایه‌ام این است کارم
(طور معرفت: ۶۲۰)

مسند حقیقی بر مسندالیه حقیقی تقدیم یافته است، بدین صورت که مسند حقیقی «نفس سرمایه بودن» است که بر «کار» تقدیم یافته و موجب قصر شده است: کار من تنها نفس سرمایه بودن است.

عرفان

یکی از روش‌های خلاقانهٔ بیدل برای قصر و حصر بی‌ادات، پرسش و پاسخ است. برای نمونه در بیت زیر، طرح پرسش و بلافاصله پاسخ دادن به آن پرسش، باعث قصر شده است:

ضبط خود چیست؟ فهم معنی خویش که ثباتی ندارد از پس و پیش
(عرفان: ۲۹)

حاصل کلام در مصرع نخست، چنین شده است: ضبط خود، تنها فهم معنی خود است.

یک صدا بیش نیست ساز سپند یک طپش، عرض امتیاز سپند
(همان: ۲۹)

در این نمونه هم تلفیق نفی با وحده کردن «صدا» از طریق «یک»، موجب قصر شده است، به گونه‌ای که: ساز سپند، تنها یک صداست.

در نمونه زیر:

اینکه انسان به جهد طالب اوست اثر حکم‌های غالب اوست
(همان: ۷۷)

تقدیم مسند حقیقی بر مسندالیه حقیقی، موجب قصر شده است. کل مصرع نخست در این بیت، مسند حقیقی است که بر مسندالیه خود، یعنی «اثر حکم‌های غالب او» تقدیم یافته است و معنی سخن در حقیقت چنین است: اثر حکم‌های غالب او، این است که انسان تنها طالب اوست.

۳- قصر با ادات قصر

قصر با ادات در شعر بیدل نسبت به قصر بدون ادات، حضور کمتر دارد و این به سبب تمایل به پوشیده‌گویی در سبک هندی و به‌ویژه در شعر بیدل است. در قصر با ادات، جمله

با ادواتی مانند جز، مگر، الا، بس، تنها، فقط و غیر همراه می‌شود. همچنین بیدل، قیدهای کلی (و نیز صفت‌ها و ضمایر دال بر مقدار کلی و عام) را که اساساً ضد قصر هستند، به گونه‌ای به کار می‌برد که در موقعیت قصر قرار می‌گیرند و جزئی از ادوات قصر می‌شوند.

محیط اعظم

در محیط اعظم، شاهد شمار چشمگیری از قصر با ادات هستیم که می‌تواند بیانگر جای‌گیری بیدل در مراحل اولیهٔ شاعری باشد و هنوز زمان لازم است تا بیدل به قصر بی‌ادات، توجه بیشتر کند. در بیت زیر، قصر در روساخت است و بسیار آشکار و همراه با ادات قصر به کار رفته است. آنچه در این بیت، موجب قصر شده است، ادات قصر «جز» است:

اگر رشتهٔ فهم کوتاه نیست چه صورت چه معنی جز الله نیست
(محیط اعظم: ۶۵۰)

در بیت زیر هم از ادات قصر «بجز» استفاده شده است:

ز لفظ الله صفت ترجمان بجز ذات مطلق مبین و مخوان
(همان: ۶۵۱)

همچنین چنان‌که گفته شد، بیدل، قیدها، صفت‌ها و ضمیرهای مقدار را که جنبهٔ کلی و عام داشته باشند، به گونه‌ای در ساختار کلام خود به کار می‌برد که می‌توانند منجر به قصر شوند. برای نمونه در بیت زیر، «همه» موجب قصر شده است:

چه مینا چه خم چه سبو چه شراب همه مست دریوزه آن جناب
(همان: ۶۵۲)

در این بیت، کاربرد «همه» موجب شده است که همهٔ مستی‌ها در یک‌جا جمع شوند و سرِ جمع بر «آن جناب» (آن درگاه)، قصر شوند.

در بیت زیر نیز «هر» که جنبهٔ کلی دارد و به معنی «همه» است، موجب قصر شده است:

در این دور باری به هر قیل و قال ز کامل عیاران گرفتیم فال
(همان: ۶۵۹)

یعنی همهٔ قیل و قال‌ها، منحصر به فال گرفتن از کامل عیاران شده است.

طلسم حیرت

در طلسم حیرت نیز قصر با ادات حضور چشمگیر دارد، اما آشکارا نسبت به قصر بی‌ادات، کمتر است. در بیت زیر به‌سادگی و آشکاری از ادات قصر «بجز» استفاده شده است:

خطی از نسخه فرزانگی نیست بجز نقش پی دیوانگی نیست
(طلسم حیرت: ۴۴۴)

در نمونه زیر نیز از ادات قصر «به غیر از» استفاده شده است:

به غیر از من که دارم قدرت داغ کسی را نیست دست بیعت باغ
(همان: ۴۷۶)

به بیت زیر توجه کنید:

سراپا نسخه درس اشارت ولیکن ساده از نقش عبارت
(همان: ۴۵۸)

در این نمونه هم از قید کلی «سراپا» استفادهٔ هنری شده است، بدین صورت که به رغم کلی بودن این قید، حاصل کلام، حاوی قصر شده است و معنی مصرع نخست چنین شده است: سراپای او، تنها نسخهٔ درس اشارت شده است.

طور معرفت

طور معرفت، عرصه‌ای متوازن برای حضور هر دو طریق قصر با ادات و بی‌ادات است. در این بیت، از ادات قصر «به غیر از» استفاده شده است:

تظلم تا کی اینجا دادرس نیست به غیر از خاموشی فریادرس نیست
(طور معرفت: ۶۲۱)

در بیت زیر:

از این ابری که وحشت قطره اوست جهان یکسر سواد چشم آهوست
(همان: ۵۸۳)

قید کلی «یکسر» موجب قصر شده و کاربردی مشابه ادات قصر یافته است. با کاربرد «یکسر»، مضمون مصرع دوم چنین شده است: جهان تنها سیاهی چشم آهوست.

در این بیت هم قید کلی «پای تا سر» موجب قصر مضمون مصرع دوم شده است، بدین‌گونه که: در اینجا آنچه وجود دارد، تنها پرفشانی است و بس:

وقار اینجا فسردن آشیانی است وگرنه پای تا سر، پرفشانی است
(همان: ۵۹۱)

عرفان

در مثنوی عرفان، قصرهای با ادات هم به کار رفته است، هرچند قصرهای بدون ادات، حجم بسیار بیشتری دارد و این، وصول بیدل به مراحل بالاتری از خلاقیت ادبی را نشان می‌دهد. برخی از این ادات قصر در مثنوی عرفان، جزء ادات متداول هستند و برخی هم هنری و از تصرفات و ابداعات خود بیدل هستند. در بیت‌های زیر، از ادات قصر «جز» استفاده شده است:

ناز جز وصف قبض نپذیرد　　شعله باشد همان که درگیرد
(عرفان: ۶۸)

کم و بیش جهان گفت و شنود　　هرچه گل کرد جز یکی ننمود
(همان: ۶۶)

حسن جز ربط آب و تابی نیست　　نسق جلوه بی‌حسابی نیست
(همان: ۶۵)

بیدل در تصرفات هنری خود باز هم قیدهای کلی را در ساختاری استفاده می‌کند که منجر به قصر می‌شود. در بیت زیر از قید کلی «تمام» استفاده شده است و قصر پدید آمده است، بدین صورت که: تمام موج‌هایت تنها ساحل‌تاز هستند:

بحری اما ز طبع غفلت‌ساز　　موج‌هایت تمام ساحل‌ساز
(همان: ۱۶)

در این نمونه هم، قید کلی «جمله» به معنی «همگی»، موجب قصر شده است، به گونه‌ای که حاصل کلام، چنین است: تمام یافتن‌های تو، تنها گم کردن است:

همه دخلت ز خود برآوردن　　یافتن‌ها جمله گم کردن
(همان)

در بیت زیر هم قید کلی «همه»، موجب قصر شده است:

همه جولان وحشت است اینجا　　آگهی داغ فرصت است اینجا
(همان: ۳۴)

حاصل کلام چنین است: همهٔ جولان‌ها، تنها رمیدن هستند و همهٔ آگاهی‌ها، تنها سوختن فرصت هستند.

۴- قصر و حصر بر اساس مقصور و محذوف

قصر صفت بر موصوف

قصر صفت بر موصوف، به اختصاص صفت به موصوف معیّن و سلب آن از سایر اشیا اطلاق می‌شود. این گونه قصر در مثنوی‌های بیدل، دارای کاربرد چشمگیر است و در ادامه از هر مثنوی، نمونه‌هایی مرور می‌شود.

محیط اعظم

در محیط اعظم، قصر صفت بر موصوف، فراوان است، اما نسبت به سه مثنوی دیگر، کمتر است و این می‌تواند بیانگر آن باشد که بیدل هنوز به سبک انتزاع‌گرای نهایی خود واصل نشده است.

دلش گفت اظهار و اخفا منم می و نشئه و جام و مینا منم

(محیط اعظم: ۶۳۶)

در این بیت، حاصل کلام چنین است: تنها من، دچار اظهار و اخفا هستم و تنها من، می و نشئه و جام و مینا هستم. بنابراین هر دو مصرع این بیت، مصداق قصر صفت بر موصوف هستند.

یقین شد که ساز بقا علم راست وگرنه جهان نغمه‌زار فناست

(همان: ۶۳۷)

حاصل کلام در مصرع نخست این بیت نیز چنین است: تنها علم، دارای ساز و سامان بقاست. بنابراین دارای بقا بودن، صفتی برای علم است که در این مصرع، از علم به غیر علم، تجاوز و سرایت نمی‌کند.

از او مهر و کین محرم سینه‌ها از او صافی و زنگ آینه‌ها

(همان: ۶۷۵)

حاصل کلام در مصرع نخست این بیت چنین است: تنها مهر و کینهٔ او، محرم سینه‌هاست. بدین ترتیب محرم سینه بودن، بر مهر و کینهٔ او قصر شده است. همچنین در مصرع دوم، حاصل کلام چنین است: تنها او باعث صفا و زنگ آیینه‌ها شده است. با این تعبیر، صفا و زنگ آیینه شدن، از او به دیگری تجاوز و سرایت نمی‌کند.

طلسم حیرت

طلسم حیرت، بستر کاربرد گستردهٔ قصر صفت بر موصوف است که می‌تواند وصول بیدل به درجات بالای سبک هندی را گواهی دهد.

خطـــی از نســـخهٔ فرزانگـــی نیســـت بـــه جـــز نقـــش پـــی دیـــوانگی نیســـت
(طلسم حیرت: ۴۴۴)

حاصل کلام در این بیت، چنین است: تنهـا نقـش پـای دیـوانگی، حاضـر در نسـخهٔ فرزانگی هست. بنابراین این بیت، مشمول قصـر صـفت (در نسـخهٔ فرزانگـی بـودن) بـر موصوف (نقش پای دیوانگی) است.

بـــه غیـــر از مـــن کـــه دارم قـــدرت داغ کســـی را نیســـت دســـت بیعـــت بـــاغ
(همان: ۴۷۶)

در این بیت نیز حاصل کلام، چنـین اسـت: تنهـا مـن، دارای قـدرت بیعـت بـاغ هسـتم. بنابراین در این بیت، شاهد قصر صفت (دارای قدرت بیعت بودن) بر موصوف (من) هستیم.

طور معرفت

در طور معرفت نیز شاهد کاربرد گستردهٔ قصر صفت بر موصوف هستیم. ماننـد بیـت زیر:

در ایـن ره پختـه کـاری‌هاسـت در کـار بـــه خـــامی کـــرده‌ای ســـودا خبـــردار
(طور معرفت: ۵۷۴)

مصرع دوم دارای قصر است و حاصل کلام آن، چنین است: تنها سودا، خبـردار شـده است. بنابراین «خبردار» که صفت است بر «سودا» که موصوف آن است، قصر شده است.

یکـــی زان جملـــه مـــی بایـــد ســـتودن ز خـــم کافیســـت سرجوشـــی نمـــودن
(همان: ۶۰۷)

در این بیت هم مصرع دوم دارای قصر است و حاصل کلام اینگونه اسـت: تنهـا یـک سرجوش از خمرهٔ شراب، کافی است. بنابراین «کافی» که صفت است، بر «یـک سـرجوش از خمره» قصر شده است.

در بیت زیر نیز:

تظلم تـا بـه کـی اینجـا دادرس نیسـت بـه غیـر از خاموشـی فریـادرس نیسـت
(همان: ۶۲۱)

حاصل کلام در مصرع دوم اینگونه است: تنها خاموشی، فریادرس اسـت. «فریـادرس» که صفت است بر «خاموشی»، قصر شده است.

عرفان

عرفان در کنار طلسم حیرت، گسترده‌ترین عرصه برای کاربرد صفت بر موصوف در مثنوی‌های بیدل است. در این بیت:

کین طریق سکوت و وضع خروش　　از تو گردید امتیاز فروش
(عرفان: ۲۱)

حاصل کلی کلام چنین است: تنها تو، امتیازفروش سکوت هستی. بنابراین صفت که «امتیازفروش سکوت» است، بر «تو»، قصر شده است.

یک صدا بیش نیست ساز سپند　　یک طپش عرض امتیاز سپند
(همان: ۲۹)

مصرع نخست بیت بالا نیز دارای قصر است و حاصل کلامش چنین است: تنها سپند، دارای صداست. بنابراین «دارای صدا بودن» که صفت است، بر «سپند» قصر شده است.

اینکه انسان به جهل طالب اوست　　اثر حکم‌های غالب اوست
(همان: ۷۷)

حاصل کلام در این بیت نیز چنین است: تنها او (خدا)، مورد توجه و طلب انسان است. بنابراین «مورد طلب بودن» بر «او» قصر شده است.

۵- قصر موصوف بر صفت

قصر موصوف بر صفت، به اختصاص موصوف به صفت معیّن و سلب سایر صفات از آن اطلاق می‌شود. در ادامه، نمونه‌هایی از قصر موصوف بر صفت در مثنوی‌های بیدل مرور می‌شود.

محیط اعظم

محیط اعظم، حاوی حجم فراوانی از قصرهای موصوف بر صفت است. در بیت زیر، هر دو مصراع دارای قصر هستند، اما قصرشان معکوس یکدیگر است.

کمالات موقوف جام دل است　　دو عالم به این یک قدح حاصل است
(محیط اعظم: ۶۳۷)

در مصرع نخست، شاهد قصر صفت بر موصوف هستیم: تنها جام دل، دارای کمالات است. اما در مصراع دوم، شاهد قصر موصوف بر صفت هستیم: حاصل شدن دو عالم، تنها با یک قدح است. بنابراین «حاصل شدن دو عالم»، منحصر به «یک قدح» شده است.

ز لفـــظ الـــه صـــفت ترجمـــان بـه جـز ذات مطلـق مبـین و مخـوان
(محیط اعظم: ۶۵۱)

در این بیت هم حاصل کلام چنین است: از لفظ خداوند، تنها ذات مطلـق را ببـین و بخوان. بنابراین این بیت مصداق قصر موصوف یعنی «لفظ خداوند» بر صفت، یعنی دیدن و خواندن ذات مطلق است.

در مصرع دوم بیت زیر هم شاهد قصر موصوف به صفت هستیم:

ز روغـن چـراغ هرچـه روشـن شـود هلاکـش همـان جـوش روغـن شـود
(همان: ۶۶۵)

هلاکت چراغ، تنها از جوش روغن است. بنابراین موصوف یعنی «هلاکـت چـراغ»، بـه «جوشیدن روغن» مقصور شده است.

طلسم حیرت

در طلسم حیرت، کاربرد قصر موصوف بـر صـفت، آشـکارا کمتـر از قصـر صـفت بـر موصوف است که بیانگر میل بیشتر بیدل به انتزاع‌گرایی در این مثنوی است.

ســـراپا صـــفحه خجلـــت نگـــارم بـه هـر رنگـی کـه هسـتم شرمسـارم
(طلسم حیرت: ۴۴۰)

حاصل کلام در مصرع نخست این بیت، چنین است: من، تنها یک صفحهٔ خجلت‌نگار هستم. بنابراین موصوف (من) بر صفت (صـفحهٔ خجلـت‌نگـار بـودن) قصـر شـده اسـت. همچنین حاصل کلام در مصرع دوم، چنین است: مـن، بـه هـر رنگـی کـه باشـم، تنهـا شرمسار هستم. بنابراین موصوف (من) بر صفت (شرمسار بودن) قصر شده است.

ز ســـرتا پـــای او یـــک رشـــته رم بـــه خـــود پیچیـــدنش ســـیر دو عـــالم
(همان: ۴۶۳)

حاصل کلام در مصرع نخست این بیت، چنین است: سراپای او، تنها یک رشتهٔ رمیـدن است. بنابراین موصوف (سراپای او) بر صفت (یک رشتهٔ رم بودن) قصر شده است.

در این بیت زیر هم هر دو مصرع دارای قصر موصوف بر صفت هستند:

گـــل راحـــت ز آســـایش جداییســـت همـین وحشـت پـر و بـال رهاییسـت
(همان: ۴۷۶)

حاصل کلام در مصرع نخست، چنین است: گل راحت، تنها با جدا شـدن از آسـایش

می‌دمد. بنابراین، موصوف (گل راحت) بر صفت (جدایی از آسایش)، قصر شده است. حاصل کلام در مصرع دوم نیز چنین است: پر و بال رهایی تنها وحشت است. بنابراین موصوف (پر و بال رهایی) بر صفت (وحشت)، قصر شده است.

طور معرفت

طور معرفت، عرصه‌ای برای کاربرد متوازن هر دو گونهٔ قصر است.

نه فکر انجمن نه ذوق گلشن قدم چون موج گوهر محو دامن
(طور معرفت: ۵۷۳)

در مصرع دوم این بیت، قصر دیده می‌شود و حاصل کلام چنین است: قدم من، تنها محو دامن است. با این تعبیر، «قدم من» که موصوف است، بر «محو دامن» قصر شده است.

به عالم مخترع شد وضع حمام پی رفع برودت‌های اجسام
ولی این چشمه از آتشفشانی ز طبع کوه برد افسرده جانی
(همان: ۶۰۷)

در این دو بیت هم که توصیف حمام‌های آبگرم کوهستان بیرات است، حاصل کلام بیت اول، چنین است: «حمام، تنها رفع‌کنندهٔ برودت اجسام است». بدین‌ترتیب حمام که موصوف است، بر «رفع‌کنندهٔ برودت اجسام» قصر شده است.

من اینجا در سخن بی‌اختیارم نفس سرمایه‌ام این است کارم
(همان: ۶۲۰)

مصرع دوم این بیت نیز چنین معنایی دارد: «من، تنها نفس سرمایه هستم». بنابراین «من» که موصوف است، بر «نفس سرمایه» قصر شده است.

عرفان

در مثنوی عرفان، حجم قصر موصوف به صفت، آشکارا کمتر از قصر صفت بر موصوف است که بیانگر میل به انتزاع‌گرایی بیدل در این مثنوی است.

بهری اما ز طبع غفلت‌ساز موج‌هایت تمام ساحل‌تاز
(عرفان: ۱۶)

حاصل کلام در این مصراع، چنین است: موج‌های تو، تنها ساحل‌تاز هستند. با این تعبیر، «موج‌های تو»، موصوف است که بر «ساحل‌تاز» قصر شده است.

حسن جز ربط آب و تابی نیست نسق جلوه بی‌حسابی نیست
(همان: ۶۵)

در این بیت نیز حاصل کلام مصرع نخست، چنین است: «حسن، تنها ربط آب و تاب است». با این تعبیر، «حسن» که موصوف است، بر «ربط آب و تاب» قصر شده است.

ضبط خود چیست، فهم معنی خویش که ثباتی ندارد از پس و پیش
(طور معرفت: ۲۹)

حاصل کلام در این بیت نیز چنین است: ضبط خود، تنها فهم معنی خویش است. «ضبط خود» که موصوف است، بر «فهم معنی خویش» قصر شده است.

نتیجه‌گیری

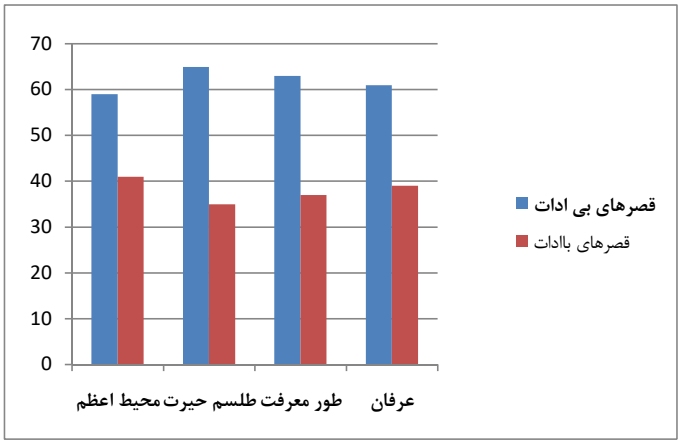
از بیدل دهلوی، چهار مثنوی برجا مانده است که به ترتیب زمان سرایش عبارتند از: محیط اعظم، طلسم حیرت، طور معرفت و عرفان. آنچه در این مثنوی‌ها در نگاه اول چشم را خیره می‌کند، لایهٔ بیانی و شگردهای خلاقانه‌ای است که بیدل در حوزهٔ بیان و تصویرسازی به کار برده است؛ اما با کنار زدن پردهٔ بیانی، به لایه‌ای ژرف‌تر در مثنوی‌های بیدل می‌رسیم و آن، بهره‌وری از ظرفیت‌های دانش معانی است و سنجیدگی‌های فراوان بلاغی و دانش معانی در شعر بیدل آشکار می‌شود. خود بیدل نیز به این پدیده واقف بوده است و مخاطبانش را در طلسم حیرت به توجه در لایهٔ معانی شعرش دعوت می‌کند.

در این مقاله، چهار مثنوی بیدل دهلوی، یعنی محیط اعظم، طلسم حیرت، طور معرفت و عرفان از دریچهٔ دانش معانی و بر اساس بحث قصر و حصر بررسی شدند. قصر و حصر در سبک هندی، کاربرد فراوانی دارد و یکی از علت‌های آن احتمالاً بدین سبب است که سبک هندی در پی بیان قاعده‌هاست و قاعده‌های اخلاقی و حکمی را بیان می‌کند و در ضمن این قاعده‌گویی‌ها، ناچار می‌شود مواردی را که جزء قاعده نیستند، تعیین کند و به همین سبب باید قاعده را بر بخشی از هستی‌ها، مقصور و محصور کند و از بخشی دیگر از هستی‌ها دریغ دارد. بنابراین در کلیت سبک هندی، بحث قصر و حصر، کاربرد فراوان دارد و در شعر بیدل دهلوی نیز شاهد قصرهای فراوانی هستیم.

در حوزهٔ قصر با ادات و قصر بی‌ادات، نکتهٔ بسیار جالب آن است که بیشتر قصرهایی که در شعر بیدل رخ می‌دهد، از جنس قصر بی‌ادات است و علت، آن است که سبک

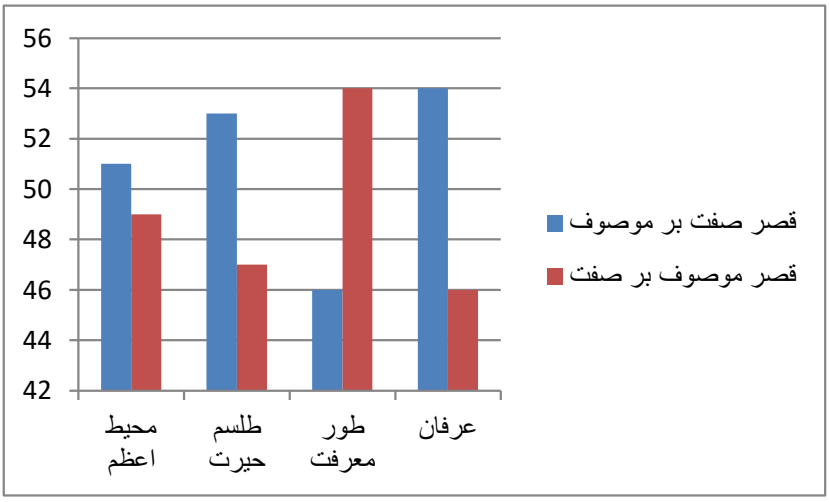
هندی به طور کلی و شعر بیدل به طور خاص، بر آنند که معانی و مضامین را به صورت پنهان و پوشیده بیان کنند، به گونه‌ای که عامل‌های لفظی دال بر مضامین، یا وجود نداشته باشد یا اندک باشد یا خفی باشد. بنابراین سبک هندی و به‌ویژه بیدل دهلوی بر آن هستند که قصرهای خود را بیشتر بدون ادات انجام دهند و این، باعث هنری‌تر شدن بحث قصر و حصر در شعر بیدل دهلوی می‌شود.

بیشترین قصرهای بی‌ادات در مثنوی «طلسم حیرت» رخ می‌دهد. پس از آن، «طور معرفت» از بیشترین قصر بی‌ادات بهره می‌برد. مثنوی «عرفان» از این جهت در رتبهٔ سوم است و «محیط اعظم» در رتبهٔ چهارم قرار می‌گیرد. بدین ترتیب اگر بی‌ادات بودن قصر را یکی از ویژگی‌های ممیّز در سبک شعر بیدل به شمار آوریم، می‌توان گفت که مثنوی طلسم حیرت از این جهت بیش از سه مثنوی دیگر با سبک شعر بیدل هماهنگی دارد و این با کلیت برداشتی که می‌توان از طلسم حیرت داشت، سازگار است؛ زیرا طلسم حیرت، هرچند به دلایلی که لزوماً با خود شعر، پیوندی ندارند، از حیث شهرت، پس از مثنوی عرفان جای می‌گیرد، بی‌هیچ گفت‌وگویی، شاعرانه‌تر از مثنوی عرفان و دو مثنوی دیگر بیدل دهلوی است.



شکل ۱- مقایسهٔ بسامد قصرهای بی‌ادات و قصرهای باادات در مثنوی‌های چهارگانه (ترتیب مثنوی‌ها، زمانی است)

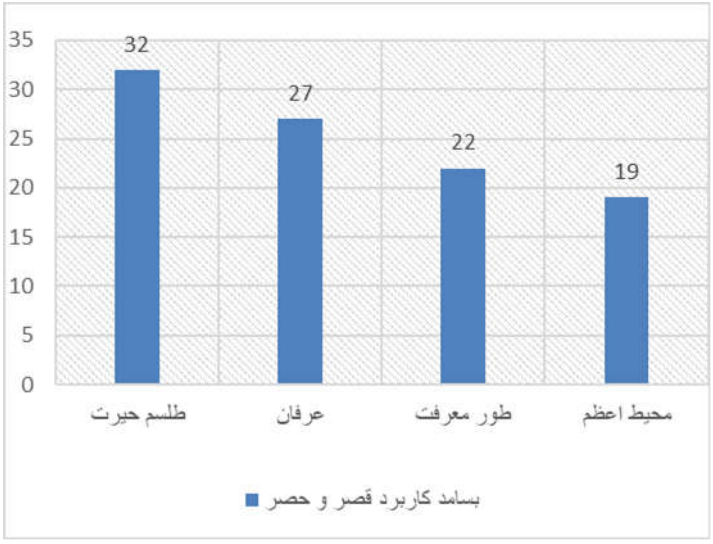
در مبحث قصر صفت و قصر موصوف، بیشتر قصرها در مثنوی‌های بیدل از سنخ قصر صفت بر موصوف هستند. تنها در طور معرفت، قصر موصوف بر صفت، حضور چشمگیری دارد. در حوزهٔ قصر صفت بر موصوف، سه مثنوی که قصرهای صفت چشمگیر دارند، به ترتیب عرفان، طلسم حیرت و محیط اعظم هستند و طور معرفت نیز چنان‌که گفته شد، قصرهای صفت اندکی دارد و قصر موصوف در آن بسیار زیاد است. فراوانی چشمگیر قصر صفت در عرفان نشان می‌دهد که بیدل در این مثنوی، سرگرم توصیف‌گری بسیار زیاد بوده است و علت هم آن است که مثنوی عرفان، مثنوی‌ای حاوی بحث‌های مجرد دربارهٔ مقوله‌های عرفانی است و بیدل در این مثنوی، در حال ذکر صفت‌های متوالی برای تبیین مقوله‌های عرفانی مورد بحث بوده است. علت شهرت بیشتر مثنوی عرفان نسبت به دیگر مثنوی‌های بیدل نیز طرح همین مباحث عرفانی در قالب شعر بوده است، نه لزوماً ارزش صرفاً شعری مثنوی عرفان.



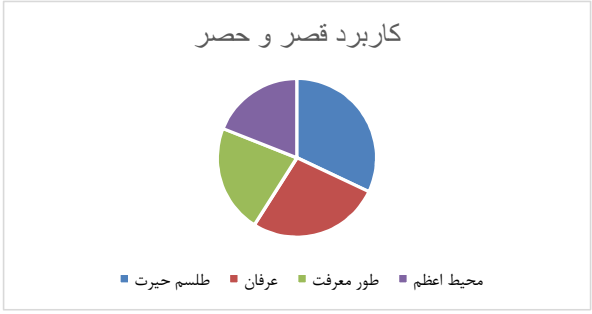
شکل ۲- مقایسهٔ بسامد قصر صفت و قصر موصوف در مثنوی‌های چهارگانه (ترتیب مثنوی‌ها، زمانی است)

اگر بحث قصر و حصر را نموداری از کلیت شگردهای علم معانی بدانیم، در مجموع می‌توان گفت که بررسی‌های بلاغی در مثنوی‌های چهارگانه بیدل نشان می‌دهد که این مثنوی‌ها هرچند تحت الشعاع شهرت و محبوبیت غزلیات بیدل قرار دارند، پدیده‌های

شعری بسیار فنی و چشمگیری هستند. اگر کاستن از عامل‌های لفظی و به ژرف‌ساخت بردن بازی‌های معنایی را از ویژگی‌های مهم و شاخص سبک هندی بدانیم، این ویژگی در مثنوی‌های بیدل دهلوی، حضور فعال دارد و در این چهار مثنوی به ترتیب می‌توانیم این ویژگی‌ها را در طلسم حیرت، عرفان، طور معرفت و محیط اعظم بیابیم. بر این اساس طلسم حیرت هرچند به لحاظ زمان، دومین مثنوی پس از محیط اعظم است و به لحاظ شهرت و اهمیت اندیشه‌ای، پس از عرفان قرار می‌گیرد، به لحاظ سنجه‌های دانش معانی و امتیازات بلاغی، در مرتبهٔ نخست قرار می‌گیرد و پس از آن، عرفان جای می‌گیرد و در رتبهٔ سوم، طور معرفت است و چنان‌که انتظار می‌رود، محیط اعظم که نخستین سرودهٔ بیدل در قالب مثنوی و یادگار مراحل اولیهٔ تکوین توانایی‌های شاعری بیدل است، در مرتبهٔ چهارم قرار می‌گیرد.



شکل ۳- بسامد کاربرد قصر و حصر در مثنوی‌های چهارگانهٔ بیدل
(ترتیب چینش مثنوی‌ها، کمّی است)



شکل ۴- معدل بسامد کاربرد قصر و حصر در مثنوی‌های چهارگانهٔ بیدل دهلوی

منابع

آق اولی، حسام العلماء (۱۳۴۶) درر الادب، شیراز، معرفت.

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

بنیامین، تئودور و دیگران (۱۳۹۸) زیبایی‌شناسی انتقادی، ترجمهٔ امید مهرگان، تهران، گام نو.

بیات، مریم و دیگران (۱۴۰۳) «بررسی بلاغی استفهام در مثنوی‌های بیدل دهلوی با تکیه بر مثنوی طلسم حیرت»، نشریهٔ علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال هفدهم، شمارهٔ ۸ (پیاپی ۱۰۲)، صص ۲۵- ۴۴.

بیدل، میرزا عبدالقادر دهلوی (۱۳۹۳) کلیات بیدل دهلوی، تصحیح خال محمد خسته و خلیل الله خلیلی، تهران، طلایه.

تفتازانی، سعدالدین مسعود بن عمر (۱۳۷۶) شرح مختصر المعانی، قم، دار الذخائر.

خاکیان، نصرت‌الله (۱۴۰۲) «بررسی سی غزلِ بیدل دهلوی از منظر علم معانی (اطناب)»، فصل‌نامهٔ نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۲، صص ۹۷-۱۱۵.

رجایی، محمدخلیل (۱۳۵۳) معالم البلاغه، چاپ دومف تهران، دانشگاه تهران.

رضانژاد، غلامحسین (۱۳۶۷) اصول علم بلاغت، تهران، الزهرا.

زاهدی، زین‌الدین (۱۳۴۶) روش گفتار، مشهد، دانشگاه فردوسی.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) معانی، چاپ چهارم، تهران، میترا.

---------- (۱۳۷۹) بیان و معانی، تهران، میترا.

صافی، رفعت‌السادات و دیگران (۱۳۹۴) «مقایسهٔ طلسم حیرت بیدل با سفرنامهٔ روح از فضولی»، مجلهٔ ادبیات عرفانی، شمارهٔ ۱۳، صص ۸۵-۱۱۳.

کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۳) زیباشناسی سخن پارسی۲: معانی، چاپ سوم، تهران، مرکز.

کیخای فرزانه، احمدرضا و منیژه همراه (۱۳۹۶) «جمال‌شناسی غزلیات بیدل دهلوی»، سومین کنفرانس ملی هزارهٔ سوم و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زاهدان.

گیج، مارک فاستر (۱۳۹۹) نظریه‌های زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ احسان حنیف، تهران، فکر نو.

میرزایی، محمدسعید و مریم صالحی‌نیا (۱۳۹۹) «تلاش برای ترسیم الگوی ارتباط روایی در مثنوی‌های بیدل»، شعرپژوهی، شماره ۴۴، صص ۲۴۳-۲۶۳.

نیکویی، علیرضا (۱۳۹۲) «تأملی در ساختار تمثیلی طلسم حیرت بیدل دهلوی»، مجلهٔ الهیات هنر، شمارهٔ ۱، صص ۵۱-۸۰.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱) فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۷۰) معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران، امیرکبیر.

Ahani, Gholamhossein (1981) Meanings and expressions. Tehran: Quran Foundation.

Agh Oula, Hossam Ulama (1967) Derr al-Adab Shiraz: Marafet.

Bayat, Maryam and others (2024) "Rhetorical examination of questioning in Bidel Dehlavi's masnavis based on the masnavi of Talism Hirayat". Scientific Journal of Persian Poetry and Prose Stylology. 17th year Number eight. No. 102. pp. 25-44.

Benjamin, Theodore; Benjamin, Walter; Adorno, Theodor; Marcuse, Herbert (2018) Critical aesthetics. Translated by Omid Mehrgan. Tehran: New step.

Bidel, Mirza Abdul Qader Dehlavi (2014). Kulliyat-e-Bidel Dehlavi, edited by Khal Mohammad Khasta and Khalilullah Khalili. Tehran: Talaye.

Gage, Mark Foster (2019) Aesthetic theories. Translated by Ehsan Hanif. Tehran: New Thought Publication.

Homai, Jalaluddin (1982) Rhetoric techniques and literary industries. Tehran: Amir Kabir.

---------- (1991) Meanings and expressions. Thanks to the efforts of Mahdekht Bano Homai. Tehran: Amir Kabir.

Kazazi, Mir Jalaluddin (1994) Aesthetics of Persian speech 2: meanings. Third edition. Tehran: Publishing Center.

Khwaja Abdullah Ansari (1993) Collection of Persian letters. First edition. Tehran: Tos.

Khakian, Nusratoleh (2023) "Examination of 30 poems by Bidel Dehlavi from the perspective of semantics". A quarterly journal of criticism, analysis and aesthetics of texts. Volume 6. Number 2. pp. 97-115. –

Kikhai Farzaneh, Ahmad Reza; companion, manijeh (2016). "Aesthetics of Bidel Dehlavi's Ghazals". The third national conference of the third millennium and humanities.

Mirzaei, Mohammad Saeed; Salehinia, Maryam (2019) "An attempt to draw the pattern of narrative communication in Biddle's masnavis". poetry study No. 44. pp. 243-263.

Nikoyi, Alireza (2012) "A Reflection on the Allegorical Structure of Beadle Dehlavi's Spell of Astonishment". Journal of Theology of Art. Number 1. 51-80.

Rajaei, Mohammad Khalil (1971) Teachers of rhetoric. Second edition. Tehran: University of Tehran.

Rezanjad, Gholamhossein (1989) The principles of rhetoric. Tehran: Al-Zahra.

Safi, Rifat Al Sadat; Najarian, Mohammadreza; Kahdoi, Mohammad Kazem (2014) "Comparison of Beadle's Spell of Astonishment with Spirit's Journey of Nosy". Mystical literature magazine. No. 13. 85-113.

Shamisa, Cyrus (1997) meanings Fourth edition. Tehran, Mitra.

---------- (2000) Expression and meanings. Tehran, Mitra.

Taftazani, Saad al-Din Masoud bin Omar (1997) A brief description of the meanings. Qom, Dar Zakhaer.

Zahedi, Zainuddin (1967) speech method Mashhad: Ferdowsi University.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و ششم، زمستان ۱۴۰۳: ۱۰۸-۸۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

استعاره‌های مفهومی حسادت در منظومهٔ «خسرو و شیرین» نظامی از دیدگاه شناختی

مریم علی‌محمدی*
لیلا هاشمیان**

چکیده

نظامی، شاعر سدهٔ ششم، یکی از مثنوی‌سرایان به‌نام ایران است که آثار بسیار فاخر و ماندگاری به نام «خمسه» از خود به جای گذاشته است. سبک او عراقی است و زبان او، فخامت و اصالت بالایی دارد. روایی بودن شعر، ایجاد تشبیه‌ها، استعارهٔ مطبوع، مضامین نو و کاربردی و توصیف مناظر و اشخاص از ویژگی‌های شعر او است. در این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل استعارهٔ مفهومی حسادت در منظومهٔ «خسرو و شیرین» پرداخته شده است. از این‌رو، قلمروهای مبدأ هر استعاره را که نظامی برای مفهوم‌سازی حوزه‌های انتزاعی به کار برده است، مشخص کرده‌ایم. نظامی استعاره‌های مفهومی را با بهره‌گیری از حوزه‌های مبدأ (عینی) برای درک مفاهیم انتزاعی خلق کرده است، زیرا درک مفاهیم انتزاعی به‌تنهایی امری بسیار دشوار است. از آنجا که نظامی صرفاً یک راوی بوده، نمی‌توان به نگرش شخصی او درباره استعاره مفهومی حسادت پی برد، اما می‌توان گفت که حوزهٔ مبدأ قیاس، یکی از پرکاربردترین حوزه‌های مبدأ برای خلق استعاره‌های اوست. همچنین نتایج نشان می‌دهد که استعاره‌های هستی‌شناختی، بیشترین بسامد وقوع و

* نویسنده مسئول: دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا، ایران
maryam73am@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا، ایران dr_hashemian@yahoo.com

استعاره‌های جهتی، کمترین بسامد وقوع را دارند؛ زیرا اولین چیـزی کـه فـرد در این جهان هستی می‌شناسد، بدن خودش است.

واژه‌های کلیـدی: حسـادت، اسـتعارهٔ مفهـومی، اسـتعارهٔ سـاختاری، اسـتعارهٔ هستی‌شناختی و استعارهٔ جهتی.

بیان مسئله

از دیدگاه سنتی، استعاره خاص زبان ادبی است و آن را اینگونه تعریف می‌کنند: «استعاره در لغت، مصدر باب استفعال است، یعنی عاریت خواستن لغتی به جای لغت دیگری؛ زیرا شاعر در استعاره، واژه‌هایی را به علاقه مشابهت به جای واژهٔ دیگری به کار می‌برد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۴۱). کلمهٔ استعاره[1] از واژهٔ یونانی metaphora گرفته شده که خودش مشتق است از meta به معنای «فرا» و pherein به معنای «بردن». مقصود از این کلمه، دستهٔ خاصی از فرایندهای زبانی است که در آنها، جنبه‌هایی از یک شیء به شیئی دیگر فرابرده یا منتقل می‌شود، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است (مارکس[2]، ۱۳۸۰: ۱۱).

با ظهور کتاب «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم» به قلم لیکاف و جانسون[3] (۱۹۸۰) و از دیدگاه زبان‌شناختی، استعاره تنها خاص زبان ادبی نیست، بلکه اول مخصوص زبان طبیعی و سپس زبان ادبی است. استعاره در واقع مفهوم‌سازی حوزه‌های مفهومی انتزاعی بر اساس حوزه‌های مفهومی عینی طبق شباهت بین حوزه‌هاست (ر.ک: Lakoff & Johnson, 1980؛ کوچش[4]، ۱۳۹۳)؛ زیرا درک و مفهوم‌سازی حوزه‌های مفهومی انتزاعی بدون حوزه‌های مفهومی عینی غیر ممکن است.

از استعاره در حوزه‌های متفاوت مطالعاتی می‌توان بهره برد. یکی از این حوزه‌ها، حسادت است. حسادت، ویژگی اخلاقی منفوری است و با معیارهای مورد نظر اشعار به منظور تعالی انسانی در تقابل است (ر.ک: هاشمیان و اتونی، ۱۳۸۹). در این پژوهش به بررسی استعارهٔ مفهومی حسادت در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و توضیح و تفسیر و مقایسهٔ آن از دیدگاه نوین به استعاره می‌پردازیم. در همین باره، حوزه‌های عینی‌تر را که در این منظومه برای مفهوم‌سازی حوزه‌های انتزاعی‌تر به کار رفته است، استخراج خواهیم کرد.

در بخش دوم به معرفی استعاره مفهومی خواهیم پرداخت. بخش سوم متعلق به پیشینهٔ مطالعات انجام‌شده است. استعاره‌های مفهومی در منظومهٔ خسرو و شیرین در بخش چهارم پژوهش حاضر بررسی خواهند شد. این پژوهش با نتیجه‌گیری پایان می‌یابد.

1. Metaphor
2. Marx
3. Lickoff & Johnson
4. Koveces

مبانی نظری

اولین بار ارسطو در فن شعر «بوطیقا» و «فن خطابه ریطوریقا» به بحث استعاره پرداخت. ارسطو، استعاره را اینگونه تعریف کرده است: «استعاره، انتقال دادن اسمی بیگانه است» (صفوی، ۱۳۸۵: ۲۹۱). او معتقد بود که استعاره، نوعی مقایسهٔ تلویحی است که بر اصل قیاس استوار است. به نظر او، کاربرد استعاره اساساً امری تزئینی است. به عبارت دیگر استعاره لازم و ضروری نیست، بلکه صرفاً زیباست (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۱۱).

در زبان عربی، قدیمی‌ترین تعبیر از استعاره را می‌توان به جاحظ نسبت داد. او در «البیان و التبیین» از استعاره سخن می‌گوید و در توضیح بیت زیر:

و طفقت سجابه تُغشاها تبکی علی عِراصیها عیناها

(جاحظ، ۱۴۱۲، ج۱: ۱۵۱-۱۵۲)

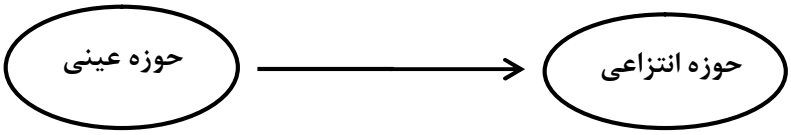
می‌گوید: «جعل المطرَ بکاءَ من السّحاب علی طریق الاستعاره، و تسمیه الشّیِ باسم غیره اِذا قامَ مقامه» (همان: ۱۵۲). بدان معنا که باران را از طریق استعاره و نامیدن چیزی با نامی غیر نام خودش، اشک ابر قرار داده است. بلاغت فارسی نیز همچون بلاغت عربی تحت تأثیر دیدگاه ارسطو و نظریهٔ جایگزینی در حوزهٔ استعاره به تعریف آن می‌پردازد و آن را متعلق به زبان می‌داند، نه اندیشه (اسداللهی و عبدی، ۱۳۹۶: ۱۰).

در حقیقت استعاره ناظر بر تصویرهای زبانی است که بر اساس رابطهٔ مشابهت میان دو شیء یا مفهوم‌اند. یعنی بر پایهٔ مشخصه‌های معنایی یکسان یا مشابه، انتقال حوزه‌ای رخ می‌دهد. این انتقال حوزه‌ای همیشه از حوزه‌های مفهومی عینی‌تر به حوزه‌های مفهومی انتزاعی‌تر است (ر.ک: Lakoff & Johnson, 1980) و در زبان تغییر ایجاد می‌گردد؛ مانند استفاده از عبارت «ابرها می‌گریند» به جای «باران می‌آید»، یا کاربرد «انتقاد گزنده» به جای «انتقاد سخت». از منظر زبان‌شناسی تاریخی، استعاره موجب به وجود آمدن کلمات جدید می‌شود (صفوی، ۱۳۸۵: ۲۶۳- ۲۶۹).

بنابراین به طور خلاصه، استعاره مفهوم‌سازی حوزه‌های انتزاعی بر اساس حوزه‌های عینی است که همان اصل بنیادی استعارهٔ مفهومی در زبان‌شناسی شناختی است (ر.ک: Lakoff, 1990). هاینه و همکاران، سلسله‌مراتبی از حوزه‌ها را عنوان می‌کنند که از راست به چپ از میزان عینی بودن آنها کاسته می‌شود (Heine et al, 1994: 46):

شخص (اعضای بدن) > شیء > فعالیت و وضعیت > مکان > زمان > کیفیت

بر این اساس می‌توان از مفاهیم عینی‌تر برای مفهوم‌سازی مفاهیم انتزاعی‌تر به صورت استعاری بهره برد. مثلاً برای نشان دادن حوزهٔ زمان که انتزاعی است، می‌توان از حوزهٔ مکان بهره برد (نغزگوی کهن و داوری، ۱۳۹۳: ۵۹). شکل زیر بیانگر سازوکار استعاره است:



شکل ۱- استعاره مفهومی

اما استعارهٔ مفهومی نیز دارای انواعی است. لیکاف و جانسون با تکیه بر شواهدِ زبانی روزمره، نمونه‌های به‌دست‌آمده را به سه دستهٔ اصلی استعاره‌های جهتی[1]، استعاره‌های هستی‌شناختی[2] و استعاره‌های ساختاری[3] تقسیم کردند. البته چنان‌که این دو خود اذعان داشته‌اند، این تقسیم، تصنعی و خام بوده، اشکالاتی بر آن وارد است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۶-۱۲۷). چیزی که در استعاره مفهومی عنوان می‌شود این است که حوزه‌های رایج در مبدأ اغلب عینی و در مقصد، انتزاعی هستند؛ اما از حوزه‌های انتزاعی نیز برای بیان مفاهیم انتزاعی بهره گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، گاه مفهوم انتزاعی متداول‌تر و آشناتر برای مخاطب، برای درک بهتر مفهوم انتزاعی دیگری استفاده می‌شود. در این موارد، هر دو حوزهٔ مبدأ و مقصد، انتزاعی هستند. این مورد، در سه نوع استعاره نیز رخ می‌دهد (ر.ک: اسلام‌پناه و دیگران، ۱۴۰۱).

استعاره‌های ساختاری

لیکاف و جانسون، اساس استعارهٔ ساختاری را سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر می‌دانند و بر آنند که اکثر استعاره‌های گزاره‌ای از این نوع هستند (Lakoff, 1990: 129). ما با دانشی که از حوزهٔ مبدأ داریم، به درک حوزهٔ مقصد می‌رسیم. در واقع بارزترین ویژگی این نوع از استعاره، همین پشتوانهٔ دانشی است که از طریق حوزهٔ مبدأ حصول می‌گردد.

1. Orientational metaphor
2. Ontological metaphor
3. Structural metaphor

برای نمونه در استعارهٔ «بحث جنگ است»، ما بحث و مجادله را با تجربه و دانشی که از جنگ داریم، مفهومی تصویری و قابل درک می‌کنیم. در ساختار بحث و جدل، شرکت‌کننده‌ها با موضوعی مخالفت می‌کنند، از عقاید خود دفاع می‌کنند، به عقاید طرف مقابلشان حمله می‌کنند و سعی می‌کنند پیروز شوند. بنابراین ما بر پایهٔ استعارهٔ ساختاری «بحث جنگ است»، مفهوم مباحثه را قابل درک می‌کنیم (ر.ک: راسخ‌مهند، ۱۳۸۹):

- ادعاهای تو غیر قابل دفاع است.
- انتقادهای او درست هدف‌گیری شده بود.

استعاره‌های هستی‌شناختی

استعاره‌های هستی‌شناختی به دو شیوه نمود پیدا می‌کنند. شیوهٔ نخست اینکه این استعاره‌ها به ما این امکان را می‌دهند تا تجربه‌هایمان را در قالب اشیا، اجسام و ظروف درک کنیم، بی‌آنکه دقیقاً مشخص کنیم مقصودمان چه نوع شیء، جسم یا ظرفی است. ما با استفاده از آگاهی و دانشی که از تجربه‌هایمان داریم، می‌توانیم آنها را به شکل اشیا، اجسام و ظروف طبقه‌بندی کنیم، درباره آنها بیندیشیم و عمل کنیم. شیوهٔ کارکرد نوع دوم استعاره‌های هستی‌شناختی، «انسان‌انگاری» است (عباسی، ۱۳۹۷: ۱۷). استعاره‌های هستی‌شناختی، شیوه‌هایی از دیدنِ مفاهیم نامحسوس مانند احساسات، فعالیت‌ها و عقاید را به‌مثابهٔ یک هستی یا جوهر فراهم می‌سازند (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۹).

- باید با فقر مبارزه کنیم.
- فقر کیفیت زندگی ما را پایین آورده است.

استعاره‌های جهتی

استعاره‌های جهتی، استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را بر اساس جهت‌گیری فضایی[1]، مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و... سازمان‌دهی و مفهومی می‌کنند (Lakoff & Johnson, 1980: 14). در استعارهٔ جهتی، فرد رابطهٔ متقابلی میان یک مفهوم انتزاعی و یک جهت فیزیکی برقرار می‌کند. در واقع درک حوزهٔ مقصد از طریق جهان فیزیکی حاصل می‌شود. برای نمونه استعارهٔ «بیشتر بالاست؛ کمتر پایین است» بر اساس تجربهٔ فیزیکی ما درک می‌شود؛ زیرا بر اساس مبنای فیزیکیِ این استعاره، اگر به

1. Spatial orientation

محتوای یک ظرف یا یک مقدار از یک چیزی، مواد یا اشیا فیزیکی بیشتری بیفزاییم، سطح آن بالا می‌رود (عباسی، ۱۳۹۷: ۱۷):

- میزان سود وام‌های بانکی بالا رفته است.
- سال گذشته ظرفیت پذیرش دانشگاه‌ها، کم شد.
- درصد امید به زندگی در ایران پایین آمده است.

در این پژوهش نیز به تبعیت از آن، استعاره‌ها در این سه دسته طبقه‌بندی شده‌اند و انواع استعاره در «خسرو و شیرین» بررسی شده است. حوزه‌های مبدأ در هر سه نوع استعاره مشخص شده است و بسامد آن نیز مطرح شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های زیادی در حوزهٔ حسادت در فارسی انجام نشده است. یکی از پژوهش‌هایی که درباره حسد و حسرت در فارسی انجام شده، پژوهش دادور کاشانی و موسوی جروکانی (۱۴۰۱) است که انواع طرح‌واره‌های تصویری را در بوستان سعدی بررسی کرده است. در این پژوهش، طرح‌واره‌های تصویری در حوزهٔ معناشناسی شناختی در این کتاب مطالعه شده است. طرح‌واره‌های حجمی در این کتاب دارای بیشترین بسامد است و به طور کلی طرح‌واره‌های حسرت بیش از حسد عنوان شده است.

استعارهٔ مفهومی به طور کلی و در سایر حوزهٔ عواطف و احساسات انسانی همچون خشم، شرم، قدرت و... در نظم و نثر و سایر آثار ادبی مطالعه شده است که به‌اختصار به برخی پژوهش‌ها در متون نظم فارسی اشاره خواهد شد.

ذوالفقاری و عباسی (۱۳۹۴) به بررسی استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه پرداخته‌اند. آنها اظهار می‌دارند که ابن خفاجه، خداوندگار وصف از نظر آفرینش استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصوری به‌عنوان یکی از زیرساخت‌های اساسی این استعاره‌ها در چکامه‌های هنری خود و در جرگه خلاق‌ترین شاعران است. استعاره‌های وی، ابزار توانمندی برای بیان معانی پیچیده، مبهم و دور از ذهن است که با استفاده از تجربهٔ شعری و زبانی شاعر به بهترین شکل به بار نشسته‌اند. آنها در پژوهشی توصیفی - تحلیلی ادعا می‌کنند که پاره‌ای از استعاره‌های وی از مفاهیم قراردادی و زبان خودکار به وجود آمده است و پاره‌ای

دیگر با بسط مفاهیم قراردادی، لباس نظم بر تن می‌کنند و در موارد متعدد، استعاراتی بدیع و خلاق دارد.

کارگر و همکاران (۱۳۹۹) با توجه به استعارهٔ مفهومی، در پی یافتن این پرسش هستند که چگونه عشق با واژه‌ها و اصطلاحاتی که مفید معنای نورانیت هستند، تبیین شده است. آنها بر آنند تا بر اساس نگرش استعارهٔ مفهومی، مقولهٔ عشق و ارتباط آن با نور را در غزلیات حافظ بررسی کنند. بدین ترتیب نور و ملزومات آن، که مفهومی عینی است، در قلمرو مبدأ و عشق که موضوعی انتزاعی است، در قلمروی مقصد قرار گرفته است. آنها بر این باورند که ارتباط گستردهٔ این دو قلمرو در غزل حافظ، بیانگر آن است که شاعر برای محسوس کردن موضوع عشق از مجموعهٔ نور و ملزوماتش استفاده کرده است که خود این مسئله نشان‌دهندهٔ آن است که حافظ عشق را روشنگر می‌داند.

سایر پژوهش‌ها از جمله پژوهش خاتمی‌نیا و حسن‌زادهٔ نیری (۱۳۹۸)، استعاره‌های جهتی را در شاهنامهٔ فردوسی بررسی کرده‌اند. عبیدی و رومیانی (۱۳۹۸) نیز مفهوم عشق را در قالب استعاره در آثار نظامی مطالعه کرده‌اند. همان‌طور که پیشتر نیز ذکر شد، آثار حوزهٔ احساسات و عواطف انسانی، شامل پژوهش‌های گسترده‌ای است که از حوصلهٔ بحث حاضر خارج است. اما پژوهشی صرفاً در حوزهٔ حسادت در منظومهٔ خسرو و شیرین صورت نگرفته است و از این‌جهت پژوهش حاضر، بررسی جدیدی در این حوزه محسوب می‌شود.

روش پژوهش

روش انجام این پژوهش به صورت توصیفی و تحلیلی و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز کتابخانه‌ای است. پس از مطالعه در زمینهٔ استعاره مفهومی و آشنایی عمیق‌تر با دیدگاه و نظرهای پیشگامان این رویکرد نوین به فیش‌برداری اطلاعات موردنظر پرداختیم. پس از کسب اطلاعات مورد نیاز، به مطالعهٔ منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی که موضوع این پژوهش است پرداختیم. ابیاتی را که حاوی موضوع حسادت بودند یادداشت کردیم؛ سپس داده‌های به‌دست‌آمده را با توجه به مبانی نظری پژوهش مورد

مطالعه قرار دادیم و قلمروهای مربوط به حوزهٔ حسادت را با نشان دادن شواهد شعری مربوط به آن تحلیل کردیم.

استعاره‌های مفهومی حسادت

نظامی، داستان عاشقانه‌ای را به رشتهٔ تحریر درآورده است که در سرتاسر آن، رقیب‌های عشقی برای دو عاشق اصلی داستان (خسرو و شیرین) حضور می‌یابند. این رقیب‌ها خود دلایل اصلی مطرح شدن حوزهٔ مفهومی مقصدِ حسادت در داستان هستند که موضوع این پژوهش است. در واقع ماهیت وجود رقیب در هر عرصه‌ای به‌ویژه عرصهٔ عشق و علاقه میان دو دلداده، عنصر حسادت را با خود به ارمغان می‌آورد.

در این منظومهٔ عاشقانه، شرایط برای پررنگ‌تر شدن این عنصر برای طرفین عاشق فراهم می‌گردد و در برخی از قسمت‌های داستان صرفاً این حوزهٔ مفهومی مقصد (حسادت) است که باعث خلق انشعاب‌های اصلی در داستان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت همین حوزهٔ مفهومِ مقصد است که نتیجهٔ داستان را رقم می‌زند. برای مثال خسرو صرفاً از روی حسادت به رقیب عشقی خود، فرهاد، به شور و مشورت با بزرگان دربار می‌نشیند و نتیجهٔ تصمیم‌گیری آنها، مرگ جوانی عاشق و دلداده است.

ما با استفاده از نظریهٔ استعارهٔ مفهومی می‌خواهیم نگرش نظامی را به آرایهٔ استعاره بدانیم و پی ببریم که آیا نظامی از این آرایه صرفاً بر اساس دیدگاه سنتی به آن استفاده کرده یا با آگاهی از آن برای تأثیرگذاری بهره جسته است. در ادامه، نخست حوزه‌های مبدأ در این منظومه معرفی خواهد شد و پس از آن، استعاره‌های مفهومی آن نیز عنوان خواهد شد.

جدول ۱- قلمروهای مفهومی مبدأ برای استعارهٔ مفهومی حسادت در منظومهٔ خسرو و شیرین

۱- عیب‌جویی و ایراد گرفتن	۲- خبث طینت
۳- عصبانیت	۴- حیرت
۵- حسرت	۶- زیرکی و باهوشی
۷- قیاس	۸-احساس حقارت کردن (توسط خود شخص)

۹- خودآزاری	۱۰- حقیر شمردن طرف مقابل
۱۱- بزرگی و حکمرانی و نافذ بودن فرمان	۱۲- بی‌ثباتی (دگرگونی)
۱۳- سلب نعمت (آرامش و آسایش)	۱۴- حِرمان
۱۵- رنجاندن	۱۶- غبطه خوردن
۱۷- تهدید	۱۸- خودبرتربینی
۱۹- تخریب جایگاه طرف مقابل	۲۰- فن زنانه
۲۱- توهین	۲۲- تخریب شخصیت خود
۲۳- ترساندن	۲۴- برانگیختن غیرت
۲۵- نمایش توانایی	۲۶- تحریک کردن
۲۷- سوءاستفاده از نقطه‌ضعف	۲۸- اتمام حجت کردن
۲۹- انحصارطلبی	۳۰- نمایش قدرت
۳۱- عدم پذیرش رقیب	۳۲- نداشتن صبر و شکیبایی
۳۳- خودکشی	۳۴- نزاع و جنگ علنی
۳۵- بی‌شرمی	۳۶- برپا کردن
۳۷- عدم پذیرش و رد کردن کسی	۳۸- امیدواری نداشتن به پیروزی و موفقیت
۳۹- شکوه و شکایت	۴۰- طعنه و کنایه زدن
۴۱- یادآوری عهد و پیمان	۴۲- دشمن‌پنداری
۴۳- اعتراض	۴۴- مزاحم دیدن طرف مقابل
۴۵- بی‌وفا دیدن طرف مقابل	۴۶- منفعت‌طلبی
۴۷- مظلوم‌نمایی	۴۸- نسبت دادن صفات زشت و مذموم و ناپسند
۴۹- غیرتمندی	۵۰- طرح نقشه و برنامه‌ریزی برای حذف رقیب
۵۱- کسب اطلاعات	۵۲- خساست
۵۳- امتحان‌کردن	۵۴- منصرف کردن
۵۵- آزار دادن	۵۶- امتحان کردن و سنجش
۵۷- رشوه دادن	۵۸- پیدا کردن نقطه‌ضعف
۵۹- احساس عجز و ناتوانی	۶۰- ایجاد توطئه
۶۱- شرط‌بندی	۶۲- تقابل (مناظره خسرو و فرهاد)
۶۳- اعتماد به نفس	۶۴- نمایش توانایی

۶۵- ایجاد دشواری و سختی	۶۶- تصمیم‌گیری نابخردانه و اشتباه
۶۷- حصول نتیجهٔ اشتباه	۶۸- ترس (ترسیدن و ترساندن)
۶۹- چاره‌جویی	۷۰- قتل غیر عمد
۷۱- نفرین کردن (مانیتیسم)	۷۲- برانگیختن حس رقابت و تحریک کردن
۷۳- ناراحتی	۷۴- بی‌ارزش جلوه دادن
۷۵- فخرفروشی (دست‌نیافتنی بودن)	۷۶- غرور
۷۷- هوس‌بازی	۷۸- درخور جایگاه و شأن و منزلت خود رفتار نکردن
۷۹- مرور خاطرات	۸۰- تواضع و فروتنی
۸۱- دعوت به صبر و شکیبایی	۸۲- بزرگ‌منشی و بخشش و گذشت
۸۳- انحراف اخلاقی (شیرویه)	۸۴- ظاهربینی و قضاوت از روی ظاهر
۸۵- عیب‌جویی	۸۶- ضعیف‌کشی
۸۷- ادعا کردن (دعوی)	۸۸- سرزنش و دلسرد کردن
۸۹- حد و جایگاه خود را ندانستن	۹۰- یاوه‌گویی
۹۱- سرقت ادبی	۹۲- سرکوب کردن و مانع پیشرفت شدن
۹۳- کفران نعمت (قدرناشناسی از ولی‌نعمت خود، نظامی، به دلیل استفاده از آثار او)	۹۴- صدمه زدن و آسیب رساندن
۹۵- تهمت زدن (تهمت دینی و عقیدتی)	۹۶- اغتنام فرصت
۹۷- کوچک جلوه دادن (موفقیت)	

با توجه به بررسی‌هایی که روی این منظومه انجام شد، می‌توان گفت که حوزهٔ جدیدی در قلمروهای حوزه‌های مبدأ این استعارهٔ مفهومی (حسادت) وجود ندارد و تمامی قلمروهای حوزه‌های مبدأ، قلمروهایی هستند که از دیرباز عامهٔ مردم جامعه از آن استفاده می‌کرده‌اند. البته الگوهای استعاری حوزه‌های مبدأ موجود در این منظومه به لحاظ دستور زبان، متفاوت از الگوهای استعاری مورد استفادهٔ جامعه و به‌ویژه جامعهٔ آن روزگار است؛ زیرا این منظومه، یکی از شاهکارهای ادبی سنتی محسوب می‌شود و دستور زبان به‌کاررفته در آثار ادبی، متفاوت از دستورِ زبانی است که مردم جامعه به کار می‌برند.

حوزه‌های مبدأ و بافت

نکتهٔ قابل توجهی که باید حتماً به آن اشاره کرد، بافت کل داستان و حوزه‌های

مفهومیِ به‌دست‌آمده است. با توجه به آنکه اثر مورد مطالعه، حکایت داستانی متوالی و در قالب مثنوی است که برای داستان‌ها و محتواهای طولانی به کار می‌رود و بافت محتواییِ داستان تغییر نمی‌کند، اکثر حوزه‌های مقصد به‌دست‌آمده، هماهنگ با بافت محتواییِ داستان است. برای مثال یکی از حوزه‌های مبدأ استخراج‌شده، نافذ بودن فرمان مریم است که با توجه به ملکه بودن و دختر قیصر روم بودن او، هماهنگی بافت داستان و حوزۀ مبدأ درک می‌گردد.

انواع استعاره با ذکر قلمروهای مشترک حوزۀ مبدأ

در ادامه، انواع استعاره‌هایی که در خسرو و شیرین نظامی به کار رفته است، با توجه به قلمروهای مشترک حوزۀ مبدأ در بخش‌های جداگانه با ذکر مثال بیان شده است.

استعارۀ ساختاری

در بخش استعارۀ ساختاری، تعداد زیادی از حوزه‌های مبدأ جای گرفتند. در جدول زیر، انواع قلمروهای حوزۀ مبدأ در این نوع استعاره عنوان شده است و پس از آن نیز مثال‌هایی از این حوزه‌ها ارائه شده است.

جدول ۲- حوزه‌های مبدأ استعاره‌های ساختاری

حسادت، خباثت است.	حسادت، عصبانیت است.	حسادت، حسرت است.
حسادت، حرمان است	حسادت، تهدید است.	حسادت، سرقت است.
حسادت، گلایه و شکایت کردن است.	حسادت، غیرت است.	حسادت، دلسرد کردن است.
حسادت، اتمام حجت است.	حسادت، بی‌شرمی است.	حسادت، رد کردن و نپذیرفتن است.
حسادت، پیدا کردن نقطه‌ضعف است.	حسادت، هوس‌رانی است.	حسادت، قضاوت ظاهری است.
حسادت، ادعا کردن است.	حسادت، توهین کردن است.	

۱- حسادت، خباثت است:

چو کردند اختیار این جای دلگیر ضرورت ساخت می‌باید، چه تدبیر

(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

این بیت اشاره به ساخته شدن قصر شیرین توسط شگرفان کوشک مدائن دارد که از بدطینتی و خباثت، او را به رنج انداخته، باعث دلگیر و آزرده شدن شیرین در آن منطقهٔ بد آب و هوا شدند؛ زیرا قصر او را در بدترین منطقه از لحاظ آب و هوا ساختند. بدیهی است که حسادت، صفتی مذموم و ناپسند است. در نتیجه حوزه‌های مبدأ آن نیز می‌تواند منفور و ناپسند باشد؛ همان‌گونه که در این شاهدمثال‌ها، خباثت و بدذاتی حاسدان بیانگر این اصل است. این استعارهٔ مفهومی با حوزه‌های مبدأ مفهومِ کلی خباثت که نمودهای گوناگونی دارد و در اینجا شاد نخواستن و ویرانی و رنج دادن، نمودهای آن هستند، از نوع استعارهٔ مفهومی ساختاری هستند؛ زیرا حوزه‌های مبدأ ساختار معرفتی پرمایه‌تری نسبت به حوزهٔ مقصد دارند. تمامی نمودهای حوزهٔ مبدأ نیز پایه‌های تجربی در فرهنگ ما دارد.

۲- حسادت، حرمان است:

دلم از رشک پر خوناب کردند　　بدین عبرتگهم پرتاب کردند
(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

در این بیت که اشاره به ساخته شدن قصر شیرین در جای بد آب و هوا و نامناسب دارد دو حوزهٔ مبدأ در نظر گرفته شده است. در ابتدا حِرمان و محرومیت، حوزهٔ مبدأ است. شگرفان کوشک مدائن، قصر شیرین را در جای بدی ساختند و آرامش و آسایش را از او سلب کردند. اما حوزهٔ مبدأ دیگر، خباثت و بدطینتی آن زیبارویان است که باعث این محرومیت شده است. یکی از حوزه‌های مبدأیی که ذکر شد، خباثت و بدطینتی بود که نمودهای گوناگونی داشت. اما یکی از بارزترین نمودهای آن، محروم کردن و حرمان است که به دلیل اهمیت داشتن و پررنگ بودن آن به صورت جداگانه مطرح گردید.

۳- حسادت، توهین کردن است:

دلم از رشک پر خوناب کردند　　بدین عبرتگهم پرتاب کردند
(همان: ۱۰۷)

دو کاری‌های روم از دست بگذار　　که از ارمن نیاید جز یکی بار (الحاقی)
(همان: ۲۱۳)

توهین به مریم

اگر صد خواب یوسف داری از بر　　همانیّ و همان عیسی و بس خر
(همان: ۳۴۱)

توهین به شکر است که خر خطاب شده است. در مورد دوم، نظامی از تلمیح استفاده

کرده است که شاید بتوان گفت عبارت استعاری نو و جدیدی است. البته در آثار کهن و سنتی، زیاد از این آرایه استفاده می‌شده است.

۴- حسادت، بی‌شرمی است:

ملک سرگشته بود از روزگارش　　کزو گشت‌ست روشن کار و بارش
(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۹۹)

دلش بُد روز و شب پرآب و آتش　　نشد تا روز امروز این دلش خوش
(همان)

اشاره به بی‌شرمی مریم در حسادت عشق میان خسرو و مریم دارد. حوزهٔ مبدأ بی‌شرمی در استعارهٔ مفهومی حسادت شاید کمی غریب به نظر برسد و اندکی دور از ذهن باشد. با وجود بدیع بودن حوزهٔ مبدأ، عبارات استعاری نوآوری ندارند؛ اما شاید بتوان گفت که پایه‌های تجربی کم‌رنگ‌تری نسبت به سایر حوزه‌های مبدأ استخراج‌شده از این منظومه داشته باشد.

۵- حسادت پیدا کردن، نقطه‌ضعف است:

بگفتا هیچ هم‌خوابیت باید　　بگفت ار من نباشم نیز شاید
(همان: ۲۳۵)

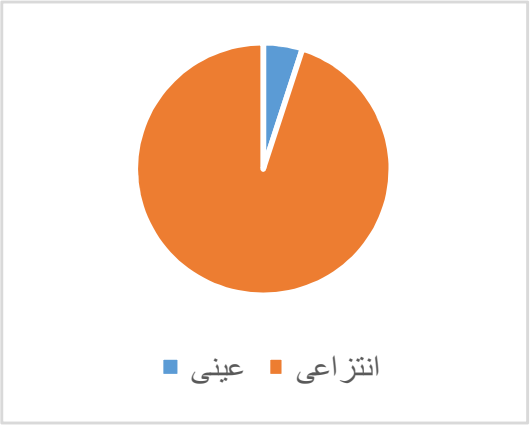
خسرو سعی دارد نقطه‌ضعف فرهاد را به دست آورد تا شاید از طریق آن به فرهاد رشوه دهد و او را از میدان به در کند. فرد حاسد درصدد رسیدن به هدف خود است و از هر فرصتی برای نیل به این مقصود، نهایت استفاده را می‌کند. در این شاهد مثال همچنان نوآوری در حوزهٔ مبدأ وجود دارد. معمولاً اینگونه است که هر چقدر حوزهٔ مبدأ، بدیع و نوپا باشد، پایه‌های تجربی، کم‌رنگ‌تر می‌گردند. اما در این شاهد مثال اینگونه نیست و پایه‌های تجربی و عبارات استعاری، تکراری هستند.

۶- حسادت، هوس‌رانی است:

سزاوار عطارد شد دو پیکر　　تو خورشیدی، ترا یک برج بهتر
رها کن نام شیرین از لب خویش　　که شیرینی، دهانت را کند ریش
(همان: ۳۰۸)

شیرین به عشق و وصال خسرو و شکر، حسادت می‌ورزد و به او می‌گوید که هوس‌رانی کرده و به سراغ فرد دیگری رفته است. عبارت‌های استعاری، بدیع است و پایه‌های تجربی برای حوزهٔ مبدأ نیز کم‌رنگ می‌باشد.

درباره استعاره‌های ساختاری در پژوهش حاضر، به جز یک حوزه (حسادت، سرقت است)، بقیهٔ حوزه‌های مبدأ به صورت انتزاعی به کار رفته‌اند و این نتیجه نشان می‌دهد که نظامی از مفاهیم انتزاعی دیگری برای درک مفهوم حسادت بهره گرفته است. بسامد این حوزه‌ها در نمودار زیر نمایان است.



شکل ۱- بسامد حوزه‌های مبدأ عینی و انتزاعی در استعاره ساختاری

استعارهٔ هستی‌شناختی

جدول ۳- حوزه‌های مبدأ استعاره‌های هستی‌شناختی

حسادت، حیرت است.	حسادت، تخریب جایگاه و بد جلوه دادن است.	حسادت، طعنه و کنایه زدن است.
حسادت، خودکشی است.	حسادت، نزاع و دشمنی است.	حسادت، ترس است.
حسادت، کنجکاوی است	حسادت، منصرف کردن است.	حسادت، سنجش است.
حسادت، احساس عجز و ناتوانی است.	حسادت، تقابل است.	حسادت، چیدن توطئه است.
حسادت، نمایش توانایی است.	حسادت، نفرین است.	حسادت، تحریک کردن است.
حسادت، ناراحتی است.	حسادت، گذشت و بخشش است.	حسادت، سرکوب کردن است.
حسادت، تهمت زدن است.		

۱- حسادت، گذشت و بخشش است:

ز در بستن رقیبم رسته باشد　　خزینه به که در بسته باشد

(نظامی، ۱۳۸۷: ۳۲۵)

شیرین با وجود حسادتی که به وصال شکر و خسرو دارد، می‌گوید از آن‌جهت خود را از تو محروم می‌کنم که شکر از بابت من که رقیب اویم، خیالش آسوده باشد. عبارت استعاری، تکراری، اما پایهٔ تجربی برای این حوزهٔ مبدأ، کم‌رنگ است. یکی از غریب‌ترین حوزه‌های مبدأ برای استعارهٔ مفهومی حسادت در منظومهٔ خسرو و شیرین، بخشش و گذشت است؛ زیرا معمولاً از حسادت، نتایج منفی چون موارد ذکرشده حاصل می‌گردد. در این شاهد مثال، پررنگ‌ترین نوآوری در حوزهٔ مبدأ صورت گرفته است.

۲- حسادت، سرکوب کردن است:

زِهَر کشور که برخیزد چراغی　　دهندش روغنی از هر ایاغی

ور اینجا عنبرین شمعی دهد نور　　ز باد سردش افشانند کافور

(نظامی، ۱۳۸۷: ۴۴۷-۴۴۸)

در این دو بیت، نظامی اشاره به سرکوب شدن دارد که وقتی کسی به اوج می‌رسد و در تلاش و تکاپوی رسیدن به این مهم است، دیگران به او کمک می‌کنند؛ اما حاسدان او را سرکوب کرده و مانع پیشرفت او شده‌اند. سرکوب کردن نیز یکی از نزدیک‌ترین حوزه‌های مبدأ برای استعارهٔ مفهومی حسادت است.

۳- حسادت، نزاع و دشمنی است:

گر این شوخ آن پریرخ را ببیند　　شود دیوّی و بر دیوی نشیند

(همان)

دیو اول به معنای دیو و دشمن و دیو دوم به معنای اسب است. معنای بیت این است که اگر مریم، شیرین را ببیند و از وجود او آگاه گردد، ممکن است به دشمنی و نزاع برخیزد.

مرا ظن بود کز من برنگردی　　خریدار بتی دیگر نگردی

کنون در خود خطا کردی ظَنَم را　　که در دل، جای کردی دشمنم را

(همان: ۲۱۱)

عبارات استعاری، بدیع نیستند. تناظرها، عضو ثابت دارند (مریم و شیرین). البته در

شاهد مثال آخر، خود نظامی (اثر خسرو و شیرین) نیز به این جرگه می‌پیوندند. بدیهی است که وقتی کسی به دیگری حسادت می‌ورزد، او را دشمن خطاب کند و به نزاع با او برخیزد.

۴- حسادت، کنجکاوی است:

بگفت از دل شدی عاشق بدین‌سان؟ بگفت از دل تو می‌گویی من از جان
بگفتا عشق شیرین بر تو چون است بگفت از جان شیرینم فزون است
بگفتا هر شبش بینی چو مهتاب؟ بگفت آری، چو خواب آید، کجا خواب؟
بگفتا دل ز مهرش کی کنی پاک؟ بگفت آنگه که باشم خفته در خاک
بگفتا گر خرامی در سرایش بگفت اندازم این سر زیر پایش
(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۱۷)

در تمامی این ابیات، خسرو قصد دارد از چند و چون و کیفیت عشق فرهاد به شیرین آگاهی یابد و در واقع در حال کسب اطلاعات از عشق میان فرهاد و شیرین است. شاید بتوان گفت ماهیت اصلی استعارهٔ مفهومی حسادت همین کنجکاو بودن باشد؛ زیرا با آگاهی است که حس کنجکاوی برانگیخته می‌شود.

۵- حسادت، سنجش است:

بگفتا در غمش می‌ترسی از کس بگفت از محنت هجران او بس
(همان: ۲۳۵)

خسرو سعی دارد شجاعت فرهاد را بسنجد:

بگفتا چونی از عشق جمالش بگفت آن کس نداند جز خیالش
(همان: ۲۳۵)

خسرو، کیفیت عشق فرهاد را می‌سنجد. نهایت مسئله‌ای که در استعارهٔ مفهومی حسادت مطرح است، سنجش کیفیت و چند و چون امر است تا شاید بتوان از طریق این سنجش و امتحان کردن، راه چاره‌ای پیدا کرد. عبارات استعاری، معمولی و خسرو و فرهاد، عضو ثابت تناظرها هستند.

۶- حسادت، احساس عجز و ناتوانی است:

چو عاجز گشت خسرو در جوابش نیامد بیش پرسیدن ثوابش
به یاران گفت کز خاکّی و آبی ندیدم کس بدین حاضرجوابی
(همان: ۲۳۵)

دگر ره گفت: از این شرطم چه باک است که سنگ است آنچه فرمودم نه خاک است
اگر خاک است چون شاید بریدن وگر برّد، کجا شاید کشیدن
(همان: ۲۳۶)

در این دو بیت، عجز و ناتوانی خسرو در قبال فرهاد کاملاً مشخص است. وقتی انسان حاسد، راه به جایی نمی‌برد و نتیجه‌ای نمی‌گیرد، دچار احساس ضعف می‌گردد. عبارات استعاری، ساده و عضو ثابت تناظرها مانند مورد قبل، فرهاد و خسرو است.

۸- حسادت، تقابل است:

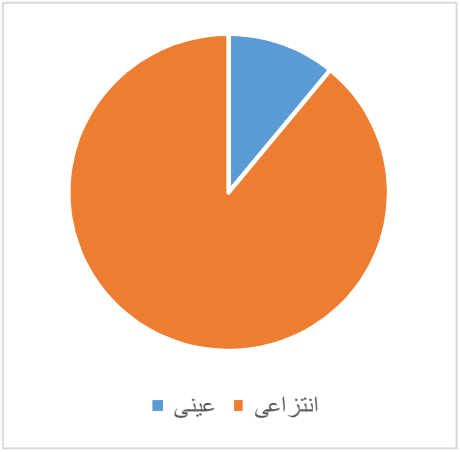
جوابش داد مرد آهنین‌چنگ که بردارم ز راه خسرو این سنگ
به شرط آنکه خدمت کرده باشم چنین شرطی به جای آورده باشم
دل خسرو، رضای من بجوید به ترک شکّر شیرین بگوید
(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۳۶)

فرهاد نیز به خسرو و عشقش به شیرین حسادت می‌ورزد؛ اما در این ابیات تقابل می‌کند و با سلطه و اعتماد به نفس صحبت می‌کند و جواب خسرو را می‌دهد. شاید بتوان گفت که فرهاد به جایگاه خسرو، حسادت می‌کند؛ زیرا با روش مناسب درخور جایگاه او یعنی محکم و استوار که در خورِ شاهان است پاسخ می‌دهد.

اگر من تیغ بر حیوان کنم تیز نه شبدیزم جوی سنجد نه پرویز
(همان: ۲۴۴)

مفهوم حسادت، دو جانب دارد و گاهی برخی از عمل‌ها و عکس‌العمل‌ها توسط طرفین به صورت هم‌زمان انجام می‌شود که یکی از آنها تقابل طرفین است.

درباره استعاره‌های هستی‌شناختی نیز در مجموع هجده حوزهٔ مبدأ عنوان شد. از میان این حوزه‌ها، تنها دو حوزه به عینیت اشاره داشت و بقیه حوزه‌ها از مفاهیم انتزاعی برای بیان حسادت استفاده شده است. دو حوزهٔ «حسادت، خودکشی است و حسادت، نمایش توانایی است» در دستهٔ مفاهیم عینی قرار دارند. به این ترتیب درصد حوزه‌های مبدأ در این بخش، از قرار زیر است:



شکل ۲- بسامد حوزه‌های مبدأ عینی و انتزاعی در استعاره ساختاری

استعارهٔ جهتی

حوزه‌های مبدأ استعاره‌های جهتی در جدول زیر نمایان است.

جدول ۴- حوزه‌های مبدأ استعاره‌های جهتی

حسادت، قیاس است.	حسادت، خودبرتربینی است.	حسادت، گلایه و شکایت است.
حسادت، تحقیر است.		

۱- حسادت، تحقیر است:

چه باید ملک جان دادن به شوخی که بنشیند کلاغش بر کلوخی
مرا چون من کسی باید به ناموس که باشد همسر طاووس، طاووس
(نظامی، ۱۳۸۷: ۳۴۷)

خسرو، فرهاد را کلاغ خطاب می‌کند و او را تحقیر می‌کند.

گر آید دختر قیصر، نه شاپور از این قصرش به رسوایی کنم دور
(همان: ۲۰۴)

استعاره‌ها در هر دو مثال از نوع استعارهٔ مفهومی جهتی هستند؛ زیرا اساس ماهیت تحقیر، قیاس است و وقتی قیاس صورت گیرد، استعاره مفهومی جهتی وجود دارد.

نکته‌ای که در شاهد مثال اول وجود دارد، عبارت استعاری در قالب ضرب‌المثل است که شاید بتوان گفت در خود این منظومه، بدیع باشد. البته در قسمت‌های دیگر نیز استفاده شده است.

۲- حسادت، خودبرتربینی است:

بگفت از دل جدا کن عشق شیرین　　بگفتا چون زیم بی‌عشق شیرین
بگفت او آنِ من شد زو مکن یاد　　بگفت این کی کند بیچاره فرهاد
بگفت ار من کنم در وی نگاهی　　بگفت آفاق را سوزم به آهی
(نظامی، ۱۳۸۷: ۲۳۵)

این ابیات از قسمت مناظره خسرو با فرهاد استخراج شده است. خسرو از موضع بالا به فرهاد که رقیب عشقی او است نگاه می‌کند؛ زیرا او را به قصر خود فرامی‌خواند و فرهاد به پای او می‌رود و از طرفی به او دستور می‌دهد. در نتیجه می‌توان گفت که حوزهٔ مبدأ، خودبرتربینی است. خودبرتربینی، نوعی قیاس و در واقع نتیجهٔ قیاس محسوب می‌شود که به دلیل کثرت شاهد مثال به صورت جداگانه ذکر شده است.

طبیعی است که در حوزهٔ مقصد حسادت که دو جانب و دو سو وجود دارد، قیاس صورت گیرد و یکی از نتایج آن، خودبرتربینی باشد. در برخی از شاهد مثال‌ها مستقیماً عنصر خودبرتربینی ذکر شده است؛ اما در برخی از آنها باید از طریق کنایه، ضرب‌المثل و غیره متوجه این منظور شد.

۳- حسادت، گلایه و شکایت کردن است.

شیرین در حسادت به وصلتی که بین خسرو و شکر صورت گرفته و همچنان خواستار شیرین است، تاب نمی‌آورد و لب به شکایت و گلایه می‌گشاید. در بیت آخر، شیرین بین فرهاد و خسرو قیاس می‌کند و مقایسه حوزهٔ مبدأ دیگر است. از طرفی در همین بیت کنایه نیز وجود دارد که شیرین می‌گوید خسرو، تلاشی برای وصالش با شیرین نکرده است.

نبینی زنگ در هر کاروانی　　ز بهر پاس می‌دارد فغانی
سحر تا کاروان نارد شباهنگ　　نبندند هیچ مرغی در گلو زنگ
غلطرانی که زخمه‌ت مطلق افتاد　　بر او هم می‌زدی، بر ابلق افتاد
به هندستان جَنیبت می‌دواندی　　غلط شد ره، به بابل بازماندی

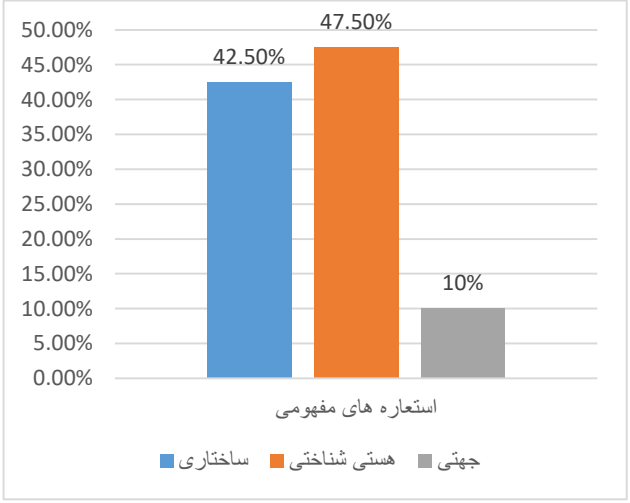
به دریا می‌شدی، در شط نشستی / به گل رغبت نمودی، لاله بستی
به جان داروی شیرین ساز کردی / ولی روزه به شکّر باز کردی
ترا من یار و آنگه جز منت یار؟ / ترا این کار و آنگه با منت کار
مکن چندین برین غمخوار خواری / که کردی پیش ازین بسیار زاری
(نظامی، ۱۳۸۷: ۳۳۴)

در این ابیات شیرین از خسرو، شکوه و شکایت می‌کند. در مسیر عشق و وصال، علاوه بر شکایت کردن حوزهٔ مبدأ، کنایه نیز وجود دارد و در لفافه به خسرو نسبت بی‌وفایی و بدعهدی می‌دهد؛ زیرا خواستار شیرین شد، اما شکر را اختیار کرد. برخی از حوزه‌های مبدأیی که از این منظومه استخراج شده‌اند، همراهی جدایی‌ناپذیری با حوزهٔ مقصد دارند. گله و شکایت نیز یکی از این حوزه‌هاست.

درباره حوزه استعاره‌های جهتی، هیچ حوزهٔ مبدأ عینی یافت نشد و تمامی حوزه‌ها به مفاهیم انتزاعی اشاره دارد.

تجزیه و تحلیل استعاره‌های مفهومی حسادت

در نمودار زیر، انواع استعاره‌های مفهومی حوزهٔ مبدأ در خسرو و شیرین نظامی نمایش داده شده است.



شکل ۳- بسامد انواع استعاره‌های مفهومی حسادت

همان‌طور که از نمودار بالا پیداست، در میان انواع استعاره، استعاره‌های هستی‌شناختی در بالاترین میزان قرار گرفته‌اند. در مقابل استعاره‌های ساختاری با اختلاف ناچیزی پس از آن واقع شده‌اند. استعاره‌های هستی‌شناختی در واقع بر اساس تجربه‌های انسان در ارتباط با اشیای مادی و به‌ویژه بدن انسان و روان او شکل می‌گیرند. یعنی با بهره‌گیری از این نوع استعاره، انسان به رخدادها، فعالیت‌ها، عواطف، نگرش‌ها و... به‌مثابهٔ موجودات و چیزهای گوناگون می‌نگرد و آنها را برای سهولت درک، مفهوم‌سازی می‌کند.

اولین چیزی که انسان در این جهان می‌شناسد، بدن خویش است. بنابراین بیشتر استعاره‌هایی که انسان در زبان به کار می‌برد، با بهره‌گیری از حوزهٔ عینی و انتزاعی بدن خویش دست به مفهوم‌سازی می‌زند. در نتیجه بسامد وقوع استعاره‌های هستی‌شناختی به مراتب بیشتر از انواع دیگر است. پس از بدن، بیشترین چیزی که انسان در آن به کسب تجربه‌ها می‌پردازد، جهان پیرامون خود یا اشیا مادی است بنابراین مفهوم‌سازی مفاهیم انتزاعی با استفاده از این حوزه‌های عینی به مراتب بیشتر و بسامد وقوع استعارهٔ هستی‌شناختی، بیشتر است. در مقابل، جهت‌های فضایی، محدود به چهار جهت هستند و نه بیشتر. در نتیجه بسامد وقوع استعاره‌های جهتی نیز چندان زیاد نیست.

حوزه‌های مبدأ در سه نوع از استعاره‌های مفهومی، با درصد بالایی به حوزه‌های مبدأ انتزاعی تعلق داشتند. در این مورد نمودارهایی در هر بخش نشان داده شد. این مورد بیانگر آن است که نظامی برای بیان حسادت، از سایر حوزه‌های انتزاعی بهره گرفته است و تنها در سه مورد از حوزه‌های عینی استفاده کرده است.

در نهایت می‌توان عنوان داشت که اکثر حوزه‌های مبدأ استخراج‌شده از منظومهٔ مورد نظر، مفاهیم انتزاعی بودند و همان‌طور که واضح و روشن است، صحبت کردن درباره مفاهیم انتزاعی به‌مراتب دشوارتر از مفاهیم عینی است. از آنجایی که اکثر حوزه‌های مبدأیی که از این منظومه استخراج شده‌اند، ریشه در فرهنگ ما دارد و تعداد محدودی از آنها که ذیل هر شاهد مثال ذکر شد، از نوآوری برخوردار بودند، می‌توان گفت که نوآوری و خلاقیت در حوزهٔ مبدأ وجود دارد. برعکس عبارات استعاری که به‌جز چند مورد که ذکر شده است، تکراری بودند. اما پایه‌های تجربی حوزه‌های مبدأ، پررنگ و قوی بودند؛ زیرا اکثر حوزه‌های مبدأ، ریشه در فرهنگ داشتند. همان‌طور که قبلاً

اشاره شد، نمی‌توان به نگرش نظامی درباره مقولهٔ حسادت پی برد، اما از طریق حوزه‌های مبدأیی که به کار برده و تجربی بودن آنها می‌توان گفت که نظامی تحت تأثیر نگرش موجود در جامعه بوده و خلاقیتی از خود به خرج نداده است.

نتیجه‌گیری

حسادت، عنصری منفی تلقی می‌شده که نتایج منفی را به دنبال خود داشته است و با ویژگی‌های منفی مطرح می‌شده است. همچنین عنصری کاملاً شناخته‌شده بوده، زیرا حوزه‌های مبدأ گوناگونی برای آن ذکر شده و به خاطر پایه‌های تجربی قوی‌ای که استخراج شده، در جامعه بسیار ملموس بوده است. در منظومهٔ خسرو و شیرین علاوه بر استعاره با نگاه سنتی که مثال‌های آن در این مقاله ذکر نشده است، استعاره‌های مفهومی فراوان با حوزه‌های مبدأ گوناگون و گاه بدیعی وجود دارد که استخراج شده‌اند. از سویی آنچنان این حوزه‌ها غنی هستند که هنوز به حیات خود در جامعهٔ امروزی ادامه داده‌اند و استعمال می‌شوند. نظامی با وجود عدم خودآگاهی به‌خوبی توانسته است بر اساس تناظرهای (نگاشت) موجود بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد و همچنین پایه‌های تجربی موجود در جامعه، استعاره‌های مفهومی زیبایی خلق کند و اثر خود را مزین‌تر سازد.

ساختار استعاره‌های مفهومیِ موجود در این منظومه دقیقاً برابر با نگاه امروزی آن است (وجود تناظرها، برجسته‌سازی و...)، اما به علت ناآگاهی نظامی قطعاً کارکردی متفاوت از نگاه امروزی داشته و صرفاً برای زیباییِ بیشتر متن بوده است؛ زیرا در آثار سنتی علاوه بر غنی بودن محتوا، به زیبایی ظاهری بسیار اهمیت می‌دادند. اما شاید مقولهٔ درک و فهم، اندکی مهجور بوده باشد.

درباره انواع استعاره می‌توان اظهار داشت که استعاره‌های هستی‌شناختی، بیشترین بسامد وقوع و استعاره‌های جهتی، کمترین بسامد وقوع را داشتند؛ زیرا اولین چیزی که فرد در این جهان هستی می‌شناسد، بدن خودش است. بنابراین برای مفهوم‌سازی حوزه‌های مفهومی انتزاعی، بیشتر از بدن خود بهره می‌برد که عینی‌ترین شیء در این جهان برای وی به حساب می‌آید. بعد از بدن، تجربه‌های حاصل از ارتباط با اشیای مادی، بیشترین بسامد را در مفهوم‌سازی استعاره دارد؛ به این علت که انسان پس از شناخت بدن خود، بلافاصله به شناخت محیط پیرامون می‌پردازد. اما فقط چهار جهت

فضایی را انسان در این جهان به طور قراردادی فرامی‌گیرد و تعداد آنها نیز انـدک اسـت. در نهایت نیز حوزه‌های مبدأ انتزاعی دارای بیشترین بسامد در این پژوهش بوده‌اند.

منابع

اسلام‌پناه، زهرا و دیگران (۱۴۰۱) «بررسی حوزه‌های مبدأ و مقصد استعاره‌های آثار سوررئال از منظر زبان‌شناسی شناختی بر پایه نظریه‌های کوچش»، متن‌پژوهی ادبی، سال بیست‌وششم، شماره ۹۳، صص ۲۳۳-۲۸۴.

اسداللهی، خدابخش و مهدی عبدی (۱۳۹۶) «بررسی استعاره «زندگی» در اشعار فروغ فرخزاد بر پایهٔ زبان‌شناختی»، فصلنامه مطالعات نظریه و انواع ادبی، سال دوم، شماره ۴، پاییز، صص ۲۷-۲۸.

جاحظ، عمرو بن بحر (۱۴۱۲) البیان التبیین، بیروت، الهلال.

خاتمی‌نیا، میثم و محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری (۱۳۹۸) «استعاره‌های جهتی در آغاز شاهنامه»، متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۸۲، صص ۷-۳۳.

ذوالفقاری، اختر و نسرین عباسی (۱۳۹۴) «استعاره مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در اشعار ابن خفاجه»، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، شمارهٔ ۳، صص ۱۰۵-۱۲۰.

راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹) درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم، تهران، سمت.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۱) بیان، تهران، فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۵) فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی، تهران، فرهنگ معاصر.

عباسی، رضا (۱۳۹۷) بررسی استعاره‌های مفهومی در شعرهای برگزیدهٔ عباس صفارسی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، استاد راهنما: دکتر قهرمان شیری.

عبیدی، حسین و بهروز رومیانی (۱۳۹۸) «استعاره مفهومی عشق در آثار نظامی»، زیبایی‌شناسی ادبی، شمارهٔ ۴۱، صص ۵۳-۷۶.

کارگر، شهرام و دیگران (۱۳۹۹) «نقش نور در مفهوم‌سازی عشق در غزلیات حافظ»، پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، شمارهٔ ۳، صص ۲۱۲- ۲۳۴.

کوچش، زلتن (۱۳۹۳) مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمه شیرین پورابراهیم، چاپ اول، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی‌راد (۱۳۸۱) «زبان‌شناسی شناختی و استعاره»، تازه‌های علوم شناختی، سال چهارم، شماره ۳، صص ۵۶-۵۹.

مارکس، ترنس (۱۳۸۰) استعاره، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، مرکز.

میرزا رضایی، حمید (۱۳۹۳) نثر روان خسرو و شیرین، تهران، شیرمحمدی.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۷) خسرو و شیرین، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران، ارمغان.

نغزگوی کهن، مهرداد و شادی داوری (۱۳۹۳) فرهنگ توصیفی زبانشناسی تاریخی. تهران، انتشارات سمت.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹) «نظریه استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰.

هاشمیان، لیلا و بهزاد اتونی (۱۳۸۹) «آموزه‌های حکمی و اخلاقی در بهمن‌نامه و جستاری در ریشه‌های ایرانی و اسلامی آن»، فصلنامه زبان و ادب فارسی، سال اول، شماره ۲، صص ۱۵۷-۱۷۲.

Lakoff, G. (1990) The Contemporary Theory of Metaphor. In A. Ortony (Ed), Metaphor and Thought (pp. 202-251). Cambridge: Cambridge University Press. Lakoff.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980) Metaphors We Live by. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Heine, B., Claudi, U., & Hünnemeyer, F. (1994) Grammaticalization: A Conceptual Framework. Chicago: University of Chicago Press, p. 46.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و ششم، بهار ۱۴۰۴: ۱۳۲-۱۰۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۰۲
نوع مقاله: پژوهشی

تطبیق اشعار انتقادی «صائب» با نظریهٔ «توماس اسپریگنز»

محمد طالبی [*]
طاهره صادقی تحصیلی [**]
محمد خسروی شکیب [***]
سعید زهره‌وند [****]

چکیده

«صائب»، یکی از برجسته‌ترین شاعران سبک هندی و سرآمد شاعران عصرِ صفوی و سبک هندی است. وی به عنوان یک اندیشمند و اصلاح‌گر اجتماعی، آسیب‌ها و ریشه‌های معضلات زمانه خویش را می‌بیند و از شعر به عنوان یک ابزار فرهنگی، برای بیان اندیشه‌های انتقادی خود بهره می‌برد. در این پژوهش که با روش توصیف و تحلیلِ کیفی انجام شده است، اشعار انتقادی و اصلاح‌گرایانه صائب، با کاربست نظریه «اسپریگنز» (مشکل‌شناسی، علت‌شناسی، آرمان‌شناسی و راه‌حل‌یابی)، چرایی، چگونگی، راهکار و برون‌رفت از مشکلات اجتماعی زمان شاعر بررسی می‌شود. داده‌های پژوهش نشان می‌دهد که صائب، معضلات سیاسی و اجتماعی عصر خود را در فرار مغزها، خودخواهی، خرافه‌پرستی، ریاکاری و تظاهر، فقر و روحیه تسلیم می‌بیند. او همچنین علّت را در وضعیت خاص حاکمیّت و ایدئولوژی سیاسی و مذهبی، تحقیر و به حاشیه رانده شدنِ اهل هنر و آزاداندیشان، تقدّس‌سازی و تقدیرگرایی، استبداد، تنگ‌مشربی

[*] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، ایران mohammadtalebi.35313531@gmail.com
[**] نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران sadeghi.tahsili@yahoo.com
[***] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران M.Khosravishakib@gmail.com
[****] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران zohrevand.s@lu.ac.ir

CC BY NC

حاکمان، توسعهٔ شهری و تبعات ناشی از آن می‌داند. صائب، جامعه آرمانی را در هند با شهروندان و حاکمانی وسیع‌مشرب، آزاداندیش، دگراندیش و هنردوست می‌یابد. او در نهایت راه‌حل را در اخلاق‌گرایی، انتقادپذیری و مدارا، عشق و خردگرایی و پرهیز از تملق می‌داند.

واژه‌های کلیدی: صائب تبریزی، توماس اسپریگنز، انتقاد سیاسی اجتماعی، سبک هندی و شعر.

مقدمه

هر اثر هنری و ادبی منعکس کننده اوضاع زمان و الگوهای ادراک، رفتار، احساس و آموزه‌های ایدئولوژیک آفرینندهٔ آن است. ادبیات هر دوره نیز تحت تأثیر وضعیت فردی، سیاسی- اجتماعی، اقلیمی و ایدئولوژی حاکم بر جامعه قرار دارد و گاه این تأثیر و تأثر به گونه‌ای است که باعث دگرگونی در ساختار فکری، فرهنگی و اجتماعی آن عصر می‌گردد.

سبک هندی، یکی از متمایزترین سبک‌های شعری کلاسیک فارسی است که از اوایل قرن یازدهم هجری تا اواسط قرن دوازدهم هجری به مدت ۱۵۰ سال در ادبیات فارسی رواج داشت. این سبک از حیث ویژگی‌های فکری و زبانی و همچنین نحوهٔ بیان، با سبک‌های قبل و بعد خود، تمایز آشکار دارد. فتوحی، گسست از سنّت قدیم شعر فارسی، تأکید بر نوجویی، توجه به مضامین نو و معنی بیگانه و تازگی شعر را از اصول بنیادین اندیشه این دوره می‌داند که شاعر را بر آن می‌دارد «به جای مطالعه در آثار سنتی، خلاقیت را در درون خود بجوید و هویت خود را در خویشتن خود پیدا کند و متکی به گذشتگان نباشد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۷۵).

بنابراین شاعر سبک هندی تلاش می‌کند مضمون‌های بدیع و بیگانه و مفاهیم غریب و دور از ذهن را به کار ببرد تا باعث شگفتی مخاطب شود. «آنچه شاعران در ذهن دارند، چگونه گفتن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۷). اسماعیلی و حسن‌پور آلاشتی، تمایز و قیاس‌ناپذیری سبک هندی با دیگر سبک‌ها را در قیاس‌ناپذیری مفاهیم به‌ویژه در غزل و تمثیل، قیاس‌ناپذیری روش‌شناختی و قیاس‌ناپذیری مشاهدات می‌دانند و معتقدند که سبک هندی را می‌باید نوعی گسست، انقلاب و یا به تعبیری «چرخشی انقلابی» در ادبیات فارسی محسوب کرد که با سبک‌های دیگر، قیاس‌ناپذیر است و دارای پارادایم و بوطیقای خاص خود است (اسماعیلی و حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۹۳: ۲۶-۳۷). آنها مهم‌ترین ویژگی‌های سبک هندی را مضمون‌یابی، اسلوب معادله، وابسته‌های خاص عددی، اغراق، پارادوکس، کاربرد کلمات عامیانه و... برشمرده‌اند.

صائب تبریزی، از نامدارترین شاعران غزلسرای این سبک است. یوسفی معتقد است که اگر کسی در جست‌وجوی شعری متفاوت با شعر پیشینیان باشد، سخنی رنگارنگ‌تر از غزل‌های صائب نمی‌تواند بیابد (یوسفی، ۱۳۹۲: ۲۸۹). یکی از مفاهیمی که کمتر در

اشعار صائب تبریزی به آن پرداخته شده است، بعد انتقادی و اصلاح‌گرایانه است. وی در این نوع گفتمان، در جایگاه یک اندیشمندِ اصلاح‌گر، با ابزار شعر، آشکارا و گاه پنهان‌نگاری با کاربرد استعاره، ابهام، تناقضات پیچیده و... اندیشه‌ها و دیدگاه‌های انتقادی، اجتماعی و سیاسی را با مردم به اشتراک گذاشته است و دورنما و راهکارهای دیدگاه خود را بیان کرده است. بدین ترتیب وظیفهٔ روشنگری و اصلاح‌گری خویش را انجام داده است.

نظریه‌های ادبی، اجتماعی و سیاسی عملاً در محل تلاقی و پیوند انسان و جامعه، شکل می‌گیرند و موضوعیت می‌یابند و فهمِ آن، قدمی است برای برقراری گفتمان اجتماعی (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۷۶). زمانی که از گفتمان صحبت می‌کنیم، منظور پرداختن مفصل و جزء به جزء یک موضوع در قالب نوشتار و گفتار، به جهت پدید آوردن معنا و مفهوم مورد نظر است (خزائیلی نجف‌آبادی، ۱۳۹۹: ۲۰۰). مطابق این تعریف، در زبان و گفتار صائب، شاهد نمونه‌های جامعی از گفتمان انتقادی سیاسی و اجتماعی هستیم.

در این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ توماس اسپریگنز که معتقد است که هر اندیشمند و اصلاح‌گری در آغاز، بحران‌ها و آسیب‌ها را می‌بیند، سپس با ریشه‌یابی، علل آن ناهنجاری‌ها را درمی‌یابد و سرانجام با معرفی ویژگی‌های آرمان‌شهر خود، راهکار حل مشکل را ارائه می‌دهد، در پی پاسخ بدین پرسش‌ها هستیم: چه علل و عواملی باعث شده تا صائب به شکل گسترده‌ای به انتقاد از اوضاع اجتماعی، فرهنگی، دینی و... بپردازد؟ راهکار او برای برون‌رفت از وضعیت چیست؟ نویسندگان معتقدند که در چارچوب نظریه اسپریگنز که در کتاب «فهم نظریه‌های سیاسی» تبیین نموده است، می‌توان به این پرسش‌ها پاسخ داد.

اهداف، ضرورت و اهمیت پژوهش

از آنجایی که «برخی از اندیشمندان ممکن است علل اصلی و انگیزه خود را در بررسی نظم سیاسی توضیح ندهند یا آنها را در قسمت‌های کوچکی از نوشته‌های نه‌چندان معروف خود پنهان کنند» (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۸۷)، ضرورت دارد که با نظریه و شیوهٔ نوین و کارآمد به موشکافی آثار ادبی پرداخته شود. یکی از شیوه‌ها برای شناخت علمی و دقیق زوایای پنهان شعر و شخصیت شاعران و شرایط حاکم بر جامعه، بررسی

اشعار انتقادی آنان است که جهان‌بینی، مطالبات، ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها، خلق‌وخوی شاعر و وضعیت اجتماعی عصر شاعر را نشان می‌دهد. با توجه به این واقعیت که از ادوار شعر فارسی، نگاه انتقادی شاعران سبک هندی به‌ویژه صائب کمتر مورد توجه قرار گرفته است، تبیین علمی، هدفمند و الگومدار زبان انتقادی، اصلاح‌گر و تغییرگرای صائب و شناخت بیشتر شعر وی، هدف اصلی این پژوهش است.

مبانی نظری و روش تحقیق

این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی و از طریق به‌کارگیری «روش تحلیل محتوا که از جمله روش‌های سیستماتیک» (آسابرگر، ۱۳۸۳: ۱۵۶) است، انجام شده که «سیر داده‌ها با کمک نظریه‌های مرتبط موجود بسیار روشمند عمل می‌کند» (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۸).

بر این اساس ضمن استخراج داده‌های مرتبط با موضوع مقاله از غزلیات صائب، برای طرح پرسش‌های اصلی تحقیق و فرضیه‌ها و تجزیه و تحلیل داده‌ها، از نظریه اسپریگنز[1] بهره برده‌ایم. از آنجایی که اساس این پژوهش، تحلیل اشعار انتقادی و اصلاح‌گرایانه صائب در چارچوب نظریهٔ توماس اسپریگنز است، به نظریه او به اختصار اشاره می‌شود.

توماس آرتور اسپریگنز، نظریه‌پرداز آمریکایی است که در سال ۱۹۱۷ در لبنان به دنیا آمد و در سال ۲۰۰۶ در کارولینای جنوبی درگذشت. او استاد علوم سیاسی دانشگاه دوک بود. وی دارای کتاب‌ها و مقاله‌های مهمی است که بارها مورد نقد و بررسی قرار گرفته و حتی چارچوب نظریهٔ کتاب «فهم‌های سیاسی» وی، مبنای روش مقاله‌هایی در رشته‌های دیگر شده است. هدف او از انتشار این کتاب، ارائه چارچوبی نظری، فلسفی، منطقی و کاربردی برای فهم نظریهٔ سیاسی و قابل درک کردن آن برای جامعه مدنی است.

حرف اصلی اسپریگنز این است که همه اندیشه‌های استوار را می‌توان با کشف منطق درونی آنها دریافت و چارچوب منطق آنها را شناسایی کرد (تیلور و رجایی، ۱۳۹۳: ۶۰ به نقل از حیدری و نخعی زرندی، ۱۳۹۳: ۹۱۲). او معتقد است که در مطالعه علوم سیاسی می‌توان از روش‌های تاریخی، فلسفی و انسان‌شناسی نیز بهره برد و همچنین برای اندیشه‌ورزی سیاسی، چارچوبی روشن، کاربردی و صریح مشخص کرد. از اهداف بنیادی این نظریه،

1. spragens theory

مهیا کردن بستری جامع برای بررسی و تحلیل مسائل سیاسی اجتماعی «با نگاهی انتقادی به منظور درک و فهم‌پذیرتر شدن آن و رفع نارسایی‌ها و کاستی‌های آن و بازگرداندن سلامت به جامعه از طریق مواجهه با ریشه‌های بی‌نظمی و غلبه بر آنهاست» (حقیقت و حجازی، ۱۳۸۹ :۱۳).

از نظر اسپریگنز، می‌توان هدف و غایت نظریه‌های سیاسی را نوعی درمان روانی جامعهٔ سیاسی دانست (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۶۴). وی معتقد است که جوامع با مسائل اساسی مشابهی روبه‌رو هستند و کوشش آنها برای حل این مسائل از الگوی نسبتاً مشابهی تبعیت می‌کنند (گلشنی، ۱۳۸۷: ۱۰۵). او از جمله نظریه‌پردازانی است که ضمن تأکید بر اهمیت بحران‌ها به‌مثابه بخشی از زمینه اجتماعی مؤثر در شکل‌گیری اندیشه‌ها، در عین حال بر نقش اندیشه‌پردازان در صورت‌بندی اندیشه‌ها تأکید دارد (اکوانی و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۶۱) این نظریه در چهار مرحله، متن را بررسی می‌کند: ۱- مشکل‌شناسی و دیدن مشکل و مشاهدهٔ مشکلات جامعه ۲- علل‌شناسی و یافتن علت‌های آورنده مشکلات ۳- آرمان‌شناسی یا ترسیم و بیان ویژگی‌های جامعه آرمانی یا آرمان‌شهر ۴- راه‌حل‌شناسی یا ارائه راه‌حلِ جانشین‌سازیِ نظم و آرامش به جای بی‌نظمی و هرج‌ومرج، برای رسیدن به شرایط و جامعهٔ مطلوب (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۴۱).

الگوی ارائه‌شده اسپریگنز صرفاً برای مطالعات علوم سیاسی توصیه شده و به شکلی گسترده و البته کاربردی مورد اقبال دانشگاهیان و محققان این رشته قرار گرفته است. از این‌رو در تبیین آثار ادبی بر اساس این نظریه به‌ندرت کاری صورت گرفته است. نویسندگان مقاله امیدوارند که در پژوهش حاضر با بهره‌مندی از نظریه اسپریگنز، نخستین گام را هرچند کوچک بردارند.

پیشینه پژوهش

در زمینه نظریه توماس اسپریگنز در بررسی آثار ادبی تاکنون رساله، پایان‌نامه یا مقاله‌ای نوشته نشده، اما مقاله‌ها و رساله‌ها و کتاب‌هایی هستند که به طور غیر مستقیم یا جزئی، انتقاد صرف را در اشعار صائب بررسی کرده‌اند که می‌توان در پیشبرد اهداف تحقیق از آنها بهره جست.

چمن (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «بررسی انتقاد اجتماعی در اشعار صائب تبریزی»، طنزهای تمثیلی را در دو بخش طنزهای اجتماعی و طنزهای دینی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که همه نشأت‌گرفته از مفاسد اجتماعی عصر اوست.

هاشمیان و رشیدی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «صائب و انتقادهای اجتماعی» از موضوعات اجتماعی به موضوع سیاست و اداره جامعه بسنده کرده و مباحث مربوط به کشورداری را مورد نقد اجتماعی قرار داده‌اند.

شیری (۱۳۸۸) در مقالهٔ «سبک هندی، مظهر مقاومت منفی» کوشیده است تا اثبات کند که سنت‌گریزی در ساختار و محتوای شعر سبک هندی (مانند پیچیده‌گویی، کلی‌گویی، پراکنده‌گویی و سست بودن پیوند عمودی ابیات)، نوعی گفتمان انتقادی و مقاومت منفی شاعران در برابر محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های ایدئولوژیکی و سیاسی فرهنگی زمان صفویه بوده است.

پرسش‌های پژوهش

در این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌ها هستیم:

۱- آیا تفکرات سیاسی- اجتماعی اسپریگنز، ظرفیت ابزاری و نظری شایسته‌ای برای فهم تعهدگرایی و گفتمان‌های موجود در شعر صائب تبریزی دارد؟

۲- صائب مشکلات مورد انتقاد عصر خود را در چه چیزهایی می‌داند؟

۳- چه عواملی در شکل گفتمان انتقادی صائب تبریزی و علل شکل‌گیری مشکلات زمان تأثیرگذار است؟

۴- جامعه آرمانی صائب در کجاست و چه ویژگی‌هایی دارد؟ راه‌حل یا راهکارهای صائب برای نیل به جامعهٔ آرمانی وی کدامند؟

پیش‌فرض مقاله این است که نظریهٔ اسپریگنز با طرح مراحل متعددی که برای مشکل‌شناسی، علل‌شناسی و طرح اهداف ارائه می‌دهد، می‌تواند چارچوبی برای بررسی اشعار انتقادی صائب باشد. صائب، مشکلات جامعه را در فرار مغزها، بی‌عدالتی و ستم، روحیهٔ تسلیم، جاه‌طلبی و ریاکاری می‌داند. او معتقد است که نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی به دلیل حاکمیت ایدئولوژی سیاسی- مذهبی و تنگ‌مشربی حاکمان و عالمان دینی است. جامعه آرمانی از دید او، در وسعت مشرب، انتقادپذیری و اخلاق‌گرایی است.

بحث و تحلیل داده‌ها

مرحله اول: چالش‌ها و مشکلات اجتماعی- سیاسی زمان صائب

حکومت صفویه که در سال ۹۰۷ ه.ق بنیان‌گذاری شد، یکی از برهه‌های پرتنش و از مهم‌ترین مقاطع تاریخی از نظر سیاسی، مذهبی، فرهنگی و اجتماعی بوده است. یافتن، مطالعه و واکاوی وضعیت و مشکلات کشور در دوره صفویه نشان می‌دهد که تحولات در این دو حوزه به‌شدت تحت تأثیر رویکرد سلاطین صفوی بوده است. هرچند «مورخان، عصر صفوی را اغلب دوره شکوه و اقتدار ملی می‌نامند» (والتر، ۱۳۶۱: ۸۰) و در آن زمان شاهد یک حکومت مرکزی نیرومند هستیم، بررسی‌های متون شعر و هنر این زمان، نشان از وجود معضلات اجتماعی- سیاسی زیادی دارد.

تعصبات مذهبی حاکمان صفوی، اجازه آزادی عقیده و بیان اندیشه‌های غیر شیعی را نمی‌داد. از این‌رو در داخل کشور هم پیروان دیگر ادیان و گرایش‌های مذهبی، احساس امنیت نمی‌کردند. به همین علت، بسیاری از شاعران، ارباب عقاید و افکار متفاوت مذهبی، از ترس به دیار گورکانیان هند روی آوردند؛ زیرا پادشاهان گورکانی به هنر و شعر و شاعری، توجه ویژه نشان می‌دادند و بستر آزاداندیشی و سهل‌گیری مهیا بود. در چنین فضایی، انتقاد از بی‌مهری و بی‌توجهی شاهان و دولتمردان صفوی به شعر و شاعری که در قرن ششم آغاز شده بود، اوج می‌گیرد:

در زمان ما که بی‌مهری قیامت می‌کند دامن مادر به طفلان محشر کبری بود

(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۲۶۱۷)

در شناسایی مشکلات و بحران‌های یک جامعه همیشه نمی‌توان به یک اتفاق‌نظر رسید. اما آنچه با واکاوی اشعار صائب و در چاچوب نظریه اسپرینگنز می‌توان معین کرد، نخستین پرسش این است که از نظر صائب، آسیب‌ها یا مشکلات چیست و چه کس یا چیزی دارای فساد و مشکل است؟ صائب بارها بدین آسیب‌ها اشاره می‌کند:

۱- کینه‌توزی، جنگ

شاعران سبک هندی به‌ویژه صائب تبریزی با به‌کارگیری مکرر واژه‌هایی چون قربانی، زخم و نمک، مرهم، شیون، خراش و ناله و همچنین تخلص‌هایی مانند آشوب، شیونی و وحشتی که مؤید ذهنیت غمگنانه شاعران این عصر است (آسمند جونقانی و دیگران، ۱۴۰۲: ۲۸)، اوضاع آشفتهٔ آن روزگار را به تصویر می‌کشند و از جنگ، آشوب، کینه‌ورزی، تعصب

و ستمگری سخن می‌گویند. بنابراین اگر سایه یأس و ناامیدی بر اینگونه از شعرهای صائب حکفرماست، از واقعیت‌های موجود روزگار او سرچشمه می‌گیرد:

عافیت در روزگار و روشنی در سور نیست　　کس نمی‌داند که روز و روزگاران را چه شد
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۲۴۲۵)

در چنین فضایی به کسب فیض و روشنایی امیدی نیست:

در این زمانه راه فیض مسدود است　　که از شکاف دل، امید روشنایی نیست
(همان: ۱۸۲۱)

در بیت زیر، شاعر با معادله ظالمان با آسمان می‌گوید: همچنان که آسمان از کرده خویش پشیمان نیست، ستمگران نیز ستم خود را جلوهٔ عدل دانند:

جلوه عدل است در چشم ستمگر، ظلم را　　آسمان از کرده‌های خود پشیمان کی شود
(همان: ۲۶۸۱)

در بیت زیر با تصویرپردازی و حسن تعلیلی زیبا، به حاکمان هشدار می‌دهد که آه مظلومان حتی در آهن تأثیر می‌کند. بنابراین روزی دامن آنها را نیز فرا خواهد گرفت:

نالهٔ مظلوم در آهن سرایت می‌کند　　زین سبب در خانهٔ زنجیر، دائم شیون است
(همان: ۱۰۵۸)

دوران صفوی از حیث جریان‌های اجتماعی، عهد نامساعدی را پشت سر گذاشته است (صفا، ۱۳۷۲: ۶۰). در آینه اشعار صائب، جهان و مظاهر آن و پدیده‌های سیاسی و اجتماعی عصر او به گونه‌ای که دیده و شنیده، بازتاب یافته است. بنابراین آنگاه که تعارض و چالش‌های جامعه را می‌بیند و از بابت آن خاطرش مکدر می‌شود، چنین می‌گوید:

سخن از صلح مگو عالم جنگ است　　صحبت شیر و شکر شیشه و سنگ است
(همان: ۴۷۹)

۲- ریا و تزویر

صائب در جای‌جای اشعار خود، نبود یکرنگی و صفا و فراگیری ریا و نفاق را به تصویر می‌کشد:

گرد نفاق روی زمین را گرفته است　　در هیچ دل صفای محبت نمانده است
(همان: ۱۹۸۰)

او با اسلوب معادله، دشمن را به خارِ پا و دوستان ریاکار را به زخم سوزن تشبیه

می‌کند و البته تحمل دشمنِ آشکار با دوست پرنیرنگ، آسان‌تر است:

به دشمن می‌گریزم از نفاق دوستان که خار پا گوارا کرد بر من زخم سوزن را
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۴۱۹)

در جامعه‌ای که دورویی و تزویر حتی دامن زاهدان را نیز فرامی‌گیرد، باید عمق این آسیب اجتماعی را دریافت. پورنامداریان می‌گوید: «تضاد اخلاقی و رفتاری و روان‌شناختی فردی و اجتماعی میان دو گروه دین‌داران ریاکار و خوشنام و اهل سلامت و بی‌ریا عملاً در مکان‌هایی که این دو گروه رفت‌وآمد داشتند، منعکس می‌گردد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۳۳۱).

زاهدان را ترک دنیا نیست از آزادگی سکه از بهر روایی پشت بر زر می‌کند
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۲۵۵۰)

فکر صید خلق دارد زاهدان را گوشه‌گیر خاکساری پرده تزویر باشد دام را
(همان: ۱۱۴)

۳- حرص و جاه‌طلبی

وجود ابیات فراوان در انتقاد از حرص و جاه‌طلبی در غزلیات صائب، نشان از اوضاع نابسامان اجتماعی و بیماری اقتصاد عصر صفوی دارد. «افراد ممکن است با دنبال کردن خواسته‌های فردی و بی‌اعتنایی به پیامدهای نهایی اعمالشان، جنگ‌های داخلی و آشوب‌ها و آشفتگی‌های [اجتماعی و] سیاسی ویران‌کننده‌ای را موجب شوند» (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۲۵). از این‌رو صائب معتقد است که باید به دور از سوداندیشیِ فردی، از حرص و جاه‌طلبی دوری کرد و خرسندی و قناعت پیشه ساخت:

حریص از بی‌قراری نقد خود را نسیه می‌سازد دل خرسند را هر نسیه‌ای موجود می‌باشد
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۳۱۰۹)

در بیت زیر، صائب با شیوه‌ای هنجارشکنانه، خورشید را که نماد بخشندگی و روشنی‌بخشی است، انسانی حریص و بی‌قرار برای کسب مال معرفی می‌کند و می‌گوید که دنیادوستان همواره بی‌تاب و بی‌قرارِ مال‌اندوزی هستند:

نعل حرصش از تردد روز و شب در آتش است هر که چون خورشید صائب دل به دنیا بسته است
(همان: ۱۱۰۶)

۴- حسادت و سخن چینی و تخریب دیگران

صائب در بیت‌های متعددی، حسادت را نکوهش می‌کند و آن را صفتی ناپسند و غیر

اخلاقی می‌داند؛ زیرا حسود، تاب دیدن نعمت، سعادت و هنر دیگران را ندارد. بنابراین از دید او، حسود هم رنج می‌کشد و هم رنج می‌رساند. بدین سبب در بیت‌های زیر می‌گوید: از بیم حسود هنر خود را آشکار نمی‌کنم و در بیت پایانی، غم و اندوه حسود را از مشاهده نعمت دیگری بازگو می‌نماید:

سخن تازهٔ من در قلم از بیم حسود　　در گلو، گریه پنهان‌شده را می‌ماند
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۵۰۵۹)

در بیت زیر می‌گوید: اگر گردون اندکی با من مدارا کند، حسود از رشک، سخت خونین دل می‌شود:

به ناخنی که رساند به داغ ما گردون　　هزار دجله خون از دل حسود آید
(همان: ۳۹۹۴)

۵- بدبینی، یأس و بی‌اعتمادی

اندوه غالب او همان تلخ‌کامی، بدبینی و شکایت از زندگی است. وی برای القای این رویکرد و مضمون‌سازی شاعرانه از شگردهای ویژه خود مانند ابزار تلمیح و کنایه بهره می‌برد:

حرفی است اینکه خضر به آب زندگی رسید　　زین چرخ دل‌سیه دم آبی ندید کس
(همان: ۴۸۵۱)

اعتمادی نیست بر گردون و صلح و جنگ او　　تیغ در دستی و در دستی سپر باید گرفت
(همان: ۱۳۸۵)

شرایط خاص سیاسی و اجتماعی، استبداد و سخت‌گیری‌های آن زمان سبب شده بود و بدین صورت هم به انتقاد از نابسامانی‌ها و ستم حاکمان و کارگزاران و اهل زمانه می‌پرداخت و هم از بازخواست و مجازاتِ احتمالی، خود را نجات می‌داد:

وفا و مردمی از روزگار دارم چشم　　ببین ز ساده‌دلی‌ها چه از که می‌جویم
(همان: ۱۲۷۸)

در بیت زیر، با بیانی استعاری، حاکمان و کارگزاران ظلم‌پیشه و برکشنده نالایقان را نکوهش می‌کند:

چرخ می‌گردد به کام مردم دون این زمان　　گر به نوبت بود در ایام پیشین آسیا
(همان: ۳۰۸)

۶- فرار مغزها و ضعف بازار علم و شعر

گفتمان ادبی در هر دوره‌ای اغلب متأثر از گفتمان سیاسی همان زمان است. گفتمان

ادبی غالب، پیش از ظهور صفویان، موافقت با شعر و فضیلت دانستن شاعری بود. اما صفویان بر اساس بیانیه‌ای واضح که شاه تهماسب صفوی مطرح کرده بود، نقطه مرکزی گفتمان ادبی صفویان را شعر شیعی دانستند. بیانیه تهماسب که اسکندربیگ منشی آن را در عالم آرای عباسی ثبت کرده است، زمانی مطرح شد که محتشم کاشانی، قصیده‌ای در مدح او عرضه کرد:

«من راضی نیستم که شعرا زبان به مدح و ثنای من آلایند. قصاید در مدح شاه ولایت‌پناه و ائمه معصومین علیهم‌السلام بگویند» (اسکندربیک، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۷۸).

درباره جایگاه علم و علما می‌توان گفت که «به‌واسطه توجّه علما و دولت به علوم دینی و اهتمام همه رجال مملکت که پیشوایان جامعه و توده مردمان بودند... به قول علمای آن دوره، اهمیتی به کمالیات نداده‌اند» (بهار، ۱۳۷۶، ج ۳: ۳۳۳) و مشوقان شعر و ادب نایاب بودند:

نواشناس درین روزگار نایاب است و گرنه خامهٔ صائب، هزاردستان است
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۱۷۲۰)

به علت زمینه‌های خاص اجتماعی سیاسی و حاکمیتی، «شاعران عصر صفوی نمی‌توانستند حامل رسالت و مسئولیتی باشند که شایسته یک شاعر واقعی است» (طغیانی، ۱۳۸۵: ۷۸). از این‌رو صائب و بسیاری از اندیشمندان برای ایفای رسالت خود و حفظ زبان و ادبیات فارسی و رهایی از شیوع خرافات و سبک‌مغزی‌های تحمل‌ناپذیر، مهاجر هند شدند (صفا، ۱۳۷۲: ۶۲).

دل رمیده ما شکوه از وطن دارد عقیق ما دل پرخونی از یمن دارد
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۳۷۳۴)

وطن زندان شود بر هر که گردد در هنر کامل که خون چون مشک شد آواره از ناف ختن گردد
(همان: ۲۸۲۷)

نارضایتی از محیط تعصب‌آلود اصفهان که سبب شده در سرتاسر دیوان صائب نوعی ملال و دلزدگی نسبت به محیط اصفهان دیده شود، می‌تواند از عوامل مسافرت و مهاجرت صائب به دیار هند باشد (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

به گونه‌ای که چشم امید و روشنایی دیدگانشان، نه از وطن، که از سرمه شام غریبان است:

نیست از صبح وطن جز تیرگی قسمت ما چشم ما از سرمه شام غریبان روشن است
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۳۶۰۶)

اندیشه زلف تو چو عزم سفر هند در هیچ دل سوخته‌ای نیست نباشد
(همان: ۳۲۵۰)

صائب هم برای یافتن و رسیدن به آرمان‌شهر، عازم دیار هند می‌شود. وی اذعان دارد که هدفش از این سفر، طمع و ثروت‌اندوزی نبوده است:

نیست از صبح وطن جز تیرگی قسمت ما چشم ما از سرمه شام غریبان روشن است
(همان: ۳۶۰۶)

بر سر بخت سیه، خاک سیه زیبنده ما به هندوستان، نه بهر مال دنیا
(همان: ۵۴۷۸)

چشم طمع ندوخته حرصم به مال هند پایم به گل شده از برشگال هند
(همان: ۲۳۲)

۷- تنهایی و مردم‌گریزی

در دیوان صائب، بیت‌های فراوانی یافت می‌شود که از وحشت، تنهایی، دل‌زدگی و مردم‌گریزی سخن می‌گوید. به نظر زرین‌کوب، «سیر در آفاق و انفس او را بدبینی، احتیاط و دیرباوری آموخته است. آنچه در این باب می‌گوید، شاید ترسناک و یأس‌انگیز باشد، اما حاصل تجربه شخصی است» (زرین‌کوب، ۱۳۵۵: ۳۰۷). دیگر اینکه در زمانه صائب، «ریب و ریا، جای حقیقت را گرفته بوده است» (کریمی، ۱۳۵۴: ۲۲۶). در بیت زیر، آنچنان که یوسفی می‌گوید، دارالامان گوشه تنهایی، نمودار درون‌گرایی و انزوای رمانتیک صائب است؛ ترکیبی است خاص در بیان احوال کسی گریزنده از مردم که در سایه عزلت به امن رسیده است (یوسفی، ۱۳۹۲: ۳۰۰):

وحشی دارالامان گوشه تنهاییم دشت دشت از سایه مردم گریزانیم ما
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۲۸۱)

در بیت‌های زیر نیز می‌گوید: اگر تنهایی، دمار از روزگارم برآورد، حاضر نیستم به جمع آشنایان بپیوندم:

گو برآرد وحشت تنهایی از جانم دمار من حریف راه و رسم آشنایی نیستم
(همان: ۵۳۳۵۹)

تا ز وحشت گوشه‌گیر از خلق چون عنقا شدم در میان مردمان بودم به گمراهی علم
(همان: ۵۳۶۳)

مرحله دوم: ریشه‌یابی و علل مشکلات

یافتن و دیدن مشکلات، اندیشه و ذهن یک منتقد را به سوی مرحله دوم که جست‌وجوی علل نابسامانی و آسیب‌هاست، می‌کشاند و آنها را شناسایی می‌کند. البته «صرف تشخیص علل مشکل و بحران‌ها، کافی نیست و باید ریشه‌های بنیادی آن را کشف کرد» (اسپرینگنز، ۱۳۹۲: ۷۹). تعیین دقیق ریشه‌های بنیادیِ مشکل‌آفرینِ زمان صائب، کار ساده‌ای نیست و به طور قطعی نمی‌توان آنها را نام برد. با وجود این صائب تبریزی با مهارت و هنر ویژه شاعری و با توجه به اوضاع ویژه زمان توانسته است به آسیب‌شناسی اجتماعی، سیاسی و ناهنجاری‌ها بپردازد و عوامل مشکل‌آفرین زمان خود را معرفی کند.

در اینجا پاره‌ای از عواملی را که سبب مشکلات سیاسی- اجتماعی عصر صائب شده‌اند، با شواهدی از اشعار صائب بیان می‌کنیم.

۱- علل اجتماعی توسعه زندگی شهرنشینی و ازدحام

پدیده شهرنشینی و تبعات آن از مواردی است که صائب به کرات از آن انتقاد می‌کند، گویی سواد شهر و سروصدای آن، با آرمانشهر شاعر در تضاد است. از تبعات قهری زندگی شهرنشینی، که در اشعار صائب نیز نمود یافته است بروز فاصله طبقاتی، حرص و حسد، پرداختن به تجمل گرایی، توجه به معیارهای ظاهری و دنیوی و ازدحام و سروصداست. شاعر بارها دامن صحرا را بر زندگی شهری ترجیح داده است:

در چند بیت زیر شاعر دلزدگی خود را از شهر و شهرنشینی ابراز می‌کند:

از سواد شهر خاکسترنشین شد اخگرم کو جنون تا دامن صحرا به فریادم رسد
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۲۴۰۸)

سرمه خاموشی من از سواد شهرهاست چون جرس گلبانگ عشرت در سفر باشد مرا
(همان: ۱۳۸)

۲- علل سیاسی- مذهبی

استبداد سیاسی و ایدئولوژی، روحیهٔ تسلیم و تقدیرگرایی و باورهای عامیانه مبنی بر مقدس بودن شاهان صفوی از مشکلات ساختاری دوره صفویه بود. وضعیت ویژه سیاسی- اجتماعی، آموزه‌های فقهی و کلامی و تأکید و توجه بیش از حد بر برگزاری آیین‌های شیعی، سبب کینه‌ورزی، گسست و فاصله سیاسی- اجتماعی بین شیعه و غیر شیعه شده بود. شدت گرفتن تنش‌های مذهبی و کلامی تاحدی بود که مثلاً «عامهٔ

شیعیان می‌پنداشتند که ریختن خون، تصاحب مال و ثروت و زن و فرزند سنیان، حلال است و عامه سنیان نیز گمان می‌کردند که ریختن خون و تصرف در جان و مال و عرض شیعه واجب می‌باشد» (رستم الحکما، ۱۳۸۲: ۱۱۱).

از این‌رو شاعر از این وضعیت جامعه دلگیر است و زبان به شکوه می‌گشاید:

باده لعلی نهان در سنگ اگر گردد رواست　　در چنین عهدی که آدم خون آدم می‌خورد
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۲۳۹۶)

با نگاهی به سفرنامه‌ها و کتاب‌های تاریخی، مذهبی و ادبی زمان صفویه، ردپایِ تقدیرگرایی و روحیه رضا و تسلیم در برابر سرنوشت محتوم قابل توجه و پیگیری است (رازنهان و شیردل، ۱۳۹۶: ۱۲۸-۱۳۶):

سر ما و خط تسلیم به هم پیوسته است　　هدف ما نشود از قدم تیر جدا
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۴۸۳)

بر خط تسلیم سر نه کاین ره تاریک را　　نقش پای گرم‌رفتاران چراغان کرده است
(همان: ۱۱۳۸)

صائب مکش سر از تسلیم زینهار　　کان کس که پا کشید از این‌راه سر گذاشت
(همان: ۲۰۷۹)

اغلب سفرنامه‌نویسان عصر صفویه از جمله شاردن، تقدیرگرایی ایرانیان را نوعی جهان‌بینی فلسفی برای کنار آمدن با مصائب و مشکلات زندگی فهم کرده‌اند. در واقع با بررسی سفرنامه‌های این دوره، اینگونه برداشت می‌شود که غالب سفرنامه‌نویسان از تقدیرگرایی و نگرش قضا و قدری ایرانیان به عنوان یک خصیصه و ویژگی منفی و بازدارنده یاد کرده‌اند که عموماً مانع تحول اساسی و پیشرفت در زندگی ایرانیان شده است (رازنهان و شیردل، ۱۳۹۶: ۱۰۶).

به هر روی تقدیرگرایی معمولاً جوامع انسانی را با تعارض و دوگانگی روبه‌رو می‌کند و قدرت جامعه را در رویارویی با آسیب‌ها و چالش‌های سیاسی و اجتماعی مخدوش می‌سازد و باعث می‌شود اختیار و ارادهٔ فرد از او سلب شود «و منجر به نوعی ترس و تسلیم‌پذیری و تن دادن به حاکمیت استبداد و خودکامگی و پناه بردن به تقدیر و شرایط ازلی و ابدی می‌گردد» (فوران، ۱۳۸۸: ۲۱۹). در دیوان صائب، بیت‌های فراوانی یافت می‌شود که این رویکرد و طرز تفکر به باد انتقاد گرفته شده است:

مزرع امید را در عهد این بی‌حاصلان جز تری‌های فلک امید باران نیست نیست
پا به دامن کش که در درگاه این بی‌حاصلان مد احسانی به غیر از چوب دربان نیست نیست
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۱۲۵۴)

مرحله سوم: ویژگی‌های جامعهٔ آرمانی یا آرمان‌شهر

از آنجایی که «اساس جامعهٔ سیاسی [اجتماعی مطلوب]، جانشین شدن یک نظم انسانی به جای هرجومرج است» (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۲۰)، نظریه‌پرداز، پس از تشخیص و ریشه‌یابی علل مشکلات، بر آن است که [جایگزین‌ها و] پیشنهادهای مناسبی برای درمان یا تسکین مشکل ارائه دهد (همان: ۸۰) و ویژگی‌های جامعه آرمانی و بهنجار خود را معرفی کند.

ویژگی منتقد بودن صائب، نتیجهٔ اخلاق‌گرایی، آزاداندیشی، دگراندیشی و شناخت جامعه و اهل زمانه است. وی به عنوان یک اندیشمندِ اصلاح‌گر، در پاسخ به اوضاع نامناسب و چالش‌های روزگار خویش با خلاقیت و خلق مضامین باریک و غریب، ویژگی‌های آرمان‌شهر خود را ترسیم کرده است و با عنایت به آگاهی از تأثیر کلام و جادوی شعرش، ضرورت تغییر در ارزش‌گذاری‌ها را به مخاطبان خویش نشان داده است:

از زبان آتشینم گرچه محفل روشن است نیست چون شمع از تهیدستی دو پیراهن مرا
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۱۶۸)

از واژگان کلیدی جامعه آرمانی دیوان صائب، در این مرحلهٔ بازسازیِ او که به تعبیر اسپریگنز، «اساساً جمع‌وجور است» (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۱۳۷)، مشرب یا وسعت مشرب است که اندیشه‌ای فراملیتی و جهانی است و آرمان‌شهر وی را معرفی می‌کند. ماهیتِ مشرب، محدود به یک جنبه یا بعد از شهروندان آرمانی وی نیست، بلکه آزادمنشی، هم‌زیستی و مسامحه در تمام ابعاد فردی و اجتماعی است: اخلاق، اندیشه، گفتار و کردار نیک داشتن است. جامعه وسیع مشرب و آرمانی صائب، در آن زمان، سرزمین هند بود که در آن کثرت‌گرایی دینی، برابری، بی‌تعلقی و یکرنگی و نیز فرهنگ عدم تشتت رواج داشت و شهروندان آن در تمامی حوزه‌های فردی و اجتماعی و سیاسی در امنیت و آسایش بودند:

سرسبز باد هند که از آرمیدگی در زیر پای فیل بود مور در سماع
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۵۱۳۸)

یکی از علل مهمی که سرایندگان زمان صفویه به مقوله مشرب در جامعه ادبی آن

روزگار توجه کردند، وجود تعصبات خشک و شرایط دینی و سیاسی حکومت صفویان، تساهل و تسامح دینی و مذهبی دربار گورکانیان هند و استقبال آنها از شاعران مهاجر بود که باعث شد این کلیدواژه به طور مکرر در آثار شاعران ایران و هند به کار رود و در معانی و مفاهیم تازه و کم‌نظیر به کار برده شود.

در واقع یکی از ویژگی‌های جامعه آرمانی صائب این است که مذهب و مشرب، نه در تقابل با هم، که در کنار هم هستند و صائب، هنر درآمیختن این دو را به‌خوبی می‌داند و آن را حق خود می‌داند:

مذهب و مشرب به هم آمیختن حق من است　　می‌فشانم گرد راه کعبه را در پای خم
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۵۳۵۶)

البته حساب زهاد و دین‌داران ریایی و خشک را که با وسعت مشرب مخالفند، از اهل ایمان جدا می‌کند؛ زیرا همان‌گونه که نظربازی و زهد با هم جمع نمی‌شود، وسعت مشرب و زهد، یکجا جمع نمی‌گردد:

نشود جمع نظربازی خوبان با زهد　　این گلی نیست که در دامن سجاده کنی
(همان: ۶۸۳۳)

از این‌رو معتقد است که:

هر که با وسعت مشرب طرف زهد گرفت　　با کف خاک شد از دامن صحرا قانع
(همان: ۵۱۳۲)

صائب با یادآوری اخلاق‌مداری و دگراندیشی، خود را الگوی شهروند آرمانی و وسیع‌مشرب معرفی می‌کند:

هزار خانه چو زنبور کردمی پر شهد　　اگر گزیدن مردم شعار داشتمی
(همان: ۶۸۷۳)

از آنجایی که وسعت مشرب و «درون‌نگری و پرداختن به مسائل هستی‌شناسی مستلزم محیطی آرام و مستعد است» (فتوحی و رضوی، ۱۳۹۷: ۳۳-۳۵)، در سرزمین هند، چنین بستری بیشتر مهیا بوده است. شاید به همین علت، صائب با ترک وطن مولودی به هند می‌رود:

سرو مشرب در زمین هند بالا می‌کشد　　آب می‌آید به این گلزار و بالا می‌رود
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۱۳۷۴)

آن را که نیست وسعت مشرب در این سرا　　در زندگی به تنگی قبر است مبتلا
(همان: ۶۷۵)

مرحله چهارم: ارائه راه‌حل و راهکار برون‌رفت از مشکلات

نظریه‌پرداز در مرحله پایانی بر آن است تا با ارائه راه‌حل و طرحی نو، شهروندان آرمانی خود را از وضع موجود به فضای مطلوب سوق دهد. بر این اساس ایده‌ها و اندیشه‌های همه‌سونگر وی، «نتایج تجویزی مهمی را در بردارند که شامل ارزیابی قابلیت‌ها، امکانات و ضرورت‌ها و حقایق هستند» (اسپریگنز، ۱۳۹۲: ۱۸۹). صائب در دیوان خود، مردم را همواره به رعایت اخلاق و عفاف و پرهیزگاری و آزادگی و وارستگی و قناعت و اعتدال و قطع تعلق از آب و گل و توجه به خدا و ذات آن‌جهانی دعوت می‌نماید (مؤتمن، ۱۳۶۴: ۶۰) و راه‌حل‌های برون‌رفت از مشکلات و رسیدن به جامعهٔ آرمانی و مطلوب را به تصویر می‌کشد که به برخی از آنها اشاره می‌شود.

۱- قناعت

در اصطلاح «حالت و صفتی نفسانی است که آدمی را بر گرد آوردن آنچه بدان نیاز ندارد برمی‌انگیزد، بی‌آنکه به حد و مقداری معین اکتفا کند و آن، نیرومندترین شاخه دوستی دنیا و مشهورترین انواع آن است» (نراقی، ۱۳۷۷: ۱۳۷). اغلب حرص را در برابر قناعت قرار می‌دهند (ر.ک: غزالی، ۱۳۶۸). بنابراین راه نجات از این رذیلت، قناعت است. امام علی می‌فرمایند: «قناعت یافت نمی‌شود، مگر اینکه حرص نابود شود» (نراقی، ۱۳۷۷: ۳۹۷). از این‌رو صائب ضمن بیان ویژگی‌ها، علل و تبعات طمع‌ورزی، مخاطب را به قناعت دعوت می‌کند و آن را منزل و سبب آرامش و جایگاه رفیع معرفی می‌کند:

آسودگی به کنج قناعت نشستن است　　سیر بهشت در گرو چشم بستن است
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۱۹۲۴)

از این‌رو برای رسیدن به کمال جاودانی و توانگر شدن، با تصویرپردازی و مضمون‌سازی، مخاطب را به بی‌تعلقی و قناعت دعوت می‌کند:

بی‌تعلق گذر از عالم و جاویدان باش　　هر که چون مهر بدر رفت مسیحایی یافت
(همان: ۱۶۳۴)

۲- مدارا کردن و سازش با تفکرات و آیین‌های مختلف

از دیگر راهکارهای صائب برای رسیدن به جامعهٔ آرمانی، یکرنگی و آب‌گونگی و مدارا کردن و سازش با همگان است:

دل خوش‌مشرب من صلح کرده است با عالم　　که آب صاف با هر شیشه‌ای یکرنگ می‌گردد
(همان: ۲۸۶۰)

آب، آیینه و دریا از استعاره‌های صائب برای بیان مفهوم صاف و زلال بودن یکرنگی و سازش با همگان است. در بیت‌های زیر، دریا و آب، استعاره از یکرنگی، وسعت اندیشه و مشرب است (فتوحی و رضوی، ۱۳۹۷: ۲۶) و جویبار، تنگ‌مشربی محدود بودن‌ها و شمع، نماد انسان های کامل، شهروند آرمانی و وسیع‌مشرب را بیان می‌کند. صائب با تصویرسازی‌های هنرمندانه‌اش و نسبت دادن افعال و صفات انسانی به شمع (پهلو بر زمین نهادم)، می‌خواهد بگوید تا زمانی که جویبار، محدودیت‌های مردم تنگ‌مشرب جامعه را به دریای یکرنگی و همدلی نرساند، مانند شمع که برای روشنی‌بخشی و وصال، اشک‌ریزان، ذره‌ذره ذوب می‌شود، تا پهلو بر زمین بنهد و خاموش شود، از پای نخواهد نشست (اصفهانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۲).

تا نپیوندم به دریا جویبار خویش را نیست ممکن بر زمین پهلو گذارم همچو شمع
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۵۱۲۸)

مرا از صافی مشرب ز خود دانند هر قومی که هر ظرفی به رنگ خود برآرد آب روشن را
(همان: ۱۹۹)

برای رسیدن به یکرنگی، بی‌آزاری و مدارا با همگان، حاضر است همچون سمندر در دل آتش زیست کند؛ چه این آتش در دل سرما، مایهٔ آرامش و گرمابخشی است:

ما سمندر مشربان را بستر خواب آتش است کار آتش می‌کند در سوختن سرمای سخت
(همان: ۱۰۰۹)

زمانی که صائب می‌خواهد بی‌آزاری پیشه کند، چون سر سازش و مدارا با همه کیش و کس را دارد، صاعقهٔ تندخو نیز روی خوش به وی نشان می‌دهد:

ز بیش خرمن ما برق از کم‌آزاری به آرمیدگی ماهتاب می‌گذرد
(همان: ۳۷۶۲)

۳- توصیه به دستگیری و عدالت وپرهیز از آزار و رنجشِ دیگران

در دیوان صائب، عدالت و مشتقات آن، بسامد بالایی دارد. گویی دغدغهٔ بی‌عدالتی و بیداد و گسترهٔ آن در جامعه، ذهن و ضمیر شاعر را پیوسته به خود مشغول داشته است. بنابراین در هر فرصتی، داد و انصاف را فریاد می‌آورد و حاکمان را از ستم و جور برحذر می‌دارد و یادآوری می‌کند که اگر دولتتان پابرجاست، چراغ دعایی روشن است:

دولت ز دستگیری مردم به‌پا بود فانوس این چراغ ز دست دعا بود
(همان: ۴۲۳۵)

مکن در مدِ احسان کوتهی تـا منصـبی داری که باشد باددسـتی لنگـر آرام منصـب را
(صائب تبریزی، ۱۳۸۷: ۳۵۰)

برای مفهوم ناپایداری و زودگذر بودن منصب و حکومت، با تشبیه کلاه و تاج شـاهان به حباب روی آب، از استعارهٔ «حباب» استفاده می‌کند:

بر کلاه خود حباب‌آسا چه می‌لرزی کـه شـد تـاج شـاهی مهـرهٔ بازیچـه تقـدیرها
(همان: ۲۹۲)

بدین‌سان راهِ آسودگی حاکمان و اهل زمانه در دو جهان را بی‌آزاری و گره‌گشـایی از کار خلق و عدالت می‌داند:

خس و خاری که ز بهـر دگـران بـرداری در دل خاک، تـو را بـاغ و بهـاری باشـد
(همان: ۳۴۵۶)

عدالت عمر جاویدان دهد فرمان‌روایان را سبیل خضر کن همچون سکندر آب حیوان را
(همان: ۶۷)

۴- انتقادپذیری، عیب خود دیدن و پرهیز از عیب‌جویی

انتقاد کردن و انتقادپذیری از مفاهیم متناقضی است که با مضـمون‌آفرینـی و نگـرش فکری صائب، ارتباطی ناگسستنی دارد. برای بیان این مضمون از استعاره‌ها و پدیده‌هایی مانند طاووس و برگ کاه استفاده می‌کند:

از صحبت خسیس حذر کن که می‌شود یـک بـرگ کـاه، مـانع پـرواز دیـده را
(همان: ۷۳۴)

عیب خود دیدن مرا از اهل هنر ممتاز کـرد منفعت از پا زیـاد از پـر بـود طـاووس را
(همان: ۷۵)

نیست چون طاووس چشم ما به بال و پر ز پا عیب خود را در نظر بیش از هنر داریم مـا
(همان: ۲۶۷)

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

فرهنگ هر جامعه‌ای با هنجارها و ارزش‌های ویژه، موجب می‌شود تا رفتـار و کـنش کاربران آن فرهنگ تنظیم و اصلاح شود. در دوران صفویه معمـولاً شـعر بـه‌ویـژه اشـعار صائب به عنوان یک گفتمان فرهنگی شناخته می‌شد که می‌توانسـت در تغییـر الگوهـا و هنجارهای اجتماعی، نقش کاربردی داشته باشد. در ایـن جسـتار ضـمن تحلیـل کیفـی اشعار صائب و تطبیق با الگوهای چهارگانه توماس اسپریگنز، به این نتایج دست یافتیم:

الف) در مرحله نخست که شامل مشاهده و توصیف آسیب‌هاست، صائب، مشکلات سیاسی- اجتماعی جامعه را در در فرار مغزها، انزوا، خودخواهی، حسادت و جاه‌طلبی، تجمّل و خودآرایی، کینه، ظلم و ریاکاری، فقر و روحیه تسلیم و هراسِ روحی در بین مردم می‌دانست. مشکلات و معضلاتی که علاوه بر ایجاد آسیب‌های سیاسی- اجتماعی و روانی در افراد عادی جامعه، اندیشمندان و ادیبان را به ترک وطن و یا انزوا سوق می‌داد.

ب) در مرحلهٔ دوم که ریشه‌یابی و شناسایی علل مشکلات است، نابسامانی‌های اجتماعی، سیاسی و ادبی را در شرایط خاص حاکمیّت و ایدئولوژی سیاسی، مذهبی، تحقیر و به حاشیه راندن آزاداندیشان و اهل هنر، تقدس‌سازی و تقدیرگرایی، استبداد و تنگ‌مشربی حاکمان و اهل زمانه، توسعه شهری و تبعات ناشی از آن و... قلمداد می‌کند.

ج) در بخش سوم که ترسیم و بیان ویژگی‌های جامعهٔ مطلوب هست، صائب به دنبال انسان و جامعه‌ای آرمانی است. وی با گسترش ایدهٔ وسعت مشرب و معرفی خودش به‌مثابه شهروند آرمانی و هند به عنوانِ آرمان‌شهر، الگویی نمادین و عینی برای اصلاحِ جامعه ارائه می‌دهد؛ سرزمینی که حاکمان و شهروندانِ وسیع‌مشرب آن در همه ابعادِ سیاسی، اجتماعی و ایدئولوژیکی و... جامع خصیصه‌های والای انسانی هستند؛ مردمانی که فارغ از رنگ، نژاد و آیین، با امنیت، همدلی و صلح در کنار هم زندگی می‌کنند.

د) در مرحلهٔ پایانی با بیان راه‌حل، راه‌های برون‌رفت از مشکلات و آسیب‌ها را معرفی می‌کند که شاملِ توصیه به اخلاق‌گرایی، تواضع، عدالت، قناعت، انتقادپذیری و مدارا با هر کیش، فکر و قومی و پرهیز از تظاهر، انفعال، حرص، کینه و خشونت و عیب‌جویی و آزار است. این راهکارها در واقع باید و نبایدهایی تجویزی هستند که برای گذر از وضع نامطلوب و آنچه هست، به شرایط مطلوب یا آنچه باید باشد، ضروری است.

منابع

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۳) روش‌های تحلیل رسانه‌ها، ترجمه پرویز اجلالی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

آسمند جونقانی، علی و دیگران (۱۴۰۲) «گریزانی از ادبیات اعتراضی انتقادی و سیاست‌ورزی در سبک هندی»، مجله سبک‌شناسی نظم و نثر، دوره شانزدهم، شماره پیاپی ۸۹، صص ۱۹-۳۵.

اسپریگنز، توماس (۱۳۹۲) فهم نظریه‌های سیاسی، ترجمه فرهنگ رجایی، چاپ نهم، تهران، آگاه.

اسکندربیک، ترکمان (۱۳۸۷) تاریخ عالم آرای عباسی، به اهتمام ایرج افشار، تهران، امیرکبیر.

اصفهانی بلندبالایی، یاسمین و دیگران (۱۳۹۴) «شمع در پرده خیال صائب تبریزی»، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال هشتم، شماره سوم، پاییز.

اسماعیلی، مراد و حسین حسن‌پور آلاشتی (۱۳۹۳) «بررسی تمایز و قیاس‌ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن، از چشم‌انداز نظریه تامس کوهن»، شعر پژوهی (بوستان ادب)، سال ششم، شماره سوم، صص ۲۲-۴۴.

اکوانی،حمدالله و دیگران (۱۴۰۱)،«مبانی فکری طالبان بر اساس روش جستاری اسپریگنز: از فروپاشی تا قدرت یابی مجدد». دو فصلنامه علمی جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام, دوره ۱۰ شماره ۲ پاییز و زمستان. صص۲۵۷-۲۸۲.

ایمان، محمدتقی و محمودرضا نوشادی (۱۳۹۰) «تحلیل محتوای کیفی»، فصلنامه پژوهش، شماره ۲، صص ۸ و ۱۱.

بهار، محمّدتقی (۱۳۷۶) سبک‌شناسی، تاریخ تطوّر نثر فارسی، چاپ نهم، تهران، مجید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴) گمشدهٔ لب دریا، چاپ دوم، تهران، سخن.

چمن، منیژه (۱۳۹۵) «بررسی انتقاد اجتماعی در اشعار صائب تبریزی»، تهران،دانشگاه الزهرا.

حقیقت، سید صادق و حامد حجازی (۱۳۸۹) «نگاهی انتقادی به کاربرد نظریه بحران اسپریگنز در مطالعات سیاسی»، فصلنامهٔ علوم سیاسی، سال سیزدهم، شمارهٔ ۴۹، صص ۱-۴۹.

حیدری، عباس و نصرالله نخعی زرندی (۱۳۹۳) «واکاوی ایدئولوژی داعش بر اساس نظریه توماس اسپریگنز»، فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره چهل‌وهشتم، شماره ۴، صص ۹۰۷-۹۲۶.

خاکپور، محمد (۱۳۹۸) «نگرشی به مقوله لفظ و معنا»، نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، شماره ۲۴۰، صص ۹۱-۱۱۶.

خزائیلی نجف‌آبادی، محمدباقر (۱۳۹۹) «علل عدم شکل‌گیری گفتمان علمی ایران با اروپا در دوره صفویه»، دوفصلنامهٔ مطالعات تاریخی جهان اسلام، سال هشتم، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۹۷- ۲۲۱

رازنهان، محمدحسن و تقی شیردل (۱۳۹۶) «بازتاب تقدیرگرایی و مؤلفه‌های آن در سفرنامه‌های دورهٔ صفویه»، فصلنامهٔ علمی و پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، سال هشتم، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۴۴-۱۱۹.

رستم‌الحکما، محمدهاشم آصف (۱۳۸۲) رستم‌التواریخ، تحقیق و تصحیح جلیل نوذری، تهران، میراث مکتوب.

رفیعی، سید محمد (۱۳۸۲) بررسی عوامل اجتماعی مؤثر بر میزان تقدیرگرایی (مطالعهٔ موردی: شعر فردوس)، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، تحقیقی در حوزه جامعه‌شناسی فرهنگ، استاد راهنما منوچهر محسنی پارسا، دانشگاه تربیت مدرس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۵) با کاروان حله، تهران، جاویدان.

---------- (۱۳۸۶) نقد ادبی، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمه حجت الله اصیل، تهران نشرنی.

شمیسا، سیروس (۱۳۶۹) سیر غزل در شعر فارسی، تهران، فردوس.

صائب، میرزاعلی (۱۳۸۷) دیوان اشعار، به کوشش محمد قهرمان، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲) تاریخ ادبیات ایران (از آغاز سدهٔ دهم تا میانهٔ سدهٔ دوازدهم هجری)، جلد پنجم، تهران، فردوس.

طغیانی، اسحاق (۱۳۸۵) تفکر شیعه در دورهٔ صفویه، اصفهان، دانشگاه اصفهان و فرهنگستان هنر.

غزالی، محمدبن محمد (۱۳۶۸) احیاء علوم‌الدین، تهران، حسین خدیو جم.

فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۵) «مضمون در فن شعر سبک هندی»، نقد ادبی، ۹(۳۴)، صص ۱۵۶-۱۱۹.

فتوحی رودمعجنی، محمود و فاطمه رضوی (۱۳۹۷) «وسعت مشرب: پاسخ فرهیختگان شاعر به سیاست‌های صفویه»، نامه فرهنگستان، ویژه‌نامه شبه‌قاره، شماره ۹، صص ۹-۴۸.

فوران، جان (۱۳۸۸) مقاومت شکننده (تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی)، ترجمهٔ احمد تدین، چاپ نهم، تهران، مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.

کریمی، امیربانو (۱۳۵۴) دنیای صائب، مجموعه صائب و سبک هندی، به کوشش و تألیف محمد رسول دریاگشت، تهران، قطره.

گلشنی، علی (۱۳۸۷) «فهم فلسفی و تاریخی اندیشه سیاسی بر اساس تلفیقی از نظرات اسکینر، اکشاف و اسپریگنز»، دوفصلنامه علمی هستی و شناخت،شماره ۶۸، صص ۹۳-۱۰۸.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴) گوهرهای راز از دریای اندیشهٔ صائب، تهران، بنگاه مطبوعاتی افشاری.

نراقی، احمد (۱۳۷۷) معراج السعادة، تهران، دهقان.

والتر، هینس (۱۳۶۱) تشکیل دولت ملی در ایران (ظهور دولت صفوی)، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، کمیسیون معارف.

هاشمیان، لیلا و فریبا رشیدی (۱۳۸۹) «صائب و انتقادهای اجتماعی او»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد واحد سنندج، سال دوم، شماره ۵، صص ۱۱۵-۱۳۶.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۹۲) چشمه روشن، چاپ سیزدهم، تهران، علمی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و ششم، بهار ۱۴۰۴: ۱۵۷-۱۳۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۳
نوع مقاله: پژوهشی

تأویل و تحلیل داستان «شبیه گالیله» از عالیه عطایی بر مبنای رویکردهای روانکاوانه و فمنیسم مارکسیستی

همایون جمشیدیان*
لیلا نوروزپور**
مرضیه نخعی***

چکیده

«شبیه گالیله»، داستانی است در مجموعهٔ «چشم سگ» از عالیه عطایی. داستان، بیان احوال و ماجرای مردی است که ماری را از افغانستان برای فروش به ایران می‌آورد. ضیا، شخصیت اصلی داستان در مواضع متعدد، صفات، حالات و کنش‌هایی به همسر و دختر و گاه دیگر زنان داستان اسناد می‌دهد که پیشتر برای مار نیز به کار برده بود. مسئلهٔ مقاله، یافتن توجیه یا علتی برای این اسنادهاست. از این‌رو با رویکرد روانکاوانه به بررسی ناخودآگاه متن و شخصیت اصلی پرداخته شد و از آنجا که این رویکرد، وجوه اجتماعی و رابطهٔ قدرت را در بر نمی‌گیرد، در بخشی دیگر با رویکرد فمنیسم مارکسیستی، متن تحلیل و بررسی شد. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر تفسیر و تأویل است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ناخودآگاه متن از طریق شخصیت اصلی با ادغام و جابه‌جایی، تداعی و نماد، مار و زن را به جای هم می‌نشاند. و زن/ مار به شیئی برای بهرهٔ اقتصادی فروکاسته می‌شود. طبیعی‌شدگیِ رابطهٔ زن/ مار مطابق

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، ایران homayunjamshidian@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، ایران l.nowruzpur@gmail.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان، ایران marziyehnakhaei@gmail.com

CC BY NC

خواست شخصیت اصلی و سرانجام رهایی از سلطهٔ شخصیت اصلی در قالب خودبودگی و استقلال در زندگی و تأمین نیازهای اولیه پدیدار شده است. مفاهیم ارزشی ذکرشده در داستان طبق نظرگاه و گفتمان غالب شخصیت اصلی و در جهت تثبیت سلطهٔ او بر زن/ مار، تغییر معنا می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: عالیه عطایی، تأویل، نقد روانکاوانه، فمنیسم مارکسیستی و مجموعه داستان «شبیه گالیله».

بیان مسئله

بدیهی است مار، ذات، طبیعت، حالات و ویژگی‌هایی دارد و انسان، ذات و طبیعت دیگری. اما آنچه در داستان «شبیه گالیله» می‌بینیم، صفات و ویژگی‌هایی است که زنان داستان به‌ویژه همسر شخصیت اصلی با مار در آن اشتراک دارند. مسئله این است که چرا شخصیت اصلی، توصیفات، تصاویر و حالاتی را که برای زنان و به‌ویژه همسر و دختر خود به کار می‌برد، برای مار نیز به کار برده است؟ به نظر می‌رسد این متن به‌مثابه اثر هنری همچون رؤیا، خودآگاه و ناخودآگاهی دارد. وولهایم برای آن دسته آثار هنری که خیال‌پردازی و ناخودآگاه بر بخش یا کل آن سیطره دارد، تعبیر «رؤیاهای دیده‌نشده» را به کار می‌برد: «رؤیاهایی که هرگز دیده نشده یعنی رؤیاهایی که نویسندگان خیال‌پرداز می‌آفرینند و در طول قصه به شخصیت‌های مصنوع نسبت می‌دهند» (وولهایم، ۱۳۹۵: ۵۴-۵۵).

از این‌رو با اثر هنری می‌توان همچون رؤیا برخورد کرد. برای راهیابی به ناخودآگاه و یافتن معنای نشانه‌ها باید به خودآگاه و تجربهٔ زیسته رجوع کرد. برای مثال خواب‌گزاران در تأویل رؤیا در شیوه زیست، تجربهٔ زیسته و سلوک فکری و عملی رؤیابین به تأمل می‌پردازند یا برای فهم ابهامات و نمادها در اشعار رمزی و تجربه‌های شهودی به تأمل در مواردی که شاعر یا نویسنده، مفاهیم را به تصریح بیان داشته می‌پردازند. در این پژوهش برای دستیابی به معنای محتمل متن، تکیه بر نکاتی است که در مواضع مختلف، شخصیت اصلی از همسر و دختر خود می‌گوید و نیز بر زیست‌جهانی که از دریچهٔ آن به جهان و به‌ویژه به زنان می‌نگرد. مقاله حاضر در پی پاسخ به این دو پرسش است:

۱- علت همانندی حالات و صفات اسناد شده به مار و زنان در این داستان چیست؟

۲- جایگاه اجتماعی زن/مار در این داستان چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

نعیمی (۱۳۹۹) در «چشم سگ دروغ نمی‌گوید» با اختصار توضیحاتی برای هر یک از داستان‌های این مجموعه آورده است و «شبیه گالیله» را بهترین داستان این مجموعه خوانده و معنای آن را بیان تنهایی و غربت ضیا و میل او به پذیرفته شدن در جامعهٔ ایرانی دانسته است. به نظر می‌رسد هرچند پذیرفته نشدن در جامعهٔ ایرانی از

درون‌مایه‌های این داستان است، به کنش‌ها و مقاصد شخصیت اصلی مبنی بر تجارت و دلالت‌های ضمنی آن و جایگاه زنان در آن اشاره‌ای نشده است و نیز تحلیل‌های مقالهٔ ذکرشده فاقد رویکردی نظری است.

مرادی و چالاک (۱۴۰۰) در ضمن نقد داستان‌های مجموعهٔ «چشم سگ»، داستان «شبیه گالیله» را از منظر مفهوم بیگانگی در آثار ژولیا کریستوا بررسی کرده‌اند و تمرکز اصلی‌شان بر ضیا از نظر نادیده گرفته شدن و طرد شدن در جامعهٔ ایرانی بوده و درباره فمنیسم و جایگاه زنان سخنی نیامده است.

کمالی و یوسفی (۱۴۰۳)، مجموعهٔ «چشم سگ» را بر مبنای مفهوم دیگری و حضور و غیاب در متافیزیک حضور ژاک دریدا بررسی کرده‌اند. دیگری و مهاجرت، موضوع اصلی مقاله است.

روش پژوهش

رویکردهای برگزیدهٔ این مقاله، پیشینی نبوده و پس از خوانش متن و مواجهه با مسئله، برگزیده شده است و به اقتضای مبانی نظری، روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و هرمنوتیکی خواهد بود و با داده‌های متن، مفاهیم مبهم تأویل و تحلیل می‌شود. از آنجا که رویکرد روانکاوانه در برگیرندهٔ همهٔ وجوه فمنیستی اثر به‌ویژه در باب جایگاه اجتماعی زنان و رابطهٔ سلطه با شرایط اقتصادی نیست، از رویکرد فمنیسم مارکسیستی نیز استفاده شد.

مبانی نظری

نقد فمنیستی بی‌اقتضاست و با توجه به درون‌مایه و امکانات متن ممکن است با رویکردهای دیگری ترکیب شود. از این‌رو برای حل ابهامات و معانی پنهان این داستان با دو رویکرد بررسی می‌شود: نخست رویکرد روانکاونهٔ فروید و آنگاه رویکرد فمنیسم مارکسیستی.

الف) نقد روانکاوانه

در تلقی فروید، آدمی دارای دو بعد خودآگاه و ناخودآگاه است. بخش غالبِ وجود، ناخودآگاه است که سمت‌وسوی خواست‌ها و امیال را تعیین می‌کند. دسترسی مستقیم

به ناخودآگاه میسر نیست و تنها از طریق نشانه‌های بروزیافته در رؤیا، خیال‌پردازی و تحلیل آنها کمابیش می‌توان از وجود آن آگاه شد. بخشی از رؤیاها متأثر از امور پس‌رانده است. آثار هنری که فرآوردهٔ تخیلند، از مظاهر بروز ناخودآگاه به شمار می‌آیند. فروید در ربط و نسبت رؤیا با آثار هنری می‌گوید: «رؤیاهای برساخته (= آثار هنری) را می‌توان به همان شیوهٔ رؤیاهای واقعی تأویل کرد و از این‌رو مکانیزم‌های ناهشیار معمول در «عمل رؤیا» در فرایند نگارش خلاقانه نیز دخیلند.» (فروید، ۱۳۹۷: ۱۱۹-۱۲۰) رؤیا و داستان، منطق یکسانی دارند. «رؤیابینی و تخیل هر دو دارای یک ویژگی مشترک هستند. رؤیا همان تخیلاتی است که در طول زمان خواب کار می‌کند و تخیل، رؤیایی است که در زمان بیداری درون ما جریان می‌یابد» (جانسون، ۱۳۹۹: ۲۹).

از این‌رو در نقد روانکاوانهٔ داستان می‌توان همان رویکردی را در پیش گرفت که در بررسی احوال آدمیان «دارای گوشت و پوست و خون» به کار می‌رود. همچنان که هر رؤیایی دارای سطحی آشکار است؛ همان که رؤیابین در خواب می‌بیند و بازگویش می‌کند، سطح پنهانی هم هست که حاوی مقصود و معنای رؤیاست که در سطح ظاهر دیده نمی‌شود و از طریق تفسیر و تأویل به فهم درمی‌آید. «با توجه به اینکه محتوای نهفته‌ای در رؤیا وجود دارد که اهمیت آن بسیار بیش از محتوای آشکار است، وظیفهٔ اساسی ما این است که راه‌حل‌های قانع‌کننده‌ای برای معماها و تناقض‌هایی بیابیم که با توجه به محتوای آشکار، حل‌ناشدنی می‌نماید» (فروید، ۱۳۸۲: ۱۷۶).

به تعبیر میرچا الیاده، در نتیجهٔ نبوغ و خلاقیت فروید دریافتیم که آفرینش‌های ضمیر ناخودآگاه، خواب‌ها، رؤیاهای بیداری، اوهام و خیالات، حاکی از زبانی است که برای شناخت انسان بسیار ارزشمند است (الیاده، ۱۳۹۹، ج۱: ۲۳). پس در رؤیا و در برخی داستان‌ها، نشانه‌هایی هست حاوی معانی‌ای پنهان. «کار نشانه‌ها در واقع این است که هر چیز را با معنای تلویحی یا دلالت خاصی نشان بدهند که افزون بر معنای ظاهری‌شان است» (پاینده، ۱۴۰۲، ج۲: ۷۶۸). رؤیاگونگی در صورت ادغام و جابه‌جایی، تداعی معانی و نماد پدیدار می‌شود. در سطح آشکارِ رؤیا، نشانه‌ها و تصاویری هست که به جای امر پنهان می‌نشیند که به آن «جابه‌جایی» می‌گویند. گاه چندین مفهوم همزمان

در یک نشانه متبلور می‌شوند و «ادغام» پدید می‌آید. رؤیاپرداز و منتقد با این دو اصطلاح و شیوه‌های نمود آنها سروکار دارند.

ب) نقد مارکسیستی

در نقد مارکسیستی، توجه اصلی به نظام‌های اقتصادی شکل‌دهندهٔ اجتماعات بشری است که روابط و سلسله‌مراتب قدرت آن را سامان می‌دهد. به چنگ درآورن و حفظ قدرت، انگیزهٔ بسیاری از کوشش‌های آدمی در عرصه‌های گوناگون است. طبقهٔ اجتماعی مسلط بر دیگران چنان رفتار می‌کند یا واقعیت را به گونه‌ای می‌نماید که در دید مردمان یا دستِ‌کم بیشتر آنان طبیعی بنماید یا اصلاً به چشم نیاید (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۲۹-۳۰). در آثار ادبی نیز به تصریح یا به تلویح به این امر اشاره می‌شود یا می‌توان آثار ادبی را از این دید نیز خواند. «ادبیات اغلب نمایشی از واقعیت است و حوزهٔ اقتصادی را بیان می‌دارد، هرچند بیشتر به طور تلویحی و نه به صراحت» (رابینز، ۱۳۸۹: ۷۲).

یکی از وجوهی که منتقدان مارکسیستی در پی کشف و رازگشایی آن هستند، طبیعی نمایاندن مفاهیمی است که در اصل طبیعی نیستند و از گفتمان و ایدئولوژی خاصی سر برآورده‌اند. «ایدئولوژی‌های سرکوبگر با جلوه دادن خود به صورت شیوه‌های طبیعی مشاهدهٔ جهان، ما را از درک شرایط مادی یا تاریخی که در آن به سر می‌بریم بازمی‌دارند؛ زیرا از اقرار به اینکه این شرایط با نوع نگاه ما به جهان مرتبطند، سر بازمی‌زنند» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۰۲). ایگلتون بر این است که با طبیعی ساختن و کلیت‌بخشی باورها، این عقاید، بدیهی و ناگزیر نموده می‌شوند (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۹).

یکی از اصطلاحات مارکس که در نقد مارکسیستی به‌ویژه در تحلیل رمان کاربرد دارد و بعدها لوکاچ به بسط معنای آن پرداخت، شیءوارگی است. در توضیح آن گفته شده است: «شیءوارگی، فرایند جایگزینی مناسبات میان انسان‌ها با مناسبات میان اشیا را بیان می‌کند» (لابیکا، ۱۳۷۷: ۲۹۲). به این معنا که «هویت انسانی تحت‌الشعاع اقتصاد قرار می‌گیرد و انسان هم مبدل به یک شیء می‌شود که با ابزار و معیارهای مادی و اقتصادی سنجیده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۳۲۱).

در نقد مارکسیستی منتقد می‌کوشد ذهنیت و ایدئولوژی سلطه‌گرایانهٔ اشخاص داستان را در قالب گفتار و رفتارشان آشکار کند؛ مسئله‌ای که به‌خودی‌خود آشکار

نیست. «رهیافت مارکسیستی در پی آن است تا چهرهٔ واقعی طبقهٔ مسلط را برملا سازد و نشان دهد که چگونه ایدئولوژی این طبقه، تمامی اعمال طبقهٔ کارگر را تحت نظارت و ستم خویش درآورده است» (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۳۲).

خلاصهٔ داستان

در این داستان ماجرای مردی از اهالی افغانستان به نام ضیا روایت می‌شود که از نابسامانی زمان جنگ و رها کردن زن و دختر خود استفاده می‌کند تا با قاچاق حیوانات و به طور خاص مار، به قول خودش به پیشرفت برسد. با آمدن به تهران در خانهٔ زنی به نام ماریا ساکن می‌شود و به اجتماعات حقیقی و مجازی در ایران وارد می‌شود تا ماری را که از افغانستان آورده، به فروش برساند. اما سرانجام موفق نمی‌شود و مار را که در این مدت از خوی ماربودگی خود فاصله گرفته و حرکات و حالات انسانی یافته و به کلی دست‌آموز شده، رها می‌کند و آنگاه مار به طبیعت ماربودگی خود بازمی‌گردد.

در ضمن ماجراهای پیش‌آمده برای فروش مار، ضیا مکرر از همسر و دختر خود سخن می‌گوید. در پایان، داستان نافرجام می‌ماند. همان‌قدر از سرنوشت و عاقبت مار بی‌خبر می‌مانیم که از همسر و دخترِ شخصیت اصلی که با شروع جنگ، افغانستان را ترک کرده بودند.

مسئلهٔ اصلی این مقاله به اقتضای موضوع داستان، جایگاه زنان و نمادها و نشانه‌ها و حالات اسنادشده به آنان است و این موضوع با نقد فمنیستی مناسبت می‌یابد. از آنجا که این امور در غالب موارد پنهان و تلویحی است، گزیری از تأویل و تحلیل نیست.

بحث و بررسی

چنان‌که در مقدمه گفته شد، شخصیت اصلی داستان در مواضع مختلف به تصریح توصیفات، تشبیهات و حالات انسانی را که به همسر خود اسناد داده بود، در وصف مار هم به کار می‌برد. از آنجا که این همانندی‌ها در داستان، چندین‌بار اتفاق می‌افتد، از سر تصادف نیست و باید در پی معنایی برای آن بود. از این‌رو با نظر به رؤیاگونگی متن و وجوه ناخودآگاه در شخصیت اصلی و بنا بر رویکرد روانکاوانهٔ فروید، یکی از خوانش‌ها

برای توضیح چرایی این همانندی این است که متن را مانند رؤیا، حاوی دو سطح پنهان و آشکار بدانیم. سطح بیان‌شده و سطحی که با تفسیر و تأویلِ سطح نخست پدیدار می‌شود. در این حال گویی با دو داستان مواجه هستیم. پیگلیا می‌گوید در هر داستانی چند داستان نهفته است و «داستان پیدا، قصه‌ای نهانی و ناگفته را در خود پنهان و این را به صورت مستتر و جسته‌گریخته به ما عرضه می‌کند» (پیگلیا، ۱۴۰۰: ۱۷).

نخستین موضوعی که سرنوشت همسر و دختر ضیا و مار را همسان می‌کند، جنگ است. به سبب این عامل بیرونی درمی‌یابیم که ضیا، فردی سودجوست و برای آنچه پیشرفت خود می‌داند، همه‌چیز را قربانی می‌کند. جنگ و نابسامانی‌های مقتضی آن نیز چنین امکانی را برای او فراهم می‌آورد تا همسر و دخترش را که به قول خود او، مانع پیشرفتش هستند، از خود براند و به قاچاق مار در ایران بپردازد. این نخستین پیوند و سرنوشت مشترک مار با همسر و دختر ضیاست. همسر او با اشاره به آغاز جنگ می‌گوید که افغانستان، دیگر جای زندگی نیست و باید او و دخترش از کشور خارج شوند. ضیا استقبال می‌کند، نه از این‌رو که لزوماً خواستار حفظ جان و امنیت آنهاست، بلکه به بهره‌گیری از موقعیت برآمده از جنگ می‌اندیشد و زن و بچه را مانع خود می‌داند:

> «زن و بچه مانع پیشرفتش بودند. این بود که تا صداشان درآمد که جنگ است و امنیت ندارند، از رفتنشان استقبال کرد... به هر حال جنگ یا هر چیز دیگر به نفع ضیا تمام شده بود» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۱).

همچنان که جنگ موجب شد ضیا با ترک همسر و دختر، زمینهٔ پیشرفت را برای خود فراهم آورد، دلالی حیوان و به طور مشخص مار که زمان جنگ، بازاری یافته بود نیز به گمان ضیا، اسباب پیشرفت مادی را برایش فراهم می‌کند:

> «به هر حال جنگ یا هر چیز دیگر به نفع ضیا تمام شده بود و با همین دلالی حیوان در بلبشوی هرج‌ومرج بعد از سقوط طالب‌ها و دولت‌های بعدی برای خودش ثروتی به هم زده بود» (همان: ۱۱).

جنگ، امکان کارکردی مشابه برای مار و همسر و دختر ضیا را فراهم آورده است. در پایان داستان نیز این سه، سرنوشتی یکسان دارند؛ ضیا آنها را رها می‌کند، سرانجامِ آنان نافرجام می‌ماند و اطلاعی درباره آنان داده نمی‌شود. اما از یک سوی این معادله، سوی

دیگر را می‌توان به حدس دریافت. همچنان که مار با رهایی از چنگ ضیا به طبیعت خود بازمی‌گردد، احتمالاً همسر و دختر او نیز با خروج از افغانستان و رهایی از بند ضیا با توجه به نگرش شیءانگار او، به طبیعت و هویت خود بازگشته باشند.

نقد روانکاوانه

محتوای آشکار و پنهان

مطالب ضیا در باب همسر و دختر خود که معنا و دلالت صریح دارد، محتوای آشکار است و موارد اسنادشده به مار که با ماربودگی مار تعارض دارد، محتوای پنهان را شکل می‌دهد. موارد اسنادهای مشابه در سه مقولهٔ زیر دسته‌بندی و تحلیل می‌شود.

۱- میل به دنباله‌رو داشتن

الف) محتوای آشکار

ضیا دوست داشت دنباله‌رو داشته باشد. دلالت مجازی دنباله‌روی، پیروی از سلوک و مشرب و اندیشهٔ دیگری است. اما طنز ماجرا در این است که در این داستان، دنباله‌روی تنها در معنای حقیقی و پشت سر ضیا راه رفتن معنا می‌دهد و هیچ اشاره‌ای به پیروی از اندیشه یا باور او نشده است. البته در جایگاهی که او است، اندیشه‌ای نیست تا دیگری به راه او برود و صرفاً تحمیل آداب و رسوم و سلایق اوست. ضیا اینگونه می‌خواهد برتری خود را برای خود، دیگران و به‌ویژه مادر و خاله‌اش به نمایش بگذارد:

«یاد زنش شبنم افتاد که در بازار کابل، دنبال ساعت عروسی با احتیاط پشت سرش راه می‌رفت. جوری که مادر و خاله‌اش را خوش بیاید» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۴).

ضیا همچون بسیاری دیگر از مردانی که در چنان جامعهٔ مردسالاری به سر می‌برند، خوش دارد و حق خود می‌داند که زنان منتسب به او، نه همتراز یا در کنار او، که عقب‌تر از او گام بردارند. زنان نیز کمابیش تحکیم‌کنندهٔ چنان نگرشی هستند. نکتهٔ دیگر این است که در خرید عروسی نیز آنها به میل و سلیقهٔ خود رفتار نمی‌کنند. همراهی مادر و خالهٔ مرد، حاوی چنین دلالتی می‌تواند باشد.

در قطعهٔ زیر، دانای کل بر همانندی مار و زن تأکید می‌کند:

«اصلاً تا قبل از این صحنه نشده بود که چیزی، راه رفتن شبنم را تداعی

کند. نه دلش برایش تنگ شده بود، نه حال و حوصلهٔ نک و نالش را داشت» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۴).

در موضعی دیگر به دنباله‌روی همسرش اشاره می‌شود و این بار نیز خودِ زنان در جایگاه مادر و خاله، مقوم این نگرش‌اند:

«وقتی شبنم فهمید باردار است، زودتر از موعد، جشن عروسی‌شان را برپا کردند. ولی شبنم زرنگ بود. جوری پشت سرش قدم برمی‌داشت که به ذهن مادر و خاله‌اش هم خطور نکند که هرگز با ضیا هم‌کلام شده باشد، چه رسد به بچه» (همان: ۱۵).

در نمونهٔ اخیر، زنی که از قوانین و عرف جامعه گذر کرده، برای در امان ماندن، خود را در پوشش دنباله‌روی مرد بودن پنهان می‌کند. حتی بیم دارد زنان جامعه که تفکرات و الزامات مردسالاری را به‌مثابه عقل سلیم پذیرفته‌اند، اسباب زحمت او شوند یا مردان را به این کار وادارند.

ب) محتوای پنهان

ضیا که همواره نگران دنباله‌روی همسرش بود، به مار نیز چنین نگاهی دارد. در قطعهٔ زیر، مار از نگاه ضیا چنین وصف می‌شود:

«جای دنجی پیدا کرد و زیپ چمدان را باز کرد. مار با احتیاط از چمدان بیرون خزید. اطرافش را نگاه کرد و خزید. بعد از حیاط خانهٔ ضیا در غزنی اولین‌بار بود خودش را روی خاک کش‌وقوس می‌داد. در جهت حرکت پای ضیا پیش رفت. ضیا نگران بود و مدام سرش را برمی‌گرداند ببیند مار دنبالش می‌آید یا نه. یاد زنش افتاد...» (همان: ۱۴).

ضیا، نگران دنباله‌روی مار است، همچنان که مراقب بود همسرش، دنباله‌روی او باشد. توجه به نشانه‌های مشترک در این معنا راهگشاست. نخست اینکه ضیا دقیقاً پس از دیدن مار که در پی او راه می‌رود، به یاد زنش می‌افتد. مار با احتیاط از چمدان بیرون می‌آید. چنان‌که دیدیم، «احتیاط» هم صفت زن است، هم مار. وجه پدیداری این احتیاط، به اطراف خود نگاه کردن است. نگرانی و احتیاط مار از بیم آسیب و خطرهای بالقوه و پنهان است. شبنم نیز نگران عرف و قانون بود و به طور مشخص از مادر و خالهٔ

ضیا و قضاوت و رفتار آنها بیم داشت. حیاط خانه، نشانهٔ دیگری است. در جوامع مردسالار، خانه، متعلقات و اهالی خانه، مایملک مرد محسوب می‌شود و او اختیاردار تام است. نگرانی ضیا برای دنباله‌روی مار، یادآور نگرانی او از قضاوت دیگران در تبعیت همسر از او که در مادر و خاله نمود می‌یابد نیز هست.

۲- قرار عاشقانه

الف) محتوای آشکار

ضیا در یک مورد بدون ذکر جزئیات از قرار عاشقانه‌اش با شبنم سخن می‌گوید. تنها می‌دانیم قراری بوده است در جایی به نام مزار بی‌غم: «مزار بی‌غم شده بود محل قرار عاشقانه‌شان» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۵). هیچ توضیح دیگری درباره قرارها و احوال و احساسات و نگاه آنان به این دیدارها ذکر نمی‌شود. شاید این عدم توضیح، اشارت و دلالتی باشد که عرف و فرهنگ عمومی، چنین دیدارهایی را ناروا می‌انگاشت و نیز مکان مذهبی از آن‌رو برای دیدار انتخاب شده است که کمتر از کوچه و خیابان، شک مردمان را برانگیزد.

ب) محتوای پنهان

رفتار ضیا با مار، عکس سلفی گرفتن و ارسال آن به رئیس خود و بعد به گروه تلگرامی و توضیحات درباره عکس‌ها، نامعمول است و رفتار عاشقان پرشور یا متظاهر به پرشوری را تداعی می‌کند. گویی مار در جایگاه معشوق قرار داشته است. عکس گرفتن با مار، روزگار عاشقی را به یادش می‌آورد و مکان عکس گرفتن نیز معنادار است. ضیا، جایی را برای عکس گرفتن برمی‌گزیند که مقبرهٔ خواجه عبدالله انصاری در افغانستان را به یادش می‌آورد. این مکان یادآور «مزار بی‌غم» است که در دوران عاشقی با همسرش در آن قرار می‌گذاشتند. زیارتگاه، مقبره و قرار عاشقانه، نشانه‌هایی است که این دو مکان را به هم مربوط می‌کند.

> «به زیر یک پل هوایی رسید که دیواره‌اش را شبیه مقبرهٔ خواجه عبدالله انصاری در هرات کاشی کرده بودند. به نظرش رسید همان‌جا رفته زیارت. فکر کرد اینجا با مار عکس بگیرد و محض خودشیرینی برای رئیس شادان بفرستد... بعد سرش را سمت مار برد و سلفی گرفت» (همان: ۱۶).

زمینهٔ مشترکِ دو سطح، ورود به مکان مقدس یا مزار یا مقبره است. کنش عکس

گرفتن در دو نمونهٔ اخیر در محتوای آشکار غایب است که بیانگر شرایط فرهنگی و عرف آن روزگارِ به نسبت قدیمی‌تر و سنتی‌تر است. عبارت عکس گرفتن با توجه به بافت و زمینهٔ مشترک، شبنم را تداعی می‌کند؛ اما در اینجا به جای شبنم از طریق جابه‌جایی و ادغام، مار نشسته است.

۳- برخورد با همسر

الف) محتوای آشکار

شبنم وقتی بی‌خواب می‌شد، پایش را روی ضیا می‌گذاشت (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۳) و در مقابل «ضیا با غرولند پایش را پس می‌زد، اما مار حتی تکان هم نخورد» (همان). در این قطعه هم اشاره به در کنار هم خوابیدن است، هم کنش شبنم به هنگام بی‌خوابی نموده می‌شود. گویی شبنم با انداختن پا روی ضیا می‌خواهد با او حرف بزند. واکنش ضیا نیز ممکن است حاکی از بی‌توجهی یا بی‌میلی باشد.

ب) محتوای پنهان

ضیا در شرایطی مشابه با آنچه ذکر شد، همسرش را به یاد می‌آورد. در قطعه زیر، مار را می‌بینیم که روی تخت و در کنار ضیا می‌خوابد.

> «مار شب‌ها خودبه‌خود می‌آمد و صاف و محکم کنارش دراز می‌کشید و مثل یک انسان، سرش را روی تخت کج می‌کرد. انگار بخواهد به معشوقش حرفی بزند و قبلِ خواب، نوازشش کند. شده بودند یک جفت بازیگر که در نقششان فرو رفته بودند. ضیا هر روز با یک عکس و یک توضیح دروغین جلب نظر می‌کرد» (همان: ۲۱).

ویژگی‌های اسنادشده به مار کاملاً انسانی است و با توجه به اینکه سوی دیگر، مرد است، می‌توان آن را زنانه انگاشت. حالات مار که با معشوقش سخن می‌گوید یا نوازشش می‌کند، همان حالات شبنم است با ضیا. غرولند کردن ضیا به همسرش در نمونهٔ پیشین در اینجا با سکوت، بی‌توجهی و تغییر موضوعِ بحث نمود می‌یابد.

تداعی‌ها

تداعی‌ها در برگیرندهٔ مواردی است که ضیا در برابر کنش یا حالات مار، همسر یا دخترش را به یاد می‌آورد و یا «نویسندهٔ ضمنیِ» اثر، مارگونگی زنان را در موقعیت‌ها و

حالات گوناگون القا می‌کند. در نمونه‌هایی که خواهد آمد، ماربودگی یا مارگونگی تنها منحصر به همسر ضیا نیست و شامل دیگر زنان نیز می‌شود. تداعی‌ها در زمینه‌های زیر نمود می‌یابد.

از طریق نام و یاد

یکی از شخصیت‌های داستان که همان ابتدا معرفی می‌شود، «ماریا»ست که بخشی از نامش، تکرار واژهٔ مار است و ایدهٔ مارپنداری زن را تقویت می‌کند.

> «ماریا از همان بالای پله‌ها داد زد نمی‌خواهد مار را ببیند و دلش از دیدن مار ریش می‌شود. مار پا ندارد و خزیدنش او را یاد مادر علیلش دم مرگ می‌اندازد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۲-۱۳).

در نمونهٔ بالا، ماریا مادرش را همچون مار تصور می‌کند. یادی ناخوشایند که با بیماری، عجز و مرگ همراه است. با توجه به این تصویر، علاوه بر نام، نسبتی دیگر با مار می‌یابد؛ یعنی اگر مادر خود را همچون مار می‌انگارد، پس در وجه مخیل می‌توان خود او را فرزند مار دانست و این امر، جزء مار در آغاز نام او را برجسته می‌کند.

از طریق حالات و رفتار همانند

ضیا به مار که در حیاط می‌خزد و به جایی دور زل زده است، نگاه می‌کند. این حالتِ مار، زنش را به یاد او می‌آورد. شاید از این‌رو که احتمالاً شبنم نیز در سکوت به جایی خیره می‌شد و به فکر فرو می‌رفت. هنگامی که ضیا مار را به گمان خود، در خیال‌پردازی می‌انگارد، خود او نیز به عرصهٔ خیالات می‌رود و به یاد خانواده‌اش می‌افتد:

> «خودش پشت پنجره می‌نشست و خزیدن مار را تماشا می‌کرد: طور تاب خوردنش، اینکه ناگهان به جایی در دورها زل می‌زد، جوری که انگار به چیزی فکر می‌کند. ضیا در تنهایی خیال می‌بافت. خیالاتش به زنش برمی‌گشت و دخترش که این روزها ده‌ساله شده بود و لابد موها و پوست شبنم را به ارث برده بود. حس عمیق تنهایی در این خلوت آزارش می‌داد، اما در کل آدمِ غمگین ماندن نبود» (همان: ۱۸).

پشت پنجره نشستن، تاب خوردن، ناگهان به جایی در دورها زل زدن و فکر کردن احتمالاً حالات زنش بوده است که از طریق مار به یادش می‌آید. رفتار ضیا با مار، مشابه

رفتار او با ماریاست. در اواخر داستان، ضیا وقتی نگهداری مار را بی‌ثمر می‌داند، نیازی نیز به ماندن در خانهٔ ماریا ندارد و بی‌خداحافظی رهایش می‌کند؛ همان‌طور که دختر و همسرش را نیز رها کرده بود.

از طریق خاطرات

در جشن تولد دختری به نام ستایش، ضیا فکر می‌کند کلاه بوقی بخرد و بر سر مار بگذارد و عکسش را بفرستد. در این هنگام، دخترش صحرا به یادش می‌آید و جشن تولدهایی را که در کنارش نبوده، به یاد می‌آورد:

> «آنجا حتماً کلاه‌بوقی سر مار می‌گذارد و دوستانش با مار سلفی می‌گیرند. با همین فکرها دراز کشید و بالشش را با فاصله از مار گذاشت تا خوابش ببرد. یادش آمد تولد ده‌سالگی صحرا را ندیده، تولد پنج، شش، هفت، هشت، نه سالگیش را هم ندیده» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۳).

ضیا به روز آشنایی با شبنم فکر می‌کند. به یاد می‌آورد پیشگام ازدواجشان، شبنم بود و این را زرنگی او می‌شمارد. بعد به یاد دخترش می‌افتد و سپس بی‌درنگ تصاویری از کنش مار را می‌بینیم:

> «از تصور زرنگی شبنم، خنده بر لبان ضیا آمد، اما همان دم به صحرا فکر کرد. صحرا به زیرکی مادرش نبود. غم دلش را به هم فشرد و با عجله زیپ چمدان را باز کرد. مار خودش به داخل چمدان خزید. رئیس شادان گفته بود زورش نکند. یک بار که کاری را انجام دهد، دیگر فهمش می‌رسد» (همان: ۱۵).

نکتهٔ مهم این است که با فکر کردن به نازیرکی دخترش، بی‌درنگ و «با عجله» زیپ چمدان را باز می‌کند تا مار به درون چمدان بخزد. خزیدن به چمدان بی‌هیچ مقاومتی و از سر عادت، کنشی خلاف طبع ماربودگی مار و نشان پذیرش استیلای ضیاست. گویی به درون خزیدن مار، تصویری از منفعل بودن دخترش صحراست. به عبارت دیگر حرکت مار بنا بر «هم‌پیوند عینی»، ویژگی درونی صحرا را عینی می‌کند و نیز دلالت دارد بر پناه‌آوردنِ بی‌پناهی به جایی که سرپناه مطمئنی نیز به شمار نمی‌آید و این موقعیتی است که مار و دخترش در آن سهیم هستند.

نماد

گالیله و دایره

موضوع گالیله هنگامی در داستان مطرح می‌شود که ضیا عکس‌هایی از مار را به گروه تلگرامی می‌فرستد و برای بازارگرمی، یادداشت‌هایی همراهش می‌کند. در یکی از عکس‌ها، زیرِ گردن مار را می‌گیرد و زیر عکس برای خوشایند و خندهٔ مخاطبان و در نهایت فروش مار می‌نویسد: «امروز دارد لکچر می‌دهد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۹).

در واکنش به او و در موضوع سخنرانی مار، هر یک حدسی می‌زنند تا اینکه «دختربچه‌ای زیر عکس می‌نویسد: شبیه گالیله» (همان: ۱۹). و بعد در توضیح عکس می‌نویسد: «برای مارها، زمین همیشه گرده. مثل گالیله، مگه نه؟ مار که صاف دراز نمی‌کشه» (همان: ۲۰).

گفتار آن دختربچه که احتمالاً مطلبی دربارهٔ گالیله خوانده بود، بسیار کلیدی است. اهمیت موضوع چنان است که عنوان داستان نیز قرار گرفته است. گویا چرخش دایره‌وار یا شکل زمین، ستایش، دختربچهٔ عضوِ گروه تلگرامی را به یاد گِردی، حالت و حرکت دایره‌وار مار انداخته و او را گالیله نامیده است. ضیا که هر موقعیتی را فرصتی برای فروش مار می‌انگارد، برای خوشایند او و دیگران، مار را گالیله می‌خواند، از او عکس می‌فرستد و از این پس در داستان، مار با عنوان گالیله نامیده می‌شود. ضیا در ظاهر با شوخی و خنده با این امر مواجه می‌شود، اما در عمل طبیعت دایره‌گون او را تغییر می‌دهد تا اینکه در اواخر داستان، مار با خروج از سلطهٔ او به اصل و طبیعت خود بازمی‌گردد.

گالیله در جایگاه شخصیت تاریخی مدعی بود که زمین به دور خورشید می‌چرخد. کلیسا، این سخن را ملحدانه می‌انگاشت و او از بیم در آتش افکنده شدن از مدعای خود دست شست و آن را سخنی دروغ و از سر مستی خواند. آنچه در سخن گالیله مهم بود نه لزوماً و صرفاً قائل شدن به گردش زمین به دور خورشید است، بلکه «چنین تصویری قرار است یک جهان‌بینی معنابخش یکپارچه را مورد تهدید قرار دهد» (یانگ، ۱۳۹۶: ۵۶).

نکتهٔ اخیر در این داستان نیز اهمیت دارد. بر این اساس پرسش این است که چرا ضیا در پی محو حالت حرکت و شکل دایره‌گون مار است؟ نفع و خواست ضیا در این است که مار را کالایی مطمئن و بی‌زیان بنماید تا در ظاهر مار باشد، اما در باطن

موجودی دست‌آموز. از این‌رو در برابر هرچه یادآور وجه ذاتی و وحشی اوست، می‌ایستد. چنان‌که پیشتر دیدیم، ضیا می‌گوید دوست دارد دنباله‌رو داشته باشد. «دنباله‌رو»، درک و هویت خود را به پای کسی که دنبالش می‌رود، قربانی می‌کند و این خواست هر دو سوی ماجراست؛ زیرا مار نیز با وانهادن هویت و آزادی خویش، خود را در امن‌گاه بی‌مسئولیتی قرار می‌دهد. اریک فروم در اشاره به این امر، تعبیر «گریز از آزادی» را به کار می‌برد و درباره چنین افرادی می‌گوید آنان استقلال خود را از دست می‌نهند و خود را برای کسب آنچه فاقد آنند و کس یا چیزی خارج از خود مستحیل می‌کنند، آنچه می‌خواهند نمی‌کنند و در مقابل به «فرامین واقعی یا تصوری نیروهای بیرون از خود تسلیم می‌شوند، حتی خود را به خواری می‌کشند یا به خود آزار وارد می‌آورند» (فروم، ۱۳۹۸: ۱۵۴-۱۵۵). همین حالات در شخصیت و نماد مار آشکار است.

فمنیسم مارکسیستی

در این بخش برای دریافت ابعاد دیگر داستان بر مبنای رویکرد فمنیسم مارکسیستی و با بهره‌گیری از مفاهیمی چون شیءشدگی، طبیعی‌شدگی، ارزش‌های گفتمانی، آگاهی و خروج از سلطه، به تحلیل داستان پرداخته می‌شود.

نخستین مواجههٔ خواننده با حیوانات نام‌برده در این داستان، وجهه و صرفهٔ اقتصادی آنهاست. ضیا با آنها همچون شیء یا کالای مصرفی برخورد می‌کند. تا وقتی به آنها غذا می‌دهد و از آنها نگهداری می‌کند که برایش صرفهٔ اقتصادی دارند (عطایی، ۱۴۰۰: ۹- ۱۰). در همان روزهای نخست، همهٔ حیوانات جز مار را که گمان می‌کند بهره اقتصادی برایش ندارند، رها می‌کند و این شیوه‌ای است که درباره همسر و دختر خود نیز در پیش می‌گیرد و وقتی آنان را «مانع پیشرفت» خود می‌داند، همچون شیئی بی‌ارزش رهایشان می‌کند. رابطهٔ ضیا و مار، رابطهٔ اربابی است با بنده‌ای که چون زندگی و تداوم بقایش به او وابسته است، همهٔ وجوه هویتی خود را تسلیم خواست او می‌کند. از ویژگی‌های مار در بخش زیادی از داستان این است که زندگی مستقل و طبیعی مارگونه ندارد و برای تأمین خوراک خود به سبب شرایطی که در آن به سر می‌برد، ارادهٔ خود را به تمامی تسلیم صاحب خود می‌کند.

مار مانند مادر علیل ماریا، محتاج و مصرف‌کننده است. دیگر زنان داستان فقط پولدارند و کار و پیشه‌شان مشخص نیست و چنین می‌نماید که به دیگری وابسته باشند. «دختر پرادوسوار» همراه با پسری است و در موضع عشوه‌گری است. پرادو نیز جایگاه برتر مرد را نشان می‌دهد. دیدگاه صریح ضیا نسبت به زنان در قطعه‌ای نموده می‌شود که ضیا از قول دوستش دربارهٔ زنان تهرانی و به طور کلی زنان طبقهٔ ثروتمند ذکر می‌کند:

«نگاه به کبکبه و دبدبه‌شان نکن؛ مرغ کرچند در برابر پول و قدرت. حالا پول دست ضیا بود و فکر کرد باید از موضعی بالا به زن جواب بدهد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۹).

این نگرش بیانگر این است که زنان، در اینجا زنان تهرانی، به لحاظ اقتصادی وابسته‌اند و به لحاظ روانی، تسلیم پول و هر که پولدار باشد. فمنیسم مارکسیستی با مؤلفه‌هایی چون شیءشدگی، طبیعی‌شدگی، ارزش‌های گفتمانی و رهایی از سلطه تحلیل می‌شود.

شیءشدگی

گاه آدمیان با هم‌نوعان یا دیگر جانداران همچون شیء رفتار می‌کنند. در این حال هدف، تنها بهره‌گیری است و شیء تا جایی اهمیت دارد که شخص را به هدف برساند. «زمانی با دیگران رابطه برقرار می‌کنم که کمکی به پیشرفت مالی یا اجتماعی‌ام باشند. آنها را نیز هم‌مرتبهٔ کالا کرده‌ام. یک شیء فقط زمانی مبدل به کالا می‌شود که از ارزش مبادله‌ای یا ارزش نشانه‌ای- مبادله‌ای برخوردار باشد» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۱۳). کالاهایی که ارزش مصرفی ندارند، نیازی را برآورده نمی‌کنند و صرفاً برای وجههٔ اجتماعی به کار می‌روند، دارای ارزش نشانه‌ای- مبادله‌ای شمرده می‌شوند. این ارزش را جامعه تعیین می‌کند. در چنین وجهی انسان، حیوان یا شیء را از هویت، ذات یا کارکرد اصلی آن خارج می‌کند. «رابطه و پیوند اشخاص به صورت شیء و در نتیجه به صورت عینیت خیالی درمی‌آید؛ عینیت مستقلی که چنان به‌دقت عقلانی و فراگیر به نظر می‌رسد که تمام نشانه‌های ذات اساسی خویش یعنی رابطهٔ بین انسان‌ها را پنهان می‌کند.» (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۲۱۱).

در این داستان، مار/ زن نیز تا حد شیء فروکاسته می‌شود. مار در اینجا صرفاً ارزش نشانه‌ای- مبادله‌ای دارد و «با آن می‌توان در میان افراد هم‌طبقه به داشتن آن و بهای داده‌شده به آن فخر فروخت» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۱۲- ۱۱۳). اینگونه مار به کالا بدل می‌شود؛

کالایی متعلق به طبقات بالای اقتصادی جامعه که ضیا با آنان مراوده دارد. ضیا، مار را چون کالایی در چمدان به این‌سو و آن‌سو حمل می‌کند.

«گاه‌گاهی هم درِ چمدان را باز می‌کرد تا پوست زیبا و براق پیتون چشم مهمان‌ها را بگیرد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۲).

شیوهٔ رفتار ضیا با همسر و دختر خود نیز که آنان را مانع پیشرفت خود می‌داند و در مقابل، اوضاع جنگ را موجب پیشرفت خود، چنان است که گویی شیء یا کالایی کسادشده را وامی‌نهد.

طبیعی‌شدگی

در دیدگاه مارکسیستی، حقیقت مبتنی بر سلسله‌مراتب گفتمانی است که قدرت، آن را تعریف می‌کند یا به آن معنا می‌بخشد. آنچه به اقتضای منافعِ قدرتِ مسلط است، از راه تبلیغات چنان وانمود می‌شود که گویی امری بدیهی و طبیعی است. صاحبان قدرت اینگونه خواست و منافع خود را به جامعه، اذهان، باورها و عواطف آدمیان تحمیل می‌کنند. «نقش تبلیغات سیاسی، استتار اهداف مشکل‌آفرین سیاست‌مداران یا جنبش‌های سیاسی زیر نقاب ایده‌هایی است که پذیرش عام دارند» (استنلی، ۱۳۹۸: ۳۴).

در این گفتمانِ بر مدار سود که همه‌چیز به‌مثابه کالاست، ارزش‌ها، اصول و هنجارهای اصحاب قدرت، چنان طبیعی جلوه داده می‌شود که به نظر نیاید مبتنی بر تأمین امتیازات یا سلطهٔ فرد یا گروهی است. «ایدئولوژی یک فرهنگ غالباً مترادف آگاهی کاذب است و معرف مجموعه‌ای است از مفروضات یا پندارهای دروغین که سرمایه‌داران به منظور اعمال سلطه به طبقات کارگر و حفظ ثبات اجتماعی به کار می‌گیرند» (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۲۸).

ضیا، مارِ در استیلای خود را که نماد زن نیز هست، به رفتارهایی وامی‌دارد که تناسبی با مار ندارد، اما به سبب تکرار و تبلیغ، طبیعی جلوه می‌کند:

«مار شب‌ها خودبه‌خود می‌آمد و صاف و محکم کنارش دراز می‌کشید و مثل یک انسان، سرش را روی تخت کج می‌کرد. انگار بخواهد با معشوق خود حرفی بزند و قبلِ خواب نوازشش کند. شده بودند یک جفت بازیگر

که در نقششان فرو رفته بودند. ضیا هر روز با یک عکس و یک توضیح دروغین جلب نظر می‌کرد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۱).

مار به اقتضای موقعیت فرودست خود و به این سبب که تداوم حیاتش وابسته به ضیاست، خلاف طبعش که حرکت دوار دارد و حلقوی است، صاف دراز می‌کشد و خود را با موقعیت جدید تطبیق می‌دهد. «بازیگر» عنوان دقیقی است. بازیگر هرچه خود را به‌مثابه کسی که نیست نشان می‌دهد و بیشتر نقش بازی کند، موفق‌تر خوانده می‌شود. به ظاهر ضیا نقش‌آفرین است، اما خود او نیز قربانی نقشی است که اجرا می‌کند. عامل رسانه نیز در این مورد بسیار مهم است. کاربران گروه تلگرامی با واکنش مثبت نشان دادن به آنچه ضیا در گروه می‌گذاشت و با پیگیری‌های خود موضوع را تشدید کردند و تداوم دادند.

ارزش‌های گفتمانی

در مواضع گوناگون، اوصافی چون باشعوری، عاقل بودن و فهیم بودن در توصیف و برای ارزش‌گذاری کنش‌های همسر و دختر ضیا و نیز مار به هر دو معنای مفروض در این مقاله به کار رفته است. این اوصاف بیش از اینکه توضیح‌دهندهٔ ویژگی‌ها یا اوصاف حقیقی موصوف باشد، نشان‌دهندهٔ تعبیر گفتمان غالب از درستی و نادرستی یا نیک و بد از موضع تثبیت قدرت هستند. شعور و شعورمندی به معنای اطاعت از شرایطی است که ضیا در جایگاه فرد صاحب‌منفعت از آن برخوردار است:

«ماشین گرفت و پیتون را داخل چمدان گذاشت. حیوان خودش با شعور شده بود. طوری حلقه زد که زیپ به‌راحتی بسته شد» (همان: ۱۴).

شعورمندی در این گفتمان مساوی است با اطاعت از دیگری و برخلاف میل و طبع خود و به اقتضای خواست صاحب قدرت رفتار کردن.

«مار، حیوان خونسردی نبود، اما ضیا آنقدر بازیش داده بود که موجود فهیم و همراهی به نظر می‌رسید و کم‌کم انگار خود ضیا هم باور کرده بود. دیگر شب‌ها از روی تخت پایین نمی‌آمد و همان کنار مار می‌خوابید» (همان: ۲۱).

در نمونه‌ای دیگر:

«مار خودش به داخل چمدان خزید. رئیس شادان گفته بود زورش نکنـد. یک بار که کاری را انجام دهد، دیگر فهمش می‌رسد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۱۵).

فهم داشتن یعنی بدون فکر، کـاری را انجـام دهـد کـه صـاحب‌قـدرت یـا فرادسـت می‌خواهد. از نظر ضیا، پیشرفت و بهره‌وری اقتصـادی، اسـتفاده و بـه تعبیـر درسـت‌تـر، سوءاستفاده از شرایط نابسامان است و در تمامی داستان، این نگـرش بـر ذهـن و کـنش ضیا چیرگی دارد. اما زن که در آن گفتمان، جایگـاه فروتـری دارد، بـه زنـدگی اهمیـت می‌دهد. ضیا، شبنم را که با شروع جنگ خواهان خـروج از افغانسـتان و نجـات زنـدگی خود و دخترش است، زن عاقلی نمی‌داند:

«ضیا فکر کرد شبنم زن عاقلی نبود. تازه افغانستان، جای ماندن شده بـود و تجارت او داشت رونق می‌گرفت» (همان).

در این عبارت، دو ایده دربارهٔ زندگی در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. آمدن طالبان، امکان زندگی را با توجه به دیدگاه متعصبانهٔ آنان به‌ویژه بـر زنـان تنـگ مـی‌کنـد. ضـیا، شبنم را بی‌عقل می‌شمارد، چون زندگی از نظر او تجارت است و اندیشیدن به زنـدگی و نجات آن، بی‌عقلی.

رهایی از سلطه

رهایی مار از سلطه در پایان داستان به صورت بازگشت به حالت طبیعی یا ماربودگی نمودار می‌شود. دو عامل در رسیدن به این مرحله مؤثر بوده است؛ مار رشد می‌کند و در چمدان، نماد شیءوارگی و تنگناهای وضع‌کردهٔ ضیا جا نمی‌گیرد. از دیگر سو، ضـیا نیـز نگهداری او را به‌صرفه نمی‌داند، دیگر به او غذا نمی‌دهد و رهایش می‌کند و آنگاه مار که پیش از این، مصرف‌کننده بود و مرغ یخ‌زده (همان: ۱۴) که نماد زندگی شهری و مصـرفی است می‌خورد، در پی شکار می‌رود:

«مار دور خودش حلقه زده و دمش را بـالاتر از بـدنش نگـاه داشـت. ضـیا یادش آمد که امروز نوبت غذای مار است و لحظه‌ای از سرش گذشت کـه بی‌غذا رهایش کند و برود» (همان: ۲۴).

در این صحنه، پس از تصویرسازی از مارِ در حال شکار، بی‌درنگ تصور ذهنی ضیا در باب غذا ندادن به مار تصویر می‌شود. ضیا ناخودآگاه در فکر تنبیه اوست، زیـرا بازگشـت

به هویت خود در تقابل با انقیادپذیری است و ضیا از طریق تسلط بر شیوهٔ زیست بر او چیرگی یافته است.

مار با رهایی از استیلای ضیا، دیگر دنباله‌روی او نیست:

«مار با اعتماد به نفس کنارش می‌خزید... از پله‌های ورودی پارک که بالا رفتند، مار مسیرش را جدا کرد و به سمت حوض خزید. ضیا چند قدمی پشت سرش رفت، اما ناگهان احساس کرد دنباله‌روی مار شده. خوشش نیامد» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۵).

چند عبارت کلیدی در این بخش دیده می‌شود:

الف) مار که تاکنون پشت سر ضیا راه می‌رفت، در کنار اوست و این نشان اعتماد به نفس است. مار به این حد نیز بسنده نمی‌کند و نخستین‌بار راهش را از او جدا می‌کند.

ب) فعل «خزید»، تأکیدی است بر بازگشت به طبیعت خود و در تقابل است با در چمدان این‌سو و آن‌سو برده شدن. پیش از این فعل خزید برای خزیدن به درون چیزی یا به بیرون از چیزی به کار می‌رفت، اما اکنون در کنار او می‌خزد. توجه به کاربردهای متفاوت این فعل، موقعیت مار را تصویری و عینی می‌کند.

ج) حوض، آب را تداعی می‌کند. آب نماد زندگی است. در ابتدای داستان، شبنم هم جویای آب بوده است. این نشانه‌ها، نمادی است از اینکه تسلط ضیا بر او به پایان رسیده یا او خود را از انقیاد ضیا بیرون آورده است.

«ایستاد. مار درخشان‌تر از همیشه با حرکاتی نرم زیر نور صبحگاهی روی سنگ‌فرش پارک ورشو پیچ‌وتاب می‌خورد. جور سبکی به دهانهٔ استخر رسید و بی‌آنکه به اطراف سر بچرخاند، شروع به آب خوردن کرد... ضیا دید که مار به حضورش در تهران مطمئن است. موبایل را در جیبش گذاشت و به مار که مشغول آب خوردن بود نگاه کرد» (همان).

آب خوردن مار، نماد رهایی و استقلال اوست. پیش از این مرحله، چنین تصویری از او ارائه نشده بود. پیچ‌وتاب خوردن، در تقابل با صاف بودن تحمیلی، نماد بازگشت به طبیعت ماربودگی است. موبایل، تداعی‌کنندهٔ زمانی است که ضیا مدام عکسی از او به گروه تلگرامی می‌فرستاد و او را چون کالایی، چنان‌که در خریدهای آنلاین معمول است،

عرضه می‌کرد. گذاشتن موبایل در جیب، نماد پایان دوران کالابودگی مار است.

در نمونهٔ زیر، تصویری گویا از زمانی که مار از استیلای ضیا به درمی‌آید، ارائه می‌شود. مار، همهٔ ویژگی‌های طبیعی خود را بازیافته است؛ گرد بودن، در انتظار طعمه ماندن، رها شدن و حالت شکار به خود گرفتن، همان است که در زمان انقیاد از ضیا از دست داده بود.

«ضیا برای آخرین بار برگشت و مار را نگاه کرد. مارِ گرسنه مثل مجسمه‌ای گرد و چاق بالای سکوی کنار حوض حلقه‌زده و انگار در انتظار طعمه، سرش را رو به آسمان بلند کرده و ثابت مانده بود» (عطایی، ۱۴۰۰: ۲۶).

مار به طبیعت اصلی خود برمی‌گردد. حالت حمله دارد و خود غذایش را می‌جوید. در این وضعیتِ تازه، زندگی دیگری می‌یابد و در جایگاهی است که بر مبنای سخن ایوان کلیما، خود را از ترس می‌رهاند و «استقلالش را چونان تهدیدی برای جانش نمی‌بیند» (کلیما، ۱۳۹۸: ۱۲۲).

آخرین تصویر ضیا از مار، خزنده‌ای است که برای خود ضیا هم خطر محسوب می‌شود. او سرانجام مار را نیز چون همسر و دختر خود که جویای استقلال و زندگی‌ای به دور از سایهٔ سنگین ضیا بودند، رها می‌کند.

نتیجه‌گیری

مسئلهٔ اصلی پژوهش پیشِ رو این بوده است که چرا شخصیت اصلیِ داستان، توصیفاتی را برای جنس زن به‌ویژه همسر و دختر خود به کار می‌برد که برای مار هم به کار برده است؟ چرا عموماً هنگام سخن گفتن از ماری که برای فروش به ایران آورده است، همسر و دختر خود را به یاد می‌آورد و همسر و دختر، مار را به یادش می‌آورد؟ این مقاله با تأمل در این پرسش‌ها کوشیده است به معنا یا یکی از معناهای محتمل اثر دست یابد.

پیش‌فرض مقاله بر مبنای رویکرد روانکاوانهٔ فروید این بوده است که همچون آدمیان، برخی متون، لایه‌های متعدد و ناخودآگاه دارند و معانی نهان و محتمل آنها از راه تفسیر و تأویل آشکار می‌شوند. در تبیین این امر در بخش نخست از رویکرد روانکاوانهٔ فروید در باب سطوح معنای آشکار و پنهان رؤیا و متون ادبی استفاده شد. مار

و زن از طریق ادغام و جابه‌جایی با یکدیگر یکی شده‌اند. ضیا وقتی از مار سخن می‌گوید، ناخودآگاه به همسر و دختر خود نیز نظر دارد. تصاویر و نمادهای طرح‌شده در داستان، بروز ناخودآگاهی ضیا درباره جنس زن است. بنابراین آنگاه که از مار سخن می‌گوییم، از زن نیز سخن گفته‌ایم. ضیا برای رسیدن به خواست‌های خود نه‌تنها حیوانات و به طور خاص مار که همسر و دختر خود را مطابق آنچه در رویکرد مارکسیستی طرح می‌شود، شیء می‌انگارد و در سطحی دیگر، مار، همسر و دختر او یک چیزند.

با توجه به اینکه شخصیت اصلی در موضع قدرت است، مفاهیمی چون عاقل بودن، شعورمندی و زندگی طبیعی را با توجه به جایگاه خود از محتوا و معنای اصلی خارج می‌کند و این بیانگر گفتمان سلسله‌مراتبی است و نشان تسلط شخصیت اصلی بر زن/ مار است. وابستگی و رهایی مار با شیوهٔ زیست و ارتزاق او نسبتی تام دارد. به این معنا که تا وقتی برخلاف طبعش غذایی فراهم شده و مشخصاً مرغ یخزده -نماد زندگی مصرفی شهری- می‌خورد، در بند ضیاست و کلیهٔ رفتارهایش انسان‌گونه است و رهایی او با در پی شکار رفتن و استقلال شیوهٔ ارتزاق و زیست او آغاز می‌شود. مار/ زن، سیری از وابستگی تا استقلال و سرانجام رهایی از ضیا و شیءشدگی را سپری می‌کند. ضیا در جایگاه صاحب قدرت، شیوهٔ زیست طبیعی مار را مخدوش می‌کند.

زن/ مار در بیشترین بخش داستان فاقد عاملیت است. عاملیت او در پایان هم‌زمان و ناشی از خروج از نظارت و سلطهٔ ضیاست و نمود عینی آن در کنش‌هایی همچون حرکت دایره‌وار که از آن منع شده بود، در پی شکار رفتن به جای خوردن مرغ یخزده، ترک چمدانِ حامل و حرکت در طبیعت و رهایی از سلطهٔ ضیا نمودار می‌شود. هیچ گفت‌وگویی در میان زنان داستان درنمی‌گیرد و زنان تنها از نگاه ضیا و در یک مورد، مردی دیگر که نگرش منفی و تحقیرآمیز به آنان دارد، روایت می‌شوند و این متناسب است با سیطرهٔ جنس مذکر در نظر و عمل.

ایدهٔ همسر و دختر ضیا مبنی بر رفتن از افغانستان در تقابل است با «دنباله‌روِ» ضیا بودن و آنان در همان آغاز داستان از استیلای ضیا رها می‌شوند و مار برعکس در ابتدا در انقیاد ضیاست و در پایان رها می‌شود و به هویت طبیعی و اصلی خود بازمی‌گردد. فرجام داستان گشوده است. موقعیت همسر و دختر ضیا در خارج از افغانستان نامعلوم است؛ اما از طریق عاملیت و رهایی مار می‌توان وجه ناگفته درباره آنان را نیز به حدس دریافت.

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۹۹) تاریخ اندیشه‌های دینی، ترجمه مانی صالحی علامه، جلد ۱، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

استنلی، جیسن (۱۳۸۹) سازوکار فاشیسم، ترجمهٔ بابک تختی، تهران، نگاه.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران، دیگر.

---------- (۱۳۹۷) درآمدی بر ایدئولوژی، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران، بان.

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

پاینده، حسین (۱۴۰۲) نقد ادبی، جلد ۲، چاپ اول از ویراست دوم، تهران، مروارید.

پیگلیا، ریکاردو (۱۴۰۰) نظریه‌هایی دربارهٔ داستان کوتاه، در تفنگ چخوف، ترجمهٔ احمد اخوت، تهران، جهان کتاب.

تایسن، لوئیس (۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز.

جانسون، رابرت الکس (۱۳۹۹) تحلیل کاربردی خواب و رؤیا، ترجمه نیلوفر نواری، چاپ هفتم، تهران، بنیاد فرهنگ زندگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۴) نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، میترا.

عطایی، عالیه (۱۴۰۰) چشم سگ، چاپ ششم، تهران، چشمه.

رابینز، روت (۱۳۸۹) فمنیسم‌های ادبی، ترجمهٔ احمد ابومحبوب، تهران، افراز.

فروم، اریک (۱۳۹۸) گریز از آزادی، ترجمهٔ عزت‌الله فولاوند، چاپ بیست‌ویکم، تهران، مروارید.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲) تفسیر خواب، ترجمه شیوا رویگریان، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۹۷) زندگی علمی من، ترجمهٔ علیرضا طهماسب، چاپ دوم، تهران، بینش نو.

کلیما، ایوان (۱۳۹۸) روح پراگ، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، چاپ شانزدهم، تهران، نشرنی.

کمالی، محمود و هادی یوسفی (۱۴۰۳) «بررسی مفهوم «دیگری» و «حضور و غیاب» در مجموعه داستان چشم سگ از عالیه عطایی بر اساس نظریهٔ متافیزیک حضور ژاک دریدا»، پژوهشنامه ادبیات داستانی، انتشار آنلاین.

لابیکا، ژرژ (۱۳۷۷) شیءوارگی، در: درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان، صص۲۹۲-۲۹۶.

لوکاچ، جورج (۱۳۷۷) تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، تجربه.

مرادی، ایوب و سارا چالاک (۱۴۰۰) «نقد مجموعه داستان چشم سگ از عالیه عطایی بر اساس مفهوم بیگانگی از ژولیا کریستوا»، ادبیات پارسی معاصر، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، صص ۲۷۵-۲۹۸.

نعیمی، زری (۱۳۹۹) «چشم سگ دروغ نمی‌گوید» نگاه نو، سال سی‌ام، شماره ۱۲۷، صص ۲۴۶-۲۵۰.
وولهایم، ریچارد (۱۳۹۵) فروید و فهم هنر، در: تلی از تصاویر شکسته، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، چاپ دوم، تهران، چشمه.
یانگ، جولیان (۱۳۹۶) فلسفهٔ قاره‌ای و معنای زندگی، ترجمه بهنام خداپناه، تهران، حکمت.