University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analyzing the Conceptual Metaphors of the Sea and Its Belongings in Attar's Divan of Poetry

Fateme Taghaddomi[1] | Seyyed Javad Mortezaei[2]✉ | Seyed Mohsen Hoseynivardejani[3]

1. PhD student of Persian Language and Literature Department, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.. Email: taghaddomifateme@gmail.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.. Email: gmortezaie@um.ac.ir
3. Ph.D. in Persian language and literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: vardanjanimohsen@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
21 August 2023
Received in revised form:
13 February 2024
Accepted:
14 February 2024
Published online:
22 September 2024

Keywords:
cognitive linguistics, conceptual metaphor, Sea, Divan Attar.

ABSTRACT

Prior to the emergence of linguistics, metaphor was only considered a feature of literary language, especially poetry; however, cognitive studies on metaphor have expanded this traditional view. In this study, which was conducted using analytical and descriptive linguistic methods and analyzing verses from the Divan of Attar, after introducing a cognitive approach to metaphor, some conceptual metaphors related to the domain of "sea and its derivatives", as one of the most common poetic images in Attar's Divan, have been examined based on the theory of conceptual metaphor according to Ghassimzadeh's classification, in the form of structural metaphors, ontological metaphors, orientational metaphors, container metaphors, and personification. The main question of this research is how the type and manner of using sea-related metaphors in Attar's Divan are according to the theory of conceptual metaphor and what is Attar's purpose in using these metaphors? Most of Attar's main metaphors include three mappings: "human is a drop", "heart is a sea", and "love is a sea". The process of understanding Attar's thought revolves around conceptualizing "human", "heart", and "love". The abundance of destination domains is due to the fact that from the perspective of mystics including Attar, all states enter into the "loving heart". The choice of sea as source domains also reflects Attar's mystical view on the sea. Attar's mystical inclinations have been very influential in motivating his metaphors; therefore, the aesthetic aspect of these metaphors is very subtle.

Cite this article: Taghaddomi, Fateme; Mortezaei, Seyyed Javad; Hoseynivardejani, Seyed Mohsen. (2024). "Analyzing the Conceptual Metaphors of the Sea and Its Belongings in Attar's Divan of Poetry" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 5-26. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46467.3193

© Taghaddomi, Fateme; Mortezaei, Seyyed Javad; Hoseynivardejani, Seyed Mohsen. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

Metaphor, a crucial tool of the mind and language and a fundamental aspect of cognitive processes, has gained significant prominence in the theory of conceptual metaphor. This theory was first proposed by Lakoff and Johnson in their book "Metaphors We Live By" in 1980. Subsequently, scholars, such as Turner and Koch, made substantial contributions to its development. While metaphor has traditionally been associated with the science of rhetoric in literary discourse, the exploration of conceptual metaphor demonstrates its relevance not only in literary language, but also in everyday communication (Bārāni et al., 2016: 42).

The focus of this research was to examine and elucidate the conceptual metaphor of the sea, a prominent poetic motif in Attar's Divan of Poetry, through the lens of conceptual metaphor theory. The aim was to ascertain the extent and manner, in which this metaphor was employed, and analyze its aesthetic and semantic significance. Additionally, the study sought to uncover and explicate the correlation between metaphor and the foundational principles of Attar's philosophical and intellectual framework.

As a leading figure in Persian mystical poetry, Attar holds a distinctive perspective on the sea as a pivotal symbol. Among the eminent mystics of the Islamic world, few poets rival Attar in the breadth and depth of their mystical compositions. His poetic oeuvre encompasses profound meanings and mystical themes, each bearing immense significance in terms of intellectual maturity and diversity of thought. The motif of the "sea" occupies a prominent position in Attar's philosophical and ideological realm, serving as a metaphor, through which he articulates his experiences and viewpoints.

The research sought to address the following inquiries: What are the nature and techniques employed in utilizing the metaphors of the sea and its belongings in Attar’s Divan of Poetry as per the conceptual metaphor theory and what purpose does Attar intend to fulfill through the use of these metaphors? In essence, what connection do these metaphors and their components have with Attar’s intellectual framework and mystical experiences?

2. Research methodology

This study employed a descriptive-analytical approach utilizing the library method. The analysis of the research data could be characterized as qualitative. The study was conducted through reasoning and the use of illustrative examples. The conceptual metaphors of the sea and its belongings were derived from Attar’s Divan of Poetry as edited by Taqi Tafazzoli (1366) and examined within the framework of conceptual metaphor theory. Categorization of metaphors in this investigation was based on the typology of conceptual metaphor as delineated by Habibullāh Ghāsemzādeh, encompassing "structural," "ontological," "orientational," "contextual," and "personifying" metaphors.

3. Discussion

One of the primary conceptual frameworks utilized by poets to render abstract and mental concepts tangible is that of natural phenomena. This realm has consistently served as the source domain for conveying meanings and imagery, as well as facilitating conceptualization in the context of conceptual metaphor, owing to its objective and observable nature.

The conceptual metaphor of the sea stands as one of the most enduring conceptual metaphors within the sphere of cognition and knowledge. It has its roots in profound mystical ideas and has introduced a cascade of implicit meanings to mystical literature.

Owing to its grandeur and natural beauty, the sea, in contrast to the earth and dry land, is predisposed to embody noble and lofty concepts, often serving as a metaphor for the unseen realm of meaning where the soul resides. Furthermore, a spectrum of mystical connotations associated with grace, purity, and spirituality, such as life, love, intoxication, knowledge, and divine secrets, is interwoven with the concept of the sea.

The sea holds a pivotal position within the realm of mysticism, serving as a collective unconscious symbol for mystics and possessing a remarkable capacity to convey a multitude of mystical concepts. It embodies a contrast between the forces of good and evil. On the one hand, it symbolizes vastness and enigma, serving as the backdrop for various perils, such as storms and whirlpools, while on the other hand, it represents a wellspring of blessings, yielding treasures like seashells, pearls, and a diverse array of sea creatures. This duality creates an expansive conceptual space within the sea characterized by a complex structure and numerous elements, which prove highly effective in

articulating mystical themes. Consequently, the sea has been extensively employed as a symbol and metaphor in numerous mystical texts, including the works of Ain al-Qudhāt, Sana'ie, Bahā' al-Din Walad, Rumi’s Masnavi, and 'Abhar al-'Āsheqin, as well as in mystical commentaries, such as Kashf al-Asrār, and authoritative treatises like Kashf al-Mahjub, Qoshairiyyah, and Misbāh al-Hidāyah (Fotuhi, 2005: 200).

In the mind of Attar, the sea emerged as a central motif, through which he articulated his profound experiences and elevated it to the status of his paramount poetic symbol. The sea and its belongings constituted one of the most expansive realms of Attar's poetic imagination. Attar employed sea imagery imbued with metaphorical and mystical significance, drawing upon his innate genius and unique perspective on the sea. Within his Divan of Poetry, the sea primarily functioned as a metaphor for God, absolute existence, love, and the beloved.

4. Conclusion

Through the exploration of Attar's metaphors, this article aimed to enrich readers' comprehension of his inner world. Delving into his mystical realm, particularly within his Divan of Poetry, which predominantly reflects his personal experiences, necessitates the discovery and interpretation of his metaphors. Attar endeavored to render the spiritual essence of his experiences in an objective and tangible manner through the use of metaphor. It was through these metaphors that the meanings of the unseen world were articulated and elusive and profound abstract concepts were elucidated.

Every element bearing a semblance to the sea, be it the shore, a droplet, a wave, or a seashell, was emblematic of the sea. Within the realm of external sensations and sensory perceptions, the "Sea" served as a vehicle for elucidating abstract concepts. Through the utilization of the concept of the "sea," Attar was able to metaphorically encapsulate abstract notions, such as love, sorrow, the soul, and the heart.

Upon scrutinizing the sea and its associations in Attar’s Divan of Poetry, it became evident that the sea served as a metaphor for Attar to convey concepts, such as monotheism, annihilation, and manifestation of love.

The majority of Attar's primary metaphors revolved around three central patterns: "Man is a drop," "The heart is the sea," and "Love is the sea." Comprehension and interpretation of his philosophy centered on the concepts of humanity, the heart, and love. The richness of these three realms of significance was the catalyst for encompassing all circumstances within a lover’s heart. The selection of the sea as the source of these metaphors also reflected Attar's mystical perspective on the sea. His mystical inclinations significantly influenced his metaphors, resulting in a relatively weak aesthetic aspect of these metaphors.

Considering the typology of conceptual metaphors from Qāsemzādeh's perspective and taking into account the frequency of metaphorical usage, it could be observed that Attar predominantly employed conceptual ontological and structural metaphors compared to other categories of metaphors.

Numerous verses exhibited multiple patterns that converged and could be classified into two or more categories of everyday conceptual metaphors, such as both structural and personifying ones. Most of the instances mentioned above, particularly those with independent titles, especially within the sections of ontological and structural conceptual metaphors, could be considered to belong to this type.

5. References

Quran.

Agha Hosseini, H; Moeinifard, Z. (2010). “Intertextual examination of the image of the sea in Shams's sonnets”. *Researches of mystical literature (Gohar Goya)*. Issue 3, 1-28.

Attar Neishaburi, Faridoldin Mohammad. (1987). *Diwan Attar*. Taqi Tafazolli correction. Tehran: Scientific and Cultural.

Barani, M; Khalili, M& Hakimifar, M. (1999). “A conceptual metaphor in the poems of Naser Khusrow”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, Issue 27, 41-62.

Davidian, H. (1997). “Psychological analysis of the sea in Attar's works”. *Kelk magazine*. Issue 85 and 86, 167-178.

Fotuhi, M. (2006). *Image rhetoric*, Tehran: Sokhan.

Fotuhi, M. (2011). *Stylistics (theories, approaches and workshops)*, second edition, Tehran: Sokhan.

Geeraerts, D. & Cuyckens, H. (Eds.). (2007). *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. Oxford University Press.

Girerts, D. (2013). *Theories of lexical semantics,* translated by Kourosh Safavi, Tehran: Scientific Publications.

Hamedi, R. and Kaviani, H. (2004). "Investigation of the relationship between metaphors and depressed mood", *scientific news,* Vol 6, Issue 1, 45-50.

Hawkes, T. (1998). *Metaphor*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Center Publications.

Hemmati, S. (2009). "Comparison of the image creation of nature in the mystical Masnavis of the 7th century (Hadiqah Sanai, the allegorical Masnavis of Atar Nishabouri and the Masnavi of Molavi)". *Persian Literature Journal*. Volume 5. Issue 21. 166-179.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.

Lakoff, G. (1992). *The Contemporary Theory of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mahmoudi, M. (2010). "Investigation and analysis of the symbol of "Sea" in Attar's works". *Educational literature research paper*. Issue 8. 173-193.

Qasemzadeh, H. (2000). *Metaphor and cognition*, first edition, Tehran: Farhangan.

Rahimi, Gh. (1998). "*An analysis of expression of nature in gnostic Mathnawis of Sanai, Attar and Mowlawi*". Master's thesis Faculty of Literature and Human Sciences, Tarbyat Modarres University of Tehran.

Valinezhad, Sh. (2009). "*Symbolic effects of nature in mystical sonnets based on the sonnets of Sana'i, Nizami, Attar and Maulvi*". Master's thesis of Faculty of Literature and Human Sciences, Urumie University.

پژوهشنامه ادب غنایی
دانشگاه سیستان و بلوچستان
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بررسی استعارهٔ مفهومی دریا و متعلّقات آن در دیوان عطار

فاطمه تقدّمی غفاریان[۱] | سید جواد مرتضایی[۲]✉ | سید محسن حسینی وردنجانی[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد ، ایران. رایانامه: taghaddomifateme@gmail.com
۲. نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد ، مشهد ایران. رایانامه: gmortezaie@um.ac.ir
۳. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، رایانامه: vardanjanimohsen@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
زبان‌شناسی شناختی، استعارهٔ مفهومی، دریا، دیوان عطار.

چکیده

تا پیش از پیدایشِ زبان‌شناسی، استعاره فقط یک ویژگی زبان ادبی- به‌ویژه شعر- محسوب می‌شد؛ امّا مطالعات شناختی در زمینهٔ استعاره این دیدگاه سنّتی را گسترش داده است. در این پژوهش که با روش تحلیلی و توصیف زبان‌شناختی و با تحلیل ابیاتی از دیوان عطار انجام شده است، پس از معرفی رویکرد شناختی به استعاره، برخی از استعاره‌های مفهومی با قلمرو مبدأ «دریا و وابسته‌های آن»، به‌عنوان یکی از پرکاربردترین تصاویر شعری در *دیوان عطار*، براساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی مطابق با تقسیم‌بندی قاسم‌زاده، در قالب استعاره‌های «ساختاری»، «هستی‌شناختی»، «جهت‌یابی»، «ظرفی» و «شخصیت‌بخشی» بررسی شده است. سؤال اصلی این پژوهش این است که نوع و شیوهٔ کاربرد استعارهٔ دریا و متعلّقات آن در دیوان عطار براساس نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی چگونه است و هدف عطار از کاربرد این استعاره ها چیست. بیشتر استعاره‌های اصلی عطار شامل سه «نگاشت» است: «انسان قطره است»، «دل دریاست» و «عشق دریاست». مراحل شناخت و دریافت اندیشهٔ عطار، حول محور مفهومی‌سازی «انسان»، «دل» و «عشق» جریان دارد. فراوانی قلمروهای مقصد از آن جهت است که از نظرگاه عرفا و ازجمله عطار، همهٔ احوال بر «دل انسان عاشق» وارد می‌شود. انتخاب قلمروهای مبدأ دریا نیز بیانگر دیدگاه عرفانی عطار دربارهٔ دریاست. تمایلات عرفانی عطار در انگیزش استعاره‌های او بسیار مؤثر بوده؛ به همین دلیل جانب زیبایی‌شناسی این استعاره‌ها بسیار کم‌رنگ است. ،

تقدّمی غفاریان، فاطمه؛ مرتضایی، سید جواد؛ حسینی وردنجانی، سید محسن. (۱۴۰۳). «بررسی استعارهٔ مفهومی دریا و متعلّقات آن در دیوان عطار». پژوهشنامهٔ ادب غنایی، ۲۲(۴۳)، ۵-۲۶.

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2024.46467.3193

© تقدّمی غفاریان، فاطمه؛ مرتضایی، سید جواد؛ حسینی وردنجانی، سید محسن.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱- مقدمه

استعاره که یکی از مهم‌ترین ابزارهای ذهن و زبان است و بخش عمده‌ای از محدودهٔ شناختی بر آن استوار است، در نظریهٔ استعاره مفهومی جایگاه بسیار پررنگ‌تری نسبت به گذشته پیدا کرده است. این نظریه برای اولین بار در سال ۱۹۸۰ در کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» توسط لیکاف و جانسون مطرح شد و پس از آن افراد دیگری چون ترنر و کوچش، در توسعهٔ آن قدم‌های قابلِ‌توجهی برداشتند. ازنظر بلاغت ادبی، استعاره مربوط به علم بیان است؛ در حالی که بحث استعارهٔ مفهومی ثابت می‌کند که استعاره فقط مربوط به حوزهٔ ادبی زبان نیست و در کارکرد روزمرهٔ زبان نیز دارای جایگاه است (بارانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۲).

عطار، یکی از قطب‌های شعر عرفانی در ادبیات فارسی، به «دریا» به‌عنوان عنصری کلیدی نگاهی ویژه دارد. در میان عرفای بزرگ جهان اسلام، کمتر شاعری را می‌توان یافت که به اندازهٔ عطار، آثار منظوم عرفانی متعدد و متنوعی داشته باشد. مجموعهٔ آثار منظوم او، دربردارندهٔ عالی‌ترین معانی و مضامین عرفانی است که هر کدام به‌لحاظ پختگی فکر و تنوع اندیشه در کمال اهمیت قرار دارند. یکی از موضوعاتی که جایگاه برجسته‌ای در قلمرو اندیشه و نظر عطار به خود اختصاص داده است، «دریا» است. وی از این موضوع به شکل استعاره و در موارد متعدد برای بیان تجربیات و عقاید خویش بهره برده است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

موضوع این پژوهش بررسی و تبیین «استعارهٔ مفهومی دریا» به‌عنوان یکی از پرکاربردترین تصاویر شعری در دیوان عطار است. این مطالعه با استفاده از نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی انجام می‌شود و هدف آن تعیین چگونگی و میزان کاربرد این استعاره و تحلیل ارزش‌های زیبایی‌شناختی و معناشناختی آن است. همچنین، در این پژوهش تلاش می‌شود تا ارتباط این استعاره با بنیادهای فکری و جهان‌بینی عطار کشف و تبیین شود.

سؤالات موردنظر این پژوهش به این صورت است که:

۱- نوع و شیوهٔ کاربرد استعارهٔ دریا و متعلّقات آن در دیوان عطار براساس نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی چگونه است؟

۲- هدف عطار از کاربرد این استعاره‌ها چیست و بر این اساس چه ارتباطی بین این استعاره و متعلّقات آن با نظام فکری و تجربهٔ عرفانی عطار وجود دارد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش بررسی آشنایی با نحوه و میزان کاربرد استعاره مفهومی دریا در دیوان عطار است. تحلیل ارزش زیبایی‌شناختی و معناشناختی این نوع استعاره، در دیوان عطار یکی دیگر از اهداف این تحقیق است. ضرورت پژوهش در لزوم پرداختن به میراث ادبی صوفیه به منظور کشف و استخراج معارف و مفاهیم ژرف اخلاقی و عرفانی و هماهنگ ساختن آن با معانی دینی و قرآنی است.

۱-۳- روش تحقیق

این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده است. تجزیه‌وتحلیل اطلاعات این پژوهش، کیفی محسوب می‌شود و مبتنی‌بر استدلال و استفاده از مثال است. استعاره‌های مفهومی «دریا و متعلّقات آن» از *دیوان عطار تصحیح تقی تفضّلی* (۱۳۶۶) استخراج و بر مبنای نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی تحلیل شدند. مبنای تقسیم‌بندی استعاره در این پژوهش، اقسام استعارهٔ مفهومی از دیدگاه حبیب‌الله قاسم‌زاده در کتاب «*استعاره و شناخت*»، در قالب استعاره‌های «ساختاری»، «هستی‌شناختی»، «جهت‌یابی»، «ظرفی» و «شخصیّت‌بخشی» است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ استعارهٔ مفهومی یا عطار و طبیعت، پژوهش‌های متنوعی نگاشته شده است:

– داویدیان (۱۳۷٦) در مقالهٔ «تحلیلی روان‌شناختی از دریا در آثار عطار» موضوع دریا را در آثار عطار از دید روان‌شناسی تحلیلی بررسی کرده و به ذکر چند مثال از دیوان او بسنده کرده است.

– همّتی (۱۳۸۸) در مقالهٔ «مقایسهٔ تصویرآفرینی از طبیعت در مثنوی‌های عرفانی قرن هفتم (حدیقهٔ سنایی، مثنوی‌های تمثیلی عطار نیشابوری و مثنوی مولوی)» به اجمال در مورد نحوهٔ به‌کارگیری تصاویر طبیعت و مناظر مختلف آن در شعر غیرعرفانی بحث کرده، سپس به تفاوت نحوهٔ کاربرد این عناصر در مثنوی‌های نام‌برده پرداخته است. معیار او در این مقایسه، نزدیکی اندیشگانی این آثار به یکدیگر بوده است. از نظر او طبیعت به‌عنوان ابزاری برای القای معانی این شاعران به‌کار رفته است.

– محمودی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل نماد «دریا» در آثار عطار» مفهوم و نماد دریا را در تعدادی از آثار عطار (با چند مثال از دیوان) به‌صورت کلّی و از دید عرفانی بررسی کرده است.

– آقاحسینی و معینی‌فرد در مقالهٔ «بررسی بینامتنی تصویر دریا در غزلیّات شمس» (۱۳۸۹) تصویر دریا و وابسته‌های آن را در اشعار مولانا براساس نظریّهٔ بینامتنیّت بررسی کرده‌اند. تمرکز این پژوهش بر مقایسهٔ واژهٔ دریا، به‌عنوان یک مفهوم عرفانی، در قرآن و غزلیّات شمس است.

– «تحلیل جلوه‌های طبیعت در مثنوی‌های عرفانی سنایی، عطار و مولوی» (۱۳۹٤) عنوان پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رحیمی است. این پژوهش در مورد طبیعت است و نویسنده در آن به دریا به‌عنوان یک نماد نگریسته است. از دید او طبیعت ابزاری در خدمت تعالیم عرفانی است.

– «جلوه‌های نمادین طبیعت در غزلیات عرفانی با تکیه بر غزلیات سنایی، نظامی، عطار و مولوی» (۱۳۸۸) عنوان پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد ولی‌نژاد است. در این اثر به‌طور مختصر به دریا به‌عنوان یک نماد که جزئی از طبیعت است، پرداخته شده است.

براساس جست‌وجوی نویسندگان، پژوهش مستقل و جامعی دربارهٔ تصویر دریا براساس استعارهٔ مفهومی در دیوان عطار وجود ندارد. اهمیت پژوهش حاضر در این است که تصویر دریا و متعلّقات آن را در دیوان عطار براساس استعارهٔ مفهومی بررسی کرده و به نتایج جامع و دقیقی در این باره رسیده است. تمرکز این تحقیق بر یک استعارهٔ کلیدی در یکی از مهم‌ترین آثار عطار بر مبنای یک نظریّهٔ علمی مشخص، باعث شده نتایج آن از جامعیّت و اطمینان لازم برخوردار باشد.

۲- مبانی نظری

۲-۱- زبان‌شناسی شناختی

پیدایش زبان‌شناسی شناختی از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ دریچهٔ تازه‌ای به مطالعات زبان‌شناختی گشود و زمینه‌ساز دگرگونی‌هایی در حوزه‌های مطالعاتی رشته‌هایی چون ادبیات و نقد ادبی شد. در زبان‌شناسی شناختی، زبان به‌عنوان نظامی ذهنی و شناختی درنظر گرفته می‌شود و «وسیله‌ای برای ساماندهی، پردازش و انتقال اطّلاعات است. براساس این رویکرد، زبان نظامی از مقوله‌ها درنظر گرفته می‌شود و ساختار صوری زبان فقط به‌عنوان پدیده‌ای مستقل بررسی نمی‌شود؛ بلکه به‌عنوان نمودی از نظام مفهومی کلی، اصول مقوله‌بندی، سازوکارهای پردازش و تأثیرهای تجربی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و مبحث استعاره از مهم‌ترین مقوله‌های آن محسوب می‌شود. این مطالعات، بابی جدید برای بررسی مفاهیم ادبی و استعاری در علم گشوده است» (Geeraerts et al., 2007 :206).

۲-۲- استعارهٔ شناختی

مطالعات زبان‌شناسی شناختی در چند دههٔ اخیر با رویکردی متفاوت از بلاغت سنتی، ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرده است. از زمانی که برهآل (۱۸۹۷) مفهوم معنی‌شناسی را طرح کرد، استعاره به‌عنوان مفهومی زبانی مورد توجه زبان‌شناسی قرار گرفت. در واقع تا آن زمان جایگاه استعاره در کنار صناعات ادبی مانند مجاز، تضاد، کنایه و اغراق قرار داشت، اما از آن زمان به بعد، استعاره به‌عنوان دلیل ممکن تغییرات معنایی مدِنظر قرار گرفت (هاوکس، ۱۳۷۷: ۲۰).

این دیدگاهِ تازه منجر شد تا رویکرد تازه‌ای نسبت به استعاره شکل گیرد: رویکرد شناختی. براساس این رویکرد که لیکاف (Lakoff) و جانسون (Johnson) معروف‌ترین چهره‌های آن هستند، ما دنیا را از راه تجربه می‌شناسیم و شیوهٔ طبقه‌بندی جهان برای بیان مفاهیم انتزاعی به کمک زبان و به شیوهٔ استعاره است. برخلاف بلاغت سنتی، اساس استعاره‌ها مفاهیم هستند، نه واژه‌ها. دیگر آنکه استعاره‌ها عموماً براساس تشابه نیستند بلکه براساس زمینهٔ تجربه‌های محیطی بین دو حوزهٔ مفهومی متفاوت شکل می‌گیرند (Lakoff & Johnson, 1980: 244).

به نظر لیکاف (۱۹۹۲) افراد غالباً هنگام صحبت در مورد مفاهیم انتزاعی، از استعاره استفاده می‌کنند. به نظر آن‌ها استعاره امری تزئینی یا مخصوص ادبیات نیست، بلکه در اندیشه و عمل روزانهٔ انسان‌ها جریان دارد و ساختار تفکر فرد با برخورداری کافی از ویژگی‌های کلامی و تصویرسازی شکل می‌گیرد و امکان مناسبی برای پردازش و فراخوانی اطلاعات از حافظهٔ درازمدت پیدا و پیام را به‌نحوی روشن و زنده منتقل می‌کند (حامدی و کاویانی، ۱۳۸۳: ٤٥). در نظریات جدید و غیرسنتی، استعاره بیش از آنکه نمودی زبانی داشته باشد، یک پدیدهٔ شناختی محسوب می‌شود که در قالب حوزه‌های مفهومی قابل‌بررسی و تحلیل است. جایگزین‌کردن واژهٔ مفهومی به جای زبانی یا واژگانی در توصیف استعاره ما را با پدیده‌ای روبه‌رو می‌کند که از صورت زبانی واژه فراتر می‌رود و الگوهایی را مطرح می‌کند که واژگان را ورای مرزهای خود می‌کشاند (گیررتس،۱۳۹۳: ٤١٧).

استعاره یکی از راه‌ها و احتمالاً مهم‌ترین راه گسترش زبان است. آنچه در استعاره رخ می‌دهد این است که از سطح حقیقی یا لغت‌نامه‌ای که معمولاً کلمات در آن عمل می‌کنند، به‌طور منظم اجتناب یا حتی عدول می‌شود. استعاره رابطهٔ بین دو چیز را با استفاده از کلمه یا کلماتی به گونهٔ مجازی و نه حقیقی القا می‌کند؛ یعنی به مفهومی متفاوت با مفهومی که در زمینه‌های ذکرشده در لغت‌نامه‌ها ارائه شده است (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۰۷)

۲-۳- استعارهٔ مفهومی

استعارهٔ مفهومی عبارت است از درک امور انتزاعی بر پایهٔ امور عینی؛ به دیگر سخن، استعاری اندیشیدن یعنی تجسم مفاهیم ذهنی. استعارهٔ مفهومی در حقیقت فرایند فهم و تجربهٔ قلمرو (الف) است به کمک پدیده‌ها و اصطلاحات متعلق به قلمرو (ب)؛ بنابراین هر استعاره سه سازه دارد:

۱- قلمرو مقصد: قلمرو (الف) را هدف می‌نامند که عموماً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند.

۲- قلمرو مبدأ: قلمرو (ب) را منبع مبدأ می‌نامند که معمولاً امور عینی و آشناتر هستند.

۳- نگاشت: رابطهٔ میان قلمرو که به شکل تناظرهایی میان مجموعه صورت می‌گیرد که آن را نگاشت می‌نامند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲٦).

٤- نگاشت مرکزی: منظور ما از نگاشت مرکزی یا کلان‌استعاره، استعاره‌ای است که خرده‌استعاره‌ها را زیر پوشش قرار می‌دهد.

۲-٤- انواع استعارهٔ مفهومی

قاسم‌زاده در کتاب «*استعاره و شناخت*» در مورد دسته‌بندی استعاره‌های مفهومی چنین می‌گوید:

استعاره‌های روزمره را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

۱- استعاره‌های ساختاری: استعاره‌هایی است که در آن‌ها مفهومی در قالب مفهوم دیگر بیان می‌شود؛ اکثر استعاره‌ها که به شکل گزاره‌ای بیان می‌شوند؛ مانند وقت طلاست.

۲- استعاره‌های مربوط به جهت‌یابی (فضایی): استعاره‌های جهتی با مفاهیمی همراهند که نشان‌دهندهٔ جهت و موقعیت مکانی هستند. در این استعاره‌ها از وضعیت‌هایی مانند بالا، پایین، درون، بیرون، جلو، عقب، عمیق، کم‌عمق، مرکزی، پیرامونی، استفاده می‌شود؛ مثلاً روحیّهٔ سربازان در جنگ باید بالا باشد نه پایین!

۳- استعارهٔ هستی‌شناختی: این استعاره‌ها درست به همان نحوی هستند که تجارب مربوط به وضعیت قرارگرفتن موجب پیدایش استعاره‌های جهت‌یابی می‌شوند. تجربهٔ ما با اشیای فیزیکی به‌خصوص با بدن خودمان نیز اساسی برای استعاره‌های هستی‌شناختی فراهم می‌آورد (Lakoff & Johnson, 1980: 23)؛ یعنی شیوهٔ نگریستن به رویدادها، فعالیت‌ها، هیجان‌ها، انگاره‌ها و... به‌صورت یک موجود یا جسم. مفاهیمی مانند ذهن، حافظه، خیال، فکر و اراده را می‌توان استعاره‌های هستی‌شناختی به حساب آورد؛ مانند ذهن کار می‌کند.

٤- استعاره‌های ظرفی: بسیاری از پدیده‌های روانی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی و پدیده‌های زیستی و شیمیایی ازنظر ما ظرف هستند. بسیاری از اصطلاحات هیجانی و عاطفی ما نیز حالت ظرفی دارند.

۵- استعارهٔ شخصیت‌بخشی: گاه اشیای فیزیکی شخص تلقی می‌شوند. با استفاده از این فرایند می‌توان بسیاری از موجودات غیرانسانی را برحسب انگیزه‌ها، مشخصات و فعالیت‌های انسانی درک کرد (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۰۹-۱۰۸)؛ مانند بزرگ‌ترین دشمن بشر، نادانی است.

۲-۵- استعارهٔ دریا

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که شاعران برای ملموس‌کردن مفاهیم انتزاعی و ذهنی استفاده می‌کنند، پدیده‌های طبیعی است. این حوزه به لحاظ عینی و قابل‌رؤیت بودنشان در بحث استعارهٔ مفهومی همواره به‌عنوان حوزهٔ مبدأ که نقش انتقال معانی و تصویر و مفهوم‌سازی را بر حوزهٔ مقصد ایفا می‌کند، مورد توجه بوده است.

استعارهٔ مفهومی دریا، یکی از دیرپاترین استعارات مفهومی در حوزهٔ شناختی و معرفتی است که خود از انگاره‌های عرفانی کلان‌تر منبعث شده و زنجیره‌ای از دلالت‌های ضمنی را به ادبیات عرفانی وارد کرده است.

دریا به سبب عظمت و زیبایی‌هایی که در طبیعت دارد، در تقابل با خاک و خشکی، مستعدّ پذیرش مفاهیم باارزش و والاست و معمولاً استعاره از عالم غیب و معناست؛ آنجا که محلّ سیر جان‌هاست. علاوه بر آن طیفی از معانی عرفانی که دارای بار معنایی مثبت هستند و با لطف و صفا و روحانیت ارتباط دارند؛ مانند جان، عشق، مستی، معرفت و اسرار الهی پیرامون واژهٔ دریا تنیده می‌شوند.

دریا یکی از اصطلاحات کلیدی در منظومهٔ عرفان و یک نماد ناخودآگاه جمعی برای عارفان است که ظرفیت بالایی برای بیان بسیاری از مفاهیم عرفانی دارد. دریا تقابلی از خوبی‌ها و بدی‌هاست. از یک طرف نماد گستردگی، رمز و راز و جایگاه انواع خطرهاست؛ مانند طوفان، گرداب و از طرف دیگر، منبع مواهب بسیاری مانند صدف‌ها، دُرها و سایر موجودات دریایی است. این تقابل، حوزهٔ مبدأ گسترده‌ای از دریا برای استعارهٔ مفهومی می‌سازد که دارای ساختاری پیچیده و عناصر فراوان است. چنین حوزه‌ای درجهت بیان مسائل عرفانی بسیار مؤثّر عمل می‌کند؛ به‌همین‌دلیل در بسیاری از متون عرفانی دیگر مانند

آثار عین‌القضات، سنایی، بهاء ولد، مثنوی مولوی، *عبهرالعاشقین* روزبهان و برخی تفسیرهای عرفانی، مانند *کشف‌الأسرار* و نیز در کتب عرفانی و حکمی چون کشف‌المحجوب، رسالهٔ *قشیریه* و *مصباح‌الهدایه* در مفهوم نماد و استعاره به‌کار رفته است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۰۰).

دریا یکی از کلیدواژه‌های اصلی ذهن عطار است. او عمیق‌ترین تجربه‌های خود را با دریا بیان کرده و آن را به بزرگ‌ترین رمز شعری خود بدل کرده است. دریا و وابسته‌هایش یکی از وسیع‌ترین حوزه‌های خیال شاعرانهٔ عطار است. عطار با نبوغی ذاتی و نگاهی دریایی، همراه با معانی عرفانی، تصاویر دریایی را در معانی استعاری آن‌ها استفاده کرده است. دریا در دیوان عطار عمدتاً استعاره است از خداوند، هستی مطلق، معشوق، عشق.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- استعاره‌های مفهومی دریا در دیوان عطار

در این بخش ابیاتی با مبدأ دریا از دیوان عطار ذکر می‌شود که در طبقه‌بندی بالا از استعاره‌های مفهومی قرار می‌گیرند. در مثال‌ها یک نگاشت مرکزی (کلان‌استعاره) از حوزهٔ مقصد برای هر دسته نوشته شده است و بقیهٔ نمونه‌ها در زیرمجموعهٔ آن قرار گرفته‌اند. منظور از کلان‌استعاره، استعاره‌ای است که خُرداستعاره‌ها را زیر پوشش قرار می‌دهد. بر این اساس در ذیل هر کلان استعاره چندین خُرداستعاره وجود دارد. چنان‌که در مقدمه بیان شد، مبنای تقسیم‌بندی انواع استعاره و اقسام استعاره نظریّهٔ قاسم‌زاده است.

۳-۱-۱- استعاره‌های ساختاری

همان‌طور که اشاره شد، استعاره‌های ساختاری به آن دسته از استعاره‌ها گفته می‌شود که در آن بین دو حوزهٔ مبدأ و مقصد که یکی دارای اعضای مشخص و دیگری دارای مفهومی نامشخص است، ارتباط برقرار می‌شود و بخشی از اعضایی که در حوزهٔ مبدأ قرار دارند، به مفاهیم حوزهٔ مقصد تابانده می‌شوند. بدین‌ترتیب می‌توان گفت، حوزهٔ مقصد دارای ساختاری جدید شده و ابعاد دقیق و مشخص‌تری پیدا می‌کند.

در استعارات ساختاری یک مفهوم در قالب یک مفهوم دیگر بیان می‌شود و اکثر استعاره‌ها به شکل گزاره‌ای بیان می‌شوند. استعارهٔ ساختاری سخنگو را قادر می‌سازد تا با به‌کارگیری مجموعه‌ای از تطابق‌های مفهومیِ بین عناصرِ دو قلمرو، قلمرو مقصد را براساس قلمرو مبدأ درک کند که سهم عطار از این دسته شصت‌ویک بیت است و همهٔ نمونه‌هایی که در ذیل می‌آید به‌درستی این موضوع را نشان می‌دهند. اگر بخواهیم این استعاره‌ها را دسته‌بندی کنیم می‌توان این‌گونه بیان کرد:

۳-۱-۱-۱- علم

استعارهٔ مفهومی به‌کار رفته در بیت زیر که عطار آورده است، «علم» است که نگاشت مرکزی آن «علم دریاست» می‌باشد و منظور وی در این غزل، از دریای ژرف، دریای علم است. منظور او از علم در علم‌بودن دریای ژرف هم آن است که هرگز به شناخت زوایای پنهان و عظمت این دریا پی نخواهد برد:

علم در علم است این دریای ژرف من چنین جاهل، کجا خواهم رسید

(عطار، ۱۳٦٦: ۱۰/۳۰۹)

۳-۱-۱-۲- جهان

استعارهٔ مفهومی دیگر «جهان» است که واژه‌های «دنیا، فلک، سپهر، دهر و...» به‌عنوان زیرمجموعهٔ این نگاشت اصلی قرار می‌گیرند. دنیا از جهات گوناگون استعاره‌ای از دریا گرفته شده است. عطار در هشت بیت از این استعاره بهره برده است.

نگاشت‌های مربوط به این بخش، این موارد است: «جهان دریاست»، «جهان قطره (شبنم) است»، «دنیا دریا (رود) است» که در نمونه‌های زیر مشاهده می‌شود:

دل عطار خونی شد ازین دریای بوقلمون — چه دنیا دیو مردم‌خوار و چندین خلق پرواری
(عطار، ۱۳٦٦: ۲/٦۳٦)

برو پِی بر پیِ صدر جهان نِه تا مگر مرکب — ازین دریای مغرق بو که همچو خضر بجهانی
(همان: ۵/۸۳۲)

این جهان و آن جهان و هر چه هست — شبنمی لب تشنه از دریای توست
(همان: ۱٦/۳۱)

به جنب او دو جهان قطره‌ایست از دریا — چه کم شود، چه زیادت ز قطرهٔ باران
(همان: ۵/۸۰۹)

در ابیات زیر نیز بخشی از جهان، یعنی آسمان، به دریا مانند شده است. در بیت پایانی نیز آسمان را به رود نیل همانند کرده است:

گرچه دریای فلک را گوهر بسیار هست — دایمش در جنب این دریا محقّر یافتم
(عطار، ۱۳٦٦: ۱۳/۳۹۷)

در بحر نیلی فلک افتد هزار جوش — گر یک خروش از دل پر غم برآورم
(همان: ٤/٤۳۹)

به آب دست نگاری که رود نیل فلک — ز بحر شعر تَرَش در سه پرده یافت نوا
(همان: ۱۰/۷۲۷)

۳-۱-۱-۳- عمر

مفهوم استعاری دیگری که عطار در اشعار خود به کار برده، مفهوم «عمر» است و مفهومی که در تقابل با آن قرار دارد، «اجل» است که به این معنا و مفهوم در هفت بیت آمده است. نگاشت‌های مربوط به این بخش عبارت‌اند از: «عمر کِشتی است» و «مرگ تندباد است»:

کشتی عمر ما کنار افتاد — رخت در آب رفت و کار افتاد
(عطار، ۱۳٦٦: ۱۲/۱۱۵)

کشتی عمرم به غرقاب اوفتاد — مفلسم از صبر لشگر چون کنم
(همان: ۹/٤٦۷)

چه کم شد و چه بیش گر از تندباد مرگ — یک شبنم ضعیف به دریا در اوفتاد
(همان: ۸/۷٦۰)

چه کم شود چه بیش گر از تندباد مرگ — موری بمرد در همهٔ اقصای بحر و بر
(همان: ۹/۷٦۹)

کشتی‌ام بر آب دریا هست و من — منتظر تا باد دریا چون جهد
گر نباشد باد سخت از پیش و پس — بو که این کشتیم با هامون جهد
کشتیی هرگز ازین دریای ژرف — هیچ کس را جست تا اکنون جهد
(همان: ۳/۲۸۱-۵)

۳-۱-۱-٤- روح و تن

«جسم و تن» آدمی که دربرگیرندهٔ روح اوست، همیشه جزء استعاره‌های پرکاربرد بوده و عطار نیز از این قاعده مستثنا نیست. او در سه بیت از این استعاره استفاده کرده است. نگاشت‌های موجود در این ابیات عبارت‌اند از: «روان کشتی است» و «تن هامون است»:

بر نام تو در میان خشکی — کشتیِّ روان، روان برانم
زین دریاها که پیش دارم — صد سیل ز دیدگان برانم
(عطار، ۱۳٦٦: ۳/٤٥٨)

خاکی شده‌ام تا چو قدم رنجه کنی تو — با خاک ببینی تن هامون شدهٔ من
(همان: ٥٤٣/ ۱۰)

۳-۱-۱-۵- انسان

عطار قطره را در سی و پنج بیت استعاره از وجود آدمیان و موجودات گرفته است. نگاشت این استعاره‌ها را می‌توان چنین نوشت: «انسان قطره است» و در تکمیل آن و بیان ارتباط خدا با انسان، نگاشت موجود می‌شود، «خدا بحر است» و نگاشت دیگر «جان قطره است»:

دی اگر چون قطره‌ای بودم ضعیف — این زمان دریا شدم دریا خوشست
(عطار، ۱۳٦٦: ۹/۵۵)

اندیشه کن تو با خود تا در دو کون هرگز — یک قطره آب تیره دریا کجا بدانست
(همان: ۱۰/٦۳)

هر که صد بحر یافت بس تنها — قطره‌ای خرد مدخل افتادست
(همان: ٦/۳۹)

قطره‌ای بیش نه‌ای چند ز خویش اندیشی — قطره‌ای چِبود اگر گم شد و گر پیدا شد
بود و نابود تو یک قطرهٔ آبست همی — که ز دریا به کنار آمد و با دریا شد
(همان: ۲/۱۹۳-۳)

چون هست حقیقت همه بحر — پس قطره و بحر هم‌عنان بود
(همان: ۳/۲٦۲)

گر چه هم دریای عمان قطره‌ایست — قطره‌ای دریای عمان کی شود
گر کسی را دیده دریابین نشد — قطره بین باشد مسلمان کی شود
تا نگردد قطره و دریا یکی — سنگ کفرت لعل ایمان کی شود
(همان: ۱۱/۲۷۲-۱۳)

در بیت بالا قطره و دریا، استعاره از انسان و خداست.

قطره گم گردان چو دریا شد پدید　　خانه ویران کن چو صحرا شد پدید
گم نیارد گشت در دریا دمی　　هر که در قطره هویدا شد پدید
گر کسی در قطره‌بودن بازماند　　قطره ماند گرچه دریا شد پدید
(عطار، ۱۳٦٦: ۱۱/۳۰۰-۱۳)

بحر شعبناک چو گشت آشکار　　بر صفت قطره، نهان گم شدم
قطره بُدم بحر به من باز خورد　　تا خبرم بُد به میان گم شدم
(همان: ٥/٤٠٩-٦)

قطره‌ای بودم ز دریا آمده　　این زمان، با قعر دریا می‌روم
(همان: ٥/٤٨٠)

در ابیات بالا قلمرو مقصد، انسان و خدا هستند و در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند.

تعبیر پیوستن جزء به کل، یکی از جان‌مایه‌های مهم در عرفان است که به زیبایی در این ابیات آمده است؛ مثلاً در بیت اخیر عطار می‌گوید انسان‌ها و ازجمله خود شاعر، مانند قطره‌ای هستند از دریای حق و همان‌گونه که از او به وجود آمده‌اند، سرانجامشان نیز پیوستن به اوست و جزئی هستند که به کل می‌پیوندند. مبدأ و مقصد یکی است. از آنجا که آمده‌اند به همان‌جا برمی‌گردند. گویا مولوی که در بخشی از شعر و نثرش مُلهم از عطار است، همین مطلب را به گونه‌ای دیگر بیان کرده است: «ما زِ دریاییم و دریا می‌رویم».

در دو بیت پیوسته «بحر شعبناک ...» و ادامهٔ آن غزل هم عطار می‌گوید: تمام سرمایه و هستی من، مقام فنا و نیستی و رهایی از خودپرستی است. یعنی عطار در عشق الهی و مقام فنا فی الله چنان گم شده که از هستی هیچ آگهی ندارد؛ چنانچه قطره را در بحر بریزی، قطره در بحر گم می‌شود و عین صبغهٔ بحر را به خود می‌گیرد. عطار از همهٔ عالم، عشق را برگزیده و در خدا فانی و مستغرق شده است.

۳-۱-۲- استعاره‌های جهت‌یابی

این استعاره‌ها در سه بیت، زیرمجموعهٔ استعاره‌های **جهت‌یابی** جای می‌گیرند:

۳-۱-۲-۱- خاک (زمین) = پایین

خاک به‌دلیل پایین قرار گرفتن، مفهوم ذهنی فروتنی و در مثال بعدی معنی پست‌بودن و معانی مشابه این‌ها را یادآور می‌شود و در نمونه‌های بعدی نیز تقریباً همین مفاهیم را القا می‌کند. عطار در این سه بیت خاک را استعاره از تواضع و فروتنی، جسم مادّی و تن انسان و نیز پستی و ناچیزی گرفته است.

استعارهٔ مفهومی «تواضع» که نگاشت مرکزی‌اش «انسان خاک (زمین) است»، در ابیات زیر دیده می‌شود. این استعاره به این معنی است که عاشق در مقابل معشوق در کمال تواضع و فروتنی خویش را خاک می‌شمارد:

خاک آنم که او در دریا　　ترک جان گفته کامل افتادست
(عطار، ۱۳٦٦: ٥/۳۹)

خاکی شده‌ام تا چو قدم رنجه کنی تو　　با خاک ببینی تن هامون‌شدهٔ من
(همان: ٥٤۳/ ۱۰)

چون زمین پستم ز دوران بلند آسمان　　برج من خاکی از آن آمد که هامون یافتم
(همان: ٥/۳۹۹)

در بیت اخیر، عطار کلمه «زمین» را در معنی فروتنی آورده است.

۳-۱-۳- استعاره‌های هستی‌شناختی

در این نوع استعاره، ذهن انسان مفهوم انتزاعی را که وجود و هستی مشخصی ندارد، در قالب یک پدیده یا جسم به گونه‌ای به کار می‌برد که موجودیّت و هستی پیدا می‌کند. مفهوم انتزاعی در این ساختار جدید ویژگی‌های یک جسم یا پدیده مانند حسی‌شدن، محدوده و قلمرو پیداکردن و... را دریافت می‌کند؛ درنتیجه فهم آن آسان می‌شود. «درک تجربیاتمان بر بنیاد اشیا و جواهر، به ما این امکان را می‌دهد که بخش‌هایی از تجربیاتمان را برگزینیم و با آن‌ها مانند هستومندهایی مجزا یا جوهرهایی از نوع واحد برخورد کنیم. هنگامی‌که ما بتوانیم تجربیاتمان را به مثابهٔ هستومندها یا جوهرهایی شناسایی کنیم، می‌توانیم به آن‌ها اشاره کنیم، آن‌ها را طبقه‌بندی کنیم، آن‌ها را گروه‌بندی کنیم و مورد سنجش قرار دهیم و از این طریق دربارهٔ آن‌ها استدلال کنیم» (Lakoff, 1992: 25).

سهم عطار از استعاره‌های هستی‌شناختی هفتادوشش بیت است و نمونه‌های زیر در زیرمجموعهٔ این استعاره جای می‌گیرند:

۳-۱-۳-۱- جان

یکی از مفاهیم انتزاعی که برای آن نمی‌توان شکل مشخصی قائل شد، «جان» است. نگاشت مرکزی این نمونه‌ها «جان» است که در چند مفهوم استعاری پوشیده شده است؛ ازجمله: «جان قطره است» و «جان دریاست». شاعر با استعاره‌هایی که در یازده بیت آورده، سعی در رساندن این مفهوم به مخاطب دارد که باید از بند جان خلاص شد و ترک جان گفت تا بتوان به دریای حقیقت راه یافت:

جملهٔ جان‌ها مثال قطره‌هاست　　عالم عشقش مثال قلزمست
قطره را در بحر ریزی بحر از آن　　نه نشان نعل و نه نقش سمَست
(عطار، ۱۳۶۶: ۹/۶۰-۱۰)

نگاشت «جان دریاست»:

چون فرو رفتی به قعر بحر جان　　عزم خلوتخانهٔ اسرار کن
(همان: ۶/۵۳۴)

چو دریا شور در جانم میفکن　　ز سودا در بیابانم میفکن
(همان: ۹/۵۳۶)

یعنی همچو دریا، عشقی در جانم انداخته‌ای

چون به یک قطره دلت قانع ببود　　جان خود را کلّ دریا چون کنی
غرق دریا گرد و ناپیدا بباش　　خویش را زین پیش پیدا چون کنی
(همان: ۹/۶۷۲ و ۱۰)

شاعر در این ابیات، به عاشق می‌گوید: «اگر می‌خواهی جان خود را به تمام دریا بسپاری، یعنی با عشق یکی شوی، باید غرق دریا شوی و ناپیدا بمانی. اگر واقعاً عاشق باشی، باید خود را در دریای عشق فانی کنی و از همه چیز غافل شوی.» او می‌پرسد که چگونه می‌توانی خود را پیدا کنی، وقتی که در عشق معشوق غرق نشده‌ای. این بیت برای نشان‌دادن شرط فنای عشق استفاده شده است. شاعر می‌گوید که برای رسیدن به عشق، باید خودیِ خود را از بین برد.

نگاشت: «جان و تن دریاست»:

تا خلاصی یافت عطار از میان این دو دریا　　غرقهٔ دریای دیگر گشت و دائم کامران شد
(عطار، ۱۳٦٦: ۸/۲۰۵)

می‌توان این نمونه را نیز به دلیل داشتن کلمهٔ ضمیر در این گروه جای داد، با این نگاشت که «ضمیر دریاست» و از این دریا گوهرهای بسیار بیرون می‌آید:

بس گهر کز قعر دریای ضمیر　　بر سر آورد و به خون دل بسفت
(همان: ۱۰/۱۰۸)

۳-۱-۳-۲- عقل

شاعران و عارفان بسیاری در آثار و سخنان خود بارها به خواری و زبونی عقل در برابر عشق اشاره کرده‌اند. در دیوان عطار هم بیست‌وهفت کلان استعاره با مرکزیت عقل با نگاشت «عقل قطره است» دیده شد که عطار در هشت بیت آورده است و در نمونه‌های ذکرشده، ما را به این نتیجه می‌رساند که وی عقیده دارد با عقل و خرد نمی‌توان به گوهر و حقیقت ذات حق پی برد و با عشق، بهتر می‌توان این راه را طی کرد؛ نمونه‌های زیر از این نوع است:

نگاشت «عقل قطره است»:

عقل تو چون قطره‌ایست مانده ز دریا جدا　　چند کند قطره‌ای فهم ز دریای عشق
(عطار، ۱۳٦٦: ۱۱/۳٦۸)

بدان که عقل تو یک قطره است و قطرهٔ آب　　چگونه فهم کند کُنه بحر بی‌پایان
(همان: ۱۰/۸۱۱)

نگاشت «خرد طفل و شیرخوار است»:

بحریست عشق و عقل ازو بر کناره‌ای　　کار کنارگی نبود جز نظاره‌ای
در بحر عشق، عقل اگر راهبر بدی　　هرگز کجا فتادی ازو بر کناره‌ای
وانجا که بحر عشق درآید به جان و دل　　عقلست اعجمی و خرد شیرخواره‌ای
(همان: ۹/٦۰۷-۱۱)

۳-۱-۳-۳- حقیقت

عطار در سه بیت، دریای حقیقت آورده است که این نمونه‌ها را می‌توان با نگاشت مرکزی «حقیقت دریاست» تبیین کرد:

غوطه‌ها خوردم به دریای حقیقت، روز و شب　　تا درون جان خود، ره پیش سلطان یافتم
(عطار، ۱۳٦٦: ٤/۳۹۸)

درافتادی به دریای حقیقت　　مشو غافل، همی زن دست و پایی
(همان: ۹/٦۹٤)

در این بیت شاعر می‌گوید که تو در دریای حقیقت (عشق خداوند) شناور هستی، پس باید همیشه مراقب باشی و به سوی خدا شتاب کنی. همچنین شاعر در این بیت، به عاشق می‌گوید که اگر واقعاً در دریای حقیقت افتاده است، نباید از راه عشق بی‌خبر شود. باید برای رسیدن به مقصود خود، یعنی خداوند، تلاش کند.

۳-۱-۳-٤- دل

یکی از قلمروهای مقصد پرکاربرد در اشعار عطار «دل» است که در نوزده بیت آورده است. کلان استعارهٔ اصلی موجود در ابیات یعنی «دل دریاست»، در اشکال مختلف زیر بیان شده است:

تا که این یک قطره صد دریا شود — صبر صد عالم همی می‌بایدت
(عطار، ۱۳٦٦: ۱٦/۱٤)

ز زلف تو به دلم چون هزار تاب رسید — کنون چو بحر دلم را هزار جوش رسید
(همان: ۱٤/۱۸۳)

تا که در دریای دل عطار کلی غرق شد — گوییا تیغ زبانش ابر باران گوهرست
(همان: ٦/٤۸)

فرید از تو دلی دارد چو بحری — که بحری خون چنین جوشیده دارد
(همان: ۱۱/۱٤٤)

از چهرهٔ او دلم چو دریا شد — دریا دیدی که موج گوهر زد
(همان: ۱۹/۱۷٦)

عطار به وصف تو، چون بحر دلی دارد — کان بحر چو موج آرد، سیل گهر انگیزد
(همان: ۲/۱۸۳)

ز زلف تو به دلم چون هزار تاب رسید — کنون چو بحر دلم را هزار جوش رسد
(همان: ۱٤/۱۸۳)

چون دل عطار را بحر گهربخش دید — در سخن آمد به حرف ابر گهرپاش شد
(همان: ۱/۲۰۱)

از بس که ز دریای دلم موج گهر خاست — ترسم که درین واقعه عطار نماند
(همان: ۱/۲۳۸)

دل من گشت چو دریایی خون — چشم من چشمهٔ خون زاد از تو
(همان: ۷/۵۵۳)

چون قطرهٔ دریا زبون اشک وی از دریا فزون — دریای دل یک قطره خون یک قطره دریا ریخته
جان غرقهٔ سودای دل تن نیز ناپروای دل — عطار از دریای دل صد گنج پیدا ریخته
(همان: ٦/۵۷٤)

نگاشت «دل گوهر است»:

در بحر راز گوهر دل غرق کن که جان — چون غرق راز گشت تجلّی نور یافت
(همان: ۲/۷۵۵)

۳-۱-۳-۵- عشق

خصوصیات و صفات خطرناک و دشواری مسیر، مفاهیمی است که با دریا ارتباط دارند و سفر عشق را پرپیچ‌وخم و سخت معرفی می‌کنند. وجوه بزرگی و شکوه و زیبایی در کنار وجه خطر قرار گرفته‌اند. براساس بررسی‌ها به‌نظر می‌رسد نگاشت مرکزی «عشق دریاست» که عطار در سی و شش بیت آورده است، در این نمونه‌ها وجود دارد:

عشق دریایی است قعرش ناپدید آب دریا آتش و موجش گهر
گوهرش اسرار و هر سری ازو سالکی را سوی معنی راهبر
(عطار، ۱۳٦٦: ۱۵/۳۲۸)

درّ دریای عشق آن کس یافت که به خون گشت سال‌های دراز
(همان: ۱/۳۳۷)

چون دل عطار شد دریای عشق بس جواهر کز زبان افشانده‌ایم
(همان: ۱٦/٤۸٤)

شد دل عطار غرق بحر عشق کی تواند غرقه دیدن ساحلی
(همان: ۸/٦۵۰)

با دلی پر آتش و چشمی پرآب غرقه اندر بحر بی‌پایان عشق
(همان: ۱۰/۳٦۷)

چشم دل آخر زمانی باز کن تا عجایب بینی از دریای عشق
(همان: ۷/۳٦۸)

در لجّهٔ بحر عشق جانت شد غرقه به بوی آشنایی
(همان: ۱۷/٦۸۸)

دُرّی نهفته‌ای تو به دریای عشق در ما از نهیب موج به ساحل بمانده
(همان: ۲/۵۹۵)

شست درافکند یار بر سر دریای عشق تا ز پی چل صباح جمله بشست آمدیم
(همان: ۷/٤۹۵)

خود چه بحر است این که در عمری دراز هرگزش نه سَر نه پایان یافتم
(همان: ۱۳/۳۹۷)

بحر خون در دلم چو موج زند من به خون در روم شناه کنم
(همان: ۸/٤۷۰)

عشق چیست از خویش بیرون آمدن غرقه در دریای پرخون آمدن
گر بدین دریا فروخواهی شدن نیست هرگز روی بیرون آمدن
(همان: ۱۷/۵۳۰)

چندان که در این دریا می‌جویم و می‌پویم از آتش دل هر دم لب خشک ترم بینی
(همان: ۹/٦۷۸)

دریای دُرّ عشقت در اصل لطف پاک است اما نخست هیبت چندین خطر نموده
(همان: ۱۵/۵۹٦)

نیست چون عطار در دریای عشق دُر ز چشم دُرفشان بگشاده‌ای
(همان: ٤/٦۰٤)

گر بگشایی ز بند گوهر دریای عشق بی دل و جان صد هزار سرّ عیان افکنی
(همان: ۱۰/٦۷۳)

کـو یکـی گوهرشـناس گـوهر دریـای عشـق　　تـا ز سـرّ هفـت درّ و چـار گـوهر گـویمی
(عطار، ۱۳۶۶: ۱/۸۳۶)

در بحـر بی‌نهایـت عشـقت چـو قطـره‌ای　　گـم شـد نشـان مـه بنشـان از کـه جویمت
(همان: ۲/۱۱۱)

۳-۱-٤- استعاره‌های ظرفی

بسیاری از پدیده‌های روانی را که در روح و روان انسان ریشه دوانده‌اند و باعث تغییر حالات عاطفی انسان می‌شوند، می‌توان در این گروه قرار داد. سهم عطار از این دسته هشت بیت است:

۳-۱-٤-۱- نفس

عطار در هفت بیت از نفس در شکل استعاره بهره برده است. نگاشت «نفس مانع است» در بیت اول، عرضه‌کنندهٔ مفهوم پرتکرارِ «نفس خود را از بین ببر تا به خدا برسی» به خواننده است و «نفس جاندار است»، نگاشت دیگری است که در سه بیت بعدی آمده است:

جـان عطـار را دریـن دریـا　　نفـس تاریـک حایـل افتادسـت
(عطار، ۱۳۶۶: ۱/۳۹)

فرّخ آن اقبـال، بـاری، کانـدر ایـن دریـای ژرف　　ترک جان گفت و سَر این نفس حیوان برگرفت
(همان: ۵/۱۰۷)

اگر خواهی کزین دریا وزین گـوهر نشـان یـابی　　نشانی نبودت هرگز چو نفست همنشین باشد
(همان: ۳/۲۱۲)

غـرق دریـا گـر مـرا کرده‌سـت نفـس　　تشـنه می‌میـرم بیابـان می‌بسـم
(همان: ۲/٤٤۵)

عطار سنگ را استعاره از نفس گرفته:

تـا نگـردد قطـره و دریـا یکـی　　سـنگ کفـرت لعـل ایمـان کـی شـود
(همان: ۱۱/۲۷۲)

۳-۱-٤-۲- غم

استعارهٔ مفهومی «غم دریاست» در بیت زیر آمده است:

دریـای غـم تـو مـوج مـی‌زد　　مـن روی بـه مـوج درنهـادم
(همان: ۱۰/٤۰۳)

عطار برای مفهوم‌سازی غم، برای آن حوزهٔ مبدأ مکانی، دریا را درنظر گرفته و این مفهوم انتزاعی را ملموس و واقعی کرده است (غم دریاست).

۳-۱-۵- استعاره‌های شخصیت‌بخشی

می‌توان تشخیص یا جان‌بخشی را نیز به‌عنوان شکلی از استعاره درک کرد. در تشخیص، ویژگی‌های حیاتی به چیزها یا پدیده‌های غیرحیاتی و جمادات منتسب می‌شود. استفادهٔ مناسب از تشخیص و نیز حوزهٔ افعال و حالات انسانی، به درک

راحت‌تر مفاهیم ناملموس، غیرمادی، مبهم و انتزاعی کمک می‌کند. سهم عطار از این دسته که با دریا مرتبط است، سیزده بیت است:

۳-۱-۵-۱- چشم

جز چشمهٔ کوثر لب تو — یک چشمه ندید چشم بحرین
(عطار، ۱۳٦٦: ۳/٥٤٦)

دل من گشت چو دریایی خون — چشم من چشمهٔ خون زاد از تو
(همان: ۷/٥٥۳)

نیست چون عطار در دریای عشق — دُر ز چشم دُرفشان بگشاده‌ای
(همان: ٤/٦۰٤)

ز بس که اشک فروریختم ز چشمهٔ چشم — به مدّ و جزر یکی شد دل من و دریا
(همان: ۸/۷۱٥)

چو دریا چشم من زان گشت در عشق — که دُرجت درّ مکنون می‌نماید
(همان: ٥/۲۹۸)

۳-۱-۵-۲- لب

بحر از آن جوش می‌زند لب خشک — که بدیدست درّ شهوارت
(عطار، ۱۳٦٦: ۱۲/۱٦)

این جهان و آن جهان و هر چه هست — شبنمی لب تشنه از دریای توست
(همان: ۱٦/۳۱)

همچون دریا بود که پیوست — لب خشک بماند از قصورست
(همان: ۳/٤۹)

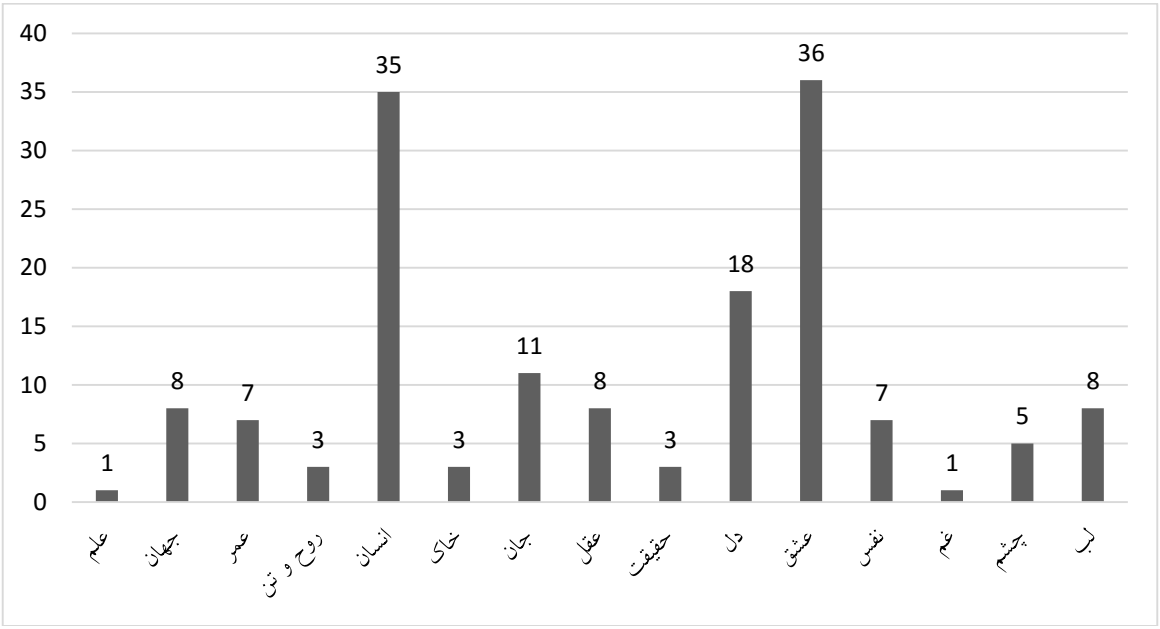
گر تر بکند دریا، از چشمهٔ خضرش لب — دائم به نثار او، موج گهر اندازد
(همان: ٥/۱۷۸)

به رشح جام تو، دریای خشک لب تشنه‌ست — عجایبست ز دریای آب استسقا
ز خجلت کف تو بحر کف چو بر سر زد — گهی ز رعشه بلرزید و گه ز اِستِرخا
چو قلزمیست کف کافیت که هر روزی — چو شبنمی به همه کوه و بحر کرد هبا
(همان: ۱۳/۷۲۳)

هفت دریا را نمی‌بینی که از بس تشنگی — خشک‌لب ماندست اگرچه هفت اندامش ترست
(همان: ۱/۷٥۰)

۳-۲- تحلیل استعاره‌های مفهومی دریا در دیوان عطار

در این بخش برخی از ترکیب‌های ساخته‌شده با واژهٔ دریا که از لحاظ آماری در دیوان عطار بسامد بالاتری دارند، تحلیل و بررسی می‌شوند.



شکل ۱- نمودار فراوانی قلمروهای مقصد استعارهٔ مفهومی دریا در دیوان عطار

از میان آثار عطار، دیوان حجیم او اثری جامع و دربردارندهٔ مفاهیم بسیار و متنوع است. بدون شک این جامعیت موضوعی، به شناخت جامع و همه‌جانبهٔ اندیشهٔ عرفانی عطار کمک بسیاری می‌کند.

جهان عرفانی عطار به‌ویژه در *دیوان اشعار*، بیش از هر چیز در «استعارهٔ دریا» تجسم یافته است. وی با بهره‌گیری از مفاهیم و واژگان دریایی توانسته است معانی پیچیده و مبهم، عمیق و حتی ناگفتنی را به عرصهٔ بیان درآورد. دریا برای عطار کارکردی شناختی و مفهومی دارد؛ اگرچه نمی‌توان کارکردهای زیبایی‌آفرین استعاره‌های دریا مانند عظمت، تناسبات تصویری، ایجاز، ابهام و... را نیز نادیده گرفت. به‌نظر می‌رسد عطار با آگاهی از این مطلب که درک هر مفهومی به‌ویژه مفاهیم انتزاعی با استعاره آسان‌تر و دقیق‌تر انجام می‌شود، از مبدأ دریا استفاده کرده است. استعارهٔ دریا می‌تواند مفاهیم انتزاعی را به تصویر بکشد و در قلمرو شناخت، نوعی روشنگری مفهومی را برای مخاطب به ارمغان آورد و مفاهیم ذهنی و انتزاعی را قابل‌درک کند.

تعداد تصاویری که عطار مستقیماً از واژهٔ دریا یا معادل‌های آن، مثلاً «بحر و قلزم» استفاده کرده، ٤٦۲ مورد (دریا = ۳۱۰ مورد/ بحر = ۱٤۷ مورد/ قلزم = ۵ مورد) است. ردّ پای دریا بر روح شاعر کاملاً محسوس است. وی گاه دریا را در معنی حقیقی و گاه در لباس استعاره در جای‌جای دیوانش آورده است. او با استفاده از حوزهٔ مبدأ دریا و مسائل گوناگونی که به آن‌ها توجه داشته، واژگانی را اختیار کرده، آن‌ها را با واژهٔ دریا همراه ساخته و تصاویر متعددی را خلق کرده است.

۳-۳- گزارش استعاره‌ها

ازجمله تصویرهایی که عطار فراوان از آن بهره برده، تصویر قطره‌بودن انسان است. در استعارهٔ مفهومی «انسان قطره است» که در ۳۵ بیت آمده است، انسان قطره‌ای است از دریای بی‌کرانهٔ وجود که از این دریا جدا شده است و در نهایت بدان باز می‌گردد. به‌طورکلی تمام این موارد حکایت از مسئلهٔ وحدت وجود است که در آثار عطار و به‌خصوص در دیوان وی به‌وضوح نمایان است. قطره چون به دریا بپیوندد در حکم دریا می‌گردد. قطره از خویشتن باید فنا شود تا به بقا رسد و عین دریای بی‌پایان شود که این همان وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. قطره استعاره از انسان‌ها و دریا استعاره از ذات حق است.

استعارهٔ برجستهٔ دیگری که در دیوان عطار با تصویر دریا همراه شده، مفهوم انتزاعی عشق است. در استعارهٔ «**عشق دریاست**» که در ۳۶ بیت آمده است، می‌توان گفت که وجوه مثبت زیبایی و شکوه و بزرگی در کنار وجه منفی خطر در کنار هم قرار دارند. اگر عشق به دریا مانند می‌شود، یکی به‌واسطهٔ این خاصیت عشق است که در عین نیست‌کردن، هستی‌بخش نیز است؛ عاشق را از خودی خود فانی می‌کند و به هستی معشوق هست می‌کند و یکی به این دلیل است که راه عشق همچون دریا پر از بلا و خطر است و هر لحظه امکان غرق‌شدن در آن است و نشان می‌دهد شاعر به جنبهٔ دیگری از مفهوم دریا هم توجه کرده است. آنجا که عشق را (دریای خون) می‌خواند آن را استعاره از مشکلات و دشواری‌های راه عشق گرفته است و بلاهایی که عاشق در مسیر وصال به معشوق، گرفتار آن می‌شود.

استعارهٔ پرکاربرد دیگر عطار استعارهٔ «**دل دریاست**» که در ۱۹ بیت آمده است. عطار وقتی می‌خواهد از مکنونات دل خویش بگوید از دریا استمداد می‌طلبد تا حرف خود را بهتر بیان کند. آنچه موجب روشنی جان و دل عطار می‌شود، عشق به محبوب است که در عین حال دل او را چون دریایی پرتلاطم و ناآرام می‌کند. گاهی نیز شاعر دلش را از دیدن چهرهٔ معشوق، دریایی پرگوهر می‌نامد که صدها گنج محبت در اعماق آن پنهان شده است.

٤- نتیجه

این مقاله با بررسی استعاره‌های عطار به دنبال افزودن درک خوانندگان خود از جهان ذهنی عطار بوده است. یکی از راه‌های ورود به جهان عرفانی عطار، به‌ویژه در دیوان وی که بیشتر از هر چیزی مشتمل‌بر تجربه‌های شخصی اوست، کشف و ادراک استعاره‌هاست. عطار از راه استعاره می‌کوشد تا به عناصر روحانی تجربه‌های خود شکلی عینی و ملموس ببخشد. از طریق همین استعاره‌هاست که معانی عالم غیب به عرصهٔ بیان درمی‌آیند و مفاهیم انتزاعیِ مبهم و عمیق درک می‌شوند.

هر آنچه اثری از دریا را با خود دارد، خرده‌استعاره‌ای از دریا به شمار می‌آید، ازجمله ساحل، قطره، موج و صدف. «دریا» از حوزهٔ حواس ظاهری و ادراکات حسی به‌عنوان وسیله به‌کار گرفته شده است تا مفاهیم انتزاعی را به‌عنوان هدف تبیین کند. عطار با استفاده از مفهوم «دریا» توانسته است مقوله‌های انتزاعی مثل عشق، غم، جان، دل و... را در ظرف استعاره مفهوم‌سازی کند.

از رهگذر بررسی دریا و متعلقاتش در *دیوان عطار* درمی‌یابیم که دریا از نظر عطار استعاره‌ای است برای بیان مفاهیمی مانند توحید، فنا و تجلّی عشق.

بیشتر استعاره‌های اصلی عطار شامل سه نگاشت است: «انسان قطره است»، «دل دریاست» و «عشق دریاست». مراحل شناخت و دریافت اندیشهٔ عطار، حول محور مفهومی‌سازی انسان، دل و عشق جریان دارد. فراوانی این سه قلمرو مقصد از آن جهت است که همهٔ احوال بر دل انسان عاشق وارد می‌شود. انتخاب قلمروهای مبدأ دریا نیز بیانگر دیدگاه عرفانی عطار دربارهٔ دریاست. تمایلات عرفانی عطار در انگیزش استعاره‌های او بسیار مؤثر بوده است؛ به‌همین‌دلیل جانب زیبایی‌شناسی این استعاره‌ها بسیار کم‌رنگ است.

از بین انواع استعارهٔ مفهومی از منظر قاسم‌زاده و با درنظر گرفتن بسامد کاربرد استعاره‌ها می‌توان گفت عطار از استعاره‌های مفهومی هستی‌شناختی و ساختاری بیشتر از سایر دسته‌های استعاره بهره برده است.

بسیاری از ابیات دارای چند نگاشت مختلف است که با هم آمده و می‌توانند در دو یا چند دسته از استعاره‌های مفهومی روزانه قرار بگیرند؛ مثلاً هم در دستهٔ استعارهٔ مفهومی ساختاری و هم در دستهٔ استعارهٔ مفهومی شخصیّت‌بخشی. اکثر موارد ذکرشدهٔ بالا که دارای عنوان مستقل هستند -به‌خصوص در بخش استعاره‌های مفهومی هستی‌شناختی و ساختاری- از این دست هستند.



شکل ۲- نمودار فراوانی انواع استعاره‌های مفهومی با مبدأ دریا در دیوان عطار

۵- منابع

قرآن.

آقاحسینی، حسین؛ معینی‌فرد، زهرا. (۱۳۸۹). «بررسی بینامتنی تصویر دریا در غزلیّات شمس». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*. شمارهٔ ۳، صص ۱-۲۸.

بارانی، محمد؛ خلیلی جهانتیغ، مریم؛ حکیمی‌فر، محمد. (۱۳۹۵). «کاربرد استعارهٔ مفهومی در قصاید ناصرخسرو». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، شمارهٔ ۲۷، صص ۶۲-۴۱.

حامدی، رباب؛ کاویانی، حسین. (۱۳۸۳). «بررسی ارتباط بین استعاره‌ها و خلق افسرده»، *تازه‌های علوم‌شناختی*، سال ششم، شمارهٔ ۲۱، صص ۵۰-۴۵.

داویدیان، هاراطون. (۱۳۷۶). «تحلیلی روانشناختی از دریا در آثار عطار». *نشریهٔ کلک*. شمارهٔ ۸۵ و ۸۶، صص ۱۶۷ -۱۷۸.

رحیمی، غلامرضا. (۱۳۹۴). *«تحلیل جلوه‌های طبیعت در مثنوی‌های عرفانی سنایی، عطار و مولوی»* پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس تهران.

عطار نیشابوری، فریدالدّین محمّد. (۱۳۶۶). *دیوان عطار*. تصحیح تقی تفضّلی. تهران: علمی و فرهنگی.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و ورش‌ها)*، چاپ دوّم، تهران: سخن.

قاسم‌زاده، حبیب‌الله. (۱۳۷۹). *استعاره و شناخت*، چاپ اوّل، تهران: فرهنگان.

گیررتس، دیرک. (۱۳۹۳). *نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: انتشارات علمی.

محمودی، مریم. (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل نماد «دریا» در آثار عطار». *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*. شمارهٔ ۸، صص ۱۷۳-۱۹۳.

هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷). *استعاره*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات نشر مرکز.

همتی، سیروس. (۱۳۸۸). «مقایسهٔ تصویرآفرینی از طبیعت در مثنوی‌های عرفانی قرن هفتم (حدیقه سنایی، مثنوی‌های تمثیلی عطار نیشابوری و مثنوی مولوی»). *نشریهٔ ادبیات فارسی*. دورهٔ پنجم. شمارهٔ ۲۱، صص ۱۶۶-۱۷۹.

ولی‌نژاد، شریفه. (۱۳۸۸). *«جلوه‌های نمادین طبیعت در غزلیات عرفانی با تکیه بر غزلیات سنایی، نظامی، عطار و مولوی»*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه ارومیه.

Geeraerts, D. & Cuyckens, H. (Eds.). (2007). *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. Oxford University Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.

Lakoff, G. (1992). *The Contemporary Theory of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The double face of "Motreb" in Persian literature (with an emphasis on mystical literature until the 8th century)

Hassan Heidarzadeh Sardrud[1]✉

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Payame Noor University, Tehran, Iran. Email: hasanheidarzadeh@pnu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
19 December 2023
Received in revised form
3 April 2024
Accepted
14 April 2024
Published online
22 September 2024

Keywords:
Motreb, Minstrel, Singer.

ABSTRACT

In a large part of Persian literature, especially poetry, the type of "Motreb" has a prominent presence. Iranian poetic memory familiar with classical literature (Saadi, Hafez and Molavi) finds a magnificent image of him, but in the language of the society, we notice the derogatory meaning of "Motreb". This research seeks to show signs of this dual encounter with the poet even in ancient Iranian culture by examining famous literary texts up to the 8th century, and then clarify the source of this contradictory confrontation. This research was done in a descriptive-analytical way with a library source. The abundance of literary sources has forced researchers to focus on the important texts. The results of the research show that in a part of mystic literature, Motreb does not have a very honorable face, but in other genres, his face is radiant and valuable. What has created a negative image from Motreb in the Zohd and Sufi literature, in addition to the influence of religious texts, is the conflation of the Motreb with the corrupting edges of the carousal songs.

Cite this article: Heidarzadeh Sardrud, Hassan. (2024). "The double face of "Motreb" in Persian literature (with an emphasis on mystical literature until the 8th century)" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 27-48.

http//doi.org/10.22111/jllr.2024.47509.3217

© Heidarzadeh Sardrud, Hassan.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

The word “Motreb” which in dictionary books means “a singer, a miner, a musician and a dancer” (Dehkhoda; below the entry), itself and its synonyms can be seen in many proverbs, which show the level of presence, importance and its source is in culture and society. However, in the common language and culture of Iranians today, in addition to the common musical meaning, this word also has a derogatory meaning (Nasri Ashrafi, 2004: Vol. 3, 62) in a way that evokes the clown and the joker of parties. But in Persian literature, its dominant face is glorious and sometimes heavenly. The honorable position of Barbad in ancient history and Ostad Shajarian in the contemporary Iranian mind cannot be combined with this derogatory meaning. Still, the meaning of "singer" is so humiliating that we don't want to call these elders by this title. We have signs of the background of this negative image in Persian literature. It is as if what they said about "Loli and Gypsy" (reference: Zulfiqari, 1400: 158) is also true about "Motreb"; In literature, they think of its beauty and positive image, but in public culture, its unrestrainedness. This mixing of the concept of loli and motreb is because there were groups of loli/motreb until the end of Qajar who disguised themselves as women and performed erotic dances and plays. (Fatemi, 2013: 259) The involvement of this group in musical instruments and singing has caused the disparagement of the whole group of musicians with titles such as "Tarab crew" by the opponents. (Lotfi, 2021: 337 and 381) This article seeks to explain how and why these two times have a glorious and humiliating meaning in classical texts.

2. Research methodology

This research has been done by descriptive-analytical and content analysis methods. Its statistical scope is the important old texts of Persian literature up to the 8th century of Hijri. After extracting the word motreb and its meanings in literary genres, we described the paradoxical treatment of authors with motreb. Then we analyzed this double exposure with regard to different water bodies.

3. Discusstion

In the Shahnameh and Nezami Ganjavi's works, many singers are mentioned: Barbad, Nakissa, Sarkash, Azadvar, etc. They are among the most popular servants of the court and can be seen in private, traveling and in the company of kings. Their economic base, as a result of their wealth of generous gifts, makes them respectable in the eyes of the people. This valuable position can be considered as the continuation of their heavenly base and their spiritual role in mythology and ancient religions in such a way that their images can be found in the stone carvings of the temples of most of the ancient religions of the Middle East. (Ref.: Seibert, 1999, 30; Pope, 1998: vol.6, 3238) Music and singing were an integral part of ancient Iranian religious temples, and the Avesta was sung. So, from this time, its connection with divinity also appears.

The organization and court traditions of the Islamic period of Iran were in many parts the continuation of the Sassanid period. Here too, the eunuchs are among the special servants of the court and always accompany the emirs. But their base never has the glory of Barbad. Their obligation is much lower than other servants (such as poets). (Hajarian, 2018: 200) Sometimes, in local courts, singers are put on the same level as playboys and clowns, and the same ugly and humiliating treatment is done to them. (Ref: Masoud Saad, 2005: 466-471) In the society, due to the dominance of jurisprudential and legalistic views on singing, they are not very well-educated in such a way that they have to study music secretly. (Binesh, 2010: 95 and 121) With the dominance of this view, the geniuses of the society do not have much desire to be present in the field of music, especially its practical and executive part. So, the arena is empty of waste and their place is taken by itinerant Gypsies. It is natural that under such conditions, educational literature prevents children and teenagers from entering the field of this art. (Saadi, 1999: 403).

This double encounter reaches its peak in mystical literature. In some of the ascetic and scholastic Sufi texts, it is said that a poet who is carrying a burden of sin must repent from the poet in order to enter the field of conduct. In more than twenty Sufi stories in texts such as Tabaqat al-Sufiyyah, Kashf al-Asrar, Kashf al-Mahjub, and Tazkereh al-Awliya and even Asrar al-Tawheed, the theme of "repentance from the Prophet" can be seen. This is due to the dominance of jurisprudential discourse on this part of Sufi texts. But at the same time, in many mystical texts and poems that are influenced by the mysticism based on drunkenness (Sokr) and Happiness of Khorasan (Mayer, 1999: 158), in the

poems of Sanai, Attar, Rumi and Hafez Motreb, there is a mysterious and heavenly sound that tears the veil. Intervals are made, and the remedies are based on jumping and hearing and returning to the origin of the heavenly sounds.

4. Conclusion

One of the typical characters in Classic Persian literary texts is "Motreb". This character has a contradictory appearance in different genres and texts and even in the words of a specific poet. In this research, by looking at the background of this character, we tried to explain how this duality was formed and why. In Iran's epic literature based on mythology, Rameshgar has a noble face. This grace is due to the emphasis on happiness in ancient Iranian culture and its sanctity. Celebrations are accompanied by processions and ritual processions. Minerva appears to be so valuable that sometimes it is a heavenly gift in the reward of good deeds. This kindness is sometimes damaged in court etiquette due to the mixing of the qualities of the poet with the gypsy and the gypsy. In mystical literature, because first of all religious drinking water, wine, dancing, and talking of people are prohibited, and secondly, the association of a singer and a drunkard, and the dance of a bartender and a drunkard, are inseparable. To enter the world of meaning, the drunken singer of taverns must break the manifestations of immorality. But other source brings mysticism, happiness and dance (sama') into his speech due to valuing joy and happiness. They distinguish between sur and music, and the manifestations of immorality, and they re-sanctify the singer and his unseen songs. In didactic literature, "Motreb" does not have a significant appearance. This contempt and sanctity of the word "singer" has continued throughout the history of Persian literature and among [at least] a part of the general mass of Iranians.

5. References

Abbasi, J. (2010). *The Culture of Shamlu's Poetry*, Tehran: Negah.

Abu Rayhan Biruni. (1983). *Al-Tafhim*, edited by Allameh Homayi, Tehran: Babak.

Allameh Helli. (2000). *Minhaj al-Karama*, Mashhad: Tasoua.

Ansari Moghadam, Z., Ashrafzadeh, R., Taghavi Behbahani, S. M. (2020). "Analyzing the Functions of Poems in Asrar al-Tawhid", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 18, Issue 35, pp. 27-49.

Anvari, Ali Ibn Mohammad. (1997). *Divan*, edited by Mohammad Taqi Modarres Razavi, Tehran: Elmi va Farhangi.

Ashtiani, J. (1993). *Mysticism or Shamanism*, 2nd ed., Tehran: Sherkat Sahami Enteshar.

Attar Neyshaburi, F. (1973). *Divan*, 2nd ed., edited by M. Darvish, Tehran: Javidan.

Attar Neyshaburi, F. (2003). *Tazkirat al-Awliya*, edited by Mohammad Estelami, 12th ed., Tehran: Zavvar.

Attar Neyshaburi, F. (2009). *Musibat-nama*, edited by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan.

Ayn al-Qudat Hamadani. (1994). *Selected Works of Ayn al-Qudat Hamadani*, Yazd: Yazd Book House.

Bagheri, M. (1991). "Notes on Poetry and Music in Pre-Islamic Iran Based on the Evidence in Nizami's Works", *Journal of Humanities of Alzahra University*, Issues 7 & 8, pp. 5-11.

Barkeshli, M. (1978). *Farabi's Scientific Thoughts on Music*, Tehran: Iranian Musicology Research Center.

Binesh, T. (1992). *Three Persian Treatises on Music: Music in the Alai Encyclopedia, Music in the Rasail of Ikhwan al-Safa, Kanz al-Tuhaf*, Tehran: Nashr-e Daneshgahi.

Binesh, T. (2001). *A Brief History of Iranian Music*, Tehran: Hava-ye Tazeh.

Dehkhoda, A. A. (2004). *Proverbs and Expressions*, 6th ed., Tehran: Amir Kabir.

Fallah, Morteza. (2010). "Music in Rumi's Poetry", *Rumi Studies*, Vol. 1, Issue 2, pp. 137-163.

Farmer, H. G. (1987). *A History of Oriental Music*, translated by Behzad Bashi, Tehran: SAMT.

Farnbagh Dadagi. (1999). *Bundahishn*, 2nd ed., translated by Mehrdad Bahar, Tehran: Tous.

Farrokhi Sistani, Ali Ibn Julugh. (2006). *Divan*, 6th ed., edited by Mohammad Dabir Siaghi, Tehran: Zavar.

Fatemi, S. (2014). "The History of Music in the Qajar Era", *in Comprehensive History of Iran*, Vol. 18, edited by Kazem Mousavi Bojnourdi, Tehran: Islamic Encyclopedia Center.

Ferdowsi, A. (2002). *Shahnameh*, 2nd ed., based on the Moscow edition, Tehran: Ghatreh.

Hafez, Sh. M. (2001). *Divan*, 3rd ed., based on the Qazvini-Ghani edition, Tehran: Ghoghnoos.
Hajariyan, M. (2019). "Ethnic-Historical Musicology: An Interpretation of Beyhaqi's History", in Ethnomusicology: Historical Perspectives on Iranian Music, Tehran: Abi Parsi.
Hamadani, Rashid al-Din Fazlullah. (2013). *Jami' al-Tawarikh*, Vol. 1, Part 2, edited by Mohammad Roshan, Tehran: Mirath-e Maktub.
Hujwiri, Abu al-Hasan Ali Ibn Uthman. (2019). *Kashf al-Mahjub*, translated by Mahmoud Abedi, 15th ed., Tehran: Soroush.
Iraqi, F. I. (1957). *Kulliyat (Complete Works)*, edited by Saeed Nafisi, Tehran: Sanaei Library.
Khajeh Abdullah Ansari. (1983). *Tabaqat al-Sufiya*, 2nd ed., edited by Hossein Ahi, Tehran: Foroughi.
Khaleqi, R. (2016). *The History of Iranian Music*, 3rd ed., Tehran: Mahoor.
Lotfi, M.R. (2021). *Understanding Iranian Modal Music*, edited by Mohammadreza Javan and Iraj Saei, Tehran: Ketab-e Narvan.
Meibodi, Ahmad Ibn Mohammad. (1992). *Kashf al-Asrar*, 4th ed., edited by Ali Asghar Hekmat, Tehran: Amir Kabir.
Meithami, S. H. (2016). "Music in the Ghaznavid Era", *Journal of Fine Arts – Performing Arts and Music*, Vol. 21, Issue 2, pp. 63-67.
Moein, M. (1985). *Khosrow of Qobadian and His Servant*, in Collected Papers, Vol. 1, edited by Mahdokht Moein, Tehran: Moein.
Mohammad Ibn Munavvar. (2002). *Asrar al-Tawhid*, 7th ed., edited by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Agah.
Mokhtari, R. (2008). *The Richness of Music*, Qom: Bustan Ketab.
Molavi, J. M. (2003). *The Complete Divan of Shams*, 5th ed., edited by Badi' al-Zaman Forouzanfar, Tehran: Saless.
Molavi, J. M. (2007). *Masnavi Manavi*, 6th ed., edited by Abdolkarim Soroush, Tehran: Elmi va Farhangi.
Mollah, H. A. (1985). *Manouchehri and Music*, Tehran: Honar va Farhang.
N.A. (2002). *History of Sistan*, edited by Mohammad Taqi Bahar, Tehran: Moein.
Naser Khosrow Ghobadiani. (2009). *Divan*, 8th ed., edited by Mojtaba Minavi and Mehdi Mohaghegh, Tehran: University of Tehran.
Nasri Ashrafi, J. (2004). *Drama and Music in Iran*, Vol. 3, Tehran: Aron.
Nizami Aruzi, Ahmad Ibn Omar. (2006). *Chahar Maqala*, edited by Mohammad Qazvini, Tehran: Zavar.
Nizami Ganjavi, Elias Ibn Yusuf. (2002). *Complete Works*, 2nd ed., edited by Vahid Dastgerdi, Tehran: Negah.
Nowrouzi, Z., Ali Beigi Hali, V. (2017). "A Comparative Study of the Poetic and Linguistic Commonalities of Nezami and Rumi's Ghazals", *Journal of Lyric Literature Research*, Vol. 15, Issue 29, pp. 251-267.
Onsor al-Ma'ali, Keikavus Ibn Eskandar. (2008). *Qabusnama*, edited by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Elmi va Farhangi.
Pope, A., Ackerman, P. (2008). *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Vol. 6, translated under the supervision of Cyrus Parham, Tehran: Elmi.
Pourjavadi, A. H. (1995). "The Musical Treatise of Mohammad Ibn Mahmoud Nishapuri", *Ma'arif Journal*, Issues 34 & 35, pp. 32-70.
Qushayri, Abd al-Karim Ibn Hawazin. (2002). *The Qushayri Epistle*, translated by Abu Ali Hassan Osmani, 7th ed., edited by Badi' al-Zaman Forouzanfar, Tehran: Elmi va Farhangi.
Saadi, M. (1999). *Kulliyat (Complete Works)*, Tehran: Tolou.
Sajjadi, S. J. (1996). *Dictionary of Mystical Terms and Expressions*, Tehran: Tahoori.
Sanai, Majdud Ibn Adam. (2004). *Divan*, edited by Mohammad Boqaei, Tehran: Eqbal.
Sarvatian, M. (1988). *The Thoughts of Nezami*, Tabriz: Aydin.
Shabestari, Sh. M. (1989). *Gulshan-i Raz (The Secret Rose Garden)*, edited by Samad Mohedd, Tehran: Tahouri Library.
Tajabar, N. (2009). *Of the Silk Voice and the Sound of the Reed*, Tehran: Agah.

Thabout, Akbar. (2017). "Abdullah Ibn Ja'far and His Role in Promoting Music", *Mahoor Quarterly*, Issue 75, pp. 69-114.

Tusi, Mohammad Ibn Mahmoud. (2003). *The Wonders of Creation*, 2nd ed., edited by Manouchehr Sotoudeh, Tehran: Elmi va Farhangi.

Yousefi, Gh. (1994). *Farrokhi Sistani*, 4th ed., Tehran: Elmi.

Zahiri Nava, B., Eshghi, J. (2013). "Mehrebans, the Transmitters of National and Cultural Traditions to the Islamic Era", *Journal of Literary Research*, Issue 28, pp. 29-54.

Zolfaqari, H. (2021). "The Social Position of Musicians in Persian Proverbs", *Iranian Studies Journal*, Vol. 20, No. 40, pp. 134-167.

پژوهشنامه ادب غنایی
دانشگاه سیستان و بلوچستان
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

چهرهٔ دوگانهٔ «مطرب» در ادب فارسی (با تأکید بر ادب عرفانی تا سدهٔ هشتم)

حسن حیدرزاده سردرود[1]✉

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران، رایانامه: hasanheidarzadeh@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
مطرب، خنیاگر، ادبیات عرفانی.

چکیده

در بخش بزرگی از ادب فارسی مخصوصاً شعر، تیپ «مطرب» حضور برجسته دارد. حافظهٔ شعری ایرانی مأنوس با ادب کلاسیک (سعدی و حافظ و مولوی)، سیمایی بشکوه و اثیری از او می‌یابد، اما به محض ورود به سطح زبان جامعه، متوجه بار معنایی تحقیرآمیز آن می‌شود. این تحقیق در پی آن است تا با بررسی متون مشهور ادبی تا سدهٔ هشتم، به این سؤال‌های اصلی پاسخ دهد: «مواجههٔ دوگانه با «مطرب» در ادب و فرهنگ قدیم ایران چگونه نمود می‌یابد؟»، «آبشخورهای این رویارویی متناقض کدام است؟» این تحقیق به روش توصیفی-تحلیلی و با اسناد کتابخانه‌ای انجام شده و دایرهٔ زمانی آن از آغاز ادب فارسی دری تا سدهٔ هشتم است. فراوانی منابع ادبی، نویسنده را وادار کرده تا به امهات متون بپردازد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در بخشی از ژانر ادب عرفانی و ادب درباری، مطرب چندان چهرهٔ ارجمندی ندارد، اما در سایر ژانرها، چهرهٔ او تابناک و ارزشمند است. آنچه باعث ایجاد سیمایی منفی از مطرب در ادب صوفیانه شده، علاوه بر تأثیر نصوص دینی در شکل‌گیری این نگاه، توأمانی مطربی با حواشی فسادآلود بزم‌های طرب و درآمیختگی مفهوم مطرب و لولی است.

حیدرزاده سردرود، حسن. (۱۴۰۳). «چهرهٔ دوگانهٔ «مطرب» در ادب فارسی (با تأکید بر ادب عرفانی تا سدهٔ هشتم)». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۲۷-۴۸.

http//doi.org/:10.22111/jllr.2024.47509.3217

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
© حیدرزاده سردرود، حسن.

۱- مقدمه

نخست نظری به معنی واژهٔ «مطرب» و مترادف‌های آن در کتاب‌های لغت و امثال بیندازیم و درنگی در بار معنایی آن داشته باشیم. منظور از مترادف‌ها و ملایمات واژهٔ مطرب، واژگانی مانند مُغنّی، خنیاگر، قوّال، رامشگر، چنگی و... است. دربارهٔ «مطرب» در لغتنامهٔ دهخدا به تلخیص از کتاب‌های کهنِ لغت، نوشته‌اند: «مطرب: سرودگوینده؛ رامشی؛ رامشگر؛ خنیاگر؛ آن که سرود گوید و کسی را به طرب می‌آورد. اهل طرب و مغنّی و آوازخوان و ساززن و رقاص.» پرداختن به معانی همهٔ واژگان مترداف «مطرب» به‌دلیل مشخص‌بودن و همچنین هم‌معنایی، چندان ضرور نمی‌نماید؛ مثلاً در معنی رامشگر نیز نوشته‌اند: رامش مخفف آرامش است، چون ساز و نغمه باعث آرامش دل می‌شود (آنندراج؛ به نقل از دهخدا). واژهٔ مطرب و مترادف‌های آن را در امثال فراوانی می‌یابیم که نشان از میزان حضور و اهمیت و مانایی آنان در فرهنگ و جامعه است؛ مثلاً وقتی سعدی می‌گوید: «چو آواز بربط بود مستقیم/ کی از دست مطرب خورد گوشمال» (دهخدا، ۱۳۸۳: ٦٢٩). می‌توان تصور کرد که سعدی و هم‌روزگارانش پیوسته تصویر کوک‌کردن ساز را می‌دیدند که از آن، برای روشن‌کردن موضوعی تربیتی استفاده می‌کنند. «هرکه در چهل سالگی طنبور آموزد، در گور استاد شود» (همان: ۷۸۳)؛ «میان تهی و فراوان سخن چو طنبوری» (همان: ١٤٥٩) و «کی توان بربط زدن در پیش کر» (همان: ۱۲۵۷)، نمونهٔ اندکی از امثالی است که فقط در یک منبع آمده است.

واژهٔ «مطرب» در فرهنگ و زبان متداول ایرانیان امروز در کنار معنای رایج موسیقایی، دارای بار معنایی تحقیرآمیز نیز هست (نصری اشرفی، ۱۳۸۳: ٦٢)، به‌گونه‌ای که دلقک و بزم‌گرم‌کن مهمانی‌ها را تداعی می‌کند که برای خنداندن و گرمی مجلس می‌رقصند و (ترانه‌های عامیانه و هزل) می‌خوانند و معلق می‌زنند و با ادا لطیفه تعریف می‌کنند، اما در ادب فارسی، چهرهٔ غالب آن بشکوه و گاه آسمانی است. بزرگان بسیاری، موسیقی می‌دانسته و ساز می‌نواخته‌اند. داستان نواختن فارابی در مجلس خلیفه (و خنداندن و گریاندن و خواباندن شنوندگان) که در رسائل اخوان‌الصفا آمده است (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ٤٧)، یا جایگاه ارجمند باربد در تاریخ باستان و استاد شجریان در ذهن ایرانی معاصر، با این بار معنایی تحقیرآلود قابل‌جمع نیستند. به عبارتی، هنوز بار معنایی «مطرب»، آن‌چنان تحقیرآمیز است که نمی‌خواهیم این بزرگان را با این عنوان بنامیم و هیچ هنرمند موسیقی‌ای نیز نمی‌پسندد خود را «مطرب» بنامد. عجیب است که در کتاب‌های لغت قدیم و جدید به این بار معنایی منفی اشاره نکرده‌اند. فقط غلامحسین صدری افشار (١٣٦٩) در فرهنگش ذیل «مطرب» خیلی دور به این بار معنایی اشاره دارد: «...به‌ویژه کسی که رقص‌ها، آوازها و آهنگ‌های عامیانه اجرا می‌کند.» نویسندهٔ کتاب *فرهنگ شعر شاملو* نیز اذعان کرده است که کاربرد این واژه در شعر شاملو «بیانگر نوعی اهانت نیز است» (عباسی، ۱۳۸۹: ۲۳۱). از پیشینهٔ این سیمای منفی در ادب فارسی نشان‌ها داریم. گویی آنچه دربارهٔ «لولی و کولی» گفته‌اند (رک: ذوالفقاری، ١٤٠٠: ۱۵۸)، با شدت کمتر دربارهٔ «مطرب» نیز صادق است که در ادبیات، به زیبایی و وجههٔ مثبت آن نظر دارند، اما در فرهنگ عموم به بی‌بندوباری او. باید توجه داشت که این درهم‌آمیزی مفهوم لولی و کولی و «لوطی» و مطرب از آنجاست که گروه‌هایی از لولی/مطربان دوره‌گرد حتی تا اواخر دورهٔ قاجار در سطح جامعه حضور داشته‌اند که گاه خود را به رنگ و شکلِ زن درآورده و با اجرای نمایش و حیوان‌بازی و رقص و خوانندگی به سرگرم‌کردن مردم (و کسب درآمد) مشغول بودند (فاطمی، ۱۳۹۳: ۲۵۹). این صنف لولی/مطربان و اشتغال آن‌ها به ساز و آواز، گاه باعث تحقیر کل اصحاب موسیقی با عناوینی چون «عمله‌جات طرب» از سوی مخالفان می‌شده است (لطفی، ١٤٠٠: ۳۳۷ و ۳۸۱). بار معنایی تحقیری «مطرب» را حتی در کلام اهل فن موسیقی مثل روح‌الله خالقی (۱۳۹۵: ۱۷) نیز می‌بینیم: «...درنتیجه موسیقی ما به دست مردم بی‌سواد نادان افتاده که از آن استفادهٔ مطربی کرده‌اند». در آذربایجان این واژه با تلفظ muturuf هنوز به معنی دلقک و جوکر حقیر و حتی در مقام فحش به اصحاب موسیقی نیز به‌کار می‌رود.

۱-۱- سؤالات تحقیق

الف) شمایل کلی «مطرب» در ادب فارسی چگونه است؟

ب) اگر مطرب چهره‌ای دوگانه دارد، پیشینه و دلایل آن چیست؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این تحقیق، روشنایی افکندن بر یکی از شخصیت‌ها یا تیپ‌های اصلی ادب غنایی است؛ اینکه مطرب در ادب فارسی، خصوصاً ادب عرفانی (شاخه‌ای از ادب غنایی) چگونه نمود می‌یابد و این نمودار چه پس‌زمینه‌ای دارد. بنا بر اهمیت تیپِ آرکی‌تایپی مطرب در ادبیات، این تحقیق مهم و ضرور می‌نماید.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

ابتدا واژهٔ مطرب و مترادف‌ها و ملایمات آن و سپس اسامی مطربان مشهور، از امهات متون ادب فارسی در دورهٔ مورد مطالعه استخراج و پس از آن در زیرشاخهٔ ژانرهای ادبی قرار داده شد. پس از گردآوری و دسته‌بندی فیش‌ها، متوجه برخورد تناقض‌آمیز نویسندگان/ شاعران با واژهٔ مطرب شده، این مواجههٔ دوگانه را با توجه به آبشخورهای مختلف آن، تحلیل و تبیین کردیم.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

منابع فراوانی دربارهٔ ارتباط موسیقی و ادبیات و تحلیل واژگان موسیقایی در ادب فارسی وجود دارد. حسینعلی ملاح (۱۳٦۳) در کتاب‌های *منوچهری و موسیقی* و *حافظ و موسیقی* به دانش فراوان موسیقایی این بزرگان و نحوهٔ کاربرد واژگان موسیقی در دیوان آنان پرداخته است. تجبر (۱۳۸۸) در کتاب *ز آواز ابریشم و بانگ نای* انواع موسیقی و آلات موسیقایی و شخصیت‌های این هنر را به‌صورت مبسوط در شاهنامه به پژوهش گذاشته است. این گونه تحقیقات گاه در قالب مقاله انجام می‌شود؛ مثلاً فلاح (۱۳۸۹) در مقالهٔ «*موسیقی در شعر مولانا*» به بیان جایگاه و ارزش موسیقی در نگاه مولانا و کاربرد برخی واژگان این علم در اشعار او نظر دارد. گاه برخی محققان به بررسی موسیقی در یک دورهٔ تاریخی می‌پردازند؛ مثلاً میثمی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «*موسیقی در دورهٔ غزنویان*» به اقسام موسیقی در دورهٔ غزنوی پرداخته است. تحقیق حجاریان (۱۳۹۸) با نام «*موسیقی‌شناسی قومی-تاریخی: برداشتی از تاریخ بیهقی*» در همین راستاست. با وجود تحقیقات گسترده در این زمینه، تحقیقی که از این چشم‌انداز، شمایل کلی «مطرب» را در ادبیات بررسی کند، یافت نشد.

۲- بحث و بررسی

روش‌مند آن است که برای داشتن درکی روشن از چهرهٔ مطرب در ادب فارسی، پیش از همه، به منابع کهن دانش موسیقی مراجعه کنیم، اما در رساله‌های فشردهٔ این فن، چیزی در این باره پیدا نمی‌شود. در این رساله‌ها (مثلاً رسالهٔ موسیقی *دانشنامهٔ علایی* یا رسالهٔ *کنزالتحف*) عمدتاً به ترکیب نغمات و ایقاعات و مباحث تخصصی علم‌الالحان پرداخته شده است. به‌ندرت در همین رسائل نمودی از چهرهٔ بی‌ارج مطرب می‌توان یافت که یکی از دلایل این امر، کثرت ورود افراد غیرمتخصص به آن، به سبب جذابیت عام موسیقی است. در مقدمهٔ *کنزالتحف*، نویسنده با آنکه این علم را آسمانی می‌خواند، می‌نویسد: «...میل طبایع با آن [موسیقی] متوجه گشت و اکثر خلایق در آن خوض نمودند تا بسیار بدیدند و بشنودند. و به سبیل «هر چیزی که بسیار شود، خوار شود» آن را در نظر اهل جهل و حماقت، زیادت قدری نماند تا حدی که در عاملان این صناعت... به نظر حقارت ...نگاه کنند.» (بینش، ۱۳۸۰: ۹۵). این دو جملهٔ پایانی، در جستار ما بسیار ارزشمند است و نشان می‌دهد در سدهٔ هشتم و

پیش‌تر از آن نیز به مطربان «به نظر حقارت» می‌نگریستند. حال جداگانه به بررسی سیمای مطرب در ژانرهای مختلف ادبی می‌پردازیم. تأکید بیشتر بر ادب عرفانی خواهد بود.

۲-۱- چهرهٔ مطرب در شاهنامه و آثار نظامی

دیرینه‌ترین تصویر اساطیری از مطرب، مرتبط با جادوگر/ شمن‌های قبایل ابتدایی است؛ چنانکه شمن هر قبیله، اوراد جادوانه را همراه با آلات کوبه‌ای با آواز ادا می‌کرده است (آشتیانی، ۱۳۷۲: ۱۷٦). در معابد و گورهای تمدن اور و آیین میترائیسم و نقوش برجستهٔ عیلامی و آشوری، از نوازندگان نشان به دست داده‌اند (سیبرت، ۱۳۷۹: ۳۰؛ به‌نقل‌از ظهیری، ۱۳۹۲: ٤۱ و ٤۳؛ پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۸). سنگ‌نگاره‌های طاق‌بستان و دیگر نقوش فراوان، نوازندگان را در دربارهای ایران باستان نشان می‌دهد (بینش، ۱۳۸۰: ۹٦). از گزارش گزنفون دریافت می‌شود در دربار هخامنشیان، آوازخوانان زن نیز حضور داشته‌اند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۸).

دربارهٔ موسیقی و مطرب در ایران باستان به چند نکته اشاره می‌شود: یکی خواندن اوستا به‌صورت آواز که نمودی از موسیقی دینی است. در بندهشن آمده «وین بانگ [ظاهراً سازی شبیه به نی یا فلوت] آن است که پرهیزگاران نوازند و اوستا را برخوانند.» (فرنبغ دادگی، ۱۳۷۸: ۹۳). از این آیین، واژگان «زند باف» و «زند خوان» در ادب دری باقی است. در فرهنگ گوسانی نیز چنین وضعیتی وجود دارد. گوسانان ابتدا گاثاخوان‌هایی بودند که گاثان را به «زمزمه» می‌خواندند و بدین‌سبب گاه پس از اسلام، زردشتیان را «زمازمه» می‌نامیدند (تجبر، ۱۳۸۸: ۳۹). موضوع دیگر، همراهی خوانش شعر با ساز است که نمونهٔ بارز آن در باربد است؛ به عبارتی دیگر، خنیاگران، شاعر نیز بوده‌اند (باقری، ۱۳۷۰: ۸). در این باره در تاریخ سیستان (۱۳۸۱: ۲۱۵) آمده که «تا پارسیان بودند، سخن پیش ایشان به رود بازگفتندی بر طریق خسروانی». مبحث دیگر حضور زنان آوازخوان در معابد و دربارهاست. در متن «خسرو و ریدک»، خسرو دربارهٔ خنیاگری می‌پرسد که کدام خوش است، ریدک پس از برشمردن برخی اقسام خنیاگران، می‌گوید هیچ خنیاگری یارای برابری با کنیزک زیرصدای شبستانی را ندارد (برای دیدن متن خسرو و ریدک ر.ک: معین، ۱۳٦٤: ۹٦؛ به‌نقل‌از تجبر، ۱۳۸۸: ٤۱). از این زنان مطرب در شاهنامه (مثلاً در داستان بیژن و منیژه) نشانه‌هایی وجود دارد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۱: ٤۳۹). از تصاویری که در اطراف مطرب ساخته‌اند، ارتباط‌دادن آن با زهره/ ناهید است که آن نیز پشتوانهٔ اساطیری دارد (ر.ک: ابوریحان بیرونی، ۱۳٦۲: ۳۹۱).

نگاهی کوتاه به شاهنامه نشان می‌دهد که در اکثر جشن‌ها و باده‌گساری‌ها، رامشگران حضور دارند و بنیادی‌ترین ریشه باهم‌آیی باده و مطرب در ادب فارسی همین سنت پیشااسلامی ایران است. از شاهنامه به نوازندگان نامدار آن بپردازیم: باربد، نکیسا، سرکش/ سرژیوس، رامتین، بامشاد، آزادوار، بایشتی (ملاح، ۱۳٦۳: ۱۱۲ و ۱۵۱). فردوسی از این صنف، اغلب با نام «رامشگر» و به‌ندرت «خنیاگر» یاد می‌کند. مجال پرداختن به همهٔ اینان نیست. تنها از دو رامشگر سخن می‌گوییم. باربد: مطرب خسروپرویز؛ در بربط‌نوازی نظیر نداشت؛ او سرود خسروانی را بنیاد نهاد؛ داستان ممانعت سرکش (مطرب دربار) از حضور او در دربار و پنهان ساز زدن او در بالای درخت را (فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۳۰۹) ثعالبی هم آورده است؛ پایان کار تراژیکش که بعد از مرگ خسرو، انگشتانش را برید تا بر دیگری ننوازد، در شاهنامه آمده است. ساخت سی لحن و ۳٦۰ دستان نیز بدو منسوب است (ملاح، ۱۳٦۳: ۷۵-۸۳). «آزاده» کنیزک چنگ‌نواز رومیِ بهرام حتی در شکار نیز همراه اوست. نقش او سوار بر شتر بر ظروف باستان باقی مانده است (ر.ک: پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲٤۰). پایان کار او نیز تراژیک است: بهرام در شکارگاه او را زیر پای شترش می‌اندازد و می‌کشد (فردوسی، ۱۳۸۱: ۹۲۹). نکتهٔ طرفه: رستم نیز دستی در خنیاگری دارد؛ در خوان چهارم، وقتی بساط سور را مهیا می‌یابد، آغاز به رامشگری می‌کند (همان: ۱٤۰). در افسانه‌ها، ابداع برخی سازها را به بعضی شاهان اساطیری مانند جمشید نسبت می‌دهند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۷).

براساس داستان خسرو و شیرین، در دربار خسروپرویز رامشگران جایگاهی ارجمند دارند. خود شیرین گویا خواننده نیز بوده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲٤۰). در اینجا نیز یکی از رامشگران مهم، باربد است: نیای خسرو، «انوشیروان» در خواب، آمدن او را مژده داده است (نظامی، ۱۳۸۱: ۱۵۱). همین امر، خود نشان ارجمندی جایگاه خنیاگر در دستگاه ساسانی‌ست. خسروپرویز با نوازندگان بسیار بخشنده است (همان: ۱۸۱) به‌گونه‌ای که «به هر گفت باربد صدبار زه می‌گفت و بر هر زهی یک بدره زر می‌داد.» (ثروتیان، ۱۳٦۷: ۷۸؛ ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۳۱۰).

تصویر نوازندگان در نقوش ایران باستان و تصریح فردوسی و نظامی اثبات می‌کند خنیاگران جزو ندیمان خاص دربارها بودند. روایت درازی در کتاب *التاج* منسوب به جاحظ و مروج‌الذهب مسعودی آمده که نشان می‌دهد اردشیر به هر کدام از ارباب موسیقی چه جایگاهی در دربار داده بود و پسینیان چه تغییراتی در آن دادند. در دورهٔ هارون‌الرشید این رسم به بغداد منتقل شد (دربارهٔ التاج ر.ک: دهخدا، ۱۳۸۳: ۱۵۸۷ و ۱٦۸۰؛ دربارهٔ مروج‌الذهب ر.ک: ملاح، ۱۳٦۳: ۱۱۳؛ پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲٤۰). در دربار عباسیان بسیاری از ارباب موسیقی، ایرانی بودند (فارمر، ۱۳٦٦: ۱۷۵). خنیاگران در دربار بهرام «رخت زرگون و کلاه و افسر ویژه‌ای» داشته‌اند (تجبر، ۱۳۸۸: ۱۸۵). همهٔ این‌ها گویای پایگاه ارجمند آن‌هاست.

نظامی نام الحان قدیم را در خسرو و شیرین می‌گنجاند. در روزی که خسرو بی‌تاب دیدار شیرین است، باربد از صدها دستان که می‌دانست، به‌گزینی کرده و سی لحن می‌نوازد (نظامی، ۱۳۸۱: ۲۲٤). او و نکیسا در شب زفاف خسرو و شیرین نیز حضور دارند، زمانی که غیری به خلوت راه ندارد. شیرین برای بیان مؤثر حالش، نکیسا را می‌خواند تا از زبان او غزلی بخواند. در جواب او باربد نیز از خرگاه خسرو دستان‌سرایی می‌کند (همان: ۳۱۱-۳۲۳). باربد، تنها خنیاگر مجالس شادی نبود؛ در مراسم سوگ نیز مویه‌سرایی می‌کرده است، چنانکه در مرگ خسرو (همان: ۳٤۳). داستانِ دادن خبر مرگ شبدیز با آهنگ غمگین به خسرو که در *اللهو والملاهی* نیز آمده است (ر.ک: باقری، ۱۳۷۰: ۷) باز نشان دیگری از مهارت نوازندگی و پایگاه او در میان ندیمان است. در *هفت‌پیکر*، بهرام به شادی بر تخت نشستن، «شش هزار اوستاد دستان‌ساز» را از هند آورده و در شهرها جا می‌دهد تا اسباب خوشی فراهم شود (نظامی، ۱۳۸۱: ٦۷٤؛ ر.ک: همدانی، ۱۳۹۲: ۷۵٤). در داستان‌های *هفت‌پیکر* و *اسکندرنامه* نیز مطربان حضور دارند که از آن درمی‌گذریم. در ساقی‌نامه‌های آغاز هر بخش *اسکندرنامه* بخش‌هایی در خطاب به مغنی و مطرب آمده که شکل کامل این ژانر در ساقی‌نامهٔ حافظ به اوج می‌رسد. مطرب و مغنی در اینجا جایگاه قدسی سروش‌وار یافته و از طرفی نزدیک‌ترین یاری است که شاعر در خلوت تنهایی خود با او درد دل می‌کند.

۲-۲- چهرهٔ مطرب در ادب درباری (شاعران مدحیه‌سرا)

برخی شاعران ادب فارسی، خود مطرب و عالم به موسیقی بودند. اینان، اشعار خود را به آواز می‌خواندند. این امر دربارهٔ شاعران عرب جاهلی نیز یاد شده است (فارمر، ۱۳٦٦: ۳۸). رودکی ادامه‌دهندهٔ همان فرهنگ گوسانی ایران باستان بود. دربارهٔ مهارت خنیاگری او، ماجرای سرودن قصیدهٔ «بوی جوی مولیان» زبان‌زد بود (ر.ک: نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ۵۲). فرخی نیز در خنیاگری مشهور بود (یوسفی، ۱۳۷۳: ۵۲). گویا انوری نیز آواز می‌خوانده است: غزلک‌های نرم خود همی خواندم/ در نهاوند و راهوی و عراق (انوری، ۱۳۷٦: ۲٦۹). مولانا نیز به علم و عمل موسیقی آگاهی داشته و رباب را بسیار استادانه می‌زده است (فلاح، ۱۳۸۹ :۱۳۹). دولتشاه به مهارت امیرخسرو در موسیقی و تألیفاتش در این باره اشاره کرده است (ر.ک: ثابت‌زاده، ۱۳۹۰).

بعد از اسلام در ادب درباری فارسی، مطرب در همان معنای واقعی خود یعنی از اصناف ندیمان درباری و در ادامهٔ سنت دربار ساسانی است. آنان برای شادکردن درباریان مطربی می‌کردند؛ پایگاهی ارجمند داشته و حق نشستن در حضور پادشاه را دارا بودند؛ مخصوصاً در جشن نوروز، فطر و... در دربار به تغنی فراخوانده می‌شدند. مطرب بیشتر خوش‌پسری ساده‌رو

(ریدک) و همزمان نوازنده و خواننده است (ر.ک: فرخی، ۱۳۸۵: ۲۰۱). بزم خنیاگری، با باده‌گساری همراه است و وصف بانگِ مطرب و باده‌پیماییِ ساقی تقریباً در همهٔ موارد کنار هم می‌آید. این باهم‌آیی به اندازه‌ای فراوان و روشن است که نیازی به استشهاد ندارد. وصف مجالس طرب دربار که در جای‌جای تاریخ بیهقی و چهارمقاله و در اشعار امثال فرخی و خاقانی آمده، گواهی بسنده است.

یکی از نشانه‌های رواج موسیقی در دورهٔ غزنوی، نوشتن کتاب در این باره است، چنانکه رساله‌ای از محمد نیشابوری از سدهٔ ششم باقی است (ر.ک: پورجوادی، ۱۳۷٤: ۳۲). برخی شاهان سپسین غزنوی مانند بهرام‌شاه، خود دستی در نوازندگی داشته‌اند (میثمی، ۱۳۹۵: ٦٤). چیزی که دربارهٔ طاهر مؤسس طاهریان نیز گفته‌اند (فارمر، ۱۳٦٦: ۳۱۰). در تاریخ بیهقی نزدیک به نود بار از مطربان سخن رفته است (حجاریان، ۱۳۹۸: ۲۰۰). توصیفات بیهقی نشان می‌دهد موسیقی در همهٔ سطوح جامعه جریان داشته است؛ از خشن‌ترین حالت آن با کوس جنگ تا اندوه‌بارترین آن، در بدرقهٔ امیرمحمد به کوهتیز؛ اما بیهقی از این همه نوازنده و مطرب شاید به‌دلیل «پایگاه اجتماعی پایین آن‌ها» چندان نامی به میان نمی‌آورد (همان). گاه آن‌ها را در کنار ندیمان و شعرا می‌یابیم که نشان اعتبار اجتماعی بالای آن‌هاست. بیهقی یکبار نام آن‌ها را در کنار «مسخرگان» می‌آورد (همان: ۲۰٤). در دیوان فرخی، نام دو مطرب سرکش و سرکب و همچنین نام «بوبکر ربابی» رئیس مغنیان سلطان محمود آمده است. شاید هموست که منوچهری او را جزو مسخرگان برمی‌شمارد (ر.ک: ملاح، ۱۳٦۳: ۱۰۵ و ۱۰٦). اگر این دو، یکی باشند، باز شاهدیم که رئیس مطربان، در نظر منوچهری جزو مسخرگان است. نام دیگر مطربانی که در دیوان منوچهری آمده «زلزل رازی»، «معبد مطرب»، «علی مکی» و «ستی زرین» بود (ر.ک: همان: ۱۷۸ و ۱۷۹؛ فارمر، ۱۳٦٦: ۱٦۱). ستی بانوی خنیاگر حرمسرای مسعود که بیهقی پاره‌ای از رازهای دربار را از زبان او نقل کرده است: «و من که بوالفضلم از ستی زرین مطربه شنودم؛ و این زن سخت نزدیک بود به سلطان مسعود...» (به‌نقل‌از: ملاح، ۱۳٦۳: ۱۹۷). علی مکی همانی بود که قطعهٔ مشهور «...از ملک پدر بهر تو مندیش آمد» را سرود (ر.ک: همان: ۲۲۸).

بررسی دیوان مسعود سعد از نظر توصیف احوال مطربان درباری ارزشمند است. در بخش مثنویات که اوصاف اصناف مختلف دربار آمیخته با هزل و «طیبت» آمده، توصیف چند تن از مطربان ذکر شده است. اخلاق و منزلت اجتماعی و کرامت انسانی اینان، رقت‌بار به سخره گرفته می‌شود: آن‌ها هنگام اجرای برنامه مست می‌شدند و دائم به میخانه و خانه قحاب می‌رفتند. عثمان قوال، زرور بربطی و دو زن آوازخوان از اینانند (مسعود سعد، ۱۳۸٤: ٤٦٦–٤۷۱). او وقتی با دیگر اصناف دربار، مانند دبیران مطایبه می‌نماید، شخصیت آنان را به اندازهٔ مطربان مسخره نمی‌کند و این خود می‌تواند نشانی از پایگاه پایین مطربان باشد. شاید به سبب همین ویژگی‌هاست که گاهی شأن مطربان را تا اندازه‌ای پایین می‌آورند که جزو مخنثان برمی‌شمارند. (دربارهٔ «مخنث» و جایگاهشان در موسیقی، ر.ک: زیاری، ۱۳۹۷: ۱٦۲؛ ملاح، ۱۳٦۳: ۱۵۳؛ فارمر، ۱۳٦٦: ۹٦). در همین راستا در تاریخ بیهقی می‌خوانیم که مسعود در جشن عید فطر برای ندیمان بخشش فراوان کرد؛ مثلاً به عنصری هزار دینار داد و «مطربان و مسخرگان را سی هزار درم» بخشید. علاوه‌بر در کنار هم ذکر شدنِ مطرب و مخنث، مقایسهٔ مقدار صله‌ای که به عنصری و گروه مطربان داده می‌شود، پایگاه اجتماعی پایین آن‌ها را مشخص می‌کند (حجاریان، ۱۳۹۸: ۲۰٦). پایگاه حقوقی عملهٔ طرب گاه تا اندازه‌ای پایین می‌آمد که حق دادخواهی نداشتند و شهادت آن‌ها در فقه شافعی، قابل‌اعتماد نبود (فارمر، ۱۳٦٦: ۷۵). گزیدهٔ اوصاف چند تن از مطربان را در مطایبهٔ مسعود سعد می‌آوریم: یکی از اینان خوش‌پسری است. اخلاق و رُخش لطیف، بویش خوش و پوستش سفید است؛ مردمان به دیدارش باده برمی‌گیرند و وی را به خانه‌شان می‌برند؛ عامل شهر از او بسیار کام برده است (مسعود سعد، ۱۳۸٤: ٤٦۹). مطرب دیگر «اسفندیار چنگی» است؛ خوش‌صدا و ماهر در رقص؛ اما زنش روسپی و خودش قواد و مقامر است (همان: ٤٦۷). از این توصیفات مطرب، در شعر عنصری و ازرقی و دیگران نیز می‌توان نشان یافت که گویا مؤنث است و هرزه و هرجایی و مست است و با ساقی درپیچیده است. این

توصیفات، با مختصات لولیان همخوانی دارد (ر.ک: ذوالفقاری، ۱۴۰۰). گویا مطرب در اینجا نه آن گوسان ایرانی باستان، بلکه لولی بی‌خانمان بی‌عفت است.

۲-۳- چهرهٔ مطرب در ادب عرفانی

متون و ادب عرفانی خود به چندین بخش قابل‌تقسیم است؛ مثلاً متون تعلیمی صوفیه؛ متون رمزی؛ تذکره‌ها و... . شمایل مطرب در هر کدام از این حوزه‌ها متفاوت است. چند تعریف از زبان خود صوفیه در معنای تمثیلی و رمزی مطرب می‌آوریم: مطرب، آگاه‌کننده را گویند (عراقی، ۱۳۳۶: ۴۱۷). «مطرب، پیر کامل و مرشد مکمل را گویند. در اصطلاح صوفیه مطرب به‌فیض‌رساننده و ترغیب‌کننده را گویند که به کشف رموز و بیان حقایق، دل‌های عارفان را معمور دارد» (کشاف اصطلاحات الفنون؛ به‌نقل‌از: سجادی، ۱۳۷۵: ۴۳۶). مطرب در ادب عرفانی چندین وجه دارد:

الف) چهرهٔ مطرود مطرب در ادب زهد و تعلیمیِ تصوف

در ادبیات زهد و مَدرسی (آموزشی-تعلیمی) صوفیانه -در کتبی نظیر *کشف‌المحجوب هجویری*- مشغول‌شدن به موسیقی را سد راه سلوک می‌پندارند. با توجه به حکایات مطربان در این متون، آنان جزو ارباب ملاهی هستند و کارشان گناه. پس در اینجا مطربی چهره‌ای منفی دارد که اگر کسی خواستار سلوک باشد، نخستین گامش همین «توبه از مطربی» است؛ مانند آنچه در متون شیعه دربارهٔ سبب توبهٔ بشر حافی آورده‌اند (علامه حلی، ۱۳۷۹: ۵۹). باریک‌ترین نمود این توبه از مطربی، در قصهٔ پیرچنگی مولاناست. یکی از اصلی‌ترین دلایل این سیمای ملوّثِ مطرب و پایگاه فرومایهٔ اجتماعی آن، منبعث از حرمت غنا در فقه است. موسیقی در معابد دیگر ادیان ابراهیمی حضوری قدسی دارد، اما در اسلام متفقهانه، نه‌تنها قدسیت ندارد، بلکه حرام است. اصلی‌ترین تفسیر واژگان قرآنی چون «لهو و لعب» و «لغو» و «زور» در اغلب تفاسیر، غنا است. احادیث فراوانی در حرمت و اباحت غنا وارد است (ر.ک: کتاب شش‌جلدی *غناء، موسیقی* (مختاری، ۱۳۸۷) که غزالی در احیا این آرای مخالف را جمع کرده و سعی کرده است با تفکیک غنای حرام از مباح، صورت مشروعی به سماع صوفیهٔ راستین بدهد، اما با همهٔ این تلاش‌ها، کفهٔ ترازو بر احادیث مخالف غنا و سماع، چربیده و موسیقی در متون فقهی (و ادبیات متأثر از گفتمان آن) ملعون شمرده شده است. این همه تفاوت در ادیان ابراهیمی در مواجهه با موسیقی ناشی از چیست؟ شاید حوادث صدر اسلام بی‌تأثیر نبوده باشد. پیامبر بعد از فتح مکه، همهٔ کفار را بخشید غیر از شاعران هجوگوی مسلمانان را. نوازندگانِ کافر نیز در این راستا جای گرفتند. نوشته‌اند در بدر، دختران خواننده، مکّیان را همراهی می‌کردند و به آن‌ها روحیه می‌دادند (فارمر، ۱۳۶۶: ۴۱). شاید همین همراهی و تضعیف‌کردن روحیهٔ نومسلمانان از عوامل نگاه دشمنانه به اصحاب غنا بوده باشد. در اشعار جاهلی، از خنیاگری زنان در میخانه‌ها یاد می‌شود (همان: ۴۲ و ۴۳). ساقی‌گری، عشوه‌گری، رقاصی و دیگر رفتار وقیحانهٔ این «قینات» و «مغنیات» زمینه‌ای به‌وجود آورد که مترادف «زانیه» به حساب آمدند. این کارکرد مطرب نیز در شکل‌گیری نگاه منفی به مطربی بی‌تأثیر نبود. برخی شاعران جاهلی اشعار خود را با ساز و آواز و به‌صورت دوره‌گردی می‌خوانده‌اند. نضربن حارث یکی از همینان است که غیر از تسلط بر موسیقی، بر اساطیر الاولین نیز مسلط بود و در برابر قصص قرآنی، اساطیر ایرانی و رومی را روایت کرده و قرآن را تمسخر می‌کرد. همو به عقوبت همین کارش، از کشته‌های اسیران بدر بود. پس می‌توان رهیافتی دیگر نیز بر حرمت موسیقی یافت. گویا اسلام نمی‌خواست «قرآن» شبیه ادب و موسیقی عرب شمرده شود و جنبهٔ یگانگی آن مخدوش شود (همان: ۷۷). در آن اوانِ تشکیل حکومت اسلامی، بیشتر مطربان حجاز از موالی بودند و عرب‌ها در شأن خود نمی‌دیدند که به این شغل پست وارد بشوند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۴۲؛ فارمر، ۱۳۶۶: ۱۱۱-۱۱۸). در زمان پیامبر و دو خلیفهٔ اول، موسیقی وجود نداشت، یا به‌شدت مطرود بود. در دورهٔ خلیفه سوم سختگیری کمتر می‌شود. الاغانی می‌گوید یزید بن معاویه اولین کسی بود که «ملاهی» و خوانندگان را وارد دستگاه خلافت کرد و بدین‌سبب

مسلمانان متعصب، نسبت‌به شراب و غنا اعتراض بزرگی برپا کردند (فارمر، ۱۳٦٦: ۱۲٤). در دورهٔ عباسیان نیز برخی به این وضع اعتراض کرده و جانشان را در این راه باختند (همان: ۱۹۹). دیگر متشرعان نیز ساکت نبودند و رسالاتی در رد موسیقی نوشتند؛ مثل رسالهٔ *ذم‌الملاهی*. در ادوار بعدی آرای احیاءعلوم‌الدین غزالی محوریت و سندیت می‌یابد و موسیقی در شکل سماع، مشروعیت نسبی می‌یابد. پس ارباب موسیقی –اگر نه هم به‌دلیل نصوص دینی– به چند علت، مطرود جامعهٔ اسلامی واقع می‌شود: ۱. همراهی با لشکر مشرکان و هجوگویان؛ ۲. همراهی با دربار ستم اموی و عباسی؛ ۳. همراهی با سایر مفاسد مثل شراب و زانیات؛ ٤. لزوم تمرکز اذهان بر معجزهٔ زیبایی قرآن؛ ٥. تعلق‌داشتن بیشتر مطربان به طبقهٔ موالی (ر.ک: ثبوت، ۱۳۹٦: ۹٦). در همین راستا مطربی در متون تعلیمی صوفیانه و زهد سیمای محبوبی ندارد.

ب) چهرهٔ محبوب مطرب در ادبیات قلندری عارفانه

چهرهٔ دیگر مطرب در ادبیات/ شعر قلندری و تغزلی عارفانه و در آثار کسانی چون سنایی و عطار است. در اینجا تصویری که از مطرب ارائه می‌شود، اساطیری و خیالی و گاه رمزی و تمثیلی است. مطرب صفات زیبایی و خوش‌صدایی را از خنیاگر ادب حماسی و درباری به عاریت پذیرفته و کارکرد الهام‌بخشی را از بستر عرفانی و دینی هاتف غیبی برعهده گرفته است. اینجا مطرب، گاه رمزی است از نوری که از عالم جان برمی‌تابد و حجب راه را پرده‌دری می‌کند، چنانکه شبستری (۱۳٦۸: ۱۰۷) در تفسیر معنی «بت» گفته:

بت ترسا بچه نوری است باهر　　که از روی بتان دارد مظاهر
زهی مطرب که از یک نغمه خوش　　زند در خرمن صد زاهد آتش

شاید در ایجاد چنین تصویری از مطرب الهام‌بخش، داستان‌های تغنّی داوود نبی بی‌تأثیر نبوده باشد، چنانکه در کنز التحف می‌آید: «داوود در محراب بربط زدی و غنای خوش بر آن راست کردی. و این نزدیک جهودان معروف است.» (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ٥٤) تورات از هزاران خواننده و نوازنده یاد می‌کند که عبری‌ها در مراسم مذهبی همراه با آلات گوناگون برای تجلیل از یهوه در معابد به کار می‌بردند (برکشلی، ۱۳٥۷: ۲۱). در همین راستا می‌توان حضور موسیقی در کلیسا و دیر و صومعه را دیگر آبشخور حضور مطرب در ادب عرفانی دانست. چنانکه از این اشارات اخوان‌الصفا نیز مستفاد می‌شود: «و همٌ ایشان [یعنی بطلمیوس و فیثاغورس] در استخراج این علم، بر لهو... مقصود نبود بل غرض، استیناس ارواح و تألف نفوس با عالم قدس بود. و آلات و ادوات این صنعت، در صوامع و معابد محفوظ می‌داشتند.» (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ۹٤ و ٥٤).

ج) چهرهٔ مطرب در ادب خانقاهی

چهره دیگر مطرب، سیمایی است که در ادب صوفیانه خانقاهی (و ادب متأثر از گفتمان آن) با توجه به کارکردش در مجلس سماع یافته است؛ به عبارتی، در این حوزه، خویشکاری «مطرب» در بستر گفتمان سماع و کارکرد آن در تصوف خراسانی پدیدار می‌شود. اینجا نیز مطرب برانگیزاننده است؛ اما نغمهٔ او، از آنجا که به الحان غیبی مانند است، نه شهواتِ درهم‌آمیزی با ریدکان، بلکه شوق وجد و سماع و بررفتن بر افلاک و اصل نواها را تقویت می‌کند. از این روی است که مطرب ارجمند است. در اینجا پیداست سخن از باده‌ای و مطربی دیگر است که گاه در عالم وحدت، مطرب و می یکی می‌شود:

درین بساط یکی بود ساغر و ساقی　　درین مقام یکی بود مطرب و الحان
(عراقی، ۱۳۳٦: ۹۰)

گاه در این‌گونه ادب یعنی ادب متأثر از گفتمان خانقاهی، آشکارا می‌گویند منظور از مطرب، معنای ظاهری آن نیست و گاه حتی مطرب، تمثیل از وجود باری تعالی می‌شود: «مغنی و مطرب این جماعت که محبان خدااند، خود او باشد که «فَهُمْ فی رَوْضَةٍ یُحَبرون» بیان سماع می‌کند که او با بندگان خود باشد» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۳: ۱۳۳). با توجه به میانجی‌گری

مطرب در دریافت رموز از عالم غیب است که عین‌القضات آرزو می‌کند کاش مطربی زیبا ابیاتی در وصف عشق بخواند تا او بتواند حق توصیف و بیان چیستی آن را بهتر ادا کند (ر.ک: همان: ۱۱۳).

۲-۳-۱- چهرهٔ مطرب در امهات متون صوفیهٔ فارسی

در طبقات‌الصوفیه و کشف‌الاسرار مطربی، گناه است و ساز مطربان آلات فساد. چنانکه در ادامه در چندین حکایت خواهد آمد، مطربانِ مقبل، توبه می‌کنند و آلات لهو برمی‌شکنند. در حکایتی مطرب جوان مستی توبه می‌کند و در پایان، شیخ خانقاه می‌شود. در این حکایت، ذات غناء زشت نیست، زیرا مطرب را به بزم سماع برای آواز می‌خوانند؛ پس آن مطربی که باید از آن توبه کرد، گونهٔ خاصی است:

شیخ بوبکر حریص بود بر سماع. ...یکی گفت: ای شیخ! کسی نمی‌یابم مگر ...برنایی‌ست مطرب، ار باید تا وی را بخوانیم؟ ...شیخ گفت باید! ...رفتند وی را آوردند. وی چیزی خورده بود نه به‌جای خود. بنشاندند و وی برخواند... . کاری بخاست از نیکویی. ...چون فارغ شدند از سماع، آن مطرب را زور آورد و قذف [: استفراغ] افتاد بر سجاده پیر! پیر گفت: هیچ‌چیز می‌گویید (: نگویید)! همچنان سجاده در پیچید تا به‌جای خود آید. ...چون وقت روز بود، مطرب با هوش آمد ...خود را در سجاده دید پیچیده، ...متحیر بماند کی من... اینجا چون افتادم؟ یکی فراز آمد و وی را بگفت... . وی آن بیرایهٔ خود بشکست و توبه کرد (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۶۲: ۴۹۲).

در حکایتی از کشف‌الاسرار مطربِ پیرِ فاسقی در سفری همراه حاتم و شقیق است. پیر «در عموم اوقات آلات فساد و ساز فسق به‌کار می‌داشت» و انتظار داشت آن دو شیخ او را همراهی کنند. بالاخره در پایان سفر بر اثر رفتار صبورانهٔ آن‌ها، پیر «بپای ایشان در افتاد و توبه کرد.» (میبدی، ۱۳۷۱، ج۱: ۳۱۹). در جلد سوم این تفسیر در جریان نقل قصه قتل هابیل، این جملات آمده و از آن می‌توان به طرز نگاه به موسیقی پی برد: «و گفته‌اند که این آلات لهو و فسق که در دنیاست چون طبل و بربط و ...نیز خمر خوردن و زنا و... اولاد قابیل پدید آوردند و جهان از ایشان پر از فساد شد.» (همان: ج۳، ۹۸).

در *کشف‌المحجوب* واژهٔ مطرب به‌کار نرفته. واژهٔ «قوّال» را در همان معنا در چند حکایت می‌یابیم. هجویری روایت می‌کند در مجالس سماع شرکت می‌کرد و از آوازِ قوال، آتشی در او برمی‌گرفت؛ اما شیخش مظفر حمدان این برانگیختگی را حال مبتدیان می‌دانست (هجویری، ۱۳۹۸: ۲۵۸). در همین راستا در حکایتی قوالی در مجلسی حضور دارد، اما جنید با حرکات سماع‌کنندگان همراهی نمی‌کند (همان: ۶۰۵). از حکایت دیگری که عطار (۱۳۸۲: ۴۵۵) نیز آن را روایت کرده، درمی‌یابیم بسیاری به سماع صوفیان نگاه مثبتی ندارند و فرزندانشان را از حضور در جمع آن‌ها بازمی‌دارند، اما به کرامت و رفتار شیخ، انکار را رها می‌کنند:

«گویند چون عمرو به اصفهان آمد، حَدَثی به صحبت وی پیوست و پدر مانع وی بود...؛ تا بیمار شد... . روزی شیخ برخاست و با جماعتی فقرا به عیادت وی شد. حدث به شیخ اشارت کرد تا قوال را بگوید تا بیتی برخواند. عمرو قوال را گفت: برخوان. ...بیمار چون بشنید برخاست و بنشست و لهب و سلطان بیماری وی کمتر شد... پدر وی را به صحبت عمرو مسلم گردانید... و آن حدث یکی از بزرگان طریقت شد» (همان: ۲۱۲).

در باب سماع، هجویری شرایط لازم برای قوالی خانقاه را برمی‌شمرد: او باید شخصیتی محترم باشد؛ شاید یعنی ریدک نباشد و از مفاسد به دور باشد و... . از لحن این سخنان برمی‌آید که هجویری موافق سماع نیست، اما سماع چنان تثبیت شده که مردم به محض شنیدن نام صوفی، پایکوبی و سرافشانی را به خاطر می‌آورند (همان: ۶۰۶). هجویری حکایتی می‌آورد که در آن، ساختن طنبور و... به شیطان نسبت داده می‌شود تا با اغوای اینان مردمان از گرد داوود نبی بپراگنند! (همان: ۵۸۷). پیش‌تر خواندیم که گاهی هم مخترع مزامیر، فرزندان قابیل هستند! ابوالحارث و ابوالعباس شقاقی در کشف و شهود دیده‌اند

که شیطان دراویش را در سماع می‌جنباند یا دیوانِ عریان در میان سماع‌کنندگان هستند! (همان: ٦٠٠). باز از این گونه سخنان برمی‌آید که نویسنده چندان نگاه مناسبی به غنا و سماع ندارد. سپس هجویری حکایاتی از جان‌دادن یا بیهوشی دراویش بر اثر شنیدن غنا می‌آورد. حتی می‌گوید من خود از این دراویش در آذربایگان دیده‌ام (همان: ۵۹۸) و می‌نویسد اگر وجدی در سماع است، باید بدین پایه برسد. با این همه، او باز مشغول‌شدن بدین حکایات را نمی‌پسندد. هجویری در باب «سماع الاصوات والالحان» دربارهٔ تأثیر موسیقی بر حیوان و کارکرد درمانی آن سخن می‌گوید؛ همان مقوله‌ای که مشروح آن را در کتاب‌هایی مانند عجایب المخلوقات می‌توان خواند (ر.ک: طوسی، ۱۳۸۲: ۳۹۰). در کتاب اخیر حکایتی دربارهٔ مرافعه امام قشیری و امام‌الحرمین جوینی بر سر حلت و حرمت نوازندگی آمده است که خود نشان از بستر مشاجره‌آمیز جامعه در این باره است. مؤلف ادعا می‌کند که جوینی در نوازندگی ارغنون رومی چیره‌دست بود (همان: ۳۹۳).

در رسالهٔ قشیریه مانند کشف‌المحجوب به‌صورت مبسوط به موضوع قوال و سماع نپرداخته‌اند. چنانکه از روایت مذکور در عجایب المخلوقات و حکایتی که بعدا از اسرارالتوحید خواهیم آورد، برمی‌آید قشیری با موسیقی و سماع مخالف است، به‌طوری‌که در روایتی «مطربی» را نشانهٔ دشمنی با خدا می‌خواند! «واندر تورات است که چون خدای تعالی بنده‌ای را دوست دارد نوحه‌گری اندر دلش بپای کند و چون بنده‌ای را دشمن دارد، مطربی اندر دلش بپای کند.» (قشیری، ۱۳۸۱: ۲۰۹).

در اسرارالتوحید واژهٔ «مطرب» چهار بار به‌کار رفته است. غیر از یک بار، در سایر موارد، صحبت از مطربانی است که از مطربی توبه می‌کنند. پس در اینجا هم مطرب سیمایی منفی دارد. یکی همان حکایتی است که در مثنوی تبدیل به حکایت «پیر چنگی» شده (محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۱۰۷) و دیگری حکایت مطربه‌ای مست در بازار نشابور است که به یمن نظر شیخ توبه کرده و گوشه‌نشینی اختیار می‌کند (همان: ۲۳۲). دیگری همان جوان مطرب مست طبقات‌الصوفیه است که در اینجا با نظر بوسعید عاقبت بخیر می‌شود (همان: ۲۳۱). همچنین جوانان فاسد لب دجله در روایت عطار (۱۳۸۲: ۳۲۵) که به دست معروف کرخی هدایت شده بودند، اینجا به‌صورت گروهی با دعای همدلانه بوسعید توبه کرده، سازها می‌شکنند و در طریقت می‌آیند (ر.ک: محمدبن منور، ۱۳۸۱: ۲۳۷).

کارکرد دیگر مطربان (در مجالس سماع) در *اسرارالتوحید* بسیار بیشتر از توبه از مطربی نمود دارد. ابوسعید را از پایه‌گذاران عرفان شاد و سرخوش خراسان دانسته‌اند (مایر، ۱۳۷۸: ۱۵۸؛ به‌نقل‌از: انصاری‌مقدّم، ۱۳۹۹: ۳۵). در این کارکرد یعنی کارکرد مثبت مطرب خانقاهی، محمدبن منور حدود بیست بار مثل هجویری از واژهٔ «قوّال» (نه مطرب!) استفاده می‌کند، گویی واژهٔ مطرب به قدری مطرود است که نویسنده اکراه دارد از گوینده بزم سماع، با عنوان «مطرب» یاد کند! باری، از همان اوان کودکی ابوسعید با پدرش به مجالس سماع می‌رود، رقص صوفیان را می‌بیند و حتی بیت‌های قوّالان را ازبر می‌کند (همان: ١٦). قوالان پیوسته در خانقاه و سفر حضور دارند و گاه چنان ابیاتی عاشقانه می‌خوانند که قشیری را نیز به مضمون آن‌ها بدبین می‌کنند (همان: ٧٦). گاه ابوسعید از شنیدن قول قوّال چنان خوش می‌شود که اسبش را بدو هدیه می‌دهد (همان: ۱۳۹). قوّال مجلس را گرم و برای سماع آماده می‌کند. با شنیدن قول او، وجد و شهودی دست می‌دهد که حتی منکران سماع را تسلیم می‌کند؛ مثلاً ابوالعباس ریکایی منکر سماع بود. یک بار به اصرار و اجبار بوسعید در سماع شرکت می‌کند. در حین سماع، پرده از جلوی چشمان او کنار می‌رود و همه درختان باغ را در سماع می‌یابد و از آن به بعد اهل سماع می‌شود (همان: ۲۲۷).

از دیگری متون عرفانی که در آن هم ذکر توبه از مطربی می‌آید، تذکرةالاولیاست. یک بار دربارهٔ رابعه عدویه (عطار، ۱۳۸۲: ٧٤) و یک بار دربارهٔ مالک دینار (همان: ۵۰) و بار دیگر در همان بافت معامله ابوسعید با مطربان در گورستان –که پیش‌تر نقل کردیم. اینجا سر بایزید و بربط جوانی مست بر اثر بدمستی جوان شکسته می‌شود و بایزید با پرداخت بهای بربط، باعث تلنگر عاطفی و درخشش جذبه در روح جوان می‌شود (همان: ۱۷۱). نکتهٔ جالب اینکه در چندین حکایت، مطربان در

گورستان حضور دارند و توبه از مطربی آنجا اتفاق می‌افتد؛ مثل توبهٔ «پیر چنگی» مثنوی. این امر، هم می‌تواند به پایگاه فرومایهٔ مطربان و رانده‌شدن از جامعه دلالت کند و هم اینکه گورستان فضای مناسبی برای حدوث توبه دارد. از این دست حکایات است، داستانِ «جوانی قلاشی که ربابی در دست و سرمست»، از هیکل محتسب‌وار ابوعثمان حیری می‌گریخت، اما با نگاه و کلام همدلانهٔ او توبه می‌کند (همان: ٤٧٨). پسر شاه شجاع کرمانی نیز از مطربی توبه می‌کند و ربابش را می‌شکند (همان: ۳۷۸).

۲-۳-۲- چهرهٔ مطرب در شعر عرفانی

با سنایی ترکیب «مطرب عشق» وارد ادب فارسی می‌شود. مشخص است که در این حوزه، بر خلاف ادب درباری، با فضایی استعاری و رمزی روبه‌رو هستیم. در شعر سنایی مخصوصاً در غزلیات، مطرب در فضای گفتمان قلندری و ملامتی به‌کار می‌رود. مطرب بر خطیب و قاضی، ارجحیت دارد و او در خراباتی‌ست که از آن بوی میقات طور موسی می‌آید:

قرین و جنس من خمار و مطرب — بسنده‌ست از همه اقران و اجناس
مرا باید خراباتی شناسد — خطیب و قاضی‌ام گو هیچ مشناس
(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۳۹)

هر آن روزی که باشم در خرابات — همی نالم چو موسی در مناجات
گهی گویم که ای ساقی قدح گیر — گهی گویم که ای مطرب غزل هات!
(همان: ۷۲۱)

از اشارات عطار (۱۳۸۸ :۹۲) به پرده‌های موسیقی شاید بتوان گفت او علاوه بر داروشناسی و عرفان، در موسیقی نیز دستی داشته. در فضای قلندرانه غزل عطار مانند ادب درباری، مطرب همواره همراه ساقی است. این تمجید باده و مطرب، از سنت ادبی عاریت گرفته شده است و از آن بوی مباحث ملامت در متون صوفیانه استنشاق می‌شود؛ در شواهدی نظیر این:

خیز ای مطرب و بخوان غزلی — هین که زهره رباب می‌آرد
مطرب ما رباب می‌سازد — ساقی ما شراب می‌آرد
(عطار، ۱۳۵۲: ۲۵۲)

فراخواندن مطرب به آواز که از مضامین عام این حوزه است، در اشعار عطار نیز زیاد است. او به شورانگیزی نوای مطرب هم که از شروط کار مطرب در محافل مخصوصاً مجالس سماع است، اشارات زیاد دارد. طبیعتاً این سنخ از یادکردها در ادامه همان خویشکاری «مطرب» در ادبیات قلندری است:

بساز مطرب از آن پرده‌های شور انگیز — نوای تهنیت بزم عاشقان امشب
(همان: ۱۵۱)

در مثنوی مشهورترین جایی که مطرب نمود دارد، داستان پیر چنگی است. بر خلاف غزلیات، اینجا با بارقهٔ پنهانی نگاه فقهی و مقوله توبه از مطربی روبه‌رو هستیم. گویا در این نگاه موسیقی به قدری مسحورکننده است که اشتغال بدان، باعث محجوبی می‌شود. با این داستان، می‌توان موقعیت شکنندهٔ مطرب در جامعه و نگاه غالب دینی بدان را برآورد کرد: مطربی که شادی مستمعان را صد برابر می‌کند، در پیری، مردم از اطراف او پراکنده می‌شوند؛ پس از مدتی بی‌کاری، محتاج نان شب می‌شود. مطرب در شرف توبه قرار می‌گیرد و کسب هفتاد سالهٔ خود را معصیت قلمداد می‌کند:

معصیت ورزیده‌ام هفتاد سال — باز نگرفتی زمن روزی نوال
(مولوی، ۱۳۸٦: ۹۵)

مطرب ناامید از خلق، برای خالق چنگ می‌نوازد؛ توبه‌اش پذیرفته می‌شود و او نیز چنگش را [مثل مطربان توبه‌کنندگان در متون صوفیه] می‌شکند! اینجا راوی از زبان پیر چنگی، چنگ را حجاب طریق و باعث سیاه‌رویی، و فراموش‌کردن فراق خطاب می‌کند.

گفت: ای بوده حجابم از اله ای مرا تو راه‌زن از شاه‌راه
آه کز یاد ره و پرده‌ی عراق رفت از یادم دم تلخ فراق
(مولوی، ۱۳۸٦: ۱۰۰)

در قصهٔ «فروختن صوفیان بهیمه مسافر را» (همان: ۲۰۳) صوفیان بعد از خوردن به سماع برمی‌خیزند و مطرب آوازی با ریتم سنگین آغاز می‌کند. این حکایت کارکرد مطرب در سماع خانقاه را نمودار می‌کند. تحلیل داستان «استدعای امیر تُرکِ مخمور، مطرب را به وقت صبوح» در دفتر ششم (همان، ج۲: ۹۳٦) برای این مقاله ارزشمند است. در این داستان از سویی شاهد جایگاه خفت‌بار مطرب در دربار هستیم: امیر مست می‌زندش و ناسزایش می‌گوید: «قلتبانا می‌ندانی گه مخور». (همان) از سویی دیگر مولانا به روشنی می‌فرماید: آنچه دربارهٔ مطرب می‌گویم، فرسنگ‌ها با این مطربان فاصله دارد (همان: ۹۳۳).

در کلیات شمس سیمایی که از مطرب ارائه می‌شود، بسیار ارجمند و گاه قدسی است. گاه یک غزل کامل یا بخش بیشترین آن در خطاب به مطرب است یا اینکه اکثر ابیات غزل به آوردن نام گوشه‌های مختلف آواز تعلق می‌یابد مانند غزل «ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست» (مولوی، ۱۳۸۱: ۱۷٦) که وزن و قافیهٔ آن برگرفته از غزلیات نظامی است (ر.ک: نوروزی، ۱۳۹٦: ۲۵۷). نام سازها و گوشه‌های زیادی در آثار مولوی می‌آید که خود حاکی از نگاه گرم مولانا به مطربی است. او گاه سخنانی دربارهٔ ارزش موسیقی دارد که شبیه به شطحیات می‌نماید:

این علم موسیقی بر من چون شهادت است! چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست (مولوی، ۱۳۸۱: ۱۷٦).

روایت کرده‌اند مولانا خود ساز می‌ساخته و می‌نواخته است. بنا به روایت افلاکی گاه مولانا صدای رباب را سریر باز شدن در بهشت می‌نامید (به‌نقل‌از: فلاح، ۱۳۸۹: ۱٤۰) و گاه سوز صدای رباب را نیز مثل صدای نی، یادآور تلخی‌های هجران و دعوت به بازگشت بر حبیب می‌نامد (ر.ک: مولوی، ۱۳۸۱: ۱۲٤).

نگاه کرامند مولانا به مطرب یکی از آن‌روست که عرفان خراسان و مولانا مبتنی بر شادی و سکر است. طبعاً هرکه چنین سکری بیافریند، کرامند نیز خواهد بود. دیگر از آن روست که عملاً در زندگی خانقاهی مولانا، مطرب در سماع حضور داشت. نام مشخص چند مطرب بزم سماع در اشعار مولانا ذکر شده: عثمان ربابی و بوبکر ربابی و خواجه زکی. در مثنوی این بوبکر واقف اسرار الهی و در عداد اولیاست (مولوی، ۱۳۸٦: ۲٤۲). تعداد ابیاتی که مولانا در آن‌ها به مطرب و چنگی و ربابی و... اشاراتی دارد، بیش از پانصد بیت است. بیشتر این یادکردها از این گونه است: ۱. فراخواندن مطرب به نواختن؛ ۲. یاری‌طلبیدن از مطرب در درک معانی؛ ۳. عشق‌آفرینی مطرب؛ ٤. سوزناکی نوای مطرب؛ ۵. درونی‌بودن مطربِ عاشقان؛ ٦. مطرب‌بودن عناصر طبیعت؛ ۸. گاه خود را و شمس را مطرب می‌خواند. صفاتی هم که مولانا به مطرب می‌دهد، همه مثبت و همدلانه است: مطربِ صاحبدل، شکرخا، جان، خوش‌نوا، صاحب‌نظر، داوود دم، شیرین‌نفس و... .

در شعر حافظ اظهار شگفتی و التذاذ شدید از فعل مطرب (: مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد) (حافظ، ۱۳۸۰: ۱۵۵) به گونه‌ای است که خرقه رهن مطرب می‌شود (همان: ۱۸٤) و دعوت او به مطربی «به شعر فارسی و صوت عراقی» در زمان کامیابی و ناکامی (همان: ۳٤۳) از مضامین عام این حوزه است که مخصوصاً در ساقی‌نامه وی اوج می‌گیرد (همان: ۳۷۹)؛ البته تقابل دیرینه مظاهر دینی مثل تسبیح با مطربی هنوز پابرجاست: «من از ورع می و مطرب ندیدمی زین پیش» (همان: ۹۸). مطرب خوشگوی، مونس، مغان، عشق، شیرین سخن، خوشخوان اندکی از صفاتی است که ذکر شیفته‌وار او را آینگی می‌کند.

۲-٤- چهرهٔ مطرب در ادب تعلیمی

برای دریافت چهرهٔ مطرب در ژانر تعلیمی که تا حدودی متأثر از اخلاق اسلامی است، چند متن مشهور را مرور می‌کنیم. در باب «اندر خنیاگریِ» قابوس‌نامه، عنصرالمعالی ضمن ارائهٔ اطلاعات از انواع موسیقی و اسامی گوشه‌ها، خنیاگر را به مراعات خواستهٔ مخاطب، توجه می‌دهد، زیرا او «مزدور» است و مزد خود را از صاحب مجلس می‌گیرد. وی به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی مطربی حتماً همراه با باده‌گساری خواهد بود؛ بنابرین خنیاگر باید شرایط عدم‌تعادل عقلی مستان را در نظر گیرد و طوری رفتار نکند که به آنان برنخورَد، چون شاید با مطرب گلاویز شده و سر و سازش را بشکنند و مزد ندهند. از همین اشارات، شأن پایین و متزلزل مطرب در مجالس نموده می‌شود که هر از چندی با صورت خونین و ساز شکسته، خوار و خفیف از مجلس بیرون انداخته می‌شود.

«و اگر خنیاگر باشی، ...نگر تا هر کسی چه خواهد...؛ چون قدح بدان کس رسد، آن گوی که وی خواهد تا تو را آن دهد که تو خواهی! که خنیاگری را بزرگ‌ترین هنر آن است که به رأی و طبع مستمع رود و در مجلسی که باشی ...نبیذ کم خور تا سیم به‌حاصل کنی و در مطربی با مستان ستیزه مکن... و بنگر تا مطرب معربد نباشی که از عربده تو، سیمِ مطربی از میان برود و سر و روی و دست افزار شکسته شود... و خنیاگران مزدوران مستانند...» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۹۳).

بخشی از پندهای عنصرالمعالی در رسالهٔ کنزالتحف مولَّف سدهٔ هشتم تکرار شده است (ر.ک: بینش، ۱۳۷۱: ۱۲۰). توصیه‌های اخلاقی مؤلف به مطربان زیاد است: از حضور در مجلس عوام بپرهیزد و به زیبارویان و امردان نگاه نکند (همان: ۱۲۱ و ۱۲۲). آنچه عجیب است و نگاه خشن و متنفرانه [محتسبِ] جامعه به موسیقی را روشن می‌کند، این است که باید «البته ورزیدن این فن را از خلق پنهان دارد» (همان: ۱۲۰).

در دیوان ناصرخسرو همواره نگاه طعنه‌آمیز و منفی نسبت‌به مطربی وجود دارد. این نگاه متأثر از چشم‌انداز فقه اسماعیلیه است که بروز آن را به روشنی در دعائم‌الاسلام قاضی نعمان می‌توان یافت. ناصرخسرو مطربان را کنار مسخرگان می‌آورد: «...گوشَت به مطرب است و دو چشمت به مسخره» (ناصرخسرو، ۱۳۸۸: ۲٦۸) و شادی‌کننده به آواز آن‌ها را نادان می‌خواند (همان: ۲۵۵).

در بوستان، سعدی امیران را از معاشرت مطربان پرهیز می‌دهد، زیرا مشغول‌شدن به سرگرمی، باعث عدم‌تمرکز در مهمات مملکت می‌شود:

قلـــم زن نکـــودار و شمشـــیر زن — نـــه مطـــرب کـــه مـــردی نیایـــد ز زن
نه مردی است دشمن در اسباب جنـگ — تـــو مـــدهوش ســـاقی و آواز چنـــگ
(سعدی، ۱۳۷۸: ۲۹۷)

به همین سان در حکایتی دیگر سعدی حضور نوجوان را در بزم مطربان، عامل فساد تلقی می‌کند که هیچ امیدی به اصلاحش نیست. سعدی در اینجا بیت مشهور «پسر کاو میان قلندر نشست...» را می‌آورد (همان: ٤۰۳). در حکایتی امیر مست جوان شهر گنجه با ساتگینی وارد مسجد شده و به محراب بی‌احترامی می‌آغازد. حضار شِکوه به شیخ می‌برند. پیر دعایش می‌کند که «خدایا همه وقت او خوش بدار»! سخن به گوش امیر می‌رسد. توبه می‌کند و همه اسباب ملاهی را در دربار و شهر نابود می‌کند (همان: ۳۵۱). در این حکایت که بافت حکایات «توبه از مطربی» متون صوفیه را دارد، مطربی فسق تلقی می‌شود. در گلستان خبر از مطرب مجلس سماعی می‌یابیم که بانگ ناخوشش، باعث محکم‌شدن تصمیم سعدی در پیروی از دستور پیرش ابوالفرج بن‌جوزی مبنی بر حضور نیافتن در مجلس سماع می‌شود (همان: ۱۲۳). این همان است که در کلام هجویری نیز تکرار شده بود.

۳- نتیجه

یکی از شخصیت‌های تیپیکال در متون کهن ادب فارسی، «مطرب» است. این شخصیت در ژانرها و متون مختلف و حتی گاه در کلام یک شاعر مشخص، سیمایی متناقض دارد. در این تحقیق سعی شد با نگاهی به پیشینهٔ این شخصیت، چگونگی نمودارشدن این دوگانگی و چرایی آن را تبیین شود. در ادب حماسی ایران به تأسی از اساطیر، رامشگر چهره‌ای کرامند دارد. این کرامندی به سبب تأکید به شادی در فرهنگ ایران باستان و تقدس آن است. جشن‌ها همراه باده‌پیمایی و رامشگری آیینی است. خنیاگر به اندازه‌ای ارزشمند نمودار می‌شود که گاه تحفه‌ای آسمانی در ثواب نیکویی‌هاست. این کرامندی گاه در ادب درباری به سبب درآمیختن صفات مطرب با لولی و کولی، خدشه‌دار می‌شود. در ادب عرفانی چون اولاً آبشخور دینی، شراب و رقص و صحبت امردان را تحریم کرده و ثانیاً توأمانی مطربی و مستی و رقص ساقی و ریدکان، این دو را تفکیک‌ناپذیر می‌کند، به دیدهٔ تحقیر و حرمت به مطربی نگریسته می‌شود. مطربِ مستِ میخانه‌ها برای ورود به عالم معنا باید مظاهر فسق (آلات موسیقی) را بشکند، اما آبشخور دیگر عرفان، شادی و سماع را به سبب ارزش‌دادن به وجد و سکر، وارد گفتمان خود می‌کند. آن‌ها بین سور و موسیقی و مظاهر فسق تفکیک قائل شده و دوباره به مطرب و نغمات غیبی او تقدس می‌دهند. در ادبیات تعلیمی نیز «مطرب» چندان سیمای وجیهی ندارد. این تحقیر و تقدس واژهٔ «مطرب» در طول تاریخ ادب فارسی و نیز در میان [حداقل] بخشی از تودهٔ عام ایرانیان ادامه داشته است.

سپاسگزاری

با کمال احترام این مقاله را تقدیم می‌کنم به استاد اکبر شاهدنواز، مدرس و نوازنده سنتور، همو که درِ اثیری موسیقی و آواز ایرانی را به رویم گشود.

منابع

آشتیانی، جلال‌الدین. (۱۳۷۲). *عرفان یا شامانیسم*، چاپ دوم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

ابوریحان بیرونی. (۱۳٦۲). *التفهیم*، تصحیح علامه همایی، تهران: بابک.

انصاری‌مقدّم، زهره؛ اشرف‌زاده، رضا؛ تقوی بهبهانی، سید مجید. (۱۳۹۹). «بررسی کارکردهای ابیات در اسرارالتوحید»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۳۵، صص ۲۷-٤۹.

انوری، علی‌بن محمد. (۱۳۷٦). *دیوان*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.

باقری، مهری. (۱۳۷۰). «ملاحظاتی دربارهٔ شعر و موسیقی در ایران پیش از اسلام بر مبنای شواهد مذکور در آثار نظامی»، نشریه علوم انسانی دانشگاه الزهرا، شمارهٔ ۷ و ۸، صص ۵-۱۱.

برکشلی، مهدی. (۱۳۵۷). *اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی*، تهران: پژوهشگاه موسیقی‌شناسی ایران.

بی‌نام. (۱۳۸۱). *تاریخ سیستان*، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: معین.

بینش، تقی. (۱۳۷۱). *سه رسالهٔ فارسی در موسیقی؛ موسیقی دانشنامهٔ علایی، موسیقی رسائل اخوان‌الصفا، کنز التحف*، تهران: نشر دانشگاهی.

بینش، تقی. (۱۳۸۰). *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، تهران: هوای تازه.

پوپ، آرتر؛ آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران از دورهٔ پیش از تاریخ تا امروز*، جلد ٦، ترجمه زیر نظر سیروس پرهام، تهران: علمی.

پورجوادی، امیرحسین. (۱۳۷٤). «رسالهٔ موسیقی محمد بن محمود نیشابوری»، *نشریهٔ معارف*، شمارهٔ ۳٤ و ۳۵، صص ۳۲-۷۰.

تجبر، نیما. (۱۳۸۸). *ز آواز ابریشم و بانگ نای*، تهران: آگاه.

ثبوت، اکبر. (۱۳۹٦). «عبدالله‌بن جعفر و نقش آن در ترویج موسیقی»، *فصلنامهٔ ماهور*، شمارهٔ ۷۵، صص ٦۹-۱۱٤.

ثروتیان، منصور. (۱۳٦۷). *اندیشه‌های نظامی*، تبریز: آیدین.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۰). *دیوان*، چاپ سوم، براساس نسخهٔ قزوینی-غنی، تهران: ققنوس.

حجاریان، محسن. (۱۳۹۸). *موسیقی‌شناسی قومی-تاریخی: برداشتی از تاریخ بیهقی*، مندرج در: *موسیقی‌شناسی قومی؛ تاریخی‌نگری موسیقی ایران*، تهران: آبی پارسی.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۵). *سرگذشت موسیقی ایران*، چاپ سوم، تهران: ماهور.

خواجه عبدالله انصاری. (۱۳٦۲). *طبقات‌الصوفیه*، چاپ دوم، به کوشش حسین آهی، تهران: فروغی.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۸۳). *امثال و حکم*، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

ذوالفقاری، حسن. (۱٤۰۰). «جایگاه اجتماعی لولیان خنیاگر و کولیان رامشگر در امثال فارسی»، *مطالعات ایرانی دانشگاه شهید باهنر*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ٤۰، صص ۱۳٤-۱٦۷.

سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۸). *کلیات*، تهران: طلوع.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۳). *دیوان*، تصحیح محمد بقایی، تهران: اقبال.

شبستری، شیخ محمود. (۱۳٦۸). *گلشن راز*، به اهتمام صمد موحد، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

طوسی، محمدبن محمود. (۱۳۸۲). *عجایب‌المخلوقات*، چاپ دوم، به کوشش منوچهر ستوده. تهران: علمی و فرهنگی.

ظهیری ناو، بیژن؛ عشقی، جعفر. (۱۳۹۲). «مهربانان، انتقال‌دهندگان سنت و فرهنگ ملی ایرانی به دورهٔ اسلامی»، *نشریهٔ ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲۸، صص ۲۹-۵٤.

عباسی، جلال. (۱۳۸۹). *فرهنگ شعر شاملو*، تهران: نگاه.

عراقی، فخرالدین ابراهیم. (۱۳۳٦). *کلیات*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۵۲). *دیوان*، چاپ دوم، تصحیح م. درویش، تهران: جاویدان.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۲). *تذکرةالاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، چاپ دوازدهم، تهران: زوار.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۸). *مصیبت‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

علامه حلی. (۱۳۷۹). *منهاج الکرامة*، مشهد: تاسوعا.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر. (۱۳۸۷). *قابوس‌نامه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.

عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۳). *برگزیدهٔ آثار عین‌القضات همدانی*، یزد: خانهٔ کتاب یزد.

فارمر، هنری جورج. (۱۳٦٦). *تاریخ موسیقی خاورزمین*، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: سمت.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۳). *تاریخ موسیقی قاجار*، مندرج در: *تاریخ جامع ایران*، جلد ۱۸، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۸۵). *دیوان*، چاپ ششم، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). *شاهنامه*، براساس چاپ مسکو، چاپ دوم، تهران: قطره.

فرنبغ دادگی. (۱۳۷۸). *بندهشن*، چاپ دوم، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.

فلاح، مرتضی. (۱۳۸۹). «موسیقی در شعر مولانا»، *مولاناپژوهی*، دورآ اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۳۷-۱٦۳.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۸۱). *رسالهٔ قشیریه*، ترجمهٔ ابوعلی حسن عثمانی، چاپ هفتم، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی.

لطفی، محمدرضا. (۱٤۰۰). *شناخت موسیقی دستگاهی ایران*، به‌اهتمام محمدرضا جوان و ایرج ساعی، تهران: کتاب نارون.

محمدبن منور. (۱۳۸۱). *اسرارالتوحید*، چاپ هفتم، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: آگاه.

مختاری، رضا. (۱۳۸۷). *غنای موسیقی*، قم: بوستان کتاب.

معین، محمد. (۱۳٦٤). *خسرو قبادیان و ریدک وی*، مندرج در مجموعه مقالات، جلد ۱، به کوشش مهدخت معین، تهران: معین.

ملاح، حسینعلی. (۱۳٦۳). *منوچهری و موسیقی*، تهران: هنر و فرهنگ.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۱). *کلیات شمس*، چاپ پنجم، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: ثالث.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸٦). *مثنوی معنوی*، چاپ ششم، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.

میبدی، احمدبن‌محمد. (۱۳۷۱). *کشف‌الاسرار*، چاپ چهارم، تصحیح علی‌اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.

میثمی، سید حسین. (۱۳۹۵). «موسیقی در دورهٔ غزنویان»، *نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ بیست‌ویکم، شمارهٔ ۲، صص ٦۳-٦۷.

ناصر خسرو قبادیانی. (۱۳۸۸). *دیوان*، چاپ هشتم، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.

نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۳). *نمایش و موسیقی در ایران*، جلد ۳، تهران: آرون.

نظامی عروضی، احمدبن عمر. (۱۳۸۵). *چهار مقاله*، تصحیح محمد قزوینی، تهران: زوار.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۱). *کلیات*، چاپ دوم، تصحیح وحید دستگردی، تهران: نگاه.

نوروزی، زینب؛ علی‌بیگی هالی، وحید. (۱۳۹٦). «بررسی اشتراکات فکری و زبانی غزلیات نظامی و مولوی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۲۹، صص ۲۵۱-۲٦۷.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۹۸). *کشف المحجوب*، ترجمهٔ محمود عابدی، چاپ پانزدهم، تهران: سروش.
همدانی، رشیدالدین فضل‌الله. (۱۳۹۲). *جامع التواریخ*، جلد ۱، بخش ۲، تصحیح محمد روشن، تهران: میراث مکتوب.
یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳). *فرخی سیستانی*، چاپ چهارم، تهران: علمی.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Sadness and Happiness and its Manifestations in Iran Before Islam (According to Religious Texts, Historical Documents and Literary Works)

Mahdi Dehrami[1] | Heshmatollah Azarmakan[2] | Asadollah Nowruzi[3]

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Jiroft, Jiroft, Iran. Email: dehrami@ujiroft.ac.ir
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Hormozgan , Bandar Abbas, Iran. E-mail: azarmakan@hormozgan.ac.ir
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Hormozgan , Bandar Abbas, Iran. Email: assadollahnowruzi@hormozgan.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
6 July 2023
Received in revised form:
17 December 2023
Accepted:
6 April 2024
Published online:
22 September 2024

Keywords:
sadness, happiness, pre-Islamic literature, Zoroastrian belief

ABSTRACT

This article seeks to show what thoughts about sadness and happiness existed in Iran before Islam, and what were the motivations and reasons for the propagation and social and objective manifestation of these thoughts. For this purpose, the subject of the article has been addressed with descriptive and analytical method according to religious texts, historical sources and literary works. From a religious point of view, happiness is considered a sacred and heavenly issue and it has considered as a tool that can be used to overcome sadness and demonic manifestations. However, tendency to sadness has also had positive functions, such as strengthening the sense of revenge and creating the desire to return to the spiritual world (through homesickness). From the perspective of historical documents, the tolerant way of the Achaemenid kings with the nations under their rule, and in the Sasanian era, the decrees of some kings such as the forgiveness of tribute and the observance of justice have caused the spread of manifestations of happiness and avoidance of collective sorrow throughout the land. However, the class system has caused deep sorrow. In literary works, elders have recommended solutions such as emphasizing the instability of life and paying attention to contentment to free people from sadness.

Cite this article: Dehrami, Mahdi; Azarmakan, Heshmatollah; Nowruzi, Asadollah. (2024). "Sadness and Happiness and its Manifestations in Iran Before Islam (According to Religious Texts, Historical Documents and Literary Works)" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 49-68. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46087.3175

© Dehrami, Mahdi; Azarmakan, Heshmatollah; Nowruzi, Asadollah. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

Philosophers, psychologists, and intellectuals, in various fields, have had their own understanding of sadness and happiness and have proposed different approaches to it, which are very diverse and sometimes contradictory to each other. In pre-Islamic works, there are also different views on sadness and happiness. This article seeks to show what ideas about sadness and happiness existed based on these works. What strategies have there been to spread happiness and avoid sadness? What are the motivations and reasons for propagation of these thoughts and what behaviors are reflected in the objective aspects of sadness and happiness?

2. Research methodology

The methodology of this article is descriptive-analytical method based on library studies. The texts are examined in three fields including religious areas (Zoroastrian, Manichaean, and Mazdakian), historical texts and documents (inscriptions and petroglyphs, historical books) and pre-Islamic literary texts. It should be noted that the attention to happiness and sadness is not directly expressed in most cases; therefore, examples such as dancing and stomping, minstrelsy (singing), drinking, physical pleasures, advices of religious and political elders, and more general criteria such as the level of well-being, security, justice, freedom and peace were also considered.

3. Discussion

In Zoroastrian teachings, joy prevails over sadness and mourning. Crying is an abominable act that serves the evil forces, and avoiding it is mentioned many times in Zoroastrian texts. It is stated in Bundahishn that after creating the sky, Hormuzd created happiness with the help of the sky so that in the period of fusion and conflict, the creatures are happy: "He created happiness with the help of the sky. In this way, he created happiness extensively that now there is a fusion, the creatures deserve happiness" (Faranbagh,2020: 40). Perhaps it can be expressed that besides the abstract teachings, the practical solution of Zoroastrian religion in fighting against sadness and spreading happiness was the prevalence of various celebrations. Due to this point of view, joyous celebrations are abundantly seen in Iranian culture. It is doubtful whether all celebrations are dedicated to happiness. One of them is the Foroudegan festival, which was held on the last five or ten days of the year dedicated to the dead, as Taghizadeh stated: "In fact, it was a day of mourning, not celebration of happiness" (Taghizadeh, 1937: 76-77).

In the Manichaean religion, happiness is a praiseworthy and religious affair, and it is the same opinion about happiness and sadness that Zoroastrians have. It means that happiness is created by light and sadness is a sign of darkness. However, the happiness that comes from the enjoyment of physical pleasures is not desired by the spiritualists, rather, sadness belongs to the material body, and happiness belongs to the soul and should not be given to physical pleasures.

Mazdakians apparently wanted to achieve inner peace and happiness through physical and material pleasures, but with a religious and moral justification. Mazdak's opinion was that the private and personal nature of women and property leads to the domination of envy and greed, which are demonic creatures, and the way to destroy them is to share these two assets. In the eyes of Mazdakians, there is a connection between heavenly happiness and worldly happiness, and in this way Mazdak has given a sacred and heavenly aspect to music.

Historically, one of the oldest remaining documents, showing a part of the happiness of the people in the land of Iran, are the images of dancing. It seems that some of these dances were intended for fun, some of them clearly show the popularity of recreational dances for pleasure and entertainment (refer to: Zakah, 1978:2).

The most important surviving texts from the Achaemenid period are stone inscriptions in which emphasized on happiness. Darius considered happiness as a blessing created by Ahura Mazda: "The Great God Ahura Mazda who created this earth, who created people, who created happiness for people and Darius King" (Norman Sharp, 2009:85). Achaemenid kings considered the cause of happiness with spiritual and religious affairs, from this point of view that happiness is created by Ahura Mazda; therefore, obeying him and religious orders causes happiness to descend on man. The tolerant way of the Achaemenid kings, who gave religious freedoms to the nations under their influence, is also considered as the promoter of collective happiness.

The Sasanian era is the prominent period of attention to happiness and avoiding sadness and the prosperity of these ideas that both kings were happy, and they provided platforms for people to be happy, and popular religions invited people to be happy. In addition to the happiness that most of the kings have been busy with, some have also tried to bring happiness to the people and reduce their suffering with measures such as tax remission and justice.

In literary works, the deepest factors of sadness that affect people is the understanding that life is unstable. Another solution that can be seen in these texts is the acceptance of the discussion of appreciation and satisfaction, which causes the removal of sadness.

4. Conclusion

In religious texts, sadness is considered a demonic thing, and Zoroastrian religion has warned its followers against sadness and lamentation, and happiness has been considered as a tool to be used to overcome the demonic force. In the Manichaean and Mazdakian religions, aspects of happiness such as music are considered sacred and heavenly. However, grief also has uses, including to strengthen the sense of revenge. According to historical sources, one of the oldest surviving documents that shows a corner of people's happiness are the images that show dancing and stomping, some of which were intended for enjoyment. In the Achaemenid inscriptions, Ahura Mazda is said to have created happiness.

They have seen happiness in connection with spiritual and religious matters. The tolerant way of these kings with the nations under their rule has caused the spread of manifestations of happiness and avoidance of collective sadness throughout the land. Attention to happiness and sadness in the Sasanian era is very impressive. Some have tried to create happiness for the people with actions such as paying tribute and observing justice. However, the class system of the Sasanian era is considered to be the cause of collective grief, especially among the lower classes. In the literary texts, there are propositions and teachings that have been given advice about sadness and happiness by the elders. Among the solutions given in these texts to get rid of grief is emphasizing the instability of life and paying attention to contentment.

5. References

Andarz e Marespandan. (1959). *Mahyar Nawabi's report*, Persian language and literature magazine, number 51.

Ardavirafnameh. (1935). translated by Rashid Yasmi, Mehr publication, Vol. 3, Issue 3.

Asana, Jamasab J Dastur, (1992), *Pahlavi Texts*, Report of Saeed Orian, Tehran: National Library.

Bagheri Khalili, A. A. (2007). Happiness in Iranian Culture and Literature, *Journal of Iranian Studies*, Vol. 8, Issue 2.

Barzegar Khaleghi, M. R. (2006). "Sadness and happiness from the perspective of Rumi", *Religions and Mysticism*, Vol. 4, Issue 12.

Christiansen, A. E. (1999). *Iran during the Sasanian era*, translated by Rashid Yasmi, Tehran: Sadaye Maaser.

Darmstetter, J. (2005). *Collection of Zoroastrian Laws (Vendidad Avesta)*, translated by Musa Javan, Tehran: Dunyaye Ketab

Diakonov. (1971). *Ashkanian*, translated by Karim Keshavarz, Tehran: Payam.

Etimad al-Sultaneh, Mohammad Hasan Khan. (1992). *Dorar al-Tijan*, by Nemat Ahmadi, Tehran: Atlas.

Faranbag. (2021). *Bondaheshn*, report of Mehrdad Bahar, Tehran: Tos.

Ferdowsi, A. (1970). *Shahnameh*, Moscow: Danesh Publications.

Herodotus. (2004). *History of Herodotus*, translated by Hadi Hedayati, Tehran: University of Tehran.

Ibn Athir, Ali ibn Muhammad. (1991). *Al-Kamal fi Tarikh*, translated by Seyyed Mohammad Hossein Rouhani, Tehran: Asatir.

Keykavous Razi. (1959). *Zortoshtnameh*, edited by Rosenberg, Tehran: Tahuri

Maghdasi, Motahar bin Taher. (1970). *History of Creation*, translated by Shafi'i Kodkani, Tehran: Farhang Iran.

Manavi Psalms. (1995). translated from Coptic. R. C. Alberi, Persian Report of Abulqasem Esmailpour, Tehran: Fekr Rooz.

Masoudi, Ali bin Hossein. (2003). *Moruj al-Zzahab*, translated by Abolqasem Payandeh, Tehran: Scientific and Cultural.

Mojmal al-Tavarikh. (1939). revision of Bahar, edited by Mohammad Ramezani. Tehran: Khavar.

Mousavi, S. K. Safari, J., Salayi, Sh. (2012). "Nostalgia in Manuchehr-e-Atashi's poems", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 10, Issue 19, 145-166.

Narashkhi, Abu Bakr Muhammad bin Jafar. (2008). *History of Bukhara*, translated by Abu Nasr Ahmad bin Muhammad Nasr, edited by Modares Razavi, Tehran: Saadat.

Norman Sharp. (2009). *Decrees of the Achaemenid Emperors*, third edition, Tehran: Pazhineh.

Panaino, A. (2019). *Achaemenid power in moderation and autocracy*, translated by Ali Asghar Salahshor, Tehran: Aryarmana

Razi, H. (2001). *Chronology and Festivals of Ancient Iran*, Tehran: Behjat.

Romer, C., and Guinon, L. (1999). *The Remains of Mani's Life*, translated by Amirhossein Shalchi, Tehran: Atiyeh.

Russell, B. (1978). *Analyzing the mind*, translated by Manouchehr Bozorgmehr, Tehran: Khwarazmi

Shafi Saffari, M., Shahrami, M. B. (2013). "Mystical Happiness and Grief and Its Quality in Sanaee's Divan", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 11, Issue 20, 161-180.

Shahrestani, A. K. (1971). *Al-Mellal O Nehal*, translated by Afzaluddin Sadrtarke Esfahani, Tehran: Iqbal.

Tabari, Mohammad Bin Jarir. (1996). *Tarikh Tabari*, translated by Abolqasem Payandeh, Tehran: Asatir.

Taghizadeh, S. H. (1937). *Chronology in Ancient Iran*, Tehran: Majlis Press.

Taghizadeh, S. H. (1959). *Mani and his religion*, Tehran: Majlis Press.

The cities of Iran. (2009). translated by Saeed Jalilian, Tehran: Tos.

Watson, D., Clark, L. A., & Tellegen, A. (1988). "Development and validation of brief measures of positive and negative affect: the PANAS scales". *Journal of personality and social psychology*, 54(6), 1063.

Xenophon. (2013). *Kurshnameh*, translated by Reza Mashayekhi, Tehran: Scientific and Cultural.

Yadgar Zariran. (2012). translated by Zhale Amoozgar, Tehran: Moein.

Yesna. (1977). *Pordawood report*, Tehran: University of Tehran.

Zaka, Y. (1978). History of Dance in Iran, *Art and People Magazine*, No. 188.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

غم و شادی و جلوه‌های آن در ایران پیش از اسلام (برحسب متون مذهبی، مستندات تاریخی و آثار ادبی)

مهدی دهرامی[۱]✉ | حشمت‌الله آذرمکان[۲] | اسدالله نوروزی[۳]

۱. نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه جیرفت، جیرفت، ایران. رایانامه: dehrami3@gmail.com

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران. رایانامه: azarmakan@hormozgan.ac.ir

۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران. رایانامه: assadollahnowruzi@hormozgan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۶/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
غم، شادی، ادبیات پیش از اسلام، عقاید زردتشی

چکیده

این مقاله در پی آن است که نشان دهد در ایران پیش از اسلام چه اندیشه‌هایی در مورد غم و شادی وجود داشته و انگیزه و علل تبلیغ و نمود اجتماعی و عینی این اندیشه‌ها چه بوده است. برای این مقصود، با روش توصیفی تحلیلی و برحسب متون دینی، منابع تاریخی و آثار ادبی به مسئله پرداخته شده است. از حیث مذهبی، شادمانی امری قدسی و آسمانی به شمار رفته و حکم ابزاری را داشته است که با آن می‌توان بر مظاهر اهریمنی و اندوه غلبه کرد. بااین‌حال غم‌گرایی کارکردهای مثبتی ازجمله تقویت حس انتقام و ایجاد شوق بازگشت به عالم معنوی (از طریق غم غربت) نیز داشته است. از منظر اسناد تاریخی شیوهٔ مداراگرایانه و تساهل پادشاهان هخامنشی با ملل تحت سلطهٔ خود، و در عهد ساسانی فرامین برخی پادشاهان چون بخشودگی خراج و رعایت عدالت موجب رواج جلوه‌هایی از شادمانی و دوری از اندوه جمعی در سراسر سرزمین بوده است؛ هرچند نظام طبقاتی اندوه عمیقی ایجاد می‌کرده است. در آثار ادبی، بزرگان برای رهایی انسان از غم، راهکارهایی چون تأکید بر ناپایداری زندگی و توجه به قناعت را توصیه کرده‌اند.

دهرامی، مهدی؛ آذرمکان، حشمت‌الله؛ نوروزی، اسدالله. (۱۴۰۳). «غم و شادی و جلوه‌های آن در ایران پیش از اسلام (برحسب متون مذهبی، مستندات تاریخی و آثار ادبی)». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۴۹-۶۸.

http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46087.3175

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© دهرامی، مهدی؛ آذرمکان، حشمت‌الله؛ نوروزی، اسدالله.

١- مقدمه

عواطف انسانی تنوع گسترده‌ای دارد، اما برخی روان‌شناسان آن را به دو دستهٔ بنیادین عواطف مثبت و منفی تقسیم کرده‌اند. عاطفهٔ مثبت میزان احساس اشتیاق، فعالیت و هوشیاری فرد را نشان می‌دهد و بیانگر انرژی بالا، تمرکز کامل و تعامل لذت‌بخش است. در مقابل، عاطفهٔ منفی بُعدی کلی از ذهن است که مشتمل‌بر پریشانی و درگیری ناخوشایند است و حالات خلقی منفور و اجتنابی، ازجمله خشم، تحقیر، انزجار، احساس گناه، ترس و عصبی‌بودن را نشان می‌دهد (Watson & Clark, 1988: 1063). عواطف منفی موجب بروز رفتارهایی می‌شود تا فرد را از آن حالت خارج سازد، درحالی‌که در عواطف مثبت، فرد ممکن است اقدام خاصی برای رهایی از آن انجام ندهد. این دو نوع عاطفه ذیل آنچه در فلسفه «احساس» نامیده می‌شود، جای می‌گیرد؛ یعنی همان الم و لذت. راسل از دید فلسفی می‌نویسد: «ناراحتی خاصیت احساس یا واقعهٔ ذهنی دیگری است که پاره‌ای حرکات ارادی و انعکاسی را محرک می‌شود و آن حرکات موجب وقوع تغییر معینی می‌شود که مستلزم انقطاع واقعهٔ ذهنی مزبور است. لذت آن خاصیت احساسی است که هیچ حرکت ارادی و انعکاسی را محرک نمی‌شود یا درصورت تحریم، فقط حرکاتی ایجاد می‌کند که موجب تمدید واقعهٔ مورد بحث می‌شود» (راسل، ١٣٥٧: ٨٢).

١-١- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

فلاسفه، روان‌شناسان، عارفان، علمای دین و مذهب، سیاستمداران و روشنفکرانِ عرصه‌های گوناگون، هر یک برداشت خاص خود را از غم و شادی داشته‌اند و برخوردهای مختلفی با آن پیشنهاد داده‌اند که بسیار متنوع و گاه متضاد با یکدیگر است. در آثار پیش از اسلام نیز دیدگاه‌های مختلفی در مورد غم و شادی وجود دارد. این مقاله در پی آن است که نشان دهد برپایهٔ این آثار چه اندیشه‌هایی در مورد غم و شادی وجود داشته است؟ چه راهکارهایی برای گسترش شادی و دوری از اندوه وجود داشته است؟ انگیزه و علل تبلیغ این اندیشه‌ها چه بوده و وجوه عینی غم و شادی در چه رفتارهایی منعکس می‌شده است؟

١-٢- اهداف و ضرورت تحقیق

غم از احساسات پربسامد در شعر و ادب و فرهنگ ایران زمین است که به گونه‌های مختلفی در ادبیات و آداب و رسوم منعکس شده است. ریشه‌یابی غم و نقطه‌مقابل آن یعنی شادی، می‌تواند به شناخت دقیق‌تر و عمیق‌تر این احساس پربسامد یاری برساند. از همین روی، بررسی جنبه‌های مختلف آن تا پیش از شکل‌گیری ادبیات دورهٔ اسلامی در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است.

١-٣- روش تفصیلی تحقیق

روش تحقیق این مقاله توصیفی- تحلیلی و مبتنی‌بر مطالعات کتابخانه‌ای است. متون مورد بررسی در سه حوزهٔ مذهبی (زرتشتی، مانوی و مزدکی)، متون و مستندات تاریخی (کتیبه‌ها و سنگ‌نگاره‌ها، کتب تاریخی) و متون ادبی پیش از اسلام با توجه به آثاری مانند: *اوستا، ارداویراف‌نامه، زبور و آثار باقی‌مانده از مانی، بندهشن، زراتشت‌نامه، الکامل فی التاریخ ابن اثیر، تاریخ طبری، کورش‌نامهٔ گزنفون، تاریخ هرودت، مجمل‌التواریخ، مروج‌الذهب مسعودی، تاریخ آفرینش مقدسی، کتیبه‌های هخامنشیان، تاریخ بخارا نرشخی، مجموعه متون پهلوی گردآوری‌شده توسط جاماسب آسانا، اندرزنامه‌های مختلف عهد ساسانیان، یادگار زریران، درخت آسوریک* و منابع دیگر مورد بررسی قرار گرفته است. توجه به شادی و غم در بیشتر موارد به‌صورت مستقیم بیان نشده است، از همین روی مصادیقی چون رقص و پایکوبی، خنیاگری، مِی‌نوشی، تمتعات و لذات

جسمانی، توصیه‌ها و پندهای بزرگان مذهبی و سیاسی و معیارهای کلی‌تری چون میزان رفاه، امنیت، عدالت، آزادی و آرامش نیز مورد توجه قرار گرفت.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

در مورد غم و شادی در ادبیات فارسی تحقیقات زیادی انجام گرفته است. بیشتر آن‌ها آثار فارسی پس از اسلام را مدنظر قرار داده‌اند؛ ازجمله برزگر خالقی (۱۳۸۹) غم و شادی را از دیدگاه مولانا مورد توجه قرار داده است. صفاری و شهرامی (۱۳۹۲) نیز در مقالهٔ «غم و شادی عرفانی و کیفیت آن در دیوان سنایی» غم‌های محمود و مذموم را برشمرده و نشان داده غم دین و غم عشق الهی مهم‌ترین غم محمود و غم پیروی از نفس اماره مهم‌ترین غم مذموم در شعر سنایی است. این بررسی‌ها غم و شادی را از منظر اندیشه‌های دین اسلام و عقاید عرفانی مورد توجه قرار داده و به ریشه‌های آن در پیش از اسلام نپرداخته است. موسوی و همکاران (۱۳۹۱) غم غربت را در اشعار منوچهر آتشی مدنظر قرارداده‌اند که این مقاله نیز تنها به یکی از وجوه غم و آن نیز در شعر معاصر پرداخته است. برخی نیز در تحقیقات خود از نظر زمانی، به‌صورت گسترده‌تری به موضوع پرداخته‌اند؛ ازجمله باقری خلیلی در مقالهٔ «شادی در فرهنگ و ادب ایرانی» که شادی را از قدیم‌الایام تا زمان حافظ مورد توجه قرار داده، در بخش مختصری از مقاله به جشن‌ها و گاهنبارها و برخی آداب و رسوم ایرانیان که نشانهٔ شادزیستی آن‌هاست، توجه کرده و به وجوه دیگر غم و شادی نپرداخته است. هاشم رضی نیز کتابی مفصل در مورد گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان نگاشته و درمورد خصوصیت ایرانیان و توجه آن‌ها به برگزاری جشن‌های مختلف به تفصیل سخن گفته که آن نیز بر جشن‌ها تأکید داشته است. این دسته از آثار بر شادی تأکید داشته و کمتر به وجوه غم‌گرایی از منظرهای مختلف پرداخته است. نمی‌توان جامعهٔ ایرانی پیش از اسلام را سراسر مملو از شادمانی و به دور از غم دانست. مقالهٔ پیشِ‌رو، بر غم و شادی در جامعهٔ ایرانی پیش از اسلام از منظرهای مختلف دینی، تاریخی و ادبی تأکید دارد.

۲- غم و شادی در متون مذهبی

۲-۱- شادی و غم در آیین زرتشتی

از اهداف و وظایف ادیان، رساندن پیروان خود به شادمانی است؛ چه این شادی متعلق به امور دنیوی باشد، چه اُخروی و چه هر دو با هم. در افسانه‌ها یا معجزاتی که در مورد زرتشت آورده‌اند، یکی آن است که وی هنگام تولد می‌خندد، برخلاف کودکان دیگر که با گریه به دنیا می‌آیند (ر.ک: کیکاووس رازی، ۱۳۳۸: ۱۲-۱۳). اگر این افسانه را بعد ساخته باشند، مغایر اندیشه‌های زرتشتی نیست؛ چراکه در آموزه‌های این دین، خوشحالی و سرخوشی بر غم و اندوه و عزاداری غالب است. کسانی که این معجزه را ذکر کرده‌اند، شاید خواسته‌اند که ساحت زرتشت را حتی در کودکی از هر عمل اهریمنی مبرا دارند؛ زیرا شیون و مویه آفریدهٔ اهریمن است. در *وندیداد* در وصف هرات آمده است: «ششمین کشور بانزهت که من اهورامزدا آفریدم، هرات می‌باشد و خانه‌های نامسکون دارد. اهریمن پرمرگ بر ضد آن اشک چشم و سوگواری پدید آورد» (دارمستتر، ۱۳۸٤: ٦۳). مویه عمل ناپسندی است که در خدمت نیروی شر قرار دارد و پرهیز از آن به کرات در متون زردتشتی ذکر شده است. در یسنا، هات ۷۱ منش خوب ستایش شده است و از مویه و زاری پرهیز دارد: «کار و منش خوب را می‌ستایم از برای پایداری‌کردن در برابر تاریکی، از برای پایداری‌کردن در شیون و مویه» (یسنا، ۲۵۳٦: ۱۱٤). این فرامین مذهبی به معنای نکوهش اصل نوحه و اندوه و اشک نیست، بلکه افراط در سوگواری را نهی می‌کند. برخی حرمت شیون و مویه در آیین زرتشتی را از این نظر دانسته‌اند که نوعی کفران نعمت است. «روان جاودانی است و پس از مرگ و تباهی تن به سوی مینو و عرش برین رهسپار شده و در بارگاه ایزدی هماره خوش و خرّم خواهد بود؛ بنابراین اعتقاد به شیون و سوک و مویه، در پس مردگان اصولاً کفر و ناسپاسی خواهد بود» (رضی، ۱۳۸۰: ۹۱-۹۲). در *ارداویراف‌نامه* عذاب اُخروی مویه‌کنندگان نیز آمده

است، ارداویراف در معراج خود رودی خروشان می‌بیند که برخی به سهولت از آن عبور می‌کنند و برخی دیگر بـه دشـواری و برخی نیز نمی‌توانستند. سروش بدو می‌گوید: این رود آن اشک بسیاری است که مردمان از پس گذشـتگان از چشـم بریزنـد و شیون و مویه و گریستن کنند. اشکی برخلاف حکم دین می‌ریزند به این رود آب زاید و آنان که به گذشتن نتوانند آنان‌اند کـه از پس مرده شیون و مویه و گریستن بسیار کردند و آنان که آسان‌تر می‌گذرند، کمتر گریسته‌اند» (ارداویراف‌نامه، ١٣١٤: ١٥٤).

در دین زرتشتی دنیا و مظاهر مادی آن، امور ناپسند درنظرگرفته نشده و چنین نیست که لذت‌ها و خوشی‌های دنیـا فـدای عقبا شود؛ بلکه زرتشت مُبلغ شادی دنیا و آخرت است: «ای مزدا، تمام خوشی حیات را که در دست توسـت از آنچـه بـوده و هست و خواهد بود به ارادهٔ خویش به ما ارزانی دار. به دستیاری وهومن و خشترا و اشا زندگانی جسـمانی را خـوش و خـرّم ساز» (یسنا، ٢٥٣٦: بند ١٠) این راه همان راه راستی است که گرونده به آن، در آینده از ذلت طولانی و ناله و فغـان دور مانـد: «کسی که به دوستار راستی بگرود، از او در آینده ذلت طولانی و تیرگی و خورش زشت و ناله و فغان دور مانـد (همـان: بنـد ٢٠).

در بندهشن آمده که هرمزد بعـد از آفـرینش آسـمان، شـادی را بـا یـاری آسـمان آفریـده تـا در دورهٔ آمیختگـی و تضـاد (گومیزشن)، آفریده‌ها به شادمانی درایستند: «او به یاری آسمان شادی را آفرید. بدان روی بـرای او شـادی را فـراز آفریـد کـه اکنون که آمیختگی است، آفریدگان به شادی درایستند» (فرنبغ، ١٤٠٠: ٤٠) شادی مـوهبتی اسـت همچـون آب، خـاک، بـاران، حیوانات مفید و... برای آفریدگان تا بتوان همچون ابزاری از آن‌ها برای غلبه بر نیروی اهریمنی استفاده کنند.

اندیشه‌ها و باورهای بنیادین و فراگیر موجب ساخت مراسم و آداب و رسوم مختلفی می‌شـود کـه آن شـعائر و باورهـا را به‌صورت عینی و ملموس نمود دهد و بزرگ بدارد. شاید بتوان گفت در کنار آموزه‌های انتزاعی، راه‌کار عملی دین زرتشتی در غم‌ستیزی و گسترش شادی، رواج جشن‌های مختلف بوده است. از همین نظر است که جشن‌های شادمانی به‌وفور در فرهنـگ ایرانی دیده می‌شود و اگرچه به جامعه‌ای بدون غم و اندوه نمی‌توان باور داشت، غم آن‌چنـان از حیـث فرهنگـی و مـذهبی و تجربیات جمعی گسترده و مهم نبوده که تبدیل به رسم شود و به‌ندرت آیین‌هایی همچون سوگ سیاوش رواج داشته است. در مورد جشن‌های ایرانیان تحقیقات گسترده‌ای انجام گرفته است و بحث در اینجا معرفـی و تکـرار آن‌هـا نیسـت (ر.ک: رضـی، ١٣٨٠). بااین‌حال علی‌رغم تأکید بر شادی و وفور جشن‌ها، نمی‌توان متصور شد در جامعه‌ای کـه سراسـر شـادی و باده‌نوشـی رایج باشد و غم و اندوه به‌عنوان یکی از عواطف پاک و طبیعی انسانی در آن راه نداشته باشد و حتـی مراسـمی براسـاس ایـن احساس وجود نداشته باشد. غم نیز تسکین‌دهنده است و وجود آن شادی را برجسته می‌کند و گاه مقدمهٔ شادی قرار می‌گیـرد. آداب و رسوم دین زرتشتی نیز خالی از غم و رسم گریه و زاری در مرگ عزیزان نیست که نمونهٔ آشکار آن سوگ سـیاوش و عزاداری‌هایی است که در برخی متون همچون شاهنامه آمده است. از میان بخش‌های اوستا، وندیداد تفاوت‌هایی ازنظر اندیشهٔ شادی و برخی اندیشه‌های دیگر با دیگر بخش‌ها دارد. در فصل دوازدهم این بخش یعنی قوانین اپمان، مـدت زمـان عـزاداری تعیین شده است که ازجمله «در مرگ پدر، دختر، مادر پارسا سی روز و برای گناهکار شصت روز، شش ماه برای صاحب‌خانهٔ پارسا و یک سال برای صاحب‌خانهٔ گناهکار، برای مادربزرگ و پدر بـزرگ پارسـا بیسـت روز و گناهکـار پنجـاه روز» (ر.ک: دارمستتر، ١٣٨٤: ٢٠٦) و همین‌گونه برای اعضای مختلف فامیل شمار روزهای مختلف درنظر گرفته شده و بر عزاداری تأکیـد شده که مغایر اندیشه‌های بخش‌های دیگر اوستاست. شاید مغان به‌مرور درک کرده‌اند، غم و اندوه مرگ عزیزان چنان بر انسان غلبه می‌کند که نمی‌تواند آیین‌ها و فرامین دینی را رعایت کند و ضروری دانسته‌اند که حد و مرزی برای آن درنظر بگیرند؛ امـا عزاداری برای گنهکاران بیشتر است شاید از این‌نظر که عذاب اُخروی آن‌ها را افزایش دهند. آثار غیرمذهبی نیز گواه آن اسـت که از گریه و زاری در مرگ عزیزان پرهیز نمی‌شده است.

در اینکه آیا همه جشن‌ها به شادمانی اختصاص داشته، تردید وجود دارد. از آن جمله است جشن فرودگان که در پنج یا ده روز آخر سال برگزار می‌شد و اختصاص به مردگان داشت و آن‌چنان‌که تقی‌زاده آورده است: «در واقع روزهای عزا و ماتم بوده نه جشن، چنان‌که بیرونی راجع به همین روزهای آخر سال در نزد سغدی‌ها گوید که در آخر ماه دوازدهم اهل سغد با موات قدیم خود گریه و نوحه‌سرایی نموده و چهره‌های خود را می‌برند و ظاهراً به همین جهت عید نوروز که بعد از آن می‌آید روز شادی بزرگ بوده» (تقی‌زاده، ۱۳۱٦: ۷٦-۷۷).

نمی‌توان از اثرگذاری غم و اندوه در انگیزش برخی اعمال و اقدامات چشم‌پوشی کرد؛ چراکه غم در مقام عاطفه و احساسِ منفی و آزاردهنده، فرد را به رهایی از آن یا تحریک احساسی دیگر ترغیب می‌کند. از نزدیک‌ترین عواطف به غم، حس انتقام است که تشفی‌بخش غم و اندوه به‌شمار می‌رود. سوگ سیاوش را شاید بتوان از یک نظر، به‌منظور ترغیب جامعه به انتقام‌گیری از دشمنان دانست؛ آن‌گونه که در تاریخ بخارا آمده است: «اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجب است و مطربان آن سرودها را کین سیاوش گویند» (نرشخی، بی‌تا: ۲۰) و در جایی دیگر آورده: «مردم بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست و در همهٔ ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند» (همان: ۲۸).

علی‌رغم توجه به شادی و دوری از اندوه و سوگ و اهریمنی‌بودن غم، براساس این عقیده زرتشتیان که این دنیا در دورهٔ آمیزش مظاهر اهریمنی و اهورایی است، بدیهی است تا پیروزی مطلق نور بر تاریکی همچنان غم باقی خواهد ماند و بخشی از انسان‌ها را دچار خواهد کرد.

۲-۲- شادی و غم در آیین مانوی

برحسب دین مانی، در این جهان، تاریکی و روشنایی به هم آمیخته، زیرا منشأ وجود، دو خدای نور و ظلمت است که در ابتدا جدا بوده، سپس طی مراحل پیچیده و افسانه‌واری که ذکر کرده‌اند، نور و ظلمت در جهان آمیخته شده است. انسان نیز متشکل از روح نورانی و جسم ظلمانی است و نبرد اصلی میان روح و جسم است. مانوی دینی است که رنگ و بوی عرفانی دارد. ریاضت‌کشیدن و تحمل سختی‌ها و رنج نزد مانی پسندیده است؛ زیرا در این نبرد باید رنج و سختی را متقبل شد: «توان خود را بیفزا، ذهنت را پابرجاکن و رنج همهٔ آن چیزی را که به سوی تو می‌آید پذیرا شو» (رومر و گئینون، ۱۳۷۸: ۲۲). نظر به تأکید بر روح، درون‌گرایی ترویج می‌شود و با ریاضت، خواسته‌های جسمانی گاهی به‌صورت افراط‌گونه سرکوب می‌شود. «مانویان وقتی نفس آن‌ها با آن‌ها برای شهوت جنسی نزاع می‌کرد، خود را اخته می‌کردند و نفس را به‌وسیلهٔ گرسنگی و تشنگی آزار داده و خود را چرک و کثیف کرده، از آب اجتناب نموده، به‌جای آن بول استعمال می‌کردند» (تقی‌زاده، ۱۳۳۵: ٤۸). وظیفهٔ مانویان نگهداری نور و جرقه‌های روشنایی درون است. «خوردن گوشت و نوشیدن الکل و فعالیت‌های جنسی گناه است؛ چون با آن‌ها جرقهٔ روشنایی بیشتر از درون ماده رانده می‌شود» (رومر و گئینون، ۱۳۷۸: ٥٦). اندیشهٔ خردورزانه که مانی بر آن تأکید دارد، انسان را از شادی و خندیدن به سمت اندیشیدن می‌کشاند. بااین‌حال شادی در این دین امری ستودنی و مذهبی است و نسبت‌به شادی و غم همان عقیده‌ای وجود دارد که زرتشتیان دارند؛ یعنی شادی آفریدهٔ نور و غم نشانهٔ تاریکی است: «بگذار شادمانی فرا روی‌مان بود که نشانهٔ خداوند است. بگذار اندوه را بکشیم که نشانهٔ تاریکی است» (زبور مانوی، ۱۳۷٤: ۱۰۸).

مرگ موهبتی است که روح را از کالبد ظلمانی جسم رهایی می‌بخشد و روز مرگ، روز شادمانی است. در «عید بما» یا «عید تخت و اورنگ» که به مناسبت عروج روحانی مانی، در دوازدهمین ماه سال، بعد از ماه صیام مانوی برگزار می‌شد، آن‌گونه که از مزمور بما برمی‌آید، تردیدی نمی‌ماند که به شادمانی می‌پرداختند؛ زیرا روح مانی از ظلمت جسم رها یافته است

(ر.ک همان: ٥٤) و در جایی دیگر در وصف آن آمده است: «امروز ما را از اندوه تهی کردی و جامهٔ شادی بر ما پوشاندی» (همان: ۷۸). مانی لحظه‌ای پیش از مرگ، هنگامی که در زندان است، خرسند است از اینکه قالب مادی را می‌خواهد رها کند (همان: ۹۵).

ابزارهای شادمانی نیز در نیایش‌های آن‌ها جایگاهی داشته ازجمله غنا و موسیقی که آن را هدیه و موهبتی از آسمان می‌دانسته و نیایش‌های خود را همراه با شادی انجام می‌داده‌اند: «آسمان و ستارگان گرد هم آمده با چنگ و عود آواز سر دهند. همه او را به شادی ستایند... در روز کامل مقدس، بگذار شادی کنیم» (همان: ۱۰٤-۱۰۵).

وقتی ریاضت‌های سخت در کنار تأکید بر شادمانی در جشن بما و این اندیشه که شادی نشانهٔ نور و غم نشانهٔ تاریکی است، قرار گیرد، این نتیجه دور از ذهن نیست که شادمانی‌ای که تمتع لذات جسمانی حاصل می‌شود، مطلوب مانویان نیست؛ بلکه غم و رنج متعلق به جسم مادی است و شادی متعلق به روح است و نباید در اختیار لذایذ جسمانی قرارگیرد و غنا ترنمی است برای روح نه جسم؛ «چه همگان سرگردان‌اند تا مگر به روح خود سودی رسانند» (زبور مانوی، ۱۳۷٤: ۱۱۲). بااین‌حال، در آثار مانویان عاطفه‌ای که بر بیشتر متن غالب است، غم و اندوه است که به‌گونه‌ای ادبی و هنرمندانه و لطیف در پس واژگان و جملات قرار گرفته و فضایی اندوهبار که ناشی از جدایی از پدر نورانی و سرگشتگی و آوارگی روح در میان جهان ظلمانی مادی است، در کلام محسوس است؛ هرچند در ظاهر سخن از شادمانی باشد: «در تمام جهان سرگردان بودم، بر هر چیزی که تو در آنی، گواه بودم و دیدم که همهٔ مردمان بیهوده بدین‌سو و آن‌سو رهسپارند، ای عیسی! آه، از چه هنگام روح شر و دیوانگی ظلمت اسیر گشته‌اند؟» (همان: ۱٤۲). «اکنون که تو را فراخوانم، روحم غرقه در اندوه است، بود که بر من ترحم کنی، چه نیروهای آسمان و زمین، خواهند که مرا غرقه کنند، ای عیسی!» (همان: ۱٤۳). مانویان از قدرت عاطفهٔ غم هجران آگاه بوده‌اند که انسان را به کوشش وامی‌دارد و تحمل و صبر در برابر ناملایمات جهان مادی بدو می‌بخشد و نهایت خواسته و مطلوب او را رسیدن به سرزمین نورانی اولیه قرار می‌دهد. روحی اسیر غل و زنجیر ظلمت است و تعالیم مانی به روح مهجور انسان، بازگشت به ائون‌ها و اقالیم روشنی امید می‌دهد: «آه ای روح، چشمانت فراز گیر و از غل و زنجیرت گلایه کن... خوشا، پدرانت تو را فراهمی‌خوانند. گلتاج شکوهت را پذیرا شو، به شهریاری بازگرد و با همهٔ ائون‌ها شادخواری کن» (همان: ۱۵۱).

۲-۳- آیین مزدک و غم

هرچند اطلاعاتی که از مذهب مزدک باقی مانده نسبت‌به مانوی بسیار اندک است، باز می‌توان گفت در این آیین لااقل به دو نوع ترویج شادی و دوری از غم معتقد بوده‌اند که یکی بُعدی اجتماعی داشته و دیگری همانند مانوی و زرتشتی جنبه‌ای معنوی و آسمانی. سعی مزدک در این بوده که هر دو را صبغه‌ای دینی دهد و به یکدیگر نزدیک کند. آنچه تاریخ‌نویسان از اندیشهٔ مزدک مورد تأکید قرار داده‌اند، اندیشهٔ اباحه‌گری او و ترویج اشتراک و تساوی انسان‌ها در مال و زن بوده است. مردم عادی و طبقات فرودست جامعه که از نعمت‌های دنیوی محروم مانده بودند، به زودی آمال خود را در این دین یافتند. مزدکیان گویا می‌خواسته‌اند که آرامش و شادی درونی را از طریق تمتعات جسمانی و مادی به‌دست‌آورند؛ ولی با صبغه و توجیهی دینی و اخلاقی. آن‌چنان که فردوسی آورده، عقیدهٔ مزدک در این تساوی و اشتراک بر این اندیشه بود که اختصاص زن و مال، موجب غلبه و چیرگی دیو رشک، کینه، خشم، نیاز و آز یعنی موجودات اهریمنی می‌شود و راه نابودی آن‌ها اشتراک در این دو دارایی است:

کجا رشک و کین است و خشم و نیاز — به پنجم که گردد برو چیره آز
تو چون چیره باشی بر این پنج دیو — پدید آیدت راه کیهان خدیو

از ایـــن پـــنج مـــا را زن و خواســـته‌ســـت کـــه دیـــن بهـــی در جهـــان کاســـته‌ســـت
زن و خواســـــته باشـــــد انـــــدر میـــــان چـــــو دیـــــن بهـــــی را نخـــــواهی زیـــــان
(فردوســـی، ۱۹۷۰، ج ۸: ٤٦)

اختصاص ناعادلانهٔ اموال چه بی‌جان، چه کنیزان و زنان، در وهلهٔ نخست ناراحتی، اندوه، تشویش، اضطراب و خشم درونی می‌زاید و در گام دوم خون‌ریزی و قتل. از پیامدهای رفتاری این پندارهای اهریمنی، جنگ و خون‌ریزی است و شهرستانی اشاره می‌کند: «مزدک مردم را از مباغضه و قتال و منازعه منع می‌کرد و چون بیشتر منازعت مردم را سبب مال و نسوان بود، زنان را حلال گردانید و اموال را مباح داشت» (شهرستانی،۱۳۵۰: ۱۹۷). صرف‌نظر از صحیح‌بودن یا نبودن این اندیشهٔ اشتراکی، فردی به جسوری و عمل‌گرایی مزدک کمتر دیده می‌شود که راه‌کار عملی و عینی شادی‌گرایی را این‌گونه به صراحت عرضه کرده باشد و به بی‌عدالتی تاخته باشد. در تاریخ طبری آمده، خداوند روزی را میان بندگان نهاد تا بندگان به مساوات تقسیم کنند؛ ولی مردم ستم کردند و هر که مال و زن و خواسته بیش از آن دارد که باید، بیش از دیگران نسبت به آن حق ندارد (ر.ک: طبری، ۱۳۷۵، ج ۲: ٦٤٠). این عقاید نزد افرادی رنج‌برده و فرودست و فرومایه که قدرت زهد و روی‌گردانی از لذاید دنیوی نداشتند، بسیار دلپسند بوده است؛ مردمانی با اندوهی فروخورده که هنجارها و بی‌عدالتی‌های جامعه و قوانین مذهبی و ناتوانی آن‌ها در اکتساب خواسته‌های درونی خود، مانع دست‌یابی به آن‌ها شده بود؛ اما این شیوه، رسیدن به شادمانی‌ای بوده که دیری نمی‌پاییده و پیامدها و معضلات آن اندوهی عمیق‌تر ایجاد می‌کرده است، به تعبیر طبری: «چیزی نگذشت که پدر فرزند خویش را نشناخت و فرزند پدر خویش ندانست و هیچ‌کس مالک چیزی نبود» (طبری، ۱۳۷۵، ج ۲: ٦٤٠).

شهرستانی در *ملل و نحل* برخی از عقاید کلامی مزدکیان را آورده که بخشی از آن نشانگر اهمیت شادی و دوری از غم میان آن‌هاست. مزدکی شباهت‌هایی با آیین مانی دارد و اندیشهٔ اختلاط نور و تاریکی زیربنای آن را تشکیل می‌دهد. شادی قوه‌ای است در محضر معبود و خداوند. معبود در این آیین بر کرسی نشسته در عالم اعلی و در محضر او چهار قوه ایستاده است: قوه تمییز، حفظ، فهم و سرور. سرور و شادمانی در عالم اعلی همانند مقام رامشگر در محضر خسرو سفلی (پادشاه زمینی) است که همراه با موبد موبدان، هربد اکبر و اسپهبد در کنار تخت پادشاه است (ر.ک: شهرستانی، ۱۳۵۰: ۱۹۷). به سخن دیگر، میان شادی آسمانی و شادی دنیوی ارتباط وجود دارد و همانند عقیدهٔ افلاطون، جهان سفلی سایه‌ای از عالم علیاست. رامشگری که نمادی از احساس و سرور و شادمانی است، در این آیین لازمهٔ سلطنت دنیوی است؛ زیرا شادی و سرور قوه‌ای است در اختیار معبود آسمانی. از این طریق مزدک جنبه‌ای قدسی و آسمانی به موسیقی و رامشگری بخشیده است. به قیاس شادی و نیز دین مانوی می‌توان گفت غم نیز در اختیار مدبّر شر و تاریکی است و کسی از این اندوه رهایی می‌یابد که چیزی از راز اسم اعظم که در واقع خسرو عالم اعلی تدبیر امور را به حروف آن انجام می‌دهد، بر او منکشف شود و به بخشی از اسرار ذات خلقت و آمیختگی نور و تاریکی و تدبیر امور از سوی خسرو عالم اعلی و به سخن دیگر اساس دین مزدک پی ببرد و هر که از آن محروم بماند، در جهل و نسیان و غم یعنی مظاهر نیروی شر و تاریکی باقی می‌ماند. جهل و نسیان از ویژگی‌های تاریکی است که از منظر مزدکیان جاهل است و اعمال او برپایهٔ خبط و تصادف و اتفاق روی می‌دهد. غم نیز در کنار این خصوصیات قرار دارد.

برحسب آنچه از دین مزدکی آورده‌اند، ریاضت و زهد در این دین نیز وجود داشته است و این عقیده در ظاهر، متضاد با آن چیزی است که در تساوی و اشتراک مال دیده می‌شود، درحالی‌که در تکمیل آن است. ابن اثیر اشاره می‌کند: «او سربریدن جانداران را ناروا شمرد و گفت آنچه زمین می‌رویاند یا آنچه جانداران پدید می‌آورند مانند تخم مرغ و شیر و پنیر و روغن و

جز آن برای مردم بس است» (ابن اثیر، ۱۳۷۰، ج ۲: ٤٨١). وقتی این نوع ریاضت و نمونه‌های دیگری که ذکر کرده‌اند، در کنار نظام تساوی و اشتراک مال قرار گیرد، به‌خوبی نشان می‌دهد هدف مزدک از اشتراک، شهوت‌رانی، تن‌پروری، تمتع و رواج فحشا نبوده، بلکه می‌خواسته با آزادی در این تمایلات، میل انسان را بدان بکاهد. درمورد علت این نوع ریاضت‌ها برخی معتقدند: «پیشوایان مزدکیه دریافتند که مردمان عادی نمی‌توانند از میل و رغبت به لذات و تمتعات مادی ازقبیل داشتن ثروت و تملک زنان رهایی یابند، مگر اینکه بتوانند این امیال خود را به آزادی و بلامانع اقناع کنند» (کریتسن سن، ۱۳۷۸: ۲٤۷).

۳- غم و شادی برحسب متون و مستندات تاریخی

بی‌شک از قوی‌ترین، مؤثرترین و سریع‌الاثرترین عوامل تغییر در حوزه‌های فرهنگی، تغییر حکومت‌هاست. در نظام‌های استبدادی که جامعه حول محور یک شخص در گردش است، هر نوع تغییر مرکز حکومت، اجزای دیگر را نیز تغییر می‌دهد. پیش از بررسی شادی و غم از منظر مستندات تاریخی باید اشاره کرد نمی‌توان میان سخنان و توصیه‌هایی که بزرگان حکومتی داشته‌اند و در آن به شیوه‌ای آرمان‌گرایانه، سخنانی در دفاع از منفعت رعیت و مردم عادی و شادمانی و رفاه آنان بر زبان آورده‌اند، با آنچه واقعاً حکومت با زندگی روزمرهٔ مردم ستمدیده می‌کرده است، ارتباط و پیوندی محکم در نظرگرفت؛ چرا که تاریخ مملو از این سخنان از زبان بزرگان حکومتی است، حال آنکه هم‌زمان اشک و خون از دیدگان مردم سرازیر بوده است. نه آنکه تنها به قصد فریب مردم سخنانی انتزاعی در ترویج آسایش و عدالت گفته باشند بلکه بیش از آن، تصورات اشتباه حاکمان است که می‌پندارند رفتار آن‌ها، عین عدالت است و مردم با اقدامات آنان در نهایتِ رفاه و شادمانی قرار گرفته یا خواهند گرفت و اگر اندوه و ناملایمتی وجود دارد، به‌زودی رفع خواهد شد که اگر چنین بود، هیچ حکومتی لااقل از درون سقوط نمی‌کرد. بااین‌حال، نمی‌توان هر سخنی که نتیجهٔ عملی آن زدودن غم و تزریق شادمانی در زندگی مردم است، به کلی نادیده انگاشت.

غم و شادی مندرج در آثار و اسناد تاریخی را می‌توان به دو دستهٔ فردی و جمعی تقسیم کرد. برحسب غم و شادی فردی هر شخصی برحسب تجربیات و حوادث و موقعیت‌های مختلف در حالت حزن و اندوه یا شادمانی قرار می‌گیرد و نتایج و پیامدهای آن فراگیر و زیاد نیست. در کتب تاریخی بیشتر شادی و اندوه شخصی و آن نیز از طبقهٔ دربار منعکس شده است و برحسب آن نمی‌توان حکم بر نشاط و اندوه یک جامعه داد. در غم جمعی که براساس حوادث و اقدامات بزرگ اجتماعی یا سلطهٔ عقاید بنیادین و مرکزی بر باورهای فردی حادث می‌شود، گروه زیادی از افراد را دچار حزن یا شادی می‌کند.

از کهن‌ترین اسنادی که باقی‌مانده و به‌گونه‌ای نشانگر گوشه‌ای از شادمانی مردم در سرزمین ایران است، تصاویری است که رقص را نشان می‌دهد. علل و انگیزه‌های مختلفی اعم از به‌دست‌آوردن محصول فراوان، مراسم‌های مذهبی و موفقیت‌های قومی و کسب لذت و خوشگذرانی وجود داشته که گروهی را به سمت رقص و پایکوبی گرایش داده است. باستان‌شناسان نگاره‌هایی متعلق به هزارهٔ پنجم و چهارم پیش از میلاد در شوش، سیلک و قزوین یافته‌اند که رقص‌های دسته‌جمعی را نشان می‌دهد که برخی از آن‌ها را متعلق به رقص‌های مذهبی، برداشت محصول و جنگی می‌دانند (ر.ک: ذکاء، ۱۳۵۷: ٤). در یکی از آن‌ها که نگاره‌ای مفهومی محسوب می‌شود (ر.ک: همان: ۱۸۸)، پایین‌تنهٔ رقصندگان به شکل نردبان و دست‌های آن‌ها به سوی آسمان است و گویا رقص را راهی برای عروج روحانی به سوی آسمان‌ها و خدایان می‌دانسته‌اند. علاوه بر اینکه رقص‌ها جنبهٔ مذهبی و معنوی داشته، به‌نظر می‌رسد برخی از آن‌ها به قصد تفریح بوده است، به‌خصوص تکه مفرغی که از نیمهٔ هزاره سوم پیش از میلاد در نهاوند یافت شده که حالت و طرز قرارگرفتن بازوان، رقص تکی و فردی را نشان می‌دهد (ر.ک: همان: ۱۲). در نگاره‌های برجسته و تصاویر دیگری که از عهد باستان به‌دست آمده است، به‌وضوح نشان از رایج‌بودن رقص‌های تفریحی

و به قصد لذت و سرگرمی دارد که رقاصان زن روبه‌روی فرمانروایانی مشغول رقصیدن هستند که درحال مِی نوشی‌اند (برای دیدن این نگاره ر.ک: همان: ۲). رواج رقص به‌گونه‌ای نشانگر رایج‌بودن موسیقی نیز بوده است.

مهم‌ترین متون باقی‌مانده از دورهٔ هخامنشیان، سنگ‌نوشته‌هاست که در آن‌ها تأکید زیادی بر شادی شده است. داریوش شادی را نعمتی دانسته که اهورامزدا آفریده و در نوشتهٔ خود شادی را چنان عظیم دیده که آن را در کنار زمین و آسمان و مردم قرار داده و اهورامزدا را برای این موهبت‌ها ستوده است: «خدای بزرگ اهورامزدا که این زمین را آفرید، که مردم را آفرید که شادی مردم را آفرید که داریوش را شاه کرد» (نارمن شارپ، ۱۳۸۸: ۸۵). همین بند که در کتیبه‌های دیگری از جمله سه کتیبهٔ دیگر وی در شوش، مصر و کوه الوند یافته شده، همچنین در کتیبه‌های خشیارشا (همان: ۱۰۹ و ۱۱۰ و ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱٤، ۱۱۹)، اردشیر (همان: ۱۳۰)، داریوش دوم (همان: ۱۳۳)، اردشیر دوم (همان: ۱۳۷)، اردشیر سوم (همان: ١٤١) نیز دیده می‌شود (ر.ک: همان: ۹۳ و ۹۷ و ۱۰۱). به‌عنوان نوعی مقدمهٔ سخن در آن عهد، به شادی مردم نیز اشاره می‌شده و از میان نعمت‌های اهورامزدا قابل یادکرد محسوب می‌شده است و این بیانگر اهمیت شادمانی است. به‌نظر می‌رسد داریوش شادمان‌ساختن مردم را یکی از اهداف سلطنت خود می‌دیده است: «خدای بزرگ است اهورامزدا، که این شکوهی را که دیده می‌شود آفریده، که شادی مردم را آفریده، که خرد و فعالیت را بر داریوش شاه فروفرستاد» (نارمن شارپ، ۱۳۸۸: ۸۹). در سنگ‌نوشته‌ای دیگر از او در تخت‌جمشید، رسیدن شادی به خاندان خود را در گرو محفوظ‌ماندن مردم پارس از دشمنان دانسته است: «اگر مردم پارسی محفوظ باشند، از این پس تا دیرترین زمان، شادی ناگسستنی، این از اهورامزدا بر این خاندان سلطنتی فروخواهد رسید» (همان: ۸۳). شاهان هخامنشی عامل شادی را با امور معنوی و دینی در ارتباط می‌دیده‌اند، از این نظر که شادی آفریدهٔ اهورامزداست؛ بنابراین اطاعت و فرمانبرداری از او و رعایت دستورهای دینی موجب نزول شادی بر انسان می‌شود. در کتیبهٔ خشیارشا آمده: «تو که در آینده خواهی بود، اگر فکر خواهی کرد که در زندگی شاد بشوم و در هنگام مرگ خجسته بشوم، آن دستوری را که اهورامزدا فرموده است، احترام بگذار. اهورامزدا و ارت را با فروتنی پرستش کن. مردی که آن دستوری را که اهورامزدا فرموده، احترام گذارد و اهورامزدا و ارت را با فروتنی بپرستد، هم در زندگی شاد می‌شود هم در هنگام مرگ خجسته می‌شود» (همان: ۱۲۱).

ایرانیان برحسب آنچه گزنفون آورده از تن‌پروری پرهیز می‌کرده‌اند و غذاها و لباس‌های رنگارنگ نمی‌پوشیده و بر خود سخت می‌گرفته‌اند (ر.ک: گزنفون،۱۳۸۳: ۱۳). برحسب آنچه گزنفون داستان‌گونه از دیدار کوروش و پدربزرگش آورده، مادها روز تولد را جشن می‌گرفتند و به طرب، غنا، شراب‌نوشی، آوازخوانی و رقص می‌پرداختند (همان: ۱۳) و گاه در شراب‌نوشی افراط می‌کردند و کوروش حتی در کودکی مخالف این افراط بود. به قیاس وجود این مراسم‌ها در دربار می‌توان احتمال داد، بیرون از آن و میان مردم نیز چنین مجالسی بوده است. جشن تولد میان ایرانیان که در عهد باستان برگزار می‌شده، تنها متعلق به گروه ثروتمند و اهل دربار نبوده، بلکه تهی‌دستان نیز برگزار می‌کرده‌اند. هرودوت آورده: «پارس‌ها عادت دارند که روز تولد خود را جشن بگیرند... اعیان و اغنیا گاه یا اسب یا شتر یا خری می‌کشند و آن را یک پارچه در اجاق‌هایی بزرگ کباب می‌کنند. اشخاص بی‌چیز فقیر به حیوانات کوچک‌تر قناعت می‌کنند» (هرودوت، ۱۳۸۳، ج ۱: ۲۱۷). لحن کلام هرودوت به‌گونه‌ای است که گویی با رسمی تازه مواجه شده است. وجود چنین جشن‌هایی از این نظر که جشنی مذهبی نبوده است، بسیار اهمیت دارد.

گزنفون از سرودها و تصنیف‌هایی می‌گوید که از رشادت‌ها و ویژگی‌های کوروش میان قوم ماد رایج بوده (ر.ک: گزنفون، ۱۳۸۳: ٤۰) و نیز سپاهیان کورش در جنگ می‌خوانده‌اند (همان: ۹۳). مادها به عیش و طرب بسیار متمایل بودند و گاه در وقفه میدان نبرد شب را تا سحر به نوشیدن و بدمستی و رقص و آواز و نواختن نی می‌گذراندند و کسی مزاحم آن‌ها نمی‌شد (همان: ۵۱۱). ایرانیانِ عهد هخامنشیان هنگام نیایش و قربانی‌کردن سرودهایی می‌خوانده‌اند (ر.ک: هرودت، ۱۳۸۳،ج ۱: ۲۱۷).

هرودت اشاره می‌کند، ایرانی‌ها به شراب -که اسباب طرب است- بسیار علاقه دارند (ر.ک: همان: ۲۱۷). درمورد اینکه آیا هخامنشیان به قصد لذت و تمتع به رقص و پایکوبی می‌پرداخته‌اند، سند دقیقی وجود ندارد.

داستان غنایی و غم‌انگیز پانتهآ را که گزنفون این‌گونه روایت کرده که وی بر سر جنازهٔ شوهرش، بعد از زاری فراوان خودکشی کرد و کورش در مرگ آن‌ها گریست و بنایی به فرمان او برای یادبود آن‌ها ساخته شد، نشانگر اهمیت غم عشق و وفاداری در نگاه هخامنشیان است. کوروش عادت داشت که در خیمه یا اردوگاهش مباحث مفیدی مطرح شود. یکی از این مباحث در مورد گفتن داستان‌ها و خاطرات شادی‌بخش یا غم‌انگیز بود. هنگامی که چند نفر داستانی طنزآلود نقل کردند، کوروش می‌گوید: «کسی که دوستانش را بخنداند و مایهٔ شعف و مسرت دیگران باشد، او را باید مردی خوش‌قریحه و شوخ دانست نه خودپسند و گزافه‌گو» کورش اشخاصی را که مایهٔ سرور و بهجت هم‌ردیفان خویش‌اند، بدین قرار توصیف می‌کرد و همو معتقد بود افراد جدی را نباید با توصیه به خندیدن از راه منحرف کرد (ر.ک: هرودت، ۱۳۸۳،ج ۱: ۵۳).

شیوهٔ مداراگرایانهٔ پادشاهان هخامنشی که آزادی‌های مذهبی به ملل تحت نفوذ خود داده بودند (ر.ک پانائینو، ۱۳۹۹: ۱۷۱) نیز به‌گونه‌ای مروّج شادمانی جمعی محسوب می‌شود. البته در عهد خشایارشا این شیوه تغییر کرد و آن‌چنان‌که در کتیبهٔ او آمده، به افتخار یاد می‌کند که «در میان این کشورها جایی بود که قبلاً دیوها پرستش کرده می‌شدند. پس به خواست اهورامزدا من آن معبد دیوها را خراب کردم و اعلام نمودم دیوها پرستش کرده نخواهند شد» (نارمن شارپ، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

اطلاعات فرهنگی از عهد اشکانی زیاد نیست. نظر به روایتی که در دینکرت آمده و در زمان بلاش اشکانی اوستا تدوین شده است، فرهنگ زرتشتی گویا در این عهد رایج بوده است؛ هرچند ممکن است دین ملی و حکومتی نبوده باشد (ر.ک: دیاکونف، ۱۳۵۰ :۱۲۰). برحسب نقش‌هایی که از عهد اشکانی باقی مانده، مجالس بزم دیده می‌شود. گویا نوازندگان در دربار حضور داشته‌اند و اسباب طرب را ایجاد می‌کرده‌اند و این مجالس از سرگرمی‌های آن دوره بوده است. در کوه خواجه در جزیره‌ای که در مرکز دریاچهٔ هامون سیستان قرار دارد، بقایای کاخی دیده می‌شود که خدایان، نوازندگان، شاه و ملکه را نشان می‌دهد (همان: ۱۲۵). صاحب *دررالتیجان* در مورد مجالس طرب و تمایل پادشاهان اشکانی آورده است: «سلاطین اشکانی و ارکان دولت و اعیان و بزرگان آن قوم، به ساز و آواز و رقص و طرب، کمال میل داشته‌اند. در مجلس و محضر بزرگان، رقاص رقص می‌کرده و خیلی مطلوب و مطبوع آن‌ها بوده. رقاص‌ها یا پسران خوب‌صورت خوش‌سیما بوده‌اند یا زن‌های باصباحت و ملاحت و غالباً رقاص این طایفه، یونانی و از جنس اواسط‌الناس بلکه ادانی و رعیت بوده و مردمان ذی‌شان عالی مرتبت، تمکین این کار نمی‌نموده و آن را قبیح می‌شمرده‌اند. لکن این وضع عیش، یعنی مجلس ساز و آواز و رقص را اشکانیان خیلی دوست می‌داشته‌اند» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۱: ۲۵۷). برحسب همین مطلب، رقص از نگاه پارتیان امری پسندیده محسوب نمی‌شده و از زنان یونانی یا طبقات فرودست استفاده می‌شده است. برهمین اساس می‌توان احتمال داد بیرون از دربار نیز زنان و دختران نژاده، به این نوع رقص و خنیاگری گرایش نداشته‌اند و کیست که خود را نژاده نداند. بااین‌حال، دختران و زنان مطرب در دربار جایگاه بلندی داشته‌اند و آن‌چنان‌که صاحب *دررالتیجان* آورده است، خانوادهٔ یونانیان یکی از راه‌های ورود دختران خود را به دربار، آموزش موسیقی به آن‌ها می‌دانسته‌اند (ر.ک: همان: ۲۱۹).

اصل و منشأ برخی آثار باقی‌مانده از پیش از اسلام را متعلق به این دوره می‌دانند؛ ازجمله *یادگار زریران* و *درخت آسوریک* و داستان *ویس و رامین*. *یادگار زریران* کهن‌ترین مرثیه و تعزیه‌خوانی باقی‌مانده محسوب می‌شود. در نبرد میان ارجاسب و گشتاسب، بعد از کشته‌شدن بیست و سه تن از برادران و پسران گشتاسب، بستور بر سر جسد پدر خود زریر می‌رود و نوحه‌سرایی می‌کند: «اکنون کشته و افکنده هستی، اندرین رزم چون مردم بی‌گاه و بی‌گنج. این گیسو و ریش بهنجارت را بادها آشفته کرده‌اند و تن پاکیزه‌ات را اسبان پایمال کرده‌اند و خاک به گریبانت نشسته است» (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۳۴-۳۵). این نوحه و غم نهفته در این جملات که با تصاویر تقویت شده است، مقدمه‌ای است برای انتقام و

کین‌خواهی، به سخن دیگر غم و اندوه بستری است برای کین‌خواهی که امری است ستودنی. در بازگشت به نزد گشتاسب گوید: «من مرده دیدم آن تهم سپاهبد نیو، زریر پدرم را. اما اگر شما خدایگان را پسند افتد، مرا هلید تا شوم و کین پدری خواهم» (همان). در *ویس و رامین* ابیاتی است که نشان می‌دهد در دربار موسیقی رایج بوده و بزرگان دربار نیز نواختن آن را بلد بوده‌اند. در اینکه پارتیان در رفع نیازهای جسمانی خود افراط داشته یا سخت‌گیر بوده‌اند، روایات گوناگون است اما برخی معتقدند: «در غذا اصراری نداشته لکن در شرب افراط می‌نموده‌اند» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۱: ۲۵۵).

برحسب متون باقی‌مانده، اوج توجه به شادمانی و دوری از غم و رونق این اندیشه‌ها در عهد ساسانیان است که هم شاهان خود بدان می‌پرداختند، هم بسترهایی فراهم می‌کردند که مردم بدان بپردازند، هم دین و مذهب‌های رایج، مردم را بدان دعوت می‌کرد. در کنار خوشباشی‌هایی که بیشتر پادشاهان بدان مشغول بوده‌اند، برخی نیز با اقداماتی چون بخشودگی خراج و رعایت عدالت تلاش کرده‌اند شادی را برای مردم نیز به ارمغان آورند و از رنج و اندوه آن‌ها بکاهند. در مورد فیروز بن یزدگرد آورده‌اند که هفت سال قحطی شد و او باج و خراج را بر مردم بخشید و دستور داد هر کس خوراکی دارد، آن را با دیگران پخش کند و روزگار توانگر و بینوا یکسان باشد (ر.ک: ابن‌اثیر، ۱۳۷۰: ٤٧٤). برخی شاهان نیز در سال نخست سلطنت خود، خراج را بر مردم می‌بخشیده‌اند که گویا در ظاهر هدف شادکردن مردم داشته و در نهان قصد داشته‌اند اعتبار خود را افزایش دهند و سلطنت خود را مستحکم سازند. آن‌چنان‌که در مورد پوران آورده‌اند بعد از به حکومت‌رسیدن باقی‌مانده خراج را بر مردم بخشید (ر.ک: طبری، ۱۳۷۵،ج ۲: ۷۸۲). در ذکر اردشیر هرمزد نیز آورده‌اند که هیچ خراج از مردم نخواست که پادشاهی عاریت است تا او را نیکوکار خوانند (مجمل‌التواریخ والقصص، ۱۳۱۸: ٦٨). داستان‌هایی که از عدالت برخی از شاهان نقل کرده‌اند بدون درنظر داشتن افسانه یا واقعی‌بودن آن‌ها، در واقع اقدامی برای رفع رنج و غم از خاطر مردم است. انوشیروان کار نیمه‌تمام پدرش در رعایت عدالت در گرفتن خراج را تکمیل کرد. آن‌چنان‌که گفته‌اند قباد دستور داد زمین‌ها را اندازه بگیرند تا باژگیری دارای پایه‌ای مشخص باشد؛ اما نتوانست آن را به پایان ببرد و انوشیروان آن را به پایان رساند (ر.ک: ابن‌اثیر، ۱۳۷۰، ج ۲: ۵۲۷). برحسب آنچه از هرمز پسر انوشیروان نیز نقل کرده‌اند، وی نیز آیین‌های نیکی بنیان نهاد که اساس آن‌ها برپایهٔ عدالت و دادگری است. از آن جمله که صندوقی مُهر و موم‌شده بر در قصر می‌نهاد تا دادخواهان نامه‌های خود را در آن اندازند (ر.ک: ابن‌اثیر، ۱۳۷۰، ج ۲: ٥٤٧).

از میان پادشاهان ساسانی، بهرام گور و خسرو پرویز بیشتر به خصوصیت خوشباشی شهرت دارند. طبری آورده: «بهرام پس از پادشاهی سرگرمی و تفریح را از کارهای دیگر برتر می‌دانست» (طبری، ۱۳۷۵، ج ۲: ٦٢١) و مقدسی آورده: «همه را به آسودگی و شادخواری و تنعم فراخواند» (مقدسی، ۱۳٤۹: ١٤١). همو رامشگری را فراگیر ساخت تا همهٔ مردم از آن بهره داشته باشند (ر.ک: مجمل‌التواریخ و القصص، ۱۳۱۸: ٦٩). ایجاد حرمسراها و داشتن کنیزکان و مطربان زیبارو جزئی از زندگی طبقهٔ مرفه و دربار بوده و از زن به‌عنوان ابزاری برای کسب لذت و لحظات خوش بهره می‌برده‌اند. تاریخ لبریز است از اشاره به این داستان‌ها و توصیفات و برخی نیز در آن افراط داشته‌اند. آورده‌اند در شبستان خسرو پرویز دوازده هزار زن از بنده و آزاد وجود داشته است و چون به شکار می‌رفت، پانصد کنیزک به مجمرهای زرّین اندر عود همی‌سوختند (همان: ۷۹). پادشاهان ایران را نوشته‌ای بوده که در آن ویژگی زنان دلخواه ایشان را یاد کرده بودند (ر.ک: ابن‌اثیر، ۱۳۷۰: ٥٦٢ و ٥٦٤).

از آشکارترین راهکار شادمانی و دوری از غم، در پیش از اسلام موسیقی و مِی بوده است. به تعبیر صاحب *مروج‌الذهب*: «موسیقی ذهن را لطیف و اخلاق را ملایم و جان را شاد و قلب را دلیر و بخیل را بخشنده می‌کند و با نبیذ غم توان‌فرسا را می‌برد و نشاط می‌آورد و غم می‌زداید.. شاعر می‌گوید وقتی غمت بگیرد جز شراب و نغمهٔ ساز را بر آن مگمار» (مسعودی، ۱۳۸۲، ج ۲: ٦٢٠). در حوزهٔ موسیقی، ظهور موسیقی‌دانانی مثل نکیسا، باربد، رامتین و سرکش و نغمه‌های فراوانی که ایجاد شده بود و سازهای مختلفی که رواج یافته بود، خنیاگری به اوج شکوه خود رسیده بود. معروف است «باربد برای بزم خسرو

۳٦۰ دستان ساخته بود؛ چنانکه هر روز دستانی نـو می‌نواخـت» (کریسـتین سـن، ۱۳۷۸: ٦۳۰). موسـیقی‌دانی و آوازخـوانی از افتخارات این دوره محسوب می‌شده است. در رسالهٔ *خسرو و ریدک*، ریدک یکی از افتخارات خـود را اسـتادی و مهـارت در سازها و خنیاگری دانسته است تا از این طریق بتواند نظر خسرو را جلب کند (ر.ک: آسانا، ۱۳۷۱: ۷۳). بـا ایـن حـال، آشـکار است که الحان موسیقی تأثیرات مختلفی دارد. ابن‌خرداد می‌گوید: «سه گونـه اسـت: طـرب محـرک کـه نشـاط آرد و جـان را بشوراند و طرب غم‌انگیز که یاد ایام جوانی و شوق وطن و رثای احباب خیزد و طربی کـه مایـهٔ صـفای جـان و لطافـت ذوق است» (مسعودی، ۱۳۸۲، ج ۲: ٦۲۱)؛ بنابراین، موسیقی تنها اختصاص به شادمانی نداشته و در غم نیز به کار می‌رفته اسـت. در برخی کتب آمده که باربد در سوگ شبدیز با چنگ، سوگ‌سرودی می‌نوازد، چنان‌که خسرو را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و متوجـه مرگ شبدیز می‌شود (ر.ک: مقدسی، ۱۳٤۹: ۱٤۸).

٤- غم و شادی در متون ادبی پیش از اسلام

در یکی از پندنامه‌های عهد ساسانی به برخی از معایب و کمبودها اشاره شده که می‌توان آن را تلخیصی از عوامـل ایجـاد غـم فردی برشمرد: «دردمند است آن که خرد ندارد. رنجور است آن که زن ندارد. بی‌نام است آن که فرزند ندارد. بـی‌ارزش اسـت آن‌که خواسته [مال و ثروت] ندارد. سست است آن‌که کس ندارد. ازین همه او بدتر است که روان ندارد» (آسـانا، ۱۳۷۱: ۸٤). از میان دروج‌های درونی، دیو نیاز بیش از بقیه موجب غم می‌شود. در *یادگار بزرگمهـر* درج اسـت: «از ایـن چنـد دروج (آز، نیاز، خشـم، رشـک، ننـگ، شـهوت، کـین، بوشاسـب (غفلـت)، بـدعت و تهمـت): آز ناخرسـندتر و بی‌چـاره‌تر اسـت. نیـاز آسیب‌رسان‌تر و اندوه‌مندتر است» (همان: ۱۲۷).

دانایان و فرهیختگان هر جامعه‌ای در پی نشان‌دادن راهکارهایی برای رفع مشکلات و دغدغـه‌های مـردم بوده‌انـد. از ایـن افراد که گاه مقام و جایگاه سیاسی و مذهبی آن‌ها موجب اثرگذاری بیشتر سخنان آن‌ها می‌شده، اندرزنامه‌هایی باقی مانده است که در آن توصیه‌هایی در مورد غم و شادی شده است. از پررنگ‌ترین و عمیق‌ترین عوامل غم که انسان را متأثر مـی‌کنـد، فهـم این است که زندگی ناپایدار است و همین اندیشهٔ گذران‌بودن، مجموعه‌ای از مطلوب‌های انسانی و دارایی‌هـای او را در خطـر می‌اندازد. با چنین اندیشه‌ای آشکار است که شادمانی دیری نمی‌پاید: «به گیتی گستاخ مباشید، بس آرزو اندر گیهان، چه گیتـی به هیچ‌کس بنهشتند، نه کوشک و خانمان، شادمانه به دل چه خندید و چـه گوییـد جهانیـان» (آسـانا، ۱۳۷۱: ۹٦). برخـی نیـز برحسب این ناپایداری، مردم را به تعادل عاطفی در غم و شادی فراخوانده‌اند: «چون نیکی رسد بسیار شاد مباش، چـون بـدی رسد بسیار به رنج مباش. هیچ فراز نیست که شیبش نه از پیش و هیچ شیب نیست که فرازش نه از پـس» (انـدرز مارسـپندان، ۱۳۳۸: ۵۲۷). پی‌بردن به توالی سختی پس از راحتی، برخورد انسان را با آن‌ها تغییر می‌دهد. در قطعـه‌ای باقی‌مانـده از ادبیـات دورهٔ ساسانی آمده: «آن رامش را نباید رامش داشتن که پس از آن آغاز اندوه بود. آن خوشی را نباید خوشی‌داشتن کـه پـس از آن تلخی گران بود» (آسانا، ۱۱۷:۱۳۷۱) و همین سرانجام انسان را به ایـن تفکـر مـذهبی و آخرالزمـانی می‌رسـاند کـه «بـرای کرفه‌کردن رنج بر خویشتن بپذیرد و برای سود گیتی مزد مینو نگذارد» (ر.ک: همان: ۱۱۷).

راهکار دیگری که در این متون دیده می‌شود، پذیرش بخت و تقدیر و خرسندی به آن است که موجب رفع غـم و انـدوه می‌شود: «به آنچه آمده است خرسند باشید و اندوهگین نه باشید» (همـان: ۱۱۹). خرسـندی از آفریـده‌های مینـوی و اهـورایی است که دادار هرمزد برای یاری مردم و بازداری دروج‌های درونی آفریده است. در یادگار بزرگمهـر آمـده اسـت: «خرسـندی پاییدن نفس از زیاده‌طلبی و مجسم‌داشتن رنج از ناخرسندی و بیم از افراط و آن چیز را که آخرین پنـاه در آن باشـد بـه چیـز دیگر ندادن و برای چیزی که گذشته و برای بدی آن چیزی که جز آن کردن نشاید رنج و اندوه نبـردن اسـت» (همـان: ۱۲۹).

نقش خرسندی از این نظر پررنگ‌تر می‌شود که مردم به کام‌خواهی و بی‌نیازی بیش از هر چیزی آرزومندند (ر.ک: همان: ١٣٤).

موضوع دیگری که در آثار مورد بررسی دیده می‌شود، کاربرد نام‌ها و دعاهایی است که نشانگر توجه به شادی است. در اسامی بسیاری از اشخاص واژهٔ شادی به‌کار رفته است؛ مانند شادمان، شادزیک، شادان، شادان‌زاد (یادگار زریران، ١٣٩٢: ٤٢)، شادان فرخ (آسانا، ١٣٧١: ١٢١). باز از همین نوع است اسامی برخی شهرها آن‌چنان‌که در شهرستان‌های ایران از پنج شهر نام برده شده که کیخسرو قبادان ساخته و نام‌گذاری کرده است: خسرو-شاد، خسرو مستآباد، ویسپ-شاد-خسرو، هوبوی-خسرو، و شاد-فرخ-خسرو نام نهاد (شهرستان‌های ایران، ١٣٨٨: ٩). دعای شادکامی نیز در پایان نوشته‌ها به‌عنوان یک سنت ادبی مرسوم بوده که کاتب می‌نگاشته است؛ ازجمله: «فرجام یافت به درود و شادی و رامش» (همان: ٤٢)؛ «فرجام یافت به درود، شادی، رامش، شاد و فرخ و دیرزیوش و پیروزگر و اهلو کام انجام باد کسی که این را نوشت، کسی که به او متعلق است و کسی که آن را خواند (آسانا، ١٣٧١: ٧١).

جدول ١- وجوه غم و شادی در آثار مورد بررسی

حوزه		وجوه شادی	وجوه غم
مذهبی	زرتشتی	اهورایی‌بودن شادی، ابزار غلبه‌بر اهریمن، بهره‌مندی از لذات دنیوی، برگزاری جشن‌های مختلف	اهریمنی‌بودن غم، نهی سوگواری، غم محرک حس انتقام
	مانوی	شادی متعلق به وجه نورانی دنیا، تأکید بر شادمانی در روز جدایی روح از جسم، آسمانی‌بودن غنا و موسیقی، متعلق به روح‌بودن شادی	ریاضت‌کشیدن، جسمانی‌بودن اندوه، ترویج غم غربت برای ترغیب به بازگشت سوی پدر نورانی
	مزدکی	رسیدن به شادی از طریق کسب تمتعات جسمانی و مادی، شادی قوه‌ای در محضر خداوند (آسمانی‌بودن شادی)، ترویج شادی زمینی به قیاس شادی آسمانی، قدسی‌دانستن رامشگری	اختصاص ناعادلانهٔ اموال عامل اندوه، غم از مظاهر مدبر شر و تاریکی، ریاضت‌کشیدن
تاریخی	هخامنشیان	شادی آفریدهٔ اهورامزدا، شادی‌رساندن به مردم از اهداف سلطنت پادشاه، محفوظ‌داشتن مردم از دشمنان راهی برای شادکردن جامعه، فرمانبرداری از اهورامزدا و رعایت اوامر دینی راهی برای رسیدن به شادی، برگزاری جشن‌های تولد، رواج رقص و پایکوبی و مِی نوشی، مدارا با فرهنگ و مذهب‌های مختلف، بزرگ‌شمردن افرادی که مایهٔ شادی و شعف اطرافیان شوند	بزرگداشت غم عشق و مرگ در راه عشق، دوری از خنده و نشاطی که انسان را منحرف کند، توجه به داستان‌ها و خاطرات غم‌انگیز، دوری از تن‌پروری و پرهیز از افراط در شراب‌نوشی
	اشکانیان	رواج مجالس بزم و توجه به رامشگری و مِی نوشی	غم بستری برای تحریک حس انتقام، پرهیز طبقات نژاده و اصیل پارتیان از رقصیدن
	ساسانیان	بخشودگی خراج، اجرای عدالت، رسیدگی به دادخواهان، توجه به موسیقی، فراگیرکردن رامشگری، کنیزکان ابزار تمتع	فاصلهٔ طبقاتی و مجازنبودن امکانات طبقهٔ بالاتر برای طبقات فرودست

		درباریان	
متون ادبی		پذیرش بخت و تقدیر، کاربرد واژهٔ شادی در ساخت اسامی، رعایت تعادل میان شادی و غم	دیو نیاز عامل اصلی اندوه، ناپایداری زندگی عامل اندوه، نداشتن خرد و ثروت و فرزند و یار موجب اندوه

۵- نتیجه

در متون دینی، غم امری اهریمنی محسوب شده و دین زرتشتی پیروان خود را از اندوه و زاری برحذر داشته و شادی همچون ابزاری دانسته شده است تا از آن برای غلبه‌بر نیروی اهریمنی استفاده شود. در مذاهب مانوی و مزدکی جنبه‌های شادمانی چون موسیقی امری قدسی و آسمانی به شمار رفته و در مانوی از ابزار موسیقی در نیایش‌ها نیز استفاده می‌شده است. با این‌حال غم نیز کاربردهایی داشته است؛ ازجمله برای تقویت حس انتقام یا غم غربت و هجران به‌منظور ایجاد شوق برای بازگشت به عالم معنوی. در آیین مزدکی شادی و دوری از غم در دو سطح اجتماعی و معنوی دیده می‌شود. سعی مزدک در این بوده که هر دو را صبغه‌ای دینی دهد و به یکدیگر نزدیک کند تا آرامش و شادی درونی از طریق تمتعات جسمانی و مادی به‌دست‌آید؛ ولی با صبغه و توجیهی دینی و اخلاقی. از حیث منابع تاریخی، از کهن‌ترین اسنادی که باقی‌مانده و به‌گونه‌ای نشانگر گوشه‌ای از شادمانی مردم است، تصاویری است که رقص و پایکوبی را نشان می‌دهد که برخی از آن‌ها به قصد تمتع و لذت بوده است. در کتیبه‌های هخامنشی شادی آفریدهٔ اهورامزدا دانسته شده است. آن‌ها شادی را با امور معنوی و دینی در ارتباط می‌دیده‌اند. شیوهٔ مداراگرایانهٔ این پادشاهان با ملل تحت‌سلطهٔ خود، موجب رواج جلوه‌هایی از شادمانی و دوری از اندوه جمعی در سراسر سرزمین بوده است. توجه به شادمانی و غم‌ستیزی در عهد ساسانیان بسیار چشمگیر است که هم شاهان خود بدان می‌پرداختند، هم بسترهایی فراهم می‌کردند که مردم بدان بپردازند، هم دین و مذهب‌های رایج، مردم را بدان دعوت می‌کرد. برخی نیز با اقداماتی چون بخشودگی خراج و رعایت عدالت تلاش کرده‌اند شادی را برای مردم نیز به ارمغان آورند و از رنج و اندوه آن‌ها بکاهند. بااین‌حال نظام طبقاتی عهد ساسانی، به‌گونه‌ای عامل اندوه جمعی، به‌خصوص میان طبقات فرودست محسوب می‌شود. در متون ادبی گزاره‌ها و تعالیمی وجود دارد که از زبان بزرگان توصیه‌هایی در مورد غم و شادی بیان شده است. ازجمله راهکارهایی که در این متون به‌منظور رهایی از غم آمده، تأکید بر ناپایداری زندگی و توجه به قناعت است. علاوه بر آن، با توجه به اهمیت شادمانی در فرهنگ ایرانی، هم اسامی برخی شهرها و اشخاص برگرفته از شادی است، هم معمولاً دعای شادمانی یکی از سنت‌های ادبی مندرج در این متون است.

٦- منابع

آسانا، جاماسب جی دستور. (١٣٧١). *متون پهلوی*، گزارش سعید عریان، تهران: کتابخانهٔ ملی.

ابن‌اثیر، علی‌ابن‌محمد. (١٣٧٠). *الکامل فی‌التاریخ*، ترجمه سیدمحمدحسین روحانی، تهران: اساطیر.

ارداویراف‌نامه. (١٣١٤). ترجمهٔ رشید یاسمی، *نشریهٔ مهر*، سال سوم، شمارهٔ ٣.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. (١٣٧١). *درر‌التیجان فی تاریخ بنی‌الاشکان*، به کوشش نعمت احمدی، تهران: اطلس.

اندرز مارسپندان. (١٣٣٨). گزارش ماهیار نوابی، *نشریهٔ زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ٥١.

باقری خلیلی، علی‌اکبر. (١٣٨٦). شادی در فرهنگ و ادب ایرانی، *فصلنامهٔ مطالعات ایرانی*، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ٢.

برزگر خالقی، محمدرضا. (١٣٨٦). غم و شادی از دیدگاه مولانا، *نشریهٔ ادیان و عرفان*، سال چهارم، شمارهٔ ١٢.

پانائینو، آنتونیو. (١٣٩٩). *قدرت هخامنشی در میانهٔ رواداری (آسان‌گیری) و خودکامگی*، مندرج در کتاب قدرت، نظام پادشاهی و اندیشهٔ سیاسی در شاهنشاهی هخامنشی، ترجمهٔ علی‌اصغر سلحشور، تهران: آریارمنا.

تقی‌زاده، سیدحسن. (١٣١٦). *گاه‌شماری در ایران قدیم*، تهران: مبطعه مجلس.

تقی‌زاده، سیدحسن. (١٣٣٨). *مانی و دین او*، تهران: مطبعه مجلس.

دارمستتر، جیمز. (١٣٨٤). *مجموعه قوانین زرتشت (وندیداد اوستا)*، ترجمهٔ موسی جوان، تهران: دنیای کتاب.

دیاکونف. (١٣٥٠). *اشکانیان*، ترجمه کریم کشاورز، تهران: انتشارات پیام.

ذکاء، یحیی. (١٣٥٧). تاریخ رقص در ایران، *مجلهٔ هنر و مردم*، شمارهٔ ١٨٨.

راسل، برتراند. (١٣٥٧). *تحلیل ذهن*، ترجمه منوچهر بزرگمهر، تهران: خوارزمی.

رضی، هاشم. (١٣٨٠). گاه‌شماری و جشن‌های ایران باستان، تهران: بهجت.

رومر، کورنلیا؛ گئینون، لودویگ. (١٣٧٨). *بازمانده‌های زندگی مانی*، ترجمهٔ امیرحسین شالچی، تهران: آتیه.

زبور مانوی. (١٣٧٤). آلبری، سی. آر. سی، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: فکر روز.

شفیع صفاری، محمد؛ شهرامی، محمدباقر. (١٣٩٢). غم و شادی و کیفیت آن در دیوان سنایی، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال یازدهم، شمارهٔ ٢٠، صص ١٦١-١٨٠.

شهرستان‌های ایران. (١٣٨٨). ترجمهٔ سعید جلیلیان، تهران: توس.

شهرستانی، عبدالکریم. (١٣٥٠). *الملل و النحل*، ترجمهٔ افضل‌الدین صدر ترکه اصفهانی، تهران: اقبال.

طبری، محمد بن جریر. (١٣٧٥). *تاریخ طبری*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.

فردوسی، ابوالقاس.، (١٩٧٠). *شاهنامه*، به اهتمام رستم علی‌یف، مسکو: انتشارات دانش.

فرنبغ. (١٤٠٠). *بندهشن*، گزارش مهرداد بهار، تهران: توس.

کریستین‌سن، آرتور امانوئل. (١٣٧٨). *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: صدای معاصر.

کیکاوس رازی. (١٣٣٨). *زراتشت‌نامه*، تصحیح رزنبرگ، تهران: طهوری.

گزنفون. (١٣٨٣). *کورش‌نامه*، ترجمهٔ رضا مشایخی، تهران: علمی و فرهنگی.

مجمل‌التواریخ و القصص. (١٣١٨). *تصحیح ملک‌الشعرای بهار*، به کوشش محمد رمضانی، تهران: خاور.

مسعودی، علی‌بن‌حسین. (١٣٨٢). *مروج‌الذهب و معادن الجوهر*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.

مقدسی، مطهربن‌طاهر. (١٣٤٩). *تاریخ آفرینش*، ترجمهٔ شفیعی کدکنی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

موسوی، سید کاظم؛ صفری، جهانگیر؛ سلایی، شهربانو. (١٣٩١). غم غربت در اشعار منوچهر آتشی، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال دهم، شمارهٔ ١٩، صص ١٤٥-١٦٦.

نارمن شارپ، رلف. (۱۳۸۸). *فرمان‌های شاهنشاهان هخامنشی*، چاپ سوم، تهران: پازینه.

نرشخی، ابوبکر محمد بن جعفر. (بی‌تا). *تاریخ بخارا*، ترجمهٔ ابونصر احمد بن محمد نصر القباوی، تصحیح مدرس رضوی، تهران: سعادت.

هرودوت. (۱۳۸۳). *تاریخ هرودت*، ترجمهٔ هادی هدایتی، تهران: دانشگاه تهران.

یادگار زریران. (۱۳۹۲). ترجمهٔ ژاله آموزگار، تهران: معین.

یسنا. (۲۵۳۶). *گزارش پورداوود*، تهران: دانشگاه تهران.

Watson, D., Clark, L. A., & Tellegen, A. (1988). Development and validation of brief measures of positive and negative affect: the PANAS scales. *Journal of personality and social psychology*, 54(6), 1063.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Components of lyric Genre in Darab Nameh (Firooz Shah Nameh) by Bighami

Omid Zakerikish[1]✉

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran, E-mail: o.zakerikish@ltr.ui.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
20 December 2022
Received in revised form:
24 August 2023
Accepted:
10 September 2023
Published online:
22 September 2024

Keywords:
Darab Nameh (Firouz Shah Nameh) by Bighami, Lyric genre, Type, Mode, long folk tales.

ABSTRACT

One of the most important Persian long folk tales is Darab Nameh or Firozshah Nameh Bighami. This tale is one of the narrative stories written in the 9th century. This tale has often been examined by scholars in terms of Aristotelian literary genres. Some have called it epic and some have called it lyrical, and some have considered it a combination of these two literary genres. In this article, which is written in a descriptive-analytical method and relying on library sources, the author seeks to answer the question, how can this text be examined from the perspective of lyrical genre? The lyrical literary genre is used in this text in a "modal" manner; That is, a part of the content of the text can be examined from this point of view. Components such as lyrical narration, which can be seen in the form of monologue, lyrical characterization and lyrical dialogue in the text, make the language have an emotional function. In these cases, the narrator also gives the language of the text a poetic function. As well as, different types of lyrical literature, such as complaints, lyricism, invocations and prayers, victory prose, satire, and the concept of “seizing the time” strengthen the lyrical mode of the text of this book.

Cite this article: Zakerikish, Omid. (2024). “The Components of lyric Genre in Darab Nameh (Firooz Shah Nameh) by Bighami”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 69-86.
http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44317.3111

© Zakerikish, Omid.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

One of the most important Persian folktales is Darab Nameh or Firuzshah Nameh of Bighami. This story is one of the narrative stories written in the 9th century. It has often been examined by scholars in terms of Aristotelian literary genres. Placing these stories under one of the Aristotelian literary genres causes some of the characteristics of the work to be ignored. Iranian folk tales are a special genre of literature that, if we want to criticize them from the perspective of Aristotelian literary genres, both the epic mode and the lyrical and didactic mode can be seen in it. The main problem of the article is, how is the reflection of the features of the lyrical mode in the text of Darab Nameh (Firouzshah Nameh) of Bighami? And what components of this literary genre can be seen in the text of the work? From the perspective of genre criticism, narration and lyric are basically two different things. This means that the lyrical literary work is usually not a narrative (cf. Freedman 1963: 1), but as Heather Dubrow (2009: 8) points out, one of the common aspects of genre rules and social rules is that "they differ from culture to culture". In the literary and cultural history of Iran, there are many lyrical components (various emotions) in love stories.

2. Research methodology

This article is written in a descriptive-analytical method, relying on library sources. At first, the lyrical elements were collected from the reliable literary genre sources, and then by reading the text of Darab Nameh Bighami, the lyrical mode of this text was analyzed from this point of view. The method of this article gives a warning to the critics of the field of long folk tales not to place these works completely under one of the Aristotelian literary genres.

3. Discussion

The lyrical modes in Bighami's Darab Nameh have caused a large part of the text to express human emotions and feelings and to be presented in a poetic language. The lyrical genre is much more inclined to the poetic function of the language than other literary types. Bighami's Darab Nama has always been presented as a simple prose by researchers. While this text has used poetic expression many times. Also, unlike old folk tales where the omniscient narrator often casts a shadow over all the story's components, the narrator in this story sometimes allows the story's characters to be alone and talk alone. The narrator always shows the soliloquy of the character of the story with the conventional term "he said to himself". In addition to breaking the authority of the omniscient and creating an emotional atmosphere in the story, such monologues allow the reader to directly experience the emotions, feelings, thoughts and mentalities of the characters in the story. An important part of the characters in the story are lovers and beloveds. The narrator sometimes allows these characters to talk. These conversations are effective factors in strengthening the lyrical language of the text. The lyricism that manifests itself in the form of description of nature and description of the beloved in the text continuously gives this text a lyrical language. Also, plaintive, prayerful, satirical expressions are used in the text. The narrator sometimes creates a lyrical subjectivity in the text by relying on the concept of "seizing the time". The high frequency of these components in the text of the book has made a significant part of this work take on the characteristic of lyricism.

5. Conclusion

Considering that the long folk tale Darab Nameh (Firouz Shahnameh) by Bighami has often been examined by Iranian researchers from the perspective of the theory of Aristotelian literary genres, this Research draws the audience's attention to the fact that this story cannot be placed under a specific type of Aristotelian literary genre. Therefore, it is better to check its various modes. In this article, the lyrical mode of the work was researched. Components such as lyrical narrative, which is used in the form of emotional monologue, lyrical dialogue, and lyrical characterization in this text, make the narrative take on an emotional tone. Lyrical narration means a narration in which the speaker uses

words and sentences whose emotional and literary aspect is superior to their informative and referential aspect. Therefore, in the lyrical narrative, the omniscient authority is broken in the story. In this way, the narrator allows the characters to talk in their solitude. In these cases, the direction of the message is towards the speaker and language has an emotional function. On the other hand, despite the fact that the language of this story is presented in a simple way, it has a poetic language in many cases; This means that the author or narrator has paid attention to the way of presenting his message. Poetic language has been used in this text in various ways: the narrator has either created a poetic text himself or has created lyrical moments in his narration by referencing other poetry. In addition to these cases, various modes of lyrical literature have appeared in the text of Darab Nameh (Firouzshah Nameh).

6. References

Ahmadidarani A. A. (2017). "Verse of victory". *Literary criticism quarterly*; Vol. 10 Issue 39, 13-60.

Bighami, M. (2001). *Darab Nameh*, first volume, correction and introduction and notes by Zabihullah Safa, Tehran: Translation and Publishing Company.

Bighami, M. (2001). *Darab Nameh*, second volume, correction and introduction and notes by Zabihullah Safa, Tehran: Translation and Publication of Books.

Bighami, M. (2008). *Firouzshahnameh*, third volume, by Iraj Afshar and Mehran Afshari, Tehran: Cheshme.

Dubrow, H. (2009). *Genre*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz.

Freedman, R. (1963). *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse*, Andre Gide, and Virginia Woolf, Princeton University Press.

Ghasemipour, Q. (2009). "Mode vs. Genre: A discussion in the theory of literary genres", *Literary Criticism*, Vol. 10, 63-89.

Hesampor, S. (2017). Survey and comparison of storytelling in Samak e Ayyar with three folk tales. *CFL*; Vol. 5, Issue 12, 111-138.

Ja'afarpoor, M. and Alavi Moghadam, M. (2012). "Logic of Possible narratives in Sammak e Ayyār and Darābnāmeh", *Journal of Narrative Studies*, Vol. 2, Issue 2, 40-59.

Ja'afarpoor, M. and Alavi Moghadam, M. (2013). "Theme of Ayyari and Javanmardi and its Didactic-Suggestive Teachings in Prose Epics (case study: Samak-e Ayyar, Darabnameh and Firouzshahnameh)", *textual Criticism of Persian literature*, Volume 5, Issue 3, 37-52.

Ja'afarpoor. M. (2017). Introducing the newly found version of Bahman Shahnameh and its benefits (fourth and fifth volume of Darab Nameh Beighami). *Culture and Folk Literature*, Vol. 5, Issue 14, 199-223.

Mahmoodi, M. A. (2008). "The Study of the tale 'The Blind Owl' by Hidayat". *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 6, Issue 10, 121-144.

Mirsadeghi, J. (1987). *fiction*, Tehran: Mahur.

Mohammadebrahimi, A., & sharifi, Gh. (2018). "Structural analysis of Firouz Shah'story (Bighami's Darab name)", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 16, Issue 30, 165-186.

Moshtagh Mehr, R., Bafekr, S. (2016). "Content and form indexes of lyrical literature". *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol 14, Issue 26, 183-202.

Ph.D. coursebook of Persian language and literature. (2013). *focus on lyrical literature in programs approved by the Ministry of Science, Research and Technology*, available at https://prog.msrt.ir/fa/grid/phd-

Shahlazadeh, A., Akrami, M. (2020). "A look at the theoretical obstacles to the growth and development of prose lyric works". *Journal of Persian Language & Literature*, Vol. 73, Issue 241, 141-161.

Zakari Kish, O. & Mohammadi Fesharaki, M. (2012). "Folk stories and literary genres", *Adab Pazhuhi*, Issue. 24, 11-32.

Zarrin Koub, A. (1993). *A poem without lies, a poem without a mask*. Eighth edition. Tehran: Elmi.

پژوهشنامه ادب غنایی

دانشگاه سیستان و بلوچستان

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

مؤلفه‌های وجه غنایی در داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامهٔ) بیغمی

امید ذاکری‌کیش[۱]✉

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: o.zakerikish@ltr.ui.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۶/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی، نوع ادبی غنایی، گونه، وجه، قصه‌های بلند عامیانه.

چکیده

یکی از مهم‌ترین داستان‌های بلند عامیانهٔ فارسی، داراب‌نامه یا فیروزشاه‌نامهٔ بیغمی است. این داستان ازجمله داستان‌های نقالی است که در قرن نهم کتابت شده و اغلب از سوی محققان ازنظر انواع ادبی ارسطویی بررسی شده است. برخی آن را حماسی و برخی غنایی نامیده‌اند و برخی نیز ترکیبی از این دو نوع ادبی دانسته‌اند. در این مقاله که به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه‌بر منابع چاپی و کتابخانه‌ای نوشته شده است، نگارنده در پی پاسخ به این پرسش است که این متن چگونه از منظر نوع ادبیِ غنایی قابل‌بررسی است. نوع ادبی غنایی در این متن به‌صورت «وجهی» به‌کار رفته است؛ یعنی بخشی از درون‌مایهٔ متن را می‌توان از این منظر بررسی کرد. مؤلفه‌هایی مانند روایت غنایی که به شکل تک‌گویی، شخصیت‌پردازی غنایی و گفت‌وگوی غنایی در متن مشاهده می‌شود، باعث می‌شود که زبان کارکرد عاطفی داشته باشد. در این مواقع راوی یا نقال به زبان متن خود کارکرد شعری نیز می‌دهد. همچنین گونه‌های مختلف ادب غنایی مانند شکوائیه، تغزل‌وارگی، مناجات و نیایش، فتح‌نامه، هجویه و مفهوم «دم را غنیمت شمردن» باعث تقویت وجه غنایی در متن این کتاب می‌شود.

ذاکری‌کیش، امید. (۱۴۰۳). «مؤلفه‌های وجه غنایی در داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامهٔ) بیغمی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۶۹-۸۶.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44317.3111

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© ذاکری‌کیش، امید.

۱- مقدمه

داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی قصهٔ بلندی است که از گذشته‌های دور نقالی می‌شده و در قرن نهم در تبریز کتابت شده است. این کتاب که از نظر ریخت‌شناسی بسیار شبیه سمک عیار است (رک. حسام‌پور، ۱۳۹٦؛ جعفرپور و علوی‌مقدم، ۱۳۹۲)، از مهم‌ترین قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی است. اهمیت این کتاب را از منظرگاه‌های گوناگون می‌توان دریافت. نثر زیبا و دل‌انگیز آن که آیینه‌ای از نثر متداول میان مردم کوچه و بازار قرن نهم است، یکی از امتیازات این اثر است (رک. بیغمی، ۱۳۸۸: ۹ مقدمهٔ مصحح؛ بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۷۲ تعلیقات مصحح). علاوه‌بر این، بررسی این اثر از منظر جامعه‌شناسی ادبیات عامیانه نیز می‌تواند به نتایج جالب‌توجهی منجر شود.

این کتاب در سرفصل دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش غنایی به‌عنوان یکی از منابع درس ادبیات غنایی غیرمنظوم ارائه می‌شود (سرفصل دکتری ادبیات غنایی،۱۳۹۰). با توجه به این مسئله، اخیراً در مقالات و آثار علمی این کتاب و امثال آن از منظر انواع ادبی ارسطویی تقسیم‌بندی شده و اغلب بدون زمینهٔ نظری و فلسفی ذیل یکی از این انواع، به‌ویژه نوع غنایی گذاشته شده است؛ بنابراین به عقیدهٔ نگارنده، مؤلفه‌های انواع ادبی ارسطویی در این اثر قابل‌بررسی است. در این مقاله صرفاً وجه غنایی این اثر بررسی می‌شود.

۱-۱- بیان مسئله و پرسش‌های پژوهش

در عرصهٔ نقد ادبی آثار ادبی فارسی، قصه‌های بلند عامیانه اغلب ازنظر انواع ادبی تقسیم‌بندی شده است. اینکه تقسیم این آثار از نظر انواع ادبی درست است یا نه، بحث دیگری است. واقعیت این است که قصه‌های عامیانهٔ ایرانی یک نوع ادبی خاصی است که اگر بخواهیم از منظر انواع ادبی ارسطویی آن‌ها را نقد کنیم، هم وجه حماسی و هم وجه غنایی و تعلیمی در آن دیده می‌شود. مسئلهٔ اصلی مقاله این است که انعکاس ویژگی‌های وجه غنایی در متن داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی چگونه است؟ و چه مؤلفه‌هایی از این نوع ادبی در متن اثر مذکور دیده می‌شود؟

۱-۲- اهداف و ضرورت پژوهش

نقد ژانری قصه‌های بلند عامیانهٔ فارسی از این نظر اهمیت دارد که می‌تواند منجر به شناخت بهتر و دقیق‌تر متن شود و این ویژگی البته برای تحقیق‌های جانبی که دربارهٔ متن انجام می‌شود، بسیار راهگشاست. این تحقیق همچنین به دنبال مسیری است که از طریق آن می‌توان به یک نظریهٔ منسجم نثر غنایی دست یافت.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی و تحقیقات مربوط به آن، جعفرپور (۱۳۹٦: ۲۰٦-۲۰۰) پیشینهٔ انتقادی کاملی نوشته است. دربارهٔ گونه‌شناسی این کتاب، جمال میرصادقی (۱۳٦٦ : ۱۲۰) آن را ازجمله قصه‌های بلند با زمینهٔ عشقی و عاطفی دانسته است. در سرفصل دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش غنایی این کتاب و آثار شبیه به آن ذیل متون غیرمنظوم غنایی آورده شده است (سرفصل دکتری زبان و ادبیات غنایی، ۱۳۹۰). به تبع این سرفصل اخیراً در پایان نامه‌ها و تحقیقات دوره‌های تحصیلات تکمیلی ادبیات فارسی این متن را بی هیچ استدلالی غنایی فرض کرده‌اند؛ اما مهران افشاری در مقدمهٔ فیروزشاه‌نامه، ادامه داراب‌نامه بیغمی، نوشته است: «فیروزشاه‌نامه را باید متنی حماسی محسوب کرد که به اقتضای حماسه‌بودن صنعت مبالغه و اغراق در آن فراوان است» (بیغمی، ۱۳۸۸: ۱۷ مقدمه). جعفرپور و علوی‌مقدم (۱۳۹۲) همین کتاب را با صفت حماسی آورده‌اند. محمد ابراهیمی و شریفی (۱۳۹۷: ۱٦۵) دربارهٔ عناصر داستان در این قصه بحث کرده‌اند و آن را با قید نوع شناسانهٔ «رمانس» همراه کرده‌اند. آن‌ها با توجه به عناصر داستان موجود در این قصه به این نتیجه رسیده‌اند که «در رمانس‌ها از

آنجا که صحنه‌های رزم و بزم با هم آمیختگی دارد، لحن داستان، حماسی و کوبنده و گاه عاطفی است» (همان: ۱۸٤). مشتاق‌مهر و بافکر (۱۳۹۵: ۱۸۳-۲۰۲) دربارهٔ شاخص‌های صوری و محتوایی نوع ادبی غنایی بحث کرده‌اند که به لحاظ نظری در تحقیقات مربوط به ادبیات غنایی کارآمد است. شهلازاده و اکرمی (۱۳۹۹: ۱٤۸) به‌درستی این بحث را طرح کرده‌اند که «شاهد نمونه‌هایی از نثر غنایی در سطح جمله و بند هستیم، اما پردازش کتابی مستقل در قالب نثر غنایی محض را چندان چشمگیر نمی‌یابیم.» بدین‌ترتیب در بسیاری از آثار نقد انواع ادبی در نثر فارسی این تصور پیش آمده که بر مبنای همین جمله‌ها و بندهای غنایی پاره‌پاره، یک متنی را ذیل نوع غنایی آورده‌اند. بر این اساس ذاکری کیش و محمدی فشارکی (۱۳۹۲: ۲۷) به این نتیجه رسیده‌اند که «این قصه را نمی‌توان ذیل یک گونهٔ خاص از انواع سه‌گانهٔ ادبی قرارداد... در قصه‌های عامیانه تنها بحث «وجه» قابل‌بررسی است. حتی از این نظر هم نمی‌توان یک وجه غالب -به‌طور مثال حماسی یا غنایی- برای آن تعیین کرد؛ زیرا نویسنده یا نقال همواره وجوه گوناگون ادبی را در داستان استفاده کرده است. ویژگی‌های حماسی و غنایی، قسمت اعظم این قصه را تشکیل داده است؛ اما درنهایت نه حماسی محض است و نه غنایی محض؛ بلکه آمیزه‌ای از وجه حماسی، غنایی، عیاری، قصهٔ دیو و پری و روایی است و حتی مواد تعلیمی هم در آن دیده می‌شود.»

در این مقاله مطابق با همین دیدگاه اخیر تنها «وجه» غنایی از بین سایر وجوه در داستان بررسی و تحلیل شده است.

۲- بحث و بررسی

بی‌شک مهم‌ترین آثاری که علایق و رویکردهای عاطفی جامعه را آیینگی می‌کند، ادبیات عامیانه است. در بین این آثار داستان‌های بلند عامیانه جایگاه ویژه‌ای دارد. با دقت به ساختار کلی این داستان‌ها می‌توان ذهنیت مردم عام را تحلیل و تفسیر کرد. در این داستان‌ها که سالیان دراز نقالی می‌شده‌اند و سپس به کتابت درآمده‌اند، نقش مخاطب بسیار مهم است. به‌نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین نگرانی‌های نقال همواره این بوده است که طیف گستردهٔ مخاطبان را اقناع کند؛ ازاین‌رو ما با رویکردهای ساختاری و محتوایی متنوعی در این داستان‌ها مواجه می‌شویم. موقعیت‌های مختلف وصال، فراق، غم، شادی، گله، مرگ، زندگی، جنگ، کینه، نفرت و موقعیت‌های کنش‌محور عیاران و موقعیت‌های بیان جادویی باعث شده است خواننده با صحنه‌های متنوعی از گفتمان‌ها در زمینهٔ روایی مواجه شود. از این بین به‌طور خاص موقعیت‌های رزمی (توصیف ابزارآلات جنگی، توصیف شخصیت پهلوانان و شیوهٔ مبارزه آن‌ها، توصیف رجزخوانی‌های مبارزان و...) و موقعیت‌های عشق و عاشقی (توصیف عاشق و معشوق و بیان روابط احساسی آن‌ها) موقعیت‌های بزمی (توصیف مجالس بزم شخصیت‌ها و ابزارآلات نشاط، شادی و طرب) و موقعیت‌های عیاری و جادویی، ساختار کلی این آثار را شکل می‌دهد. به‌نظر می‌رسد این تنوع به‌دلیل توجه نقال به مخاطبان و موقعیت‌های مختلف بیان داستان برای آنان ایجاد شده است.

مهم‌ترین پیامد این تنوع در ساختار داستان‌های بلند عامیانهٔ ایرانی این است که به یقین ما نمی‌توانیم از منظر ژانری، این داستان‌ها را ذیل یک ژانر خاص ارسطویی قرار بدهیم؛ به‌همین‌دلیل ما در این مقاله برای نوع‌شناسی از واژهٔ کلیدی «وجه» به جای نوع استفاده کردیم. نظریه‌پردازان حوزهٔ ادبیات بین «وجه» (mode) و گونه یا نوع (genre) تفاوت قائل‌اند. «وجه» بر جنبه‌های درون‌مایگی انواع ادبی دلالت دارد. ازنظر آنان وجه عبارت است از «کیفیت درون‌مایه‌ای یا نواختی یا طنین و حالت یک گونه» (ر.ک. قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۷٦-۷۲). با این استدلال می‌توان وجه غنایی یا وجه حماسی این اثر را بررسی کرد؛ اما نمی‌توان در نهایت این داستان را حماسی یا غنایی محض نامید. جالب است که وقتی سیاوش نقاش برای نگارگری تصویر فیروز شاه برای عین‌الحیات به یمن می‌رود، چهرهٔ این شخصیت را دو بار در مقام رزم و یک بار در موقعیت بزم نقاشی می‌کند (رک. بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱٤۷). به یقین خود نقال یا راوی به ساختار چند وجهی اثر واقف بوده است. با تکیه بر این ساختار چند وجهی، باید این داستان‌ها را ژانر خاصی بدانیم که سالیان سال در ایران، بدون اطلاع از بوطیقای ارسطویی اجرا می‌شده است.

در این مقاله تمرکز نگارنده بر وجه غنایی اثر است؛ یعنی جنبه‌هایی از درون‌مایهٔ اثر که موقعیت عاطفی و شعری در آن برجسته شده است. کنش‌های جنگی و روایت حوادث رزمی در این آثار صفحات بیشتری را شامل می‌شود؛ اما بیان موقعیت‌های عاطفی شخصیت‌ها و زبان غنایی این آثار نیز شایستهٔ بررسی است. اساساً با توجه به اینکه عشق باعث حرکت داستان می‌شود و حوادث بی‌شمار داستان را به‌وجود می‌آورد، می‌توان گفت وجه غنایی در این آثار برجستگی خاصی دارد. با توجه به برجستگی دو وجه غنایی و حماسی در این کتاب، هاناوی (۱۹۷٤) هوشمندانه نام گزیدهٔ خود را عشق و جنگ (love and war) گذاشته است.

۲-۱- روایت غنایی

از منظر نقد ژانری اصطلاح روایت (narration) و اصطلاح غنایی (lyric) اساساً دو چیز متفاوت هستند؛ به این معنی که معمولاً اثر ادبی غنایی، روایت نیست (Freedman 1963: 1)؛ اما همان‌طور که هدر دوبرو اشاره می‌کند، یکی از وجوه اشتراک احکام نوع و قواعد اجتماعی این است که «از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت است» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۸). در تاریخ ادبی و فرهنگی ایران بسیاری از مؤلفه‌های غنایی (عواطف و احساسات گوناگون) در ضمن روایت‌های داستانی عاشقانه آمده است. این ویژگی ممکن است در فرهنگ عربی به این گونه برجسته نباشد و در آن فرهنگ اغلب از طریق قالب غزل و قصیده مؤلفه‌های بالا بیان شود؛ اما در ادبیات فارسی همواره داستان‌های روایی عاشقانه وجوه محتوایی و زبانی غنایی را در خود جا داده است؛ بنابراین با توجه به فرهنگ ایرانی و با تکیه‌بر برخی روایت‌ها می‌توانیم به‌درستی از اصطلاح روایت غنایی استفاده کنیم و واژهٔ غنایی را به‌عنوان صفت و وجه درون‌مایه‌ای روایت به‌کار ببریم.

منظور از روایت غنایی، روایتی است که گوینده در آن از واژه‌ها و جملاتی بهره می‌گیرد که بار عاطفی و ادبی آن‌ها بر جنبهٔ اطلاع‌رسانی و ارجاعی جملات برتری دارد:

«چون فیروزشاه آن دختر ماه‌رو را بدید، آن چشم‌های مخمور را و آن حور و نور را و آن عارض گلگون و هیأت موزون را، در کوه بلور آن مایهٔ سرور و در قصر زرین آن کوه سیمین را بدید، فیروزشاه متحیر و متغیر گردید؛ دل در تپیدن و روح در جهیدن درآمد، به کلی از دست رفت و خود را فراموش کرد. با چشم تر و رنگ زرد و دل بیمار و آه سرد پیش رفت و در نزد آن مایهٔ ناز خدمت کرد و قد چون الف را دال کرد» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۳۲).

آشکارا است گوینده با حرکت در قطب استعاری زبان عمل دیدن فیروزشاه را در جملات متعدد با ساختار نحوی همسان بیان کرده است. با انتخاب واژه‌ها، استعاره‌هایی مانند «حور»، «نور»، «عارض»، «گلگون»، «هیأت موزون»، «مایهٔ سرور در کوه بلور» و «کوه سیمین در قصر زرین»، ضمن توجه به روابط آوایی واژه‌ها و جملات، به‌لحاظ معناشناسی واژه‌هایی را آورده است که مدلول آن‌ها در زبان و ادبیات فارسی، خواننده را مجاب می‌کند که باید بینندهٔ این صحنه‌ها عاشق شود و دچار موقعیت عاطفی شود. علاوه‌بر این در ادامه متأثرشدن فیروزشاه را در چند جمله آورده است و حال عاطفی او را با چهار صفت «چشم تر»، «رنگ زرد»، «دل بیمار» و «آه سرد» وصف کرده است. این صفات در ادبیات فارسی نشانه‌های عشق‌ورزی و عاشق‌پیشگی است. گوینده با آوردن استعارهٔ «مایهٔ ناز» به جای اسمِ معشوق، جنبهٔ غنایی زبان متن خود را تقویت کرده است. همچنین با تشبیه‌ها و تناسب‌های گوناگون کارکرد شعری به متن خود داده و درنهایت روایتی غنایی به وجود آورده است. در روایت غنایی حرکت داستانی و پیش‌روندگی روایی داستان متوقف می‌شود و تمرکز گوینده بر حالات، عواطف و احساسات شخصیت داستانی یا بر کارکرد ادبی زبان قرار می‌گیرد؛ بنابراین در این حالت ما با توقف روایی مواجه می‌شویم که لحظهٔ غنایی شخصیت داستانی یا راوی داستان آن را به وجود آورده است. بدین‌ترتیب «هویت عاطفی- احساسی شعر» (شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱٤۹) در نثر روایی جاری شده و به آن وجه غنایی داده است.

نمونهٔ دیگر روایت غنایی را می‌توان در همان صفحات آغازین داستان یافت. وقتی عاشق، معشوق را در خواب می‌بیند، راوی در این لحظه متوقف می‌شود و به وصف معشوق می‌پردازد:

بر روی ماه او سه خال مشکین از غالیه‌دان قدرت بر عارض چون ماه داشت؛ دو بر رخسار و یکی در چاه زنخدان:

آن چه نقش است که از مشک سیاه آوردی　　آن چه خال است که بر گوشهٔ ماه آوردی

تو گفتی که در بهار رخسارش دست فتنه بر ورق گل و بنفشه می‌ساید و یا سنبل تر بر عارض چون نسرین آورده با آن مه روی مه، روی آن ندیدی که لاف حسن زدی و زُهره زَهرهٔ آن نداشتی که دعوی جمال کردی. با این چنین حسن و جمال، بربطی در چنگ می‌نواخت که از نالهٔ رود و آواز سرود او بلبل جامهٔ وجود به سان صبا قبای گل چاک زدی و سنگ‌ریزه در قعر آب چون ذره در هوا از هوای او رقص کردی (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱٦).

راوی با توقف بر وصف زیبایی معشوق با استفاده از استعاره، تشبیه، ایهام و تناسب‌های متنوع شاعرانه از یک سو و توازن‌های موسیقایی از سوی دیگر کارکرد شعری زبان را برجسته جلوه داده و روایتی غنایی خلق کرده است. علاوه بر این راوی با استشهاد به یک بیت و پس از آن آوردن اصطلاح «تو گفتی» به لحاظ زبانی این توقف را به‌خوبی آشکار کرده است. این وصف در روایت داستان عامل سفر قهرمان داستان است؛ بنابراین راوی با بیان این وصف در آغازین صفحات داستان نوید روایتی عاشقانه را به مخاطب می‌دهد.

با توجه به این کلیات می‌توان گفت روایت غنایی در داراب‌نامهٔ بیغمی به شکل‌های متعددی اجرا می‌شود:

۲-۱-۱- تک‌گویی عاطفی

برخلاف داستان‌های عامیانهٔ کهن که اغلب راوی دانای کل بر همهٔ اجزای داستان سایه افکنده است، راوی در این داستان گاهی اجازه می‌دهد شخصیت‌های داستان با خودشان خلوت کنند و در تنهایی خودشان صحبت کنند. راوی همواره با اصطلاح قراردادی «با خود گفت» یا «با دل خود می‌گفت»، تک‌گویی شخصیت داستان را در روایت نشان می‌دهد. البته این تک‌گویی‌ها را نباید تک‌گویی درونی دانست که در رمان‌های مدرن برای «نمایش روندهای ذهنی شخصیت در لایهٔ پیش‌گفتار ذهن او» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۳٤) استفاده می‌شده است. این تک‌گویی به شکل ساده و اولیه است که اغلب لحن و فضای عاطفی به روایت می‌دهد. اگر درنظر بگیریم که داستان نقالی می‌شده، به یقین این لحن در مخاطب تأثیر می‌گذاشته است.

عشق بر ملک بهمن زور آورده بود و وقت بود که آنچه در دل دارد آشکار کند، اما تحمل می‌کرد. با خود گفت: چند نالم و چند سوزم و چند سازم. دیگر طاقت ندارم. کاشکی با سپاه نیامده بودم. اکنون کجا روم و خورشیدچهر را از که جویم و راز دل با که گویم. آخر تا چند در فراقش بگریم. نه این آب دیده‌ام کم می‌آید و نه این سوز دلم کم می‌شود. به غیر از خیال خورشیدچهر در نظرم نیست و به غیر از گریه هیچم دسترس نیست.

کار افتاد بی تو مرا با گریستن　　عیب است عیب در غم تو ناگریستن
نی حیله‌ای به وصل تو الا گداختن　　نی چاره‌ای ز درد تو الا گریستن
شب تا به روز کار من و روز تا به شب　　یا ناله است در غم تو یا گریستن

(بیغمی، ۱۳۸۸: ٦۹۲)

در این مواقع جهت‌گیری پیام به سمت گوینده (یکی از شخصیت‌های داستان) است. معمولاً این شخصیت داستانی در موقعیت فراق و تنهایی قرار دارد؛ بنابراین کارکرد زبان در این مواقع آشکارا عاطفی است. شبه‌جملهٔ عاطفی «کاشکی» و جملات پرسشی پی‌درپی کارکرد عاطفی زبان را برجسته‌تر کرده است. علاوه‌بر این، با استشهاد به شعر و استفاده از توازن هجایی مفاعیلن در عبارت «به غیر از گریه هیچم دسترس نیست» که در فرهنگ و ادبیات فارسی، بومی سرودهای عامیانه و

دوبیتی‌ها به این وزن سروده می‌شده است، کارکرد شعری نیز به متن خود داده است. با توجه به این عامل این فرضیه را می‌توان مطرح کرد که راوی و نقال این تک‌گویی‌های عاطفی را زمزمه می‌کرده است.

نمونهٔ دیگر این مورد، تک‌گویی عاطفی توران‌دخت در فراق مظفرشاه است:

«توران‌دوخت با دل پر درد و چشم گریان و جگر کباب بازگشت و با خود می‌گفت: ای دل! خرمن عافیت بر باد دادی و مرا و خود را اسیر دام عشق گردانیدی. اکنون چون کنم و این درد را دوا از کدام طبیب جویم و این راز را با کدام محرم در میان نهم و یا خود این راز را با که توان گفت؟ چه گویم که دل به که دادم و یا خود چه زهرهٔ آن دارم که نام او را به زبان آورم؟» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۵۵۷).

این گونه تک‌گویی‌ها علاوه‌بر شکستن اقتدار دانای کل و ایجاد فضای عاطفی در داستان، اجازه می‌دهد خواننده بی‌واسطه در جریان عواطف، احساسات، افکار و ذهنیات شخصیت داستان قرار گیرد.

«شاهزاده از جهان و آنچه در اوست بیزار شد و از تنهایی عاجز شد. روزی نشسته بود و سر در گریبان فرو برده بود و از عین‌الحیات و جهان‌افروز و پدر و مادر و خواهر و لشکرگاه و مال و گنج به یاد آورد و هیچ امید خلاص نبود. گریه بر شاهزاده افتاد. زار زار بگریست. روایت کنند شاهزاده آواز خوش داشت. در میان گریه این شعر خواندن گرفت و در فراق عزیزان می‌گریست چنان که قایل گوید:

فراق دوستانش باد و یاران — که ما را دور کرد از دوستاران
دلم در بند تنهایی بفرسود — چو بلبل در قفس روز بهاران

شاهزاده در میان گریه می‌گفت: ای پدر بزرگوار و ای مادر مهربان و ای خواهر عزیز و ای برادران! هرگز از من به یاد نیاوردید و نگفتید که آن یار ما کجا رفت. مرا به شما چشم‌داشت بیشتر از این بود؛ اما راست گفتند که «از دل برود هر آنکه از دیده برفت». ای محبوب جانی و ای یار گرامی و ای شاه خوبان عین‌الحیات! چندین سال در عالم از برای تو تیغ زدم و بارها سر خود را فدای تو کردم و از وصالت بهره‌ای ندیدم و از گلستان وصالت هیچ گلی نچیده به فراقت گرفتار شدم؛ گویا اکنون حالت چیست؟ در وفای منی یا دل از من برداشتی؟ تصور کرده باشی که مگر من در عالم نیست شدم، دل به کسی دیگر داده باشی یا در وفای من نشسته باشی؟ و ای جهان‌افروز تو از پدر خود برگشتی و دل در من بستی و از من نفعی ندیدی، کاشکی کسی بودی که من از حال خود شما را معلوم می‌کردم؛ اما من کجا که به ده سال از شما دورم. عجب باشد اگر من به دیدار شما برسم. ای دریغ جوانی و پهلوانی من! ای دریغ از مال گنج و پادشاهی من! ای دریغ از حشمت و سلطنت من! ای دریغ از جمال عین‌الحیات! ای دریغ از محبت جهان‌افروز! این می‌گفت زار زار می‌گریست» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۲۶).

این جملات که با بیان اول شخص ادا شده، حدود یک صفحه از متن را به خود اختصاص داده است. این اتفاق در یک داستان بلند عامیانه شگفت‌انگیز است، چه برسد به اینکه این بیان اول شخص با تک‌گویی عاطفی هم همراه شده باشد. شخصیت داستانی پی‌درپی کشمکش درونی و عاطفی خود را با یادآوری خاطراتش تک‌گویی می‌کند و خواننده به‌صورت ضمنی در جریان حال و هوای عاطفی ذهن شخصیت در روایت داستانی قرار می‌گیرد. مؤلفه‌های غنایی که برای نمونه‌های پیشین گفتیم، در این نمونه نیز دیده می‌شود. علاوه‌بر آن باید مجدداً به این نکته اشاره کرد که نقال به احتمال فراوان بخش‌هایی از این تک‌گویی را به آواز ملحون می‌خوانده است. اشاره به آوازخواندن شخصیت داستانی این گمان را تقویت می‌کند. توازن‌های هجایی سطرهای پایانی این متن و جمله‌های عاطفی که با شبه‌جملهٔ «دریغا» آغاز می‌شود، زمینهٔ آوازی متن را برای نقال فراهم می‌آورده است. بسامد بالای این تک‌گویی‌ها در داراب‌نامهٔ بیغمی (همان: ۳۹۵، ۶۲۳ و ۷۲۳)، یکی از مهم‌ترین عوامل تقویت وجه غنایی روایت در این کتاب است. این مؤلفه باعث کم‌رنگ‌شدن کارکرد ارجاعی متن و برجسته‌شدن کارکرد عاطفی و ادبی زبان می‌شود.

۲-۱-۲- گفت‌وگوی غنایی

بخش مهمی از شخصیت‌های داستان، عاشق و معشوق هستند. راوی گاهی اجازه می‌دهد این شخصیت‌ها گفت‌وگو کنند. در گفت‌وگوهای عاشق و معشوق، هنر روایت‌گری راوی جای خود را به شاعرانگی می‌دهد:

«فیروزشاه در خواب در پیش آن دلبر نیکولقا و آن محبوب لعلین‌قبا خدمت کرد و گفت: ای ملکهٔ آفاق و به خوبی در جهان طاق! چه کسی و چگونه شکرستان بی مگسی که مقام و مأوای ما را به قدم خود مشرف و مزیّن کرده‌ای؟ مگر زهرهٔ زهرایی که از قبّهٔ خضرایی فرود آمده‌ای و یا حور بهشتی که در این صحن سرای زرین‌خشت ما نزول کرده‌ای، که چشم خون‌ریزت بر کمان ابرو تیر مژگان می‌اندازد:

چشم تو جادوی دل زلف تو افعیِّ جان — جادوی هندو لباس افعی زنگی بدن
لعل تو در ره بری پیرو روح‌الامین — جزع تو در رهزنی پیش‌رو اهرمن

آن دختر صاحب جمال بخندید و گفت: ای شاهزادهٔ ایران به عشق روی تو آمده‌ام، زیرا از آنِ تو خواهم بود...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۷-۱۶).

تناسب آوایی موجود در متن در واژه‌های نیکولقا/ لعلین‌قبا، آفاق/طاق، کسی/ مگسی، زهره/ زهرا/ خضرا و... و تناسب‌های شاعرانهٔ چشم خون‌ریز، کمان ابرو، تیر مژگان و استشهاد به شعر غنایی بیش از آنکه به نوع روایت مربوط باشد، به نوع ادبی غنایی مرتبط است؛ مثال دیگر:

«فیروزشاه به هزار زبان مدح و ثنا گفت و این چند بیت در مدح مه‌لقا پری به زبان دری گفت:

ای عارض تو چون گل و زلف تو چو سنبل — من شیفته و فتنه بر آن سنبل و آن گل
زلفین تو است قیر است برانگیخته از عاج — رخسار تو شیر است بر آمیخته با مل
بر دانهٔ لعل است تو را نقطهٔ عنبر — در گوشهٔ ماه است تو را خوشهٔ سنبل
تو سال و مه از غنج خرامنده چو کبکی — من روز و شب از درد خروشنده چو بلبل

مه‌لقا از گوشهٔ چشم در فیروزشاه نگاه کرد. به هزار لطف فیروز شاه را پرسش کرد و گفت: ای شاهزاده از تنهایی چونی که از فراق عزیزان دیگر گونی؟ فیروز شاه گفت: چنانک تقدیر خداست نه چنانک که ارادت ماست! به امید وصال یک سال نگرانی کشیدم تا اکنون که به خدمت شاهزادهٔ کوه قاف رسیدم و شرف خدمت بانوی بانوان و سلطان پریان دریافتم. هرچند که مدتی در بادیهٔ حیرت به سرگردانی دویدم. مه‌لقا گفت: ای گویندهٔ بی‌قول و ای جویندهٔ بی‌جهد خودداری کردی و تکبر نمودی. لابد که مبتلای غم و اندوه شدی! فیروزشاه گفت: ندیده بودم و نشناخته بودم از بی‌عقلی و بی‌خردی کردم، اکنون که به خدمت رسیدم از جمله غم‌ها رهیدم. من بعد سر و جان و عمر و زندگانی را فدای تو کنم و تو را مخدوم و خداوندگار خود دانم، تا باشم مهرت از دل نگذارم» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۳۲).

این گفت‌وگو برخلاف سایر قسمت‌های متن، به نثر موزون نوشته شده است تا جایی که برخی قسمت‌های آن به شعر هجایی شبیه است. به‌نظر می‌رسد راوی یا نقال در حین روایتِ این گفت‌وگوها نوع ادبی مناظره را پیش چشم داشته است. علاوه‌بر این استشهاد به یک شعر عاطفی و عاشقانه که از طریق موازنه و ترصیع موسیقایی نیز است، زبان غنایی این گفت‌وگو بسیار برجسته شده است (برای نمونه‌های دیگر گفت‌وگوی غنایی، رک بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۵۶۱-۵۵۸، ۵۷۵ و ۵۸۰).

۲-۱-۳- شخصیت پردازی غنایی

شخصیت‌ها را در داستان داراب‌نامه به دو طریق می‌توان شناخت: اول از طریق توصیف راوی و دوم از طریق رفتار، کنش و گفتار آن‌ها. باید توجه داشت که قهرمان در قصه‌های بلند عامیانه همهٔ ویژگی‌های آرمانی بشر را در خود دارد. فیروزشاه جنگجوی ماهری است و در عین حال عاشق و شیفتهٔ عین‌الحیات نیز است. هم خوب می‌جنگند و هم خیلی راحت گریه

می‌کند. هم محکم، قوی و قدرتمند است و هم زیبا و ظریف و نازک‌بدن. این مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی در واقع بیانگر ساختار چندوجهی این داستان‌هاست که البته مقولهٔ رزمی و غنایی نسبت‌به سایر مقولات برجستگی بیشتری دارد. شخصیت‌پردازی فیروزشاه:

«عین‌الحیات از آن منظرگاه نگاه کرد. نظرش بر فیروزشاه افتاد. حسنی دید خدا داده و جمالی دیدی ایزدآفریده؛

رویی چگونه رویی چون آفتاب رویی — مویی چگونه مویی هر حلقه پیچ و تابی
چون ماه بود و چون سرو نه ماه بود و نه سرو — زبان نبندد سرو و کله ندارد ماه

جوانی دید که ماه در خدمت آن خورشیددیدار سوسن‌وار کمر می‌بست. عطارد به قلم مشک بار گلبرگ عارض او می‌نگاشت» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۳۷).

نمونهٔ دیگر وصف فیروزشاه:

«لعل لبش هزار دل به زیر نگین داشت، درّ و گوهر در ضمن شهد و شکر نهان کرده بود و قوت جان در دو یاقوت جان‌پرور ودیعت نهاده بود» (همان: ۱۲۳). به نظر می‌رسد راوی در شخصیت‌پردازی فیروزشاه بیشتر به سنت نوع ادبی غنایی توجه داشته است. این ویژگی در شخصیت‌پردازی فرخ‌زاد که در داستان نوادهٔ رستم معرفی شده و بیشتر به جنگجویی او پرداخته شده است نیز دیده می‌شود: «زمرد لعل آبدارش آب زمرد و قیمت لعل می‌شکست» (همان: ۵۹)؛ این در حالی است که این دو شخصیت در هنگام رزم بسیار زبردست و ماهر هستند (برای نمونه ر.ک. همان: ۲۰۳– ۲۰۲؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٣٦).

نکتهٔ قابل‌ذکر شخصیت‌پردازی غنایی در داراب‌نامهٔ بیغمی، وصف زیبایی زن است. این ویژگی که در شعر غنایی فارسی بسیار کم‌رنگ است، در ادبیات عامیانه و به‌طور خاص در داستان‌های بلند عامیانهٔ فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد:

«عین‌الحیات و توران‌دخت درآمدند همچون دو ماه و دو خورشید، دو آهو چشمی که از بند بلا جسته باشند، دو زهره‌جبین و دو مشتری نگین و دو گور سرین، دو ماه‌روی و دو حورخوی، دو سلسله‌موی و دو مشکین‌بوی دو گل‌عذار، دو طاووس‌رفتار، دو سرو که در بوستان لطافت رسته باشند... دو لب‌نوش و دو قصب‌پوش، دو صدف‌گوش، دو تاجدار و دو شهریار، دو شکر گفتار و دو دلدار، دو نار پستان، دو آرام جان و دو قوت روان؛ چنان که شاعر گوید:

یکی را دست شاهی تاج داده — یکی صد تاج را تاراج داده
یکی را سنبل از گل بردمیده — یکی را گرد گل سنبل رسیده
یکی مرغول عنبر بسته بر گوش — یکی مشکین‌کمند افکنده بر دوش
یکی از طوق خود مه را شکسته — یکی بر مه ز غبغب طوق بسته...

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج۱: ٧٦٦)

راوی اغلب در وصف زنان از وصف‌های نظامی کمک می‌گیرد؛ این ویژگی باعث تقویت زبان غنایی متن می‌شود (برای نمونه ر.ک همان: ٤٨٨)

نمونهٔ دیگر وصف عین‌الحیات:

شاه خوبان چون خرمن گل بر سر مسند بالای بستر آسوده و وجود سیمین خود را در چادر شب زربفت کرده و موی مشک‌بوی چون عنبر تر بر بالش پراکنده و تیر مژه‌اش در کمان ابرو به قصد دل مهجوران پیوسته و گوی زنخش چون سیب سیمین از گوشهٔ مه درآویخته و دو نار پستانش در بوستان صدر سینه رسته و دو عناب لبش گرد چشمه نوش پیوسته (همان: ٧٨٤؛ همچنین برای نمونهٔ دیگر وصف عین‌الحیات و جهانافروز، رک بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۲۷۷).

در این موارد علاوه‌بر پیروی راوی از سنت وصف غنایی به‌نظر می‌رسد شیوهٔ نقالی و اجرای کلام در حضور مخاطبان نیز تأثیر گذاشته است. این عامل باعث می‌شود شخصیت‌پردازی تحت‌تأثیر بازی‌های زبانی در توصیف شخصیت قرار گیرد که

البته در شرایط نقالی ممکن بود مخاطبان را سخت به وجد آورد. علاوه‌بر این گرایش گوینده به اطناب (شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱۵۴) عامل دیگری است که وجه غنایی را از طریق این توصیفات به نثر کتاب داده است. این در حالی است که حتی شخصیت زن در این داستان گاهی کاملاً حماسی وصف می‌شود و کنش‌های رزمی از خود بروز می‌دهد (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۴۰؛ همان، ج ۲: ۲۶۲).

۲-۱-۴- رویکرد عاطفی راوی نسبت‌به قهرمان داستان و شخصیت‌های یاور قهرمان

یکی از ویژگی‌های داستان‌های بلند عامیانه این است که اتفاقات خارق‌العاده‌ای به‌ویژه برای قهرمان داستان می‌افتد. قهرمان داستان هر جا گرفتار می‌شود یا به یک‌باره سپاهی برای کمک می‌رسد (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۷-۵۳۶) یا با مناجات با خدا مشکل او حل می‌شود (همان: ۱۶۸؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ۳۱۲). این جانب‌داری عاطفی از قهرمان داستان تا جایی است که حتی وقتی او در دست جن و پری گرفتار می‌شود نیز عاملی برای نجات پیدا می‌کند و آن عامل هم اغلب عشق است.

مه‌لقا باقری عاشق فیروزشاه است (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۳۱) و با او ازدواج می‌کند و همواره در مشکلات و گره‌ها یار و یاور فیروزشاه و ملک بهمن می‌شود. این اتفاق برای شخصیت‌های یاور قهرمان نیز می‌افتد. زرده جادو عاشق بهروز عیار است و به او می‌گوید:

ای نور دیده و ای آرام دل و جان، تو رو تنها گذاشتم. ملول شده باشی! بی ما چگونه‌ای؟

بیا تا یک زمان با هم نشینیم جمال یکدگر یک دم ببینیم

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۲۲۴)

بسیاری از شخصیت‌های یاورِ گرفتار در زندان به واسطهٔ عاشق‌شدن دختر دشمن رهایی می‌یابند (همان: ۶۳، ۷۰۹ و ۸۸۶).

۲-۲- بیان شاعرانه

علاوه‌بر کارکرد عاطفی، کارکرد ادبی یا شعری (poetic function) نیز در نوع غنایی بسیار مهم است. نوع غنایی از انواع ادبی دیگر بسیار بیشتر به کارکرد شعری در زبان متمایل است. داراب‌نامهٔ بیغمی از سوی محققان همواره یک نثر ساده معرفی شده است؛ در حالی که این متن هم از بیان شاعرانه بارها استفاده کرده است. کارکرد شعری به سه حالت در متن داراب‌نامه دیده می‌شود: اول اینکه نویسنده (راوی یا نقال) با هنجارگریزی‌ها و قاعده‌افزایی‌های متعدد به خلق نثر شاعرانه می‌پردازد؛ در مرحلهٔ دوم، گوینده قسمتی از اشعار شاعران دیگر را در ضمن متن خود می‌آورد و در مرحلهٔ سوم، بیت یا ابیات کاملی از شاعران دیگر را تضمین می‌کند. نمونهٔ حالت اول را در بحث روایت غنایی دیدیم. علاوه بر این گوینده به‌ویژه در جلدهای اول و دوم هر گاه به موضوع طلوع و غروب آفتاب می‌رسد، وصف شاعرانه‌ای می‌آورد (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۵۴۲ و ۱۳۵ و ۳۴۱).

حالت دوم به شیوه‌های مختلف به‌کار می‌رود. گوینده از طریق واژه‌ها یک رابطهٔ بینامتنی با شعر غنایی پیش از خود ایجاد می‌کند:

«فیروزشاه گفت: ما را بحل کنید که در وفای عین‌الحیات جان دادم. روی او سیر ندیده و از وصال او شربتی نخورده، در هجران او جان دادم» (همان: ۵۳۵) که آشکارا با شعر حافظ مرتبط است. در جای دیگر: «دایه گفت: ای جان مادر! راست بگوی و پنهان مکن و مرا از جمله محرمان خود پندار» (همان: ۵۵۸). که شعر معروف مولانا را فرایاد می‌آورد. علاوه بر این گوینده گاهی مصرعی از یک شعر غنایی را در ضمن روایت می‌آورد: «فیروزشاه بهروز را گفت: ای پیک پی خجسته چه داری پیام دوست؟» (همان: ۵۰۱) یا در جای دیگر می‌گوید:

«صعلوک دریافت که (معشوقش) فیروزشاه را درنظر نیامد. گفت: ای شاهزاده! «بیا بر چشم من بنشین تماشا کن جمالش را». ای شاهزاده! از منظر چشم مجنون باید نظاره لیلی‌کردن. «محبوب من است آنکه به نزدیک تو زشت است» (همان: ۲۰۵).

این ویژگی ضمن اینکه بار عاطفی و غنایی عبارت‌ها را در روایت داستان تقویت می‌کند، کارکرد شاعرانه‌ای نیز به متن می‌دهد.

حالت سوم کارکرد شعری زبان، زمانی است که گوینده بیت یا قسمتی از شعر یک شاعر را در ضمن متن می‌آورد. شواهدی که در این مقاله آمده است، اغلب این ویژگی را دارد. گوینده در این داستان برای ایجاد فضای غنایی از شعر نظامی (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٤۲)، فخرالدین اسعد گرگانی (بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٦٤)، عبدالواسع جبلی (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۲۳) و... بهره می‌گیرد. در نثر فارسی باید این را بپذیریم که «نثر در اغلب موارد به‌صورت تابعی از نظم به حرکت خود ادامه داده است» (شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱٤۷). این ویژگی در نثرهای داستانی عامیانه و نقالی به‌وضوح دیده می‌شود. گویندگان یا نویسندگان این آثار با توجه به موقعیت مختلف نقل داستان (حماسی، غنایی و...) اشعاری را به مناسبت از شعر فارسی انتخاب می‌کردند و بدین وسیله زبان غنایی و حماسی نثر خودشان را تقویت می‌کردند. از منظر وجه غنایی کتاب مورد بحث بسیار به شعر غنایی متکی است.

این مؤلفه را می‌توان مهم‌ترین عامل شاعرانگی متن داراب‌نامهٔ بیغمی دانست. راوی با این کار ضمن تقویت شاعرانگی زبان متن، روایت را متوقف می‌کند و شنونده و خواننده را با «لحظهٔ غنایی» شخصیت‌های داستان مواجه می‌کند.

۲-۳- گونه‌های غنایی در داراب‌نامهٔ بیغمی

گونه‌های غنایی براساس انواع عواطف و احساسات تعیین می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱٤٤). وصف شاعرانهٔ هر کدام از عواطف انسانی منجر به گونه‌ای از ادب غنایی می‌شود. نمود این گونه‌ها در داراب‌نامه برجسته است:

۲-۳-۱- تغزل‌وارگی در داراب‌نامه

تغزل در متن داراب‌نامه به دو حالتِ وصف طبیعت و وصف معشوق، جوانی و عشق جلوه می‌کند؛ وصف طبیعت حاصل هیجان گوینده است از دیدن و به یاد آوردن منظره‌ای زیبا و بیان شاعرانهٔ آن:

«باغی دید... موضع خوش و خرّم، درختان الوان، انواع درختان با میوه‌های گوناگون بر سر اشجار، هوا از زلف پر تاب بنفشه جیب صبح به مشک ناب آلوده، بوی صدرهٔ گل احمر در پیراهن سحر گرفته و نسیم سحری اسرار زمین آشکار کرده؛ تو گفتی که نسیم صبای دلگشا به روضهٔ رضوان وزیده است و بوی عنبر و مشک به تحفهٔ جان آورده است. آبی در او چو جان خردمند زلال و صافی و همچون شکر

گلاب است گویی به جویش روان — همی شاد گردد ز بویش روان
همه ساله خندان لب جویبار — تذروان به چنگال بازان شکار

آن آب گاه از حرکت صبا چون زلف دلبران معقد شدی و گاه...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٤۱؛ همچنین برای دیدن نمونهٔ دیگر ر.ک. همان، ج ۲: ۷۱۳).

گوینده از طریق تشخیص، شگفتی خود را از دیدن طبیعت بیان کرده است. عبارت «تو گفتی» نمود زبانی این حس در متن است. گوینده گاهی با حلول رمانتیکی در طبیعت، عواطف انسانی به عناصر طبیعت القا می‌کند:

«چون آفتاب از میان فلک به افق رسید، به مرگ مبارزان جامهٔ خونین و چهرهٔ زعفرانی کرد و ایام در ماتم جوانان نشست و جامه سیه کرد و ستارگان ثابته به مرگ جوانان معجر از سر دور کردند و در میان جامهٔ کبود درفشان گشتند» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٦۳۱).

حالت دوم تغزل وقتی است که گوینده به توصیف معشوق یا وصف جوانی و عشق می‌پردازد:

سیاوش از بالای آن قصر کرد. عین‌الحیات را دید که لعل خوش‌آب و از چشمهٔ نوش آب حیوان را مدد می‌داد و نرگس نیم‌خوابش به تیر غمزه از کمان ابروان جان‌ها را خسته می‌کرد و به چوگان سنبل، گوی سیمین زنخدان می‌ربود و عقرب زلف بر گوشهٔ ما حلقه کرده و از سلسلهٔ مویش در گردن خورشید کمند عنبرین افکنده بود و از سایهٔ جعد پرتابش بر کنار رخسار بنفشه‌زار پیدا کرده

سازد از زلف و زنخ هر ساعتی چوگان و گوی　　تا دل و پشت مرا چون گوی و چون چوگان کند

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۴۵)

چنان که آشکار است گوینده در وصف معشوق از طریق قیاس او با زیبایی طبیعت و با استفاده از انواع تشبیه و استعاره متنی شاعرانه خلق کرده که یادآور تغزلات معروف سبک خراسانی در شعر فارسی است؛ نمونهٔ دیگر در وصف خورشید چهرهٔ معشوق ملک بهمن:

کودریس پنداشت که مگر خورشید از زیر ابر پیدا شد. روی چون طبق گل سوری دهانی چون حقهٔ یاقوت پر از مروارید. دو چشم چون نرگس تر. اختری که از مطلع حسن چون روی او هرگز آفتابی (طلوع) ننموده بود و عطرفروش صبا چون زلف او هرگز نافه‌ای نگشوده بود. جمیله‌ای که اگر دیده در شب، روی او بدیدی گمان بردی که مگر صبح است از تتق افق طالع گشته است و اگر چشم در پردهٔ ظلام نظر بر عارض زیبای او انداختی، پنداشتی که آفتاب برآمد... ماه‌دیدار، گل‌عذار، جادوچشم، دل‌فریب، سیب‌زنخدان و دُرّ دندان و شاه‌خوبان و چون خورشید درخشان:

دو چشمش به سان دو نرگس به باغ　　مژه تیرگی برده از پرّ زاغ

دو ابرو به سان کمان طراز　　به او توز پوشیده از مشک ناز...

(بیغمی، ۱۳۸۸: ۴۵۹)

گوینده به شیوهٔ تغزلات در شعر، اجزای بدن معشوق را وصف کرده و با تشبیه و استعاره متنی تغزل‌گونه و شاعرانه خلق کرده است (و نیز ر.ک. همان: ۴۵۸).

۲-۳-۲- شکوائیه

نمونهٔ شکوائیه در بحث روایت غنایی و تک‌گویی درونی ذکر شد. در آنجا گوینده از زبان فیروزشاه از پدر و مادر، خواهر و برادران گله می‌کند که «نگفتید یار ما کجا رفت؟ مرا به شما چشم داشت بیشتر از این بود؛ اما راست گفته‌اند: «کز دل برود هر آنکه از دیده برفت...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۷۲۷-۷۲۶). نمونهٔ دیگر، شکایت خورشیدچهر معشوق ملک بهمن از روزگار و زندگی سخت خود است که گوینده با استشهاد به شعر فخرالدین اسعد گرگانی لحنی غنایی در متن خود ایجاد کرده است:

خورشیدچهر وفای ملک بهمن نگاه می‌داشت به امید آنکه شاید روزی به مراد برسد و مادام این معنی می‌گفت:

به هر روزی که نو گردد ز گردون　　مرا نو گردد اندوهی دگرگون

چه آشفتست بخت و روزگارم　　چه بد فرجام و دشوارست کارم

روان را مرگ روز کامرانی　　بسی خوش‌تر ز چونین زندگانی

کشم از بی‌دلی وز بخت فریاد　　مرا مادر مگر بی بخت و دل زاد

جهان را گوهر آمد زشت کاری　　چرا زو مهربانی چشم داری

به من بر نگذرد هرگز یکی روز　　که ننماید مرا داغ جگرسوز

به کام خویش جامی می نخوردم　　که جام زهرش اندر پی نخوردم

گل چرخ فلک خاری نیرزد　　همه عالم به تیماری نیرزد

(بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٦٤)

گوینده با استشهاد به این ابیات، ضمن حسب حالی تک‌گویانه، موقعیت عاطفی شخصیت داستان و گلایه‌های او را از زمین و زمان با بیانی شاعرانه آورده است. علاوه‌بر این به‌نظر می‌رسد نقال یا راوی این نوع اشعار را با لحن مناسب شکوائیه برای مخاطبان به آواز می‌خوانده است. بدین‌ترتیب به‌نظر می‌رسد بحث ملازمهٔ تاریخی موسیقی در کنار شعر غنایی (رک. شهلازاده و اکرمی، ۱۳۹۹: ۱٥٦) در تقویت وجه غنایی این اثر مؤثر بوده است.

۲-۳-۳- مناجات و نیایش

توسل به درگاه حق در ادبیات فارسی جایگاه ویژه‌ای دارد. این مؤلفه اغلب به یک متن عاطفی منجر می‌شود که حس پرستش و بندگی خالصانه ویژگی اصلی آن است. متن نیایشی اغلب از مؤلفهٔ «صمیمیت عاطفی» نیز برخوردار است. این ویژگی در ادبیات عامیانه همواره نقش و جایگاه مهمی داشته است. در داستان مورد بحث مناجات همواره دیده می‌شود. قهرمان اصلی داستان هر جا دچار مشکل می‌شود، به درگاه الهی نیایش می‌کند و مشکل او حل می‌شود (ر.ک. بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱٦۸ و ٥۳٦؛ بیغمی، ۱۳۸۸: ۳۱۲)؛ یا شخصیت‌های یاور قهرمان نیز با مناجات مشکل‌شان حل می‌شود. مانند مناجات مظفرشاه (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۳۸٦) و مناجات آشوب عیار (همان: ۳۸۹) و مناجات بهزاد (همان: ۷۰٥). گوینده اغلب در نیایش‌ها و مناجات‌ها از اشعار معروف نیایشی بهره می‌گیرد و لحنی عاطفی به کلام خود می‌بخشد؛ به طور مثال در (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۱–۸۰) از اشعار نیایشی نظامی بهره می‌گیرد؛ یا در نمونهٔ دیگر:

در آن وقت سحر فیروزشاه بنالید به حضرت ذوالجلال و الاکرام، بزارید و بنالید. در دل خدای تعالی را یاد کرد گفت: ای صانع مصنوعات و ای خالق مخلوقات و ای معبود بی‌زوال و ای سلطان بی‌وبال و ای دارای بی‌ملال و ای دانندهٔ رازها و ای شنوندهٔ آوازها و ای غمگسار غمخواران و ای طبیب بیماران و ای هادی گم‌گشتگان و ای خداوند بی‌نظیر و ای سلطان بی‌وزیر و ای قادر قدرت‌نمای و ای خالق ارض و سمای و ای گردانندهٔ فلک و ای پدیدآورندهٔ آدمی و جن و ملک

ای ذات تو منزه ز جهان وی دیدهٔ عقل در کمالت حیران

به کرمت که در این دم و در این ساعت مرا دستگیری کن که غیر از تو پناهی ندارم که مرا بر این ملعون فرصت ده

شبی دارم سیاه از صبح نومید در این شب رو سفیدم کن چو خورشید

(بیغمی، ۱۳۸۸: ٤٤۳)

چنان که آشکار است، گوینده در مناجات پیرو شیوهٔ مناجات‌های معروف فارسی ازجمله مناجات خواجه عبدالله انصاری نثری موزون ایجاد کرده است. از سوی دیگر با روابط بینامتنی که با قرآن مجید و ادعیهٔ معروف ایجادکرده، حس عاطفی آن مناجات‌ها را به متن خود منتقل کرده است. مناجات اغلب یک متن تک‌گویانه است؛ بنابراین کارکرد زبان در این وجه‌ها کارکرد عاطفی است. راوی دانای کل اجازه می‌دهد شخصیت داستانی مدتی با خدای خود راز و نیاز کند.

۲-۳-٤- فتح‌نامه

در شعر فارسی برخی شاعران مدیحه‌پرداز به میمنت فتح و پیروزی ممدوح شعری می‌سرودند که در اصطلاح به آن شعر فتح می‌گویند (برای دیدن ویژگی‌ها و انواع مختلف شعر فتح ر.ک. احمدی دارانی، ۱۳۹٦: ۱٤ به بعد). با توجه به اینکه این نوع شعر علاوه بر اینکه نوعی از شعر مدحی است، حاوی احساس شادی گوینده نسبت‌به یک اتفاق نیز است؛ می‌توان ذیل شعر غنایی جای داد. مؤلفه‌های این نوع شعر گاهی در نثر فارسی نیز آمده است که آن را «فتح‌نامه» می‌نامیدند (همان: ۱۹). در داراب‌نامه بیان عاطفی فتح چندین بار آمده است؛ در نمونهٔ زیر با استشهاد به ابیاتی از شعر فتحی مسعودسعد از زبان فیروزشاه ماجرای فتح لشکر ایران به شاه داراب، پادشاه ایران گفته می‌شود:

فیروزشاه بر پای خاست و در پیش پدر خدمت کرد و گفت:

شکوفهٔ طرب آورد شاخ عشرت بار — که بوی نصرت و فتح آمد از نسیم بهار
فرانمود زمانه که جز به کام تو نیست — مدار گنبد گردون و کوکب سیار
چنان که جستی از بخت و داشتی در دل — برآمدت همه مقصود و راست شد همه کار

دیگر بار فیروزشاه رو به پدر کرد و گفت: ای شاه روی زمین از لطف یزدانی و فر پادشاه کامکار بر خصمان فرصت یافتیم و به یمن دولت شاه دشمنان عاجز شدند و منهزم گشتند.

گر خصم تو چون گل است گو باش — قهر تو چو باد مهرگان است
کردم صفتش به گل که چون گل — دانم که فناش در جوانی است

و همیشه سر دشمنان در زیر سمند خوار افکنده... (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٤۳۱-٤۳۰).

راوی یا نقال حس شادی شخصیت داستان را به مناسبت فتح با استشهاد به اشعار فتحی به زیبایی بیان کرده است. این فتح از زبان فیروزشاه در حالی گفته می‌شود که «لشکر ایران به عیش و عشرت و طرب مشغول بودند». در آن ضمن اظهار شادی، به دشمنان شاه نیز نفرین کرده و مؤلفه‌های اصلی شعر فتحی را در آن آورده است. در ادامهٔ این فتح‌نامه، طیطوس حکیم، وزیر شاه، مدحیه‌ای برای پادشاه می‌گوید و از فتح یاد می‌کند (همان: ٤۳۲-٤۳۱). شاه نیز به شکرانهٔ این فتح دستور می‌دهد عفو کرده، عدل را شعار خود کنند (همان: ٤۳۱).

۲-۳-۵- هجویه

ساختار دوقطبی خوب مطلق و بد مطلق، از ویژگی‌های ریخت‌شناسی داستان‌های عامیانه است. شخصیت‌های این داستان‌ها اغلب یا یاور قهرمان‌اند یا ضدقهرمان. ضدقهرمان‌ها اغلب از سوی راوی با صفت ملعون حرامزاده، غدار، سگ نابکار و... می‌آیند. منفی‌ترین شخصیت داستانی که می‌توان او را مصداق واقعی ضدقهرمان تلقی کرد، طیفور، وزیر شاه سرور یمنی است که به قول راوی «هر فتنه‌ای که روی داد همه را ماده آن حرامزاده بود» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ٤٦٤). راوی در قسمتی از داستان که این شخصیت فرار کرده و در نوراب حمام قایم شده است، او را به زشت‌ترین حالت شخصیت‌پردازی کرده که می‌توان آن را مصداق گونهٔ ادبی هجویه دانست:

... آتش برکردند و حمام را در گردش آوردند. آب در نوراب روان شد. طیفور راه را گرفته بود. آب نوراب نمی‌گذشت که در (از) آب نوراب گنده‌تری در راه بود و راه را گرفته بود. خدمتکار حمام پیش اوستاد آمد. گفت: نمی‌دانم که چه حالت است که آب گندهٔ حمام نمی‌گذرد. حمام پر آب شد. استاد گفت: شاید که عیبی کرده باشد یا خود سگی در نقم رفته باشد و هم آنجا مرده باشد... یکی به شیب آمد و طیفور را بدید. فغان برآورد که از لشکریان یکی در این سوراخ نقم گریخته است و به سختی جان داده است... خواستند تا بازوی طیفور را بگیرند تا او را بالا بکشند. بازو به دست نیفتاد. ریش دراز داشت بگرفتند و بالا می‌کشیدند. آن حرام‌زادهٔ بد فعال بدکردار چون سگی که در لجن مرده باشد، دهن و روی و اندام به نجاست آلوده بود. به خیال دشمنان بیرونش کشیدند و بر سر راهش انداختند و به زاری زار خلقی بسیار آنجا جمع آمدند که زنده است یا مرده؟... بهروز بخندید و گفت: این جزا و سزای بد فعال و بد کردار است (همان ٤٦٦-٤٦۵).

۲-۳-٦- دم را غنیمت شمردن

مفهوم «دم را غنیمت شمردن» در شعر غنایی فارسی بارها آمده است. این مفهوم در داستان مورد بحث ما نیز پربسامد است. شخصیت‌های داستان بارها حتی در گرفتاری‌ها دم را غنیمت می‌شمرند. فیروزشاه در جایی از داستان گنجی را می‌گشاید که بر در آن گنج‌خانه نوشته‌اند: «ای کسی که این گنج را برداری ... بردار و به کامرانی بخور و بخوران و در غم دو روز مباش:

روزی که گذشت و روزی که هنوز نیامده است ...» (بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۲: ٤٨٦). این مفهوم بارها در این کتاب تکرار شده است:

حالیا وقت را باشیم و این دم را غنیمت شمریم که بر عمر اعتمادی نیست.

وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی　　حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی

(بیغمی، ۱۳۸۱، ج ۱: ٥٦١ و ٥٧٢)

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه قصهٔ بلند عامیانهٔ داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) بیغمی اغلب از سوی پژوهشگران ایرانی از منظر نظریهٔ انواع ادبی ارسطویی بررسی شده است، این پژوهش ضمن رویکرد انتقادی به این پژوهش‌ها، توجه مخاطبان را به این نکته جلب می‌کند که این داستان را نمی‌توان ذیل یک نوع ادبی خاص ارسطویی جای داد؛ بنابراین بهتر است وجوه مختلف نوعی آن را بررسی کرد. از این روی در این مقاله وجه غنایی اثر مورد پژوهش قرار گرفت. مؤلفه‌هایی مانند روایت غنایی که به شکل تک‌گویی عاطفی، گفت‌وگوی غنایی و شخصیت‌پردازی غنایی در این متن به‌کار رفته است، باعث می‌شود روایت لحن عاطفی به خود بگیرد. منظور از روایت غنایی روایتی است که گوینده در آن از واژه‌ها و جملاتی بهره می‌گیرد که بار عاطفی و ادبی آن‌ها بر جنبهٔ اطلاع‌رسانی و ارجاعی آن‌ها برتری دارد؛ بنابراین در روایت غنایی اقتدار دانای کل در داستان شکسته می‌شود. بدین ترتیب راوی یا نقال اجازه می‌دهد شخصیت‌ها در تنهایی خودشان گفت‌وگو کنند. در این موارد جهت‌گیری پیام به سمت گوینده است و زبان کارکردی عاطفی دارد. از سوی دیگر علی‌رغم اینکه زبان این داستان ساده معرفی شده است، در بسیاری از موارد زبان شاعرانه‌ای دارد؛ بدین معنی که نویسنده یا نقال به شیوهٔ ارائهٔ پیام خود توجه داشته است. زبان شاعرانه به شیوه‌های گوناگون در این متن به‌کار رفته است: راوی یا خود متن شاعرانه به وجود آورده یا با استشهاد به شعر دیگران در روایت خود لحظه‌های غنایی خلق کرده است. علاوه بر این موارد، گونه‌های مختلف ادب غنایی در متن داراب‌نامه (فیروزشاه‌نامه) نمود پیدا کرده است. تغزل‌وارگی که به شکل وصف طبیعت و وصف معشوق در متن جلوه‌گری می‌کند، پیوسته به این متن زبان غنایی می‌دهد. همچنین وجه شکوائیه‌ای، نیایشی، هجویه‌ای در متن به کار رفته است. راوی گاهی با تکیه‌بر مفهوم «دم را غنیمت شمردن» یک ذهنیت غنایی را در متن به وجود می‌آورد.

به این ترتیب این داستان از منظر مؤلفه‌های غنایی قابل‌توجه است؛ اما این نتیجه‌گیری مانع از این نمی‌شود که مؤلفه‌های وجه حماسی و تعلیمی و... در این متن بررسی نشود.

٤- منابع

احمدی دارانی، علی‌اکبر. (١٣٩٦). شعر فتح؛ معرفی و تحلیل نوعی از شعر مدحی، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، سال دهم، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۳-٦٠.

بیغمی، محمد. (۱۳۸۱). *داراب‌نامه*، جلد اول و دوم، تصحیح و مقدمه و تعلیقات ذبیح‌الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بیغمی، محمد. (۱۳۸۸). *فیروزشاه‌نامه*، جلد سوم، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: چشمه.

جعفرپور، میلاد. (١٣٩٦). معرفی نسخهٔ نو یافته حماسهٔ بهمن‌شاه‌نامه و فواید آن (مجلد چهارم و پنجم داراب‌نامهٔ بیغمی)، *دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، سال پنجم، شمارهٔ ١٤.

جعفرپور، میلاد؛ علوی‌مقدّم، مهیار. (۱۳۹۲). مضمون عیاری و جوانمردی و آموزه‌های تعلیمی و القایی عیاران و جوانمردان (مطالعهٔ موردی: سمک عیار، داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه)، *متن‌شناسی ادب فارسی*، شمارهٔ ۱۹ صص ۳٦-۱۳.

جعفرپور، میلاد؛ علوی‌مقدّم، مهیار. (۱۳۹۲). منطق روایت‌های ممکن در سمک عیار و داراب‌نامه، *مجلهٔ مطالعات داستانی*، سال دوم، شمارهٔ ۲، صص ٤۰-۵۹.

حسام‌پور، سعید. (۱۳۹٦). شیوهٔ قصه‌گویی در سمک عیار و مقایسهٔ آن با سه داستان عامهٔ عیاری، *فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۳۸-۱۱۱.

دوبرو، هِدِر. (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

ذاکری‌کیش، امید؛ محمدی فشارکی، محسن. (۱۳۹۲). قصه‌های عامیانه و انواع ادبی، *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۲٤، صص ۱۱-۳۲.

زرین‌کوب. عبدالحسین. (۱۳۷۲). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، چاپ هشتم. تهران: علمی.

سرفصل دکتری زبان و ادبیات فارسی. (۱۳۹۰). *گرایش ادبیات غنایی در برنامه‌های مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری*، قابل دریافت در https://prog.msrt.ir/fa/grid/phd-

شهلازاده، علی؛ اکرمی، میر جلیل. (۱۳۹۹). جستاری در موانع نظری رشد و گسترش آثار غنایی منثور، *نشریهٔ زبان و ادب فارسی*، دانشگاه تبریز، دورهٔ هفتادوسوم، شمارهٔ ۲٤۱، صص ۱٤۱-۱٦۱.

قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۹). وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریهٔ انواع ادبی، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۸۹-٦۳.

محمدابراهیمی، آسیه؛ شریفی، غلامحسین. (۱۳۹۷). تحلیل ساختاری قصهٔ فیروزشاه، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال شانزدهم، شمارهٔ ۳۰، صص ۱٦۵-۱۸٦.

محمودی، محمدعلی. (۱۳۸۷). بررسی روایت در بوف کور هدایت، *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۱۰، صص ۱٤٤-۱۲۱.

مشتاق مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (۱۳۹۵). شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۲٦، صص ۱۸۳-۲۰۲.

میرصادقی، جمال. (۱۳٦٦). *ادبیات داستانی*، تهران: ماهور.

Freedman, R. (1963). *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton University Press.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Discourse analysis of Malek al-Shoarai Bahar's works

Somayyeh Rahmanifam[1]

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bonab branch, Bonab, Iran. Email: S.rahmanifam@bonabiau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
4 August 2021
Received in revised form:
12 December 2023
Accepted:
9 January 2024
Published online:
22 September 2024

Keywords:
discourse, ballad, Malek al-Shoarai Bahar

ABSTRACT

A ballad is a type of poetry that is presented with music. This type of literature has always existed throughout history; But before the constitutional revolution, its theme was love and inner emotions. With the emergence of the constitutional movement and along with the changes in various aspects of the society, the poem also took on a social theme and served to express the thoughts of intellectuals. Speech analysis or discourse analysis is a type of interdisciplinary study that analyzes speech and leads to a deep reading of literary works. This research, based on its critical discourse analysis, tries to investigate and analyze the national patriotic works of Malek al-Shoarai Bahar and his criticisms and clarifications during the constitutional movement. With the components of liberalism, socialism, nationalism, parliamentarism and democracy, this discourse finds its political subject and challenges the hegemony of the ruling discourse. The discourse of naturalism and liberalism covers the centrality of all works. The method of this research is descriptive-analytical, and the data of the research has been examined using the method of content analysis and the method of library and document analysis.

Cite this article: Rahmanifam, Somayyeh. (2024). "Discourse analysis of Malek al-Shoarai Bahar's works" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 87-104. http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.39433.2960

© Rahmanifam, Somayyeh. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

The constitutional movement, as an important social and intellectual event, had a deep and wide impact on Iranian poetry and literature. The literature of the constitutional period includes a period of Persian literature that has the general characteristics of the Qajar period and also a new attitude and insight has emerged in it. The literature of the constitutional era is a reflection of the enlightenment and social political ideas of that era and the achievement of freedom and law. The word "freedom" appears many times in ancient Persian poetry, but its new concept, which is the rule of law and a kind of social order based on equality, was something that was precipitated in the thoughts and feelings of poets and writers as a result of familiarity with the West, so they wrote poems with political themes. and socially and according to the people's problems, they became one of the main supporters of the constitutional revolution, and they put the awareness of the masses of the people about the existing situation at the top of their work.

The literature of the constitutional era was experiencing its most social period and had a special place among all the layers of the society, which could be a tool for expressing thoughts and opinions along with literature. In this period, literature progressed with the change in attitude, concepts and format along with its time and left a tremendous impact on the society. According to these thoughts and ideas, literature was bound to create or change the ways and forms of expression, and the ballad was one of these literary types that changed from what existed in our literary past and was able to convey the message of constitutionalism. which was indeed freedom, independence, despotism and social and political elevation of the society, to spread music and poetry in the society.

In general, the poems of the poets of this period had a great impact on the awakening of Iranians. One of the powerful tools to spread the message of constitutionalism in this period was poetry and, accordingly, music, and the ballad played this role in the best way as a combination of the two.

Among the ballad poets, Malek al-Shoarai Bahar was able to play a significant role by using his genius in addition to the practical struggle in various political dimensions, by composing influential and lasting ballads in the course of constitutionalism, and by creating diverse works in the field of society and politics. To use his effort to produce critical discourse of this age. Just as in Van Dyke's definition of critical discourse, "the three concepts of discourse, cognition and society must be connected" (Arab Yusefabadi, 1400: 250) and this point should also be taken into account that "always between text and society A two-way interaction prevails, and its structural and systematic analysis reveals data that not only plays a significant role in the analysis and criticism of the literary work, but will also be effective in the historical explanation of the time of the creation of the text" (Karimi, 1399: 186) In general, the literature of the constitutional era has social and political themes such as: law, freedom, patriotism, progress, struggle against colonialism, democracy, equality and criticism of the rulers, and these themes form the critical discourse of this period has given.

The main importance of the present research is in understanding the various dimensions of the effects and consequences of colonialism in the constitutional era and its reflection in the political literature of Iran, and it highlights the works as a form that has been less discussed and answers this question. What is the reason why Bahar's national patriotic compositions are of special importance and what discourses are centered in them?

The main purpose of this research is to analyze the works of Malek al-Shorai Bahar based on critical discourse analysis in order to examine and analyze Bahar's national patriotic works and his criticisms and clarifications during the constitutional movement. This research, with an interdisciplinary approach, analyzes the critical reaction of the Iranian society to the presence of the ruling tyranny in the aforementioned works and provides new findings in the political and social literature of the constitutional era.

2. Research methodology

The method used in this research is based on the descriptive-analytical method based on documentary and library studies. The tools of information gathering are note-taking and databases, and the method of information analysis is inductive and data analysis. In the present research, firstly, general

explanations about discourse and analysis of discourse, ballads, currents and effective factors in the constitutional revolution and the evolution of ballads in the constitutional era have been discussed, and then in the main text of the article, ballads are examined in terms of effective discourse components. How these components have been organized with key words extracted from works.

Due to the importance of Malek al-Shoarai Bahar's poetry and thought, several researches have been conducted about it, including the article "Constitutionalism of a Social Poet, Mohammad Taqi Bahar" by Hamid Reza Jadidi and Samira zabeti, Scientific Research Journal of History, Spring 90, Number 20 , pp. 18-47 that this article deals with the social analysis of Malek al-Shoarai Bahar's poems and not his works in terms of the national demand of that era, i.e. constitutionalism, or the article "Freedom and Homeland in Bahar Poetry" by Mohammad Ali Afkhami Khairabadi, Rushd Education Magazine Persian language and literature, summer 88, number 90, pp. 49-44, in this research, only Bahar's poems have been analyzed in terms of freedom, patriotism, and nationalism, or the article "Analysis of the concept of homeland in poems" Malek al-Shoarai Bahar" by Milad Shami and Mino Bitarafan, Scientific Research Journal of National Studies, Winter 91, No. 52, pp. 130-107, where poems and not compositions are discussed in terms of nationalism and nationalism. Also, many comparative and interdisciplinary researches have been done on the poems of Bahar and other poets, all of them have analyzed only the poems of Bahar; As it can be seen, so far, no research has been done on the discourse analysis of Bahar's works, and the present study studies the components of the dominant critical discourse in Bahar's works with an attitude based on discourse analysis, so there is a need for research. It is necessary in this context.

3. References

Adamiat, F. (1966). *Thoughts of Mirza Fethali Akhundzadeh*, first edition, Tehran: Kharazmi Publications.

Adamiat, F. (1977). *Ideology of Iran's Constitutional Movement*, Tehran: Payam Publications.

Ahmad Panahi, M. (2003). *Iran's national songs: a search for songs and songwriting in Iran*, first edition, Tehran: elm publication.

Ajudani, L. (2017). *Iran's intellectuals in the era of constitutionalism*, third edition, Tehran: Akhtaran Publishing House.

Amanat, A. (2003). *The intellectual grounds of the constitutional revolution (constitutional revolution: from the series of articles in Iranica)*, translated by Peyman Matin, Tehran: Amirkabir publishing.

Amini, A. A. (2011) *Discourse of Iranian political literature on the eve of two revolutions*, first edition, Tehran: ettelaat Publications.

Arab Yusufabadi, A. (2021). “The discourse of exploring the levels of Muhammad Zohri's poetry based on the model of Theon Van Dyke”, *Research Journal of Ghanaian Literature*, Vol. 19, Issue 37, 264-245.

Arblaster, A. (1998). *The Rise and Fall of Western Liberalism*, translated by Abbas Mokhber, Tehran: Nashr-e-markaz.

Arianpour, A. A. (2014). *Iranian Music from the Constitutional Revolution to the Revolution of the Islamic Republic of Iran*, first edition, Tehran: Matn Publications.

Ashuri, D. (2013). *Rethinking the Persian Language*, 6th edition, Tehran: Nashr-e-markaz.

Ashuri, D. (2015). *Political encyclopedia*, 24th edition, Tehran: Marvarid Publications.

Bahar, M. T. (1996). *stylistics*, third volume, eighth edition, Tehran: Amirkabir Publications.

Bahar, M. T. (2003). *Divan of Poems*, first edition, Tehran: Azadmehr Publications.

Bahrampour, Sh. (2000). *Introduction to critical discourse analysis*, first edition, Tehran: Center for Media Studies and Research.

Bashirieh, H. (2001). *History of political ideas of the 20th century*, first volume, third edition, Tehran: Ney Publishing.

Eccleshall, R., et al. (2006). *An introduction to political ideologies*, translated by Mohammad Qaidsharafi, second edition, Tehran: Nash Markaz.

Ettehadiyeh, M. (1982). *Political parties' charters and charters in Iran during the second term of the National Council*, first edition, Tehran: Tarikh Iran Publishing.

Fairclough, N. (2010). *Critical Analysis of Discourse*, translated by Translators Group, Tehran: Center for Media Studies and Research.

Farhangi, S. & Bangawar, S. (2015). "Critical discourse analysis of the short story "Nakhalaf" written by Mehdi Shujaei", *Islamic Revolution Literature (Special Issue of Farhangistan)*, Issue 2, 154-135.

Fazeli, M. (2004). "Discourse and Critical Discourse Analysis", *Journal of Humanities and Social Sciences*, Vol. 4, Issue 14, 81-107.

Hamraz, R. (2009). *A Journey in the History of the Constitutional Revolution*, Tabriz: Yaran Publications.

Homai, J. (1981). "Ghazal and its idiomatic evolution in the old and new" *Yaghma magazine*, number 141, 77-83.

Hymes, D. (2005). *Models of the interaction of language and social life: toward a descriptive theory, intercultural discourse and communication: the essential reading*, Oxford, Blackwell publishing ltd.

Karimi, A. Sabziyanpour, V., Salimi, A., Zeynivand, T. (2020) "from poverty to prostitution; From Wealth to Power", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 18, Issue 35, 204-185.

Katum, R. (1999). *Nationalism in Iran*, translated by Ahmad Tadayyon, second edition, Tehran: Kavir Publications.

Khatami, A. & Dezfulian, K. (2015). "Examination of Iranian and Arab nationalism and its reflection in Iran's constitutional poetry and the Arab movement", *Razi University comparative literature journal*, Vol. 5, Issue 17, 29-50.

Kohestani-nejad, M. (2005). *Music in the Constitutional Era*, Research in the Art of the Constitutional Era, first edition, Tehran: Mehr Namak Publishing.

Lotfi Poursaedi, K. (1993). "Introduction to speech analysis", *Journal of Linguistics*, Vol 10, Issue 1, 9-40.

Mashhoun, H. (2009). *History of Iranian Music*, 2nd edition, Tehran: Noo Publishing

McDonnell, D. (2001). *An Introduction to Discourse Theory*, first edition, translated by Hain Ali Nozari, Tehran: Farhang Discourse Publications.

Milani, A. (2002). *Modernism and Modernism in Iran*, 3rd edition, Tehran: Akhtaran Publishing House.

Mirfakhrai, T. (2004). The process of discourse analysis, second edition, Tehran: Center for Media Studies and Research.

Molai Tawani, A. (2012). "Explaining the socio-economic roots of the constitutional revolution, Social History Research", *Research Institute of Humanities and Cultural Studies*, Vol. 2, Issue 2, 135-159.

Momeni, M. B. (1973). *Constitutional literature*, first edition, Tehran: Golshaei Publishing

Nawab Safavi, E. (1998). *The story of the candle*, Tehran: Alborz Publishing

Nowrozi Khiayabani, M. (1992). *Dictionary of words and terms (English-Persian)*, Tehran: Ney Publishing.

Philip, M. (2002). "Michel Foucault", translated by Yaghoub Mousavi, *Political-Social Discourse Quarterly*, Issue 5.

Rahgani, R. (1998). *History of Iranian Music*, Tehran: Pishro Publications.

Rahimi, M. (2010). *Iran's Constitutional Law and Principles of Democracy*, Tehran: Nilofar Publications.

Ravandi, M. (1995). *Social history of Iran*, volume eight, second edition, Tehran, Negah publishing house.

Sepenta, S. (1990). *Iran's musical landscape*, first edition, Tehran: Mashal Publications.

Shapiro, J. S. (2001). *Liberalism: Its Meaning and History*, translated by Mohammad Saeed Hanai, Tehran: Central Publishing House.

Smith, W. & Lockwood, J. (1976). *Chambers Murray Latin-English Dictionary*, Morrison & Gibb Ltd London and Edinburg.

Zaker Hossein, A. R. (1998). *Iranian political literature in the era of constitutionalism: from the establishment of constitutionalism to the overthrow of Qajar 1304-1285*, first volume, first edition, Tehran: elm Publishing.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

گفتمان‌شناسی تصانیف ملک‌الشعرای بهار

سمیه رحمانی‌فام[۱]✉

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بناب، بناب، ایران. رایانامه: S.rahmanifam@bonabiau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
گفتمان، تصنیف، ملک‌الشعرای بهار.

چکیده

تصنیف، گونه‌ای از شعر است که همراه با موسیقی ارائه می‌شود. این گونهٔ ادبی همواره در طول تاریخ وجود داشته است؛ ولی تا قبل از انقلاب مشروطیت، مضمون آن عشق و عواطف درونی بود. با ظهور نهضت مشروطه و همراه با تحولات ابعاد گوناگون جامعه، تصنیف نیز درون‌مایهٔ اجتماعی به خود گرفت و در خدمت بیان اندیشه‌های روشن‌فکران قرارگرفت. سخن‌کاوی یا تحلیل گفتمان نوعی مطالعهٔ میان‌رشته‌ای است که به تجزیه‌وتحلیل کلام می‌پردازد و منجر به خوانش عمیق آثار ادبی می‌شود. این پژوهش بر مبنای تحلیل گفتمان از نوع انتقادی آن سعی بر این دارد تا به بررسی و تحلیل تصانیف ملی میهنی ملک‌الشعرای بهار و انتقادها و روشنگری‌های وی در جریان نهضت مشروطه بپردازد. این گفتمان با مؤلفه‌های لیبرالیسم، سوسیالیسم، ناسیونالیسم، پارلمانتاریسم و دموکراتیسم، سوژهٔ سیاسی خود را می‌یابد و هژمونی گفتمان حاکم را به چالش می‌کشد. گفتمان ناتورالیسم و لیبرالیسم محوریت تمام تصانیف را دربرمی‌گیرد. در سؤال اصلی این پژوهش چگونگی تأثیر تصانیف ملک‌الشعرای بهار در جنبش مشروطیت مردم ایران مطرح است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است و داده‌های آن با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا و کتابخانه‌ای و سندکاوی، بررسی شده است.

رحمانی‌فام، سمیه. (۱۴۰۳). «گفتمان‌شناسی تصانیف ملک‌الشعرای بهار». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۸۷-۱۰۴.
http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.39433.2960

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
© رحمانی‌فام، سمیه.

۱- مقدمه

نهضت مشروطه، به‌عنوان یک اتفاق اجتماعی و فکری مهم، تأثیر عمیق و گسترده‌ای در شعر و ادبیات ایران گذاشت. ادبیات دورهٔ مشروطه شامل دوره‌ای از ادبیات فارسی است که ویژگی‌های عمومی دورهٔ قاجار را دارد و نگرش و بینش تازه‌ای در آن ظهور کرده است. ادبیات عصر مشروطه بازتاب روشنگری‌ها و عقاید سیاسی-اجتماعی آن دوران و رسیدن به آزادی و قانون است. واژهٔ آزادی به‌کرّات در شعر کهن فارسی آمده، ولی مفهوم جدید آن که حکومت قانون و نوعی نظم اجتماعی متکی بر برابری است؛ چیزی بود که در نتیجهٔ آشنایی شاعران و ادیبان با غرب، در اندیشه و احساسات آنان رسوب کرد؛ بنابراین به سرودن اشعاری با مضامین سیاسی و اجتماعی و مطابق با مشکلات مردم دست بردند و به یکی از اصلی‌ترین حامیان انقلاب مشروطه مبدّل شدند و آگاهی‌بخشی به توده‌های مردم، دربارهٔ وضعیت موجود را سرلوحهٔ کار خود قرار دادند. ادبیات عصر مشروطه، اجتماعی‌ترین دوران خود را تجربه می‌کرد و در میان تمام اقشار جامعه دارای جایگاه ویژه‌ای بود که توانست در کنار ادبیت، ابزاری برای بیان افکار و عقاید باشد. ادبیات در این دوره با دگرگونی در نگرش، مفاهیم و قالب همراه با زمان خویش پیش رفت و تأثیر شگرفی در بستر جامعه به جای گذاشت. به مقتضای این اندیشه‌ها و افکار، ادبیات ناگزیر از ایجاد یا تغییر شیوه و قالب‌های بیان بود و تصنیف یکی از این گونه‌های ادبی بود که متفاوت با آنچه در گذشتهٔ ادبی ما وجود داشت، متحول شد و توانست پیام مشروطیت را که همانا آزادی، استقلال، استبدادستیزی و اعتلای اجتماعی و سیاسی جامعه بود، به همراه موسیقی و شعر در جامعه انتشار دهد. به‌طور کلی اشعار شاعران این دوره تأثیر بزرگی در بیداری ایرانیان داشت. یکی از ابزارهای قدرتمند برای گسترش پیام مشروطیت در این دوره، شعر و به تبع آن موسیقی بود که تصنیف نیز به‌عنوان تلفیقی از این دو، به بهترین شکل این نقش را ایفا می‌کرد. از میان شاعران تصنیف‌سرا، ملک‌الشعرای بهار توانست با استفاده از نبوغ خویش در کنار مبارزهٔ عملی در ابعاد مختلف سیاسی، با سرودن تصانیف تأثیرگذار و ماندگار در جریان مشروطیت، نقش بسزایی ایفا کند و با خلق آثار متنوّع در زمینهٔ اجتماع و سیاست، تلاش خود را برای تولید گفتمان انتقادی این عصر به‌کار بگیرد. در تعریف ون‌دایک از گفتمان انتقادی که «باید سه مفهوم گفتمان، شناخت و اجتماع را با هم پیوند داد» (عرب یوسف‌آبادی، ۱٤۰۰: ۲۵۰)، این نکته را نیز باید درنظر گرفت که «همیشه بین متن و جامعه تعاملی دوسویه حاکم است که واکاوی ساختاری و نظام‌مند آن پرده از داده‌هایی برمی‌دارد که نه‌تنها در تحلیل و نقد اثر ادبی نقش بسزایی دارد، بلکه در تبیین تاریخی زمان آفرینش متن نیز مؤثر خواهد بود» (کریمی، ۱۳۹۹: ۱۸٦). به‌طورکلی ادبیات عصر مشروطه، دارای مضامین اجتماعی و سیاسی مانند: قانون، آزادی، میهن‌دوستی، پیشرفت، مبارزه با استعمار، دموکراسی، برابری‌خواهی و انتقاد از حاکمان بوده که این مضامین، گفتمان انتقادی این دوره را تشکیل می‌داده است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤال تحقیق

اهمیت اصلی پژوهش حاضر در شناخت ابعاد مختلف آثار و پیامدهای استعمار در دوران مشروطه و بازتاب آن در ادبیات سیاسی ایران است و دیگر اینکه تصانیف را به‌عنوان قالبی که کمتر به آن پرداخته شده‌است، برجسته می‌کند و به این سؤال پاسخ می‌دهد که به چه دلیل تصانیف ملی میهنی بهار از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و چه گفتمان‌هایی در آن محوریت یافته است؟

۱-۲- هدف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش تحلیل تصانیف ملک‌الشعرای بهار بر مبنای تحلیل گفتمان از نوع انتقادی آن است تا به بررسی و تحلیل تصانیف ملی میهنی بهار و انتقادها و روشنگری‌های وی در جریان نهضت مشروطه بپردازد. این پژوهش با رویکرد

میان‌رشته‌ای واکنش انتقادی جامعهٔ ایرانی در برابر حضور استبداد حاکم را در تصانیف مذکور تحلیل می‌کند و یافته‌های تازه‌ای در ادبیات سیاسی و اجتماعی عصر مشروطه به دست می‌دهد.

۱-۳- روش تحقیق

روش به‌کار رفته در این پژوهش براساس روش توصیفی-تحلیلی مبتنی‌بر مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای است. ابزارهای گردآوری اطلاعات، یادداشت‌برداری و بانک‌های اطلاعاتی بوده و روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات نیز به‌صورت استقرایی و تحلیل داده‌هاست. در پژوهش حاضر ابتدا به توضیحاتی کلی در مورد گفتمان و تحلیل گفتمان، تصنیف، جریان‌ها و عوامل مؤثر در انقلاب مشروطیت و سیر تکاملی تصانیف در عصر مشروطه پرداخته شده و سپس در متن اصلی مقاله تصانیف از حیث مؤلفه‌های گفتمانی مؤثر، بررسی شده است که این مؤلفه‌ها چگونه با واژه‌های کلیدی مستخرج از تصانیف به آن سامان بخشیده‌اند.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

به دلیل اهمیت شعر و اندیشهٔ ملک‌الشعرای بهار، پژوهش‌های متعددی دربارهٔ آن انجام شده است؛ ازجمله مقالهٔ «آزادی و وطن در شعر بهار» (۱۳۸۸) از افخمی خیرآبادی که در این پژوهش تنها اشعار بهار از حیث آزادی‌خواهی و میهن‌پرستی و ملی‌گرایی مورد تحلیل قرار گرفته است. مقالهٔ «مشروطه‌خواهی یک شاعر اجتماعی محمدتقی بهار» (۱۳۹۰) از جدیدی و ضابطی که به بررسی اجتماعی اشعار ملک‌الشعرای بهار و نه تصانیف وی از لحاظ خواست ملی آن دوران یعنی مشروطه، پرداخته شده است. در مقالهٔ «تحلیل مفهوم وطن در اشعار ملک‌الشعرای بهار» (۱۳۹۱) از شمعی و بیطرفان نیز اشعار و البته نه تصانیف، ازلحاظ ناسیونالیسم و ملی‌گرایی مورد بحث قرار گرفته است. همچنین پژوهش‌های تطبیقی و بینارشته‌ای متعددی در مورد اشعار بهار و شاعران دیگر انجام شده است که همهٔ آن‌ها نیز تنها اشعار بهار را مورد تحلیل قرار داده‌اند؛ همان‌گونه که مشاهده می‌شود تاکنون دربارهٔ گفتمان‌شناسی تصانیف بهار، هیچ پژوهشی صورت نگرفته است و پژوهش حاضر با نگرشی مبتنی‌بر گفتمان‌شناسی به مطالعهٔ مؤلفه‌های گفتمان انتقادی غالب در تصانیف بهار می‌پردازد؛ بنابراین نیاز به پژوهش دراین زمینه ضروری می‌نماید.

۲- تعاریف و مبانی نظری

۲-۱- گفتمان

سابقهٔ واژهٔ گفتمان بنا بر برخی منابع، به قرن ۱٤ میلادی برمی‌گردد. واژهٔ «Discourse» از واژهٔ لاتین «Discurs-us» به معنی «گفت‌وگو، محاوره، گفتار» و از واژهٔ «Discurrer» یا «Discursum» به معنی «طفره‌رفتن»، «از سر باز کردن»، «تحلیل‌ورزیدن» و... گرفته شده است (مک‌دانل، ۱۳۸۰: ۱۰). این واژه در زبان فارسی به مباحثه، گفتمان، گفتار، گفت‌وگو و سخن، ترجمه شده است؛ البته هیچ اجماع روشنی در باب چیستی گفتمان و نحوهٔ عملکرد و تحلیل آن و نیز توافق عامی در باب تحلیل گفتمان وجود ندارد (فاضلی، ۱۳۸۳: ٤٦). در توضیح معنای گفتمان، آن‌گونه که در زبان روزمره و فرهنگ‌های لغات به کار می‌رود، گفتمان را شکلی از کاربرد زبان، مثلاً در یک سخنرانی یا حتی به طور کلی‌تر، زبان گفتاری یا شیوهٔ سخن گفتن می‌دانند (میرفخرایی، ۱۳۸۳: ۲٤). در اوایل قرن بیستم با طرح نظریهٔ ساخت‌گرایی و متأثر از آرای نیچه، ویتگنشتاین و هایدگر، این نظریه عرضه شد که ما واقعیت‌های عالم را فقط از طریق قالب‌های زبانی می‌شناسیم و با زبان است که تجربه‌های انسانی ما معنی پیدا می‌کند. همچنین زبان، جهان اجتماعی، هویت‌های اجتماعی و روابط اجتماعی را می‌سازد. می‌توان گفتمان را پدیده، مقوله یا جریانی اجتماعی دانست و به تعبیر بهتر، گفتمان، جریان و بستری است که دارای زمینه‌ای اجتماعی است.

«گفتمان، یک روش یا نقطهٔ ثقل یک بررسی نیست؛ بلکه مجموعه قواعدی است که پیش‌شرط‌های اولیه را برای شکل‌گیری احکام فراهم می‌کند؛ به ترتیبی که آن‌ها به‌عنوان ورای سخنوران گفتمان قرار دارند. در واقع موقعیت، عمل و ویژگی دانایان، نویسندگان و شنوندگان یک گفتمان، عبارت است از وظیفه و کارکرد این نوع از قواعد گفتمانی» (فیلیپ، ۱۳۸۱: ١٦١). طی دهه‌های اخیر، گفتمان در عرصهٔ نظریه‌های ادبی، فلسفی، جامعه‌شناسی، سیاست، روان‌کاوی و حتی روان‌شناسی اجتماعی و نیز سایر رشته‌های علوم اجتماعی مورد توجه و عمل اندیشمندان و نظریه‌پردازان قرار گرفته است. تحلیل گفتمان (Discourse analysis) که در زبان فارسی به سخن‌کاوی، تحلیل کلام و تحلیل گفتار نیز ترجمه شده است، یک گرایش مطالعاتی بین‌رشته‌ای است که از اواسط دههٔ ١٩٦٠ تا اواسط دههٔ ۱۹۷۰ در پی تغییرات گستردهٔ علمی معرفتی در رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی خُرد، ادراکی و اجتماعی، شعر، معانی، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، نشانه‌شناسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی علاقه‌مند به مطالعات نظام‌مند ساختار و کارکرد و فرایند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است. این گرایش، به‌دلیل بین‌رشته‌ای‌بودن، خیلی زود به‌عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، علوم اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی مورد استقبال واقع شد. اصطلاح تحلیل گفتمان نخستین بار در سال ۱۹۵۲ در مقاله‌ای با همین عنوان از زبان‌شناس معروف انگلیسی زلیک هریس به‌کار رفته است. «در این مقاله وی دیدی صورت‌گرایانه و ساختارگرایانه به جمله و متن دارد» (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۸-۷). بعد از هریس، بسیاری از زبان‌شناسان، تحلیل گفتمان را نقطهٔ مقابل تحلیل متن دانسته‌اند. به اعتقاد این عده، تحلیل گفتمان شامل تحلیل ساختار زبان گفتاری (مانند گفت‌وگو، مصاحبه و سخنرانی) و تحلیل متن، شامل تحلیل ساختار زبان نوشتاری (مانند مقاله، داستان، گزارش و...) است؛ به عبارت دیگر، «در تحلیل گفتمان -برخلاف تحلیل‌های سنتی زبان‌شناسانه- دیگر صرفاً با عناصر نحوی و لغوی تشکیل‌دهندهٔ جمله، به‌عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا؛ یعنی، زمینهٔ متن (context) سروکار نداریم؛ بلکه فراتر از آن به عوامل بیرون از متن، یعنی بافت موقعیتی (context of situation) فرهنگی، اجتماعی و... سروکار داریم» (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۸)؛ بنابراین تحلیل گفتمان، چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون‌زبانی (زمینهٔ متن) واحدهای زبانی، محیط بلافصل زبانی مربوط و نیز کل نظام زبانی) و عوامل برون‌زبانی (زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی) بررسی می‌کند (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۲: ۱۰).

گفتمان‌شناسی انتقادی، یکی از پژوهش‌های گفتمانی است که بیشتر وجه جامعه‌شناختی دارد. به گفتهٔ مک‌دانل، «وظیفهٔ گفتمان، در بازتولید مناسبات سلطهٔ اجتماعی از طریق کنترل معنا قرار دارد» (Hymes, 2005 : 52)؛ ازاین‌رو برخی از زبان‌شناسان انتقادی، وظیفهٔ اصلی تحلیل گفتمان را پیدایش و گسترش آگاهی انتقادی نسبت‌به زبان به مثابهٔ عاملی برای سلطه می‌دانند (ر.ک: فرکلاف، ۱۳۸۹: ٦١). گفتمان‌شناسی انتقادی که از لحاظ فلسفی متأثر از نظریات فوکو، فروید و مارکس است، درنظر دارد نگرش مخاطب را دربارهٔ زبان از صورت‌گرایی به تأثیر مسائل اجتماعی تغییر دهد؛ چنانکه زبان‌شناس خود را عنصری مسئول در برابر مسائل اجتماعی بداند (ر.ک: فرهنگی و بانگ‌آور، ١٣٩٤: ١٣٦).

۲-۲- تصنیف

تصنیف رایج‌ترین فرم در موسیقی سنتی ایرانی است که اصطلاح آن به سده‌ها پیش برمی‌گردد؛ اما رواج تصنیف به شکل امروزی آن به اواخر دورهٔ قاجاریه و جنبش مشروطه نسبت داده می‌شود. تصنیف در اصطلاح، کلامی موزون است که همراه با آهنگ خوانده می‌شود (همایی، ۱۳۳۹: ۸۲). تصنیف به آهنگ‌هایی گفته می‌شود که با شعر همراه باشد؛ یعنی شعرهای آهنگین و موزون و ضربی. مضمون تصانیف معمولاً مربوط به حوادث و مسائل روزمره و گاهی انتقاد مسائل است. وزن شعر تصنیف، متنوع و مصراع‌های آن نیز نامساوی هستند (مشحون، ۱۳۸۸: ٤٦٧). می‌توان گفت تصنیف به کلامی اطلاق می‌شود که به

نحوی با موسیقی همراه باشد؛ بنابراین عناصر عمدهٔ تصنیف را شعر و موسیقی تشکیل می‌دهند. با وجود همین ترکیب است که این نوع موسیقی به‌خصوص در صورت داشتن مضامین انتقادی و اجتماعی در اذهان عمومی تأثیر عمیقی گذاشته و همه را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ به طوری که آن را در خاطر می‌سپارند و زیر لب زمزمه می‌کنند. «تصنیف برخلاف شعر ادبی که خاص خواص بوده، به طبقات عامه تعلق دارد» (احمدپناهی، ۱۳۸۲: ۱۷۱).

۳- جریان‌های زمینه‌ساز تغییر در دورهٔ قاجار

انقلاب مشروطهٔ ایران یکی از بزرگ‌ترین و شگفت‌انگیزترین رخدادهای تاریخ ایران است و به منزلهٔ نقطه عطفی در زندگی سیاسی و اجتماعی ایرانیان محسوب می‌شود. «این انقلاب را می‌توان نقطه عطفی در کل تاریخ سرزمین‌مان به شمار آورد که طی آن مردم ستمدیدهٔ ایران برای محدودکردن قدرت مطلقهٔ پادشاهان به پا خواستند» (همراز، ۱۳۸۸: ۳۳). شکست سپاه ایران از سپاه روسیه تزاری آن هم تنها در مدت چند دقیقه، حاکمان و همچنین ادیبان و روشنفکران را بر آن داشت که به جست‌وجوی دلایل شکست ایران و دلایل پیشرفت اروپاییان باشند. از آنجا بود که اولین اقدامات و تلاش‌های مدرن‌سازی ایران شروع شد که می‌توان به تأسیس مدرسهٔ دارالفنون در سال (۱۸۵۱) و اعزام دانشجو به اروپا اشاره کرد. تا پیش از نهضت مشروطیت زمینه‌ای برای پیدایش تشکل‌های احزاب سیاسی وجود نداشت. «نیروی متشکل سیاسی غیرروحانی که بتواند نقش اپوزیسیون دولت و در معنای عام حکومت را بر عهده بگیرد، در میان نبود» (آجودانی،۱۳۹٦: ۱٦۵). احزاب سیاسی و فعالیت انجمن‌های سرّی در تهران گسترش یافت که از خدماتشان می‌توان به «تأسیس کتابخانهٔ ملی برای گردهمایی روشنفکران انقلابی» اشاره کرد (رحیمی، ۱۳۸۹: ۳٤). در این دوره «سعی در دموکراسی و مشروطیت واقعی در اذهان و افکار روشنفکران راه یافته بود» (راوندی، ۱۳۷٤: ۵۰۵). «تأسیس وزارت امور خارجه نخستین تغییر مهم در ساختار سیاسی کشور [...] و نشان‌دهندهٔ ضرورت نگاه تخصصی‌تر به غرب اما گسترده‌ترین نوسازی در عرصهٔ سیاست خود را در قالب تشکیل کابینه به سبک غرب نمایاند» (ملائی‌توانی، ۱۳۹۱: ۱٤۷). نهضت فکری و اجتماعی مشروطه در شعر پارسی و ادبیات ایران نیز تأثیر عمیقی بر جای گذاشت. «شعرای اوایل عهد مشروطیت با حفظ تشبیهات و استعارات مأنوس قدیم مطالب سیاسی و اجتماعی خود را در قالب غزل گنجاندند» (ذاکرحسین، ۱۳۷۷: ج۵۰/۱). به تعبیر آشوری، ورود به دوران مشروطیت «دگرگونی زبان را نیز ناگزیر می‌کند» (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۸). در این شیوهٔ نو ادبیات، «شاعران مشروطه بر عنصر تاریخ و فرهنگ ایران بیش از زبان تکیه کرده‌اند» (خاتمی، ۱۳۹٤: ۳۹). «ادبیات مشروطه در جدال با ادبیات کهنه جان می‌گیرد و به‌همین‌دلیل چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا، نو و سنت‌شکن است» (مؤمنی، ۱۳۵۲: ۳۱). سروده‌های ملی و ادبیات معارض از آغاز نهضت مشروطه به‌عنوان عنصر محرک در بسیج توده‌های مردم مؤثر بود. «گفتمان مشروطه عرصه را برای عمومی‌کردن ادبیات آماده کرد و آن را از حالت طبقاتی و تا حدودی اشرافی و درباری خارج کرد» (امینی، ۱۳۹۰: ۲۲٦). تأثیر نهضت مشروطه در تولد دوبارهٔ شعر در این دوران حائز اهمیت است. بهار، سهم ترجمه و مطبوعات را در ظهور اصطلاحات نوین در اشعار این دوره یادآور می‌شود: «لغات سیاسی، اجتماعی که به هیچ وجه سابقه نداشت، با ترجمه یا به عین لفظ پیدا شد؛ مانند پارلمان، مجلس شورا، وکیل، نماینده [...] تجدد، تمدن، انقلاب، آزادی، حرّیت، مساوات، آزادی‌خواه، وطن‌خواهی...» (بهار، ۱۳۷۵، ج۳: ٤۰۳-٤۰۵). ادبیات این دوران فرزند زمانهٔ پر تب و تاب خویش بود و عمیقاً با زمان و مکان و مردم آن زمان گره خورده بود. برای اولین بار بود که مفهوم مردم و حقوق آن‌ها، ضرورت قانون برای ادارهٔ جامعه، آزادی و استقلال کشور از مداخلهٔ بیگانه و وطن‌دوستی و بسیاری مفاهیم دیگر وارد دنیای شعر و ادبیات شدند. در این میان تصانیف ملی نیز به‌عنوان ابزاری قدرتمند درجهت روشنگری اذهان عموم مردم مؤثر واقع شده و توانست پیام مشروطیت را در جامعه منتشر کند.

٤- تفاوت موسیقی مشروطه با دوران قبل از مشروطه

دوران مشروطیت، دربرگیرندهٔ سه مرحله تحولات آغازین نهضت مشروطه، انقلاب مشروطه و دوران پسامشروطه است. تغییرات پیشامشروطه که زمینه‌ساز انقلاب مشروطه شد، از سال‌های میانی حکومت ناصرالدین شاه (۱۲۵۰ه.ش) آغاز شد. «تأسیس مدرسهٔ دارالفنون توسط امیرکبیر در زمان ناصرالدین شاه و برپایی شعبهٔ موزیک نظام دارالفنون به‌عنوان یکی از نهادهای مهم آموزش موسیقی، نقطه‌عطفی در تاریخ موسیقی دورهٔ قاجار است» (آدمیت، ۱۳٤٥: ۳۵۳-۳۵٦). ورود ژان باتیست لُمر به ایران، نگارش کتاب «تئوری موسیقی» او و تأسیس شعبهٔ موسیقی نظامی «دگرگونی‌هایی در شیوهٔ موسیقی نظامی آن دوره و اصطلاحات موسیقی را باعث گردید» (راهگانی، ۱۳۷۷: ۳۷٤). «یکی از نشانه‌های بارز رواج موسیقی در جامعهٔ ایران عصر مشروطیت، تعدد و کثرت اعلان‌های خرید و فروش سازهای مختلف موسیقی در جراید منتشره در آن زمان است» (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸٤: ٤٦). در این دوره شاهد ارائهٔ اشکال متفاوتی از موسیقی هستیم که به موازات یکدیگر به حیات خود ادامه داده‌اند. آغاز ضبط صفحات گرامافون، در سال ۱۲۸۷ه.ش نیز از رویدادهای منحصربه‌فرد دورهٔ مظفرالدین شاه بود که به گسترش مخاطبان موسیقی این دوره انجامید. «ضبط نخستین دورهٔ صفحات ایرانی از اجرای موسیقی، تئاتر و قطعات فکاهی حدود ده سال پس از مرگ ناصرالدین شاه آغاز و در اوایل دورهٔ مشروطیت به بازار عرضه شد» (سپنتا، ۱۳٦۹: ۱۲٤ و ۱۲۵). همچنین، کنسرت به‌عنوان پدیده‌ای نوظهور در دورهٔ قاجار، از نخستین اجراهای کافه‌ای تا پارک‌ها و باغ‌های عمومی، سینماها، تئاتر و گراند هتل، مخاطبان جدیدی را پرورش داد و موسیقی را از محافل خصوصی به فضای عمومی کشاند. «تا آن موقع رسم نبود موسیقی را برای تودهٔ مردم عرضه کنند و تنها در مجالس خلوت و انس اهل فن مطرح می‌شد» (آریان‌پور، ۱۳۹۳: ۳۹). به رغم اینکه در دوران مشروطیت به‌عنوان مقطعی از دورهٔ قاجار، انواع متعددی از موسیقی با کارکردهای متفاوت به موازات یکدیگر به حیات اجتماعی خویش ادامه می‌دادند، تصانیف ملی این دوره در نسبت با قدرت و نظام سلطه موضوعیت پیدا کرده و در تثبیت مشروطیت و تقویت آزادی‌خواهی مؤثر بوده‌اند. موسیقی شاعرانی چون بهار که واجد کارکردی اجتماعی-سیاسی بود، به‌عنوان نمایندهٔ موسیقی مشروطه، موسیقی قاجار را از کارکرد شبه‌تاریخی خود در حرم‌سراها، محافل و مجالس خصوصی خارج کرده و در نسبتش با اجتماع و مردم به آن معنا بخشید. اشعار و تصانیف وطنی و مقالات مهیّج مربوط به وطن‌خواهی که در مطبوعات به چاپ می‌رسید، افکار مردم را متوجه آزادی و بیرون‌رفتن از یوغ استبداد می‌کرد. بدین وسیله فکر تحول و انقلاب که متکی به اصول قانون و حقوق ملی بود، در میان مردم پیدا شد و ملت را برای قیام مستعد کرد. این نوع ادبیات اگرچه از لحاظ کمیّت بسیار نبود، از نظر کیفیّت مؤثرترین عامل انقلاب مشروطیت به شمار می‌رفت.

۵- مؤلفه‌های سامان‌دهندهٔ گفتمان تصانیف

تحولات نهضت مشروطیت مبتنی‌بر ترویج فرهنگ تعقل و اندیشه‌ورزی بود. مؤلفه‌های گفتمان انتقادی دورهٔ مشروطیت منظومه‌ای از مناسبات سیاسی- اجتماعی حاکم‌بر این دوره است که ادبیات و موسیقی از بطن آن زاده می‌شود؛ بنابراین شبکه‌ای از مفاهیم در مطالبات و مناسبات سیاسی- اجتماعی حاکم‌بر این دوره مطرح شد که محور اصلی گفتمان مشروطیت را بنا کرد. قاعده‌بندی گفتمانی مذکور، سازگار با دورهٔ مشروطه و هویت‌بخش آن است. مؤلفه‌های این گفتمان عبارت‌است‌از:

۵-۱- لیبرالیسم

واژه لیبرال (Liberal) یک واژهٔ فرانسوی، به معنای فرد آزادی‌خواه یا هوادار آزادی است و در لغت به معنای آزادمرد، بلندنظر، راد، بخشنده، بی‌تعصب و روشن‌فکر نیز آمده است. واژهٔ لیبرالیسم (Liberalism) نیز به معنای آزادی‌خواهی است. «لیبرالیسم از تلاقی روشنگری و انقلاب‌های صنعتی و سیاسی قرن هفدهم و هجدهم به‌وجود آمد و به مجموعه روش‌ها،

سیاست‌ها و ایدئولوژی‌هایی که هدفشان فراهم‌کردن آزادی بیشتر برای فرد است، اطلاق می‌شود» (آشوری، ۱۳۹۴: ۲۸۰) از معانی و ویژگی‌های رایج این واژه، گسستن از قید تکلیف است (Smith & Lockwood, 1976: 400). لیبرالیسم در قاموس سیاسی، نظریه‌ای است که خواهان حفظ درجاتی از آزادی در برابر هر نهادی است. «فردگرایی، نگرش دنیوی، کثرت‌گرایی، بدبینی به قدرت، نفی پدرسالاری، تفکیک قوا، نمودهای ساختاری (حکومت مشروطه، حاکمیت قانون، تفکیک قوا) جزو اصول بنیادین لیبرالیسم هستند» (بشیریه، ۱۳۸۰: ۱۱) و آن را تنها راه مهار قدرت سیاسی، تأمین مشارکت اجتماعی و تضمین احساس مسئولیت حکام در مقابل مردم می‌شمارند.

آنتونی آربلاستر مؤلف کتاب «ظهور و سقوط لیبرالیسم غرب» معتقد است ارائهٔ تعریف دقیق و جامع از لیبرالیسم به‌عنوان یک مکتب سیاسی و اجتماعی کاری بس دشوار، بلکه ناممکن است؛ اما با این حال، تعریف‌های متعددی از سوی نظریه‌پردازان غربی بر این موضوع ارائه شده است (آربلاستر، ۱۳۷۷: ١٤). «لیبرالیسم را می‌توان به‌طور دقیق، نگرشی به زندگی و مسائل آن وصف کرد که تأکیدش بر ارزش‌هایی همچون آزادی برای افراد، اقلیت‌ها و ملت‌هاست» (شاپیرو، ۱۳۸۰: ۳). به‌طورکلی لیبرالیسم در ایران به معنای آزادی‌خواهی رواج یافته است و پیشینهٔ چندانی ندارد.

۵-۲- سوسیالیسم

سوسیالیسم در لغت به معنای برابری است؛ بدین مفهوم که همهٔ افراد جامعه حقوقی یکسان و برابر دارند. «کلمات سوسیالیسم و سوسیالیست اواخر دههٔ ۱۸۲۰ یا اوایل دههٔ ۱۸۳۰ در بریتانیا و فرانسه پیدا شد» (اکلشال، ۱۳۸۵: ۱۳۱). انتقاد اصلی سوسیالیست بر نبود برابری و خواستشان برابری‌خواهی بود. «مهم‌ترین عنصر مشترک نظریه‌های سوسیالیستی، برتری سود همگانی بر سود فردی است» (آشوری، ۱۳۹٤: ۲۰٤-۲۰۵). از دیدگاه این مکتب باید ثروت و قدرت به‌صورت برابر و عادلانه بین عموم تقسیم شود. سوسیالیسم در ایران از قرن بیستم آغاز شد. «میرزا آقاخان کرمانی را پیشرو فکر سوسیالیسم در ایران دانسته‌اند» (آدمیت، ۱۳۵۵: ۲۷۰).

۵-۳- ناسیونالیسم

ناسیونالیسم یا ملی‌گرایی یک ایده یا جنبش است که هدف آن تأمین منافع عموم ملت است. مفهوم لغوی ناسیونالیسم (nationalism) عبارت‌است‌از: «ملی‌گرایی، وطن‌پرستی و استقلال‌طلبی» (نوروزی‌خیابانی، ۱۳۷۱: ۳۱٦) «بسیاری از صاحب‌نظران، انقلاب کبیر فرانسه را سرآغاز پیدایش ناسیونالیسم می‌دانند»(کاتم، ۱۳۷۸: ۳۳). قرن ۱۹ را باید عصر طلایی ملی‌گرایی نامید. در کشورهای خارمیانه نیز ناسیونالیسم در همین قرن ظهور کرد. نخستین ناسیونالیست‌های ایرانی از نخستین تجددطلبان این کشور به‌حساب می‌آیند. یکی از اقتضائات عصر مشروطه، جست‌وجوی هویت مستقل ایرانی، ناسیونالیسم یا ملی‌گرایی و دست‌یافتن به هویت مستقل ایرانی از مهم‌ترین خواسته‌های نهضت مشروطه بود. «ایدهٔ آگاهانهٔ انقلاب، توأمان با اندیشهٔ محرک وطن‌پرستی، ثابت کرد که می‌تواند در تشکیل هویت ملّی ایران، در دهه‌های آتی نقش سرنوشت‌سازی ایفا کند» (امانت، ۱۳۸۲: ۵۱).

۵-٤- پارلمانتاریسم

پارلمانتاریسم گرایش و نگرش مربوط به قانون‌گذاری از طریق پارلمان و نظارت بر کار دولت است. سیستم پارلمانی بین قدرت‌های دولت تقسیم‌بندی می‌کند. نظام پارلمانی نوعی حکومت مردم‌سالاری است که در آن قوهٔ مجریه مشروعیت خود را از قوهٔ مقننه اقتباس کرده و در برابر آن پاسخگو است. پارلمان به هیئتی اطلاق می‌شود که از سوی مردم با رأی مستقیم انتخاب می‌شود تا به وضع و تصویب قوانین بپردازد. این سیستم به دموکراسی پارلمانی نیز معروف است. اندیشهٔ پارلمانتیسم در ایران ابتدا از طرف افرادی که برای تحصیل یا سفر به خارج رفته بودند، مطرح شد. ظهور مفاهیمی مدرنی چون قانون و

برابری، ارمغان انقلاب مشروطیت بود. «نخستین مجلس قانون‌گذاری ایران، مجلس شورای ملی، با صدور فرمان مشروطیت تشکیل شد» (آشوری، ۱۳٦٦: ۷۷). تبیین دموکراسی پارلمانی در ایران چنان رونق گرفت که تمامی روشن‌فکران و مشروطه‌خواهان، مدافع دموکراسی و مشروطهٔ پارلمانی شدند.

۵-۵- دموکراتیسم

دموکراسی از دو واژهٔ «دمو» به معنای مردم و «کراسی» به معنی قدرت تشکیل شده است. دموکراسی، روشی برای سهیم‌کردن همهٔ مردم در تصمیم‌گیری‌های سیاسی است که در یونان باستان به‌وجود آمد و منظور از آن حکومت عامهٔ مردم است؛ به تعبیری دیگر، حق همگان برای شرکت در تصمیم‌گیری در مورد امور همگانی جامعه است. «دموکراسی، به معنای عام آن برابری فرصت‌ها برای افراد یک جامعه به‌منظور برخورداری از آزادی‌ها و ارزش‌های اجتماعی است و در معنای محدودتر، شرکت آزادانهٔ افراد در گرفتن تصمیم‌هایی است که در زندگی فرد و جمع مؤثر است» (آشوری، ۱۳۹٤: ۱۸۷). آشنایی ایرانیان با مجلس و دموکراسی به اوایل دوران مشروطیت برمی‌گردد و تشکیل حزب دموکرات نیز از دستاوردهای آن است که بر پایهٔ مساوات و حقوق برابر متکی بود. «هدف فرقهٔ دموکرات، حفاظت از اصول مشروطهٔ عامه مبنی‌بر انتخاب عمومی بود» (اتحادیه، ۱۳٦۱: ۵۳). «منظور برخی از واژهٔ تجدّد، جامعه‌ای آزاد و دمکراتیک بود» (میلانی، ۱۳۸۱: ۱۲).

٦- بحث و تحلیل

بعد از تحول اجتماعی عظیم انقلاب مشروطه که در تمام ارکان زندگی مردم تأثیر گذاشت، موسیقی نیز از آن حالت بدوی و اولیه‌اش خارج شد و تحت‌تأثیر این جریانات اجتماعی و سیاسی قرار گرفت و پربار شد و خصوصیتی کاربردی‌تر به خود گرفت. تصانیف ملی این دوره به‌دلیل مبارزه با قدرت حاکم، تأثیری ژرف داشت و در تثبیت مشروطیت و تقویت آزادی‌خواهی نقش مهمی را ایفا می‌کرد. در این میان تصانیف ملک‌الشعرای بهار با درون‌مایهٔ سیاسی- اجتماعی، دلیلی بر بی‌اعتباری موسیقی دوران قاجار شد و نمایندگی موسیقی مشروطه را بر عهده گرفت و معنای خود را در ارتباط با جامعه و مردم پیدا کرد که در ادامه به بحث و بررسی و گفتمان‌شناسی این تصانیف پرداخته می‌شود.

تصنیف شمارهٔ ۱

ایران- هنگام کار است/ برخیز و بین-ایران/ .../ از جور فراوان هر گوشه شوری بپاست/ خون‌ها شده پامال و آزادیش خونبهاست/ .../ حب وطن نگر که چه با ما خواهد کرد/ .../ ایران، تا ز دل برکشم نعرهٔ آزادی/ خیز که روز فتح و ظفر شد- ایران/ .../جهان به کام ما برآید، آمین/ شب فراق ما سرآید، آمین/ ... (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱٦۵).

این تصنیف در سال ۱۲۹٦ خورشیدی و در خلال جنگ جهانی اول سروده شده است. بهار در این تصنیف از ظلم و جوری که در حق کشورش روا داشته شده بسیار رنجیده خاطر شد و مضمون شعر نیز این غم را به خوبی به تصویر می‌کشد. مؤلفه‌های ناسیونالیسم، سوسیالیسم و لیبرالیسم در واژه‌هایی چون نعرهٔ آزادی، حب وطن، ایران، خون، فتح و ظفر و شب فراق نمایان است.

تصنیف شمارهٔ ۲

گر رقیب آید بر دلبر من/ جوشد از غیرت دل اندر بر من/ مکر و شیادی بود لشکر او/ عشق و آزادی بود لشکر من/ من بی‌پروا را چه هراس از دشمن/ خدا خدا دهد بر دشمن ظفری ما را/ یا که من با خون او رنگ کنم بستر او/ یا که او از خون من رنگ کند پیکر من/ دست از این دستهٔ شمشیر که در دست من است/ نکشم تا نکشد دست، رقیب از سر من/ ای رقیبان

وطن به کجا، به کجا خانهٔ ماست!/ اندکی دورترک که نه این، که نه این جای شماست!/ .../ گر کشد خنجر بت کافر بـه قصـد من و دل/ ذره‌ای پروا از این دعوا ندارد دل من/... (همان: ۱۱۶۸).

این تصنیف نیز در اواخر جنگ جهانی اول سروده شده است. در اینجا بهار با به‌کارگیری واژه‌های عاشـقانه، کنایـه‌ای دارد به دشمنان ایران. «دلبر» به جای وطن آمده، «رقیب» همان دشمن بیگانه و «عاشق» نمادی از شاعر است و «عشق بی‌انتها» همان حب وطن است. واژه‌های رقیب، عشق، آزادی، دشمن، ظفر، خـون، شمشـیر، وطـن و کـافر، نشـان از مؤلفـه‌های لیبرالیسـم، ناسیونالیسم، سوسیالیسم و دموکراتیسم دارد.

تصنیف شمارهٔ ۳

دردا که ندیدیم وصال رخ یار/ هجر آمد و آورد غم و محنت بسیار/ خون گریه کنم تا بگشایم گره از کار/ دردا کـه مـرا خـون دل و دیده قرین شد/ چه بدرفتاری ای چرخ/ چه کج‌رفتاری ای چرخ/ سرکین اری ای چرخ/ نه دین داری نـه آیـین داری ای چرخ/ .../ یاران ز حمیت به سوی مرگ دویدند/ در راه شرف از سر و جان دست کشیدند/ در خـون خـود انـدر طلـب فخـر طپیدند/ گلرنگ ز خون همه سیمای زمین شد/ .../ امروز ز بی حسی ما کار خرابست/ بنیاد کهن سـال وطـن بـر سـر آبسـت/ امروز مرا دیده ازین غصه پرآبست/ کاین خاطر آسوده چرا زار و حزین شد/ .../ یک روز وطن رشک گلستان جنان بود/ اقبـال من از طالع مشروطه جوان بود/ .../ ای حزب دموکرات کنون وقت نبرد است/ کز سستی ما، مام وطن گوشه‌نشین شد/... (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱۶۲-۱۱۶۰).

تصنیف بالا که با تأکید بر عبارات، اشارات و مضامین ملی ادبی ساخته شده، یکـی از تصـانیف مشـهور بهـار اسـت. واژهٔ مشروطه و حزب دموکرات در این تصنیف به پارلمانتیسم، دموکراتیسم و لیبرالیسم و واژه‌های وطن و خصمان بر ناسیونالیسـم اشاره دارند. در کل می‌توان گفت که این تصنیف تمامی مؤلفه‌های گفتمانی یادشده را دربرمی‌گیرد.

تصنیف شمارهٔ ٤

ز من نگارم خبر ندارد/ به حال زارم نظر ندارد/ .../ همه سیاهی همه تباهی/ مگر شب ما سحر ندارد/ بهار مضطر منـال دیگـر/ که آه و زاری اثر ندارد/ جز انتظار و جز استقامت/ وطن علاج دگر ندارد/ ... (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱۷۶-۱۱۷۵).

این تصنیف با اینکه درون‌مایه‌ای عاشقانه دارد، اما درنهایت بهار سرودهٔ خود را با اشارتی به وضع وطن به پایان می‌برد. بـه نوعی می‌توان گفت که درآمیختن عشق و سیاست در تصانیف بهار، جزو هنر وی است. واژه‌هایی مانند سیاهی، تبـاهی، شـب، سحر، استقامت و وطن، مؤید مؤلفه‌های گفتمانی ناسیونالیسم و لیبرالیسم است.

تصنیف شمارهٔ ۵

مرغ سحر ناله سر کن/ داغ مرا تازه‌تر کن/ ز آه شرربار این قفس را/ برشکن و زیر و زبر کن/ بلبل پربسـته! ز کـنج قفـس درآ/ نغمهٔ آزادی نوع بشر سرا/ وز نفسی عرصهٔ این خاک توده را/ پر شرر کن/ ظلم ظالم، جور صیاد/ آشیانم داده بر بـاد/ ای خـدا ای فلک ای طبیعت/ شام تاریک ما را سحر کن/ نوبهار است، گل به بار است/ ابر چشمم ژاله‌بار است/ ایـن قفـس چـون دلـم تنگ و تار است/ .../ از پی دزدی وطن و دین بهانه شد/ دیده تر شد/ ظلم مالک، جور ارباب/ زارع از غم گشته بی‌تاب/ ساغر اغنیا پر می ناب/ جام ما پر ز خون جگر شد/ ای دل تنگ! ناله سر کن/ از قوی‌دستان حذر کن/ از مساوات صرف‌نظر کـن/ .../ ناله برآر از قفس ای بلبل حزین/ کز غم تو سینه من پرشرر شد (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱۶۶).

بهار این تصنیف را دربارهٔ حوادث دوران محمدعلی شاه و هنگام به توپ بستن مجلس شورای ملی و قرارگرفتن کشور در لحظاتی حساس، سروده است (ر.ک: نواب صفا، ۱۳۷۷: ۳۰۱). تصنیف مرغ سحر به‌عنوان معروف‌ترین و مشهورترین تصـنیف بهار و با وجود درون‌مایهٔ سیاسی و اجتماعی در میان مردم جایگاه خاصی داشته و بارها بازخوانی شده است. در ایـن تصـنیف

مرغی که از ظلم و جور روزگار می‌نالد و خواهان بیرون‌آمدن از قفس و خواستار آزادی نوع بشر است، کنایه از خود ملک‌الشعرای بهار است. آنچه در این تصنیف اهمیت دارد، اعتراض مرغ سحر به نقض آزادی و پُر مِی بودن ساغر اغنیا و خون جگر خوردن مردم مظلوم است. در اینجا واژه‌هایی چون وطن، مساوات، آزادی، دین، ظلم، زارع و... بر لیبرالیسم، ناسیونالیسم، سوسیالیسم، پارلمانتاریسم و دموکراتیسم تأکید دارند.

تصنیف شمارهٔ ٦

پروانه، ای موجود ظریف/ .../ آن خوش‌نوا مرغ سحری/ رنجیده از خوی بشری/ شد، تا به فردوس برین ناله کند/ گل‌بانگ آزادی در آن صفحه، در آن صفحه زند/ .../ کنج قفس را کرد بیت‌الحزنش/ غافل که این بلبل قفس می‌شکند/ ... (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱۷۰).

در تصنیف «در مرگ پروانه»، بهار داستانی احساسی با استفاده از مضامینی چون شمع ساخته است. در معانی واژه‌های دشمن، آتش، فدا، خائن، آزادی و قفس، مؤلفه‌های لیبرالیسم و ناتورالیسم مستتر است.

تصنیف شمارهٔ ۷

ای شهسواران وطن یزدان به ما یار آمده/ با رایت فتح و ظفر جیش سپهدار آمده/ .../ ای دل افکار وطن مادر زار وطن/ خوش‌خبر باش که غم جمله به اتمام رسید/ یکسره آزاد شدی ای وطن/ خُرم و دلشاد شدی ای وطن/ از ستم آزاد شدی ای وطن/ .../ شیر گیلان یله شد جیش ما یک دله شد/ گرگ خونخوار وطن باز اسیر تله شد/ .../ مجلس مشروطه به پا شد دگر/ سلطنت‌آباد فنا شد دگر/ کام به کام دل ما شد دگر (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱٦۳).

این تصنیف پس از فتح تهران به دست مجاهدین یعنی در اوایل مشروطیت سروده شده است. در معنای واژه‌های مشروطه، وطن، آزاد، سلطنت و ستم، مؤلفه‌های لیبرالیسم، پارلمانتاریسم، دموکراتیسم، ناسیونالیسم و سوسیالیسم مستتر است.

تصنیف شمارهٔ ۸

رقیب می‌رسد ازگرد راه چاره کنید/ به روی قبضهٔ شمشیر استخاره کنید/ درین رمق رقم قتل خویش را یاران/ ز دست خصم بگیرید و پاره‌پاره کنید/ .../ بر غم سردی حاسد ز شعر گرم بهار/ تنور خویش و دل خصم پر شراره کنید (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱٦۸).

این تصنیف در اواخر جنگ بین‌الملل اول ساخته شده و در صفحات گرامافون ضبط شده است و اشاره دارد به حملهٔ قشون روس تزاری. مؤلفه‌های ناسیونالیسم و لیبرالیسم در معانی واژه‌هایی چون رقیب، قبضه، شمشیر و خصم مشاهده می‌شود.

تصنیف شمارهٔ ۹

باد خزان وزان شد/ چهرهٔ گل خزان شد/ طلایهٔ لشکر خزان از دو طرف عیان شد/ چو ابر بهمن ز چشم من چشمهٔ خون روان شد/ ... / فغان و فریاد ز جور گردون/ که داده فتوای فنای ما را/ کشور خراب، فغان و زاری/ پیچه و نقاب سیاه و تاری/ ... (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱۷۱).

در تصنیف مذکور، بهار بار دیگر با استفاده از مضامین احساسی، به وضع نابسامان کشور اشاره داشته و از آن انتقاد کرده است. مؤلفه‌های ناسیونالیسم، لیبرالیسم و سوسیالیسم، در معانی واژه‌های باد خزان، چشمهٔ خون، فنا، کشور خراب، نقاب سیاه و تاری مستتر است.

تصنیف شمارهٔ ۱۰

باد صبا بر گل گذر کن/ وز حال گل ما را خبر کن/ .../ بلبل چو من/ شد در چمن/ دستان‌سرا بهر وطن/ دیدی که ظالم تیشه‌اش را آخر به پای خویشتن زد/ ایرانیان از بهر خدا/ یک دل شوید از صدق و صفا/ تا چند نفاق تا کی دغلی/ تا چند غرض تا کی دو دلی/ آخر بس است این بد عملی/ بس است این منفعلی (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱۷۳).

در تصنیف بالا، بهار این بار از باد صبا یاری می‌جوید تا پیام درد و رنج‌های او را به گل برساند؛ ولی باز در آخر تصنیف، میهن‌پرستی خود را بروز داده و از وطن سخن به میان می‌آورد. مؤلفه‌های ناسیونالیسم، لیبرالیسم، سوسیالیسم و دموکراتیسم در معانی واژه‌هایی چون وطن، ظالم، تیشه، ایرانیان، یکدل، منفعلی و... پیداست.

تصنیف شمارهٔ ۱۱

آخر ای ایرانی!/ تا به کی نادانی/ تا چند سرگردانی/ بر اروپا بنگر/ شور و غوغا بنگر/ کز مژگان خون رانی/ باری باری بر خود کن نظری/ داد ازین دربدری آه ازین بی‌خبری/ عزت تو جلالت و شجاعتت کو؟/ جلال تاریخی و آن برش شمشیر تو کو؟/ ... (بهار، ۱۳۸۲: ۱۱۷٤).

در این تصنیف، بهار با زبانی تند و گزنده و کاملاً بی‌پرده با هم‌میهنان خود سخن می‌گوید و گذشتهٔ پرافتخار آنان را برایشان یادآور می‌شود تا دوباره همان عزت و بزرگی ازدست‌رفته را کسب کنند. در معانی واژه‌هایی چون ای ایرانی، بی‌خبری، عزت، شجاعت، جلال تاریخی و برش شمشیر، مؤلفه‌های ناسیونالیسم، لیبرالیسم، سوسیالیسم، پارلمانتاریسم و دموکراتیسم مستتر است.

۷- نتیجه

از برجسته‌ترین ویژگی‌های ادبیات عصر مشروطه این موضوع است که برخلاف دوران پیشین نگرشی سیاسی یافت و همگام با مسائل اجتماعی حرکت کرد و نسبت به تحولات واکنش نشان داد. شعر عصر مشروطه مضمون اصلیش را از سیاست می‌گرفت و به‌صورت موافق یا مخالف با پدیده‌های سیاسی و اجتماعی عمل می‌کرد و در همین دوران و به تبع از شعر، مضامین و محتوای شعر تصنیف‌ها نیز از شکل تفننی و تفریحی و موضوع‌های مبتذل عاشقانه به شکل سیاسی- انتقادی مبدل شد. با پیدایش مشروطیت، تصنیف نقشی تازه و جنبهٔ هنری بارزی به خود گرفت و از انحصار گروه خاص درآمد و متناسب با حال و هوای مشروطیت از کاخ‌ها و دربارها بیرون آمد و به بیان دردها و خواست‌های مردم نزدیک شد. با ظهور شاعران و تصنیف‌سرایانی چون بهار، وطن و تجلیل از استقلال و آزادی ایران، جایگاه تازه‌ای در تصنیف پیدا کرد. بهار که از دوران مشروطیت شعرهایی مناسب با اوضاع روز می‌سرود، به سرودن تصنیف‌هایی پرداخت که منعکس‌کنندهٔ اوضاع اجتماعی- سیاسی آن دوران بود. گفتمان انتقادی موسیقی ایران با اشعار و تصانیف انقلابی موسیقی‌دان‌ها و شاعرانی چون ملک‌الشعرای بهار شکل گرفت و سبب تحریک مردم و به پیروزی رسیدن انقلاب مشروطه شد. مؤلفه‌های گفتمانی ناسیونالیستی، لیبرالیستی، سوسیالیستی، دموکراتیسی و پارلمانتاریسمی در تصانیف بهار به‌خوبی مشهود است؛ اما گفتمان ناسیونالیستی محور تمامی تصانیف او را سامان می‌بخشد و همین موضوع حس قوی میهن‌پرستی بهار را نمایان می‌کند.

۸- منابع

آجودانی، لطف‌الله. (۱۳۹٦). *روشنفکران ایران در عصر مشروطیت*، چاپ سوم، تهران: نشر اختران.

آدمیت، فریدون. (۱۳٤٥). *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.

آدمیت، فریدون. (۱۳۵۵). *ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران*، تهران: انتشارات پیام.

آربلاستر، آنتونی. (۱۳۷۷). *ظهور و سقوط لیبرالیسم غرب*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

آرین‌پور، امیراشرف. (۱۳۹۳). *موسیقی ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب جمهوری اسلامی ایران*، چاپ اول، تهران: انتشارات متن.

آشوری، داریوش. (۱۳۹۲). *بازاندیشی زبان فارسی*، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.

آشوری، داریوش. (۱۳۹٤). *دانش‌نامهٔ سیاسی*، چاپ بیست و چهارم، تهران: انتشارات مروارید.

اتحادیه، منصوره. (۱۳٦۱). *مرام‌نامه‌ها و نظام‌نامه‌های احزاب سیاسی در ایران در دومین دورهٔ مجلس شورای ملی*، چاپ اول، تهران: نشر تاریخ ایران.

احمدپناهی، محمد. (۱۳۸۲). *ترانه‌های ملی ایران: سیری در ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*، چاپ اول، تهران: نشر علم.

اکلشال، رابرت و دیگران. (۱۳۸۵). *مقدمه‌ای بر ایدئولوژی‌های سیاسی*، ترجمهٔ محمد قایدشرفی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

امانت، عباس. (۱۳۸۲). *زمینه‌های فکری انقلاب مشروطه (انقلاب مشروطیت: از سری مقالات دانش‌نامهٔ ایرانیکا)*، ترجمهٔ پیمان متین، تهران: نشر امیرکبیر.

امینی، علی‌اکبر. (۱۳۹۰). *گفتمان ادبیات سیاسی ایران در آستانهٔ دو انقلاب*، چاپ اول، تهران: انتشارات اطلاعات.

بشیریه، حسین.(۱۳۸۰). *تاریخ اندیشه‌های سیاسی قرن بیستم*، جلد اول، چاپ سوم، تهران: نشر نی.

بهار، محمدتقی. (۱۳۷۵). *سبک‌شناسی*، جلد سوم، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

بهار، محمدتقی. (۱۳۸۲). *دیوان اشعار*، چاپ اول، تهران: انتشارات آزادمهر.

بهرام‌پور، شعبانعلی. (۱۳۷۹). *مقدمه تحلیل انتقادی گفتمان*، چاپ اول، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

خاتمی، احمد؛ دزفولیان، کاظم. (۱۳۹٤). «بررسی ناسیونالیسم ایرانی وعربی و بازتاب آن در شعر مشروطه ایران و نهضت عرب»، *کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۹-۵۰.

ذاکر حسین، عبدالرحیم. (۱۳۷۷). *ادبیات سیاسی ایران در عصر مشروطیت: از استقرار مشروطیت تا خلع قاجار ۱۳۰٤-۱۲۸۵*، جلد اول، چاپ اول، تهران: نشر علم.

راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: انتشاران پیشرو.

راوندی، مرتضی. (۱۳۷٤). *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد هشتم، چاپ دوم، تهران، انتشارات نگاه.

رحیمی، مصطفی. (۱۳۸۹). *قانون اساسی مشروطهٔ ایران و اصول دموکراسی*، تهران: انتشارات نیلوفر.

سپنتا، ساسان. (۱۳٦۹). *چشم‌انداز موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران: انتشارات مشعل.

شاپیرو، جان سالوین. (۱۳۸۰). *لیبرالیسم: معنا و تاریخ آن*، ترجمه محمدسعید حنایی، تهران: نشر مرکز.

عرب یوسف‌آبادی، عبدالله. (۱٤۰۰). «گفتمان‌کاوی سطوح شعر محمد زهری براساس الگوی تئون ون‌دایک»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، سال نوزدهم، شمارهٔ ۳۷، صص ۲٦٤-۲٤۵.

فاضلی، محمد. (۱۳۸۳). «گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی»، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی و اجتماعی*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱٤ صص ۱۰۷-۸۱.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۸۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

فرهنگی، سهیلا؛ بانگ آور، سودابه. (۱۳۹٤). «تحلیل گفتمان انتقادی داستان کوتاه «ناخلف» نوشتهٔ مهدی شجاعی»، *ادبیات انقلاب اسلامی (ویژه‌نامهٔ فرهنگستان)*، شمارهٔ ۲، صص ۱۵٤-۱۳۵.

فیلیپ، مارک. (۱۳۸۱). «میشل فوکو»، ترجمهٔ یعقوب موسوی، *فصلنامهٔ سیاسی-اجتماعی گفتمان*، شمارهٔ ۵.

کاتم، ریچارد. (۱۳۷۸). *ناسیونالیسم در ایران*، ترجمهٔ احمد تدین، چاپ دوم، تهران: انتشاران کویر.

کریمی، عباس؛ سبزیان‌پور، وحید؛ سلیمی، علی؛ زینی‌وند، تورج. (۱۳۹۹). «از فقر تا فحشا؛ از ثروت تا قدرت (تحلیل گفتمان انتقادی داستان «مارتا البانیه» نوشتهٔ جبران خلیل جبران)»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۳۵، صص ۲۰٤-۱۸۵.

کوهستانی‌نژاد، مسعود. (۱۳۸٤). *موسیقی در عصر مشروطه پژوهشی در هنر عصر مشروطیت*، چاپ اول، تهران: نشر مهر نامک.

لطفی پورساعدی، کاظم. (۱۳۷۲). «درآمدی به سخن‌کاوی»، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۱، صص ٤۰-۹.

مشحون، حسین. (۱۳۸۸). *تاریخ موسیقی ایران*، چاپ دوم، تهران: نشر نو.

مک‌دانل، دایان. (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ گفتمان*، چاپ اول، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: انتشارات فرهنگ گفتمان.

ملائی‌توانی، علیرضا. (۱۳۹۱). «تبیین ریشه‌های اجتماعی اقتصادی انقلاب مشروطه»، *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال دوم، شمارهٔ ۲، صص ۱۵۹-۱۳۵.

مؤمنی، محمدباقر. (۱۳۵۲). *ادبیات مشروطه*، چاپ اول، تهران: نشر گلشایی.

میرفخرایی، تژا. (۱۳۸۳). *فرایند تحلیل گفتمان*، چاپ دوم، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

میلانی، عباس. (۱۳۸۱). *تجدد و تجددستیزی در ایران*، چاپ سوم، تهران: نشر اختران.

نواب صفا، اسماعیل. (۱۳۷۷). *قصهٔ شمع*، تهران: نشر البرز.

نوروزی خیابانی، مهدی. (۱۳۷۱). *فرهنگ لغات و اصطلاحات (انگلیسی- فارسی)*، تهران: نشر نی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۳۹). «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید»، *مجلهٔ یغما*، شمارهٔ ۱٤۱، صص ۸۳-۷۷.

همراز، رضا. (۱۳۸۸). *سیری در تاریخ انقلاب مشروطیت*، تبریز: انتشارات یاران.

Hymes, D. (2005). *models of the interaction of language and social life: toward a descriptive theory, intercultural discourse and communication: the essential reading*, oxford, Blackwell publishing ltd.

Smith, W. & Lockwood, J. (1976). *Chambers Murray Latin-English Dictionary*, Morrison & Gibb Ltd London and Edinburg.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Examination and Comparison of Fate, Love, and World-Avoidance in the Works of Plotinus and Jami

Fatemeh Rahdar[1] | **Abdulali Oveisi Kahkha**[2]✉ | **Ahmadreza Keikha Farzaneh**[3]

1. PhD student of Persian language and literature University of Sistan and Baluchestan. Email: rahdar63@gmail.com
2. Corresponding author: Associate Professor of Persian Language and Literature Department University of Sistan and Baluchestan ., Email: oveisi@lihu.usb.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature Department University of Sistan and Baluchestan ., Email: keikhafarzaneh@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
15 February 2024
Received in revised form:
18 June 2024
Accepted:
19 June 2024
Published online:
22 September 2024

Keywords:
Plotin, Jami, Tashir, Love, aversion to the world.

ABSTRACT

Fate, love, and world-avoidance are among the most fundamental and frequently addressed intellectual foundations shared by thinkers of mysticism, such as Plotinus, and enlightened poets like Jami. Mystic philosophers believe that the origin, existence, and ultimate destiny of humans are based on divine fate, adorned with the delicacy of love, the most beloved grace of God. Human absorption in this love can lead to salvation from the veils of tyranny and luminosity in the creation of the realm, facilitating ascension towards perfection and eternal proximity. This research aims to analytically and descriptively explore the concepts of fate, love, and world-avoidance, relying on the views of Plotinus, a pioneer in the philosophy of mysticism. The study also investigates the perspective of Nūr ad-Dīn 'Abd ar-Rahmān Jami on these concepts. The author seeks to answer the questions of how Plotinus and Jami perceive fate, love, and world-avoidance, and what intellectual commonalities exist between them in this regard. The findings of the research show that Plotin and Jami consider destiny as a general plan governing the universe. These two extremes consider love to be "one", and virtual love is only a means to reach the Supreme. Both of them believe that the fleeting world is not worthy of attachment and emphasize the necessity of self-cultivation and giving up attachments.

Cite this article: Rahdar, Fateme; Owaisi Kahkha, Abdulali; Keikha Farzaneh, Ahmadreza. (2024). “Examining and comparing destiny, love and worldly aversion in the works of Plotin and Jami”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 105-122. http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.47984.3232

© Rahdar, Fateme; Owaisi Kahkha, Abdulali; Keikha Farzaneh, Ahmadreza. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

Philosophical thinking of Plotinus and his followers was considered as the most important influential philosophical school in the philosophical, mystical and literary thought of the East. Plotin founded a new school by combining different philosophies and numerous sources, a school that was born from the combination of philosophy, religion and mysticism, and perhaps the most important reason why Muslims first turned to this idea is the compatibility between the principles of this school and the principles of Islam. Was. "The influence of Greek philosophy, especially the influence of Aristotle and the Neoplatonists, on Islamic philosophy is remarkable and prominent." (Collection of authors, 1390: 141).

On the other hand, Jami Arefi, a poet who used poetry, literature, and art to serve wisdom, mysticism, and philosophy. He is one of the few poets who was a mystic himself and had a valuable position in Sufism among the Sufis, and he held the mantle of leadership of the Naqshbandi sect. He was the greatest exponent of Ibn Arabi's thoughts and works. "Since the 8th decade of the 9th century, Jami's intellectual concern has been to know Ibn Arabi's views and works." (Mile Hervey, 2017: 266)

From their works and thoughts, it appears that according to God's desire and will, man has stepped into the circle of existence and in this world, he encountered love, which is the most noble deposit of God in the institution of existence, so that with its help, he can overcome the love of the world and in the direction of Nile ascends towards the eternal lover.

The purpose of this research is to examine the shared opinion of Plotin and Jami and to express the influence that Jami had on the basic and important terms of the three defining categories in mysticism, i.e. destiny, love and worldliness. This research intends to answer the following questions:

-What is the position of deep concepts such as destiny, love and worldliness in the eyes of a philosopher like Plotinus and a sage like Abdul Rahman Jami?

Did these two thinkers basically believe in destiny as a divine decree?

-What degree of credibility do these two thinkers attach to love and does virtual love have authenticity in their eyes or not?

2. Research methodology

This research has been done in an analytical-descriptive way, first the authors study the works of Plotin and Jami, and then through the review of books related to these two thinkers, and also by looking at the articles and researches that have been done in these fields, to analyze and The analysis of the ideas and thoughts of these two sages have been done to: explore the views of these two sages about destiny, love and worldliness and express the points of commonality and difference in their ideas and opinions about the above-mentioned matters

3. Discussion

In Plotin's view, "One" and "Good" are the same as the first source, that is, God, from whom the whole existence is abundant. Plotinus does not consider the creation of the world and its affairs to be accidental, but emphasizes that the sensible world is the product of reason, and through reason, one has made thoughts and laws the ruler of the sensible and sensible world and deals with the management of their affairs, from these thoughts and laws to the title mentions appreciation. By raising the issue of fate, Plotin does not deny free will and human effort, but considers free will to be a part of this program: "Fate exists and works in everything, but this does not mean that it destroys everything." (Ibid: 317)

In Plotin's view, in any situation we are wishing or longing, we are actually looking and loving. He divides love into physical and heavenly categories and says: "Dual aspects of desire cause two meanings of love: beauty causes physical production. Lustful love, which in itself is worse than heavenly love, is still good in so far as it is accompanied by wisdom through the spectacle of beauty and the desire to continue living in time. This love becomes bad for the first time when it ignores beauty and only seeks to satisfy lust. (Ibid.: 104)

Plotin is of the opinion that Ahud has no desire for people, and these are the people who, according to the rule of the ascending arc, have an innate desire for Ahud, and in order to achieve this, they must purify themselves and leave the world. "A soul that is purified with the help of virtues becomes a pure idea and wisdom, frees itself from the body and fully benefits from divinity and ascends to reason, that's why they say that a soul that becomes good and beautiful becomes like God." (Ibid,: 118)

Jami believes that the events of the world, whether good or bad, are all the result of God's will and destiny, and all are based on His grace and justice.

4. Conclusion

According to Plotin's point of view, fate, as a general plan that governs the sensible and sensible world, does not create good and bad, but includes both good and evil, and according to this plan, man has the power to determine his eternal happiness or misery. Jami, like Plotinus, considers fate to be valid and believes that fate and fate are unchangeable, but at the same time, man has the power to determine the good and bad of his actions.

Jami and Plotin consider ultimate love to be "unity" and look at virtual love as a means to reach true love, which is "the Supreme". From this point, we can see that Jami had a look at the Neoplatonists' teachings in his ideas and works.

But there is also an important difference in the perception of love between Jami and Plotin. Plotin considers the best love to be "Ahud", but he rejects Ahud's love for his servant. Jami considers love as a two-sided category and examines it in two downward and upward arcs. Plotin does not consider permissible love to be true, while Jami strongly considers virtual love to have value and validity and calls love in any case whether it is permissible or the truth.

According to the philosophy of Plotinus, the sensible world is only an image of the sensible world and it is in a much lower and weaker position than the sensible world, so it is not worthy of being close to the heart and one should try to conduct and purify the soul in order to make the soul beautiful. In the discussion of apostasy, Jami, like Plotinus and Islamic mystics, believes in the invalidity of the world and emphasizes the need to leave ties in order to reach the truth.

5. References

The Holy Quran

A group of writers. (2013). *An Introduction to the History of Islamic Philosophy*, under the supervision of Dr. Mohammad Fanai Ashkouri:, Volume 1, Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (Samt).

Afsahzad, A. (1999). *Criticism of Jami's works and description of his life*, Tehran: Written Heritage.

Alfa khouri, H; Al-Jar, KH. (1994). *History of Philosophy in the Islamic World*, translator: Abdul Mohammad Aiti, Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Ervin, T. (2001). *Thinking in the Ancient Era*, translated by: mohammad saeed hanai Kashani, Tehran: Qaseedah.

Foroughi, M. (2004). *The path of wisdom in Europe*, the wisdom of Socrates and Plato, Tehran: Hermes.

Forozanfar, B. (1982). *Commentary on Masnavi Sharif*, Vol. 1, Tehran: Zovar.

Iqbal Lahori, M. (2001). *The course of philosophy in Iran*, translated by: A.H. arianpour, Tehran: Negah.

Jami, A. (1999). *Diwan Jami, introduction and correction*: alakhan afsahzad, first volume (Fatiha al-Shabaab), Tehran: Center for Iranian Studies.

Jami, A. (1999). *Diwan Jami, introduction and correction*: alakhan afsahzad, second volume (Wasteh al-Aqd, termination of al-Hiyah), Tehran: Center for Iranian Studies.

Jami, A. (2000). *Baharestan and Jami's letters*, introduction and revision: Alakhan Afsahzad, Mohammad Jan Amraf, Abu Bakr Zahoruddin, Tehran: Written Heritage.

Jami, A. (2003). *Nafahat Al-Alans Man Hazrat al-Quds*, introduction, correction and notes: Mahmoud Abedi, Tehran: Information.

Jami, A. (2010). *Masnavi Haft Aurang*, correction and introduction: Morteza Modares Gilani, Tehran: Mehtab.

Jami, A; Ghazali, A. (1973). *Rayy al-Ma'at Jami* [including Ghazali's stories and some other mystical books], edited by: Hamed Rabbani, Tehran: Ganjineh.

Jaspers, K. (2009). *Plotin*, translated by: Mohammad Hasan Lotfi, Tehran: Khwarazmi.

Khalili, M. (2006). *Philosophical foundations of love from the perspective of Ibn Sina and Mulla Sadra*, Qom: Bostan Kitab.

Khorramshahi, B. (1989). *Hafez Nameh*, third edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications and Soroush Publications.

Kikhafarzaneh, A. (2019). "The Basics of Robin Ranath Tagore's Philosophical and Mystical Thought", *Subcontinental Studies Quarterly*, Vol. 3, No. 6, pp. 115-134.
Majlisi, M. (1983) *Bihar al-Anwar*, volume 84, Beirut: Al-Wafa Institute.
Mayal Heravi, N. (1998). *Jami*, Tehran: Islamic Culture and Guidance Publications.
Nasafi, A. (2009). *Al-Insan al-Kamel*, Foreword: Henry Carbone, Tehran: Tahori Publications.
Plotinus. (1987). *The Period of Plotinus's Works "Taswaat"*, Translated by: Mohammad Hasan Lotfi, Tehran: Khwarazmi.
Russell, B. (1994). *History of Western Philosophy*, translated by Najaf Darya Bandari, Tehran: Faraz.
Safa,Z. (2010). *History of Literature in Iran*, Volume IV, Tehran: Ferdous.
Yousefi, G. (2007). *Cheshme Roshan*, Tehran: Ilmi.
Zahrawand, S; Masoudi, M; Rahimi, M. (2013). "Morphology of the story of Laili and Majnoon Jami", *Lyric Literature Research Journal*, Vol. 12, number 23, pp. 169-190.
Zarrin koob, A. (2004). *from Iran's literary past*, Tehran: Sokhn.
Zarrin Koob, A. (2005). *with the caravan of Hella*, Tehran: Scientific.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بررسی و مقایسهٔ تقدیر، عشق و دنیاگریزی در آثار فلوطین و جامی

فاطمه رهدار[۱] | عبدالعلی اویسی کهخا[۲]✉ | احمدرضا کیخافرزانه[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: rahdar63@gmail.com
۲. نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: oveisi@lihu.usb.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: keikhafarzaneh@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۳۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
فلوطین، جامی، تقدیر، عشق، دنیاگریزی

چکیده

تقدیر، عشق و دنیاگریزی از اساسی‌ترین مبانی فکری مشترک حکیمان ذوقی چون فلوطین و شاعرانی عارف همچون جامی است. حکیمان ذوقی معتقدند که مبدأ هستی و معاد انسان بر پایهٔ تقدیر الهی است که به لطیفهٔ عشق یعنی گرامی‌ترین لطف خداوند مزیّن شده است. انسان به جذبهٔ این عشق می‌تواند از موانع ظلمت نفس نجات یابد و به جانب کمال و قرب محبوب حرکت کند. در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی سعی بر آن است تا مفاهیم تقدیر، عشق و دنیاگریزی با تکیه‌بر نظرات فلوطین و نورالدین عبدالرحمن جامی مورد بررسی قرار گیرد. این پژوهش در پی یافتن جواب این پرسش است، فلوطین و جامی از چه منظری به سه مقولهٔ تقدیر، عشق و دنیاگریزی نگریسته‌اند؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که فلوطین و جامی تقدیر را به‌عنوان طرحی کلی بر عالم حاکم می‌دانند، این دو نهایتِ عشق را «واحد» و عشق‌های مجازی را صرفاً وسیله‌ای برای رسیدن به حق تعالی می‌دانند. هر دو معتقدند که دنیای زودگذر شایستهٔ دلبستگی نیست و بر لزوم تزکیهٔ نفس و ترک تعلقات تأکید می‌کنند.

رهدار، فاطمه؛ اویسی کهخا، عبدالعلی؛ کیخافرزانه، احمدرضا. (۱۴۰۳). «بررسی و مقایسهٔ تقدیر، عشق و دنیاگریزی در آثار فلوطین و جامی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۱۰۵-۱۲۲.

http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.47984.3232

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان. © رهدار، فاطمه؛ اویسی کهخا، عبدالعلی؛ کیخافرزانه، احمدرضا.

۱- مقدمه

بی‌تردید یکی از آبشخورهای فکری حکما، فلاسفه و دانشمندان مسلمان، فلسفهٔ یونان قدیم بوده است. «اولین فلسفه‌ای که مسلمانان با آن آشنا شدند، حکمت نوافلاطونی است که در آن زمان در سرزمین شام و در میان سریانی‌ها شایع بوده است» (خلیلی، ۱۳۸۵: ۵۰). در باب ماهیت فلسفه و تاریخچهٔ پیدایش آن حناالفاخوری می‌گوید: «فلسفه زادهٔ نگرش عقل به اصل و سرنوشت وجود است؛ بنابراین از آن زمان که زبان آدمی به پرسش گشوده شد و از علل پدیده‌ها سؤال کرد، فلسفه به وجود آمد» (الفاخوری، ۱۳۷۳: ۳-٤).

یکی از مهم‌ترین و ارزشمندترین خصیصه‌های مردم ایران، گرایش آنان به انواع علوم ازجمله فلسفه بوده که به آن رنگ و لعاب اسلامی نیز بخشیده‌اند. «پس از غلبهٔ اعراب بر ایران، فیلسوفان نوافلاطونی و ارسطویی ایران، موقتاً فلسفهٔ محض را از دین جدا کردند، اما این جدایی زودگذر بود. فلسفهٔ یونانی با آن که ایرانی نبود، جزء لاینفک فکر ایرانی شد» (اقبال لاهوری، ۱۳۸۰: ١٦) و تفکر فلسفی فلوطین و پیروان او به‌عنوان مهم‌ترین مکتب فلسفی تأثیرگذار در اندیشهٔ فلسفی، عرفانی و ادبی مشرق زمین به شمار آمد. فلوطین از تلفیق فلسفه‌های مختلف و منابع متعدد، مکتبی نو را بنا نهادهٔ مکتبی که از امتزاج فلسفه، دین و عرفان به وجود آمد و شاید مهم‌ترین دلیلی که مسلمانان ابتدا به این اندیشه روی آوردند، همین انطباق میان اصول این مکتب و مبادی دین اسلام بود.

ازجمله عارفانی که می‌توان ردپایی از افکار فلوطین و نوافلاطونیان را در آثارش یافت، عبدالرحمن جامی است. «جامی دانشمندی بلندآوازه بود، در هر چیز که می‌دانست بر دیگر مدعیان برتری داشت و در همه چیز کتابی و رساله‌ای تألیف کرده بود. از این‌ها گذشته، قریحهٔ شاعری نیز داشت» (زرین‌کوب، ۱۳۸٤: ۲۹۰). وی یکی از شاعران شاخص فارسی ایران زمین و از فاضل‌ترین شاعران عصر تیموریان بود. «شعرش اصولاً سهل و روان و رساست، با احاطه‌ای که بر زبان فارسی دارد می‌تواند اندیشه‌های ژرف و نیز نکته‌های لطیف عرفانی را به صورتی آن‌چنان مأنوس و مطبوع بیان کند و به ما القا نماید که گویی ما خود آن‌ها را اندیشیده و بر زبان آورده‌ایم» (یوسفی، ۱۳۸٦: ۲۷۸).

یکی از نکات مسلّم دربارهٔ جامی آن است که گرایشات شخصی و سلوکی وی دلیل محرزی است بر تصوف او که تبلور آن در آثار وی دیده می‌شود؛ آثاری چون «*نقدالنصوص فی شرح‌الفصوص*» که تعلیق و شرحی است بر *فصوص‌الحکم* ابن‌عربی یعنی تنها کتابی که آن را می‌توان مدوّن جامع عرفان اسلامی نامید که خود به شکل ویژه‌ای متأثر از اندیشه‌های فلوطین بوده است.

از آثار فلوطین و جامی چنین برمی‌آید که انسان بنا به خواست و ارادهٔ الهی قدم به دایرهٔ هستی گذارده و در این دنیا با عشق که لطیف‌ترین و شریف‌ترین ودیعهٔ الهی در نهاد هستی است، مواجه شده است و به مدد آن بر حبّ دنیا غلبه کرده و درجهت نیل به سوی معشوق ازلی قوس صعود را طی می‌کند. مطابق با دیدگاه فلوطین، برنامهٔ جهان یعنی تقدیر شامل همه چیز است؛ هم اعمال بد و هم نیک را دربرمی‌گیرد، اما پدیدآورندهٔ آن‌ها نیست. تقدیر همان برنامه‌ای است که از سوی عقل برای ادارهٔ جهان طراحی شده است و مانند عقل خیر و نیک است؛ ولی از آنجایی که انسان‌ها دارای اختیار هستند، مرتکب شر و بدی می‌شوند و این بدی ربطی به تقدیر ندارد (فلوطین، ۱۳٦٦: ۳۳٦). جامی نیز همچون فلوطین به تقدیر اعتقادی راسخ دارد و همه جهان و حادثات آن را به حکم تقدیر نسبت می‌دهد.

یکی از مهم‌ترین مسائلی که ابتدا در فلسفهٔ نوافلاطونی مطرح و سپس وارد عرفان شد و رنگ و لعاب اسلامی به خود گرفت، مسئلهٔ عشق الهی است. «اولین ریشهٔ مهم بحث از عشق (در فلسفهٔ نوافلاطونی) و در فرهنگ غربی، به *رسالهٔ مهمانی* (ضیافت= سمپوزیوم) افلاطون و *رسالهٔ اخلاق* نیکوماخوس ارسطو می‌رسد. تقسیم عشق به شهوی جسمانی و معنوی روحانی

هم از اینان است» (خرمشاهی، ۱۳٦۸: ۱۱٦۷). فلوطین به‌عنوان پایه‌گذار مکتب نوافلاطونی، به بحث دربارهٔ عشق می‌پردازد و زیبایی را سرمنشأ عشق می‌داند. عبدالرحمن جامی نیز عشق حق را سبب آفرینش هستی دانسته و بر آن است که عشق در تمام هستی ساری و جاری است.

در باب دنیاگریزی فلوطین معتقد است که نفوس آدمیان در عالم محسوس محدود شده‌اند و از آنجایی که ریشه در عالم معقول دارند، کشش و اشتیاقشان هم به همان سوست و باید برای رسیدن به آن از تمامی تعلقات جهان محسوس و مادیات گذر کرده و با تزکیه و تصفیهٔ نفس به هدف والای خود دست یابد. جامی نیز همچون سایر عرفا و حکما و صوفیهٔ عصر خویش بر دنیاگریزی تأکید و اهتمام ویژه‌ای دارد. در این پژوهش سعی شده است تا به بررسی آرا و نظرات این دو متفکر که هر کدام ازجمله سرآمدان روزگار خویش بوده‌اند، در باب سه عنصر تقدیر، عشق و دنیاگریزی پرداخته شود.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

فلوطین میراث‌دار فلسفهٔ یونان قدیم و شارح افکار افلاطون و ارسطو بود. فرفوریوس می‌نویسد: تعالیم رواقی و مشایی به‌وضوح در نوشته‌های او به هم آمیخته است. بااین‌حال او رویکرد خاص خویش را در بیان مسائل داشت و هیچ چیز مستقیم از این کتاب‌ها نمی‌گفت، بلکه نظر متمایزی از آنِ خودش داشت (اروین، ۱۳۸۰: ۲۵۱).

فلسفهٔ فلوطین به‌طور قابل‌توجهی با اندیشه‌های عرفانی درآمیخته بود و همین امر موجب تأثیر شگرف آن بر فلسفه و عرفان اسلامی شد. «تأثیر فلسفهٔ یونانی، به‌ویژه تأثیر ارسطو و نوافلاطونیان بر فلسفهٔ اسلامی چشمگیر و برجسته است» (جمعی از نویسندگان، ۱۳۹۰: ۱٤۱). می‌توان گفت تا زمان جامی، تصوف در ایران و به‌ویژه در خراسان بر پایهٔ وجد و ذوق بود؛ اما با ورود جامی به عرصهٔ علم و ادب و حکمت و استفاده از ادبیات و شعر برای بیان عقاید عرفانی خویش، تصوف مکتبی را با مباحث نظری درآمیخت. او جزء معدود شاعرانی است که خود عارف بوده و خلعت رهبری فرقهٔ نقشبندیه را بر دوش می‌کشیده و بزرگ‌ترین شارح افکار و آثار ابن‌عربی بوده است. «از دههٔ هشتم سدهٔ نهم هجری، دغدغهٔ فکری جامی شناخت آرا و آثار ابن‌عربی بوده است» (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۲٦٦). این پژوهش در نظر دارد تا به این پرسش اساسی پاسخ دهد:

جایگاه مفاهیم عمیقی چون تقدیر، عشق و دنیاگریزی که از گذشته و در ادوار مختلف ذهن اهل علم و عوام را به خود مشغول داشته است، نزد فیلسوفی چون فلوطین و حکیمی همچون عبدالرحمن جامی چگونه است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

آنچه که موجب ضرورت تحقیق دربارهٔ اندیشه‌های فلوطین می‌شود، آن است که او برجسته‌ترین شاگرد افلاطون و مروّج افکار او با نگاه و رویکرد خاص خویش است. افکاری که تأثیر گسترده و عمیق آن بر مبانی عرفان اسلامی-ایرانی انکارناپذیر است. یکی از کسانی که از این تأثیر و تأثر بی‌بهره نبوده، شاعر و عارف قرن نهم هجری، عبدالرحمن جامی است که نقش بسزایی در بسط و توسعهٔ عرفان نظری داشت.

هدف این پژوهش بررسی نظریات فلوطین و جامی دربارهٔ تقدیر، عشق و دنیاگریزی و بیان تأثیری است که اندیشه‌های این دو در عالم عرفان و تصوف داشته است.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی ابتدا به مطالعهٔ آثار فلوطین و جامی پرداخته و سپس از طریق بررسی کتب مرتبط با آن دو و همچنین با نگاهی به مقالات و تحقیقاتی که در این زمینه‌ها صورت پذیرفته، به تجزیه‌وتحلیل نظریات و افکار این دو

حکیم می‌پردازد تا دیدگاه آنان را دربارهٔ تقدیر، عشق و دنیاگریزی مورد کاوش قرار داده و نقاط اشتراک و افتراق افکار و نظریات آن دو را دربارهٔ موارد مذکور بیان کند.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تقدیر، عشق و دنیاگریزی از دیدگاه فلوطین به‌صورت جداگانه مقالات متعددی چاپ شده و عشق در نگاه جامی نیز در پژوهش‌هایی مورد واکاوی قرار گرفته است که در ادامه به مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام شده است، اشاره می‌شود:

– مقالهٔ «جامی و مشکل عشق» (۱۳۹۰) پژوهشی از اسکندری است که در فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی منتشر شد. محقق در این مقاله به بررسی گسترهٔ عشق و تقسیم‌بندی‌های آن از نگاه جامی پرداخته است.

– مقالهٔ «جنبه‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی تشبیه و تنزیه در شعر جامی و تطبیق آن با آرای ابن‌عربی» (۱۳۹٤) از فرهنگی و فرحانی‌زاده که در شمارهٔ ۱۵ پژوهشنامهٔ عرفان به چاپ رسید. نویسندگان در این پژوهش به تحقیق دربارهٔ نظریات و افکار جامی در باب تشبیه و تنزیه و میزان تأثیرپذیری او از ابن‌عربی پرداخته‌اند.

– پژوهشی با عنوان «دنیاگریزی یسوعی و زیبایی‌شناسی فلوطینی در تصویرسازی‌های کتابِ وردیکوس کریستیانوس» (۱۳۹۷) به قلم کمالی دولت آبادی انجام شده است که در فصلنامهٔ الهیات هنر به چاپ رسیده است.

– مقالهٔ «تبیین وجودشناختی رابطهٔ خیر با تقدیر و سرنوشت در فلسفهٔ افلوطین» (۱۳۹۸) توسط نقیب و اکوان در مجلهٔ ادب تاریخ فلسفه به چاپ رسیده است. نویسندگان در این مقاله به بررسی رابطهٔ خیر با تقدیر در افکار فلوطین پرداخته‌اند.

– مقاله‌ای با عنوان «تفسیر بافت بینامتنی تصوف و عرفان جامی در بهارستان براساس نظریهٔ فرکلاف» (۱٤۰۱) توسط قاسمیان، یوسفی‌پور کرمانی و ذبیح‌نیا در شمارهٔ ۷٤ فصلنامهٔ علمی عرفان اسلامی به چاپ رسیده است که در آن به بررسی چگونگی استفادهٔ جامی از مضامین عرفانی برای بیان اهداف تعلیم و تربیت در *بهارستان* پرداخته است.

– مقالهٔ «عشق در عرفان اسلامی از دیدگاه عبدالرحمن جامی» نوشتهٔ آل‌رسول در دورهٔ ۵۷ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران به چاپ رسیده است.

تاکنون بررسی سه عنصر عشق، تقدیر و دنیاگریزی به‌صورت مقایسه‌ای از نگاه فلوطین و جامی تا جایی که جست‌وجو کرده‌ایم، انجام نشده است.

۲- فلوطین

فلوطین آخرین فیلسوف بزرگ دورهٔ قدیم غرب است. «او در لیکوپولیس، یکی از شهرهای مصر، حدود سال ۲۰۳ میلادی متولد شد» (الفاخوری، ۱۳۷۳: ۸۳). ظهور وی مصادف شد با زمانی که فرهنگ و فلسفهٔ یونان به‌دلیل رواج گستردهٔ دین مسیحیت و افکار مسیحیان رو به اضمحلال و انحطاط گذاشته بود و «کلیهٔ فلسفه‌ای که به افلاطونیان اخیر منتسب است و در واقع باید حکمت اشراقی و عرفان نامید، مربوط به فلوطین است» (فروغی، ۱۳۸۳: ۷۸).

فلوطین مجموعه‌ای از عمق تفکر و پاکی سیرت و زندگی زاهدانه بود. تا سن چهل و نه سالگی دست به تألیف نزد. شاگرد او فرفوریوس مجموعه آثارش را جمع کرد و آن را «تاسوعات» (دفترهای نه گانه) نامید که شامل ٥٤ رساله کوچک است. تاسوعات در ٦ جلد و شامل موضوعاتی چون انسان و اخلاق، بحث از عالم محسوس و عنایات الهی است (الفاخوری، ۱۳۷۳: ۸٤).

مهم‌ترین سوءتفاهمی که دربارهٔ فلوطین روی داده، این است که او را با افلاطون یکی انگاشته‌اند و درنتیجه مدت‌ها طرز فکر فلوطین، طرز فکر افلاطون پنداشته شد، تا آنکه افلاطون گام‌به‌گام از نو کشف شد و سرانجام از صد سال پیش چنانکه به

راستی است، نمایان گردید و همین امر سبب شد که بزرگی خاص فلوطین نیز شناخته شود (یاسپرس، ۱۳۸۸: ۱٤٥)؛ به‌گونه‌ای که امروزه نمی‌توان تأثیر فوق‌العادهٔ او را نادیده انگاشت. او آموزه‌های فلسفی افلاطون و ارسطو و رواقیون را با افکار خویش که متأثر از عرفان و اشراق بود، درهم‌آمیخت و مکتب جدیدی را در فلسفه پایه‌گذاری کرد و به قول برتراند راسل او «هم آغاز است و هم انجام» (راسل، ۱۳۷۳: ٤۲٦).

۲-۱- فلسفهٔ فلوطین

فلوطین بر آنست که روح همواره می‌تواند در حال تکامل یا سقوط باشد. «فلسفهٔ ماوراءطبیعی فلوطین هم شناسایی مبتنی‌بر اندیشیدن است و هم عروج روح. آگاهی فلوطین بر تعالی از آگاهی او بر آزادی‌اش جداشدنی نیست. به‌نظر فلوطین روح در وضعی ثابت و نهایی نیست: از مقام اصلی خود فروافتاده است؛ هم می‌تواند فروتر بیفتد و هم می‌تواند به آن مقام اصلی بازگردد» (یاسپرس، ۱۳۸۸: ۹۲). وی به زیبایی اصیل روح یعنی تمایل روح به جدایی از رذایل و پیوستن به فضایل معتقد است و می‌گوید: «روحی که نیک و زیبا شود همانند خدا می‌گردد، زیرا خدا منشأ بخش بهتر و زیباتر هستی و به عبارت بهتر منشأ خود هستی یعنی زیبایی است» (فلوطین، ۱۳٦٦: ۱۱۷).

۲-۲- تقدیر در نگاه فلوطین

در نگاه فلوطین «واحد» و «خیر» همان مبدأ اول، یعنی خداست که تمام هستی از او فیضان یافته است. فلوطین پیدایی جهان و امور آن را اتفاقی نمی‌داند بلکه تأکید می‌کند که جهان محسوس زاییدهٔ عقل است و احد از طریق عقل، اندیشه و قوانینی را بر عالم معقول و محسوس حاکم گردانیده است و به ادارهٔ امور آن‌ها می‌پردازد و از این اندیشه و قوانین به‌عنوان تقدیر یاد می‌کند.

فلوطین بر آنست که تقدیر همان برنامه و هماهنگی‌ای است که بر خیر و شر در کنار هم و آن گونه که هستند نظارت دارد؛ یعنی تقدیر نمی‌خواهد چیزی را تغییر دهد و در پی نیک‌شدن همهٔ امور نیست، بلکه «همهٔ امور، ناشی از «برنامهٔ جهان» است و همه چیز را چنان می‌خواهد که هست، حتی بدی نیز به اقتضای آن برنامه پدید می‌آید؛ زیرا آن برنامه نمی‌خواهد همه چیز نیک و یکنواخت باشد، همان‌گونه که نگارگر هنرمند نمی‌خواهد همهٔ تن حیوان چشم باشد» (فلوطین، ۱۳٦٦: ۳۱۹).

فلوطین در بیان اساس فکری فلسفهٔ خویش در بحث از تقدیر، مسئلهٔ سرنوشت را مطرح می‌کند. او مفهوم تقدیر را دربارهٔ امور معقول به‌کار می‌گیرد و تعبیر سرنوشت را برای امور عالم محسوس به‌کار می‌برد: «تقدیر در سطح پست‌تر، سرنوشت است و در سطح بالاتر، تقدیر محض؛ زیرا در جهان معقول همه چیز صورت معقول است و برتر از صورت معقول؛ یعنی عقل و روح ناب. همهٔ آنچه از آنجا می‌آید، تقدیر است... فعالیت آدمیانی که اعمالشان خدا را خوش می‌آید با تقدیر هماهنگ است؛ زیرا نقشهٔ تقدیر با الوهیت دوستی دارد. اعمال بد نیز با تقدیر ارتباط دارند، ولی معلول تقدیر نیستند، این اعمال از ما سر می‌زنند و سبب آن‌ها عللی نیستند که تقدیر بر ما تحمیل کرده باشد؛ بلکه عللی هستند که ما آن‌ها را با تقدیر یا آثار ناشی از تقدیر مربوط می‌سازیم» (فلوطین، ۱۳٦٦: ۳٤۱).

فلوطین با مطرح‌کردن بحث تقدیر منکر اختیار و تلاش آدمی نمی‌شود؛ بلکه اختیار را جزئی از همین برنامه می‌داند: «تقدیر هست و در همه چیز اثر می‌بخشد؛ ولی این بدان معنی نیست که همه چیز را از میان برمی‌دارد» (همان: ۳۱۷).

۲-۳- عشق در کلام فلوطین

فلوطین بر آن است که مهم‌ترین خصیصهٔ آدمی، نظارهٔ زیبایی مطلق (خیر) و دیدن حقیقت است و هرچه شوق او برای نظارهٔ زیبایی بیشتر باشد، به مقصد نزدیک‌تر می‌شود. در نگاه فلوطین ما در هر موقعیتی که هستیم در حال آرزو یا حسرت، در واقع در حال نگریستن و عشق‌ورزی هستیم. «تماشا، عشق‌ورزیدن و تولیدکردن و آفریدن است: روح از دریچهٔ چشم، اشکال

دیدنی زیبایی را می‌بیند و در حالی که از عشق آکنده است، در تصویرها آن چیز بی‌تصویر را می‌نگرد و در نگرش به آنجا، آرام و کمال می‌یابد. در حال نگرش به مرتبهٔ بالاتر، تصویر صورت اصلی تقریباً خود به خود و بی‌صدا پدیدار می‌گردد و عشق آغاز به تولید می‌کند» (یاسپرس، ۱۳۸۸: ۱۰٤).

۲-۳-۱- تقسیم بندی عشق

فلوطین معتقد است که عشق در افراد به نوع نگاه آن‌ها وابسته است؛ پس عشق را به دو دستهٔ جسمانی و آسمانی تقسیم می‌کند و می‌گوید: «جهات دوگانهٔ آرزو، سبب دو معنایی عشق می‌گردد: زیبایی سبب تولید عشق جسمانی می‌شود. عشق شهوی که به خودی خود بدتر از عشق آسمانی است، تا آن حد که از طریق تماشای زیبایی با خرد همراه است، هنوز نیک است. این عشق نخستین بار آنجا که بی‌توجه به زیبایی تنها در پی تسکین شهوت است بد می‌شود» (همان: ۱۰٤).

۲-۳-۲- عشق در قوس صعودی

براساس نظریهٔ حرکت حبی، انسان در دو مرحلهٔ قوس نزول و صعود سیر می‌کند. «جملهٔ ارواح هر یک از مقام خود به مرتبهٔ اسفل‌السافلین یعنی خاک نزول می‌کنند و بر مرکب قالب سوار می‌شوند و به واسطهٔ قالب، کمال خود حاصل می‌کنند و باز از اینجا عروج می‌کنند و به مقام اول خود می‌رسند» (نسفی، ۱۳۸۸: ۱۱۵). فلوطین در باب قوس صعود بر آن است که: «نفوسی که بخواهند به مبدأ بازگشت کنند و قوس صعود را بپیمایند باید از عالم مادی اعراض جسته، به نظاره و سیر عالم معنی بپردازند. نخست تزکیه و تطهیر نموده، خود را از آلایش اغراض و خواهش‌های پست پاک کنند، آنگاه در راه سلوک گام نهند» (فروغی، ۱۳۸۳: ۸۳).

در نگاه فلوطین عشق آدمی به احد از جنس عشق زمینی نیست و عاشق نظر به عشق‌های محدود و معیّن ندارد؛ بلکه او صاحب عشقی است بی‌نهایت به معشوقی نامتناهی؛ لذا هیچ‌یک از معشوق‌های زمینی و مادی او را اقناع نمی‌کند (فلوطین، ۱۳٦٦: ٦).

«خدای فلوطین موضوع عشقی بی‌نهایت است، ولی خود او عشقی به آفریدگان ندارد... او مانند بسیاری از فیلسوفان (ارسطو و اسپینوزا)، عشق خدا به آدمیان را به رسمیت نمی‌شناسد؛ بلکه معتقد است که تنها عشق آدمیان به خدا پایهٔ زندگی راستین است» (یاسپرس، ۱۳۸۸: ٤۱).

۲-۳-۳- نهایت عشق در فلسفهٔ فلوطین

نکتهٔ حائز اهمیت در فلسفهٔ فلوطین این است که هدف متعالی برای نفسی که در مسیر عشق سیر می‌کند، خیر مطلق است؛ یعنی به اشیای محسوس عشق نمی‌ورزد و وقتی که نفوس پاک به اصل و منشأ همهٔ موجودات و صور که همان خیر نخستین است نظر داشته باشند، عشق تمام است.

۲-۳-٤- مشابهت عاشق و معشوق

فلوطین تأکید می‌کند که روح برای مشاهدهٔ زیبایی باید متخلق به اخلاق معشوق خویش یعنی «خدا» شود. «روح اگر خود زیبا نباشد زیبایی را نمی‌تواند دید. پس کسی که می‌خواهد نیکی و زیبایی را ببیند، نخست خود باید همانند خدا گردد و نیک و زیبا شود. چنین کسی هنگام صعود نخست به عقل می‌رسد و ایده‌های زیبا را می‌نگرد» (فلوطین، ۱۳٦٦: ۱).

۲-۳-۵- لزوم سیر و سلوک

فلوطین معتقد است زمانی می‌توان عشق را بی‌واسطه دریافت کرد که به زیبایی‌های عقلانی نظر داشت؛ یعنی تلاش در راه تهذیب نفس و کسب فضایل. او می‌گوید: «زیبایی، همان ایده‌هاست: زیرا زیبایی همه چیز از ایده‌هاست. از طریق تأثیر نیروی آفرینش عقل» (فلوطین، ١٣٦٦: ١٢١).

۲-۳-٦- دنیاگریزی در نگاه فلوطین

فلوطین بر آن است که احد اشتیاقی به آدمیان ندارد؛ یعنی جهان محسوس نسبت‌به سایر مراتب هستی کمترین شأن را دارد و این آدم‌ها هستند که مطابق با قاعدهٔ قوس صعود دارای میل ذاتی به سوی احد و خیر هستند و برای نیل به این مهم ناگزیر از تصفیهٔ نفس و سیر و سلوک و ترک دنیا هستند. «روحی که به یاری فضیلت‌ها پاک گردد، خود ایده و خرد ناب می‌شود، از تن رهایی می‌یابد و از الوهیت که سرچشمهٔ زیبایی است، بهرهٔ کامل می‌یابد و به سوی عقل صعود می‌کند، برای این است که می‌گویند روحی که نیک و زیبا شود همانند خدا می‌گردد» (همان: ۱۱۸).

فلوطین نه تنها بر دنیاگریزی برای گذر از عالم ماده بلکه بر لزوم سیر و سلوک برای گذر از جسم تأکید دارد و می‌گوید: «به خویش بازگرد و در خویشتن بنگر و اگر ببینی که زیبا نیستی همان کن که پیکرتراشان با پیکر می‌کنند. هر چه را زیادی است بتراش و دور می‌انداز، اینجا را صاف کن، آنجا را جلا بده و از کار خسته مشو تا روشنایی خدایی فضیلت درخشیدن آغاز کند» (همان: ۹).

۳- جامی

نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد جامی (۸۱۷–۸۹۸ هـق) در خرجرد جام به دنیا آمد؛ «در هرات تربیت و کمال یافت، چندی نیز برای تکمیل دانش به سمرقند رفت و در کسب دانش‌های رایج عصر ذکاوت و نبوغ کم‌نظیری از خود نشان داد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۸۷). پدرش احمد دشتی ازجمله افراد سرشناس در جام به حساب می‌آمد و با پیران و بزرگان صوفیه آشنا بوده و با برخی از آن‌ها معاشرت داشته است؛ ازجمله آنکه در پنج سالگیِ عبدالرحمن وی را به دیدار پیر مشهور نقشبندی خواجه محمد پارسا می‌برد و همین‌ها سبب ارادت وی به فرقهٔ نقشبندی می‌شود و پس از مرگ مرشدش، رهبر این طریقت شد. «تصوف عصر جامی با اخلاق مدرسی و تشریعی آمیختگی تام داشت. اینکه بیشتر خانقاه‌های این دوره در هرات، در کنار مدرسه‌ها احداث شده‌اند. ظاهراً به سبب پیوستگی اخلاق اهالی مدرسه و خانقاه بوده است» (مایل هروی، ۱۳۷۷: ۲۳).

ازجمله مشخصات عرفان جامی، پیروی او از آثار و افکار ابن‌عربی است، تا جایی که به شرح افکار ابن‌عربی پرداخت؛ به گونه‌ای که می‌توان او را از بزرگ‌ترین شارحان آثار ابن‌عربی دانست.

۳-۱- تقدیر در شعر جامی

جامی معتقد است که حادثات جهان چه شر و چه نیک، همه ناشی از خواست و تقدیر الهی است و همه براساس فضل و عدل اوست. در دفتر اول *سلسلة الذهب* می‌گوید:

حادثات جهان چه شر و چه خیر — همه تقدیر او بود لاغیر
فعل ما خواه زشت و خواه نکو — یک به یک هست آفریدهٔ او

(جامی، ۱۳۸۹: ١٧٤)

جامی شر و بدی را ناشی از فعل انسان می‌داند و معتقد است که خواست الهی نیکی صرف است.

کار تو جمله نیکی صرف است و خیر محض — در کارگاه ماست دو رنگی نیک و بد

(جامی، ۱۳۷۸: ٤٣)

و آدمی را به تفویض امور به خداوند توصیه کرده و در خردنامهٔ اسکندری می‌گوید:

همهٔ کارها را به یزدان گذار — که بیرون ز تقدیر او نیست کار

(جامی، ۱۳۸۹: ۱۰۰۷)

جامی «حکم قضا و قدر را تغییرناپذیر می‌شمارد که این نیز به تعلیمات و ترغیبات خود او دربارهٔ کار و کوشش، طلب بهبودی و مبارزه و حرکت در این راه ضدیت دارد...» (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۲۹٤).

جامی مکن اندیشه که تغییر نیابد — در حکم ازل هر چه مقدر شده باشد

(جامی، ۱۳۸۹: ٤۰۱)

و در مثنوی *لیلی و مجنون* نیز تأکید می‌کند تا تقدیر الهی بر امری واقع نشود، هیچ تلاشی فایده ندارد:

هر حیله که بود آزمودم — نی صلح و نه جنگ داشت سودم

سودی ندهد چو نیست تقدیر — نی سعی جوان نی همت پیر

(جامی، ۱۳۸۹: ۸۲۵)

۳-۲- عشق نزد جامی

جامی یکی از بزرگ‌ترین شاعران عارف فارسی زبان بود که مباحث مهم عرفان و تصوف را در قالب شعر بیان کرد و «از باب قدرتی که در شرح معضلات تصوف و عرفان به نظم رایع دلپذیر و به نثر فصیح عالمانه داشت، عرفان ایرانی را که در عهد وی به ابتذال می‌گرایید، در پایه و اساسی عالمانه نگاه داشت» (صفا، ۱۳۸۹: ۳۵۳). جامی به مصداق نظریهٔ «حرکت حبی» ابن‌عربی، عشق را دلیل پیدایش هستی می‌داند و بر آن است که حضرت حق که جمیل مطلق است، هستی را آفرید و عشق را در تمام هستی نهادینه کرد، زمانی که نه لوح بود و نه قلم و اعیان همه در ستر عدم به سر می‌بردند. حضرت ذوالجلال خود را و کمال و جمال ذاتی خود را به خود می‌دانست و صدای استغنای «إن الله لغنی عن العالمین» (عنکبوت: ۲۹)، گوش عدم‌نشینان را پر کرده بود:

در ملک بقا منم به استغنا فرد — با من دگری را نرسد صلح و نبرد

عاشق خود و معشوق خود و عشق خودم — ننشسته ز اغیار به دامانم گرد

(جامی، ۱۳۸۹: ۲٤۹)

جامی دلیل آفرینش هستی را عشق باری تعالی به ذات خویش می‌داند، چنان‌که در *اشعة اللمعات* آورده است که: «حق حسن خود را در آینهٔ عاشقی و معشوقی بر خود عرضه کرد و نام عاشقی و معشوقی و صفت طالبی و مطلوبی ظاهر گشت» (جامی، ۱۳۵۲: ٤۲).

حق چو حسن کمال اسما دید — آن چنانش نهفته نپسندید

خواست اظهار آن کمال کند — عرض آن حسن و آن جمال کند

خواست تا در مجالی اعیان — سرّ مستور او رسد به عیان

(جامی، ۱۳۸۹: ۲٤۹)

۳-۲-۱- تقسیم‌بندی عشق

جامی از متفکرانی است که عشق را به‌عنوان یک موضوع قابل‌بررسی، مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده و از چند منظر به آن پرداخته و هر بار به گونه‌ای متفاوت تقسیم‌بندی کرده است:

۱- او منشأ تمام عشق‌ها را عشق خدا به خویش می‌داند: «چون ذوالجمال و ذوالجلال به حکم «إن الله جمیلٌ و یحب الجمال» محبت جمال و کمال صفت ذاتی اوست و آدمی را به موجب «خلق الله تعالی آدم علی صورته» بر صورت خود

آفریده است و خلعت صفات خود پوشانیده پس بالضروره میل خاطر به حسن و جمال شیوهٔ اصلی او باشد و انجذاب باطن به فضل و کمال سیرت جبلّی او» (جامی، ۱۳۷۹: ۳٤۸). جامی برای این نوع از عشق چهار صورت قائل است:

الف- از مقام جمع به جمع: یعنی مشاهدهٔ جمال ذات در آینهٔ ذات، که خداوند در ازل الآزال بر جمال و کمال ذاتی خود واقف بوده است؛ یعنی شهود کمال ذاتی.

معشوق که کس سرّ جمالش نشناخت — در ملک ازل لوای خوبی افراخت
نی طاس سپهر بود و نی مهرهٔ مهر — او هم با خود نرد محبت می‌باخت
(جامی، ۱۳۷۹: ۳٤۷)

سه نوع دیگر از عشق در این تقسیم‌بندی شهود کمال اسمایی است.

ب- از مقام جمع به تفصیل: ذات باری تعالی در مظاهر آفرینش لمعات جمال خود را مشاهده می‌کند.

جانان که دم عشق زند با همه کس — کس را نرسد به دامنش دست هوس
مرآت شهود اوست ذرات وجود — با صورت خود عشق همی‌بازد و بس
(جامی، ۱۳۸۹: ۳٤۷)

پ- از مقام تفصیل به تفصیل: چنانکه اکثر افراد انسانی عکس جمال مطلق را در آینهٔ آثار مشاهده می‌کنند و به لذت وصال خرسند و از محنت فراق دردمند می‌شوند.

ای حسن تو کرده جلوه‌ها در پرده — صد عاشق و معشوق پدید آورده
بر بوی تو لیلی دل مجنون برده — وز شوق تو وامق غم عذرا خورده
(همان: ۳٤۷)

ت- از مقام تفصیل به جمع: برخی از خواص از افعال و آثار عبور کرده و حجاب‌های صفات را پشت سر گذارده و قبله‌گاه توجه‌شان جز ذات متعالی صفات رفیع‌الدرجات امری دیگر نیست.

آنم که به ملک عاشقی بی‌بدلم — در شهر وفا به پاک‌بازی مثلم
پاک آمده ز آلایش علم و عملم — بنهاده نظر به قبله‌گاه ازلم
(همان: ۳٤۷)

۲- در نگاهی دیگر، جامی معتقد است از آنجایی که انسان مظهر جمیع اسماء الهی است، پس ناگزیر به عشق‌ورزی است و هر کجا حسنی یا فضلی دید ناخودآگاه به آن سو کشش می‌یابد. حال آنکه معشوق وی خدا باشد یا غیر، مخیّر است و حق انتخاب دارد. در این تقسیم‌بندی، جامی به دو نوع عشق حقیقی و مجازی قائل است؛ ازجمله می‌گوید:

گه در هوس روی نکو آویزم — گه در سر زلف مشکبو آویزم
القصه ز هر چه رنگ و بویی یابم — از حسن تو فی‌الحال در او آویزم
(همان: ۳٤۸)

۳- یکی دیگر از تقسیم‌بندی‌های عشق در نزد جامی آن است که وی عشق را منبعث از ذات و صفات و افعال و آثار خدای تعالی می‌داند.

یا بود عشق منتشی از ذات — یا بود منبعث ز حسن صفات
یا ز افعال یا ز آثارش — می‌شمر منحصر در این چارش
(جامی، ۱۳۸۹: ۱۹۱)

۳-۲-۲- عشق مجازی دارای اعتبار است

یکی از نقطه‌نظرات مهم جامی در باب عشق این است که وی برای عشق مجازی اعتبار قائل است؛ همان‌طور که در منظومه‌های یوسف و زلیخا، *سلسلة الذهب* و *سلامان و ابسال* عشق مجازی را پل رسیدن به حقیقت می‌خواند.

متاب از عشق رو گر خود مجازیست — که آن نهی حقیقی کار سازیست
چو خواهی رخت در منزل نهادن — نباید بر سر پل ایستادن
(همان: ۵۹۴)

جامی در عین حال که عشق را بی‌صورت می‌داند، بر آن است که در هر صورتی که در آفرینش می‌بینیم، عشق نمایان است و غرض از عشق‌های این جهانی همچون لیلی و مجنون، عذرا و وامق و... رسیدن به آن عشق مطلق است، همهٔ این‌ها مجازی‌اند تا آدمی در مسیر عشق حقیقی قرار گیرد. «در روایت جامی، عشق مجنون از مجاز به حقیقت راه می‌یابد، مجنون اگرچه اول نظر به لیلی داشت، درنهایت اما این عشق تعالی می‌یابد» (زهره‌وند و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۸۶).

هست بی‌صورت جناب قدس عشق — لیک در هر صورتی خود را نمود
در لباس حسن لیلی جلوه کرد — صبر و آرام از دل مجنون ربود
در حقیقت خود به خود می‌باخت عشق — وامق و مجنون به جز نامی نبود
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۵۶)

جامی کسانی را که در عشق مجازی مانده‌اند، مردود می‌شمارد و آنانی را که به واقعیت عشق حقیقی پی‌برده‌اند، تحسین کرده و کسانی را که عشق مجازی را نادیده می‌گیرند، سرزنش می‌کند که چرا خود را از یک تجربهٔ ژرف عرفانی محروم می‌کنند.

وان دگر گر چه سوی صورت، رو — آورد، نیست قید صورت او
پیش او حسن صورت و معنی — چون دو آیینه‌اند و داده جلی
دیده بر هر کدام بگشاید — جز جمال خدای ننماید
هیچ چیز از متاع این دو سرای — نشود پیش او حجاب خدای
(جامی، ۱۳۸۹: ۲۰۶)

شیخ جام در *لوامع*، عشق مجازی را سایهٔ عشق حقیقی می‌خواند: «همچنان که جمال آثاری که متعلق عشق مجازی است، ظل و فرع جمال ذاتی و متعلق محبت حقیقی است، همچنین عشق مجازی ظل و فرع محبت حقیقی است و به حکم «المجاز قنطرة الحقیقه» طریق حصول آن و وسیلهٔ وصول به آن».

بر ره تو مجاز قنطره‌ایست — نکند کس فراز قنطره ایست
گر چه آن پل بود برای گذر — به حقارت به سوی او منگر
(همان: ۲۰۵)

۳-۲-۳- سیر و سلوک لازمهٔ عشق

جامی در بحث از عشق تأکید می‌کند که روح انسان در مسیر کمال اگر دارای بصیرت گردد، به بارگاه دوست راه می‌یابد و از همین رهگذر است که در مسیر سلوک گام می‌نهد. «غیبت از خود و حضور با حق -سبحانه- به قدر عشق است و نتیجهٔ محبت مفرطه است. عشق هر که بیشتر، غیبت او از خود و حضور با معشوق بیشتر. چون ملک و ملکوت بر طالب پوشیده شود و فراموش گردد، فنا بود و چون هستی سالک هم بر سالک پوشیده شود، فنای فنا بود» (جامی، ۱۳۸۲: ۳۹۵).

۳-۲-٤- سریان عشق در تمام هستی

حکیم جام در جای‌جای مختلف اشعارش به این اشاره می‌کند که عشق در تمام ذرات عالم هستی سریان دارد و حسن لیلی و لعل شیرین نشئه‌ای از جمال حق‌اند و آفرینش قائم به عشق است:

هیچ جنسی ز سافل و عالی — نیست از عشق و حکم آن خالی
حق چو بر خویشتن تجلی کرد — یافت خود را در آن تجلی فرد
حق چو حسن کمال اسما دید — آن‌چنانش نهفته نپسندید

(جامی، ۱۳۸۲: ۱۸۵)

این تفکر جامی، در آثار و افکار فیلسوف و شاعر معاصر رابیند رانات تاگور نیز به چشم می‌خورد، «برای او جهان انباشته از شادمانی و عشق است و آهنگ رقص فناناپذیر خوشبختی در سراسر جهان وجود دارد» (کیخافرزانه، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

۳-۲-٥- قوس نزول

براساس نگاه عارفان مسلمان، آفرینش نتیجهٔ عشق است که از آن به حرکت حبی تعبیر کرده و به حدیث قدسی «کُنتُ کَنزاً مَخفیاً فَأحبَبتُ اَن اُعرَف فَخَلقتُ الخَلقَ لکَی اُعرَف» (مجلسی، ١٤٠٤: ۱۹۹) استناد می‌کنند. جامی هم به این مهم اشاره می‌کند؛ ازجمله در مثنوی *هفت اورنگ* می‌گوید:

گفت بودم پر از گهر گنجی — مخفی از چشم هر گهرسنجی
خواستم کان جواهر مکنون — بنمایم ز ذات خود بیرون
همه یابند سوی هستی راه — از خود و غیر خود شوند آگاه

(جامی، ۱۳۸۲: ٦۹)

۳-۲-٦- قوس صعودی عشق در نگاه جامی

جامی در بیان قوس صعودی عشق، خواص و فواید آن را بیان می‌کند، خواصی که هر کدام بالابرندهٔ عاشق به سوی معشوق حقیقی و درجهت قوس صعودی است.

الف. رنگ‌باختن خودخواهی و منیت در محضر عشق

یکی از خواص عشق که جامی به آن اشاره می‌کند این است که عاشق صادق از خودخواهی و منیت خویش روی برمی‌تابد و خواست خود را در خواست معشوق فانی می‌کند.

عاشق صدق‌جو چو دریابد — ظلمت خود ز خود عنان تابد
روی جان آورد به قبلهٔ دوست — نشود محتجب ز مغز به پوست

(همان: ۲۱۹)

ب. عشق حقیقی دارای ثبات و بقاست

جامی میان عشق زمینی و آسمانی تمایز قائل است و عشق حقیقی را بر عشق مجازی رجحان می‌دهد و بر آن است که عشق زمینی موجب افسردگی دل و زوال گرمی عشق می‌شود؛ اما عشقی که برخاسته از ذات باشد دارای ثبات است و عاشق را شوریده و شیدا می‌کند.

عشق کان منتشی نه از ذات است — هدف تیرهای آفات است
عاشقان را فسرده گردد دل — گرمی عشق‌شان شود زایل
ور بود عشق منبعث از ذات — باشد آن عشق را بقا و ثبات

ذات بـــا هـــر صـــفت شـــود پیـــدا　　عاشـــق از عشـــق آن بـــود شـــیدا
(جامی، ۱۳۸۹: ۱۸۸)

ج. عشق غیور است

غیرت و عشق دو یار دیرین‌اند. «هر معشوقی چنان می‌خواهد که عاشق جز بر رخ او ننگرد؛ و عاشق از سر همهٔ مرادها برمی‌خیزد و تنها یک خواهش برای او باقی می‌ماند و آن وصال معشوق است و عاشق در عین نیستی خواهش، به غایت خودخواه می‌شود و فکر اختصاص‌طلبی که از لوازم عشق است، مادهٔ جوشان غیرت اوست» (فروزانفر، ۱۳۶۱، ج ۲: ۶۸۱). جامی می‌گوید:

ای بـــه هـــر غیـــر گشـــاده نظـــری　　در دلـــت نیســـت ز غیـــرت اثـــری
شـــاه جـــو شـــاه نگـــر شـــاه پرســـت　　هـــر چـــه جـــز شـــاه بشـــوی از وی دســـت
اینقـــدر بـــس ز تـــو غیـــرت کـــه بـــه دل　　شـــوی از هـــر چـــه نـــه او مهـــر گســـل
(جامی، ۱۳۸۹: ۵۲۰)

۳-۳- دنیاگریزی در شعر جامی

یکی از مهم‌ترین مباحث در عرفان، دنیاگریزی و ترک تعلقات است. جامی نیز بر این مهم بسیار تأکید دارد و در جای‌جای آثارش به آن می‌پردازد. از آن جمله در *فاتحة الشباب* می‌گوید:

زر بود در جیب مال و میل او در جان وبال　　لعل آتش رنگ بر کف لعل و در دل اخگر است
بگذر از ویرانه گیتی سلامت گرچه هست　　گنج‌ها در وی که بر هر یک طلسمی منکر است
(جامی، ۱۳۷۸: ٦٩)

او دنیا را عجوزه‌ای می‌داند که بر صاحب خویش مسلط می‌شود و نشاط و خرّمی را از او می‌گیرد:

نیست از مردی عجوز دهر را گشتن زبون　　زن که فایق گشت بر شوهر به معنی شوهر است
راه عزلت پوی و خرّم زی که چندین قهقهه　　کبک از آن دارد که دور از خلق بر کوه و در است
(همان: ٧٤)

جـــاه دنیـــی مطلـــب دولـــت فـــانی بگـــذار　　جـــاه دیـــن بـــس بـــود و دولـــت اســـلام تـــو را
رو بـــه دیـــوار کـــن و ســـر بـــه گریبـــان درکـــش　　هر چه جز هستی حق از همه دامان درکش
(همان: ١٦٩)

٤- نتیجه

با توجه به دیدگاه فلوطین، تقدیر به‌عنوان طرح کلی حاکم بر عالم معقول و محسوس، بدی و خوبی را به وجود نمی‌آورد اما هم نیک و هم شر را دربرمی‌گیرد و مطابق با همین برنامه انسان دارای اختیار است تا سعادت یا شقاوت ابدی خویش را رقم بزند. فلوطین تأکید می‌کند: کاری که مرد لگام‌گسیخته می‌کند، نه اثر تقدیر است و نه با نقشهٔ تقدیر هماهنگ، عمل مرد خویشتن‌دار نیز اثر تقدیر نیست، بلکه ناشی از عملِ عمل‌کننده است، ولی با تقدیر هماهنگی کامل دارد. فرق فلوطین و جامی در همین‌جاست که فلوطین انسان را صاحب‌اختیار در انتخاب عمل می‌داند و فقط نیکی را آفریدهٔ عقل و خدا می‌داند؛ اما جامی اشعری مذهب و به نظریهٔ کسب معتقد است، یعنی ما قدرتی در انتخاب عمل خود نداریم و قدرت انجام عمل را از سوی خدا کسب می‌کنیم.

در باب عشق، جامی و فلوطین نهایت عشق را «واحد» می‌دانند و به عشق‌های مجازی به‌عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به عشق حقیقی یعنی «حق تعالی» می‌نگرند. از همین نکته می‌توان دریافت که جامی در عقاید و آثار خویش نگاهی به تعالیم و آموزه‌های نوافلاطونیان داشته است.

تفاوت مهمی نیز میان جامی و فلوطین، در برداشت از عشق وجود دارد. فلوطین بحث عشق و زیبایی را مطرح می‌کند، ولی قائل به عشق از جانب «احد» به بندگان نیست. برترین عشق را «احد» می‌داند، ولی عشق احد به بنده را مردود می‌داند. خدای فلوطین عشق نمی‌ورزد، خشم و غضب و رحم و رحمت ندارد. برخلاف او، جامی با نگاه به قرآن و سخنان پیامبر، فلاسفه، عرفا و حکمای مسلمان قبل از خود به مسئلهٔ عشق می‌پردازد و عشق را مقوله‌ای دوسویه می‌داند، چنان‌که در آیهٔ کریمهٔ ٥٤ سورهٔ مائده آمده است: «يُحِبُّهُم وَ يُحِبُّونَهُ»، وی عشق را در دو قوس نزولی و صعودی بررسی می‌کند، اول به عشق الهی نسبت‌به آفریدگان معتقد است. فلوطین عشق مجازی را وقعی نمی‌نهد؛ درحالی‌که جامی قویاً عشق مجازی را دارای ارزش و اعتبار می‌داند و عشق را در هر صورت چه مجاز و چه حقیقت رهنما می‌خواند.

مطابق با فلسفهٔ فلوطین، عالم محسوس تنها تصویری از جهان معقول است و در مرتبه‌ای بسیار فروتر و ضعیف‌تر نسبت‌به عالم معقول قرار دارد؛ پس شایستهٔ دل‌بستن نیست و باید درجهت سلوک و تصفیهٔ نفس تلاش کرد تا روح زیبا شود. در بحث از دنیاگریزی، جامی نیز همچون فلوطین و عرفای اسلامی به بی‌اعتباری دنیا معتقد بوده و بر لزوم ترک تعلقات درجهت نیل به حقیقت تأکید دارد.

۵- منابع

قرآن کریم

اروین، ترنس. (۱۳۸۰). *تفکر در عهد باستان*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: قصیده.

افصح زاد، اعلاخان. (۱۳۷۸). *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*، تهران: میراث مکتوب.

اقبال لاهوری، محمد. (۱۳۸۰). *سیر فلسفه در ایران*، ترجمهٔ ا.ح. آریان‌پور، تهران: نگاه.

جامی، عبدالرحمن بن احمد. (۱۳۷۸). *دیوان جامی*، مقدمه و تصحیح: اعلاخان افصح‌زاد، جلد دوم (واسطه العقد، خاتمه الحیاه)، تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

جامی، عبدالرحمن بن احمد. (۱۳۸۲). *نفحات الانس من حضرات القدس*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، تهران: اطلاعات.

جامی، عبدالرحمن بن احمد. (۱۳۸۹). *مثنوی هفت اورنگ*، تصحیح و مقدمه: مرتضی مدرس گیلانی، تهران: مهتاب.

جامی، عبدالرحمن بن احمد؛ غزالی، ابوحامد. (۱۳۵۲). *اشعه اللمعات جامی* [به انضمام سوانح غزالی و چند کتاب عرفانی دیگر]، به کوشش: حامد ربانی، تهران: گنجینه.

جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد. (۱۳۷۹). *بهارستان و رسائل جامی*، مقدمه و تصحیح: اعلاخان افصح زاد، محمدجان عمراف، ابوبکر ظهورالدین، تهران: میراث مکتوب.

جمعی از نویسندگان. (۱۳۹۰). *درآمدی بر تاریخ فلسفهٔ اسلامی*، زیر نظر محمدفنایی اشکوری، جلد اول، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳٦۸). *حافظ‌نامه*، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.

خلیلی، محمدحسین. (۱۳۸۵). *مبانی فلسفی عشق از منظر ابن‌سینا و ملاصدرا*، قم: بوستان کتاب.

راسل، برتراند. (۱۳۷۳). *تاریخ فلسفه غرب*، ترجمه نجف دریا بندری، تهران: پرواز.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). *از گذشته ادبی ایران*، تهران: سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸٤). *با کاروان حله*، تهران: علمی.

زهره‌وند، سعید؛ مسعودی، مرضیه؛ رحیمی، منصور. (۱۳۹۳). «ریخت‌شناسی داستان لیلی و مجنون جامی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۹۰-۱٦۹.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۹). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد چهارم، تهران: فردوس.

الفاخوری، حنا؛ خلیل‌الجر. (۱۳۷۳). *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳٦۱). *شرح مثنوی شریف*، ج ۲، تهران: زوار.

فروغی، محمدعلی. (۱۳۸۳). *سیر حکمت در اروپا*، حکمت سقراط و افلاطون، تهران: هرمس.

فلوطین. (۱۳٦٦). *دورهٔ آثار فلوطین «تاسوعات»* ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

کیخافرزانه، احمدرضا. (۱۳۹۰) «مبانی اندیشهٔ فلسفی- عرفانی رابیند رانات تاگور»، *فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قاره*، سال سوم، شمارهٔ ٦، صص ۱۳٤-۱۱۵.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۷). *جامی*، تهران: انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مجلسی، محمدباقر. (۱٤۰٤ه.ق). *بحار الانوار*، جلد ۸٤، بیروت: مؤسسه الوفاء.

نسفی، عزیزالدین. (۱۳۸۸). *الانسان الکامل*، پیشگفتار: هانری کربن، تهران: انتشارات طهوری.

یاسپرس، کارل. (۱۳۸۸). *فلوطین*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۸٦). چشمه *روشن*، تهران: علمی

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analysis of the Symbolism of Poetry of the Third Generation after Nima

Leyla Sadat Sadati Ghamsari[1] | Hassan Heydari[2]✉ | Jalil Moshayedi[3]

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran, Leila.sadati1352@gmail.com.
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran. h-haidary@araku.ac.ir.
3. Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran. j-Moshayedi@araku.ac.ir.

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
16 November 2023
Received in revised form:
5 March 2024
Accepted:
9 March 2024
Published online:
22 September 2024

Keywords:
Symbolism, poetic flow, structure, content, contemporary poetry.

ABSTRACT

Symbolism is the art of expressing poetic thoughts and emotions not through open expression, nor through the obvious comparison of those thoughts and emotions to concrete and objective images, but through the subtle hint of special words to create those emotions and thoughts in the reader's mind. In this research, the review and content analysis of the poetic flow of the symbolism of the third generation of poetry after Nima, such as Mohammad Ali Sepanlou, Mansour Ouji, Ali Babachahi and Seyed Ali Salehi, has been investigated and analyzed. The method of discussion and analysis in this research is based and emphasized on the main characteristics of poetry and the attitude of poets, and the quality of symbolization and the formation of symbolic expression of each poet has been analyzed and investigated in accordance with his mental characteristics and special worldview. The research method is analytical-descriptive and based on library sources and poetic works of the discussed poets, and the results show that the symbolism of the third-generation poets after Nima is conscious and is done in order to strengthen the content of the poem and has meaning in terms of structure. The generation has been more limited to the previous periods. Also, the variety of historical and mythological symbols, social, natural, animal symbols and religious and religious symbols show the mastery of the poets in this field.

Cite this article: Sadati Ghamsari, Leyla Sadat; Heydari, Hassan; Moshayedi, Jalil. (2024). "Analysis of the Symbolism of Poetry of the Third Generation after Nima", *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22 (43), 123-140. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.47207.3213

© Sadati Ghamsari, Leyla Sadat; Heydari, Hassan; Moshayedi, Jalil Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

Symbolism is a reaction against social art that emerged in the second half of the 19th century. European symbolists hated all the political, social, intellectual and artistic methods that were the heritage of the past. Military force, moral order, etc., were all invalid in their opinion. But the Iranian symbolists followed this trend in several ways; Using symbols, welcoming free poetry, concrete and drawing gloomy spaces. Manouchehr Atashi is one of Nimai's second generation poets. The increasing growth of the translation of European literary works in the 20s and 30s, along with his mastery of the English language and the social changes after the 1932 coup, made him, like many poets of his time, a member of the Chinese cluster of Western literary schools (Zireksaz et al., 2017: 33).). From the late 1960s, especially after the end of the war, it was seriously resumed by poets who had begun their poetic experience in the late 1940s and early 1950s. Mohammad Al-Gadi and Mansour Oji, who were inclined to new wave poetry before the revolution, joined the ranks of these poets, and Shams Langroudi, Mohammad Ali Sepanlou, Maftun Amini, Bijan Najdi, Zia Mohd, Masoud Ahmadi, Mahmoud Mishtiadi, Kazem Sadat Ashkuri, Imran Salahi and Mohammad Mokhtari continued it until now (Tahiri, 2017: 12).

Now we consider the main criteria governing the poems of the symbolist poetic flow of the third generation after Nima through the lens of structure and content; Based on the works of prominent personalities who have influenced the literary and artistic process of this period, let's examine and analyze. Murad is one of the third generation poets after Nima, who started their poetic experience in the late 40s and early 50s, and the peak of their poetic art appeared in the 60s-80s.

In this research, the structural and content analysis of the poetic flow of symbolism of the third generation of poetry after Nima such as Mohammad Ali Sepanlu, Mansour Oji, Ali Babachahi and Seyed Ali Salehi is on the agenda. The method of discussion and analysis in this research is based on the main features and characteristics of poetry and the attitude of poets, and the quality of symbolization and the formation of symbolic expression of each poet will be analyzed and investigated in accordance with his mental characteristics and special worldview. . The main question in the upcoming research is as follows: What is the symbolist poetic flow of the third generation after Nima in the 60-80s in terms of structure and content?

In this research, all the poems of the mentioned four poets have been studied and analyzed in the period of 1960s to 1980s, and the purpose of the study is to investigate the symbolism in the poems of the poets after the revolution, which is still a field of study and research in this field. The reason for choosing Sepanlo, Oji, Babachahi and Salehi among the poets of the period under review was the novelty of the research on symbolism in their poetry, the abundance of poetry and their style in the new wave poetry styles, spoken poetry, and familiarity with European poetry trends and periods..

2. Research Methodology

The current research is analytical-descriptive and with the principles of library study (referring to books, articles and databases) and the means of gathering information is to take and use the slips in different parts of the research. With the explanation that first the necessary materials were collected through taking the plug, then they were used in different sections according to their content. The tools of data collection in the aforementioned research were in the poetry collections of the studied poets, books and scientific articles, magazines, scientific databases and the Internet, as well as consultation with professors.

3. Discusstion

In the dictionary of literary terms, the symbol is equivalent to the recorded symbol (Hosseini, 1369: 139) and in the Persian language, especially in the earlier texts, the code is used instead of the symbol, and its lexical meaning is "hint, secret, head, ima, minute, point, riddle, sign, mark, hidden hint, a special sign from which something can be understood" (Poornamdarian, 2006: 1). Pournamdarian writes in the definition of a symbol: "A symbol is something from the world that is known and can be received and experienced through the senses that points to something from the unknown and imperceptible world, or to a concept other than its direct and conventional concept; On the condition that this reference is not based on a contract and that concept is not considered the only definite concept" (ibid., 23). The truth of symbolism is the indirect expression of the subject, that is, the author or poet expresses the subject he has in mind indirectly instead of directly expressing the concept using

a symbol. "Symbolism is a tool of knowledge and the oldest and most fundamental method of expression, a method that reveals aspects of reality that are far from other methods of expression." (Cooper, 1392: 11).

In general, social symbolism, human, animal, natural symbols and mythological and historical symbols can be seen in the poetry of Mohammad Ali Sepanlu, Mansour Oji, Ali Babachahi and Seyed Ali Salehi.

4. Conclusion

Since the expression of mystical thoughts and the indirect reflection of political and social thoughts are mostly symbolic, symbols and symbolizations have been in Persian literature for a long time. Especially in the field of Persian poetry, it has gained a special effect. In contemporary literature, in addition to the mentioned factors, attention to defamiliarization in literary texts and the emergence of schools that have a special tendency towards ambiguity has increased the frequency of symbolization. In general, symbolic poetry is one of the important currents of contemporary poetry. According to many critics and theoreticians, one of the factors of the trend of contemporary poets towards symbolic and symbolic poetry is the change in the political and social environment of the society and the severe suffocation and suffocation of the ruling authoritarian system. In addition to this point of view, other factors can be considered such as the familiarity of poets with Western poetic trends and the school of French symbolism, the change of poets' view and attitude towards the world and society.

5. References

Askarpor, M. Rakhshandehnia, S. A. Shabani chafjiri, H. (2021). “The symbolic function of the myth of Christ (AS)’s Myth in Yousuf Al-Khal’s Poem”, *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 19, Issue 36, pp. 177-192.

Babachahi, A. (2012). *A collection of Ali Babachahi's poems*, Tehran: Third Edition.

Bahmanimotlaqh, H. (2016). “The place and role of feeling in Shafi'i Kodkani's poetry”, *Journal of Literary Arts*, Vol. 4, Issue 14, pp. 67-91.

Chadwick, Ch. (1996). *Symbolism*, translated by Mehdi Sahabi, Tehran: Naşr al-Karzan.

Cooper, J. (2013). *An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols*, translated by Maleeha Karbasian, Tehran: Farshad

Darabpour, I; Afzali, Z. (2011). “The flow of social symbolism in the poetry of Mehdi Akhwan Al-Talihi”, *Journal of Literary Criticism and Stylistic Research*, Vol. 2, Issue 2, pp. 79-93.

Fokuhi, N. (2000). “Structural analysis of a political myth”, *Social Science Letters*, No. 16, pp. 166-137.

Fotouhi, M. (2006). *Balaghat Hizb*, Tehran: Sokhon Publications.

Jung, G. C. (2007). *Man and his symbols*, translated by Mahmoud Soltanieh, second edition, Tehran: Aghat Publications.

Kooreshi, Z; Hajizadeh, M. (2015). “Reflections of the mythological role of the sun in Rumi's Masnavi”, *Kashan University Faculty of Literature and Foreign Languages Quarterly*, No. 23, pp. 132-99.

Mansourifar, N. (2016). *The symbolic image of the night in Nima Yoshij's poem*, papers of the 5th Persian Language and Literature Research Conference, pp. 1091-1110.

Mohammadlou, Z; Mohammadi, B; Abbarin, S. (2022). “Reviewing and criticizing and analyzing the types of semantic deviance in Ali Babachahi's poetry”, *Literary Aesthetics Quarterly*, Volume 13, Number 2, pp. 67-96.

Oji, M. (1991). *Morghe Sahar*, first edition, Tehran: Rowaq Publications.

Oji, M. (2008). *Mansour Oji*, Tehran: Negah Publications.

Oji, M. (2008). *Shiraz is my other name*, Tehran: Negah Publications.

Parnian, M; Bahmani, Sh. (2012). “Review and analysis of the symbols of the mythological section of the Shahnameh”, *Persian Literature Quarterly of Isfahan University*, Vol. 4, Issue 1, pp. 110-91.

Pournamdarian, T (1996). *Travel in fog*, Tehran: Negah Publications.

Pournamdarian, T. (2006). *Code and secret stories in Persian literature*, 6th edition, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

Rastgoo, S. M; Amirnejad, N. (2015). “Apple of deceit (a survey on reflection of the forbidden fruit in the contemporary poetry)”, *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 14, Issue 27, pp. 115-134.

Salehi, S. A. (2015). *Collected Poems*; First Office, Tehran: Negah Publications.
Salemian, Gh; Arta, S. M; Heydari, D. (2011). "A comparative study of the semantic meaning of symbols in classical literature and poems of Ahmad Shamlou", *Persian Language and Literature Quarterly*, Vol. 20, Issue 49, pp. 67-98.
Sarfi, M. R. (2016). "Symbol of birds in Masnavi", *Literary Research Quarterly*, Vol. 5, Issue 18, pp. 53-76.
Sepanlo, M. A. (2004). Manzomeh Tehran, Tehran: Farhang Masazer Publications.
Sepanlo, M. A. (2013). Option of Poems, Tehran: Golshan Publications.
Sepanlou, M. A. (2010). *A collection of poems*, Tehran: Negah Publications
Seyed Hosseini, R. (1990). Literary Schools, second volume, fifth edition, Tehran: Negah Publications.
Shamisa, S; Hosseinpour, A. (2001). "The flow of social symbolism in contemporary Iranian poetry", *Modares Humanities*, Vol 5, Issue 3, pp. 27-42.
Taheri, Gh. (2004). Classification, criticism and analysis of contemporary poetic currents from the revolution of 1357 to 1380, Ph.D. dissertation in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Tarbiat Modares University.
Zarinkoub, H (1979). *Perspectives of New Persian poetry*, second edition, Tehran: Toos Publications.
Zirahsaz, K; Azar, E; Tahmasabi, F; Farzad, A. (2017). "Romanticism, realism and symbolism in Manouchehr Atashi's poetry". *Journal of literary schools*, Vol. 2, Issue 4, pp. 96-127.
Zomordi, H. (2015). *Comparative criticism of religions and mythology*, Tehran: Zovar Publications.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل محتوایی جریان شعری نمادگرای نسل سوم شعر بعد از نیما

لیلا سادات ساداتی قمصری[۱] | حسن حیدری[۲]✉ | جلیل مشیدی[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران، رایانامه: Leila.sadati1352@gmail.com
۲. نویسنده مسئول:استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران ، رایانامه: h-haidary@araku.ac.ir
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران، رایانامه: j-Moshayedi@araku.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
سمبولیسم، جریان شعری، محتوا، شعر معاصر.

چکیده

نمادگرایی، هنر بیان افکار و عواطف شاعرانه، نه از راه بیان بی‌پرده و نه به‌وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای ملموس و عینی، بلکه از طریق اشارهٔ نامحسوس واژگانِ خاص برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده است. در این پژوهش، جریان شعری نمادگرایی نسل سوم شعر بعد از نیما ازقبیل محمدعلی سپانلو، منصور اوجی، علی باباچاهی و سید علی صالحی بررسی و تحلیل محتوایی شده است. سؤال اصلی در این پژوهش، بررسی چگونگی جریان شعری نمادگرای نسل سوم بعد از نیما در دهه‌های ۸۰-۶۰ از نظر ساختار و محتواست. روش انجام تحقیق، تحلیلی- توصیفی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای و آثار شعری شاعران مورد بحث بوده و نتایج بیانگر آن است که نمادگرایی شاعران نسل سوم پس از نیما آگاهانه بوده و به‌منظور تقویت محتوایی شعر صورت پذیرفته و ازنظر ساختار محتوایی دارای مفهوم محدودتری نسبت‌به دوره‌های قبل بوده است. همچنین تنوع نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای، نمادهای اجتماعی، طبیعی، حیوانی و انسانی بیانگر تسلط شاعران موردنظر در این زمینه است.

ساداتی قمصری، لیلا سادات؛ حیدری، حسن؛ مشیدی، جلیل. (۱۴۰۳). «تحلیل محتوایی جریان شعری نمادگرای نسل سوم شعر بعد از نیما». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۱۲۳-۱۴۰.

http//doi.org/10.22111/jllr.2024.47207.3213

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان. © ساداتی قمصری، لیلا سادات؛ حیدری، حسن؛ مشیدی، جلیل.

۱- مقدمه

سمبولیسم واکنشی است در مقابل هنر اجتماعی که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم ظهور یافت. سمبولیست‌های اروپایی از همهٔ روش‌های سیاسی، اجتماعی، فکری و هنری که میراث گذشتگان بود متنفر بودند. نیروی نظامی، نظم اخلاقی و... از نظرشان باطل بود؛ اما سمبولیست‌های ایرانی، چند وجه این نحله را دنبال کردند؛ به‌کارگیری نماد، استقبال از شعر آزاد، کانکریت و ترسیم فضاهای مغموم. منوچهر آتشی از شاعران نسل دوم نیمایی است. رشد فزایندهٔ ترجمهٔ آثار ادب اروپایی در دههٔ ۲۰ و ۳۰ در کنار تسلط وی بر زبان انگلیسی و تحولات اجتماعی پس از کودتای سال ۳۲ موجب شد که وی همچون بسیاری از شاعران زمان خود خوشه‌چین مکاتب ادبی غرب شود (زیرک‌ساز و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۳). از سال‌های پایانی دههٔ ۶۰، به‌ویژه پس از پایان جنگ توسط شاعرانی که تجربهٔ شعری خود را از سال‌های پایانی دههٔ ۴۰ و اوایل دههٔ ۵۰ آغاز کرده بودند، با جدیت از سر گرفته شد. محمد حقوقی و منصور اوجی که قبل از انقلاب به شعر موج نو متمایل بودند، به صف این شاعران پیوستند و شمس لنگرودی، محمدعلی سپانلو، مفتون امینی، بیژن نجدی، ضیاء موحد، مسعود احمدی، محمود معتقدی، کاظم سادات اشکوری، عمران صلاحی و محمد مختاری آن را تا کنون ادامه دادند (طاهری، ۱۳۸۷: ۳۲).

حال برآنیم معیارهای اصلی حاکم‌بر اشعار جریان شعری نمادگرای نسل سوم بعد از نیما را از دریچهٔ ساختار و محتوا؛ با تکیه‌بر آثار شخصیت‌های برجسته‌ای که بر روند ادبی و هنری این دوره تأثیرگذار بوده‌اند، بررسی و تحلیل کنیم. مراد از شاعران نسل سوم پس از نیما شاعرانی هستند که تجربهٔ شعری خود را از سال‌های پایانی دههٔ ۴۰ و اوایل دههٔ ۵۰ آغاز کرده بودند و اوج هنر شاعری آن‌ها در دهه‌های ۶۰-۸۰ پدیدار شده است.

دلیل انتخاب سپانلو، اوجی، باباچاهی و صالحی از میان شاعران دورهٔ مورد بررسی، علاوه‌بر نو بودن پژوهش نمادگرایی در شعر آن‌ها، کثرت شعر و صاحب‌سبک‌بودن آن‌ها در سبک‌های شعری موج نو، شعر گفتار و آشنایی با جریان‌ها و دوره‌های شعری اروپا بوده است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در این پژوهش، بررسی و تحلیل ساختاری و محتوایی جریان شعری نمادگرایی نسل سوم شعر بعد از نیما ازقبیل محمدعلی سپانلو، منصور اوجی، علی باباچاهی و سید علی صالحی در دستور کار قرار گرفته است. شیوهٔ بحث و روش تحلیل در این پژوهش، بر شاخصه‌ها و خصایص اصلی شعر و نگرش شاعران، تکیه و تأکید داشته و کیفیت سمبول‌سازی و شکل‌گیری بیان نمادین هر شاعر، متناسب با مشخصه‌های ذهنی و جهان‌بینی ویژهٔ او مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت. پرسش اصلی در تحقیق پیش‌رو بدین شرح است: جریان شعری نمادگرای نسل سوم بعد از نیما در دهه‌های ۸۰-۶۰ از نظر ساختار و محتوا چگونه است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش بررسی و تحلیل محتوایی جریان شعری نمادگرای نسل سوم بعد از نیما در دهه‌های ۸۰-۶۰ است. همچنین هدف دیگر از انجام این پژوهش، بررسی نمادگرایی در شعر شاعران پس از انقلاب است که هنوز میدان مطالعه و تحقیق در این زمینه فراهم است. ضرورت انجام پژوهش حاضر در این است که در خصوص اشعار چهار شاعر مورد بحث کمتر کار شده است.

۱-۳- روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش تحلیلی- توصیفی و با اصول مطالعهٔ کتابخانه‌ای (رجوع به کتاب‌ها، مقالات و بانک‌های اطلاعاتی) است. ابتدا مطالب لازم از طریق فیش‌برداری گردآوری و سپس با توجه به محتوای آن‌ها در بخش‌های مختلف به‌کار برده

می‌شود. حجم نمونهٔ مورد مطالعه در این پژوهش، کل سروده‌های شاعران چهارگانهٔ یادشده در بازهٔ زمانی سال‌های ٦٠ تا ٨٠ است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

پیرامون نمادگرایی جریان شعری بعد از انقلاب در شعر شاعران مورد بحث به‌ویژه دورهٔ ٦٠-٨٠، پژوهش مدوّنی صورت نگرفته است؛ ولی کارهایی نزدیک به این موضوع انجام شده که شماری از آن‌ها عبارت‌اند از:

قبادی و جمشیدیان (۱۳۸۰) با عنوان «نظری بر جلوه‌های سمبولیسم اجتماعی در شعر انقلاب اسلامی» به بررسی نمادگرایی در شعر پس از انقلاب همت گماشته‌اند. نتایج به‌دست‌آمده بیانگر آن است که شاهد ظهور نوعی سمبولیسم جدید هستیم که برخلاف بخش‌های عمدهٔ ادبیات معاصر پیش از انقلاب اسلامی ریشه‌های دینی و مذهبی دارد و ترکیبی است که از حیث تصویری از سمبول‌های اجتماعی ادبیات معاصر محسوب می‌شود.

شمیسا و حسین‌پور (۱۳۸۰) در پژوهشی با عنوان «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، به بررسی و بیان ویژگی‌های جریان سمبولیسم اجتماعی پرداخته‌اند. نتایج پژوهش بیانگر استفاده از شیوهٔ بیان سمبولیک و نمادین است که موجب می‌شود تا اشعار جامعه‌گرایانه و متعهدانهٔ شاعران این جریان از حالت یک شعار سیاسی و اجتماعی خارج و به شعر اجتماعی و انسانی تبدیل شود و همچنین عمق و وسعت بسیاری پذیرفته و از حالت «تک‌معنایی» به مرتبهٔ «چندمعنایی» یا «فرامعنایی» برسد.

باقی‌نژاد (۱۳۹۱) در رسالهٔ خود باعنوان «تحلیل محتوایی سمبولیسم شعر معاصر فارسی» با پرداختن به شیوه و محتوای سمبولیسم شاعران: نیمایوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، نادر نادرپور، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، یدالله رویایی، محمدرضا شفیعی کدکنی، سید علی صالحی و قیصر امین‌پور، قصد کرده تصویری کلی از محتوای سمبولیسم شعر معاصر به دست دهد.

۲- مفهوم نماد و نمادگرایی

در فرهنگ واژگان اصطلاحات ادبی، نماد معادل سمبول ضبط شده (سیدحسینی، ۱۳٦۹: ۱۳۹) و در زبان فارسی به‌ویژه در متون پیشین، رمز به جای نماد به‌کار رفته است و مفهوم لغوی آن را «اشاره، راز، سر، ایما، دقیقه، نکته، معما، نشانه، علامت، اشارت‌کردن پنهان، نشانهٔ مخصوصی که از آن مطلبی درک شود»، تعریف کرده‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸٦: ۱). پورنامداریان در تعریف نماد می‌نویسد: «نماد چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل‌دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند؛ به شرط آنکه این اشاره مبتنی‌بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلّم آن تلقی نگردد» (همان: ۲۳). حقیقت نمادگرایی عبارت است از بیان غیرمستقیم موضوع؛ یعنی نویسنده یا شاعر به جای بیان مستقیم مفهوم با استفاده از نماد، موضوعی را که در ذهن دارد به‌طور غیرمستقیم بیان می‌کند. «نمادگرایی یک ابزار دانش و قدیمی‌ترین و اساسی‌ترین روش بیان است؛ روشی است که جنبه‌های واقعیت را که از دیگر روش‌های بیان دور است، آشکار می‌سازد» (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۱). یک واژه زمانی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته باشد، این واژه یا نمایه جنبهٔ ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نمی‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به‌طورکامل توضیح داده شود و هیچ کس هم امیدی به انجام این کار ندارد (داراب‌پور و افضلی، ۱۳۹۰: ۵۳).

چارلز چدویک در کتاب «*سمبولیسم*» از این مکتب چنین تعریفی ارائه می‌دهد: «سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم و نه به وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس؛ بلکه از طریق

اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۱-۱۰).

۲-۱- انواع نمادها

نمادها را در یکی از سه دسته زیر جای داده‌اند:

۲-۱-۱- نمادهای قراردادی یا عمومی

سمبول‌های قراردادی یا عمومی یا سنتی (Conventicnal - Public) که از دسته سمبول‌های مبتذل هستند و به سبب تکرار، دلالت آن‌ها بر یکی دو مشبه، صریح و روشن است؛ اما غالباً مانند استعاره فقط بر یک مشبه دلالت دارند. نمادهای طبیعی در بعضی موارد دوقطبی هستند و با توجه به زمینهٔ کاربردی‌شان، معانی متفاوتی می‌یابند؛ چنان که آب در صورتی که به سیل یا طوفان تبدیل شود، می‌تواند عامل تخریب‌کنندهٔ نیرومندی باشد و بدین‌ترتیب، علاوه‌بر نمایش آسودگی و صلح، می‌تواند مظهری از وحشت و هرج و مرج نیز باشد.

۲-۱-۲- مستور یا اختصاصی (Personal -Private)

سمبول‌هایی هستند که به‌علت تازه‌بودن و دیریاب‌بودنشان دارای بالاترین درجه ابهام هنری هستند؛ چرا که بافت معنای آنها مستلزم تعمق و غور بسیار در اثر ادبی است (منصوری‌فر، ۱۳۹٦: ۱۰۹٤). سمبول‌های اختصاصی حاصل ضمیر (ناخوداگاه) و ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیات قبل از آنان مسبوق به سابقه نیست؛ به‌همین‌دلیل، این آثار برای مخاطبان تازه و ناآشنا هستند و درک آن‌ها سخت به نظر می‌رسد. به مرور زمان، منتقدان به توضیح و تفسیر این آثار برای خوانندگان می‌پردازند و به‌تدریج مردم با آن‌ها آشنایی پیدا می‌کنند. سپس شاعران و نویسندگان پیرو، از این آثار در نوشته‌ها و آثار خود الهام می‌گیرند و از آن‌ها استفاده می‌کنند. نماد نیمکت‌های چوبی برای اسب، نمونه‌ای از نمادهای اختصاصی هستند که علی باباچاهی در سروده‌های خویش استفاده کرده است.

۲-۱-۳- نمادهای مرسوم

نمادهای مرسوم، بر اثر عمومیت‌یافتن نمادهای اختصاصی به‌وجود می‌آیند. سمبول‌هایی که در زبان ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرند، پس از مدتی که کاربرد معنایی آن‌ها گسترده‌تر شد و دلالت معنایی‌شان آشکارتر، کم‌کم ارزش هنری‌شان را از دست می‌دهند. این سمبول‌ها، همان سمبول‌های اختصاصی هستند که در ابتدا درک آن‌ها مستلزم غور و تعمق بسیار بوده است؛ اما پس از تکراری‌شدن، مخاطبان به‌راحتی مفهوم آن‌ها را درک می‌کنند و بدین سبب است که در طی زمان از ارزش هنری آن‌ها کاسته می‌شود، چراکه دایرهٔ دلالت معنایی‌شان محدود شده و به درجه پایین‌تری از ابهام هنری تنزل می‌یابند (منصوری‌فر، ۱۳۹٦: ۱۰۹٤).

۲-۲- سمبولیسم اجتماعی

شعر جریان نمادگرایی اجتماعی یا شعر نو حماسی، نوعی شعر نشانه‌شناسانه با محتوای اجتماعی، فلسفی و بصیرتی است. شعری که مراد و منظور آن ارتقادادن فهم و بینش هنری و اجتماعی است و اغلب پیامی انسانی و اجتماعی در آن بازتاب می‌یابد. شعر حماسی نو، برخلاف غزل، خواننده را در لذت‌های فردی یا غم‌های ساختگی خود شریک نمی‌کند؛ بلکه می‌خواهد خواننده را با رویدادهای عصر خود آشنا کند و او را در سطحی بالاتر از آن قرار دهد (زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۱۲٤-۱۲۳). این گونه از شعر افزون بر بیان احساسات و عواطف با زبان نمادین و داشتن زبانی شاعرانهٔ مبهم و پیچیده، شعری است

که معتقد است پیامی برای مخاطب خود دارد و بازتاب‌کنندهٔ مسائل و مفاهیم سیاسی و اجتماعی و آرمان‌ها و آرزوهاست (شمیسا و حسین‌پور، ۱۳۸۰: ۳۲-۳۱).

به‌طورکلی، باباچاهی شاعری نمادپرداز نیست و نمی‌توان او را در زیرمجموعه شاعران جریان سمبولیسم اجتماعی قرار داد؛ با این همه متأثر از شاملو، اخوان و... در آثار نخستین خود، گرایش‌هایی به شعر سیاسی–اجتماعی دارد و به کمک نمادهایی خاص اندیشه‌ها و افکار سیاسی- اجتماعی خود را مطرح می‌کند (محمدلو و همکاران، ۱٤۰۱: ۸٤).

«خورشید» در شعر معاصر کارکردی سیاسی- اجتماعی دارد. خورشید در شعر شاملو و دیگر شاعران معاصر همچون شفیعی کدکنی و... نماد امید، آزادی، نور، عدالت و... است. با طلوع خورشید و فرا رسیدن خورشید، تاریکی یأس و اندوه از جامعه رخت‌برمی‌بندد و خون امید، آزادی و نشاط در رگ‌های آن جریان می‌یابد (سالمیان و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۹). در بند زیر از باباچاهی، خورشید در مفهوم نمادین «امید» و «آزادی» به کار رفته است. تکراری‌بودن این نماد از تأثیر آن می‌کاهد؛ چرا که نمادهای تکراری به یک مفهوم قراردادی بدل شده و مفهوم آن‌ها برای همگان شناخته شده است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۹٤).

«اما/ یاران به ما نگاه نکردند/ با آنکه دست‌هامان/ از خرده‌های خورشید پر بود» (باباچاهی، ۳۰۳:۱۳۹۲).

ترسیم‌های اجتماعی صالحی و موضع‌گیری وی در برابر مسائل اجتماعی، اگرچه ساختی نمادین دارند، در بستری عاطفی نظام می‌یابند. در این میان، زبان محاوره او را یاری می‌دهد تا انتقال مفاهیم اجتماعی را به‌طور مؤثری انجام دهد. بهره‌گیری خاص صالحی از جزئیات واقعی که خواه‌ناخواه از راه استفاده از زبان عامیانه به زبان وی راه می‌یابند و تلفیق با عناصر ذهنی و واژه‌هایی که تمایلات روحی او را نشان می‌دهند، تکوین گونه‌ای از بیان شعری را سبب می‌شود که هم سمبولیک و هم واقعی به‌نظر می‌رسد و تفکیک خیال از واقعیت در آن به کاری دشوار بدل می‌شود:

«کودک کنار جدول شکستهٔ کوچه/ بند کفش کهنه‌اش را سفت گره می‌زند.

از پی دو زن، سه مرد و یک پلیس پیر می‌دود/ کفش‌های کهنه‌اش بزرگ‌اند.../ حالا کودک از عرض خیابان انقلاب می‌گذرد/ می‌رود سمتِ میدان آزادی/ و خورشید رفته... اصلاً خیالش نیست... .

کفش‌های کهنه برایش بزرگ‌اند/ تابه‌تا، خسته، بی‌گره پایین پاگرد پلکان

پروانه به خواب رفته است/ بلیط‌ها در مشت/ یک بغل نان تازه و پاکتی پر از انگور بی‌دانه!» (صالحی، ۱۳۸۵: ۷٦۹).

در سرودهٔ زیر، نمادهای بهار و باران، بیانگر امیدبخشی و امیدآفرینی شاعر به انسانِ در بند و گرفتار یأس و نومیدی است که نور روشنایی و رهایی را در زندگی خود نمی‌بیند. دریا نیز نماد جامعهٔ آشفته است:

«دقت کن اگرچه دریا از درد آبستن است/ اما مردم می‌گویند

ما هرگز از بهارزایی باران/ نومید نخواهیم شد» (صالحی، ۱۳۸۹: ۱٦٦).

سمبولیسم اجتماعی در شعر محمدعلی سپانلو نیز قابل‌ردیابی است. در «*منظومهٔ تهران*» زبان به شکوه می‌گشاید و از سکوت مردم در برابر ظلم فریاد دادخواهی برمی‌دارد:

«کی نیست از جا بجنبد/ بگوید که پس سهم من کو/ بگوید که پس نوبت من چه شد ای نگهبان؟

کسی نیست بردارد این گوشی منتظر را، پس این جلسه کی به ته می‌رسد؟

پس این قفل کی می‌گشاید؟/ پس این ریزشِ کوکبِ منفجر کی به پایان می‌رسد؟» (سپانلو، ۱۷:۱۳۸٤).

۲-۳- نمادگرایی انسانی در شعر شاعران موردنظر

استفاده از شخصیت‌های تاریخی و بومی در شعر معاصر شاعران معاصر به‌خصوص شاعران مورد بحث، کاربرد فراوانی دارد. برخی از نمادهای انسانی هم به‌خاطر رفتارهای بد و خصلت‌های جبارگونه و ستمگرانهٔ خود به نماد تبدیل شده‌اند. گاهی نیز

نمادهای انسانی، رفتاری اخلاقی، انسانی و هویت‌ساز دارند. در سرودهٔ زیر از محمدعلی سپانلو، نمادهای انسانی به‌کار رفته‌اند؛ یعقوب: نماد صبر و شکیبایی، زلیخا: نماد عشق، یوسف: نماد پاکی است:

«بانوی تنهایی، تو تنها سوگواری/ تنها تو، نابینای من، چشم انتظاری
ای وارث یعقوب‌ها، راحیل، ای گم کرده فرزند/ نوشندهٔ تلخاها، جفت زلیخا
حاشا که از اندوه یوسف بی‌خبر مانید...» (سپانلو، ۱۳۷۷: ۸٦-۸۵).

نمونه‌های بیشتری از نمادهای انسانی در شعر سپانلو در دفتر «*نبض وطنم را می‌گیرم*» مشاهده می‌شود که اغلب نمادهای دینی و قدسی هستند:

«گویند تا بوده سدّ مأرب/ شهر ارم بود و ذات العمادش/ تا خشک قرنی بدان منزل آمد
نه لوط برجای ماند و نه عادش/ این قفر معنی امّا دلیل است:/ یک عصر می‌تراشد ضرورت
عصر بتان شد، زمان خلیل است» (سپانلو، ۱۳۷۷: ۲۷۱-۲۷۰).

مجنون از نمادهای انسانی است که در شعر شاعران مورد بحث، به‌عنوان نماد عاشقی و دلدادگی به‌کار رفته است.

برخیز شبانه و پرده دیگرگون کن — از عقل درآی و کار صد مجنون کن
خواهی که نماز عاشقان بر تو برند — هنگام سپیده‌دم وضو در خون کن
(اوجی، ۱۳۷۰: ۳۸)

«شهرزاد» از نمادهای انسانی است که مفهوم عقل، دوراندیشی و تعقل را به ذهن متبادر می‌کند. در شعر سپانلو از این نماد استفاده شده است:

«اکنون خزان مشتعل به زمستانی/ از زبرجد و الماس می‌رسد
پلک به‌هم‌فشردهٔ دلدادگان/ در نور آسمان طلایی، گشوده است
و شهرزاد/ با قصه‌های میهن دورش/ در آستان مدرسه‌های غریب ماند» (سپانلو، ۱۳۸۳: ۱۰٤).

«منصور» از نمادهای انسانی است که منصور اوجی در شعر خویش به آن توجه داشته و از آنجا که ایهامی به اسم خویش نیز بوده، به آن توسعهٔ معنایی بخشیده است. در سروده زیر «منصور» نماد عاشقی و سرسپردگی به معشوق است:

جز گل به سرت چه بود ای عشق؟ بگو — جز خون به پرت چه بود؟ ای عشق بگو
منصور اگر نبود نام دگرت — نام دگرت چه بود؟ ای عشق بگو
(اوجی، ۱۳۷۰: ٤۵)

۲-٤- نمادگرایی حیوانی در شعر

مذاهب و هنرهای مذهبی تقریباً تمام نژادها و صفات حیوانی به خدایان عالی مقام نسبت داده شده است. یا خدایان به‌صورت حیوان مجسم شده‌اند و بابلیان قدیم خدایان خود را در آسمان به‌صورت قوچ، گاو نر، خرچنگ، شیر، عقرب، ماهی و... مجسم می‌کردند. در اساطیر ژرمنی گربه نزدیک الهه «فریا» مقدس است. حتی در دین مسیح نیز سمبولیسم حیوانی نقش بزرگی ایفا می‌کند (یونگ، ۱۳۷۸: ۲٤۱-۲٤۰). در اساطیر ایرانی، خورشید اورند اسب یعنی دارندهٔ اسب تیزتک معرفی شده است (زمردی، ۱۳۸۵: ٦۲). استفاده از اسب، در جشن‌ها و مراسم تعزیه و ورزش‌های بومی و محلی، این حیوان را به نوعی نماد قدرت ساخته است. در شعر «از جنگ ۱» باباچاهی، اسب نمادی از نیکمت‌هایی است که دانش‌آموزان بر آن‌ها سوار بودند و اینک در آتش بمباران مدرسه مرده و جان از دست داده‌اند و این سواران معصوم بی سر بر خاک افتاده‌اند:

«اما هنوز/ پشت دریچه‌ها و مکعب‌های بی‌لبخند/ چندین ستاره سرگردانند و

از منظر مزارع مشعل‌های خاموش/ اسبان مرده می‌گذرند و/ سواران بی‌سر
میعاد موریانه و مرگ و مداد» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤۳۲).

در نمادپردازی پروانه، بارها به دوقطبی‌بودن آن برخورد می‌کنیم. اصولاً این پرنده دو معنای نمادین اصلی دارد: نخست نمادی از عاشق خالص و دیگر نمادی از فراموشی و نسیان است (صرفی، ٦٦:۱۳۸٦).

«قلب وطن می‌درّد از شمشیر دشمن/ یا آسمان/ در مرگ یاران/ پاره‌پاره است
آنگاه/ پروانه‌ای آمد/ بر آستان دوست چرخی زد/ این‌بار / پیراهن یاران گلی بود» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۱۱).

منصور اوجی، شاعر طبیعت‌سرای محض و مطلق نیست؛ طبیعت در شعر او همانند نیما، سکوی پرش برای حرف، نکته و اندیشه‌ای است که بیان می‌کند. اوجی، پروانه را به‌عنوان نمادی برای کوتاهی عمر انسان یاد می‌کند که به وقت صبح در سبزه‌های زمین می‌چرخد. او این عمر کوتاه را دوست ندارد و مانند آهی کوتاه می‌داند:

«در زیر این بلند/ ما شرقیان هماره سرودی سروده‌ایم
با تیغ بر گلوگاه در نوبت پگاه: «بر سبزه‌های خاک/ پروانه‌ایم ما با طول عمر خویش / کوتاه، مثل آه!» (اوجی، ۱۳۸۹:۲۱۰).

در سروده‌های سپانلو، گرگ نمادی از ظلم، خیانت و بی‌رحمی است. حرامیان خائنِ هم‌سفرِ شاعر در خیانت و نامردی از گرگ هم بدتر توصیف شده‌اند:

«ای مسافران که زیر گرد خاک جاده/ ناگهان بدل به رهزنان مرده می‌شدید
هیبت حرامیان که گرگ را ز هول می‌رماند/ باد می‌گذشت و «شوره گز» به چشم‌ها نقاب می‌گذاشت
(سپانلو، ۹۲:۱۳۷۷)

کلاغ به‌عنوان یکی از نمادهای حیوانی، نمادی از سیاهی، شومی و پلیدی است که در سرودهٔ زیر به‌عنوان نماد حاصل از آلودگی‌های زیست‌محیطی است. گاهی امیدوارانه در انتظار تکرار رؤیت آسمان پاک است تا خاطراتش را مرور کند. آسمانی که اکنون پاک نیست و همچون پرده‌ای، ماه را پوشانده است:

«آسمان سیاه/ پرده‌ای به روی ماه/ این همه کلاغ از کجا رسیده‌اند؟/ بر سپیده/ آه» (اوجی، ۱۳۸۷:۱۳۷).

کلاغ در منظومهٔ «مرغ سحر» منصور اوجی نیز به‌کار رفته است. در رباعی زیر، کلاغ نماد شومی و نحسی است:

بر سوگ بهار و گل، کلاغ است کلاغ — بر باد، شبانه، بر سراپردهٔ باغ
خواهی که دوباره ارغوانی بدمد — از خون به سپیده‌دم برافروز چراغ
(اوجی، ۱۳۷۰: ۲۱)

در شعر باباچاهی، کرکس نیز نمادی از راکت، موشک یا هواپیماهای جنگی دشمن است که مرگ و ویرانی را برای مردم بی‌پناه به همراه می‌آورند:

«چشمانی آن طرف نگران است/ در حدقهٔ عمیق‌ترین گودال
و کرکسان منتشر شعله‌ور/ از درّه‌ای به درّهٔ دیگر/ پر می‌کشند و/ پراکنده می‌شوند» (باباچاهی، ۱۳۹۲:٤۳٤).

چکاوک از نمادهای حیوانی دیگری است که در شعر اوجی مشاهده می‌شود. این نماد به مفهوم شهید یا در معنای کلی‌تر جانباز و رزمنده‌ای است که در راه دفاع از خاک و میهن خویش، با خون و جان خود بازی می‌کند:

بر شاخهٔ شب چه چهچهٔ شیرین است — «هنگام رسیده است» پیغام این است
بنگر به چکاوکان در آغاز طلوع — بال و پر و تاجشان عجب خونین است
(اوجی، ۱۳۷۰: ۲۱)

«پرنده» همواره به‌عنوان سمبولی تکرارشده در اشعار صالحی به‌کار رفته و ترسیم بخشی از روحیات و حالات او را به عهده گرفته است. پرنده‌ای که صالحی همواره از آن یا با آن سخن گفته و می‌گوید معمولاً نمادی از خود او و تمنیاتش بوده که هر بار بخشی از عواطف وی را ظاهر ساخته است:

«پرنده، هی پرندهٔ بی‌پروا!/ در پی آن فوج گمشده بر مه آشیانه مساز!

.... / بی جفت و فوج، از موجی به دیگر موج،

حالا هی برو! دریا در سینه‌ات گهواره گزیده است...» (صالحی، ۱۳۸۵: ۲٤٤).

نمونه‌های دیگری از نماد پرنده در شعر سید علی صالحی:

«پرنده، هی پرندهٔ آنجا نشستهٔ خاموش ! / میان دل و بیدل این همه آیا

تردید رفتن و نرفتن تو را ... / پابه جایی برفی ست که هجرت هر سالهٔ رازها را نمی‌داند» (همان: ۳۰۰).

۲-۵- نمادگرایی طبیعی در شعر

از میان خاستگاه‌های متفاوت «نماد» همچون طبیعت، اسطوره دین و مذهب، خاستگاه «نماد» در اشعار باباچاهی غالباً «طبیعت» است. هر شاعری در نمادها با این خاستگاه پدیده‌های طبیعی مانند سنگ، گل، ماه، دریا، درخت، ستاره و... را به‌کار می‌گیرد، تا مفهوم نامحسوسی را که در ذهن دارد تجسّم ببخشد و آن را محسوس و قابل‌درک سازد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۹۰). او نیز عناصر برگرفته از طبیعت را برای بیان افکار سیاسی- اجتماعی خود به‌کار گرفته است.

«زاغ» و «خوک» در بند زیر دربردارندهٔ معنایی نمادین هستند که با ذهنیت سیاسی شاعر مرتبط‌اند و به سبب عدم‌صراحت، مخاطب را به تأمل واداشته و پس از دریافت معنا، لذت هنری می‌بخشند. عدم‌صراحت نماد، زیبایی آن است و «نماد به‌دلیل بی‌کرانگی و پیچیدگی معنایی‌اش، تأویل‌های مختلفی را برمی‌تابد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۸٤).

«من از آبشخور غوکان بدآواز/ من از خلوتگه زاغان پرنیرنگ می‌آیم

شب من قصهٔ تلخی است/ که هر فصلش سرآغاز کتابی شوم خواهد شد» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲٦).

در بندهای زیر شاعر با بهره‌گیری از عناصر طبیعت بر آن است تا اندیشهٔ سیاسی خود را در قالب نمادهایی برگرفته از طبیعت به مخاطب انتقال دهد و به جای بیانی سادهٔ صریح از زبان هنر برای عمق‌بخشیدن به کلام خویش و بیان مقاصد خود سود جوید. عناصری چون «چلچله»، «درّه‌های لخت»، «پونه»، «شبدر»، «گل»، «باغ» نمادهایی هستند که خاستگاه طبیعی دارند:

«من با شتاب آمده بودم/ با قمریان دیگر/ با چلچله‌هایی که می‌شناختم‌شان از پیش

من با شتاب آمده بودم/ تا درّه‌های لخت را/ با پونه و شقایق و شبدر

خوشبو کنم به کوری چشم کلاغ‌ها/ فواره‌های گل را/ جاری کنم به کوچهٔ غمگین باغ‌ها

مرغان خسته را/ از پشت میله‌های قفس آب و دانه دهم» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤۱).

«سنگ» و «خار» نیز نماد موانع هستند که در بند زیر از شعر آمده‌اند، شاعر با زبانی هنری و در پرده و پوشش و با بیانی غیرمستقیم اندیشهٔ خود را در قالب این نمادها گنجانده است. سود جستن از نمادهایی که خاستگاه آن طبیعت است، طبیعت‌گرایی شاعر را روشن می‌کنند:

«به هر جا می‌روم سنگ است و سنگ و سنگ/ به هر جا می‌روم خار است و خار و خار» (همان: ۵۵)

«باد» در شعر معاصر کارکردی سیاسی- اجتماعی می‌یابد و نماد ویرانی و خرابی است. پورنامداریان در این زمینه می‌نویسد: «باد در شعر معاصر، به‌دلیل منش اجتماعی، کنش‌های سیاسی و نگرش خاص شاعران این دوره، کارکردی جدید می‌یابد؛ کارکردی که از ذهن و شعور سیاسی نیما و پیروان ادبی او در زمان و مکانی خاص مایه گرفته است» (پورنامداریان،

۱۳۸٦: ٦). گیاه، پرنده و نخل جوان از نمادهای طبیعی به‌کار رفته در شعر باباچاهی هستند که مرتبط با ذهنیت سیاسی- اجتماعی شاعر محسوب می‌شوند. در کنار این، شاعر، زلف را نیز استعاره از شاخه‌های نخل جوان قرار داده است و بدین شکل در قالب بیانی شاعرانه و هنری منظور خود را بیان داشته است. وقتی که باد نسل گیاه و پرنده را ویران می‌کند و زلف نخل‌های جوان را دیگر نفس‌کشیدن آسان نیست:

«وقتی که باد نسل گیاه و پرنده را ویران می‌کند/ و زلف نخل‌های جوان را/ دیگر نفس‌کشیدن آسان نیست» (باباچاهی، ۱۳۹۲:۱۹۱).

در شعر سید علی صالحی نمادهای طبیعی نیز کاربرد دارند که باعث استحکام محتوایی کلام او شده است. در بند زیر، دیوار نمادی از مادیات بی‌ارزش و دلبستگی‌های فانی این دنیایی است:

«و آدمی هرگز/ شایسته‌ماندن/ در بند این همه دیوار نبوده است» (صالحی، ۱۳۸۹: ٥٦).

شب در شعر سپانلو، نمادی از ظلمت و بیداد است که راهی جز گذران آن وجود ندارد و نور امید صبحی روشنایی‌بخش است که سختی‌های این ستم را امکان‌پذیر می‌کند:

«و در سایبان سپهری ستمگر/ به سرما و بی‌نامی و ترس، یک بار دیگر .../ شبی دیگر است این/ بمانند شب‌های پیشین که باید به هر حال سر کرد/ به امید فردا/ که تاریکی و اضطرابش بمیرد» (سپانلو، ۱۳۷۷: ١٤٤-١٤٣).

در شعری دیگر از سپانلو با عنوان «غزل ناخدا» واژهٔ شب به‌عنوان نمادی از ناامیدی، ترس و حسرت به‌کار رفته است که گیسوی نسیم به‌عنوان بذر امیدی بر چهرهٔ آن جاری است و مژدهٔ صبحی دل‌انگیز برای منتظران به همراه دارد:

«ناخدای مغرب طلایی‌ام/ تیر قرمز قشنگ/ جسته از سرابِ زنگار تویی/ گیسوی نسیم، در شب کریم
بذر مژدهٔ بر شیار سرزمین اشک‌ها/ گنج قلعهٔ طلسم/ مزد انتظار تویی» (سپانلو، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

شب در شعر منصور اوجی، نماد ظلمت و سیاهی است که نشان از سردرگمی انسان در سرنوشت خویش است:

در کام زمین چو قطرهٔ آبی شد و رفت — بر ظلمت شب چو آفتابی شد و رفت
چون سنگ که سر نهد سحر بر سر خاک — در دیدهٔ خستگان چو خوابی شد و رفت
(اوجی، ۱۳۷۰: ۱۷)

خورشید با داشتن صفاتی چون زیبایی، قدرت عظمت و بلندی، نور و درخشندگی، پرتوافشانی و سودبخشی، نمودار مفاهیمی نمادین و کهن‌الگویی همچون صفات نوعی موجود در خود مظهر کمال، تصمیم، اراده، کار و کوشش، سرعت، نشاط، گرایش به بلندپروازی و عظمت‌جویی، نجات‌دهندگی از تیرگی‌ها، خودآگاهی و نمادی از الوهیت بوده و در ادبیات و باورهای اسطوره‌ای با این ویژگی‌های نمادین ستوده شده است (قریشی و حاجی‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۰۱). در مفاهیم عرفانی نیز خورشید، تجلی خداوند هستی ساکن، قلب کیهان، مرکز وجود و معرفت، شهودی، شعور جهانی، اشراق، فرّ و شکوه سلطنت و در یک کلام صورت مثالی نور متعالی است.

صبح و سحر و سپیده در راه که بود؟ — باغ و گل و سبزه، تاج درگاه که بود؟
وان چشمه که خورشید از آن می‌جوشید — گر از تو نبود؟ از گلوگاه که بود؟
(اوجی، ۱۳۷۰: ۲۹)

در رباعی زیر از منصور اوجی، خورشید نماد شهید است که مایهٔ آبروی مردم شد:

خورشیدی از آسمان مشرق گم شد — انگور شرابخانه شد، در خم شد
چون آب درون چشم مردم بنشست — چون نان به میان سفره مردم شد
(اوجی، ۱۳۷۰: ۱۵)

عموماً ستاره در مفهوم نمادین راهنما، روشنگری، امیدبخشی به‌کار رفته است. در شعر اوجی، مفهوم نمادین روشنایی و راهنمایی منظور شده است:

«شب در گذرم ستاره‌ای باش/ تا معنی من من تمام گردد/ (تا معنی کهکشان خاموش)» (اوجی، ۱۳۸۸:۵۱).

در شعر باباچاهی، ستاره نمادی از دانش‌آموزان شهیدی است که بر اثر بمباران هوایی جان خود را از دست داده‌اند:

«ویران که می‌شویم خورشید/ برگریز و گریز شعلهٔ پروانه‌هاست/ بر نرده‌های مدرسهٔ خاکستر

امّا هنوز/ پشت دریچه‌ها و مکعب‌های بی‌لبخند/ چندین ستاره سرگردانند و

از منظر مزارع مشعل‌های خاموش/ اسبان مرده می‌گذرند و/ سواران بی‌سر» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤۳۲).

زمستان در شعر و در اندیشه سید علی صالحی، نمادی برای بیان شرایط ناامیدی و یأس حاصل از شرایط سخت است. انسان گاه آن قدر امیدوار است که فکر می‌کند هر لامحالی را می‌توان محال کرد و از هر ناممکنی می‌توان به ممکنی محتوم رسید. اگر امید نباشد زندگی ادامه نخواهد یافت و مرگ اندیشه‌ها و آینده‌ها از راه فرا خواهد رسید.

«اینجا اگرچه گاه/ گل به زمستان خسته خار می‌شود/ اینجا اگرچه روز

گاه چون شبِ تار می‌شود/ اما بهار می‌شود / من دیده‌ام که می‌گویم» (صالحی، ۱۳۸۹: ۱٦٦).

در شعر و اندیشهٔ سپانلو نیز «روباه» نماد انسانِ گرفتار و «زمستان» نماد عسر و تنگدستی است:

«روباه فقیر عصر/ در شهر زمستانی سرگردان است

با حسرت فرسوده، به نوروز می‌اندیشد/ (هم‌خوانی آفتاب را، باران را...)» (سپانلو، ۱۳۸۳: ۹۸).

در سرودی از سپانلو در مجموعه اشعار، نمادهای طبیعی مختلفی ازقبیل «سنگ»، «آبشار»، «برف» و «بهار» استفاده شده است. در این شعر، سنگ نماد رکود و بی‌تحرکی، آبشار نماد طراوت و نوزایی، برف نمادی از رحمت و زیبایی و بهار هم نماد تولد و رویش است:

«سنگ کهکشان منم/ گردن بلند آبشار تویی/ چتر کهنهٔ پدربزرگ منم

برف خوش‌نمای نقره‌بار تویی/ واگن سیاهِ مانده از نبرد منم/ ایستگاه اول بهار تویی» (سپانلو، ۱۳۸۳: ۱۱٤).

کویر نیز از نمادهای طبیعی است که در شعر سپانلو نمادی از شرایط سخت و طاقت‌فرساست:

«اما حروف شن، جملاتی بلند/ در ستایش آب و سراب می‌سازند/ در عرصهٔ کویر، کمک نیست

امدادگر اگر که باشد/ از سایهٔ شماست/ با روح تشنه‌ای که هنوز/ در جست‌وجوی سقاست» (همان: ۱۱۹).

اوجی «پاییز» را نماد بی‌رحمی، عصیان و ناملایمات زندگی می‌داند. شاعر تنهایی و بی‌پناهی خود را به درختی در شب پاییزی تشبیه می‌کند که فصل پاییز همچون اسبی هزار نعل با سرعت می‌تاخت و برگ‌های درخت را به رنگ زرد و سرخ در آورد و سپس همه را ریخت و تنها شاخه‌های خشک شبیه به سنگ و سفت از درخت باقی ماند. شاعر خود را همچون آن درخت در زیر تیغ ماه می‌داند:

«پاییز را به تجربه آموختم شبی/ اسبی هزار نعل گذر کرد سرخ و زرد

و شاخه‌ها در آینه یک‌باره سنگ شد/ در آب سرد چاه

آنگاه بی‌پناه/ من ماندم و درخت/ در زیر تیغ ماه» (اوجی، ۱۳۸۷: ۱٤۲).

در شعر باباچاهی «پنجره» نمادی از آزادی، رهایی، امید و روشنایی است. در سرودهٔ زیر که به مناسبت شهادت دانش‌آموزان یک مدرسه بر اثر بمباران هوایی سروده شده، پنجره را نمادی از آزادی و رهایی به‌کار برده است:

«چشمانی آن طرف نگران است/ دستی دراز می‌شود و/ پنجره/ لبخند می‌زند و می‌پژمرد» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤۳٦).

سیب نیز از نمادهای طبیعی است که در شعر باباچاهی مشاهده می‌شود. با این توضیح که در قرآن تنها این درخت (هذه الشجره) آمده است و از چیستی و چگونگی آن یادی نشده است. در تورات نیز درخت جاودانگی و درخت شناخت نیک و بد خوانده شد که به گمان بسیار کاربردی نمادین است؛ زیرا در میان درختان کسی چنین درختی را نمی‌شناسد؛ اما گزارشگران تورات و سپس قرآن چه بسا بر پایهٔ اسطوره‌های کهن در این باره سخنان گوناگون گفته‌اند: گندم، انگور، انجیر، کافور، عناب، حنظل، سیب دانایی، حسد، جاودانگی و... از این میان آنچه زبانزد شده و در شعر و ادب و هنر نیز بازتاب گسترده یافته، در فرهنگ اسلامی گندم است و در فرهنگ فرنگی سیب (راستگو و امیری‌نژاد، ۱۳۹۵: ۱۱۹). این تعدد میوهٔ ممنوعه در سروده‌های شاعران بیانگر آن است که «وسیله» از اهمیت کمتری برخوردار است و آنچه مهم است «هدف» است:

«چه نوری دارد آدم در غروب!/ آدم از نور با تاریکی قهر نیست
.... به خانه برمی‌گردم/ اختراع قلاب سیب را چرا به دلهره انداخت
و آدم را به سراندیب؟/ دویست سال گریه کردم و تیغ ماهی از گلویم/ بیرون نجست
با چشم‌های حوا به تضرع افتادم به دندهٔ چپ» (باباچاهی، ۱۳۹۲:۸٤).

قلاب نمادی برای دسیسه و نقشهٔ شیطان است که «سیب» میوهٔ ممنوعه به روایت عهد عتیق است و طعمه‌ای بود که آدم را به دام انداخت. در واقع قلاب نماد دامی است که شیطان پهن کرد. در این شعر انگار سیب دارای فهم است و از این که طعمه‌ای است در دست شیطان برای به‌دام‌انداختن آدم، به دلهره افتاده است؛ چرا که باعث می‌شود آدم به جزیرهٔ سراندیب هبوط کند؛ اما با آنکه آدم دویست سال گریه می‌کند، دیگر کار از کار گذشته است و به بهشت بازنخواهدگشت.

۲-٦- نمادگرایی اسطوره‌ای و تاریخی

نمادها و به‌خصوص نمادهای قدرت در رابطه‌ای تنگاتنگ با اسطوره‌ها قرار دارند. چون «اسطوره اساسی‌ترین جایگاه ظهور نماد است؛ زیرا ماهیت اسطوره چنان است که جز با نماد توضیح داده نمی‌شود» (پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۱: ۹۵). اسطوره‌ها بیان نمادین اساسی‌ترین احساس‌ها و ارزش‌های هر جامعه هستند و در ابعاد سیاسی خود به ابزاری برای معنادارکردن فرهنگ سیاسی یک جامعه تبدیل می‌شوند (فکوهی، ۱٤۷:۱۳۷۹).

از نمادهایی که خاستگاهی غیر از طبیعت در شعر باباچاهی دارند، می‌توان به نماد «سیمرغ» اشاره کرد که برگرفته از اساطیر است. «سیمرغ» در ادبیات سنتی فارسی و در شعر عرفانی نماد عارفی است که به سوی الوهیت پرواز کرده است و همچنین «نماد حضرت حق است» (پورنامداریان، ۱۳۸٦: ۷۸)؛ اما در شعر معاصر کارکردی متفاوت می‌یابد و در جریان شعری سمبولیسم اجتماعی، مفهومی نمادین و مرتبط با ذهنیت سیاسی-اجتماعی به خود می‌گیرد و «نماد منجی جامعه از شر بیداد است» (بهمنی مطلق، ۱۳۹٦: ۳۸).

«مرغ نجات/ سیمرغ نازنین/ با کوه قاف بدرود گفت/ یاران کلام آخر را به من گفتند:/ بدرود» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۹٤).

«ققنوس» از نمادهای اسطوره‌ای محسوب می‌شود که در شعر منصور اوجی و در مجموعه «مرغ سحر» به‌کار رفته است؛ ققنوس نماد فداکاری و در عین حال تولد دوباره است:

دیدند پرندگان که او دیگر شد — وایی ز جگر کشید و در آذر شد
آنگاه که ققنوس از آتش برخاست — وایی دگر کشید و خاکستر شد
(اوجی، ۱۳۷۰: ۱۸)

«در ادبیات، سمبول‌ها، شخصیت‌ها و اشیایی هستند که بر حسب قرارداد یا به‌علت دارابودن صفات و استعدادهای غالب طبیعی و مادی یا به سبب صفات غالب و خارق‌العاده ناشی از نقش اغراق‌آمیزشان در افسانه‌ها و اساطیر صفت رمزی و

سمبولیک یافته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۷). بسیاری از شخصیت‌های خلق‌شده در شاهنامه شخصیت‌های نمادین دارند؛ شخصیت‌هایی چون «رستم» که نماد دلاوری، وطن‌دوستی و جنگاوری است، «کاوه» که نماد آزادی‌خواهی و ظلم‌ستیزی و «ضحاک» که نماد پلشتی، زشتی و ستمکاری است. در سروده‌های باباچاهی، ضحاک نماد ظلم، ویرانی و تباهی است که اشاره‌ای به قربانی‌کردن انسان‌ها برای مارهای روییده بر کتف‌های اوست:

«ضحاک/ روییِن‌تنی یگانه نبود/ دریا که شرحه‌شرحه شرح حکایت‌هاست

از خون و خاک برادرهایم/ می‌داند» (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۵۷).

در سرودی از سپانلو در مجموعه «فیروزه در غبار» رستم، نمادی از دلاوری و شجاعت است:

«ابر جمجمهٔ شهر/ کلاه‌گیس است:/ -هذیانی سبز با حاشیه‌ای نارنجی-

چرخ نخ‌ریس هنوز قصه می‌خواند/ و کمان رستم/ پل موعودِ اساطیر است» (سپانلو، ۹۱:۱۳۷۷).

در شعر سپانلو اندرون انسان توسط شاعر با شهری قیاس شده که در آسمان آن، ابوالهولی در میان بالگردها شناور است. شاعر خواننده‌اش را دعوت می‌کند تا برای شناخت جهان به قرائت کتاب اکتفا نکرده به دور دست‌ها سفر کند تا میل خود را که ناخودآگاه عادت به خلق ابوالهول در فضاهای نادیده‌ای دارد، ارضا کند؛ فضاهایی که در ابعاد غیرواقعی‌اش ساخته می‌شوند:

«تماشائیان هم در آزادی بازگشت و هیاهو/ اسیرند در رشتهٔ راهروهای نُه‌تو/ و خود نیز دانند

که در معرض دیدگانی دقیقند:/ (ابوالهول با چشم‌های فروزان به هر پیچ و پاگرد)

از این روی با خاطراتی که محو است، بر مردمک‌های گود هیولا/ به دل می‌نگارد، شکلی مضاعف» (سپانلو، ۱۳۹۰: ۹۳۰).

سرزمین‌های اسطوره‌ای مانند تخت جمشید و شوش و نیز چهره‌های دینی چون مسیح، جبرئیل، سلیمان، ابراهیم، اسماعیل، مریم، موسی، حضرت آدم، خلیل، یهودا؛ شخصیت‌های اساطیری ازقبیل رستم، سیاوش، اسفندیار؛ و شخصیت‌های تاریخی مانند حاتم، حلاج، عذرا، سقراط، بایزید، یحیی، بایزید و فرهاد و همچنین از جانوران اسطوره‌ای مرغ سلیمان، ذوالجناح و دیو در اشعارش دیده می‌شود:

«در این نشیب شبانه/ تنها تنفس یکی فانوس آسمان است که مسیح

مرا از مویه بر آدمی بازخواهد داشت/ مسیح سایه‌نشین تکلم عشق» (صالحی، ۱۳۸٤: ٤۰)

شاعر با تکیه‌بر اسطوره‌سرایی و نمادسازی و زیبایی‌های هنری و ادبی، می‌کوشد با سرودن شعر مناسب، شخصیت خود را در قالب نمادهای اسطوره‌ای مسیح(ع) بگنجاند و این اسطوره را به واقعیت معاصر یا تاریخی نزدیک کند و مشکلات و مسائل اجتماعی را در آن به تصویر بکشد (عسگرپور و همکاران، ۱٤۰۰: ۱۹۱).

در جایی دیگر از حلاج سخن گفته است:

«خاکستری که ماییم مگر که حوصله حلاجی/ ورنه باد رو به باد خواهد وزید» (همان: ٦٥).

۳- نتیجه

به‌طورکلی شعر نمادین یکی از جریان‌های مهم شعر معاصر است. به عقیدهٔ بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان، یکی از عوامل گرایش شاعران معاصر به شعر سمبولیک و نمادین، تغییر فضای سیاسی و اجتماعی جامعه و خفقان و اختناق شدید نظام استبدادی حاکم بر آن است. علاوه‌بر این دیدگاه، می‌توان بر عوامل دیگری همچون آشنایی شاعران با جریان‌های شعری غربی و مکتب سمبولیسم فرانسه، تغییر نگاه و نگرش شاعران به جهان، جامعه و محیط زیست تأکید کرد.

در راستای پاسخ‌گویی به پرسش مطرح‌شده در این پژوهش می‌توان گفت، در جریان شعری نسل سوم شعر نیمایی به‌دلیل شرایط مساعد سیاسی و اجتماعی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی و بروز جنگ تحمیلی، بیشتر نمادهای به‌کار رفته در شعر، مفهومی حماسی و اسطوره‌ای تاریخی داشته‌اند که دلیل این رونق را می‌توان در تهییج و تشویق مردم به مقاومت و فداکاری برشمرد. شعرهای منصور اوجی به خصوص اثر «مرغ سحر» در این زمینه نمونه‌های شعری بیشتر و روشن‌تری دارد. از میان شاعران مورد بحث سهم علی باباچاهی در بهره‌گیری از سمبول‌های دینی و عرفانی بیش از سایرین است. سمبولیسم صالحی هم در ساختار و هم در درونمایه، وامدار قابلیت‌های زبان محاوره است و بر مبنای تلفیق ظرفیت‌های کلام نمادین و عناصر زبان گفتاری، سامان یافته است. صالحی به‌دلیل شناخت بیشتر مکاتب ادبی و جریان‌های شعری نو چون شعر گفتار، از نمادهای آوایی استفاده کرده است. سپانلو به‌دلیل تعلق خاطر به شهر تهران، بیشتر از نمادهای طبیعی و محیطیِ تهران بهره برد. ازنظر ساختاری نمادهای مورد استفاده در شعر شاعران، وضوح و روشنی بیشتری نسبت‌به دهه‌های سی و چهل داشته‌اند. این امر به‌دلیلِ ساده‌سرایی و ذهن ساده و دور از پیچیدگی شاعران است.

٤- منابع

اوجی، منصور. (۱۳۷۰). *مرغ سحر*، چاپ اول، تهران: انتشارات رواق.

اوجی، منصور. (۱۳۸۷). *شیراز نام دیگر من*، تهران: انتشارات نگاه.

اوجی، منصور. (۱۳۸۸). *منصور اوجی*، تهران: انتشارات نگاه.

باباچاهی، علی. (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار علی باباچاهی*، تهران: نشر ثالث.

بهمنی مطلق، حجت‌الله. (۱۳۹٦). «جایگاه و نقش حس‌آمیزی در شعر شفیعی کدکنی»، *مجلهٔ علوم ادبی*، سال چهارم، شمارهٔ ١٤، صص ۹۱-٦۷.

پرنیان، موسی؛ بهمنی، شهرزاد. (۱۳۹۱). «بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه»، *فصلنامهٔ متن‌شناسی ادب فارسی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۰-۹۱.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۵). *سفر در مه*، تهران: انتشارات نگاه.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸٦). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چاپ ششم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

چدویک، چارلز. (۱۳۷۵). *سمبولیسم*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

داراب‌پور، عیسی؛ افضلی، زینب. (۱۳۹۰). «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر مهدی اخوان ثالث»، *نشریهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲، صص ۹۳-۷۹.

راستگو، سید محمد؛ امیرنژاد، نسیم. (۱۳۹۵). «سیب فریب (پژوهشی دربارهٔ بازتاب میوهٔ ممنوعه در شعر امروز)»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۲۷، صص ۱۳٤-۱۱۵.

زرین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). *چشم‌انداز شعر نو فارسی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

زمردی، حمیرا. (۱۳۸۵). *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر*، تهران: انتشارات زوار.

زیرک‌ساز، کطیور؛ آذر، اسماعیل؛ طهماسبی، فرهاد؛ فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۷). «رمانتیسیسم، رئالیسم و سمبولیسم در شعر منوچهر آتشی». *پژوهشنامهٔ مکتب‌های ادبی*، سال دوم، شمارهٔ ٤، صص ۱۲۷-۹٦.

سالمیان، غلامرضا؛ آرتا، سید محمد؛ حیدری، دنیا. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی دلالت معنایی نمادها در ادبیّات کلاسیک و اشعار احمد شاملو»، *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال بیستم، شمارهٔ ٤۹، صص ۹۸-٦۷.

سپانلو، محمدعلی. (۱۳۸۳). *گزینهٔ اشعار*، تهران: انتشارات گلشن.

سپانلو، محمدعلی. (۱۳۸٤). *منظومهٔ تهران*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

سپانلو، محمدعلی. (۱۳۹۰). *مجموعه اشعار*، تهران: انتشارات نگاه.

سیدحسینی، رضا. (۱۳٦۹). *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه.

شمیسا، سیروس؛ حسین‌پور، علی. (۱۳۸۰). «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، *مدرس علوم انسانی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۳، صص ٤۲-۲۷.

صالحی، سیدعلی. (۱۳۸۵). *مجموعه اشعار*؛ دفتر یکم، تهران: انتشارات نگاه.

صرفی، محمدرضا. (۱۳۸٦). «نماد پرندگان در مثنوی»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص ۷٦-۵۳.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۳). *طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر از انقلاب ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۰*، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

عسگرپور، منصوره؛ رخشنده‌نیا، سیده اکرم؛ شعبانی چافجیری، هادی. (۱٤۰۰). «کارکرد نمادین اسطوره در شعر یوس الخال»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال نوزدهم، شمارهٔ ۳٦، صص ۱۹۲-۱۷۷.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*، تهران: انتشارات سخن.

فکوهی، ناصر. (۱۳۷۹). «تحلیل ساختی از یک اسطورهٔ سیاسی»، *نامهٔ علوم اجتماعی*، شمارهٔ ۱٦، صص ۱٦٦-۱۳۷.

قریشی، زهراالسادات؛ حاجی‌زاده، مهین. (۱۳۹۵). «بازتابش‌های نقش اسطوره‌ای خورشید در مثنوی مولانا»، *فصلنامهٔ مطالعات عرفانی دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان*، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۳۲-۹۹.

کوپر، جی. سی (۱۳۹۲). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

محمدلو، ذکیه؛ محمدی، برات؛ آب‌برین، سیف‌الدین. (۱٤۰۱). «بررسی و نقد و تحلیل‌گونه‌های هنجارگریزی معنایی در شعر علی باباچاهی»، *فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۲، صص ۹٦-٦۷.

منصوری‌فر، نسرین. (۱۳۹٦). *تصویر سمبولیک شب در شعر نیما یوشیج*، مقاله‌های پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، صص ۱۱۱۰-۱۰۹۱.

یونگ، گوستاو کارل. (۱۳۸۷). *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Vajid Shirazi's Ontology with Emphasis on the Three Concepts of Death, Fatalism and Nihilism

Faezeh Salami[1] | Mohammad Barani[2]✉ | Maryam Khalili Jahantigh[3]

1. PhD student of Persian language and literature, University of Sistan and Baluchistan. Email: faezeh.salami66@gmail.com
2. Corresponding Author: Associate professor of Persian language and literature, University of Sistan and Baluchistan. Email: Barani@lihu.usb.ac.ir
3. Professor of Persian language and literature, University of Sistan and Baluchistan. Email: khalili@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
17 October 2023
Received in revised form:
29 January 2024
Accepted:
29 January 2024
Published online:
22 September 2024

Keywords:
ontology, Wajid Shirazi, death thinking, fatalism, absurdism.

ABSTRACT

Ontology is a term they use to understand existence. This concept, which is one of the important philosophical topics, has also found its way into poetry, because poetry has always been a suitable platform for easier understanding of philosophical issues. Poetry is the highest art that can express the type of view and world view of poets towards life and the issues raised in it; For this reason, to discover the ontological horizon of each poet, one should refer to his poetry. In this study, with descriptive-analytical method, we are looking for the answer to this basic question, what are the reflections of concepts such as "death thinking", "predestination" and "absurdism" in the sky of thought and ontology of Vajid Shirazi, a poet of the 14th century? Based on the findings of the present research, it can be claimed that Wajid is a death-minded poet and recommends death-thinking to his audience. He has a contradictory view of death and has considered death from both its pleasant and unpleasant aspects. Also, based on the current findings, Wajid is a determinist poet who, despite the few references he made to the power of human will, the dominance of deterministic thinking is evident in all of his poems. Due to his monotheistic and religious ideas, Wajid cannot be fully classified among nihilists, but the existence of factors such as ignorance of the secret of existence and philosophical and religious doubts have brought him closer to nihilistic ideas.

Cite this article: Salami, Faezeh; Barani, Mohammad; Khalili Jahantigh, Maryam. (2024). "Vajid Shirazi's ontology with emphasis on the three concepts of death, fatalism and nihilism" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 141-170. http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.46967.3206

© Salami, Faezeh; Barani, Mohammad; Khalili Jahantigh, Maryam. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

The term ontology, which means the knowledge of existence, is a concept that has recently been introduced in Western culture, and in the past, it did not exist independently, but was discussed in conjunction with other issues. This term has not been mentioned in the Dehkhoda culture in a literal form, perhaps because the knowledge of existence is taken for granted in our culture; But in Western culture, it has had a very special place due to the skepticism that dominates the mind and thought of Western man and its intensification, especially after Hume's time (Fedai, 2015: p. 43). Ontology is the most important branch of philosophy and since philosophy has been recognized as the foundation of every science since ancient times and has been connected with various branches such as politics, ethics, art and literature, the presence of philosophical issues in literature can be Well justified. Philosophical thoughts, including the topic of ontology, have found their way into literature, so that by meditating on a poet's poetry, one can understand the fundamentals of his thoughts. The poet is present in the world, and to know him, one should pay attention to his dealings with the world and his dominant poetic themes. "The poet tries to present the gem of poetry in his poems; The gem of poetry is the relationship between language and existence." (Ahmadi, 2003: p. 75) Therefore, in order to recover the horizon of existence of each poet, his poetry must be analyzed.

The issue of the upcoming research is to achieve the ontology of the poetry of Wajid Shirazi, a contemporary poet of Iran, and to answer these questions. 1- What are the foundations of the ontology of Wajid's poetry? Was Wajid reflected? 4- What factors caused the crisis of meaning in Wajid's poetry and his tendency towards absurdism?

2. Research Methodology

The working method in this research is the descriptive-analytical method of text content using library documents; In this way, in the first place, in parallel with the subject under investigation, the desired poems were extracted from Divan Wajid, and then to complete the desired information, he referred to the secondary books related to the subject and took necessary notes. After that, according to the title of the research and the desired questions, the poems and notes have been classified and used in the analysis and description of the contents.

3. Discussion

The ontological foundations of Vajid Shirazi's poetry

Thinking of death: Thinking about existence and thinking about it can have different aspects, one of the most common of which is thinking about death. The death thought of man and how every person thinks about death can be the main factor in the formation of his thought and worldview towards the philosophy of life. In the view of Wajid Shirazi, due to its unknownness and ambiguity, death is a completely contradictory and paradoxical phenomenon that looks very good from one perspective and angle, and is a completely natural and even pleasant phenomenon, and from another point of view, it seems very negative and terrifying. arrives.

Positive aspects of death: Wajid Shirazi always prescribes it as a bitter but healing medicine to his audience due to the positive and influential features that thinking about death can have on a person's psyche and asks them to see the cemeteries and taste the sorrow of the death of their loved ones. Do not ignore the taste and effect of this medicine to achieve the positive effect of this bitter medicine

Negative aspects of death: Vajid Shirazi sometimes thinks about death by emphasizing that the secrets of this world are unknown and undiscoverable and that death is one of the most mysterious issues that man faces without properly discovering its truth, and from this point of view death sees it as an unpleasant reality that the optimistic beliefs of religion and mysticism cannot cover its ugly face and reduce the sadness of its occurrence.

Fatalism: Wajid's following, devotion and loyalty to the poetic tradition of the past and his commitment and adherence to a religious thinking that due to the dominance of the Ash'ari school, divine destiny and submission to it was considered a kind of moral value and virtue, and he made it a way He knew for God's pleasure and divine closeness, which has caused the prominence of the concept of destiny in his mind and poetic language.

Manifestations of fatalism in Wajid's poetry can be examined in these three areas:

Belief in divine judgment and submission to it: Wajid looks at all the events of life in a providential way and believes that if we have the right perspective, we can see God's destiny and providence in all

phenomena. He considers the only permission for the actions and reactions of this world to be the will of God, and he considers the desire of man to create a self-willed destiny through prayer or cursing to be completely fruitless.

Opportunism: Another manifestation of fatalism is the belief in the concept of luck. The use of the word fortune along with the attributes and attributes that are used to express it more clearly in Wajid's court indicates the importance of this concept and its extensive use in Wajid's thought and language.

Complaining about the times: Slandering and complaining about the times is another manifestation of fatalism and putting the burden of human sorrow on the shoulders of others, which has always been the cause of human peace and intellectual consolation. One of the recurring themes of Persian literature is the reflection of this belief in Persian poetry and recounting the negative traits of the times and complaining and warning about it, which has also found its way into the poetic language of Wajid Shirazi. Wajid has addressed and questioned the concept of time with different names.

Absurd thinking: The question about the meaning of life has been one of the most necessary questions in all times and the answer that humans have reached in response to their curiosity has been different. Vajid's nihilism is more influenced by Khayami's thoughts, who believed: "The world is nothing and the work of the world is nothing" and his philosophical astonishment against the silence of existence is more influenced by Hafez's thoughts, which always make the discovery of the secret of existence and the future of the world unsolvable. He knew and believed in "the inextricability of the mystery of existence"; Based on this, Wajid's no-view is not the kind of meaningless concerns of contemporary intellectuals such as Hedayat, but it is a philosophical challenge that is the legacy of the poetic tradition of Wajid's past. The reasons that each person reaches a crisis of meaning and nihilism can be different; These reasons are based on the research text of Wajid's poems as follows:

The mystery of knowing the secret of existence: Wajid cannot come to a justified answer regarding death and what it is, and he considers man to be trapped in a life that fate has imposed on him from all directions, so he cannot reach a conclusion other than the unanswerability of the world and the emptiness of life. The incomprehensibility of existence and the ambiguity of the world are considered as a secret in Wajid's poetry.

Philosophical doubt about the issues of life and uncertainty: Wajid always prefers his logical arguments and objective observations over mental concepts and inner intuitions, for this reason he is skeptical and disbelieving about all issues. Skepticism is a methodological skepticism that occurs in certain areas and not for all issues. According to him, there are insoluble concepts in the universe for which a clear answer has not yet been found. Mainly in the three domains of ethics, religion and the future, it is not possible to obtain certainty and knowledge, and the most mental questions and doubts are also in the two domains of religion and the future. Humans are raised after death. His doubtful concepts are: 1) Spirit, 2) Resurrection, 3) Creation, the result of mercy and justice, 4) Depreciating human status, 5) The meaninglessness of life's sufferings

4. Conclusion

Wajid always calls his poetic audience to think about death; This call was both a reminder of one's personal death and a lesson learned from the death of others. Wajid has a contradictory view of death, which is a reflection of the combination of his religious thoughts and philosophical doubts. Determinism is another prominent thought that has been expressed in Wajid's poems. Due to his religious teachings, Wajid looks at all phenomena in a providential way. According to him, all the interactions in this world are done by God's will and providence, and man has no choice but to submit and be satisfied. Divine Providence, whose other name has the same fate in the poems, is present in all the important events of life, and man's prayers and curses and efforts to achieve his desires are futile and fruitless. Vajid's fatalism is manifested in three aspects: belief in destiny, fate, and complaining about the times. The third prominent concept in the poem is nihilism and no thought, which does not justify his complete attribution to the nihilists due to his monotheistic and religious thoughts, but due to his philosophical doubts and disbelief in some religious foundations, he is close to the nihilists' thought. Several factors have caused him to think absurdly: 1- knowing the mystery of existence, 2- skepticism and uncertainty, 3- underestimating the position of man: he considers it an extravagant claim that man is the best of creatures. According to him, man has neither a special existential value in the world nor the ability to acquire special moral and acquired values. In such a view that man does not have a different and superior position from animals, therefore he cannot have a divine and super-

animal destiny. can find a clear answer for its sufferings; Therefore, he does not find any cosmic meaning for life and seeks his peace and liberation in death and nothingness.

5. References

Afifi, R. (1991). *Persian mythology and culture in Pahlavi writings*. First Edition. Tehran: Toos.

Ahmadi, B. (2003). *Heidegger and the fundamental question*. Tehran: Centeral publication.

Ahmadi, B. (2010). *Heidegger and history*. Fifth Edition. Tehran: Centeral publication.

Akbari, R. (2003). *Immortality*. First Edition. Qom: Boostan-e- Ketab.

Al-Qoshairi. M. bin Al-H. (2013). *Sahih Muslim*. Translated by Khaled Ayubinia. The fourth volume. First edition: Hosseini Asl.

Amankhani, I. (2012). *Existentialism and contemporary Iranian literature*. Tehran: Scientific publication.

Askari Yazdi, A. (2002). *Skepticism, criticism of evidence*. First Edition. Qom: Boostan-e- Ketab.

Beckett, S. (2010). *Malone dies*. Translated by Sohail Sami. First Edition. Tehran: sales.

Cartwright, D.I. (2012). *Historical glossary of Schopenhauer's philosophy*. Translated by Mohsen Akbari. Tehran: Contemporary.

Close, F. (2012). *None*. Translated by Shadi Hamidi Azadi. Tehran: Basirat (electronic version of Fidibo).

Dowlatabadi, H. (2000). *Zarvan's feet, the god of fortune and destiny*. First Edition. Tehran: Ney.

Fadaei, Gh.R. (2015). *Essays in ontology and epistemology*. First Edition. Tehran: Amir Kabir.

Flamarion, C. (1994). *Death and its secrets*. Translated by Behnam Jamalian. Tehran: Eastern Cultural Publishing Center.

Hasami, M. (1400). *In Zarvan's Chanbareh (a reflection on Zarvan's fatalism in Persian literature from the era of Ferdowsi to the Mongol invasion)*. With an introduction by Asghar Dadbeh. Tehran: Agrin Kitab (electronic version of Fidibo)

Hedayat, S. (1972). *Blind Owl*. Tehran: Amir Kabir.

Heidegger, M. (2004). *What is metaphysics?* Translated by Siavash Jamadi. Tehran: Phoenix.

Heidegger, M. (2013). *existence and time*. Translated by Abdul Karim Rashidian. fourth edition. Tehran: Ney.

Heydari, A. Daniyari, K. (2017). "Analysis of Sohrab Sepehri's poems from the perspective of Heidegger's ontology", *Two Quarterly Journals of Persian Language and Literature*, Vol. 26, Issue 84, 113-97.

Hossampour, S. Nabavi, S. Hosseini, A. (2014). "Death and death thoughts in the poems of the Akhavan sales,Shamlu and Forough Farrokhzad", *Journal of lyrical Literature Researchs*, Vol. 13, Issue 24, 77-96.

Karami, M. H. (2004). "Destiny and fate in Persian literature and its influence on the culture of Iranian people", Tehran University. *Journal of Literature and Humanities Faculty*. pp. 129-150.

Kia, M. (2000). *Nihilism and its influence on painting*. First Edition. Tehran: Tandis.

Macquarie, J. (2003). *Existentialist theology (comparison of Heidegger and Bultmann*). Translated by Mehdi Dasht Bagri. First Edition. Qom: Boostan-e- Ketab.

Motahari, M. (2000). *Man and destiny*. Thirty-seventh edition. Tehran: Sadra.

Motahhari, M. (2000). *Getting to know the Quran (3)*. 13th edition Qom: Scientific and Cultural Foundation of Shahid Motahhari.

Motamedi, Gh.H. (1993). *Man and death*. First Edition. Centeral Tehran.

Schopenhauer, A. (2009). *The world as will and imagination*. Translated by AJ Payne and Reza Valiyari. Tehran: Centeral publication.

Schopenhauer, A. (2015). *The world and the philosopher's reflections*. Excerpts from the writings of Arthur Schopenhauer. Translated by Reza Valiyari. Centeral Tehran.

Wajid Shirazi, M.J. (1999). *Diwan of poems*. With an introduction by Jafar Moayed Shirazi. To the attention of Javad Wajid. First Edition. Tehran: Ma Publications.

Yalom I. d. (1400). *Existential psychotherapy*. Translated by Sepideh Habib. 16th edition. Tehran: Ney.

Yalom, E. d. (2012). *Staring at the sun: overcoming the fear of death*. The translation of Uranus is the pole of the celestial race. Tehran: Drop (electronic version of Fidibo).

Yousofi, Gh.H. (2012). *Cheshme-ye- Rowshan: a meeting with poets*. 13th edition Tehran: Scientific.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

هستی‌شناسی واجد شیرازی با تأکید بر سه مفهوم مرگ‌اندیشی، تقدیرگرایی و پوچ‌گرایی

فائزه سلامی[۱] | محمّد بارانی[۲]✉ | مریم خلیلی جهانتیغ[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: faezeh.salami66@gmail.com

۲. نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: barani@lihu.usb.ac.ir

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: khalili@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
هستی‌شناسی، واجد شیرازی، مرگ‌اندیشی، تقدیرگرایی، پوچ‌گرایی.

چکیده

هستی‌شناسی، اصطلاحی است که برای شناخت وجود از آن استفاده می‌کنند. این مفهوم که یکی از مباحث مهم فلسفی است، به شعر نیز راه یافته است؛ چراکه شعر همواره بستری مناسب و مستعد برای فهم آسان‌تر مسائل فلسفی بوده است. شعر والاترین هنری است که می‌تواند بیانگر نوع نگاه و جهان‌بینی شاعران نسبت‌به زندگی و مسائل مطرح‌شده در آن باشد؛ به‌همین‌دلیل برای کشف افق هستی‌شناسانهٔ هر شاعر باید به شعر او رجوع کرد. در این مطالعه با روش توصیفی-تحلیلی در پی پاسخ به این سؤال اساسی هستیم که مفاهیمی مانند «مرگ‌اندیشی»، «تقدیرگرایی» و «پوچ‌گرایی» در آسمان اندیشه و هستی‌شناسی واجد شیرازی، شاعر قرن چهارده خورشیدی چه بازتابی دارند. براساس یافته‌های پژوهش حاضر می‌توان چنین ادعا کرد که واجد، شاعری مرگ‌اندیش است و مرگ‌اندیشی را به مخاطبان خود توصیه می‌کند. او نگاه متناقضی نسبت‌به مرگ دارد و مرگ را از دو وجهِ خوشایند و ناخوشایند آن مورد توجه قرار داده است. همچنین براساس یافته‌های حاضر، واجد شاعری تقدیرگراست که با وجود اشاره‌های اندکی که به قدرت اختیار و ارادهٔ بشر داشته است، چیرگی و تسلط تفکر جبرگرا در کل اشعارش نمایان است. به‌دلیل اندیشه‌های توحیدی و دین‌گرایانه، واجد نمی‌تواند به‌صورت کامل در زمرهٔ پوچ‌گرایان قرار بگیرد؛ اما وجود عواملی چون ناشناختگی راز هستی و شک و تردیدهای فلسفی و دینی، او را به اندیشه‌های پوچ‌گرایانه نزدیک کرده است.

سلامی، فائزه؛ بارانی، محمد؛ خلیلی جهانتیغ، مریم. (۱۴۰۳). «هستی‌شناسی واجد شیرازی با تأکید بر سه مفهوم مرگ‌اندیشی، تقدیرگرایی و پوچ‌گرایی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۱۴۱-۱۷۰.

http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.46967.3206

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان. © سلامی، فائزه؛ بارانی، محمد؛ خلیلی جهانتیغ، مریم.

۱- مقدمه

اصطلاح هستی‌شناسی (علم‌الوجود) که به معنای شناخت وجود است، مفهومی است که اخیراً در فرهنگ غرب مطرح شده و در گذشته به‌صورت مستقل وجود نداشته، بلکه در ضمن سایر مسائل مطرح می‌شده است. این اصطلاح در فرهنگ دهخدا نیز به شکل لغوی مطرح نبوده است، شاید به این دلیل که شناخت وجود در فرهنگ ما امری بدیهی محسوب می‌شد؛ اما در فرهنگ غرب به‌دلیل شکاکیت حاکم بر ذهن و فکر بشر غربی و تشدید آن به‌خصوص بعد از زمان هیوم، جایگاه بسیار ویژه‌ای داشته است (فدایی، ۱۳۹۵: ٤۳). از آنجا که فلسفه از روزگاران کهن تا کنون بنیاد هر علمی شناخته می‌شد و با شاخه‌های گوناگونی چون سیاست، اخلاق، هنر و ادبیات ارتباط و پیوستگی داشت، می‌توان حضور مسائل فلسفی را در ادبیات به‌خوبی توجیه کرد. افکار فلسفی و ازجمله مبحث هستی‌شناسی در ادبیات راه یافته است؛ به‌طوری‌که با تعمق در شعر یک شاعر می‌توان به مبانی بنیادی اندیشه‌های او پی برد. شاعر در جهان حضور دارد و برای شناخت او باید به برخورد او با جهانش و درونمایه‌های غالب شعری‌اش توجه کرد. «شاعر کوشش دارد تا در شعرهایش، گوهر شعر را مطرح کند؛ گوهر شعر هم رابطهٔ زبان با هستی است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۷۵). شعر گاهی بهتر از هر چیزی می‌تواند راهگشای فهم دقیق مسائل فلسفی باشد؛ شاید از همین دلیل بوده باشد که افرادی، چه در ادبیات گذشته و چه در ادبیات معاصر مایل بوده‌اند فلسفه را از مسیر ادبیات به مخاطبان خود آموزش دهند؛ به‌عنوان‌مثال، فردی چون ملاهادی سبزواری توانسته از زبان شعر در آموزش فلسفه و حکمت صدرایی استفاده کند یا فردی چون هایدگر موضوع درس یک ترم کامل فلسفه را به شعرهای هلدرلین اختصاص داده است که نشان از انعکاس مفاهیم فلسفی در شاعرانه‌های یک شاعر را دارد (احمدی، ۱۳۸۹: ۷٤۹). هایدگر شعر را والاترین و عزیزترین هنرها می‌داند، چنانکه هیچ هنر دیگری نمی‌تواند مانند شعر نمایان‌کنندهٔ هستی باشد. در واقع این عنصر شاعرانهٔ زبان است که همواره راهنمای اندیشه می‌شود. از نظر او شعر هم مانند فلسفه «اندیشه» است و در پی پرسش از هستی برمی‌آید و با وجود اینکه راه هریک جداگانه است، اما هر دو ریشه در زبان دارند و از راه زبان به گوهر می‌اندیشند (همان: ۷٤۳-۷۵۱)؛ بنابراین برای بازیابی افق هستی هر شاعر باید شعر او را تحلیل کرد و به کُنه اندیشه‌اش پی‌برد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مسئلهٔ تحقیق پیش‌رو دست‌یابی به هستی‌شناسی شعر واجد شیرازی، شاعر معاصر ایران و پاسخ به این سؤالات است: ۱- مبانی هستی‌شناسی شعر واجد کدام‌اند؟ ۲- نگاه واجد نسبت‌به مرگ چگونه است؟ ۳- اندیشهٔ تقدیرگرایی چگونه در شعر واجد بازتاب یافته است؟ ٤- چه عواملی سبب بحران معنا در شعر واجد و تمایل او به پوچ‌گرایی شده است؟

۱-۲- هدف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش یافتن جواب مناسب برای پرسش‌های تحقیق است و ضرورت آن در معرفی شعر و اندیشهٔ واجد شیرازی به خوانندگان است؛ زیرا او شاعری کمترشناخته‌شده است که مفاهیم غنی شعر او تاکنون مغفول مانده و هیچ پژوهنده‌ای در قلمرو شعر او به تحقیق نپرداخته است.

۱-۳- روش تحقیق

شیوهٔ کار در این پژوهش، روش توصیفی- تحلیلیِ محتوای متن با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای است؛ به این صورت که در وهلهٔ اول به موازات موضوع مورد بررسی، اشعار موردنظر از دیوان واجد استخراج شده و سپس برای تکمیل اطلاعات به کتاب‌های جنبی مرتبط با موضوع مراجعه کرده و یادداشت‌برداری‌های لازم انجام گرفته است. پس از آن با توجه به عنوان تحقیق و سؤالات، اشعار و یادداشت‌ها طبقه‌بندی شده و در تحلیل و توصیف مطالب مورد استفاده قرار گرفته است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

به‌دلیل ناشناخته‌بودن شاعر موردنظر هنوز پژوهشی در این حوزه انجام نگرفته است؛ اما در راستای هستی‌شناسی و مفاهیم اساسی این مقاله، پژوهش‌هایی به انجام رسیده است که برخی از آن‌ها بدین قرارند: در مقالهٔ «تحلیل اشعار سهراب سپهری از منظر هستی‌شناسی هایدگر» (۱۳۹۷)، حیدری و دانیاری به این نتیجهٔ کلی رسیده‌اند که سپهری مانند هایدگر برای فهم هستی از نگاه تکراری و ابزاری اجتناب کرده، پیش‌فرض‌ها را کنار می‌گذارد و اگرچه درنهایت، به عدم‌فهم کامل از هستی اعتراف کرده است؛ اما در اندیشهٔ وی ناامیدی وجود ندارد. مقالهٔ دیگر «مرگ و مرگ‌اندیشی در اشعار اخوان ثالث، شاملو و فروغ فرخزاد» (۱۳۹٤)، از حسام‌پور و همکاران است و آن‌گونه که فرجام مقاله نشان می‌دهد، بیزاری از مرگ و هراس از آن، در آثار اخوان کم‌وبیش دیده می‌شود؛ اما این نگاه و تصویر آن، گاهی ملایم و گاهی توأم با ریشخند است. در نگاه شاملو، زندگی با عشق زیباست و با وجود جان‌کاهی، چیزی کم ندارد. در نگاه فروغ زندگی با همهٔ پوچی‌اش دوست‌داشتنی است. «تقدیر و سرنوشت در ادبیات فارسی و تأثیر آن بر فرهنگ مردم ایران» (۱۳۸۳) از کرمی، مقالهٔ دیگری است در پایانِ آن، زیان‌ها یا احیاناً فواید اعتقاد جزمی به تقدیر مورد بحث قرار گرفته است.

۲- مختصری دربارهٔ واجد

محمدجعفر واجد شیرازی در اسفند ۱۲۸۲ در شهر برازجان فارس دیده به جهان گشود. او پس از طی مراحل مقدماتی تحصیل در سال ۱۳۰۰ برای آموختن علوم اسلامی به شیراز آمد. واجد پس از گرفتن گواهی دورهٔ مقدماتی در سال ۱۳۱٤ رهسپار تهران شد و در دانشکدهٔ معقول و منقول به ادامهٔ تحصیل پرداخت. وی پس از اخذ گواهی لیسانس با درجهٔ ممتاز در رشتهٔ معقول و منقول و همچنین گرفتن گواهی لیسانس در رشتهٔ علوم تربیتی از دانش‌سرای عالی در سال ۱۳۱۷ به شیراز بازگشت و در ضمن تدریس در دبیرستان‌های شیراز به مطالعه و تحقیق پرداخت. واجد در زمان حیاتش خدمات ارزنده و نیکویی در راستای رشد فرهنگ و ادبیات فارسی انجام داد. او *کتیبهٔ بیت‌المصحف* را که در میان مسجد جامع عتیق شیراز قرار داشت و در اثر زلزله و گذر ایام جز چند حرف متفرق چیزی از آن باقی نمانده بود، بازخوانی کرد. شرح و توضیح *مثلثات* سعدی برای اولین بار در مجلهٔ یغما به خط وی چاپ شد و بعدها از طرف ادارهٔ کل فرهنگ و هنر سابق فارس به‌صورت کتاب جداگانه‌ای چاپ و منتشر شد. کتاب *کان ملاحت* و *مثنوی سه گفتار* نیز که شامل غزلیات و مثنوی عرفانی از شاه داعی الی الله، عارف قرن نهم و به زبان محلی شیرازی بود، با قریحهٔ توانای واجد به فارسی دری برگردانده شد و با نام *«نوید دیدار»* منتشر شد و اقدامات ادبی دیگری که در این مجال امکان شرح همهٔ آن‌ها نیست (واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤-۱). مؤید شیرازی در مقدمه‌ای که بر دیوان واجد نوشته است، جایگاه شعری او را با وجود گمنامی و کم‌آوازگی‌اش، از خوش‌آوازگان پس از مشروطیت چون ملک‌الشعرای بهار، ایرج، دهخدا، ادیب پیشاوری و پروین اعتصامی پایین‌تر نمی‌داند و حتی شعر او را از لحاظ اسلوب بیانی و سنجیدگی‌های زیبایی‌شناختی در میان شعرآفرینان شیراز چون صورتگر، حمیدی و تواللی بالاتر هم دانسته است. مؤید معتقد است که سخن واجد یکی از کم‌لغزش‌ترین دیوان‌های قرن ماست (همان: ٦). از نظر او واجد، شاعر یگانه‌ای است که تاکنون بیشتر بر بزرگ‌منشی و سعهٔ صدر او انگشت تأکید گذاشته‌اند تا بر بزرگی هنر و بی‌بدیلی شعرش و شاید به‌همین‌دلیل تاکنون کسی «هنر منظوم» او را چنان که باید و شاید نشناخته است (همان: ۹).

۳- مبانی هستی‌شناسی شعر واجد شیرازی

در این بخش مبانی هستی‌شناسی در شعر واجد شیرازی که شامل مرگ‌اندیشی، تقدیرگرایی و پوچ‌گرایی است، مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است:

۳-۱- مرگ‌اندیشی

اندیشیدن به هستی و غور و تعمق دربارهٔ آن می‌تواند وجوه مختلفی داشته باشد که یکی از رایج‌ترین آن‌ها تفکر دربارهٔ مرگ است. در تعریفی ساده و مقدماتی می‌توانیم بگوییم که «مرگ فقدان وجود است» (مک کواری، ۱۳۸۲: ۱۶۳). اندیشیدن دربارهٔ مرگ و سرنوشت آدمی بعد از مرگ، همواره بخش انفکاک‌ناپذیری از زیستن بوده و به طور طبیعی در هر انسانی وجود داشته است که بازتابش را می‌توانیم در شعر بسیاری از شاعران که فیلسوفانه می‌اندیشیدند و سعی می‌کردند با توسل به زبان و بیان خود از هستی بگویند، ببینیم. از نظر سقراط، فلسفه همان «ژرف‌اندیشی در باب مرگ» است و افلاطون نیز فلسفه را تمرین مرگ می‌دانست (شوپنهاور، ۱۳۸۸: ۹۱۵-۹۱۴). در طول قرن‌ها بسیاری از اندیشمندان با شوپنهاور هم عقیده بوده‌اند که «ترس از مرگ سرآغاز فلسفه و علت غایی ادیان است» (معتمدی، ۱۳۷۲: ۱۶). مرگ‌اندیشی انسان و چگونگی تصوری که هر انسان از مرگ دارد، می‌تواند عامل اصلی شکل‌گیری اندیشه و جهان‌بینی او و نسبت‌به فلسفهٔ زندگی باشد؛ یکی از پارادوکس‌های مرگ‌اندیشی آن است که آشنایی و تفکر دربارهٔ آن هم می‌تواند سبب ارتقا و ژرفابخشیدن به معنای زندگی باشد و هم می‌تواند سبب نژندی و رخوت افراد در طول حیات شود. این مفهوم علی‌رغم تناقضی که دارد، یکی از اساسی‌ترین مفاهیمی است که در اشعار واجد شیرازی و به‌خصوص در رباعیات او مطرح شده است. مرگ در نگاه واجد شیرازی به‌دلیل ناشناخته‌بودن و ابهامش، پدیده‌ای کاملاً متناقض و پارادوکس‌گونه است که از یک بُعد و زاویه بسیار نیک می‌نماید و پدیده‌ای کاملاً طبیعی و حتی خوشایند است و از نگاهی دیگر بسیار منفی و وحشت‌آور به‌نظر می‌رسد. معتمدی به نقل از یاسپرس به رویکرد دوگانهٔ بشر در برابر مرگ اشاره می‌کند و می‌نویسد: «مرگ را همزمان به صورت دوست و دشمن دیدن و اشتیاق و اکراه داشتن همزمان در برابر آن نشان‌دهندهٔ وجود یک تعارض بشری نیست» (معتمدی، ۱۳۷۲: ۱۳۰). این تناقض دیدگاه می‌تواند انعکاس تلفیق اندیشه‌های دینی و عرفانی شاعر با تفکرات عینی، واقعی و ملموسانهٔ او نسبت‌به مرگ و چرایی و چگونگی آن باشد که گاه در وجود هر انسانی خودنمایی می‌کند و جنبهٔ هولناک «نیست‌شدن» و «خاک‌شدن» را پررنگ‌تر و برجسته‌تر از جنبهٔ متعالی و ماورایی آن نشان می‌دهد. در اینجا به بررسی وجوه مثبت و منفی مرگ از دیدگاه او می‌پردازیم:

۳-۱-۱- وجوه مثبت مرگ

واجد شیرازی به‌دلیل ویژگی‌های مثبت و تأثیرگذاری که مرگ‌اندیشی می‌تواند در روان آدمی داشته باشد، همواره آن را چون دارویی تلخ اما شفابخش به مخاطبانش تجویز می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که با دیدن گورستان‌ها و چشیدن اندوه مرگ عزیزان، طعم و تأثیر این دارو را نادیده نگیرند تا به تأثیر مثبت این تذکار تلخ نایل آیند. واجد در توصیه‌اش به مرگ‌اندیشی هم به «مرگ درون‌فردی» و هم به «مرگ میان‌فردی» اشاره دارد. منظور از مرگ درون‌فردی تجربهٔ شخصی فناپذیری است که اغلب مردم از آن می‌ترسند و وقوع آن را غیرممکن تصور می‌کنند و منظور از مرگ میان‌فردی تجربهٔ ناخوشایند ازدست‌دادن عزیزان است که در این مورد انسان بدون تجربهٔ واقعی مرگ شخصی به مفهوم مرگ نزدیک می‌شود (معتمدی،۱۳۷۲: ۲۰). «درنظرداشتن دائمی مرگ بیش از آنکه زندگی را فقرزده کند، به آن غنا می‌بخشد؛ اگرچه نفس مرگ، آدمی را نابود می‌کند، اندیشهٔ مرگ نجاتش می‌دهد» (یالوم، ۱۴۰۰: ۵۷).

چندان که به کار زندگی درگرویم — آوازهٔ مرگ دیگران می‌شنویم
آوازهٔ مرگ دیگران هشداری است — تا خود ز برای مرگ آماده شویم

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۴۶۸)

فکرکردن به مرگِ خود یا دیگران و حضور در گورستان‌ها از آنجا که انسان را به سرنوشت فانی خود آگاه می‌کند، مورد توجه واجد است. مرگ ازنظر واجد، پدیده‌ای کاملاً طبیعی است که هم مانند لباسی، سبب انتقال روح می‌شود و هم راهی

برای رستگاری انسان است؛ از این جهت هیچ دلیلی برای ترسیدن و دلهره‌داشتن وجود ندارد و تنها دغدغهٔ شاعر از مرگ، بیماری، زاری و خواری قبل از مردن است که به آن می‌اندیشد.

مرگ برای واجد یکی از طبیعی‌ترین ناگریزی‌های زندگی است که بهترین روش برخورد با آن پذیرش آن است:

بیهوده بود ز مرگ ما را پرهیز — از مرگ نجسته هیچ‌کس راه گریز
هر زنده به حکم طبع می‌باید مُرد — با حکم طبیعت نتوان کرد ستیز
(همان: ٤٥٧)

واجد مرگ را با تمام ناخوشایندی‌اش پدیده‌ای بسیار مفید می‌داند که مانع ازدحام جمعیت زمین شده و از این جهت امکان حیات را برای دیگر موجودات فراهم می‌کند:

تنگ است زمین بر این همه موجودات — از جانوران و آدمیزاد و نبات
در مزرع خاک جای یک دانه نبود — گر دست اجل نبود و داس آفات
(همان: ٤٢٢)

در استعارهٔ مفهومی‌ای که شاعر بارها دربارهٔ مرگ به‌کار برده، روح به‌مثابهٔ یک پرنده است که هنگام مرگ، قفس تن را ترک می‌کند و به نوعی رهایی می‌رسد؛ یا این دنیا مانند مسافرخانه، مرگ مانند سفر و آن جهان همچون منزلگاهی است که فرد با مردن می‌تواند از رنج سفر برهد و به منزلگاه برسد. در هر دوی این تصاویر، مرگ نه تجربه‌ای دلخراش که پدیده‌ای آزادی‌بخش، آرامش‌بخش و پایان‌بخش رنج‌های بشری درنظر گرفته شده است.

طایر روحش از این غربت‌سرا بگشود بال — در بهشت جاودان با قدسیان شد آشنا
(همان: ٥٢٣)

پرواز کرد مرغ روانش ز قید تن — بر شاخسار مینو، آزاد و کامکار
(همان: ٥٣٩)

چ

شید شربت وصل آنچنان ز جام اجل — که تشنگان به منزل رسیده ماء معین
(همان: ٥٥٦)

نبرده روزهٔ روز ششم هنوز به سر — بسیج راه سفر کرد در مه رمضان
(همان: ٥٥٠)

مرگ در نگاه واجد حتماً اتفاق می‌افتد و آگاهی از همین یقین می‌تواند سبب شود که انسان نسبت‌به داشته‌ها و نداشته‌هایش اندوهگین نباشد یا نسبت به خوشی‌ها و ناخوشی‌ها احساس و عکس‌العمل یکسانی داشته باشد که همین طرز برخورد نسبت‌به رویدادهای زندگی، سبب آرامش فرد می‌شود.

دل‌بستهٔ دام غم چرا باید کرد — بر جان خود این ستم چرا باید کرد
چون بیش و کم از تو باز خواهد ماندن — اندیشهٔ بیش و کم چرا باید کرد
(همان: ٤٣٢)

آن را که زند مرگ به سر تیغ هلاک — وز روی زمین پا بکشد در دل خاک
با نعمت و شادیش چه کار است دگر — وز محنت و سختیش چرا باشد باک
(همان: ٤٥٩)

کوتاهی عمر و ناگهانی‌بودن مرگ می‌تواند دلایلی کافی برای نهایت استفاده از امکانات زندگی و اغتنام فرصت‌ها باشد؛ ظهور کیش ریاضت یا کیش لذت در برابر مرگ دو عکس‌العمل متفاوت بشر در برابر ناگزیری مردن و کوتاهی عمر بوده است

که ریشه در سنت‌های فکری ملل باستانی دارد (معتمدی، ۱۳۷۲: ۹۳). هر دو واکنش، به تفکر شعری شاعران ما راه یافته است و در این موقعیت واجد یکی از آن شعرایی است که سعی می‌کند از این فرصت کوتاه درجهت باورهای دینی و ارتقای معنوی استفاده کند، نه استفادهٔ حریصانه از تمتعات زندگی یا خوشباشی‌های دنیاگرایانه.

چهـــار روزه کـــه در ایـــن ســـراچه مهمـــانی　　گشـــاده‌روی و نکوخـــوی همچـــو مهمـــان بـــاش
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۲۹۷)

عمـــری کـــه نـــه بـــس دیـــر به‌ســـر می‌آیـــد　　بنگـــر کـــه در آن چـــه خـــوب‌تر می‌آیـــد
در زنـــــدگی از کـــــدام راه و رفتـــــار　　کـــارت بـــه صـــلاح و ســـود برمی‌آیـــد
(همان: ٤٤٦)

شاعر لذت‌بردن از زیبایی‌های طبیعت و نگاه‌کردن سرشار از اشتیاق به خورشید و ماه و ستارگان را نیز نوعی اغتنام فرصت می‌داند. یالوم به نقل از فروید می‌گوید: ناپایداری زندگی به شور و شوق مـا بـرای زیسـتن می‌افزایـد. «محـدودیت در امکـان بهره‌مندی از لذت، به ارزش لذت می‌افزاید» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۹).

بنگـــر بـــه نگـــاه شـــوق تـــا هســـت پدیـــد　　رخســـارهٔ اختـــران و مـــاه و خورشـــید
کـــاین منظره‌هـــای جـــانفزا را هرگـــز　　چـــون مـــرگ فرارســـد دگـــر نتـــوان دیـــد
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٤٥)

واجد ماهیتی غم‌زدا و شخصیتی نجات‌بخش به مرگ می‌دهد که با آمـدنش تمـام رنج‌هـا و تلخی‌هـای زنـدگی بـه پایـان می‌رسند، پس آرزو می‌کند مرگ زودتر از راه برسد. « بسیاری از افراد که از هستی خویش رضایت ندارند، از زندگی روزمـرهٔ خود ارضا نمی‌شوند یا از دست کشمکش‌های عاطفی خویش به ستوه آمده‌اند، می‌پندارند که با وقوع مرگ، آرامشی همیشـگی فراخواهد رسید» (معتمدی، ۱۳۷۲: ۳٦).

عمـــری همـــه رنـــج و تلخکـــامی دیـــدم　　چنـــدان کـــه ز جـــان رشـــتهٔ دل ببریـــدم
ای مـــرگ، بیـــا ز درد و رنجـــم برهـــان　　کـــز عمـــر دگـــر نمانـــده هـــیچ امّیـــدم
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٦٧)

مرگ‌اندیشی سبب آگاهی می‌شود و واجد از این ویژگی مثبت درجهت تنبّه انسان استفاده می‌کند. وقتی قرار اسـت آدمـی در معمای مرگ، سرنوشتی لاینحل داشته باشد، غرور، تکبر، حرص و مادی‌گری برای واجد قابل‌درک نیسـتند؛ بنـابراین سـعی می‌کند با ترفند مرگ‌آگاهی به انسان‌ها هشدار دهد و سبب بیداری و آگاهی آن‌ها شـود. یـالوم بـه نقـل از هایـدگر می‌گویـد: اندیشیدن به مرگ مانند مهمیزی است که توجه ما را از یک وجه هستی به وجه بالاتر جلب می‌کند و تنها در همان وجه بالاتر هستی است که ما می‌توانیم با خودآفرینندگی خویش در تماس باشیم و نیروی تغییر خویش را به چنگ آوریم (یـالوم، ۱٤۰۰: ۵۷-۵۸).

در حیـــرتم از مـــردم مســـت مغـــرور　　کـــز درک حقایقنـــد بســـیار بـــه دور
بـــس گـــور ببیننـــد و دمـــی نندیشـــند　　از خوابگـــه خویشـــتن انـــدر دل گـــور
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٥٤)

بـا آنکـه تـو را مـرگ بـه جـان کـرده کمـین　　تـــو در پـــی ســـیم و زر و آبـــی و زمـــین
دیـــدی کـــه جهـــان چـــه می‌کنـــد بـــا دگـــران　　زایـــن دیـــده تـــو هـــم عاقبـــت خـــویش ببـــین
(همان: ٤٧٦)

واجد زیستن را فرصتی برای پاک‌ماندن و رستگاری می‌داند. او از مخاطب خود می‌خواهد به سرشت پاکیزه و نیک خود در ابتدای تولد وفادار بماند و خود را در پایان این مسیر به دور از هرگونه گناه و آلودگی به مرگ بسپارد. معنایی که در این تصویر به زندگی داده می‌شود با حضور مرگ شکل می‌گیرد و اگر مرگی وجود نمی‌داشت، پس‌دادن امانت زندگی و شکوه زیستن توأم با رستگاری هیچ ارزش و جایگاهی نداشت. شاعر اینگونه از مرگ‌اندیشی در راستای زیستنی هدفمند استفاده می‌کند:

از روی زمین به خاکساری باید رفت — زاین معرکهٔ هلاک می‌باید رفت
هشدار که آلوده نگردی به گناه — پاک آمده‌ایم و پاک می‌باید رفت

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٢٩)

۳-۱-۲- وجوه منفی مرگ

واجد شیرازی گاهی با تأکید بر این نکته که رموز این عالم، ناشناخته و غیرقابل‌کشف هستند و مرگ یکی از اسرارآمیزترین مسائلی است که انسان با آن روبه‌رو می‌شود، بدون آنکه حقیقت آن را به‌درستی کشف کند، به مرگ می‌اندیشد و از این منظر مرگ را واقعیتی ناخوشایند می‌بیند که باورهای خوش‌بینانهٔ دین و عرفان نمی‌توانند چهرهٔ زشت او را بپوشانند و از اندوه رخ‌دادنش بکاهند. «به‌طورکلی مرگ و تولد دو اصل مهم زندگی هستند و درحالی‌که آن‌ها را به‌عنوان یک واقعیت پذیرفته‌ایم، بااین‌حال باز هم مرگ پدیده‌ای خلاف طبیعت جلوه می‌کند. در همهٔ شرایط امید به زنده‌ماندن و عشق به عمر طولانی وجود دارد و این موضوع در تمام اعصار و در همهٔ کشورها و تمدن‌ها صادق بوده است» (فلاماریون، ۱۳۷۳: ۲٦). واجد شخصیتی شکاک و خیام‌گونه دارد که گاهی به مرگ، سرشتی زمینی و بُعدی کاملاً جسمانی می‌بخشد و علی‌رغم اعتقادی که به روز جزا و بهشت و دوزخ دارد، گاهی باور نمی‌کند که انسان بعد از نیست‌شدن بتواند دوباره زنده شود و معاد و بازگشتی داشته باشد. واجد مرگ را در معنای فوت به‌کار می‌برد، نه وفات. «فوت مترادف با زوال و نابودی و وفات که از توفی اخذ شده به معنی اخذ تام و انتقال از عالمی به عالم دیگر است» (مطهری، ۱۳۷۹: ۱۱۵).

صورت که به جرم کوزه باشد مشهود — چون کوزه شکست از میان شد مفقود
باور نتوان کرد که بعد از فقدان — آن صورت خاص گردد موجود

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٤٣)

تصویر مادی مرگ در نگاه واجد از ماهیت متعالی و ماورایی آن می‌کاهد. او با یادآوری مداوم تجزیه‌وتحلیل جسم و خوراک مار و مور شدن، تصویری تاریک از سرنوشت انسان ترسیم می‌کند. «ما هرگز نمی‌توانیم اضطراب از مرگ را از بین ببریم. این نگرانی همیشه وجود دارد. در گوشه‌ای پنهان در ذهن ما کمین می‌کند و در انتظار فرصتی است تا خود را بروز دهد. شاید به قول افلاطون: ما نمی‌توانیم به اعماق وجودمان دروغ بگوییم» (یالوم، ۱۳۹۲: ۱۳).

افسوس که این پیکر پرورده به ناز — در گور به مار و مور گردد دمساز
راهی چو به اصل خویش باشد هر چیز — بوده است ز خاک و خاک خواهد شد باز

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٥٦)

یکی از جنبه‌های رازآلودبودن مرگ که سبب اضطراب و تنش انسان می‌شود، ناشناختگی زمان وقوع آن است که با ناگهانی آمدنش به زیستن آدمی شبیخون می‌زند و باعث بهت و حیرت او می‌شود:

ای کاش دل غمزده بودی دانا — کان دم که شود جان ز تن خسته جدا
این واقعه در چه حال خواهد بودن — و این حادثه در کدام وقت است و کجا

(همان: ٤١٩)

واجد معمابودن زمان مرگ را از آن جهت تلخ و اندوهناک می‌داند که عقیم‌کنندهٔ تمام تلاش‌های انسانی است. انسانی که شبانه‌روز در تکاپوی رسیدن به آرزوهای ریز و درشت خویش است و برای به‌چنگ‌آوردن خواسته‌هایش می‌جنگد، ناگهان با حقیقتی رازآلود و گریزناپذیر به نام مرگ روبه‌رو شده، همه چیز به طرز یأس آوری تمام می‌شود:

ای بس که یکی رنج برد چندین سال — تا در هنری رسد به سرحد کمال
شاخ هنرش نگشته پربار هنوز — مرگ آید و رنجش همه گردد پامال

(همان: ٤٦١)

ناگهانی‌بودن وقوع مرگ چنان است که مرگ بدون درنظرگرفتن شرایط سنی و تقویمی انسان‌ها آن‌ها را شکار می‌کند و احوال پیران شکستهٔ کهنسال را با جوانان چست و فعال یکسان می‌کند؛ بنابراین مرگ پدیده‌ای منحصر به سالمندان و دوران پیری نیست و واجد از این یادآوری می‌خواهد، بی‌طرفی و بی‌ترحمی مرگ را توصیف کند. به نقل از سیسرون: «مرگ کور است و پیر را از جوان تمیز نمی‌دهد» (معتمدی، ۱۳۷۲: ۱۸).

گر پیر شکستهٔ کهنسال بود — گر تازه جوان چُست و فعال بود
چون مرگ درآید و شود تن بی‌جان — بی‌جان، تن این و آن به یک حال بود

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٤١)

اندیشیدن به پدیده‌ای که با ناگهانی آمدنش تمام تقلاهای انسان را در رسیدن به کام‌هایش ابتر می‌گذارد و رشتهٔ پیوند او را با تمام لذت‌ها و تمتعات زندگی می‌گسلاند و در نگاهی واقع‌بینانه او را همدم مارها و مورها می‌گرداند، قطعاً نمی‌تواند اتفاقی خوشایند باشد؛ پس کاملاً منطقی است که واجد با یادآوری آن ناله و فغان سر دهد یا حتی بگرید. او شاعر است و به‌دلیل شعر و شعور گیراتری که نسبت‌به انسان‌های عادی دارد، این اندوه را بیشتر حس و بهتر بیان می‌کند:

هرگاه که پای درکشم از پی خواب — یادآورم از مرگ و زمان تب و تاب
وز حسرت بازماندن از هرچه که هست — با ناله و آه ریزد از چشمم آب

(همان: ٤٢١)

۳-۲- تقدیرگرایی

شاید بتوان گفت که «تقدیر مفهومی رمزآلود و فرابشری است که از یک‌سو مرکز ثقل وجود آدمی را به لامکانی لایتناهی منتقل می‌کند تا بار مسئولیت را از دوش او بردارد و از سوی دیگر مثل قفس تنگی او را در حصاری محدود محبوس می‌کند» (حسامی، ۱٤۰۰: ۵۸). مفهوم تقدیر و سرنوشت به‌عنوان نیرویی مرموز که بر زندگی موجودات تأثیر می‌گذارد، در میراث فکری و فرهنگی همهٔ اقوام و ملل وجود داشته و هرکدام از آن‌ها برای بیان این مفهوم از اصطلاحات و تعبیرات خاصی استفاده کرده‌اند. این مفهوم یکی از پرطرفدارترین و پرتکرارترین بن‌مایه‌های به‌کاررفته در آثار ادبیات فارسی است که هرچند دستخوش مسائل تاریخی و اجتماعی فراوانی شده است؛ اما ردپای آن به‌وضوح در فکر و شعر ادیبان و شاعران ما دیده می‌شود. مفهوم تقدیر با تأثیراتی که اساطیر کهن و به‌خصوص آیین زروانی بر فکر و فرهنگ ما داشته (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ٤۳) و تأثیراتی که فلاسفهٔ قدیمی یونان و متکلمان بر آن داشته‌اند، تحت شعاع نظرات فقهای اسلامی در دوران اسلامی و آشوب‌های قرن ششم قرار گرفته و از طریق ادبیات که همواره یکی از عوامل تأثیرگذار فرهنگی بوده است، به آثار منثور و منظوم فارسی راه یافته است. تتبع، ارادت و وفاداری واجد نسبت‌به سنت شعری گذشتگان و تعهد و پای‌بندی او به تفکری دین‌گرایانه که به‌دلیل غلبهٔ مکتب اشعری بر آن، تقدیر الهی و تسلیم در برابر آن نوعی ارزش اخلاقی و فضیلت به شمار می‌آمد و آن را راهی برای رضایت خداوند و قربت الهی می‌دانست، سبب برجستگی مفهوم تقدیر در ذهن و زبان شعری او

شده است. «در ادبیات عربی و فارسی شیعی، آن اندازه که از محکوم‌بودن بشر در برابر سرنوشت سخن رفته، از آزادی و اختیار سخن نرفته است» (مطهری، ۱۳۸۹: ٤٥). جلوه‌های تقدیرگرایی در شعر واجد را می‌توان در این سه حیطه مورد بررسی قرار داد: اعتقاد به قضای الهی و تسلیم در برابر آن، بخت گرایی و شکایت از روزگار.

۳-۲-۱- اعتقاد به قضای الهی و تسلیم در برابر آن

واجد به همهٔ رویدادهای زندگی، مشیت‌انگارانه می‌نگرد و معتقد است اگر نگاه حق‌بینی داشته باشیم، می‌توانیم تقدیر و مشیت خداوند را در همهٔ پدیده‌ها ببینیم. او تنها مجوز فعل و انفعلات این جهان را خواست خداوند می‌داند و تمنای انسان را برای خلق سرنوشتی خودخواسته از رهگذر دعا یا نفرین کاملاً بی‌نتیجه می‌داند:

بر هر چه نظر کنی به چشم حق بین　　بی خواستهٔ خدا نباشد به یقین
وآن را که خدا خواست چنان یا که چنین　　تغییر نیابد به دعا و نفرین
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٧٦)

او با این بینش به این که همهٔ اتفاق‌ها خاستگاهی الهی دارند، تنها سکوت، صبر و تسلیم را به انسان پیشنهاد می‌دهد:

گریز از شکیب و رضا با قضا نیست　　که را با قضای خدا اختیار است
ز چون و چرا لب فروبست باید　　که دانم همه کاری از کردگار است
(همان: ٤٠)

او رویدادهای مهم زندگی را تجلی تقدیر خداوند می‌داند که سرپنجهٔ تدبیر آدمی در برابر آن‌ها بسیار ناتوان آفریده شده، تاجایی که انسان از هرگونه اختیار و اراده‌ای در برابر این رویدادها دور است؛ این رویدادها عبارت‌اند از:

الف- تولد: واجد اولین جلوهٔ جبر سرنوشت را در تولد انسان‌ها می‌بیند؛ زیرا از نظر او هیچ عاملی به اندازهٔ وراثت در سرنوشت و شخصیت انسان‌ها نقش ندارد. او صلب پدرها را عامل نیکی نیکان و لئیمی لئیمان می‌داند؛ ازاین‌رو در زبان دین، رحم یکی از الواح قضا و قدر معرفی شده است (مطهری، ۱۳۸۹: ۷۸).

زادهٔ سنگ کی از دست دهد سنگ‌دلی　　که ز صلب پدر آورده چنین طبع لئیم
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۱۱۹)

از دیدگاه او وقتی کودک در خانواده‌ای متولد می‌شود که والدینی نااهل و نالایق دارد، هیچ شانس و فرصتی برای رستگاری و نیک‌سرانجامی او باقی نمی‌ماند:

چون پاک نباشد پدری را گوهر　　کج‌طبع و ستیزه‌خوی باشد مادر
فرعی که از این دو اصل بد برخیزد　　فرعی است بد از اصل بد خود بدتر
(همان: ٤٤٧)

او علاوه بر خانواده، محیط اجتماعی را نیز در شخصیت‌پروری انسان عامل جابرانه‌ای درنظر گرفته که بر سرنوشت او مؤثرند. جامعه تلفیقی از تضادهاست و واجد این تضادها و تفاوت‌ها را از آن جهت که یا سبب آسیب اجتماعی فرد یا پرورش وجوه متعالی انسان می‌شود، مانند گل و خار می‌داند:

هر نیک و بدی که هست ما را در کار　　برخاسته ز این جامعه باشد ناچار
ار شکر کنیم ور شکایت شاید　　کاین جامعه هم گل است ما را هم خار
(همان: ٤٥٣)

ب: عشق: با توجه به اینکه افراد تقدیرگرا اغلب تمایل دارند مقدرات بـه ظـاهر دردآور و رنـج آلـود خـود را بـه مفهـوم رازآلود تقدیر پیونـد دهنـد تـا رویـدادهای خوشـایند زنـدگی را. واجـد نیـز همـواره «عشـق» را کـه یکـی از رنج‌آورتـرین، عاجزکننده‌ترین و ناعلاج‌ترین تجربه‌هایی است که انسان‌ها می‌توانند داشته باشند، پدیده‌ای کاملاً غیرارادی و مجبورانـه تلقـی می‌کند:

بـر دلـم دسـت قضـا، آیـت عشـق تـو نوشـت　　بـا قضـا خسـته‌دلی را نبـود دسـت سـتیز
(همان: ۲۹۲)

عشق به‌دلیل ماهیت پارادوکسیکال خود همواره رنجی توأم با لذت بوده است؛ اما برجستگی وجه فراق وفقـدان و درد آن، همیشه عاشق را بر آن داشته است که این درد بی‌درمان لذت‌خیز را به تقدیر گره بزند:

سـر تسـلیم نهـادم بـه غـم هجـر کـه تـدبیر　　تـاب سـرپنجهٔ زورآور تقـدیر نـدارد
(همان: ۲٤۳)

واجد حسن و جاذبهٔ معشوق را همان افسار ازلی می‌داند که عاشق را بی‌اختیار بـه دنبـال عشـق می‌کشـاند. چشـم پـرزور معشوق است که به زور، دل از دست عاشق می‌رباید و چنبر زلف یار است که انسانی به ظاهر مختار و مقتـدر را بـه شـکاری بی‌دست‌وپا و منفعل تبدیل می‌کند.

بـه دسـت زور ز دسـتم ربـود چشـمش دل　　نبـرد هـیچ در ایـن کـار اختیـار مـرا
(همان: ۱۹۵)

نخجیـروار سـر نتـوانم بـرون کشـید　　از چنبـری کـه زلـف تـو دارد بـه گـردنم
(همان: ۳۳۷)

در تصاویری که شاعر از دلربایی و دلبری معشوق خلق می‌کند، هیچ اثر و نشانه‌ای از اختیـار نیسـت. اوج چیرگـی جمـال معشوق در تصویر سوررئالی است که حُسن کوه‌ربای معشوق، ناگهان دل را که به بی‌وزنی و ناتوانی یک کاه است، می‌رباید و با خود به سرنوشتی مبهم می‌برد:

دل چو کاهی چه کند گر نه به عشق تـو نهـد سـر　　بـا چنـین جذبـهٔ حسـنی کـه کنـد کوه‌ربـایی
(همان: ۳۷۵)

ج: بهره‌مندی‌های زندگی: از نگاه واجد تمام تفاوت‌های احوال بشر که شامل شادی‌ها و غم‌ها، تنعم‌هـا و حرمان‌هاسـت، تحت‌تأثیر روزی مقسوم و محتومی است که در روز ازل طراحی شده است و شـکایت و اعتـراض انسـان‌ها هـیچ تـأثیری در میزان بهره‌مندی‌هایشان ندارد.

جمعـی متنعم‌انـد و جمعـی محـروم　　شـادند گروهـی و گروهـی مغمـوم
کـس را نرسـد دم‌زدن از چـون و چـرا　　کـز روز ازل شـده اسـت روزی مقسـوم
(همان: ٤٦٦)

افرادی چون واجد که اعتقاد به روزی مقسوم دارند، اغلب در پی آن هستند که زیر سایهٔ این بـاور بـه آرامـش و تسـلایی برسند که در مفهوم حرص و مال‌اندوزی هرگز وجود نداشته است؛ شاید به‌همین‌دلیل است که او در نگاهی افراطـی، هرگونـه تلاش و تقلا برای افزایش داشته‌ها و رسیدن به خواسته‌ها را بیهوده می‌داند. «انسان‌ها با این بـاور کـه زنـدگی الگـویی از بـالا تعیین شده و منسجم دارد و هر فرد در این الگو نقش معینی ایفا می‌کند، فوق‌العاده آرام می‌گیرند» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۹۱).

هـر کـس بـه نصـیب خـویش نباشـد خشـنود　　در کـــار خـــود از تـــلاش جویـــد بهبـــود
بیچـــاره ندیـــد ســـودی از رنـــج و تـــلاش　　جـز آنکـه بـه رنـج خـویش رنجـی افـزود
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٤٣)

نفی اختیار و بی‌تلاشی به‌دلیل آنکه از افراد سلب مسئولیت کرده و منجر بـه آرامشـی کـاذب می‌شـود، بی‌عملـی افـراد را تاحدودی توجیه می‌کند. واجد نیز با توجیه بی‌اختیاری خود تمام امور را به حکم ازلی مربوط می‌داند و به انفعال و «بی‌عملی» می‌گریزد:

اختیـار نیـک و بـد از مـن چـرا جـویی دگـر　　خـود تـو می‌دانـی کـه دور از اختیـارم داشـتی
(همان: ۳۸۰)

سـاقیا نیـک و بـد کـار بـه حکـم ازلـی اسـت　　با چنین حـال چـه پـروا دگـر از بی‌عملـی اسـت
(همان: ٤۰۰)

واجد رنجبری عمر خود را از کلک تقدیر می‌داند. او در کودکی، جوانی و پیری خود جز رنج بهره‌ای نداشته و تمـام ایـن تلخی‌ها را به اراده، قلم و امضای نیروی برتری می‌دانـد کـه در بیـنش دینـی و عرفـانی او نـامش خداونـد اسـت و در نگـاه گلایه‌مندانه‌اش همان سرنوشت نام می‌گیرد:

از طفلـــــی و برنـــــایی و پیرانه‌ســـــری　　عمـرم همـه شـد بـه رنـج و محنـت سـپری
در نامـــــهٔ سرنوشـــــت کلـــــک تقـــــدیر　　ننوشـــته بـــه نـــام مـــن بـــه جـــز رنجبـــری
(همان: ٤۸۰)

د- حوادث زندگی: واجد با برجسته‌نمایی نقش تقدیر در حوادث ناگوار زندگی، قضای بد را عامل حادثـه‌خیزی و بـروز سختی‌ها می‌داند:

قضـای بـد بـه چنـین سـختی‌ام فکنـد دریـغ　　مـرا چـه نیـروی پیکـار بـا قضـا باشـد
(همان: ۲۵۱)

قضا چون تندبادی است که سبب کلاه‌افکنی‌های ناگهانی و حرمان‌های غافلگیرانه می‌شود. او بسیار بـی‌آزرم و بی‌مراعـات است و بدون درنظرگرفتن شرایط افراد بر آن‌ها می‌تازد:

چـه جـای سـرزنش آن را کـه تنـدباد قضـا　　کشـید دسـت و ز سـر ناگهـان کـلاه گرفـت
(همان: ۲۲٤)

نیسـت اندیشـه قضـا را نـه ز برنـا نـه ز پیـر　　نکنـد حادثـه آزرم ز درویـش و ز شـاه
(همان: ١٦۸)

احتیاط، دور اندیشی و تدبیر افراد نمی‌تواند جلوی آنچه را که قرار است دست قضا برایشان رقم بزند بگیرد و این مصداق همان ضرب‌المثل تازی است که «العبد یُدبّر و الله یُقدّر». اعتقاد واجد مبنی‌بر ناکافی‌بودن خرد و تدبیر آدمـی در برابـر قضـا و قدر ممکن است منبعث از اخبار و روایتی باشد که از معبر مـذهب بـه او رسـیده اسـت؛ آنچنـان کـه بـه نقـل از مطهـری در کتاب‌های «*جامع‌الصغیر*» و «*تحف‌العقول*» چندین حدیث در این باره موجود است: «انّ الله اذا ارادَ امضاء امرٍ نَزَعَ عقولَ الرّجالِ حتّی یُمضیَ اَمرَهُ، فاذا اَمضاهُ ردَّ الیهم عقولَهم و وَقَعَتِ النّدامة. هرگاه خدا بخواهد کاری به انجـام رسـد، خردهـای مـردم را از آن‌ها جدا می‌کند، تا وقتی که امر خود را به انجام رساند. همین که به انجام رساند، خردهای آن‌ها را به آن‌ها بازمی‌گرداند و در این وقت است که پشیمانی صورت می‌گیرد» (مطهری، ۱۳۸۹: ۸۹).

گرچه روباه بود مرد به دوراندیشی چون قضا آید دربند درافتد روباه
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۱۶۸)

و محتوم‌ترین قضای آسمانی موجودات همان مرگ است که واجد بیم و پرهیز از آن را کاملاً بیهوده می‌داند و تنها تسلای آدمی را در تسلیم و پذیرش آن درنظر می‌گیرد. «هر موجود طبیعی باید راه فنا و زوال پیش بگیرد؛ مگر اینکه تبدیل شود به موجودی غیرمادی. این نیز قضا و قدر است» (مطهری، ۱۳۸۹: ۷۷).

بیهوده بود ز مرگ، مردم را بیم کز بیم دگرگون نشود حکم قدیم
چون نیست گزیر زین قضای محتوم از دست چه برخیزدمان جز تسلیم
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٦٧)

بسامد اندک ابیاتی که در دیوان واجد دربارهٔ اختیار و قدرت اراده آمده است، سبب شده که این اندیشه در برابر تفکر تقدیرگرای او مغلوب شود. شعر واجد که انعکاسی از فرهنگ و ادبیات ایران است، حاوی مفاهیمی در دو سویهٔ جبر و اختیار است؛ اما چیرگی اندیشهٔ جبرگرا سبب به حاشیه‌رانده‌شدن تفکر اراده‌گرای او شده است. این ابیات در دیوان او از سه بیت تجاوز نمی‌کنند:

گناه خویش به تقدیر و سرنوشت مبند که هیچ‌کس به بدی نیست در جهان مجبور
(همان: ۷۷)

گرچه بی تقدیر کامی برنیاید از طلب برنگردم ز این طلب تا برنیاید مطلبم
(همان: ۳۲۱)

هم به تو می‌رسد هرچه بود ز نیک و بد دشمنی جهان کجا، کینهٔ روزگار کو
(همان: ۳٦۷)

۳-۲-۲- بخت‌گرایی

یکی دیگر از جلوه‌های تقدیرگرایی، اعتقاد به مفهوم بخت است. بخت همان نیروی نامرئی است که بی‌توجه به کوشش و خواست انسان‌ها با کنشی مستقل در زندگی انسان‌ها تأثیر می‌گذارد. استفاده از واژهٔ بخت به همراه صفات و متعلقاتی که برای روشن‌تر بیان‌کردن آن در دیوان واجد به کار برده شده، حکایت از اهمیت این مفهوم و کاربرد فراوان آن در اندیشه و زبان واجد دارد. او بارها از این واژه استفاده کرده است: بخت سیاه (همان: ۱٦۸)، بخت کوتاه (همان: ۳٦۲ و ۲٤۳)، بخت زبون (همان: ۱۹٤)، بخت بیدار (همان: ۳۱٦ و ۱۹٦)، بخت خواب (همان: ۲۸۲)، بخت نکو و بخت نکوکار (همان: ۲۰۸)، بخت باژگون (همان: ۲٤۸)، بخت شور (همان: ۳۲۵)، بخت پای لنگ (همان: ۳۲۱)، بخت بد (همان: ۳۳۹)، بخت مقبل (همان: ۳۹۱)، بخت دل افسرده (همان: ٤۲۰)، بخت ناساز (همان: ٤۲۱)، طالع سازگار (همان: ٤۵۰)، طالع نحس (همان: ٤٤۰)، خوشبخت (همان: ٤٤۳)، بخت کج‌رفتار (همان: ٤٤۹)، بخت بدمنش و بخت بدرفتار (همان: ٤۵۰)، بخت کافرکیش (همان: ٤۵۹). واجد با مشابهت معنایی که بین اصطلاح بخت و تقدیر قائل شده است، بخت را همان تقدیر می‌داند. از نظر او داشتن بخت، مایهٔ تمام تحول‌ها و دگرگونی‌های زندگی است. این اعتقاد برای او چنان راسخ است که امکان خطابودن آن را به خود و مخاطب خود راه نمی‌دهد:

آن چیز که مایهٔ دگرگونی‌هاست بخت است و مپندار که از روی خطاست
در معنی این صورت اگر بینی باز دانی که همان معنی تقدیر و قضاست
(همان: ٤۲۳)

واجد تمام مواردی را که برای تأثیرگذاری تقدیر در زندگی انسان به‌کار گرفته، عیناً در تأثیرگذاری مفهوم بخت نیز به‌کار برده است. او در تحلیل تفاوت‌های احوال بشری (همان: ٤٦٢)، گزندها، آسیب‌ها و حوادث (همان: ٤٥٠)، سختی و مرارت زندگی (همان: ۳۲۵)، دشوارشدن آسان‌ها و دشمن‌شدن دوستان و نایاب‌شدن عیان‌ها (همان: ٤٥٠) نمی‌تواند به نتیجه‌ای قانع‌کننده‌تر از «بخت» برسد و راز و پیچیدگی امور را فقط با این معنا می‌تواند بگشاید:

از چیست یکی همیشه در نعمت و ناز　　وآن یک همه عمر مانده در سوز و گداز
گر نیست دگرگونی احوال ز بخت　　خود با چه دگر گشوده گردد این راز
(همان: ٤٥٦)

او تنها در یک مورد، مفهوم بخت را کمی متفاوت‌تر از کاربرد همیشگی‌اش به‌کار گرفته و آن «عشق» است. بخت و اقبال در عشق با التفات معشوقانه یکسان‌انگاری می‌شود. در این کاربرد، عاشق معنای بخت را با توجه و همدلی معشوق یکی می‌داند، چنانکه با روی‌گرداندن یار، بخت از او روی می‌گرداند و با اقبال و عنایت او صاحب بخت و اقبال می‌شود.

مگردان روی کز من بخت و دولت برنتابد رو　　به پیش آ تا به من روی آورد اقبال ز اقبالت
(همان: ۲۲٦)

واجد بخت عاشق را مانند چشم معشوق همواره در خواب و چشم او را مانند بخت معشوق همواره بیدار می‌داند. او در این تشبیه با بیانی غیرمستقیم، خوشبختی و بدبختی خویش را به عملکرد و رفتار معشوق ارتباط می‌دهد. بخت عاشق به سبب بی‌التفاتی معشوق خواب و راکد است و بخت معشوق به سبب بی‌عشقی، بی‌رنجی و محبوبیت او همواره بیدار و پویاست:

چو بخت من تو در خوابی و هر شب　　من از یاد تو چون بخت تو بیدار
(همان: ۲۸۲)

عاشق از شب بیداری‌های عاشقانهٔ خود به فال و نشانه‌ای نیک می‌رسد؛ زیرا این بیداری می‌تواند نشانهٔ بیداری بخت او و توجه و التفات معشوق باشد:

فال نیک است ز بیداری بختم که بود　　با خیالش همه شب دیدهٔ بیدار مرا
(همان: ۱۹٦)

در نمایی کلی، ردپای باور و اعتقاد واجد به مفهوم بخت در تمام جنبه‌ها و جلوه‌های زندگی قابل‌رؤیت و پیگیری است. اوج این باور در شعر واجد آنجا دیده می‌شود که او به بخت چنان شخصیت قدرتمند و تأثیرگذاری می‌بخشد که انسان‌ها با همراهی و یاری او در شمار انسان و لایق احسان قرار می‌گیرند و با روی‌گرداندن و بی‌توجهی او هیچ ارزش و جایگاهی نخواهند داشت:

بخت از هر که روی برتابد　　دگر اندر شمار انسان نیست
نه همین بس که درخور صحبت　　درخور هیچ‌گونه احسان نیست
(همان: ۵۱۰)

۳-۳- شکایت از روزگار

بدگویی و شکایت از روزگار یکی دیگر از جلوه‌های تقدیرگرایی و افکندن بار اندوه بشر بر دوش دیگری است که همواره سبب آرامش و تسلای فکری انسان بوده است. در عمق اندیشه و اعتقاد خداباوران تمام کنش‌های جهان در سیر طولی خود به مسبب‌الاسباب یعنی خداوند بازمی‌گردد و گلایه‌مندی حقیقی آن‌ها از خالق است؛ اما ادب و اعتقاد آن‌ها مانع از آن می‌شود که در شکوائیه‌هایشان خداوند را مورد خطاب قرار دهند و از قربت به خداوند و رضایت او بکاهند؛ بنابراین در بیانی مؤدبانه به

روزگار و زمانه می‌تازند. این افراد از طرفی به قانون علت و معلول و منتهی‌شدن حوادث و ممکنات به ذات واجب‌الوجود توجه داشته‌اند و اینکه محال است حادثه‌ای لباس هستی بپوشد و مستند به ارادهٔ حق نباشد و از طرف دیگر به این نکتهٔ هم توجه داشته‌اند که نمی‌توان زشتی‌ها و بدی‌ها را به خدا نسبت داد (مطهری، ۱۳۸۹: ٤۹)؛ بنابراین سعی کرده‌اند با شکوه و گلایه از روزگار اعتراض خود را ابراز کنند. پیامبر(ص) نیز در حدیثی دشنام‌دادن به دهر را معادل با دشنام‌دادن به خداوند دانسته است. «رسولَ الله(ص) یقول: قال الله عزّوجلَّ یَسُبُّ ابنُ آدَمَ الدَّهرُ و انا الدَّهرُ، بیدیَ اللَّیلُ و النّهارُ. رسول الله(ص) فرمود: خداوند می‌فرماید: پسر آدم، دهر(روزگار) را دشنام می‌دهد و من دهر هستم و گردش شب و روز به دست من است» (مسلم بن حجاج، ۱۳۹۳، ج ٤، شمارهٔ حدیث: ۲۲٤٦). دهر همان زمان است که بعد از فروپاشی سلسلهٔ ساسانی و گرویدن ایرانیان به دین اسلام، به تبعیت از قانون کلی عربی‌کردن نام‌ها، به «زمان» تغییر نام یافت (دولت‌آبادی، ۱۳۷۹: ۱۲۰). یکی از تم‌های تکراری ادبیات فارسی، بازتاب این باور در شعر فارسی و بازگوکردن صفات منفی روزگار و شکایت‌کردن و حذرکردن از آن است که در زبان شعری واجد شیرازی نیز راه یافته است. واجد با اسامی متفاوتی مفهوم روزگار را مورد خطاب و بازخواست قرار داده است؛ این اسامی عبارت‌اند از: زمانهٔ کج‌نهاد (واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۳۸)، جهان (همان: ۸٤، ٤۷)، گند پیر بی‌وفا (همان: ۵۰)، فلک کج‌مدار (همان: ۸٤)، روزگار (همان: ۱۵۱، ۲۱٤)، چرخ ستمگر (همان: ۲۳۲)، چرخ شعبده‌باز (همان: ۲۳۵) ایام (همان: ۳۳۹)، دوران (همان: ۳٤٤)، سپهر (همان: ۵۳۸).

روزگار در شعر واجد اوصاف ناجوانمردانهٔ بسیاری دارد و دلیل تمام ناراستی‌های او کج‌نهادی و بدسرشتی او معرفی شده است:

زمانه بدین کج‌نهادی که دارد همانا که از راستی برکنار است

(همان: ۳۸)

یکسان‌انگاری «جهان» و «آسمان» گاهی سبب شده که واجد آسمان را نیز مورد بازخواست و حمله قرار دهد و با حسن تعلیلی شاعرانه دلیل کج‌رفتاری‌ها و زشت‌خویی‌های او را کج‌مداری او بداند. این یکسان‌انگاری ریشه در اعتقادات و فرهنگ کهن ایرانی دارد که آسمان نام یکی از ایزدان آیین مزدیسنی بوده و در بخش‌هایی از اوستا از او یاد شده است (عفیفی، ۱۳۷٤: ٤۱۹).

تفو بر جهان باد و این زشت خویش خپو بر فلک باد و این کج مدارش

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۸٤)

ویژگی‌هایی که واجد برای روزگار برمی‌شمرد بدین شرح است:

الف) فریبکاری: روزگار و زمانه آن چیزی نیست که نشان می‌دهد، ظاهر فریبا و باطن متعفن او باعث شده در تشبیهی کلیشه‌ای همواره چون گنده‌پیری گلاب‌آلود (همان: ۵۰) یا چون ماری خوش خط و خال که زهر در بن‌دندان دارد، درنظر گرفته شود (همان: ۷٤). تأکید بر شیوهٔ فریبکاری جهان می‌تواند دربردارندهٔ این مفهوم باشد که اعمال افراد تحت‌تأثیر عاملی بیرونی و فریبنده انجام می‌گیرند و تمام قصور از جانب بشر نیست:

امید مهر مدار از جهان بوقلمون که نیست پایهٔ عهدش به جز فریب و فسون

(همان: ۵۵۳)

ب) فسادکاری: جهان سرشار از اضداد است و طبعی متمایل به نقصان و فساد دارد که همواره هستی را به سمت نقص و نیستی می‌کشاند.

بـــا آنکـــه همیشـــه مـــردم کارآگـــاه خواهنـــد شـــود کـــار بـــه وفـــق دلخـــواه
چـون طبـع جهـان مایـل نقـص اسـت و فسـاد ناچـــــار در آن منقصـــــتی یابـــــد راه
(همان: ٤٧٧)

همین همراهی همیشگی خار با گل (همان: ٧٤)، لذت با اَلَم (همان: ١٤٩)، شهد با نیش (همان: ١٤٩)، آرامش با افسـردگی (همان: ١٤٩)، روز با شب، خزان با بهار (همان: ١٥٠)، و عذب و عذاب (همـان: ٥٢٥) اسـت کـه گویـای غیرقابل‌اعتمـادبودن دنیاست و واجد، بارها عدم‌ایمنی سیستم جهان را به مخاطب شعری خود گوشزد می‌کند:

چند روزی گـر جهـان رام تـو شـد ایمـن مبـاش هـم درانـدازد بـه خاکـت ایـن سـمند بـدلگام
(همان: ٥٤٦)

ج) ستمکاری: در تصویر شعری واجد، روزگار ستمگر است (همان: ٤٧) و این ستمگری از چنـد جهـت قابل‌احسـاس و اثبات است. جهان کینه‌ای ازلی نسبت‌به بشر دارد و برای انتقام غم دیرینهٔ خود به انسان می‌تازد و او را هر لحظه دچـار انـدوه می‌کند. جهان در راستای کینه‌ورزی خود ستمگری پیشه می‌کند. او در پـی پس‌گـرفتن تمـام داده‌هـای خـویش اسـت و هـیچ داشته‌ای برای موجودات باقی نمی‌گذارد؛ از عزیزترین داشته‌های هر موجودی می‌توان به «جان» او اشـاره کـرد کـه جهـان در مصمم‌ترین و محتوم‌ترین حالت ممکن، آن را از تمام زندگان بازمی‌گیرد:

گـــویی ز بشـــر جهـــان دلـــی پـــرغم داشـــت همـــت بـــه گرفتـــاری مـــردم بگماشـــت
(همان: ٤٢٩)

نخســـت آنچـــه دهـــد رایگانـــت از ســـر مهـــر بـــه قهـــر بازســـتاند هـــم از تـــو دیگـــر بـــار
(همان: ٧٤)

از جفـای چـرخ بایـد سـر بـرد در زیـر خـاک هـر کـه روزی پـا گـذارد بـر سـر ایـن خاکـدان
(همان: ٥٤٩)

جهان در تقسیم‌بندی بهره‌وری‌ها و نعمت‌ها ناعادلانه عمل می‌کند. او همواره یا کمتر از نیازمندی‌ها یا بیشتر از احتیاجـات افراد به آن‌ها می‌بخشد و این عدم‌تعادل هرگز برای واجد قابل‌درک نیست:

در کـــار جهـــان بســـی نشـــیب اســـت و فـــراز ز آن روی در آن هـــــیچ نبینـــــی برســـــاز
یـــا کمتـــر از آن اســـت کـــه می‌بایـــد بـــود یـــا بیشـــتر از آنچـــه بـــدان هســـت نیـــاز
(همان: ٤٥٧)

یکی دیگر از جنبه‌های جفای روزگار، نیکی‌کردن همیشگی روزگار نسبت‌به جـاهلان و فرومایگـان و بـدی‌کردن نسـبت‌به خردمندان و لایقان است:

دشـــمنی بـــا مردمـــان زیـــرا نـــداری مردمـــی دوستی با ناکسـان زان رو کـه بـس گـولی و دنـد
(همان: ٤٩)

کام‌بخشـــی آنکـــه را در زرق باشـــد چیره‌دســـت خـــوار داری آنکـــه را بـــر صـــدق باشـــد پایبنـــد
(همان)

واجد، ستمکاری روزگار را به حوزهٔ شخصی خود می‌کشاند و دلیل رنج‌کشیدن‌های پیوستهٔ خود را به درسـتکاری خـود و ستمکاری جهان پیوند می‌دهد:

جـز درسـتی چـه خطـایی ز مـن آمـد کـه ایـام ســـاید از رنـــج حـــوادث چـــو زر از ســـوهانم
(همان: ٣٣٩)

او علاوه‌بر آن، جابه‌جایی ارزش‌ها و هنجارهای زمانه را نیز وجهی از ستمکاری جهان می‌داند. برای او جای بسی تأسف است که جای غالیه و پشک و مشک و سرگین جابه‌جا شده است. (همان: ١٦٦). واجد از هنر خود گلایه دارد؛ زیرا به جای آنکه بال پیشرفتی برای او باشد، بار رنجی بر دوش او شده است:

ای هنر بال و پرت پنداشتم در زندگی　　باری اکنون گر نباشی بال من، باری چرا

(همان: ١٩٤)

واجد، سپهر را به سنگ آسیا و انسان را به دانه تشبیه می‌کند. این تشبیه اوج تسلط و تأثیرگذاری جریانی دیگر ورای اختیار و قدرت بشر است که بی‌توجه به تمنا و تلاش آدمیان مسیر خود را پیش می‌گیرد. دانه زیر سنگ آسیا خُرد می‌شود و از رویش باز می‌ماند و انسان نیز در این تشبیه تاریک و یأس‌آور بی آنکه شایستگی‌هایش به ثمر برسد، می‌شکند و از رویش و پیشرفت باز می‌ماند:

گویی سپهر بر سر ما سنگ آسیاست　　ما در زمین چو دانه فرومانده دلفگار

(همان: ۵۳۸)

۳-٤- پوچ‌گرایی

پرسش دربارهٔ معنای زندگی یکی از ضروری‌ترین پرسش‌ها در همهٔ زمان‌ها بوده و پاسخی که انسان‌ها در برابر کنجکاوی خود به آن رسیده‌اند، متفاوت بوده است. افرادی با خداباوری و اعتقاد به راهبری ماورایی به کشف معنای زندگی رسیده‌اند و افرادی نیز بدون خداباوری و با ابداع معنایی شخصی به زندگی خود معنا بخشیده‌اند. «برای کامو و سارتر مهم این است که انسان‌ها دریابند هر کس باید معنای خویش را ابداع کند یا آنکه معنایی که خدا یا طبیعت برایش تعیین کرده، کشف کند» (یالوم، ١٤٠٠: ۵۹۷). در این میان افرادی نیز هستند که همواره با بحران معنای زندگی دست‌وپنجه نرم کرده‌اند و نتوانسته‌اند به اطمینان و آرامشی که حاصل معنایابی زندگی است، دست یابند. از این نقطه به بعد پوچ‌گرایی افراد آغاز می‌شود؛ به‌طوری‌که نمی‌توانند هدفی برای هستی بیابند و ارزشی برای زندگی قائل باشند. این پوچ‌گرایی که قدمتی به درازای تاریخ دارد، نمودهای متفاوتی داشته است؛ نهیلیسم یکی از این نمودهاست. «نهیلیسم پدیده‌ای است که در راستای تاریخ روح به‌وجود آمده است. جریانی که ریشه و شالودهٔ آن ریشه‌کن‌کنندهٔ حیات حقیقی انسان است و هرگونه باور و ثباتی را ویران می‌کند؛ نزول و کاهش ارزش وجودی انسان و بی‌اعتقادی انسان از غایت وجودش» (کیا، ۱۳۷۹: ۲۲). پوچ‌گرایی یا نهیلیسم هیچ تعریف معیّنی ندارد؛ اما می‌توان گفت همیشه اندیشه‌ای مبتنی‌بر هیچ و نفی بوده است. «نهیلیسم برگرفته از واژهٔ لاتینی «نیهیل» به معنی تهی و هیچ است. در اصل چنین است که مفهوم «هیچ» نشان‌دهندهٔ غیاب وجود و امری است که بودنش لازم می‌باشد» (همان). یالوم به نقل از کامو، واژهٔ پوچ را برای موقعیت اساسی انسان در جهان به کار می‌برد. «گرفتاری موجودی متعالی و جویای معنا که باید در جهانی فاقد معنا زندگی کند» (یالوم، ١٤٠٠: ۵۰۱). واجد شیرازی شاعری است که در شعر خود چرایی بسیاری از مسائل را مطرح می‌کند و نسبت‌به مفاهیم فراوانی دچار تردید می‌شود. او دربارهٔ معنای زندگی به پاسخ منسجم و روشنی دست نیافته است و به نیست‌انگاری جهان تمایل دارد؛ از این جهت می‌توان اندیشهٔ او را به پوچ‌گرایان نزدیک دانست؛ اما باورهای توحیدی و دین‌گرایانه‌ای که در اشعار او دیده می‌شود، مانع از آن می‌شود که او را به‌صورت کامل در زمرهٔ افراد پوچ‌گرا و نهیلیسم بگنجانیم:

در چنین بیراهه ششدر وندرین زندان بی در　　نیست جز قرآن به دستم، نردبانی، ریسمانی

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۱۸۵)

پوچ‌گرایی روشنفکران معاصر بیشتر تحت‌تأثیر ادبیات غرب و الهام از اندیشه‌های غربی بـه ادبیـات مـا راه یافـت و مـورد پذیرش و ستایش شاعران و نویسندگان قرار گرفت؛ اما واجد شیرازی همواره به ادبیات مدرن و غرب‌زده بدبین بود و به آن با دیدهٔ تحقیر می‌نگریست؛ بنابراین پوچ‌گرایی او نمی‌تواند تحت‌تأثیر ادبیات غرب بوده باشد:

تـــا شـــیوهٔ پارســـی ز روی تلبـــیس　　شـــد پیـــرو شـــیوهٔ پـــروس و پـــاریس
بـــس هـــرزه‌درای بی‌ســـواد نـــادان　　بـــا نظـــم تـــراز گشـــته یـــا نثرنـــویس
(همان: ٤٥٨)

نیست‌انگاری واجد بیشتر تحت‌تأثیر اندیشه‌های خیامی است که معتقد بود: «دنیا همه هیچ و کار دنیا همه هـیچ» و حیـرت فیلسوفانهٔ او در برابر سکوت هستی بیشتر تحت‌تأثیر اندیشه‌های حافظ است که کشف راز هسـتی و آینـدهٔ جهـان را همـواره لاینحل می‌دانست و به «ناگشودگی معمای هستی» اعتقاد داشت. هیچ‌انگاری واجد نوعی چالش فیلسـوفانه اسـت کـه میـراث سنت شعری گذشتگان واجد است. واجد موضع هیچ‌انگاری خود را با نفی اصالت جهان و از ارزش انداختن واقعیت‌هایی کـه هر روزه می‌بینیم، آغاز می‌کند. او زندگی را به خواب و خیال مانند کرده است و از این جهت اندیشه‌اش به اندیشهٔ دکارت که ادراک حسی را اغلب گمراه‌کننده می‌دانست و هیچ معیاری برای تشـخیص حالـت بیـداری از خـواب سـراغ نداشـت، بسـیار نزدیک است. عسگری یزدی به نقل از دکارت می‌گوید: «من می‌خواهم بنا را بر این بگذارم که آسـمان، هـوا، زمـین، رنگ‌هـا، شکل‌ها، آهنگ‌ها و همهٔ چیزهای بیرونی جز بازی فریبندهٔ رؤیاها نیستند» (عسگری یزدی، ۱۳۸۱: ۹۵).

زنـــدگی خـــواب و خیـــالی بـــیش نیســـت　　عمـــر در خـــواب و خیـــالی مـــی‌کنم
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٣٤٤)

تأکید بر مفهوم «هیچ» علاوه‌بر پیشینهٔ شعری ما در آثار برخی از نویسندگان نهیلیستی مثل ساموئل بکت نیز دیـده می‌شـود. به‌نظر می‌رسد این واژه بهتر از هر واژه‌ای، عدم و نیستی مطلق را به مخاطب یادآوری می‌کند. «دیگر به هیچ‌کس دست نخواهد زد، منظورم این است که او دیگر هرگز، دیگر هرگز، دیگر هیچ چیز، هیچ، دیگر» (بکت، ۱۳۸۹: ۱۷۸). خلقت جهان از هـیچ و هیچ بودن آن، بحثی است که همواره در تاریخ فلسفه مطرح بوده است و فلاسفهٔ یونانی دربارهٔ آن رای‌زنی کرده‌اند. دانشمندان امروزی نیز از مفهوم خلأ برای زمان و فضا در علم فیزیک استفاده می‌کنند (کلوز، ۱۳۹۲: ١٦–١٥). هرچند منظور فیزیک‌دانـان و فلاسفه از «هیچ» بیشتر خلق جهان از خلأ و فضای خالی لایتناهی بوده است؛ اما این اندیشه در ذهن شـاعران و نویسـندگان بیشتر برای نمایش عدم و نیستی مطلق آیندهٔ جهان مطرح شده است. پوچ‌گرایی در معنای متافیزیکی همان باور به عـدم اسـت که گاهی به معنای همان «هیچ مطلق» است و چنین تفکری از این باور سردر می‌آورد که همه چیز هیچ است؛ چنـدان کـه نـه زیستن ارزشی دارد و نه مردن (هایدگر، ۱۳۸۳: ۱۹٤). واجد نیز از مفهوم «هیچ» استفاده کرده است؛ اما هیچ‌انگاری او درجهت بی‌ارزش دانستن این جهان و آمادگی برای سفر به جهانی دیگر استفاده شده است که در این کاربرد، ردپای آموزه‌های دینی در هیچ‌انگاری او کاملاً مشهود است؛ هرچند این آموزه‌ها رگه‌هایی بیش نیستند که در هجوم تردیدهای فلسفی او به حاشیه رانـده می‌شوند:

هـیچ اسـت جهـان، کـار جهـان یکسـره هـیچ　　بـــر هـــیچ بـــرای هـــیچ بیهـــوده مپـــیچ
امـــروز بســـاط خـــود مپنـــدار فـــراخ　　فـــردا بـــه ســـفر چـــو بایـــدت کـــرد بســـیچ
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٢٩)

واجد برای آیندهٔ انسان قائل به همان نیستی و عدمی است که آن را قبل از تولد تجربه کرده است؛ ازنظـر او جسـم انسـان بعد از فروپاشی و تجزیه به همان جایی خواهد رفت که قبل از شکل‌گیری و تجسم‌یافتن آنجا بـوده و ابـدیت و ازلیـت بـرای

انسان چیزی جز نیستی نیست. نگاه واجد دراین باره نزدیک به نظریات شوپنهاور است که معتقد بود مرگ ازنظر تجربی یعنی نیستی و میان نیستی پس از مرگ با نیستی پیش از مرگ هیچ تفاوتی وجود ندارد (شوپنهاور، ۱۳۹۵: ۸۸).

زان پیش که پیوسته شود صورت تن — از ما چه نشان بود در این دیر کهن
فردا که ز هم بگسلد این صورت باز — گویی که نبوده است نشان تو و من

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٦٩)

واجد همهٔ جهان و پدیده‌ها را از آن جهت هیچ و غیرواقعی می‌داند که هستی و وجود آن‌ها معطوف به وجود و ذهنیت انسان است، چنانکه با نابودشدن انسان این تصاویر هستی کاملاً نیست و نابود خواهند شد. در این ادعا وجود و هستی انسان مانند آینه‌ای فرض شده که تمام تصاویر و جلوه‌های زندگی در آن منعکس شده‌اند و با شکستن آینه تمام تصاویر می‌شکنند و نابود می‌شوند. واجد پس از شکستن و نابودی تصویر جهان، حقیقتی برای جهان قائل نیست و همه چیز را تمام شده درنظر می‌گیرد. هندوئیسم نیز با بدبینی، جهان را یک خطای حسی می‌داند و در واقع نظر بودا دربارهٔ انسان، پژواکی از همین تفکر است. «او روان بشر را مجموعه‌ای از حالات روان‌شناختهٔ شناور و بی‌ثبات می‌دید که توسط زنجیرهای سودا به هم پیوسته‌اند؛ در آن هنگام که آتش سودا به خاموشی گراید، آن‌ها نیز پراکنده می‌شوند (معتمدی، ۱۳۷۲: ۹۶). یونگ نیز که انسان را خالق ثانی جهان درنظر گرفته، هستی جهان را معطوف به هستی انسان دانسته است. «تنها اوست که به جهان، هستی عینی بخشیده، جهانی که بدون این هستی عینی، صدها میلیون سال نه چیزی شنیده و نه چیزی دیده، در سکوت سرجنبانده، خورده، تولیدمثل کرده و مرده است و بدون او جهان در تارترین شب نیستی تا پایانی ناشناخته پیش می‌رفت» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۸۹).

ما را چو اجل چشم ببندد ز نگاه — آثار وجود محو گردد ناگاه
نه روشنی روز و نه تاریکی شب — نه تابش آفتاب و نه پرتو ماه

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٧٨)

زندگی از دیدگاه واجد پروسهٔ غمگین و بی‌هدفی است که با تولد آغاز می‌شود و به سمت متلاشی‌شدن پیش می‌رود. او آیندهٔ انسان را در ورای مرگ، ادامهٔ حیات و جاودانگی نمی‌بیند:

یک چند جوانی است و آلوده‌شدن — یک چند دگر پیری و فرسوده‌شدن
عمر است همین و چون از این درگذری — جان‌کندن و مردن و نابودشدن

(همان: ٤٧٥)

واجد نه‌تنها امکان جاودانگی انسان را در جهانی دیگر باور ندارد، بلکه امکان ماندگاری نام و نشان انسان از طریق آثار نیک و شهرت و نیک‌نامی را نیز به دیدهٔ تحقیر و تردید می‌نگرد. او فنا و نیستی را چون سیلابی می‌داند که چیزی برای ماندگاری باقی نخواهد گذاشت؛ از نظر او فراموش‌شدن نام و نشان و عدم‌ماندگاری در خاطرها نیز جلوه‌ای از نیستی است که در روان انسان‌ها روی می‌دهد، پس هیچ وجهی از زندگی را نمی‌توان مصون از این سیلاب و طوفان مهیب دانست:

زنهار گمان مبر که دوران جهان — بر جای گذارد از کسی نام و نشان
سیلاب فنا چو هستی ما ببرد — آخر برد این نام و نشان‌ها ز میان

(همان: ٤٧٣)

طوفان حوادث به گذرگاه زمان — بر باد دهد خرمن هر نام و نشان
تندیسه اگر ز سنگ و آهن سازی — آن نیز نماند به جهان جاویدان

(همان: ٤٧٣)

دلایلی که هر فرد به بحران معنایی و پوچ‌گرایی می‌رسد، می‌تواند متفاوت باشد؛ این دلایل براساس متن‌پژوهی اشعار واجد به شرح زیر است:

۳-٤-۱- معمادانستن راز هستی

پاسکال دربارهٔ ناشناختگی هستی می‌گوید: «شاخه را امیدی به درک معنای درخت نیست» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۸۸). در فلسفهٔ کانت که او نیز یکی از شکاکان عالم فلسفه است، جهان غیرقابل‌شناخت است. ازنظر او اشیا در ادراکات ما غیر از اشیای خارج و فی‌نفسه‌اند؛ بنابراین کاشفیت برای مدرکات انسان امکان‌پذیر نیست (عسگری یزدی، ۱۳۸۱: ۲۳۰). هایدگر نیز معتقد است که هستی، علی‌رغم اینکه یکی از کلی‌ترین و بدیهی‌ترین مفاهیم موجود است؛ اما بسیار فهم‌ناپذیر و مبهم است (هایدگر، ۱۳۹۳: ۸). به‌نظر می‌رسد در سراسر تاریخ مکتوب، هیچ‌یک از متفکران نتوانسته‌اند پاسخی قانع‌کننده به معمای هستی بدهند. صادق هدایت نیز در بوف کور از رازی ناشناخته و ناگشوده سخن می‌گوید که هیچ‌کس تابه‌حال آن را کشف نکرده است. «آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد» (هدایت، ۱۳۵۱: ۳). واجد نسبت‌به مرگ و چیستی آن نمی‌تواند به پاسخ موجهی برسد و انسان را در زیستنی محبوس می‌داند که تقدیر از تمام جهات بر آن چنبره زده است؛ بنابراین به نتیجه‌ای جز بی‌پاسخی جهان و پوچی زندگی نمی‌رسد. «این تفکر که انسان در چنبر و چنگال نیروی مهیبی به نام سرنوشت و زمان اسیر است و قدرت کنش‌ها و تقدیر خود را ندارد، منتج به نگاهی تلخ‌اندیش و پوچ‌گرا می‌شود» (حسامی، ۱٤۰۰: ۵). نامفهومی هستی و ابهام جهان در شعر واجد مانند یک راز دانسته شده است؛ استفاده از تعابیری چون راز هستی (واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤۰)، راز دوران (همان)، راز گیتی، راز ناپیدا (همان: ۲۷۵)، راز نهان (همان: ۳۵۱)، اسرار جهان (همان: ۳۸۳)، اسرار فروبسته (همان: ٤۳۰)، راز حقیقت (همان: ٤٦٦)، اسرار وجود (همان: ٤٦۷) نشان از آن دارد که مسائل مطرح‌شده در هستی برای او بسیار پنهان و نامفهوم هستند و حتی فراتر از آن چون طلسمی سربسته و غیرقابل‌گشایش‌اند که هیچ بشری تابه‌حال نتوانسته به گشایش اندکی از بسیار آن دست یابد:

ز اسرار وجود گرچه هر راهبری — داده است به قدر بینش خود خبری
بر دیدهٔ اندیشه و ادراک بشر — نگشوده از این طلسم سربسته دری
(همان: ٤۷۹)

واجد، اندیشه و خرد انسان‌ها را در برابر پیچیدگی معمای هستی بسیار ناکارآمد و ناکافی می‌داند و تمام مباحث فلسفی و عرفانی‌ای که تاکنون برای کشف حقایق انجام گرفته است، وسواسی نامفهوم و تخیلاتی موهوم معرفی می‌کند (همان: ٤٦٦).

تا چند ز راز هستی‌ات بحث و جدال — کاندیشه ندارد اندر این راه مجال
بیهوده چه پوییم که ره‌بردن ما — بر منزل مقصود محال است محال
(همان: ٤٦۲)

ازنظر واجد تلاش حکیمان برای کشف اسرار هستی و تکیه‌بر قوهٔ تعقل آن‌ها پا را از گلیم فراتر کردن است:

اسرار وجود را به افکار سقیم — هرگز نتوان یافتن ای مرد حکیم
از دسترس خرد برون است این کار — بیهوده مکش پای فراتر ز گلیم
(همان: ٤٦۸)

واجد ناامید از ناتوانی خرد در شکافتن تاریکی هستی پیشنهاد می‌دهد که این راز را رها کنیم و دیگر در پی کشف چون و چرای وقایع نباشیم. او خودآگاه خویش را با تسلیم‌شدن و رهاکردن توجیه می‌کند؛ اما این پرسش‌ها در ناخودآگاه او رسوب می‌کنند و به‌تدریج با شک‌آفرینی و بحران معنا سربرمی‌آورند:

رها کن راز گیتی با خدا وز بیخودی باز آ　　شگفتا آدمی زاین راز ناپیدا چه می‌خواهد

(همان: ۲۷۵)

واجد درحالی که به عجز خود در کشف راز هستی اعتراف می‌کند، در پی کشف دلیل استتار این راز است. او به این نتیجه می‌رسد که پنهان‌ماندن این راز و پرده‌داری هستی برای یکسان‌کردن نیک و بد پدیده‌هاست؛ بنابراین او ناتوان و ناامید از ناگشودگی راز جهان است، اما دلیل حیرت و گم‌گشتگی خود را کاملاً دریافته است:

پرده بر کار نهادند کز آن بر مردم　　در پس پرده بد و نیک نماید یکسان

(همان: ۳۵۱)

از میان رازهای مبهم هستی، او انگشت روی مسئلهٔ مرگ می‌گذارد و از آیندهٔ نامعلوم انسان در ورای مرگ به یأسی فلسفی می‌رسد:

هر روز ز عمر اندکی می‌سپریم　　تا یک‌سره از مرز جهان درگذریم

زان سوی دگر هیچ ندانیم که چیست　　افسوس کز آیندهٔ خود بی‌خبریم

(همان: ٤٦۷)

آمد و شد و تولد و مرگ هر روزهٔ خلقت همان جابه‌جاکردن هر روزهٔ آجرهایی است که یالوم پرسش از چرایی این جابه‌جایی و نرسیدن به پاسخی روشن برای آن را آغاز حیرت و پوچ‌اندیشی دانسته است. واجد نمی‌تواند بفهمد هدف از تکرار این زادن و مردن چیست و چرا هر روزه گروهی متولد می‌شوند و گروهی می‌میرند. «گروهی کودن شادمان را تصور کن که مشغول کارند. در فضای باز آجر جابه‌جا می‌کنند. به محض آنکه همهٔ آجرها را در یک گوشهٔ زمین روی هم چیدند، شروع می‌کنند به بردن آن‌ها به گوشهٔ دیگر زمین. این کار بی‌وقفه ادامه می‌یابد و هر روزِ سال آن‌ها مشغول همین کارند. یک روز یکی از آن‌ها می‌ایستد و از خود می‌پرسد چه کار می‌کند؟ در شگفت می‌ماند که هدف از جابه‌جایی آجرها چیست و از آن لحظه به بعد دیگر مانند گذشته از کار خود راضی نیست. من همان کودنم که از جابه‌جایی آجرها در شگفت مانده است» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۸۱).

ما را به جهان هستی، آمد شدنی است　　آمد شدنی سخت نهان از پی چیست

پیوسته در این کارگه کون و فساد　　بس نیست به هست آید و بس هست ز نیست

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤۲۲)

۳-٤-۲- شکاکیت به مسائل و عدم‌یقین

واجد همواره استدلال‌های منطقی و مشاهدات عینی خود را بر مفاهیم ذهنی و شهودات باطنی ترجیح می‌دهد؛ به‌همین‌دلیل نسبت‌به تمام مسائل دچار شکاکیت و ناباوری می‌شود. در تعریف شکاکیت چنین آورده‌اند: «شکاکیت دیدگاه‌هایی را شامل می‌شود که به نحوی امکان دست‌یابی به معرفت را انکار می‌کنند، خواه این انکار ناظر به امکان حصول معرفت یقینی باشد، خواه ناظر به موجه‌بودن معرفت یا معقولیت آن و خواه ناظر به این سخن که اثبات معرفت، معقول‌تر از انکار آن نیست» (عسگری یزدی، ۱۳۸۱: ۱۹). شک می‌تواند در دو حالت بروز کند: ۱-شک‌های مزاجی و خلقی که ناشی از خلق و خوی

آدمی است و باعث می‌شود فرد زودباور نباشد؛ اما درنهایت سبب می‌شود فرد نسبت‌به همهٔ مسائل دچار وسواس و تردید شود. ۲- شک‌های دستوری یا روش‌شناختی که معبری برای رسیدن به یقین است (همان: ۹۸-۹۷).

شک و تردید واجد شکی روش‌شناختی است که در حوزه‌های خاصی اتفاق می‌افتد و نسبت‌به همهٔ مسائل نیست. ازنظر او در جهان هستی مفاهیم لاینحلی وجود دارد که هنوز پاسخ روشنی برای آن‌ها یافت نشده است. عمدتاً در سه حوزهٔ اخلاق، دین و آینده امکان حصول یقین و معرفت وجود ندارد و بیشترین سؤالات ذهنی و تردیدهای واجد نیز در دو حوزهٔ دین و آیندهٔ انسان پس از مرگ مطرح شده‌اند. در حوزهٔ دین «چون سخن دربارهٔ امور ماورای عالم محسوس است، نمی‌توان به ورای عالم محسوس علم یقینی به دست آورد. بر این اساس بعضی وجود علم یقینی را در این موارد انکار کرده‌اند و گفته‌اند که در موضوعاتی مانند مبدأ و معاد نمی‌توان علم یقینی به دست آورد و بر همین اساس منکر وجود خداوند، قیامت و دیگر امور دربارهٔ دین شده‌اند» (همان: ۲۷). معنای کیهانی که دید مذهبی و دینی به انسان‌ها می‌بخشد، سوای از درستی و نادرستی‌شان، سبب امیدبخشی و هدفمندی‌شان می‌شود و واجد نسبت‌به این مفاهیم کاملاً خوش‌بین نیست و آن‌ها را قانع‌کننده نمی‌یابد. «معنای کیهانی به معنای وجود نقشه‌ای خارج و برتر از فرد است و بی‌چون و چرا به نظمی جادویی یا معنوی در جهان اشاره دارد» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۸۷). واجد نه با انکار مطلق دین بلکه با تردیدهایی که در اندیشه‌اش ریشه کرده‌اند، از خوش‌بینی و هدفمندی دین‌گرایانه کمی فاصله می‌گیرد که باز هم مانند تردید فیلسوفان و نوعی شک خیامی است. مفاهیم مورد تردید او عبارت‌اند از:

الف) روح: واجد به وجود روح شک دارد و معتقد است وقتی هستی آن هنوز برای کسی به اثبات نرسیده است، چگونه می‌توان در مورد بقا یا فنای آن بعد از مرگ نظری منطقی و موجه داد. یکی از موارد مطرح‌شده توسط شکاکیون، تعارض عقل با مسائل مابعدالطبیعه است. از نگاه آن‌ها «رابطهٔ مفهوم بقا یا عدم‌بقا با مفهوم نفس آدمی از طریق تجربه به اثبات نرسیده است، بلکه ذهن بدون توجه به داده‌های حسی این احکام را صادر کرده است» (عسگری یزدی، ۱۳۸۱: ۲۲۰).

گویند چو رست جان مردم از دام — در عالم جان کند دگرباره مقام
چیزی که هنوز هستی‌اش ثابت نیست — ما را سخن از بقای آن باشد خام

(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٦٤)

او دربارهٔ پیوند روح و جسم به این نتیجه می‌رسد که روح وقتی از جنس جسم نیست، پس چگونه با آن آمیخته است و اگر متعلق به جسم و از جنس آن است، پس جای هیچ تردیدی نمی‌ماند که با نابودی جسم نابود خواهد شد:

گویند که نفس را پس از مرگ بقاست — دربارهٔ این سخن بسی چون و چراست
گر نیست ز جسم چون درآمیخت به جسم — ور زادهٔ جسم است پذیرای فناست

(همان: ٤٢٤)

واجد ناآگاهی از طریق شهودات عینی را دلیل محکمی بر نپذیرفتن مسائل می‌داند. ازنظر او افراد زیادی از وجود روح قبل از جسم خبر داده‌اند؛ اما چون انسان نسبت‌به آن، معرفتی عینی و شهودی ندارد، پس دلیلی برای پذیرفتن آن وجود ندارد:

گویند که بوده است جان پیش از تن — وز مکمن غیب کرده در تن مسکن
چون جان تو خود نیست بر این گفته گواه — باور نتوان کرد ز گوینده سخن

(همان: ٤٦٩)

ب) معاد: استدلال‌های فلسفی و شهودات عرفانی دربارهٔ معاد و معرفت مبدأ برای واجد قانع‌کننده نیستند؛ به‌همین‌دلیل او علی‌رغم شنیدن تمام آن‌ها هنوز خاطری پرتشویش و پرتردید دارد (همان: ٤۳۰). اکبری به‌نقل‌از ویتگنشتاین می‌گوید: هیچ

معیار قطعی و میزان عقلی برای رد یا اثبات رستاخیز و معاد وجود ندارد، مگر اینکه فرد به ایمان خود متوسل شود که واجد به این بُعد معرفتی بی‌اعتناست. «تنها عشق می‌تواند به روز رستاخیز باور داشته باشد» (اکبری، ۱۳۸۲: ۳۵۷).

واج،د فلسفه و دلیل معاد (جسمانی و روحانی) را از آن جهت که می‌تواند تجلی شکوهمند عدالت الهی باشد، قانع‌کننده نمی‌یابد:

گویند معاد جسم و جانی باشد — میزان و جهنم و جنانی باشد
حاجت چه بود خدای را کز پس مرگ — از بهر جزا دگر جهانی باشد
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٣٦)

ازنظر او فلاسفه و اندیشمندان وقتی نتوانستند راهی به سوی کشف اسرار هستی بیابند، چاره‌ای جز این ندیدند که برای آرامش خاطر بشر، وجود جهان پس از مرگ را مطرح کنند؛ بنابراین از دید او جهان پس از مرگ یک کشف دینی و ماورائی نیست، بلکه یک ابداع انسانی است:

قومی به خیال و وهم پرداخته‌اند — در فلسفه عمر خویش درباخته‌اند
چیزی نشناختند ز اسرار جهان — ز اندیشه، جهان دگری ساخته‌اند
(همان: ٤٣٧)

ج) خلقت، جلوهٔ رحمت و عدالت: واجد زندگی را تجربه‌ای سراسر رنج و اندوه می‌داند. از نگاه او اگر آفرینش نتیجهٔ بخشش و رحمت خداوند است، پس دلیل خلق موجوداتی چنین دردآلود چیست؟

گر هستی ما ز لطف دادار بود — از چیست که پر ز درد و آزار بود
وز زیستنی به رنج و مرگی دشوار — کس هیچ ندانست چه اسرار بود
(همان: ٤٤٠)

او حال تباه و حال خوش موجودات را بدون هیچ پیش‌زمینه و گناه و ثوابی، تبعیض و بی‌عدالتی می‌داند که در اندیشهٔ او نمی‌تواند منتج به رحمت الهی شود (همان: ٤٧٨). واجد این تفاوت احوال را نوعی خلل و خطا در صحنهٔ آفرینش می‌داند و از اشاره به آن‌ها قصد دارد اختلال پشت صحنهٔ خلقت را نیز اثبات کند و مدیریت الهی را زیر سؤال ببرد:

در ظاهر این پردهٔ پرنقش و نگار — چون داشته‌ایم از این خطاها بسیار
در مبحث پشت پرده هم گر گوییم — بسیار خطا بود چه جای انکار
(همان: ٤٥٢)

د) پست‌انگاشتن مقام انسان: ارزش‌قائل‌شدن برای انسان و مقام الهی و متفاوت او نسبت‌به دیگر موجودات سبب اعتقاد به سرنوشت متفاوت و جاودانگی روح او خواهد شد؛ اما چنانچه انسان موجودی پست‌تر از حیوانات انگاشته شود، قائل‌شدن جهانی دیگر برای او و نگاه متفاوت خداوند نسبت‌به او معنا و جایگاهی نخواهد داشت. هرچه هستی فرابشری انسان بیشتر مورد تردید قرار گیرد، باور به سرنوشت متعالی او کمتر خواهد شد. واجد اشرف مخلوقات بودن بشر را ادعای بی‌اساسی می‌داند که از روی اغراق و مبالغه مطرح شده است. توماس مان می‌گوید: «مقصود نهایی از پدیدآوردن حیات از بی‌جان، آفرینش انسان بود. با او آزمون بزرگی آغاز شد که شکست آن شکست تمامی آفرینش بود. چه اینطور باشد و چه نباشد، برای انسان بهتر است طوری رفتار کند که گویی این طور است» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۸۹)؛ اما واجد اینگونه نمی‌اندیشد، او با شمارش شرارت‌های نوع بشر نمی‌تواند بپذیرد که این موجود به‌دلیل قوهٔ تعقلش یک سر و گردن از دیگر موجودات بالاتر باشد:

گوینـــد بشـــر اشـــرف مخلوقـــات اســـت　　جـــانش ز خـــرد مطلـــع اشـــراقات اســـت
ایـــن دعـــوی بـــی پایـــه ز روی انصـــاف　　از بـــاب مبالغـــات و اغراقـــات اســـت
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤٢٤)

یا:

بـا ایـن همـه لاف اگـر بـدانی کـه چـه ای　　دانـی کـه از ایـن و آن بـه و بـیش نـه ای
گـــویی بـــه جهـــان اشـــرف مخلوقـــاتم　　پیداسـت کـه خـود را نشناسـی کـه کـه ای
(همان: ٤٧٧)

واجد انسان را با این ویژگی‌ها و صفات معرفی می‌کند: خودخواهی و خودکامی (همـان: ٤٢٦)، سـتمکاری و مـردم آزاری (همـان: ٤٢٩)، فریبکـاری (همـان: ٤٤٦)، دیـوی و ددی، بیگانـه‌نهادی، خصـومت (همـان: ٤٤٧)، سـودجویی (همـان: ٤٤٧)، درنده‌خویی و مکاری (همان: ٤٥٢)، غرور (همان: ٤٥٤)، آزمندی و حرص (همان: ٤٦٣)، کینه‌ورزی و حسادت (همان: ٤٦٥)، افراط‌گری و تفریط (همان: ٤٨٢)، خودپرستی، خوبینی، بدخویی و بدآیینی (همان: ٤٨٢).

او با برجسته‌سازی بُعد حیوانی و تاریک انسان، تمام ویژگی‌های نکوهیده و پست حیوانات را چندین برابـر در نهـاد بشـر می‌بیند:

هـــر خـــوی نکوهیـــده کـــه در جـــانور اســـت　　افزون‌تـــر و بـــدتر بـــه نهـــاد بشـــر اســـت
خودخـــــواهی و خودکـــــامی افـــــراد بشـــــر　　ناچـــار هـــم از جـــانوران بیشـــتر اســـت
(همان: ٤٢٦)

از نگاه واجد، انسان‌ها فقط دارای ظاهری متفاوت از حیوانات هستند؛ اما باطن و ذات آن‌ها در بی‌وجـدانی و بی‌مسـئولیتی هم‌سطح حیوانات است. او نه ارزش وجودی خاصی در سطح کیهانی برای انسان قائل است و نه قابلیت کسب ارزش اکتسابی و اخلاقی خاصی در او می‌بیند:

اینـــان کـــه گرفته‌انـــد نـــام مـــردم　　هســـتند همـــه جـــانورانی بـــی دم
بـا نـیش حسـد دشـمن جاننـد چـو مـار　　بـا نشـتر حقـد، آفـت تـن چـون کـژدم
(همان: ٤٦٥)

در نگاهی که هدف از آفرینش جهان، خلقت انسان دانسته شود و انسان صـاحب مـوقعیتی یکتـا و دارای مسـئولیتی الهـی درنظر گرفته شود، وجود جهانی دیگر که پاسخگوی عملکرد او باشد، کاملاً منطقی و معقول می‌نماید؛ اما چنانچه کسی چنـین دیدگاهی نداشته باشد، بی‌هدفی و پوچی زندگی نتیجه‌ای قابل‌پذیرش خواهد بود.

٥- بی‌معنایی رنج‌های زندگی

در شرایطی که واجد جهان را بسیار ستمگر و آکنده از بدی و آدمی را گرفتار رنجی بی‌پایان و بی‌هدف می‌داند که سهم او از بخت و تقدیرش است، مسلماً اندیشه‌های پوچ‌گرایانه در او ریشه می‌کنند. او در برابر رنج‌هایش جهانی را مقصر می‌داند که همواره در قبال بازخواست و پرسش او سکوت کرده و پاسخگوی اعتراض کسی نبوده است. «کـامو می‌گفـت مـا موجـوداتی اخلاقی هستیم که انتظار داریم جهان، بنیانی برای قضاوت اخلاقی فراهم کند؛ یعنی نظـامی معنـایی کـه طـرح کلـی ارزش‌هـا به‌طور تلویحی در آن لحاظ شده باشد؛ ولی جهان چنین چیزی فراهم نمی‌کند و کاملاً نسبت‌به ما بی‌اعتناسـت» (یـالوم، ۱٤۰۰: ٥٩١). جهان برای واجد تیمارگاهی پر از اندوه است که هیچ‌کس جز دیوانگان نمی‌توانند در آن به شادمانی حقیقی برسند:

جهان تیمارگاهی پـر ز انـدوه اسـت و درد و غـم　　به جـز دیوانـه‌ای را کـی در اینجـا شـادمان بینـی
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۳۹٥)

او برای رنج‌ها و سختی‌های زندگی هیچ معنایی نمی‌یابد و همین بی‌دلیلی زجرهای زندگی است که یقین او را خدشه‌دار کرده است؛ یالوم به‌نقل‌از یونگ می‌گوید: «معنا بسیاری چیزها و شاید همه چیز را قابل‌تحمل می‌کند» (یالوم، ۱٤۰۰: ۵۹۸).

بشر را از این زندگی در زمانه چه حاصل به جز انده و افتقارش
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ۹۱)

یا در جایی دیگر می‌گوید:

تا در خم دام زندگی افتادم بوده است ز رنج و غم دلی ناشادم
حیرانم و اندیشه به جایی نرسید کز مادر گیتی به چه طالع زادم
(همان: ٤٦۵)

واجد در تجسم زندگی دلخواهش، جهانی را ترسیم می‌کند که هیچ نشانی از رنج و مصیبت در آن نباشد:

خوش بودی اگر به زندگی رنج نبود آلام و مصایب و دل آهنج نبود
گنج است جهان و رنج آن مار ای کاش صد مار به هر گوشهٔ این گنج نبود
(همان: ٤٤۱)

نیافتن معنایی برای رنج زندگی، واجد را به سمت بن‌بست پوچی و یأس می‌کشاند. او متأثر از اندیشه‌های دینی خود مانند دیگر پوچ‌گرایان به خودکشی نمی‌اندیشد و جواز آن را صادر نمی‌کند (کارترایت، ۱۳۹۲: ۱٤۳)؛ اما آرزوی مرگ به‌عنوان راه نجاتی از زندان زیستن همواره در ذهن او جای داشته و چندین بار آن را مطرح کرده است:

دردا که درین زندگی سست‌نهاد از دام بلا دمی نبودم آزاد
تا کی رسد آن زمان که طوفان اجل یک‌باره دهد بنای هستی بر باد
(واجد شیرازی، ۱۳۷۸: ٤۳۰)

یا:

چون حاصل زندگی است فرسوده‌شدن با خواری و درد و رنج آلوده‌شدن
ما را ز گرفتاری این سختی‌ها کو چاره به جز مردن و آسوده‌شدن
(همان: ٤۷۵)

٤- نتیجه

نتیجهٔ پژوهش حاضر در حوزهٔ هستی‌شناسی واجد شیرازی بر مبنای سه مفهوم برجسته در اشعارش یعنی مرگ‌اندیشی، تقدیرگرایی و پوچ‌گرایی چنین است: واجد همواره مخاطب شعری خود را به مرگ‌اندیشی فرامی‌خواند. این فراخوان هم به‌صورت یادآوری مرگ شخصی فرد و هم به‌صورت عبرت‌گرفتن از مرگ دیگران بوده است. واجد به مرگ نگاه متناقضی دارد که انعکاس تلفیق اندیشه‌های دینی و تردیدهای فلسفی اوست. تقدیرگرایی، تفکر برجستهٔ دیگری است که در اشعار واجد نمود یافته است. واجد به‌دلیل آموزه‌های دینی خود به همهٔ پدیده‌ها، مشیت‌انگارانه می‌نگرد. ازنظر او تمام فعل و انفعالات این جهان با خواست و مشیت الهی انجام می‌پذیرد و انسان چاره‌ای جز تسلیم و رضا ندارد. مشیت الهی که نام دیگرش در اشعار واجد همان تقدیر است، در تمام رویدادهای مهم زندگی حضور دارد و دعا و نفرین و تلاش بشر برای دستیابی به خواسته‌هایش بیهوده و بی‌نتیجه است. تقدیرگرایی واجد در سه وجه اعتقاد به قضا و قدر، بخت‌گرایی و شکایت از روزگار نمود یافته است. مفهوم برجستهٔ سوم در شعر واجد پوچ‌گرایی و هیچ‌اندیشی است که به‌دلیل اندیشه‌های توحیدی و دینی او انتساب کامل او به پوچ‌گرایان درست نمی‌نماید؛ اما به‌دلیل تردیدهای فلسفی و ناباوری به برخی از مبانی دینی به اندیشهٔ پوچ‌گرایان نزدیک می‌شود که چند عامل سبب پوچ‌اندیشی وی شده است: ۱. معمادانستن راز هستی، ۲. شکّاکیت و

عدم‌یقین، ۳. پست‌انگاشتن مقام انسان: او اشرف مخلوقات بودن انسان را ادعایی گزاف می‌داند. ازنظر او انسان نه ارزش وجودی خاصی در جهان و نه قابلیت کسب ارزش‌های اخلاقی و اکتسابی خاصی دارد. در چنین دیدگاهی که انسان دارای مقامی متفاوت و برتر از حیوانات نیست، به‌تبع نمی‌تواند دارای سرنوشتی الهی و فراحیوانی باشد. رنج‌های بی‌معنای زندگی: او جهان را تیمارگاهی پر از اندوه می‌داند که با وجود این همه فروبستگی در اسرارش نمی‌تواند پاسخ روشنی برای رنج‌های آن بیابد؛ بنابراین هیچ معنای کیهانی برای حیات نمی‌یابد و آرامش و رهایی خود را در مرگ و نیستی می‌جوید.

۵- منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *هایدگر و پرسش بنیادین*. تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۹). *هایدگر و تاریخ هستی*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

اکبری، رضا. (۱۳۸۲). *جاودانگی*. چاپ اول. قم: بوستان کتاب.

بکت، ساموئل. (۱۳۸۹). *مالون می‌میرد*. ترجمهٔ سهیل سمی. چاپ اول. تهران: ثالث.

حسام‌پور، سعید؛ نبوی، سمیه؛ حسینی، اعظم. (۱۳۹٤). «مرگ و مرگ‌اندیشی در اشعار اخوان ثالث، شاملوو فروغ فرخزاد»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال سیزدهم، شمارهٔ ۲٤، صص ۹٦-۷۷.

حسامی، مرمر. (۱٤۰۰). *در چنبرهٔ زروان (تأملی در تقدیرگرایی زروانی در ادبیات فارسی از عصر فردوسی تا حملهٔ مغول)*. با مقدمهٔ دکتر اصغر دادبه. تهران: آگرین کتاب (نسخهٔ الکترونیکی فیدیبو).

حیدری، علی؛ دانیاری، کیانوش. (۱۳۹۷). «تحلیل اشعار سهراب سپهری از منظر هستی‌شناسی هایدگر»، *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال بیست‌وششم، شمارهٔ ۸٤، صص ۱۱۳-۹۷.

دولت‌آبادی، هوشنگ. (۱۳۷۹). *جای پای زروان*، خدای بخت و تقدیر. چاپ اول. تهران: نی.

شوپنهاور، آرتور. (۱۳۸۸). *جهان همچون اراده و تصور*. ترجمهٔ ای جی پین و رضا ولی یاری. تهران: مرکز.

شوپنهاور، آرتور. (۱۳۹۵). *جهان و تأملات فیلسوف*. گزیده‌هایی از نوشته‌های آرتور شوپنهاور. ترجمهٔ رضا ولی یاری. تهران: مرکز.

عسکری یزدی، علی. (۱۳۸۱). *شکاکیت*، نقدی بر ادلّه. چاپ اول. قم: بوستان کتاب.

عفیفی، رحیم. (۱۳۷٤). اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی. چاپ اول. تهران: توس.

فدایی، غلامرضا. (۱۳۹۵). *جستارهایی در هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی*. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.

فلاماریون، کامیل. (۱۳۷۳). *مرگ و اسرار آن*. ترجمهٔ بهنام جمالیان. تهران: مرکز نشر فرهنگی مشرق.

کارترایت، دیوید آی. (۱۳۹۲). *واژه‌نامهٔ تاریخی فلسفهٔ شوپنهاور*. ترجمهٔ محسن اکبری. تهران: معاصر.

کرمی، محمدحسین. (۱۳۸۳). «تقدیر و سرنوشت در ادبیات فارسی و تأثیر آن بر فرهنگ مردم ایران»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، صص ۱۵۰-۱۲۹.

کلوز، فرانک. (۱۳۹۲). هیچ. ترجمهٔ شادی حامدی آزادی. تهران: بصیرت (نسخهٔ الکترونیکی فیدیبو).

کیا، مژگان. (۱۳۷۹). *نهیلیسم و تأثیر آن بر نقاشی*. چاپ اول. تهران: تندیس.

مسلم بن الحجاج القشیری. (۱۳۹۳). *صحیح مسلم*. ترجمهٔ خالد ایوبی نیا. جلد چهارم. چاپ اول: حسینی اصل.

مطهری، مرتضی. (۱۳۷۹). *آشنایی با قرآن*. چاپ سیزدهم. قم: بنیاد علمی و فرهنگی استاد شهید مطهری.

مطهری، مرتضی. (۱۳۸۹). *انسان و سرنوشت*. چاپ سی و هفتم. تهران: صدرا.

معتمدی، غلامحسین. (۱۳۷۲). انسان و مرگ. چاپ اول. تهران: مرکز.

مک کواری، جان. (۱۳۸۲). *الهیات اگزیستانسیالیستی (مقایسهٔ هیدگر و بولتمان)*. ترجمهٔ مهدی دشت بزرگی. چاپ اول. قم: بوستان کتاب.

واجد شیرازی، محمدجواد. (۱۳۷۸). *دیوان اشعار*. با مقدمهٔ جعفر مؤید شیرازی. به اهتمام جواد واجد. چاپ اول. تهران: انتشارات ما.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۳). *متافیزیک چیست*. ترجمهٔ سیاوش جمادی. تهران: ققنوس.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۳). *هستی و زمان*. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. چاپ چهارم. تهران: نی.

هدایت، صادق. (۱۳۵۱). *بوف کور*. تهران: امیرکبیر.

یالوم، اروین. د. (۱۳۹۲). *خیره به خورشید نگریستن: غلبه بر وحشت مرگ*. ترجمهٔ اورانوس قطبی نژاد آسمانی. تهران: قطره(نسخه الکترونیکی فیدیبو).

یالوم، اروین. د. (۱۴۰۰). *روان‌درمانی اگزیستانسیال*. ترجمهٔ سپیده حبیب. چاپ شانزدهم. تهران: نی.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Glimmers of Recessive Words in Hallaj Works

Ahmad Sanchooli[1]✉

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zabol University, Zabol, Iran. Email: ah-sanchooli@uoz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
27 December 2022
Received in revised form:
13 February 2024
Accepted:
14 February 2024
Published online:
22 September 2024

Keywords:
Mysticism and Sufism, recessive word, Hallaj works, Content, The metaphorical pole of language.

ABSTRACT

Hossein Ibn Mansour Hallaj is one of the fascinating mystics of the 3rd century of Hijri, who used language as a container to express his passionate situations and strong emotional emotions, and in every place of his works, he constantly speaks, observes and sees the essence of God and the manifestation of God's attributes and essence in the world of speech. Since he was mostly influenced by his spiritual and inner feelings and emotions and most of his works are considered to be deconstructive texts, in this research, in a descriptive-analytical way, the characteristics of the defeated word in terms of the structure and content of his collection of works have been examined and an attempt has been made to answer the main question, which factors and elements were effective in the defeat of his words? Due to the predominance of emotional emotions, the main features of a defeated text such as: ambiguity, interpretability, receiving inspiration and revelation and observation are reflected in her works. Also, the language, imagination and images in it have found a completely personal aspect in accordance with the pure mystical experiences. In order to express his situation, which is beyond the level of normal perception and ordinary experiences, Hallaj resorted to the metaphorical pole of language and with the help of simile, metaphor and code, he embodied his purest personal and intuitive experiences and mystical concepts and He has depicted his inner perceptions taken from the sacred world through sensory and tangible images.

Cite this article: Sanchooli, Ahmad. (2024). "The Glimmers of Recessive Words in Hallaj Works" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 171-188. http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.44370.3114

© Sanchooli, Ahmad. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

Mystical prose works can be categorized into two main groups: those that delve into "the world of reason and thought" and those that are connected to "the realm of taste and soul" (Zarrin Koob, 1983: 139). Within these works, mystics and Sufis discuss two types of knowledge: personal and intuitive knowledge and formal knowledge. Personal knowledge stems from intuitive experiences and inner perceptions, while formal knowledge is associated with the common sciences among Sufis. Sufis have long been cognizant of these two types of knowledge in their works and have employed specific terms to articulate them. For instance, "mystical knowledge" contrasts with "confirmatory knowledge" as proposed by Buabdullāh Antāki (d. 239 AH) or interpretations, such as "common science" and "perceived mysticism", "news science", and "inspirational and secret science", as well as "speech that is the product of time", "speech that is said by referring to "Kerāsa" (notebooks and books), "established speech", and "assertive speech", which can be found in the works of other mystics and Sufis, including Abul Hasan Kharqāni (d. 471 AH) and Khājeh Abdullāh Ansāri (d. 481 AH) (cf. Fotuhi, 2010: 36-37).

In his book "Tamhidāt" (preparations), Ain al-Qudhāt Hamedāni (d. 525 A.H.) occasionally employs the terms "inverted words" and "inverted line" (Hamedāni, 1991: 318), as well as "the language of geometrical spells and inversions" (ibid.: 327) to describe speech resulting from the spiritual superiority of the mystic. Ahmad al-Ghazāli also refers to odd speech originating from a mystic's spiritual effervescence, such as "This is my lord", "I am the Truth", and "I am the most holy; what is the greatest is my status", in Savāneh (events) as fickle and chameleonic, which are far from being tame (Ghazāli, 1996: 129).

In Kashf al-Mahjub, Hajwiri (d. 470 AH) categorizes the words of the Sufis into "established" and "defeated" words. In his critique of the words of Hallāj (d. 309 AH), he states: "And in the sentence, just know that his words cannot be set as an example; he is not able to overcome what he has defeated, while the words of an able person should be imitated to the possible extent" (Hajwiri, 2006: 232).

One of the significant and remarkable works in the realm of the defeated language is Hallāj's collection with the most intricate being his book "Tawāsin". The content of this book, detailing his mystical experiences, is linguistically intricate. His other works, such as Bostān al-Ma'refa, a book of narratives, Quranic interpretation, mystical experiences, and poetry, reflect his mental states, the unconscious import of his heart, and his mystical experiences. Sometimes, he uses simple interpretations, while at other times, he employs codes, metaphors, and allusions, as well as mystical parables. Hajwiri describes Hallāj as "a man overwhelmed in meaning and a spender of litigation" and states: "Abul Maghith al-Hussein Ibn Mansoor Hallāj, may God be pleased with him, was an inebriate person and enthusiast of this mystical path and had a strong attitude and great courage" (Hajwiri, 2006: 229). Attar also praises him, attributing qualities, such as "killing in the path of Allah, the lion of the research forest, the valiant honest man, and the drowned in the stormy sea", being both in "the ultimate burning and longing" and "the intensity of the flame of parting" (Attar, 1384: 583). However, Shams Tabrizi consistently expresses a purely negative view of Hallāj (cf. Behnāmfar et al., 2023: 91).

2. Research methodology

The research was conducted using a descriptive-analytical method. Initially, a thorough examination of Hallāj's works was undertaken, extracting evidence and samples. Subsequently, the acquired data and information were categorized and analyzed based on content, form, and style. Finally, the motives and causes of the defeated word in Hallāj's writings were addressed.

3. Discussion

In defeated texts, the author discusses encounters with, observations of, and conversations with God, often claiming to receive inspiration and revelation. The brevity of words and repeated phrases in defeated texts creates the impression that the authors are being inspired by someone else to speak in that particular language. The overwhelming nature of the speaker's own situation in these texts leads to a sense of contradiction within the text itself, resulting in tension between the author's thoughts and the form of words he has employed in the absence of his own language. The key features of defeated words include receiving inspiration and revelation, non-self-writing, semantic distribution, interpretability, concealment of ideology, and contradictions, all of which were prominently evident in Hallāj's collection of works.

The fervor evident in his expression bestowed a distinct poetic hue to his words, rendering his speech at times contentious, brimming with emotion, and frequently thought-provoking. He was found to be deeply immersed in his mystical reveries and inner spiritual emotions. Throughout his book, Hallāj declared: "I saw God with the eyes of my heart" (Hallāj, 1379: 376); "O' my Holy One! You appeared to me as if you were inside me" (ibid.: 394); "My eyes see their beloved one" (ibid.: 420); and "I have a beloved one, whom I visit in solitude" (ibid.: 380). These words, born of an inner and intuitive experience involving a form of conversation and direct encounter with God, imparted a quality that transcended the realm of intellectual experiences and ordinary consciousness and language, leading him to an ideal and sacred realm.

4. Conclusion

In conclusion, Hallāj's works were imbued with the language of discovery and intuition, often stemming from his profound emotional attachment and mystical experiences. Throughout his writings, he delved into the essence of experience, encounters, and observations attributing his knowledge to inspiration and revelation. His words alluded to an inner quality, reflecting direct conversations and heavenly encounters with God, at times appearing as if someone else was speaking through him. His language of metaphor expanded the scope for expressing his intuitive experiences, employing grand phenomena of creation, such as light, sun, and moon, alongside recurring symbols like wine, sea, and bird, to evoke images of his ideal and sacred world. The prevalence of intense emotional and mystical sentiments in his works occasionally led to a play of symbols in texts like Tavāsin, where each sign neutralized the meaning of the preceding one, resulting in apparent contradictions. This peculiar speech born from his spiritual fervor was a testament to his profound connection with the Truth. Hallāj regarded love and affection as the foundation of existence, viewing the entire cosmos as a manifestation of the Truth and its signs. Consequently, the majority of his works exhibited defeated speech characterized by inspiration and revelation, interpretation, selfless writing, aporic crisis, odd speech originating from spiritual effervescence, and a contradictory view.

5. References

Holy Quran.

Ahmadi. B. (2005). *Sakhtar va Tavil Matn*. Tehran: Publishing center.

Aristotle. (1992). *Fan khatabeh*. translated by Parkhida Maleki. Tehran: Iqbal.

Attar Neishabouri. F. M. (2005). *Tazkira-ul-Awliya*. corrected by Mohammad Istalami. Tehran: Zovar.

Baghli Shirazi. R. (2002). *Hallaj Ta'alim Sufianeh*. translated by Qasim Mirakhori. Tehran: Shafi'i.

Behnam-Far. M., Naseri, S. F., Rahimi, S. M. (2022). “Simai Hallaj and Bayezid in the mirror of Shams Tabrizi's essays”. *Journal of Lyrical Literature Researches*. Vol. 20, Issue 39. 83-98.

Faali. M. T. (2001). *Tajarobe Dini va Mokashefate Erfani*. Tehran: Islamic Culture and Thought Research Center.

Fanari. M. (1989). *Misbah-Alons*. Tehran: Fajr.

Fotouhi. M. (2006). *Balaghat Tasvir*. Tehran: Sokhan.

Fotouhi. M. (2009). “From the possessive word to the defeated word”. *Scientific-Research Quarterly of Literary Criticism.* Vol. 3, Issue 10, 35-62.

Fotouhi. M. (2012). *Sabk Shenasi: Nazariyeha, Rooykardha va Raveshha*. Tehran: Sokhan.

Ghazali. A. (1997). *Savaneh (in the collection of Farsi works of Ahmad Ghazali)*. by Ahmad Mujahid. Tehran: University of Tehran.

Hallaj. H. M. (2000). *Majmooe Asar Hallaj*. translation and commentary by Qasim Mir-Akhuri. Tehran: Yadavaran publishing.

Hamdani. A. Q. (1994). Tamhidat**.** with introduction, correction, revision and suspension by Afif Asiran. Tehran: Manochehri.

Hojwiri. A. A. (2005). *Kashf-ul-Mahjub*. corrected and annotated by Mahmoud Abedi. Tehran: Soroush.

Hossein-zadeh. M. (2008). “Conceptualization of revelation and inspiration in words, Quran and narration”. *Quran Knowledge*. second year. Issue 2. pp. 72-45.

Ibn Arabi. M. (1984). *Fotouhat Makiyeh*. Volume 13. Beirut: Dar Sader.

Jabri. S. (2008). “Metaphor in the Mystical Language of Meibdi”. *scientific-research quarterly Kavosh-nameh Farsi*. Vol. 9, Issue 17, 58-29.

Mohabati. M. (2008). “The interpretation of selfless writing: a new analysis of the literary views of Ain-al-Qadat Hamdani”. *Literary Criticism Quarterly*. Q2. No.8. pp. 53-72.

Rezaei. I. (2012). "Revelation and inspiration and its types and levels in Maulavi's Masnavi". *Tabriz University Faculty of Literature and Humanities Journal*. year 46. pp. 19-41.

Sajjadi. S. J. (1994). *Farhang Loghat va Estelahat va tabirat Erfani*. Tehran: Tahori Library Publications.

Salimi. H. and Alavi, B. (2022). “Multiplicity and suspension of definitive meaning in Shafi'i Kodkani's poem based on symbol and paradox”. *Journal of Lyrical Literature Researches*. Volume 20. Number 39. pp. 175-192.

Sattari. J. (1993). *Madkhali bar Ramz Shenasi Erfani*. Tehran: Publishing center.

Shamisa. S. (2006). *Naghd Adabi*. Tehran: Mitra.

Siyouti. J. (1984). *Al-Itqan fi Ulum al-Qur'an*. 2 vol. translated by Mehdi Haeri Qazvini. Tehran: Amir Kabir.

Sojodi. F. (2007). *Neshane Shenasi Karbordi*. Tehran: Nasher Alam.

Zarinkoub. A. (1983). *Arzesh Miras Sofiye*. Tehran: Amir Kabir.

Zarinkoub. A. (2011). *Sholah Toor*. Tehran: Sokhn.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بارقه‌های کلام مغلوب در آثار حلاج

احمد سنچولی[1]✉

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زابل، زابل، ایران. رایانامه: ah-sanchooli@uoz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
عرفان و تصوف، کلام مغلوب، آثار حلاج، محتوا، قطب استعاری زبان.

چکیده

حسین بن منصور حلاج، از عارفان مجذوب قرن سوم هجری است که زبان را ظرف بیان احوال شورانگیز و هیجان‌های تند عاطفی خویش قرار داده و در جای‌جای آثارش پیوسته از ذات مشاهده و دیدن الله و تجلّی صفات و ذات خداوند در عالم سخن می‌گوید. از آنجا که او بیشتر تحت‌تأثیر احساسات و هیجانات روحی و باطنی خویش بوده و بخش اعظم آثارش از شمار شطحیات و متون ساخت‌شکن به شمار می‌آید، در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، ویژگی‌های کلام مغلوب از حیث ساخت و محتوا در مجموعه آثار وی مورد بررسی قرار گرفته و تلاش شده به این سؤال اصلی پاسخ داده شود که چه عوامل و عناصری در مغلوب‌بودن کلام وی مؤثر بوده است؟ به‌دلیل غلبهٔ هیجان‌های عاطفی، عمده‌ترین ویژگی‌های یک متن مغلوب از قبیل: ابهام، تأویل‌پذیری، مشاهده، دریافت وحی و الهام در آثار وی دیده می‌شود. همچنین زبان، تخیل و تصاویر در آن متناسب با تجربه‌های ناب عرفانی، کاملاً جنبهٔ شخصی یافته و حلاج برای بیان احوال خویش که فراتر از سطح ادراک عادی و تجربه‌های معمولی است، به قطب استعاری زبان متوسل شده است و به مدد تشبیه، استعاره و رمز، ناب‌ترین تجربه‌های شخصی و شهودی خویش را تجسم بخشیده و مفاهیم عرفانی و دریافت‌های درونی برگرفته از عالم قدسی خود را از طریق تصاویر حسی و ملموس به تصویر کشیده است.

سنچولی، احمد. (۱۴۰۳). «بارقه‌های کلام مغلوب در آثار حلاج». پژوهشنامهٔ ادب غنایی، ۲۲(۴۳)، ۱۷۱-۱۸۸.

http//doi.org/10.22111/JLLR.2024.44370.3114

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© سنچولی، احمد.

۱- مقدمه

آثار منثور عرفانی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: آثاری که «با دنیای عقل و فکر» سروکار دارد و آثاری که «بـه قلمـرو ذوق و روح» مربوط می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳٦۲: ۱۳۹). برپایهٔ این تقسیم‌بندی، در آثار عارفان و صوفیان از دو گونه معرفت سـخن به میان آمده است؛ یکی معرفت شخصی و شهودی است و دیگری علم رسـمی. معرفـت شخصـی از تجربـه‌های شـهودی و دریافت‌های درونی سرچشمه می‌گیرد و معرفت رسمی به دانش رسمی و علوم متداول در میـان صـوفیان مربـوط می‌شـود. از همان روزگار نخست، صوفیه از این دو نوع معرفت در کار خویش آگاه بوده و اصطلاحات خاصی برای بیان آن به‌کار برده‌اند؛ برای مثال «معرفت عارفانه» در تقابل با «معرفت تصدیقی» که بوعبدالله انطاکی (د. ۲۳۹ ق) مطرح کرده است؛ یا تعابیری ماننـد «علم مشترک» و «عرفان مستدرک» و «علم خبری» و «علم الهامی و سرّ» و نیز «سخنی که محصول وقت» است و سخنی کـه از «کراسه» (دفتر و کتاب) گفته می‌شود و «سخن متمکنانه» و «سـخن مدعیانـه» کـه در دیگـر آثـار عارفـان و صـوفیان ازجملـه ابوالحسن خرقانی (د. ٤۷۱ ق) و خواجه عبدالله انصاری (د. ٤۸۱ ق) به چشم می‌خورد (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۷-۳٦).

همچنین عین‌القضات همدانی (د. ۵۲۵ ق) در *تمهیدات* خویش گاه از اصطلاح «کلمات مقلوب [مغلوب]» و «خط مغلوب» (همدانی، ۱۳۷۳: ۳۱۸) و «زبان طلسمات هندسی و مغلوبات» (همان: ۳۲۷)، بـرای توصـیف کـلام حاصـل از غلبـات روحـی عارف بهره گرفته است. احمد غزالی نیز در *سوانح*، شطحیات مشهور مثل «هذا ربی»، «انا الحق» و «سبحانی ما اعظم شـأنی» را متلون و بوقلمون‌صفت خوانده که از تمکین دور است (غزالی، ۱۳۷٦: ۱۲۹).

هجویری (د. ٤۷۰ ق) در *کشف‌المحجوب* کلام صوفیان را به دو گونهٔ «متمکّن» و «مغلوب» تقسیم می‌کند، آنجا که در نقـد کلام حلاج (د. ۳۰۹ ق) می‌گوید: «و در جمله بدان که کلام وی اقتدا را نشاید؛ از آنچه مغلوب بوده است اندر حال خـود نـه متمکن، و کلام متمکّنی باید تا بدان اقتدا توان کرد» (هجویری، ۱۳۸٤: ۲۳۲).

کلام مغلوب که با ذوق و روح سروکار دارد، آکنده از شور و جذبـه و عرفـان اسـت. نویسـنده گـویی از شـعور ظـاهری خویش غایب می‌شود و خود را به دست فراموشـی می‌سـپارد و دسـت و زبـان را در اختیـار دل می‌گـذارد تـا هرچـه بـر آن می‌گذرد، بر لفظ بیاورد. چنین سـخنانی «مولـود تجربـه‌های درونـی و انـدریافت شخصـی و از شـمار متـون ساخت‌شـکن و شطحیات است. این گروه یکسره ساختار خود و زبان نهادینه‌شده را می‌شکنند و ادراک معنا را به تعویق می‌افکننـد» (فتـوحی، ۱۳۸۹: ۳۹). پراکنش معنایی، بی‌خویش‌نویسی، تأویل، ایدئولوژی پنهـان در مـتن، اسـتعاری‌بودن اثـر عرفـانی، پارادوکس‌هـای عرفانی، ادعای دریافت الهام و وحی و نیز حالاتی چون شطح، مشاهده، تجلّی، ناتوانی و فقر زبان و... عواملی هستند کـه یـک اثر عارفانه را در شمار کلام مغلوب قرار می‌دهند (ر.ک: همان: ٤۸- ۳۹).

ازجمله آثار مهم و برجسته در زمینهٔ کلام مغلوب، مجموعه آثار حلاج است که پیچیـده‌ترین گونـهٔ آن در کتـاب *طواسـین* وی انعکاس یافته است. محتوای *طواسین* دربارهٔ تجـارب عرفـانی او بـه زبـان بسـیار پیچیـده اسـت. دیگـر آثـارش از قبیـل بستان‌المعرفه، کتاب روایت، تفسیر قرآن، تجربیات عرفانی و اشعار و کلمات نیز بیانگر حالات روحی، واردات ناخودآگاه قلبی و تجربه‌های عرفانی اوست که گاه با استفاده از تعابیر ساده و گاه در قالب رموز و اسـتعارات و کنایـات و تمثیل‌هـای عرفـانی بیان شده است. هجویری از حلاج با صفات «مسغرق معنی و مستهلک دعوی» یاد می‌کند و می‌گوید: «ابوالمغیـث الحسـین‌بن منصور حلاج، رضی‌الله‌عنه از مستان و مشتاقان این طریقت بود و حالی قوی و همتی عالی داشـت» (هجـویری، ۱۳۸٤: ۲۲۹). عطار نیز او را با صفات «قتیل الله فی سبیل الله، شیر بیشهٔ تحقیق، شجاع صفدر صدیق و غرقهٔ دریای مواج» می‌ستاید کـه «هـم در غایت سوز و اشتیاق بود و هم در شدت لهب فراق» (عطار نیشابوری، ۱۳۸٤: ۵۸۳)؛ اما شمس تبریزی هرجا کـه از حـلاج صحبت می‌کند، دیدگاهی صرفاً منفی نسبت به او دارد (ر.ک: بهنام‌فر و همکاران، ۱٤۰۱: ۹۱).

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

متن مغلوب، متنی است که مولودِ تجربه‌های شخصی و دریافت‌های درونی نویسنده است و در آن معمولاً قطب استعاری زبان غلبه دارد. از آنجا که معرفت حلاج، معرفتی شخصی و شهودی است که از طریق اشراق، مکاشفه و الهام صورت می‌گیرد، نه از طریق عقل و فکر؛ و کلام حاصل از چنین تجربیاتی، ویژگی‌ها، سبک و ساختار خاص خود را دارد، در این پژوهش ضمن بررسی ویژگی‌های کلام مغلوب در مجموعه آثار وی، تلاش شده تا به این پرسش‌های اساسی پاسخ داده شود که: اولاً چه عوامل و عناصری در مغلوب‌بودن سخنان حلاج مؤثر بوده؟ و ثانیاً این عوامل و عناصر تحت‌تأثیر کدام احوال و مقامات عرفانی قرار داشته است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از انجام این تحقیق، بررسی و تحلیل ویژگی‌های کلام مغلوب در مجموعه آثار حلاج است. از آنجا که سخنانش حاصل تجربه‌های درونی و دریافت‌های شخصی وی در لحظات شور و وجد و حال بوده و چنین سخنانی سبک و سیاق مخصوص به خود را دارند، ضروری می‌نمود که به عوامل و عناصری که بر فرایند خلق چنین سخنانی مؤثرند، اشاراتی شود و ویژگی‌ها و انگیزه‌های آن مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

روش انجام این تحقیق، توصیفی-تحلیلی است. در این پژوهش، نخست مجموعه آثار حلاج به‌دقت مورد مطالعه قرار گرفته و شواهد و نمونه‌ها استخراج شده است و سپس داده‌ها و اطلاعاتِ به‌دست‌آمده، از حیث محتوا، صورت و سبک، دسته‌بندی و تحلیل شده است و به انگیزه‌ها و عوامل کلام مغلوب در سخنان حلاج نیز اشاره شده است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

در مورد کلام مغلوب در آثار حلاج، تحقیق مستقلی صورت نگرفته است. فتوحی در مقالهٔ «از کلام متمکن تا کلام مغلوب» (۱۳۸۹) که به بازشناسی دو گونه نوشتار در نثر صوفیانه پرداخته و در آن سیر دگردیسی زبان نثرهای صوفیانه را از جانب کلام متمکن به سوی کلام مغلوب بیان می‌کند، کلام حلاج را در ردیف کلام مغلوب قرار داده است. سنچولی و شکیبایی، در مقالهٔ «بررسی کلام مغلوب در معارف بهاء ولد» (۱۳۹۱)، به بررسی ویژگی‌ها، انگیزه‌ها، عناصر و عوامل کلام مغلوب از لحاظ محتوا و سبک و صورت پرداخته و غلبهٔ زبان استعاری، ابهام، تأویل‌پذیری و پراکنش معنایی را از مهم‌ترین ویژگی‌های آن دانسته‌اند. همچنین سنچولی و کیچی، در مقالهٔ «کلام متمکن و مغلوب در سخنان شیخ ابوالحسن خرقانی» (۱۳۹٤)، به بررسی دو گونهٔ نوشتاری متمکن و مغلوب در کتاب *نورالعلوم* خرقانی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که سخنان وی آنجا که جنبهٔ تعلیمی و ارشادی دارد، از دو ویژگی مهم کلام متمکن، یعنی «آگاهی جمعی» و «بینامتنیت» بهره برده و آنجا که از تجربه‌های شخصی و دریافت‌های درونی و شهودی خویش سخن می‌گوید، کلام او مغلوب است که بخش اعظم سخنان وی از این نوع است. محمدیان و شکیبا، در مقالهٔ «غلبهٔ کلام مغلوب در تمهیدات عین‌القضات همدانی» (۱۳۹٦)، بر این باورند که تمهیدات عمده‌ترین ویژگی‌های کلام مغلوب را داراست.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- محتوا

در متون مغلوب، نویسنده از دیدار، مشاهده و گفتگو با خدا سخن می‌گوید و بیشتر اوقات ادعای دریافت الهام و وحی می‌کند. سخنان کوتاه و عبارات مکرر که از زبان نویسندگان متون مغلوب بیان می‌شود، چنان می‌نماید که کسی دیگر سخن بر

زبان آن‌ها می‌نهد. در این متون، گوینده چنان مغلوب حال خویش است که متن خود به خود، دچار تناقض شده و میان اندیشه و صورت کلام که نویسنده آن را در بی‌خویشی از زبان جاری ساخته، تنش به وجود می‌آید. دریافت الهام و وحی، بی‌خویش‌نویسی، پراکنش معنایی، تأویل‌پذیری، پنهان‌سازی ایدئولوژی و تناقض‌گویی از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های کلام مغلوب به شمار می‌آید که در مجموعه آثار حلاج به وضوح نمایان است.

شور و هیجانی که در بیان احوال او به چشم می‌خورد، به سخنانش رنگ شاعرانهٔ خاصی بخشیده و کلام او را گاه عربده‌آمیز، آکنده از شطح و غالباً تفکرانگیز ساخته است. او غرق در رؤیاهای عارفانه و هیجانات روحی و باطنی خویش بود. حلاج در سراسر کتاب خود می‌گوید: «با چشم دل پرودگار را دیدم» (حلاج، ۱۳۷۹: ۳۷٦)، «ای قدس من، آن چنان بر من نمایان شدی که گویی در درونم هستی» (همان: ۳۹٤)، «دیدگانم بینندهٔ محبوبش هستند» (همان: ٤۲۰)، «حبیبی دارم که در تنهایی او را زیارت می‌کنم» (همان: ۳۸۰). این سخنان که تابع یک تجربهٔ درونی و شهودی از نوع گفتگو و دیدار مستقیم با خداوند است، خاصیتی به کلام او بخشیده که آن را از سطح تجربه‌های عقلی و آگاهی معمولی و زبان عادی فراتر برده و به جهانی آرمانی و قدسی سوق می‌دهد.

۲-۱-۲- دریافت الهام و وحی

وحی و الهام دو منبع اختصاصی معرفت دینی‌اند. وحی در لغت «القا یا تفهیم پنهان و کتابت است و الهام به معنی القا در نفس یا در ذهن» (حسین‌زاده، ۱۳۸۸: ۵۵). همچنین «وحی» را به معنای «اشارهٔ خفی» و «الهام» را به مفهوم «القای معنا در قلب» دانسته‌اند (فعالی، ۱۳۸۰: ۵۲٦). این دو منبع معرفتی، مخصوص کسانی است که حجاب‌های طبیعی را گسسته و به ملکوت بار یافته‌اند (رضایی، ۱۳۸۲: ۳۸). در آثار این گروه از عارفان و صوفیان گاه از تجربه و مشاهداتی سخن به میان می‌آید که در آن‌ها در بسیاری از اوقات، ادعای دریافت الهام و وحی شده است.

حلاج نیز که پیوسته غرق در «الله» است و نام «الله» در جان و روح او پرتو افکنده، در جای‌جای سخنان خود از دریافت الهام و دیدار با خداوند سخن می‌گوید: «به‌آرامی حق مرا خطاب کرد، در حالی که دانشم بر زبانم جاری بود. پس از فراق و دوری مرا به خود نزدیک کرد» (همان: ٤۲۱-٤۲۰). او آنچنان در عشق خداوند محو است که همه‌چیز را تجلّی او می‌بیند: «با چشم دل پرودگارم را دیدم، پس گفتم: تو کیستی؟ بگفتا: «توام» (همان: ۳۷٦). حلاج گاه غرق تجربهٔ شهودی می‌شود و از ذات مشاهده سخن می‌گوید: «بر من متجلّی شدی، چندان که تو را همه‌چیز پنداشتم» (همان: ۲۰٤).

او در یک مکاشفهٔ الهامی، با ابلیس و فرعون منازعه می‌کند و می‌گوید که اگر از دعوی خویش دست بردارد، از بساط فتوت می‌افتد: «با ابلیس و فرعون در باب فتوت منازعه کردم. ابلیس گفت: «اگر آدم را سجده می‌کردم، اسم فتوت از من می‌افتاد.» فرعون گفت: «اگر ایمان به رسول او می‌آوردم، اسم فتوت از من می‌افتاد.» من گفتم: «اگر از دعوی و سخنم برگردم، از باب فتوت بیافتم» (همان: ٦۲).

باری حلاج از زمرهٔ کاملانی بود که هرچه می‌گفت از الهامِ الهی بود نه از هوی و هوس و انگیزه‌های نفسانی و بشری. او هر نوع شناخت و معرفتی را که کسب می‌کرد، زاییدهٔ وحی و الهام و علم لدنی حق می‌دانست: «آنچه مرا افتاد از این غیب، علم حق است» (همان: ۱۰۷)؛ و در جایی دیگر می‌گوید: «چون بنده به مقام معرفت رسد؛ خداوند متعال به قلبش وحی فرستد» (همان: ۱۸۱).

۲-۱-۳- بی‌خویش‌نویسی

در متن مغلوب، نویسنده به جهت غلبهٔ عواطف و هیجان‌های ناشی از تجربیات عرفانی بر فرایند خلق سخن تسلّط ندارد و به نوعی بی‌خویش‌نویسی روی می‌آورد. در چنین حالتی «نوشتن ابزار نیست، بلکه عین سیلاب‌ها و لجه‌های روحی نویسنده

است که از زبان قلم قطره‌قطره بیرون می‌آید. کنشی است جانکاه و پر رنج و در همان حال به ناچار و شیرین» (محبتی، ۱۳۸۸: ٦٨-٦٩). سخنان حلاج نیز در حالت بی‌خودی و جذبه بر زبانش جاری می‌شوند، او عقیده دارد آن‌چه از زبانش بیرون می‌تراود، از نهان‌خانهٔ غیب است و ترشحات امواجِ حقایق آن جهانی است: «[الهی] هر نوشتهٔ من از تو تراوش می‌کند و بدون آنکه به پاسخی نیاز داشته باشد، به تو بازمی‌گردد» (حلاج، ۱۳۷۹: ۳۷٤).

او خود را بی‌اختیار و بی‌خویشتن می‌داند که پروردگار او را به سوی خویش کشانده است: «ای مردم مرا از دست خدا برهانید. او مرا از خود باز ستانیده و به خویشتنم برنمی‌گرداند» (همان: ۲۰٦). می‌گوید هر آن‌چه برایش اتفاق می‌افتد، از «الله» است: «آن‌چه مرا افتاد از اسم مبین گفتن، الله است» (همان: ۱۰۷). بی‌خویشی و بی‌اختیاری حلاج در سخن و نوشتار، تا جایی است که او کلمات بی‌شکل و بیان خویش را از ذات حق می‌دانست: «اگر به کلمات گوش فرا دهی، کلماتی است بی‌شکل و بیان همچون نغمهٔ اصوات. گویی که من خود، مخاطب خویش بودم. به گمانم ذات با ذات رو به روی بود» (همان: ۳۸۰).

حلاج حتی خود را در توحیدی که بر زبان جاری می‌سازد، بی‌اختیار می‌داند و می‌گوید این خداوند است که دارد خودش را توحید می‌کند: «خداوند خود بر زبان هر بنده‌ای از بندگانش که بخواهد، خویش را توحید می‌کند و اگر خدا خویش را بر زبان من توحید کرده، این ناشی از نظر لطف و همتی است که بر من دارد وگرنه، ای برادر مرا با توحید چه کار؟» (همان: ۲۱۲). درحقیقت، خداوند تمام وجودش را فراگرفته و او نمی‌توانست آنچه را خدا بر زبان او جاری می‌کرد، بر زبان نیاورد. به عبارت دیگر، «سراپایش در شعلهٔ نور مجهولی می‌سوخت. وقتی وعظ می‌کرد، وقتی شعر می‌خواند و حتی وقتی قصه سرمی‌داد، از تمام وجودش شعله‌ای نامرئی می‌جست» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۷۹).

۲-۱-٤- دریافت‌های عرفانی و بحران آپوریک

عارفان و صاحبان تجربه‌های عرفانی در متون مغلوب، از اینکه تجربهٔ آنان با حواس ظاهری و با ابزار عالم ماده قابل‌انتقال نیست، از بحران تنگنای زبان و بیان‌ناپذیری معنا شکوه می‌کنند: «این همان بحرانی است که نظریه‌پردازان مکتب ساختارشکنی از آن به تعبیر بحران آپوریک یا نقطهٔ کور یاد کرده‌اند. ژاک دریدا و پیروان او در نقد ساختارشکنی برای اشاره به تنگنا و بن‌بست معنایی و تناقض‌های بغرنج متن که نمی‌توان دربارهٔ معانی آن تصمیم گرفت، از اصطلاح ارسطویی آپوریا مدد گرفته‌اند. آن‌ها از لحظهٔ بحران یا لحظهٔ آپوریک به نقطهٔ کوری یاد کرده‌اند که خواننده سردرگم می‌ماند کدام یک از دو معنا را برگزیند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ٤۲).

حلاج نیز مانند سایر نویسندگان مغلوب، معتقد است که زبان برای بیان ژرفای یافته‌های عرفانی‌اش نارساست. او اعتقاد دارد که آنچه را به تجربه درمی‌یابد، ناگفتنی و غیرقابل‌توصیف است و مدام تأکید می‌کند که احوالش «فراتر از فهم» بوده و در فکر نمی‌گنجد و به قالب بیان و وصف نمی‌آید: «چیزی در قلب من است و در آن اسمایی به جا مانده از تو، نه نور آن را می‌شناسد و نه ظلمت... نه لوح آن را به‌درستی می‌فهمد و نه قلم» (حلاج، ۱۳۷۹: ٤۰۹). او از خداوند می‌خواهد که وی را از تنگنای تفکری که در آن گرفتار شده، نجات بخشد: «به حق قدّوسیت و یگانگی‌ات که ویژهٔ توست، از تو می‌خواهم که مرا در میادین حیرت رها نسازی و از تنگنایِ تفکر نجات بخشی» (همان: ۲۰٦).

آگاهی حلاج مولود تجربه‌های شهودی و حافظهٔ شخصی وی است: «گمان نکنم کلام را جز کسی که به قوس دوم رسید، فهم کند و قوس دوم غیر از لوح است» (همان: ۵۵)؛ بنابراین چنین تجربه‌های عرفانی که در متون مغلوب دیده می‌شود، نمی‌تواند آن‌گونه که باید و شاید با زبان مقید به زمان و مکان بیان شود. آن‌ها شبیه افراد گنگی هستند که زبانی برای بیان خواب خود ندارند. از طرف دیگر مخاطبان نیز افراد کری هستند که از شنیدن و درک حقیقت تجربهٔ عاطفی آن‌ها عاجز و

ناتوانند. با این همه می‌کوشند آنچه را در لحظات نادر وجد دیده یا شنیده یا احساس کرده‌اند، با زبانی الکن و با جست‌وجوی واژه‌ها و تعبیرهای نو بیان کنند.

۲-۱-۵- تأویل و تفسیر

عارفان و صوفیان برای بازگویی و گشودن دریافت‌های باطنی و تجربه‌های شخصی خویش راه تأویل را برگزیده و بدان تمسّک جسته‌اند. واژهٔ تأویل از ریشهٔ «اول» به معنای بازگرداندن است؛ گویی آیه به معنای محتمل خود بازگردانده می‌شود. همچنین بنا به قولی، «تأویل از «ایاله» به معنای سیاست است؛ گویی تاویل‌کنندهٔ کلام، آن را تدبیر کرده، معنی‌اش را در جای خویش قرار داده است» (سیوطی، ۱۳۶۳: ۵۴۹). تأویل و تفسیر بخشی از قابلیت‌های روح انسانی است که به فعلیّت می‌رسد و ثمرهٔ این تأویل، فعلیّت ظهور معانی و مفاهیمی است که در روح عارف در هنگام دریافت تجربه‌های عرفانی حاصل می‌شود. تأویل از ارکان اساسی تصوف ذوقی است. صاحبان کلام مغلوب که خود گاه به تأویل آیات، احادیث و سخن مشایخ می‌پردازند، گاهی کلام خودشان اساس تأویل قرار می‌گیرد.

حلاج در کتاب *تفسیر قرآن* خویش که دربرگیرندهٔ آیات و احادیث فراوانی است، به تأویل و تفسیر آیات پرداخته است. در این تفسیرها و تأویل‌ها نکته‌سنجی‌هایی است که غالباً تازگی دارد و از باریک‌بینی و ژرف‌اندیشی بی‌همتای او حکایت می‌کند. حلاج مردی است که با شور و هیجان از خدا یاد می‌کند. از نماز، روزه، قرآن و عبادت دم می‌زند و بدون ترس و تشویشی خود را عرضه قتل و عذاب می‌کند. می‌گوید: «قرآن زبان هر دانش و زبان قرآن حروف به هم پیوسته و متّخذ از خطّ استواست که بیخ آن خط در زمین استوار و شاخهٔ آن در آسمان است» (حلاج، ۱۳۷۹: ۲۰۸).

برداشت‌های قرآنی حلاج معتدل و جذاب است و این مهم، گره‌خوردگی عاطفی و فکری وی را با مفاهیم قرآنی نشان می‌دهد. آوردن آیات فراوان از قرآن و تأویل و تفسیر آن‌ها، نشانگر انس وی با این کتاب آسمانی است. کلام حلاج در تفسیر قرآن، کلامی مغلوب است که خود نیاز به تأویل و تفسیر دارد. او در تفسیر آیهٔ «فَاعْلَمْ اَنَّهُ لا الهَ الا الله» (احقاف، ۲۶)، می‌گوید: «علمی که پیامبر رسالت تبلیغ آن را دریافت، علم صامت‌هاست، علم صامت‌ها در «لا» است و علم «لا» در «الف» است و علم «الف» در نقطه است و علم نقطه در معرفت نخستین» (همان: ۱۶۰).

از آنجا که قرآن دارای قوی‌ترین جلوهٔ نمادین است و تأویل‌های بی‌شماری از آن شده، حلاج نیز گاه تأویل‌های شگفت و متنوعی از نمادهای قرآنی ارائه کرده است. او در تفسیر آیهٔ «المص» (اعراف، ۱) می‌گوید: «الف، الف ازل است و لام، لام ابد، میم ما بین آن دو. صاد، صاد اتصالِ کسی است که به او بپیوندد و انفصالِ کسی است که از او جدا شود. و درحقیقت نه اتصال است و نه انفصال و این الفاظ بر حسب عبارات بیان می‌شوند و گنجینه‌های حق از الفاظ و عبارات به دور است» (همان: ۱۲۸).

حلاج در کتاب *طواسین* با نثری آمیخته با شعر و سبکی که برگرفته از قرآن است، به بیانِ تجارب روحی و هیجانات عاطفی خود می‌پردازد. او در *طواسین* که یازده بخش با عنوان «طس» دارد، با زبانی پیچیده، شطحی و رمزی، به نعت و وصف پیامبر اکرم(ص) و دفاع از ابلیس و ایمانِ فرعون پرداخته است. حلاج در تفسیر نام حضرت محمد(ص) به زیبایی، به رموز اسم محمّد(ص) می‌پردازد: «میم محمّد ملک نبوت است، هیچ کس به حیلهٔ او از حق پیدا نشد. حاء او حق حق است، بر خلق هیچ حق نیست از آن حق‌تر. میم دومش محبتش است، او حبیب خلق است، خلیل و کلیم تابع اویند. عیسی مبشر اوست، جبرئیلِ امین خادم اوست. دال، تمکین اوست در قرب مشاهدت حق» (همان: ۱۶۲).

تفسیرهای حلاج جلوهٔ عشق و رایحهٔ محبت دارد. وقتی مفهوم قبول امانت حق را در آیهٔ کریمهٔ «انّا عرضنا الامانه» تفسیر می‌کند، می‌گوید سایر موجودات بدان سبب از قبول امانت حق خودداری کردند که پنداشتند آن امانت بر نفس آن‌ها بار

می‌شود و نفس طاقت آن بار گران را ندارد، اما به آدم به‌صورت کشف معلوم شد که حمل این امانت بر نفس نیست بر قلب است، قلب هم موضع نظرِ حق است و چون طاقت آن نظر را دارد، از حمل بار امانت در نخواهد ماند. او در ادامهٔ این آیه می‌گوید: «بر دوش قلب بار نهادی، آن‌چه بدن نتواند کشید و قلب برمی‌دارد آن‌چه تن آدمی نتواند. ای کاش نزدیک‌تر بودم از کسی که به تو پناه می‌برد! ای کاش چشمی بودم تا ببنیم تو را! یا گوشی شنوا بودم!» (همان: ١٥٤).

۲-۱-٦- شطح و بیان متناقض‌نما

شطح که یکی از ویژگی‌های آثار عرفانی مغلوب است، «گفتارهای نیمه‌رمزی صوفیان است که در حالت سکر و بی‌خودی و غلبات شور وجد و مستی و جذبه بر زبان بعضی از این طایفه می‌رفته است» (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۵۵). شطحیات حلاج محصول رابطهٔ او با خداوند است و بازگویی تجربه‌های عرفانی اوست و به‌دلیل چشم‌انداز تازه‌ای که در برابر ما متجلّی می‌کند، با بیان پارادوکسی همراه می‌شود و ما را با معنایی خلاف انتظار مواجه می‌سازد. تمام زندگی حلاج، یک تجربهٔ ممتد از شطح عارفانه است. در زندگی او تجربهٔ شطح به همه‌چیز حیات می‌بخشد و همه‌چیز را در نور غرق می‌کند. حلاج حیات محدود خود را با ابدیت «لا ـ زمان» متصل می‌کند. او گاهی به اتحاد خداوند می‌رسد و با او یکی می‌شود، به گونه‌ای که ناسپاسی‌اش هم برای حق تقدیس می‌شود: «ناسپاسی‌ام برای تو تقدیس است و اندیشه کردنم دربارهٔ تو عین سبک‌سری است» (حلاج، ۱۳۷۹: ۳۹۳).

اتحاد حلاج با خداوند به گونه‌ای است که تنزیه، توحید، عصیان، خشم و بخشش خداوند گویی از آنِ اوست: «بدون شک، من تو هستم. پس تنزیه تو تنزیه من است و توحید تو، توحید من است و عصیان تو، عصیان من است و خشم تو، خشم من است و بخشش تو، بخشش من است» (همان: ٤١٨). او عاشق خدا بود. عشق الهی سر تا پای وجودش را فراگرفته و در اوج تجربهٔ روحی او را به مقام فنا می‌کشاند. فنایی که در خلال آن بجز از احوال و جمال بی‌مثال یار هیچ‌چیز نمی‌دید.

حلاج زمانی که زبان را به اجبار برای بیان تجربه‌های شهودی خود به‌کار می‌برد، زبانش پیچ و تاب برمی‌دارد و انواع انحرافات، تناقضات، غرابت‌گویی و نامعقول‌گویی به خود می‌گیرد و گویی سخنانش را کسی دیگر بر زبان او می‌نهد: «بنیانش ارکانش، ارکانش بنیانش، اصحاب ما، اصحابش، به او، بر او، نیست هی، هو و نیست هو، هی و نیست هو مگر هی» (همان: ۷۷). یا در جایی دیگر می‌گوید: «در ضمایرِ ضمایر دایر و مائر و حایر و هائر و عایر و نایر و صایر است. امّا در دایر، الهام است و عایر و حائر اوصاف، نایر بیان و مایر شواهد است» (همان: ۷۱). درحقیقت او به ساحتی وارد شده که به‌کلی بیرون و برتر از ساحت آگاهی ما قرار دارد و به تجربه‌هایی نائل شده که فراتر از عقل و تجربه‌های منطقی است.

۲-۱-۷- ایدئولوژی

رولان بارت ایدئولوژی را یک نظام معنایی ثانویه می‌داند که معنای ضمنی را به معنای اولیه یا معنای صریح می‌افزاید (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۵۰؛ به‌نقل‌از سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۵). زبان در سطوح مختلف، حامل ایدئولوژی است و به ایدئولوژی شکل می‌دهد و از سوی دیگر از آن شکل می‌پذیرد. ایدئولوژی نه‌تنها «چه گفتن» ما را تحت کنترل خود دارد، بلکه «چگونه گفتن» را نیز سازماندهی می‌کند. در نوشتار و گفتار هر گوینده‌ای، نگرش شخصی و ذهنیت هستی‌شناختی، ارزش‌ها، تلقی‌ها، باورها، احساسات و پیش‌داوری‌های زمانهٔ وی، به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه نمودار می‌شود؛ ازاین‌رو، شکل کنش و واکنش کلامی با ویژگی‌های یک وضعیت اجتماعی و فکری مشخص پیوند تنگاتنگی دارد» (همان: ٣٤٥).

برخلاف متن‌های متمکن که در آن‌ها جماعت صوفیه در تقابل با دیگران (مخالفان) قرار دارند، مهم‌ترین ویژگی ایدئوژیک نوشتار مغلوب، صلح کل و هم‌دلی با دیگران است. یکی از ویژگی‌های بارزی که کلام حلاج را در سیاق کلام مغلوب قرار می‌دهد، تمایل او به صلح و هم‌گرایی با دیگران است؛ به‌گونه‌ای که در نوشته‌های او حتی یک مورد دشمن‌ستیزی مشاهده نمی‌شود؛ زیرا دشمن‌ستیزی، جنگ و جدال، مخالفت و جبهه‌گیری در مقابل دیگران، مخصوص کسانی است که هنوز به

مرحلهٔ فنا نرسیده‌اند. ولی حلاج با بریدن از تعلقات فردی، تداوم حیات خویش را در حق می‌یابد و فنای نفسانی را تحقّق وحدانیت خود و خدا می‌داند و در حضرت غیب که عالی‌ترین مقام برای عارف است، مرز میان نیک و بد از میان برمی‌خیزد. حلاج اختلاف در مذاهب را اختلاف در رنگ و صورت می‌شمارد و صلح کل را می‌طلبد: «به دین‌ها اندیشه کردم و کوشیدم آن‌ها را دریابم و آن‌همه را شاخه‌های اصلی یگانه یافتم؛ پس به کسی نگو که این نام و این مذهب را بپذیر، زیرا از آن اصل استوار برمی‌گردد و خود آن اصل است که باید پذیرفته شود و این‌چنین او سرشار می‌شود از درجات و معانی و فهم می‌کند» (حلاج، ۱۳۷۹: ٤٠٩). آیین حلاج معرفت به باطن و مکاشفهٔ عارفانه‌ای بود که مرزهای قومی و دینی را برمی‌داشت. او عقیده داشت که آدمی با هر آیین و کیشی که باشد، باید خدا را بی‌واسطه در درون خویش بجوید. حلاج تفاوتی بین ادیان الهی قائل نبود و معتقد بود که «یهودیت و نصرانیت و اسلام و دیگر ادیان، لقب‌های مختلف و نام‌های گوناگون است که مقصود از آن‌ها همه و همه یکی است، بی آنکه در آن مغایرت و اختلافی باشد» (همان: ۲۱۰).

صلح و همدلی او به گونه‌ای است که نه‌تنها برای قاتلان خویش طلب آمرزش می‌کند و خدا را به حق قدیم بودنش سوگند می‌دهد که «اینان بندگان تواند که گرد آمده‌اند تا از روی تعصب نسبت‌به دین تو و نیز تقرب جستن به تو مرا به قتل رسانند، آنان را ببخش و بیامرز» (همان: ۲۰۳)، بلکه معتقد است که آن‌ها «در این کارشان معذورند و به هر کاری که با من کنند، مأجور خواهند بود» (همان: ۲۰۵).

۲-۲- قطب استعاری زبان

هر کدام از متن‌های مغلوب دارای سبکی منحصربه‌فرد هستند و دارای زبان، نگرش، تخیّل، تصویرگری و ساخت استعاری کاملاً جداگانه‌ای هستند. صوفیانی که تجربه‌های ناب شخصی داشته‌اند، دارای تعابیر و تصاویر شخصی مختص به خود هستند و فردیت و خلّاقیت آن‌ها را در خلال تصاویر ابتکاری آنان می‌توان کشف کرد. این متون از لحاظ دلالت، به تعبیر رولان بارت از نوع «متون باز» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۰۳) هستند که قطب استعاری زبان در آن غلبه دارد. حلاج نیز برای بیان تجربه‌های شهودی و دریافت‌های درونی خویش که از سطح آگاهی معمول و زبان عادی فراتر است، به قطب استعاری زبان متوسل شده و از این طریق، مجال فراخ‌تری برای بیان دریافت‌های شخصی خویش پیدا کرده است. «سخن مغلوب در تشبیه، استعاره، تمثیل، آیرونی، نماد و پارادوکس شکل می‌گیرد؛ زیرا این شگردهای بلاغی قابلیت زبان را برای بیان تجربه‌های شخصی و ناگفتنی بالا می‌برند. غلبهٔ سرشت صناعتی زبان در سخن مغلوب، اساساً انگارهٔ وجود معنای واحد و حتی معنای روشن را متزلزل می‌کند و از این جهت متن استعاره بنیاد در معرض تأویل‌ها و خوانش‌های متعدد و متکثر قرار می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ٤٩). در مکاشفات حلاج معانی و مفاهیم عارفانه در قالب تصاویر بلاغی از قبیل تشبیهات و رمزها و استعاره‌های غریب متجلّی شده است.

۲-۲-۱- تشبیه

تشبیه، امکان بیان امور ناممکن و محال را فراهم می‌کند و در شرح و بسط اندیشه و تثبیت آن در ذهن مخاطب کمک می‌کند. عارف در کلام مغلوب با استفاده از تشبیه، امور ذهنی خویش را به تصویر می‌کشد. از آن‌جا که در کلام مغلوب، سخن از تجربه‌های ناب عارفانه است؛ تجاربی که در عالم معنا و شهود به وقوع می‌پیوندند، نویسندهٔ کلام مغلوب می‌کوشد تا از ابزار تشبیه برای بیان مفاهیم باطنی و اندیشه‌های انتزاعی خویش بهره گیرد. تشبیه به او یاری می‌رساند تا به تجسّم عوالم فراحسّی بپردازد و مفاهیم عقلی و ذهنی را تا حدودی برای مخاطب ملموس کند.

از نگرش به آثار حلاج می‌توان دریافت که ذهن او میان جهان معنا و عالم باطن، میان غیب و شهادت شناور است و این عامل منجر به ابداع تصاویری شده که محصول حالات شهودی و عوالمِ ناخودآگاه خیال وی است. «اشارت این تصویرها به

جهانی است در ژرفنای جهان عارف، به «عدم»، به عالم کلّ که فراسوی حس است؛ ازاین‌رو، سویهٔ پنهان این تصویرها با حواس پنجگانه قابل‌درک نیست؛ زیرا در جهان محسوسات مرجعی ندارد» (فتوحی، ۱۳۸٦: ٦٥).

حلاج گاه از تشبیه برای ملموس‌کردن مفاهیم عرفانی خویش استفاده کرده است. او در جایی یقین را که امری عقلی است، به اژدهایی (موجودی حسی) در عالم رضا تشبیه کرده که هجده هزار عالم در کام او هیچ می‌نماید: «در عالم رضا اژدهایی است که آن را یقین خوانند که اعمال هجده هزار عالم در کام او چون ذرّه‌ای است در بیابان» (حلاج، ۱۳۷۹: ۱۹۲).

همچنین در تشبیهی دیگر خود را همچون تیری رهاشده در دریای فکر می‌داند که قلبش با پر شوق در بال اراده به پرواز درمی‌آید: «در عمق دریای فکرم هم‌چون تیرِ رهاشده، فرو رفتم و قلبم با پَر شوق مرکّبِ من در بال اراده‌ام به پرواز درآمد» (همان: ٤١٠) و در تشبیهی دیگر می‌گوید: «[عارف] در دریاهای پر آب غواصی کند تا گوهر وحی را بیابد. غواصّی کند و مُهرهای غیب را بشکند» (همان: ۲۲۵) و نیز می‌گوید: «وقت مرد، صدف دریای سینه مرد است. فردا این صدف‌ها را در صعید قیامت بر زمین زنند» (همان: ۱۹۲).

۲-۲-۲- استعاره و رمز

استعاره یکی از شاخه‌های صور خیال است و بدان معناست که «چیزی را به نامی بخوانیم که آن نام در اصل به چیز دیگری تعلق دارد» (ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۰۲). برجسته‌ترین کارکرد استعاره «تجسّم‌بخشیدن و محسوس گردانیدن مفاهیم انتزاعی و پیچیده است. این کارکرد امکان، توان و غنای فوق‌العادهٔ استعاره را برای بیان پیچیده‌ترین و ناگفتنی‌ترین مفاهیم، اندیشه‌ها و ادراکات عارفانه نشان می‌دهد» (جبری، ۱۳۸۷: ۳٦). به تعبیر ریکور (۱۹۱۳–۲۰۰۵) فیلسوف و ادیب فرانسوی، اهمیت استعاره در آن است که «تجربه‌های بیان‌ناپذیر ما را بیان می‌کند. یعنی آن تجربه‌هایی را که به منطق زبان هر روزه نمی‌گنجد» (احمدی، ۱۳۸٤: ٦١٩)؛ ازاین‌رو، درجهٔ ابهام رمز در تصاویر عرفانی، «نتیجهٔ عدم درک انسانِ جهان محسوس است از عالم حقیقت» (سلیمی و علوی، ۱٤۰۱: ۱۸۲).

متن‌های مغلوب هریک دارای نظام استعاری و تصویری خاص خود هستند. گاه خوشه‌های درهم‌پیوسته‌ای از استعاره‌ها بر متن مسلّط می‌شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان در هریک از آن‌ها منظومه‌ای از استعاره‌ها یافت که از زیرساخت ذهنی واحدی سرچشمه می‌گیرد. در آثار حلاج به زنجیره‌ای از استعاره‌های مربوط به روشنایی در سراسر متن برمی‌خوریم؛ به‌گونه‌ای‌که نور در آثار وی محوری‌ترین و پربسامدترین تصویر است. نور هستهٔ مرکزی ذهن حلاج است و اساس هستی‌شناسی وی را به تصویر می‌کشد و در پیوند با دیگر تصاویر نقش نظام‌دهنده را بازی می‌کند. در آثار حلاج برخی از تصاویر پیرامونی نور عبارت‌اند از: آفتاب، ماه، چراغ، آتش، یاقوت احمر، نور مخمّر، طلوع، افق و... که هرکدام به نحوی با نور مرتبط هستند: «روایت کنند از یاقوت احمر، از ضیاء مخمّر، از صورت کاینه، از شأن مشهود» (حلاج، ۱۳۷۹: ۹۱).

روزبهان بقلی در شرح این استعاره‌ها می‌نویسد: «منظور از یاقوت احمر خورشید است، یا مشتری، یا قلب، یا شقّهٔ آدم، یا زبان موسی یا آتش ابراهیم و منظور از شأن مشهود حق است و منظور از نور مخمّر نور عرش است و منظور از صورت کاینه صورت روح یا قضا و قدر می‌باشد» (بقلی شیرازی، ۱۳۸۱: ۱۲٤).

در جایی دیگر می‌گوید: «ایشان یاران من هستند و هرکه نیکوصفت باشد، با ماست. هم‌دیگر را از عالم «ذرّ» می‌شناسند و درحالی‌که همه‌جا تاریکی حاکم بود، خورشیدشان طلوع کرد» (حلاج، ۱۳۷۹: ۳۷۵) و نیز می‌گوید: «پنهانی‌ترین اسرار در جانب افق، از نور به آرامی در خود پیچیده است. پس چگونه؟ و چگونگی به ظاهرش معروف است، درحالی‌که غیب نهادش درونی است» (همان: ۳۷۹).

او در آثار خود، بارها به توصیف‌ناپذیری ماهیت تجربه‌های ناب و عارفانهٔ خود اذعان می‌کند و گاهی ناگزیر است که این تجربه‌ها را در قالب نماد برای مخاطب تشریح کند؛ زیرا زبان روزمره و متعارف از عهدهٔ بیان اموری که در ورای این جهان حسی و مادی است، نمی‌تواند برآید. او اغلب مضامین عرفانی و تصویرهای ذهنی برگرفته از عالم قدسی خود را از طریق نمادهایی چون «نور، خورشید و ماه»، «شراب»، «دریا» و «پرنده» در قالب تصاویر حسی و ملموسی که نمایندهٔ آن مفاهیم و معانی هستند، به تصویر کشیده است.

نور، خورشید و ماه

نور، خورشید و ماه پربسامدترین عناصر طبیعت در سیر نمادپردازی حلاج هستند. این تکرار معنادار، نوعی فضای قدسی و روحانی را برای مخاطب ترسیم می‌کند و جان او را در افقی برتر که فراسوی مکان و زمان است، به پرواز درمی‌آورد. حلاج نگرشی سترگ دارد؛ نگاهش به امور شکوهمند و باعظمت معطوف است و همیشه از حقایق بزرگ سخن می‌گوید؛ ازاین‌رو از خورشید و ماه که از پدیده‌های عظیم آفرینش است، برای بیان تجربه‌های ژرف روحانی‌اش بهره می‌گیرد. از سوی دیگر شباهت نمادین نور و خورشید با حضرت نورالانوار (هرچند لیس کمثله شیء)، مهم‌ترین دلیل می‌تواند باشد. او می‌گوید: «آن‌چه مرا افتاد از این نور قدم است که از غیب‌الغیب روایت کند» (همان: ۱۰۷).

حلاج چنان دل‌بستهٔ نور و مستغرق در آن است که عمیق‌ترین اندیشه‌های عرفانی خود را در نور می‌بیند: «در سر آدمی نور وحی است و میان دو چشمان او نور مناجات و در گوش او نور یقین و در زبان او نور بیان، در سینهٔ او نور ایمان و در دیگر موجودات نور شکرگذاری خداست، همین که یکی از نورها برافروخته شود، بر نور دیگر غلبه کند و او را زیر سلطه می‌آورد، چون آرام شود، نور مغلوب به حال خود برمی‌گردد، درحالی‌که نور آن روشن‌تر و تمام‌تر و کامل‌تر است از آن که بود. پس اگر همهٔ نورها با هم برافروخته شوند، آن گاه نور بر نور می‌شود که خداوند هرکه را خواهد، به نور خود راه نماید» (همان: ۱۸٤). او در جایی دیگر می‌گوید: «از دیدگان همه، گریزها زده‌ام به نقطهٔ نوری. حکایتی است از ماه، از سَمْمَم و شیرج، و حروف یاسمنی، همه بر جبین‌مان بِنْوشته. می‌رویم و می‌روید و نیک می‌بینیم و شما ای ماندگان در عقب، ما را نمی‌بینید» (همان: ۳۸۳). درحقیقت، نور و روشنایی از کلان‌نمادهای آرمانی حلاج هستند، نوعی نماد آرمانی فرارونده که در تصوّرات جهان ایدئال و آرمانی نفوذ می‌کند و ما را به مرز مفاهیم گسترده، عام و آرمانی سوق می‌دهد.

شراب (باده و می)

باده و می در عرفان به معنای غلیان عشق؛ و شراب به معنای سکر محبّت و جذبهٔ حق است (سجادی، ۱۳۷۰: ٤۹۸). یکی از تصاویر نمادین حلاج که ناشی از سکر محبّت و جذبهٔ حق است، رؤیتِ شاهد قدسی است در هیئت کسی که با وی شراب می‌نوشد: «ندیم من (شریک من در نوشیدن) به چیزی از ستم منسوب نیست، مرا نوشاند آن گونه که خود می‌نوشد بسان میزبان با مهمان. وقتی که جام (شراب) گشت، تیغ و زیرانداز چرمی آوردند؛ این سزاوار کسی است که در تابستان با اژدها شراب می‌نوشد» (حلاج، ۱۳۷۹: ٤۰۰).

دریا

تصاویر نمادین حلاج رهاورد معرفت شهودی و دریافت باطنی وی است. از دیگر نمادهای حلاج می‌توان به دریا اشاره کرد. دریا در زبان حلاج تصویری ناب از جهان آرمانی اوست: «بی‌پا به فراز کوهی بلند رفتم، درحالی‌که این کار برای غیر چُو منی سخت دشوار است. به دریا شدم، بی آن که پایم در آن شود و روح و قلبم با میل و رغبت از آن گذشت. سنگ‌هایش گوهری هستند که بجز دستان اهل فهم، دستی بدان نرسد. بی‌دهان از آبش نوشیدم، حال آن که آب با دهان نوشیده می‌شود. روحم در قدیم تشنه آن بود» (همان: ۳۷۵).

پرنده

پرنده نماد جان یا نفس است؛ بدین معنی که نفس، خود را به‌صورت ذاتی بال‌دار می‌بیند که به سوی عالم افلاک که موطن اوست، پرواز می‌کند و این رمزی بسیار کهن است. نفس وقتی کامل است و بال‌هایش سالم است، میل به پرواز می‌کند؛ اما وقتی به‌صورت ناقص جلوه می‌کند، بال‌هایش پژمرده می‌شوند و میل به نشیب می‌کند. به زمین می‌آید و در قالب تن می‌رود (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۹). حلاج می‌گوید: «عاشق و شیدا باش، طلوع کن تا پرنده‌ای بین کوه‌ها و تپه‌ها، رمل باشی، کوه‌های فهم و تپه‌های سلام، تا ببینی آن‌چه نمی‌بینی، تا تیغ خاموش در مسجدالحرام گردی» (حلاج، ۱۳۷۹: ۵۵) و باز در جایی دیگر می‌گوید: «ای همه کلی که آن کلّ وجود برای من محبوب‌تر است از همه جز. می‌بینم تو را نوحه‌سرایی می‌کنی برای کسی که قلبش در چنگال پرنده‌ای آویخته است» (همان: ۳۸۷). درحقیقت، می‌توان نماد را همچون پناهگاهی دانست که عارف پس از بازگشت از کشف و شهود و مکاشفه به عرصهٔ خودآگاهی، از آن برای به‌تصویرکشیدن شهود و تجربهٔ باطنی خویش بهره می‌جوید.

۲-۳- احوال عرفانی

در مجموعه آثار حلاج که بسیاری از سخنان وی تحت تأثیر هیجان‌های تند عاطفی و تجارب شخصی و شهودی است، احوالی از قبیل مشاهده، عشق و محبت و تجلّی در مغلوب‌بودن کلام وی مؤثر واقع شده است:

۲-۳-۱- مشاهده

مشاهده، رؤیت اشیا با دلایل توحیدی و دیدن حق در اشیا است (ابن عربی، ۱٤۰۵، ج۱۳: ۲۰٤). حلاج در آثار خود پیوسته دم از مشاهدهٔ حق و صفات او می‌زند و با چشم دل پروردگارش را می‌بیند و با او به گفت‌وگو می‌نشیند: «با چشم دل پروردگارم را دیدم، پس گفتم: تو کیستی؟ بگفتا: «توام».... تو همه‌جا را فراگرفته‌ای، به‌طوری‌که هیچ‌کجا بی تو نباشد، پس تو کجایی؟» (حلاج، ۱۳۷۹: ۳۷٦- ۳۷۷).

نور روی خداوند را بسان رازی می‌داند که به سبب کرم و بخشش خداوند می‌تواند آن را مشاهده کند: «نور روی تو رازی است وقتی آن را مشاهده می‌کنم، این است جود و احسان و کرم تو» (همان: ٤۰۹). خداوند چونان جرقه‌ای آنی بر حلاج متجلّی می‌شود تا همچون دریا بخشش خویش را نصیب وی گرداند: «هم‌چو درخشش آنی از افق بالا می‌تابد. در این حال مرا می‌نگرد و من او را می‌نگرم، گرچه دیگران اندکی تحمل این را ندارند. او می‌خواهد هم‌چو دریا ما را از بخشش خویش برخوردار کند» (همان: ٤۰۷). او می‌گوید هرگاه پروردگار بنده‌ای از بندگانش را دوست بدارد، «برای او دَرِ ذکر را باز می‌کند، سپس دَرِ قرب را می‌گشاید، آن‌گاه او را بر کرسی توحید می‌نشاند، پس پرده‌ها را از او به یک‌سو می‌زند تا بنده او را به مشاهده بنگرد» (همان: ۱۸۵).

۲-۳-۲- عشق و محبت

عشق و محبت، غلیان دل در اشتیاق لقای معشوق است که موجب محو عاشق می‌شود. عشق و محبت در اندیشهٔ حلاج ریشه در باطن ملکوتی و جوهر هستی دارد. حلاج در معشوق حل شده و خود را جزو هستی می‌پندارد. او وضوی عشق را دست از جان شستن می‌داند: «نماز عشق دو رکعت است که وضوی آن جز به خون درست نیاید» (همان: ۱۹۱). حلاج محبت را صفتی سرمدی و عنایتی ازلی می‌دانست که اگر نبود، هدایت ایمان دست نمی‌داد: «محبت صفتی است سرمدی و عنایتی است ازلی که اگر این عنایت نبودی، نه درایت کتاب ممکن بود و نه هدایت ایمان دست دادی» (همان: ۱۸۹). او غرق دریای عشق بود. جذبه‌های عشق جوهر و عصارهٔ انا الحق وی بود. حلاج بر دعوی خویش پایبند است: «عشق این است که تو در برابر محبوب خویش، ایستاده بمانی، در آن حال که از صفات خود مبرّی شده‌ای» (همان: ۱۹٤).

او الگوی پایداری در دعوی خویش را ابلیس و فرعون می‌دانست که حاضر شد به سبب عشق به خدای لایزال هر عـذابی را تحمل کند: «صاحب و استاد من ابلیس و فرعون است، ابلیس را به آتش بترسانید، از دعوی خویش بازنگردید. فرعون را در دریا غرق کرده، از دعوی‌اش بازنگردید» (همان: ٦۲). بی‌شک راز عشق حقیقی را منصورصفتان جان‌باز، بر سر دار فنـا تواننـد گفت، «پس دیگر بار حسین را بردند تا بکشند، صدهزار آدمی گرد آمدند. او چشم گرد همـه برمی‌گردانیـد و می‌گفـت: حـق، حق، حق، انا الحق. نقل است که درویشی در آن میان از او پرسید که: «عشق چیست؟» گفت: «امروز بینی و فردا و پس فـردا». آن روزش بکشتند و دیگر روز بسوختند، و سیّوم روزش به باد بردادند، یعنی عشق این است» (عطار نیشابوری، ۱۳۸٤: ٥۱٦).

تصوف حلاج «تصوف سکر و شور عشق بود. دعوت به خدا نمی‌کرد، دعوت به تصوف نمی‌کرد، دعوت به طریقهٔ مشـایخ بغداد نمی‌کرد. به عشق دعوت می‌کرد. به خدا دعوت می‌کرد. به خدایی که همه عشق بود؛ به عشقی که همه انس بود. خـدای او از عاشق عبودیّت نمی‌خواست، عشق می‌خواست. از انسان دور نبود و در قلب او بـود. نـه بـا او اتحـاد داشـت و نـه در او حلول می‌کرد. او را در پنجـهٔ تغلیـب خـویش می‌گرفـت. خـودی او را از او بـاز می‌سـتاند، او را مغلـوب و مقهـور می‌کـرد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۲۷۰).

حلاج در دریای عشق غوطه‌ور است و امواج آن او را بالا و پایین می‌بـرد و او هرگـز در عشـق بـه پروردگـارش خیانـت نمی‌کند: «هنوز در دریای عشق غوطه‌ورم، موج مرا بالا و پایین می‌برد. گاهی موجش مرا بالا می‌بـرد و گـاهی پـایین و در آب غوطه‌ور می‌شوم تا اینکه عشق مرا به سوی مکانی بی‌ساحل هدایت کند. بی‌آنکه نامش را بر زبان بیاورم، صدایش زدم و هرگز در عشق به او خیانت نکردم» (حلاج، ۱۳۷۹: ۳۹۷).

حلاج عشق را مبنای به‌وجودآمدن تمام هستی می‌داند و معتقد است که عشق زندگی‌بخش است: «عشق همیشه قدیم بـود. در ازل همه‌چیز از عشق آغاز شد. عشق حادث نیست چون حدوث صفت است، بـرای آن کـس کـه او را کشـته‌اند، زنـدگی است» (همان: ۳۷۰). عشق از دیدگاه وی فریاد می‌زند که نماز عاشقان از کفر است: «چون عاشق از خـامی بـه منتهـای کمـال می‌رسد و از شدت مستی وصل دوست را از یاد ببرد، هر لحظه عشقش به راستی گـواهی دهـد کـه صـلات عاشـقین از کفـر است» (همان: ۳۸۸). حلاج عاشق خدا بود و در هر چیزی که می‌نگریست و به هر سـو کـه قـدم می‌گذاشـت، جلـوهٔ حـق را مشاهده می‌کرد و جز حق در دیدهٔ دلش نمی‌گنجید.

۲-۳-۳- تجلّی

تجلّی بارقه‌های غیبی و انوار الهی است که از موطن ذات، صفات یا افعال بر عبد سالک جلوه‌گر شـده و او را در مسـیر قـرب الهی سیر می‌دهد (فناری، ۱۳٦۸: ۱٦). تجلی جلوهٔ انوار حق بر دل عارف است: «دل مؤمن مانند آینه است هرگـاه در آن نظـر کند، پروردگارش در آن متجلّی می‌شود» (حلاج، ۱۳۷۹: ۱۸٦). در اندیشهٔ حلاج همهٔ هستی در حال تجلی و ظاهرشـدن حـق است؛ زیرا همهٔ مخلوقات آیات و مظاهر خداوند هستند: «چون با شوق روم، تو در شرقِ شرقش هستی و چون به سوی غرب مایل شوم، در مقابل دیدگانم هستی و اگر به بالا مایل شوم تو در بالای بالا قرار داری و اگر به پایین مایـل شـوم، تـو همـه‌جا هستی» (همان: ٤۲۰). از نظر حلاج، خداوند دائم در تجلّی است: «بار خدایا تو از هر سـویی تجلّـی می‌کنـی و از هـر سـویی بیرون می‌روی» (همان: ۲۰۳). او تجلّی را نور و چراغ رخسار حق می‌داند: «[الهی] تو را رخساره‌ای است که مشکاتش کشـف و تجلّی است» (همان: ٤۰۷).

حلاج در زمینهٔ شناخت ذات پروردگار، خود را مظهر تجلّی می‌بیند و وجود خود را جـدای از وجـود خداونـد نمی‌دانـد: «میان من و حق هیچ سخن آشکاری باقی نماند و دلیل و برهان و آیات به‌کار نیاید، این تجلّی پرتو فروزان حق است چون در

درخشش آن تاج شاهی شکوفا شده است» (همان: ٤١٦). او در جایی دیگر می‌گوید چون خداوند «بر (کوه) طورِ مـن متجلّـی شود تا با من سخن گوید، موسی را در کوه طور در حال غیبت (بی‌خودی و وجد) خویش خواهم دید» (همان: ٣٨٦).

در دیدگاه حلاج، ذات پروردگار در جهان تجلّی دارد و اینکه او مظهر این وحدت و تجلّی اسـت؛ ازایـن‌رو، حـلاج «مـن نفسانی» خود را نادیده می‌گیرد و به دوگانگی وجود اعتقادی ندارد و گاهی در تحیّر می‌افتد: «آیا تویی یا من، این است دو اله. حاشا، حاشا، از اثبات این دو، هویّت تو در نیستی ماست، کلی است بر کل که بر دو وجه پوشیده. ذات تو از ذات ما کجاسـت چون تو را ببینم؟» (همان: ٤١٩).

۳- نتیجه

حلاج مغلوب احوال خویش بوده و آثار وی در زبان کشف و شهود شکل گرفته و سـخنانش غالبـاً مولـود غلبـهٔ هیجان‌هـای شدید عاطفی و تجربه‌های عرفانی وی است. او در آثارش پیوسته از ذات تجربه و دیدار و مشـاهده سـخن می‌گویـد و منبـع آگاهی خود را الهام و وحی قلمداد می‌کند. سخنان وی به یک کیفیت درونی اشاره دارد که از نوع گفت‌وگوی مستقیم و دیدار ملکوتی با خداوند است و گاه چنان می‌نماید که کسی دیگر سخن بر زبان او می‌نهد. او که سخنانش از سطح آگاهی معمـولی و زبان عادی فراتر می‌رود، به زبان استعاره متوسل شده که مجال فراخ‌تری برای بیان تجربه‌های شهودی وی فراهم می‌سـازد و پدیده‌های عظیم آفرینش از قبیل نور، خورشید و ماه با تکرار معنادار خود، خواننده را به مرز مفاهیم گسـترده و آرمـانی سـوق می‌دهد. همچنین باده، دریا و پرنده نیز تصاویری ناب از جهان آرمانی و قدسی او عرضه می‌کند. غلبهٔ احوال و هیجان‌های تند عاطفی و عرفانی در آثار او به حدی است که گاه در متنی مانند طواسین نشانه‌ها به بازی گرفته شده‌اند و در زنجیرهٔ معنایی هر دال معنای دال پیش از خود را خنثی کرده و گاهی به بی‌معنایی منجر شده است. شطحیات او محصول رابطهٔ وی با حق است. حلاج عشق و محبت را نیز اساس هستی و همهٔ هستی را تجلی حق و آیات او می‌داند و میان خود و حق، فاصله‌ای نمی‌بینـد؛ ازاین‌رو، بخش اعظم مطالب آثارش، از نوع کلام مغلوب بوده و عمده‌ترین ویژگی‌های آن چون: وحی و الهام، تأویل و تفسیر، بی‌خویش‌نویسی، بحران آپوریک، شطح یا متناقض‌نما را داراست.

٤- منابع

قرآن کریم.

ابن عربی، محی‌الدین. (١٤٠٥). *فتوحات مکیه*، جلد ١٣، بیروت: دار صادر.

احمدی، بابک. (١٣٨٤). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

ارسطو. (١٣٧١). *فن خطابه*، ترجمهٔ پرخیده ملکی، تهران: اقبال.

بقلی شیرازی، روزبهان. (١٣٨١). *حلاج تعالیم صوفیانه*، ترجمهٔ قاسم میرآخوری، تهران: شفیعی.

بهنام‌فر، محمد؛ ناصری، سیده فرخنده؛ رحیمی، سید مهدی. (١٤٠١). «سیمای حلاج و بایزید در آینهٔ مقالات شمس تبریـزی»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ٣٩، صص ٩٨-٨٣.

جبری، سوسن. (١٣٨٧). «استعاره در زبان عرفانی میبدی»، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی کاوش‌نامه فارسی*، سال نهـم، شـمارهٔ ١٧، صص ٢٩- ٥٨.

حسین‌زاده، محمد. (١٣٨٨). «مفهوم شناسی وحی و الهام در لغت، قرآن و روایت»، *قرآن شناخت*، سال دوم، شـماره٢، صـص ٤٥- ٧٢.

حلاج، حسین‌بن‌منصور. (١٣٧٩). *مجموعه آثار حلاج*، ترجمه و شرح قاسم میرآخوری، تهران: نشر یادآوران.

رضایی، ایرج. (۱۳۸۲). «وحی و الهام و انواع و مراتب آن در مثنوی مولوی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ٤٦، صص ۱۹-٤۱.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳٦۲). *ارزش میراث صوفیه*، تهران: امیر کبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). *شعله طور*، تهران: سخن.

ستاری، جلال. (۱۳۷۲). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، تهران: نشر مرکز.

سجّادی، سیدجعفر. (۱۳۷۰). *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: انتشارات کتابخانهٔ طهوری.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشز علم.

سلیمی، حسین؛ علوی، بشیر. (۱٤۰۱). «چندلایگی و تعلیق معنای قطعی در شعر شفیعی کدکنی با تکیه بر نماد و پارادوکس»، *پژوهشنامه ادب غنایی*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۹۲-۱۷۵.

سیوطی، جلال‌الدین. (۱۳٦۳). *الاتقان فی علوم القرآن*، ۲ج، ترجمهٔ مهدی حائری قزوینی، تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). *نقد ادبی*، تهران: میترا.

عطار نیشابوری، فریدالدّین محمد. (۱۳۸٤). *تذکرةالاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوّار.

غزالی، احمد. (۱۳۷٦). *سوانح (در مجموعه آثار فارسی احمد غزالی)*، به اهتمام احمد مجاهد، تهران دانشگاه تهران.

فتوحی، محمود. (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). «از کلام متمکن تا کلام مغلوب»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، س ۳، شماره ۱۰، صص ۳۵- ٦۲.

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

فعالی، محمدتقی. (۱۳۸۰). *تجربهٔ دینی و مکاشفهٔ عرفانی*، تهران: مرکز نشر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

فناری، محمد بن حمزه. (۱۳٦۸). *مصباح‌الانس*، تهران: فجر.

محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). «تأویل بی‌خویش‌نویسی: تحلیلی تازه از نگره‌های ادبی عین‌القضات همدانی»، *فصلنامهٔ نقد ادبی*، س۲، ش۸، صص۵۳-۷۲.

هجویری، ابوالحسن علی‌بن‌عثمان. (۱۳۸٤). *کشف‌المحجوب*، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سروش.

همدانی، عین‌القضات. (۱۳۷۳). *تمهیدات*، با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، تهران: منوچهری.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Subtlety of Word Selection and Combinations in Hafez's Ghazals in Critiquing the Actions of Ascetics and Sufis

Arkan Abdollah Mahmood[1] | Teymoor Malmir[2]✉

1. Ph.D. student of Persian language and literature, University of Sulaymaniyah, Iraq and University of Kurdistan, Kurdistan, Iran, Email: Arkan.mahmood@univsul.edu.iq
2. Professor of the Department of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Kurdistan, Iran, Iran, Email: t.malmir@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
7 August 2023
Received in revised form:
3 December 2023
Accepted:
4 December 2023
Published online:
22 September 2024

Keywords:
word selection and combinations, Hafez's satire, Sufi terminology, criticism of the elements of the monastery, tavern elements.

ABSTRACT

Hafez's main profession is a poet, but the number of his remaining poems is not extensive. Most of Hafez's time and efforts have been spent selecting words and combinations that would best fit the overall essence and structure of his ghazals (lyrics). One of the significant factors that has led to disagreement about Hafez's views on Sufis, as well as the concepts and terminology related to the mystic realm found in his poetry, is the lack of precision in choosing and employing these interpretations. This study, based on the perspectives of formalists and structuralists, focuses on the viewpoint of those researchers and interpreters of Hafez's ghazals who have not criticized Hafez's selection of interpretations regarding the judgment of the actions of ascetics and Sufis; or they have interpreted Hafez's words about ascetics, Sufis, and sheikhs in a positive light, overlooking Hafez's wit and satirical nature. The main issue of the article is based on the necessity of precision in the way of choosing Hafez's interpretations and vocabulary in the field of asceticism and mysticism. The research findings show that many of the subtleties of Hafez's words, such as allusions or the combination of Sufi elements with tavern elements, are meant to create a greater impact in satire towards Sufis, ascetics, or claimants who misuse spiritual matters.

Cite this article: Abdollah Mahmood, Arkan; Malmir, Teymoor. (2024). "The Subtlety of Word Selection and Combinations in Hafez's Ghazals in Critiquing the Actions of Ascetics and Sufis", *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 189-208. http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.46356.3185

© Abdollah Mahmood, Arkan; Malmir, Teymoor. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extensive Abstract:

1. Introduction

Hafez is in the group of poets who paid special attention to the edition of his poems, even the different recordings of the same interpretation or verse may be due to this editing and selections of the poet in some cases. According to the changes and edits that Hafez made in his poems, the eclectic correction of Hafez's divan is necessary. Although Hafez's mainly is known as a poet, but he has not written more than ten sonnets each year, and obviously he has not done any artistic or poetic work except for this relatively small amount of sonnets. Therefore, he has been much more precise in selecting words and combinations that are suitable for the context of the sonnet. In addition to the necessity of being accurate about interpretations and vocabularies in Hafez's Divan, the literary critic should also pay attention to the way they are used in the sentence. One of the controversies of researchers in the interpretation and understanding of Hafez's sonnets is about positive and negative beings and characters in his divan. There is more consensus about some characters such as Mohtaseb in the negative aspect or Darvish in the positive aspect, but not in the case of Arif and Sufi. Some have imagined that Sufi is a negative character in Hafez's Divan, but Arif is positive. The accuracy of Hafez's specific choices according to the context of the speech indicates that the researchers' comments were not accurate.

2. Research methodology

The formalists theory is a constructive and helpful way to explain the importance of the word and its place in the whole text. According to the formalists, the choice of words should fit with the whole text and create a kind of (semantic) network. This selection creates the form of an artwork. According to the theoretical connection between formalism and structuralism, because we consider the structure and totality of the sonnet, in addition to the formalists' point of view, we also pay attention to the constructionists' point of view about the components of the structure, deep structure and surface structure. In this research, based on the formalists' point of view, we have paid attention to the cases where the researchers and commentators of Hafez's sonnets have not cited Hafez's well-chosen interpretations about criticizing the actions of ascetics and Sufis, or that they have considered Hafez's words about ascetics, Sufis and Sheikhs in a positive way and have neglected Hafez's irritating humor in the selection of the statistical community, of course, we did not pay attention to the differences between the manuscripts and recordings of different editions of his Divan, but the article relies on the cases that are mostly recorded the same in different editions.

3. Discussion

In this article, we have analyzed some of the terms of Sufis and the way Hafez combines these words and terms in order to create humor and criticism towards the behavior and thoughts of Sufis. He uses terms and ideas such as Vaght, Hawālatgāh and Halghe, Esteghnā, early rising, sanctity, Hemmat, Cheleh-neshini, and austerity of the Sufis often according to the intended meaning of the Sufis and with a hidden irony. In some cases, Hafez contradicts the understanding of Sufis from elements that in non-Sufis texts contained completely earthly meanings, but the Sufis gave them mystical concepts and used them as a code and manifestation of mystical thoughts.

4. Conclusion

One of the factors that caused commentators to turn to unreasonable interpretations in the mystical reading of Hafez's sonnets is their inaccuracy in the reason and method of using mystical elements and terms. The result of this research shows that Hafez's effort in editing his poems in many cases, in addition to the transcendence and richness of art, is to create more effect in creating humor compared to Sufis and ascetics and claimants who abuse spiritual elements and matters. The selection of words and expressions about praying and "Sahar", "Night of Qadr", "Arabaeen" and the seclusion of the Sufis is to express their abuse of these concepts and elements. Also, the combination of the mystical terms "Sharè", "Vaght", "Hemmat" with words that do not correspond to the meaning of these terms in mystical texts and interpretations such as "Bād-e-Esteghna", "Soleiman-e-Zaman" and "Shāhed-e-Qodsi", "Dalgh and Kherghe" "Sālūs" expresses Hafez's intention to cite the abuses of false claimants, not to promote mysticism or to express his mystical states and experiences. Also, some of Hafez's interpretations are a kind of redefining of Sufi elements to show their function in order to be a warning so that no one is deceived by their hypocrisy. Notwithstanding the opinion of researchers and expounders of Hafez poems, praise and description of beauties does not change a text to a romantic

lyric, but is meant to talk about the attention of "Sufis and people who pretend to be in seclusion" to them and also to show that "the praying of the saint people in two worlds" are restricted to beauties, praising of Sufis in these cases by mentioning Their inappropriate behavior is an expression of irony. The ambiguous usage of Sufism elements by Hafez shows that these puns are meant to create humor towards the performance of ascetics and Sufis.

5. References

Qurān

Ahmadi, B. (1991). *The structure and interpretation of texts (Semiotics and structuralism)*, 1th ed., Tehrān: markaz.

Ashrafzadeh, R. (2002). *Peygham-e- Ahl-e- Raz* (explanation of sixty sonnets by Hāfez Shirazi based on Diwan of Hāfez, published by Qazvini), 1 ed., Tehrān: Asātir.

Attar Neyshabouri, Farid al-Din Mohammad bin Ibrahim. (2004). *Mantegh Altayr*, edited by M. R. Shafiei-Kadkani, 1th ed., Tehrān: Sokhn.

Beheshti Shirazi, A. (1992). *Sharh-e- Jonoun (thematic interpretation of Diwān Khwaja Shamsuddin Mohammad Hāfez-e- Shirazi)*, 1 ed., Tehrān: Rowzaneh.

Biruni, Aburihan Mohammad Bin Ahmad. (1973). *Al-Tafhim Leawael Senāat-e- Al-Tanjim*, edited by J. Homaei, 2 ed., Tehrān: National Art Society.

Dehkhoda, A. (1998). *Loghatnameh*, second edition of the new era, Tehrān: University of Tehrān.

Estelami, M. (2007). *Dars-e- Hāfez (Critique and description of Hāfez's lyric poems)*, 2th ed., Tehrān: Sokhan.

Forūzānfar, B. (1992). *Commentary on Masnavi Sharif*, first volume, 5th ed., Tehran: Zavvar.

Hāfez Shirazi, Sh. M. (1999) *Divan*, edited by A. H. Ebtehaj, 6th ed., Tehrān: Norooz.

Hāfez Shirazi, Sh. M. (2011). *Divan*, edited by Qazvini & Ghani, 10th ed., Tehrān: Zavvar.

Hamidian, S. (2013). *Sharh-e- Shogh (Description and Analysis of Hāfez's Poems)*, 2th ed., Tehrān: Qatreh.

Hassanli, K. (2004). "Zolf-e-Tabdar-e-Hāfez", *Persian Language and Literature*, Vol. 12, Issue 45-46, 107-127.

Heidari, A., & Rahimi-e- Harsini, B. (2020). "Rhetorical apposition the basis for the creation of Humor in Hafez sonnets", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 18, Issue, 47-64.

Heravi, H. A. (1988). *Sharh-e- Ghazals of Hāfez*, 1th ed., Tehrān: Now.

Hojviri, Abol-Hasan Ali Ibn Othmān. (2010). *Kashf-ol-Mahjoub*, edited by M. Abedi, 6th ed., Tehrān: Soroush.

Hosseini, S. (1992). "The cosmic order of words in Hāfez's poetry", *Danesh publication*, Vol. 13, Issue 72, 4-10.

Jalaliyan, A. (1999). *Sharh-e- Jalali bar Hāfez*, 1th ed., Tehrān: Yazdan.

Javid, H. (1998). *Hāfez-e- Javid (explanation of the difficulties of verses and lyric poems of Hāfez's divan)*, Tehrān: Farzanrooz.

Kakoee, S., Ziaee, H., & Yazdanpanah, M. (2022). "The hermeneutical analysis and critiques of Hafez's poems", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 20, Issue 38, 221-252.

Khodayar, E, and Hajian, Kh. (2009). Recognizing Hāfez's beloved face by relying on sonnets: that black sheep with whom the world is sweet, Mashreq Mououd (*The Promised East)*, Vol. 4, Issue 14, 141-165.

Khurramshāhi, B. (1988). *Hāfez-Nāmeh (A selective Commentary on Hāfez' Ghazals)*, Tehrān: Elmi & Farhangi & Soroush.

Kligz, M. (2009). *Textbook of Literary Theory*, translated by E. Dehnavi, J. Sokhanvar & S. Sabziyan-Moradabadi, 1th ed., Tehrān: Akhtaran.

Malmir, T. (2018). "Functionality of identical ending syllable in form and structure of Ghazals of Hāfez", Journal *of Poetry Studies (boostan Adab)*, Vol 9, Issue 4, 143-162.

Malmir, T., and Dehghani Yazdali, H. (2013) "Criticism and review of historical and biographical readings of Hāfez's ghazals", *textology of Persian literature*, Vol. 3, Issue 2, 63-86.

Mihani, Mohammad Ibn Munawwar. (1992). *Asrār Al-Towhid (The Secrets of Unity in the Authorities of Abi Saeed)*, edited by M. R. Shafiei Kadkani, 3th ed., Tehr*ā*n, Agah.

Molavi, J. M. (1989). *Masnavi Manavi*, edited by Nicholson, 1th ed., Tehrān, Molā.

Mortazavi, M. (1986). *Hāfez School or Introduction to Hāfezology*, 2 ed., Tehrān: Tus.

Mustamliy Bukhāri, Abu Ibrāhim Ismāil. (1984). S*harh al-Ta'rrof Lemazhab - Altasavvof (Explanation of the doctrine of Sufism)*, first quarter, edited by M. Roshan, 1th ed., Tehrān: Asātir.

Najafi, A. H. (1981). "Hāfez: the final version", *Danesh Publication*, Vol. 2, Issue 7, 30-39.

Omranpour, M. (2007). "The Importance of Structural Elements of Words in The Word Choice of Poetry", *Research on Mystical Literature*, Vol 1, Issue 1, 153-180.

Pournamdarian T. (2012). "Hāfez and Norm-breaking in Form and Content of the Ghazal", *Persian Language and Literature*; Vol. 20, Issue 73, 7-32.

Pournamdarian, T. (2005). *Gomshodeh-e- Lab Darya (a reflection on the meaning and form of Hāfez's poetry)*, 2th ed., Tehrān: Sokhn.

Qoshayri, Abdul Karim Ibn Hawāzen. (2008). *Translation of Resāley Qoshayriyeh*, edited by B. Forūzānfar, 1th ed., Tehrān: Zavvār.

Rajāee Bukhārāee, A. (1989). *Hāfez Poetry Dictionary*, 5th ed., Tehrān: Elmi.

Rastgofar, M. (2004). "Speech Engineering in Hāfez's Poems", *Literary Research*, Vol 1, Issue 3, 65-82.

Scholes, R. (2000). *Structuralism in literature*, Translated by F. Tāheri, 1th ed., Tehrān: Agah.

Servatiyān, B. (2001). *Description of Hāfez lyric poems*, Tehrān: Pooyandegān Rah-e Dānesh.

Shafii Kadkani, M. R. (2017). *In Kimiya-y- Hasti (about Hāfez)*, third volume (Tehrān University Lectures), 1th ed., Tehrān: Sokhn.

Shafii-Kadkani, M. R. (1989). *Music of poetry*, 2th ed., Tehrān: Agah.

Shafii-Kadkani, M. R. (2013). *Rastakhiz Kalamat (Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists)*, Tehrān: Sokhan.

Shamisa, S. (2009). *Notes of Hāfez*, 1th ed., Tehrān: Elm.

Shariatmadari, J. (1995). *Explanation and interpretation of Quranic words based on sample interpretation*, second volume, 1th ed., Mashhad: Astan-e- Quds Razavi Islamic Research Foundation.

Tabari, Muhammad bin Jarir. (1977). *Translation of Tab ri's commentary (provided during the reign of Mansour bin Noah Samani)*, volume 5, translation of the scholars of Mavara Alnahr, corrected by H. Yaghmai, 2th ed., Tehrān: Tus.

Tahmasabi, F. (2010). *Asrar-e- Eshgh & Masti (a reflection on the style and structure of Hāfez's sonnets based on texture, tone and associative clusters)*, 1th ed., Tehrān: Elm.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

ظرافت گزینش واژگان و ترکیبات غزلیات حافظ در نقد کردار زاهدان و صوفیان

ارکان عبدالله محمود[۱] | تیمور مالمیر[۲]✉

۱. دانشجوی دورهٔ مشترک دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلیمانیه و دانشگاه کردستان، عضو هیئت علمی دانشگاه سلیمانیه (عراق)، کردستان، ایران، رایانامه: Arkan.mahmood@univsul.edu.iq

۲. نویسنده مسئول: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران، رایانامه: t.malmir@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
گزینش واژگان و ترکیبات، طنز حافظ، مصطلاحات صوفیان، نقد عناصر خانقاه، عناصر میخانه.

چکیده

حرفهٔ اصلی حافظ شاعری است، اما تعداد اشعار باقی‌مانده از وی چندان زیاد نیست. بیشتر وقت و مساعی حافظ صرف گزینش واژگان و ترکیبات، متناسب با کلیّت و بافت غزل شده‌است. یکی از مهم‌ترین عواملی که موجب‌شده دربارهٔ دیدگاه حافظ نسبت‌به صوفیه و مفاهیم و مصطلاحات خانقاهی در اشعار وی اختلاف‌نظر به‌وجودآید، عدم‌دقت در حُسن انتخاب و شیوهٔ کاربرد این تعابیر است. در این پژوهش، براساس دیدگاه فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان به مواردی توجه کرده‌ایم که محققان و شارحان غزل حافظ، متعرض حُسن انتخاب تعابیر حافظ دربارهٔ نقد کردار زاهدان و صوفیان نشده‌اند یا اینکه سخن حافظ را درموردِ زاهد، صوفی و شیخ در وجه مثبت تلقی‌کرده‌اند و از طنز گزندهٔ حافظ غافل شده‌اند. مسئلهٔ اصلی مقاله مبتنی‌بر لزوم دقت در شیوهٔ انتخاب تعابیر و مفردات حافظ در حوزهٔ زهد و عرفان است. نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد بسیاری از ظرافت‌های سخن حافظ ازجمله ایهام یا ترکیب عناصر صوفیانه با عناصر میخانه، برای ایجاد تأثیر بیشتر در طنز نسبت‌به صوفی، زاهد یا مدعیانی است که از امور معنوی سوءاستفاده می‌کنند.

عبدالله محمود، ارکان؛ مالمیر، تیمور. (۱۴۰۳). «ظرافت گزینش واژگان و ترکیبات غزلیات حافظ در نقد کردار زاهدان و صوفیان». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۱۸۹–۲۰۸.

http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.46356.3185

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© عبدالله محمود، ارکان؛ مالمیر، تیمور.

۱- مقدمه

حافظ شیرازی در زبان فارسی، شاعری صاحب‌سبک و تأثیرگذار است؛ درعینِ جمع و هضم زبدهٔ هنر شاعران پیشین، سبک و شیوهٔ شاعری پس از خود را تحت‌شعاع قرار داده‌است، تا جایی که دریافت سبک و تبیین هنر او در غزل‌سرایی به‌منزلهٔ ایجاد خطِ فاصلی میان قبل و بعد از او تلقی می‌شود؛ اما بررسی‌های سبکی شعر او براساس نوعِ تأثیرش بر دیگر شاعران یا نوع برخورد خواننده با آن تبیین شده است. همین شیوه باعث‌شده ارزش اصلی سخن او پنهان‌بماند یا بر سر تلقی خوانندگان از مفاهیم سخن وی، اختلاف‌های بی‌پایان ظاهر شود.

یکی از مشکلات حافظ‌پژوهی اعتقاد به سبک پاشان و پریشان به‌عنوان هنر اصلی حافظ است. خوانندگان شعر حافظ نیز بر اثرِ این تصوّر رایج، عمدتاً در پی فهم خطی غزل حافظ هستند و هر عنصری در شعر او را به یک عقیده و دیدگاه منسوب می‌کنند. این نوع قرائت خطی از اشعار حافظ، موجب شده هر بیت یا واژه و تعبیری را بیانگر بخشی از تاریخ یا زندگی حافظ به‌شمار آورند و از علت و تناسب انتخاب و کاربرد عناصر، واژگان و اصطلاحات حافظ غفلت شود. در مواردی که این الفاظ و تعابیر به حوزهٔ تصوف و زهد مربوط‌می‌شود، به‌عوض آنکه به موقعیت سخن و تناسب انتخاب‌های حافظ توجه کنند، کاربرد این نوع الفاظ و تعابیر زهد و تصوف را دلالت‌بر جنبهٔ عرفانی غزل یا عارف و زاهدخواندن شاعر تلقی می‌کنند و با این روش از شناخت حافظ و مقاصد سخن او دور می‌شوند.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

حافظ از شاعرانی است که اهتمام خاصی به اصلاح و ویرایش اشعار خویش داشته‌است؛ حتی وجود ضبط‌های مختلف از یک تعبیر یا بیت نیز ممکن است در برخی موارد ناشی از این ویرایش و به‌گزینی‌های شاعر باشد. ابتهاج، ضمن اذعان به ارزش تصحیح بر مبنای نسخهٔ اقدم برای دوری از دستبُرد و خطای کاتبان، با توجه به تغییرات و ویرایش‌هایی که حافظ در اشعار خویش انجام داده است، تصحیح التقاطی *دیوان* حافظ را ضروری‌می‌پندارد؛ براساس همین دیدگاه تلاش می‌کند در تصحیح و تنقیح متن اشعار به سبک غالب و پختگی نهایی شاعر بیشتر توجه کند (حافظ، ۱۳۷۸: ۲۱-٤٤). ابوالحسن نجفی معتقد است حافظ پیوسته به «حک و اصلاح و تغییر و تکمیل اشعار خود» پرداخته است. ازنظرِ وی منتقد ادبی باید تغییرات و اصلاحات خود شاعر در متن را بیابد و به‌منظور کشف قواعد هنر و ادبیات، به جست‌وجوی علل انتخاب این موارد بپردازد (نجفی، ۱۳٦۰: ۳۵). با آنکه حرفهٔ اصلی حافظ شاعری است، اما «در هر سال بیشتر از ده غزل نگفته و پیداست که او در این فاصله، جز پرداختن به همین حجم نسبتاً اندک غزل‌ها، کاری هنری و شعری نداشته است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۲۵)؛ ازاین‌رو بیشترین دقت وی صرف گزینش واژگان و ترکیبات متناسب با کلیّت و بافت غزل شده است. منتقد ادبی باید علاوه‌بر لزوم دقت در نوع تعابیر و مفردات حافظ، به شیوهٔ کاربرد آن‌ها در جمله نیز توجه کند.

پرسش‌های زیر مبتنی‌بر لزوم دقت در شیوهٔ انتخاب تعابیر و مفردات حافظ در حوزهٔ زهد و عرفان طرح شده است:

۱- تأویل‌های بی‌وجه در خوانش عرفانی غزل‌های حافظ چقدر متأثر از عدمِ دقت در علت و نحوهٔ کاربرد عناصر و مصطلاحات عرفانی است؟

۲- گزینش واژگان و اصطلاحاتی نظیرِ دعا و مناجات و «سحر»، «شب قدر»، «اربعین» و چله‌نشینی صوفیان چقدر برای بیان استفادهٔ ابزاری آنان از این نوع مفاهیم و عناصر است؟

۳- هدف حافظ از بازتعریف عناصر صوفیانه و ترکیب مصطلحات عرفانی با الفاظ و تعابیر غیرِعرفانی چیست؟

٤- استفادهٔ حافظ از کاربرد ایهام‌آمیز عناصر زهد و تصوف چقدر مبتنی‌بر ایجاد طنز نسبت‌به عملکرد زاهدان و صوفیان است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

یکی از مجادلات محققان در تفسیر و فهم غزلیات حافظ بر سر موجودات و شخصیت‌های مثبت و منفی در *دیوان* اوست. درموردِ برخی شخصیت‌ها نظیر محتسب در وجه منفی یا درویش در وجه مثبت، اتفاقِ‌نظر بیشتری است؛ اما درموردِ عارف و صوفی چنین نیست. برخی تصورکرده‌اند صوفی در *دیوان* حافظ شخصیتی منفی است، اما عارف مثبت است. خرّمشاهی، فقط از یک مورد در شعر حافظ یاد می‌کند که عارف در مفهوم منفی به‌کار رفته است (خرّمشاهی، ۱۳٦۷: ۱۳۸)؛ اما با دقت در مواردی که به‌عنوان مفهوم مثبت از عارف نقل می‌کند، دیدگاه او نقض می‌شود.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

در این پژوهش، متناسب با حجم مقاله صرفاً به مواردی توجه کرده‌ایم که محققان و شارحان غزل حافظ متعرض حُسن انتخاب تعابیر حافظ دربارهٔ نقد کردار زاهدان و صوفیان نشده‌اند یا اینکه سخن حافظ را درموردِ زاهد و صوفی و شیخ در وجه مثبت تلقی کرده‌اند و از طنز گزندهٔ حافظ غافل شده‌اند. البته در انتخاب جامعهٔ آماری، به اختلاف نسخ و ضبط چاپ‌های مختلف از *دیوان* حافظ نپرداخته‌ایم، بلکه تکیهٔ مقاله بر مواردی است که عمدتاً در چاپ‌های مختلف یکسان ضبط شده است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

شفیعی‌کدکنی به تلاش‌های حافظ برای تکامل‌بخشیدن به جوانب گوناگون هنر شعری خود با ایجاد تغییرات مختلف در غزل‌ها اشاره کرده است و بسیاری از نسخه‌بدل‌ها را براثرِ تغییر از جانب خود حافظ می‌داند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۲۱-٤۲۷). ازنظرِ وی این ویرایش و پرداخت غزل‌ها در همهٔ جوانب خلاقیّت شعری حافظ تأثیر گذاشته است، «از اندیشه و حوزهٔ عاطفی شعر گرفته تا تصاویر و انتخاب کلمات و موسیقی شعر» (همان: ٤۲۵). ایشان مبانی تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ را فقط در دایرهٔ موسیقی شعر بررسی کرده‌اند (همان: ٤۲٦).

حسینی به بررسی شعر حافظ از منظر نقد فرمالیستی توجه کرده است؛ چنان‌که از نظم شبکه‌ای عناصر در ابیات حافظ با نام نظم کائناتی یاد کرده است (حسینی، ۱۳۷۱: ٤).

راستگوفر برای اثبات سنجیدگی و ساختار استوار و هندسی ابیات حافظ نمونه‌هایی از غزلیات وی را بررسی و تحلیل کرده است تا نشان دهد انتخاب‌های حافظ به‌گونه‌ای است که امکان تغییر یا جابه‌جاکردن واژه‌ای با واژه‌ای دیگر در آن با حفظ همان سنجیدگی وجود ندارد (راستگوفر، ۱۳۸۳: ٦۹-۸۱). در نمونه‌هایی که در این مقاله بررسی‌کرده‌اند و شکل مفصل‌تر آن به‌صورت کتابی با عنوانِ *در پی آن آشنا: مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*، به توضیح ارزش‌های هنری انتخاب‌های حافظ متناسب با سایر عناصر بیت پرداخته است. با بررسی ضبط‌های مختلف در نسخه‌های دیوان تلاش کرده است در موارد اختلافی، مبتنی‌بر پیوند واژگان و شگردهای هنری و معنایی حافظ از ارزش یک ضبط خاص دفاع کند و آن را به‌عنوانِ دلیلی بر ساختار سنجیدهٔ غزل حافظ اقامه کند.

حسن‌لی، به دقتِ حافظ در فراخوانی واژه‌های متناسب و گزینش بهترین آن‌ها در پیوند واژگان در حوزهٔ زلف، گیسو و مو پرداخته‌است (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

پورنامداریان، غزل حافظ را حاصل حادثهٔ ذهنی وی در نتیجهٔ تداعی‌های متعدد می‌داند (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۲۲٦) که برای درک این حادثهٔ ذهنی و دریافت پیوند تداعی‌ها باید به «انواع تناسب‌ها و ایهام‌های گوناگون و ایجاد اشاره‌ها و روابط بین کلمات در یک بیت و در ابیات یک غزل» توجه کرد (همان: ۲۲۷). پورنامداریان براساس دیدگاه فرمالیست‌ها معتقد است خلاف عادت‌ها در شعر حافظ در سه حوزهٔ صورت، معنی، یا ارتباط‌های ممکن در معنی و صورت رخ داده است. نویسنده علاوه‌بر اشاره به خلاف‌عادت‌های بلاغی، هنری و معنایی نشان داده است که به‌رغم ظاهر پراکندهٔ ابیات، پیوندی باطنی در

غزل حافظ وجود دارد که ازطریقِ تبدیل گزاره‌های عادت‌گریز به گزاره‌های عادت‌پذیر دریافتنی است (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۷).

عمران‌پور به اهمیّت و نقش عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در شعر، ازجهتِ ساختار آوایی واژه و ازجهتِ انتقال و القای معانی توجه کرده است (عمران‌پور، ۱۳۸٦: ۱۵۳). به‌رغم دقتی که در حوزهٔ نقشِ آوایی واژه در انتخاب‌های حافظ دارد، همچنان به‌لحاظ انتقال و القای معانی، نگاهش به شعر حافظ مبتنی‌بر استنباط‌های محققان پیشین است تا دقت در گزینش‌های خاص شاعر.

شمیسا به اهمیّت گزینش واژگان و تعابیر در شعر حافظ به‌خصوص برای ایجاد انواع ایهام ازجمله ایهام تناسب به‌عنوانِ یک خصیصهٔ سبکی اشاره کرده است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۹۵) و در توضیح این دیدگاه مطابق با نشانه‌شناسی بارت از دو نظام معنایی در واژگان یعنی نظام اولیه و نظام ثانویه سخن گفته است؛ معتقد است حافظ اصطلاحات عرفانی را از نظام ثانویه دوباره به نظام اولیه برمی‌گرداند؛ مثل اینکه اصطلاح عرفانی «وقت» را از عرفان خارج می‌کند و در مفهومی خیامی به‌کار می‌برد (همان: ۹٦). بیت‌های زیادی را برای نشان‌دادن این تغییر نظام نقل‌می‌کند؛ اما در هیچ‌یک از این موارد به علت این نوع کاربرد در شعر حافظ توجه نکرده است؛ درحالی‌که این بسامد از کاربرد دگرگون اصطلاحات عرفانی بی‌سبب نیست. حاصل بحث ایشان آن است که شعرهای پخته و مواردی که داعیهٔ صوفیانه در آن‌ها طرح شده باشد، مربوط به اواخر عمر شاعر است؛ اما در مواردی که به دورهٔ جوانی حافظ مربوط است، شجاعت و جسارت بیشتری است و طنز وی نسبت‌به زاهدان و مشایخ قوی‌تر است (همان: ۱۳۵).

طهماسبی برای تحلیل سبک شخصی حافظ، خوشه‌های تداعی‌گر هر غزل را برمی‌شمارد و مقصودش «از خوشه‌های تداعی‌گر، کلمه یا کلماتی است که کاربرد آن‌ها کلمه یا کلمات دیگری را با خود می‌آورد یا معنا و مفهوم کلمه یا کلمات دیگری را تداعی و احضار می‌کند» (طهماسبی، ۱۳۸۹: ۳).

مالمیر و دهقانی یزدلی به نقد قرائت‌های تاریخی دیوان حافظ پرداخته‌اند تا براساس انسجام غزل، اسباب و عوامل قرائت تاریخی از اشعار ناب و غیرِتاریخی حافظ را مشخص کنند. در بخشی از این تحقیق، به نقد مواردی پرداخته‌اند که به گزینش‌های هنری شاعر متناسب با بافت سخن توجه نشده و معانی دیگری فارغ از کاربرد تعابیر و مفردات در کلیّت غزل گزارش شده باشد (مالمیر و دهقانی یزدلی، ۱۳۹۰: ۸۰-۸۳).

مالمیر، نقش انتخاب ردیف متناسب با مضمون، عناصر، بافت و ساختمان غزلیات حافظ را تحلیل کرده است (مالمیر، ۱۳۹٦: ۱٤۳) و معتقد است، «اقتضائات سبکی و مسائل عصر به‌گونه‌ای است که شاعر برای گزینش عناصر و اجزای کلام دچار محدودیت است. این محدودیت، موجب دقت بیشتر شاعر در انتخاب واژگان و تعابیر به‌خصوص ردیف شده است» (همان: ۱٦۰).

حیدری و رحیمی هرسینی از روش خاص حافظ برای ایجاد طنز در حوزهٔ واژگان با اصطلاح «بدل بلاغی» یاد کرده‌اند. ایشان معتقدند حافظ برای آفرینش طنز، «مفاهیم را به چهار طریق جایگزین یکدیگر می‌کند: ۱- واژگانی را که به علت کاربرد در حوزهٔ شرع و عرفان، معنای اصطلاحی و نمادین یافته‌اند، با معانی عادی و اولیهٔ آن‌ها جایگزین می‌کند. ۲- صفات منفی را جانشین چهره‌های مقدس در شرع و عرفان می‌کند. ۳- واژگان را با مفاهیم متضاد و چهره‌های نمادین را با شخصیت‌های مقابلشان جایگزین و نوعی تساوی میان چهره‌ها و واژگان متضاد ایجاد می‌کند. ٤- مشبهٌ‌به را جانشین مشبه در مصراع نخست می‌کند و نوعی استعاره می‌آفرینند که لفظ مستعار علاوه‌بر معنای استعاری، دلالت اصلی و اولیهٔ خود را نیز حفظ می‌کند» (حیدری و رحیمی هرسینی، ۱۳۹۹: ٤۷).

کاکویی و همکاران، با توجه به تکثّر معنایی و عدم‌قطعیت معنا و مطابقت ماهیت و کیفیت شعر حافظ با علم هرمنوتیک به نقد تأویل‌های شارحان حافظ پرداخته‌اند (کاکویی، ضیایی و یزدان‌پناه، ۱٤۰۱: ۲۲۱).

۲- مبانی نظری

دیدگاه فرمالیست‌ها برای تبیین اهمیّت واژه و جایگاه آن در کلیّت متن راهگشاست. گزینش واژه ازنظر فرمالیست‌ها باید با کلیّت متن تناسب داشته باشد و نوعی شبکه بسازد. این گزینش، فرم اثر هنری را می‌سازد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ٦۹ و ۱۷۳). با توجه به ارتباط تئوریک فرمالیسم و ساختارگرایی (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۰-۱۱۱)، به‌سبب آنکه ساختار و کلیّت غزل را درنظر داریم، علاوه‌بر دیدگاه فرمالیست‌ها، به دیدگاه ساخت‌گرایان دربارهٔ اجزای ساختار، ژرف‌ساخت و روساخت نیز توجه داریم. در آثار ادبی، اجزای گوناگون بخش بیرونی اثر مانند جمله‌ها، عبارات، واژگان و ترکیبات، روساخت اثر را می‌سازند و بخش درونی و محتوایی آن، ژرف‌ساخت را پدید می‌آورند. این اجزا در تعامل و هماهنگی با هم روابط ساختاری را تشکیل می‌دهند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸-۲۱). اجزای سخن از واج تا جمله، در رساندن پیام، نقش خاصی برعهده دارند و هیچ‌کدام از اجزای سخن نمی‌تواند نقش دیگری را بازی کند؛ به‌همین‌دلیل، هر نوع جابه‌جایی در هر عبارت، ساختار آن را دگرگون می‌کند و نظام معنایی را برهم‌می‌زند (کلیگز، ۱۳۸۸: ٤۹).

۳- تحلیل و بررسی

۳-۱- وقت

«وقت» از اصطلاحات مهم و محلِّ توجه صوفیان است. هجویری می‌نویسد: «وقت آن بود که بنده بدان از ماضی و مستقبل فارغ شود؛ چنان‌که واردی از حقّ به دل وی پیوندد و سرّ وی را در آن مجتمع گرداند؛ چنان‌که اندر کشف آن نه از ماضی یاد آید نه از مستقبل ... خداوندان وقت گویند علم ما مر عاقبت و سابق را ادراک نتواند کرد. ما را اندر وقت با حقّ خوش است» (هجویری، ۱۳۸۹: ٥٤۰- ٥٤۱).

حافظ گاهی با ذکر «وقت» به‌صراحت از ریاکاری صوفی یاد می‌کند:

روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم　　در لباس فقر کار اهل دولت می‌کنم
تا کی اندر دام وصل آرم تذروی خوش‌خرام　　در کمینم و انتظار وقت فرصت می‌کنم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٤۲)

اما «وقت» را غالباً با توجه به مفهوم موردِنظر صوفیان و با طنزی پنهان به‌کار می‌برد؛ مثل اینکه «وقت» را به‌عنوانِ اصطلاح صوفیه با قید «مصلحت» پررنگ و قابلِ‌توجه می‌سازد تا بگوید صوفیان براساس مصلحت‌بینی عمل می‌کنند:

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم　　که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم
(همان: ۲٤٤)

در متون صوفیه برای بیان اهمیّت «وقت» آن را به شمشیر بُرّان مانند کرده‌اند؛ چنان‌که گفته‌اند: «اَلْوَقْتُ سَیْفٌ قاطِعٌ» (ر.ک. فروزانفر، ۱۳۷۱: ۹٦). حافظ با توجه به همین تعبیر صوفیان از «وقت» می‌گوید:

به مأمنی رو و فرصت‌شمر غنیمت وقت　　که در کمین‌گه عمرند قاطعان طریق
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۰۲)

حافظ، «قاطعان طریق» را براساس تعبیر «اَلْوَقْتُ سَیْفٌ قاطِعٌ» به‌گونه‌ای به‌کار می‌برد که صوفی را مترصد شادی و عشرت نشان دهد نه آن‌چنان‌که در متون صوفیه ازجمله *رسالهٔ قشیریه* نقل‌شده که مترصد وارد غیبی باشد تا به مقتضای آن عمل کند (قشیری، ۱۳۷۹: ۹۰-۹۱). در مصرع اول نیز «به مأمن رفتن» همان «غنیمت‌شمردن وقت» است.

حافظ با توجه به همین تعبیر صوفیان از وقت، صوفی را به طنز «مفتی زمان» می‌خواند:

منعم مکن ز عشق وی ای مفتی زمان　　معذور دارمت که تو او را ندیده‌ای

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۹٤)

اما به‌سبب آنکه ثروتیان متوجه طنز حافظ نگشته است، «مفتی زمان» را حشو قبیح می‌داند که «محال است اهل قلم آن را به‌کار ببرند» (ثروتیان، ۱۳۸۰: ۳۵۱۸). صوفیه برای بیان اهمیّت وقت تا آنجا پیش رفته‌اند که می‌گویند «صوفی پسر وقت است و مراد آن است کی تا او مشغول هست بدانچه اولی‌تر، اندر حال قیام همی‌کند بدانچه اندر آن وقت فرموده‌اند» (قشیری، ۱۳۷۹: ۸۹). برخی شاعران نظیر مولوی برای بیان اهمیّت وقت درنظر صوفیان، صوفی را با نگاهی مثبت، ابن‌الوقت خوانده‌اند (مولوی، ۱۳٦۸: ۱۰)؛ اما حافظ با قرائتی دیگر از «ابن‌الوقت»، تعبیر «مفتی زمان» را با تعبیری طنزآمیز به‌کار برده است: مفتی، عاشق را از عشق‌ورزیدن به چنان زیبارویی منع کرده است، اما شاعر می‌گوید این عمل وی نه براساس اصول و واقعیت بلکه براساس ندیدن است. تعبیر «مفتی زمان» متناسب با مصرع بعدی که می‌گوید: «معذوردارمت که تو او را ندیده‌ای» به‌کار رفته یعنی این مفتی وقتی آن زیباروی را ببیند از فتوای خود بازمی‌گردد و آن را برای خود حلال می‌پندارد.

استفادهٔ طنزآمیز حافظ از «وقت» در بیان سلوک عارفان گاهی با تأکید بر تلقی خود عارفان بر اهمیّت وقت صورت گرفته است:

من اگر باده خورم ور نه چه کارم با کس　　حافظ راز خود و عارف وقت خویشم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۳۵)

یک اصل عرفانی مبتنی‌بر حدیث نبوی این است که باید رنج کشید تا ایمان آدمی درست شود و این ایمان درست نمی‌شود مگر آنگاه که از ویژگی‌های آدمی دور شود و به اوصاف حق متصف گردد؛ تاآنجاکه آدم را دیوانه تصور کنند (میهنی، ۱۳۷۱: ۳٤-۳۵). عارف غیر از رنج و ریاضتی که در این راه می‌کشد، نباید به قبول خلق اهمیّتی بدهد. نمونه‌هایی از ضرورت عدمِ‌توجه به خلق در متون صوفیه نقل شده است؛ ازجمله در *اسرار التوحید* نقل است که شیخ بوسعید برای دورساختن خواجگی از خواجه حسن مؤدب او را واداشت در شهر بگردد و شکنبه و جگربند هرچه یافت بخرد و بر کواره بگذارد و بر دوش بگیرد؛ «آن وقت را که با خانقاه آمد از آن خواجگی و جاه با وی هیچ نمانده بود. آزاد و خوشدل درآمد» (همان: ۱۹٦). خواجه حسن به توصیهٔ شیخ به بازار رفت و از اهل بازار و از آنجا که شکنبه خریده بود و «از یک‌یک دوکان‌دار و از هر که او را دیده بود، پرسید. هیچ‌کس نگفت که من چنین کسی را دیده‌ام یا آن کس تو بودی. چون حسن با پیش شیخ آمد، شیخ گفت ای حسن آن تویی که خود را می‌بینی و الا هیچ‌کس را پروای دیدن تو نیست. آن نفس توست که ترا در چشم تو می‌آراید، او را قهر می‌باید کرد» (همان). حافظ در این بیت، مفهوم کردار و گفتار عارفان را از اهمیّت «وقت» برای نشان‌دادن مراقبت آنان در پنهان‌ساختنِ کردارهای ناصواب نظیر باده‌نوشی تعبیر کرده است؛ یعنی «وقت» را نزد صوفیه به معنای پنهانکاری و مراقبت از سوی آنان به‌کار برده است تا دیگران از راز آنان و اعمال خلاف آنان در خلوت آگاهی نیابند.

حافظ در برخی موارد به نقض قرائت‌های صوفیان از عناصری می‌پردازد که در متون غیرصوفیان حاوی معانی کاملاً زمینی بوده است؛ اما صوفیان بدان موارد مفهومی عرفانی بخشیده‌اند و به‌عنوان رمز و مظهر اندیشه‌های عرفانی آن را به‌کار گرفته‌اند. در اینجا به یکی از این مصطلاحات یعنی «جام جم» اشاره می‌کنیم که حافظ با ترکیب آن با اصلاح «وقت» مفهومی دگرگون از این دو تعبیر مشهور صوفیان عرضه کرده است:

ای که در کوی خرابات مقامی داری　　جم وقت خودی ار دست به جامی داری

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۱۲)

جمشید با سلیمان در متون کهن خلط‌شده و این دو تعبیر را به جای هم به‌کار برده‌اند (ر.ک. مرتضوی، ۱۳٦۵: ۲۲۵-۲۳۵)، همچنین در متون رمزی صوفیه از جام‌جم یا جام جهان‌بین به‌عنوانِ «دل» یاد می‌کنند (همان: ۱٦۱-۱٦۲)؛ اما حافظ در نقد کردار ریاکاران تصوف، تعبیر جام‌جم را در مفهوم اصلی آن به‌کار می‌برد. حافظ در بیتِ «ای که در کوی خرابات مقامی داری ...»، «وقت» را با دقت انتخاب کرده است. مخاطب اصلی بیت کسی است که در شهر مقامی دارد و صاحب قدرت است، البته مقام و قدرت خود را با نیرنگ به‌دست آورده است و با ظاهرسازی می‌خواهد آن را حفظ کند. شاعر به‌سبب همین نیرنگ‌ها او را گوشمال می‌دهد. «کوی خرابات» با توجه به «جم» به‌صورتِ ایهام‌آمیز به‌کار رفته است؛ از سویی در معنی اصلی خود یعنی میخانه به‌کار رفته، از سوی دیگر «تختگاه سلیمان» است (همان: ۲۰۲)؛ ازاین‌رو، مخاطب بیت کسی است که بر تخت جم تکیه داده، منتهی از جم به جام او روی آورده و اهل عشرت است.

۳-۲- حوالتگاه و حلقه

صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن حالیا دیر مغان است حوالتگاهم
با من راه‌نشین خیز و سوی میکده آی تا در آن حلقه ببینی که چه صاحب‌جاهم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٤۸)

تعبیر «حوالتگاه» را در این بیت باید با تعبیر «حواله به‌تقدیرکردن» در بیتی دیگر درنظر گرفت که می‌گوید:

قومی به جدّ و جهد نهادند وصل دوست قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند
(همان: ۱۳٦)

حوالتگاه با نگاه تقدیرباور انتخاب شده است؛ یعنی صوفی از میان پدیده‌های مختلف، میخانه (دیرمغان) را انتخاب کرده است؛ اما آن را نه انتخاب خود، بلکه نتیجهٔ تقدیر و حواله نامیده است. عدمِ‌توجه به این انتخابِ تعبیر موجب‌شده از طنز حافظ غفلت شود؛ چندان که شفیعی‌کدکنی، صوفی را در «صوفی صومعهٔ عالم قدسم...» تنها موردِ مثبت از صوفی در *دیوان* حافظ خوانده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷: ۳۲-۳۳). در بیت حسرت است که جای اصلی و مبدأ «عالم قدس» است؛ اما به‌ناگزیر در دیر مغان افتاده است. شارحان حافظ این ناگزیری را شرح داده‌اند؛ اما از سبب این عمل غفلت کرده‌اند به‌خصوص از طنزی که در تعبیر «حوالتگاه» است یاد نکرده‌اند؛ مثل اینکه استعلامی تصور می‌کند «صوفی صومعهٔ عالم قدس، یعنی کسی که صوفی خانقاهی نیست و در درک عالم غیب بر عنایت حق تکیه دارد» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۲۷). «حلقه» نیز با ظرافت انتخاب شده تا مقایسه‌ای باشد میان حلقهٔ ذکر صوفیان و حلقهٔ جمع میخانه‌نشینان. متناسب با بیت قبل (صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن...) با طنز از این تقدیر اظهارِ خرسندی می‌کند و خود را در میخانه صاحب جاه و مقام می‌خواند.

۳-۳- شارع میخانه

بگذار تا ز شارع میخانه بگذریم کز بهر جرعه‌ای همه محتاج این دریم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵٦)

شَرع به معنی راه روشن است (شریعتمدرای، ۱۳۷٤: ٤۸۱). «شارع» از ریشهٔ این واژه اخذشده و به معنی راه اصلی و شاهراه به‌کار می‌رود؛ راهی که به‌صورت عمومی کاربرد دارد و همگان از آن عبور می‌کنند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ شارع). علاوه‌براین، به معنی صاحبِ شریعت و عالم در کتب فقه و اصول به‌کار می‌رود؛ اما در این بیت به همان مفهوم اول یعنی شاهراه به‌کار رفته است؛ اما معنای دیگر آن به‌صورت ایهام‌آمیز نیز موردِنظر شاعر بوده که ترکیب «شارع میخانه» را ساخته‌است؛ سخن از وضعیتی است که میخانه، مرجع و شاهراه بزرگ مراجعهٔ عمومی قرار گرفته است. انتخاب این تعبیر برای بیان اهمیّت میخانه است و برای طنز در کار صوفیان و واعظان به‌کار رفته است. در بیت پنجم این غزل خطاب به واعظ،

«خاک کوی دوست» را برتر از «فردوس» معرفی کرده است (واعظ مکن نصیحت شوریدگان که ما ...)؛ این «خاک کوی دوست» تعبیر دیگری از «میخانه» در بیت اول است. اگر در بیت ششم از صوفیان به‌عنوان «مقتدای رقص» یاد کرده است (چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مقتدا...) با همین تعبیر «شارع میخانه» تناسب دارد. حمیدیان دربارهٔ تعبیر «شارع میخانه» از طنز یا علت کاربرد این تعبیر سخنی نمی‌گوید؛ صرفاً براساس کتب لغت آن را شاهراه معنی کرده است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۳٤٦٥)؛ اما درموردِ بیت ششم معتقد به طنز در کلام حافظ است (همان: ۳٤٦۸)، درحالی‌که طنز در مطلع غزل محکم‌تر و گزنده‌تر است. حرف اصلی غزل بیان ریاکاری مدعیانی از صوفی و زاهد و واعظ است؛ بنابراین، انتخاب تعبیر «شارع میخانه» مبتنی‌بر طنز نسبت‌به مدعیانی است که دعوت به راه حق و ایمان می‌کنند؛ اما خود به راه دیگری می‌روند. استعلامی به‌علتِ عدمِ‌توجه به انتخاب این تعبیر، به تأویل بیت روی‌آورده و جرعه را مرحله‌ای از درک اسرار غیب پنداشته است (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۵٦).

۳-٤- سحرخیزی صوفیان

آن نافهٔ مراد که می‌خواستم ز بخت — در چین زلف آن بت مشکین‌کلاله بود
ازدست‌برده بود خمار غم سحر — دولت مساعدآمد و می در پیاله بود
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱٤۵)

در این بیت طنزی است بدین صورت که مدعی زهد، سحر بیدار شده به اسم مناجات سحری، اما از بخت مساعد او می در پیاله بوده و به کمک آن مشکل سحر بیدارشدنش حل شده است. واژهٔ «سحر» به باقی ابیات معنا می‌بخشد، به‌خصوص وقتی بخت خود یا هدف هستی خود را رسیدن به شراب می‌داند. در بیت هفتم این غزل همچنان متناسب با بیداری سحرگاهی صوفیان برای انجام اعمالی خلاف آنچه در ظاهر مدعی آن هستند با طنز از زبان صوفی می‌گوید:

ز اختر نظری سعد در ره است که دوش — در چین زلف آن بت مشکین‌کلاله بود
میان ماه و رخ یار من مقابله بود
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱٤٦)

حمیدیان تأکید کرده است که حافظ از دلالت «مقابله» به نحوست در نجوم آگاهی داشته است، اما دربارهٔ علت آنکه حافظ به‌رغم اجماع منابع نجوم از سعدبودن مقابله سخن گفته، دو حدس زده است: «اول اینکه خواجه با علم به معنای اصطلاح، خواسته ایهام با مقابله در تناسب با کلماتی چون اختر، نظر و سعد بسازد... دوم اینکه نظر سعد را ازباب تهکّم و طنز گفته و درحقیقت یعنی این مقابله برای من (شاعر) حاصلی جز نحوست ندارد و چیزی عاید من نمی‌شود» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۵٦۷). مطالب و حدس‌های حمیدیان به‌سبب عدمِ‌توجه در طنز حافظ براثرِ نوعی تغییر در خوانش نظریهٔ نجومی است؛ بدین صورت که برخلاف نظریهٔ نجوم که دلالت بر نحوست یا دشمنی می‌کند (بیرونی، ۱۳۵۲: ۳٤٦)، از تقابل نه نحوست بلکه سعادت استنباط کرده است؛ بدین صورت که تقابل ماه و خورشید در غروب روی می‌دهد و دلالت بر نحوست می‌کند؛ اما در این غزل که در سحر حوادث آن روی داده، تقابل میان رخ یار (خورشید) با ماه در سحر و تاریکی روی داده است. از این است که آن را سعد پنداشته؛ چون برخلافِ تقابل مرسوم است.

در بیت زیر نیز با سحرخیزی اهل خلوت با طنز سخن‌می‌گوید:

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است — یارب این تأثیر دولت در کدامین کوکب است
تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد — هر دلی از حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۲-۲۳)

در این بیت می‌گوید، اهل خلوت (صوفیان) رسیدن به زیبارویان را به‌منزلهٔ شب قدر می‌پندارند. طنز حافظ در این نکته است که وصال با معشوق را نه براثرِ عبادت و شب‌زنده‌داری آنان، بلکه براثرِ تأثیر کوکب و ستاره می‌شمارد و یارب یارب آنان را برای دورساختن دیگران (ناسزایان) از دست‌یافتن به زیبارویان می‌داند.

حافظ در بیتی دیگر، متناسب با کاربرد طنزآمیز سحر برای ریاکارانی که به اسم مناجات و دعای سحری بیدارمی‌شوند، اما به کاری دیگر می‌پردازند، تعبیر «آه سحر» را به‌کار برده است:

گر تو زین دست مرا بی‌سَروسامان داری　　من به آه سحرت زلف مشوّش دارم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۲۲)

آه سحرِ اهل ایمان برای ظالمان خطرناک است، اما شاعر از آن برای برهم‌زدن زلف معشوق یادکرده تا بگوید آه سحری زاهد نه از حسرت دوری دوست و برای مناجات حق بلکه برای رسیدن به مطلوبی زمینی است.

حافظ برای نشان‌دادن ریاکاری صوفیان و سوءِاستفادهٔ آنان از «سحرخیزی»، به‌صورتِ روایی از گذارش به میخانه در وقت سحر یاد کرده است:

به کوی میکده یارب سحر چه مشغله بود　　که جوش شاهد و ساقیّ و شمع و مشعله بود

حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی است　　به نالهٔ دف و نی در خروش و ولوله بود

مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت　　ورای مدرسه و قال و قیل مسئله بود

(همان: ١٤٦)

نکتهٔ اصلی این ابیات بیانگر آن است که ما نمی‌توانیم در روزها و وقت‌های رسمی، واقعیت میکده را ببینیم، فقط سحر می‌توان از چنان جایی آگاهی مناسبی یافت. سحر، میکده شلوغ است. میخواران به اسم سحر و خانقاه و عبادت به آنجا می‌روند. استفهام بیت اول برای بیان شکر و مبالغهٔ طنزآمیز است؛ یعنی به‌به از این وضع که چقدر خوب است! نکتهٔ هنری بیت سوم، کاربرد واژهٔ «مباحث» است تا بگوید افراد میکده همان اهل مدرسه هستند. در مدرسه قیل و قال بود، اما در میکده براثرِ «جوش شاهد و ساقیّ و شمع و مشعله» مجلس جنونی برپاست که در آن عربده می‌کنند، منتهی به جای عربده از «مباحث» استفاده کرده است تا نشان دهد اهل میخانه همان صاحبان قیل و قال مدرسه هستند.

۳-۵- شاهد قدسی

ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت　　و ای مرغ بهشتی که دهد دانه و آبت

خوابم بشد از دیده در این فکر جگرسوز　　کاغوش که شد منزل آسایش و خوابت

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۲)

استعلامی درموردِ ترکیب‌های «شاهد قدسی» و «مرغ بهشتی» می‌نویسد: «یعنی محبوبی که زیبایی او ملکوتی است، انگار از این جهان خاکی نیست. اگر شاه را به معنی پسر زیباروی گرفته‌اند، درست نیست و خاصه در این بیت. مرغ بهشتی هم در مصراع دوم به همین معنی است» (استعلامی، ١٣٨٦: ١٠٨).

طبعاً عالم قدس، شاهد ندارد. خلق چنین موجودی و سخن‌گفتن با او می‌تواند جنبهٔ استعاری داشته باشد؛ یعنی شاعر در قالب یک طرح داستانی از عشقی ممنوعه سخن بگوید تا بتواند روش و رفتار مدعیان دروغین ایمان را نقد کند. از ترکیب بیت و بافت غزل می‌توان علت کاربرد این تعبیر را دریافت؛ یعنی کسی که مدعی ایمان است، شاهدبازی می‌کند، اما او را «قدسی» می‌خواند. چنین تعبیری به همراه «مرغ بهشتی»، «اندیشهٔ آمرزش» و «پروای ثواب»، هویّت این مدعی را روشن می‌سازد. در ابیاتی دیگر هم که از شاهدبازی زاهد و صوفی سخن‌می‌گوید، همچنان با روش‌های طنزآمیز به نقد کردار آنان

می‌پردازد؛ اما شارحان غالباً به تأویل‌هایی روی می‌آورند که نمی‌تواند هم ظرافت‌های شعر حافظ را نشان دهد هم معنایی به‌دست‌دهد که با کلیّت شعر و غزل تناسب داشته باشد.

در بیت زیر هم آشکارا از شاهدبازی صوفیان و «بزم» آنان سخن گفته است:

بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان　　غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۹)

اما عدم‌دقت در نسبت‌دادنِ شاهد به خویش از سوی حافظ برای ایجاد طنز نسبت‌به مدعیان زهد و تصوف، موجب‌شده برخی مواقع محققان تعابیر حافظ را نامناسب بپندارند؛ مثل آنچه درموردِ «فرومی‌گذارمت» در بیت زیر نوشته‌اند:

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست　　فی‌الجمله می‌کنی و فرومی‌گذارمت

(همان: ٦٤)

استعلامی، تعبیر حافظ را در معنی «نادیده‌گرفتن» فرض‌کرده، بر این اساس آن را نامناسب شمرده است (استعلامی، ۱۳۸٦: ۲۹۷). درحالی‌که «فرومی‌گذارمت» یعنی رهایت می‌کنم و مفهوم استدراج را در خود دارد. استدراج در کلام اسلامی مبتنی‌بر آیهٔ «سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَیثُ لا یعْلَمُونَ» (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۸۲)، عبارت‌است‌از دادنِ نعمت در پی نعمت به کسی تا درجه‌درجه سقوط کند و به ورطهٔ هلاک نزدیک شود. آنچه در *شرح التّعرف لمذهب التصوف* دربارهٔ استدراج نسبت‌به اعمال مدعیان تصوف نقل‌شده با سخن حافظ دربارهٔ صوفیان تناسب دارد: «معنی استدراج آن باشد که چون ایشان بی‌حرمتی کنند، ایشان را اندرکشند به اسبابی که بی‌حرمتی فزون کنند تا اندر تمادی هلاک شوند (مستملی بخاری، ۱۳٦۵: ۹۷۹).

۳-٦- دلق و خرقهٔ صوفی

گاهی طنز شاعر درموردِ دلق‌پوشان آشکار است و اختلافِ‌نظری میان محققان وجود ندارد؛ مثل اینکه می‌گوید:

تو نازک‌طبعی و طاقت نیاری　　گرانی‌های مشتی دلق‌پوشان

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٦٦)

اما گاهی ساخت نحوی جمله موجب‌شده، از طنز حافظ در حقِّ دلق‌پوشان غفلت شود؛ مثل بیتِ زیر:

ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم　　جامهٔ کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٦۱)

استعلامی، بیت را دربارهٔ دلق خودِ حافظ پنداشته است؛ می‌نویسد: «معنی مصراع دوم این است که ما به ناحق خود را خوب و دیگران را بد نمی‌گوییم» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۷۱)؛ هرچند معنای این بیت آن است که خیلی‌ها بد می‌گویند و میل به ناحق می‌کنند؛ اما نکتهٔ اصلی در مصرع دوم قرار دارد، آنچه در مصرع اول از ناروا و ناحق نقل‌کرده در مصرع دوم می‌گوید، این روش متعلق به اهل دلق است.

آنچه مهم است دقت حافظ در نحوهٔ به‌کاربردن الفاظی مثل دلق یا خرقه برای بیان وضعیت خرقه‌پوشان است؛ مثل اینکه برای دریافت ظرافت سخن حافظ در دو بیت زیر باید به تکرار فعلِ «برکشیم» در جایگاه قافیه توجه کنیم:

صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم　　وین نقش زرق را خط بطلان به‌سرکشیم

نذر و فتوح صومعه در وجه مِی نهیم　　دلق ریا به آب خرابات برکشیم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۹)

سراسر غزل در طرد و انکار ریا و آلودگی صوفیان است، در بیت اول به صراحت، خرقهٔ صوفی را سالوس و ریا می‌شمارد که باید خط بطلان بر نقش این زرق و ریا کشید. «بیا» نیز به معنی به‌هوش‌باش و بدان، در حقیقت بیان غفلت یا تجاهل

مبتنی‌بر نیرنگ صوفی است و اینکه ما می‌دانیم و صوفی نمی‌تواند ما را بفریبد. در بیت دوم نیز نشان می‌دهد اهل صومعه (صوفیان و زاهدان) وجه و بهای شراب را از نذر و فتوح می‌پردازند. نکتهٔ اصلی و طنز بیت در ایهامی است که در فعل «برکشیم» است. استعلامی به آب‌کشیدن و تطهیر در «برکشیم» اشاره کرده است (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹٦۷)؛ اما «برکشیم» هم دلالت بر آب‌کشیدن می‌کند، هم به معنی سنجیدن به‌کار رفته است. می‌خواهد خرقهٔ ریایی را با آب خرابات بشوید و تطهیر کند یا آن را با آب خرابات بسنجد تا کدام سنگین‌ترند. تا بگوید سنگینی خرقه از آن است که آلودهٔ آب خرابات است؛ شراب را از آن بگیرند وزن و اعتباری ندارد.

۳-۷- اربعین و چله‌نشینی صوفیان

سحرگه رهروی در سرزمینی — همی‌گفت این معمّا با قرینی
که ای صوفی شراب آنگه شود صاف — که در شیشه برآرد اربعینی
خدا زان خرقه بیزارست صد بار — که صد بت باشدش در آستینی

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳٤۲)

واژهٔ معمّا و اربعین و مقایسهٔ صوفی با شراب به دقت انتخاب‌شده و بدون‌توجه به گزینش این واژگان دریافت طنز حافظ ممکن نیست و ارزش شعر او را نمی‌توان دریافت. ثروتیان بدون‌توجه به واژهٔ معمّا، عناصر میخانه را تعبیر عرفانی کرده است؛ گویی حافظ خواسته یک رسم صوفیانه را به سالکان مبتدی بیاموزد (ثروتیان، ۱۳۸۰: ۳۸۱۵). یا استعلامی، معمّا را نشمرده به شراب‌انداختن در شیشه اشاره کرده است، با تأویل می‌نویسد: «در اینجا، سخن از روح آدمی است که در شیشهٔ زندگی و با تحمّل دشواری‌ها صافی‌می‌شود» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۱۲۱٦). یا اشرف‌زاده، صوفی را در این بیت پشمینه‌پوشی دارای صفای باطن و در صف مقدّم جهاد با نفس می‌شمارد که حافظ به او در اینجا طعن و طنزی ندارد و در معنی بیت می‌نویسد: «ای پشمینه‌پوش! شراب هنگامی صافی و خالی از دُرد می‌شود که چهل روز در شیشه بماند (رمزی از صافی وجود است پس از چله‌نشینی)» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲٤۰). این شارحان به حدیث «مَنْ أَخْلَصَ لِلَّهِ أَرْبَعِینَ صَبَاحاً ظَهَرَتْ ینَابِیعُ اَلْحِکْمَةِ مِنْ قَلْبِهِ عَلَی لِسَانِه» اشاره کرده‌اند؛ اما به علت استناد حافظ به آن توجهی نکرده‌اند، درحقیقت عدم‌توجه به لفظ معمّا در بیت قبلی موجب‌شده که یکسره به حدیث ارجاع بدهند؛ بهشتی شیرازی با استناد به این حدیث ذیل این بیت «که ای صوفی شراب آنگه شود صاف»، می‌نویسد: «هم دُرد و هم صاف، از ساقی ازلی می‌رسد. کجا عاشقان را بر آن حکمی است؟» (بهشتی شیرازی، ۱۳۷۱: ۳۹۳). در میان شارحان حافظ، آنچه هروی نوشته‌است از رسم چله‌نشینی صوفیان، به معنای بیت نزدیک است؛ اما همچنان طنز و گزینش واژگان و تعابیر دقیق شاعر را لحاظ نکرده است، به‌خصوص از مخاطب بیت یعنی صوفی غفلت کرده است؛ درموردِ بیت دوم می‌نویسد: «شراب با صوفی مقایسه‌شده می‌گوید همچنان که صوفی باید چهل روزی را به ریاضت بگذراند تا وجودش مصفا شود، شراب نیز وقتی صاف می‌شود که اربعینی -چهل روزی- را در شیشه بگذراند» (هروی، ۱۳۷٦: ۱۹۷٦).

در بیت اول و دوم، از زبان رهرو، معمّایی طرح می‌کند تا ناپاکی صوفی را نشان بدهد. معمّا این است: شراب با چهل روز ماندن در شیشه، صاف و ناب می‌شود؛ تا با تعریض بگوید چگونه است که صوفی چله‌نشینی می‌کند، اما همچنان آلوده است. به‌خصوص بیت دوم طنز به صوفی دارد که از شراب هم ناپاک‌تری. در بیت سوم، ناپاکی و آلودگی صوفی را توضیح می‌دهد که درون خرقهٔ او بت است، بلکه صد بت در هر آستین اوست.

در غزلی با مطلعِ «شاهدان گر دلبری زین سان کنند...» شبیه به همین طنزی که در تعبیر این غزل از اربعین و چله‌نشینی صوفیان کرده است، در بیتی دیگر با ترکیب «بوتهٔ هجران» وجود دارد:

خـــوش بـــرآ بـــا غصّـــه ای دل کاهـــل راز　　عـــیش خـــوش در بوتـــهٔ هجـــران کننـــد

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۳٤)

در این بیت از تناقض عیش در بوتهٔ هجران سخن است؛ اما شـارحان بـه علـت ایـن نـوع بیـان حـافظ توجـه نکرده‌انـد، همچنان‌که به علت انتخاب تعبیر اهل راز توجه نکرده‌اند؛ اهل راز یعنی صوفیان. یکی از شیوه‌های تربیتی صوفیه چله‌نشـینی و ریاضت‌کشیدن است. در این بیت هم به این روش آنان اشاره شده است که اهل ریاضت و رنج هستند، اما در خلوت به عـیش و خوشی مشغول هستند.

۳-۸- سلیمان زمان

گـــر چـــه شـــیرین‌دهنان پادشـــهانند ولـــی　　او سـلیمان زمـان اسـت کـه خـاتم بـا اوسـت

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ٤۰)

برخی شارحان حافظ معتقدند که تعبیر «سلیمان زمان» دربارهٔ ممدوح شاعر است؛ ازجملـه شمیسـا و جلالیـان، مقصـود از سلیمان زمان را شاه شجاع می‌دانند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷۰؛ جلالیان، ۱۳۷۸: ۳۹۸). استعلامی ضمن اشاره بـه داسـتان سـلیمان و اهمیّت خاتم انگشتری او در فرمانروایی بر جن و انس، می‌نویسد: «در این غزل عاشقانه، خاتم جذّابیت و دل‌رباییِ خاصّ دلبر است که آنی دارد» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۲۱٦).

تعبیر «سلیمان زمان» حاوی طنز است؛ آنکه با داشتن خاتم می‌تواند جای سلیمان را بگیرد و «سلیمان زمان» شود نـه خـود سلیمان بلکه دیو است، چنان‌که در قصهٔ سلیمان و دیو نقل شده است که سلیمان، انگشتری داشت که اسم اعظم بـر نگـین آن نقش شده بود. روزی سلیمان انگشتری خود را به کنیزی به نام جرّاده سپرد و به آبخانه رفت. دیوی زشت‌روی به نام صخر از این واقعه باخبر شد. خود را به‌صورت سلیمان درآورد و انگشتری را از جرّاده طلب‌کرد. جـرّاده انگشـتری بـه وی داد و دیـو خود را به تخت سلیمان رساند و بر جای او نشست «و انگشتری در انگشت کرد و همه خلقان هـیچ‌کس او را بازنشـناختند از سلیمان و همچنان‌که فرمان سلیمان می‌بردند، جمله فرمان‌بردار او گشتند... پس چون سلیمان علیه‌السلام از آب‌دست فارغ شد، پیش جرّاده رفت و انگشتری طلب‌کرد و جرّاده گفت من انگشتری سلیمان را دادم و تو نه سلیمانی. تو دیوی‌ای و خـود را بـر مثال سلیمان ساخته‌ای» (طبری، ۱۳٥٦: ۱۲٤۲). دیو بر تخت سلیمان نشست و سلیمان را «از خانـه بیـرون کردنـد و هـر کجـا برفتی و گفتی من سلیمان‌ام، او را چندان بزدندی که بی‌هوش‌گشتی و آن دیو بر تخت نشسته بود و آن ملک می‌راند و حکم و فرمان همی‌داد» (همان: ۱۲٤۳).

۳-۹- همّت صوفیان

آن سـیه‌چرده کـه شـیرینی عـالم بـا اوسـت　　چشم میگون لـب خنـدان دل خـرّم بـا اوسـت

روی خوب اسـت و کمـال هنـر و دامـن پـاک　　لاجـرم همّـت پاکـان دو عـالم بـا اوسـت

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ٤۰-٤۱)

خرّمشاهی دربارهٔ همّت در زبان فارسی و شعر حافظ به دو معنی عمده قائل است؛ یکـی معنـای اخلاقـی برابـر بـا اراده و آرمان و آرزوی والا، و دیگری به معنای عرفانی. معنای عرفانی همّت را از رسالهٔ *التعریفات* جرجانی و *کیمیای سعادت* غزالـی نقل کرده است. این بیت حافظ را هم در معنای عرفانی آن تلقی کرده است؛ اما دربارهٔ معنای بیت یا مفهوم خاص یـا اسـتنباط مشخصی از بیت سخن نمی‌گوید (خرّمشاهی، ۱۳٦۷: ۳۲٤-۳۲٦).

خدایار و حاجیان با تلاشی طاقت‌فرسا و کاملاً روزآمد مدعی هستند، براساس هرمنوتیک مفسرمحور، ویژگی‌های سـیمای محبوب در این غزل منطبق بر مهدی موعود(عج) است (خدایار و حاجیان، ۱۳۸۹: ۱٤۱-۱٤۲). استعلامی می‌نویسد: «پاکـان دو عالم، یعنی انسان‌های پاک‌دل و فرشتگان آسمان، به او توجه دارنـد و ایـن توجـه بـاطنی آن‌هـا، او را در امـان نگـه مـی‌دارد»

(استعلامی، ۱۳۸٦: ۲۱۷). ایشان متناسب با مفهومی که همّت نزد صوفیان دارد، تعبیر توجه باطنی را وارد توضیح مختصر مصرع پایانی کرده‌اند و البته به‌موجب غفلت از طنز حافظ و مبنای تأویلی خویش به این شیوه روی آورده‌اند. حمیدیان، همّت را در اینجا به معنی «دعا، نفس صدق و توجه قلبی» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۱۳٤٤) معرفی کرده است و خلاف روش معهود خود در شرح غزلیات حافظ درموردِ این غزل دست به تفسیر و تأویل می‌زند؛ البته با قیدِ احتیاط حدس می‌زند شخصی که در این غزل به زیبایی و با صفات متعدد وصف‌شده، پیامبر اکرم(ص) است (همان: ۱۳٤٦–۱۳٤۸). اگر شارحان محترم به بیت بعدی و تلمیحی که به گناه آدم و اخراج او از بهشت شده، توجه می‌کردند و بر زیبایی فریبندهٔ او برای نشان‌دادن امکان لغزش و گناه مدعیان ایمان، با توجه به وصف خال مشکین بر صورت این زیباروی که رهزن آدم است دقت می‌کردند، بهتر به مقصود بیت دست می‌یافتند.

مبالغه‌ای که در این ابیات دربارهٔ زیباروی شده برای آن است که میل و هوس کسانی را نشان بدهد که مدعی پرهیزگاری هستند؛ اما در مقابل زیبایی می‌لغزند و تمام توجه آنان معطوف به این نوع زیبارویان است. متناسب با این مفهوم «همّت پاکان دو عالم» را مقصور در حقّ زیبارویان نشان داده است. «پاکان» در این تعبیر به‌صورتِ تهکمیه و طنزآمیز به‌کار رفته است؛ همچنان‌که در بیتی دیگر «همّت پاکان روزه‌دار» با طنز به‌کار رفته که در ایام گل موجب تکرار عشرت ایام گل شده است:

عید است و آخر گل و یاران در انتظار　　ساقی به روی یار ببین ماه و می بیار
دل برگرفته بودم از ایّام گل ولی　　کاری بکرد همّت پاکان روزه‌دار
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۹٦)

حافظ در بیتی دیگر اشاره کرده است که حسن زیبارویان اگر شهرت‌یافته، نتیجهٔ همّت صوفی است؛ یعنی همّت صوفیان مصروف زیبارویان می‌شود:

گلبن حسنت نه خود شد دلفروز　　ما دم همّت برو بگماشتیم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۵)

حسن معشوق را به گلبن و بوته‌ای مانندکرده که عاشق صاحب همّت همچون باغبان آن را پرورده و دم و نفَس همّت در آن دمیده است. نکتهٔ مهم برای فهم نکته و ظرافت بیت، دقت در سبب انتخاب تعبیر «دم همّت» است؛ اما به سبب آنکه شارحان به علتِ انتخاب این تعبیر از سوی حافظ متناسب با بیت و غزل دقت نکرده، به شرح و توضیح این تعبیر در عرفان بسنده کرده و نهایتاً بیت را عرفانی تلقی‌کرده‌اند؛ چنان‌که استعلامی می‌نویسد: «دم همّت یعنی تأثیر توجه قلب و باطنی و بیشتر به معنی تأثیر روحی پیر در کار مرید به‌کار می‌رود و اصطلاح عارفان و صوفیان است» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۵۰–۹۵۱).

در ابیات زیر نیز نحوهٔ کاربرد «همّت» همچنان مبتنی‌بر طنز نسبت‌به صوفی است؛ صوفی که نهایت همّت او رسیدن به جوانی زیباروی است تا با وصل او جوان شود:

هر چند پیر و خسته‌دل و ناتوان شدم　　هرگه که یاد روی تو کردم جوان شدم
شکر خدا که هرچه طلب کردم از خدا　　بر منتهای همّت خود کامران شدم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۱۹)

۳-۱۰- باد استغنا

به هوش باش که هنگام باد استغنا　　هزار خرمن طاعت به نیم‌جو ننهند
(همان: ۱۳۷)

«استغنا» از اصطلاحات صوفیه است؛ «استغنا بی‌نیازی حق است از نمودها و کردار بندگان و اگر درموردِ عارفان کامل به‌کار برند، مراد بی‌نیازی از غیرِ حق است و نیاز به او» (رجایی بخارایی، ۱۳٦۸: ۵۹). استعلامی با همین دیدگاه بیت را شرح

کرده است: «استغنا بی‌نیازی پروردگار است از عبادت و بندگی ما و این استغنا می‌تواند چون باد، چون طوفان، همهٔ طاعات ما را ناچیز کند» (استعلامی، ۱۳۸٦: ٥٤٩).

در کشاورزی قدیم تا وقتی خرمن، ترکیبی از دانه و کاه بود در مقابل باد مقاومت‌می‌کرد؛ اما وقتی به کمک باد و با ابزاری مناسب، دانه را از کاه جدا می‌کردند، کاه در مقابل باد مقاومتی نداشت. برای نگه‌داشتن کاه از پرچین استفاده می‌کردند تا موقعی که کاه باقی‌مانده را به کاهدان ببرند. با این همه، مقدار کاهی که می‌ماند به نسبت قبل بسیار کمتر بود. وقتی براثرِ آفت یا کمبود بارندگی، خوشه‌های گندم دانهٔ کمتری داشت یا آنکه دانه‌ها سبک و پوچ می‌بود مثل زمانی که دانه را از کاه جدا کرده باشند، این خوشه‌ها نیز در برابر باد مقاومت نداشتند. در شعر حافظ نیز طاعت به خوشه‌ای مانند شده است که حاوی دانه‌ای نیست؛ خوشهٔ بی‌دانه، کاه است که در مقابل باد مقاومت ندارد (بر باد می‌شود). تشبیه استغنا به باد، برای آن است که نشان دهد ریاکاران، ظاهر طاعت و ایمان را برای به‌دست‌آوردن مطلوب خود پیشه می‌کنند. استغنا در اینجا به بنده تعلق دارد؛ یعنی بی‌نیازی بندهٔ ریاکار مثل باد است که طاعت بی‌دانهٔ او را می‌برد. همچنین اشارهٔ طنزآمیزی به این استغنای بندهٔ ریاکار دارد؛ یعنی ادعای استغنای او را با تشبیه به باد، بی‌بنیاد و متزلزل معرفی می‌کند. محققان به‌علت این تشبیه توجه نکرده‌اند؛ ازجمله رجایی بخارایی برای توضیح این بیت حافظ به تشبیه استغنا و بی‌نیازی خداوند به باد در *تاریخ جهانگشای جوینی* ارجاع داده‌اند (رجایی بخارایی، ۱۳٦۸: ۵۹) و شفیعی‌کدکنی در تعلیقات *منطق‌الطیر*، در تعریف استغنا بدون آنکه ضرورتی داشته باشد، متأثر از *تاریخ جهانگشا* نوشته است: «بی‌نیازی حق است که می‌وزد» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ٤۰۰). جاوید با تأثیرپذیری حافظ از جوینی مخالف است و آن را متأثر از داستان ابلیس و آدم در قصص *قرآن* می‌شمارد؛ می‌نویسد «باد بی‌نیازی خداوند است از طاعت فرشتگان گرچه کروبیان عالم قدس و فرشتگان مقرّب باشند و باد استغنای اوست از عبادت بندگان، از شیخ و زاهد و صوفی و محتسب» (جاوید، ۱۳۷۷: ۳۳). حمیدیان به‌رغم توجهی که به باددادن خرمن برای جداکردن گندم کرده‌است، همچنان از طنز این تعبیر غفلت‌کرده‌است؛ باد را در تعبیر «باد استغنا» به معنی صولت و هیبت و شکوه پنداشته‌است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲٤۸۷).

٤- نتیجه

یکی از عواملی که موجب شده شارحان به تأویل‌های بی‌وجه در خوانش عرفانی غزل‌های حافظ روی بیاورند، عدم‌دقت آنان در علت و نحوهٔ کاربرد عناصر و مصطلاحات عرفانی است. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد اهتمام حافظ در ویرایش اشعار خویش در بسیاری از موارد، افزون بر استعلا و غنای هنر، برای ایجاد تأثیر بیشتر در ایجاد طنز نسبت‌به صوفیان و زاهدان و مدعیانی است که از عناصر و امور معنوی سوءاستفاده می‌کنند.

گزینش واژگان و اصطلاحات دعا و مناجات و «سحر»، «شب قدر»، «اربعین» و چله‌نشینی صوفیان برای بیان استفادهٔ ابزاری آنان از این نوع مفاهیم و عناصر است. همچنان‌که ترکیب مصطلحات عرفانی «شارع»، «وقت»، «همّت»، با واژگانی که تناسبی با مفهوم این اصطلاحات در متون عرفانی ندارد و تعبیرهایی نظیر «باد استغنا»، «سلیمان زمان» و «شاهد قدسی»، «دلق و خرقهٔ سالوس» بیانگر تعمد حافظ برای بیان سوءاستفاده‌های مدعیان دروغین است، نه برای ترویج عرفان یا بیانگر حالات و تجربه‌های عرفانی خویش. همچنین برخی تعابیر حافظ نوعی بازتعریف عناصر صوفیانه برای نشان‌دادن عملکرد آنان است تا هشداری باشد که کسی فریب ریاکاری آنان را نخورد.

تمجید و توصیف زیبارویان برخلاف تصور محققان و شارحان حافظ، نشان‌دهندهٔ غزل عاشقانه نیست؛ بلکه برای آن است که از توجه «صوفیان و اهل خلوت» به آنان سخن بگوید و نشان دهد «همّت پاکان دو عالم» مقصورِ زیبارویان است، تمجید صوفیان در این موارد با ذکر کردار ناروای آنان بیانگر طنز و تهکم است. استفادهٔ حافظ از کاربرد ایهام‌آمیز عناصر زهد و تصوف نیز نشان می‌دهد این ایهام‌ها برای ایجاد طنز نسبت‌به عملکرد زاهدان و صوفیان است.

۵- منابع

قرآن کریم.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن (نشانه شناسی و ساختارگرایی)*، چاپ اول، تهران: مرکز.

استعلامی، محمد. (۱۳۸٦). *درس حافظ (نقد و شرح غزل‌های حافظ)*، چاپ دوم، تهران: سخن.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: آگه.

اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۱). *پیغام اهل راز (شرح شصت غزل از حافظ‌شیرازی براساس دیوان حافظ چاپ قزوینی)*، چاپ اول، تهران: اساطیر.

بهشتی شیرازی، احمد. (۱۳۷۱). *شرح جنون (تفسیر موضوعی دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی)*، چاپ اول، تهران: روزنه.

بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد. (۱۳۵۲). *التفهیم لاوائل صناعة التنجیم*، تصحیح جلال همایی، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار ملی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸٤). *گمشدهٔ لب دریا (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)*، چاپ دوم، تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). «حافظ و خلاف عادت در صورت و معنی غزل»، *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۷۳، صص ۷-۳۲.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۰). *شرح غزلیات حافظ*، چاپ اول، تهران: پویندگان راه دانش.

جاوید، هاشم. (۱۳۷۷). *حافظ جاوید (شرح دشواری‌های ابیات و غزلیات دیوان حافظ)*، چاپ دوم، تهران: فرزان‌روز.

جلالیان، عبدالحسین. (۱۳۷۸). *شرح جلالی بر حافظ*، چاپ اول، تهران: یزدان.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۸). *حافظ به سعی سایه*، تصحیح امیرهوشنگ ابتهاج، چاپ ششم، تهران: نوروز.

حافظ‌شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۰). *دیوان*، تصحیح قزوینی و غنی، چاپ دهم، تهران: زوّار.

حسنلی، کاووس. (۱۳۸۳). «زلف تاب‌دار حافظ، به‌گزینی‌های حافظ در پیوند با زلف»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ٤٥-٤٦، صص ۱۰۷-۱۲۸.

حسینی، صالح. (۱۳۷۱). «نظم کائناتی کلمات در شعر حافظ»، *نشر دانش*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۷۲، صص ٤-۱۰.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق (شرح و تحلیل اشعار حافظ)*، چاپ دوم، تهران: قطره.

حیدری، علی؛ رحیمی هرسینی، بهنوش. (۱۳۹۹). ««بدل بلاغی» بستری برای آفرینش طنز در غزلیات حافظ»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۳۵، صص ٤۷-٦٤.

خدایار، ابراهیم؛ حاجیان، خدیجه. (۱۳۸۹). «بازشناسی سیمای محبوب حافظ با تکیه بر غزل: آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست»، *مشرق موعود*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱٤، صص ۱٤۱-۱٦٥.

خرّمشاهی، بهاءالدین. (۱۳٦۷). *حافظ‌نامه (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)*، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی و سروش.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران.

راستگوفر، محمد. (۱۳۸۳). «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، *پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ اول، شمارهٔ ۳، صص ٦٥-۸۲.

رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳٦۸). *فرهنگ اشعار حافظ*، چاپ پنجم، تهران: علمی.

شریعتمداری، جعفر. (۱۳۷٤). *شرح و تفسیر لغات قرآن براساس تفسیر نمونه*، جلد دوم، چاپ اول، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). موسیقی شعر، تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس)*، چاپ سوم، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی (دربارهٔ حافظ)*، جلد سوم (درس‌گفتارهای دانشگاه تهران)، چاپ اول، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *یادداشت‌های حافظ*، چاپ اول، تهران: علم.

طبری، محمد بن جریر. (۱۳۵۶). *ترجمهٔ تفسیر طبری (فراهم آمده در زمان سلطنت منصور بن نوح سامانی)*، جلد ۵، ترجمهٔ علمای ماوراء النهر، تصحیح حبیب یغمائی، چاپ دوم، تهران: توس.

طهماسبی، فرهاد. (۱۳۸۹). *اسرار عشق و مستی (تأملی بر سبک و ساختار غزل حافظ با تکیه بر بافت، لحن و خوشه‌های تداعی‌گر)*، چاپ اول، تهران: علم.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۳). *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ اول، تهران: سخن.

عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). «اهمیّت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، صص ۱۵۳-۱۸۰.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۱). *شرح مثنوی شریف*، جلد اول، چاپ پنجم، تهران: زوّار.

قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۷۹). *ترجمهٔ رساله قشیریه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.

کاکویی، صالح؛ ضیایی، حسام؛ یزدانپناه، مهرعلی. (۱۴۰۱). «بررسی و تحلیل هرمنوتیکی اشعار حافظ»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۳۸، صص ۲۲۱-۲۵۲.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، جلال سخنور و سعید سبزیان‌مرادآبادی، چاپ اول، تهران: اختران.

مالمیر، تیمور. (۱۳۹۶). «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ»، *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۳۴، صص ۱۶۲-۱۴۳.

مالمیر، تیمور؛ دهقانی یزدلی، هادی. (۱۳۹۰). «نقد و بررسی قرائت‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای غزلیات حافظ»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، صص ۶۳-۸۶.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۵). *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*، چاپ دوم، تهران: توس.

مستملی بخاری، ابو ابراهیم اسماعیل بن محمد. (۱۳۶۵). *شرح التّعرف لِمذهب التّصوف*، ربع سوم، تصحیح محمد روشن، چاپ اول، تهران: اساطیر.

مولوی، جلال الدین. (۱۳۶۸). *مثنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ اول، تهران: مولی.

میهنی، محمد بن منور. (۱۳۷۱). *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: آگاه.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۶۰). حافظ: نسخهٔ نهایی، نشر دانش، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۷، صص ۳۰-۳۹.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۹). *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، چاپ ششم، تهران: سروش.

هروی، حسینعلی. (۱۳۶۷). شرح غزل‌های حافظ، چاپ اول، تهران: نو.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Function of Interrogative Sentences in Forough Farrokhzad's Poetry

Behnaz Mohammadrahimi[1] | Fatemeh Sheikhloovand[2] | Mohammad Farahmand Sarabi[3]

1. PhD. Student of Persian Language and Literature Department, Azad university, Ardabil, Iran. Email: behnaz1355@gmail.com
2. Corresponding Author: Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Azad University, Ardabil, Iran. Email: fa.sheikhloovand@iau.ac.ir.
3. Associate professor of Persian Language and Literature Department, Azad university, Ardabil, Iran. Email: mfarahmand@iauardabil.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
20 May 2023
Received in revised form:
3 August 2023
Accepted:
8 August 2023
Published online:
22 September 2024

Keywords:
negation question, multi-meaning, Forough Farrokhzad.

ABSTRACT

One of the basic foundations of the science of semantics is to examine how speech is induced to the audience, and every writer and poet tries to use different tools such as commands, prohibitions, and questions to express the intention. Due to the fact that the purpose of questioning in the language of news is to seek information and directly presenting the message is not very artistic and effective, therefore, it is certain that questioning in literature, especially poetry, is not used in its original sense and has secondary purposes. Due to the importance of this issue, this research with descriptive-analytical method, with the aim of investigating negative questioning in the works of Forough Farrokhzad and seeking to answer the basic question, what are the secondary meanings of negative questioning in Forough's poetry and with what concepts? Has it caused the sentences to be ambiguous or ambiguous? For this reason, this research with a descriptive-analytical method seeks to answer the main question, what are the secondary meanings of the interrogative sentences of Forough's poem and in what different concepts are they used. The findings of the research show that there are eight secondary meanings for negative interrogatives in Forough Farrokhzad's poetry, and we came to the conclusion that the highest secondary meaning of negative interrogatives was in the meaning of surprise and the least frequent was in the meaning of regret, and nine cases were in the meaning of surprise. 3 items mean regret, 2 items mean warning, 4 items mean pain, 2 items mean sadness, 1 item means regret, 2 items mean courage, and 3 items mean wish.

Cite this article: Mohammadrahimi, Behnaz; Sheikhloovand, Fatemeh; Farahmand Sarabi, Mohammad. (2024). "The Function of Interrogative Sentences in Forough Farrokhzad's Poetry" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 209-224. http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.45697.3166

© Mohammadrahimi, Behnaz; Sheikhloovand, Fatemeh; Farahmand Sarabi, Mohammad. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

One of the most basic and significant literary topics is the virtual function of sentences and their secondary meanings. With this device, the speaker communicates his intentions so that he can speak effectively and make the audience aware of the subtleties and artistic aspects of his speech. Examining the secondary meaning means that the speaker's goal is not to give an answer to his words; Rather, the purpose of the speaker is an artistic speech that will make the audience aware of the artistic aspects of the speaker.

In the knowledge of meanings, we are always faced with "sentence". Therefore, "sentence" is considered as the bed of poetic tricks and aesthetic applications in the science of meanings. What is presented in the sentence and has artistic value, makes the knowledge of meanings. The bed of poetic tricks and literary creations in expression and originality is the word, from which the sentence is made. The sentence, as the largest meaningful unit of the language in the field of semantics, is divided into two categories: "news" and "essay". Essay sentences have multiple types, each of which has a special rhetorical ability, and its use gives a certain breadth to the language. Essay sentences are a tool that helps the speaker to explain and understand his thoughts and convey his message by strengthening the audience's presence and expressing the speaker's feelings.

Questioning, which is one of the most common phenomena of composition, seeks knowledge of something that the person does not know, and assumes that the audience is aware (Seyd Aghaei, 2016: 28); But from what is raised in the knowledge of meanings, they say the question of art. The difference between a "verbal" question and a "literary" question is that a linguistic question must inevitably be answered; Because they ask, in order to know; Because the question of art always remains unanswered; Because they don't ask to know. The motivation of aestheticism inspires Sakhnoor, who uses it in the manner of literary behavior and "in a different way" in asking questions other than what is used in language (Kazazi, 2011: 206-205). Considering the change and transformation in poetry and the emergence of contemporary or semi-contemporary poetry, it can be said that the science of the meanings of contemporary poetry has a special place in comparison with classical poetry.

Due to the fact that the purpose of speech is to convey the content of the sentence to the audience; But sometimes it is possible that other purposes are followed in the sentence, which can be called secondary meanings of the sentence. In other words, each type of sentence has a main and common use that is mentioned in the grammar, for example, they ask a question with an interrogative sentence; But sometimes the intention is to express regret, which we call secondary purposes or virtual meanings of interrogative sentences.

Forough's poetry can be divided into two periods in terms of theme and thought. The first period, which resulted in three collections named Asayan, Divar and Asir, and the second period includes two collections "Another Birth" and "Let's Believe in the Beginning of the Cold Season". What established Forough's position among his contemporaries and gave him a literary identity was mostly due to his two recent collections. In these two collections, Forough looks at the world and its surrounding issues with a new perspective. This is where the poet has achieved his personal style in his language, expression and thought (cf. Shafi'i Kodkani, 1390: 564).

2. Research Methodology

In this research, using the descriptive and analytical method, Forough's poems were carefully analyzed and examined, and the evidence related to negative interrogatives and its secondary meanings were extracted and finally analyzed.

3. Discussion

Rhetoric is one of the elements that influence the formation of poets' language. Speech delivery depends on the effect of speech on the recipient of the message. With the help of rhetorical instructions, it is possible to analyze and examine the extent and manner of communication between the speaker and the audience. Each language element contains a message that is transmitted to the addressee or addresses. From this point of view, the subject of "composition" in rhetoric and its subgroups such as "questioning" plays a very important role in messaging, and by accepting secondary meanings, it provides effective conditions for the audience.

Forough Farrokhzad is one of the poets whose questioning is expressed beautifully in his poetry. The hidden subtleties in Forough's words have a significant literary place. He has used secondary

concepts in his poems in a special and tangible way and has mixed them very expressively and eloquently in the form of new poetry. From the study of Forough's poems, we can know that there are many non-demanding sentences, especially interrogative ones.

non-demanding sentences that express other meanings such as praise and blame, oath, desire, surprise, etc. (Tajleel 10:1385). In fact, what is important is the motivation of the poet, which, apart from knowing, motivates him to ask. For example, sometimes the artistic question is such that it shows the helplessness and necessity of the questioner in a task (Kazazi, 2011: 216)

-Oh, the glory of your despair will never/ from any side of this hated night/ tunnel towards the light? (Farrokhzad, 1383: 283)

Or how beautifully he expresses the concept of regret in this interrogative sentence:

-In that cold sucking mouth / do they not reach the point of intersection and end? / What did you give me, you cold and deceptive words (ibid., 293)

or brings the concept of surprise in the form of a question sentence to surprise the audience; Because "he wants to reveal his glory in this way" (Kazazi, 2011: 208)

-This is my heart and this burden of light? (Farrokhzad, 1383: 257)

In fact, like Nimai, breaking tradition, Forough wanted to express his words in a different way with these poetic tricks.

4. Conclusion

The high frequency of sentences with negative interrogatives in Forough's poems shows that the poet wants to use hidden secondary meanings in his poems, and these secondary meanings have made the poem have a concept beyond the apparent meanings. In fact, the poet has paid more attention to the interrogative sub-type than other types of essays (order, prohibition, call, wish) and the reason for paying attention to this type of interrogative is that interrogative is one of the most used types of interrogative in any language, and in addition to its main meaning, it is used in many secondary meanings. We should also point out what secondary concepts the negative interrogative refers to in Forough's poems. It should be said: Forough has used the secondary meaning of the negative interrogative in the meaning (surprise, longing, painfulness, guidance, remembrance and desire).

5. References

Alavi Moghadam, M; Ashrafzadeh, R. (2002). *Maani and Bayan*, Tehran, Samt.

Bostanejad, S; Mashhadhi, M. A; Vasegh Abbasi, A. (2022). “Safai Eshgh (examination of the elements of the school of occurrence in Forough Farrokhzad's poetry)”, *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 20, Issue 39, pp. 65-82.

Farrokhzad, F. (2004). *A collection of hymns*, Tehran: Shabak.

Kazazi, M. (2012). *Meanings 2 of Sokhon Parsi Aesthetics*, Ch. 9, Tehran: Nika.

Klivand Kazemi, H. (2016). *Investigation of secondary meanings in one hundred poems of Saeb Tabrizi*, thesis of Lorestan University.

Rajaei, M. Kh. (1961). *Eloquence lessons in the science of meaning and expression*, 9th edition, Shiraz: Shiraz University Press.

Sabze Alipour, J; Vaezi, H. (2022). “Secondary meanings of interrogative sentences in Parvin Etesami's poems”, *Literary Text Quarterly*, Vol. 26, pp. 223-252.

Seyyed Aghaei, A. S. (2007). “A discussion about some interrogative signs in Old Persian”, *Farhangistan Quarterly*, Vol. 9, Issue 2.

Shafi'i Kadkani, M. R. (2011). *With lights and mirrors*, Tehran: Sokhon

Shamisa, S. (1994). *Ma'ani*, Ch 2, Tehran: Mitra.

Tajlil, J. (2007). *Meanings and expressions*, ch 2. Tehran: University Publishing Center.

Yule, G. (2008). *Language usage*, translated by Mohammad Amozadeh and Manouchehrtwanger, Tehran: Samit.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

کارکرد جمله‌های استفهامی در شعر فروغ فرخزاد

بهناز محمدرحیمی[۱] | فاطمه شیخلووند[۲]✉ | محمد فرهمند سرابی[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد، اردبیل، دانشگاه آزاد ایران. رایانامه: behnaz1355@gmail.com.

۲. نویسنده مسئول: فاطمه شیخلووند، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی، اردبیل، ایران.. رایانامه: fa.sheikhloovand@iau.ac.ir

۳. محمد فرهمند سرابی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی، اردبیل، ایران.. رایانامه: mfarahmand@iauardabil.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
استفهام انکاری، چندمعنایی، فروغ فرخزاد.

چکیده

یکی از پایه‌های اساسی علم معانی، بررسی چگونگی القای سخن به مخاطب است و هر نویسنده و شاعری سعی می‌کند از ابزار مختلف همچون امر، نهی و پرسش برای بیان مقصود بهره بگیرد. با توجه به اینکه هدف از پرسش در زبان خبر، طلب آگاهی است و ارائهٔ پیام به‌طورمستقیم، چندان هنری و تأثیرگذار نیست؛ بنابراین مسلّم است که پرسش در ادبیات به‌ویژه شعر، در مفهوم اصلی خود به‌کار نرود و دارای اغراض ثانوی باشد. با توجه به اهمیت این موضوع، این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، با هدف بررسی استفهام انکاری در آثار فروغ فرخزاد و در پی پاسخ‌دهی به این سؤال اساسی است که استفهام انکاری در شعر فروغ در کدام معانی ثانوی و با چه مفاهیمی مطرح شده که باعث دو معنایی یا چندمعنایی جملات شده است؟ به همین سبب، این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی در پی پاسخ‌دهی به این سؤال اصلی است که جملات پرسشی شعر فروغ چه معانی ثانوی دارد و در چه مفاهیم مختلفی به‌کار رفته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که هشت معنای ثانوی برای استفهام انکاری در شعر فروغ فرخزاد وجود دارد و به این نتیجه دست یافتیم که بالاترین معنای ثانوی استفهام انکاری در معنای تعجب و کم‌بسامدترین آن در معنای پشیمانی بوده است که ۹ مورد در معنای تعجب، ۳ مورد در معنای حسرت، ۲ مورد در معنای هشدار و تذکر، ٤ مورد در معنای دردمندی، ۲ مورد در معنای اندوه، ۱ مورد در معنای پشیمانی، ۲ مورد در معنای جرأت و ۳ مورد هم در معنای تمنّاست.

محمدرحیمی، بهناز؛ شیخلووند، فاطمه؛ فرهمند سرابی، محمد. (۱٤۰۳). «کارکرد جمله‌های استفهامی در شعر فروغ فرخزاد». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(٤۳)، ۲۲٤-۲۰۹.

http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.45697.3166

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان. © محمدرحیمی، بهناز؛ شیخلووند، فاطمه؛ فرهمند سرابی، محمد.

۱- مقدمه

از اساسی‌ترین و شاخص‌ترین موضوعات ادبی، کارکرد مجازی جملات و معانی ثانوی آن‌هاست. گوینده با این وسیله، اغراض خود را ابلاغ می‌کند تا بتواند سخن مؤثر گوید و مخاطب را متوجه لطایف و جنبه‌های هنری سخنش کند. بررسی معنای ثانوی به آن معناست که هدف گوینده، آن نیست که به سخن او پاسخی داده شود؛ بلکه هدف گوینده از آن سخن، سخنی هنری است که مخاطب متوجه جنبه‌های هنری سخن گوینده شود.

ما در دانش معانی، همواره با «جمله» روبه‌رو هستیم؛ بنابراین «جمله» به‌عنوان بستر ترفندهای شاعرانه و کاربردهای زیباشناختی در این علم محسوب می‌شود. آنچه در جمله مطرح می‌شود و ارزش هنری دارد، دانش معانی را می‌سازد. بستر ترفندهای شاعرانه و آفرینش‌های ادبی در بیان و بدیع «واژه» است که جمله از آن ساخته می‌شود. جمله به‌عنوان بزرگ‌ترین واحد معنی‌دار زبان در حوزهٔ علم معانی، به دو دستهٔ «خبری» و «انشایی» تقسیم می‌شود. جمله‌های انشایی دارای انواع چندگانه‌ای است که هر یک قابلیت‌های بلاغی ویژه‌ای را در خود دارد و استفاده از آن گستردگی خاصی به زبان می‌بخشد. جملات انشایی، ابزاری هستند که با تقویت حضور مخاطب و بیان احساس متکلّم، گوینده را در تبیین و تفهیم اندیشه و انتقال پیام خود یاری می‌دهد.

استفهام که از رایج‌ترین پدیده‌های انشاء است، طلب آگاهی از چیزی است که شخص آن را نمی‌داند و مخاطبش را آگاه فرض می‌کند (سیدآقایی، ۱۳۸٦: ۲۸)؛ اما از آنچه در دانش معانی مطرح می‌شود، پرسش هنری گویند. تفاوت پرسش «زبانی» و پرسش «ادبی» در این است که پرسش زبانی به ناچار می‌باید به پاسخ برسد؛ زیرا می‌پرسند، برای آنکه بدانند؛ ولی پرسش هنری همواره بی‌پاسخ می‌ماند؛ زیرا نمی‌پرسند که بدانند. انگیزهٔ زیباشناختی، سخنور را وامی‌دارد که به شیوهٔ رفتار ادبی و «از گونه‌ای دیگر» نیز در پرسش جز آنچه در زبان کاربرد دارد، به‌کار می‌گیرد (کزازی، ۱۳۹۱: ۲۰٦-۲۰۵). با توجه به تغییر و تحوّل در شعر و به‌وجودآمدن شعر معاصر یا نیمایی، می‌توان گفت که علم معانیِ شعر معاصر، در مقایسه با شعر کلاسیک، جایگاه ویژه‌ای دارد.

با توجه به اینکه مقصود از کلام، افادهٔ مضمون جمله است به مخاطب؛ اما گاه ممکن است که در جمله مقاصد دیگری دنبال شود که آن‌ها را معانی ثانوی جمله می‌توان نامید. به‌عبارت‌دیگر هر نوع جمله، یک مورد استفاده اصلی و رایج دارد که در دستور زبان ذکر شده، برای مثال با جملهٔ سؤالی، سؤال می‌پرسند؛ اما گاه مقصود بیان تأسف است که آن‌ها را اغراض ثانوی یا معانی مجازی جملهٔ پرسشی می‌نامیم.

شعر فروغ را ازنظر مضمون و اندیشه می‌توان به دو دوره تقسیم کرد؛ دورهٔ اول که حاصل آن سه مجموعه با نام‌های *عصیان*، *دیوار و اسیر بود* و دورهٔ دوم شامل دو مجموعهٔ *تولّدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* است. آنچه جایگاه فروغ را در میان معاصران تثبیت کرد و به او تشخص ادبی بخشید، بیشتر مرهون دو مجموعهٔ اخیر او بود. در این دو مجموعه، فروغ با نگاهی نو به دنیا و مسائل اطراف آن می‌نگرد. اینجاست که شاعر به سبک شخصی خود در زبان، بیان و اندیشه‌اش دست یافته است (ر.ک؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ٥٦٤).

دربارهٔ شعر فروغ باید گفت که «شعر فروغ عریان است؛ به این معنی که حرفش را راحت و بدون محدودیت خاصی می‌زند تا بتواند منظورش را بهتر برساند و همچنین حسش را بهتر القا کند. البته این عریانی در معنا با ابتذال متفاوت است و در واقع رساندن معنای عمیق با واژگان و زبان ساده و صریح است. زندگی اجتماعی امروز، برای بیان در شعر، واژگان و نحوهٔ بیان خود را می‌طلبد» (بوستانی‌نژاد و دیگران، ۱٤۰۱: ٦۹).

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

بلاغت ازجمله عناصری است که در شکل‌گیری زبان شاعران تأثیرگذار است. رسایی کلام به میزان اثرگذاری سخن بر گیرندهٔ پیام بستگی دارد. به کمک دستورالعمل‌های بلاغت می‌توان میزان و نحوهٔ ارتباط متکلّم و مخاطب را تحلیل و بررسی کرد. هر عنصر زبانی دربردارندهٔ پیامی است که به مخاطب یا مخاطبان انتقال می‌شود. از این رهگذر موضوع «انشاء» در بلاغت و زیرمجموعهٔ آن از جمله «استفهام» در پیام‌رسانی نقش بسزا و مهمی دارد و با پذیرفتن معانی ثانوی، شرایط مؤثری را برای مخاطبان فراهم می‌کند.

ازجمله شاعرانی که بحث استفهام در شعرش به زیبایی نمود یافته، فروغ فرخزاد است. ظرافت‌های پنهان و پوشیده در کلام فروغ جایگاه ادبی بسزایی دارد. او مفاهیم ثانوی را در اشعارش به طرز خاص و ملموس به‌کار برده و بسیار رسا و فصیح آن را در قالب شعر نو آمیخته است. از مطالعهٔ اشعار فروغ می‌توان دانست که جملات انشایی غیرطلبی، به‌ویژه استفهامی فراوان است.

در این مقاله برآنیم تا برای درک بهتر این موضوع در شعر فروغ، به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

۱- استفهام انکاری در اشعار فروغ به چه مفاهیم ثانوی اشاره می‌کند؟

۲- استفهام انکاری در کدام یک از مجموعه اشعار فروغ بسامد بالاتری دارد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

یکی از زیباترین شگردها برای انتقال مفاهیم به خواننده استفاده از معانی ثانوی در اشعار است که کاربرد آن در نزد شاعران و بسامد بالای بهره‌مندی از این مسئله در شعرشان بسیار بالاست. آن‌ها به‌وسیلهٔ معانی ثانوی می‌کوشند به بیان عقاید، احساسات و عواطف خویش نسبت‌به تمامی موضوعات بپردازند؛ بنابراین هدف این تحقیق، استخراج و بیان کارکردهای ثانوی جملات استفهامی انکاری در شعر فروغ فرخزاد است تا بدین وسیله جایگاه این نکتهٔ ادبی در شعر فروغ نشان داده شود. بیان این کارکردها و کشف معانی ثانوی آن‌ها، ضرورت این تحقیق را نمایان می‌کند.

۱-۳- روش تحقیق

در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، اشعار فروغ به دقت مورد تجزیه‌وتحلیل و بررسی قرار گرفت و شواهد مربوط به استفهام انکاری و معانی ثانوی آن استخراج و درنهایت مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفت.

۱-٤- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی در زمینهٔ صور خیال و بیان، در اشعار معاصر به‌ویژه شعر فروغ انجام شده است. از جملهٔ این پژوهش‌ها که نسبتی هرچند اندک با موضوع این پژوهش دارد، می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «بررسی صورخیال شعر فروغ فرخزاد در دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» تألیف مرتضایی و صمصامی (۱۳۹۷)، اشاره کرد که در ضمن این بررسی، به استعاره، نماد و کنایه در شعر فروغ پرداخته است، اما از دید چندمعنایی نیست.

ابن‌الرسول و قربان‌خانی (۱۳۹٤) در مقالهٔ «نقد معانی فرعی استفهام در آثار بلاغت پژوهان فارسی»، با رویکردی نقدگونه، به بررسی معانی ثانوی استفهام در کتب بلاغی پرداخته و نشان داده که بسیاری از این عناوین به ظاهر جدید، در واقع، همان عناوین گذشتهٔ کتب بلاغی است.

صادقی شهپر و جعفری (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای دیگر با عنوان «نمادپردازی در شعر فروغ با تکیه‌بر نمادینگی آب»، نمادینگی آب بررسی کرده‌اند.

قوام و سنچولی (۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان «مجاز مرسل و پیوند آن با ابهام در شعر نیما، اخوان، سپهری و فروغ فرخزاد»، مجاز مرسل و ربط آن با ابهام را در چند شاعر ازجمله فروغ بررسی کرده‌اند.

گلفام و دیگران (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «استعارهٔ زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی»، عنصر استعاره در نظریهٔ زمان‌شناسی بررسی شده‌است.

البته محقق با بررسی‌های فراوان منبعی به‌صورت مقاله، پایان‌نامه یا کتاب به دست نیاورد که در شعر فروغ، معانی ثانوی به‌ویژه استفهام انکاری را که باعث چندمعنایی شعر شده باشد، بررسی کرده باشند که همین نوآوری و تازه‌بودن موضوع را نشان می‌دهد.

۲- مبانی نظری

۲-۱- علم معانی

علم معانی یکی از شاخه‌های اصلی علوم بلاغی است که تفاوت‌هایی با علم بیان و بدیع دارد.

از اساسی‌ترین و شاخص‌ترین موضوعات ادبی، کارکرد مجازی جملات و معانی ثانوی آن‌هاست. گوینده با این وسیله، اغراض خود را ابلاغ می‌کند تا بتواند سخن مؤثر گوید و مخاطب را متوجه لطایف و جنبه‌های هنری سخنش کند. بررسی معنای ثانوی به آن معنا که هدف گوینده آن نیست که به سخن او پاسخی داده شود؛ بلکه هدف گوینده از آن سخن، سخنی هنری است که مخاطب متوجه جنبه‌های هنری سخن گوینده شود.

در دانش معانی، همواره با «جمله» روبه‌رو هستیم؛ بنابراین «جمله» به‌عنوان بستر ترفندهای شاعرانه و کاربردهای زیباشناختی در علم معانی محسوب می‌شود. آنچه در جمله مطرح می‌شود و ارزش هنری دارد، دانش معانی را می‌سازد. بستر ترفندهای شاعرانه و آفرینش‌های ادبی در بیان و بدیع «واژه» است که جمله از آن ساخته می‌شود. جمله به‌عنوان بزرگ‌ترین واحد معنی‌دار زبان در حوزهٔ علم معانی، به دو دستهٔ «خبری» و «انشایی» تقسیم می‌شود. جمله‌های انشایی دارای انواع چندگانه‌ای است که هر یک، قابلیت‌های بلاغی ویژه‌ای را در خود دارد و استفاده از آن گستردگی خاصی به زبان می‌بخشد. جملات انشایی، ابزاری هستند که با تقویت حضور مخاطب و بیان احساس متکلّم، گوینده را در تبیین و تفهیم اندیشه و انتقال پیام خود یاری می‌دهد.

انشا در تعریف علمای بلاغت، کلامی است که به‌دلیل نداشتن نسبتی با خارج (رجایی،۲۱:۱۳٤۰)، یا به تعبیر دیگر، عدم‌تحقق در عالم واقع، قابل‌تصدیق و تکذیب نیست (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱:۵۸)؛ یعنی نمی‌توان آن را دروغ یا راست پنداشت. برخی بیان احساسات و عواطف درونی ازطریق انشا را نشانهٔ محتمل صدق و کذب‌نبودن آن می‌دانند (شمیسا، ۱۳۷۳: ٦۵).

انشا به دوگونهٔ طلبی و غیرطلبی تقسیم می‌شود؛ مهم‌ترین انواع انشای طلبی که در کتاب‌های معانی از منظر بلاغی مورد اشاره و بررسی قرار گرفته، عبارت است از «امر، نهی، پرسش، ندا و تمنّا». آنچه در پژوهش حاضر موردنظر است، جمله‌های سؤالی انکاری یا همان استفهام انکاری از انواع انشای طلبی در زبان فارسی است.

این نکته را نباید از نظر دور داشت که علم معانی به‌عنوان یکی از شاخه‌های بلاغت، علاوه‌بر پیشینهٔ مشترک در بسیاری از زمینه‌ها و مباحث دیگر نیز با دانش زبان‌شناسی و به‌تبع آن نظریه‌های نقد ادبی معاصر مشابهت دارد. علم معانی، علم به اصول و قواعدی است که به یاری آن‌ها کیفیت مطابقهٔ کلام با مقتضای حال و مقام شناخته می‌شود (تجلیل، ۱۳۸٦: ۱) و موضوع آن الفاظی که رسانندهٔ مقصود متکلّم باشد و فایدهٔ آن آگاهی بر اسرار بلاغت است، در نظم و نثر.

زبان ادبی، کاربرد خاصی از زبان که در آن عامل مسلط، کارکرد زیبایی شناسیک زبان است؛ یعنی در ادبیات جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است، نه موضوعی خارج از آن که در این صورت جنبهٔ زیباشناختی ادبیت یا گوهر پیام مطرح می‌شود. کارکرد ادبی یگانه کارکرد هنر زبانی نیست؛ اما کارکرد مسلط و تعیین‌کنندهٔ آن است. این کارکرد با اهمیت‌دادن به نشانه‌ها، دو شاخهٔ اصلی، نشانه‌ها و موضوع را به‌گونه‌ای کامل‌تر و ژرف‌تر نمایان می‌سازد. بر این پایه می‌توان گفت که کارکرد ادبی، روشنگر مسائل ساختاری زبان‌شناختی است.

باتوجه به اینکه مقصود از کلام، افادهٔ مضمون جمله است به مخاطب؛ اما گاه امکان دارد که در جمله مقاصد دیگری دنبال شود که آن‌ها را معانی ثانوی جمله می‌توان نامید؛ به‌عبارت‌دیگر هر نوع جمله، یک مورد استفادهٔ اصلی و رایج دارد که در دستور زبان ذکر شده، برای مثال با جملهٔ سؤالی، سؤال می‌پرسند؛ اما گاه مقصود بیان تأسف است که آن‌ها را اغراض ثانوی یا معانی مجازی جملهٔ پرسشی می‌نامیم.

بدین‌ترتیب می‌توان گفت، هدف نویسنده یا شاعر بیان معنا به شکل‌های مختلف با استفاده از علوم بلاغی است. یول می گوید: «کاربردشناسی مطالعهٔ معنی است؛ معنایی که نویسنده یا گوینده آن را منتقل و شنونده یا خواننده آن را دریافت می‌کند؛ بنابراین، آنچه مهم است تحلیل منظور افراد از گفته‌هایشان است تا معنی خود کلمات یا عباراتی که به‌کار می‌برند» (یول، ۱۳۸۷: ۱۱).

نویسنده یا شاعر باید بداند که هر جمله‌ای را چه زمانی و در کجا به‌کار برد و منظور و هدف از آن را بنابر خواسته و هدف خود به نگارش درآورد. به این صورت، می‌توان نتیجه گرفت که جمله و عبارات در علم بلاغت تا چه اندازه مهم است؛ چراکه هدف و منظور اصلی گویندهٔ سخن را می‌رساند.

با توجه به اهمیت علم معانی، سعی می‌کنیم بخش کوچکی از این علم؛ یعنی استفهام را با تکیه‌بر استفهام انکاری، در اشعار فروغ مورد بررسی قرار دهیم تاگوشه‌ای از زیبایی‌های بلاغی این اشعار و معانی مختلف یا چندمعنایی را که در شعر ایجاد می‌کند، دریافت کنیم.

۲-۲- عبارات استفهامی

از آنجا که در بلاغت شاخصه‌ای مطمئن و معیّن برای تشخیص و تفکیک اغراض ثانوی وجود ندارد، اغراض ثانوی سؤال نیز متعدد و متنوع است و منحصر به همان تعداد و عناوینی که در کتب بلاغی تدوین شده‌اند، نیست که همین باعث می‌شود، در برخی موارد دریافت معنای ثانوی دشوار شود؛ زیرا در این شرایط، در جمله قرینه‌ای برای شناخت معنی ثانوی موجود نیست؛ بنابراین حال خوانندهٔ اثر، نوع خوانش و تکیه و آهنگی که در خواندن متن اعمال می‌کند، در برداشت نوع غرض تأثیر می‌گذارد.

جملهٔ انشایی در دانش معانی به جملاتی گفته می‌شود که دربردارندهٔ خبر یا نسبت‌دهندهٔ صفت و حالتی به کسی یا چیزی نباشد و محتمل صدق و کذب هم نباشد (تجلیل، ۱۳۸۵: ۱۰).

این نوع جملات به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌شوند:

۱- انشاء طلبی که خود شامل دو زیرشاخه است: انشاء طلبی مثبت یا امری و انشاء طلبی منفی یا نهی؛

۲- انشاء غیرطلبی که معانی دیگری را مانند مدح و ذم، سوگند، آرزو، تعجب و جز آن بیان می‌کند (همان: ۱۰).

استفهام، یکی‌از رایج‌ترین پدیده‌های انشاء پرسش است که آگاهی‌خواستن از چیزی است که شخص آن را نمی‌داند و مخاطبش را آگاه فرض می‌کند (همان: ۲۸).

«استفهام یکی‌از اقسام انشاء طلبی است که عبارت است از طلب آگاهی از امری که نزد متکلم مجهول بوده و متکلم به‌واسطهٔ استفهام، طلب فهم و درک چیزی را می‌کند که پیشتر نزد وی معلوم نبوده است. سؤال گاهی با واژگان پرسشی مانند: چند، چرا، چگونه، چون، چه، که، کی، کجا، آیا و... همراه است و گاه بدون واژگان استفهام و تنها با آهنگ، پرسشی می‌شود» (کلیوند، ۱۳۹۵: ۲۰).

آن‌چیزی که در علم معانی از آن سخن می‌رود، تنها پرسش هنری است. پرسش هنری، پرسشی است که خواست دیگر دارد؛ انگیزه‌ای جز دانستن او را به پرسیدن برمی‌انگیزد. همچنین، پرسش زبانی به‌ناچار باید به پاسخ برسد؛ زیرا می‌پرسند،

برای آنکه بدانند؛ اما پرسش هنری، همواره بی‌پاسخ می‌ماند؛ چراکه انگیزهٔ زیباشناختی گوینده را وامی‌دارد که به شیوه‌ای هنری بپرسد (کزازی، ۱۳۹۱: ۲۰۶-۲۰۵).

«یکی از بافت‌هایی که می‌توان جملات پرسشی را با معانی دوم یافت، بافت ادبی می‌باشد. معنای ضمنی در بافت به طور مستقیم دریافت نمی‌شود، بلکه با استناد بر نظر نویسنده یا شاعر با تأثیر از محیط و برههٔ زمانی درون متن خود می‌گنجاند» (سبزعلیپور، واعظی، ۱٤۰۱: ۲۲٦).

در ادبیات سؤال در غرض اصلی؛ یعنی، طلب اخبار به‌کار نمی‌رود و جنبهٔ غیرایجابی دارد؛ یعنی سؤالی که جواب نمی‌خواهد، بلکه در آن مفاهیم و اغراض دیگری نهفته است. در زبان ادب، گوینده به‌منظور تأثیر بیشتر کلام بر مخاطب به‌جای جملات اخباری، امری و عاطفی، جملهٔ پرسشی به‌کار می‌برد؛ چون تأثیر کلام در قالب سؤال بیشتر از قالب خبر، امر یا نهی است» (کلیوند، ۱۳۹۵: ۲۱).

در استفهام شاهد معانی ثانوی مختلفی هستیم و البته همین باعث زیبایی اشعار هر شاعری و به‌تبع اشعار فروغ شده است. در زیر با توجه به تعاریف مفاهیم مختلف استفهام، شاهدمثال‌هایی از اشعار فروغ که با توجه به کل دفترهای شعر اوست می‌آوریم و درنهایت بسامد هر معنی ثانوی را استخراج می‌کنیم تا دریابیم، فروغ تا چه میزان به مفاهیم ثانوی برای رساندن پیام شعری‌اش به خواننده، توجه داشته است. ناگفته نماند آنچه در این پژوهش مورد توجه ماست، بخش استفهام با تأکید بر استفهام انکاری است که مربوط است به انشاء غیرطلبی.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- چندمعنایی از طریق استفهام انکاری در شعر فروغ

در این نوع استفهام گوینده سؤالی را می‌پرسد که پاسخ منفی برای آن پیشاپیش معلوم است و مخاطب به‌طور ناخودآگاه در نزد خود به آن جواب منفی می‌دهد. در بسیاری از موارد، اغراض دیگری همچون استبعاد، تقریر، تعجّب و شگفتی و... را نیز در پی دارد.

«او به من دل سپرد و به جز رنج/ کی شد از عشق من حاصل او؟» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۲).

فروغ نتیجهٔ دلبستگی را رنج دانسته و با سؤال خود، در اصل می‌گوید که هیچ حاصلی از عشق به دست نیامد.

«ما نه دریاییم تا خود موج خود گردیم/ ما نه طوفانیم تا خود خشم خود باشیم/ ما که از چشمان او بیهوده افتادیم/ از چه می‌کوشیم تا خود چشم خود باشیم؟» (همان: ۲۰٤).

کوششی بیهوده برای بهترکردن وضعیت. نباید چنین کوشش بیهوده‌ای را انجام دهیم، وقتی توان عمل را نداریم و نمی‌توانیم راه خود را درست برویم. اینجا می‌بینیم که ظاهر موضوع نهی است؛ اما فروغ آن را به حالت انکاری بیان کرده است؛ یعنی در عین نهی‌کردن، چون می‌داند که نباید کوشش کند، اما این کار را انجام می‌دهد.

«حافظ، آن پیری که دریا بود و دنیا بود/ بر «جُوی» بفروخت این باغ بهشتی را

من که باشم تا به جامی نگذرم از آن؟/ تو بزن بر نامِ شومم داغ زشتی را» (همان: ۲۱۲).

«می‌نشینم خیره در چشمان تاریکی/ می‌شود یکدم از این قالب جدا باشم؟» (همان: ۲۱۸).

اشاره دارد به وابستگی انسان به جسم ضعیف خود که در هر شرایط نمی‌تواند از آن جدا شود و همین باعث می‌شود که همیشه از مرگ بهراسد.

۳-۲- استفهام انکاری و اندوه

«کجا کس در قفایش اشک غم ریخت/ کجا کس با زبانش آشنا بود/ ندانستند این بیگانه مردم/ که بانگ او طنین ناله‌ها بود» (همان: ۳۹).

اندوهی که در این بند وجود دارد، سؤالاتی با پاسخ واضح است؛ یعنی هیچ کس پشت سر او گریه نکـرد، هـیچ‌کس بـا او آشنایی نکرد و درنهایت هیچ‌کس ندانست که تمامی سخنان او ناله و درد بی‌نهایت بود. فروغ بـا ایـن سـؤالات کـه بـه شـکل استفهام انکاری مطرح کرده، سعی داشته عمق درد و ناراحتی خود را مطرح کند. سؤالاتی که جواب و آن درد بی‌نهایت را خبر می‌دهد.

همچنین:

«چرا امید بر عشقی عبث بست؟/ چرا در بستر آغوش او خفت؟

چرا راز دل دیوانه‌اش را/ به گوش عاشقی بیگانه‌خو گفت؟» (همان: ٤۰).

باز هم اندوه، البته توأم با تأسف. در اینجا، باز هم غم فروغ از عشقی بیهوده، عشقی کـه پایـانی جـز درد نداشـته و فـروغ سعی دارد به مخاطب یا شاید به قلب خود بگوید که نباید به چنین عشق بیهوده‌ای دل بست یا راز عشق را گفت.

۳-۳- استفهام انکاری و هشدار و تذکر

«نه، برو، دور شو ای بد سیرت/ دور شو از رخ تو بیزارم/ کی توانی بربائیش از من؟/ تا که من در بر او بیدارم» (همان: ٤۸).

در این بند، علاوه‌بر استفهام انکاری که می‌گوید تو هرگز نمی‌توانی دل مرا بربایی، نوعی هشدار هم می‌دهد که یعنی هرگز برای این کار اقدامی هم نکن. در حقیقت، فروغ در ابتدا هشدار می‌دهد که تو نمی‌توانی دل مـرا بربـایی؛ بنـابراین از مـن دور شو؛ چراکه هیچ کاری از تو برنمی‌آید؛ اما در عین حال به تو هشدار هم می‌دهم که برای ربودن دل من اقـدامی نکنـی، چراکـه نمی‌توانی.

«ای آرزوی تشنه به گرد او/ بیهوده تار عمر چه می‌بندی؟/ روزی رسد که خسته و وامانده/ بر این تلاش بیهده می‌خنـدی» (فرخزاد، ۱۳۸٦: ۱۵).

فروغ از آرزمندی‌های بیهوده اعلام نارضایتی می‌کند و آن را دقیقـاً ماننـد تـار بسـتن بی‌مـورد می‌شـمارد؛ زیـرا بـه دنبـال آرزوهای واهی رفتن هیچ ثمری به جز اتلاف عمر نیست؛ بنابراین فروغ به کسانی که چنین کاری می‌کنند، تذکر می‌دهـد و بـا حالتی انکاری؛ یعنی تار عمر خود را به خواسته‌های پوچ نبند. همچین:

«چرا بیهوده می‌کوشی که بگریزی ز آغوشم/ از این سوزنده‌تر هرگز نخواهی یافـت آغوشـی/ نمی‌ترسـی، نمی‌ترسـی، کـه بنویسند نامت را/ به سنگ تیرهٔ گوری، شب غمناک خاموشی؟» (همان: ۷۳).

در این بند، یک تذکر عاشقانه و یک خواهش زیبا وجود دارد. فروغ نتیجهٔ کار کسانی که به عشق پشت می‌کنند و آغـوش عشق را نمی‌پذیرند، سنگ گور یا آغوش گور می‌داند و تذکر می‌دهد که اگر عشق را نپذیرید، آن‌چه به دست می‌آورید، سنگ گور است. گویی نوعی هشدار هم در شعر هست که می‌خواهد مخاطب را آگاه کند و هشدار دهد که مبـادا عشـق را رد کنیـد که نتیجه جز تنهایی و مرگ نیست.

۳-٤- استفهام انکاری و پشیمانی

«مست بودم، مست عشق و مست ناز/ مردی آمد قلب سنگم را ربود/ بس که رنجم داد و لذت دادمـش/ تـرک او کـردم، چـه می‌دانم که بود؟» (همان: ۵۵).

عشقی که پایانی بد دارد. فروغ به شادی و آرامش قبل از عاشقی اشاره می‌کند؛ البته بـه نـوعی فداشـدن و نابودشـدنش در عشق را هم اشاره می‌کند و سپس با سؤالی که جواب آشکار و خبری واضح است، می‌گوید که خوب می‌دانم کـه بـود، بـرای همین هم ترکش کردم و از اینکه به عشق او پاسخ دادم و به خطا انتخابش کردم، پشیمانم.

۳-۵- استفهام انکاری و جرأت

«تو را افسون چشمانم ز ره برده است و می‌دانم/ چرا بیهوده می‌گویی، دل چون آهنی دارم؟» (همان: ۷۳).

در این بند به زیبایی از معشوق که با جرأت و جسارت از عشقی که در درون دارد و پنهان کرده، سخن می‌گوید. جسارت در عشق چیزی است که در زمانه فروغ کمتر کسی این ویژگی را داشت و شاید یکی از دلایلی که می‌گویند، فروغ در مجموعهٔ «تولّدی دیگر» رشد کرد، همین باشد؛ چراکه در مجموعه‌های پیش از تولّدی دیگر، با جسارت از عشق زمینی خود سخن گفته و این مسئله در فرهنگ آن دوران جایگاه خود را نیافته بود؛ اما شاید اگر بگوییم در آن زمان در اوج جوانی بوده و تنها عشق برایش جذبه داشته، بیراه نباشد. آدمی هرچه بزرگ‌تر می‌شود، پخته‌تر و آگاه‌تر می‌شود و شخصی مانند فروغ که اهل قلم هم بوده، قدر مسلّم این پختگی را در نوشته‌هایش نشان داده است.

یا:

«تو را افسون چشمانم ز ره برده است و می‌دانم/ که سر تا پا به سوز خواهشی بیمار می‌سوزی/ دروغ است این اگر، پس آن دو چشم رازگویت را/ چرا هر لحظه بر چشم من دیوانه می‌دوزی؟» (همان: ٧٤).

در این بند هم باز همان مضمون است، آگاهی از عشق عاشق و کتمان‌شدنش از طرف او که فروغ با زیبایی این پیام را می‌رساند که من می‌دانم، پس دلیلی برای پنهان‌کردن وجود ندارد.

درنهایت فروغ با دانستن موضوع، مخاطب را نهی می‌کند و به او می‌گوید که با چه جرأتی به او چشم دوخته است.

۳-٦- استفهام انکاری و اعتراف

«گنه کردم گناهی پر ز لذّت/ کنار پیکری لرزان و مدهوش/ خداوندا چه می‌دانم چه کردم؟/ در آن خلوتگه تاریک و خاموش» (همان: ۱۱۹).

فروغ از گناهی که انجام داده خوشنود و راضی است و گویی با لبخند رضایت به خداوند اعتراف می‌کند و می‌گوید خوب می‌دانم چه کاری انجام دادم؛ اما با نوع توجیه ادبی اعتراف می‌کند که انگار چون همه جا تاریک و خلوت بود، من نمی‌دانم چه کاری کردم و این شاید از زیباترین توجیه‌های ادبی باشد.

۳-۷- استفهام انکاری و تعجب

«گفتی از تو بگسلم... دریغ و درد/ رشتهٔ وفا مگر گسستنی است؟/ بگسلم ز خویش و از تو نگسلم/ عهد عاشقان مگر شکستنی است؟» (همان: ۱۲۷).

عهد و پیمان عاشقانه در شعر تمامی شاعران وجود دارد، چه کلاسیک، چه معاصر؛ چراکه موضوعی باارزش در عشق است و هر شاعری سخن از عشق می‌گوید، به دنبال آن از عهد و پیمان و وفاداری هم سخن می‌گوید. فروغ در اینجا علاوه‌بر پرسشی که دارد و با سؤالش اعلام می‌کند که رشتهٔ وفا گسستنی نیست و عهد عاشقانه هم نباید شکست؛ این موضوع را با تعجب بیان می‌کند، مگر می‌شود عهد و پیمان را شکست؟! نمی‌شود.

و:

«نگه دگر به سوی من چه می‌کنی؟/ چو در بر رقیب من نشسته‌ای» (همان: ۱۷۵).

باز هم استفهام با تعجب، فروغ از اینکه یار به رقیب توجه کرده بسیار متعجب است و بااین‌حال این کار را درست نمی‌داند و با تعجب می‌گوید مگر می‌شود به رقیب نگاه کرد؟ یعنی نمی‌شود و نباید؛ البته همزمان با تعجب عاشق را از چنین کاری منع هم می‌کند؛ یعنی شعر هم معنای تعجب دارد و هم نهی.

شب به روی جادهٔ نمناک/ ای بسا من گفته‌ام با خود/ «زندگی آیا درون سایه‌هامان رنگ می‌گیرد؟/ یا که ما خود سایه‌های سایه‌های خویشتن هستیم؟» (همان: ۱۸۵).

سؤال و شگفتی فروغ دربارهٔ زندگی که با استفاده از واژهٔ سایه، می‌خواهد افکار خود را دربارهٔ زندگی مطرح کند که آیا زندگی در درون ما و با شخصیت درونی ما شکل می‌گیرد و درنهایت با حالتی از استفهام انکاری پاسخ می‌دهد که ما در

حقیقت سایه‌ای از منِ درونی و شخصیتِ درونی خود هستیم و آن را بروز می‌دهیم. فروغ سعی دارد موضوع من و فرامن را مطرح کند که آدمی تنها «من» نیست؛ بلکه بیشتر رفتارها و عملکردهایش از «فرامن» نشأت می‌گیرد؛ یعنی از قدرتی فراتر که گویی الهاماتی که بر انسان غالب می‌شوند.

یا:

«آه... آیا ناله‌ام ره می‌برد در تو؟/ تا زنی بر سنگ جام خودپرستی را» (همان: ۱۹۳).

فروغ متعجب است که ناله‌اش اثر نمی‌کند و مخاطب را از خودپرستی نمی‌رهاند و سؤال خود را با حالتی از شگفتی می‌پرسد که چرا ناله‌ام در تو اثر نمی‌کند، باید اثر کند.

«نقطه‌های ساکت پریده‌رنگ/ بر حروف درهم جنون/ هر لبی که بر لبم رسید/ یک ستاره نطفه بست/ در شبم که می‌نشست/ روی رود یادگارها/ پس چرا ستاره آرزو کنم؟» (همان: ۲۸۸).

فروغ تمامی شرایط را می‌شمارد و درنهایت با تعجب می‌پرسد: چرا آرزوی ستاره داشته باشیم؟ یعنی نباید داشته باشیم. وقتی هیچ چیز سرجای خود نیست، وقتی همه جا را سیاهی فرا گرفته، پس چرا چنین آرزویی داشته باشیم؟

«شبی ناگه سرآمد انتظارش/ لبش در کام سوزانی هوس ریخت/ چرا آن مرد بر جانش غضب کرد؟/ چرا بر ذره‌های جامش آویخت؟» (همان: ٤١).

در بند زیر علاوه‌بر تعجب، شاهد استفهام انکاری هم هستیم که چرا مرد غضب کرده، نباید می‌کرد. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره کردیم، مجموعه‌های نخستین فروغ بیشتر درد، حسرت و اندوه فروغ از عشق زمینی را مطرح کرده است.

همچنین در بند زیر هم شاهد استفهام انکاری در سطر آخر هستیم؛ یعنی نباید زهر غم به جامش می‌ریخت.

«دل من کودکی سبکسر بود/ خود ندانم چگونه رامش کرد/ او که می‌گفت دوستت دارم/ پس چرا زهر غم به جامش کرد؟» (همان: ۵۹).

همچنین در بند زیر که شاهد معنای ثانوی تعجب در شعر هستیم و تعجب فروغ شاید تنها در این مضمون نباشد که یار دلش را پس نداده است؛ بلکه موضوع این است که اصلاً چرا وقتی یار ترکش کرده، هنوز او را خواهان است و انگار تا یار دلش را پس ندهد، او همچنان عاشق باقی می‌ماند.

«او که از من برید و ترکم کرد/ پس چرا پس نداد آن دل را؟» (همان: ٦١).

یا بند زیر که باز گلایهٔ شاعر همراه با تعجّب مطرح است که چرا با تمام عشق، یار رهایش کرده است.

«خود ندانم چه خطایی کردم؟/ که ز من رشتهٔ الفت بگسست» (همان: ٦٢).

همچنین:

«چه گریزیت ز من؟/ چه شتابیت به راه؟/ به چه خواهی بردن/ در شبی این همه تاریک پناه؟» (همان: ٢٤٣).

فروغ از حرکت و شتابی سخن می‌گوید که نباید اتفاق بیفتد، سخن و سؤال اوست که چرا انسان تا این اندازه باید شتاب‌زده عمل کند؛ درحالی‌که جهان مانند شبی تاریک است که در نهایت در آن فرو خواهد رفت. چه دلیلی دارد برای رسیدن به جایی که نمی‌دانیم چیست و عدم‌محض است، شتاب کنیم.

۳-۸- استفهام انکاری و حسرت

«بر ما چه گذشت؟ کس چه می‌داند/ در بستر سبزه‌های تر دامن» (همان: ۱۸۲).

در این بند، حالتی از حسرت وجود دارد؛ یعنی کسی نمی‌داند که بر روی سبزه‌های تازه چه بر ما گذشته، گویی فروغ حسرت ایام گذشته را دارد. می‌شود چنین استنباط کرد که فروغ به گذشته‌ای سرشار از شادی می‌اندیشد و حسرت گذشته‌ای را دارد که هیچ درد و مشکلی نبود و با دلی اندوهگین این حسرت را بیان می‌کند.

«شمع ای شمع چه می‌خندی؟/ به شب تیرهٔ خاموشم/ به خدا مُردم از این حسرت/ که چرا نیست در آغوشم؟» (همان: ۷۰).

آغاز بند با حالتی انکاری است؛ یعنی ای شمع نخند، اما باقی بند سرشار از غم درون و حسرتی که در وجود شاعر است و در نهایت تعجبی که از نبود یار در آغوشش در فکر و روحش رخنه کرده است. فروغ در مجموعه‌های نخستین خود مدام چنین حس و حالی را بیان کرده است. عشق نافرجام، حسرت یار، اندوه از نبود یار و... در تمام این مضامین از حالت‌های مختلف ادبی و ازجمله استفهام و معناهای مختلف استفهام بهره برده است.

«هر قصّه‌ای ز عشق که خواندی به گوش او/ در دل سپرد و هیچ ز خاطر نبرده است/ دردا دگر چه مانده از آن شب، شب شگفت/ آن شاخه خشک گشته و آن باغ مرده است» (همان: ۳۲).

شاهد پرسشی با استفهام انکاری هستیم. فروغ می‌خواهد درد خود و حسرت گذشته را به‌وضوح نشان دهد و در حقیقت با پرسش انکاری خود سعی دارد بگوید که هیچ چیزی از آن شب عاشقانه باقی نمانده است و آن عشق که چون گلی تازه بود، اکنون شاخه‌ای خشک شده و آن باغ عشق خشکیده است.

۳-۹- استفهام انکاری و تمنّا

«و مست از جام‌های باده می‌خواند: که آیا هیچ/ باز در میخانهٔ لب‌های شیرینت شرابی هست؟/ یا برای رهروی خسته/ در دل این کلبهٔ خاموش عطرآگین زیبا/ جای خوابی هست؟» (همان: ۲۵۷).

یعنی دیگر شرابی و آرامشی وجود ندارد و فروغ این‌بار با اینکه می‌داند چیزی که می‌خواهد وجود ندارد؛ اما با حالتی التماس‌گونه سخنش را می‌گوید و سعی دارد دردش را نشان دهد و خواهشش را مطرح کند. این خواهش و تمنّا، درحقیقت خواهشی ادبی است که شاعر با حسرت درون مطرح می‌کند.

همچنین:

«آیا شکوه یأس تو هرگز/ از هیچ سوی این شب منفور/ نقبی به سوی نور نخواهد زد؟ »(همان: ۳٤۲).

باز هم استفهام انکاری و تعجب همراه با هم؛ یعنی باید راهی به سوی نور پیدا کند و از اینکه پیدا نکرده در شگفتی است. انگار شرایط برای یافتن مسیر نور و روشنایی مساعد است و اکنون فروغ متعجب است که چنین اتفاقی نیفتاده و این را با سؤالی که جوابی در خود دارد می‌پرسد.

و:

«اما خدای من/ آیا چگونه می‌شود از من ترسید؟/ من، من که هیچ‌گاه/ جز بادبادکی سبک و ولگرد / بر پشت‌بام‌های مه‌آلود آسمان/ چیزی نبوده‌ام» (همان: ۳٤٤).

فروغ شاید به‌دلیل اعتراضاتی که به اشعار و عملکردهایش شده، چنین می‌گوید که چرا باید از من ترسید، نباید ترسید؛ چراکه همیشه در پی بادبادکی بوده؛ یعنی به دنبال ساده‌ترین و ملموس‌ترین چیزها بوده و همیشه تمنّاهایی دست‌یافتنی داشته و سخنش، سخن رهایی، آرامش، شادی و لذت بوده است؛ پس چرا باید دچار ترس شد و در مقابل چنین سخنانی ایستاد.

۳-۱۰- دردمندی با استفهام انکاری

گاه پرسش هنری آن‌چنان است که درماندگی و ناچاری پرسنده را در کاری نشان می‌دهد (کزازی، ۱۳۹۱: ۲۱٦).

«نمی‌دانم چه می‌خواهم خدایا/ به دنبال چه می‌گردم شب و روز/ چه می‌جوید نگاه خستهٔ من/ چرا افسرده است این قلب پر سوز؟» (فرخزاد، ۱۳۸٦: ۱۷).

در بند بالا، متوجه اندوه و دردی که در قلب فروغ وجود دارد می‌شویم، دردی توأم با آگاهی. سؤالی که فروغ می‌پرسد می‌تواند در زیرمجموعهٔ استفهام هم قرار بگیرد؛ چراکه فروغ خوب می‌داند چه می‌خواهد، از تمامی آثار و اشعارش واضح

است که فروغ به دنبال انسانیت گم‌شده در جامعهٔ تاریک است، او آرزوی آنچه یافت می‌نشود، در سر دارد. قلب فروغ از درد می‌سوزد؛ چه از درد دوری فرزند یا درد دوری عشقی که ندارد؛ عشقی که ترکش کرده یا از درد جامعه‌ای که خالی از عشق و انسانیت است. فروغ خداوند را به سؤال کشیده، من می‌دانم دنبال چه هستم؛ اما سؤال این است که چرا چنین شده است. ناگفته نماند فروغ در آثار نخستین، در بیشتر موارد صحبتش از همسر، فرزند و عشقِ نداشته بوده است؛ بنابراین، می‌توان چنین بیان کرد که فروغ در این مجموعه (اسیر) در پی عشق نداشته یا همان عشقی است که ترکش کرده است و از استفهامی انکاری و استفهامی با معنای دردمندی برای بیان حرف خود استفاده کرده است.

«تو درّهٔ بنفشی که روز را/ بر سینه می‌فشاری و خاموش می‌کنی/ در سایه‌ها، فروغ تو بنشست و رنگ‌باخت/ او را به سایه از چه سیه‌پوش می‌کنی؟» (همان: ۲۹۳).

مجموعهٔ «تولدی دیگر» سرشار از مضامین عمیق اجتماعی است؛ اما همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره کردیم اشعار را می‌توان در معانی مختلفی تفسیر کرد؛ مانند همین شعر که می‌توان عاشقانه و همچنین اجتماعی هم تعبیر کرد. اینکه فروغ از یار خود گلایه می‌کند که چرا به فروغ بی‌توجه است یا اینکه می‌توان زندگی را مطرح کرد، زندگی‌ای که مانند درّهٔ بنفشه سرشار از زیبایی و روشنایی است؛ اما آدمی در دردهای آن غوطه می‌خورد، انگار در سایهٔ بنفشه‌مانند، جز تاریکی و سیاهی چیزی دیده نمی‌شود و این همان تلخی زندگی است که فروغ را به سؤال واداشته که چرا باید از این همه شادی و زیبایی تنها غم و سیاهی نصیب فروغ یا نصیب انسان شود.

«ناله کردم که ای وای، این اوست/ در دلم از نگاهش، هراسی/ خنده‌ای بر لبانش گذر کرد/ کای هوسران، مرا می‌شناسی؟» (همان: ۲۱).

اندوه فروغ در این بیت از رفتن و ترک‌شدنش را در سطرهای اول شاهدیم؛ اما در سطر پایان انگار حالتی از تمسخر و استفهام انکاری وجود دارد، انگار فردی که فروغ را می‌بیند با تمسخر به او می‌گوید مرا می‌شناسی؟ که منظورش این است، خوب می‌شناسی و همین پرسش هم خود درد بیشتری را سبب می‌شود.

همچنین:

«دل گمراه من چه خواهد کرد/ با بهاری که می‌رسد از راه؟/ با نیازی که رنگ می‌گیرد/ در تن شاخه‌های خشک و سیاه؟» (همان: ۲٦۰).

شاعر باز هم اندوهگین، از رسیدن بهار هم ناامید و غمگین است؛ چراکه بهار هرچه قدر زیبا باشد، وقتی فرصتی برای شکوفاشدن نیست، چرا باید اصلاً از راه برسد؟!

٤- نتیجه‌گیری

در اشعار فروغ، حجم جملات انشایی غیرطلبی (استفهام) بیشتر از باقی مفاهیم است. همین نشان می‌دهد که جایگاه علم معانی در شعر این شاعر بسیار خاص است. او علم معانی را در اشعارش به طرز خاص و ملموس به‌کار برده، بسیار رسا و فصیح آن را در قالب شعر نیمایی آمیخته، به مخاطبانش القا کرده، از این طریق دو معنایی و گاه چندمعنایی زیبایی را در اشعارش ایجاد کرده است.

در شعر فروغ معانی ثانوی متعددی برای استفهام انکاری وجود دارد که باعث چندمعنایی در اشعارش شده است؛ هرچند به‌دلیل زبان ساده و صمیمیِ فروغ می‌توان به‌سهولت معانی ثانوی را درک کرد؛ چراکه زبان شعر او درواقع، سهل و ممتنع است. استفهام در اشعار فروغ بیانگر این نکته است که شاعر از این طریق می‌خواهد معانی ثانوی را به‌صورت پنهان و مستتر در اشعار خود به‌کار ببرد و همین معانی ثانوی باعث شده تا شعر، مفهومی فراتر از معانی ظاهری داشته باشد. گویی فروغ، با آنچه در جامعه، در اطراف و در اطرافیان و مردم می‌بیند، در شگفتی به‌سر می‌برد، از تلخی‌ها، ظلم‌ها، شکست‌ها، بی‌مهری‌ها،

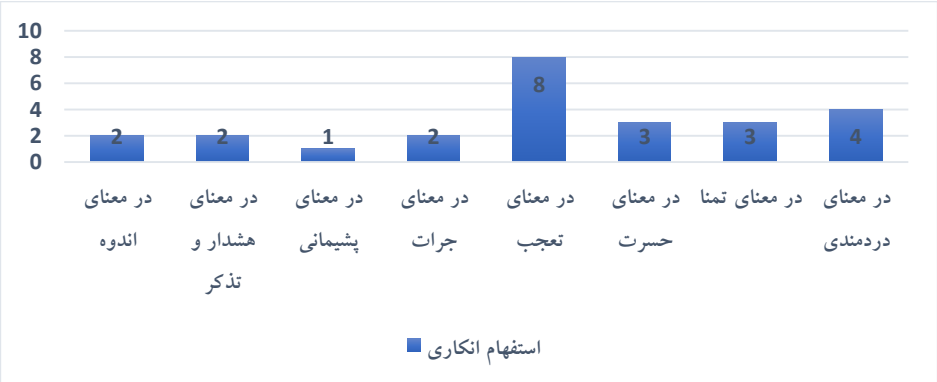
از همه و همه در تعجّب است؛ اینکه چرا مردم و انسان‌ها تا این حد نسبت‌به هم بی‌مهر و بی‌مسئولیت هستند، او را به شگفتی و تعجّب واداشته است. واضح اینکه شاعر برای بیان مضامین مختلف سعی کرده، از مفاهیم ثانوی بسیاری استفاده کند؛ زیرا استفهام، آن هم از نوع انکاری این ویژگی را دارد که نمی‌توان درستی و نادرستی آن را دریافت. سؤال در شعر شاعر در اکثر موارد، در غرض اصلی خود به‌کار نرفته است؛ بلکه دربردارندهٔ غرض ثانوی و فرعی است؛ به‌ویژه سؤالی است که پاسخ را می‌داند و همین معنای شعر را ارزشمندتر کرده است. از دیگر سو، چون در ادبیات، مخاطبِ مشخص و واقعی ممکن است وجود نداشته باشد؛ بنابراین، شاعر از سؤال ادبی که اغلب بی‌پاسخ خواهد بود، استفاده کرده است؛ چراکه گوینده پاسخ را می‌داند و هدف اصلی او بیان مطلب و دادن آگاهی است.

به‌طور کلی باید گفت:

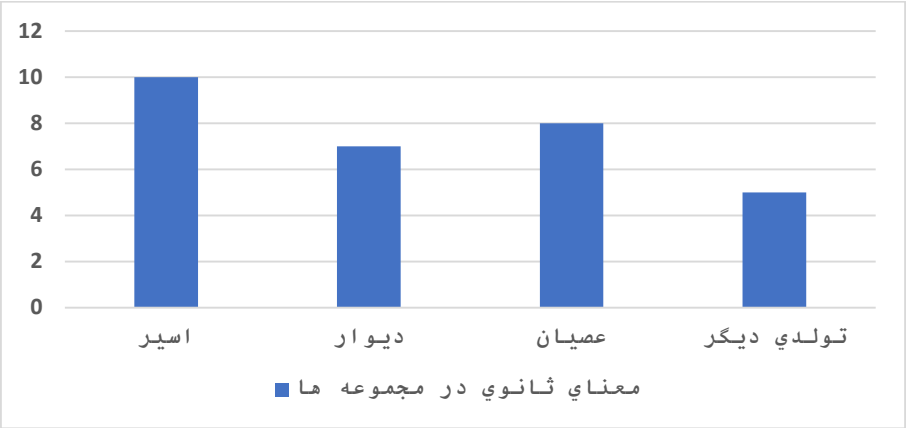
بسامد بالای جملاتی با استفهام انکاری در اشعار فروغ بیانگر این نکته است که شاعر از این طریق می‌خواهد معانی ثانوی را به‌صورت پنهان و مستتر در اشعار خود به‌کار ببرد و همین معانی ثانوی باعث شده تا شعر مفهومی فراتر از معانی ظاهری داشته باشد. شاعر درواقع، به‌گونهٔ فرعی استفهام بیش از گونه‌های دیگر انشا (امر، نهی، ندا، تمنی) توجه داشته که علت این توجه به این‌گونهٔ طلبی آن است که استفهام یکی‌از پرکاربردترین انواع طلب در هر زبانی است و علاوه‌بر معنی اصلی خود، در معانی فرعی بسیاری به‌کار برده می‌شود. فروغ معنای ثانوی استفهام انکاری را در معنای (تعجب، حسرت، دردمندی، ارشاد، تذکر و تمنّا) به کار برده است.

در نمودار اول، برای درک بهتر و سریع‌تر بهره‌مندی شاعر از معانی ثانوی، می‌توانیم مشاهده کنیم که معنای ثانوی «تعجّب» در بالاترین میزان و «ارشاد» در کمترین بسامد قرار داد؛ زیرا با توجه به آنچه آوردیم، شاعر به‌ویژه در مجموعه‌های نخستین (اسیر و عصیان)، بیشتر درگیر مسائل شخصی و اجتماعی بوده و از اتفاقات مختلف احساسی و اجتماعی در تعجب بوده و سؤالاتش که توأم با تعجب بوده مطرح کرده است؛ زیرا در بسیاری موارد شاهدیم که شاعر خود پاسخ را می‌داند و می‌پرسد و همین باعث جذابیّت بیشتر شعر است؛ چراکه هدف شاعر پرسیدن نیست، آگاهی‌دادن است.

در نمودار دوم، بسامد هر کدام از معانی ثانوی استفهام انکاری را در مجموعه شعرهای شاعر مشاهده می‌کنیم. با این روش، ما می‌توانیم به‌وضوح شاهد بخشی از اندیشهٔ شاعر باشیم؛ اینکه او چه مسیری را طی کرده؛ یعنی اگر توجه کنیم، می‌بینیم در مجموعهٔ نخستین، ذهن شاعر درگیر سؤالات و احساسات مختلف است، جملات پرسشی با معانی مختلف همچون درد، حسرت، تمنّا و تلخی و... در این مجموعه (اسیر) بسامد فراوانی دارد؛ در حالی‌که اگر گذر از اولین مجموعه به آخرین را ببینیم، متوجه می‌شویم که سؤالات شاعر کمتر شده است، گویی هرچه زمان گذشته، آگاهی‌های شاعر بیشتر شده و به پاسخ سؤالاتش دست یافته و در اشعارش به پختگی بیشتری رسیده است.



نمودار ۱- بسامد معانی ثانوی استفهام انکاری شعر فروغ



نمودار ۲- معنای ثانوی در مجموعه‌ها

۵- منابع

بوستانی‌نژاد، سوسن؛ مشهدی، محمدامیر؛ واثق عباسی، عبدالله. (۱٤۰۱). «صفای عشق (بررسی مؤلفه‌های مکتب وقوع در شعر فروغ فرخزاد)»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۳۹، صص ۸۲-٦۵.

تجلیل، جلیل. (۱۳۸٦). *معانی و بیان*، چ ۲. تهران: مرکز نشر دانشگاه.

رجائی، محمدخلیل. (۱۳٤۰). *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، چاپ نهم، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

سبزعلیپور، جهاندوست؛ واعظی، هنگامه. (۱٤۰۱). «معانی ثانوی جمله‌های پرسشی در اشعار پروین اعتصامی». *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ بیست‌وششم، شمارهٔ ۹۲، صص ۲۲۳-۲۵۲.

سید آقایی، اکرم‌السادات. (۱۳۸٦). «بحثی در باب برخی از نشانه‌های استفهام در فارسی کهن»، *فصلنامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۲.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *معانی*، چ ۲، تهران: میترا.

علوی‌مقدّم، محمد؛ اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۱). *معانی و بیان*، تهران: سمت.

فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۳). *مجموعهٔ سرودها*، تهران: شابک.

کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۹۱). *معانی ۲ زیباشناسی سخن پارسی*، چ ۹، تهران: نیکا.

کلیوند کاظمی، حکمت. (۱۳۹۵). *بررسی معانی ثانویه در صد غزل صائب تبریزی*، پایان‌نامهٔ دانشگاه لرستان.

یول، جورج. (۱۳۸۷). *کاربردشناسی زبان*، ترجمهٔ محمد عموزاده و منوچهرتوانگر، تهران: سمت.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

A comparative study of the mapping of the structural elements of the tangible realm of “lost object” on the structural elements of the intangible domain of “love” in the poems of Saadi Yusuf and Ahmed Shamlou.

Abbas Najafi[1] | Khodadad Bahri[2]✉ | Rasoul Balavi[3] | Haydar Far Shirazi[4]

1. Ph.D Student in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: abbasnajafi3900@gmail.com
2. Assistant Professor of Arabic Language and Literature at Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: bahri@pgu.ac.ir
3. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: r.balawi@yahoo.com
4. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: shiraz-he@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received
18 August 2023
Received in revised form
5 March 2024
Accepted
10 March 2024
Published online
22 September 2024

Keywords:
conceptual metaphor, name mapping, love, Saadi Yusuf, Ahmed Shamlou.

ABSTRACT

Saadi Yusuf and Ahmed Shamlou are among the greatest poets of the present century who have presented intangible concepts such as love in a tangible form to the audience of their poetry by using conceptual metaphor. The cognitive study of conceptual metaphor in the poems of these two poets is not the only way to understand abstract concepts such as love in a material conceptual framework called "lost object"; It is also a way to understand the abstract concept of love more deeply. The reflection of the intangible image of love in the tangible mirror of the "lost object" helps the audience to understand this complex and intangible concept in a simpler and more tangible way. This research investigates the creative organization of the concept of love as the destination realm in the empirical form of "lost object" as the origin realm with an inductive and descriptive-analytical method and with the comparative approach of the American school. In addition, it also deals with the mapping of this name mapping quantitatively and in the form of a diagram. The results of the present research are that by identifying the systematic correspondences between the intangible concept of love and the tangible concept of "lost object", in addition to proving the textual coherence and showing the structural link, the missing aspect of this basic and life-creating concept is highlighted in the social dimension and the dangers of a world without love are reminded. learned and bring it back into life.

Cite this article: Najafi, A; Bahri, Kh; Balavi, R; Far Shirazi, H. (2021). “A comparative study of the mapping of the structural elements of the tangible realm of “lost object” on the structural elements of the intangible domain of “love” in the poems of Saadi Yusuf and Ahmed Shamlou.)”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 225-242. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46426.3190

© Najafi, A; Bahri, Kh; Balavi, R; Far Shirazi, H.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

By proposing cognitive metaphor, cognitive semanticists introduced a new plan in the definition of metaphor. In this approach, the range of metaphor reached from the level of language to mental concepts and the view of metaphor changed from a rhetorical-decorative tool to an essential part of human thinking and one of its fundamental dimensions. In the traditional view, metaphor belonged to the realm of unconventional and poetic language and had nothing to do with the language of thought. But in the light of cognitive research, this historical and essential distinction was removed and metaphor became an essential part of everyday language and thought. In the modern approach, metaphor is not merely "a tool for poetic imagery and a kind of literary arrangement, but the main essence of metaphor is the experience and understanding of one thing through another" (Likaf and Johnson, 1980: 3). Today, in cognitive linguistics studies, conceptual metaphor is a quantitative and accurate tool for analyzing texts and tunneling to the underlying layers of the text. Conceptual metaphor is the organization and understanding of an intangible domain in the form of a tangible realm.

In the poems of Saadi Yusuf and Ahmad Shamlou, macro and abstract concepts such as "life", "death" and "love" can be understood with the help of conceptual metaphor. Drawing these non-material concepts in a material and understandable format creates an interwoven network of conceptual metaphors and imposes a specific discourse on the structure of the text and finally causes the audience's thought system and his/her individual and social behavior to be on the right track. Special guidance. In the present research, the conceptual metaphor of love based on the comparative American school in the poems of Saadi Yusuf and Ahmed Shamlou has been investigated. The upcoming research aims to examine the focal metaphor "time is the enemy" based on the conceptual metaphor theory of Likaf and Johnson in the poems of Saadi Yusuf and Ahmed Shamlou and answer the following questions:

- What are the realms of origin and destination in the nomenclature "Love is a lost object"?
- In the discussed name mapping, how is the mapping of the concepts of the origin territory on the concepts of the destination territory?
- What are the systematic correspondences between the concepts of origin and destination in the naming of "Love is a lost object"?

2. Research methodology

The current research, with an inductive method and a descriptive-analytical method and with the comparative approach of the American school, examines the creative organization of the concept of love as the destination territory in the experimental form of "lost object" as the origin territory; In addition, he tries to draw the mapping of this name mapping quantitatively and in the form of a diagram.

3. Discussion

In Yusuf's poems, the multiple use of the verb "discuss" as well as verbs derived from the subject "waste" and "lack" for the concept of love prove the fact that the search for love is one of the poet's most central concerns. He is a freedom-loving poet, "among other prominent themes in his poetry, themes such as death, city, village, homeland, Palestine, struggle and freedom can be mentioned" (Al Tomeh, 2002: 229). Logically, the shortest way to reach the door of freedom is undoubtedly to pass through the path of love and empathy and throw away grudges and draw a line on separations; But the time of the poet's life is a time alien to love and devoid of it. Because sadness is so dominant that there is no room for happiness and love and picking up the guitar, which is one of the instruments of the tarb" (Najafi and Bahri, 1401: 13). Using the metaphor "love is a lost object" makes sense in the heart of such an atmosphere; To put it more clearly, this metaphor symbolizes a time devoid of love with the utmost clarity. In Saadi Yusuf's poems, verbs signifying the search, in the form of expressions such as "Taraqar een habibitek", "Bakhtarat her", "Sof I am looking for you", "I am not looking for faces", "You were looking for me". "Deja al-Hab fi al-Safkeh, when the lead leads" have found an external appearance. "Did you come to look for your beloved who is lost between Al Madain?" (Youssef, 2014, vol. 1: 181). The most important practical results of the current research is that by identifying systematic correspondences between the abstract concept of love and the material concept of "lost object", in addition to proving the textual coherence and showing the structural link, the missing

aspect of this life-giving concept has been highlighted in the social dimension and the dangers A world without love, it is pointed out; This makes the audience aware of the importance of the presence of this concept in the heart of life and causes them to individually and collectively search and reset the concept of love in the heart of life.

4. Conclusion

The organization of love in the form of "lost object" creates an important name-mapping with the title "Love is a lost object". The conceptual metaphor "love is a lost object" is considered a structural metaphor in which the "lost object" which is a tangible structure is considered the origin domain and "love" which is an intangible concept is considered the destination domain. The structuring of the abstract concept of love through the objective concept of "lost object" has an undeniable contribution to the understanding of this complex abstract concept. Among the most important concepts related to the field of "lost object" and its components, we can include such things as "searcher", "searcher", "searched object", "searched place", "reason for loss", " He pointed out the reason for insisting on searching" and "the result of searching".

In the conceptual metaphor "love is a lost object", a set of systematic correspondences between the structural elements of the origin and destination domains is established as follows: the searcher corresponds to the poet and his contemporaries. The searcher corresponds to love and its related. The search location corresponds to the geography of the two poets' lives. The reason for the loss corresponds to the material reasons for the loss of an object; Reasons such as the fate of time and political-social reasons. The reason for insisting on searching corresponds to the material reasons for insisting on finding a material object, reasons such as the saving property of love. The search result corresponds to the search results of a material object that oscillates between the two states of "found" and "not found".

A careful analysis of the conceptual metaphor "Love is a lost object" will lead to a clear understanding of the quantity and quality of the abstract concept of love. Saadi Yusuf and Ahmed Shamlou's integrated, intelligent and systematic depictions of the simple concept of love in the form of "lost object", in addition to facilitating the process of perception in understanding one of the most abstract concepts of existence, in a sociological and pathological analysis, the roots of this loss were discovered, the consequences of Its absence is revealed and the audience is invited to search for love and use the benefits of its presence, emergence and emergence in personal and social fields; A love that can change if found and established

It creates a fundamental change in the foundations of individual and social life and causes a new plan to be created.

The reasons for searching for love go back to the life conditions of these two poets; A time when, from their point of view, love has been marginalized and it is very difficult to find and understand it. On the other hand, these two poets do not know an alternative to the saving alchemy of love, and this fact has led them to organize the immaterial concept of love in the form of a "lost object". A conceptual metaphor that highlights the latent aspect and the necessity of love, and points to the absence of love from the life time of these two poets; Absence that makes the search necessary.

5.References

Al Tomeh, S. (2002). *Rawad al-Shaar al-Harr in Iraq*, first edition, Baghdad: Dar al-Balaghah. Pourabrahim, Sh. (2008). *Linguistic study of metaphor in the Qur'an: a contemporary theoretical approach (cognitive framework)*, Ph.D. thesis, General Linguistics, Madras University of Education.

Alam. Masoumi, A and Maryam K. (2009). “Ontological Metaphors in Children's Manuscripts”, *Pazand*, Vol. 6, Issue 22 and 23, 79-99.

Aldridg, A. O. (1969). *Comparative Literature: Matter and Method*. Chicago: University of Illinois Press.

Al-Harasi, A. (2002). *Studies in Conceptualization, third edition*, Sultanate of Oman: Oman Foundation for Press, News, Publishing and Advertising.

Al-Khatib, H. (1999). *Afaq al-Adab al-Maqarn*, Arabic and International, Damascus: Dar al-Fekr.

Barani, M., Khalili Jahantigh, M., & Hakimi far, M. (2016). Application of the conceptual metaphor in Nasir Khosrow's odes. *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 14, Issue 27, 41-62.

Fatouhi Roud Mojni, M. (2010). *Theories, approaches and methods stylistics*, Tehran: Sokhan.

Grady, J. E. (2007). "*Metaphor" in Geeraerts, D. and Cuyckens, H. ed;* The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics; New York: Oxford University Press, pp. 188-213.

Kochesh, Z. (2013). *A practical introduction to metaphor*; Translated by Shirinpour Ebrahim, Tehran: SAMT.

Kochses, Z, (2014), *Metaphor in Culture*, translated by Nikta Tzam, first edition, Tehran: Siahroud Publications.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*, New York: Oxford University Press, Second Edition.

Lakoff, G. (1993). *The Contemporary Theory of Metaphor"*, in Methafor and Thought, Ed. A. Ontoy, 2nd edit, Londin: Cambridge University Press, pp 257-202.

Lakoff, G. (1993). *"The Contemporary Theory of Metaphor"*, in Methafor and Thought , Ed.A.Ontoy , 2nd edit, Londin: Combridge University Press, pp. 257-202.

Lakoff, G. and Johnson, M. (2014). *Metaphors we live with*, translated by Hajar Agha Ebrahimi, first edition, Tehran:

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Metaphors We Live By. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Najafi, A and Bahri Kh. (2022). "The semiotics of the title in Diwan "Al-Layali Kollaha" by Saadi Yusuf based on Saussure's approach", *Review of Contemporary Arabic Literature*, Vol. 12, Issue 22, pp. 117-91.

Najafi, A. (2010). *Abdul Wahab Al-Bayati and Ahmad Shamlou in the Mirror of Comparative Literature*, Master's Thesis of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad.

Rasekh Mohand, M. (2009). *an introduction to the cognitive anthropology of theories and concepts*, Tehran: SAMT.

Remak, H. (1961). "*Comparative Literature,It's Definition and Function", Comparative Literature, Method and Perspective*, Edited by Newton Phelps, Stallknecht and Horst Fernz, Carbondal, Illinois University Press, p.p:3-37.

Shafiei Kadkani, M. R. (2001). *Contemporary Arab Poetry*, Tehran: Sokhon Publications.

Shamlou, A. (2008). *collection of works*, 13th edition, Tehran: Negah publishing house.

Youssef, S. (2014). *Al-Amaal al-Shaariyyah: All Nights, Volume* 1, First Edition, Beirut: Al-Jamal Publications.

Youssef, S. (2014). *Al-Amaal al-Shaariyyah: Al-Qasaed al-Hattah al-Shiimiyah*, vol. 7, first edition, Beirut: Al-Jamal Publications.

Youssef, S. (2014). *Poetical Works: Hafid Amre Al-Qais*, Volume 5, First Edition, Beirut: Al-Jamal Publications.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

واکاوی تطبیقی نگاشت عناصر سازه‌ای قلمرو ملموس «شیء گم‌شده» بر عناصر سازه‌ای حوزهٔ ناملموس «عشق» در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو

عباس نجفی[۱] | خداداد بحری[۲]✉ | رسول بلاوی[۳] | حیدر فرع شیرازی[٤]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران، رایانامه: abbasnajafi3900@gmail.com

۲. نویسنده مسئول: استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران، رایانامه: bahri@pgu.ac.ir

۳. استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران، رایانامه: r.balawi@yahoo.com

٤. دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران، رایانامه: shiraz-he@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/۰۵/۲۷
تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۱۲/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۲/۲۰
تاریخ انتشار: ۱٤۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
استعارهٔ مفهومی، نام‌نگاشت، عشق، سعدی یوسف، احمد شاملو.

چکیده

سعدی یوسف و احمد شاملو از بزرگترین شاعران دوران معاصر هستند که با به‌کارگیری ابزار استعارهٔ مفهومی، مفاهیم مجرّدی همچون عشق را در قالبی قابل‌لمس و درک به مخاطبان شعر خویش عرضه داشته‌اند. واکاوی شناختی استعارهٔ مفهومی در اشعار اینان، تنها شیوه‌ای برای فهم مفاهیم انتزاعی‌ای مانند عشق در چارچوب مفهومی مادّی به نام «شیء گم‌شده» نیست؛ بلکه روشی برای نقب‌زدن به لایه‌های زیرین مفهوم انتزاعی عشق و فهم عمیق‌تر آن نیز است. انعکاس تصویر غیرمحسوس عشق در آئینهٔ محسوس «شیء گم‌شده»، مخاطب را در درک هرچه ساده‌تر و محسوس‌تر این مفهوم پیچیده و غیرمحسوس یاری می‌کند. پژوهش حاضر با شیوه‌ای استقرایی و به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی مکتب آمریکایی، به بررسی نحوهٔ سازماندهی خلّاقانهٔ مفهوم عشق به‌عنوان قلمرو مقصد در قالبِ تجربی «شیء گم‌شده» به‌عنوان قلمرو مبدأ می‌پردازد؛ ضمن اینکه به ترسیم نگاشت این نام‌نگاشت نیز به‌صورت کمّی و در قالب نمودار همّت می‌گمارد. مهم‌ترین نتایج کاربردی پژوهش حاضر این است که با شناسایی تناظرهای نظام‌مند بین مفهوم انتزاعی عشق و مفهوم مادّی «شیء گم‌شده»، علاوه بر اثبات انسجام متنی و نشان‌دادن پیوند اندام‌وار سازه‌ای، در بُعد اجتماعی نیز وجه مفقود بودن این مفهوم زندگی‌ساز برجسته شده و مخاطرات دنیای بدون عشق، گوشزد می‌شود؛ امری که مخاطبان را به اهمیّت حضور این مفهوم در دل زندگی آگاه می‌کند و باعث می‌شود به‌صورت فردی و جمعی به جست‌وجو و بازنشانی مفهوم عشق در دل زندگی بپردازند.

نجفی، عباس؛ بحری، خداداد؛ بلاوی، رسول؛ فرع شیرازی، حیدر. (۱٤۰۰). واکاوی تطبیقی نگاشت عناصر سازه‌ای قلمرو ملموس «شیء گم‌شده» بر عناصر سازه‌ای حوزهٔ ناملموس «عشق» در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(٤۳)، ۲۲۵-۲٤۲.

http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46426.3190

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نجفی، عباس؛ بحری، خداداد؛ بلاوی، رسول؛ فرع شیرازی، حیدر.

۱- مقدمه

معناشناسان شناختی با مطرح‌کردن استعارهٔ شناختی، طرحی نو در تعریف استعاره درافکندند. در این رویکرد، محدودهٔ استعاره از سطح زبان به مفاهیم ذهنی رسید و نگاه به استعاره از ابزاری بلاغی-تزئینی به جزئی اساسی از تفکر بشری و یکی از ابعاد بنیادین آن تغییر جهت داد. در نگاه سنتی، استعاره متعلّق به قلمرو زبان نامتعارف و شاعرانه بود و ربطی به زبان تفکر و اندیشه نداشت؛ اما در پرتو پژوهش‌های شناختی، این تمایز تاریخی و جوهری از میان برداشته شد و استعاره بدل به جزئی اساسی از زبان روزمره و تفکر شد. در رویکرد نوین، استعاره صرفاً «ابزاری برای تصویرسازی‌های شاعرانه و نوعی آرایهٔ ادبی نیست، بلکه جوهرهٔ اصلی استعاره، تجربه و فهم یک چیز به‌وسیلهٔ چیزی دیگر است» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۳). امروزه در مطالعات زبان‌شناسی شناختی ابزار استعارهٔ مفهومی، ابزاری کمّی و دقیق برای واکاوی متون و تونل‌زدن به لایه‌های زیرین متن است. استعارهٔ مفهومی، سازماندهی و درک حوزه‌ای ناملموس در قالب قلمروی محسوس است.

در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو، مفاهیم کلان و مجرّدی همچون «زندگی»، «مرگ» و «عشق» به کمک استعارهٔ مفهومی، قابل‌فهم و درک شده‌اند. ترسیم این مفاهیم غیرمادی در قالبی مادی و قابل‌درک، شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از استعاره‌های مفهومی را ایجاد کرده و گفتمان خاصی را بر ساختار متن تحمیل می‌کند و درنهایت باعث می‌شود تا نظام اندیشگانی مخاطب و رفتار فردی و اجتماعی او به مسیر و بستری خاص هدایت شود. یوسف و شاملو به‌عنوان دو تن از شاعرانی که برای خود رسالتی اجتماعی قائلند و از همین رو به ابزاروارگی شعر معتقدند، به نجات جهان و تغییر آن از طریق ایجاد تغییر در رفتار آدمیان می‌اندیشند. از راهبردها و راه‌کنش‌های به‌کارگرفته‌شده توسط این دو شاعر در راستای تلنگرزدن به ذهن و روان مخاطب و درنتیجه تغییر رویکرد او، استفاده از ابزار استعارهٔ مفهومی و ارائهٔ مفاهیم پیچیده در قالبی درک‌شدنی و ملموس است. عشق به‌مثابهٔ مفهومی انتزاعی دارای ساختاری درک‌ناشدنی توسط سیستم شناختی انسان است. سعدی یوسف و احمد شاملو درجهت ارائهٔ تصویری بی‌شائبه از این مفهوم پیچیده، از ابزار استعارهٔ مفهومی مدد جسته و با به‌کارگیری مفاهیمی مادی همچون «شیء»، در هرچه هویداترکردن و فهم‌پذیرتر ساختن این مفهوم کوشیده‌اند. یوسف و شاملو با مفهوم‌سازی مفهوم انتزاعی زمان در قالب «شیء» گم‌شده، استعارهٔ ساختاری «عشق، شیء گم‌شده است» را پدید آورده‌اند. نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است» با الگوبرداری‌های بدیع، مفهوم پیچیدهٔ عشق را در چارچوب شناخته‌شدهٔ «شیء گم‌شده»، درک‌شدنی و لمس‌پذیر کرده است. با شناسایی تناظرهای نظام‌مند موجود در بین مفهوم غیرمادی عشق و مفهوم مادی «شیء گم‌شده»، رویه‌ای دیگر از مفهوم عشق به مخاطب نموده می‌شود و راهی را به انسجام متنی موجود در اشعار این شاعران می‌گشاید. واکاوی دقیق استعارهٔ مفهومی «عشق، شیء گم‌شده است» باعث درک واضحی از کمّیت و کیفیت مفهوم انتزاعی عشق می‌شود.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات پژوهش

در پژوهش حاضر، استعارهٔ مفهومی عشق براساس مکتب آمریکایی تطبیقی در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو مورد بررسی قرار گرفته است. مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی به‌دنبال انتقادهای شدیدی که منتقدانی همچون «رنه ولک» بر مکتب فرانسوی وارد کردند، پایه‌گذاری شد. اساسی‌ترین انتقاد منتقدانی چون «ولک» بر رویکرد تاریخی مکتب فرانسه بود. در این مکتب برخلاف مکتب فرانسه اصل تأثیر و تأثر در روابط میان ادبیات مختلف در کانون توجه نیست. آنچه در این مکتب اهمیت و اصالت دارد، اصل تشابه و همانندی است. «همین اصل تشابه و همانندی موجب شد که در این مکتب ادبیات با دیگر معارف بشری ازجمله هنرهای زیبا مثل نگارگری، معماری، رقص، موسیقی و حتی بررسی رابطهٔ ادبیات با علوم تجربی نیز در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی و نقدی قرار گرفت. ادبیات تطبیقی در این مکتب با نقد مدرن گره خورده است» (الخطیب،

۱۹۹۹: ٤٦). در این مکتب، ادبیتِ یک اثر ادبی یعنی تمام ویژگی‌هایی که یک اثر را به اثری ادبی تبدیل می‌کند، در کانون اهمیت است؛ به عبارت روشن‌تر، آنچه در بررسی و تطبیق آثار ادبی در مکتب آمریکایی اهمیت دارد، میزان ادبیت یک اثر است، نه روابط تاریخی یا رابطهٔ تأثیر و تأثر. وجود مشابهت‌های انکارناشدنی میان اشعار یوسف و شاملو در تبیین حوزهٔ مفهومی عشق، ضرورت بررسی شعر این دو شاعر را ایجاب می‌کند. تصویرسازی‌های یک‌پارچه، هوشمندانه و نظام‌مند یوسف و شاملو از مفهوم مجرد عشق در قالب «شیء گم‌شده»، علاوه بر تسهیل پروسهٔ ادراک در فهم یکی از انتزاعی‌ترین مفاهیم هستی، در تحلیلی جامعه‌شناسانه و آسیب‌شناسانه، ریشه‌های این گم‌شدگی کشف شده، تبعات ناشی از فقدان آن بازنموده می‌شود و مخاطب دعوت به جست‌وجوی عشق و استفاده از مزایای حضور، ظهور و بروز آن در بُعد فردی و اجتماعی می‌شود؛ عشقی که در صورت پیداشدن می‌تواند تغییرات اساسی در بنیان‌ها و ساحت‌های زندگی فردی و اجتماعی ایجاد کرده و باعث درافکندن طرحی نو شود. پژوهش پیش‌رِو، درصدد است تا استعارهٔ کانونی «عشق، شیء گمشده است» را بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو مورد بررسی قرار داده و به سؤالات زیر پاسخ دهد:

– قلمروهای مبدأ و مقصد در نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است» کدامند؟

– در نام‌نگاشت مورد بحث، نگاشت مفاهیم قلمرو مبدأ بر مفاهیم قلمرو مقصد به چه شکل صورت می‌گیرد؟

– تناظرهای نظام‌مند میان مفاهیم قلمرو مبدأ و مقصد در نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است» کدامند؟

۱-۲- هدف و ضرورت تحقیق

از آن رو که نگاشت عناصر سازه‌ای قلمرو ملموس «شیء گم‌شده» بر عناصر سازه‌ای حوزهٔ ناملموس «عشق» در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو باعث تولید معنا شده‌اند، ضروری است که نگاشت مورد بحث در این اشعار بررسی شوند تا لایه‌های زیرین معنا در پیش چشمان مخاطب بر آفتاب افکنده شوند. هدف پژوهش حاضر این است تا با اعتماد بر تحلیل استعارهٔ کانونی «عشق، شیء گمشده است»، زوایای متعدد و متکثر معنا را باز کند و از رهگذر این تحلیل به شناخت نگرش و شخصیت این دو شاعر و پایه و اساس شناخت آنان بپردازد.

۱-۳- روش پژوهش

در پژوهش پیش‌رِو، سعی بر آن است تا نگاشت عناصر سازه‌ای قلمرو ملموس «شیء گم‌شده» بر عناصر سازه‌ای حوزهٔ ناملموس «عشق» در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو به روش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای بررسی و تحلیل شده و به سؤالات پژوهش پاسخ درخوری داده شود.

۱-٤- پیشینهٔ پژوهش

با توجه به اهمیت استعارهٔ مفهومی در کاوش‌های شناختی جدید، در این حوزه کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات متعددی به رشتهٔ تألیف در آمده است که به فراخور موضوع این پژوهش به پاره‌ای از مهم‌ترین این منابع، اشاره می‌شود:

- پایان‌نامهٔ «استعاره‌های مفهومی بهشت در قرآن کریم» پژوهشکدهٔ علوم انسانی و مطالعات فرهنگی پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی، اثر رستمی شیرین‌آبادی (۱۳۹۵). نویسنده در این پایان‌نامه به بررسی و تحلیل استعاره‌های مفهومی در آیات قرآن کریم پرداخته است. نتایج این پایان‌نامه حاکی از آن است که در قرآن برای بیان مفهوم بهشت از بیرون از حوزهٔ مبدأ «مکان» و برای بیان مفهوم بهشت از درون از حوزهٔ مبدأ «زندگی فاخر و اشرافی» استفاده شده است.
- پایان‌نامه‌ای با عنوان «الاستعارة فی ظل النظریة التفاعلیة»؛ اثر کرتوس (۲۰۱۱). نویسنده در فصل اول این پایان‌نامه به بررسی استعاره از دیدگاه شناختی پرداخته و براساس آرای مارک جانسون و جرج لیکاف به این نتیجه رسیده است که

استعاره تنها ابزاری برای پیرایش و آذین‌بندی کلام نیست؛ بلکه اساس استعاره، ریشه در مفهوم دارد و بـه همـین دلیـل بـا فکر و اندیشهٔ انسان سروکار دارد.

- کتاب «دراسات فی الاستعارة المفهومیة»؛ نوشتهٔ الحراصی (۲۰۰۲). نویسنده در این کتـاب موضـوع اسـتعارهٔ مفهـومی را از منظر زبان‌شناسی مورد بررسی قرار می‌دهد و بیان می‌کند که استعاره به‌عنوان پدیده‌ای ذهنی به تفکر بشری امکان تعامل با مفاهیم انتزاعی را می‌دهد.
- کتاب «استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن»؛ به قلم قائمی‌نیا (۱۳۹۶). نویسندهٔ این کتاب به مدد نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و تلفیق مفهومی، بررسی تازه‌ای از زبان استعاری قرآن و ارتبـاط آن بـا جهـان‌بینی اسـلامی را مطـرح کـرده اسـت. از نظـر نویسنده، استعاره‌های مفهومی قرآن، بخش اجتناب‌ناپذیری از تفکر اسلامی هستند. درواقع این استعاره‌ها هستند که به ابعاد مختلف زندگی و تفکر اسلامی شکل می‌دهند. نویسندهٔ کتاب همچنین معتقد است که با ابزار استعارهٔ مفهومی می‌توان بـه یافته‌های جدیدی در حوزهٔ قرآن‌پژوهی دست یافت.
- مقالهٔ «کاربرد استعارهٔ مفهومی در اشعار ناصر خسرو» اثر بارانی و همکاران که در پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ ۱۴، شـمارهٔ ۲۷ در آذر ۱۳۹۵ منتشر شده است. این مقاله به بررسی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در قصاید ناصـر خسـرو پرداختـه اسـت و چهار مقولهٔ خِرد، تأویل، سخن و بدن را مورد بررسی قرار داده است. نتیجهٔ مقاله نشان‌دهندهٔ آن است که در اشـعار ناصـر خسرو، به‌سبب گرایش علمی و شناختی کمترِ شاعر به استعاره‌های ساختاری و استعاره‌های جهتی، ایـن دو گونـهٔ اسـتعاره چندان به کار گرفته نشده است، اما استعاره‌های هستی‌شناختی از هر سه نوع شخصیت، ظرف و هستومند به فراوانی یافت می‌شود.
- مقالهٔ «بررسی استعارهٔ مفهومی عشق در شعر ابن فـارض و سـلطان ولـد» مانـدعلی و همکـاران (۱۳۹۶) پژوهشـنامهٔ ادب غنایی، شمارهٔ ۲۹ که در این پژوهش، با رویکرد تطبیقی مکتب آمریکایی، حوزه‌های مفهومی محمل مشترک و متفـاوت در شعر دو شاعر مورد کنکاش و بررسی تطبیقی قرار گرفته است. نتایج این پژوهش، حـاکی از آن اسـت کـه دیـن، شـراب، آتش، سفر، پادشاه و دریا، حوزه‌های محمل مشترک برای مفهوم‌سازی عشق در شعر ابن فـارض و سـلطان ولـد اسـت. از دیگرسو، حوزهٔ محمل دین در شعر ابن فارض و حوزهٔ محمل شراب در شعر سـلطان ولـد بیشـترین بسـامد را بـه خـود اختصاص داده است.

با نظر داشت این نکته که پژوهش مستقلی با موضوع مقالهٔ حاضر انجام نگرفته است، می‌توان استنباط نام‌نگاشـت «عشـق، شیء گم‌شده است» از اشعار یوسف و شاملو را وجه بدیع و نوآورانهٔ این پژوهش به شمار آورد؛ از همـین رو، کوشـش شـده است تا در این مقاله به کمک نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، ضمن شناسایی تناظرهای نظام‌مند میان عناصر قلمرو مبـدأ و مقصـد، بـه ترسیم نگاشت استعارهٔ مفهومی مورد بحث پرداخته شود.

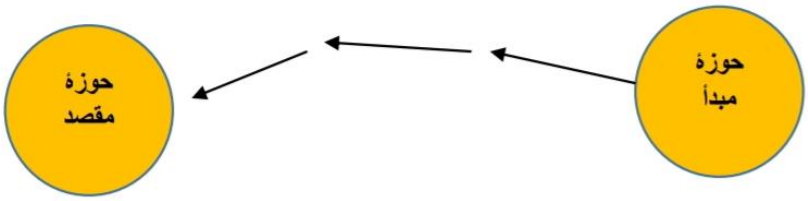
۲. بحث و بررسی

۲-۱- تعریف استعارهٔ مفهومی

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی (conceptual metaphor) یکی از رویکردهای نوین دانش زبانشناختی است که برای نخسـتین‌بار، در سال ۱۹۸۰ توسط جرج لیکاف و مارک جانسون در کتاب «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» مطـرح شـد (بـارانی، ۱۳۹۵: ۴۲). بسیاری از زبان‌شناسان، کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم را «طلایـه‌دار نظریـه‌های نـوین اسـتعاره» می‌داننـد (معصومی، ۱۳۸۹: ۸۰). این کتاب تفسیر جدیدی از پدیدهٔ استعاره ارائه کرد، زیرا «با تفاسیر رایجی که بر ماهیت صـرفاً زبـانی استعاره تمرکز داشتند، تفاوت اساسی داشت» (الحراصی، ۲۰۰۲: ۷). از آنجا که استعارهٔ مفهـومی عبـارت اسـت از «درک یـک

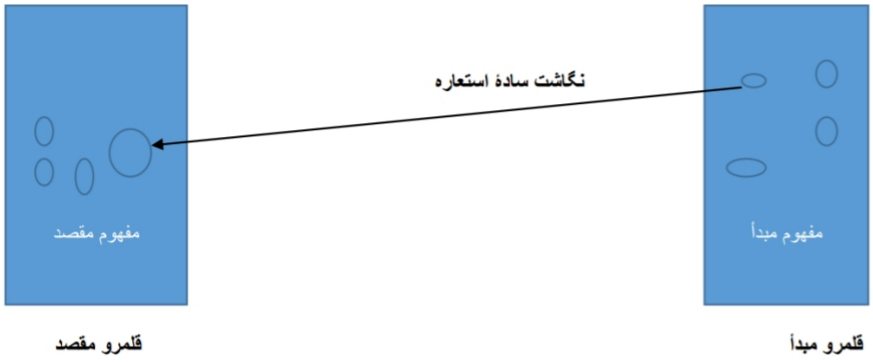
حوزهٔ مفهومی از طریق حوزهٔ مفهومی دیگر» (کوچش، ۱۳۹۳: ١٤)؛ دارای اجزایی سه گانه است و می‌توان برای آن سه سازه در نظر گرفت: سازهٔ اول، قلمرو «الف» یا قلمرو هدف (Target domain) که اموری ذهنی و مفاهیمی انتزاعی یا دست‌کم در قیاس با قلمرو منبع امور انتزاعی‌تر را شامل می‌شوند. سازهٔ دوم، قلمرو «ب» یا منبع (Source domain) یا مبدأ که شامل امور عینی‌تر هستند و سازهٔ سوم، نگاشت (mapping) یا تطبیق ویژگی‌های دو حوزهٔ شناختی است که در قالب استعاره به هم نزدیک شده‌اند» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۰). مهم‌ترین مؤلفه‌های استعارهٔ مفهومی عبارت‌اند از: حوزهٔ مقصد، حوزهٔ مبدأ، روابط بین حوزه‌های مبدأ و مقصد، عبارات زبانی استعاری و نگاشت (کوچسس، ١٣٩٤: ٢١-٢٢). هر استعارهٔ مفهومی از دو حوزهٔ مفهومی تشکیل شده است که یک حوزه در چارچوب حوزهٔ دیگر فهمیده می‌شود. حوزه‌ای را که از آن عبارات استعاری خارج می‌شود، برای درک حوزهٔ مفهومی دیگر، حوزهٔ مبدأ می‌نامیم و آن حوزهٔ مفهومی را که بدین روش درک می‌شود، حوزهٔ مقصد می‌نامیم (Kövecses, 2010: 4).

نگاشت، اصطلاحی است که زبان‌شناسی آن را از ریاضیات قرض گرفته است و درحقیقت «رابطهٔ میان دو قلمرو است که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ٣٢٦). نگاشت در ریاضیات تناظر میان دو مجموعه است که دارای یک و فقط یک نظیر در مجموعهٔ هم‌دامنه است.



نمودار ۱- ارتباط و تعامل میان قلمرو مبدأ و قلمرو مقصد در استعارهٔ مفهومی

در معناشناسی شناختی درک استعاره در چارچوب مفهومی به‌نام «نگاشت»، توضیح داده می‌شود. رابطه در استعارهٔ مفهومی، میان دو واحد ارگانیگ یا دو مجموعه، به شکل تناظر یک‌به‌یک صورت می‌گیرد که به آن «انگاره» یا «نگاشت» یا «انطباق» گفته می‌شود. منظور از نگاشت «تطبیق ویژگی‌های دو حوزهٔ شناختی است که در قالب استعاره به یکدیگر نزدیک شده‌اند» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۰). یکی از انگاره‌ها متعلق به قلمرو مبدأ یا منبع است که اغلب، مفهومی عینی و ملموس است (= مستعار منه یا مشبهٌ‌به) و ارگان دیگر دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است (دست‌کم نسبت‌به قلمرو مبدأ) که قلمرو مقصد یا هدف نامیده می‌شود (= مستعارٌله یا مشبه) (همان: ۹۳).



نمودار ۲- نگاشت سادهٔ استعاره

گرادی در تشریح نگاشت با یاری‌جویی از استعارهٔ مفهومی «ملت، یک کشتی است» می‌گوید «این استعاره در توصیف مفهومی به‌نام ملت، نگاشت‌هایی را میان مفهوم ملت و کشتی به‌دنبال دارد که به نحوهٔ حرکت کشتی، پیشرفت ملت در طول

تاریخ، وضعیت هوا، وضعیت سیاسی-اجتماعی حاکم بر ملت و... می‌توان اشاره کرد و شرایط حاکم بـر وضـعیت کشـتی بـر روند پیشرفت یک ملت نگاشت می‌شود. در اینجا از حوزهٔ ملموس کشتی در حوزهٔ مبدأ برای بیـان مفهـوم انتزاعـی ملـت در حوزهٔ مقصد استفاده شده است» (Grady, 2007: 190). اصطلاح دیگری که در زبان‌شناسی شناختی به منزلهٔ همـزاد نگاشـت باید به تعریف و تبیین آن پرداخت، اصطلاح «نام‌نگاشت» است. لیکاف و جانسون برای تشریح دقیق‌تر نگاشت‌ها، یاد افـزاری به‌نام «نام نگاشت» را مطرح کردند که به یاد آورندهٔ نگاشت است. «نام‌های یاد افـزاری نوعـاً و البتـه نـه همیشـه دارای شـکل «حوزهٔ مقصد حوزهٔ مبدا است» یا به شکل «حوزهٔ مقصد به‌مثابه حوزهٔ مبدأ است» هستند کـه بـه آن‌هـا نام‌نگاشـت می‌گوینـد» (Lakoff, 1993: 190). به بیان دیگر می‌توان گفت عبارتی که بیان‌گر استعاره‌ای مفهومی است «نام‌نگاشـت» نامیـده می‌شـود؛ برای مثال، در استعارهٔ مفهومی «عشق، شیء گم شده است»، خود این عبارت یعنی «عشق، شیء گـم شـده اسـت» نام‌نگاشـت محسوب می‌شود که مجموعه‌ای از تناظرهای هستی‌شناختی که از مشخصات یک نگاشت است، از دل آن قابل‌اسـتنباط اسـت. نکتهٔ حائز اهمیت، تفاوت نام‌نگاشت با خود نگاشت است. نگاشت مجموعه‌ای از تناظرهاست؛ بنـابراین هرگـاه اسـتعاره‌ای بـا استفاده از یاد افزاری مانند «بحث، جنگ است» مورد بررسی قرار می‌گیرد. درحقیقت، مجموعه‌ای از تناظرها مورد بررسی قرار گرفته است. نام‌نگاشت‌ها در شکل گزاره و جمله نمود پیدا می‌کنند، اما نگاشت‌ها ازجنس گـزاره نیسـتند. اسـتعاره‌ها نگاشـت یعنـی مجموعـه‌ای از تناظرهـای مفهـومی هسـتندبرای مثـال در نام‌نگاشـت «عشـق، سـفر اسـت» مجموعـه‌ای از تناظرهـای هستی‌شناختی که ویژگی یک نگاشت است به شکل زیر به دست می‌آید:

عاشقان متناظرند با مسافران

رابطهٔ عاشقانه متناظر است با وسیلهٔ نقلیه

هدف‌های مشترک عاشقان متناظر است با مقصدهای مشترک آن‌ها در سفر

مشکلات موجود در رابطه، متناظر با موانعی است که بر سر راه سفر وجود دارد (Ibid: 90-191).

۳- مفهوم‌سازی نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است»

ایران و عراق دو خطهٔ هم‌جوارند که این هم‌جواری و قرابت فرهنگی ناشی از آن، خویشاوندی و شباهت درخور توجهی بـین ادبیات این دو خطه پدید آورده است. مضامین و مفاهیم مشترک بی‌شمار به‌کاررفته در شعر سـعدی یوسـف و احمـد شـاملو، به‌روشنی صحت این مدعا را اثبات می‌کند «آب در ظروف مرتبطه در یک سطح قرار می‌گیرد. آن‌چه در این صد ساله در شـعر عرب اتفاق افتاده است، عیناً در شعر فارسی نیز روی داده است، بـا تفاوت‌هـای مختصـری کـه برخاسـته از شـرایط متفـاوت فرهنگ‌ها و ساختارهای این دو قوم است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۵). اشتراک مفاهیم و مضامین و همچنین چگـونگی ارائـهٔ آن در شعر یوسف و شاملو، تا حدود زیادی به آبشخورهای مشـترک عقیـدتی و نیـز نزدیکـی ایـن دو جغرافیـا بـه یکـدیگر برمی‌گردد. این اشتراک مفاهیم و مضامین تا بدانجاست که می‌توان برای مفاهیم و مضامین شعر یوسـف به‌صـورت تنـاظری و یک‌به‌یکی، مشابهی در شعر شاملو نشان داد. در نگاه صاحب‌نظران حوزهٔ ادبیات تطبیقی، تعامل هنری و ادبی ملل با یکدیگر به غنا و شکوفایی هنر و ادبیات دو طرف تعامل‌کننده می‌انجامد. ادبیات تطبیقی به روابط میان ادبیات ملی با زبان ویـژه و ادبیـات بیگانه با آن زبان می‌پردازد؛ همچنانکه مقایسهٔ ارتباط میان نویسندگان و شاعرانی که تولیدات ادبـی مشـابه بـا زبـان و فرهنـگ متفاوت و نژادهای مختلف و ملیت‌های متفاوت دارند را نیز در کانون توجه دارد. از آنجا که ادبیات تطبیقی در معنای عـام آن، از یک سو مطالعهٔ ادبیات در ورای مرزهای کشورها و از دیگر سو مطالعهٔ ارتباط میان ادبیات و سایر حوزه‌های دانـش بشـری است (Remak, 1961: 1) و همچنین از آن روی که هدف اصلی پژوهش‌های تطبیقی «فراهم‌آوردن روشی است که آثار ادبی به یاری دیگر دانش‌ها عمیقاً موشکافی شوند» (Aldridg, 1969: 5)، می‌توان بـا واکـاوی نام‌نگاشـت «عشـق، شـیء گم‌شـده است» در اشعار دو شاعر از این سو و آن سوی مرزهای دو کشور، به موشکافی عمقی اشعار آنان پرداخت.

در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو، در موارد متعدد و بنا به دلایلی، مفهوم انتزاعی عشق در چارچوب مفهوم عینی «شیء» سازماندهی شده است. شیءانگاری که از اقسام استعارهٔ هستی‌شناختی است، از مواردی است که در عینی‌سازی امور ذهنی نقشی بسزا دارد. در این نوع از استعاره، «درواقع، ذهن انسان بسیاری از معانی وصف‌ناپذیر را در قالب اجسام و اشیای مادی دریافت می‌کند و این امر شیوه‌ای برای آسان‌کردن تبیین مفاهیم فراحسی است» (پوررابراهیم، ۱۳۸۸: ۱۲۸). شیء به‌شمارآوردن عشق از جانب این دو شاعر باعث شده است تا مخاطب بتواند به آن اشاره کند، آن را مورد سنجش و ارزیابی قرار دهد، آن را یک موقعیت در نظر بگیرد، عملکردهای خود را با توجه به آن، مشخص کند و باور کند که توان فهم آن را دارد. « شیء گم‌شده» نیز از آن دست حوزه‌های مبدأیی است که در رویکردی متفاوت با «شیء محض» درجهت مفهوم‌سازی مفهوم انتزاعی عشق مورد استفادهٔ این دو شاعر قرار گرفته است. «استعاره‌های متفاوت می‌توانند به جنبه‌های متفاوت یک مفهوم واحد ساختار ببخشند و به همین دلیل، «می‌توان استعاره‌ها را بسط‌یافتگی معنا یا طیفی از معانی دانست» (ماندعلی، ۱۳۹٦: ۱۹۷) که در مثال «عشق سفر است»، «عشق جنگ است»، «عشق یک نیروی فیزیکی است»، «عشق دیوانگی است» هر یک از این استعاره‌ها دیدگاهی را برای مفهوم عشق فراهم می‌سازند و به یکی از جنبه‌های پرشمار این مفهوم ساختار می‌بخشند. این استعاره‌ها توصیف مشترکی از مفهوم اصلی عشق ارائه نمی‌دهند؛ بلکه جنبه‌های متفاوت عشق را به‌طور جداگانه توصیف می‌کنند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹٤: ۱۷٦). یوسف و شاملو، بنا به جبر زمانه‌ای که قادر به برتابیدن مفاهیم انسانی و والایی همچون عشق نیست، با به‌کارگیری استعارهٔ «عشق، شیء گم‌شده است»، به یکی از جنبه‌های پرشمار مفهوم انتزاعی عشق، یعنی وجه گم‌شدگی و گم‌گشتگی ساختار می‌بخشند. به‌کارگیری این مفهوم عینی درجهت تبیین مفهوم مجرد و پیچیدهٔ عشق، در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو، باعث تولید استعاره‌ای ساختاری می‌شود که در چارچوب نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است» قابل‌واکاوی است.

۳-۱- شواهد تأییدکنندهٔ نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است» در اشعار یوسف و شاملو

در اشعار یوسف، به‌کارگیری متعدد فعل «بحث عن- یبحث عن» و همچنین افعال مشتق از مادهٔ «تضییع» و «فقدان» برای مفهوم عشق اثبات‌کنندهٔ این واقعیت است که جست‌وجوی عشق، از کانونی‌ترین دغدغه‌ها و از دغدغه‌های کانونی شاعر است. او شاعری آزادی‌خواه است «از دیگر مضامین برجسته در شعر او می‌توان به مضامینی چون مرگ، شهر، روستا، وطن، فلسطین، مبارزه‌طلبی و آزادی اشاره کرد» (آل طعمه، ۲۰۰۲: ۲۲۹). به‌صورت منطقی، کوتاه‌ترین راه رسیدن به درگاه آزادی بی‌گمان عبور از معبر عشق و همدلی و به دور افکندن کینه‌ها و خط‌کشیدن بر جدایی‌ها است؛ اما زمانهٔ زندگی شاعر، زمانه‌ای بیگانه با عشق و تهی از آن است «در فضای شب گرفته و استبدادزدهٔ زمانهٔ زندگی شاعر، معشوق او تنهاست؛ چرا که غم آن‌چنان مسلط است که مجالی برای شاد خویی و عشق‌ورزی و به‌دست‌گرفتن گیتار که از اسباب طرب است، نیست» (نجفی و بحری، ۱٤۰۱: ۱۳). به‌کارگیری استعارهٔ «عشق، شیء گم‌شده است» در دل چنین فضایی معنا می‌یابد؛ به عبارت روشن‌تر، این استعاره زمانه‌ای خالی از عشق را با وضوح هرچه تمام‌تر آینگی می‌کند. در اشعار سعدی یوسف، افعال دلالت‌کننده بر امر جست‌وجو، در قالب عباراتی همچون «تبحث عن حبیبتک»، «بحثت عنها»، «سوف أبحث عنک»، «نبحث عن وجهها»، «أنتَ إذاء من کنت أبحث عنه»، «دجا الحب فی السفینة لما فقدت سربها» نمود بیرونی یافته‌اند.

«هل جئت تبحث عن حبیبتک التی ضیعتها بین المدائن؟» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۱: ۱۸۱).

«اننی سوف أغنی/ عندما أکشف عن حبی وبغضی/ عندما أنوع عن ثوبی القذارة/ والریاء» (همان: ۵۹۸).

«یا آخر الأرض التی ضیعت رؤیاها/ بحثت عنها دون أن ألقی محیاها/ حتی کأنی لم أصافخ غیر أیدی الماء» (همان: ٤٤۰).

«سوف أبحث عنک / السماء التی أطبقتْ سوف تُطبق أکثر/ لکننی سوف أبحث عنک» (همان: ۱۱۲).

«فی اللیالی الطویلات نبحث عن وجهها/ غادرتنا مساءً» (همان: ۱۸۵).

«أیها الغریب العابر! أنت لا تدری کم حننت إلی رؤیتک/ أنتَ، إذا، من کنت أبحث عنه أو عنها (لکأنی أحلم)» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۵: ۳۸۰).

«قد دجا الحب فی السفینة لما فقدت سربها فباتت ظلاما» (یوسف، ۲۰۱٤، ج ۱: ٦٤٤).

«وتختفی عن دربی الأهداب/ والصمت والغرفة والأصوات/ وحبها المهمل فی زاویة» (همان: ۲۹۰).

در اشعار شاملو نیز به‌کارگیری فعل‌های مشتق از دو مصدر «جستن» و «یافتن» برای عشق و در عباراتی همچون «به جُست‌وجوی تو...»، « تو را یافتم»، «ای دیریافته با تو سخن می‌گویم»، «در تاریکی چشم‌هایت را یافتم»، «زودآشنایِ دیر یافته!» و «ــ آه ای یقینِ یافته، بازت نمی‌نهم»، اثبات‌کنندهٔ این مدعاست که او نیز چراغ‌به‌دست در جست‌وجوی عشق است. شاملو نیز مانند یوسف، نقصان زمانه را که نبود عشقی رهایی‌بخش است را به‌خوبی تشخیص داده است «عشق عمومی برای شاعر همیشه در حد یک آرزو باقی می‌ماند؛ برخلاف عشق فردی که در یکی از یأس‌بارترین برهه‌های زندگی او به دادش می‌رسد و نجاتش می‌دهد. دلیل این امر را باید در روحیهٔ آرمان‌خواه و ایدئال‌گرای شاملو جست که جهان شایستهٔ انسان را تنها بهشت می‌داند که به‌وجود آمدنش فقط با مهرورزی بی‌دریغ محقق می‌شود. از نظر او در زمانهٔ حاضر، عشق رطوبت چندش‌انگیز پلشتی است. عشق اکسیر نایابی است و درد و دریغ شاعر همه از این بابت است» (نجفی، ۱۳۸۹: ۱۲۲-۱۲۱). در اشعار شاملو، بسامد بالای کاربست دو مصدر «جُستن» و «یافتن» و مشتقات آن برای مفهوم عشق، وجه جست‌وجوشوندگی آن را به‌روشنی عیان کرده و بر آفتاب می‌افکند.

«شما که برقِ ستارهٔ عشقید/ در ظلمتِ بی‌حرارتِ قلب‌ها/ شما که سوزانده‌اید جرقهٔ بوسه را/ بر خاکسترِ تشنهٔ لب‌ها/ و به ما آموخته‌اید تحمل و قدرت را در شکنجه‌ها/ و در تعب‌ها/ و پاهای آبله‌گون/ با کفش‌های گران/ در جُست‌وجوی عشقِ شما می‌کند عبور/ بر راه‌های دور» (شاملو، ۱۳۸۱: ۲٤۰)

«به جست‌وجوی تو/ بر درگاه کوه می‌گریم/ در آستانه‌ی دریا و علف/ به جُست‌وجوی تو/ در معبر بادها می‌گریم/ در چارراه فصول/ در چارچوب شکستهٔ پنجره‌ای/ که آسمان ابرآلوده را/ قابی کهنه می‌گیرد» (شاملو، ۱۳۸۱: ٦٤۹).

«تو خوبی/ و من بدی نبودم/ تو را شناختم تو را یافتم تو را دریافتم و همهٔ حرف‌هایم شعر شد سبک شد» (همان: ٦٤۹).

«دستت را به من بده/ دست‌های تو با من آشناست/ ای دیریافته با تو سخن می‌گویم/ به‌سانِ ابر که با توفان/ به‌سانِ علف که با صحرا/ به‌سانِ باران که با دریا/ به‌سانِ پرنده که با بهار/ به‌سانِ درخت که با جنگل سخن می‌گوید» (همان: ۲۱۵).

«در تاریکی چشمانت را جُستم/ در تاریکی چشم‌هایت را یافتم/ و شبم پُرستاره شد» (همان: ۲۲۱).

«در نیم‌شبانِ عمرِ خویش‌ام، سخنی بگو با من/ ــ زودآشنایِ دیر یافته! ــ/ تا آن ستاره اگر تویی/ سپیده‌دمان را من/ به دوری و دیری/ نفرین کنم» (همان: ۲۳۵).

«آمد شبی برهنه‌ام از در/ چو روحِ آب/ در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه/ گیسویِ خیسِ او خزه‌بو، چون خزه به‌هم/ من بانگ برکشیدم از آستانِ یأس: / «ــ آه ای یقینِ یافته، بازت نمی‌نهم» (همان: ۳۳۷).

۳-۲- لوازم و مؤلفه‌های حوزهٔ مفهومی «شیء گم‌شده»

از مهم‌ترین مفاهیم مرتبط با حوزهٔ «شیء گم شده» و مؤلفه‌های آن، می‌توان به مواردی همچون «جست‌وجوگر»، «جست‌وجوشونده»، «شیء مورد جست‌وجو»، «مکان جست‌وجو»، «دلیل گم‌شدن»، «علت پافشاری بر جست‌وجو» و «نتیجهٔ جست‌وجو» اشاره کرد. در ادامه، با تبیین پاره‌ای از مؤلفه‌های متناظر با این ارکان در حوزهٔ مفهومی عشق، به شناسایی تناظرهای مفهومی از حوزهٔ مبدأ به مقصد و ترسیم نمودار نگاشت احکام قلمرو مبدأ بر مقصد پرداخته خواهد شد.

۳-۲-۱- جست‌وجوگر

در اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو، کسی که به جست‌وجوی عشق برخاسته است، غالباً در ضمیر متکلم تجلی پیدا کرده است. این متکلم گاهی «وحده» و گاه نیز «مع‌الغیر» است؛ برای مثال در اشعار یوسف، ضمیر «ت»، ضمیر مستتر «أنا» و ضمیر مستتر «نحن» در عبارات «بحثت عنها»، « أبحث عنک» و «نبحث عن وجهها» به‌عنوان مرجع جست‌وجوکننده معرفی شده‌اند؛ همچنان‌که در اشعار شاملو، در عبارات «به جُست‌وجوی تو/ بر درگاه کوه می‌گریم»، «در تاریکی چشمانت را جُستم» و «ای دیریافته با تو سخن می‌گویم»، شخص جست‌وجوشونده در قالب ضمیر «م» معرفی می‌شود. با این توضیحات، می‌توان به این نتیجه رسید که جست‌وجوکننده در اشعار یوسف و شاملو کسی نیست جز خود شاعر و از آنجا که در اشعار درجه یک همیشه «من» من تعمیم‌یافته‌ای است، می‌توان نتیجه گرفت که تمام آدمیان که «من» شخصی شاعر آن‌ها را آینگی می‌کند، جست‌وجوگران عشقند.

۳-۲-۲- جست‌وجوشونده

در اشعار یوسف و شاملو، «شیء جست‌وجوشونده» گاهی مستقیماً مفهوم انتزاعی عشق است و گاه نیز شخصی است که در قالب ضمایر مخاطب یا غائب رخ نموده است؛ برای مثال در این عبارات از اشعار یوسف «تبحث عن حبیبتک»، «أنتَ إذا من کنت أبحث عنه أو عنها» و «نبحث عن وجهها» کلمهٔ «حبیبة» و همچنین ضمایر «ک»، «ه» و «ها» بهترین معرف مورد در حال جست‌وجو هستند. در اشعار شاملو نیز با توجه به نمونه‌هایی همچون «به جُست‌وجوی تو»، «تو را شناختم تو را یافتم» و «در تاریکی چشمانت را جُستم» می‌توان نتیجه گرفت که در اکثر موارد، مورد جست‌وجوشونده، در قالب ضمایر «تو» و «ت» جلوه‌گر شده‌اند. از آنجا که تمام ضمایر منفصل و متصل ذکرشده در اشعار یوسف و شاملو اشارتی به فرد محبوب این دو شاعر هستند، می‌توان حکم کرد که این ضمایر، نماد و جانشین مفهوم عشقند.

۳-۲-۳- مکان جست‌وجو

با بررسی اشعار یوسف و شاملو می‌توان به این جمع‌بندی رسید که مکان جست‌وجو، تقریباً هر جای ممکن و بر سر هر کوی و برزن است؛ درعین‌حال، مکان جست‌وجو در اشعار این دو شاعر، مکان‌هایی منفک از هم و بی‌ارتباط با یکدیگر است. نمایش مکان جست‌وجو در مکان‌های بی‌ارتباط با هم، نشان‌دهندهٔ آن است که هر مکان قابل‌تصوری می‌تواند پهنهٔ جست‌وجوی عشق باشد. در اشعار یوسف، گاهی این جست‌وجو در شب‌های دراز صورت می‌گیرد:

«فی اللیالی الطویلات نبحث عن وجهها» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۱: ۱۸۵).

و گاهی در میخانه:

«غیر أنی سأبحث فی حانتی عنک/ أو عن سواک» (همان: ۱۵۳).

و به این ترتیب؛ حد و مرزی برای یافتن این عشق قابل‌تصور نیست.

«أیها الغریب العابر! أنت لا تدری کم حننت إلی رؤیتک/ أنتَ إذا من کنت أبحث عنه أو عنها (لکأنی احلم)/ أکیداً أننی عشت حیاة بهجةٍ معک فی مکانٍ ما» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۵: ۳۸۰).

در شعر شاملو نیز صحنهٔ جست‌وجو در مکان‌هایی ظاهراً بی‌ارتباط با هم مانند «درگاه کوه»، «آستانهٔ علف» «معبر بادها» «چارراه فصول» و «چارچوب شکستهٔ پنجره» و هرجای ممکن دیگر صورت می‌گیرد. شاعر در جست‌وجوی این عشق، پیوسته دفتر ایام را ورق می‌زند و حتی برای خود او نیز عیان نیست که روزگاری چنین تهی از مفهوم عشق، دست آخر چه زمانی به سر خواهد آمد:

«به انتظارِ تصویرِ تو/ این دفترِ خالی/ تا چند/ تا چند/ ورق خواهد خورد؟» (شاملو، ۱۳۸۱: ٤٦۹).

ارائهٔ جست‌وجوی عشق در مکان‌هایی ظاهراً بی‌ارتباط با هم، به این جهت است تا این حقیقت به مخاطب القا شود که امروزه، هر مکانی، مکان جست‌وجوی عشق است.

۳-۲-٤- دلیل گم‌شدن

با مطالعهٔ اشعار سعدی یوسف و احمد شاملو می‌توان این حقیقت را به روشنی دریافت که اصلی‌ترین دلیل نبود عشق -عاملی که این مفهوم انتزاعی را به شیء جست‌وجوشدنی بدل کرده است- جبر زمانه‌ای است که به دلایل سیاسی-اجتماعی دیگر مفهوم انسانی‌ای چون «عشق» را برنمی‌تابد. زمانه به گونه‌ای قالب‌سازی شده است که انسان‌های هم‌دوره و هچنین حکام مسلط بر سرنوشت آدمیان، با مفهوم عشق و مفاهیم مرتبط با آن بیگانه‌اند:

«هم لا یعرفون الحب والمهج الجریحة/ لا یعرفون الصدق، أغنیةَ الجماهیر، الصریحة/ إحسان/ لا تخش الفضیحة» (یوسف، ۲۰۱٤، ج ۱: ٤٦٨).

محبوب شاعر در میان شلوغی شهرها و غوغای آهن‌ها گم شده است و بی‌دلیل نیست اگر او دائماً با چراغ شعر خویش در جست‌وجوی اوست:

«هل جئت تبحث عن حبیبتک التی ضیعتها بین المدائن؟» (همان: ۱۸۱).

در شعر شاملو نیز عشق‌ورزی گناهی چنان عظیم است که دهان‌ها بوییده می‌شوند تا مبادا سخنی از «عشق» و «دوست‌داشتن» به میان آورده باشند. قلب‌ها بوییده می‌شوند تا مبادا شعله‌ای از عشق در زوایای آن نهان شده باشد:

«دهانت را می‌بویند/ مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم/ دلت را می‌بویند/ روزگار غریبی است نازنین» (شاملو، ۱۳۸۱: ۸۲٤).

در روزگاری چنین غریب که عاشقان تحت پیگردند، طبیعی است که عشق از بیم جان در مخفیگاه‌ها و نهان‌گاه‌ها سنگر گرفته باشد:

«عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد»

در شعر شاملو، عشق شیئی نهان و گم‌شده است که به ناگزیر باید با پاهای آبله‌گون و کفش‌های گران، در راه‌های دور به جست‌وجوی آن پرداخت.

«و پاهای آبله‌گون/ با کفش‌های گران/ در جُست‌جوی عشقِ شما می‌کند عبور/ بر راه‌های دور» (شاملو، ۱۳۸۱: ۲٤۰).

۳-۲-۵- علت پافشاری بر جست‌وجو

عشق در قاموس شعری یوسف و شاملو، جای وسیعی را به خود اختصاص داده است. حرمت و قداست عشق نزد اینان از آن روست که عشق و متعلقات آن همچون «مهربانی»، «همبستگی» و «گذشت» را تنها راه نجات انسان می‌دانند. در تاریک‌ترین ادوار زندگی بشر و در ناهار بازار حکام آدمی‌خواری که سر بقای خویش را در «دست‌های از هم جدا» دیده‌اند، این عشق است که می‌تواند با اتحادی که ایجاد می‌کند، معجزهٔ نهایی باشد. با همین رویکرد، یوسف صراحتاً عشق را «رَب المعجزات» می‌نامد:

«أظنْ الحُب رَب المعجزات» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۷: ۳٦۲).

و به‌همین‌دلیل، جایگزینی برای آن نمی‌شناسد:

«أنتَ تدری: نحن لا نعرف للحب بدیلا» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۱: ٤۷۳).

باری، عشق شیء مفقود بی‌بدیلی است که علی‌رغم تمامی موانع و مشکلات، ارزش جست‌وجوکردن را دارد.

شاملو نیز عشق را معجزهٔ نهایی می‌داند؛ حصاری روئین بر گرد هستی آدمی که با وجود آن، شکست بر او راه ندارد:

«من و تو یکی شوریم/ از هر شعله‌یی برتر که هیچ‌گاه شکست را بر ما چیرگی نیست/ چرا که از عشق/ رویینه‌تنیم» (شاملو، ۱۳۸۱: ٤٥٩).

حضور محبوب و بیرون‌آمدن او از پردهٔ غیبت، بهشت موعودی است که درِ جهنم را به روی شاعر می‌بندد و او را از همهٔ ناپاکی‌ها مبرا می‌کند:

«حضورت بهشتی‌ست/ که گریزِ از جهنم را توجیه می‌کند/ دریایی که مرا در خود غرق می‌کند/ تا از همهٔ گناهان و دروغ شسته شوم» (همان: ٤٩٨).

۳-۲-٦- نتیجهٔ جست‌وجو

یوسف و شاملو، در سفری بی‌پایان و در تکاپویی دائمی، به جست‌وجوی عشق برخاسته‌اند. آنچه از بررسی مجموعه اشعار این دو شاعر برآورد می‌شود، این است که بسامد پایین و در حد صفر کلمات مأخوذ از ریشهٔ «وجد» و کلمات هم‌معنا با آن برای عشق در اشعار یوسف پرده از این واقعیت برمی‌دارد که شاعر باوجود جست‌وجوگری‌های پی‌درپی، در هر دو بُعد فردی و اجتماعی، در دست‌یابی به عشق ناکامیاب بوده است. اساساً شرایط زمانه آن‌چنان ناامیدکننده است که شاعر حتی به انتظار ظهور و بروز عشق نشستن را انتظاری ساده‌لوحانه و از سر نادانی می‌داند تا چه رسد به اینکه امیدی به تحقق عینی آن در زمین واقعیت زمانهٔ خویش داشته باشد:

«کان یظن أن الحُب یأتی من سماء الصیف! / کم هو ساذج! / کم من قطار فاته فی الانتظار» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۷: ۲٦۹).

جست‌وجوی شاعر چیزی جز بازتاب بیهودگی نیست:

«بحثت عنها دون أن ألقی محیاها/ حتی کأنی لم أصافح غیر أیدی الماء» (همان: ٤٤٠).

روزگار شاعر روزگاری است که در آن، هر چیز درخور تصوری داد و ستد می‌شود به جز عشق:

«من یسأل یعط...سوی الحب» (یوسف، ۲۰۱٤، ج۱: ۳۸).

عشقی که در اعماق می‌میرد و از بین می‌رود:

«وهناک فی الآفاق تلتمع المدینة/ ویموث فی أعماقها حبی» (یوسف، ۲۰۱٤، ج ۱: ٥۲۳).

عشق، ارزان‌ترین و بی‌مقدارترین کالایی است که حتی اگر سخنی از او می‌رود، سخنی طوطی‌وار است که صرفاً جنبهٔ تبلیغی و تزئینی دارد:

«أنظرْ أغانی الحب فوق شفاههم طهراً یُراقُ/ کالخمر... کالخمر الرخیصة مثل أنباء البغایا» (همان: ٤٦٨).

در چنین روزگاری، صدای عشق آنچنان پایین و بی‌رمق است که شاعر خواستار برکشیدن صیحة عشقی –صیحه‌ای قاطع و برنده و گلوله‌وار– از اعماق جان‌هاست تا بلکه صدای این مفهوم فراموش‌شده به گوش‌های بربسته بر این مفهوم برسد:

«إننا لا نرهب الموت. ولکن یا جمیع الشرفاء/ یا جمیع الأصدقاء/ ارفعوا أصواتکم من أجل شعبی/ إننا نطلب من أعماقکم صیحة حب/ ورصاصة» (همان: ٥۰۷).

به‌کارگیری مکرر کلمات مشتق از مادهٔ «جستن» و «یافتن» در کنار کلمات دلالت‌کننده بر جست‌وجو، در اشعار شاملو، بیان‌کنندهٔ این واقعیت است که شاعر در پایان جست‌وجوها «عشق شخصی» را یافته و به این ترتیب زندگی را تحمل‌پذیرتر کرده است. شاعر در شعری که مربوط به اعدام یکی از نزدیک‌ترین دوستان و هم‌فکرانش به‌نام مرتضی کیوان است، در دل نابسامانی‌های اجتماعی و در کوران زمانه‌ای خالی از عشق عمومی که بسیاری از آزادگان به‌واسطهٔ فقدان عشق و جایگزین‌شدن آن با کینه و نفرت بر دار می‌روند و به تعبیر خود او در «سال بد»، «سالِ اشکِ پوری» و «سال خون مرتضی» عشق شخصی را می‌یابد و درست در زمان خاکسترشدن، باز شعله می‌کشد و زندگی را ازسرمی‌گیرد:

«من عشقم را در سالِ بد یافتم/ که می‌گوید «مأیوس نباش»؟ ــ/ من امیدم را در یأس یافتم/ مهتابم را در شب/ عشقم را در سالِ بد یافتم/ و هنگامی که داشتم خاکستر می‌شدم/ گُر گرفتم» (شاملو، ۱۳۸۱: ۲۱۰).

در اشعار شاملو، موارد متعدد و شایان توجه دیگری نیز وجود دارد که کلمهٔ «جستن» و مشتقات آن برای حوزهٔ مفهومی عشق به‌کار رفته است:

«در تاریکی چشمانت را جُستم/ در تاریکی چشم‌هایت را یافتم/ و شبم پُرستاره شد» (همان: ۲۲۱).

در بُعد عمومی، به‌دلیل غرابت زمانه، عشق مجال بروز و ظهور نمی‌یابد؛ زیرا از دید عموم، عشق مجرمی است شایستهٔ تازیانه‌خوردن و بنابراین شایسته‌تر آن است که در پستوها نهان بماند تا از گزند و آسیب دوران مصون بماند:

دهانت را می‌بویند/ مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم/ دلت را می‌بویند/ روزگارِ غریبی‌ست، نازنین» (همان: ۸۲٤).

«و عشق را/ کنارِ تیرکِ راه‌بند/ تازیانه می‌زنند/ عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد» (همان: ۸۲٤).

به‌دلیل چنین وضعیتی، عشق فرصت بروز و ظهور در صحنهٔ فردی و اجتماعی نمی‌یابد و «چهرهٔ آبی عشق» در منظر شاعر پیدا نیست:

«همه/ لرزشِ دست و دلم/ از آن بود/ که عشق/ پناهی گردد،/ پروازی نه/ گریزگاهی گردد/ آی عشق آی عشق/ چهرهٔ آبی‌ات پیدا نیست» (همان: ۷۳۸).

تحقق و تقرر وجه اجتماعی این عشق در زمانهٔ زندگی اینان به وقوع نپیوسته است. در اشعار یوسف و شاملو، شواهد متعددی وجود دارد که این دو شاعر «عشق یافته شده» را یا در عالم خیال و خاطره یا در آرمان‌شهر و جهانی غیر از جهان واقعیت پی گرفته‌اند و این خود دلیل روشنی بر نبود این مفهوم در روزگار زندگی آنان بوده است.

با تبیین مؤلفه‌های ذکرشده، می‌توان نمودار نگاشتی نظام‌مند میان مؤلفه‌های حوزهٔ مبدأ و مقصد را به شکل زیر ترسیم کرد:

نمودار ۳- نمودار نگاشت حوزه مبدأ بر حوزه مقصد؛ «عشق، شیء گم‌شده است»

نگاشت‌ها	مبدأ: شیء گم‌شده	مقصد: عشق
	جست‌وجوگر	شاعر و انسان‌های هم‌عصر او
	جست‌وجوشونده	عشق و متعلقات آن
	مکان جست‌وجو	جغرافیای زندگی دو شاعر
	دلیل گم‌شدن	دلایل مادی گم‌شدن یک شیء. دلایلی همچون جبر زمانه و دلایل سیاسی- اجتماعی
	علت پافشاری بر جست‌وجو	علل مادی پافشاری بر یافتن یک شیء مادی؛ عللی همچون خاصیت نجات‌بخشی عشق
	نتیجهٔ جست‌وجو	نتایج جست‌وجوی یک شیء مادی که بین دو حالت «یافته‌شدن» و «یافته‌نشدن» در نوسان است.

٤- تناظرهای نظام‌مند در نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است»

سعدی یوسف و احمد شاملو، با سازمان‌دهی منسجم و هوشمندانه بین مفهوم غیرمادی «عشق» و مفهوم مادی «شیء گم‌شده» رابطه‌ای استعاری برقرار کرده‌اند. «ازآن‌جایی‌که عبارت‌های استعاری زبان ما پیوند نظام‌مندی با مفاهیم استعاری دارند، می‌توانیم از عبارت‌های زبانی استعاری برای مطالعهٔ ماهیت مفاهیم استعاری و درک ماهیت استعاری فعالیت‌های خودمان استفاده بکنیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹٤: ۲۰). اساسی‌ترین دلیل گزینش حوزهٔ مبدأ «شیء گم‌شده»، فقدان عشق و درنتیجه وجود وجه اشتراکی به‌نام «گم‌شدگی» میان حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ مقصد است که به انطباق این دو قلمرو منجر شده و نام‌نگاشت اساسی «عشق، شیء گم‌شده است» از دل آن زاده شده است. در استعارهٔ «عشق، شیء گم‌شده است» اصطلاحات مربوط به قلمرو شیء گم‌شده مانند جست‌وجوگر، جست‌وجوشونده، مکان جست‌وجو و... شیوه‌ای نظام‌مند برای سخن‌گفتن از

جنبه‌های گم‌گشتگی عشق پدید می‌آورند. در بندهای پیشین، مفهوم‌سازی نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است» به کمک سازه‌های مفهومی حوزهٔ «شیء گم‌شده» و تبیین تناظرهای آن در حوزهٔ عشق، نگاشت‌های قلمرو مقصد بر قلمرو مبدأ نشان داده شد. اکنون در نام‌نگاشت «عشق، شیء گم‌شده است»، با نظر داشت نگاشت‌های ذکرشده، تناظرهای نظام‌مند که اصلی‌ترین ویژگی یک نگاشت است، بازنموده می‌شود:

جست‌وجوگر در تناظر است با شاعر و انسان‌های هم‌عصر او. جست‌وجوشونده در تناظر است با عشق و متعلقات آن. مکان جست‌وجو در تناظر است با جغرافیای زندگی دو شاعر. دلیل گم‌شدن در تناظر است با دلایل مادی گم‌شدن یک شیء؛ دلایلی همچون جبر زمانه و دلایل سیاسی–اجتماعی. علت پافشاری بر جست‌وجو در تناظر است با علل مادی پافشاری بر یافتن یک شیء مادی؛ عللی همچون خاصیت نجات‌بخشی عشق. نتیجهٔ جست‌وجو در تناظر است با نتایج جست‌وجوی یک شیء مادی که بین دو حالت «یافته‌شدن» و «یافته‌نشدن» در نوسان است.

۵– نتیجه

سازمان‌دهی عشق در قالب «شیء گم‌شده»، نام‌نگاشت مهمی با عنوان «عشق، شیء گم‌شده است» را به‌وجود می‌آورد. استعارهٔ مفهومی «عشق، شیء گم‌شده است»، استعاره‌ای ساختاری محسوب می‌شود که در آن، «شیء گم‌شده» که سازه‌ای محسوس است، حوزهٔ مبدأ و «عشق» که مفهومی غیرمحسوس است، حوزهٔ مقصد در نظر گرفته می‌شود. ساختاربندی مفهوم انتزاعی عشق از طریق مفهوم عینی «شیء گم‌شده» در درک این مفهوم پیچیدهٔ انتزاعی سهم غیرقابل‌انکاری دارد. از مهم‌ترین مفاهیم مرتبط با حوزهٔ «شیء گم‌شده« و مؤلفه‌های آن، می‌توان به مواردی همچون «جست‌وجوگر»، «جست‌وجوشونده»، «شیء مورد جست‌وجو»، «مکان جست‌وجو»، «دلیل گم‌شدن»، «علت پافشاری بر جست‌وجو» و «نتیجهٔ جست‌وجو» اشاره کرد.

در استعارهٔ مفهومی «عشق، شیء گم‌شده است» مجموعه‌ای از تناظرهای نظام‌مند میان عناصر سازه‌ای حوزهٔ مبدأ و مقصد به این شرح برقرار می‌شود: جست‌وجوگر در تناظر است با شاعر و انسان‌های هم‌دورهٔ او. جست‌وجوشونده در تناظر است با عشق و متعلقات آن. مکان جست‌وجو در تناظر است با جغرافیای زندگی دو شاعر. دلیل گم‌شدن در تناظر است با دلایل مادی گم‌شدن یک شیء؛ دلایلی همچون جبر زمانه و دلایل سیاسی–اجتماعی. علت پافشاری بر جست‌وجو در تناظر است با علل مادی پافشاری بر یافتن یک شیء مادی؛ عللی همچون خاصیت نجات‌بخشی عشق. نتیجهٔ جست‌وجو در تناظر است با نتایج جست‌وجوی یک شیء مادی که بین دو حالت «یافته‌شدن» و «یافته‌نشدن» در نوسان است.

واکاوی دقیق استعارهٔ مفهومی «عشق، شیء گم‌شده است» باعث درک واضحی از کمّیت و کیفیت مفهوم انتزاعی عشق می‌شود. تصویرسازی‌های یک‌پارچه، هوشمندانه و نظام‌مند سعدی یوسف و احمد شاملو از مفهوم مجرد عشق در قالب «شیء گم‌شده»، علاوه بر تسهیل پروسهٔ ادراک در فهم یکی از انتزاعی‌ترین مفاهیم هستی، در تحلیلی جامعه‌شناسانه و آسیب‌شناسانه، ریشه‌های این گم‌شدگی کشف‌شده، تبعات ناشی از فقدان آن بازنموده می‌شود و مخاطب دعوت به جست‌وجوی عشق و استفاده از مزایای حضور، ظهور و بروز آن در ساحت‌های فردی و اجتماعی می‌شود؛ عشقی که در صورت پیداشدن و استقرار، می‌تواند تغییرات اساسی در بنیان‌های زندگی فردی و اجتماعی ایجاد کرده و باعث در افکندن طرحی نو شود.

دلایل جست‌وجوشوندگی عشق به شرایط زمانهٔ زندگی این دو شاعر برمی‌گردد؛ زمانه‌ای که از نگاه اینان، عشق به حاشیه رانده شده است و یافتن و دریافتن آن کاری بس مشکل می‌نماید. از سویی دیگر، این دو شاعر بدیلی برای کیمیای نجات‌بخش عشق نمی‌شناسند و این واقعیت آنان را برآن داشته است تا مفهوم غیرمادی عشق را در قالب «شیء گم‌شده» سازماندهی کنند. استعارهٔ مفهومی‌ای که جنبهٔ نهفتگی و ضروری‌بودن عشق را برجسته می‌کند و به غائب‌بودن عشق از زمانهٔ زندگی این دو شاعر اشاره می‌کند؛ غائب‌بودنی که به امر جست‌وجو ضرورت می‌بخشد.

٦- منابع

آل طعمه، سلمان هادی. (۲۰۰۲). *رواد الشعر الحر فی العراق*، الطبعة الأولی، بغداد: دار البلاغة.

بارانی، محمد؛ خلیلی جهانتیغ، مریم؛ حکیمی‌فر، محمد. (۱۳۹۵). «کاربرد استعارهٔ مفهومی در قصاید ناصرخسرو»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، شمارهٔ ۲۷، دورهٔ ۱٤، صص ٤۱-٦۲.

پورابراهیم، شیرین. (۱۳۸۸). *بررسی زبان‌شناختی استعاره در قرآن: رویکرد نظریهٔ معاصر (چارچوب شناختی)*، رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.

الحراصی، عبدالله. (۲۰۰۲). *دراسات فی الاستعارة المفهومیة*، الطبعة الثالثة، سلطنة عمان، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان.

الخطیب، حسام. (۱۹۹۹). *آفاق الادب المقارن*، عربیاً و عالمیّاً، دمشق: دارالفکر.

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

شاملو، احمد. (۱۳۸۱). *مجموعه آثار*، چاپ سیزدهم تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *شعر معاصر عرب*، تهران: انتشارات سخن.

فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

کوچش، زلتن. (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، تهران: سمت.

کوچسس، زولتان. (۱۳۹٤). *استعاره در فرهنگ*، ترجمهٔ نیکتا انتظام، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سیاهرود.

لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک. (۱۳۹٤). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی، تهران: علم.

ماندعلی، آرزو؛ غلامعلی‌زاده، جواد؛ عرب یوسف‌آبادی، فائزه. (۱۳۹٦). «بررسی تطبیقی استعارهٔ مفهومی عشق در اشعار ابن فارض و سلطان ولد»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۹۳-۲۱۰.

معصومی، علی؛ کردبچه، مریم. (۱۳۸۹). «استعاره‌های هستی‌شناختی در دست‌نوشته‌های کودکان»، *پازند*، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۲۲ و ۲۳، صص ۹۹-۷۹.

نجفی، عباس. (۱۳۸۹). *عبدالوهاب البیاتی و احمد شاملو در آینهٔ ادبیات تطبیقی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات عرب، دانشگاه فردوسی مشهد.

نجفی، عباس؛ بحری، خداداد. (۱٤۰۱). «نشانه‌شناسی عنوان در دیوان «اللیالی کلّها» اثر سعدی یوسف با تکیّه بر رویکرد سوسور»، *نقد ادب معاصر عربی*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۲۲، صص ۹۱-۱۱۷.

یوسف، سعدی. (۲۰۱٤). *الاعمال الشعریّة: اللیالی کلّها*، ج ۱، الطبعة الاولی، بیروت: منشورات الجمل.

یوسف، سعدی. (۲۰۱٤). *الأعمال الشعریّة:حفید أمرئ القیس*، ج ۵، الطبعة الاولی، بیروت: منشورات الجمل.

یوسف، سعدی.(۲۰۱٤). *الاعمال الشعریّة: قصائد الخطوة السابعة*، ج ۷، الطبعة الاولی، بیروت: منشورات الجمل.

Aldridg, A. O. (1969). *Comparative Literature: Matter and Method*. Chicago: Univ. of Illinois Press.

Grady, J. E. (2007). "*Metaphor" in Geeraerts, D. and Cuyckens, H. ed;* The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics; New York: Oxford University Press, pp. 188-213.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*, New York: Oxford University Press, Second Edition.

Lakoff, G. (1993). *"The Contemporary Theory of Metaphor"*, in Methafor and Thought, Ed.A.Ontoy , 2nd edit, Londin: Combridge University Press, pp. 257-202.

Remak, H. (1961). "*Comparative Literature,It's Definition and Function", Comparative Literature, Method and Perspective*, Edited by Newton Phelps, Stallknecht and Horst Fernz, Carbondal, Illinois University Press, p.p:3-37.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Metaphors We Live By. Chicago: Univ. of Chicago Press.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Badr Shakir Al-Sayyab and the Transition from Romantic Poetry to T. S. Eliot's Modernist Poetry based on the French School of Comparative Literature

Rouhollah Nematollahi[1]

1. Assistant professor and faculty member of the Department of Foreign Languages, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahoner University of Kerman, Kerman, Iran. Nematolahi@uk.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
31 May 2023
Received in revised form:
3 August 2023
Accepted:
8 August 2023
Published online:
22 September 2024

Keywords:
Modern poetry, Eliot, Al-Sayyab, influence, myth, Wasteland.

ABSTRACT

The present study examines Eliot's influence on the poetry of the Iraqi poet, Badr Shaker Al-Sayyab. The main question of the research is which intellectual origin of Eliot's thoughts has influenced Al-Sayyab's works, and what is T.S Eliot's expressive and imaginative influence on Al-Sayyab's poetry? The research method of the present research is descriptive and analytical and the comparison of signs and its theoretical framework is based on the comparative theory of influence of the French school of Claudio Guillen in "The Aesthetics of Literary Influence". According to Claudio Guillen's theory, literary influence gives birth to other literary works and literature produces literature. The results of the study show that under the influence of Eliot's thought, al-Sayyab turned away from romantic poetry and became an adeherent of modernist poetry. Thus, he turned to themes similar to those of Eliot's poetry and therefore his poetry reflects the despair and hopelessness that prevailed in Iraq and describes Iraq as a wasteland which is reminiscent of Eliot's wasteland; Al-Sayyab indirectly criticized the dictators and autocrats of Iraq, and like Eliot who condemns unreal cities that lack humanity in his poems, al-Sayyab too condemned Baghdad as an unreal city that is a wasteland and without water that nothing will grow from it, as Eliot believes that nothing will grow from the waste land. In the field of expressive effects or imagaries, under the influence of Eliot, through the artistic use of the myth of Tammuz and Ishtar, Al-Sayyab attacked the causes of the Arab wasteland. Influenced by Eliot Al-Sayab, used Eliotique metaphors like personification of night to show the tangible dominance of darkness over light, the same method used by Eliot in depicting the chaotic and dark situation of the wasteland. Although Eliot influenced Al-Sayyab, Al-Sayyab's poetry is not an imitation in any way, and he wrote poems that make Eliot's influence seem insignificant.

Cite this article: Nematollahi, Rouhollah. (2024). "Badr Shakir Al-Sayyab and the Transition from Romantic Poetry to T. S. Eliot's Modernist Poetry based on the French School of Comparative Literature" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 243-260. http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.45810.3169

© Nematollahi, Rouhollah. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

Discovering the connection and influence of literary texts doubles the pleasure and beauty of reading and criticizing it. Comparison may be used to show affinity, tradition, or influence. The popularity and acceptability of Eliot's poetic style and thought among many Eastern and Arabic-speaking writers due to the translation of his poems cannot be hidden. In recent years, due to the popularity of Eliot's poetic style among readers and writers, many Arab-speaking contemporary poets and writers have expressed their fascination with Eliot's thought and poetic style. Poets like; Nazzul Malakeh, Al Bayati, Adonis, Boland Al Haydari, Abdul Sabour, Tawfiq Sayegh, Yusuf Al Khal, and especially Badr Shaker Al Sayyab, in their literary works and poetry, expressed their fascination with Eliot's thought and poetic style, sometimes by translating some of his poems, sometimes by composing a work or a speech about Eliot (Allaq, 2009: 70).

2. Research Methodology

The research method and type of the current research is descriptive and analystical which places emphasis on matching signs and is based on the comparative theory of influence of the French school of Claudio Guillen in the article "The Aesthetics of Literary Influence". According to Claudio Guillen's theory, literary influence creates literary works and literature produces literature. What Guillen considers as an influence is either a conscious borrowing from another poet or a reflection of an earlier poet that the late poet himself is unaware of. Regarding the reflection of the influence of the former poet on the later poet, it should mention the set of elements preserved in the mind of the later poet. What Ferdinand Brontër once called "the almost infinite field of comparative literature" (quoted in Guillen, 1971: 18) certainly requires the use of not one method, but several, since the vast array of phenomena it covers lends itself to more than one theoretical model.

Cluadio Guillen distinguishes between influence and parallelism. He considers the effect as an important and recognizable part of the origin of the artistic work. He says about the intention of comparative studies, "discovery of influence does not change the value of a poem; rather, the study of the influence tries to make a value judgment and does not seek to measure the reality (Guillen, 1971: 19). Literary researcher and critic must evaluate the performance or influence of the early poet on the later poet (Ibid).

3. Discussion

The main problem of the research is to find out if Al-Sayyab is close to Eliot and was influenced by him? The hypothesis of the research is that Al-Sayyab was influenced by Eliot, so this research aims to show the limits and gaps and why Al-Sayyab paid attention to the American poet. Al-Sayyab 's following of Eliot, considering his innate talent and genius and familiarity with the English literature and the significant translation of Eliot's poems, shows that research in this field needs more reflection and scrutiny. The discussion includes the following themes and topics:

3.1. Representation of despair and hopelessness in the poetry of Eliot and Al-Sayyab

In Eliot's thinking, desperation and despair surges (Eliot, 2009: 53). Al-Sayyab, inspired by Eliot's The Waste land, in the poem "The City of Sinbad" is disappointed and hopeless about the chaotic situation of his country and believes that even Adonis, the symbol of the revival of nature in Greek mythology, cannot restore life to Iraq.

3.2. Reflection of the Theme of the River

One of the similar poetic themes that is reflected in Eliot's poem and influenced by him in Al-Sayyab's poem, in order to represent the decline of society and the desperate man today, is the use of the theme of the river.

3.3. The Theme of Unreal City

In the poem The Waste Land, Eliot uses the theme of the unreal city for big cities, where there is no trace of humanity, purity and innocence. In line with this modernist attitude, Al-Sayyab's view of Baghdad originates from this watershed. Influenced by Eliot, he considers Baghdad to be a wasteland. In Al-Sayyab's thinking and attitude, Baghdad, like western cities, is on the verge of decay and destruction.

3.4. A Symbolic Reflection of Myth

The symbolic and symbolic use of similar myths is one of the areas where the influence of Eliot's attitude and poetic style on Al-Sayyab can be clearly shown. Influenced by Eliot, Al-Sayyab draws upon myths in every part of his poetry, which somehow have been indigenized in his thought and attitude with a slight change in nature.

3.5. Personification of the Night

Personification of the Night is one the themes that Eliot used in his poem and likewise under the influence of Eliot, Al-Sayyab makes use of the same literary device. This personification of the night in both poets shows the victory of darkness over light. In Eliot and Al-Sayyab poems darkness permeates. If we study Al-Siyab's poetry, we see that he personified the night like Eliot.

4. Conclusion

Eliot's intellectual and expressive effects on the poetry and thought of al-Sayyab are clear and obvious. In the field of intellectual effects, following Eliot, Al-Sayyab's poem took on the color and smell of philosophy, and like Eliot's poem, it expressed the despair and hopelessness of this Iraqi poet. Following Eliot, Al-Sayyab used the absence of water to describe despair and despair, and used water as a motif like Eliot. He paid attention to the Wasteland of Eliot and found it the best metaphor to describe his motherland, and in this way, by indirect expression, he seized the opportunity to criticize autocracy, hunger, thirst, pressure, and political suffocation in Iraq. In his poems, this Iraqi poet used the theme of an unreal city for Baghdad, where there is no trace of humanity, purity and innocence. Under Eliot's influence, Al-Sayyab paid attention to Eliot's objective correlative, according to which, the poet should refrain from direct expression of feelings. Therefore, Sayyab tried to avoid direct expression of feelings. In the field of expression and imagery effects, under the influence of Eliot, through the artistic use of the myth of Tammuz and Ishtar, Al-Sayyab attacked the causes of the Arab wasteland; just like Eliot, who criticized the causes of the Western wasteland after the First World War. Al-Sayyab, like Eliot, used myth and referred to the myth of the Sphinx, an Egyptian symbol, to depict the atmosphere of death. The use of myth of Tammuz and Ishtar allowed al-Sayyab to criticize the political tyranny and corruption associated with urban life in Iraq and, by implication, the Arab world. Al-Sayyab has been influenced by Eliot, but his poetry and thought are his own, and this influence does not in any way indicate his complete indebtedness to Eliot, and he has written poems that are unique in their own way using his taste and thought. Eliot's influence is just in these few poems out of the thousands of Al-Sayyab's poems that we examined, and his diwan is a product of Al-Sayyab's own imagination.

5. References

Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Thomson, Wadsworth publication,

Alag, F. (2009). *The concept of Poetry* (from the point of view of pioneer Arab poets), translated by Hossein Seyyedi. Mashhad: Ferdowsi University Publications.

Alonso, L. P. (2021). "T. S. Eliot and the Question of the Will in The Waste Land". *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 23, Issue 1, 149–167, https://doi.org/10.5325/intelitestud.23.1.0149

Asghari, M. J. and Ganji, N. (2013). "Manifestations of waiting in a poem written by al-Matar and Darug", *Lasan Mobin*, Vol. 4, issue 10, pp. 21-37.

Cargill, O. (1969). "Death in a Handful of Dust", *Criticism*, Vol. 11, Issue 3, pp. 275-296.

Eliot, T. S. (2009). *Collected Poems 1909-1962*. New York, Faber & Faber Publication.

Frenz, H. (1969). *Nobel Lectures, Literature 1901–1967*. Amsterdam: Elsevier Publishing Company.

Galand, R. (1950), "T. S. Eliot and the Impact of Baudelaire". *Yale French Studies*, 6, 27–34, https://doi.org/10.2307/2929192

Gohar, S. M. (2007). "Toward a Dialogue with the West: The use of Eliot's Modernism in Al-Sayyab's City Poetry". *Comparative Civilizations Review*, Issue 56, 5.

Guillen, C. (1971) *"The Aesthetics of Literary Influence".in Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton University Press.

Heidarian Shahri, A. R. (2013). "A comparative approach to the fateful insight of the poetry of Badr Shaker Al-Sayyab and Forough Farrokhzad", *Arabic Language and Literature*, Vol. 5, Issue 8, pp. 83-593.

Heydari, M. & Khoramian, O. (2015). "City and village in the poetry of Nima Yoshij and Badr Shaker al-Sayyab". Journal of Lyrical Literature Researches, Vol. 14, Issue 27, pp. 85-100.

Jawad, A. S., & Abd al-Sattåar, J. (2014). *T. S. Eliot in Baghdad: A Study in Eliot's Influence on the Iraqi and Arab Free Verse Movement*. Edwin Mellen Press.

Llorens-Cubedo, D. (2019), "T. S. Eliot in the Art of R. B. Kitaj: Anatomy of an Influence". Atlantis, Vol. 41, Issue 2, 123–142. https://www.jstor.org/stable/26867633.

Marouf, Y. and Veisi, R. (2012). "Comparative study of the symbolic concept of Rain in the poetry of Sayyab and Akhwan Al-Thalith", *Comparative Literature*, Vol. 4, Issue 7, pp.175, 193.

Mitchell, G. (1986). "T.S. Eliot's 'The Waste Land': Death Fear, Apathy, and Dehumanization". *American Imago*, vol. 43, Issue 1, The Johns Hopkins University Press, pp. 23–33, http://www.jstor.org/stable/26303864.

Mousavi, S. A. and Seyedi, S. H. (2017). "Romantic image in the poetry of Hossein Manzavi and Badr Shaker Al-Sayyab", *Comparative Literature*, Vol. 10, Issue 18, pp. 223-243.

Rajaee, N. (2009) *Myths of Liberation: Psychological Analysis of Myths in Contemporary Arabic Poetry*. Mashhad: Mashhad University Press.

Roozbeh, R. and Anoushirvani, A. (2012). "Hafez's Influence on the English Poet Laureat, Alfred Lord Tennessen", *Journal of Lyrical literature Researches*, Vol. 11, Issue 21, pp. 143-163.

Sanna, E. (2003). *"Biography of T. S. Eliot" In Bloom*, Harold (ed.). T.S. Eliot. Bloom's Biocritiques. Broomall: Chelsea House Publishing

Sayyab, B. Sh. (2000). *Al-Diwan*, Beirut: Dar al-Oudeh.

Sayyab, B. Sh. (2005). *Iqmael al-Shaariyyah al-Kamala*, Vol. 2, Beirut, Dar al-Oudeh.

Semaan Khalil. I. H. (1969). "T. S. Eliot's Influence on Arabie Poetry and Theater". *Comparative Literature Studies*, Vol. 6, Issue 4, 472–489. http://www.jstor.org/stable/40467991

پژوهشنامه ادب غنایی
دانشگاه سیستان و بلوچستان
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بدر شاکر السیاب و گذار از شعر رمانتیک به شعر مدرنیستی تاماس استرنز الیوت براساس مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه

روح‌الله نعمت‌اللهی[۱]✉

۱. استادیار گروه زبان‌های خارجی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: Nematolahi@uk.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
شعر مدرن، الیوت، السیاب، تأثیر، اسطوره، سرزمین بایر.

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی نفوذ و تأثیر توماس استرنز الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵) شاعر، نمایشنامه‌نویس، منتقد ادبی و ویراستار آمریکایی- بریتانیایی بر شعر بدر شاکر السیاب (۱۹۲۶-۱۹۶۴)، شاعر مشهور عراقی و از پیشاهنگان شعر نو عرب می‌پردازد. سؤال اصلی تحقیق این است که کدام خاستگاه اندیشگانی از اندیشه‌های الیوت بر آثار السیاب تأثیر گذاشته است و تأثیرات بیانی یا صورخیال تی.اس الیوت بر بدر شاکر السیاب چه هستند؟ روش پژوهش پیش‌رو، توصیفی-تحلیلی است و اساس آن مبتنی‌بر نظریهٔ تطبیقی تأثیر مکتب فرانسوی کلادیوگیین در «زیبایی‌شناسی تأثیر ادبی» است. مطابق با نظریهٔ کلادیوگیین، تأثیر ادبی محل زایش آثار ادبی دیگر می‌شود و ادبیات، ادبیات تولید می‌کند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد السیاب، تحت‌تأثیر اندیشگانی و بیانی الیوت قرار گرفت و دیگر روی از شعر رومانتیک برتافت و به شعر مدرنیستی الیوت روی آورد. وی به مضامین مشابه الیوت توجه کرد و ازاین‌رو شعرش بازتاب ناامیدی و یأسی است که در عراق حاکم شده بود و عراق را همانند سرزمین بایر الیوت توصیف کرد؛ دیکتاتورها و مستبدانِ عراق را غیرمستقیم به باد انتقاد گرفت و به تأثی از الیوت، بغداد را شهر غیرواقعی توصیف کرد که بایر و بی‌آب و علف است که از آن چیزی رویش نخواهد کرد؛ همان‌گونه که الیوت معتقد است از سرزمین بایر هیچ رویش و رشدی اتفاق نمی‌افتد. در حوزهٔ تأثیرات بیان یا صورخیال، السیاب تحت‌تأثیر الیوت، به‌واسطهٔ بهره‌گیری هنرمندانه از اسطورهٔ تموز و ایشتر، به مسببین سرزمین بایر عرب حمله کرد. تحت‌تأثیر الیوت، السیاب از استعاره‌های الیوتی استفاده کرده است و برای نشان‌دادن غلبهٔ تاریکی بر روشنایی، شب را با صنعت تشخیص به‌کار برده است؛ همان شیوه‌ای که الیوت نیز در بازنمود اوضاع تیره و تار سرزمین بایر از آن بهره گرفته است. هرچند الیوت بر السیاب اثر گذاشت، اما شعر السیاب به هیچ روی تقلیدی نیست و وی اشعاری را سروده که تأثیر الیوت را کم و ناچیز جلوه می‌دهد.

نعمت‌اللهی، روح‌الله. (۱۴۰۳). «بدر شاکر السیاب و گذار از شعر رمانتیک به شعر مدرنیستی تاماس استرنز الیوت براساس مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۲۴۳-۲۶۰.

http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.45810.3169

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان. © نعمت‌اللهی، روح‌الله.

۱- مقدمه

کشف هم‌پیوندی و تأثیر و تأثر متون ادبی، لذت و زیبایی حاصل از خوانش و نقد آن را مضاعف می‌کند. مقایسه ممکن است برای نشان‌دادن قرابت، سنت یا تأثیر باشد. محبوبیت و مقبولیت سبک و اندیشهٔ شعری توماس استرنز الیوت Thomas Stearns Eliot (۱۸۸۸–۱۹٦۵)، در بین بسیاری از ادبای شرق و عرب‌زبان با توجه به ترجمهٔ اشعار او، کتمان‌شدنی نیست. در سال‌های اخیر، با توجه به اقبال خوانندگان و ادبا به سبک شعری الیوت، بسیاری از شاعران معاصر و ادبای عرب‌زبان، با تتبع از اندیشه و سبک شعری الیوت، شیفتگی خود را به او ابراز کرده‌اند. شاعرانی چون نازک‌الملائکه، البیاتی، ادونیس، بلند الحیدری، عبدالصبور، توفیق صایغ، یوسف الخال و به‌ویژه بدر شاکر السیّاب، در آثار ادبی و شعر خود شیفتگی به اندیشه و سبک شعری الیوت را گاه با ترجمهٔ برخی از اشعار او، گاه با تألیف یک اثر یا سخنرانی در باب الیوت نشان داده‌اند.

بدر شاکر السیاب Badr Shakir al Sayyab (۱۹٦٤–۱۹۲٦) یکی از شاعران پُرکار شعر نو عربی بود که جنبش «مدرنیسم» را به ادبیات عرب آورد. مدرنیسم یک آگاهی فکری و هنری، فراتر از مرزهای تبلیغاتی و جغرافیایی بود. مدرنیسم در این نقطه از جهان، ناشی از دگرگونی درونی روح انسان نسبت‌به دنیا و نیاز شاعران به تسلط بر آثار هنری و متحول‌کردن آن‌ها در بستری متناسب با نابسامانی‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است. در جهان عرب، به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، السیاب یکی از شاعرانی بود که به ضرورت مواجههٔ شعر مدرن عربی با چالش‌های مدرنیسم و تحول در قالب‌ها و محتواها واقف بود. السیاب جذب مدرنیسم و متعهد به آموزه‌های آن شد و بدین‌ترتیب با استفاده از تصاویر نمادین با قالب‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای، آگاهی بالایی از خود نشان داد؛ ازاین‌رو «زبان سمبلیک السیاب تمایل بیشتری به شخصیت‌های اسطوره‌ای و حوادث تاریخی دارد» (حیدری و خرّمیان، ۱۳۹۵: ۹۹). السیاب پس از آشنایی با الیوت و پذیرش تأثیر از او از رمانتیسم روی‌گردان شد و به درجه‌ای از پختگی دست یافت که بی‌نظیر بود و همین پختگی وی باعث خلق آثار ناب شد. وی مضامین و تکنیک‌های مدرنیسم را بومی‌سازی کرد و خاستگاه مدرنیسم را در شعر عربی از طریق استفادهٔ شیوای خود از سبک شعر آزاد بیان کرد.

توماس استرنز الیوت در سنت لوئیس، میسوری در آمریکا به دنیا آمد. او در سال ۱۹۱٤ در سن ۲۵ سالگی به انگلستان مهاجرت کرد و در سال ۱۹۲۷ در ۳۹ سالگی تبعه بریتانیا شد و تابعیت آمریکایی خود را کنار گذاشت. او یکی از شاعران اصلی قرن بیستم و یکی از شخصیت‌های اصلی شعر مدرنیستی انگلیسی محسوب می‌شود (Sanna, 2003: 3). الیوت برای اولین بار با شعر «آواز عشق جی. آلفرد پروفراک» در سال ۱۹۱۵ توجه گسترده‌ای را به خود جلب کرد که به‌عنوان یک شاهکار مدرنیستی، مورد استقبال قرار گرفت. پس از آن، برخی از شناخته‌شده‌ترین اشعار در زبان انگلیسی، ازجمله: «سرزمین بایر» (۱۹۲۲)، «مردان توخالی» (۱۹۲۵)، «چهارشنبه خاکستری» (۱۹۳۰) و چهار کوارتت (۱۹٤۳) را منتشر کرد. از دیگر آثار شاخص او می‌توان به نمایشنامهٔ «قتل در کلیسای جامع» (۱۹۳۵) و «مهمانی کوکتل» (۱۹٤۹) اشاره کرد. او جایزهٔ نوبل را در سال ۱۹٤۸، «به‌دلیل سهم برجسته و پیشرو خود در شعر امروز» دریافت کرد (Frenz, 1969: 6).

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

مسئلهٔ اصلی پژوهش پیش‌رو بررسی تأثیر تی.اس الیوت، شاعر آمریکایی و انگلیسی بر شعر و اندیشهٔ بدر شاکر السیاب، شاعر عراقی که الیوت را به محضر ادب‌پژوهان عراقی به‌طور خاص و پژوهشگران بلاد عربی دیگر به‌طور عام معرفی و توصیه کرده، به روش تحلیلی- توصیفی است. این تحقیق سعی دارد به این دو سؤال اساسی پاسخ دهد: ۱- کدام خاستگاه اندیشگانی از اندیشه‌های تی.اس. الیوت بر آثار بدر شاکر السیاب تأثیر گذاشته است؟ ۲- تأثیرات بیانی (صورخیال) تی.اس الیوت بر شعر و اندیشهٔ بدر شاکر سیاب چه هستند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف مقاله بررسی گستره و نفوذ اندیشه و سبک شعری تی.اس الیوت بر شاعر عراقی، بدر شاکر السیاب است؛ بنابراین پژوهش حاضر درصدد است حدود و چرایی توجه السیاب به این شاعر آمریکایی را نشان دهد. پیروی السیاب از الیوت، با توجه به استعداد و نبوغ ذاتی او و آشنایی به زبان انگلیسی و ترجمهٔ قابل‌توجهی از اشعار الیوت نشان می‌دهد. تحقیق و پژوهش در این حوزه نیاز به تأمل، تعمق و دقت بیشتر دارد. این پژوهش از این جهت حائز اهمیت است که دو شاعر متفاوت از مناطق و کشورهای مختلف را مقایسه می‌کند: تی.اس الیوت و بدر شاکر السیاب؛ اولی شاعر بزرگ دورهٔ مدرنیسم انگلیسی و دومی شاعری از یک کشور محروم جهان سوم در خاورمیانه یعنی عراق که قبلاً تمدن بزرگی داشته است.

۱-۳- روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر تحلیلی- توصیفی و تطبیق نشانه‌هاست و اساس آن مبتنی‌بر نظریهٔ تطبیقی تأثیر مکتب فرانسوی کلادیوگیین (Claudio Guillen) در مقالهٔ «زیبایی‌شناسی تأثیر ادبی» (The Aesthetic of literary Influence) است. با توجه به نظریهٔ کلادیوگیین، تأثیر ادبی باعث به‌وجودآمدن آثار ادبی می‌شود و ادبیات، ادبیات تولید می‌کند. آنچه کلادیوگیین به‌عنوان تأثیر درنظر می‌گیرد؛ یا وام‌گیری آگاهانه از شاعر دیگر است یا انعکاسی است از شاعر متقدّم که شاعر متأخّر خود از آن ناآگاه است (روزبه و انوشیروانی، ۱۳۹۲: ۱۴۵). در مورد انعکاس تأثیر شاعر متقدّم بر شاعر متأخّر، باید به مجموعهٔ عناصر حفظ‌شده در ذهن شاعر متأخر اشاره کرد (Guillen, 1971: 18). گیین همچنین معتقد است بحث نظری ادبیات تطبیقی باید با انبوهی از احتمالات روبه‌رو شود. چیزی که فردیناند برونکتایر زمانی آن را «حوزهٔ تقریباً نامتناهی ادبیات تطبیقی» می‌نامید، مطمئناً مستلزم استفاده نه از یک روش، بلکه از روش‌های متعدد است؛ زیرا مجموعهٔ عظیمی از پدیده‌هایی را که پوشش می‌دهد به بیش از یک مدل نظری ارائه می‌شوند (Ibid).

۱-۴- پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با تأثیرگذاری و تأثیرپذیری شعر الیوت، پژوهش‌های تطبیقی متنوعی انجام شده است که نشان از اهمیت مطالعات تطبیقی در دنیا دارد و باعث پررنگ‌شدن اهمیت مقالهٔ حاضر می‌شود: سمان (Semaan) (۱۹۶۹) به تأثیرگذاری الیوت بر شعر شاعر مصری عبدالصبور اشاره می‌کند. سمان معتقد است سهم الیوت در شعر و تکنیک الصبور بسیار زیاد است. آذوقا (Azouqa) (۲۰۰۱) تأثیر الیوت را بر البیاتی نشان داده است و معتقد است که البیاتی ابتدا به شعر رمانتیک علاقه داشت، اما پس از آشنایی با الیوت با شعر رمانتیک خداحافظی کرد. این مقاله ارتباط مستقیمی با مقالهٔ حاضر دارد؛ زیرا به تأثیر الیوت بر البیاتی اشاره دارد و از آنجا که البیاتی از دوستان و هم‌عصران سیاب بود، وی نیز به‌علت توجه به الیوت از شعر رمانتیک رویگردان شد. لیورنس کیوبده (Llorens-Cubedo) (۲۰۱۹) به تأثیرگذاری الیوت بر شعر کیتاج می‌پردازد. وی معتقد است کیتاج همانند الیوت به این نتیجه رسید که شعر باید سرشار از تلمیح باشد. این همان نتیجه‌ای است که سیاب نیز به آن دست یافت که خاستگاهش الیوت بود و به گفتهٔ گیین ادبیات، ادبیات تولید کرده است و از تأثیر الیوت، شاعران زیادی به هم پیوند می‌خورند. گالند (Galand) (۱۹۵۰) به تأثیرگذاری بودلر بر الیوت اشاره می‌کند. به عقیدهٔ گالند، خود الیوت اشاره کرده یا آشکارا گفته است که به نوادگان ادبی بودلر تعلق دارد. به نقل از گالند، الیوت اظهار داشته است که جریان شعری که از بودلر سرچشمه می‌گیرد، در بیست سال گذشته، بر تمام شعر انگلیسی تأثیر گذاشته است. با این تفاسیر، پیوند ادبی بین نویسندگان، ریشه و خاستگاهی دیرینه دارد. این هم‌پیوندی بین شاعران مرز و بوم نمی‌شناسد. معروف و ویسی (۱۳۹۱)، بین شعر سیاب و اخوان ثالث هم‌پیوندی‌های سیاسی و اجتماعی یافته‌اند که می‌توان گفت شباهت‌های بین این دو و الیوت باعث حذف مرزهای ادبی می‌شود. اصغری و گنجی (۱۳۹۱) در «تجلیات الانتظار فی قصیدتی أنشوده المطر و داروگ»، ضمن تطبیق دو سروده و

تبیین وجوه اشتراک و افتراق اندیشهٔ دو شاعر، به این نتیجه رسیده‌اند که تجلی مفهوم انتظار و امید بـه بهبـود اوضـاع آینـده و رهایی مردم از آلام اجتماعی و سیاسی در مفهوم سمبولیک باران نمود یافتـه اسـت. حیـدریانِ شـهری (۱۳۹۲) در «رویکـردی تطبیقی به بینش فرجام‌شناسانهٔ شعر بدر شاکر السیاب و فروغ فرخزاد»، ضمن بررسـی دو سـرودهٔ «آیـه‌های زمینـی» از فـروغ فرخزاد و «رؤیا عـام ۱۹۵٦» السـیباب، بـه تبیـین نگـرش دو سـراینده از مفهـوم ادبیـات مکاشـفه‌ای و مصـادیق آن در قالـب اصطلاحات و تعابیر ویژهٔ آن و بازنمود مکاشفه‌های پیش‌گویانهٔ دو شاعر پرداخته است. موسوی و سیدی (۱۳۹۷) در پـژوهش خود با عنوان «تصویر رمانتیک در شعر حسین منـزوی و بـدر شـاکر السـیاب»، بـا تأکیـد بـر جلوه‌هـای عشـق و طبیعـت در سروده‌های السیاب و منزوی، به تبیین دیدگاه رمانتیکی دو شاعر پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو سراینده در بیان اندیشه‌های رمانتیک خود دارای نقاط مشترک فراوانی هستند. برخلاف موسوی و سیدی که شعر سیاب را رمانتیک پنداشـته‌اند ما معتقدیم شعر السیاب از تصاویر رمانتیک فاصله گرفته است و این به سبب آشنایی وی بـا الیـوت، دشـمن سرسـخت شـعر رمانتیک بود که عقیده داشت شاعر نباید به هیچ روی در برج عاج خود بنشیند و تجربیات شخصی خود را توصیف کند.

۲- مبانی نظری

مبانی نظری این پژوهش براساس دیدگاه کلادیوگیین قرار دارد. گیین بین تأثیر و توازی تمایز قایل است. او تأثیر را بخش مهم و قابل‌تشخیص خاستگاه اثر هنری می‌داند و در مورد نیّت و قصد مطالعات تطبیقی می‌گوید: «کشف تأثیر، قـدر و ارزش یـک شعر را تعدیل نمی‌کند؛ بلکه مطالعهٔ تأثیر تلاش می‌کند، قضاوت ارزشی انجام دهد و در پی سنجش واقعیت نیست» (Guillen, 1971: 19). پژوهشگر و منتقد ادبی، باید عملکرد یا تأثیر شاعر و نویسندهٔ متقدم را بر شاعر متأخر ارزیابی کند (ibid).

گیین بر این باور است که تأثیر نوعی دخل و تصرف در وجود نویسنده یا تعدیل آن یا فرصتی برای چنین تغییـری اسـت. نقطه شروع آن آثار قبلی است و تغییری که به وجود می‌آورد، هر چقدر هم جزئی باشد، اثری اجتناب‌ناپذیر در مراحل بعـدی پیدایش شعر دارد. تأثیر، نیرویی است که خود را به اصطلاح از بیرون وارد فرایند خلقت می کند (Guillen, 1971: 18).

گیین بر این باور است هر نظریه تأثیر متضمن شهودی، خواه آگاهانه یا غیرآگاهانه، از ماهیت کنش خـلاق در هنـر اسـت. اگر نگاهی به دوره‌های پیشین در تاریخ ادبیات تطبیقی بیندازیم، نمی‌توانیم از خود نپرسیم مفروضات زیبایی‌شناختی پیشـینیان ما چه بوده است (ibid 19).

روش تحقیق، تطبیق مستقیم نشانه‌ها در آثار السیاب با اشعار الیوت است، تا بدان پهنه روشنایی برسیم که السیاب تا چـه حـد مفتون الیوت بوده است و پیام‌های او را به‌منظور رفع کمبودهای جامعهٔ خود ارائه می‌دهد. در حقیقت شاید این روش بتواند ما را به تفاهم السیاب با الیوت تا حد زیادی نزدیک کند. در این جستار، اثبات خواهیم کرد که تطابق شعر السیاب و الیوت فراتـر از تشابهات صرف است. وامگیری او از شعر الیوت به‌طور کامل آگاهانه است و این بررسی، تلاش می‌کند که نشـان دهـد کـه تأثیر الیوت بر السیاب مستقیم است؛ زیرا الیوت، نه صرفاً بر شعر السیاب، بلکه بر عدهٔ کثیری از شاعران عـرب تـأثیر گذاشـته است (Semaan, 1969: 472). مقابله و مقایسهٔ شعر السیاب و شعر الیوت نشان خواهد داد که السیاب به کدام جنبه از شـعر الیوت علاقه‌مند است و به او عشق می‌ورزد.

۳- تأثیر تی.اس. الیوت بر بدر شاکر السیاب

بسیاری از شاعران عرب، متأثر از شعر تی. اس. الیـوت بوده‌انـد؛ ازجملـه: نازک‌الملائکـه، البیـاتی، ادونـیس، بلنـد الحیـدری، عبدالصبور، توفیق صایغ، یوسف الخال و به‌ویژه السیاب که به‌دلیل آشنایی با زبان انگلیسی و متأثر از سـبک و اندیشـهٔ شـعری الیوت، مبدع شعر نو عربی محسوب می‌شود (Jawad, 2014: 5). شعر «سرزمین بایر» الیوت چندین بار به عربی ترجمه شـده است. اولین بار توسط یوسف الخال و ادونیس در سال ۱۹۵۸ ترجمه شد. دومین بار توسط فائق مَتّی، سومین بار توسط لـویی

عوض، در سال ١٩٦٤ ترجمه شد و چهارمین بار توسط یوسف سامی آل یوسف در سال ۱۹۷۵ ترجمه شده است. این الیوت بود که چنین جایگاه خیره‌کننده‌ای را در عرصهٔ شعر مدرن عربی داشت و پیروانی را از مکاتب فکری مختلف به خود جذب کرد.

الیوت بر السیاب تأثیر گذاشته است. منتقدان به این موضوع اشاره کرده‌اند. فاتح علاق در کتاب خود با عنوان «*مفهوم شعری*» از دیدگاه شاعران پیشگام عرب می‌نویسد:

پیشگامان شعر عربی، بر شعر انگلیسی و تأثیر آن بر شعر نوین عربی و میزان شگفتی‌شان از نظریهٔ الیوت تأکید دارند. السیاب یادآور می‌شود که شاعران جوان، از روح و تکنیک وی تأثیر پذیرفته‌اند و دریافته‌اند که چگونه از نمادهای تموس و ازیروس استفاده کنند و به آنان یادآور شد که از آن غافل بوده‌اند (علاق، ۱۳۸۸: ۷۰)

همچنین بعضی دیگر از منتقدان بر این باورند که السیاب بارها به تأثیر الیوت بر شعرش اشاره کرده و معتقد است که شُعرای معاصر عرب، از الیوت آموختند که چگونه شاعری غربی توانسته است از سمبُل‌ها و اساطیر آن‌ها –مانند رمز تموز و اوزیریس– استفاده کند. در واقع، او آن‌ها را به امری که از آن غافل بودند آگاه ساخته است (رجایی، ۱۳۸۸: ۵۰). با توجه به این مطلب، السیاب خود اذعان می‌کند که متأثر از اندیشه و سبک شعری الیوت بوده است.

۳-۱- تأثیرات اندیشگانی

۳-۱-۱- بازنمود یأس و ناامیدی در شعر الیوت و السیاب

در تفکر الیوت یأس و ناامیدی موج می‌زند (Eliot, 2009: 53). السیاب نیز، به تأسی از سرزمین بایر الیوت، در شعر «مدینه السندباد» از اوضاع نابسامان کشورش مأیوس و نومید است و معتقد است که حتی ادونیس، نماد تجدید حیات طبیعت در اسطوره‌های یونانی هم نمی‌تواند حیات و سرسبزی را به عراق بازگرداند:

أ هَذا أدونیس؟ أین الضّیاء؟ / و أین القطاف؟ / مناجل لاتحصد/ أزاهر لا تعقد / مزارع سوداء مِن غیر مَاء / أدونیس یا لاندحار البطولة / لقد حطم الَموت فِیک الرَجاء / و أقبلت بِالنظره الزائغة/ و بالقبضة الفارغة / بقبضة تهدِّد (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۱۳).

آیا این ادونیس است؟ نور کجاست؟/ خوشه‌ها کجاست؟/ داس‌ها دیگر درو نمی‌کنند/ شکوفه‌ها بسته نمی‌شوند/ کشتزارهای سیاه بدون آب است/ ادونیس ای شکست پهلوانی؟ مرگ امید را در وجودت از بین برده است/ امید با چشمانی از حدقه درآمده بازگشت/ و با دستانی تهی/ با دستانی که تهدید می‌کند.

در اشعار بالا، السیاب دقیقاً به توصیف مختصات عراق به‌عنوان سرزمین بایری می‌پردازد که سرزمین بایر الیوت را به ذهن متبادر می‌سازد. معیارهای سرزمین بایر، در شعر السیاب به تأسی از الیوت در این ابیات کاملاً واضح و آشکار هستند. نبود نور امید، خشک‌شدن خوشه‌ها و شکوفه‌ها، و نبود باروری در سرزمین بایر، در نماد اسطوره‌ای ادونیس هویداست که نماد سرسبزی و باروری است، اما خبری از سرسبزی نیست. عبارت «کشتزارهای سیاه، بدون آب است» شباهت شگفت‌انگیزی با شعر زیر از الیوت دارد:

Here is no water but only rock / Rock and no water and the sandy road / The road winding above among the mountains / Which are mountains of rock without water / If there were water we should stop and drink / Amongst the rock one cannot stop or think. (Eliot, 2009: 66)

«اینجا بدون آب است جز صخره/ صخره و بدون آب و جاده شنی/ جاده پیچ در پیچ بالا در میان کوه‌ها/ که کوه‌های سنگی بدون آب هستند/ اگر آب بود باید توقف کنیم و بنوشیم/ در میان صخره نمی‌توان ایستاد و فکر کرد.

که این عبارت «بدون آب» در شعر الیوت، چندین بار تکرار شده است. سرزمین توصیفی بایر السیاب، عیناً همانند سرزمین بایر الیوت، بی‌آب‌وعلف است. با کشفِ این هم‌پیوندی به گفتهٔ کلادیو گیین، می‌توان ادعا کرد که السیاب با تأثیرپذیری از الیوت، باعث خلق آثار ادبی تازه در بافت جدید شده است.

۳-۱-۲- بازتاب همسان مضمون رود

یکی از مضامین شعری همسان که در شعر الیوت و متأثر از او در شعر السیاب، جهت بازنمود رخوت جامعه و انسان مأیوس امروزی، منعکس شده است، بهره‌گیری از درونمایه رود است. الیوت در شعر «خطبهٔ آتش» خطاب به رودِ تمز از درددل خود سخن می‌گوید. رود در اندیشهٔ الیوت، پُرنشاط و سرزنده نیست؛ بلکه معادلِ انسانی افسرده و اندوهگین است. شعر «خطبهٔ آتشِ» الیوت بیشتر شبیه یک مراسم ترحیم برای جامعه است. در دنیای الیوت، ساحل رودخانهٔ تمز بایر و کثیف است. جامعه، افسون شده است. دیگر رودخانهٔ تمز احساس شادی قبل از جنگ را به انسان القا نمی‌کند. پس از جنگ، هیچ راه فراری از محیط خشن شهری وجود ندارد:

The river’s tent is broken: the last fingers of leaf / Clutch and sink into the wet bank. The wind / Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed. / Sweet Thames, run softly, till I end my song. / The river bears no empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends. (Eliot, 2009: 55).

خیمهٔ رودخانه شکسته است: آخرین انگشت‌های برگ چنگ می‌زنند و به ساحل نمناک فرو می‌روند. باد/ بر سرزمین قهوه‌ای، عبور می‌کند بدون اینکه شنیده شود./ الهه‌های طبیعت رفتند./ ای رودخانهٔ تمزِ شیرین، آرام برو تا شعرم را تمام کنم./ رودخانه هیچ بطری خالی، کاغذ ساندویچی، دستمال‌های ابریشمی، جعبه‌های مقوایی، ته سیگار ندارد.

لحن الیوت در این شعر، آیرونی‌گون است؛ یعنی اینکه رودخانه پُر از بطری خالی، ته سیگار، کاغذ ساندویچی و جعبه‌هایی مقوایی است. رفتن الهه‌های طبیعت شهد را در کام او شرنگ کرده است. در تفکر و نگرش السیاب نیز، متأثر از نگرش الیوت، رود بی‌نشاط و خموده است و در حکم انسانی افسرده و اندوهگین است:

یا نَهرُ أینَ مَضی الزَمانُ بأُنسه و المترَع المعسولُ من کأساته/ و هَل اهتدی الزمنُ الحقودُ فغال ما قد أودعَ المفؤود فی خَلواته/ قُبُلاتهِ ضَفَتیک صریعةً أفَهَل حَفَظتَ له صدی قُبُلاتهِ؟ (السیاب، ۲۰۰۰: ج۲، ۳۰٤).

ای رود! کجا رفت آن زمانه‌ای که به خوشی گذشت و جام لبالب، از شیرینی آن روزها بود/ آیا زمانهٔ مکار و حیله‌گر هدایت شده است/ و سرقت کرده آنچه عاشق شیدا در خلوت خودش از بوسهٔ گام‌های بر خاک افتاده‌اش بر ساحلت رها کرد؛ آیا پژواک بوسه‌هایش را به یاد داری؟

تی. اس. الیوت و متأثر از نگرش او السیاب، هر دو در این شعر با شخصیت‌بخشی به رود و مخاطب‌قراردادن آن، با نوعی همذات‌پنداری، یأس و رخوت انسان معاصر، زوال خوشی و نشاط را در زندگی امروزی انسان‌ها، به شیوه‌ای شاعرانه و هنرورزانه منعکس کرده‌اند. آلونسو (Alonso)، معتقد است نیچه فیلسوف آلمانی و تی. اس. الیوت، بر این باور بودند که نیهیلیسم موقعیت زندگی مدرن است (Alonso, 2021: 149). الیوت و السیاب بر این اعتقاد هستند که رود دیگر، پویایی لازم را ندارد و این به‌واسطهٔ طبیعتِ رود نیست، بلکه به‌دلیل طبیعت و رخوت انسان‌های امروزی است که رود هم افسرده شده است. رفتار انسان‌ها بر رود تأثیر گذاشته و رود نیز در خمود و سستی فرورفته است. بر خلاف رمانتیک‌ها که اعتقاد داشتند طبیعت بر ما تأثیر می‌گذارد، این انسان‌ها هستند که بر طبیعت تأثیر می‌گذارند. درواقع، در نگرش و تفکر هر دو شاعر، طبیعت آینهٔ رفتار انسان‌ها است. عبارتِ «هدایت شده است» در سطور بالا در شعر السیاب به همین نکته اشاره دارد. این انسان است که زمانهٔ خوش را تبدیل به ناخوشی می‌کند؛ یعنی خداوند طبیعت را آینهٔ رفتار ما انسان‌ها قرار داده است و با خوشی و پاکی و معصومیت ما، طبیعت هم خوش است و تمام موهبت خود را ارزانی می‌دارد.

۳-۱-۳- بازتاب همبستگی عینی الیوت در شعر السیاب

همبستگی عینی عبارتی است که الیوت به‌عنوان منتقد ادبی برای اولین‌بار به‌کار برده است. این عبارت در راستای فرار از توجه به مسائل شخصی نویسنده و شاعر است. شاعر باید بین حوادث به‌طور عینی ارتباط برقرار کند (Abrams, 2005: 197). السیاب به سبب توجه به الیوت رمانتیسم را کنار گذاشت و با کمک همبستگی عینی متأثر از الیوت از بیان مستقیم احساسات اجتناب کرد. ایماژهایی که توسط السیاب در شعر آواز باران به‌کار برده شده‌اند، حاکی از دوری از بیان احساسات به‌صورت مستقیم است؛ برای مثال در شعر «سوبروس فی بابل» می‌گوید:

أوّاه لَو یُفیق/ أَلَهنا الفتیُّ لو یُبرعمُ الحُقُول/ لَو ینثر البَیادرَ النّضارَ فی السُّهول .../ سَیُولَدُ الضّیاء/ من رَحِم یَنزُّ بِالدّماء (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۲۷/۲-۱۲٦)

اگر از خواب بیدار شود بسیار ناله می‌کند/ خدای جوان ما اگر مزارع را سرسبز کند/ اگر خرمنگاه‌های سرسبز را در مزارع بگستراند/ بی‌شک روشنی متولد خواهد شد/ از زهدانی که از آن خون می‌چکد (السیاب، ۲۰۰۵: ۱۲٦/۲-۱۲۷).

السیاب در این شعر همچون الیوت، با استفادهٔ از زبان سمبولیک و غیرمستقیم در شعر، به بیان اندیشه و تفکر ضددیکتاتوری خود می‌پردازد. او در شعر «سوبروس فی بابل»، وقتی سوبروس (سگ نگهبان جهان مردگان) که نمادی از حاکم عراق است، در خیابان‌های عراق زوزه می‌کشد، امیدوار است که تموز از عالم مردگان و از زیر خاک بدبو به در آید و مردم عراق را نجات دهد. بعضی از منتقدین اعتقاد دارند در پس استفادهٔ از این اسطوره، السیاب به نظام سیاسی-اجتماعی حاکم در یکی از مقاطع تاریخ عراق حمله می کند (عرفات الضاوی، ۱۳۸٤: ۱۱۳).

در شعر دیگری از السیاب می‌توان همبستگی عینی الیوت را به‌وضوح مشاهده کرد:

نابُ الخنزیرِ یَشُقُّ یدی/ و یَغوصُ لَظاهُ إلی کَبدی/ و دَمی یتَدَفَّقُ، یَنسابُ/ لم یغدُ شقائقَ أو قَمحاً/ لکنَّ ملحاً/ و تُقَبّلُ ثَغری عِشتارُ/ فَکأنَّ علی فَمِها ظُلمَةٌ. (السیاب، ۲۰۰۰: ٤۱۰).

دندان خوک دستم را شکافت/ و شعله‌اش تا جگرم فرو می‌رود/ و خونم می‌جوشد و جاری می‌شود/ ولی به شقایق یا گندمی تبدیل نمی‌گردد/ بلکه تبدیل به نمک می‌شود/ عشتار بر دهانم بوسه می‌زند/ گویی که بر دهانش تاریکی است.

السیاب در شعر فوق، به‌طور تلویحی و ضمنی، از «خوک» در معنای سمبولیک حاکمان فاسد جوامع عربی نام می‌برد. او به‌طور غیرمستقیم به حاکمان مستبد عراق اشاره دارد که به مردم عراق ظلم می‌کنند و خون آنان را می‌مکند.

۳-۱-٤- مضمون شهر غیرواقعی

در شعر سرزمین بایر، الیوت مضمون شهر غیرواقعی را برای شهرهای بزرگ به‌کار می‌گیرد که در آن اثری از انسانیت، پاکی و معصومیت نیست. درحقیقت این شهرها با داشتن سردمداران فاسد، باعث رخت‌بربستن معصومیت و انسانیت و باعث تباهی آن شده‌اند. الیوت در شعر زیر، از چند شهر نام می‌برد که به‌عنوان شهرهای غیرواقعی و مصداق سرزمین بایر هستند: «اورشلیم، آتن، اسکندریه، وین، لندن، غیر واقعی‌اند» (Eliot, 2009: 67). این فهرست شهرها، سیر تمدن غرب را از خاستگاه آن در فرهنگ‌های کلاسیک و کتاب مقدس تا شکوفایی مدرن اروپایی آن را ترسیم می‌کند. الیوت با این لیست شهرها وقتی به شهرهای مدرن مثل وین و لندن می‌رسد، ناگهان کلمهٔ غیرواقعی را بیان می‌کند که نشان از ازدست‌رفتن شکوفایی تمدنی غرب دارد:

Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. (Eliot, 2009: 55).

شهر غیرواقعی، زیر مه قهوه‌ای سپیده‌دم زمستان،/ جمعیتی از پل لندن سرازیر شدند،/ خیلی، فکر نمی‌کردم مرگ این همه چیز را از بین ببرد.

الیوت در توصیف فضای شهر، رنگ قهوه‌ای را برای موصوف مه به‌کار برده است. در این شعر، رنگ قهوه‌ای نماد خستگی و افسردگی است. الیوت از شهرهای غربی به‌عنوان پارادایم‌های تمدنِ در حال اضمحلال و مرگ استفاده کرده است؛ در راستای این نگرش مدرنیستی، نگاه السیاب به بغداد از همین آبشخور سرچشمه می‌گیرد. وی به تأثیر از الیوت، بغداد را سرزمین بایر می‌داند. در تفکر و نگرش السیاب، بغداد نیز چون شهرهای غربی رو به اضمحلال و نابودی است. اضمحلال و سقوط واقعی، با صخره‌های بایر، درختانِ مُرده، خورشید داغ، کویر خشک، زمین ترک خورده، اما همواره با وعده‌های مبهم آزادی؛ دقیقاً همان چیزی است که شعر السیاب می‌گوید:

و تلتفّ حولی دروب المدینة/ حبالا من الطین یمضغن قلبی/ و یعطین عن جمرة فیه طینة/ حبالا من النار یجلدن عری الحقول الحزینة

و گذرگاه‌های شهر، دورم می‌پیچند/ طناب‌های گِلی قلبم را می‌جوند/ و ذغالی به آن‌ها داده می‌شود که در آن گِل است/ طناب‌هایی از جنس آتش، مزارع سوگوار را شلاق می‌زند.

تأثیر الیوت بر السیاب در سرتاسر شعر «جیکور و شهر» نمایان است. به‌ویژه، السیاب در توصیف بغداد، آن را مظهر شر و فساد می‌داند. گوهر (Gohar) استدلال می‌کند که السیاب، مدرنیسم شهری الیوت را برای بیان مسائل اجتماعی و سیاسی جدایی‌ناپذیر جهان عرب در دوران پس از جنگ جهانی دوم به‌کار می‌گیرد (Gohar, 2007: 40). وی همانند الیوت از مسببین سرزمین بایر انتقاد می‌کند:

و فی العراق جوعْ/ و ینثر الغلالَ فیه موسم الحصادْ/ لتشبع الغربان والجَرادْ/ و تطحن الشّوان والحجرْ/ رحیً تدور فی الحقول... حولها بشرْ/ مطرْ.../ مطرْ.../ مطرْ...(السیاب، ۲۰۰۵: ۱٦).

و در عراق همه‌جا گرسنگی است/ در فصل درو کومه‌های خرمن پراکنده می‌شود/ تا فربه شوند کلاغ‌ها و ملخ‌ها تنها توده‌ای سنگ و کاه به آسیا می‌رود/ در کشتزارها آسیاب‌ها می‌چرخند... و انسان‌ها بر گردشان/ باران.../ باران... باران... .

در شعر فوق، در پیِ واژهٔ باران، بلافاصله در بیت بعد واژهٔ گرسنگی در سطح شعر جای خوش کرده؛ درحالی‌که در تضاد کامل با باران است؛ زیرا مگر می‌شود در سرزمینی باران و بارندگی باشد و سپس گرسنگی و فقر بیداد کند؟ این مفهوم متضاد و پارادوکسی چگونه ممکن است؟ اگر باران، رحمت و فراوانی با خود به ارمغان می‌آورد، پس گرسنگی چیست؟ و آن هم در همه جای عراق؟ سه احتمال وجود دارد: اول اینکه باران با خود فراونی می‌آورد؛ اما این سیاستمدارن مستبد هستند که حق مردم را به ایشان برنمی‌گردانند و خود را فربه می‌کنند و احتمال دیگر، اینکه باران بر سرزمینی می‌بارد که خاکش صخره و سنگ است و این هم می‌تواند نتیجهٔ سنگدلی و دوری از پاکی و معنویت باشد. احتمال سوم، لحنِ تعریض‌آمیز السیاب است که می‌خواهد اظهار کند کجاست باران؟ کجاست باران؟ کجاست باران؟ یعنی بعد از سه واژهٔ باران که پی‌درپی تکرار می‌شود، می‌توان علامت سؤال گذاشت و این‌گونه آن را قرائت کرد: باران؟ باران؟ باران؟ واژهٔ سنگ در ادامهٔ شعر، این احتمال را تقویت می‌کند و همان شعر الیوت را به ذهن متبادر می‌سازد که «آب نیست و فقط سنگ است»:

Here is no water but only rock / Rock and no water and the sandy road / Where the hermit-thrush sings in the pine trees / Drop drop drop drop drop drop drop / But there is no water (Eliot, 2009: 66).

ترجمه: اینجا آب نیست و فقط سنگ است/ صخره و هیچ آبی و جادهٔ شنی/ ...جایی که باسترک گوشه‌نشین لای درختان کاج آواز می‌خواند/ قطره قطره قطره قطره قطره قطره قطره/ هیچ آبی نیست.

سرزمین بایر هیچ آب و علفی ندارد و آب و علف سَمبُل باروری و رویش است؛ اما نبود و فقدان این نعمت به‌دلیل رفتار انسان‌هاست و الیوت آن را متوجه انسان می‌داند؛ زیرا اساساً موضوع مورد مطالعهٔ وی انسان و کردار است. وی انسان را

همانند سبکِ خطابی کتاب مقدس مورد خطاب قرار داده و به او متذکر می‌شود کـه درنتیجـهٔ اعمـال او، جهـان چنـین بـایر و بی‌آب و علف شده است:

What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish? Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water. Only / There is shadow under this red rock, / (Come in under the shadow of this red rock), / …I will show you fear in a handful of dust. (Eliot, 2009: 53)

چه ریشه‌هایی چنگ می‌زنند، چه شاخه‌هایی رشد می‌کنند/ از این همه سنگ؟ ای فرزنـد آدم،/ تـو نمی‌تـوانی بگـویی، یـا حدس بزنی، زیرا فقط می‌دانی/ مشتی تصویر شکسته، جایی که خورشید می‌تپد،/ و درخت مرده پناهی نمی‌دهـد، جیرجیـرک هیچ آرامشی نمی‌دهد،/ و سنگ خشک هیچ صدای آبی نمی‌دهد./ فقط زیر این صخره سرخ سایه هست/ (بیـا زیـر سـایهٔ ایـن صخرهٔ سرخ)/ ... ترس را در مشتی خاک به تو نشان خواهم داد.

در شعر فوق، الیوت رویش را برای سرزمین بایر غیرممکن می‌داند. هیچ پناهی نیست. سپس غـرور انسـان را هـدف قـرار می‌دهد و انسان را به باد انتقاد می‌گیرد. زبان تورات، در ابیات بالا شخصیت حزقیل پیـامبر بنـی اسـرائیل را بـه ذهـن متبـادر می‌سازد که خطاب به فرزندان اسرائیل گفت: «زیر سایهٔ صخره بیایید که مایهٔ رستگاری است». مراد از صـخره در ایـن ابیـات، کلیسا است که بر صخره‌ای محکم بنا شده است (Cargill, 1969: 275)؛ اما الیوت این صخره را با صفت سرخ مزین می‌کند تا نشان دهد کلیسا، نماد خونریزی و فساد است (Ibid, 276). رنگ سرخ، رنگ خون است. کارگیل معتقد اسـت بـه احتمـال زیاد، الیوت کتاب «ظاهر و واقعیت» بردلی (F, H. Bradley) فیلسوف سرشناس را در ذهـن داشـته اسـت کـه در آن بردلـی معتقد است «ترس» یکی از ستون‌های اصلی مسیحیت است که خود «منبع خونین بسیاری از جنایـات آشـکار» اسـت (Ibid). میچل (Mitchell)، معتقد است که ترس عمدهٔ مردم در شعر الیوت، ترس از مرگ است (Mitchell, 1986: 23). لکهٔ قرمـز، نشان‌دهندهٔ شکست تاریخی کلیسا است که الیوت در اشعاری مانند «اسب آبی» و «خدمات صبح یکشنبهٔ آقـای الیـوت» بـه آن اشاره کرده است. صخره، در شعر الیوت به‌کرات تکرار شده است. در شعر السیاب هم، متأثر از شعر و نگرش الیـوت، صـخره عیناً در همین معنا و مفهومِ ملحوظ نظر الیوت، به‌کار رفته است. ازجمله السیاب در قصیدهٔ «رساله من مقبره» عبارت صخره را دو بار آورده است. وی برای بیان رنج پیاپی انسان معاصر عرب، از صخره در اسطورهٔ سیزیف استفاده کرده است. در این شعر صخره، نماد سیستم دیکتاتوری است که انسان‌ها را به بردگی می‌کشاند. وی با هنرمندی و ذوق سرشار خـود بـا بهره‌گیـری از اسطوره به مبارزهٔ با دیکتاتوران معاصر می‌پردازد:

هو عند بابی یصرخ التخبرون/ وعر هو المرقی/ الی الجلجلة والشخر یا سیزیف ما آنقلـه/ ان السـخرة الآخـرون» (السـیاب، ۲۰۰۰: ۳۹۲).

بر درگاهم جاسوسان فریاد می‌زنند/ بی‌حاصلی همان پلکانی است به سوی(کوه) جلجله| ای سیزیف صخره؛ چـه سـنگین است| سیزیف همانا صخرهٔ دیگران است.

این نوع نگرش و تصویرپردازی در شعر السیاب نیز عیناً دیده می‌شود: گویی السیاب فرزند آدم را مورد خطـاب قـرار داده است و او را متوجه بدبختی‌های خود می‌کند. دقیقاً همانند الیوت که سؤال می‌کند ای فرزند آدم هیچ درختی رشد نمی‌کند، در اینجا هم هیچ رشدی نیست و فقط ناله و اندوه هست:

أتعلمین أیّ حُزنٍ یبعث المطرْ؟ / وکیف تنشج المزاریب إذا انهمرْ؟ / وکیف یشعر الوحید فیه بالضیاعْ؟ / بلا انتهـاء ـ کالـدّم المراق، کالجیاعْ، / کالحب، کالأطفال، کالموتی ـ هو المطرْ! / ومقلتاکِ بی تطیفان مع المطرْ / وعبر أمواج الخلیج تمسح البـروقْ / سواحلَ العراق بالنجوم والمحارْ،/ کأنها تهمّ بالشروقْ/ فیسحب اللیل علیها من دمٍ دثارْ./ أصیح بالخلیج: (یـا خلـیجْ یـا واهـب اللؤلؤ، والمحار، والرّدی!)

هیچ می‌دانی که این باران چه اندوهی برمی‌انگیزد؟/ و چه ناله‌ای از ناودان‌ها بلند می‌کند؟ / و مرد تنها را چه حسی از گمشدگی فرامی‌گیرد؟ / بی‌انتها... مثل خون جاری، مثل گرسنگی/ مثل عشق، مثل بچه‌ها، مرده‌ها... چنین است باران/ و چشمانت همراه من است در باران/ و برق‌هایی که بر فراز خلیج می‌درخشند/ سواحل عراق را با ستاره‌ها و صدف جلا می‌دهند/ گویی شفق در تب‌وتاب رهایی است/ اما شب روی آن پرده‌ای می‌کشد از خون./ و من به سوی خلیج فریاد می‌زنم:/ «ای خلیج/ ای بخشندهٔ مروارید و صدف و مرگ»!

با تأمل در شعر فوق، درمی‌یابیم که منظور از باران، باران خون است. السیاب از تناسب و هم‌پیوندی باران با اندوه، ناله، تنهایی، گمشدگی، خون و مرگ، این شعر را کاملاً ضدرمانتیک به تصویر می‌کشد؛ تا نشان دهد باران به هیچ روی حس متصور رمانتیک را برنمی‌انگیزد. عبارت «خون»، در شعر السیاب، یادآور واژهٔ «سرخِ» شعر الیوت است که به کلیسا اشاره دارد و در شعر السیاب به حکومت‌های استبدادی و سیستم حاکمهٔ عراق اشاره دارد که باران خون راه انداختند. در شعر «جیکور و شهر» نیز این مضمون بسیار پُررنگ است. در این شعر السیاب می‌گوید: «و هیچ چنگی برای برانگیختن زندگی از سنگ وجود ندارد/ اما فقط سنگ است». این بیت السیاب، شباهت شگفت‌انگیزی دارد با این بیت الیوت: «چه ریشه‌هایی چنگ می‌زنند، چه شاخه‌هایی رشد می‌کنند/ از این همه سنگ». در هر دو نمونهٔ پیش‌رو، به‌وضوح عدم رشد و رویش را می‌توان مشاهده کرد. عبارت «اما فقط سنگ است» در شعر هر دو شاعر دقیقاً تکرار شده است.

۳-۲- تأثیرات بیانی (صور خیال)

۳-۲-۱- بازتاب نمادین اسطوره

بهره‌گیری نمادین و سمبولیک از اساطیر همسان، یکی از حوزه‌هایی است که تأثیر نگرش و سبک شعری الیوت بر السیاب را به‌وضوح می‌توان نشان داد. السیاب متأثر از الیوت، در جای‌جای شعر خویش، از اساطیری بهره می‌گیرد که به نحوی در اندیشه و نگرش او با اندکی تغییر ماهیت، بومی شده‌اند:

عیناکِ غابتا نخیلٍ ساعةَ السحَرْ، / أو شُرفتان راحَ ینأی عنهما القمرْ. / عیناکِ حین تَبسمانِ تورقُ الکروم. / وترقص الأضواء... کالأقمار فی نهَرْ / یرجّه المجذاف وهناً ساعة السّحَرْ / کأنما تنبض فی غوریهما، النّجومْ...

چشمانت دو نخلستان است در سپیده‌دمان/ یا دو مهتابی که ماه از آن برمی‌دمد/ وقتی چشمانت برق می‌زند، از تاک برگ می‌روید/ و نورها می‌رقصند... مثل نقش ماه در آب/ وقتی از تکان پارو به لرزه می‌افتد/ گویی نبض ستارگان است که در ژرفای آن می‌تپد.

در شعر فوق السیاب نام ایشتر را مستقیماً ذکر نکرده است. او معشوق خود را توصیف می‌کند که می‌تواند زن باشد یا کشورش یا هر دو؛ گرچه منظور او را می‌توان «مام وطن» استنباط کرد. همهٔ ویژگی‌های معشوق یا کشور السیاب یا هر دو نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های ایشتر، الههٔ باروری است که باروری را در طبیعت به ارمغان می‌آورد. به‌همین‌دلیل است که السیاب می‌گوید: «چشم‌هایت، وقتی می‌خندند، درختان انگور برگ‌هایی بیرون می‌آورند». لبخند معشوقش زندگی و باروری را به عراق، موطن السیاب بازمی‌گرداند، مانند ایشتر که باروری را به طبیعت بازمی‌گرداند. می‌توان شباهت معشوق او و الههٔ ایشتر را به‌وضوح در این تصویرپردازی او دید.

در اسطورهٔ تموز، اعتقاد بر این است که خدای باروری سالی یک بار می‌میرد. هنگامی که او مرده است، محبوبش ناپدید شده و به‌دنبال او می‌گردد. در غیاب او، زمین بایر و عقیم می‌شود. هنگامی که عشتار و تموز برمی‌گردند، زمین حاصلخیز می‌شود. السیاب در شعر «آهنگ باران»، از مفهوم اسطوره‌ای مرگ و زندگی، رستاخیز و تولد دوباره استفاده کرده است. شعر آهنگ باران، با تأکید بر باروری طبیعت آغاز می‌شود که در آن «انگورها برگ می‌گشایند» و نورها می‌رقصند... مانند ماه‌هایی

که در رودخانه منعکس می‌شوند». صحنهٔ عراق در ابتدای شعر، بارانی است. بااین‌حال، این صحنه حاصلخیز و پربار عراق به سرزمین گرسنگی و فقر تبدیل شده است.

السیاب به اسطورهٔ ابوالهول، نماد مصری، اشاره می‌کند تا فضای مرگ را در خیابان‌ها به تصویر بکشد. در اساطیر کلاسیک، ابوالهول هیولا بر صخره‌ای خارج از شهر تبس نشسته و شهروندانی را که نمی‌توانند معمای آن را حل کنند، می‌کشد. این صخره، یادآور همان صخرهٔ شعر الیوت است که مراد از آن کلیسا بود و الیوت با هم‌پیوندی واژهٔ سرخ و صخره در قالب زبان نمادین و سمبولیک از این اسطوره برای نشان‌دادن خونریزی و استبداد کلیسا بهره می‌گیرد. استفاده از چنین افسانه‌ای به السیاب اجازه می‌دهد تا از استبداد سیاسی و فساد مرتبط با زندگی شهری در عراق و به طور ضمنی، جهان عرب، انتقاد کند.

کاربرد صخره در شعر السیاب تلمیح است و به ماجرای حضرت موسی اشاره دارد؛ زمانی که خداوند به ندای حضرت موسی پاسخ می‌دهد. موسی از خدا خواست تا او و تشنگانش را با چشمهٔ آب در صحرا از صخره‌ای سیراب کند؛ السیاب با توصیف صخره شهر عقیم و بایر آن را با سرزمین هرز الیوت قیاس می‌کند. اساساً صخرهٔ سفت و سنگ است که از آن چیزی رویش نخواهد کرد، همان‌گونه که الیوت معتقد است از آن هیچ رویش و رشدی اتفاق نمی‌افتد.

۳-۲-۲- بازتاب استعاره‌های الیوت در شعر السیاب

یکی از موارد دیگری که تأثیرگذاری تی. اس. الیوت بر سبک شعری شاکر بدر السیاب را به‌وضوح می‌توان دید، استفادهٔ السیاب از استعارات الیوتی است. این استعارات مخصوص الیوت است و کمتر کسی می‌تواند این‌چنین استعاره‌های زیبایی بیافریند:

کأنما تنبض فی غوریهما، النّجومْ... / وتغرقان فی ضبابٍ من أسیً شفیفْ / کالبحر سرّح الیدین فوقه المساء، / دفء الشتاء فیه وارتعاشهٔ الخریفْ، / والموت، والمیلاد، والظلام، والضیاءْ؛ / فتستفیق ملء روحی، رعشهٔ البکاءْ /ونشوةٌ وحشیّةٌ تعانق السماءْ / کنشوهٔ الطفل إذا خاف من القمرْ! / کأن أقواس السحاب تشرب الغیومْ / وقطرة فقطرةً تذوب فی المطرْ... / وکرکر الأطفالُ فی عرائش المکرومْ، / ودغدغت صمت العصافیر علی الشجرْ / أنشودةُ المطرْ... / مطرْ... / مطرْ... / مطرْ... / تثاءب المساء، والغیومُ ما تزالْ / تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ.

گویی ستاره‌ها در اعماق خود می‌تپند... و در مهی از اندوه شفاف فرومی‌روند/ همچو دریایی که شب روی آن دست می‌کشد/ گرمای زمستان و لرزش پاییز را با خود دارد/ و مرگ، و تولد، و تاریکی، و روشنایی؛ / پس رعشهٔ گریه، اعماق جانم را می‌لرزاند/ و شوری غریب آسمان را دربرمی‌گیرد/ مثل بچه‌ای که از ماه به وحشت افتد./ رنگین‌کمان ابرها را می‌نوشد/ و قطرقطره ذوب می‌شود در باران... / مثل قهقههٔ پسربچه‌ها لای چوب‌بست تاک‌ها/ و همهمهٔ سکوت گنجشک‌ها بر درختان./ سرود باران / باران... / باران... / باران... .

در شعر بالا السیاب از عبارت «گرمای زمستان» استفاده کرده است. چیزی که عجیب است. در بین شاعران استفاده از این تناقض خیلی عجیب و فلسفی می‌نماید. معمولاً گرما را به تابستان نسبت می‌دهند؛ اما در این بیت می‌بینیم که السیاب گرما را با زمستان به‌کار می‌برد. چرا؟ در جواب باید گفت که آبشخور این تفکر در الیوت است آنجا که در شعر سرزمین بایر می‌گوید (Winter kept us warm) «زمستان گرممان می‌کرد» (Eliot, 2009: 53). الیوت در شعر سرزمین بایر، کاملاً زمستان‌دوست است و در ستیز با بهار است و بهار را خشن‌ترین فصل سال می‌داند (همان). این استعاره در شعر الیوت، پرده از تفکری بر می‌دارد که شاعر خود را در سرزمین بایر گرفتار می‌بیند؛ زیرا مگر ممکن است در سرزمین بایر بهاری باشد؟ آنچه در سرزمین بایر یافت می‌شود مه، اندوه، شب، زمستان، لرزش، مرگ، تاریکی، گریه، رعشه، شوری غریب، وحشت و سکوت گنجشک‌هاست. گویی السیاب مترجم شعر الیوت به زبان عربی است. همان دیدگاه فلسفی زمختِ سرزمین بایر را در

جای‌جای شعر السیاب به‌وضوح می‌توان دید. اگر در سرزمین بایر صدای جیرجیرک آرامشی به‌همراه ندارد، در شعر السیاب همهمهٔ سکوت گنجشک‌ها بر درختان حکایت از سکوت ترسناکی دارد. در این شعر، السیاب کاملاً ضد رمانتیک است. ترکیب همهمهٔ سکوت گنجشک‌ها تناقضی دیگر است. همهمه گوشخراش است، اما اکنون سکوت گنجشکان گوشخراش است؛ یعنی اطراف شاعر پُر از سکوت گنجشکان است. شاعر حس می‌کند چیزی از روی زمین رخت بربسته است؛ یعنی سرزمین وی پر از سکوت گنجشکان است، همانند سرزمین بایر الیوت هیچ آرامشی نیست. سکوت در شعر سرزمین بایر یک موتیف است. «همهمهٔ سکوت گنجشک‌ها، معادل «سکوت یخ‌زده در باغ‌ها» در شعر الیوت است، گویی گنجشکانِ شعر السیاب در فضای باغ شعر الیوت یخ زده‌اند. در تفسیر سمبلیک شعر فوق، می‌توان گفت گنجشکان نماد مردم و باغ استعاره از جوامعی است که در خمود، جمود و رکود فرورفته‌اند.

این نوع استعاره‌هایی که به سبک الیوت در شعر السیاب نمود یافته، بی‌نظیر است.

۳-۲-۳- بازتاب تشخیص و جان‌بخشی

تشخیص به کلام جان می‌بخشد و آن را زنده می‌کند و موجب پویایی و تحرک بیشتر سخن می‌شود، جان‌بخشیدن به اجزای شب از تشخیص‌های قابل‌توجه اشعار سیاب و الیوت است. جان‌بخشیدن به شب و تاریکی، نشان از غلبهٔ تاریکی بر روشنایی دارد. الیوت و السیاب هر دو سرزمین بایر را مملو از تاریکی می‌بینند. اگر شعر السیاب را مطالعه کنیم، می‌بینیم که وی همانند الیوت به شب جان بخشیده است. در اشعار زیر می‌بینیم که شب در سبک شعری السیاب متأثر از شعر الیوت، به‌وفور با صنعت تشخیص تکرار شده است:

«تثاءبی المساء، والغیومُ ما تزالْ / تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ. / کأنّ طفلاً بات یهذی قبل أن ینامْ» ارجاع؟

«شب خمیازه می‌کشد اما/ ابرها همچنان اشک‌های سنگین‌شان را فرو می‌بارند/ مثل بچه‌ای که قبل از خواب بهانهٔ مادرش را می‌گیرد».

در این شعر السیاب برای نشان‌دادن غلبهٔ ملموس تاریکی بر روشنایی، شب را با صنعت تشخیص به‌کار برده است؛ همان شیوه‌ای که الیوت نیز در بازنمود اوضاع نابسامان و تیره‌وتار سرزمین بایر از آن بهره گرفته است. در شعر آلفرد جی پروفراک الیوت می‌گوید:

Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table (Eliot, 2009: 3)

«بگذار برویم، من و تو،/ وقتی شب در برابر آسمان پهن دراز کشیده است/ مثل یک بیمار بیهوش روی تخت».

در شعر السیاب شب خمیازه می‌کشد که این امر حاکی از خشم می‌تواند باشد. این خمیازه، خمیازه‌ای از روی خشم و عصبانیت است که ابرها هم از ترس خشم شب، اشک‌های سنگین‌شان را فرومی‌ریزند؛ البته خمیازه‌کشیدن شب، همچنین می‌تواند نشان از بیماری باشد که در این صورت با شعر الیوت مطابقت بیشتری دارد. خمیازه‌کشیدن می‌تواند این نکته را القا کند که همه‌چیز تاریک و بیمارگون است. تفسیر دیگری که به نوعی جامع دو تفسیر قبلی است و در منظومهٔ فکری و اندیشهٔ دو شاعر، تناسب و قرابت بیشتری دارد؛ اینکه خمیازه‌کشیدن شب را بازنمودی از افسردگی و رخوت بدانیم. افسردگی که ناشی از اوضاع نابسامان جامعه و به‌تبع آن افسردگی و یأس دو شاعر است. این یأس و افسردگی، منبعث از وضعیت جوامع مدرن امروزی است که در آن نشانی از امید به آینده نیست.

در شعر زیر نیز، السیاب با بهره‌گیری از تشخیص، دقیقاً تصویری که بیانگر وضعیت روحی انسان‌های جوامع مدرن امروزی است، ارائه کرده است:

«اللیل یطبق مرَّةً اخری فتشربه المدینه/ و العابرون إلی القراره مثل أغنیه حزینه/ تفتَّحت کأزاهر الدفلی مصابیح الطریق» (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۰۲). شب یک بار دیگر بر شهر بال می‌گسترد و شهر آن را به کام می‌کشد/ و رهگذران چونان آوازی غم‌انگیز رو به افول می‌روند/ چراغ‌های راه مانند گل‌های خرزهره پدیدار گشته‌اند (السیاب، ۲۰۰۰: ۲۰۲).

بال گستراندن شب، یادآور شعر الیوت است. الیوت شب را همانند بیمار بیهوشی روی تخت به تصویر می‌کشد که در برابر آسمان بال گسترانده است. السیاب درنتیجهٔ این صنعت تشخیص، این نکته را القا می‌کند که شب یا همان تاریکی بر زندگی انسان‌ها حاکم است که نتیجهٔ آن افول است.

٤- نتیجه

تأثیرات اندیشگانی و تأثیرات بیانی الیوت بر شعر و اندیشهٔ بدر شاکر السیاب شاعر عراقی، محرز و آشکار است. در حوزهٔ تأثیرات اندیشگانی شعر السیاب به پیروی از الیوت رنگ و بوی فلسفه به خود گرفت و همانند شعر الیوت بیانگر یاس و ناامیدی این شاعر عراقی شد. السیاب به پیروی از الیوت برای توصیف یاس و ناامیدی از نبود آب و سرسبزی استفاده کرد و همانند الیوت آب را به‌عنوان یک موتیف به‌کار برد. وی به سرزمین بایر الیوت، اقبال نشان داد و آن را بهترین استعاره برای توصیف سرزمین مادری خویش یافت و از این طریق با بیان غیرمستقیم، زبان به انتقاد خودکامگی، گرسنگی، تشنگی، فشار، خفقان سیاسی در عراق گشود. این شاعر عراقی در اشعار خود مضمون شهر غیرواقعی را برای بغداد به‌کار گرفت که در آن اثری از انسانیت، پاکی و معصومیت نیست. السیاب تحت‌تأثیر الیوت به همبستگی عینی الیوت اقبال نشان داد که مطابق با همبستگی عینی شاعر باید از بیان مستقیم احساسات خودداری کند؛ ازاین‌رو سیاب سعی کرد از بیان مستقیم احساسات اجتناب کند. در حوزهٔ تأثیرات بیان یا صور خیال السیاب تحت‌تأثیر الیوت، به‌واسطهٔ بهره‌گیری هنرمندانه از اسطورهٔ تموز و ایشتر، به مسببین سرزمین بایر عرب حمله کرد؛ درست همانند الیوت که از مسببین سرزمین بایر غربی پس از جنگ جهانی اول انتقاد کرد. السیاب همانند الیوت از اسطوره استفاده کرد و به اسطورهٔ ابوالهول، نماد مصری، اشاره کرد تا فضای مرگ را به تصویر بکشد. استفادهٔ از اسطوره به السیاب اجازه داد تا از استبداد سیاسی و فساد مرتبط با زندگی شهری در عراق و به‌طور ضمنی، جهان عرب انتقاد کند. السیاب تحت‌تأثیر الیوت از استعارات الیوتی استفاده می‌کند و برای نشان‌دادن غلبهٔ تاریکی بر روشنایی، شب را با صنعت تشخیص به‌کار برده است؛ همان روشی که الیوت نیز در انعکاس اوضاع نابسامان و تیره‌وتار سرزمین بایر از آن بهره گرفته است. در شعرِ هر دو شاعر، سنگ نماد سفتی، سختی، عدم‌رویش و عدم‌انعطاف است. هر دو شاعر صخرهٔ سرخ را نماد دیکتاتوری به‌کار می‌برند. هرچند السیاب از الیوت تأثیر پذیرفته است، شعر و اندیشهٔ وی مخصوص خود اوست و این تأثیر به هیچ روی نشان‌دهندهٔ وامداری صددرصد وی از الیوت نیست و وی با استفاده از ذوق و اندیشهٔ خویش اشعاری را سروده است که در نوع خود بی‌نظیر هستند. تأثیر الیوت در همین چند شعر از هزاران شعر السیاب است که بررسی کردیم و دیوان وی زادهٔ تخیل خود السیاب است.

٥- منابع

اصغری، محمدجعفر؛ گنجی، نرگس. (۱۳۹۱). «تجلیات الانتظار فی قصیدتی أنشوده المطر و داروگ»، *لسان مبین*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱۰، صص ۲۱-۳۷.

حیدری، محمود؛ خرّمیان، أم البنی. (۱۳۹۵). «شهر و روستا در شعر نیما یوشیج و بدر شاکرالسیاب». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۲۷، صص ۸۵-۱۰۰.

حیدریان شهری، احمدرضا. (۱۳۹۲). «رویکردی تطبیقی به بینش فرجام‌شناسانهٔ شعر بدر شاکر السیاب و فروغ فرخزاد»، *زبان و ادبیات عربی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۸، صص ۵۹-۸۳.

رجایی، نجمه. (۱۳۸۸). *اسطوره‌های رهایی: تحلیل روان‌شناسانهٔ اسطوره در شعر عربی معاصر*. مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.

روزبه، روح‌اله؛ انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۹۲). «تأثیرگذاری حافظ بر ملک‌الشعرای انگلیس آلفرد لرد تِنِسن»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ یازدهم، شماره ۲۱، صص ۱٤۳-۱٦۳.

السیاب، بدر شاکر. (۲۰۰۰) *الدیوان*، بیروت: دار العوده.

السیاب، بدر شاکر. (۲۰۰۵). *الأعمال الشّعریة الکاملة*، ج ۲، بیروت، دارالعوده.

عرفات الضاوی، احمد. (۱۳۸٤). *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب*، ترجمهٔ سید حسین سیدی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

علاق، فاتح. (۱۳۸۸). *مفهوم شعر (از دیدگاه شاعران پیشگام عرب)*، ترجمهٔ سید حسین سیدی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

معروف، یحیی؛ ویسی، روشنک. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی مفهوم نمادین باران در شعر سیاب و اخوان ثالث»، *ادبیات تطبیقی*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۷، صص ۱۷۵-۱۹۳.

موسوی، سید اصغر؛ سیّدی، سید حسین. (۱۳۹۷). «تصویر رمانتیک در شعر حسین منزوی و بدر شاکر السیاب»، *ادبیات تطبیقی*، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۲۳-۲٤۳.

Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Thomson, Wadsworth publication.

Alonso, L. P. (2021). “T. S. Eliot and the Question of the Will in The Waste Land”. *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 23, Issue 1, 149–167, https://doi.org/10.5325/intelitestud.23.1.0149

Cargill, O. (1969). “Death in a Handful of Dust”, *Criticism*, Vol. 11, Issue 3, pp. 275-296.

Eliot, T. S. (2009). *Collected Poems 1909-1962*. New York, Faber & Faber Publication.

Frenz, H. (1969). *Nobel Lectures, Literature 1901–1967*. Amsterdam: Elsevier Publishing Company.

Galand, R. (1950), “T. S. Eliot and the Impact of Baudelaire”. *Yale French Studies*, 6, 27–34, https://doi.org/10.2307/2929192

Gohar, S. M. (2007). “Toward a Dialogue with the West: The use of Eliot's Modernism in Al-Sayyab's City Poetry”. *Comparative Civilizations Review*, Issue 56, 5.

Guillen, C. (1971). *“The Aesthetics of Literary Influence” in Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton University Press.

Jawad, A. S., & Abd al-Sattåar, J. (2014). *T. S. Eliot in Baghdad: A Study in Eliot's Influence on the Iraqi and Arab Free Verse Movement*. Edwin Mellen Press.

Llorens-Cubedo, D. (2019), “T. S. Eliot in the Art of R. B. Kitaj: Anatomy of an Influence”. Atlantis, Vol. 41, Issue 2, 123–142. https://www.jstor.org/stable/26867633.

Mitchell, G. (1986). “T. S. Eliot’s ‘The Waste Land’: Death Fear, Apathy, and Dehumanization”. *American Imago*, vol. 43, Issue 1, The Johns Hopkins University Press, pp. 23–33. http://www.jstor.org/stable/26303864.

Sanna, E. (2003). *“Biography of T. S. Eliot” In Bloom*, Harold (ed.). T.S. Eliot. Bloom's Biocritiques. Broomall: Chelsea House Publishing.

Semaan Khalil. I. H. (1969). “T. S. Eliot’s Influence on Arabie Poetry and Theater”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 6, Issue 4, 472–489. http://www.jstor.org/stable/40467991