فصلنامه علمی-پژوهشی
شماره ۱۳۸-۱۳۹
پاییز و زمستان
۱۳۹۸

دانش

مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

- معرفی نسخه خطی معتبر و ارزشمندی از دیوان آنندرام مخلص لاهوری
  سمیه شکری
- اختلاف عقاید و اندیشه بشری از دیدگاه مولانا در مثنوی
  پری مالملی
- تحلیل انتقادی رقعات میرزا قتیل دهلوی
  دکتر نسیم الرحمان
- بررسی بینا متنی «وحدت ذات» در هستی شناسی عزیزالدین نسفی و گفتار های تمثیلی اوپانیشادها
  فرزانه اعظم لطفی، زیبا فلاحی
- نعت سرایی گجرات، محمد رمضان تبسم قریشی
  دکتر عظمی زرین نازیه
- بررسی در تحول معانی اصطلاح ادبی «اسطوره»
  دکتر حمیرا شهباز، دکتر شهلا سلیم نوری
- بررسی ابعاد ادب عامه در رمان سووشون
  دکتر خدیجه اقبال
- جایگاه عشق و معشوق در غزل معاصر فارسی (قیصر امین پور، محمدعلی بهمنی و حسین منزوی)
  دکتر فرهاد درودگریان، زهرا تدین، دکتر حجت اله رئیسی
- تأثیر مکتب سوررئالیسم و پل الوار بر فریدون رهنما در تأثیرگذاری بر سبک شعر نو معاصر فارسی
  مریم عزیزی، دکتر محمد زیار

ISSN:1018-1873

بسم الله الرحمن الرحيم

دانش

فصلنامه مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

دارای درجه علمی ـ پژوهشی (***ISI***) از کمیسیون آموزش عالی پاکستان

سردبیر: دکتر محمد سلیم مظهر

مدیر مسئول: احسان خزاعی

مدیر اجرایی: دکتر الهام حدادی

ویراستار: دکتر فرهاد درودگریان

طرح روی جلد و صفحه‌آرا : سید علی عباس رضوی

چاپ: چاپخانه منزل، اسلام آباد

شماره: ۱۳۹-۱۳۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

بها : ۳۰۰ روپیه

نشانی: پاکستان، راولپندی، منطقه سیتلائیت تاون، خیابان ایران، شماره A-۴۶

کد پستی: ۴۶۰۰۰

مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان

تلفن: ۰۰۹۲۵۱۴۹۳۲۲۴۸ دورنگار: ۰۰۹۲۵۱۴۴۵۲۹۰۸

نشانی الکترونیکی : daneshper1@yahoo.com

وبگاه : http://www.thedanesh.com/

ISSN: 1018-1873

هیئت تحریریه:

غلامعلی حداد عادل (استاد و رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی- ایران)، عارف نوشاهی (استاد و فهرست نگار- پاکستان)، محمد سلیم مظهر (استاد دانشگاه پنجاب، پاکستان)، نور محمد مهر (استاد دانشگاه نومل اسلام آباد- پاکستان)، اقبال شاهد (استاد دانشگاه جی.سی.لاهور- پاکستان)، سید محمد اکرم اکرام (رئیس اقبالیات دانشگاه لاهور-پاکستان)، رضا مصطفوی سبزواری (استاد دانشگاه علامه طباطبایی- ایران)، فلیحه زهرا کاظمی (استاد دانشگاه ال.سی لاهور، پاکستان)، نعمت‌الله ایران زاده (دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی-ایران)، مریم خلیلی جهان تیغ (استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان-ایران)، بهادر باقری (دانشیار دانشگاه خوارزمی-ایران)، کریم نجفی برزگر (دانشگاه پیام نور- ایران)، علی پدرام میرزایی (دانشیار دانشگاه پیام نور-ایران)، فرهاد درودگریان (دانشیار دانشگاه پیام نور-ایران).

شورای علمی:

محمد بقایی(اقبال‌شناس و پژوهشگر)، محمد نذیر بیسپا (دانشگاه کراچی)، سید محمد علی حسینی (محقق و پژوهشگر)، حکیمه دسترنجی (پژوهشگر حوزۀ اقبال شناسی)، فریده داوودی مقدم (دانشگاه شاهد)، محمد سفیر (دانشگاه نومل)، شهلا سلیم نوری (دانشگاه کراچی)، سیف‌الاسلام خان (دانشگاه داکا)، علیرضا شاد آرام (دانشگاه پیام نور)، مرتضی عمرانی چرمگی (دانشیار دانشگاه پیام نور)، علی کمیل قزلباش (مدرس و پژوهشگر)، علی گوزل یوز (دانشگاه استانبول)، دکتر قاسم صافی (استاد بازنشسته دانشگاه تهران)، شیرزاد طایفی (دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی)، محمد ناصر (دانشگاه پنجاب)، عباسعلی وفایی (دانشگاه علامه طباطبایی).

دانش: فصلنامه علمی ـ پژوهشی ویژه نسخ خطی، تاریخ و ادبیات فارسی ایران، شبه‌قاره (پاکستان، هندوستان، بنگلادش)، افغانستان و آسیای میانه است.

در نوشتار دانش باید:

۱. ارسال مقاله تنها از طریق آدرس رایانامه نشریه ***daneshper1@yahoo.com*** انجام شود. مقاله های ارسالی باید در زمینه تخصصی نشریه و دارای جنبه آموزشی یا پژوهشی و حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۲. مقاله دارای نام و نام خانوادگی، دانشنامه وجایگاه علمی، رایانامه (ایمیل)، نشانی و شماره تلفن نویسنده/ نویسندگان باشد.

۳. مقاله های برگرفته از پایان نامه ها و رساله های دانشجویان با نام استاد راهنما، مشاوران و دانشجو و با تاییدیه استاد راهنما و مسئولیت وی منتشر می شود.

۴. علاوه بر قرار گرفتن موضوع مقاله در دامنه تخصصی مجله، مقاله یا بخشی از آن نباید در هیچ مجله ای در داخل یا خارج از کشور در حال بررسی بوده یا منتشر شده باشد یا هم زمان برای سایر نشریه ها ارسال نشده باشد. مقالات ارائه شده به صورت خلاصه مقاله در کنگره ها، سمپوزیوم ها، سمینارهای داخلی و خارجی که چاپ و منتشر شده باشد، می تواند در قالب مقاله کامل ارائه شوند.

۵. ساختار متن اصلی مقاله تا حد امکان بخش‌های زیر را شامل گردد:

- مقدمه و بیان مساله، پیشینه پژوهش، روش پژوهش، تجزیه وتحلیل یافته‌ها، نتیجه گیری
- نحوۀ درج جداول و نمودارها:
- جداول و نمودارها به ترتیب شماره گذاری شده و در متن مقاله در جای خود مورد استفاده قرارگیرند.
- عنوان تمام جداول در بالا و نمودارها در پایین آنها درج شوند.
- ذکرمرجع درکنارعنوان جداول و نمودارها ضروری است.
- نحوه درج سایر موارد:
- نمادگذاری‌ها، و زیرنویس ها در پائین هر صفحه درج شود.
- ضمائم و یادداشت‌ها درانتهای مقاله و بعد از مراجع آورده شوند.

۶. مقاله های ترجمه شده از زبان های دیگر قابل پذیرش نخواهد بود.

۷. نشریه در رد یا پذیرش، ویرایش، تلخیص یا اصلاح مقاله های پذیرش شده آزاد است.

۸. مقاله های علمی- مروری از نویسندگان مجرب در زمینه های تخصصی در صورتی پذیرش می شود که به منابع متناهی استناد شده و نوآوری خاصی داشته باشد.

۹. اصل مقاله های رد شده یا انصراف داده شده پس از شش ماه از آرشیو مجله خارج خواهد شد و مجله هیچ گونه مسئولیتی در قبال آن نخواهد داشت.

۱۰. حروف‌چینی مقاله های ارسالی بایستی در اندازه A4، دو ستونه، با فاصله تقریبی میان دو ستون و میان سطور ۱ سانتیمتر با قلم B Nzanin نازک ۱۲، برای متن‌های لاتین با قلم Times New Roman نازک ۱۱ با فاصله تقریبی میان سطور۱ سانتیمتر و برای متن‌های عربی با قلم B Badr ۱۲، با فاصله تقریبی میان سطور۱ سانتیمتر، در محیط Microsoft Word 2003-2007 و با فاصله ۲ سانتیمتری از چپ و راست و فاصله ۳ سانتیمتری از بالا و پایین کاغذ انجام شود.

۱۱. رعایت رسم‌الخط فرهنگستان زبان و ادب فارسی الزامی بوده و در کلماتی که به‌ها، ای، اند و امثال آن ختم و در کلماتی که با می شروع شده‌اند باید بین آن‌ها فاصله مجازی (نیم فاصله) باشد.

۱۲. دستورهای نقطه گذاری در نوشتار متن رعایت شوند. به طور مثال گذاشتن فاصله قبل از نقطه (.)، کاما () و علامت سؤال (؟) لازم نیست، ولی بعد از آن‌ها، درج یک فاصله الزامی است.

۱۳. کلیه صفحات مقاله از جمله صفحاتی که دارای شکل / جدول/ تصویر می‌باشند، دارای قطع یکسان و شماره صفحه باشد.

۱۴. حداکثر حجم مقاله‌ها همراه با جدول‌ها و نمودارها نباید از ۲۰ صفحه (۶۰۰۰ کلمه) بیشتر باشد.

۱۵. مقاله های ارسالی از نظر ساختاری باید دارای بخش‌های زیر باشد:

الف. صفحه نخست فایل اصلی شامل چکیده فارسی و انگلیسی دو ستونه می باشد. اندازه قلم چکیده ۱۰ و اندازه قلم متن اصلی ۱۲ می باشد.

ب. چکیده‌ی فارسی: شامل شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله با تاکید بر طرح مسئله، هدف‌ها، روش‌ها و نتیجه گیری است. چکیده در یک پاراگراف و حداکثر در ۲۵۰ کلمه تنظیم شود. این بخش از مقاله در عین اختصار باید گویای روش کار و برجسته‌ترین نتایج تحقیق بدون استفاده از کلمات اختصاری تعریف نشده، جدول، شکل و منابع باشد.

ج. کلید واژگان: (۳ تا ۷ واژه) واژه های کلیدی به نحوی تعیین گردند که بتوان از آن‌ها جهت تهیه فهرست موضوعی (Index) استفاده کرد.

د. صفحات مقاله پس از صفحه چکیده بدون درج مجدد عنوان مقاله یا نام نویسنده /نویسندگان خواهد بود.

نحوه ارجاع در داخل متن مقاله:

الف. برای منابعی که یک یا چند نویسنده دارد: (نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال:صفحه)

ب. برای منابعی که از نوشته دیگران نقل قول شده است: (نقل از...، سال، صفحه)

ج. برای منابع اینترنتی: (نام خانوادگی نویسنده یا نام فایلhtml ، تاریخ یا تاریخ دسترسی به صورت روز، ماه، سال)

نحوه ارجاع در پایان مقاله:

الف. ارجاع مآخذ در قسمت مراجع به روش APA انجام شود و مشخصات کامل منبع به ترتیب حروف الفبا آورده شود. فقط منابع استفاده شده در متن، در فهرست منابع مورد استفاده ارائه شوند:

ب. کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال انتشار). عنوان کتاب. محل نشر: ناشر. نوبت ویرایش یا چاپ.

ج. پایان نامه: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان. (سال). عنوان پایان نامه، ذکر پایان نامه بودن منبع، دانشگاه.

د. مقاله: نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان، (سال)، عنوان مقاله، نام نشریه. صاحب امتیاز، سال، دوره یا شماره، شماره صفحه‌هایی که مقاله در آن درج شده.

۱۶. در کلیه صفحات نشریه و در ارجاع نویسی باید نام کتاب‌ها به صورت *ایتالیک* آورده شود.

۱۷. پاورقی‌های فارسی به صورت راست چین و انگلیسی به صورت چپ چین آورده شود.

"یادآوری"

- دانش در ویرایش نوشتار دریافتی آزاد است.
- هر نوشتار نشانگر دیدگاه نویسنده آن است.
- اگر پس از چاپ مقاله، آشکار شود که نویسنده آن کسی دیگر است، دانش برای پاس راستی و درستی و جایگاه خود و حقوق نویسندگان، آن کژی را در شماره آینده به آگاهی خوانندگان می‌رساند و فرستنده مقاله ـ که نام خود را بر آن نهاده ـ نیز باید پاسخ‌گوی کار خویش باشد.
- ریزنگاره شماره‌های دانش در نشانی http://www.thedanesh.com در دسترس پژوهشگران می باشد.
- بهره گیری از نوشتارهای دانش در کتاب‌ها و پیایندها با آوردن نام فصلنامه، آزاد است.

فهرست مطالب

- **سخن دانش** — **۹**
- **معرفی نسخه خطی معتبر و ارزشمندی از دیوان آنندرام مخلص لاهوری** — سمیه شکری — **۱۱**
- **اختلاف عقاید و اندیشه بشری از دیدگاه مولانا در مثنوی** — پری مالملی — **۳۵**
- **تحلیل انتقادی رقعات میرزا قتیل دهلوی** — دکتر نسیم الرحمان — **۵۳**
- **بررسی بینا متنی «وحدت ذات» در هستی شناسی عزیزالدین نسفی و گفتار های تمثیلی اوپانیشادها** — فرزانه اعظم لطفی، زیبا فلاحی — **۶۳**
- **نعت سرایی گجرات، محمد رمضان تبسم قریشی** — دکتر عظمی زرین نازیه — **۸۷**
- **بررسی در تحول معانی اصطلاح ادبی «اسطوره»** — دکتر حمیرا شهباز، دکتر شهلا سلیم نوری — **۱۰۱**
- **بررسی ابعاد ادب عامه در رمان سووشون** — دکتر خدیجه اقبال — **۱۲۳**
- **جایگاه عشق و معشوق در غزل معاصر فارسی (قیصر امین پور، محمدعلی بهمنی و حسین منزوی)** — دکتر فرهاد درودگریان، زهرا تدین، دکتر حجت اله رئیسی — **۱۳۷**
- **تأثیر مکتب سوررئالیسم و پل الوار بر فریدون رهنما در تأثیرگذاری بر سبک شعر نو معاصر فارسی** — مریم عزیزی،دکتر محمد زیار — **۱۶۳**

سخن دانش:

آمد رمضان و عید با ماست — قفل آمد و آن کلید با ماست
بربست دهان و دیده بگشاد — وان نور که دیده دید با ماست
آمد رمضان به خدمت دل — وان کش که دل آفرید با ماست
در روزه اگر پدید شد رنج — گنج دل ناپدید با ماست

(مولوی)

پروردگار را سپاسگزاریم که انتشار شماره ۱۳۸-۱۳۹ فصلنامه دانش مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان با تلاقی آغاز ماه رمضان و ۲۵ فروردین روز بزرگداشت فریدالدین عطار نیشابوری مصادف گردید. در ادبیات فارسی و به خصوص در اشعار عطار و مولوی به ماه مبارک رمضان و اهمیت روزه‌داری اشارات بسیاری شده است از آن جمله که روزه کلید گشایش نور بر جان روزه داران است. ماه رمضان و عید سعید فطر نیز یکی از اعیاد با اهمیت در کشور پاکستان محسوب می شود و از این رو این مناسبت در اشعار ستارهٔ درخشان شعر فارسی در پاکستان، اقبال لاهوری چنین بازتاب یافته است:

روزه بر جوع و عطش شبخون زند — چنبر تن پروری را بشکند

این دو مناسبت خطیر در کشور پاکستان از اهمیت بسیاری برخوردار است همچنان که اسلام با شهد عرفان از طریق متونی همچون تذکره الاولیاء عطار نیشابوری کام مردم این سرزمین را شیرین و گوارا ساخته است. همچنین اهمیت عطار نیشابوری در این کشور باعث شده است که یک دهه پیش کتاب تحقیقی «الهی نامه» شیخ محمد فریدالدین عطار نیشابوری تألیف مرحومه دکتر *کلثوم فاطمه سید* در مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان نیز منتشر شود.

از این رو این تقارن را در فصلنامه دانش ارج می نهیم و همچنان افتخار داریم برای شماره جدید فصلنامه پذیرای مقالات علمی و پژوهشی استادان، پژوهشگران

ارجمند در عرصه‌های مختلف ذیل در ایران، شبه‌قاره (پاکستان، هندوستان، بنگلادش)، افغانستان و آسیای میانه براساس شیوه نامه فصلنامه باشیم:

۱) پژوهش های حوزه ادبیات فارسی.
۲) پژوهش های حوزه نسخه شناسی و تصحیح نسخ.
۳) نقد ادبی و ادبیات معاصر.
۴) پژوهش های مرتبط ایران شناسانه.
۵) ادبیات تطبیقی ایران با کشورها به ویژه با کشورهای حوزه فصلنامه.
۶) معرفی و تحلیل شناخت مراجع ایران شناسی، ادبیات فارسی به ویژه در کشورهای حوزه فصلنامه.

احسان خزاعی
مدیر مسئول فصلنامه دانش

معرفی نسخه خطی معتبر و ارزشمندی از دیوان آنندرام مخلص لاهوری

دکتر سمیه شکری [۱]

Introducing a valid and valuable manuscript of the Rāi Rāyān Ānand Rām Lāhūrī Divan

Dr. Somayeh Shokri

Rāi Rāyān Ānand Rām Lāhūrī (۱۱۱۱-٦٤ AH/١٦٩٩-١٧٥٠ CE), with nom de plume Mukhliṣ, is a well-known bi-lingual poet of Persian and Rekhta, and lexicographer of the later Mughal period, specially Muḥammad Shāh's reign (١٧١٩-١٧٤٨ CE).

Mukhliṣ belonged to a noble family who served the Mughal courts. In Persian poetry he was a disciple of Mīrzā ʿAbd al-Qādir Bīdil (d. ١٧٢٠ CE) – the epitome of Indian stylistics of Persian poetry, and a close friend of Sirāj al-Dīn ʿAlī Khān-i Ārzū (d. ١٧٥٦ CE) – the celebrated poet, critic and bibliographer of the ١٨th century Indo-Persian literature. Also, he was well-connected with other poets and scholars of his time, specially Ḥazīn-i Lāhījī (d. ١٧٦٦).

The *Dīwān* of Mukhliṣ, several valid manuscripts have remained. In this article, the most authoritative and complete version, which is kept in Reza Rampour Library of India, No. ٣٦٩٩, is introduced and a report of its privileges is given.

Keywords: Ānand Rām Mukhliṣ Lāhorī, Manuscrip, Persian poem, Dīwān-i Mukhliṣ, Manuscriptology

---

۱ - دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی ، واحد کاشان.

چکیده

رای رایان آنندرام لاهوری (۱۱۶۴-۱۱۱۱ق./۱۷۵۰-۱۶۹۹م.)، متخلّص به «مخلص»، شاعر معروف فارسی و ریخته و فرهنگ‌نویس دوران اواخر مغولانِ هند – مخصوصاً دورهٔ محمّد شاه (۱۷۴۸-۱۷۱۹م.) است.

مخلص به خانوادهٔ اشراف تعلّق داشته که در خدمت پادشاهان هند بود. در شعر وی شاگرد میرزا عبدالقادر بیدل (د. ۱۷۲۰م.) – قلّهٔ بلند سبک هندی – و از رفیقان نزدیک سراج‌الدّین‌علی خانِ آرزو (د. ۱۷۵۶م.) – شاعر، منتقد و تذکره‌نویس معروف ادبیات فارسی هند در قرن هجدهم میلادی – بود. نیز، او با شاعران و دانشمندان فارسی دوران خود به ویژه حزین لاهیجی (د. ۱۷۶۶م.) روابط استواری داشته است. چند نسخه‌ی خطی معتبر از دیوان مخلص باقی مانده است که در این مقاله معتبرترین و کامل‌ترین نسخه که در کتابخانه رضا رامپور هند با شماره ۳۶۹۹ نگهداری می‌شود، معرفی و گزارشی از امتیازات آن بیان می‌شود.

واژگان کلیدی: رای رایان آنندرام لاهوری، مخلص لاهوری، شعر فارسی هند، نسخه خطی.

۱. مقدمه

رای رایان آنندرام لاهوری متخلص به «مخلص» است و نسبت «لاهوری» او بیانگر محل تولد اوست، این هندیِ هندو که از تبارِ رایان و راجگان و از مردانِ دربار و دولت نیز بوده و در «کارِ ملک که تدبیر و تأمل بایدش»، دست داشته، شیفته‌یِ شعر و ادب و دانش و هنر نیز بوده است. سالیانی شاگردیِ بیدلِ دهلوی کرده ـ آن بی‌بدیل شاعرِ هندیّ پارسی‌ـ و بیش از سی سال دوستانه و شاگردانه بر خوانِ سراج الدین علی‌خانِ آرزو نشسته ـآن سرفرازِ شاعری و دانش و ادبـ و با دیگر شاعران و ادیبان و دانشیان چون حزینِ لاهیجی نشت‌وخاست‌ها داشته و از این ره‌گذرها پخته

و پرورده شده و توانسته است با نوشته‌ها و سروده‌های خود به فرهنگ و زبانِ فارسی سودها رساند. مخلص یکی از مهمترین شاعران و نویسندگان پارسی‌گوی در بین هندیان است که زبان شاعران و نویسندگان ایرانی را زبان معیار می‌داند و جامعه ادبی هند هم در آن روزگار به شعرشناسی و سخن‌سنجی مخلص اذعان داشت و این را از اظهارنظرهای تذکره‌نویسان می‌توان فهمید. (درباره‌یِ او، بنگرید به: مقدمه‌یِ مرآت الاصطلاح)

در تذکره‌ها بیشتر از او با نامِ آنندرام مخلص یاد شده و گاه با نامِ مخلصِ لاهوری تا از مخلصِ کاشانی جدا ماند.

از این شاعر و نویسنده‌یِ توانا جز دیوانِ اشعار، چند نوشته‌یِ دیگر نیز به جای مانده است که از آن میان فرهنگِ بسیار سودمندش با نامِ *مرآت الاصطلاح* در ایران نیز چاپ و نشر شده است.

از دیوانِ اشعارِ مخلص ـکه تاکنون تصحیح و چاپ نشده است و نگارندگان اینک در کارِ تصحیح و آماده‌سازیِ آن برایِ چاپ‌اندـ خوشبختانه نسخه‌هایی در کتابخانه‌یِ رضا رامپور، کتابخانه‌یِ دانشگاهِ اسلامیِ علیگره، و بریتیش میوزیوم بر جای مانده است. از این میان نسخه‌یِ کتابخانه‌یِ رضا رامپور که به خطِّ خودِ شاعر است و همین ارزشِ آن را دوچندان کرده، جای‌گاهی ویژه دارد و ما در این پژوهش کوشیده‌ایم تا با نگاهی نسخه‌شناختی، ویژگی‌هایِ این دست‌نوشت را باز نماییم.

۲. مشخصات نسخه

نسخه‌ای که درباره آن سخن خواهیم گفت در کتابخانه رامپور به شماره ۳۶۹۹ نگهداری می‌شود، خط این نسخه نستعلیق است و سال کتابت آن چنان‌چه در انجامه آمده است:

«... ناز، باد مقبولِ اهلِ راز و نیاز. به تاریخِ نهم شهر رجب المرجب سنه‌یِ ۲۰ جلوسِ محمدشاهی، روزِ یکشنبه طرفِ صبح به خط مصنف به اتمام رسید.»

تاریخِ اتمامِ سالِ ۲۰ جلوسِ محمدشاهی است. بر بنیادِ انجامه‌یِ *مرآت الاصطلاح*: «نهم شهر ربیع الاولی سنه‌ی یک‌هزار و یک‌صد و پنجاه و هفت هجری و سال بیست و ششم جلوسِ محمد شاه» (مرآت الاصطلاح، ص۴۹۱) که سالِ بیست و ششم جلوسِ محمدشاه را سالِ ۱۱۵۷ گفته، سالِ بیستمِ جلوسِ او باید سالِ ۱۱۵۱باشد. بر این پایه، سالِ اتمامِ این دست‌نوشتِ ۱۱۵۱ خواهد بود.

گفتنی است که در همین دست‌نوشتِ دیوان (ص۳۱۴)، دو تاریخ در بارهِ دیوان مخلص آمده:

الف) تاریخِ ترتیب یافتنِ دیوانِ غزلِ خودم:

شور انداخت به گلزارِ سخن چه‌چهِ بلبل فکرم مخلص

یافت ترتیب چو دیوان، تاریخ کردم انشا: «گلِ فکرم مخلص»

ب) تاریخِ انتخابِ دیوانِ خودم:

ز دیوان منتخب چون کرد اشعار چمن‌پردازتر از موقلم کلک

به تجویزِ خرد تاریخِ اتمام «عجایب انتخابی» زد قلم کلک

که عبارت‌هایِ «گلِ فکرم مخلص» در یکمی، و «عجایب انتخابی» در دومی، هردو نشانگرِ سال ۱۱۵۰ می‌باشند، که بر بنیادِ آن‌ها مخلص در سالِ ۱۱۵۰ هم دیوانِ غزلِ خود را سامان داده و هم انتخابی از دیوانِ خود را، و این هردو باید جز این دیوانی باشند که تاریخِ اتمامِ آن ۱۱۵۱ یعنی یک سالِ بعد است. به سخنِ دیگر، مخلص یا چند دیوان داشته، یا سروده‌هایِ خود را در چند دفتر و چندگونه سامان داده است: مثلا یک بار، غزل‌هایِ خود را در دفتری جدا فراهم نموده، چنان‌چه عنوانِ ماده‌تاریخِ یکم نشان می‌دهد: «تاریخِ ترتیب یافتنِ دیوانِ غزلِ خودم»، و یک بار، گزیده‌ای از دیوانِ خود برآورده، چنان‌چه ماده‌تاریخِ دوم گواهی می‌دهد: «تاریخِ انتخابِ دیوانِ خودم». و این گمان که مخلص چند دیوان داشته، این پشتوانه را نیز

دارد در سخنِ بندرابن داسِ خوشگو که با او معاصر و معاشر بوده است: «پیش‌تر دیوانی به مشقِ طرزِ میرزا صائب ترتیب داده، الحال به طرزِ میرزا رضیِ دانش شعر می‌گوید... دیوانِ غزلیات به قدرِ ده‌هزار بیت دارد.» (خوشگو، ص۳۳۳، نیز: مرآت الاصطلاح، ص سی)

این نیز گفتنی است که در همین دست‌نوشت (ص۳۲۱) تاریخِ اتمامِ مرآت الاصطلاح نیز آمده است:

این نسخه را که نامش مرآتِ اصطلاح است — تألیف چون نمودم در بهترینِ ساعات

کلکِ سخن‌طرازم تحریر کرد مخلص — تاریخِ اختتامش «تحقیقِ اصطلاحات»

که «تحقیقِ اصطلاحات» برابر با ۱۱۵۸ است، یعنی هفت‌سال پس از نوشته شدنِ این دیوان، و پیش آمدنِ این دشواری و پرسش که چگونه ماده تاریخ مرآت الاصطلاح که سالِ ۱۱۵۸ است، در دیوانی آمده که سالِ ۱۱۵۱ یعنی هفت سال پیش‌تر نوشته شده. و پاسخ این‌که بررسیِ صفحه‌ی ۳۲۱ که این ماده تاریخ در آن آمده، نشان می‌دهد که نیمه‌یِ پایینِ این صفحه نانوشته مانده بوده، و سپس‌ها با خطی دیگر این ماده تاریخ در آن نیمه‌یِ نانوشته افزوده شده است.

نکته‌یِ دیگر در باره‌یِ این انجامه این‌که به گواهیِ آغازِ آن «ناز، باد مقبولِ اهلِ راز و نیاز» ـکه مصرعِ دوم یک بیت است با قافیه‌یِ مصرعِ نخستـ بخشی از این انجامه در صفحه‌یِ پیش بوده، که آن صفحه در عکسی که ما از این دست‌نوشت داریم، نیست. و نمی‌دانیم که این صفحه (و شاید صفحه‌هایِ دیگر) از اصلِ دست‌نوشت افتاده و یا در عکس‌برداری. باید اصلِ دست‌نوشت دیده شود.

جلد نسخه چرم قهوه‌ای و با طلاکوبی تزئین شده است. در صفحه نخست عنوان به صورت زیر درج شده است:

[دیوان مخلص منشی آنندرام (قلمی) خوش خط دواوین و قصاید و ادبیات فارسی بنمر ۵۱۹] که احتمالا این عنوان بعدها توسط کتابدار کتابخانه رضا رامپور بر

این نسخه نوشته شده است. در صفحه دوم هم عنوان و شماره کتابخانه‌ای توسط کتابدار با ماژیک درج شده است.

دو صفحه آغازین اشعار که اولین غزل در آن نگاشته شده است، به زیبایی تذهیب شده و با نقشهایی از طلا تزئین شده است و بقیه‌ی صفحات ساده هستند و فقط یک کادر دو رنگ در تمام صفحات کشیده شده است و بین مصراع‌ها با دوخط عمودی از هم جدا شده است.

صفحه نخست با «بسم الله الرحمن الرحیم» شروع شده است، این دیوان در ابتدا به قصد تقدیم به محمدشاه کتابت شده است و چون محمدشاه مسلمان بوده و در آن دوره عربی‌دانی و فرهنگ اسلامی در دربار سیطره داشته است، شاعران غیرمسلمان نیز از اصطلاحات و جملات عربی و اسلامی استفاده می‌کردند.

خط اشعار نستعلیقِ خوش‌خط و خوش‌خوان است و در غزل‌هایِ افزوده در حواشی، نیز مصرع‌ها یا بیت‌هایِ خط‌خورده و دگرگون‌شده، نستعلیقِ مایل به شکسته و قدری بدخوان است. کاتب هرچند برخی‌جاها برخی واژه‌ها را اعراب‌گذاری کرده و خواندن را آسان‌تر، در بسیاری جاها نقطه‌ها را نگذاشته و خواندن را، به‌ویژه در جاهایی که متن چند خوانش را برمی‌تابد، دشوار ساخته است. از چهار حرفِ «گچپژ» «گ» همیشه ک» نوشته شده و سه حرفِ دیگر بیش‌تر با سه نقطه. هیچ کلمه و نامی از متن متمایز نشده است به جز کلمه جلاله «الله» که چند بار در اشعار به کار رفته ولی کاتب فقط یک بار در غزل صفحه ۱۴۵ دور آن را خطی چین دار کشیده است.

این نسخه‌ی خطی ۳۳۲ صفحه است و حدود ۴۷۰۰ بیت در قالب‌هایِ گوناگونِ غزل (۵۰۰)، رباعی (۱۰۶)، قطعه (۴۳). ابیات پراکنده (۴۶ تک یا دو بیت که در بین غزل‌هاست) در پایان نیز ۳۴ بیتِ ریخته (به زبانِ اردو) دارد با عنوانِ «اشعارِ ریخته که گاهی بنا بر تفریحِ طبیعت گفته‌می‌شود».

۳. ویژگی‌های نگارشی و رسم‌الخطی

نسخه دیوان اشعار آنندرام مخلص لاهوری با خط نستعلیق کتابت شده است، نقطه‌ها در برخی موارد رعایت شده ولی در بیشتر موارد کلمات بدون نقطه هستند.

از اعراب فتحه و ضمه در موارد معدودی به کار رفته‌است، در کلماتی مانند گُل، گُلشن، گُلستان تقریبا در همه موارد نگاشته شده ضمه کتابت شده است(۷، ۱۲، ۲۲، ۶۲، ۸۳، ۹۳ و...) کلماتی مانند بُلبُل (۹، ۵۱، ۶۲، ۱۵۹، ۱۶۰) نیز در اغلب موارد ضمه‌ها کتابت شده است.

فتحه در این نسخه بسیار کم و در موارد نادری کتابت شده است، کَرد(۸، ۱۲۶) ، کَرده است(۳۴) ، کَرده‌ام(۱۱۰) ، کَرده(۱۳۰) ، کَدو(۱۶) ، مَیم(۱۸) ، مَی(۱۵۹) ، خَلد(۲۳) ، خَلق(۴۲) ، سَمندش(۶۳) ، کَفن(۱۱۶) ، جَری(۱۴۵) و اندک موارد دیگری.

کسره در این نسخه فقط به عنوان نقش نمای اضافه استفاده شده است: لذتِ دیگر(۸) ، کُهنِ ما(۱۱) ، سلامِ مرا(۱۲) ، اطلسِ فرنگ(۲۲) ، مشربِ رندانِ تو(۷۷) ، التفاتِ اهلِ جوهر(۷۷) ، نکاحِ من(۸۹) ، غارتِ دل(۱۲۲) ، وارثِ شهر(۱۵۷) و بسیاری موارد دیگر.

تشدید به ندرت استفاده شده است: صیّاد(۲۱) ، آئیّنه (۲۶) ، مرصّع(۲۷) ، اطّلاع(۳۹) ، امّا(۳۹) ، تجلّی(۸۲) ، طرّه(۱۴۸، ۱۴۹) ، مدّعا(۲۲۳) ، محبّت(۲۴۰) و اندک مواردی دیگر.

کاربرد همزه در این نسخه گاهی برای کلمات مختوم به های غیرملفوظ، در حالت مضاف استفاده شده است، مانند:

قطرهٔ گل (۱۲۷)، پردهٔ چشم (۱۲۸)، طرهٔ الماس (۱۴۸)، گریهٔ صباح (۸۹)، قبلهٔ عشقبازی (۱۰۳) و مواردی دیگر

یا به جای یای نکره و یای وحده بکار رفته است، مانند:

درمیان سبزهٔ (۹۲)، رقعهٔ از برای ما (۱۳۴)، چهرهٔ از خون من (۱۹۰)، جلوهٔ میکرد (۱۹۲) و مواردی دیگر

یا در کلمات مختوم به الف و یا واو، مانند:

سر کوئی (۶۳)، جائی (۸۳)، بیوفائی (۹۲)، رعنائی (۱۴۱- ۹۴)، آهوئی (۱۳۲)، رفوئی (۱۷۳) و مواردی دیگر.

۳-۱. حاشیه‌ها

در این نسخه‌ی خطی کلمات، مصراع‌ها و ابیات و غزلیات قابل توجهی در حاشیه نگاشته شده است، تمام حاشیه نویسی‌ها به خط یک نفر و به گواهیِ انجامه‌یِ یادشده، به خطِّ خودِ شاعر است است که بعد از پایان کتابت کل دیوان صورت گرفته است.

خطِّ نسخه در غزل‌هایِ افزوده در حواشی، مصراع‌ها یا بیت‌هایِ خط‌خورده و دگرگون‌شده، نستعلیقِ مایل به شکسته و قدری بدخوان.

از ویژگی‌هایِ این دست‌نوشت یکی این است که جای‌جای و به فراوانی در آن دست‌کاری‌هایی انجام گرفته و واژه یا عبارت یا مصرع یا بیت یا بیت‌هایی خط خورده و روی آن یا در حاشیه و کناره‌های صفحه واژه یا عبارت یا مصرع یا بیت یا بیت‌هایِ دیگری آمده است. و این دست‌کاری‌ها بی‌گمان کارِ خودِ شاعر است که نسخه‌ای از دیوانِ خویش را که به خطِّ خودِ او است، در فرصت و فراغت‌هایِ پیش‌آمده، بازبینی کرده و بر بنیادِ دگرگونی‌هایی که در پسندِ شاعریِ او رخ داده، یا به انگیزه‌هایِ دیگری چون کاربستِ برخی شگردهایِ ادبی و هنری، یا هماهنگی با رخ‌دادهایی پیش‌آمده و ... سروده‌هایِ پیشینِ خویش را بازنگری و بازنگاری کرده است و به گمانِ خود ساخت و پرداخت، و صورت و سامانِ بهتر و هنری‌تری بدان‌ها بخشیده است.

در ادامه به برخی از این تغییرات اشاره می‌شود:

- تغییر یک یا دو کلمه در بیت با خط خوردگی که در ۶۷ بیت اتفاق افتاده است:

صفحه۲۲ «همه دیر مغان » به جای «در میان می کشان »

صفحه ۲۵ «سرِ سیر» به جای «سر و برگ»

صفحه ۲۸ «دلت» به جای «دلش»

صفحه ۲۹ «لاله‌سان در دل » به جای «همچو خون گل»

صفحه ۳۸ «گویا» به جای «تخم»

صفحه ۴۹ «مریدان» به جای «غلامان»

صفحه ۵۲ «شوق» به جای «داغ»

صفحه ۱۵۴ «نورسته» به جای «گلکرده»

صفحه ۲۰۱ «چون شب شد» به جای «شب شد چون»

صفحه ۲۰۲ «ریش شد» به جای «چاک شد»

صفحه ۲۰۸ «لطف» به جای «چتر»

صفحه ۲۱۱ «کی تماشای» به جای «بی تو کی برگ »

صفحه ۲۱۱ «به جانان» به جای «به سویش»

صفحه ۲۱۲ «بی‌دماغم» به جای «همچو مینا»

صفحه ۲۱۴ «یعنی» به جای «مخلص»

صفحه ۲۱۴ «پیشکش» به جای «قدر او»

صفحه ۲۱۹ «مانع مشو» به جای «بگذار»

صفحه ۲۳۰ «صحبتی با همچو دل» به جای «در بر خود همچو دل»

صفحه ۲۳۲ «دل برست از شکوه» به جای «ماجراها دارم از»

صفحه ۲۳۸ «طرح» به جای «رنگ»

صفحه ۲۴۲ «تنم هرزه مصروف» به جای « عبث نیست فخرم به»

صفحه ۲۴۸ «صاحبا» به جای «صاحبم»

صفحه ۲۴۹ «باغبان آسا» به جای «همچو بوی گل»

صفحه ۲۴۹ «سودایی» به جای «دیوانه»

صفحه ۲۵۱ «ببین اقبالِ حسنش را» به جای «بنازم دولت حسنش»

صفحه ۲۵۹ «بی‌سبب» به جای «بی‌جهت»

صفحه ۲۵۹ «کن علم» به جای «عرض ده»

صفحه ۲۶۱ « نامرادی، بی‌کسی» به جای « سر به صحرا داده‌ای»

- در غزلیات مخلص لاهوری ۲۷۸ مصراع خط خورده و در حاشیه صفحه اصلاح شده است:

صفحه ۱۸

نخست می‌رسد بر لاله و گل ناز رخسار تو را سپس گشته مستی لاله‌کار حُسن رخسار تو را

صفحه ۱۸

نخست خوش‌نگاه من به قربان سر شانه‌ات روم سپس دیده‌بانی می‌کنندت وحشیانِ دشت هم

صفحه ۱۸

نخست فکر رنگین تو مخلص شور در عالم فکند سپس می‌چکد از فکرِ رنگینِ تو مخلص بس که درد

صفحه ۲۰

نخست دل به قربان خودم مخلص سوخت سپس تیره‌روزی‌های من مخلص، ندانی بی‌سبب

صفحه ۲۳

نخست تا به چشم خود به رنگ ابر نم داریم ما سپس تا به چشم از گریه هم‌چون ابر، نم داریم ما

صفحه ۲۵

نخست یارب از فضلت مظفر باد بر اعدای دین سپس مسندآرایِ وزارت باد چون خور بر فلک

صفحه ۲۷

نخست نی آشنای دردیم نی از دشمنان داغ سپس نی آشنا به درد نه مربوط با غمیم

صفحه ۲۷

نخست ساقی ز دست فصل گل و لاله می‌رود سپس ساقی بهار می‌رود از دست، مضطرم
صفحه ۲۷

نخست همچو بلبل در طبیعت شور تا باشد مرا سپس در طبیعت تازه شور عشق تا باشد مرا
صفحه ۳۰

نخست بوده است دی به شاخ گلی آشیان مرا سپس دیروز بود در چمنی آشیان مرا
صفحه ۶۱

نخست به می .. سر میلم از آن است سپس سر و کارم به جام می از آن است
صفحه ۶۲

نخست هلاکم کرد بلبل‌باز طفلی سپس نشان تیرِ بلبل‌باز طفلم
صفحه ۶۴

نخست به فصل دی لباس کربلایی است سپس سرانجامِ لباسِ کربلایی است
صفحه ۶۵

نخست دهند بوسه به پاساکنان گلزارش سپس دهند بوسه به پا لاله و گلش در باغ
صفحه ۶۶

نخست زجیب هاله دگر ماه سر برون آورد سپس زجیبِ ماه دگر هاله سر برون آورد
صفحه ۷۲

نخست می نمود از دور آن آتش که افتد در عرق سپس هم‌چو آن آتش که درگیرد شرابِ هند را
صفحه ۷۹

نخست بود زلف آن شوخ سرمشق فکر سپس نسازم به‌جز وصفِ زلفت رقم
صفحه ۸۴

نخست می‌رسم از جانب دل نام ویران مملکت سپس تازه از شهرِ به غارت رفته‌ی دل می‌رسم
صفحه ۹۷

نخست شورم افزود از جوانی‌ها به شیب سپس شد به شیبم دولتِ وصلش نصیب
صفحه ۹۹

نخست به نسیم بهار می ماند سپس تاجرِ رنج دیده‌ی اشکم
صفحه ۹۹

نخست بلبل رنج دیده‌ی قفسم سپس بلبلِ از قفس رهاشده‌ام
صفحه ۱۰۰

نخست طرّه زر بود به طرف سرش سپس زده بر سر ز ناز، طرّه‌ی زر
صفحه ۱۰۸

نخست زلف کج مژگان بر گردیده کج دستار کج سپس زلف کج، ابرو کج و مژگان کج و دستار کج
صفحه ۱۰۸

نخست می‌نماید همچو آن مینا که گل دارد به فرق سپس صد چو شاخ گل به قربان سرِ رعنایی‌اش
صفحه ۱۱۱

نخست می‌خودم بس که نیمه‌ی نارنج سپس نصف نارنجی از سیه چشمی‌است
صفحه ۱۱۲

نخست چون نویسم شرح شوق از بس ز چشمم خون چکد سپس خون ز چشم از بس چکد در حلت تحریر شوق
صفحه ۱۱۶

نخست همچو دل اخگر است در بغلم سپس داغِ عشقی است با من از پس مرگ
صفحه ۱۱۶

نخست بدون امتحان از چشم مردم می توان گم شد سپس چو بوی گل ز چشمِ خلق چندی می‌توان گم شد
صفحه ۱۱۷

نخست تراود بس که از هر مصرعم چون شمع سوز دل سپس ز هر مصرع چکد چون شمع مخلص بس که سوز
صفحه ۱۱۸

نخست گل ز رونق فتاد از شرمت سپس پیش رویت فسرده برگِ گل است
صفحه ۱۱۹

نخست قریب ابروی او زلف بی تماشا نیست سپس نگر به گوشه‌ی ابرو قریب زلفش را
صفحه ۱۲۱

نخست به هر عنوان بلی دیوانه با دیوانه می‌سازد سپس بلی دیوانه در هر حال با دیوانه می‌سازد
صفحه ۱۲۲

نخست هر زه دل می‌کشد به جانب باغ سپس هر زه تکلیف گلشنم مکنید
صفحه ۱۲۴

نخست چون زلف تو قدر دل نداند سپس ای زلف کمی عزیز دارش

صفحه ۱۲۴

نخست در کوچه باغ چاک گریبان مقیم بود سپس بر خورده بود فصل بهاران به کوچه باغ

صفحه ۱۲۵

نخست به استقبالش از خود رفت باید زود ای مستان سپس به استقبال آن گر ما رویم امشب ز خود خوب است

صفحه ۱۲۵

نخست همچو نرگس جام می بر دار می‌باید کشید سپس جامِ می چون شاخِ گل بر دار می‌باید کشید

صفحه ۱۲۶

نخست شد مقابل دست آخر بی تو از بی‌جوهری سپس با تو از بی‌جوهری‌ها دست آخر چهره شد

صفحه ۱۲۶

نخست از برای نفع و نقصان دل عجب غم می‌خورد سپس زود چون صبح این دکانِ چیده بر هم می‌خورد

صفحه ۱۲۷

نخست شیخ و تقوی و ما و فسق و فجور سپس شیخ و تقوی، من و شراب و نگار

صفحه ۱۲۸

نخست تخته مشق ریش شد از ذکر مژگانش دلم سپس ذکر مژگانش دلم را تخته مشق ریش کرد

صفحه ۱۲۹

نخست کج کلاه من به سیر باغ مایل چون شود سپس جلوه‌پیرا در چمن آن سروقامت چون شود

صفحه ۱۳۰

نخست گرفت آن خال عارض بی‌خبر ره بر نگاه من سپس نگاهی کرد سویش غیر، گردیدم به او مانع

صفحه ۱۳۰

نخست کنم جان پیشکش در دل چو ابروی تو جا گیرد سپس دهم جان یادِ ابرویش به دل هر گاه جا گیرد

صفحه

نخست به اندک التفاتی عاشقان را وقت خوش گردد سپس به اندک لطفِ خوش‌چشمان پذیرد کارِ دل رونق

صفحه ۱۳۳

نخست کردم از خلقت شبی ذکر و هنوز سپس گر دم از خلقت زدم روزی، هنوز

صفحه ۱۳۴

نخست جای خط بر سرش گل است ، نگر سپس بر سرش هست جای نامه گلی

صفحه ۱۳۶

نخست قامتت از شاخ گل یک پیرهن رعناتر است سپس قامتت، نام خدا، از شاخِ گل رعناتر است

صفحه ۱۳۶

نخست خط نسخی می‌کشد از سرو بر گلبن بهار سپس بر چمن از سرو نقاشِ بهاران خط کشد

صفحه ۱۳۷

نخست خم از جوشِ شرابِ خود نوا زد سپس خرابات‌یِ جوانان را صلا زد

صفحه ۱۳۸

نخست چهره با صد بهار می‌آید سپس آفتِ روزگار می‌آید

صفحه ۱۳۹

نخست می‌رود آن گل و به حال خودم سپس گذرم چون به خاک فین می‌شد

صفحه ۱۳۹

نخست در من و دل بر سر ره طرفه با هم جنگ بود سپس در من و دل طرفه با هم بر سر ره جنگ بود

صفحه ۱۴۲

نخست کاو کاو آن صف مژگان دلم را داغ کرد سپس آن صفِ مژگان ز سر تا پا دلم را داغ کرد

صفحه ۱۴۴

نخست به رنگ غنچه‌ی گل عقده گردد محشر ناخن سپس به رنگِ غنچه چندین ناخن از یک عقده می‌روید

صفحه ۱۴۹

نخست دید چون صیّاد بال و پر به خون رنگین چو گل سپس چون پر و بالم چو گل صیّاد خون آلود دید

صفحه ۱۵۲

نخست قانعیم از بس به قسمت خوش به هر رنگیم ما سپس بر نصیبِ خود درین بزمم ز بس قانع چو شمع

- ۶۲ بیت از ابیات غزلیات مخلص به طور کامل خط خورده و در حاشیه اصلاح شده‌اند:

صفحه ۱۷ نخست

طاقت دزدیدن گل .. همچو بوی گل نسیمی می‌برد از جا مرا

سپس

گل زدن بر سر کجا آید ز من ای باغبان همچو بو هرگه نسیمی می‌برد از جا مرا

صفحه ۲۵ نخست

بس که مشتاق می ام چون نرگس — بر هر انگشت ایاغ است مرا

سپس

شاخ گل ... به مینای شراب — آستین پر ز ایاغ است مرا

صفحه ۲۶ نخست

پادشاه برّ مجنون کرد عشق او مرا — نگذرانید از نظر چون جرگه آهو مرا

سپس

بس که هم‌چون لاله سوزد داغِ دل بی او مرا — جامه دودآلود هست از جانبِ پهلو مرا

صفحه ۲۸ نخست

ز بس تر است به وصف رخش بیان مرا — توان چو شمع گرفتن به زر زبان مرا

سپس

دگر مپرس پر از سوز داستانِ مرا — چو لاله سوخت بیانش سرِ زبانِ مرا

صفحه ۴۱ نخست

برآید آب و رنگ عشق از عشق — ز خونم شد حنای آن کف پا

سپس

به طورِ خویش برمگذار ای گل — مبادا زلف سازد فتنه بر پا

صفحه ۵۵ نخست

وا نکردی گر ز رخ بند نقاب — از چه رو سازد ز خجلت آفتاب

سپس

شد ز نورِ حسنِ او بندِ نقاب — روکشِ خطِّ شعاعِ آفتاب

صفحه ۵۵ نخست

پای گل کردیم و در مینا شراب — سرخ رو ما از شراب، از ما شراب

سپس

ربطـــم امـــروز نباشـــد بـــا شـــراب — از ازل، مـــا از شـــراب، از مـــا شـــراب

صفحه ۵۷ نخست

از تو جز خودم نباشد ای گـل رعنـا نصـیب — گر همین معنی بود مرکوز خاطر، یا نصیب

سپس

از تو هست اقسامِ رنجم ای بت رعنا نصـیب — گر همین باشد مناسب در حق من، یا نصیب

صفحه ۵۸ نخست

مخلص از اهل خراباتم نـی‌ام بـا زهـد صـاف — جز شرابم نیست همچون ساغر و مینا نصـیب

سپس

کافـلِ رزقِ مقـدّر او تعـالی شـانه اسـت — از شما جهدی پیِ روزی ز مخلص یا نصیب

صفحه ۸۰ نخست

چند گل برگی به جوی آب دیـدم در چمـن — در کنار دیده‌ام از هم دل صد چاک ریخت

سپس

هم‌چو آن گل‌ها که می‌ریزد میانِ جویِ آب — در برِ چشمِ ترم امشب دلِ صدچاک ریخت

صفحه ۹۵ نخست

از فرنگ عشق مخلص با دل پـر خـون رسـید — این می انگوری از بهرت ز دور آورده است

سپس

سیرِ سرو و لاله کـن، مخلـص کـه نقـاشِ بهـار — از برایت این مرقّع را ز دور آورده اسـت

صفحه ۱۰۸ نخست

بـــا دل آن دردمنـــد شـــهر غریـــب — ای ســـر زلـــف آن نگـــار مپـــیچ

سپس

رحـــم بـــر جـــان خـــویش کـــن ای دل — پـر بـه آن زلـف هـم‌چـو مـار مپـیچ

صفحه ۱۱۵ نخست

مخلـص از سـرو قـد او ظـاهر اسـت رفتـه رفتـه فتنـه بـر پـا مـی‌شـود

سپس

مخلـص آن گـل شـب گشـود از نـاز زلـف فتنـه‌ای در شـهر برپـا مـی‌شـود

صفحه ۱۱۹ نخست

یاد آن گریه‌ی شادی کـه بـه شـبهای وصـال اشک من تکمه‌ی الماس گریبـان تـو بـود

سپس

ریخت هر قطره‌ی شبنم کـه ز بـرگِ نسـرین بنـده‌ی تکمـه‌ی الماسِ گریبـانِ تـو بـود

صفحه ۱۲۱ نخست

کـی دلـم سـیر بـاغ مـی‌خواهـد سـینه‌ی داغ داغ مـی‌خواهـد

سپس

نـی چمـن نـی ایـاغ مـی‌خواهـد پـاره‌ای دل دمـاغ مـی‌خواهـد

صفحه ۱۲۲ نخست

نیسـت مخلـص دمـاغ سـیر مـرا دلخوشـی‌هـا فـراغ مـی‌خواهـد

سپس

بـا گـل و مـل چـه کـار مخلـص را؟ یعنـی ایـن‌هـا فـراغ مـی‌خواهـد

صفحه ۱۲۴ نخست

ایـن سـینه کـه داغ داغ باشـد در عـالم خـویش بـاغ باشـد

سپس

آن دل کـه چـو لالـه داغ باشـد بهتـر ز هـزار بـاغ باشـد

صفحه ۱۲۵ نخست

ترسـم ای نقـاش آرد بـر سـرت روز سـیاه دست از تصویر زلف یار می‌بایـد کشـید

سپس

امر سهلی نیست ای صورتگر، ای پردازِ حسن ... (در اســـکن ایـــن مصـــراع نیفتـــاده)

صفحه ۱۲۶ نخست

آن پسر عطار کز عشقش به شور آمد دلم بویِ عطـرِ فتنـه مخلـص نـرگسِ او مـی‌دهـد

سپس

گاه گاهی در بهاران بلبلِ رنگـینِ صـفیر دادِ شعرِ مخلصِ خوشفکرِ کـم‌گـو مـی‌دهـد

صفحه ۱۲۷ نخست

دل بـه زلفـش فکنـده مخلـص شـور یـــا بـــه هنـــد ایلچیـــی شـــاه رســـید

سپس

یافـت مخلـص بـه بـزمِ آن گـل بـار دادخـــــواهی پادشـــــاه رســـــید

صفحه ۱۲۸ نخست

گریـه تـا چشـم مـرا سـیراب کـرد هـــر طـــرف گلکـــاری خونـــاب کـــرد

سپس

ذوقِ سـیرِ گلشـنم بـی‌تـاب کـرد ابـــر شـــاید تـــاک را ســـیراب کـــرد

صفحه ۱۳۵ نخست

آه خیلـی مـی‌دهـد آزار تنهـایی مـرا نیست مجنون تا در این صحرا به فریـادم رسـد

سپس

نالـه‌ی مـن آهـوانِ دشـت را دیوانـه کـرد آه، مجنون نیست زنـده تـا بـه فریـادم رسـد

صفحه ۱۳۷ نخست

کســـی دم از هـــوایش بـــر مـــلا زد کـــه چـــون فـــانوس آتـــش در ســـرا زد

سپس

طبیـــبِ مهربـــان محتـــاج فصـــدیم بهـــاران‌ســـت و جوشـــی خـــونِ مـــا زد

صفحه ۱۵۱ نخست

گر سیر چمنم نیست توجّه چه عجب — من و رعنا گل دستارپریشانی چند

سپس

غش کند در چمن از نکهت تند سنبل — دل سودازده‌ی زلف‌پریشانی چند

صفحه ۱۶۲ نخست

وا شود شاید به قدر غنچه دل — بی‌دماغم باده در مینا کنید

سپس

می‌رود فصلِ گل ای خوش‌قد بتان — پای سروی پاده در مینا کنید

صفحه ۱۶۴ نخست

فصل گل پارسا نباید شد — منکر این هوا نباید شد

سپس

از وفا خاک پا نباید شد — مدّعیِ وفا نباید شد

صفحه ۱۶۵ نخست

زیست کن تا به کام او مخلص — تا به کس آشنا نباید شد

سپس

توبه کفر است فصلِ گل مخلص — منکر این هوا نباید شد

صفحه ۱۶۶ نخست

شد به تجدید از او شور خرابات بلند — مخلص آن کهنه گنه کار سلامت باشد

سپس

رونقِ کارِ خرابات بر او موقوف است — مخلص آن رندِ قدح‌خوار سلامت باشد

صفحه ۱۶۶ نخست

به این رنگست اگر غم جا به خون و خاک خواهم کرد — چو گل از دست او روزی گریبان چاک خواهم کرد

سپس

به جورت تا کجا صبر ای بت بی‌باک خواهم کرد　　سر کویت چو گل روزی گریبان چاک خواهم کرد

صفحه ۱۷۶ نخست

مخلـــص از فکـــرهـــای رنگینـــت　　روکـــش لالـــه‌زار شـــد کاغـــذ

سپس

مخلـص از شـعرِ مـن بـه رنـگِ چمـن　　کارگـــاهِ بهـــار شـــد کاغـــذ

صفحه ۱۷۶ نخست

گـــل بـــود فخـــر دودمـــان بهـــار　　نـــازپرورد بـــاغ و جـــان بهـــار

سپس

بشـــکن از نـــیم‌جلـــوه شـــان بهـــار　　آتشـــی زن بـــه خـــان و مـــان بهـــار

صفحه ۱۷۹ نخست

صید کرد آن شوخ چو دل نقد جان کردم نثار　　نذر شاهان بگذرانـد خلـق زر روز شـکار

سپس

جلـوه‌ای کـرد ز هـر سـو نقـد جـانی شـد نثـار　　نذرِ شاهان می‌شود زانسان که زر روزِ شکار

- ۱۰۲ بیت از ابیات غزلیات مخلص به طور کامل خط خورده‌اند و شاعر جایگزینی برای آن‌ها نگذاشته است:

صفحه ۲۸

زیر چرخ از خوان فرض عشق روزی می خوریم　　باشد اشک و داغ نان گـرم و آب سـرد مـا

صفحه ۲۹

شکسـته رنگـی مـن خـالی از تماشـا نیسـت　　چو نرگس است بهاری دگـر خـزان مـرا

صفحه ۲۹

غافـــل نینـــد اهـــل محبّـــت زحـــال هـــم　　شـد شـوق بلـبلان بـه چمـن رهنمـون مـا

صفحه ۲۹

چون نرگسی کـه سـرخ کننـدش ورق ز رنـگ گلگون بیاض جشم تـو باشـد بـه خـون مـا

صفحه ۳۰

روزی کنـــیم چـــاک گریبـــان خـــویش را از دسـت ظلـم‌هـای تـو خـون لالـه داغ مـا

صفحه ۳۱

از پـــی بنـــت العنـــب در پـــیچ و تـــاب همچـــو شـــاخ و بـــرگ انگـــوریم مـــا

صفحه ۳۵

فصل گل بگذشت و از شاخی صفیری برنخاست شکوه باشد رنگ‌رنگ از بی پـر و بـالی مـرا

صفحه ۳۶

سـر تـا سـر بـه دام محبـت اسـیر کـرد آن میـــرزا جـــوان دو دامـــی قبـــا مـــرا

صفحه ۳۸

همچو بلبل مستی ما را بود صد رنگ و شور بشـکفد هـر گـاه طبـع از بـاده گلـزاریم مـا

صفحه ۵۲

زان ذقـن شـاید کنـد گـل سـبزه‌ی خـط آیـد از ایـن سـیب رعنـا نکهـت عنبـر مـرا

صفحه ۵۶

شـــد ز عکـــس عـــارض او مـــوج آب شـــمع کـــافوری فـــانوس حبـــاب

مـــی‌دهـــد اشـــک مـــن و تمکـــین او یـــاد از دامـــان کـــوه و شـــور آب

داغ عشـــق اوســـت پنهـــان در دلـــم همچـــو آن عینـــک کـــه مانـــد در کتـــاب

زنـــدگی تـــا کـــی بـــه کـــام دیگـــران خانـــه‌ی پـــاس محبـــت‌هـــا خـــراب

تـرک غفلـت گیـر چـون مـو شـد سـفید شـوم مـی‌باشـد بـه وقـت صـبح، خـواب

تـــا عـــرق افشـــان رخ او دیـــده‌ام اشـــک مـــن مخلـــص دهـــد بـــوی گـــلاب

صفحه ۶۳

هـر نگـاهش مصـرع برجسـته ایسـت ک چشـمش را تخلـص عبهریسـت

صفحه ۶۶

شـد خـون خفتـه بیـدار ایـن همـه از کجـا بـر خـاک کشـتگان او، طوفـان لالـه اسـت

صفحه ۶۶

گر بـود مرغـوب طبـع مـی پرسـتان دور نیسـت میـوه میخـوش بـه کیفیّـت تـر از انگـور نیسـت

صفحه ۶۷

ای درد پـا گـذار در ایـن‌جـا بـه احتیـاط آئینـه‌خانـه‌ی دلِ مـن جلـوه‌گـاهِ اوسـت

صفحه ۶۸

ترسـم بـه خـونِ عاشـقِ مسـکین حنـا کنـد سـبزِ ظریـفِ مـن کـه خمـارِ نگـاهِ اوسـت

صفحه ۷۱

سـر و پـروای تماشـای چمـن نیسـت مـرا خـار خـارم ز گـل آن چمنـی دسـتار سـت

صفحه ۷۱

دل به قربان سر و چشمِ تـو شیرین‌حرکـات کـز عـرق حسـنِ تـو معجـونِ جـواهرِدار اسـت

صفحه ۷۲

عیـان از سـرمه‌سـا مژگـان او هسـت کـه سـنگین سـایه‌ی دیـوار حسـن اسـت

صفحه ۷۲

رفتم از خود چون گـرفتم بوسـه امشـب زان لبـ لعل شیرینش جـواهردار معجـون بـوده اسـت

صفحه ۷۷

از جـانِ غـزالانِ خـتن دود بـرآورد دنبالـه‌ی چشـمت کـه بعینـه چـو تفنـگ اسـت

صفحه ۷۸

رعنـایی‌اش بـه پایـه‌ی دیگـر رسـیده بـود آن شاخ گل کـه دوش بـه سـر زرد شـال داشـت

صفحه ۸۲

نـازپـروردِ کنـار نـاخن اسـت ای اهـل درد — قدردان خون‌چکان داغ کهن بودن خوش اسـت

صفحه ۸۴

از نهالان چمن با سرو باشد الفتم — کاین جوان نازنین مانا که[1] دلدار من است

صفحه ۹۱

طرح گل ریختن ز نقش قدم — کار شمشاد خوش خرام من‌ست

صفحه ۹۲

دل سر خوش ز باده تسلیم — سیری گلشن رضا شده است

صفحه ۱۰۱

ز نظم افتاده است اوراقِ افلاک — پریشان تا کدامین زلفِ آه است

صفحه ۱۰۴

اختلاط اهلِ کیفیت به هم چشمان خوش ... — آب اندر شیشه رنگ خانه‌ی مستان خوش است

صفحه ۱۰۶

به قوم خویش مگو آن جمیله خوش‌چشم ... — چو آهوان به‌تمام این قبیله خوش‌چشم است

صفحه ۱۱۰

تقطیـع کـرده‌سـت دگـر میـرزای صـبح — باشـد سـتاره دور ... قبـای صـبح

صفحه ۱۱۲

هـم‌چـو آن نـرگس کـه رنگـین مـی‌کننـد — مـی‌شـود از ارتکـابِ بـاده چشـمِ یـار سـرخ

- و ابیاتی در صفحات : ۹ – ۴۸ – ۵۶ - ۸۳ – ۱۰۰ – ۱۲۹ – ۱۴۱ – ۱۴۲ – ۱۶۳ – ۱۶۶ – ۲۱۶ با آب پاک شده‌اند.

علاوه بر این اصلاحات که از خود شاعر آن را انجام داده است، ۹۶ غزل کامل هم تحت عنوان لراقمه در حاشیه نسخه اضافه شده است، که با توجه به حرف پایانی هر

[1] اصل: به

غزل مرتب شده و در صفحاتی که غزلهای آن حرف هستند، پشت سر هم نگاشته شده‌اند. که بیشترین آنها در حرف الف ، دال و میم هستند.

«برخی از این تغییرات در این مقاله آمده است و از بیان کلیه تغییرات خودداری شده است که مشت نمونه خروار است.»

۴. نتیجه

از بررسی‌هایِ یادشده آشکار شد که:

- ✓آنندرام مخلص از شاعران و نویسندگانِ برجسته‌یِ هندی و هندویِ سده‌یِ دوازدهم است؛
- ✓دست‌نوشتی از دیوانِ او که هنوز چاپ و نشر نشده است، به خطِّ خودِ او در کتاب‌خانه‌یِ رضا رامپور نگهداری می‌شود؛
- ✓مخلص این دست‌نوشت دیوانِ خود را بازنگری کرده و جز افزودنِ ۹۶ غزل، دست‌کاری‌هایی در آن انجام داده است؛
- ✓این دست‌کاری‌ها و دگرگونی‌ها گاه در یک واژه است، گاه در چند واژه، گاه در یک مصرع، گاه در یک بیت، و گاه در چند بیت؛
- ✓مخلص بیش از ۱۰۰ بیتِ این دست‌نوشت را خط زده، بی آن‌که بیتی به جایِ آن‌ها باز سراید.

کتابنامه

۱) مخلص لاهوری آ، ۱۱۵۶، دیوان اشعار، نسخه خطی، رامپور، کتابخانه رضا، ۳۳۴.

۲) مخلص لاهوری آ، ۱۳۹۵، مرآت الاصطلاح، تهران: سخن، ۵۹۳.

اختلاف عقاید و اندیشه بشری از دیدگاه مولانا در مثنوی

پری مالملی[1]

Differences of human ideas and thought from Rumi's point of view in Masnavi

Pari Malmi

In many stories of Masnavi, differences of ideas and thoughts are discussed and Rumi, as a psychoanalyst, explores the external, internal and deep levels of human beings and explains the internal and deep layers and differences of opinion from them and the lack of intellect. He considers man to be the result of a lack of knowledge, thought and intellect. In this article, according to Rumi's approach to the issue of reason, this issue is examined in line with the difference of human opinions. The aim of this article is to show by the method of content analysis that Rumi considers the intellect as a great power that rushes to the aid of man and shows him the truths, and it is in the shadow of the opposites that the works of truth become apparent and find meaning. Slowly In this analysis, it is concluded that according to Rumi, the difference between human beings is in their inner and true value and imitation science is against reason and hinders the way of human thought

[1] عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد باغملک (ایران- خوزستان- ایذه).

and convinces the audience that by acquiring common sense towards unity and oneness Bring.

Keywords: disagreement, psychology, reason, Rumi, analysis and study.

چکیده

در بسیاری از داستان های مثنوی از اختلاف عقاید و اندیشه ها بحث شده و مولانا همچون یک روانکاو، سطوح ظاهری و درونی و عمیق انسان ها را می کاود و از ظاهر آنها لایه های درونی و عمیق و اختلاف نظرها را تشریح می نماید و نقصان عقل بشر را ناشی از کاستی دانش و اندیشه و تعقل می داند. در این مقاله با توجه رویکردی که مولوی نسبت به مسأله عقل دارد، این موضوع در راستای اختلاف عقاید بشری بررسی می شود. هدف مقاله بر با روش تحلیل محتوا بر آن است تا نشان دهد، مولوی عقل را قدرت بزرگی می داند که به یاری انسان می شتابد و راستی ها را به وی می نمایاند و در سایه سار ضدهاست که آثار راستی هویدا می گردد و معنا پیدا می کند. در این تحلیل نتیجه گرفته می شود که براساس دیدگاه مولوی تفاوت انسان ها در ارزش درونی و حقیقی آنان است و علم تقلیدی مخالف عقل و سدّ راه اندیشهٔ انسان ها است و مخاطبان را متقاعد می سازد که با کسب عقل سلیم به سوی وحدت و یگانگی روی آورند.

واژگان کلیدی: اختلاف عقاید، روانشناسی، عقل، مولوی، تحلیل و بررسی

۱. مقدمه

عقل اولین ودیعهٔ الهی است که خداوند نصیب عالم کون و فساد نمود. و اَوَلُ ما خَلَقَ اللّهُ العقل؛(بقره/) تجلی ذات اوست. خداوند از رحمت بی نظیر خود به انسان عقل و قدرتِ استدلال عطا فرموده است تا انسان به وسیلهٔ آن به علم آموزی بپردازد. عقل در نظرِ مولانا" پادشاه و راهنما است که انسان ها توسط آن به درک بالای حقیقت دست می یابند و از ظواهر و عالم محسوسات به حقیقت می رسند. اصل و حقیقت را مغز اشیاء می داند. بر این اعتقاد است که انسان عالم بزرگی است که می تواند لایه های سطحی را بشکافد و به عمق و درک معانی برسد. اما برخی انسان ها به دلیل دل مشغولی فراوان و عدم بکارگیری اندیشه و دلبستگی به مادیّات از این

نعمت الهی در جهت تحقق اهداف حقیقی و معنوی به خوبی بهره نمی برند. ظاهر مسائل را می بینند و از حقیقت آن بی خبرند در نتیجه اختلاف روی می نماید و به ستیز با یکدیگر بر می خیزند و همچون داستان شناخت پیل و درک مردم از آن و داستان نزاع بر سر انگور و .... در این جاست که ضرورت وجود یک رهبر و پیشوای راستین احساس می شود.

فکـــر آن باشـــد کـــه بگشـــاید رهـــی راه آن باشـــد کـــه پـــیش آیـــد شـــهی

(د۲/۷۸۶/۳۲۰۷)

در این مقاله با توجه رویکردی که مولوی نسبت به مسأله عقل دارد، این موضوع در راستای اختلاف عقاید بشری بررسی می شود.

در باب پیشینه مقاله مقالاتی در حوزه عقل و روان شناسی نوشته شده است که در این مقاله به بررسی رویکرد مولوی در این باره پرداخته می شود.

۲.تعاریف عقل از دیدگاه حکما و مولوی

عقل در معنی حقیقی اش،« قوه ای در آدمی است که کانونش در قلب است و نه در ذهن، و بین حقّ و باطل تمییز می نهد. اما نفس و خواسته های نفسانی ، بین انسان و معرفت حقیقی حائل می گردد. در نتیجه ، انسان پیوسته فرافکنی موهوم اشیاء در درون خود را با حقیقتِ اشیاء اشتباه می گیرد. عقل حقیقی این است که انسان به واسطّهٔ خداوند به حقیقتِ وجودِ اشیاء نظر کند و برای دیدنِ اشیاء به واسطّهٔ خدا، باید به خداوند تقرّب جُست. یگانه ارزش معرفت بیرونی، به معنای دقیق کلمه، در تأثیرگذاری رمزی آن است، یا به آن اندازه که بتواند به واقعیت درونی امور دلالت کند» (عباسی،۱۳۸۴: ۱۰۹).

غزالی در کیمیای سعادت در وصف عقل گفته: «تن خادم حواس است و حواس را برای جاسوسی عقل آفریده اند، تا دام وی باشد، که به وی عجایب صنع خدای تعالی بداند. پس حواس، خادم عقل اند و عقل را برای دل آفریده اند، تا شمع و چراغ وی باشد، که به نور وی حضرت الهیّت را بیند که بهشت وی است. پس عقل خادم دل است و دل را برای نظارهٔ جهان حضرت ربوبیّت آفریده اند» (غزالی، ۱۳۷۶ : ۱۵).

گـــر نبـــودی رحمـــت و افضـــالتان درشکســـتی چـــوب اســـتدلالتان

ایـــن عصـــا چـــه بـــود قیاســـات و دلیـــل آن عصـــا کـــه دادشـــان بینـــا جلیـــل

چـــون عصـــا شـــد آلـــت جنـــگ و نفیـــر آن عصـــا را خـــرد بشـــکن ای ضـــریر

(د۱/۶۵۱/۳۷-۲۱۳۵)

مولانا ابتدای هر چیزی را اندیشه و فکر می داند. پس از اندیشه، کار و عمل به میان می آید. اندیشه در کارها نمایان می گردد و این جاست که کارهای بزرگ نتیجهٔ اندیشه های بزرگ است.

چیست اصل و مایهٔ هر پیشه یی؟ جز خیال و جز عَرَض و اندیشه یی
جمله اجزای جهان را بی غَرَض در نگر حاصل نشد جز از عَرَض
اوّلِ فکر، آخرآمد در عمل بُنیتِ عالم چنان دان در ازل

(د۲/۲۷۱/۷۰-۹۶۸)

«اگر عقل آدمی به رشد مناسب خود برسد، دارای بساطتی می شود که قابل قطعه قطعه شدن نمی گردد. عقل سلیم رسول خداوندی است، نگذارید با توهمات تاریک شود»((جعفری،۱۳۷۹: ۲۴۱).

عقل را گر ارّه ای سازد دو نیم همچو زر باشد در آتش او بسیم
گفت من عقلم رسول ذوالجلال حجةالله ام امان از هر ضلال

(د۴/ ۲۵۲-۲۵۳)

در وجود عقل دریاهای پهناور و عجیبی وجود دارد

عقل پنهان است و ظاهر عالمی صورت ما موج یا از وی نمی

(د۱/۳۲۵/۱۱۱۲)

تفرقه در روح حیوانی بود نفس واحد، روحِ انسانی بود
چونکه حق رَشَّ علیهم نُورَهُ مُفترق هرگز نگردد نورِ او

(زمانی/د۲/۹۱/۸۹-۱۸۸)

روح انسان ذاتاً واحد و یگانه است. زیرا حق تعالی نور خویش را بر این جانها افشانده و هرگز پراکنده نمی گردد.

۲-۱. مراتب عقل

عقل از دیدگاه مولوی مراتبی دارد مانند عقلی که مانند قرص آفتاب بر همه چیز می تابد و با نور خود روشنایی معرفت می بخشد و عقلی کمتر از زهر و شهاب و یا همچون ستاره آتشی است:

ایـــن تفـــاوت عقـــل هـــا را نیـــک دان در مراتـــب از زمـــین تـــا آســـمان
هســـت عقلـــی همچـــو قـــرص آفتـــاب هســـت عقلـــی کمتـــر از زهـــره و شـــهاب
هســـت عقلـــی چـــون چراغـــی سرخوشـــی هســـت عقلـــی چـــون ســـتارهٔ آتشـــی

(د۵/۳۱)

در عموم انسان ها عقل جزئی حاکم است : «عقل جزوی ،عقل حسابگر و نفع جوی است و عقل کلّی، راه خود را به جانب آسمان می گشاید. یکی خود را می بیند و دیگری خدا را. مولانا معتقد است که انسان ها در فطرت نابرابر خلق شده اند»(اسلامی ندوشن، ۱۳۷۷ :۶۶۲).

همچنی «مراتب عقل انسانی از عقل تحصیلی تا تحقیقی و از عقل نظری تا عقل ایمانی تفاوت دارد و حقیقت هر کس به تحققی که در مرتبهٔ عقلی دارد وابسته است. از این جمله آنچه عقل کسبی یا مکسبی نام دارد از تجربه حاصل می شود و مثل آنچه با درس و بحث مربوط است از مدد استاد و کتاب افزونی می گیرد، اما عقل ایمانی وهبی است، درس و کتاب آن را افزونی نمی دهد. اگر عقل کسبی به جوی آب می ماند که از کوی ها به خانه می رود و راه آبش همواره ممکن است مسدود شود، عقل ایمانی همچون چشمه ای است که از درون چاه می جوشد و نقصان و فساد در آن راه ندارد. پس آنچه حقیقت انسان را به مرتبهٔ مافوق حیات حسی هر روزینه ارتقاء می دهد عقل مکسبی و تحصیل نیست، عقل ایمانی و تحقیقی است که در عین حال موهبت الهی است. در هر حال عقل جزوی که وسیلهٔ ادراک و تمیز نفع و ضرّ انسان در عالم حسی است فقط آنچه را مربوط به عالم حسی است ادراک می کند. از این رو عرصهٔ عجایب آفاق ماوراء حس را که جز چشم غیبی و غیب نگر نمی تواند در آن نفوذ کند،درنمی یابد» (زرین کوب،۱۳۷۲،ج۲ :۶۱۵) .

آدمـی مخفـی اسـت در زیـرِ زبـان ایـن زبـان پـرده اسـت بـر درگـاه جـان
چونکـه بـادی پـرده را در هـم کشـید سـرِّ صـحن خانـه شـد بـر مـا پدیـد

(زمانی/د۲/۲۴۴/۴۶-۸۴۵)

مولوی تفاوت بشر را در داستان دو غلام نو خریده که یکی سیاه و دیگری سفید پوست است را بیان می دارد و معتقد است که ارزش انسان ها در سیاهی و سپیدی پوست آنان نیست؛ بلکه به درون و باطن آنان بسته است. چه بسا انسان هایی که دارای ظاهری سیاه و درونی پاک باشند و برعکس.

صورت هر آدمی چون کاسه ای است چشم از معنیِّ او حسّاسه ای است
از لقایِ هر کسی چیزی خوری وز قِرانِ هر قرین، چیزی بری

(زمانی/د۲/ ۲۹۴/ ۹۱-۱۰۹۰)

دل آدمی از هر علم و معرفتی صفایی می برد. قالب او همچون کاسه ای است که پر از طعام های معنوی است و چشم حقیقت بین می خواهد که این معنویات را مشاهده کند.

ساعتی گرگی در آید در بشر ساعتی یوسف رخی همچون قمر
می رود از سینه ها در سینه ها از ره پنهان، صلاح و کینه ها

(زمانی/د۲/ ۳۷۰/ ۲۱-۱۴۲۰)

گاهی در انسان صفت خوب و گاهی صفت زشت نمایان می گردد و این صفات به طور نهانی از ضمیری به ضمیر دیگر راه پیدا می کنند.

زآن همی گرداندت حالی به حال ضد به ضد پیدا کنان در انتقال

(زمانی/د۲/ ۱۵۵۲/۳۹۷)

آن تغییر دهندهٔ احوال حال تو را دگرگون می سازد و هر ضدی را با ضد خود به تو نشان می دهد.

و در جایی که جاهلان مجنون را به واسطهٔ عشق لیلی نکوهش می کنند، مولانا معتقد است که خوب و بد هر چیزی بسته به ادراک انسان هاست و در این جا دید محرمان و نامحرمان فرق می کند.

۳. پیدایش اختلافات

علت اساسی اختلاف تخیلات و تداعی معانی و اندیشه ها چیست؟

یکی از مباحث عقل و عاقل و معقول که در گذشته مطرح کردیم موضوع اتّحاد و اختلاف عقول بشری بود که آیا عقول آدمیان از اصل خلقت مختلف است یا این که همه انسان ها از نظر نیروی عقل یکسان آفریده شده و اختلاف ناشی از چگونگی تماس افراد و انسانها با حقایق و نمودهای جهانی هستی است؟

بیت زیر از بیت مورد تحلیل اختلاف مردم را در همه فعالیت ها و جریانات درونی به اصل خلقت مستند می دارد و می گوید :

قبله جان را چو پنهان کرده اند هر کس روجانبی آورده اند

(د۳۲۸/۱۰۵/۵)

اگر چه ما راه یابی صددرصد علمی و حسی به ریشه های اساسی فعالیت ها و جریانات روانی انسانها نداریم، اما چنین می نماید که این همه اختلافات درونی به طوری نیست که بتوان همه آنها را به اختلاف عوامل و انگیزه های خارجی هستند بدانیم. به طوری که اگر تماس همه افراد با آن عوامل و انگیزه ها یکسان باشد، اختلاف در تخیّلات و تداعی معانی و اندیشه ها و تجسمات و خود آگاهی اراده و تصمیم گیری برداشته می شود. زیرا ـ به فاصله تاییدات آزمایشات درباره کودکان از نظر روانی در قلمروهای مختلف امور مربوط به تمایلات علمی و عواطف و احساسات، این حقیقت روشن برای همه قابل مشاهده است که دریافت و پذیرش اصول علمی و حقایق ایده آل و مفاهیم زیبایی و عظمت ها از آغاز همان سالهای مناسب به درک موضوعات فوق مختلف انجام می گیرد. یکی از شواهد قابل توجه برای اثبات اختلاف اساسی، تعریفات بسیار گوناگون و متعددی است که دربارۀ دریافت های روانی است. مثلاً اگر کسی مجلاتی در این باره بنویسید بلکه به قول برتراند راسل، دو فیلسوف نمی توان پیدا کرد که به یک تعریف دربارۀ فلسفه اتّحاد نظر داشته باشند.

روان شناس معروف "لوب" چهل و هشت تعریف تنها از گذشتگان دربارۀ دین بدست آورده است.

همین تعریف احساس و عاطفه و اراده و غیره، اگر ما عامل شخصی انسان ها را در اسباب بروز اختلاف در شناخت پدیده های روانی به حساب بیاوریم، بدون تردید به موقعیت بزرگی در فهم علت اختلاف در تعریف پدیده های روانی نائل می گردیم. ما نباید فریب اتفاق نظرهای دانشمندان را در بعضی از تعریفات پدیده های روانی بخوریم. زیرا آنان غالباً با نحوه های به فعلیت رسیده روان سر و کار دارند، نه با ریشه های اساسی آنها؛ که برای فهمیدن حقایق پشت نمود و برای شناخت آن پدیدها احتیاج به عینک های فلسفی داریم، زیرا اگر انسان بخواهند برای تعریف لذت ناشی از تماشای یک منظرۀ زیبا اتّحاد نظر داشته باشند، این اتّحاد نظر در سایه تجرید دریافت های شخصی انسان ها دربارۀ واحدها و مجموع آن منظره می باشد که ممکن است هر یک در درون اشخاص مختلف تاثیرات مختلفی ایجاد نموده و به تداعی معانی گوناگون منجر شود. (جعفری، ۱۳۶۶، ج ۱۱ : ۱۸۵ ـ ۱۸۴)

این در آن حیران شده کان بر چیست — هر چشنده آن دگر را نافی است

این خیالات ار نبد ناموَتلف — چون ز بیرون شد روشها مختلف

قبلۀ جان را چو پنهان کرده اند — هر کسی رو جانبی آورده اند

(د۵/۱۰۵/۲۸ ـ ۳۲۶)

درداستان «آن پادشاه جهود که نصرانیان می کشت از بهر تعصّب» اختلاف ها را بدین گونه بیان می دارد:

عاقبت دیدند هر گون ملّتی لاجرم گشتند اسیرِ ذلّتی
عاقبت دیدن، نباشد دست باف ورنه کی بودی ز دین ها اختلاف

(د۱/۱۷۳/۹۲-۴۹۱)

امت ها نیاز و ضرورت وجود رهبر و مرشد را دریافتند. زیرا عاقبت و آینده نگری کار سهل و آسانی نیست. اگر از موضوعات به طور کامل اطلاع داشتند این همه اختلاف پیش نمی آمد.

«در طی داستان پادشاه جهود و وزیر مکر اندیش او ، مولانا نشان می دهد که اختلاف و تفرقه در بین طالبان حقیقت بیشتر ناشی از تحریکات ریاست طلبان است که خودی و خودپرستی در آنها ریشه ی قوی دارد و چون از خودی خویش خالی نگشته اند آن یکتانگری و یگانگی را که لازمه ی نیل به مقام "جمع" است ندارند و در آنها همواره نوعی دوبینی احولانه هست. به هر حال این پادشاه ظلم سار که سرمشق و مایه ی الهام وزیر خویش شد به خاطر تعصّبی که در کیش جهودان داشت با شدت و خشونت بسیار در حق پیروان عیسی دشمنی می ورزید. در آن ایام به قول مولانا عهد عیسی و نوبت رواج آیین او بود. البته خود عیسی در واقع تجسم روح و جان موسی و شخص موسی هم صورت دیگری از جان و روح عیسی به شمار می آمد و از آنجا که به تعبیر شمس در مقالات، انبیاء معرف یکدیگرند و در بین آنها چنان که در قرآن کریم(۲۸۵/۲) نیز اشارت هست، افتراق و اختلاف نیست. اتّحاد و یگانگی واقعی در کارست، آیین آنها هم در حقیقت با یکدیگر تفاوت نداشت. اما پادشاه جهود که چشم باطنش دوبین(=احول) بود و نمی توانست آن یگانگی را که در طریق حق، بین موسی و عیسی وجود داشت ببیند، آن دو دمساز الهی را در طریق خدا از یکدیگر جدا می دید و این دوبینی او را به کوری تعصب وا می داشت و وزیرش را، که هم مثل او در آیین موسی تعصب سخت داشت به سعی در مخالفت با کیش عیسی و ایجاد تفرقه و اختلاف در بین پیروان وی رهنمون گشت» (زرین کوب،۱۳۸۲ : ۷۷-۷۶).

او ز یکرنگی عیسی بو نداشت وز مزاج خمِّ عیسی خو نداشت
جامهٔ صد رنگ از آن خمّ صفا ساده و یک رنگ گشتی چون ضیا

نیست یکرنگی کزو خیزد ملال　　بل، مثال ماهی و آب زلال

گرچه در خشکی هزاران رنگ هاست　　ماهیان را با یبوست جنگ ها ست

(د۱/ ۷۶-۱۷۵/ ۳-۵۰۰)

«وزیر نیرنگ باز از وحدت و یک رنگی عیسی بویی نبرده بود و با وحدت گرایی عیسی آشنا نبود. جامه ها و لباس های گوناگون آدمیان که به رنگ های دنیوی آغشته بودند،وقتی به صفا و سادگی عیسی می رسیدند بر اثر دمِ صاف او، جملگی رنگ های عارضی و دنیوی و اختلافات بی اساس دنیوی را رها می کردند و به صفا و سادگی او در می آمدند. این وحدت و یک رنگی از نوع ملال آور آن نیست؛ یعنی این روش عیسی ایجاد ملال نمی کرد. بلکه این عالم بی رنگ مثل آب زلال بود.یعنی در این جهان، هزاران نقش مختلف وجود دارد. ولی پیامبران و اولیاء که ماهیان دریای وحدت اند، با خشکی کثرت و اختلاف، جنگ ها دارند» (زمانی،۱۳۷۴،ج۱ : ۱۷۶).

پوست چه بود؟گفته های رنگ رنگ　　چون زره بر آب، کش نبود درنگ

این سخن چون پوست و معنی،مغزدان　　این سخن چون نقش و معنی،همچوجان

پوست باشد مغزِ بد را عیب پوش　　مغز نیکو را ز غیرت، غیب پوش

(زمانی/د۱/۳۲۰/۹۸-۱۰۹۶)

سخنان رنگارنگ را به پوست مانند کرده و معنی سخن همان مغز سخن است.

تا چه عالم هاست در سودای عقل　　تا چه با پهناست، این دریای عقل

(زمانی/د۱/۳۲۳/۱۱۰۹)

عرفا، وجود متعین را به "موج و نم " تشبیه می کنند و وجود مطلق را به دریا.

اسم هر چیزی، برِ ما ظاهرش　　اسمِ هر چیزی، برِ خالق سِرش

(زمانی/د۱/۳۵۵/۱۲۳۹)

ما ظاهر چیزها را می دانیم، ولی حقیقت و سرّ اسم هر شیء را خداوند می داند.

رو و سر در جامه ها پیچیده اید　　لاجرم با دیده و نادیده اید

(زمانی/د۱/۳۹۵/۱۴۰۵)

مصرع دوم به سورهٔ اعراف اشاره دارد که می فرماید:وَ لَهُم اَعیُنٌ لایُبصِرون.(اعراف/۱۷۹)

و آنان چشم دارند، ولی نمی بینند.

این سخن هایی که از عقل کل است بوی آن گلزار و سرو و سنبل است

(زمانی/د۱/۱۸۹۹/۵۰۷)

«این سخنان ساختهٔ عقل کل است نه عقل جزیی. این عقل کلّ است که الهام بخش درون من است؛ عقل کل، گلزار و سرو و سنبلی دارد که این گونه سخنان به منزلهٔ بوی آنهاست» (زمانی۱۳۷۴،ج۱ : ۱۸۹).

چونکه عقل تو عقیلهٔ مردم است آن نه عقل است آن، که مار و کژدم است

(زمانی/د۱/۲۳۲۹/۶۱۴)

از آن جهت که عقل تو باعث مزاحمت و بندپایِ مردم است، تو نباید آن را عقل نام بدهی. بلکه این، مار و کژدم است.

عقل تو همچون شتربان، تو شتر می کشاند هر طرف درحکم مُرّ

(د۱/۲۴۹۷/۷۴۸)

«درداستان منازعت چهار کس جهت انگور که هر کس به نام دیگر فهم کرده بود؛ اختلافات رایج در میان مردم دنیا در ظاهر و لفظ می داند نه در اصل و حقیقت موضوع. و باید به حال نگریست نه به قال» (زمانی۱۳۷۴،ج۲ :۸۷۸) .

چار کس را داد مردی یک درم آن یکی گفت: این به انگوری دهم

آن یکی دیگر عرب بُد گفت: لا من عنب خواهم، نه انگور ای دغا

آن یکی ترکی بُد و گفت: این بَنُم من نمی خواهم عنب، خواهم اُزُم

آن یکی رومی بگفت: این قیل را ترک کن، خواهیم اِستافیل را

در تنازع، آن نفر جنگی شدند که ز سرّ نام ها غافل بدند

(زمانی۱۳۷۴/۲/۸۷۸/۸۵-۳۶۸۱)

«چهار تن یک چیز می خواهند، منتها با نام های متفاوت. هر کسی زبان خود را به کار می برد. از نادانی توجّه ندارند که منظور همان است که خواست آنهاست. می خواهد بگوید که بسیاری از اختلاف ها ظاهری است و ناشی از بی اطلاعی از ماهیّت. برگشت اصلی فکر مولانا به تعدّد باورها و مذاهب است که همه طالب یک

هدف و مقصدند، اما با نام های متغایر و چون این را نمی دانند، جدال بر می خیزد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۷ : ۲۰۹).

و در داستان فیل چنین می فرماید:

دیدنش با چشم چون ممکن نبود — اندر آن تاریکیش کف می بسود
آن یکی را کف بخرطوم اوفتاد — گفت همچون ناودانست این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید — آن بَرو چون بادبیزن شد پدید

(د۳/۳۱۳/۶۳-۱۲۶۱)

«چشم سر یا دریابنده ی بینایی ، همانند دست، بر همه سوی و هر اندام دسترسی ندارد. چشمی که باید دریا را تا ژرفا بکاود و ببیند ، آن چشمی نیست که به دیدن کف بسنده می کند. کف، یا برون را بِهل و با دیده ی درون نگر ، دریا را ببین. جنبش کف بر دریا ، روز و شب از دریاست. شگفت آن که تو کف را می بینی و دریا را نمی بینی. ما کشتی هایی هستیم روانه بر آبِ روشن ولی چون چشمانمان تیره است ، بر هم می خوریم. چون در کشتی تن ، بی خویشتن گردیم، می توانیم آب را ببینیم و یا جان را بشناسیم، چون جان را شناختیم، پس جانِ جان را می توانیم شناخت. آب را آبی دیگر می راند، جان را نیز جانی است که او را به خود می خواند» (پرتو، ۱۳۸۳ : ۴۷۷-۴۷۶).

و در اختلاف بر سر چگونگی شکل پیل « اشاره به کسانی است که به روشن بینی نرسیده اند و دربارهٔ امور قضاوت موضعی و ملموس دارند. در تاریکی درون که بر آنان حکمفرماست، فیل را بر حسب جزئی از اعضایش قضاوت می کنند، نه کلّ وجود او را. توصیهٔ مکرر مولانا آن است که باید با چشم دل جهان را دید و آن زمانی است که هوش مادّی اندیش و حساب گرانه را کنار بگذاری و به هوش معنوی دست یابی.شرطش از خامی بیرون آمدن و پخته شدن است. خارج از هوش معنوی و فراتر از آن نیز حالتی است که از طریق نفخهٔ مینوی به انسان القاء می شود و آن دیگر گفتنی نیست» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۷ : ۲۲۰)

ای تو در کشتی تن رفته به خواب — آب را دیدی نگر در آبِ آب
آب را آبیست کو می راندش — روح را روحیست کو می خواندش

(د۳/۳۱۶/۷۴-۱۲۷۳)

۳-۱. عقل انبیاء

عقل تو را به سوی اوامری می برد که برای تو تلخ است. اولیاء الله عقل عقول هستند و سایر عقل های بشری مانند شتران، تابع ساربان اند و محکوم و مطیع عقل کلّ.

عقــل عقلنــد اولیــا و عقــل هــا بــر مثــالِ اشــتران تــا انتهــا

(د۱/۶۵۸/۹۸-۲۴۹۷)

بــاز عقلــی کــو رمــد از عقــلِ عقــل کــرد از عقلــی، بــه حیوانــات نقــل

(د۱/۸۵۳/۳۳۲۰)

باز اگر عقلی از مقام عقلِ عقل (خداوند) بگریزد و نفرت حاصل نماید، در واقع صاحب این عقلِ ناقص از مقام عقلانیت به مرتبهٔ دونِ حیوانیت سقوط کرده است (زمانی،۱۳۷۴،ج۱ : ۸۵۳).

زِ اخــتلاف خــویش ســوی اتّحــاد هــین زِ هــر جانــب روان گردیــد شــاد

(د۲/۸۹۲/۳۷۴۴)

برخاستن مخالفت و دشمنی از میان دو قبیلهٔ اوس و خزرج به برکات رسول(صلی الله غلیه و سَلّم). میان این دو قبیله جنگ های هولناکی بر پا شده بود که سالیان سال برقرار بود. این دو قبیله اصل واحدی داشتند، لیکن وقوع جنگ های طولانی آنان را به ستوه آورده بود. سرانجام به دین اسلام در آمدند و در راه ترویج آیین محمدی کوشیدند (زمانی، ۱۳۷۴ : ۸۸۵).

از دو صد رنگی به بی رنگی رهی است رنگ، چون ابر است و بیرنگی مَهی است

(د۱/ ۸۹۲/ ۳۴۷۶)

«رنگ مانند ابر است زیرا که موجب حجاب و پوشیدگی است؛ ولی بی رنگی مانند ماه است که حجاب ابر را نورانی می کند و از نورانی شدن ابر می توان به وجود ماه پی برد.(بی رنگی اصل همهٔ رنگ هاست).و همهٔ رنگ ها از آن پیدا شده است و سرانجام همهٔ رنگ ها به بی رنگی باز می گردد» (زمانی، ۱۳۷۴،ج۱: ۸۹۲).

عقــل بــا عقــلِ دگــر دو تــا شــود نــور، افــزون گشــت و ره، پیــدا شــود

نفــس بــا نفــس دگــر خنــدان شــود ظلمت افزون گشت، ره، پنهــان شــود

(د۲/۷/۲۷-۲۶)

همراهی عقل با عقل دیگر باعث می شود که راهنمایی و راهبری آنها دو چندان شود.همچنین همراهی نفس با نفس امّارهٔ دیگر باعث گمراهی و ضلالت می گردد. هر چند به ظاهر از این همراهی خندان هستند.

۳-۲. عقل تقلیدی

" بدان که مقلد نزد صوفیه کثّرَهُم اللهُ تعالی کسی است که در اشراق انوار ربوبیّت نرسیده صفات بشریت او فانی نشده و در احراق تجلّی اُلوهیت به حکم" موتوا قبلَ أن تموتوا" ذات او تمام سوخته و مستهلک نگشته در مقام شیخی و مقتدایی ایستاده باشد و در ادعای کاملی و فیض بخشی آمده و بالغرض بعضی تجلّیات الهی مترادفاً و متتابعاً فایض گشته و دریاهای انوار و اسرار نوش شده لیکن سر مویی از بقایای هستی که "وجودکَ ذَنبٌ لایُقاسُ بِهِ ذَنبٌ" است درو موجود باشد و اثری از اراده و اختیار و فکر و خیال، باقی مانده به مقتدایی نیز نشاید." (خوارزمی، ۱۳۸۶: ۴۷)

دستشان کژ، پایشان کژ، چشم کژ — مهرشان کژ،صلحشان کژ، خشم کژ

از پی تقلید وز رایاتِ نقل — پا نهاده بر جمال پیرِ عقل

(د۱/۶۷۱/۶۷-۲۵۶۶)

«دست و پا و چشم و محبت و آشتی و ...همه کج بود. یعنی خلاصه قومی بودند کج رفتار و کج بین و نامتعادل.در سایهٔ تقلید و پرچم های نقل از گذشتگان خود آرمیده بودند و پا بر روی زیبایی و جمال مرشد عقل نهادند.(این ظاهربینان به محفوظات و معلومات خود که از راه تقلید دیگران بدست آورده اند بسنده می کنند و موشکافی و جستار عقلانی را مورد تمسخر قرار می دهند» (زمانی، ۱۳۷۴،ج۱: ۶۷۱).

الحذر ای مؤمنان کان در شماست — در شما بس عالم بی منتهاست

جمله هفتاد و دو ملت، در تو است — وه که روزی، آن برآرد از تو دست

(د۱/ ۸۴۶/ ۸۸-۳۲۸۷)

جمله هفتاد و دو ملت در وجود توست یعنی زمینهٔ اختلافات و ستیزه های فرقه ای در ما وجود دارد؛ بترس از این که روزی این زمینه ها در تو ظاهر شود.

چونکه مویی کژ شد او را راه زد — تا به دعوی لافِ دیدِ ماه زد

مـوی کـژ چـون پـردهٔ گـردون بـود　　چون همه اجزات کژ شد چون بود؟
راسـت کـن اجـزات را از راسـتان　　سر مکش ای راست رو زآن آستان
هـر کـه بـا ناراسـتان همسـنگ شـد　　در کمـی افتـاد و، عقلـش دنـگ شـد

(د۲/۶۱/۲۲/۱۱۹)

در داستان هلال پنداشتن آن شخص، خیال را در عهد عمر؛ که شخصی یک تار مو به روی چشمش کج شده بود و می پنداشت آن تار مو هلال است. همین که یک تار مو کج شد او را دچار گمراهی کرد. پس ای مغرور با همنشینی با راستان و صالحان اجزای کجت را راست کن.

گرچـه عقلـت سـوی بـالا مـی پَـرَد　　مـرغِ تقلیـدت بـه پسـتی مـی چَـرَد

(زمانی۱۳۷۴/د۲/ ۵۷۵/ ۲۳۲۶)

در داستان روستایی که شیر را گاو می پندارد، بر گرایش به سوی عقل و راهنمایی از او و دوری از تقلید را تأکید می کند.

از مـن ار کـوه اُحُـد واقـف بـدی　　چشمه چشـمه از جبـل خـون آمـدی
گـر تـو بـی تقلیـد ازو واقـف شـوی　　بی نشان از لطف چـون هـاتف شـوی

(د۲/۲۷۵)

«مولانا از تقلید سخت بیزار است و آن را منشأ خرابی اجتماع می داند. شخص باید خود از طریق تفکّر راه را بیابد. عوام که تقلیدگر عالِم نمایان هستند، مورد نکوهش اویند. در این تمثیل ها اشاره به زمان خود نیز دارد، که خشک مغزان و مدعیانش در جبههٔ مقابل او قرار داشتند» (اسلامی ندوشن ،۱۳۷۷: ۱۷۷).

نسفی نیز درباره عقل تقلیدی معتقد است: «بدان که اهل تقلید به زبان اقرار می کنند و به دل تصدیق می کنند هستی و یگانگی خدا را تعالی و تقدّس، و می دانند که این عالم را صانعی است و صانع عالم یکی است و اوّل و آخر و حدّ و نهایت و مثل و مانند ندارد و حیّ و عالم و مرید و قادر و سمیع و بصیر و متکلّم است، ظاهر و باطن بندگان را می داند و اقوال و افعال بندگان را می شنود و می بیند و داناست به همه چیز و تواناست بر همه چیز موصوف است به صفات سزا و منزّه است از صفات ناسزا. امّا اعتقاد این طایفه به واسطهٔ حس و سمع است، یعنی نه به طریق کشف و عیان و نه به طریق دلایل و برهان است، شنوده است و اعتقاد کرده است» (نسفی، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

۳-۳. تاثیر عقول انسان ها از یکدیگر

« مقلد در راه حق یعنی کسی که به حقیقتِ سیر و سلوک شناخت حق دست نیافته و به دلایل و واسطه ها بسنده کرده است.مولانا می گوید مقلّدان هم از نیل به حقّ به کلی محروم نیستند. هر مقلد را به هر حال، سرانجام به پیشگاه حضرت حق می کشند. همه مردمان با زنجیر ترس و آزمون الهی راه حق را طی می کنند به جز انبیا و اولیا که این راه را به شوق دیدار حقّ می پیمایند. جز کسانی که از اسرار الهی آگاه اند بقیه مردم را با انگیزۀ بیم از عذاب به راه حقّ می کشند. اهل تقلید با عبارت"با بی میلی بیایید" مخاطب قرار می گیرند و اهل صفا با عبارت با میل و رغبت بیایید. مقلدان به اجبار و بی رغبتی و اهل صفا با اشتیاق و رغبت راه حق را طی می کنند» (عباسی، ۱۳۸۴: ۱۵۲).

زان که با عقلی چو عقلی جفت شد — مانع بدفعلی و بدگفت شد
گفت امت مشورت با که کنیم؟ — انبیاء گفتند با عقل سلیم

(د۲/۲۵/۲۱-۲۰)

هر مقلد را در این ره نیک و بد — همچنان بسته به حضرت می کشد
جمله در زنجیرِ بیم و ابتلا — می روند این ره به غیرِ انبیاء
می کشند این راه را پیکاروار — جز کسانی واقف از اسرارِ کار

(د۳/ ۱۱۶۶/۸۳-۴۵۸۱)

۳-۴. همزیستی اضداد

«در وجود انسان و در کلّ دنیا، پدیده هایی وجود دارد که در تضاد با یکدیگرهستند اما خداوند زندگی را از همین اضداد آفریده و آن ها را در کنار هم گرد آورده است و اگر لحظه ای عنایت خود را از آنها برگرداند، جهان از مخاصمۀ همین اضداد ، از هم فرو می پاشد» (حجازی،۱۳۸۷ :۷۸).

زندگانی آشتی ضدهاست — مرگ، آن کاندر میانشان جنگ خاست
لطف حق این شیر را و گور را — الِف دادست این دو ضد دور را

(د۱/۴۲۴/۹۴-۱۲۹۳)

به علاوه هرچه اجزاء همجنس را به یکدیگر مجذوب می دارد و اضداد را در ترکیب به هم پیوند می دهد نیز در مثنوی جلوه یی از عشق محسوب است. در واقع

جاذبه ای که بین اجزاء همجنس هست همواره جزو را به سوی کُلّ می کشاند، اما غیر از میلی که اجزاء همجنس به یکدیگر دارند، هر جزء به جزئی هم که هر چند بالفعل با آن متجانس نیست لامحاله قابلیت تجانس با آن را دارد نیز گرایش نشان می دهد، چنان که آب و نان با جسم انسان از یک جنس نیستند اما چون جزء انسان گردند تبدیل به جسم انسانی می شوند، بدین سبب انسان به آنها میل و کشش دارد (زرین کوب، ۱۳۷۲،ج۱: ۴۹۴).

پس ازین رو کفر و ایمان شاهداند — بر خداوندیش هر دو ساجداند
لیک مؤمن دان که طوعاً ساجدست — زآنک جویای رضا و قاصدست
هست کژها گبر و هم یزدان پرست — لیک قصد او مرادی دیگرست

(د۳۸۷/۲)

«به پاسخ بعضی از مدعیّان می پردازد که می گویند: بدی ها را هم او خلق کرده است، چرا؟ در جواب آنها مثال نقّاش را می آورد که هم صورت زیبا می کشد و هم زشت و نتیجه می گیرد که این برای آن است که او قادر مطلق است، و توانا به خلق زیبائی و زشتی هر دو. در انتها می گوید که کافر و مؤمن در سیطرهٔ او هستند و مجذوب او، امّا مؤمن با ایمان واقعی و کافر با ایمان نابدلخواه به او روی دارند» (اسلامی ندوشن،۱۳۷۷: ۴۴۹).

۳-۵. دیدن جزء و پی بردن به کلّ

مولانا از برداشت های سطحی، عقل و اندیشهٔ انسان ها را ارتقاء می دهد تا به لایه های درونی و عمیق رهنمون شوند. و از موارد ظاهری به عنوان نشانه های شناخت درونی نام می برد. و موضوع را بسط و گسترش می دهد سپس به تحلیل آن می پردازد. و دیگر هیچ عذری برای عدم درک سخن ملای روم باقی نمی ماند. با این حال برخی اندیشه ها نمی تواند حقایق واقعی را درک نماید.

گفت شیخ آن نو مرید خویش را — امتحان کرد آن نکو اندیش را
روزن از بهر چه کردی ای رفیق؟ — گفت: تا نور اندر آید زین طریق
گفت:آن فرع است، این باید نیاز — تا ازین ره بشنوی بانگِ نماز

(زمانی/د۵۵۴/۲/ ۳۰-۲۲۲۸)

۳-۶.نفس منشأ بدی است

در داستان پسری که مادرش را بکشت «منشأ بدی را از بیرون نمی داند، آن را در درون هر شخص جست و جو می کند.می گوید دیگران را متهم می کنی که دشمن تواند و به تو بدی کرده اند، حال آنکه این نفس تو بود که بدی آنان را نسبت به تو برانگیخت. و این معنا در تمثیل جوانی که مادر بدکارۀ خود را می کشد، تجسم داده شده است»(اسلامی ندوشن، ۱۳۷۷: ۱۷۹).

نفس تست آن مادر بدخاصیت — که فساد اوست در هر ناحیت

هین بکُش او را که بهر آن دنی — هر دمی قصد عزیزی می کنی

(د۲/۲۲۴/۸۳-۷۸۲)

۴.نتیجه گیری

از حاصل بررسی ها دربارۀ دیدگاه مولوی درباره عقل و اختلاف عقاید بشری این گونه برداشت شد که مولانا کلّ بشریت را نفس واحد می داند و همه به کلّ که پروردگار است، اتصال دارند مانند خورشید که یک منبع بیش نیست و بر همگان می تابد و هر کسی به اندازۀ استحقاق و شایستگی خود از نور معرفت بهره می برد. همان گونه که خورشید در کار تبدیل کردن سنگ ها به معادن است و شناخت و کشف معدن رسالت و کار ارزشمندی است که انسان های واقع بین را می طلبد؛ این حقیقت بینی در سایۀ عقل حاصل می گردد. زیرا عظمت انسان به دانایی و آگاهی اوست. اختلاف عقاید و عقل بشر در این جا خود را نمایان می سازد زیرا هر کسی به اندازه ای بهره می برد. همان گونه که موسی و فرعون از یک خمیره بودند.یکی از فیض الهی بهره می برد و دیگری از این نفحۀ الهی غافل است و خود را دربند محسوسات نموده یکی به اندیشه و عقل رجوع نموده و یکی دربند وسوسه ها مانده. از دیدگاه مولانا آدمی گوشت پاره ای است که دارای عقل و جان است و در سایۀ بکارگیری عقل و اندیشه، یکی می تواند کوهها را بشکافد و دیگری در منجلاب ظلمت و جهل فرو رود.

کتابنامه

۱) قرآن کریم.

۲) اسلامی ندوشن، محمدعلی،۱۳۷۷. *باغ سبز عشق*. گزیده مثنوی مولوی. چاپ اول. تهران: یزدان.

۳) پرتو، ابوالقاسم، ۱۳۸۳. *شور خدا، گزاره بر مثنوی*. ج۱. چاپ سوم. تهران: اساطیر.

۴) زرین کوب، عبدالحسین،۱۳۷۲. *سر نی*. ج۲. چاپ چهارم. تهران: علمی.

۵) جعفری، محمد تقی، ۱۳۷۹. *مولوی و جهان بینی ها*. چاپ اول. مؤسسهٔ تدوین و نشر آثارعلّامه جعفری.

۶) جعفری، محمد تقی، ۱۳۶۶. *تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی مولانا*. چاپ یازدهم. تهران: اسلامی.

۷) حجازی، حمیده، ۱۳۸۷. *رحمت و غضب الهی در مثنوی*. چاپ اول. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۸) خوارزمی، آدینه محمد، ۱۳۸۶. *مفتاح الاسرار در شرح مثنوی مولوی*. ترجمه و تصحیح عباسعلی وفایی. تهران: سخن.

۹) زرین کوب، عبدالحسین ،۱۳۸۲. *نردبان شکسته*. چاپ اول. تهران: سخن

۱۰) زمانی، کریم، ۱۳۷۴. *شرح جامع مثنوی مولانا*. تهران: اطلاعات.

۱۱) غزالی، امام محمد،۱۳۷۶. *کیمیای سعادت*. تصحیح احمد آرام. چاپ چهارم. تهران: گنجینه.

۱۲) عباسی، شهاب الدین ۱۳۸۴.*گنجینه معنوی مولانا*. چاپ دوم. تهران: مروارید.

۱۳) نسفی، عزیزالدین.۱۳۹۰. مجموعهٔ رسائل مشهور به انسان کامل. مقدمه و تصحیح ماریژان موله. ترجمه سید ضیاءالدین دهشیری. چاپ یازدهم. تهران: طهوری.

تحلیل انتقادی رقعات میرزا قتیل دهلوی

دکتر نسیم الرحمان[1]

Critical analysis of Mirza Qatil Dehlavi

Dr. Naseem ur Rehman

Criticism is an important aspect of literature. In addition to regular books on criticism, letters from great writers are also an important expression of literary criticism. The subcontinent has played a very important role in the field of Persian literature. The letters of the great writers of the subcontinent such as Bedil Dehlavi, Anand Ram Mukhlis, Ghalib Dehlavi and others are the best capital of critical literature. Mirza Muhammad Hassan Qateel Dehlavi is also one of the great Persian critics of subcontinent. The best examples of criticism are also found in his letters. The following article provides a brief overview of the critical content of the Qateel's letters. This content consists of two types: first type includes critical principles such as "Harf-e-Nafi, Eta-e-Jali etc. Second type includes practical criticism that has three parts. First criticism on Persian poetry, second criticism on Persian words, and third criticism on Persian sentences.

Key Words:

Mirza Qateel, Sub Continent, Literary Criticism, Letters, Critical Principles, Persian Poetry.

چکیده

نقد یکی از موضوعات مهم ادبیات است. علاوه بر کتابهای تخصصی در باره انتقاد، نامه-های نویسندگان بزرگ نیز بیان مهم این موضوع می باشد. شبه قاره در زمینه ادبیات فارسی نقش بسیار مهم داشته است. نامه ها و رقعات نویسندگان بزرگ زبان فارسی شبه

---

[1] . مربی زبان و ادبیات فارسی دانشکده دولتی بامه بالا اوکارا:

قاره مانند بیدل دهلوی،آنند رام مخلص، غالب دهلوی و دیگران، بهترین سرمایه ادبیات انتقادی است. میرزا محمد حسن قتیل دهلوی نیز از نویسندگان بزرگ زبان فارسی شبه قاره است و بهترین نمونه های نقد نیز در رقعات وی یافت می شود. در مقاله زیر نظر موارد انتقادی در رقعات قتیل بررسی شده است. این موارد مشتمل بر دو قسم است: قسم اول مشتمل بر موارد اصول انتقادی است مثل کاربرد حرف نفی، ایطای جلی... قسم دوم مشتمل بر موارد نقد کاربردی و عملی است که نیز سه بخش دارد. بخش نخستین موارد نقد بر شعر استادان فارسی است. بخش دوم موارد نقد بر درستی واژه های زبان فارسی است و بخش سوم موارد نقد بر جمله های فارسی است.

واژگان کلیدی: میرزا قتیل، شبه قاره، نقد ادبی، رقعات، بررسی و تحلیل.

۱. مقدمه

نقد ادبی از شاخه های مهم ادبیات به شمار می رود. کار نقد در ادبیات دوگانه است. از یک سو، نقد ادبی معیار ادبی یک زبان را تعیین می کند و از طرف دیگر خلاقیت های ادبی را از نظر کیفیت می سنجد.

در شبه قاره سه نوع سنت نقد ادبی وجود دارد. یکی سنت گردآوری اثر مستقل در نقد ادبی است مثل کارنامه منیر لاهوری و تنبیه الغافلین خان آرزو. دوم نقد شعری که در تذکره ها در احوال شاعران به کار رفته است. سنت سوم شامل جنبه های مختلفی از نقد ادبی در نوشته های ادبی نویسندگان مشهور زبان فارسی است مثل نمونه های انشاپردازی و رقعات وغیره.

م.اسماعیل پور در باره سنت نقد ادبی در نامه ها می نویسد:

دسته ای دیگر از متون انتقادی شبه قاره مجموعه نامه هایی هستند که برخی ادبا و منتقدان این سرزمین به دیگران نوشته اند و در خلال آن به ادبیات، بررسی و نقد آن پرداخته اند (۱۳۸۰، ج ۳، ص: ۲۵۸۴)

میرزا محمد حسن قتیل دهلوی(۱۷۵۶,۱۸۱۸م) (برای شرح حال و آثار قتیل، ن.ک: قتیل، ۲۰۱۵م، صص ۷-۳۰) از فارسی شناسان شبه قاره است که در انشاپردازی، شعر، تاریخ، لغت و نقد ادبی زبان فارسی شهره بسیار می دارد. از مهم ترین آثار وی، می توان *شجرهٔ الامانی*، *نهرالفصاحت* و *چهارشربت در دستور و علوم شعر*، *مظهرالعجائب* در لغت و *هفت تماشا* در تاریخ را نام برد. وی غیر از اثرهای مستقل در نقد ادبی و تاریخ و لغت شناسی فارسی، در رقعات نویسی نیز نقش مهم دارد و رقعات او نمونه بهترین نقد ادبی نیز هست. نوش آبادی رقعات قتیل را در

بهترین نمونه های رقعات شبه قاره شمرده است. (نوش آبادی، ۱۳۸۰، ج ۱، ص ۲۹۸).

رقعات قتیل جزو نصاب تدریس فارسی در شبه قاره نیز بوده است. (سرمایه خرد، ۱۹۱۵، صص ۱۳۸-۱۴۲). دو مجموعه ای از رقعات قتیل به عنوان "معدن الفوائد" و "ثمرات البدائع" چندین بار چاپ سنگی شده است و دیگر رقعات به صورت نسخه های خطی در کتابخانه ها نگهداری می شود. در این مقاله رقعات قتیل از تنها *معدن الفوائد* بررسی شده است.

۲. بررسی نقد ادبی در رقعات قتیل

قتیل در رقعات نه تنها از اصول انتقادی سخن گفته است بلکه نمونه هایی از انتقاد عملی را نیز بر جای گذاشته است. در زیر نمونه ای از موارد اصول انتقادی انتقاد عملی آورده شده است.

۱-۲. اصول انتقادی

میرزا قتیل در رقعات از اصول انتقادی حرف زده است و خواننده نه تنها از انشاپردازی او لطف می برد بلکه از مطالب انتقادی هم فیض می برد. برای مثال در زیر نگه بکنید:

۱-۱-۲. حرف نفی:

قتیل در نامه ای به خواجه امامی از حرف نفی سخن می گوید:

«نون فقط تنها نمی آید همراه فعل ماضی چون نرفت و فعل مضارع چون نمی رود استعمال می یابد چون میم نهی که خصوصیت نهی دارد مانند مکن و مرو. درین مقام شعرا و اهل کتاب همیشه میم آرند و در روزمره اینجا هم نون می آید. نکن و نرو می گویند. مکن و مرو در روزمره زبان کم است لیکن اگر کسی در شعر بیارد، از بیخبری اوست» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۳۶-۱۳۷).

۲-۱-۲. اصول تصحیح نسخه کتاب:

قتیل در نامه های خود از اصول تصحیح نسخه نیز سخن گفته است:

«صورت این است که هیچ نسخه ای نیست که کاتبش یک دو جا حرفی یا لفظی قلم انداز نکرده باشد. لیکن هر کتاب بعد تدریس و اشتغال شخص محقق به مطالعه آن صحت می یابد. آنچه مراد از کتاب است، این است که آنچه گفته شخص در نسخهای دیگر باشد، درین نسخه هم باشد. چون هر نسخه نو که نوشته می شود از روی نسخه اصلی که پیش خانصاحب است، نقل گرفته می شود یا از روی نسخه دیگر که از روی نسخه مملوکه خانصاحب نقل شده و بعد نقل معمول است که

نسخها را برای تصحیح به خدمت ملازمان ممدوح می آرند. درین صورت خاطر من جمع است که نسخه مذکور صحیح خواهد بود. و این صحت را که شما می خواهید، موقوف بر طرف ثانی است. این مردم غلطی را چه می دانند. این کار یعنی شناختن سقم و صحت تعلق به ماهر بودن شخص به لغت و محاوره زبان دارد» (قتیل، ۱۲۵۹ق، صص ۴۰-۴۱).

۳-۱-۲. قافیه معمول:

میرزا قتیل از کاربرد قافیه معمول در شعر فارسی چنین می نویسد:

(قافیه معمول را چون به عمل و صنعت حاصل می شود، استادان قدیم معیوب می شمردند و حالا در متاخرین داخل صنعت گردید و قدغن نموده اند که در غزل زیاده از دو قافیه معمول و در قصیده زیاده از چهار نباید آورد لیکن کسی بر این عمل نمی کند) (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۳۶).

۴-۱-۲. ایطای جلی در شعر فارسی:

قتیل در نامه ای از عیوب قافیه سخن می گوید:

«یطای جلی همان است که سوای روی در آن تکرار حروف زائده باشد. اگر بعد دور کردن آن حروف روی مصرع ثانی همان باشد که در مصرع اول است، قافیه ازین عیب پاک است مثل شفیقان و رفیقان؛ و الا ایطای جلی دارد چون عزیزان و رفیقان چه بعد دور کردن الف و نون جمع، عزیز و رفیق که باقی می ماند در روی موافقت ندارد و هم چنین خندان و نالان. ازین سبب که در اینجا الف و نون صفت فاعلیت است هرگاه دو کرده شد خند و نال باهم قافیه نمی شود و خندان و پنهان و رفیقان و پنهان و خندان و رفیقان هیچیک از اینها ایطای جلی ندارد؛ زیرا که پنهان یک لفظ است الف و نون آن زائد نیست و در خندان الف و نون برای فاعل و در رفیقان برای جمع است. پس هر دو باهم متحد نیستند از هم متغائر اند لیکن اینجا دو مذهب است: بعضی بر آنند که خندان و رفیقان نیز ایطای جلی دارد و گویند که حروف زائد اگرچه در هر دو مصرع جدا جداست لیکن چون زائد افتاده است، بعد دور کردن حروف زائد از هر دو مصراع هر دو روی از هم جدا می شود. در این صورت از این هم اجتناب ضرور است. و پاره ای بر آن رفته اند که زوائد در هر دو

مصرع جدا جدا در کار نیست اگر باهم متحد اند البته ایطای جلی نامیده می شود و اگر باهم مغائر اند، هرگز ایطا نیست و شایگان نام همین قافیه است که مشتمل بر ایطای جلی باشد» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۲۵-۱۲۶).

۲-۳. انتقاد کاربردی و عملی

نقد کاربردی و عملی در رقعات قتیل می توان به سه بخش تقسیم نمود. اول نقد بر شعر فارسی، دوم نقد بر واژه های زبان فارسی و سوم نقد بر جمله ها و تراکیب زبان فارسی. هر سه بخش را در زیر جداگانه بررسی شده است.

۱-۲-۳. نقد بر شعر فارسی:

قتیل در رقعات از ابیات استادان زبان فارسی را از لحاظ معنی (شرح شعر) و هیئت (وزن و قافیه) مورد انتقاد قرار داده است. برای نمونه امثال زیر را نگه بکنید:

۱-۱-۲-۳. وزن و شرح شعر سعدی شیرازی:

خواجه امامی، شاگرد قتیل، از شعر سعدی سوال کرده است و قتیل در جواب می نویسد:

«نوشته اید که این شعر بوستان سعدی لفظ چه دارد. شعر:

گرچه شاطر بود خروس به جنگ　　چه زند پیش باز روئین چنگ

صورت این است که این شعر، شعر سعدی است لیکن در بوستان نیست بلکه در گلستان است؛ زیرا که هرگز بوستان درین وزن نیست بلکه وزنش این است: فعولن فعولن فعولن فعل. بیت اول همین است شعر:

به نام جهاندان جان آفرین　　حکیم سخن بر زبان آفرین

معلوم می شود که اتفاق خواندن بوستان در طفولیت نیفتاده. اگر یک بیت هم ازان به گوش شما می رسید، این قدر می دانستید که نظم است نثر نیست. هرگز این قدر مغالطه رو نمی داد؛ زیرا که کتابهای نظم سوای دیوان شاعر که قصیده و رباعی و مخمس و مسدس همه دران داخل است مثنوی می باشد و مثنوی از ابتدا تا انتها در یک بحر واقع می شود و در نثر شعرهای مختلف الوزن می آید. بهر صورت

این شعر که در گلستان سعدی است، اول مصرع ثانی آن جیم فارسی مکسور واقع شده که به معنی استفهام می آید نه چه بر وزن مه و معنیش این است که هرچند خروس در جنگ چالاک است لیکن پیش باز چه طاقت دارد که پنجه روئین خود تواند زد» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۰۷).

۲-۱-۲-۳. قافیه معمول در شعر سعدی شیرازی:

قتیل در رقعه ای به خواجه امامی، در باره قافیه معمول سخن می گوید و شعر سعدی شیرازی را مورد تحقیق قرار می دهد:

«کـــی در بیابـــان ســـگی تشـــنه یافـــت بـــرون از رمـــق در حیـــاتش نیافـــت

ظاهر است که تش جزو لفظ حیاتش هست برابر لفظی نیست که معنی داشته باشد و نون مفتوح که از نیافت گرفته شد آن نیز لفظ مستقل نیست که جداگانه بیاید بلکه جزو این چار لفظ است که این ها به ذات خود مستقل و لفظ کامل اند و جداگانه می آیند» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۳۶).

۳-۱-۲-۳. نقد بر شعر حافظ شیرازی:

قتیل در نقد کاربرد نه به عنوان واژه مستقل و به عنوان جزو واژه، شعر حافظ را می نویسد:

«چـــراغ روی تـــرا شـــمع گشـــت پروانـــه مرا به جان تو از حال خویش پـروا نـه

نه در مصرع ثانی به معنی نیست آمده و آن لفظ کامل است و نون فقط تنها نمی آید همراه فعل ماضی چون نرفت و فعل مضارع چون نمی رود استعمال می یابد» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۳۶).

۴-۱-۲-۳. نقد یکی شعر معروف:

میرزا قتیل در نقد کاربرد «دد» به عنوان واژه مستقل و به عنوان جزو واژه، چنین می گوید؛

«گـــر دیـــو مســـخر تـــو گـــر دد زین هـر دو چـه حاصـل تـو گـردد

چون در هر دو مصرع لفظ گردد به طریق تجنیس قافیه شده و گردد در مصرع اول به ترکیب دو لفظ حاصل شده و در مصرع ثانی یک لفظ است لهذا معمول ترکیبی خوانند و شک نیست که گردد در مصرع اول مرکب از دو لفظ کامل است؛ زیرا که گر به معنی اگر حرف شرط است و لفظ مستقل و دد به معنی بهائم و سباع چون اسپ و شیر» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۳۶).

۲-۲-۴. نقد بر واژه های زبان فارسی:

۱-۲-۲-۴. تصحیح وزن واژه ها:

خواجه امامی، شاگرد قتیل، در ابیات خویش، واژه های "طبع" و "مدح" را بر وزن وتد مجموع به کار برده است که درست نیست. قتیل در نامه ای باین سهو توجه می کند؛

«در ابیات شما که درین انشا موزون کرده اید، دو لفظ غلط بود. یکی طبع و دیگر مدح که هر دو بر وزن عقل اند به سکون حرف دوم و شما بر وزن کرم که به معنی بخشش است به حرکت حرف دوم آورده اید...خیال این غلطی ها پرضرور است. از دشمنان خرده گیر باید ترسید. سبیلش این است که هر چه مسوده بکنید آن را خوب ملاحظه نموده صاف بکنید. بعد صاف کردن باز یک یک لفظ را بینید که در معنی چه طور است و وزنش چیست و املایش چه صورت دارد» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۸۷).

۲-۲-۲-۴. واژه فسق و فسخ:

«باید دانست که فسق به معنی بدکاری است و فاعل آن را فاسق می نامند و مرادف آن فجور است چنانچه فسق و فجور شهرت دارد و فاعل آن فاسق و فاجر گفته می شود. و زنی را که به این صفت متصف باشد فاسقه و فاجره می گوید و به جای اراده و عزیمت لفظ فسخ استعمال می پذیرد یعنی برهم خوردن اراده و عزیمت» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۸۰).

۳-۲-۲-۴. درستی واژه سقا:

«جای دیگر که غلطی دوم واقع شده، سبب آن عدم معرفت به حال لفظ است و آن لفظ سقا است که شما آن را سقه نوشته اید. مخفی نماند که سقی به سکون قاف به معنی آب دادن آمده و ساقی اسم فاعل آن و سقاء صیغه مبالغه بر وزن فعال.

چون لفظ ساقی حالا به معنی معشوق شراب دهنده به اشخاص شراب خور است و به معنی آب دهنده کم استعمال می یاب لهذا صیغه مبالغه یعنی سقا به این معنی مستعمل گشته و این هم مصطلح شده است به شخص مسلمانی که مشک به دوش گیرد و الا کهارخانه هند و دیگر برهمنان که بر سر چاه در راه نشسته آب به مسافران می خورانند، باید که سقا گفته شود لیکن چنین نیست. پس لفظ سقا از قبیل منقول عرفی تصور باید نمود که از معنی اصلی خود برآمده؛ زیرا که از روی لغت کهار و برهمن هم سقا می توانند شد. بالجمله سقا از باعث شهرت گرفتن لفظ به معنی شخص مسلمان مشک بردار بر دیگری اطلاق نمی یابد» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۵۹-۶۰).

۴-۲-۲-۴. نقد واژه یاره:

«پوشیده نماند که در مکتوب دلنواز صاحب لفظی دیده شد...و آن این است که لفظ یاره را که به معنی دست برنجن در کتب نظم ونثر استعمال پذیرفته و آن زیوری است که زنان آرایش دست به آن می نمایند. شما یارا به الف نوشته بودید. جان من یارا به معنی قدرت و توانائی در اشعار اساتذه و منشات شان یافته شده به معنی یاره به نظر فقیر نرسیده. لیکن این هم نمی گویم که یارا به این معنی غلط است. صورت این است که اگر این لفظ را در برهان قاطع دیده اید، مضائقه ندارد و الا بار دیگر آخر آن های هوز نوشته باشید و بعد ازین هر لفظی که غیر مشهور باشد، آن را در کتاب دیده به اطمینان تمام بنویسید» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۴۳).

۵-۲-۲-۴. تحقیق لفظ مفرس یا فارس:

«لفظ مفرس به جای فارس راقم نیز ندیده. معلوم نیست که طرف ثانی بطور خود نوشته آورده بود یا مستمسگی هم به دست خود داشت. لیکن چون مرد کم استداد هزار ساله مسافت دور از کوچه تحقیق است، تحریر او قابل اعتبار نیست...و این هم دریافت نشد که او را از ایراد لفظ مفرس بجای فارس چه فائده بود. فرض کردم که هر دو به یک معنی در لغت مذکور است لیکن جایی که لفظ فصیح مستعمل یافته شود، چه ضرور که آدم دنبال غیر مشهور رود» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۲۳).

۶-۲-۲-۴. تصحیح واژه اسامی:

«لفظ اثامی با ثای مثلثله به این صورت اثامی هیچ جا بر نیاید و غلط محض است. لفظی است که متصدیان ساخته اند و اسامی با سین بی نقطه و فتح الف بر وزن جمع الجمع اسم است لیکن در فارسی بر یک کس هم اطلاق آن جائز است» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۵۶).

۳-۲-۴. نقد بر جمله های فارسی:

۱-۳-۲-۴. تصحیح جمله:

«دیگر این که در عرضی شما این بار دو لفظ غلط دیده شد. شاید از باعث جلدی اتفاق افتاده باشد. یکی این که ازو آشنایی دارم به جای این که به او آشنایی دارم و دوم همشیران به جای همشیرگان یا همشیرها» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۸۷).

۲-۳-۲-۴. درستی املای واژۀ زلت:

«مخفی نماند که غلط اول در املا واقع شده و آن تحریر لفظ ذلت پا به ذال معجمه است که با زای معجمه صحت دارد. این لفظ را به این صورت نوشته باشید. این لفظ مخصوص به شما نیست. شعرای ایران و علمای پورب هم شریک حال صاحب اند...غلط دیگر این است که باعث زلت پا زیاده ازین سبب است. ظاهر است که لفظ باعث درین مقام گنجایش ندارد. همین قدر کافی است که زلت پا زیاده این است. این غلط غلطی است که این را صاحب طبعان فصیح بیان می فهمند» (قتیل، ۱۲۵۹ق، ص ۱۴۶).

۳-۳-۲-۴. درستی تراکیب بخت سعیدی و طالع حمیدی:

«رقعه دیروز شما خوب بود لیکن بخت سعیدی و طالع حمیدی غلط بوده است ازین جهت که بخت موصوف است و سعید صفت آن. و هم چنین طالع موصوف است و حمید صفت آن و ضابطه نیست که صفت موصوف را یکجا مضاف سازند به خلاف فارسی که آنجا بخت سعید من صحت دارد و طالع حمید من نیز و در عربی قاعده این است که هرگاه صفت و موصوف را می خواهند که مضاف به چیزی نمایند،

موصوف را مضاف ساخته صفت را بعد ازان ذکر می کنند و الف لام تعریف بر صرف می افزایند مانند بختی السعید و طالعی الحمید و الف و لام بر صفر برای آنست که در صفت و موصوف مطابقت ضرور است. چنانچه در بحث صفت و موصوف شما خوانده اید. درین مقام هرگاه بخت مضاف شد بغیر متکلم ظاهر ساخت. لهذا الف لام تعریف بران زیاده کردند» (قتیل، ۱۲۵۹ق، صص ۱۰۴-۱۰۵).

۵. نتیجه گیری:

از نمونه هایی که در بالا ذکر شده، به درستی آشکار می شود که رقعات میرزا قتیل نه تنها از لحاظ انشاپردازی بهترین نمونه نثر فارسی است بلکه بهترین جنبه نقد ادبی را نیز در بر دارد. در این مقاله در رقعات میرزا قتیل این موارد بررسی شد که مشتمل بر دو قسم است: قسم اول مشتمل بر موارد اصول انتقادی است مثل کاربرد حرف نفی، ایطای جلی... قسم دوم مشتمل بر موارد نقد کاربردی و عملی است که نیز سه بخش دارد. بخش نخستین موارد نقد بر شعر استادان فارسی است. بخش دوم موارد نقد بر درستی واژه های زبان فارسی است و بخش سوم موارد نقد بر جمله های فارسی است. در نهایت این رقعات نگرش و گرایش های انتقادی در زندگی میرزا قتیل را نشان داد و ما می توانیم ارزیابی کنیم که معیارهای نقد ادبیات در آن دوران چه مواردی بوده است و از این طریق می توان جنبه انتقادی این دوران را بهتر درک کرد.

کتابنامه:

۱) اسماعیل پور، مهبیز، ۱۳۸۰ش، نقد نویسی بر آثار ادبی فارسی در شبه قاره، دانشنامه ادب فارسی در شبه قاره، ج ۴، بخش ۳، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

۲) سرمایه خرد، ۱۹۱۵، نصاب فارسی برای مدارس ثانوی، شعبه تعلیمات پنجاب، لاهور

۳) قتیل، میرزا محمد حسن، ۱۲۵۹ق، معدن الفوائد (رقعات قتیل)، مطبع مصطفایی، لکهنو.

۴) قتیل، میرزا محمد حسن، ۲۰۱۵م، نهر الفصاحت، نسیم الرحمان، دانشگاه جی سی، لاهور.

۵) نوش آبادی، تاج الدین، ۱۳۸۰ش، انشانویسی فارسی در شبه قاره، دانشنامه ادب فارسی در شبه قاره، ج ۴، بخش ۱، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

بررسی بینا متنی «وحدت ذات» در هستی شناسی عزیزالدین نسفی و گفتار های تمثیلی اوپانیشادها

فرزانه اعظم لطفی [۱]
زیبا فلاحی [۲]

An Intertextual Study of Unity of Essence In the Ontology of Aziz al-Din Nasafi and Allegorical speeches of the Upanishads

Dr. Farzaneh Azam lotfi
ZibaFallahi PhD .

With the study of Upanishads and mystical prose, Aziz-ud-Din Nasafi has come to share the cognitive and sacred concepts of existence, which can be the backbone of contemporary ideas and peace in human life. This article, with an analysis of the passages from the passages of Upanishads on the text of the existence of Azizuddin Nasafi (٦١٧) in the method of analysis and application to the relations between the passages of "unity of nature" in the philosophy of creation such as: The realm, the distortion, the transfiguration, and the manifestation of the "single light" are given to man in the composition of the elements of water, fire, wind, and dust. This research, based on the culture of saying peace based on the ideology of creation and the philosophy of salvation, is based on the analysis of text in two selected texts. In detail.

. **Keywords**: Intertextuality, Upanishads, Aziz al-Din Nasafi, Ontology unity Essence

[۱] استادیار و عضو هیأت علمی دانشکدۀ زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران-ایران.
[۲] دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرس آموزش و پرورش، فارس-ایران

چکیده:
با مطالعهٔ اوپانیشادها و نثر عرفانی عزیزالدین نسفی به اشتراکات هستی شناسانه و مفاهیم مقدّسی دست یافته ایم که می‌تواند پشتوانهٔ اندیشه‌های فرا زمان و صلح آمیزی در زندگی انسانها باشد. این مقاله، با تحلیل بینامتنیِ برخی از گزاره‌های اوپانیشادها با متن هستی شناسی عزیزالدین نَسَفی (۶۱۷ ه.ق) به روش تحلیلی و تطبیقی به روابط بینامتنیِ برخی نگاره های «وحدت ذات» در فلسفهٔ آفرینش مانند: مزاج هستی، سریان تطبیقی عناصرِ مُلک و ملکوت، مسخ و نسخ و تجلّی«نور واحد» در ترکیب عناصر آب، آتش، باد و خاک در انسان پرداخته می شود . این تحقیق با تکیه بر فرهنگ گفتمان صلح بر مبنای نظریهٔیکتا پرستی در ذاتِ آفرینش و فلسفهٔ نجات است که از طریق تحلیل بینا متنی در دو متن انتخابی به تفضیل می پردازد و به این نتیجه می رسد، ردّپای سه محورِ بینا متن در این دو متن وجود دارد:۱) وحدت در ذات هستی، ۲) اشتراک عقیده در بن مایه های نوری عناصر طبیعی و ۳) اشتراک نظر در فرآیند معاد و تبدیلاتِ مراتبّ موجودات.
واژگان کلیدی: بینامتنی، اوپانیشادها، عزیزالدین نَسَفی، هستی شناسی، وحدت ذات .

۱. مقدّمه:

نظام سلسله مراتبیِ متن ها، به طورِ خاص، متون عرفانی، آنتولوژی و الهیات نشان می دهد، هیچ متنی خودکفا نیست. گفتگوی متون در زمان‌های پیش از خود و بعد از خود پیوسته وجود دارد. امّا اصطلاح جدید بینا متنی(intertextuality) در آغازِ دههٔ هفتاد میلادی و با بررسی آراءِ میخائیل باختین در ادبیات اروپا بر سرِ زبانها افتاده است. ادبیات ایران و زبان فارسی نیز از این باروریِ متن پژوهانه بی بهره نبوده است. در بینامتنی، «گاه متنی ترجمهٔمتن دیگر، گاه شرحِ آن و گاه ترجمه و شرح، هردو به وجود می آید. بسیاری از متون نیز با آن که مستقیما ترجمه یا شرح متنی دیگر باشند از ارتباط عمیقِ بینا متنی با سایرِ آثار برخوردارند» (روضا تیان ومیر باقری فرد، ۱۳۹۰:۱)

با مطالعهٔ بخش‌هایی از متنِ رسالاتِ هستی شناسیِ عرفانی متعلق به عزیزالدین نَسَفی نویسندهٔ صوفی مسلکِ سدهٔ هفتم هجری (سیزدهم میلادی) مشاهده می گردد بن مایه های تفکر و سروده های اوپانیشاد ها از بطن آن عبور نموده است.

بالاتر این که تعالیمِ ناشی از سلوکِ خاکی و عِلویِ نَسَفی، در حوزۀ وحدت و یگانگیِ تجلی، در موجودات علاوه بر غوص در عالمِ معنا، حاصلِ سفرهای علمی و عرفانی در سرزمین هایی چون بخارا، سمرقند، خراسان و ماوراءالنهر بوده است. این عارفِ الهی، درحشر و نشر با فِرَقِ گوناگونِ فلسفی، همزمان با قرار گرفتن در دو سدۀ فاصلِ عصر مغولان و دورۀصفوی، آراءِ اهل عرفان و فلاسفۀ هندوستان را درک نموده است. هرچند اساسِ هستی شناسیِ نَسَفی « وحدت وجود» یِ نجم رازی و ابن عربی است، اما خلاقیّت وی در آشتی دادن اهل حکمت و کلام با محفلِ فلسفه و عرفانِ شرق را نمی توان انکار نمود. به عقیدۀبسیاری از اهل علم، تقسیماتِ هستی شناسی از نظرِ نَسَفی روشِ «نوری» است (خیاطان و رشیدی ۱۸۵:۱۳۹۷) که گوید هرچه در عالمِ محسوس است وجود نورانیِ خداست و اصحابِ «نار» گویند عالمِ محسوس خیالی بیش نیست، (و تنها به مثابه ی عکسی در آب و آینه احراز هویت دارند بواسطۀ وجودِ خارجی شان). از این منظَر، نوری بودنِ هستی شناسیِ نَسَفی می تواند با گزاره های اوپانیشادِ داراشکوه و نورِ واحد در کثرتِ فلسفۀ هستی شناسیِ وی سازگاری پیدا کند (علیزاده مقدم ۶۰۴. ۶۰۷:۱۳۹۷). نَسَفی و اهلِ نور وجودِ حقیقی را خدا می دانند و بقیۀ موجودات و جهانِ عنصری *هست نیست نماست* و کثرات خیالات و نمایش است *نیستِ هست نما* ست. مبتکرِ این اندیشه که عالم جز خیال نیست را ابن عربی می دانند. نظامِ فکری نسفی بر سه رکن استوار است، هستی، انسان و معاد. در نگرشِ او اهل ایمان به دو گروه «اهل کثرت» و «اهل وحدت» تقسیم می‌شوند. (میر باقری فرد، ۱۳۹۷: ۵۳۵ تا ۵۳۹). این حکیم الهی به سبب اشراف به حکمتِ قدیمِ بطلمیوسی یونان و شریعتِ ناب اسلامی در سلوک و تصوفِ خود نو آوری نموده، کارِ تهذیبِ تن را به حکمتِ مشاء و غور در طبابتِ مزاج نموده است. ، مصداقِ اندیشۀ مولانا : *آب را بُبرید و جو را پاک کرد* به دنبالِ آن در سایه سارِ نور و اشراقِ سهروردی، روانِ سالک را به بالا فراز می دارَد.

این مقاله بر آن است، آموزه های اوپانیشادها در بن مایه های هستی شناسیِ «نورِ ذات=مصباحِ هدی» و بسطِ عناصر اصلیِ وجود از نطفه(ذهن=عالمِ صغیر تا انسانِ کامل (برهمنِ با کارکردِ مایا= عالمِ کبیر) با هستی شناسیِ هسته ایِ

نَسَفی بینامتن است و می توان این نظریه را منشأ و محتوای صلح و رهایی قرار داد. نَسَفی مانند دستورالعمل های اوپانیشادها، تربیت را از « نطفه» می آغازد که پس از تهذیب و تربیت به دستِ استادِ باطن، روانِ خاکی شایستهٔ دریافت روح عِلوی می گردد. این فلسفهٔ مولوی که *هردو صورت گر به هم مانَد رواست*، در بیشتر متونِ فلاسفه قرن هفتمی کما بیش ملاحظه می کنیم. بر اساس شواهد، نَسَفی ، بخشی ازصورتِ تلخ و شیرینِ هستی شناسی را از گزاره های تعلیمیِ اوپانیشادها در دستِ مطالعه داشته است. به همین دلیل هم زمان با سفر معنوی، به سبب مهاجرت از جغرافیای خراسان و ماوراء النهر به بخارا وآشنایی با فلسفهٔ هندوئیزم و بازگشتِ دوباره به ابرکوه در فارس، سیرِ الی الله، کسبِ بخت نموده، آفتابی در وی و گفتار وی دمیده است. لذا در خلّاقیتِ سیاست بر پایه عرفان نیز با داراشکوه در دورانی بحرانی و فارغ از ظرفِ زمان، هم مرز می شود. بسیاری وی را نمایندهٔ یکی از نهضت های شیعه می دانند که زمینه را در تعالیم صوفیانه برای ظهورِ عصر صفوی فراهم نموده است . (کربن، ۱۳۹۲: ۳۹). گروهی از محققان معتقدند عزیز الدین نَسَفی حلقهٔ گم شده تا فلسفهٔ ملاصدرا در آشتی دادنِ عرفان و فلسفه است و نیز گوید:

نسفی مفاهیم فلسفی بسیاری را در کتب خود تشریح کرده است که یکی از مهم ترین آن ها مفهوم سیر استکمالی انسان و اساسا حرکت جوهری است که بعدها توسط صدرالدین شیرازی دنبال شد. به نظر می رسد فهم فلسفه اسلامی زمانی ممکن است که بتوان حلقه های مفقوده این زنجیر را بازیافت. نسفی را می توان یکی از آن حلقه ها دانست که پیوند دهنده عرفان به فلسفه بود(فدایی مهربانی، ۵۴. ۱۳۸۶:۵۶)

این محققان حضورمیرصدر الدین دشتکی مشهور به سیدِ سند و پسرش غیاث الدین منصور در حوزهٔ فلسفیِ شیراز را نادیده گرفته اند. زیرا شیراز در مدت سه قرنِ هفتم، هشتم و نهم کانون اصلیِ حکمت اسلامی قبل از ملاصدرا بوده - دورانی که نَسَفی و دیگران به سبب ناساز بودن اوضاعِ سیاسی- اجتماعی، به بخارا مهاجرت نمودند - مقارن با هجوم مهاجمانِ آسیای مرکزی، شیراز مکانی امن گردید و حوزهٔ تاخت و تاز علمِ فلسفه و کلام قرار گرفت و مرکز تفکراتِ فلسفی و پژوهش های

عرفانی، از ماوراءالنهرو خراسان به شیراز و از آنجا به هندوستان و پاکستان (وکشورهای شبه قاره) رواج یافت. در همین حین تا قرن یازده که حکمتِ متعالیهٔ ملا صدرا شکل می گیرد، جریانِ فکری _ فلسفی به تأیید هانری کربن به دست مکتب شیراز و خاندان دشتکی ها و شاگردانشان است (کاکایی، ۱۳۸۷: ۳۷-۲۶) .

در فلسفهٔ زیستی –عصبیِ اوپانیشادها، صدای فلسفیِ اشراق و شهود نورولوژی عوالم سه گانه ملک، ملکوت و جبروت (هستهٔ اصلی و بسیط) شنیده می شود که در حکمتِ سهروردیه رقم خورده است. لذا مبدعاتِ معنوی وی بیش از آن چه به براهین مشاء و بوعلی نزدیک باشد، به نیّات و کشفیاتِ سهروردی میل دارد. سهروردی کلمهٔ وجود را به کلمهٔ نور و ظهور و ضوء تبدیل کرده است و همهٔ احکام وجود را به نور مرتبط دانسته است. به همین خاطر است که به گفتهٔ ایزوتسو با تفکر و تأمل، ما این تقابل و تضاد را صرفاً صوری و سطحی می‌یابیم، یعنی تنظیم و صورت‌بندی‌های مختلفِ یک محتوا یا طرق گوناگون تجربه کردنِ واقعیتِ واحد، در نظر سهروردی به جای وجود، به عنوان چیزی واقعاً حقیقی، نورِ روحانی مابعدالطبیعه قرار دارد که حقیقتِ یگانه است و بر حسب شدت و ضعف، درجات و مراحل نامتناهی دارد. (حسینی شاهرودی، ۲۰۸:۱۳۸۰).

دیگران چون کانت و فارابی تَرتُّبِ *نوری* اشیا را به رابطهٔ سوژه با ابژه و خردِ پیر واسپرده‌اند، برخی دیگر از فلاسفه و حکما نور را به هر شکل اسنادی و مجازی تصور کرده اند(همان). هرچند نَسَفی تفکر «وحدت وجودی» کبرویه و مکتب ابن عربی را در شاگردی محضر سعدالدین حمویی درک نموده است، خود امّا طرز و طریقِ «هسته ای – نوری» در سلوک و آموزه های سیر الی اللهی ارائه نموده که فلسفهٔ دارالشکوه از پیش، آن را در گزاره های خود به صورتِ مجمل و متمایل به محافلِ *ذهن تاریخی عرفان و خداشناسی واحد* بیان نموده بود. ماندنِ دارالشکوه در سرزمین‌هایی که به سیاسات حکومتیِ طبقات و خدایانِ چند قانون می گذرانند، سبب نشده است او *روح وحدت* در اشیا و عناصر هستی را در سرودهای مقدّسِ آفرینش انشاد نگرداند، در مذهبی که اوپانیشاد تعلیم می دهد، نه تثلیث برهما، ویشنو و شیوا وجود دارد، نه زیارتگاه و معابدِ مقدّس، که خانهٔ خدا یا خدایان شمرده شود. اوپانیشاد در جسجوی حقیقت است و از راهِ منطق و عقل آن

را دنبال می کند (اعظم لطفی، ۱۳۹۲: ۱۸). نَسَفی نیز علی رغمِ مدارست در اندیشه های فلسفی زمان خود، در این مسیر به اسقلالِ رأی دست یافته است. او مثل پدید آورندۀ اوپانیشاد در فلسفۀ هستی راه می رود و ارتباط عصبیِ تن و بدن را به ظهور نورانی روحِ الهی گره می زند و از بحث های پوچ و کلی گرایانۀ فلاسفه برای اثبات *وجود ناب* پرهیز می نماید.

آن چه دیدگاهِ نَسَفی را به ترجمه و تأویلاتِ اوپانیشادهای دارالشکوه نزدیک می سازد، شیوۀ بیان و روشنگری در ذهن کیهانیِ انسانها، و آگاهی بخشی به این که سرشت و طبیعتِ موجودات همانگونه که در اوپانیشادها آمده است، به انرژی و ایمان بستگی دارد. (اوپانیشاد: ۲۱. ۲۲:۱۳۷۸). انرژی از آن جهت که آدمی به تربیت نطفه و نفس خویش و آماده سازیِ کالبد مادی و هیولایی برای دریافت ایمان الوهی بپردازد و مادام در دانشِ شناختِ خود زندگی کند. لذا وی چگونگیِ کارکردِ عامِ رابطۀ بینامتنی نه به شکل وام گیری که به آن شکلی که خواننده باید در تفسیر متن، از آن ها (سروده ها و صداهای واحد در اوپانیشادها) برای جستجوی ذاتِ واحد، کمک بگیرد و این درست آن دریافتی ست که از تعریفِ بینامتنی با نظریۀ ژولیا کریستوا(خانمِ Julia kristevaفیلسوف و منتقد ادبی بلغاری-فرانسوی ۱۹۴۱م)درک می نماییم. وی براین باور است که «متن، شبکه ای از نظام های نشانه ای هست که در نسبت با سایر کنش‌های دلالت‌گر (کاربردی از نشانه ها که شاخصۀایدئولوژیک دارد) در متنِ فرهنگ جای گرفته است»(مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۳). در هردو متن که در بخش بعدی مقاله، به عنوانِ گزینه های مشترک آورده شده است، آن ها در گفتگو با یکدیگر زندگی می کنند . اصل، آن است که در بخش آفرینش و مزاجِ عناصر هستی شناسی و نظریه های تناسخ و مسخ موجودات، نوشته های عزیزالدین نَسَفی ، متن های اوپانیشاد را می گشاید و آنها را بی ملاحظۀ گذر زمان بر کرسیِ مکالمه با خود می نشاند. رولان بارت(Roland barthes فیلسوف و منتقد فرهنگیِ فرانسوی ، ۱۹۱۵م) معتقد است:

مفهوم بینامتن، مفهومی ست که بُعدِ اجتماعی را واردِ نظریۀمتن می کند. این کار بر اساسِ مسیری مشخص یا تقلیدی ارادی انجام نمی گیرد، بلکه اساس آن اشاعه است (*همان: ص۷۴*).

بینامتنی فلسفیِ اوپانیشادها و فلسفۀ سلوکِ عزیزالدین نَسَفی، در تثبیتِ نظریۀ عوالم هستی شناسی (ملک ، ملکوت، جبروت) تا هم اندیشی در حوزه وحدت ادیانِ توحیدی قابل اشتراک و مُحِق به گفتمانِ متن خواهند بود. در این مقاله به اشتراکاتِ بین متنیِ اوپانیشادها و نگاشته های هستی شناسیِ افلاکی – عناصریِ چند رسالۀ عزیزالدین نَسَفی که در معروفترین اثَر وی با عنوانِ *کتاب ِالانسان الکامل* گرد آمده است، با ذکر شواهدی چند می پردازیم.

۱–۲. پیشینه تحقیق

تحقیق در زندگی و آثار و نتایجِ فلسفۀ عزیزالدین نَسَفی و معرفت وجودی حاصل از اندیشه و تفکر وی فراوان است. همانگونه که در مورد فلسفۀ دارا شکوه و متون اوپانیشادها به طور جداگانه، اما تاکنون هیچ پژوهشی در گفتار حاضر یعنی بینامتنی فلسفۀ دارا شکوه در اوپانیشاد و هستی شناسیِ عزیزالدینِ نَسَفی مشاهده نگردیده است. تنها دو پژوهشِ تخصصی از تطبیق کلامی اوپانیشاد را می توان اندکی در مقولۀ تحقیقِ آثار از جنس این مقاله قرار داد. یکی دو مفهوم مایا در مکتبِ ودانته و امر در کلامِ اسماعیلیه، مقایسه و نقدِ دیدگاهِ زینر، نوشتۀ فهیمۀ ضامن سیاه اسطلخ و شاهنگیا نِ نوری سادات که نویسندگان در این مقاله بنا بر اندیشۀ اسماعیلیه به عنوان شاخه ای از فِرَقِ اسلامی، عالم امر را خلقتی دفعی بر پایه ء لفظ قرآنیِ کُن معادلِ شکتی یا مایا در سنت و عباداتِ اوپانیشادها و منطبق بر نظریۀ زنیر[۱] که مایای سنتِ هندو را با مفهوم امر به عنوان خالق حقیقی یکی می دانست مورد بررسی قرار داده اند. زنر می گوید، خالقِ حقیقی در حالی که بی واسطه از خدا ناشی می شود ، باز هم با خدا یکی ست. (مقدمه: ص۸). در این مقاله عقل با کلمه وحدت دارد. مقالۀ دوم، از داریوش شایگان با عنوانِمحمد

[۱] .Robert Charles Zaehner)،(۱۹۷۴-۱۹۱۳)،رابرت چارلز زنر، که سویسی‌تبار بود زبان‌هایی چون پارسی، یونانی، لاتین و اوستایی را آموخته‌بود. او که پهلوی هم می‌دانست بر روی جستار زروان کار کرده‌بود. زنر در آینده برای مطالعه متن‌های هندو سانسکریت را فراگرفت و نیز برای درک با بوداگرایی و اسلام زبان پالی و عربی را آموخت.

داراشکوه، بنیانگذار عرفان تطبیقی ست. شایگان با ذهنِ وقّاد خود وجهِ مفارق و مشابهِ عرفان هندو منشعب از فلسفهٔ اوپانیشادِ دارا شکوه و عرفان اسلامی را نکته به نکته مورد نقد و تحلیلِ عالمانه قرار می دهد. در هیچکدام از این مقالات ، سخنی از هستی شناسیِ نَسَفی و بینامتنی آن با گزاره های اوپانیشاد نیامده است. و این پژوهش برای نخستین بار انجام می گیرد.

۱-۳. روش تحقیق

شیوه کار در این پژوهش تحلیلی، توصیفی و کتابخانه ای است.

۲.بینامتنیت در انسان کامل نسفی و اوپانیشادها

۲-۱. بینامتنیت ذات هستی

در بینامتنِ ذاتِ هستی، برهمن، وجود و ذات اصلی است، همانگونه که در نظریات نَسَفی، همهٔ تجلیِ ذات هستی در غایات موجودات درونِ انسان کامل که مجمعِ جمیعِ وجود و جانشین خداوند بر زمین است:

تمامت موجودات همچون یک شخص است و انسان کامل دل آن شخص است (نسفی،۱۳۹۰:۷۵).

ازنظَر نَسَفی مَلَک و ابلیس یک قُوَت است. این قُوّت مادام که مطیعِ سلیمانِ روح است نامش مَلَک است . اگر سلیمان نتواند ابلیس را به بند کشد، بی ادب با ادب نخواهد شد، کور بینا نخواهد شد، کَر به حقیقتِ هستی و ذاتِ الله جَلّ جلاله شنوا نَخواهد شد. و همانگونه است، سگ به صورتِ سگی خسیس و پلید نیست، به سبب دِرَّندگی و گَزَندگی خسیس و پلید است . چون این صفت در آدمی باشد، آدمی به صفت، سگ است. همانگونه صفتِ حرص و شَرَه در خوک و. . . . (همان:۱۹۰). در اوپانیشادها برداشتنِ یوغِ نفسانی با آموزش و مهارت های برگرفته از فن یوگا و پرانا (حیاتِ جهانی) که جایگاه آن در قلبِ انسان است و پُلِ ارتباطی بین کالبَدِ فیزیکی و کالبد اختری است به همین فرآیند نظر دارد (اوپانیشادها، ۲۱۳:۱۳۷۸). رها شدن از بندِ آلودگیهای مادی و رسیدن به تجلیّاتِ وویانا (پرتوهای نور) در کالبدِ جسمانی، با تعلیماتِ سلیمانی برهمن و با سیرِ صعودی از اتمن(ذهن=ماه) به (برهمن =انسانِ کامل= آفتاب) الگو سازی می شود. در عرصهٔ فعالیت های ارتباطیِ ذهن با بدن فیزیکی و بینا متنیِ بیدار نگاه داشتنِ حیات در

اوپانیشاد ها، پنج تجلّی مطرح شده است: نخست پرانا که در قلب است، آپانا را برخی در ناف و برخی دیگر سامانا را منطقۀ ناف دانسته اند. اودانا منطقۀ گلو و دیگر وویانا در تمامیِ بخش های بدن (افخمی؛۱۳۹۹:۱۱). تا زمانی که آدمی از شهوتِ نفس رها نشده و به اکتسابِ علم و اقتباسِ نور تن نسپارد به کمال هستیِ الهی دست نخواهد یافت.

نَسَفی ذهنِ انسان کامل را به تعبیری مرکز معراج ِ موجودات می داند. نَسَفی گوید در عالَم، دانایان فراوانند، امّا، آن که دلِ عالَم است، یکی بیش نیست. می توان گفت پرانا(حیاتِ جهانی)، به عنوانِ قلب در کالبد آدمی، در فلسفۀ اوپانیشادِ دارا شکوه کارِ انسانِ کامل در جهان بیرون و حرکتِ فطری بر محور سلوکِ الهی انجام می دهد.

در اوپانیشادها و در بیانِ ذاتِ هستی آمده است:

در آغاز یک هستی بود، یکی بی دو، آن هستی با خود اندیشید، چه می شد اگر بسیار بودم. پس خواهم آفرید. نور را آفرید. (اوپانیشادها، ۱۳۷۸:۲۲۷). که در کارکردهای منتسب به مایا حب ظهورِ برهمن با فلسفۀ حدیثِ فاَحببتُ قابل انطباق و قابلیتِ بینا متن پیدا می کنند.

در رسالاتِ اوپانیشاد مکتوب است: آفریدگار او است، که بی صدا داند، بی بو بی مزه، بی شکل، بی مرگ، ورای طبیعت، بی زوال، بی آغاز، بی انجام. (همان:۷۳). تمامیِ حکما، اصل آفرینش را بر انگیخته از حُبِّ حضرت یگانه به ظهور و تجلی می دانند. و حدیثِ کنزِ خَفی را گواه آورده اند. « کُنْتُ کَنْزاً مخفیّاً فَاحْبَبْتُ انْ اعْرَفَ فَخَلَقْتُ الخَلْقَ لِکَیْ اعْرَف» در این حدیث، کلمۀ کنتُ اشاره دارد به ذات بحث وجود و هستی که هیچ تعیُنی و قیدی ندارد. (گوهری رفعت، ۱۳۹۳ : ۸۲). همان که مولوی گوید، هرچه در جهان است ظرف تجلی خداوند است وَ عِنْدَهُ أُمّ الْکِتابِ (قرآن کریم، سورۀ رعد ۳۹):

حرف ظرف آمد درو معنی چو آب/ بحرِ معنی عنده ام الکتاب (*فروزانفر، ۱۳۷۱:۱۳۶*)

گنج مخفی بُد ز پُرّی جوش کرد / خاک را سلطانِ اطلس پوش کرد (گولپینارلی،۱۳۸۱:۳۵۰).

منظور سرّ اکبر است و نَسَفی در مورد گذر از مرتبهٔ کثرت و رسیدن در مرتبهٔ ذات و وحدت گوید:

ای درویش! اسامی جمله در مرتبهٔ وجه اند . چون از وجه درگذری به ذات رسی. هیچ از این اسامی نباشد ، ذات مجرد باشد. از آن جهت که هرصفتی وهر اسمی و هر فعلی که در عالم است، جمله صفات و اسامی و فعلِ این وجودند . اما، صفات در مرتبهٔذات اند ، و اسامی در مرتبهٔ در مرتبهٔ وجه اند و افعال در مرتبهٔ نفس اند . و هر فردی از افرادِ موجودات این سه مرتبه و دو صورت دارد ، مرتبهٔ ذات و مرتبهٔوجه ، و مرتبهٔنفس، و صورت جامعه و صورت متفرقه . و صفات ، جمله در مرتبهٔذات اند . و اسامی جمله در مرتبهٔوجه اند، و افعال جمله در مرتبهٔنفس اند ، وصورت جامعه صورت ذات است و صورت متفرقه صورت وجه، (نسفی،۱۳۹۰:۲۷۰).

در اوپانیشادها نیز آمده است:

پس ذهن را آفرید، در ذهنِ خود تفرّج کرد و خود را ستود (اوپانیشادها، ۱۳۷۸:۱۳۲).

از آنجا که ذهن نمایندهٔ تام و تمامِ آدم و انسان بینامتنِ فتبارک الله احسن الخالقین، (مؤمنون ۱۴) قابل درک است. در هستی شناسیِ دارلشکوه (اوپانیشادها، آگاهی های پرانیکی در فرآیند مراقبه ارتباط اندام وار و سمپاتیکِ جان، روح ، جسم و اجزای سماوی) ظهور اقالیم در عالمِ هستی توسط ذهن (از اتمن به اوم = الله) مطرح، و در فلسفهٔ هستی شناسی نَسَفی، ظهور عقل اول درانسانِ کامل = عالم صغیر، که قرینه است با خلیفه الله در عالم کبیر. (فدایی مهربان، ۱۳۸۶ :۲۶۷) بینامتن می گردد.

۲-۲. اشتراک عقیده(بینا متنی) در بُن مایه های نوری عناصر طبیعی

در فصل دهم (بیان سلوک اهل هند) نَسَفی گوید: بدان که خاک و آب و هوا و آتش و حیوانات و نباتات و افلاک و انجم یعنی جملهٔ افراد موجودات مملو از نورند و عالم مالامال نور است (نسفی،۱۳۹۰:۹۰) و باز به گفتهٔ او:

ملکوت(عقول، نفوس، طبایع) ملک(افلاک، انجم و عناصر)، عقول و نفوس و طبایع(آباء) و فلک و انجم و عناصر (امّهات) دریای نور(آباء) و دریای ظلمت(امهات) که دست در گردن دیگران نموده، مرج البحرین یلتقیان بینهما برزخ لایبغیان ، از آباء و امهات، موالید پیدا شدند«یخرج منهم لؤلؤ المرجان» و موالید ، معدن و نبات و حیوان اند که به آن‌ها مرکبات گویند. تبدیل مرکبات به مفردات«کل شی یرجع الی اصله». مفردات(ملک و ملکوت) مرکبات(معدن و نبات و حیوان اند) پس عالم جبروت از مرتبهٔ ذات به مرتبهٔ وجه می رسد. تا صفات و اسامی و افعال خود را مشاهده نماید. (همان: ۱۹۸-۱۹۹)

نَسَفی ، در فصل نهم و در اتّفاقِ نظر حکما گوید: غذا به تربیت روح نباتی و حیوانی و نفسانی عروج کرده است و به مراتب برآمده و دانا و شنوا و بینا شده(*همان:۹۰*) اشاره کرده است، این سخنان از مهمّاتِ ریاضات و مجاهداتِ اهل هند است و آن سخن این است که:«اگر گویند نور است که با غذا همراه است، آن نور عروج کرده است و به مرآت برآمده، و دانا و بینا و شنوا شده هم راست باشد. »(همان)

در اوپانیشادِ دارا شکوه، چاکراهای نورانی(فلَکی –عنصری) هستنده تا رسیدن به غذایِ نمادین به شرحِ زیر است:

اثیر از جان برآمد ، هوا از اثیر، آتش از هوا ، آب از آتش، خاک از آب، گیاه از خاک، خوراک از گیاه، و از خوراک آئمی برآمد . جانِ آغازینِ انسان از غذا ست. هستنده از غذا زنده است. غذا کیمیایِ هستی ست و اکسیرِ عالم . (اوپانیشادها، ۱۳۷۸:۱۱۵,۱۲۲,۱۲۴).

عبدالهی در فرهنگ جانوران، به تفسیرِ نَسَفی و تفسیر کمبریج از آیه إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ (۳۱سورهٔص) و تطبیقِ آناتومی اسب با افقِ فلکیِ مورد اشاره و تمثیلِ یکپارچه در داستانِ سلیمان و عرضه گاهِ اسبان اشاره نموده است (عبدالهی، ۱۳۸۱، ج اول :۵۶) .

در اوپانیشادآمده است:

هستی برسه بخش آمد ، مشرق سرش(اسب) ، شمال شرق وجنوب و شرق دست هایش، مغرب دُمَ اش، شمالِ غرب و جنوبِ غرب پاهایش، شمال و جنوب ، پهلوهایش، پشت اش آسمان، سینه اش زمین (اوپانیشادها، ۱۳۳:۱۳۷۸).

نسفی در ادامهٔ بحثِ تربیت و تکاملِ نطفه به روندِ آفرینش و فلسفهٔ تقسیم عناصرِ هستی بر ترکیب بدنیِ انسان و چگونگی حکمت آفرینش در پدید آمدنِ مجاری حیات و حس و حرکت و موالید سه گانه می‌پردازد:

آن‌گاه از این عناصر طبایع چهارگانه موالید سه‌گانه پدید آمدند. اوّل معدن، دوم نبات، سیم حیوان . . . هر عضوی را مقداری معیّن از سودا، بلغم، خون و صفرا فرستاد تا تمامت اعضای اندرونی و بیرونی پیدا آمدند و همه را با همدیگر بسته کرد و مجاری غذا و مجاری حیات و مجاری حسّ و مجاری حرکت از وی پدید آورد تا معادن تمام شد (نسفی،۱۳۹۰:۸۷).

این نکته، در اوپانیشاد بخشِ(آیتارا) آستان آفرینش آمده است (اوپانیشادها، ۲۸:۱۳۷۸).

اصل آفرینش در اساطیر هند، آسمان و بهشت آمده است (*زمردیان، ۱۳۸۲ : ۲۴۳*). همچنین در خویشکاری خدایانِ اساطیری این نکته حاءز اهمیت است: خدای اعظم با ایزدِ برین ارابه ای می راند که چهار اسب آن را می کشند و این اسبان نماد عناصر چهار گانه اند و همواره حرکتی خطی دارند. (همان: ۵۱۳) همچنین آموزگار بنا به تعلیم دینِ بهی منشاءِ آفرینش را همان اسطوره گی اوپانیشادها (تخمه یا بیضه) است: نخست در حالت مینویی که همان ماده (mad ،madag) و تخمه(NPSEیا Pasm) مینویی است و بالقوّه قابل نمایش به حالت گیتی ست (*آموزگار، ۱۳۸۶ : ص۴۷۹*). بهار نیز وجهِ اسطوره‌گی در موافقت با بخش آفرینشِ اوپانیشادها بیان نموده است: افزاری بود چون اخگرِ آتش که هرمزد در جهانِ روشنی، آن را از آن روشنیِ بیکرانه بیافرید و همهٔ‌آفریدگان را از آن بساخت. پس آن را به صورتِ تن درآورد (*بهار، ۱۳۷۹: ص۱۳۴*). در کتابِ فرهنگ مصورِ نمادهای سنتی نیز فرآیند اسطوره سازِ آفرینش در فرهنگِ هندو چنان است که:

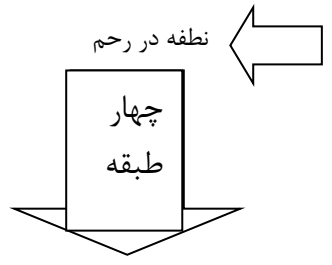
پرندۀالهی تخم مرغ کیهانی را در آبهای آغازین نهاده بود. برهما (Brahma) از تخم مرغ زرینِ آفرینش بیرون جهید و از دو نیمۀ آن آسمان و زمین را شکل داد، این تخم مرغِ عظیم، ترکیبی ست از عناصر و بر آبها شناور است، مسکن ذات عالی ویشنو(Vishnu) در شکل برهما...(کوپر،۱۳۸۶:۸۸).

شایگان گوید:

دارا شکوه موقعی که عناصر هندی و اسلامی را مقایسه می‌کند، متوجه می‌شود که هند به پنج عنصر قائل است: اثیر(akasa)، هوا(vayu)، آتش tejas) (، آب(ap)، و خاک(prathivi) ، درحالی‌که فلاسفۀ اسلامی فقط چهار عنصر را قبول دارد. دارا این کمبود را جبران می‌کند و می‌افزاید که«عرش اعظم»معادل همان اثیر فلسفۀ هند است. (شایگان، ۱۳۶۹: ۲۰۴) .

بر خلافِ نظر شایگان، فلاسفۀ اسلامی نیز مانند آن چه در رسالاتِ عنصری اوپانیشاد آمده است، تحت تأثیرِ علومِ شایعِ زمان به فلک اثیر (*یونانی eilher*) به عنوان فلکی بالای آتش معتقد بوده اند و آن را در اشعارِ شاعرانِ آگاه به علومِ زمان خود مشاهده می نماییم، چنانکه در شعرخاقانی می خوانیم : بَرشوند از پُلِ آتش که اثیرش خوانند /پس به صحرای فلک جای تماشا بینند (سجادی، ۱۳۷۴، ج ۱: ص۶۱) و نیز در دیوانِ عثمان مختاری، قصیده در مدح تاج الدوله فخرالدین عثمان، تصحیحِ جلال الدین همایی در شرح بیتِ : کس نداند پیش ایوان تو کیوان را بلند / کس نخواند پیش فرمان تو گردون را اثیر ، (*عثمان مختاری، ۱۳۸۲: ۲۱۰*)، همایی که خود علامۀ فقه اسلامی است گوید: کرۀ اثیر یعنی کرۀ نار که به عقیدۀ قدما بالاترین طبقات عناصر چهارگانه است ما بین طبقۀ هوا و فلکِ قمر قرار دارد . (*همان:ص۲۰۹*). در جدول زیر، بینامتنِ سیر فلکی عناصر طبیعت در فلسفۀ اوپانیشاد ها و هستی شناسی عزیزالدین نَسَفی قرینه سازی نموده ایم:

جدول (۱)



عناصر	طبایع
آتش، هوا، آب ، باد	سرد ، گرم ، خشک، تر

روح حیوانی کرسی ست و نمودار فلک ثابتات . روح نفسانی عرش عالم کبیر و نمودار فلک الافلاک. وعقل خلیفهٔ خداست. اعضا مادام که نشو و نما ندارند معادن انند، با نشو و نما نبات و چون حس و حرکت در آنها دیده شد ، نمودار حیوانند

ردیف	هفت اقلیم بیرونی	هفت اقلیم درونی (نمودار هفت آسمان)	کالبَد نجومی (فلکی)	صفات متصف به اعضا و افلاک	نمودِ ملکوتی
۱	سر	شُش	قمر	موکل بر آب و هوای معتدل	
۲	دست	دماغ	عطارد	موکل بر تحصیل خط و تحصیل علم و تدبیر معاش	جبرئیل(برهمن
۳	دست	گرده	زهره	موکل بر نشاط و شادی و. . .	
۴	شکم	دل	شمس	موکل حیات	اسرافیل(شیوا
۵	فرج	مراره(کیسهٔ صفرا	مریخ	موکل قهر و غضب و ضرب و قتل	
۶	پای	جگر	مشتری	موکل بر رزق	میکائیل(ویشنو
۷	پای	سپرز(طحال)	زحل	موکل قبض ارواح	عزرائیل

طبق جدول بالا، هفت اقلیمِ اوپانیشادها و هفت اعضای بیرونی و اندرونی ِ عالم صغیر در هستی شناسیِ عزیز الدین نَسَفی و انطباق آن با کالبَدِ فلکی و نیز تأثیر کواکب بر عناصر مفرد (آتش، آب، باد، خا ک) و عناصر مرکب (جماد ، نبات و حیوان) هماهنگ با دانشِ حکمای قدیم پذیرفته است. چنانکه در قصاید انوریِ ابیوردی آمده است:

تـــا ســـه فرزنـــد آخشـــیجان را چارمـادر، چنانکـه نُـه پـدر اسـت

(انوری ، ۱۳۸۷: ۱۷۳)

چارمادر: عناصر، سه فرزند: موالید ثلاثه (معدن، نبات، حیوان)، نُه پدر (نُه فلک) شاملِ هفت سیّاره به اضافهٔ فلک البروج و فلک اطلس(همان). بینامتنِ گزاره های فلسفیِ آفرینش ِ دارالشکوه بر دریافت‌های نَسفی مبنی بر هفت اقلیم (اعضای بیرونی: سر، دست (چپ و راست)، شکم، فرج و پای(چپ و راست) و اعضای اندرونی: شُش، دماغ ، گُرده، جگر و سپرز، نمودارِ هفت آسمان هستند و شُش آسمان اول است که نمودار قَمر است، از آن جهت که قَمر شُش ِ عالمِ کبیر است و واسط است میانِ دو عالم. و در این فلک ملائک بسیار اند و دماغ آسمانِ دوم و نمودارِ فلکِ عطارد است از آن جهت که عطارِد، دماغِ عالمِ کبیر است و در این فلک، مَلَکی که موکِّلِ خط و تحصیلِ علوم و تدبیرِ معاش، جبرئیل است و جبرئیل سبب علمِ عالَم . . . . . به همین ترتیب در جدول بالا قرینه سازیِ هفت اعضا با ملائک (ملائکِ هندو: برهمن، شیوا و ویشنو در اوپانیشادها) کاملا مشهود است (نسفی،۱۳۹۰:۱۸۸,۱۸۹).

در دانشِ مکشوف شده از متون و سروده های اوپانیشادها در بخش آفرینش، حرکتِ سیرالسّوانیِ فلک در اقلیمِ جسم و جان و روح با بیرون راندنِ اضافات از حریمِ قلب و ذهن آدمی درفرآیندِ مراقبه با تعالیمِ باز خوانی شده از متنِ اوپانیشادها و تمرکز بر مراکز نورولژی بدن صورت می گیرد. شایگان توجهِ دارا شکوه به فنونِ یوگا را گوش زد می نماید (*شایگان، ۱۳۶۹: ۲۰۳*). آگاهیِ یوگی حین انجامِ تمریناتِ پرانا و عبور از پنج نیروی حیاتیِ: آپانا (پایین رونده)، پرانا(بالارونده) ساماتا(منطقهٔ ناف)، اوداتا (بالا رونده تا میانهٔ گلو)، وباتا (انرژی پخش شونده در تمام بدن و قابلیت انتقال به دیگران). (*سقایان و حسینی، ۱۳۹۴: ص۵۸*) این

بینامتن در کالبدِ هستی شناسی ِنَسَفی، از عالم کبیر (خلیفه اللهی) به عالم صغیر (کاملِ بالفعل ویوگی یا سالکِ با القوّه) زیر نویس می شود. از نظرِ نَسَفی عقل عالم صغیر وخردِ ناب است که فرشتگان بر او سجده کردند الاّ وهم که او، اِبا کرد. إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ ﴿آل عمران ۷۴﴾ و وَهم تا همیشه مزاحمِ عقل باقی ماند. وَمَا خَلَقْتُ الْجِنّ وَالْإِنْسَ إِلّا لِيَعْبُدُونِ(۵۶زاریات). ریاضات وعبادات در سیر ملکوتیِ اسلامی با چاره گری های هندوئیزم (چه مشقّات بدنی و چه مهارت های منتج از فنونِ متصل به منابع پرورشیِ پرانیکی، همه، طُرُقِ وصل به منبعِ فیّاضِ فیض ربانی را ممهّد هستندکه از طریقِ استادانِ عقل ، پیشِ رویِ مسافر و طالبِ راه حق گذاشته می شود . نَسَفی در بیانِ انتقال پیام و چگونگیِ ارتباط این عوالم و اسباب و وسایل (واسطه ها) سخنانی دارد که می توان در تطبیق با فنون یوگا در اوپانیشادها، هم زیست و هم اندیش دانست . نَسَفی امّا طهارت را اصل می داند و جهانِ درون انسان را با حضور ملائکه، کتاب الله می داند. حضورِ مسافرِ غیبی در تطابق با دانشِ فقهیِ-عرفانیِ نَسَفی. سیر من الحق الی الخلق، منه بدأ و الیه ِیعود . هرچه روح به حالتِ سیال و روان نزدیکتر شود به کمال و فطرت خود نزدیکتر شده است و از شعور و قدرت وحیاتِ بیشتر برخوردار حالت های بدویِ سنگ وچوب و اجسامِ محدود نمی تواند از اوصافِ انسان کامل باشد، باید روح از این قوالبِ محدود که برای عموم وجود دارد، رها شود تا به حالت‌های سیال و نورانیِ الهی کمال یابَد(انسان کامل = برهمن و نهایتا ناخود بینی و نائل شدن به اوم ، الله). در فلسفهٔ منتسب به اندیشهٔ نسفی و رسالاتِ فلسفیِ اوپانیشاد منتسب به دارا شکوه در این گفتار معتقدیم هردو دیدگاه، مسیر عبور از عناصر جامد تا وصولِ نور سیالِ آفرینش یگانگی و نور واحد (توحیدی) را جستجو می نمایند و در هر دو طریق الی الله برای مسافر راه حق طریقِ حقیقت روشن است. لزومِ توجه به الگوسازیِ ولایتِ عنصری_فلَکی و ولایتِ انسان کامل برهمن در اوپانیشادهای فلسفهٔ هستی شناسیِ دارا شکوه گشوده می شود و نیز موضوعِ لزومِ ولایت در عالم صغیر و عالم کبیر با مفهومِ فلسفیِ نَسَفی و حکمت در اوپانیشادها بسیار در شعر فارسی بینامتن می شود، مثلا در شعر زیر:

هفت والی ست این ولایت را گشته بر کامِ خویش کامروا

(عثمان مختاری، ۱۳۸۲:۷۰۴).

مسئلۀ نجومی که به شکل مجمل درضمیرِ پرورشیِ اوپانیشادهای دارا شکوه مطرح شده است، تأثیر ماه و آفتاب بر زندگیِ طبیعیِ افلاکی است که در ذهن و اندیشۀ عالمِ درون، در بیرون نیز آیینه‌گی می کند. به این معنی که برج اسد (شیر) خانۀ آفتاب است و از اولِ اسد تا آخر جَدی حریم خانۀ اوست و برجِ سرطان(خرچنگ)، خانۀ ماه است و از اولِ دلو تا اخرِ سرطان، حریمِ خانۀ اوست و به این ترتیب دوازده برج فلکی به دو بخشِ متساوی تقسیم می شود، یکی را که از اول اسد تا آخر جدی باشد ولایت آفتاب و یکی را که از اولِ دلو تا آخر سرطان باشد ولایت ماه گویند. (همان : ۷۰۶). مزاج وکالبَدِ عنصری نیاز به تلطیف و تهذیب دارد. پس مهارتهای حفظ سلامت و بهداشتِ نَفس، همان قدر ضروری و ملازمِ دریافت های روحانی است کنستانتین سرگییویچ آلکسیف (Konstantin sergeevich Alekseev)، با نام هنری استا نیسلافسکی (Stanislavsky) در قرن نوزده (*۱۸۹۷م*) تئاترِ هنری مسکو را بنیان نهاد، او نظریۀ تأثیر ذهن بر بدن را مطرح نمود. و بازی یوگا را برای کسب مهارت های رهایی از الگوهای تن در جریانِ پرونا و ارتباط تمرکز و تخیل با پرورش جسم شرح داد. (*سقایان و حسینی ، ۱۳۹۴: ۵۸*) یوگا در زبان سانسکریت مشتق از کلمۀ یوگ به معنای زیر یوغ درآوردن، کنترل نمودن و یکی شدن با هستی می باشد (همان:۱۰۰) . یوگا سوترا(Yoga sutra) و متون ودایی (*سروده های مذهبی کهن هندوستان*) مانند بهاگا و ادگیتا از سیزده نوع یوگا به عنوان علمی از یاد نرفتنی که خداوند به بندۀ برگزیدۀ خود آرجوآنا، الهام نمود سخن می گوید. (*همان: ۱۰۱*). هاتا یوگا(Hata yoga) مشتق از دو کلمۀ (ها) به معنای خورشید و (تا) به معنای ماه است، اشاره به دو نوع انرژیِ پرانا (بالا رونده و گرم) و آپانا (انرژی پایین رونده و سرد) دارد (*همان*). این تمرینات می تواند بر خلّاقیت، سکوتِ ذهن و کنترلِ افکار، در نهایت به خلسۀ روحانی و شعفِ پایدار که نجات از هستیِ جسمانی است کمک کند. یکی از شاخه های تمرینِ یوگا، آشتانگا یوگا است (Ashtanga yoga) که مجموعه ای از روش هایِ هاتا یوگا و راجایوگا (Raja yoga) را شامل می شود و روشی برای کنترل و

پرورش رشد جسم و ذهن و رسیدن به آرامش پایدار است (*یحیایی، ۱۳۸۷ : ۱۳۷ و۳۱۳*) و (*سقایان وحسینی، ۱۳۹۴: ۹۸و۵۸*).

در سیرِ مطالعاتِ آنتولوژیِ عزیزالدین نسفی و اوپانیشادهای دارالشکوه، به نقاط مشترک و گفتمانی جهانی می رسیم که می تواند ضمانت بینِ گفتمانیِ ادیان، با محورِ رویکردهای تازه ای از علومِ میان رشته ای از جمله نجوم، هیأت، طب و روانشناسی که علی رغم قدمت بطلمیوسی، شاید تنها در ۱۵۰ سال اخیر در پایگاههای علمی فعال تر گردیده است و هنر با مرکزیت ادبیات و فلسفه را به عهده گیرد. در بینامتنِ تقدّس عددی (*عدد۷*) در اوپانیشاد میخوانیم :

> از اوست که هفت حسِّ ما چون آتش هاست، هفت هوس چون شعله ها، هفت هدیه چون قربانی ها، هفت لذَّت چون پیش کشها، هفت عصب چون منزل ها، هفت بطنِ قلب چون قعرِ غارها، از اوست دریاها، رودها ، کوهها، علف ها ، خاک هایشان، ن جانِ جانان در بطنِ هر چیز یافتنی ست . جانِ جهان، همان جانانه است (اوپانیشادها، ۹۲:۱۳۷۸).

عزیزالدینِ نَسَفی می نویسد: و هفت اعضای اندرونی هفت آسمان است. و هفت اعضای بیرونی هفت اقلیم است(نسفی،۱۱۵:۱۳۹۰). همایی در این مورد و در شرح بیتِ : بُرجی از بروجِ خویشتن هریک *اَکَرد* بخشِ مدبّران فلک (*عثمان مختاری، ۱۳۸۲: ۷۰۷*)؛ گوید: برای هر یک از پنج کوکب که آنها را خمسهٔ تحیره نامند، دوخانه دهند، یکی از ولایت ماه و دیگری از ولایت خورشید (آفتاب) . مثلا به کوکب عَطارد، جوزا را از پهلوی ماه و سنبله را از آفتاب دهند که کنار آفتاب قرار دارد. به همین ترتیب، خانه ها نظم گیرند (همان: ۷۰۶). (این مهم در جدول بینامتنی گذشت).

۲–۳. بینا متنی در فرآیند تناسخ و مسخ موجودات (معاد و تبدیل مراتبّ موجودات از اوپانیشادها)

در بخش حکمت‌های مرگ، دفتر اول *اوپانیشاد* گفتگوی پدر و پسری واجاشرواس با ناچیکناس(پسر) می‌شنویم: آدمی می‌میرد و هربار چون نهالی از نو می‌روید (اوپانیشادها، ۶۴:۱۳۷۸). ناچیکتاس! به تو راز جان جاودان را گویم، همان چه پس از مرگ خواهد بود. برخی به زهدان باز می‌گردند و در انتظار تنی جنبنده،

برخی دیگر به چیزهای ناجنبان بدل می‌شوند (*صص ۷۶-۷۷*). نسَفی در فصل چهارم و در بیان حالِ نفوس انسانی بعد از مفارقت قالب آورده است:

بعضی حکما می‌گویند که هریکی از این نفوس باز به قالب دیگر پیوندد. تادروقت مفارقت کدام صفت بر وی غالب باشد. در صورت آن صفت حشر شوند، و آن صورت یا صورت آدمیان باشد، یا صورت حیوانات یا صورت نباتات، یا صورت معادن، و در آن صورت به قدر معصیت عذاب کشند، و به قدر جنایت قصاص یابند، و از قالب به قالب می‌گردند، و به مراتب فرو می‌روند تا به معادن رسند، و این فرو رفتن را مسخ گویند، و باز به مرا تب بر می‌آیند تا به انسان رسند و این برآمدن را نسخ می‌گویندو همچنین فرو می‌روند و بر می‌آیند، تا آنگاه، که به قدر معصیت عذاب کشند، ، و به قدر جنایت قصاص یابند و علم و طهارت حاصل کنند« كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُوداً غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ ۗ بما کانوا یَکسِبون» و چون علم و طهارت حاصل کردند، بعد از مفارقت قالب به عالم علوی پیوندد، چنان که گفته شد، و این سخن اهل تناسخ است. و بعضی دیگر از حکما گویند این نفوس باز به قالبی دیگر نتوانند پیوست از جهت آنکه هر قالبی که باشد، او را البته نفسی بُوَد و یک قالب را در دو نفس نتوانند بود، هم چنان بی قالب همیشه در زیر فلک قمر بمانند. و بعضی گویند که جن این نفوس‌اند که در زیر فلک قمر مانده‌اند، و به هر صورتی که می‌خواهند بر می‌آیند و مصوّر می‌شوند، و بر هر که می‌خواهند ظاهر می‌گردند(نسفی،۱۳۹۰:۱۳۱).

لُبِّ کلامِ آن چه عزیزالدین نَسَفی از عوالمِ پس از مفارقت از قالب خبر می دهد این است که نفوسِ انسانی که علم و طهارت به دست نیاورند هیچگاه به عالم عِلوی راه پیدا نمی کنند و در زیرِ فلکِ قمر می مانند و بالاتر نخواهند رفت در فلسفهٔ تکرار زایش ها که نَسفی بیان داشته و در اوپانیشادها گفته اند، سخن فراوان است و پژوهشگران در بسط آن کوشیده اند. خودِ نسفی از قول حکما وجود مارج (جن) را که از مارج و مارجه زاییده و از آتش خلق گردیده خلق الجانّ مِن مارج مِن نارا مطرح ساخته است. (همان:۱۳۱) که این موجودات می توانند در کوه و صحرا به هر شکل بیرون بیایند. _ از نظر نگارندگان، موافقِ آن عقاید که *موتوا قبل ان تموتوا*

در فلسفهٔ حیات و نَه دورِ تسلسل که در آیین بودا (انکارِ هستی) گفته اند، ما بِه ازای تولّدِ ثانویه منظورِ نظرِ عزیز الدین نَسَفی است. چون انسان در طهارت و علم و طیِّ سلوکی نظام مند به سلسله مراتبِ کمالِ الوهی و تقّرب به معراجِ نابِ محمدیه (صلوات الله علیه و آله) در پوسته شریعت، غایتِ مسیر به عینِ واقعِ حقیقتِ ناب و نور و روشنی خواهد پیوست. شایگان مسألهٔ ادوار کیهانی در اوپانیشاد ها را فرضیه نامیده است و قانونِ کاراما (رابطهٔ عمل و نتیجهٔعمل) در دینِ هندو، مطرح نموده است و می گوید:

لذایذ اُخروی از دو راه بر فلسفهٔ مرگ در اوپانیشادها وارد است. یکی راهِ نیاکان، که بر اساسِ اندوختهٔکردارِ نیک از لذایذِ اُخروی بهره می گیرند و پس از مصرفِ اندوختهٔخود، دگر بار به زمین باز می گردند، و زندگیِ نو آغاز می کنند. دوم راه خدایان، آنها که از بندِ حیات یکسره گسسته اند و به کانونِ هستی پیوسته اند. این فلسفه در تمام فِرَقِ هندوستان، بودا و برهمائی فراتر رفته است و بودا منکر مفهوم هستی است. بودائیان به حباب حوادث معتقدند. هشیاری پس از نابودیِ نادانی نسبت به حوادث. (شایگان، ۱۳۶۹: ۲۱۲-۲۱۴).

متنِ زیر ، بینامتنِ انتقالِ نفوس بر اساس کردار انسان از نبات به حیوان و مراحل ارتقاءِ آن از نظرِ نسفی منطبق با این فرآیند در فلسفهٔ اوپانیشاد را می باوراند. راز جاودان در اوپانیشادِ دارا شکوه چنین است:

به تو رازِ جاودان گویم، همان چه پس از مرگ خواهد بود. برخی به زهدان باز می گردند و درانتظار تنی جنبنده، برخی دیگر به چیزهای ناجنبان بدل می شوند همه بر حسب کار و کرد و دانش خویش(اوپانیشادها، ۱۳۷۸:۷۶,۷۷).

شمیسا یک جنبهٔ ادبی این مفهوم را آنیمیسم می‌نامد (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۴۵). دیگر از بینا متنیِ انتظامِ مرگ و انحلال که در سطور پیش مطرح نمودیم یعنی مرگِ ارادی در این جهان است. در اوپانیشادِ دارا شکوه گفته است:

آدمی اگر تنها به اُ اندیشد ، به زودی در این جهان باز زاده خواهد شد. در میانِ حکیمان و پارسایان و خدا ترسان زاده خواهد شد. . . . دوباره و هر بار به زمین باز خواهد گشت . (همان:۵۷، ۵۳) .

شاید اشاره ای به موت ارادی باشد.

۳. نتیجه گیری:

با مطالعهٔ دقیق در رسالاتِ انسان کامل اثرِ عزیزالدین نَسَفی، ردّپای سه محورِ بینا متن که ریشه در گزاره های اوپانیشادِ دارا شکوه دارد را مشاهده می نماییم :

۱) وحدت در ذات هستی، غایت یگانه شدن آتمن به برهمن(انسان کاملِ نَسَفی)؛

۲) اشتراک عقیده در بن مایه های نوری عناصر طبیعی

۳) اشتراک نظر در فرآیند تناسخ و مسخ موجودات (معاد و تبدیلاتِ مراتبّ موجودات از اوپانیشادها).

مهمترین اشتراکات فلسفیِ اوپانیشاد با اندیشه های عزیز الدین نَسَفی، تبیینِ ارتباطاتِ بین متنی، حضور خلاقِ کنزِ مخفیِ خدایی واحد متصّف به خردِناب است که تلألؤِ انوار آن درتکثُراتِ ادوار فلکی، طبیعتِ مزاج و آناتومیِ سلسله مراتبِ اجزای وجود و هستی از جماد و نماد و حیوان فراتر از زوجیت تا وصول به ذهنِ نوری اشرف مخلوقات است و این مهم، پژوهنده را به تکاپو وا می دارد. اصلِ حرکت جوهری است و موافقِ وحدت در کثرت. در هر دو متن، شناختِ هستی منجر به جدایی ناپذیریِ صفت از ذاتِ هستی است و خلاقیّتِ برهانِ وجوبیِ نَسَفی والاتر از تفکیک پذیریِ صفات از ذاتِ اشاعره و نیز اقوی تر از عقلانیتِ معتزله است؛ هرچند در عقیده متمایل به آن است. هردو فلسفه، روح اعظم را در سلسله مراتبیِ وحدت به کثرت می پذیرند. نَسَفی خلقتِ نابِ محمدی (ص) را نهایتِ رجعت به حکومتِ الله بر تن و روانِ آدمی می داند . فلسفهٔ دارا شکوه نیز بر اساسِ شواهدِ مکتوب ، سیر اتمن=ذهنِ هسته ای به برهمن با کارکردِ مایا= عشق ، یا تمایل به ظهور در خلقت، فلسفهٔ وحدت به کثرت را تا نائل شدن به یکتای واحد دنبال می کند. نظریات در تحققِ فلسفهٔ مرگ، وجود نظریهٔ تناسخ و مسخ در متنِ اوپانیشاد وجه مفارقهٔ آن در رسالاتِ نسفی است. آن چه نسفی از تناسخ و مسخِ موجودات گفته است، نقل از دیگران است و باقی که نظر وی را ایفاد می نماید، برزخ اعمال است. نسفی معتقد است، نفوس انسانی که در مسیر زندگی در این جهان علم و طهارت حاصل نکرده اند، بعد از مفارقتِ قالب در زیر فلکِ قَمَر می مانند و به جهان عِلوی راه نخواهند یافت.

پی نوشت:

این مقاله به عبورِ فلکی اجسام و انسان به طور خاص و منشأِ کیهانی موجودات برای وصول به کنه ذات و حقیقت هستی صحّه نهاده است.

کتابنامه:

۱) قرآن کریم.

۲) آموزگار ، ژاله. (۱۳۸۷). *زبان فرهنگ اسطوره*، (مجموعه مقالات)، چاپ دوم. تهران: معین.

۳) اعظم لطفی، فرزانه. (۱۳۹۲). *اوپانیشاد مظهر تجلیات معنوی هند*، فصلنامۀ هنر و تمدن شرق ، سال اول. شمارۀ اول.

۴) افخمی ، راضیه. (۱۳۹۹). انرژی پرانا در یوگا . وِب :مجله دانش یوگا، شماره های ۱۳۶و۱۳۷پیوسته . تهران.

۵) انوری، دیوان. (۱۳۸۷). *شرح لغات و مشکلات ازسید جعفرشهیدی*، چاپ چهارم . تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۶) اعظم لطفی ،فرزانه ، و سرکار، راجیش ،(۱۳۹۹)حکمت الهی تفسیر فارسی ایشا واسیو اوپانیشاد ،لندن ، انتشارات آکادمی مطالعات ایرانی لندن . انگلستان

۷) *اوپانیشادها، کتاب های حکمت*، ترجمه جواهریان، پیام یزدانجو، (۱۳۷۸). چاپ اول ، شماره نشر ۸۹۲، نشر مرکز. تهران.

۸) ایرنا ریما مکاریک. (۱۳۸۴). *دانش نامۀنظریه های معاصر*. ترجمه: مهران مهاجر ومحمد نبوی، چاپ یکم، تهران: نشر آگه.

۹) ایزوتسو، توشی هیکو. (۱۳۶۱). *بنیاد حکمت سبزواری*، ترجمۀ دکتر جلال‌الدین مجتبوی، چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.

۱۰) بهار،مهرداد، (۱۳۷۹). *پژوهشی در اساطیر ایران*، پاره نخست و دوم ، چاپ دوم ، تهران: نشر آگه.

۱۱) جی سی کوپر. (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ دوم. تهران: فرهنگ نشر نو.

۱۲) حامد سقایان، مهدی، وحسینی، عاطفه. (۱۳۹۴). *بازیابی مفاهیم مشترک میان آموزه های یوگا و عناصرسیستم بازی استا نیسلاوسکی*، فصلنامۀ علمی_پژوهشی تئاتر، شمارۀ ۵۸ صفحات:۱۱۶-۹۵.

۱۳) حسینی شاهرودی ، سید مرتضی. (۱۳۸۰). *بررسی تطبیقی هستی شناسی از منظر کانت و سهروردی* . فصلنامه دانشکده الهیات و معارف مشهد ، شماره ۵۳و۵۴ .

۱۴) خیاطان ، قدرت الله و رشیدی نسب، طناز. (۱۳۹۷). *بررسی هستی شناسیِ عرفانی از منظر نجم الدین رازی و عزیز نَسَفی*، مجلۀ پژوهش های هستی شناختی ، علمی-پژوهشی ، دورۀ۷، شماره ۱۴.

۱۵) روضاتیان سیده مریم. میرباقری فرد، سید علی اصغر. (۱۳۹۰). *خوانش بینامتنی، دریافت بهتر از متون عرفانی*، نشریۀ کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، شمارۀ ۲۳، اصفهان.

۱۶) زمردیان، حمیرا. (۱۳۸۲). ادیان و اساطیر، *نقد تطبیقی*، چاپ اول، تهران: انتشارات زوّار.

۱۷) سجادی، سید ضیا ء الدین . (۱۳۷۴). *فرهنگ لغات و تعبیرات ، با شرح اعلام و مشکلات*، جلد اول، چاپ اول، تهران: انتشارات زوّار.

۱۸) سعادت، اسماعیل وگروه همکاران. (۱۳۹۸). *دانشنامۀزبان و ادب فارسی*، جلد چهارم و هفتم، چاپ اول، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران: نشر سخن.

۱۹) شایگان، داریوش. (۱۳۶۹). محمد *دارالشکوه بنیانگذار عرفان تطبیقی*، مجلۀ ایران نامک، سال هشت، شماره ۲۰. تهران.

۲۰) شمیسا ، سیروس. (۱۳۸۰). *نقد ادبی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.

۲۱) ضامن سیاه اسطلخ ،شاهنگیان، نوری سادات.(۱۳۹۵). *دو مفهوم « مایا» در مکتب ودانته و «امر» درکلام اسماعیلیه؛ مقایسه و نقد دیدگاه زینر*، مجله: معرفت ادیان ، سال هفتم،شماره ۲(پیاپی ۲۶).

۲۲) عبدالهی، منیژه، (۱۳۸۱). *فرهنگ نامۀ جانوران در ادب فارسی*، بخش نخست، چاپ اول، تهران: نشر کامران.

۲۳) علیزاده مقدم، بدرالسادات. (۱۳۹۷) ، *دانشنامه‌ی زبان و ادب فارسی*، ، جلد چهارم ، چاپ اول، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صفحات۶۰۴تا۶۰۷، تهران: نشر سخن.

۲۴) عثمان مختاری، (۱۳۸۲). *دیوان*، چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۵) فدایی مهربانی، مهدی(۱۳۸۸)، *ریشه یابی مفهوم حرکت جوهری در حکمت عزیزالدین نسفی* ، مجلهٔ جستارهایی در فلسفه و کلام ، صص۱۴۷تا ۱۷۹.
۲۶) فدایی مهربانی و فیرحی، داوود. (۱۳۸۶)، *پیوند عرفان و سیاست از نظر عزیزالدین نسفی* ، نشریهٔ پژوهش سیاست نظری ، علوم سیاسی، شماره ۴ ، دوره ۳، صص۴۷تا۷۴.
۲۷) فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۷۱). *شرح مثنوی شریف*. چاپ پنجم، تهران: انتشارات زوّار.
۲۸) کاکایی، قاسم. (۱۳۸۷)، *غیاث الدین منصور دشتکی و فلسفه عرفان، منازل السائرین و مقامات العارفین*، با مقدمه، ترجمه و شرح نویسنده، دبیر علمی گروه حکمت و عرفان با همکاری اداره کل پژوهش های راهبردی، چاپ اول ، تهران: انتشاراتِ فرهنگستان هنرجمهوری اسلامی.
۲۹) گوپینارلی، عبد الباقی. (۱۳۸۱). *نثر و شرح مثنوی شریف*، ترجمه و توضیح توفیق ه. سبحانی، جلد اول دفتر اول و دوم، چاپ سوم ، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران
۳۰) گوهری رفعت، مجید. (۱۳۹۳). *غایت آفرینش در حدیث کنت کنزا مخفیا*، مجلهٔ حکمت عرفانی، سال سوم ، شماره ۲ (پیاپی ۸)
۳۱) میر باقری فرد، سید علی اصغر. *(۱۳۹۸)*. *عزیز نَسَفی*، دانشنامه‌ی زبان و ادب فارسی جلد هفتم: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص، ۵۳۵، تهران: نشر سخن.
۳۲) نسفی عزیزالدین. (۱۳۹۰). *کتاب الانسان الکامل*، با پیش گفتار هانری کربن، تصحیح و مقدمه ماری ژان موله، ترجمه ومقدمه از سید ضیاءالدین دهشیری، چاپ یازدهم، تهران. انتشارات طهوری.
۳۳) یحیایی، محمد رضا، (۱۳۷۴). *هفت طب اصلی دنیا*، چاپ اول. تهران: انتشارات فراروان.
۳۴) Barthes Roland. Texte(theorie du). encyclopedia Universalis (vol. ۱۵). paris: encyclopedia Universal ۱۹۷۳:۱۰۱۳_۱۷.
Theorie of the Text (Trans) lan Macleod. Untying The text: A post_structuralist Reader(ed) Robert Yang . Boston/London:Routledge. ۱۹۸۱:۳۱-٤٧

نعت سرای گجرات: محمد رمضان تبسم قریشی

دکتر عظمی زرین نازیه[۱]

NA'AT SURAI-E-GUJRAT: MUAHAMMAD RAMZAN TABASSUM QURESHI

Dr. Uzma Zareen Nazia.

Emotional attachment with the name of Prophet Muhammad (ﷺ) and Na'at eulogy of Rasool-Allah is an integral part of Muslims belief. The great personalities of Muslim community have always contributed in Tehreek-e-Khatm-e-Nabuwwat with pride. The great treasure of Bustan-e-Khwajgan-e-Gujrat (a cemetery in Gujrat, city of Pakistan) Muhammad Ramzan Tabassum Qureshi left his legacy in the shape of Persian, Urdu and Punjabi poetry.

Great part of his poetry consists of Na'at -e- Rasool (ﷺ). He is follower of Qudsi Mashhadi and Maulana Jami in the field of Na'at Surai. His Persian poetry under title Khumkhana-e-Dil published in ۱۹۷۳.

Key Words: Gujrat, Khatm-e-Nabuwwat, Tabassum Qureshi ,Khumkhana-e-Dil.

چکیده:

دلبستگی با نام محمد صلی الله علیه وآله وسلم و مدح سرایی ممدوح کونین شیوه مسلمانی است. شخصیت‌های گرانقدر به صد افتخار عضو نهضتِ ختمِ نبوت بوده-اند. دفینه‌ای گران‌مایه در بُستانِ خواجگان گجرات (گورستان شهر پاکستان فعلی) محمد رمضان تبسم قریشی (۱۸۹۹-۱۹۷۳م) به سه زبان فارسی، اردو و پنجابی شعر سرود و بیشتر شعرش نعت رسول مقبول ﷺ است. او اعتقاد دارد که ایمان یک مسلمان بدونِ عشقِ رسول کامل نمی شود.

---

[۱] استاد یار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه پنجاب، لاهور، پاکستان

تبسم در پیروی قدسی و جامی که نعت گویان بی نظیر هستند، نعت سروده است. مجموعۀ شعر فارسی وی «خمخانۀ دل» نام دارد. این مقاله بر آن است تا یکی از شاعرانِ پارسی گویِ معاصرِ پاکستان را به دوستدارانِ شعر فارسی بشناساند. در این مقاله ویژگی ها و جنبه هایِ شعرِ فارسیِ محمد رمضان تبسم قریشی مخصوصاً عمده ترین موضوع، مدح و ستایش پیامبر اکرم (ص) مورد بحث قرار داده شده و به این نتیجه رسیده است، قریشی از صور خیال غنی و شاعرانه‌ایی در مدح های خویش بهره نسبت به پیامبر اسلام برده است.

واژ گان کلیدی: گجرات، ختم نبوت، تبسم قریشی، خمخانۀ دل، صور خیال.

۱. مقدمه

محمّد رمضان متخلص به "تبسم" فرزند محمد عبدالکریم شاعر فارسی گوی و روزنامه نگارِ پاکستانی در۱۳۱۷ق/۱۸۹۹م در قلعدار، بخش گجرات به دنیا آمد.(سبط حسن: ۱۹۷۴م، ص۴۶۲؛ تبسم ، محمد رمضان : ۱۹۷۳م ، ص۱۹؛ احمد: ۲۰۰۵م، ۶۰/۶؛ رسولی ، تبسم قریشی: ۱۳۸۵ش، ۷۱۴/۴) او از خانواده متدیّن بود که دروعظ وذکر وتبلیغِ دینِ اسلام وهم در تدریس عربی وفارسی در دور ونزدیک شهرت داشت.(سبط حسن: ۱۹۷۴م، ص۴۶۷؛ تبسم ، محمد رمضان : ۱۹۷۳م ، ص۱۹)

تبسم تحصیلات مقدماتی را نزد جدّش مولوی فضل احمد (درگذشته: ۱۳۳۶ق/۱۹۱۸م) و پدرِ خود مولانا محمد عبدالکریم قریشی (درگذشته:۱۳۷۷هـ ق) فرا گرفت و زبان وادبیات فارسی را از قاضی احسان الله وزیر آبادی و اُستاد الله دین فرا گرفت.(سبط حسن: ۱۹۷۴م، ص۴۶۲) او در ۱۹۱۹م در ارتش استخدام شد ودر ۱۹۲۱م از آنجا استعفا داد وبه نهضت های آزادی خواهی و نهضتِ ختم نبوت پیوست ـ در ۱۹۲۴م شغلِ معلمی اختیار کرد و در ۱۹۴۳م دوباره در ارتش مشغول به کار شد ودر ۱۹۵۴م با درجۀ "سرگردی" (Captain) باز نشسته شد. پس از آن در گجرات به رشتۀ پزشکی (هومیوپیتهی) مشغول شد.(رسولی، تبسم قریشی: ۱۳۸۵ش،۷۱۴/۴)

او روزنامه نویس هم بود. در ماه ژانویه ۱۹۳۲م ماهنامه ای به عنوان "اقبال" منتشر ساخت که پس از هفت ماه تعطیل شد. سپس همان سال هفته نامه "محبِّ کسان" انتشار داد. مدیریت این مجله خودش به عهده داشت بعداً این اخبار را نیز تعطیل نمود. پس از باز نشستگی در ۱۹۵۷م هفته نامهٔ "غازی" منتشر کرد.(سبط حسن: ۱۹۷۴م، صص۴۶۲-۴۶۳؛ احمد: ۲۰۰۵م، ص۶۰؛ رسولی، تبسم قریشی: ۱۳۸۵ش، ۷۱۴/۴-۷۱۵)

تبسم در "اقبال گنج" گجرات (شهرستان در اُستان پنجاب، پاکستان) بیمارستان خصوصی به نام "عامر هومیوپتهک" داشت که در آن به فقیران و بی پولان معالجه می کرد. او در ۱۳۹۳ق/ ۱۸دسامبر ۱۹۷۳م درگذشت و در بُستان خواجگان گجرات دفن شد.(سلیچ: ۲۰۰۶م ، ص۲۲۱)

۱-۱. آثار:

تبسم به زبان فارسی، اردو و پنجابی شعر گفته است و به قولِ خودش حدود صد هزار بیت سروده است. به گفته ظهور الدین احمد در اواخر زندگی اش زیرِ عنوان "سیّد البشر" سیرتِ منظوم می نوشت، پنج هزار بیت نوشته بود که راهیِ اجل شد. اطلاعاتِ بیشتر درباره این سیرتِ منظوم در دست نیست. اثرِ منظوم که از وی چاپ شد ، "خمخانه دل" است.

۲. بررسی آثار تبسم قریشی

۲-۱. خمخانهٔ دل

این مجموعهٔ شعری تبسم در ۱۷۲ صفحه به زبان فارسی نخستین بار در ۱۹۷۳م در گجرات چاپ شد ونه بخش دارد.

- بخشِ اوّل: لا اله الا الله (در مناجات)
- بخشِ دوم: محمد الرسول الله (نعتِ رسول مقبول ، مسمط ، ترکیب بند، مخمس، قصاید ، شش منظومه)
- بخشِ سوم: کربلا وشهیدِ کربلا (۲ منظومه)
- بخشِ چهارم: مُرشد سیّد مهر علی شاه(۵منظومه)
- بخشِ پنجم : علاّمه اقبال (۳ منظومه) قطعات.
- بخشِ ششم : گلهای رنگا رنگ.

- بخشِ هفتم: آثارِ رفتگان یعنی قطعاتِ تاریخِ وفاتِ بزرگان .
- بخشِ هشتم: غزلیات
- بخشِ نهم: قطعات

تبسم ذوق شعر و شاعری از جد و پدرش خواجه به ارث برده است. او از زمانِ بچگی گرایشی خاص به شاعری (سبط حسن: ۱۹۷۴م، ص۴۶۲) داشت و دربارهٔ اوّلین اثرِ منظوم که در کلاسِ هفتم سروده، می گوید:

«از اوایل عمر تا این دم محبوب ترین سرگرمیِ من سرودنِ شعر بوده است. به زبان های فارسی، اردو وپنجابی جمعاً بیش از یک صد هزار بیت انشا کرده ام» (تبسم قریشی، ۱۹۷۳م: ۱۴). تبسم از مولانا سیّد وحیدالدین سلیم پانی پتی که استادِ جامعهٔ عثمانیه حیدر آباد دکن بود، در شعر گویی رهنمائی می گرفت (سبط حسن: ۱۹۷۴م، ص۴۶۲؛ تبسم، ۱۹۷۳م ، ص۱۹؛ احمد: ۲۰۰۵م، ص۶۰) زبانِ شعرِ تبسّم ساده و لطیف و روان است. او بیشتر از شعرای پیشین پیروی کرده است.

«او در فن شعر پیروِ اساتید متقدم و رعایت کننده قواعد وقوانینِ شعر فارسیِ کلاسیک است وسبک وی بیشتر به شیوه غزل سرایانِ پاکستان شبیه است ونکته سنجی ها و باریک اندیشی های سبکِ هندی نیز گاه گاهی در ابیاتِ وی دیده می شود؛ امّا مفاهیم ومعانیِ جدید وابتکاری که مخصوص طرزِ تفکر واندیشه شاعرانِ حسّاسِ روشن بینِ دورانِ معاصر است آثار وی را جلوه خاصی بخشیده است »(سبط حسن: ۱۹۷۴م، ص۴۶۳).

تبسم شعر خودش را دردِ دلش می گوید:

بگویم فاش آن دردی که پروردم به دل تنها — به پیشِ کس نه این گنجینهٔ دل کرده ام افشا
به پاسِ خاطر وخشنودیِ آقای تسبیحی — سیّه کرده تبسم از خیالش ، کاغذِ بیضا

(تبسم قریشی، ۱۹۷۳م ، ص۵).

دکتر تسبیحی دربارهٔ شعرش در یک نامه خطاب به وی می نویسد:

«غزلیاتِ دلنشین ودل انگیز و روح نواز حضرت عالی را خواندم ونثرِ شیوای نمکین شما را قرأت کردم، واقعاً درنظم ونثرِ ادبی اُستاد یگانه هستید» (همان، ص۲۵)

۳.پیروی از نعت گویانِ بزرگ ایران و شبه قاره:

بخش دومِ کتابِ تبسم در نعتِ رسول مقبولﷺ است. قریشی، نعت در پیرویِ نعت معروف مولانا عبدالرحمن جامی سروده است.

جامی:

بـه سـویم یـا رسـول الله نظـر کُـن — شـبِ بخـتِ سـیاهم را سـحرکُن

بـه دامِ حـرصِ دنیـا شـد اسـیرم — رها زین حرصِ دوران بال و پـر کُـن

شـده صـلِ علـی وردِ زبـانم — نگـاهی جانـبِ آشـفته سـرکُن

گرفتـارم بـه قیـدِ دردِ فرقـت — ز فرقـت عاشـقِ خـود را بـه در کُـن

بـه سـینه کاشـته ام نخـلِ مهـرت — ایـن نخـل مهـر را پُـر از ثمـر کُـن

تـرا خـواهم ز تـو بـا سـوز وسـازی — دعـایم را دعـای بـار ور کُـن

نمی گنجد به دل شوقِ مدینه — کریمـی! سـاز وسـامانِ سـفر کُـن

تُهـی دسـتم ، غـریبم ، بـی نـوایم — مـنم بیچـاره ، چـاره ، چـاره گـر کُـن

نگـاه را بخـش سـرمه خـاکِ پایـت — ز دیـدارت دلـم را دیـده ور کـن

حریفـان بـاده هـا خوردنـد و رفتنـد — ازیـن بـاده مـراهم بهـره ورکـن

تبسّـم را خـدای بـزمِ لـولاک — غبـارِ کوچـۀ خیـر البشـر کـن

(همان ، ص۵۴)

قریشی خمسه ای به پیروی نعتِ قدسی سروده است.

قدسی:

مرحبـا سـید مکـی مـدنی العربـی

دل وجان بادفدایت چه عجب خوش لقبی

(اکرام، ۱۲۳۳، ص۱۶۸).

اگر قدسی مشهدی درباره پیامبر اکرم گفته است قریشی هم نزدیک به مضمون به صورتی دیگر بیان داشته است.

خمسه به پیروی نعتِ قدسی مشهدی

چون عیان شد به جهان نورِمحمّد ز خفی — شد گریزان به عدم ظلمت عصیان طلبـی

گلشنِ حُسن گل گشت بهار ابدی مرحبا! سیّد مکّی مدنی العربی
دل وجان باد فدایت چه عجب خوش لقبی

مَن به حُسنِ خد وخال تو عجب حیرانم من ز گفتار وخیالِ تو عجب حیرانم
من ز پروازِ کمالِ تو عجب حیرانم منِ بیدل به جمالِ تو عجب حیرانم
الله الله ، چه جمال است به این بوالعجبی

گرچه هم رنگِ بشر آمده ای جانبِ ما رونقِ هستی آفاق ز تو جلوه نما
ساقیِ نور ز تو هست میِ جامِ بقا "نسبتی نیست به ذاتِ تو بنی آدم را
برتر از آدم وعالم تو چه عالی نسبی"

چه اُخَّوت،چه مروت،چه محبّت چه کلام سرکشان آمده پیشت چو به پابسته غلام
سرِ تو صد بار تحیّات به صد بار سلام "نخلِ بستانِ مدینه ز توسرسبز مدام
زان شدی شهرهٔ آفاق به شیرین رطبی"

گشته حیران همه آراستگیِ فهم وشعور منبعِ علم وعمل هست، بُد اُمّی مشهور
شد ز آیاتِ هدایت همه عالم معمور "ذات پاکِ تو که در ملکِ عرب کرده ظهور
زان سبب آمده قرآن به زبان عربی"

آنچه شب بود تو از خطهٔ خاشاک گذشت قدسی الاصل بُدی از حدِ ادراک گذشت
جانبِ عرش عُلیٰ صاحبِ لولاک گذشت "شبِ معراج عروجِ تو ز افلاک گذشت
به مقامی که رسیدی نرسد هیچ نبی"

زیر پای تو فگنده سرِ شاهانِ عجم رفتی بر عرشِ معلیٰ ی تو به نعلین وقدم
منبعِ نورِ جهان ، هستی ، مگر خاک منم "نسبتِ خود به سگت کرده و بس منفعلم
زان که نسبت به سگِ کوی تو شد بی ادبی"

همچون من نیست درین دهر کسی خسته بشر خسته تن، خسته عمل، خسته دل وخسته جگر
هم نوا قدسیِ مرحوم منم شام وسحر "چشمِ رحمت بکشا، سوی من انداز نظر
ای قریشی نسبی ، هاشمی ومطلبی"

ای شه فخر رُسُل واقفِ اسرارِ نجات تکیه برلطفِ تو داریم به دورِ آفات
دلِ مرده را کنی زنده به شیرین کلمات "ما همه تشنه لبانیم تویی آبِ حیات

لطفِ فرما که ز حد می گذرد تشنه لبی"

رحمتِ هر دو جهان هستی تو بنـده نـواز عرض مطلب بکنم پیش تـو بـا سـوز وگـداز

مشکلی هست بـه رحمـت کُنـی ایـن مشـکل بـاز "بردرِ فیض تواستاده بصد عجزونیـاز

زنگی وطوسی و رومی ویمنی وحلبی"

یـادِ تـو داشـته هـر عـزمِ تبسّـم را قـوی دولتِ عشـق تـو کـرد است عطـا مهرِعلـیؓ

جز تو از یـاد برفتـه همـه شـادی وغمـی "سـیدا! انـت حبیبـی وطبیـب قلبـی

آمده سوی تو قدسی پی درمان طلبی"

(تبسم قریشی، ۱۹۷۳م ، ص۵۳-۵۲).

قریشی سه مصرع از خودش و دو مصرع از قدسی مشهدی آورده است که ابتکاری از وی است. درین خمسه فضائل نبی مکرم بیان می کند. می گوید که نور محمد دنیا را منور ساخته است و حسن و جمالِ شانِ گُلِ والا (محمد) این گلستانِ دنیا را بهشت بهار ابدی ساخته است.

این خد و خال و گفتار و خیال و پروازِ کمال مرا حیران کرده ، الله الله چه جمال است به این بوالعجبی. مهر و محبت و اخوت تو کبر و نخوتِ دنیا را به پایِ تو آورده و این چه اُمّی است که منبع علم و عمل است. قدسی الاصل و صاحبِ لولاک، تو نورِ جهان، من خاک من فقط نسبتِ خودم عین یک سگ می دانم و (می ترسم) این هم بی ادبی سگ تو نباشد که من خودم را با او نسبت می دهم. ای واقفِ اسرار نجات و منبع شیرین کلمات و آبِ حیات ما فقط بر لطف تو تکیه داریم ، ای شهِ فخر رُسُل رحمتِ دو عالم رحمت کن. دولتِ عشق تو مرا مهر و محبت علی علیه السلام عطا کرده است.

او مثل علامه اقبال شهر نبی را خوش تر از همه جا می گوید:

اقبال:

خاک یثرب از دو عالم خوشتر است ای خنک شهری که آنجا دلبر است

(اقبال،۱۳۸۲ش، ص۳۵)

قریشی:

در آن شهری که خوش تر از دیار است به آن بـاغی کـه دائـم در بهـار اسـت

گـزر کُـن ای صـبا! بـاری گـزر کـن مـرا خوابیـده در یثـرب نگـار اسـت
سـلامم پـیش کُـن بـا صـد تحیـات مگـو حـالم کـه بـر وی آشکاراسـت

به ظاهر دور ماندم از درِ او
به باطن او ز دردم راز دار است

شـفیع المـذنبینا! دسـت گیـرا! عـدومِ گـردشِ لیـل ونهـار اسـت
پریشـانی بـه روزم شـد میسّـر به شب تـارِ نظـر اختـر شمار است
بـه یـاد آرم تـرا هـر صـبح وشـامی به لب نامِ تـو، چشـمم اشکبار است
ز گلـزارِ تمنّـا گُـل نچیـده بجای گل بـه دسـتم نـوکِ خاراسـت

دُعای مادرم مشکل گشا بود
کنون مرحومه در دارالقرار است

کُـنم بـر مرقـدش فریـاد و زاری که روحش هم محبّ وغمگسار است
شـعاعِ مهـر اُمیدیکـه دیـدم یقـین دارم ز لطـفِ کردگـار اسـت
پنـاه بدهـد چـو جـذبِ رحمـتِ تـو امیـدم شـاد کـام وکامگـار اسـت
روا کـن حاجـتِ امیـد واری مسیحِ مـن مسیحایی بـه کـار است
نـه آخـر "رحمـۀ للعـالمینی" ز خوانت ، هر امیدی زُلّه خـوار است

تبسّم نام بردارِ تو شاها!
گریبانش به دوران تار تار است

بـرون از ورطـۀ بـیم درِ جانـه که کشتیم بـه طوفـان بـی قراراست
تُـرا خـوانم بسـوز و دردمنـدی گـدای کوچـۀ تـو بختیـار اسـت
سـیه کـار وسـیه بخـت وسـیه حـال به ایـن سـرمایه گرچـه مالـدار است
مگـر از اُمتـت نـاچیز فـردی ز میخانـۀ عشقت مـی گسـار است
بـه درگاهـت شکسـته دل بیامـد بـه درگاهـت نیـازش ذوالفقـار است

مگر دان نا اُمید از آستانت
که با صد آرزو اُمیدوار است

بـه مقصـودش بـه بخشـا کامگـاری سـرافرازی عطـا کـن خاکسـار است

دعایـــت بهـــرِ محـــرومِ زمانـــه بـه میـدانِ اجابـت شهسـوار اسـت
وار دیگـــر بنشـــاند بـــه حرمـــان بـه دسـتش آمـده دامـانِ یاراسـت
غـــلامِ شـــاه جـــیلان را مـــددکن کـه پـا بشکسـته و در اضـطرار اسـت
مریـــدِ بـــا صـــفا مهـــرِ علـــی بـــین که پیشت سرنگون بـی اختیـار اسـت
شود رُسوا نه در دنیا دگر بار
تبسّم زین تصوّر سوگوار است

(تبسم قریشی، ۱۹۷۳م ، ص۵۲-۵۱).

نعتِ تبسم محیط خاصی به وجود آورده است. او از آستان محمّد صد امید دارد ومی داند که رحمتِ عالم او را سرافراز می فرماید. مثلِ نعت گویان دیگر تبسم هم در شعرش صفت های پیامبر اکرم مانندِ شفیع المذنبین ، رحمۀ للعالمین، صاحبِ لولاک ، فخرِ رسل، آبِ حیات وغیره آورده است.

بعضی جا به آیاتِ قرآنی اشاره می نماید:

چه "والليل " چهره چـه "والنـور" زلفـش چـو خنـده صـبحش ضـیا بـار شـامی

(همان، ص۵۸)

"والضحی، والليل اذا سجی ، ما ودعک ربک وما قلی[1].

قسم به روز روشن وقسم به شب هنگام . آرامش آن که خدا هیچ گاه تو را ترک نگفته وبر توخشم ننموده است.

۴. صور خیال در شعر تبسم قریشی

صورِخیال در شعرِ تبسم کاربرد دقیق و عمیقی دارد برای نمونه:

بـــه ســـویم یـــا رســـول الله نظـــر کـــن
شـــب بخـــت ســـیاهم را ســـحر کـــن

می گوید که یا رسول الله به سویم نظر کنید تا شبِ بخت سیاهم را سحر شود . او مشکلاتی را که در پیش دارد، سیاهیِ شب می نامد و درخواست می کند که با

[1] ـ سورة والضحی، آیت نمبر۱ تا ۳.

نظرِ کرم این سیاهی را مبدل به سحر کنید. تبسّم قصهٔ شبِ معراج را نیز آورده، میگوید که مقامی که محمّد به آن رسیده است . هیچ نبی نرسید.

جانبِ عرش علیٰ صاحبِ لولاک گذشت شبِ معراج عروجِ تو ز افلاک گذشت

به مقامی که رسیدی نرسد هیچ نبی

(تبسم قریشی :۱۹۷۳م، ص۵۳)

فقط محمّد هست که باحق هم کلام شد وعلمِ محمّد فزون تر از لوح وقلم است:

فزون تر ز لوح وقلم علمِ اُمّی به معراج با حق شود هم کلامی

(همان، ص۵۸)

خدا خود بر ذاتِ محمّد درود وسلام می فرستد، هیچ ذات به اندازه ذاتش، گرامی تر نیست:

ندیده کسی هم چو ذاتش گرامی برد از خدا هم درود وسلامی

(همان)

تبسم اعتقاد دارد که حضرت محمد صلی الله علیه وآله وسلم ز حال ما آگاه هستند، فریاد ما حتماً به مدینه می رسد:

سلامم پیش کن با صد تحیّات مگر حالم که بروی آشکار است

(همان، ص ۵۰)

نگاهی یا رسول الله نگاهی

محمّد مصطفی ای جانِ هستی بهار رونقِ دُکان هستی

شعور وعقل ودانش را کتابی سرورِ علم وحکمت را شرابی

ازل از حُسنِ تو انوارِ سامان به پهنای ابد شمعت فروزان

توئی عظمت فروزِ ابن آدم توئی عالم ، تویی بنیادِ عالم

تویی قبله نمای انبیاء را تویی سر مقتدای اولیاء را

تویی محبوب ومطلوبِ یگانه تویی هر کارِ ادوارِ زمانه

تویی همرازِ خلوت های معبود تویی روشن ضمیرِ بود ونابود

تویی روحِ روانِ زندگانی به صدفِ حق تویی دُرِ معانی

تـــویی امیـــد گـــاه نـــا اُمیـــدان ز تـو هـر مشـکلی بـود است آسـان

سراپا رحمت للعالمینی

به دلها عشقِ وحدت آفرینی

(همان، ص۵۵)

قریشی بارها تراکیب تاجدار ختم نبوت، نکته دانِ کلامِ پاک ، قرآن ناطق به کار می برد و شهر مدینه را خزینه جنت می گوید چون نبی مکرم آنجا محو استراحت هستند.

تـــو خـــتم المرســـلین وشـــاهکاری نبـــوّت را امیـــر وتاجـــداری

کـــلامِ پـــاک را تـــو نکتـــه دانـــی ز اعمالـــت مفّسـر، خـــوش بیـــانی

سرشـــک از چشـــمِ شـــبگیران رُبـــایی بـه قطـره بحـرِ رحمـت مـی نمـایی

تـــو محـــوِ خـــواب در شـــهرِ مدینـــه

بـــه اقصـــای ابـــد جنّـــت خزینـــه

(همان، صص۵۵-۵۶)

تُـــرا دانـــم شـــهیدِ حُســـنِ معبـــود تُـرا دانـم بـه هـر جـا زنـده موجـود

تـــرا دانـــم محّـــبِ خســـته کـــاران تـــرا دانـــم شـــفیقِ دل فگـــاران

تـــرا دانـــم نـــوای بـــی نوایـــان بگیـــری دســـتِ محرومـــان گـــدایان

تـــرا غـــم خـــوارِ عـــالمگیر دانـــم پـــس از ایـــزد تُـــرا هـــر آن خـــوانم

ظهـــور وغیـــب بـــر تـــو آشـــکار اســـت دلِ ملّـت بـه وحشـت درکنـار اسـت

ز راه راســـــــتی آواره گردیـــــــد اُخـــوت از رعونـــت پـــاره گردیـــد

ز قرآنـــت بـــرون اعمـــال وافکـــار ز حـــق نـــا آشـــنا گفتـــار وکـــردار

دو عـــالم را مگـــر ذاتـــت پنـــاهی بگّـــن رحـــالِ مســـکینان نگـــاهی

تمنّـــا تـــابِ مهجـــوری نـــدارد بـــه ســـاغر بـــاده نـــوری نـــدارد

عطا کن ساغر درد محبّت
شود تازه دگر عهدِ اخوّت

(همان، ص۵۶)

رحمت للعالمین

رحمـهٔ للعـالمین تـو بوسـتانِ رحمتـی / گل فشانِ رحمتی وگلستانِ رحمتی
بهرِ تو صورت پذیرفته جهانِ کیف وکم / تـو زمـینِ رحمتـی وآسـمانِ رحمتـی
تو علَم افـرازِ رحمـت ، فـاتحِ دنیـای دل / تـونشـان بـردارِ رحمـت، تونشـانِ رحمتـی
وردِ نامت یا محمّد مصطفیٰ قوتِ حیات / میزبـانِ رحمتـی، گسـترده خـوانِ رحمتـی
سرفرازد رحمتِ تـو عاشـقانِ خـویش را / بنده پرور رحمتی ، شاه جهانِ رحمتی
راحتِ قلب وجگر صلِّ علـی، صلِّ علـی / داستانِ رحمتی تو دل ستانِ رحمتـی
هیچ کس از اوّل وآخر بجز رحمت ندیـد / تـو کتـابِ رحمتـی، شـیرین بیـانِ رحمتـی
رحمتـت در ایـن جهـان و رحمتـت در آن جهـان / هـر زمـان تـو رحمتـی، ای والا شـانِ رحمتی
هـر کـه تشـنه لـب بیامـد از درت سـیراب شـد / ساقیِ رحمت تو بحرِ بیکرانِ رحمتی
ما را از طغیانیِ بحر گناهان بـاک نیسـت / بادبانِ رحمتی تو کشتی بـانِ رحمتی
رحمتـت پـیشِ نظـر دارم، بـه هـر آن و زمـان / جسـم وجـانِ رحمتـی، روحِ روانِ رحمتـی

غنچه روحم تبسّم آشنا کُن از کرم
کشتِ خندان رحمتی و باغبانِ رحمتی

(همان، ص۵۷)

نغمه نعت

چـه مهـر نبـوّت ، چـه مـاه تمـامی / کـه نـور وظهـورش بـه عـالم دوامـی
چـه حُسـنِ مجسّـم چـه بـرقِ تجلّـی / دو عـالم بـه خـود آمـده زیـرِ دامـی
چـه والليـل چهـره چـه والنّـور زُلفـش / چو خنـدهٔ صبحش ضیا بـار شامی
رود قـاف تـا قـاف صـیتِ جمـالش / زحسـنش منّـور، دل خـاص وعـامی
شـنید اسـت گیتـی ، ز فـیضِ زبـانش / پیـامِ دل افـروز ، معجـز کلامـی
صـحیفهٔ مفـرش ، صـحیفهٔ فطـرت / چه بـی قـدر پیشـش شـه وشاهنامی
بـه دیـوارِ جنّـت چـه زینـه نهـاده / رکـوع وسـجود وقعـود وقیـامی
سـپید وسـیه ، در نگـاهش نیّـر زد / مگـر متقـی در عمـل خـوش خرامـی
نشانش چه پُرسی ، مقامش چـه جـویی / شـفیعِ امـم، انبیـاء را امـامی

بـه خُـم هـای سـاقی شـرابِ طهـوری پی تشـنگان هسـت کـوثر بـه جـامی
عــدو را نــوازد بــه رحمــت چــه فــاتح زهــی منــتقم ، هــم خمــی انتقــامی
فــزون تــر ز لــوح وقلــم علــمِ اُمّــی بـه معـراج بـا حـق شـود هـم کلامـی
ندیـده کسـی ، هـم چـو ذاتـش گرامـی بــرد از خــدا ، هــم درود وســلامی
بــه خــاطر نیــارد شــه وتختِ شــاهی نشســته بــه دهلیــزِ پــاکش غلامــی

تبسّم نمای به هر دورِ عالم
محمّد به صورت ، به سیرت، به نامی

(همان، ص۵۸)

۵. نتیجه گیری:

نتیجه اینکه محمد رمضان تبسّم قریشی بر برخی از شاعرانِ پارسی گوی ایرانی مقیم شبه قاره در زمینهٔ مضامینِ معنوی به ویژه ارزش های اسلامی و سجایایِ اخلاقی پیامبر صلی الله علیه وآله وسلم مضامین مشابهی در اشعار شان قابلِ ردیابی است که شرح آن به قولِ حضرت مولوی مثنویِ هفتاد من می شود که در این مقاله سعی شده است که به قدرِ رفعِ تشنگی سخن به میان آید.

کتابنامه:

۱)القرآن الکریم.

۲) احمد ، ظهور الدین. (۲۰۰۵م)، *پاکستان میں فارسی ادب* ، ج۶، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران وپاکستان.

۳) اقبال، علامه محمد. (۱۳۸۲ش)، *کلیات اقبال*، به تصحیح و مقدمه محمد بقائی ماکان، تهران:اقبال.

٤) اکرام ، شیخ محمد. (۱۳۳۳ش)، *ارمغان پاک*، مقدمه سعید نفیسی، تهران: بنیاد ملی کتاب.

٥) تبسم قریشی، محمد رمضان. (۱۹۷۳م)، *خمخانهٔ دل* ، پاکستان: گجرات.

٦) رسولی، (۱۳۸۰ش)، *تبسم قریشی*، گرد آوری، حسن انوشه، دانشنامهٔ ادب فارسی در شبه قاره ، ج۴، بخش سوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۷) رضوی، سبط حسن (۱۹۷۳م)، *فارسی گویان پاکستان*، ج۱، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران وپاکستان.

۸) سلیچ ، محمد منیر احمد(۲۰۰۶م)، *وفیات ناموران پاکستان* ،طبع اول، لاهور: اردوسائنس بورڈ ، ۹۹ اپرمال.

بررسی در تحول معانی اصطلاح ادبی «اسطوره»

دکتر حمیرا شهباز[۱]، دکتر شهلا سلیم نوری[۲]

A Study on Evolution in the Meanings of the Literary Term, “Myth”

Dr. Humaira Shahbaz, Dr. Shehla Saleem Noori

Each word has a famous meaning that quickly penetrates the listener's mind after hearing that word. The word myth, which is synonymous with English "myth," is widely believed to be false. But myth is a literary term that has taken on wider meanings over time. In this article, the aim is to analyze the origin and root of the word myth as a literary term. Hence, the evolution of the meaning of this literary term is studied by scientists, mythologists. Examining the idiomatic evolution and meanings of myth, it is concluded that myth has new definitions that are used as a term in literary criticism to analyze texts. In fact, the evolution of the idiomatic meaning of the word "myth" is logical and correct for mythologists, and the meaning of the myth that has penetrated the public mind has become somewhat erroneous.

Keywords: Myth, literary expression, transformation of means, mythologists.

چکیده:

هر کلمه دارای یک معنای معروف است که به سرعت به ذهن شنونده پس از شنیدن آن کلمه رسوخ پیدا می کند. کلمۀ اسطوره که مترادف «میث (myth)» انگلیسی شمرده می شود، نزد عامۀ مردم مطلبی مبنی بر دروغ بودن آن است. اما اسطوره یک اصطلاح ادبی است که با مرور زمان این کلمه معانی اضافی دربر گرفته است. در این مقاله هدف بر این است تا به واکاوی اصل و ریشۀ کلمۀ اسطوره به عنوان یک اصطلاح ادبی پرداخته شود. از این رو، تحول در معنای این اصطلاح ادبی نزد دانشمندان، اسطوره شناسان بررسی می شود. با بررسی تحول اصطلاحی و معانی اسطوره این نتیجه دریافت

[۱] . مربی ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نومل، اسلام آباد، پاکستان.

[۲] . استاد دانشگاه کراچی، گروه زبان و ادبیات فارسی، کراچی، پاکستان.

می شود که اسطوره از تعاریف جدیدی برخوردار شده است که به عنوان یک اصطلاح در نقد ادبی جهت تحلیل متون کاربرد دارد. در واقع، تحول در معنی اصطلاحی کلمهٔ «اسطوره» نزد اسطوره شناسان، منطقی و درست است و معنی اسطوره که در ذهن عامهٔ مردم رسوخ پیدا کرده تا حدی اشتباه رایج شده است.

واژگان کلیدی:اسطوره، اصطلاح ادبی، تحول معنی، اسطوره شناسان، نقد ادبی.

۱. مقدمه

در زبان فارسی واژه "اسطوره" در همان مفاهیم که در زبان عربی از حیث معانی لغوی و اصطلاحی مستعمل است، به کار برده می شود. در زبان اردو و سانسکرت، "دیومالا" (نقوی،۱۳۷۲: ۵۲،۶۲) و "علم الاصنام" در برابر" اسطوره" مستعمل است. در زبان انگلیسی "میث""myth" (حسن،۱۹۷۰: ۸۰) .که بر گرفته از"میتوس" mythos" یونانی است (انوشه،۱۳۷۶ :۹۱)متبادل اسطوره است.

> اسطوره یک اصطلاح پیچیده است، چنانکه آگوستن قدیس در کتاب اعترافات چنین نوشت:"اسطوره چیست؟ خیلی خوب می دانم که چیست مشروط بر آنکه کسی از من نپرسد؛ اما اگر از من بپرسند و توضیح بخواهند، از پاسخ دادن عاجزم" (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۱۳)

با مرور زمان در آثار اسطوره شناسی یک تحولی در معنای این کلمه نزد اسطوره شناسان صورت پذیرفته است. یکی از شیوه های انتقادی، نقد اسطوره ای است که در این رویکرد، نقاد می کوشد تا کیفیت های اساطیری نمونهٔ آرمانی موجود در فرهنگ هر ملت را کشف کند و آنها را در آثار نویسندگان نشان دهد (انوشه، ۱۳۷۶، ۹۲) و برای این گونه بررسی شناخت یک اسطوره یک مسئله است.

۱-۱. هدف تحقیق

هدف این تحقیق، بررسی در تحول معنای اصطلاحی کلمهٔ اسطوره از دیدگاه اسطوره شناسان در چند سال های اخیر است. این تحقیق برای نشان دادن اضافه به معنی اساطیر در آثار اسطوره شناسان است. این تحقیق در جستجوی پاسخ چندتا پرسش به عمل آمده است:

۱. اصل و ریشهٔ اسطوره چیست ؟
۲. ابعاد متنوع معنای لغوی و اصطلاحی اساطیر چیست؟
۳. در معنای اصطلاحی اسطوره چه تحولی پدید آمده است؟
۴. تعریف جامع کلمهٔ اسطوره چیست؟
۵. شناخت یک اسطوره چه طور ممکن است؟

۲-۱. حدود و روش پژوهش

حدود این تحقیق فقط مشتمل بر تحول در معنای لغوی واصطلاحی این کلمه اسطوره، نزد اسطوره شناسان می باشد.

روش این تحقیق "استقرایی و تطبیقی" است و به این ترتیب انجام داده شده که اول معنای لغوی و اصطلاحی از لغات فارسی، عربی، اردو و انگلیسی استخراج می شود و با در نظر گرفتن دیدگاه کتب اسطوره شناسی به بررسی تحول در معنای آن پرداخته می شود.

برای تهیه مطالب این مقاله از تمام مدارک و اسنادی که در اختیار داشتم ازقبیل: متون اصلی اسطوره پردازان، فرهنگ های اساطیری، تاریخ ادیان، بررسی های انتقادی بر روی علم اساطیر، آثارداستانی ، افسانه ها و قصص و تاریخ میتولوژی ملل گوناگون استفاده کرده ام.

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

علم اسطوره شناسی مورد توجه و بررسی نویسندگان و پژوهشگران جهان قرار گرفته شده است. بعضی از کتابهای مهم در علم اسطوره شناسی از نویسنگان جهان که از طریق ترجمه به فارسی به دست ما رسیده بترتیب سال چاپ عبارتند از: *اسطوره رویا راز*، اثر میر چاالیاده (مترجم رویا منجم، ۱۳۷۴ش)؛ *اساطیر ایرانی*، اثر آلبرت جوزف کارنوی (مترجم احمد طباطبائی، ۱۳۸۳ش)؛ *اسطوره امروز*، اثر رولان بارت (مترجم شیرین دخت دقیقیان، ۱۳۸۴ش)؛ *اساطیر جهان، داستانها و حماسه ها*، اثر دونا روزنبرگ (مترجم عبدالحسین شریفیان، ۱۳۸۶ش)؛ *بهشت و دوزخ در اساطیر بین النهرین*، اثر ن.ک.ساندرز (مترجم ابو القاسم،۱۳۸۹ش)؛ *چشم انداز های*

اسطوره اثر میر چاالیاده (مترجم جلال ستاری، ۱۳۹۱ش)؛ *نگاهی نو به اسطوره شناسی*، اثر فیلیپ ویلکینسون و نیل فیلیپ (مترجم دکتر رحیم کوشش، ۱۳۹۱ش)؛ *اسطوره*، اثرک.ک.روتون (مترجم ابوالقاسم اسماعیل پور، سال چاپ ندارد).

بعضی از آثار معروف از نویسنگان ایرانی در مورد اسطوره شناسی بترتیب سال چاپ، عبارتند از: *اساطیر یونان و روم یا افسانه خدایان* (سعید فاطمی ، ۱۳۴۷ ش)؛ *اساطیر ایران، بنیاد فرهنگ ایران* (مهرداد بهار، ۱۳۵۲ ش)؛ *تجلی اسطوره در شعر حافظ*(محمد سرور مولایی ، ۱۳۶۸ ش)، *اسطوره قربانی*، انتشارات بامداد (علی اصغر مصطفوی، ۱۳۶۹ش)؛ *اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته های پهلوی*، (رحیم عفیفی،۱۳۷۴ ش)؛ *نهادینه های اساطیری در شاهنامه فردوسی* (مهوش واحد دوست ، ۱۳۷۹ ش)؛ *زن در اساطیر ایران و بین النهرین* (کیهان شهریاری ، ۱۳۷۹ ه ش)؛ *اسطوره زال: تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی* (محمد مختاری ، ۱۳۷۹ ش)؛ *پژوهشی در اساطیرایران* (مهرداد بهار ، ۱۳۸۱ ش)؛ *راز هفت: اسطوره شناسی و نمادشناسی عدد هفت* (اسد اللهی بقایی، ۱۳۸۵ش)؛ *اسطوره و فرهنگ*، (جلال ستاری، ۱۳۸۵ش)؛ *اسطوره بیان نمادین* (ابو قاسم اسماعیل پور، ۱۳۸۷ ش)؛ *تماشا خانهٔ اساطیر*(نغمه ثمینی ،۱۳۸۷ ش)؛ *اسطوره زمین و آسمان* (فائقه سرخوش، ۱۳۸۹ ش)؛ *از اسطوره تا تاریخ* (مهرداد بهار،۱۳۹۰ش)؛ *در آمدی بر اسطوره شناسی*،(بهمن نامور مطلق ،۱۳۹۲ ش).

معنای لغوی و اصطلاحی کلمه اسطوره که در لغات و دائرهٔ المعارف ادبیات وجود دارد که نشانگر چند معنی بودن این اصطلاح است، مانند: *دانشنامهٔ اساطیر جهان*، اثر رکس وارنر، برگردان ابو القاسم، ۱۳۸۹ش و *فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی* از محمد جعفر یاحقی ،۱۳۸۹ش، نیز مراجع مهم علم اسطوره شناسی می باشند.

در این مقاله بررسی تحول در معنای این اصطلاح که با مرور زمان صورت گرفته است، بحث می رود که قبلاً به این صورت بررسی نشده است.

۲.اصل و ریشهٔ اسطوره

بین اهل لغت دربارهٔ اصل و ریشهٔ اسطوره اختلاف وجود دارد. ایشان در دو گروه منقسم شده اند:

گروه اول بر آنند که کلمهٔ اساطیر عربی الاصل است و(عمید،۱۳۷۵: ۱۷۹) (فیروز الدین، ندارد: ۵۲) مشتق از مادهٔ " س ط ر " است. دکتر رحیم عفیفی نوشته است:

"اساطیر واژه ایست تازی و از زبان عربی به زبان فارسی راه یافته".(عفیفی،۱۳۷۴: سیزده)

طبق بیشتر اهل لغت " اساطیر" جمع است. (ابن منظور، ۱۴۰۵: ۳۶۳) (لاروس،۱۹۷۳: ۹۴) (المنجد، ندارد:۱۱) (دهخدا، ش م:۱۰، ۱۳۳۰: ۲۰۱۱) (پرویز، ندارد: ۸۷۳) البته در مفرد آن اختلاف وجود دارد و در این ضمن سه قول معروف است:

۱. معروف ترین قول این است که" اساطیر"، جمع اسطوره می باشد.(همان) البته در "*لسان العرب*"(علاوه از"اسطوره) "اسطاره"،"اسطیره" و "اسطور" نیز مفرد اساطیر قرار داده شده است. (ابن منظور،۱۴۰۵: ۳۶۳)(علوی،۱۳۷۴: ۲۶)

۲. دومین قول این است که "اساطیر" جمع الجمع است. (ابن منظور،۱۴۰۵: ۳۶۳) در این ضمن بعضی از اقوال"*لسان العرب*" از این قرار است. طبق یک گروه" اَساطیر" جمع" اسطار"است و "اسطار" جمع "سطر".(همان) بقول ابو عبیده جمع"سطر"، "اسطر" می باشد و جمع"اسطر"، "اساطیر" است.(همان)

۳. سومین قول این است که "اساطیر" جمع است و مفرد ندارد. چنانچه در *لسان العرب* قولی از ابوالحسن نقل شده است که " لاواحدله".(همان) نیز در *لغتنامه دهخدا*، طبق سیوطی نقل شده است که " اساطیر جمعی باشد بی واحد". (دهخدا، ش م:۱۰، ۱۳۳۰: ۲۰۱۱)

چون اهل لغت در این بحث به نتیجهٔ متفق نرسیده اند، لذا، ما این قول معروف از اکثریت را قبول می کنیم که اساطیر جمع اسطوره می باشد.

گروه دوم از زبان شناسان معاصر هستند که می گویندکه "اسطوره" (واحد اساطیر) ریشهٔ یونانی دارد و معرّب کلمه "هستوریا" (historia) می باشد (انوشه،۱۳۷۶: ۹۱) (صادقی۱۳۷۶: ۹) (پرویز، ندارد: ۸۷۳) (شمیسا،۱۳۷۶: ۲۵۲) (معین، ج ۱، ۱۳۷۱: ۲۶۷) (مشیری،۱۳۶۹: ۶۷) (سرخوش،۱۳۸۹: ۱۱) (بهار،۱۳۸۱: ۳۴۳)- همان طوری که مولّف *واژه نامهٔ هنر شاعری* می نویسد: "اساطیر جمع مکسر واژهء اسطوره که معرّب واژه یونانی (historia) است" (صادقی،۱۳۷۶: ۹).

ولی آرتورجفری در "واژه های دخیل در *قرآن مجید*" واضح کرده است که :"اشپرنگر (Sprenger)گمان برد که اساطیر از *استوریای*(ἱστορία) یونانی گرفته شده و این نظری است که فلایشر(Fleischer) نیز در نقد و بررسی گایگر (Geiger)اظهار داشته است و بسیاری از دانشمندان بعدی آن را پذیرفته اند؛ اما ایراداتی که هورووویتس (Horovitz) بر آن گرفته بی جواب مانده است. به مطمناً می توان گفت که واژه مستقیماً از یونانی وارد زبان عربی شده باشد".(جفری، ۱۳۸۶: ۱۱۶-۱۱۵).

در بحث بعدی آرتورجفری نظر نولدکه (Noldeke) و شوالی(Schwally) که بیشتر قانع کننده قرار گرفته است که :"واژه (اساطیر) از سریانی گرفته شده است". (همان: ۱۱۶)و آرتور جفری نیز احتمال دارد که: "غیر ممکن نیست که زبان عربی جنوبی در شکل این کلمه تاثیر گذاشته باشد".(همان: ۱۱۶).

نیز کاظم برگ نیسی در طی مقاله به عنوان "*واژه های دخیل قرآن و دیدگاه ها*" واژه های دخیل قرآن را بصورت جدول در آورده است و کلمهٔ "اساطیر" را زیر کلمات سریانی آورده است و نیز احتمال از زبان عربی جنوبی بودن این کلمه را نیز نشان داده است. (همان،۲۹)

نظریهٔ گروه اول که اسطوره از "سَطَرَ" عربی است را آرتور جفری چنین بیان کرده است: "ممکن است نفوذ آرامی، واژه (سطر) را به عربستان جنوبی آورده

باشد. به هر حال، استعمال واژه (سَطَرَ) در شعر قدیم عربی نشان می دهد که آن یک لغت قرضی قدیمی است".(همان، ۲۵۳)

پس در نظر گرفتن نظریات بالا این نتیجه می توان اخذ کرد که کلمهٔ "اساطیر" به این ترتیب در زبان های مختلف جهان نفوذ پیدا کرده است:

سریانی← عربی جنوبی← عربی← فارسی← اردو

۱-۲. معنی اسطوره در لغت

معانی "اسطوره" در لغات مختلف عربی، فارسی، اردو و انگلیسی میسوطاً بیان شده است. ما آن معانی را از بعضی از فرهنگ های معروف و متداول، در ذیل خلاصه می کنیم:

۱-۱-۲. لغات عربی:

لاباطیل، احادیث لا نظام لها(ابن منظور،۱۴۰۵:۲۶۸)(الزبیدی، ج ۳، ۱۳۰۷ :۲۶۸)، الاکاذیب (همان :۲۶۸)، الحدیث المغلق، لااصل له(لاروس، ۱۹۷۳: ۹۴)، القصهٔ أوالحکایهٔ (المنجد،ندارد:۱۱)، خرافهٔ(البعلبکی،۱۹۹۴ :۶۰۲،۱۹۴) (طبیبیان، ۱۳۷۸)، خرافهٔ دینیهٔ قدیمهٔ ، شخص (أو) شئ خرافی، ترههٔ تلفیقهٔ، خز عبلهٔ ، مختصرص، لا وجود فی الحقیقهٔ. (الکرمی، ۱۹۸۳: ۴۲).

۲-۱-۲. لغات فارسی:

افسانه (کاشانی،۱۳۶۲: ۷۱۳) (حییم، ۱۳۴۶ :۳۸۵)(افشار،۱۳۵۶: ۹۳) (فرهنگ کامل، ج ۳، ۱۹۶۴: ۳۲، ۳۳) (نقوی۱۳۷۲: ۵۲ ، ۶۲) (فیروز الدین،ندارد:۵۲،۴۷) (غفاری،۱۳۶۲: ۱۸۴) (تریجانیان،۱۳۷۳: ۵۵۲) (آذرنوش،۱۳۷۹: ۱۰)، قصّه، حکایت، سخن پریشان، بیهوده ها(سیاح، ۱۳۹۰: ۶۳۳)و بیهوده، قصه های دروغ، داستان های اغراق آمیز(عمید، ۱۳۷۵: ۱۵۳، ۱۵۷) (معین،ج ۱، ۱۳۷۱: ۲۶۷، ۲۲۵)،سخن باطل(محمد،۱۳۶۳: ۴۹،۵۰)، افسانه های باطل، اباطیل و اکاذیب، احادیث بی سامان(دهخدا،۱۳۳۰: ۲۰۱۱)(معین،ج۱، ۱۳۷۱: ۲۶۷-۲۲۵)، داستان، جستجو، آگاهی، خبر، قصد، خیالبافی شاعرانه و ادبیات، داستان های قدیمی موروثی (انوشه،ج۲ ۱۳۷۶ :۹۱). داستان های قدیمی (مشیری، ۱۳۶۹: ۵۸ ، ۶۷) داستان

خرافی یا نیمه خرافی(رادفرد،۱۳۶۸: ۱۱۵)، سخن لغو، چیز موهوم، شخص موهوم، چیز افسانه آمیز(فرهنگ کامل، ج ۳، ۱۹۶۴: ۳۲، ۳۳) (Saatchi, Vol.۲, ۱۹۹۲،۱۴۱۹؛ افسانۀتمثیلی(اشعار "دیتیرمبیک)[۱]، (توسلی، ۱۳۸۷: ۳۷- ۴۲)، داستان های باستان خرافی(شهابی،۱۳۶۰ :۱۶) (خوانساری،۱۳۸۸: ۱۲۳).سرگذشت ساختگی، سخنان پوچ و بی پایه (مهیار،۱۳۸۶: ۸۴).

۳-۱-۲. لغات اردو:

مشہور عام افسانہ (نقوی۱۳۷۲ :۶۲)،روایات، افسانے، قصے ، کہانیاں ،سیدھی لائنوں میں لکھنا، لکھنا،(پرویز ندارد : ۸۷۳،۸۷۲.)، دیومالا (فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا،۱۹۸۴: ۷۰۳) (اردو جامع انسائیکلوپیدیا،ج۱، ۱۹۸۷: ۹۵)؛قدیم داستان، مشہور عام افسانہ، بناوٹی بات (فیروز الدین: ۵۲)، جھوٹی کہانیاں ، من گھڑت قصے، کہانی، دیو کتھا، متھ(اردو لغت (تاریخی اصول پر) ، ج ۱، ۱۹۷۷: ۴۸۱)، قدیم افسانہ، مذہبی روایت، مذہبی حکایت (حقی، ۱۹۹۵: ۴۷). بات (فیروز الدین، ۹۶)، داستان (جالبی،۱۹۹۲: ۱۲۹۲)، خیالی قصہ، فرضی چیز یا شخص(Ahmed,۱۹۹۵: ۹۵) -

۴-۱-۲. لغات انگلیسی:

Myth, fable, story, romance, tale (Steingass, : ۵۷) (Salmone,۱۹۷۸: ۱۳) .traditional tales (*The Oxford Companion to Classical Literature*,۱۹۸۵: ۳۷۷), falsehood, fabrication, fiction, illusion, invention, untruth, figment, creation (nonexistent things), opposite fact (Jellis, ۲۰۰۱:۵۹۸), legend, fable, saga (Wehr,۱۹۸۰:۱۶).

۳.تحلیل زمانی معنای لغوی کلمۀ اسطوره:

شماره جدول ۱: ترتیب زمانی معنی لغوی اسطوره در فرهنگهای اردو، فارسی، انگلیسی و عربی زبان

[۱]. سروده های که در ستایش خدایDionysus, خوانده میشود.(ر.ک. ارسطو، هنر شاعری، ترجمه: فتح اله مجتبایی، بنگاه نشر اندیشه، تهران،۱۳۳۷ه ش،۴۲)؛

معنی لغوی اسطوره	کتاب	سال چاپ	سال ایرانی[1]
Myth , Fable, Story, Romance, Tale	*A Comprehensive Persian – English dictionary*	۱۸۹۲م	۱۲۷۱ش
الاکاذیب، احادیث لا نظام لها، لاباطیل	*تاج العروس، المجلد الثالث*	۱۳۰۷ش	۱۳۰۷ش
افسانه های باطل، اباطیل و اکاذیب، احادیث بی سامان	*لغتنامهٔ دهخدا جلد شمارهٔ مسلسل:۱۰*	۱۳۳۰ش	۱۳۳۰ش
سخن لغو، چیز موهوم، شخص موهوم، چیز افسانه آمیز، افسانه	*فرهنگ کامل، ج ۳*	۱۹۶۴م	۱۳۴۲ش
افسانه	*فرهنگ کوچک- فارسی انگلیسی*	۱۳۴۶ش	۱۳۴۶ش
لاصل له، الحدیث المغلق	*لاروس*	۱۹۷۳م	۱۳۵۲ش
ج‌هوٹی ک‌ہانیاں ،من گ‌ھڑت قص‌ے، ک‌ہانی ،دیو کت‌ھا ، مت‌ھ	*اردو لغت (تاریخی اصول پر) ، ج ۱*	۱۹۷۷م	۱۳۵۵ش
افسانه	*فرهنگ فارسی امروز*	۱۳۵۶ش	۱۳۵۶ش
Myth, Fable, Story, Romance, Tale,	*An Advance Learner's Arabic- English Dictionary*	۱۹۷۸م	۱۳۵۷ش
Saga, Fable, Legend	*A Dictionary of Modern Written Arabic*	۱۹۸۰م	۱۳۵۹ش
داستان های باستان خرافی	*فرهنگ اشتقاقی_عربی به فارسی*	۱۳۶۰ش	۱۳۶۰ش
داستان های باستان خرافی	*فرهنگ فارسی عربی*	۱۳۶۰ش	۱۳۶۰ش
خرافهٔ دینیهٔ قدیمهٔ، شخص (أو) شئ خرافی، ترهة تلفیقهٔ، خز عبلهٔ، مختصرص، لا وجود فی الحقیقهٔ	*المنار قاموس انگلیسی- عربی*	۱۹۸۳م	۱۳۶۲ش
افسانه	*فرهنگ نوین: انگلیسی به فارسی وانگلیسی*	۱۳۶۲ش	۱۳۶۲ش
افسانه	*فرهنگ فشرده -انگلیسی به فارسی*	۱۳۶۲ش	۱۳۶۲ش
دیومالا	*فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا،*	۱۹۸۴م	۱۳۶۲ش

[1] ـ تقویم مبدل:
http://www.iranchamber.com/calendar/converter/iranian_calendar_converter.php- accessed on ۱st March ۲۰۲۱

احادیث لا نظام لها، لاباطیل	*لسان العرب*	۱۴۰۵ق	۱۳۶۳ش
سخن باطل	*غیاث اللغات*	۱۳۶۳ش	۱۳۶۳ش
traditional tales	*The Oxford Companion to Classical Literature*	۱۹۸۵م	۱۳۶۴ش
دیومالا	*اردو جامع انسائیکلوپیدیا،ج۱*	۱۹۸۷م	۱۳۶۵ش
داستان خرافی یا نیمه خرافی	*فرهنگ بلاغی- ادبی*	۱۳۶۸ش	۱۳۶۸ش
داستان های قدیمی	*فرهنگ زبان فارسی*	۱۳۶۹ش	۱۳۶۹ش
سخن لغو، چیز موهوم، شخص موهوم، چیز افسانه آمیز	*The Yadvareh- English Persian, Collegiate Dictionary*	۱۹۹۲م	۱۳۷۰ش
داستان	*قومی انگریزی اردو لغت*	۱۹۹۲م	۱۳۷۰ش
داستان های اغراق آمیز، قصه های دروغ، داستان های اغراق آمیز، افسانه های باطل، اباطیل و اکاذیب، احادیث بی سامان	*فرهنگ معین،ج ۱*	۱۳۷۱ش	۱۳۷۱ش
افسانه ، مش‌هور عام افسان‌ه	*فرهنگ جامع- فارسی به انگلیسی و اردو*	۱۳۷۲ش	۱۳۷۲ش
خرافهٔ	*فرهنگ فرزان، فارسی-عربی*	۱۹۹۴م	۱۳۷۳ش
خرافهٔ	*المورد*	۱۹۹۴م	۱۳۷۳ش
افسانه	*فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی*	۱۳۷۳ش	۱۳۷۳ش
قدیم افسان‌ه ،مذهبی روایت، مذهبی حکایت	*فرهنگ تلفظ*	۱۹۹۵م	۱۳۷۳ش
خیالی قص‌ه، فرضی چیز یا شخص	*فرهنگ جامی (انگریزی-اردو)*	۱۹۹۵م	۱۳۷۳ش
داستان های اغراق آمیز، قصه های دروغ، داستان های اغراق آمیز	*فرهنگ عمید*	۱۳۷۵ش	۱۳۷۵ش
داستان، آگاهی، جستجو، خبر، موروثی، داستان های قدیمی، قصد، خیالبافی شاعرانه و ادبیات	*فرهنگنامه ادب فارسی، ج۲*	۱۳۷۶ش	۱۳۷۶ش
افسانه	*فرهنگ معاصر(عربی-فارسی)*	۱۳۷۹ش	۱۳۷۹ش
opposite fact, creation(nonexistent things), Figment, Untruth, Invention, Illusion, Fiction, Falsehood, Fabrication	*The Encarta Thesaurus*	۲۰۰۱م	۱۳۸۰ش
سرگذشت ساختگی، سخنان پوچ و بی	*فرهنگ عربی- فارسی*	۱۳۸۶ش	۱۳۸۶ش

پایه			
افسانهٔتمثیلی	*فردوسی و اسطوره*	۱۳۸۷ش	۱۳۸۷ش
قصّه، حکایت، سخن پریشان، بیهوده	*فرهنگ بزرگ جامع نوین، عربی –فارسی*	۱۳۹۰ش	۱۳۹۰ش

در جدول شماره ۱ مرور زمانی از ۱۲۷۱ش تا ۱۳۹۰در ضمن تحول در معنای لغوی کلمهٔ اسطوره می توان مشاهده کرد. تا سال۱۳۳۰ ش یعنی در مرور تقریبا ۶۰ سال اسطوره تنها به یک صنف ادبی فرضی یا سخن دروغ تلقی می شد. بعدا تا ۱۳۷۲ به علاوه این معانی اسطوره به معنی شخص یا چیز موهوم نیز اشاره شد. جالب این است که تنها در لغات سالهای ۱۳۷۳ش ، اسطوره را به مذهب هم مربوط کردند. پس آن وقت نتوان گفت که یک اسطوره همیشه دروغ محض است. البته عنصر اغراق در آن موجود است. و دیگر معنای قبلی اسطوره تا سال ۱۳۹۰ ش ادامه دارد.

۴. اسطوره در اصطلاح

اصطلاح یعنی:"اتفاق کردن جمعی مخصوص برای وضع کلمه ای". (فرهنگ فارسی معین) و "مقرر داشتن معنی و مفهومی برای لفظی سوای معنی اصلی آن". (فرهنگ عمید) واژهٔ اسطوره به عنوان یک اصطلاح نیز بکار برده می شود و معنای اصطلاحی آن وسعت دارد. اگر تعریفات اصطلاحی اساطیر، ماخوذ از لغات و دائرهٔ المعارف های معروف دسته بندی شود بقرار زیر منقسم می شود:

۱. خرافات پیشینیان، افسانه های قدماء (مشیری، ۱۳۶۹: ۵۸) (دهخدا،ش م :۱۰، ۱۳۳۰: ۲۰۱۱) (رادفرد، ۱۳۶۸: ۱۱۵) (معین،ج ۱، ۱۳۷۱: ۲۲۵) (Shasti,۱۹۹۶:۲۲۶) (Lane,۱۸۷۲: ۱۳۵۸) یا اساطیر الاولین(عبدالطیف، ندارد: ۲۷) (*قرآن کریم*: النحل ۲۴، الفرقان ۵، الانعام ۲۵، الانفال ۳۱، المومنون ۸۳، النمل ۶۸، الاحقاف۱۷ ، القلم ۱۵، المطففین ۱۳) (دهخدا،۱۳۳۰: ۲۰۱۱) (فیروز الدین،۴۷) (پرویز، ندارد :۸۷۲ و ۸۷۳).

۲. داستان های خدایان(عمید، ۱۳۷۵: ۱۵۳) (رادفرد، ۱۳۶۸: ۱۱۵) (معین، ، ج ۱، ۱۳۷۱: ۲۲۵) (غفاری۱۳۶۲: ۱۸۳) (*فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا*،۱۹۸۴ : ۷۰۳)(جالبی، ۱۹۹۲: ۱۲۹۲)؛ (Guirand, ۱۹۸۳:۱۲۶)

۳. داستان های پهلوانان (معین، ج ۱، ۱۳۷۱: ۲۲۵) (عمید، ۱۳۷۵: ۱۵۳) (*فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا*، ۱۹۸۴ :۷۰۳).

٤. داستان ها در بارۀ موجودات فرا طبیعی (انوشه، ج۲، ۱۳۷۶: ۹۱) (فاطمی،ج۲، ۱۳۴۷:پانزده) (رادفرد، ۱۳۶۸: ۱۱۵) (افشار،۱۳۵۶ : ۹۳).

۵. داستان های متمایل به مذهب (انوشه، ج۲، ۱۳۷۶: ۹۱) ؛ (*فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا*: ۷۰۳) ؛ (*اردو جامع انسائیکلوپیدیا*، ج۱: ۹۹) (جالبی، ۱۹۹۲: ۱۲۹۲).

٦. تمثیل وتجسیم نگاری مظاهر فطرت (*اردو جامع انسائیکلوپیدیا* ج ۱، ۱۹۸۷: ۹۵)؛

۷. داستان های بر دلالت علمی در باره مظاهر فطرت (افشار، ۱۳۵۶: ۹۳)(*فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا*، ۱۹۸۴: ۷۰۳)

۱-۴. تحلیل زمانی معنای لغوی کلمۀ اسطوره

شماره جدول۲: ترتیب زمانی معنی اصطلاحی اسطوره در آثار اردو، فارسی، انگلیسی و عربی زبان

معنی اصطلاحی اسطوره	کتاب	سال چاپ	سال ایرانی
افسانه های قدماء، خرافات پیشینیان	Arabic –English Lexicon	۱۸۷۲م	۱۲۵۱ش
خرافات پیشینیان، افسانه های قدماء	لغتنامه دهخدا،ش م :۱۰	۱۳۳۰ش	۱۳۳۰ش
داستان ها در بارۀ موجودات فرا طبیعی	*اساطیر یونان و روم یا افسانه خدایان*	۱۳۴۷ش	۱۳۴۷ش
داستان ها در بارۀ موجودات فرا طبیعی، داستان های بر دلالت علمی در باره مظاهر فطرت	*فرهنگ فارسی امروز*	۱۳۵۶ش	۱۳۵۶ش

داستان های خدایان	New Larousse Encyclopedia of Mythology	۱۹۸۳م	۱۳۶۲ش
داستان های خدایان	*فرهنگ نوین: انگلیسی به فارسی وانگلیسی*	۱۳۶۲ش	۱۳۶۲ش
داستان های بر دلالت علمی در باره مظاهر فطرت	*فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا*	۱۹۸۴م	۱۳۶۲ش
داستان های خدایان، داستان های پهلوانان، داستان های متمایل به مذهب	*فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا*	۱۹۸۴م	۱۳۶۳ش
داستان های متمایل به مذهب، تمثیل وتجسیم نگاری مظاهر فطرت	*اردو جامع انسائیکلوپیدیا*	۱۹۸۷م	۱۳۶۶ش
خرافات پیشینیان، افسانه های قدماء	*فرهنگ بلاغی- ادبی*	۱۳۶۸ش	۱۳۶۸ش
داستان های خدایان، داستان ها در بارۀ موجودات فرا طبیعی	*فرهنگ بلاغی- ادبی*	۱۳۶۸ش	۱۳۶۸ش
خرافات پیشینیان، افسانه های قدماء، خرافات پیشینیان، افسانه های قدماء	*فرهنگ زبان فارسی*	۱۳۶۹ش	۱۳۶۹ش
خرافات پیشینیان، افسانه های قدماء	*فرهنگ* معین ج۱	۱۳۷۱ش	۱۳۷۱ش
داستان های خدایان	قومی انگریزی اردو لغت	۱۹۹۲م	۱۳۷۱ش
داستان های خدایان، داستان های پهلوانان	*فرهنگ* معین، ج۱	۱۳۷۱ش	۱۳۷۱ش
داستان های متمایل به مذهب	قومی انگریزی اردو لغت	۱۹۹۲م	۱۳۷۱ش
خرافات پیشینیان، افسانه های قدماء	Encyclopedia Indica,	۱۹۹۶م	۱۳۷۵ش
داستان های خدایان، داستان های پهلوانان	*فرهنگ* عمید	۱۳۷۵ش	۱۳۷۵ش
داستان ها در بارۀ موجودات فرا طبیعی، داستان های متمایل به مذهب	فرهنگنامه ادب فارسی، ج۲	۱۳۷۶ش	۱۳۷۶ش

در جدول شماره ۲ مرور زمانی از ۱۲۵۱ش تا ۱۳۷۶ش در ضمن تحول در معنای اصطلاحی کلمۀ اسطوره می توان مشاهده کرد. تا سال۱۳۳۰ش یعنی در مرور تقریبا ۸۰ سال اسطوره تنها بعنوان یک سخن پیشینیان مشخص تلقی می شد. بعدا تا ۱۳۵۶ هم به داستان های بر دلالت علمی در باره مظاهر فطرت یا هم موجودات فراطبیعی نیز اشاره شد. و همانند معنایی لغوی، از دهۀ ۱۳۷۰ش بویژه از

سالهای ۱۳۷۱ تا ۱۳۷۶ ، در معنایی اصطلاحی نیز عنصر مذهب آمد. پس این امر ثابت تر گردید که برای مردم در نکات محتلف جهان یک اسطوره همیشه دروغ محض است.

ازاین مطالب می توان اخذ کرد که از حیث یک اصطلاح ادبی، کلمه"اسطوره"نزد عامه مردم بیشتر بر آن روایات اغراق آمیز باستانی صادق می آید که دربارۀ خدایان و قهرمانان و موجودات فرا طبیعی یا تجسیم عوامل فطرت است که میل به مذهب دارد.

۲-۴. تحول در معنی اصطلاحی اسطوره

معنای لغوی و اصطلاحی اسطوره در منابع مختلف باهم اتفاق دارد ولی اختلاف هم دارد. حتی گاهی در خود یک تعریف متضاد معانی را می توان مشاهده کرد. چنانکه طبق *فرهنگ فارسی امروز*:

" یک اسطوره هم دربارۀ چیز طبیعی باشد یاغیر طبیعی و یا دربارۀ عقیده باستانی باشد یا تاریخی. اسطوره کارها یا رویدادهائی فوق طبیعی ، حاوی برخی عقیده هائی باستانی دربارۀ پدیده هائی طبیعی یا تاریخی، مانند: پیدائش جهان، جانوران، گیاهان، کوه ها، رودها، یا قوم ها، ملت ها و کشورها"(افشار۱۳۵۶: ۹۳.)

با مرور زمان این اصطلاح اسطوره به ویژه نزد اسطوره شناسان معنای وسیع تر و مختلف تر یافت، در آثار بعضی اسطوره شناسان معنای اسطوره چنین آمده است:

-طبق *درآمدی بر اسطوره شناسی*: " اسطوره از جمله واژه هایی است که بسیار چند معنا بوده و این چند معنایی چنان است که حتی برخی از این معانی در مقابل و تضاد هم قرار می گیرند". (مطلق،۱۳۹۲: ۱۳).

-طبق *اسطوره بیان نمادین* اسطوره دیگر غیر تاریخ نیست:"این اصطلاح (اسطوره) در تقابل با تاریخ، علم، فلسفه و به طور کلی، در تقابل با حقیقت قرار داشت، اما از سدۀ پیش جلوه ای دیگر یافت. در سده های هیفدهم و هیجدهم یعنی در عصر روشنگری، اسطوره را افسانه ای بیش نمی دانستند که از نظر علمی و تاریخی حقیقت نداشت. اما در سدۀ نوزدهم میلادی

همزمان با رشد رمانتیک ها، اسطوره مانند شعر، نوعی حقیقت یا در برابر حقیقت تلقی شد که دیگر رقیب حقایق علمی و تاریخی نیست". (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۲۹).

-*فرهنگ قصه های پیامبران: تجلی شاعرانهٔ اشارات داستانی در مثنوی*: "باری متفکران قرن نوزدهم به این نتیجه رسیدند که Myth خیالبافی نیست بلکه طرز فکری است که با طرز فکر انسان امروزی تفاوت کلی دارد". (چترودی،۱۳۷۱: ۲۴)

- *تجلی اسطوره در شعر حافظ*: "تلقی عمومی از اساطیر، قصه ها و داستان های کهن، "مردگی" و به سخن دیگر "افسانه و قصه" بودن آنهاست. نا درستی چنین پنداری دیریست که اثبات شده است".(مولایی،۱۳۶۸: نه).

-طبق Weiner Oxford English Dictionary برای عامه مردم اسطوره دروغ[1] است:

The myth, in general use is an untrue or popular tale, a rumour.(Simpson, J.A. , ۱۷۷)

-اما طبق *فرهنگ نامهٔ ادبی فارسی* یک حقیقت است:" داستان های قدیمی موروثی که زمانی به دیده گروهی از مردم حقیقی بود". (انوشه،۱۳۷۶: ۹۱)

-بنا بر تعریف "*لیتره*"''Litre''"، "میتولوژی" پایه و اساس تاریخی ندارد: "داستان ها و اتفاقات و حوادثی که پایه و اساس تاریخی ندارد و یا حاوی افسانه هایی هستند که از اتفاقات و حوادث واقعی سر چشمه گرفته ولی بمنظور مذهبی جلوه دادن آنها، قیافه ظاهر شان عوض شده یا داستان هایی که هیچ واقعیت ندارند و زایدهٔ خیال محض هستند. (ر.ک. فاطمی، سعید، *اساطیر یونان و روم یا افسانه* خدایان، ج۱، ۱۳۴۷:پانزده)

[1] ..

-اما کیهان شهریاری در، *زن در اساطیر ایران و بین النهرین*، تاریخ را بنیان اسطوره می داند: "اسطوره Myth عبارت است از یک دسته از داستان ها که اگرچه بنیان آنها بر حقیقت و تاریخ مبتنی است امّا شکل ظاهری آنها به افسانه شبیه است". (شهریاری،۱۳۷۹: ۴)

-*چشم انداز های اسطوره*: "اساطیر ورود و دخول های گوناگون ناگهانی و گاه فاجعه آمیز عنصر مینوی (یا مافوق طبیعی) را در عالم، وصف می کند". (الیاده، میر چا،۱۳۶۲: ۱۵)

-*اسطوره ، رویا، راز*:"به هر آنچه که با واقعیت تضاد داشت، اسطوره اطلاق می شد". (الیاده، میر چا، ۱۳۷۴: ۲۳) "اسطوره، واقعی ومقدس است و به همین سبب سرمشق می شود و در نتیجه تکرار پذیر می گردد".(همان، ۲۳-۲۴)

- *Encyclopedia of Religion and Ethics*

"they (myths) go back to a mythopoeic age' which represents a certain stage in the development of human thoughts. But some myths such as those of many legends of the saints, have arisen in historic times. It (myth) seems to be substantially true, at least by those among whom it is first repeated". (Eliade, Mircea, p ۸)

- *The New Universal Library*

"They are, at least originally felt to be true and taken seriously".٤٤٥

۵. مشترکات و متضادات باهمی اساطیر

پس طبق نظر بالای اسطوره شناسان لازم نیست که تمام مختصات یک اسطوره به اسطوره دیگر کاملاً مشابه باشند. "در حال حاضر ، غالب علمای مردم شناسی بر این عقیده اند که نظریه ای کلی برای همه ی اساطیر نمی توان یافت" (مصاحب، ۱۳۴۵، ج اول، ۱۱۷.). مشترکات و متضادات باهمی یک اسطوره با اسطوره دیگر را می توان به قرار زیر دسته بندی کرد:

این ویژگی ها اساسی تقریبا در هر اسطوره مشترک می باشد:

۱. اسطوره یک روایت است.

۲. اسطوره فوق العاده است.

۳. اسطوره ارزش اعتقادی دارد (مذهبی یا غیر مذهبی).

٤. اسطوره موروثی است و از نسل های متوالی به یکدیگر انتقال پیدا می کنند(تکرار می شود).

تمام ویژگی های متضاد زیر لازم نیست که در هر اسطوره باشد. شاید یک اسطوره دارای فقط یک یا بیش از یک ویژگی های درج ذیل داشته باشد،

۱.اسطوره یک خبر، آگاهی، افسانه، قصه، حکایت، داستان یا نماد است.

۲.اسطوره یک عقیده باستانی، داستان قدیم یا رویداد تاریخی است.

۳.اسطوره تمثیل و تجسیم است.

٤.اسطوره یک حقیقت مطلق است.

۵.اسطوره یک داستان خرافی است.

٦.اسطوره نیمه خرافی است.

۷.اسطوره یک سخن پریشان و بیهوده و حدیث بی سامان می باشد.

۸.اسطوره یک خیالبافی شاعرانه یا قصهٔ خود ساخته و اغراق آمیز است.

۹.اسطوره اختراع و خلاقیت است.

چنانکه محمد مختاری می نویسد:"هیچ نظریه فراگیر و یگانه ای در بارهٔ اساطیر موجود نیست. از اینرو برخی از صاحب نظران پیشنهاد کرده اند که بهتر است به جای اینکه بپرسیم"اسطوره چیست؟" ، بپرسیم"یک اسطوره چیست؟" زیرا در پرسش دوم خود به خود شرایط و مشخصات یک اسطوره نیز منظور می شود؛ که چه بسا منشاء و طبیعت و ساخت و کارکرد و انگیزه و اهدافش اسطوره ها فرق دارد". (مختاری،۱۳۷۹: ۲۱)

پس با در نظر گرفتن ویژگی های بالا شناخت یک اسطوره ممکن است. الان یک اسطوره را می توان چنین تعریف کرد:

"یک اسطوره همیشه یک روایت فوق العادهٔ موروثی اما حقیقی، غیر حقیقی یا اغراق آمیز می باشد که دربارهٔ خدایان و نیمه خدایان یا افراد

فوق العاده وموجودات فراطبیعی یا تجسیم عوامل فطرت است که اغلب میل به مذهب دارد".

تعریف بالا را در نظر داشته یک اسطوره را می توان شناخت و بنا بر آن سه نوع اسطوره به دست می آید: اساطیر حقیقی، اساطیر اغراق آمیز، اساطیر غیر حقیقی. مرز این هر سه نوع از یکدیگر مشخص کردن مشکل است چون اسطوره چیزی مربوط به عقیده انسانی است پس ممکن است که یک اسطوره شاید برای یک گروه مردم دروغ است اما برای گروه دیگر بزرگ ترین حقیقت است. در این ضمن تلمیحات مذهبی و تاریخی را می توان شمرد.

بنا بر تفاوت وسیع تر در معنای لغوی و اصطلاحی اسطوره این تعدد در انوای اساطیر رخ داده است و اسطوره شناسان انواع مختلف اساطیر ابراز نموده اند، مانند: اساطیرآفرینش و پایان جهان، اساطیر چگونگی آفرینش انسان؛ اساطیر موجودات فراطبیعی، اساطیر خدایان و نیمه خدایان، اساطیر پیامبران و قدسیان، اساطیر پادشاهان، اساطیر کاهنان و شهریاران، اساطیر پهلوانان و قهرمانان ،اساطیر عاشقان، اساطیر ویرانی نیروهای شر، اساطیر جانوران و گیاهان؛ اساطیر هنر و نماد؛ اساطیر جوامع شناسی؛ مثلاً اسطورهٔ آیینی، اساطیر بخت و تقدیر و اساطیر زمان و مکان وغیره.

۶. نتیجه‌گیری

ازین بحث می توان نتیجه گرفت که:

۱. "اساطیر" اغلب در مفهوم قصه های دروغ و خود ساخته و بیان داستان های اغراق آمیز و شرح احادیث خدایان است و به مذهب ربط دارد.

۲. بنا بر تحول معنی اسطوره بخش مهم تاریخ انسانی نیز است.

۳. اسطوره همیشه یک دروغ محض نیست.

۴. کلمه هستوریه historia، بیان واقعات تاریخی است که می توان سراسر حقیقی یا اغراق آمیز باشد و با تحولی در معنی اسطوره نظریه گروه دوم را می توان قبول کرد که "اساطیر" یا "اسطوره" متبادل یا مترادف کلمه یونانی هستوریه

(historia) است در حالیکه کلمه "اسطوره" و"هستوریه" (historia) مماثلت ظاهری نیز دارد.

پس معلوم می شود که تحول در معنی اصطلاحی کلمۀ "اسطوره" نزد اسطوره شناسان، منطقی و درست است و معنی اسطوره که در ذهن عامۀ مردم رسوخ پیدا کرده تا حدی غلط العام است. درست است که بعضی اساطیر دروغ اند یا آمیخته به دروغ اند اما، هر دروغ را اسطوره نمی توان گفت نه هر اسطوره را دروغ، بلکه آن حقیقت فوق العاده که بظاهر دروغ معلوم می شود آن را "میث" یا "اسطوره" باید نامید چون لازم نیست که هر چیزی که ماورا الفهم باشد دروغ است.

کتابنامه

فارسی:

ارسطو. (۱۳۳۷). *هنر شاعری*، ترجمه: فتح اله مجتبایی، تهران: بنگاه نشر اندیشه.

ابن منظور، علامه. (۱۴۰۵). *لسان العرب*، قم: نشر ادب الحوزه.

اردو جامع انسائیکلوپیدیا، (۱۹۸۷)ء جلد اول، لاهور: شیخ غلام علی اینڈ سنز.

اردو لغت (تاریخی اصول پر) ، (۱۹۷۷)ء جلد اول، کراچی: ترقی اردو بورد.

اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *اسطور ،بیان نمادین*، تهران: سروش.

افشار، غلام حسین. (۱۳۵۶). *فرهنگ فارسی امروز*، تهران: موسسه نشر کلمه.

آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۷۹). *فرهنگ معاصر(عربی-فارسی)*، تهران: نشر نی.

البعلبکی، منیر. (۱۹۹۴) *المورد*، چاپ بیروت.

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامه ادب فارسی*، ج۲، تهران: وزارت فرهنگ.

بهار، مهر داد. (۱۳۷۶). *جستاری چند در فرهنگ ایران*، تهران: فکر روز.

پرویز، غلام احمد، (سال چاپ ندارد)، *لغات القرآن: قرآنی مطالب کا انسائیکلوپیدیا*، طبع دوم.

تریجانیان، ماری، (۱۳۷۳)، *فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی*، انگلیسی-فارسی، ویراستۀ بها الدّین خرّمشاهی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

توسلی، محمد مهدی، (۱۳۸۷)، فردوسی و *اسطوره*، فصلنامه دانش، شماره ۹۳، اسلام آباد، مرکزتحقیقات فارسی ایران و پاکستان-صص۳۷.

جالبی، جمیل.۱۹۹۲). *قومی انگریزی اردو لغت*، اسلام آباد و مقتدره قومی زبان.

جفری، آرتور، (۱۳۸۶) *واژه های دخیل در قرآن*، ترجمۀ دکتر فریدون بدره ای، تهران، توس.

چترودی، مه دخت پور خالقی، (۱۳۷۱) *فرهنگ قصه های پیامبران، تجلی شاعرانۀ اشارات داستانی*

در *مثنوی*، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
حسن، محمد لطیف احمد، (۱۹۷۰) *فرهنگ اصطلاحات عمرانیات*، پاکستان: دانشگاه کراچی.
حقی، شان الحق، (۱۹۹۵) *فرهنگ تلفظ*، اسلام آبادو مقتدره قومی زبان.
حییم،(۱۳۴۶) *فرهنگ کوچک- فارسی انگلیسی از حییم*، تهران،کتاب فروشی یهود ابر وخیم و پسران.
خوانساری، مجتبی بنی هاشمی، (۱۳۸۸)، *فرهنگ فارسی عربی*، تهران: نشر خرسندی.
داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، (۱۳۸۵)، تهران: انتشارات مروارید.
دهخدا، علی اکبر،(۱۳۳۰)، *لغتنامه دهخدا*، شمارهٔ مسلسل:۱۰، تهران: شرکت چاپ افست.
رادفرد، ابو القاسم، (۱۳۶۸)، *فرهنگ بلاغی- ادبی*، تهران: انتشارات اطلاعات تهران.
روتون، ک.ک.،(سال چاپ ندارد).*اسطوره*، ترجمهٔ اسماعیل پور، ابوالقاسم، تهران: نشر مرکز.
الزبیدی، محمد مرتضی، (۱۳۰۷) تاج العروس، المجلد الثالث، مصرو بالمطبعه الخیریه.
سرخوش، فائقه، (۱۳۸۹) *اسطوره ی زمین و آسمان*، تهران: نشر ترفند.
سیاح، احمد، (۱۳۹۰). *فرهنگ بزرگ جامع نوین*، عربی –فارسی-مصور، تهران.
شمیسا،(۱۳۷۶) سیروس، *بیان*، تهران، نشر میترا.
شهابی، علی اکبر، (۱۳۶۰)، *فرهنگ اشتقاقی_عربی به فارسی*)، تهران: انتشارات اقبال.
شهریاری، کیهان، (۱۳۷۹) *زن در اساطیر ایران و بین النهرین*، تهران: ناشر فارس.
صادقی، میمنت میر، (۱۳۷۶) *واژه نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.
طبیبیان، سید حمید، (۱۳۷۸)*فرهنگ فرزان، فارسی-عربی*، تهران: نشر پژوهش فرزان روز.
عبدالطیف محمد، (سال چاپ ندارد). *فرهنگ فارسی : لغات جدید فارسی*، لاهور: کتابستان پبلیشنگ کمپنی.
عفیفی، رحیم،(۱۳۷۴). *اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته های پهلوی*، تهران: انتشارات توس.
علوی، سید عبدالرضا،(۱۳۷۴). *فرهنگ عربی به فارسی*، تهران: انتشارات کمانگیر.
عمید، حسن، (۱۳۷۵)، *فرهنگ فارسی عمید*، تهران: موسسهٔ انتشارات امیر کبیر.
غفاری، سیف، (۱۳۶۲)*فرهنگ نوین: انگلیسی به فارسی وانگلیسی*، تهران ، اردیبهشت.
غیاث الدین، محمد بن جلال الدین بن شرف الدین رامپوری،(۱۳۶۳)، *فرهنگ غیاث اللغات*، بکوشش منصور ثروت، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر.
فاطمی، سعید، (۱۳۴۷ ش) *اساطیر یونان و روم یا افسانه خدایان*، جلد اول، تهران، بهمن.
فرهنگ کامل- انگلیسی فارسی ، (۱۹۶۴)، تهران، موسسه چاپ و انتشارات امیر کبیر.
فرهنگ کوچک- فارسی انگلیسی از حییم، (۱۳۴۶)، کتاب فروشی یهود ابر وخیم و پسران، تهران. (Y. Beroukhim & Sons. Tehran ۱۹٦٦).
فرهنگ نامه ادبی فارسی (دانشنامه ادبی فارسی)، جلد دوم، به سر پرستی حسن انوشه، (۱۳۷۶) ش،

تهران، سازمان چاپ و انتشارات تهران.
فیروز الدین، الحاج مولوی ، فیروز اللغات فارسی- اردو، فیروز سنز، پاکستان.
فیروز الدین، الحاج مولوی، پاکستان ،فیروز اللغات فارسی- اردو.
فیروز الدین، الحاج مولوی، پاکستان، فیروز اللغات اردو- جامع.
فیروز سنز اردو انسائیکلوپیدیا(۱۹۸۴) ، لاهور، فیروز سنز .
القرآن کریم
قیّم، عبدالنبی، (۱۳۸۵)، *فرهنگ معاصر میانه(عربی-فارسی)*، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
قیّم، عبدالنبی، (۱۳۸۶)، *فرهنگ معاصر (عربی- فارسی)*، تهران: فرهنگ معاصر.
کاشانی، عباس آریان پور، کاشانی، منوچهر آریان پور،(۱۳۶۲)، *فرهنگ فشرده -انگلیسی به فارسی*،یکجلدی، تهران: امیر کبیر.
الکرمی، (۱۹۸۳) حسن سعید، المنار قاموس انگلیسی- عربی، لبنانو لانگ مین.
کلبی، هشام، (۱۳۴۸)،*کتاب الاصنام یا تنکیس الاصنام*، ترجمهٔ غسید محمد رضا نائینی، تهران: تابان.
لاروس المعجم العربی الحدیث، (۱۹۷۳) پیرسو مکتبه لاروس.
محمد، غیاث الدین، بن جلال الدین بن شرف الدین رامپوری ، (۱۳۶۳)، *غیاث اللغات* ، بکوشش منصور ثروت، تهران: امیر کبیر.
مختاری، محمد، (۱۳۷۹)، *اسطوره زال، تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی*، تهران: انتشارات توس.
مشیری، مهشید، (۱۳۶۹)، *فرهنگ زبان فارسی*، چاپ اول، تهران: سروش.
مصاحب، غلام حسین، (۱۳۴۵) *دایرهٔ معارف فارسی*، جلد اول، تهران: مؤسسهٔ فرانکلین.
مطلق، بهمن نامور، (۱۳۹۲)*در آمدی بر اسطوره شناسی*، تهران: سخن.
معین، محمد،(۱۳۷۱)، *فرهنگ فارسی، جلد اول آ-خ*، تهران: امیر کبیر.
المنجد- فی اللغهٔ و الاعلام، دار المشرق بیروت- المکتبه الشرقیه-بیروت لبنان: الطبعه الثلاثه و العشرون.
مولایی، محمد سرور، (۱۳۶۸) *تجلی اسطوره در شعر حافظ*، تهران: انتشارات توس.
مهیار، رضا، (۱۳۸۶) *فرهنگ عربی- فارسی*، تهران: انتشارات دانشیار.
نقوی، سید علی رضا، (۱۳۷۲)، *فرهنگ جامع- فارسی به انگلیسی و اردو*، اسلام آباد: انتشارات رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران، پاکستان و بنیاد ملی نشر کتاب، آباد.
واحد دوست، مهوش ، (۱۳۷۹)، نهادینه های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی، ایران، تهران: سروش.
ویلکینسون، فیلپ –فیلیپ، نیل، (۱۳۹۳)، نگاهی نو به اسطوره شناسی، ترجمهٔ: دکتر رحیم کوشش، تهران: سبزان.
یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۸۹)، فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

الیاده، میر چا، (۱۳۶۲) *چشم‌انداز های اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر توس.
الیاده، میر چا، (۱۳۷۴) *اسطوره ، رویا، راز*، ترجمه ی رویا منجم، تهران: فکر روز.

Eliade, Mircea, (۱۹۸۷), The Encyclopedia of Religion and Ethics, volume ۱۰, Macmillan Publishing Company, New York, London, Collier Macmillan Publisher.
Ahmed, Kalimmudin, (۱۹۹۵), Jami English- Urdu Dictionary, Volume Third, New Delhi, India, Bureau of promotion of Urdu, Ministry of Human Resource Development, Govt. of India .
Guirand, Felix, (۱۹۸۳), New Larousse Encyclopedia of Mythology, translated by Richard Aldington and Delano Ames from Larousse Muthologie Generale, London, The Hamlyn Publishing Group Limited.
http://www.iranchamber.com/calendar/converter/iranian_calendar_converter.php-accessed on ۱st March ۲۰۲۱.
Jellis, Susan, (۲۰۰۱), The Encarta Thesaurus, General Editor, London, Bloomsbury publishing.
K.K. Ruthven, (۱۹۷٦), Myth, The Critical Idiom, London, Methuen & Co.
Lane, Edward William, (۱۸۷۲), Arabic –English Lexicon, Book ۱-Part ٤, London, William and Norgate.
Merriam-Webster, (۱٤۹۷), Vol ۲, H to R, Encyclopaedia Britannica, Inc.
Saatchi, M., (۱۹۹۲), The Yadvareh- English Persian, Collegiate Dictionary, Vol.۲, Tehran, Yadvareh Book Co.
Salmone, H. Anthony, (۱۹۷۸), An Advance Learner's Arabic- English Dictionary, Beirut, Libairie Du Liban.
Shasti, Padmashiri.S.S, (۱۹۹٦) Encyclopedia Indica, India. Pakistan. Bangladesh. Vedic Religion and Rituals, Volume ۱۰, New Delhi, Anmol Publications Pvt. Ltd.
Simpson, J.A. and Weiner, (۱۹۸۹), E.S.C. The Oxford English Dictionary, volume ۱۰, Oxford, Clarendon Press.
Steingass, F., A Comprehensive Persian – English dictionary, fifth impression, (۱۸۹۲) London, Rout ledge & Kegan Paul Limited.
The New Universal library, (۱۹٦۷) Volume ۹, London, The Caxton Publishing Company Limited.
The Oxford Companion to Classical Literature, (۱۹۸٥), Howatson, Oxford University Press, Mc.
The Webster's Third New International Dictionary of the English Language un bridged a Merriam- Webster, Volume ۲, H-R. Encyclopedia Britannica, Inc.
Wehr, Hans, (۱۹۸۰), A Dictionary of Modern Written Arabic, edited by J Milton Cowan, London, Macdonald & Evans Ltd.

بررسی ابعاد ادب عامه در رمان سووشون

دکتر خدیجه اقبال[1]

A Study of the Dimensions of Public Literature in Suoshun's Novel

Dr. Khadijeh Iqbal.

In prose literature, fiction is the most popular genre of literature and "Savushun" is the first Persian novel written by an Iranian woman author; is a story that covers various aspects as politically, culturally and socially, and this research follows the dimensions of public literature in this novel. Culture, social beliefs and religious customs can reflect all aspects of a society. One can understand many cultural, social, and religious beliefs and can explore the ways to deal with those beliefs in that society by reading a novel. In a fiction, according to the main theme of the story and the role of the characters, life and its needs are generally discussed. The more realistic the story is, the greater its sociological value and significance will be.

Key Words: Literature, Novel, Folklore, Savushun, Simin Daneshvar

چکیده:

در ادبیات منثور، داستان، مقبول ترین نوع ادبی است و «سووشون» نخستین رمان فارسی است که به قلم نویسنده زن ایرانی نوشته شده است؛ داستانی است که جنبه های مختلفی به لحاظ سیاسی و فرهنگی و اجتماعی را در بر می گیرد واین نگارش ابعاد ادب عامۀ داستان را دنبال می کند. فرهنگ و عقاید عامیانه و آداب مذهبی می‌توانند تمامی زوایای یک جامعه را منعکس کنند. زمانی که یک رمان مطالعه می‌شود، می‌توان با مشاهدۀ عقاید مذهبی به بسیاری از اعتقادات فرهنگی و اجتماعی و مذهبی پی برد و شیوه‌های برخورد با

۱-مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده دولتی اصغر مال، راولپندی،

این عقاید در آن جامعه را واکاوی کرد. در همهٔ آثار داستانی، به اقتضای جریان حادثهٔ اصلی داستان و ایفای نقش شخصیت‌ها، به زندگی و لوازم آن در مفهوم عام پرداخته می‌شود. هرچه داستان، واقع‌گرایانه‌تر باشد، این موارد از ارزش و اهمیت جامعه‌شناختی بیشتری برخوردار خواهند بود.

واژگان کلیدی: ادبیات، رمان، فرهنگ، عقاید، ادب عامه، سووشون، سیمین دانشور.

۱. مقدمه

ادب عامه یا ادب شفاهی شامل قصه‌ها و افسانه‌ها، اسطوره‌ها، ترانه‌ها و تصنیف‌ها، امثال‌وحکم، مثل‌ها و چیستان‌هایی است که شفاهاً از فردی به فرد دیگر یا از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. این مجموعه از مشترکات فرهنگی یک ملت و عامل پیوند آنان است. چون فرهنگ‌عامه متعلق به مردم عامه است، از این رو ادبیات عامه هم پیوندی با واقعیت‌های زندگی عادی مردم دارد. این نوع ادبیات در واقع انعکاس زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم، شیوهٔ کار و نشان‌دهندهٔ رفتار و منش و اندیشه و احساس و مذهب و اخلاق و اعتقادات هر جامعه است که بعضاً هنوز هم صورت مکتوب نیافته و ثبت و ضبط نشده است. (بیرق، ۱۳۹۰: ش. ۱، ص. ۴) سهم بزرگی از ادبیات یک جامعه را ادب و فرهنگ عامهٔ آن جامعه تشکیل می دهد. در واقع ادب عامه آیینهٔ تمدن یک کشور و جامعه است که نویسنده در نوشته های خود انعکاس می دهد و عکس آن جامعه را به وضوح نشان می دهد.

۱-۲. پیشینه تحقیق

دربارهٔ ادبیات فرهنگ عامه در رمان سووشون در ایران تحقیقات بسیاری انجام شده است اما در پاکستان تا کنون بررسی و تحقیقی در این مورد صورت نگرفته است و مقاله حاضر اولین تحقیق در این خصوص است.

سیمین دانشور یک نویسندهٔ نباض جامعهٔ خود است و حضور شخصیت‌های زن رنگارنگ در سووشون سبب می‌شود تا با ورود داستان به فضای خانوادگی، بسیاری از ایده‌های مذهبی و اجتماعی ارائه شوند. از سوی دیگر سیمین دانشور تلاش دارد تا در طی گفتگوها و با زبان خود شخصیت‌هایش وارد حیطه‌های عقیدتی شده و در نهایت اجتماع ایران در تاریخی خاص را به تصویر بکشد. رمان‌نویس در داستانش به موضوع‌هایی مربوط به ادب عامه؛ آداب‌ورسوم، مذهب و عقاید عامیانه

چون اعتقاد به دعا، نذرونیاز، رفتن به زیارتگاه‌ها و استفاده از آیات و احادیث به منظور خاص و برآورده شدن حاجات، اشاره می‌کنند. «او در تمام زمینه‌های علمی، ادبی، اجتماعی، هنری و حتی سیاسی و بهداشتی آگاهی‌های بی‌اندازه‌ای دارد، البته این آگاهی‌ها بیشتر در قلمرو علوم انسانی و هنرهای گوناگون است؛ مانند تاریخ ادبیات، جامعه‌شناسی، نژادشناسی، باستان‌شناسی، به‌ویژه زیبایی‌شناسی در تمام شعب و ریشه‌های فلسفی و تاریخی آن. او در مورد اقوام گوناگون کشورمان و زبان‌ها و آداب‌ورسوم و عادات آن‌ها اطلاعات بسیار ارزنده‌ای دارد. دامنهٔ این اطلاعات به تیره‌ها و قشرها و گروه‌بندی‌های طبقهٔ حاکم ایران به‌ویژه در نظام سابق هم کشیده می‌شود. در کتاب‌شناسی به‌ویژه در مورد کتاب‌های ادبی و داستانی چنان پُرمایه است که می‌توان آن را فرهنگ و قاموسی متحرّک در این زمینه دانست.» (دهباشی، ۱۳۸۳: صص. ۷۰-۷۱) در رمان سووشون نمونه‌های ادب عامه به‌وفور به چشم می‌خورد که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۲. آداب و رسوم

۲-۱. مراسم عقدکنان و عروسی:

خواننده از همان آغاز داستان سووشون با مراسم عقدکنان روبرو می‌شود. سیمین دانشور در رمانش مراسم عقدکنان را با جزئیاتی از باورهای عامیانهٔ مردم شیراز توصیف کرده است. «یوسف رفت و زری همان‌طور ایستاده بود به نان نگاه می‌کرد. خم شد و سفرهٔ قلمکار را کنار زد. دو تا لنگهٔ در را به هم چسبانیده بودند؛ و دورتادور سفره سینی‌های اسفند با گل‌وبته و نقش لیلی و مجنون قرار داشت و در وسط نان برشته به رنگ گل. خطّ روی نان با خشخاش پر شده بود: «تقدیمی صنف نانوا به حکمران عدالت‌گستر» با زعفران و سیاه‌دانه نقطه‌گذاری کرده بودند و دورتادور نان نوشته بود: «مبارک باد» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۵).

۲-۱-۱. شب عروسی:

هر جامعه نشانگر آداب جشنهای خود است. سیمین در شب عروسی، آداب شب عروسی را چنین توصیف می‌کند: «عروس به اطاق عقدکنان آمد و عزّت‌الدوله زیر بغلش را گرفته بود. پنج تا دختر کوچولو با لباس‌های پف‌پفی شبیه فرشته‌ها که هرکدام یک دسته‌گل دستشان بود و پنج تا پسر کوچولو با کت‌وشلوار وکراوات دنبال عروس می‌آمدند، اطاق پر بود... عروس روی زین اسب جلو آینه نشست و عزت‌الدوله

روی پسرش قند سابید. زنی با سوزن و نخ قرمز زبان یاران داماد را دوخت و افسرهای خارجی کرکر خندیدند... عزت‌الدوله در کیف را گشود و یک کیسه پر از نقل و سکه سفید درآورد و رو سر عروس ریخت.» (همان، صص. ۸-۹)

«بعد از عقدکنان جشن در باغ و در ایوان جلو عمارت شروع شد. سروها، نخل‌های زینتی، درخت‌های نارنج همه چراغان شده بود. هر درختی به رنگی... درخت‌های بزرگ با گلوپ‌های بزرگ و درخت‌های کوچک با گلوپ‌های کوچک. عین ستاره آب از دو سمت، در آب‌نما که پله‌پله بود سرازیر می‌شد... دورتادور استخر به ترتیب یک قدح گل‌مرغی پر از انواع میوه، یک جار سه‌شاخه و یک سبد گل چیده بودند. شمع‌های جارها روشن بود و تا وزش نسیم یکی از آن‌ها را خاموش می‌کرد، مستخدمی فوراً با مشعل دسته‌کوتاه روشنش می‌نمود. خود حاکم، مرد چهارشانه و بلندبالایی که سبیل و موی سفید داشت، کنار استخر ایستاده بود و به مهمان‌های تازه‌وارد خوشامد می‌گفت.» (دانشور، ۱۳۹۳: صص. ۹-۱۰) «بعد مطرب‌ها آمدند. نعمت قانون می‌زد و همکار شکم‌گنده‌اش تار می‌زد و پسرک زیر ابرو برداشته‌ای «گلم، گلم، یار گلابتون» را خواند و رقصید و بعد «عزیزم برگ بیدی، برگ بیدی...» را خواند و بعد ضرب گرفتند و چند تا زن و مرد با لباس‌های عاریتی قشقایی رقص دستمال و چوبی هشلهفی کردند» (همان، ص. ۱۰)

۲-۲. رسم صیغهٔ خواهرخواندگی:

سیمین دانشور آداب‌ورسوم صیغهٔ خواهرخواندگی که در فرهنگ ایران رایج است را در سووشون توصیف می‌کند. عمه‌خانم و عزت الدوله با همدیگر صیغهٔ خواهرخواندگی خوانده‌بودند. عزت الدوله می‌گوید: «بیا از نو همان خواهرهایی که بودیم بشویم، یادت است هردومان بچه بودیم، جشن گرفتیم و آخوند آوردیم و صیغه‌ی خواهری خواندیم و نقل روی سرمان ریختند؟ اما تو عوض شدی.» (همان، ص. ۸۹)

۲-۳. رسم بدرقه کردن مسافر:

سیمین آداب بدرقه کردن مسافر را نیز تعریف می‌کند: «یوسف که رفت، عمه خانم کاسهٔ بلور پر آبی را که دستش بود و در آن برگه‌ای سبز نارنج انداخته بود پشت سرش به زمین ریخت و رفت که پشت مسافر، سورهٔ انعام بخواند و به جهتی که مسافر رفته فوت کند.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۱۴۵)

۴-۲. آداب و رسوم قسم خوردن:

قسم‌ها بیشتر به منظور تأکید و باوراندن حرف‌های گوینده به کار می‌رود که حاصل آن ایجاد اطمینان خاطر و آرامش دل است. مردم ایران عموماً از قسم خوردن به خدا، پیامبر، امامان و مقدسات مذهبی سود جسته و به این منظور دست می‌یابند. سیمین در رمان سووشون آداب‌ورسوم چند نوع قسم خوردن را مطرح می‌نماید. برادر یوسف او را به قرآن قسم می‌دهد که به مهمانی فرنگی‌ها بیاید و سکوت کند و بر علیه آن‌ها حرفی نزند: «به این قرآن قسم بخور که امروز عصر می‌آیی و حرف‌های بی‌رویه هم نمی‌زنی.» (همان، ص. ۲۴) «به موهایت قسم چیز مهمی نبوده اژدهاکش‌ها، یک دسته سوار را خلع سلاح کردند، چند تا را سر بریدند و ده‌تایی تفنگ و مقداری فشنگ و بیست‌تایی اسب به چنگ آوردند، همین، سر خود هم این کار را کرده‌اند. تیرهٔ فارسی مدان به گوش عمویم رساند، خود عمویم موافق دله‌دزدی نیست.» (همان ص. ۴۸) «خان کاکا قسم خورد. به خداوندی خدا، به ائمهٔ اطهار، هفت قرآن به میان، اگر من حرف اسب را زده باشم...» (همان، ص.۶۰) یوسف گفت: «از چوپان پرسیدم چرا دو تا گوسفند کم داری؟ جواب داد به سر خودت گرگ خورده، به موهایت قسم، کدخدا دخالت کرد که اگر راست می‌گویی قسم حضرت عباس بخور، هفت قدم رو به قبله بردار و قسم حضرت عباس بخور.» (همان، ص. ۱۱۲) «نزدیکی‌های ظهر به خانه برمی‌گشت و به‌مجرد ورود به‌جای سلام می‌گفت: «بنده مسیحی هستم.» اما هنوز ظهر نشده یادش می‌رفت و به ابوالفضل-العباس قسم می‌خورد.» (همان، ص. ۲۳۶) «خدایا به عصمت صدیقهٔ طاهره قسمت می‌دهم این پسر را به مادرش ببخش! از صدقهٔ سر او پسر این کنیز روسیاهت را هم از شرّ نظام اجباری خلاص کن.» (همان، ص. ۲۴۰)

۲-۵. آداب و رسوم سوگواری:

۲-۵-۱. مجلس ختم و حلوا پختن برای مرده:

وقتی خسرو از شکار برمی‌گردد و خبر می‌گیرد که اسبش مرده است، می‌خواهد رسم ختم برای سحر بگیرد. زری هم اجازه می‌دهد و خسرو از زری می‌پرسد: «حلوا هم درست می‌کنی؟» «زری گفت اگر بخواهی البته.»، بعد تأملی

کرد و افزود: «چشم، حلوا هم درست می‌کنم. بوی حلوا که بلند شود روح سحر خبردار می‌شود که به فکرش هستیم.» (همان، ص. ۹۷)

نمونهٔ دیگری از رسم ختم:

زری بعد از مرگ یوسف در حالت غم شدید «صدای پیشکار شوهرش را در خواب‌وبیداری می‌شنید. از مجلس ختم حرف می‌زد و صدایش خراش برداشته بود.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۲۵۴)

یا مثلاً: سیدمحمد گفت: «تلفن جواب داد. حضرت قطب فرمود: می‌توانید. در خانهٔ علی ختم بگیرید در خانه علی به روی همه باز است.» (همان، ص. ۲۶۰)

۲-۵-۲. سیاه‌پوش شدن در مراسم مرگ:

زری باز صدای عمه را می‌شنود: «خودم روسری سیاه و لباس سیاه دارم اما زری ندارد. آن ناکام از رنگ سیاه بدش می‌آمد. وقتی مادر زری مرحوم شد، نگذاشت زری بیشتر از چهل روز سیاه بپوشد. مجبور شدم پیراهن و روسری‌اش را بدهم حاجی‌محمدرضا، همین امشب رنگ سیاه بکند. تمام ملافه‌ها را دادم رنگ کند... می‌خواهم همه اتاق‌ها را سیاه‌پوش کنم. روی تشک‌ها را که دورتادور اتاق می‌گذارم ملافه سیاه می‌اندازم.» (همان، ص. ۲۶۸)

مثال دیگری از سیاه پوشیدن در عزاداری:

زری می‌پرسد: «چرا همتان چارقد سیاه سر کرده‌اید؟» زن می‌گوید: «تصدق قد و بالات بشوم. امشب شب سووشون است. فردا روز سوگ است. اگر بلدرجی‌جان آمده باشد الآن‌که راه بیفتیم، خروس‌خوان می‌رسیم... ما که برسیم دهل می‌زنند... طبل زنند...» (همان، ص. ۲۷۰)

در این قسمت داستان دانشور از زبان زنان چارقد مشکی در مورد مراسم سووشون سخن می‌گوید و بین کشته شدن مظلومانهٔ یوسف و سیاووش و امام حسین رابطهٔ معنایی برقرار می‌کند.

۲-۵-۳. مراسم شبیه‌خوانی و تعزیه‌خوانی:

«زن می‌گوید: ما که وارد می‌شویم دورتادور میدان می‌گیریم می‌نشینیم چای داغ می‌آورند. نان پادرازی، نان زنجبیلی می‌آورند. شربت گلاب... انگور ریش بابا... روز سووشون و شبش ناهار و شام هم می‌دهند... وسط میدان هیمه گذاشته‌اند. آتش می‌کنند. یکهو نگاه می‌کنی، می‌بینی رنگ شب پریده. اما هنوز آفتاب نزده که قربانش بروم، سر کوه سوار بر اسبش پیدا می‌شود. انگار همان‌طور سواره نماز می‌خواند قرآن به سر می‌گذارد و به جمیع مسلمانان دعا می‌کند. بارالها... خودش سیاه‌پوش است اسبش سیاه است می‌آید و با اسب از روی آتش رد می‌شود. ما عورت‌ها کل می‌زنیم هلهله می‌کنیم مردها غیه می‌کشند... پسرها سوت می‌زنند... دهل می‌زنند، طبل می‌زنند و یکهو می‌بینی آفتاب تیغ کشید و میدان روشن شد.» (همان، ص. ۲۷۱)

۲-۵-۴. لوازم ضروری برای تشیع جنازه:

«غلام رفت پیشواز مردهای سیاه‌پوشی که زری نمی‌شناخت. راه باز کردند و به دو طبق‌کش که جار و چلچراغ بر سر داشتند راه دادند... مرد نیمه‌لختی با علامت تعزیه، مزین به گل و لاله و طاقه‌های شال ترمه و پری که جلوی علامت تکان تکان می‌خورد، به احتیاط خم شد و علامت را از در باغ تو آورد... تا ساعت نه. نه و نیم، باغ دیگر از مردهای سیاه‌پوش پر شده بود و هنوز هم دسته‌دسته می‌آمدند. دستهٔ آخری زنجیر داشتند و آخرسر حجلهٔ قاسم آوردند.» (دانشور، ۱۳۹۳: صص. ۲۸۹-۲۹۰)

۳. عقاید مذهبی و عامیانه

«دین و مذهب، سیستمی از تفکّرات، احساسات و اعمال است که گروهی از مردم، آن را به‌طور مشترک دارا هستند. این سیستم، مجموعه‌ای از قوانین رفتاری را در اختیار انسان‌ها قرار می‌دهد که توسط آن می‌توانند نتایج اجتماعی و شخصی اعمال خود را قضاوت کنند. دین همچنین معیاری را برای پیوند افراد به جهان و جامعه‌شناسان ارائه می‌دهد.» (شریلو و فرزاد، ۱۳۹۵: ش. ۱، ص. ۱۲) این اعتقادات

معمولاً در میان عامه مردم در قسم‌ها و دعا و نفرین‌ها خلاصه می‌شود. گفتگوها و عبارات محاوره‌ای رایج بین مردم شیراز که در داستان‌های دانشور به کاربرده شده‌اند، تحت عناوین مختلف مانند دعا، نفرین، قسم، طعنه، کنایه، تعارفات و... طبقه‌بندی شده‌اند و واضح است که از طریق زبان، می‌توان به فرهنگ و نوع نگرش مردم به زندگی و چگونگی اندیشه و طرز فکر آن‌ها پی برد.

۳-۱. اعتقاد به روز آخرت:

عمه گفت: «ثواب می‌کند، اگر نتواند دنیایش را بخرد، آخرتش را که خریده.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص ۲۳)

۳-۲. اعتقاد به پرس‌وجو پس از مرگ:

زری پرسید: «هنوز در فکرسفر هستید؟» عمه‌خانم سرش را بلند کرد... و جواب داد: «بله خواهر، دل من تنگ است عالمی که تنگ نیست... حالا که این دنیا نشد، اقلکم تهیه آخرتم را ببینم. اگر کسی مجاور چنان امامی بشود، شب اول قبر، نکیر و منکر به بالینش نمی‌آیند. سؤال و جواب هم ندارد. وقت مردن اول حضرت امیر (ع) و بعد امام حسین (ع) به بالینش می‌آیند؛ و اگر زن باشد حضرت فاطمه. دست در دست این مطهران پیش خدا می‌رود.» (همان، ص. ۶۹)

۳-۳. رعایت حجاب و تصور محرم و نامحرم:

زری آهسته به عمه‌خانم گفت: «چادرتان را بیندازید روی سرتان، این‌ها که در باغ نشسته‌اند، مرد هستند.» عمه‌خانم به صورتش زد و گفت: «پناه بر خدا! رو به هفت‌کوه سیاه! آخرالزمان شده» و چادرش را هول‌هولکی به سر کشید. (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۵۵) در این مثال به اعتقاد به دورهٔ آخرالزمآن که در آن دین رنگ می-بازد و بی‌شرم و بی‌حیایی رخ می‌دهد و محرم و نامحرم از هم تشخیص داده نمی-شوند اشاره شده است.

۳–۴. خانقاه و رواج عرفان اسلامی:

«با هم به خانه رفتند. به خانقاه رسیدند. در خانهٔ علی باز بود و صدایی از داخل خانه ترنم می‌کرد: یاهو، یا حق، یا علی.» (همان، ص. ۱۳۴)

۳–۵. اعتقاد به کفّاره دادن:

یوسف به مک ماهون گفت: «کار تو کفاره دادن به گناهانی است که دیگران می‌کنند.» (همان، ص. ۲۳۵)

۳–۶. اعتقاد به تعبیر خواب:

در هر فرهنگ و آیینی، خواب، ارزش و جایگاه معین و ارزشمندی دارد. «خواب دیدن و حوادثی که در رؤیا به نظر انسان می‌رسد، از گذشته‌های بسیار دور توجه آدمیان را به خود جلب کرده است. تقریباً تمام اقوام باستانی به تأثیرآن در زندگی آدمی اعتقاد داشته و «رؤیای صادقه» را نوعی کشف و شهود و پیش‌بینی و خبر دادن از آینده می‌پنداشته‌اند. نمونهٔ کامل اهمیت آن در نزد اقوام سامی، داستان خواب حضرت یوسف است که شرح آن در قرآن کریم (سوره یوسف) آمده است. در ایران نیز از روزگاران باستان خواب دارای چنین اهمیتی بوده است و داستان‌سرایان‌که متوجه تأثیر و نفوذ این عنصر بوده‌اند، از آن بهرهٔ فراوان برده و آن را در داستان‌های خود مورد استفاده قرار داده‌اند.» (محجوب، ۱۳۸۲: ج. ۱، ص. ۸۱)

در «سووشون» نیز در موارد بسیاری به خواب‌های زری و نیز تعبیر خواب برمی‌خوریم: «عمه خانم در تعبیر خواب استاد بود. همه حتی غریبه‌ها این را می‌دانستند. چه‌بسا آدم‌های ندید و نشناخت که تلفن می‌کردند و خواب‌هایشان را برای عمه تعریف می‌کردند و او «خیر باشد» می‌گفت و به امید ثواب، خواب‌هایشان را تعبیر می‌کرد. یک کتاب خطّی خواب‌گزاری هم داشت که هر وقت درمی‌ماند به آن رجوع می‌کرد؛ اما حتی عمه در تعبیر دو تا از خواب‌های زری درماند. کتاب خواب‌گزاری را هم هرچه ورق زد نتوانست کلید رمز آن خواب‌ها را پیدا بکند. به عقیدهٔ عمه، به همین علّت بود که در خواب‌های زری، آن دو خواب دم‌به‌دم تکرار می‌شد.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۲۳۸)

«زری در خواب می‌دید که لخت لخت در وسطِ یک میدان ناشناس ایستاده و هزارها مرد و زن دورتادورمیدان ایستاده‌اند و به او نگاه می‌کنند... خواب می‌دید که موقع امتحان است و او در برابر یک ممتحن اخمو و سیاه‌چرده ایستاده، اما هرچه کوشش می‌کند جواب سؤال‌ها را نمی‌داند.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۲۳۸)

«شب دیگر دمدمه‌های صبح، زری خواب دید که کلو با تیر و کمان قلوه‌سنگی، درست وسط پیشانی یوسف انداخته. این خواب را عمه اصلاًتعبیر نکردوگفت که خواب دم‌صبح تعبیر ندارد.» (همان، ص. ۲۳۹) «زری دراز کشید و خوابید و خواب دید درخت عجیبی در باغشان روییده و غلام با آبپاش کوچکی دارد خون پای درخت می‌ریزد.» (همان، ص. ۲۵۲)

۳-۷. اعتقاد به دعا:

هر مؤمنی به دعا اعتقاد دارد و دعای خالص و از خلوص دل برای او مطمئن‌ترین پناهگاه است. هرچه ایمان صاف‌تر و صادق‌تر باشد، به همان اندازه، دعا از سر خلوص بیشتری ادا می‌شود و منشأ آن، به‌طور عمده، خیرخواهی انسان‌ها نسبت به یکدیگر است و انعکاسی از محبت و دوستی و خوش‌قلبی تصور می‌شود. در بین روستاییان و کویرنشینان و مکان‌هایی که دور از تمدن خوش‌رنگ و فریبندهٔ زندگی است، دعاهایی مرسوم است که با نحوهٔ اندیشه و دیدگاه و باورهای آنان، ارتباط مستقیم دارد. نمونه‌های این دعاها در رمان سووشون: «با مشت به سینه زد و گفت: «یا امام حسین! خودت این بنده بی‌کست را طلب کن!» (همان، ص. ۶۵)

«ناگهان چشم زری به خسرو افتاد که به شتاب از تپه بالا می‌رود. دلش مثل سیر و سرکه شروع کرد به جوشیدن. با التماس رو به عمه آورد و گفت: عمه‌خانم دعا کن، دعایش کن. عمه بلند شد به تپه نگاه کرد و گفت: والله خیر حافظا و هو ارحم‌الراحمین و رو به تپه فوت کرد.» (همان، ص. ۱۴۳)

«زن انگار نمی‌شنود. به‌جای جواب دادن دعا می‌کند: پیرشوی ننه‌جان، خدا طول عمر و عزتت را زیاد بکند.» (همان، ص. ۲۷۰)

سیمین در سووشون نشان می‌دهد که در میان مردم اعتقاد به دعا تا این حد نفوذ کرده است که مردم حتی برای کار غلط و اشتباه هم دعا می‌خوانند. عزت الدوله می‌گوید: «خودم شبانه اسباب حمام را پیچیدم. حتی ننه‌فردوس نمی‌دانست داخل آن چیست؟ تفنگ‌ها را... رولورها را لای حولهٔ حمام جا دادم و حوله را در یک

بقچه ترمه پیچیدم و بستم و بقچه را گذاشتم تو طاس، طوری که قسمتی از بقچه پیدا باشد و نشستم به دعا خواندن و به جنس فوت کردن.» عمه‌خانم گفت: «پناه بر خدا برای چه‌کارهایی دعا می‌خوانی!» عزت‌الدوله بدون توجه به او دنبال کرد: «صبح سحر با کل‌عباس کمک کردیم و طاس و سینی را گذاشتیم روی سر ننه‌فردوس... بازهم دعا خواندم و به ننه‌فردوس و بارش فوت کردم و از در اندرونی راهش انداختم.» (همان، ص. ۱۷۰)

۳–۸. برای اجابت دعا پیش درویش رفتن:

«یک زن که دلش اولاد می‌خواست رفت پیش یک درویش و درویش گفت باید چهل روز روزه بگیری و سر چهل روز بروی سر کوه، کنار آبشار و تن و بدنت را بشویی.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۲۵۹)

۳–۹. اعتقاد به نمازهای مخصوص به نیت برآوردن حاجات:

دکتر می‌گوید: «به علت تب محرقه و فرسودگی از کار هر دو خدا به حق علی شفایش بدهد.» و افزود: «یک زن آخر شب که همه خوابند می‌آید، همین‌جا وضو می‌گیرد و بالای سرش نماز حضرت فاطمه می‌خواند. عزت که دیشب کشیک داشت می‌گفت که زن سرش را از روی سر برنمی‌داشته و عزت دلواپس شده... نزدیک رفته شکر خدا صدای زن را شنیده که می‌گفت: یا فاطمه ادرکنی! الغوث! الغوث!» (همان، ص. ۲۱۲)

۳–۱۰. اعتقاد به نذرونیازها:

اقدام به برگزاری سفره‌های نذری توسط زنان نیز یکی از راه‌هایی است که بدان متوسل می‌شوند تا بتوانند راهگشای مشکلات لاینحل زندگی‌شان باشند؛ و این جزوی از فرهنگ مردم ایران و همچنین مردم پاکستان است. در میان اعتقادات و آیین‌های اجتماعی، در نزد جامعهٔ مذهبی ایران و پاکستان به‌ویژه زنان، برپایی سفره‌های نذری از اهمیت خاصی برخوردار بوده و می‌توان اذعان نمود که این تقریباً خاص زنان است.

«زری گفت: فردا شب، شب جمعه است، می‌دانید که من نذر دارم» (همان، ص. ۱۷)

«برای به دنیا آوردن آن‌ها و برادرشان خسرو بود که زری نذر کرده بود، هر شب جمعه برای زندانی‌ها و دیوانه‌های دارالمجانین نان و خرما ببرد.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۲۰)

«زن و مرد برای خانم مسیحادم در مجلس روضه‌خانهٔ مهری قرآن به سر گذاشته‌اند و ختم «امن یجیب گرفته‌اند» و همچنین اکبر خوردل یک گوسفند خریده و دور تخت بیمار گردانیده و بعد سر بریده و گوشتش را میان فقرا تقسیم کرده است و پوستش را برده باباکوهی و به بابا هدیه کرده و باباهم برای مریض هو کشیده.» (همان، ص. ۱۴۸)

«عمه خانم بستهٔ قیطان سفیدش را که مدت‌ها در ضریح شاه‌چراغ گذارده بود، آورده، باز کرد و دو وجب برید و به گردن کلو کرد و بالای سرش نشست به حدیث کسا خواندن.» (همان، ص. ۱۴۹)

«مادرش نذر کرده بود، اگر خدا شفایش داد یک‌دست نقره ببرد برای حرم ابوالفضل-العباس و بعد برگردد و سرش را مثل سر عزّت‌الدوله رنگ کند.» (همان، ص. ۱۵۹)

«زیر درخت گیس ایستاده بودم و برای سیاوش گریه می‌کردم حیف که من گیس ندارم وگرنه گیسم را می‌بریدم و مثل آن‌های دیگر به درخت آویزان می‌کردم.» (همان، ص. ۲۷۴)

۳-۱۱. نفرین:

«زری از جا دررفت. گفت: «عجب بچهٔ چشم‌سفیدی!» و داد زد که: «فتوحی هم مثل خواهرش دیوانه است و بچه‌های مردم را گمراه می‌کند.» حتی می‌خواست بگوید: «پسرباز است.» اما به‌موقع جلو خودش را گرفت و در دل گفت: «خدا بگذاردت مرد. مرا در عجب دردسری انداختی. اگر این طفلک روی دستم بمیرد چه خاکی به سرم کنم...» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۱۴۹)

۴. باورهای خرافی و عقاید عامیانه

خرافه و باور عامیانه که یک پدیدهٔ روحی ـ اجتماعی است، معلول زندگی آدمی و عکس‌العمل او در مقابله و جدال با طبیعت و محیط اسرارآمیز پیرامون وی است. آدمی آن گاه که نمی‌تواند رابطهٔ منطقی بین حوادث و پدیده‌های خارق‌العاده بیابد، برای رهایی از آن به ذکر اوراد و نجواها می‌پردازد تا بدین ترتیب مصیبت‌ها را کاهش دهد و نتایج دلخواه را از آن به دست آورد و همین امر سبب شده تا به تدریج

باورها و عقاید خرافی در ذهن او شکل بگیرد (الهامی، ۱۳۸۶: ش. ۱، ص. ۱۰۴). واژۀ خرافات، جمع خرافه، در اصل به معنای سخن بیهوده، باطل، افسانه‌ای و اسطوره‌ای است و تداول عمومی به عمل یا اعتقاد ناشی از نادانی، جهل، ترس از ناشناخته‌ها، اعتقاد به جادو و بخت یا درک نادرست علت و معمول‌ها اطلاق می‌شود. (وارینگ، ۱۳۷۱: ج. ۱، ص. ۵) در هر جامعه‌ای عقایدی عامیانه و خرافاتی به چشم می‌خورد. دانشور تلاش دارد تا در میان توصیفات خود به ذکر برخی از این خرافات نیز بپردازد. جادو و جنبل میان زنان ایرانی بسیار قابل‌تأمل بوده و در سووشون نیز وجه‌هایی از آن دیده می‌شود. با مطالعۀ چنین اثری می‌توان تمامی نمودهای اجتماعی این‌گونه باورها را در داستان شناخت.

«سوزنی ترمه روی زین اسب را کنار زد و گفت: عروس روی زین اسب می‌نشیند تا همیشه بر سر شوهرش سوار باشد.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۷)

«تقصیر خانم عزت‌الدوله است که یک کلاف ابریشم سبز آورده و به گردن عروس انداخته، می‌گوید سبز بخت می‌شود.» (همان، ص. ۸)

می‌گفت: «منم ایلان الدوله. منم ویلان الدوله.» هدیه زری را می‌گرفت و به‌جایش روی کاغذهای خیالی دعای مهر و محبت و جادو و جنبل و طلسمات، تحویل می‌داد و می‌گفت: «بی‌حساب اما پیراهنت را با آب مرده‌شوی‌خانه بشوی. روی مزار یک کشته پهن کن و صبح بده بپوشد. سبیل پلنگ و مغز الاغ سیاه...» (همان، ص. ۱۰۲)

«عجیب بود. زری دو تا هندوانه پاره کرد و هر دو زردرنگ و کال از آب درآمد. نارسی هندوانه را به فال بد گرفت. هندوانه سوم بد نبود.» (همان، ۱۹۵) یوسف پرسید: «می‌خواهی برایت فال حافظ بگیرم ببینم پیشامد احوالمان چیست؟» زری گفت: «نه.» (همان، صص. ۲۲۳-۲۲۴)

مار نر سراغ مار ماده می‌آید، اگر ماده‌اش کشته شود، مار نر از قاتلش انتقام می‌گیرد: «بله دیروز تو ایوان نشسته بودیم، یک مار ماده از طرۀ ارسی افتاد کف خرند. غلام داشت آب می‌پاشید، با آبپاش زد تو سرش، مار بلند شد و با سر خورد زمین، باز بلند شد و غلام داشت با بیل کشتش گفت: خانم مار نر عاقبت به سراغ ماده‌اش می‌آید.» (همان، ص. ۵۹) خدیجه گفت: «یک تخم‌مرغ برایتان شکستم به اسم آقا درآمد. خودشان چشمتان زده بودند.» (دانشور، ۱۳۹۳: ص. ۲۲۴)

خدیجه به زری سلام کرد و گفت: «می‌دانستم صبح که بشود حالتان خوب می‌شود. شکر خدا! برایتان تخم‌مرغ شکستم، اسفند دود کردم. چقدر نذرونیاز کردم.» (همان، ص. ۲۷۶).

۵. نتیجه گیری

دانشور نویسندۀ خودآگاه و جامعه شناس است و راز اقبال عمومی خوانندگان نسبت به آثارش در این است که او با اتکا بر توانایی ممتاز ادبی، دانش زیبایی‌شناسی، فراست در اندیشه‌ورزی و صداقت در آفرینش ادبی، اثری ممتاز آفریده و ضمن بهره‌گیری از میراث‌های اسطوره‌ای و گنجینه‌های عناصر فرهنگی اسلامی ایرانی، از قدرت بازآفرینی هنری و ادبی به خوبی نیز برخوردار بوده است. آنچنان که فرهنگ و ادب عامه بیانگر خصوصیات و مسایل اخلاقی و آرزوها و خواست های انسانی است، دانشور به عنوان نویسنده زندگی انسانی و فرهنگی جامعۀ خود را به خوبی درک می کند و در نوشته های خودش به خصوص در رمان سووشون بیان می کند و آداب و رسوم زندگی عامیانه، فرهنگ و تمدن یک جامعه و عقاید مذهبی انسانها را طوری مطرح می کند که خواننده اش احساس دارد گویی درحقیقت خودش سهم آن زندگی است.

کتابنامه:

۱) اکبری بیرق، حسن. ۱۳۹۰، *بررسی ابعاد فرهنگ عامیانه و اقلیمی*. فصلنامۀ حوزۀ هنری، شمارۀ ۱ زمستان. صص ۱-۲۶، استان سمنان.

۲) الهامی، فاطمه. (۱۳۸۶). *انعکاس باورهای عامیانه و عقاید خرافی در شعر نظامی*. پیک نور علوم انسانی (ویژه زبان و ادبیات فارسی). دوره ۵، شماره ۳، پاییز. ص ۱۰۴، تهران.

۳) دانشور، سیمین. (۱۳۹۳). *سووشون*. چاپ بیستم، انتشارات خوارزمی، تهران.

۴) دهباشی، علی. (۱۳۸۳). *بر ساحل جزیره سرگردانی*. انتشارات سخن، تهران

۵) شریلو، ملیحه. فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۵). *عناصر فرهنگ و کنش‌های عامیانه در داستان‌نویسان زن معاصر*. مجلۀ زن در فرهنگ و هنر، دوره ۸، شمارۀ ۱ بهار. صص: ۱-۲۲، تهران

۶) محجوب، محمد جعفر. ذوالفقاری، سید حسن. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانۀ ایران*. جلد اول، تهران: نشر چشمه

۷) وارینگ، فلپا. (۱۳۷۱). *فرهنگ خرافات*. ترجمۀ احمد جماران. جلد اول. تهران: چاپخانۀ موفق.

جایگاه عشق و معشوق در غزل معاصر فارسی
(قیصر امین پور، محمدعلی بهمنی و حسین منزوی)

دکتر فرهاد درودگریان[۱]
زهرا تدین[۲]
دکتر حجت اله رئیسی[۳]

The place of love and beloved in contemporary Persian lyric
(Qaisar Aminpour, Mohammad Ali Bahmani and Hossein Manzavi)

Dr. Farhad Droudgarian, **Zahra Tadayon,Dr. Hojjatullah Raisi**

One of the most important types of literature in the world is lyrical literature. The style of lyrical literature is important because it reports the inner feelings and emotions of the poet and writer. In Persian poetry, richness and feeling have been especially considered by poets and have various dimensions. One of the most important aspects of richness in poetry is paying attention to love (as the stimulus of the universe) and the beloved (as the ultimate goal). In this article, which has been written in order to study the position of love and beloved in contemporary lyric poetry, the lyric poems of three famous poets (Qaisar Aminpour, Mohammad Ali Bahmani and Hossein Manzavi) have been studied in an analytical-descriptive manner and the views of these three prominent poets Compared and reviewed. The article concludes; These contemporary poets look at love as a living, powerful and eternal being who is the only factor in the creation of the world and man, and praise, description, desire and glory of the beloved as the main themes of the "lovers" of these contemporary lyricists. River.

Keywords: Lyrical Literature, Love, Beloved, Contemporary Ghazal, Qaisar Aminpour, Mohammad Ali Bahmani, Hossein Manzavi.

---

[۱] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.

[۲] دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور تهران مرکز، مدرس دانشگاه پیام نور بروجن.

[۳] مربی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی بروجن.

چکیده:

یکی از مهمترین گونه‌های ادبیات در جهان ادب غنایی است. سبک ادبیات غنایی از آن جهت اهمیت دارد که گزارشگر عواطف و احساسات درونی شاعر و نویسنده است. در شعر فارسی نیز غنا و احساس به طور ویژه‌ای مورد توجه شاعران بوده است و ابعاد گوناگونی دارد. از مهمترین جنبه‌های غنا در شعر توجه به عشق (به عنوان محرک جهان هستی و کائنات) و معشوق (به عنوان مقصود و هدف نهایی) است. در این مقاله که به منظور بررسی جایگاه عشق و معشوق در غزل معاصر نوشته شده است، غزلیات سه شاعر معروف (قیصر امین پور، محمدعلی بهمنی و حسین منزوی) با شیوه تحلیلی –توصیفی بررسی شده است و دیدگاه این سه شاعر شاخص در این باره مقایسه و بررسی می گردد. مقاله به این نتیجه می رسد؛ این شاعران معاصر به عشق به عنوان یک موجود زنده، مقتدر و ازلی می‌نگرند که تنها عامل آفرینش جهان و انسان به شمار می‌رود و ستایش، توصیف، طلب و شکوه از معشوق به عنوان مضامین اصلی «معشوقیه» های این غزل سرایان معاصر به شمار می رود.

واژگان کلیدی: ادبیات غنایی، عشق، معشوق، غزل معاصر، قیصر امین پور، محمدعلی بهمنی، حسین منزوی

۱. مقدمه:

ادبیات غنایی بیان نرم و لطیف عواطف و احساسات شخصی شاعر است و به عشق، دوستی، رنج ها، نامرادی ها و هرچه روح آدمی را متأثر می کند ، می پردازد. آنچه این نوع ادبی را از غیرآن متمایز می سازد غلبه عنصر عاطفه و احساس است بر سایر عناصر شعری؛ هر اندازه عواطف شاعر عمیق تر و احساسات او لطیف تر باشد، سخنش نافذتر و دلنشین تر خواهد بود. ادب غنایی از انواع دیگر خصوصیّت شعری برجسته تری دارد و از نظر مراتب، کهن ترین و ناب ترین و خیال انگیزترین نوع ادبی به حساب می آید (مشتاق مهر، ۱۸۳:۱۳۹۵).

غنا در لغت به معنای سرود و آواز است و در اصطلاح، شعری است که بیانگر احساسات و عواطف گوینده‌ی آن باشد. «احساس شخصی بدان معنی که از روح و احساس شاعر مایه گرفته باشد، و به اعتبار این‌که شاعر فردی است از اجتماع، لذا روح او نیز در بسیاری از مسائل با تمام جامعه پیوند دارد و زبانش گویای غم‌ها و

شادی‌هایی است که میان وی و افراد اجتماعش مشترک است.» (رزمجو، ۱۳۸۵: ۸۵)

همه‌ی آن چیزهایی که احساسات انسان را بیان می‌کند، هر ناله‌ای که از دل غم‌زده‌ای بلند می‌شود، هر اندوهی که از هجرانی حاصل می‌شود و به شعر درمی‌آید، شعر غنایی است؛ به شرطی که تقلیدی نباشد. خواه عاشق دل‌سوخته‌ای آن را بیان کند و خواه از زبان روستایی ساده‌دلی به‌شکل ترانه بیان شود و یا این‌که بیان حال شاعری توانمند باشد. (صورتگر ۱۳۴۱: ۱۷۶).

با توجه به تأثیرات اجتماعی بر روی ادبیات هر دوره، ادبیات غنایی نیز از این موضوع خارج نیست و از این رو «امروزه انواع ادبی دیگر مطلق و ثابت تلقی نمی‌شوند بلکه تحت تأثیر تحول و تکامل تاریخی، نظام‌های نوعی در ادبیات، جامعه‌شناسی انواع و رابطه انواع ادبی با جنسیت مورد بحث قرار می‌گیرند» (دارم، ۱۳۸۱: ۷۵).

در شعر معاصر و به ویژه غزل معاصر احساسات لطیف شاعران در حوزۀ غزل ظهور ویژه ای دارد به خصوص شاعران انتخابی این مقاله که در غزل معاصر جایگاه ویژه ای دارند. این مقاله بر آن است تا با تحلیل جایگاه عشق و معشوق در غزل معاصر فارسی و اشعار شاعران نامبرده به چشم انداز و نگاه ویژه این غزلسرایان درباره عشق و جایگاه معشوق بپردازد و از این زاویه معشوق معاصر را در غزل به روش تحلیلی توصیفی واکاوی کند.

۱-۲. پیشینۀ پژوهش

ادبیات غنایی به دلیل اهمیت ویژه اش در ادبیات فارسی و جهان دارای پیشینۀ بسیاری از آثار و مقالات است و مقالاتی در این راستا وجود دارد مانند مشتاق مهر (۱۳۹۵) در مقاله ای با نام *شاخصهای محتوایی و صوری ادبیات غنایی* به معرفی شاخص های ارزیابی آثار غنایی پرداخته است و به این نتیجه رسیده است، آشنایی با این شاخص ها در تشخیص انواع ادبی از همدیگر، طبقه بندی آثار ادبی، نگاه علمی و تخصّصی به ادبیات و شناخت بهتر بسیاری از آثار ادبی غنایی کمک می کند. نتیجه کلی مقاله این است که ویژگی های محتوایی و صوری (زبان، صور خیال، موسیقی شعر، مباحث دستوری، صنایع ادبی و...) یک اثر می تواند در سبک و نوع

ادبی آن تأثیرگذار باشد. ناصری (۱۳۹۴) نیز در مقاله ای با نام *مروری بر تاریخچهٔ ادبیات غنایی در ایران به این موضوع پرداخته است*، نوع غنایی کهن‌ترین شکل شعر است که سروده شده و بی‌گمان، اولین بشری که پیرامون شعر و سخن آهنگین لب به سخن گشوده است و آن را با کلام دلپذیر همراه داشته، در پی بروز احساسات و عواطف درونی خود بوده و قطعه شعری که بر زبان جاری ساخته، از نوع شعر غنایی بوده است. در این پژوهش مضامین ادب غنایی نظیر: واژهٔ غنا، شعر و ادب غنایی، محتوا و درون‌مایه‌ها، ویژگی‌ها و عناصر، قالب‌ها و انواع شعر غنایی در ادب فارسی و اروپا مورد توجه قرار گرفته است و در نهایت به سیر تحول انواع غنایی تا رسیدن به مرحلهٔ پختگی و کمال و روند تکاملی ادبیات غنایی در ایران پرداخته شده است.

۲.تحلیل اشعار قیصر امین پور

۲-۱. عشق

قیصر امین پور عشق را پدیده ای ناگزیر می داند؛ که با دل رابطه ای چون ارتباط دریا و ساحل دارد و این دو هرگز از یکدیگر جدا نخواهند شد. اومعتقد است که این پیوستگی و ارتباط از آغاز در نهاد انسان وجود داشته است. او عشق را «معشوق آشنای همه عاشقانه ها» و «محتوای تمام ترانه ها» می داند و چنان آن را مخاطب قرار می دهد که گویی در نزد او حاضر است؛ او همچنین از عظمت عشق یاد می کند و خود را در نزد عشق شبنمی در مقابل بی کرانه ها می داند:

«ای عشق، ای ترنم نامت ترانه ها — معشوق آشنای همه عاشقانه ها
ای معنی جمال به هر صورتی که هست — مضمون و محتوای تمام ترانه ها
اما مرا زبان غزلخوانی تو نیست — شبنم چگونه دم زند از بی کرانه ها»

(امین پور، ۱۳۸۸، ۵۰)

اهمیت عشق از دیدگاه قیصر امین پور چنان است که آن را لازمه ی آدم بودن و زندگی بدون عشق را «جان کندن»، «چون لبی بی خنده» و «هبوطی دائم» می داند و معتقد است که: هر کس عاشق نباشد؛ هم در این دنیا و هم در آن دنیا دوزخی به شمار می رود و با این نکته به فطری بودن عشق در نهاد انسان و ارتباط

عشق با عرفان و بندگی انسان که موجب رستن از دوزخ می شود؛ اشاره می کند و همچنین لزوم عشق ورزیدن را چون الزام آب برای ماهی و هوا برای انسان می داند.اما همچنان از چیستی عشق اظهار بی اطلاعی می کند و با عطش تمام به دنبال یافتن هویت اصلی آن است. او عشق را موجودی زنده و توانا می داند و از عشق می خواهد که او را همراه خود به سفر ببرد. قیصر به خوبی می داند که همسفر عشق شدن به معنی گذشتن از خویش است که نوعی رابطهٔ معنوی و امحای نفسانی است که در ادبیات عرفانی،این مضمون را مشاهده می کنیم. لازم به ذکر است که: « در بسیاری از مناجات و اوراد اگر به جای خدا، معشوق را تصور کنیم در معنی خللی ایجاد نخواهد شد. عارفان نخستین فی الواقع ادب عاشقانه را تفسیر و تأویل عرفانی کرده اند.» (شمیسا، ۱۳۸۰، ۱۲۰)

ارتباط بسیار نزدیک اشعار عاشقانه و عارفانه گاه سبب تخلیط این دو نوع می گردد که در آثار متقدمان نیز این امر به خوبی مشاهده می شود؛ حافظ شیرازی بهترین مصداق در این شیوه ترکیب به شمار می رود.

قیصر امین پور از عشق با عنوان «قله ای خیالی» یاد می کند و تسخیر آن را محال می داند که این گفته در نظر اول با دیگر نظرات او تناقض دارد. اما با اندکی تأمل می توان در یافت که منظور او از «تسخیر» در واقع «تفسیر عشق» است که چون شرح شعر حافظ و مولوی دشوار و چند سویه می نماید. او عشق را «عنقای بی نشان» و «سیمرغ کوه قاف» می داند که رازی اساطیری را در خود نهفته دارد. با این حال،باز، معتقد است که درمانده ی راه عشق را جزء عشق چاره ای نیست چرا که عشق را سرشت، سرنوشت و تقدیر خود می داند که به هیچ روی گریز از آن ممکن نیست، چونان مرگ که تدبیری ندارد:

«بیچاره ی دچار تو را چاره جز تو نیست؟ چون مرگ، ناگزیری و تدبیر تو محال»

(امین پور، ۱۳۸۸، ۲۱۱)

امین پور از دنیایی که در آن عشق نباشد می گریزد و غزلی با عنوان: «اگر عشق نبود» برای به تصویر کشیدن حال و هوای دل بدون عشق، می سراید. اینجاست که هویت اصلی عشق نمایان می شود. او عشق را مایه «غم» می داند و عاشقانه خواستار این غم است و نبودن این غم را فاجعه می داند، ارتباط عشق و غم همواره

در ادب پارسی مورد نظر بوده است چنانکه برخی بزرگان سخن این غم و اندوه را چنان رفیع می دانند که بهای آن را با جان می پردازند برای نمونه به این بیت از نظامی بنگرید:

«بگفت آنجا به صنعت در چه کوشند؟ بگفت انده خرند و جان فروشند»

(نظامی، ۱۳۸۷، ۲۲۱)

سه نکته اساسی در تفسیر عشق توسط امین پور آشکار می شود:

۱- عشق چون مرگ ناگریز می نماید اما منظور از غیر ارادی بودن، محتوم بودن آن برای همگان –چون مرگ نیست- و تنها ناگزیری و بی توانی دل در مقابل عشق است.

۲-عشق همواره از احترام برخوردار است وحضور آن،سبب گردش وکسب آبرو برای جهان است.

۳-انسان در عین حال که تسلیم و شیفته ی عشق است،در آن فانی می شود و به وحدت با آن می رسد،اما باز همچنان در پی چیستی آن است.

«ای عشق به شوق تو گذر می کنم از خویش تو قاف قرار من و من عین عبورم»

(امین پور،۱۳۸۸، ۲۱۴)

۲-۲. معشوق و تجلی معشوق در غزلیات امین پور

معشوق بهانه ای است برای عشق ورزیدن، چرا که اصالت عشق در نهاد انسان و اهمیت آن در سرشت او اثبات شده است. اما باید دانست که نگاه به معشوق در ادبیات همیشه یکسان نیست.در اشعار عاشقانه،«یا با معشوقی زمینی مواجه ایم، یا با معشوقی آسمانی و یا با معشوقی که گاهی زمینی است و گاهی آسمانی» (شمیسا، ۱۳۸۰، ۱۲۵). نوع اخیر که در آن تشخیص مرز اشعار عاشقانه و عارفانه کاری دشوار و شاید غیر ممکن است. از سبک عراقی آغاز شد که به آن نوع تلفیقی گفته می شود که در دوران ما، رونق به سزایی یافته است.

امین پور، از آن دست شاعرانی است که بیشتر به معشوقی تلفیقی می اندیشد. او معشوق خود را چنان زیبا می داند که حسن یوسف را تنها دکمه ای از پیراهن او می داند و سیر و سفر خود و افکارش را تنها در هوای او می داند و برای معشوق

جایگاهی والاتر از تمام «من» ها در نظر می گیرد و عطر او را از نیلوفر آسمان هم خوشبوتر می داند. (امین پور، ۱۳۸۸، ۴۱و ۳۵)

شاعر در حین ستایش معشوق و ابراز عشق به او، اظهار وحدت و وابستگی می کند و با عبارت «نیمه سیب دلم» و «من مِن» این وابستگی و را نشان می دهد و همزمان خود را عاشق ترین عشاق می داند:

«دوست ترت دارم از هر چه دوست ای تو به من از خود من خویش تر»

(همان، ۴۲)

نکته ی دیگری که باید به آن اشاره شود، حضور معشوق وهمی یا موهوم در شعر اوست. می دانیم که غزل فارسی حول محور معشوق شکل می گیرد اما گاهی «خارج از حوزه ی اثر شاعر نه عشقی وجود دارد و نه معشوقی؛ بلکه منشاء اثر عاشقانه یا همان حس درونی است که دکتر احمد فردید از آن با عنوان «مغازله با خویش» یاد می کند و یا فی الواقع جنبه ی پیروی از سنت ادبی دارد» (روزبه، ۱۳۷۹، ۱۷۲).امین پور برای این معشوق اصطلاح «زنی نادیدنی» را به کار می برد و برای آن بهترین جلوه های جمال را تصور می کند؛ چنانکه مویی، از شب شب تر و رویی تر و تازه از شبنم را قسمتی از زیبایی او می داند. او به دنبال درد و دل کردن با آن زن است و شب دیدار آن زن را شبی چراغانی و تابیدنی و روشن تر از روز و با فرافکنی احساس درونی خود در شب، آن شب را «پرتاب و تب» می داند. قیصر سرزمین شعر معاصر با بیان اینکه نه در خواب است و نه بیدار، موهوم بودن معشوق خود را اثبات می کند و چه زیبا از تمام ظرفیت های واژگانی و معنایی بهره می گیرد:

«نه در خوابم، نه بیدارم، سراپا چشم دیدارم که می آید به دیدارم، زنی نادیدنی امشب»

(امین پور، ۱۳۸۸، ۲۰۸)

۳. تحلیل اشعار محمد علی بهمنی

۳-۱. عشق

هر شاعری با توجه به توان خود و ظرفیت های زبانی موجود، به تفسیر عشق می پردازد. بهمنی نیز عشق را موجودی زنده و نیرومند می داند و همواره در پی یافتن

چیستی آن است. تفسیر عشق نا ممکن می نماید و راه عشق راه بسیار پرفراز و نشیبی است.شاعر با آگاهی از درد و اندوه عشق شجاعانه، از عشق دم می زند و اعلام پایداری در آن می کند. گویی عشق در آغاز شراره ای بیش نبود، و چون در جان کسی قوت گرفت چون آتشی زبانه می کشد.این زبانه کشیدن آتش عشق در وجود عاشق به شرطی میسر است که عاشق،دگرگون و سرگشته باشد مانند «گردونه ی آتش» که باید آن را بچرخانند تا شعله ای پنهان را نمایان سازد. با این حال برای همگان،به خصوص مخاطب شعرش آرزوی شعله ور شدن با عشق دارد.

عشق است و به معنائیش تفسیر نشاید کرد این قطره به دریایی نشناخته می ماند

آن شعله ی خرد اینک فواره ای آتش هاست ای کاش تو را هم عشق اینگونه بگیراند

(بهمنی، ۱۳۸۶، (۲)، ۶۰)

شاعر عشق را چنان مختص و بزرگوار می بیند که هر کس را در خور همسایگی و احساس عظمت آن نمی شناسد. عاشق چون موجی خروشان و عشق دریایی پر از موج و هراس است و هر آن که از عشق نصیبی ندارد در برکه (نفس) خود اسیر است و هرگز به این دریا نمی رسد. در تصویری زیباتر،دلِ دور از عشق به یخ مانند می شود که در برابر آتش عشق تاب و توانی ندارد و محکوم به نابودی است چرا که هستی جاودانه در گرو عشق ورزیدن است؛از این رو شاعر در آرزوی رستن از تنگنای عبث زیستن است و تنها چاره ی آن ،از عشق گفتن و در واقع (انتشار روحیه ی عشق ورزی) است.

«می خواهم از این پس همه از عشق بگویم یک عمر عبث داد زدم بر سر بیداد»

(همان، ۸۷)

تمام شاعران به دنبال چیستی عشق می گردند و این سؤال همیشه در ذهنشان وجود دارد که عشق چیست؟در واقع شاعر با رسیدن به عشق و احساس آن به عنوان یک نیروی عظیم درونی به فکر چیستی آن می افتد. بهمنی پرسش های زیادی از زندگی دارد اما امیدوار است که پاسخ تمام آن ها عشق باشد و در این صورت او دیگر سؤالی ندارد چرا که در تمام زندگی به دنبال چیزی «چون عشق» بوده است؛ گویی که دلیل به وجود آمدن او، عشق باشد.

شاعر با به تصویر کشیدن شب های خود در شعر، ذهن مخاطب را به چگونگی این شب ها مشغول می سازد. او با بیان این که روزها معشوق را گم می کند و شب او را به خواب می بیند، مانند کوره ای آتش بار می شود که خود به نظاره خود می نشیند. او تنها راه زنده ماندن و رها شدن از انجماد را همین گرمای خیالی می داند و خود را در آن حالت چنان «منزوی» و «بی آزار» معرفی می کند که تنها با دیوار سخن می گوید و از مخاطبان دعوت می کند که او را برای شبی هم که شده تحمل کنند تا مدارا با جنون را در وجود شاعر احساس کنند. تمام این تصویر سازی های شبانه برای بیان این است که شاعر هر شب به دنبال معنایی برای عشق می گردد و تمام این تحولات، حاصل جستجوی درونی او و نزدیک شدن به معنای واقعی عشق است.

«کجا دنبال مفهومی برای عشق می گردی که من این واژه را تا صبح معنا می کنم هر شب»

(همان، ۹۹)

بهمنی، همواره از عشق به عنوان «گمشده» یاد می کند. گمشده ای در وجود شاعر که از تمام آرزوهایش فراتر است؛ چرا که گاهی دست یافتنی و گاهی بسیار دور می نماید و در این بی نصیبی تنها آرزوی شاعر این است که گمگشته ی واقعی او چیزی به جز عشق نباشد. او عشق را بی دوا ترین درد می بیند که بر خود می پسندد و تعبیر «اکسیر» را برای عشق به کار می گیرد. این تعبیر توسط استاد سخن، سعدی نیز به کار رفته است.

«گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد؟ اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم»

(سعدی، ۱۳۸۷، ۴۵۵)

شاعر چنان عشق را غریب و کمیاب می داند که آن را چون «اکسیر» و «کیمیا» دست نیافتنی می بیند.سعدی نیز هنرمندانه به تفسیر هنر عشق پرداخته وعظمت خود را در گرو عشق دانسته است. بهمنی در سخن گفتن از عشق، یا آن را مخاطب قرار می دهد و یا چون انسانی برای اشاره به آن از ضمایر شخصی مانند «او» و «تو» استفاده می کند این نکته نیز مبین دیدگاه جاندار انگاری "Animism" شاعر است. جاندار انگاری با شخصیت بخشی «personification» تفاوت عمده ای دارد. در تشخیص قصد ما تشبیه است و در جاندار انگاری بحث تشبیه و استعاره

مکینه ی تخییلیه کمی مضحک به نظر می رسد؛ چرا که شاعر قبلاً به زنده بودن و موجود بودن مشار الیه اعتقاد دارد. (شمیسا، ۱۳۸۲، ۷۰)

«گمگشته ی من ای کاش می شد تو باشی ای عشق

برخود نمی پسندم درد از تو بی دواتر»

(بهمنی، ۱۳۸۶، (۲) ،۱۲۰)

شاعر عشق را چون گذاری می داند که در آن هیچ گذری وجود ندارد. بهمنی با این تعبیر به ممکن بودن و نا ممکن بودن دست رسی به عشق به طور همزمان اشاره می کند اما به مخاطب هشدار می دهد که این راه به جز «آمدنی سوی خطر» نیست. او خشونت و سوز و گداز عشق را به «داغ پدر» تشبیه می کند و خود به تاریک بودن دنیای عشق اعتراف می کند اما هیچ راهی برای رسیدن به روشنایی سحر به جز چنگ زدن به عشق سراغ ندارد. تاریکی و سیاهی در مقابل روشنایی و سفیدی قرار می گیرد.به تعبیری می توان گفت تاریکی نشانه ضمیر ناخودآگاه، و روشنایی نمودی از ضمیر خودآگاه شاعر است. برای رسیدن خودآگاهی کامل باید از ناخود آگاهی و تاریکی عبور کرد و گذشت.

در تعبیری دیگر به روایت «ماکس لوشر» رنگ سیاه خود را نفی می کند و به معنی «نه» است و سفید به معنی «بله» ، مانند کاغذ سفیدی است که باید بر آن نوشت. (لوشر، ۱۳۷۴، ۹۷) در این تعبیر نیز باید از «نه» و نفی خود گذشت تا به وجودی پاک و مثبت رسید. عبور از خود تنها راه رسیدن به مرز عشق است.

«سیاه به عنوان نفی کننده خود، نشانگر ترک علاقه،

تسلیم یا انصراف نهایی است»

(همان، ۹۷)

در مورد گذر از خویش، انصراف و تسلیم می بینیم که تشخیص مرز میان «عشق» و «عرفان» کاری دشوار خواهد بود. شاعر وجود و نفس انسان را به «سنگ» و طالب عشق را به «تشنه» و عشق را به «چشمه ی روان» تشبیه می کند تنها راه پاسخ دادن به این میل درونی «تشنگی» گذشتن از مانع و محو کردن «نفس» است. مولانا نیز در مثنوی از همین تعبیر استفاده می کند با این تفاوت که او دیواری را

بین تشنه و آب می بیند ولی مانع بهمنی برای رسیدن به آب، یک سنگ بزرگ است. (مولوی، ۱۳۸۶، دفتر دوم، ص۲۳۶)

برای رسیدن به عشق باید از خود گذشت، رسیدن به عشق واقعی راهی کوتاه و دشوار است چنانکه، از بایزید بسطامی در تذکره الاولیا نقل شده است.

«هر چه هست در دو قدم حاصل آید که تا یک قدم بر نصیب های خود نهد و یکی به فرمان های حق، آن یک قدم را بر دارد و این دیگر را بر جای بدارد.» (عطار نیشابوری، ۱۳۶۰، ۱۹۴)

قدم اول، گذشتن از ناآگاهی، غفلت و پا بر نفس نهادن و قدم دیگر رسیدن به ساحت روشن عشق است. شاعر از مخاطب می خواهد که با تمام توان خود در از میان برداشتن این مانع بکوشد و به این چشمه ی روان (عشق) برسد.

«ای تشنه! در این سنگ یکی چشمه روان است این سخت به دندان بشکن تیشه اگر نیست»

(بهمنی، ۱۳۸۶، (۲) ، ۱۰۷)

در جای جای اشعار بهمنی، آرامش ستیزی و خطر جویی موج می زند. او شاعری است که هرگز رؤیای آرامش و خفتن را به سر ندارد و به این منظور دست به دامان عشق می شود. البته به بیانی می توان گفت که چون او با عشق می زید و طبیعت عشق با آرام و قرار سازگار نیست، همواره به دنبال خطر می رود. شاعر آرامش را چیزی به جز «رنج» و «عذاب» نمی داند.

«آرامشی دوباره مرا رنج می دهد مگذار در عذابم و سوی خطر ببر»

(همان، ۸۵)

«آرامشم همیشه مرا رنج می دهد شور خطر کجاست که رنجم به سر شود»

(بهمنی، ۱۳۸۶، (۱)، ۳۶)

شاعر تصاویر بی شماری از عشق را فرا روی مخاطب می نهد اما گاهی مضمون مرتبط با عشق با دیگر تشبیهات و تصاویر عشق در شعر دیگر شاعران تفاوت دارد. گاهی عشق به مسلخی مانند می شود که معشوق به خون عاشق تشنه است. (بهمنی، ۱۳۸۵، ۲۲۸) و گاهی عشق به موجود و شاید انسانی تشبیه می شود که مثلاً به گناه جرم نکرده ای گرفتار می شود.

«همیشه عشق به جرم نکرده می سوزد
نصیب ما هم از این پس لهیب تهمت هاست»

(همان، ۲۴۶)

معصوم بودن عشق در شعر بهمنی نیاز به دقت و توجه بیشتری دارد. چرا که شاید منظور او نسبت دادن لقب ناروای «عشق» به غیر عشق است که امروز رایج شده است و عشق نامیدن آن چه که ما می خواهیم؛ پس عشق مظلومانه مورد عتاب و سرزنش و تهمت قرار می گیرد. در نگاهی کلی به مقوله عشق در شعر بهمنی می توان گفت: شاعر از عشق با عناوینی چون «جان غزل»، «فواره آتش»، «پاسخ سؤال زندگی»، «قمار سخت»، «آتش جانسوز»، و غیر تکراری چون «غزل حافظ» و ... تعبیر می کند که هر یک ناظر بر یکی از ویژگی های عشق است. شاعر به عشق نسبت اعجاز می دهد؛ چرا که پیر را جوان، کور را بینا و لال را گویا می کند. عشق موجب تازه شدن جان و پرواز به لامکان می شود و هنر آن در این است که لفظ را به شرح معنی می کشد. به اعتقاد شاعر لفظ تنها برای وصف عشق به کار می آید و معنی می آفریند یا به بیان دیگر شعر را عشق آسمانی می کند –شعر بی عشق زمینگیر، بی ارزش است و شعری که در آن عشق جاری باشد- هرچند زمینی- به درجات بالای معنویت می رسد.

«عشق! چه چیزی تو مگر؟ وای نباشی تو اگر
شعر زمینگیر مرا، که آسمان بکند؟»

(همان، ۲۵۰)

۳-۲. معشوق و جایگاه آن در غزل بهمنی

معشوق در شعر جایگاه خاصی دارد –بهمنی به عنوان یک شاعر آگاه- به دنبال عشق ورزیدن به معشوق است که در ذهن خود پرورانده است. معشوق او بیشتر زمینی است و بارها به انسان بودن معشوقش اعتراف می کند. اما این نکته وجود معشوق ازلی و معشوق وهمی در شعر او را نفی نمی کند. شاعر گاهی به دنبال معشوق می گردد، گاهی او را وصف و ستایش می کند- که در واقع حسن تعلیلی است برای دوست داشتن و نوعی ابراز احساسات به او- و گاهی نیز زبان به گلایه و شکوه از معشوق می گشاید. او صادقانه با معشوق سخن می گوید. و هر آن چه که آرزو دارد از معشوق طلب می کند. معشوق که هیچ بعید نیست نهفته در شعرش باشد و با شعر او متولد شود، هرچند که بهمنی مکرر اذعان می کند که: دلیل

شعرهایش وجود معشوق است. او برای معشوق است که شعر می گوید و معتقد است که معشوق و غزل در واقع یکی شده اند:

«تنهـــا تـــویی و غـــزل مـــن، دو چیـــز نیســـت

زیـــن توأمـــان، همیشـــگی مـــن، گریـــز نیســـت»

(بهمنی، ۱۳۸۵، ۲۵۱)

«وقتـــی همـــه جـــا از غـــزل مـــن ســـخنی هســـت

یعنـــی همـــه جـــا تـــو، همـــه جـــا تـــو، همـــه جـــا تـــو»

(بهمنی، ۱۳۸۶،(۱)، ۱۸)

در بسیاری از اشعار معاصر، معشوق موجود ناشناخته و یا دست کم پیچیده ای است که گاهی به زبان رمز بیان می شود. اما هر آن چه هست می توان گفت «غزل فارسی، چه مستقیم و چه غیر مستقیم بر مدار عشق دور می زند» (شمیسا، ۱۳۷۰، ۲۶۱).

گفتگوی بهمنی با معشوق بیشتر حالت آرزو یا طلب از معشوق را دارد. شاعر با بیان حالات درونی خود و ابراز احساس به معشوق به توصیف و بزرگداشت او نیز می پردازد. اما همواره از معشوق انتظار دوستی و سازگاری دارد و این انتظار گاهی تا جایی پیش می رود که او دوست داشتن معشوق را مشروط به وصال با او می داند.

«تو را چـون آرزوهـایم همیشـه دوسـت خـواهم داشـت

بـــه شـــرطی کـــه مـــرا در آرزوی خـــویش مگـــذاری»

(بهمنی،۱۳۸۶،(۲)، ۹۷)

با این همه او نیز مانند تمام شاعران لب به ستایش و توصیف معشوق می گشاید. شاعر از گریزان بودن معشوق گله مند است و او را چنان بلند همت و بخشنده و زیبا توصیف می کند که حتی از باران نیز بی نیاز است. ویژگی دیگر معشوق آرامش اوست. او معشوق خود را «نقطه ی آغاز ها» می نامد و با این همه به زمینی بودن او اعتراف می کند.

«طـــرح زمینـــی بـــزنم دوســـت را دوســـت مـــن هـــیچ جـــز انســـان نبـــود»

(همان، ۶۶)

بهمنی خود را چون جسم یخ کرده ای می بیند که تنها آتش معشوق می تواند او را نجات دهد. او معشوق را چون آتشی تصور می کند که به شاعر حیات دوباره می بخشد و تنها معشوق «آخرین درمان» برای اوست. از این رو آرزومند است که هرگز از معشوق دور نیفتد چرا که طاقت این هجران (حتی یک روزه) را ندارد و آن را با نابودی خود و دنیایش برابر می داند. (همان، ۸۹)
شاعر ناسازگاری معشوق را امری ناخوشایند می بیند و با انعکاس میل درونی خود به معشوق، باز هم از او انتظار سازش دارد.

«لبت نه گوید و پیداست می گوید دلت آری
که این سان دشمنی یعنی که خیلی دوستم داری»

(همان، ۹۶)

البته این بیت از نظر معنایی می تواند از جمله باورهای عامیانه باشد که در میان مردم رواج دارند. در مورد پاسخ متناقض درون و برون افراد (زنان) به این بیت از فروغ فرخزاد بنگرید:

«شاید این را شنیده ای که زنان
در دل آری و نه به لب دارند ...»

(فرخزاد، ۱۳۸۳، ۱۰۱)

معشوق همیشه مورد ستایش نیست.گاهی نیز شکوه و گلایه از معشوق محور اساسی شعر است. شاعر از ویژگی هایی چون بی وفایی، خودکامگی، ستمگری، ناپاکی و هوسبازی معشوق گله می کند. بهمنی در یک غزل، ویژگی هایی چون «دوزخ نمرود» و «دل سودابه» را به معشوق نسبت می دهد و او را چون آتشی پر دود می داند، دود به معنی سیاهی و پلیدی و نیرنگ است که شاعر را آزرده می کند. (رک بهمنی، ۱۳۸۶، (۲)، ۱۴۱ و ۱۴۰)

شاعر معشوق را در ذهن خود مصور می کند و با این رؤیاها جان می گیرد. به کاربردن واژه ی «افسانه» برای شب های با معشوق بودن، به خیالی بودن معشوق و یا دست کم وصال با او اشاره می کند. دیداری خیالی در خواب که خستگی «جان» و «جسم» را درمی کند.تقابل جسم و جان از نظر معنا وهمنشینی وتناسب آنها از نظر تکامل، می تواند دلیلی برای همه جانبه بودن معشوق و دلبستگی زیاد شاعر به او باشد؛ چرا که هم موجب تقویت جسم می شود و هم موجب ترویح روح.

تقاضای تمدید وصال به این خاطر است که شاعر احساس می کند که با حضور معشوق –هر چند در رؤیا- جوانی دوباره به او باز می گردد و حال و هوای جدیدی به اشعار او داده می شود زیرا معشوق تنها عاملی است که فاصله بین شاعر و شعر را کم می کند. شاعر ناخشنودی خود از این فاصله را با واژه ی «نباید» اذعان می کند:

« و نقطـه چینـی اگـر بـین شـعر و مـن بـاقی اسـت

تـــو آن نبایـــد را، نقطـــه نقطـــه کمتـــر کـــن»

(بهمنی، ۱۳۸۶، چتر ...، ۳۸)

بهمنی، در بعضی اشعارش چنان به معشوق نزدیک شده که با او احساس وحدت و همدلی می کند. تشابه روحی و فکری میان او و معشوق تا حدی زیاد می شود که هیچ آیینه ای اینگونه توان تشابه با چیز دیگری را ندارد.وقتی این ضعف به آیینه نسبت داده می شود؛مبین این است که: شاعر به وحدت و یگانگی با معشوق می اندیشد و تمام موانع را با استفاده از شعر از بین برده است. چرا که در دنیای شعر این گونه خود و معشوق را یکی می بیند:

«همواره ما شبیه به هم دوره می شویم بـا آن شـباهتی کـه در آیینـه نیـز نیسـت»

(بهمنی، ۱۳۸۵، ۲۵۱)

«مـــن و تـــو آینـــه ی روبـــروی هـــم شـــده ایـــم

چقـــدر ایـــن همـــه بـــا هـــم یکـــی شـــدن زیباســـت»

(همان، ۲۴۶)

۴. تحلیل اشعار حسین منزوی

۴-۱. عشق

منزوی به عنوان عاشق پیشه‌ترین شاعر معاصر، در جای‌جای اشعارش به دنبال عشق می‌گردد، آن را توصیف می‌کند و گاهی با آن به سخن گفتن می‌پردازد. او سرزمین عشق را دیاری مبرا از زمان و مکان می‌بیند و عبارات «کجا» و «کی» را در این اقلیم، بی معنی می‌داند. این ویژگی عشق شاعر را بر آن می‌دارد که آن را مسافری از دیار «ناکجاآباد» معرفی کند. عشق، شهر آشوبی است که هیچ نیازی به «هفت آرایی» و آرایش مشاطگان ندارد. آرایش به معنی توضیح و توصیف و تمجید است. پس عشق ذاتاً بی نیاز از تمجید و توصیف است؛ چون با حُسنی مادرزاد (ازلی)

پای به عرصه‌ی وجود نهاده است. دنیای عشق دنیای مقدراتی است که عاشق واقعی بدون چون و چرا به آن سر می‌نهد و حتی اگر سهم او هجران باشد، باز هم «هر چه بادا باد» می‌گوید. عشق موهبتی است که به نسبت ظرفیت و توان موجودات به آنها عطا می‌شود. شاعر قطره و دریا را مثال می‌زند و هر یک را به عنوان الگوی کم توانی و وسعت زیاد به کار می‌برد. به این معنی که هر قدر دارای قلب بزرگتری باشیم از دنیای عشق سهم بیشتری خواهیم داشت و کم و زیادی عشق به معنای درک درست از عشق و دست یازیدن به عشقی واقعی و بلندمرتبه است. هر چند عشق شکوه‌ها و ناله‌های زیادی را به همراه دارد اما شاعر همواره آن را فرخنده می‌داند. منزوی با اشاره به دو پهلو بودن عشق، درک واقعی و درست خود از آن را اعلام می‌کند. عشق در یک سو شوق و میل زیاد است که با نوعی شادی و طرب همراه می‌شود و از سوی دیگر غم و اندوه حاصل از آن که هر عاشقی را زار می‌گرداند.
شاعر با توصیفی زیبا از عشق، آن را مرکب از اضدادی می‌بیند که برای همه شگفت‌انگیز است: «کجا» و «کی» در این اقلیم بی معنی است. این عشق است و عشق از بی زمان، از ناکجاآباد می‌آید...

«مجـزا نیسـتند از عشـق وصـل و فصـل و نـیش و نـوش
شـــگفتا او کـــه بـــا ترکیبـــی از اضـــداد می‌آیـــد»

(منزوی، ۱۳۸۷، (۱)، ۲۲ و ۲۱)

منزوی در جای دیگری نیز به بی زمان و ناکجایی عشق اشاره می‌کند:

«در زیر فرمان عشق‌اند هر جا و هر لحظه، آری با
بـــی زمـــان می‌ســـتیزی، از ناکجـــا می‌گریـــزی...»

(همان، ۲۴)

منزوی با عبارات متفاوت و متنوعی از عشق یاد می‌کند که هر یک گویای یکی از ویژگی‌های عشق است. او با توصیف عشق در هر بیت با مفاهیمی متضاد، قصد نمایش چند وجهگی عشق را دارد. او عشق را «گوارا»، «نوشین ناب» و در عین حال، «جام شوکران» می‌نامد. گوارا بودن عشق، اشاره به نشاط بخشی و نوعی حیات در آن دارد و شوکران بودن آن، گویای ویرانگری و سوزان بودن عشق است. شاعر خود را به سیاره‌ی زمین- به جهت همجنس بودن با انسان- و عشق را به خورشید(نماد نور، گرما و حیات‌بخش زمین) تشبیه می‌کند و حیات خود(انسان) را به تابش خورشید عشق وابسته می‌داند. عشق دو فصل آغازین و پایانی دفتر زندگی

است و هر دفتری نیاز به این دو فصل دارد. فصل آغاز که نقطه‌ی عطف و شروع است و شاعر آغاز حیات بشر را با عشق مرتبط می‌داند و انجام آن که هدف و دلیل زندگی است، و شاعر عشق را هدف زیستن می‌داند. از نظر شاعر عشق پایان‌دهنده‌ی کابوس‌ها است. پایان کابوس به منزله‌ی رسیدن به حیات ایده‌آل برای بشر است که تنها با وجود عشق میسر می‌شود. عشق در شعر منزوی به عنوان اصل و ذات حقیقت به کار می‌رود؛ چنانکه هیچ حقیقتی جز آن وجود ندارد. عشق تمام حجاب‌ها و پیرایه‌ها را از حقیقت باز می‌گیرد و به همین دلیل، شاعر آن را «راستین بی نقاب» می‌خواند. منزوی رنگ عشق را آبی می‌بیند و آن را تمثیلی برای تمام زیبایی‌ها معرفی می‌کند. رنگ آبی «از نظر روانشناسی به معنای آرامش است و از دیدگاه فیزیولوژیکی معنای خوشنودی را می‌دهد.»(لوشر، ۱۳۷۴، ۷۸). واضح است که شاعر عشق را عامل آرامش واقعی و در نهایت خوشنودی از زندگی می‌داند. عشق تنها پاسخ به سؤال همیشگی «چرا هستم؟» است که در ذهن شاعر نقش بسته است. شاعر این پرسش را همیشه بی جواب می‌دیده اما با وجود عشق، او دلیل خلقت خود را می‌یابد:

«گوارای من ای نوشین ناب من!سلام ای عشق
به جام شوکران من،شراب من،سلام ای عشق...
«چرا هستم» سؤال بی جوابم بود از ایام
تو دادی با سلام خود جواب من، سلام ای عشق.»
(منزوی، ۱۳۸۷، (۱)، ۲۸ و ۲۷)

با وجود تمام توصیفاتی که منزوی از عشق می‌کند؛ گاهی نیز آن را خطاب می‌کند و حتی از آن گله می‌گزارد. او از اینکه عمری به دنبال عشق گشته است و هنوز آن را نیافته، ناخرسند است. نایاب بودن و دور از دسترس بودن عشق به معنای دشواری دریافت و تفسیر آن است. این موضوع در شعر اکثر شاعران معاصر نیز دیده می‌شود. منزوی از کم لطفی «عشق» می‌نالد. او خود را حریف عشق در بازی «گل و پوچ» فرض می‌کند و از عشق می‌خواهد که بعد از صد پوچ پی در پی، یک گل برای شاعر رو کند. شاعر با این عبارات، انتظار جواب مثبت و یا معشوقی حقیقی را در سر می‌پروراند. هر چه با عشق مدارا می‌کند، عشق بیشتر با او مخالفت می‌کند. شاعر

سال‌ها منتظر شنیدن یک جواب «آری» از عشق است اما همواره جواب منفی می‌گیرد. او با دلی پر از اندوه سهم خود را از تقویم عشق، تنها ماه سرد دی می‌داند و بر این باور است که سالنامه‌ی عشق، ماه اردیبهشت ندارد. این نگاه احساسی شاعر که متأثر از مکتب رمانتیسم است؛ باعث خیال‌پردازی و در نهایت نارضایتی شاعر از شرایط حال می‌شود.(دهقانی و حبیب اللهی، ۱۳۸۸، ۹۶). منزوی دل خود را به بره‌ی گمشده‌ای تشبیه می‌کند که هیچ بانگی از سوی عشق نشنیده است و همچنان گم شده و حیران به سر می‌برد. او عشق را به چوپانی تشبیه می‌کند که هیچ میلی به یافتن این بره گمشده(دل شاعر) ندارد. او راه عشق را راهی بی پایان و نامشخص توصیف می‌کند که گم اندر گم است، این مسئله اشاره به سلطه‌ی ابهام در دنیای عشق دارد. شاعر بر این باور است که هر چه این راه را پیموده، به اصل و ذات عشق دست پیدا نکرده است. او گمشده(معشوق) خود را از عشق می‌طلبد و مطمئن است که روزی با عشق آن را می‌یابد اما باز حیران است که چرا هرگز معشوق خود را نمی‌یابد. منزوی در بسیاری از اشعارش به ناپیدایی و ابهام عشق اشاره کرده است:

«پس از عمری به باطل سر نهادن در پی‌ات ای عشق
کجا پیدات خواهم کرد؟ پیش که؟ کی‌ات ای عشق؟...
گم اندر گم، چه راهی تو که پایانت رسیدن نیست
اگر چه بیش و پیش از هر رهی کردم طی‌ات ای عشق!

(منزوی، ۱۳۸۷، (۱)، ۷۲)

از دیگر رویکردهای منزوی به عشق، می‌توان احساس نیاز به عشق و اعلام آن دانست. شاعر این بار هم عشق را مورد خطاب قرار می‌دهد با این تفاوت که دیگر شکوه و ناله‌ای نمی‌کند و فقط ملتمسانه به دنبال آن است. او از شدت تنهایی به عشق پناه می‌برد و قلب خود را مانند غنچه‌ای ناشکفته(وجود ناقص) تلقی می‌کند که با وزش نسیم عشق شکوفا می‌شود و به تکامل می‌رسد. چنان در آرزوی زیارت عشق به سر می‌برد که به محض رسیدن به آن، نماز شکر به جای می‌آورد و در این حالت(سجده و شکرگزاری) باقی می‌ماند. سر به عشق می‌سپارد و حاضر است با آن به همه جا سر بزند. شاعر دلیل شعرهایش را عشق می‌داند و با ترانه و غزل به پیشواز آن می‌رود. او در این خیال است که دل را از همه بپیراید و تمام وجود خود

را با عشق مزین کند. او جنس عشق را از آینه می‌داند. آینه برای خودشناسی و نیز دیدن محبوب به کار می‌رود. در پایان شاعر خود را پیرو احکام عشق می‌داند:

«ای عشق بیا که سخت تنهایم　　تنهایم و جز تو را نمی‌ستایم

دلخواه تو چیست؟ سر نمی‌پیچم　　هر حکم که می‌کنی پذیرایم.»

(همان، ۱۳۳ و ۱۳۲)

دیدگاه منزوی به عشق- به عنوان یک موجود ازلی- منحصر به فرد است. او عشق را مقدر و موجودی قبل از پیدایش تمام کائنات می‌داند اما با این وجود معتقد است که: گل آدم را در روز ازل با عشق سرشته‌اند. عشقی که بعدها از آن با عنوان «بار امانت» یاد شد. به نظر شاعر، آن امانتی که حتی آسمان هم توان تقبلش را ندارد، عشق است. او با حسن تعلیلی هنرمندانه پشت آسمان را از سنگینی بار عشق خم می‌بیند و در واقع با این تعبیر به ستایش و بزرگداشت عشق پرداخته است. اهمیت عشق چنان است که قبل از پیدایش آن، در سراسر هستی شبی تیره حاکم بوده است. شب و تیرگی نمادی برای جهل و غفلت است و شاعر عشق را باعث بینایی، بینش و آگاهی می‌داند. تقدس عشق چنان است که به گمان شاعر اگر در جهنم نیز کمی عشق یافت شود، آنجا کم از بهشت نخواهد بود. تمام خرمی‌ها و زندگی‌ها وابسته به عشق هستند و این امر اهمیت و حیات‌بخشی عشق را نشان می‌دهد. شاعر پذیرفته که بدون عشق هیچ غم و اندوهی در عالم وجود ندارد اما این نکته را نیز بیان می‌کند که بدون عشق، هرگز شادی و لبخندی وجود نخواهد داشت. توان و شور عشق از نظر شاعر چنان است که حتی هفت دریا هم در مقابل طغیان توفان عشق به اندازه‌ی شبنمی خواهند بود. شاعر در این تعبیر، نماد وسعت و ابدیت(دریا) را در مقابل عشق به نمونه‌ی بی مقداری(شبنم) تشبیه می‌کند. تعبیر شبنم در مقابل دریا، بارها توسط شاعران دیگر نیز استفاده شده است. شگفتی، بی انتهایی، قدرتمندی و ازلیت عشق بیش از هر چیز دیگری نظر منزوی را جلب کرده است:

«چون تو موجی بی قرار، ای عشق در عالم نبود

هفت دریا پیش توفان تو جز شبنم نبود

از قلم فرسایی تقدیر بر لوح وجود

نامت آن روزی رقم می‌خورد، کاین عالم نبود.»

(همان، ۱۴۲ و ۱۴۱)

عشق به عنوان یکی از داشته‌های ناداشته‌ی انسان است که هر کسی به دنبال چیستی آن می‌گردد. منزوی هم با اشتیاق تمام در پی یافتن چیزی است که بارها آن را مجسم و تشبیه می‌کند اما چیزی که در این جستجو دیده می‌شود اشتیاق مخفی است؛ چنانکه شاعر خود را فدای درگاه عشق می‌کند تا آن را دریابد. او تمام عمر خود را به دنبال عشق می‌گردد و تمام ناملایمات را به خاطر آن تحمل می‌کند اما در پایان معتقد است که در عشق آرامشی وجود دارد که مانند خواب سحری بعد از کابوس‌های شبانه(ناملایمات و تلخی‌ها)، لذت‌بخش است. عشق را مایه‌ی رویش و جوانه زدن می‌داند و بقای جاودانه را در گروه فنا در راه عشق می‌بیند. او خود را ققنوس و عشق را به آتش تشبیه می‌کند اما می‌داند که راز ماندگاری و حیات در این است که در این آتش بسوزد و از میان برود. شاعر عشق را محکمه‌ای می‌بیند که برای عبور از صافی آن باید از همه جز عشق بیگانه شد و با عشق یگانه و همداستان گردید. عشق آتشی است که به جان انسان افتاده اما هیچ کس جز او توان حمل آن را ندارد. با وجود این نزدیکی‌ها شاعر باز هم به دنبال رموزی در دنیای عشق می‌گردد:

«دیری است دلم در به در و خانه به خانه
تا کی، به که یابد ز تو ای عشق! نشانه...
بارت که فلک نیز نیارست کشیدن
من می‌برمش خوش خوشک ای عشق! به خانه
خواهم که چو ققنوس بسوزم به نهیبت
چون می‌کشی ای آتش خوش سوز! زبانه»

(همان، ۱۷۳ و ۱۷۲)

اهمیت عشق نزد منزوی چنان است که او یکی از مجموعه اشعارش را «همچنان از عشق» می‌نامد.در این مجموعه به دنبال توصیف و تشریح نیست بلکه بیشتر به بیان و توضیح واکنش‌هایش در برابر عشق پرداخته است.از تزکیه‌ی درونی خود برای رسیدن به بارگاه عشق سخن می‌گوید و در پایان، فنا شدن و از خود گذشتن را شرط رسیدن به این رستگاری(وصال) می‌داند. شاعر با نگاهی دقیق به اوضاع اجتماع، زبان نقد گزنده‌ی خود را می‌گشاید و معتقد است که در این روزها، عشق با عادات و هوس‌ها آلوده شده و همواره مورد بهتان است؛ چرا که انسان امروزی هر میل و عادتی را عشق می‌نامد:

(منزوی، ۱۳۸۷، (۲)، ۷۷)

دید اجتماعی شاعر نسبت به عشق و متهم ساختن گروهی در رابطه با عشق، از ویژگی‌های خاص شعر تلفیقی اوست که در مورد عشق هم توانسته بینشی اجتماعی و فراگیر داشته باشد. بیست و پنج درصد از اشعار منزوی در رابطه با عشق و تفسیر و تحلیل آن سروده شده است.

۴-۲. معشوق در اشعار منزوی

منزوی در اغلب اشعارش، از معشوق سخن می‌گوید. این مقوله گاهی به طور مستقیم و گاهی به صورت تلویحی انجام می‌گیرد. مقوله‌ی عشق و معشوق از زمان گذشته تا کنون همواره در تغییر و تحول بوده است. مثلاً: «اول بار که عشق، درونمایه‌ی شعر فارسی و مخصوصاً غزل می‌شود؛ عشق انسانی است»(خرمشاهی، ۱۳۸۲، ۲۸۸). در شعر منزوی نیز بیشتر اشعاری که به معشوق مربوط می‌شود، تغزل گونه هستند. روشن است که در بیشتر اشعار عاشقانه‌ی منزوی که به «تغزل» شبیه هستند، معشوق زمینی است. اما تغزل‌های او کمی متفاوت‌تر از دیگر انواع مشابه است. «حسین منزوی از جمله نوآوران در عرصه غزل نو فارسی است مضامین اصلی غزل‌های او را تغزل‌های رمانتیک تشکیل می‌دهد»(ذوالفقاری، ۱۳۸۱، ۱۵۱).

در برخی اشعار منزوی می‌توان زمینی بودن معشوق را به وضوح مشاهده کرد چنان که خود او اشاره‌هایی هم به این نکته کرده است. زمینی بودن معشوق در بسیاری از اشعار، حاکی از واقع‌بینی و به نوعی رئالیست بودن شاعر است. تلفیق واقع‌بینی (رئالیسم) و احساس‌گرایی(رمانتیسم) یکی از ویژگی‌های بارز شعر منزوی است که در نوع خود بی‌نظیر است.

تصاویر و تشبیهاتی که شاعر از معشوق و حالات آن ترسیم می‌کند؛ از بهترین مضامین عاشقانه در شعر معاصر به شمار می‌رود. در شعر منزوی از راه‌های مختلف به مدح و ستایش معشوق دست می‌یابیم. او معشوق را بی نیاز از جلوه فروشی می‌بیند و گل را به این کار متهم می‌سازد. تشبیه معشوق به غنچه و به کار بستن تعبیر «در خودنشینی»، به کناره‌گیری و در عین حال زیبایی معشوق اشاره دارد. شاعر هر واکنشی از طرف معشوق را دلپذیر و خوشایند می‌خواند چرا که آن را «طنین عشق» می بیند. در تشبیهی دیگر، شاعر جان عشق‌پرور را به «آهوی نر»و معشوق را به «پلنگ ماده» تشبیه می‌کند که در عین حفظ جنسیت و جنس‌گرایی،

غلبه‌ی معشوق را در هر حال بیان می‌کند و از زیباترین ظرفیتهای زبانی و معنوی برای این کار بهره می‌گیرد. توجه به برخی عناصر طبیعی مانند گل، بلبل، یاسمن و... و نیز واژگان مربوط به عشق‌بازی مانند بوسه خواننده را به اشعار سبک خراسانی متوجه می‌سازد ولی در عین حال مضامین بکر و خیالی شاعر، به او کمک کرده که پا به پای شعر معاصر حرکت کند:

«شب است و در شب من خوش‌نشینی‌ات زیباست
به بوسه از لب من خوشه‌چینی‌ات زیباست
تو را به جلوه فروشی نیاز نیست چو گل
که غنچه‌ای و در خود نشینی‌ات زیباست
بر آهوی نر من- جان عشق پرور من
پلنگ ماده! هجوم کمینی‌ات زیباست.»

(منزوی، ۱۳۸۷، (۱)، ۴۹ و ۴۸)

شاعر برای معشوق خود خصوصیاتی بر می‌شمرد که حتی فرشتگان هم از آنها محروم هستند و با این تعبیر زمینی بودن معشوق خود را بیان می‌کند. به نظر او فرشته نمی‌تواند عشق بورزد و این کار مختص انسان است و به همین دلیل معشوق و عشق زمینی را می‌ستاید:

«فرشته عشق نداند به آسمان چه روم؟
برای من تو و عشق زمینی‌ات زیباست.»

(همان، ۴۹)

لازم به ذکر است که تعبیر «فرشته عشق نداند» از حافظ است که در این شعر به عنوان تضمین مطلب به کار رفته است.

در بسیاری اشعار دیگری نیز می‌توان به زمینی بودن معشوق پی برد:

«در آیه چشم من ای شوکت زمینی تو
به جلوه از همه خوبان آسمان خوش‌تر.»

(منزوی، ۱۳۸۷، (۱)، ۱۵۴)

از دیگر مصادیق توجه منزوی به مسائل طبیعی و معاشقه با معشوق زمینی می‌توان به تغزل‌های بی پرده‌ی او اشاره کرد:

«نشستن تو به قدر هزار خوابیدن زنانه بود و تو زن نه! که زن‌ترین بودی
تو را گرفت به خود بازوان خالی من به حلقه‌ای تو درخشان‌ترین نگین بودی»
(همان، ۹۶ و ۹۵)

«چون مرغکان بازیگوش از شاخی به شاخی بپر از این
بازویم پر بزن، بر این بازویم خانه کن»

(منزوی، ۱۳۸۷، همچنان...، ۵۲)

«شرم اگر نمی‌گذارد حرف نگفته‌ات را بگذار من بگویم، لب بر لبت نهاده»
(همان، ۶۳)

«شکوفه‌های هلو رسته روی تنت دوباره صورتی صورتی است باغ تنت»

(منزوی، ۱۳۸۸، ۵۰۸)

و نمونه‌های بی شمار دیگر که از آنها با عنوان «تغزل‌های عریان» یاد می‌کنیم.

اما توجه منزوی به معشوق زمینی محدود نمی‌شود. او در برخی اشعارش به کهن الگو(آرکی تایپ) آنیما(زن درونی) خود عشق می‌ورزد که در خلال شعر می‌توان به درونی بودن این معشوق پی برد. شاعر به صراحت این معشوق را از خود به خود آشناتر می‌داند. این معشوق چنان در شاعر نهفته است که حتی رازهای نگفته و شعرهای نخوانده‌ی او را می‌داند. از این رو و به خاطر انس درونی بسیار زیاد با معشوق(آنیما) او را «زن ترین زن» می‌نامد:

«شعرم نخوانده خوانی، رازم نگفته دانی ای با من آشناتر، حتی تو از من من
هم بستر از تو گرم است، هم خانه از تو روشن بانوی بانوانی، ای زن ترین زن من»

(منزوی، ۱۳۸۷، (۱)، ۱۹۱ و ۱۹۰)

«زن» کلمه‌ای است که منزوی معشوق درونی خود را با آن مورد خطاب قرار می‌دهد. زنی که او را به چشم ندیده اما ندایی از او در گوش جانش می‌پیچد. صدایی که با دل و جان شاعر آشناست. او می‌کوشد تا برای این معشوق نامی بیابد اما تنها نام عشق را بر زبان می‌آورد. چون مانند عشق ازلی، پر قدرت و درونی است:

«الا زنی که صدایی، فقط صدا ای زن! صدای با دل و جان من آشنا، ای زن!
تو هیچ نام نداری به ذهن من ناچار به نام عشق تو را می‌زنم صدا، ای زن!»

(همان، ۷۸).

منزوی در ستایش معشوق بی‌نظیر است. او معشوق را مخاطب شعر قرار می‌دهد و با آن سخن می‌گوید. معشوق را به ماه تشبیه می‌کند ولی ماهی که زیبایی خورشید از آن است. او معشوق را معدن کان عشق می‌داند که عشق از وجود او به این عالم پر زده است. تمام زیبایی‌های دنیا قطره‌ای از حسن معشوق است. عشق ورزیدن به این معشوق(ازلی) باعث بروز ایمان و تباهی تردید می‌شود. در این غزل قصیده گونه شاعر سرسبزی باغ‌ها و بهاران را از او می‌داند. شراب حقیقی مست‌کننده و نور واقعی روشن‌کننده در عالم از اوست. معشوق که ناهید در آسمان و شاعر بر زمین ثناگوی او شده‌اند. می‌بینیم که سبک غزل بسیار کهنه و اصطلاحات و تعبیرات آن ابتدایی است اما واقعیت این است که توان شاعر در به کار بستن این واژگان،آن را دلنشین نموده. هر چند هنوز ضعف معنا و ابتذال در آن به چشم می‌خورد ولی از بهترین نوع ستایش و نیایش با معشوق به شمار می رود و آن به دلیل سادگی زبان و تعبیرات است:

ماه من! ماهی و زیبایی خورشید از توست　　جلوه‌ی عشق ز تو، شوکت امید از توست»

(همان، ۱۷۵ و ۱۷۴)

منزوی در اشعارش ،به سخن گفتن و توصیف و ستایش معشوق(ازلی- زمینی- وهمی) می‌پردازد که بیشترین حجم درونمایه را به خود اختصاص داده است.از این رو او را شاعری عشق‌پیشه می‌دانیم.

۵. نتیجه گیری

مضامین عاشقانه در غزل سه شاعر برجسته ی غزل سرای معاصر(قیصر امین پور- محمدعلی بهمنی- حسین منزوی) ،با تنوعی خاص و در میزان چشمگیری سروده شده‌اند .تمام شاعران به دنبال یافتن حقیقت عشق و تغییر آن به عنوان تنها عامل برتری انسان به دیگر موجودات هستند. در رویکرد اجتماعی به عشق، آن را بازیچه‌ی دست هوسبازان و ناپختگان گیتی می‌دانند که آسیبهای جدی به ارزش‌های انسانی وارد می‌کند. این شاعران معاصر به عشق به عنوان یک موجود زنده، مقتدر و ازلی می‌نگرند که تنها عامل آفرینش جهان و انسان به شمار می‌رود. تفسیر عشق یک امر ناممکن است اما هر یک به اقتضای توان و شعر خود به این کار

پرداخته‌اند و در نهایت عجز و ناتوانی خود در این کار را اعلام می‌کنند. اعلام ناتوانی در بارگاه عشق به عنوان یکی از درجات شناخت و تکامل در این مسیر شناخته می‌شود. توصیف و ستایش عشق به عنوان یکی از مضامین شعر معاصرو از درونمایه‌های این غزل سرایان است.

بهانه‌ی اصلی شعر و شاعری در غزل فارسی، معشوق است. این سه شاعر معاصر گاهی به معشوقی زمینی عشق ورزیده‌اند و گاهی به معشوق آسمانی.سرودن شعر عاشقانه لزوماً به معنای وجود یک معشوق در جهان واقعیات و محسوسات نیست بلکه گاهی شاعر با معشوق درونی(آنیما) خود معاشقه و درد دل می‌کند. ستایش، توصیف، طلب و شکوه از معشوق به عنوان مضامین اصلی «معشوقیه» های این غزل سرایان معاصر است.

کتابنامه

۱) امین پور، قیصر، (۱۳۸۸)، *مجموعه کامل اشعار*، چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید.

۲) بهمنی، محمد علی، (۱۳۸۶)، (۱)، *چتر برای چه خیال که خیس نمی شود؟*، چاپ دوم، تهران: دارینوش.

۳) ـــــــــــــ(۱۳۸۵)، *شاعر شنیدنی است (گزینه شعر)* ، چاپ سوم، تهران: دارینوش.

۴) ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، (۲)، *گاهی دلم برای خودم تنگ می شود*، تهران: دارینوش.

۵) خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۸۲)، *حافظ حافظه‌ی ماست*، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.

۶) دهقانی فیروزآبادی، محمدحسین و حبیب اللهی، محمد، (۱۳۸۸)، *بررسی نوستالوژی در شعر فخرالدین عراقی*، نامه‌ی پارسی، سال چهاردهم، ش ۴ و ۳، صص۱۱۳-۹۵.

۷) دارم، محمود. (۱۳۸۱)، *انواع ادبی*، پژوهش‌نامه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره‌ی ۳۳.

۸) ذوالفقاری، حسن، (۱۳۸۱)، *قاف غزل*، چاپ اول تهران: نشر چشمه.

۹) رزمجو، حسین، (۱۳۸۵). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

۱۰) روزبه، محمد رضا، (۱۳۷۹)، *سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی*، چاپ اول، تهران: انتشارات روزنه.

۱۱) سعدی شیرازی، مشرف الدین مصلح، (۱۳۸۷)، *کلیات سعدی*، تصحیح مرحوم فروغی، چاپ ششم، تهران: نشر آبان.

۱۲) شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰)، *انواع ادبی*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فردوس.

۱۳) شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.
۱۴) ــــــــــــ ، (۱۳۸۲)، *معانی و بیان*، چاپ دهم، تهران: دانشگاه پیام نور.
۱۵) صورتگر، لطفعلی، (۱۳۴۱)، *سخن‌سنجی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۶) عطار نیشابوری، شیخ فرید الدین، (۱۳۶۰)، *تذکره الاولیاء*، به اهتمام محمد استعلامی، چاپ سوم، تهران: زوار.
۱۷) فرخ زاد، فروغ، (۱۳۸۳)، *مجموعه اشعار*، چاپ اول، تهران: یاد عارف.
۱۸) لوشر، ماکس، (۱۳۷۴)، *روانشناسی رنگ‌ها*، ویدا ابی‌زاده، چاپ نهم تهران: درسا.
۱۹) مشتاق مهر، رحمان، بافکر، سردار، (۱۳۹۵)، *شاخص های محتوایی و صوری ادبیات غنایی*، پژوهشنامه ادب غنایی سال چهاردهم، شماره ۲۶، صص ۳۰۲-۱۸۳.
۲۰) منزوی، حسین، (۱۳۸۷)، (۱)، *تیغ و ترمه و تغزل*، چاپ دوم، تهران: انتشارات آفرینش.
۲۱) منزوی، حسین، (۱۳۸۷)، (۲)، *همچنان از عشق*، چاپ دوم، تهران: انتشارات آفرینش.
۲۲) منزوی، حسین، (۱۳۸۸)، *مجموعه اشعار حسین منزوی*، چاپ اول تهران: انتشارات آفرینش.
۲۳) مولوی بلخی، جلال الدین، (۱۳۸۶)، *مثنوی معنوی*، به کوشش مهدی آذریزدی، چاپ نهم، تهران: پژوهش.
۲۴) ناصری، فرشته، (۱۳۹۴)، *مروری بر تاریخچهٔ ادبیات غنایی در ایران*، فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی دوره ۵، شماره ۱۴، صص ۶۷-۸۲.
۲۵) نظامی گنجوی، جمال الدین الیاس، (۱۳۸۷)، *کلیات نظامی*، تصحیح وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: نشر پیمان.

تأثیر مکتب سوررئالیسم و پل الوار بر فریدون رهنما در تأثیرگذاری بر سبک شعر نو معاصر فارسی

مریم عزیزی[۱]

دکتر محمد زیار۲

The Influence of Surrealism and Paul Éluard on Fereydoun Rahnema and his influence on Contemporary Iranian Poetry known as “She’r-E No” (translates in English as “New poetry”)

Maryam Azizi, Dr.Mohahmad Ziyar

Surrealism is one the literary schools that began at the beginning of ۲۰th century in Europe and France and found its way to other nation’s literature including Persian literature and had a great impact on them. In Iran, the poetic movements known as "Moj-E No" (translates in English as “New wave”) and "Hajm-Gara" have been influenced by this school more than other contemporary poetic movements. The aim of the present study is to investigate the historical and social performance of the school of Surrealism and the influence of the poems of Paul Éluard, a French poet, on Fereydoun Rahnama, an Iranian poet.

With the method of content analysis and comparative approach, this article first takes a brief look at the surrealism movement and the principles of this literary school and as a result shows that Fereydoun Rahnama is interested in classical Iranian literature such as Ferdowsi's Shahnameh and Beyhaqi's works and etc., combines the surrealist school with the style of these texts and opens a new path for poets of new form of poetry, “new wave” and volume in contemporary Iranian literature, including Nima Yoshij, etc.

[۱] . دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فرانسه، گروه فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۲] .استادیار گروه فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Keywords:Surrealism,Surrealist school,Paul Éluard,Fereydoun Rahnama,Ahmad shamloo;Persian "She'r-E No" (translates in English as "New poetry")

چکیده:

سوررئالیسم یکی از نهضت های ادبی است که از ابتدای قرن بیستم در فرانسه و اروپا پیدا شد، به ادبیات دیگر ملل از جمله ادبیات فارسی راه یافت و بر آن ها تأثیر گذاشت. در ایران جریان‌های شعری «موج نو» و «حجم‌گرا»، بیش از سایر جریان‌های شعر معاصر از این جریان تأثیر پذیرفته‌اند. هدف پژوهش حاضر، بررسی عملکرد تاریخی و اجتماعی مکتب سوررئالیسم و تأثیر اشعار پل الوار، شاعر فرانسوی بر فریدون رهنما شاعر ایرانی است. این مقاله با روش تحلیل محتوا و رویکرد تطبیقی در ابتدا نگاهی کوتاه به جنبش سوررئالیسم و اصول این جریان ادبی می‌اندازد و در نتیجه نشان می‌دهد که فریدون رهنما با علاقمندی به ادبیات کلاسیک ایران مانند شاهنامه فردوسی، آثار بیهقی و... مکتب فراواقع گرا را با سبک این متون ترکیب می کند و راه و شیوهٔ جدیدی پیش پای شاعران شعر نو، موج نو و حجم در ادبیات معاصر ایران از جمله نیما یوشیج و...می‌گذارد.

واژگان کلیدی: سوررئالیسم، جنبش فرا واقع گرا، پل الوار، فریدون رهنما، احمد شاملو، شعر نو فارسی.

۱. مقدمه

شعر زبان گویا و سرچشمه احساس، عاطفه و درونمایه گرایش ها وآرمان های هر ملت است. شعر از یک سو نقش بی بدیل در ادبیات حماسی و بیان اساطیر دارد که به زیباترین شیوه با پیشینه تاریخی یک جامعه ارتباط برقرار می سازد و از سوی دیگر جهان دیگر هرجامعه ای را می سازد که در قالب ادبیات روشنفکری و آرمان های عصری انسان ها نقش آفرینی می کند. شاعران در هر گوشه‌ای که از جهان باشند از یکدیگر تأثیرمی پذیرند و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. از این رو ادبیات یک کشور بر کشور دیگر اثرات شاخصی می گذارد که این اثرات وقتی از جامعهٔ مبدأ به

جامعۀ مقصد می رسد با فرهنگ و مختصات در آن جامعه آمیزش می یابد و سبک تازۀ دیگری از شعر و ادبیات ساخته می شود. در بررسی شعر معاصر ایران این نکته بااهمیت حاصل می شود که شعر معاصر ایران در حوزۀ شعر منثور از شعر معاصر اروپا و به ویژه فرانسه تأثیرات بسیاری پذیرفته است. جنبش سورئالیسم یکی از نهضت‌هایی است که تأثیر خود را بر ادبیات معاصر ایران گذاشته و پل الوار(۱۸۹۵-۱۹۵۲ م) از شاعران نامدار فرانسوی نیمه نخست سده بیستم یکی از نمونه‌های تأثیرگذاربر شاعران معاصر ایرانی بوده است.

این مقاله بر آن است تا با مقایسه به بررسی تطبیقی تأثیر تجربۀ فراواقع گرا در اشعار پل الوار فرانسوی بر شعر فریدون رهنما بپردازد. الوار را نخستین بار فریدون رهنما به شاعران ایرانی جریان نیمایی معرفی کرد؛ چنانکه شواهد نشان می دهد پس از آن احمد شاملو بیشترین نقش را از او پذیرفته و با ترجمه آثار و برگردان اشعار او به زبان فارسی چهرۀ او را به جامعه ادبی ایران معرفی کرد. در پی آن ترجمه اشعار الوار ادامه یافت و افرادی همچون محمد تقی غیاثی، حشمت جزنی، محمد رضا پارسایار، قاسم صنعوی و رضا سید حسینی از کسانی هستند که با ترجمه اشعار الوار او را بیشتردرادبیات ایران بر سر زبانها انداختند.

از این رو ضرورت و اهمیت شناخت پل الوار و تأثیراو بر فریدون رهنما آشکار می‌شود و بررسی مقایسه ای قالب‌ها، مضامین و سبک آنها می تواند هدایتگر و الهام بخش تکنیکی و محتوایی نسل جدید در عرصه ادبی و اجتماعی باشد.

هدف این جستار با پرسش هایی در باب تأثیرات جریان سورئالیست و پل الوار بر رهنما در زمینه قالب، محتوا و مضامین پیش می رود و نگارش مقاله با روش تحلیل محتوا در حوزه مقایسه تطبیقی و تحلیلی براساس اسناد کتابخانه ای فرجام می‌پذیرد.

۲.پیشینهٔ تحقیق

تأثیر ادبیات فرانسه بر شعر معاصر ایران و به ویژه پل الوار بر شاعران سبک نیمایی و منثور موضوعی بوده که مورد توجه منتقدان بسیاری قرار گرفته است؛ از جمله محمدی (۱۳۹۹) در مقاله ای با عنوان «*تأثیر شعر پل الوار بر شعر احمد شاملو*» با رویکردی تطبیقی به تأثیر پل الوار بر شعر شاملو پرداخته و به این نتیجه رسیده است که شاملو در شیوهٔ چینش واژگان، ترکیب ها، حروف ربط و ...از شعر الوار تأثیر پذیرفته است؛ البته نه تأثیر مقلدانهٔ صرف. جعفری و...(۱۳۹۹) در مقاله ای با نام « *طبیعت و کارکردهای آن در دستگاه فکری فریدون مشیری و پل الوار*» نشان داده است که شعرای یاد شده عمده‌ترین تصاویر شعری خود را با الهام از طبیعت و عناصر آن سروده و لحظاتی را به تصویر کشیده‌اند که می‌توان از آنها، دو برداشت متفاوت ارائه داد: اول بیان حالات روحی و رسیدن به پویایی و بازجست من شاعر و دوم شرح حقیقتی خلاف عادت برای شگفتی‌آفرینی و ایجاد پیوند بین روان انسان و عوالم فراسویی. با این توضیح که تصاویر شعری پل الوار در پیوند با طبیعت درهم تنیده است و این درهم‌آمیختگی موجب شگفت-انگیز شدن تصویر می‌شود. همچنین قلعه تکی (۱۳۹۸) در مقاله ای با نام «*مطالعه ی تطبیقی اسطوره ی ققنوس در شعر نیما یوشیج و پل الوار*» *به این نتیجه رسیده است که شعر این دو* شاعر نقطه ی عطف گذار از شعر سنتی به شعر نو و نقطه ی اوج تحول شعر در قرن بیستم در دو کشور ایران و فرانسه است، پدیده‌ای که ظهور ققنوس در شعر این دو شاعر را به روشنی توجیه می کند. نامجویان (۱۳۹۱) در پایان نامه ای با عنوان «تأثیر ترجمه آثار سورئالیستی برخی شاعران فرانسه (پل الوار، ژاک پرور) بر شعر سپیده شاملو» نشان داده است که با مطالعه ترجمه های شاملو و نشان دادن تأثیرات ترجمه شعر غرب در اشعار وی به زبان فارسی، میتوان نتیجه گرفت که امر ترجمه به شعر فارسی غنا بخشیده است و با گشودن دریچه های جدید فکری، آن را

از سرگردانی نجات داده است. شاملو پایه گذار گونه‌ی شعر سپید شد؛ زیرا به کم توانی شعر قدیم فارسی در ابداع قالب‌ها و محتوای نو پی برده بود.

همانطور که مشاهده شد در پیشینه مقاله ای که به روشنی تأثیر پل الوار را بر فریدون رهنما نشان دهد، یافت نشد و نوآوری این پژوهش از آنجا است که پل الوار و فریدون رهنما دو شاعر از دوسوی دنیای معاصر هستند که با نگاهی جهانی هر کدام با قالب شکنی به خلق فرم و محتوا پرداخته، توانسته اند پایه گذار سبکی نو با فرم و مضامین امروزین و تأثیر گذار در شعر امروزی در زبان و ادبیات فرانسه و فارسی باشند. چنانکه امروزه شاهد نسلی برآمده از مکتب این دو شاعر بزرگ و نقش آفرین در میان هردو ملت هستیم.

۳. مقدمات نظری پژوهش

۱-۳. جنبش سوررئالیست یا فرا واقع گرا

جنبش سوررئالیست در قرن بیستم در فرانسه آغاز شد اما تأثیر خود را بر ادبیات جهان نهاد. سوررئالیسم به معنی گرایش به ماورای واقعیت یا واقعیت برتر است. زمانی که دادائیسم در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به دور آندره برتون که خود نیز زمانی از دادائیست‌ها بود، گرد آمدند و طرح نهضت جدیدی را پی ریزی کردند. این شیوه در سال ۱۹۲۲ به‌طور رسمی از فرانسه آغاز شد و فراواقع‌گرایی نامیده شد. این مکتب بازتاب نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های قرن بیستم است (گیوی، ۱۶۹:۱۳۶۷). در واقع انسان مدرن قرن بیستم، بیش از حد به گذشته علمی خود به انتظار وضعیتی بهتر در سایه پیشرفت های ناشی از فرهنگ روشنگری اعتماد کرده بود. پس از دوران طلایی سال های نخست قرن است که متوجه می شود نه تنها چیزی تغییر نخواهد کرد بلکه وضعیت روز به روز بدتر خواهد شد. نتیجه آن شد که اراده ای قوی برای تغییر زندگی و تمایلی شدید برای شورش در افرادی چون آندره

برتون و تریستان تزارا و همفکران آن ها به وجود آمد. این خواسته در ابتدای کار با تغییرات در زبان و کارکردهای آن توسط شاعران آشکار شد. در حقیقت ویرانی زبان عادی و انکار روش صحیح گفتارهدف اول سوررئالیست‌ها بود (موسوی، ۱۳۸۷:۱۵۰).

سوررئالیسم، در واقع عصیانی است در برابر تمدن غرب؛ چراکه اعضای این مکتب کسانی بودند که دوران نوجوانی آنها با جنگ جهانی اول مصادف شده بود. از نظر این افراد، تمدنی که عامل ایجاد جنگ و ویرانی است: به هیچ وجه قابل اعتماد نبود. به همبن سبب، این نوجوانان با انقلابی فکری و هنری در قالب مکتب سوررئالیسم، اعتراض خود را به این تمدن و جهان صرفا "مادی" نشان دادند (سید حسینی، ۱۳۸۴:۷۸۳,۷۸۱).

۲-۳. هنر در جنبش فراواقع گرا یا سوررئالیسم

سوررئالیست‌ها با توجه به این مطلب، اهمیت ویژه‌ای برای خواب و رؤیا قائل بودند. آنها می‌کوشیدند با کمک خواب (مصنوعی یا طبیعی) به آن بخش از ذهن که در حالت عادی قابل دسترسی نیست، دست یابند.

بیشترین تجلی سوررئالیسم در هنر مربوط به «شعر» است. آنها شعر را رکن اساسی زندگی می‌دانستند؛ ازاین‌رو به «رمان» و «داستان کوتاه» توجه چندانی نشان ندادند؛ زیرا به عقیده آنها تنها در شعر می‌شود مجال بیشتری برای تخیل به دست آورد. ناگفته نماند که دیگر هنرهای بصری مانند نقاشی، تئاتر، سینما و مجسمه‌سازی نیز در حیطه کار سوررئالیست‌ها قرار گرفت (ثروت،۱۳۸۵:۲۸۰).

سوررئالیست‌ها برای آفرینش‌های هنری خود از ابزار و روش‌های خاصی استفاده می‌کردند. یکی از این روش‌ها، نگارش خودکار بود. آنها با ذهنی نیمه هوشیار، بدون هرگونه طرح و تفکری شروع به نوشتن چیزهایی می‌کردند که در آن لحظه از ذهنشان عبور می‌کرد. در این روش بخش هشیار ذهن هیچ‌گونه دخالتی نداشت.

نخستین اثری که به این شیوه نگاشته شد «میدان‌های مغناطیسی» اثر مشترک «آندره برتون» و «فیلیپ سوپو» بود (همان).

شاخص‌ترین آثاری که در زبان فارسی تحت تأثیر مکتب سورئالیسم نگاشته شد، *بوف کور* و *سه قطره خون*، نوشته *صادق هدایت* بوده است. *هوشنگ ایرانی*، *یدالله رویایی* و *احمدرضا احمدی* نیز آثاری در این زمینه پدید آورده‌اند (انوشه، ۱۳۷۶:۸۴۰).

۳-۳. پل الوار

پل اِلوار (به فرانسوی: Paul Éluard) با نام اصلی اوژن-امیل-پل گرندل (به فرانسوی: Eugène-Émile-Paul Grindel) (زاده ۱۴ دسامبر ۱۸۹۵ – درگذشته ۱۸ نوامبر ۱۹۵۲) شاعر فرانسوی بود. او از رهبران جنبش سوررئالیسم بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۸ و همچنین یکی از مؤسسان مجله انقلاب سوررئالیست در سال ۱۹۲۴ بود.

پل الوار در سال ۱۸۹۵ در سن-دنی در شمال پاریس به دنیا آمد. پدرش کارمندی ساده بود و مادرش خیاط. وی در ۱۵ سالگی به علت ابتلا به سل مجبور شد تحصیل را رها کند و برای استراحت به مدت یکسال و نیم به کوهستانهای سوئیس سفر کند. پس از بهبود و بازگشت به پاریس برای اولین بار چند قطعه از اشعار خود را در مجلات مختلف ادبی فرانسه به چاپ رساند. در سال ۱۹۱۴ به خدمت نظام احضار شد و در بخش پرستاری انجام وظیفه کرد، در ۱۹۱۷ اولین دفتر شعر خود را به نام وظیفه و نگرانی (le Devoir et l'Inquiétude) و یک سال بعد در ۱۹۱۸ دومین دفتر شعرش با عنوان اشعار برای صلح (Poèmes pour la paix) را به چاپ رسانید.

الوار پس از پایان جنگ، با آندره برتون، لوئی آراگون و فیلیپ سوپو آشنا شد و با شرکت آنان بیانیه شعر سوررئالیستی فرانسه را امضا کرد و جنبش ادبی سورئالیسم را پایه‌گذاری کرد.

با مجموعه‌های جانوران و آدمیزادگانشان (les Animaux et leurs hommes) (۱۹۲۰)، نیازهای زندگی و نتایج رؤیاها (les Nécessités de la vie et les Conséquences des rêves) (۱۹۲۱)، به عنوان یکی از شاعران نامدار سورئالیسم شناخته شد. (برگرفته و ترجمه از سایت نویسندگان فرانسوی).

۴–چهارچوب عملی پژوهش:

۴–۱ فریدون رهنما

فریدون رهنما شاعر، اندیشمند و سینماگر مطرح معاصر است که نقش مهمی در ارتقای زبان و فرهنگ سینما در ایران داشت. به اعتراف برخی شاعران و سینماگران او با دفاع از حرکت‌های مدرن و آوانگارد در حوزه ادبیات، سینما و تئاتر، تأثیر غیرقابل انکاری در معرفی شعر و اندیشه‌های مدرن گذاشت. فریدون رهنما در خرداد ۱۳۰۹ خورشیدی در تهران چشم به جهان گشود. فریدون در کودکی بنابه دلایلی مجبور شد تا با خانواده اش به لبنان مهاجرت و این دوران را در آنجا سپری کند. با رسیدن به سن نوجوانی به تهران بازگشت و تحصیلات خود را از سر گرفت. با گذراندن دوران متوسطه تصمیم گرفت تا برای ادامه تحصیل به فرانسه سفر کند و تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته ادبیات در دانشگاه سوربن شروع کرد. پس از این دوران رهنما با بازگشت به ایران در ۱۳۲۶ خورشیدی نخستین دفتر شعرش را به زبان فارسی با عنوان «هیچ» با نام مستعار «کوچه» منتشر کرد (رهنما، مقدمه:۱۳۸۱).

منظومه «برای ایران» نام نخستین دفتر شعر رهنما به زبان فرانسه بود که با نام کاوه طبرستانی در پاریس در ۱۹۵۰ میلادی منتشر شد. فریدون در ۱۹۵۹ میلادی مجموعه اشعار سرودهای کهنه را با مقدمه ای از پل الوار شاعر سورئالیست فرانسوی در پاریس منتشر کرد. آوازهای رهایی نیز نام آخرین دفتر شعر او به زبان فرانسه بود که در ۱۹۶۸ میلادی منتشر شد. (همان)

۲-۴. تأثیر فریدون رهنما بر ادبیات معاصر ایران

فریدون رهنما خارج از ایران پرورش یافت و تحصیل کرد. زندگی او در شرایطی در قرن بیستم گذشت که این قرن محمل جریان‌های شاخصی در اوضاع جهان بود. رهنما در فرانسه سعی کرد با جریان به روز مکتب های شکل گرفته ادبی همراه شود و با افزایش دانش و آگاهی خویش از این مکاتب این رهاورد ادبی و فکری خود را در ادبیات و فیلم به ایران بازگرداند و در این مسیر موفق شد چنانچه یدالله رویایی دربارۀ او چنین گفته است:

> اما اگر بخواهیم از آنچه کرده یاد کنیم ناچار باید از همان جای پای رفته او یاد کنیم مثل جای پایی که در شعر امروز ایران دارد. او روی شعر نسل قبل از نسل من، یعنی نسل شاملو و شاهرودی یا بهتر بگویم نسل بلافصل بعد از نیما خیلی مهربانانه و سخاوتمندانه اثر گذاشت بی‌آنکه خواسته باشد تظاهر کند و بنمایاند که نفسی از او در شعر این شاعران وجود دارد. شاملو اولین کسی بود که به این اثرگذاری رهنما بر شعر خودش اشاره کرده است. در میان سینماگران ایران هم، چه در داخل و چه خارج از آن، بودند که از نفس او بهره گرفتند (رویایی، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران).

محمدرضا اصلانی درباره کارنامه هنری رهنما چنین گفته است:

> من در ۲۳ سالگی-یک سال بعد از انتشار نخستین کتابم در سال ۱۳۴۵- با او آشنا شدم. او در آن زمان روی شاهنامه کار کرده و فیلم «سیاوش در تخت‌جمشید» را ساخته بود و ایران را خیلی خوب می‌شناخت. جامع بودنش او را صاحب یک نظریه کرده بود.

نظریه‌یی که می‌توانست برای فضای ادبی و هنری ایران پنجره‌یی باشد جهت ایجاد تنفس. وقتی او وارد فضای ادب و هنر ایران شد، خیلی زود افراد زیادی گردش جمع شدند. از شاملو گرفته تا فروغ و سهراب و همین‌طور نقاش‌هایی چون بهمن فرمان. رهنما یک محفل ایجاد کرده بود. روی جوان‌هایی مثل احمدرضا احمدی تأثیر بت‌واری داشت که مخرب هم نبود. کتاب اول احمدی تحت تأثیر نشست و برخاست با رهنما شکل گرفت. بعدها او از رهنما برید و به حلقه گلستان و بعدتر مسعود کیمیایی پیوس (همان).

رسول رخشا نیز درباره حرکت روشنفکری رهنما در دهۀ چهل بیان کرده است:

برخی هنرمند هستند و سوای هنرشان، هنر دیگری هم دارند، آن هم تأثیری که می‌توانند بر اطرافیان و اطراف خود بگذارند، برخی نگرش خود را از جای دیگری می‌گیرند و برای نگاه کردن به افق‌های جدید به سرزمین خود بازمی‌گردند تا سکوهایی برای بازدیدهای نو به جهان بگشایند، برخی پا بر راهی که نهاده‌اند انگار دیگر نمی‌خواهند یا نمی‌توانند از آن بازگردند آنقدری که این راه بی‌بازگشت می‌شود نوشت و سرنوشت آنها. برخی راهنمای یک نفر می‌شوند، برخی رهنمای چند نفر و برخی راهگشای یک نسل. فریدون رهنما یکی از همین برخی‌هاست، کسی که تأثیر قابلی داشته است نه بر یک نفر، نه بر چند نفر که بر بخش بزرگی از جامعه فرهنگی / هنری یک دوره مشخص تاریخی فکری. فریدون رهنما بر روشنفکری شکل یافته / نیافته ما در آن دوران یعنی حوالی دهه مهم فرهنگ ما، دهه ۴۰، تأثیر زیادی داشته است. شاعری که سه کتاب شعر بیشتر منتشر نکرد و همگی هم به زبان فرانسه اما تأثیرش بر شعر مدرن و معاصر ما فراتر از انتشار شعر به زبان دیگری بود و هست. (همان)

۴-۳. فریدون رهنما و پل الوار

آن چنانکه بیان شد، رهنما در فرانسه تحصیلات خود را پی گرفت و بر زبان و ادبیات فرانسه بسیار مسلط بود. در همان زمان که مکتب سورئالیسم شکل گرفت و

آندره برتون و پل الوار پایه های این مکتب را پی ریزی می کردند، رهنما حضور داشته است و در محافل آنان شرکت می کرد. به زبان فرانسه شعر می سروده است و جریان روشنفکری و اندیشه های نو را از نزدیک می بیند: « دوره‌یی که آراگون و الوار شاعرانی معتبر بودند و حزب کمونیست فرانسه قدرت داشت. فرانسه از دوران مقاومت برخاسته بود و افرادی از شاخه‌های مختلف سیاسی در عرصه هنر حضور یافته بودند. شاخه راست در دست آندره مالرو بود و شاخه چپ سوررئالیست‌هایی چون آندره برتون را عرضه کرده بود. تمام اینها روی رهنما تأثیر عمیقی داشتند. سوررئالیست‌ها چه در تفکر چپ و چه در تفکر راست کشور فرانسه از نظر ذهنی و ساختاری و مشارکت در محافل و مباحث مختلف مشارکت فعالی داشتند. در آن دوره نحله‌های مختلف هنری در سینما و نقاشی و ادبیات به عرصه رسیدند. رمان نوی فرانسه شکل گرفته بود و آلن رب-گریه و لوکلزیو مطرح شده بودند. این تأثیرها به علاوه مطالعات آکادمیک و ادبی رهنما در مجموع او را بدل کرد به آدمی جامع‌الاطراف که با کل هنر اروپا آشنایی عمیقی داشت» (اصلانی، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران).

چنین تسلط و جامع الاطراف بودن از جریان مطالعات آکادمیک و ادبی اروپا باعث تأثیرگذاری رهنما بر اندیشه معاصر شاعران ایران شد. در واقع معرفی و شناسایی شاعران تأثیرگذار در جهان از فرهنگ و کشوری دیگر می تواند دریچه های بسیاری برای اندیشه شاعران کشور دیگر بگذارد و نقش ترجمه در این میان در تبادلات فرهنگی و ادبی و فکری این تأثیرات بسیار حائز اهمیت است در واقع « فریدون رهنما نخستین کسی بود که لویی آراگون، پل والری، ژاک پره ور، پل الوار و خیلی‌های دیگر را به شاعران ایرانی شناساند، تأثیر او بر شاعران پیشروی دوران در ایران به شکلی است که نگرش و شیوه برخورد این شاعران را با مفهوم شعر تغییر داده است. او «قطعنامه» نخستین مجموعه شعر شاملو را منتشر می‌کند و برایش

مقدمه می‌نویسد. احمدرضا احمدی بارها از تأثیری که رهنما بر او و هم نسلانش گذاشته است یاد می‌کند. از شاعران موسوم به «شعر دیگر» که شاعران آوانگارد دوران بودند، حمایت می‌کند. اگر رهنما نخستین راهنمای هنر پیشرو برای هنرمند ایرانی نبود بی‌تردید یکی از نخستین کسانی است که این موضوع را به هنر و هنرمندان سرزمین‌اش آموخت» (رخشا، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران).

رهنما اندیشه های شاعران صاحب سبک فرانسوی را به خوبی درک می کند و به واسطه ارتباط نزدیک و تسلط بر زبان فرانسه بهتر می تواند به جهان بینی حاصل از اندیشه های مکتب فراواقع گرا دست یابد. در واقع تأثیرگذاری این مکتب در اندیشه های او که حاصلش در شعرها و آثارش نمود پیدا می کند بیش از همه از پل الوار است. الوار بر جهت نگاه فکری رهنما اثر می گذارد و این اثر در زبان خود را نشان می دهد زیرا « آنچه خواننده متون سوررئالیستی را شگفت زده می سازد، زبان است» (موسوی،۱۴۹:۱۳۸۷). رهنما اولین مجموعه شعرش را به نام «اشعار قدیم» زمانی منتشر می کند که «پل الوار» هنوز زنده بود. الوار بعد از دیدن شعر او جمله ستایش‌آمیزی خطاب به او نوشته بود با این مفهوم که:

«فریدون رهنما که با صدای بلند می‌خواند آوازهای نجیب و بلندپایه‌اش را...» (حسین پور، ۱۸۸:۱۳۸۹).

دربارۀ زمینه تأثیرپذیری رهنما از ادبیات فرانسه، در اشعار اولیه خود زبانی ارائه می‌کند که به زبان پل‌الوار بسیار نزدیک است. دومین مجموعه شعر او با نام «آوازهای رهایی» انتشار یافت، کاملا با اشعار دفتر نخستینش تفاوت داشت. رهنما عاشق پهنه‌های وسیع بود و این نگاهی است که در بیشتر اشعارش تجلی دارد. او بدون اینکه به یک فضای خاص بپردازد عشقش به بیکرانگی و وسوسه حضور در

ابدیت را در اغلب شعرهایش بازگفته است. دلبسته واقعیت بود، بی‌آنکه با آن بماند، واقعیت‌ها را به رویاهای دور دست می‌برد و ارضای خاطر او این بود:

یافتم ویرانه را که رویای مسکنم بود/ زمین، ای ریشه من/ ای درد سرکشم/ بر شکم تو، با چشمه‌های کوکبی به رویایم/ در وقت ترک/ خون تو در من جاری است/ آسمان، اضطراب من است/ و عشق گمشده‌ام/ .../ بیدار می‌ماندم/ مدام بر فراز گورستان‌ها/ آمدن توالی اعصار را نگاه می‌کردم/ سقوط ژرف بود/ من سایه‌هایی می‌دیدم/ که ناپدید می‌شدند در دور/ بر روی سنگفرش‌های روشنایی(رویایی، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران)

در این اشعار می توان بازی با زبان و ویرانگی زبان را به مشاهده نشست که چگونه رهنما بی کرانگی زمین و آسمان را با بی‌کرانگی عشق در کنار هم قرار داده است و جهان ابدیتی برای مخاطب ساخته که او را از فضای تنگ و اسارت زمان و مکان نجات می‌دهد تا در رهایی جهان نوساختهٔ او اندکی بیاساید.

رهنما در شعر دیگری نیز این جستجوی ابدیت و بیکرانگی را تحت تأثیر جنبش فراواقع گرا چنین می سراید:

گشت و گشت و گشت/ با گفتن در زاویه‌های پنهان/ گشت / گشتن شد گفتن/ گفتن گشتن شد/ هی گفت هی گشت/ تا وقتی که / با رفتن از زاویه‌یی پنهان روزی گفت:/ گشتن!/ (از دفتر لبریخته‌ها)

در این شعر تکرار واژه «گشت» تحت تأثیر تکرار در شعر غربی و شاعران فراواقع گرا است. در واقع تکرار شگردی است که در بلاغت غربی با عنوان آنافورا[1] شناخته می شود. آنافورا عبارت از تکرار واژه یا واژگانی در ابتدای جمله، عبارت، جمله واره، جمله یا مصراع است (Greene et,۲۰۱۲:۵۰). در این شکل از تکرار بسته به نوع

[1] naphora

نگارش شعر موارد همسان به شکل عمودی ذیل هم قرار می گیرند یا به شکل افقی کنار هم می آیند. احمد شاملو نیز به پیروی از پل الوار این تکرار آنافورا را انجام داده است. هر چند تکرار عمودی واژگان در شعر شاملو منحصر به اثر پذیری او از شعر الوار نیست وجود شباهت هایی بین تکرارهای شاملو و الوار هم در ساختار کلی آنافورا و هم در جزئیات آن نشان می دهد تکرارها عموما با تأثیرپذیری از الوار به شاملو راه یافته است (محمدی،۱۳۹۹:۳۲).

این تکرار واژه «گشت» به شکل تکرار آنافورا در شعر رهنما و تکرار «زاویهٔ پنهان» هم در مضمون یعنی رهایی از زمان حاضر و شکستن عرف زبان در صورت حاصل تأثیر او از جریان فراواقع گرا است که در این شعر الوار نیز سابقهٔ این تکرار مشاهده می شود:

Je te l’ai dit pour les nuages
Je te l’ai dit pour l’arbre de la mer
Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles
Pour les cailloux du bruit
Pour les mains familières
Pour l’œil qui devient visage ou paysage
Et le soleil lui rend le ciel de sa couleur
Pour toute la nuit bue
Pour la grille des routes
Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert… (۲۰۰۳:۵۳).

رهنما همچنین سعی کرد نهضت فراواقع گرا را با ادبیات کلاسیک ایران ترکیب کند تا راه نویی بگشاید. علاقهٔ او به متون کهن باعث شد تا در هم نسلانش این اثرگذاری بیشتر شود. این علاقه رهنما به ادبیات کلاسیک ایران اتفاق جدیدی را ایجاد کرد؛ اصلانی در این باره گفته است:

فریدون رهنما به‌شدت دو فرهنگه بود. کمتر فیلمسازی داریم که فردوسی یا مولوی را به خوبی او بشناسد. رهنما نگاهی تصویری داشت. او مرا برانگیخت که شاهنامه و مولوی را بخوانم. رهنما کسی بود که در مقالاتش به نثر فارسی توجه کرد. نثر او ادامه دهنده نثر بیهقی و بیش از آن ادامه دهنده عطار بود. در آن دوران نثر را جزو کلام ادبی نمی‌دانستند. رهنما نثر ادبی ایران را احیا می‌کند و از این بابت مدیون او هستیم (اصلانی، فصلنامه چوک، مقاله: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران: ایبید).

در واقع نثر مسجع و مصنوع در سبک ادبی فارسی کلاسیک به شعر نزدیک است و رهنما با خوانش متون کلاسیک این سبک را بهم نسلان شاعر و فیلمسازش منتقل کرده است. شاملو این تأثیر را پذیرفته بود در واقع « نثر شاملو ترکیبی از بیهقی و عطار است و این تأثیر او ناشی از التفاتی است که رهنما رقم زد» (همان).

این توجه رهنما به ادبیات کلاسیک ایران و در واقع تحول در مکتب فراواقع گرای با اندیشه ایرانی باعث شده است تا هانری کرین او را با شهاب الدین سهروردی قیاس کند و از سرِحیرت بگوید:

آنچه مرا متحیّر کرده است، نوع کاری است که فریدون رهنما دربارهٔ فصل سیاوش کرده و مشابه کاری است که سهروردی، شیخ‌الاشراق، احیاکننده حکمت خسروانی ایران باستان، در سده دوازدهم میلادی، درباره برخی از فصل‌های شاهنامه انجام داده تا بتواند از این راه حکایت‌های عارفانه خود را بیافریند... دقیقاً همین یادآوری از یادرفته‌ها بود که موجب شد آن شب به دوستم فریدون رهنما بگویم: «توانسته‌اید بی‌درنگ و به صرافت طبع، همان بن‌مایه ارجمندی را بازیابید که فیلسوفان ایرانی ما همواره در پی آن بودند» به‌گمان باید این سخن را از نو بگویم جون نمی‌توانم درود گرم‌تری به حاصل تلاش و زحمات او بفرستم. تلاشی که با شجاعت و ایستادگی او همراه بوده است و در عین قدردانی از کاری که انجام داده، می‌خواهم بگویم باز چه امیدهایی است به طرح هایی که در سر دارد، آرزو داریم تا زمینه‌ای فراهم آید تا آن‌ها را عملی سازد. چون اشتیاق او

و دوستانش جز این نیست که آن سنّت معنوی ایران را که عمیقاً در او راه یافته، برای همه ما کنونی کند (کربن، ۱۳۹۵:۱۴۵).

داریوش شایگان نیز او را شخصیت جامع الاطراف توصیف کرده است و او را بستر آفرین شعر مدرن معاصر فارسی می داند. رهنما در کنار افرادی چون هوشنگ ایرانی در نوآوری همه جانبه شعر فارسی دهه چهل و جریان سازی در شعر معاصر فارسی چون موج نو ، شعر دیگر و شعر حجم تأثیرگذار بوده است (شایگان، ۱۳۸۹: روزنامه شرق)

این تأثیرگذاری رهنما در شعر معاصر ایران چنان است که نیما، پدر شعر نو دربارهٔ رهنما چنین می گوید:

> حرف است که شعر ما به جا می‌ماند؟ البته اگر موضوع عالی باشد و در آن حال و کیفیّتی، زمان او را نگه می‌دارد. من دو سه شاگرد دارم، شاهرودی و شاملو و دیگران که هنر کار مرا فهمیدند و امیدوارم فریدون رهنما بعد از من کمک من باشد. مع‌الوصف نه کسی هنر مرا شناخته است و نه کسی فکر و معرفت‌های مرا. کسانی که هنر مرا به جا آوردند: فریدون رهنما، شاملو و دیگران (یوشیج، ۱۳۸۸:۷۵).

۵-نتیجه گیری

جنبش سورئالیسم یا فراواقع گرایی یکی از جریان‌های تأثیرگذار در ادبیات جهان از جمله ادبیات فارسی است که در این مقاله به تاریخچهٔ آن اشاره شد. همچنین مقاله این موضوع را واکاوید که فریدون رهنما، شاعر، فیلمساز و مترجم در انتقال تأثیرگذاری این روند در شعر معاصر ایران به دلیل آشنایی با زبان فرانسه و شرکت در محافل و ارتباط نزدیک با بنیانگذاران این نهضت از جمله پل الوار سهیم بوده

است. رهنما همچون نامش راهنمایی برای شاعران، فیلمسازان و متفکران ایرانی در آشنایی با ظرافت های این جنبش داشته است به طوری که پل الوار او را در سرودن شعرهایش تشویق می کند و هانری کربن، اسلام شناس و مستشرق فرانسوی او را با شیخ شهاب الدین سهروردی قیاس می کند. در این راستا بسیاری از شاعران بزرگ نوپرداز معاصرمانند نیما یوشیج، احمد شاملو، فریدن مشیری و.... از تأثیر و نقش رهنما در خلاقیت و ابداع سبک شعر خود سخن گفته‌اند. رهنما با علاقمندی به آثار کلاسیک ایران مانند شاهنامه فردوسی و آثار بیهقی و... نهضت فراواقع گرا را با سبک این متون ترکیب کرده، راه و شیوهٔ جدیدی پیش پای شاعران نوگرا، موج نو و حجم در ادبیات معاصر ایران می گذارد.

کتابنامه

۱. احمدی گیوی، حسن . (۱۳۶۷)، *زبان و نگارش فارسی*. تهران: سمت.

۲. الوار، پل. (۱۳۹۵). *دونامه از پل‌الوار برای فریدون رهنما*. بخارا، ش ۱۱۲، صص ۱۸۰و۱۸۱.

۳- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*، جلد دوم، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۸۴۰.

۴- جعفری قریه علی، حمید و سید یزدی، زهرا و افشارکیا، بتول،(۱۳۹۹)، *طبیعت و کارکردهای آن در دستگاه فکری فریدون مشیری و پل الوار*، دوفصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره: ۱۲، شماره: ۲۲، صص ۷۴-۵۱.

۵- حسین‌پور، علی. (۱۳۸۲). *شعر موج نو و شعر حجم‌گرای معاصر فارسی*. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)، دوره ۴۶، شماره ۱۸۸ ، صص ۱۸۰-۱۵۷.

۶- سید حسینی، رضا. (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*، چاپ سیزدهم، جلد دوم، تهران: نگاه.

۷-رهنما فریدون، (۱۳۸۱). *واقعیت‌گرایی فیلم*، تهران: موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر.

۸- قلعه تکی، لیلا. (۱۳۹۷). *مطالعه تطبیقی اسطوره ققنوس در شعر نیما یوشیج و پل الوار*، نخستین همایش ملی تحقیقات ادبی با رویکرد مطالعات تطبیقی،تهران:https://civilica.com/doc/۹۰۲۲۳۹.

۹- کربن، هانری و فریده رهنما. (۱۳۹۵). *سیاوخش در تخت جمشید*، *مجله* بخارا، ش. ۱۱۲، صص ۱۴۰تا۱۵۲.

۱۰- محمدی، اویس و مراد اسماعیلی. (۱۳۹۹). *تأثیر فرم شعر پل الوار بر احمد شاملو*، فصلنامه پژوهش های ادبیات تطبیقی، دوره ۸، شماره ۱، صص۵۵-۲۴.

۱۱- موسوی شیرازی، سید جمال. (۱۳۸۷). تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر، پژوهش زبانهای خارجی، شماره ۵۰، صص ۱۵۷-۱۴۷.

۱۲- نامجویان، فاطمه. (۱۳۹۱). *تأثیر ترجمه آثار سورئالیستی برخی شاعران فرانسه (پل الوار، ژاک پرور) بر شعر سپید شاملو*، پایان نامه وزارت علوم، تحقیقات و فناوری - دانشگاه علامه طباطبایی - دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی.

۱۳- یوشیج، شراگیم و نیما یوشیج. (۱۳۸۸). *یادداشت‌های روزانه نیما یوشیج*. تهران: مروارید.

۱۴. Greene, Roland, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, (۲۰۱۲). *Jahan Ramazani and pual Rouzer*. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press.

منابع اینترنتی

۱. http://www.alalettre.com/eluard.php:درباره پل الوار؛ سایت نویسندگان فرانسه؛ آخرین بازدید ۹۹/۶/۱۰

۲. http://www.chouk.ir/maghaleh-naghd: فصلنامه چوک، رویایی، اصلانی، رخشا مقاله با عنوان: فریدون رهنما و تأثیرش بر ادبیات ایران؛ آخرین بازدید: ۹۹/۸/۷

۳.قوکاسیان زاون. (۱۳۸۹). از فریدون رهنما غافل نشویم، روزنامه شرق. https://www.irna.ir/news/۸۳۸۹۹۵۰۸/ آخرین بازدید:۹۹/۷/۸

Note

On the front page we are giving a resume' of the contents of the current issue of DANESH for the information of the English knowing Librarians, Cataloguers and particularly Research Scholars to enable them to get a brief knowledge of the subject of articles of their interest and subsequently get them translated by themselves–Editor.

DANESH

Quarterly Research Journal
ISSN: 1018-1873

President: **Ehsan Khazaei**

Editor-in-Chief: ***Prof. Dr.M.S. Mazhar***

Editor: **Dr. Elham Haddadi**

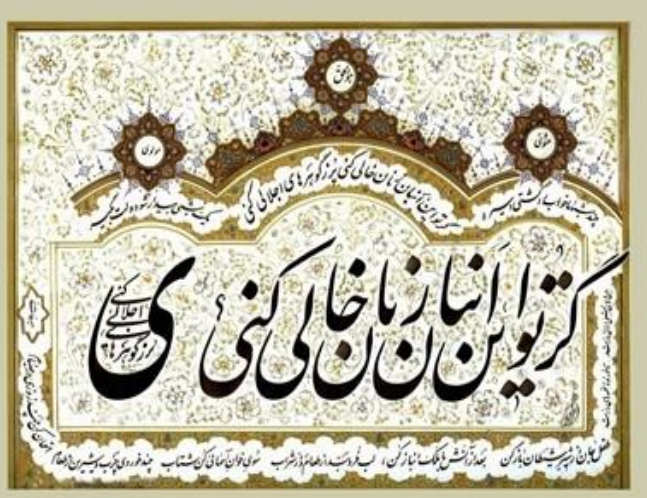
Assistant Editor: **Dr. Farhad Darodgaryan**

Address:
IRAN PAKISTAN INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES
46-A, Satellite Town, Iran Road Rawalpindi-PAKISTAN
Ph:4932248
Email: ***daneshper1@yahoo.com***
http://www.thedanesh.com/

DANESH

QUARTERLY RESEARCH JOURNAL OF THE
IRAN-PAKISTAN
INSTITUTE OF PERSIAN STUDIES

AUTUMN AND WINTER 2020
(SERIAL NO. 138-139)



ISSN:1018-1873