دانشگاه ارومیه

مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

عنوان	صفحه	کد QR
نمودهای عناصر سوررئال در شعر ده شاعر کودک عباس باقی‌نژاد	۱-۱۰	
کلبیّون و تصوف اسلامی علیرضا مظفری	۱۱-۲۷	
مطالعهٔ مفهوم عشق در مرصادالعباد با تکیه بر نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون عبدالمجید محققی، الهام خلیلی جهرمی و سونیا نوروزی جعفرلو	۲۸-٤۰	
نقد فیلم «چه کسی امیر را کشت؟» بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن شیرزاد طایفی و محمدحسین رمضانی فوکلائی	٤۱-٥٤	
تحلیل نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی بر مبنای کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر نغمه حسین قزوینی	٥٥-۷٥	
رعایت وجههٔ معشوق در غزلیّات شهریار بر مبنای نظریهٔ ارتباطی براون و لوینسون پگاه محمودی و شکوفه خالصی‌زاده	۷٦-۸٦	

Urmia University

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Title	Page	QR Code
Manifestations of surreal elements in the poems of ten child poets Abbas Baghinejad	**1-10**	
Cynicism and Islamic Sufism Alireza Mozaffari	**11-27**	
The analysis of love metaphors in Mersad Al-Ebad, according to Lakoff and Johnson's theory Abdolmajid Mohagheghi, Elham Khalili Jahromi and Sonia Noroozi Jafarloo	**28-40**	
Critical Study of the Iranian Movie »Who Killed Amir? «on the Basis of Theories of the Postmodern Novels Shirzad Tayefi and Elham Mohammad Hossein Ramezani Fookulaee	**41-54**	
Analysis of paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb based onthemegametaphor of love as a journey. Naghmeh Hosein Qazvini	**55-75**	
Respecting the image of beloved in Shahriar's poetry based on Brown and Levinson's communication theory Pegah Mahmoudi and Shokoofe Khalasizadeh	**76-86**	

Urmia University

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515

https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Manifestations of surreal elements in the poems of ten child poets

Abbas Baghinejad [1]

1- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2022/11/17
Accepted:
2024/10/30
pp:
1- 10

Keywords:
Children's poetry,
Surrealism,
Surreal elements,
Objects,
Persons,
Sleep and Dream.

ABSTRACT

Children's poetry is created according to the characteristics and needs of children and based on the imagination and emotions of the children's audience. This provides the basis for making the world and conditions not similar to the surreal world or what is formed in surrealist works. In this research, the affinity of children's mentalities and fantasy world and, accordingly, the ratio of space and elements of children's poetry with some basics of surrealism and the dimensions of using ten poets of children's poets from the coordinates and capacities of surrealism have been explained and described. In this regard, the poetic possibilities and capabilities that led to the creation of a new reality beyond the known fact in the poetry of the poets of this study have been identified and defined. The results of the research show the quality of objectifying mental images and changing the identity and location of objects, how to create a context for different role-playing contrary to reality, and how to benefit from unconventional humor and the narration of dreams and dreams that are aspects of surrealism, In the poetry of the poets, this research has its manifestation. This, while revealing the conscious and unconscious tendency of these poets to use the capabilities of surreal elements, is an approach that provides the basis for the use of imagination in children's poetry following children's capacity and interests.

Citation: Baghinejad, A. (2025). Manifestations of surreal elements in the poems of ten child poets. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 1-10.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121542

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.1.6

[1] **Corresponding author:** Abbas Baghinejad, **Email:** a.baghenejad@gmail.com, **Tell:** +989143498288

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

نمودهای عناصر سوررئال در شعر ده شاعر کودک

عباس باقی‌نژاد[۱]

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۱/۰۸/۲۶

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۸/۰۹

صص:
۱۰-۱

واژگان کلیدی:
شعرکودک،
سوررئالیسم،
عناصر سوررئال،
اشیا،
اشخاص،
خواب و رؤیا.

چکیده

شعر کودک، متناسب با ویژگی‌ها و نیازهای کودکان و بر اساس تخیل و عواطف مخاطبانِ کودک آفریده می‌شود. این امر، زمینهٔ خلقِ دنیا و احوالی را فراهم می‌کند که به دنیای سوررئال و یا آنچه در آثار سوررئالیستی شکل می‌گیرد، بی‌شباهت نیست. در این پژوهش، قرابتِ ذهنیات و دنیای خیالِ کودکان و به تبع آن، نسبتِ فضا و عناصر شعر کودک با بعضی مبانی سوررئالیسم مورد بررسی قرار گرفته و ابعادِ استفادهٔ ده شاعر از شاعرانِ کودک از مختصات و ظرفیت‌های سوررئالیسم تبیین و تشریح شده است. در این راستا، امکانات و قابلیت‌های شاعرانه‌ای که به آفرینش واقعیتی تازه و فراتر از واقعیتِ شناخته‌شده در شعر شاعران این پژوهش انجامیده، شناسایی و تعریف گردیده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: کیفیتِ عینی‌کردنِ تصاویر ذهنی و تغییرِ هویت و جایگاهِ اشیا، چگونگی ایجادِ زمینه برای نقش‌آفرینی متفاوت و مغایر با واقعیت، هم‌چنین، نحوهٔ بهره‌مندی از طنزِ نامتعارف و روایتِ خواب و رؤیا که وجوهی از سوررئالیسم هستند، در شعر شاعران این پژوهش، نمود و تجلی دارد. این امر، ضمن آنکه تمایل خودآگاه و ناخودآگاهانهٔ این شاعران را به استفاده از قابلیت‌های عناصر سوررئال آشکار می‌کند، رویکردی است که زمینهٔ به کارگیری تخیلی متناسب با ظرفیت و علائق کودکانه را در شعر کودک فراهم می‌سازد.

استناد: باقی‌نژاد، عباس. (۱۴۰۴). نمودهای عناصر سوررئال در شعر ده شاعر کودک. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۱۰-۱.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121542

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.1.6

[۱] **نویسنده مسئول:** عباس باقی‌نژاد، **پست الکترونیکی:** a.baghenejad@gmail.com ، **تلفن:** ۰۹۱۴۳۴۹۸۲۸۸

۱– مقدمه

پیدایش سوررئالیسم، نتیجهٔ تغییری است که در رویهٔ برخی دادائیست‌های فرانسه به وجود آمد (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۷۸۶). دادائیسم، جنبشی نهیلیستی بود که طرفداران آن به افکار مشوش و آشفته متمایل بودند و نوعی گسیختگی و بی‌بندباری در آثارشان وجود داشت. این گروه، شعر را متنی مبتنی بر آرایش اشیا و هم‌نشینی تصادفی واژگان می‌دانستند (کادن، ۱۳۸۶: ۱۱۰). سوررئالیست‌هایی که از دادائیسم، گذار نمودند، در صدد آشکار کردنِ ابعاد و خصایصِ پنهانِ وجود انسان (رید، ۱۳۸۴: ۱۹۳) و خلقِ واقعیتی تازه و فراتر از واقعیتِ شناخته‌شده برآمدند (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۶۹). «آندره برتون» از شاخص‌ترین شاعران و نویسندگانی است که از دادائیسم فاصله گرفت و به پایه‌گذاری و توسعهٔ سوررئالیسم پرداخت. از او به عنوان اصلی‌ترین «تئوریسین مکتب سوررئالیسم» (خزائل، ۱۳۸۴: ۷۴۵) نام برده می‌شود. آثار برتون بهترین نمایانندهٔ اصول و مبانی سوررئالیسم به شمار می‌آید (همان).

آثار سوررئالیستی در جهتِ نشان‌دادنِ «جریانِ واقعی عمل تفکر» (الیوت،۱۳۷۵: ۲۸۴) و «رمزگشایی ذهنی دنیای خارج» (سیدحسینی،۱۳۸۷: ۷۸۸). شکل می‌گیرند و مبانی و اصول سوررئالیسم نیز برای تحقق چنین هدفی تعیین شده است. سوررئالیست‌ها بیانِ صادقانه و صریحِ اوهام و تصورات و نمایشِ افکارِ پنهان را اصلی بنیادین در هنر و شعر می‌دانند و آن را زمینه و امکانی برای ترسیمِ روشنِ ضمیرِ ناخودآگاه معرفی می‌کنند. به اعتقاد آنان، تصورات، تخیلات و تمایلاتِ واقعی انسان، عموماً تحت تأثیرِ عادات، قیود، قراردادها و موانعی که صبغهٔ اخلاقی، اجتماعی و سیاسی دارد، مجال بروز و ظهور نمی‌یابد. از این رو در ضمیر ناخودآگاه پنهان می‌ماند. سوررئالیسم، راهی است که این احوالِ نهفته را از ناخودآگاه بیرون می‌آورد و قابل مشاهد می‌سازد. از نظر سوررئالیست‌ها این امر، زمانی تحقق می‌یابد که هنرمند از «آزادی بی‌حسابِ تخیل ناب شاعری» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۴) برخودار می‌شود و «شورهای نهان و ناخودآگاه شعله‌ورش را بی‌واسطه در نوشتاری پریشان و شورانگیز بیرون می‌ریزد» (همان).

سوررئالیسم را «پدیده‌ای پُست‌مدرن» نامیده‌اند (لش، ۱۳۸۳: ۳۲). زیرا «ضدیت با واقع‌گرایی، ضدیت با شالوده‌گرایی و مخالفت با برهان‌های استدلالی» که بنیان پُست‌مدرنیسم است (آودی، ۱۳۸۰: ۳۰)، در سوررئالیسم نیز وجود دارد؛ همچنین، خصوصیاتی چون «جابه‌جایی»، «تناقض» و «فقدان قاعده» که از اصول مسلمِ پُست‌مدرنیسم به شمار می‌آید (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۲۳)، قبل از پُست-مدرنیسم در سوررئالیسم تجربه شده است. آثار سوررئالیستی هم‌چون آثار پُست‌مدرنیستی فاقد ساختارهای منظمِ زمان و فضا و نیز منطق علی و معلولی هستند و در آنها، دنیای خیال و واقعیت با هم درمی‌آمیزد.

۱- ۱- پرسش و فرضیهٔ پژوهش

- عناصر سوررئال چرا و چگونه در شعر کودک، نمود و تجلی می‌یابند؟
- ظرفیت‌هایی همسان در شعر کودک و عناصر سوررئال وجود دارد که میان آنها پیوند و قرابت ایجاد می‌کند.

۱- ۲- بیان مسئله

شعر کودک به واسطهٔ خصایص ذاتی و کودکانه‌ای که دارد، دارای دنیای تخیلیِ خاص است و از جهات مختلف با مبانی سوررئالیسم پیوند می‌یابد. شاعرانی که برای مخاطبان کودک شعر می‌سرایند، گاه به طور خودخواسته و تعمدی و زمانی نیز به صورت ناخودآگاه از مختصات سوررئالیسم و ظرفیت‌های آن، بهره می‌گیرند و به اشکال مختلف، نشانه‌های سوررئالیسم را در زوایای کار خویش قرار می‌دهند. تخیلی که مبنا و مایهٔ خلق اشعار کودکان قرار می‌گیرد، بیش از آنکه با تخیل شاعرانه به معنای متعارف، نسبت داشته باشد، با تخیل کودکانه و دنیای خیالی برگرفته از ذهنیتِ توهم‌پردازانه‌ای قرابت دارد که کودکان در مقاطع سنی خاصی از آن برخوردارند. چنین تخیلی با آنچه دستمایهٔ خلق آثار سوررئالیستی می‌شود، تا حدودی همسانی و نزدیکی دارد؛ زیرا موجب خلقِ فضا و دنیایی دگرگونه می‌شود و امکانی تازه را برای تغییر ماهیت و کُنش موجودات و پدیده‌های شناخته‌شده فراهم می‌آورد. این عبارت که تخیلِ کودک قادر به آفرینش «تابلوهای عجیب و غریب» (بارتو، ۱۳۵۶: ۴۳) است، سخنی مبتنی بر شناخت از ویژگی‌های ذاتی کودکان بوده و در حقیقت، بازتعریفی از دنیای خیالی شگفت‌آور و فرامنطقی کودکان است. آنچه شاعر کودک خلق می‌کند،

به هیچ روی نمی‌تواند بی‌ارتباط با این ویژگی کودکانه و قابلیت‌هایی باشد که به طور ذاتی در تخیل کودکان و در ذهنیت کودکانه وجود دارد؛ به بیان دیگر، الگوی شاعرِ کودک در خیال‌پردازی، منطقِ ذهنی و تلقیات و توهماتِ مخاطبان کودک است.

۱- ۳- پیشینهٔ پژوهش

در میان پژوهش‌های صورت‌گرفته، پژوهشی که در آن، مستقلاً به سوررئالیسم در شعر کودک پرداخته شود، به دست نیامد. بخشی از کارهای انجام شده در این زمینه، پژوهش‌هایی است که در آنها از سوررئالیسم به عنوان یک مکتب ادبی سخن رفته است. تعدادی از این پژوهش‌ها در این نوشتار مورد رجوع و استناد بوده‌اند؛ جلد دوم کتابِ «مکتب‌های ادبی» از رضا سیدحسینی، «مکتب‌های ادبی» تألیف سیروس شمیسا، «سورئالیسم» نوشتهٔ فرشته اندیک‌فر، «سرگذشت سوررئالیسم» از آندره برتون، و «آشنایی با مکتب سوررئالیسم» نوشتهٔ محمدرضا خردمند از این زمره هستند. در این کتاب‌ها، زمینه، تاریخچه، و مؤلفه‌ها و مبانی سوررئالیسم به صورت‌های مختلف، تبیین و تشریح شده است. دیگر پژوهش‌های مرتبط، مقالاتی هستند که طی آن‌ها پیوند سوررئالیسم با آثار ادبی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. یکی از این مقالات، «بوطیقای سوررئالیستی مولوی» از «محمود فتوحی» چاپ‌شده در مجلهٔ «مطالعات و تحقیقات ادبی» (۱۳۸۴، شمارهٔ ۵ و ۶) است. در این پژوهش، چگونگی بهره‌مندی مولانا از «نگارش خودکار» که از اصول سوررئالیسم است، مورد بررسی قرار گرفته است. «سوررئالیسم در حکایت‌های صوفیانه ...» از علیرضا اسدی، چاپ‌شده در فصلنامهٔ نقد ادبی» (۱۳۹۱، ۱۷) مقالهٔ دیگری در این باره است که در آن، چگونگی مطابقت نظریهٔ سوررئالیستی با شماری از حکایت‌های منثور عرفانیِ بیان و تحلیل گردیده‌است. «مراحل دریافت متن در شعر سپهری بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر» از «فرخ لطیف‌نژاد» و ... پژوهشی است که در مجلهٔ (جستارهای زبانی، ۱۳۹۳/۱۹) به چاپ رسیده و در آن، چگونگی تکرار طرح ذهنی سپهری در اشعار متفاوت و موقعیت‌های جدید، بر اساس رویکرد «بوگراند و درسلر» بررسی و تشریح شده است. «تجسم ساختارشکنی: تحلیل رویکردهای ساختارشکن در تصاویر سوررئالیستی، قرن ۲۰» از فاطمه پورمند و ...، نشریافته در فصلنامهٔ «کیمیای هنر» (۱۳۹۶، شمارهٔ۲۲) پژوهش دیگری است که طی آن، از منظر ساختارشکنی به رویکردهای هنر سوررئالیستی نگریسته شده و تشابهات نگرش ساختارشکنانه و نظریه سوررئالیسم بیان گردیده‌است. این آثار و پژوهش‌هایی از این دست، به عنوان زمینه و پیشینهٔ پژوهشِ حاضر قابل طرح توانند بود، با این وصف، پژوهشی که در آن، پیوندهای شعر کودک فارسی با سوررئالیسم، یا تجلی مؤلفه‌های سوررئالیسم در شعر کودک فارسی مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد، به دست نیامد.

۱- ٤- روش و محدودهٔ پژوهش

در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی، تجلیات عناصر سوررئال در دوازده مجموعه‌شعر از ده شاعر کودک مورد کاوش و بررسی قرار گرفته است؛ «دامادی آقا کلاغه» سرودهٔ مریم اسلامی، «رونویسی از بهار» سرودهٔ غلامرضا بکتاش، «ساندویچ قطار» و «دمپایی خورشید» سرودهٔ حسین تولائی، «یک قاچ هندوانه» سرودهٔ زهرا داوری، «شب تاریک» سرودهٔ فریدون سراج، «من و مامان و مدرسه» سرودهٔ شکوه قاسم‌نیا، «قدِ سرِ سوزن» سرودهٔ ناصر کشاورز، «قِچ قِچ» سرودهٔ «طیبه شادمانی»، «یک قوری پر از قور»، سرودهٔ مریم هاشم‌پور، «آقای تابستان» و «چشمه‌خانم» سرودهٔ منیره هاشمی، مجموعه‌اشعاری هستند که مصداق‌های شعری این پژوهش را دربردارند.

۲- بحث

بر اساس شواهد متنوعِ موجود و اغلب اشعاری که برای کودکان سروده شده، می‌توان ادعا نمود که شعر کودک، عموماً در پی نمایشِ فضا، کُنش، اشخاص و پدیده‌هایی است که فاقد واقعیتِ بیرونی بوده و صرفاً برآیند تخیل و رؤیا، و گاهی حتی حاصل توهماتی است که با دنیای خیالی کودکان همسانی دارد و برای آنان دارای جذابیت و خوشایندی است. چنین فضا و دنیایی در عین فراواقعی بودن، با واقعیاتِ بیرونی پیوند می‌یابد و با اجزای عینی و ملموس در تعامل قرار می‌گیرد. این ویژگی، میان شعر

کودک به عنوان یک گونهٔ ادبی، و آثار سوررئالیستی که در حوزهٔ مکاتب ادبی قرار می‌گیرند، نسبت و ارتباط ایجاد می‌کند و بدان ماهیت و خصلت میان‌رشته‌ای می‌بخشد.

۲- ۱- رویداد

کم‌رنگ کردنِ واقعیت و ترسیم شرایط خارق‌العاده و دور از ذهن از اصول سوررئالیسم (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۲)، همچنین از مختصات شعر کودک به شمار می‌رود. این رویکرد که موجب شگفتی در مخاطب می‌شود، با همان شیوه‌هایی که در آثار سوررئال، امکان تحقق می‌یابد، در شعر کودک نیز صورت می‌گیرد. شعر کودک، عرصه‌ای مناسب برای شکل‌گیری شرایط و اتفاقاتی از این دست است، زیرا کودکان، مخاطبانی مناسب و پذیرا برای این رویهٔ شاعرانه به شمار می‌آیند. وجودِ صفتِ پذیرندگی در کودکان و امکان لذت‌بردن آنان از اعمال و احوال متحیرانه، شاعران کودک را به ترسیم کُنش و کردارهای غریب و ناممکن ترغیب می‌سازد؛ این کُنش‌ها در شعر کودک با بهره‌گیری از تخیلی فارغ از منطق و در چارچوبِ مناسباتی بیرون از قانونِ علیت سامان می‌پذیرد؛ از این روی، اغلب اوقات از مرز واقعیت فراتر می‌روند و ساخت و ماهیتی غیرحقیقت‌نما می‌یابند. شاعر کودک با ترسیم فضا و رویدادهایی حیرت‌انگیز و البته باورپذیر برای کودکان، از واقع‌گویی فاصله می‌گیرد. او افکار و تصوراتی را که موجودیت ذهنی و حتی وهمی دارند، عینیت می‌بخشد و به صورت امری واقعی نشان می‌دهد. در حقیقت به شیوهٔ سوررئالیست‌ها از مرز واقعیت عدول می‌کند و در صدد برمی‌آید با نشان‌دادنِ رویدادی غریب، واقعیتی جدید بیافریند؛ این واقعیتِ جدید با وجودِ نامتعارف‌بودن و با همهٔ تفاوتی که با واقعیت شناخته‌شده دارد، به طریقی شاعرانه توجیه می‌یابد و برای مخاطب، باورپذیر می‌شود؛ طوری که تفاوت و حتی تضاد آن با واقعیت، تا حد زیادی از چشمِ مخاطب پنهان می‌ماند. زیرا مایهٔ شگفتی مخاطب و به تبع آن موجب لذتِ او می‌گردد. مصداق‌های زیر از این‌دست اشعار هستند و در آنها تخیلی کودکانه بازنمایی شده است:«پریدم توی یخچال/ دلم نوشابه می‌خواست/ ولی با کله خوردم/ به شیر و خامه و ماست/ صدای گاو آمد:/ بفرمایید ... ما... ما.../ چه جالب خانم گاو/ دکان وا کرده این‌جا!/ چه می‌شد خانم گاو/ کمی فکر دلم بود/ کنار شیر و دوغش/ دوتا نوشابه هم بود!» (هاشم‌پور، ۱۳۹۳: ۳۰).

«امروز لکّه‌ای شیر/ بر روی میز دیدم/ توی خیالم آن را/ یک موشِ ریز دیدم/ دادم به موشِ شیری/ یک تکه از پنیرم/ می‌خواستم برایش/ یک لقمه هم بگیرم/ او تازه داشت با من/ نان و پنیر می‌خورد/ مامان رسید و او را/ با دستمالِ خود برد» (اسلامی، ۱۳۹۳: ۲۱).

«صبح یک روز بهار/ صبح یک روز قشنگ/ با مقوا ساختم/ جوجه‌ای زبر و زرنگ/ خانهٔ ما پر شد از/ جیک و جیک و جیک و جیک/ هر کجا دنبال من/ می‌دوید او تیک و تیک/ با تکان دست من/ زود بالا می‌پرید/ روی دست مادر و/ پای بابا می‌پرید/ شب که شد او گریه کرد/ چشم‌هایش را نبست/ گفت: «مادر!» جای او/ زیر بال مادر است/ با مقوا مرغکی/ ساختم فردای آن/ مرغ من با جوجه‌اش/ بود خیلی مهربان» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۷).

«شاید جناب آتش/ سنش زیاد باشد/ من فکر می‌کنم که/ هم‌سنِ باد باشد/ دیروز بچهٔ او/ در فندک عمو بود/ مثل پدربزرگش/ شیطان و غرغرو بود/ تازه دروغکی گفت:/ «از من نترس... سردم!»/ می‌خواست من بسوزم/ اما فرار کردم!» (هاشم‌پور، ۱۳۹۳: ۱۴).

در هر یک از این اشعار، رویدادی نامتعارف و رفتاری غیر معمول رخ می‌دهد که با آنچه در دنیای واقعی امکان وقوع دارد، دارای تفاوت است. «حضور گاو در یخچال و ...»، «تبدیل لکهٔ شیر به موشِ ریز»، «جیک و جیک جوجهٔ مقوایی و باقی ماجرا ...» و «دروغ‌گویی فندک و ...» کُنش‌هایی غریب هستند که در فضای خاص و سوررئالیستی این اشعار، امکانِ تحقق یافته‌اند. کودکان با اتکا بر توانمندی خود می‌توانند رفتارهایی تا بدین حد عجیب و باورنکردنی را در ذهن بیافرینند و با بهره‌گیری از تخیل کودکی، نظیر آن را برای خود بازآفرینی و باور کنند. افزون بر توانایی خاص کودکانه، تمهیدات شاعر نیز در باورپذیری این احوال نقش دارد. آنچه در فضای این اشعار به عنوان امرِ ناممکن رخ داده، با همهٔ غرابتی که دارد، در حیطه و در حدِ تجربیات کودک شکل می‌گیرد و با عناصر و نشانه‌های عینی و واقعی پیوند و نسبت پیدا می‌کند؛ به بیان دیگر، علی‌رغم غیر واقعی بودن، در زمان، مکان و شرایط و بستری واقعی قرار می‌گیرد؛ همین امر، وجه سوررئالیستی آن را قوت می‌بخشد.

۲- ۲ - اشخاص

یکی از شگردهای معمول در شعر کودک، ایجاد مجال برای نقش‌آفرینی اشخاص با اهداف خاص است. اشعاری که با این رویکرد سروده می‌شوند، عموماً با اشکالی از شخصیت‌پردازی همراه هستند و بافتی روایی و ماجراگونه دارند. شخصیت‌هایی که در فضای این اشعار، امکان حضور می‌یابند، متناسب با اهداف اصلی و تعریف‌شدهٔ شعر کودک، واجدِ ماهیت و کُنش‌های متفاوت می‌گردند. آنها عموماً دارای موقعیت و کردار نامتعارف هستند و به لحاظ منطقی در جای طبیعی و واقعی خود قرار نمی‌گیرند. به همین جهت با آفریده‌های سوررئالیستی، همانندی می‌یابند و اقوال و کردارشان صبغهٔ سوررئالیستی می‌پذیرد.

خاستگاه این اشعار، نگاهِ دگرگونهٔ شاعر به اشیا و پدیده‌هاست که در آن با بهره‌گیری از شگرد و آرایهٔ تشخیص، پدیده‌ها و اشیا به شخصیت‌هایی انسان‌گونه و جذاب برای مخاطبان تبدیل می‌شوند؛ شخصیت‌هایی که با وجودِ نامتعارف بودن، در قواره‌هایی متناسب با ذهنیت، پنداشت و پذیرشِ مخاطبانِ کودک ظاهر می‌شوند؛ طوری که این مخاطبان می‌توانند با آنها همذات‌پنداری کنند و آنها را صورتِ عینیِ تصاویر ذهنی خود بپندارند. شاعران برای روایتِ احوال و کردارِ هر یک از این شخصیت‌ها، زاویهٔ دید خاصی، متناسب با حال و هنجار آنان، برمی‌گزینند؛ گاه از زاویهٔ دیدِ درونی بهره می‌برند تا انگیزه‌ها، عواطف و اندیشه‌های آنها را بیان کنند؛ گاهی نیز با استفاده از زاویهٔ دیدِ بیرونی، حرکات، سکنات و احوال آنها را توصیف می‌کنند:

«گربه‌ای هستم گرسنه/ مانده‌ام در زیر باران/ کاشکی پیتزای گنجشک/ داشتم می‌خوردم الان/ کوچهٔ بالایی ما/ یک درخت صاف دارد/ لابه‌لای شاخه‌هایش/ یک شکم با ناف دارد/ لانهٔ گنجشک کوچه/ توی ناف این درخت است/ غصه خوردن راحت، اما/ خوردن گنجشک سخت است» (کشاورز، ۱۳۹۳: ۲۵).

«سخنران شروع کرد به حرف زدن/ میکروفون‌های کچل/ هم‌دیگر را هُل می‌دادند تا جلوتر بایستند/ هر کس کله‌گُنده‌تر بود/ به دیگران تنه می‌زد/ وقتی سخنرانی تمام شد/ فقط یک نفر آن را خوبِ خوب شنیده بود؛/ میکروفون کوچکی/ که یواشکی/ از یقهٔ کت سخنران بالا رفته بود!» (تولایی، ۱۳۹۱: ۱۰).

«خانمِ جعبه که آمد/ کاغذ کادو تنش بود/ یک گل روبانی سبز/ دکمهٔ پیراهنش بود/ در دل او وول می‌خورد/ هدیهٔ من مثل نی نی/ گفت: دکتر شو خودت، تا/ نی نی من را ببینی/ باز کردم جعبه‌ام را/ مثل دکترهای ماما/ از دل آن جعبه‌خانم/ هدیه‌ام آمد به دنیا» (کشاورز، ۱۳۹۳: ۲۸).

هر یک از این اشعار، به واسطهٔ وجود شخصیتی نامتعارف که دارای رفتار و حالاتی فراواقع است، به صحنه‌ای از حضور غریب اشیا بدل شده و عناصر خاصی در آن برجستگی یافته‌اند. شخصیتِ حاضر در شعرِ نخست «گربه‌ای گرسنه است که هوس خوردن پیتزای گنجشک دارد» و در شعر دوم «میکروفون‌ها به اعمال انسانی، آن هم از نوع شیطنت کودکانه، دست می‌زنند». در شعر بعدی «جعبه‌ای که کاغذ کادو به تن دارد»، در هیأت خانمی باردار که قرار است زایمان کند، ظهور یافته است.

۲-۳- طنز

طنز با انگیزه‌های مختلف شکل می‌گیرد و کارکردهای متفاوتی می‌یابد (حلبی، ۱۳۶۴: ۴۵). مبنای طنز در شعر، «تخیل طنزآفرین» (براهنی، ۱۳۶۲: ۵۳۶) و تکوین آن، مستلزمِ «قدرت و ایجاز در نکته‌پردازی» (پلارد، ۱۳۷۸: ۳۳) است. از منظر سوررئالیسم، طنز، امکانی برای برای نشان دادنِ واقعیت از زوایای متفاوت است و به عنوان «نقطهٔ عزیمت واقعیتی تازه» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۸۱۵) مورد توجه قرار می‌گیرد. طنز در سوررئالیسم با اهدافی خاص شکل می‌گیرد. طنز سوررئالیستی، بنیانی هنجارشکن دارد و در پی غریب‌گردانی و ایجاد تغییر در جایگاه و ماهیتِ اشیا و مفاهیم، هم‌چنین در صدد از بین‌بردنِ روابط آشنا بین امور است. این امر، نهایتاً به حیرت و لذت و نیز تغییر نگرش مخاطب نسبت به واقعیت‌ها می‌انجامد. از سوی دیگر، طنز، یکی از عوامل جذابیتِ شعر در نظر مخاطبان کودک است. از این روی با جان‌مایهٔ بسیاری از اشعار کودکان پیوند و نسبت دارد. طنز در شعر کودک، جهت‌دار بوده و متناسب با دنیای کودکانه و برگرفته از محیط و عناصر آشنا برای کودکان شکل می‌گیرد، با این وصف، گاهی با برخوردِ متفاوت و غیرمنتظره با موضوعات و پدیده‌ها همراه می‌شود و شالودهٔ آن بر اساسِ نفیِ واقعیت و به‌هم‌ریختگیِ نظمِ منطقی امور شکل می‌گیرد، در این هنگام با طنزِ مورد نظر سوررئالیست‌ها قرابت و همانندی می‌یابد.

مصداق‌هایی از این گونه طنز در میان اشعار کودکان یافت می‌شود که در آنها شاعر کودک به دنبال تغییر در موقعیت اشیا و از بین بردن مناسبت‌های معمول بین پدیده‌هاست. شاعر کودک با این رویکرد، جریانی غیرمنتظره و دور از پیش‌بینی را در شعر شکل می‌دهد و ضمن ایجاد مجالی برای تفریح و خنده و نیز شگفتی مخاطبان کودک، فرصتی برای تغییر در نگاه و تفکر آنان فراهم می‌آورد. این نوع طنز، در عین حال که ترسیمی خنده‌آور از امور به دست می‌دهد، ماهیتی جست‌وجوگرانه دارد. زیرا با فاصله‌گرفتن از دنیای مادی و واقعی و نیز کم‌رنگ‌ساختنِ جنبهٔ جدیِ واقعیت، طرحی تازه و به تعبیر سوررئالیست‌ها «فراواقع» از امور ارائه می‌کند. کاربرد این نوع طنز که با هنجارشکنی و شکستن ساختارها و قیود همراه می‌شود، در شعر کودک با ملاحظات تربیتی و برخی الزامات عاطفی و فکری همراه است:

«کاشکی مامان کوچیک بود!/ قدِ عدس، ریزِ ریز/ می‌بردمش مدرسه/ می‌ذاشتمش تو جا میز/ وقتی دلم تنگ می‌شد/ یواش نگاش می‌کردم/ اگر کسی می‌فهمید/ زود جابه‌جاش می‌کردم» (قاسم‌نیا، ۱۳۹۴: ۱۱).

«ای ماه که نشستی/ در آسمان خانه/ امشب شدی شبیهِ/ یک قاچ هندوانه/ افتاده باز عکست/ در حوض خانهٔ ما/ یک ساعت است الان/ می‌بینمت از اینجا/ ای کاش می‌شد ای ماه/ پایین بیفتی الان/ می‌چسبد از تو امشب/ یک گاز گنده با نان» (داوری، ۱۳۹۳: ۱۴).

«توی گوش این درخت/ باز هم نمی‌رود/ حرفِ مفتِ بند رخت/ میخ باز کج شده/ با تمام تیزی‌اش/ باز هم فلج شده/ توی ذهن من هنوز/ رخنه کرده این سؤال/ در تمام طول روز:/ حرف میخ، مفت بود/ یا پوست درخت/ واقعاً کلفت بود؟» (بکتاش، ۱۳۸۶: ۱۷).

این مصداق‌ها، شواهدی از طنز در شعر کودک هستند که در آنها شاعران از الگوهای عمومی و معمول طنز تبعیت نکرده‌اند. در این شواهد از تمهیدات و شگردهای هنجارشکنانه‌ای بهره گرفته شده که می‌توانند نظام عادی تفکرات و مفاهیم را تغییر دهند و مفاهیم جدیدی به اشیا و امور ببخشند.

در مصداق نخست، آرزوی کوچک‌شدنِ مامان در حد عدس ریز و تبعات آن، برآیندی از تخیلِ طنزآفرین و در عین حال نامتعارفِ شاعر است که موجب ارایهٔ درکی تازه از مفهومی خاص، یعنی وابستگی عاطفی کودک به مادر خود، شده است.

در نمونهٔ شعری دوم، نشستنِ ماه در آسمان خانه، شبیه‌شدنِ ماه به یک قاچ هندوانه، افتادنِ ماه از آسمان و آرزوی یک‌گازِ گُنده زدن به قاچ هندوانه، یعنی ماه، پاره‌هایی از تخیل به کار رفته در این شعر و عناصر طنزآفرین آن هستند که هیأتی فراواقع از یک امر واقعی را نشان می‌دهند. امرِ واقعی، نگاهِ کودکی به آسمان است که به تماشای ماه ایستاده است و هیأتِ فراواقع، ترسیمی شاعرانه و توأم با طنز است که شاعر از آن ارایه داده است.

طنز موجود در مصداق سوم بر اساس بازی شاعر با کلمات و پرداختن او به ظرایف لفظی صورت پذیرفته است. «حرف مفت بند رخت»، «حرف میخ، مفت بود» و «پوست درخت، واقعاً کلفت بود» ترکیب و عباراتی طنزآمیز و مبتنی بر آشنایی‌زدایی هستند که بنیان معنایی این شعر را سامان داده‌اند.

طنز سوررئالیستی به اشکال دیگری نیز در شعر کودک شکل می‌گیرد. گاهی طنز شعر کودک به واسطهٔ کاریکاتورسازی و تبدیل واقعیت به امری مضحک و بسیار دورتر از واقعیت نشان داده می‌شود. این نوع طنز، عموماً در تقابل و تعارض با دنیای بزرگسالی قرار دارد و طی آن، امور جدی زندگی، حالتی بازی‌گونه و تمسخربار می‌یابد. به نظر می‌رسد شاعر به صورتی غیر متعهدانه برای خنداندن و تفریح مخاطب چنین کاری را در پیش می‌گیرد، اما با قدری تأمل در ذاتِ کارش می‌توان دریافت که وی در جهت خلق واقعیتی ورای واقعیت شناخته‌شده حرکت کرده و با وارد کردن سرگرمی و شیطنت کودکانه در جهان واقعی که دنیای بزرگسالان نیز هست، رنگ و جلا و خصلتی کودکانه به وقایع مربوط به زندگی بزرگسالان می‌بخشد تا کودکان بتوانند آن را از آنِ خود بپندارند.

«کرم کوچولو داشت/ توی کاهو لانه/ کرد بیرون او را/ مادرم از خانه/ او دَمِ در مانده/ زیر باران و باد/ خانه‌اش را کرده/ مادرِ من سالاد» (اسلامی، ۱۳۹۳: ۹).

«من را کچل کرده/ آقای سلمانی/ دیشب بدون مو/ رفتم به مهمانی/ دیدم همه دارند/ موهای زیبایی/ اما نکردم من/ احساس تنهایی/ چون که عمو هم بود/ مثل خودم بی‌مو/ رفتم نشستم من/ فوری کنار او» (هاشمی، ۱۳۹۳: ۱۲).

«جوراب،/ اتاقِ انگشت‌های ناز است/ خوش به حال انگشت‌هایی که/ پنجرهٔ اتاق‌شان/ همیشه باز است!» (تولایی، ۱۳۹۱: ۸).

«فرش ما با ریشه‌اش/ شَست پایم را کشید/ توی دستم پارچ بود/ او، ولی آن را ندید/ شوخی‌اش بی‌مزّه بود/ ناگهان خوردم زمین/ پارچ با یخ‌های سرد/ منفجر شد، مثل مین/ حیف، با این کار زشت/ کار خوبم شد خراب/ فرش و من با هم شدیم/ از خجالت، خیسِ آب» (شادمانی، ۱۳۹۴: ۴).

۲- ٤ - خواب‌دیدگی

خواب و رؤیا با ناخودآگاه انسان، نسبت و پیوندی تنگاتنگ دارد. به تعبیر «یونگ»، خواب‌ها «حلقه‌های مرئی زنجیری از رویدادهای ناخودآگاه» (یونگ، ۱۳۸۲: ۳۳) و «نماینده‌ای از عقل و دانشِ ناآگاه» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۱) هستند. گفته‌شده: هر خوابی «دریچه‌ای است گشوده‌شده به شب تاریک درون» (شایگان، ۱۳۷۱: ۲۰۶) و «جلوه‌ای ویژه از ناخودآگاه» (یونگ، ۱۳۷۲: ۴۰) که می‌تواند ابعادِ پنهان و نانمودهٔ درون و ناخودآگاهی آدمی را آشکار کند. سوررئالیست‌ها توجه ویژه‌ای به خواب دارند و از آن به عنوان «تجربهٔ سوررئالیستی» (ادونیس، ۱۳۸۵: ۸۴) و یکی از زمینه‌های پیدایش سوررئالیسم سخن می‌گویند (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۲). در کل، سوررئالیسم، خواب را شیوه‌ای برای جست‌وجوی واقعیت دیگر (سیدحسینی،۱۳۸۷: ۸۳۷) از طریق کشف دنیایی ورای عالم عینی معرفی می‌کند. چنین واقعیتی جز در عالمِ بی‌حد و مرز خواب و بدون رهایی ذهن از قیودِ عقل و خودآگاهی موجودیت نمی‌یابد. به باور سوررئالیست‌ها خواب و رؤیا، شکلی از فکر که دارای «آزادی و باروری بیشتر» (ادونیس، ۱۳۸۵: ۳۰۳) و عرصه‌ای است که همه‌چیز در آن، آسان و طبیعی به نظر می‌رسد؛ همچنین دارای زبانی است که واگویی اسرار یا «محتوای نهفتهٔ» ناخودآگاهی (تایسن، ۱۳۸۷: ۴۶) و دنیای اوهام و اشباح را ممکن می‌سازد.

بسامدِ خواب و رؤیا در شعر کودک و استفادهٔ شاعران از آن در جهت دستیابی به برخی اهداف هنری و تربیتی را می‌توان تجلی دیگری از سوررئالیسم در شعر کودک تلقی نمود. روایتِ خوابِ دیده‌شده و رؤیاهای مربوط به آن، شگردی هنری در شعر کودک به شمار می‌آید که به شاعرِ کودک امکان می‌دهد فضاهایی سوررئالیستی و چشم‌اندازهایی خاص خلق کند. این فضاها به نوعی، بازنمایی یا شبیه‌سازی دنیا و وقایعی است که کودکان قادرند در ذهن خویش بدان موجودیت ببخشند و معمولاً دربردارندهٔ احوال و کُنش‌هایی فراواقع هم‌چون رخدادهایی هستند که در عالم خواب می‌توان تجربه نمود. این احوال که منطبق بر عواطف و امیال کودکانه آفریده می‌شوند، به عنوان برآیندی از ضمیر ناخودآگاه و جریانِ تفکر و فعالیتِ ذهنِ کودک حائز اهمیت هستند.

«خواب دیدم ...» یا «به خوابم آمد» و عباراتی از این دست، همواره به عنوان سرآغاز کلام در این اشعار به کار می‌رود. چنین عباراتی می‌تواند به طور ناخودآگاه، مخاطب شعر را از حریمِ هشیاری و خودآگاهی به ساحتِ ناخودآگاهی رهنمون شود و در وی زمینه و پذیرش لازم را برای باور ماجراهای غریب و فراواقعی که پس از آن روایت می‌شود، به وجود آورد. حساسیتِ مخاطبِ کودک، نسبت به واژهٔ خواب و سابقهٔ ذهنی او از عبارت «خواب دیدن»، موجب می‌شود تا به طور غیر ارادی آمادگی لازم برای دیدنِ دنیایی ناشناخته و درک احوالی متفاوت و تجربه‌نشدنی را کسب کند. این اشعار، ساخت روایی دارند و در هر یک از آنها ماجرایی خاص که راوی، آن را در خواب دیده، روایت می‌شود. بستر و زمینهٔ شکل‌گیری ماجرای هر شعر، جنبه و بُعدی از امیال، افکار و احساسات کودکانه و نیز تخیل بی‌مزر کودکان است:

«خواب دیدم دیشب/ توی یک یخچالم/ دور خود می‌دیدم/ برف و یخ یک عالم/ یخ زدم سردم شد/ زود در را بستم/ ناگهان حس کردم/ خرسِ قطبی هستم/ گُشنه بودم رفتم/ توی غاری آن دور/ شیر خوردم با موز/ کیک و سیب و انگور/ ناگهان دستی داغ/ گوش من را پیچاند/ من پریدم از خواب/ خواب من ناقص ماند» (کشاورز، ۱۳۹۳: ۸).

«دوباره دیشب آمد/ فرشته‌ای به خوابم/ فرشته‌ای که بیرون/ پریده، از کتابم/ فرشته‌ای که بالش/ به قد آسمان بود/ چقدر دوستم داشت/ چقدر مهربان بود/ قشنگ حرف می‌زد/ زلال و ساده چون آب/ پدر مرا صدا زد/ و من پریدم از خواب» (سراج، ۱۳۹۳: ۶)

«کلاغ بدجنسی/ به خواب من آمد/ و قار قار و قار/ به هر طرف پر زد/ عروسکم را دید/ که روی ایوان بود/ گرفت عروسک را/ پرید از آن‌جا زود/ به سمت او رفتم/ پرید از ایوان/ نگاهم ابری شد/ و پُر شد از باران/ کلاغ خواب من/ چه کار زشتی کرد!/ عروسکم را کاش/ دوباره می‌آورد» (سراج، ۱۳۹۳: ۱۲).

«شب بود و می‌دیدم/ خوابی سفید و سرد/ یک خرسِ قطبی داشت/ دنبال من می‌کرد/ در برف سُر خوردم/ دمپایی‌ام افتاد/ یک پنگوئن آمد/ فوری نجاتم داد/ تا خانه‌اش با او/ بی‌دردسر رفتم/ با زنگ ساعت، صبح/ از قطب در رفتم!» (هاشم‌پور، ۱۳۹۳: ۱۲).

۲- ۵- اشیا

عینی‌کردنِ تصاویر ذهنی و به موازات آن، تغییرِ هویت و جایگاه اشیا در تصاویر و فضاهای شعری، اصل دیگری از اصول سوررئالیسم است که تجلیات آن را در بعضی از اشعار کودکان می‌توان سراغ گرفت. در مواردی شاعران کودک به شیوهٔ سوررئالیست‌ها گزارش، روایت و یا توصیفی از تصور و ذهنیات خود را به طور واقع‌نما و به تعبیر سوررئالیست‌ها به صورت «واقعیتی دیگر» به دست می‌دهند. این واقعیتِ دیگر، به واسطهٔ عینی‌شدنِ روایت‌های ذهنی، ممکن می‌شود؛ بدین صورت که شاعر، عناصر ذهنی و پدیده‌هایی را که واقعیت بیرونی ندارند و صرفاً برآیند تصور و ذهنیت و تخیلی در حد تخیل کودکان توانند بود، در زمان و مکانِ واقعی قرار می‌دهد و با ایجاد فضایی ملموس، تعاملی خاص میان عناصر ذهنی و عینی به وجود می‌آورد؛ به بیان دیگر، به شکلی خاص، میان امور واقعی و فراواقع ارتباط و نسبت ایجاد می‌کند، طوری که آنچه فراواقع و ذهنی است، به واسطهٔ قرار گرفتن در محیط و زمان واقعی، واقعیت به نظر می‌رسد و صورتی عینی و مجسم به خود می‌پذیرد. فضاهایی از این دست که خصلت سوررئال دارد، در حقیقت، بازتابی از دنیای ذهنی کودکان است. از این روی با وجود غیر واقعی‌بودن، مخاطب کودک، آن را به عنوان جزئی از واقعیت تلقی می‌کند و ماهیت تازهٔ اشیا و پدیده‌ها را در آن می‌پذیرد.

این فضاها در واقع صحنه‌هایی از حضور متفاوت و نامتعارف اشیا و پدیده‌ها هستند که روابط و مناسباتی غیر معمول در آنها جریان می‌یابد و رخدادهای عجیب و خیال‌انگیز در آنها شکل می‌گیرد؛ اشیا تغییر ماهیت می‌دهند و واقعیت‌ها رنگ می‌بازند. وجه نامتعارفِ اشیا و مناسبات غیرمعمول از برجستگی‌های هنری این نوع فضاسازی و از عواملی به شمار می‌آید که آن را در نظر مخاطبانِ کودک، جذاب و خوشایند می‌سازد. این خوشایندی از آن روست که آن‌چه نامتعارف به نظر می‌رسد، با وجود اینکه با عقلانیت و منطق ذهنی بزرگسالان منافات دارد، در دنیای کودکانه توجیه‌پذیر بوده و با جهان و نیازهای ذهنی آنان نسبت می‌یابد:

«خیلی شلوغ می‌کرد/ آقای قور قوری/ بالا پرید و افتاد/ با کله توی قوری!/ او توی قوری ما/ یک ذره هم نمرده/ بیچاره باد کرده/ از بس که چای خورده!/ مامان صدای او را/ حتماً شنیده از دور/ ای وای اگر ببیند/ یک قوری پر از قور!» (هاشم‌پور، ۱۳۹۳: ۲۴).

«گوشه‌ای از جلد من/ رفت لای زیپ کیف/ جای دندان‌های او/ نقطه نقطه شد ردیف/ زیپ‌ها از کار خود/ کاش خسته می‌شدند/ مثل دکمه یا خودم/ باز و بسته می‌شدند/ زیپ روزی چند بار/ گاز می‌گیرد مرا/ معنی این کار را/ من نمی‌فهمم چرا؟» (کشاورز، ۱۳۹۳: ۲۳).

«روز عروسی بود/ لامپ زرد/ از عروس و داماد هم خوشحال‌تر بود/ به دوستان قدیمی‌اش فکر می‌کرد/ می‌توانست بعد از مدت‌ها/ لامپ‌های قرمز و آبی و سبز را ببیند/ شب شد/ لامپ زرد/ از عروس و داماد هم غمگین‌تر شد/ کاش برق نمی‌رفت!» (تولائی، ۱۳۹۱: ۲۶).

«من دمپایی ابری داشتم/ خورشید هم دمپایی ابری داشت/ دمپایی من پاره شد/ گریه کردم/ دمپایی خورشید پاره شد/ باران بارید!» (همان: ۳۴)

۳- نتیجه‌گیری

دنیای سوررئال، مبتنی بر رؤیا و تخیلی بی‌مرز و پردامنه است که به واسطهٔ تغییرِ واقعیت و گذر از قیود و عادات، شکل می‌گیرد. رویکردِ ادبیِ سوررئالیست‌ها بر نفی آموزه‌های عقلی و گریز از اصول حاکم بر زندگی انسانی استوار است. این رویکرد، هنر و ادبیات و اختصاصاً شعر را به مجالی برای بیانِ بی‌پردهٔ جریانِ واقعی تفکر و توهمات بدل می‌کند و دنیایی تخیلی و فارغ از قاعده و قانون می‌سازد که بی‌شباهت به دنیای ذهنی و خیالی کودکان نیست. شاعران کودک که به طور خواسته یا ناخودآگاه در مسیر عواطف و تمایلات کودکان حرکت می‌کنند، در مواردی به خلق فضاهای سوررئال دست می‌زنند و دنیایی را می‌آفرینند که ضمن مطابقت با افکار و تخیلات و توهمات کودکان، دارای مختصات سوررئال نیز هست. آنچه به عنوان مختصات سوررئالیسم در شعر کودک قابل جست‌وجوست، به این نوع اشعار تعلق دارد. این اشعار، ضمن اینکه درصدد پاسخگویی به نیازهای عاطفی کودکان هستند، به طور غیر مستقیم بر اساس برخی الگوهای سوررئالیسم خلق می‌شوند. از جملهٔ این الگوها و مختصات، یکی کم‌رنگ‌سازی واقعیت و ترسیم احوالِ شگفتی‌آفرین و غریب است که شیوهٔ کار مشترکی میان سوررئالیست‌ها و شاعران کودک است. دیگر، نقش‌آفرینی

اشخاص در اشعار روایی کودک است. در این اشعار، شخصیت‌هایی سوررئال و مطلوبِ مخاطبان کودک خلق می‌شود. بهره‌مندی شاعران کودک از طنز سوررئالیستی که طنزی غریب و هنجارشکنانه است و در جهتِ نشان‌دادنِ واقعیت از زوایه‌ای متفاوت به کار می‌رود، رویکردِ سوررئالیستی دیگری است که مصداق‌های آن در آثار شاعران کودک یافت می‌شود، توجه به خواب و رؤیا و استفاده از آن برای ترسیم احوال ناخودآگاه نیز شیوه‌ای در شعر کودک است که به کشف و ترسیمِ دنیایی ورای عالم عینی می‌انجامد.

منابع

آدونیس (علی احمد سعید). (۱۳۸۰). تصوف و سورئالیسم. مترجم: حبیب‌الله عباسی، چاپ دوم، تهران: روزگار.

اسلامی، مریم. (۱۳۹۳). دامادی آقا کلاغه. تصویرگر: شیوا اکرم‌زاده، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

الیوت، تی‌اس. (۱۳۷۵). برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقدادبی. ترجمه/ تألیف: سیدمحمد دامادی، چاپ اول، تهران: علمی.

آودی، رابرت. (۱۳۸۰). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم. ترجمه و تدوین حسینعلی نوروزی، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

بارتو، آگینا. (۱۳۵۶). شعر برای کودکان (نکاتی در بارهٔ ادبیات کودکان). ترجمهٔ: اردشیر نیکپور، چاپ اول، تهران: شورای کتاب کودک.

براهنی، رضا. (۱۳۶۲). قصه‌نویسی. چاپ اول، تهران: نشرنو.

بکتاش، غلامرضا. (۱۳۸۶). رونویسی از بهار. تصویرگر: محمدمهدی طباطبایی، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پلارد، آرتور. (۱۳۷۸). طنز. ترجمهٔ سعید سعیدپور، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

تایسن، لُیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمهٔ: مازیار حسین‌زاده، فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، چاپ اول، تهران: نگاه امروز/ حکایت قلم نوین.

تولایی، حسین. (۱۳۹۱). دمپایی خورشید. تصویرگر: حمیده محبی، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

تولایی، حسین. (۱۳۹۱). ساندویچ قطار. تصویرگر: مرجان بابامرندی، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۶۴). مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران. چاپ اول، تهران: پیک.

خزائل، حسن. (۱۳۸۴). فرهنگ ادبیات جهان. جلد اول، چاپ اول، تهران: دبیر.

داوری، زهرا. (۱۳۹۳). یک قاچ هندوانه. تصویرگر: نازنین عباسی، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

رید، هربرت. (۱۳۸۴). معنی هنر. ترجمهٔ: نجف دریابندری، چاپ نهم، تهران: علمی و فرهنگی.

سراج، فریدون. (۱۳۹۳). شب تاریک. تصویرگر: شیوا اکرم‌زاده، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). مکتب‌های ادبی. جلد دوم، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.

شادمانی، طیبه. (۱۳۹۴). قِچ قِچ. تصویرگر: میترا عبدالهی، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). نقد ادبی. چاپ اول، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). مکتب‌های ادبی. چاپ سوم، تهران: قطره.

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

قاسم‌نیا، شکوه. (۱۳۹۴). من و مامان و مدرسه. تصویرگر: میترا عبداللهی، طراح گرافیک: کامران مهرزاده، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کادن، جی‌ای. (۱۳۸۶). فرهنگ ادبیات و نقد. ترجمهٔ: کاظم فیروزمند، چاپ دوم، تهران: شادگان.

کادن، جی‌ای. (۱۳۹۳). قدِ سرِ سوزن. تصویرگر: میثم موسوی، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

لِش، اسکات. (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه: شاهپور بهیان، چاپ اول، تهران: ققنوس.

هاشم‌پور، مریم. (۱۳۹۳). یک قوری پر از قور. تصویرگر: مانلی منوچهری، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هاشمی، منیره. (۱۳۸۹). آقای تابستان. تصویرگر: عاطفه ملکی‌جو، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هاشمی، منیره. (۱۳۹۳). چشمه‌خانم. تصویرگر: معصومه حاجی‌وند، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲). انسان و سمبول‌هایش. ترجمهٔ ابوطالب صارمی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۲). روانشناسی و دین. ترجمهٔ فواد روحانی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). روانشناسی ضمیر ناخودآگاه. ترجمهٔ محمدعلی امیری، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515

https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Cynicism and Islamic Sufism

Alireza Mozaffari [1]

1- Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Urmia University, Urmia, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2022/11/23
Accepted:
2024/09/22
pp:
11- 27

Keywords:
Cynisims,
Sufism,
Wearing Xergheh,
Diogenes,
Dog.

ABSTRACT

Many researchers on the philosophical foundation of Islamic mysticism, when examining the impact of the Greek philosopher on Islamic Sufism, discussed in a way that suggests that they are aware of some affinities of the cynics with the ethical and theoretical views of the Sufists, yet for some reasons such as the lack of reliable documents they avoided in elaborating the scale of the influence of that Greek trend upon Islamic Sufism; especially trends such as Malamatieh. This article glances at the history and ideas of cynicism without discussing its impact on Islamic Sufism. Then, it examines the shared beliefs of cynicism and Islamic Sufism, providing necessary evidence to prove these commonalities. It should be noted that more than having an ordered philosophical structure, cynics hold dogmatic ethical beliefs that were in open conflict with the ethics of their time. Considering the enormous similarities between Sufism and cynicism, it is probable that the theoretical and ethical traditions of the cynics have found their way into Islamic Sufism. Still, since the existing evidence does not prove these impacts, this article deals with some probable ways to prove this.

Citation: Mozaffari, A. (2025). Cynicism and Islamic Sufism. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 11-27.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121538

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.2.7

[1] **Corresponding author:** Alireza Mozaffari, **Email:** a.mozaffari@urmia.ac.ir

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

کلبیّون و تصوف اسلامی

علیرضا مظفری [۱]

۱- استاد گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۱/۰۹/۰۲

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۱

صص:
۱۱ -۲۷

واژگان کلیدی:
کلبیّون،
تصوف،
خرقه‌پوشی،
دیوجانس،
سگ.

چکیده

غالب پژوهندگان بنیادهای فسلفی عرفان اسلامی، آنگاه که به بررسی نفوذ دستگاه فلسفی یونان در تصوف اسلامی پرداخته‌اند به نحوی چنان نموده‌اند که از همانندی برخی باورهای کلبیّون با آرای اخلاقی و فکری متصوفه غافل نیستند اما بنا به ملاحظاتی از جمله فقدان اسناد معتبر از دقت و بررسی ابعاد نفوذ عقاید آن نحلهٔ یونانی در تصوف اسلامی به ویژه نحله‌هایی چون ملامتیه طفره رفته‌اند. در این مقاله بعد از نگاهی اجمالی به تاریخ و عقاید کلبیّون فارغ از اثبات تأثیر آنان در تصوف اسلامی به بررسی مشترکات باورهای کلبیّون و تصوف اسلامی و ارائهٔ شواهد ضروری برای اثبات این مشترکات خواهیم پرداخت. ناگفته نماند که کلبیون بیش از آنکه صاحب دستگاه منظم فسلفی باشند صاحب باورهای جزمی در اخلاقیّاتند که برخی از آن باورها در تناقض آشکار با معیارهای اخلاقی روزگارشان بود. با توجه به مشابهت‌های زیاد تصوب و کلبیّون، احتمال آن می‌رود که سنن فکری و اخلاقی کلبیون به طرقی در تصوف اسلامی راه جسته باشد اما از آنجا که منابع موجود این طرق نفوذ را مستند و تأیید نمی‌کند، برخی از طرق احتمالی در ضمن مقاله مورد بررسی قرار گرفته است.

استناد: مظفری، علرضا. (۱۴۰۴). کلبیّون و تصوف اسلامی. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۲۷-۱۱.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121538

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.2.7

[۱] **نویسنده مسئول:** علیرضا مظفری، **پست الکترونیکی:** a.mozaffari@urmia.ac.ir

۱– مقدمه

۱-۱- آشنایی با کلبیّون

معادل انگلیسی این مکتب Cynicism است؛ این اصطلاح از ریشهٔ واژهٔ یونانی Kuon به معنی« سگ» مشتق شده است. در مورد اشتهار این گروه با این عنوان حرف و حدیث‌های زیادی مطرح شده است. برخی بر این باورند که چون آنتیس‌تنس (Antisthenese) پایه‌گذار این مکتب در ورزشگاهی به نام کینوس آرگس (Cynosarges= Kynosarges) سکنی گزیده بود. مکتب پیروان او به این نام شهرت یافت. دائرةالمعارف Americana، ریشهٔ آن را kinoks و معنیی آن را (سگ‌سان=doglike) معرفی کرده و اعلام نموده است که شاید انتساب این عنوان برای پیروان این مکتب اشاره‌ای باشد به شیوهٔ زندگی آنها (Encyclopedia Americana, V.8: 374).

در ترجمه‌های فارسی وحدت نظری در مورد معنی Kynosarges وجود ندارد؛ محمد علی فروغی آن را «سگ سفید» معنی کرده است (فروغی، ۱۳۷۵: ۵۴). منوچهر صانعی در ترجمهٔ کتاب فرهنگ فلسفی آن را «سگ سریع» ترجمه کرده است. (صلیبا، ۱۳۶۶: ۵۳۴) علی اصغر حلبی آن را«خوابگاه سگ» معنی کرده است (حلبی، ۱/ ۱۳۸۳: ۱۱۰). برخی علت این نام‌گذاری را این دانسته‌اند که آنها ادعا می‌کردند که «کارشان مانند سگ‌های پاسبان و چون محافظانِ اخلاق، ترسانیدن تبهکاران و بدکاران است» (همان: ۱۱۰). «آنتیس تنس به سراپا سگ ملقب بود» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۳۳). دیو ژن یا دیو جانس که از بزرگان این مکتب است، آشکارا خود را «سگ» نامید، روش زندگانی جانوران را برگزید و آن را نمونهٔ زندگانی انسان پنداشت. (کاپلستون، ۱۳۹۳: ۱۴۳) «وقتی افلاطون اورا سگ خواند، گفت: کاملاً صحیح است زیرا من بارها و بارها نزد کسانی بازگشتم که مرا فروخته بودند» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۴۴). وقتی از دیوژن پرسیدند « به چه سبب وی را سگ می‌خوانند؟ جواب داد: برای کسانی که به من چیزی می‌دهند دم می‌جنبانم و برای کسانی که چیزی نمی‌دهند پارس می‌کنم و زوزه می‌کشم و به اراذل دندان نشان می‌دهم» (همان: ۲۵۱). در هر حال نام این مکتب با نام سگ ارتباط رازآلودی دارد؛ این پیوند می‌تواند با اصل «رجعت به طبیعت» که از اصول اخلاقی کلبیّون است قابل تعبیر و تأویل باشد: سگ با اینکه در جامعهٔ متمدّن انسانی زندگی می‌کند اما همچنان سرشتِ طبیعی خود را پاس می‌دارد.

آن گونه که گفته شد نخستین اندیشمندی که نمونه‌های ابتدایی عقاید کلبی را می‌توان در آثار و اقوالش یافت، آنتیس‌تنس است که از تاریخ ولادت و مرگش اطلاع درستی در دست نیست اما بنا به شواهد موجود در سال۳۶۶ پیش از میلاد در شهر آتن در قید حیات بوده است؛ بزرگترین نمایندهٔ این مکتب دیوژن سینوپی (Diogenes of Sinope) است. او از معاصران اسکندر مقدونی است. مرگ او را به سال ۳۲۰ پیش از میلاد ثبت کرده‌اند (واینر، ۱۳۸۵، ج۳: ۲۱۰۷).

با عنایت به زمان حیات آنان احتمال می‌رود که نفوذ باورها و آموزه‌های زاهدانه و تحقیر سنت‌ها و مخالفت با قوانین موضوعه که از اصول تعالیم کلبیّون است به طرق مختلفی که بررسی خواهد شد در جامعهٔ ایرانی وارد شده باشد. اگر این فرضیه به اثبات برسد می‌توان احتمال داد که ایرانیان به تأسّی از کلبیون برای تحقیر قوانین و قراردادهای اجتماعی وضع شده از سوی نظام الیگارشی، شیوه‌ای از مشی اجتماعی را که بعدها در رفتار فِرَق مزدکی، ملامتی و قلندری نمودار شد، در پیش گرفته بودند.

۱- ۲- بنیادهای اخلاقی و فکری کلبیّون

اساس نظام اخلاقی کلبیّون بر تناقض طبیعت (physis) و قانون یا عرف (nomos) نهاده شده است. آنتیس‌تنس، بنیان‌گذار این مکتب بر مبنای آموخته‌هایی که از فلاسفهٔ متقدم یونانی به ویژه سقراط آموخته بود با رواج زیاده‌روی در وجه دنیاگریزی و نوعی زهد و ریاضت که در تعالیم سقراط قابل تشخیص است، قشرهایی از جامعهٔ باورمندان فرهنگ فکری یونان روزگار خود و آینده‌اش را به بی‌اعتنایی نسبت به بسیاری از مقررات اجتماعی و اخلاقی جامعه فراخواند. این وجه از تعالیم او در اقوال و احوال خلف او یعنی دیوژن سینوپی غالی‌تر و برجسته‌تر شد. از نظر او حکومت تنها از آنِ اهل فضیلت است و اگر غیر آنها تصدی حکومت کنند برای بقای خود و سودمندی‌هایشان مقرراتی خلاف مصلحت نوع انسانی وضع خواهند کرد و رفته رفته تن دادن به این

مقررات و قوانین، انسان را از آن «طبیعت» انسانی که انسانیّت بشر در گرو آن است دور خواهد کرد. آنتیس‌تنس «علم و ثروت و مقام را تحقیر می‌کرد و مردم را به فضیلت می‌خواند و آنان را به دوری از تمایلات و شهوات دعوت می‌کرد. کلبیان، عموماً معتقدند: سعادت در فضیلت است و فضیلت در خیر است. به باور آنتیس تنس «فضیلت آزادی کامل از همهٔ مالکیت‌ها و لذّتهای زمینی است...فضیلت به تنهایی برای رسیدن به سعادت و شادمانی کافی است و اکتساب چیز دیگری ضرور نیست. فضیلت غیبت خواهش نفس و آزادی از هوسها و استقلال کامل است» (حلبی، ۱۳۷۷: ۳۸).

« آنتیس‌تنس نیز همچون آنتیفون، در برابر اصول سنتیِ مربوط به اخلاقیّات و قوانین آن علَم مخالفت بر می‌افرازد و تضاد nomos در برابر physis (سنت یا عرف در برابر طبیعت) را علَم می‌کند. او در یکی از پاره‌های مذهبی از این تضاد بهره می‌جوید و نشان می‌دهد که آیین چند خدایی فقط مطابق قانون وجود دارد؛ مطابق طبیعت جز اله واحد نیست. در پارهٔ سیاسی نیز همین تضاد مکرر می‌شود: شخص حکیم لازم نیست مطابق قوانین مستقر زندگی کند بلکه با قانون فضیلت... برتری اخلاقی مرد حکیم بر دیگران به تضاد دیگری با عواقب سیاسی منجر می‌شود، یعنی تضاد نیکان با بدان. لازم است که بَدان از حکومت جدا شوند چنان چون جدا کردن علفهای هرز از غلات یا بزدلان از رزم. نیکان باید متحد شوند و در عرصهٔ نبرد اخلاقی دوست و هم پیمان شوند. سلاحشان فضیلت است و امکان ندارد که هرگز از بین بروند. این فضیلت که خود قانونی است در تناقض با قوانین جامعه، قابل تعلیم است...پیوندهای خانوادگی و تفاوت مذکر و مؤنث در اینجا به کار نمی‌آید. امکان ندارد که اخوّت بشری جز بر صفات معنویِ یکسان ـ بی‌توجه به هرچه عرف ـ مبتنی باشد. این اخوّت جز در میان حکیمان نمی‌تواند وجود داشته باشد...» (واینر، ۱۳۸۵/۳: ۲۱۰۷).

نکتهٔ مبهم در این بحث، ماهیّت «فضیلت» و برداشتی است که کلبیون از آن داشته‌اند هرچند که به نظر می‌رسد مراد آنها از فضیلت، فضیلتِ دانایی عملگرایانه است، اما صرف فضیلتی از این نوع نمی‌تواند نشان دهندهٔ کفایت سیاسی برای ادارهٔ امور یک جامعهٔ متراکم و انبوه باشد؛ از سوی دیگر حاصل باورمندی به چنین فضیلتی حتی در میان حکیمان و فلاسفهٔ یک قوم نیز می‌تواند در معرض اختلاف باشد، مانند اختلافی که در ایام اشاعهٔ اندیشه‌های کلبیون با اندیشه‌های دیگر فلاسفه مطرح بود. به عبارت بهتر پاشنهٔ آشیل تفکرات سیاسی کلبیون درست همین نقطه است: چگونه می‌توان حکیمانِ مختلف‌الرأی را برای ادارهٔ یک جامعه به اتحاد و اخوت رساند؟ اگر بنا به آرمان آنها فلاسفه و حکیمان تدبیر سیاسی جامعه‌ای را به دست گیرند آیا اختلاف نظر آن گروه، جامعه را به سوی اختلاف و تناقض نخواهد کشاند؟ هرچند که اصل سخن آنان در حد نظر و تئوری دست کم برای فلاسفه و حکیمان اغوا کننده است!

کلبیّون، پادشاهان روزگار خود را به علت عدم تهذیب و تربیت حکمی، سزاوار حکومت نمی‌دانستند. از نظر آنان پادشاهان تهذیب نایافته، گدایانِ در کسوت شاهی هستند و حکیمان و فلاسفه پادشاهان در کسوت فقیران.[۱] به عبارت بهتر فقر و زهد خود خواسته‌ای که کلبیّون تبلیغ می‌کردند خدشه‌ای به شخصیت حکیمان و فلاسفه نمی‌رساند و آنها در هر حال پادشاهانند. آنان برای تمثیل این ایده از داستان کوروش و هراکلس بارها مدد جسته بودند. آنان حتی برای پادشاهان نیز ریاضت و تن دادن به سختی‌های زندگی از جمله بردگی را بایسته می‌دانستند. ریاضت و تحمل سختی در هر حال سودمند است. رنج کشیدن و شکوه و شکایت نکردن از تحمل رنجها و سختی‌ها جزو اصول تعلیمات کلبیّون بود[۲] حتی در مورد حاکمان و پادشاهان. استغنایی که دیوژن در قبال اسکندر از خود نشان می‌داد نمونهٔ بی‌اعتنایی آنها به سنتهای حکومتی روزگارشان بود که افراد را حسب اقتضای نظام الیگارشی بدون تجهیز به تعلیمات حکمی و تهذیب و ریاضت‌های سخت به مسند پادشاهی می‌رساند.

---

[۱] تعبیر عرفا از این عبارت «ملوک تحت اطمار» است.

[۲] آیا نمی توان بیت زیر از حافظ را بازماندهٔ چنین باوری دانست؟

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم که در طریقت ما کافری است رنجیدن

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۰۸)

در یک نگاه پیروان آنتیس‌تنس، معارضان سرسخت قوانین و مقررات اجتماعی و سیاسی روزگار خود بودند؛ قوانینی که گاه فلاسفه و حکیمان مهذّبی چون افلاطون (با تحریر کتاب قوانین) و ارسطو (به عنوان معلم اسکندر)در تدوین و وضع آنها مدخلیّتی داشته‌اند. نکتهٔ بسیار جالب، تناقضی است که در ذات رفتارهای اجتماعی کلبیان قابل تشخیص است، آنها از یک سو پادشاهی را شأن حکیمان می‌دانند اما حکیمان و فلاسفه را مستغنی از مناصب حکومتی می‌پندارند. گویا مضمون بیت زیر از سعدی انعکاس تمنیّات متناقض کلبیّون است:

پندی اگر بشنوی ای پادشاه در همه عالم به از این پند نیست
جز به خـردمند مفرما عمل گرچه عمل کار خـردمند نیست[1]
(مصلح‌الدین سعدی، ۱۳۶۵: ۱۷۲).

«در مفهوم پردازی کلبی مسلکان در باب سبک زندگی چهار فورمول اهمیت دارند: رد و انکار رسوماتِ به ارث رسیده (نوموس Nomos)، زیستن مطابق طبیعت (فوسیسPhysis)، پرورش خود بسندگی (اوتارکیا Autarkeia) و سخن گفتن با صداقتی بی گذشت و آشتی ناپذیر(پارهسیا Parrhesia). هریک از این جنبه‌های زندگی کلبی مسلک دیگر جنبه‌ها را روشن می‌سازند و به چیزی اشاره می‌کنند که چه بسا والاترین هدف کلبی مسلکانه باشد: آزادی لحظه‌ای یا توانایی برای زیستن در لحظهٔ حال با پذیرش بی‌قید و شرط خود و شرایط خود» (لیچ و تارتالیا، ۱۳۹۹: ۷۴).

آن گونه که گذشت، مکتب کلبی، اساساً مکتبی اخلاقی است که تهذیب و ریاضت و تحمل سختی جزو اصول مسلّم آن بوده است. آنان خود و پیروانشان را وا می‌داشتند تا به نحو خود خواسته تن به فقر و بردگی و کارهای طاقت‌فرسا بدهند تا در بوتهٔ این ریاضت‌ها وجود خود را از هر گونه پلشتی و ناپاکی تهذیب کنند.

بی‌نیازی و خود بسندگی غایت سلوک کلبی مسلکان بود، هدف آنان از بی‌نیازی، از یک سو بی‌تفاوتی در برابر ثروت و آداب و رسوم و از سوی دیگر معارضه با اغنیا و واضعان آن آداب و رسوم بود؛ به باور آنان، زندگیِ بی‌نیاز تنها از طریق زیستن بر وفق طبیعت به دست می‌آید. سعادت در گرو چنین زندگی است؛ پس سعادت یعنی بی‌نیازی. (هالینگ دیل، ۱۳۸۷: ۱۲۶) به زعم کلبیّون «حیات بر وفق طبیعت» معنایی جز تسلیم ارادهٔ الهی شدن، همکاری با تمام نیروهای یزدانی و نیکی و داشتن حس اتکا به یک قدرت مافوق بشری نداشت. (پازارگاد، ۱۳۵۹: ۲۲۰).

کلبیّون معتقد بودند که «عالم اساساً شر است و آدمی باید برای شایسته زیستن از شرکت در آن کناره‌گیری کند. اگر کسی در عالم در پی رستگاری باشد باید آن را در درون خود جستجو کند_ فضیلت همین است» (پاپکین و استروم، ۱۳۷۷: ۲۸). همین نگرش به دنیا، خواه ناخواه باورمندان کلبی را از یک سو به زندگی زهدآمیز و فقر و تنگدستی خود خواسته و از سوی دیگر به مرگی خود خواسته سوق می‌داد. دیوژن می‌گفت حتی در مرگ نیز مرد بایستی استقلال خود را حفظ کند و زمان و مکان مرگ را تعیین کند، خودکشی مشروع است. گفته‌اند که وی با حبس نفَس در سینه خودکشی کرد. (ویل دورانت، ۱۳۸۷: ۷۱). متروکلس هم با دست خودش، خود را خفه کرد. دموناکس کلبی اهل قبرس نیز با نخوردن غذا به زندگی خود پایان داد و پروتوس در المپیا خود را سوزاند تا نمونه‌ای از تحقیر مرگ ارائه دهد.

بزرگ کلبیّون، دیوژن از کار کردن و امرار معاش از طریق کسب وجه معاش اعراض می کرد و«بر کنار جوی آب تره می‌چید و می‌شست و می‌خورد» (شهرزوری، ۱۳۶۵: ۲۳). آنان همواره مردم توانگر و مال‌اندوز را تحقیر می‌کردند و می‌کوشیدند تا با آنان نشست و برخاستی نداشته باشند. «سوء ظن فوق العادهٔ کلبیان نسبت به توانگران و اشراف را می‌توان ناشی از تبار نیمه پرولتاریایی و زندگی کاملاً پرولتاریایی آنان دانست. گفتند او را(دیوژن) که پادشاه تو را دوست نمی‌دارد، گفت: بزرگتر از خود را چگونه دوست

[1] «عمل» در این بیت درست به معنی کار دیوانی و حکومتی است. (رک. سعدی، ۱۳۸۹)

دارد؟» (همان: ۲۲۱) «اسکندر به طلب او کس فرستاد، او پیغام داد که آنچه مانع است تو را از آمدن پیش ما، همان مانع است مرا از آمدن پیش تو» (همان: ۲۲۴).

اساس تعالیم اخلاقی کلبیون حول محور «فردانیّت» می‌گردد. به زعم آنها هر فرد انسانی بیش از آنکه به فکر نجات ورستگاری جامعه باشد باید به فکر صلاح و فلاح خود باشد. مشغله‌های جمعی می‌تواند انسان را از دل‌مشغولی به کمال و سعادت خود باز دارد. همین توجه به فردانیّت، سبب بی اعتنایی آنها به رد و قبول خلق شد. نوع و سبک زندگی آنها به گونه‌ای بود که نشان از بی‌اعتنایی به نظر خلق داشت. جامهٔ ژنده و پشمینه به تن کردن، در کوچه و معابر خوابیدن، اعراض از کسب و کار، همخوابگی در ملاء عام و بی مبالاتی به پاکیزگی و پاکی خود، همه و همه آشکارا نشان می‌دهد که آنان عامداً می‌خواستند خودشان را تحت تأثیر نظر مردم قرار ندهند. کلبیون آشکارا علَم مخالفت با موضوعات و مقررات اجتماعی و سیاسی برافراشته بودند و می‌کوشیدند برای حفظ آزادی خود آن‌گونه که می‌خواهند زندگی کنند نه آن گونه که جامعه از آنها انتظار دارد.

کلبیّون، بیش از آنکه به علم بها بدهند به عمل بها می‌دادند. از نظر آنها علمی که از راه تعقل پدید آید نه تنها سبب فضیلت نمی‌شود بلکه راه رسیدن به کمالی را که آنها منادیان آن بودند سد می‌کند. آنتیس‌تنس، می‌گفت: «برای دست یافتن به فضیلت، فقط توانایی سقراطی نیاز است، و این فضیلت از مقولهٔ عمل است و نیازمند کلام و آموزش نیست. (استیس، ۱۳۸۵: ۱۵۶) او نخستین حکیم کلبی بود که هرگونه تربیت عقلی را انکار داشت و گفت: اگر کسی عاقل باشد نباید خواندن بیاموزد تا نگذارد که دیگران اورا تباه سازند (بریه، ۱۳۷۴: ۱۰۳)؛ به باور او فضیلت در افعال است و برای کسب فضیلت به گفتارهای بسیار یا به آموختن دانش نیازی نیست (همان:۱۰۳)؛ اما عالی‌ترین اقسام فضایل در مذهب کلبی فضیلتی است که جنبهٔ عقلی دارد و آن حزم است. دیوژن در اظهار نفرت نسبت به مظاهر تمدن و هنر می‌گفت: «اینکه پرومتئوس (مظهر نبوغ، تمدن، خرد و دانایی انسانی) را به عقوبت رسانیدند حقش بود (حلبی، ۱۳۷۷: ۳۸)؛ زیرا به عقیدهٔ وی، او بود که هنرها را به انسان ارمغان آورد و در نتیجهٔ آن، گرفتاری و بدبختی و تجمّلات زاید و بیهوده به وجود آمد.

سعادت از نظر کلبیّون «بازگشت به طبیعت» بود. از این رو آنها در استناد به آن اصل، اعلام کردند که انسان برای آرامش و حفظ استقلال وآزادی و فرار از سایهٔ مرگبار جنگ و ستیز با یکدیگر باید حیات حیوانی را در جامعهٔ خود ظهور و بروز دهند. شاید شعار «اشتراک زن و اموال» که توسط کلبیون اعلام شد تأثری باشد که آنها از حیات حیوانی یافته بودند. «دیوژن مسکنی معین نداشت، شب هرجا که می‌رسید همان جا بسر می‌برد و به منزلی و جایی انس نمی‌گرفت، و از پوشش همان قدر که عورتش را بپوشد اکتفا کرده بود؛ آنچه می‌رسید می‌خورد خواه در حضور پادشاه خواه در حضور مفالیک و قناعت کرده بود به دو جامهٔ پشمین» (شهرزوری، ۱۳۶۵: ۲۱۷). او چون حیوانات از نشستن در خانهٔ دست‌ساخت ابا کرده در میان خمی زندگی می‌کرد. احتمالاً پوشیدن جامهٔ پشمینه از سوی بزرگان کلبی نوعی تأسی جستن به حیات حیوانی بوده است، چون حیوانات جز آنچه طبیعت حیوانی در اختیارشان قرار داده جامه‌ای دست‌ساخت به تن نمی‌کنند.

کلبیون بزرگترین رذیلت‌های اخلاقی را در نفس خویش جستجو می‌کردند و از این رو جهاد و تلاشی زایدالوصف در مبارزه با امیال نفسانی خود داشتند. «وقتی مردم یونان به سوی تئاتر و مسابقات در حرکت بودند به استهزا از دیوژن پرسیدند: آیا او هم به مبارزه می‌رود؟ جواب داد: بله. من برای گرفتن کُشتی می‌روم. پرسیدند رقیبت کیست؟ گفت: خودم. برای من هیچ کُشتی و ستیزی چون وقتی که با امیال و رنج‌های خود می‌جنگم هیجان‌انگیز نیست» (توماس، ۱۳۸۴: ۱۸۸ـ۱۸۹).

در نهایت باید دانست که ظهور کلبیون و آموزه‌های ساختارشکنانهٔ آنها، نتیجهٔ حیات سیاسی و اجتماعی یونان در دوره‌ای از تاریخ آن کشور بود که پادشاهان و فرماندهان برای ارضای حس تکبر و غرور خود هزینهٔ سنگین لشکرکشی‌ها و زندگی پرتجمل خود را بر دوش مردم طبقات پایین نهاده بودند.

۱- ۳- شرایط اجتماعی ظهور و بروز کلبیّون و تصوف اسلامی

آن گونه که می‌دانیم «مذهب کلبی، مذهبی نبود که هنر و دانش را ترقی بدهد یا در سیاست مایهٔ تعالی بشود یا باعث کوشش و اجتهاد مردم در زندگانی گردد، جز اینکه می توان این مذهب را به عنوان اعتراض بر حکومت بدی یا شرّ و فساد در آن روزگار به شمار آورد» (حلبی، ۱۳۷۷: ۲۳). اگر نهضت کلبیون در اوج کشورگشایی‌های اسکندر و دیگر امپراطوران یونان به عنوان واکنش منفی در برابر جریان لجام گسیختهٔ الیگارشی و هزینه‌های گزافی که زیاده خواهی‌های آنها بر گردهٔ مردم فرودست می‌نهاد، پدید آمد، جریان صوفی‌گری نیز در جهان اسلام با عطش کشورگشایی مسلمانان و تحمیل هزینه و خسارت بر گردهٔ مردم فرودست همراه بود. این اتفاق با روی کار آمدن خلفای بنی‌امیه و بنی‌عباس که نوع جدیدی از اشرافی‌گری خلافتی و زندگی پر تجمل را تبلیغ می‌کرد، تشدید شد. در کنار این جریان، سخت‌گیری فقها و متشرعین که احکامشان ناظر به تبلیغ سیمای قهاری از خدا بود، مردم فرودست جامعه را دچار سرخوردگی و جویای ملجا و مأمنی آرامش‌بخش کرد و متصوفه توانستند آغوش رحمانی خدای خود را به روی آنان بازکنند و آنچه را که سیاستمداران و متشرعان قادر به تأمینش نبودند به آنان بدهند، آن گونه که کلبیون در روی زمین پراکنده شدند و بدون مطالبهٔ چیزی از مردم « آنها را به زهد و قناعت وا می‌داشتند و تعلیم می‌کردند که غیر از فضیلت‌جویی در چیزی خیری نیست و جز در رذیلت شری نه» (همان: ۲۶). صوفیهٔ نخست نیز می‌کوشیدند با پند و اندرز های مستقیم و مجلس خوانی، مخاطبان خود را در دنیای پر آشوب و فتنهٔ روزگارشان به سمت و سوی سبک زاهدانه‌ای از زندگی سوق دهند. اینان در مراحل بعد توانستند به مدد تساهل و تسامح اندیشگی و با بهره‌گیری از منابع مختلف اسلامی و غیر آن، صاحب بنیادهای نظری عمیق و وسیعی شوند تا گروه متکثری از جماعت مسلمانان را به سمت نحله‌های مختلف خود جذب کنند. در این اوضاع و احوال «عجیب می‌نماید که تصوف از یک طرف روح و یا قلب اسلام می‌شود و از دیگر سو بینشی را باز می‌نماید که در جهان اسلام از چارچوب عقلانی جهان فارغ و آزاد است» (بورکهات، ۱۳۷۴ :۱۰). حلقهٔ متصوفه، به راحتی می‌تواند چارچوب خشکی را که متشرعان به گرداگرد دایرهٔ فهم مسلمانان ایجاد کرده بود بشکند و با ترویج و پاسداشت «آزادی اندیشه و بیان» خدمات ارزشمندی به بلوغ اندیشه‌های فلسفی و کلامی نیز بکند. وقتی از دیوژن پرسیدند: «زیباترین چیز در جهان چیست؟ گفت: آزادی بیان» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۵۳). فراموش نمی‌کنیم که حلقهٔ تعلیمات صوفیانهٔ حسن بصری بود که توانست واصل بن عطا را برای طرح دیدگاههای معتزلی بپرورد. از سوی دیگر حلقهٔ تعلیمات حسن بصری توانست بخشی از جامعهٔ اسلامی را که احکام تحدید کنندهٔ متشرعان از آنها گروهی منفعل ساخته بود به تکاپو بیندازد. زنان به راحتی توانستند در این حلقه‌ها وارد شوند و تأثیرات عمیق خود را در تفکرات مسلمانان صوفی بگذارند. رابعهٔ عدویه تنها یکی از این جمع است که نامش در کنار حسن بصری در یاد تاریخ تصوف ثبت است، آن گونه که هیپارشیا نمونه‌ای از بانوانی یونانی بود که به جمع کلبیون پیوست و در کنار کراتس کلبی گامهای بلندی برای اشاعهٔ مرام کلبیون برداشت.

به مدد همین متصوفه بود که شعاع فکری مسلمانان چنان فراخی و آزادگی یافت که آغوش خود را برای هر تفکری فارغ از انتساب آن به این دین و آن مذهب باز کرد. از این رو بسیاری از تفکرات غیر اسلامی از جهان ترسایی و محیط فلسفی یونان در قاموس فکری متصوفه جذب شد. «عارفان و صوفیان هر جا که سخن دلکش و کلام موزون دلپذیر می‌یافتند، برمی‌گزیدند و با گویندهٔ آن کاری نداشتند. در اقوال صوفیان بزرگ، می‌توان عباراتی پیدا کرد با فقرات مختلف از متون منسوب به افلاطون و سقراط و دیگر فیلسوفان یونانی همانندی تام دارد» (بدوی، ۱۳۸۹: ۷۳ـ۷۴). صاحب حدیقةالشیعه[۱] می‌گوید:« باید دانست که سبب تمادی و طغیان ایشان(صوفیان) در کفر آن بود که به مطالعهٔ کتب فلاسفه مشغول شدند و چون بر قول افلاطون قبطی و اتباع او اطلاع یافتند از غایت ضلالت، گفتار غوایت شعار او را اختیار کردند و از جهت آنکه کسی پی نبرد که ایشان دزدان مقالات و اعتقادات قبیحهٔ فلاسفه‌اند این معنی را لباس دیگر پوشیده وحدت وجودش نام کردند...و بدان که علمای صوفیه نه تنها همین معنی را از فلاسفه

[۱] در مورد این کتاب و انتساب آن به مقدس اردبیلی. ر.ک: حسن زاده مراغه‌ای. «بررسی حدیقه الشیعه»، آیینهٔ پژوهش، شمارهٔ ۳۹، ۱۳۷۵

دزدیده‌اند بلکه اکثر مسائل ایشان را از کتاب ایشان اختلاس نموده‌اند و در آن تصرف‌ها کرده‌اند» (مقدس اردبیلی، ۱۳۷۸/۲: ۷۵۲–۷۵۳). ورود این «مقالات و اعتقادات قبیحهٔ فلاسفه» در حوزهٔ فکری متصوفه به روشنی نشان‌دهندهٔ تساهل و تسامح و سعهٔ صدرِ روح آزادیخواه آنان بوده است.

بنا به آنچه گفته شد ظهور تصوف در جهان اسلام مانند ظهور اندیشه‌های کلبیون در جهان یونان و هر نهضت دیگر در پهنهٔ جهان و تاریخ تمدن بشری، واکنش طبیعی گروهی از مردم در برابر هژمونی جریان فکری، اخلاقی و رفتاری غالب روزگار خود بود. اتفاقاً این اصل اثباتِ شده در مورد تصوف هم مصداق دارد که هر نهضتی که تبدیل به نهاد و نظام گردد برای تثبیت خود شروع به چالش و مبارزه با جریان‌های مخالف خود خواهد کرد. همان تصوف آزاد اندیش بعد از چند سده تبدیل به نهادی تنگ خو، ظاهرگرا و کم اندیش شد و از درون خود مخالفان و منتقدانی آزاد اندیش چون حافظ برای خود پیدا کرد. (برای نمونهٔ این تضییقات ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۶۱).

پیش از این دربارهٔ اثرپذیری فکری متصوفه از فلاسفهٔ یونان به ویژه افلاطون و فلوطین، کتابها و مقالاتی به رشتهٔ تحریر درآمده است اما ـ تا آنجا که نگارنده سراغ دارد ـ کسی به تأثیر اندیشه‌های کلبیون در تفکرات و رفتارهای متصوفه سخنی نگفته الاّ به اختصار و اشاره. اگرچه اثبات اثرپذیری تصوف اسلامی از کلبیون به گواهی اسناد و مدارک موجود تا حدی غیر ممکن به نظر می‌رسد اما با قید احتیاط می‌توان پذیرفت که چنین تأثیری ولو به صورت ناخودآگاه و ناخواسته وجود داشته است. نگارنده بر این عقیده است که افکار کلبیون در گذر تاریخ با حضور سربازان یونانی در دورهٔ بعد از تغلّب اسکندر در ذهنیت ایرانیان وارد شده بود اما تا زمان مزدک شرایط سیاسی ـ اجتماعی ظهور و بروز آن فراهم نشده بود. بنا به نوشتهٔ هرمان بنگسون، پیش از جهانگشایی اسکندر و بعد از او وارد شدن سربازان مزدور یونانی به عنوان مدافعان و جنگجویان ایرانی امری ثابت شده است. (بنگسون، ۱۳۸۸: ۱۷ـ۲۷ و۳۷۰ـ۳۷۲). از سوی دیگر بنا به گزارش کریستنسن در سال ۵۲۹ میلادی به دنبال تعدیاتی که به حکما و فلاسفه در کشور روم اعمال شد گروهی هفت نفره از آنان به تیسفون پناه آوردند و مورد عنایت تام و پذیرایی خاص شاهنشاه ایران شدند. (کریستنسن، ۱۳۶۷: ۴۵۰). اگر چنین امری به گواهی تاریخ اتفاق افتاده چگونه می‌توان تصور کرد که این جنگجویان، اسیران و بردگان و اندیشمندان یونانی فرهنگ فکری و اخلاقی ـ فلسفی خود را با خود به پهنهٔ فرهنگ ایران زمین و متقابلاً فرهنگ ایرانی را به یونان منتقل نکرده باشند؟ «و مزدک مردم را از مخالفت و دشمنی و جنگ نهی می‌کرد. و چون اکثر آن، به سبب زن و اموال روی می دهد، زن را حلال و اموال را مباح گردانید و مردم را در آنها شریک کرد» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۶: ۵۰). اعلام شعار اشتراک اموال و زنان بوسیلهٔ مزدک نمی‌توانست تفکری خلق‌الساعه و بدون پشتوانه باشد. گویا این پشتوانهٔ مبتنی بر تز بنیانگذاران مکتب کلبی‌های یونان به صورت خزنده و نامرئی در فضای ذهنی ایرانیان حرکت می‌کرد.

بنا به گفتهٔ کریستنسن، باورهای مزدکی نخستین بار توسط مردی به نام بوندس (Bundos) از پیروان مانویه پیش از مزدک و در عهد دیوکلسین در روم ظهور کرد. او سپس به ایران آمد وکیش جدیدی را که با باورهای مانوی همراهی نداشت تبلیغ کرد. (همان:۳۶۲) گیلز کیسپل بر این باور است که «مانی زیر تأثیر مشرب زهد و ریاضت فرقه‌ای از مسیحیان آرامی آسیا از ازدواج، می‌گساری و گوشت‌خواری پرهیز می‌کرد (الیاده، ۱۳۷۳: ۳۸)؛ بنابراین بازماندهٔ تفکرات یونانی از عهود پیش از اسلام به ادوار بعد از اسلام منتقل شد و با ظهور نهضت ترجمه از ابتدای دوران خلافت بنی عباس به ویژه فعالیت بیت‌الحکمه در ایام هارون‌الرشید و حضور مترجمان نامداری چون اسحاق بن حنین، حنین این اسحاق، عبدالمسیح حمصی، متی بن یونس، ابن کثیر فرغانی و ابوالحسن عبدالرحمان صوفی رازی فسوی، اندیشه‌های فلسفی و علوم ریاضی و تجربی یونان فضای باز و مساعدی برای ظهور خود در جهان اسلام پیدا کرند. از این رو نمی‌توان منکر نفوذ باورهای یونانیان از جمله باورهای کلبیون در ابعاد فکری متصوفه به ویژه نحله‌هایی چون ملامتیه، قلندریه شد هرچند که اسناد و شواهد موجود اثبات این اثرپذیری را ممکن و مقدور نمی‌سازد. از

سوی دیگر چگونه می‌توان چشم از مشابهت‌های اصحاب صفّه و رواقیون بست. می‌دانیم که رواقیون[۱]نیز همانند کلبیون محل خاصی برای اقامت و اشاعهٔ آموزه‌های خود نداشتند و بنیان‌گذار این نحله یعنی زنون اهل کیتیون، در یکی از رواق‌های آتن به نام «استوآ پوکیلیه» (Stoa Poikile=رواق پرنگار) به این مهم می‌پرداخت، (کاپلستون، ۱۳۹۳: ۴۴۱). آنگونه که در صدر اسلام نیز اهل صفّهٔ بی‌خانمان در رواق مسجد نبی(ص) همین کار را می‌کردند.

۱- ٤- مشترکات کلبیون و تصوف اسلامی

شاید در نگاه اول تلاش برای یافتن وجوه مشترک در نهضتی ضداجتماعی چون کلبیّون و حرکت کاملاً اجتماعی متصوفه در جهان اسلام، کوششی باطل باشد. نگارنده ـ اگر منابع و مآخذ موجود اجازه می‌داد ـ بی‌میل نبود که رد پای مشی کلبیون را در نهضت‌های اجتماعی چون مزدکیان در دوران پیش از اسلام و ملامتیه و قلندریه و تصوف در جهان بعد از اسلام پیدا کند و نفوذ ناخودآگاه و ناخواستهٔ کلبیون را در آن جریانها نشان دهد، اگرچه بنا به گزارش شفیعی کدکنی، پیش از این گلدتسهیر(Iganz Goldziher) معتقد بود که مذهب ملامت ادامهٔ مذهب کلبیّون است اما ابوالعلا عفیفی، دانشمند مصری، نظر اورا رد کرده بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۱۴)؛ علی ایّ حال چون اسناد و مدارک موجود اجازهٔ اثبات چنین تأثیری را نمی‌دهد، ناگزیر از طرح مشترکات آن جریانها فارغ از اثرپذیری یکی از دیگری هستم:

۱- ٤- ۱- بازگشت به طبیعت یا فطرت

به نظر می‌رسد که «بازگشت به طبیعت» که رکن رکین تعالیم کلبیون بود، از همان ابتدا در معرض قرائت‌های مختلف قرار داشت. بنا به گفتهٔ کاپلستون در نظر کلبیون «طبیعت» بیشتر به معنی اوّلی و غریزی و فطری بود. (کاپلستون، ۱۳۹۳: ۴۵۴)[۲]اگر این قرائت سهمی از واقعیت داشته باشد ـ که به زعم نویسنده دارد ـ بازگشت به طبیعت یعنی بازگشت به فطرت؛ اما چون کلبیون فطرت انسان را حیوانی می‌دانستند از آن، بازگشت به خلق و خوی حیوانی را اراده می‌کردند در حالی که صوفیه با اعتقاد به الهی بودن فطرت بشری، از آن رجعت به فطرت الهی را اراده کردند. از این رو کلبیون و متصوفه در جهان اسلام در «بازگشت به فطرت» اشتراک نظر دارند با این تفاوت که قرائت آنها از فطرت در معرض تفاوت افتاده است. در جهان تصوف اسلامی «بازگشت به فطرت» به اصل «استرجاع» ارتقا یافت. رجوع و بازگشت «نی» به «نیستان» در مقدمهٔ مثنوی یا میل ذره به خورشید و قطره به دریا و سی‌مرغ به سیمرغ و تمثیلات گوناگونی از این دست همه از آن اصل نشئت یافته است. به بیانی دقیق می‌توان گفت عشق از نوعی که عرفای عاشق سرگشتهٔ آنند، تبع همین اصل است. انعقاد عشق و محبت مبداء الهی در دل عارف بعد از آن اتفاق می‌افتد که عارف فطرت الهی خویش را باز شناسد و بدان رجوع کند.

۱- ٤- ۲- اشتراک اموال و زنان

یکی از باورهایی که به کلبیون نسبت داده شده است اشتراک زن و اموال است که تبعی است از اصل بازگشت به طبیعت هر چند که نمی‌توان نقش مخالفت کلبیون با مقررات و موضوعات اجتماعی را در پیدایش چنین نظری نادیده گرفت. دیوژن «طرفدار اشتراک در زنان بود... و به همین سبب گمان می‌کرد که فرزندان نیز باید به صورت اشتراکی نگه‌داری شوند» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۵۵). در جهان اسلام، متصوفه حسب نص احکام اسلامی هرگز نمی‌توانستند چنین ادعایی را مطرح نمایند اما راه برای تغییر جامهٔ آن اصل برایشان مسدود نبود. جماعتی از صوفیه با اعتقاد به نقش مخرّب وابستگی‌های دنیوی از جمله مال و زن، حکم به حرمت آنها دادند و عامداً از اندوختن مال و ثروت و اختیار تأهل ابا کردند. آنان روزی خود را از طریق تکدی‌گری یا از نذورات مردم کسب کرده در عین تجرّد به سر می‌بردند که بنا به گزارش آدام متز این وجه اخیر اساساً گرایشی غیر اسلامی بود. (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۹۰: ۱۲۴) هجویری در قرن پنجم می‌نویسد «مجتمع‌اند مشایخ این طریق که بهترین و فاضلترین، مجرّدانند که دل

---

[۱] زنون بزرگ رواقیان «عادت داشت در حالی که در میان ستون‌هایی رنگ شده که رواق پیسیاناکس نیز خوانده می شدند پرسه می زد بحث کند...و به همین سبب بود که ایشان به اهل رواق یا رواقیان معروف شدند» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۷۶).

[۲] برای دریافت‌های متفاوت از طبیعت، ر.ک: واینر، ۱۳۸۵.ج۳: ۱۷۹۳ـ۱۸۰۶

ایشان از آفت خالی باشد و طبع‌شان از ارادت معرض» (همان: ۱۲۴). عزالدین کاشانی در توجیه تجرّد متمسک به این حدیث می‌گردد که : «خیرُکُم بعدَ المأتینِ رجلٌ خفیفُ الحاذِ. قیلَ یا رسولَ الله و ما خفیفُ الحاذِ؟ قال: الّذی لا أهلَ له و لا وَلَدَ» (عزالدین کاشانی، ۱۳۶۷: ۲۵۴). هجویری از صوفیانی سخن می‌گوید که برای رعایت سنت رسول اکرم(ص) به ظاهر ازدواج می‌کردند اما با همسر خویش نزدیکی نمی‌جستند؛ من جمله از یکی از مشایخ صوفیه در قرن سوم حکایت می‌کند که شصت و پنج سال با زنش زیست بدون آن که با وی نزدیکی کند. می‌دانیم که خود هجویری متأهل نبود. (همان: ۱۲۵) «ابو احمد قلانسی ـ که اسمش مصعب بن احمد بود ـ با دختری ازدواج کرد سی سال با او بود حال آنکه « دختر هنوز باکره بود» (ابونصر سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۲۳۵) « بشر حارث را گفتند مردم در حق تو سخنها می‌گویند. پرسید که چه می‌گویند؟ گفتند: می‌گویند سنّت نکاح ترک کرده‌ای. گفت: ایشان را بگویید که من هنوز به فرض مشغولم، به سنّت نمی‌پردازم» (عزالدین کاشانی، ۱۳۶۷: ۲۵۵).

از سوی دیگر صوفیه در آثار خود چنان نموده‌اند که هر آنچه دارند از آن همگان است و در اموالی که کسب می کردند برای خودشان اختصاصی نمی‌دیدند. اینان در تعریف فقر بر این باورند که « فقر را اسمی است و رسمی و حقیقتی. اسمش عدم تملّک با وجود رغبت و رسمش عدم تملّک با وجود زهد و حقیقتش عدم امکان تملّک ...اگر تقدیراً مملکت عالم جمله در تصرّف ایشان آید همچنان خود را در تملّک آن بری دانند» (همان: ۳۷۵). «از ابوبکر مصری پرسیدند از فقیر صادق. گفت: لا یَملِکُ و لا یُملَک، معنی آن بود که وی را مِلک نبود و وی ملک کس نبود» (ابوالقاسم قشیری، ۱۳۹۹: ۴۱۳). چه بسیار است گزارش صوفیانی که با چنین باورمندی هر آنچه بدیشان می‌رسید با طیب خاطر به دیگران می‌بخشیدند. یوسف بن اسباط « هزار درم میراث یافت. هیچ چیز برنگرفت. برگ خرما بافتی» (همان: ۴۱۰). «برای بُنان حمال چهارصد درهم فتوح رسید و او در خواب بود. بالای سرش گذاشتند. بُنان در خواب دید که کسی می‌گوید: هرکس که از دنیا جز به مقدار نیاز بردارد خداوند دلش را کور می‌کند. بیدار شد و از آنها دو دانگ برداشت و بقیه را نپذیرفت» (ابونصر سراج، ۱۳۸۲: ۲۳۰). سری سقطی گفت: «راه کوتاهی به بهشت می‌شناسم، و آن این است که چیزی از کسی نخواهی و چیزی از کسی نگیری و چیزی نداشته باشی که بخواهی به دیگری ببخشی» (همان: ۲۳۳).

۱- ٤- ۳- منزلت سگ

آن گونه در آموزه‌ها و اقوال بزرگان کلبیون، «سگ» منزلتی والا و گاه مقامی مثالی یافته است، در متون عرفانی نیز علی رغم نگاه منفی که درآموزه‌های متشرعان اسلامی نسبت به این حیوان وجود دارد، نگاهی محبت‌آمیز و مثالی به آن دیده می‌شود. شاید بتوان در یک استدلال اعلام نمود که متصوفه به عنوان معارضان متشرعان و متفقّهان در اغلب آنچه که آنها آن را نیک و بد پنداشته‌اند تغییر موضع داده و خلاف آنها دربارهٔ آن موضوعات موضع گیری کرده‌اند، آن چنان که در مورد ابلیس نگاه متصوفه‌ای چون حلاج و عین القضات و مولانا کاملاً با آنها متفاوت است[۱] اگر فضای جنت برای اهل شرع منتهای سعادت باشد برای متصوفه جایگاه ابلهان است (أکثرُ اهل الجنهٔ البله) و احتمالاً در مورد استحسان سگ نیز همین اتفاق افتاده باشد ولی در هر صورت امکان اثر گذاری اندیشه‌های کلبیان امری است که نمی‌توان از آن چشم پوشید.

«شبلی گفت: تصوف از سگی آموختم که وقتی بر در سرایی خفته بود، خداوند سرای بیرون آمد و آن سگ را می‌راند و سگ دیگرباره باز می‌آمد. شبلی گفت : چه خسیس باشد این سگ، وی را می‌رانند و همچنان باز می‌آید. ربّ‌العزّه آن سگ را به آواز آورد تا گفت: ای شیخ کجا روم که خداوندم اوست!» (ابوالفضل رشیدالدین میبدی، ۱۳۷۱، ج۱: ۴۴۷). چه بسیار نزدیک است این سخن به این کلام دیوژن کلبی که چون اسکندر خود را به او معرفی کرد، دیوژن گفت: من هم دیوژنِ سگ هستم. یا جمال موصلی وصیت کرد که بر سرخاکش این آیه نویسند: « و کلبهم باسط ذراعیه بالوصید» (فریدالدین عطار نیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۸). وقتی بایزید در راهی می‌رفت و سگی با او همراه شد و شیخ دامن خود را فراگرفت، سگ گفت: «اگر خشکم، هیچ خللی نیست و اگر ترم

[۱] برای نمونه ای از این دیدگاه ر.ک: ابوالفضل رشیدالدین المیبدی،۱۳۷۱، ج۱: ۱۶۰ـ۱۶۱

هفت آب و خاکی میان من و تو صلحی اندازد؛ اما گر دامن به خود باز زنی، اگر به هفت دریا غسل کنی پاک نشوی. بایزید گفت: تو پلید ظاهر و من پلید باطن، بیا تا هردو بر هم کنیم تا به سبب جمعیت بود که پاکی از میان ما سر بر کند. سگ گفت: تو همراهی و همبازی مرا نشایی که من ردّ خلقم و تو مقبول خلقی...من هرگز استخوانی فردا را ننهاده‌ام و تو خُمی گندم داری. بایزید گفت: همراهی سگ را نمی‌شایم همراهی لم یزل و لایزال را چون کنم؟! سبحان آن خدای که بهترین خلق به کمترین خلق پرورش دهد» (همان، ج۱: ۱۷۱). « درویشی را دیدند که با خدای رازی داشت، و می‌گفت:...مرا به دوستی بپسند، اگر اهل دوستی نیَم به بندگیم بپسند ور اهل بندگی نیَم به سگیم بپسند تا سگ درگاه تو باشم.

گر می‌ندهی به صدر حشمت بارم باری چو سگان، برون در می‌دارم»

(ابوالفضل رشیدالدین میبدی، ۱۳۷۱، ج۱: ۱۹۷).

۱- ٤- ٤- ژنده‌پوشی

کلبیون در راستای باور دنیاگریزانه و فرونشاندن عصیان نفس و تحقیر الزامات حیات مدنی، در کنار اعراض از لذایذ دنیوی، پوشیدن جامهٔ فاخر را در شأن خود نمی‌دیدند و می‌کوشیدند تا اگر جامه‌ای هم به تن می‌کنند جامه‌ای فقیرانه مبرّا از تکلف باشد. «دیوژن حتی مخالف بود که افراد بشر لباس بر تن کنند. وقتی که یکی ایراد گرفت که بشر مثل حیوان پوست کلفت نیست و پشم ندارد تا از سرما و گرما در امان باشد، دیوژن فوراً قورباغه را مثال آورد و گفت: می‌بینید قورباغه‌ها خیلی کمتر از انسان‌ها مو دارند، بیچاره‌ها کاملاً لختند ولی معذلک در سردترین هواها هم راحت زندگی می‌کنند» (پازارگاد، ۱۳۷۵: ۷۵). شی‌شیو معروف به کلبی ناپلی، آنگاه که خود را در مقام الزام به پوشیدن لباس می‌دید به انحای مختلف از پذیرفتن آن طفره می‌رفت و از راه بهانه جویی می‌گفت: «رنگ زرد به من خیلی نمی‌آید... وآنگهی اینجا رنگ آبی (ازرق) برای شبها مد است./ اگر هم می‌پذیرفت مدت زیادی آن را نمی‌پوشید زیرا اشتیاقی به مالکیت نداشت، یا دورش می‌انداخت یا آن را در میخانه با گیلاسی ویسکی مبادله می‌کرد» (کرشنتزو، ۱۳۷۷ :۲۶۲). جالب اینکه ابن فاتک در مورد پوشش دیوژن می‌گوید: «فَقَنَعَ بِثوبین من الصوف» (المبشر بن فاتک، ۱۹۸۰/۱: ۷۳). «زنون کیتیومی در حکایات خود نقل می‌کند که او ـ کراتس کلبی ـ با بی‌اعتنایی کامل پوست گوسفندی را بر ردای خویش دوخته بود» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۶۳). در مورد مندموس کلبی، روایت شده است که « جامهٔ او از این قرار بود: جبّه‌ای کبود که تا پاها می‌رسید» (همان: ۲۷۱). نکتهٔ جالب این است که منتقدان صوفیه عموماً جامهٔ پشمین آنها را منتسب به مسیحیان و غیر مسلمانان می‌دانستند: «حمّاد بن ابی سلیمان به بصره آمد و فرقد سبخی با لباس پشمینه نزد او رفت؛ حماد گفت: این علامت نصرانیّت را از خود بیفکن... و نیز آورده‌اند که عبدالکریم ابوامیه در حالی که پشمینه پوشیده بود نزد ابوالعالیه آمد. ابوالعالیه گفت: این جامهٔ راهبان است که مسلمانان وقتی خیال تزویر داشته باشند می‌پوشند» (عبدالرحمن ابن جوزی، ۱۳۸۹: ۲۲۰) و این را هم می‌دانیم که برای منتقدان صوفیه تفکیک عناصر یونانی از مسیحی تقریباً غیر ممکن بود و ای بسا اگر در میان راهبان نصرانی نیز رسم پشمینه پوشی مرسوم بود تحت تأثیر شیوهٔ زندگی کلبیون بدان تمسک جسته بودند.

اگر چه از دیرباز متصوفه کوشیده‌اند وجه موجهی برای پشمینه‌پوشی خود اقامه کنند اما هر آنچه گفته‌اند راه به دهی نداشته است. نمونه‌ای از این توجیه‌ها را می‌توان در کتاب رسالهٔ قشیریه یافت (ر.ک. ابوالقاسم قشیری، ۱۳۹۹: ۴۱۵ـ۴۲۰). در این میان بیشترین استناد آنها در پشمینه پوشی به حدیث پیامبر اکرم(ص) در مورد ام خالده است. برای نگارنده شگفت می‌نماید که صوفیه با وجود آگاهی از روایت ابن عباس از جامهٔ رسول اکرم(ص) چرا در مورد توجیه پشمینه‌پوشی خود متمسک به روایت ام خالده شده‌اند: «ابن عباس(رض) روایت کند که آن روز که رسول(ع) وفات یافت بر تن مبارک او پیراهنی پشمین بود و بر وی دوازده پیوند دوخته بود، بعضی از آن پیوندها از پوست گوسفند بود...» (میرسید علی همدانی، ۱۳۵۸: ۲۳۷).

همان گونه که گذشت کلبیون به ویژه بزرگ آنها، دیوژن، برای بازگشت به طبیعت و الگوپذیری از حیوانات خصوصاً سگ آنگاه که نه مانند حیوانات خانه‌ای برای خود می‌ساخت و نه قدحی برای آب خوردن به دست می‌گرفت، نمی‌توانست جامه‌ای جز ردای

پشمین و خشن به تن کند و روایتهای متواتری از دیوجانس نقل است که همواره جامهٔ ژندهٔ زبر و خشنی به تن می‌کرد[۱] آیا نمی‌توان تصور کرد که پشمینه‌پوشی صوفیان اقتفای ناخودآگاه آنها از سنت کلبیون باشد؟ بنا به تأیید منابع موجود، اعراب از ادوار بسیار متقدم با سنت فکری و اخلاقی یونان آشنا بودند و از این رو می‌توان دریافت که اعراب پیش از اشاعهٔ تفکرات و منش صوفیانه در الباس خرقهٔ پشمین، به تقلید از کلبیون جامهٔ پشمین به تن می‌کردند. می‌دانیم که اعراب نیز همچون ایرانیان به طرق مختلف از دیر باز با فرهنگ و تمدن یونانی آشنا بودند «اسکندر بعد از گرفتن قلمرو امپراطوری هخامنشی، عربستان را نیز به فرمان خود آورد. عربان در آن هنگام، ناگزیر لباس و نیرو برای ارتش یونان فراهم می‌آوردند و خود در کارهای نظامی یونانیان شرکت می‌کردند. برای نمونه آنان در دفاع از غزه و در نبرد رافیه، در کنار آنتیوخوس سوم بودند» (هالمی، هاینس، ۱۳۸۸: ۱۱۶). بنا به گزارش نویسندهٔ کتاب «المفصّل فی تاریخ العرب قبل الاسلام» جماعتی از یونانیان در سواحل جنوبی جزیرةالعرب در حوالی عدن سکونت داشتند و حتی برخی را گمان بر این است که نام «عدن» مشتق از نام زن ایزد یونانی آتنا (Athene/Athenae/Attenna) است که گروهی از بطالمه آنگاه که برای داد و ستد به آن سامان رفته بودند به نام آن زن ایزد و به عنوان نمودگار شهر آتن بنایش کردند (جواد ۲۰۰۱م.: ۲۵۱ـ۲۶۴). صرف نظر از وجه تسمیهٔ کلبی‌های عرب که حاکی از انتساب آن به سگ است، آیا نمی‌توان تصور کرد که اینان بازماندگان کلبی‌های یونان به ویژه در منطقهٔ یمن باشند؟ می‌دانیم که مردانی که به عنوان «کلبی» شهرت یافته‌اند ریشه در اعراب قحطانی جنوب به ویژه یمن داشتند. سمعانی در کتاب الانساب در مورد نسبت «الکلبی» می‌گوید: «هذه النسبه الی قبائل، منها کلب یمن و زید و جبله» (عبدالکریم بن محمد السمعانی، ۱۹۷۷/۱۱: ۱۳۰). امتیاز جغرافیایی خاص یمن در جنوب عربستان و اسکندریه در شمال مصر، این امکان را به ساکنان آنها می‌داد که در طول تاریخ محل رفت و آمد بازرگانان و مردم غرب و شرق باشد و در آن میان جایگاه آرمانی برای نضج اندیشه‌های فلسفی و حکمت غربی و شرقی از جمله اندیشه‌های کلبیون یونان باشد و ای بسا الباس جامهٔ زبر و خشنِ پشمین کلبیان به عنوان لباس ناسکان و زاهدان از آن طریق در جهان اعراب راه یافته باشد. «در حکایاتی که نویسندگان مسلمان نقل کرده‌اند، دیوجانس، حکیمی پرهیزگار و تارک دنیا معرفی شده است که به رسوم و عادات رایج چون ازدواج، بنای خانه و مال اندوزی مقیّد نبود... و او را انسان کاملی می‌دانستند که دیگران را نیز به طلب حکمت و ترک هوا و هوس دعوت می‌کرد» (محبوبی ارانی، ۱۳۹۹: ۷۱۴). نویسندهٔ کتاب صوان‌الحکمه چنان از کلبیون سخن می‌گوید که گویی آنان حکیمان وارسته‌ای بودند که کوچکترین تعلق خاطری به دنیا و لذایذ آن نداشتند. در گزارش او از جنبه‌های غیر اخلاقی کلبیون ـ البته از دیدگاه جامعهٔ اسلامی ـ هیچ اثری نیست. (سجستانی، ۲۰۰۴: ۱۶۹ـ۱۷۲) ابن فاتک نیز در کتاب مختارالحکم از دیوژن با عنوان «ذیوجانس المتجرّد» یا«ذیوجانس الکلبی الناسک» یاد کرده می‌گوید:« کان ذیوجانس حکیم أهل زمانه. و کان زاهداً متخلیاً لا مسکن له و لا مأوی الّا أجنَّه اللیل...»(المبشر بن فاتک، ۱۹۸۰/۱: ۷۲– ۷۴). ابن مسکویه در سدهٔ چهارم هجری از دیوجانس با چنین عباراتی یاد می‌کند: «دیوجانس مردی حکیم و فاضل بوده است... صاحب حق بود و از خود انصاف می‌داد و راست می‌گفت و به اندکی از خوردنی و پوشیدنی قانع بود...و همین دیوجانس است که یار و مصاحب شیخ یونانی (فلوطین) و معلم او بود» (احمد بن محمد بن مسکویه، ۱۳۷۴: ۴۲۰ـ۴۲۱). احتمال دارد که اخبار کلبیون بعد از پالایش در باورهای رواقیان و منابع نو افلاطونی به دست اعراب مسلمان رسیده باشد و از این رو نشانی از وجوه غیر اجتماعی آنها در متون عربی دیده نمی‌شود. از این رو به احتمال زیاد عنوان «کلبی» برای اعراب تداعی‌کنندهٔ حکیمان و مردان کاملی بود که پای بر سر امیال نفسانی خود نهاده زندگی پاک و بی‌دغدغه را وجههٔ همت خود ساخته بودند، تا حدی که اینان بعد از اسلام آوردن با وجود باور به نجاست سگ همچنان عنوان «کلبی» را حفظ کردند و کسی از بزرگان اسلام نیز متعرّض عنوان آنها نشد تا حدی که پیامبر اکرم (ص)

---

[۱] ر.ک: محبوبی ارانی. حمیدرضا: ۷۱۴

[۲] نمونه ای از تقدیس کلبیون را می‌توان از مولانا آنگاه که دیوجانس فانوس به دست برای جستن «انسان» را شایستهٔ عنوان «شیخ» دانسته و حکایتش را چنین به شعر می‌کشد:

دی شیخ با چراغ همی‌گشت گرد شهر کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

(مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، ۱۳۹۳، ج۱: ۲۹۷)

جبرئیل را در هیئت «دحیهٔ کلبی» می‌دیدند. مردان بزرگی از جهان اسلام با عنوان «کلبی» شناخته شده‌اند مانند «هشام بن محمد کلبی» عالم انساب و اخبار عرب، «اسد کلبی، عمران کلبی، عبدالاعلی بن یزید کلبی» از شهدای کربلا، «عبدالله بن عمیر کلبی» از اصحاب امام علی(ع) ... با این توضیح به احتمال زیاد پوشیدن جامهٔ خشن پشمینه به عنوان جامهٔ زاهدان یادگار نفوذ عادات کلبیون در میان جامعهٔ اعراب باشد.

۱- ٤- ٥- زهد و ریاضت

شاید یکی از دیرینه‌ترین نحله‌هایی که پیروان خود را به تحمل سختی و ریاضت فرامی‌خواند، کلبیون باشد. تمام بزرگان این نحله، با وجود داشتن امکان زندگی نسبتاً مرفّه، هر کدام به نوعی از آن گریزان بودند و می‌کوشیدند تا عامداً خود را در شرایط دشوار به کورهٔ ابتلا و سختی بیندازند. تحمل سختی‌های اسارت در دست دشمنان یا مشقات بردگی و تن دادن به دریوزه‌گری و زیستن در شرایط سخت، تجربهٔ عام بزرگان این نحله بوده است. «تابعین این فلسفه به طورکلی سعادت و فضیلت را در ترک تمام لذات شمرده سر و پای برهنه با لباس ژنده در میان مردم گردش کرده ایشان را با طعنه و خشونت و متلک گویی پند داده و همه چیز را رد می‌کردند» (پازارگاد، ۱۳۷۵: ۱۲۲). می‌توان گفت که کلبیان همانند اخلاف رواقی خود، باورهای ضد اپیکوری داشتند و علی رغم اپیکوریان که انسان را مجاز به بهره‌مندی از هر لذت خردمندانه می‌دانستند کلبیان و رواقیان اصل خردمندی را بر قاعدهٔ گریز از هر لذتی نهاده بودند. کلبیون که دنیا را به عنوان بودهٔ شرّ می‌نکوهیدند و اعراض از آن را بر خود واجب می‌دانستند در ترک دنیا و متعلقات آن جهد بلیغ می‌ورزیدند. به باور دیوژن «حب مال منشأ تمام پلیدیها است» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۴۷). آنان هر آنچه از دنیا را موافق نفس خویش می‌دیدند در نفی و انکارش می‌کوشیدند برای خود خانه نمی‌ساختند و از کسب مال و دارایی اعراض می‌کردند و به اندک طعامی که آنها را زنده نگه دارد بسنده می‌کردند تا نفس را به عنوان کارگزار دنیا در درون خویش مهار کرده بشکنند.

تصوف نیز در ادوار اولیهٔ ظهور خود، ریاضت و زهد را به عنوان محور و اساس تعلیمات خود قرار داده بود و در برابر اشرافیّت نوظهوری که مقارن خلافت بنی‌امیه آغاز شده بود و با بنی‌عباس ادامهٔ رو به گسترشی پیمود، پیروان خود را به اعراض از دنیا و بی‌تفاوتی در برابر بود و نبود مکنت دنیوی و ریاضت نفس و بسندگی به حداقل روزی فرا می‌خواند. جماعت صوفیه برای شکستن نفس و تعالی روح، تحمل ریاضت را از فرایض طریقت می‌دانستند و باور داشتند که صوفی بعد از گذر از بوتهٔ ریاضت، استحقاق پیمودن مراحل و مراتب دیگر طریقت را خواهد یافت. از این رو در تعالیم مقدماتی مریدان، نخستین مرحله‌ای که مراد بدان سبب عیار اورا برای شایستگی طی طریق تصوف می‌سنجید، تحمل سختی‌ها و شداید انواع ریاضت‌ها بود. ریاضت‌هایی چون بی خوابی، گرسنگی، گدایی، فقر، الباس خرقهٔ مرقع ... سختی‌هایی بودند که مرید برای اثبات استحقاق سلوک ملزم به تحمل آنها بود. نویسندهٔ کتاب کشاف اصطلاحات الفنون در تعریف الریاضه می‌گوید: «قال بعض الحکماء، الریاضه الإعراض عن الأعراض الشهوانیّه و قیل الریاضه ملازمه الصلوة و الصوم و محافظه آناء اللیل و الیوم عن موجبات الإثم و اللوم و سدّ باب النوم و البعد عن صحبه القوم» (محمد بن علی بن علی التهانوی، ۱۴۰۴ق.، ج۱: ۵۶۴). «داوود ابن ابی‌هند، بیست سال روزه داشت در حالی که اهل خانه‌اش خبر نداشتند و او طعام خود را به نیازمندان می‌بخشید. بازاریان می‌پنداشتند که او در خانه طعام می‌خورد و اهل خانه گمان می‌کردند که در بازار غذا می‌خورد» (حلبی، ۱۳۸۴: ۷). «گویند جنید...بیست سال روزه داشت که هفته‌ای یک بار افطار می‌کرد» (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۹۰: ۱۲۸). «دیوژن، کراتس را متقاعد کرد که مزارع خود را رها سازد تا چراگاه گوسفندان شوند و پولهایی را که دارد به دریا افکند» (دیوگنس لائرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۶۲). همین کراتس بود که تمام اموال خود را به وجه نقد تبدیل کرد و آن را در میان همشهریان خود توزیع کرد. همسر او هیپارشیا نیز از اموال و دارایی خود برای زیستن مطابق آیین کلبیان دست شست. رسم متصوفه نیز همانند ایشان، بخشش داشته‌های خود بود تا وابستگی خود را به دنیا به حداقل برسانند؛ از این رو بخشش خود را منّتی بر

---

[۱] چه نزدیک است به این سخن، گفتهٔ ابونصر سراج که گفت: «دوستی دنیا سرآغاز تمامی خطاهاست و دوری از دنیا سرآغاز تمامی نیکی ها و طاعت‌ها» (ابونصر سراج، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

دیگری نمی‌دانستند بلکه پذیرش بخشش خود را منّتی بر گردن خود می‌دانستند: «شبلی گفت: اگر همهٔ دنیا مرا باشد، به جهودی دهم؛ منّتی بزرگ دانم اورا بر خویشتم که از من بپذیرد» (عطارنیشابوری، ۱۳۹۸/۱: ۶۸۷) وقتی که از بایزید پرسیدند «به چه یافتی آنچه یافتی؟ گفت: اسباب دنیا را جمع کردم و به زنجیر قناعت بستم و در منجنیق صدق نهادم و به دریای ناامیدی انداختم» (همان: ۱۵۵).

۱- ٤- ٦- تحقیر علم و دانش مکتسب

بزرگ کلبیون آنتیس‌تنس، نخستین حکیم اخلاقی یونان بود که هرگونه تعلیم و پروش عقلی را انکار کرد و مانند سقراط آموختن علومی چون ریاضیات و نجوم را به سخره گرفت. به زعم کلبیون فضیلت هیچ نسبتی به تعالیم عقلی ندارد، چون فضیلت را در عمل می‌دیدند نه در صرف دانستن. در میان متصوفه کم نیستند بزرگانی که آموختن علوم عقلی را نفی می‌کردند و سعادت را در فرا رفتن از حصار معقولات می‌دانستند. غزالی به صراحت می‌گفت «علم، حجاب عظیم است» (غزالی، ۱۳۳۳: ۲۹ و ابوالفرج ابن جوزی: ۳۱۴) بایزید بسطامی گفت: «مردمان علم از مردگان فرا گرفتند و ما علم از زنده‌ای گرفتیم که هرگز نمی‌میرد...هیچ چیز بر من در این راه دشوارتر از متابعت علم نبود یعنی علم تعلیمیِ ظاهر» (عطارنیشابوری، ۱۳۹۸/۱: ۱۹۶). می‌توان بیزاری بسیاری از عرفای جهان اسلام از عقل استدلال‌گر را در شمار چنین رفتاری قلمداد کنیم. غزالی در شکایت از گروهی متصوفه می‌گوید: «و باشد که با چشم حقارت در علم و علما نگرند و شرع در چشم ایشان مختصر گردد» (ذکاوتی گراگوزلو، ۱۳۹۰: ۳۷۸). ابن الجوزی در نقد صوفیه در مورد گریز آنها از فراگرفتن علم می‌گوید: «و اصل فریب ابلیس بر صوفیه از آنجا بود که ایشان را از علم مانع آمد و چنین فرانمود که اصل مقصود عمل است و چون چراغ علم را بکشت در ظلمات سرگردان شدند» (ابن الجوزی: ۱۹۵).

۱- ٤- ۷- جهان وطنی

کلبیون که به دنبال طرد و نفی هرگونه مقررات اجتماعی و سیاسی بودند در کنار انکار بسیاری از آن موضوعات، مرزهای سیاسی را هم فاقد اعتبار اعلام کردند و با تأسی جستن به حیات دیگر حیوانات پایبندی به حریم جغرافیای سیاسی را نفی کردند.«دیوژن، هرگونه کشورداری و سیاست را نادرست می‌پنداشت و خود را تبعهٔ جهان می‌شمرد نه تبعهٔ کشوری مثل یونان» (ر.ک: دیوگنس لایرتیوس، ۱۳۹۳: ۲۹۵ و حلبی، ۱۳۷۷: ۴۷)). «کمی بعد از آنتیس‌تنس، دیوژن شاگرد او اعلام کرد: او شهروند هیچ پولیس و شهری نیست، بلکه شهر او کل عالم است. در اینجا ریشه‌های تفکر جهان وطنی دوران باستان نهفته است؛ عقیده‌ای که به اضمحلال و نابودی روانی نظام دولت شهر در یونان بسیار کمک کرد» (بنگسون، ۱۳۸۸: ۳۶۶). «کلبیون اندیشه‌های ضد ناسیونالیستی داشتند یعنی انترناسیونالیست بودند. به نظر کلبی‌ها جامعهٔ ایده‌آل همان جامعهٔ مدنی است؛ آنها بی‌اعتنا به نژاد خاص بودند. کلبیون اعتقاد داشتند همهٔ مردم جهان برادر یکدیگرند و در حقوق مساوی هستند. همهٔ آنها تبعهٔ کشور جهان هستند بدون توجه به مال و مقام و نژاد و فرهنگ ایشان. قانون یا حقوق طبیعت در اصول لایتغیر است و تمام افراد آدمی اعم از زمامداران یا رعایا مجبور به تبعیّت از آن هستند و این همان قانون الهی است. از دیوژن پرسیدند: چرا برای خود خانه نمی‌کنی؟ گفت: اگر شما دانید خانهٔ مرا و بزرگی و وسعت آن را هرآینه خواهید دانست که خانه‌های شما و خانهٔ همهٔ عالم در آنجا می‌گنجد» (شهرزوری، ۱۳۶۵: ۲۱۸).

کم نیستند از عرفا و متصوفهٔ اسلامی که آنها نیز تقید به یک کشور و ماندگاری دایمی در آن و ابراز تعصب نسبت بدان را انکار کرده‌اند. ظاهراً متصوفهٔ جهان اسلام نیز بیزار از مرزبندی‌های سیاسی میان بلاد مختلف اسلامی، به نوعی تئوریزه‌کنندگان اندیشهٔ «جهان وطنی» بوده‌اند؛ از این رو در آثار و اقوال آنان نمی‌توان دلیلی برای اعلام وابستگی به کشوری را پیدا کرد. شاید علت انتساب هر کدام از صوفیهٔ بزرگ به شهری برای آن بوده است که نشان دهد وابستگی به تصوف مقتضی دل کندن از حدود و ثغور مولد و منشا است. ابن یزدانیار اورموی و جنید نهاوندی شهرتشان را در بغداد یافتند آنچنان که در عهود بعد شمس تبریزی و مولانای بلخی دل از موطن خود کنده مقام ماندگار خود را در قونیه یافتند. متصوفه و عرفای اسلام براساس همین تفکر مانند کلبیون سفر در اطراف و اکناف جهان پیرامونشان را به عنوان اصلی مسلم جهت رشد و تکامل خود اعلام کرده بودند تا در کنار

تجربه‌اندوزی از این سیر و سفرها، عملاً برون آمدن از تنگنای مرزبندی‌های سیاسی را هم نشان دهند و به نوعی آن مرزبندی‌ها را به سخره بگیرند. ابوبکر شبلی گفت :«معرفت سه است: معرفت خدا و معرفت نفس و معرفت وطن... و معرفت وطن را محتاج باشی به رضا به قضا و احکام او» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۶۸۳). یعنی عرفایی مانند شبلی آنجا را وطن خویش می‌دانستند که قضای خدا آنها را بدانجا می‌رساند. گاهی عرفای بزرگی چون مولانا پای خود را از حد و اندازهٔ جهان اسلام فراتر می‌برد تا همانند کلبیون دیدگاههای جهان وطنی خود را تبیین نمایند، دیدگاهی که همهٔ مردم جهان از فارس و ترک و عرب و سیاه و سفید امکان زندگی و حیات مشترک بادیگران پیدا کند و زبان و رنگ ظاهر عامل جدایی و مرزبندی‌های بین آنها نباشد. برای امثال مولانا آنچه موجب وحدت در میان جامعهٔ متکثرِ جهانی است زبان دل و درک متقابل است:

پس زبان محرمی خود دیگر است　　همدلی از همزبانی بهتر است

(مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، ۱۳۷۳، دفتر اول: بیت ۱۲۰۷)

۱- ٤- ۸- آزادی

کلبیون فضیلت را در آزادی و خودبسندگی می‌دانستند. کراتس کلبی می گفت پیروان افکار و اندیشه‌های کلبی تنها یک خدا را می‌پرستند «خدای مرگ‌ناپذیر آزادی» (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۶۸۷). آزادی و استقلال اصلی بود که کلبیون از طریق «بازگشت به طبیعت» دریافته بودند. همان گونه که جانوران در طبیعت آزاد و مستقل هستند نوع بشر نیز بی‌نیاز از هرگونه تقیّد به مقررات اجتماعی است که آزادی و استقلال طبیعی اورا سلب می‌کند. کمال در نگاه کلبیون در اعمال آزادی اندیشه، عمل و گفتار و بیرون آمدن از هرنوع وابستگی است. به باور آنها وابستگی نافی آزادی است. از این رو آنان از خدمت‌گری برای دیگران روی گردان بودند و می‌کوشیدند روزی خود را یا از طبیعت برگیرند یا از طریق داده‌ها و بخشش دیگران. در جهان اسلام نیز کم نبودند شخصیت‌هایی که برای نرفتن به زیر بار منت دیگران و وابستگی بدان‌ها آب از چشمه‌های دور دست و خار از بیابان می‌آوردند و می‌فروختند و از طریق آن امرار معاش می‌کردند هرچند که گاه رنگ فقهی به رفتار آنها زده رفتار آنها را نشانهٔ تقوا از اندوختن مال شبهه‌ناک دانسته‌اند.

صوفیه در جهان اسلام منادیان آزادی بودند؛ اندیشمندانی که نمی‌توانستند افکار غیرمتعارف خود را در دستگاه‌های رسمی دیگر اعلام و نشر کنند ناگزیر از ورود به حریم امن متصوفه بودند و شگفت آنکه با وجود مخالفتی که اصحاب شریعت با اهل طریقت داشتند مجال منع و سلب آزادی‌های جمع صوفیان برایشان نبود یا نمی‌خواستند خودشان را وارد کشمکش با آنها کنند و تنها به صدور حکم و نقد بسنده می‌کردند.

صوفیان و عارفان از آزاده‌ترین و وارسته‌ترین مردم روزگار خود بودند و با چاشنی قناعت و مناعت طبع، بندهٔ چون خودی نمی‌شدند و از کسی توقع و چشم داشتی نداشتند. ابوالقاسم قشیری گوید: «مردی عارفی را دید که در کنار جویباری برگ‌های افتاده درختان را می‌خورد، گفت: اگر سلطان را خدمت می‌کردی به خوردن این گیاه نپرداختی...گفت: تو نیز اگر به همین که من می‌خورم قناعت می‌کردی به خدمت سلطان محتاج نشدی» (حلبی، ۱۳۷۷: ۴۳). چه نزدیک است خورن برگ درختان آن عارف به رفتار دیوژن در خوردن علف! « وقتی سلطان محمود غزنوی به خرقان رسید، ابوالحسن خرقانی را طلب داشت؛ حتی گفت اگر در آمدن تعلل کند بر وی از قرآن بخوانید که: اطیعوا الله و اطیعوا الرسول و اولی الامر منکم. خرقانی جواب داد که ابوالحسن چنان در اطیعوا الله مشغول است که از اطیعوا الرسول شرم دارد تا به اولی‌الأمر چه رسد (زرین کوب، ۱۳۹۳: ۵۷). سفیان ثوری گفت: «چون درویش گرد توانگر گردد بدان که مرایی است و چون گرد سلطان گردد بدان که دزد است» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸، ج۱: ۲۷۷).

۱- ٤- ۹- مرگ خودخواسته

آن گونه که گذشت برای کلبیان نهایت استقلال و استغنا آن بود که زمان و مکان مرگ خود را هم خودشان تعیین می‌کردند و بسیاری از پیروان این نحله از طریق خودکشی روی در نقاب خاک کشیدند. اما جماعت صوفیه با علم به حرمت قتل نفس و خودکشی، تعبیری متفاوت از آن ارائه کرده، بریدن از دنیا و تعلقات آن را به مصداق «موتوا قبل أن تموتوا» به عنوان مرگ

خودخواسته تبلیغ کردند. «فاقتلوا أنفسکم ذلکم خیرٌ لکم عند بارئکم، از روی باطن این خطاب با جوانمردان طریقت است که نفس خود را به شمشیر مجاهدت سر برگیرند تا به ما رسند... و نگر تا نگویی که این قتل نفس از روی مجاهدت آسان‌تر است از آن قتل که در بنی اسرائیل رفت. که آن قتل ایشان یکبار بود، و از آن پس همه آسانی و آرام بود و این جوانمردان را هر ساعتی و لحظه‌ای قتلی است» (ابوالفضل رشیدالدین میبدی، ۱۳۷۱، ج۱: ۱۹۷).

۲- نتیجه‌گیری

بنا به آنچه گذشت، مکتب غالباً اخلاقی کلبیون ـ فارغ از تأثیر مستقیم ـ مشترکات آشکاری با گرایش‌های صوفیانهٔ اسلامی دارد؛ اگرچه اسناد و منابع موجود نمی‌تواند فرضیه اثرگذاری آن در مکاتب صوفیانه را به اثبات برساند اما نشانه‌های اندکی از چنین اثرگذاری موجود است. عمده‌ترین مشترکات کلبیون با متصوفه جهان اسلام عبارتند از: باز گشت به فطرت اولیه؛ ژنده و پشمینه‌پوشی، باورمندی به زهد و ریاضت جهت تنزیه ذات و استیفای استغنا و استقلال، مرگ خود خواسته، آزادی، جهان وطنی، موضعگیری تقریبا مشابه در قبال اموال و زن، تحقیر علم و دانش مکتسب، منزلت مثالی سگ. به نظر می‌رسد که جهان ایران و اعراب به طرق مختلفی از سده‌های پیش از میلاد مسیح با دیدگاههای یونانیان از جمله باورهای کلبیان آشنایی داشته‌اند اما شرایط اجتماعی و سیاسی لازم برای فعلیت یافتن آن تأثرات تا عهود اولیهٔ اسلام، در میان مسلمانان فراهم نشده بود تا آنجا که با پدیدار شدن آن شرایط بی‌درنگ گرایش‌های شبه کلبی در میان مسلمانان شروع به ظهور و بروز کرد.

منابع

ابن جوزی، ابوالفرج. (۱۳۸۹). تلبیس ابلیس. ترجمهٔ: علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ابو سعد، عبدالکریم بن محمد بن منصور التمیمی السمعانی. (۱۹۷۷م.). الأنساب. المحقق: عبدالرحمن بن المعلمی الیمانی و آخرون. حیدرآباد: دائرةالمعارف العثمانیه.

ابوالقاسم عبدالکریم بن هوزان القشیری. (۱۳۹۹). ترجمهٔ: رسالهٔ قشیریه، ترجمهٔ: ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، به تصحیح: مهدی محبتی، چاپ سوم، تهران: انتشارات هرمس.

ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۳). دین‌ها و کیش‌های ایرانی در دوران باستان به روایت شهرستانی. تهران: هیرمند.

احمد بن محمد بن مسکویه. (۱۳۷۴). جاویدان خرد. ترجمهٔ: تقی‌الدین محمد شوشتری، تصحیح: بهروز ثروتیان، چاپ دوم، قم: مؤسسه فرهنگ کاوش.

اردبیلی، مقدس. (۱۳۷۸). حدیقةالشیعه. تصحیح: صادق حسن‌زاده، ج۲، چاپ دوم، قم: انتشارات انصاریان.

التهانوی، محمد بن علی بن علی. (۱۴۰۴ه.ق.). کشاف اصطلاحات الفنون. استانبول: دار قهرمان.

المبشّر بن فاتک، ابوالوفاء. (۱۹۸۰م.). مختار الحکم و محاسن الکلم. به تصحیح: عبدالرحمن بدوی، ج۱، الطّبعةالثانیة، بیروت: المؤسسة العربیّه بیروت.

المنطقی السجستانی، ابوسلیمان. (۲۰۰۴م.). صوان الحکمه. تحقیق عبدالرحمن بدوی، ج۱، پاریس: دار بیبلیون.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۳). آیین گنوسی و مانوی. ترجمهٔ: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: انتشارات فکر روز.

بدوی، عبدالرحمن. (۱۳۸۹). تاریخ تصوف اسلامی. ترجمهٔ: محمودرضا افتخارزاده، تهران: انتشارات افراز.

بریه، امیل. (۱۳۷۴). تاریخ فلسفه. ترجمهٔ: مرادعلی داودی، ج۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

بلخی، مولانا جلال الدین محمد. (۱۳۹۳). غزلیات شمس تبریز. به تصحیح: محمدرضا شفیعی کدکنی، ۲ج، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سخن.

بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۳). مثنوی معنوی. تصحیح: رینولد ا نیکلسون، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

بنگسون، هرمان. (۱۳۳۸). یونانیان و پارسیان. ترجمهٔ: تیمور قادری، تهران: انتشارات مهتاب.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۴). درآمدی بر تصوف. ترجمهٔ: یعقوب آژند. تهران: نشر مولی.

پاپکین، ریچارد؛ استرول، آوروم. (۱۳۷۷). کلیات فلسفه، ترجمهٔ: جلال‌الدین مجتبوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

پازارگاد، بهاءالدین. (۱۳۵۷). مکتب‌های سیاسی. چاپ دوم، تهران: نشر اقبال.
توماس، هنری. (۱۳۷۹). بزرگان فلسفه، ترجمهٔ: فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
حافظ. (۱۳۶۷). دیوان، به تصحیح: قزوینی و غنی، با تعلیقات: محمد قزوینی، به کوشش: عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: انتشارات اساطیر.
حسن‌زاده مراغه‌ای، صادق. (۱۳۷۵). «بررسی حدیقهٔالشیعه». آیینهٔ پژوهش، شمارهٔ ۳۹، صص ۵۶-۶۷.
حلبی، علی اصغر. (۱۳۷۷). سه فیلسوف(دیوژن، دکارت، ولتر). ویرایش دوم چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.
دورانت، ویل. (۱۳۸۷). تاریخ فلسفه، ترجمهٔ: عباس زریاب خویی، چاپ بیست و یکم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
دیوگنس، لائرتیوس. (۱۳۹۳). فیلسوفان یونان. ترجمهٔ: بهراد رحمانی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا. (۱۳۹۰). بازشناسی و نقد تصوف. تهران: انتشارات سخن.
رشیدالدین المیبدی، ابوالفضل. (۱۳۷۱). کشف‌الأسرار و عدّةالأبرار. به سعی و اهتمام: علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات امیرکبیر.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). جستجو در تصوف. چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
سراج طوسی، ابونصر. (۱۳۸۲). اللمع فی التصوف. به تصحیح: رینولد آلن نیکلسون، ترجمهٔ: مهدی محبتی، تهران، انتشارات اساطیر.
سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۵). کلیات، به تصحیح: محمدعلی فروغی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۹). گلستان. تصحیح/ توضیح: غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). قلندریه در تاریخ. تهران: انتشارات سخن.
شهرزوری، شمس‌الدین محمد بن محمود. (۱۳۶۵). نزهةالأرواح و روضةالأفراح(تاریخ الکماء). ترجمهٔ: مقصود علی تبریزی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
صلیبا، جمیل. (۱۳۶۶). فرهنگ فلسفی. ترجمهٔ: منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: نشرحکمت.
عزالدّین کاشانی. (۱۳۶۷). مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه. تصحیح: جلال‌الدین همایی، چاپ سوم، تهران: انتشارات هما.
عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۹۸). تذکرةالأولیا. به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، ۲ج، تهران: انتشارات سخن.
علی، جواد. (۲۰۰۱م.). المفصّل فی تاریخ العرب قبل الإسلام، ج۳، الطّبعة الرّابعة، بیروت: دار الساقی.
غزالی، امام محمد. (۱۳۳۳). کیمیای سعادت. تصحیح: احمد آرام، چاپ دوم، تهران: کتابخانه و چاپخانه مرکزی.
فروغی، محمد علی. (۱۳۷۵). سیر حکمت در اروپا. به تصحیح و تحشیهٔ امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: نشر البرز.
کاپلستون، فردریک چارلز، (۱۳۹۳). تاریخ فلسفه. ترجمهٔ سید جلال‌الدین مجتبوی، ج۱، چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
کرشنتزو، لوچانو. (۱۳۷۷). فیلسوفان بزرگ یونان باستان. ترجمهٔ عباس باقری، تهران: نشر نی.
کریستنسن، آرتور. (۱۳۶۷). ایران در زمان ساسانیان. ترجمهٔ: رشید یاسمی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیر کبیر.
گمپرتس، تئودور. (۱۳۷۵). متفکران یونانی. ترجمهٔ: محمد حسن لطفی، ج۲، تهران: انتشارات خوارزمی.
لیچ، استیفن؛ تارتالیا، جیمز. (۱۳۹۹). معنای زندگی و فلاسفهٔ بزرگ. ترجمه: مجتبی پردل، مشهد: انتشارات ترانه.
محبوبی ارانی، حمیدرضا. (۱۳۹۹). «دیوجانس»، دانشنامهٔ جهان اسلام. نشر بنیاد دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۱۸، صص۷۱۳ـ۷۱۵.
هالمی، هاینس. (۱۳۸۸). «تاریخ باستانی عربان». ترجمهٔ: عباس برومند اعلم، نامهٔ تاریخ پژوهان، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۱۱-۱۳۱.
هالینگ دیل، رجینالد جان. (۱۳۸۷). تاریخ فلسفهٔ غرب. ترجمهٔ: عبدالحسین آذرنگ، چاپ هفتم، تهران: نشر ققنوس.
همدانی، میر سید علی. (۱۳۵۸). ذخیرةالملوک. به تصحیح: سید محمود انواری، تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
والتر ترنس، استیس. (۱۳۸۵). تاریخ انتقادی فلسفهٔ یونان. ترجمهٔ: یوسف شاقول، قم: انتشارات دانشگاه مفید.
واینر، فیلیپ. بی. (۱۳۸۵). فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها. مطالعاتی دربارهٔ گزیده‌ای از اندیشه‌های سیاسی، ج۳، تهران: انتشارات سعاد.
Encyclopedia Americana.(1918). The Encyclopedia Americana Corporation. Newyork, Chicago.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

The analysis of love metaphors in Mersad Al-Ebad, according to Lakoff and Johnson's theory

Abdolmajid Mohagheghi [1], Elham Khalili Jahromi [2] and Sonia Noroozi Jafarloo [3]

1- Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Humanities, Yasuj University, Yasuj, Iran.
2- Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Humanities, Shiraz University, Shiraz, Iran.
3- Ph.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature & Humanities, Yasuj University, Yasuj, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2023/05/21
Accepted:
2024/09/22
pp:
28- 40

Keywords:
Conceptual Metaphor,
Love,
Linguistics,
Mersad al-Ebad,
Najm al-Din Razi.

ABSTRACT

In traditional studies, metaphor is the substitution of words based on similarity in literary language. However, in contemporary linguistic studies, metaphor has developed to the level of the human perceptual system. In contemporary theory (conceptual metaphor), not only language but also the basis of perception is metaphorical, and linguistic metaphor is just the manifestation of metaphorical perception. Metaphorical perception means humans understand abstract concepts based on their experience with objective concepts. In this paper, the concept of love in Mersad al-Ebad, written by Najmal-Din Razi has been studied and analyzed based on the conceptual metaphor theory of Lakoff and Johnson. Studies show that ontological metaphors have the highest frequency in this text. There are also two central metaphors in this text: "Love is the King" and "Love is the Way," which are all other metaphors linked to them. Generally, the author's mystical ideas cause the formation of metaphors. The metaphorical mappings generally emphasize the authority and dominance of love and are related to the "Fanā" and "baqā". The paradoxical view of man and the concept of love in the various metaphors of love in this text expresses the prevailing idea about the "Vali" or "pir", which has the attributes of beauty and glory together and Reveals the Guidance of love. In other words, in Mersad al-Ebad, love is a valuable concept with a paradoxical nature that is destructive and revitalizing. Accordingly, the concept of love in Mersad al-Ebad and the concept of "vali" or "pir" in Sufi view functionally correspond.

Citation: Mohagheghi, A., Khalili Jahromi, E., & Noroozi jafarloo, S. (2025). The analysis of love metaphors in Mersad Al-Ebad, according to Lakoff and Johnson's theory. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 28-40.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121539

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.3.8

[1] **Corresponding author:** Elham Khalili Jahromi, **Email:** khalilijahromi115@yahoo.com

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

مطالعهٔ مفهوم عشق در مرصادالعباد با تکیه بر نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون

عبدالمجید محققی[۱]، الهام خلیلی جهرمی[۲] و سونیا نوروزی جعفرلو[۳]

۱- استادیارگروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

۲- استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

۳- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۲/۳۱

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۱

صص:
۴۰-۲۸

واژگان کلیدی:
زبان‌شناسی،
استعارهٔ مفهومی،
عشق،
مرصادالعباد،
نجم‌الدین رازی.

چکیده

در نگاه سنتی به استعاره، واژگان بر اساس رابطهٔ مشابهت و در ساحت زبان جایگزین می‌شوند. امّا در مطالعات زبان‌شناختی معاصر، استعاره تا سطح مفاهیم و نظام ادراکی انسان توسّع یافته است. در نظریّهٔ معاصر که به استعارهٔ مفهومی (شناختی) معروف است نه تنها زبان، بلکه اساس ادراک نیز استعاری است و استعارهٔ زبانی، نمود اندیشهٔ استعاری است. بدین‌صورت که فهم انسان از مفاهیم انتزاعی براساس تجربه‌ای است که از مفاهیم عینی و ملموس دارد. در این پژوهش با تکیه بر نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون، مفهوم عشق در کتاب مرصادالعباد نجم‌الدین‌رازی بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند، در اثر یاد شده استعاره‌های هستی‌شناختی از بیشترین فراوانی برخوردارند. همچنین دو استعارهٔ کانونی «عشق سلطان است» و «عشق راه است» در متن وجود دارد که تمام استعاره‌های دیگر با آنها در پیوند هستند. محور تشکیل استعاره‌ها اندیشه‌های عرفانی مؤلف است که ریشه در سنّت فکری صوفیه دارد. نگاشت‌های استعاری عموماً با تأکید بر جنبهٔ اقتدار و استیلای عشق و در ارتباط با بحث فنای عاشق و وحدت وی با معشوق شکل گرفته‌اند. نگاه پارادکیسکال به انسان و مفهوم عشق در استعاره‌های این اثر، مبیّن اندیشهٔ غالب دربارهٔ ولیّ است که هر دو بعد جمالی و جلالی را در کنار هم دارد و معنای هدایت‌گری عشق را در این نگاشت‌ها آشکار می‌سازد. به‌زبانِ دیگر در اندیشهٔ نجم‌الدین‌رازی، عشق مفهومی ارزشمند و دارای ماهیّتی متناقض است که در عین ویرانگری، احیاگر و تعالی‌بخش نیز هست. از این حیث کارکردِ عشق در مرصادالعباد متناظر با مفهوم پیر (ولی) در آرای صوفیه است.

استناد: محققی، عبدالمجید؛ خلیلی جهرمی، الهام؛ و نوروزی جعفرلو، سونیا. (۱۴۰۴). مطالعهٔ مفهوم عشق در مرصادالعباد با تکیه بر نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۴۰-۲۸.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121539

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.3.8

[۱] **نویسنده مسئول:** الهام خلیلی جهرمی، **پست الکترونیکی:** khalilijahromi115@yahoo.com

۱– مقدمه

استعاره از جمله پدیده‌های زبانی است که در مطالعات زبان‌شناختی معاصر، مفهوم متفاوتی یافته است. در مطالعات کلاسیک، استعاره به صورت طبقه‌ای از مجاز با علاقهٔ شباهت یا عالی‌ترین نوع تشبیه تعریف و در حوزهٔ بلاغت مطالعه می‌شد. در این دیدگاه، استعاره اساساً امری زبانی و تزیینی است که با جایگزینی واژگان بر اساس رابطهٔ شباهت شکل می‌گیرد. در تقابل با نگاه کلاسیک، نظریهٔ استعارهٔ مفهومی[1](شناختی)، استعاره را فراتر از یک امر صرفاً زبانی با کارکرد تزیینی توصیف می‌کند.

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بر پایهٔ مطالعات زبان‌شناختی و در تکمیل مقالهٔ استعارهٔ کانال[2]مایکل ردی، توسط لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) ارائه شده است. در این نظریّه مفاهیم به دو دستهٔ تجربی و انتزاعی تقسیم می‌شوند. مفاهیم تجربی، مفاهیمی ملموس هستند که مستقیماً از تجربه‌های فیزیکی انسان حاصل می‌شوند؛ مواردی نظیر روابط مکانی (بالا، پایین، جلو، عقب)، هستومندها (موجود، ظرف، ماده...) و تجربیّات حسی (خوردن، حرکت کردن...). مفاهیم انتزاعی نیز مواردی مانند عواطف ، احساسات و حالات... هستند. «نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی در بستر زبان‌شناسیِ شناختی[3]می‌کوشد، درکی از این که انسان چگونه در مورد حوزه‌های انتزاعی مانند عشق، زمان... می‌اندیشد یا آنها را بازنمایی می‌کند، فرادست دهد» (گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۶۲–۶۳). لیکاف و جانسون با دقّت در شواهد زبانی به این نتیجه رسیدند که ذهن به واسطهٔ شناختی که از مفاهیم ملموسِ تجربی دارد، مفاهیم انتزاعی را می‌فهمد. در واقع چون که «مفاهیم انتزاعی، تعریف روشنی در تجربیّات انسانی ندارند، ذهن برای فهم‌شان به مفاهیم ملموس‌تری مانند جهت‌گیری‌های فضایی؛ اجسام، مواد و تجربیّات حسی... متوسّل می‌شود» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۱۴۳). بر این اساس بخش وسیعی از ادراک انسان، ماهیت استعاری دارد و به محض فاصله گرفتن از تجربه‌های حسی و ورود به حوزه‌های انتزاعی، درک استعاری به شیوه‌ای هنجار تبدیل می‌شود (اکو و دیگران/ ۱۳۸۲: ۲۰۱).

استعاره در مطالعات معاصر، درک یک مفهوم انتزاعی بر اساسِ شناخت از ویژگی‌های یک مفهوم عینی و تجربی است. ابزاری که به کمک آن انسان در مورد مفاهیمِ انتزاعی می‌اندیشد. گویی راهکار ذهن برای ادراک «پدیده‌های مقاوم در برابر تعریف مانند افکار، هیجانات و انگیزه‌ها... توسل به استعاره است» (قاسم زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۳). لذا استعاره در رویکرد معاصر پدیده ای شناختی است که «انگیزهٔ آن جستجوی فهم است» (اکو و دیگران، ۱۳۸۲: ۳۱۸).

ساختار استعاره در نظریّهٔ معاصر از سه قسمت تشکیل شده است: «قلمرو مبدأ (امور عینی و مفاهیم ملموس)، قلمرو مقصد (امور انتزاعی و مفاهیم ذهنی) و نگاشت[4](رابطهٔ تناظر میان دو قلمرو مبدأ و مقصد)» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۲۶)؛ به عنوان نمونه در استعارهٔ «عشق سفر است» فهم یک حوزه از تجربه (عشق) بر حسب دانش حوزهٔ دیگری از تجربه (سفر) اتفاق می‌افتد. به زبان فنّی‌تر«استعارهٔ فوق از تناظرِ هستی‌هایی از حوزهٔ عشق (عاشقان؛ روابط عاشقانه، هدف‌های مشترک و مشکلات در رابطه...) با هستی‌هایی از حوزهٔ سفر (مسافران؛ وسیلهٔ نقلیه، مقصد و موانع سفر...) تشکیل یافته است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۳۲۶–۳۲۹)؛ که هستی‌شناسیِ حوزهٔ مبدأ را بر هستی‌شناسیِ حوزهٔ مقصد می‌نگارد و امکان اندیشیدن در مورد حوزهٔ مقصد (عشق) را با استفاده از تجربیّات حوزهٔ مبدأ (سفر) فراهم می‌کند. لیکاف و جانسون استعاره‌های مفهومی را در سه دستهٔ کلّی استعاره‌های جهتی[5]، هستی شناختی[6]و ساختاری[7] تقسیم‌بندی می‌کنند؛ استعاره‌های جهتی عموماً کارکرد ارزیابی دارند. استعاره‌های هستی‌شناختی، یک درک ابتدایی اما اصولی از حوزهٔ مقصد ارائه می‌دهند که معمولاً به عنوان پایه‌های استعاره‌های ساختاری عمل می‌کند. (عباسی، ۱۳۹۷: ۱۲۱).

- **استعارهٔ جهتی (وضعی/ فضایی)**

در استعاره‌های جهتی قلمرو مبدأ، یک جهت یا وضعیت فضایی مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و قلمرو مقصد، یک مفهوم انتزاعی است. این نوع از استعاره‌ها با جهت‌بخشی فضایی به مفاهیم انتزاعی، آنها را ملموس می‌سازند. «شادی بالاست» و «اندوه پایین است» نمونه‌هایی از استعاره‌های جهتی هستند (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۱۹–۱۴۰).

---

[1] Conceptual Metaphor Theory(CMT)
[2] Conduit metaphor
[3] زبان شناسیِ‌شناختی، زبان را در نقش شناختی آن–یعنی ارتباط ساختارهای اطلاعاتی انسان با جهان خارج– مطالعه می‌کند.
[4] Mapping
[5] Orientational metaphor
[6] Ontological metaphor
[7] Structural metaphor

- **استعارهٔ هستی‌شناختی**

در استعاره‌های هستی‌شناختی، قلمرو مبدأ یک هستومند و قلمرو مقصد یک مفهوم انتزاعی است. «در این نمونه، شناخت انسان از هستومندها (موجودات؛ اجسام، مواد و مکان‌ها...) مبنای درک مفاهیم انتزاعی است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۳۷-۳۹). گویی ذهن برای ملموس‌کردن مفاهیم انتزاعی، آنها را به صورت یک هستومند، مکان یا یک جاندار تصوّر می‌کند. جاندارانگاری به شکل عام و انسان‌انگاری به شکل خاص، از جمله استعاره‌های پرکاربرد هستی‌شناختی در زندگی روزمره است. مثلاً «در بطن جملهٔ «تورّم کیفیت زندگی ما را پایین آورده است». یک استعارهٔ هستی‌شناختی از نوع انسان‌انگاری وجود دارد، که امر انتزاعیِ تورّم را به صورت یک هستومند (انسان) تصوّرکرده و راجع به آن اندیشیده و سخن گفته است» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۱۹-۱۴۰).

- **استعارهٔ ساختاری**

در استعاره‌های ساختاری هر دو حوزهٔ مبدأ و مقصد مفاهیم هستند، منتها حوزهٔ مبدأ یک مفهوم عینی و حوزهٔ مقصد، یک مفهوم انتزاعی است. در این حالت، استعاره به ما اجازه می‌دهد تا مفاهیم ذهنی یا موضوعات بدون ساختار را در عبارات و ویژگی‌های مفاهیم محسوس یا دست‌کم ساختارمندتر بفهمیم (lakoff, 2006: 232)؛ به عبارت دیگر استعارهٔ ساختاری، سامان‌دهیِ یک مفهوم در چهارچوب مفهوم دیگری است. مثلاً در استعارهٔ «بحث جنگ است» مفهومِ بحث به طور استعاری و براساس مفهومِ جنگ ساخت‌مند می‌شود (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۹).

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

چنان‌که در بخش مقدمه گفته شد، استعاره در مطالعات معاصر سازکاری شناختی دارد که در ظرف زبان بروز می‌کند. در واقع بخش وسیعی از ادراک انسان، استعاری است. ادراک استعاری یعنی اینکه ذهن، مفاهیم انتزاعی را بر مبنای دانش و تجربه‌ای که از مفاهیم عینی دارد، می‌فهمد.

عشق از جمله مفاهیمی است که به دلیل ذات غیرعینی و ناملموسش نیازمند تعریف استعاری است و ادراکِ آن در قالب استعاره ممکن می‌نماید. با در نظر داشتن این نکته که مایهٔ اصلی عرفان به خصوص بعد از قرن سوم هجری، مفهوم عشق است و از آنجا که عرفان به تناسب معنای ذاتی خود، نوعی فعالیّت شناختی محسوب می‌شود، لذا بررسی استعاره‌های موجود در گفتمان آن از منظر شناختی بسیار کارگشاست. کتاب مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد تألیف نجم‌الدین رازی از جمله متون عرفانی قرن هفتم است که مفهوم عشق در آن نمودی فراگیر دارد. در این پژوهش با انتخاب متن مرصادالعباد، تصحیح محمدامین ریاحی به عنوان پیکرهٔ پژوهش، ابتدا نگاشت‌های استعاریِ مفهوم عشق از استخراج شده است. در ادامه طبق الگوی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، نمونه‌ها بر اساس انتخاب قلمرو مبدأ دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند. برای سهولت ارزیابی در پایان هر بخش، داده‌ها به‌صورت تفکیک شده در قالب نمودار و جدول تنظیم و در نهایت یافته‌های پژوهش در بخش نتیجه‌گیری ارائه شده است. پژوهش حاضر به صورت تحلیلی-توصیفی درصدد پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

الف) عشق به مثابهٔ یک مفهوم انتزاعی ـ در اندیشهٔ نجم رازی چگونه دریافت و توصیف شده است؟

ب) براساس نگاشت‌های استعاری متن مرصادالعباد، کدام یک از حوزه‌های حسی در مفهوم‌سازی مقولهٔ عشق بیشتر مورد نظر مؤلف بوده است؟

ج) در متن مرصادالعباد به عنوان یک متن عرفانی، کدامیک از جنبه‌های عشق بیشتر برجسته‌سازی شده است و چرا؟

۱- ۲- اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش با هدف شناخت ابعاد و بررسی چگونگی مفهوم عشق در اندیشهٔ عرفانی، به بررسی کتاب مرصادالعباد می‌پردازد. نظر به ماهیتِ شناختی متون عرفانی و بسامد بالای مفهوم عشق در متن مرصادالعباد، نگارندگان انجام پژوهشی با عنوان «بررسی مفهوم عشق در مرصادالعباد با تکیه بر نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی» را ضروری دانسته و در چهارچوب نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی به آن پرداخته‌اند.

۱- ۳- پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعدّدی با موضوع بررسی استعارهٔ مفهومی عشق بر متون عرفانی ادبیات فارسی انجام شده است. از جمله، (زرقانی و همکاران، ۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی» به این نتیجه رسیده‌اند؛ که سنایی

برای مفهوم‌سازی مقولهٔ عشق، سه گروه استعاره با بارهای مثبت، منفی و دوپهلو خلق کرده است و از راه نسبت دادن صفات متعدد به عشق، نظام ارزشی جامعهٔ دینی قرن پنج و شش را به چالش کشیده است. رویکرد تحلیلی نگارندگان این مقاله در بررسی استعاره‌های متن آن هم از دو منظر شناختی و بلاغی، شاخصهٔ ارزشمند این پژوهش است. (اسپرهم و تصدیقی، ۱۳۹۷) در پژوهشی دیگر با عنوان«استعارهٔ شناختی عشق در مثنوی مولانا» پس از ارائهٔ گزارشی از استعاره‌های مفهومی عشق در متن مثنوی، عنوان می‌کنند که مولانا در پرداخت مفهوم عشق بیشتر به جنبه‌های سوزندگی، مست‌کنندگی و ذی‌شعور بودن عشق توجّه داشته است. طبقه‌بندی استعاره‌ها در این پژوهش مشابه مقالهٔ (زرقانی و همکاران، ۱۳۹۲) است. همچنین (عباسی، ۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوانِ «استعارهٔ مفهومی عشق و خوشه‌های مفهومی مرتبط با آن در تذکره الاولیای عطار» به این نتیجه رسیده که عطار در مفهوم‌سازی عشق بیشتر از استعاره‌های شیءبنیاد و ساختاربنیاد استفاده کرده است. رویکرد نگارندگان در این پژوهش تحلیلِ آماری نگاشت‌ها و استعاره‌های متن است. بررسی‌های (پورابراهیم و غیاثیان، ۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوانِ «بررسی خلاقیّت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق» گواه این است که حافظ عموماً با استفاده از استعاره‌های تخیّلی نو، عشق را مفهوم‌سازی کرده است. وجه تفاوت این پژوهش در تفکیک استعاره‌های متن به انواع کلیشه‌ای و بدیع و بررسی خلاقیت شناختیِ شاعر در سیر از استعاره‌های کلیشه‌ای به بدیع است. (هاشمی و قوام، ۱۳۹۲)؛ نیز در پژوهشی با عنوانِ «نگرش احمد غزالی به عشق، بر بنیاد نظریّهٔ استعاره‌شناختی» ضمن بررسی رسالهٔ سوانح العشاق به این مهم دست‌یافته‌اند که دیدگاه غزالی به عشق دیدگاهی عابدانه است و طرح‌واره‌های وی برای مفهوم عشق، نشان از پیوند عمیق تصوف و اسلام دارد. هرچند در پژوهش یادشده برای نگاشت‌های استعاری، شواهد(مثال‌های) کمی از متن سوانح آورده شده اما تحلیل‌های نسبتاً جامعی از نگاشت‌ها و ارتباط میان آن‌ها ارائه شده است. همچنین (هاشمی، ۱۳۹۲) در رسالهٔ دکتری خویش با عنوانِ «بررسی نظام‌های استعاری عشق در ۵ متن عرفانی بر اساس نظریّهٔ استعارهٔ شناختی» به بررسی مفهوم عشق در متون سوانح احمد غزالی، تمهیدات عین القضات، لوایح حمیدالدین ناگوری، عبهرالعاشقین بقلی و لمعات عراقی پرداخته است. نوآوری پژوهش حاضر در انتخاب پیکرهٔ پژوهش(متن مرصادالعباد) است که تاکنون با تمرکز بر مفهوم عشق و از منظر استعارهٔ مفهومی ارزیابی نشده است.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

سابقهٔ مفهوم عشق در متون عرفانی به قرن دوم هجری می‌رسد. نخستین بار رابعه ادویه بحث محبّت را در میان صوفیان طرح کرده و آن را اساس طریقتِ تصوّف قرار داده است که همین محبّت نهایتاً به موضوع عشق در تصوف و عرفان انجامید.(سجادی، ۱۳۷۲: ۵۲) با گسترش این نگرش در میان صوفیان، رابطهٔ انسان و خداوند از حالت عابد و معبود خارج و ابتدا به صورت محب و محبوب و سپس عاشق و معشوق درآمد. البته «صوفیه تا قرن پنجم هجری نیز از محبّت دم می‌زدند و محبّت یکی از مقامات دهگانهٔ تصوّف به شمار می‌آمد، ولی از قرن پنجم، مفهوم عشق وارد عرفان شد و عملاً در قرن ششم عنوان خاصی در متون عرفانی یافت» (همان: ۲۸۷). عُرفا عشق را صورت تکامل یافتهٔ محبّت می‌دانند، چنان‌که سُهروردی در این رابطه می‌گوید: «محبّت چون به غایت رسد آن را عشق خوانند و عشق، خاص‌تر از محبّت است» (نصر، ۱۳۴۸: ۲۸۶). در گفتمان عرفانی «عشق کاری است که موقوف هدایت باشد» (حافظ، ۱۳۹۶: ۲۱۴). شفیعی‌کدکنی ریشهٔ تاریخی کاربرد عشق به جای هدایت را در آثار سنایی می‌داند، آنجا که می‌گوید: «عالم علم نیست عالم عشق/ رؤیّتِ صدق چون روایت نیست/ به هدایت نیامده‌ست از کفر/ هر که را کفر چون هدایت نیست» و یا در غزلی دیگر: «هر که را عشق نیست در دل و جان/ در دل و جان او هدایت نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۱۵). صوفیه در هر عصر به تناسب شرایط فرهنگی و عقیدتی حاکم، نگرش خاصی به مفهوم عشق داشته که در استعاره‌های شناختی متون آن عصر قابل بررسی است. استعارهٔ شناختی عشق، الگویی از این تجربهٔ انسانی فرادست می‌دهد که امکان شناخت انسان به عنوان صاحب این تجربهٔ شگفت را فراهم می‌آورد. کوچش معتقد است «استعاره‌ها بخش‌های مجزای دانش درمورد عشق نیستند، بلکه در نهایت از ادغام این گزاره‌های استعاری، یک کل نظام‌مند که الگوی شناختی نمونهٔ اعلای عشق است، ساخته می‌شود. این گزاره‌ها شامل طیف وسیعی از پدیده‌های رفتاری، فیزیولوژیک و احساسی هستند. (kovecses,1991: 91-89).

۲- ۱- استعارهٔ مفهومی عشق در مرصادالعباد

۲- ۱- ۱- استعاره‌های جهتی

*عشق تعالی است: «چون هوا قصد علو کند همه عشق و محبّت گردد» (رازی، ۱۳۸۹: ۱۸۴). در این نگاشت با تأکید بر ماهیّت ارزشمند و ویژگی رفعت‌بخشی عشق، از جهت فضایی بالا به عنوان قلمرو مبدأ استفاده شده است.

*عشق سبقت است: «اصحاب‌الیمین آنها بودند که متابعت عقل کردند و اصحاب‌الشّمال آنها بودند که متابعت هوا کردند و سابقان آنها بودند که متابعت عشق کردند» (همان: ۳۵۴). در اندیشهٔ نجم رازی وجود عشق به لحاظ زمانی بر خلقِ انسان (دل) سابق است. چنان‌که آورده است: «خاک آدم هنوز نابیخته بود/ عشق آمده بود و در دل آویخته بود» (همان: ۷۰) نگاشت استعاری «عشق سبقت است» در بیان ازلی بودن عشق طرح شده است، امّا از آنجا که مفهوم زمان به خصوص شکل ازلی آن، مفهومی انتزاعی است، برای درک زمان ازلیِ عشق از مفهوم مکان که نسبت به زمان ملموس‌تر است، استفاده شده است. در واقع با توسّل به تجربهٔ شناختی ذهن از جهات فضاییِ مکانی (یمین، شمال، سابقه...)، ازلی بودن عشق مدلسازی شده است.

جدول ۱- استعارهٔ جهتی عشق در مرصادالعباد

نوع استعاره	نگاشت استعاری	جنبهٔ مورد تأکید	فراوانی
جهتی (۲ مورد)	عشق سبقت است.	ازلی بودن و ارزشمندی	۱
	عشق تعالی است.	رفعت بخشی و ارزشمندی	۱

۲- ۱- ۲- استعاره‌های هستی شناختی

در متن مرصادالعباد تجربهٔ انتزاعی عشق در قالب ۳ استعارهٔ هستی‌شناختیِ اصلی «عشق جاندار/ هستومند/ مکان است.» مفهوم‌سازی شده است.

الف) عشق جاندار است.

نجم رازی کلان استعارهٔ «عشق جاندار است» را عموماً در قالب خرد استعارهٔ «عشق انسان است» نمود داده است. نگاشت‌های انسان‌پندارانه با استمداد از ویژگی‌ها، صفات و رفتار انسان، مفهوم عشق را ملموس می‌کنند. پُر واضح است که «تصویر عشق به صورت موجودی صاحب شعور، روح و اختیار، اوج ارزش‌گذاری در مورد عشق است» (اسپرهم و تصدیقی، ۱۳۹۷: ۱۰۲).

* عشق صاحب افعال انسانی است: «هم عقل دویده در رکابش/ هم عشق خزیده در پناهش» (رازی، ۱۳۸۹: ۸۶).

*عشق سلطان/ شاهنشه/ شحنه است: «سلطان عشق جمله اوباش و رنود صفات ذمیمه نفسانی را از رندی و ناپاکی توبه دهد و خلعت بندگی در گردن ایشان اندازد» (رازی، ۱۳۸۹: ۲۰۷). این استعاره‌ها جنبهٔ برتری و استیلای عشق را برجسته می‌کنند. شکل‌گیری این نگاشت‌ها معمولاً «در اثر تمایلات زاهدانه صوفیه است. اندیشهٔ جبریِ صوفیه در چهارچوب رابطهٔ عبد و معبودیِ برآمده از قرآن و حدیث، خداوند را مسلط بر همهٔ امور بنده تصوّر می‌کرده است» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۸۱-۸۲) و از انطباق قدرتِ مطلقهٔ خداوند با نمونه‌های مقتدرِ زمینی یعنی سلطان، شحنه و شاهنشه، تصویری از عشق به‌صورت موجودی که بر هستیِ عاشق چیرگی دارد، ساخته شده است.

*عشق غارتگر است: «عشق آمد و کرد عقل غارت/ ای دل تو به جان بر این بشارت» (رازی، ۱۳۸۹: ۵۹) این نگاشت ناظر به جنبهٔ نابودگری و چیرگی عشق است. عشق، قدرت بی‌رحمی است که داراییِ سالک (عقل، هوش) را غارت و وی را اسیر می‌کند، تا آنجا که سالک در برابر این غارتگرِ قدرتمند از درِ افتادگی درآمده و هستی‌اش را تسلیم او می‌کند. نگاشت «عشق غارتگر است» در راستای مفهوم فنا از آرای صوفیه و در پیوند با نگاشت «عشق سلطان است» شکل گرفته است و به صفات جلالی عشق اشاره دارد.

*عشق استاد است: « استاد تو عشق است چو آنجا برسی/ او خود به زبان حال گوید چون کن» (همان: ۳۰) این خرد استعاره ذیل کلان استعارهٔ انسان‌پنداری عشق و با تمرکز بر جنبهٔ هدایتگریِ عشق طرح شده است.«استفاده از عشق به‌عنوان هدایت‌گر در متون عرفانی ادبیات فارسی، مسأله‌ای مکرر است که معمولاً در بیان تقابلِ عقل و عشق طرح می‌شود. ظاهراً نخستین بار در

غزلیات سنایی از عشق به‌عنوان «هادی» یاد شده است: هرکه را عشق نیست در دل و جان/ در دل و جان او هدایت نیست» (شفیعی‌کدکنی/۱۳۸۰: ۵۱۴–۵۱۵). از دیگر سو مطابق آیین صوفیه «هدایتگرِ سالک در عالم عرفان، پیر(ولی) است» (نیّری، ۱۳۹۲: ۲۵۸). بر این اساس در نگاه نجم‌رازی، نقش عشق با پیر (ولی) در اندیشه‌های صوفیه متناظر است.

*عشق سوار است: «عشق حالی دو اسبه می‌آمد[۱] خاک آدم هنوز نا بیخته بود/ عشق آمده بود و در دل آویخته بود» (رازی، ۱۳۸۹: ۷۰). طرح این نگاشت بر اقتدار عشق تأکید دارد.

*عشق میراننده و اِحیاگر است: «عشق آمد و جان من فراجانان داد/ معشوقه ز جان خویش ما را جان داد. عتبهٔ عالم فناست و سر حد عالم بقاء» (همان: ۲۲۴). عشق در اندیشهٔ نجم‌رازی وجودی قدرتمند است که بر هستیِ عاشق چیرگی دارد، درکُشتن و زنده‌کردن وی تواناست، هم‌زمان هست‌کننده و نیست‌کنندهٔ اوست. ریشهٔ این نوع نگرش، در دیدگاه عرفانی مؤلف است. در واقع بر پایهٔ آیهٔ «هُوَ الَّذِی یُحْیِی وَیُمِیتُ فَإِذَا قَضَی أَمْرًا فَإِنَّمَا یَقُولُ لَهُ کُنْ فَیَکُونُ[۲]» که در آن اقتدار و چیرگی خداوند به عنوانِ معشوق حقیقی تصویر می‌شود، عشق نیز درک شده است. از دیگرسو «جمع هستی و نیستی از شگفت‌انگیزترین پدیده‌های باطنی در تربیت انسان است که از یک واقعهٔ بزرگ حکایت دارد و آن اصل تبدیل است. مقصود از تبدیل این است که صفاتِ حیوانی (عاداتِ ناپسند انسان) به صفاتِ بشری و بالاتر از آن صفاتِ خدایی تبدیل شود. عرفا نیستیِ صفات حیوانی و هست شدن به صفات الهی را اصطلاحاً فنا و بقا گویند» (نیّری، ۱۳۹۲: ۱۵۸). حقیقت این است که فهم عشق به صورت موجودی مقتدر در قالب نگاشت‌های استعاری «عشق سلطان/ شاهنشه/ شحنه/غارتگر است»، منجر به تصورات جانبی از عشق شده است که آن را با حوزه‌های مفهومی نظیر فنا و بقا مرتبط می‌سازد. از دیگر سو مطابق اندیشه‌های اهل تصوف، دگرگونی صفات و تبدیل مزاج (فنا و بقا) جز به مدد پیر (ولیّ) میسّر نیست. «پیر از ارکان اصلی سلوک و گرانیگاه تربیت و تبدیلاتِ وجودی سالک است. در واقع کسی که می‌تواند سالک را چنان دگرگون کند که گویی بار دوم زاده شده است، پیرِ صاحب ولایت است» (همان: ۲۵۷– ۲۶۰). از این حیث کارکرد عشق در اندیشهٔ رازی با مفهوم پیر (ولی) در آرای صوفیه متناظر است.

*عشق گیاه (تخمِ گیاه) است: «بلکه تخم عشق در زمین دل‌ها ابتدا به دستکاری خطاب الست بربکم انداختند...» (رازی، ۱۳۸۹: ۱۲) در این نگاشت، توجّه نویسنده به جنبهٔ حسیِ رشد و بالندگی گیاهان است.

ب)عشق هستومند است.

نجم‌رازی بر اساس شناختی که از هستومندها (مواد، اشیا و اجسام...) دارد، پرداخت‌های مختلفی از عشق ارائه کرده است که نگاشت استعاری «عشق آتش است» دارای بالاترین بسامد در میان آنهاست.

* عشق آتش است: «ما به‌کلی شجرهٔ وجود انسانی را چون عود فدای آتش عشق تو کردیم...» (همان: ۳۳۷) اساس شکل‌گیری این نگاشت درک تناظر میان گرما و سرخی آتش و فیزیولوژی بدن در حالت غلبهٔ عشق است و «به حالت فیزیکی عاشق که دچار گرما و سوزش و سرخی است، اشاره دارد» (هاشمی و قوام، ۱۳۹۲: ۵۹). کاربرد آتش در مفهوم سازی عشق، ریشه در باورهای اساطیری و دینی دارد. «در اساطیر ایرانی آتش از تقدّس و الوهیّت برخوردار بوده و به عنوان ایزد ستایش می‌شده است» (کلانتر و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۳). در اندیشه های اسلامی نیز تجلّی خداوند در آتش[۳]خبر از تقدّس این مفهوم می‌دهد. بر این اساس استفاده ازآتش به عنوان قلمرو مبدأ، گواهِ باور به تقدّس تجربهٔ عشق است. از دیگرسو حکم تطهیر به وسیلهٔ آتش در احکام اسلامی و «نقش پالایندگی آتش از گناه و پلیدی در اساطیر، به صورت آتش عشق در متون عرفانی تجلّی یافته است» (همان: ۳۶). در واقع همان‌طور که آتش پاک‌کننده است، عشق نیز وجود عاشق را از هر نوع پلیدی می‌پیراید. البته مفهوم‌سازی تجربهٔ عشق با تمرکز بر جنبهٔ سوزانندگی(نابودکنندگی) آن، هم‌سو با طرح مفهوم «فنا» در اندیشه‌های عرفانی است، بدین صورت که «رنج و دشواریِ عشق چونان آتش، هستی و انانیّت عاشق را می‌سوزاند و او را به مقام فنا می‌رساند» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۶۸–۶۹). گاه نیز در خلق استعاره‌ها نظر به جنبهٔ از بین‌برندگی و استیلای عشق، غلبهٔ آن بر عقل مورد نظر است. «آن‌چنان‌که آتش همه چیز را می‌سوزاند

---

[۱] «حالی: درحال، فوراً – دواسبه: با دواسب به تعجیل و شتاب، کنایه از شتافتن به سرعت و تعجیل» (لغت‌نامهٔ دهخدا)

[۲] آیهٔ ۶۸ سورهٔ غافر

[۳] اشاره به داستان نبوت موسی(ع) طرح شده در آیات ۱۱–۱۵ سورهٔ طه

و چیزی باقی نمی‌گذارد که از هستی خویش و چیستی آتش دم برآرد، عشق نیز مجال و امکانی برای عقل نمی‌گذارد» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۰، ج۱: ۹).

*عشق نور است: «گفتا هر دل به عشق ما بینا نیست/ هر جان صدف گوهر عشق ما نیست» (رازی، ۱۳۸۹: ۱۵۴)؛ ریشهٔ انتخاب هستومند نور در دیدگاه عرفانیِ نجم رازی و متأثر از آیات قرآن است. در واقع بر پایهٔ آیات قرآن (مائده: ۱۵؛ نور: ۳۵؛ ۲۴۰؛ صف: ۸؛ انعام: ۱۸۸) که در آنها به صورت تمثیلی خداوند به عنوانِ معشوق حقیقی به مثابهٔ نور معرفی می‌شود، عشق نیز مفهوم شده است. «تمرکز استعارهٔ «عشق نور است» بر جنبهٔ هدایتگری و رهبری عشق است» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۳۹)، با این توضیح که بخش زیادی از شناخت ما از جهان، از طریق حس بینایی (دیدن) است و نور، لازمهٔ دیدن است. نورپندارِی عشق تأییدی بر اندیشهٔ هدایتگری عشق است. از این حیث استعارهٔ یادشده با نگاشت «عشق استاد است» پیوند دارد. در اندیشهٔ استعاری نجم رازی، دلِ عاشق به مثابهٔ چشمی است که با نورِ عشق می‌بیند و می‌شناسد.

*عشق شمع است: «هر کِرا این عشقبازی در ازل آموختند/ تا ابد درجان او شمعی ز عشق افروختند» (رازی، ۱۳۸۹: ۲۳۳) این نگاشت با تمرکز بر جنبهٔ روشنایی‌بخشی عشق و در تکمیل نگاشت «عشق نور است» است. نور از ملازمات شناخت درمتون عرفانی است که در تقابل با مفهوم ظلمات، گاه خود شناخت فرض می‌شود. عاشق به‌واسطهٔ نور و روشناییِ عشق می‌بیند، می‌فهمد و می‌شناسد.

*عشق می/ باده است: «ما شیر و می عشق تو با هم خوردیم/ با عشق تو در طفولیت خو کردیم» (همان: ۴۴) همانطور که درابتدای بحث گفته شد، از قرن سوم پایه‌های نظری محبّت و عشق در رابطهٔ عارف با خداوند شکل گرفت و مباحثی چون شوقِ دیدار و انسِ با حق و معرفت وی در مقامِ مشاهده طرح شد. در پی طرح این مباحث، «شوق دیدار خدا –به عنوان معشوق اصلی –جایگزین شوق ورود به بهشت و وصف مجلس دیدار با وی، جایگزین وصف بهشت شد. شراب در این نگرش از مستلزمات مجلس دیدار محسوب می‌شد و نگاه مثبت به شراب در آیات قرآن (انسان:۲۱، شعرا:۷۹...) موجب تثبیت موقعیت آن در آیین تصوف شد. در واقع گرایش عرفا به مسألهٔ سکر و اهمیت کشف و شهود نزد ایشان، پایه‌های نگاشت «عشق باده است» را شکل داده است» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۶۹) و با توجه به شباهت تجربی احوال باده‌نوش (بی‌خودی و مستی) و عاشق (محو صفات بشری و فنا در اثر غلبهٔ عشق)، باده در مفهوم‌سازی تجربهٔ عشق به عنوان قلمرو مبدأ به کار رفته است. البته در استعارهٔ یاد شده، «نظر به گیراییِ شراب و حالاتِ بی‌خویشتنی باده‌نوش، جنبهٔ چیرگی عشق بر عاشق نیز مورد تأکید است» (همان: ۷۶). به عبارتی در طرح نگاشت «عشق باده/ می است» همان جنبه‌ای از عشق مدنظر است که در نگاشت «عشق آتش است» مورد نظر بود؛ عشق عقل را از بین‌می‌برد چنان که باده! با آمدن عشق جایی برای عقل باقی نمی‌ماند.

*عشق خوراک (غذا/ شربت) است: «این شربت عاشقی همه مردان راست/ نامردان را درین قدح رنگی نیست» (رازی، ۱۳۸۹: ۳۸۵) این نگاشت با تمرکز بر جنبهٔ پرورندگی خوراک و البته نیازمندی انسان به خوراک ساخته شده است. گویا آن‌گونه که حیاتِ جسم به غذاست، حیاتِ جان نیز معطوف به عشق است.

*عشق خون است: «عشق آمد و شد چو خونم اندر رگ و پوست/ تا کرد مرا تهی و پر کرد ز دوست» (همان: ۳۳۹) نجم رازی در تکمیل نگاشت «عشق غذاست» از خون نیز به عنوان حوزهٔ مبدأ استفاده کرده است. غذا از طریق خون، جذب بدن انسان می‌شود و قطع گردش خون در بدن مساوی با پایان حیات جسم است. از این حیث گویا بی‌عشقی، مرگِ جان است.

*عشق گوهر است: «گفتا هر دل به عشق ما بینا نیست/ هر جان صدف گوهر عشق ما نیست» (همان: ۱۵۴) این نگاشت ناظر به ارزشمندی و نایابی نوعِ اصیل تجربهٔ عشق است.

*عشق تاج است: «تاج یحبهم بر فرق ما نهاد» (همان: ۵۰) این نگاشت با تأکید بر جنبهٔ ارزشمندی عشق و در تکمیل استعارهٔ «عشق گوهر است» می‌باشد. ارزشمندی عشق در اندیشهٔ نویسنده، سبب شده است تا آن را در قالبِ تاج ملموس سازد. از دیگرسو نظر به این‌که تاج از ملزومات سلطانی و تاجداری، معادلِ پادشاهی است، این استعاره با نگاشت «عشق سلطان است» پیوند دارد.

*عشق دام/ دانه است: «مرغ جانی که از آشیانهٔ «یُحبُّهم» پریده است، بر شبکه ارادت می‌افتد و به دانهٔ «یُحبّونَه» در دام بلای عشق بند می‌شود...» (همان: ۴۹۵) انتخاب قلمرو حسیِ دام در مفهوم‌سازی عشق، اشاره به سلطهٔ عشق (معشوق) بر عاشق و ناتوانی وی در گریز از آن است که ذیل نگاشت «عشق سلطان است» قابل بررسی است. البته «کاربرد این هستومند ریشه در

اعتقادی مبنی بر جبری بودن عشق دارد. صوفیه طبق آیهٔ «یحبّهم و یحبّونه» عشق خداوند را مسبوق به عشقِ بنده دانسته و کاربرد دام به عنوان حوزهٔ مبدأ در بیان گرفتاری و پایبندی عاشق، برخاسته از عدم اختیار است» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۹۴). از دیگرسو در نگاشت یاد شده، به صورت هم‌زمان از دو قلمرو حسی دام و دانه در فهم عشق استفاد شده است. این مسئله می‌تواند برآمده از اندیشهٔ عرفانی مؤلف و مطابق با آیهٔ «أَفَمَنْ زُيِّنَ لَهُ سُوءُ عَمَلِهِ فَرَآهُ حَسَنًا فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَنْ يَشَاءُ وَ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ[۱]» باشد. در حقیقت تصور خداوند به عنوان معشوق حقیقی در هیبت قادر مطلقی که هم هادی است و هم مضل، شکل دهندهٔ نگاشتی است که در آن عشق هم دام است و هم دانه.

*عشق جامه است: «جامهٔ عشق را تار «یحبُّهم» آمد و پود «یحبّونه»» (رازی/ ۱۳۸۹: ۴۹). این نگاشت در پیوند با استعارهٔ «عشق سلطان است» و با تأکید بر ماهیّت ارزشمندِ عشق است. در پنداشت فرهنگی ایرانیان، جامه و شکل خاص آن یعنی خلعت، به‌خصوص از زمان خلفای عباسی به عنوان ابزار تشریف بزرگان و مشروعیت بخشیدن به حاکمیت اُمرا از سوی سلطان است. چنان‌که در جای‌جای تاریخ بیهقی از آیین جامه‌بخشی و رسم خلعت فرستادن یاد شده است: «رسول را بیاوردند و بر خوان سلطان بنشاندند و چون نان خورده آمد، رسول را خلعتی سخت فاخر پوشانیدند و با کرامت بسیار به خانه بازبردند.» (بیهقی/ ۱۳۷۳: ۴۰)[۲]

*عشق شبنم است: «از شبنم عشق خاک آدم گل شد/ صد فتنه و شور در جهان حاصل شد.» (رازی/ ۱۳۸۹: ۷۱-۷۲) شبنم در شناخت انسانی عموماً ماهیّتی لطیف، زلال و زیبا دارد. نگاشت «عشق شبنم است» با توجّه به این جنبه از عشق طرح شده است. البته در پرداخت آن توجه به ماهیّت حیات‌بخش عشق نیز مدنظر است. توضیح آن‌که در کار آفرینش به‌واسطهٔ عشق، خاک آدم گِل و حیات حاصل شده است.

*عشق نشتر است: «سر نشتر عشق بر رگ روح زدند/ یک قطره فرو چکید نامش دل شد» (همان: ۱۹۲) این نگاشت ناظر به دشواری و مرارت تجربهٔ عشق (صفات جلالی معشوق) است.

*عشق تخته است:« تخته عشق در نبشتم باز/ در نبیس ای نگار تخته‌ناز» (همان: ۹۳) این نگاشت هم‌سو با نگاشت «عشق استاد است» و در پیوند با نگاشت «عشق راه است» – که در بخش بعد بدان می‌پردازیم– به جنبهٔ آگاهی‌بخشی و هدایتگری عشق در مسیر رسیدن به معرفت تأکید دارد.

ج) عشق ظرف (مکان) است.

در متنِ مرصادالعباد ظرف‌های مکانِ راه، مملکت،کوی، عالم و خرابات به عنوان قلمروی مبدأ در مفهوم‌سازیِ تجربهٔ عشق به‌کار گرفته شده‌اند.

* عشق راه است: «در عشق یار بین که چه عیار می‌رویم/ سر زیر نهاده چو شطار می‌رویم» (همان: ۲۶۱) استعارهٔ «عشق راه است» بر ویژگی پیشروی و مکانمندی عشق تمرکز دارد. (هاشمی، ۱۳۹۲: ۴۰) در بطن این استعاره اندیشهٔ مسیرپنداری عشق، مسافرپنداری عاشق و قائل بودن به وجود فاصله میان عاشق و معشوق وجود دارد و از این حیث صورتی از استعارهٔ ساختاری «عشق سفر است» می‌باشد. از دیگر سو نگاشت «عشق راه است» با نگاشت «عشق نور/ شمع است» در پیوند است، زیرا عشق در اندیشه‌های عرفانی، شیوه ای از سلوک برای رسیدن به معرفت (شناخت) و نور، ابزار اصلی شناخت است.

*عشق کوی است: «تا بر سر کوی عشق تو منزل ماست/ سر دو جهان به جمله کشف دل ماست» (رازی، ۱۳۸۹: ۳۱۵) در این نگاشت رابطهٔ تناظر میان عاشق با ساکنان کوی برقرار است و با استعارهٔ اصلی «عشق راه است» مرتبط است. در واقع از زمانی که صوفیه، سلوک را مسیر و راهِ رسیدن به شناخت حقیقی دید و از وصل و دیدار خداوند (معشوق حقیقی) به عنوان غایت این مسیر سخن گفت، عشق را همچون مقامی تصور کرد که سالک در راه وصل مدتی درآن منزل کند و بماند.

*عشق مملکت است: «زیرا که مملکت جاودانی عشق به هر شاه و ملِک ندهند» (همان: ۱۲). این نگاشت نظر به ارتباط مفاهیم مملکت با سلطان (فرمانروای مملکت) در پیوند با استعارهٔ «عشق سلطان است»، به جنبهٔ اقتدار و صفات جلالی عشق اشاره‌دارد.

---

[۱] آیهٔ ۸ سورهٔ فاطر

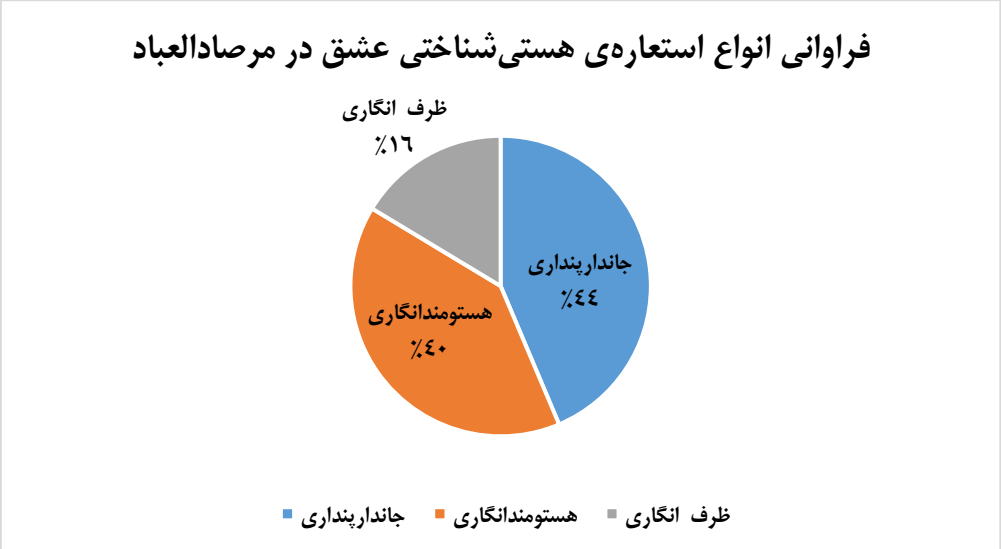
[۲] برای نمونه‌های بیشتر ر.ک تاریخ بیهقی، به کوشش خطیب رهبر، ج. ۱/ صص ۴۱،۲۰،۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹...)

*عشق عالَم است: «پروانه صفتان جانباز عالم عشق که کمند جذبه الوهیت در گردن دل ایشان در عهد الست افتاده است...» (همان: ۳۳۸) این نگاشت در ارتباط با نگاشت «عشق سلطان است» طرح شده است و در تصور زاهدانه و عابدانهٔ صوفیه از قدرتِ مطلق خداوند ریشه دارد.

*عشق خرابات است: «شما خشک زاهدان صومعه نشین حظایر قدسید، از گرم روانِ خرابات عشق چه خبر دارید؟» (همان: ۷۱) طرح این نگاشت در پیوند با نگاشت «عشق باده است» و مباحث طرح شدهٔ ذیل آن است.

جدول ۲- استعارهٔ هستی‌شناختی عشق در مرصادالعباد

نوع	نگاشت استعاری	جنبهٔ مورد تأکید	فراوانی
جاندارانگاری (۲۴مورد)	عشق صاحب افعال انسانی است.	ذی‌شعور بودن	۵
	عشق سلطان/ شاه است.	قدرتمندی و چیرگی	۵
	عشق غارتگر است.	قدرتمندی و چیرگی	۴
	عشق استاد است.	هدایتگری	۱
	عشق سوار است.	قدرتمندی	۱
	عشق میراننده و احیاگر است.	قدرتمندی و چیرگی	۷
	عشق تخم(گیاه) است.	بالندگی	۱
هستومند انگاری (۲۲ مورد)	عشق آتش است.	ازبین برندگی، چیرگی و پاک کنندگی	۷
	عشق نور/ شمع است.	هدایتگری	۲
	عشق خوراک / شربت/ خون است.	پرورندگی	۴
	عشق باده است.	چیرگی و از بین برندگی	۲
	عشق گوهر/ تاج/ جامه است.	ارزشمندی	۳
	عشق شبنم است.	حیات‌بخشی و لطافت	۱
	عشق دام است.	چیرگی	۱
	عشق تخته است.	هدایتگری	۱
	عشق نشتر است.	دشواری	۱
ظرف(مکان) انگاری (۹مورد)	عشق راه است.	پیش‌روندگی	۵
	عشق کوی است.	پیش‌روندگی	۱
	عشق مملکت است.	قدرتمندی وچیرگی	۱
	عشق عالم است.	گستردگی	۱
	عشق خرابات است.	چیرگی	۱



شکل ۱- فراوانی انواع استعاره هستی‌شناختی عشق در مرصادالعباد

۲-۱-۳- استعاره‌های ساختاری

نجم رازی در بخشی از استعاره‌های ساختاری از مفاهیم بلا، خطر، ملامت، محنت و غم به عنوان حوزه‌های مبدأ استفاده کرده است. این نگاشت‌ها از این حیث که دال بر دشواری، سختی و خطرناکی مسیر عشق هستند با کلان استعارهٔ «عشق راه است» پیوند دارند.

* عشق بلا/ خطر است: «مرغ جانی که از آشیانه «یُحبُّهم» پریده است بر شبکه ارادت می‌افتد و به دانه «یُحبّونه» در دام بلای عشق بند می‌شود...» (همان: ۴۹۵) نگاشتی که عشق را به مثابهٔ بلا و خطر می‌بیند، در پیوند با نگاشت «عشق راه است» و مأخوذ از آرای صوفیه است؛ راهِ عشق، راهی دشوار است که آزمون‌هایی در این مسیر به عنوان محکِ عاشق واقعی وجود دارد. «به عقیدهٔ صوفیه سالک را باید آزمود و مورد بلا و زحمت قرار داد تا چنان‌که طلا را به آتش می‌برند که از هر کدورتی صاف و دارای عیار خالص و زر ناب شود... با آتش بلا پخته و صاف و بدون دُرد شود» (غنی، ۱۳۳۱: ۶۹). البته طرح این نگاشت می‌تواند متأثر از آیهٔ «اَلم احسب الناس أن یترکوا اَن یقولوا آمنا و هم لایفتنون»[۱] نیز باشد.

*عشق خطر/ عیاری است: «چهاردهم عیاری است باید که درین راه عیاروار رود که کارهای خطرناک بسیار پیش آید. باید که لاابالی وار خود را دراندازد و هیچ عاقبت اندیشی نکند و از جان نترسد. چنان‌که این ضعیف می‌گوید: در عشق یار بین که چه عیار می‌رویم/ سر زیر نهاده چو شطار می‌رویم...» (رازی، ۱۳۸۹: ۲۶۱). در این نگاشت، عشق به مثابهٔ راهی خطرناک است که معشوق باید عیاروار و بی‌باک در آن قدم نهد. از این حیث با استعارهٔ«عشق راه است» پیوند دارد.

*عشق ملامت است: «بنای عشقبازی بر ملامت نهادند: عشق آن خوشتر که با ملامت باشد/ آن زهد بود که با سلامت باشد» (همان: ۸۱) نویسنده ملامتِ بی‌خبران را همچون خطری در مسیر عشق می‌بیند. از این حیث طرح این نگاشت در پیوند با کلان استعارهٔ «عشق راه است» می‌باشد. همچنین استفاده از ملامت به عنوان قلمرو مقصد می‌تواند در تناسب با آراء فرقهٔ ملامتیه باشد.«ملامتیان هم تظاهر به ظواهرِ شریعت اهلِ صحو و هم اظهارِ احوال ناشی از غلبهٔ اهلِ سُکر را خلاف اخلاص دانسته و ترجیح می‌دادند با احراز از آنچه صوفی را از قبول عام برخوردار و از حق به خلق و نفس مشغول می‌دارد، خویش را هدفِ تحقیر و ملامت عوام سازند. ایشان برای ملامت تأثیر خاصی در خالص‌کردنِ محبّت حق قائل بودند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۳۵-۳۳۶). تا آن‌جا که «اصرار داشته‌اند در سبک زندگی، رفتار و روش اجتماعی مصداق ولایخافون فی الله لومه لائم[۲]شوند» (غنی، ۱۳۳۱: ۵۷).

*عشق غم و محنت است: «ما در غمِ عشق غمگسار خویشیم/ شوریده و سرگشتهٔ کار خویشیم» (رازی، ۱۳۸۹: ۴۲۷). با توجه به بافت عرفانی مرصادالعباد، تصور عشق به عنوان ماهیّتی غم افزا احتمالاً در راستای مفهوم «فراق» شکل گرفته است. در راه عشق -که مقصدش وصل است- جدایی از معشوق، موجد محنت در وجود عاشق است.

*عشق قمار است: «تا این غایت روح را با هرچه پیوند داشت، همه در ششدر عشق می‌باخت. چون مفلس و بیچاره گشت، اکنون دست‌خون است و جان می‌باید باخت» (همان: ۲۲۲). این نگاشت در پیوند با نگاشت‌های«عشق باده/ خرابات/ غارتگر/ میراننده است» طرح شده و در تبیین اندیشهٔ فنا از آرای صوفیه است.

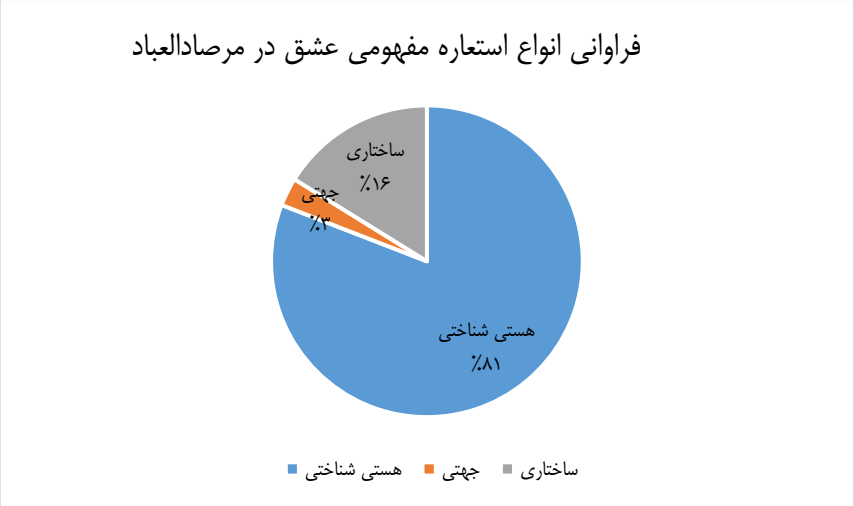
*عشق کار است: «در عشق تو برخاسته ام از همه کار/ کین کار کسی نیست که کاری دارد» (همان: ۵۳۷). تأکید این نگاشت بر ماهیّت ارزشمند عشق است.

جدول ۳- استعارهٔ ساختاری عشق در مرصادالعباد

نگاشت استعاری	جنبه مورد تأکید	فراوانی
عشق بلا/ خطر است.	دشواری	۳
عشق ملامت است.	دشواری	۳
عشق غم است.	دشواری	۳
عشق قمار است.	از بین برندگی	۱
عشق کار است.	ارزشمندی	۲

[۱] سورهٔ عنکبوت. آیهٔ ۲

[۲] سورهٔ مائده. آیهٔ ۵۴



شکل ۲- فراوانی انواع استعارهٔ مفهومی عشق در مرصادالعباد

۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش به بررسی و تحلیل مفهوم عشق در مرصادالعباد بر اساس نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون پرداخته شده است. طبق بررسی‌ها در متن یاد شده فراوانی استعارهٔ هستی‌شناختی ۸۱٪، استعارهٔ ساختاری۱۶٪ و سهم استعارهٔ جهتی ۳٪ است. استعاره‌های هستی‌شناختی در سه حوزهٔ جاندارپنداری (۴۴٪)، هستومندانگاری (۴۰٪) و ظرف‌انگاری (۱۶٪) شکل‌گرفته‌اند. درحوزهٔ جاندارپنداری از انسان و گیاه به‌عنوان قلمروهای مبدأ استفاده شده است. در نگاشت‌های هستومندانگاری، عشق در قالب آتش، نور، باده، خوراک، خون، گوهر، تاج، دام، جامه، شبنم، نشتر و تختهٔ ابجد مفهوم‌سازی شده است. در استعاره‌های ظرف‌انگاری نیز مفهوم عشق بر اساس تجربهٔ انسان از راه، کوی، مملکت، عالم و خرابات ملموس شده است. در استعاره‌های ساختاری مفاهیم بلا، خطر، عیاری، ملامت، قمار، کار به عنوان حوزهٔ مبدأ به‌کار آمده‌اند. در طرح استعاره‌های جهتی نیز از تجربه‌های مکانیِ بالا (علو) و جلو (سابق) استفاده شده است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که تمام نگاشت‌های استعاری مرصادالعباد به نحوی با کلان‌استعارهٔ «عشق سلطان است» یا «عشق راه است» در پیوند هستند. لذا دو استعارهٔ یاد شده، استعاره‌های اصلی متن هستند. کلان استعارهٔ «عشق سلطان است» برآمده از اندیشه‌های عرفانی مؤلف و بر اساس تجربیات زاهدانه‌ای است که از نسبت عبد و معبود شکل گرفته است. از دیگرسو گرایشات صوفیانه‌ای که عشق را شیوهٔ سلوک و رسیدن به شناخت می‌داند، کلان استعارهٔ «عشق راه است» را شکل داده است.

به طور کلی استعاره‌های شناختیِ عشق در مرصادالعباد با محوریت مفاهیم فنا و بقا طرح شده‌اند. مؤلف تجربهٔ عشق را به صورت ماهیّتی ارزشمند و مقتدر مفهوم ساخته که همزمان با ویرانگری و نابودکنندگی، احیاگر و حیات‌بخش است. فهم عشق در هیبت سلطان، غارتگر و شحنه ناظر به وجودی قدرتمند و نابودگر است که بر هستیِ عاشق استیلا دارد؛ در قالب دام و نشتر او را به بلا، خطر، محنت و ملامت دچار می‌سازد، آتش‌سان انانیّتش را می‌سوزاند و آن‌گاه که عاشق از خویش تهی شد، چونان خون، خوراک، باده، تخم و شبنم زنده‌اش می‌دارد. سپس در قالب تاج، گوهر و جامه عزّت و رفعتش می‌بخشد. از این حیث کارکردِ عشق در اندیشهٔ نجم‌رازی با مفهوم پیر یا ولی در آرای صوفیه هم‌سویی دارد. در واقع در مرصادالعباد، عشق در دو منظر تصویر شده و به دو بُعد متناقض هدایت‌گری و مضلّ بودنِ عشق اشاره شده است. در نگاشت‌هایی عشق غارتگر است و در مواردی چون استاد (نوری هادی) است، گاه دانه است و گاهی دام، گاه نشتر است و گاهی خوراک (خون)... . در نهایت تمام نگاشت‌های استعاری متن که در سه عنوان ساختاری، جهتی و هستی‌شناسانه دسته‌بندی شده‌اند، از منظر دیگر به دو دسته تقسیم می‌شوند: نگاشت‌هایی که بر احیاگری عشق تأکید دارند و نگاشت‌هایی که بر میرانندگی آن دلالت دارند و این دوگانگی و کثرت در زیر جامهٔ عشق به وحدت می‌رسد.

منابع

ابراهیمی‌دینانی، غلامحسین. (۱۳۸۰). دفتر عقل و آیت عشق. ج۱، تهران: طرح نو.

اسپرهم، داوود و تصدیقی. سمیه (۱۳۹۷). « استعارهٔ شناختی عشق در مثنوی مولوی». متن پژوهی ادبی، دوره ۲۲، شماره ۷۶، صص ۸۷-۱۱۴.

اکو، امبرتو و دیگران. (۱۳۸۲). استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی/ مجموعه مقالات، مترجم: گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.

بیهقی، محمدبن‌حسین. (۱۳۷۳). تاریخ بیهقی. به کوشش خلیل خطیب رهبر، ج۱، تهران: مهتاب.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۶). دیوان غزلیات. به کوشش: خلیل خطیب رهبر، چاپ پنجاه و ششم، تهران: صفی علیشاه.

رازی، نجم‌الدین. (۱۳۸۹). مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد. به اهتمام: محمدامین ریاحی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

رحمانی، اکرم و اقدامی، علیرضا. (۱۳۸۹). شرح کامل مرصادالعباد. چاپ اول، رشت: دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). جستجو در تصوف ایران. چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

سجادی، سیدضیاءالدین. (۱۳۷۲). مقدمه‌ای بر عرفان و تصوف. چاپ پنجم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها«سمت».

سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۴۸). مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق. تصحیح: سید حسین نصر؛ مقدمه و تحلیل هانری کربن، تهران: انتشارات انستیتو ایران و فرانسه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). «عقل ورزیدم و عشقم به ملامت برخاست»، نشریهٔ ایران‌شناسی، سال ۱۳، شماره۳ ، صص ۵۱۰ -۵۱۸.

عباسی، زهرا. (۱۳۹۷). «استعارهٔ مفهومی عشق و خوشه‌های معنایی مرتبط با آن در تذکره‌الاولیای عطار»، پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۳۷، صص ۱۱۷-۱۴۶.

غنی، قاسم. (۱۳۳۱). بحثی در تصوف. تهران: انتشارات مجلهٔ یغما.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۸). سبک شناسی(نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌ها)، چاپ چهارم، تهران: سخن.

قاسم‌زاده، حبیب الله. (۱۳۷۹). استعاره و شناخت. چاپ اول، تهران: فرهنگان.

قرآن کریم

کلانتر، نوش‌آفرین؛ صادقی‌تحصیلی، طاهره و حسنی‌جلیلیان، محمدرضا و حیدری، علی (۱۳۹۵). «سیر آتش از اسطوره تا عرفان(ریشه‌های اسطوره‌ای نمادهای مربوط به آتش در عرفان)»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، دوره ۷، شماره ۳، پیاپی۲۱، صص ۲۱-۴۳.

گلفام، ارسلان و یوسفی راد، ارسلان. (۱۳۸۱). «زبان شناسی شناختی و استعاره»، فصلنامهٔ تازه‌های علوم شناختی، دوره ۴ ، شماره ۳، صص۵۹-۶۴

لیکاف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۹). استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ سوم، تهران: آگاه.

نیری، محمد یوسف. (۱۳۹۲). نرگس عاشقان. چاپ اول، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

هاشمی، زهره و قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۲)، «نگرش احمد غزالی به عشق بر بنیاد نظریّهٔ استعارهٔ شناختی»، ادب پژوهی، شماره ۲۶، صص ۴۹-۷۱.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریّهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب پژوهی، شماره ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰ .

هاشمی، زهره. (۱۳۹۲). بررسی نظام‌های استعاری عشق در پنج متن عرفانی بر اساس نظریّهٔ استعارهٔ شناختی. رسالهٔ دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه فردوسی مشهد.

Kovecses, Z. (1991). A Linguist’s Quest for Love, Social and Persona, Relationships.

George Lakoff. (2006), Cognitive linguistics: basic readings / edited by Dirk Geeraerts. p. cm. (Cognitive linguistics research; 34), Berlin · New York

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Critical Study of the Iranian Movie «Who Killed Amir?» on the Basis of Theories of the Postmodern Novels

Shirzad Tayefi [1] and Elham Mohammad Hossein Ramezani Fookulaee [2]

1- Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
2- Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2022/12/01
Accepted:
2024/09/22
pp:
41- 54

Keywords:
Postmodernism,
Postmodern novel,
Cinema of Iran,
Postmodern cinema,
Written text,
Visual text,
Who Killed Amir?.

ABSTRACT

Contrary to the French school of comparative literature, which, according to it, only two written texts can be compared, in the American approach, it is possible to compare literary texts to various arts, including cinema. Since novels and films have many similarities, they are similar in many respects and are two comparable genres. These commons provide a good field for discussing a movie from the perspective of a new literary theory and criticism and allow us to use the concepts and terminology that we usually know as a tool for discussing the novel to critically explore the structure, devices, and themes of the film. On the other hand, in recent years, the term "postmodernism" has become popular in critical discussions about the novel, and many new fiction writers show much fascination in writing fiction with postmodern style. Therefore, in this research, firstly, by examining the views of some of the most important thinkers of postmodern literature, nineteen techniques used in postmodern novels were extracted, and with qualitative analysis method, use of them in an Iranian movie (i.e., Who killed Amir?) were examined. The results of the studies showed the proximity of literature and cinema (as a visual text) and the ability to compare these two written and visual texts. We realized that most of the techniques applied in writing postmodern novels were also frequently used in the reviewed Iranian film.

Citation: Tayefi, S., & Ramezani Fookulaee, M. H. (2025). Critical Study of the Iranian Movie »Who Killed Amir? «on the Basis of Theories of the Postmodern Novels. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 41- 54.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121540

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.4.9

[1] **Corresponding author:** Shirzad Tayefi, **Email:** sh_tayefi@yahoo.com

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

نقد فیلم «چه کسی امیر را کشت؟» بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن

شیرزاد طایفی[۱] و محمدحسین رمضانی فوکلائی[۲]

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۱/۰۹/۱۰

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۱

صص:
۴۱ -۵۴

واژگان کلیدی:
مکتب پسامدرن،
رمان پسامدرن،
سینمای ایران،
سینمای پسامدرن،
متن نوشتاری،
متن تصویری،
چه کسی امیر را کشت؟.

چکیده

بر خلاف مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی که مطابق آن، صرفاً می‌توان به مقایسهٔ دو متن نوشتاری با لحاظ شرایطی پرداخت، در رهیافت آمریکایی تطبیق متون ادبی با هنرهای مختلف، از جمله سینما امکان‌پذیر است. چون رمان و فیلم مشترکات زیادی دارند، از بسیاری جهات به یکدیگر شبیه هستند، و دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات، زمینهٔ مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه و نقد ادبی جدید فراهم نموده، امکان می‌دهد مفاهیم و اصطلاحاتی را که به طور معمول ابزاری برای بحث دربارهٔ رمان می‌دانیم، برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم به کار ببریم. از طرفی، در سال‌های اخیر اصطلاح «پسامدرنیسم» در بحث‌های نقادانه دربارهٔ رمان رواج یافته، بسیاری از داستان‌نویسان جدید نیز شیفتگی وافری به داستان‌نویسی به سبک پسامدرن نشان می‌دهند؛ لذا در این پژوهش، ابتدا با بررسی نظرات برخی از مهم‌ترین اندیشمندان ادبیات پسامدرن، نوزده تکنیک مورد استفاده در رمان‌های پسامدرن استخراج شده و با روش تحلیل کیفی، به‌کارگیری آن‌ها در فیلم چه کسی امیر را کشت؟ مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج بررسی، گویای قرابت ادبیات و سینما (به عنوان یک متن تصویری) و قابلیت مقایسهٔ این دو متن نوشتاری و تصویری است؛ چنان‌که بسیاری از تکنیک‌هایی که در نگارش رمان‌های پسامدرن به کار گرفته می‌شوند، با بسامد بالایی در فیلم مورد بررسی نیز، استفاده شده است.

استناد: طایفی، شیرزاد؛ و رمضانی فوکلائی، محمدحسین. (۱۴۰۴). نقد فیلم «چه کسی امیر را کشت؟» بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۵۴-۴۱.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121540

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.4.9

[۱] **نویسنده مسئول:** شیرزاد طایفی، **پست الکترونیکی:** sh_tayefi@yahoo.com

۱– درآمد

رمان و فیلم به دلیل مشترکات زیاد، از زوایای مختلفی شبیه هم بوده، دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات، بستر مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه‌های جدید ادبی فراهم نموده، امکان می‌دهد مفاهیم و اصطلاحاتی را که به طور معمول ابزاری برای بحث دربارهٔ رمان می‌دانیم، برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم به کار ببریم. از طرفی، پرداختن به مباحث جدید ادبی همانند پسامدرنیسم و بررسی به‌کارگیری مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در سینما که در اصل متن تصویری است، منجر به نشان دادن قرابت ادبیات و سینما و دریافتن این حقیقت می‌شود که این مؤلفه‌ها در فیلم مورد بررسی با چه بسامد و کیفیت به کارگرفته شده است. در ضمن، تبیین بسیاری از تکنیک‌های ادبی پسامدرن و بررسی آنها در فیلم چه کسی امیر را کشت؟، می‌تواند منجر به شناخت بیشتر و بهتر این موضوع شده، راه را برای تحقیقات آتی در حوزهٔ ادبیات و سینما باز نماید.

از آنجا که بر اساس پی‌گیری‌های انجام شده، تاکنون بررسی تطبیقی کمتری بین متون نوشتاری و تصویری و تطبیق مبانی رمان و فیلم از نظر مکتب پسامدرن صورت گرفته، انجام این پژوهش ضرورت می‌یابد. علاوه بر آن، این پژوهش با معرفی برخی از مهم‌ترین رویکردهای رمان‌های پسامدرن، این شالودهٔ نظری را در نقدی عملی از فیلم مورد بحث به کار گرفته، تا از این راه مشوق نوشتارها و پژوهش‌های بیشتری از منظر نظریه و نقد ادبی جدید دربارهٔ سینمای ایران باشد.

برای انجام این پژوهش، ابتدا اطلاعات و مبانی نظری، شامل تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن با مطالعهٔ منابع مختلف، جمع‌آوری و فیش‌برداری گردیده و از میان فیلم‌های سینمای ایران که در سبک پسامدرنیستی ساخته شده‌اند، فیلم چه کسی امیر را کشت؟ انتخاب و پس از بررسی، عمده‌ترین تکنیک‌های به‌کار رفته در آنها استخراج، دسته‌بندی و تحلیل شده است.

۱– ۱– سؤالات پژوهش

مشخصهٔ آثار پسامدرن در ادبیات و سینما چیست؟؛

مبانی رمان‌های پسامدرن به چه شکل‌ها و شیوه‌هایی در فیلم چه کسی امیر را کشت؟ نمود یافته است؟؛

ساختار و صناعات به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن، با ساختار و تکنیک‌های به کار رفته در فیلم مورد بررسی تا چه حدّی، قابلیت مقایسه و تطبیق دارد؟؛

چه عناصری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی دیده می‌شود؟؛

چه تفاوت‌هایی در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی، وجود دارد؟؛

فیلم مورد بررسی، در کاربست تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن تا چه حد موفق بوده است؟.

۱– ۲– فرضیه‌های پژوهش

آثار پسامدرن در ادبیات و سینما دارای مبانی و تکنیک‌های مشترکی هستند؛

مبانی رمان‌های پسامدرن به شکل‌ها و شیوه‌های بسیار نزدیک و مشابه، در فیلم چه کسی امیر را کشت؟ نمود یافته است؛

ساختار و صناعات به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن، تا حدود زیادی با ساختار و تکنیک‌های به کار رفته در فیلم مورد بررسی، قابلیت مقایسه و تطبیق دارد؛

بسیاری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی، دیده می‌شود؛

تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی، وجود ندارد؛

فیلم مورد بررسی، در کاربست تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن بسیار موفق بوده است.

۱– ۳– پیشینهٔ تحقیق

بر اساس بررسی‌ها و پی‌گیری‌های انجام شده، دربارهٔ موضوع پژوهش به طور مستقیم تحقیقات اندکی انجام شده، که از میان آنها می‌توان به کتاب حسین پاینده (۱۳۸۶) با عنوان رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس و مقالهٔ احسان آقابابایی و علی قنبری برزیان (۱۳۹۵) با عنوان «گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران(مورد مطالعه: فیلم صندلی خالی)» اشاره کرد.

پژوهش‌هایی که به طور غیرمستقیم با موضوع تحقیق ارتباط دارند، عبارتند از: پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد سمانه پورغلامی (۱۳۹۲) با عنوان بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در آثار رضا امیرخانی و شهرنوش پارسی‌پور. به راهنمایی علیرضا فولادی در دانشگاه کاشان./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد اطهر پورمحمدی (۱۳۸۹) با عنوان بررسی و تحلیل رمان‌های سیمین دانشور با توجه به ابعاد و مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم. به راهنمایی مصطفی گرجی در دانشگاه پیام نور مرکز تهران./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد علی‌اصغر رهنما برگرد (۱۳۸۸) با عنوان تأثیر پست‌مدرنیسم در رمان فارسی (با تکیه بر چهار رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، هیس، گاوخونی و ملکوت). به راهنمایی سعید زهره‌وند در دانشگاه لرستان./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد محیاسادات اصغری (۱۳۸۷) با عنوان نمودهای پسامدرنیسم در آثار سیمین دانشور (نوآوری‌های سیمین دانشور در ادبیات داستانی معاصر). به راهنمایی حسین پاینده در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد علی سجادی‌منش (۱۳۹۲) با عنوان بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن در دو رمان وقت تقصیر و آفتاب‌پرست نازنین محمدرضا کاتب. به راهنمایی ابراهیم محمدی در دانشگاه بیرجند./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد محسن لطفی عزیز (۱۳۹۲) با عنوان پسامدرنیسم در آثار ابوتراب خسروی. به راهنمایی مهدی شریفیان در دانشگاه بوعلی‌سینا.

۱- ۳- ۱- نظریه‌پردازان ادبیات پسامدرن

ابتدا نظریات دوازده اندیشمندی که در زمینۀ پسامدرن نظریه‌پردازی کرده‌اند، از قبیل ژان فرانسوا لیوتار(Jean-Francois Lyotard)، جان بارت(John Barth)، دیوید لاج(David Lodge)، بری لوئیس(Barry Lewis)، لیندا هاچن(Linda Hutcheon)، هیدن وایت(Hayden White)، برایان مک‌هیل(Brian McHale)، پتریشا وُ(Patricia Waugh)، ایهاب حسن(Ihab Hassan)، ژان بودیار(Jean Baudrillard)، فردریک جیمسن(Fredric Jameson) و دیوید هاروی(David Harvey) بررسی و از میان آن‌ها، آراء و نظرات هشت نظریه‌پردازی که به طور خاص در ادبیات پسامدرن (با تأکید بر ادبیات داستانی)، فعالیت کرده و نظریات آنان مشخصاً در رمان‌های‌پسامدرن به کار گرفته شده، جمع‌بندی و مبانی و تکنیک‌های به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن استخراج گردید[۱]

۱- ۳- ۲- مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن

در این بخش، صرفاً نوزده تکنیک استخراج‌شده از آرای نظریه‌پردازان پسامدرن به شرح زیر ذکر می‌گردد و توضیحات مربوط به تکنیک‌های مورد استفاده در چه کسی امیر را کشت؟، در قسمت بررسی فیلم ارائه می‌شود.

بینامتنیت(intertextuality)/ محتوای وجودشناسانه(ontological content)/ بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها(anachronism)/ تقلید یا اقتباس(pastiche)/ از هم‌گسیختگی(fragmentation)/ تداعی نامنسجم اندیشه‌ها(association of incoherent thoughts)/ پارانویا(paranoia)/ دور باطل(vicious circle)/ اختلال زبانی(language disorder)/ تناقض(contradiction)/ جابه‌جایی(permutation)/ عدم انسجام(incoherence)/ فقدان قاعده(irregularity)/ زیاده‌روی(excess)/ نقیضه(parody) و آیرونی(irony)/ فروپاشی فراروایت‌ها یا روایت‌های اعظم(disintegration of metanarratives) / آشکارسازی تصنع(verisimilitude)/ حضور نویسنده در داستان(the writer’s presence in fiction)/ مرگ اقتدار مؤلف(the death of author’s authority).

۱- ۳- ۳- بررسی فیلم چه کسی امیر را کشت؟

در این قسمت، ابتدا به معرفی عوامل فیلم و خلاصه‌ای از داستان آن پرداخته، سپس کاربست مبانی و تکنیک‌های مورد استفاده در رمان‌های پسامدرنیستی در این فیلم را تحلیل می‌کنیم. از آنجا که شاید نتوان هیچ فیلمی را نمونه آورد که همۀ تکنیک‌های نوزده‌گانۀ مذکور را به صورت یک‌جا به کار گرفته باشد، در توضیحاتی که دربارۀ این فیلم ارائه می‌گردد، صرفاً به تکنیک‌هایی اشاره می‌شود که در فیلم مصداق داشته است. در پایان بررسی‌ها نیز، جمع‌بندی انجام شده را در قالب جدولی به طور خلاصه می‌آوریم.

لازم به ذکر است که ارجاع‌های داده شده در فیلم مورد بررسی، به ترتیب (از چپ به راست) عبارتند از: شمارۀ لوح فشرده(compact disk- CD)، ساعت، دقیقه و ثانیۀ صحنۀ مورد بررسی. به عنوان مثال «۳۰: ۲۰: ۰۱– ۱» یعنی ارجاع به لوح فشردۀ شمارۀ یک

[۱] چهار اندیشمند پسامدرن که نظریات آنان کمتر در رمان‌های پسامدرن کاربرد دارد، عبارتند از ایهاب حسن، ژان بودیار، فردریک جیمسن و دیوید هاروی.

و صحنه‌ای که در ساعت اول و دقیقهٔ بیست و ثانیهٔ سی (یا دقیقهٔ هشتاد و ثانیهٔ سی) شروع شده است، و در صورتی که ارجاع به صورت «۳۰: ۲۰: ۰۱– ۰» باشد، یعنی فیلم به صورت یک پرونده(فایل) و فاقد لوح فشرده بوده است.

خلاصه‌ای از عوامل و داستان فیلم:

سال ساخت: ۱۳۸۴

کارگردان: مهدی کرم‌پور

تهیه‌کننده: مرتضی رزاق کریمی

فیلم‌نامه: مهدی کرم‌پور، مهدی کیا، خسرو نقیبی (بر اساس طرحی از مهدی کرم‌پور)

فیلم‌بردار: مهرداد فخیمی

تدوین: نازنین مفخم

موسیقی متن: فردین خلعتبری

بازیگران: نیکی کریمی، خسرو شکیبایی، الناز شاکردوست، امین حیایی، آتیلا پسیانی، محمدرضا شریفی‌نیا، مهناز افشار، علی مصفا و ...

خلاصهٔ فیلم: بقایای اتومبیل سوختهٔ «امیر» از ته دره به همراه جسدش پیدا می‌شود. همسرش «زیبا»، شریکش «اکبر»، دخترخوانده‌اش «عسل»، روان‌کاو خانوادگی‌اش «دکتر مطلق»، همکار و همکلاسی‌اش «حمید»، دوست زمان کودکی‌اش «رضا» و همسر صیغه‌ای‌اش «مرجان»، ضمن ابراز تأسف از فقدان «امیر»، هر یک حرف‌هایی دربارهٔ او و رابطه‌شان با وی می‌زنند و به‌تدریج از صحبت‌هایشان، حقیقت عجیب و تلخی آشکار می‌شود که همهٔ آنها بدون اطلاع دیگری، نقشه‌ای برای قتل «امیر» کشیده و اجرا نیز کرده‌اند؛ اما در تمامی موارد، او جانِ سالم به در برده است. «امیر» خسته از آن‌چه در اطراف‌اش می‌گذرد، قصد دوری از همهٔ آنها را دارد؛ لذا همه‌چیز را به راننده می‌سپارد و خود می‌رود و جسد سوختهٔ پیدا شده در ماشین، در واقع جسد راننده است. «امیر» بر این باور است که در گمنامی، بهتر می‌تواند زندگی‌اش را بسازد. (ن. ک. امید، ۱۳۸۹: ۱۶۸۶).

۱– ۳– ٤– اینک به تکنیک‌های پسامدرنی استفاده شده در فیلم، به شرح زیر می‌پردازیم.

۱– ۳– ٤– ۱– بینامتنیت

اگر استفادهٔ آگاهانه یا ناآگاهانهٔ نویسنده از نوشته‌های خود یا دیگران در ادبیات مکتوب را از مصادیق بینامتنیت می‌دانیم، به‌کارگیری صحنه‌هایی از فیلم‌های قبلی کارگردان یا سایر کارگردانان به طور مستقیم یا غیرمستقیم در سینما نیز، می‌تواند از این سنخ باشد؛ یعنی «استفادهٔ مستقیم– یا تقلید تمسخرآمیز– از نقل قول، تلمیح، اسم یک شخصیت، یا وقایع پیرنگ یک داستان را می‌توان مصداق بینامتنیت محسوب کرد» (کوش، ۱۳۹۶: ۱۶۰– ۱۶۱). تکنیک بینامتنیت در این فیلم با بسامد بالایی استفاده شده، که این بهره‌گیری عمدتاً به صورت مستقیم است، و مصادیق آن به شرح زیر ارائه می‌گردد:

«زیبا» در صحنه‌ای از فیلم می‌گوید: «رابطهٔ امیر و حمید خیلی کلاسیک بود، عینِ‌هو «یین و یانگ(yin and yang)» تو «ایی چینگ(I Ching)». حمید سافت‌وری(software) بود که فقط تو پی سی(personal computer- P.C.) امیر جواب می‌داد. خب همهٔ زوج‌های این‌جوری این شکلی‌ان. یه هد(head) دارن، همه فکر می‌کردن امیر هِده، ولی من می‌دونستم که نه، بیشتر آیدیا(idea) مالِ حمیدِ» (۳۰: ۲۱: ۰۰– ۰). در بینامتنیت، برای فهم متن دوم، آشنایی و اطلاع از متن اول اهمیت می‌یابد. به عبارت دیگر، لازمهٔ پی بردن به عمق رابطهٔ حمید و امیر برای تماشاگر که بر اساس نظر «زیبا» مکمل یکدیگرند، اطلاع از مفاهیم«ایی‌چینگ» است.[۱]

---

[۱] «ایی چینگ» یا «کتابِ تغییرات»[«کتابِ تقدیرات» نیز ترجمه شده است]، کتاب مقدس چینیان و کهن‌ترین متن به‌جا مانده از چین باستان است. این کتاب مقدس که بیش از چهار هزار سال قدمت دارد، از آیین‌های اولیهٔ چین باستان نشأت گرفته و از شصت‌وچهار علامت، و تفسیر این علائم تشکیل شده است. اعتقاد چینیان قدیم بر این بوده که تمام تحولاتی که در درون و برون آدمی، طبیعت جهان و زندگی درونی این طبیعت، رخ می‌دهد، در این شصت‌وچهار علامت خلاصه می‌شود. «یین» و «یِنگ» که در زبان چینی به معنای «تاریک» و «روشن» است، دو اصل به وجود آورندهٔ «ایی چینگ» بوده، مفاهیمی متضاد و در عین حال مکمل دارند و تغییر، از تداخل این دو اصل یا نیرو که عناصر مثبت و منفی وجودند، ناشی می‌شود. به عبارت دیگر، «یین» و «یانگ» دو اصل متضاد و متوازن هستند که بر طبق اصول فلسفهٔ چین در جهان عمل می‌کنند؛ به این معنی که جهان دائماً در حال تغییر است؛ زیرا دو نیروی بنیادین همواره در حال زیر و زبر گشتن هستند، و تعامل آن‌ها موازنه و

«زیبا» در صحنهٔ دیگری از فیلم عنوان می‌کند که: «سادنلی(suddenly) اصغر مُرد. فکر کردم خدا خیلی دوسم داره. دیگه فریِ فری(free) بودم. تو کارای کفن و دفن، امیر خیلی کمکم کرد. ولی اون حمیدِ، قاطی کرده بود. الکی می‌خندید. هر وقت بر می‌گشتم سمتش، می‌دیدم محوِ منه. انگار وسط «لوور(Louvre)» چشمش به «ژوکوند(Joconde)» افتاده.» (۲۶: ۲۸: ۰۰– ۰) که بیان‌کنندهٔ شدت توجه حمید به زیبا است.[۱]

در صحنه‌ای از فیلم که «زیبا» به توضیح نقشه‌ای که برای قتل «امیر» طراحی کرده، می‌پردازد، چنان به نتیجهٔ کار خود امیدوار و مطمئن است، که کسی از این طرح سر در نمی‌آورد. او می‌گوید: «... با دیدنش فقط «پوآرو»[۲] می‌تونست پیش‌بینی کنه که چه اتفاقی داره می‌افته» (۳۰: ۱۰: ۰۱– ۰).

در صحنه‌ای از فیلم که «اکبر» در حال روایت خاطرهٔ علاقه‌مندی خود به «مرجان» است، هم‌زمان به تنظیم موجِ رادیوی قدیمی خود می‌پردازد و رادیو آهنگِ خاطره‌انگیز «الههٔ ناز»[۳] را پخش می‌نماید. (۵۳: ۰۴: ۰۱– ۰) و در ادامه در صحنهٔ دیگری که اکبر به نقلِ ادامهٔ خاطره می‌پردازد، بخش‌های زیر از ترانهٔ «الههٔ ناز» با صدای غلامحسین بنان نیز از رادیو پخش می‌شود:

باز، ای الههٔ ناز، با دلِ من بساز کین غمِ جانگذار، برود ز برم
گر دلِ من نیاسود، از گناهِ تو بود بیا تا ز سرِ، گنهت گذرم

شنیدن ترانهٔ مذکور همراه با ذکرِ خاطرهٔ اکبر از عشق نافرجامِ خود، بسیار معنادار می‌گردد، و به نوعی شعر این ترانه، منعکس کنندهٔ حال و روز اکبر و وضعیت ذهنی او می‌شود. (۰۱: ۰۷: ۰۱– ۰)

«اکبر» در صحنه‌ای از فیلم که به توصیف نگاه‌های «مرجان» می‌پردازد، می‌گوید: «نیگای این دختره عینِهو دریب شوت‌های «سلطان»[۴] گُلش ردخور نداشت. یه وقت می‌گفتن، «علی‌آقا»[۵] رو یه دستمال کاغذی یازده‌تا بازیکن «آبی»[۶] رو هولوپ. گاهی وقتا پیش می‌آد که آدم نمی‌فهمه از کجاش خورده. وقتی «علی‌آقا» توپُ چسبوند به تور «آبی‌ها»، من خودم پشت دروازه وایستاده بودم. «ناصرخان»[۷] اصلاً نفهمید توپ از کجاش رد شد، تو بمیری» (۴۹: ۰۵: ۰۱– ۰). جالب آنکه ذکرِ این خاطرهٔ فوتبالی با پخش گزارشِ محمدهادی صالح‌نیا[۸](که به دلیل نمای تصویر مشخص نمی‌شود از رادیو است یا تلویزیون) از بازیِ فوتبالِ تیم پرسپولیس (که در آن سال‌ها به تیم «پیروزی» تغییر نام یافته بود) و صحنهٔ گل‌زنی «فرشاد پیوس»[۹] در دقیقهٔ نود و چهار همراه می‌شود. (۱۹: ۰۶: ۰۱– ۰)

در صحنهٔ دیگری از فیلم، در حالی که «اکبر» باز هم صحبت از خاطرخواهی خود می‌کند و می‌گوید: «بدجوری خاطرِ مرجان خانم رو می‌خواستم. نه از حالا، از همون اولش. ... اول باری بود که قلبم واسه یه ضعیفه، فلاشر می‌زد. حالا هم که دَسی رو کشیده و چراغ ترمزش روشن شده، بد مصّب. می‌ترسیدم لب وا کنم، بِپّره. می‌ترسیدم بگه بی‌سُواتی، نمی‌تونی لَفسِ قلم حرف بزنی. چه می‌دونم پیری. حالا چی‌کار کنم؟ خاطرخواهی که پیر و جوون نمی‌شناسه. خلاصه، اون‌قد نگفتم تا پرید.» هم‌زمان بخشی از ترانهٔ

هماهنگی عالم را حفظ می‌کند و در همهٔ کائنات حضور دارند. (ن. ک. اسنودن، ۱۳۹۳: ۲۲۰)، (داگلاس، ۱۳۸۴: ۴۳ و ۴۴) و (توضیحات مترجم سودابه فضائلی و فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۸: ۵۲۵).

[۱] مونا لیزا(Mona Lisa) یا [لبخندِ] ژوکوند، تابلویِ مشهور نقاش ایتالیایی لئوناردو داوینچی(Leonardo da Vinci) است. این نقاشی رازآمیز از جنبه‌های مختلف، به‌ویژه لبخند آن مورد تحلیل قرار گرفته است. فروید در کتابی تحت عنوان لئوناردو با تحلیل این تابلو، به روان‌کاوی داوینچی پرداخته است. مونا لیزا در موزهٔ لوور پاریس قرار دارد [و مورد توجه بسیاری از بازدیدکنندگان موزه بوده، و محل نگهداری آن همواره با ازدحام زیاد جمعیت همراه است.] (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۶: ۳۰۶– ۳۰۷).

[۲] هرکول پوآرو(Hercule Poirot)، کارآگاه تخیلی و بسیار زبردست بلژیکی که به وسیلهٔ نویسندهٔ انگلیسی رمان‌های پلیسی، آگاتا کریستی(Agatha Christie) خلق شده است. (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۳: ۱۰۱).

[۳] ترانه یا تصنیف بسیار معروفی که با شعر کریم فکور و به آهنگ‌سازی اکبر محسنی از سوی غلامحسین بنان در مایهٔ دشتی اجرا گردید. (ن. ک. نصیری‌فر، ۱۳۸۰: ۷۳۰).

[۴] لقب علی پروین، فوتبالیست تیم ملی فوتبال ایران و باشگاه پرسپولیس در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰.

[۵] منظور علی پروین است.

[۶] منظور تیم فوتبال استقلال است.

[۷] منظور ناصر حجازی، دروازه‌بان تیم ملی فوتبال ایران و باشگاه استقلال در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ است.

[۸] گزارشگر فوتبال رادیو و تلویزیون در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰.

[۹] فوتبالیست تیم ملی ایران و باشگاه پرسپولیس در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰.

«دیگه عاشق شدن فایده نداره» به شرح زیر، با صدای کورس سرهنگ‌زاده پخش می‌شود. (۵۱: ۰۸: ۰۱– ۰) قسمت‌هایی که با حال و هوا و لحن گرفته و محزونِ «اکبر» هم‌خوانیِ زیادی دارد.

ای دل دیگه بال و پر نداری، داری پیر می‌شی و خبر نداری
ای دل دیگه بال و پر نداری، داری پیر می‌شی و خبر نداری
وقتی، ای دل، به گیسویِ پریشون می‌رسی خودتو نگه‌دار
وقتی ای دل به چشمونِ غزل‌خون می‌رسی خودتو نگه‌دار

«عسل» در صحنه‌ای از فیلم می‌گوید: «یه روز باباهه [منظور اصغر] اومد تو [اتاق] و یه طوری تو سه سوت طناب رو انداخت تو حلقهٔ لوسترِ وسطِ سقف اتاق و پرید بالای صندلی که انگار همهٔ جد و آبادش این کارَن. عینِهو کلینت ایستود[۲]» (۱۱: ۵۰: ۰۰– ۰) صحنه اشاره به فیلم طناب اعدام[۳]دارد.

در صحنه‌ای از فیلم، «حمید» می‌گوید: «من تو سگدونی بزرگ شدم. وقتی مجبور باشی واسه سیرکردن شکمت عین عنتر هزار جور ملّق بزنی، همون قدر به خوشبختی نزدیکی که «کوزت» تو بینوایان[۴]» (۵۲: ۱۹: ۰۰– ۰).

در صحنهٔ دیگری، «حمید» اضافه می‌کند: «من شیفتهٔ امیر بودم. منو امیر با هم کامل می‌شدیم. این قدر تفاهم داشتیم که سوءتفاهم‌های کوچیک نمی‌تونست رابطه‌مون رو خراب کنه، تا این‌که امیر عاشق شد. عاشق زیبا که تازه بیوه شده بود. بعدم با هم ازدواج کردن، عینِ رومئو و ژولیت[۵]» (۵۷: ۲۸: ۰۰– ۰)

صحنه‌ای از فیلم خارجیِ شهر گناه Sin City[۶]– در (۵۹: ۱۲: ۰۰– ۰) مورد استفاده قرار گرفته است. جالب آن‌که صحنهٔ به کار گرفته شده، مربوط به تیراندازی به شخصیت اصلی فیلم شهر گناه (با بازی بروس ویلیس– Bruce Willis) بوده و فیلم مذکور در هتل از سوی «رضا» دیده می‌شود. «رضا» نیز در صحنه‌ای از فیلم چه کسی امیر را کشت؟، به «امیر» که شخصیت اصلی فیلم مورد بررسی است، شلیک می‌کند. (۲۴: ۲۶: ۰۱– ۰) رضا بعد از تیراندازی می‌گوید: «بالاخره انتقام پرتقالی‌ها[۷]را از آخرین بازماندهٔ امپریالیسم گرفتم» (۲۰: ۲۷: ۰۱– ۰).

در چند صحنه از فیلم، ترانهٔ «زندونی» با صدایِ «داریوش اقبالی» پخش می‌شود، و «رضا» نیز قسمت‌هایی از این ترانه را هم‌خوانی می‌کند. او با خود زمزمه می‌کند: «زندونی از دیوار بیزاره.» و هم‌زمان صدای داریوش اقبالی پخش می‌شود: «وقتی که دل تنگه، فایده‌اش چیه آزادی؟ زندگی زندونه وقتی نباشه شادی» (۰۶: ۱۷: ۰۰– ۰). در ادامه، رضا به ذکر خاطره‌ای می‌پردازد: «تابستونا عشقو تو هوا پروازش می‌دادم. اسم کفترم عشق بود. رو پشت بوم بود که عاشقِ آبجیِ امیر شدم» و قسمت دیگری از ترانه پخش می‌شود: «پرنده که بالش می‌سوزه، دلِ غم به حالش می‌سوزه، آخه مرگه واسه‌اش رهاییِ» (۱۹: ۱۷: ۰۰– ۰) و در قسمت دیگر، هم‌زمان داریوش اقبالی و رضا یک قسمت از ترانه را هر یک به تنهایی تکرار می‌کنند: «آدمی که شادی نداره، به خدا آزادی نداره» (۲۱: ۱۸: ۰۰– ۰) و در آخر این قسمت، رضا با خود تکرار می‌کند: «دنیای زندونی دیواره.» (۳۹: ۱۸: ۰۰– ۰)

---

[۱] ترانه‌ای به آهنگ‌سازی جهانبخش پازوکی که شعر آن نیز به وسیلهٔ وی سروده شده است.

[۲] کلینت ایستود(Clint Eastwood) هنرپیشهٔ آمریکایی که به خاطر بازی در فیلم‌های وسترن و کابویی شهرت یافت.

[۳] فیلمی که در سال ۱۹۶۷ به کارگردانی «تد پست/ Ted Post» ساخته شده و بازیگر نقش اصلی آن کلینت ایستوود است. نام انگلیسی این فیلم ' Em Hang High با ترجمهٔ فارسی «بلند/ محکم دارشان بزن» بوده که در ایران با نام طناب اعدام به نمایش درآمد و مشهور شد. (ن. ک. دانشفر، ۱۳۷۲: ۱۴۱).

[۴] رمانی از ویکتور هوگو (۱۸۸۵–۱۸۰۲)، نویسندهٔ شهیر فرانسوی که در آن دختربچهٔ ستم‌دیده‌ای به نام «کوزت» یکی از شخصیت‌های اصلی این رمان است. (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۴: ۸۲۸–۸۲۹).

یکی از آثار نمایشی ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶–۱۵۶۴) نمایش‌نامه‌نویس و شاعر انگلیسی. عنوان این اثر از نام دو شخصیت نخست آن شکل گرفته است. در این نمایش، سرنوشتِ بی‌رحمی فرمان می‌راند که جذبه و سرمستی نخستین دیدارِ دو دلداده را به تلخ‌کامی می‌کشاند. درست در زمانی که دلدادگان جوان می‌روند تا به خوشبختی کامل برسند، بَدِ حادثهٔ برخاسته از عداوت دیرینِ خانوادگی، صاعقه‌وار بر پیکرشان فرود می‌آید. (ن. ک. شکسپیر، ۱۳۹۶: ۳۹).[۵]

[۶] این فیلم محصول سال ۲۰۰۵ سینمای آمریکا بوده و از صحنهٔ دقیقهٔ شش و ثانیهٔ بیست و هشتم (۶:۲۸) این فیلم به مدت پنج ثانیه در فیلم مورد بررسی استفاده شده است.

[۷] همان‌طور که در قسمت آیرونی توضیح می‌دهیم، رضا به اشتباه «پرولتاریا» را «پرتقالی‌ها» تلفظ می‌کند.

در صحنه‌ای از فیلم، دکتر مطلق بعد از این‌که دربارهٔ تئوری خود(تئوریِ دوربرگردون) صحبت می‌کند، می‌گوید: «اگر این تئوری جواب می‌داد، من به یک «فروید» زنده تبدیل می‌شدم» (۴۶: ۲۰: ۰۱– ۰) و در ادامه می‌افزاید: «کمترین تلفات اثبات یک تئوری، مرگ یک انسانه. حالا میشه تئوری دوربرگردون رو بین‌المللی اعلام کرد» (۳۱: ۲۷: ۰۱– ۰) و رو به عکس بزرگ دیواری فروید می‌کند و می‌گوید: «استاد! استاد! من دکتر مطلق، کامبیز مطلق، استادِ ثانی، بالاخره موفق شدم. من به عنوان دومین ایرانیِ برنده «نوبل»، جایزه‌ام را به روح تو تقدیم می‌کنم» (۴۳: ۲۷: ۰۱– ۰).

۱– ۳– ٤–۲– محتوای وجودشناسانه

تقابل بین دنیای واقعیت و تخیل، مخدوش کردن و نقض مرز بین این دنیاها را می‌توان در صحنه‌هایی از فیلم که «حمید» در حال روایت ماجرای خویش است، مشاهده کرد:

«... هیچ‌وقت هم بچگی نکردم. به غیر از «فرشته» هم هیچ دوست دیگه‌ای نداشتم. تا این‌که با «امیر» آشنا شدم. فرشته دوست خیالیِ دوران کودکیمه. اولش نمی‌دونستم خیالیه بعداً که بزرگ‌تر شدم، فهمیدم، اما دیگه نتونستم ولش کنم» (۲۲: ۲۰: ۰۰– ۰).

«مگه اصلاً دوستیِ غیرخیالی هم داریم؟ منظورم اینه که با بقیهٔ آدما ما فقط خیال می‌کنیم که دوستیم. به نظر من یه دوست خیالی که واقعاً دوستت باشه، خیلی بهتر از یه دوست واقعیه که خیال می‌کنی دوستته» (۵۸: ۲۰: ۰۰– ۰).

«از وقتی «زیبا» رو دیدم، «فرشته‌ام» هم پَر کشیده بود. امیر فرشته‌ام رو هم ازم گرفت. عشقمو گرفت» (۴۷: ۱۴: ۰۱– ۰). به نوعی امیر را قاتل عشق خیالی‌اش می‌داند.

۱– ۳– ٤– ۳– ظتداعی نامنسجم اندیشه‌ها

تکنیکِ «تداعی نامسنجم اندیشه‌ها»، قابلیت به‌کارگیری در فیلم مورد بررسی را دارد؛ زیرا با توجه به وجود روایت‌های زیاد و پاره‌روایت‌های متکثری که در آن وجود دارد، این پاره‌روایت‌ها را که همانند صفحات برگ‌برگ شده و صحافی نشدهٔ داستانی هستند، می‌توان دوباره به دلخواه انتخاب، جابه‌جا و مطالعه نمود؛ بر این اساس، ترتیب روایت‌هایی را که هر یک از هفت شخصیت اصلی فیلم به صورت پراکنده حکایت می‌کنند، می‌شود با استفاده از «مونتاژ» یا «تدوین» به دفعات متعدد و طرق مختلف تغییر داد و سپس فیلم تدوین شده را از نو مشاهده نمود.

۱– ۳– ٤– ٥– پارانویا

اغلب شخصیت‌های فیلم، از لحاظ روانی دچار مشکلِ بوده، مبتلا به توهم هستند. برای مثال، نمونه‌های زیر بر اساس نقل آن از سوی شخصیت‌های فیلم ذکر می‌گردد:

عسل دائماً تصور می‌کند کسی او را زیر نظر دارد و معلوم نیست خطاب به چه کسی می‌گوید: «نَه پَه! عوضیِ حیز. چیو نگاه می‌کنی. با اون تیریپِ ... .» (۴۹: ۳۳: ۰۰– ۰) یا در صحنه‌ای دیگر اضافه می‌کند: «نَه پَه! شب و روز هی داره دید می‌زنه. [کلمات خیلی واضح ادا نمی‌شود.] این امیرآبادی از اون متال‌بازهای چِت مغزه. با این کاراش میره رو نِرْوِ(nerve) آدم» (۴۳: ۳۷: ۰۰– ۰). دکتر مطلق نیز به عنوان یک روان‌کاو همین نظر را دربارهٔ عسل دارد، و می‌گوید: «دختر شما [منظور عسل] می‌تونه یک بیمار روانی از کیسِ پارانوئید باشه و شما حتی متوجه هم نشید. این تشخیصِ من در مورد عسلِ» (۲۹: ۳۳: ۰۰– ۰).

دکتر مطلق تلفنی به مریضی مشاوره می‌دهد و می‌گوید: «تو الان داری روزی ده دفه به من زنگ می‌زنی. خب، آخه عزیزِ من! اگه پنج ساله که جاسوسا دنبالت بودن چرا نمیان دستگیرت کنن؟ آخه تو که پنج سال از خونت بیرون نیومدی، از کجا می‌دونی که هنوز دنبالتن؟ خب، الان دیگه «کا.گ.ب»[۲] و «سی.آی.ای»[۳] تو ایران مأمور ندارن. خب، ببین عزیز من! اون‌هایی که هر شب ساعت نه زنگِ خونت رو می‌زنن، مأمور سی.آی.ای نیستن، اونا مأمورهای شهرداری‌ان. سعی کن آشغال‌هاتُ بزاری دمِ در» (۴۳: ۴۶: ۰۰– ۰).

---

[۱] زیگموند فروید (۱۹۳۹–۱۸۵۶) پزشک اتریشی، متخصص بیماری‌های روانی، بنیانگذار مکتب روان‌کاوی و پیش‌گام مطالعهٔ ذهن ناهشیار(ناخودآگاه) است. وی ابداع‌کنندهٔ بیشتر اصطلاحات روان‌کاوی بود که بسیاری از آنها به همان صورت رواج عام یافت (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۱: ۷۷۴–۷۷۵).

[۲] کا.گ.بِ (K.G.B مخفف Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti) پلیس مخفی اتحاد جماهیر شوروری سوسیالیستی، موسوم به کمیتهٔ امنیت دولت، با مسؤولیتِ کنترل امنیت مرزها و امنیت عمومی و نظام کار اجباری بود (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹، ج ۱۲: ۶۵۴).

[۳] سی.آی.ای (C.I.A مخفف Central Intelligence Agency) سازمان اطلاعاتی ایالات متحدهٔ آمریکا است (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۹: ۴۵۰).

۱- ۳- ٤- ٦- تناقض

از مصادیق تناقض در ادبیات پسامدرن، دودِل ماندن شخصیت اصلی بین امیال و ادعاهای آشتی‌ناپذیر است که بیشتر در نقلِ قول‌ها عینیت می‌یابد؛ چنان‌که هر قسمت از داستان، قسمت قبلی را نقض یا رد می‌کند؛ بر این اساس، بررسی دقیق‌تر پاره‌روایت‌های گفته شده از سوی هر یک از شخصیت‌ها، حکایت از استفادهٔ گستردهٔ این تکنیک در فیلم مورد بررسی دارد. نمونه‌هایی از این تناقض، به شرح زیر ارائه می‌گردد:

زیبا، زن امیر، در فیلم اولین کسی است که به ذکر روایت خود از امیر می‌پردازد. او در اولین صحنه از فیلم و با چشمانی اشک‌بار می‌گوید: «صبحِ زود تا دمِ درِ خونه بدرقه‌اش کردم» (۳۷: ۰۲: ۰۰– ۰). و می‌افزاید: «یه شوهر با احساس و رمانتیک» (۰۰: ۰۴: ۰۰– ۰)؛ ولی هر چقدر فیلم رو به جلو حرکت می‌کند، لحن گفتار تغییر کرده، در صحنه‌ای از فیلم روایت می‌کند: «دیگه [امیر] دوسم نداشت. احتیاجی به گفتن نبود. اصلاً منو نمی‌دید. بود و نبود من براش فرقی نداشت» (۳۲: ۵۱: ۰۰– ۰) و در ادامه نقشهٔ قتل امیر را می‌کشد: «از یه مغازهٔ قدیمی و داغون یه مُش سیم و کابل خریدم. ... می‌دونستم که فقط کابله که می‌تونه یه نفر رو خفه کنه. طرح یه ماشینُ کشیدم که تو درّه لِه شده. درش بازه و یه جنازه گوشه‌اش جزغاله شده» (۳۰: ۱۰: ۰۱– ۰) و صبح روز حادثه با گفتن رمزی که دکتر مطلق در هیپنوتیزم امیر طراحی کرده و به زیبا گفته بود، کار امیر را یک‌سره کرده، امیر را به قتل می‌رساند. وی در این صحنه می‌گوید: «صبح امیر رو تا دمِ در، بدرقه کردم. دو ساعتِ بعد با یه Let’s go [اسم رمز] همه چیز تموم شد» (۳۶: ۲۰: ۰۱– ۰). مقایسهٔ جملهٔ ادا شده در این صحنه با جملهٔ گفته شده در صحنهٔ اول، به درستی نشان دهندهٔ تناقض است.

روایت بعد از اکبر، شریک امیر: «هیچّی، سُر و مُر و گُنده داشت می‌رفت شمال، یه سر به کارخونه بزنه، افتاد ته درّه» (۵۱: ۰۲: ۰۰– ۰)، «کارخونه بدونِ یه همچین رئیسی نمی‌چرخه. ورشکست شدیم رفت» (۰۷: ۰۴: ۰۰– ۰) و در ادامه در صحنهٔ دیگر، جمله‌ای از سوی اکبر گفته می‌شود که با جملهٔ قبلی تناقض صد درصدی دارد. وی می‌گوید: «نه داداش این کارخونه قبلِ امیرخان هم می‌چرخید. خیلی هم خوب می‌چرخید» (۴۳: ۳۵: ۰۰– ۰).

روایت بعد، از عسل، دخترِ زنِ امیر: «با بابا امیر خیلی رفیق بودیم» (۵۴: ۰۳: ۰۰– ۰)، «بابا امیرم خیلی ماه بود» (۰۱: ۰۷: ۰۰– ۰)، «بابا امیرم خدا بیامرز منو عینِ بابای واقعیِ خدا بیامرزترم دوست داشت. یعنی اگه شیر مرغ هم می‌خواستم، تیریپ پترس می‌اومد، هر جوری شده نیم‌ساعته نیم‌لیتر شیر مرغ پاکتی پاستوریزه می‌داد دستم. با هم رفیق بودیم» (۰۶: ۳۷: ۰۰– ۰) و در ادامه لحن روایت تغییر می‌یابد: «اگه این امیره خونه زندگی ما رو با صفاسیتی عوضی نمی‌گرفت، عمراً اوضاع ما تیریپ هیروشیما نمی‌شد. اگه مخِ این زیبای نازدار بلا رو نزده بود، اون شاسکول هم، شوهره رو آویزون نمی‌کرد. امیر شریک جرمه. اون هم بد فُرم» (۱۲: ۰۱: ۰۱– ۰)، «امیر مخِ زیبا رو زده بود بابا اصغرم رو بِکُشه، پول‌هاشو بالا بِکِشه. اون وقت هی واسه من تیریپ پتروس می‌اومد، زِرت و زورت به من حال می‌داد، مخم رو بزنه بی‌خیال ماجرا شَم» (۱۸: ۱۶: ۰۱– ۰).

روایت بعدی، از حمید به عنوان همکار، همکلاس و صمیمی‌ترین دوستِ امیر: «امیر تنها دوست و رفیق من بود. رفاقت ما خودش یه قصه اس» (۱۳: ۱۰: ۰۰– ۰)، «امیر تنها کسی بود که منو می‌فهمید. ... امیر خودش یه دانای راز بود. یه مرشد واقعی، که به من اعتماد نفس می‌داد» (۰۶: ۲۲: ۰۰– ۰)، «من شیفتهٔ امیر بودم. من و امیر با هم کامل می‌شدیم» (۵۷: ۲۸: ۰۰– ۰) و در ادامه اوضاع تغییر می‌کند و حمید می‌گوید: «[امیر] عشقمو گرفت. بعدش هم به خاطر نگه‌داشتنِ اون [زیبا]، عین آبِ دهنش تُف، منو انداخت بیرون» (۵۸: ۱۴: ۰۱– ۰) و نقشهٔ قتلِ امیر را می‌کشد و می‌گوید: «از خونهٔ امیر که زدم بیرون، رفتم سراغِ ماشینش که پیچای چرخش رو شُل کنم» (۲۶: ۲۴: ۰۱– ۰)، «هیشکی حتی فکرشُ هم نمی‌تونه بکنه که من، بهترین دوست امیر، اونو کشته باشم» (۱۶: ۲۶: ۰۱– ۰).

روایت پنجم، از رضا، رفیق قدیمی امیر: «بعد از اون همه سال، به عشق دیدن یه رفیقِ قدیمی بیای، بعد به جسدِ سوخته‌اش برسی، خیلی سخته. [رضا می‌گرید.]» (۱۶: ۰۳: ۰۰– ۰)، «من و امیر خیلی رفیق بودیم. بچه محلِ ایام کودکی، دیوار به دیوار» (۳۵: ۱۰: ۰۰– ۰) و در ادامه مشابه روایت سایر شخصیت‌ها، لحن گفتار عوض می‌شود و عشق تبدیل به تنفر می‌گردد: «من امیر رو قاتل خواهرش می‌دونستم» (۲۴: ۳۸: ۰۰– ۰)، «خواهرش تنها دختری بود که تو زندگیم شناختم. [امیر]، عشق رو ازم گرفت. انداختم حبس. جوونیم رو نابود کرد. حالا وقتش بود» (۵۸: ۱۵: ۰۱– ۰) و تصمیم به قتل امیر می‌گیرد.

روایت بعد، از دکتر کامبیز مطلق، روان‌کاوِ خانوادهٔ امیر: «شوک، ما روان‌شناسان بهش می‌گیم: کان‌وال‌ژن(convulsion)» (۳۳: ۰۳: ۰۰– ۰)، «در مورد مرگ یک انسان، سخت‌ترین چیز برای اطرافیان، برخورد با یک اتفاق ناگهانیه، شوک.» (۴۵: ۰۳: ۰۰– ۰)، «یک نابغهٔ دوست‌داشتنی و کاریزماتیک.» (۳۶: ۰۴: ۰۰– ۰)، «خودکشی، قتل یا تصادف. از نظر روان‌شناسی، همش می‌تونه در مورد شخصیت امیر اتفاق افتاده باشه» (۳۹: ۰۵: ۰۰– ۰) و در ادامه لحن دکتر مطلق عوض می‌شود و امیرِ نابغه به امیر ساده تغییر می‌یابد. عین کلام دکتر مطلق به این شرح است: «می‌خوام یه اعتراف بکنم. امیر به طرز ابلهانه‌ای ساده و پاک بود» (۳۶: ۵۶: ۰۰– ۰).

آخرین روایت مربوط به مرجان، منشی و زن صیغه‌ای امیر است: «یه رئیس واقعی بود» (۰۴: ۰۴: ۰۰– ۰)، «هیچ وقت احساس نکردم رئیسمه»(۱۷: ۰۴: ۰۰– ۰)، «یه آقا می‌گم یه آقا می‌شنوفی. خدا بیامرز به قول مامانمینا کمالاتی داشت که صدتا مرد یکیش نداره. ... لنگهٔ آقا امیر پیدا نمیشه» (۳۷: ۲۶: ۰۰– ۰) و به تدریج لحن (البته نه به شدت روایت‌های سایر شخصیت‌ها) عوض می‌شود: «صیغه‌اش که شدم، برگشت و گفت: الا و بالله بالا اومدن شکم تو کار نباشه. منو می‌گی غمباد گرفتم. رنگم شد مثلِ گچِ دیوار» (۲۸: ۰۶: ۰۱– ۰)، «وای خدای من دو ماهمه. به امیر آقا که گفتم، آدمِ به اون دل‌رحمی، نمی‌دونم چشش زده بودن، دعایی شده بود، یهو چشش شد کاسهٔ خون. آمپرش رفت رو صد. برگشت هر چی از دهنش در اومد به من گفت. اِنقَده تف و لعنت به امواتم فرستاد. اِنقَده تنمو لرزوند. به خونم تشنه شده بود. ... در رو کوبید به هم، قهر کرد رفت» (۰۶: ۰۸: ۰۱– ۰).

۱– ۳– ٤– ۷– نقیضه و آیرونی

به‌کارگیری تکنیک «آیرونی» نیز در فیلم مورد بررسی، تکرار زیادی داشته است؛ از جمله نمونه‌های استفاده شده، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اکبر: «شوهر بیچارهٔ مادمازل کوری [منظور اصغر]، کور آوُرده بود با این زن سِتوندنش از مقامات عالیه. می‌خواست ادای کبکُ دربیاره کلاغِ چاوزی(؟)! دون کیشوت[۱]می‌خوند سروانتس تو کارخونهٔ پشم‌ریسی» (۲۹: ۲۴: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این‌جا است که تماشاگر انتظار ندارد اصغر با آن ادبیات سخیف و چاله‌میدانی‌اش که مشخص است سطح سواد بالایی نیز ندارد، در کارخانهٔ پشم‌ریسی، قادر باشد، رمان مهمی همانند دون کیشوت را بخواند. با توجه به مونولوگ‌های زیبا و اکبر، بعید هم نیست که اصغر صرفاً برای نشان دادن روشنفکری، تظاهر به خواندن رمان نماید.

حمید: «با امیر کارمون رو تو شرکت صادراتِ پشمِ شوهر زیبا شروع کردیم. ... در واقع تو اون شرکت، عینِ این فیلم‌های سیاه و سفید، هنوز با چرتکه حساب و کتاب می‌کردن. باسوادشون اکابر رو تموم کرده بود، رئیس رؤساشون هم به زبون آدمای صد سالِ پیشِ چاله میدون حرف می‌زدن» (۵۷: ۲۲: ۰۰– ۰) و ادامه می‌دهد: «کارمندا و رؤسای شرکت یهو چش باز کردن، دیدن شدن عینهو چارلی چاپلین‌هایی که تکنولوژیِ جدید داره قورتشون می‌ده. من و امیر هم شدیم همه‌کارهٔ شرکت. اما خُب اونا هم اون‌قدی حقوقشون بالا رفته بود که می‌گفتن گورِ پدرش، بزار قورت بده» (۰۱: ۲۴: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که تماشاگر انتظار ندارد در عصر فن‌آوری، شرکتی وجود داشته باشد که همانند فیلم‌های سیاه و سفید که دیگر منسوخ شده، با وسایل محاسباتی ابتدایی و اولیه کار کند و کارکنان شرکت هم صرفاً حقوق و مزایا برایشان مهم بوده، به چیز دیگری اهمیت نمی‌دهند.

رضا: «امیر می‌گفت: پولدارها، پولدارتر می‌شن، بدبخت‌ها بدبخت‌تر. دیدم حرفِ حساب می‌زنه. یه چیزایی هم راجع‌به «تونه‌ها»[منظور توده‌ها] و «پرتقالی‌ها»[منظور پرولتاریا] و این جور چیزا می‌گفت که اوائل سر در نمی‌آوُردم. فکر می‌کردم پرتقال‌فروش‌های بدبخت، تو فصل‌هایی که پرتقال عمل نمیاد، چه کار باید می‌کردن؟ بعد گفت: پرتقالی‌ها یه دسته تشکیل دادن که ما هم برای مبارزه با پولدارها باید جزوشون بشیم. خُب شدیم. تو زندون فهمیدم که اونا اصلاً پرتغالی نیستن، پُرتو .. پروید.. پرتور .. [دوباره به تصور کشور با پورتوریکو(Puerto Rico) اشتباه می‌گیرد] خلاصه یه سری بدبخت بی‌چاره‌اند که من هم جزوشونم. امیر صد دفه بهم گفت که تو اسم اینا قاف نداره، ولی چه فرقی می‌کرد. مهم نبود. مهم این بود که پول‌دارها پولای ما رو ورداشته بودن ما هم پول‌مون رو می‌خواستیم» (۵۵: ۱۱: ۰۰– ۰). یکی از زیباترین آیرونی‌های مورد استفاده در فیلم، در این صحنه است که رضا به عنوان یک مبارز با شکل و اسامی گروه و هدفی که برای آن مبارزه می‌کند، حداقلِ آشنایی ندارد، و حتی قادر به تلفظ صحیح اسامی هم نیست.

---

[۱] دون کیشوت دِ لا مانْچا(Don Quixote de la Mancha) از شاهکارهای ادبیات جهان، اثر نویسندهٔ مشهور اسپانیایی میگل دِ سروانتس(Miguel de Cervantes) بوده که در اوائل قرن هفدهم انتشار یافت (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۸: ۲۸۸).

رضا از اتاق خود در هتل با قسمت بوفه، تلفنی تماس می‌گیرد و می‌گوید: «شبِ شکوفنده و بالنده‌تون به خیر. (از مِنو انتخاب می‌کند) این شماره شش. ژی ، ژیواگو با آناناس. (تلفن را قطع می‌کند و رو به دوربین) ژیواگو که دکتر بود» (۲۱: ۳۵: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که انتظار نیست، ژیواگو که اسم یکی از شخصیت‌های رمان یا فیلم‌سنمایی بوده، نام دسر یا نوشیدنی باشد.

رضا: «امیر فهمیده بود که می‌خوایم حذفش کنیم. اون ناکسِ ری‌ویزویزک(؟) ما رو از صحنهٔ گیتی حذف کرد. من و رفقای دیگه رو لو داد، افتادیم حبس. اولش کج‌خُلقی کردیم، فایده نداشت. دیدیم این جوری یه عمر باید اون تو بمونیم، بعدن جنازه‌مون رو دست‌های پینه‌بستهٔ خلقِ ستمکِش باید بره. این بود که به رؤسا حال دادیم، خوش‌اخلاقی کردیم، هفتهٔ پیش آزادمون کردن. امیر هم احتمالاً جای دیگه حال داده بود. اون هم رفت دانشگاه» (۳۶: ۴۵: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع، در کوتاه آمدن از آرمان‌ها و توجیه ساده‌لوحانهٔ آن است.

دکتر مطلق: «امیر برای پدرش که روزنامه رو سر و ته می‌خونده، از مارکس[۲]و مائو[۳]فَکت(fact) می‌آوُرده که دست از حروم‌خوری برداره و به راه چپ هدایت بشه. اما پدر امیر که تمایلی به تقسیم اموالش با همسایه‌هاش نداشته با امیر به تضاد می‌رسه و امیر با یک مشت عقده‌ای روانی از خونه فرار می‌کنه. خُب طبیعیه که از چنین آدمی نمیشه انتظار داشت که انیشتین[۴]یا فروید از کار دربیاد. همین که تبدیل به یک هانیبال لکترِ[۵]آدم‌خوار نشده من شخصاً باید از طرفِ خودم، استاد(اشاره به عکس فروید) و سایر همکاران ازش تشکر می‌کردم» (۴۹: ۱۳: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع، در تلاش بیهوده و بی‌سرانجام امیر در تبلیغات حزبی در محیط خانوادهٔ غیرمستعد برای این‌کار و تحلیل سطحی و شبه‌روشنفکرانهٔ دکتر مطلق، است.

دکتر مطلق: «زیبا خیلی وقته که بیمار منه. از همون موقعی که دستیار اون دکترِ خِرِفت بودم که فکر می‌کرد فروید یک آدم منحرف بوده. بعد از این که خودِ اون مردک رو به جرمِ کودک‌آزاری انداختن زندان، من مطب زدم و مشغول کار رو تئوریم شدم» (۴۴: ۲۹: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که تماشاگر انتظار ندارد، دکتری که منتقد فروید به دلیل عدم رعایت اخلاقیات، بوده است، خود دست به کار غیراخلاقی کودک‌آزاری بزند.

توصیه‌های دکتر مطلق به عنوان یک روان‌کاو به بیماران خود نیز، بسیار آیرونی‌دار است: «یه بیمار داشتم که تو همین گذرِ سنت به تجدد سه نفر رو کشته بود و به شدت دچار عذاب وجدان شده بود. خیلی تلاش کردم که بهش بفهمونم این قتل‌ها چقدر تو زندگیش مفید بوده. وقتی بالاخره فهمید از خوشحالی می‌خواست پرواز کنه. بعد از سه روز واقعاً پرواز کرد. از طبقهٔ بیست و هفتمِ آتی‌ساز» (۴۱: ۴۸: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که انتظار نیست که دکتر روان‌کاو، جنایت کسی را این‌چنین توجیه و به او توصیه‌های غلط نماید.

۱– ۳– ٤– ۸– فروپاشی فراروایت‌ها(روایت‌های اعظم)

تقریباً مهم‌ترین تکنیکی که فیلم بر آن تکیه دارد، این تکنیک است و به طور خلاصه می‌توان گفت، اساس فیلم مورد بررسی بر پایهٔ پاره‌روایت‌ها قرار دارد؛ پاره‌روایت‌های متعدد و متکثری که اغلب متضاد و ضد و نقیض هستند و گاه بیننده را در فهم و دنبال‌کردن داستان با سختی مواجه می‌سازند. شخصیت اصلی فیلم، امیر است که داستان حول محور او شکل می‌گیرد. جالب آنکه این شخصیت، کمترین حضور فیزیکی را در فیلم دارد و صرفاً در دو صحنهٔ آن حضور پیدا می‌کند، که در یک صحنه از دقایق

---

[۱] منظور رمان دکتر ژیواگو(Dr Zhivago) اثر نویسندهٔ روس بوریس پاسترناک(Boris Pasternak) که در سال ۱۹۵۷ در ایتالیا منتشر و در سال ۱۹۵۸ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات شد. این رمان نومیدی و سرخوردگی پزشک و شاعری با نام ژیواگو را از انقلاب روسیه شرح می‌دهد. در سال ۱۹۶۵ کارگردان مشهور انگلیسی، دیوید لین(David Lean) از روی این کتاب، فیلمی به همین نام ساخت (فانی و دیگران، ۱۲۱:۱۳۸۹/۸) و (فانی و دیگران، ۶۴۶:۱۳۸۹/۱۴).

[۲] کارل مارکس(Karl Marx) فیلسوف، اقتصاددان و انقلابی آلمانی و بنیادگذار مارکسیسم و کمونیسم جدید (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۴: ۷۴۴).

[۳] مائو تسه‌تونگ(Mao Zedong) فیلسوف سیاسی، رهبر انقلاب کمونیستی و حزب کمونیست چین (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۵: ۱۵۱).

[۴] آلبرت آینشتین(Albert Einstein) فیزیک‌دان آلمانی‌تبار آمریکایی که نظریه‌هایش دربارهٔ نسبیّت، درک بشر را از ماده، فضا و زمان دگرگون کرد (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۳: ۵۴۶).

[۵] هانیبال لکتر(Hannibal Lecter) شخصیتی داستانی در سری رمان‌های دلهره‌آور توماس هریس(Thomas Harris). فیلم سکوت بره‌ها(Silence of the Lambs) نیز به کارگردانی فیلم‌ساز آمریکایی جاناتان دمی(Jonathan Demme) با بازی آنتونی هاپکینز(Anthony Hopkins) در نقش این قاتل زنجیره‌ای(دکتر هانیبال لکتر) بر این اساس ساخته و در سال ۱۹۹۱ به نمایش درآمده است (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۹: ۷۷۷).

[۶] مجتمعی مسکونی با برج‌های متعدد و مرتفع که در شمال غربی شهر تهران واقع شده است.

آغازین فیلم، به صورت کوتاه و ناشناس است و در صحنهٔ آخر فیلم است که به معرفی خود و گره‌گشایی از داستان فیلم می‌پردازد. داستان فیلم نیز به وسیلهٔ هفت نفر به شرح زیر روایت می‌شود. روایت‌های راویان که به صورت تک‌گویی و مونولوگ ادا می‌شود، هیچ اساس و پایگاه محکمی زیر پای بیننده قرار نمی‌دهد و همان‌گونه که در قسمت «تناقض» توضیح دادیم، بیننده نه تنها نمی‌تواند به راویان اعتماد کند، بلکه به‌تدریج که داستان فیلم به جلو می‌رود، تناقض و کذب گفتار آنان نیز بر ملا می‌گردد.

داستان فیلم را هشت راوی روایت می‌کنند. جالب آنکه فیلم، فاقد هر گونه گفت‌وگو(دیالوگ) بوده، کل فیلم متشکل از یکصدونود وشش تک‌گویی(مونولوگ) است که به ترتیب حضور راویان در فیلم به تفکیک زیر از سوی هر یک از آنان گفته می‌شود:

زیبا(همسر امیر با بازی نیکی کریمی): وی در کل فیلم سی‌وهشت تک‌گویی(مونولوگ) را در سی‌وهشت صحنهٔ فیلم اجرا می‌نماید، و صراحتاً به قتل امیر اعتراف می‌کند: «من یک قاتلم» (۱۶: ۱۲: ۰۱– ۰).

اکبر(شریک امیر با بازی خسرو شکیبایی): وی در کل فیلم سی‌وچهار تک‌گویی(مونولوگ) را در سی‌وچهار صحنهٔ فیلم روایت می‌کند، و در دو صحنهٔ فیلم دربارهٔ قتل امیر می‌گوید: «من کشتم اون بنده‌خدا رو» (۴۱: ۱۲: ۰۱– ۰).

عسل(دختر ناتنی امیر با بازی الناز شاکردوست): وی در کل فیلم هیجده تک‌گویی(مونولوگ) را در هیجده صحنهٔ فیلم می‌گوید، و اقرار به قتل امیر نیز می‌کند: «چرا که نه، بابا امیرم رو من کُشتم» (۳۴: ۱۲: ۰۱– ۰).

حمید(همکار و همکلاس و صمیمی‌ترین دوست امیر با بازی امین حیایی): وی در کل فیلم بیست‌وپنج تک‌گویی(مونولوگ) را در بیست‌وپنج صحنهٔ فیلم اجرا می‌نماید، و به قتل امیر اعتراف می‌کند: «امیر رو من کُشتم» (۰۲: ۱۲: ۰۱– ۰).

رضا(هم‌محله‌ای و رفیقِ قدیمی امیر با بازی آتیلا پسیانی): وی در کل فیلم بیست‌وپنج تک‌گویی(مونولوگ) را در بیست‌وپنج صحنهٔ فیلم روایت می‌کند، و به طور صریح به قتل امیر اعتراف می‌کند: «کشتمش» (۱۱: ۱۲: ۰۱– ۰).

دکتر کامبیز مطلق(روان‌کاو خانوادهٔ امیر با بازی محمدرضا شریفی‌نیا): وی در کل فیلم سی‌ودو تک‌گویی(مونولوگ) را در سی‌ودو صحنهٔ فیلم حکایت می‌کند، و به طور زیرکانه‌ای در مورد قتل امیر می‌گوید: «البته نمی‌شه اسمش رو قتل گذاشت، ولی من حاضرم به خاطر علم، مسؤولیت این قضیه رو به عهده بگیرم» (۲۱: ۱۲: ۰۱– ۰).

مرجان(منشی و همسر صیغه‌ای امیر با بازی مهناز افشار): وی در کل فیلم بیست‌ودو تک‌گویی(مونولوگ) را در بیست‌ودو صحنهٔ فیلم روایت می‌کند، و صراحتاً به قتل امیر اعتراف می‌کند: «وای خدا! من امیر آقا رو کُشتم» (۴۵: ۱۲: ۰۱– ۰). با مشاهدهٔ زمان اعتراف هر یک از راویان هفت‌گانه به قتل امیر به شرح فوق، نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای استنباط می‌گردد، و آن اینکه کلیهٔ این اعترافات در ثانیه‌های مختلفِ دقیقه هفتادودوم فیلم صورت پذیرفته، که بر اساس آن می‌توان گفت که این ابتکار هوشمندانه، در به وجود آوردن عامل تردید و عدم اطمینان در بیننده که از مشخصات ادبیات و سینمای پسامدرن است، از عوامل زیبایی و موفقیت فیلم در به تصویر کشیدن فیلمی پسامدرنی است.

امیر(شخصیت اصلی فیلم با بازی علی مصفّا): همان‌گونه که گفتیم، وی کمترین حضور را در فیلم دارد و دو تک‌گویی(مونولوگ) را در کل فیلم ادا می‌کند. در تک‌گویی اول وی که در دقایق اولیهٔ فیلم و قبل از ظاهر شدن نام فیلم در تیتراژ و به صورت شخصیتی ناشناس و معرفی نشده تا پایان فیلم، گفته می‌شود، شک بیننده را در کشته شدن امیر قوت می‌بخشد. وی می‌گوید: «امیر صبح زود از زن و بچه‌اش خداحافظی کرد، رفت شمال سمت کارخونه‌اش. بعد جسدش رو تو ماشین سوخته‌اش پیدا کردند. صورتش البته اصلاً قابل شناسایی نیست، اما ظاهراً همهٔ نزدیکانش تأیید کردند که جنازه، جنازهٔ امیره. علت سقوطش توی دره می‌گن نامشخصه. امیر کشته شده، این چیزیه که ظاهراً همه در موردش توافق دارند» (۴۸: ۰۵: ۰۰– ۰). در آخرین صحنه و تقریباً آخرین قسمت تک‌گویی فیلم و بر خلاف تصور همهٔ راویان که فکر می‌کنند امیر به دست آنان کشته شده است و در کمال تعجب بیننده، می‌گوید: «... لازمه که بگم من کی‌ام؟ من امیرم. زنده‌ام. سازم هم کوکه» (۳۴: ۳۱: ۰۱– ۰) و تیتراژ پایانی فیلم، نمایش داده می‌شود.

۲– جمع‌بندی

در پایان بررسی فیلم چه کسی امیر را کشت؟، به جمع‌بندی تکنیک‌های رمان‌های پسامدرنِ به کار گرفته شده در این فیلم در قالب جدول زیر می‌پردازیم:

جدول ۱- جمع‌بندی

ردیف	تکنیک مورد استفاده در رمان‌های پسامدرن	مورد استفاده در فیلم چه کسی امیر را کشت؟
۱	بینامتنیت	استفاده شده است.
۲	محتوای وجودشناسانه	استفاده شده است.
۳	بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها	مصداق نداشته است.
۴	تقلید (اقتباس)	مصداق نداشته است.
۵	از هم‌گسیختگی	مصداق نداشته است.
۶	تداعی نامنسجم اندیشه‌ها	استفاده شده است.
۷	پارانویا	استفاده شده است.
۸	دور باطل	مصداق نداشته است.
۹	اختلال زبانی	مصداق نداشته است.
۱۰	تناقض	استفاده شده است.
۱۱	جابه‌جایی	مصداق نداشته است.
۱۲	عدم انسجام	مصداق نداشته است.
۱۳	فقدان قاعده	مصداق نداشته است.
۱۴	زیاده‌روی	مصداق نداشته است.
۱۵	نقیضه و آیرونی	استفاده شده است.
۱۶	فروپاشی فراروایت‌ها (روایت‌های اعظم)	استفاده شده است.
۱۷	آشکارسازی تصنع	مصداق نداشته است.
۱۸	حضور نویسنده در داستان	مصداق نداشته است.
۱۹	مرگ اقتدار مؤلف	مصداق نداشته است.
	تعداد کل تکنیک‌های مورد استفاده در این فیلم	هفت تکنیک

۳– نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام شده در این پژوهش، حاکی از این است که تفاوت قابل ملاحظه‌ای بین مشخصه‌های آثار پسامدرن در ادبیات و سینما وجود ندارد؛ لیکن باید مختصات صنعت سینما و استفاده از روایت تصویری(زبان دوربین فیلم‌برداری) و شنیداری و تمهیدات موجود در این صنعت (همانند گریم، جلوه‌های ویژهٔ بصری و...) را در بررسی‌ها در نظر گرفت. به عبارت دیگر، اگرچه تقریباً تمامی تکنیک‌های رمان پسامدرن، قابلیت به‌کارگیری در سینما را دارد، لیکن باید تفاوت ماهوی ادبیات نوشتاری و تصویری را مدّ نظر قرار داد. به عنوان مثال، اگر در تکنیک «بینامتنیت» در رمان‌های پسامدرن از آثار مکتوب قبلی استفاده می‌شود، این تکنیک در سینما، عمدتاً با توجه به آثار سینمایی قبلی مورد استفاده قرار می‌گیرد یا در صنعت سینما، نشان دادن دوربین فیلم‌برداری یا گریم کردن در صحنهٔ فیلم از موارد بارز نشان دادن تکنیک «آشکارسازی تصنع» است که قطعاً در رمان‌های پسامدرن به طریق دیگری انعکاس می‌یابد.

منابع

اسنودن، روث. (۱۳۹۳). یونگ. مفاهیم کلیدی، ترجمهٔ: افسانه شیخ‌الاسلام‌زاده، چاپ اول، تهران: عطائی.
امید، جمال. (۱۳۸۹). فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران(۱۳۸۸–۱۳۷۸)، ج چهارم، چاپ اول، تهران: نگاه.

آوه‌یان، الیزابت‌میلر، فرانک و رودریگز، رابرت (تهیه‌کننده)؛ میلر، فرانک و رودریگز، رابرت (کارگردان). (۲۰۰۵). «شهرگناه». [پروندهٔ تصویری]، بازیابی شده از: http://dibamovie.me

داگلاس، آلفرد. (۱۳۸۴). یی چینگ یا کتاب تقدیرات. ترجمهٔ سودابه فضائلی، چاپ دهم. تهران: ثالث.

دانشفر، بهروز. (۱۳۷۲). فرهنگ جهانی فیلم. چاپ اول، تهران: ناشر- مؤلف.

رزاق‌کریمی، مرتضی (تهیه‌کننده)؛ کرم‌پور، مهدی (کارگردان) (۱۳۸۴). چه کسی امیر را کشت؟، [پروندهٔ تصویری]، بازیابی شده از: http://Iranproud.com

شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۶). رومئو و ژولیت. ترجمهٔ: ابوالحسن تهامی، چاپ اول، تهران: نگاه.

فانی، کامران و دیگران. (۱۳۸۹). دانشنامهٔ دانش گستر، هیجده جلدی، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ دانش‌گستر روز.

کوش، سلینا. (۱۳۹۶). اصول و مبانی تحلیل متون ادبی. ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ اول، تهران: مروارید.

نصیری‌فر، حبیبا.... (۱۳۸۰). ترانه‌ها و آهنگ‌های جاودانه، همراه با نُت، چاپ اول، تهران: ثالث.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Analysis of paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb based onthemegametaphor of love as a journey.

Naghmeh Hosein Qazvini [1]

1- Ph.D. in Art Research, Alzahra University- Guid of National Museum of Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2023/10/21
Accepted:
2024/09/22
pp:
55- 75

Keywords:
Paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb,
Megametaphor,
Micrometaphor,
Love,
Journey.

ABSTRACT

One of the most frequent paintings of the 10th and 11th centuries AH in Saadi's books is the double-page painting, one of which shows dervishes in the courtyard of Saadi's tomb (picture on the right) and the other shows people watching bathers in the underground pool near Saadi's tomb. It shows (picture on the left). The upcoming research is based on the assumption that the paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb, in addition to their conformity with reality, express deep meanings of Saadi's thinking and mysticism and a step beyond Iranian mysticism. They can be analyzed using the topic of megametaphor in conceptual metaphors. Now, to achieve this goal and show the unique and realistic expression of these images, a brief review of the explanations, reports, and images from Saadi's tomb was done. In the next step, the images were analyzed using the extended metaphor of love as a journey, and in the next step, the mega metaphor of mysticism was analyzed as a romantic journey. With their help, micro metaphors such as Saadi as the path of love, cedar as the beginning of a journey, and Sama as a mystical path were identified in line with this image. In this way, in addition to deciphering the metaphorical layers of these images, based on this research, the topic of conceptual metaphors can be introduced as a suitable method for analyzing and reanalyzing images.

Citation: Hosein Qazvini, N. (2025). Analysis of paintings of Dervishes dance (Sama) in the courtyard of Saadid's Tomb based onthemegametaphor of love as a journey.. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 55- 75.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121537

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.5.0

[1] **Corresponding author:** Naghmeh Hosein Qazvini, **Email:** qnaghmeh@gmail.com

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

تحلیل نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی بر مبنای کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر

نغمه حسین قزوینی [۱]

۱- دانش آموخته دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا-راهنمای موزه ملی ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۷/۲۹

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۱

صص:
۷۵- ۵۵

واژگان کلیدی:
نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی،
کلان‌استعاره،
خرده‌استعاره،
عشق،
سفر.

چکیده

از نگاره‌های پرتکرار اواسط قرن ۱۰ تا اوایل قرن ۱۱ هـ.ق در کتاب‌های کلیات سعدی، نگاره‌های دوبرگی است که یکی از آنها سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی (نگاره سمت راست) و دیگری افرادی را در حال تماشای استحمام‌کنندگان در استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی نشان می‌دهد (نگارهٔ سمت چپ)؛ و تحقیق پیش رو بر این فرض است که نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی علاوه بر انطابقشان با واقعیت، بیانگر معانی عمیقی از تفکر و عرفان سعدی و در گامی فراتر، عرفان ایرانی است؛ و می‌توان آنها را بر مبنای کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر تحلیل نمود. حال برای نیل به این هدف، ابتدا برای نشان‌دادن بیان منحصربه‌فرد و درعین‌حال واقع‌گرایانهٔ این تصاویر، مروری اجمالی بر شروح، گزارش‌ها و تصاویر از مقبرهٔ سعدی صورت پذیرفت. در مرحلهٔ بعد کلان‌استعاره‌های عشق به مثابهٔ سفر و در مرتبهٔ بعد کلان‌استعارهٔ طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه تحلیل گردید؛ و به مدد آنها خرده‌استعاره‌هایی مانند سعدی به مثابهٔ رهرو عشق، سرو به مثابهٔ مبدأ سفر و سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه، با نشانه‌های بصری در این نگاره شناسایی شدند. از این رهگذر علاوه بر رمزگشایی لایه‌های استعاری این نگاره‌ها، به استناد این پژوهش می‌توان مبحث استعاره‌های مفهومی را روشی مناسب برای تحلیل نگاره‌ها معرفی نمود.

استناد: حسین قزوینی، نغمه. (۱۴۰۴). تحلیل نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی بر مبنای کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۷۵-۵۵.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121537

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.5.0

[۱] **نویسنده مسئول:** نغمه حسین قزوینی، **پست الکترونیکی:** qnaghmeh@gmail.com

۱– مقدمه

نیمهٔ دوم قرن دهم و اوایل قرن یازدهم به‌عنوان یکی از دوره‌های پرکار در تولید نسخه‌های خطی گران‌بها در شیراز است. نسخه‌های تولید شده در شیراز دارای قطع بزرگ، جلدهای لاکی، افشان طلا، افتتاح و خاتمه تذهیب‌کاری شده و تصاویر متعدد بودند، به گونه‌ای که این نسخ در شباهت با نسخه‌های درباری، خصوصاً شاه‌طهماسب قرار می‌گیرند. لازم به ذکر است که تعداد زیادی از نسخ تولید شده در شیراز کلیات سعدی با دوبرگی‌هایی تکرارشونده در آغاز یا خاتمه است؛ و موضوع اصلی این پژوهش تصویر سمت راست این دوبرگی‌ها با محوریت مقبرهٔ سعدی است، در روزی که درویشان در مقابل مقبرهٔ سعدی می‌رقصند و جمعیتی آنها را نگاه می‌کنند. نگارهٔ سمت چپ نیز جمعیتی را تصویر کرده که مشغول تماشای برخی حمام‌کنندگان در یک حمام زیرزمینی دارای حوضی پر از ماهی هستند و با توصیفات گردشگران از این دو بنا، یعنی مقبرهٔ سعدی و استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی تناسب دارند(Uluc, 1999: 333 & 337). نمایش استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی، در تصاویر بنایی جالب را منعکس می‌کند که زمینهٔ امکانات جدیدی را در مینیاتورهای سبک شیراز فراهم می‌نماید؛ و دلیل آن را می‌توان موقعیت مکانی خاصی دانست که مقبرهٔ سعدی در آنجا واقع است. تصویر مقبرهٔ سعدی در نگاره‌های سمت راست نیز بر پایهٔ ساختمانی جالب، اما به‌نوعی معمولی‌تر محسوب می‌شود. این ساختمان دارای بسیاری از ویژگی‌های اصلی مانند ایوان مرکزی با دو بال کناری، مانند دیگر معماری‌های مذهبی تیموری و صفوی است (Uluc, 1999: 337). بنایی که به دلیل اهمیت فراوانش در متون ادبی، تاریخی و همچنین بسیاری از سفرنامه‌ها توصیف شده است؛ توصیفاتی که برخی از آنها موشکافانه بوده و زوایای مختلفی از این مکان را نمایش می‌دهند. دراین‌بین نگاره‌هایی که پیشتر ذکر آنها رفت، علاوه بر این که تصاویری مستند و واقع‌گرایانه از مقبره سعدی و منطبق با توصیفات سفرنامه‌نویسان هستند، معانی عمیق استعاری از عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی را منتقل می‌کنند؛ و در تحقیق پیش رو به تحلیل این نگاره‌ها به استمداد از استعاره‌های مفهومی پرداخته می‌شود. ابتدا در تعریف مختصر استعاره‌های مفهومی باید گفت لیکاف و جانسون (نظریه‌پردازان استعاره‌های مفهومی) بر آنند مبنای تفکر انسان استعاری و شیوهٔ طبقه‌بندی جهان برای مفاهیم انتزاعی به کمک زبان و به شیوهٔ استعاره است؛ و تفکر غیراستعاری تنها زمانی امکان‌پذیر است که ما دربارهٔ یک واقعیت کاملاً فیزیکی سخن بگوییم. ازاین‌رو اساس و پایهٔ استعاره‌ها مفاهیم هستند، نه واژه‌ها. برخلاف بلاغت سنتی، استعاره‌ها واحدهای مفهومی هستند و نه واژگانی؛ بنابراین استعارهٔ مفهومی در اصل، فهم و تجربهٔ چیزی در اصطلاحات و عبارات چیزی دیگر است (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۰ و ۱۳۷–۱۳۶). البته لازم به ذکر است، مبنای استعاره‌های مفهومی اختیاری و دل‌بخواهی نیستند و مبنای آنها شباهت‌هایی است که مردم آنها را تجربه می‌کنند و تا حدودی همان چیزی را تعریف می‌کنند که از نظر ما واقعی‌اند. در این تعریف، مجموعه‌ای را که دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع و مجموعه دیگر را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی‌تر است، قلمروی مقصد یا هدف می‌خوانند (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۲۱). به عنوان مثال در عبارت «زندگی سفر است»، از مفهوم عینی‌تر سفر به‌عنوان منبع برای شناخت مفهوم انتزاعی زندگی به‌عنوان مقصد استفاده شده است (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۵)، چنانچه نویسندگان و شاعران نیز بیشتر از همان استعاره‌های مفهومی معمولی مورداستفاده مردم عادی استفاده می‌کنند، تا جایی که برخی از استعاره‌ها در تمام یا اکثر متون ادبی حضور دارند. این استعاره‌ها را «استعاره‌های گسترش‌یافته» یا «استعاره‌های کلان» می‌نامند (کوچش ۱۳۹۳: ۹۲)، تا جایی که حتی بعضی متفکران معتقدند، برخی آثار ادبی بر مبنای یک کلان استعاره یا استعاره بزرگ خلق شده‌اند. از نظر آنها کلان استعاره‌ها در مقیاسی وسیع در پشت برخی متن‌ها و (یا آثار هنری) قرار دارند و زیرساخت سایر استعاره‌های خرد یا کوچک‌تر به شمار می‌روند؛ و نقش شناختی آنها موجب سازماندهی استعاره‌های کوچک‌تر در قالب یک ساختار منسجم استعاری در متن است (کوچش، ۱۳۹۳: ۴۲۴)، چنانچه شناخت آنها (کلان استعاره‌ها) به درک بهتر سایر استعاره‌ها و یا به عبارتی کلیت اثر هنری و یا ادبی پیچیده منجر می‌گردد. ازاین‌رو استعاره‌های مفهومی می‌توانند سهم چشمگیری در خلق و پیرو آن در تفسیر آثار ادبی داشته باشند، البته از آنجا که نظام مفهومی حاکم بر تجربیات، شیوهٔ تفکر و حتی رفتار ما تا اندازه‌ای استعاری است، پس استعاره‌های مفهومی نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های دیگر از تجربهٔ انسانی باید ظاهر شوند. این نمودها را صورت‌های غیرزبانی استعاره‌های مفهومی می‌نامیم؛ و تجلی این نمودها را به عنوان مثال می‌توان در آثار سینمایی، کارتون‌ها، نقاشی‌ها، مجسمه‌ها و آثار معماری ملاحظه نمود(کوچش، ۱۳۹۳: ۹۹–۹۸). بنابراین می‌توان از استعاره های مفهومی

برای تجزیه و تحلیل آثار هنری نیز بهره برد. به عنوان مثال کوچش تحلیل می‌کند کلیساها طوری ساخته شده‌اند که گویی به آسمان اشاره می‌کنند. آسمان هم به استعارهٔ «خدا بالا است»، اشاره دارد؛ جایی که به باور مردم، خدا آنجا زندگی می کند. از این رو، کلیسا، به طور استعاری ارتباط میان خدا و مؤمنانی را که در کلیسا عبادت می‌کنند، نشان می‌دهد. همچنین وی مجسمهٔ آزادی در نیویورک را با استفاده از چند استعارهٔ مفهومی تحلیل کرده است؛ اولین استعاره، استعارهٔ مفهومی «عمل، حرکتی خود انگیخته» است، برای بیان آزادی؛ و آن را از گامی که مجسمه به جلو برداشته و غل و زنجیری که در پایش شکسته می‌توان فهمید. استعارهٔ مفهومی دیگر، «تغییر در تاریخ، حرکت از نادانی به دانایی» است؛ برای بیان تاریخ و آنچه این استعاره را بر می انگیزد، گام رو به جلوی مجسمه است. آخرین استعارهٔ مفهومی «دانستن دیدن است»، برای بیان دانش است؛ و با مشعل در دست مجسمه، بدان می‌رسیم (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۰۱–۱۰۰). حال در این مقاله برای نشان دادن اهمیت نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبره سعدی، ابتدا به متون و تصاویری پرداخته می‌شود که با جزئیات سعی کرده‌اند، به توصیف مقبرهٔ سعدی و حتی حال و هوای آنجا بپردازند؛ در مرحلهٔ بعد به تفسیر نگاره‌های پیچیده و چندلایهٔ مقبره سعدی پرداخته شد. برای نیل به این هدف، ابتدا مفاهیم کلی اثر به مدد کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و متعاقب آن کلان استعارهٔ طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه (کلان استعارهٔ بسیار متداول در گفتمان عرفانی ایران)، تحلیل گردید. سپس خرده‌استعاره‌ها به استمداد از این کلان‌استعاره‌ها و عناصر بصری شناسایی و به استناد متون ادبی خصوصاً آثار سعدی تحلیل شدند. زیرا همسو با نگرش اندیشمندان علوم‌شناختی این اصل که مبنای تفکر انسان استعاری است و ادبیات و هنر و نظام‌های استعاری آنها عمدتاً بهره‌وری خلاقانه از نظام مفهومی روزمره و عوام است، در پژوهش پیش رو مبنا قرار داده شد؛ بنابراین در این تحقیق، ذخائر ادبی خصوصاً اشعار سعدی به‌عنوان سندی از نظام مفهومی روزمره، برای تحلیل نگاره‌ها در نظر گرفته شد (کوچش، ۱۳۹۳: ۷۸).

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

در مورد پیشینهٔ پرداختن به نگاره‌های دوبرگی آغاز یا اختتام کلیات سعدی تولید شده در شیراز نیمه دوم قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هـ .ق، باید گفت که اولین منبعی که به این نگاره‌ها اشاره کرده کتاب Persian Illustrated Manuscripts یکی از این نگاره‌ها Ebadollah Bahari نوشتهٔ Bihzad است. (۱۹۷۳) البته کتاب Glyn Munro Meredith-Owens نوشتهٔ را به‌عنوان اثری منسوب به بهزاد و عنوان آن را «سماع درویشان گرد درخت سرو» معرفی کرده است. (۱۹۹۶) ولی بهترین منبعی که با جزئیات و مستند در مورد نگاره‌های دوبرگی کلیات سعدی پرداخته مقالهٔ The Grave of Sa´dī Shīrāzī depicted in است. (۱۹۹۹) این مقاله به معرفی و تحلیل Lale Uluc نوشته Sixteenth Century Shiraz Copies of his Works دوبرگی‌های کلیات سعدی و تطبیق آنها با گزارش‌های سفرنامه‌نویسان معاصر پرداخته است. آخرین یا جدیدترین، پیشینه‌ای که می‌توان برای این نگاره‌های دوبرگی یافت مقالهٔ Writing the Dead: Pietro Della Valle and the Tombs of Shirazi است. (۲۰۱۷) البته موضوع اصلی این مقاله در مورد تأثیر مقابر شاعران بزرگ شیرازی خصوصاً Cristelle Baskins نوشته Poets مقبرهٔ سعدی در ساخت مقبرهٔ همسر دلاواله، سفرنامه‌نویس ایتالیایی است؛ و در آن اشاره‌ای نیز به نگاره‌های مقبرهٔ سعدی و انطباق آن با توصیف دلاواله کرده است. لازم به ذکر است همگی این منابع فقط به معرفی و تطبیق این نگاره‌ها با توصیفات سیاحان پرداخته‌اند و هیچ‌کدام در صدد رمزگشایی از لایه‌های پیچیده معنایی آنها خصوصاً نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی برنیامده‌اند؛ ازاین‌رو، متن حاضر، از بابت پرداختن به لایه‌های معنایی پیچیده این نگاره‌ها، بدیع و نو است. همچنین در ادامه باید گفت در بین منابع فارسی، این نگاره‌ها مغفول مانده‌اند؛ چنانچه مجید دهقانی در جدیدترین و کامل‌ترین کتابی که راجع به پیشینهٔ مقبره سعدی نگاشته، (کتاب سعدی از خانه تا خانقاه)، تقریباً کلیهٔ اسناد مربوط به مقبرهٔ سعدی پیش از بازسازی را به صورت متن و تصویر تا قبل از ویرانی جمع‌آوری نموده؛ ولی متأسفانه وی به این نگاره‌های دوبرگی اشاره‌ای نکرده است(۱۳۹۶). در مورد پیشینهٔ بهره‌گیری از استعاره‌های مفهومی در تفسیر آثار هنری در ایران نیز باید گفت کمتر از ظرفیت‌های استعاره های مفهومی برای پژوهش آثار هنری بهره گرفته شده است؛ از معدود پژوهشهای مربوط به این زمینه، مقالهٔ «مقایسهٔ تطبیقی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در شعر و تصویرگری با نگاهی به غزل ما ز بالاییم و بالا می رویم مولانا تصویرسازی آیدین آغداشلو» نوشتهٔ سروناز پریشانزاده و همکاران است. در این مقاله نگارندگان به مقایسهٔ تطبیقی استعاره‌های مفهومی غزل «ما ز بالاییم و بالا می رویم»، با اثری تحت همین عنوان از آیدین آغداشلو پرداخته‌اند تا میزان کامیابی وی را در تصویرگری مورد مطالعه قرار دهند. نتیجهٔ پژوهش نشان

می‌دهد که استعارهٔ مفهومی «طریقت سفر است» که از مهمترین استعاره‌های غالب در غزلیات مولوی است، در تصویرگری آغداشلو بازنمود تصویری یافته است. (۱۳۹۵) مقاله‌ای با عنوان «نقش استعارهٔ تصویری[۱] در تحلیل انتقادی کلام: مطالعهٔ کاریکاتورهای سیاسی نوشتهٔ شیرین پورابراهیم» از جمله مقالات با این رویکرد است که در آن کاریکاتورهای سیاسی را به عنوان ابزاری خوب، با تکنیک تلفیق مبدأ و مقصد برای بیان مقصدی همچون جنگ معرفی می‌کند. (۱۳۹۵) مقالهٔ دیگر با عنوان «تولید استعاره‌های تصویری و مفهومی بر اساس میزانسن‌های نمایش با تمرکز بر نمایشنامهٔ هشتمین سفر سندباد نوشتهٔ بهرام بیضایی» اثر محمد امین عندلیبی و همکاران است. در این مقاله نویسندگان با استفاده از مبحث استعاره‌های تصویری در استعاره‌های مفهومی به چگونگی خلق استعاره‌های متن نمایشی با استفاده از میزانسن و عناصر آن، همچنین عوامل دیداری و شنیداری نمایش مانند دکور، لباس و نورپردازی پرداخته‌اند. (۱۴۰۰) از مبحث استعاره‌های مفهومی در جهان، به خوبی برای تحلیل آثار تبلیغی استفاده شده، از جمله آثاری که به این مهم پرداخته اند کتاب .Pictorial Metaphor in Advertising نوشته Forceville, C است. (۱۹۹۶) در مورد تحلیل آثار هنری نیز کمابیش پژوهش‌هایی در جهان صورت پذیرفته است؛ یکی از آنها مقالهٔ Beneath the Paint: A Visual Journey through Conceptual Metaphor Violation نوشته Maria M. Hedblom است. در این مقاله، نگارنده با استفاده از دو استعارهٔ مفهومی «بالا خدا است» و «بد تاریک است» به تحلیل یک نقاشی آبستره با عنوان Beneath the Paint می‌پردازد. (2017) همچنین مقالهٔ Sic vita est: Visual representation in painting of the conceptual metaphor LIFE IS A JOURNEY نوشتهٔ Fabio Poppi & Peter Kravanja را می‌توان یکی از بهترین مقالاتی معرفی نمود که با این رویکرد نگاشته شده است. در این مقاله نویسندگان سعی کرده‌اند با رویکردی تاریخی، چگونگی مفهوم‌سازی از استعارهٔ مفهومی «زندگی سفر است» را در نقاشی‌های قرن ۱۵ تا ۲۰ م.، مورد مطالعه و بررسی قرار دهند. (۲۰۱۹) ولی لازم به ذکر است پیشینه‌ای برای مبحث بهره‌گیری از مبحث کلان استعاره‌ها در استعاره‌های مفهومی برای تحلیل آثار هنری نه تنها در ایران، بلکه در جهان نیز یافت نشد و از این بابت پژوهش پیش رو کاملاً نوآورانه محسوب می‌گردد.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- مروری بر تاریخچهٔ مقبره سعدی

مقبرهٔ سعدی در اوایل دوران پهلوی دوم بازسازی گردید، ولی متأسفانه اثر یا رد بناهای قبلی نجات‌بخشی نشد؛ بنابراین اسناد متنی و تصویری که به‌نوعی این بنا را توصیف کرده‌اند، هر یک به‌نوعی ارزشمند هستند؛ و متن حاضر بر این باور است که نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی که در نیمهٔ دوم قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هـ.ق تصویر شده‌اند، ارزشمندترین این اسناد هستند. زیرا این نگاره‌ها در عین واقع‌گرایانه بودن و انطباق آن با گفتهٔ کسانی که در طول تاریخ از این مکان بازدید نموده‌اند با بیانی استعاری مفاهیم عمیقی را منتقل نموده و می‌توان آنها را به نوعی ارزشمندترین توصیف ممکن از این مکان محسوب نمود. حال برای تأکید بر اهمیت این نگاره‌ها باید متون و حتی تصاویری که از مقبرهٔ سعدی باقی‌مانده‌اند مرور شوند. ولی از آنجا که حجم این مطالب بسیار زیاد است، به گزیده‌ای از بهترین توصیفات بسنده می‌گردد. از قدیمی‌ترین توصیف‌ها از مقبرهٔ سعدی، توصیف ابن بطوطه است؛ توصیف وی از این مکان چنین است: «از مشاهدی که در بیرون شهر شیراز واقع شده قبر شیخ صالح معروف به سعدی است که در زبان فارسی سرآمد شاعران زمان خود بوده و گاهی نیز در بین سخنان خویش شعر عربی سروده است. مقبرهٔ سعدی زاویه‌ای دارد نیکو با باغی نمکین که او خود در زمان حیات خویش بنا کرده و محل آن نزدیک سرچشمهٔ نهر معروف رکن‌آباد است و شیخ در آنجا حوضچه‌هایی از مرمر برآورده که برای شستن لباس می‌باشد. مردمان از شهر به زیارت شیخ آمده پس از خوردن غذا در سفره‌خانه شیخ و شستن لباس‌ها مراجعت می‌کنند و من خود نیز چنین کردم. رحمت خدا بر او باد» (ابن بطوطه، ۱۳۴۸: ۴۰۹). در تذکره «هزار مزار» (تألیف در سال ۷۹۱) اشاره‌ای به خانقاه و مدفن شیخ سعدی شده است؛ «و خانقاه

---

[۱] کوچش در کتاب استعاره‌های مفهومی برای توضیح استعاره‌های تصویری از مثالی مقتبس از لیکاف و ترنر استفاده می‌کند: «همسرم... که کمرش ساعت شنی را می ماند» در این استعاره، تصویر بدن زن بر اساس تصویری از ساعت شنی، بدون ذکر جزییات منطبق می شوند؛ و به گونه‌ای می‌دانیم که کدام قسمت ساعت شنی با کدام قسمت بدن زن با هم منطبق می شوند. این امر استعاره‌های تصویری را علاوه بر زبانی بودن، مفهومی نیز می‌سازد. (کوچش، ۱۳۹۳: ۸۹)

بساخت و طعام به فقرا و مساکین می‌داد و طایفه مسلمانان قصد زیارت وی می‌کردند و روایت احسان او به خاص و عام می‌رسید و از سماط انعام او مرغان و چهارپایان می‌بردند و می‌گویند که امیر اصیل‌الدین و عبدالله از جهت شرع و تقویت امور چندان رعایت کلمات شیخ نمی‌کرد تا شبی حضرت رسالت پناه صلی‌الله علیه و اله را در خواب دید و او را عتاب فرمود جهت انکار با شیخ... و او را در خانقاه خود دفن کردند...» (جنید شیرازی، ۱۳۶۴: ۴۷۸ و ۴۷۷) دولتشاه سمرقندی نیز در کتاب «تذکرۀالشعرا» (تألیف ۸۹۲)، تربت شیخ را چنین توصیف می‌کند: «و تربت شیخ سعدی اکنون در شیراز جائی فرح‌بخش و حوض با صفاست و عمارات بی‌نظیر آنجا واقع است و مردم را بدان مرقد ارادتست» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۲۰۹).

حسن روملو در کتاب «احسن‌التواریخ» (که در زمان شاه تهماسب یکم صفوی تألیف گردیده) گزارش می‌کند: «در این سال [سال ۹۰۰ قمری] هنگامی که چهل روز از نوروز سلطانی گذشته بود و مردم شیراز به سیر مزار شیخ سعدی رفته بودند، امیر یوسف بیک ولد سلطان احمد جولان با جمعی از امرای عظام...» (دهقانی، ۱۳۹۶: ۳۵) گزارش منتخب بعدی گزارش دن گارسیا دسیلوا فیگوئروا است. وی سفیر اسپانیا در ایران بود که در سال ۱۶۱۴ م (۱۰۲۳ هـ.ق) به ایران اعزام شده بود؛ طی گزارشی از سفر خود به شیراز، از مقبرۀ سعدی به‌عنوان مسجد یاد می‌کند و دربارۀ خود سعدی سخنی نمی‌گوید، تنها از قراین مشخص است که منظور، آرامگاه شیخ است. در این گزارش به خوبی از مقبرۀ سعدی و حتی درویشانی که در آن مکان سکنی داشتند و در مورد کرامات شیخ سخن می‌گفتند با جزئیات سخن گفته است: «در مسیر آب فراوان و نهری سیلابی که از نیم فرسنگی شهر، از سوی چهل‌منار به شیراز جاری است، مسجدی بسیار قدیمی هست که چون مرقد یکی از بزرگان دین است شیرازیان آن را بسیار محترم می‌دارند. آن‌گونه که شهرت دارد این مرد صاحب کشف و کراماتی بوده است. در این مسجد حجراتی هست که چند طلبه یا زاهد در آنها سکونت دارند و برای زائران داستان زندگی و کرامات قدیس موصوف را بیان می‌کنند، چنانکه برای سفیر نیز چنین کردند. عالیجناب اظهار تمایل کرد که نهری را که در مجرای قنات بسیار عمیق زیر صحن مسجد جاری است و در جلوخان آن برکه‌ای مربع‌شکل پرازآب زلال تشکیل می‌دهد و تعداد زیادی ماهی بزرگ و کوچک در آن هست تماشا کند. چسبیده به دیوار مسجد پلکانی است که با پایین رفتن از آن به حیاط کوچکی می‌رسند که در دیوارهای بلند محصور است و استخر دیگری، کوچک‌تر از استخر بیرون مسجد، سراسر سطح آن را فراگرفته است. این استخر پر از ماهی است و چنان رام که می‌توان آنها را با دست گرفت، اما هیچ‌کسی به چنین کاری دست نمی‌زند زیرا این ماهی‌ها، همچون ماهی‌های استخر بیرون مسجد، نظرکرده و مقدس به‌حساب می‌آیند. کمی پایین‌تر از مسجد، از آب همین نهر برای شستن لباس استفاده می‌شود...» (همان:۳۶ و ۳۵)

پیترو دلاواله[1] سیاح ایتالیایی، نیز که در سال ۱۶۲۲ م به شیراز سفر کرده، شرحی از مقبرۀ سعدی دارد؛ وی تنها کسی است که به سرو نسبتاً بزرگ حیاط مقبرۀ سعدی، اشاره دارد؛ متن گزارش وی بدین شرح است: «یک محوطۀ بزرگ، ابتدا مسجدی با یک حیاط، مثل بسیاری مساجد ساخته شده در ایران، در وسط حیاط یک سرو نسبتاً بزرگی کاشته شده است. ورودی حیاط، ساختمان مسقف سمت راست و چپ دارد که شبیه کلیسایی بزرگ به مسجد متصل است؛ و داخل آن مقبره شاعر ساخته شده است. مقبره از سنگ ساخته شده و سرتاسر آن کتیبه‌هایی وجود دارد که البته من نتوانستم بخوانم، چون دیگر هوا تاریک شده بود» (Baskins, 2017: 16&17).

در بررسی بعد، باید به مشاهدات ژان تاورنیه[2] سیاح فرانسوی اشاره کرد که در فاصلۀ سال‌های ۱۶۳۱ م تا ۱۶۶۸ حداقل شش بار به ایران سفر کرد. وی اولین سیاحی است که به زوال و ویرانی مقبره اشاره نموده است. توصیفات تاورنیه از مقبرۀ سعدی چنین است: «در شهر شیراز مسجد کهنه‌ای هست که به مقبرۀ سعدی معروف است که ایرانیان او را بهترین شاعر خود می‌دانند. این مسجد ساختمان خوبی داشته و مدرسه‌ای هم داشته است. اما همه چون بناهای دیگر شهر در شرف خرابی و انهدام است. در مقابل این مسجد از چند پله پایین رفته به چاه بسیار وسیعی می‌رسند که در جنب آن حوض ماهی پر از ماهی دیده می‌شود. اما کسی جرأت نمی‌کند از آنها صید نماید. می‌گویند ماهی‌ها متعلق به سعدی و صیدشان گناه است...» (دهقانی، ۱۳۹۶: ۴۰).

[1] Pietro Della Valle
[2] Jean-Baptiste Tavernier

آندره دولیه دلاند[1] برادرزادهٔ تاورنیه که در آخرین سفر تاورنیه همراه او به ایران آمد. وی بیشتر از دو سال در ایران ماند و در سال ۱۶۶۶ به فرانسه بازگشت و در سال ۱۶۷۳ م. مشاهدات خود را با عنوان زیبایی‌های ایران به قلم آورد. وی در بازدید از مقبرهٔ سعدی، آنجا را مسجدی زیبا با ساختمان عالی توصیف می‌کند، ولی همچون عموی خود اشاره‌ای به شروع ویرانی این عمارت دارد: «... همچنین مسجد زیبایی با ابنیهٔ عالی برای مدرسه‌ای ساخته شده ولی همه رو به خرابی است. در نزدیک مسجد به وسیلهٔ پلکانی به یک چاه بسیار عریض داخل می‌شوند. در پایین آن حوضی است که در آن ماهی فراوان است و به علت آنکه این آب وقف شیخ سعدی است که کسی جرأت دست‌زدن به ماهی‌ها را ندارد. شیخ سعدی در مسجد نزدیک مدفون است و مشهورترین شعرای مردم ایران می باشد». (همان: ۴۱)

کرنی لوبرون[2] سیاحی است که در زمان شاه سلطان حسین صفوی به ایران آمد. وی نام سعدی را به صورت «زیگ زدی» ضبط نموده و شرح وی از مقبرهٔ شیخ چنین است: «... بنای دیگری نیز در دشت دیده می‌شود که قبر یکی از بزرگ‌ترین شاعران ایران به نام سعدی است که چهارصد سال قبل می‌زیسته و خودش دستور ساخت این بنا را می‌دهد. این بنا هم بزرگ است و هم خوش‌ساخت. سعدی درویشی شیرازی بود که ۲۰ کتاب به زبان عربی و ۲ کتاب به زبان فارسی دارد. در کنار این آرامگاه حوضی هشت‌ضلعی و بزرگ وجود دارد با آب ولرم و پر از ماهی که دورتادور آن را دیوار کوتاهی دربرگرفته است. آب از آن طرف شهر زیر یک ساختمان می‌آید و تشکیل چند چشمه می‌دهد که بعد به مزارع اطراف پراکنده می‌شود. ماهی‌ها از این چشمه به آن چشمه می‌روند ولی چون اجازهٔ گرفتن آنها وجود ندارد، فقط چند خرچنگ گرفتم. تمام این بنا با سروهای بلند سایه فکنی شده است و چمن‌زار زیبایی هم وجود دارد که مردم در کنار آن به شستشوی لباس مشغولند» (همان: ۴۳).

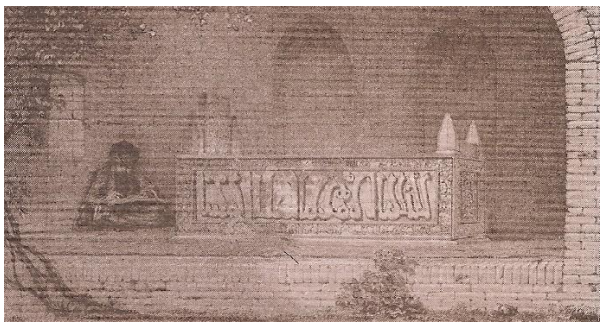
در ادامه باید گفت تحقیق و تفحص دقیق مجید دهقانی در مورد سابقه مقبرهٔ سعدی در کتاب «سعدی از خانه تا خانقاه» نشان می‌دهد که تعمیرات جدی‌ای حتی در عصر پهلوی دوم (زمان بازسازی آرامگاه) نیز صورت نپذیرفته، به گونه‌ای که در توصیفات و حتی تصاویر دوره‌های بعد زوال و ویرانی این مقبره منعکس است. به‌عنوان‌مثال کارستن نیبور[3] تنها سیاح اروپایی که در زمان کریم‌خان زند، به شیراز آمده، مقبرهٔ سعدی را چنین توصیف می‌کند: «...این آرامگاه در حال ویرانی است و اگر به‌زودی مسلمانی به تجدید بنای آن همت نگذارد به کلی ویران خواهد شد... آرامگاه سعدی در بیشتر جاها گچ دیوار به همراه گچ کتیبه‌ها ریخته بود و تمام گچ‌ها و کتیبه‌های روی زمین، پای دیوارها پراکنده بود...» (همان: ۴۵)

ویلیام فرانکلین[4] نیز که در زمان جعفرخان زند به شیراز آمده پس از توصیف مقبره اضافه می‌کند: «...این بنا در حال حاضر رو به ویرانی است و اگر سریعاً نسبت به تعمیر آن اقدام نشود به‌زودی فرو خواهد ریخت. جای نهایت تأسف است که وضع آشفته و ناپایدار کشور به هیچ‌کس امکان نمی‌دهد تا پولی صرف تعمیر این ساختمان بکند...» (همان: ۴۶)

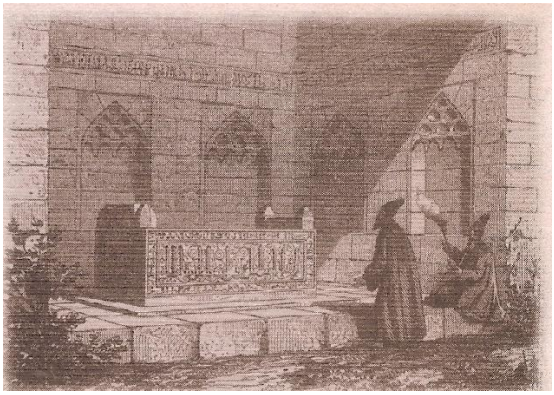
اوژن فلاندن[5] در زمان محمدشاه به‌اتفاق دوست هنرمند خود به نام پاسکال کوست به ایران آمده است در انتهای توصیفش از مقبره سعدی می‌گوید: «طاقی گنبدی‌شکل دیده می‌شود که در زیر آن قبر شیخ قرار گرفته و سنگ یکپارچه مرمری به رویش انداخته شده... ولیکن فراموش نکنم بگویم قبر شیخ بی‌سر و سالار است، هیچ مستحفظی ندارد و طولی نخواهد کشید که خراب گشته به‌کلی ناپدید و محو خواهد شد...» (همان: ۴۹) همچنین وی دو تصویر از مقبرهٔ سعدی هم فراهم نموده است (تصاویر شمارهٔ ۱ و ۲) و این تصاویر در شباهت با تصویر ویلیام اوزلی[6] که در سال ۱۸۱۰ از این مقبره دیدن کرده (تصویر شمارهٔ ۳) و تصویر مادام دیولافوا[7] که در سال‌های ۱۸۸۱ و ۱۸۸۴ به ایران سفرکرده، قرار می‌گیرد. (تصویر شمارهٔ ۴):

---

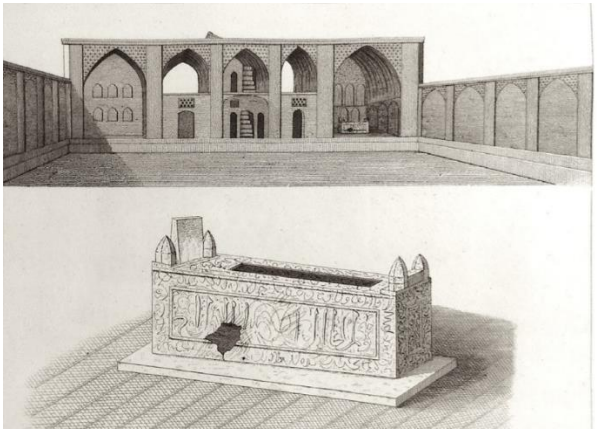
[1] Andre Deslandes Daulier
[2] Corneille le Bun
[3] Carsten Niebuhr
[4] William Franklin
[5] Eugene Napoleon Flandin
[6] William ouseley
[7] Jane Dieulafoy



تصویر ۱- طراحی اوژن فلاندن از مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۵۰)



تصویر ۲- طراحی دیگری از اوژن فلاندن از مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۵۰)

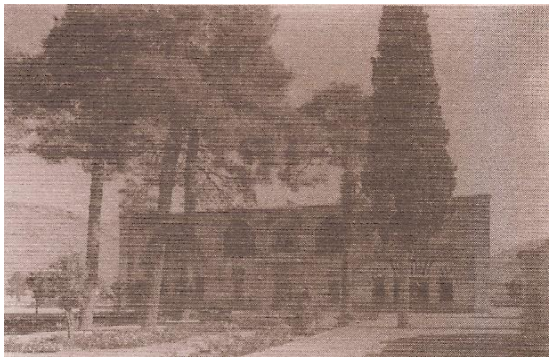


تصویر ۳- طرح ویلیام اوزلی از مقبرهٔ سعدی
(Baskins, 2017: 17)

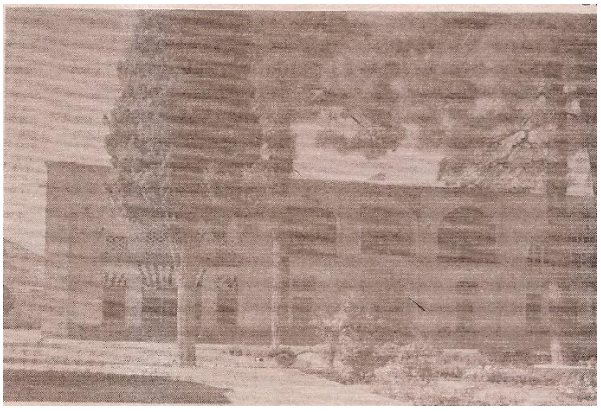


تصویر ٤- طرح مادام دیولافوآ از مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۵۲)

ضمناً چند عکس از مقبرهٔ سعدی از اواخر قاجار وجود دارد که کاملاً با بنای نگاره‌های دوبرگی مطابقت دارد:



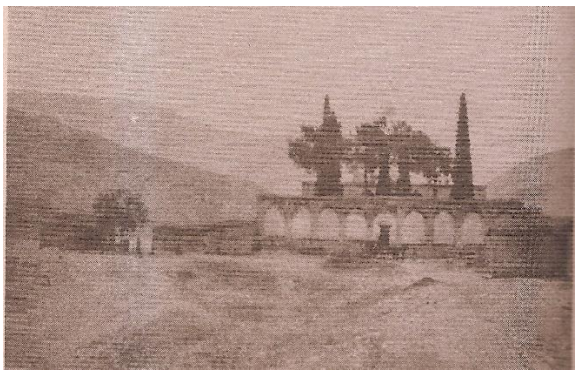
تصویر ٥- عکس از مقبرهٔ سعدی متعلق به دورهٔ قاجاریه
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۷۸)



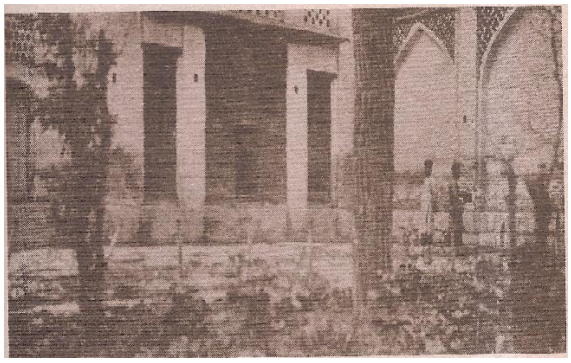
تصویر ٦- عکس از مقبرهٔ سعدی متعلق به دورهٔ قاجاریه
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۷۹)

همچنین یکی از مستندترین عکس‌ها، دو قطعه عکس از بنجامین مور[1] که در سال ۱۹۱۴ م.، اواخر دورهٔ قاجار به شیراز آمده، است که یکی از آنها نمای کمتر دیده شده‌ای از اتاق مربوط به قبر سعدی نشان می‌دهد که کاملاً با نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی شباهت دارد:

[1] Benjamin Moore

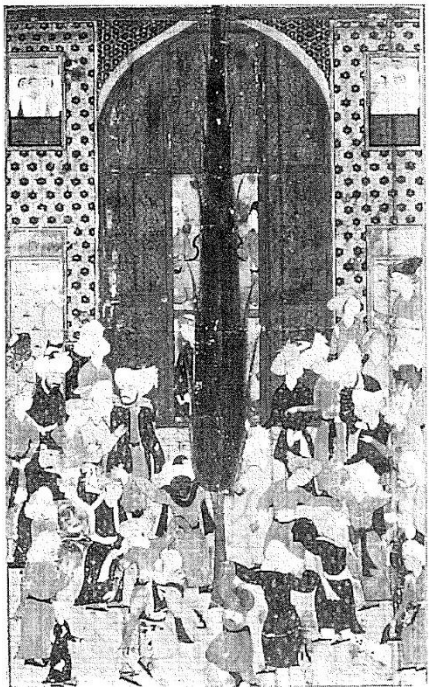


تصویر ۷- عکس بنجامین مور از دورنمای مقبرهٔ سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۷۹)

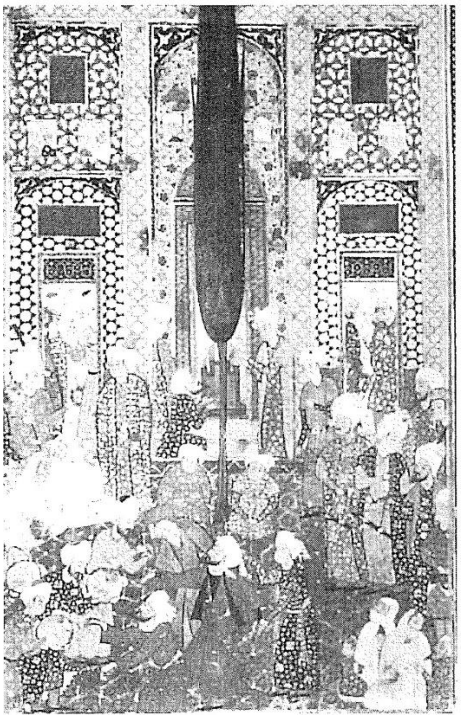


تصویر ۸- عکس بنجامین مور از نمای کمتر دیده شدهٔ اتاق مربوط به قبر سعدی
(دهقانی، ۱۳۹۶: ۸۰)

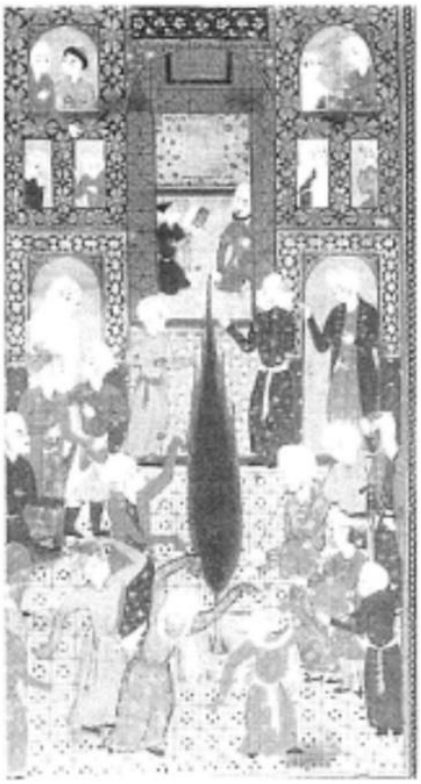
همان‌گونه که ملاحظه شد گفته‌های مورخین، سفرنامه‌نویسان و حتی تصاویر از مقبرهٔ سعدی، صحت فرضیهٔ انطباق با واقعیت در نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی را تأیید می‌کنند؛ و حتی در مقایسه با آنها کامل‌تر به نظر می‌رسند. چنانچه به درخت سرو نسبتاً بزرگ حیات مقبره سعدی، تنها دلاواله و یا به حضور درویشان در مقبرهٔ سعدی تنها برخی سفرنامه‌نویسان همچون دن گارسیا دسیلوا فیگوئروا، سفیر اسپانیا، اشاره کرده‌اند؛ و یا همچنین خبر از رسم احتمالی برگزاری مراسم سماع در حیاط مقبرهٔ سعدی منحصر به این نگاره‌ها می‌گردد. نگاره‌هایی که حتی از مرزهای واقعیت مقبره سعدی در روزگار خود فراتر رفته و با بیانی استعاری از عشق و عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی سخن می‌گویند. در اینجا تعدادی تصویر از نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبره سعدی و در ادامه تعدادی از نگاره‌های استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی (به دلیل آنکه در مورد آنها نیز توضیح داده شده است) آورده می‌شود:



تصویر ۹- نگارهٔ سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، متعلق به ۹۹۸ هـ.ق، ۱۵۹۰ میلادی
مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 341)

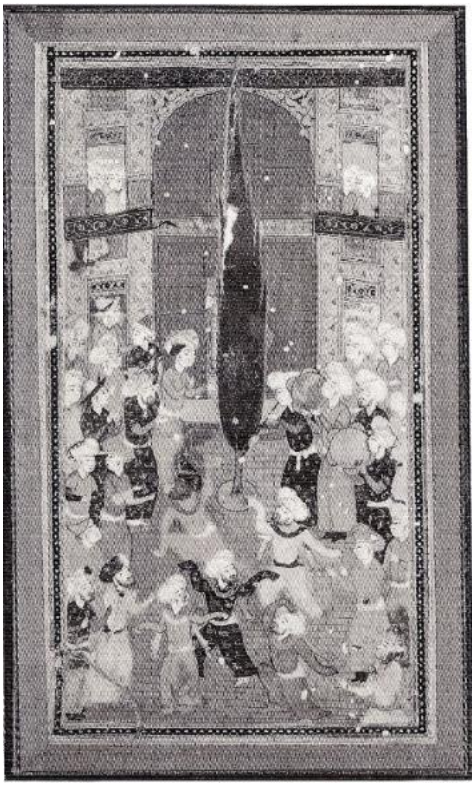


تصویر ۱۰- نگارهٔ سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی متعلق به ۹۷۸ هـ.ق، ۱۵۷۱-۱۵۷۰ میلادی
مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 340)



تصویر ۱۱- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به ۹۸۲- ۹۷۷ هـ.ق، ۷۵- ۱۵۷۰میلادی

مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 340)



تصویر ۱۲- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به قرن ۱۱ هـ.ق،

مأخذ تصویر: (Bahari,1996: 46)



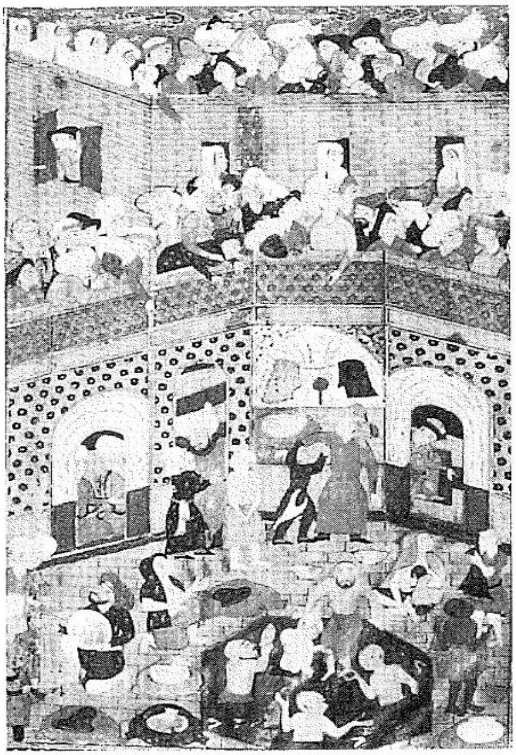
تصویر ۱۳- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به قرن ۱۱ هـق، به خط شاه محمد کاتب

(مأخذ تصویر: آرشیو موزۀ ملی ملک)



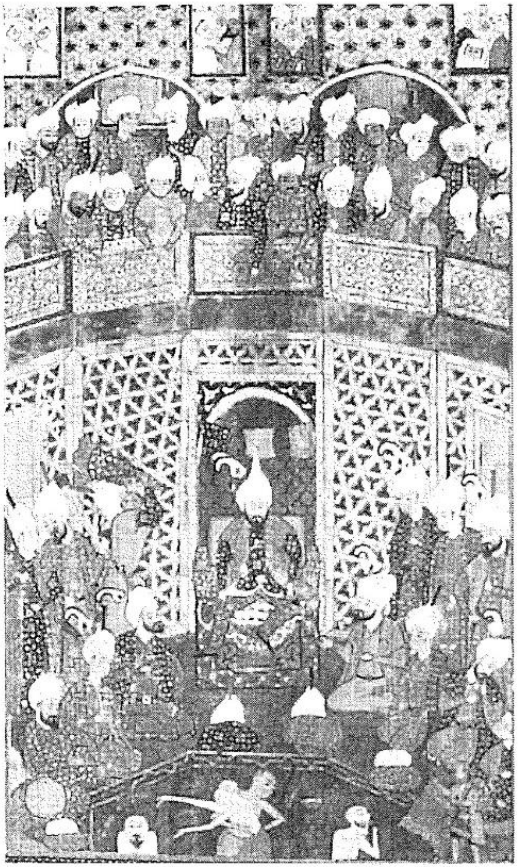
تصویر ١٤- نگارۀ سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، متعلق به قرن ۱۱ هـ ق، ١٦٠٠میلادی

مأخذ تصویر: (Baskins, 2017: 18)



تصویر ١٥- نگاره استخر زیرزمینی نزدیک مقبره سعدی، حدود ٩٩٨ هـ.ق ١٥٩٠ م، کاتب محمد قوام شیرازی

مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 341)



تصویر ١٦- نگارهٔ استخر زیرزمینی نزدیک مقبرهٔ سعدی، از کلیات سعدی به تاریخ حدود ٩٧٨ هـ.ق/ ١٥٧٠ میلادی

مأخذ تصویر: (Uluc, 1999: 440)



تصویر ۱۷- نگارۀ استخر زیرزمینی نزدیک مقبرۀ سعدی، متعلق به ۱۰۰۰هـ.ق، به خط شاه محمد کاتب

(مأخذ تصویر: آرشیو موزۀ ملی ملک)

۲- ۱- ۱- تحلیل نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی به استمداد از کلان‌استعارۀ «عشق به مثابۀ سفر»

نگاره‌های دوبرگی مذکور به‌عنوان افتتاح یا خاتمه، در نسخه‌هایی با بالاترین استاندارد در نیمه دوم قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ هـ.ق بودند. قدیمی‌ترین نسخۀ سعدی با این صحنه‌ها به نظر می‌رسد نسخه‌ای از کلیات سعدی با قدمت ۹۷۴-۷ هـ‌ق، ۱۵۶۶-۶۸ م. است. از آن پس چنین ترکیبی به طور گسترده‌ای تا اوایل قرن ۱۱ هـ ق دیده می‌شود. لازم به ذکر است، «مردیث اونز» اولین نویسندۀ معاصری بود که به این نگاره‌ها توجه کرد. او ذکر کرد که خیلی از نسخه‌های خطی سعدی متعلق به این زمان دارای این دو صحنه هستند و به درستی مکان مدفن سعدی و استخر زیرزمینی نزدیک مقبرۀ سعدی است. این گونه نقاشی‌های موجود در نسخه‌های خطی آثار سعدی در قرن دهم و اوایل یازدهم هـ.ق حیاط یک ساختمان پرکار دو طبقه تصویر شده است که کاملاً با عکسهای قاجاری از مقبرۀ سعدی، به ویژه عکس بنجامین مور از اتاق مقبره، مطابق است. همچنین در برخی از تصاویر، سنگ قبری که گاهی اوقات بر آن «قبر سعدی شیرازی» نگاشته شده، به وضوح دیده می شود. این ساختمان دو طبقه به سمت محوطۀ باز سنگفرش شده‌ای باز می‌شود، جایی که یک تک درخت سرو وجود دارد. مکانی که مردم دور گروه نوازندگان موسیقی و درویشان در حال رقص در محوطه سنگ فرش‌شدۀ جلویی جمع شده‌اند، همچنین تماشاچیان زن و مرد، از پنجره‌ها، به حیات نگاه می‌کنند. (Uluc, 1999: 33)

صفحۀ سمت چپ نیز ساختمانی چندضلعی و بلند، جایی که تماشاچیان، حمام‌کنندگان را در استخری پر از ماهی تماشا می‌کنند، تصویر کرده است. این بنا نیز کاملاً با توصیفات سیاحان مطابقت دارد. ولی ازآنجا که تحقیق پیش رو بر این فرض نگاشته شده که نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرۀ سعدی، علاوه بر واقع‌گرایانه بودن، دارای بیانی استعاری و چندلایه بوده و معانی فراوانی

را تداعی می‌کند، از پرداختن بیشتر به نگارهٔ حوض ماهی صرف‌نظر کرده و تنها به نگارهٔ سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، پرداخته می‌شود. لازم به ذکر است، به احتمال زیاد برگزاری مراسم سماع در حیاط مقبرهٔ سعدی متداول بوده، ولی نوع انتخاب و پردازش نگاره‌ها علاوه بر انطباق با واقعیت، معانی عمیق استعاری از عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی را منتقل می‌کنند. ازاین‌رو در مقالهٔ پیش رو برای رمزگشایی از این معانی، ابتدا کلان استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و سپس بر مبنای آن، به استناد عناصر بصری به تحلیل خرده‌استعاره‌ها پرداخته می‌شود.

۲- ۱- ۲- کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر

همان‌گونه که ذکر گردید، استعاره به ما امکان می‌دهد موضوعی نسبتاً انتزاعی یا ذاتاً فاقد ساختار را بر حسب موضوعی عینی یا دست‌کم ساختمندتر درک کنیم. (لیکاف، ۱۳۹۰:۲۱۵) بنابراین در استعارهٔ شناختی با ساماندهی یک مفهوم (ذهنی/ انتزاعی) در اصطلاحات مفهوم (عینی/حسی) دیگر روبرو هستیم. چنانچه این سامان دهی، در بقیهٔ جمله یا در جملات بعدیِ اثر یا کل اثر ادامه یابد یا به عبارت دقیق‌تر اثر بگذارد، به‌نوعی که کل اثر حول یک «استعارهٔ مرکزی» شکل بگیرد و سایر استعاره‌ها نیز در حمایت از آن به کار گرفته شوند، آن استعاره، به «استعارهٔ گسترده» یا «کلان‌استعاره» تبدیل شده است، به‌عبارت‌دیگر برخی استعاره‌ها، ممکن است در طول تمام متن ادبی بدون ظاهرشدن در سطح، به کار روند و تنها گاهی اوقات جلوه‌هایی در سطح برای دادن نشانه‌هایی از حضور استعاره‌های بزرگ خاص در یک متن ادبی داشته باشند. اغلب اوقات دنبال کردن این نشانه‌ها، ما را به استعاره یا استعاره‌هایی بزرگ‌تر می‌رساند که به طور کلان و مضمر در سرتاسر متن حضور دارند و به‌گونه‌ای موجب انسجام معنایی متن و ارتباط استعاره‌های کوچک‌تر با یکدیگر می‌شوند. در واقع کلان استعاره‌ها، استعاره‌های مفهومی پنهان در متن بوده و خرده استعاره‌ها بروز استعاره‌های زبانی آنها هستند. در تعریف خرده‌استعاره‌ها نیز باید گفت، استعاره‌های یک متن هستند که استعاره‌های گسترده آنها را به صورت یک ساختار استعاری منسجم سازمان‌دهی کرده است. (کوچش، ۱۳۹۳: ۴۲۷) برای نخستین‌بار پل ورث[1] اصطلاح «کلان‌استعاره» یا «استعاره‌های گسترده» را در تحلیل آثار دیلن توماس[2] تحت عنوان زیر جنگل شیر به کار برد. چنان که ورث نشان می‌دهد، کلان استعاره‌ها ممکن است بروز روشنی در متن نداشته باشند؛ ولی همهٔ آنها تمایل دارند به صورت آنچه که «استعاره‌های خرد» نامیده می‌شوند، ظاهر گردند. ازاین‌رو کارکرد شناختی استعاره‌های کلان، سازمان‌دادن استعاره‌های خرد برای انسجام ساختار استعاری در متن است. (هاشمی، ۱۳۹۴: ۶۱) وی برای توضیح این مطلب گزیده‌ای از اثر دیلن توماس با عنوان زیر درختان شیر ارائه می‌کند:

«شب بهاری بی مهتاب، در شهری کوچک، شبی بی‌ستاره و قیرگون، خیابان‌های سنگی، ساکت و درختان گوژپشت... نامرئی، لنگ‌لنگان تا دریای تیره، کدر، آرام و سیاه که قایق‌های ماهیگیری مواجش می‌کردند، پایین می‌روند. خانه‌ها، کور به‌سان موش کور (هر چند موش‌های کور امشب در دره‌های عمیق مخملی خبرچینی، خوب می‌بینند) یا کور مانند ناخدا گربه، آنجا، در مرکز خفه شده شهر از صدای بلند ساعت، مغازه‌های عزادار، و سالن رفاه در میان علف‌های هرز پنجره و تمام مردم این شهر لالایی رفته گنگ، حالا در خواب‌اند»

طبق نظر ورث، اینجا استعارهٔ کلان یا گسترش‌یافته خواب ناتوانی، و جریان نهفته‌ای است برای استعاره‌های خردی که در روساخت متن ظاهر شده‌اند؛ مفهوم شهر با استفاده از مجاز شهر به جای ساکن شهر (یا به‌صورت کلی‌تر، مکان به‌جای افراد آن مکان) ایجاد می‌شود. اگر توجه کنیم که مفهوم خواب اغلب به‌صورت حوزهٔ مبدأ برای مفهوم مرگ ظاهر می‌شود، این استعارهٔ کلان جالب‌تر نیز می‌شود؛ چرا که به مرگ به صورت خواب نگریسته می‌شود و خواب نیز به مثابهٔ ناتوانی درک می‌گردد. پس مرگ نیز که در آن کور و کر و لال و بی‌حرکتیم، ناتوانی خواهد بود. البته در متن بالا و به واسطه کاربرد زیاد عباراتی مثل سیاهی، تیرگی و حتی عزاداری شناخت خواب در کسوت مرگ به ذهن خواننده قطعاً متبادر شده است؛ بنابراین، شهر به کمک مجموعه‌ای از استعاره‌های خاص، مجاز، و یک استعاره گسترش‌یافته، به مثابهٔ مرده انگاشته می‌شود. (کوچش، ۱۳۹۳: ۹۱ و ۹۰)

همان‌گونه که ذکر گردید ازآنجا که نظام مفهومی حاکم بر تجربیات، شیوهٔ تفکر و حتی رفتار ما تا اندازه‌ای استعاری است، پس استعاره‌های مفهومی نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های دیگر از تجربهٔ انسانی از جمله هنر نیز باید ظاهر شوند. در این نگاره، دو

---

[1] Paul Werth
[2] Dylan Thomas

تجربهٔ اصلی عشق و سفر بر هم منطبق شده‌اند و کلان‌استعارهٔ اصلی این نگاره را می‌توان عشق به مثابهٔ سفر محسوب نمود. بدین‌گونه که برای درک قلمرو انتزاعی‌تر عشق از قلمرو واقعی‌تر سفر بهره گرفته شده است؛ اصلی که می‌توان به طور سردستی و غیررسمی آن را سناریوی استعاری نامید که بر اساس انطباق تناظرهایی بین قلمروی عشق (یعنی عاشقان، هدف‌های مشترکشان، مسائل و مشکلاتشان، رابطه عاشقانه و ...) و قلمروی سفر (یعنی مسافران، مسیر سفر، مقصد و ...) حاصل شده است، به‌گونه‌ای که این تناظرها به ما امکان می‌دهد با استفاده از دانشی که دربارهٔ سفر داریم دربارهٔ عشق بیندیشیم و سخن بگوییم، (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳) استعاره‌ای که در ادب و عرفان ایرانی، کارکردی برای کشف حقیقتی عارفانه گشته است. چرا که استعاره همواره جایگاهی ویژه در بیان مقاصد، حالات و مقامات عرفانی داشته چنانچه به گفتهٔ ایزوتسو[1] اهمیت کاربرد استعاره در بیان ادراکات شهودی به حدی است که گفته می‌شود کشف یک استعاره مناسب در حیطهٔ متافیزیک، یک راه ویژهٔ تفکر و یک شیوهٔ شناخت است. زیرا کشف این استعاره‌ها به معنای کشف بعضی ویژگی‌های ظریف ساختار حقیقت است که عقل انسان آن را تنها در قالب استعاری می‌تواند درک کند. عارفان برای بیان ادراکات شهودی خود از جهان ماورا از حقایق تجربه شده که بسیار بدیهی و روشن است، کمک می‌گیرند و ادراکات باطنی خویش را با ابزار حواس ظاهر تشریح می‌کنند. پس تلاش عارف این است که با کاربرد استعاره به بیانی از ناشناخته‌ها برسد؛ پس استعاره‌ها توان بیان تجربه‌های شهودی عارف را تا مرزهای بی‌نهایت می‌گسترانند. (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۵-۹۴)

ازاین‌رو عارفان، استعاره‌های خویش را از عناصر گوناگون استخراج کرده‌اند. یکی از پرمایه‌ترین این عناصر، زبان عشق است، به ویژه شعر عاشقانه که عرفان عاشقانه، فراوان از آن بهره گرفته است. این بهره‌گیری بسیار، بیشتر به این دلیل است که عرفان عاشقانه چنان که از نامش پیداست گونه‌ای عشق است؛ پس کم و بیش همهٔ آنچه در عشق غیرعرفانی وجود دارد، در عشق عرفانی نیز هست یا می‌تواند باشد. ازاین‌رو، عارفان از احوال و تجربه‌های عاشقانه یا مضمون‌سازی و تصویرپردازی‌های عاشقانه، ابزاری برای بیان حس و حال‌ها و تجربه‌های عارفانه ساختند. (راستگو و راستگوفر، ۱۳۸۸: ۱۷۵ و ۱۷۴)

سابقهٔ استفاده از استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر، برای خلق استعارهٔ طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه به قرن دوم هجری باز می‌گردد؛ زمانی که این باور در میان صوفیان به‌تدریج قوت گرفت که عبادت خداوند از روی «خوف» و معاملهٔ بهشت و ثواب اخروی، صوفی را به حقیقت اصیل معرفت وی نخواهد رساند؛ و آنچه که می‌تواند او را در انجام اعمال عبادی و ریاضت‌های دشوار، مشتاق و خستگی‌ناپذیر کند، میل و آرزوی دیدار خداوند به‌عنوان «محبوب» یا «دوست» و یا به عبارت دیگر رسیدن به اوست. طبق این بینش، نسبت انسان و خدا از حالت عبد و معبود خارج و به سمت تعریفی جدید که همان محب و محبوب یا عاشق و معشوق بود، تغییر کرد. بدین ترتیب به تدریج اصطلاحات جدیدی وارد گفتمان تصوف شد که اصلی‌ترین آنها در ابتدا «محبت» و بعدها «عشق» بود. (هاشمی، ۱۳۹۴: ۸۷)

در حقیقت عشق مسیر یا سفری بود که در همین جهان با پشت‌کردن سالک به دنیا و لذایذ آن آغاز و در بهشت نیز همچنان ادامه می‌یافت؛ تا سرانجام وی به مقصد نهایی‌اش که همان مجلس دیدار بود واصل می‌گشت. این اندیشه و مباحث مربوط به آن هرچند در آغاز تاریخ تصوف پراکنده بود، اما به‌تدریج نظام منسجم اعتقادی را تشکیل داد. بدین ترتیب انسان به‌عنوان محب به سیر و سلوک می‌پرداخت و به‌طرف محبوبش، الله حرکت می‌کرد تا به دیدار او نایل گردد. ولی این مسیر همواره مسیری دشوار و سخت بوده و قرار گرفتن در آن هم مستلزم فنای سالک و ازبین‌رفتن او بوده و گاه آن چنان دور از دسترس و بلند بوده که هر کسی را یارای سفر طولانی عشق نبوده، سفری که مستلزم نابود شدن و از بین رفتن سالک بوده است. ازاین‌رو می‌توان طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه را یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین مفاهیم در تفکر عرفانی ایران محسوب نمود. (همان: ۱۳۳ و ۸۹)

در نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی نیز، دو کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و در مرتبهٔ بعد، طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه که از مهم‌ترین استعارات شناخته شده فرهنگ ایران است به‌عنوان کلان‌استعاره‌های این نگاره‌ها که مبنا و انسجام‌دهندهٔ خرده‌استعاره‌های دیگر هستند تشخیص داده شدند. این کلان استعاره‌ها همان‌گونه که گفته شد در سطح نگاره‌ها عنصری بصری ندارند، ولی مبنا و انسجام‌دهنده مفاهیم استعاری دیگر یا به عبارتی خرده‌استعاره‌های دیگر هستند؛ بنابراین استمداد

[1] Toshihiko Izutsu

از این دو کلان‌استعارهٔ بسیار متداول در فرهنگ ایرانی، با استفاده از عناصر بصری در نگاره‌ها همچون قبر سعدی، سرو و حلقهٔ سماع‌کنندگان، خرده‌استعاره‌های این نگاره همچون سعدی به مثابهٔ رهرو عشق، سرو به مثابهٔ مبدأ طریقت عارفانه و سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه شناخته و به استمداد از متون ادب فارسی که به نوعی آینه‌ای از تفکرات یک ملت است، تحلیل گردید. زیرا همسو با نگرش اندیشمندان علوم‌شناختی این اصل که مبنای تفکر انسان استعاری بوده و ادبیات و هنر و نظام‌های استعاری آنها عمدتاً بهره‌وری خلاقانه از نظام مفهومی روزمره و عوام است، در پژوهش پیش رو مبنا قرار داده شد (کوچش، ۱۳۹۳: ۷۸). خرده‌استعارهٔ سعدی به مثابهٔ رهرو عشق در این نگاره‌ها سعدی به عنوان رهرو عشقی حقیقی نشان داده شده، عشقی که هنوز بعد از مرگش ساری و جاری است؛ در این نگاره‌ها افراد زیادی تصویر گردیده‌اند که همگی به نوعی متأثر از مسیر عشق سعدی هستند؛ و به‌گونه‌ای مغناطیس عشق سعدی را بعد از مرگش در این نگاره‌ها ثبت کرده‌اند. برای اثبات این نظر باید گفت، با اینکه سعدی اصولاً به‌عنوان شاعری چندوجهی شناخته شده است و تقریباً در آثار خود از همه چیز سخن گفته و دارای شخصیتی با ابعاد گوناگون است، اما عشق در وجود او به گونه‌ای ریشه دوانده که ابعاد دیگر شخصیت او را تحت تأثیر قرار داده‌است و بی‌جهت نیست که او را استاد رموز عاشقی نامیده‌اند. نه تنها غزلیات او سراسر موقوف عشق است، گویی گلستان و بوستان از نظر او بدون عشق ناتمام جلوه می کند؛ به همین دلیل در گلستان و بوستان نیز، بابی از عشق باز شده است. عشقی عالی و عارفانه، با از خود گذشتن و به محبوب رسیدن، به گونه ای که با وجود معشوق از هستی عاشق اثری نماند. سعدی با توجه به مفاهیم قرآنی و برخی آرای عرفا و متصوفه عشق را سرلوحهٔ آثار خود به ویژه غزل‌هایش قرار داده است. از نظر او انسان با عشق، این ودیعهٔ الهی، پا به عرصهٔ جهان می‌گذارد و به واسطهٔ آن از سایر موجودات ممتاز می‌گردد. این عشق با تجربهٔ ازلی دیدار با زیبایی مطلق در جهان مادی به عشقی حسی بدل می‌شود. سعدی این عشق را پایگاه و تکیه‌گاه مسائل انسانی و به تعبیر دیگر زندگی‌ساز می‌داند. اما این عشق حسی با تمام ویژگی‌هایش انسان را راضی نمی‌کند و دغدغهٔ جاودانگی و نامیرایی انسان از یک سو، و قدسی و ازلی بودن عشق از سوی دیگر موجب می‌شود این دو با هم سیری رو به کمال را آغاز کنند و با پیوستن به کمال زیبایی و خیر محض، جاویدان و نامیرا شوند. پس جهان‌بینی، پیام و بارزترین تفکر سعدی مبتنی بر عشق است؛ عشقی که تمام انسانیت در آن خلاصه شده است. (محسنی هنجنی، ۱۳۹۱: ۱۷۵ و ۱۷۴ ، ۱۶۹).

مرا و عشق تو گیتی به یک شکم زاده است　　دو روح در بدنی چون دو مغز در یک پوست (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷۳).

ای ولولهٔ عشق تو بر هر سر کویی　　روی تو ببرد از دل ما هر غم رویی (همان: ۹۳۶)

و در نهایت خویشتن را رهرو طریقت عشق که اساس کائنات است می‌داند:

هلاک ما به بیابان عشق خواهد بود　　کجاست مرد که با ما سر سفر دارد (همان: ۶۲۶).

عشق و دوام عافیت مختلفند سعدیا　　هر که سفر نمی‌کند دل ندهد به لشکری (همان: ۸۷۲).

ازاین‌رو جای تعجبی ندارد که سعدی صراحتاً خود را شاعر عشق و زیبایی ازلی معرفی کند:

سعدی شیرین‌زبان این‌همه شور از کجا　　شاهد آیتی است، این‌همه تفسیر او (همان: ۸۴۰).

زین سبب خلق جهانند مرید سخنم　　که ریاضت‌کش محراب دو ابروی توام

به هوای سر زلف تو درآویخته بود　　از سر شاخ زبان برگ سخن‌های ترم (همان: ۷۷۱).

سخن بیرون مگوی از عشق سعدی　　سخن عشق است و دیگر قیل‌وقال است (همان: ۵۶۵).

در ادامه باید گفت، این نگاره می‌تواند در ارتباط با رسم عرس[۱] نزد صوفیان باشد، و آن مجلس طعام در مجلس ختم یا سالروز مرگ فاتحه بزرگان و مشایخ بوده است. یکی از کارهای صوفیان در این مراسم برگزاری مجلس سماع به مناسبت وصال عارف با معشوق ازلی خویش بوده است. احتمال دارد این نگاره‌ها به‌نوعی مراسم عرس را در سالروز وفات سعدی نمایش می‌دهند. درهرصورت این نگاره‌ها به‌گونه‌ای تصویر شده‌اند که اتاق مقبره و قبر سعدی که حتی بر برخی از آنها «قبر سعدی شیرازی» نگاشته شده است، دیده می‌شود؛ (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۳۹ –۴۳۸). بنابراین در نگاره نمادی از سعدی به‌عنوان رهروی که به وصال معشوقش رسیده است، حضور و وجود دارد.

---

[۱] عرس از مشتقات واژهٔ عروسی است و به معنی طعام یا ولیمه‌ای است که معمولاً در مهمانی عروسی داده می‌شود. (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۳۸)

خرده‌استعارهٔ سرو به مثابهٔ مبدأ طریقت عارفانه یکی از مهم‌ترین عناصر موجود در این نگاره‌ها درخت سروی است که افرادی بر گرد آن در حال سماع هستند، عنصری مرکزی که تعدادی درویش بر گرد آن سماع می‌کنند و تعدادی زن و مرد مشغول تماشای آنها هستند. البته درخت سرو هم در عکس‌های قاجاری و هم در توصیف برخی سفرنامه‌نویسان مانند دلاواله حضور داشت. ولی در هیچ یک از تصاویر و یا توصیفات از مقبرهٔ سعدی چنین نقش پُررنگی نداشته است. این در حالی است که در نگاره‌های سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، این عنصر یکی از مهم‌ترین عناصر نگاره است و معانی عمیق استعاری را متبادر می‌کند، معانی عمیقی که با عرفان جمالی در عرفان ایرانی، به ویژه عرفان جمالی نزد سعدی ارتباط می‌یابد؛ چرا که این درخت زیبا و موزون مبنای بسیاری از استعارات و تشبیهات از جمله قامت موزون یار گردیده است. در ادبیات عرفانی نیز به ویژه عرفان جمالی، به عنوان یکی از عناصر زیبا و موزون طبیعت و هم به عنوان استعارهٔ پُرتکرار از قامت موزون شاهدان، دارای جایگاهی ویژه است، تا جایی که می‌توان در این نگاره سرو را به نوعی مبدأ طریقت عارفانه محسوب کرد؛ به این دلیل که سرچشمهٔ زیبایی خداست و هستی نیز کتاب معرفت الله، و در مکتب جمالی هستی جلوه‌ای از شعاع نور الهی است. در حقیقت آن جمال مطلق در آینه‌ای جلوه نموده و آن تصویرها، همین موجودات هستند. خداوند به خاطر کسی یا چیزی، هستی را نیافریده است، بلکه زیبایی ذاتی اوست و در سرشت زیبایی نیز تجلی قرار دارد (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

بنابراین، در عرفان جمالی بر اصل شناخته‌شدهٔ «ان الله جمیل و یحب الجمال» بنیاد می‌شود، مایهٔ اصلی زیبایی، ذات پروردگار دانسته می‌شود و زیبایی‌های هستی از جمال جمیل معشوق ازلی صادر می‌شود. در این عرفان، تمام عالم فروغ شاهد ازلی است و آنچه به نظر می‌رسد، تجلیات و ظهور وی از کرشمه‌های اوست؛ پس خداوند خود را در کل آفرینش و جمال خود را در هر موجود زیبا، حتی گل‌ها و بوستان‌ها متجلی کرده است. مولانا در کتاب «فیه ما فیه» می‌گوید «حق‌تعالی می‌فرماید که کنت کنزا مخفیا فحببت ان اعرف! یعنی جمله عالم را آفریدم و غرض از آن همه اظهار ما بود» (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۹۹). این گنج مخفی به تعبیر احمد غزالی حسن و جمال اوست که: «معشوق خزانهٔ عشق است و جمال او ذخیره اوست» (غزالی، ۱۳۷۰: ۱۸۷). در نتیجه، محبت جز به خدا تعلق نمی‌گیرد و هر عشق و محبتی که در انسان به وجود می‌آید، عشق به خدا خواهد بود (حکمت، ۱۳۸۴: ۴۷).

برای سعدی که به وحدت وجود قائل است؛ خدا زیباست و چون عالم، بسط کمالات حق و ظهور اسما و صفات خداست، پس عالم نیز زیباست. بدین ترتیب زیبایی و جمال ذاتی حق، به سرتاپای عالم تسری یافته و عالم و آدم در اوج زیبایی خلق شده‌اند. با چنین بینشی، عشق به عالم و آدم، عشق به خداست. سعدی معتقد است که غیر خدا به منزلهٔ اشیایی که در برابر خدا قرار گرفته باشند، هر چند معلول او باشند، وجود ندارد؛ بلکه وجود خداوند همهٔ اشیا را دربرگرفته است؛ یعنی همهٔ اشیا، اسما، صفات و شأن‌ها تجلیات خداوند هستند؛ نه اموری در برابر او؛ و این همان مرحلهٔ وحدت آفاقی است. ازاین‌رو در نظر سعدی، ذرات عالم نشانه‌هایی از راز جاودانگی و سرمدی خدا دارند؛ برگ درختان، کوه، دریا و نغمهٔ پرندگان همه آیات الهی و سرشار از پیام‌های قدسی و الهی هستند و همه در تسبیح و توحید خداوند نغمه‌سرایی می‌کنند و همیشه در حال نیایش خداوند هستند (ظهیری ناو، ۱۳۹۴: ۱۴۳).

به جهان خرم از آنم که جهان خرم اوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم ازوست (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷۷).

نه این نقش دل می‌رباید ز دست دل آن می‌رباید که این نقش بست (همان: ۴۶۹).

همه عالم جمال طلعت اوست تا که را چشم این نظر باشد (همان: ۶۲۹).

چشم کوته‌نظران بر ورق صورت خوبان خط همی‌بیند و عارف قلم صنع خدا را

همه را دیده به رویت نگران است ولیکن خودپرستان ز حقیقت نشناسند هوا را (همان: ۵۲۴).

البته از نظر سعدی همچون پیروان دیگر مکتب عرفان جمالی، محور این نوع کمال‌گرایی‌ها «انسان» است. ایشان غالباً جمال الهی را در انسان زیبارو ستایش می‌کردند تا در جانوران و گیاهان یا اشیای بی‌جان. عارفان بر آن بودند که جمال شاهدان آیینه‌ای از جمال الهی است (علامی و کریمی، ۱۳۹۵: ۱۴۰). به‌گونه‌ای که در این عرفان، بر مبنای حدیث «الله جمیل و یحب الجمال یعنی خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد»، دوست‌داشتن زیبارویان را تشابه به اخلاق الله، تفسیر کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۹۷). برای سعدی عاشق و انسان‌دوست نیز هیچ‌چیز بهتر و بیشتر رخسار یار این زیبایی کل و «اثر لطف خدا» را آشکار نمی‌کند؛ بنابراین سعدی همواره زیبایی انسانی را بر زیبایی طبیعی برتری می‌نهد. او فقط انسان را در جمال و کمال کامل‌ترین آفریدهٔ خداوند می‌داند. او مثل بسیاری از جمال‌پرستان انسان را نه تنها به دلیل «نطق» بلکه به دلیل «زیبایی» هم اشرف مخلوقات تصور می‌کند، به

گونه‌ای که در وصف انسان هیچ فرصتی را از دست نمی‌دهد و آن را لازم می‌شمارد. زیبایی که به نظر او نمادی از یک حقیقت بزرگ، نماد آفریدگار زیبایی‌هاست. با توجه به چنین نگرشی است که سعدی به زیبایی‌های جزء، از آن جهت که مظهری از زیبایی کل‌اند، روی می‌آورد تا از رهگذر آنها، آفریدگار زیبایی را مشاهده کند و به او عشق بورزد (عقدایی، ۱۳۹۰: ۲۳).

گر دیگران به منظر زیبا نظر کنند ما را نظر به قدرت پروردگار اوست (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷۶).

گرد به رخسار چو ماهت صنما می‌نگرم به حقیقت اثر لطف خدا می‌نگرم(همان: ۷۷۸).

آن نه خال است و زنخدان و سر زلف پریشان که دل اهل‌نظر برد که سری است خدایی (همان: ۹۹۳).

خودپرستان نظر به شخص کنند پاک‌بینان به صنع ربانی (همان: ۹۰۸).

سرو در بین عناصر طبیعی نزد عارفان به دلیل موزونیت و اعتدال، بسیار موردتوجه قرار گرفته است، و از نظر سعدی نیز زیباترین عنصر طبیعت به دلیل شباهت با قامت معتدل و موزون یار است؛ ولی او همواره امتیاز بیشتری به زیبایی و جمال انسانی می‌دهد:

بیا که وقت بهارست تا من و تو به هم به دیگران بگذاریم باغ و صحرا را

چه جای سرو بلند ایستاده بر لب جوی چرا نظر نکنی یار سروبالا را؟ (همان: ۵۲۳).

سرو را با جمله زیبایی که هست پیش اندام تو هیچ اندام نیست (همان: ۵۹۹).

تو آن درخت گلی کاعتدال قامت تو ببرد قیمت سرو بلندبالا را (همان: ۵۲۳).

ای که از سرو روان قد تو چالاک‌تر است دل به روی تو ز روی تو طربناک‌تر است (همان: ۵۶۲).

کدام سرو سهی راست با وجود تو قدر کدام غالیه را پیش خاک تو بوست (همان: ۵۷۵).

در آخر ازآنجا که سعدی علاوه بر زیبایی ظاهری به زیبایی باطنی هم توجه دارد، انسان موزون نیکوسیرت را سرو روحانی محسوب کرده و او را به سماع دعوت می‌کند:

به جولان و خرامیدن درآمد سرو بستانی تو نیز ای سرو روحانی بکن یک بار جولانی (همان: ۹۰۹).

۲- ۱- ۳- خردهٔ استعاره سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه

در این نگاره استعارهٔ سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه، استعاره نسبتاً بزرگ‌تری است که استعاره‌های دیگری را در بر می‌گیرد. حال در ابتدا نظر برخی از عارفان که سماع را به نوعی مساوی با طریقت عارفانه یا حرکت خلق به حق، می‌دانند، نقل می‌گردد.

چنانچه در رسالهٔ «سماع و فتوت» در مورد سماع چنین آمده است: «بدان ای طالب صادق که: حرکت اصل جمله کمالات است، و سکون سبب نقصان. نبینی که چون آب بایستد بگندد، و چون روان شود متغیر نشود. همچنین چون آدمی جامد بماند و از قوت به فعل نیاید ناقص باشد، و اگر در حرکات آید، و از نقصان به کمال، انتقال کند. و حرکات وجود آدمی هفت است:

اول–: حرکات حواس در ادراک فواید عالم شهادت، و این رتبت حیوان است،

دوم–: حرکت نفس در عبادت و خدمت، و این صفت انبیا و اولیا است،

سیم–: حرکت قلب در قلوب انوار و آثار عالم روحانی،

چهارم–حرکت عقل در مراتب موجودات و دانستن حکم کائنات،

پنجم–: حرکت روح از خلق به حق، و از کثرت به وحدت، و این به سماع حاصل شود،

ششم–: حرکت سر از فنا به بقا،

هفتم –: حرکت جوهر انسانی از حق به حق، چنانک خواجه کائنات و سرور موجودات–علیه‌السلام–فرمود: «بی یسمع و بی یعقل» و جای دگر فرمود: «الهم انی اعوذبک منک». و صاحب ذوق را این مجموع حرکات در سماع پیدا آید. (الطوسی، ۱۳۶۰: ۲)

چنین استنباط می‌شود که رقص عارفانه، یعنی انتقال از مقامی به مقامی، چرخزدن‌های سماع، عارف را در مرکز وحدت قرار می‌دهد؛ گویی او در واقع به دور دایرهٔ کائنات پای می‌کوبد. عارف تمام اندام خود را به شکل الف قامت یار در می‌آورد، تا شاهدی بر یگانگی وی گردد.

وی پایکوبی، هر چه غیر از دوست را، از خود می‌پالاید و به زمین می‌کوبد و آنگاه که موفق شد از همه چیز، حتی نفس خود برهاند، به دست‌افشانی می‌پردازد (رودگر، ۱۳۹۰: ۳۲۳ و ۳۲۲) .

برون ز هر دوجهانی چو در سماع آیی برون ز هر دو جهان است این جهان سماع
اگرچه بام بلند است بام هفتم چرخ گذشته است از این بام، نردبان سماع
زیر پای بکوبید هرچه غیر وی است سماع از آن شما و شما از آن سماع (مولوی، ۱۳۷۶: ۵۰۴).

ولی عده‌ای دیگر سماع را برانگیزندهٔ طریقت روحانی؛ و به‌گونه‌ای حالات خوشی می‌دانند که بر اثر شنیدن اصوات در جسم و روح عارف بروز می‌یابد. این حالات خوش که واسطی[۱] با اصطلاح بروق، به گذرا بودن آنها اشاره کرده است، لحظاتی به دل مستمع وارد می‌شود و بر اساس احوال درونی و قوت و ضعف وی موجب واکنش‌هایی در جسم می‌گردد و سپس پنهان می‌شود؛ بدین معنی که سماع چیزی را به دل نمی‌آورد، بلکه آنچه را که در دل وجود دارد به جنبش درمی‌آورد. (محمدی فشارکی و شیرانی، ۱۳۹۹: ۲۱۸) ذوالنون نیز دربارهٔ سماع می‌گوید: «که دل‌ها بدو برانگیزد و بر طلب وی حریص کند. هرآنکه را به حق شنود، به حق راه یابد و هر که به نفس شنود، اندر زندقه افتد» (هجویری، ۱۳۸۶: ۵۸۹).

۲- ۱-٤- همچنین غزالی در باب برانگیزاننده بودن سماع به سیروسلوک عاشقانه سخنانی دارد:

«هر که خدای تعالی را دوست دارد، و دوست او و مشتاق لقای او باشد، در چیزی ننگرد که نه او را بیند و به گوش او چیزی نرسد که نه از او با در حق او شنود، سماع در حق او مهیج شوق او باشد و مؤکد دوستی و شوق او، و از آتش زنه دل و آتش محبت‌ها جهاند و از مکاشفات و ملاحظات از حال‌هایی پیدا آرد که آن را صفت نتوان کرد» (غزالی، ۱۳۵۹: ۸۱۶).

پس به عبارتی سماع به دلیل تلطیف کردن روح، یکی از پیامدهای طبیعی سلوک در عرفان عاشقانه و از سنت‌های این جریان بوده و از ارکان این مکتب است (رودگر، ۱۳۹۰: ۴۸ و ۴۷). بنابراین سماع یکی از مهم‌ترین جلوه‌های طریقت عارفانه است؛ چرا که زمینه‌ای برای ترک هستی و گشوده شدن در ارادت بر دل سالک می‌شود به‌گونه‌ای که مقصود اهل تصوف از سماع نیرو بخشیدن به قوانین نهفتهٔ درونی است. بدین منظور آنان مسموع را به‌گونه‌ای می‌شنوند که از آن مفاهیمی را دریافت می‌کنند که به ذهن و دل شاعر یا قاری خطور نکرده است. در حقیقت شنونده مفاهیمی همسو و متناسب با احوال درونی خود می‌یابد؛ و گویا هر مسموع راه و طریقی مختص به خود دارد. ازاین‌رو سماع‌کنندگان را می‌توان به‌نوعی مسافران مسیر طریقت محسوب نمود؛ مسافران طریقت آسمانی که هرکدام بنا به حالات درونی خویش، افعال متفاوتی را از خود بروز می‌دهند؛ به‌گونه‌ای که قشیری از احوالات این سائران طریقت چنین می‌گوید آنچه بر چشم افتد بگریاند و آنچه بر زبان آید بانگ دارد و آن که بر دست آید جامعه بدرد و لطمه بر سر و روی زدن گیرد و آنچه برپای آید به رقص آرد (قشیری، ۱۳۹۶: ۵۷۲). البته غیر از سماع‌کنندگان یا سائران طریقت، در این نگاره‌ها سهمی نیز برای بدرقه‌کنندگان این سفر روحانی در نظر گرفته‌اند. بدرقه‌کنندگانی از زن و مرد که گویی خود نیز آرزوی چنین سفر روحانی را در دل می‌پرورند.

در آخر لازم است به جایگاه سماع و استعاره‌های آن نزد سعدی اشاره گردد؛ سماع نزد سعدی جایگاهی ویژه داشته و کاملاً سماع و عشق را در یک خانواده قرار می‌دهد و مسیر آن را گذشتن از جهان مادی و گاهی از هر دوعالم می‌داند:

طایفه‌ای سماع را، عیب کنند و عشق را زمزمه‌ای بیار خوش، تا بروند ناخوشان (سعدی، ۱۳۸۵: ۸۲۲).
مطربان رفتند و صوفی در سماع عشق را آغاز هست، انجام نیست (همان: ۵۹۹).
حلالش بود رقص بر یاد دوست که هر آستینش جانی در اوست (همان: ۳۹۷).
رقص حلال بایدت سنت اهل معرفت دنیا زیر پای نه، دست به آخرت فشان (همان: ۵۹۹).
نگویم سماع ای برادر که چیست مگر مستمع را بدانم که کیست
گر از برج معنی پرد طیر او فرشته فرو ماند از سیر او (همان: ۳۹۶).
تو را سماع نباشد که سوز عشق نبود گمان مبر که برآید ز خام هرگز دود (همان: ۶۷۵).
رقص وقتی مسلمت باشد کآستین بر دوعالم افشانی (همان: ۹۰۹).
سماع است اگر عشق داری و شور نه مطرب که آواز پای ستور (همان: ۳۹۶).

[۱] ابوبکر محمد بن موسی واسطی، از صوفیان قرن چهارم به شمار می‌رود.

سعدی حتی جهان پر از عشق را جهانی، پر از سماع معرفی کرده است:

جهان پر از سماع است و مستی و شور ولیکن چه بیند در آیینه کور (همان: ۳۱۶).

البته سعدی نیز گاهی، مانند سایر عرفا سماع را به‌عنوان برانگیزانندهٔ سفر معرفی می‌کند:

ندانی که شوریده‌حالان مست چرا برافشانند در رقص دست

گشاید دری بر دل از واردات فشاند سر دست بر کائنات (همان: ۳۹۷).

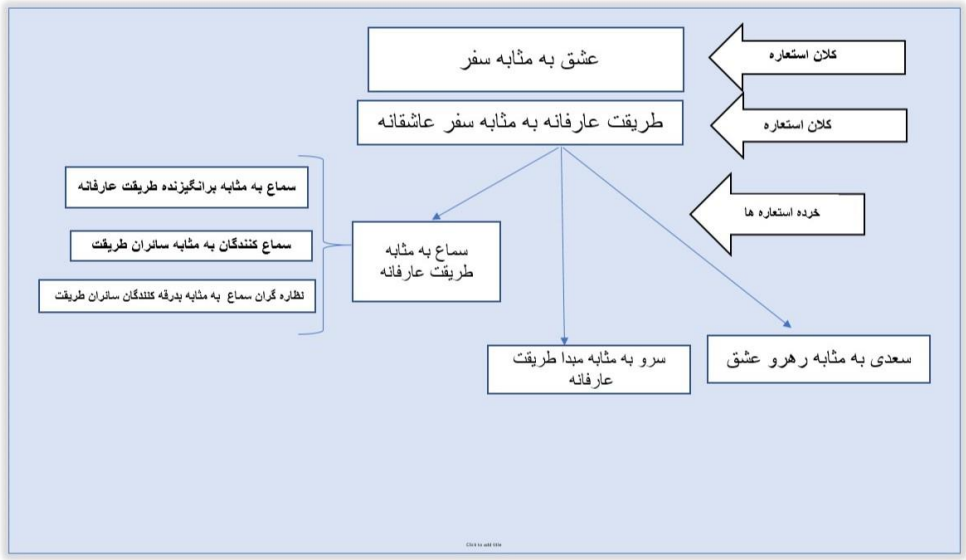
همچنین باید به این نکته اشاره کرد که گویا در خانقاه سعدی (خانقاهی که مدفن وی گردید) نیز مراسم سماع مانند آنچه در نگاره‌ها تصویر گردیده، برگزار می‌شده، چنانچه سعدی در این باره می‌گوید:

بساط سبزه لگدکوب شد به پای نشاط ز بس که عارف و عامی به رقص برجستند

دو دوست قدر شناسند عهد صحبت را که مدتی ببریدند و بازپیوستند

به در نمی‌رود از خانگه یکی هشیار که پیش شحنه بگوید که صوفیان مستند (همان: ۶۵۸).

در آخر استعاره‌های کوچک‌تر سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه در این نگاره بدین ترتیب جمع‌بندی می‌شوند؛ سماع به‌مثابه برانگیزندهٔ طریقت عارفانه / صوفیان در حال سماع به مثابهٔ سائران طریقت/ افراد ناظر بر سماع به مثابهٔ بدرقه‌کنندگان سائران طریقت.



نمودار ۱- مدل مفهومی

نتیجه‌گیری

نگاره‌های پرتکرار اواسط قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ هـ ق از مقبرهٔ سعدی، علاوه بر مطابقت با واقعیت، تصاویری استعاری هستند، که معانی عمیقی از تفکر و عرفان سعدی و در مرتبه‌ای فراتر از عرفان ایرانی به ویژه عرفان جمالی منتقل می‌کنند. در این پژوهش، ابتدا برای سنجش با واقعیت در نگاره های مذکور، به توصیفات مقبرهٔ سعدی به نقل از سفرنامه‌ها، یا برخی تذکره‌ها و کتب تاریخی پرداخته شد. حتی سیر توصیفات از مقبرهٔ سعدی تا دورهٔ قاجاریه، ثابت می‌کند که تغییر چندانی در مقبرهٔ سعدی تا اوایل پهلوی دوم (زمان بازسازی مقبره، البته متأسفانه بدون نگاه داشتن اثر و یا رد بنای قبلی) صورت نپذیرفته، از این رو تصاویری از دورهٔ قاجاریه نیز برای مقایسه با نگاره‌ها انتخاب شد. نتیجهٔ مقایسهٔ گزارش‌ها و تصاویر از مقبرهٔ سعدی با نگاره‌ها، نشان می‌دهد که نگاره‌ها علاوه بر انطباق با واقعیت، معانی عمیقی از عرفان سعدی و حتی عرفان ایرانی در بر دارند.

در مرحلهٔ بعد برای رمزگشایی از این نگاره‌ها به مبحث کلان‌استعاره عشق به مثابهٔ سفر پرداخته شد. چرا که مبنای تفکر انسان استعاری است و از عناصر ملموس و عینی‌تر برای توصیف عناصر ذهنی بهره می‌گیرد؛ و همان‌گونه که گفته شد این‌گونه استعارات نه تنها در زبان، بلکه در حوزه‌های دیگر از تجربه انسانی از جمله هنر هم به‌خوبی تجلی‌یافته است. در عرفان ایرانی نیز استعارات نقش بسیار چشمگیری دارند، چرا که در این حیطه احوالات و تجربیات غیرقابل‌توصیف بی‌شماری وجود دارد که تنها راه بیان آنها

متوسل شدن به استعاره است، تا جایی که برخی از آثار عظیم در ادبیات عرفانی ایران، بر مبنای یک کلان‌استعاره خلق شده و استعاره‌های کوچک‌تری حول آن شکل‌گرفته‌اند.[۱] در نگاره‌های پیچیده و استعاری سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی نیز، ابتدا مفاهیم اصلی و کلی نگاره‌ها، بر اساس کلان‌استعاره‌های عشق به مثابهٔ سفر و متعاقب آن طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه تشخیص داده شده و تفسیر گردید؛ سپس بر مبنای آنها و عناصر بصری نگاره‌ها خرده‌استعاره‌هایی همچون سعدی به مثابهٔ رهرو عشق، سرو به مثابهٔ مبدأ سفر و سماع به مثابهٔ طریقت عارفانه، با استمداد از ادب عرفانی و خصوصاً اشعار سعدی تحلیل گردیدند. پس چنانچه پیش‌بینی می‌شد نگاره‌های پیچیده و عمیق سماع درویشان در حیاط مقبرهٔ سعدی، با استفاده از کلان‌استعارهٔ عشق به مثابهٔ سفر و متعاقب آن طریقت عارفانه به مثابهٔ سفر عاشقانه، تحلیل و لایه‌های پنهانشان رمزگشایی شدند. همچنین در گامی فراتر، از آنجا که بسیاری از نگاره‌ها بر اساس مفاهیم استعاری بسیار رایج خلق شده‌اند، مفاهیمی که انسجام‌دهندهٔ سایر مفاهیم استعاری در تصویر هستند، بهره‌گیری از مبحث کلان‌استعاره‌ها را می‌توان روشی مناسب برای تحلیل برخی نگاره‌ها به ویژه نگاره‌های عرفانی معرفی نمود.

منابع

ابن بطوطه، محمد بن عبدالله. (۱۳۴۸). سفرنامه. ترجمهٔ محمد علی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

افراسیاب پور، علی اکبر. (۱۳۸۰). زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی. تهران: طهوری.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۳، شمارهٔ ۱۰، ۹۱-۱۱۴.

پریشانزاده، سروناز و حسینی، مریم و دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۵). «مقایسهٔ تطبیقی نظریهٔ استعاره مفهومی در شعر و تصویرگری با نگاهی به غزل ما ز بالاییم و بالا می رویم مولانا تصویرسازی آیدین آغداشلو»، کیمیای هنر، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۵-۱۱۰.

پور ابراهیم، شیرین. (۱۳۹۵). «نقش استعارهٔ تصویری در تحلیل انتقادی کلام: مطالعهٔ کاریکاتورهای سیاسی»، نشریه پژوهشهای زبانشناسی، شمارهٔ۱، صص ۳۷-۵۲.

جنید شیرازی، معین الدین. (۱۳۶۴). تذکرهٔ هزار مزار. ترجمه عیسی بن جنید شیرازی، به تصحیح عبدالوهاب نورانی وصال، شیراز: کتابخانه احمدی.

حکمت، نصرالله. (۱۳۸۴). حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، تهران: فرهنگستان هنر.

دهقانی، مجید. (۱۳۹۶). سعدی از خانه تا خانقاه (پژوهشی درباره محل سکونت و تاریخچه آرامگاه سعدی)، شیراز: نوید شیراز.

دولتشاه سمرقندی. (۱۳۸۲). تذکرةالشعرا، به سعی و اهتمام و تصحیح ادوارد براون. تهران: اساطیر.

راستگو، سید محمد و راستگوفر، سید محمدفرید. (۱۳۸۸). «جمال جلال و جلال جمال پژوهشی قرآنی، دینی و ادبی»، نشریهٔ مطالعات عرفانی، شماره ۱۰، صص ۱۷۳-۲۰۲.

رودگر، محمد. (۱۳۹۰). عرفان جمالی در اندیشه های احمد غزالی. قم: ادیان.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳۸۵). کلیات سعدی. به تصحیح محمد علی فروغی، تهران: هرمس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). شاهدبازی در ادب پارسی. تهران: خوارزمی.

الطوسی، احمد بن محمد. (۱۳۶۰). (سماع و فتوت) الهدیه السعدیه فی معان الوجدیه، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: کتابخانه منوچهری.

ظهیری ناو، بیژن. (۱۳۹۴). «مبانی جمال‌شناسی از دیدگاه سعدی»، شعرپژوهی (بوستان ادب)، دوره ۷، شماره ۲، صص ۱۳۵-۱۵۶.

عقدایی، تورج. (۱۳۹۰). «مغناطیس زیبایی. نگاهی به اندیشه‌های جهان‌شناسانه سعدی در غزل‌هایش»، تفسیر و تحلیل متون و ادبیات (دهخدا)، دوره ۳، شماره ۸، صص ۳-۴۳.

علامی، ذوالفقار و طاهره کریمی. (۱۳۹۵). «تحلیل شناختی استعارهٔ مفهومی «جمال» در مثنوی معنوی و دیوان شمس»، زبان و ادب فارسی (دانشگاه خوارزمی)، شماره ۸۰، صص ۱۳۷-۱۶۰.

[۱] برخی از آثار ادبی عرفانی ایران با استفاده از مبحث کلان‌استعاره‌ها تفسیر گردیده‌اند؛ از جملهٔ این پژوهش‌ها مقاله‌های «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس» نوشتهٔ مینا بهنام (۱۳۸۹) و «تحلیل شناختی استعارهٔ مفهومی جمال در مثنوی معنوی و دیوان شمس» نوشتهٔ ذوالفقار علامی و طاهره کریمی (۱۳۹۵)، همچنین کتاب «عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره (نظام های استعاری عشق در متون عرفانی منثور بر اساس نظریه استعاره شناختی) (۱۳۹۴) هستند.

عندلیبی، محمدامین، تاجبخش فناییان وعطاالله کوپال. (۱۴۰۰). «تولید استعاره‌های تصویری و مفهومی بر اساس میزانسن‌های نمایش با تمرکز بر نمایشنامه هشتمین سفر سندباد نوشته بهرام بیضایی»، نشریه هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۶، شماره ۴، صص ۵-۱۶.

غزالی، ابوحامد محمد. (۱۳۵۹). احیاء علوم دین. ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسن خدیو جم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

غزالی، احمد. (۱۳۷۰). مجموعه آثار فارسی (سوانح). به اهتمام احمد مجاهد، تهران: دانشگاه تهران.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۹۶). رساله قشیریه. ترجمه ابوعلی عثمانی. به تصحیح مریم روضاتیان و علی‌اصغر میرباقری فرد، تهران: سخن.

کوچش، زُلتن. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره. ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران: سمت.

کیانی، محسن. (۱۳۶۹). تاریخ خانقاه در ایران. تهران: طهوری.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک. (۱۳۹۶). استعاره‌هایی که باور داریم. ترجمهٔ راحله گندمکار، تهران: علمی.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۰). نظریهٔ معاصر استعاره. ترجمه فرزان سجودی از کتاب استعاره مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی، تهران: سوره مهر.

محسنی هنجنی، فریده، (۱۳۹۱)، «سعدی و ابعاد عشق در زندگی انسانی»، تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ۱۳، صص ۱۶۹-۱۸۶.

محمدی فشارکی، محسن و مریم شیرانی. (۱۳۹۹). «از سماع تا رؤیت (سماع قرآن از نگاه عارفان)»، پژوهشنامه عرفان، شماره ۲۲، صص ۲۱۷-۲۴۲.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). کلیات شمس تبریزی. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۶). صوفیه مافیه. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نگاه.

هاشمی، زهره. (۱۳۹۴). عشق صوفیانه در آینه استعاره (نظام‌های استعاری عشق در متون عرفانی منثور بر اساس نظریه استعاره شناختی). علمی: تهران.

هجویری، ابوالحسن علی. (۱۳۸۶).کشف‌المحجوب. تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.

Bahari, E. (1996). Bihzad, Master of Persian Painting. London & New York: I. B. Tauris.

Baskins, C. (2017). Writing The Dead Pietro Della Valle and the tombs of Shrazi poets, Moqarnas, 34, pp 1-25.

Fabio Poppi & Peter Kravanja. (2019). Sic vita est: Visual representation in painting of the conceptual metaphor LIFE IS A JOURNEY, Semiotica, 230, pp 541-566.

Forceville, C. (1996). Pictorial Metaphor in Advertising, London: Routledge.

Hedblom, M. (2017). Beneath the Paint: A Visual Journey through Conceptual Metaphor Violation, JOWO , volume 2050, Shape paper-4.pdf.

Owens, Glyn Munro Meredith. (1973). ERSIAN ILLUSTRATED MANUSCRIPTS, London: British museum.

Uluc, L. (1999). The Grave of Sa´dī Shīrāzī as depicted in Sixteenth Century Shiraz Copies of his Works, Essays In Honour of Aptullah Kuran. Istanbul: Baski

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Respecting the image of beloved in Shahriar's poetry based on Brown and Levinson's communication theory

Pegah Mahmoudi [1] and Shokoofe Khalasizadeh[2]

1- Ph.D. in Persian Language and Literature, Researcher Author.
2- A Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2023/12/05
Accepted:
2024/09/22
pp:
76- 86

Keywords:
Adab,
Brown, and Lewinson,
Sonnet of Shahriar,
Communication theory,
Audience face.

ABSTRACT

From the point of view of Brown and Levinson, politeness in the discourse context of the language indicates the social position of the speaker and the level of relationship between him and the audience, so politeness can be considered a part of the linguistic action of the speaker in the structure of the language, including the Persian language. In this essay, the writer attempts to discuss and analyze the strategy of romantic words in Shahriars lyrical poetry by using Brown and Levinson's functionalism theory and analyze the type of verbal relationship between lover and beloved from this point of view. In terms of methodology, the upcoming research is of a descriptive-analytical type, based on the analysis of lyrical dialogue. Shahriar intends to directly address the lover with internal language and address the lover and talk to him. The results of the research and the findings of this study indicate that Shahryar used the mechanism of audience face and respect for politeness according to the theory of Brown and Lewinson when proposing his proposal to his lover talking to him, complaining about hijran. He tries to prove the exalted position of the beloved in his words by paying attention to various aspects.

Citation: Mahmoudi, P., & Khalasizadeh, S. (2025). Respecting the image of beloved in Shahriar's poetry based on Brown and Levinson's communication theory. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 76-86.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121536

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.6.1

[1] **Corresponding author:** Pegah Mahmoodi, **Email:** mahmoodi.pegah@gmail.com

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

رعایت وجهۀ معشوق در غزلیّات شهریار بر مبنای نظریۀ ارتباطی براون و لوینسون

پگاه محمودی [۱] و شکوفه خالصی‌زاده [۲]

۱- دکترای زبان و ادبیات فارسی، نویسنده پژوهشگر.

۲- دانشجوی زبان و ادبیات فراسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۹/۱۴

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۱

صص:
۸۶- ۷۶

واژگان کلیدی:
ادب،
براون و لوینسون،
غزل شهریار،
نظریۀ ارتباطی،
وجهۀ مخاطب.

چکیده

از دیدگاه براون و لوینسون، رعایت ادب در بافت گفتمانی زبان نشانگر جایگاه اجتماعی گوینده و سطح رابطۀ میان وی با مخاطب است به‌گونه‌ای که می‌توان رعایت ادب را بخشی از کنش زبانی گوینده در ساختار زبان از جمله زبان فارسی به‌شمار آورد. در این جستار تلاش نگارنده بر آن است تا با بهره‌گیری از نظریۀ کاربردشناسی براون و لوینسون، استراتژی کلام عاشقانه را در غزلیات شهریار مورد بحث و بررسی قراردهد و نوع رابطۀ کلامی عاشق با معشوق را از این منظر واکاوی و تحلیل نماید. پژوهش پیش‌رو به لحاظ روش‌شناسی از نوع توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای بررسی غزلیات گفت‌وگو محوری است که در آن شهریار با واگویه‌های درونی یا مخاطب قرار دادن معشوق و گفت‌وگو با وی به‌صورت مستقیم قصد دارد معشوق را مخاطب قرار دهد. نتایج پژوهش و یافته‌های حاصل از این بررسی حاکی از آن است که شهریار در هنگام طرح خواستۀ خویش با معشوق، گفتگو با وی، شکایت و گله‌مندی از هجران از ساز و کار وجهۀ مخاطب و رعایت ادب بر طبق نظریۀ براون و لوینسون بهره گرفته است و تلاش می‌کند تا با توجّه به جنبه‌های گوناگون، والا بودن جایگاه معشوق را در کلام خویش به اثبات برساند.

استناد: محمودی، پگاه؛ و خالصی‌زاده، شکوفه. (۱۴۰۴). رعایت وجهۀ معشوق در غزلیّات شهریار بر مبنای نظریۀ ارتباطی براون و لوینسون. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۸۶-۷۶.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121536

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.6.1

[۱] **نویسنده مسئول:** پگاه محمودی، **پست الکترونیکی:** mahmoodi.pegah@gmail.com

۱– مقدمه

براون و لوینسون[1]در سال ۱۹۸۷ برای نخستین بار نظریّه «ادب‌مندی» را مطرح نمودند. واژۀ ادب از جمله واژه‌های بحث برانگیز و پر از مناقشه‌ای است که هنوز بعد از گذشتن چندین دهه بر سر تعریف آن از نظر علمی میان محققان و پژوهشگران اتفاق‌نظر وجود ندارد. اما بر طبق نظریۀ براون و لوینسون که البته ریشه در نظریّه‌ای به نام نظریّه «وجهه» از گافمن[2]دارد و هر رفتاری که وجهۀ مخاطب را هدف قرار دهد، بی‌ادبانه است و هر رفتاری که در راستای تلاش جهت حفظ وجهه مخاطب باشد، رفتار مؤدبانه به حساب می‌آید (ر.ک. رحمانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۸). از دیدگاه براون و لوینسون، رعایت ادب در بافت گفتمانی زبان نشانگر جایگاه اجتماعی گوینده و سطح رابطۀ میان وی با مخاطب است به گونه‌ای که می‌توان رعایت ادب را بخشی از کنش زبانی گوینده در ساختار زبان از جمله زبان فارسی به شمار آورد.

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در زبان فارسی ادب دارای نمود کلامی است و به ویژه در شعر فارسی از دیرباز عاشق با رعایت جوانب ادب و احترام کلامی که نمود آنها در واژه‌ها و عبارات می‌تواند هویدا شود، با معشوق در ارتباط بوده است. از لوازم زبان مؤدبانه، رعایت عفت کلام است. از خصوصیات برجستۀ کلام شهریار، شیوۀ کلام عفیف و مؤدبانۀ وی است و جز در موارد بسیار معدودی که از جفای معشوق گله‌مند است زبان درشت و ناهموار را به کار نمی‌گیرد. میانه‌روی و حسن سلوک و نظر وی تا بدانجاست که در سخن گفتن از معشوق جفاکار همواره جوانب ادب را نگاه می‌دارد و سعی می‌کند با احترام به معشوق و وجهۀ او با وی گفت‌وگو نماید. در این پژوهش تلاش می‌شود تا برخی از برجسته‌ترین کارکردهای ارتباطی و رعایت ادب در کلام شهریار از منظر استراتژی زبانی ادب در نظریّۀ براون و لوینسون مورد بحث و تحلیل قرار گیرد. بر این مبنا پرسش اصلی پژوهش پیش رو آن است که میزان رعایت ادب‌مندی کلام شهریار نسبت به معشوق چگونه است؟ روش پژوهش در این بررسی از نوع مطالعات اسنادی، توصیفی ـ تحلیلی و کتابخانه‌ای است. جهت تحلیل داده‌ها با بهره‌گیری از ابزار دانش جامعه‌شناسی یعنی نظریۀ ادب «براون» و «لوینسون» (۱۹۸۷) بهره گرفته‌ایم. در جستار پیش‌رو به‌منظور دست یافتن به داده‌های پژوهش، به شیوۀ سامانمند و انتخابی، غزلیّات عاشقانۀ شهریار را که در آن شاعر به نوعی با معشوق صحبت کرده و وی را مورد خطاب قرار داده است، بررسی و تحلیل نموده و جهت پرهیز از اطالۀ کلام تنها به ذکر برخی از شواهد اکتفا کرده‌ایم.

۱- ۲- اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر در عرصۀ ادبیّات از راهبردهای ادب و بی‌ادبی استفاده می‌کند و قصد دارد رابطۀ عاشق با معشوق را با توجّه به راهبرد براون و لوینسون بررسی نماید. علّت انتخاب غزلیّات شهریار آن است که شهریار از جمله شعرای طراز اول غزلیّات معاصر ایران است که در گفتمان عاشقانه و غنایی عصر حاضر از جایگاه اجتماعی و ادبی بالایی برخوردار است. نگارندگان در این جستار با هدف کشف مؤلفه‌های ادب‌مندی در غزلیّات عاشقانه استاد شهریار می‌کوشند تا موضوع «رعایت وجهۀ معشوق» در کلام این شاعر غزلسرای برجستۀ معاصر را با توجّه به نظریۀ یاد شده مورد مداقّه و واکاوی قرار دهند.

۱- ۳- پیشینۀ تحقیق

با توجّه به بررسی‌های انجام شده تاکنون پژوهشی که به بحث و بررسی پیرامون جنبه‌های ارتباطی عاشق و معشوق در غزلیّات و اشعار شهریار از دیدگاه نظریۀ زبانشناسی براون و لوینسون پرداخته باشد، منتشر نشده است و لذا پژوهش پیش‌رو از این جنبه فاقد پیشینۀ علمی و مستند است. اما در خصوص نظریّه ادب‌مندی و بررسی دیدگاه‌های ارتباطی براون و لوینسون تاکنون در حوزه‌های مختلف، تحقیقات علمی منتشر شده است از جمله این موارد می‌توان به نمونه‌های اخیر اشاره نمود:

آذر پرند (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «**تغییرات راهبرد زبانی خطاب بر اساس نظریۀ ادب براون و لوینسون بین استادان و دانشجویان ایرانی: مطالعۀ موردی دانشگاه تهران**» با بررسی‌های میدانی میان ۲۰۰ استاد با ردۀ سنی ۲۹ تا ۶۹ سال و ۲۰۰ دانشجوی کارشناسی ردۀ سنی ۱۸ تا ۲۵ سال نتیجه گرفته است که در فضای دانشگاه، ادب مثبت به تدریج در

[1] Brown and Levinson
[2] Goffman

حال افزایش و پیشی گرفتن از ادب منفی در مباحث کنشی زبان است. عرب یوسف‌آبادی و ساری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «**ادب‌مندی در مقالات شمس و فیه ما فیه**» به این نکته دست یافته‌اند که با توجّه به نظریهٔ براون و لوینسون، ادب‌مندی کلام در کتاب فیه ما فیه از مقالات شمس بیشتر است. خدایی‌مقدم و دیگران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «**توصیف و تحلیل چند واژهٔ مؤدبانه و کارکرد آنها در زبان فارسی در چارچوب نظریهٔ ادب براون و لوینسون**» نشان داده‌اند که فارسی‌زبانان گفتار مؤدبانه را تنها برای انجام کنش‌های تهدیدکنندهٔ وجهه به کار نمی‌برند بلکه آن را در راستای تقویت و حفظ احترام و وجههٔ دیگران نیز استفاده می‌نمایند. زارعی‌فرد و بیگلری (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «**بررسی نظام‌ها و نشانگرهای خطاب در نهج‌البلاغه بر اساس رویکرد براون و لوینسون ۱۹۸۷**»، به این نتیجه رسیده‌اند که نشانگر خطاب و در نهج‌البلاغه با نظریّه براون و لوینسون مطابقت دارد. غضنفری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «**جلوه‌هایی از بازتاب اصول ادب در تاریخ بیهقی**» به این نتیجه رسیده است که فروتنی بیهقی سبب کاربرد گونه‌های فعلی و عبارت‌های اسمی خاصی در تاریخ بیهقی شده است.

در حوزهٔ مطالعات شهریارپژوهی می‌توان به کتاب «**مرغ بهشتی؛ زندگی و شعر محمدحسین بهجت تبریزی**» اثر مشرف (۱۳۸۲) اشاره نمود که در این کتاب نویسنده آگاهی‌های مفید و ارزشمندی پیرامون عشق و نقش آن در زندگی شهریار به علاوه مطالبی در خصوص زندگی فردی و اجتماعی شاعر را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. نصراللهی و رمضانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «**بثّ الشکوی در شعر شهریار**» به تحلیل و واکاوی انواع گلایه‌هایی که در دیوان شهریار آمده است پرداخته‌اند و ارتباط این گلایه‌ها را با شکست عاطفی شاعر و حوادث و رخدادهایی از زندگی خصوصی و فردی وی مورد تحلیل و واکاوی قرار داده‌اند. احمدزاده و روشنفکر (۱۳۹۲) در مقالهٔ «**واکاوی روانشناختی مضامین مشترک در اشعار سید قطب و دیوان ترکی شهریار**» تأثیر دوران کودکی، مرگ عزیزان، شکست عاطفی، پیری و... را در سازوکارهای دفاعی و روحی شاعر از منظر اشعار ترکی وی بررسی نموده‌اند. نوروزی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان « **در شهر خیال شهریار**» به بررسی صورخیال و تصویرپردازی در شعر شهریار پرداخته است. خانیانی و جوادی (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «**بررسی ابعاد مردم‌شناسی ادبی در اشعار شهریار**»، شعر شهریار را از جهت الگوهای فرهنگی و اجتماعی مردم ایران مورد واکاوی قرار داده‌اند. آریان (۱۳۸۸) در مقالهٔ دیگر با عنوان « **بازتاب مبانی سیر و سلوک و عرفان در شعر شهریار**» گرایشات عرفانی این شاعر را تحلیل و واکاوی نموده است. صدری‌نیا (۱۳۸۲)، در مقالهٔ « **جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهریار**» به تأثیرپذیری شهریار از اصول و آموزه‌های مکتب رمانتیسم فرانسه پرداخته است. مشتاق مهر (۱۳۸۵) در مقالهٔ «**جنبهٔ انسانی و جهانی شعر شهریار**» به برخی از حوادث تأثیرگذار از جنبهٔ اجتماعی در شعر شهریار توجّه نموده است.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

از اوایل دههٔ ۱۹۷۰ میلادی پژوهش‌های متفاوتی در خصوص نظریهٔ ارتباطی و ادب‌مندی ارائه شد که از میان آنها می‌توان به سه نظریهٔ برجسته از لیکاف (۱۹۷۵)، براون و لوینسون (۱۹۸۷) و نظریهٔ لیچ (۱۹۸۲) اشاره کرد. این سه نظریهٔ برجسته از جمله نظریّه براون و لوینسون «ادب» را یکی از شروط اصلی بهره‌گیری از زبان می‌دانند و با تأکید بر این نکته که ادب جزو ذات زبان است و یک عنصر فراگیر و جامع در تمامی زبان‌های دنیا به‌شمار می‌آید، راهبردها و قوانین حاکم بر نظام زبانی از دیدگاه رعایت ادب و «ادب‌مندی» مطرح نمودند. «براون و لوینسون معتقدند زمانی که شخصی با دیگران ارتباط کلامی برقرار می‌کند، احتمال دارد برحسب نوع رفتار زبانی که انتخاب می‌کند وجههٔ[1] مخاطب را به خطر بیندازد. آنها چنین رفتار زبانی را کنش تهدیدکنندهٔ وجهه[2] نامیده‌اند. به علاوه در این نظریّه، ادب [در] دو وجهه تعریف شده است: وجههٔ مثبت[3] و وجههٔ منفی[4] در وجههٔ مثبت شخص تمایل

[1] Face
[2] Face threatening act (FTA)
[3] Positive Face
[4] Negativ Face

دارد تا در گروه پذیرفته شود، برون‌گراست، دوست دارد ارزیابی دیگران در موردش مثبت باشد، لذا ملاحظاتی مانند ابزار علاقه و صمیّمت و صدا زدن مخاطب با اسم کوچک و... را مدّ نظر دارد. در مقابل در وجهۀ منفی ملاحظاتی مانند صدا زدن مخاطب با نام خانوادگی حتی پس از چند سال آشنایی، استفاده از بیان رسمی، عدم استفاده از بیان‌های رسمی صریح، استفاده از تلطیف کننده‌ها و ابزار فروتنی نسبت به مخاطب به دلیل درون‌گرا بودن و اینکه شخص تمایل ندارد کسی وارد دنیایش شود مدّنظر قرار می‌گیرد» (آذرپرند، ۱۳۹۸: ۸۷). در تمامی موقعیّت‌های کنشی، رفتاری و بافت سخن همواره صورت ادب‌مند وجود ندارد، بلکه ممکن است بنا به متغیرهای متفاوت، صورت‌های کلام مؤدبانه دچار تغییر و تحوّل شود. «زبانشناسان متغیرهای ادب‌مندی زبان را ذیل سه عاملِ طرفین گفت‌وگو شامل جنسیّت، سن، قدرت و پایگاه اجتماعی گوینده و مخاطب بررسی می‌کنند» (عرب یوسف‌آبادی و ساری، ۱۳۹۸: ۵۰).

۲- ۱- اهمّیّت مطالعات میان‌رشته‌ای

یکی از شیوه‌ها و ابزارهای علمی که در ترقی و پیشرفت مطالعات علمی به‌ویژه در عرصه مطالعات علوم انسانی نقش ارزنده و اساسی دارد، بررسی‌های میان رشته‌ای است. «مطالعات میان‌رشته‌ای از مباحث جدید و نو در علم محسوب می‌شود که برآیند پیچیدگی مسائل و غیر خطی بودن روابط و مناسبات اجتماعی میان حوزه‌های مختلف معرفت است که شناخت آنها از طریق روش‌های مطالعاتی منفرد سخت و دشوار است» (درزی و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۷). امروزه دانش و مطالعات میان‌رشته‌ای و توجّه به آن، امری ضروری و اجتناب‌ناپذیر در بسیاری از رشته‌ها از جمله مطالعات ادبی است. شکوفایی، رشد و توسعۀ مطالعات میان‌رشته‌ای و توجّه به نقد زبانشناختی در ادبیّات را می‌توان به آغاز قرن نوزدهم مربوط دانست. زمانی که فردینان دو سوسور[1] زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی (۱۸۵۷ ـ ۱۹۱۳ م) با نگرش به ساختمان زبان به‌عنوان اصل بنیادین در زبانشناسی و نقد ادبی، مطالعات جدی را پیرامون مسئلۀ زبان آغاز کرد، پس از آن در نقد نوین و نقد ادبی معاصر بسیاری از نظریّه‌های روانشناسانه، زبانشناسی، جامعه‌شناسی و... جای خود را در مطالعات ادبی باز کرد. با توجّه به آنچه که ذکر شد، در ادامه به بررسی شیوه‌ها و شگردهای تعامل گفتاری و کلامی شهریار با معشوق و بازتاب میزان و مصادیق ادب در غزلیّات وی می‌پردازیم.

۲-۲- نظریۀ ادب براون و لوینسون

الگوی ادب از سوی براون و لوینسون در سال ۱۹۷۸ مطرح شد. «براون و لوینسون بر مفهومی به نام «وجهه» متمرکز شدند که نیاز به حفظ آن در افراد، در دو حالت نمایان می‌شود؛ وجهه منفی که عبارت است از خواسته هر عضو بالغ با توانش زبانی مبنی بر اینکه دیگران مانع اعمال وی نشوند و وجهه مثبت خواسته افراد مبنی بر اینکه خواسته‌هایش برای دستکم بعضی از افراد مطلوب باشد» (رحمانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۷۲). ادب در وجهۀ منفی شامل «بیان غیرمستقیم متداول، پرسش، بدبین بودن، به حداقل رساندن احترام، سکوت، طعنه، تحقیر، خوار شمردن» (همان: ۷۳). ادب در وجهۀ مثبت به معنای اهمّیّت دادن به وجهۀ طرف مقابل است. براون و لوینسون معتقدند که رعایت ادب در تمامی فرهنگ‌ها و جوامع ضروری است. این نظریّه حول سه محور عمده می‌گردد: ۱ـ وجهه ۲ـ کنش‌های تهدید وجهه ۳ـ راهبردهای ادب (ر.ک. Brown and Levinson,1987:72).

از نظر براون و لوینسون هر شخصی دو وجهه دارد. در وجهۀ مثبت تمایل شخصی به نکوداشت و احترام در هنگام ارتباط است و وجهۀ منفی را میل شخص به رهایی از اجبارها و رفتارهای تحمیلی می‌دانند (همان: ۸۴).

۲-۳- حفظ وجهه یا جایگاه معشوق

وجهه به معنای هویت، موقعیّت اجتماعی و جایگاه است «وجهه به دو دستۀ ایجابی و سلبی تقسیم می‌شود. وجهۀ ایجابی [خودمانی] یک فرد عبارت از نیاز اوست مبنی بر اینکه دیگران وی را بپذیرند و به‌عنوان جزئی از خویشتن بدانند؛ ولی وجهۀ سلبی [رسمی] یک فرد، حکایت از نیازی دارد که فرد به استقلال و لحاظ کردن جایگاه اجتماعی‌اش دارد» (یول، ۱۳۸۹: ۸۲). به مثال‌هایی از غزلیّات شهریار در ارتباط با معشوق توجّه می‌نماییم:

[1] Ferdinandee Saussure

آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا بی‌وفا حالا که من افتاده‌ام از پا چرا
نوشدارویی و بعد از مرگ سهراب آمدی سنگدل این زودتر میخواستی حالا چرا
(شهریار، ۱۳۷۸: ۷۹)

چنانکه از مثال ذکر شده برمی‌آید در این عبارت یک کنش وجهه یا جهت‌گیری وجهه از نوع ایجابی (خودمانی) وجود دارد که در آن عاشق سعی دارد خود را به‌عنوان جزئی از معشوق و وجود او معرفی نماید و با بیانی غیررسمی او را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ حال نمونه‌ای از وجه سلبی (رسمی):

جانان سری به دلشدگانش نمی‌زند جان بر لب است عاشق چشم انتظار را
برخیز بیش از این نتوان بار غم کشید ما می‌رویم بلکه بیاریم یار را
(همان: ۸۰)

چنانکه مشخص است جملهٔ اول حکایت از یک نوع روابط و کنش صمیمانه میان متکلم و مخاطب است. به باور براون و لوینسون اگر فردی در هنگام خطاب از عبارات و کلماتی بهره گیرد که تعریف نامناسب از هویت مخاطب را با خود دنبال داشته باشد، در این حالت به وجههٔ رسمی و سلبی او لطمه وارد کرده است(Brown and Levinson,1987:65). شهریار از هر دو نوع گفت‌وگوی ادب سلبی و ادب ایجابی برای ارتباط با معشوق بهره گرفته است؛ شاید بتوان دلیل این رفتار دوگانه را در نحوهٔ تعامل معشوق با شاعر دانست. بر طبق نظریّهٔ براون و لوینسون، در هنگام گفت‌وگو در خصوص راهبردهای ادب سه عامل حائز اهمّیّت است؛ نخست فاصلهٔ اجتماعی طرفین تعامل، دوم رابطهٔ قدرت میان آنها و سوم درجهٔ اجبار کنش (همان). نوع اول شامل گفتار صریح و مستقیم است، نوع دوم راهبرد ادب‌ورزی ایجابی و سوم نوع ادب‌ورزی سلبی. در راهبرد گفتار صریح و مستقیم، گوینده خواستهٔ خود را به صورت مستقیم مطرح می‌کند و به خدشه‌دار شدن وجهه و شأن طرف مقابل نمی‌اندیشد. این حالت غالباً در یک رابطهٔ دوستانه مورد استفاده قرار می‌گیرد. به‌عنوان نمونه شهریار به معشوق می‌گوید:

خطّی نمی‌نویسی و یادی نمی‌کنی شمعی فرست عاشق شب زنده‌دار را
(شهریار، ۱۳۷۸: ۸۰)

دست نوازشی به سر و گوش من بکش سازی شدم که شور و نوایی بخوانمت
(همان: ۱۴۷)

ادب‌ورزی ایجابی، در میان افرادی به کار می‌رود که با هم به صورت کاملی آشنا هستند و تلاش می‌کنند از خدشه وارد کردن به وجههٔ یکدیگر خودداری کنند. به عنوان نمونه کاربرد قیدهایی که ترحم برانگیز یا حالت خواهشی دارند از این نوع است:

یا رب این شاخ گل از شش جهتش دار نگاه این دعا کردم و از شش جهت آمین آمد
(همان: ۱۱۹)

در مثال یاد شده، با استفاده از راهکار دعا و تمنّا در شبه جملهٔ دعایی «یا رب» از اعمال تهدیدکنندهٔ وجهه دوری شده است. سومین نوع، ادب‌ورزی سلبی و رسمی است که میان افرادی به کار می‌رود که رابطه‌ای رسمی دارند؛ خواهش و تمنّای عاشق نسبت به معشوق در این ابیات از نوع ادب‌ورزی سلبی و رسمی است. به‌عنوان نمونه ادب‌ورزی عاشق در بارگاه عشق:

برون رو از خود و آنگه درون میکده آی که خرهه‌ها همه اینجا به رهن باده نهند
کلاه بفکن و بر خاک نه سر نخوت که مهر و ماه بر این در سران بی‌کلهند
(همان: ۲۲۶)

۲- ٤- بیان به شیوهٔ ادب مثبت

در این روش گوینده با برون‌گرایی و صمیمیت به ارتباط کلامی دست می‌زند. به عنوان نمونه، گوینده یکی از استراتژی‌های صمیمیت را در کلام به کار می‌برد: مثلاً در جمع دوستان و زمان تعارف چیزی اعم از غذا، میوه و... می‌گوید «می‌زنی؟» (ر.ک. آذرپرند، ۱۳۹۸: ۵۸). نمونه‌هایی از این احساس صمیمیت و بیان غیررسمی در کلام شهریار:

گاهی گر از ملالت محبت برانمت دوری چنان مکن به شیون بخوانمت
ای غنچهٔ گلی که لب از خنده بسته‌ای بازآ که چون صبا به دمی بشکافمت

(شهریار، ۱۳۷۸: ۵۶)

خطی نمی‌نویسی و یادی نمی‌کنی شمعی فرست عاشق شب زنده‌دار را

(همان: ۱۰۹)

البته به نظر می‌رسد این دست نمونه‌ها و گفت‌وگوی غیر رسمی چندان در غزلیّات شهریار مورد توجّه قرار نگرفته است، گرچه معروف‌ترین نمونه، شعر (آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا) از شاعر است.

۲- ۵- گفت‌وگوی آمرانهٔ شهریار با معشوق

این راهبرد بیان مستقیم وبی‌پروا و صریح[1]عاشق با معشوق است. این شیوه زمانی استفاده می‌شود که احتمال تهدید وجههٔ احترام‌آمیز مخاطب کم است. به‌عنوان مثال زمانی که دو نفر دوست با یکدیگر به صورت صمیمی گفت‌وگو می‌کنند و در فضای صمیمی گوینده به شخص مخاطب می‌گوید «چایی بخور» در این مثال که فعل امر به‌عنوان دستوری برای انجام کاری به‌صورت بی‌واسطه از پیام‌رسان به پیام‌گیر (گیرنده) ارسال می‌شود، معمولاً پیام‌رسان از جایگاه و مرتبهٔ بالایی برخوردار است که به خود اجازه می‌دهد به شخص پایین‌تر از خویش دستور بدهد. «اگر این رابطهٔ فرادست و فرودست از دو طرف پیام، به‌ویژه پیام‌گیر پذیرفته نشود، به‌عنوان کنش تهدیدآفرین در قبال وجههٔ مستقل مخاطب محسوب می‌گردد» (مقدسی‌نیا و سلطانی، ۱۳۹۳: ۲۲۲ ـ ۲۲۱). در اغلب مثال‌هایی که شهریار در آن به معشوق امر می‌کند «کنش تهدیدآفرین» را می‌توان مشاهده نمود. کنش تهدیدآفرین زمانی است که معشوق رابطهٔ فرادست را نپذیرد.

دامن بکش به ناز که هجران کشیده‌ام نازم بکش که ناز رقیبان کشیده‌ام

(شهریار، ۱۳۷۸: ۲۸۹)

در این بیت پیام‌گیر، مقام بالاتری از پیام‌رسان (گوینده / شاعر) دارد و از این رو دستوری که پیام‌رسان به وی می‌دهد، لازم‌الاجرا نیست و از سوی پیام‌گیر (معشوق) پذیرفتنی نمی‌باشد. ارتباط یاد شده را به این شیوه می‌توان ترسیم نمود:

ادب مثبت ← کنش زبانی امری ← عدم انجام کنش

برو ای تُرک که ترک تو ستمگر کردم حیف از آن عمر که در پای تو من سر کردم

(همان: ۱۲۵۷)

در این مثال نیز از آنجا که معشوق در مقام بالاتری نسبت به عاشق خود قرار دارد، امر از نوع تهدیدکنندهٔ وجهه است و دستور پیام‌رسان پذیرفتنی نیست. نمونه‌مثال‌هایی دیگر:

به چشمک این همه مژگان به هم مزن که این دو فتنه به هم می‌زنند دنیا را

(همان: ۷۸)

[1] Without regressive action, baldly

بازآمدی ای شمع که با جمع نسازی بنشین و به پروانه بده سوز و گدازت

(همان: ۱۲۴)

جدول ۱- گفت‌وگوی آمرانه[1]

شاهد مثال	پیام‌رسان	پیام‌گیر	رعایت وجهه	صفحه
هر ناله‌ای که داری بکن ای عاشق شیدا	عاشق ↑	عاشق ↑	✓	۱۰۳
گوش کن ترجمه راز و نیاز من و توست	عاشق ↑	معشوق ↓	X	۱۰۶
اینقدر پا به پا مکن از دست می‌روم	عاشق ↓	معشوق ↑	X	۱۴۹
لختی عنان بدار که لختی نمانده بیش	عاشق ↓	معشوق ↑	X	۱۵۳

در مثال‌های یاد شده علامت (پیکان به سمت بالا) به معنی بالا بودن جایگاه اجتماعی و علامت (پیکان به سمت پایین) به معنی موقعیّت فرودست در میان طرفین گفت‌وگو است. علامت (تیک) به معنی آن است که رابطهٔ پیام‌رسان و پیام‌گیر (عاشق و معشوق) از سوی دو طرف پیام به خصوص معشوق پذیرفته شده است و علامت ضربدر نشان از رابطه‌ای معکوس دارد و وجههٔ مخاطب یا معشوق به علت نپذیرفتن پیام، تهدید شده است. در مثال نخست که عاشق به خویشتن خطاب می‌کند وجههٔ خود را تهدید نکرده است و در واگویه‌ای درونی ادب کلامی را نسبت به خویش نگه داشته است.

۲- ٦- ادب رفتاری (غیرگفتاری) عشق در برابر معشوق

رفتار و حرکات فرد نیز از دیدگان براون و لوینسون می‌تواند تولید کلام و سخن کند و از طریق این رفتارها، به‌صورت غیرمستقیم ادب بورزیم یا رفتاری خلاف ادب را نشان دهیم (Brown and Levinson,1987:61). شهریار به‌عنوان یکی از شاعرانی که به‌خوبی به زیر و بم عواطف و احساسات معشوق آگاه است می‌داند که جهت ایجاد رابطهٔ عاطفی و احساسی با وی باید بتواند در کنار عوامل و ابزارهای کلامی و زبانی به نوعی از ابزارهای غیرزبانی نیز بهره بگیرد؛ رفتارهایی که نشان از خواهش تمنّاست مانند گریه کردن، عزلت‌نشینی و تنهایی ...

همسایه گفت کز سر شب دوش شهریار تا بانگ صبح نالهٔ مستانه تو بود

(شهریار، ۱۳۷۸: ۲۳۱)

یاد تو یاری شد مرا دایم خموش و شرمگین تا باز می‌آیم به خود یار خموشم می‌رود

(همان: ۲۳۷)

سری به خاک فروبرده‌ام به داغ جگر بدان امید که آلاله بردمم از خاک

(همان: ۲۸۱)

درحقیقت براون و لوینسون بر این نکته تأکید نموده‌اند که جهت ایجاد ارتباط عاطفی ادب‌مند میان متکلم و مخاطب باید از ابزارهای غیر زبانی نیز بهره گرفت چرا که افراد به کمک رفتارهای خود نیز قادر به انتقال پیام هستند. در غزلیّات شهریار چنانکه ملاحظه

[1] جهت بررسی اسلوب جدول (ر.ک عرب یوسف آبادی و ساری، ۱۳۹۸: ۵۱).

شد می‌توان نمونه‌هایی از اشعار و ابیاتی را مشاهده نمود که بیان کننده عجز، تمنّا و خواهش عاشق به درگاه معشوق است. اشک ریختن، ناله سردادن، گوشهٔ عزلت برگزیدن و... هنگام انجام چنین حرکاتی، فرد در حقیقت استعاره‌ای جهتی را در اندیشه و ذهن خود جلوه می‌دهد که در آن معشوق به‌عنوان عنصر قدرتمندتر در رأس هرم و عاشق به‌عنوان عنصر ضعیف‌تر در پایین هرم قرار دارد. شهریار برای آنکه موقعیّت و مقام والای معشوق نزد خویش را به خواننده و مخاطب و حتی خود معشوق در مواردی القا کند، اعمالی را که انعکاس‌دهندهٔ موقعیّت برتر معشوق است از خود نشان می‌دهد. زمزمه کردن با خود زیر لب، نجو کردن و واگویه‌های درونی همه از این نوع هستند:

انزوا:

من از مدارج و آن راه‌های دور و دراز نیافتم مگر این کنج انزوا نزدیک

(همان: ۲۸۲)

گریستن:

غم خضر ما و چشمه‌اش این چشم اشکبار وین چشمه قطره بقا می‌دهد به دل

(همان: ۲۸۵)

۲- ۷- توصیف و بهره‌گیری از گزاره‌های توصیفی در جهت بزرگداشت و رعایت ادب

در بیشتر موارد توصیف و برشمردن صفات فرد هم می‌تواند به دو صورت حالت ندا و منادا و خطابی مستقیم، ظاهر شود و هم می‌تواند به صورت گزارش یعنی ذکر مجموعه‌ای از اوصاف مخاطب مورد توجّه قرار گیرد. گوینده (شاعر) در این حالت گزاره‌های توصیفی را در خصوص معشوق به کار می‌برد؛ از بررسی گزاره‌های توصیفی شهریار در بررسی پیش رو مشخص می‌شود که برخی از گزاره‌ها به‌صورتی بودند که در آن شاعر خود را در مقابل معشوق در مقام پایین‌تر می‌داند و به تجلیل او می‌پردازد و در برخی دیگر از نمونه‌ها با ذکر اوصاف جفاکاری معشوق، شاعر (گوینده) بدون اشاره به جایگاه معشوق و مرتبهٔ او، تنها به توصیف می‌پردازد. از آنجا که در بررسی گزاره‌های موجود تنها آن بخش از توصیفات که جوانب ادب مثبت یا منفی رعایت شده، مدّنظر قرار گرفته است. در روش ادب منفی، گوینده به حالت رسمی و غیرصمیمی با مخاطب به گفتگو می‌پردازد و واژهٔ منفی در اینجا با معنای لغوی همخوانی ندارد. به‌عنوان مثال زمانی که به استاد می‌گوییم: «اجازه دارم خدمتتون برسم؟» طبق نظریّهٔ براون و لوینسون از ادب منفی (غیرصمیمی) استفاده کرده‌ایم و زمانی که به دوست خود می‌گوییم «کی ببینمت؟» از ادب مثبت (صمیمی) بهره گرفته‌ایم. شهریار با استفاده از هر دو سازو کار ادب منفی (رسمی) و ادب مثبت (صمیمی) به توصیف معشوق و بیان ویژگی‌های او پرداخته است؛ در این توصیفات معمولاً خطاب‌ها جهت حفظ وجههٔ مخاطب است. طبق تعریف براون و لوینسون شهریار در هنگام خطاب با توجّه به اهمّیّت و جایگاه ارزشمند معشوق در شبکه و ساختار ذهنی گوینده، از عباراتی استفاده می‌کند که تعریف مناسبی از هویت مخاطب را با خود به‌دنبال دارد و مرتکب کنشی می‌شود که به وجهه رسمی (سلبی) معشوق، لطمه‌ای وارد نمی‌سازد (Brown and Levinson, 1987). در توصیف با ادب منفی (رسمی ـ سلبی):

نرگس مست که چشمش همه شرم و ناز است تا نگاهش به تو افتاده دهانش باز است

افق رنگی دریاچه چشمان تو را اختران غرق تماشا که چه چشم‌انداز است

با تو ای شاهد تبریز سر آرد به سلام سرو نازی که به باغ ارم شیراز است

بازی زلف تو با خنجر ابرو گویی رقص لزگی است که بیت‌الغزل قفقاز است

(شهریار، ۱۳۷۸: ۱۰۶)

اسکندری است یافته سرچشمهٔ حیات خال سیاه او که به کنج لب اوفتد

کلک خط تو نقش بناگوش زد به لب دیباچه چون تمام شود مطلب اوفتد

(همان: ۱۵۳)

در ساز و کار رعایت وجهۀ مخاطب یکی از از عناصر اصلی تهدید وجهه گوینده، پایین آوردن جایگاه خویشتن نسبت به مخاطب (پیام‌گیر) است. در نظر براون و لوینسون، عذرخواهی و به‌نوعی حقیرشمردن خویش از سوی گوینده، به‌عنوان اقدامی در جهت تخریب وجهه گویند به کار می‌رود (Brown and Levinson,1987). در الگوی ادب به کار رفته در غزلیّات شهریار، شاعر تلاش دارد تا هر چه بیشتر موقعیّت و جایگاه خود را ضعیف توصیف نماید و از روی تواضع و خاکساری، معشوق را برتر از خود ببیند و در آخرین مرحله همواره به خواستۀ خویش (طلب وصال) یا گلایه از بی‌وفایی معشوق اشاره نماید:

گر فتادم به سر کوی تو آزرده مشو　　رسم این است که در دامن گل، خار افتد

(شهریار، ۱۳۷۸: ۱۵۴)

۲- ۸- ادب درخواست

به اعتقاد براون و لوینسون امر کردن از جمله مسائلی است که کنشی تهدید کننده در قبال وجهۀ مخاطب به‌شمار می‌آید؛ از این رو برای جلوگیری از این موضوع باید خواسته به‌گونه‌ای مطرح شود که وجه امری نداشته باشد یا امر در آن کمرنگ و در معنای ثانویه درخواست باشد. شهریار از راهکارهایی برای تلطیف ساختن فضای امری در کلام خویش نسبت به معشوق بهره می‌گیرد. به‌عنوان نمونه امری با معنای ثانویۀ درخواست، پرسش، جملات خبری که حال و روز شاعر را هویدا می‌نماید، همراه بوده و هدف و غرض ثانویۀ آن رساندن خبر است. در خطاب امری در معنی ثانویۀ خواهش به معشوق:

زنهار دستگیری افتادگان کنید　　کاین دست‌ها سپر دفع بلا کنند

(شهریار، ۱۳۷۸: ۲۲۰)

بیا که چند توان انتظار مقدم تو　　قدمزنان به خیابان لاله‌زار کشید

(همان: ۲۴۸)

ماه من چهره برافروز که آمد شب عید　　عید بر چهرۀ چون ماه تو می‌باید دید

(همان)

۲- ۹- پرسش و بیان غیرصریح

طرح درخواست با راهبرد ادب، گاه بیان غیرمستقیم و غیرتصریحی است؛ این شیوۀ بیان غیرمستقیم، کنایی و غیرصریح از دیدگاه براون و لوینسون که در خصوص رعایت ادب مطرح شده است مبتنی بر استفاده از زبان غیرمستقیم، سؤال و پرسش از مخاطب برای بیان خواسته است تا به این ترتیب وجهۀ مخاطب حفظ شود. «استفاده از زبان تلویحی نقش مهمی در تعاملات بین فردی بازی می‌کند. در مکالمه افراد چیزهایی را که به‌صورت غیرمستقیم می‌گویند، علاوه بر آنکه باعث بیان دوپهلو می‌شود، به‌نوعی احترام مخاطب را بیشتر می‌کند» (Grice, 1969: 78). به‌عنوان نمونه سؤالات و پرسش‌هایی که شهریار در مقام احترام و به قصدی غیر از پرسش از معشوق مطرح نموده است.

چه غروری است دراین سلطنت ای یوسف مصری　　که دگر پرسش حال پدر پیر نکردی؟

(شهریار، ۱۳۷۸: ۴۲۱)

ای جگر گوشه کیست دمسازت؟　　با جگر حرف می‌زند سازد

(همان: ۲۱۲)

کجا یار و دیاری مانَد از بی‌مهری ایام؟　　که تا آهی برد سوز و گداز من به یارانم

(همان: ۳۴۲)

۳- نتیجه‌گیری

در پایان می‌توان نتیجه گرفت که شهریار در هنگام صحبت با معشوق، واگویه‌های درونی، گلایه، تحسین و تعریف از ماهیت وجودی معشوق از سازوکار تعظیم و بزرگداشت معشوق و وجه ادب رسمی در بسیاری از اوقات در مقابل وجه ادب دوستانه(مثبت) بهره گرفته است. از دیدگاه براون و لوینسون و نظریهٔ ادب که این دو زبانشناس معاصر مطرح نموده‌اند، در هنگام مطالعهٔ غزلیّات شهریار آن هنگام که روی سخن شاعر با معشوق و صحبت کردن با وی است، تمام تلاش شهریار در بزرگداشت معشوق و حفظ وجههٔ وی می‌باشد تا بتواند جایگاه والای معشوق نزد شاعر را به مخاطب نیز تفهیم نماید. در بخشی از نظریهٔ براون و لوینسون که مربوط به جایگاه گوینده(شاعر یا پیام‌رسان) است، نکتهٔ حائز اهمّیّت آن است که ادب کلامی در شعر عاشقانهٔ شهریار ایجاب می‌کند تا عاشق در برابر معشوق– اعم از معشوق حقیقی و خداوند یا معشوق زمینی و مجازی – جایگاهی برای خود در نظر نگیرد و تمام تلاش و توانش رفتاری و گفتاری خویش را به کار ببندد تا خود را نسبت به معشوق در جایگاه پایین‌تری لحاظ کند؛ حال آنکه طبق نظریهٔ براون و لوینسون در خصوص متکلم، تلاش بر حفظ جایگاه گوینده تا سرحدّ امکان است. در خصوص طرح مستقیم خواسته و امر نسبت به معشوق طبق نظریهٔ مطرح شده اصل بر طرح غیر مستقیم و غرض ثانویه است و مقصود از امر و خطاب در بسیاری از موارد بیان آمرانه در معنای واقعی به منظور خدشه وارد ساختن به معشوق نیست، بلکه با بهره‌گیری از این شیوه، شاعر یکی از راهکارهای تلطیف ساختن فضای غزل و جلب ترحم و توجّه معشوق را مورد توجّه قرار داده است.

منابع

آذرپرند، سهراب. (۱۳۹۸). تغییرات راهبرد زبان خطاب بر اساس نظریهٔ ادب براون و لوینسون بین استادان و دانشجویان ایرانی: مطالعهٔ موردی دانشگاه تهران، فصلنامهٔ زبانشناسی اجتماعی۲(۳)، ۸۳ – ۹۸.

درزی، قاسم و دیگران. (۱۳۹۵). الزامات روش‌شناختی مطالعات میان‌رشته‌ای قرآن کریم، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات قرآن و حدیث، ۱۰(۱)، ۳۵ – ۷۱.

رحمانی، حسین و دیگران. (۱۳۹۵). ادب و بی‌ادبی در رمان‌های نوجوانان فارسی زبان، ماهنامهٔ جستارهای زبانی، ۷(۵)، ۶۷ – ۹۰.

شهریار، محمدحسین. (۱۳۷۸). دیوان اشعار. ۲ج، تهران: انتشارات نگاه.

عرب یوسف‌آبادی، فائزه و ساری، نسیمه. (۱۳۹۸). ادب‌مندی در مقالات شمس و فیه ما فیه، نشریهٔ علمی ـ پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، سال سیزدهم، شمارهٔ چهارم، پیاپی ۴۳، ۴۷ – ۵۸.

مقدّسی‌نیا، مهدی و سلطانی، سیّد علی‌اصغر. (۱۳۹۳). کاربردشناسی زبان و سازوکارهای ادب‌ورزی در برخی ادعیهٔ شیعه، جستارهای زبانی، ۵(۵)، ۲۰۷ – ۲۲۸.

یول، جورج. (۱۳۸۹). کاربردشناسی زبان، ترجمهٔ محمود عموزاده و دیگران. تهران: سمت.

Brown.p, & Levinson. S, (1987). politeness:some universals in Language usage, Cambridge: combridge university press.

Grice, H. P. (1969). Uttelers meaning and Intentions, Philosophical Review, 78(2), 77- 147.