مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

عنوان	صفحه	کد QR
کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ پریسا حبیبی و ابوالفضل رمضانی	۱-۲۳	
تحلیل مقایسه‌ای و مقابله‌ای استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی عصمت دریکوند	۲۴-۳۶	
مؤلفه‌های زبانی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی احمد علیزاده اقدم و میر جلیل اکرمی	۳۷-۵۰	
سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در عرفان ایرانی/اسلامی با تأکید بر آرای حلّاج، کُرگّانی، احمدغزالی و عین‌القضات همدانی (بررسیِ زمینه‌های خارج از اسلام و زمینه‌های داخلی) یحیی نورالدینی اقدم و فاطمه شکردست	۵۱-۶۵	
بررسی تطبیقی عناصر روایت در آثار ژان تُله و بهرام صادقی حسین طاهری، ویدا دستمالچی و پریسا بابادی عکاشه	۶۶-۷۷	
پدیدار شناسی مقصود؛ بررسی پدیدار شناسی هرمنوتیک حالات و محتوای خودآگاهی پس از «وصال» در غزلیات حافظ علیرضا فرنام	۷۸-۹۹	

دانشگاه ارومیه

مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

Urmia University

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 2, No. 1, Spring 2026

Title	Page	QR Code
The act of the English translator's reading of the symbols of Hafez's poems Parisa Habibi and Abolfazl Ramezani	**1-23**	
in Persian and English poetry Esmat Derikvand	**24-36**	
Linguistic components in the poems of Sheik Niajibudin Tabrizi Ahmad Abdollahi Alizadeh Agdam and MirJalil Akrami	**37-50**	
With Emphasis on the Opinions of Hallaj, Kurgani, Ahmad Ghazali, and Ayn al-Qudsat Hamedani (A Study of the Contexts Outside Islam and Internal Contexts) Yahya Nouraddini Agdam and Faateme Shekardast	**51-65**	
Comparative Analysis of Narrative Elements in the Works of Jean Teulé and Bahram Sadeghi Hossein Taheri, Vida Dastmalchi and Parisa Babadi Akasheh	**66-77**	
Phenomenology of Intention: An Examination of the Hermeneutic Phenomenology of the States and Content of Self-Awareness after "Union" (Visāl) in the Ghazals of Ḥāfeẓ Alireza Farnam	**78-99**	

Urmia University

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 2, No. 1, Spring 2026

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

The act of the English translator's reading of the symbols of Hafez's poems

Parisa Habibi[1] and Abolfazl Ramezani[2]

1- Graduated from Shahid Madani Azerbaijan University
2- Assistant Professor of English Language and Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/26
Accepted:
2025/05/24
pp:
1-23

Keywords:
Reception Theory;
Act of Reading;
English Translators;
Hafiz;
Symbol.

ABSTRACT

Hafiz's poems were introduced to the Western world by Orientalists in the mid-18th century, and many translators sought to translate and understand these poems, employing various methods. Apart from the success rate of translators in conveying the concepts of Hafiz's poetry, it is also noteworthy that they themselves were among the first audiences of Hafez's poems in the West, and how these poems are understood and interpreted is a significant issue. This article examines how translators of Hafiz's poems perceive the frequently repetitive symbols in these poems, drawing on elements of reception theory. According to the theory of reception, every literary text has gaps or voids within itself that characterize the literary text against other texts. According to this, when dealing with these gaps, the audience combines what they have received from the text with their own preconceptions and fills in these gaps. The symbol is one of the significant semantic gaps in Hafiz's poems, without which it would be difficult to understand Hafez's worldview. Here, the readings of three personal and important symbols of Hafez (Pire-maghan, Rend, Kharabat) in the translations of prominent English translators of the 19th and 20th centuries are evaluated, and the result obtained shows that most English translators have been active readers in reading the symbols of Hafiz's poems and by combining their mental contents with the symbolic element, in most cases, they have highlighted only one of the semantic spectrums of the symbol. In most cases, they have eliminated the aesthetic gap of the poems.

Citation: Habibi, P., & Ramazani, A. (2026). The act of English translators' reading of the symbols of Hafez's poems. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 2(1), 1-23.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55665.1016
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.7.6

[1] **Corresponding author:** Parisa Habibi**, Email:** parisa.habibi1985@yahoo.com**, Tell:** +9809141864872

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

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

کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ

پریسا حبیبی[۱] و ابوالفضل رمضانی[۲]

۱- فارغ التحصیل مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

۲- استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۰۵

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۳

صص:
۱-۲۳

واژگان کلیدی:
نظریهٔ دریافت، کنش خوانش، مترجمان انگلیسی، حافظ، نماد.

چکیده

اشعار حافظ از اواسط قرن هجدهم میلادی، توسط مستشرقان به جهان غرب معرفی شد و مترجمان بسیاری در صدد ترجمه و فهم این اشعار برآمدند و در این راه شیوه‌های متفاوت و مختلفی را آزمودند. جدای از میزان موفقیت مترجمان در انتقال مفاهیم شعر حافظ، خود ایشان جزو اولین مخاطبان اشعار حافظ در غرب بودند و چگونگی فهم و نوع برداشت آنان مسئله‌ای قابل توجه است. این مقاله اختصاصاً به نوع درک مترجمان مطرح غزلیات حافظ از نمادهای پرتکرار این اشعار بر اساس نظریهٔ دریافت مؤلفه‌های نظریهٔ دریافت پرداخته‌است. بر اساس نظریهٔ دریافت هر متن ادبی در درون خود شکاف‌ها یا خلأهایی دارد که شاخصهٔ متن ادبی در برابر سایر متون است. طبق این نظریه مخاطب در برخورد با این شکاف‌ها، آنچه را از متن دریافت کرده با آنچه در ذهن خود دارد، می‌آمیزد و این شکاف‌ها را پر می‌کند. نماد یکی از شکاف‌های معنایی قابل اعتنای اشعار حافظ است که بدون درک صحیح آن، فهم جهان‌بینی حافظ دشوار خواهد بود. در این مقاله خوانش سه نماد شخصی و مهم حافظ (پیرمغان، رند، خرابات) در ترجمه‌های مترجمان برجستهٔ انگلستانِ قرون ۱۹ و ۲۰ مورد ارزیابی قرار گرفته و نتیجه‌ای که حاصل شده نشان از آن دارد که اکثر مترجمان انگلیسی در خوانش نمادهای اشعار حافظ خوانندگانی کنش‌گر بوده‌اند و با ترکیب داشته‌های ذهنی خود با عنصر نمادین در اغلب موارد فقط یکی از طیف‌های معنایی نماد را برجسته کرده‌اند و در اغلب موارد شکاف زیبایی‌شناسانهٔ اشعار را از بین برده‌اند.

استناد: حبیبی، پریسا؛ و رمضانی، ابوالفضل. (۱۴۰۵). کنش خوانش مترجمان انگلیسی از نمادهای اشعار حافظ. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۲(۱)،۱-۲۳.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55665.1016

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.7.6

[۱] **نویسنده مسئول:** پریسا حبیبی، **پست الکترونیکی:** parisa.habibi1985@yahoo.com ، **تلفن:** ۰۹۱۴۱۸۶۴۸۷۲

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

کالاهای فرهنگی ایران، ارزنده‌ترین داشته‌های ایرانیان است و اینکه بدانیم این کالاها با چه کیفیتی به فرهنگ مقصد رسیده‌اند، موضوعی است بسیار مهم؛ چرا که با دانستن آن می‌توان در صورت لزوم ترجمه‌ها را جرح و تعدیل کرد و نمایی حقیقی یا لااقل نزدیک به واقعیت از فرهنگ و ادبیات فارسی را به سایر فرهنگ‌ها نشان داد. در قرون اخیر نظریه‌های متعددی در زمینهٔ نقد ادبی از سوی منتقدان مطرح شده که ابزار مناسبی برای بررسی چگونگی انتقال آثار ادبی به سایر فرهنگ‌ها را میسر ساخته‌است. یکی از این نظریه‌ها نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت است که بنیانی فلسفی دارد. زیبایی‌شناسی دریافت در سال ۱۹۷۰ در آلمان توسط هانس روبرت یائوس (ans Robert Jauss) و هم‌مکتب او ولفگانگ آیزر (Wolfgang Iser) از دل مکتب کُنستانس(Constance) School سر بر آورد. بنیان‌گذاران این نظریه به وضوح متأثر از نظریات پدیدارشناسی هوسِرل (Edmund Husserl)، گادامر (Hans-Georg Gadamer) و اینگاردن Roman) Ingarden) مکتب فرانکفورت آلمان بودند. یائوس با طرح افق انتظار ادبی و اجتماعی، دریافت مفهوم اثر ادبی را وابسته به زمان و مکان خوانش دانست و از این طریق نسبی بودن معنی اثر ادبی را موجه ساخت و آیزر به عنوان یکی دیگر از بنیان‌گذاران نظریهٔ دریافت، مباحث و ظرایفی را به این نظریه افزود. به نظر آیزر یک متن ادبی، همواره در درون خود شکاف‌ها و خلأهایی دارد که فقط هنگام خوانش و توسط خواننده پر می‌شوند. ذات اثر ادبی به شکلی است که بخشی از معانی و مفاهیم را در قسمت نانوشته‌های خود به مخاطب منتقل می‌کند. «اثر ادبی از بخش‌های نوشته و نانوشته تشکیل می‌شود از خطوط و بین خطوط. وقتی خواننده متن را می‌خواند، آنچه نوشته شده، تمام ابعاد معنایی احتمالی را به او منتقل نمی‌کند؛ بلکه انتظاراتی در ذهن او ایجاد می‌کند. متن، یا خود این انتظارات را برآورده می‌کند یا برآورده نمی‌کند. در حالت دوم ذهن خواننده فعال می‌شود و در پیِ برآوردن انتظارات خود، یعنی پر کردن خلأهایی که نویسنده به جا گذاشته است، می‌رود. این خلأها همان حرف‌های نانوشته و همان بین خطوط هستند که مشارکت خواننده را می‌طلبند» (Iser, 1972: 94). در نظر آیزر «خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، به معناپردازی متن می‌پردازد. به عبارت دیگر خوانش تعامل دو عامل است: نخست هنری و مخصوص متن و دیگری زیبایی‌شناسی و خاص خواننده» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۴). آرایه‌های ادبی اصلی‌ترین مواضعی هستند که شاعر یا نویسنده شکاف‌های زیبایی‌شناسانه را در متن تعبیه می‌کند و طبیعتاً هر شاعری بر اساس سلیقهٔ هنری خود مواضع خاصی را برمی‌گزیند. نماد یکی از این شکاف‌ها است که پس از اسطوره دارای عمیق‌ترین لایه‌های زیبایی‌شناسانه است و مسلماً هر شاعری نیز نمی‌تواند از این شکاف هنری به نحو احسن بهره ببرد؛ ولی حافظ یکی از شعرایی است که با بهره‌گیری از نماد و نمادپردازی سعی در برقراری دیالکتیک و ایجاد تفاهم هر چه بیشتر با مخاطب خود داشته است. اینکه نمادهای مورد استفادهٔ حافظ، علی‌الخصوص نمادهایی که از شاخصه‌های شعری وی هستند، در ترجمهٔ اشعار او به زبان‌های دیگر، به چه صورتی ترجمه شده‌اند، می‌تواند یکی از راه‌های تشخیص چگونگی شناخت اشعار وی در فرهنگ‌های مقصد باشد. در این مقاله نمادهای اشعار حافظ در ترجمه‌های انگلیسی اشعار وی بررسی خواهد شد. نمادهای منتخب مربوط مواردی است که به اصطلاح نمادهای شخصی وی قلمداد می‌شوند؛ البته این بدان معنی نیست که نمادهای مذکور برای اولین بار در شعر حافظ ثبت شده‌اند بلکه به این معنی است که با وسعت و با این طیف‌های معنایی قبل از حافظ وجود نداشته‌اند. در این حیطه نمادهای بیشتری ظرفیت بررسی دارند ولی به دلیل محدودیت این نوشتار به قالب مقاله سه نماد پرتکرار، حافظانه و شاخص انتخاب شده‌اند که عبارت‌اند از: پیرمغان، رند و خرابات. ترجمه‌هایی که این نمادها از بطن آنها استخراج و بررسی خواهد شد.

۱-۱- روش‌شناسی پژوهش

ترجمه‌های این مقاله بر مبنای مقالهٔ «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی» که توسط پروین لؤلؤیی نوشته شده و در دانشنامهٔ ایرانیکا چاپ شده است، انتخاب شده که این ترجمه‌ها از نظر مستشرقان جزو بهترین و شایع‌ترین و پرمخاطب‌ترین ترجمه‌های اشعار حافظ به انگلیسی بوده‌اند. (ر.ک. لؤلؤیی، ۱۳۹۵) از آنجا که طی قرون ۱۹ و ۲۰ خوانش اشعار حافظ در بین انگلیسی‌زبانان به طور قابل ملاحظه‌ای رواج یافت، مترجمان نیز از همین دورهٔ تاریخی انتخاب شده‌اند و به شرح جدول شمار ۱ هستند:

جدول ۱- لیست مترجمان

مترجم	درگذشتهٔ	زادهٔ	لاتین
ویلبر فورس کلارک	۱۹۰۵	۱۸۴۰	Henry Wilberforce Clarke
سموئل رابینسون	۱۹۷۴	۱۸۸۴	Samuel Robinson
والتر لیف	۱۹۲۷	۱۸۵۲	Walter Leaf
جاستین هانتلی مک‌کارتی	۱۹۳۶	۱۸۵۹	Justin Huntly McCarthy
گرترود لوثیان بل	۱۹۲۶	۱۸۶۸	Gertrude Margaret Lowthian Bell
رینولد نیکلسون	۱۹۴۵	۱۸۶۸	Reynold Alleyne Nicholson
آرتور جان آربری	۱۹۶۹	۱۹۰۵	Arthur John Arberry

برای انتخاب حجم نمونهٔ این مقاله به این صورت عمل شده است که تعداد غزل‌های مترجمانی که چهل غزل یا کمتر ترجمه کرده‌اند تماماً ترجمه و تحلیل شده است و مترجمانی که بیش از چهل یا تمام دیوان را ترجمه کرده‌اند به صورت تصادفی حدود ۳۰ غزل از هر کدام ترجمه شده و مورد ارزیابی قرار گرفته است.

برای پوشش هدف در این مقاله ابتدا بر اساس جامعهٔ آماری تعیین شده، ترجمهٔ انگلیسی اشعار حافظ، به فارسی بازگردانده شده و سپس با استخراج نمادهایی مذکور، درخواهیم یافت که مترجمان چه کنش خوانشی با نمادها داشته‌اند و آنها را چگونه به زبان مقصد انتقال داده‌اند.

۱- ۲- پیشینهٔ تحقیق

طبق بررسی‌های نگارنده تا کنون پژوهشی در زمینهٔ بررسی کنش خوانش ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ صورت نگرفته است. پژوهش‌هایی دربارهٔ زیبایی‌شناسی دریافت و ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ به طور جداگانه وجود دارند که به شرح زیراند:

نامورمطلق (۱۳۸۷) در مقاله‌ای به بررسی جوانب نظریهٔ دریافت پرداخته است. این مقاله با عنوان «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت» در شمارهٔ ۱۱ مجلهٔ پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به چاپ رسیده است. نویسنده تلاش کرده‌است ضمن معرفی اجمالی آرای دو نظریه‌پرداز اصلی این مکتب و خاستگاه‌های فکری آنها، ارتباط این جریان را به ویژه با هنر مورد بررسی قرار دهد.

جواری (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی» که در شمارهٔ ۵ مجلهٔ مولوی‌پژوهی چاپ شده است، به صورت کاربردی نظریهٔ دریافت را شرح داده است و سیر نقد ادبی معاصر را از محوریت نویسنده و سپس متن و در نهایت خواننده بررسی کرده‌است. وی در نهایت معتقد است که متون ادبیات فارسی و ترجمه‌های آثار ادبی از سایر زبان‌ها به زبان فارسی، ظرفیت بسیاری برای نقد از طریق زیبایی‌شناسی دریافت دارند.

ریحانی (۱۳۹۷) در رسالهٔ خود با عنوان «بررسی شروح غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت هانس روبرت یائوس» شروح فارسی حافظ را بر اساس نظریهٔ دریافت با تأکید بر آرای یائوس بررسی کرده‌است.

گیوپور (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به ترجمه‌های انگلیسی حافظ» که در دفتر هشت سالنامهٔ حافظ‌پژوهی چاپ شده‌است، تاریخچه‌ای از سیر ترجمه در ایران، دلایل ترجمهٔ شعر، و بررسی تاریخی اشعار حافظ ارائه داده است.

لؤلؤیی (۱۳۹۵) مقاله‌ای با عنوان «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی» نوشته است که در نشریهٔ مترجم سال بیست و پنجم، شمارهٔ ۶۰ چاپ شده است. این مقاله برگرفته از دانشنامهٔ ایرانیکا است و ترجمه‌های اشعار حافظ را بر اساس قالب شعری در سه دسته قرار داده است.

فصل هفدهم کتاب «سیر فرهنگ ایران در بریتانیا» با عنوان «زبان دانای راز» که تألیف دکتر ابوالقاسم طاهری (۱۳۵۲) است و فصلی است که به ترجمه‌های شعر حافظ اختصاص داده شده‌است و توضیحات بسزایی در مورد تاریخ ترجمه، شرح حال مترجمان و کیفیت ترجمهٔ آنان ارائه کرده‌است.

به هر صورت آنچه با این مرور بر پیشینهٔ پژوهش به دست می‌آید این است که تا کنون پژوهشی که در صدد بررسی زیبایی‌شناسی ترجمه‌های اشعار حافظ برآید وجود نداشته و صورت نگرفته است.

۱- ۲- ۱- مبانی نظری

پیش از پیدایش پدیدارشناسی زبان و زیبایی‌شناسی دریافت، کنش خوانش مخاطبان متنِ ادبی در نقد ادبی جایگاه قابل توجهی نداشت و خواننده موظف بود تلاش کند تا معنی نهفته و مورد نظر نویسنده را که برای خوانندهٔ ایده‌آل خود نوشته بود، دریابد. اما با ظهور نظریهٔ پدیدارشناختی، خواننده جایگاهی برابر و حتی برتر از نویسنده یافت که با عمل خواندن، به متن معنی می‌بخشید. «نظریهٔ پدیدارشناختی ادبی، بر این نکته تأکید تام دارد که در ارتباط با متن ادبی، نه تنها باید تمامیت متن را مورد توجه قرار داد، بلکه باید به همان اندازه کنش‌هایی را که در واکنش به متن صورت می‌گیرد، در نظر گرفت» (برکت، ۱۳۹۳: ۵۲). در این نظریه، متن، ساختاری بالقوه است که با خوانش بالفعل می‌شود و شکل مشخصی به خود می‌گیرد.

بر اساس نظریهٔ دریافت آنچه موجب می‌شود متن ادبی بتواند موجد لذت ادبی شود، سفیدخوانی‌های خواننده است. طبق این نظریه «متن ادبی آوردگاهی است که در آن، خواننده و نویسنده به بازی قوهٔ خیال مشغول می‌شوند. اگر قرار بود همه چیز را در اختیار خواننده قرار دهند، آنگاه چیزی نمی‌ماند که خواننده انجام آن را بر عهده بگیرد. بنابراین هرگز قوهٔ خیال او در این آوردگاه وارد نمی‌شد و در نتیجه خواندن کنشی کسالت‌بار می‌گردید» (Lodge, 2000: 189). کنش خوانش به این معنی است که هر خواننده‌ای در خوانش یک متن با شکاف‌های معنایی متن آن چگونه رفتار کرده است و دیالکتیک خوانش وی چگونه بوده است. «متن، نظام کاملی از فرآیندها است. به همین سبب باید در این نظام برای کسی که می‌خواهد متن را بازسازی کند، جایی وجود داشته باشد. این فضاها که شکاف نامیده می‌شوند، شامل فضاهای خالی هستند که خواننده باید آنها را پر کند»(Iser, 1972: 169).

آیزر در کنش خوانش، به تبیین چارچوبی نیز پرداخته است که خواننده در آن چارچوب متن را می‌خواند و با اصطلاح «بایگانی متنی» از آن یاد کرده است ولی با این حال معتقد است خواننده در عمل خواندن به اندازهٔ کافی آزادی عمل دارد که بتواند مقتضیات فکری و عاطفی خود را نیز وارد دستگاه متن کند؛ وی معتقد است: «هر چند خواننده و متن، قواعد و آداب مشابهی از واقعیت را در نظر دارند؛ اما متن بخش‌های متعددی را ناگشوده رها می‌کند که گاه به صورت فضاهای خالی روایت می‌شوند و یا جلوهٔ محدودیت‌های ساختاری نمایش متن را از جهان به خود می‌گیرند. این نوع عدم تعیّن بنیادی است که اقتضای آن نقش پنهان یا مستتر خواننده و مشارکت او در تلفیق هر چه قدرتمند عناصر معناساز در فرآیند خواندن است» (آیزر، ۱۹۹۴: ۹۸-۱۰۰ به نقل از برکت، ۱۳۹۳: ۵۵).

آیزر برای خوانش متن الگویی مطرح می‌کند که در آن «معنا» در بین دو قطب یک محور در حال حرکت است؛ یعنی «معنا نه اختیاری است و نه ثابت، بلکه تنها هماره در جریان کنش‌های رمزگشایی و جذب یک متن ادبی، از طریق هم‌گرایی متن و خواننده شکل می‌گیرد» (پین، ۱۳۸۲: ۴۸).

برای انجام کنش خوانش، خواننده در جستجوی مفهومی منسجم از متن، برای بازسازی و پرکردن شکاف‌های متن و یا به تعبیری «از قوه به فعل درآودرن واقعیت غیر مترقبهٔ متن» (آیزر و صافاریان، ۱۳۷۲: ۲۵)، به دو عمل اساسی دست می‌زند: حذف و برجسته‌سازی. خواننده با حذف یا برجسته کردن برخی عناصر، پاره‌ای عناصر را به شیوه‌ای خاص «عینیت» می‌بخشد و برای آنکه خیالی یکپارچه پدید آورد، می‌کوشد تا از درون اثر، چشم‌اندازهای مختلفی را بگیرد و یا از چشم‌اندازی به چشم‌انداز دیگر حرکت کند. (میرزاحسین و عظیم‌پور، ۱۳۹۴: ۲۹)

در مکتب زیبایی‌شناسی دریافت، ارمغانِ متن ادبی این است که زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا خواننده در آن به بازنگری در خود، اندیشه‌ها، عادت‌ها، پسندها و ناپسندهایش بپردازد. در این صورت هر متنِ ادبی می‌تواند کشف «ناشناخته‌ای» از منِ خواننده برای خودم باشد. اینکه آیا خواننده می‌تواند پذیرای تَلَنگرهای متن باشد یا اینکه آیا خواننده می‌خواهد نگاه تازهای به پیرامون خود و خودِ خویش داشته باشد، چیزی است که به خواننده و خواستِ آغازین او بازمی‌گردد. خواننده باید اجازه دهد تا درهای معنایی متن به رویش باز شود. (رستمی، ۱۳۸۹: ۵۲). زمانی که متن عینیت می‌یابد یا در ذهن آگاه خواننده می‌نشیند، خواننده به صورت خودکار متن را از دیدگاه خود و جهان‌بینی خود می‌خواند. اما با توجه به اینکه متن همهٔ آنچه را که خواننده نیاز به دانستن دارد، به خواننده نمی‌گوید، خودِ خواننده است که باید فضاهای خالی را با استفاده از داشته‌های ذهنی خود پر کند. علاوه بر آن هر خواننده‌ای افق انتظار خود را خلق می‌کند؛ به این معنی که آنچه را باید یا ممکن است اتفاق بیفتد، می‌آفریند. به این شیوه خواننده می‌تواند پس از یافتن موارد آشنا در متن با جهان‌بینی خود، متن را بخواند و تفسیر کند. متن‌ها چشم به راه خوانندگانی هستند که به آنها از گونه‌ای

دیگر بنگرند. «برای منتقدی چون آیزر، کل موضوع خواندن این است که ما را به خودآگاهی عمیق‌تری رهنمون می‌شود و رسیدن به دیدی انتقادی از خودمان را تسریع کند... در خواندن هر اثر باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشته باشیم که رد باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

اما در اینجا این سؤال پیش می‌آید که خوانندگان چگونه تن به چنین تغییری می‌دهند؟ «متن ادبی باید چنان باشد که قوهٔ خیال خواننده را برانگیزاند به گونه‌ای که خود به حل و فصل آنچه پیشِ روی دارد دست بیازد؛ زیرا خواندن تنها زمانی لذت‌بخش است کـه امری خلاق و پویا باشد» (Lodge, 2000: 190).

اگر متنی بتواند بر باورهای و پیش‌فرض‌های خواننده تأثیر بگذارد و آنها را جرح و تعدیل کند، متنی است که خلاق و پویا و خوانش آن متوقف نمی‌شود، ولی اگر نتواند بر دانسته‌های پیشین مخاطب خود تأثیری بگذارد، از سیر تاریخ خوانش خارج شده و به متنی مرده تبدیل می‌شود. در مبحث کنش خوانش، خوانشی نیز وجود دارد که از دُگماتیسم مخاطب ناشی می‌گردد و به خوانش دیکتاتورمآبانه منجر می‌شود که از سوی آیزر با عنوان خوانش بد معرفی شده است. منظور از خوانش بد این است که در دایرهٔ پرسش و پاسخی که حین خوانش بین متن و خواننده ایجاد می‌شود و بر مدار «پیش‌بینی، ناامیدی، بازگشت، دوباره‌سازی و اقناع» می‌گردد، خواننده بر همان پیش‌بینی و حدس و گمان اولیهٔ خود پای بفشارد و انعطاف لازم را در تغییر موضع اولیهٔ خود نداشته باشد و به متن اجازه ندهد که بر اندیشه‌ها و مفروضات او تأثیر بگذارد و بتواند آنها را تغییر دهد یا تعدیل کند. حافظ با استفاده از مشارکت‌جویی‌ها و موضع‌گیری‌هایی که در متن خود به جای گذاشته است، استراتژی خواندن را عملی پویا و دیالکتیکی کرده است و همین موضوع باعث شده است که خوانش شعر وی متوقف نشود و علاوه بر زمان‌های مختلف در مکان‌های مختلف نیز خوانده شود.

اشعار حافظ مثل اعلای متون باز است و متنی کاملاً چندصدایی به شمار می‌رود. «شعر حافظ در مقایسه با شعر دیگر شعرای قدیم، شعر تک‌معنایی نیست... و سبب وسوسهٔ ذهن در وجود معنایی در باطن و در ماورای ظاهر می‌گردد. طرح‌ها و ترفندهایی که به چنین وسوسه‌ای کمک می‌کند متنوع و گوناگون است ... گاهی ترتیب هم‌نشینی کلمات در زنجیره‌ای که حقیقی بودن یا مجازی بودن آنها را مشکوک می‌کند و گاهی مجموعه‌ای از استعاره‌های بدون قرینه یا رمزگونگی مجموع کلمات که بدون اشاره به معنایی، تنها به حادثه‌ای اشاره می‌کند یا تصویری از یک واقعه می‌دهد و امکان رمزگشایی و تفسیر تمثیلی را از چند نظرگاه ممکن می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۳۸).

حافظ در بطن شعر خود برانگیزاننده‌هایی تعبیه کرده است که محرک یا مشوق احساس‌های نهفته یا آشکار خوانندهٔ غیر فارسی‌زبان نیز بوده است. این برانگیزاننده‌ها شامل همان مسائل عام انسانی هستند که ناقدان و فیلسوفان ادبیات از همان ابتدا، هنرهای بزرگ را آراسته به آن دانسته‌اند. «حافظ به مراتب بهتر از دیگران توانسته است در بازسازی باورهای خوانندگان اشعارش نسبت به آنچه و آن که می‌بینند توفیق یافته و آنان را به آگاهی انتقادی از علایم و انتظارات مرسوم خود برساند. او باورهای مخاطبانش را شیخ و صوفی و محتسب و پیر مغان و پیر می‌فروش و هدف و انگیزهٔ آفرینش و سرنوشت مورد دست‌اندازی قرار داده و مجموعهٔ علائم جدید و پایداری برای ادراک و واکنش هوشیارانه در برابر جهان، در اختیار آنان می‌گذارد» (مظفری، ۱۳۸۱: ۵).

۱- ۲- ۲- بهره‌گیری حافظ از نماد

نماد از آرایه‌های هم‌نشینی است که اساس و پایهٔ آن تشبیه است و تفاوت آن با استعاره در این است که مشبه‌به به طیفی از معناها اشاره دارد. تمایزی که بین بهره‌گیری حافظ از نماد با بهره‌گیری‌های شاعران پیش از وی داشته است، علاوه بر اختراع نمادهای جدید و شخصی، در منشور معناهای یک نماد است. حافظ با نبوغ خود طیف‌های معنایی متضاد و متناقضی را به یک نماد بخشیده است و سعی در دست‌اندازی به اندیشه‌های ثابت مخاطب داشته است.

شمیسا در کتاب بیان و معانی، نماد را ذیل «استعاره‌گونه‌ها» آورده است و آن را بر دو نوع تقسیم کرده است:

«در یک شعر نمادگرای راستین، یعنی شعری که نمادهایش بر اثر کثرت کاربرد و تکرار و تقلید به اصطلاح‌گونه‌هایی کلیشه‌ای بدل نشده است، منشوری از عناصر زنده و پیوسته و وابسته به یکدیگر در برابر منشوری متحرک یعنی ذهن و درون خواننده قرار می‌گیرد. باید منتظر بود که هر مرتبه خوانش شعر یک سطحِ خاص از این منشور گردان در برابر منشور شعر قرار گیرد؛ در حالی

که در خوانشی دیگر ممکن است به دلیل دگرگونی سازمان درونی سطحی دیگر جلو بیاید» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۰۷). به طور کلی ساختار نمادین کلام حافظ موجبات تأویل و تفسیر اشعار وی و همچنین نگرش‌های متفاوت و گاه متضاد به متن وی را ایجاد کرده‌اند.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- پیر مغان

پیر مغان منشوری از معناهاست و هر کدام از طیف‌های معنایی آن ریشه در تاریخ ایران و تاریخ ادبیات فارسی دارد. همان تاریخ‌ـادبیاتی که به گفتهٔ آیزر تاریخ خوانش‌ها است. پیر مغان در ارتباط با پیر طریقت عرفان، مغان زرتشتی و مغان باده‌فروش پس از اسلام بار مفاهیم گوناگون را در خود رسوب داده است. این شخصیت در رابطه با پیر طریقت مفاهیمی از قبیل «راهنما بودن، مطلق بودن، اطاعت بی‌چون و چرا، پاکی و پاک‌کنندگی، بصیرت و وحدت با حق» را حمل می‌کند. ارتباط این شخصیت نمادین با مغان زرتشتی، لایه‌های معنایی بیشتری به آن می‌افزاید. مغان در پیش از اسلام در روزگاری که علوم و ادیان از هم جدا نشده بودند «دانایان علوم زمان خود بودند... مغ به زبان فرس قدیم است. مگاو (Magay) در اوستا به معنی خادم و چاکر است، به زبان پهلوی «مگوسیا» است. مجوس همان مگوش (Magush) است که در جادو چنان شهرت داشت که در زبان یونانیان کلمه به معنی جادوگر به کار رفت، اکنون Magie به معنی سحر است و ماژیسان Magicien به معنی ساحر است... در قدیم کلمهٔ جادو معنی عام داشت که شامل همهٔ علوم زمان (به ویژه پزشکی) بود؛ به همین جهت مغان را جادوگر می‌گفتند. زردشت در میان قبیلهٔ خود به شغل پزشکی اشتغال داشت به همین جهت او را جادوگر گفتند. پس جادوگری مغان قدیم به مفهوم کنونی کلمهٔ جادو نبوده است» (جعفری لنگرودی، ۱۳۶۸: ۱۴۷–۱۴۸).

در زمینهٔ مغان دوران پس از اسلام که تعدادشان در شیراز کم نبود و می مغانه می‌ساختند و می‌فروختند نیز وجوه معنایی‌ای را که به این شخصیت اضافه شده است، می‌توان چنین تحلیل کرد: «چون در زمان حافظ کلمهٔ مغ نام عمومی برای هر زردشتی شده بود، می به مغان انتساب یافته و می مغانه گفته شده است و پیر مغان نیز کسی است که دستور می‌داد و مغبچه کسی بود که وظیفهٔ باده‌گساری و ساقی‌گری را بر عهده داشت و بدین‌گونه ترکیب‌های با مغ و مغان در معانی غیر رمزی به کار رفته‌اند. چنانکه حتی خیام که هیچ‌گاه نظرگاه عرفانی نداشته است نیز می مغانه گفته و عبید زاکانی شاعر همزمان با حافظ نیز که از هر گونه بینش عرفانی به دور بوده از می مغانه سخن می‌رانده است» (اهور، ۱۳۷۲، ج۴: ۲۱۴۷). ارتباط می و مغان در هر صورت به پیش از اسلام و زمان ساسانی می‌رسد و پیوندی طولانی‌مدت با یکدیگر دارند و بارها بر روی این منابع برای به دست آوردن شراب در زمان پس از اسلام تأکید شده است: «مسلمین قدیم شراب را از دو جا به دست می‌آوردند: یکی از مسیحیان و دیرها و دیگری از مجوسان یعنی مغان... در ابتدا پیر مغان همان شراب‌فروش بوده بعد در اصطلاح صوفیه معانی دیگری هم پیدا کرده است» (غنی، ۱۳۵۶: ۴۲).

پیر مغان را پیش از حافظ نیز در ادبیات با سابقه دانسته‌اند اما مفهومی که از آن برمی‌آید کاملاً ویژهٔ حافظ است. «پیر مغان اگر چه در ادبیات فارسی سابقه دارد، ولی با این اوصاف و ابعادی که در دیوان حافظ می‌یابیم از برساخته‌های هنری حافظ است که بیهوده نباید دنبال ردپای تاریخی او بود؛ بلکه بیشتر با می‌فروشان زردشتی مربوط است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۹۷). اینکه مفهوم پیر مغان در لایه‌های مختلف کاملاً در ذهن و ذهنیت خواجه ساخته شده است مسئله‌ای مبرهن به نظر می‌رسد. «پیر مغان به مفهومی نمادین که از شعر خواجه برمی‌آید، چنان‌که پیشتر اشاره شد، پدیداری است درونی و ذهنی یا برساختهٔ تخیل و آرمان‌های شناخته‌شدهٔ حکمت شاعرانهٔ ایرانی. این نماد بی‌اندازه مهم و کارساز از سویی با پندارهای اسطوره‌ای شرقی از پیری نورانی و جامع روح آگاهی‌بخشی و از دیگر سو با پیر عارف کامل با نظری مشرف بر تمامی رموز و اسرار جهانِ شناخته‌شدهٔ آن روزگار در سنّت عرفان اسلامی پیوند دارد» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۳۸).

چنان‌که پورنامداریان نیز پیر مغان را تمثیل انسان طبیعی و ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان می‌دانند که مثل «من» شعری حافظ، مختص شعر وی است. ترکیب «پیر مغان» با توجه به بار معنایی و فرهنگی «پیر و مغان در واقع جمع اضداد است و تصویر حقیقی انسان و حقیقت انسان است» (پورنامدریان، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۹).

مترجمان مورد بررسی شعر حافظ طی کنشی که با شعر حافظ داشتند، بر اساس داشته‌های ذهنی خود سعی بر آن داشته‌اند که این نمادها را به زبان مقصد منتقل بکنند ولی بنابر خاصیت منحصربه‌فردی که هر نماد دارد و آن خواص ریشه‌های خود را در بطن فرهنگ و باورهای خاص جامعهٔ مبدأ دوانده است، در این امر توفیق زیادی نیافته‌اند و تنها توانسته‌اند به ابعاد محدودی از هر نماد را برجسته کنند.

برجسته‌ترین طیف معنایی «پیر مغان» در ترجمه‌های انگلیسی در ارتباط با می و میکده است. بیش از ۶۰ درصد ترجمه‌های مورد بررسی پیر مغان را در ارتباط با شراب و شراب‌فروشی دانسته و حریم این پیر را محوطهٔ میکده معرفی کرده‌اند. برخی ترجمه‌ها به بُعد روحانی این نماد پرداخته‌اند و برخی دیگر ترجیح داده‌اند این نماد را بدون ترجمه و به عنوان یک اسم خاص با افزودن صفاتی روحانی به ترجمهٔ خود انتقال داده‌اند: Pir of Magian's، Old Magian's court و Magian.

۲- ۲- طیف معنایی می و متعلقات آن

منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۲)

Such a one am I that the tavern-corner is the cloister of mine: The prayer from the Pir of wine-sellers is the morning task of mine (Clarke, 1891: 108)

من آنی هستم که گوشهٔ میخانه صومعهٔ من است. دعای پیر شراب‌فروش کار صبح من است.

وگر کمین بگشاید غمی ز گوشه دل حریم درگه پیر مغان پناهت بس

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۷)

And if a sorrow be lurking in a corner of thine I
heart the sanctuary of the old Magian's court (the
tavern,) shall be thy refuge, and enough! (Robinson, 1883: 112)

و اگر غمی در گوشه‌ای از قلب تو کمین کرد، باشد؛ حریم محوطهٔ پیر مغان (میکده) پناهگاه تو خواهد بود و بس.

حافظ جناب پیر مغان مأمن وفاست درس حدیث عشق بر او خوان و ز او شنو

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۱۶)

O Hafiz, a fortress of trust is the threshold of the
keeper of the wine-house, where thou mayest hear
and read the story of love. (Robinson, 1883: 147)

اُه حافظ دژی از اعتماد در آستانهٔ نگهبان میخانه است که در آن تو ممکن است داستان عشق را بشنوی و بخوانی.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۷)

Hear the Tavern-keeper who counsels you:
"With wine, with red wine your prayer carpet dye!"
There was never a traveller like him but knew
The ways of the road and the hostelry. (Bell, 1897: 34)

بشنو از میخانه‌چی که به تو اندرز می‌دهد
با شراب قرمز فرش نمازت را رنگ کن
هرگز مسافری مثل او نبود ولی می‌شناخت
مسیرهای جاده را و منزلگه را

در کنش خوانش بل، به طور کامل پیر مغان حذف شده است و از او به عنوان شخصیت خاص و اسم خاص اثری در ترجمه نیست. از نظر وی پیر مغان معادل میخانه‌چی است.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید　　که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۷)

Let wine upon the prayer-mat flow.
An if the taverner bids so;
Whose wont is on this road to go
Its ways and manners well doth know. (Arberry, 1947: 83)

بگذار شراب بر سجاده جاری شود
و اگر میخانه‌چی چنین حکم کند،
که آموخته‌های او در این مسیر است که برود
این جاده‌ای را که راه و روشش را به خوبی می‌شناسد.

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش　　کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۰)

This problem that had vexed me long
Last night unto the taverner
I carried; for my hope was strong
His judgement sure, that could not err.
Might swiftly solve infallibly
The riddle that had baffled me. (Arberry, 1947: 97)

این مسئله که مدت‌ها مرا رنجانده بود دیشب با خود به میخانه بردم چون امیدم قوی بود قضاوت او قطعی که نمی‌توانست خطا کند خدا سریعاً معمایی را که گیجم کرده است بی‌خطا حل کند.

آربری در این بیت به عنوان یک خوانندهٔ کنش‌گر، به طور کلی شخصیت پیر مغان را حذف کرده و به جای پیر مغان، مکانی را که پیر در آنجا حضور دارد، یعنی میخانه را ذکر کرده است.

۲- ۳- اسم خاص

بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند　　پیر ما هر چه کند عین عنایت باشد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۱)

I am the slave of the **Pir of the Magians** (the murshid, perfect and excellent),
who releaseth me from ignorance (of divine knowledge),
Whatever our Plr doeth, the essence of friendly assistance is.
(Clarke, 1891: 360)

من بردهٔ پیر مغان (مرشد کامل و عالی) هستم که مرا از غفلت (دانش الهی) نجات داد. هر چه پیر ما انجام دهد، جوهرهٔ کمک دوستانه است.

کلارک، پیر مغان را به صورت اسمی خاص در ترجمه آورده است ولی با توضیحاتی که دربارهٔ پیر مغان داخل پرانتز ارائه داده است، نماد را بارز کرده و این شخصیت را پیر طریقت دانسته‌است. توضیحات وی باعث شده که راز نماد، فاش شود و لذت ادبی برای خوانندهٔ ترجمهٔ کلارک از بین برود.

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۱)

Time's vexation, they give the **Pir of the Magians:**
Behold what (sport) with the Pir, these holy travellers make!
(Clarke, 1891: 274)

غم زمان به پیر مغان دادند بنگر که این مسافران مقدس با پیر چه می‌کنند؟ (اعمالی که می‌کنند)

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۰)

Thus perplexed, sought I the **High Priest of the Magians** yestreen.
For he sees keen with the soul's eye to discern riddles unguessed. (Leaf, 1898: 38)

من که بدین‌سان گیج شده بودم به دنبال روحانی عالی مغان بودم دیروز عصر چون او مشتاقانه با چشم روح می‌بیند تا معماهای حل‌نشده را تشخیص دهد.

لیف به عنوان خواننده کنش‌گر بوده است و پیر مغان را مشخصاً مقامی روحانی و عرفانی به این نماد داده است.

گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۰)

“No part of faith is the dervish cloak and the wine.”
“Yet both are found in this **Magian** faith of mine.”
(Arberry, 1947: 103)

هیچ بخش از ایمان، خرقهٔ درویش و شراب نیست با این حال هر دو در این ایمان مغان یافت می‌شوند.

در این بیت نیز واژهٔ پیر حذف شده و فقط به مغان اکتفا کرده‌است، در حالی که مذهب مغان مدّنظر شاعر نیست و به طور مشخص مذهب خاص «پیر مغان» مورد نظر حافظ است.

۲- ٤- طیف معنایی روحانیت و راهبری

مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۲)

Disciple of the Tavern-priest am I;
The pious Sheikh may promise future bliss,
He brings me where joy is.
(Bell, 1897: 77)

من شاگردِ روحانی میخانه هستم. شیخ زاهد ممکن است امید سعادت آینده دهد. او مرا جایی می‌برد که شادی هست.

این بار بل همان نماد را که در بیت قبلی به عنوان میخانه‌چی ترجمه کرده‌بود، «روحانی میخانه» ترجمه کرده‌است و همین ترجمه‌های مختلف از یک تعبیر، نشانی از نمادین بودن آن تعبیر است.

۲- ۵- رند

رند از جمله واژگان نمادینی است که دارای لایه‌های معنایی جالب توجهی است و اغلب این لایه‌ها را حافظ به این واژه افزوده است به نوعی که پیش از حافظ و پس از حافظ این واژه بار منفی داشته‌است. رند در معنی واقعی خود یعنی فردی بی‌بند و بار و هرزه‌گرد و لاأُبالی؛ اما در معنای نمادین فردی وارسته و آزاد از تعلقات مادی است. «حافظ از آنجا که نگرش ملامتی داشت و هر نهاد یا امر مقبول اجتماعی و همچنین هر نهاد یا امر مردود اجتماعی را با دید انتقادی و ارزیابی دوباره می‌سنجید... نظریهٔ انسان کامل یا آدم حقیقی را از عرفان پیش از خود گرفت و آن را با همان طبع آفرینشگر اسطوره‌ساز خود بر رند بی‌سروسامان اطلاق کرد...» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۴۰۸-۴۰۷).

مشخصاتی که خرمشاهی بر اساس اشعار دیوان برای رند استخراج کرده است از این قرار هستند:

رندی قسمت و سرنوشت ازلی است، اهل خوشدلی و خوشباشی است، رند میخواره و اهل خرابات است؛ نظرباز و شاهدباز است. ضد صلاح و تقوا و توبه است. نقطهٔ مقابل زاهد و زهد است. دشمن تزویر و ریاست. مصلحت‌بین و ملاحظه‌کار نیست. قلندر هم هست. ملامتی است و منکر نام و ننگ. عاشق است. رندی هنری دیریاب است. در ظاهر گدا و راه نشین است و اهل جاه نیست. در باطن مقام والا و افتخارآمیزی دارد. اهل نیاز و رستگار است. (به تلخیص از خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: صص۴۰۹-۴۱۳). سابقهٔ این واژه پیش از شعر حافظ چنین بررسی شده است: «حکمت ذوقی، به ویژه در زمینهٔ غزل و از عصر سنایی به بعد، رندی را چونان نقطهٔ کمال حریّت و بلوغ معرفت انسانی اختیار کرد. رندی اساساً پدیداری بود که بی‌تردید از درون فرهنگ تصوف و البته تنها در عرصهٔ شعر و ادب و معرفت (نه در بیرون آن) به عنوان مفهوم و خصلت یا حرکتی خودجوش و اعتراضی یعنی نوعی پروتستانتیزم در برابر تزّهد و تشرّع سرشار از تقشّف و تحکّم و چه بسا تفرعن از سویی و تصوّف مبتلا به برخی گمراهی‌ها و تباهی‌ها از سویی دیگر، پدید آمد. هم از این روست اگر در بیشتر اشعار آن را در برابر این دو خواه با ذکر نام زاهد، یا صوفی یا نام‌های مشابه و هم‌خانوادهٔ آنها و به طور کلی قطب مستوران و گاه هم بدون اینها می‌یابیم» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۲۷۷-۲۷۸).

اگر بخواهیم طیف‌های معنایی رند را در ترجمهٔ اشعار دسته‌بندی کنیم، بیشترین طیف معنایی مربوط به مستی و باده‌نوشی خواهد بود. بیش از ۵۰ درصد ترجمه‌ها بُعد مرتبط با می و مستی را برجسته کرده‌اند. یک طیف دیگر از منشور رند، با عیش و عشقبازی در ترجمه‌ها نمود یافته است و طیف دیگر در زمینهٔ بی‌پروایی و قلندری (مفاهیم ملامتی) ترجمه شده است:

۲- ٦- طیف معنایی می و مستی

بر در میکده رندان قلندر باشند که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۶۷)

" At the door of the winehouse there are inebriated
Kalandars, who give and take back princely diadems."
(Robinson, 1883: 145)

در درِ میخانه قلندرهای مست هستند که تاج‌های پادشاهی را می‌دهند و پس می‌گیرند.

ترجمه‌ای دیگر از همین بیت:

At the door of the wine-house there
are drunken kalenders, who give and take
again kingly crowns.
(McCarthy, 2006: 90)

دمِ درِ میکده قلندرهای مست هستند که تاج‌های پادشاهی می‌دهند و پس می‌گیرند.

عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۶۱)

Flout not the toper's call nor his ill name, O man of law;
What thing soe'er the counsels of God foreordain am I.
(Leaf, 1898: 51)

ای مرد قانون، باده‌گسار را استهزا مکن و بدنامش مخوان!
این چیزی است که من از تقدیر خداوند هستم.

قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۶)

To them that here renowned for virtue live,
A heavenly palace is the meet reward;
To me, the drunkard and the beggar, give
The temple of the grape with red wine stored! (Bell, 1897: 49)

به آنهایی که در اینجا به زندگی با فضیلت معروفند
یک کاخ بهشتی پاداش است؛ به من مست و گدا
معبد انگور با ذخایر شراب قرمز بده!

چه نسبت است به رندی صلاح و تقوا را سماع وعظ کجا نغمه رباب کجا

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۸)

Can drunkenness be linked to piety
And good repute?
Where is the preacher's holy monody,
Where is the lute? (Bell, 1897: 61).

آیا مستی می‌تواند به زهد و خوش‌نامی مرتبط باشد؟
مرثیه مقدس واعظ کجا؟ بربط کجا؟

نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۳)

Thou, Hafiz, art praised for the songs thou hast wrought,
But bearing a stained or an honoured name,
The lovers of wine shall make light of thy fame—
All things are nought! (Bell, 1897: 68-69)

تو حافظ برای اشعاری که ساخته‌ای تحسین می‌شوی؛
ولی داشتن نامی بد یا افتخارآمیز عاشقان شراب شهرت تو را روشن خواهند کرد. همه چیز هیچ است.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

LAY not reproach at the drunkard's door
Oh Fanatic, thou that art pure of soul;
Not thine on the page of life to enrol
The faults of others! (Bell, 1897: 71)

در درگاه مستان تقبیح نکن ای انسان افراطی، تو که روح خالصی داری قرار نیست در دفتر حیات خطاهای دیگران را بر تو بنویسند.

روز نخست چون دم رندی زدیم و عشق شرط آن بود که جز ره آن شیوه نسپریم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۶)

On that first day, when we did swear
To tipple and to kiss,
It was our oath, that we would fare
No other way but this. (Arberry, 1947: 118)

در آن روز اول هنگامی که قسم خوردیم مست شویم و ببوسیم، سوگند ما بود که هیچ راهی جز این نرویم.

ما را به رندی افسانه کردند پیران جاهل شیخان گمراه

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۲۲)

Elders who have lost the road—
These have made a tale of us
“Drunken sots and bibulous.” (Arberry, 1947: 114)

روحانیون نادان به خدا پیرانی که مسیر را گم کرده‌اند، اینها داستانی از ما ساخته‌اند. مستان و باده‌دوستان همیشگی.

ولیکن کی نمایی رخ به رندان تو کز خورشید و مه آیینه داری
بد رندان مگو ای شیخ و هش دار که با حکم خدایی کینه داری

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۴۰)

Yet how to drunkards shall thy face be shown
That holds a mirror to the sun and moon?
Chide not the drunkard, greybeard; peace, be still;
Or wouldst thou quarrel with the Heavenly will? (Arberry, 1947: 126)

با این حال چهرهٔ تو چطور به مست‌ها نشان داده می‌شود که آیینه‌ای روبه‌روی خورشید و ماه دارد.
ای ریش‌سفید، مست را سرزنش نکن. آرام باش! آیا تو با ارادهٔ آسمانی می‌جنگی؟

من ار چه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

Am I a wild lover, A black-listed sot?
My friends in the city
Bear names without spot. (Nicholson, 1922: 175)

آیا من یک عاشق دیوانه هستم یک دائم‌الخمر بدنام؟
دوستان من در شهر اسم‌هایی دارند، بدون لکه

۲- ۷- بی‌بند و باری

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۱)

Hafiz! wine (love), and the mistress (the beloved), and profligacy (the fearless, careless state) are not (contrary to) thy way of life:
(Thus) wholly thou doest; and (since thou exceedest not) I pardon thee. (Clarke, 1891: 216)

حافظ شراب (عشق) و بانو (معشوق) و بی‌بندوباری (حالتِ بی‌ترس بی‌توجه) شیوهٔ زندگی تو نیست (برخلاف) (بدین‌سان) همه را انجام می‌دهی و (چون تو زیاده‌روی نمی‌کنی) تو را می‌بخشم.

مترجم به عنوان خواننده در کنشی که با مفهوم شعر داشته است، تنها توانسته بُعد بی‌پروایی این نماد را به ترجمهٔ خود منتقل کند و به طور کلی شکاف زیبایی‌شناسانهٔ بیت را پر کرده است.

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست آن به که کار خود به عنایت رها کنند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۹)

Since they carried not away the beauty of ease; and austerity is, That best that, as a favour, release of their own work, they make. (Clarke, 1891: 276)

چون آنها زیبایی سادگی را نبردند و زهد است ـ بهترین اینکه به عنوان یک نفع کار خود را رها کنند.

سادگی و بی‌آلایشی یکی دیگر از ابعاد معنایی نماد مذکور است که به ترجمه انتقال یافته است.

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاریست که موقوف هدایت باشد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۰)

If the Zahid take not the path to profligacy, he is excused,
Love is a work, that dependent on the guidance (of God) is. (Clarke, 1891: 360)

اگر زاهد مسیر هرزگی (ولگردی) اتخاذ نکند، بخشوده است؛ عشق کاری است که به راهنمایی (خدا) بستگی دارد.

Profligacy به معنای ولخرجی نیز هست و می‌تواند طیف معنایی «بی‌اهمیت بودن متاع دنیوی» رند را پوشش دهد.

غلام همت آن رند عافیت سوزم که در گداصفتی کیمیاگری داند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۹)

I am the slave of resolution of that profligate, safety-consuming (the Murshid or the perfect Arif),
Who, in beggar quality, the work of an alchemist (causing others to reach perfection) knoweth. (Clarke, 1891: 390)

من بردهٔ عزم آن بی‌بندوبار امنیت‌سوز (مرشد یا عارف کامل) هستم که در گداصفتی، کار کیمیاگری می‌داند (باعث می‌شود دیگران به کمال برسند).

من از رندی نخواهم کرد توبه و لو آذیتنی بالهجر و الحجر

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۲۷)

I will not repent of my profligacy,
although thou mayest injure me by separation and by absence. (McCarthy, 2006: 63)

من از ولگردی‌ام توبه نخواهم کرد اگرچه ممکن است با جدایی یا فقدان به من آسیب بزنی.

۳-۲- لذت‌جویی و عیاشی

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۱)

O Hafiz, wine, and pleasure, and retelry are not
what becometh thee! Thou must totally renounce
them, or I leave thee to perish! (Robinson, 1883: 28)

اُه حافظ شراب و لذت و عیاشی چیزهایی نیستند که ماهیت تو بشوند، تو باید کلاً آنها را تقبیح کنی، یا رهایت می‌کنم که بمیری.

نوبه زهدفروشان گران جان بگذشت وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست...
ما نه رندان ریاییم و حریفان نفاق آن که او عالم سر است بدین حال گواست

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۶-۱۰۷)

The turn of the heavy dealer abstinence is past,
the season of joy is arrived, and of joyous revellers!
We are neither dissembling revellers, nor the com
rades of hypocrites; he who is the knower of all
secrets knoweth this. (Robinson, 1883: 36)

نوبت ریاضت‌کش سنگین گذشت. فصل شادی آمد و فصل عیاشانِ شاد.
ما نه عیاشان پنهانی هستیم و نه یاران مزوران؛ او (مذکر) که دانندهٔ تمام این اسرار است، این را می‌داند.

آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر کاین سابقهٔ پیشین تا روز پسین باشد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۲)

It cannot be that the love of revelling should quit
- the heart of Hafiz, for the old custom of the former
days will last to the after-ones. (Robinson, 1883: 62)

نمی‌تواند چنین باشد که عشق شادی قلب حافظ را رها کند، چون رسم قدیمی روزهای گذشته تا روزهای آینده ادامه می‌یابند.

شاه اگر جرعه رندان نه به حرمت نوشد التفاتش به می صاف مروق نکنیم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۹)

And if the King giveth us to drink without
consideration the leavings of the revellers, on no
account will we offer it to him in its genuineness and
brightness. (Robinson, 1883: 104)

اگر شاه به ما بدهد که بنوشیم بدون ملاحظهٔ ترک خوشگذران به هیچ عنوان آن را به او با خلوص و روشنی‌اش نخواهیم داد.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Blame not us wild rogues and gay,
As if our score thou must pay. (Nicholson, 1922: 173)

ما سرکش‌ها و بی‌خیالان وحشی را تقبیح نکن، انگار که حساب ما را تو باید پرداخت کنی

Rogues = a person whose behavior one disapproves of but who is nonetheless likeable or attractive

فردی که رفتارش را نمی پسندد اما با این وجود دوست‌داشتنی یا جذاب است.

Gay = 1. (of a person) homosexual (used especially of a man).

(یک شخص) همجنس‌گرا (مخصوصاً برای یک مرد استفاده می شود).

2. light-hearted and carefree

سبک‌دل و بی‌خیال

نیکلسون نسبت به دیگر مترجمان ابتکار عمل قابل توجهی در ترجمهٔ رند به کار بسته‌است و کنش خوانش وی فعالانه‌تر و خلاقانه‌تر است و ابعاد دیگری از این نماد را مشخص کرده است. هر چند با فاش کردن این ابعاد موجب پر شدن سفیدی‌ها و نانوشته‌های متن شده است، ولی از سوی دیگر به عنوان خواننده، خواننده‌ای کنش‌گر تلقی می‌شود.

۲- ۸- خروج از بایگانی متنی

خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند ساقی بده بشارت رندان پارسا را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۹)

Life-givers, are the lovely ones, Persian-prattling : O Saki ! this news, give to the old men of Pars (Persia). (Clarke, 1891: 30)

جان دهندگان عزیزان هستند. وِروِرکنان فارسی: ای ساقی این خبر به پیرمرد فارس بده.

مفهوم بیت توسط کلارک اشتباه فهمیده شده و از حیطهٔ بایگانی متنی بیرون رفته است. هیچ اثری از نماد رند در این بیت دیده نمی‌شود و رند در مفهوم پیرمرد ترجمه شده است و پارسایی رندان، به اهل فارس بودن تغییر معنی داده است.

پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گفت با طبیب نامحرم حال درد پنهانی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۸)

Comes the sour ascetic nigh, hush, no word of toping speak j Save the leech the secret knows, shall we all the pain display? (Leaf, 1898: 65)

زاهد تلخ‌رو نزدیک می‌آید ساکت و هیچ حرفی نمی‌زند

شفابخشی را نجات بده که راز می‌داند؛ آیا همهٔ ما دردنشان خواهیم داد؟

به طور کلی رند از بیت حذف شده است.

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد زدیم بر صف رندان و هر چه بادا باد

گره ز دل بگشا و از سپهر یاد مکن که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۶)

THE secret draught of wine and love repressed
Are joys foundationless—then come whate’er
May come, slave to the grape I stand confessed!
Unloose, oh friend, the knot of thy heart's care,
Despite the warning that the Heavens reveal! (Bell, 1897: 92)

جرعهٔ مخفی شراب و عشق سرکوب‌شده لذات بی‌بنیاد هستند.

پس بیایید هرچه باداباد

که هرگز منجم با تمام فکرش

گره تقدیری را که آسمان‌ها مخفی می‌کنند، باز نکرده است.

نماد رند به طور کامل حذف شده و نادیده گرفته شده است و شاید علت آن دشواری درک مدلول این نماد بوده است.

۲- ۹- خرابات

در برهان قاطع آمده است: «خرابات بر وزن کرامات، شرابخانه و بوزه‌خانه و قمارخانه و امثال آن را گویند» (برهان قاطع، ۱۳۴۲: ذیل خرابات). خرابات در راحةالصدور به این معنی آمده است: «و خرابات و خمرخانه‌ها را بنا کردند و به فاش لواط و زنا و مناهی شرع را تمکین دادند» (راوندی، ۱۳۸۶: ۳۱). بر اساس سنت‌های ادب فارسی می‌توان گفت خرابات کانون انواع فسق از شراب و قمار و لهو لعب بوده است. ولی نزد عرفا «از عرفای پیش از حافظ چون سنایی و عطار گرفته تا عرفای قریب‌العصر او نظیر شیخ محمود شبستری (م. ۷۲۰ ق.) و ابوالمفاخر یحیی باخرزی (م. نیمهٔ اول قرن هشتم) و یا عرفای معاصر او به ویژه شاه نعمت‌الله ولی (م. ۸۳۴ ق.) معنای متعالی دارد؛ و درست است که گاه مترادف با میخانه است ولی آشکار است که عرفا می و میخانه را هم کنایی (سمبلیک) ساخته‌اند» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۵۳). همچنین خرمشاهی، آن را از کلمات هسته‌ای دیوان حافظ دانسته است. «در خرابات حافظ همهٔ ابعاد گوناگون مادی و معنوی این کلمه یا نهاد در هم آمیخته و می‌توان گفت از کلمات کلیدی و اسطوره‌های مهم دیوان حافظ است. در خرابات حافظ سه مرحله و جنبه ملاحظه می‌شود: الف) کنایه از میخانه؛ ب) با حفظ معنی اول ولی نقطهٔ مقابل خانقاه یا مسجد؛ پ) با فحوای احترام‌آمیز و عرفانی» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۵۴). در اغلب شواهد موجود در ادب فارسی پیش از حافظ «خرابات یا به صورت مفهومی مجرد تعریف شده و یا در ترکیب با واژه‌ای مشعر بر معانی مجرد به کار رفته. اما شایان توجه است که حافظ معمولاً از پیوند دادن آن با مجردات به شیوهٔ متصوفه پرهیز دارد و در این خصوص نیز مطابق هنجارهای سمبولیسم عمل می‌کند و استنباط این نماد را نیز همچون اکثریت نمادهای دیگر به خواننده وامی‌گذارد، برای نمونه، او حتی یک

بار آن را با واژه‌هایی چون حقیقت، وحدت، فنا، نفی صفت و غیره همراه نکرده است. این خود یکی از نشانه‌های بلوغ نمادگرایی در شعر اوست» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۲: ۸۴۲).

با توجه به آنچه گذشت از واژهٔ نمادین خرابات می‌توان معانی باده‌خواری، قماربازی، عشقبازی، پاکبازی، ملامتی‌گری، خاکساری، مخالفت با سالوس و تعصبات مذهبی، بی‌اعتنایی به دنیا و مافیها و چندین و چند مفهوم دیگر دریافت.

مترجمین شعر حافظ در قبال چنین نمادی دچار خوانش بد شده‌اند و آن را صرفاً برابر یا میکده دانسته‌اند. به این ترتیب شکاف زیبایی‌شناسی این نماد را از بین برده‌اند. به جز بیت زیر که لوثیان بل ترجمه کرده است و در آن برای ترجمهٔ خرابات از واژهٔ ruins استفاده کرده است، باقی مترجمین در اغلب موارد واژهٔ Tavern و در چند مورد از ترکیب wine-house را برابر با خرابات دانسته‌اند.

بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم　　مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۴۷)

Bring, bring the cup! drink we while yet we may
To our soul's ruin the forbidden draught
Perhaps a treasure-trove is hid away
Among those ruins where the wine has laughed! (Bell, 1897: 93)

بیا و جام را بیاور و بنوش، در حالی که هنوز ممکن است
جرعهٔ ممنوعه روح ما را خراب کند
شاید گنجی مخفی باشد در آن خرابه‌هایی که در آنها شراب خندیده است.

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد　　خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۵)

The water of the tavern took my religious garment of austerity: My house of reason, the fire of the tavern consumed. (Clarke, 1891: 159)

آب میخانه جامهٔ دینی زهدم را گرفت. (پس) جگر من چون یک تنگ شراب، بدون شراب و میخانه سوخت.

یاد باد آن که خرابات نشین بودم و مست　　وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۳)

May it be remembered that I have sat in
the tavern and drunk deep. That which is
rare in my life now-a-days was frequent then. (McCarthy, 2006: 68)

یاد باد آنکه در میخانه نشسته و عمیق نوشیده بودم، آنچه امروز در زندگی‌ام نایاب است، آن زمان مکرر بود.

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی　　یک سر از کوی خرابات برندت به بهشت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Thou shalt rise, oh Hafiz, to Heaven's gate
From the tavern where thou hast tarried late.
And if thou hast worshipped wine, thou shalt meet
The reward that the Faithful attain;
If such thy life, then fear not thy fate,
Thou shalt not have lived and worshipped in vain. (Bell, 1897: 72)

تو، حافظ به دروازه بهشت صعود خواهی کرد از میخانه‌ای که تا دیر وقت در آن بودی
و اگر تو شراب عبادت کرده باشی مواجه خواهی شد با پاداشی که مؤمن به دست می‌آورد

اگر زندگی تو چنین باشد پس از تقدیرت نترس بیهوده زندگی و عبادت نکرده‌ای.

یاد باد آن که خرابات‌نشین بودم و مست　　وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۳)

Hast thou forgotten, when a sojourner
Within the tavern gates and drunk with wine,
I found Love's passionate wisdom hidden there,
Which in the mosque none even now divine? (Bell, 1897: 97)

به یاد داری که یک رهگذر در درِ میخانه و مست شراب
خرد هیجان عشق را در آنجا یافتم که در مسجد حتی امروز هم نیست.

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر　　مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۳)

Forth from the mosque! the tavern calls to me!
Would'st hinder us? The preacher's homily
Is long, but life will soon be spent! (Bell, 1897: 103)

از مسجد، میخانه مرا صدا می‌کند، ای واعظ مانع من نمی‌شوی،
وعظ طولانی است ولی زندگی زود می‌گذرد.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم　　این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۸)

Within the Magian tavern
The light of God I see;
In such a place, O wonder!
Shines out such radiancy. (Aeberry, 1947: 117)

در میکدهٔ مغان نور خدا می‌بینم، در چنین جایی عجب چنین نوری می‌درخشد!

قدم منه به خرابات جز به شرط ادب　　که سالکان درش محرمان پادشهند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۲)

Oh, enter devoutly
The tavern! This ring
Of topers that haunt it Have ear of the King. (Nicholson, 1922: 175)

اُه به میخانه با تقوا وارد شوید. این حلقهٔ باده‌گسارانی که در آن پرسه می‌زنند گوش شاه را دارند.

خرقهٔ زهد مرا آب خراب‌آباد ببرد　　خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۵)

The water of the tavern took my religious garment of austerity: My house of reason, the fire of the tavern consumed. (Clarke, 1891: 159)

آب میخانه جامهٔ دینی زهدم را گرفت. (پس) جگر من چون یک تنگ شراب، بدون شراب و میخانه سوخت.

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر　　مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۳)

If I leave the mosque to repair to the wine-house
censure me not; the preaching to the congregation
was long, and time was running away. (Robinson, 1883: 57)

اگر مسجد را ترک کنم تا میخانه را تعمیر کنم، سرزنشم نکن، وعظ برای جمع طولانی بود و زمان داشت می‌گریخت.

جنبه‌های متعدد خرابات به عنوان یک نماد در شعر رابینسون نیز به همان شیوهٔ کلارک از بین رفته است؛ هر چند که میخانه نیز در شعر حافظ نماد محسوب می‌شود ولی اولاً به اندازه خرابات نماد شخصی نیست و ثانیاً ابعاد مفهومی کمتری نسبت به خرابات دارد.

در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست　　هر جا که هست پرتو روی حبیب هست

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۶)

Not far apart are love of the wine-house and cloister love;
No place but there the sheen of the Friend's face for light is found. (Leaf, 1898: 33)

عشق صومعه و میکده خیلی از هم دور نیستند.

هیچ جایی جز آنجا نور چهرهٔ دوست پیدا نمی‌شود.

لیف هم در ترجمهٔ خرابات به مفهوم میخانه بسنده کرده و ابعاد نمادین آن را انتقال نداده است.

به فریادم رس ای پیر خرابات　　به یک جرعه جوانم کن که پیرم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۷۲)

With but one drop, my Wine-house Master, aid me;
An old man I, in youth once more array me. (Leaf, 1898: 52)

استاد شراب‌خانهٔ من به من کمک کن! فقط با یک قطره.

من پیرمردی هستم، بار دیگر مرا جوان کن.

لیف علاوه بر اینکه در ترجمهٔ ترکیب پیر خرابات، میخانه و شرابخانه را در نظر گرفته، به آن لفظ استاد را اضافه نموده است که مفهوم نمادین آن انتقال پیدا نکرده است.

۲- ۱۰- خروج از بایگانی متنی

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی　　یک سر از کوی خرابات برندت به بهشت

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۶)

Cup in hand let Hafiz die,
Straight to Eden he will fly. (Nicholson, 1922: 173)

فنجان در دست بگذار و حافظ بمیرد، مستقیم به بهشت پرواز خواهد کرد.

نیکلسون، طی کنش خوانش به حذف نماد پرداخته است و هیچ ترجمه‌ای ارائه نداده است.

۲- ۱۱- تحلیل داده‌ها

۲- ۱۱- ۱- پیر مغان

جدول ۲- وضعیت نماد پیر مغان

پیر مغان	می و متعلقات آن	اسم خاص	راهبری
۱۳ مورد	۷	۴	۲
۱۰۰ درصد	۵۴٪	۳۱٪	۱۵٪

علاوه بر مواردی که شکاف معنایی نماد پیر مغان دست نخورده باقی مانده و به عنوان اسم خاص به فرهنگ مقصد منتقل شده است، ترکیباتی از قبیل Pir of wine-sellers به معنی پیر شراب‌فروش؛ و keeper of the wine-house؛ Tavern-keeper؛ the taverner نگهدارندۀ شراب‌خانه؛ برابرنهاداین نماد قرار گرفته‌اند. در یکی از ترجمه‌ها نیز محوطۀ مربوط به پیر مغان با عبارت Magian's court (the tavern) ترجمه شده که باز به معنی میخانه است. طیف معنایی رهبری و مرادی پیر مغان در ترجمه‌ها از طیف میخانه جدا نشده و با عبارت Tavern-priest روحانی میخانه به زبان انگلیسی ترجمه شده است.

آرتور آربری به عنوان یکی از مترجمان، پیر مغان را در پی‌نوشت ترجمه‌های خود این‌گونه شرح داده است: «پیر مغان نماد مردی است که با همۀ اسرار زندگی نزدیکی دارد و او به تجربه می‌داند که استدلال قدرت حل معمای نهایی جهان را ندارد و اینکه فقط شراب بدون منطق هست که زندگی در این دنیا را به مسئولیتی قابل تحمل تبدیل می‌کند» (Arberry, 1947: 153).

در توضیحات رابینسون، پیر مغان معرف مرشد کاملی است که حفظ یا تداوم احکام مسیر خدا را درک می‌کند. سخن پیر معادل است با شیخ پیر یا شمّاس. معبد مغان اکثرا معرف میخانه یا شراب‌خانه است. ولی ممکن است یک معنای معنوی هم با کاربرد مکرر آن داشته باشد. (Robinson, 1883: 163).

لوثیان بل نیز سعی کرده است این نماد را بیشتر به مخاطب خود توضیح دهد و نوشته است: «عنوانی که حافظ به میخانه‌چی می‌دهد پیر مغان است که لفظاً یعنی مرد پیر مغان. تاریخ این عنوان خلاصه‌ای از تاریخ اعتقادات ایرانی است و عمدتاً نشان‌دهندۀ روحانیون اولین مذاهب فارسی یعنی زرتشت بوده. هنگامی که محمدی‌ها به ایران حمله کردند و واعظین پیامبر جایگزین کشیشان زرتشت شدند. عنوان آنها بی‌اعتبار شدند و آنقدر تحقیر شدند و سقوط کردند که صرفاً نگهبان میخانه یا کاروانسرا شدند ولی تدریجاً جایگاه محترمی را بازیابی کردند» (Bell, 1897: 35-36) وی به معنای عرفانی این نماد نیز توجه دارد و می‌افزاید: پیر مغان مرد پیر خردمندی است که روح مسافران خستۀ مسیر زندگی را با ارائۀ آموزه‌های معنوی صوفیان به آرامش می‌رساند. (ر.ک. همان)

بل دلیل قابل بحثی برای لایۀ معنایی رهبری و راهنمایی پیر مغان ارائه داده است. او بر این باور است که چون آنها با مسافران زیادی در ارتباط بودند و از تجربیات آنان بهره برده بودند به راهدارانی باتجربه تبدیل شده بودند که به خوبی با راه‌های جاده و مهمانخانه آشنا بودند و می‌توانستند مسافران را راهنمایی کنند تا در مسیر گم نشوند. (ر.ک. همان)

۲- ۱۱- ۲- رند

جدول ۳- وضعیت نماد رند

رند	می و متعلقات آن	بی‌بند و باری	خوش‌باشی	خروج از بایگانی متنی
۲۵ مورد	۱۱	۵	۶	۳
۱۰۰ درصد	۴۴٪	۲۰٪	۲۴٪	۱۲٪

واژگانی که برای نماد رند در ترجمه‌ها به کار رفته است شامل drunken به معنی معتاد به نوشیدن و عادتاً مست؛ Inebriated به معنی مست و بی‌نظم؛ toper's در معنی نوشیدن به شدت؛ lovers of wine عاشقان شراب؛ tipple در معنی دائم‌الخمر که ریشۀ آن از «نوک زدن» است که عملی است که مدام تکرار می‌شود و در نتیجه دلالت بر مدام خوردن شراب می‌کند. Profligacy به معنی «اخلاق ویران شده، رها شده به رذیلت»، «بی‌پرواو اسراف‌کار» و در سال ۱۷۰۹ به معنی کسی که تمام توجه خود را به اصول خوب از دست داده است، ثبت شده است. Sot در ریشه‌شناسی واژگانی به معنی کسی است که از نوشیدن زیاد احمق شده باشد. از انگلیسی باستانی به معنی شخص احمق؛ Revelers کسی که در عیاشی افراط می کند، کسی که در خوشگذرانی شرکت می کند، از این رو نیز کسی که یک زندگی بی نظم یا بی‌بند و بار دارد. Pleasure علاوه بر معنای لذت و عیش و خوشگذرانی در ریشه‌شناسی واژگانی به معنای «افراط در خوشگذرانی به عنوان هدف اصلی زندگی» نیز آمده است. "Drunken sots and bibulous." این اصطلاح نیز جالب است که یک صفت bibulous به واژگان قبلی افزوده است در ریشه‌شناسی واژگانی به معنای اسفنج و جاذب مایعات است. اسفنج به استعاره از فرد بسیار شراب‌خوار تبدیل شده است با این وجه شبه که تمام نوشیدنی‌ها را به خود جذب می‌کند.rogues and gay : واژه اول rogues به معنی شخصی غیر اصولی و شرور و ناصادق است و ریشۀ واژه gay

در معنی پر از شادی و سرخوشی، جذاب، هوس‌باز، بی‌نظم و بداخلاق، از اواخر قرن نوزدهم به بعد بار معنایی هرزگی و هم‌جنس‌بازی برجسته‌تر شده است. هنری‌ترین عبارتی که معادل با رند مورد استفاده قرار گرفته‌است، beauty of ease است که رندی را درک زیبایی سهولت و سادگی دانسته و بار معنایی رهایی از تعلقات دنیوی را برجسته کرده‌است.

۲- ۳-۱۱- خرابات

جدول ٤- وضعیت نماد خرابات

خرابات	می و میکده	ویرانه	خروج از بایگانی متنی
۱۳ مورد	۱۱	۱	۱
۱۰۰ درصد	۸۴٪	۷.۶۹٪	۷.۶۹٪

واژگانی که برای تبیین نماد خرابات به کار رفته‌اند محدود به سه واژه هستند: ruins به معنی خرابه است؛ ساختمانی که ویران شده باشد. tavern در معنای میخانه است که در ریشه‌شناسی لغوی در معنی خانه‌ای چوبین نیز آمده که با واژهٔ خرابات اشتراکاتی می‌تواند داشته باشد. wine-house در مورد این واژه که معنای اولیهٔ آن همان میخانه است، حدسی زده می‌شود مبنی بر اینکه اشاره به محلی دارد که در آنجا شراب ساخته می‌شود که در این سطح از معنی، باز به معنای خرابات نزدیک می‌شود.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در هر سه نماد بیشترین درصد را لایهٔ معنایی می و متعلقات آن به خود اختصاص داده‌است. دلایل این برجسته‌سازی از سوی مترجمان را باید در پارادایم‌ها و افق انتظارات ادبی آنان جستجو کرد. از آنجا که «در نظریهٔ دریافت بخش اعظمی از خوانش‌های یک عصر بر پایهٔ میراث خوانش‌های قبلی شکل می‌گیرد» (Jauss, 1982:45) و هر اثر صرفاً در ارتباط با خوانش آثار دیگر قابل درک می‌شود، باید دریابیم در این دوره از تاریخ ادبیات انگلستان چه مضامینی مقبول طبع خوانندگان آثار ادبی بوده است که خوانش آنها چنین تأثیری بر خوانش اشعار حافظ داشته است؟

یکی از دلایلی که می‌توان برای برجسته شدن این لایه ذکر کرد، نمادین بودن خود شراب در فرهنگ انگلیس است: از نظر تئوگنیس شراب آزمونی‌ست که ذهن انسان را نشان دهد. حتی یک آدم عاقل که همواره هوشمند بوده هنگامی که مست می‌شود اعتبار خودش را از بین می‌برد. تئوتریکوس یک شعر آشکار و صریح را مطرح می‌کند به این صورت که واقعیت در جام‌های ماست. باکوس تمام حقیقت را دربردارد و آن حقیقت شراب است و در شراب هیچ فریب یا خطایی نمی‌تواند وجود داشته باشد. هیچ حقه‌بازی و هیچ ریا و تظاهری نمی‌تواند وجود داشته باشد.

دیکنز به این صورت خلاصه می‌کند: واقعیت در شراب است. شراب ممکن است معرف خون دیانیسوس باکوس باشد و به افتخار بسیاری از خدایان دیگر هم ریخته شده است. در کتاب زایش، شراب، خون تاک نامیده می‌شود و در سمبلیسم مسیحیت نشان‌دهندهٔ خون مسیح است. تارسیاس در مورد دو برکت انسان به پنتئوس حرف می زند یکی مربوط به غلات و دیگری مربوط به شراب. دومی خواب‌آور است و غفلت می‌آورد و داروی غم است. در همین نمایشنامه به ما گفته می‌شود که شراب عشق می‌آورد. بدون شراب هیچ آفرودیتی وجود ندارد. افلاطون این مثل را می‌گوید: مست‌ها و بچه‌ها حقیقت را می‌گوید. (برگرفته از فربر، ۲۰۰۷).

یکی دیگر از دلایل برجسته شدن این لایه از نماد اشاعهٔ ادبیات غنایی در این دوره است؛ چرا که می و متعلقات آن یکی از عناصر اصلی شعر غنایی است. شعر غنایی شعری است با محوریت احساس و مبتنی بر عشق، زیبایی و سرمستی، و منشأ آن عواطف درونی انسان‌ها است. نهضت رمانتیک به این نوع شعر بها داد؛ سنت بوو از ادیبان و ادب‌دوستان این دوره دعوت کرد که «بیایید به شعر غنایی در عصر جدید بیندیشیم» (ولک، ۱۳۷۷: ۱۰۱).

دلیل دیگر، توجه شاعران و مخاطبان انگلیسی این دوره به اشعار آناکرئون۱ بود. «آناکرئون قدیمی‌ترین شاعر غزل‌سرای یونان است... که در ۵۶۰ قبل از میلاد در شهر تئوس از بلاد ایونی به دنیا آمد و پس از سفرهای بسیار و عمری طولانی در همان شهر درگذشت» (ناتل خانلری، ۱۳۱۲: ۶۲۸). وی بیش از آنکه شاعری درباری باشد شاعر عشق و شراب شناخته شد با ذوقی لطیف و ساده و بدون آرایه‌های پیچیده که اندیشه‌اش را به سهولت بیان می‌کند می‌توان گفت که توجه شاعران رمانتیک به آناکرئون،

[1] Anacreon

عاملی برای درک و دریافت شعر حافظ بوده است. سر ویلیام اوزلی یکی از جانشینان جونز چنین می‌نویسد: «هومر[1] و آناکرئون که در نوع خود بی‌نظیرند، می‌توانند از خلق اشعار حماسی چون فردوسی و غزلیات غنایی چون حافظ احساس غرور کنند» (Ouseley, 1795: xxiii).

روی آوردن شعرا و ادیبان این دوره به فلسفهٔ اپیکوریسم نیز بر نوع خوانش اشعار حافظ بی‌تأثیر نیست. علاوه بر اصالتی که فلسفهٔ اپیکور به احساس داده و از این نظر با رمانتیسیسم ـ که مکتب رایج دورهٔ مورد بررسی این مقاله است ـ اشتراک یافته، لذت‌جویی نیز بخش مهم دیگر این فلسفه است که می‌تواند فصل مشترک دیگر آن با رمانتیسیسم باشد. «این لذّت، بهره‌مندی مستقیم از آن چیزی است که طبیعت اهدا و عرضه می‌کند» (بـرن، ۱۳۵۷: ۱۰۶). عمده‌ترین راه التذاذ و خوش‌باشی و فرار از زشتی‌ها و پلشتی‌های جامعه، پناه برده به باده بوده است و توصیهٔ خیامی برای رهایی از بار غم زندگی در این دوره بسیار مورد استقبال بود. از این رو برجسته‌سازی مترجمان اشعار حافظ به نفع می و متعلقات آن می‌تواند ریشه‌ای در رواج این نوع جهان‌بینی نیز داشته باشد.

۳– نتیجه‌گیری

کنشی که مترجمان شعر حافظ با متن شعر وی داشتند در غالب موارد، مترجمان را تبدیل به خوانندگان فعالی کرده است و موجب شده است، ترجمهٔ آنان شکاف هنری اشعار را با حذف یا برجسته‌سازی دچار تحول کنند. کنش خوانش مترجمین و نحوهٔ تلفیق نوشته‌ها و نانوشته‌های شعر حافظ تحت تأثیر داشته‌های فکری آنان، سنن ادبی و نوع ادبی غالب در آن دوره بوده است.

پیر مغان با سه طیف معنایی در ترجمه‌ها دیده می‌شود: اسم خاص، طیف معنایی می و متعلقات آن و طیف معنایی روحانیت و رهبری. در ترجمه‌هایی که با اسم خاص ذکر شده است، شکاف زیبایی‌شناسی پر نشده و به صورت نماد به فرهنگ مقصد منتقل شده‌است. نماد رند با سه طیف معنایی به ترجمه‌ها منتقل شده‌است: مستی و باده‌خواری، خوش‌باشی و بی‌بندوباری. شکاف هنری نماد خرابات به تمامی در ترجمه‌ها پر شده و به مفهوم میکده ترجمه شده‌است.

از بین مترجمان این مقاله می‌توان گرترود مارگارت لوثیان بل، رینولد نیکلسون، والتر لیف، آرتور آربری را خوانندهٔ کنش‌گر تلقی کرد که آنچه را متن در اختیار آنان گذاشته‌است با آنچه در ذهن خود داشته‌اند تلفیق کرده‌اند و به متن مقصد منتقل نموده‌اند؛ یعنی اجازه داده‌اند متن بر داشته‌های فکری آنان دست‌اندازی کند. ویلبر فورس کلارک نیز دیالکتیک فعالی با متن داشته با این تفاوت که در خوانش، دیکتاتور بوده و تمامی شکاف‌های هنری را با رویکردی کاملاً عرفانی ترجمه کرده‌است و نماد را که از مهم‌ترین مواضع مشارکت‌جویی حافظ است، به صراحت توضیح داده و باعث شده تمام انباشته‌های متنی، استعدادهای ذاتی و قوای کنشی شعر را عقیم شود. مک‌کارتی و سموئل رابینسون کمترین میزان مشارکت را با متن داشته‌اند و بیشتر مترجمانی متعهد هستند تا خوانندگان اثری ادبی.

در پایان باید گفت شعر شاعرانی که فرهنگ یک ملت را در اشعار خود متبلور کرده‌اند به سختی ترجمه می‌شود و متن مقصد دچار ابهامات فرهنگی می‌شود به عنوان مثال عدم وجود منهیات اسلامی در جامعهٔ غربی به شکلی که در ایران وجود داشته و دارد، منجر شده که نمادهای مورد بررسی در این نوشتار بسیاری از طیف‌های معنایی خود را از دست بدهند.

منابع

اهور، پرویز. (۱۳۷۲). کلک خیال‌انگیز، جلد چهارم، تهران: اساطیر.
آیزر، ولفگانگ؛ و صافاریان، روبرت. (۱۳۷۲). فرآیند خواندن: نگرش پدیدارشناختی. مجلهٔ کیهان فرهنگی، ۱۰۱، ۲۴–۲۶.
ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ویراست دوم.
برکت، بهزاد. (۱۳۹۳). کنش خواندن و انسان‌شناسی ادبیات: تصویری از اندیشهٔ ولفگانگ آیزر. مجلهٔ جستارهای ادبی، ۴۷(۱۸۴)، ۵۱–۷۱.
برن، ژان. (۱۳۵۷). فلسفهٔ اپیکور، برگردان ابوالقاسم پورحسینی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
برهان خلف تبریزی، محمدحسین. (۱۳۴۲). برهان قاطع، جلد سوم، تصحیح دکتر محمد معین، تهران: ابن سینا، چاپ دوم.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). گمشدهٔ لب دریا، تهران: سخن، چاپ دوم.

[1] Homer

پین، مایکل و همکاران. (۱۳۸۲). (زیر نظر) فرهنگ اندیشه‌های انتقادی. از روشنگری تا پسامدرنیته. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
جعفری لنگرودی، محمدجعفر. (۱۳۶۸). راز بقای ایران در سخن حافظ، تهران: انتشارات گنج دانش، چاپ اول.
جواری، محمدحسین، (۱۳۸۴). نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت: روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی. مجلهٔ مولوی‌پژوهی، ۲۵(۶۰)، ۷۵–۸۱.
حافظ، خواجه محمد شمس‌الدین. (۱۳۷۱). دیوان اشعار، تصحیح قزوینی ـ غنی، تهران: اساطیر، چاپ چهارم.
حمیدیان، سعید. (۱۳۹۰). شرح شوق، جلد اول، تهران: قطره.
حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). شرح شوق، جلد دوم، تهران: قطره.
خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۷). حافظنامه، تهران: سخن.
راوندی، محمد بن سلیمان. (۱۳۸۶). راحةالصدور و آیةالسرور، به کوشش مجتبی مینوی طهرانی، ویراستار محمد اقبال، تهران: اساطیر، چاپ اول.
رستمی، فرشته. (۱۳۸۹). زیبایی‌شناسی دریافت در دل فولاد. فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، ۷(۲۹ و ۳۰)، ۴۹–۷۰.
ریحانی، آتنا. (۱۳۹۷). بررسی شروح غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیباییشناسی دریافت هانس رابرت یاوس، رسالهٔ دکتری، دانشگاه مازندران.
طاهری، ابوالقاسم. (۱۳۵۲). سیر فرهنگ ایران در بریتانیا، تهران: انجمن آثار ملّی
غنی، قاسم. (۱۳۵۶). حافظ با یادداشت‌ها و حواشی دکتر قاسم غنی، تهران: افست مروی.
گیوپور، فریده. (۱۳۸۴). نگاهی به ترجمه‌های انگلیسی حافظ. سالنامهٔ حافظ‌پژوهی، دفتر هشتم، ۷۵–۸۸.
لؤلؤیی، پروین (۱۳۹۵). ترجمه‌های حافظ به انگلیسی. ترجمهٔ مصطفی حسینی، نشریهٔ مترجم سال مجلهٔ مولوی‌پژوهی، ۵، ۵۷–۷۲.
مظفری، علیرضا. (۱۳۸۱). خیل خیال، ارومیه: انتشارات دانشگاه ارومیه.
میرزاحسین، فهیمه و عظیم‌پور تبریزی، پوپک. (۱۳۹۴). خوانش عروسک‌های نمایشی بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی دریافت آیزر»، دوفصلنامهٔ علمی – پژوهشی دانشگاه هنر، ۱۰(۹۴)، ۲۱–۳۲.
ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۱۲). آثار دیگران: آناکرئون. نشریهٔ مهر، ۸، ۶۲۸–۶۳۱.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت. پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، ۱۱، ۹۳–۱۱۰.
ولک، رنه (۱۳۷۷). مفهوم رمانتی‌سیسم در تاریخ ادبی، ترجمهٔ: مجتبی عبدالله نژاد، تهران: انتشارات محقق، چاپ اول.
Arberry, A. J. (1947). Fifty poems of HAFIZ, London: Cambridge.
Bell, G. L. (1897). Poems From DIVAN of HAFIZ, London: Heinemann
Clarke, W. (1891). The Divan-i-Hafiz, The Royal Asiatic Society of Great Britan and Ireland
Ferber, M. (2007). A Dictionary of Literary Symbols, Second edition, Printed in the United Kingdom at the University Press, Cambridge
Iser, W. (1972). The Reading Process: a phenomenological approach.
Leaf, W. (1898). Versions From HAFIZ, London: Grant Richards.
Lodge, D., & Wood, N. (2000). Modern Criticism and Theory: A Reader; 2nd ed.
McCarthy, J. H. (2006). Ghazels from the Divan of Hafiz, Cambridge: Harvard University.
Nicholson, R. (1922). Translation of Eastern Poetry and prose, London: Cambridge Uni.
Ouseley, W. (1795). Persian Miscellanies, London: Richard White.
Robinson, S. (1883). Persian poetry for English readers, (Glasgow : M'Laren & son, printers) Printed for private circulation.

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 2, No. 1, Spring 2026

Online ISSN: 3060-7515

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

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Comparative and confrontational analysis of literary metaphors in Persian and English poetry

Esmat Derikvand [1]

1- Department of Persian Literature, Lorestan University, Faculty of Literature and Languages. Khorramabad, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/10/22
Accepted:
2025/04/20
pp:
24- 36

Keywords:
Parvin Etisami;
Sylvia Plath;
Metaphor;
Literary Metaphor.

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate literary metaphors in Persian and English texts, compare them, and describe their similarities and differences. Literary language is a language in which words and sentences are usually not used in their original meaning, but take on a figurative sense. Therefore, the theoretical framework used in the science of expression is Persian. Expression in the terms of literature is a set of rules and regulations by means of which a meaning is shown in different ways. The body under investigation consists of a Persian poem (Divan Parvin Etisami) and an English poem (Sylvia Plath). The current research has a qualitative nature, and its type is descriptive-analytical, focusing on Persian and English expressions. In this article, an attempt has been made to discuss the similarities and differences between metaphors in Persian and English rhymes in the field of contemporary poetry. After identifying and examining the literary metaphors in these two works, the similarities and differences between the metaphors should be discussed by analyzing samples of the poems by the mentioned contemporary poets. In this research, it is not necessary to mention all the examples found, and a limited number is provided. This approach allows for the determination of the type of metaphor and the identification of its elements, which are also presented in a table at the end, following an explanation. By examining the given examples; The similarities and differences of metaphor in two languages are shown in such a way that the most obvious similarity between the two; It is used in both languages; Because metaphor in both languages is borrowing something instead of something else, and its basis is simile, and the most important difference between the two can be seen in their divisions. And the difference in its elements between two languages, because in Persian it is examined in detail, and metaphor has four pillars, whereas in English it has two pillars and is studied and used more generally.

Citation: Derikvand, E. (2026). Comparative and confrontational analysis of literary metaphors in Persian and English poetry. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 2(1), 24-36.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55743.1020

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.8.7

[1] **Corresponding author:** Esmat Derikvand, **Email:** aghagheya75@yahoo.com, **Tell:** +9809166597020

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

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

تحلیل مقایسه‌ای و مقابله‌ای استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی

عصمت دریکوند [۱]

۱- دانشگاه لرستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات فارسی، خرم‌آباد، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۰۲

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۳۱

صص:
۳۶-۲۴

واژگان کلیدی:
پروین اعتصامی،
سیلویا پلات،
استعاره،
استعارهٔ ادبی.

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی استعاره‌های ادبی در متون نظم فارسی و انگلیسی و مقایسهٔ آنها و توصیف شباهت‌ها و تفاوت‌های آنهاست. زبان ادبی، زبانی است که در آن معمولاً واژه‌ها و جملات در معنای اصلی به کار نمی‌روند، بلکه معنایی مجازی به خود می‌گیرند. بیان عبارت است از مجموعه قواعد و قوانینی که به وسیلهٔ آنها یک معنی به طرق مختلف نشان داده می‌شود. پیکرهٔ مورد بررسی اثری از شعر فارسی (پروین اعتصامی) و اثری از شعر انگلیسی (گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات) است. پژوهش حاضر ماهیتی کیفی داشته و نوع آن توصیفی-تحلیلی در حوزهٔ بیان فارسی و انگلیسی است. در این مقاله سعی شده است به شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین استعاره در نظم فارسی و انگلیسی در حوزهٔ شعر معاصر پس از مشخص و بررسی کردن کل استعاره‌های موجود در این دو اثر، با به دست دادن نمونه‌هایی پرداخته شود. در این پژوهش از ذکر تمام نمونه‌های یافته‌شده خودداری شده و تعداد محدودی آورده شده است، بدین صورت که با آوردن تمام بیت، نوع استعارهٔ آن مشخص گشته و ارکان استعاره نیز پس از توضیح آن، به‌صورت جدول در پایان نشان داده شده‌است. با بررسی مثال‌های داده‌شده تشابهات و تفاوت‌های استعاره در دو زبان چنین نشان داده می‌شود که بارزترین تشابه این دو نوع به‌کارگیری آن در هردو زبان است؛ چرا که استعاره در هر دو زبان عاریت گرفتن چیزی به جای چیز دیگریست و اساس آن تشبیه است و مهم‌ترین تفاوت این دو را می‌توان در تقسیم‌بندی‌های این دو و متفاوت بودن ارکان آن در دو زبان دانست؛ چرا که در فارسی به طور جزئی بررسی شده و استعارهٔ در آن دارای چهار رکن است، ولی در انگلیسی دارای دو رکن است و کلی‌تر بررسی و به‌کار گرفته می‌شود.

استناد: دریکوند، عصمت. (۱۴۰۵). تحلیل مقایسه‌ای و مقابله‌ای استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۲(۱)، ۳۶-۲۴.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55743.1020

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.8.7

[۱] **نویسنده مسئول:** عصمت دریکوند، **پست الکترونیکی:** aghagheya75@yahoo.com ، **تلفن:** ۰۹۱۶۶۵۹۷۰۲۰

۱– مقدمه

«هدف شعر، آشکارا و بی‌هیچ ابهامی، عبارت است از تأثیر نهادن بر عواطف؛ و از همین راه است که شعر به طور کامل از آن چیزی متمایز می‌گردد که وردزورث تأکید دارد ثابت کند که ازلحاظ منطقی نقطهٔ مقابل آن است؛ این نقطهٔ مقابل نثر نیست، بلکه امر واقع یا علم است. یکی تمام توجّهش به فکر و اندیشه است و دیگری به احساسات» (برِت،۱۳۸۶: ۹۶). یکی از دقیق‌ترین تعریف‌ها از شعر تعریف ارسطو است که در همهٔ کتاب‌های منطق دورهٔ اسلامی شعر را کلامی مخیل دانسته و بنیاد آن را تخیل دانسته‌اند (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۲۸) و آنچه در شعر و با توسعه‌ای بیشتر در حوزهٔ ادب، به‌عنوان عامل بیانی مطرح است و در نظر قدما مادهٔ اصلی مباحث علم بیان را تشکیل می‌داده است، عنصر خیال یا شیوهٔ تصرف گوینده در ادای معانی است و علمای بلاغت در ادوار مختلف همواره کوشیده‌اند که این امکانات مختلف را در حوزهٔ تعریف‌ها و در جدول اصطلاحات خاص خود محدود کنند. (همان: ۴۰) بحث از این تصویرهای شاعرانه، موضوع علم بیان است. در قدیم بررسی این تصویرها را در چهار مقولهٔ مجاز و تشبیه و استعاره و کنایه محدود کرده‌بودند. (شمیسا،۱۳۸۱: ۱۲) به باور شفیعی کدکنی «دوتای از آنها ذاتی هستند یعنی مجاز و کنایه، و دوتای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به‌عنوان وسیلهٔ معرفی‌شده، یعنی تشبیه، و دیگری به‌عنوان پاره‌ای و قسمتی از یک اصل معرفی شده و آن استعاره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۶).

این مقاله مشتمل بر چهار بخش است: ۱– مقدمهٔ حاضر؛ ۲– پیشینهٔ مطالعات انجام‌شده درمورد استعاره که بررسی مهم‌ترین دستاوردها و تعاریف ادبی درمورد استعاره است؛ ۳– تحلیل داده‌ها که در آن به جمع‌آوری و تحلیلِ نمونه‌های استعارهٔ ادبی در *دیوان شعر پروین اعتصامی* و *گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات* پرداخته شده است؛ ۵– در پایان نیز براساس تعاریف، شواهد و تحلیل‌های انجام‌شده، نتیجه‌گیری کلی به‌دست داده خواهد شد.

این مقاله با هدف بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین استعاره‌های ادبی در حوزهٔ شعر فارسی و انگلیسی تدوین شده است. ماهیت این مقاله تطبیقی است و محدودهٔ آن، استعاره‌های ادبی و حوزهٔ استخراجی داده‌ها، شعر معاصر زبان فارسی و انگلیسی است. پرسش‌های مطرح در این پژوهش عبارت است از: ۱– چه شباهت‌هایی بین مفهوم و نوع استعارهٔ ادبی در شعر فارسی و انگلیسی وجود دارد؟ ۲– چه تفاوت‌هایی بین مفهوم و نوع استعارهٔ ادبی در شعر فارسی و انگلیسی وجود دارد؟

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

بر این اساس تاکنون بلاغیون به نظریه‌پردازی و پژوهش درمورد استعاره پرداخته‌اند، اما با توجه به عنوان این پژوهش و بررسی استعاره در شعر دو شاعر فارسی و انگلیسی کار تحقیقی بدین‌صورت یافت نشد. همچنین به طور ویژه در مورد تطبیق و مقایسهٔ استعاره‌های پروین اعتصامی و سیلویا پلات نیز پژوهشی انجام نشده‌است.

۱- ۲- روش انجام پژوهش

روش پژوهش دارای ماهیتی کیفی و از نوع توصیفی تحلیلی، به صورت تطبیقی است که در آن به انجام مقایسه و مقابله برای یافتن شباهتها و تفاوتها پرداخته شده است. محدودهٔ این پژوهش شعر معاصر فارسی و انگلیسی است و از آنجا که آثار شعر فارسی و انگلیسی در این مقطع بسیار گسترده است، اشعار دو شاعر معاصر (پروین اعتصامی[۱] و سیلویا پلات) جهت بررسی انتخاب شده است و سپس به استخراج استعاره‌های موجود در این آثار این دو شاعر پرداخته شده است. در دیوان پروین اعتصامی ۵۱۲ مورد از انواع استعاره یافت شد و در گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات ۹۵ مورد از انواع استعاره، اما به دلیل محدود بودن مقاله از آوردن تمام موارد پرهیز شده و در اینجا تنها ۲۰ مورد از آن انتخاب و آورده شده‌است.

۱- ۳- تحلیل داده‌ها

این بخش به سه قسمت تقسیم می‌شود. در بخش (۶–۱) به بررسی نمونه‌های استعارهٔ ادبی فارسی در شعر پروین اعتصامی (ذکر مثال و نوع آن) پرداخته شده است. در بخش (۶–۲) به بررسی نمونه‌های استعارهٔ ادبی انگلیسی در شعر سیلویا پلات (ذکر مثال و

[۱] انتشارات نیک‌فرجام، ۱۳۸۷، چاپ دوم تهران.

نوع آن) پرداخته شده است. ودر بخش (۶- ۳) به بررسی تطبیقی بین استعاره‌های بررسی شده در دو زبان می‌پردازد که شامل بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌هاست.

۱-٤- بیان مسئله

نماد از آرایه‌های هم‌نشینی است که اساس و پایهٔ آن تشبیه است و تفاوت آن با استعاره در این است که مشبه‌به به طیفی از معناها اشاره دارد. تمایزی که بین بهره‌گیری حافظ از نماد با بهره‌گیری‌های شاعران پیش از وی داشته است، علاوه بر اختراع نمادهای جدید و شخصی، در منشور معناهای یک نماد است. حافظ با نبوغ خود طیف‌های معنایی متضاد و متناقضی را به یک نماد بخشیده است و سعی در دست‌اندازی به اندیشه‌های ثابت مخاطب داشته است.

شمیسا در کتاب بیان و معانی، نماد را ذیل «استعاره‌گونه‌ها» آورده است و آن را بر دو نوع تقسیم کرده است:

«در یک شعر نمادگرای راستین، یعنی شعری که نمادهایش بر اثر کثرت کاربرد و تکرار و تقلید به اصطلاح‌گونه‌هایی کلیشه‌ای بدل نشده است، منشوری از عناصر زنده و پیوسته و وابسته به یکدیگر در برابر منشوری متحرک یعنی ذهن و درون خواننده قرار می‌گیرد. باید منتظر بود که هر مرتبه خوانش شعر یک سطحِ خاص از این منشور گردان در برابر منشور شعر قرار گیرد؛ در حالی که در خوانشی دیگر ممکن است به دلیل دگرگونی سازمان درونی سطحی دیگر جلو بیاید» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۵۰۷). به طور کلی ساختار نمادین کلام حافظ موجبات تأویل و تفسیر اشعار وی و همچنین نگرش‌های متفاوت و گاه متضاد به متن وی را ایجاد کرده‌اند.

تعریف استعاره و نقش آن در زیبایی کلام: استعاره یکی از زیباترین صور خیال است که نقش مهمی در ادبیات فارسی و انگلیسی دارد. تعریف‌های مختلف و نمونه‌های گوناگونی که از این کلمه در آثار متقدمان آمده، نشان می‌دهد که ایشان، همواره دربارهٔ مفهوم و حوزهٔ معنوی این کلمه، متزلزل بوده‌اند. بعضی هرگونه تشبیهی را که ادات آن حذف شده باشد، استعاره دانسته‌اند و از تعبیر ارسطو چنین دانسته می‌شود که تشبیه همان استعاره است با اندکی اختلاف (همان: ۱۰۷) و این نوع تشبیه در بلاغت انگلیسی استعارهٔ تصریحیه نام دارد. دربارهٔ رمز زیبایی و فلسفهٔ تأثیر استعاره که سخنوران اروپایی آن را «ملکهٔ تشبیهات مجازی» خوانده‌اند، قدیم‌ترین کسی که به تحقیق و دقّت پرداخته ارسطو است. استعاره آن است که چیزی را به نامی بخوانیم که آن نام در اصل به چیز دیگری تعلق دارد. به اعتقاد ارسطو، تشبیه و ساخت تشبیهی با شعر عجین است و استعاره بیشتر برای نثر مناسب است. (افراشی،۱۳۸۳: ۱۳-۱۴) تعریف ارسطو از استعاره از زمان خودش تاکنون در میان بلاغیون اسلامی فارسی و عربی و همچنین بلاغیون غربی رایج بوده و همواره اساس تعاریف و تحقیقات آنان درمورد استعاره بوده است. ارسطو می‌گوید آنچه در بیشتر عبارت‌های بلاغی انگیزهٔ مسرت است، منشأ آن استعاره Metaphor است و مقداری ابهام و پیچیدگی، که مخاطب بعداً آن را درمی‌یابد؛ زیرا در آغاز چنان می‌پندارد که چیز تازه‌ای را دریافته و احساس می‌کند که موضوع سخن با آنچه انتظار آن را داشت اختلاف بسیار دارد. (همان: ۱۱۱) بر این اساس واژهٔ Metaphor واژه‌ای یونانی به معنی فرم است از دو جز تشکیل شده meta (فرا) و pherein (بردن) به معنی جا به جا کردن چیزی از مکانی به مکان دیگر (هاوکس،۱۳۸۰: ۱۱) که مانند پل است برای عبور از یک معنای مجازی به معنای دیگر. اساس Metaphor تشبیه است به گونه‌ای که از ارکان آن یک یا دو رکن مانده باشد؛ البتّه در فارسی فقط باید یک رکن مشبّه یا مشبّهٌبه برجای بماند تا استعاره محسوب شود. پس آنچه که باعث تمایز زبان مجازی و عاطفی Emotive Language از زبان ارجاعی Referential Language می‌شود، استفاده از صور خیال و به ویژه استعاره است. زبان عاطفی زبان ادبیات است که با آن احساسات و عواطف را منتقل می‌کنند، به عبارتی زبان ادبی انفسی است که با زبان عاطفی مؤثر در دل‌ها نفوذ می‌کند، با اغراق همراه است و بر یکی از دو جهت خوب یا بد تکیه دارد. (شمیسا،۱۳۸۱: ۲۳۳) استعاره در فارسی نیز یکی از مهم‌ترین و خیال‌انگیزترین عناصر خیال است. استعاره در لغت مصدر باب استفعال است، یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگری. زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به‌جای واژهٔ دیگری به کار می‌برد. مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقهٔ مشابهت است که به آن استعاره می‌گویند. (شمیسا،۱۳۸۱: ۵۷) استعاره را از تشبیه نیز می‌توان بیرون آورد، بدین ترتیب که از جملهٔ تشبیهی، مشبّه و وجه‌شبه و ادات تشبیه را حذف کنیم به نحوی که فقط مشبّهٌبه باقی بماند، به این مشبّهٌبه استعاره می‌گویند. (همان) استعاره و تشبیه ماهیتی یکسان دارند، در حقیقت استعاره تشبیه فشرده است. منتهی در تشبیه ادعای

شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این همانی (همان) به نظر ریچاردز شعر عالی‌ترین صورت عاطفی است. پذیرش سخن در شعر با تصدیق جملات عاطفی متفاوت است. (همان: ۲۳۴) بدیهی است که زبان عاطفی گاهی در گفتار عادی هم مورد استفاده قرار می‌گیرد و از صور خیال و استعاره نیز در آن استفاده می‌شود، اما آنچه در اینجا مدنظر است، مصداق آن در شعر فارسی و انگلیسی است. البته «خود شعر نیز ازنظر استفاده از این زبان مراتبی دارد. در برخی از شعرها زبان سر راست‌تر است و برخوردها نسبت‌به اشعار دیگر کمتر عاطفی است» (همان: ۲۳۴). هرچه زبان شعر سر راست‌تر باشد به زبان ارجاعی نزدیک‌تر است و استفاده از صور خیال و استعاره در آن کمتر است.

پروین اعتصامی ازجمله شاعران معاصر است که استعاره در دیوان شعری او بررسی شده‌است. زبان شعری او زبان پند و اندرز و نشان دادن مکارم اخلاق و تعریف حقیقت دنیاست و بیشتر قطعات به طرز سؤال و جواب یا مناظره بسته شده و گویا این شیوه از قدیم‌الایام خاصّ ادبیات شمال و غرب ایران بوده و در آثار پهلوی قبل از اسلام هم مناظرات دیده می‌شود. (اعتصامی،۱۳۸۷: ۱۱) بر این اساس زبان شعری او خالی از تکلّف است و استفاده از استعاره در آن چندان دیده نمی‌شود، و به‌خاطر نوع زبان محاوره‌ای که برای انجام مکلمات در مناظراتش به‌کار گرفته است، بیشترین نوع استعاره‌های به کار گرفته شده، استعارهٔ مکنیه بوده است. سیلویا پلات شاعر دیگری است که در این مقاله به بررسی اشعارش از نظر استعاره‌های ادبی پرداخته شده است. سیلویا پلات در دههٔ سی، یعنی دو دهه بعد از جنگ اول جهانی به دنیا آمد و کمی بیشتر از یک دهه بعد از جنگ جهانی دوم، دست به خودکشی زد. موضوعاتی که وی در اشعار خود منعکس می‌کند از سیاست و جنگ و بیهودگی فلسفی تا مرگ و بسیار مسائل دیگر را دربر می‌گیرد. (پلات،۱۳۸۶: ۹) چند شعر از سیلویا پلات در کتاب «*سرود مرغ آتش*»[۱] نقد شده است که اساس کار نگارنده در این مقاله بوده‌است.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱- استعاره‌های ادبی دیوان پروین اعتصامی

(عدد داخل پرانتز در پایان هر بیت نشان دهندهٔ شماره صفحهٔ بیت است.)

کم دهدت گیتی بسیار دان به که بسنجی کم و بسیار را (۲۱)

در این بیت استعاره در لفظ «گیتی» است.«گیتی» در نفس خود به انسانی تشبیه شده است که بخشش می‌کند. ذکر مشبّه و حذف مشبّهٌ‌به در جمله استعارهٔ مکنیه را شکل می‌دهد.

دست هنر چید نه دست هوس میوهٔ این شاخ نگونسار را (۲۲)

«دست هنر»: اضافهٔ استعاری است. ضمن اینکه می‌توان گفت «هنر» به انسانی تشبیه شده است که دست دارد و میوه می‌چیند. همچنین «هوس» نیز به در نفس خود به انسانی تشبیه شده که این کار را انجام نمی‌دهد. «شاخ نگونسار»: استعاره از روزگار و آسمان است. آسمان مشبه است و شاخ نگونسار مشبّهٌ‌به. ذکر مشبّهٌ‌به در جمله و حذف سایر ارکان استعارهٔ مصرحه است. اما چون ملازمات مشبّهٌ‌به برای آن آمده است، استعاره مصرحهٔ مرشّحه است.

در پرده، صد هزار سیه‌کاریست[۲] این تند سِیر گنبد خضرا را (۱۹)

«گنبد خضرا» دارای استعاره است و استعاره از آسمان است. آسمان به گنبد سبز رنگ تشبیه شده است که تند می‌چرخد. ذکر مشبّهٌ‌به با ملازمات مشبّهٌ‌به استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است.

سمند تو زی پرتگاه از چه پوید ببین تا به دست که دادی عنان را (۲۲)

لفظ «سمند» دارای استعارهٔ مفرده است و استعاره از عمر است. ذکر مشبّهٌ‌به با ملازمات مشبّهٌ‌به استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. «پرتگاه» استعاره از دنیاست. دنیا به پرتگاهی تشبیه شده است که میل بدان و رفتن به سوی آن هلاک و نابودی انسان را در پی دارد. استعارهٔ مصرحه مرشحه است زیرا مشبّه‌به همراه ملازمات آن ذکر شده است. فعل پوییدن استعارهٔ تبعیه است.

---

[۱] زندگی و نقد آثار سیلویا پلات به همراه اشعار و ترجمهٔ آنها /تألیف و ترجمه رفیه قنبرعلی‌زاده.

[۲] سیه‌کار بودن: استعاره مکنیه برای گنبد خضر است.

اگر زین خاکدان تیره بر پری بینی که گردونها و گیتی‌هاست ملک آن جهانی را (۲۳)

«خاکدان تیره» استعاره از این دنیای خاکی است. که پشت پا زدن به آن باعث تعالی و بلند مرتبگی انسان است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است.

ماش خندید و گفت غرّه مشو زانکه چون من فزون چون تو بسی است (۱۳۳)

«ماش» استعارهٔ کنایی است. زیرا در نفس خود به انسان تشبیه شده است که قادر به خندیدن و سخن گفتن است. ذکر مشبّه با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مکنیهٔ تخیلییه است. فعل خندیدن و گفتن برای ماش استعارهٔ تبعیه است.

بزرگانی که بر شالودهٔ جان ساختند ایوان خریداری نکردند این سرای استخوانی را (۲۴)

«سرای استخوانی» استعاره از جسم است. جسم خاکی به سرا تشبیه شده است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. جامع آن خشکی است.

شمشیرهاست آخته زین نیلگون نیام خونابه‌ها نهفته درین کهنه ساغر است (۳۱)

«نیلگون نیام» استعاره از آسمان است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه (نیلگون) و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. جامع آن رنگ آبی است.«کهنه ساغر» استعاره از دنیا است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه استعارهٔ مصرحهٔ مجرده است.

همواره دید و نگشت تیره، این چه دیده‌ایست[۱]

پیوسته کُشت و کُند نگشت این چه خنجر است (۳۱)

«دیده» استعاره از دنیا است. دنیا به چشمی تشبیه شده است که با اینکه عمر زیادی از آن می‌گذرد و دوران مختلفی را دیده است، ولی همچنان روشن و بیناست. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات خود استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. جامع آن دیدن است. «خنجر» استعاره از دنیا است. ذکر مشبّه‌به با ملازماتش استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. جامع آن کشتن است. فعل دید استعارهٔ تبعیه است.

نهفته در پس این لاجوردگون خیمه هزار شعبده‌بازی، هزار عیّاریست (۴۲)

«لاجوردگون خیمه» استعاره از آسمان است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه (لاجوردگون) و مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. جامع در آ رنگ آبی است.

ایمن چه نشینی در این سفینه کاین بحر، همیشه در انقلاب است (۳۸)

«سفینه» استعاره از دنیاست. در مصرع اول دنیا به کشتی‌ای تشبیه شده است که به‌خاطر دگرگونی‌هایی که در دریا وجود دارد ثبات و آرام ندارد و مدام در حال دگرگونی است. در بیت دوم «بحر» استعاره از دنیا است و ثبات ندارد و دمی آرام نیست. هر دو استعاره به دلیل ذکر مشبّهٌبه و ملازمات آن مصرحهٔ مرشّحه‌اند.

نفس بسی وام گرفت و نداد وام تو چون باز دهد؟ بینواست (۳۲)

لفظ «نفس» استعاره دارد. نفس در «نفس» خود به انسانی تشبیه شده است که وام می‌گیرد و توان پس دادن آن را ندارد. ذکر مشبه با ملازمات مشبهٌبه استعارهٔ مکنیه تخیلییه است.

اندرین پرتگه بی‌پایان هیچ‌کس مرکب راهوار نداشت (۴۷)

«پرتگه بی‌پایان» استعاره از دنیاست. ذکر مشبهٌبه با ملازمات آن استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. جامع آن پرخطر بودن است.

دام فریب و کید درین دشت گر نبود این قصر کهنه سقف جواهر نشان نداشت (۴۸)

«دشت» استعاره از دنیاست. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات آن استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. دنیا به دشت تشبیه شده است که پر از دام‌های گسترده است که انسان را می‌فریبد و اسیر می‌کند. قصر کهنه نیز به این صورت است. جامع آن عمر طولانی است. «سقف جواهر نشان» استعاره از آسمان است. جواهر نشان استعاره از ستارگان است. آسمان به سقفی بر فراز زمین تشبیه شده است که با ستارگان زینت داده شده است.

این سبک خنگ بی‌آسایش بی‌پا تازد وین گران کشتی بی‌رهبر و لنگر گردد (۵۲)

---

[۱] فعل دیدن برای خود دیده هم می‌تواند باشد، ولی با توجه به مفهوم کل ابیات معنی استعاری آن دریافته می‌شود.

«سبک خنگ» استعاره از دنیا است. دنیا به اسبی که پا ندارد، تشبیه شده است (اشاره به گرد بودن زمین) لفظ «بی‌آسایش» نیز اشاره به گردش مداوم و بی‌وقفهٔ زمین است. ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبه و مشبهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مطلقه است. «گران کشتی» استعاره از دنیا است. ذکر مشبّهٌبه با ملازماتش استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. جامع آن رفتن هدایت نشده است.

بکاهند گر دیده و دل ز آز بسا نرخها را که ارزان کنند (۵۸)

«دیده» و«دل» هر دو استعارهٔ کنایی‌اند؛ زیرا هر دو در نفس خود به انسان تشبیه شده‌اند. ذکر مشبّه با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مکنیه تخییلیه است.

کارها بود در این کارگه اخضر لیک دوک تو نگردید از این بهتر (۶۴)

«کارگه اخضر» استعاره از آسمان است. ذکر مشبّه‌به با ملازمات مشبّه (اخضر) استعارهٔ مصرحهٔ مجرده است. در بیت دوم «دوک گرداندن» استعاره از عمل انسان در این دنیا است. اگر دوک در نظر گرفته شود ذکر آن با ملازمات مشبّهٌبه استعارهٔ مصرحهٔ مرشّحه است. و اگر صورت فعلی آن یعنی گردیدن در نظر گرفته شود استعارهٔ تبعیه است.

به نگردد دگر آزردهٔ این پیکان برنخیزد دگر افتادهٔ این خنجر (۶۴)

«پیکان» استعاره از دنیا است. ذکر مشبهٌبه با ملازمات مشبه‌به استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. در بیت دوم «خنجر» استعاره دنیا است. ذکر مشبهٌبه با ملازمات آن استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است.

نیش این مار هر آن‌کس که خورد میرَد و آنکه او مُرد کجا زنده شود دیگر (۶۶)

«مار» استعاره از دنیا است. ذکر مشبهٌبه با ملازماتش استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه است. جامع آن مهلک بودن است.

هر چه کشتی، ملخ و مور به یغما بُرد وین چنین خشک شد این مزرعهٔ اخضر (۶۸)

«کشت» استعاره از اعمال و زحمات انسان در این دنیا است. در بیت دوم، اعمال انسان به مزرعه تشبیه شده است که انسان در آن به کار و زحمت می‌پردازد. «به یغما بردن» می‌تواند استعاره باشد از تباه شدن اعمال نیک با انجام اعمال بد باشد و استعارهٔ تبعیه است.

۲-۲- استعاره‌های ادبی در اشعار سیلویا پلات

در این بخش به ذکر و بررسی ۲۰ مورد انتخاب شده از ۹۵ مورد استعارهٔ یافته و بررسی شده در گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات پرداخته شده است. علامت p در پایان هر بیت نشانگر صفحهٔ بیت در کتاب مورد ذکر است.

1- over The weedy acres of your brow. (P.79)

بر علفزار گسترده چهره‌ات.

"Brow" استعاره دارد. ذکر "brow" tenor و"vehicle weedy acres" در جمله Explicit Metaphor است.

2- To dredge the silt from your throat (P.79).

گل و لای از گلویت بیرون می‌کشم.

"Silt" استعاره است. ذکرvehicle به تنهایی در جمله implicit metaphor است.

3- Mouthpiece of the dead, or of some god or other (P.79).

سخنگوی مردگان یا یک خدا یا چیزی دیگر.

سخنگوی مردگان و یک خدا استعاره از The Clossus ابرتندیس است که عنوان شعر است. ذکر vehicle به تنهایی در جمله implicit metaphor است.

4- The bald, white tumuli of your eyes (P.79).

گور پشته‌های سفید برهوت چشمانت را.

چشمها به گور پشتهٔ سفید تشبیه شده است. ذکرtenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

5- I open my lunch on a hill of black cypress (P.81).

سفره‌ام را بر تپهٔ سروهای سیاه می‌گشایم.

تمام جمله استعاره است. Vehicle تنها در جمله ذکر شده است.

Implicit Metaphor است.

6- Shifting my clarities (P. 83).

شفافیت‌هایم را جابه‌جا می‌کنم.

"Clarities" استعاره است . ذکرVehicle تنها در جمله Implicit Metaphor است.

7- Rise, with her cancerou (P.85).

با رنگ‌پریدگی‌های سرطانی‌اش طلوع می‌کند.

رنگ زرد استعاره است و این شخص در نفس خود به خورشید تشبیه شده است. ذکر Vehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

8- Lord of the mirrors (P.85).

سرور آینه‌ها!

"Lord" برای آینه استعاره گرفته شده است. ذکر Vehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

9- Of air that all day flies (P. 87).

هوایی را که سراسر روز به پرواز درمی‌آورد.

"Air" استعاره است. در نفس خود به پرنده تشبیه شده است که پرواز می‌کند. Flies استعاره تبعیه است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

10 - Doll he gurads like a heart – The lioness (p.87).

عروسک کوچک جواهرنشانی که چون قلبش از آن محافظت می‌کند – شیرزن را

"Doll" و"The lioness" استعاره از زن است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

11-The grave cave ate will be (P.89).

که در غار قبر فرسود

قبر به غار تشبیه شده است. ذکر tenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

12- The first time it happened I was ten. It was an accident (p.91).

اولین بار که رخ داد، ده (ساله) بودم. تصادفی بود.

"Accident" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

13- Marble – heavy, a bag full of God (P.97).

به سنگینی مرمر، یک کیسه پر از خدا،

"A bag full of god" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

14- Bit my pretty red heart in two (P.103).

قلب قشنگ قرمزم را گاز زد و دو تکه کرد.

"Heart" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

15- A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not (P.103).

به جای پایت در چانه‌ات شکافی داری اما به‌خاطر آن کمتر از شیطان نیستی،

"Devil" استعاره است. ذکر Vehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

16- I saw death in the bare trees, a deprivation (P.107).

من مرگ را در درختان عریان دیدم، یک محرومیت.

"The bare trees" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

17- When I walk out, I am a great event (P.107).

وقتی به بیرون قدم می‌گذارم رویدادی سترگم.

"Great even" استعاره است. شاعر خود را به حادثه‌ای بزرگ تشبیه کرده است. ذکر tenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

18- When I first saw it, the small red seep, I did not believe it (P.107).

وقتی که اول دیدمش تراوش قرمز کوچک را، باورش نکردم.

"the small red seep" استعاره است. ذکرVehicle به تنهایی در جمله Implicit Metaphor است.

19-The silver track of time empties into the distance, trains roar in my ears (P.109).

قطارها در گوشم می‌غرّند، رد نقره‌ای زمان در دور دست تهی می‌شود.

"The silver track" استعاره است. زمان به قطار تشبیه شده است. ذکر tenor و vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است.

20- This is a disease I carry home, this is a death. (P.109)

این مرضی است که به خانه می‌برم، این یک مرگ است.

"Death" استعاره است. مرگ به بیماری تشبیه شده است. ذکر tenorو vehicle هر دو در جمله Explicit Metaphor است. carry استعارهٔ تبعیه است.

۲-۳- تطبیق استعاره‌های بررسی‌شده در شعر پروین اعتصامی و سیلویا پلات

با توجه به تعریف و نمونه‌های فوق در این بخش به مقایسهٔ استعاره‌ها پرداخته می‌شود. اولین شباهتی که بین آن‌ها دیده می‌شود، می‌توان به تقسیم‌بندی و نام‌گذاری‌ها اشاره کرد که هم دارای تفاوت و هم دارای شباهت است. همان طور که دیده می‌شود، استعاره‌های ادبی انگلیسی چنین تقسیم‌بندی شده است: implicit metaphor و explicit metaphor استعاره‌های ادبی فارسی دارای تقسیم‌بندی استعارهٔ مصرحه و مکنیه است، که در چند فرهنگ ادبی استعارهٔ مصرحه را برابر با implicit metaphor گرفته‌اند. (داد،۱۳۸۳: ۳۳ و ایبرامز،۱۳۸۴: ۱۲۳) زیرا implicit به معنای تلویحی است. در فارسی معادل هر دو استعارهٔ مکنیه و مصرحه قرار می‌گیرد، چنان‌که در فارسی ذکر مشبّه با ادات مشبّهٌبه را استعاره مکنیه می‌نامند. در مقابل آن استعارهٔ مصرحه است که ساختار آن برعکس استعارهٔ مکنیه است یعنی ذکر مشبّهٌبه و ادات مشبه. بر این اساس این تعریف شامل استعارهٔ مکنیه در فارسی نیز می‌شود. مانند «چو رنگ از رُخ روز پرواز کرد». (اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۳۱) در این مورد جاندارانگاری استعارهٔ مکنیهٔ تخیلییه است، امّا تشخیص نیست. پس به عبارتی هرگاه از ارکان استعاره تنها مشبّه ذکر شود با تشخیص روبه‌رو هستیم و تشخیص استعارهٔ مکنیه است؛ چون مشبّهٌبه آن پنهان است. استعارهٔ مکنیه حتماً لفظ تخیلییه را نیز به دنبال دارد، چون تخیل انسان را برمی‌انگیزد. امّا در بلاغت انگلیسی تشخیص از انواع استعاره به شمار نیامده و خود در مبحثی جداگانه با عنوان personification بررسی و مطالعه می‌شود. (پرین،۱۳۷۹: ۵۹) استعارهٔ ادبی فارسی چهار رکن دارد. اصطلاحات مربوط به استعاره را –که در حقیقت همان تشبیه است– تعویض کرده‌اند چون اساس استعاره در فارسی بر تشبیه است. البته در فارسی بر اساس تشبیه و مجاز است، نه فقط تشبیه، پس ارکانش همان ارکان تشبیه است، که عبارت‌اند از مشبّه یا مستعارٌله، مشبّهٌبه یا مستعارٌمنه، لفظ استعاره یا مستعار و وجه شبه یا جامع. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۹) اما استعارهٔ انگلیسی که آن هم به مانند استعارهٔ فارسی اساسش بر تشبیه استوار است، تنها از دو رکن تشکیل می‌یابد. دو رکن اصلی استعارهٔ انگلیسی عبارت‌اند از: جزء حقیقی اصلی (tenor) و جزء ثانوی مجازی (vehicle). (کادن،۱۳۸۰: ۲۴۱) در استعارهٔ "devilish leopard!" "Devilish " مستعارٌله (در تشبیه ، مشبه) و "Leopard" مستعارٌمنه (در تشبیه ، مشبهٌبه) است. به‌عبارتی پلنگ به اهریمن تشبیه شده است (پلات،۱۳۸۶: ۱۶۱) همان‌گونه که می‌بینیم بر جامع تأکید نشده است و لفظی معادل آن در استعارهٔ انگلیسی نمی‌بینیم. برای لفظ استعاره یا مستعار نیز جایگاهی در ارکان استعارهٔ انگلیسی وجود ندارد. استعارهٔ فارسی با جزئی‌نگری فراوان و دقّت در عمق اجزا تقسیم‌بندی شده است. این تقسیم‌بندی‌ها از گذشته‌های دور تاکنون ادامه یافته است و به قول شفیعی کدکنی این تقسیم‌بندی‌ها اگرچه به جای خود ارزشمند است، اما هیچ کمکی برای گسترش صور خیال شاعرانه، انجام نمی‌دهد. قدما بی‌آنکه به وظیفه و نقش هر چیز اهمیت بدهند، دربارهٔ انواع و صورت‌های گوناگون آن تا جایی که توانسته‌اند به دقت و جست‌وجو پرداخته‌اند. (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۲: ۱۱۴). از دیگر شباهت‌هایی که دیده می‌شود، استعاره در فعل وصفت است. (ایبرامز،۱۳۸۴: ۱۲۴ و آقاحسینی وآقازینالی،۱۳۸۶: ۵۱) مانند (شکستن break در این

مصرع I am a seed about to break [۱] (پلات،۱۳۸۶: ۱۱۵) که استعاره در فعل یا استعارهٔ تبعیه است و در شعر پروین نیز نمونه‌های فراوانی از آن می‌بینیم، مانند: دیدن در جملهٔ زیر:

همواره دید و نگشت تیره، این چه دیده‌ایست. (اعتصامی،۱۳۸۷: ۳۱)

اما درمورد تفاوت‌هایی که در میان استعاره‌های شعر پروین و سیلویا پلات وجود دارد، بارزترین آن استعاره دانستن مواردی است که در آن مشبّه و مشبّهٌبه هردو ذکر شده‌اند، در شعر انگلیسی است، که در فارسی علمای علم بلاغت به سبب وجود دو رکن اصلی مشبّه و مشبّهٌبه آن را تشبیه نامیده‌اند و با قید مؤکد آن را در شمار یکی از انواع تشبیه آورده‌اند. (پورنامداریان،۱۳۸۶: ۳۳) مانند: I am a garden of black and red agonies (پلات،۱۳۸۶: ۱۱۹) در تشبیهی که ادات ذکر نشود آن تشبیه را تشبیه بالکنایه یا محذوف‌الادات یا مؤکد گویند. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۵)، حال آنکه در بلاغت انگلیسی به آن explicit metaphor می‌گویند؛ چرا که در آن دو طرف تشبیه ذکر می‌شود و معادل استعارهٔ صریح می‌دانند. (آقاحسینی و آقازینالی،۱۳۸۶: ۶۷) بر این اساس استعارهٔ صریح انگلیسی در شمار تشبیهات فارسی است و implicit metaphor یا استعارهٔ تلویحی انگلیسی شامل دو نوع استعارهٔ مکنیه و تصریحیهٔ فارسی می‌شود. تفاوت بارز دیگری که وجود دارد extended metaphor یا استعاره‌های گسترش یافته در اشعار انگلیسی است مانند نمونهٔ زیر:

one cry. It is the hook I hang on.[2]
And I am a river of milk.
I am a warm hill.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود در این شعر یک مشبّه در نظر گرفته شده و در کل شعرگسترش داده شده‌است. این نوع استعاره در تقسیم‌بندی استعارهٔ فارسی دیده نمی‌شود، ولی در تقسیمات تشبیه تشبیهی به نام "تشبیه جمع تعریف و نام‌گذاری شده است. می‌توان تشبیه جمع را دارای چنین کاربرد متشابهی در میان تشبیهات دانست. تعریف تشبیه جمع از منظر بلاغیون چنین است: «عبارت است از اینکه برای یک مشبّه، چند مشبّهٌبه می‌آورند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۸). البته در یک بیت نه در کل ابیات یک شعر.

۴– نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های حاصل از تحلیل داده‌ها می‌توان چنین نتیجه گرفت که در بررسی استعاره و metaphor در شعر این دو شاعر فارسی و انگلیسی می‌توان گفت: استعاره در شعر این دو از بسیاری جهات به هم شباهت دارد. استنباطی که در فارسی از استعاره می‌شود، به استنباط حاصل از metaphor در انگلیسی بسیار نزدیک است. البتّه تفاوت‌هایی نیز در انواع آن و تقسیم‌بندی‌های آن وجود دارد. بارزترین تشابه آن دو در تعریف و اساس آن‌هاست؛ چراکه هردو براساس تشبیه بنا نهاده شده‌اند. البته در فارسی استعاره براساس مجاز و تشبیه است. انواع استعاره در انگلیسی: explicit metaphor و implicit metaphor است،explicit metaphor که در آن دو طرف تشبیه ذکر می‌شود، در بلاغت انگلیسی استعارهٔ صریح است، اما در بلاغت فارسی به دلیل ذکر شدن دو رکن استعاره در شمار تقسیمات تشبیه قرار گرفته است، و تشبیه مؤکد نام دارد. نوع دیگر استعارهٔ تلویحی یا implicit metaphor است که در فارسی و شعر پروین، معادل استعارهٔ مصرحه و گاهی مکنیه گرفته شده است. در آن یک طرف استعاره با ملازمات طرف دیگر ذکر می‌شود. این در حالی است که استعارهٔ مصرحه و مکنیه در فارسی هر کدام دارای تعریف و تقسیم‌بندی متمایزند. استعارهٔ مکنیه به نوعی از استعاره اطلاق می‌شود که از ارکان استعاره، مشبه با ملازمات مشبّهٌبه ذکر شود، که مباحث تشخیص و جاندار پنداری را نیز شامل می‌شود و این نوع استعاره در شعر پروین کاربرد فراوان دارد؛ چرا که شعر پروین مبتنی بر مناظره است و اساس مناظراتش بر تشخیص و جاندارانگاری است. اما استعارهٔ مصرحه نوعی از استعاره است که مشبهٌبه ذکر شود با ملازمات مشبّه. این نوع استعاره خود دارای انواعی است: استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه (ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّهٌبه)، مصرحهٔ مطلقه (ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه و مشبّهٌبه)، مصرحهٔ مجرده (ذکر مشبّهٌبه با ملازمات مشبّه) که در بلاغت انگلیسی هیچ‌کدام از این تقسیم‌بندی‌ها

---

[۱] دانه‌ای در حال شکفتن هستم.

[2] یک فریاد. این قلابی است که به آن می‌آویزم/ و من رودی از شیر هستم/ من تپه‌ای گرمم.

دیده نمی‌شود. اما در بلاغت انگلیسی نیز نمونه‌های جالبی از انواع استعاره وجود دارد، که در فارسی هرچند کاربردهای فراوانی از آن در شعر و ادب فارسی به چشم می‌خورد، اما در تقسیم‌بندی و نام‌گذاری در شمار انواع استعاره جایگاهی ندارد و شاید هنوز توجه اهل بلاغت فارسی زبان را به عنوان استعاره جلب نکرده باشد، از جمله استعاره های گسترش یافته[1] و مختلط. شباهت دیگری که بین استعاره و metaphor دیده می‌شود استعاره گرفتن فعل و صفت در هر دو زبان است که به صورت کاملاً همسان وجود دارد. پس از بررسی وجوه تشابه و تمایز استعاره و کاربرد آن در انگلیسی و فارسی تفاوت‌ها و تشابهات ذکر شده به‌دست آمد، که می‌توان گفت: وجوه تشابه و تمایز استعاره‌های ادبی در شعر فارسی و انگلیسی تقریباً به یک میزان است. یعنی به همان میزان که این دو با هم شباهت دارند، تفاوت‌هایی نیز بین آن‌ها وجود دارد. تقسیم‌بندی‌ها و دقت‌نظر در تعیین حدود این نام‌گذاری‌ها را در استعارهٔ فارسی می‌توان به جزءنگری بلاغیون فارسی نسبت داد. اما این دقت و جزءنگری در تعاریف و تعیین مرزها در انگلیسی وجود ندارد، که می‌توان آن را به بینش حاکم بر آن نسبت داد.

منابع

آبرامز، مایرهوارد؛ و هارپهام، جفری گلت. (۱۳۸۳). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: نشر راهنما.

آقاحسینی، حسین؛ و آقازینالی، زهرا. (۱۳۸۶). مقایسهٔ اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی. نشریهٔ گوهر گویا، ۱(۱)، ۴۹-۷۷.

اعتصامی، پروین. (۱۳۸۷)، دیوان کامل اشعار، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیک‌فرجام.

افراشی، آزیتا. (۱۳۸۳). نگاهی به تاریخچهٔ استعاره. استعاره: مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، تهران: سورهٔ مهر.

پراین، لارنس. (۱۳۷۹). ادبیات انگلیسی: عناصر شعر، ترجمهٔ مژگان حسن‌زاده و حسن سلیمانی، قم: بخشایش.

برت، آر.ال. (۱۳۸۶). تخیل، ترجمهٔ مسعود جعفری جزی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

پلات، سیلویا. (۱۳۸۶). سرود مرغ آتش (زندگی و نقد آثار سیلویا پلات به همراه اشعار و ترجمهٔ آنها)، گردآوری و ترجمهٔ رقیه قنبرعلی‌زاده، تهران: نشر گل‌آذین.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

داد، سیما. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران: نشر مروارید.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). صور خیال در شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). بیان و معانی، چاپ هفتم، تهران: نشر فردوس.

کادن، جی.ای. (۱۳۸۰). فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، قم: شادگان.

پیوست

جدول ۱- برگزیدهٔ استعاره‌های ادبی دیوان پروین اعتصامی

	مستعار (مشبه)	مستعارٌمنه (مشبهٌبه)	جامع	نوع استعاره
۱	گیتی	انسان	دانایی	بالکنایه
۲	آسمان	شاخ نگونسار	شکل مدور	مصرحّه مرشحه
۳	آسمان	گنبد خضرا	شکل گرد	مصرحّه مرشحه
۴	عمر پرتگاه	سمند دنیا	شتاب در رفتن هلاک کردن	مصرحّه مرشحه مصرّحه مرشحه
۵	خاکدان تیره	دنیا	کدورت و پستی	مصرحه مطلقه
۶	ماش	انسان	خندیدن-گفتن	مکنیه تخیلییه
۷	جسم	سرای استخوانی	خشکی	مصرحه مطلقه
۸	آسمان دنیا	نیلگون نیام کهنه ساغر	رنگ خونین بودن	مصرحه مطلقه مصرحه مجرده
۹	دنیا	دیده	دیدن	مصرحه مرشحه

[1] Extended Metaphor

	مستعار (مشبه)	مستعارٌمنه (مشبهٌبه)	جامع	نوع استعاره
	دنیا	خنجر	کشتن	مصرحه مرشحه
۱۰	آسمان	خیمه	رنگ	مصرحه مطلقه
۱۱	دنیا	سفینه	ناآرام	مصرحه مرشحه
	دنیا	بحر	دگرگونی	مصرحه مرشحه
۱۲	نفس	انسان	وام گرفتن	مکنیه
۱۳	دنیا	پرتگاه	خطرناک	مصرحه مرشحه
۱۴	دنیا	دشت	فریبنده	مصرحه مطلقه
	دنیا	کهنه قصر	عمر	مصرحه مطلقه
	آسمان	سقف	درخشندگی	مصرحه مرشحه
۱۵	دنیا	اسب تندرو	گردش و گذر سریع	مصرحه مطلقه
	دنیا	کشتی بزرگ	رفتن بی‌قاعده	مصرحه مرشحه
۱۶	دیده و دل	انسان	آزمندی	مکنیه تخییلیه
۱۷	دنیا	کارگاه سبز	محل انجام کار	مصرحه مجرده
	دوک	عمل انسان	انجام کار	مصرحه مرشحه
۱۸	دنیا	پیکان	کشتن	مصرحه مرشحه
	روزگار	خنجر	هلاک انسان‌ها	مصرحه مرشحه
۱۹	دنیا	مار	مهلک	مصرحه مرشحه
۲۰	زحمت	کشت	رنج بیهوده	مصرحه مرشحه
	کارهایت	مزرعه	از بین رفتن	مصرحه مرشحه

جدول ۲- برگزیدهٔ استعاره‌های ادبی گزیدهٔ اشعار سیلویا پلات

	Tenor	vehicle	Kind of metaphor
1	brow	The weedy	Explicit
2	throat	place	Implicit
3	daddy	Some god	Implicit
4	your eyes	white tumuli	Implicit
5	life	Black cypress	Implicit
6	clarities	thing	Implicit
7	sun	human	Implicit
8	mirrors	human	Implicit
9	air	beard	Implicit
10	The lioness	doll	Implicit
11	grave	cave	Explicit
12	I	year	Implicit
13	daddy	a bag full of God	Implicit
14	heart	thing	Implicit
15	daddy	devil	Implicit
16	No leave	deprivation	Implicit
17	I	great event	Explicit
18	blood	the small red seep	Implicit
19	time	trains	Explicit
20	death	disease	Explicit
21	Sheets in room	Snow worlds	Explicit
22	These men	jealous gods	Implicit
23	minute	Yellow leaves	Explicit
24	I	seed	Explicit
25	I	shell	Explicit
26	I	a mountain	Explicit
27	I	garden	Explicit
28	baby	small images	Implicit
29	woman	Cry-river-hill	Extended
30	baby	Island	Implicit

	Tenor	vehicle	Kind of metaphor
31	mind	moon	Implicit
32	moon	face	Explicit
33	Words	horse	Implicit
34	I	cargo boat	Explicit
35	I	nun	Explicit
36	tulips	Bowl of red bloom	Implicit
37	spark	cries	Implicit
38	leopard	devil	Explicit
39	mind	Moon- gold beaten….	Extended
40	hive	Tea cup	Explicit

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 2, No. 1, Spring 2026

Online ISSN: 3060-7515

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

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Linguistic components in the poems of Sheik Niajibudin Tabrizi

Ahmad Abdollahi Alizadeh Agdam[1] and MirJalil Akrami[2]

1- Ph.D. Student, University of Tabriz
2- Professor, University of Tabriz

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/08
Accepted:
2025/05/24
pp:
37-50

Keywords:
Outer Music;
Inner Music;
Weight;
Pun;
Sheik Najibuddin

ABSTRACT

Sheik Najib al-Din Reza Tabrizi Esfahani is a member of the zhahabiyyeh dynasty in the 11th century AH. In the 11th century, social corruption was so prevalent that no one was a buyer of "Sir and Souluk". For this reason, men of pain, like Sheik Najib, kept the Muhammadan poverty and Wilayat Mortazavi burning in the corner and beside the burning torch. The purpose of this research is to examine and explore music and poetry and the deep connection between the two, and to examine the internal music, external music and their appearance in the poems of Sheikh Najibuddin Tabrizi, a mystical poet of the 11th century, using the analytical-bassadi research method and to show this The question is, to what extent did the external and internal music affect the rhythm of his poetry? And how Sheik Najib has instilled the understanding of his poetry by using puns, word art, and especially repetition and its types, which are the primary basis of inner music, and the use of prosody in outer music. The present research highlights the importance that the poet, with his knowledge of the influence of tone and music on the emotions and moods of the reader and listener, has attempted to create harmony by employing various techniques, including the use of different musical styles and a rich mental vocabulary between words and repetition, to impress the soul and soul of the audience.

Citation: Alizadeh Agdam, A. A., & Akrami, M. (2026). Linguistic Components in the Poems of Sheikh Najibuddin Tabrizi. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 2(1), 37-50.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55787.1023

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.9.8

[1] **Corresponding author:** Ahmad Abdollahi Alizadeh Agdam, **Email:** ahmadalizade0056@gmail.com, **Tell:** +984142140688

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

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

مؤلفه‌های زبانی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی

احمد علیزاده اقدم [۱] و میر جلیل اکرمی [۲]

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

۲- استاد دانشگاه تبریز

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۱۸

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۳

صص:
۳۷-۵۰

واژگان کلیدی:
موسیقی بیرونی،
موسیقی درونی،
وزن،
جناس،
شیخ نجیب‌الدین.

چکیده

شیخ نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی از اقطاب سلسلهٔ ذهبیه در قرن یازدهم ه.ق. است. در قرن یازدهم بازار فساد اجتماعی چنان رایج بود که کسی خریدار سیر و سلوک نبود .اگر چراغی به نام سیر و سلوک روشن می‌شد غالباً دکان تزویر و مردم فریبی بود. از این جهت مردان صاحب درد همچون شیخ نجیب، درگوشه و کنار مشعل فقر محمدی و ولایت مرتضوی را با همه دربدری و غربت فروزان نگه داشتند. هدف از این پژوهش بررسی و کندوکاو موسیقی و شعر و پیوند عمیق این دو، و بررسی موسیقی درونی، موسیقی بیرونی و نمود آنها در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی، شاعرِ عارف قرن یازدهم ، با استفاده از روش تحقیق تحلیلی- بسامدی و نشان دادن این مسئله است که، موسیقی بیرونی و درونی تا چه میزان بر نظم آهنگ شعر او تأثیر گذاشته؟ و اینکه شیخ نجیب چگونه با بهره‌گیری از جناس، صناعات لفظی و به خصوص تکرار و انواع آن که پایهٔ اصلی موسیقی درونی است، و کاربرد اوزان و بحور عروضی در موسیقی بیرونی، به درک و فهم شعرش یاری رسانده‌است. تحقیق حاضر نشان‌دهندهٔ این مهم است که شاعر با اشراف بر میزان تأثیرگذاری لحن و آهنگ موسیقی بر عواطف و روحیات خواننده و شنونده ، سعی کرده‌است با استفاده از فنون متنوعی از قبیل انواع موسیقی، بهره‌گیری از ذخیرهٔ واژگان ذهنیِ پرنغز، و ایجاد تناسب مابین کلمات و تکرار، روح و جان مخاطب خود را تحت تأثیر قرار دهد.

استناد: علی زاده اقدم، احمد؛ و اکرمی، میرجلیل. (۱۴۰۵). مولفه های زبانی در اشعار شیخ نجیب الدین تبریزی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۲(۱)، ۳۷-۵۰.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55787.1023

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.9.8

[۱] **نویسنده مسئول:** علیزاده اقدم، **پست الکترونیکی:** ahmadalizade0056@gmail.com ، **تلفن:** ۰۴۱۴۲۱۴۰۶۸۸

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.

نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

بین شعر و موسیقی چنان رابطه‌ای تنگاتنگ جریان دارد که تمامی ادیبان و آنهایی که در عالم فرهنگ و ادب و هنر دستی دارند به ناچار ناگزیر از پذیرش این ارتباط هستند.شعر و موسیقی نردبانی هستند که هر فرد باذوق و عاطفه و دارای احساسی را بر بام قلهٔ زیبایی‌ها و حسن و جمال کائنات و بالاتر از آنها به جمال‌شناسی حق تعالی می‌رسانند.

از دیر باز، از زمانی که نخستین شعر و سخنان عاطفه‌انگیز بر زبان اهل هنر و ادب جاری شد، تمامی ملل موسیقی را بخشی از زندگی خود به شمار آوردند و به این درک رسیدند که موسیقی در فطرت و نهاد آدمی از ازل نهاده شده‌است؛ اما آنچه آدمی را به موسیقی سوق داد همان حس و حالی است که سبب سرودن شعر وی شد.

ارسطو شعر را زاییدهٔ دو نیروی قدرتمند غریزهٔ محاکات و خاصیت درک وزن و آهنگ می‌داند و بنیانگذار شعر نو، علی اسفندیاری، نیما یوشیج، نیز در بیان ارتباط تنگاتنگ شعر و موسیقی می‌گوید: «شعر بی‌وزن شباهت به انسان برهنه دارد» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۴۴).

این پژوهش نیز سعی کرده به بررسی ساختار موسیقایی در شعرشیخ نجیب تبریزی بپردازد که در این راستا این موضوعات مطرح می‌شود:

– موسیقی شعر چیست ونحوهٔ بررسی موسیقی در شعر به چه شکلی است؟

– مهم‌ترین عناصر ایجاد موسیقی در اشعار شیخ نجیب‌الدین تبریزی کدامند؟

برای رسیدن به این اهداف نخست باید تعریفی مختصر از عوامل و عناصر سازندهٔ موسیقی بیرونی و درونی وکناری را بیان کرد و سپس تحلیل نمود که هر کدام از این عناصر به چه میزان در شعر شیخ نجیب انعکاس یافته‌اند؟ مثلاً بحور و اوزان شعری دیوان وی چگونه است ؟ در اشعار وی بحور متفق‌الأرکان بیشتر بکار رفته است یا بحور مختلف‌الأرکان ؟ در موسیقی کناری ردیف و قافیه به چه شکل‌هایی مطرح شده‌اند ؟ جناس، تکرار، واج‌آرایی و ... در چه حدی باعث غنای موسیقایی شعر وی شده‌اند؟

لیکن بدان جهت که امکان بررسی همهٔ اشعار دیوان شیخ در این مقاله نمی‌گنجید، فلذا جامعهٔ آماری مورد تحلیل از مواردی اندک از نمونه ها برگزیده شده است (حدود دوهزار بیت) تا به این جمع‌بندی بتوان رسید که که انواع موسیقی اشعار شیخ نجیب تا چه حدی باعث اعتلای اهمیت دیوان و نام این شاعر شده است و یا بالعکس.

۱– ۱– بیان مسئله و سؤالات پژوهش

دیوان شیخ نجیب تبریزی اصفهانی با وجود اشتمال بر مفاهیم عمیق عرفانی و نزدیکی مفهوم و محتوی به مثنوی عظیم معنوی، مورد بی‌مهری محققان واقع شده و تحقیق و پژوهش چندانی در حیطهٔ این اثر صورت نپذیرفته است؛ اما در این پژوهش سعی شده است تا مطالب و سؤالات زیر تبیین و تشریح شود:

ارزش دیوان وی از نظر قلمرو زبانی و صناعات ادبی و بیان و بدیع و موسیقایی شعر، تا چه حدی است ؟

در شعر شیخ نجیب و دیوانش، لفظ مقدم بر معنی است و یا معنی پیشتاز لفظ است؟

۱– ۲– پیشینهٔ تحقیق

در این تحقیق علمی–پژوهشی سعی شده‌است با انتخاب حدود دوهزار بیت و تحلیل زبانی و موسیقایی آنها، بدیع و صناعات لفظی، موسیقی درونی و بیرونی ابیات، و بررسی آنها مشخص شود که آیا شعر شیخ نجیب بیشتر بر لفظ و ظاهر استوار است یا بر معانی عرفانی ؟

۱– ۳– پیشینهٔ تحقیق

در مورد موسیقی و شعر آثار متعددی نوشته شده‌است که در آنها به عوامل و عناصر متنوع ایجاد موسیقی و انواع موسیقی در شعر اشاره شده‌است. در این زمینه شمس قیس رازی در کتاب معتبر «المعجم فی معاییر اشعارالعجم» و رشید وطواط در کتاب معتبر «حدائق‌السحر» موضوعاتی را به تفصیل مطرح نموده‌اند و همچنین مقالاتی چند در مورد شعر و موسیقی نوشته شده‌اند که بیشتر

آنها در مورد شعرای مطرح و تراز اول بوده‌است. اما در مورد شیخ نجیب تبریزی، شاعر عارف قرن یازدهم، تحقیقی آنچنانی صورت نگرفته است و در هیچ کدام از این آثار مشخصاً اشاره‌ای به عناصر موسیقایی شعر وی نرفته‌است. تحقیق و پژوهش محققان و پژوهشگران بیشتر حول محور موضوعات تکراری و عده‌ای از شاعران برجسته چرخیده و چه بسیار شعرای عارف و غیر عارف که کلامشان هم‌سنگ کلام آن شاعران بوده و هست اما مورد بی‌مهری محققان واقع‌شده و مغفول مانده‌اند.

۱- ٤- زندگی‌نامهٔ شیخ نجیب‌الدین تبریزی اصفهانی

شیخ نجیب در سال ۱۰۴۷ ه.ق. در اصفهان متولد شد. وی زادگاه خویش را اصفهان دانسته گرچه اصلاً تبریزی است، یادی از تبریز ننموده است. وی در سال ۱۱۰۲ ه. ق. و در سن ۵۵ سالگی در اصفهان وفات کرد و در تخت فولاد اصفهان به خاک سپرده‌شد.

وی جزو عارفان عامی بود. ارادت خاصی به شیخ محمدعلی مؤذن خراسانی از مشایخ سلسله ذهبیه داشته‌است. شیخ نجیب‌الدین اصفهانی، از مجاذیب عرفا و عامی و بی‌سواد بود و «جوهری»، «رضا» و «نجیب‌الدین» تخلص می‌نمود. (مدرس تبریزی،۱۳۷۴ : ۳۷۵)

مهمترین آثار وی عبارتند از: «دیوان اشعار»، «خلاصهٔالحقایق» و مثنوی‌های «سبع‌المثانی»، «غزلیات زرگر» و «نورالهدایه» در موضوعات عرفانی و همچنین «دستور سلیمان» به نثر. شیخ نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی هم در شریعت قدمی استوار داشت و هم در طریقت جلوه‌ای کم‌نظیر. علیرغم این توانایی، او نیز در غربت و گمنامی زندگی سپری نمود و این میراث گرانقدر را به نایب و جانشین خود «شیخ علی نقی استهباناتی» به ارث نهاد . شیخ نجیب در آثار خود چه نظم و چه نثر قفل‌های فرسودهٔ تعصب و هنجارهای غلط نادانی را شکست و با شجاعت و بیان روشن به دفاع از عقاید خود پرداخت. از این رو شیوهٔ قلندری و خراباتی در بسیاری از غزل‌های شیخ وسیله‌ای است که روح عادت‌پرستی و جمود فکری را هدف قرار می‌دهد و هوایی تازه و حالی نو در کلامش پدید می‌آورد. دیوان شعر نجیب ۵۰۰۰ بیت دارد که شامل ۴۱۶ غزل، هفت قصیده ، دو مثنوی طولانی، دو ترجیع بند، مستزاد و ۵۴ رباعی است. در دیوانش مطالب مهم عرفانی به ویژه مباحث مهم عرفان نظری مانند وحدت وجود، عشق، سماع، اعیان ثابته و انواع تجلی و همچنین عرفان عملی مانند: ذکر ،تبعیت، از پیر و شرایط پیر و نکات مهم دیگر به زبان شعر بیان شده‌است. دیوان نجیب از دو جنبه ارزش و اهمیت دارد : یکی از نظر مباحث عرفانی که به آنها اشاره شد و دیگری ساختار آن از نظر زبان و سبک شعری که بیانگر خصوصیات شعر در عصر صفوی است. (نیری و عظیمی ، ۱۳۹۸ :۱۳ –۱۵)

جوهری دربیشترغزل‌های خود به مدح و توصیف حضرت امیرالمومنین (ع) و امام عصر (عج) و امام هشتم، علی بن موسی الرضا (ع)، پرداخته و یک مثنوی طولانی هم در مرثیهٔ حضرت اباعبدالله حسین (ع) و شهدای کربلا به نظم کشیده است.

۱- ۵- اشعار شیخ نجیب الدین از نظر سبک و زبان

شیخ نجیب‌الدین مانند دیگر مجذوبان عاشق مثل مولوی و دیگران به قالب و ساختار کلام چندان توجهی نداشت زیرا حالت وجد و شوق غلقای معشوق در حالت سرودن شعر چنان بر وی قالب بوده که جز به دیدار یار توجه نداشته‌است. به گفتهٔ مولوی:

قافیه اندیشم و دلدار من — گویدم مندیش جز دیدار من
خوش نشین ای قافیه‌اندیش من — قافیه دولت توی در پیش من
حرف چه‌بُوَد تا تو اندیشی از آن؟ — حرف چه‌بُوَد؟ خار دیوار رَزان
حرف و صوت و گفت را بر هم زنم — تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴۷۱–۴۷۲)

چون این عرفای شاعر بیشتر به مفهوم کلام و معنا توجه داشتند تا رعایت ساختار شعر، و به طعن‌زنان نیز بی‌اعتنا بودند.

وی در استفاده از آرایه‌های ادبی از اضافهٔ تشبیهی و ایهام بیشترین بهره را برده و ندرتاً استعاره و ایهام خاصی به کار گرفته‌است. در استفاده از نمادها نیز از نمادهایی مثل: دریا، قطره، باز ، آینه و ... برای تفهیم مفاهیم عرفانی بهره برده‌است؛ اما با این حال کلام خود را به موسیقی معانی و بیان بیشتر زینت داده تا صنایع بدیعی و موسیقی‌های بیرونی و لفظی. استفاده از اسامی آلات موسیقی به ویژه تنبور، دف، موسیقار و قانون در شعر او بیشتر دیده می‌شود.

هرچند آثار فروغی در حوزهٔ تصحیح متن به ویژه *کلیات سعدی* و *رباعیات خیام* از شهرت بسزایی برخوردارند، منابعی که نگاه او به مقولهٔ تصحیح متن را تحلیل کند، اندک‌شمار هستند. از سویی این آثار صرفاً بر مقدمات نگاشته‌شدهٔ فروغی بر متون تصحیح‌شده و قیاس تصحیح فروغی با تصحیح‌های دیگران تکیه کرده است. از جملهٔ این آثار مقالهٔ «کاری نیمه‌تمام از مردی تمام (غزل‌های سعدی، تصحیح [بدون] توضیح دکتر غلامحسین یوسفی)» (ر.ک. حسن‌لی، ۱۳۸۸) است که در *ارجنامهٔ غلامحسین یوسفی* منتشر شده و به قیاس تصحیح فروغی با یوسفی در آثار سعدی پرداخته است. این اثر با رویکردِ نو و جامع بودن تصحیح یوسفی نگاشته شده و گزینش‌های فروغی را بیشتر بر پایهٔ ذوق مصحح و قیاس می‌شمارد تا اتکا بر نسخه‌ها. همچنین مخاطب اثر را عوام جامعه می‌داند و از این روی بخشی از اشعار سعدی را از این اثر حذف شده می‌پندارد.

فروغی در مقدمهٔ کتاب‌های تصحیحی خود، درباره اهمیت متون و لزوم تصحیح دقیق آنها به نکاتی اشاره می‌کند. علاوه بر این آثار –که ارزش بسزایی در معرفی روش او دارند– کتاب‌هایی که در سال‌های اخیر انتشار یافته و مشتمل بر یادداشت‌ها، خاطرات و نامه‌های فروغی است، اطلاعات مفیدی را در این خصوص به مخاطبان ارائه می‌دهند. این کتاب‌ها علی‌رغم اشتمال بر اطلاعات ارزنده در شناخت فروغی، هنوز مورد بررسی کامل محققان قرار نگرفته‌اند. این کتاب‌ها دربردارندهٔ نگاشته‌های شخصی فروغی بوده و نمایانگر وجوه مختلف سبک زندگی اوست. به این سبب، نوشتارِ پیشِ‌رو با توجه به جزئیات سبک زندگی ذکاءالملک، به نکات مرتبط با تصحیح متن در این مکتوبات می‌پردازد.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- تفسیر داده‌ها

۲- ۱-۱- موسیقی بیرونی و نمود آن در شعر شیخ نجیب

اشعار نجیب‌الدین از نظر ساختار به ویژه موسیقی بیرونی و اوزان عروضی هم‌ریتم با غزلیات مولوی است؛ به ویژه استفاده از وزن‌های (Meter) سبک و با ریتم شاد که نشان از شور و جذبهٔ عشق و حالت محو به مستی است. وزن‌هایی همچون:

فاعلاتن /مفاعلن / فعلن

مفتعلن مفاعلن/ مفتعلن مفاعلن

مفعول فاعلاتن / مفعول و فاعلاتن

بحر هزج : مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن

و یا مستفعلن/ مستفعلن / مستفعلن/ مستفعلن

مفعول / فاعلات / مفاعیل / فاعلن

وی گاه از الفاظی استفاده می‌کند که در شعر چنان معنی خاصی ندارد و تنها برای به وجود آوردن آهنگی که بیان شور و جذب وی است به کار می‌رود.

وزن

در تعریف وزن شعر باید گفت که عبارت است از نظم و هماهنگی در اصوات گفتار مانند وزن در شعر فارسی که اصولاً بر پایهٔ کمیت هجاهاست. به عبارت دیگر وزن، نظم و تناسب ما بین هجاهای کوتاه و هجاهای بلند است. در حقیقت عامل وزن آشکارترین موسیقی را به همراه دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰ :۹۵)

«وزن و عاطفه» دو عنصر مهم و بنیادی در پیدایش یک شعر موزون و مُخیّل است. بدون وزن، عواطف چنانکه باید و شاید تهییج نمی‌شود. توقع هر فردی از وزن شعر این است که بتواند آن را زمزمه کند و اینکه انسان به سمت شعر بیش از نثر گرایش پیدا می‌کند همین علاقه به زمزمه کردن و آوازخوانی است. وجود وزن در شعر جنبهٔ آرایشی و تزیینی محض ندارد، بلکه جزئی از ذات شعر به حساب می‌آید و برای نشان دادن عواطف نمی‌توان آن را نادیده انگاشت. وزن یکی از مهم‌ترین ارکان شعر است. این موضوع بیانگر این است که گوش‌نوازی و خوش‌آهنگی چه میزان تأثیری بر روحیهٔ انسان به جا می‌گذارد. پس بنابراین وزن ادراکی است که از احساس نظم حاصل می‌شود. وقتی مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاهی و بلندی مصوت‌ها یا ترکیب صامت‌ها

از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم. (شفیعی کدکنی ،۱۳۹۱ :۸) تعریف کزازی از وزن چنین است: وزن آنست که از پیکره و ریخت واژه برآید، به گونه‌ای که اگر معنا بر جای ماند و ریخت و پیکره دگرگون شد، آن نیز از میان برود. (کزازی ،۱۳۷۳: ۴۲)

وزن (Rhythm) عروضی

- بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول / فاعلاتُ / مفاعیلُ / فاعلن)

-u- /u- - u /u – u - / u - -

از مجموعه اشعار بررسی شده در دیوان حدود بیست و دو غزل و یا قصیده به این وزن سروده شده است .

- بحر هزج مثمن اخرب

– – – u / u – – / – – – u / u – – مفعول / مفاعیلن/ مفعول / مفاعیلن

تقریباً آنچه در بحر هزج (مفاعیلن) سروده شده اکثراً جزو زحافات مفاعیلن بوده و وی از زحاف اخرب و مکفوف بیشتر استفاده کرده‌است. او چهارده غزل در بحر هزج و زحافات آن سروده‌است.

- بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف

– –u / –u –u / u – – مفعول / مفاعلن / فعولن

- بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف

– – u / u - - u / u - - u / u – – مفعول / مفاعیل / مفاعیل / فعولن

- بحر هزج مسدس محذوف

– – u / – – – u / – – – u مفاعیلن / مفاعیلن / فعولن

- بحر هزج مثمن سالم مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن/ مفاعیلن
- بحر رمل مثمن سالم فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن
- بحر رمل مثمن محذوف

– u - - / -u - - / -u - - / - u– فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

بیشترین بحری که شیخ نجیب‌الدین در سرودن اشعارش از آن بهره برده بحر رمل و زحافات آن است که حدود ۲۹ غزل و یا قصیده در این بحر سروده‌است.

- بحر رجز مثمن سالم

– – u– / – – u – / – – u – / – u – – / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعن

او شش غزل در این بحر سروده‌است و تقریباً همهٔ این سروده‌ها در بحر رجز سالم گفته‌شده و کمتر از زحاف مستفعلن بهره گرفته‌است.

- بحر خفیف مسدس مخبون

– – u u - - / u – u - / u فعلاتن / مفاعلن / فعولن

آنچه وی در بحر خفیف سروده حدود چهار غزل است.

وی از بقیهٔ بحور نیز به مقدار خیلی کم استفاده نموده‌است.

بحر متقارب – بحر مجتث – بحر سریع

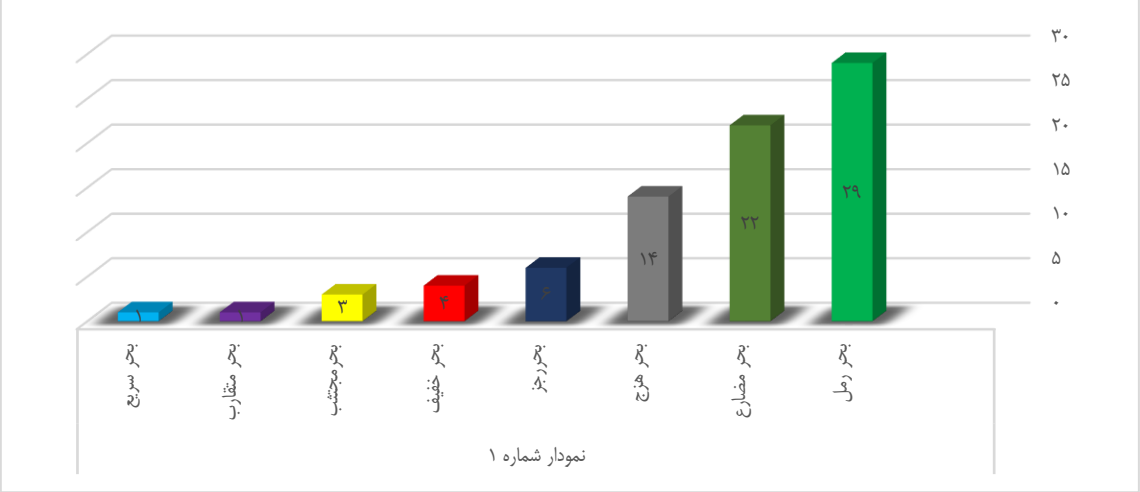
- بحر مجتث مثمن مخبون محذوف

- u u– / – – u u / – – u u / –u u مفاعلن / فعلاتن / مفاعلن / فعلن

از این بحر نیز در سه قطعه شعر استفاده کرده‌است.

- بحر متقارب (فع لن فعولن /فع لن فعولن)
- بحر سریع مطوی مکشوف (مفتعلن /مفتعلن/فاعلن)

در نمودار شماره (۱) پراکندگی استفاده از بحور و اوزان عروضی در صد غزل ابتدایی دیوان شاعر نشان داده شده‌است:



نمودار ۱- پراکندگی استفاده از بحور عروضی در دیوان شیخ نجیب

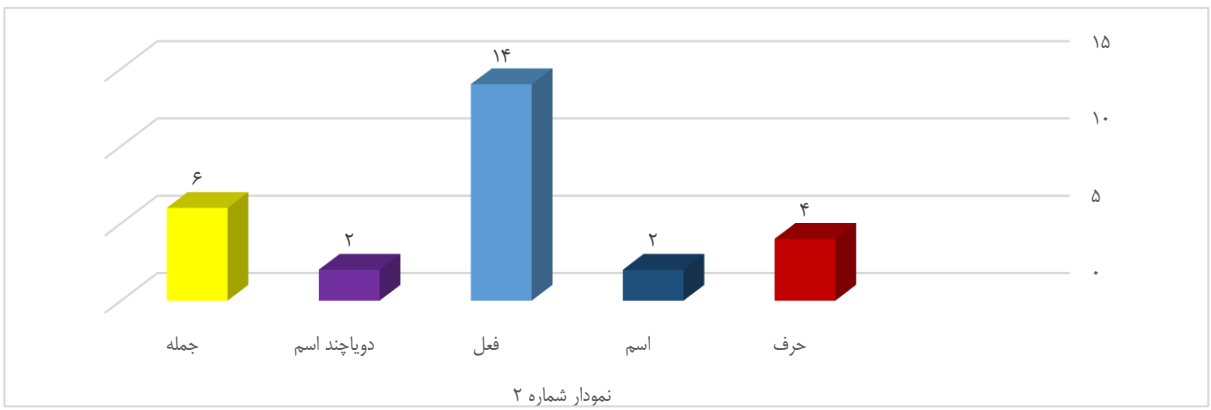
۲- ۱-۲- موسیقی کناری (ردیف و قافیه) و نمود آن در شعر شیخ نجیب

موسیقی کناری غزلیات که همان ردیف و قافیه است نیز از قاعدهٔ اصلی غزل خارج می‌شود و گاه قافیه در یک غزل یا دو یا چند با تکرار می‌گردد.

ردیف: شکل دیگر موسیقی شعر است که متمم و مکمل موسیقی قافیه به شمار می‌آید اما نسبت به قافیه غنی‌تر گشته است. ساده‌ترین تعریف از آن شاه حسینی است که می‌گوید: «در صورتی که کلمه‌ای عیناً در آخر اشعار تکرار شود آن را ردیف می نامند» (شاه حسینی ،۱۳۶۸: ۱۴۵).

شعری را که دارای ردیف باشد، مردّف می‌نامند. البته ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایرانی‌ها به شمار می‌آید. در زبانهای اروپایی از ردیف نشانی دیده نمی‌شود. ردیف بر تأثیر موسیقایی کلام می‌افزاید و باعث تداعی معنا می‌گردد. ردیف تنها به یک واژه محدود نمی‌شود و گاهاً واحدهای بزرگتر از واژه و تا حد جمله را نیز در بر می‌گیرد.

از یک هزار بیت بررسی‌شدهٔ آغازین دیوان شیخ نجیب‌الدین معلوم شد که غزل و قصاید زیر مردّف بوده و در آنها ردیف به کار گرفته شده‌است.از تعداد ۱۰۰۰ بیت و ۹۰ غزل مورد تحلیل از دیوان شیخ نجیب، تنها ۲۹ مورد آنها از ردیف بهره برده‌است که این ده غزل عبارتند از: قصیده و غزلیات به ترتیب شماره : ۲ ؛ ۱۰ ؛ ۱۴ ؛ ۱۸ ؛ ۱۹ ؛ ۲۸ ؛ ۳۰ ؛ ۳۲ ؛ ۳۷ ؛ ۴۰ ،۵۸ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۶ ،۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ،۷۴ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۸ ، ۸۰ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۵ ، ۸۷ ۸۸



نمودار ۲- نحوهٔ به کارگیری ردیف و قافیه و نوع آنها بر حسب حرف یا کلمه و اسم یا ترکیب دو یا چند اسم و یا جمله کامل (بررسی ردیف‌های ۱۵۰۰ بیت و ۱۰۰ غزل دیوان نجیب الدین تبریزی)

چنانکه در نمودار شمارهٔ ۲ مشاهده می‌شود، ردیف‌ها به شکل‌های اسم، حرف، ترکیب دو یا چند اسم و جملهٔ کامل آمده‌اند.

قافیه (Rhyme)

علم قافیه هر چند از مشخصه‌های اصلی شعر به شمار می‌رود اما در نثر نیز می‌توان آن را مشاهده‌کرد که در نثر با عنوان سجع یاد می‌شود. قافیه و وزن از دیدگاه علمای اسلامی ملازم همدیگرند. با اینکه شمس قیس سخن بی‌قافیه را جزو شعر به حساب نمی‌آورد، در مقابل منطقیون قافیه را از واجبات شعر نمی‌پندارند تا حدی که در زبان‌های پهلوی و پارتی آنچه تحت عنوان شعر شمرده‌شده عاری از هر گونه قافیه بوده‌است.

قافیه گوشه‌ای از موسیقی شعر است. در کنار موسیقی وزن و درونی کلمات، قافیه مکمل وزن است چون مانند نشانه‌ای پایان یک قسمت و آغازقسمت دیگری را نشان می‌دهد. شمس قیس رازی در تعریف آن گفته است که قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرطی که بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود؛ پس اگر متکرر شود آن را ردیف نامند و قافیت در ماقبل آن باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۵)

شفیعی تعریف قافیه را چنین بیان می‌کند: «همان مجموعهٔ آوایی، گذشته از وزن به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی (وسط، آخر و اول) می‌توانند تناسب دیگری داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌نامیم» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹).

حداقل حروف مشترک برای قافیه از دو قاعدهٔ کلی تبعیت می‌کند:

قاعدهٔ ۱: در صورتی که هر کدام از مصوت‌های بلند (ا) و (و) به تنهایی اساس قافیه قرار گیرند.

قاعدهٔ ۲: در صورتی است که هر مصوت با یک یا دو صامت بعدش اساس قافیه قرار بگیرد؛ یعنی مصوت + یک یا دو صامت.

بیشتر قافیه‌های اشعار شیخ نجیب جزو قاعدهٔ ۱ هستند؛ یعنی اکثر قوافی اشعار به الف ختم شده‌اند و در تعداد اندکی ردیف و حروف الحاقی مشاهده می‌شود.

در تعدادی از قافیه‌ها، عیب ایطاء به وضوح دیده می‌شود. به عبارت دیگر در برخی واژه‌های قافیه نشانه‌های جمع که جزو حروف الحاقی هستند ، حروف اصلی قافیه به شمار آورده است درحالی که حرف روی باید از اصل کلمه قافیه باشد. (اقبالی،۱۳۹۶: ۵۶)

ای ذات مقدس معلّا نام تو بود حیات جان‌ها
ای راحت روح دردمندان ای خالق خلق جمله اشیا
ای مرهم سینهٔ شکسته ای پنبهٔ داغ روی دل‌ها

(نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸ :۴۰)

کاربرد عیب قافیهٔ ایطا در چندین نوبت نشان از این دارد که شیخ به قافیه و ردیف و کلام و لفظ اعتنایی نداشته‌است.

در قطعهٔ شمارهٔ ۶۶ (همان: ۸۶) که میان غزلیات آورده، ترکیب «مردان است» قافیهٔ مشترک است. در قافیه حکم این است که آخرین مصوت صدا و حروف بعد از آن در همهٔ قوافی یکسان باشند و قبل از آن مصوت متفاوت باشد، اما در این شعر عبارت «مردان است» در همه جا عیناً تکرار شده‌است. در عروض فارسی اگر عین واژهٔ تکراری بدون هیچ تغییر صرفی در همه جا تکرار شوذ از نظر فن، قافیه ضعیف یا دارای اشکال است؛ زیرا قافیه معمولاً باید از ریشه‌های هم‌صدا ولی متفاوت در واژه درست شود، نه تکرار کامل یک عبارت. فلذا با در نظر گرفتن علم قافیه، قافیه ضعیف است و معیوب، اما از دید زیباشناسی شعر عرفانی که در آن زیاد به لفظ ارزش داده نمی‌شود در برابر معنا، چنین ایراداتی قابل قبول است.

۲- ۱-۲- موسیقی درونی، آرایه‌های لفظی و نمود آن در شعر شیخ نجیب

۲- ۱-۲- ۱- تکرار

تکرار از جمله آرایه‌هایی است که موسیقی کلام را ایجاد می‌کند و به صورت تکرار واج، هجا، واژه، حتی عبارت یا جمله و یا مصراع یک بیت صورت می‌پذیرد. بنابراین تکرار بایستی در سطح جمله و کلام مورد بررسی قرار بگیرد.

تکرار یک صامت با بسامد فراوان در جمله را هم‌حروفی (Alliteration) می‌نامند که ممکن است به صورت منظم و یا به شکل پراکنده در میان کلمات بیاید. تکرار واک به دو شکل هم‌حروفی پنهان (hidden Alliteration) و یا به شکل هم‌صدایی (assonance) و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات و یا به هر دو صورت به کار می‌رود. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۷–۵۸)

اشکال تکرار واژه در کلام

الف) رد الصدرإلی العجز: تکرار کلمه در اول و آخر بیت.

ب)ردالعجز إلی الصدر: تکرار واژهٔ آخر بیتی در آغاز بیت بعدی.

صدر* _____ *عروض ابتدا *_____ *عجز

پ) تکریر: دو کلمه پشت سر هم در بیتی تکرار شود.

د) به شکل طرد و عکس: مصرع اول با تقدیم و تأخیر در مصرع دوم تکرار شود.

اما کزازی در تعریف تکرار به نکتهٔ خوبی اشاره می‌کند و می‌گوید: «باز آورد واژگان اگر به گونه‌ای باشد که سخن را گران و درشت و ناهموار گرداند آهویی است که می‌باید از آن پرهیز نمود. هر تکراری ناخوشایند نیست بلکه بازآورد واژگان خود جزو آرایه‌های بدیعی است» (کزازی،۱۳۷۳: ۳۹).

تکرار حروف یا صامت‌ها یا واج‌آرایی (Euphony)

آوردن یک حرف یا صامت به دفعات معین در سخن و شعر که باعث موسیقایی شدن کلام شود واج‌آرایی است. دقت در موسیقی و آهنگ برخاسته از ابیات مشخص می‌کند که تکرار عامدانهٔ یک صامت چه میزان در غنای موسیقی درونی کلام مؤثر است و کلام را گوش‌نواز و دلنشین می‌نماید. واج‌آرایی را نغمهٔ حروف نیز می‌نامند.

در شعر نجیب واج‌های، مصوت بلند « آ ، ی » و صامت‌های: « ن، ب ، ر ،س ، ش ،م ، و ...» به دفعات مکرر در غزلیات و قصاید وی آرایهٔ نغمهٔ حروف را خلق کرده و بیشترین تکرار را به خود اختصاص داده‌اند. اما در این مقاله فقط به بیان چند مورد از تکرار صامت‌ها با بسامد بالا بسنده می‌شود.

عشاق به میخانه مستانه همی‌رقصند از شوق لقای تو دارند صفاها را

(نجیب‌الدین تبریزی ،۱۳۹۸: ۳۹)

بلبل به هوای گل حمد تو همی‌گوید بوی تو ببرد از جا هر بلبل شیدا را

(همان: ۴۰)

سلطان روح کاملان کی هر کجا منزل کند هر جا کند منزل بدان باشد مقام اولیا

(همان: ۴۱)

انسان که نیست آیینه کامل نگشته است زان رو که نیست مؤمن با نور باصف

(همان: ۴۸)

شوق لقای دوست کند عاشقان تهی از عاشقان که خانه معشوق شد هلا

(همان: ۴۹)

دم به دم گفتم گرفتم جوهری را دم از آن همچو آدم همچو عیسی همچو احمد حبذا

(همان:۵۹)

گر برون آید سراپا مرغ ناظر از قفس زیر بال مرغ ، اول قد رعنا را بیا

(همان: ۶۳)

خواننده با خواندن دیوان شیخ نجیب، تکرار این یک یا چند حرف را بطور واضح و آشکار احساس می‌کند و متوجه می‌شود که این تکرارصامت‌ها، چه آهنگ و موسیقی خاصی به شعر شیخ داده‌است. این ایقاع درونی، یکی از موارد موسیقی درونی شعر است که تکرار صامتی مشخص آن را خلق نموده‌است.

تکرار مصوت کوتاه یا مصوت بلند

خلق موسیقی در کلام به وسیلهٔ مصوت‌های بلند یا کوتاه نیز در غنابخشی کلام و ایقاع درونی ارزش والایی دارد حتی به میزان ایجاد موسیقی با تکرار صامت‌ها. قابل ذکر است که موسیقی برخاسته از تکرار صامت‌ها، محسوس‌تر و عینی‌تر از موسیقی تکرار مصوت‌ها بوده و باعث لذت بیشتری می‌شود.

قدما تکرار مصوت کوتاه را «تتابع اضافات» می‌نامیدند و به تقلید از بلاغت عربی آنرا مخل فصاحت می‌دانستند، در حالی که در شعر فارسی نه تنها آن را عیب نشمرده‌اند بلکه عاملی دانسته‌اند که بر تأثیر موسیقایی کلام می‌افزاید.

از عکسِ آفتابِ تجلیِ کبریا شد سینه‌ام چو آینه ذات با صفا

(نجیب‌الدین تبریزی،۱۳۹۸: ۵۶)

سرِّ شهبازانِ دستِ کبریا کس نداند غیر مردان خدا

(همان: ۵۴)

طاقِ ابرویِ عاشقان قبله است نیست محراب و سجده‌گاه شما

(همان:۴۲)

تکرار اسم یا واژه – تکرار حرف – تکرار فعل

نمونه برای تکرار اسم:

ای دل ار مطلبت خدا باشد در دلت نیست جز خدا به خدا

(همان: ۴۲)

چرخ می‌گردد به گرد مرد حق از بهر حق زانکه نور حق به قلب اهل حق کرده‌ست جا

(همان: ۴۳)

تا حجاب رخ تو زلف پریشان آمد شد پریشانی آن زلف، پریشانی ما

(همان:۴۶)

دست بر دست است چون زنجیر، دست عاشقان حق ذات پاک که این نکته است بی‌چون و چرا

(همان: ۵۶)

گفتم به پای بید و لب آب و شعر تر گفتا برو زدرگه من، ای گدا گدا

(همان:۶۵)

اگر مرد فقیرم، روزیم ده اگر کج کج روم، ده کج کلاهم

(همان: ۲۳۲)

نمونه برای تکرار حرف:

دم به دم گفتم گرفتم جوهری را دم از آن همچو آدم همچو عیسی همچو احمدحبذا

(همان: ۵۹)

رو ذکر معبودت نما، گر بندهٔ آن خالقی در روز و شب ذکرش نما چه در سر و چه در جلا

(همان: ۵۰۸)

شراب و نقل او حاضر جمال یار را ناظر اگر مؤمن اگر کافر، نجیب‌الدین رضای ما

(همان: ۶۶)

نمونه برای تکرار فعل و جمله:

نشنیدی دل که چه گفتم من به شه عالم که بیا و بیا

(همان:۶۱)

به وسعتی که تو را هست ای خدای کریم به تنگیی که مرا هست وسعتی بخشا

(همان: ۶۷)

معنی باز همین است که بازآ بازآی نه چو جغدان که بماندند بدین دار فنا
(همان: ۴۶)
ای عاقلان! ای عاقلان! آخر چرا خشک آن چنان ای مردگان احیاشوید از برکت ذکر خدا
(همان:۷۱)
آیینه جو آیینه جو خود را بدان کن روبرو بنگر درو عیب و هنر، ساز از خودی خود را رها
(همان:۴۱)

۲- ۱-۲- ۲- تجنیس

همگونی یا جناس از آرایه‌هایی است که در سخن آراسته و هنر ورزانه کاربردی گسترده یافته‌است. «این آرایهٔ نیک، خنیای درونی سخن را سودمند و کارساز می‌تواند افتاد. همگونی آن است که در میان دو واژه بتوان به گونه‌ای ویژه از دید ریخت و ساختار آوایی همانندی و پیوندی نزدیک یافت. جناس را گونه‌هایی است بسیار» (کزازی ،۱۳۷۳ :۴۸).
«تجنیس الفاظ به یکدیگر مانند، استعمال کردن است. و آن چند نوع باشد؛ جناس تام و جناس ناقص و جناس زاید و جناس مرکب و مزدوج و مطرف و جناس خط. همه پسندیده و مستحسن باشد در نظم و نثر و رونق سخن بیفزاید و آن را دلیل فصاحت و گواه اقتدار مردم شمارند بر تنسیق سخن؛ ولیکن به شرط آنکه بسیار نگردد و بر هم افتاده نباشد و در بیتی دو لفظ یا چهار لفظ بیش نیاید به تقسیمی مستوی» (شمس قیس رازی،۱۳۸۸: ۳۵۲). مفهوم جناس هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. (شفیعی،۱۳۹۱: ۳۰۱)

انواع تجنیس

جناس تام

جناس تام، هنری‌ترین گونهٔ این آرایه شمرده می‌تواند شد، آن است که دو پایه در گفت و نوشت به یکبارگی یکسان باشند. نکتهٔ مهم اینست که، در جناس تام اگر یک پای فعل باشد آن را جناس مستوفا می‌نامند. (کزازی،۱۳۷۳: ۴۸) و یا به عبارتی دیگر دو کلمه‌ای که متفق‌اللفظ و مختلف‌المعنی باشند. (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۵۲)
نجیب‌الدین از آرایهٔ جناس تام زیاد بهره نبرده است و دلیل آن هم عدم توجه به ظاهر کلام و ساختار ظاهری سخن است به جز موارد بسیار اندک. مثل:

چون فدای پیر گشتم دیدمش در خود به پا خویش را گفتم که این دم پیر را در خود به پا
(نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸: ۳۸۸)
مطرب خوش‌خوان اسرافیل دم یک دم اندر صور اسرافیل دم
(همان: ۲۳۵)

تجنیس ناقص

آن است که کلام متجانس در حروف متفق باشند و در حرکات مختلف یا به عبارتی دیگر جناس ناقص با جناس تام یکیست، به جز اینکه حرکت حرفی در دو پایه جناس متفاوت باشد و یکسان نباشد.
جناس ناقص در دیوان شیخ نجیب الدین بیش از سایر جناس‌ها جلوه‌گری کرده‌است و شاعر در تمام غزلیات از انواع جناس ناقص اختلاف حرکتی، اختلاف صامت و جناس ناقص افزایشی در حرف اول، میانی و پایانی استفاده نموده‌است. به خاطر مجال اندک تنها به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود.

هر موی تن عارف، شد حامد حمد تو هریک به ثنای تو، بگشوده زبان‌ها را
(نجیب‌الدین تبریزی ،۱۳۹۸: ۳۹)
سودای تو بر هر سر افتاده تو را جویند گر امت مرحوم‌اند گر فرقهٔ عیسی را
(همان: ۴۰)

ای عارف از عرفان خود باید طلب کردن فنا مردانه چون مردان حق، باید شد از هستی جدا
(همان: ۴۱)

دیشب به وصل یار رسیدیم حبذا محو آمدیم و صحو ندیدیم حبذا
(همان: ۵۲)

چو داد او جام اول را بگفتا جام جم اینست شدم مخبر من از عالم چو جم گردید دربانم
(همان: ۲۳۷)

از قِدم تا قَدَم خویش برون ننهادم درِ اظهار به روی دل خود نگشادم
(همان: ۲۳۹)

مرا لنگر درین کشتی، سه جام ساقی باقی یکی ظاهر، یکی باطن، یکی مستغرق ذاتم
(همان: ۲۴۰)

تجنیس زاید

«جناس زاید» نیز به جناس تام می‌ماند جز آنکه یکی از دو پایه حرفی افزون دارد از پایهٔ دیگر، بسته به اینکه این افزونه در آغاز یا میانه یا پایان واژه آورده شده باشد.

جناس زاید انواع دارد:

الف) جناس مزید: آنگونه از جناس زاید است که افزونه در آغاز یکی از دو پایه باشد.

ب) جناس زاید: آنگونه است که افزونه در میانه یکی از دو پایه باشد.

پ) جناس مزیّل: آنگونه از جناس زاید است که افزونه در پایان یکی از دو پایه باشد. این گونه در ادب کاربردی گسترده‌تر از آن دو گونه پیشین یافته است. (کزازی،۱۳۷۳: ۵۰– ۵۲)

جناس زاید از جمله جناس‌هایی است که شاعر در دیوان خود از آن بسیار فراوان استفاده کرده است. از هر سه نوع جناس زاید در دیوان وی به تعداد زیاد وجود دارد که به غنای موسیقی شعر وی افزوده‌است.

هر موی تن عارف، شد حامد حمد تو هر یک به ثنای تو بگشوده زبان‌ها را (نجیب‌الدین تبریزی، ۱۳۹۸: ۳۹)

تنگ شد کار به دل رحم کن از روی کرم که سرافراز شوم از کرمت، درهمه جا
(همان:۴۸)

چو می‌کردم سفر گفتم از این سودا خطر گفتم به قلب پر شرر گفتم، بسی سود و زیان سوزم (همان:۲۳۱)

بیا تا بهر حق دیوانه گردمیم بحق، آن دم سخن از حق بگویم
(همان: ۲۳۲)

تجنیس اشتقاق

جناسی است که کلمات در ترکیب نزدیک به هم باشند. شیخ نجیب از این جناس به دفعات در میان ابیات خویش بهره برده و موسیقی و آهنگ خاصی به غزلیات خود بخشیده‌است.

ور برون آید سر معنی زتخم صورتت ناظرمنظور معنی باش و اولی را بیا
(همان: ۶۳)

به عاشقان نگهی گرم و ساقی است شراب همیشه عاشق سرمست از اوست بی‌آرام
(همان: ۲۳۸)

گرچه رقّاص فلک رقّاصی آموزد ز ما ما برایش در زمین، رقص جلالی می‌کنیم
(همان:۲۴۲)

لازم به ذکر است که شیخ نجیب از موسیقی لفظی و صنایع بدیعی به عنوان لزوماً زینت‌بخش شعر استفاده نکرده بلکه به ضرورت و گاه‌گاهی نیم نگاهی به این صنایع صوری داشته است و محتوا و معنا و پیام و انتقال آن به خواننده یا شنونده بیشتر هدف وی در دیوانش بوده است؛ این یعنی همان تقدم اندیشه بر لفظ.

۳– نتیجه‌گیری

شیخ نجیب‌الدین تبریزی اصفهانی از جمله شاعران عارف قرن یازدهم هجری بود که با وجود اینکه شاعری بسیار توانمند و عارفی با افکار و اندیشه های متعالی در باب توحید و خداشناسی بود، در دوره‌ای زیست می‌کرد که به دورهٔ افول تصوف و عرفان معروف بود. در این دوره کم‌توجهی و بی‌مهری شاهان صفوی نسبت به شعرا باعث پدید آمدن دوره‌ای به نام دورهٔ رکود و تطور تصوف و عرفان گردید. در این میان شعرای عارفی همچون شیخ نجیب در گوشه کناری چراغ عرفان را روشن نگه داشتند.

تبریزی جزو مشایخ صوفیه فرقهٔ ذهبیه به شمار می‌آمدو ملقب به «نجیب الدین» بود. اصالتاً تبریزی بود اما در اصفهان زیست و با شیخ محمدعلی مؤذن خراسانی ملاقات کرد. در آنجا پس از تحمل ریاضت‌های طاقت‌فرسا ، در بیست و چهار سالگی به کسب مقام شیخیت و ارشاد نائل گشت. تقریباً چهار سال مقام شیخیت داشت و در بیست وهشت سالگی به مقام «قطب» ارتقا یافت. دیوان شیخ نجیب چهارهزار بیت دارد مشتمل بر غزلیات، قصاید، ترجیعات و مراثی.

پس از پایان این پژوهش می توان به نتایج زیر دست یافت:

وزن‌های شعری در دایره‌های عروضی عبارتند از:

دایرهٔ نخست: متفقه که دو بحر متقارب و متدارک از آن استخراج می‌شود. شاعر از این دایره تنها یک بحر استفاده نموده‌است.

دایرهٔ دوم: مختلفه که دارای بحرهای طویل، مدید و بسیط است. شیخ نجیب از این دایره کمترین استفاده را برده‌است.

دایرهٔ سوم: مُوتلفه که دارای بحرهای وافر و کامل است. هیچ نشانی از این بحور در دیوان مشاهده نشد.

دایرهٔ چهارم: مجتبله که دارای بحرهای هَزَج و رجز و رَمَل است. شاعر بیشترین کاربرد بحور این دایره را مد نظر داشته و از این دایره بیشتر استفاده کرده‌است.

دایرهٔ پنجم: مشتبهه که دارای بحرهای مُنسَرِح و مُجتَثّ و مُضارِع و مُقتَضَب است. به میزان اندک از این دایره در دیوان شعر دیده می‌شود.

دایرهٔ ششم: منتزعه که دارای بحور جدید و سریع و خفیف و قریب و مشاکل است. از این میان بحر سریع و خفیف دارای کاربرد در دیوان شعر نجیب است. (شاه حسینی، ۱۳۶۸ : ۱۲۵–۱۲۶)

از نظر موسیقی بیرونی، در نود غزل و قصیده، شاعر بیش از نیمی از قصاید خود را در سه بحر هزج،رمل و رجز سروده و نزدیک به ۶۵ غزل و قصیده را تنها در این سه بحر و اوزان عروضی به منصهٔ ظهور رسانده‌است. وی از بحرهایی همچون هزج، مضارع، مجتث و متقارب بهره برده‌است.

–کاربرد زحافات عروضی در همه اشعار وی به وضوح دیده می‌شود و این بهره گیری هیچ گونه خللی در اشعار و موسیقی آنها ایجاد نکرده بلکه باعث گوش‌نوازی ابیات نیز شده‌است. استفاده از بحور سالم کمتر از زحافات است.

همخوانی و هماهنگی اوزان عروضی و بحرهای به کار برده شده با مضامین و درونمایه های شعر به خوبی میان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی هماهنگی ایجاد کرده است.

وی از میان شش دایره، از دایرهٔ چهارم بیشتر بهره برده‌است.

شیخ نجیب‌الدین اصفهانی در بهره‌گیری از قافیه در دیوان شعرش نسبتاً خوب عمل کرده؛ زیرا در چندین جا در اشعار دارای قافیه مقیّده، عیوب ایطای جلی و سناد مشاهده می‌شود.

از نظرگاه موسیقی درونی شعر و موسیقی بهره‌گیری شاعر از دو صنعت تکرار و واج‌آرایی به خصوص تکرار سه‌گانه (حرف، کلمه، جمله) و جناس در موسیقی لفظی و آرایه‌های تضاد، مراعات النظیر و ... در موسیقی معنوی، دیده می‌شود.

اما آنچه مهم است شاعر قصد آرایش کلام را نداشته و معنی و مفهوم از نظر وی مقدم بر صورت و بازی با کلمات بوده و اندیشه پیشرو لفظ است.

منابع

اقبالی، ابراهیم. (۱۳۹۶). قافیه در شعر فارسی، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۴). آرایه‌های ادبی، تهران: انتشارات فاطمی.

شاه حسینی، ناصرالدین. (۱۳۶۸). شناخت شعر، تهران: نشر نما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی(از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، تهران: انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه.

شمس‌الدین محمد بن قیس‌الرّازی. (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر الأشعار العجم، به تصحیح محمد قزوینی و تصحیح مجدد محمدتقی مدرس رضوی و سیروش شمیسا، تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). نگاهی تازه به بدیع، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). نگاهی تازه به بدیع، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). بدیع ۳؛ زیباشناسی سخن فارسی، تهران: نشر مرکز.

مدرس تبریزی، (علامه) محمدعلی. (۱۳۷۴). ریحانۀالأدب، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: انتشارات خیام.

مولانا جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۵). مثنوی معنوی مولانا، به شرح کریم زمانی، دفتر اول، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطلاعات.

نجیب‌الدین رضا تبریزی اصفهانی. (۱۳۹۸). دیوان اشعار، به تصحیح خیرالله محمودی و مقدمۀ یوسف نیری و احسان الله عظیمی، قم: انتشارات طلیعه نور.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: نشر هما.

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 2, No. 1, Spring 2026

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

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

The Sources of the Sanctification of Satan in Iranian/Islamic Mysticism With Emphasis on the Opinions of Hallaj, Kurgani, Ahmad Ghazali, and Ayn al-Qudsat Hamedani (A Study of the Contexts Outside Islam and Internal Contexts)

Yahya Nouraddini Agdam[1] and Faateme Shekardast[2]

1 Associate professor, Department of Persian language and literature, Payam e Noor University, Tehran. Iran
2- Associate professor, Department of Persian language and literature, Payam e Noor University, Tehran. Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/13
Accepted:
2025/02/27
pp:
51- 65

Keywords:
Devil Sanctification;
Israelism;
Christianity;
Islamic Sufism;
Sources.

ABSTRACT

The creation of man and God's command to all the angels to prostrate to him, and Satan's rejection of this command (based on the text of the Holy Qur'an and Islamic traditions), is an important and challenging subject. It has formed many doctrinal approaches within the framework of Islamic religions, so much so that an important part of the controversy between the various religions and sects of Islam is related to the causes and effects of the creation of Iblis, and his obsession and temptation against man. And finally, it has led to important issues, such as the goodness and ugliness of human deeds, predestination, the atonement and punishment of sins, divine justice, the issue of evil, and others. It is essential to note that, in a rare instance among some Sufis, the controversy surrounding Iblis has led to his elevation to a state of sanctification, which, of course, is in stark contrast to the explicit teachings of the Qur'an and hadiths. Such an important and challenging topic underscores the need for current research. In this article, the contexts outside of Islam (Zoroastrianism, Judaism, Christianity, etc.) and the internal contexts of the sanctification of Satan (Israel, Christianity, theology, and Sufism) are examined. The results of the research show that the explicit text of what is presented in Islamic discourse as the sanctification of the devil does not exist in the texts of the Avesta, Torah, Bible, and valid and well-known commentaries and interpretations of these books. Still, it seems that by laying the groundwork for some of the Torah or biblical approaches, as well as the Israeli traditions involved in Islam, these issues have paved the way for theological debates and the mystical Sufi view, also within the Ash'arite worldview.

Citation: Nouraddini Agdam, Y., & Shekardast, F. (2026). The source of Satan praise in Iranian/Islamic mysticism With an emphasis on the votes Hallaj, Korragani, Ahmad Qazzali & Eyn ol Qozzat (Investigating the fields outside and inside Islam). Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 2(1), 51-65.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.121622

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.10.9

[1] **Corresponding author:** Nouraddini Agdam, **Email:** agdam@pnu.ac.ir, **Tell:** +9841134228720

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

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

سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در عرفـــان ایرانی/اسلامی با تأکید بر آرای حلّاج، کُرگّانی، احمدغزالی و عین‌القضات همدانی (بررسیِ زمینه‌های خارج از اسلام و زمینه‌های داخلی)

یحیی نورالدینی اقدم[۱] و فاطمه شکردست[۲]

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران.
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۲۳

پذیرش:
۱۴۰۳/۱۲/۰۹

صص:
۶۵- ۵۱

واژگان کلیدی:
تقدیس ابلیس، اسرائیلیات، نصرانیات، تصوفّ اسلامی، سرچشمه‌ها.

چکیده

آفرینشِ انسان و دستور خداوند به تمام فرشتگان برای سجدهٔ او، و سرباز زدنِ ابلیس از این فرمان (بر مبنای نصّ قرآن کریم و روایات اسلامی) موضوعِ مهمّ و پرچالشی است که بسیاری از رهیافت‌های اعتقادی را در چارچوبِ مذاهبِ اسلامی، شکل داده است؛ به حدّی که بخش پررنگی از مناقشاتِ میان مذاهب و نحله‌های مختلفِ اسلامی، به علل و اثراتِ خلقتِ ابلیس، و اِغوا و وسوسه‌گریِ او علیه انسان مرتبط است که در نهایت، به مباحثِ مهمی نظیرِ حُسن و قُبحِ اعمال، جبر و اختیار، تاوان وکیفرِ گناهان، عدل الهی، مسأله شر و... انجامیده است. نکتهٔ مهم آنکه در نوعی نگرشِ شاذّ در میان برخی صوفیان، مباحث مرتبط به ابلیس به مرحلهٔ تقدیس و تَبْجیلِ وی منجر شده است، که البته این امر، از جهتِ ظاهر، در مغایرتِ کامل با نصّ صریح قرآن و روایات است؛ چنین موضوعِ مهمّ و چالش‌برانگیزی، ضرورتِ انجام تحقیقِ حاضر را گوشزد می‌سازد؛ در مقالهٔ حاضر، زمینه‌های خارج از اسلام (آیین مزدیسنا، یهودیت، مسیحیت و...) و زمینه‌های داخلیِ تقدیسِ ابلیس (اسرائیلیات، نصرانیات، کلام و تصوف) مورد بررسی قرار گرفته است؛ نتایج پژوهش نشان می‌دهد نصّ صریحِ آنچه درون گفتمان اسلامی، به عنوان تقدیس ابلیس مطرح شده، در نصوصِ اوستا، تورات، انجیل و شروح و تفاسیر معتبر و شناخته شدهٔ این کتاب‌ها وجود ندارد ولی به نظر می‌رسد با زمینه قراردادنِ برخی رهیافت‌های توراتی یا انجیلی، و روایاتِ اسرائیلیِ دخیل در اسلام، این موضوع را محمِلی برای طرح مباحثِ کلامی و سپس دیدگاهِ شاذّ صوفیانه، آن هم در ذیلِ جهان‌بینیِ اشاعره ساخته‌است.

استناد: نورالدینی اقدم، یحیی و شکردست, فاطمه. (۱۴۰۵). سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در عرفـان ایرانی/اسلامی با تأکید بر آراء حلّاج، کُرگّانی، احمدغزالی و عین‌القضات همدانی (بررسیِ زمینه‌های خارج از اسلام و زمینه‌های داخلی). مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۲(۱)، ۵۱-۶۵.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.121622
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.3.10.9

[۱] **نویسنده مسئول:** نورالدینی اقدم ، **پست الکترونیکی**: agdam@pnu.ac.ir، **تلفن**: ۰۴۱۳۴۲۲۸۷۲۰

این مقاله در شمار مقالات مستخرج از طرح پژوهشی پسادکتری زبان و ادبیات فارسی با حمایت بنیاد ملی نخبگان است.
نگارندگان این مقاله، مراتب تشکر و قدردانی خود را از حمایت‌های مادی و معنوی بنیاد ملی نخبگان، تقدیم می‌دارند.

۱– مقدمه

بررسیِ معارفِ اسلامی و قرآنی، حاکی از آن است که ابلیس، چهره‌ای منفور است که سعی دارد با اغوای انسان، وی را از نیل به درجات عالیهٔ انسانی باز دارد؛ در شریعتِ اسلام، شیطان به صورتِ موجودی عصیان‌گر، حسـود و نافرمان تصویر می‌شود که در برابرِ فرمانِ الهی، می‌ایستد و پس از رانده شدن از درگاهِ خداوند، گناه و پلیدی را در میانِ انسان‌ها ترویج می‌کند؛ در قرآن در مواضعِ مختلف، انسان‌ها از همراهی با او منع می‌شوند و تصریح شده است شیطان، دشمنی آشکار است: (بقره/ ۲۰۸) و(بقره/ ۲۶۸) و(نساء/ ۱۱۹) مشکلِ حقیقیِ ابلیس، از آنجا آغاز می‌شود که در برابرِ امر الهی مبنی بر سجدهٔ آدم، استکبار می‌ورزد و با تناقضی که در امر توحید برای وی پیش می‌آید و او قادر به درکِ کُنه آن نیست، نافرمانی می‌کند؛ وی در کلام الهی به عنوان «عدوّ مُبین» و عاملِ «خُسرانِ مُبین» تصویر می شود و انسان‌ها از همراهی و متابعتِ او به شدّت، نهی می‌شوند.

با وجودِ این نصِّ صریح، برخی از بزرگانِ تصوّف، در درونِ این ملعونی و مهجوریِ ابلیس، کوشیده‌اند استکبار و نافرمانیِ وی را به نحوی توجیه کنند و تأویلاتِ خاصّی را بر بسترِ رویکردهای کلامیِ تصوّف ـ وبه ویژه موضوعِ توحید ـ مطرح نمایند که ابلیس را از ضدّیت و دشمنیِ با خدا و انسان، برکنار می‌دارد و حتّی مقامی والا و برجسته برای وی قائل می‌شوند، و از وی به عنوان «پاکبازترین عاشق»، «پاسبانِ حضرت»، «سَرور مَهجوران»، «یگانهٔ وجود»، «سِرّ قدر»، «خال بر جمالِ ازل»، «شحنهٔ مملکت که صد و بیست و چهار هزار نبی زخمِ اوخورده اند» و تعابیری نظایرِ این، یاد کرده اند. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۱۴۵)

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات پژوهش

تلاش در جهتِ در دفاع و توجیهِ نافرمانیِ شیطان/ابلیس نسبت به امر الهی و عدم سجده بر آدم و نهایتاً تقدیسِ ابلیس به عنوانِ سرورِ موحّدان، از جملهٔ رویکردهای شاذّ و غامض در بنیادهای فکری برخی از اهلِ تصوّف است؛ چنانکه این اندیشه، در آموزه‌های افرادی همچون «حسین بن منصور حلّاج» (مقتول ۳۰۹ق.)، «احمد غزالی» (متوفّی ۵۲۰ق.) و «عین القضاهٔ همدانی» (مقتول ۵۲۵ ه.ق.) با شور وحرارتِ بسیار، تبیین وتبلیغ شده است؛ در خارج از عرصهٔ این رویکردِ خاصّ صوفیانه، ابلیس به هیچ عنوان، شخصیتِ قابل دفاعی ندارد؛ نگاهی اجمالی به این دو رویکرد متباین و متضادّ، نشان می‌دهد ریشهٔ تفاوت‌های نگرش هرکدام از ساحاتِ مذکور (طرد ونفی/ تقدیس) به جایگاهِ موضوع شَرّ و موقعیّتِ شیطان در عرصهٔ توحید، باز می‌گردد که یکی از پردامنه‌ترین حوزه‌ها در کلامِ اسلامی است.

تحقیق حاضر در پاسخ به این پرسش‌های مهم و بنیادی، سامان یافته است: (۱) در گفتمانِ تصوّف، چه زمینه‌هایی سبب شده که در میان برخی از عرفا، گرایش به تقدیس ابلیس، جزء محورهای اعتقادی آنها مطرح گردد؟ (۲) رویکرد عارفانِ مشهوری همچون حلّاج، کُرّگانی، احمدغزالی وعین‌القضات همدانی در این موضوع، چه تمایز و تشابهی با بدنهٔ اصلیِ عرفان اسلامی دارد؟

طبعاً پاسخ به پرسش‌های فوق می‌تواند نگرش ما را نسبت به شکل‌گیریِ جریان‌های فکریِ عارفانه و تحوّلِ مبنایی و محتواییِ آنها در گسترهٔ تاریخ عرفان اسلامی، بیش از پیش، توسّع بخشد و چارچوب‌های معرفتیِ جریان‌های غالب در حوزه‌های عرفانی را مشخّص‌تر سازد.

۱- ۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از این تحقیق روشن ساختن علل نگرش متفاوت به موضوع فلسفهٔ وجودی شیطان در جهانبینی عرفانی و چرایی نافرمانی ابلیس در برابر دستور الهی و عدم سجدهٔ او در برابر انسان است؛ تحقیقات اولیه نشان می‌دهد علم کلام به عنوان شاخه‌ای مهم از علوم اسلامی در حوزه اعتقادات، در بررسی، تبیین و احیاناً مستندسازیِ تفاوت‌های این دو نگرش نقش داشته است؛ علاوه براین با مطالعهٔ تاریخ صدر اسلام، مشخّص می‌شود گفتمانِ تقدیس ابلیس، می‌تواند از اسرائیلیات متأثّر باشد که از سوی برخی محدّثان و اهلِ کلام در جهان‌بینیِ عرفانی وارد شده است و نشانه‌های آن را در آراء حلّاج، کُرّگانی، احمدغزالی وعین‌القضات همدانی می‌توان مشاهده کرد.

۱- ۳- پیشینهٔ تحقیق

حسین‌پور (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود کوشیده است چهرهٔ ابلیس را در متون منثور عرفانی در فاصلهٔ قرن سوم تا هفتم هجری، بررسی کند؛ همچنین شجاعی نائینی (۱۳۹۶) و رضایی (۱۳۹۵) کوشیده‌اند رویکرد عطّار را نسبت به شخصیت و جایگاه ابلیس در عرفان اسلامی تبیین کنند؛ پژوهش‌های دیگری نیز از سوی (آراسته، ۱۳۹۴)، (شفقتی، ۱۳۹۳) و (ابراهیمی، ۱۳۹۵) جهان‌بینیِ عرفانیِ مولانا، احمدغزالی، حلّاج و عین‌القضات را مدّنظر قرار داده‌اند و در خلال مباحثِ خویش، به نحو مختصر موضوع ستایش ابلیس را نیز مطرح نموده‌اند.

پژوهش‌های مختصری نیز قالب مقالات از سوی محققانی همچون شفیعی کدکنی، عیوضی، اژه‌ای، پورنامداریان، محمّدی آملی، رزمجوو... ارائه شده است که کوشیده‌اند سیمای ابلیس را در متون منظوم یا منثور عرفانی بررسی کنند و وجوهِ سَلبی یا ایجابیِ نگاه عرفا/ صوفیان به ابلیس را نشان دهند.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱- زمینه‌های ستایش ابلیس در خارج از ساحتِ اسلام

از دیرباز در اکثر نحله‌ها وجریانات مهمّ عقیدتی بحثِ «نیروی شرّ» و موجودی که بدی و نادرستی را ترویج و وسوسه می‌کند، وجود داشته، و از همین رهگذر مباحث پردامنه و مفصّلی شکل گرفته است که از دو منظر:

توجیه علّت وجودیِ نیروی شرّ

ماهیّت، چرایی و چگونگیِ آن

این موضوع را مدّنظر قرار داده و در آن باره بحث و نظر پرداخته‌اند.

در ادیان ابراهیمی (= یهود، مسیحیت واسلام) نیز پرسش از ماهیّت، چرایی و چگونگیِ عمل نیرویِ شرّ و عامل ترویج دهندهٔ بدی‌ها و فسادها مورد توجّه بوده و در این خصوص سخنان بسیاری گفته شده است به طوری که در تلقّی خاصّ دین، این نیروی شرّ از بدوِ پیدایش انسان، بنا به توجیهاتی خاصّ، علیه انسان قیام کرده و وی را به عمل بر ضدّ خواستِ خداوند، ترغیب و تشویق می‌کند.

این نیرو که با عنوان «ابلیس/شیطان» شناخته می‌شود برای چنین رفتارِ ناصواب و شرارت طلبانه‌ای، نوعی توجیه فلسفی ـ عقیدتی دارد که آن را ضمنِ نوعی شبههٔ فکری در ماجراهای منعکس شده در هنگامِ آفرینش انسان، علیه خداوند مطرح ساخته است؛ این شُبهات که در میان یهودیان، (به میزانِ کمتر) و پیروان مسیح و مسلمانان (به میزانِ زیاد) طرح شده، در طولِ تاریخ، موجدِ پیدایش بحث‌های بسیار گردیده، که متکلّمان و دانشمندان هریک از این سه دین، بنا به دریافت‌های معرفتی و آموزه‌های دینیِ خویش، سعی کرده‌اند پاسخ‌هایی مورد قبولی برای آنها بیابند؛ پاسخ‌هایی که بیش از هر چیز، به نوعِ نگاه و دریافتِ آن دین از ماهیّتِ نیروی شَرّ و شیطان، در منظومهٔ معرفتی و کلامیِ خویش، بستگی دارد.

آنچه امروزه ما از کلامِ ادیان یهود و مسیحیت می‌دانیم، اغلب از رهگذر دو دسته منابع است:

(۱) منابع پذیرفته شده توسّط کِنِسِت و کلیسا که همان «کتاب مقدّس» (= تورات وانجیل) و شروحِ موردِ تأیید روحانیون یهودی و مسیحی است.

(۲) منقولات و برداشت‌هایی که از سوی مسلمانان، به آیین یهود و مسیحیت نسبت داده می‌شود؛ دستهٔ اخیر مشتمل بر دوگونه آثار است: یا متونی که در گذرِ زمان از نوشته‌های مسیحی و یهودی، از بین رفته و به دستِ ما نرسیده، امّا علمای مسلمان، به آنها دسترسی داشته‌اند، و یا برداشت‌هایی کلامی، ذوقی یا التقاطی که بنا به پاره‌ای توجیهات، از سوی مسلمانان، به یهودیت یا مسیحیت منسوب شده است. (الحلبی، ۱۴۲۷ق.، ج۱: ۲۱۴) و(البناکتی، ۲۰۰۷م.، ج۱: ۹۲)

۲- ۲- ابلیس در آیین یهود

مباحثِ مربوط به شیطان‌شناسی و نحوهٔ ارتباط شیطان با خدا/ انسان در سنّتِ کلامیِ یهود، ذیلِ روایاتِ موسوم به «آگَده»(۱) بررسی می‌شود؛ این روایات، بخشی از سنّتِ شفاهی یا مکتوبِ آیینِ یهود است که به تَـنَخ (= توراتِ عبری)، تاریخ و اخلاق

اختصاص دارد و در تَلمود نیز چند فصل، بدان‌ها اختصاص یافته است. (تَلمود الیهود المقدّس، ۲۰۰۶م.: ۶۵ ـ ۲۳۹ و۳۳۲ ـ ۳۶۳). برخلافِ تصوّر عام، در آیین یهود، شیطان، دشمنِ خدا نیست بلکه به عنوان یک خادم، موظّف است ایمان بشریت را مورد آزمایش قرار دهد؛ و در پارادایمِ کلّی این آیین، مفهومی معادل «تهمت زننده» (۲) یا «دشمن»(۳) دارد و در اصل، فرشته‌ای است که مؤمنانِ یهودی را مورد آزمایش قرار می‌دهد. (Crenshaw, 2005: 16) بر همین اساس، در سراسر تورات، نشانه‌ای از گفتگویا معارضهٔ کلامی میان خدا وشیطان وجود ندارد؛ همچنین در مورد نحوه آفرینش شیطان به وضوح مطلبی در تورات بیان نشده است؛ در کلامِ یهودی، در مورد شیطان دو اعتقاد وجود دارد:

(۱) اعتقاد اکثریت: شیطان، فرشته‌ای از جانب خداوند است که ماموریت آزمایش و امتحانِ انسان را دارد.

(۲) اعتقاد برخی از نحله‌های یهود: شیطان، فرشته‌ای سرکش و متمرّد است که به نیّت انحراف انسان‌ها از مسیر حق، دست به وسوسه آنها می‌زند. بعید نیست همین قولِ اخیر، در کتاب «میدراش»(4) یا تفاسیر «فیلون اسکندرانی» از تورات، مورد تأویل وتفسیر قرار گرفته، و بحثی دربارهٔ شبهات هفت یا ششگانهٔ ابلیس را ـ آن چنانکه مفسّران و علمای کلامِ اسلامی می‌گویند ـ مطرح کرده باشد. (Harris, 1901: 249) و (طباطبایی، ۱۳۶۳، ج۸: ۵۲ به بعد) و (شوشتری، ۱۳۸۳: ۳۱۵)

در آیین یهود، در آغاز، شیطانی وجود ندارد بلکه بنا به اعتقاد بسیاری از علمای یهود، مدّت‌ها قبل از سِفرِ پیدایش، سِفر اعداد وکتاب ایّوب نوشته شده بوده است؛ برخی از صاحب‌نظران همچون «هنری کِلِی»(۵) معتقدند اولین گزارش ثبت شده از داستان آفرینش آدم و حوا در حدود ۲۰۰ سال پیش از میلاد شناخته شده است که در آن شیطان به عنوان یک وسوسه‌کنندهٔ فعّال ظاهر می‌شود. همچنین باید در نظر داشت که این دومین داستان آفرینش در سنت مذهبی یهود است؛ اولین داستان خلقت شامل آدم وحوا، در حدود ۳۰۰ قبل از میلاد نوشته شده است که در آن، اثری از مار یا موجود اغواگر و وسوسه‌کننده وجود ندارد. حتّی بعد از آن، تا مدّت‌ها تصوّر نمی‌شد که مار (در داستان آفرینش آدم وحوّا) چیزی بیشتر از یک حیوان سخنگوی معمولی باشد که با آنها سخن گفته است. (Huneidi, 2014: 5) در واقع، در آن زمان در تاریخ یهود از واژهٔ شیطان به عنوان عکس‌العملِ رفتار انسان استفاده می‌شد و تعبیر وسیع و متّکی بر فلسفهٔ شرّ از آن مستفاد نمی‌گردد.

باید در نظر داشت که در آیینِ یهود، جنبه‌های منفیِ Yhwh کاملاً رد می‌شود و در عوض، موجودات جایگزینی همچون «ماشیت»(۶) و«حسّاتان»(7) این جنبه‌ها را به خود می‌گیرند؛ و سرانجام حَسّاتان است که در ابتدا مشاور خداست ولی به مرور تجسّمِ شیطانی می‌یابد؛ امّا این تطوّر، بسیار آهسته و درگذر چند قرن است. (Wray & Mobley, 2005: 51) چنانکه به اعتقاد برخی، در یهودیت، شیطان چهره‌ای بسیط دارد و بنا به دلایلی که در تورات بیان نمی‌شود با انسان، سرِ ناسازگاری دارد و می‌کوشد وی را به نافرمانی وادارد؛ این مفهومِ بسیط، در گذرِ زمان روبه تکامل می‌گذارد و از مفهومِ اوّلیهٔ آزماینده و محکِ انسان‌ها، به مفهومِ چندبُعدیِ «شَر» وارد می شود که مرگ و نابودی را برای انسان ها به ارمغان می آورَد؛ به این مفهوم اخیر در کتابِ «حکمت یشوع بن سیراخ» (8) اشاره شده است. (Jacobs & Blau, 2011, Vol. 11: 69)

۲- ۳- ابلیس در مسیحیت

مسیحیت، در عین حال که به عنوان یک دین واحد شناخته می‌شود، امّا از منظر الهیّات، شاخه‌های متعدّدی دارد؛ در وجه غالبِ شاخه‌های الهیاتیِ کلام مسیحی، «لوسیفر» (= شیطان) پیش از رانده شدن از درگاهِ الهی، موجودی روحانی، و فرشته‌ای خدمتگزار بوده است؛ او به دلیل غرور بیش از حدّ و خودپرستی، از درگاهِ خداوند طرد می‌شود و هموست که به انسان، این وسوسه را القا می‌کند که می‌تواند خدا شود که به خاطر این وسوسه، انسان از بهشت اخراج می‌گردد، به همین دلیل در برخی متون یونانیِ انجیلی، شیطان را «دیابلوس»(۹) یعنی روحِ پلید و تهمت‌زننده نیز می‌نامند.

در کلامِ مسیحی، شیطان مفهومی بسیار گسترده و چند وجهی می‌یابد و با نام‌های مختلف «Satan»، «Devil»، «Lucifer»، «Fallen Angel» و... شناخته می‌شود؛ در سنّت الهیاتیِ این دین، شیطان، با استناد به روایتِ تورات (= عهد عتیق)، نخستین بار به شکلِ مار، آدم و حوّا را به خوردنِ میوهٔ ممنوعه وسوسه می‌کند؛ در این ساختار، شیطان «فرشتهٔ مطرودی» است که در مقابلِ حقیقتِ الهی می‌ایستد و باید محکوم شود؛ نکتهٔ مهم آن است که شیطان، همراه با گروهی از فرشتگان، سقوط می‌کند و در پایان جهان، به آتشِ ابدی محکوم می‌گردد. (Leeming, 2005: 9) در انجیل (متّی، باب ۴، آیات ۱ ـ ۱۱) و (لوقا، باب ۴، آیات ۱ ـ ۱۳)

روحِ خدا، عیسی را به بیابان می‌بَرد تا در آنجا، در مدّت چهل روز، شیطان اورا وسوسه و آزمایش کند؛ نکتهٔ جالب توجّه آن است که شیطان برای استدلال‌های خویش، به مطالبِ عهد عتیق (= تورات) اشاره می‌کند و عیسی نیز در پاسخ به او، مطالبِ دیگری را از همان کتاب بیان نموده و توجیهاتِ شیطان را بی اثر می‌سازد: (متّی، باب ۴، آیات ۵ ـ ۷)

در مسیحیت البته چهرهٔ شیطان، دستخوش تحوّلاتِ چندجانبه می گردد؛ از یک سو، شیطان فرشته‌ای شورشگر علیه خداوند است که به سببِ غرور و خودخواهی، از درگاهِ الهی رانده شده، از سوی دیگر روحِ شَر و اژدهای خوفناکِ بداندیش، و به تصریحِ انجیل، «رئیس ارواح ناپاک» است. (متّی، باب ۹، آیه ۳۴) البته این روحِ شَرّ و فرشتهٔ رانده شده، نیروهای فراوان دارد که می‌تواند تمام انسان‌های عادی را در تسخیر خود در آورَد. در این مفهومِ اخیر، شیطان، از تهمت زنندهٔ منصوبِ خدا که وسیله‌ای برای سنجشِ ایمان مردمان است (رهیافتِ توراتی) به دشمنِ خدا و تجسّمِ شَر و پلیدی تبدیل می‌گردد (رهیافتِ انجیلی) و دوآموزهٔ مهمّ مسیحیت یعنی «گناه اصلی»(۱۰) و«رستگاری/ نجات» (۱۱) حولِ شخصیت و ساختارِ او پدید آمده است. (Grillmeier, 1975: 531)

طبق دیدگاه‌های کتاب مکاشفه، هنگامی که مسیح از آسمان برمی‌گردد تا بر روی زمین سلطنت کند، شیطان هزار سال با زنجیرهای بزرگ بسته می‌شود، سپس آزاد می شود، اما تقریباً بلافاصله با شکست نهایی روبرو شده و به ابدیت می‌رسد؛ نامِ فرمانده پلید او بَعل‌الذُباب (۱۲) که در تفسیرهای اخیر مسیحی، بر خود شیطان/ ابلیس نیز اطلاق شده، یادآور ظلم، پلیدی، مرگ و بیماری است. (Satan, 2021) امّا باید در نظر داشت، خارج از حوزهٔ یهودیت ومسیحیتِ رسمی، همواره در طول تاریخ گروه‌های بودند که شیطان را به عنوان یک موجود برتر (حتّی از جهتِ شر و فساد) تحسین می‌کردند؛ در نگاه این افراد، شیطان موجودی فردگراست؛ او فرمان‌های الهی که رفتار و اصول اخلاقی انسان‌ها را تعیین می‌کند قبول ندارد و اساسِ آنها را بر هم می‌زند؛ او می‌کوشد میل و شهوتِ نسبت به چیزهای ناشناخته را در انسان‌ها تهییج کند؛ آنها را غرقِ رؤیاها و امیدهای دور و دراز سازد و به گفتهٔ برخی: «شیطان اگرچه در راهِ شر می‌کوشد، امّا مسبّبِ خیر است» (گلسرخی، ۱۳۷۷: ۳۳۴).

از رویکردهای شگفت در تاریخ مسیحیت تبدیل عملکرد شیطان و همدستانش از موضوعاتی شرّ، به خیر و نیکویی است؛ از قرن دوازدهم میلادی به بعد تقریباً این اندیشه در الهیات مسیحی و در ذهنیت مسیحیان رُخ نمود که شیطان و پیروانش، از آنجا که ساکن زمین هستند، بیش از فرشتگانِ خوب در امور جهان تجربه دارند به همین دلیل، شیاطین در قالبِ مَثَلِ اعلای صنعتگران وکارگران ظاهر شدند؛ بسیاری از بناهای خاص، پُل‌ها، اشیاء ظریف و زینتی، اشعار و داستان‌های ناب، موسیقی‌های دلنشین و... به دست‌ساخته‌ها یا نتیجهٔ قریحهٔ شیطان نسبت داده شدند؛ شیطان تاکستان‌های وسیعِ کلیسا را که محلّ تولید شراب است، محافظ می‌کند و گاه این تلاش‌های سخت را با بهایی اندک، به مردمانِ خوب تقدیم می‌کند. در کتابی موسوم به «اعمال قدّیس‌ها»(۱۵) اثر کشیش «جان بولاند»(۱۶) در چندین موضع تصریح می‌شود که شیطان نسبت به باطنِ پاک و بی‌گناهیِ انسان‌ها بی‌تفاوت نیست و حتّی خودش یا سایر شیطان‌های زیردستش را برای حفاظت از چنین انسان‌هایی مأمور می‌کند. (گلسرخی، ۱۳۷۷: ۳۴۸)

۲-٤- تأثیرِ اهریمنِ مزدایی بر دین یهود و آیین مسیح

برخی از مشابهت‌ها در ماهیت و افعالِ اهریمن، در آیین زردشت، سبب می‌شود این گمانه که تأثیراتی از آن در کلامِ یهودی و مسیحی ورود کرده باشد، مطرح گردد؛ اهریمن در کلامِ مزدیسنا، نام یکی از دو مینوی اصلی در اسطوره آفرینش نزد ایرانیان است که در برابر سپِنْتَ‌مَینیو قرار دارد؛ در پارسیِ میانه اهریمن را با عنوان «گَنا مینو» به معنای «مینوی از میان بَرنده و نابود کننده» و با صفتِ Zadār Kāmag به معنای مایل به از میان بردن و نابود کردن نیز یاد کرده‌اند؛ در اوستای نو و ادبیات دینی مزدیسنا (دینکرد، شکند گُمانیک ویچار و...) اهریمن به عنوان سرکرده و سالار کَماله دیوان و دیگر دیوان و جادوان و پریان و برترین دشمنِ هُرمُزد (= اهورا مزدا) است؛ وی را در متونِ زردشتی به عنوان عاملِ بروزِ تمامی بیماری‌ها، ناخوشی‌ها، زشتی‌ها و تباهی‌ها می‌دانند که سرانجام، در کِشاکش با نیروی اهورامزدا، شکست خواهد خورد. (اوستا، ۱۳۸۳، ج۲: ۹۳۴ و۹۳۵)

۳ ـ زمینه‌های ستایش ابلیس در ساحتِ اسلام

بررسی مجموع سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در تصوّف اسلامی، مؤیّد آن است که نمی‌توان نشانه‌ای دالّ بر تأثیر مستقیم افکار مسیحی یا یهودی یا مزدیسنا بر منادیانِ این دیدگاه ـ به ویژه حلّاج وعین‌القضات ـ مشاهده کرد؛ امّا این سخن به آن معنا نیست که تقدیس ابلیس، یک‌سره از مفاهیم و اندیشه‌های بیرون از دینِ اسلام، برکنار بوده است، بلکه تحقیقاً می‌توان گفت برخی از

روایاتِ منقول از متمایلان به نَقل اسرائیلیات در جهان اسلام همچون کعب‌الأحبار، عبدالله بن سلام و به خصوص وهب بن منبّه در شکل‌دهی به این امر، بی‌تأثیر نبوده‌است.
امروزه نمی‌توان به طور دقیق مشخّص کرد که آنچه در روایاتِ راویانِ صدر اسلام از اسرائیلیات دیده می‌شود آیا از نصّ متون یهودی بوده است یا از تفاسیری است که در میانِ یهودیان شبه‌جزیره عربی وجود داشته است؛ کثرت آثار و تفاسیر توراتی و از میان رفتنِ بخشی عظیمی از آن تفاسیر در طول تاریخ، ردیابی بسیاری از سرچشمه‌های آن اقوال را ناممکن می‌سازد امّا به هر روی، نافیِ این امر نیست که اندیشه‌های یهودی، در جهت‌دهی به موضوع تقدیسِ ابلیس در میان صوفیان، بی‌تأثیر نبوده‌اند؛ در این میان، روایات منقول از وهب بن منبّه، به نظر می‌رسد که تأثیری بسیار مهم و دیرپا برجا گذاشته‌اند.
روایات منقول از وهب بن منبّه صنعانی (۳۴ ـ ۱۱۴ق.) جزء مؤثّرترین روایاتی هستند که اندیشه‌های شاذّ یهودی را در میان مسلمانان رواج داد؛ ارتباطِ نزدیک او با خلفای اموی سبب شد در انتشار روایاتش، تقریبا با مانع کلّی روبرو نشود؛ چنانکه خودش نیز تأکید می‌نمود که آنچه کعب‌الأحبار و عبدالله بن سلام از قصص و اخبار اسرائیلی داشته‌اند، وی یک جا فراگرفته است: «عبدالله بن سلام، اعلم اهل زمان خود بود و کعب الاحبار نیز اعلم اهل زمان خودش. آیا می‌دانید چه کسی دانش هر دوی آنها را جمع کرده‌است؟» منظور وهب، خودش بود. (ابراهیمی جویباری، ۱۳۹۶: ۱۲۹ ـ ۱۴۷)

۲-۵- ابلیس/ شیطان در ساحتِ اسلام: از تجسّمِ شرّ تا سرورِ مَهجوران

در منظومهٔ اعتقادات اسلامی، دربارهٔ شیطان، معتزله معتقد بودند خداوند برای هیچ مخلوقی، موجدِ شرّ نیست بلکه شُرور به خواستِ شیطان و از سوی او است؛ بدین‌ترتیب، سخنِ آنها به سخنِ دَهریان و حتّی مانویان (= زنادقه) و زردشتی‌ها (= مَجوس) نزدیک است که شرّ را از سوی ابلیس و جُدای از اراده الاهی می‌دانند. (الماتُریدی، بی‌تا: ۹۲)
همچنین، معتزله معتقد بودند شیطان، جُز از طریقِ وسوسه‌انگیزی یا اِغواگری، قـادر به تأثیر و تصـرّف در انسان نیست و نمی‌تواند به صورتِ ملموس، در جسمِ انسان نفوذ کند؛ این برداشتِ ناشی از رویکردِ عقلانی و تأویلیِ پیروانِ مکتبِ اعتزال، به شدّت با مخالفتِ اهلِ حدیث، نَص‌گرایان و اشاعره مواجه شد؛ این نحله‌های کلامی، با استناد به آیاتی همچون ۲۷۵ بقره تأثیرِ شیطان در جسم و ادراکِ انسان را مسلّم می‌پنداشتند و همین عقیدهٔ معتزله را یکی از عواملِ «سوءِ تصوّرِهم و فسادِ طریقتهم عن إدراک حقائق» قلمداد می‌کردند. (الراغب الأصفهانی، ۱۴۲۰، ج۱: ۵۷۹ و ۵۸۰)
بنا به دیدگاهِ معتزلیان، شیطان نمی‌تواند از ضمیر و قلبِ انسان مطّلع شود و به همین دلیل است که اگر انسان، صدقه بدهد یا برخی کارهای نیکو را انجام دهد، شیطان نمی‌تواند در این شخص، تصرّفی کند. (الاشعری، ۱۴۰۰ق.: ۴۳۷) همچنین، در میان معتزلیان، اختلاف است که آیا شیطان می‌تواند به صورتِ انسان یا چیزهای دیگر درآید یا خیر؟ برخی چنین چیزی را منطبق بر برخی رهیافت‌ها ـ که آن را ذیل اسرائیلیات طبقه‌بندی می‌کنیم ـ مجاز می‌دانند، چرا که در ماجرای رانده‌شدنِ آدم و حوا از بهشت، ابلیس به شکلِ مار و گاه هم به شکل انسان، ظاهر شده است؛ امّا مخالفانِ جوازِ این امر معتقدند، خداوند اراده نکرده است که شیطان و اولادش، هر گاه که بخواهند، بتوانند خود را به اَشکالِ مختلف درآورند. (همان: ۴۴۱)
امّا به همان نسبت که متکلّمان و علمای شرع و مفسّران، خود را ملزم به پاسخگویی و «دفع» یا «ردّ» شبهات ابلیس می‌بینند، در میانِ برخی از اهل عرفان و تصوّف، مسئلهٔ شیطان و استنکافِ وی از سجدهٔ انسان، رنگ و بویی اِشراقی و معرفت‌اندیشانه می‌یابد که در برخی موارد به توجیهات عاشقانه یا تنزیه شیطان می‌انجامد. جریان تصوّف، یکی از پردامنه‌ترین و مناقشه‌برانگیزترین موضوعات در حوزهٔ معارف اسلامی است به طوری که در مسیرِ کسبِ معرفت، بنیان های اعتقادیِ خود را بر اِشراق و کشف و شهودِ قلبی و ذوق، استوار ساخته‌است. (باطنی، ۱۳۸۵: ۸۷)
شیطان در نزد اغلبِ صوفیان سرمنشأ بروز خشم، آز، کینه‌ورزی، مال‌دوستی، دنیاپرستی، نظربازی و انواع شهوات جسمانی و نفسانی است؛ به گفتهٔ ابوحامد محمّد غزّالی (۴۵۰ ـ ۵۰۵ق.) ابواب و مداخل شیطان به قلب انسان است و هرکجا ضعف و رخنه‌ای بیابد، در انسان نفوذ می‌کند. (الغزالی، ۱۹۷۸م.، ج۳: ۳۲)
در میانِ این مباحث، موضوعِ بسیار پیچیده، مخاطره‌آمیز و چندلایه‌ای وجود دارد که به دفاع از ابلیس، توجیهِ نافرمانیِ او، و در نهایت، تقدیسِ وی می‌انجامد؛ این ستایش تا به حدّی پیش می‌رود که در نظرِ برخی از بزرگانِ تصوّف، ابلیس به بزرگترین موحّدِ

جهان مبدّل گشته و در افراطی‌ترین شکل، در کنارِ حضرت محمّد (ص)، به عنوان دومین نمونهٔ عالی فتوّت و دارندهٔ نور سیاه، در برابر نور محمّدی معرّفی می‌شود. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۱۴۴)

در مجموع، می‌توان تصویرِ ابلیس را در منظومهٔ فکریِ اهلِ تصوّف، دارای دو چهره فرض کرد:

«چهره‌ای به سوی پروردگار در عالمِ ملکوت، و چهره‌ای به سوی انسان در عالمِ ناسوت؛ در جهانِ ملکوت: عاشقی مطیع، و در جهانِ ناسوت از طریقِ کشیدنِ بارِ ملامت، رقبای خود را به کوی یار می‌کِشاند، یعنی: کمالِ ایثار و اخلاص.» (خادم علما، ۱۳۶۷: ۷۸)

همین صفتِ اخلاص و ایثار است که در اقوالِ برخی از بزرگانِ تصوّف، به عنوان ویژگیِ قابلِ ستایشِ ابلیس، شناخته شده و گاه، به عباراتی شگفت‌آور، مورد تجلیل قرار گرفته است. چنانکه در قرن دوم و سوم هجری، نمونه‌های مختلفی از سخنان مشایخِ بزرگ تصوّف را می‌توان ذکر کرد که در توجیه و ستایشِ ابلیس، مستقیم یا غیرمستقیم بیان کرده‌اند؛ پیش از حلّاج در اقوالِ بزرگانِ تصوّف همچون «حارث محاسبی» (متوفّی ۲۴۳ق.)، «ذوالنّون مصری» (متوفّی ۲۴۵ق.)، «بایزید بسطامی» (متوفّی ۲۶۱ق.)، «سهلِ تُستَری» (متوفّی ۲۸۳ق.)، «جُنید بغدادی» (متوفّی ۲۹۷ق.)، «عمروبن عثمان مکّی» (متوفّی ۲۹۷ق.)، «ابوالحسین نوری» (متوفّی ۲۹۵ق.) و... کمابیش، مباحثی در دفاع یا توجیهِ ابلیس دیده می‌شود. (خادمِ عُلَما، ۱۳۶۷: ۷۵)

۲-۶- مفهوم‌یابی وگرایش به تقدیس ابلیس در عرفان اسلامی با تمرکز بر آرای حلاج، کرّگانی، غزالی وعین‌القضات

در تاریخ تصوّف اسلامی، با استشهاد به گفتهٔ عین‌القضاة، نخستین فردی که از صوفیانِ مشهور از ابلیس دفاع کرده و مسئلهٔ شرّ را در وجودِ او، توجیه و تأویل کرده است، «حسن بَصری» (متوفّی ۱۱۰ق.) است؛ در واقع، او را نخستین فردی می توان دانست که در اسلام سخن از «نورِ ابلیس» بر زبان آورده است. (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۷: ۲۱۱) حسن بصری، نه تنها در زُمرهٔ متکلّمانِ مشهور قرن نخست هجری محسوب می‌شود بلکه وی را صاحبِ مکتبِ خاصّ کلامی نیز می‌دانند. (واحدی، ۱۳۸۴: ۴۰۵) سخنِ مشهور او: «إنّ نورَ إبلیس مِن نار العِزَّه لِقولِهِ تعالی: خَلَقتَنی مِن نارٍ» و«وَ لَو أظهَرَ نورَه لِلخَلق لَعُبِدَ إلهاً» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۷: ۲۱۱) مهمترین دستاویزی است که برخی از صوفیان در گذر زمان، برای تقدیس یا تکریم شیطان بدان متوسّل شده‌اند و احتمالاً از تعبیرِ توراتیِ «ابواسحاق کعب الأحبار» گرفته شده است: «إنّ ارواحَ المُؤمِنینَ مِن نورِ جَمال اللهِ و إنَّ أرواحَ الکافِرینَ مِن نورِ جَلال اللّه» (همان: ۲۱۲) این سخن را باید قدیمی‌ترین گفتار در تنزیه و تکریم ابلیس در دایرهٔ کلامِ اسلامی تلقّی کرد که به وسیلهٔ شخصی همچون «حسن بصری» که در نزد اکثر صوفیان از جایگاهِ پیشوائی برخوردار است (واحدی، ۱۳۸۴: ۳۹۱) و البته در نزدِ تشیّع، خوشنام نیست (الطبرسی، ۱۴۰۳ق.، ج۱: ۱۷۱ و۱۷۲) تئوریزه شده، و با پذیرش از سوی برخی از بزرگانِ تصوّف، به حوزه تصوّف راه یافته و در عهدِ حلّاج و برخی صوفیانِ سُکری، تا مرزِ تقدیسِ شیطان نیز پیش رفته‌است.

چنانکه پیداست در نخستین ادوار تصوّف (قرون دوم وسوم هجری) سخن از ابلیس در بیانِ مشایخی که سعی به توجیهِ استکبارِ شیطان دارند، بیشتر ناظر به مباحثی در توحیدِ صوفیانه است؛ این صوفیان، معتقدند ابلیس، در کنارِ حقّ، طاقتِ سجده بر آدم را نداشت و عدمِ سجدهٔ او، ناشی از غیرتِ وی بر حقّ بود که طاقتِ غیریّتِ آدم را نداشت و نتوانست خود را راضی کند که با وجودِ حق، بر غیرِ او سجده نماید. (شهری، ۱۳۷۱: ۹۵)

هرچند در دیدگاهِ متکلّمانِ شیعی و برخی از اهل‌سنّت، این رفتار شیطان، نوعی شِرک در عبادت ـ در مقابلِ مفهومِ توحید در عبادت ـ تلقّی می‌شود (مکارم شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۸) امّا صوفیانِ مذکور، در چارچوبِ فکریِ خویش، آن را بر حُبّ الهی حمل کرده و وی را سوختهٔ راهِ عشق الهی دانستند؛ این رویکرد، در ادوارِ بعدی، دامنهٔ ستایش از ابلیس را بسیار گسترده ساخت و به تأسّی از بی‌پروایی‌های ابلیس، در فرازهایی از زندگیِ برخی مشایخِ تصوّف، با دفاع، ستایش و تقدیسِ ابلیس، به عنوانِ مَثَلِ اعلای جوانمردی و آشنای به توحید و غیرتِ الهی، پیوندی استوار می‌یابد، چنانکه حلّاج نیز به این امر، معترف است. (حلّاج، ۲۰۱۰م.: ۱۸۹ و۱۹۲) با چنین دیدگاه و استدلالی، حلّاج خود را در مسیرِ معرفت، شاگردِ دوتن: «ابلیس» و «فرعون» می‌داند که به آتش، تهدید می‌شود و در آب، غرق می‌گردد امّا از دعویِ خویش، روی نمی‌گرداند. (همان: ۱۹۲)

احمد غزّالی و عین‌القضات نیز افراد دیگری هستند که توحیدِ ابلیس را می ستایند: «[شیخ احمد غزّالی] وقتی هم گفته است هر کس از ابلیس، توحید نیاموزد، زندیقی باشد؛ موسی در عقبهٔ طور با ابلیس برخورد کرد و از او پرسید چرا به آدم سجده نکردی؟

گفت: حاشا که من به بَشری سجده کنم، من دعویِ توحید کنم و آنگاه به دیگری جز وی التفات کنم؟!» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۰۶) «[عین‌القضاۀ] گفته است: هرکس در این معنی، راه نبرد؛ ابلیس داعی است در راه و لیکن دعوت می‌کند از او، و مصطفی دعوت می‌کند بدو؛ ابلیس را به دربانی حضرتِ عزّت فرو داشتند و گفتند تو عاشقِ مایی، غیرت بر درگاهِ ما و بیگانگان از حضرتِ ما باز دار» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۷: ۲۲۸).

البته این اندیشه، تا پیش از ظهور «حسین بن منصور حلّاجِ بیضاوی» تنها در حدّ یک گفتارِ سادۀ متناقض‌نما و نهایتاً یک توجیهِ کلامی/ عاطفی باقی مانده بود؛ با ظهورِ حلّاج است که دفاع و تقدیسِ ابلیس، به نوعی گفتمانِ بارز تبدیل می‌شود که نوعی رویکردِ عرفانیِ خلافِ اِجماع را پایه می‌گذارد؛ بنا به گفتۀ «شفیعی کدکنی» در تاریخ تصوّف اسلامی، حلّاج را باید مؤسّسِ نظریۀ تقدیسِ ابلیس بدانیم و عین‌القضات را باید گسترش‌دهنده و مفسّرِ بی‌همتای این اندیشه در سراسر عالَمِ اسلام محسوب نماییم. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۱۵۸)

این پیوستگیِ تاریخی/ فکری میانِ اندیشه‌های حلّاج و عین‌القضات را «یوگِنی برتلس» چنین شرح می‌دهد:

«تصوّفِ ایرانی، سیمای حلّاج را سیمایی مقدّس کرد و ندای أنا الحقِ او را می‌توان در هر اثر از صوفیانِ ایرانی دید؛ امّا در بیشترِ این موارد، این ندا به فرمولی بی‌معنا تبدیل می‌گردد و ژرفنای نخستین و غرور پرهیجانِ خود را از دست می‌دهد؛ عین‌القضات این ندا را با همۀ نیروی خود، دوباره زنده ساخت و دویست سال پس از مرگِ حلّاج، فاجعۀ او را با تمامِ جزئیّاتش تکرار کرد، براستی که طنینِ صدای او، طنینِ صدایی تنها بود زیرا گمان نمی‌رود که او امیدوار بوده همفکرانِ زیادی داشته باشد که بخواهند در سرنوشتِ او سهیم شوند» (برتلس، ۱۳۵۶: ۴۲۶).

نکتۀ جالبِ توجّه آن است که اندیشۀ دفاع، تقدیس و توجیهِ ابلیس، پس از حلّاج در آن دسته از عُرفا و صوفیان تسرّی می‌یابد که بیش یا کم، دیدگاهی متمایل به تفکّراتِ اَشاعره داشتند و معتقد به حکمِ جَبر بودند؛ چنانکه به گمانِ برخی از پژوهشگران:

«دفاع از تمرّد ابلیس بر سجده کردنش بر آدم به امر خدا، برخاسته از اصول و قواعد کلامیِ اشعری است که قبل از ابوالحسن اشعری در مخالفت با معتزله، نُضج می‌گیرد و در طیّ حوادث سیاسی اوایلِ عصر عبّاسی، به صوفیان منتقل می‌شود... و از عصرِ حلّاج به بعد، هر صوفی که در کلام پیرو اشعری و اخلافِ او همانندِ ماتُریدی و محمّدِ غزّالی است، به تناسب طریقت و سلسلۀ خویش، به نوعی به تفسیرِ امر ابلیس پرداخته است» (خادم علما، ۱۳۶۷: ۷۹).

بر اساسِ دیدگاهِ حلّاج، اگر ابلیس از فرمانِ الهی سر باز زده، از آن جهت بوده که نخواسته است هیچ معبودی را جُز ذاتِ الهی، سجده کند. (نیکلسون، ۱۳۷۴: ۶۸) در اثر همین رویکرد، ابلیس، تَرکِ سجدۀ آدم را نوعی جوانمردی و شاخصی برای توحیدِ حقیقیِ خویش می‌داند؛ هرچند این موضوع، تماماً از سوی حلّاج، پذیرفته نیست و قاعده‌ای را مطرح می‌سازد که طیّ آن، این نافرمانی، خواستِ خدا تلقّی می‌شود:

«حلّاج با اینکه فتوّتِ ابلیس را می ستاید که توحیدِ خداوند را حفظ کرده است، وی را از آن جهت که در برابر فرمان خداوند، سرپیچی کرده، محکوم می‌کند، و ابلیس، عصیان خود را بدین گونه توجیه می‌کند که سرنوشتِ ازلی او بوده است یعنی خداوند او را امر کرد که آدم را سجده کند، ولی خواست که وی سرپیچی کند» (همان: ۶۹).

از همین جاست که در بینشِ حلّاج، ابلیس، نه یک مطرودِ ملعون، بلکه قهرمانِ حقیقیِ توحیدِ تنزیهی بشمار می‌آید: «[حلّاج،] ابلیس را بعنوان قهرمانِ حقیقیِ [توحیـدِ] نوعِ اوّل (= تنزیه) می‌داند...» (همان: ۷۴)

در فاصلۀ حیاتِ دو منادیِ پرشورِ ستایشِ ابلیس (حلّاج و عین‌القضات) عارفی بزرگ همچون «احمد غزّالی» (متوفّی ۵۲۰ق.) زندگی می‌کند که سِمتِ استادیِ عین‌القضات را برعهده داشته‌است و در برخی از اندیشه‌ها، همچون حُسن ظنّ به ابلیس، از حلّاج تأثیر پذیرفته است. (پورجوادی، ۱۳۵۸: ۴۵)

نکته‌ای که باید توجّه داشت آن است که غزّالی، در حوزۀ شرع، همان نظرات عامّه مسلمانان را دربارۀ ابلیس دارد چنانکه در «مجالس و تقریراتِ» او، این نظر را می‌توان مشاهده کرد (مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۰ و۶۱) امّا آنگاه که به تأویلات و اِشراقاتِ عرفانی می‌رسد، با تکیه بر اصلِ «قضای الهی»، عصیانِ ابلیس را ناشی از تقدیر می‌داند و او را معذور می‌دارد:

«سوگند به جانِ خودم، عنایت ازلی اساس سعادت ابدی است و قلّتِ عنایت سرمدی هم اساس شقاوت ابدی است ... قبل از اینکه آدم خلق شود و عصیان کند، قضای پروردگاری، کَشتیِ برگزیدگی را برای نجاتِ او مهیّا ساخته بود... و این پشت‌کُننده (= ابلیس)

هم قبل از این که خلق شود، گمراهیش در مشیّتِ الهی ثبت شده بود؛ حکمِ آن دوچیست؟ آنها به نزد صرّافِ قدر پیش آمدند و نقد حالشان را بر محک خداوندی که معصیت و طاعت بود عرضه داشتند، این پشت‌کننده (= ابلیس) در مشیّت الهی بود که کبر ورزد و روانهٔ جهنّم شود و این خوشبخت (= آدم) نیکو بُوَد و روانهٔ بهشت گردد» (همان: ۶۵).

همین مضمون در ماجرای ملاقاتِ بین موسی (ع) و ابلیس در عقبهٔ طور در نسخهٔ خطّی مجالسِ احمد غزالی بنحوی مفصّل‌تر بیان شده است. (همان: ۶۹ ـ ۷۴)

۲-۷- سرچشمه‌های تقدیس ابلیس در تصوّف مبتنی بر آرا حلاج، کُرّکانی، غزالی وعین‌القضات

اگر بخواهیم سرچشمهٔ این امر را در ادیان توحیدی بررسی کنیم، تقریباً در ساحتِ شرعی ورسمیِ ادیان یهود و مسیحیت و حتّی مزدیسنا، تلقّی از شیطان و شرّ نظیرِ همین تلقّی اسلامی است و نمی‌توان چهره‌ای مثبت یا توصیفی مقبول از شیطان ارائه داد که اقدامات او را توجیه کند یا چنانکه بعدها در برخی جریانات تصوّف اسلامی دیده می‌شود، شیطان را معذور بدانند و یا حتّی او را با توجیهاتِ دور و دراز، نمادی برای عشق و پاکبازی و مهجوری و... بدانند و نه تنها وی را تقبیح نکنند بلکه او را تا حدّ ستایش نیز بالا ببرند و حتّی در برخی فرقِ مذهبی، وی را طاووس الجنهٔ یا سرورِ ملائک لقب دهند.

شکل‌گیری جریانی در تصوّف اسلامی که شیطان را از موجودی ملعون و مطرود، در جایگاهِ سرورِ مهجوران و خواجهٔ خواجگان نشانْد، خاستگاهِ بسیار پیچیده‌ای دارد؛ تحقیقاً بخشی از این فرآیند پیچیده، سرچشمه و ریشه در تلقّی‌های خارج از دین اسلام دارد و بخش عمدهٔ آن نیز به تلقّی‌های درون دین اسلام از جایگاه و موقعّیتِ شیطان و مسألهٔ شرّ باز می‌گردد. نگاهِ امروزینِ ما البته به مجموعِ این سرچشمه‌ها با سنجشِ جنبه‌های مختلفِ نقدِ تاریخی است، و گرنه هیچ یک از منادیان ستایش ابلیس در ساحتِ تصوّف اسلامی، هرگز افکار و اندیشه‌های خود را از منشأ غیر اسلامی تلقّی نمی‌کردند بلکه خود را متّصل به سرچشمه‌های ناب و حقیقتِ محض اسلام معرّفی می‌کردند.

اینکه گروه‌های مخالف تصوّف و تفکّرات حلاج و غزالی و کرگانی و عین‌القضات و دیگران آنها را به الحاد و خروج از دین اسلام متّهم می‌ساختند و حتّی افرادی همچون حلّاج و عین‌القضات را به نحوی فجیع به قتل رساندند، تماماً در چارچوبِ فرهنگِ مذهبیِ اسلامی و نزاع میانِ فرقه‌ها قابل تصویر و تفسیر است؛ حتّی در همان روزگار نیز کسی اندیشه‌های حلاج یا عین‌القضات و هم‌عقیده‌های آنها را برگرفته از تفکّرات یهودی یا مسیحی نمی‌دانسته است؛ بلکه مخالفانِ آنها نهایتِ مخالفتشان در آن بوده که ایشان را به سُستْ مذهبی، دنیاطلبی، بی‌دینی و... متّهم سازند؛ چنانکه خواجه یوسف همدانی از مخالفان احمد غزّالی دربارهٔ وی چنین می‌گوید: «و کان شیخُنا یوسف بن أیوب الهمدانی سیءَ الرأی فیه حتی قال أحمد الغزالی رسخ الطریقهٔ و سمع کلامه مرهٔ فقال کلامه کالنار المشتعلهٔ و لکن مدده شیطانی لا ربانی...» (ابن حجر العسقلانی، ۱۹۷۱م.، ج۱: ۲۹۳)

ونظیرِ همین تعبیر را ابن الجوزی نیز دارد:

«وکذلک مجالس أبی‌الفتوح الغزالی، و مجالس ابن‌العبادی فیها العجائب و المنقولات المتخرصهٔ و المعانی التی لا توافق الشریعهٔ، وهذه المحنهٔ تعم أکثر القصاص، بل کلهم لبعدهم عن معرفهٔ الصحیح، ثم لاختیارهم ما ینفق علی العوام کیف ما اتفق.» (ابن الجوزی، ۱۹۹۲م.، ج۱۷: ۱۹۱) و (مجاهد، ۱۳۷۶: ۹۱)

ابن طاهر مَقدسی القَیْسرانی (متوفّی ۵۰۷ق.) نیز غزّالی و نظایر وی را دروغ‌گوخطاب می‌کند:

«مُحَمَّدُ بْنِ طَاهِرٍ الْمَقْدِسِی قَالَ: کَانَ أَحْمَدُ الْغَزَالِی آیةً مِنْ آیاتِ اللَّهِ فِی الْکَذِبِ یتَوَصَّلُ إِلَی الدُّنْیا بِالْوَعْظِ.» (ابن‌الجوزی، ۱۹۸۸م.: ۳۱۵)

همچنانکه حافظ ذَهَبی نیز غزّالی را به سست دینی و اباحه‌گری متهم می‌ساخت: «وَ هُوأَبُوالفُتُوْح أَحْمَد، لَهُ قبولٌ عَظِیم فِی الْوَعْظ، یزَنُّ برقَهٔ الدّین وَ بِالإِباحَهٔ» (الذهبی، ۱۹۸۵م.، ج۱۹: ۳۴۳) بنابراین نباید چنین در نظر گرفت که اگر نشانه‌های مشابهی میان برخی تلقّی‌های متصوّفهٔ ستایشگرِ ابلیس، در ادیان غیر اسلامی دیده شود، الزاماً به معنای آن است که شخصیت‌هایی همچون حلاج، غزالی، کرگانی، عین القضات و... آبشخورِ فکری‌شان در مآخذِ غیر اسلامی است و آنها با توجّه به آموزه‌های غیر اسلامی، کوشیده‌اند چنین رویکردی را وارد اسلام کنند و به نوعی جریان فکریِ ضدّ اسلامی را درونِ گفتمان اسلامی، نفوذ بدهند؛ بلکه در نظرِ مدافعانِ

ستایشِ ابلیس، تمامِ آنچه برای نشر چنین تفکّری مورد نیاز است درونِ مبانی اسلامی وجود دارد و با تفاوتِ نگرش و برداشت و تأویلِ آیات و روایات، و توجّه به مبانیِ صوفیانه، توجیهِ استکبارِ ابلیس و ستایشِ او بعنوان موحّدیْ شیفتهٔ خداوند، امکان‌پذیر است. یک نکتهٔ مهم را البته باید در نظر داشت و آن اینکه امکانِ بالندگیِ اندیشهٔ ستایشِ ابلیس، درون گفتمانِ مذهبیِ اهل‌سنّت بنا به مبانیِ خاصّ فقهیِ آنها و توجّه به موضوعِ اسرائیلیات و مسئلهٔ جبرگرایی و تلقّی نسبت به مسألهٔ شرور، امکان بروز بالقوّه داشت و تصوّف که با مبناهای کلامی و فقهیِ اهل‌سنّت تاحدودِ زیادی همپوشانی دارد، با برخی برداشت‌های شاذّ، امکان ورود چنین افکاری را ممکن می‌ساخت.

البته عملکردِ حلّاج در تقدیس ابلیس چنان پررنگ است که بسیاری از آرای پیشینیانش را تحت‌الشعاع قرار داده است؛ پس از حلّاج با وجود شخصیت‌هایی همچون ابوالقاسم کرگانی و احمد غزالی، بدون شک با دفاعیات پرشوری که عین‌القضات ازابلیس مطرح ساخت، وی را می‌توان نقطهٔ اوجِ ستایشگریِ ابلیس در تصوّف اسلامی قلمداد کرد. البته در این میان نباید تنها این چهارتَن را منادیان چنین اندیشه‌ای فرض کرد؛ واقعیّت آن است بسیاری از صوفیان و عرفای محدودهٔ قرون دوم تا هفتم هجری، سخنانی بیان کرده‌اند که نشان‌گر همراهیِ آنها با اندیشه‌هایی است که توصیفی متفاوت از رویکردِ شریعت را دربارهٔ ابلیس نشان می‌دهد.

۲-۸- برخی از مهم‌ترین توصیفات و تلقّی‌های عرفا در تقدیس ابلیس

چهار ویژگی عمدهٔ شخصیتِ ابلیس پیش از آفرینش آدمی، یعنی: (۱) شیطان به عنوان اَنیس خداوند (۲) شیطان در جایگاهِ معلّم فرشتگان (۳) شیطان به عنوان موجودی گوشه‌نشین و عزلت‌دوست (۴) شیطان در قامتِ معتقد به توحیدِ محض، سبب شده است برخی از بزرگان صوفیه همچون حلّاج، کرگانی، غزالی، عین‌القضات و... ماجرای استکبار شیطان و طرد او از درگاه الهی را چنانکه در ساحتِ شرع مطرح می‌شود، نپذیرند و این امر را بر بسترِ مَجاز، تأویل نمایند. از این منظر، مطالعهٔ متون صوفیانه، این مرحله از زندگیِ شیطان را واجد عناصر و خصوصیاتی می‌داند که به جای طرد و لعن، وی را ستایش وحتّی تقدیس کنند:

ابلیس: وسوسه‌گر در وهم و ظنّ و گمان آدمیان

احمد غزّالی در مجالسِ خویش می‌گوید:

«در نامه‌ای نوشته بودند: تو از آدم و ابلیس صحبت می‌کنی، چه فایده‌ای این سخنان برای ما دارد؟ گفت: من بر تو خشم نمی‌گیرم، زیرا در آنچه که تذکّر دادی معذوری. امّا به خبیر افتادی. هرگاه من از آدم و ابلیس سخن می‌گویم و برای توبه خداوند سوگند بخورم، همانا تو یکی از آن دو هستی. به تحقیق با تو از چیزی سخن گفتم که پی افکنده نشده است. خداوند در کتابش ابلیس را لعنت کرده‌است و آدم را برگزیده‌است و این برای عبرت گرفتن صاحبان بصیرت است» (مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۰).

بندگی وعبودیّتِ محض

در نگاه ستایشگرانِ ابلیس، طرد او از درگاهِ الهی، هیچ نقصانی در میزان ارادت و عبادت او نسبت به خداوند ایجاد نکرده است، احمد غزّالی در این باره چنین می‌گوید: «وَقَالَ: لَمَّا طُرِدَ إِبْلِيسُ مَا نَقَصَ مِنْ خَدْمَتِهِ، وَ لَا مَحَبَّتِهِ، وَ لَا ذِكْرِهِ، شَيْئًا.» (ابن الجوزی، ۱۹۸۸م.: ۳۱۴)

طرد شدهٔ قضا و مَجاز الهی نه حقیقی

احمد غزالی بارها در آثار و نوشته‌ها و مواعظ خویش بر این نکته تأکید دارد که خواستِ خداوند آن بود که ابلیس عصیان کند و اگر خداوند در نظر می‌داشت که ابلیس، مَلَکی مقرّب بمانَد، هیچ نیرویی قادر به مخالفت با خواستِ الهی نمی‌بود بنابراین، ابلیس هدفِ قضای الهی قرار گرفت. (مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۴) ابوالفرج الجوزی (متوفّی ۵۹۷ق.) از بزرگ‌ترین مخالفان احمد غزّالی، دربارهٔ این دیدگاه غزالی می‌نویسد:

«و کان أحمد الغزالی یتعصب لإبلیس و یعذره، حتی قال یوما: لم یدر ذاک المسکین أن أظافر القضاء إذا حکت أدمت وقسی القدر إذا رمت أصمت ثم انشد. وکنا و لیلی فی صعود من الهوی/فلما توافینا ثبت وزلت» (ابن‌الجوزی، ۱۹۹۲م.، ج۱۷: ۲۳۹) این مطلب در مجالس احمد غزالی نیز عنوان شده است. (القونوی، ۲۰۱۳م.: ۱۳۹) و(مجاهد، ۱۳۷۶: ۶۳)

سربلند در آزمون الهی

عین‌القضات همدانی در نامه‌های خویش می‌نویسد: «جوانمردا اگر ❋و کلَّمَ الله موسی تَکلیماً❋ (نساء/ ۱۶۴) کمال است، پس ابلیس را از این کمال هست. توچه دانی که ابلیس کیست؟ آنجا که ابلیس هست، تو را راه نیست؛ اگر وقتی برسی، نقش سراپردهٔ او این است:

هم جور کشم بتا و هم بستیزم — با مهر تو مهر دگری نامیزم
جانی دارم که بار عشق تو کشد — تا در سر کار تو شود، نگریزم

از خواجه احمد غزّالی شنیدم که: هرگز شیخ ابوالقاسم کُرّگانی نگفتی ابلیس، بل چون نامِ او بُردی گفتی: آن خواجهٔ خواجگان و آن مهتر مهجوران» (عین القضات همدانی، ۱۳۶۲، ج۱: ۹۶ و۹۷).

۳– نتیجه‌گیری

نتایج بحث، نشان‌گر آن است که نمی‌توان اندیشه ستایش ابلیس را موضوعی دانست که تماماً ریشه در خارج از اسلام دارد و از ادیان یهودی یا مسیحی و زردشتی و... تأثیر پذیرفته است؛ تقریباً هیچ شاهد دقیقی در این امر نمی‌توان یافت که بزرگانِ مدافعِ ستایش ابلیس همچون حلّاج، کرگانی، احمد غزالی وعین‌القضات، مستقیماً تحت تأثیر آموزه‌های غیراسلامی، این رویکرد را در آثار خویش در پی‌گرفته‌اند. پیش از حلاج در برخی گفتارهای حسن بصری، رابعه و برخی از اکابر صوفیه، سخنانی دیده می‌شود که حاکی از نوعی همدلی با ابلیس و توجیهِ استنکافِ او از سجده بر ابلیس است.

نکتهٔ مهمّی که باید در نظر داشت آن است که در هیچ دوره‌ای از ادوار تصوّف اسلامی، نمی‌توان قایل به این شد که صوفیان، زشت‌کاری و اعمالِ ضدّشرعیِ شیطانی را ستوده باشند؛ آنچه بعنوان ستایش ابلیس مطرح می‌شود موضوعاتی است که از جنبهٔ نظری، عدم سجدهٔ انسان، سیاه گلیمی، بدبختی و ادبار شیطان را توجیه می‌کنند و بیان می‌کنند که شیطان در اعمال و کردارِ خویش، سه جنبهٔ اصلی را مرعی داشته است:

- توحیدِ محض
- عشقِ بی‌حد به خدا و پاکبازی
- مجبور بودن

شیطان در اندیشهٔ این دسته از عرفا، نمادِ کاملی است از توحید و عبودیتِ محض. به اعتقاد این عرفا، شیطان جز خدا را شایستهٔ ستایش و سجده نمی‌داند و حتّی فرمان به سجده را نوعی آزمون می‌داند که خداوند برای سنجشِ حقیقتِ ایمان او و سایرین طرح کرده است. سرچشمهٔ این نگرش، البته در فضای گفتمانیِ اسلام وجود دارد؛ هرچند برخی از زمینه‌های آن را می‌توان در اسرائیلیات مشاهده کرد. امّا باید در اینجا متوجّه بود اگرچه برخی روایات منقول از کعب الأحرار، وهب بن منبّه، عبدالله بن سلام و... امروزه مسلّم است که جنبهٔ تداخلی و منشأ اسرائیلی دارد؛ امّا در سده‌های نخستین اسلام، چنین تصوّری وجود نداشت بلکه این قبیل روایات، در قالبِ تفسیر و شرحِ آیات قرآن یا احادیثِ نبوی، در چارچوبِ الهیات اسلام، پذیرفته می‌شده‌است چنانکه امروزه مشخّص است بسیاری از آنچه در کتاب‌های قصص‌الانبیاء دربارهٔ زندگی حضرت آدم، شیطان و... مطرح شده است، از مصادر عبرانی وارد دیانت اسلام شده است و در ذیل مقولهٔ اسرائیلیات، تعریف می‌شود.

امّا قطعاً افرادی همچون حلاج، عین القضات، غزالی و... دفاعی که از شیطان مطرح کرده و مستنداتی که از روایات حسن بصری یا سفیان ثوری یا وهب بن منبه، کعب‌الأحبار و... آورده‌اند، چنان نبوده است که آنها آگاهانه در پی آن باشند افکار التقاطی یهودی یا مسیحی را در اسلام وارد سازند یا آگاهانه و عامدانه، افکار غیر اسلامی را مبنای تفکّراتِ خویش قرار داده باشند. به همین دلیل است که نظراتِ شاذّ حلاج و احمد غزالی و عین القضات همدانی دربارهٔ ابلیس، به طور کامل نفی و طرد نشده است بلکه نمودها یا تفسیرها یا استناداتی به آنها در آرای سایر عرفای مسلمان نیز دیده می‌شود همانطوری که در اقوال ابوبکر واسطی، ابوالعبّاس سیاری، بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابالخیر، ابوالعباس قصّاب، سهل تُستری، شِبْلی، سنایی، عطّار، عزالدین محمود کاشانی، مُحیی‌الدین بن عربی، سعدی، مولوی و... نیز می‌توان مواردی را یافت که می‌تواند به نوعی توجیه یا ستایش ابلیس باشد.

پی نوشت

1. Aggadahآگادا/ هَگادا/
2. The accuser
3. The adversary
4. Midrash
5. Henry Kelly in: "Adam Citings before the Intrusion of Satan: Recontextualizing Paul’s Theology of Sin and Death"
6. Mashit
7. Hassatan
8. Ecclus/ Sirach/ Ecclesiasticus
9. Diablos
10. Original Sin
11. Cure
12. Beelzebul
13. Albigensians
14. Pope Innocent III
15. Acta Sanctorum
16. Johannes Bollandus (1596 – 1665)

منابع

قرآن کریم. ترجمه شیخ حسین انصاریان.

ابراهیمی جویباری، عسکر. (۱۳۸۹). بازتاب اسرائیلیات در قصه‌های حضرت آدم (ع) بر اساس متون تاریخی. فصلنامه فقه و تاریخ تمدّن، ۶ (۲۵)، ۱۰۵– ۱۲۲.

ابن حجر العسقلانی، أحمد. (۱۹۷۱م.). لسان‌المیزان، بیروت: نشر مؤسسة الأعلمی للمطبوعات بیروت.

ابن‌الجوزی، أبی‌الفرج. (۱۹۸۸م.). القُصّاص و المُذَکِّرین. تحقیق: محمد لطفی الصباغ، الطبعة الثانیة، بیروت: نشر المکتب الإسلامی.

ابن‌الجوزی، أبی‌الفرج. (۱۹۹۲م.). المنتظم فی تاریخ الملوک والأمم. تحقیق محمد عبدالقادر عطا و مصطفی عبدالقادر عطا، بیروت: نشر دار الکتب العلمیة.

الأشعری، أبوالحسن. (۱۴۰۰ق./ ۱۹۸۰م.). مقالات الإسلامیین و اختلاف المُصَلّین. المحقق هلموت ریتر، الطبعة الثالثة، فیسبادن، آلمان: نشر دار فرانز شتایز.

انجیل مسیح. (۱۹۸۸م.). ترجمه تفسیری، لندن: چاپ مرکز بین الملی مسیحیت و ترجمه و نشرِ انجیل.

اوستا. (۱۳۸۳). بکوشش جلیل دوستخواه، چاپ هشتم، تهران: انتشارات مروارید.

باطنی، غلامرضا. (۱۳۸۵). صحو و سُکر در تعالیمِ صوفیان، فصلنامه نامهٔ پارسی، ۱۱(۶)، ۸۷ ـ ۱۰۹.

البدر، رافد. (۱۳۹۱). الرّافد لِألفاظ القرآن الکریم، قم: منشورات ذوی القُربی.

برتلس، یوگنی ادروادویچ. (۱۳۵۶). تصوّف وادبیّاتِ تصوّف، ترجمهٔ سیروس ایزدی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

البناکتی، داود. (۲۰۰۷م.). روضة أولی الألباب فی معرفه التواریخ و الأنساب مشهور بتاریخ البناکتی. تعریب: محمود عبدالکریم علی، الطبعة الاولی، القاهرة: نشر المرکز القومی للترجمة.

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

التَلمود: کتاب الیهود المقدّس. (۲۰۰۶م.). ترجمهٔ بالعربیة: أحمد ایبش و سهیل زکّار، دمشق: نشر دار قتیبة.

تورات. (۱۹۹۲م.). ترجمهٔ مرکز جهانی یهودیت در اورشلیم، چاپ نیویورک.

حلّاج، حسین بن منصور. (۲۰۱۰م.). کتاب الطواسین. شرح رضوان السح، تقدیم عبد القادر الحصنی، دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزیع.

الحلبی، ابوالفرج، (۱۴۲۷ق.). إنسان العیون فی سیرة الأمین المأمون مشهور بالسیرة الحلبیة، الطبعة الثانیة، بیروت: نشر دارالکتب العلمیة.

حیدری، حسین. (۱۳۸۴). .سیمای دوگانه ابلیس در آثار حکیم سنایی نشریهٔ مطالعات عرفانی، ۱(۱)، صص. ۶۶ ـ ۸۹.

خادم علما، علی. (۱۳۶۷). دفاع صوفیه از ابلیس. مجلّه کیهان اندیشه، ۲۰، ۷۰ ـ ۸۱.

الراغب الأصفهانی، الحسین. (۱۴۲۰ق./ ۱۹۹۹م.). تفسیر الراغب الأصفهانی، تحقیق و دراسة محمد عبد العزیز بسیونی، مصر: نشر کلیة الآداب جامعة طنطا.

الزَّبیدی، محمّد بن محمّد. (بی تا). تاج العروس مِن جواهر القاموس، بیروت: نشر دارالهدایة.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). جستجودر تصوّف ایران، چاپ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شوشتری، نوراللّه. (۱۳۸۳). رساله جواب شبهاتِ ابلیس لعین مندرج در کتاب «محافل المؤمنین فی ذیل مجالس المؤمنین» اثر محمّدشفیع حسینی عاملی، تصحیح ابراهیم عرب پور و منصور جغتایی، مشهد: انتشارات بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.

شهری، محمّد. (۱۳۷۱). غیرت در بینش عرفانی. مجلّهٔ کیهان اندیشه، ۴۱، ۸۹ ـ ۹۶.

الصحاری العوتبی، أبوالمنذر. (۱۴۲۰ق.). الإبانة فی اللغة العربیة. تحقیق عبدالکریم خلیفة، مسقط: نشر وزارة التراث القومی و الثقافة.

طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۶۳). المیزان فی تفسیر القرآن، ترجمهٔ سید محمدباقر موسوی همدانی و دیگران، تهران: انتشارات امیرکبیر.

الطبرسی، ابومنصور. (۱۴۰۳ق.). الإحتجاج، مشهد: نشر مرتضی.

عین‌القضات همدانی، عبداللّه. (۱۳۷۷). تمهیدات، تصحیح عفیف عُسیران، چاپ پنجم، تهران: انتشارات کتابخانهٔ منوچهری.

عیوضی، رشید. (۱۳۵۱). ابلیس و شیاطین در مدارک اسلامی. نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، ۲۴(۱۱۰)، صص. ۵۱ ـ ۷۲.

عیوضی، رشید، (۱۳۴۵). تحقیقی دربارهٔ دو واژهٔ ابلیس و شیطان. مجلّهٔ زبان و ادب فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، ۱۸(۸۰)، ۴۳۵ ـ ۴۴۰.

الغزالی الطوسی، ابوحامد محمّد. (۱۹۷۸م.). إحیاء علوم الدین. بیروت: نشر دارالمعرفه.

الفراهیدی البصری، الخلیل. (۱۹۸۵م.). کتاب العین، تحقیق مهدی المخزومی و إبراهیم السامرائی، بیروت: نشر دار ومکتبة الهلال.

گلسرخی، ایرج. (۱۳۷۷). تاریخ کامل جادوگری، تهران: نشر علم.

الماتُریدی، أبومنصور. (بی تا). التوحید، المحقق: فتح اللّه خلیف، الإسکندریه مصر: نشر دار الجامعات المصریة.

مجاهد، احمد. (۱۳۷۶). مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزّالی، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۸۹). اعتقادِ ما: شرح فشرده‌ای از عقاید شیعهٔ امامیه، چاپ سیزدهم، قم: انتشارات نسل جوان.

میبدی، رشیدالدّین. (۱۳۵۲). کشف الأسرار و عُدّة الابرار، تصحیح علی اصغر حکمت، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نیکلسون، رینولد. (۱۳۷۴ تصوّف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا، ترجمهٔ محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

واحدی، سیّد تقی. (۱۳۸۴). در کوی صوفیان، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نخل دانش.

Christiano, K. J., & Kivisto, P., Swatos, J. R., & William H. (2015). Boundary Issues: Church, State, and New Religions - Satanism and Anti-Satanism. Sociology of Religion: Contemporary Developments, 3rd ed., Walnut Creek, California: AltaMira Press. 318–324.

Crenshaw, J. L., (2005). Defending God: biblical responses to the problem of evil, New York: Oxford University Press.

Grillmeier, A. (1975). Christ in Christian Tradition: From the Apostolic Age to Chalcedon, Atlanta: Westminster John Knox Press.

Harris, M. H. (1901). HEBRAIC LITERATURE TRANSLATIONS FROM THE TALMUD, MIDRASHIM AND KABBALA, New York: Random House Webster's Unabridged Dictionary.

Huneidi, H. (2014). A Historical Account of the Conceptual Evolution of Satan in the Abrahamic Belief Traditions, Dominican University of California, Senior Theses.
Jacobs, J., & Blau, L. (2011). Satan in Jewish Encyclopedia, 11, New York: Funk & Wagnalls Co.
Leeming, D. (2005). Oxford Companion to World Mythology, New York: Oxford University Press.
Wray, T. J., & Mobley, G. (2005). The birth of Satan: tracing the devil's biblical roots, New York: Palgrave Macmillan.
Wray, T. J., & Mobley, G. (2021), Satan, Christianity thought, Encyclopædia Britannica: www.britannica.com

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 2, No. 1, Spring 2026

Online ISSN: 3060-7515

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

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Comparative Analysis of Narrative Elements in the Works of Jean Teulé and Bahram Sadeghi

Hossein Taheri[1], Vida Dastmalchi[2] and Parisa Babadi Akasheh[3]

1- Ph.D. Shiraz University, Shiraz, Iran
2- Associate professor, Shahid Madani University, Azarbaijan, Iran
3- MSc, Shahid Madani University, Azarbaijan, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/02/08
Accepted:
2025/05/17
pp:
66-77

Keywords:
Comparative Literature;
Bahram Sadeghi;
Jean Teulé;
Narrative elements;
Narration.

ABSTRACT

This research compares the main narrative elements of the works of the French author Jean Teule with those of Bahram Sadeghi's works. Using a library-based method and a comprehensive study of both writers' works, the researchers conduct a descriptive of the data. Despite their cultural and biogeographical disparities, the works of these two writers demonstrate significant similarities. Beyond the general similarities between the works of Sadeghi and Teulé, the findings of the present research indicate common aspects in structure and narrative elements (the content and theme of the stories, the creation of space, the role of society, and the like). Nonetheless, a major distinction exists between the works of these two writers: the characters in Sadeghi's stories are, to some extent, reflective of individuals from the author's own lifetime. Likewise, Teulé's novel, *Eat Him If You Like*, recounts an actual crime in France, and the characters in *The Suicide Shop* are –at least in term of their names– surrogates for prominent real-world figures who committed suicide. Therefore, although Teulé's characters are inspired by real-life figures and influenced by reality, they possess less external presence and are instead more ironic, grotesque and unusual. The absence of external manifestations for the characters, time, and setting is rooted in the divergent literary and intellectual frameworks of both writers. Meticulous characterization, the centrality of existence and death, black humor, and eerie and surrealistic settings are the defining similarities among the works of the mentioned authors. The character of Helen in the novel *Poisoning Angel* closely resembles the character of Dr. Hatam in Sadeghi's *Malakut*. Despite their respectable appearances, both are sinister demons who commit serial murders.

Citation: Taheri, H., Dastmalchivida, V., & Babadi Akasheh, P. (2026). A comparative study of the narrative elements of the works of Jean Teule with Bahram Sadeghi. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 2(1), 66-77.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55963.1028

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.7.8

[1] **Corresponding author:** Vida Dastmalchi, **Email**: dastmalchivida@yahoo.com **Tell:** +989143053945

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

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

بررسی تطبیقی عناصر روایت در آثار ژان تُله و بهرام صادقی

حسین طاهری[۱]، ویدا دستمالچی[۲] و پریسا بابادی عکاشه[۳]

۱- دکتری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

۲- استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران

۳- کارشناس ارشد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۱۱/۲۰

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۲۷

صص:
۶۶-۷۷

واژگان کلیدی:
ادبیات تطبیقی،
بهرام صادقی،
ژان تُله،
عناصر داستان.

چکیده

این پژوهش به بررسی تطبیقی مهم‌ترین عناصر داستانی آثار نویسندهٔ فرانسوی، ژان تُله با آثار بهرام صادقی می‌پردازد. نگارندگان با ابزار کتابخانه‌ای و مطالعهٔ همهٔ آثار دو نویسنده، داده‌های به‌دست‌آمده را به صورت توصیفی، تحلیل کرده‌اند. آثار این دو نویسنده، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و زیست جغرافیایی ناهمگون، شباهت‌هایی باهم دارند. نتیجهٔ به‌دست‌آمده از پژوهش حاضر، علاوه بر شباهت‌های کلی آثار صادقی و تُله، واجد جنبه‌های مشترک در ساختار و عناصر داستان است. شخصیت‌های داستان‌های صادقی تاحدودی در دوران زیست نویسنده، مصداق دارند و رمان آدم‌خواران تُله نیز شرح جنایتی واقعی در فرانسه و کاراکترهای رمان مغازهٔ خودکشی، حداقل از نظر نامگذاری جای‌گزینی از افراد بنام دنیای واقعی است که دست به خودکشی زده‌اند. بنابراین، کاراکترهای تُله با آنکه الهام‌گرفته از شخصیت‌های حقیقی و متأثر از واقعیت هستند، اما مصداق بیرونی کمتری دارند و بیشتر آیرونیک، گروتسکانه و غیرعادی هستند. شخصیت‌پردازی‌های دقیق و مرکزیت هستی و مرگ، طنز سیاه، فضاهای وهم‌آلود و سوررئالیستی وجوه بارز شباهت میان آثار نویسندگان مذکور است. شخصیت هلن در رمان فرشتهٔ سمی بسیار شبیه شخصیت دکتر حاتم در رمان ملکوت صادقی است، هر دو برخلاف ظاهر مقبولشان شیطان‌هایی هولناک‌اند که دست به قتل‌های سریالی می‌زنند.

استناد: طاهری، حسین؛ دستمالچی، ویدا؛ و بابادی عکاشه، پریسا. (۱۴۰۵). بررسی تطبیقی عناصر روایت در آثار ژان تُله و بهرام صادقی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۲(۱)، ۶۶-۷۷.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55963.1028

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.7.8

[۱] **نویسنده مسئول:** ویدا دستماچی، **پست الکترونیکی** dastmalchivida@yahoo.com، **تلفن:** ۰۹۱۴۳۰۵۳۹۴۵

۱– مقدمه

ژان تُله (Jean Teule) نویسنده، کاریکاتوریست، طراح و کارگردان فرانسوی، متولد ۲۶ فوریهٔ سال ۱۹۵۳م. بود که در سن‌لو یکی از شهرستان‌های کوچک مالش به دنیا آمد. والدین او از مبارزان کمونیست بودند و در شهرداری سرایداری می‌کردند. نخستین و معروف‌ترین اثر او که به بیش از بیست زبان زندهٔ دنیا برگردان شده، «مغازهٔ خودکشی»[1] نام دارد که او در سال ۲۰۰۷م. نوشته و یک کمدی سیاه است. (تله، ۱۳۹۶: مقدمه) دومین اثر او «اگر تمایل دارید آن آقا را بخورید»[2] نام دارد که در سال ۲۰۰۹ منتشر شد و مترجم فارسی نام آن را «آدمخواران» گذاشت. از این اثر یک اقتباس سینمایی به نام «استخوان‌هایت را بخور» به کارگردانی ژان‌چارلز هیو ساخته شده‌است. (تله، ۱۳۹۸: مقدمه)

سومین و آخرین اثر این نویسنده «فرشتهٔ سمی[3]» نام دارد که در سال ۱۴۰۰به فارسی برگردانده شده‌است. تله در ۱۸ اکتبر ۲۰۲۲ در سن ۶۹ سالگی بر اثر ایست قلبی و در پی مسمومیت غذایی درگذشت.

رمان مغازهٔ خودکشی شرح زندگی خانوادهٔ پنج‌نفرهٔ تواچ است؛ در شهری آخرالزمانی پدر خانواده یعنی میشیما، مادر خانواده لوکریس، پسران وینسنت و آلن و دختر خانواده مرلین رندگی می‌کنند و شغلشان فروش لوازم خودکشی است. درحقیقت نویسنده نام افراد واقعی و سرشناس را بر روی شخصیت‌هایش گذاشته، افرادی که در دنیای حقیقی ما خودکشی کرده‌اند. آلن برخلاف سایر اعضای خانواده فرزندی پرنشاط است و نه‌تنها بر روی مشتریان که بر روی اعضای خانواده نیز تأثیر مثبت می‌گذارد و تلاش می‌کند کسب و کار موروثی‌شان را تغییر دهد و به اطرافیانش رنگ امید و زندگی ببخشد، اما او در اتفاقی ناگوار جان می‌بازد.

داستان «آدم‌خواران» اقتباسی است از قتل وحشتناک مردی فرانسوی؛ در بحبوحهٔ جنگ فرانسه و پروس در شهرستان برتانی فرانسه، تنها پسر خانوادهٔ میهن‌پرستی که آلن نام دارد و برای جنگ با پروس داوطلبانه ثبت نام کرده، همراه با همهٔ شهروندان در جشن جمهوری شرکت می‌کند. پسرعمهٔ او در میان جمع خبر شکست قریب‌الوقوع فرانسه را از روزنامه با صدای بلند می‌خواند و چون واکنش منفی همشهریان فرانسوی‌اش را می‌بیند، می‌گریزد. مردم که گمان می‌کردند آلن همدست آن مرد خائن به فرانسه است، دستگیرش می‌کنند و او را به طرز فجیعی با شکنجه و داغ و بستن به اسب و مثله‌کردن می‌کشند و جسدش را می‌سوزانند.

داستان «فرشتهٔ سمی» نیز مانند دو اثر پیشین، بر مدار قتل می‌چرخد؛ در دهکدهٔ پلونیک دختری به نام هلن زندگی می‌کند که مادرش او را با قصه‌های قدیمی و خرافاتی مانند جن‌وپری سرگرم کرده و ترسی مرموز بر جان هلن نشسته‌است. در میان شخصیت‌های ترسناک افسانه‌ای مادرش موجودی موهش و عجیب به نام آنکو وجود دارد. هلن برای غلبه بر ترس مفرطش از آنکو، تصمیم می‌گیرد خودش آنکو شود و با کشتن مادرش نخستین دگردیسی را درخود انجام دهد. او کم‌کم تبدیل به قاتلی بزرگ می‌شود و هرجا که می‌رود با کیک و سوپ سمی جان افراد بی‌گناه را می‌گیرد. او که با ریاکاری به قدیسی بزرگوار می‌مانست، آرام‌آرام به فرشتهٔ سمی مشهور می‌شود. پس از سال‌ها به زادگاهش باز می‌گردد و پدر فرتوتش را می‌کشد، سپس به خانهٔ دکتر بیدارد می‌رود و چند قتل مرتکب می‌شود، اما در نهایت راز قتل‌هایش بر ملا و اعدام می‌گردد.

ابعاد روایت‌پردازی این سه داستان با داستان‌های بهرام صادقی قابل بررسی تطبیقی است؛ صادقی نزدیک به ۲۵ داستان کوتاه و یک داستان بلند دارد که در تمام این داستان‌ها با چرخاندن آدم‌ها و حضورشان درمقابل همدیگر سعی در تصویرسازی دقیق از یک جامعهٔ بی‌معنی دارد، چنان‌که تُله در فصل اول داستان مغازهٔ خودکشی انجام داده‌است. در آثار دو نویسنده به‌وضوح پیدا است که بر آن‌اند تا امیدواری را برپای‌دارند؛ اما واقعیت جامعه تلخ‌تر از آن است تا چیزی جز یأس و نومیدی نصیب‌شان شود. افزون‌بر این، داستان آدم‌خوارهای تُله و داستان ملکوت صادقی با آنکه شرح و ظاهر داستانی ساده‌ای دارند، اما روایتی تکان‌دهنده، پردلهره و عمیق هستند.

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

صادقی با به کار گرفتن عناصر داستانی نو و نگاه خاص خود فضای تازه‌ای در داستان‌نویسی ایران به وجود آورد. او دربارهٔ مسائلی که نسلی را طی سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ برآشفته کرده بود، حرف‌های تازه‌ای داشت و در بیشتر آثارش واخوردگی،

[1] Le magasin des suicides
[2] Mangez-le si vous voulez
[3] Fleur de Tonnerre

یأس و شکست این سال‌ها را به نمایش گذاشته بود. داستان‌های وی با نمایاندن واقعیت‌های دردناک زندگی انسان شهری امروز، که مجموعه‌ای است از تضادهای جسمی و روحی، ازجملهٔ بدیع‌ترین نمونه‌های داستان‌نویسی فارسی به‌شمار می‌آیند. از این‌رو، آثار او اغلب تداعی‌کنندهٔ اضطراب و خفقان حاکم بر این سال‌ها بوده‌است. مهم‌ترین مضمون داستان‌هایش جست‌وجو در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی بازماندگان نسل شکست است. موضوعاتی مثل اضطراب، مدرنیتهٔ جهانی، تجربهٔ سنت و مدرنیتهٔ ایرانی، آشنایی با فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و آثار فرانتس کافکا در روایت داستان‌هایش هویدا است. داستان‌های صادقی در آغاز فعالیت نویسندگی‌اش، قالبی اجتماعی دارند؛ ولی او بعدها در جست‌وجوی کشف زبانی تازه برای بیان رئالیسم اجتماعی است که به فرم داستان تمایل بیشری نشان می‌دهد. همین باعث می‌شود که داستان‌هایش از لحاظ تنوع و تازگی در شکل و شیوه‌های داستان‌گویی گاه حتی شکل مصاحبه، سخنرانی، نامه‌نگاری و تک‌گویی به‌خود بگیرند. شخصیت‌های داستانی صادقی انسان‌های تنها، سرگردان، پوچ و فراموش‌شده‌ای هستند که گیرافتادگی، سرگردانی و زیستن در هزارتوی پیچیده، غیرقابل رهایی و پایان‌ناپذیر را تجربه می‌کنند. (مهدی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۴–۳۷)

ژان تُله مانند صادقی، مهارت بسیاری در آمیختن طنز و وحشت دارد و آثار او یعنی داستان‌های «آدمخوارها»، «مغازهٔ خودکشی» و «فرشتهٔ سمی» نمونه‌های خوبی برای گروتسک به شمار می‌روند. طنز سیاه، نقد اجتماعی و پرداخت‌های اغراق‌آمیز و کاریکاتوریستی از شاکله‌های اصلی قلم او است. مخاطب با مطالعهٔ رمان‌های او در فضایی پر از رنج قرار می‌گیرد و آزاری را که نویسنده عامدانه بر او روا می‌دارد، تحمل می‌کند.

نگارندگان این مقاله به بررسی عناصر اصلی روایت صادقی و تله به عنوان دو نویسندهٔ مرگ‌اندیش، که به بازنمایی اضطراب بشر در عصر بی‌معنایی دست زده‌اند، می‌پردازند و با مرور موازی آثار این دو نویسنده، دیدگاه‌های خاص هریک را با وجوه اختلاف و شباهت تحلیل می‌کنند.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

در حال حاضر بنابر پیشرفت و گسترهٔ عظیم علوم انسانی و احساس نیاز به داشتن ارتباطات گسترده با دیگر علوم، حوزهٔ پژوهشی ادبیات تطبیقی نیز گسترش پیدا کرده‌است که می‌توان به موارد زیر به‌عنوان نمونه اشاره کرد:

۱–تأثیر (مستقیم یا ترجمه) ۲–شباهت؛ البته «گاهی شباهت‌هایی بین دو یا چند اثر ادبی به چشم می‌خورد که هیچ نوع ارتباطی زمانی و مکانی بین نویسندگان آنها وجود ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۶۵).

گاهی نیز شباهت‌ها به‌دلیل اقتباس است؛ «در این نوع تأثیرپذیری نویسنده یا شاعر با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن دست به بازآفرینی اثر جدیدی می‌زند که رد پای اثر متقدم (اصلی) که در آن قابل رؤیت است. مانند داستان‌های تخیلی، شرح حال انبیا، نمایشنامه‌های رادیویی و غیره» (همان).

باتوجه به وجود شباهت‌های ساختاری و شخصیت‌پردازانه میان داستان‌های صادقی و تُله، انجام پژوهشی تطبیقی با تمرکز بر تحلیل شباهت‌ها ضروری به‌نظر می‌رسد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ژان تُله اطلاعات مشروحی به فارسی وجود ندارد و جز وبگاه ویکی‌پدیا و چند تارنمای عمومی به این نویسندهٔ فرانسوی تبار نپرداخته‌اند. افزون بر این، نخستین بار است که آثار تُله با آثار بهرام صادقی به‌طور موازی بررسی می‌شود؛ تنها دو مقالهٔ فارسی وجود دارد که یکی به بررسی تطبیقی گروتسک در رمان مغازهٔ خودکشی تُله با شازده‌احتجاب گلشیری اقدام کرده و دیگری به مسئلهٔ آیرونی در رمان آدم‌خواران تُله پرداخته‌است.

نعمت‌اللهی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر مغازهٔ خودکشی ژان تُله و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری» (۱۴۰۲)، به طنز سیاه موجود در این دو اثر پرداخته و مواردی را ازقبیل هتاکی و دشنام، خوفناکی–خنده‌آوری، اغراق و بزرگ‌نمایی، فضاسازی سیاه و نابه‌هنجاری، و اعتراض و منفی‌نگری نسبت به نوع انسان به‌عنوان نقاط اشتراک یا تفاوت این دو اثر برشمرده‌است.

مقالهٔ «تأثیر آیرونی در شکل‌گیری گروتسک دررمان آدم‌خواران» (۱۴۰۲)، با پرداختن به شگردهای آیرونی به چگونگی ایجاد سبک گروتسک مبتنی‌بر نظریهٔ فیلیپ تامسن دررمانی از تُله پرداخته‌است. یافته‌های وحدانی‌فر و صفی‌خانی حاکی از آن است که آیرونی ناهمخوان، موقعیت، تقدیر و تراژیک با ایجاد موقعیت‌های دوگانه، وارونه، سرنوشت ناخواسته و تحمیلی در فضایی سیاه و مشمئزکننده، نمودهای ویژهٔ گروتسک ژان تُله در رمان آدمخواران هستند.

دربارهٔ بهرام صادقی پژوهش‌های متعددی در قالب‌های مقاله و پایان‌نامه وجود دارد که مهم‌ترین موارد بدین شرح است:

مقالهٔ «مؤلفه‌های معناباختگی در ملکوت بهرام صادقی» (۱۳۹۹)، به تأثیر صادقی از تئاتر ابزورد پرداخته و چنین نتیجه گرفته‌است که صادقی در داستان ملکوت از اغلب مؤلفه‌های مهم معناباختگی استفاده کرده و در خلق جهانی پوچ که به اشکال مختلف با عمیق‌ترین لایه‌های وجودی شخصیت‌های داستان در ارتباط است، موفق عمل کرده‌است.

سینا بشیری و قدرت‌الله طاهری در مقالهٔ «زیبایی‌شناسی مرگ در رمان ملکوت بهرام صادقی» (۱۴۰۲) به مقولهٔ مرگ پرداخته و چنین نتیجه‌گرفته‌اند که رابطهٔ مرگ با مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی مدرن چون تناقض، غیاب و ابهام منجربه اهمیت‌یافتن جنبه‌های تاریک هستی و هم‌چنین امتناع اثر از معیارهای زیبایی‌شناسی کلاسیک متعارف شده‌است.

سمیه الفت‌فصیح در مقالهٔ «ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی» (۱۴۰۲)، جلوه‌های ساختاری داستان صادقی را بررسی کرده و به‌عنوان دست‌آورد از توجه صادقی به فراداستانی‌بودن روایت که حاصل نقض چهارچوب‌ها است سخن گفته و بیان داشته‌است که هدف صادقی، شریک‌کردن خواننده در روایت داستان و محول‌کردن بخشی از وظایف راوی به او، مباهات به فرم و تردید در واقعیت داستانی از طریق حرف‌زدن راوی فراداستان با خواننده بوده‌است.

مائده ملایی‌دیوکلایی (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان‌های کوتاه بهرام صادقی» به بررسی عناصر مهم و بسیار تعیین کننده در داستان‌نویسی امروز که به شخصیت و شخصیت‌پردازی مربوط است، پرداخته‌است.

مهدی جاویدخواه (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل روایت و روایتگری در آثار بهرام صادقی» چنین نتیجه گرفته که هر داستان، روایتی است از رویدادها که در بُرهه‌ای از زمان طلوع می‌کند.

معصومه هوشیار(۱۳۹۶)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل مؤلفه‌های اندیشهٔ هگلی در داستان‌های بهرام صادقی» به بررسی مؤلفه‌های اندیشهٔ هگلی (مفاهیم فلسفهٔ تاریخ او) و خوانش تاریخی از داستان‌های بهرام صادقی و همین‌طور برجسته‌کردن جنبه‌های مدرن داستان‌های او به‌عنوان یک نویسندهٔ متفکر پرداخته‌است.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

بررسی و مطالعهٔ اندیشهٔ نویسندهٔ فرانسوی، ژان تُله و بهرام صادقی گویای آن است که باوجود تفاوت‌های آشکار فرهنگی، سنتی و مذهبی شباهت‌های بسیاری نیز دارند. نگاه هر دوی آنان به زندگی، آداب و رسوم و مرگ تاحدی مشابه است و کارکرد موتیف‌ها در شخصیت‌پردازی و فضاسازی‌های داستان‌های هردو نویسنده، نقشی مؤثر دارد. درون‌مایهٔ داستان‌های صادقی و تُله دربارهٔ مرگ، ترس، تاریکی و ناامیدی است. علاوه‌بر بررسی شباهت‌های کلی آثارشان، امکان درک دقیق‌تر و تحلیل جزئی‌تر آثار هر دو نویسنده و جنبه‌های مشترک داستان‌های آنان نیز فراهم است. در ادامه مهم‌ترین عناصر روایت این دو نویسنده که به آثارشان شکل ویژه‌ای بخشیده، بررسی و تحلیل می‌شود.

نام‌شناسی و شخصیت‌ها

آگاهی از این نکته که هدف نویسنده از آوردن هر نام چه بوده‌است، می‌تواند مخاطب را در درک بهتر معانی پنهان و رمزهای نهفته در داستان یاری دهد. بیشتر نام‌های منتخب صادقی با شخصیت‌ها تناسب و هم‌خوانی دارد و نام‌ها بر مبنای کنش و رفتار اشخاص انتخاب شده‌است. نام‌هایی که صادقی برای داستان‌هایش انتخاب کرده محتوایی هستند، یعنی اکثر قصه‌نویس‌ها روی محتوای داستان خود نام گذاشته‌اند. همان‌گونه که در اجتماعات انسانی نام‌گذاری اهمیت دارد، در داستان‌نویسی نیز خلق نام‌های مناسب از وظایف مهم نویسندگان محسوب می‌شود.

داستان «ملکوت» را می‌توان به نوعی تداعی‌کنندهٔ داستان آفرینش انسان و تقابل خیر و شر دانست. در واقع شخصیت *دکتر حاتم*، شیطان را؛ ملکوت، خدا را؛ آمپول، میوهٔ ممنوعه را؛ ناشناس، مار را و باغ، بهشت را برای مخاطب تداعی می‌کند. صادقی در نوشتن این داستان به قرآن، تورات و انجیل نظر داشته‌است. این «اثر حول مضمون قدیمی جنگ خدا و شیطان» است (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ج ۱و۲ :۳۴۲). در جامعه‌ای که نویسنده نمی‌تواند آزادانه به انتقاد بپردازد و مسائل و مشکلات جامعه را به نگارش در آورد، ناگزیر به اسطوره و تمثیل روی می‌آورد. کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ خود عاملی است تا نویسندگان دورهٔ بعد از آن در ادبیات معاصر ایران با رمز و ابهام سخن بگویند.

داستان «ملکوت» با نام‌گذاری‌ها و شخصیت‌های خاصش، به سمت نوعی رمز رفته‌است، بی‌راه نیست اگر گفته شود این داستان از نمادخیزترین داستان‌های فارسی است. شخصیت‌های داستان قصد دارند تا ما را به یاد گناهانی بیندازند که از آغاز زندگی بشری با ما همراه بوده و ظاهراً قصدی برای رهایی‌یافتن از آن وجود ندارد. صادقی با استفاده از شخصیت‌های گوناگون و مکمل قصد دارد تا به یک پوچی بی‌اندازه اشاره کند. او به‌دنبال معنای زندگی است؛ اما آگاه است که این معنا در تاریکی‌ها نهفته است، و جست‌وجوی او از دل همین تاریکی‌ها نه‌به پوچی که به بی‌معنایی ختم می‌شود. مخاطب در فرازوفرودهای همین جست‌وجوها است که با نفس زندگی مواجه می‌شود.

تُله نیز، توجه بسیاری به نام‌گذاری کرده‌است؛ او علاوه بر سه رمان مشهورش، آثار دیگری نیز دارد که در آنها به شرح حال شاعرانی مانند *پل ورلن*، *رمبو* و *فرانسوا ویون* پرداخته‌است، بنابراین روند نام‌گذاری شخصیت‌هایش هم حساب‌شده و هم معطوف به سبقهٔ تاریخی برخی افراد است. مثلاً نام‌های اعضای خانوادهٔ تواچ، در داستان «مغازهٔ خودکشی»، پژواک نام افراد سرشناسی در تاریخ است. نام *میشیما*، یادآور *یوکیو میشیما* است؛ نویسنده و شاعر سرشناس ژاپنی که سه بار نامزد جایزهٔ نوبل ادبیات شده‌بود، ولی او در ۱۹۷۰م. به روش سنتی هاراگیری خودکشی کرد. مادر خانواده، *لوکریس* نام دارد که در تاریخ رم باستان، لوکریس همسر زیبای یک سرباز رمی از غم و غصه خود را می‌کشد. نام *ونسان*، پژواک نام ونگوگ است؛ نقاش مشهور هلندی که در ۱۸۹۰ به قلب خودش شلیک کرد. نام *مرلین*، یادآور نام *مرلین مونرو*، بازیگر معروف آمریکایی است که در ۳۶ سالگی بر اثر مصرف بیش از حد داروهای خواب‌آور و آرام‌بخش به خواب ابدی رفت. نام *آلن*، تداعی‌کنندهٔ نام *آلن تورینگ*، دانشمند و ریاضی‌دان نابغهٔ انگلیسی است. تورینگ در اواخر عمر به‌دلیل افسردگی با سیبی آغشته به سیانور به زندگی خود پایان داد.

تُله نیز مانند صادقی، بااستفاده‌از شخصیت‌های گوناگون قصد دارد تا به بی‌معنایی یا پوچی مستتر در زندگی اشاره کند؛ «فرشتهٔ سمی» مانند «ملکوت»، مملو از این نماد و نشانه‌ها است و «مغازهٔ خودکشی» جز تعبیری رمزگونه و البته طنزآمیز از درک موقعیت ابزورد انسان در وادی مرگ نیست. هردو نویسنده سیاهی‌های پنهان در زندگی را بازتاب داده‌اند و موقعیت گروتسک‌وار انسان را با همکناری طنز و تراژدی در قالب جنایت و آدمکشی آشکار کرده‌اند. داستان‌های صادقی و تُله، نوعی هستی‌شناسی انسان مدرن است.

شخصیت‌های داستان‌های صادقی اغلب ساده و گاهی نمایانگر یک طبقهٔ اجتماعی‌اند؛ اغلب غیر پویا و ایستا به‌نظر می‌رسند و کمتر پیش می‌آید که بازیگران داستان‌های او در پایان داستان دستخوش تغییر و تحول شوند. نویسنده به‌عمد، از شخصیت‌های بی‌تحرک برای ترسیم جامعهٔ درحال رکود، شکست‌خورده، منحط و منزوی‌شدهٔ زمان خود استفاده می‌کند.

صادقی در داستان «آقای نویسنده تازه‌کار» است، از زبان منتقد (از شخصیت‌های داستان) می‌نویسد: «تیپ‌ها را به سربازخانه‌ها وابگذارید» (صادقی، ۱۳۸۸: ۵۴) و بدین صورت، مخالفت خود را با تیپ و تیپ‌سازی نشان می‌دهد، اما این واقعیت غیرقابل انکار است که برخی از شخصیت‌های او تیپیک هستند. گویی نمی‌خواهد آنها را به‌صورت اشخاص منفرد و مجزا بشناسد و بشناساند و شاید همین است که موجب می‌شود، مخاطب احساس کند که این اشخاص همه جزئی از یک کل هستند و در کنار این حس، احساس عبث‌بودن زندگی نیز به مخاطب القا می‌شود.

تُله برای معرفی شخصیت‌های داستان خود گاهی آن‌ها را از راه توصیف ظاهری معرفی می‌کند: «ونسان لاغر، ۱۵ساله و داشت ناخن‌های دستش رو می‌جوید» (تُله، ۱۳۹۶: ۱۱)، «آلن موهای فرفری دارد، و صورت او گرد است و کک‌مک دارد» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۹). به جز ویژگی‌های ظاهری، اضطراب بیمارگونهٔ ونسان هم با جویدن ناخن‌های دستش بیان می‌شود؛ در کتاب «مغازهٔ خودکشی»، حتی ظاهر مشتری‌ها، با جزئیات بیان می‌شود و گاهی در معرفی شخصیت‌ها و جایگاه اجتماعی آنها از گفت‌وگو استفاده

می‌کند: «ناسلامتی تازه معاون شهردار بوساک شده‌ای، موقعی که من شهردار بودم خیلی زودتر از این‌ها بلند می‌شدم» (تُله، ۱۳۹۸: ۷) (موقعیت اجتماعی آلن و خانواده در همان صفحهٔ اول داستان آدم‌خواران مشخص می‌شود). شخصیت‌های داستان‌های تُله با این‌که نامشان هوشمندانه و آگاهانه انتخاب شده‌است، برخلاف داستان‌های صادقی (کارمند، پزشک، منشی و غیره) چندان مابه‌ازای بیرونی ندارد.

تم و صحنه

مهم‌ترین مضمون داستان‌های صادقی، کاوش و جست‌وجوی عمیق در ژرف‌ترین لایه‌های ذهنی بازماندگان نسل شکست است و واخوردگی، دل‌زدگی، فقر، شکست، بی‌آرمانی، یأس و تنهایی را ترسیم می‌کند.

از مضامین تکرارشونده در آثار او، یأس و بدبینی، تنهایی و وحشت از مرگ را می‌توان نام برد. به‌ویژه مرگ در بسیاری از داستان‌های صادقی (داستان‌های ملکوت، یک‌روز صبح اتفاق افتاد، فردا در راه است، خواب خون، قریب الوقوع، با کمال تأسف و غیره) حضوری هراس‌آور و ردپایی سیاه به‌جا می‌گذارد. گرچه صادقی شخصیت‌های خود را از طیف وسیعی از افراد جامعه برمی‌گزیند، مثل معلم، کارمند، بازاری، مرد، زن، جوان، پیر، کودک و دیگران، لیکن همگی آنها به نوعی اضطراب بیمارگون و آشفتگی ذهنی دچارند و ترسیم دنیای تیرهٔ این آدم‌های وازده و پریشان عمده‌ترین محتوای داستان‌های صادقی می‌شود.

مهم‌ترین مضمون داستان‌های ژان تُله مرگ، خشونت، خرافات، آداب و رسوم، وحشت است و با مفاهیمی هم‌چون مرگ، شوخی می‌کند و هم‌زمان به معضلات فرهنگی–اجتماعی و زیستی همچون آلودگی‌های محیط زیست، جنگ و خرافات اعتراض می‌کند. زبان گستاخ و هجو بی‌پروایش در نقد ناهنجاری‌های متداول جامعه، ویژگی اصلی سبک او است که تأثیری تکان‌دهنده و غیرمنتظره بر مخاطبش دارد.

در داستان‌های صادقی مضمون و تم غالباً پنهان است و باید آن را با شگردهایی چون گفت‌وگو، کنش شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت اصلی، لحن، فضا، تکرارها، کنایه‌ها و غیره دریافت کرد. به‌عنوان نمونه در داستان‌های «فردا در راه است»، «گردهم» و «کلاف سردرگم»، درونمایهٔ داستان بر دوش شخصیت‌های داستان سنگینی می‌کند.

صادقی به‌خوبی بر این نکته واقف است که اگر قرار است از مظالم و مفاسد اجتماعی در اثرش سخن گوید، باید خود آنها را تجربه کرده باشد؛ به‌عنوان نمونه، از آنجایی‌که خود پزشک است و با مشکلات و ناهنجاری‌های این طبقه به‌خوبی آشنایی دارد، در برخی از داستان‌هایش با زبانی طنزآمیز، این ناهنجاری‌ها و انحرافات طبقهٔ پزشکان را به تصویر می‌کشد. ازجمله در دو داستان «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ» و «قریب الوقوع».

تم، در داستان‌های ژان تُله به‌اندازهٔ صادقی پنهان نیست و با گفت‌وگوهای ابتدایی داستان، کنش و عکس‌العمل شخصیت‌ها، لحن و فضا به مخاطب منتقل می‌شود. به‌عنوان نمونه، در داستان «مغازهٔ خودکشی»، درونمایهٔ داستان در ابتدا بر دوش شخصیت‌های اصلی، پدر و مادر است و کم‌کم با شرح صحنه و اضافه‌شدن شخصیت‌های دیگر تم و مضمون داستان، سنگینی بارش را از دوش خانم و آقای تواچ برمی‌دارد؛ یا نیز، شبیه داستاهای صادقی به‌طور غیرمستقیم درنتیجهٔ کنش‌های افراد و افکار آن‌ها بیان می‌شود.

صحنه مرتبط با زمان و مکان است؛ تم داستان «مغازهٔ خودکشی» در زمان و مکان نامشخصی رخ می‌نماید؛ دوره‌ای آخرالزمانی که انسان‌ها بسیاری از منابع طبیعی را نابود کرده‌اند، دیگر گل و گیاهی نیست و هوا بسیار آلوده است. خودکشی عادی و شادی غیر عادی است و خانوادهٔ تواچ، صاحبان مغازهٔ خودکشی‌فروشی، تمام تلاششان را در خدمت‌گزاری به مشتریان خود به‌کارمی‌گیرند. در داستان «آدم‌خواران» با توضیح صحنه، تاریخ و زمان روایت داستان مشخص می‌شود: «مرد جوان کرکرهٔ پنجرهٔ اتاقش را باز کرد، اتاق او در طبقهٔ بالای یک عمارتِ قرن هفدهمی بود» (تُله، ۱۳۹۸: ۸). مکان و زمان زندگی آلن، شخصیت اصلی در همان ابتدای داستان مشخص می‌شود. در داستان «فرشتهٔ سمی»، لهجهٔ مادر «سلتیکی» زمان روایت داستان را مشخص می‌کند.

اکثر داستان‌های صادقی در مکان‌های واقعی به‌خصوص در منازل، شهرها، خیابان‌ها، کوچه‌ها و البته کافه‌ها و رستوران‌ها رخ می‌دهد. این امر موجب می‌شود که واقع‌نمایی داستان در ذهن خواننده پررنگ‌تر شود و جریان داستان را طبیعی و باورکردنی نشان دهد. تنها در داستان «هفت‌گیسوی خونین»، به دلیل ماهیت فانتزی داستان، مکان آن نیز وهمی، خیالی و افسانه‌ای است. البته در داستان «تدریس در بهار دل‌انگیز» نیز وقایع داستان در یک محیط فرضی «یک کلاس درس خیالی» رخ می‌دهد، و لیکن به دلیل قابلیت تصور این مکان در ذهن خواننده، مکان این داستان باورپذیری بیشتری نسبت به داستان «هفت گیسوی خونین» دارد. شیوهٔ

ارائهٔ مکان و محیط در داستان‌های صادقی، اغلب به شیوهٔ غیرمستقیم است. صحنه‌پردازی‌های او از صرف بازگویی موقعیت‌های مکانی فراتر رفته و به‌عنوان عنصری تنیده در روایت داستان در خدمت درونمایه قرار گرفته‌است.

صادقی گاه در داستان‌هایش تأکید زیادی بر زمان وقوع رویدادها دارد و زمان را به‌طور دقیق اعلام می‌کند. او با درنظرگرفتن این اصل که «عمل داستانی هرقدر کوتاه‌تر باشد، تأثیر آن بیشتر خواهد بود» (حداد، ۱۳۸۷: ۱۰) بیشتر علاقمند به زمان‌های کوتاه مثل چندساعت یا حد اکثر چند روز است و نیز علاوه‌بر صرفه‌جویی در زمان داستان و فشرده‌ساختن آن، برای قرارگرفتن در زمانی که از دست‌رفته و یا زمانی که هنوز نیامده، از شگردهای زمان‌پریشی (بازگشت به گذشته و آینده) بهره می‌برد و مسیر زمان را بارها در طول داستان‌هایش تغییر می‌دهد.

داستان‌های ژان تُله در مکان‌های غیرواقعی روایت می‌شوند. در داستان «مغازهٔ خودکشی»، مغازهٔ خانوادهٔ تواچ، در روستای محل زندگی خانوادهٔ هلن است، اما در داستان «آدم‌خواران» چون داستان روایت یک اتفاق واقعی است، بالطبع مکان هم غیرواقعی نیست. در داستان آدم‌خواران آلن در هرفصل با شکل نشان داده شده‌است.

زاویهٔ دید

ازجملهٔ آشنایی‌زدایی‌ها و برجسته‌نمایی‌های بهرام صادقی در برخی از داستان‌هایش، تغییر ناگهانی زاویهٔ دید است. دیگر برجسته‌سازی داستان‌های او که به‌وسیلهٔ راوی داستان اعمال می‌شود، اشارهٔ او به تصنعی‌بودن داستان یا به‌عبارت بهتر، داستانی بودن داستان است. این ویژگی به دلیل فرمگرا بودن صادقی و ترجیح او بر تکنیک است. داستان کوتاه «سنگر و قمقمه‌های خالی» در چند سطح روایی و به وسیلهٔ چند راوی مختلف نقل می‌شود. این داستان تکنیکی، شامل سه داستان در دل یک داستان است که طبق آموزهٔ تودوروف یک راوی فراداستانی آن را نقل می‌کند. در آغاز هر روایت، اطلاعات لازمی که مخاطب باید بداند، در اختیارش قرار داده می‌شود و سپس، سطح‌های متناوب داستان ظاهر می‌شود. «راوی فراداستان از داستان و مخاطب ضمنی گریز می‌زند و با خوانندهٔ تاریخی روبه‌رو می‌شود و عمل داستان‌پردازی را با او در میان می‌گذارد» (الفت فصیح، ۱۴۰۲: ۵۷).

این داستان مبهم و نمادین است و نویسنده شیوهٔ چندسطحی روایت خود را به تناسب همین ابهام و رمزآلودی ذاتی داستان برگزیده‌است. بنابراین، تکنیکی بودن روایت کاملاً با ذات روایت منطبق است، زیرا به‌خوبی درونمایهٔ مورد نظر نویسنده بدین شکل در داستان تزریق می‌شود. «دوری‌کردن از توصیف‌های طولانی در روایت این داستان و روی آوردن به ایجاز، کارکرد ساختارگرایانه دارد. این راوی در داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی*، سطح بالایی یا برون‌داستانی را روایت می‌کند» (الفت فصیح، ۱۴۰۲: ۵۸).

شیوهٔ روایت داستان، در بخش‌های مختلف متفاوت است. در بخش اول، زاویهٔ دید دانای کل محدود و در بخش دوم زاویهٔ دید اول شخص است، در بخش اول، لحنی ساده، خنثی و گزارشی دارد و به هیچ‌وجه نمی‌توان سراغی از صفات یا واژگان عاطفی و احساسی گرفت. در بخش دوم، خود *آقای مستقیم* است که سخن می‌گوید، پس لحن عاطفی و احساسی دارد و در جمله‌های او تعداد زیادی صفت می‌توان یافت. بخش سوم، لحن آقای مستقیم گزندگی و تلخی خاصی می‌گیرد و در خطابهٔ پایانی، هیجان و عصبیت به آن اضافه می‌شود.

داستان «آقای نویسنده تازه‌کار است» نیز سه راوی دارد، یکی در بخش نخست داستان، دیگری آقای نویسنده است و سومی منتقد. بنابراین با سه داستان نیز مواجهیم: «داستان نویسنده، داستانی که منتقد طی نقد داستان نویسنده آن را می سازد و داستان واقعی که از درون گفتگوی آنها شکل می گیرد» (محمودی، ۱۳۷۷ :۱۴۸)

روایت در سه داستان انتخابی ژان تُله متفاوت است. رمان «آدم‌خوران» به شیوه‌ای منحصربه‌فرد نوشته شده و هر فصل از دیدگاه شخصیتی متفاوت در روستا روایت می‌شود. هر فصل راوی مخصوص به خود را دارد و البته مرتبط با فصل‌های بعدی داستان است. این به خواننده اجازه می‌دهد تا وقایع داستان را از زوایای مختلف ببیند و درک بیشتری از پویایی پیچیدهٔ اجتماعی در بازی در روستا به‌دست آورد. عنوان رمان برگرفته از اظهار نظر یکی از اهالی روستا در هنگام حمله به آلن است. قلم تُله در روایت داستان بسیار عریان و خشن است. البته که دقت در شرح وقایع تلخ و حوادث درگیرکننده از ویژگی‌های بارز قلم تُله است. «فرشتهٔ سمی» زاویهٔ دید دانای محدود دارد و در رمان «مغازهٔ خودکشی»، دانای کل، داستان را روایت می‌کند و دیدگاه تک‌تک اعضای خانوادهٔ تواچ نسبت به مرگ بیان می‌شود.

تعلیق و سوسپانس

حالت «هول و ولا» در داستان نتیجهٔ منطقی یک حادثه است، این حادثه ممکن است به‌میزان سادگی یا پیچیدگی‌اش به بحران ختم شود، بنابراین سه‌گانهٔ حادثه، بحران و تعلیق در خط سیر بررسی ما قرار دارد.

حادثه یکی از عناصر ساختاری رمان است که همراه با عناصری همچون گره افکنی، کشمکش، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی، اجزای تنهٔ اصلی پیرنگ در داستان را شکل می‌دهد. حادثه در داستان به‌منزلهٔ پلی است که از یک سو هیجان را در خواننده بر می‌انگیزد و از سویی دیگر حالت انتظار و درنهایت نقطهٔ اوج را پدید می‌آورد. حادثه در داستان‌های صادقی، به‌طورکلی و جدی مطرح نمی‌شوند که خواننده با داستان و شخصیت‌های آن یکی شود و با علاقه داستان را دنبال کند. حادثه در داستان‌های صادقی همان گره‌های کوچک هستند. در داستان‌های او عنصر برهم زدن آرامش و ایجاد بحران، حادثه و رویداد است.

حادثه در داستان‌های تُله عمیق است و به بحران می‌انجامد. در داستان «مغازهٔ خودکشی»، حادثه «برهم ریختگی اعتقادات خانوادهٔ تواچ» و یا در داستان «فرشتهٔ سمی» حادثه «قبول هلن خرافه (جن، پری) را» و در داستان «آدم‌خواران» حادثه «سر مسئلهٔ تعصبات و اعتقادات ضدانسانی روستا» است.

چگونگی برهم‌خوردن تعادل و ایجاد ناپایداری در داستان‌های صادقی متفاوت است. در داستان «فردا در راه است»، عاشق‌شدن فضلی و غلام‌خان، هر دو بر صنم، باعث ایجاد کشمکش و درگیری بین آن دو می‌شود. یا در داستان «وسواس»، آمدن مرد ناشناس بلندقد به در خانهٔ مرد وسواسی تعادل داستان را برهم می‌زند.

گره‌های داستان‌های تُله اغلب، مسائل و مشکلاتی عمیق و کلی هستند. مشکلات آدم‌های داستانی او به ظاهر بر سر هیچ است (زنده ماندن یا مرگ در داستان مغازهٔ خودکشی).

داستان‌های صادقی، اکثراً کشمکش‌های میان دو انسان است. از سوی دیگر، به‌دلیل درون‌پردازی عمیقی که در سبک داستان‌های او هست، کشمکش انسان با خود، در داستان‌های او پس از کشمکش انسان با انسان، بیشترین سهم را به خود اختصاص می‌دهد. گرایش صادقی به عوامل فراطبیعی و موهومات در داستان‌هایش منجربه شکل‌گیری کشمکش‌هایی میان شخصیت‌ها با این عوامل موهوم و مقتدر فرازمینی می‌شود و این امر بخش زیادی از کشمکش‌های داستانی را به خود اختصاص می‌دهد. جالب است که صادقی از تمام انواع کشمکش در داستان‌هایش بهره می‌برد.

شدیدترین مبارزات قهرمان ممکن است درگیری وی با برخی از جلوه‌های اجتماعی باشد که در آن زندگی می‌کنند؛ همسایه‌های نامتناسب، جنگ، انتظارات فرهنگی و اجتماعی، پیش‌داوری که با اهداف او ناسازگار است، می‌تواند از عوامل این کشمکش باشد.

کشمش در داستان‌های ژان تُله چنین است:

در داستان مغازه خودکشی: کشمکش آلن با خانواده، شهر و در واقع جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و پایان داستان، کشکمش آلن کوچولو را با خود نشان می‌دهد.

در داستان آدم‌خواران: کشمکش آلن با جامعه همچون خرافات، جهل و تعصبات شهر.

در داستان فرشتهٔ سمی: فضای سوررئالیستی وجود دارد، کشمکش‌های هلن از جایی شروع می‌شود که مادر برای او از آنکو (موجود خیالی) سخن‌پردازی می‌کند. باورهای خرافی و عقاید غیرمعقول مادر و اهالی روستا تا جایی پیش می‌رود که با خودش کشمکش پیدا می‌کند و قدرت این کشکمش آن‌قدر زیاد می‌شود که منجربه مرگ اطرافیان هلن می‌شود.

تعلیق‌ها باید چنان طراحی شوند که همواره دو اصل مهم در آن‌ها لحاظ شده باشد: ۱- برانگیختن حس تمایل دانستن ادامهٔ داستان در مخاطب ۲- عدم توانایی مخاطب در پیش‌بینی قاطع ادامهٔ ماجرا

در داستان «فردا در راه است» مسئلهٔ بیان یک واقعیت، بیان یک داستان رئال بدون دخالت تخیل نویسنده، مطرح نبوده‌است؛ بلکه مسئلهٔ اساسی ایجاد یک نوع سوسپانس یا هول و ولای خفیف بوده با توجه به حوادثی که ممکن است در ایران رخ دهد. برای همین است که شگرد پردازش داستان به گونه‌ای است که خواننده خیال کند که این آدمی که کشته‌شده، مثلاً به دست «غلام‌خان» کشته شده، درحالی‌که در آخر معلوم می‌شود که آوار رویش فرود آمده‌است.

در داستان‌های تُله، سوسپانس به برانگیختن کنجکاوی مخاطب برای پیش‌بینی نتایج حادثه منجر می‌شود، اما سرنوشت آلن در داستان «آدم‌خواران» یا سرنوشت هلن در داستان «فرشتهٔ سمی» و خانواده تواچ به گونه‌ای است که باعث می‌شود مخاطب در پیش‌بینی قاطع ادامهٔ ماجرا ناتوان بماند.

صادقی با توجه به گونهٔ (ژانر) داستان‌های کوتاهش، اوج‌های کوتاه و مختصری برای آن‌ها در نظر می‌گیرد. او اوج داستان را بیش از یکی دو بند کش نمی‌دهد و در اکثر داستان‌هایش اوج به خوبی قابل تشخیص است.

اوج داستان‌های ژان تُله ممکن است با بحران بزرگ داستان یکی باشد. تُله اغلب اوج را در همان جایی که باید، می‌آورد (نزدیک به پایان داستان) و این، قدم‌به‌قدم رغبت خواننده را برای رسیدن به آن می‌افزاید.

«خانم تواچ بطری شابیزک را به‌سمت لبانش برد و به شوهرش که داشت به آلن نزدیک می‌شد گفت: اگه بکشیش خودم رو می‌کشم. منم همین‌طور، مرلین کلاه‌خودی را که ونسان برای تولدش به او کادو داده بود، بر سر گذاشت و بند آن را زیر چانه‌اش بست، آماده بود که ضامنش را بکشد. پسر بزرگ خانواده ونسان هم چاقوی آشپزخانه را زیر گلویش گذاشت» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۰۹).

پایان‌بندی

از آن‌جایی‌که گفت‌وگو در داستان‌های صادقی عنصری مهم به‌شمار می‌رود، اکثر داستان‌های او با گفت‌وگو به پایان می‌رسند. به‌عنوان نمونه، می‌توان از داستان‌های «صراحت و قاطعیت»، «باکمال‌تأسف»، «کلاف سردرگم»، «آقای نویسندهٔ تازه‌کار»، «غیره‌منتظره»، «سراسر حادثه»، «قریب‌الوقوع»، «هفت گیسوی خونین»، «یک‌روز صبح اتفاق می‌افتد»، «آوازی غمناک برای یک‌شب بی‌مهتاب» و «عافیت» را نام برد. در اکثر این داستان‌ها علاوه بر گفت‌وگو از شگردهای دیگر پایان‌بندی نیز استفاده شده‌است. از دیگر پایان‌های رایج در داستان‌های صادقی، تمام کردن داستان با حالت تعلیق و رهاشدگی ماجرا است؛ زیرا تحول داستان‌های نوین در جهت ارائهٔ پایان‌بندی آزاد رقم خورده‌است و برخلاف دوران کلاسیک و نئوکلاسیک، امروز اثر ادبی دیگر کمتر توجهی به پیام و نتیجه‌گیری محتوم دارد و نویسنده‌ها سعی می‌کنند که خواننده را در فهم و روند پیش‌برد داستان سهیم کنند. گاه نیز صادقی در برخی داستان‌هایش، ماجرا را با توصیف یک صحنهٔ توصیفی یا تصویری به پایان می‌رساند و بدین وسیله پیام داستان را رساتر به خواننده القا می‌کند و نیز با پرهیز از نتیجه‌گیری مستقیم بر تأثیر داستان خود می‌افزاید، مانند داستان‌های «گردهم»، «داستان برای کودکان»، «نمایش در دو پرده»، «اذان غروب»، «تأثیرات متقابل»، «یک روز صبح اتفاق افتاد» و «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ». در برخی داستان‌های صادقی نیز بدون این‌که ماجرا به صورت قطعی و محتوم تمام شود، به گونه‌ای داستان رها می‌شود که خواننده احتمال می‌دهد ماجرا ادامه داشته‌است، اما نویسنده به همین مقدار بسنده کرده‌است. (اصلانی، ۱۳۸۴: ۲۷۱)

ژان تُله در داستان «مغازهٔ خودکشی» در اوج پایان می‌یابد، «آلن خود را رها کرد» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۱۴). در دو داستان «آدم‌خواران» و «فرشتهٔ سمی»، مخاطب با پایان قاطع روبه‌رو است، تا جایی‌که سؤالی برای مخاطب باقی نمی‌ماند.

«او به خواهرش می‌خندید، خانم تواچ نزدیک پسرش شد و او را تماشا می‌کرد، طوری‌که انگار مادرش در حیاط دبستان پیش او آمده‌است تا او را به تاب‌بازی ببرد» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۱۴).

۳– نتیجه‌گیری

صادقی نویسنده‌ای فرمگرا بود و به تکنیک و ساختار داستان‌نویسی بسیار اهمیت می‌داد. شخصیت‌های آثار او واقعی و معاصرند و در بیشتر داستان‌هایش از اسامی خاص استفاده می‌کند. با این که شخصیت‌هایش پرداخت جزئی ندارند، اما تیپ نیز محسوب نمی‌شوند. نحوهٔ نشان دادن شخصیت‌ها در داستان‌های مختلف، متفاوت است. شیوهٔ فضاسازی او نیز همانند شخصیت‌پردازی‌اش، وابسته به موضوع و فرم داستان انتخاب می‌شود. تقریباً در تمام داستان‌های صادقی، زاویهٔ دید، دانای کل است. زبان بیشتر داستان‌هایش، روایی و گزارش‌گونه است. در مورد شخصیت‌ها، زبان شخصیت با خصوصیات او هماهنگی دارد و به شخصیت‌پردازی کمک می‌کند. نقطهٔ قوت داستان‌های صادقی، وجود تنوع در فرم است. بهره‌گیری صادقی از فرم داستان‌های پلیسی نکته‌ای است

که در آثار اکثر نویسندگان جنگ اصفهان دیده می‌شود. استفاده از افسانه‌های کهن و ترکیب شدید واقعیت و خیال از مؤلفه‌های داستان صادقی است.

تُله هم همانند صادقی، نویسنده‌ای فرم‌گرا بود. او نیز از تمام عناصر داستانی در جهت ایجاد فرم و ساختاری تازه استفاده کرده‌است. تأثیر رویدادها در دوران مدرن ازقبیل مسائل محیط زیستی، دنیای ماشینی، افسردگی در داستان‌های او هویدا است.. در بیشتر داستان‌های او، شخصیت‌ها تیپ نیستند. تُله در بیشتر داستان‌هایش اسامی خاص انسان‌های مشهور را بر شخصیت‌هایش می‌گذارد. مثلاً در داستان مغازهٔ خودکشی خانوادهٔ پنج‌نفرهٔ تواچ بازتاب این افراد مشهور هستند: یوکویو میشیما (شاعر ژاپنی)، لوکریس (همسر سرباز رومی)، ونسان ونگوگ (نقاش)، مرلین مونرو(هنرپیشه) و آلن تورینگ (نابغهٔ ریاضیات). سرخوردگی و حس پوچی و بیهودگی روشنفکران بعد از شکست، در داستان‌های تُله نیز منعکس شده‌است. در تمام داستان‌های تُله، زاویهٔ دید، دانای کل است. تُله به مسائل تاریخی و اجتماعی نگاهی کاملاً خاص دارد و از عناصر اساطیری یا افسانه‌گون نیز بهره‌می‌برد، مانند داستان «فرشتهٔ سمی»؛ بنابراین داستان‌های او محملی است برای ترکیب شدید واقعیت و خیال (در هر سه داستان). شخصیت داستان فرشتهٔ سمی بسیار به شخصیت دکتر حاتم در ملکوت صادقی شباهت دارد، نمادگرایی، فضاسازی‌های عجیب، رنگ وهم‌آلود و لحن توأمان تمسخر و ترس، بی‌رحمی و گروتسک از شباهت‌های بارز میان این دو اثر است.

در داستان‌های صادقی عنصر برهم زدن آرامش و ایجاد بحران، حادثه و رویداد است. به همین دلیل در بسیاری از داستان‌هایش می‌توان بحران را مترادف با حادثه دانست. در اکثر داستان‌ها، بیش از یک حادثه یا گره بحرانی مشاهده می‌شود. در این صورت این حادثه یا بحران، سیر صعودی دارد تا به نقطهٔ اوج برسد که در این صورت با متلاشی شدن یکی از دو طرف درگیری داستان به نقطهٔ تعادل و آرامش می‌رسد.

بحران در داستان‌های تُله عمیق است. در داستان «مغازهٔ خودکشی»، بحران، ادامهٔ زندگی، انتخاب بین زنده ماندن و مرگ است و یا در داستان «فرشتهٔ سمی» بحران، قبول یا رد کردن خرافه (جن، پری) است. در داستان «آدم‌خواران» بحران، با مسئلهٔ سوء تفاهم، شروع می‌شود و همراه با تعصبات و خرافه ادامه پیدا می‌کند، تاجایی‌که جان آلن گرفته می‌شود.

منابع

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۴). بهرام صادقی؛ بازمانده‌های غریبی آشنا، تهران: نشر نیلوفر.

بری، لوئیس، مک‌هیل و برایان، هچن، لیندا و دیگران، (۱۳۸۳). مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر روزنگار.

بشیری، سینا و طاهری، قدرت‌الله. (۱۴۰۲). زیبایی‌شناسی مرگ در رمان ملکوت بهرام صادقی. زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، ۳۱(۳۹)، ۵۹-۳۳.

تُله، ژان. (۱۳۹۶). مغازهٔ خودکشی، ترجمهٔ احسان کرم‌ویسی، چاپ بیست و دوم، تهران: نشر چشمه.

تُله، ژان. (۱۳۹۸). آدم‌خواران، ترجمهٔ احسان کرم‌ویسی، چاپ بیستم، تهران: نشر چشمه.

تُله، ژان. (۱۴۰۰). فرشتهٔ سمی، ترجمهٔ بهجت نجفی و محمد جواد ملاحسینی، قم: نشر ارمغان گیلار.

جاویدخواه، مهدی. (۱۳۹۳). بررسی و تحلیل روایت و روایتگری در آثار بهرام صادقی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی مجتبی بشردوست، دانشگاه زنجان.

حداد، حسین. (۱۳۸۷). بررسی عناصر داستان ایرانی، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). نقد ادبی، ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.

صادقی، بهرام. (۱۳۸۰). سنگر و قمقمه‌های خالی، چاپ دوم. تهران: نشر کتاب زمان.

صادقی، بهرام. (۱۳۸۸). ملکوت، چاپ نهم، تهران: نشر کتاب زمان.

طالبیان، یحیی؛ عبداللهیان، حمید؛ و باقری، علی‌اصغر. (۱۳۹۹). مؤلفه‌های معناباختگی در ملکوت بهرام صادقی. متن‌پژوهی ادبی، ۲۴(۸۶)، ۷-۲۸.

الفت فصیح، سمیه. (۱۴۰۲). ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی نوشتهٔ بهران صادقی. نشریهٔ فنون ادبی، ۱۵(۱)، ۴۹-۶۴.

محمودی، حسن. (۱۳۷۷). خون آبی بر زمین نمناک در نقد و معرفی بهرام صادقی، تهران: نشر آسا.

ملایی‌دیوکلایی، مائده. (۱۳۹۳). بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان‌های کوتاه بهرام صادقی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی مسعود روحانی، دانشگاه مازندران.

مهدی‌پور عمرانی، روح الله. (۱۳۷۹). مسافری غریب و حیران: نقد و بررسی داستان‌های بهرام صادقی. تهران: نشر روزگار.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). صدسال داستان نویسی ایران. چاپ سوم. تهران: نشر چشمه.

نعمت‌اللهی، روح‌الله. (۱۴۰۲). بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر مغازهٔ خودکشی ژان تُله و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری. نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۵(۲۸)، ۳۷۷-۴۰۵.

وحدانی‌فر، امید و صفی‌خانی، اکرم. (۱۴۰۲). تأثیر آیرونی بر شکل‌گیری گروتسک در رمان آدم‌خواران. نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی، ۷(۲۳)، ۱۱۸-۸۷.

هوشیار، معصومه. (۱۳۹۶). بررسی و تحلیل مؤلفه‌های اندیشهٔ هگلی در داستان‌های بهرام صادقی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند.

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 2, No. 1, Spring 2026

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

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Phenomenology of Intention: An Examination of the Hermeneutic Phenomenology of the States and Content of Self-Awareness after "Union" (*Visāl*) in the *Ghazals* of Ḥāfeẓ

Alireza Farnam[1]

1- MD, Professor of Psychiatry, Tabriz University of Medical Sciences, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/12/24
Accepted:
2026/01/08
pp:
78- 99

Keywords:
Ḥāfeẓ;
Self-Awareness;
Phenomenology of Intention;
Cloninger.

ABSTRACT

The *Ghazals* of Ḥāfeẓ have profoundly contributed to the spiritual and psychological lives of the Iranian people. For centuries, Iranians have deeply engaged with these poems, turning to them in various life circumstances and at critical moments. Likewise, mystics and spiritual seekers have drawn upon Ḥāfeẓ's *Ghazals* as a guiding light amidst the darkness of the spiritual path. In the same vein, the passage of centuries has not diminished the influence of these *Ghazals* in the lives of Iranians, raising important questions regarding the secret behind their profound and enduring impact and appeal, not only among successive Iranian generations but also among eminent intellectual figures of different eras, such as Goethe, Nietzsche, and many others. Employing an interdisciplinary approach and a hermeneutic method, the present article aims to elucidate the function of Ḥāfeẓ's *Ghazals* from a psychiatric perspective within the framework of Cloninger's theory of self-awareness development, which regards self-awareness growth and elevation as the pinnacle of personality development and a fundamental prerequisite for attaining well-being. In this study, self-awareness is conceptualized as a multidimensional phenomenon consisting of the vertical (intensity of awareness), horizontal (breadth of the field of awareness toward the environment), and depth (the extent to which awareness penetrates the inner layers of the psyche, including thoughts, emotions, motivations, and unconscious content) dimensions. It is demonstrated that the *Ghazals* of Ḥāfeẓ possess the capacity to facilitate self-awareness growth across all three dimensions. Moreover, the five primary stages of self-awareness development —Awareness of Being, Awareness of Fee Will, Awareness of Beauty, Awareness of Truth, and Awareness of Goodness— are analyzed with reference to selected verses from Ḥāfeẓ. From a psychiatric perspective, the author believes that these *Ghazals* serve as a guidebook for self-awareness growth and elevation, provided they are interpreted through the lens of empirical psychiatry and in light of self-awareness evolution.

Citation: Farnam, A. (2026). Phenomenology of Intention: An Examination of the Hermeneutic Phenomenology of States and the Content of Self-Awareness after "Union" (Visāl) in the Ghazals of Hafez. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 2(1), 78-99.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2026.56915.1047
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.8.9

[1] **Corresponding author:** Alireza Farnam, **Email:** farnama@tbzmed.ac.ir, **Tell:** +989143110910

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۲، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

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

پدیدار شناسی مقصود؛ بررسی پدیدار شناسی هرمنوتیک حالات و محتوای خودآگاهی پس از «وصال» در غزلیات حافظ

علیرضا فرنام[۱]

۱- استاد روان‌پزشکی، گروه روان‌پزشکی، دانشکده پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی تبریز، تبریز، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۱۰/۰۳

پذیرش:
۱۴۰۴/۱۰/۱۸

صص:
۷۸-۹۹

واژگان کلیدی:
حافظ،
خودآگاهی،
پدیدارشناسی.

چکیده

غزلیات حافظ نقش بزرگی در زندگی روحی- روانی قوم ایرانی ایفا کرده‌است. ایرانیان چندین قرن است با این غزلیات انس گرفته و در شرایط مختلف زندگی و در بزنگاه‌های خاص بدان مراجعه کرده‌اند. همچنین عارفان و سالکان راه طریقت، در مسیر اعتلای شخصی خودشان از این غزلیات به منزلهٔ چراغ راهی در تاریکی های سلوک استفاده می‌کرده‌اند و گذر سال‌ها و قرن‌ها باعث کمرنگ شدن نفوذ این غزلیات در زندگی ایرانیان نشده‌است. اما چرا غزلیات حافظ چنین تأثیر گذارند؟ و چنین نفوذی را از کجا پیدا کرده‌اند؟ و راز ماندگاری و تأثیرگذاریشان علاوه بر نسل‌های مختلف ایرانی، بر بزرگان دوره‌ها و اعصار مختلف جهان همچون گوته، نیچه و دیگران در چیست؟ مقاله حاضر با رویکردی میان‌رشته‌ای و با بهره‌گیری از روش هرمنوتیک، به تبیین کارکرد غزلیات حافظ از منظر روان‌پزشکی و در چارچوب نظریهٔ رشد خودآگاهی کلونینگر است که رشد و اعتلای خودآگاهی را عالی‌ترین سطح تحول شخصیت و شرط بنیادین دستیابی به احساس نیک‌زیستی تلقی می‌کند. در این پژوهش، خودآگاهی به‌مثابهٔ پدیده‌ای چندبعدی در سه بُعد «عمودی» (شدت و حدت آگاهی)، «افقی» (وسعت میدان آگاهی نسبت به محیط) و «عمقی» (میزان نفوذ آگاهی به لایه‌های درونی روان شامل افکار، هیجانات، انگیزه‌ها و محتوای ناخودآگاه) مفهوم‌پردازی می‌شود. نشان داده می‌شود که غزلیات حافظ ظرفیت آن را دارند که در هر سه بعد، نقش تسهیل‌گر رشد خودآگاهی را ایفا کنند. همچنین پنج مرحلهٔ اصلی رشد خودآگاهی- آگاهی بر بودن، آگاهی بر ارادهٔ آزاد، آگاهی بر زیبایی، آگاهی بر حقیقت و آگاهی بر خیر- با استناد به ابیات منتخب حافظ تحلیل می‌شود. با نگاه روانپزشکی، نگارنده به این باور رسیده که این غزلیات می‌توانند همچون دفترچهٔ راهنمایی برای رشد و اعتلای خودآگاهی عمل نمایند، به شرطی که با نگرش روانپزشکی تجربی و از منظر سیر رشد خودآگاهی این غزلیات را تفسیر نماییم.

استناد: فرنام، علیرضا. (۱۴۰۵). پدیدار شناسی مقصود؛ بررسی پدیدار شناسی هرمنوتیک حالات و محتوای خودآگاهی پس از «وصال» در غزلیات حافظ. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۲(۱)، ۷۸-۹۹.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2026.56915.1047

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.8.9

[۱] **نویسنده مسئول:** علیرضا فرنام **پست الکترونیکی:** farnama@tbzmed.ac.ir ، **تلفن:** ۰۹۱۴۳۱۱۰۹۱۰

۱– مقدمه

غزلیات حافظ نقش بزرگی در زندگی روحی–روانی تمدن ایرانی ایفا کرده‌است. ایرانیان چندین قرن است با این غزلیات انس گرفته و در شرایط مختلف زندگی و در بزنگاه‌های خاص بدان مراجعه کرده‌اند. از اول سال و عید نوروز و شب یلدا گرفته تا شرایط خاص و دشوار زندگیشان که با تفأل زدن بدان طلب راهنمایی و پیش‌بینی مسیر زندگی را می‌کرده‌اند، همچنین عارفان و سالکان راه طریقت در راه اعتلای شخصی خودشان از این غزلیات به منزلهٔ چراغ راهی در تاریکی‌های سلوک استفاده می‌کرده‌اند و گذر سال‌ها و قرن‌ها باعث کمرنگ شدن نفوذ این غزلیات در زندگی ایرانیان نشده‌است.

پاسخ مطمئناً پر طول و تفصیل است. این غزلیات پدیده‌هایی چند بُعدی[۱] و پر راز و رمزند که عمیق‌ترین ظرفیت‌های زبان فارسی را به کار گرفته‌اند تا فضاهای انتزاعی پر لطافتی را برای خواننده ایجاد نمایند و به قول سهراب سپهری «واحه‌هایی در زمان» برای خواننده بیافرینند که دقایقی از روزمره‌گی‌ها کنده شوند و جنبهٔ استعلایی زندگی را پیش چشم آورند. این غزل‌ها را می‌توان از زوایای مختلفی نگریست و تحلیل کرد. بدیهی است که «فهم» آن چیزی است که در اندیشهٔ مفسر نقش می‌بندد. فهم هر مفسر ریشه در زمانه، جامعه، فرهنگ و تربیت او دارد؛ بنابراین فهم، امری مسبوق به پیشینهٔ تاریخی مفسر است. (ر.ک. پالمر، ۱۳۹۰)

اما با نگاه روانپزشکی، نگارنده به این باور رسیده‌است که این غزلیات می‌توانند همچون دفترچهٔ راهنمایی[۲] برای رشد و اعتلای[۳] خود آگاهی[۴] عمل نمایند به شرطی که با نگرش روانپزشکی و از منظر سیر رشد خودآگاهی این غزلیات را تفسیر نماییم. یکی از دلایل ماندگاری آنها نیز می‌تواند همین موضوع باشد، چرا که رشد و اعتلای خودآگاهی هدف ذاتی هر انسانی است (اعم از اینکه بدان آگاه باشد یا خیر).

خودآگاهی بشری محصول میلیون‌ها سال تکامل است. آغاز تاریخ بشر با شروع خودآگاهی است. گفته می‌شود، آگاهی که تقریباً با شروع حیات در کرهٔ زمین پدیدار شد، در روند بسط و گسترش خویش به نقطه‌ای رسید که بنا به گفتهٔ هگل به سمت خودش منعطف شده و شروع به آگاهی بر خود کرد. گفته می‌شود زمانی که شمپانزه به آگاهی خود آگاه شد، هوموساپینس[۵] پا به عرصهٔ وجود گذاشت. (Sadock, 2021)

قسمت اول این نوشتار از سلسله نوشتارهایی است که سعی در آشکار ساختن وجه اعتلایی[۶] حافظ با شیوهٔ هرمنوتیک اما با دید روان‌پزشکی دارد و اینکه چگونه با تکیه بر مفاهیم[۷] مُستَتَردر این غزلیات و رمزگشایی[۸] نصایح حافظ می‌توان راهی برای اعتلای خودآگاهی بشر گشود.

تکیهٔ تئوریک این نوشتارها بر دیدگاه‌های *رابرت سی کلونینگر*، شخصیت‌شناس[۹] نامی معاصر است که شخصیت را مشتمل بر سه جزء سرشت[۱۰]، منش[۱۱] و خودآگاهی می‌داند (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱). سرشت نحوهٔ بروز رفتارها را تنظیم می‌کند، وابسته به ژنتیک است و با خودمان از بدو تولد همراه داریم. سرشت تعیین می‌کند که پاسخ‌های رفتاری ما چگونه بروز پیدا می‌کنند و از نظر رفتارشناسی به سؤال «چگونه»[۱۲] جواب می‌دهد. منش جنبهٔ مفهومی شخصیت است که با تربیت و تحت تأثیر رفتارها و منش والدین هر فرد شکل می‌گیرد و نگرش ما را به هستی و زندگی شکل می‌دهد و از نظر رفتارشناسی به سؤال «چه رفتاری» و «چرا»[۱۳] پاسخ می‌دهد. از دید کلونینگر رشد و اعتلای خودآگاهی مهم‌ترین وجه رشد شخصیت، و مهمترین عامل در کسب

---

[1] Multidimensional
[2] Guidebook
[3] Transcendentation
[4] Self-awareness
[5] Homosapience
[6] Transcendental
[7] Concept
[8] Decoding
[9] Personologist
[10] Temperament
[11] Character
[12] How
[13] What and Why

«احساس خوب»[1] است، یعنی بدون رشد خود آگاهی ما نمی‌توانیم حس خوبی داشته باشیم و برای کسب احساس آرامش و راحتی، رشد خودآگاهی شرط پایه است (Cloninger, 2011) و (Sadock, 2021).

خود آگاهی در سه بعد عمودی[2]، افقی[3] و عمقی[4] رشد می‌کند. (Sadock, 2021) و (Cloningr, 2006)

- بعد عمودی به معنای شدت و قدرت خودآگاهی است، اینکه با چه شدت و حدتی آگاه هستیم و آن را درک می‌کنیم. در واقع میزان برانگیختگی و حدتی که با آن یک ابژه[5] (چه بیرونی و چه درونی) درک می‌شود همین بعد عمودی را می‌سازد. مثلاً اینکه آیا در حین گفتگو با یک نفر حواسمان به دیگرانی که در دور و بر ما حضور دارند نیز متوجه است یا نه، مربوط به این بعد است.
- بعد افقی خودآگاهی به معنای وسعت خودآگاهی است، اینکه در هر زمان چه بازه‌ای از محیط را تحت نظر داریم و بر آن آگاهیم.
- بعد عمقی خودآگاهی به معنای میزان رسوخ در اعماق وجودمان همچون افکار، اندیشه‌ها، احساسات، خاطرات و انگیزه‌های آگاه و ناخودآگاه[6] ما است؛ اینکه تا چه حدی آگاهی ما به اعماق تاریک وجودمان رسوخ می‌کند و سر منشأ و سر چشمه‌های خواست‌ها، انگیزه‌ها، افکار و احساساتمان را در آن تاریکی ها در می‌یابد (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱– Cloningr, 2006).

رشد سه‌بعدی خودآگاهی به پنج مرحلهٔ رشدی می‌انجامد؛ یعنی خودآگاهی در طی رشد سه بعدی خودش از پنج مرحلهٔ مشخص[7] می‌گذرد تا به اوج خودش برسد.

این پنج مرحله عبارتند از:

- خود آگاهی بر بودن[8]: این که ما بر بودن‌مان به عنوان موجودی مستقل با امتداد در زمان آگاه باشیم وتداوم آن را درک نماییم. اشکال در کسب این مرحله مثلاً در مبتلایان به اختلال شخصیت مرزی باعث بروز رفتارهای فاجعه بار هنگام رویارویی با استرس‌ها[9] می‌گردد.
- خود آگاهی بر ارادهٔ آزاد[10]: این که ما بر وجود اراده‌ای در درون که به ما قدرت انتخاب و تصمیم می‌دهد، آگاه باشیم. این که در هر حالت و شرایطی فارغ از اینکه چقدر سخت و خشن باشد، ما نیز اراده‌ای داریم که می‌تواند تأثیرگذار باشد. افرادی که در کسب این مرحله نقص داشته باشند، به افرادی منفعل و ناتوان در تغییر شرایط محیطی تبدیل می‌شوند.
- خود آگاهی بر زیبایی[11]: این که فرد قادر به درک زیبایی و احساس آن باشد. زیبایی نوعی احساس درونی است و پس از درک کلیت عناصر یک محرک زیبا به ما دست می‌دهد. کسانی که در کسب این مرحله نقص داشته باشند، فی‌المثل رنگین‌کمان را تنها ترکیبی از چند رنگ فیزیکی در آسمان خواهند دید و آن حس نفسگیر زیبایی در آنها بیدار نخواهد شد.

به هر نظر بت ما جلوه می کند لیکن　　کس این کرشمه نبیند که من همی‌نگرم

(حافظ: ۳۱۹)

- خود آگاهی بر حقیقت[12]: این که «حقیقت» به منزلهٔ امری مستقل و فارغ از خواست و ترجیح من وجود دارد؛ یعنی درک حقیقت مطلق به منزلهٔ کلیتی خارج از من و فراتر از خواسته‌ها و آرزوهای من و اینکه یک کل مطلق وجود دارد و من جزء کوچکی از آن هستم و این کل سیر و گذار خاص خودش را دارد.

جنگ هفتادودوملت همه را عذر بنه　　چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

(همان: ۱۷۷)

---

[1] Feeling good
[2] Vertical
[3] Horizontal
[4] In Depth
[5] Object
[6] Unconscious
[7] Distinct
[8] Awareness of Being
[9] Annihilation Fear
[10] Awareness of Freewill
[11] Awareness of Beauty
[12] Awareness of Truth

- خود آگاهی بر خیر[1]: این که خیر در تمام سطوح هستی جاری بوده و نیروی مسلط در جهان است و این که بتوانیم خیر را حتی در اعوجاج یافته‌ترین حالت‌هایش در اتفاقات زندگی ببینیم و درک کنیم و اینکه سیر کل بهترین برآیند را برای ما که اجزایش هستیم زمینه‌سازی می‌کند. (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱).

درطریقت هرچه پیش سالک آید خیر اوست برصراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست

(حافظ: ۷۰)

بدیهی است همهٔ انسان‌ها همهٔ سطوح رشد را تجربه نمی‌کنند و بسیاری از افراد در سطوح اولیهٔ رشد خودآگاهی باقی می‌مانند، اما برای رسیدن به اعتلا و احساس خوب نسبت به زندگی فردی، ضروری است که از تمامی این سطوح برگذریم و فراتر رویم. لیکن رسیدن به درجات بالای خودآگاهی کاری ساده و آسان نیست و نیاز به تلاش، تغییر نگرش و البته راهنمایی دارد.

شواهد و تحلیل غزل‌های حافظ نشان می‌دهد که در راه رسیدن به درجات بالای خودآگاهی می‌توان از این غزلیات به عنوان راهنما و نقشهٔ راه[2] استفاده نمود، چرا که حافظ فردی است که تمامی مراحل بالا را گذرانده و «واصل» محسوب می‌شود. ابیاتی که در انتهای توضیح درجات بالای خودآگاهی آمد مثال‌های کوچکی شاهد بر این مدعا بود.

۲– مراد از مقصود و مقصد و وصال در اشعار حافظ

برای درک دیدگاه حافظ، نخست لازم است درک کنیم که «مقصود» و «مقصد» در دیدگاه وی چه معنایی دارد، چرا که بدون تحلیل آنچه که در نظر حافظ غایت و مقصود محسوب می‌شود، نمی‌توان ساختار دیدگاه حافظ را درک نمود. اما چگونه می‌توان به این هدف رسید و از چه طریقی این هدف قابل حصول است؟

برای رسیدن به این هدف، غزل‌هایی که از آن‌ها مفهوم «رسیدن» متبادر می‌شود در نظر گرفته شد.

لازم به توضیح است که غزل‌های حافظ را از نظر زمان‌شناسی مقصود، به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

- آنها که اشاره به رسیدن در آینده دارند که اکثریت غزل‌ها را در برمی‌گیرد و در آنها اشارات تلویحی[3] یا تصریحی[4] قدرتمندی در مورد مسیر و نحوهٔ سلوک ونیز راهنمایی‌ها و نشانگری‌های ارزشمندی ارائه شده‌است.
- غزل‌هایی که اشاره به رسیدن در گذشته دارند و توصیف حالات و وضعیت‌هایی هستند که پس از رسیدن (وصل) با آن روبرو می‌توان شد. تعداد این غزل‌ها محدود است و در آنها جو شادمانی از «رسیدن» وصال[5] موج می‌زند.

لازم به توضیح است در این زمینه غزل‌هایی انتخاب شدند که کل غزل فضای «رسیدن» داشت و الّا تک‌بیت‌های زیادی هستند که در آنها به موضوع رسیدن اشاره می‌شود که در این نوشتار به جهت امتناع از اطالهٔ کلام در نظر گرفته نشده‌است (و امید است در نوشتارهای دیگری بدان‌ها پرداخته شود). همچنین قابل ذکر است که این غزل‌ها انتخاب نگارنده هستند و افراد صاحب‌نظر ممکن است این لیست را طولانی‌تر در نظر بگیرند، هر چند که در انتخاب این چند غزل نیز تلاش زیادی به کار رفته و سهل‌انگاری صورت نگرفته است.

لازم به توضیح است که دیوان حافظ به کار گرفته شده در این نوشتار، دیوان حافظ به سعی سایه (هوشنگ ابتهاج) منتشر شده در نشر کارنامه است.

در کل غزلهایی که برای این مقصود انتخاب شدند عبارت بوده‌اند از غزل‌هایی با مطلع زیر:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

(حافظ: ۱۳۷)

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد

(همان: ۱۶۰)

---

[1] Awareness of goodness
[2] Road Map
[3] Implicit
[4] Explicit
[5] Arrival

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
(همان: ۱۷۶)
دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
(همان: ۱۷۷)
سال‌ها پیروی مذهب زندان کردم تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم
(همان: ۳۱۰)

۳- تحلیل غزل‌ها

۳- ۱- غزل ۱۳۷

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد
بی‌دلی در همه احوال، خدا با او بود او نمی دیدش و از دور«خدایا» می‌کرد
مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد
دیدمش خرم و خندان، قدح باده به دست واندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد
گفت:« آن یار کزو گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد»
آنکه چون غنچه لبش راز حقیقت بنهفت ورق خاطر ازین نکته محشّا می‌کرد
آن همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد آنجا ساحری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد
گفتم:«این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟» گفت:«آن روز که این گنبد مینا می‌کرد»
فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آن چه مسیحا می‌کرد
گفتمش: «سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست؟» گفت: «حافظ گله ای از دل شیدا می‌کرد»

تحلیل برخی ابیات غزل:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

به دست آوردن جام جهان‌نما و جام جم: به نظر می‌رسد از دید حافظ ظرفیتی برای خودآگاهی بسیار وسیع در درون ما وجود دارد که می‌تواند به وسعت هستی گسترش یابد. از دید حافظ توانایی درک دورترین عرصه‌های هستی در خودآگاهی بشری تعبیه شده است. هرچند که درک در اینجا با شناخت متعارفی که ما نسبت به محیط بلاواسطه‌مان داریم متفاوت است (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱). در ادامه حافظ در مورد جام جم بیشتر توضیح می‌دهد.

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد

گوهری که خارج از ظرف مکان[1] و زمان و حتی خارج از بودن[2] و نبودن است؛ نکته اینجاست که این ظرفیت دقیقاً درون ما موجود است و برای به دست آوردن آن نیاز نیست به کسی یا چیزی متشبث شویم.

این ظرفیت از زمان شروع جهان[3] در ما تعبیه شده است و در واقع نقشهٔ راهی که از زمان آغاز جهان[4] وجود داشته و حرکت جهان را شکل می‌داده، به سمت و سویی می‌رفته که چنین ظرفیت وچنین جام جهان‌نمایی را در ما ایجاد نماید. از این منظر دیدگاه حافظ شباهت به نظریهٔ تکامل خلاق «هانری برگسون» یعنی « Elan vital» دارد (Bergson, 1983).

[1] space
[2] being- existence
[3] universe
[4] bing bang

لذا به نظر می‌رسد حافظ نهایت رشد فردی را رسیدن به ظرفیتی از آگاهی می‌داند که محدودیت‌های[۱] مکانی و فضایی[۲] نمی‌تواند بر آن مهار بزند و به اصطلاح آگاهی است که «نامکان[۳]» است و فرد را قادر به تماشا و فهم بلاواسطهٔ کلیت هستی و فرآیندهای آن می‌گرداند. یک مشخصهٔ مهم این وضعیت، رهایی از تقلا برای رسیدن به هدف خاص است.

بی‌دلی، درهمه احوال، خدا با او بود او نمی‌دیدش و از دور«خدایا» می‌کرد

انسان همواره در حالت تمنا قرار دارد. همواره در حالتی است که انگار گمشده‌ای دارد و برای رسیدن به آن گمشده مدام در حالت برانگیختگی است و انتظار می‌کشد. به عبارت دیگر خودآگاهی به تعبیر هگل ذاتاً همان تمنا و میل است. هر انسانی به نوعی مهمیزی[۴] درونی را احساس می‌کند که وی را به سمتی که برای خودش هم دقیقاً معلوم نیست کجاست، می‌راند. این حالت که تا حدودی می‌تواند شبیه «Existential anxiety» هایدگر باشد و محصول زمانمندی وجود آگاه (Dasein) است که ناقص و ناکامل بودن زمان حال را در می‌یابد. (ر.ک. لوکنر، ۱۳۹۴ و هایدگر، ۱۴۰۴) و در تمنای رسیدن به حالت ایده‌آلی است که در آن نیاز به حرکت به هیچ سمتی نباشد (انچه که فروید «Nirvana state» می‌نامید). این حالت همواره باعث ایجاد حالت انتظار[۵] و نارضایتی از وضع موجود می‌گردد و به نظر می‌رسد این احساس به نوعی حالت «جزئی» باشد که چون از «کل» جدا شده تمنای رسیدن و پیوستن مجدد[۶] با کل را دارد، حال آنکه این پیوستگی از دیدگاه حافظ عملاً اتفاق افتاده است و خدا (تمثیلی از کل مطلق) عملاً با هر انسانی (که جزء است) در حالت اتحاد است و ندیدن این پیوستگی بین کل و جزء باعث بی‌دلی و دلتنگی و شیدایی (بی‌دلی) می‌گردد.

تأکید حافظ بر این است که در همه حال در واقع مقصود ما حاصل است. فقط آگاهی بر این مطلب وجود ندارد و «رنج» از این مسئله حاصل می‌شود.

آن همه شعبده‌ها که عقل می‌کرد آنجا ساحری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد

در واقع تمام تلاشی که فرد از نظر ذهنی و عقلی (شناختی) برای پی بردن به این اتحاد و یگانگی می‌کند همچون شعبده‌های جعلی یک ساحر در برابر معجزات اصیل، هوسی بی‌ارزش و بی‌پایه است و رسیدن به این اتحاد یک امر وجودی و فراتر از شناخت[۷] صرف است.

گفت: «آن یار کز او گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد

حافظ به نظر می‌رسد در این بیت شرط می‌گذارد و آن اینکه رسیدن به این مرحله نیازمند راز نگه‌داری و خودداری از وسوسه‌های پرگویی و راز آشکارسازی است.

مشکل خویش بر پیر مغان بر دم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

پیر مغان سالک پر تجربه‌ای است که در این راه به نهایت رسیده و خودآگاهی او به حد کمال است. او که با نگاه انداختن به مسئله، از آنجا که مسائل را از زاویهٔ درستی می‌بیند و در درک آنها مشکلی ندارد لذا به راحتی قادر به حل مسائل است. تأیید نظر در اینجا نیروی نظر و بینش است. در قسمتی از داستان «سیذارتا» اثر «هرمان هسه» سیذارتا تأکید می‌کند که چیزی نمی‌داند و دانشی با خود یدک نمی‌کشد، اما هنگامی که با مسئله‌ای روبرو شود چون سنگی که درون آبی پرتاب شود از کوتاه‌ترین راه به عمق آب خواهد رسید و به راحتی به اعماق هر مسئله‌ای رسوخ خواهد کرد. (ر.ک. هسه، ۱۳۶۷) و این سبک پیر مغان است. در نگرش وی زیاد دانستن مطرح نیست بلکه هر چه هست سادگی است و این که به دلیل سبک باری ذهنی به راحتی و بی‌تقلا[۸] می‌تواند به عمق مسائل رسوخ کند و راه حل صحیح را پیدا نماید.

دیدمش خرم و خندان، قدح باده به دست وندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد

---

[1] Restraints
[2] Spatial
[3] Non local
[4] Spur
[5] Expectation
[6] Reintegration
[7] Cognition
[8] Effortless

در اشعار حافظ از تمثیل آینه زیاد استفاده می‌شود و بیشتر آن را به دل نسبت می‌دهد. آینه تمثیلی از دلی است که چنان صیقل یافته و در اثر تحمل اصطکاک‌ها و سختی‌های مربوط به آشوب‌های هیجانی ناشی از رنج‌ها و مرارت‌های سلوک صیقل یافته که دیگر گرد و غبار احساسات و هیجانات منفی مانند خشم و کینه و حسد بر آن نمی‌نشیند و می‌تواند همچون آینه‌ای آنچه را در هستی می‌گذرد دقیقاً به همانگونه که هست به ما نشان دهد.

یک هایکوی قدیمی ژاپنی که مربوط به عارف ذنیست «باشو» است می گوید که اگر برکه آرام باشد تصویر ماه را درست نشان می‌دهد. برکهٔ متلاطم تصویر مخدوشی از ماه ارائه می‌کند. (ر.ک. پاشایی، ۱۳۹۰)

ما دنیا را در برکهٔ دلمان تماشا می‌کنیم. دل آرام و بی‌تلاطم تصویر درست و دقیقی از دنیا به ما ارائه می‌کند، لیکن دل متلاطم تصاویر حقیقت را مخدوش منعکس می‌کند و لذا درک درستی به خودآگاهی فرد منتقل نخواهد کرد. از دید عصب‌شناسی برای اینکه فرآیندهای کورتیکال مغزی تصور و بازتاب درستی از دنیای اطرافمان که اطلاعاتش از طریق احساسات پنجگانه منتقل می‌شود ارائه نماید، نیاز به کارکرد متعادل سیستم لیمبیک[۱] (مرکز هیجانات) و به ویژه هستهٔ امیگدال[۲] (مرکز عواطف منفی همچون ترس و خشم) دارد.

یکی از چیزهایی که موجب ناآرامی دل می‌شود وسوسه‌های ذهنی است؛ افکار مزاحم، بیهوده و بی‌ربطی[۳] که در ذهن می‌چرخند و ناآرامی دل را باعث می‌شوند و تلاطم‌های بیهوده در دل ایجاد می‌کنند. باده یکی از پیشنهادات حافظ برای آرام کردن این وسوسه‌های ذهنی است. باده تنها «مِی» نیست و هر امکانی که بتواند ذهن را آرام و بی‌وسوسه کند، می‌تواند چون باده‌ای عمل کند که مانعی از تلاطم‌های بیهودهٔ دل شود و درک و تصویر درستی از هستی به مراکز بالاتر پردازش روان بشری ارائه نماید.

گفتم: «این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟» گفت:«آن روز که این گنبد مینا می‌کرد»

اشاره به ایجاد ظرفیت داشتن جام جهان‌بین در انسان از همان آغاز خلقت؛ اشاره به این نکته که گویا زمانی که خلقت دست اندر کار شروع و پایه‌گذاری جهان بوده، بروز این ظرفیت پایه‌گذاری شده‌است؛ اشاره‌ای به این نکته که خلقت نقشهٔ راهی در درونش دارد و رسیدن هر انسانی به این سطح خودآگاهی از زمان آغاز جهان پایه‌ریزی شده بوده‌است. عملاً نیز زمانی که سیر تکامل را می‌نگریم چنین می‌نماید که طرح کلی برای رسیدن به حداکثر پیچیدگی و افزایش ظرفیت اطلاعاتی را در موجودات شاهدیم. از اتم‌های منفرد و هیدروژن در آغاز «bing bang» هر چه جلوتر آمده‌ایم محتوای اطلاعاتی[۴] مولکول‌ها و پدیدارها و پیچیدگی آنها بیشتر و بیشتر شده‌است. خودآگاهی انسانی اوج پیچیدگی و سیالیت خلقت است. در برابر تکامل داروینی، «هانری برگسون»، فیلسوف فرانسوی، مفهوم «Elan VitaL» را ارائه کرده‌است که بیانگر وجود نوعی طرح و هدف در روند حرکت جهانی[۵] است و حرکت در سطح کلی بدون هدف و تصادفی نیست. لذا در این بیت، حافظ وجود طرح کلی را تأیید می‌نماید و هستی را هدفمند می‌داند.

فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آن چه مسیحا می‌کرد

در این بیت حافظ راه اعتلا را برای همه باز می‌گذارد و اعتلای روحی را مختص افراد خاصی همچون اولیا نمی‌داند. عنایتی از طرف «کل» می‌تواند هر کسی را به بالاترین درجه برساند و اساساً مسیر اعتلای آگاهی مسیری مستقیم است. در این مسیر بیشتر باید خود را آمادهٔ دریافت فیض کرد، نه اینکه مستقیماً تقلا برای اعتلای آگاهی فردی نمود. چنین می‌نماید که حافظ در این بیت به طبیعت ناسببی[۶] و نامکانی[۷] سلوک اشاره می کند (Bohem, 1980)، اینکه در این مسیر از منابع[۸] دیگری غیر از وجود خودمان، باید عنایتی و هدایتی[۹] شود، تا ما بتوانیم به اوج دست یابیم.

گفتمش «سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست؟» گفت: «حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد!»

---

[1] Limbic system
[2] Amygdal
[3] Out of Context
[4] Information Content
[5] Universal
[6] Non Causality
[7] Non Locality
[8] Source
[9] Gift

حافظ چنین می‌گوید که هر گاه از بی‌قراری‌های دل آشفته شاکی باشیم چاره و علاج، بستن دل با زلف معشوق است. عشق خوب‌رویان توانایی جمع و جور کردن و منسجم کردن دل بی‌قرار را دارد. هر چند مهر خوب‌رویان و عشق زمینی خود عامل متلاطم‌کنندهٔ بزرگی است لیکن با قدرت برانگیختگی[1] که دارد توانایی به نظم درآوردن و یکپارچه کردن دل بشر را دارد.

هر چند عشق باعث برانگیختگی و ناآرامی دل می‌شود اما به دلیل قدرت بزرگ و شدیدش باعث حذف تلاطم‌های کوچک‌تر می‌شود و همان گونه که گره سینوسی در قلب با فرستادن امواج[2] قدرتمند، ظرفیت انقباضی سایر تارهای عضلانی را مقهور می‌سازد و همهٔ امواج را یک‌کاسه و متحد می‌کند (pace maker) و گام‌های عناصر سازندهٔ قلب (تارهای عضلانی) را هم‌سو و هم‌جهت می‌نماید و قلب را چون دستگاه واحد و منظمی در راه هدف به کار می‌اندازد، عشق نیز مانع از لرزیدن و تلاطم دل ما در برابر استرس‌های متنوع زندگی می‌گردد و دل بشر را یک پارچه می‌کند؛ لذا برای جمع و جور کردن دل شیدای فرد که که هر لحظه به سمت و سویی رو می‌کند زلف بتان ضروری است تا با بستن دل مانع از تلاطم‌های بی‌جا شود. «زیبایی» تجلی جذابیت‌های «کل» است برای آنکه خودآگاهی بشر در خود محصور نماند و آگاهی «جزء» به سمت کل دوباره معطوف شود.

۳- ۲- غزل ۱۶۰

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد — زدم این فال وگذشت اختر و کار آخر شد
آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود — عاقبت درقدم باد بهار آخر شد
شکر ایزد که به اقبال کله گوشهٔ گل — نخوت باد دی وشوکت خار آخر شد
صبح امّید که شد معتکف پردهٔ غیب — گو برون آی که کار شب تار آخر شد
بعد ازین نور به آفاق دهم از دل خویش — که به خورشید رسیدیم و غبار آخر شد
آن پریشانی شب‌های دراز وغم دل — همه درسایهٔ گیسوی نگار آخر شد
باورم نیست ز بدعهدی ایام هنوز — قصهٔ غصه که دردولت یار آخر شد
ساقیا لطف نمودی، قدحت پرمی باد — که به تدبیر تو تشویش خمار آخر شد
در شمار ار چه نیاورد کسی حافظ را — شکر کان محنت بی‌حد و شمار آخر شد

تحلیل برخی ابیات غزل:

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد — زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد

در این غزل حافظ به پایان تاریکی‌ها و تغییر شرایط اشاره می‌کند. اشارهٔ او در اینجا به یک بعد خاص از وصل است؛ وصل کامل و ممتد حافظ با یار. هر چند او به یار اشاره می‌کند لیکن یار می‌تواند مفهومی درونی نیز داشته باشد. در این زمینه می‌توان به مفهوم «آنیما و آنیموس» که از مفاهیم ارائه شده توسط «کارل گوستاو یونگ» هستند اشاره نمود. از دید یونگ در عمق روان هر مردی عنصر ناخودآگاه زنانه‌ای وجود دارد که یونگ آن را آنیما می‌نامید، و در عمق روان هر زنی عنصر ناخودآگاه مردانه‌ای وجود دارد که یونگ آن را آنیموس می‌نامید. یونگ اعتقاد داشت که در نیمهٔ اول زندگی (تا ۴۰ سالگی) آنیما و آنیموس نقش چندانی در زندگی فرد بازی نمی‌کنند و رفتارهای فرد تحت تأثیر جنسیت ظاهری است و در آن راستا توسعه می‌یابد. مثلاً مرد قاطع‌تر و عمل‌گراتر می‌شود و زن منعطف‌تر وپذیرنده‌تر. طبق نظر یونگ اگر فردی در راستای جنسیتش به رشد کافی برسد در آن صورت عناصر رفتاری و نگرشی جنس مخالف که در آنیما و آنیموس مستتر است مجال بروز می‌یابد. برای مثال مرد عمل‌گرای موفق کم کم منعطف‌تر، پذیرنده‌تر و مهربان‌تر می‌شود و زن منعطف و مهربان، قاطع‌تر و عمل‌گراتر. هستهٔ مشتمل بر عناصر نگرشی جنس مخالف در آنیما و آنیموس اولاً به افراد کمک می‌کند که نظرات جنس دیگر را بهتر دریابند و از طرف دیگر به فرد در یافتن جفت و همسر آینده کمک می‌کند. نظر یونگ چنین بود که در واقع عشق تجلی بیرونی احساس عمیقی است که ما نسبت به آنیما و آنیموس خودمان داریم و تمایل به در هم پیوستن «ego» و آنیما و یا آنیموس را نشان می‌دهد. از دید یونگ روان زمانی کامل می‌شود که ego وارد اتحاد با آنیما یا آنیموس شود. از دید یونگ «ازدواج مقدس» که در متون رمزی عرفانی مسیحی بدان اشاراتی شده‌است در واقع همان اتحاد ego خودآگاه با آنیما و آنیموس است که در صورت رشد کافی ego می‌تواند حاصل شود. یونگ باور

[1] Arousal
[2] Pulse

به رشد ego داشت و اظهار نظر معروف او چنین است: «ناخودآگاه مردی ضعیف هرگز به او کمک نخواهد کرد». ego بعد از رشد و به اوج رسیدن است که رو به درون می‌گرداند و با پذیرفتن عناصر متناقض و متضاد جنس مخالف رو به کمال می‌گذارد. می‌دانیم که «کمال» در صورت به هم پیوستن عناصر متناقض پدیدار می‌شود. اما در این جا یک مرحلهٔ واسطه وجود دارد و آن عاشق شدن فرد است به فردی از جنس مخالف که خصوصیات و خصلت‌های آنیما و آنیموس را باز می‌تاباند. در واقع از دید یونگ ما عاشق کسی می‌شویم که یادآور خصوصیات آنیما و آنیموس ما است، به ویژه عشق‌هایی که در یک نگاه اتفاق می‌افتند و هیچ توجیه دیگری برای اتفاق افتادنشان نداریم. در واقع عشق و عاشق شدن به نوعی آگاه شدن و بسط آگاهی ما است به تصویری که ما از معشوق در عمق ناخودآگاهمان داریم و بدان آگاه نیستیم. یونگ تجلی آنیما و آنیموس را در رؤیاها به صورت فردی توصیف می‌کرد که از جنس مخالف است و لباس سیاه پوشیده است (که اشاره به حضور آن در اعماق ناخوداگاهی است). (رک. یونگ، ۱۳۵۹ و یونگ، ۱۳۷۲ و همو، ۱۳۷۱ و فوردهام، ۱۳۴۶) به هر حال می‌دانیم که عشق و یار نیز در اشعار حافظ معنایی منحصراً جنسی[۱] ندارند و عملاً در خدمت رشد معنوی[۲] فرد قرار دارند؛ لذا لفظ یار نیز در اشعار حافظ به نوعی به کار گرفته می‌شود که جنبه‌ای ابهامی دارد و نمی‌توان دقیقاً گفت که یار بیرونی (فرد) است یا یار درونی (آنیما،آنیموس) و این ابهام[۳] دقیقاً امری سنجیده و هوشمندانه است، چرا که خود مطلب اساساً مطلبی کاملاً روشن و دقیق نیست، ابهامی که در افکار حافظ و به طور کلی در شعر ایرانی- عرفانی دیده می‌شود نمی‌تواند مقوله‌ای تصادفی یا از روی ناچاری باشد؛ چرا که حافظ نشان داده که در تصریح و شفاف‌سازی ایده‌هایش حتی در قالب غزل هیچ مشکلی ندارد و به راحتی می‌تواند کاملاً شفاف صحبت کند، لیکن این که چنین نمی‌کند به خاطر ضرورت ابهام است. اساساً حقیقت[۴] در همهٔ اشکالش همواره شفاف و واضح[۵] نیست و می‌تواند جمع تناقض‌ها را در بر داشته باشد.

به هر حال یار در اشعار حافظ هم جنبهٔ بیرونی[۶] و هم درونی[۷] دارد. بعید است وصال یار بیرونی هر قدر هم که جذاب و وسوسه انگیز باشد بتواند چنین نقطهٔ عطفی را در زندگی بشر بازی کند که احساس تغییر کلی در وضعیت[۸] انسانی ایجاد نماید و بیشتر به نظر می‌رسد وصالی درونی اتفاق افتاده باشد که ego خودآگاه حافظ با آنیما دیدار کرده و با وی در پیوسته و لذا تراز[۹] روان را به مراتب بالاتر ارتقا داده باشد که حافظ از آن با تعبیر پایان کار (کار آخر شد) یاد می‌کند.

آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود عاقبت در قدم باد بهار آخر شد

امید و امیدواری در این بیت جایگاه بزرگی دارد. هر چند که نخوت عناصر، وابسته به دوران‌های ادبار بزرگ و غیر قابل تحمل است لیکن باد بهار در نهایت وزیدنی است و با همهٔ لطافتش نخوت گران و سنگین خزان را متلاشی خواهد ساخت. نابودگرسختی‌ها و دشواری‌ها لازم نیست که زمخت و سنگین باشد. پدیدهٔ لطیفی چون باد بهار می‌تواند متلاشی‌کننده نخوت و غرور خزان باشد.

شکر ایزد که به اقبال کله گوشهٔ گل نخوت باد دی وشوکت خار آخر شد

هر چند پدیده‌های مرده‌دوست و سوزانندهٔ هستی مدتی ممکن است صاحب شوکت و قدرت و نخوتی باشند لیکن غلبه در نهایت با پدیدارهای زنده و پویا است و زیبایی و سرزندگی در نهایت غلبه خواهد کرد و البته این چرخه بارها تکرار خواهد شد چرا که ذات هستی و حیات چنین است.

صبح امید که شد معتکف پردهٔ غیب گو برون آی که کار شب تار آخر شد

امید از دست نباید داد[۱۰]؛ چرا که سیر هستی به سوی روشنایی و آگاهی است و هر چند در مقاطعی حقیقت ممکن است در تاریکی گم شود و آگاهی بدان سخت شود، لیکن در سیر هستی در نهایت بیرون آمده و زیر نور آگاهی قرار خواهد گرفت.

---

[1] Sexual
[2] Spiritual
[3] Ambiguity
[4] Truth
[5] Clear
[6] External
[7] Internal
[8] Status
[9] Plane
[10] Hopefulness

آن پریشانی شب‌های دراز و غم دل همه در سایهٔ گیسوی نگار آخر شد

باز ابهام در کار است. سایهٔ گیسوی نگار باعث رفع پریشانی شب‌ها می‌شود. پریشانی نوعی حالت روحی[۱] است که در آن ناراحتی[۲] به همراه پراکندگی و تفرق[۳] عناصر درون روانی احساس می‌شود. وقتی کارکردهای ego (همچون واقعیت سنجی حافظه، اراده، حرکت، زبان و ...) حالت هم‌آهنگی و هم‌راهی[۴] را از دست بدهند و هر کارکردی برای خودش و مستقلاً و بدون هماهنگی با سایر عناصر عمل کند، در نتیجه آشفتگی دردناکی بر روان حاکم می‌شود و انسجام درونی به هم می‌خورد و چاره گیسوی نگار است که دستگیر می‌شود و انسجامی به روان می‌دهد (عشق) و عاطفهٔ دوست داشتن[۵] غلبه می‌کند و انسجامی دوباره به روان می‌دهد و غم از دل می‌رود.

باورم نیست زبدعهدی ایام هنوز قصّهٔ غصه که در دولت یار آخر شد

اشاره به بدعهدی ایام؛ این که به سیر وقایع بیرونی نمی‌توان دل بست و سیر آن چندان مطابق انتظارات ما پیش نمی‌رود.

ساقیا لطف نمودی قدحت پر می باد که به تدبیر تو تشویش خمار آخر شد

معنای بیت از نظر مفهوم مورد بحث ما کاملاً آشکار نیست؛ لیکن می‌تواند به این معنی باشد که حالت متعارف خودآگاهی که ما در غیر حالت بیداری و روشنایی اعتلایی در آن هستیم نوعی حالت «خماری» است. خمار در لفظ به معنای حالت «پوشیدگی» است. چشم خمار، چشمی است که پس از رفع نشئهٔ مستی حالت نیمه‌پوشیدگی دارد و نیمه بسته است و لذا بدیهی است که دید و بینایی در این حالت فاقد حدت[۶] باشد؛ پس حالت متعارف ما نوعی ضعف بینایی، بدن و آگاهی است که پس از رفع حالت مستی رخ می‌دهد. آیا حافظ چنین در نظر داشته که ما در دوره‌ای از زندگی بیدار و هوشیار بوده‌ایم و سپس خماری بر ما غلبه کرده و حال با عنایت مرجعی خارج از وجود فیزیکی ما دوباره آگاهی به دست آورده‌ایم؟

در شمار ار چه نیاورد کسی حافظ را شکر کان محنت بی‌حد و شمار آخر شد

احتمالاً نظر بر این است که بیداری و اعتلا لزوماً در کسانی که از طرف دیگران بزرگ و قابل اعتنا ارزیابی می‌شوند رخ نمی‌دهد بلکه ممکن است در کسانی رخ دهد که چندان احتمال چنین واقعهٔ بزرگی در درون آنها از طرف دیگران نمی‌رود. پس منطق درونی روی دادن چنین اتفاق بزرگی با منطق متعارف[۷] و معمول جامعه فرق دارد. همان گونه که سهراب سپهری می‌گوید: «چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۸۴).

اتفاقات بزرگ درون روانی[۸] لزوماً در کسانی رخ نمی‌دهد که دیگران بزرگ و آماده می‌پندارند. منطق دنیای درون (که بیشتر به تفکر اولیه و شهود[۹] مرتبط است) با منطق دنیای بیرون که امورات آن با تفکر ثانویه و عقل[۱۰] بیشتر پردازش می‌شود تفاوت‌های اساسی دارند و موفقیت در یکی لزوماً و قطعاً با موفقیت در دیگری همراه و همسان نیست. مثلاً می‌دانیم که اراده[۱۱] هر چند در دنیای بیرون اثرگذاری بالایی دارد و تأثیرش بزرگ است اما در دنیای درون خواست شدید و تلاش و تقلا می‌تواند نتیجهٔ عکس بدهد. مثلاً اراده برای خوابیدن یا تلاش برای راندن فکری خاص از ذهن یا احساسی خاص از دل (مثلاً بیرون راندن ترس از دل) عملاً نتایج معکوس می‌دهد و خواب از سر می‌پرد و فکر بدتر به ذهن هجوم می‌آورد؛ لذا ممکن است کسانی به اعتلای درونی برسند که چندان از طرف دوستان و آشنایان در حساب نباشند و موفقیت‌های در خور کسب نکرده باشند، هر چند که احتمال اعتلا در چنین کسانی از دید صاحب‌نظران و روشن‌بینان نمی‌تواند دور بماند.

---

[1] psychic state
[2] distress
[3] disintegration
[4] integration
[5] love emotion
[6] acuity
[7] ordinary
[8] Intrapsychic
[9] primary process thinking and intuition
[10] secondary process thinking and intellect
[11] Intention

۳- ۳- غزل ۱۷۶

دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند ونـدر آن ظلمت شب، آب حیاتم دادند
بی‌خود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند باده از جام تجلّیّ صفاتم دادند
چه مبارک سحری بود و چه فرخنده شبی آن شب قدر که این تازه براتم دادند
بعد ازین روی من و آینهٔ وصف جمال که در آنجا خبر از جلوهٔ ذاتم دادند
من اگر کامروا گشتم و خوشدل چه عجب مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند
هاتف آن روز به من مژدهٔ این دولت داد که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند
این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد اجر صبری است کزان شاخ نباتم دادند
همّت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که ز بند غم ایّام نجاتم دادند

تحلیل برخی ابیات غزل:

دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند ونـدر آن ظلمت شب، آب حیاتم دادند

یک نکتهٔ مهم پس از رسیدن مقصود از دید حافظ رهایی از غصه است. غصه و غم[۱] عواطف[۲] مربوط به فقدان[۳] هستند (Sadock, 2021). زندگی بشر آکنده از تأسف است. چون در بهترین و ایده‌آل ترین حالت هم عمر بشر به سرعت در حال گذر است و بودن در حال تبدیل شدن به نبودن است. ظاهراً از دید حافظ پس از رسیدن به مقصود، اتفاقی می‌افتد که غم و غصه به کناری می‌رود و در بیت دوم اشاره به کیفیت این اتفاق می‌کند؛ درک اینکه بودن قرار نیست به نبودن تبدیل شود یا اینکه بعد از نبودن هم نوعی «existence» تداوم خواهد داشت این دقیقاً همان ایرادی است که «هانری کربن» بر «مارتین هایدگر» می‌گرفت و از این که فلسفهٔ وجودی وی با استحالهٔ بودن به نبودن پایان می‌پذیرد ناراضی بود (ر.ک. شایگان، ۱۳۷۲).

بی‌خود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند باده از جام تجلّی صفاتم دادند

بی‌خودی[۴] را می‌توان نوعی مستحیل شدن ego در ساختار وسیع‌ترِ وجود دانست. در سایر اشعار حافظ به مستحیل شدن «من» و خود فرد در مرجع عمیق‌تر و وسیع‌تری اشاره شده است و هر چند «من خودآگاه[۵]» بشر محصول میلیون‌ها سال تکامل است و بر هر انسانی ضروری است که از خود به منزلهٔ وجودی جدا از سایر پدیده‌ها آگاهی کامل پیدا کند و با رشد و گسترش ظرفیت‌های آن در راه اعتلا قدم بردارد لیکن پس از طی مراحلی این خود به یک مانع در راه رشد و اعتلا تبدیل می‌شود و باید کنار رود تا عرصه برای تجلی‌های عمیق‌تر هستی فراهم شود. توجیه روانکاوانهٔ این مقوله و به ویژه تفاوت‌های نظری دیدگاه‌های فروید و یونگ در بخش‌های دیگر همین نوشتار مورد بررسی قرار گرفته است. به هر حال باید پذیرفت که «من» یا ego، ساختاری موقتی برای رشد فردی، و محصول تکامل زبان‌شناختی و هیجانی انسان است و در عین حال که ساختاری استثنائی و پیچیده و شاهکار خلقت است، اما در عین حال خود موجد رنج‌ها و آلام بزرگی برای بشر است. خود احساس «جدا افتادگی[۶]» که ego ایجاد می‌کند و مولوی به طور تمثیلی آن را به جدا شدن نی از نیستان تشبیه می‌کند و موجد رنج و درد عظیم و ترس و نگرانی دردناکی است که مولانا آن را با عبارت «از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند» توصیف می‌کند. (مولوی، ۱۴۰۲: ۱)

این همان ترس و نگرانی است که باعث رنج و غصهٔ مداوم بوده و اشتیاق نی به بازگشت به نیستان را باعث می‌شود اما بازگشتی که همراه با آگاهی است. جزء از کل جدا می‌شود و آنگاه آگاهانه مجدداً به آغوش کل باز می‌گردد و قطره در دریا مستحیل می‌شود اما آگاهی[۷] باقی می‌ماند.

---

[1] Sadness and Sorrow
[2] Emotions
[3] Loss
[4] Selflessness
[5] Conscious Ego
[6] Separateness
[7] Awareness

در توجیه[1] «تجلی صفات» گفته می‌شود که در عرفان ایرانی–اسلامی ظهور انوار حق در دل عارف بر سه قسم است: تجلی ذات، تجلی صفات و تجلی افعال. «تجلی ذات» موجب فنای ذات سالک و تلاشی صفات اوست. «تجلی صفات» موجب خضوع و خشوع یا سرور و انس سالک است. «تجلی افعال» مایهٔ بی‌تفاوتی نسبت به دیگران و نفی نفع و ضرر از کارهای ایشان است (Jung, 1974).

به نظر می رسد فوران مرکز ثقل دیگر روان[2] که مرکزکلیت روان ما است (نه مانند ego مرکز بخش خودآگاه روان)، موجب مستحیل شدن «من» ego و در نتیجه پایان یافتن تمام رنج‌ها و اضطراب‌ها و حسرت‌ها و غصه‌ها می‌گردد. شادی واقعی زمانی حاصل می‌شود که «من» در هویتی وسیع‌تر حل گردد و دامنهٔ خودآگاهی هر چه گسترده‌تر شود.

چه مبارک سحری بود و چه فرخنده شبی آن شب قدر که این تازه براتم دادند

این بیت وصف پر برکت بودن آن دمی است که این تغییر اساسی در وی اتفاق افتاده‌است؛ اشاره به این مطلب که تغییر بزرگ وجابجایی مرکز ثقل روان و شخصیت به صورت ناگهانی و در دمی اتفاق می‌افتد و روندی کند و تدریجی نیست. به نظر می‌رسد پتانسیل تغییر به صورت تجمعی[3] فشرده می‌گردد لیکن تغییر بزرگ به طرفةالعینی اتفاق می‌افتد. افزایش پتانسیل می‌تواند ناشی از سبک زندگی یا ریاضت‌ها یا ذکرها باشد. در بقیهٔ غزل‌ها حافظ به صورت تمثیلی در مورد نحوهٔ سلوک و تجمع پتانسیل تغییر و بایدها و نبایدهایی که در این راه باید مد نظر داشت، صحبت نموده‌است.

بعد ازین روی من و آینهٔ وصف جمال که در آنجا خبر از جلوهٔ ذاتم دادند

بیت نشان می‌دهد که پس از این اتفاق آگاهی بر زیبایی[4] به اوج خود رسیده و درک زیبایی در روان حافظ به نحو سترگی منبسط شده است و از طرف دیگر به هر طرف که می‌نگرد زیبایی می‌بیند و این می‌تواند تا حدودی نشانگر رشد آگاهی بر خیر[5] نیز باشد. حافظ ادامه می‌دهد که درک زیبایی در واقع باعث بروز «جلوهٔ ذات» شده است و عامل فنای «من» ego گردیده است و ظاهراً استغراق در زیبایی، رابطه‌ای دو سویه با بیداری و اعتلا دارد. درک زیبایی باعث اعتلا می‌شود و بیداری و اعتلا درک زیبایی را عمق می‌بخشد و شدیدتر می‌کند.

من اگر کامروا گشتم و خوش‌دل چه عجب مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند

از دید حافظ به نظر می‌رسد فقط یک کامروایی وجود دارد و آن بیداری و اعتلا است. حافظ از لفظ «کامروا» به صورت مطلق یاد می‌کند یعنی این که تنها یک کامروایی واقعی وجود دارد و آن بیداری و اعتلا به معنای مستحیل شدن ego در self است و بقیهٔ کامروایی‌ها و اهداف دیگر در مقابل این کامروایی اصلی رنگ می‌بازد و اشاره به این مطلب که خوش‌دلی واقعی و اصلی نیز به معنای مطلق محصول این بیداری است.

حافظ به استحقاق خود اشاره می‌کند. استحقاق در این جا به معنای زمینه‌سازی و ظرفیت‌سازی درون روانی برای وقوع بیداری است. روش‌های ظرفیت‌سازی مقوله‌ای است که در بیت بعدی و غزل‌های بعدی بدان اشاره می‌شود.

هاتف آن روز به من مژدهٔ این دولت داد که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند

صبر و ثبات[6] شرط اصلی برای امر اعتلای خودآگاهی در نظر گرفته می‌شوند. طبیعتاً مسیر سلوک راهی دشوار و پرمرارت است و ضروری است که راهرو سختی‌ها و رنج‌های متعددی ببیند و جور و جفا و طاقت از کف ندهد. تسلط بر نفس برای اعتلای خودآگاهی امری پایه و ضروری است.

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد اجر صبری است کزان شاخه نباتم دادند

این بیت اشارهٔ مجدد به صبر و اهمیت کلیدی آن در مسیر سلوک است.

همّت حافظ و انفاس سحر خیزان بود که ز بند غم ایّام نجاتم دادند

---

[1] Explanation
[2] Self
[3] Cumulative
[4] Awareness of Beauty
[5] Awareness of Goodness
[6] Patience and Consistence (Persistence)

تأکید بر این نکته که همت و مصمم بودن فرد[1] با دعاها و عنایات سایر رهروان سلوک باید جمع شود تا در نهایت اعتلا حاصل گشته و رهایی از غم‌های روزمره انجام شود. از دید حافظ تنها یک هدف ارجمند و والا وجود دارد و آن رسیدن به بیداری و اعتلا است و سایر غم‌ها و فقدان‌های روزمره دارای چنان ارزشی نیستند که بدان‌ها مشغول شویم، لیکن ما را از آنها گریزی نیست و تنها با بیداری از آنها خلاصی کامل می‌یابیم. اما برای رسیدن به این هدف تنها همت فردی کافی نیست و حافظ به نقش مرموز دیگر رهروان راه سلوک در این زمینه اشاره می‌کند. این که چگونه دعاها و عنایات رهروان دیگر در تجمع پتانسیل تغییر در یک فرد و رسیدن وی به هدف کمک می‌کنند. امری که چگونگی آن هنوز بر ما پوشیده‌است ولی به نظر می‌رسد حافظ سلوک را مقوله‌ای کاملاً فردی نمی‌داند.

۳- ٤- غزل ۱۷۷

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند — گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت — با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند
آسمان بار امانت نتوانست کشید — قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند
جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه — چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند
شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد — صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند
آتش آن نیست که از شعلهٔ او خندد شمع — آتش آن است که در خرمن پروانه زدند
کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب — تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند

تحلیل برخی ابیات غزل:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند — گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

در این غزل به نظر می‌رسد به عمق رسوخ خودآگاهی تا مرز بی‌زمانی[2] اشاره می‌شود. گویی خودآگاهی توانسته به باستانی‌ترین[3] پیشینهٔ تاریخ روان راه یابد و نظاره‌گر نخستین[4] اتفاقات شکل‌گیری روان بشری باشد؛ نظاره‌گر روی آمدن سرچشمه‌های اولیهٔ روان بشری.

آیا یادآوری وقایع باستانی روان امکان‌پذیر است؟ با کشف حافظهٔ غیر شفاف[5] در مقابل حافظهٔ شفاف[6] مشخص شده چنین امکانی وجود دارد. حافظهٔ غیر شفاف مشتمل بر به یاد سپردن وقایعی است که قبل از تکامل هیپوکامپ[7] اتفاق افتاده‌اند. از آنجا که هیپوکامپ در ۳-۲ سالگی تکامل می‌یابد لذا قبل از این سن توانایی به یاد آوردن شفاف اتفاقات مقدور نیست اما در حافظهٔ غیر شفاف وقایع قبل ازآن زمان (ازجمله زمان تولد) را می‌تواند در خود حفظ نماید. کشف این حافظه سندی بود بر حقانیت «اتورانک[8]» و نظریهٔ «ضربهٔ تولد» او که خاطرهٔ تولد را به منزلهٔ ترومایی روانی که همواره همراه فرد است و زمینهٔ اضطرابی وجودی را در وی ایجاد می‌کند، ارائه نمود (Sadock, 2021).

لذا در این بیت به نظر می‌رسد خودآگاهی شاعر تا به جایی در عمق رسوخ کرده که تمام ظرفیت حافظه را یادآوری وقایع حتی مبهم و سمبلیک به کار کشیده‌است؛ حافظه‌ای که تنها معطوف به یادآوری وقایع زندگی فردی بشر نیست بلکه به کارگیری عناصری از حافظه و خاطره است که احتمالاً ظرفیت‌های ژنتیکی انسان‌ها برای حفظ و نگهداری خاطرات مربوط به نسل بشر را در لابه‌لای پیچش‌های DNA را به کار می‌گیرند تا آنچه را که به یاد ماندنی است به عرصهٔ آگاهی بکشانند؛ به یادآوری مبهم خاطراتی فرانسلی[9] که نقاط عطف تاریخ تکامل بشر را فرایاد می‌آورد. این تجربه با ایدهٔ «ناخودآگاه جمعی» یونگ که باور داشت هر انسانی تجربیات کل بشریت را با خود همراه دارد همخوانی دارد.

---

[1] Resoluteness and Decisiveness
[2] Timelessness
[3] Archaic
[4] Primitive
[5] Non Declarative Memory
[6] Declarative Memory
[7] Hippocampus
[8] Otto Rank
[9] Beyond Generations

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند

باز به نظر می‌رسد در این بیت رسوخ عمقی خودآگاه مورد نظر است؛ رسوخ به سطحی که سخن‌های باستانی (آرکه‌تایپ‌ها) در آن عمل می‌نمایند. به نظر می‌رسد ستر به معنای پوشیدگی[1] مشخصهٔ این عناصری است که ego خودآگاه شاعر با آنها دیدار کرده‌است و پوشیدگی چیزی نمی‌تواند باشد جز محصور بودن در اعماق ناخودآگاه. این بیت شباهت تجربیات عرفانی حافظ را با تجربیات مشابه کامل گوستا ویونگ، روانپزشک شهیر سوئیسی، آشکار می‌نماید؛ سفرهای درون روانی یونگ به اعماق ناخودآگاه که به شیوه‌ای شهودی[2] انجام می‌شد و دیدارهای مکرر وی با عناصرمتعین ناخودآگاه همچون آنیما، پیر خردمند و ... تکرار می‌شد. در واقع در این سلسله سفرها که یونگ با دقتی زیاد توصیف نموده است، ego یونگ با عناصر عمیق‌تر سازندهٔ روان در اعماق ناخودآگاه روبرو می‌شد. بر خلاف فروید که ناخودآگاه را عملاً محفظه‌ای می‌دانست که برای حبس خواسته‌ها و تکانه‌های نامقبول و غیر قابل پذیرش برای خودآگاه ایجاد شده، یونگ ناخودآگاه را به منزلهٔ سر منزل با ارزش‌ترین داشته‌های روانی بشر و سرچشمهٔ شور زندگی و انتظام روان پذیرفته بود. (ر.ک. یونگ، ۱۳۷۱)

در این بیت آشکار است که خودآگاهی فرد با مرکزیت ego، آن قدر در اعماق ناخودآگاه فرورفته که با عمیق‌ترین نیروهای تعین یافتهٔ روان (آرکه‌تایپ‌ها) که سرچشمه‌های انرژی و نظم روان هستند رویارو شده‌است. (Jung, 1974) همان گونه که می‌دانیم خودآگاهی ساختاری است که در میانهٔ دنیای درون و دنیای بیرون شکل می‌گیرد و بعد شروع به گسترش در سه بُعد عمق، ارتفاع و سطح می‌نماید. در این غزل تأکید بیشتر بر گسترش عمقی خودآگاهی و پدیدارشناسی آن است.

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند

اشاره به آیهٔ «اِنّا عَرَضنَا الأَمانَةَ عَلَی السَّمواتِ وَ الأَرضِ وَ الجِبالِ فَأَبَینَ أَن یحمِلنَها وَ أَشفَقنَ مَنها وَ حَمَلَها الأِنسانُ اِنَّهُ کانَ ظَلوماً جَهولاً» (احزاب/آیهٔ ۱۷۲) (ما برآسمان و زمین و کوه‌ها امانت را عرضه داشتیم، همه از بردن این بار خودداری کردند و از آن بیمناک شدند و انسان پذیرفت و وی (نیز در ادای امانت) بسیار ستمکار و نادان بود) دارد.

هر چند در مورد معنای امانت بحث زیاد است ولی به نظر می‌رسد مفهوم «خودآگاهی» بیشتر مدنظر باشد. در باب خودآگاهی می‌توان گفت احتمالاً متعلق به انسان است و سایر عناصر هستی فاقد این خصیصه هستند. می‌دانیم در آسمان اجرام سماوی و سایر پدیده‌ها همچون کهکشان‌ها و سیاهچاله‌ها حاوی حجم اطلاعات[3] بسیار بالایی هستند و بنا به گفتهٔ «استفن هاوکینگ»، تنها نور نیست که از مرز سیاهچاله نمی‌تواند فرار کند؛ اطلاعات نیز نمی‌تواند از این مرز عبور کنند و لذا حجم اطلاعات متراکم در این اجرام بسیارعظیم است اما شواهدی از وجود خودآگاهی در این اجرام در دست نداریم. (ر.ک. هاوکینگ، ۱۴۰۲)

ظاهراً حافظ هنگام سرایش این بیت در حال به یاد آوردن آن لحظهٔ ازلی است که در روند آفرینش وتکامل از بین میلیاردها پدیده سربرآورده و از جریان‌های گوناگون هستی تنها یکی و آن هم در قاموس انسانی توانست پذیرای خودآگاهی (آگاهی بر آگاهی) گردد.

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

حافظ جنگ بین فرقه‌ها را ناتوانی در دیدن حقیقت[4] می‌داند. دیدن حقیقت (آن گونه که هست) تکلیف بشر را روشن می‌کند و یگانگی حقیقت مانع از بروز اختلاف می‌شود. اما برای «دیدن» باید که چشم بینا داشت و چشم بینا ساده به دست نمی‌آید. چشم بینا محصول سلوک است؛ سبکی از زندگی که طی آن شیوهٔ زیستن برای حصول رشد و اعتلا تطبیق یافته‌است.

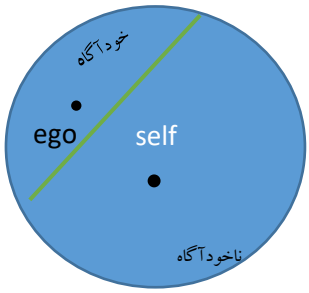
زندگی مقوله‌ای از سر تصادف و سرسری‌گری نیست؛ سیری است منظم و هدفدار که مقصدش رسیدن به دیدن حقیقت است، آنچنان که هست؛ سیری که در آن بنا به گفتهٔ اریک فروم «بودن» بر «داشتن» غلبه می‌کند.

شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند

[1] Veil
[2] Intuitive
[3] Information
[4] Awareness of Truth

به نظر می‌رسد در این بیت «او» نه وجودی بیرونی بلکه هویتی درونی دارد. ساختاری درون روانی که متفاوت با «من» ماست. لازم به توضیح است که وجود ساختار دوگانه در روان بشری از مدت‌ها قبل برای انسان‌ها شناخته شده بوده‌است و بعد از ارائهٔ ساختار دوگانهٔ «خودآگاه، ناخودآگاه» توسط فروید، فرمولاسیونی عملی و روانکاوانه پیدا کرد.

اما کسی که این فرمولاسیون را به دقت توضیح داد کارل گوستاو یونگ بود. شکل ۱ فرمولاسیون یونگ را نشان می‌دهد، از دید یونگ ego یا «من» مرکز روان خودآگاه ماست؛ اما کلیت روان، (اعم از خودآگاه و ناخودآگاه) مرکز دیگری نیز دارد؛ مرکزی که مرکز تمامیت دایرهٔ وجود ما را ایجاد می‌کند. این مرکزیت توسط یونگ «خویشتن» (self) نامیده شد.



شکل ۱- ساختار دوگانهٔ «خودآگاه، ناخودآگاه» فروید

اگر هر فرد به خواب‌ها و رؤیاهایش توجه کند متوجه می‌شود که از جایی در درون روان ما نگرش‌هایی متفاوت با آن چه ما خودآگاهانه در ذهن داریم سربرمی‌آورد. رؤیا به منزلهٔ چشمه‌ای از بصیرتی عمیق به باطن مسائل و رویدادها، از محصولات «خویشتن» است. همچنین self آن سرچشمه‌ای است که تصاویر و خیال‌های رنگارنگ و افکار گوناگون لاینقطع از آن سر برمی‌آورند. تمام تلاش روانکاوی فروید و روانشناسی تحلیلی یونگ و سایر روانکاوان بزرگ در واقع نزدیک کردن هر چه بیشتر ego به self و بلکه منطبق کردن این دو بر هم است و برای این کار بسط[1] هر چه بیشتر خودآگاه و رسوخ آن به تمامی گوشه‌ها و زوایای ناخودآگاه ضروری است.

باید ذکر کنم که از این نظر تفاوتی بین فروید و یونگ وجود داشت. فروید روان را سیستم بسته‌ای[2] می‌دانست که باید تعادل هیدرولیک نیروها را در آن مطالعه نمود، اما یونگ روان را سیستم بازی[3] می‌دانست که ازطریق «ناخودآگاه جمعی»[4] با سایر انسان‌ها و بعد حیوانات و عمیق‌تر با گیاهان و بعد با تمام عناصر هستی اشتراک می‌یابد. از دید یونگ مرکز روان بشری در واقع همان مرکزیت هستی یا جان جهان[5] است و لذا مسیر روانشناسی تحلیلی وی از طریق بسط خودآگاهی منجر به مستحیل شدن «من» در «جان جهان» می‌گردید؛ امری که در عرفان شرقی روشن‌شدگی یا «ساتوری» نامیده می‌شود. در متون عرفانی فراوان به این نکته اشاره شده است و در قرآن نیز خداوند با مخاطب قرار دادن پیامبر و فرمودن و اظهار واقعه به صورت «ما رَمیت إذ رَمَیت» (انفال/آیهٔ ۱۷) به این نکته اشاره می‌کند که تیر انداز واقعی در واقع نه «من» پیامبر بلکه مرکزیتی بسیار عمیق‌تر بوده‌است.

«اویگن هریگل» آلمانی که استاد فلسفه بوده است و سال‌های طولانی از عمرش را در راه یافتن به مکتب «ذن» صرف نمود، در کتاب *ذن در هنر کمانگیری* اظهار می‌دارد که از آنجا که برای پذیرفته شدن در مکتب ذن ضروری است که هر فردی هنری را در حد استادی فرابگیرد، و وی کمانگیری را انتخاب نموده بود، حدود ۱۰ سال را صرف آموختن هنر کمانگیری می‌نماید و در این راه استاد وی بارها به وی تذکر داد که هنگام رها کردن تیر حالتش به گونه‌ای باشد که انگار نه هریگل، بلکه این «او» است که تیر را پرتاب می کند. (ر.ک. هریگل، ۱۴۰۴ و همو، ۱۴۰۳)؛ تمرین برای درک وجود مرکزیتی دیگر در درون که باید «من» ما در آن

[1] Expansion
[2] Closed System
[3] Open System
[4] Social Unconsciousness
[5] Anima Mundi

مستحیل شود و وحدتی درونی حاصل گردد. شاید در واقع همان پدیده‌ای که در عرفان با لفظ «فنا» از آن نام برده می‌شود، فنای «من» در مرکزیتی عمیق‌تر است. به نظر می‌رسد در این بیت حافظ تجربه‌ای مشابه را توصیف می‌کند. دیگر بین «من» و «او»ی درونی جدایی و مفارقت و مخالفتی نیست و هر دو مرکز روان از در صلح درآمده‌اند؛ واقعه‌ای چنان بزرگ که به شکرانهٔ آن حوریان به رقص درآمده‌اند و ساغر شکرانه زده‌اند. در عرفان ایرانی و از جمله در اشعار حافظ چنین می‌نماید که واقعه‌ای از این دست جزو اهداف بزرگ هستی محسوب می‌شود و گویی با اتفاق افتادن چنین روشن‌شدگی‌هایی (که نادر هست و زمان طولانی طول می‌کشد تا هر از گاهی انسانی به چنین مرتبه‌ای برسد) شور و شعفی در عالم عرش پدیدار می‌گردد و هستی یک گام به هدف غایی نزدیک می‌شود و لذا برای شکرانهٔ این اتفاق که در درون عارف سالک می‌افتد در بالاترین مرتبهٔ عالم حوریان به حرکت در می‌آیند (یا به تعبیر افلاطونی صور مثالی به جنبش در می‌آیند).

آتش آن نیست که از شعلهٔ او خندد شمع آتش آن است که در خرمن پروانه زدند

اشاره به شور درونی برای رسیدن به هدف است. بر انگیختگی که از شدت «خواستن» به مرحلهٔ سوزانندگی می‌رسد. در واقع بیت به بعد عمودی خودآگاهی اشاره می‌کند؛ آگاهی یافتن بر میل به اعتلا و فراروی در حدی که به سوزانندگی می‌رسد و البته سوزانندگی در اینجا وجهی واقعی دارد؛ چرا که برانگیختگی‌های شدید با تغییری که در وضعیت اتونومیک[1] و تعادل سیستم سمپاتیک و پاراسمپاتیک ایجاد می‌کنند و با تغییری که در خون‌رسانی به اعضای مختلف بدن و نیز خشکی مخاطات انجام می‌شود واقعاً احساس سوختن به فردی که در اوج بر انگیختگی ناشی از شور و اشتیاق قرار دارد دست می‌دهد.

درک و تحمل بر انگیختگی‌های سوزان و اشتیاق‌های شدید و وقار رفتاری پیشه کردن در برابر آنها از مراحل سلوک است. بدون تجربهٔ این آتش‌های سوزان، سیستم‌های روانی–فیزیکی[2] بشر به درجه‌ای از انبساط[3] نمی‌رسد که پذیرای حقیقت‌های بزرگ باشد و ظرفیت رویارویی و دیدن هستی آن گونه که هست را در خود پرورش داده باشد.

آتشی که در خرمن پروانه زده شده باعث شور و بی‌قراری وی برای فنا می‌گردد، همانگونه که شور عشق باعث فنای«من» (ego) در پیشگاه «خویشتن» (self) می‌شود.

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند

در این بیت حافظ به قدرت کلامی خود اشاره می‌کند. اعتلای روحی باعث ایجاد ظرفیتی زبانی[4] شده است که توان ابراز کلامی تجربیات عمیقی را که بعضاً غیر قابل ابراز می‌نمایند پیدا کرده‌است.

قدر مسلم ما صاحب دانشی غیر کلامی هستیم که به زبان نمی‌آیند. این تجربیات که محصول پردازش‌های لوب راست[5] (که نگرشی کلی نگر[6] به محیط پیرامون دارد) و هسته‌های زیر کورتکس[7] هستند به ما نوعی آگاهی می‌دهند که احساس می‌شوند اما به کلام در نمی‌آیند، همان گونه که سهراب سپهری در توصیف سفر درون روانی خود[8] می گوید: «رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۲).

اندیشه‌ها و احساساتی که به آنها ناآگاه[9] یا نیمه‌آگاه[10] هستیم و لذا در نقاب پوشیده مانده‌اند و این «حافظ» است که به دلیل گسترش توانمندی‌های خودآگاهی و اعتلاییش[11] قدرت به کلام کشیدن این اندیشه‌های پنهان و پوشیده در نقاب را یافته‌است. (Sadock, 2021)

---

[1] autonomic state
[2] psychophysical
[3] expansion
[4] linguistic
[5] right lobe
[6] holistic
[7] subcortical nuclei
[8] intrapsychic journeys
[9] unconscious
[10] subconscious
[11] transcendental

۳- ۵- غزل ۳۱۰

سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم
من به سر منزل عنقا نه به خود بردم راه قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم
از خلاف‌آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم
سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان که من این خانه به سودای تو ویران کردم
توبه کردم که نبوسم لب ساقیّ و کنون می‌گزم لب که چرا گوش به نادان کردم
نقش مستوری و مستی نه به دست من و توست آنچه سلطان ازل گفت بکن آن کردم
دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع گر چه دربانی میخانه فراوان کردم
این که پیرانه‌سرم صحبت یوسف بنواخت اجر صبری‌ست که در کلبهٔ احزان کردم
صبح‌خیزیّ و سلامت‌طلبی چون حافظ هرچه کردم همه از دولتِ قرآن کردم
هیچ حافظ نکند در خم محراب فلک این تنعّم که من از دولت قرآن کردم
گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم

شرح برخی ابیات غزل:

سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتوی خرد، حرص به زندان کردم

در این بیت به یک نکتهٔ مهم در رسیدن به هدف اعتلای خودآگاهی اشاره می‌شود و آن غلبه بر حرص و ولع[1] است. نیازهای بشری البته مسائلی قابل تأملند و همانگونه که در هرم نیازهای «آبراهام مازلو» به آن اشاره شده است باید نیازهای پایه مد نظر قرار گرفته و برآورده شود تا نوبت به نیازهای بالاتر و انسانی تر برسد (Sadock, 2021)، اما یکی از مشکلات در این زمینه حرص و ولع و تمایل به انباشت و اقناع نیازهاست. ریشهٔ ولع از دید فروید تثبیت[2] در مرحلهٔ مقعدی[3] رشد سایکوسکسوال است. مرحلهٔ مقعدی مرحله‌ای است که در آن کودک با مفاهیم انباشت و کنترل آشنا می‌شود، به این صورت که با کنترل یافتن کودک بر اسفنکترهایش و آگاهی یافتن بر این نکته که با مهار و رهاسازی اسفنکترها در مواقع مناسب می تواند رضایت والدین را جلب و با رهاسازی در مواقع نامناسب و آلودن محیط اطراف آنها را آزرده خاطر نماید، با مفاهیم انباشت و کنترل آشنا می‌شود. کودکانی که رشد روانیشان از این مرحله جلوتر نرود در آینده تبدیل به انسان‌هایی می شوند که «کنترل‌گری» و «انباشت‌گری» تبدیل به رویکرد اولیه‌شان در رویارویی با «اضطراب وجودی[4]» می‌گردد و در شرایط استرس، هر چه بیشتر به این دو رویکرد روی می‌آورند؛ یعنی انباشت‌گرتر و کنترل‌کننده‌تر می‌شوند. حرص، ولع و انباشتگری از عواقب تثبیت‌شدگی در مرحلهٔ مقعدی و ناتوانی در پیش رفتن و رشد یافتگی روانی است. تثبیت باعث انباشت‌گری می شود و از طرف دیگر انباشت‌گری باعث تثبیت و گیرافتادگی هر چه بیشتر در آن مرحله می‌شود (رک. فروید، ۱۳۴۷ و Sadock, 2021) و لذا حرص و ولع خود باعث ایجاد مانع در راه رشد می‌گردد و باید بر آن غلبه کرد و همانگونه که خود حافظ در این بیت اشاره کرده‌است فتوای خرد آن است که از دست حرص و ولع رهایی یابیم؛ اما روشی که حافظ برای رهایی از حرص و ولع ارائه می کند خود شایسته توجه و تامل است؛ رندی!

«رندی» در اشعار حافظ معمولاً در مقابل «زهد» قرار می‌گیرد که خود زهد به معنای نگرش صوری و ظاهرگرایانه[5] به راه و مسیر است. در مقابل رند فردی است که جوهر راه را دریافته و نگرش هرمنوتیک[6] و باطن‌گرایانه به سلوک دارد و منطق درونی و بنیادین هر حرکت و تمرین را درمی‌یابد و در قید و بند ظاهر رفتارها و اینکه توسط دیگران چگونه تفسیر شود ندارد. می‌توان از منظری دیگر، زاهد را کسی دانست که نگرش خطی به سلوک دارد و پیشروی را تنها جلو رفتن در خط صاف می‌داند، حال آن که «رند»

[1] Voracity
[2] Fixation
[3] Anal
[4] Existential Anxiety
[5] Formalistic
[6] Hermeneutic

نگرش غیر خطی دارد و می‌داند سلوک همیشه سیر مستقیم ندارد و ممکن است پیشروی در ظاهر نمودی پسروانه داشته باشد. این نکته را حافظ در بیت دیگر همین غزل هم تأکید کرده‌است.

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

همه چیز همان طوری پیش نمی رود که ما عادت[1] داریم. در طی سلوک به مراحلی ممکن است برسیم که مسیر آن چنان که ما عادت داریم پیش نرود.

مهمترین قسمت عادت ما عادت‌های شناختی[2] ماست. ما از هر راهی و هر حرکتی شِمایی[3] در ذهن داریم و معمولاً بر اساس آن شِما عمل می‌کنیم و از چهارچوب شِما خارج نمی‌شویم. ما در مورد زندگی و اهدافمان و نیز نحوهٔ رسیدن به اهدافمان تعریف‌های اولیه[4] داریم که این تعاریف همان شِماها را شکل می‌دهند، اما بعضی مواقع این شِماها با واقعیات مسیر همخوانی ندارند اما ما بر تداوم و پیروی از آنها اصرار می‌ورزیم، چرا که به آنها عادت کرده‌ایم.

از دید «ژان پیاژه» تجربیات ما دو گونه اثر بر شِماهای ذهنی ما می‌گذارند؛ یا تجربه با شِمای ذهنی سازگار است و تنها تغییرات جزئی در آن شِما ایجاد می کند که آن را assimilation می‌نامد، یا تجربهٔ ما سازگاری با شِما ندارد و با آن در تناقض است که در آن صورت این پروسه accommodation نامیده می‌شود که منتهی به تغییراساسی فرد می‌گردد. accommodation فرآیندی پر زحمت است که انرژی روانی بالایی می‌طلبد و در دورهٔ گذار شِمای قدیمی به شِمای جدید رنج روانی[5] زیادی به فرد تحمیل می‌شود. از این جهت است که ما به شِماهای کهنه‌مان عادت می‌کنیم و به آنها سخت می‌چسبیم و از رها کردن آنها امتناع می‌ورزیم. اما در طی سلوک که مسیری پر از شگفتی‌ها و تغییرات پی در پی است، سیالیت ذهنی[6] بالایی لازم است و پی در پی باید نو شد و شیوه‌هایی بدیع در کار نمود و در این کار بر عادت‌های شناختی، طبیعتاً خودآگاهی ما رشد می‌یابد و منبسط می‌گردد (Sadock, 2021).

من به سر منزل عنقا نه به خود بردم راه قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

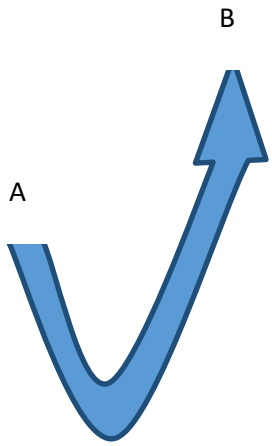
رسیدن به اوج از دید حافظ به تنهایی ممکن نیست و در این بیت صحبت از مرغ سلیمان می‌شود. مرغ سلیمان در این جا همان هدهد است که انتقال‌دهندهٔ پیغام‌های سلیمان بود و به نظر می‌رسد در اینجا اشاره به آن هاتف درونی است که می‌تواند راهنمای درونی ما در سیر و سلوک باشد. در این که یک راهنمای درونی در درون ما است که مسیر رشد و سلوک را به ما نشان می‌دهد بحثی نیست. به نظر می‌رسد نقشهٔ راهی مربوط به رشد روانی در درون ما وجود دارد که به ما مسیر را و کارهایی را که باید انجام دهیم و کارهایی را که نباید انجام دهیم، معرفی می‌کند. مهم‌ترین نمود این راهنماییها در رؤیاها[7] پدیدار می‌شوند. هر کسی که با تعبیر روانکاوانهٔ رؤیاها (به ویژه در مکتب یونگ) آشنا باشد، متوجه می‌شود که مرهمی درونی در ما هست که دغدغهٔ رشد روانی ما را دارد و تفسیر رؤیاها می‌تواند ما را در راه رشد روانی‌مان کمک نماید و پندهای سودمند و خارق‌العاده‌ای بر اساس شرایط در اختیارمان قرار دهد. نکتهٔ جالب دربارهٔ تعبیر رؤیاها این است که این اشارات و راهنمایی‌ها تنها دغدغهٔ رشد روانی ما را دارند و اهمیت چندانی به نگرانی‌های روزمرهٔ ما و حل و فصل آنها نشان نمی‌دهند. بروز این راهنمایی‌ها تنها منحصر به خواب و رؤیا نیست و الهامات درونی[8] نیزاز همان مرجع صادر می‌شوند و از دید حافظ ضروری هستند بدان الهامات گوش بسپاریم و در کار کنیم. در مورد الهامات علاوه بر جنبهٔ معنوی آن یک توجیه عصب‌شناسی نیز می‌توان ارائه کرد. نیمکرهٔ راست یک نیمکره با نگرش کل‌نگر است که تصویری کلی از رویدادها و وقایع می‌سازد و به نظر می‌رسد نقشهٔ راه و پتانسیل‌های درونی ما نیز در آن مندرج است و زمانی که نیاز به اطلاعات مندرج در آن باشد، از طریق corpus callosum اطلاعات را به نیمکرهٔ چپ (که نیمکرهٔ جزئی‌نگر و دقیق است) می‌فرستد. چون ساختارهای زبانی در نیمکرهٔ چپ مستقرند، اطلاعات نیمکرهٔ راست در نیمکرهٔ چپ قالب

[1] Habit
[2] Cognitive Habits
[3] Cognitive Schemas
[4] Basic Definitions
[5] Distress
[6] Mental Fluidity
[7] Dreams
[8] Revelations

زبانی به خود می‌گیرند و به صورت الهامات کلامی بر فرد جلوه‌گر می‌شوند. مشخصهٔ این الهامات آن است که در حین بروز فرد کاملاً آگاه است که این نداها از درون برمی‌خیزند و این وجه تفاوت آنها با توهمات[1] و illusion هاست (ر.ک. جینز، ۱۴۰۳). به هر حال حافظ اهمیت نداهای درون و ضرورت توجه به آنها را در این بیت یادآور می‌شود.

سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان که من این خانه به سودای تو ویران کردم

ویرانی و خرابی درون به منزلهٔ پیش‌شرطی برای رشد وسلوک در نزد حافظ جایگاه ویژه‌ای دارد. به هر حال ساختارهای درون روانی ما به ویژه آن دسته که منشأ آنها مربوط به عناصر منش است که نگاه ما را به هستی و زندگی شکل می‌دهند، مسیر ما را برایمان ترسیم می‌کنند، تمایل به تداوم و ممانعت از تغییر دارند (هموستاز) و تمایلی به تغییر حتی در راستای رشد و بهتر شدن نشان نمی‌دهند. اما تا این ساختارها (اعم از شناختی و هیجان) حاضر و پایدارند، ساختارهای جدید نمی‌توانند شکل بگیرند و لذا نیاز به انهدام آنها است. از این جهت است که گفته می‌شود رشد روان از نقطهٔ A به نقطهٔ B از نظر سازگاری انطباقی خط مستقیم نیست و U شکل است (شکل ۲).



شکل ۲- رشد روان از نقطهٔ A به نقطهٔ B

یعنی از نظر انطباقی با محیط، نخست فرد این انطباق را تا حد زیادی از دست می‌دهد و نزول می‌کند و پس از تجربهٔ عمق، رو به بالا صعود می‌نماید و درجهٔ بالاتر سطح شخصیت و انطباق با محیط را تجربه می‌نماید. یعنی در هر رشد واقعی روحی–روانی دوره‌ای از برزخ هست که فرد در آن از نظر انطباقی افت ونزول می‌کند. در مورد این نزول گفته می‌شود که همچون زه کمانی عمل می‌کند که هر چه پایین‌تر کشیده شود فرد را بعداً بالاتر پرتاب خواهد نمود (Sadock, 2021). حافظ برای رشد خودآگاهی در مقاطعی تن به ویرانی و به هم خوردن ساختارهای درون روانی (البته به شیوه‌ای هدفمند و اعتلاگرایانه) داده است تا ساختارهای منعطف‌تر و عمیق‌تر سربرآورند.

نقش مستوری و مستی نه به دست من و توست آنچه سلطان ازل گفت بکن آن کردم

همانگونه که رشد جسمی ریشه در مندرجات ژن‌های ما دارد، رشد روانی نیز مقوله‌ای بی‌هدف و بی‌انسجام نیست و ضرورت آن در عمیق‌ترین قسمت وجود ما (یعنی ژن‌ها) درج است و این مندرجات در نهایت تعیین می‌کنند که چه باید کرد تا رشد خودآگاهی جامهٔ عمل پوشد؛ اما «راه» برای هر کس ویژه و منحصر به فرد است (personalized). راه یکی از مستی می‌گذرد و راه دیگری از پوشیدگی و مستوری و هر چه هست در ازل مشخص شده و در ژن‌های ما درج است.

دارم از زلف ازل جنت فردوس طمع گر چه دربانی میخانه فراوان کردم

در این جا مجدداً به مقولهٔ تناقض اشاره شده‌است. اساساً رشد روانی زمانی محقق می‌شود که ما توان در کنار هم نهادن و پذیرفتن احساسات و مفاهیم متناقض را داشته باشیم (که البته کار دشواری است). پدیده‌هایی را که ما متناقض می‌پنداریم «هستی» مکمل هم قبول دارد. عشق و نفرت برای یک ذهن متعارف مقولاتی متضاد و متناقض است که در یک جا جمع نمی‌شوند اما هستی چنین

[1] Hallucination

تقسیم‌بندی را قبول ندارد و فردی ممکن است چنین احساساتی را هم‌زمان در دل ما بیدار کند. در این صورت ذهن متعارف ما دو راه دارد؛ یا یکی از این دو احساس را به ناخودآگاه بفرستد (repression) یا با تغییر نگرش خود هر دو احساس را هم‌زمان در خودآگاهی جا بدهد و به این ترتیب خودآگاه خود را طوری بسط دهد که هر دو احساس را با هم درک نماید. یک ذهن بالغ[1] و یک خودآگاهی رشدیافته قادر به درک و تحمل تناقض‌ها هستند.

اینکه پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت اجر صبری است که در کلبه احزان کردم

اهمیت صبوری و تحمل احساسات دردناک با وقار و خویشتن‌داری در این بیت مؤکد می‌شود. یک مفهوم روانکاوانه تحت عنوان «کف نفس» یا نگهداشت هیجانی[2] دقیقاً به این مسئله اشاره می‌کند. تحمل هیجانات منفی تند مانند خشم و غم و ترس و ممانعت از بروز و آزادسازی بی‌مهار و ابراز آن باعث رشد روحی- روانی می‌گردد. خودآگاهی زمانی گسترش می‌یابد که ما هیجانات تند را درک کرده آن را کنترل نماییم و مانع از بروز نسنجیده و متناقض با طرح های ذهنی خودآگاه آن شویم. آزادسازی بی‌مهار و بی‌حساب و کتاب عواطف و تبدیل سریع آن به رفتار (چه کلامی و چه حرکتی) مانع از رشد خودآگاهی می‌گردد و آن را در مراحل رشد نایافته و حتی شبه حیوانی نگاه می‌دارد. لذا صبر بر هیجانات تند و وقار در حین تحمل آنها باعث می‌شود در نهایت شاهد مراد در آغوش کشیده شود.

هیچ حافظ نکند در خم محراب فلک این تنعم که من از دولت قرآن کردم

اشاره به استفاده از متون مقدس (قرآن) در سیر و سلوک؛ متنی که از عمیق‌ترین مرکز هستی و از مرکز واقعی کل یعنی ذات باری تعالی صادر شده‌است. نگاه به قرآن به منزلهٔ چراغ راهنمایی است که مسیر را به سالک نشان می‌دهد، از پیچ و خم‌های طریقت می‌گذراند و موجب تنعم و موفقیت حافظه شده‌است.

شیخ شهاب‌الدین سهروردی، رهروان را پند می‌داد که قرآن را چنان بخوانید انگار که تنها برای شما نوشته شده‌است. (ر.ک. شایگان، ۱۳۷۲)

بدیهی است فیضی که حافظ با تأمل و تدبر در مفاهیم قرآن در سیرخودشناسی و رشد برده، هیچ حافظ قرآن دیگری که تمرکزش بر کلمات و نه مفاهیم مستور و پنهان بوده نبردهاست.

گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم

اشارهٔ اساسی در این بیت به بندگی است؛ این که از خودخواهی و خودمحوری[3] رها بشویم و برای این رهایی نیاز به بندگی و فرمانبری از مرجع دیگری غیر از تمنیات و وسوسه‌های جسمی، هیجانی و ذهنی[4] است. بندگی و گوش سپردن به فرامین در مسیر طریقت که به بهترین وجهی در قرآن بیان شده است، تضمینی است برای رهایی از خودمحوری و گیرافتادن در گرداب‌های درونی که انرژی روانی را هدر می‌دهند و مانع از تجمع آن برای ممکن ساختن رشد خودآگاهی می‌کردند.

دوباره در این بیت حافظ رابطهٔ بیداری خودآگاه را با رشد یافتگی زبانی متذکر می‌شود. شعر گفتن و در شعر به اوج رسیدن نشانگر استحکام زبانی قدرتمند فرد است و در چند شعر حافظ رابطهٔ قدرتمندی بین بیداری خودآگاه و توانمندی‌های زبانی می‌بینند. از آنجا که بعضی محققین ساختار روان را یک ساختار زبانی می‌بینند (از جمله ژاک لاکان)، به نظر می‌رسد این بیت به این معنی است که گسترش خودآگاهی عملاً رابطه‌ای دو سویه با رشد ساختار زبان شناختی فرد دارد.

۴- نتیجه‌گیری

بررسی غزل‌هایی که از اتفاق افتادن یک واقعهٔ بزرگ درون روانی[5] خبر می‌دهند، نشان می‌دهد که این اتفاق بزرگ از سنخ گسترش خودآگاهی است؛ گسترشی فورانی که به صورت ناگهانی اتفاق می‌افتد اما محصول سالها تمرین و ممارست و نیز تأمل در عرصهٔ خودشناسی و هنر خویشتن‌داری است.

[1] Mature Mind
[2] Emotional Containment
[3] Egocentrism
[4] Somatic, Emotional, Cognitive
[5] Intrapsychic

مهم‌ترین مؤلفه‌های این دگردیسی عظیم عبارتند از:

- گسترش خودآگاهی به فراتر از مرزهای «من» فردی[1] وکسب آگاهی نامکان[2] از اجزای هستی
- برهم‌نهش و پیوند دو مرکز بنیادین روان بشری یعنی Ego و Self و حصول وحدت روانی
- دسترسی آزاد به منابع عظیم دانش غیرکلامی موجود در نیمکرهٔ راست
- کسب توانمندی‌های زبانی– کلامی[3] خارق‌العاده
- رهایی از اضطراب وجودی ناشی از قرارداشتن در حالت انتظار
- رهایی از صفات و عواطف منفی و نامطلوب همچون حرص و ولع و نیز غم و غصه

منابع

قرآن کریم.

پاشایی، ع. (۱۳۹۰). هایکو، شعر معاصر ژاپن، تهران: نشر نظر.

پالمر، ریچارد. (۱۳۹۰). علم هرمنوتیک، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: نشر هرمس.

جینز، جولیان. (۱۴۰۳). خاستگاه آگاهی در فروباشی ذهن دوجایگاهی، ترجمهٔ سعید همایونی، تهران: نشر نی.

حافظ شیرازی. (۱۳۷۸). حافظ به سعی سایه، تصحیح امیرهوشنگ ابتهاج، چاپ ششم، تهران: نشر کارنامه

سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). هشت کتاب، تهران: نشر گفتمان اندیشهٔ معاصر.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۲). هانری کربن (آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی)، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: نشر آگاه.

فروید، زیگموند. (۱۳۴۷). تعبیر خواب و بیماری‌های روانی، ترجمهٔ ایرج پورباقر، مؤسسهٔ انتشارات آسیا.

فوردهام، فریدا. (۱۳۴۶). مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران: سازمان انتشاراتی اشرفی.

کلونینگر، رابرت. (۱۴۰۱). احساس خوب، ترجمهٔ علیرضا فرنام، تهران: نشر ارجمند.

لوکنر، آندره آس. (۱۳۹۴). درآمدی به وجود و زمان، ترجمهٔ احمدعلی حیدری، تهران: نشر علمی.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۴۰۲). مثنوی معنوی، تصحیح محمدعلی موحّد، ۲ ج، تهران: نشر هرمس و فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

هاوکینگ، استفن. (۱۴۰۲). تاریخچهٔ زمان، ترجمهٔ داود نعمت‌اللهی، تهران: نشر معیار اندیشه.

هایدگر، مارتین. (۱۴۰۴). هستی و زمان، ترجمهٔ علی رشیدیان، تهران: نشر نی.

هریگن، اویگن. (۱۴۰۳). روش ذن، ترجمهٔ علی پاشایی، تهران: سازمان انتشاراتی ابتکار.

هریگن، اویگن. (۱۴۰۴). ذن در هنر کمانگیری، ترجمهٔ علی پاشایی، تهران: سازمان انتشاراتی ابتکار.

هسه، هرمان. (۱۳۶۷). سیذارتا، ترجمهٔ پرویز داریوش، تهران: انتشارات اساطیر.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۹). انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: انتشارات کتاب پایا.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲). جهان‌نگری، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات طوس.

یونگ، کارل گوستاو و پلایانه، آنه. (۱۳۷۱). خاطرات، رؤیاها و اندیشه‌ها، ترجمهٔ پروین فرامرزی، تهران: انتشارات جامی.

Bergson, H. (1983). L'Évolution créatrice, Henry Holt and Company, University Press of America.

Bohm, D. (1980). Wholeness and the Implicate Order, First published by Routledge & Kegan Paul.

Cloninger, R. (2010). A Person-Centered Approach to Clinical Practice. M.D Kathleen M. Wong, M.D. , FOCUS, Spring 2010, Vol. VIII, 2.

Cloninger, R. (2006). Fostering Spirituality and Well-Being in Clinical Practice. PSYCHIATRIC ANNALS, 36:3.

Cloninger, R. (2009). Evolution of Human Brain Functions: The Functional Structure of Human Consciousness. Aust N Z J Psychiatry 43: 994.

Jung C. G. (1974). Four archelypes, Routlrdge and Kegan Paul Ltd.

Sadock, Benjamin, J., Sadock, Virginia A. Ruiz, Pedro, (2021). Kaplan & Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry, 9th Edition.

[1] Transpersonal
[2] Nonlocal
[3] Linguistic