

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

پژوهش‌های ادب عرفانی

کوهرکویا

نشریه علمی - پژوهشی

سال ششم - شماره سوم (پیاپی ۲۳)

پاییز و زمستان ۱۳۹۱

نشریه علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

سال ششم - شماره سوم (پیاپی ۲۳) پاییز و زمستان ۱۳۹۱

صاحب امتیاز: انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

مدیر مسئول: دکتر مهدی محقق

سر دبیر: دکتر سید علی اصغر میرباقری فرد

هیأت تحریریه

دکتر حسین آقاحسینی (استاد)، دکتر مه‌ری باقری (استاد)، دکتر تقی پورنامداریان (استاد)،

دکتر جلیل تجلیل (استاد)، دکتر منصور رستگار فسایی (استاد)، دکتر یحیی طالبیان (استاد)،

دکتر محمود عابدی (استاد)، دکتر مهدی محقق (استاد)، دکتر سید علی اصغر میرباقری فرد

(استاد)، دکتر محمدجعفر یاحقی (استاد)

مدیر اجرایی: مرضیه جلالی

ویراستار فارسی: دکتر علی اکبر احمدی دارانی

ویراستار و مترجم انگلیسی: احسان گل‌احمر

حروفچین و صفحه‌آرا: اعظم طغیانی

ناشر: دانشگاه اصفهان چاپ و صحافی: چاپخانه دانشگاه اصفهان

سال انتشار: اردیبهشت‌ماه ۱۳۹۱

با همکاری قطب علمی تحقیق در متون حکمی و عرفانی و حوزه معاونت تحقیقات و فناوری دانشگاه اصفهان

براساس رأی مورخ ۸۵/۶/۱۱ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور درجه علمی - پژوهشی به نشریه «گوهر گویا» اعطا گردید و بر اساس نامه مورخ ۱۳۹۰/۱۰/۲۶ کمیسیون نام مجله، به «پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)» تغییر یافت.

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و مجله در این زمینه مسئولیتی ندارد.

نشانی: اصفهان، خیابان هزارجریب، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجله پژوهش‌های

ادب عرفانی (گوهر گویا)، کد پستی ۸۱۷۴۴ - تلفن: ۰۳۱۱-۷۹۳۳۰۹۷، دورنگار: ۰۳۱۱-۷۹۳۳۱۵۱

سامانه نشریه: <http://uijs.ui.ac.ir/jpll> پست الکترونیکی: gawhar@litr.ui.ac.ir

این نشریه در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی www.SID.ir

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) www.srlst.com

دارای ضریب تأثیر (IF) از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)

بانک اطلاعات نشریات کشور www.magiran.com

سامانه نشریات دانشگاه اصفهان <http://uijs.ui.ac.ir/jpll>

پایگاه اولریخ (راهنمای بین‌المللی نشریات ادواری) <http://ulrichsweb.serialsolutions.com>

راهنمایی تدوین مقالات پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا) و شرایط پذیرش آن

پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا) فصلنامه علمی- پژوهشی به منظور «ترویج زبان و ادب فارسی» و آگاهی علاقه‌مندان به ادب و فرهنگ این مرز و بوم از نتایج پژوهش‌های محققان و صاحب‌نظران منتشر می‌شود. مقالات ارسالی باید شرایط زیر را داشته باشد:

الف- شرایط علمی

- ۱- مقاله نتیجه کاوشها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.
 - ۲- مقاله دارای اصالت و نوآوری باشد.
 - ۳- در نگارش مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت و از منابع معتبر و اصیل استفاده شود.
 - ۴- مقاله از نوع تحلیل و نقد اصیل باشد. بنابراین، ترجمه و گردآوری در این مجله جایی ندارد.
 - ۵- مقاله باید صرفاً در یکی از موضوعات زیر تدوین شود:
 - ۱-۵- تحقیق و تحلیل در متون منظوم و مثنوی عرفانی
 - ۲-۵- تحقیق و بررسی نسخ خطی متون عرفانی
 - ۳-۵- تحقیق و تحلیل مبانی عرفان اسلامی
 - ۴-۵- تحقیق و بررسی تاریخ عرفان اسلامی
 - ۵-۵- تحقیق و تحلیل در عرفان تطبیقی
 - ۶-۵- تحقیق و تحلیل درباره زبان عرفانی
 - ۷-۵- تحقیق در مبانی زیبایی‌شناسی متون عرفانی
 - ۸-۵- موضوعات دیگری که به تبیین و تحلیل متون عرفانی بپردازد.
- توضیح: مقاله پس از دریافت، نخست در هیأت تحریریه بررسی و ارزیابی می‌شود و در صورت داشتن شرایط لازم برای داوری ارسال می‌گردد. پس از وصول دیدگاه‌های داوران، نتایج آن در هیأت تحریریه مطرح می‌شود و در صورت کسب امتیازات کافی پذیرش چاپ می‌گیرد.

ب- شرایط نگارش

- ۱- مقاله از جهت نگارش باید ساختاری محکم و استوار داشته باشد و اصول فصاحت و بلاغت در آن رعایت گردد.
- ۲- مقاله بدین ترتیب تنظیم شود:
 - ۱-۲- عنوان مقاله کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.
 - ۲-۲- نام مؤلف یا مؤلفان همراه با درجه علمی (نشانی و شماره تلفن در برگ ضمیمه ارسال شود)
 - ۲-۳- چکیده فارسی (حداکثر پانزده سطر).
 - ۲-۴- کلید واژه فارسی (حداکثر شش کلمه).
 - ۲-۵- مقدمه، شامل پیشینه تحقیق و مآخذ باشد و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده سازد.
 - ۲-۶- متن اصلی که در آن به طرح موضوع و تحلیل آن می‌پردازد.
 - ۲-۷- نتیجه‌گیری.
 - ۲-۸- منابع و مآخذ.

- ۹-۲- چکیده انگلیسی (حداکثر ده سطر).
- ۱۰-۲- کلید واژه انگلیسی (ترجمه کلید واژه‌های فارسی).
- ۱۱-۲- نام نویسنده به لاتین همراه درجه علمی.
- ۳- ارجاعات متن باید داخل پرانتز به ترتیب نام نویسنده، سال و صفحه ذکر شود؛ مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۲۵۴).
- ۴- ارجاعات کتاب:
- نام خانوادگی (شهرت)، نام. (سال انتشار داخل پرانتز). نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، شهر محل نشر: ناشر، نوبت چاپ.
- ۵- ارجاعات مجله
- نام خانوادگی (شهرت)، نام نویسنده. (سال انتشار داخل پرانتز). «عنوان داخل گیومه»، نام نشریه، دوره / سال، جلد، شماره صفحات (از ص تا ص).
- ۶- مجموعه مقالات
- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال انتشار داخل پرانتز). «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام گردآورنده یا ویراستار، نام مجموعه مقالات، محل نشر، نام ناشر، شماره صفحات (از ص تا ص).
- ۷- سایتهای اینترنتی
- نام خانوادگی، نام نویسنده. (آخرین تاریخ و زمان). «عنوان موضوع داخل گیومه» نام و نشانی اینترنتی به صورت ایتالیک.
- ۸- مقاله باید حداکثر در بیست صفحه ۲۳ سطری تنظیم شود.
- ۹- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسی آن در داخل پرانتز در متن مقاله آورده شود.
- ۱۰- مجله در پذیرش یا پذیرفتن و همچنین ویراستاری مقاله آزاد است.
- ۱۱- مقالات ارسالی به هیچ عنوان مسترد نمی‌گردد.
- ج- شرایط پذیرش اولیه
- ۱- مقاله باید دارای شرایط بند «الف» باشد و بر اساس بند «ب» تنظیم گردد
- ۲- مقالات به صورت الکترونیکی دریافت می‌گردد. لطفاً قبل از ارسال مقاله برای مجله، به سامانه نشریات دانشگاه اصفهان به نشانی <http://uijs.ui.ac.ir/jpll> مراجعه کنید و پس از ثبت نام در سامانه مقاله را ارسال نمایید.
- ۳- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را همراه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.
- ۴- نویسنده باید تعهد نماید که مقاله را همزمان برای هیچ مجله‌ای ارسال نکرده باشد و تا زمانی که تکلیف آن در مجله گوهر گویا مشخص نشده است، آن را برای دیگر مجلات ارسال نکند.
- ۵- مقاله نباید قبلاً در هیچ همایشی ارائه شده یا در مجله‌ای به چاپ رسیده باشد.

باسمه تعالی

سردبیر پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

اینجانب نویسنده مقاله تعهد می‌کنم تا زمان اعلام نتیجه از سوی هیات تحریریه مجله پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، آن را برای هیچ مجله یا همایشی ارسال نکنم.

امضاء

تاریخ

سال ششم - شماره اول (پیاپی ۲۱) - بهار ۱۳۹۱

- دربارهٔ یک فعل در اسرارالتوحید (کفتن یا گفتن؟)
حسن زیاری، اسحاق طغیانی
- بررسی تحلیلی سیمای پیامبران و امامان (ع) در شعر غنایی دورهٔ سامانی
محمدحسین کرمی، محمدرضا امینی، محمد مرادی
- نگاهی به نوآوری‌های محمدعلی بهمنی در فرم غزل
فاطمه مدرس، رقیه کاظم‌زاده
- بررسی کارکرد عناصر موسیقایی شعر «انتظار» (در دوره معاصر)
زهرا بهرامیان، حسن دلبری، مهیار علوی مقدم
- گروود (گرودا) (نماد انتقال و تبدیل اساطیر هند و سام‌نامه)
حسن حیدری، ساسان زندمقدم
- کاربرد ضرب‌المثل در شعر شاعران ایرانی
حسن ذوالفقاری
- تاریخ بیهقی در گسترهٔ منطق مکالمه
قدسیه رضوانیان، مریم فائز مرزبالی
- تحلیل ساختاری قصهٔ شاه سیاهپوشان بر اساس الگوی پراپ
عفت نقابی، کلثوم قربانی

سال ششم - شماره دوم (پیاپی ۲۲) - تابستان ۱۳۹۱

- اسطورهٔ جام‌جم و عرفان اسلامی
نصرالله امامی، نوشین مالگرد
- عدم و معانی آن در مثنوی و غزلیات مولانا جلال‌الدین محمد بلخی
مهدی تدین
- عرفان عملی و نظری یا سنت اول و دوم عرفانی؟
سید علی اصغر میرباقری فرد

نمایه سالیانه مجله علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

ادامه سال ششم - شماره دوم (پیاپی ۲۲) - تابستان ۱۳۹۱

- تحلیل داستان «شیخ صنعان» منطق الطیر عطار بر اساس نظریه کنشی گرماس
مسعود روحانی، علی‌اکبر شوبکلایی
- کانون روایت در الهی نامه عطار بر اساس نظریه ژرار ژنت
ناصر علی‌زاده، سونا سلیمیان
- طرحواره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی
علی محمدی آسیابادی، اسماعیل صادقی، معصومه طاهری
- دیدگاه حکیم سنایی (حدیقه) و مولانا (مثنوی) در باب شرور
جلیل مشیدی
- شخصیت و شخصیت‌پردازی در حدیقه سنایی
محمدامیر عبیدی‌نیا، علی دلانی‌میلان

سال ششم - شماره سوم (پیاپی ۲۳) - پاییز و زمستان ۱۳۹۱

- مخاطب‌شناسی سنایی در آثار متثور قرن ششم تا دهم هجری
سید مهدی زرقانی - محمدجعفر یاحقی - محبوبه علی حوری فیض‌آبادی
- لایه‌های پنهان ضمیر حافظ
سیده مریم روضاتیان - افسانه غفوری
- غزلی نویافته از عطار نیشابوری
مرتضی چرمگی عمرانی - محسن صادقی محسن‌آباد
- رویکرد نشانه - معناشناختی فرآیند مرّیع معنایی به مرّیع تشیی
عصمت اسماعیلی - حمیدرضا شعیری - ابراهیم کنعانی
- بررسی طرحواره حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی
علی محمدی آسیابادی - معصومه طاهری
- سیر تطّور مفهوم عرفانی حال تا قرن هشتم
مریم شعبانزاده
- حافظ، تقدیرگرای سازگارگرا
میرسعید موسوی کریمی - حمیده طهرانی حائری

مشاوران علمی مجله پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱

استاد دانشگاه اصفهان	دکتر حسین آقاحسینی
استادیار دانشگاه اصفهان	دکتر علی اکبر احمدی دارانی
استاد دانشگاه اصفهان	دکتر مهدی تدین
دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد	دکتر محمد تقوی
دانشیار دانشگاه الزهرا	دکتر مریم حسینی
دانشیار دانشگاه بوعلی سینا همدان	دکتر محمد راسخ‌مهند
دانشیار دانشگاه کاشان	دکتر سید محمد راستگوفر
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد	دکتر مرتضی رشیدی
دانشیار دانشگاه اصفهان	دکتر سیده مریم روضاتیان
دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری	دکتر مهیار علوی‌مقدم
دانشیار دانشگاه شهرکرد	دکتر علی محمدی آسیابادی
استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان	دکتر محمود مدبری
استاد دانشگاه اصفهان	دکتر سید علی اصغر میرباقری فرد
استادیار دانشگاه اصفهان	دکتر زهره نجفی
استادیار دانشگاه اصفهان	دکتر محمدرضا نصر اصفهانی
دانشیار دانشگاه گیلان	دکتر علیرضا نیکویی

نشریه علمی - پژوهشی

پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

سال ششم، شماره سوم (پیاپی ۲۳)، پاییز و زمستان ۱۳۹۱

فهرست مطالب

- مخاطب‌شناسی سنایی در آثار مثنوی قرن ششم تا دهم هجری ۱-۳۴
سید مهدی زرقانی - محمدجعفر یاحقی - محبوبه علی حوری فیض‌آبادی
- لایه‌های پنهان ضمیر حافظ ۳۵-۵۸
سیده مریم روضاتیان - افسانه غفوری
- غزلی نویافته از عطار نیشابوری ۵۹-۶۸
مرتضی چرمگی عمرانی - محسن صادقی محسن‌آباد
- رویکرد نشانه - معناشناختی فرآیند مربع معنایی به مربع تنشی ۶۹-۹۴
عصمت اسماعیلی - حمیدرضا شعیری - ابراهیم کنعانی
- بررسی طرحوارهٔ حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی ۹۵-۱۲۴
علی محمدی آسیابادی - معصومه طاهری
- سیر تطوّر مفهوم عرفانی حال تا قرن هشتم ۱۲۵-۱۴۸
مریم شعبانزاده
- حافظ، تقدیرگرای سازگارگرا ۱۴۹-۱۸۲
میرسعید موسوی کریمی - حمیده طهرانی حائری

نشریه علمی - پژوهشی

پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۱-۳۴

مخاطب‌شناسی سنایی در آثار منثور قرن ششم تا دهم هجری

سید مهدی زرقانی* - محمدجعفر یاحقی**

محبوبه علی حوری فیض‌آبادی***

چکیده

پرسش اصلی مقاله، چنان که از عنوان آن هم بر می‌آید، مخاطب‌شناسی سنایی در آثار منثور قرن ششم تا دهم هجری است. برای یافتن پاسخ، ابتدا آثار منثوری را که از اشعار سنایی استفاده کرده بودند، شناسایی کردیم. پس از استخراج ابیات و مطابقت آن‌ها با آثار سنایی، منابع مذکور بر اساس موضوع در هشت گروه طبقه‌بندی شدند: آثار تاریخی، عرفانی، تفسیری، زندگی‌نامه‌ای، اخلاقی، فنی - ادبی، روایی - داستانی و ترسلی. سپس با چهار رویکرد متفاوت داده‌ها را بررسی کردیم. نخست، رویکرد تاریخی که نشان می‌داد، هر کدام از آثار سنایی در کدام دوره تاریخی و تا چه حد مورد توجه نویسندگان بوده‌است؛ دوم، رویکرد جغرافیایی که می‌خواهد به این پرسش پاسخ دهد که در قرن ششم تا دهم، شعر سنایی در کدام مناطق خواننده داشته‌است؛ سوم، رویکرد تحلیلی - موضوعی که در صدد است تا اولاً طیف مخاطبان سنایی را در طول تاریخ نشان دهد، ثانیاً معلوم کند هر گروه بیشتر به کدام بخش آثار او توجه داشته‌اند و سوم این که مشخص کند نویسندگان از اشعار سنایی در چه زمینه‌های معنایی - عاطفی بهره برده‌اند و نهایتاً این که دریافت خوانندگان شعر سنایی در طول تاریخ، چه تفاوتها

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول) zarghani@um.ac.ir

** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد mgyahaghi@yahoo.co.uk

*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد m.alihoory@yahoo.com

و چه وجوه مشترکی دارد. آخرین رویکرد ما، آماری است که بر اساس آن به‌طور مشخص می‌خواهیم به سه پرسش پاسخ دهیم: شعر سنایی در قرن ششم تا دهم در میان کدام گروه از نویسندگان خوانندگان بیشتری داشته‌است؟ سیر اقبال به شعر او در بازه زمانی مذکور چگونه بوده‌است و سرانجام این که، کدام اثر سنایی بیشتر مورد توجه خوانندگان بوده‌است؟

واژه‌های کلیدی

شعر سنایی، مخاطب شناسی، تاریخ ادبیات، شعر عرفانی

۱. درآمد

میزان حضور یک شاعر در حافظه تاریخی و ادبی را می‌توان از طریق بررسی بازتاب آثار او در میان نوشتارهای بعد از خودش تعیین کرد. حکومت معنوی سنایی بر قلمرو آثاری که به خط فکری عرفانی تعلق دارند، امری طبیعی و مطابق با انتظار است؛ اما توجه طیف وسیع و متنوع نویسندگان در دوره‌های تاریخی مختلف به شعر وی، حاکی از آن است که او توانسته به قلمروهای متعددی از تاریخ ادبی ایران نفوذ کند و شخصیت‌های مختلف، در روزگاران متناوب و در مکان‌های متعدد به او و شعرش توجه داشته‌اند. ترسیم همین قلمروها در مورد سنایی، موضوع اصلی مقاله حاضر است. در بررسی آثاری که از سروده‌های سنایی بهره گرفته‌اند، می‌توان رویکرد تاریخی، جغرافیایی و زمینه‌های معنایی را اساس قرار داد. هر کدام از این‌ها، زاویه‌ای از موضوع و برآیند کلی آن‌ها، تصویر کلی قلمرو معنوی سنایی در تاریخ ادبی ایران را به خوانندگان عرضه می‌کند. بررسی‌های آماری نیز در روشن‌تر شدن جنبه‌های کمی موضوع بسیار کارآمد خواهد بود. این تحقیق نشان می‌دهد که خوانندگان اشعار سنایی در طول تاریخ ادبی، بیشتر از چه طیفی بوده‌اند، به چه مضامینی از اشعار او و به کدام اثرش اقبال بیشتری داشته‌اند و نهایتاً این که در نگاه آن‌ها، شعر سنایی دارای چه زمینه‌های معنایی - عاطفی خاص در هر گروه و نیز مشترک در بین همه گروه‌ها بوده‌است. ترسیم تصویر ذهنی‌ای که خوانندگان شعر سنایی در طول بازه زمانی حدود چهار صد و پنجاه سال داشته‌اند، هدف عمده‌ای است که بخشی از آن در این تحقیق مشخص خواهد شد.

۲. بحث

۲-۱. منبع‌شناسی و روش تحقیق

داده‌های اولیه این مقاله عمدتاً برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، با عنوان «بررسی و تحلیل کاربرد اشعار سنایی در متون نثر تا پایان قرن دهم» است که در تابستان ۱۳۸۹ و به راهنمایی محمد جعفر یاحقی در دانشگاه فردوسی مشهد به پایان رسید. نیز در این مقاله، برخی منابع دیگر که در پایان‌نامه مذکور بررسی نشده بود، افزوده شد تا دامنه تحقیق گسترده‌تر باشد. بدین ترتیب می‌توان گفت جامعه آماری پژوهش حاضر، همه آثار مشثوری است که از حدود قرن ششم تا دهم هجری به رشته تحریر درآمده، تصحیح و چاپ شده و در دسترس ما قرار داشته است. در عین حال، بعید نیست که آثار معدودی هم از چشم ما دور مانده باشد. ممکن است با بررسی‌های بیشتر، آثار دیگری هم یافت شود که از شعر سنایی بهره گرفته باشند؛ اما تا پیداشدن آثاری که نتایج مقاله حاضر را تغییر دهد، می‌توان به داده‌های این تحقیق استناد کرد.

روش تحقیق، کتابخانه‌ای و نوع آن، توصیفی - تحلیلی است. در مرحله نخست، همه ابیاتی را که در آثار مذکور، به نام سنایی ثبت شده بود و یا ابیاتی که بدون ذکر نام شاعر در آن‌ها آمده بود و ما آن‌ها را در آثار سنایی یافتیم، گرد آوردیم. سپس آثار مذکور بر اساس موضوع، در هشت گروه طبقه‌بندی شد. در بخش پایانی تحقیق، سعی کردیم، نسبت سروده‌های مذکور را با اشعار سنایی تبیین کنیم. رویکرد تاریخی، جغرافیایی، تحلیل موضوعی و آماری چهار رویکرد غالب ما در این مقاله خواهد بود.

۲-۱. رویکرد تاریخی

صرف نظر از اختلاف نظرهای مورخان ادبی درباره تاریخ فوت سنایی، این قدر معلوم است که او در پایان ربع اول قرن ششم در گذشته است. در همین قرن، ابیاتی از سنایی را در بیست و دو اثر مشثور شناسایی کردیم که بیشترشان از گروه نوشتارهای عرفانی هستند: بحارالحقیقه، سوانح‌العشاق، رساله عینیه، تمهیدات، لوايح و نامه‌های عین‌القضاة، مقامات ژنده‌پیل، شرح شطحیات، عبهرالعاشقین و اسرارالتوحید. آثار تاریخی (تاریخ‌الوزرا، عقدالعلی، راحة‌الصدور و تاج‌المآثر) و متون روایتی - داستانی (کليلة و دمنه، روضة‌العقول، سندبادنامه و راحة‌الارواح) در مرتبه بعدی قرار می‌گیرند. نویسندگان آثار ترسلی (نامه‌های وطواط و التوسل الی الترسل) و کتب سیاست مدن (اغراض‌السیاسة) در حد کمتری و کشف‌الاسرار، از خانواده متون تفسیری از اشعار سنایی بیشترین استفاده را کرده‌اند.

در قرن هفتم، بیست و هفت اثر را یافتیم که سروده‌های سنایی به آن‌ها راه یافته‌است. این آمار، بیانگر افزایش کمی آثاری است که به شعر سنایی روی آورده‌اند؛ ضمن این‌که آثار مذکور از تنوع موضوعی قابل توجهی برخوردارند. از میان آثار عرفانی این سده نیز ده اثر به سروده‌های سنایی استشهد جسته بودند (مرصادالعباد، مرموزات اسدی، عقل و عشق، معارف ترمذی، مقالات شمس، معارف بهاء ولد، مکتوبات مولانا، مجالس سبعة، فیه ما فیه و کشف الحقایق). در عین حال، نباید نظرمان یک‌سره معطوف به جنبه آماری باشد و از این نکته غافل بمانیم که این آثار در شمار امهات کتب عرفانی به شمار می‌روند.

اگر تعداد آثار را مبنا قرار دهیم، اقبال مورخان قرن هفتم به شعر سنایی بیشتر از سده پیشین بوده‌است (نفتةالمصدر، تاریخ جهانگشا، طبقات ناصری، تاریخ شاهی، زبدةالتواریخ و جامع‌التواریخ). هم‌چنین آثاری که در گروه سیاست مدن و حکمت عملی قرار می‌گیرند، افزایش یافته‌اند: آداب‌الحرب و الشجاعة، تحفةالملوک و اخلاق ناصری). در مقابل، تعداد آثار روایی - داستانی کمتر شده و به مرزبان‌نامه و جوامع‌الحکایات محدود مانده‌است. در میان منابع زندگی‌نامه‌ای در قرن پیش موردی دیده نشد اما در سده هفتم فضایل بلخ از شعر سنایی بهره گرفته‌است. آثار تفسیری (بیان‌الحقایق، لطایف‌الحقایق، اسئله و اجوبه رشیدی) نیز نسبت به قرن پیش افزایش یافته‌اند. در حوزه فنون ادبی نیز دو اثر در قرن هفتم تألیف شده (المعجم شمس قیس و معیارالاشعار) که به اشعار سنایی استشهد جسته‌اند.

حضور سنایی در نوشته‌های منثور قرن هشتم در همان حدود سده پیش است: بیست و شش اثر. عجیب است که تعداد آثار عرفانی کاهش یافته (مصباح‌الهدایه، مرآت‌المحققین، العروه لاهل‌الخلوه، مصنفات سمنانی، نزهة‌الارواح، اورادالاجاب، مناقب‌العارفين و صفوة‌الصفاء) و در مقابل آثار تاریخی سیر تصاعدی پیدا کرده‌اند (المعجم فی آثار ملوک، سمط‌العلی، تاریخ بناکتی، تاریخ گزیده، تاریخ‌نامه هرات، تاریخ سلاجقه، تجارب‌السلف، معجم‌الانساب، مواهب‌الهی و ظفرنامه). کتب فنون ادبی و لغت (صحاح‌الفرس و حقایق‌الحدائق)، سیاست مدن و اخلاق اجتماعی (اخلاق‌الاشراف، ذخیره‌الملوک و دستورالجمهور)، منابع زندگی‌نامه‌ای و کتب رجال (فردوس‌المرشدیه)، آثار روایی - داستانی (طوطی‌نامه) و کتب تفسیری (مصایح‌القلوب) نیز در رتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند.

سیطره معنوی شعر سنایی قرن نهم را نیز در بر گرفته‌است؛ هر چند تعداد آثاری که به شعر وی اقبال داشته‌اند، به هجده اثر کاهش یافته‌است. در این میان، کاهش تعداد آثار عرفانی که از قرن هشتم شروع

شده بود، در این قرن با شدت بیشتری ادامه پیدا می‌کند (ینبوع‌الاسرار، جواهر‌الاسرار، رساله‌های شاه نعمت‌الله ولی و اشعة‌اللمعات). همین وضعیت را در مورد آثار تاریخی نیز مشاهده می‌کنیم (منتخب‌التواریخ معینی، زبدة‌التواریخ، مطلع‌سعدین، روضات‌الجنت و روضة‌الصفاء). در مقابل، در گروه متون تفسیری (جواهر‌التفسیر، حدائق‌الحقایق و مواهب‌علیه) حضور سنایی پررنگ‌تر از دوره‌های پیشین است. منابع زندگی‌نامه‌ای (نفحات‌الانس، تذکره‌الشعرا، احوال و سخنان خواجه عبیدالله احرار)، کتب روایی - داستانی (داراب‌نامه بیغمی، انوار سهیلی) و کتب فنی - ادبی (بدایع‌الافکار) در مرتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند. بر این اساس، می‌توان گفت در قرن نهم نویسندگان متون تاریخی و نیز تفسیری بیشترین توجه را به شعرهای سنایی داشته‌اند.

میزان محبوبیت سنایی در میان نویسندگان قرن دهم به پایین‌ترین سطح خود در طول چهارصد و پنجاه سال پیش از آن می‌رسد. روی هم رفته، در قرن دهم، تعداد آثار تاریخی که از سروده‌های سنایی استفاده کرده‌اند، بیشتر از دیگر آثار است (حیب‌السیر، تاریخ نگارستان، تاریخ جهان‌آرا، احسن‌التواریخ و خلاصة‌التواریخ). اگر منابع زندگی‌نامه‌ای را در ذیل خانواده‌نوشته‌های تاریخی قرار دهیم، باید بگوییم قرن دهم، قرن حضور سنایی در منابع تاریخی است (ریاض‌الافکار، تذکره شاه طهماسب و خلاصة‌الاشعار). عجیب است که در دیگر موضوعات، جز در آثار ترسلی (منشآت میبدی)، نشانی نیافتیم. علت این کم‌شدن اقبال به شعر سنایی هر چه باشد، در این نکته نمی‌توان تردید کرد که حضور شعر سنایی برای مدت طولانی و در طیف متنوعی از آثار، روشن‌ترین دلیل است بر این که او توانسته جایگاه خود را در حافظه تاریخی فارسی‌زبانان حفظ نماید.

۲-۲. رویکرد جغرافیایی

شعر سنایی در طی این چهار قرن و نیم، در کدام مناطق جهان خواننده داشته‌است؟ یافتن پاسخ دقیق برای این پرسش، به خاطر فقدان اطلاعات لازم، عملاً امکان‌پذیر نیست. حتی اگر پاسخ ما صرفاً بر اساس آثار مکتوب نویسندگانی باشد که از شعر سنایی بهره گرفته‌اند، باز هم نمی‌توان به پاسخی علمی و دقیق دست پیدا کرد؛ چرا که نویسندگان کلاسیک در یک جا ساکن نبودند و درست معلوم نیست که کدام اثرشان را در کدام منطقه نوشته‌اند. برای مثال، ما می‌دانیم که میبدی از شعر سنایی استفاده کرده‌است؛ اما بر این اساس نمی‌توانیم بگوییم، شعر سنایی در یزد خوانندگانی داشته‌است. در عین حال، می‌توان با بررسی منطقه تولد و زندگی نویسندگانی که شعر سنایی را در آثارشان آورده‌اند، تصویری کلی از مناطق جغرافیایی که شعر وی بدان راه یافته‌است، ارائه داد.

این قدر معلوم است که در قرن ششم، شعر سنایی غیر از خراسان بزرگ (شیخ احمد جام)، در همدان (عین‌القضاة)، فارس (روزبهان بقلی) مخاطبان خود را یافته‌است. در قرن هفتم، حدود و ثغور امپراتوری او گسترده‌تر شده، غیر از خراسان، نویسندگانی که محل زندگی یا تولدشان کرمان (ابوحامد کرمانی)، کاشان (جمال‌الدین کاشانی)، همدان (رشیدالدین فضل‌الله)، آمل (ابن اسفندیار)، سمنان (احمد بن محمد بیابانکی) و آسیای صغیر (محمد ملتوی) بوده، اشعار او را در آثارشان نقل کرده‌اند. در قرن هشتم، قلمرو حکومت معنوی او به گسترده‌ترین سطح خود می‌رسد؛ چون غیر از خراسان بزرگ، نویسندگانی که محل تولد یا زندگی‌شان قسمت‌های مرکزی و شمال غربی ایران بوده و نیز کسانی که به شبه قاره هند رفته‌اند، به شعر وی استناد جسته‌اند: در کرمان، شاه نعمت‌الله ولی؛ در آذربایجان، شیخ محمود شبستری و در شبه قاره هند، میر سید علی همدانی و تقی‌الدین کاشی. در قرن نهم و دهم نیز همین وضعیت کم و بیش ادامه پیدا می‌کند.

ورود شعر سنایی به مناطق داخلی و کرانه‌های غربی و شمالی فلات ایران در قرن ششم قابل اثبات است. نیز مدارک موجود به ما اجازه می‌دهد که بگوییم در قرن هفتم و هشتم شعر سنایی به آن سوی فلات؛ یعنی آسیای صغیر و شبه قاره هند، نیز راه پیدا کرده‌است. احتمال می‌دهیم که در دو قرن نهم و دهم نیز شعر سنایی در همین مناطق خوانندگان داشته‌است، هر چند اطلاع دقیقی از میزان و تنوع مخاطبان را در هر منطقه در اختیار نداریم؛ اما این تصویر کلی چنان هست که بتوان گفت درباره‌ی زمانی مورد بررسی ما، شعر سنایی توانسته مخاطبانی در ایران، آسیای صغیر و شبه قاره هند پیدا کند.

۲-۳. بررسی طیف مخاطبان با رویکرد تحلیلی - موضوعی

پرسش بعدی این است که کدام گروه از نویسندگان در طول تاریخ به آثار سنایی توجه بیشتری داشته‌اند و سروده‌های او را در کدام زمینه‌های معنایی بیشتر مورد استفاده قرار داده‌اند؟ پاسخ به این پرسش، نشان می‌دهد که طرز مواجهه با اشعار سنایی در طول تاریخ چگونه بوده و دریافت مخاطبان از شعر وی چه تطوری داشته‌است. ما می‌توانیم، مجموعه آثار را که از شعر سنایی بهره گرفته‌اند، در قالب هشت گروه بگنجانیم. معیارمان در این گروه‌بندی، موضوع آثار است: آثار عرفانی، تاریخی، زندگی‌نامه‌ای، تفسیری، سیاست مدن و اخلاق اجتماعی، ادبی - فنی، روایت‌های داستانی و ترسلی.

۲-۳-۱. آثار عرفانی

از ده اثر نوشته‌شده در قرن ششم، سوانح‌العشاق از سروده‌های سنایی در زمینه‌های معنایی فنا، عشق

عرفانی و ترک منیت، رساله عینیه در زمینه معنایی - عاطفی غم عشق، زهد، ترک جسم و جهان ماده، تمهیدات در عشق عرفانی، معشوق ازلی، غم عشق، مذهب عشق و سلطنت عشق، رساله لویح در قلندریات، معشوق ازلی، عاشق عرفانی، نامه‌های عین القضاة در فنا، عشق عرفانی، اخلاق، تمنای وصال، ترک خودی، تعریف عشق، غم عشق، رهایی عاشقانه، فنا، زیبایی معشوق، شعف وصال، رسوایی عاشق و والامقامی معشوق به اشعار سنایی استشهدا جسته‌اند.

باز در همین قرن، در حالی که نویسندگان خراسانی مثل مؤلف مقامات ژنده پیل، اسرار التوحید و بحار الحقیقه در سطح بسیار محدودی، برای بیان مضامینی نظیر وارستگی عشق، برتر بودن آن از سطح درک انسانی، تجربی بودن عشق، اتحاد با معشوق به شعر سنایی روی آورده‌اند، روزبهان بقلی از کانون فارس در سطح گسترده‌تری از شعر وی بهره برده است. مضامین مورد نظر وی از این قرار است: توحید، زهد، تسامح دینی، سختی‌های عشق، مذهب عاشق، سلوک طریقت و مستی عرفانی در شطحیات و ترک خود، قلندریات، دین‌داری، مقام انسان، توجیه شطحیات، تسامح دینی، فنا، تمایلات ملامتی، شوق، مذهب عاشق، والایی معشوق، مقامات بلند عرفانی، فقر عرفانی، دوری از تقلید، سختی‌های عشق، وقت، عشق عرفانی، نفس کلی، مستی عشق، مقام عشق و طلب عشق در عبهرالعاشقین.

از نویسندگان عارف قرن هفتم، مؤلف مرصادالعباد برای بیان زمینه‌های معنایی زیر به سروده‌های سنایی استشهدا کرده‌است: توحید، شطح، اخلاق اجتماعی، زهد، انتقاد اجتماعی، مقام انسان، ستایش معشوق، لوازم کمال، آخرت‌گرایی و نظام احسن. همین نویسنده در مرموزات اسدی نیز به مضامینی نظیر زهد، آخرت‌گرایی، ستایش معشوق، توجه به لوازم کمال، مضامین توحیدی، عشق عرفانی و انتقاد اجتماعی توجه داشته است. برخی دیگر از نویسندگان نیز در سطح محدودتری از شعر سنایی استفاده کرده‌اند، مثل مؤلف کشف الحقایق (برای بیان مقام انسان و فنا) و ترمذی در معارف (برای بیان فنا، ترک نفاق، مذهب عاشقی و اهمیت معنای قرآن).

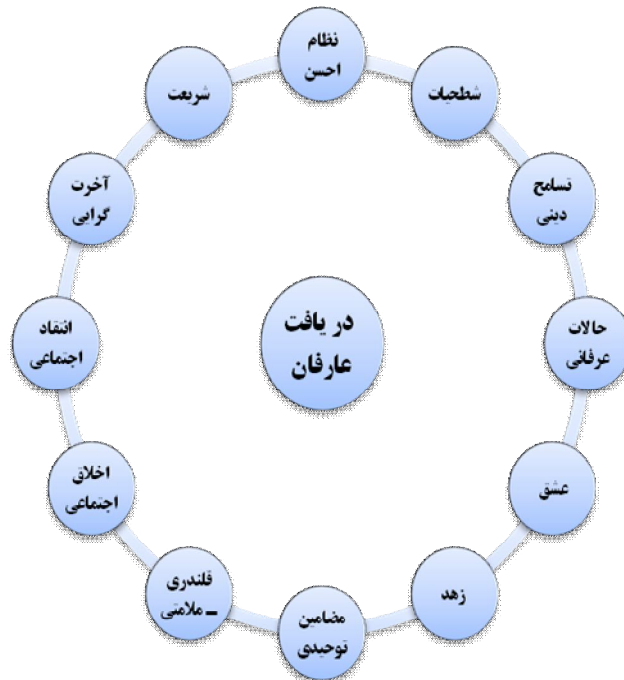
علاوه بر این‌ها، سروده‌های سنایی به نوشتارهای سه چهره شاخص قرن هفتم راه یافت؛ نخست، مقالات شمس، که عمدتاً در زمینه‌هایی معنایی انتقاد اجتماعی، قلندریات، دین‌داری، عاقبت‌اندیشی، صبر، ستایش معشوق، تجرید و عنایت حق به اشعار سنایی استشهدا جسته و دیگری، جلال‌الدین بلخی که در زمینه‌های متنوعی از اشعار سنایی بهره برده‌است: ترک دنیا، انتقاد اجتماعی، مستی عرفانی، ستایش معشوق، مقام انسان، ترک منیت، شوخ‌چشمی معشوق و مضامین قلندری (در مکتوبات)، مضامین توحیدی، قلندری، حال عاشق، وصف و ستایش معشوق، مناعت معشوق، تسامح شرعی،

سختی‌های عشق، انتقاد اجتماعی، آخرت‌گرایی، ترک منیت، سلوک طریق، شریعت، غم عشق، تواضع عاشق، وصف، مقام بلند عرفا، مذهب عاشق، ترک دنیا، فنا، وصال، کشف و شهود، مقام انسان و ترک لذت‌ها (در مجالس سبعه)، ترک جسم، خردگرایی، کسب فضیلت، امتحان الهی، باطن دین و ترک مال و منال دنیوی (در فیه ما فیه) و سه دیگر، بهاء ولد که در معارف، برای بیان مضامینی نظیر فنا، عبور از ظاهر شریعت، نظام احسن، عشق عرفانی و انتقاد به شعر سنایی روی آورده‌است.

نویسندگان قرن هشتم نیز برای بیان پاره‌ای ایده‌های‌شان به شعر سنایی روی آورده‌اند: مصباح‌الهدایه (توفیق حق و توکل)، مرآت‌المحققین و اوراد الاحباب (ترک نفاق)، مناقب العارفین (ترک هوا، بندگی، ایمان به شریعت، مناعت طبع معشوق، تجرید، مذمت غرور عالمانه، بی‌توجهی به ظاهر و وجه تربیتی شعر)، نزهة الارواح (ترک منیت)، العروة لاهل الخلوۃ (مضامین اخلاقی)، مصنفات سمنانی (مقام انسان، فنا، توحید و دین‌داری عرفانی) و صفوة الصفا (فنا).

همین وضعیت، کم و بیش، در قرن نهم نیز مشاهده می‌شود. از چهار اثر عرفانی‌ای که در این سده به شعر سنایی توجه کرده‌اند، رسائل شاه نعمه‌الله ولی به زمینه‌هایی نظیر نقش توفیق و پاکی روح در معرفت، اهمیت تجرید در شناخت قرآن و انتقاد از سوء استفاده از دین نظر داشته است؛ اشعة اللمعات به مضامینی نظیر بندگی عشق، ترک صورت، تجلی، تلاش در طریقت، عمومیت لطف حق، تفاوت تجلی با حلول، ترک منیت، نظام احسن، فنا و توفیق حق توجه کرده‌است؛ صاحب ینبوع الاسرار برای بیان مضامینی نظیر ترک منیت، اخلاق فردی و اجتماعی و معرفت‌الله به شعر سنایی توسل جسته‌است و سرانجام نظر مؤلف جواهر الاسرار به زمینه‌های معنایی توحیدی، عبور از ظاهر شریعت و انتقاد اجتماعی معطوف بوده‌است.

اکنون می‌توانیم یک گام پیش‌تر برویم. زمینه‌های معنایی را که نویسندگان عارف برای بیان آن‌ها از شعر سنایی استفاده کرده‌اند، در چند محور اصلی خلاصه کنیم: شطحیات، تسامح دینی، حالات و مقامات عرفانی، عشق عرفانی، زهد، مضامین توحیدی، مضامین قلندری - ملامتی، اخلاق و انتقاد اجتماعی، آخرت‌گرایی، شریعت و نظام احسن. درست است که نسبت استفاده از این‌ها یک‌سان نیست اما می‌توان گفت در ذهنیت نویسندگان عارف، هویت معنایی شعر سنایی را همین محورها تشکیل می‌دهد. به نمودار زیر توجه کنید:



نمودار شماره ۱

این محورها در طول چهار صد و پنجاه سال چندان از یکدیگر متمایز نیست که بتوان گفت در هر قرنی محور یا محورهای خاصی بیشتر مورد توجه عارفان بوده است. بر روی هم، این قدر معلوم است که نویسندگان عارف در مواجهه با شعر سنایی چنین دریافتی از شعر وی داشته‌اند.

۲-۳-۲. کتب تاریخی

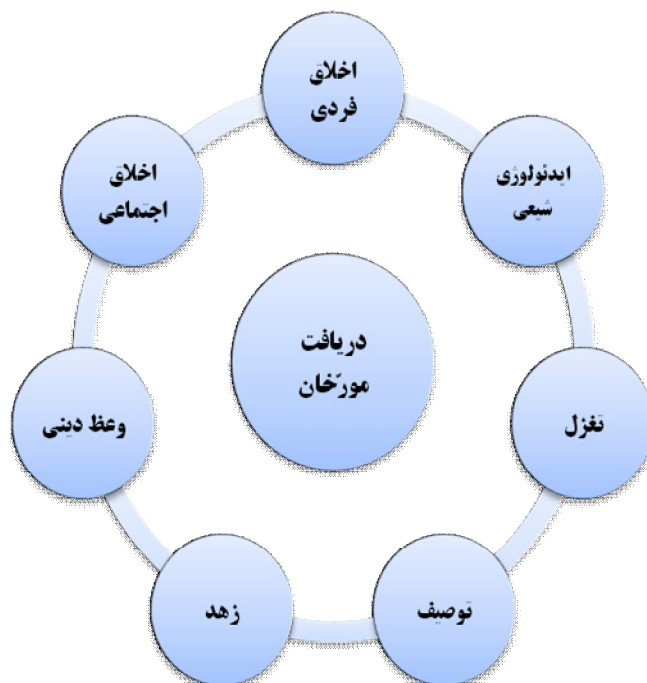
در بیست و چهار اثر تاریخی، سیصد و هشتاد و شش بار به سروده‌های سنایی ارجاع داده شده است. از جمله کتاب‌های تاریخی قرن ششم، نویسندگان تاریخ‌الوزراء، عقدالعلی للموقف‌الاعلی، راحة‌الصدور، تاج‌المآثر برای بیان منظور خود دست به دامان شعر سنایی شده‌اند. در قرن هفتم، تعداد کتاب‌های تاریخی افزایش یافته اما ابیات مورد استشهاد چند درصد کاهش یافته است: تاریخ طبرستان، تاریخ جهانگشا، طبقات ناصری، تاریخ شاهی، زبدة‌التواریخ، جامع‌التواریخ و نفثة‌المصدر. همین وضعیت در قرن هشتم نیز ادامه پیدا می‌کند؛ یعنی تعداد آثار زیادتر شده اما تعداد ابیات به طرز چشم‌گیری کاهش پیدا کرده است: سمط‌العلی، تاریخ بناکتی، المعجم فی آثار ملوک‌العجم، تاریخ‌نامه هرات، تاریخ سلاجقه، تجارب‌السلف، مجمع‌الانساب، مواهب‌الهی، تاریخ گزیده و ظفرنامه. تعداد آثاری که در قرن نهم و دهم به سروده‌های سنایی توجه کرده‌اند، برابر و از سده‌های پیشین کمتر است.

منتخب‌التواریخ معینی، زبدة‌التواریخ حافظ ابرو، مطلع سعدین، روضات‌الجنات و روضة‌الصفاء از آثار تاریخی قرن نهم و حبیب‌السیر، تاریخ نگارستان، تاریخ جهان‌آرا، احسن‌التواریخ و خلاصة‌التواریخ در قرن دهم، سروده‌های سنایی را به کار گرفته‌اند.

برخی زمینه‌های عاطفی - معنایی، که مورخان در استفاده از شعر سنایی مد نظر داشته‌اند، کم و بیش در آثار همه مورخان دیده می‌شود؛ مثل زمینه معنایی اخلاق. موضوعات وعظی و تعالیم دینی نیز، نه به اندازه مورد پیشین، اما توجه بیشتر مورخان را به خود جلب کرده‌است. برای مثال در عقد‌العلی، تاریخ شاهی، نفثة‌المصدر، المعجم فی آثار الملوک العجم، ظفرنامه، زبدة‌التواریخ حافظ ابرو، روضة‌الصفاء از شعر سنایی در این زمینه معنایی استفاده شده‌است. زهد و دنیاگریزی نیز زمینه دیگری است که جلوه‌های آن را در تاج‌المآثر، تاریخ طبرستان، تاریخ جهانگشا، تاریخ سلاجقه، ظفرنامه، مطلع سعدین، روضات‌الجنات، روضة‌الصفاء می‌توان پیدا کرد. استفاده از سروده‌های سنایی در زمینه معنایی مدح در آثار تاریخی قرن ششم (تاریخ‌الوزراء، راحة‌الصدور)، قرن هفتم (تاریخ جهانگشا، طبقات ناصری، تاریخ شاهی و جامع‌التواریخ)، قرن هشتم (سمط‌العلی، مواهب الهی، تاریخ‌نامه هرات و ظفرنامه)، قرن نهم (مطلع سعدین، روضة‌الصفاء) و قرن دهم (تاریخ نگارستان، تاریخ جهان‌آرا) مشاهده می‌شود. گاهی نیز مورخان از ابیات سنایی برای توصیف بهره گرفته‌اند؛ تاریخ جهانگشا، تاریخ شاهی، نفثة‌المصدر، تاریخ سلاجقه و روضة‌الصفاء از این جمله‌اند. برخی زمینه‌های معنایی نیز کمتر مورد توجه قرار گرفته است. برای مثال مؤلف تاج‌المآثر برای تفایح، صاحب خلاصة‌التواریخ و تاریخ گزیده در زمینه غنایی و تغزلی، نویسنده تاریخ سلاجقه در روایت‌های داستانی، صاحب مواهب الهی در موضوع اعتماد نکردن به روزگار از شعر سنایی بهره گرفته‌اند. استفاده از سروده‌های مذهبی سنایی برای تأیید ایدئولوژی شیعی نیز در حبیب‌السیر به‌طور خاص و در تاریخ نگارستان و زبدة‌التواریخ حافظ ابرو در حد کمتری مشاهده می‌شود. این مورد اخیر، درست در جهت خلاف نظر سنایی است. چون وی در حدیقه سعی دارد با تأکید بر نکات مشترک بین مذاهب اسلامی، اختلافات را به حداقل برساند، در حالی که نویسندگان مذکور از همان سروده‌ها برای تبلیغ یک ایدئولوژی خاص بهره گرفته‌اند. این که چنین اتفاقی در قرن دهم افتاده، از جهت تاریخ اندیشه توجیه‌پذیر است. نیز مضامین معرفتی و توحیدی شعر سنایی در آثاری مانند تاج‌المآثر، تاریخ جهانگشا و ظفرنامه به چشم می‌خورد.

چنان که در مورد آثار عرفانی دیدیم، محورهای معنایی را که مورخان در اشعار سنایی دیده‌اند، نیز می‌توان در چند مورد اصلی خلاصه کرد. این موارد، تا آن جا که به نظر تاریخ‌نگاران رسیده‌است، در واقع

آفاق معنایی شعر سنایی را نشان می‌دهد: اخلاق فردی، اخلاق اجتماعی، وعظ دینی، زهد، تغزل، ایدئولوژی شیعی، توصیف. این چند محور نشان می‌دهد که تاریخ‌نگاران ابعادی از شعر سنایی را کشف کرده‌اند و تصویری از شعر سنایی در ذهن دارند که با تصویر ذهنی نویسندگان عارف لزوماً هم‌سویی ندارد و در پاره‌ای موارد، کاملاً متفاوت است. باید بگوییم هر کدام از دو گروه تأویلی از شعر سنایی در ذهن دارند که با یک‌دیگر متناقض یا متضاد نیست؛ بلکه مکمل است. هر تصور ذهنی، بخشی از حافظه تاریخی مخاطبان شعر سنایی را نشان می‌دهد و با کنار هم گذاشتن این قطعات می‌توان به صورتی نهایی دست پیدا کرد که شعر سنایی در تاریخ ادبی ایران از خود به جای گذاشته است. به نمودار زیر توجه کنید:

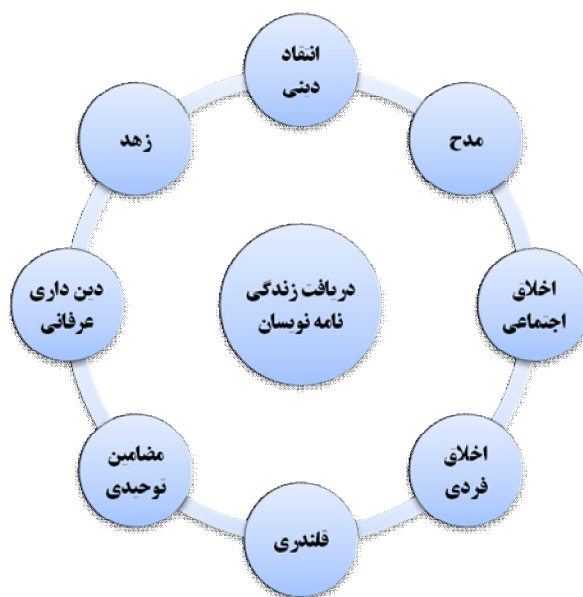


نمودار شماره ۲

۲-۳-۳. منابع زندگی‌نامه‌ای

این گروه هشت اثر را شامل می‌شود که مجموعاً چهل و پنج بیت سنایی را به کار گرفته‌اند. نخستین این آثار فضایل بلخ است که در سده هفتم تألیف شده و سه بیت از سنایی را با تأکید بر دو مضمون نکوهش دنیا و اخلاق به کار گرفته است. در قرن هشتم تنها فردوس‌المرشدیه در مضمون انتقاد از دین‌داران به شعر سنایی استشهاد جسته است. زندگی‌نامه‌نویسان قرن نهم به سنایی اقبال بیشتری نشان داده‌اند. به‌طور خاص باید از مؤلف تذکره‌الشعرا یاد کنیم که بیست و پنج بیت سنایی را در اثرش

آورده‌است، آن هم در زمینه‌های معنایی از قبیل دنیاگریزی، دین‌داری عرفانی، مضامین توحیدی، قلندریات، مقام انسان، روایت‌های داستانی، اخلاق فردی و اجتماعی، انتقاد از شاعران، زهد و مدح. در همین قرن نهم، دو اثر دیگر هم تألیف شده که نخستین آن‌ها احوال و سخنان خواجه عییدالله احرار است و دیگری نفعات‌الانس. با توجه به نزدیکی افق فکری و نیز هم‌ولایتی بودن جامی با سنایی، انتظار می‌رفت، وی در سطح گسترده‌تری از شعر او استفاده کند. دین‌داری عرفانی و مضامین توحیدی، دو زمینه معنایی است که این دو نویسنده در استفاده از اشعار سنایی بدان توجه داشته‌اند. از منابع زندگی‌نامه‌ای قرن دهم، خلاصه‌الاشعار، تذکره شاه طهماسب و ریاض‌الافکار اقبالی به سروده‌های سنایی داشته‌اند. اولی بیشتر به زمینه‌های معنایی توحیدی، اخلاق اجتماعی و تغزلی توجه داشته و دومی به اخلاق اجتماعی و سومی به انتقاد اجتماعی. چنان‌که ملاحظه می‌شود اقبال عمومی این گروه از نوشتارها به سروده‌های سنایی چندان زیاد نیست. در عین حال، زمینه‌های معنایی مورد نظر این گروه نیز در تکمیل تصویر تاریخی شعر سنایی جایگاه خاصی دارد:

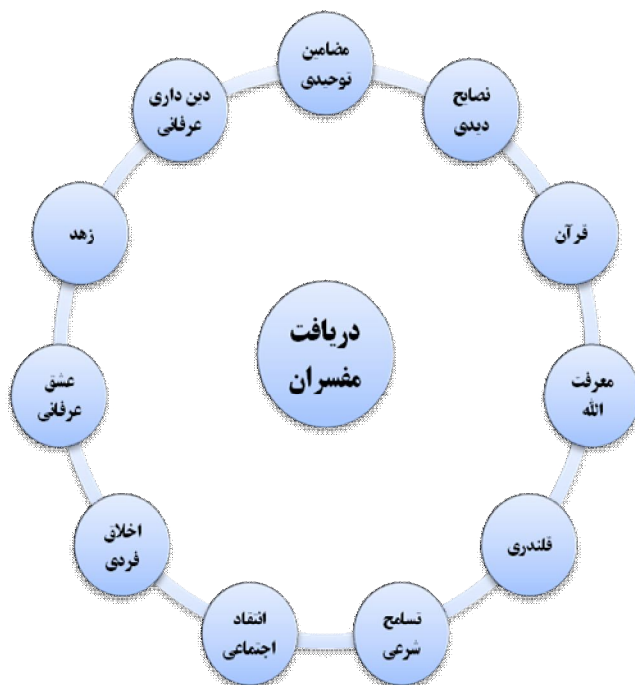


نمودار شماره ۳

به رغم محدود بودن تعداد ارجاعات و آثاری که در این گروه قرار می‌گیرند، تنوع زمینه‌هایی معنایی که در آن‌ها مطرح شده، قابل توجه است. مضافاً این که برخی مضامین مثل مدح که در ذهنیت گروه‌های پیشین جایی نداشت، این‌جا دیده می‌شود؛ مضمونی که بیانگر بخشی دیگر از هویت معنایی شعر سنایی در حافظه تاریخی فارسی‌زبانان است.

۲-۳-۴. آثار تفسیری

اشعار سنایی به مجموعه‌ی نوشتارهای تفسیری هم راه یافته است. در هشت اثر مورد بررسی ما، چهارصد و هجده بار به اشعار سنایی استشهد شده که از آن میان، کشف‌الاسرار با سی صد و بیست بار و حدائق‌الحقایق با یک بار در بالاترین و پایین‌ترین مرتبه قرار دارند. کتاب میبدی، نه تنها از جهت تعداد ابیات؛ بلکه از نظر تنوع زمینه‌های موضوعی هم با دیگر آثار این گروه قابل مقایسه نیست. مضامین توحیدی، دین‌داری عرفانی، دنیاگریزی، فنا، معشوق عرفانی، صبر، انتقاد از دین‌داران، وصال، عشق عرفانی، اخلاق، عبور از ظاهر شریعت، فقر عرفانی، قلندریات، ترک ظواهر، سلوک عرفانی، قرآن، مقام انسان و نکوهش مال و ثروت از جمله این زمینه‌هاست. در آثار متعلق به قرن هشتم، تنها مصابیح‌القلوب هست که برای بیان منظور خود چهارده بار به شعر سنایی استشهد کرده بود. مضامین دینی، عرفانی و عشق، سه زمینه اصلی هستند که مؤلف از ابیات سنایی برای بیان آن‌ها بهره گرفته است. به حیث تعداد، بیشترین آثار این گروه در قرن نهم تألیف شده‌اند. جواهرالتفسیر در سروده‌های سنایی مضامین توحیدی، عشق عرفانی، قرآن و دین را دیده است؛ مواهب علیه نیز مضامین توحیدی، ترک دنیا، ترک گناه، یاد مرگ، عقل، شریعت و اخلاق اجتماعی را در آیینۀ آثار سنایی جستجو کرده است. مؤلف بیان‌الحقایق بر مضمون انتقاد از دین‌داران، اخلاق فردی، ترک منیت و توحید تأکید داشته و در لطایف‌الحقایق زمینه‌های معنایی زیر مورد نظر بوده است: ترک انانیت، عبور از ظاهر شریعت، تمنای وصال، فنا، توحید، اخلاق فردی. نویسنده‌ی اسئله و اجوبه نیز با سی و چهار ارجاع به شعر سنایی، در ردیف نویسنده‌گانی قرار می‌گیرد که توجه جدی به شعر وی داشته‌اند و مضامین مورد نظر او نیز غالباً همان‌هاست که در اثر قبلی دیدیم: فنا، اخلاق، ترک دنیا، توحید، دین، محورهای اصلی که مورد نظر این گروه از نویسندگان بوده را در نمودار زیر نشان داده شده است:



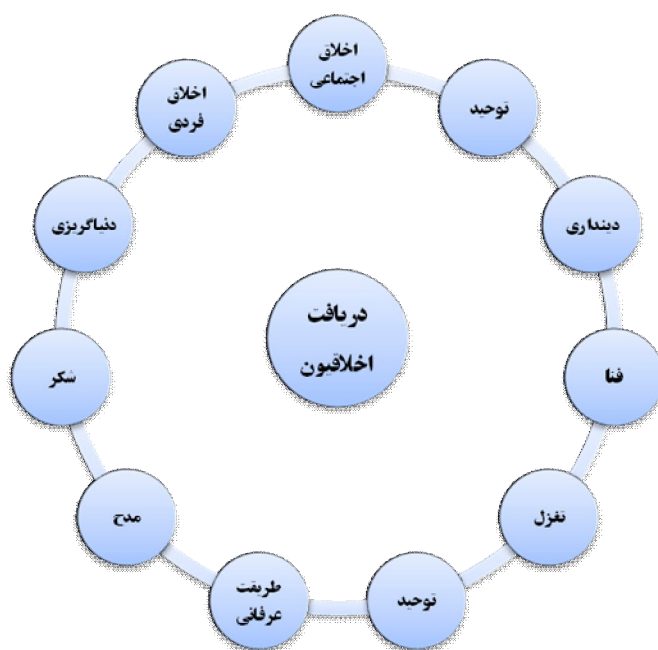
نمودار شماره ۴

۲-۳-۵. کتب سیاست مدن و اخلاق اجتماعی

به شهادت آثار فارسی، اخلاق اجتماعی در ذهنیت فکری - فرهنگی کلاسیک‌ها بسیار کم‌اهمیت‌تر از اخلاق فردی بوده‌است و در این میان، حدیقه سنایی از مهم‌ترین منظومه‌های کلاسیک است که به این موضوع توجه دارد. در دوره مورد بررسی ما، تعداد آثاری که با موضوع اخلاق اجتماعی نوشته شده باشند، از انگشتان دو دست در نمی‌گذرند و با این همه، شعر سنایی به همین تعداد اندک هم راه یافته است. نیز نباید فراموش کرد که موضوع مذکور در لابه‌لای نوشتارهای گروه‌های دیگر هم مطرح شده و چنان‌که دیدیم، بسیاری از نویسندگان برای بیان مضامینی که به حوزه اخلاق اجتماعی مربوط می‌شود، از شعر سنایی بهره گرفته‌اند. این بدان معناست که شعر سنایی دارای قابلیت اخلاقی - اجتماعی قابل توجهی است.

در این موضوع، هفت اثر را شناسایی کردیم که مجموعاً پنجاه و هفت بار از شعر سنایی استفاده کرده بودند: اغراض‌السیاسة، تحفة الملوک، ذخیره الملوک، اخلاق ناصری، اخلاق الاشراف، دستورالجمهور و آداب‌الحرب و الشجاعة. زمینه معنایی اخلاق فردی و اجتماعی در همه آثار، کم و

بیش، مطرح شده‌است. از این گذشته، مضامینی نظیر دنیاگریزی (اغراض‌السیاسة)، انتقاد اجتماعی (اغراض‌السیاسة و اخلاق‌الاشراف)، و شکر (اغراض‌السیاسة) مورد نظر نویسندگان این گروه بوده است. دستورالجمهور در این میان بیشتر از دیگران به ابیات سنایی استشهاد جسته‌است. مضامین مورد نظر وی عبارتند از: اخلاق اجتماعی، مدح، طریقت عرفانی، توحید، ترک خود، تغزل، فنا، دین‌داری. نمودار زیر محورهای اصلی مورد نظر این گروه از نوشتارها را پیش چشم می‌آورد:



نمودار شماره ۵

۲-۳-۶. آثار ادبی - فنی

موضوع آثار این گروه اقتضا می‌کند که به جنبه‌های فنی، ادبی و زیبایی‌اشعار سنایی توجه کرده باشند. درست به همین علت است که بر خلاف گروه‌های قبلی، این گونه آثار معطوف به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه شعر سنایی است. در فاصله قرن ششم تا دهم، پنج اثر از سروده‌های سنایی استفاده کرده بودند: المعجم فی معاییر اشعارالعجم و معیارالاشعار در قرن هفتم، صحاح‌الفرس در قرن هشتم،

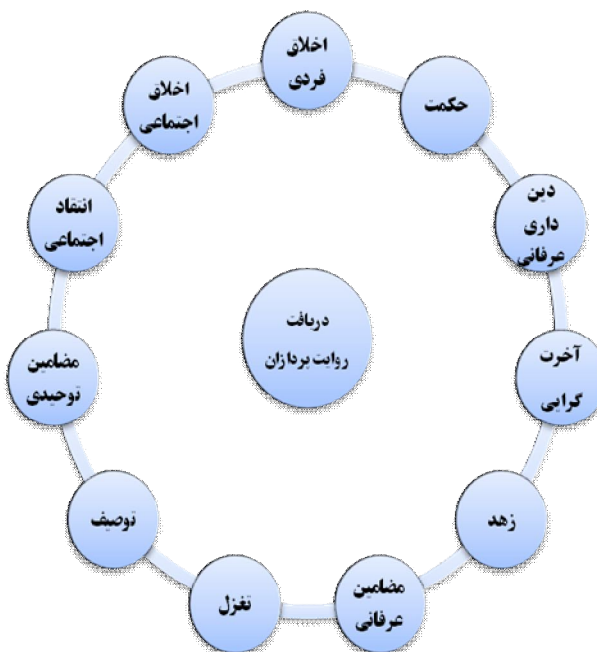
حقایق الحدائق در قرن هشتم و بدایع الافکار در قرن نهم. در همه موارد نیز توجه مؤلفان به جنبه‌های جمال‌شناسیک سخن سنایی معطوف بوده است، جز در صحاح الفرس که از منظر زبانی به شعر وی توجه داشته است.

۲-۳-۷. منابع روایی - داستانی

با این که ذهن ادبی سنایی، بیشتر از آن که روایت‌ساز باشد، تمثیل‌ساز است و بر خلاف عطار و مولوی در روایت‌پردازی چندان موفق نیست، اشعار او در منابع روایتی - داستانی حضور قابل توجهی دارد. در این گروه، نه اثر از شعر سنایی بهره گرفته‌اند که از آن میان چهار کتاب (کليلة و دمنه، روضة العقول، راحة الارواح و سندبادنامه) در قرن ششم، دو اثر (مرزبان‌نامه و جوامع الحکایات) در قرن هفتم، یک اثر (طوطی‌نامه) در قرن هشتم و سرانجام دو اثر (داراب‌نامه بیغمی و انوار سهیلی) در قرن نهم به رشته تحریر درآمده‌اند. اگر تعداد آثار و تعداد ارجاعات را ملاک قرار دهیم، در این گروه، بیشترین اقبال به شعر سنایی در قرن ششم بوده و کمترین توجه در قرن هشتم. قرن هفتم و قرن نهم به ترتیب در فاصله این دو نقطه قرار می‌گیرند. نیز در میان این آثار، کليلة و دمنه با پنجاه و دو بار ارجاع و راحة الارواح با چهار بار ارجاع، در بالاترین و پایین‌ترین مرتبه و بقیه آثار در میان این دو نقطه قرار می‌گیرند.

زمینه‌های معنایی مورد نظر نویسندگان نیز خیلی شبیه گروه‌های دیگر است. مثلاً اخلاق فردی و اجتماعی کم و بیش در همه آثار دیده می‌شود، یا مضامین توحیدی در روضة العقول، سندبادنامه، جوامع الحکایات و داراب‌نامه بیغمی آمده است؛ چنان که استفاده از شعر سنایی در زمینه معنایی توصیف، در کليلة و دمنه، سندبادنامه، جوامع الحکایات و داراب‌نامه بیغمی مشاهده می‌شود یا زمینه عاطفی - معنایی تغزل در راحة الارواح، سندبادنامه، جوامع الحکایات، طوطی‌نامه و انوار سهیلی مد نظر مؤلفان بوده است. برخی مضامین عرفانی مثل قناعت (کليلة و دمنه و مرزبان‌نامه)، نکوهش تن و منویات نفسانی (روضه العقول، مرزبان‌نامه و طوطی‌نامه)، شکر و عزلت (سندبادنامه و طوطی‌نامه)، فنا (مرزبان‌نامه)، نکوهش دنیا و آخرت‌گرایی (کليلة و دمنه و انوار سهیلی)، توکل (طوطی‌نامه) و دین‌داری عرفانی (سندبادنامه) آمده است. اندیشه‌های حکیمانه (مرزبان‌نامه و طوطی‌نامه)، نکوهش غفلت و شکوه از بی‌وفایی روزگار (کليلة و دمنه)، تلاش و کوشش (مرزبان‌نامه) و نکوهش کاهلی، انتقاد اجتماعی و مکارم اخلاق (جوامع الحکایات) با استفاده از سروده‌های سنایی مطرح شده است.

بدین ترتیب می‌توان محورهای اصلی مطرح شده در این گروه از آثار را در چند مورد خلاصه کرد:



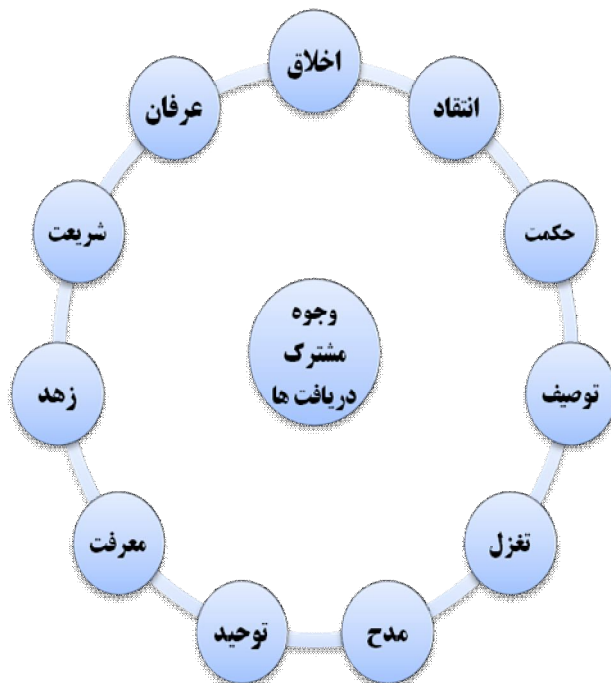
نمودار شماره ۶

۲-۳-۸. نوشته‌های ترسلی

آخرین گروه، کتاب‌های مربوط به ترسل هستند که البته از جهت تعداد اثر و ارجاع، در پایین‌ترین سطح قرار دارند: سه اثر با نه بار ارجاع. از این میان، التوسل الی‌الترسل عمدتاً به توصیف، انتقاد اجتماعی، اخلاق اجتماعی و مذمت دنیا توجه داشته و منشآت میدی و نامه‌های وطواط به مفهوم حکمت پرداخته‌اند.

اکنون که وضعیت هر کدام از گروه‌های هشت‌گانه در مواجهه با آثار سنایی معلوم شد، در گام بعدی می‌توانیم با مشخص کردن محورهای معنایی مشترک میان همه یا اکثر گروه‌ها، به تصویر کلی که شعر سنایی در ذهنیت نویسندگان آثار مشهور قرن ششم تا دهم داشته، نزدیک‌تر شویم. ممکن است

با پیدا شدن آثار دیگر، تغییراتی جزئی در نمودارهای ما ایجاد شود؛ اما تغییر اساسی در نتایج کلی بعید به نظر می‌رسد. به نمودار زیر توجه کنید:



نمودار شماره ۷

در تحلیل این نمودار نکات زیر به ذهن می‌رسد:

- این نمودار بیانگر دریافت و تفسیری است که مخاطبان سنایی در طول تاریخ از اشعار وی داشته‌اند. تنوع اضلاع نمودار، نشان‌دهنده وسعت اندیشه شعری وی و قابلیت برقراری رابطه با طیف‌های متنوع مخاطبان است.
- اخلاق، عرفان، انتقاد اجتماعی، دین و زهد پنج محوری هستند که در نظر اکثر قریب به اتفاق مخاطبان سنایی بخشی از هویت معنایی شعر وی را شکل می‌دهند و به همین دلیل آن‌ها هم به این محورها بیشتر نظر داشته‌اند.
- تفاوت گروه‌های مختلف فکری در تفسیر و دریافت از اشعار سنایی متناقض نیست و مشترکات زیادی دارد. این بدان معناست که دریافت از و تفسیر شعر سنایی در طول تاریخ و در میان طیف‌های

متنوع خوانندگان آثارش، چندان تغییر نکرده است و او در ذهنیت مخاطبان خود در طول چهار صد و پنجاه سال تصویری نسبتاً پایدار داشته است.

- این محورها، در عین حال که ناظر است بر تفسیر تاریخی خوانندگان از اشعار سنایی، وجوه مختلف اندیشه شعری وی را نیز نشان می‌دهد. یعنی ما می‌توانیم از طریق دریافت تاریخی خوانندگان، ابعاد اندیشه شعری وی را نیز مشخص کنیم. شریعت، طریقت، تغزل، توصیف، مدح و انتقاد شش مفهومی هستند که در کنار یکدیگر هویت معنایی شعر وی را می‌سازند.

- محورهای معنایی فوق در همه آثار سنایی منتشر است و این بدان معناست که همه یا اکثر اندیشه‌های او مخاطب داشته‌است.

۲-۴. رویکرد آماری

در این بخش، با رویکردی آماری به تحلیل داده‌ها می‌پردازیم. جدول زیر فراوانی آثار مشوری را که از شعر سنایی بهره گرفته‌اند، نشان می‌دهد:

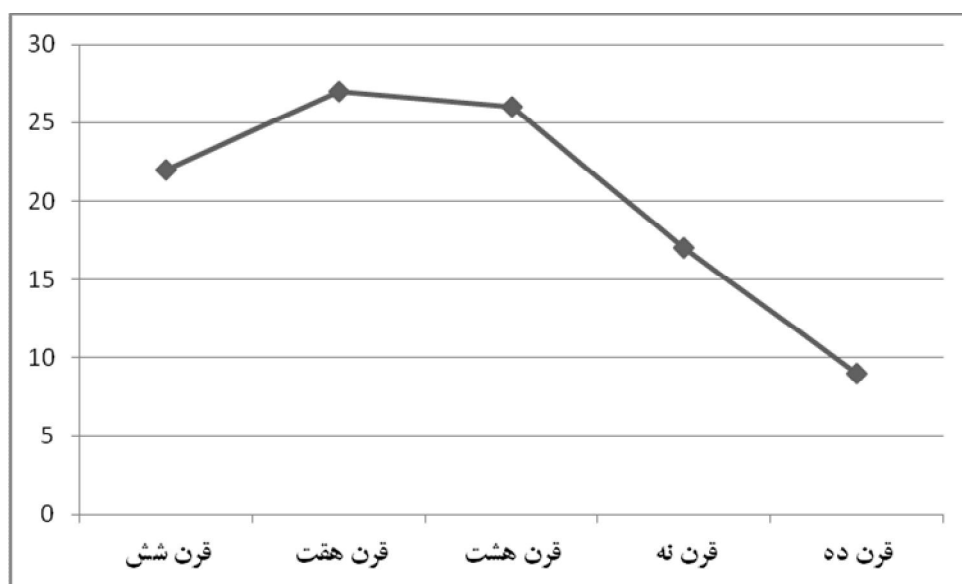
ردیف	موضوع		تاریخی	عرفانی	زندگی‌نامه‌ای	سیاست مدن و اخلاق اجتماعی	روایتی - داستانی	تفسیری	فنون ادبی و لغت	ترسلی	جمع آثار
	زمن	مکان									
۱	قرن ششم		۴	۱۰		۱	۴	۱	—	۲	۲۲
۲	قرن هفتم		۶	۱۰	۱	۴	۲	۳	۲	—	۲۷
۳	قرن هشتم		۱۰	۸	۱	۳	۱	۱	۲	—	۲۶
۴	قرن نهم		۵	۴	۳	—	۲	۳	۱	—	۱۸
۵	قرن دهم		۵	—	۳	—	—	—	—	۱	۹
۶	جمع آثار		۳۰	۳۲	۸	۷	۹	۸	۵	۳	۱۰۲

جدول شماره ۱

در تحلیل داده‌های این جدول نکات زیر به ذهن متبادر می‌شود:

- در محدوده زمانی حدود چهار صد و پنجاه سال، شعر سنایی به یک‌صد و دو اثر منشور راه یافته است: به‌طور متوسط در هر قرن، بیست و دو اثر. هر گاه مجموعه آثار شعری این دوره نیز بررسی شوند، آمار فوق افزایش چشمگیری خواهد یافت. این آمار، دلایل کافی را برای اثبات حضور سنایی در حافظه تاریخی فارسی‌زبانان در اختیار محقق قرار می‌دهد؛ بخصوص که بدانیم آثار فوق در موضوع‌های متفاوتی نوشته شده‌اند.

- حضور شعر سنایی در آثار منشور از قرن ششم تا هشتم گسترده است؛ اما در دو قرن نه و ده فروکش کرده است. علت این امر، ظهور چهره‌های درخشانی مثل عطار، مولانا، حافظ، سعدی و سایر چهره‌های شاخصی است که هر کدام در حوزه کاری خودشان نقطه عطف هستند.



نمودار شماره ۸

- بیشترین توجه به آثار سنایی در گروه نوشتارهای تاریخی و عرفانی است. اقبال عرفا به آثار سنایی توجه منطقی دارد؛ اما دلیل این که چرا مورخان در این سطح به سروده‌های وی استناد جسته‌اند، برای ما روشن نیست؛ بخصوص که در قرن دهم مورخان بر عارفان پیشی می‌گیرند. ناگفته نماند نهضت استنساخ در قرن دهم آثار سنایی را در بین گروه دیگری از مخاطبان تاریخی وی برجسته کرده است. تعداد نسخه‌های خطی آثار سنایی در قرن دهم با پیش از آن قابل مقایسه نیست.

- توجه نویسندگان متون تفسیری به سروده‌های سنایی در سده نهم بیشتر می‌شود. علت این امر بدرستی بر ما معلوم نیست. آیا ایدئولوژی مفسران قرن نهم به نظام فکری سنایی نزدیک‌تر بوده است؟ با تغییر مبنا، می‌توان تحلیل‌های دیگری هم ارائه داد. اگر تعداد ارجاعات به شعر سنایی را اساس قرار دهیم، حاصل کار چیزی است که در جدول زیر مشاهده می‌کنید

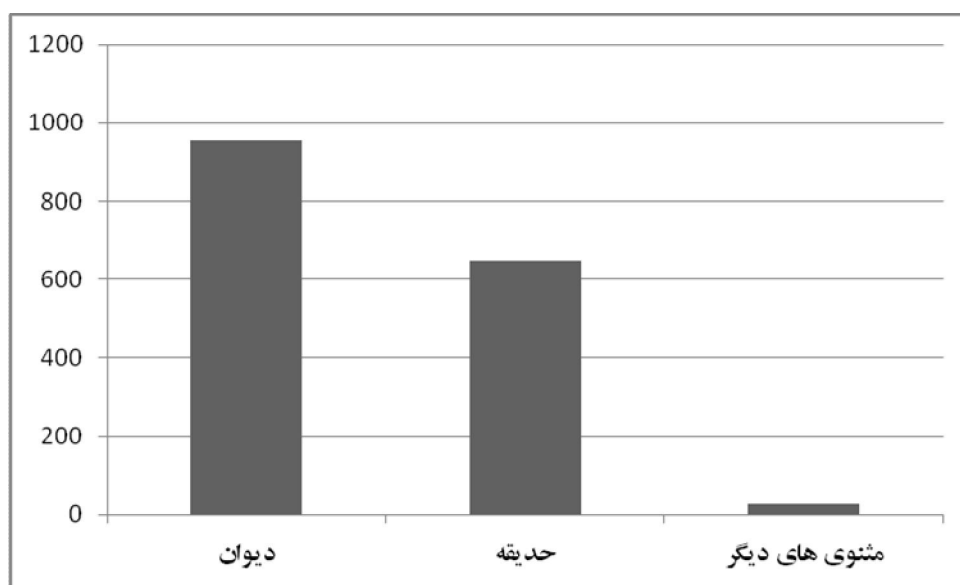
ردیف	موضوع زمان	تاریخی	عرفانی	زندگی نامه‌ای	سیاست مدن و اخلاق اجتماعی	روایتی داستانی	تفسیری	فنون ادبی و لغت	ترسلی	تعداد ارجاع
۲	قرن هفت	۱۰۶	۲۲۲	۳	۲	۴۳	۶۵	۳۶	—	۴۷۷
۳	قرن هشت	۸۷	۴۱	۳	۶	۱۸	۱۴	۱۵	—	۱۸۴
۴	قرن نه	۳۹	۲۴	۳۱	۲	۳۲	۸۰	۳	—	۲۱۱
۵	قرن ده	۶۳	—	۸	—	—	—	—	۱	۷۲
۶	جمع	۴۱۲	۳۸۹	۴۵	۳۰	۱۹۲	۴۷۹	۵۴	۹	۱۶۱۰

جدول شماره ۲

در تحلیل این جدول نکات زیر به ذهن می‌رسد:
- در جدول پیشین دیدیم که تعداد آثار تفسیری که از شعر سنایی استفاده کرده‌اند، بسیار کمتر از دیگر گروه‌ها است؛ اما مطابق با جدول اخیر، بالاترین تعداد ارجاعات به شعر سنایی متعلق به همین گروه است. منتها باید در نظر داشت که از این چهارصد و هفتاد و دو مورد، سی صد و بیست ارجاع فقط مربوط به یک اثر (کشف‌الاسرار) است. این میزان ارجاع در یک اثر، توجیه‌کننده تفاوت درصد دو جدول فوق است.

- پس از آن، نوبت به نوشتارهای تاریخی می‌رسد. عجیب است که تعداد ارجاع در آثار تاریخی حتی از آثار عرفانی هم بیشتر است. در جدول پیشین دیدیم که این گروه در ردیف دوم قرار دارد. این بدان معناست که در مجموع، مورخان بیشترین توجه را به شعر سنایی داشته‌اند.
- مرتبه سوم از جهت تعداد ارجاعات، متعلق است به گروه آثار عرفانی. تفاوت میزان ارجاعات این سه گروه از نوشتارها با دیگر گروه‌ها آن قدر زیاد است که برای آن‌ها حساب جداگانه‌ای باز کنیم و

بگوییم نویسندگان این سه گروه رابطه بیشتری با شعر سنایی برقرار کرده‌اند. پرسش‌های دیگری هم هست که به زبان آمار می‌توان برای آن‌ها پاسخ روشنی ارائه داد: در این چهار قرن و نیم، کدام اثر سنایی بیشتر مورد توجه بوده‌است؟ و آیا می‌توان میان هر یک از آثار سنایی با گروه خاصی از نویسندگان نسبتی معنادار یافت؟ نمودار زیر به پرسش نخستین پاسخ می‌دهد:

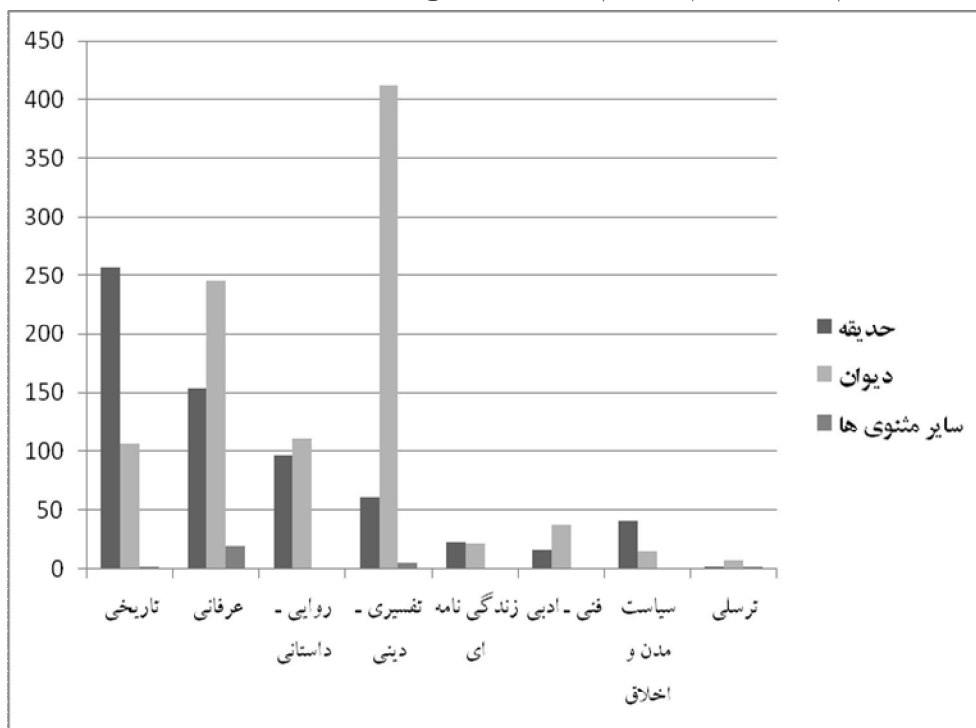


نمودار شماره ۹

ملاحظه می‌کنید که در مجموع، دیوان سنایی بیشتر مورد توجه خوانندگان بوده‌است تا مثنوی حدیقه. علت این امر را باید در خشک و خشن بودن زبان حدیقه و نیز غلبه صبه کلامی و کمتر عرفانی این اثر گران‌قدر دانست. مخاطبان حدیقه در درجه اول، طبقه روشن و فرهیختگان هستند که با گفتارهای توحیدی و دیگر تعالیم عقیدتی وی ارتباط برقرار می‌کنند و بعد، توده‌هایی که مخاطب گزاره‌های «عمل‌گرای» وی هستند. بخش اخیر اشعار حدیقه بیشتر بر منابر خوانده می‌شده‌است و بنابراین، جزء سنت شفاهی است؛ سنتی که برای ارزیابی میزان نفوذ سنایی در آن، سنجای و اطلاعات دقیقی در اختیار نداریم. دیوان، از چند جهت می‌توانسته بیشتر مورد توجه مخاطبان سنایی قرار گیرد: نخست زبان نرم و آهنگین، همراه با تصاویر بکر و مؤثر و دیگر، تنوع موضوعی دیوان که از موضوعات عرفانی و معرفتی و توحیدی آغاز می‌شود و به مدح، انتقاد، تغزل، عرفان عاشقانه و موضوعات دیگر می‌رسد. با این همه، تنوع قالب‌های ادبی موجود در دیوان را نیز نباید از یاد برد؛

قالب‌هایی که می‌تواند مخاطبان خود را در میان طیف‌های مختلف و ذوق‌های متفاوت پیدا کند؛ امکاناتی که در حدیقه فراهم نیست.

اکنون می‌توانیم به پرسش دوم پردازیم. نمودار زیر پاسخ دیداری را به ما می‌دهد:



نمودار شماره ۱۰

در تحلیل این نمودار نکات زیر به ذهن می‌رسد:

- در همه گروه‌ها غلبه با دیوان است، غیر از گروه نوشتارهای تاریخی و سیاسی - اخلاقی. در بررسی‌های پیشین هم دیدیم که منابع تاریخی از جمله سه گروهی هستند که بیشترین ارتباط را با آثار سنایی برقرار کرده‌اند. اکنون معلوم می‌شود که این ارتباط گسترده با حدیقه خیلی بیشتر بوده است. به نظر می‌رسد زبان خشک، تعلیمی و صریح حدیقه با منطق خبری و خشک متون تاریخی و اخلاقی - سیاسی تناسب بیشتری داشته است و به این جهت حدیقه بیشتر مورد توجه این گروه از آثار قرار گرفته است.

- رقابت دیوان و حدیقه در دو گروه منابع زندگی‌نامه‌ای و روایی - داستانی خیلی نزدیک است. در مورد منابع روایی می‌توانیم بگوییم، چون از حکایت‌های حدیقه استفاده کرده‌اند، طبیعتاً باید ارجاع به این اثر بیشتر از دیوان می‌بود؛ اما جاذبه دیوان چندان بوده که حتی در همین گروه از نوشتارها هم

چیزی از حدیقه کم نیاورده است که بماند، حتی بر آن پیشی هم گرفته است. هم سطح بودن نسبی میزان ارجاعات به حدیقه و دیوان در منابع زندگی‌نامه‌ای، نشان می‌دهد که سنایی در دل تذکره‌ها نه فقط به حدیقه یا دیوان؛ بلکه با هر دوی این‌ها شناخته می‌شده است.

- تفاوت ارجاع به حدیقه و دیوان در گروه نوشتارهای تفسیری به بالاترین سطح خود می‌رسد. با این حال، نباید از نظر دور داشت که در این مورد کشف‌الاسرار یک اثر برهم زنده تعادل است. در میان نوشتارهای این گروه، این تفسیر بتنهایی سی صد و بیست بار به آثار سنایی استشهد کرده و از آن میان، تنها دو مورد به غیر دیوان است. این بدان معناست که یک تفسیر و ذهنیت یک نویسنده، تعادل آمار را بر هم زده است و نمی‌توان آن را به همه مخاطبان تاریخی شعر سنایی تعمیم داد. بنابراین در مورد این گروه از آثار بالاتر بودن میزان ارجاعات به دیوان را می‌پذیریم اما نه با این اختلاف زیادی که در نمودار مشاهده می‌شود.

نتیجه

سنایی غزنوی به عنوان نخستین شاعر عارفی که مضامین عرفانی را به شکل گسترده وارد شعر فارسی کرد، در طول تاریخ توانسته مخاطبان خود را در میان طیف متنوع و گسترده‌ای از خوانندگان پیدا کند. بررسی‌های ما نشان می‌دهد قلمرو معنوی او حوزه جغرافیایی گسترده‌ای است، شامل فلات ایران، بخش‌هایی از شبه قاره هند و آسیای صغیر. از نظر تاریخی نیز، آثار وی از همان زمان حیاتش تا چهار صد سال بعد خوانندگان خود را داشته و طیف متنوعی از خوانندگان، از عارفان گرفته تا مورخان و زندگی‌نامه‌نویسان و علاقه‌مندان به مباحث اخلاقی تا مفسران قرآن و اصحاب ترسل و نویسندگان فنی - ادبی با آثار او ارتباط برقرار کرده‌اند. هر چند از سنایی چند مثنوی و مجموعه‌ای نامه بر جای مانده اما نام وی در دل تاریخ با دو اثر برجسته‌اش یعنی حدیقه و دیوان گره خورده است. مقبولیت این دو اثر در میان طیف وسیع خوانندگان کاملاً برابر نیست؛ اما تفاوت میزان ارجاع هم چندان نیست که بتوان یکی را بر دیگری به طور مطلق برتری داد. این قدر هست که در مجموع، مخاطبان آثار وی بیشتر با دیوان ارتباط برقرار کرده‌اند تا حدیقه. با توجه به تنوع موضوعی دیوان و نیز تنوع قالب‌ها و تکنیک‌های مورد استفاده و نیز قدرت بالای سنایی در قصیده، این امر طبیعی به نظر می‌رسد. این موضوع، در عین حال، قدرت حدیقه را نشان می‌دهد که با وجود زبان و موضوع خشک و وزن سنگینی که دارد و با وجود پایین بودن قدرت مانور سنایی در حدیقه نسبت به دیوان، مثنوی سترگ او توانسته با اثری چون دیوان رقابت کند.

منابع

- ۱- آقسرایبی، محمود بن محمد. (۱۳۶۲). تاریخ سلاجقه یا مسامرة الاخبار و مسایرة الاخيار. تصحیح عثمان توران. تهران: اساطیر. چاپ اول.
- ۲- احرار نقشبندی، عیدالله بن محمود. (۱۳۸۰). احوال و سخنان خواجه عیدالله احرار. میرعبدالاول نیشابوری (گردآورنده). تصحیح عارف نوشاهی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۳- اصفهانی، علی بن ابی حفص. (۱۳۸۲). تحفة الملوك. تصحیح علی اکبر احمدی دارانی. نشر میراث مکتوب.
- ۴- افلاکی عارفی، شمس الدین احمد. (۱۳۷۵). مناقب العارفين. تصحیح تحسین یازیجی. ۲جلدی. تهران: دنیای کتاب. چاپ سوم.
- ۵- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳۵۸). اوراد الاحباب و فصوص الاداب. به کوشش ایرج افشار. ۲جلدی. تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.
- ۶- بزّاز (ابن بزّاز اردبیلی)، توکل بن اسماعیل. (۱۳۷۳). صفوة الصّفا. تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد. ناشر: مصحّح. چاپ اول.
- ۷- بغدادی، بهاءالدین محمد بن مؤید. (۱۳۸۵). التّوسّل الی التّرسّل. تصحیح احمد بهمینیار. تهران: اساطیر. چاپ اول.
- ۸- بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۴۴). شرح شطحيات. به تصحیح و مقدّمه هنری کرین. ترجمه عیسی سپهبدی. تهران: انستیتو ایران و فرانسه.
- ۹- ----- (۱۳۳۷). عبهرالعاشقين. تصحیح و مقدّمه محمد معین. تهران: انستیتو ایران و فرانسه.
- ۱۰- بلخی، بهاءالدین محمدبن جلال الدین (سلطان ولد). (۱۳۶۷). المعارف. به کوشش نجیب مایل هروی. تهران: مولی.
- ۱۱- بناکتی، فخرالدین ابوسلیمان داود. (۱۳۴۸). تاریخ بناکتی. تصحیح جعفر شعار. تهران: انجمن آثار ملی.
- ۱۲- بیغمی، محمد بن احمد. (۱۳۸۱). داراب نامه. تصحیح ذبیح الله صفا. ۲جلد. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ دوم.

- ۱۳- بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین. (۱۳۸۸). *تاریخ بیهقی*. تصحیح محمدجعفر یاحقی، مهدی سیدی. ج ۱. تهران: علمی. چاپ اول.
- ۱۴- *تاریخ شاهی*. (۱۳۶۴).. تصحیح محمد ابراهیم باستانی پاریزی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ۱۵- تبریزی شمس الدین محمد. (۱۳۶۹). *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.
- ۱۶- تبریزی، یارعلی. (۱۳۸۲). *ریاض الافکار در توصیف خزان و بهار*. تصحیح نصرالله پورجوادی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۱۷- ثغری، عماد بن محمد. (۱۳۵۲). *طوطی نامه (جواهر الاسمار)*. به اهتمام شمس الدین آل احمد. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ۱۸- جام نامقی، احمد. (۱۳۸۹). *بحار الحقیقه*. به تصحیح حسن نصیری جامی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ اول.
- ۱۹- جامی، نورالدین عبدالرحمان. (۱۳۵۲). *اشعه اللمعات*. تصحیح حامد ربانی. تهران: گنجینه.
- ۲۰- ----- (۱۳۷۰). *نفحات الانس من حضرات القدس*. تصحیح محمود عابدی. تهران: اطلاعات. چاپ اول.
- ۲۱- جوزجانی، ابو عمر منهاج الدین عثمان بن سراج الدین. (۱۳۶۳). *طبقات ناصری*. تصحیح عبدالحی حبیبی. جلد ۲. انتشارات دنیای کتاب.
- ۲۲- جوینی، علاءالدین عظاملک بن بهاءالدین محمد بن محمد. (۱۳۸۵). *تاریخ جهانگشای*. تصحیح حبیب الله عباسی و ایرج مهرکی. ج ۱ و ۲. نشر زوار.
- ۲۳- حافظ ابرو، عبدالله بن لطف الله. (۱۳۸۰). *زبدة التواریخ*. تصحیح کمال حاج سید جوادی. جلد ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۲۴- حسینی قزوینی، شرف الدین فضل الله. (۱۳۸۳). *المعجم فی آثار ملوک العجم*. به کوشش احمد فتوحی نسب. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. چاپ اول.
- ۲۵- خرقانی، احمد بن حسین. (۱۳۸۸). *دستورالجمهور فی مناقب سلطان العارفين ابویزید طیفور*. به تصحیح محمدتقی دانش پژوه و ایرج افشار. انتشارات میراث مکتوب.

- ۲۶- خوارزمی، کمال الدین حسین بن حسن. (۱۳۶۶). جواهر الاسرار و زواهر الانوار. تصحیح محمد جواد شریعت. ۲ ج. اصفهان: مشعل.
- ۲۷- ----- (۱۳۶۰). ینبوع الاسرار فی نصائح الابرار. تصحیح مهدی درخشان. تهران: انتشارات انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.
- ۲۸- خواند میر، غیاث الدین بن همام الدین. (۱۳۵۳). تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر. تصحیح محمد دبیر سیاقی. ۴ ج. تهران: خیام. چاپ دوم.
- ۲۹- دقایقی مروزی، شمس الدین محمد. (۱۳۴۵). راحه الارواح فی سرور المفراح (بختیارنامه). تصحیح ذبیح الله صفا. تهران: دانشگاه تهران.
- ۳۰- ----- (۱۳۸۱). مرموزات اسدی در مزمورات داودی. تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی. انتشارات سخن.
- ۳۱- ----- (۱۳۵۲). عقل و عشق. تصحیح دکتر تقی تفضلی. تهران: زوآر.
- ۳۲- رامی تبریزی، حسین بن محمد. (۱۳۴۱). حقایق الحدایق. تصحیح محمد کاظم امام. نشر دانشگاه تهران.
- ۳۳- راوندی، محمد بن علی بن سلیمان. (۱۳۶۴). راحة الصدور و آیه السّرور در تاریخ آل سلجوق. تصحیح محمد اقبال. تهران: امیرکبیر. چاپ دوم.
- ۳۴- روملو، حسن. (۱۳۴۹). احسن التّواریخ. تصحیح عبدالحسین نوایی. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۳۵- زمچی اسفزاری، معین الدین محمد. (۱۳۳۸). روضات الجنّات فی اوصاف مدینه هرات. تصحیح محمد کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
- ۳۶- سمرقندی، دولت‌شاه بن علاء الدّوله. (۱۳۳۸). تذکره الشعراء. به همت محمد رمضان. تهران: خاور.
- ۳۷- سمرقندی، کمال الدین عبدالرزاق. (۱۳۷۲). مطلع سعدین و مجمع بحرین. به اهتمام عبدالحسین نوایی. چاپ دوم. ۲ ج. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ۳۸- سمنانی، علاء الدّوله (احمدین محمدین احمد بیابانکی). (۱۳۶۲). العروة لاهل الخلوّة و الجلوّه. به تصحیح نجیب مایل هروی. انتشارات مولی. چاپ اول.

- ۳۹- ----- (۱۳۶۹). مصنفات فارسی. به کوشش
نجیب مایل هروی. چاپ اول. انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۴۰- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۶۸). حذیقه الحقیقه و شریعه الطریقه. تصحیح
محمدتقی مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
- ۴۱- ----- (۱۳۴۱). دیوان حکیم سنایی. تصحیح محمدتقی
مدرس رضوی. تهران: کتابخانه ابن سینا.
- ۴۲- ----- (۱۳۳۶). دیوان حکیم سنایی. تصحیح مظاهر مصفا. تهران:
امیرکبیر.
- ۴۳- ----- (۱۳۱۶). سیرالعباد الی المعاد. به اهتمام حسین کوهی
کرمانی و به تصحیح سعید نفیسی. تهران: آفتاب.
- ۴۴- ----- (۱۳۴۸). مثنوی‌های حکیم سنایی. تصحیح محمدتقی مدرس
رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۴۵- ----- (۱۳۶۲). مکاتیب سنایی. به اهتمام نذیر احمد. تهران: فرزانه.
چاپ اول.
- ۴۶- شامی، نظام الدین. (۱۳۶۳). ظفرنامه. به اهتمام پناهی سمنانی. تهران: بامداد. چاپ اول.
- ۴۷- شبانکاره‌ای، محمد بن علی بن محمد. (۱۳۶۳). مجمع الانساب. تصحیح میرهاشم محدث.
تهران: امیرکبیر. چاپ اول.
- ۴۸- شبستری، محمود بن عبدالکریم. (۱۳۷۱). مجموعه آثار شیخ محمود شبستری (مرآت
المحققین). تصحیح صمد موحد. تهران: طهوری.
- ۴۹- شمس قیس. (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی
و مدرس رضوی و سیروس شمیسا. تهران: علم. چاپ اول.
- ۵۰- شیعی سبزواری، ابوسعید حسن بن حسین. (۱۳۷۵). مصابیح القلوب. به کوشش محمد
سپهری. تهران: بنیان. چاپ اول.
- ۵۱- صفوی، طهماسب بن شاه اسماعیل. (۱۳۵۰). تذکره شاه طهماسب صفوی. تصحیح
عبدالحسین نوایی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

- ۵۲- ----- (۱۳۶۹). معیار الاشعار. تصحیح جلیل تجلیل. نشر ناهید.
- ۵۳- ظهیری سمرقندی، محمد بن علی. (۱۳۴۹). اغراض السیاسه فی اعراض الریاسه. تصحیح جعفر شعار. تهران: دانشگاه تهران.
- ۵۴- ----- (۱۳۸۱). سندبادنامه. تصحیح محمد باقر کمال الدینی. تهران: میراث مکتوب.
- ۵۵- عبید زاکانی، عبیدالله. (۱۳۷۴). اخلاق الاشراف. به کوشش علی اصغر حلبی. نشر اساطیر.
- ۵۶- علی حوری فیض‌آبادی، محبوبه، (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل کاربرد اشعار سنایی در متون نثر تا پایان قرن دهم»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر محمد جعفر یاحقی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، دانشگاه فردوسی مشهد
- ۵۷- عوفی، محمد بن محمد. (۱۳۵۹). جوامع الحکایات و لوازم الروایات. تصحیح مظاهر مصفاً. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ۵۸- ----- (۱۳۷۱). جوامع الحکایات و لوازم الروایات. تصحیح محمد معین. تهران: دانشگاه تهران.
- ۵۹- عین القضاة همدانی، عبدالله بن محمد بن علی. (۱۳۷۷). تمهیدات. تصحیح عقیف عسیران. تهران: منوچهری.
- ۶۰- ----- (۱۳۳۷). رساله لوائج. تصحیح رحیم فرمنش.
- ۶۱- ----- (۱۳۶۲). نامه‌های عین القضاة همدانی. به اهتمام علینقی منزوی و عقیف عسیران. ۲ج. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ۶۲- غزالی، احمد بن محمد. (۱۳۵۸). مجموعه آثار فارسی احمد غزالی. احمد مجاهد (گردآورنده). نشر دانشگاه تهران.
- ۶۳- ----- (۱۳۵۹). سوانح. تصحیح هلموت ریتز و نصرالله پورجوادی. نشر بنیاد فرهنگ ایران.
- ۶۴- غزنوی، محمد بن موسی. (۱۳۴۵). مقامات زنده پیل. تصحیح حشمت الله مؤید سنندجی. نشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- ۶۵- غفاری قزوینی، احمد بن محمد. (۱۳۴۳). تاریخ جهان آرا. نشر کتابفروشی حافظ.
- ۶۶- ----- (۱۳۶۲). تاریخ نگارستان. تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: حافظ. چاپ اول.
- ۶۷- فخر مدبر، محمد بن منصور. (۱۳۴۶). آداب الحرب و الشجاعة. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. نشر اقبال.
- ۶۸- فراهی هروی، معین الدین. (۱۳۴۶). تفسیر حدائق الحقائق. تصحیح جعفر سجادی. تهران: دانشگاه تهران.
- ۶۹- قمی، نجم الدین ابوالرجاء. (۱۳۶۳). تاریخ الوزراء. به کوشش محمد تقی دانش پژوه. نشر مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ۷۰- کاتب، بهاء الدین محمد بن حسن بن اسفندیار. (۱۳۲۶). تاریخ طبرستان. تصحیح عباس اقبال آشتیانی و محمد رمضانی. تهران: خاور.
- ۷۱- کاشانی، جمال الدین ابوالقاسم عبدالله بن علی بن محمد. (۱۳۶۶). زبده التواریخ. تصحیح محمد تقی دانش پژوه. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. چاپ دوم.
- ۷۲- کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۸۵). مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه. تصحیح عفت کرباسی و محمد رضا برزگر خالقی. تهران: زوار. چاپ دوم.
- ۷۳- کاشانی، میر تقی الدین. (۱۳۸۴). خلاصة الاشعار و زبده الافکار. به کوشش عبدالعلی ادیب برومند و محمد حسین نصیری کهنمویی. ج ۶. تهران: میراث مکتوب.
- ۷۴- کاشفی، حسین بن علی. (۱۳۲۹). مواهب علیه یا تفسیر حسینی. تصحیح محمد رضا جلالی نائینی. ج ۴. تهران: اقبال.
- ۷۵- کاشفی، کمال الدین حسین بن علی. (۱۳۶۲). انوار سهیلی. تصحیح محمد روشن. تهران: امیرکبیر.
- ۷۶- کرمانی، افضل الدین ابوحامد احمد بن حامد. (۱۳۵۶). عقد العلی للموقف الاعلی. تصحیح علی محمد عامری نائینی. مقدمه باستانی پاریزی. نشر روزبهان.
- ۷۷- گازرگاهی، امیرکمال الدین حسین. (۱۳۷۵). مجالس العشاق. به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد. انتشارات زرین. چاپ اول.

- ۷۸- لازار، ژیلبر. (۱۳۶۱). اشعار پراکنده قدیمیترین شعرای فارسی زبان. ۲ جلد. تهران: انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
- ۷۹- محقق ترمذی، برهان الدین. (۱۳۷۷). معارف. به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. چاپ دوم.
- ۸۰- محمود بن عثمان. (۱۳۵۸). فردوس المرشديه فی اسرار الصمديه. تصحیح ایرج افشار. نشر انجمن آثار ملی.
- ۸۱- مستوفی، حمدالله بن ابی بکر بن احمد بن نصر. (۱۳۳۹). تاریخ گزیده. به کوشش عبدالحسین نوایی. تهران: امیرکبیر.
- ۸۲- معلّم یزدی، معین الدین بن جلال الدین محمد. (۱۳۲۶). مواهب الهی. تصحیح سعید نفیسی. ۲ ج. تهران: اقبال.
- ۸۳- ملطیوی، محمد بن غازی. (۱۳۸۳). روضه العقول. تصحیح محمد روشن و ابوالقاسم جلیل پور. نشر فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- ۸۴- منشی، ابوالمعالی نصرالله. (۱۳۸۱). کلیله و دمنه. تصحیح مجتبی مینوی. چاپ بیست و دوم. تهران: امیرکبیر.
- ۸۵- منشی، محمد بن هندوشاه. (۱۳۴۱). صحاح الفرس (فرهنگ لغات فارسی از قرن هشتم هجری). تصحیح عبدالعلی طاعتی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۸۶- منشی قمی، احمد بن حسین. (۱۳۶۳). خلاصه التواریخ. تصحیح احسان اشراقی. نشر دانشگاه تهران.
- ۸۷- منشی کرمانی، ناصرالدین. (۱۳۶۲). سیمط العلی للحضرة العلیا. تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: اساطیر. چاپ دوم.
- ۸۸- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد. (۱۳۷۵). مجالس سبعة مولانا. به اهتمام فریدون نافذ. انتشارات جامی.
- ۸۹- ----- (۱۳۳۵). مکتوبات. به کوشش یوسف جمشیدی پور، غلامحسین امین. تهران: بنگاه مطبوعاتی پاینده.

- ۹۰- ----- (۱۳۷۸). **فيه ما فيه**. تصحيح بديع الزمان فروزانفر. به كوشش زينب يزداني. نشر فردوس.
- ۹۱- ميبدي، ابوالفضل رشيد الدين. (۱۳۶۱). **كشف الاسرار و عده الابرار**. به اهتمام علي اصغر حكمت. تهران: اميركبير. چاپ چهارم.
- ۹۲- ميبدي، حسين بن معين الدين. (۱۳۷۶). **منشآت ميبدي**. تصحيح نصرت الله فروهر. تهران: ميراث مكتوب. چاپ اول.
- ۹۳- ميرحسيني غوري هروي، ميرحسين بن عالم. **نزهة الارواح**. به تصحيح نجيب مايل هروي. تهران: زوار.
- ۹۴- ميرخواند، محمد بن خاوند شاه. (۱۳۸۰). **تاريخ روضة الصفا في سيره الانبياء و الملوك و الخلفا**. تصحيح جمشيد كيان فر. ۱۰ ج. تهران: اساطير. چاپ اول.
- ۹۵- ميهني، محمد بن منور بن ابى سعد بن ابى طاهر بن ابى سعيد. (۱۳۶۷). **اسرار التوحيد في مقامات شيخ ابى سعيد**. تصحيح و مقدمه محمد رضا شفيعى كدكنى. ۲ ج. نشر آگاه.
- ۹۶- نجم رازى. (۱۳۸۶). **مرصاد العباد الى المعاد**. به اهتمام محمد امين رياحى. نشر شركت انتشارات علمى و فرهنگى.
- ۹۷- نخجوانى، هندوشاه بن سنجر بن عبدالله. (۱۳۱۳). **تجارب السلف در تواريخ خلفا و وزراى ايشان**. تصحيح عباس اقبال آشتياني. تهران: طهورى.
- ۹۸- نسفى، عبدالعزيز بن محمد. (۱۳۴۴). **كشف الحقايق**. تصحيح احمد مهدوى دامغانى. نشر بنگاه ترجمه و نشر كتاب.
- ۹۹- نسوى، شهاب الدين محمد. (۱۳۸۱). **نفثه المصдор**. تصحيح اميرحسن يزدگردى. تهران: توس. چاپ اول.
- ۱۰۰- نصيرالدين طوسى. (۱۳۶۲). **اخلاق ناصرى**. نشر خوارزمى.
- ۱۰۱- نطنزى، معين الدين. (۱۳۸۳). **منتخب التواريخ معينى**. به اهتمام پروين استخرى. تهران: اساطير.
- ۱۰۲- نظامى، حسن. **تاج المآثر**. مشهد: كتابخانه آستان قدس رضوى. شماره ۴۱۷۶. [نسخه خطى]. تأليف ۶۰۲ ق. تاريخ كتابت ۱۰۱۹ ق.

- ۱۰۳- واعظ بلخی، ابوبکر عبدالله بن عمر بن محمد بن داود. (۱۳۵۰). فضائل بلخ. به ترجمه فارسی عبدالله محمد بن محمد بن حسین حسینی بلخی. به تصحیح عبدالحی حبیبی. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ۱۰۴- واعظ کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. تصحیح میرجلال الدین کزازی. تهران: نشر مرکز. چاپ اول.
- ۱۰۵- ----- (۱۳۷۹). جواهر التفسیر. تصحیح جواد عباسی. تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.
- ۱۰۶- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۶۷). مرزبان نامه. تصحیح محمد روشن. نشر نو.
- ۱۰۷- وطواط، رشید الدین محمد بن محمد. (۱۳۳۸). نامه‌های رشید الدین وطواط. تصحیح قاسم تویسرکانی. ۴ ج. تهران: دانشگاه تهران.
- ۱۰۸- ولی، نعمت الله بن عبدالله. (۱۳۵۷). رسائل حضرت سید نور الدین شاه نعمت الله ولی کرمانی. به کوشش جواد نوربخش. تهران: دانشگاه تهران.
- ۱۰۹- هدایت، رضاقلی خان. تذکره ریاض العارفین. به کوشش مهرعلی گرکانی. انتشارات کتاب فروشی محمودی.
- ۱۱۰- ----- (۱۳۸۲). مجمع الفصحاء. به کوشش مظاهر مصفا. چاپ دوم. ج ۱. تهران: امیر کبیر.
- ۱۱۱- هروی، سیف بن محمد بن یعقوب. (۱۳۸۵). تاریخ نامه هرات. تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: اساطیر. چاپ دوم.
- ۱۱۲- همدانی، رشیدالدین فضل الله. (۱۳۵۷). لطایف الحقایق. به کوشش غلامرضا طاهر. ۲ جلد. ناشر: کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد.
- ۱۱۳- ----- (۱۳۶۲). جامع التواریخ. اهتمام احمد آتش. تهران: دنیای کتاب. چاپ اول.
- ۱۱۴- ----- (۱۳۷۱). اسئله و اجوبه رشیدی. به کوشش رضا شعبانی. جلد ۲. ناشر: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

۱۱۵- ----- (۱۳۸۶). بیان الحقایق. تصحیح هاشم رجب زاده. تهران: میراث
مکتوب.

۱۱۶- همدانی، علی بن شهاب الدین. (۱۳۵۸). ذخیره الملوك. تصحیح سید محمود انواری
همدانی. تبریز: دانشگاه تبریز.

نشریه علمی - پژوهشی

پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۵۸-۳۵

لایه‌های پنهان ضمیر حافظ

(تحلیلی تازه از شعر حافظ بر اساس صور ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی)

سیده مریم روضاتیان* - افسانه غفوری**

چکیده

درباره حافظ و غزل او سخن بسیار گفته‌اند؛ شاید بسی بیش از دیگر سخنوران زبان فارسی. علت این امر را می‌توان در اشعار چند پهلو و سرشار از ابهام و رمز و راز او بازجست. از این رو، یکی حافظ را عارفی وارسته می‌نامد که تمامی اشاراتش تأویل عارفانه دارد و دیگری، او را انسانی می‌پندارد که هر لحظه در حال و هوایی متفاوت سیر می‌کند. برخی نیز او را شاعری هنرمند و زیرک دانسته‌اند که تنها به خلق اثری ادبی پرداخته است؛ بی آن که باورهای خود را در آن دخیل کرده باشد. به همین سبب، برای بیشتر ابیات دیوان حافظ، چندین تفسیر و تأویل متناقض و حتی مغایر با یکدیگر ارائه شده و هنوز راه برای تحلیل یا تأویلی دیگر بازمانده است. یکی از دلایل تأویل پذیری شعر حافظ، وجود شخصیت‌های متعددی همچون رند، پیرمغان، ساقی، شیخ، صوفی، محتسب و... در دیوان اوست که برای برخی از آنها در پاره‌ای از آثار، معادل‌های تاریخی نیز معرفی شده و بعضی پژوهشگران کوشیده‌اند، اثبات کنند که هریک از این شخصیت‌ها در عصر حافظ یا پیش از او، وجود حقیقی و خارجی داشته‌اند. غور در حال و هوای شعر حافظ، این پرسش را به ذهن می‌آورد که آیا می‌توان هریک از این شخصیت‌ها را لایه‌های پنهان ضمیر حافظ دانست که من خودآگاه او بر آن است، تا با

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول) sm.rozatian@ltr.ui.ac.ir

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

شناخت این لایه‌های پنهان ناخودآگاه و ایجاد تعادل و سازگاری میان آنها، به خودشناسی و کمال دست یابد؟ در این پژوهش با بهره‌گیری از دیدگاهی که در روانشناسی تحلیلی درباره‌ی صور ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی مطرح شده است، درصدد یافتن پاسخی برای این پرسش بوده‌ایم، تا به افقی نو در تحلیل اشعار حافظ دست یابیم.

واژه‌های کلیدی

حافظ، نقد روانشناختی، ضمیر ناخودآگاه جمعی، صور ازلی

مقدمه

فقدان یا قلت شرح حال‌های معتبر درباره‌ی بسیاری از شاعران و نویسندگان زبان فارسی، سبب شده تا غالب شروح و تفاسیری که از آثار آنان ارائه می‌شود، حول محور ناخودآگاه فردی شاعر و نویسنده باشد و مفسر و شارح می‌کوشد، از خلال آثار، به اسرار زندگی شخصی شاعر و نویسنده مورد نظر دست یابد. لسان‌الغیب شعر فارسی نیز، از این امر مستثنا نبوده و در آثار مختلف، درباره‌ی او و زندگی شخصیش افسانه‌هایی باقی‌مانده است و شارحان غزل‌هایش نیز کوشیده‌اند، در برابر هریک از شخصیت‌های دیوان او معادلی بیرونی و شخصیتی حقیقی بیابند؛ مثلاً محتسب را برابر امیر مبارزالدین دانسته (غنی، ۱۳۶۹: ۱۷۲)، یا شیخ جام را به شیخ احمد جام ژنده پیل نسبت داده (خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۱۴۷) و شاخ نبات را نام همسر یا معشوق حافظ ذکر کرده (براون، ۱۳۶۶: ۳۸۴) و حتی شخصیت‌هایی همچون پیرمغان را جلوه‌ای از ارادت حافظ به امیر مومنان (ع) دانسته‌اند (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۶۷: ۸۶ - ۸۸). شاید چنین دیدگاهی درباره‌ی برخی شخصیت‌های دیوان حافظ، تا حدی قابل قبول باشد؛ اما بیشتر شخصیت‌های دیوان در خارج از فضای شعر حافظ، معادل ندارند و یا حداقل برابر فردی نمی‌توان برای آنها قائل شد. به همین دلیل، پژوهشگران هرکجا نتوانسته‌اند شخصیتی تاریخی یا مذهبی بیابند، گروه یا فرقه خاصی را معادل شخصیت دیوان معرفی کرده‌اند؛ مثلاً صوفی، زاهد، واعظ و... را نماینده ریاکاران عصر حافظ دانسته‌اند (خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۳۶۶)، یا رند را نشانه‌ای از انتساب حافظ به فرقه ملامتیه شمرده‌اند (مرتضوی، ۱۳۷۰: ۱۳۴). بیشتر این توجیحات، در فضای تحلیل ناخودآگاه فردی حافظ محدود می‌ماند. فروید، ناخودآگاه فردی را مجموعه‌ی خاطرات شخصی انسان و تجربیاتی

می‌دانست که از بدو تولد کسب کرده است. این خاطرات که در ضمیر ناخودآگاه فردی محفوظ می‌ماند، در شرایط خاص به خودآگاه راه می‌یابد. از نظر فروید، ناخودآگاه فردی دنیای وسیعی از خواسته‌ها، تمایلات، انگیزه‌ها و عقاید سرکوب شده‌ای است که انسان از آنها آگاهی ندارد و تعیین‌کننده اصلی رفتار بشر، همین عوامل ناخودآگاه اوست که از سه قسمت نهاد، خود و فراخود ساخته شده است. از نظر فروید، شخصیت انسان همیشه محصول ارتباط این سه عامل است. او، نهاد را شامل تمام انگیزه‌های خام و تشکل نیافته حیوانی، مانند غریزه جنسی یا پرخاشگری می‌داند که هیچ قانونی نمی‌شناسد و از هیچ اصلی به غیر از اصل لذت تبعیت نمی‌کنند. اگر در زندگی حافظ، در پی شخصیت‌هایی باشیم که بر خاطرات، اندیشه‌ها و اشعار او تأثیر گذاشته‌اند و رد پای این تأثیر را در شخصیت‌های دیوان جستجو کنیم، آنگاه حافظ شیرین سخن و اشعار نغز او را در چارچوب نظریه فروید محدود کرده‌ایم؛ حال آن که اگر اندکی از ناخودآگاه فردی فراتر گام نهمیم، فضای رازناک تصاویر ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی را برای تحلیل شخصیت‌های دیوان حافظ مناسب‌تر خواهیم یافت؛ به همین دلیل، در این مقاله برآنیم تا در کنار تمام شروح ارزشمندی که از غزلیات حافظ در دست است، تحلیلی دیگر بر مبنای تصاویر ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی ارائه دهیم. فرضیه مورد نظر، این است که اشعار حافظ با دیدگاه یکی از معروف‌ترین شاگردان فروید، یعنی کارل گوستاو یونگ^۱ که مکمل اندیشه او در باب ضمیر ناخودآگاه نیز به شمار می‌آید، تناسب بیشتری دارد و می‌توان شخصیت‌های دیوان حافظ را، لایه‌های پنهان ضمیر ناخودآگاه جمعی حافظ دانست. با وجود رواج روزافزون نقد و تحلیل آثار ادبی با رویکرد روانشناختی، درباره تحلیل روانکاوانه اشعار حافظ تاکنون پژوهش مستقلی انجام نگرفته و این مقاله برای نخستین بار، دستاوردهای حاصل از چنین پژوهشی را ارائه می‌دهد.

متن

۱- من (Ego) و خود (Self)

در میان قالب‌های شعر فارسی، غزل بیش از همه، بیان‌کننده عواطف فردی شاعر است و به همین نسبت، شاعر در غزل گفتگوی درونی صریح‌تری با خود دارد. در غزل، گوینده، «من» خودآگاه شاعر است و تخلص شاعر، «خود» ناخودآگاه جمعی اوست که شاعر او را از اعماق ناخودآگاه بیرون می‌کشد و با او سخن می‌گوید.^۲ من، مرکز خودآگاهی است و خود، صورتی ازلی است که مرز

خودآگاه و ناخودآگاه به شمار می‌آید و مبنای کمال یافتن فرد است. به اعتقاد یونگ، خود انسان دربدو تولد هنوز به طور کامل شکل نگرفته است؛ بلکه به مرور زمان و در طی فرایند تفرّد (Individuation) به مرحله کمال نزدیک می‌شود. خود، کنشی است که همه عناصر، خودآگاهی و ناخودآگاهی، خیر و شر و غیره را به هم می‌پیوندد و با چنین عملی، آنها را قلب و تبدیل می‌کند. «من آدمی، برای نگهداری تمامیت، جامعیت و استقلال روان، باید با خودآگاهی و ناخودآگاهی جمعی در ارتباط باشد و با هر کدام، مناسبات استوار برقرار سازد» (جونز و دیگران، ۱۳۶۶: ۶۵). هرچه اندیشه مطرح در متن ادبی متعالی‌تر باشد، تعامل من و صور ازلی عمیق‌تر خواهد شد. بلندای اندیشه حافظ نیز، چنین تعامل عمیقی را می‌طلبد و به همین دلیل، دیوان حافظ پهنه مناسبات متقابل صور ازلی و بویژه تعامل میان من و خود است. من خودآگاه حافظ، در جایگاه سراینده اشعار، با هریک از صور ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی‌اش، به گونه‌ای خاص ارتباط برقرار می‌کند. در میان این صور، خود که غالباً با تخلّص شعری حافظ مطرح می‌شود، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و من خودآگاه، با این صورت ازلی، در تمام غزل‌هایش گفتگوی درونی دارد. شاید بارزترین تفاوت خود با سایر صور ازلی در غزل حافظ، همین حضور مداوم او در تمام غزل‌ها باشد و این نشان دهنده اهمیت جایگاه خود، در فرایند تفرّد است. صور ازلی ذووجهین هستند؛ یعنی از دو بعد مثبت و منفی برخوردارند و من خودآگاه در جریان تفرّد می‌کوشد، ابعاد مثبت این صورت‌ها را تقویت و ابعاد منفی را تضعیف و میان صور ازلی تعادل و سازگاری ایجاد کند (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۵). این کوشش، توسط من خودآگاه حافظ در ارتباط با هریک از شخصیت‌های دیوان، دیده می‌شود. خود حافظ نیز، از این امر مستثنا نیست و من خودآگاه هم وجوه مثبتش را می‌ستاید و هم از کاستی‌هایش گله‌مند است:

حافظ ار بر صد نشینند ز عالی مشربی است	عاشق دردی کش اندر بند مال و جاه نیست
(غزل ۷۱ / بیت ۱۱)	
چو حافظ در قناعت کوش وز دینی دون بگذر	که یک جو منت دونان دوصد من زرنمی‌ارزد
	(غزل ۱۵۱ / بیت ۷)
آلوده‌ای تو حافظ فیضی ز شاه در خواه	کان عنصر سماحت بهر طهارت آمد
	(غزل ۱۷۱ / بیت ۸)
مگو دیگر که حافظ نکته دان است	که ما دیدیم و محکم جاهلی بود
	(غزل ۲۱۷ / بیت ۸)

البته، با توجه به تبحر حافظ در سرودن ابیات چند پهلو، گاه نیز می‌توان یک بیت را با دو تعبیر، هم ستایش از ویژگی مثبت صورت ازلی خود و هم سرزنش بعد منفی آن تأویل کرد:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد وای اگر از پس امروز بود فردایی
(غزل ۴۹۰ / بیت ۱۰)

ایجاد تعادل میان ابعاد مثبت و منفی صور ازلی، باسانی انجام نمی‌گیرد و به همین دلیل، طی کردن فرایند تفرّد برای همه کس ممکن نیست (فورد هام، ۱۳۵۶: ۱۱۳). من خود آگاه حافظ نیز، رمز کامیابی در این مسیر دشوار را، شکیبایی صورت ازلی خود در مقابل سختی‌ها می‌داند:

صبر کن حافظ به سختی روز و شب عاقبت روزی بیابای کام را
(غزل ۸ / بیت ۹)

البته، خودشناسی و رسیدن به تفرّد چنان دشوار است که گاه ناامیدی بر روحیه امیدوار حافظ غالب می‌شود و خود را به دست تقدیری می‌سپارد که همچون صور ضمیر ناخودآگاهش، ازلی است:

نیست امید صلاحی ز فساد حافظ چون که تقدیر چنین است چه تدبیر کنم
(غزل ۳۴۷ / بیت ۸)

گفتگوی من خود آگاه با صورت ازلی خود در برخی ابیات دیوان حافظ، صمیمانه‌تر می‌شود و خود، در جایگاه کودکی دوست داشتنی مخاطب قرار می‌گیرد. در روانشناسی یونگ، کودک رمز و تمثیل شایع خود است که گاهی به شکل کودک آسمانی یا جادویی و گاهی به شکل کودک عادی به نظر می‌آید (فورد هام، ۱۱۷: ۱۳۵۶-۱۱۲).

در غزل حافظ نیز، گاه صورت ازلی خود از تخلص شعری شاعر فراتر می‌رود و با الفاظی چون شیرین پسر، نازنین پسر، مغبچه و... مطرح می‌شود:

ای نازنین پسر تو چه مذهب گرفته ای که ت خون ما حلال تر از شیر مادر است
(غزل ۳۹ / بیت ۲)

گر چنین جلوه کند مغبچه باده فروش خاکروب در میخانه کنم مژگان را
(غزل ۹ / بیت ۳)

در دیدگاه یونگ نیز، این تجسم‌های متناقض از صورت ازلی خود، کوشش‌هایی است، برای بیان جوهر وجودی خارج از زمان (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۹۹).

۲ - پیر فرزانه (Wise old man) و آنیما (Anima)

فرایند تفرد، در پرتو حمایت و هدایت یکی از صور ازلی؛ یعنی پیر فرزانه، صورت می‌پذیرد. پیر فرزانه؛ بخصوص در حل مسائل دشوار اخلاقی، به نوآموز کمک می‌کند (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۵۸). حافظ نیز در مسیر کمال، نوآموزی است که با مدد پیرمغان، مراحل دشوار خودشناسی را بدرستی طی می‌کند. پیرمغان که در غزل حافظ پیر میکده، پیر میخانه، پیر خرابات، پیر می‌فروش، پیر دردی‌کش، پیر گلرنگ و... نیز نامیده شده، یکی از صور ازلی ضمیر حافظ و یاری‌کننده او در طریق کمال است:

حلقهٔ پیر مغان از ازلم در گوش است بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود
(غزل ۲۰۵ / بیت ۲)

اما این صورت ازلی، شیوهٔ خاصی برای هدایت حافظ دارد؛ هم او را پیوسته توصیه به شراب نوشیدن می‌کند و هم خود برای حل مشکلات، از شراب مدد می‌جوید:

چو پیر سالک عشقت به می حواله کند بنوش و منتظر رحمت خدا می باش
(غزل ۲۷۴ / بیت ۳)

دی پیر می فروش که ذکرش به خیر باد گفتا که می بنوش و غم دل بپر ز یاد
(غزل ۱۰۰ / بیت ۱)

به پیر میکده گفتم که چیست راه نجات بخواست جام می و گفت عیب پوشیدن
(غزل ۳۹۳ / بیت ۳)

توصیهٔ پیرمغان برای می نوشیدن، رمز یاری رساندن او به من خودآگاه است تا بتواند به اعماق ناخودآگاه راه یابد و از این طریق، به شناخت صورت‌های ازلی پنهان در ضمیر ناخودآگاه جمعی، نائل آید. در غزل حافظ، علاوه بر پیرمغان، معشوق نیز با نشان دادن شراب، حافظ را در راه‌یابی به لایه‌های پنهان ناخودآگاه جمعی، مدد می‌رساند. معشوق، یکی از نمادهای صورت ازلی آنیماست. «الهام و جذبه که تماس با عالم متافیزیک است، در واقع تماس با همین آنیماست؛ به نحوی که خودآگاه، مضمحل شود و آنیما از اعماق ناخودآگاه، سخن بگوید. در بسیاری از آیین‌های مذهبی قدیم، خودآگاه را به گونه‌ای ضعیف یا محو می‌کردند که مانع بروز ناخودآگاه نشود» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۲۷ - ۲۳۱). از آنجا که رسیدن به سعادت و آرامش مطلق، حاصل خودشناسی است، همواره باید کوششی در جهت شناخت و رسیدن به توازن و هم‌بانی با آنیما صورت گیرد. ساقی‌گری روان زنانهٔ ضمیر حافظ،

خود نشان‌دهنده اهمیت این بعد از ضمیر ناخودآگاه در دست‌یابی به کمال است. «آنیما، روان مونث درون مرد یا طبیعت زنانه مستتر در مرد است که در رویاها، شعرها، داستان‌ها و نقاشی‌ها، به صورت معشوق رویایی (Dream-girl) تجلی می‌کند. البته باید به این نکته توجه داشت که پدیده‌های مجهول و پیچیده، نام‌های متعددی دارند که نشانه کوشش ذهن در جهت شناخت آنهاست» (همان، ۲۳۴). در غزل حافظ نیز، آنیما پیچیده‌ترین صورت ازلی است که حافظ نام‌ها و ویژگی‌های متعدد برای او ذکر کرده و خود، تصریح می‌کند که یک صورت ازلی واحد را با نام‌های متعدد در غزل‌هایش مطرح کرده است:

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست خیال آب و گل در ره بهانه
(غزل ۴۲۸ / بیت ۸)

با این حال، ارتباط این صورت ازلی نیز - همچون پیرمغان - با شراب که رمز راه‌یابی به ناخودآگاه است، در بسیاری از ابیات دیوان، مشهود است:

ساقی به نور باده برافروز جام ما مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما
(غزل ۱۱ / بیت ۱)

ما در پیاله عکس رخ یار دیده ایم ای بی خبر ز لذت شرب مدام ما
(غزل ۱۱ / بیت ۲)

یاری صورت ازلی آنیما به فرد برای خود شناسی، سرانجام به آرامش و تعادل روانی خواهد انجامید (جمشیدیان، ۱۳۸۵: ۸۶). ساقی نیز، به عنوان نمادی از آنیما، به حافظ مدد می‌رساند، تا از جور عالم خود آگاه، به راحت عالم ناخودآگاه برسد:

ز دور باده به جان راحتی رسان ساقی که رنج خاطر از جور دور گردون است
(غزل ۵۴ / بیت ۶)

البته، دیدار با آنیما باسانی رخ نمی‌دهد؛ زیرا فرد باید یک‌یک لایه‌های پنهان وجودش را کنار بزند، تا به دیدار این صورت ازلی نائل شود (صرفی، ۱۳۸۷: ۷۹):

دیدن روی تو را دیده جان بین باید وین کجا مرتبه چشم جهان بین من است
(غزل ۵۲ / بیت ۲)

به همین دلیل است که یونگ تأکید می‌کند، صور ازلی در رویا بیشتر مجال ظهور و بروز می‌یابند (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۸۴):

من گدا و تمنای وصل او هیهات مگر به خواب بینم خیال منظر دوست
(غزل ۶۱ / بیت ۴)

با توجه به ویژگی‌های صورت ازلی آنیما، می‌توان بسیاری از ابیات دیوان حافظ را به گونه‌ای دیگر تحلیل کرد. به عنوان مثال در غزلی که با ابیات

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان نیم شب مست به بالین من آمد بنشست
(غزل ۲۶ / بیت ۱ و ۲)

آغاز می‌شود، ویژگی‌های این صورت ازلی به تصویر کشیده شده است. آشفته‌گی زلف معشوق بر پیچیدگی صفات آنیما و ظهورش با چهره‌های متعدد دلالت دارد. مست بودن و صراحی در دست داشتن معشوق، ارتباط او را با شراب نشان می‌دهد. آنیما، خودش مست است؛ چون متعلق به ناخودآگاه است و صراحی نیز همراه دارد تا من خودآگاه را به عالم ناهشیاری ببرد. دیدار با او در نیم شب رخ داده؛ زیرا عالم ناخودآگاه به دلیل ناشناخته بودن تاریک است. در خواب بر من خودآگاه ظاهر شده، چون صور ازلی در رویاها و اساطیر و قصه‌ها ظهور می‌یابند. پیرهن چاک است؛ یعنی گوشه‌ای از حقیقت وجودش را بر من خودآگاه ظاهر کرده و بالاخره غزل خوان است؛ چون همان بخش از وجود شاعر است که شعر را به او الهام می‌کند؛ زیرا «آنیما در وجه مثبتش می‌تواند الهام آفرین باشد، چنان که بناتریس به صورت فرشته بر دانته متجلی می‌شود و او را با خود به سیر در بهشت می‌برد» (فوردهام، ۱۳۵۶: ۹۹).^۳ نرگس عربده جوی و لب افسوس کنان معشوق نیز در مقایسه با خندان لب بودن او، بیانگر پیچیدگی صفات آنیماست که گاه حتی با ویژگی‌های بظاهر منفی ظهور می‌کند.^۴

۳ - سایه (Shadow) و نقاب (Persona)

سایه، بعد خبیثانه وجود انسان است و شامل خصلت‌های منفی است که فرد همواره تلاش در پنهان کردن آنها دارد. سایه، نیرومندترین کهن‌الگو و بالقوه زیان‌بخش است؛ زیرا غرایز حیوانی ما را در بر می‌گیرد. سایه، به طور خاصی آزاردهنده است و سیمای تاریک ما به شمار می‌آید. اگر بخواهیم با دیگران به طور هماهنگ کنار بیاییم، باید آن را رام کنیم. اگر بخواهیم از سایه خویش آگاه شویم، باید به جنبه‌های خبیثانه شخصیتمان چنان پردازیم که گویی آن جنبه‌ها حی و حاضرند (بیلسکر،

۱۳۸۷: ۶۶). سایه، در حقیقت چیزی از وجود ماست که انکارش می‌کنیم. بر ما می‌شورد و باید به نوعی مهار و رامش کرد. به عبارت دیگر، سایه محتوای ناخودآگاهی است که در حکم ضد و مخالف فضایل ماست (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۶). سایه، جنبه وحشیانه و خشن طبیعت انسان است. افکار و احساسات ناپسند سایه، گرایش دارند که در خودآگاه و در رفتار آدمی بروز کنند؛ ولی آدمی معمولاً آن‌ها را به وسیله نقاب از دیگران پنهان می‌دارد، یا این که واپس می‌زند و به ناخودآگاه شخصی می‌راند. یونگ، نقاب را مترادف نوعی ماسک می‌داند که ما انسان‌ها برای پنهان کردن خصلت‌های واقعی‌مان استفاده می‌کنیم. در بسیاری از موقعیت‌ها، ما هویت‌مان را با اجرای یک نقش در زندگی یا برخورداری از یک حرفه و شغل مشخص می‌کنیم، یا به رغم اعتقاد و میل باطنی، همرنگ جامعه می‌شویم، یا خود را در پس یک نقاب پنهان می‌سازیم و یا ظاهرسازی می‌کنیم. در پاره‌ای موارد، نگرش نقاب بکلی مخالف شخصیت درونی ماست. اساساً نقاب هیچ واقعییتی ندارد؛ بلکه حاصل سازش فرد با جامعه بر سر این موضوع است که انسان در ظاهر چه باید باشد (یونگ، ۱۳۷۲: ۶۰-۵۹). یونگ معتقد است، چون همه ما در زندگی نقش‌هایی را بازی می‌کنیم، استفاده از صورتک‌های مختلف چندان زیان‌آور به نظر نمی‌رسد. در واقع به اعتقاد یونگ، صورتک حتی برای مقابله با رویدادهای گوناگون زندگی، می‌تواند مفید باشد. البته، اگر نقاب بر طبیعت فرد تأثیر بگذارد، آنگاه می‌تواند بسیار زیان‌آور باشد؛ زیرا شخص، دیگر نقش بازی نمی‌کند؛ بلکه به نقش تبدیل می‌شود. در واقع، نقاب صورت ظاهر فرد در اجتماع و زره محافظ سازگاری اجتماعی است و چون حاصل مصالحه‌ای ضروری است، ممکن است چنان رشد نامتناسبی بیابد که به نقابی نفس‌گیر بدل شود (یونگ، ۱۳۷۲: ۱۷). هرچند در آثار مربوط به دیدگاه یونگ به تعامل سایه و نقاب اشاره شده، اما این تعامل در برخی آثار ادبی، با وضوح بیشتری دیده می‌شود. تعامل سایه و نقاب در دیوان حافظ چشمگیر است؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت، شخصیت‌های منفی دیوان حافظ، همچون زاهد، صوفی، محتسب، شیخ، واعظ و رقیب، در حقیقت ابعاد منفی وجود حافظ و نماد صورت ازلی سایه هستند که با نقاب زهد و صوفی‌گری و... حقیقت وجود خود را پنهان ساخته‌اند. من خودآگاه حافظ برای شناخت این ابعاد، باز هم به می‌پناه می‌برد؛ تا به فضای رازناک ناخودآگاه جمعی وارد شود:

می‌خور که شیخ و حافظ و صوفی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند

(غزل / ۲۰۰ / بیت ۱۰)

هرچند غزل حافظ، سرشار از ابهام و رمز و راز است، اما خواجه شیراز، خود، کلید حل اسرار را به دست خواننده می‌دهد. بیت مذکور و ابیاتی از این دست که خواجه، حافظ یا صورت ازلی خود را در کنار چهره‌های منفوری، چون شیخ و صوفی و محتسب قرار داده، نشان می‌دهد که همه این شخصیت‌ها، ابعاد پنهان وجود حافظند و به واسطه این ابیات، ابهام برخی ابیات دیگر نیز برطرف می‌شود:

امام خواجه که بودش سر نماز دراز به خون دختر رز خرقه را قصارت کرد
(غزل ۱۳۲ / بیت ۴)

امام خواجه، بعد دیگری از وجود خواجه شیراز است؛ همان سایه ریاکاری که نقاب نمازگزار و عبادت بر چهره دارد؛ اما با توجه به این که سایه نیز به ضمیر ناخودآگاه جمعی تعلق دارد، خرقه او که نماد نقاب است، با می - نماد ناهشیاری - قصارت شده است. بیت دیگر همین غزل نیز، ارتباط صورت ازلی خود و ناهشیاری را نشان می‌دهد:

اگر امام جماعت طلب کند امروز خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد
(غزل ۱۳۲ / بیت ۶)

برخی مواقع، فرد بیش از حد به نقاب متکی می‌شود. در این موقعیت‌ها که یونگ اصطلاح نخوت را برای توصیفشان به کار می‌برد، هم هویتی با نقاب، ممکن است حل کردن مسائل مربوط به سایه را برای فرد دشوار کند، یا به حقیر پنداشتن خود منجر شود (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۶۰). در دیوان حافظ نیز، بستگی بیش از حد سایه به نقاب و در نتیجه تحقیر خود دیده می‌شود. حافظ لفظ نخوت را به رقیب نسبت می‌دهد:

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب یارب مباد آن که گدا معتبر شود
(غزل ۲۲۶ / بیت ۷)

و تأکید می‌کند، از طعنه و تحقیر رقیب هراسی ندارد:

از طعنه رقیب نگردد عیار من چون زر اگر برند مرا در دهان گاز
(غزل ۲۶۰ / بیت ۶)

حافظ، الفاظی همچون غرور، عجب و خودبینی را نیز به زاهد و صوفی و... نسبت می‌دهد که در حقیقت، همان سایه‌های ریاکار ضمیر او هستند و گرفتار هم ذات‌پنداری با نقاب زهد و صوفی‌گری و... شده‌اند:

زاهد غرور داشت به منزل نبرد راه
رند از ره نیاز به دارالسلام رفت
(غزل ۸۴ / بیت ۶)

یارب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید
دود آهیش در آیینۀ ادراک انداز
(غزل ۲۶۴ / بیت ۸)

نتیجۀ این هم ذات پنداری با نقاب، چیزی جز حقیر پنداشتن خود نخواهد بود:

فغان که نرگس جماش شیخ شهر امروز
نظر به دردکشان از سر حقارت کرد
(غزل ۱۳۱ / بیت ۶)

گر جلوه می نمایی و گر طعنه می زنی
ما نیستیم معتقد شیخ خودپسند
(غزل ۱۸۰ / بیت ۴)

من خودآگاه حافظ، به پیروی از توصیه پیرمغان، راه نجات را در شراب می‌بیند؛ یعنی فرو رفتن در اعماق ضمیر ناخودآگاه و شناخت هر چه بیشتر لایه‌های پنهان آن. در فرایند تفرد، نوآموز باید بکوشد هریک از صور ازلی را بخوبی بشناسد، ابعاد مثبت آنها را تقویت و ابعاد منفی را تضعیف کند. تطهیر با می که در بسیاری از ابیات حافظ دیده می‌شود، می‌تواند نماد همین تلاش باشد:

بوی یکرنگی ازین نقش نمی آید خیز
دلّق آلودۀ صوفی به می ناب بشوی
(غزل ۴۸۵ / بیت ۲)

اگر امام جماعت طلب کند امروز
خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد
(غزل ۱۳۲ / بیت ۶)

باتوجه به این که نقاب همیشه هم دست آویز سایه نیست؛ بلکه در بسیاری موارد زره سازگاری اجتماعی ما به شمار می‌آید، من خودآگاه به این نکته واقف است که حافظ نیز، همچون صوفی و محتسب، نقاب بر چهره دارد؛ اما راه تشخیص درست، وارد شدن در عالم ناخودآگاه و شناخت صور ازلی است و این شیوه را معشوق و پیرمغان با رمز شراب نوشیدن، به من خودآگاه حافظ آموخته‌اند. حافظ به نقاب زدن خود، در ابیات دیگر نیز تصریح می‌کند:

حافظم در مجلسی دردی کشم در محفلی
بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(غزل ۳۵۲ / بیت ۸)

اما به صورت ازلی خود هشدار می‌دهد که از نقاب به درستی استفاده کند و بویژه، مقدسات دین را

به عنوان نقابی برای فریب مردم، دستاویز خویش قرار ندهد:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(غزل ۹ / بیت ۱۰)

زیرا آن نقابی که تنها برای تظاهر به دینداری و عوام فریبی بر چهره زده شود، مستحق سوختن است. در غزل حافظ، خرقة یکی از نقاب‌هایی است که نشانه ریاکاری و مردم فریبی است:

بسوز این خرقة تقوی تو حافظ که گر آتش شوم در وی نگیرم
(غزل ۳۳۱ / بیت ۷)

در غزل حافظ، حتی صورت ازلی آنیما نیز نقاب دارد؛ زیرا نمی‌خواهد حقیقت وجودش را بر اغیار که می‌تواند نماد ابعاد منفی ضمیر حافظ، یا همان سایه باشد، آشکار کند:

معشوق عیان می‌گذرد بر تو ولیکن اغیار همی بیند از آن بسته نقاب است
(غزل ۲۹ / بیت ۵)

۴ - انسان فردیت یافته

در روانشناسی تحلیلی، من خودآگاه طی جریان دائمی و غریزی تفرّد، در جهت ایجاد هماهنگی با ابعاد مثبت و منفی ناخودآگاه، تلاش می‌کند. «این فرایند غریزی، در ناخودآگاه انسان انجام می‌گیرد و جریان یافته است که بدان وسیله، طبیعت ذاتی انسانی بروز پیدا می‌کند» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۵۱). در فرایند تفرّد، من خودآگاه و ابعاد مختلف ناخودآگاه با یکدیگر سازش پیدا کرده و فرد را در جهت دستیابی به شخصیت متعادل و رشد یافته، یاری می‌کنند. «در جریان این فرایند، خودآگاه و ناخودآگاه درون فرد، می‌آموزند که همدیگر را بشناسند، محترم بشمارند و همساز شوند... انسان وقتی تمام عیار، وحدت یافته، آرام و شادمان می‌شود که فرایند فردیت در وجود او کامل شود و خودآگاه و ناخودآگاه او، بیاموزند که در صلح و صفا با هم زندگی کنند و مکمل یکدیگر باشند» (همان، ۱۵). هر اندازه که من، از تأثیر نیروهای منفی آزاد شود و بتواند با آنها سازگار گردد و نیز ابعاد مثبت شخصیت را تقویت کند، در این کوشش همه‌جانبه موفقیت بیشتری کسب خواهد کرد. در دیوان حافظ، رند نماد انسان فردیت یافته است. «حافظ، رند را بر صورت خویش می‌آفریند و همه آرزوهای خود را که می‌خواهد آزاده، بی‌قید، قلندر، وارسته و ملامتی باشد، در شخصیت او خلق می‌کند و از آنجا که می‌خواهد اهل تساهل، توکل، ظرافت، زیبایی، نیاز و شکسته‌دلی در برابر خداوند و از همه

مهم‌تر عشق باشد، رند را با همین صفات می‌سازد» (خرم‌شاهی، ۱۳۶۶: ۴۰۴ - ۴۰۶). رند دیوان حافظ نیز، همچون ساقی و پیرمغان، ارتباطی ناگسستنی با شراب دارد:

راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست زاهد عالی مقام را
(غزل ۷ / بیت ۲)

به همین دلیل است که رند - انسان فردیت یافته - از راز درون پرده که می‌تواند نماد عالم ناخودآگاه باشد، باخبر است؛ حال آن که زاهد - یکی از جلوه‌های سایه - به سبب هم ذات پنداری با نقاب زهد، از حقیقت وجودی خود فاصله گرفته و از اسرار عالم ناخودآگاه، بی‌خبر مانده است.

رند دیوان حافظ، فریب صورتک‌هایی را که برای مصلحت‌بینی بر چهره گذارده می‌شود، نمی‌خورد و اصلاً در قید و بند مصلحت‌اندیشی نیست. رند «نه نسبتی با صلاح و تقوی دارد، نه اعتنایی به مصلحت‌بینی و سود و زیان» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۵). به همین دلیل، صادقانه‌ترین چهره دیوان حافظ که بی‌پرده حقیقت وجودش را عیان می‌سازد، رند است:

رند عالم سوز را با مصلحت‌بینی چه کار کار ملک است آن که تدبیر و تأمل بایش
(غزل ۲۷۶ / بیت ۳)

صلاح و توبه و تقوی ز ما مجو حافظ ز رند و عاشق و مجنون کسی نیافت صلاح
(غزل ۹۸ / بیت ۸)

رند حافظ، عاشق نیز هست و عشق، نماد شناخت و برقراری ارتباط مناسب با صورت ازلی آنیماست:

عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام
(غزل ۳۱۱ / بیت ۲)

من ار چه عاشقم و رند و مست و نامه سیاه هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند
(غزل ۲۰۱ / بیت ۲)

عشق، عامل اصلی حرکت به سوی تفرد نیز به شمار می‌آید؛ زیرا گرایش به فردیت، اغلب به شکلی پوشیده در عشق مفرط اشخاص به یکدیگر پنهان است (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۸۱).

انسان فردیت یافته، تمامی ابعاد مثبت و منفی وجودش را می‌شناسد و با آن‌ها بدرستی ارتباط برقرار می‌کند. در فرایند تفرد، نباید در پی نابود کردن جنبه‌های منفی صور ازلی برآمد؛ بلکه ایجاد تعادل و سازگاری میان ابعاد مثبت و منفی است که فرد را به تفرد نزدیک می‌کند. رند دیوان حافظ نیز، با

جنبه‌های منفی وجودش محتاطانه روبه رو می‌شود. زاهد را که نمادی از سایه است، عالی مقام و پاکیزه سرشت می‌خواند و یاران شهر را که نمادی از سایر صور ازلی هستند، از گناه میرا می‌داند. با توجه به این که «فردیت، انسان را از دنیا جدا نمی‌کند؛ بلکه دنیا را در انسان جمع می‌کند» (یونگ، ۱۳۷۰: ۴۰۹) رند حافظ نیز، از دنیا جدا نیست؛ بلکه عالم درون او جامع تمامی اضداد و تناقضاتی است که در عالم واقع وجود دارد؛ اما رند میان تمامی این تناقضات تعادل و سازگاری ایجاد کرده است. «او معلم اخلاق نیست؛ اما بی‌اخلاق و منکر اخلاق هم نیست. لاابالی است؛ اما در لاابالی‌گری، حد نگاه می‌دارد. تظاهر به بزرگواری نمی‌کند؛ چه نه اهل تظاهر است و نه مایل به بزرگواری. اهل فضل است؛ اما فضل‌فروش نیست. شاد و امیدوار است؛ اما ناامیدی‌ها و ناشادی‌ها را هم تحمل می‌کند» (خرم‌شاهی، ۱۳۶۶: ۴۰۹ - ۴۰۸). رند، بر خلاف زاهد و صوفی و واعظ و... که شخصیت حقیقی خود را با نقاب‌هایشان یکی پنداشته و به دنبال آن گرفتار نخوت شده‌اند، حتی اگر نقاب هم بر چهره داشته باشد، به آن اعتراف می‌کند و می‌پذیرد که حقیقت وجودش، چیزی کمتر از زرق و برق ظاهری نقاب است:

من اگر رند خراباتم و گر زاهد شهر
این متاعم که همی بینی و کمتر زینم
(غزل ۳۵۵ / بیت ۷)

با این حال، گاه و بیگاه این نکته را یادآور می‌شود که رند، همان حافظ - صورت ازلی خود - است که با طی فرایند تفرّد، به مقام رندی و کمال رسیده است؛ مرتبه‌ای که هم در دیدگاه یونگ و هم در مکتب حافظ، فرایندی اعتقادی است و ریشه در ایمان بشر دارد:

رندی حافظ نه گناهی است صعب
با کرم پادشه عیب پوش
(غزل ۲۸۴ / بیت ۷)

زیرا در حقیقت، خود همان صورت ازلی است که بیان‌کننده تمامیت، یکپارچگی و کمال شخصیت؛ یعنی ثمره فردیت یافتگی است (آرگایل، ۱۳۸۴: ۳۳۱).

۵ - تحلیلی از نخستین غزل دیوان حافظ

علاوه بر این که بیشتر شخصیت‌های دیوان حافظ را می‌توان نماد صور ازلی ناخودآگاه جمعی دانست، بسیاری از غزل‌های دیوان نیز جولانگاه تعامل این صور ازلی به چشم می‌آید. نخستین غزل دیوان حافظ، بروشنی نماینده تعامل صور ازلی ناخودآگاه جمعی حافظ و طی مراحل تفرّد است.

أَلَا يَا أَيُّهَا السَّاقِي أَدْرُ كَاساً وَ نَاوِلَهَا که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها
 من خودآگاه برای طی کردن فرایند تفرّد، باید گام در عالم ناخودآگاه جمعی نهد و سفری دشوار
 را آغاز کند. به عقیده یونگ، سفر، نشانه نارضایتی است و به جست و جو و کشف افق‌های تازه منجر
 می‌شود. میل به سفر، نشان‌دهنده میل به تغییر درونی است و نیاز به تجربه‌ای جدید (شوالیه، ۱۳۸۲: ۳/۵۸۷).
 این سفر، مراحل مختلفی دارد و نوآموز باید هر مرحله را بدرستی شناخته و پشت سر بگذارد.
 توقف در هریک از مراحل، به معنی توقف فرایند تفرّد است. پیشرفت انسان، به حرکتی مداوم بستگی
 دارد و قانون پیشرفت بر این حرکت مبتنی است (همان، ۲۵۲). یکی از کلیدی‌ترین مراحل سفر، مواجهه
 با آنیماست که در رسیدن فرد به مرحله کمال و خودشناسی نقشی اساسی دارد؛ زیرا این مرحله، با عشق
 پیوندی عمیق دارد و در حقیقت، عشقی که از حد متعارف فراتر رود، سرانجام به راز تمامیت دست
 می‌یابد (یونگ، ۱۳۸۳: ۳۰۹). به همین دلیل من خودآگاه حافظ، از آنیم که در این بیت با لفظ ساقی
 خطاب قرار گرفته، می‌خواهد تا او را با نوشاندن شراب - رمز ورود در عالم ناخودآگاه - یاری کند؛ زیرا
 در عالم خودآگاهی، تصور رسیدن به کمال که عشق، مهم‌ترین ویژگی آن است، آسان می‌نماید؛ اما پس
 از وارد شدن به عالم ناشناخته ناخودآگاه جمعی و مواجهه با صور پنهان ضمیر ناخودآگاه که هریک از
 ابعاد مثبت و منفی بسیاری تشکیل شده‌اند، من خودآگاه با مشکلات بسیاری روبه‌رو خواهد شد.

به بوی نافه ای کاخر صبا زان طره بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

در فرایند تفرّد، شناخت آنیما و ارتباط صحیح با این صورت ازلی، مهم‌ترین مرحله است؛ زیرا این
 صورت ازلی با ویژگی‌های متعدد و پیچیده ظاهر می‌شود (جمشیدیان، ۱۳۸۵: ۸۶). پیچ و خم زلف
 معشوق، حکایت از ابعاد و ویژگی‌های گوناگون صورت ازلی آنیما دارد که شناخت گوشه‌ای از این
 ویژگی‌ها نیز، دشوار و طاقت فرساست و گاه برای نوآموز به صورت آرزویی دست نیافتنی جلوه
 می‌کند و مردان بسیاری هستند که هرگز قادر نخواهند بود، صدای روان زنانه خویش را بشنوند، یا این
 بعد مهم وجود خویش را بدرستی بشناسند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۲۸). در غزل فارسی، صورت ازلی معشوق
 گاه چنان دست نیافتنی است که شاعر ناگزیر است، از طریق واسطه‌ای، با این صورت ازلی ارتباط
 برقرار کند. در شعر حافظ، صبا واسطه و قاصدی است میان شاعر و آنیمای درونش؛ اما توجه به یک
 نکته ضروری است. ماهیت حقیقی صبا، باد است و باد می‌تواند رمز ناپیدا بودن، بی‌رنگی و غیر مادی
 بودن ارتباط انسان با تصاویر ناخودآگاه جمعی باشد. یونگ نیز به ارتباط آنیما و باد اشاره کرده است
 (یونگ، ۱۳۸۰: ۲۳) تا جایی که حتی گاه خود آنیما در ادبیات با ویژگی بادگونگی ظاهر می‌شود

(جمشیدیان، ۱۳۸۵: ۸۷). انتخاب صبا که در شعر فارسی، حرکت آرام و بیمارگونه دارد نیز نماد کند و دشواربودن برقراری ارتباط با صورت ازلی آنیما است.

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می دارد که بر بندید محمل‌ها هر چند شناخت آنیما در فرایند تفرد اهمیت بسیار دارد؛ اما بتنهایی کافی نیست. فرد باید آنیمای وجودش را بشناسد؛ اما به طور کامل تحت تملک و تسخیر او قرار نگیرد؛ زیرا مردی که مسخر آنیمای وجودش شود، نابود خواهد شد (وزیرنیا، ۱۳۸۳: ۱۰۱). من حافظ نیز، پس از شناخت صورت ازلی معشوق، نمی‌تواند در این مرحله آرام بگیرد؛ بلکه باید به سفر پر خطر خود در عالم ناخودآگاه ادامه دهد. زیرا حرکت در مسیر فردیت، حرکتی بی‌انتهاست و دستیابی به هریک از مراحل تفرد، فرد را به مرحله‌ای برتر و بالاتر راهنمایی می‌کند (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۵۳).

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها عالم ناخودآگاه، به دلیل ناشناخته بودن، تاریک است. شب تاریک در این بیت، راه یافتن حافظ را به ناخودآگاه روان تأیید می‌کند. یونگ نیز روان آدمی را به جزیره‌ای تشبیه می‌کند که تنها بخش کوچکی از آن بیرون آب است. این بخش کوچک، همان خودآگاه است و بخش اعظم زیر آب، عالم ناخودآگاه. در حقیقت، فرایند تفرد برابر با مفهوم نوعی سفر شبانه از روی دریاست (ستاری، ۱۳۸۰: ۳۵). حافظ نیز سیر پرخطری را در ژرفای تاریک ناخودآگاه روان خویش آغاز کرده است؛ اما کسانی که تنها بر لبه خودآگاه روانشان ایستاده‌اند، از حال او بی‌خبرند.^۵

به می سجاده رنگین کن گرت پیرمغان گوید که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها سیر در عالم ناخودآگاه، به یاری پیرخرد انجام می‌گیرد. من خودآگاه حافظ نیز در طول سفر، از عمل به سخنان پیرمغان غفلت نمی‌کند. البته باید توجه داشت که روانکاوی یونگ، بر مبنای دین نهاد شده و یکی از علل اختلاف نظر او با فروید نیز این بود که یونگ، اندیشه‌های فروید را از رنگ مذهب خالی می‌دید. در غزل حافظ نیز، سیر کمال با دینداری و عبودیت همراه است؛ اما سجاده به می رنگین کردن رمز آن است که عبادت ظاهری بدون خودشناسی، نمی‌تواند کامل باشد. بنابراین، نماز نوآموز نیز باید با راه یافتن من خودآگاه به ژرفای ناخودآگاهی همراه باشد و بدین ترتیب تمام ابعاد خودآگاه و ناخودآگاه فرد در هنگام عبادت حضور خواهد داشت.

همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر نهان کی ماند آن رازی کزو سازند محفل‌ها یونگ اعتقاد دارد، اگر جوشش‌های حیوانی سایه را فرو نزنیم، با واکنش آداب و رسوم و قوانین

جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، روبه‌رو خواهیم شد. حافظ نیز بر این نکته تأکید می‌کند که در صورت ظهور و بروز خصلت‌های ناپسند سایه - که خودکامی، یکی از نشانه‌های آن است - کار فرد نهایتاً به بدنام شدن در جامعه‌ای می‌انجامد که بعد منفی سایه، آداب و رسوم آن را زیر پا می‌گذارد. درحقیقت، سایه همان رازی است که اگر از پس نقاب ظاهر شود، فرد بر سر زبان‌ها خواهد افتاد؛ زیرا سایه دربرگیرنده صفات ناپسندی است که انسان می‌کوشد، آنها را در وجود خودش نادیده گرفته، انکار کند؛ اما در صورتی که همان صفات را در وجود شخص دیگری ببیند، به ملامت او برخواید خواست (فوردهام، ۱۳۵۶: ۹۳).

حضورِ گرهمی خواهی ازو غایب مشو حافظ
مَتَى مَا تَلَقَّ مِنَ تَهْوَى دَعِ الدُّنْيَا وَ اهْلِهَا

در جریان تفرّد، من خودآگاه تا آنجا پیش خواهد رفت که نهایتاً به خود خودآگاه تبدیل شود. تفرّد به معنی جامع و تمام بودن، یعنی توافق و آشتی با وجوهی از شخصیت است که به حساب نیامده بودند. درحقیقت، تفرّد زمانی صورت می‌گیرد که خودآگاه و ناخودآگاه بیاموزند، در صلح و صفا با یکدیگر کنار بیایند. شخص فردیت یافته، به واسطه پذیرش ناخودآگاه خویش، با آن که از شخصیت واحد خود آگاهی دارد، به مقام بستگی و اخوت با همه موجودات زنده و خود جهان هستی نایل می‌شود (فوردهام، ۱۳۵۶: ۱۳۸ - ۱۴۰). سیر کمال در دیوان حافظ نیز، چنین نتیجه‌ای در بر خواهد داشت. رها کردن عالم خودآگاه و فرو رفتن در ژرف‌ترین لایه‌های ناخودآگاه، برقراری تعادل و سازگاری میان صور ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی و سرانجام به دست آوردن حضوری راستین در عالم آفرینش.^۶

نتیجه‌گیری

عالم شعر حافظ، سرشار از ابهام و رمز و راز است و برای پرده برداشتن از اسرار شعر او درهای تأویل و تحلیل تا ابد باز خواهد ماند؛ زیرا هر خواننده‌ای به فراخور دانش و آگاهی خود، گوشه‌ای از ابهامات غزل حافظ را می‌گشاید. یکی از دیدگاه‌هایی که از طریق آن می‌توان به تأویلی دیگرگونه از شعر حافظ دست یافت، طرح صور ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی در روانشناسی تحلیلی است. بدین ترتیب، فضای شعر حافظ، عالمی است رؤیاگونه که در آن صور ازلی در قالب شخصیت‌های متعدد نمود یافته‌اند. صورت ازلی آنیما، با جلوه‌هایی گوناگون، همچون معشوق، ساقی و... متجلی شده و دیدار با او که حول محور عشق می‌گردد، یکی از مهم‌ترین اندیشه‌های غالب در غزل حافظ است. صورت ازلی پیر فرزانه، در چهره پیرمغان متجلی شده و حافظ را گام به گام در فرایند تفرّد همراهی می‌کند. در

این فرایند، من خود آگاه می‌کوشد، با راهنمایی پیرمغان لایه‌های ناخود آگاه را یک‌یک کنار زند و با ابعاد مثبت و منفی صور ازلی ضمیرش آشنا شود. یکی از صورت‌های ازلی، خود است که مرز میان خود آگاه و ناخود آگاه به شمار می‌آید و در اشعار لسان الغیب، غالباً با نام حافظ معرفی می‌شود. هرچند یکی از جلوه‌های خود، کودک است و شخصیت‌هایی همچون مغیچه و نازنین پسر نیز در غزل حافظ، نماد صورت ازلی خود به شمار می‌آیند. در فرایند فردیت، نوآموز باید بُعد خبیثانه وجود خود؛ یعنی سایه را بشناسد و بی آن که در پی نابودی این بخش از وجودش باشد، بکوشد ابعاد منفی سایه را کمرنگ کند و مانع شود سایه با پنهان شدن به زیر نقاب و هم ذات پنداری با آن، گرفتار نخوت شده به تحقیر صورت ازلی خود پردازد. حافظ نیز، پیوسته در غزل‌هایش نقاب از چهره زاهد و صوفی و شیخ و... برمی‌دارد و مانع تحقیر صورت ازلی خود و واپس رانده شدن او به اعماق ناخود آگاه می‌شود. حاصل این تلاش‌ها در فرایند تفرد، به ایجاد انسان فردیت یافته می‌انجامد. رند دیوان حافظ نیز، توانسته است با استفاده از راهنمایی‌های پیرمغان و به واسطه نیروی عشق که نماد شناخت صحیح از روان زنانه وجود اوست و نیز با شناسایی درست جنبه‌های مختلف سایه که نقاب‌های گوناگون زهد و وعظ و صوفی‌گری و... بر چهره دارند، به طی فرایند تفرد نائل شود و در جایگاه انسان فردیت یافته قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱- یونگ که مدتی از پیروان مکتب فروید بود به سبب پافشاری فروید بر برخی عقاید از جمله تأثیر غریزه جنسی در رفتار آدمی، از او جدا شد و بعدها مکتبی مستقل را بنیان گذاشت که به طرح مباحث مهمی از جمله ضمیر ناخود آگاه جمعی و کهن الگوها انجامید. دیدگاه‌های یونگ به دلیل علاقه او به مباحث عرفانی و مطالعاتش در عرفان مشرق زمین در نقد ادبی تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر جا گذاشت. خود یونگ نیز به فوایدی که در تحقیقات ادبی از روانشناسی می‌توان حاصل کرد اهمیت خاص می‌دهد و از جمله درباره فائوست (Faust، یکی از مهم‌ترین آثار گوته) بررسی‌های جالبی دارد. در روانشناسی یونگ اصطلاحات مهمی چون ناخود آگاه جمعی، درون‌گرایی و برون‌گرایی، آرکی تایپ و... مطرح است که همه در مباحث جدید نقد ادبی مخصوصاً نقد روانشناسانه و نقد اسطوره‌گرا مورد توجه قرار می‌گیرد. آرکی تایپ طرح کلی رفتارهای بشری است که ریشه در ناخود آگاه جمعی دارد و در حقیقت میراثی است از زندگانی تاریخی گذشته و بنابراین همه افراد بشر در آن سهیم‌اند. یونگ آرکی تایپ‌هایی همچون آنیما، آنیموس، سایه، خود، نقاب و... را مطرح کرده و ویژگی‌های آنها را برشمرده است که هریک می‌تواند زمینه مطالعات جالبی را در نقد ادبی فراهم کند. ترجمه تحت اللفظی کلمه آرکی تایپ «سنخ باستانی» است و به صورت کهن الگو، صورت ازلی،

سرنمون و صورت اساطیری نیز ترجمه شده است که ما در این مقاله با توجه به فضای شعر حافظ معادل صورت ازلی را مناسب تر یافتیم. زیرا خود یونگ نیز این عبارت را برای توصیف آرکی تایپ به کار می برد: «برای بحث درباره کهن الگو بد نیست ابتدا به اولین عبارتی توجه کنیم که یونگ برای توصیف این مفهوم به کار می برد؛ یعنی صورت ازلی. یونگ در نوشته هایش این عبارت را برای اشاره به اندیشه های بنیانی و بدوی به کار می برد که در ضمیر ناخودآگاه فرد باقی می ماند اما از تجربیات فردی او سرچشمه نگرفته اند. به عبارتی می توان گفت فرد صرفاً زمانی از این تصاویر ازلی آگاه می شود که تجربیات خاصی در زندگی مجدداً آن تجربیات اولیه را زنده کنند» (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۶۰).

۲- هر سخن گفتنی به منظور ارتباطی کلامی میان فرستنده پیام و گیرنده پیام و بنابراین نوعی گفتگو یا مکالمه به معنای وسیع کلمه است. وقتی نویسنده یا شاعری در غیاب مخاطب یا گیرنده پیام می نویسد در واقع با مخاطبی فرضی به گفتگو می پردازد. در انتزاعی ترین شعرهای غنایی که تولید کننده اثر مخاطبی را در نظر ندارد مخاطب را می توان من نویسنده و شاعر دانست که در این صورت او با خود گفتگو می کند (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۲). البته باید توجه داشت که در بسیاری از آثار ادبی، شاعر یا نویسنده هر تعداد مخاطبی که در نظر داشته باشد بازهم صادقانه ترین گفتگو را با خود خواهد داشت. به عنوان نمونه ناصر خسرو که مخاطبان متعددی از قبیل خلیفه فاطمی، هم کیشان اسماعیلیش، خلفای بغداد، عامه مردم و... را در نظر دارد و گاه حتی در یک قصیده نیز با چندین مخاطب گفتگو می کند، بازهم صمیمانه ترین گفتگو را با خود دارد و اتفاقاً در شعر ناصر خسرو بروشنی مشهود است که او "خود" حقیقیش را جدا از "من" خویش می داند که همان سراینده اشعار است و ناصر خسرو اصالت را برای "خود" قائل است - که گاه آنرا نفس ناطقه و نفس سخنگو می نامد- نه برای «من». در غزل که به قول پورنامداریان از انتزاعی ترین اشعار است گفتگوی شاعر با «خود» مشهودتر است و این گفتگو بویژه در تخلص به اوج خود می رسد.

۳- در شرح حال برخی عارفان، حکایت‌هایی نقل شده که موضوع آن دیدار با زنی گمنام است. زمان این گونه دیدارها غالباً شب هنگام است و زن با «صوتی حزین» اشعاری را قرائت می کند که موضوع آنها غالباً عاشقانه است. در بسیاری از این گونه حکایات، این زن است که عارف را می شناسد و او را خطاب قرار می دهد و در تمامی این حکایت‌ها، زنان راه آموز و درس آموز مردان عارف اند. این زنان، همان آنیمای عارف هستند (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۷۲-۱۴۹).

۴- با توجه به این که صور ازلی در رویا متجلی می شوند، می توان استفهام بیت سوم این غزل را نه به صورت توییخی که شارحان مطرح کرده‌اند (← سودی، ۱۳۸۱: ۲۰۱). بلکه در معنای ثانویه تشویق و ترغیب در نظر گرفت. آنیما با جلوه ای تمام و کمال، بر من خودآگاه حافظ ظاهر شده و می پرسد، آیا می خواهی به خواب بروی تا به عالم ناخودآگاه جمعی راه پیدا کنی؟

۵- حافظ در غزلی دیگر نیز به سفر دریایی خود اشاره کرده و در آنجا نیز از باد برای دیدار با صور ازلی ضمیرش مدد می‌جوید:

کشتی نشستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را

۶- صورت دیگر مصراع اول این بیت، «ز ما غافل مشو» است که اتفاقاً با توجه به مبحث صور ازلی، قابل توجه است. اگر قرار است حافظ به عنوان نوآموز، در مسیر تفرّد قرار گیرد، نباید از صورتهای ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی که با لفظ ما عنوان شده غافل شود. پس هرگاه فرد بخواهد با این صور ملاقات کند، باید عالم خودآگاه را رها کرده، در ناهشیاری جمعی غوطه ور گردد.

منابع

- ۱- آرگایل، مایکل. (۱۳۸۴). «یونگ و نمادپردازی دینی»، ترجمه احمدرضا محمدپور، نقد و نظر، س ۱۰، ش ۱ و ۲، ص ۳۲۸ - ۳۳۶.
- ۲- آلدنی، رنه. (۱۳۷۸). عشق، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس، چاپ دوم.
- ۳- الیاده، میرچا. (۱۳۸۴). اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: طهوری، چاپ دوم.
- ۴- ----- (۱۳۷۵). اسطوره، رویا، راز، ترجمه رویا منجم، تهران: فکر روز، چاپ دوم.
- ۵- براون، ادوارد. (۱۳۶۶). از سعدی تا جامی، تاریخ ادبی ایران از نیمه دوم قرن هفتم تا آخر قرن نهم هجری عصر استیلای مغول و تاتار، ترجمه علی‌اصغر حکمت، تهران: ابن سینا، چاپ سوم.
- ۶- بولن، شینودا. (۱۳۸۰). نمادهای اسطوره‌ای در روانشناسی زنان، ترجمه آذر یوسفی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان، چاپ دوم.
- ۷- بیلسکر، ریچارد. (۱۳۸۷). اندیشه یونگ، ترجمه حسین پاینده، تهران: آشیان، چاپ دوم.
- ۸- پایمرد، منصور. (۱۳۸۲). «پیرمغان، کلیدی‌ترین رمز فرهنگ ایرانی در اشعار حافظ»، حافظ-پژوهی، دفتر ششم، به کوشش جلیل سازگارنژاد، شیراز: مرکز حافظ‌شناسی، چاپ اول.
- ۹- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). گمشده لب دریا، تأملی در معنی و صورت شعر حافظ، تهران: سخن، چاپ اول.

- ۱۰- ----- (۱۳۸۷). «بلاغت مخاطب و گفتگوی با متن»، نقد ادبی، ۱(۱).
- ۱۱- تبریزی، غلامرضا. (۱۳۷۳). نگرشی بر روانشناسی یونگ، مشهد: جاودان خرد، چاپ اول.
- ۱۲- جمشیدیان، همایون. (۱۳۸۵). «بانوی بادگون، بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۲ و ۱۳، ص ۸۳-۹۷.
- ۱۳- جونز، ارنست و دیگران. (۱۳۶۶). رمز و مثل در روانکاوی، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- ۱۴- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). دیوان اشعار، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
- ۱۵- حسینی، مریم. (۱۳۸۸). «زن سوفیایی در رویاهای عارفان»، مطالعات عرفانی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، شماره دهم.
- ۱۶- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۶۶). حافظنامه، شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ، تهران: علمی و فرهنگی و سروش، چاپ اول.
- ۱۷- درگاهی، محمود. (۱۳۸۲). حافظ و الهیات رندی، تهران: قصیده‌سرا، چاپ اول.
- ۱۸- رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳۵۸). فرهنگ اشعار حافظ، تهران: علمی، چاپ دوم.
- ۱۹- رضی، احمد. (۱۳۸۳). «دیوان حافظ، بازترین متن ادب فارسی»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۴، ص ۱۱۵-۱۳۰.
- ۲۰- ستاری، جلال. (۱۳۸۱). اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده، تهران: مرکز، چاپ اول.
- ۲۱- ----- (۱۳۷۲). مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، تهران: مرکز، چاپ اول.
- ۲۲- ----- (۱۳۸۰). «رموز قصه از دیدگاه روانشناسی»، هنر و مردم، ش ۱۰۹، صص ۳۲-۳۵.
- ۲۳- سودی بسنوی، محمد. (۱۳۸۱). شرح سودی بر حافظ (۱)، ترجمه عصمت ستارزاده، تهران: زرین، چاپ ششم.
- ۲۴- سیاسی، علی‌اکبر. (۱۳۶۷). نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روانشناسی، تهران: دانشگاه.
- ۲۵- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۱). بیان، تهران: فردوس و مجید، چاپ دوم.

- ۲۶- ----- (۱۳۷۴). سبک‌شناسی شعر، تهران: فردوس، چاپ اول.
- ۲۷- ----- (۱۳۷۳). سیر غزل در شعر فارسی، تهران: فردوس، چاپ چهارم.
- ۲۸- ----- (۱۳۷۲). کلیات سبک‌شناسی، تهران: فردوس، چاپ اول.
- ۲۹- ----- (۱۳۸۵). نقد ادبی، تهران: میترا، ویرایش دوم، چاپ اول.
- ۳۰- ----- (۱۳۷۳). نگاهی به سپهری، تهران: مروارید، چاپ پنجم.
- ۳۱- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایی، تهران: جیحون، چاپ اول.
- ۳۲- صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۷). «نمودهای مثبت آنیما در ادبیات فارسی»، نقد ادبی، سال ۱، شماره ۳، ص ۵۹-۸۶.
- ۳۳- فخرالزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی. (۱۳۶۷). تذکره میخانه، تصحیح احمد گلچین معانی، تهران: اقبال، چاپ پنجم.
- ۳۴- فدایی، فرید. (۱۳۸۱). کارل گوستاو یونگ و روانشناسی تحلیلی او، تهران: دانژه.
- ۳۵- فوردهام، فریدا. (۱۳۵۶). مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه مسعود میربها، تهران: اشرفی، چاپ سوم.
- ۳۶- فون، مری لوئیزه. (۱۳۸۳). فرایند فردیت در افسانه‌های پریان، ترجمه زهرا قاضی، تهران: شرکت سهامی انتشار، چاپ اول.
- ۳۷- گورین، ویلفرد. ال و همکاران. (۱۳۷۰). راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن خواه، تهران: اطلاعات.
- ۳۸- محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۹۰). مولوی و اسرار خاموشی، تهران: سخن.
- ۳۹- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۷۰). مکتب حافظ: مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسی، تبریز: ستوده، چاپ سوم.
- ۴۰- مزارعی، فخرالدین. (۱۳۷۳). مفهوم رندی در شعر حافظ، تهران: کویر.
- ۴۱- نیازکرمانی، سعید. (۱۳۶۸). حافظ‌شناسی، مجموعه مقالات، تهران: پاژنگ، چاپ اول.

- ۴۲- هال، کالوین و نوربادی، ورنون جی. (۱۳۷۵). **مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ**، ترجمه محمدحسین مقبل، تهران: جهاد دانشگاهی تربیت معلم، چاپ اول.
- ۴۳- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). **انسان و سمبل‌هایش**، ترجمه ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر، چاپ اول.
- ۴۴- ----- (۱۳۷۲). **جهان‌نگری**، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس، چاپ اول.
- ۴۵- ----- (۱۳۶۸). **چهار صورت مثالی (مادر، ولادت مجدد، روح، مکار)**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی، چاپ اول.
- ۴۶- ----- (۱۳۷۰). **خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- ۴۷- ----- (۱۳۷۷). **روانشناسی ضمیر ناخودآگاه**، ترجمه محمدعلی امیری، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- ۴۸- ----- (۱۳۷۰). **روانشناسی و دین**، ترجمه فؤاد رحمانی، تهران: کتاب‌های جیبی با همکاری امیرکبیر، چاپ سوم.
- 49- Jung, Carl Gustav.(1959). **the Archetypes and the Collective Unconscious**,
Trans, by: R.F. Hull, New York, Pantheon Books.
- 50- -----, & De Laszlo.(1958). **V. S.: Psyche and Symbol: A Selection from the Writings of C.G. Jung**. Garden City, N.Y.: Doubleday.

نشریه علمی - پژوهشی

پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۶۸-۵۹

غزلی نویافته از عطار نیشابوری

(این خرابات مغان است و درو زنده دلان)

مرتضی چرمگی عمرانی* - محسن صادقی محسن‌آباد**

چکیده

در این مقاله، غزلی نویافته منسوب به عطار نیشابوری معرفی می‌شود. در کتاب اورادالاحباب و فصوص‌الآداب، برای بیان معنی «خرابات» به این غزل استشهاد شده است. ابوالمفاخر یحیی باخرزی، مؤلف این کتاب، به طور صریح بیان داشته که این شعر از عطار نیشابوری است. علاوه بر این تصریح، قراین زبانی و نبودن در اقدم نسخ دیوان عراقی نیز مؤید صحت این انتساب است. در این میان، نکته‌حائز اهمیت این است که این غزل با اختلاف واژگانی بسیار اندک و افزودن دو بیت در دیوان فخرالدین عراقی به تصحیح سعید نفیسی نیز دیده می‌شود. با بررسی نسخ هجده گانه مورد استفاده ایشان در این تصحیح، مشخص می‌گردد که این غزل در نسخه اساس نیامده و این گزینش بر مبنای دو نسخه متأخر صورت پذیرفته است، مضافاً اینکه این غزل در کلیات عراقی به تصحیح انتقادی محتشم که بر مبنای ۱۵ نسخه صورت گرفته، وجود ندارد و در ۹ نسخه خطی که نگارندگان این سطور آن را رؤیت کرده‌اند نیز پیدا نشد.

واژه‌های کلیدی

عطار نیشابوری، اورادالاحباب و فصوص‌الآداب، فخرالدین عراقی، غزل نویافته.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (نویسنده مسئول) momraniyasin@yahoo.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور m_sadeghy1358@yahoo.com

تاریخ پذیرش ۹۲/۱/۲۰

تاریخ وصول ۹۱/۳/۲۴

مقدمه

ابوحامد محمد بن ابراهیم عطار نیشابوری (۶۲۷-۵۵۳ ه.ق) از معدود شعرای زبان فارسی است که بر سرنوشت شعر پس از خود تأثیر فراوان گذاشت. متأسفانه پژوهش‌هایی که تاکنون پیرامون عطار و شعر وی انجام شده، در قیاس با تحقیقاتی که باید صورت پذیرد، بسیار ناچیز و اندک است. به همین سبب، هنوز اهمیت و جایگاه واقعی این شاعر در زبان و ادب فارسی چنان که باید آشکار نگردیده است. «این دیوان [دیوان عطار نیشابوری] که چاپ‌های متعدد دارد و دو چاپ مشهور آن به دست دو تن از محققان بنام عصر ما؛ یعنی سعید نفیسی و تقی تفضلی انجام گرفته است، مقداری از شعرهای شاعران دیگر را نیز در خود دارد و نمی‌توان گفت که آنچه در این دو چاپ آمده، تماماً سروده خود آنهاست. چنین می‌پنداریم که اگر بر اساس روش‌های علمی و تکیه بر قدیم‌ترین نسخه‌های موجود و رعایت مسائل سبک‌شناسی تصحیح مجددی از این دیوان انجام شود چیزی حدود ۳۵ تا ۳۰ درصد شعرهای چاپ تفضلی که جامع‌تر و مستندتر از چاپ استاد نفیسی است، به کنار خواهد رفت و شعرهای باقی مانده شعرهای لطیف‌تر و باطراوت‌تری خواهد بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۰). این امکان نیز وجود دارد که با جستجوی دقیق در تذکره‌ها، جُنگ‌ها و مجموعه‌های خطی بتوان اشعار تازه‌ای از عطار پیدا کرد. برخی مؤلفان متون منشور کهن فارسی نیز در آثار خود به ابیاتی از عطار نیشابوری استشهد کرده‌اند که در نسخ چاپی دیوان وی، از آن‌ها ذکر می‌شود. به سبب تصریح مؤلفان این گونه آثار، یا همراهی این ابیات، با برخی دیگر از ابیات مسلم عطار، بررسی صحت یا نادرستی این گونه انتساب‌ها نیز ضروری به نظر می‌رسد. از همین نوع است، غزل زیر که در کتاب اوراد الاحباب و فصوص الآداب (تألیف ۷۲۴ ه.ق) برای بیان معنی «خرابات»، به آن استشهد شده است:

می‌زدم نعره و فریاد زمن کس نشنود
یا خود از بی‌خبری هیچ کس در نگشود
پیری از غرفه برون کرد سر و رخ بنمود
مغز پرداختی آخر بنگوئی که چه بود؟
در چنین وقت ز بهر چو توئی در که گشود؟
تا در آیی تو و اندر صف پیش استی زود
اندر جام شراب است و دف و رود و سرود

دوش رفتم به خرابات و مرا یار نبود
گوئی از باده فروشان بنبودند آگه
یا ز شب نیمی بد بیشترش یا کمتر
گفت: خیر است بدین وقت که دیوانه شدی
گفتمش در بگشا گفت برو خیره مگوی
مسجد است این که به هر لحظه درش بگشایند
این خرابات مغان است و درو زنده دلان

زر و سر را نبود هیچ درین بقعه محلّ
 سودشان جمله زیان است و زیانشان همه سود
 مؤلف کتاب، ابوالمفاخر یحیی باخرزی نوۀ عارف مشهور سیف‌الدین باخرزی، به طور صریح بیان داشته که این شعر از عطار نیشابوری رحمه‌الله است (باخرزی، ۱۳۵۸: ۲۵۰). این غزل، از لحاظ زبانی به آثار عطار نزدیک است؛ اما از چاپ‌های مشهور غزلیات وی: (سعید نفیسی ۱۳۳۵ هـ. ش؛ تقی تفضلی، ۱۳۴۱ هـ. ش) فوت شده است. بی تردید معرفی این غزل که در متنی موثق و معاصر عطار نیشابوری آمده، برای استفاده در تصحیح‌های بعدی دیوان این شاعر اهمیت بسزا دارد و نباید در صحت انتساب آن تردید کرد و این پر واضح است که گاهی در تذکره‌ها به اشعاری برمی‌خوریم که در نسخه‌های خطی و چاپی که به آنها رجوع می‌شود، وجود نداشته باشد. مگر به کمک اسناد نویافته دیگری به اثبات برسد که این ابیات از عطار نیشابوری نیست. در این میان، نکته‌ی حائز اهمیت این است که این غزل با اختلاف واژگانی بسیار اندک و افزودن دو بیت به پایان آن، در دیوان فخرالدین عراقی، به تصحیح سعید نفیسی (ص ۱۹۶) نیز دیده می‌شود:

به خرابات شدم دوش مرا بار نبود	می‌زدم نعره و فریاد زمن کس نشنود
یا نبند هیچ کس از باده فروشان بیدار	یا خود از هیچ کسی هیچ کسم درنگشود
چونکه یک نیم ز شب یا کم یا بیش برفت	رندی از غرفه برون کرد سر و رخ بنمود
گفت: خیر است، درین وقت تو دیوانه شدی	نغز پرداختی آخر تو نگویی که چه بود؟
گفتمش: در بگشا، گفت: برو، هرزه مگویی	تا درین وقت ز بهر چو تویی در که گشود؟
این نه مسجد که به هر لحظه درش، بگشایند	تا تو اندر دوی، اندر صف پیش آیی زود
این خرابات مغان است و درو زنده دلان	شاهد و شمع و شراب و غزل و رود و سرود
زر و سر را نبود هیچ درین بقعه محلّ	سودشان جمله زیان است و زیانشان همه سود
سرکوشان عرفات است و سراسان کعبه	عاشقان همچو خلیلند و رقیبان نم‌رود
ای عراقی، چه زنی حلقه برین در شب و روز؟	زین همه آتش خود هیچ نبینی جز دود

(عراقی، ۱۳۷۰: ۱۹۶)

برای آگاهی از میزان و چگونگی این دخل و تصرف غزل عطار را با غزل عراقی مقایسه می‌کنیم:
 بیت ۱): عطار نیشابوری:

دوش رفتم به خرابات و مرا یار نبود
 می‌زدم نعره و فریاد زمن کس نشنود

فخرالدین عراقی:

به خرابات شدم دوش مرا بار نبود می‌زدم نعره و فریاد زمن کس نشنود
در این بیت، مصراع دوّم عیناً مثل هم است. عراقی در مصراع اوّل چهار تغییر ایجاد کرده است:
حذف «و» [أ]، جابه‌جا کردن «دوش»، آوردن «شدم» به جای «رفتم»؛ در مجموع، با این تغییرات، صدا
معنایی حاصل از توالی تکرار «ر» که عمل «رفتن» را در بیت عطار تداعی می‌کند از بین رفته است.
عراقی «بار» (= رخصت) را نیز جایگزین «یار» (= همدم) کرده است.

بیت ۲) عطار نیشابوری:

گوئی از باده فروشان بنبوندند آگه یا خود از بی‌خبری هیچ کس در ننگشود
فخرالدین عراقی:

یا نبند هیچ کس از باده فروشان بیدار یا خود از هیچ کسی هیچ کس در ننگشود
در مصراع اوّل این بیت، فقط گروه «از باده فروشان» مشترک است. عراقی در بازنویسی مصراع دوّم،
فقط «هیچ کسی» را جایگزین «بی‌خبری» کرده است.

بیت ۳) عطار نیشابوری:

یا ز شب نیمی بد بیشترش یا کمتر پیری از غرفه برون کرد سر و رخ بنمود
فخرالدین عراقی:

چونکه یک نیم ز شب یا کم یا بیش برفت رندی از غرفه برون کرد سر و رخ بنمود
فخرالدین عراقی در مصراع دوّم فقط «رند» را جایگزین «پیر» کرده است. دخل و تصرف وی در
مصراع اوّل هم کمکی به فهم بهتر آن نمی‌کند؛ بویژه آن که فعل ماضی «بُند» در این بیت عطار، با افعال
«بنبوندند» و «یار نبود» در دو بیت قبلی پیوند معنایی دارد.

بیت ۴) عطار نیشابوری:

گفت: خیر است بدین وقت که دیوانه شدی مغز پرداختی آخر بنگوئی که چه بود؟
فخرالدین عراقی:

گفت: خیر است، درین وقت تو دیوانه شدی مغز پرداختی آخر تو نگوئی که چه بود؟
عراقی در بازنویسی این بیت در نحو غزل عطار دست نبرده؛ اما چهار تغییر در مفردات ایجاد کرده
است: آوردن «درین» به جای «بدین»، «تو» به جای «که» «مغز پرداختی» به جای «مغز پرداختی» و «تو»

نگویی» به جای «بنگویی». هدف از تغییر در «بنگویی» از بین بردن ساخت لهجهای آن بوده است. این نوع تصرف در بیت دوّم «بنبودند» نیز دیده می‌شود. در بیت عطار «مغز پرداختن» ترکیبی کنایی است و معنی «دیوانه شدن» در مصراع اوّل را تأکید می‌کند و این در حالی است که از جایگزین آن در بیت عراقی «نغز پرداختن» چنین معنای دریافت نمی‌شود.

بیت ۵) عطار نیشابوری:

گفتمش در بگشا گفت برو خیره مگوی در چنین وقت ز بهر چو تویی در که گشود؟

فخرالدین عراقی:

گفتمش: در بگشا، گفت: برو، هرزه مگوی تا درین وقت ز بهر چو تویی در که گشود؟

عراقی در نحو این بیت نیز دست نبرده است. در مصراع اوّل «هرزه» را به جای واژه کهن «خیره» آورده است. در مصراع دوّم نیز «تا درین وقت» را جایگزین «در چنین وقت» کرده، و صورت نوشتاری «توای» (= تویی) را با موارد مشابه یکدست ساخته است.

بیت ۶) عطار نیشابوری:

مسجد است این که به هر لحظه درش بگشایند تا درآیی تو و اندر صفّ پیش استی زود

فخرالدین عراقی:

این نه مسجد که به هر لحظه درش، بگشایند تا تو اندر دوی، اندر صفّ پیش آیی زود

عراقی در بازنویسی خود، مصراع اوّل را از حالت استفهام انکاری خارج کرده است. در مصراع دوّم نیز کوشیده با چند تغییر و جابه جایی که به ناچار حذف «و» [أ] را در پی داشته، رنگ لهجهای کلام را از بین برد.

بیت ۷) عطار نیشابوری:

این خرابات مغان است و درو زنده دلان اندرو جام شراب است و دف و رود و سرود

فخرالدین عراقی:

این خرابات مغان است و درو زنده دلان شاهد و شمع و شراب و غزل و رود و سرود

مصراع اوّل دو غزل عیناً مثل هم است. عراقی در مصراع دوّم واژه‌های «اندرو»، «جام»، «است» و «دف» را حذف کرده و واژه‌های «شاهد»، «شمع»، و «غزل» را به آن افزوده است. این حذف و اضافات تغییر معنی را نیز در پی داشته است. معنی کلی بیت عطار این گونه است: در خرابات مغان، هم زنده

دلان هستند و هم شراب و دف و رود و سرود. از بیت عراقی بیشتر این معنی فهمیده می‌شود: زنده‌دلان ساکن در خراباتِ مغان، عبارتند از: شاهد و شمع و شراب و غزل و رود و سرود.

بیت ۸) عطار نیشابوری:

زر و سر را نبود هیچ درین بقعه محلّ
سودشان جمله زیان است و زیانشان همه سود

فخرالدین عراقی:

زر و سر را نبود هیچ درین بقعه محلّ
سودشان جمله زیان است و زیانشان همه سود

این بیت در هر دو غزل، عیناً مثل هم است.

بیت ۹) عطار نیشابوری: این بیت را ندارد.

سرکوشان عرفات است و سرایشان کعبه
عاشقان همچو خلیلند و رقیبان نمرود

بیت ۱۰) عطار: این بیت را ندارد.

فخرالدین عراقی:

ای عراقی، چه زنی حلقه برین در شب و روز؟
زین همه آتش خود هیچ نبینی جز دود

از مقایسه این دو غزل فهمیده می‌شود که فخرالدین عراقی در هنگام سرودن این غزل، یا کاتب هنگام کتابت غزل عطار نیشابوری را پیش رو داشته و در حالت خوشبینانه با دخل و تصرف، قصد ساده‌گردانی آن را داشته است. این بازنویسی فخرالدین عراقی یا کاتب، جز یکدست کردن صورت نوشتاری توایم/توئی هیچ کمکی به تصحیح غزل عطار هم نمی‌کند؛ زیرا تمام اجزاء و عناصر آن در *اورادالاحباب و فصوص الآداب صحیح و خواناست*.

از یک سو همانندی‌های این دو غزل، به حدّی است که نمی‌توان آن را از مقوله توارد دانست، هر چند بسیاری از این شباهت‌ها شاید کار کاتبان یا نسخه نویسان باشد؛ اما از سوی دیگر صرف آمدن تخلص فخرالدین عراقی، برای انتساب شعر به او کافی نیست. با ادله‌ای که در ادامه می‌آید، می‌کوشیم صحت انتساب غزل مذکور به عطار نیشابوری را اثبات کنیم.

در نگاه اول، این احتمال به ذهن خطور می‌کند که یکی از این دو شاعر، در سرودن این غزل از دیگری تأثیر پذیرفته است. در صورت درستی این فرض، با عنایت به این که عطار نیشابوری بر فخرالدین عراقی تقدّم زمانی دارد، تأثیرپذیری فخرالدین عراقی از عطار نیشابوری محتمل‌تر است؛

بویژه آن که در مقدمه کلیات فخرالدین عراقی به تصحیح نسرین محتشم (۱۳۸۶) شواهد متعددی آمده که تحت تأثیر اشعار عطار نیشابوری سروده شده است، مانند:

عطار:

چون ز مرغ سحر فغان برخاست ناله از طاق آسمان برخاست
(عطار، ۱۳۵۹: ۲۱)

عراقی:

ناگه از میکده فغان برخاست ناله از جان عاشقان برخاست
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۱)

عطار:

در سرم از عشقت این سودا خوشست در دلم از شوقت این غوغا خوشست
(عطار، ۱۳۵۹: ۲۱)

عراقی:

در سرم عشق تو سودایی خوشست در دلم وصلت تمنّایی خوشست
(عراقی، ۱۳۸۶: ۱۹۸)

عطار:

یک روز بتم مست به بازار برآمد گرد از دل عشاق بیکبار برآمد
(عطار، ۱۳۵۹: ۲۲۲)

عراقی:

ناگه بت من مست به بازار برآمد شور از سر بازار بیکبار برآمد
(عراقی، ۱۳۸۶: ۱۵۱)

در ضمن یک غزل مشترک بین عطار و عراقی موجود است با این مطلع:

جانا حدیث حسنت در داستان نگنجد رمزی ز راز عشقت در صد بیان نگنجد

(عطار، ۱۳۵۹: ۱۳۰، دیوان عراقی تصحیح دکتر محتشم: ۱۵۵، تصحیح استاد نفیسی: ۱۶۹)

مقطع این غزل در هر دو دیوان تخلص شاعر را در بر دارد:

آندم که با خیالت دل را ز عشق گوید عطار اگر شود جان اندر میان نگنجد

آندم که با خیالت دل را ز عشق گوید گر جان شود عراقی اندر میان ننگجد
(عراقی، ۱۳۸۶: ۱۵۵)

علاوه بر تقدّم زمانی عطار نیشابوری بر فخرالدین عراقی و شواهد متعدد برای تأثیر پذیری وی از عطار نیشابوری، با بررسی تصحیح نفیسی از دیوان فخرالدین عراقی درمی‌یابیم که این غزل تنها در دو نسخه از هجده نسخه مورد استفاده نفیسی بوده است. نسخه اول که از آن استفاده شده است، اشعار عراقی در حاشیه دیوان اوحدی آمده که در قرن نهم نوشته شده است. نسخه دیگر که در بر دارنده دیوان و عشاق‌نامه است، متعلّق به دانشگاه پنجاب در لاهور می باشد که فاقد تاریخ کتابت است، این نسخه افتادگی‌هایی دارد و صحافی آن مشوّش و برخی از اوراق آن جابه جا شده است (نفیسی، ۱۳۷۰: ۳۵). بنابراین این غزل در نسخ متأخر استاد نفیسی آمده است، مضافاً اینکه این غزل در اقدم نسخی که محتشم براساس آن کلیات عراقی را تصحیح و چاپ کرده است، وجود ندارد. نسخه اقدم به تصحیح محتشم، نسخه جار الله است. این نسخه متعلّق به کتابخانه جار الله به همراه زهته المجالس است که تاریخ کتابت آن ۷۳۱ هجری قمری است و در هیچ یک از هشت نسخه مورد استفاده ایشان که غالباً در قرن هشتم کتابت شده نیامده است. نگارندگان این سطور علاوه بر نسخه‌هایی که محتشم در تصحیح از آنها استفاده کرده‌اند، ۱۳ نسخه خطی دیگر را از دیوان عراقی تهیه کرده و از نظر گذرانده و در هیچ یک از این نسخه‌ها غزل مورد نظر یافته نشد.^۱

بنابراین از آنجا که غزل مذکور در نسخه اساس نیامده و این گزینش بر مبنای دو نسخه متأخر نفیسی صورت پذیرفته است، از منظر نسخه شناسی و متن پژوهی احتمال تعلق این غزل به فخرالدین عراقی دور از ذهن به نظر می‌رسد. شاید به همین سبب است که این غزل در کلیات فخرالدین عراقی به تصحیح انتقادی محتشم (۱۳۸۶) که بر مبنای ۱۵ نسخه انجام شده وجود ندارد. مضافاً این که بسیاری از این شباهتها بین شعر عطار و عراقی شاید کار کاتبان و نسخه نویسان بوده است؛ بویژه در مورد شعرهایی که بین صوفیان و به صورت شفاهی نقل می شده، احتمال دخل و تصرف در آنها بسیار زیاد بوده است. در پایان، ذکر یک نکته دیگر ضروری است و آن این که در گذشته ادبی ایران به سبب تسلط سنت شفاهی، به حافظه سپردن، یکی از مهم‌ترین راه‌های حفظ و نگهداری شعر به حساب می‌آمده است، بدیهی است در این حالت همیشه این امکان وجود داشته است که به طور ناخواسته شعر یک شاعر به دیگری نسبت داده شود. بظاهر، راه یافتن این غزل عطار نیشابوری در برخی از نسخ متأخر دیوان فخرالدین عراقی نیز از همین نوع است.

نتیجه

در این مقاله، غزلی منسوب به عطار نیشابوری که در کتاب اوراد الاحباب و فصوص الآداب برای بیان معنی «خرابات» به آن استشهاد شده مطرح گردید. از آنجا که این غزل با اختلاف واژگانی بسیار اندک و افزودن دو بیت در دیوان فخرالدین عراقی به تصحیح نفیسی نیز دیده می‌شود، با بیان ادله‌ای نظیر تقدّم زمانی عطار نیشابوری بر فخرالدین عراقی، تأثیر پذیری فراوان فخرالدین عراقی از عطار نیشابوری، نبودن این غزل در دیوان عراقی چاپ محتشم، تصریح ابوالمفاخر باخرزی بر تعلق این غزل به عطار نیشابوری و عدم ضبط آن در قدیم‌ترین نسخه‌های معتبر دیوان فخرالدین عراقی، سعی شد، نادرستی انتساب این غزل را به عراقی آشکار نماییم و صحت انتساب این شعر را به عطار نیشابوری اثبات کنیم.

پی‌نوشت‌ها

نسخه‌های ۱۳ گانه دیده شده عبارتند از:

- ۱- نسخه دیوان عراقی مربوط به دانشگاه تهران به شماره ۶۲۳/۶ فهرست - تاریخ کتابت قرن ۸
- ۲- نسخه دیوان عراقی مربوط به دانشگاه تهران به شماره ۱۶۷/۱ فهرست - تاریخ کتابت ۷۰۲ ه. ق.
- ۳- نسخه دیوان عراقی مربوط به دانشگاه تهران به شماره ۵۹۸ فهرست - تاریخ کتابت ۷۲۹ ه. ق.
- ۴- نسخه دیوان عراقی مربوط به دانشگاه تهران به شماره ۵۶۲/۳ فهرست - بی تا
- ۵- نسخه دیوان عراقی مربوط به دانشگاه تهران به شماره ۵۴۸۳/۲ فهرست - بی تا
- ۶- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه آیه الله گلپایگانی قم - تاریخ کتابت ۸۲۱ ه. ق.
- ۷- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه شاهچراغ شیراز به شماره ۲۰۶۰ - تاریخ کتابت قرن دهم
- ۸- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه مسجد اعظم قم به شماره ۳۲۳۴/۱ - تاریخ کتابت قرن ۱۳
- ۹- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه مجلس به شماره ۸۱۶۷/۳ - تاریخ کتابت ۸۳۴ ه. ق.
- ۱۰- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه مجلس به شماره ۴۲۸۴/۶ - تاریخ کتابت قرن ۱۱
- ۱۱- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه مجلس به شماره ۹۴۶۷/۱۱۹ - تاریخ کتابت ۱۲۴۱
- ۱۲- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه مجلس به شماره ۲۳۲۳/۷: بی تا
- ۱۳- نسخه دیوان عراقی مربوط به کتابخانه مجلس به شماره ۱۳۳۴/۲: بی تا

منابع

- ۱- باخرزی، ابوالمفاخر. (۱۳۵۸). اوراد الاحباب و فصوص الآداب و فصوص الآداب، ج ۲، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.
- ۲- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۸). «سیری در یک غزل عطار»، کیهان فرهنگی، شماره ۱۱۵، ۱۳۷۳، ۲۸-۳۴.
- ۳- درایتی، مصطفی. (۱۳۸۹). فهرستواره دست‌نوشته‌های ایران (دنا)، جلد پنجم، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، چاپ اول.
- ۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). زبور فارسی (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار نیشابوری)، تهران: آگاه.
- ۵- عراقی، فخرالدین. (۱۳۳۸). کلیات، به کوشش سعید نفیسی، تهران: سنایی.
- ۶- ----- (۱۳۸۶). کلیات، به تصحیح و توضیح نسرتین محتشم، تهران: زوار، چاپ سوم.
- ۷- عطار، محمدبن ابراهیم. (۱۳۳۵). دیوان، با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، تهران: سنایی.
- ۸- ----- (۱۳۴۱). دیوان، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: انجمن آثار.
- ۹- ----- (۱۳۵۹). دیوان، حواشی و تعلیقات م درویش، انتشارات جاویدان، چاپ دوم.

نشریه علمی - پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۹۴-۶۹

رویکرد نشانه - معناشناختی فرآیند مربع معنایی به مربع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی

عصمت اسماعیلی* - حمیدرضا شعیری**

ابراهیم کنعانی***

چکیده

نشانه - معناشناسی به عنوان یکی از شیوه‌های نقد ادبی نو، در قالب فرآیندها و در ابعاد مختلفی مطرح می‌شود که یکی از آنها، فرآیند تنشی است. در فرآیند تنشی، بین عناصر نشانه - معنایی، رابطه‌ای به وجود می‌آید که معنا از کم‌رنگ‌ترین تا پُررنگ‌ترین شکل آن، در نوسان است. بر این اساس، در جریان فعالیت حسّی - ادراکی می‌توان فرایندی را تبیین کرد که مجموع عناصر فضای تنشی، حضور فعال دارند. شوش‌گر، با کمک گرفتن از این عناصر و در فرآیندی گفتمانی، در مرکز تنش‌های حسّی قرار می‌گیرد. سپس در ارتباط با عمق فضای تنشی، سبب شکل‌گیری مدلول‌های معنایی می‌شود. این حضور، گفتمان را به سوی نوعی نظام ارزشی هدایت می‌کند که درونه‌های گفتمانی بر آن استوار است و ما را با معنای تولیدشده مواجه می‌سازد. این مقاله در پی آن است تا ضمن تبیین ویژگی‌های نشانه - معناشناختی «داستان دقوقی» از مثنوی، با روش تحلیلی و توصیفی فرآیند گذر از مربع معنایی را به مربع تنشی و نحوه شکل‌گیری فرآیند تنشی را در این داستان، بررسی و تحلیل کند تا از این رهگذر

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان es_esmaeili@semnan.ac.ir

** دانشیار دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول) Shairi@modares.ac.ir

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول) ebrahimkanani@gmail.com

بتوان پاسخی برای این پرسش مهم یافت که چگونه فرآیند تنشی، شرایط گفتمانی را تغییر می‌دهد و منجر به تولید معناهای سیال می‌گردد. در واقع هدف از این مقاله، آن است که نشان دهد چگونه عارفی راه‌یافته، به عنوان «من» خردگرا، از طریق رابطه‌ی احساسی و تنشی، در گسست با خودش قرار می‌گیرد. سپس در سیری عرفانی و در فرآیندی استعلایی، به دیدار با ابدال و در مرتبه‌ای بالاتر، به مقام وحدت با خدا نایل می‌شود.

واژه‌های کلیدی

نشانه - معناشناسی، گفتمان، فرآیند تنشی، داستان دوقوی، مثنوی.

۱. مقدمه

دیدگاه نشانه - معناشناسی، می‌تواند به عنوان روشی کارآمد برای تجزیه و تحلیل متون ادبی مطرح گردد. کاربرد این الگو، در بررسی و تحلیل متون عرفانی و بویژه شعر مولانا، نتایج چشمگیر و قابل توجهی را آشکار می‌نماید و می‌تواند زمینه‌ی خوانشی تازه از آن‌ها شود. داستان دوقوی که در میانه‌ی سوّمین دفتر مثنوی پدیدار می‌شود، «روایتی غریب و شگفتی‌آفرین است که چه بسا بتوان آن را «داستان داستان‌های مولانا» نام کرد» (توکلی، ۱۳۸۶: ۵). این داستان، یکی از ممتازترین و پیچیده‌ترین داستان‌های مثنوی است که از ظرفیت بسیار بالایی برای بررسی از دیدگاه نشانه - معناشناختی دارد و بخوبی می‌تواند وحدت پیری راه‌یافته را با خدا نشان دهد. این مقاله در پی آن است تا با معرفی برخی از جریان‌های نشانه - معناشناختی و تبیین ارتباط آن‌ها با هم، فرآیند گذر از مربع معنایی را به مربع تنشی در داستان دوقوی بررسی و تحلیل کند. هدف از این پژوهش، مطالعه‌ی نشانه - معناشناختی داستان دوقوی و تبیین ویژگی‌های نشانه - معناشناختی حاکم بر آن جهت نشان‌دادن سیالیت معنا در این گفتمان است. در واقع پرسش اصلی این نوشتار آن است که چگونه فرآیند تنشی در این داستان، شرایط گفتمانی را تغییر می‌دهد و منجر به تولید معناهای سیال می‌گردد. در واقع هدف از این مقاله آن است که نشان دهد، چگونه پیری راه‌یافته به عنوان «من» خردگرا، از طریق رابطه‌ای مرامی و تنشی، در گسست با خود قرار می‌گیرد. سپس در فرآیندی استعلایی و در سیری عرفانی، به «شوش‌گری ممتاز» تبدیل می‌شود و سرانجام به دیدار با ابدال و در مرتبه‌ای بالاتر به مقام وحدت با خدا، نایل می‌گردد.

۲. پیشینه تحقیق

دیدگاه نشانه- معناسازی، یکی از مباحث جدید معناسازی است که می‌تواند در مباحث ادبی فارسی، مورد تحول شود. شعیری در «تجزیه و تحلیل نشانه- معناساختی گفتمان» (۱۳۸۵)، «راهی به نشانه- معناسازی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناسازی گفتمانی» (شعیری، ۱۳۸۸: الف ۳۳-۵۱) و «ویژگی‌های نشانه- معناساختی تأخیر کنشی» (۱۳۸۷)، به تبیین و معرفی این نظریه پرداخته و برخی از اشعار سپهری، نیما و پروین اعتصامی را، تحلیل کرده است. شعیری، قبادی و هاتفی در «معنا در تعامل تصویر، مطالعه نشانه- معناساختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده» (۱۳۸۸: ۳۹-۷۰)، به تحلیل اشعار طاهره صفارزاده، پرداخته‌اند. در زمینه داستان دقوقی نیز توکلی در «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی» (۱۳۸۶: ۴-۳۴) و «از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)» (۱۳۸۹: ۱۴۲-۱۵۴)، این داستان را از منظر نشانه‌شناسی تحلیل کرده است. نویسندگان مقاله «شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی» (امیری خراسانی و حسینی سروری، ۱۳۸۶: ۴۳-۶۲) با استفاده از نظریات ساختارگرایان به تحلیل این داستان پرداخته‌اند و نویسندگان مقاله «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۹-۲۸)، این داستان را از منظر فلسفی و عرفانی تحلیل کرده‌اند. با این حال تا جایی که نگارندگان اطلاع دارند، به طور نظام‌مند و خاص از دیدگاه نشانه- معناسازی در تحلیل شعر سنتی و عرفانی فارسی استفاده نشده و جای خالی این دیدگاه در نقد ادبی نو، احساس می‌شود.

۳. خلاصه داستان دقوقی به نثر

دقوقی عارفی است اهل سفر. او شیفته سیر و سلوک است و به دلیل دل‌بسته نشدن، هیچ‌گاه مدت زیادی در مقامی مسکن نمی‌گزیند. او در عین آن که نسبت به مردم، مهربان و دل‌سوز است؛ اما خود را از دل‌بستگی به دنیای آن‌ها برکنار نگه می‌دارد. او در این سفر، هدف خود را طلب خاصان حق و معرفت آن‌ها و دیدن انوار یار در بشر معرفی می‌کند و برای این منظور، سیر جسمانی را رها می‌کند و سیری عرفانی و شهودی را آغاز می‌کند. دقوقی در سفر خود به ساحلی گام می‌نهد. در دریاکنار، هفت شمع می‌بیند که به یک‌باره یکی می‌گردند و دیگر بار از یگانگی به در می‌آیند و هفت شعله می‌شوند. لحظه‌ای دیگر به هفت مرد مبدل می‌گردند. سپس مردان در هیأت هفت درخت چهره دیگر می‌کنند.

دقوقی پس از دیدن این صحنه‌ها در ساحل دریا، یکباره بیابانی را می‌بیند با مردمانی سرگردان و تشنه کام و البته درختانی که فریاد برمی‌آورند که «سوی ما آید»؛ اما کسی نه درختان را می‌بیند و نه آوایی می‌شنود. در میانه آدمیان چند تن که می‌توانند درخت‌ها را ببینند، از سوی دیگران مجنون خوانده می‌شوند. از آن پس باز به صورتی غیر منتظره، دقوقی از بیابان به ساحل دریا می‌رسد. در ساحل، آن هفت درخت، پی‌درپی یگانه و هفت‌گانه می‌گردند. درختان به نماز می‌ایستند و در میانه نماز به هفت ابدال مبدل می‌گردند. دقوقی با حیرت به آن‌ها نزدیک می‌شود تا بداند کیستند و به آن‌ها سلام می‌کند. آنان نامش را می‌برند و سلام می‌گویند. دقوقی در می‌ماند که نامش را از کجا می‌دانند. آن‌ها با اشرافی که بر ضمیر او دارند، سبب سرگشتگی‌اش را می‌دانند و می‌گویند عارفان از اسرار عالم باخبرند. سپس ابدال او را به امامت جماعت برمی‌گزینند و رو به دریا نماز می‌گزارند. دقوقی در میانه نماز، چشمش به دریا می‌افتد؛ کشتی‌ای در بند امواج سهمگین این سو و آن سو کشیده می‌شود و ساکنان کشتی، از بیم موج و مرگ، شیون می‌کنند. دقوقی در میانه نماز، برای نجات آن‌ها دعا می‌کند و هنوز نماز آنان پایان نیافته، کشتی به سلامت به دریا کنار می‌رسد. ابدال می‌پرسند که دعای چه کسی اهل کشتی را رهانده است؟ دقوقی روی بر می‌گرداند و می‌بیند که اثری از ابدال نیست. دقوقی سال‌ها در آرزوی دیدار روی ابدال اندوه می‌برد، اما هرگز نشانی از آن‌ها نمی‌یابد (۳/ ۲۳۰۵-۱۹۲۴).

۴. نگاهی گذرا به مسیر شکل‌گیری رویکرد نشانه - معناشناختی

با گذر از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا (Sémiologie) و پساساخت‌گرا (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۱-۳۷)، نشانه - معناشناسی گفتمانی، مطرح می‌شود. این رویکرد، جریان تولید معنا را با شرایط حسی - ادراکی انسان، پیوند می‌زند. در نشانه‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری، رابطه دال و مدلول، رابطه‌ای بدون حضور عامل انسانی است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱). در نشانه‌شناسی مورد نظر «پی‌یرس» (Peirce)، رابطه دال و مدلول، رابطه‌ای غیر متقارن است. از نظر او این رابطه، ویژگی حسی - ادراکی دارد؛ چون ارتباط بین اُبژه یا موقعیتی که با آن روبه رو می‌شویم با تصوّر ذهنی از همان اُبژه، از زاویه دید یا نظرگاه سوژه صورت می‌گیرد. پس می‌توان به وجود حضوری زنده قایل شد که هم نگاه و زاویه دید دارد و هم نشانه را در فرآیندی دینامیک دریافت می‌کند. اما به دو دلیل هنوز نمی‌توان از نشانه - معناشناسی گفتمانی سخن گفت: الف) برای جسمانه به مثابه پایگاهی که از آن‌جا همه فعالیت‌های حسی - ادراکی شکل می‌گیرد، جایگاهی دیده نشده است؛ ب) غیاب نظام ارزشی؛ نظامی که بدون آن نمی‌توان برای فرآیند معنا هیچ هوشمندی قائل بود (شعیری،

۱۳۸۸: الف ۴۰-۴۱). «یلمزلف» (Hjelmslev)، نظریه نشانه‌شناسی «سوسور» (Saussure) را تکمیل می‌کند و به جای رابطه دال و مدلولی، رابطه تعاملی دو سطح بیان و محتوا را می‌نشانند و با اعتقاد به حضور عامل انسانی، آن را به رابطه‌ای سیال تبدیل می‌کند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). قائل شدن به رابطه تعاملی میان بیان و محتوا، همان مفهومی است که یلمزلف آن را «نقش نشانه‌ای» می‌نامد که در نتیجه آن، نشانه از ویژگی‌های زیادی برخوردار می‌شود (نقل از: سجودی، ۱۳۸۷: ۱۹۸-۹). «آلژیرداس ژولین گرماس» (A.J. Greimas)، از نظریه یلمزلف الگو می‌گیرد و با مطالعه ترکیبات نشانه‌ها و بررسی ارتباط بین آن‌ها، البته از نوع انسانی آن، زمینه گذر از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا را به نشانه-معناشناسی گفتمانی، فراهم می‌کند (شعیری (الف)، ۱۳۸۸: ۴۳). این رابطه انسانی، به دو روی نشانه، کارکردی حسی-ادراکی می‌بخشد و با کنترل فرآیند شکل‌گیری معنا، آن را به جریانی سیال تبدیل می‌کند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۴). دیدگاه نشانه-معناشناسی، در ارتباط با پدیدارشناسی به اصل حسی-ادراکی نشانه-معناها نزدیک می‌شود (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۰). نشانه-معناشناسی در چنین رویکردی، به نظامی گفتمانی تبدیل می‌گردد و از این رهگذر سازه-ای زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد.

۵. فرآیندهای گفتمانی

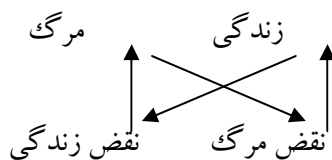
نشانه-معناشناسی، فرآیندهای گفتمانی گوناگونی را مورد مطالعه قرار می‌دهد که همه آن‌ها در تنش‌پذیری و سیال بودن نشانه-معناها، با هم اشتراک دارند. در بخش‌های زیر، با تکیه بر فرآیندهای مربع معنایی، سپهر نشانه‌ای، هویتی و تنشی، داستان دوقوی تحلیل و بررسی شده و از این رهگذر، نشان داده شده است که با گذر از مربع معنایی و با یاری گرفتن از مربع تنشی، بخوبی می‌توان فرآیندهای تولید معنا را در این داستان، معرفی کرد.

۵.۱ مربع معناشناختی

«مربع معناشناختی» (carré sémiotique) را گرماس، بنیان‌نهاد است (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۷). بنا بر اعتقاد «ژوزف کورتز» (Courtés)، مربع معناشناختی، نوعی بازنمود دیداری و واضح از مقوله‌ای معناشناختی است» (نقل از: همان، ۱۲۶)؛ اما آن‌چه دستیابی به چنین بازنمودی را میسر می‌سازد، مطالعه همه‌جانبه فرآیند پویای کلام است. مربع معناشناختی، بر ارتباط «مقوله» ای استوار است و در معناشناسی منظور از مقوله؛ یعنی، دو واژه‌ای که با هم در ارتباط تقابلی قرار بگیرند. به نظر گرماس، در صورتی دو واژه رابطه تقابلی دارند که حضور یکی، حضور دیگری را در پی داشته باشد؛ همان‌طور که فقدان

یکی فقدان دیگری را به دنبال دارد (← گرماس و کورتز، ۱۹۹۳: ۲۹-۳۳). زبان‌شناسی سنتی، از مقوله، برداشت «دوتایی» داشت. «یاکوبسون» (Jakobson) که خود از مدافعان «دوشقی»ها (Binarisme) بود، برای دوتایی‌ها، دو نوع ارتباط در نظر می‌گرفت: ارتباط اول از نوع (a - a) است؛ چنین ارتباطی نتیجه تضادی است که اساس آن، فقدان یکی از تشکیل‌دهندگان دوتایی‌هاست؛ ارتباط دوم از نوع (a) و غیر (a) است که در این ارتباط، (a) همواره حاضر است؛ اما این حضور به شکل‌های مختلفی بروز می‌کند. همین دیدگاه، سبب مطرح شدن مسأله ارتباط «بینامقوله‌ای» می‌شود و گرماس را به سوی پایه‌گذاری مرتب معنائشناسی، سوق می‌دهد (نقل از شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

مرتب معنائشناسی، از چهار قطب تشکیل شده است که می‌توان آن‌ها را به چهار موقعیت بر روی مرتب تشبیه کرد. دو قطب بالایی تشکیل‌دهنده مقوله اصلی یعنی گروه متضادهاست. با منفی کردن هر یک از متضادها، دو قطب پایینی مرتب شکل می‌گیرد که می‌توان آن را گروه نقض متضادها خواند؛ برای مثال، برای مقوله «مرگ و زندگی»، می‌توان گروهی تحت عنوان «نقض مرگ و نقض زندگی»، را در نظر گرفت. از مجموع این چهار موقعیت، سه نوع ارتباط حاصل می‌شود: الف) ارتباط تقابل تضادی (Relation de contrariété) که بر روی محور متضادها؛ یعنی بین دو قطب بالایی مرتب وجود دارد: (مرگ و زندگی)؛ ب) ارتباط تقابل تناقضی (Relation de complémentarité) که بین متضاد و نفی آن ایجاد می‌شود: (مرگ و نقض مرگ)؛ ج) ارتباط تقابل تکمیلی (Relation de contradiction) که بین یک نفی متضاد و واژه مثبت برقرار می‌شود: (نقض مرگ و زندگی). بر اساس این سه ارتباط، سه محور متضادها، متناقض‌ها و مکمل‌ها شکل می‌گیرد (ر.ک. شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۶-۱۲۹). این فرآیند را از طریق رابطه سلبی و ایجابی نیز می‌توان نشان داد؛ یعنی، با نفی مقوله زندگی، مرگ تأیید می‌شود و با نفی مقوله مرگ، زندگی مورد تأیید قرار می‌گیرد. از رابطه سلبی بین دو مقوله مرگ و زندگی، رابطه ایجابی مرگ و زندگی که همان متضاد تأییدشده است، شکل می‌گیرد. این رابطه را می‌توان در طرح‌واره زیر نشان داد:



در داستان دقوقی، همه چیز از یک مفهوم اصلی و مرکزی آغاز می‌شود که «سفر» است؛ طلب و سلوک عرفانی پیری راه‌یافته چون دقوقی برای دیدار با ابدال؛ یعنی، روند کلی شعر از تحوّل حکایت

دارد که کنش گر (پیر وارسته = دقوقی) را به سیر و طلب روحانی سوق می‌دهد. در این جا «پیر وارسته»، کنش‌گری است که از آفت‌های سکون و سیر آفاقی و جسمانی آگاه است و به آن، «نه» می‌گوید؛ در واقع زمینه‌های ایجاد فراق را که سبب غیاب مردان حق می‌شود، نقض می‌کند:

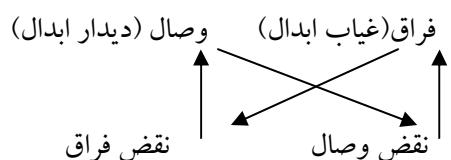
در مقامی مسکنی کم ساختی کم دو روز اندر دهی انداختی
گفت در یک خانه گر باشم دو روز عشق آن مسکن کند در من فروز
(۱۹۲۷-۳/۱۹۲۶)

دقوقی، در آغاز، عامل «شوشی» به شمار می‌رود؛ زیرا از نظر روحی در وضعیت «نقصان» (Manqué) قرار گرفته است. گرماس در کتاب «نقصان معنا» (۱۹۸۷)، معتقد است که اکثر داستان‌ها، با طرح چنین نقصانی آغاز می‌شود (نقل از: عبّاسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۰) و قهرمان قصه سعی می‌کند تا در «فرآیندی تحوّل» (Arcours narrative)، وضع موجود را تغییر دهد (نقل از شعیری، ۱۳۸۸: ۷۹). دقوقی به عنوان شوش‌گر در این وضعیت قرار می‌گیرد و همین امر او را به سفر فرا می‌خواند. او سپس در فرآیندی تحوّل، به زمینه‌های ایجاد فراق (سکون و ماندن)، «نه» می‌گوید و به همین ترتیب، همه مؤلفه‌هایی را که او یکی پس از دیگری پشت سر می‌گذارد، می‌توان به نقض این زمینه‌ها، تشبیه کرد. این مؤلفه‌ها در گفتمان، چنین توصیف می‌شود:

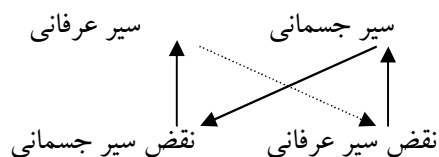
روز اندر سیر بُد شب در نماز چشم اندر شاه‌باز او هم‌چو باز
منقطع از خلق نی از بدخوی منفرد از مرد و زن نی از دوی
مشفق بر خلق و نافع هم‌چو آب خوش شفیع و دعاش مستجاب
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳/۱۹۳۲-۱۹۳۰)

دقوقی پس از کناره‌گیری از زمینه‌های فراق، در مسیر وصال گام بر می‌دارد. مولانا به تصریح به ویژگی‌های چنین سفری اشاره می‌کند: (همان، ۳/۱۹۷۸-۱۹۷۶). در سفر دقوقی، «سیر جسمانه»، یک‌سر به سوی نهاد شده و این سفر، گونه‌ای تحوّل و تکامل انفسی و شخصیتی است: (همان، ۱۹۸۱). دقوقی خود به هدف و مقصد چنین سفری اشاره می‌کند و آن را دیدن نور حق در وجود بشر و وحدت در کثرت معرفی می‌کند: «گفت روزی می‌شدم مشتاق‌وار/تا بینم در بشر انوار یار» (همان، ۱۹۸۲). سیر و حرکت دقوقی، ادامه پیدا می‌کند تا جایی که او در نهایت به «دیدار مردان حق» نایل می‌شود و خود را در مقام پیشوای آن‌ها در نماز می‌یابد و با آن‌ها احساس یگانگی می‌کند: (همان،

۲۰۶۴). از سوی دیگر، پس از این که دقوقی به دیدار ابدال نایل می‌گردد، بار دیگر زمینه‌های غیاب مردان حق فراهم می‌شود. دقوقی در میانه چنان نمازی با چنان همراهانی، نیایش اهل کشتی در حال غرق را با خداوند می‌شنود و از خدا برای رهایی آنان دعا می‌کند. ابدال به دعای دقوقی و تلاش او برای تغییر قضا و تسلیم نبودن مطلق او در برابر خواست خدا اعتراض می‌کنند و زمانی که دقوقی نماز را سلام می‌دهد، متوجه غیاب مردان حق می‌شود و او با حسرت و حیرت از سفر باز می‌گردد. پس نتیجه نقض الزامات همراهی و دیدار با مردان حق، فراق و غیاب آنهاست. بنابراین می‌توان، مربع معنایی زیر را برای نشان‌دادن فرآیند حرکت دقوقی، ترسیم کرد:



با توجه به توضیحات ذکر شده در بالا، اگر با نگاهی کلی‌تر و جامع‌تر به فرآیند حرکت دقوقی نگریسته شود، می‌توان مربع معنایی زیر را ترسیم کرد:



۲.۵ سپهر نشانه - معناشناسی

مفهوم سپهر نشانه‌ای (Semiosphere) را اولین بار «یوری لوتمان» (Juri Lotman)، در مقاله‌ای «درباره نشانه‌شناسی» (On the Semiosphere)، معرفی کرد (کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۲۲۱). لوتمان معتقد است که سپهر نشانه‌ای، فضای نشانه‌ای است که بیرون از آن، «نشانی» (Semiosis) ناممکن است. هر سپهر نشانه‌ای، از دو بخش هسته و پیرامون تشکیل می‌شود. بین سپهر نشانه‌ای (هسته) و فضای فرانشانه‌ای (پیرامون)، مرزی وجود دارد. مرز نشانه‌ای، با مجموعه‌ای از فیلترهای ترجمه‌پذیر دوزبانه نشان داده شده است که با گذشتن از آن، متن به زبان یا زبان‌های دیگری ترجمه می‌شود که بیرون سپهر نشانه‌ای مورد نظر قرار دارد (لوتمان، ۱۳۹۰: ۲۲۱-۲۵۷). لوتمان این دیدگاه را هر چند در حوزه «ترجمه» بیان کرده؛ اما همان‌طور که ترجمه، نشانه فرهنگی را از سرزمینی به سرزمینی دیگر می‌برد، گفتمان ادبی و هنری نیز نشانه‌های ادبی و هنری را از جایگاه اصلی خود جدا می‌کند و در

تلاقی و تعامل با نشانه‌های خارج از حوزه خود، قرار می‌دهد. همان‌طور که لوتمان نیز معتقد است، سطوح سپهر نشانه‌ای، دربردارنده گروهی از سپهرهای نشانه‌ای است که ارتباط متقابل دارند و هر کدام از آن‌ها همزمان هم در گفت‌وگو و هم در فضای گفت‌وگو شرکت می‌کنند (نقل از: کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۲۲۲). از این منظر، در هر سپهر نشانه‌ای، شاهد گونه‌های دوتایی هستیم که نه در تقابل با هم؛ بلکه در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و تعامل نشانه‌ای را به وجود می‌آورند. این گونه‌های تعاملی با قابلیت بالای جانشینی، کارکرد نشانه را تغییر می‌دهند و آن را از جنبه شناختی به سوی جنبه زیبایی‌شناختی سوق می‌دهند و از این رهگذر، سیال‌بودن معنا تضمین می‌شود.

مطابق با بررسی هانفی درباره سپهر نشانه‌ای (هانفی، ۱۳۸۸: ۱۶۹-۷۰)، هر گفتمان ترسیم‌کننده سه سپهر ارزشی است که با نفوذ در یکدیگر، رابطه‌ای تراسپهری می‌سازند که می‌توان آن را مطابق با دیدگاه لوتمان، محل «گفت‌وگویی» (لوتمان، ۱۹۹۹: ۳۸) پایان‌ناپذیر دانست. سپهر بی‌کنشی مرحله اول، در مرحله دوم به سپهر کنشی و سپهر کنشی، در مرحله آخر به سپهر شوشی تبدیل می‌شود. بنا به عقیده لوتمان (همان، ۳۷)، «حرکت و جابه‌جایی به سوی نقطه‌ای مرکزی شکل می‌گیرد که راز موفقیت نظام‌های نشانه- معناساختی در گرو آن است». مکان بی‌کنشی، مکانی است که کنش‌گران آن، خنثی هستند. در حالی که سپهر کنشی، ترسیم‌کننده کنش‌گری است که «قادر است تجربه زیستی خود را مورد ارزیابی و نقد قرار دهد» (کورتز، ۱۹۹۷: ۸). این کنش‌گر سرانجام در مرحله نهایی، با گذر از مرحله کنش، با ورود به ساختارهای میزبان، به شوش‌گری تبدیل می‌شود که حضور اسطوره‌ای خود را بر همگان، آشکار می‌سازد. به این ترتیب از ترکیب این دو سپهر، سپهری جدید شکل می‌گیرد که مرکز آفرینش و زندگی است.

از دیدگاه سپهر نشانه‌ای، گفتمان داستان دقوقی، ترسیم‌کننده سه سپهر ارزشی است. در سپهر ارزشی نوع اول، با پیری راه‌یافته چون دقوقی مواجه هستیم که دائم در سفر است. دقوقی، در قالب «من» خردگرا، خود را در گونه‌ای از مکان روزمره و دارای ارزش کمی، گرفتار می‌بیند که برای گریز از این مکان، مرزهای جدیدی را ترسیم می‌کند و با افراد جدید به کنش می‌پردازد. در حوزه دوم، «من» خردگرا، در مسیر حرکت خود، به مکانی خاص دست پیدا می‌کند. این مکان نوین، مکان واسطه‌ای است که وضعیتی «بیناگفتمانی» را شکل می‌دهد و زمینه را برای رسیدن به مکان برتر فراهم می‌کند. در این مرحله، «من» خردگرا در مرزی استقرار می‌یابد که ویژگی دوسویه دارد: در یک سو، دنیای عادت و در سوی دیگر

دنیای تغییر معنا و استعلا. در این گفتمان این مکان واسطه‌ای مرز بین دو نوع سیر و سفر است: سیر جسمانی (آفاقی) و سیر جانی (انفسی). دقوقی با گذر از سیر جسمانی، به سیر جانی روی می‌آورد. در این سیر، کوتاه یا دراز بودن راه معنایی ندارد. این سیر، فراتر از زمان و مکان و گونه‌ای تحوّل و تکامل انفسی و شخصیتی است و سرانجام سالک را به لقای حق می‌رساند: (۱۹۸۴-۳/۱۹۷۳). سپهر ارزشی نوع سوّم، سپهری متعالی است که در آن، ارزش‌های کیفی و نوین مجال بروز پیدا می‌کنند. در چنین مکانی، «من» خردگرا به «من» عارف و استعلایی تبدیل می‌شود. در این فرآیند سه گانه، «من» خردگرا با پشت سر گذاشتن تجربه شناختی، از وضعیت کنشی فاصله می‌گیرد و در یک تجربه حسّی-ادراکی، به وضعیت شوشی می‌رسد. دقوقی هر چند به عنوان کنش‌گر به سفر می‌پردازد و سیر جسمانی را به نمایش می‌گذارد، اما در نتیجه نوعی تحوّل، سیر جسمانی او به سیر روحانی تبدیل می‌شود. او در این حالت، در وضعیت شوشی جدیدی قرار می‌گیرد و به عنوان شوش‌گر حالت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد. این وضعیت در گفتمان چنین توصیف می‌شود: «تو مبین این پای‌ها را بر زمین / ز آنک بر دل می‌رود، عاشق یقین» (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/۱۹۷۶)؛ «از ره و منزل ز کوتاه و دراز / دل چه داند کوست مست دل-نواز» (همان، ۱۹۷۷)؛ «آن دراز و کوتاه اوصاف تن است / رفتن ارواح، دیگر رفتن است» (۳/۱۹۷۸)؛ «می-رود بی چون نمان در شکل چون» (۳/۱۹۸۱). دقوقی در نتیجه چنین تحوّل، با گام نهادن در عرصه خطرپذیری، دچار استحاله عاطفی می‌شود و به «شوش‌گر ممتاز» تبدیل می‌گردد.

با توجه به جایگاه دقوقی به عنوان شوش‌گر در این سپهرهای سه گانه، می‌توان برای او دو گونه حضور قائل شد: حضور شناختی و حضور زیبایی‌شناختی. منظور از حضور شناختی، حضوری است که در آن، پیوندهای دقوقی با دنیای عینی کاملاً قطع نشده؛ یعنی هر چند او نسبت به دیگر انسان‌ها از مقام بالاتری برخوردار است؛ اما موقعیت مکانی، زمانی و شرایط زندگی او همان شرایط و موقعیت دیگر انسان‌هاست. او با وجود زندگی در کنار انسان‌ها و البته مهربانی نسبت به آن‌ها و دعا و شفاعت برای آن‌ها، خود را از گرفتاری در فضای مادی آن‌ها، برحذر می‌دارد. بنابراین در همین دنیا و به ترتیبی شناختی، راه برای گذر از آن، برای دقوقی فراهم می‌شود. در این جایگاه که برای دقوقی، سپهر ارزشی نوع اول را در نظر گرفته‌ایم، او در قالب «من» خردگرا یا کنش‌گر، در تجربه شناختی، از آفت‌های سکون و ماندن در مقام و منزل، آگاه می‌شود و احساس می‌کند سکون و ماندن سبب گرفتاری انسان می‌شود و انسان را از دیدار با ابدال باز می‌دارد: (۱۹۲۷-۳/۱۹۲۶).

در این مرحله هنوز اُبژه زیبایی شناختی (جلوه‌هایی از حضور ابدال)، پدیدار نشده، زیرا «گسستی» اتفاق نیفتاده است. به قول گِرِماس، «باید گسستی ایجاد شود تا اُبژه زیبایی شناختی، خود را در همهٔ وجوه، پدیدار سازد» (گِرِماس، ۱۳۸۹: ۴۱). در مرحلهٔ دوّم، کنش گر پس از گسست با مفهوم تکرارای سکون و ماندن، به بیداری زیبایی شناختی دست پیدا می‌کند و در نتیجهٔ آن، از حضوری حسی- ادراکی و پدیداری، برخوردار می‌شود. توصیف مولانا/ راوی، از سفر و سیر و سلوک دائمی دقوقی در بخش پیشین داستان (مولوی، ۱۳۷۱: ۳ / ۱۹۳۰-۱۹۲۵)، نشان می‌دهد که او از وضعیت کنشی خود رضایت ندارد. همچنین تأکید مولانا در کناره‌گیری از دنیای مادی انسان‌ها در بیت «منقطع از خلق نی از بدخوی / منفرد از مرد و زن نه از دوی» (همان، ۱۹۳۱)، حکایت از آن دارد که این «تکانهٔ معنایی»، به طور ناگهانی در او شکل گرفته و «گسستی» اتفاق افتاده است و همین گسست، آمادگی لازم را برای گذر او از حضور شناختی به حسی- ادراکی، فراهم می‌آورد. این حضور، شوش گر را به حرکتی فرا می‌خواند که نتیجهٔ آن، بیداری زیبایی شناختی و فراهم شدن زمینه برای جست‌وجوی ابدال است:

با چنین تقوی و اوراد و قیام	طالب خاصان حق بودی مدام
در سفر معظم مرادش آن بُدی	که دمی بر بندهٔ خاصی زدی

(مولوی، ۱۳۷۱: ۳ / ۱۹۴۶-۱۹۴۵)

پس از پشت سر گذاشتن سپهر ارزشی نوع اوّل، در سپهر ارزشی نوع دوّم با حضوری شوشی، مواجه هستیم. در این سپهر، کنش گر از حضور شناختی درونه‌ای، برخوردار می‌شود و همین حضور زمینه را برای اقدام زیبایی شناختی آماده می‌کند. این وضعیت در گفتمان چنین نشان داده می‌شود:

سال و مه رفتم سفر از عشق ماه	بی‌خبر از راه حیران در اله...
تو مبین این پای‌ها را بر زمین	زآنک بر دل می‌رود عاشق یقین
از ره و منزل ز کوتاه و دراز	دل چه داند کوست مست و دل‌نواز
آن دراز و کوتاه اوصاف تن است	رفتن ارواح دیگر رفتن است

(همان، ۱۳۷۹: ۳ / ۱۹۷۴-۱۹۷۴)

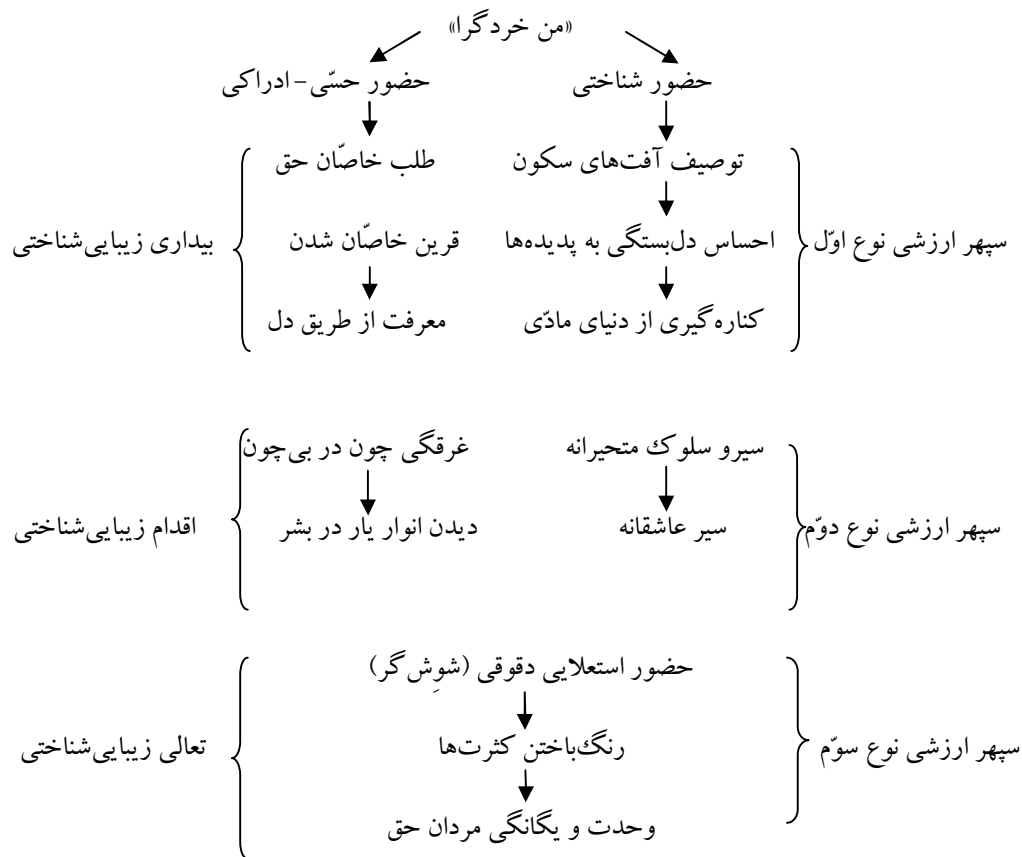
مولانا در این بخش دو نوع سیر معنایی را تبیین می‌کند: سیر جسمانی بر مبنای پا و سیر جانی بر مبنای دل؛ اوّلی کنشی و دوّمی شوشی است. در این جا با نوعی گسست و انفصال نیز مواجه هستیم؛ گسست از جسم و مادی‌گرایی که حضوری فیزیکی است و پیوستگی با دل و جان که نوعی حضور ایده‌آل و استعلایی است. در سیر جسمانی، زمان و مکان و دراز و کوتاه بودن سفر، مطرح می‌شود؛

زیرا نوعی حرکت کنشی است که کنش گر را با دنیای بیرونی مرتبط می‌کند. اما سیر جانی، نوعی سیر شوشی است و در این سیر، زمان و مکان به کناری می‌رود و شوش گر با حالت درونی مواجه است. این جاست که سوژه از زمان حال و کنشی، در می‌گذرد و به زمان غیر کنشی و شوشی یا زمان خاطره و نوستالژی، گام می‌گذارد. در این تجربه جدید، شوش گر، از حضوری دیگر سرشار می‌شود و در فرآیندی رُخدادی به معنایی نو دست پیدا می‌کند. این حضور، شوش گر را به مرحله‌ای می‌رساند که اقدام زیبایی‌شناختی او را موجب می‌شود. این وضعیت در گفتمان چنین نمایش داده شده است:

سیر جسمانه رها کرد او کنون
می‌رود بی‌چون نهان در شکل چون
گفت روزی می‌شدم مشتاق‌وار
تا بیینم در بشر انوار یار
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳/۱۹۸۲-۱۹۸۱)

سرانجام در سپهر ارزشی نوع سوم، با حضور استعلایی دوقوی به عنوان شوش گر مواجه می‌شویم. در این مرحله، در اثر نگاه استعلایی دوقوی (شوش گر)، شاهد دگرگونی و تغییر در پدیده‌ها هستیم: هفت شمع به یک شمع و سپس به هفت شعله و لحظه‌ای دیگر به هفت مرد مبدل می‌شوند. سپس مردان در هیئت هفت درخت چهره، دیگر می‌کنند. هفت درخت پی‌درپی یگانه و هفت گانه می‌گردند. درختان به نماز می‌ایستند و در میانه نماز به هفت ابدال مبدل می‌گردند. در واقع در اثر نگاه استعلایی دوقوی، کثرت‌ها رنگ می‌بازد و همه چیز به جوهر پدیدارشناختی و اصل خود تبدیل می‌شود و در نتیجه آن، تقابل‌ها به وحدت می‌رسد و ابدال که مظاهر متفاوت یک حقیقتند، به حقیقت یگانه‌ای تبدیل می‌گردند. این رویکرد، بر اساس اصول پدیدارشناسی قابل تبیین است. اساس پدیدارشناسی ادmond هوسرل (Edmond Husserl)، رویکردی ناب و تازه به هر پدیده و دست‌یافتن «به سوی خود چیزها» است (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۴۴). این پدیده ناب هوسرلی؛ یعنی، آنچه که اصل و جوهر جهانی آن پدیده را تشکیل می‌دهد و پدیدارشناسی، جوهر واقعی پدیده‌ها را در ادراک حسی می‌داند که هر کس از چیزی دارد (شعیری، ۱۳۸۶: ۶۵). این رجعت به اصل چیزهاست که پدیدارشناسی را با نشانه-معناشناسی مرتبط می‌کند و به همین دلیل گرماس و فونتنی در کتاب نشانه-معناشناسی عاطفی (گرماس و فونتنی، ۱۹۹۱)، به تبیین راهکارهایی می‌پردازند که می‌توان به واسطه آن‌ها یعنی با رجعت به اصل حسی-ادراکی نشانه‌ها، به جنبه وجودی نشانه-معناها نزدیک شد (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۰). دوقوی (من استعلایی)، در جریان چنین تجربه‌ای، به شوش گر ممتاز تبدیل می‌شود و از این رهگذر با ابدال، به وحدت و یگانگی می‌رسد و از این رهگذر، تعالی زیبایی‌شناختی رُخ می‌دهد.

طرح‌واره حضور زیبایی‌شناختی شوش‌گر ممتاز



۳.۵ فرآیند گفتمانی مرام‌مدار (اتیک)

یکی از ویژگی‌های مهم رابطه دو سطح زبانی، ویژگی مرام‌مدار یا «اتیک» (Ethique) است که بر اساس آن، روابط بین کنش‌گران تنظیم می‌شود. اتیک به معنی از خود گذشتن و دیگری را در مرکز حضور و معنا قرار دادن است. این ویژگی سبب می‌شود تا کنش، معنا و باوری پیدا کند که «دیگری» همواره در چشم‌انداز آن، قرار بگیرد (شعیری، ۱۳۸۸: الف ۴۷-۴۸). دگرپنداری یا دگرمداری، دو اصلی است که بر اساس آن، نگرش پهلوان منشی در فرهنگ ایرانی شکل گرفته است. به عقیده «ژاک فونتنی» (Fontanille)، «هر مسأله ارزشی به محض این که به توصیف و یا تحسین ارزش‌ها در رابطه با دیگری تبدیل شود، مسأله سلوکی- مرامی (اتیک) است» (نقل از همان، ۴۸).

در وضعیت گفتمانی مرام‌مدار (اتیک)، همان‌طور که «بورديو» (Bordieu)، اشاره می‌کند، «مبنای هر اقدام یا حرکت نمادین را باید در توانایی یا در توانشی جست که روی دیگران، باورها و روی جسمشان، تأثیر می‌گذارد» (نقل از شعیری، قبادی و هاتفی، ۱۳۸۸: ۶۰). پس رابطهٔ اتیک، رابطه‌ای فرآیندی است که در آن سوژه در حرکتی نمادین، مرزهای محدود خودمحوری را پشت سر می‌گذارد و با مطرح کردن دیگری، سعی می‌کند تا کنش خود را در خدمت جریانی فراخود قرار دهد. بر خلاف سوژه اخلاق‌گرا که از بایستن و جبر اخلاقی جامعه پیروی می‌کند، حرکت سوژهٔ اتیک بر ارادهٔ فردی استوار است؛ یعنی، افراد بر اساس اخلاق فردی و در تفاهم و همسویی با هم، به عمل می‌پردازند. شعیری معتقد است: «اتیک، تبیین‌کنندهٔ تفاهم و همسویی و همپوشانی جسمانه‌ها است که به لطف آن همبستگی انسانی، بر تمام کنش‌های اخلاقی سایه می‌اندازد که هدفی همه‌گستر داشته و فراروش‌شناختی است» (شعیری، ۲۰۰۸: ۴۹۰). پس اتیک به مفهوم عبور از خود و در مرکز قرار دادن دیگری برای ایجاد وضعیتی فراخود و دگرمرکز است (شعیری و آریانا، ۱۳۹۰: ۱۸۰). اتیک به دلیل این‌که مرزهای محدود خود را پشت سر می‌گذارد و نگرشی فراخود دارد، راهی به سوی معناهای نامحدود و دارای تداوم است.

در داستان دقوقی، ما با دو عنصر گفتمانی «خود» و «دیگری»، مواجه هستیم که گفتمان، زمینهٔ گذر از «خود» به «دیگری» و تبدیل شدن به دیگری را فراهم می‌کند. در واقع فعالیت گفتمانی، گفتمان را از وضعیت خودمحور، به سوی وضعیت دگرمحور و مرامی سوق می‌دهد. در این داستان، دقوقی به عنوان شوش‌گر و به عنوان نمایندهٔ گفتمان «دیگر» محور، معرفی می‌شود. او که پیری راه‌یافته و اهل تقوی، اوراد و قیام است، اما با این حال، همیشه در جست‌وجوی ابدال و در پی آن است تا انوار خدایی را در بشر خاکی ببیند. این پیر وارسته در ابتدا به عنوان «من» خردگرا، در مکان مادی (حوزهٔ نشانه-معنایی اول)، قرار دارد که به گونه‌ای میان «من»ها مشترک است. او برای تمایز با این «من»های مشترک، ابتدا نسبت به مکان مادی که در آن قرار دارد، شناخت پیدا می‌کند. سپس برای گرفتار نشدن در عشق‌های زمینی، در مکان اصلی خود دچار پاشیدگی و تجزیه می‌شود. دقوقی به عنوان پیر صاحب کرامت، نسبت به انسان‌های دیگر احساس رهبری و محبت می‌کند، اما خود را از دنیای مادی آن‌ها جدا می‌کند. او به همین دلیل از مکان اصلی خود خارج می‌شود و به سیر و سلوک می‌پردازد و زمینه را برای پیوند با گفتمان «دیگر» گرا و متکثر آماده می‌کند.

دقوقی، این پیر راه یافته، با گسست از گفتمان «من» محور انسان‌های گرفتار عالم ماده (خود) و در مرکز توجه قرار دادن «دیگری» (خاصان حق = ابدال)، با گستره‌ای از حضور مواجه می‌شود. دقوقی، در اولین مرحله شناخت، از خویشتن خویش و یا از دنیای مادی هم‌نوعان خود، جدا می‌شود. سپس در تصرف دیگری (ابدال)، در می‌آید و جان او با جان ابدال (دیگری)، این همانی پیدا می‌کند و به مقام قُرب و پیشوایی ابدال می‌رسد. در این گفتمان، رهاشدن دقوقی از سیر جسمانی و طلب او برای دیدن انوار یار در بشر (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/۱۹۸۳-۱۹۸۰)، به جنبه مرام‌مدار گفتمان اشاره دارد و نشان‌دهنده مقام اتصال و پیوستگی او با ابدال است. همچنین ملاقات دقوقی با ابدال و انتخاب او به عنوان پیشوا و امام، بر جنبه مرام‌مدار گفتمان اشاره دارد (همان، ۲۰۶۴-۲۰۵۶)؛ یعنی دقوقی با گسست از همه هستی خود، جلوه‌ای از حضور خدا را در چهره ابدال می‌بیند و با آن‌ها، این همانی پیدا می‌کند و سرانجام در مقام پیر عارف، به مقام فنا و بقا می‌رسد. سپس در مقام بقا، به نیایش با خدا می‌پردازد و این بار این حق است که از زبان او سخن می‌گوید و این مسأله، همان تأکید بر گفتمان دیگرمحور و متکثر است که از زبان حق اما در شکل‌های مختلف بروز می‌کند:

اشک می‌رفت از دو چشمش و آن دعا	بی‌خود از وی می‌برآمد بر سما
آن دعای بی‌خود آن خود دیگر است	آن دعا زو نیست گفت داور است
آن دعا حق می‌کند چون او فناست	آن دعا و آن اجابت از خداست

(همان، ۲۲۲۰/۳ - ۲۲۱۸)

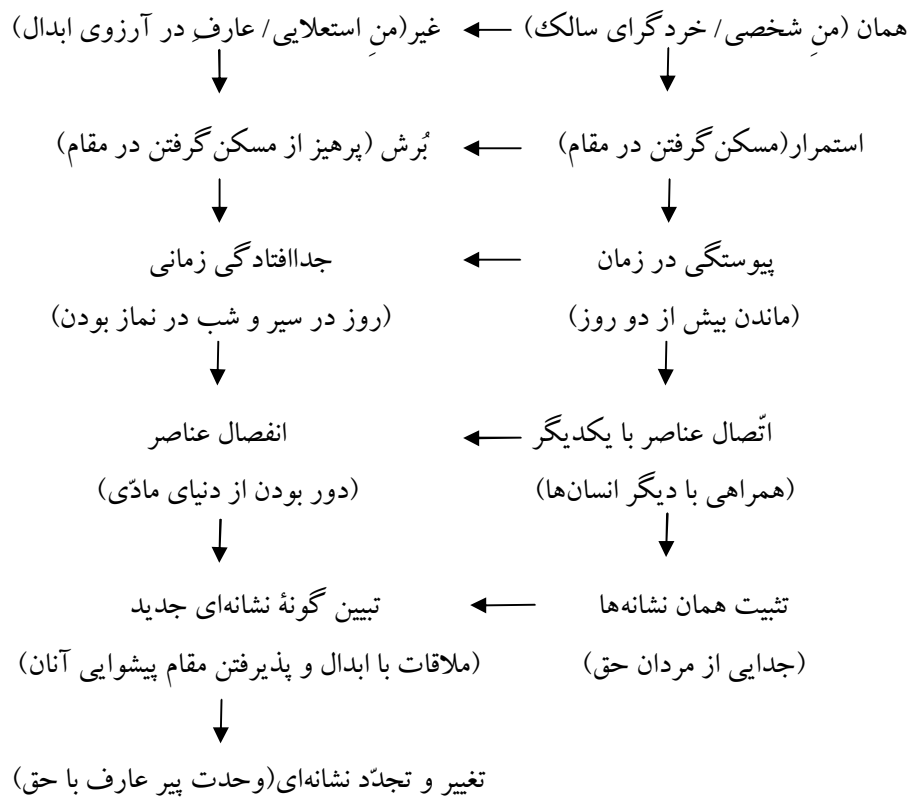
۵. فرآیند هویتی گفتمان

یکی از مباحث اساسی بُعد حسی- ادراکی گفتمان، فرآیند هویتی است. از نظر «ژان ماری فلوش» (J. Marie Floch)، هویت دو گونه اصلی دارد: «همان» (Idem) و «غیر» (Ipse) (۱۹۹۵: ۳۵-۴۱). مطابق با آنچه «پل ریکور» (P. Ricoeur)، به آن اعتقاد دارد، این فرآیند را می‌توان، «خود-همانی» و «خود-غیری» نیز نامید (نقل از: شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۵). «همان»، با «اتصال گفتمانی» (Embrayage énonciatif) و «غیر» با «انفصال گفتمانی» (Débrayage énonciatif)، ارتباط دارد. هویت، در ارتباط با اتصال گفتمانی، بر اساس رابطه‌ی جان‌نشینی، با عامل زمانی، مکانی و انسانی پیوند می‌یابد و در ارتباط با انفصال گفتمانی، از «نظام‌یافتگی» (Ordre) به «تنش» (Tension) می‌رسد. بر اساس این دیدگاه، کنش‌گر در تعامل با نشانه‌ها، زمینه‌گذر از نشانه‌های رایج (همان) را به نشانه‌های سیال

(غیر)، فراهم می‌کند و در نهایت به ایجاد نشانه‌ای استعلایی منجر می‌شود (← شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۷۷-۸). فرآیند اتصال و انفصال گفتمانی را می‌توان چنین نشان داد: الف) «همان» ← استمرار (پیوستار) ← پیوستگی در زمان ← اتصال عناصر با یکدیگر ← تثبیت همان نشانه‌ها؛ ب) «غیر» ← برش (ناپیوستار) ← جدافتادگی زمانی ← انفصال عناصر از یکدیگر ← تبیین گونه نشانه‌ای جدید تغییر (تجدد نشانه‌ای)». در این داستان ما با دو گونه نشانه، برخورد می‌کنیم: نشانه‌های کلیشه‌ای و نشانه‌های نامنتظر و سرکش. بر این اساس، دقوقی به عنوان شوش‌گر، از یک سو نشانه‌ای است متعلق به دنیای نشانه‌های عمومی: «همان»، مثل همه طالبان و سالکان؛ از سوی دیگر او در طول حیات فردی، از مرز «همان» که نوعی پیوستگی در زمان و مکان است می‌گذرد و مرز جدیدی ایجاد می‌کند. در نتیجه قالب‌های هویتی را در هم می‌شکند و در جریان «انفصال» زمانی، مکانی و عاملی، به نشانه‌ای نو تبدیل می‌شود که همان تغییر هویت و تبدیل شدن به عارفی است که با ابدال به وحدت عارفانه دست می‌یابد. در واقع آنچه دقوقی را از قالب‌های هویتی آشنا به گونه هویتی ناآشنا سوق می‌دهد و نوعی تعادل نشانه‌ای، ایجاد می‌کند، فعالیت گفتمانی مولانا/راوی است که آن را «گفتمان»، می‌نامیم؛ یعنی، فعالیت گفتمانی مولانا، پیوند دهنده دو گونه نشانه‌ای معمول و منحصر به فرد است.

دقوقی، به عنوان پیر عارف، ابتدا مانند دیگر طالبان، به سیر و سلوک همیشگی مشغول است: «همان»؛ اما آنچه «غیر» بودن او را می‌سازد این اندیشه است که دیگر نمی‌تواند در مقام خود ساکن باشد، چون از گرفتاری در عشق‌های مادی، نگران است. در این جا «غیر»، شکل می‌گیرد و این کنارگرفتن از همه شرایط معمولی است که دیگران در آن به سر می‌برند؛ بدین سان، انفصال ایجاد می‌شود. این انفصال به سه صورت در گفتمان، بیان می‌شود: الف) گسست مکانی: «در مقامی مسکنی کم ساختی/ کم دو روز اندر دهی انداختی» (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۲۱) گسست زمانی: روز اندر سیر بُد شب در نماز/ چشم اندر شاهباز او همچو باز (همان، ۱۹۳۰: ۳) پ) گسست عاملی: منقطع از خلق نی از بدخوی/ منفرد از مرد و زن نی از دوی (همان، ۱۹۳۱). این انفصال، سبب بروز نوعی تمایز، می‌شود و زمینه‌های عبور را فراهم می‌کند. عبور از مرز تنگ و محدود «همان» که ما آن را تغییر می‌نامیم، راهی است به سوی ایجاد تجدید نشانه‌ای که با انفصال و تقابل در سیر زنجیره‌ای «همان» همراه است. این انفصال، در دل خود زنجیره حرکتی جدیدی را تبیین می‌کند که زمینه را برای تبیین گونه نشانه‌ای جدید، فراهم می‌کند و در نهایت منجر به تغییر و تجدید نشانه‌ای می‌شود که همان تبدیل شدن به «غیر»

(دیدار ابدال) و شکل‌گیری مفهوم «وحدت» عارفانه است. طرح‌واره فرآیند هویتی گفتمان را در این داستان، به صورت زیر می‌توان ترسیم کرد:



۵.۵ فرآیند تنشی گفتمان

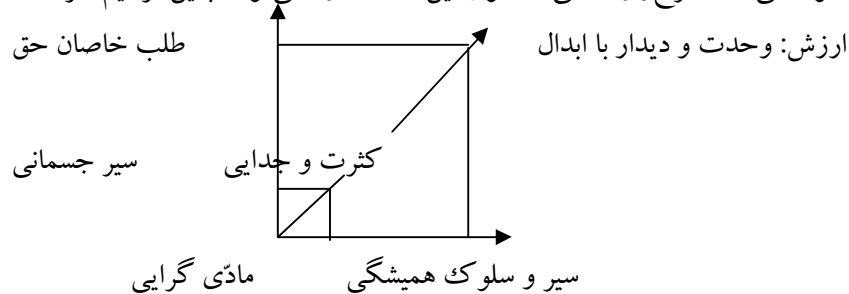
مطابق با یکی از ویژگی‌های اصلی نشانه- معنائشناسی نوین، هر عمل گفتمان محل تکثیر و تولید گفتمان‌های درهم‌تنیده و زنجیرواری است که می‌تواند هر لحظه در دل خود، گفتمانی ویژه و متکی بر حضور را رقم بزنند. در این جاست که می‌توان گفتمان را عملی دانست که قادر است، طرح‌واره‌ای هوشمند را از فرآیند در جریان ارائه کند. مطالعه‌چنین فرآیندی، شرایط بررسی آفرینش معنا را فراهم می‌آورد. یکی از مهم‌ترین طرح‌واره‌های فرآیندی هوشمند در حوزه گفتمان، طرح‌واره «فرآیند تنشی» (Dimension tensive (Process tensif)) است. بر اساس این طرح‌واره، بین عناصر نشانه- معنایی، رابطه‌ای به وجود می‌آید که معنا از کم‌رنگ‌ترین تا پررنگ‌ترین شکل آن، در نوسان است (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). طرح‌واره تنشی دو بُعد دارد: «فشاره» (Intensité) و «گستره» (Extensité)

که فشاره، همان بُعد عاطفی و گستره، همان بُعد شناختی و هوشمند است و فرآیند تنشی، در تعامل بین فشاره و گستره، شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۸۷: ۹). تعامل این دو عامل یا سبب تحقق بُعد عاطفی می‌شود که در این صورت، تنش در بالاترین میزان آن به وقوع می‌پیوندد و یا سبب تحقق بُعد شناختی می‌شود که در این حالت، با اُفت فشار عاطفی و رفع تنش، روبه‌رو می‌شویم.

بر اساس نظریه فونتنی (۱۹۹۸: ۱۰۰-۱۰۸)، طرح‌واره تنشی گفتمان، چهار گونه دارد. این طرح‌واره از اصل محور (X) و (Y)، پیروی می‌کند. محور (X)، همان محور افقی و گستره شناختی است و محور (Y)، همان محور عمودی و فشاره عاطفی است. تعامل دو محور افقی و عمودی، به وجود آورنده چهار حالت است: الف) طرح‌واره فرآیندی اُفت تنش که بر اساس آن، هر چه در محور عمودی با کاهش کیفیت و اُفت فشار عاطفی مواجه می‌شویم، در محور افقی، با گسترده‌گی و اوج عناصر کمی مواجه هستیم. به همین دلیل منحنی اُفت فشار عاطفی به دست می‌آید. این رابطه، از نوع ناهمسو است. ب) طرح‌واره فرآیندی اوج فشار عاطفی که بر اساس آن، هر چه عناصر کمی بر روی محور افقی، دچار اُفت می‌شوند، عناصر کیفی بر روی محور عمودی، رشد یافته و اوج می‌یابند. از این رابطه، منحنی صعود کیفی به دست می‌آید. این رابطه نیز از نوع ناهمسو است. ج) طرح‌واره فرآیندی افزایش همزمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها که در این حالت، به همان میزان که عناصر کیفی بر روی محور عمودی، رشد می‌یابند، عناصر کمی نیز بر روی محور افقی، رشد یافته و اوج می‌گیرند. از این رابطه، منحنی صعودی همسو به دست می‌آید. د) طرح‌واره فرآیندی کاهش همزمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها که در این حالت، به همان میزان که عناصر کیفی بر روی محور عمودی، کاهش می‌یابند، عناصر کمی نیز بر روی محور افقی، با کاهش مواجه می‌شوند. از این رابطه، منحنی نزولی همسو، به دست می‌آید. طرح‌واره‌های فرآیندی گفتمان، نشان‌دهنده این موضوع است که عمل گفتمان، جریان «شدن» و تولید معنا است که در تعامل فشاره‌ها و گستره‌ها، رقم می‌خورد (شعیری، ۱۳۸۵: ۳۴-۴۴). در داستان دقوقی، که گفتمانی از نوع نوسانی است، همین رابطه گستره‌ای و فشاره‌ای حاکم است. زیرا ما با گفتمانی زنده و نوسانی مواجه‌ایم که زیر نگاه بیننده گفتمانی، معنایی سیال آفریده می‌شود و همین معنای سیال، سبب سیالیت ارزش می‌شود. با توجه به زنجیره‌های مختلفی که در گفتمان دقوقی وجود دارد، برای این گفتمان می‌توان طرح‌واره‌های گوناگونی در نظر گرفت.

۵.۵. ۱ طرح‌واره منحنی صعودی همسو

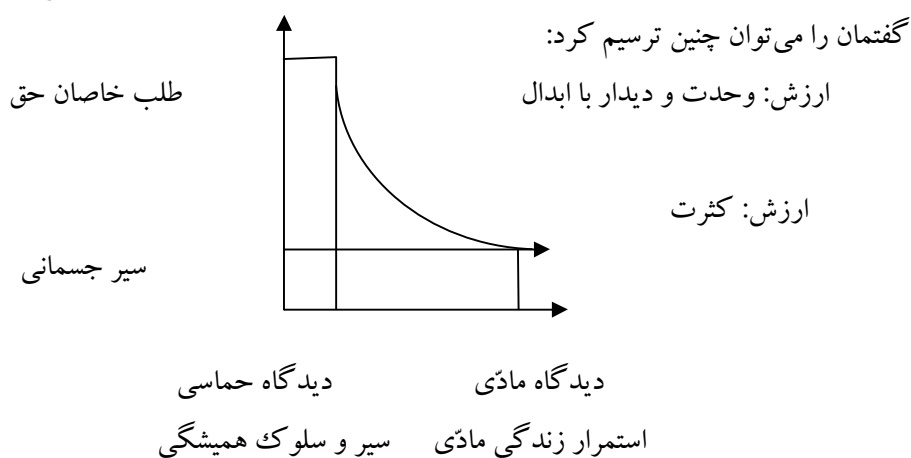
در این گفتمان، در محور کمی ما با «سیر و سلوک همیشگی» مواجه هستیم که بر آن اساس دقوقی پیوسته در سفر و سیر و سلوک است: (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۹۲۵/۳). از سوی دیگر در محور کیفی ما با عارفی روبه‌رو می‌شویم که «طالب خاصان حق» است و در اوج خود به دیدار با ابدال نایل می‌شود. هرچه عنصر کمی به اوج و تعالی برسد و عارف جست‌وجوگر، حرکت و پویایی بیش‌تری از خود نشان دهد، در محور کیفی، شاهد اوج، تعالی و وصال عارف هستیم. برعکس هرچه در محور کمی دچار تنزل شویم و از سیر و سلوک، کناره‌گیری کنیم و گرفتار مادی‌گرایی شویم، در محور کیفی نیز دچار تنزل ارزش معنایی می‌شویم، از وصال ابدال، فاصله می‌گیریم و گرفتار سیر جسمانی می‌شویم. از تلاقی دو گونه کمی سیر و سلوک همیشگی و گونه کیفی (طلب خاصان حق)، ارزش «وحدت و دیدار با ابدال» پدید می‌آید و از تلاقی گونه کمی مادی‌گرایی و کیفی سیر جسمانی، ارزش «کثرت و جدایی از ابدال» ایجاد می‌شود. به این ترتیب، این رابطه از نوع همسو است. زیرا هر چه عنصر کیفی اوج می‌گیرد، عنصر کمی نیز اوج می‌گیرد و برعکس، هر چه عنصر کیفی، سقوط می‌کند، عنصر کمی نیز سقوط می‌کند. طرح‌واره تنشی همسوی این گفتمان را، می‌توان چنین ترسیم کرد:



۵.۵. ۲ طرح‌واره منحنی صعودی ناهمسو

اگر تعامل تنشی را از دیدگاهی دیگر بررسی کنیم، آن‌گاه به رابطه‌ای ناهمسو می‌رسیم. دقوقی به عنوان شوش‌گر، در حرکتی حماسی به مادی‌گرایی پایان می‌دهد و از گستره حیات مادی می‌کاهد. در حالی که اگر به سیر جسمانی خود ادامه می‌داد، گرفتار مادی‌گرایی می‌شد. پس هرچه در محور کیفی از دقوقی (شوش‌گر)، اوج، تعالی و پویایی (طلب خاصان حق) داشته باشیم، در محور کمی با دیدگاه حماسی او که سیر و سلوک همیشگی اوست، روبه‌رو می‌شویم. برعکس، اگر در محور کیفی (عمودی) از پویایی و تلاش (طلب خاصان حق) کاسته شود، در محور کمی (افقی)، مادی‌گرایی

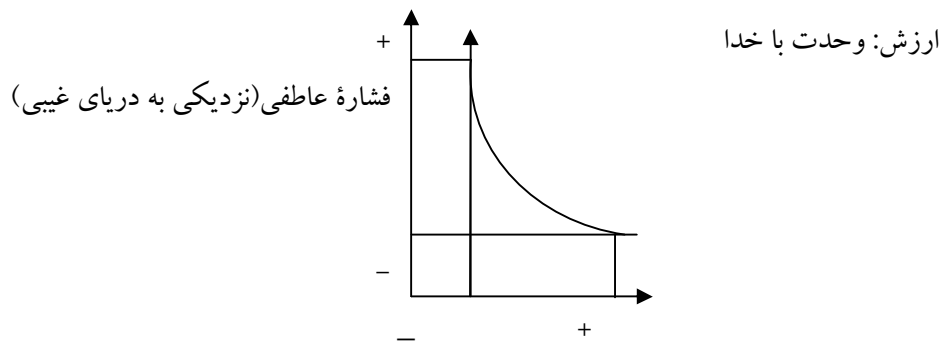
بیش تر می‌گردد. پس دیدگاه حماسی، بر سیر و سلوک خود افزودن و دیدگاه مادی، استمرار زندگی مادی است. نتیجه گرایش به مردان حق، رسیدن به اوج لذت عاطفی و معنوی و نتیجه مادی‌گرایی، در حضيض پستی و خواری بودن است. از رابطه در جست‌وجوی خاصان حق بودن و حماسی شدن دوقوی (سیر و سلوک همیشگی)، ارزشی چون «وحدت و دیدار با ابدال» شکل می‌گیرد، در حالی که از تعامل مادی‌گرایی و سیر جسمانی، ارزش منفی «کثرت و جدایی از ابدال» ایجاد می‌شود. این موضوع به خوبی نشان می‌دهد که چگونه فرآیند تنشی ارزش‌سازی می‌کند. طرح‌واره تنشی از نوع ناهم‌سوی این



۵.۵. طرح‌واره منحنی صعود کیفی ناهم‌سو

در این بخش از گفتمان، دوقوی، این پیر راه‌یافته، با رها کردن سیر جسمانه به جست‌وجوی انوار یار در بشر خاکی می‌پردازد: (← مولوی، ۱۳۷۱: ۳/۱۹۸۱). او در این سیر و سلوک عارفانه، به ساحل دریا می‌رسد. دریا در تمثیل‌های مولانا، غالباً نماد عالم وحدت‌مدار غیب است و ساحل با آن که روبه‌روی دریاست؛ اما نماد نهایت نزدیکی به دریاست. دوقوی به ساحل دریا می‌رسد و هر لحظه به دریای غیب نزدیک‌تر می‌شود؛ یعنی، هر لحظه از بیابان (عالم ماده) دور می‌شود و به همان نسبت به دریای غیب نزدیک می‌شود. او در سیر و سلوک خود به مرتبه‌الایی دست پیدا می‌کند که در نتیجه آن، حقایق بر او مکشوف می‌شود. سپس در جریان واقعه‌ای شگفت، با مظاهر مختلف ابدال آشنا می‌گردد و شاهد تغییر و تبدل شمع‌ها، درختان و ابدال و در نهایت وحدت و یگانگی آن‌ها می‌شود. دوقوی پس از آن، به مقام پیشوای ابدال انتخاب می‌گردد. او در ممتازترین موقعیتی که می‌تواند به ساحل دریای وحدت به فنا برسد، چندان خویشان را حاضر می‌بیند که فریاد کمک اهل کشتی را می‌شنود و ضمن همدلی با

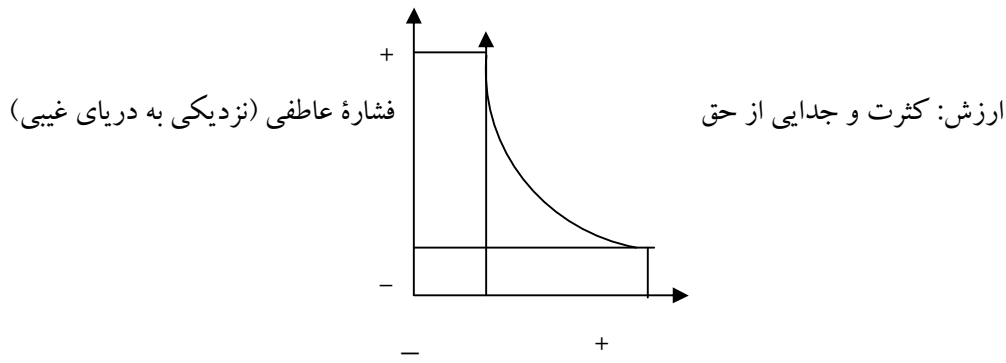
آن‌ها، از خدا می‌خواهد تقدیرش را دگرگون کند. در واقع در آخرین منزل سلوک، دوقوی که در مقام فنا و بقا به سر می‌برد، به مقام وحدت با خدا دست می‌یابد. بنابراین چنین نیایشی در حین نماز، نیایشی است که از سوی حق بر زبان این پیر عارف تجلی یافته است. با توجه به این بخش از گفتمان، هر چه از گستره سرگردانی در بیابان عالم ماده (در محور کمی) بکاهیم، بر روی محور کیفی، نزدیکی به دریای غیب را تجربه می‌کنیم. به عبارتی، افزایش فشاره عاطفی، با کاهش و محدودیت فضای گستره‌های شناختی همراه است؛ یعنی، نزدیکی به دریای غیب در گرو کناره گرفتن از عالم ماده است.



گستره کمی (سرگردانی در بیابان عالم ماده)

۵.۵.۴ طرح‌واره منحنی افت فشاره عاطفی ناهمسو

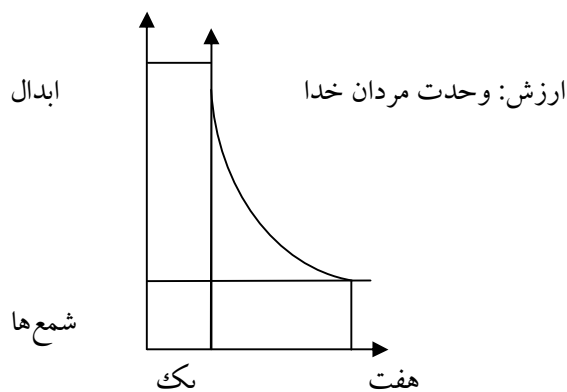
فرآیند تنشی بالا را می‌توان از منظر دیگر و در ارتباط با گمراهان مطرح کرد. همچنان که دوقوی به دریای غیب نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود و در نظر او کثرت‌ها به وحدت تبدیل می‌گردد، گمراهان و بی‌بهرگان از مکاشفه دوقوی، نوعی حرکت عکس را تجربه می‌کنند. گمراهان که از دریای غیب دور مانده‌اند، هر لحظه بر غفلت خود می‌افزایند. در این سوی دریای غیب، دوقوی دیده می‌شود که حقایق بر او مکشوف می‌گردد و در آن‌سو، گمراهان هستند که در بیابان عالم ماده گرفتار شده‌اند و در نظر آنان باغ به بیابان تبدیل شده است و در حالی که درختان که صورت دیگری از ابدال هستند گمراهان را به سوی خود می‌خوانند، آن‌ها توانایی دیدن درختان (ابدال) را ندارند. در واقع هر چه در محور کمی، بر حیات مادی گمراهان افزوده می‌گردد، در محور کیفی شاهد دور شدن آن‌ها از دریای غیب و تنزل کیفی هستیم.



گستره کمی (سرگردانی در بیابان عالم ماده)

۵.۵. طرح‌واره منحنی صعود کیفی ناهمسو

با توجه به تصویری که دوقوی در ساحل دریا در جریان مکاشفه می‌بیند، می‌توان طرح‌واره تنشی دیگری را ترسیم کرد. دوقوی در دریا کنار هفت شمع می‌بیند که به یک‌باره یکی می‌گردند و دیگر بار از یگانگی به در می‌آیند و هفت شعله می‌شوند. لحظه‌ای دیگر به هفت مرد مبدل می‌گردند. سپس مردان در هیأت هفت درخت چهره، دیگر می‌کنند. هفت درخت پی‌درپی یگانه و هفت گانه می‌گردند. درختان به نماز می‌ایستند و در میانه نماز به هفت ابدال مبدل می‌گردند (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/۱۹۸۵). با توجه به این بخش از گفتمان، دگرگونی‌ها در داستان دوقوی دو جنبه دارد: یکی تبدیل کیفی از شمع به درخت و آن‌گاه ابدال و دیگر تبدیل کمی از هفت به یک و از یک به هفت بدل شدن شمع‌ها، درختان و ابدال. (ر.ک. توکلی: ۱۳۸۹: ۱۴۷) هر دو دگرگونی، ابدال را تداعی می‌کند و نشان‌دهنده این است که ابدال مظاهر متفاوت یک حقیقتند و بین آن‌ها، یگانگی دیده می‌شود. رابطه تنشی این فرآیند از نوع ناهمسو است. هرچه در محور کمی، این هفت عنصر به یگانگی می‌رسند، در محور کیفی، شاهد تبدیل شدن این عناصر به ابدال و در نتیجه شکل‌گیری یک حقیقت واحد هستیم؛ یعنی، هرچه در محور کیفی، شاهد شناخت شوشی دوقوی و اوج عاطفی او باشیم، در محور کمی از گستره شناخت عینی او کم می‌شود و دستیابی او به وصال و وحدت با ابدال آسان‌تر است.



نتیجه‌گیری

در این مقاله، با استفاده از مربع معنایی، سپهر نشانه‌ای و فرآیندهای گفتمانی هویتی و تنشی، داستان دوقوی از مثنوی، بررسی شد. مطالعه نشانه- معناشناختی این داستان نشان می‌دهد که چون مربع معنایی کارکرد منطقی و بسته دارد و خوانش معنا در آن محدود است، نمی‌تواند به تنهایی، پاسخ‌گوی نیاز ما در بررسی شکل‌گیری معنا باشد؛ بلکه باید در فرآیند گفتمانی و با گذر از مربع معنایی و با یاری گرفتن از مربع تنشی، فرآیندهای تولید معنا را کنترل و هدایت کرد. این رویکرد به زیبایی توانسته است مفهوم «وحدت عرفانی» را، معرفی و تبیین کند و از این رهگذر طریقی نو بر روی پژوهش‌های ادبیات عرفانی بگشاید. گفتمان غالب این داستان، نشان می‌دهد که پیری راه‌یافته، به عنوان «من» خردگرا، از طریق رابطه‌ای مرامی و تنشی، در گسست با خود قرار می‌گیرد. سپس در فرآیندی استعلایی و در سیری عرفانی و شهودی، به «شوش‌گری ممتاز» تبدیل می‌شود و سرانجام به دیدار با ابدال و در مرتبه‌ای بالاتر به مقام وحدت با حق نایل می‌گردد. همان‌طور که دیدیم استعلای شوش‌گر نتیجه همه چالش‌هایی است که تحت کنترل فرآیند تنشی قرار دارند و بر اساس همین فرآیند است که معنا تولید می‌گردد.

منابع

- ۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز، چاپ یازدهم.
- ۲- امیری خراسانی، احمد و نجمه حسینی سروری. (۱۳۸۶). «شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دوقوی»، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز (ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)*، دوره ۲۶، شماره ۲ (پیاپی ۵۱)، تابستان، ص ۴۳ - ۶۲.

- ۳- توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۶). «نشانه‌شناسی واقعه دقوقی»، فصل‌نامه مطالعات عرفانی، مجله علمی- پژوهشی دانشگاه کاشان، شماره ۵، بهار و تابستان، ص ۴ - ۳۴.
- ۴- ----- (۱۳۸۹). از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)، تهران: مروارید، چاپ اول.
- ۵- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی کاربردی** (ویرایش دوم)، تهران: نشر علم، چاپ اول.
- ۶- شعیری، حمیدرضا و دینا آریانا. (۱۳۹۰). «چگونگی تداوم معنا در چهل نامه کوتاه به همسر از نادر ابراهیمی»، فصلنامه نقد ادبی، سال ۴، شماره ۱۴، تابستان، ص ۱۶۱-۱۸۵.
- ۷- شعیری، حمیدرضا، حسینعلی قبادی و محمد هاتفی. (۱۳۸۸). «معنا در تعامل تصویر، مطالعه نشانه- معناساختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۶، شماره ۲۵، پاییز، ص ۳۹ - ۷۰.
- ۸- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸). **راهی به نشانه- معناسناسی سیال: با بررسی موردی «ققنوس» نیما**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نخست.
- ۹- شعیری، حمیدرضا (الف). (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناسناسی گفتمانی»، فصلنامه نقد ادبی، سال ۲، شماره ۸، زمستان، ص ۳۳ - ۵۱.
- ۱۰- ----- (۱۳۸۸). **مبانی معناسناسی نوین**، تهران: سمت، چاپ دوم.
- ۱۱- ----- (۱۳۸۴). «بررسی بنیادین ادراک حسی در تولید معنا»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره (۴۵-۴۶)، بهار و تابستان، ص ۱۳۱-۱۴۶.
- ۱۲- ----- (۱۳۸۶). «رابطه نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی- هنری»، ادب‌پژوهی (فصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه گیلان)، شماره سوم، پاییز، ص ۶۱ - ۸۱.
- ۱۳- ----- (۱۳۸۷). «ویژگی‌های نشانه- معناساختی تأخیر کنشی بررسی موردی مست و هوشیار پروین اعتصامی»، زیر نظر علیرضا نیکویی، مجموعه مقالات الکترونیکی چهارمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، گیلان، دانشگاه گیلان با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، اردیبهشت، ص ۱ - ۱۳.

۱۴- ----- (۱۳۸۵). تجزیه و تحلیل نشانه- معناساختی گفتمان، تهران: سمت، چاپ اول.

۱۵- عباسی، علی و هانیه یارمند. (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه- معناساختی ماهی سیاه کوچولو»، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۲، شماره ۳ (پیاپی ۷)، ص ۱۴۷-۱۷۲.

۱۶- کاکه‌خانی، فرناز (مترجم). (۱۳۹۰). «درباره سپهر نشانه‌ای»، به کوشش فرزانه سجودی، نشانه- شناسی فرهنگی، تهران، نشر علم، چاپ اول، ص ۲۲۱-۲۵۷.

۱۷- گرماس، ژولین آلزیرداس. (۱۳۸۹). **نقصان معنا**، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: نشر علم.

۱۸- لوتمان، یوری. (۱۳۹۰). «درباره سپهر نشانه‌ای»، فرناز کاکه‌خانی (مترجم)، به کوشش فرزانه سجودی، نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران، نشر علم، چاپ اول، ص ۲۲۱-۲۵۷.

۱۹- مولوی، جلال الدین محمدبن محمد. (۱۳۷۱). **مثنوی معنوی**، به سعی و اهتمام رینولدالین نیکلسون، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ یازدهم.

۲۰- نوروزپور، لیلا و همایون جمشیدیان. (۱۳۸۷). «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی»، فصلنامه علمی- پژوهشی کاوش‌نامه، سال نهم، شماره ۱۷، بهار و تابستان، ص ۹- ۲۸.

۲۱- هاتفی، محمد. (۱۳۸۸). بررسی و تحلیل نشانه- معناساختی رابطه متن و تصویر در متون ادبی، به راهنمایی حمیدرضا شعیری، رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

22- Courtés, J. Cl. (1997). **La quête du sens**. Paris: P.U.F.

23- Floss, Jean- Marie (1995). **Identités visuelles**. Paris: PUF.

24- Fontanille, j. (1998). **Sémiotique du discours**. Limoges: PULIM.

25- Greimas, A. J. et j. Courtés (1993). **Sémiotique**. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette.

26- Greimas, A.J. & j. Fontanille (1991). **Sémiotique des passions**. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Hachette.

27- Lotman, Youri (1999). **La sémiosphère (traduction française)**. Limoges: PULIM.

28- Shairi, Hamid Reza (2008). **"la base éthique de la didaction"**. Ela, n°: 152. Paris: Didier Erodution and Klincksieck.

نشریه علمی - پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۹۵-۱۲۴

بررسی طرحوارهٔ حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی

علی محمدی آسیابادی* - معصومه طاهری**

چکیده

طرحوارهٔ حجمی یکی از اصلی‌ترین طرحواره‌های تصویری است و در تبیین نگرش عرفانی نسبت به هستی، از مهم‌ترین طرحواره‌ها به شمار می‌رود. با طرحوارهٔ حجمی می‌توان مفاهیم انتزاعی و تجربه‌های عرفانی را که بر بودن چیزی درون چیز دیگر دلالت دارد، در قالب استعاره شناختی بررسی کرد. اساس طرحوارهٔ حجمی بر این است که انسان به کمک تجربه‌ای که از بودن خود در چیزی یا بودن چیزی در خود دارد، برای مفاهیم انتزاعی نیز بتواند حجم قائل شود. هدف ما در این پژوهش، تبیین شواهدی در مثنوی مولوی است. برخی تجربه‌ها و مفاهیم عرفانی که انتزاعی است، در قالب طرحوارهٔ حجمی بیان شده است. مولوی در بسیاری از ابیات از طرحوارهٔ حجمی برای تبیین مفاهیم عرفانی بهره جسته است. زمانی که عشق را به مکان و مأمّن و خلوتخانه‌ای تشبیه می‌کند که از نور دلدار، لبریز و سرشار است، در واقع به کمک طرحوارهٔ حجمی برای عشق که مفهومی انتزاعی است، حجم و ظرف قائل شده است. آنچه باعث ساخت چنین عبارات استعاری می‌شود، ساخت‌های مفهومی و طرحواره‌های تصویری است که شاعر به کمک آن‌ها و الگوبرداری از حوزهٔ مبدأ (عینی و تجربی) و تعمیم آن به حوزهٔ مقصد (فراحسی و باطنی) در تبیین مفهوم انتزاعی عشق سود می‌جوید. مولوی، کلام

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد (نویسندهٔ مسئول) asiabadi97@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد taheirim63ir@yahoo.com

را نیز مکان‌واره‌ای می‌داند که دارای مظهر است. ظرف آن، صورت و الفاظ و حروف آن است و مظهر آن، معنی و حقیقت کلام است که درون ظرف الفاظ و تعابیر نزول می‌کند.

واژه‌های کلیدی

طرحواره حجمی، مکان‌واره دل، مکان‌واره عشق، مکان‌واره سخن.

۱- مقدمه

یکی از نگرش‌های غالب در زبان‌شناسی امروز، نگرش شناختی است. «زبان‌شناسی شناختی، رویکردی است که به زبان به عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد» (گلفام، ۱۳۸۱: ۵۹). زبان‌شناسان شناختی معتقدند که زبان آدمی از نظام عام شناخت وی تبعیت می‌کند و «زبان، تابع نظام شناختی است» (Radden, 1999: 1). از طرفی معنی‌شناسی در تجزیه و تحلیل زبانی از رویکرد شناختی به زبان در اولویت قرار می‌گیرد. نگرشی که به مطالعه معنی می‌پردازد، معنی‌شناسی شناختی نامیده می‌شود. این نگرش را می‌توان در آثار لانگاکر، لیکاف، بروگمن، جانسون، فوکونیه، تالمی و سویتسر دنبال کرد (← صفوی، ۱۳۸۴: ۶۵).

جورج لیکاف و مارک جانسون، از جمله معنی‌شناسان شناختی هستند. آن‌ها، زبان را نمودی از نظام تصویری ذهن می‌دانند و نگرش جدیدی نسبت به استعاره دارند که تمام نظریات و رویکردهای استعاره سنتی را زیر سؤال می‌برد. این در حالی است که ارسطو، استعاره را «خلق چیزی نو و تشخیص ارتباطی نهفته و نامشخص که خود کاری نو است» (Gibbs, 1994: 211) می‌دانست. همچنین «بسیاری از قدما به پیروی از ارسطو، استعاره را نامیدن چیزی به اسمی که متعلق به چیز دیگر است می‌دانستند» (Cornellway, 1991: 3).

اما لیکاف و جانسون معتقدند، استعاره به هر گونه فهم و بیان تصوّرات انتزاعی در قالب تصوّرات ملموس تر اطلاق می‌شود. آن‌ها همچنین معتقدند، نظام تصویری ذهن انسان بر پایه مجموعه کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است، مفاهیمی که از تجربه خود او ناشی می‌شوند. بر اساس این رویکرد، دیگر تجربیات انسان که به طور مستقیم از تجربیات فیزیکی او ناشی نمی‌شوند، طبیعتاً استعاره‌ای هستند. بنابراین، صحبت کردن در حوزه‌های انتزاعی، مستلزم به کارگیری استعاره است. آن‌ها به این ترتیب،

دیدگاه سنتی استعاره را که استعاره را امری صرفاً زبانی می‌داند، رد می‌کنند و دیدگاه جدیدی ارائه می‌دهند که به «نظریهٔ معاصر استعاره» معروف است. دیدگاه جدیدی که لیکاف و جانسون دربارهٔ استعاره مطرح می‌کنند، همراه با یک الگوبرداری مبدأ-مقصد است؛ یعنی در این استعاره‌ها، از عبارات حوزهٔ ملموس‌تر برای صحبت در مورد حوزهٔ انتزاعی‌تر استفاده می‌شود. لیکاف و جانسون معتقدند، نظام تصویری ذهن انسان، در ذات خود استعاری است. استعاره‌هایی که از این الگوبرداری بین حوزه‌ای - مبدأ و مقصد - ساخته می‌شوند، از طریق ساخت‌های مفهومی بنیادین پدید می‌آیند. یکی از این ساخت‌های بنیادین، طرحواره‌های تصویری هستند.

طبق نگرشی که لیکاف به معنی دارد، انسان تجربیاتی را از جهان خارج کسب و به صورت مفهیمی در ذهن خود ذخیره می‌کند و بعد از آن‌ها در ایجاد ارتباط استفاده می‌کند. فرایندهای مفهومی که پایهٔ شکل‌گیری نشانه‌های زبانی هستند، مورد توجه معنی‌شناسان شناختی قرار می‌گیرند. بر این اساس، تعامل با جهان به وسیلهٔ ساختارهای اطلاعاتی ذهن امکان‌پذیر است. یکی از این ساخت‌ها و فرایندهای مفهومی، استعاره است. «در تاریخ معرفت‌شناسی (Epistemology)، استعاره با مقوله‌بندی مفاهیم ارتباط تنگاتنگی دارد» (Cazeaux, 2007:56-79). از نظر لیکاف و جانسون، استعاره یکی از عناصر اصلی و پایه در فرایند اندیشیدن به شمار می‌رود و به سایر ساخت‌های بنیادین همچون طرحواره‌های تصویری مربوط می‌شود (← صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۷). معنی‌شناسی شناختی، بخشی از زبان‌شناسی شناختی است که بر روی مدل‌ها و ساز و کارهای شناختی که ورای فعالیت‌های زبانی قرار دارند، تأکید می‌کند. «در معنی‌شناسی شناختی، عملکردهای عالی شناختی ما که معنا و استدلال را ممکن می‌سازند، در واقع امتداد فعالیت‌های حواس ما و غیر قابل تفکیک از آن‌ها است» (گلفام، ۱۳۸۱: ۶۱).

استعاره در معنی‌شناسی شناختی، ابزاری برای بیان مفاهیم و تجارب انتزاعی بر اساس تجربه‌های عینی و ملموس‌تر است. لیکاف و جانسون، مطالعات مؤثری در زمینهٔ استعاره انجام دادند و دیدگاهشان را در سال ۱۹۸۰ در کتاب *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم* (Metaphors We Live By) با استفاده از شواهد تجربی و عینی در زبان انگلیسی گردآوری و تدوین کردند. آن‌ها معتقدند، استعاره‌ها، نقشی مهم‌تر از زبان در زندگی آدمی دارند و نظام شناختی انسان را اساساً استعاری می‌دانند. «نظام شناختی ما که به کمک آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم اساساً استعاری است» (Lakoff & Johnson, 1980: 3). ماهیت استعاره به اعتقاد لیکاف و جانسون، فهم و تجربهٔ یک چیز بر اساس

چیز دیگر است. مثلاً استعاره مفهومی «مباحثه، جنگ است» که خود عبارات استعاری دیگری را در زبان برای انسان فراهم می‌سازد، به فرد کمک می‌کند تا از طریق مفهوم جنگ، مفهوم مباحثه را درک و تجربه کند. عبارات استعاری دیگری نظیر: «از حرفش عقب نشینی کرد»، «در مباحثه شکست خورد»، «با توپ پر وارد صحنه شد» و عباراتی از این دست، وجود چنین نظامی را در استعاره‌ها اثبات می‌کنند، نظامی که بر پایه آن یک چیز بر اساس چیز دیگر فهمیده و تجربه می‌شود. در واقع استعاره، فرایندی است که در آن، ذهن، بین دو مفهوم ارتباط برقرار می‌کند، ارتباطی که از طریق آن از شبکه مفهومی حوزه مبدأ (جنگ) برای درک و فهم حوزه مفهومی مقصد (مباحثه)، الگوبرداری می‌کنیم. «جهت این الگوبرداری همواره از یک حوزه عینی تر به سوی یک حوزه ذهنی و انتزاعی تر است» (همان، ۴).

آنچه نظریه استعاره لیکاف و جانسون را منحصر به فرد می‌کند، تمایزی است که میان استعاره‌های مفهومی یا مفاهیم استعاری و استعاره‌های زبانی یا بیان استعاری قائل شده‌اند. منظور از استعاره‌های مفهومی، عقاید انتزاعی همچون: «مباحثه، جنگ است» هستند، در حالی که منظور از استعاره زبانی یا بیان استعاری، عبارات زبانی است که بر پایه این نوع عقاید ابراز می‌شود و در واقع تعبیری از همان عقیده است. بر پایه این نظریه، استعاره اساساً از نظر ماهیت، مفهومی است نه زبانی. زبان استعاری که عبارت از یک سری تعبيرات زبانی است، فقط جلوه ظاهری استعاره مفهومی است که لباس الفاظ را به تن می‌کند. استعاره مفهومی، تطبیق نظام‌مند حوزه‌های مفهومی به یکدیگر است: یک حوزه تجربه که حوزه مبدأ نامیده می‌شود بر حوزه تجربه‌ای دیگر که حوزه مقصد نامیده می‌شود، منطبق می‌گردد. یک کشف عمده لیکاف و جانسون این است که مردم از تعبيرات استعاری بنحوی نظام‌مند استفاده می‌کنند، زیرا مفاهیم استعاری، نظام‌مندند (Yu, 1998: 14).

از نظر لیکاف این بدن انسان است که امکان تعقل را فراهم می‌کند و انسان بدون تجربه بدن خود قادر به تفکر و تعقل نیست. (همان، ۲۲). از دیدگاه لیکاف و جانسون «استعاره، عبارت است از فهم و تجربه چیزی بواسطه چیز دیگری» (Lakof & Johnson, 1980:4). الگویی که لیکاف برای این فهم و تجربه بیان می‌کند، نوعی «الگوبرداری میان حوزه‌ای در نظام مفهومی» است (Lakof, 1993: 14). استعاره مفهومی در واقع الگوبرداری از حوزه عینی تر برای درک حوزه انتزاعی تر است. در جمله «استعاره، نقش اساسی در شناخت آدمی بازی می‌کند» برای درک و تجربه «استعاره در شناخت»، از حوزه مفهومی دیگری؛ یعنی «نمایش» الگوبرداری شده است. پس «نمایش» مربوط به حوزه مبدأ و

«شناخت» مربوط به حوزه مقصد است. حوزه مبدأ «نمایش» عینی تر از حوزه انتزاعی مقصد؛ یعنی «شناخت» است. نتیجه این استعاره مفهومی این جمله است: «شناخت آدمی، یک نمایش است».

۲- طرحواره‌های تصویری

یکی دیگر از ساخت‌های مفهومی، طرحواره‌های تصویری (Image schemas) است که سطح اولیه‌تری از ساخت‌شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهند. لیکاف معتقد است، استعاره‌های مفهومی از طریق «تعمیم چند معنایی» باعث ایجاد استعاره‌های مختلف در زبان می‌شوند. کاربرد کلمات مختلف مربوط به مفهوم اولیه، برای درک مفهوم ثانویه، باعث ساخت استعاره‌های جدید می‌شود. برای نمونه، در استعاره مفهومی «هدف، سفر است» کلماتی مثل: آغاز، راه، مقصد، چهار راه، بن بست و... که مربوط به حوزه مفهومی اولیه یا مبدأ؛ یعنی «سفر» هستند برای حوزه مفهومی ثانویه یا مقصد؛ یعنی «هدف» به کار می‌روند. بر اساس این استعاره مفهومی، انسان توانسته است از طریق تجربه عینی سفر که مربوط به حوزه مبدأ یا اولیه است به بیان مفهوم انتزاعی هدف که مربوط به حوزه مقصد یا ثانویه است، دست یابد.

مهم‌ترین طرحواره‌های تصویری که لیکاف و جانسون مطرح می‌کنند، طرحواره حرکتی، طرحواره قدرتی و طرحواره حجمی است. مبنای ما در این پژوهش بررسی شواهد بر اساس طرحواره حجمی است. این مقاله از چهار بخش تشکیل شده است: بخش اول، مقدمه‌ای درباره استعاره از دیدگاه معاصر است. بخش دوم توضیحی اجمالی درباره طرحواره‌های تصویری است و بخش سوم به تبیین طرحواره حجمی می‌پردازد. در بخش سوم، سه مفهوم انتزاعی و باطنی را که بر اساس طرحواره حجمی بصورت مکان‌واره‌های انتزاعی دل، عشق و سخن تعبیر شده‌اند، مورد بررسی قرار خواهیم داد. بخش پایانی هم، نتیجه‌گیری است.

در بسیاری از متون عرفانی با مفاهیم استعاره‌ای و استعاره‌های مفهومی روبه‌رو هستیم که می‌توان آن‌ها را بر مبنای طرحواره‌های تصویری مخصوصاً طرحواره حجمی تبیین کرد.

۳- طرحواره حجمی

طرحواره حجمی (Container schema) یکی از مهم‌ترین طرحواره‌های تصویری انگاره لیکاف و

جانسون است. به اعتقاد جانسون و لیکاف تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی «حجم» را برای او امکان‌پذیر می‌سازد، پس انسان می‌تواند خود را مطروف ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌تواند نوعی ظرف تلقی شود، ببیند و این تجربه فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم ناپذیرند، بسط دهد و در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی از حجم‌های فیزیکی در ذهن خود پدید آورد (Lakof and Johnson, 1980: 272). برای نمونه لیکاف در جمله: «به دام ازدواج افتادن یا از دام ازدواج جستن»، برای ازدواج که مفهوم ذهنی است، حجمی قائل شده است که کسی به داخل آن کشیده یا از آن بیرون می‌جهد. به عقیده لیکاف و جانسون، ما بدن خود را همواره هم به صورت ظرف و هم به صورت مطروف تجربه می‌کنیم. عناصر اصلی طرحواره حجمی عبارت‌اند از: درون، محدوده و بیرون. ساختار درونی این طرحواره مثل هر طرحواره تصویری دیگری بنحوی مرتب شده است که منجر به یک نتیجه‌گیری منطقی می‌شود: هر چیزی یا درون یک ظرف است یا بیرون آن ظرف: اگر الف که یک ظرف است، درون ظرف ب باشد و ج درون ظرف الف باشد؛ در نتیجه ج درون ظرف ب است. برای نمونه: «حوزه دید» را به منزله ظرف تصور می‌کنیم، مثلاً این چیز در دید یا دیدرس یا بیرون از دید یا دیدرس است. روابط فردی را نیز بر حسب ظرف می‌فهمیم، مثلاً در بین ما، در میان ما، بیرون از ما. (همان). به این ترتیب، «طرحواره حجمی (ظرف و مطروفی) طرحواره تصویری است که بر اساس آن یک مفهوم انتزاعی به مثابه ظرفی تلقی می‌شود که دارای جهت‌های «بیرون» و «درون» است» (Yu, 1998: 25). بر اساس طرحواره حجمی، وقتی گفته می‌شود: الف شبیه ب است، این بدان معناست که الف و ب، به کمک تجربه بدنی ما در ارتباط و در ردیف هم قرار گرفته‌اند؛ یعنی در جنبه وجودشناختی این شباهت، بدن انسان چیزی را بر حسب چیزی دیگر در جهان قرار داده و شناسایی کرده است (Cazeaux, 2007: 73). از آنجا که بدن انسان، محل قوای مدرک است و رابطه شباهت از طریق همین قوا ادراک می‌شود، بدن ما ساختاری است که یک چیز را در پیوند با چیز دیگر قرار می‌دهد.

یکی از مهم‌ترین مفاهیم معنوی و انتزاعی، مفهوم «دل» است که بر اساس طرحواره حجمی و از طریق تعمیم‌های استعاری، به مثابه ظرف و مکان عمل می‌کند. از آنجایی که از طریق طرحواره حجمی برای این مفاهیم انتزاعی و باطنی می‌توان حجم قائل شد، بهتر است از تعبیر مکان‌واره به جای مکان استفاده شود.

۳-۱- مکان وارهٔ دل

مفهوم «دل» از جمله مفاهیمی است که عبارات استعاری زیادی در زبان فارسی در ارتباط با آن به کار رفته است. دل به دلیل این که ظرف همهٔ احساسات ما از خشم و نفرت تا عشق و محبت محسوب می‌شود، در حوزهٔ ادبیات، بویژه شعر، زیاد به کار رفته است. مفهوم انتزاعی دل در همهٔ استعاره‌های مفهومی از طریق مفاهیم عینی قابل درک و فهم می‌شود. در عبارت استعاری «دلش نیامد برود»، دل به مثابه انسانی است که می‌تواند بیاید و برود و این عبارت از استعارهٔ مفهومی «دل، انسان است» ناشی می‌شود. علت اینکه استعارهٔ مفهومی «دل، انسان است» وجود دارد، این است که اکثر تمایلات، تصمیمات، عواطف و تفکرات آدمی برخاسته از دل او است. از طرفی ما از مفهوم انسان به دلیل وجود عبارات و کلمات مختلف و مرتبط با آن و به دلیل دانشی که از آن داریم، پیوسته مفهومی قابل درک از آن داشته‌ایم و این خود باعث تعمیم‌های استعاری دیگری خواهد شد. گستردگی شبکهٔ مفهومی انسان باعث می‌شود که مفهوم دل، قابلیت بیان مقاصد زیادی را در زبان پیدا کند. در عبارات استعاری: «دلش شکست»، «دل را زیر پا گذاشت»، «دلش زنگار گرفته است»، «دلش صفای گذشته را ندارد» و عباراتی این چنین، دل، آینه‌ای است که قابلیت شکستن، زنگار گرفتن و تیره شدن را دارد. این عبارات در نتیجهٔ استعارهٔ مفهومی: «دل، آینه است» به وجود آمده‌اند. عبارات استعاری که در قالب استعاره‌های ظرفی بیان می‌شوند، همه حاصل استعارهٔ مفهومی «دل، ظرف است» هستند. دل، ظرف و کانون تمام احساسات و عواطف است، پس امکان درک و تفهیم آن از طریق مفاهیم عینی تر وجود دارد. بسیاری از عرفا و شاعران با استفاده از استعارهٔ مفهومی: «دل، آینه است»، عبارات استعاری که مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است را ساخته‌اند.

مولانا می‌گوید اگر آینهٔ دل، صافی و پاک شود، انسان نقش‌هایی برون از این آب و خاک خواهد دید و حتی مشرق انوار حق خواهد شد:

آینهٔ دل چون شود صافی و پاک	نقشها بینی برون از آب و خاک
هم بینی نقش و هم نقاش را	فرش دولت را و هم فرّاش را

(مولوی، ۱۳۶۰: ۷۳-۷۲)

تعبیر استعاری «آینهٔ دل»، نشان دهندهٔ تطبیقی است که میان دل که امری انتزاعی است و آینه که تجربه‌ای بدنی است صورت گرفته است. این تطبیق بر اساس استعارهٔ «آینه، ظرف است» صورت

می‌گیرد، ظرف بودن آینه به این معنی است که مکانی تلقی می‌شود که اشیاء در «درون» آن جای می‌گیرند. منظور از تجربه بدنی این است که انسان تجربه در آینه بودن را از طریق تجربه در جایی بودن خودش کسب کرده است.

از سوی دیگر بر اساس طرحواره حجمی، آن حجمی که نور در آن قرار می‌گیرد، معبد است؛ زیرا مهم‌ترین عنصر معبد، نور است. برای مثال، تجلی نور ایمان و یقین در دل، دل را تبدیل به معبد می‌کند یا تجلی نور معنی درون تن الفاظ، معبد کلام را می‌سازد، همان طور که قرار گرفتن نور روح در تن انسان، معبد انسان را می‌سازد. مولوی با استفاده از طرحواره حجمی معبد و نور، معبد دل، معبد کلام، معبد توحید، معبد قرآن، معبد مثنوی، معبد و مسجد عشق و... را می‌سازد. ساخت عبارات استعاری: «مسجد دل» و «معبد دل» ناشی از مفهوم استعاری: «دل، ظرف است» هستند.

همان‌طور که جهان و تن انسان بر مبنای طرحواره حجمی، ظرف و مکان‌واره‌ای برای ظهور نور حق است، و ایده عالم - معبد و انسان - معبد را تأیید می‌کند، دل انسان، نیز به عنوان مرکز و قطب وجود او، معبد ملکوتی است که به دلیل ظرفیت بالایی که دارد، آینه و تجلی‌گاه انوار غیبی و روحانی حق می‌شود:

دل که گر هفتصد چو این هفت آسمان اندرو آید شود یاه و نهان
(همان، ۸۷۲/۵)

پس، دل ظرفیت و گنجایشی بالا دارد که می‌تواند مظهر و معبد تمامی انوار صفات و اسماء الهی باشد. بسیاری از شواهد در مثنوی دال بر طرحواره حجمی معبد و نور است؛ یعنی از یک سو بر اساس طرحواره حجمی برای بعضی از مفاهیم انتزاعی و عرفانی می‌توان حجم قائل شد و از سوی دیگر بنا بر تأویل‌های عرفانی به دلیل حضور نور در این مکان‌واره‌های انتزاعی، می‌توان آن‌ها را بر اساس طرحواره حجمی معبد و نور مورد بررسی قرار داد. برای نمونه، مولوی در بسیاری از ابیات مثنوی و غزلیات شمس، از مکان‌واره‌های انتزاعی و عرفانی نام می‌برد که به دلیل حضور نور، تبدیل به معبد یا مسجد می‌شوند. به اعتقاد او، دل انسان مؤمن، مسجدی است که به نور ایمان و نور توحید و نور یقین و... منور است. وی با موازنه‌ای که بین عرش و کرسی و دل و جان انسان مؤمن برقرار می‌کند، وجود انسان مؤمن را همچون معبد و کعبه‌ای می‌داند که به نور حق و به نور ایمان و یقین روشن است. به اعتقاد او دل انبیاء و اولیاء و عارفان حقیقی، کعبه‌ای است که باید به دور آن طواف کرد.

مولوی عرصهٔ پاک عالم دل و جان را از عرصات آسمانها و عوالم بالا و پست فراخ تر می داند. حق در عرصهٔ هفت آسمان نمی گنجد، اما در دل مؤمن می گنجد:

عرصهٔ جان پاک

در فراخی عرصهٔ آن پاک جان	تنگ آمد عرصهٔ هفت آسمان
گفت پیغمبر که حق فرموده است	من نگنجم در خم بالا و پست
در زمین و آسمان و عرش نیز	من نگنجم این یقین دان ای عزیز
در دل مؤمن بگنجم ای عجب	گر مرا جویی در آن دل ها طلب

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱/۲۶۵۵-۲۶۵۲)

این ابیات مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی هستند. قرار گرفتن نور حق درون دل انسان مؤمن، مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است. هر یک از عرصه‌های هستی از عرصه‌های آسمانی و عرش گرفته تا عرصه‌های زمینی، گنجایش درک و دریافت انوار حق را ندارند؛ اما قلوب پاک و شکستهٔ مؤمنان، جایگاه و تجلی‌گاه حق است.

قلب، یکی از اعضای بدن انسان است که مرکز و قطب وجود آدمی و هستهٔ اصلی و حیاتی او است. قلب، مکان‌واره‌ای است که به دلیل ظرفیت بالای آن، می تواند مظروف های مختلفی را در خود جای دهد. عبارات استعاری: «دل، بیت است»، «دل، آینه است»، «دل، سرا و خانه است»، «دل، شهر است» و بسیاری از عبارات استعاری دیگری که بر اساس استعارهٔ مفهومی: «دل، ظرف است» ساخته شده‌اند، بر مبنای طرحوارهٔ حجمی و بدنی قابل تبیین و بررسی هستند.

بیت معمور دل

مولوی می گوید: اگر دل از هواهای نفسانی و تعلقات دنیوی پاک شود، بیت معمور می شود. دل که پاک و معمور شده باشد، همچون عرش الهی است که حق بر آن استوا دارد: «الرَّحْمَنُ عَلِي الْعَرْشِ اسْتَوَى» (طه/۵). در این صورت دل نیز جایگاه نور حق می شود و بدون هیچ واسطه و رابطه‌ای به عالم انوار الهی متصل می شود و نور حق را دریافت می کند:

تخت دل معمور شد پاک از هوا	بر وی الرحمن علی العرش استوی
حکم بر دل بعد ازین بی واسطه	حق کند چون یافت دل این رابطه

(همان: ۳۶۶۶-۳۶۶۵)

بیت المعمور، مسجدی است بر آسمان چهارم یا هفتم و از زمرد و یاقوت است و در موازات با کعبه قرار دارد. بنا بر احادیث، هر روز هزاران ملک وارد آن جا می‌شود. به این جهت به آن بیت معمور گفته می‌شود که هر لحظه از زیارت ملائکه آباد است. (←. مستوفی، ۱۳۶۲: ۲). دل سالک نیز به عنوان کعبه زمینی موازی با بیت المعمور است که به واسطه حضور ملائکه و حیانی و الهامات غیبی که در معبد وجود او طواف می‌کنند، آباد است.

مسجد دل

مسجد است آن دل که جسمش ساجد است یار بد خرّوب هر جا مسجد است

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۳۸۳/۴)

مفهوم استعاری «دل، مسجد است» مبتنی بر طرحواره حجمی معبد و نور است. مسجد، مکان عبادت و سجده گاه حق است. جسم نیز باید بر نور دل سجده کند. جسمی که تابع دل است، دل را سجده گاه خود می‌کند. دل، به دلیل ظرفیت بالای آن از یک طرف و به دلیل مرکزیتش در وجود انسان از طرف دیگر، با مسجد به عنوان مکان تجلی نور و عروج روح و مرکزیت آن به عنوان محل اجتماع مؤمنان و مسلمانان در ارتباط است. مسجد، جایی برای شناخت خود و شناخت خدای خود است. قبله در مساجد، به عنوان مرکز و قطب است. تمام جهت‌ها به سمت جهت قبله هدایت می‌شوند و به آن ختم می‌شوند. روح آدمی هم با گرایش به سمت قبله وجود خود که قلب اوست، قلبی که در انوار حق غرق است، به سمت عالم وحدت و عالم یکرنگی ارواح و عالم نور واحد هدایت می‌شود. تا زمانی که جسم، دل را سجده گاه خود کند، معبد دل پابرجاست. در این صورت جسم نیز مغلوب و تابع انوار دل می‌شود. پس تبدیل شدن دل به مسجدی که تمام جهات بشری او را به سمت حقیقت واحد و نورانی او سوق می‌دهد با حقیقت معبد بودن دل، هماهنگ می‌شود.

مسجد اقصی و خرّوب، تمثیلی برای معبد دل

در دفتر چهارم مثنوی، مولوی، قصه «مسجد اقصی و خرّوب» را برای بیان مفاهیم عرفانی خود، مطرح می‌کند. مسجد اقصی، قرار بود به دست حضرت داود (ع) بنا شود که به وحی الهی، این امر به فرزند ایشان؛ یعنی حضرت سلیمان (ع) محول شد. پس از ساخته شدن مسجد به دستور حضرت سلیمان (ع)، ایشان هر روز وارد مسجد اقصی می‌شدند، برای ارشاد عابدان و معتکفان و هر روز می‌دیدند، «نو

گیاهی» در اطراف محراب می‌روید؛ پس نام و خاصیت آن را از گیاه جو یا می‌شدند. تا اینکه روزی گیاهی «خوشه» مانند را دیدند که بتازگی رسته بود. پس از اینکه نام و خاصیت گیاه را پرسیدند، گیاه در جواب گفت: «خرّوب» است و خاصیتش «ویرانی و خرابِ منزلی» است که در آن می‌روید. حضرت سلیمان (ع)، رویدن آن گیاه را دلیل بر آمدن اجل و ویرانی معبد، تعبیر کردند:

پس سلیمان آن زمان دانست زود	که اجل آمد سفر خواهد نمود
گفت تا من هستم این مسجد یقین	در خلل ناید ز آفات زمین
تا که من باشم وجود من بود	مسجد اقصی مخلخل کی شود

(همان: ۱۳۸۱/۴-۱۳۷۹)

در فرامین و آیین‌های یهودی و از جمله کابالایی، ویرانی معبد، ویرانی وجود معنوی انسان است، به دست خرّوب مادیات. این ابیات، هم به ساخت مسجد اقصی یا اورشلیم و هم به ویران شدن آن توسط بابلیان و رومیان اشاره می‌کند. هدف مولانا از طرح این داستان، تمثیلی است که با آن می‌توان حقیقت معبد بودن دل را تأیید کرد. «سلیمان»، نماد و تمثیل ملکوت دل و جنبهٔ معنوی وجود یا به اعتباری حقایق و امور معنوی است و «مسجد اقصی» نماد و تمثیل «دل» است و «خرّوب» نماد و تمثیل ویرانی و مرگ «معبد دل» است:

پس که هدم مسجد ما بی‌گمان	نبود آلا بعد مرگ ما بدان
مسجد است آن دل که جسمش ساجد است	یار بد خرّوب هر جا مسجد است
یار بد چون رست در تو مهر او	هین ازو بگریز و کم کن گفتگو
برکن از بیخش که گر سر بر زند	مر ترا و مسجدت را برکنند

(همان، ۱۳۸۵/۴-۱۳۸۲)

تأویل عرفانی که مولوی از این ابیات به دست می‌دهد، زمینه‌ای کابالایی دارد. مولوی، دل را همچون مسجد اقصی که از مساجد کهن و مثال معبد ملکوتی است، می‌داند. همان طور که در مسجد که مکان عبادت و مشاهده حق است، پلیدی‌ها و آلودگی‌ها راه ندارد، دل، نیز به عنوان کعبهٔ ملکوتی وجود سالک، باید از نجاسات و تیرگی‌های جسمانی و نفسانی پاک باشد؛ زیرا دل، همچون مسجد اقصی، خانهٔ خداست. هر قماش که درون خانهٔ دل است، از کدخدای خانه است. قماش کدخدا، جز نور نیست:

خریدی خانه دل را دل آن تست می دانی هر آنچ هست در خانه از آن کدخدا باشد
قماشی کان تو نبود برون انداز از خانه درون مسجد اقصی سگ مرده چرا باشد
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۴۹)

دل و مسجد الاقصی هر دو از مثال‌های معبد هستند که باعث پیوند روح به مبدأ نورالانوار می‌شوند. مولوی، بین دل و مسجد الاقصی رابطه این همانی برقرار کرده است. عبارات استعاری: «مسجد دل»، «مسجد اقصی دل» و «خانه دل» بر اساس استعاره مفهومی: «دل، ظرف است» ساخته شده‌اند و مبتنی بر طرحواره حجمی معبد و نور هستند.

دل منافقان، مسجد ضرار و دل مؤمنین، مسجد قبا

در دفتر دوم مثنوی، مولوی حکایت «منافقان و ساختن مسجد ضرار به دست ایشان» را مطرح می‌کند. این قصه با استناد به آیه شریفه: «الَّذِينَ اتَّخَذُوا مَسْجِدًا ضَرَارًا وَكُفْرًا وَتَفْرِيقًا بَيْنَ الْمُؤْمِنِينَ...» (توبه/۱۰۷) تمثیلی است از کژروی و نفاق با پیامبر اسلام (ص). عده‌ای از منافقین در زمان حضرت محمد (ص)، شروع به ساخت مسجدی کردند که بظاهر قصدشان از بنای آن، خدمت به فقیران و در راه ماندگان و قصد درونی و باطنی آن‌ها، تفرقه و نفاق میان امت اسلامی بود. منافقین، بارها از پیامبر دعوت کردند که به مسجد آیند و در آن نماز به پا دارند. از آن جا که پیامبر (ص) واقف به نیت درونی آن‌ها بود و می‌دانست قصد ایشان جز «سیه رویی» نیست، دعوت ایشان را اجابت نمی‌کرد:

قصد ایشان جز سیه رویی نبود خیر دین کی جست ترسا و جهود
مسجدی بر جسر دوزخ ساختند با خدا نرد دغاها باختند
قصدشان تفریق اصحاب رسول فضل حق را کی شناسد هر فضول
تا جهودی را ز شام اینجا کشند که به وعظ او جهودان سر خوشند
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۸۶۲/۲-۲۸۵۹)

از آنجا که پیامبر (ص) «عازم غزا» بودند، دعوت آن‌ها را نپذیرفتند. پس از بازگشت پیامبر (ص)، مجدداً از ایشان درخواست کردند و از جانب حق به پیامبر (ص) وحی شد که نیت و قصد آن‌ها را آشکار سازد. پیامبر (ص) نیز نیت و اسرار آن‌ها را آشکار ساخت. منافقان نیز سوگند می‌خوردند که هدفشان «بنای مسجد از بهر خداست». در این هنگام یکی از یاران رسول (ص) دچار تردید می‌شود و

بالفور نیز از این تردید خود استغفار می‌کند و در خواب، مسجد ضرار را پر از «سرگین و تباهی و دود سیاه» می‌بیند. نهایتاً با آشکار شدن قصد منافقین، پیامبر دستور انهدام مسجد ضرار را می‌دهند؛ زیرا آن مکان، مسجد نبود بلکه خانهٔ حیل و تفرقه بود. مولوی، شومی و نفاقی را که یار بد می‌تواند در دل مؤمن به وجود بیاورد، با این تمثیل بیان می‌کند. وجود مؤمنی که از انوار ایمان پر است، به واسطهٔ نفاق مشرکان تبدیل به مکانی ویران می‌شود. مولوی معتقد است هر کس بنا بر معرفت باید حقایق را بپذیرد نه به پیروی از رأی و نظر کسی که شاید سخنش حق نیست و در ادامه تبعیت از انبیای الهی را توصیه می‌کند. به اعتقاد او وجود هر کس می‌تواند، مسجدی باشد. «مسجد قبا»، استعاره از وجود انسان مؤمن و مسجد نور ایمان است و «مسجد ضرار» استعاره از وجود منافق. اگر مسجد وجود انسان «قلب» و حيله باشد به ناچار، ویران می‌شود:

صاحب مسجد چو مسجد قلب بود	دانه‌ها بر دام ریزی نیست جود
... مسجد اهل قبا کآن بود جماد	آنچ کفو او نبند راهش نداد
... بر محک زن کار خود ای مرد کار	تا نسازی مسجد اهل ضرار

(همان، ۳۰۱۸، ۳۰۲۰، ۳۰۲۵)

مولوی معتقد است، مسجد دل هر کس به واسطهٔ افکاری که در آن قرار می‌گیرد می‌تواند یا مسجد قبا باشد یا مسجد ضرار باشد. عبارات استعاری: «مسجد قباي دل» و «مسجد ضرار دل» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است.

قاف دل و مسجد اقصای دل

هین مدو اندر پی نفس چو زاغ	کو به گورستان برد نه سوی باغ
گر روی رو در پی عنقای دل	سوی قاف و مسجد اقصای دل
نوگیاهی هر دم از سودای تو	می دمد در مسجد اقصای تو

(همان، ۱۳۱۴/۴-۱۳۱۲)

این ابیات علاوه بر اینکه مبتنی بر دو طرحوارهٔ حرکتی و حجمی است، به معبد بودن دل نیز اشاره دارد. «نفس» و «دل» دو مفهوم کاملاً انتزاعی هستند که شاعر با استفاده از تشبیه و استعاره‌های مفهومی آن مفاهیم را در قالب امور محسوس و عینی قابل درک کرده است. «نفس چون زاغ است» و «دل چون عنقا». «زاغ» استعاره از خواهش‌های نفسانی و «گورستان» استعاره از تیرگی‌های عالم ماده است. «عنقا»

استعاره از حقایق و الهامات معنوی و «باغ» استعاره از عالم معنا و عالم علوی است. پیروی از اوامر زاغ نفس انسان را به گورستان تن و انحرافات و امور غیر واقعی دنیا فرود می‌آورد و دویدن در پی عنقای دل، انسان را به بوستان معنا و عالم ملکوت انوار حق عروج می‌دهد. «قاف» و «مسجد اقصا» نمادهای عالم امر و عالم ملکوت و عالم معنا هستند. مکان‌هایی که عنقای دل متعلق به آنجاست. اتصال دل به قاف و مسجد اقصای نور باعث می‌شود، روح و جان آدمی هر لحظه شاهد مکاشفات غیبی و الهام‌ها و کشف و شهودهای عرفانی باشد. «مسجد اقصا» به عنوان یکی از مثال‌های معبد ملکوتی و از نمونه‌های معابد کهن با دل به عنوان مثال معبد بشری چه از نظر تقدس و چه از نظر مثال معبد ملکوتی، همانند هستند. دل، مثال معبد ملکوتی و درونی است و مسجد اقصا، معبد بیرونی و مثال معبد ملکوتی است. این نکته که انسان با هدایتگری سیمرغ دل به مسجد اقصای دل و قاف دل نائل می‌شود، اشاره به اتصال دل به مرکز و قطب نور دارد. دل از عالم وحدت قاف الهی است. دل، سی مرغی است که باید به سیمرغ برسد. شاید بتوان از طریق نمادپردازی واژه‌های سیمرغ و قاف، ارتباط آن دو را با دل به عنوان معبدی بشری، نشان داد. «سیمرغ» در ادبیات عرفانی مرتبط با خورشید و نماد پادشاه و الوهیت است. یکی دیگر از مکان‌واره‌های انتزاعی که بر اساس طرحواره حجمی معبد و نور می‌توان مورد توجه قرار داد، مکان‌واره عشق است.

۲-۳- مکان‌واره عشق

عشق، یکی دیگر از مفاهیم عرفانی، درونی و انتزاعی است که عرفا، بر اساس طرحواره حجمی یا ظرف و مظروفی، به شرح و توصیف آن پرداخته‌اند. در مثنوی، بین عشق، روح و نور این همانی برقرار است. همان‌طور که نور روح، معبد وجود آدمی را روشن و منور می‌سازد، عشق، نیز نور و آتشی است که آتشکده وجود بشری را تبدیل به معبدی از نور می‌کند. به عقیده مولوی، عشق، «آتشی اشکال سوز» است و همچون نور روز، ظلمت‌ها و تیرگی‌ها را از بین می‌برد. عشق حق، شعله‌ای است که معبد وجود عاشق را از غیر حق پاک می‌کند.

در ادامه به نمونه‌هایی از شواهدی که بر مبنای طرحواره حجمی قابل بررسی هستند، اشاره می‌کنیم:

دریای عشق

مولوی، برای تبیین حقیقت عشق، که همان عالم انوار الهی است، از نماد دریا بهره می‌گیرد. عشق،

همان روح و معنا و نور است که به منبع لایزال احدیت تعلق دارد. مولوی، گاه از عشق برای بیان حقیقت محمدی نیز استفاده می‌کند، عشق، نور حق است و نور محمدی با عشق جفت است:

با محمد بود عشق پاک جفت	بهر عشق او را خدا لولاک گفت
متهی در عشق چون او بود فرد	پس مرو را ز انبیا تخصیص کرد
گر نبودی بهر عشق پاک را	کی وجودی دادمی افلاک را
من بدان افراشتم چرخ سنی	تا علو عشق را فهمی کنی

(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۷۴۰/۵-۲۷۳۷)

مولوی با استفاده از طرحوارهٔ حجمی، عظمت و عمق این مفهوم انتزاعی را به شکلی عینی با استفاده از نماد دریا، بازگو می‌کند:

درنگجد عشق در گفت و شنید	عشق دریایی است قعرش ناپدید
قطره های بحر را نتوان شمرد	هفت دریا پیش آن بحر است خرد

(همان، ۲۷۳۲-۲۷۳۱)

در این شاهد، عشق، مفهومی انتزاعی و مربوط به حوزهٔ مقصد یا ثانویه است. این حوزه به وسیلهٔ حوزهٔ مفهومی عینی‌تر؛ یعنی دریا، به شکلی محسوس قابل دریافت می‌شود. دریا، متضمن مکانی است که چیزی درون آن قرار می‌گیرد، اما عشق که مفهومی غیرحسی است، بر اساس طرحوارهٔ حجمی، به شکل مکان‌واره‌ای عمل می‌کند که قابلیت حجمی پیدا می‌کند.

یا:

عشق بحری آسمان بر وی کفی	چون زلیخا در هوای یوسفی
دور گردون ها ز موج عشق دان	گر نبودی عشق بفسردی جهان

(همان، ۳۸۵۴-۳۸۵۳)

«عشق، بحر است» مفهوم استعاره‌ای است که ناشی از طرحوارهٔ حجمی است.

یا:

بنگر این کشتی خلقان غرق عشق	ازدهایی گشت گویی حلق عشق
ازدهایی ناپدید دل ربا	عقل همچون کوه را او کهربا

(همان، ۶۲۴/۶-۶۲۳)

«دریای عشق»، همان دریای حیات است که کشتی خلق درون آن غرق است.

عشق امر کل ما رقعهای، او قلزم و ما جرعه‌ای
او صد دلیل آورده و ما کرده استدلالها
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۹)

استعاره مفهومی: «عشق، قلزم است» مبتنی بر طرحواره حجمی است.

آتشکده عشق

ای عشق چون آتشکده در نقش و صورت آمده
بر کاروان دل زده یکدم امان ده یا فتی
(همان، ۵۰)

آتشکده، مکانی است که باعث می شود، روح انسان از تعلقات دنیوی آزاد شده و به حقیقت وجودی خود پی برد. در آتشکده عشق نیز، هستی موهوم و مادی سالک می سوزد و دل او تبدیل به آتشکده‌ای از انوار عشق می شود. آتشکده، مکانی عینی و قابل تجربه بدنی و حسی است که شاعر به کمک تصویر پیش ساخته‌ای که از آتشکده دارد، برای بیان ماهیت و تبیین خاصیت عشق، استفاده کرده است. این الگوبرداری ساختاری ناشی از الگوبرداری بین ساختار مفهومی عینی و انتزاعی است. یا:

پیش آتشکده عشق تو دل شیشه‌گرس
دل خود بر دل چون شیشه من خاره مکن
(مولوی، ۱۳۶۳: ۷۵۲)

دام عشق و خانه عشق

به اعتقاد مولوی، عشق هم دام است و هم صید است. عشق، مرغی است که ارزش صید دارد؛ اما از آن جا که این صید به دام نمی افتد، بهتر است سالک، خود، صید او شود و به «دام عشق» بیفتد:

آنک ارزد صید را عشق است و بس
لیک او کی گنجد اندر دام کس
تو مگر آیی و صید او شوی
دام بگذاری بسه دام او روی
عشق می گوید به گوشم پست پست
صید بودن خوشتر از صیادی است
گول من کن خویش را و غره شو
آفتابی را رها کن ذره شو
بر درم ساکن شو و بی خانه باش
دعوی شمعی مکن پروانه باش
(مولوی، ۱۳۶۰: ۴۱۴/۵-۴۰۹)

عبارات استعاری: «عشق، دام است» و «عشق، خانه است»، مبتنی بر طرحواره حجمی است و بر اساس

استعارهٔ مفهومی: «عشق، مکان است» ساخته شده‌اند. «دام» و «خانه» مکان‌هایی هستند که کسی درون آن یا بیرون آن قرار می‌گیرد. شاعر به واسطهٔ این استعاره‌ها، عشق را در حکم مکان‌واره‌ای در نظر می‌گیرد که سالک باید درون دام و خانهٔ آن وارد شود.

خانهٔ توی به توی عشق

در بیت زیر مولوی از طرحوارهٔ حجمی برای بیان مقصود عرفانی خود استفاده کرده است:

مفخر تبریزیان شمس حق بی‌زیان توی به تو عشق تست باز کن این توپها
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۲۶)

در این مثال، عشق به مثابه خانه یا مکانی تو در تو در نظر گرفته شده است که دارای درهای مختلفی است که نهایتاً به اتاق یا در اصلی ختم می‌شود. عشق نور است و شمس نیز نماد نور و نماد حق است. همان طور که نور حق مراتب دارد و نهایتاً به نورالانوار ختم می‌شود، عشق نیز خانه‌ای تو در توست که در اصلی آن به عشق حقیقی؛ یعنی شمس الحق و نورالانوار منتهی می‌شود. مولوی برای توصیف ماهیت عشق که نور حق است، بارها از تشبیه خانه استفاده می‌کند. بر اساس این الگوبرداری عینی، عشق، خانه‌ای بی حد و کرانه است:

این خواجه چرخست که چون زهره و ماهست وین خانهٔ عشق است که بی حد و کرانه‌ست
(همان، ۱۶۸)

در این تشبیه با استعارهٔ مفهومی: «عشق، خانه است» مواجه‌ایم.
یا:

هر سوي که عشق رخت بنهاد هر جا که ملامتست آنجاست
ما نگریم ازین ملامت زیرا که قدیم خانه ماست
در عشق حسد برند شاهان زان روی که عشق شمع دلهاست
پا بر سر چرخ هفتمین نه کین عشق به حجره‌های بالاست
هشیار مباش زانکه هشیار در مجلس عشق سخت رسواست
(همان، ۱۷۹)

عبارات استعاری: «عشق، قدیم خانه است»، «عشق، حجره است» و «عشق، مجلس است» همه مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است. خانه، حجره و مجلس، مکان‌هایی است که شاعر از آن مکان‌ها تجربهٔ عینی

و محسوس از حجم خود دارد. به این ترتیب عشق، مکان‌واره‌ای است که از انوار سرشار است و کسی درون یا بیرون آن قرار می‌گیرد.

پناهگاه عشق

در شاهد بعدی، مولوی، عشق حق را محراب و مکانی امن معرفی می‌کند که سالک را از تنگنای کفر نجات می‌دهد:

بحمد اللّٰه به عشق او بجستیم ازین تنگي که محراب و چلیپاست
(همان، ۱۷۶)

گریختن سالک در مأمن امن عشق الهی، متناظر بر طرحوارهٔ حجمی است. گریختن در مکان یا پناهگاه زمانی قابل درک است که به وسیلهٔ حواس ظاهری دریافت شده باشد. مأمن و محراب عشق، به کمک طرحوارهٔ حجمی، عینیت پیدا می‌کند. شاعر به کمک تجربهٔ عینی خود به مفهوم انتزاعی عشق، عینیت می‌بخشد و آن را ظرف و مکان‌واره‌ای حجم‌پذیر می‌سازد به گونه‌ای که می‌توان در آن گریخت.

صومعهٔ عشق

مولوی، برای بیان سفر و راه سلوک عرفانی، در ابیات زیر از طرحوارهٔ حرکتی و حجمی استفاده کرده است:

شد جمله روح عشق محبوب کین عشق صوامع کرامست
کم از سر کوه نیست عشقش ما را سر کوه این تمامست
غاری که دروست یار عشق است جان را ز جمال او نظامست
(همان، ۱۸۲)

در ابیات قبل، مولوی می‌گوید، در سفر روحانی که سفر ترک کام است، باید منتظر ملامت و مرارت بود تا وجود سالک با فنای من نفسانی تبدیل به من روحانی شود و روح او به عالم عشق و نور متصل شود. «عشق، صومعه سرای ارواح کرام» است. در این شاهد با عبارت استعاری: «عشق، صومعه است» روبه‌رو هستیم. این عبارت استعاری از مفهوم استعاری: «عشق، ظرف است» ساخته شده است. صومعه سرای عشق، محل طلوع انوار ارواح است. وجود سالک همچون کوهی است که غار دل در آن واقع است و یاری که در این غار به سر می‌برد، عشق است. عشق، غار دل سالک را تبدیل به صومعه

می‌کند؛ زیرا درون غار، نور یار می‌درخشد. این ابیات مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است.

آینه خانهٔ عشق

از خانه عشق آنک پبرد چو کبوتر هر جا که رود عاقبت کار بیاید
آینه که شمس الحق تبریز بسازد زنگار کجا گیرد و صیقل بچه باید
(همان، ۲۷۶)

«آینه خانهٔ عشق»، قلب مؤمن است که شمس الحق تبریزی؛ یعنی عشق، آن را می‌سازد. دل، آینه‌ای است که به واسطهٔ حضور شمس الحق تبریز زنگار نمی‌گیرد. «دل، خانهٔ عشق است»، عبارت استعاری است که بر اساس طرحوارهٔ انتزاعی: «دل، ظرف است» قابل تبیین است.

شواهدی که ذکر شد، تنها بخش کوچکی از مفاهیمی است که در قالب طرحوارهٔ حجمی معبد و نور قابل بررسی است. مولوی، در تبیین مفهوم انتزاعی عشق، در کلیات شمس از مفاهیم عینی بسیاری که مبتنی بر حجم است، استفاده کرده است. او به کمک طرحوارهٔ حجمی و استعارهٔ مفهومی: «عشق، ظرف است»، عبارات استعاری دریای عشق، کوثر عشق، باغ و گلزار عشق، ایوان عشق، شهر عشق، میدان عشق، مجلس عشق، دام عشق، خلوت عشق، قدح و جام عشق، سرا و خانه و منزل عشق، مشرب عشق، معبد عشق، صومعهٔ عشق، خانقاه عشق، بهشت عشق، مدرسه و میکدهٔ عشق و... را ساخته است. یکی دیگر از مفاهیم عرفانی و انتزاعی که می‌توان آن را بر اساس طرحوارهٔ حجمی تبیین کرد، مکان وارهٔ سخن است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۳-۳- مکان وارهٔ سخن

از مفاهیم دیگری که بر مبنای طرحوارهٔ حجمی قابل بررسی است، مفاهیم مربوط به حوزهٔ سخن و کلام عرفا است. عرفا بین عالم ملک و عالم ملکوت موازنه برقرار می‌کنند. آن‌ها حتی بین عالم سخن و عالم انسان مشابَهت‌هایی در نظر می‌گیرند و آن‌ها را مورد موازنه نیز قرار می‌دهند. موازنه، بنا بر عقیدهٔ شمس الدین آملی، از «غوامض علوم صوفیه» است (آملی، ۱۳۷۷: ۸۷/۲). عرفا در علم موازنه، به موازنهٔ عالم ملک و عالم ملکوت یا عالم شهادت و عالم غیب می‌پردازند. مولوی انسان را به لحاظ صورت، عالم اصغر و به لحاظ معنا، عالم اکبر می‌داند و معتقد است که غایت و هدف از آفرینش عالم، وجود انسان بوده است. عرفا، همچنین بین سخن و انسان از جهت صورت و معنی، موازنه برقرار می‌کنند. زبان عرفا، زبانی رمزی است و «فرایند تمثیل، رکن اساسی رمزسازی است» (ستاری، ۱۳۸۶: ۲۲). در زبان

رمزی، وقایع عالم ماده و عالم روح یا عالم ملک و عالم ملکوت با هم پیوند می‌خورند. به اعتقاد عرفا، از جمله غزالی، هر چه در عالم ملک یا محسوس یا شهادت وجود دارد، نمودی از آن در عالم ملکوت یا روحانی یا غیب وجود دارد و بنابراین، عالم ملک، نردبان عروج به ملکوت است (۴. همان، ۳۲). به این اعتبار کلام رمزی عرفا، نیز، جهتی معنوی و قدسی دارد. سالک در مرتبه من روحانی به موجب حدیث قرب نوافل، کلامش، همان کلام حق است. به عقیده عرفا، کلامی که از من روحانی عارف سرچشمه می‌گیرد، وحی است؛ زیرا گوینده حقیقی آن روح است و به سبب ارتباط معنوی که روح با خداوند دارد، پس گوینده این کلام، خداوند است. (۴. محمدی آسیابادی، ۱۳۹۰: ۳۳۳).

حقیقت کلام عرفا، نور معنی است که در هیکل الفاظ و تعابیر محسوس تجلی می‌کند. معنی کلام عرفا، از اصل روحانی و معنوی عالم نور نشأت می‌گیرد، زیرا کلامی و حیانی و حاصل کشف و شهود عرفانی است. کلام عرفا و صوفیه، معبدی است که حضور در آن جریان دارد، بر اساس دیدگاه پل نویا: «وجود آن گونه که صوفیان پیوسته تکرار می‌کنند، به معنی «حضور» است، تمامی ماجرای عرفانی متوجه حضوری است که زبان، انسجام و قدرت استقرار خود در واقعیت را از وزن و اعتبار آن می‌گیرد. صوفی بگزارف سخن نمی‌گوید، کلمات را ورد زبان خود نمی‌سازد، در پناه تفحصات انتزاعی نمی‌گریزد: مسخر حضوری است که زندگیش با آن یکی است. سخن می‌گوید تا این حضور را بیان کند» (نویا، ۱۳۷۳: ۲). بنابراین کلام عرفا، معبدی است که نور معنا در آن نزول می‌کند.

کلام عرفا، باعث آگاهی است؛ زیرا با نور همراه است. سالکی که تابع سخن شیخ است، حدیثش نیز به وجود نورانی شیخ، نورانی می‌شود:

شیخ نورانی ز ره آگه کند با سخن هم نور را هم‌ره کند
جهد کن تا مست و نورانی شوی تا حدیث را شود نورش روی
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۴۸۵/۵-۲۴۸۴)

الفاظ و حروف در سخن عرفا، مثل مکان‌واره و ظرف‌هایی عمل می‌کنند که نور معنی، مظهر آن‌هاست. معنی کلام عرفا، از مراتب و عوالم برتر در تن الفاظ و تعابیر و اصطلاحات نزول می‌کند. به اعتقاد مولوی، سخن از پوست و مغز تشکیل شده است. پوست سخن، نقش و ظاهر آن است و مغز سخن، معنی و باطن و جان آن است:

این سخن چون پوست معنی مغز دان این سخن چون نقش معنی همچو جان
(همان، ۱۰۹۷/۱)

عرفا، بر اساس ساختار کلام که از معنا و صورت تشکیل شده است، بین سخن و انسان موازنه برقرار می‌کنند. به اعتقاد مولوی، انسان و سخن شخصیت و سرنوشتی شبیه به هم دارند. وجود انسان از دو بُعد جسمانی و روحانی تشکیل شده است که شامل صورت و معنی انسان است. کلام هم از دو بُعد صورت و معنا به وجود می‌آید که یکی لفظ و دیگری، معنی است. همان طور که بُعد حقیقی وجود انسان، بُعد روحانی و معنوی جان او است، بُعد حقیقی سخن نیز بُعد معنایی آن است. به همان ترتیب که روح و جان آدمی درون قالب و بُعد جسمانی او قرار می‌گیرد، معنای کلام نیز درون ظرف و قالب الفاظ فرود می‌آید. مولوی، معنای نو را همچون آب حیوان و روح می‌داند که درون تن حرف کهن ریخته می‌شود:

آب حیوان خوان مخوان این را سخن روح نوبین در تن حرف کهن

(همان، ۲۵۹۶/۱)

«معنی»، آبی است که درون ظرف الفاظ ریخته می‌شود، همچون روح که درون قالب تن فرو می‌آید. این تشبیهات مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است. قرار گرفتن نور معنی در قالب الفاظ، آن را تبدیل به معبد سخن می‌کند.

یا:

معنی همی گوید مکن ما را درین دلق کهن دلق کهن باشد سخن کو سخرهٔ افواه شد
من گویم ای معنی بیا چون روح در صورت درآ تا خرقه ها و کهنه ها از فرّ جان دیباه شد

(مولوی، ۱۳۶۳: ۲۴۱)

قرار گرفتن معنی که چون روح است درون صورت و قالب الفاظ، مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است. بنا بر عقیده عرفا آنچه از صورت الفاظ باید دریافت، حقیقت و جان معنی است: «صورتها از معنی خبر می‌دهند و بیان معنی می‌کنند؛ ازیرا هر کسی به معنی نرسد، و جمال معنی را هر چشمی نبیند. صورت، صورت را بیند و جان، جان را. پس لازم آمد معنی را به صورت آوردن تا اهل صورت باور کنند جان معنی را و اندکی از آن باور کنند و آگه شوند. آسمان ها را بلند ساختند بصورت، تا از بلندی ها و آسمان های معنی خبر دهند» (سلطان ولد، ۱۳۶۷: ۹۲). پس، صورت هر چیز دلالت بر معنی و حقیقت آن دارد.

هدف ما در این بخش، بیان برخی از شواهد است که بر اساس طرحوارهٔ حجمی قابل بررسی است. نه تنها، صورت و قالب الفاظ و تعابیر کلام عرفا، همچون ظرف و مکانی عمل می‌کند که معنی به

عنوان مظلوف، درون آن قرار می‌گیرد؛ بلکه خود معنی که مفهومی انتزاعی است، نیز به کمک طرحواره حجمی، چون ظرف و مکان‌واره‌ای عمل می‌کند که قابلیت حجم پذیری دارد:

گلشن و گلخن اندیشه

به اعتقاد مولوی، حقیقت وجود انسان، همان اندیشه است و مابقی او که قالب و صورت اوست، چون ظرف‌هایی عمل می‌کند که می‌تواند اندیشه خوب یا اندیشه بد را درون آن قرار دهد. اگر اندیشه‌ای که درون قالب او قرار می‌گیرد، اندیشه خوب باشد، وجود او را تبدیل به گلشن می‌کند و اگر مظلوف این ظرف، اندیشه‌های بد باشد، وجود او را تبدیل به گلخن می‌کند:

ای برادر تو همان اندیشه ای مابقی تو استخوان و ریشه ای
گر گلست اندیشه تو گلشنی ور بود خاری تو همیشه گلخنی
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۷۸/۲-۲۷۷)

«گلشن» و «گلخن» مبتنی بر مکان و ظرفی است که چیزی مظلوف آن می‌شود و درون آن قرار می‌گیرد. اما، معنی که به عالم امر تعلق دارد، مفهومی انتزاعی و درونی و باطنی است. شاعر با استفاده از طرحواره حجمی و الگوپردازی استعاری، به کمک مفاهیم حوزه عینی‌تر و محسوس‌تر، مفاهیم انتزاعی و باطنی را که مربوط به حوزه فراحسی و غیرقابل تجربه است، به شکلی عینی، تبیین می‌کند. عبارات استعاری: «حصن معنی»، «روضه معنی»، «آشیانه معنی» که همه، حاصل استعاره مفهومی: «معنی، ظرف است»، هستند و بسیاری از عبارات دیگر، مبتنی بر طرحواره حجمی اند؛ یعنی شاعر از طریق تجربه فیزیکی و بدنی خود که از این مکان‌ها داشته است، برای توصیف و تبیین مفاهیم انتزاعی بهره برده است و برای مفاهیم عرفانی و انتزاعی حجمی انتزاعی در نظر گرفته است.

حصن معنی

حصن، مکانی است که مظلوف‌های مختلفی را در خود قرار می‌دهد. «معنی» به عنوان امری انتزاعی و غیر حسی، همچون «حصن و پناهگاه» در نظر گرفته شده است که سالک باید خود را در پناه آن از القاب و اسامی و لفاظی‌ها در امان بدارد:

در گذر از صورت و از نام خیز از لقب وز نام در معنی گریز
(همان، ۱۲۸۵/۴)

عبارات استعاری: «حصن معنی» و «گریختن در معنی» از استعاره مفهومی: «معنی، حصن است»

ساخته شده است و بر اساس طرحوارهٔ حجمی قابل تبیین است. «معنی»: مفهوم انتزاعی حوزهٔ ثانویه است که شاعر به کمک «حصن»: مفهوم عینی حوزهٔ اولیه، آن را تبیین می‌کند. مولوی، حصن معنی را مکانی امن می‌داند که سالک باید بدان بگریزد. توجه به معنی که در حقیقت، اساس و اصل کلام عرفا و همان حقیقت روح و وجود عارف است به کمک طرحوارهٔ حجمی در قالب استعاره‌های مفهومی تبیین شده است؛ یعنی یک ایده و مفهوم عرفانی به کمک مفاهیم عینی و محسوس، بیان می‌شود. یا:

بس کن و از حرف در معنی گریز چند معنی را ز حرفی می‌مزید
(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۳۶)

توجه صرف به الفاظ و صورت کلام عرفا، نتیجه‌ای ندارد. آنچه حقیقت کلام آن‌ها را تشکیل می‌دهد، معناست که به حصن تشبیه شده است، حصنی که انسان باید به آن بگریزد.

بیت معنی

مولوی، می‌گوید انسان باید «حرف هندو» را رها کند و به مشاهدهٔ «ترکان معنی» پردازد. از نظر او «ترکان معنی»، همان «معشوق» است که از «اسما» فارغ است. او علت فراغت عرفا از اسم و لفظ را بصیرت عرفا می‌داند. اسم و لفظ، تنها، مظهر معنی هستند. شمس، همان معنی عالم است که درون اسم ظهور کرده است:

چو اوست معنی عالم به اتفاق همه به جز به خدمت معنی کجا روند اسما
شد اسم مظهر معنی کاردتُ آنُ اعرف وز اسم یافت فراغت بصیرت عرفا
(همان، ۱۲۹)

به اعتقاد مولوی، «مرغ معنی» همان سیمرغی است که اگر پر بگشاید، آتش بر هر چه صورت است، می‌زند. مولوی، برای معنی که همان نور است، با توسع معنایی واژهٔ «بیت» به معنی خانه، برای نور معنی، مکان و خانه و بیت در نظر گرفته است:

بیت‌های این غزل گر شد دراز از وصل‌ها پرده دیگر شد ولی معنی همان است ای پسر
(همان، ۴۲۸)

نور معنی و وصال درون بیت‌های غزل یکی است و نهایتاً به یک نور ختم می‌شود. «معنی»، بیت است» عبارت استعاری است که از استعارهٔ مفهومی: «معنی، ظرف است» منتج شده است. عبارات

استعاره «بیت معنی» (خانه و سرای معنی) و «گریختن به حصن معنی» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است.

کشتی سخن، درون دریای معنی

به اعتقاد مولوی، سخن همچون کشتی است که به کمک دریای معنی قادر به حرکت است. دریای کشتی سخن مولوی، نور شمس است. پس درون الفاظ کلام مولوی نور شمس معنی، تجلی می‌کند. سخن کشتی و معنی همچو دریا درآ زوتر که تا کشتی برانم (همان، ۵۸۱)

آنچه که باعث حرکت کشتی سخن می‌شود، جذبه‌ها و کشش دریای معنی است. عبارات استعاری: «معنی دریا است» و «سخن، کشتی است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است.

این همانی عشق و معنی

مولوی، در ابیات دیگری «معنی» را «عشق» معرفی می‌کند. عشاق، ماهیان بحر معنی و غواصان گهر احمدند:

عشق است بحر معنی هر یک چو ماهی بحر احمد گهر به دریا اینک همی نمایم (همان، ۶۴۲)

«معنی، بحر است» و دریای معنی، همان «عشق» است. عالم معنا و عالم عشق، عالم وحدت و عالم نور است. نور محمدی، گوهر دریای عشق و دریای معنی است. عرفا، عشاق این بحر و غواصان گوهر نور محمدی هستند. مولوی، با استفاده از طرحوارهٔ حجمی در این تشبیهات، مفهومی عرفانی و معنوی را به شکلی عینی بازگو می‌کند. معنی، عشق و گوهر نور محمدی، مفاهیمی انتزاعی است که شاعر با حجم‌پذیر کردن آن‌ها، مفهوم اتصال و پیوند با عوالم معنا را تبیین می‌کند.

مثنوی، بحر معنی است

مولوی، با استفاده از طرحوارهٔ حجمی، مثنوی را دریای معنی می‌داند. هر که از حرف و صوت و دم این دریا گذشت، وارد خود دریا می‌شود:

چون ز حرف و صوت و دم یکتا شود آن همه بگذارد و دریا شود (مولوی، ۱۳۶۰: ۷۱/۶)

عبارت استعاری: «مثنوی، دریا است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است. حقیقت و اصل سخن مولوی، مثنوی، همان دریای معانی عرفانی و والای آن است. مثنوی، ورای الفاظ و تعابیر ظاهری، دریای معنی

و نور است. عبارت استعاری: «دریای مثنوی» ناشی از طرحوارهٔ حجمی معبد و نور است و چون مثنوی کلامی نورانی است، پس دریای مثنوی نیز دریای نور و معبد انوار است.

بیشۀ سخن و شیر معنی

مولوی، در ابیات دیگری، با استفاده از استعارهٔ مفهومی: «معنی و اندیشه، ظرف است»، رابطهٔ صورت و معنی را در قالب تشبیهات مختلف بیان می‌کند. او، «معنی» را همچون «شیر» و «صورت» را همچون «بیشه» می‌داند. شیر معنی، همان اندیشه است که در بیشهٔ صورت، تبدیل به سخن و آواز می‌شود. سخن و آواز از شیر اندیشه نشأت می‌گیرند و در تشبیه دیگری، «اندیشه، بحری است» که امواج سخن از آن به وجود می‌آیند. امواج صورت، صوری فناپذیرند، آنچه باقی است، بحر معنی است. این همانی روح و معنی و موازنهٔ انسان و سخن نیز در این ابیات مشاهده می‌شود. آنچه حقیقت وجود آدمی است، روح است که بر خلاف جسم و صورت، باقی است. آنچه حقیقت سخن و کلام را تشکیل می‌دهد، معنی است نه الفاظ و آنچه حقیقت دریاست، خود دریاست نه امواج آن. جسم، الفاظ و امواج، حیات و موجودیتشان به حضور روح، معنی و دریا بسته است:

صورت از معنی چو شیر از بیشه دان	یا چو آواز و سخن ز اندیشه دان
این سخن و آواز از اندیشه خاست	تو ندانی بحر اندیشه کجاست
لیک چون موج سخن دیدی لطیف	بحر آن دانی که هم باشد شریف
چون ز دانش موج اندیشه بتاخت	از سخن و آواز دو صورت بساخت
از سخن صورت بزاد و باز مرد	موج خود را باز اندر بحر برد
صورت از بی صورتی آمد برون	باز شد کائنا الیه راجعون

(همان، ۱۱۴۱/۱-۱۱۳۶)

مولوی، تعدّد و تکثر کلام عرفا را همچون تعدّد و تکثر ارواح در قالبها می‌داند. همچون نور که به تناسب مراتب، درون ظرفها و مشکاتهای مختلف قرار می‌گیرد. تکثر صورت‌های کلام، مثل تکثر امواج دریا است. آنچه مسلم است، این است که انوار، ارواح و معانی، نهایتاً به سرچشمه و وطن اصلی خود که عالم اتحاد است باز می‌گردند. نور معنی، زمانی که از قالب صورت بیرون بیاید به سمت منبع اصلی خود رجوع می‌کند. عبارات استعاری: «بیشهٔ سخن یا صورت»، «بحر اندیشه» و «بحر معنی» همه مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی معبد و نور و نتیجهٔ استعارهٔ مفهومی: «معنی، ظرف است» هستند.

وکر لفظ و طایر معنی

«وکر» به معنی آشیانه، متضمن نوعی مکان و ظرف است. قرار گرفتن «طایر معنی» درون «وکر لفظ» بر اساس طرحوارهٔ حجمی قابل تأمل است:

لفظ چون وکر است و معنی طایر است جسم جوی و روح آب سایر است
(همان، ۳۲۹۲/۲)

«لفظ، وکر است» و «جسم، جوی است»، عبارات استعاری هستند که بر اساس دو حوزهٔ عینی و انتزاعی ساخته شده‌اند و هر دو مفهوم استعاری بر مبنای طرحوارهٔ حجمی یا ظرف و مظروفی ساخته شده‌اند. «معنی، طایر است» و «روح، آب سایر است» نیز بر اساس طرحوارهٔ حرکتی - حسی ساخته شده‌اند. لفظ و جسم، مفاهیم مربوط به حوزهٔ فراحسی، انتزاعی و غیر قابل تجربهٔ حسی هستند که به کمک مفاهیم حسی، عینی و تجربی، قابلیت حجمی پیدا کرده‌اند به این معنا که مکان‌واره‌هایی هستند که چیزی مثل مرغ معنی و آب روح می‌توانند مظروف آن‌ها باشند. این مفاهیم ناشی از تجربه‌های عینی است که فرد از حجم خود یا اشیاء دیگر در مکان‌های مختلف دارد و آن را به مفاهیم انتزاعی نیز تعمیم می‌دهد. شاعر همچنین از طریق تجربهٔ حسی و حرکتی خود و دیگر پدیده‌ها، مثل حرکت و پرواز پرنده و حرکت و جریان آب، برای بیان حرکت و جریان مفاهیم انتزاعی استفاده می‌کند. در این ابیات، این همانی معنی و روح و موازنهٔ انسان و سخن قابل توجه است: «مرغ معنی» درون «آشیانهٔ لفظ» است همان‌طور که «آب روح» درون «جوی جسم» روان است.

منازل معانی

چون ز صورت برتر آمد آفتاب و اخترم از معانی در معانی تا روم من خوشترم
در معانی گم شدستم همچن شیرین ترست سوی صورت بازنایم در دو عالم ننگرم
در معانی می گدازم تا شوم هم‌رنگ او زانک معنی همچو آب و من درو چون شکرم

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۵۴۷)

مولوی، در ابیات بالا، برای «معانی» منازلی در نظر گرفته است که از یکی وارد دیگری می‌شود. وی، گم شدن در منزل معنی را خوش‌تر و شیرین‌تر از دو عالم می‌داند. عبارت استعاری: «از معانی در معانی رفتن» از استعارهٔ مفهومی: «معنی، ظرف است» ناشی می‌شود.

جنت معنی

مولوی، کشف حقایق و امور معنوی را همچون باغ و بهشتی می‌داند که عارف می‌تواند وارد آن شود:
گر ز صورت بگذرید ای دوستان جنت است و گلستان در گلستان
صورت خود چون شکستی سوختی صورت کل را شکست آموختی
(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۷۹/۳-۵۷۸)

عبارت استعاری: «معنی، جنت است» مبتنی بر طرحوارهٔ حجمی است.

۴- نتیجه

طرحوارهٔ حجمی در تبیین نگرش عرفانی نسبت به هستی، از مهم‌ترین طرحواره‌ها به شمار می‌رود. بر اساس طرحوارهٔ حجمی می‌توان مفاهیم انتزاعی را که بر بودن چیزی درون چیز دیگر دلالت دارد در قالب مفاهیم و تجربه‌های عرفانی مورد بررسی قرار داد. بر اساس نظریهٔ لیکاف و جانسون، طرحواره‌ها که مبنی بر استعاره‌اند، نشان‌دهندهٔ این هستند که تجربهٔ بدنی مقدم بر تجربه‌های انتزاعی و عقلی است. در شواهدی که بر اساس طرحواره‌های تصویری و از جمله طرحوارهٔ حجمی، تبیین می‌شوند، عارف با استفاده از مفاهیم عینی پیش‌ساختهٔ ذهنش و تعمیم آن به مفاهیم انتزاعی، مفاهیم عرفانی خود را عینیت می‌بخشد. از نمونه‌های بارز مفاهیم عرفانی که بر مبنای طرحوارهٔ حجمی بررسی شد، مفاهیم مربوط به دل، عشق و سخن است. عبارات استعاری: «مسجد دل»، «آتشکدهٔ عشق» و «حصن معنی» از استعاره‌های مفهومی: «دل، ظرف است»، «عشق، ظرف است» و «سخن، ظرف است» ناشی می‌شوند. از سوی دیگر مولوی تجربهٔ عرفانی نور را از طریق طرحوارهٔ حجمی معبد و نور بیان می‌کند و مکان‌واره‌های دل، عشق و سخن را می‌سازد.

منابع

۱- قرآن کریم

۲- آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود. (۱۳۷۷). *نفائس الفنون فی عرائس العیون*، تهران: اسلامیه.

۳- پل نويا. (۱۳۷۳). **تفسیر قرآنی و زبان عرفانی**، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۴- ستاری، جلال. (۱۳۸۶). **مدخلی بر رمز شناسی عرفانی**، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.

۵- سلطان ولد، بهاء الدین محمد بن محمد. (۱۳۶۷). **معارف**، تصحیح نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

۶- صفوی، کورش. (۱۳۸۷). **درآمدی بر معنی شناسی**، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

۷- ----- (شهریور ۱۳۸۴). «**بختی درباره طرح های تصویری از دیدگاه معنی شناسی شناختی**»، نامه فرهنگستان، شماره ۲۰، از ص ۶۵ تا ۸۵.

۸- گلفام، ارسلان. (۱۳۸۱). «**زبان شناسی شناختی و استعاره**»، تازه های علوم شناختی، شماره ۱۵، ص ۵۹-۶۴.

۹- محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۹۰). **مولوی و اسرار خاموشی: فلسفه، عرفان و بوطیقای خاموشی**، تهران: سخن.

۱۰- مستوفی، حمد الله بن ابی بکر. (۱۳۶۲). **نزهة القلوب**، به کوشش لسترنج، تهران: افست دنیای کتاب.

۱۱- مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۶۳). **کلیات شمس تبریزی: مشتمل بر ۴۲۰۰۰ بیت اشعار فارسی و عربی و ملامعات، ۳۵۰۲ غزل و قصیده و مقطعات و ترجیعات با ۱۹۹۵ رباعی بانضمام شرح حال مولوی**، به قلم بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیر کبیر، چاپ دهم.

۱۲- ----- (۱۳۶۰). **مثنوی معنوی**، به سعی و اهتمام و تصحیح رینو الین نیکلسون، تهران: امیر کبیر، چاپ هفتم.

13- Cazeaux, Clive. (2007). **Metaphor and Continental Philosophy**, From Kant Routledge, First published, to Derrida; New York.

14- Cornellway, E. (1991). **Knowledge Representation and Metaphor**. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers.

15- Gibbs, R.W. (1994). **The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding**. Cambridge University Press.

16- Lakoff, G, & Johnson, M. (1980). **Metaphors We Live By**. Chicago: Univ. of Chicago Press.

- 17- Lakoff, G. (1993). **The Contemporary Theory of Metaphor**, In A. Ortony (Ed.) *Metaphor and Thought* (2nd ed.), (pp.202 – 257), New York: Cambridge University Press.
- 18- Radden, G. (1992). **The Cognitive Approach to Natural Languages**, In P. Martin (Ed.) *Thirty Years of Linguistic Evaluation*, (PP. 513 – 541) Amsterdam: John Benjamin Publishing Co.
- 19- Yu, N. (1998). **The contemporary theory of metaphor: A perspective from Chinese**, Amsterdam, J. Benjamins Pub, co.

نشریه علمی - پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۱۴۸-۱۲۵

سیر تطوّر مفهوم عرفانی حال تا قرن هشتم

مریم شعبانزاده*

چکیده

دو اصطلاح حال و مقام از مباحث پر مناقشه نزد صوفیان است و جوانب آن بدرستی آشکار نیست. مؤلفان کتب آموزشی صوفیه کوشیده‌اند تا با ذکر نظریات گوناگون دربارهٔ تعریف این دو اصطلاح، تعریفی دقیق از آنها ارائه نمایند. اهمیت مسأله چنان بوده که در بسیاری از کتب آموزشی صوفیه فصلی به این مباحث اختصاص یافته است. در اللمع ابونصر سراج تعریفی واضح از دو اصطلاح حال و مقام و مصداق‌های آن ارائه شده است و همین تعریف مبنای تعاریف بسیاری از عرفا واقع گشته است. اما بسیاری از صوفیان با پذیرش تعریف از تعیین مصداق‌های حال و مقام، تعداد و ترتیب آنها سرباز زده یا در این زمینه با هم اختلاف عقیده دارند. حتی در آثار هم‌روزگاران سراج مانند ابوطالب مکی و کلابادی و صوفیان نزدیک به عهد او مانند ابومنصور اصفهانی و ابوعبدالرحمن سلمی، تعریف احوال و مقامات و مصداق‌های آن بدرستی روشن نیست. تعیین مصداق، ترتیب و اشتغال حال و مقام در مشرب صوفیان و طریقهٔ سیر و سلوک آنان مؤثر بوده است به طوری که قشیری بروز دو دستگی نزد صوفیهٔ عراق و خراسان را ناشی از اختلاف نظر در مصداق‌های حال و مقام می‌داند. هجویری، حارث محاسبی را در این زمینه مؤثر می‌داند. حتی در قرن هفتم، سهروردی در عوارف المعارف، به این اختلاف آراء اشاره کرده است. این قلم برآن است تا از رهگذر گزارش اقوال مشایخ صوفیه، مراحل دگرگونی و تثبیت مفهوم اصطلاح عرفانی حال را از قدیمترین متون صوفیه تا اواخر قرن هشتم بررسی نماید.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان mshabanzadeh@lihu.usb.ac.ir

تاریخ پذیرش ۹۱/۱۱/۳

تاریخ وصول ۹۰/۹/۹

واژه‌های کلیدی

اصطلاح عرفانی، حال، تاریخ تصوف.

مقدمه

دو اصطلاح احوال و مقامات از طریق تفسیر قرآن و در تفسیر آیه «و ما منا الاله مقام معلوم» (صافات/۱۶۴) و نیز در تفسیر آیاتی که متضمن معنی توبه، زهد، فقر، و توکل بودند، وارد تصوف شدند و به مرور زمان در میان صوفیه شرح و بسط یافتند. حال و مقام ظاهراً در قرن سوم در میان صوفیه رواج یافته است و یکی از مباحث پر مناقشه آن عصر، تلقی صوفیان از مفهوم این دو اصطلاح عرفانی و تعیین جوانب آن بوده است. در بسیاری از کتاب‌های آموزشی صوفیان این دو اصطلاح اولین واژگانی هستند که به آنها پرداخته شده است. سراج، کلابادی، قشیری و هجویری و... در باب شرح الفاظ به آن پرداخته اند.

یکی از عرفای بنام صوفیه که در زمینه آموزش مفاهیم بنیادی صوفیان تلاش چشمگیر داشته است، ابونصر سراج (فوت ۳۷۸) است. وی در اللمع کوشیده است تا بسیاری از اصول و مبانی اعتقادی صوفیان را مبتنی بر قرآن و شریعت بنمایاند و در این راستا به شرح اصطلاحات صوفیه همت گماشته است. سراج مانند سایر مؤلفان کتب آموزشی صوفیه کوشیده است تا با ذکر نظریات گوناگون درباره تعریف این دو اصطلاح، به جمع بندی اقوال پرداخته و فصل الخطاب این تعاریف را ارائه کند. کاری که کلابادی (فوت بعد از ۳۸۰)، مستملی بخاری (فوت ۴۳۴)، قشیری (فوت ۴۶۵) و هجویری (فوت ۴۶۹) سهروردی (فوت ۶۳۲) و... نیز کرده اند. گاهی برخی از عرفا از مانند ابوطالب مکی (فوت ۳۸۶)، ابو منصور اصفهانی (فوت ۴۱۸)، ابوعبدالرحمن سلمی (فوت ۴۱۲)، تعریفی از این دو اصطلاح ارائه نکرده اند.

تفاوت تنها در ارائه یا عدم تعریف نیست؛ بلکه در مصداق‌ها و ترتیب و تعداد آنها نیز هست. اختلاف نظر در این زمینه حتی تا قرن هفتم وجود داشته است بطوری که سهروردی در عوارف المعارف به این ناهمداستانی اشاره کرده است. اگر چه تعریف قشیری از حال و مقام شبیه سراج است، ولی وی درباره مصداق‌های آن دو نظر روشنی بیان نمی کند ابومنصور اصفهانی ضمن عدم تعیین مصداق‌ها در نهج‌الخاص مقام را زیر مجموعه‌ای از احوال می داند.

مفهوم حال و مقام ارتباطی تنگاتنگ با هم دارند؛ ولی از آنجا که سیر دگرگونی اصطلاح مقام را در

مقالی دیگر بررسی کرده ایم (شعبانزاده، ۱۳۸۷: ۴۹-۶۹). در اینجا تأکید بر بررسی مفهوم حال است؛ ولی گاه از تکرار مطالب پیش گفته دربارهٔ مقام، گزیری نیست.

ما شالودهٔ این پژوهش را بر تعریف سراج از این دو اصطلاح نهاده ایم. سراج حال را موهبتی الهی می‌داند که به سالک اعطا می‌گردد و مقام را امری که با ریاضت و مجاهده کسب می‌شود. «و اما معنی الاحوال فهوما یجلب بالقلوب او تحلب به القلوب من صفاء الاذکار» (سراج، ۲۰۰۱: ۳۶). او تأکید می‌کند که حال مانند مقام امری اکتسابی نیست. «...ولیس الحال من طریق المجاهدات والعبادات والریاضات کالمقامات» (همان) و سپس مصادیق حال را به ترتیب چنین می‌شمارد: «وهی [احوال] مثل المراقبه والتقرب والمحبه والخوف والرجاء والشوق والانس والأطمأنینه والمشاهده والیقین و غیر ذالک» (همان) که در جدول زیر آمده است:

حال و مقام از نظر سراج

مقام	توبه، پرهیز (ورع)، زهد، فقر، صبر، توکل، رضا
حال	مراقبه، قرب، محبت، خوف و رجاء، شوق، انس، طمأنینه، مشاهده، یقین

دربارهٔ تعریف، تقدّم و تأخّر، دوام احوال نزد صوفیان اختلاف نظر وجود دارد. برای تبیین مسألهٔ پژوهش، موارد اختلاف به طور مجزاً مطرح می‌گردد:

۱- اختلاف نظر در تعریف: بسیاری از عرفا نظیر ابوطالب مکی، کلابادی، سلمی، ابومنصور اصفهانی... از تعریف این دو اصطلاح خودداری ورزیده‌اند و یا حال و مقام را در معنای غیر اصطلاحی به کار برده‌اند. با این حال گروهی دیگر مانند سراج، قشیری و هجویری به آن پرداخته‌اند. از نظر عرفا حال، موهبتی الهی است که از جانب پروردگار بر دل صوفی وارد می‌شود؛ ولی مقام، کسبی است و با مجاهده و ریاضات به دست می‌آید (سراج، ۲۰۰۱: ۳۶؛ قشیری، ۱۳۸۵: ۹۲؛ هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۵). جرجانی نیز همین تعریف را ارائه داده است (جرجانی، ۱۳۰۶: ۳۶). بنا بر این «کسب و موهبت»، معیار تشخیص حال از مقام است. با این حال تعریف و تفکیک بین حال و مقام آسان نبوده است. هجویری در کشف المحجوب از کسانی است که با ارائهٔ بحثی مفصّل دربارهٔ مقامات، تفاوت آن را با حال مطرح می‌سازد (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۴).

۲- تقدّم و تأخّر حال و مقام: با آنکه حال و مقام دو جلوه از سیر و سلوک صوفیانه است، گاه

مقام و حال، در امتداد هم و یا مشتمل برهم و یا به صورت دو خط موازی فرض شده است. ابومنصور اصفهانی در نهج‌الخاص مقام را زیر مجموعه‌ای از احوال می‌داند. از نظر سراج این دو از دو مقوله هستند؛ زیرا با معیار کسب و موهبت جنبه‌های اکتساب آنها از هم تفکیک می‌شود و گویا آنها به صورت دو خط موازیند که هر کدام آبشخور جداگانه‌ای دارند؛ ولی هر دو از لوازم اصلی کسب معرفت و سیر و سلوک عارفانه‌اند. سراج بدون در امتداد دانستن آنها با مرز بندی هر کدام، بر ابتدا و انتهای مقامات و احوال تصریح دارد. «فاول حال من احوال ارباب القلوب حال المراقبه» و نیز «والیقین اصل جمیع الاحوال و الیه تنتهی جمیع الاحوال و هو آخر الاحوال» (سراج، ۲۰۰۱: ۵۱ و ۶۶). همچنین «والرضا آخر المقامات» (همان، ۵۱). قشیری نیز در رساله ابتدا مقاماتی را که سالکان بر آن رفته‌اند، شرح می‌دهد سپس به احوال می‌پردازد.

نکته دیگری که دربارهٔ حال و مقام وجود دارد، جامعیت و اشتمال هر کدام از آنها بر دیگری است. به عبارت دیگر آیا فرد در مقامی که هست احوال بر دل او فرود می‌آید یا فرد در حالی که هست می‌تواند با مجاهده و کوشش، مقاماتی کسب کند؟ آیا کسب مقام موجب اعطای حال می‌گردد یا اعطای حال موجب تلاش و مجاهده برای ارتقای مقام است؟ اگر چنین است اعطای هر حال منجر به کسب چه مقامی می‌گردد و یا کسب هر مقام اعطای کدام احوال را ایجاب می‌نماید و اصولاً الزام و ایجاب در این زمینه قابل طرح است یا خیر؟ سؤال دیگر این که آیا مرزی مشخص بین حال و مقام وجود دارد؟ می‌توان تا مرحله‌ای را حال و بعد از آن را مقام خواند؟ مستملی در شرح تعرف به این سؤال پاسخ می‌دهد: «باز چون حال درست گردد مقام از پس درستی حال آید و رسیدن به مقام، علتش حال نه... درستی مقام نبود مگر به راستی حال» (مستملی، ۱۳۶۳: ج ۱/۱۹۷). وی حوزه‌ی احوال و مقامات را متفاوت دانسته است... «و میدان بدایت و نهایت احوال مختلف است» (همان، ۱۱۴۷). در جای دیگر گفته است: «مقامات مختلف باشد و هر مقام را بدو و نهایت باشد و میان بدو و نهایت احوال مختلف باشد هر چه به یک محل ثابت شود به دیگر محل نفی شود» (مستملی، ۱۳۷۳: ج ۳/۱۱۴۸) «... پس کس باشد که او را مقام به دو حال است. از کسی سخن شنود که او را مقام، نهایت حال است، آنچه اقرار آن است، انکار این گردد و آنچه نفی این است اثبات آن گردد» (همان، ۱۱۴۹/۳).

ابوطالب مکی با آنکه تعریفی از حال و مقام نمی‌کند و مقام و حال را گاه به جای هم به کار می‌برد، مقام را برتر می‌شمارد: «ان المقامات اعلی من الاحوال و قدیکون الصبر و الشکر حالین و قدیکونان

مقامین فمن كان مقامه الصبر كان حاله الشكر عليه فهو افضل لانه صاحب مقام» (مکی، ۱۳۱۰: ۲۰۰/۱). اما به نظر می رسد هجویری احوال را برتر از مقامات شمرده است: «رضا نهایت مقامات است و بدایت احوالوی رضا را از یک طرف حال و از دیگر سو مقام دانسته است. پایان مقام ابتدای حال واقع شده است (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۶).

از تعریفی که ابومنصور اصفهانی در نهج الخاص از مقامات آورده و هر حال را به سه مقام تقسیم کرده است، می توان این طور استنباط کرد که ابومنصور حال را مشتمل بر مقام می داند، بدین ترتیب که فرد در حالی که هست می تواند با کوشش و مجاهده به مقاماتی نائل گردد. مثلاً در باب توبه او سه مقام ندامت، استغفار و حقیقت را ذکر می کند (اصفهانی، ۱۳۶۷، ۳۳). یعنی در حال توبه، فرد می تواند با مجاهده به مقاماتی نایل آید یا در باب صدق، وی به سه مقام صدق در عزم، صدق در اعمال، صدق در زبان اشاره می کند (همان، ۱۳۴). ولی گویا این شیوه تقسیم بندی نزد دیگر مشایخ پذیرفته نیست. سلمی در درجات المعاملات بین حال و مقام تفکیک نکرده گویا هر دو را آمیخته می دانسته است. روزبهان در هزار مقام تفکیکی بین حال و مقام قائل نشده است. خواجه عبدالله انصاری در منازل السائرین و صدمیدان همین گونه عمل کرده است.

۳- اختلاف در مصداق: درباره مصداق های حال و مقام نزد عرفا همداستانی نیست. تبیین مصداق های حال و مقام چنان با اهمیت بود که قشیری بروز دودستگی نزد صوفیه عراق و خراسان را ناشی از عدم توافق بر سر مصداق های حال و مقام می داند (قشیری، ۱۳۸۵: ۲۹۵). هجویری، حارث محاسبی (فوت ۲۴۳) را در ایجاد اختلاف نظر در مصداق های حال و مقام مؤثر می شمرد؛ زیرا وی بر خلاف سایر مشایخ، رضا را از مصداق احوال شمرده است (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۵). برخلاف او سراج، رضا را از مصداق مقام می دانست که با مجاهده صوفی کسب می شود. رابعه درباره مفهوم توبه توبه دادن را نیز به خدا منسوب داشته بود. این نشان می دهد که علی رغم آنکه توبه به اعتقاد بسیاری از مشایخ از جمله سراج یکی از مقامات است و طبق تعریف باید با کسب حاصل شود، از احوال شمرده شده است. زیر بنای سخن رابعه موهبتی الهی است که به بنده عطا می گردد.

قشیری و کلابادی وسلمی از تعیین مصداق حال و مقام استنکاف ورزیده اند. از ۴۴ درجه ای که سلمی در درجات المعاملات مطرح کرده است (سلمی، ۱۳۶۹: ۴۷۷ تا ۴۹۵)؛ برخی از نظر سراج مقام است و برخی دیگر حال است. این اختلاف نظر حتی تا قرن هفتم ادامه یافت. با آنکه ابونصر سراج

مصدق‌های حال را مشخص کرده و در اللمع به ترتیب به آنها پرداخته بود؛ ولی گویا همه موارد آن را ذکر نکرده بوده است؛ زیرا با لفظ «غیر ذالک» (سراج، ۲۰۰۱: ۳۶) نشان می‌دهد که مصادیق حال به تعداد مذکور خاتمه نمی‌یابد و ممکن است، مصداق‌های دیگری هم داشته باشد. در نهج‌الخاص ابومنصور اصفهانی احوال چهل‌گانه‌ای ذکر شده است که از نظر سراج برخی مقام است. به تعبیر ابوطالب مکی در قوت القلوب، توبه، صبر، شکر، رجاء، خوف، زهد، توکل، رضا، محبت از «مقامات الموقنین» است. در حالی که از نظر سراج خوف و رجاء و محبت از احوال است و بقیه را مقام نامیده است. مشابه چنین اختلاف نظر نزد عطار نیز یافت می‌شود. از نظر وی مقامات (بدون تفکیک از احوال): طلب، عشق، معرفت، توحید، استغناء، حیرت، فقر و فناء است که با نظر سراج مغایرت دارد.

۴- اختلاف در تعداد مصداق‌ها: در تعداد منازل و احوال نیز اختلاف نظر هست. سراج در اللمع از ده حال و هفت مقام سخن می‌گوید در عین حال با تعبیر «غیر ذالک» تعداد احوال را به ده منحصر نمی‌داند. سهروردی در عوارف المعارف ۱۴ حال بر می‌شمرد. شقیق بلخی از چهار منزل سخن می‌راند (شقیق بلخی، ۱۳۶۶: ۱۰۸) و مستملی در شرح تعرف بی تفکیک حال و مقام از سی مقام سخن می‌راند. روزبهان بقلی هزار یا ۱۰۰۱ مقام و ابومنصور اصفهانی ۴۰ مقام را بر شمرده‌اند. باید توجه داشت که حال و مقام از دیدگاه روزبهان و ابومنصور در هم آمیخته است.

۵- دوام و پایداری احوال: در خصوص دوام و بقای حال نیز نظر مشایخ متفاوت است. برخی حال را دائمی می‌دانند و برخی حال را ناپایدار. از نظر سراج حال دائمی نیست. وی با نقل نظر جنید در این باره موافقت خود را با او بیان می‌کند (سراج، ۲۰۰۱: ۴۰). هجویری همراه با ذکر نظر جنید که حال را چون برق ناپایدار می‌داند، همراهی خود را نیز اعلام می‌دارد (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۶). بیشتر عرفا بر کوتاه بودن مدت حال معتقدند؛ ولی محاسبی به دوام حال معتقد است و می‌گوید: «محبت و شوق و قبض و بسط جمله احوال‌اند. اگر دوام آن روا نباشدی نه محبّ محبّ باشدی و نه مشتاق مشتاق. و تا این حال بنده را صفت نگردد اسم آن بر بنده واقع نشود» (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۵).

اختلاف نظر مشایخ در خصوص حال و مقام، ترتیب، تقدّم و تأخّر و تعداد آن در نحوه عملکرد آنها در سیر و سلوک مؤثراست. تفاوت نگرش صوفی نسبت به تقدّم و تأخّر حال و مقام موجب می‌شود که صوفی که احوال را، که جزو امور غیراکتسابی است و موهبتی الهی به شمار می‌رود و بر مقام مقدم می‌شمارد؛ بیشتر به انبساط و سکرگرایش داشته باشد و امیدوار باشد تا پس از عطای

پروردگار به مقاماتی نایل گردد. نه آن که با تلاش و مجاهده و ریاضت، به کسب مدارج متمایل باشد. اختلاف در تعیین مصداق موجب می شود که سیر و سلوک پایان ناپذیر تلقی گردد. مثلاً وقتی حارث محاسبی رضا را از احوال می شمارد؛ یعنی از نظر او رضا (که به اعتقاد بسیاری از صوفیان پایان مقامات است) موهبتی الهی تلقی می گردد، پس بنده را در کسب آن موهبت نصیبی نباشد و همواره باید چشم به لطف پروردگار بدوزد. لذا با مفاهیم دیگر چون شوق، محبت، خوف، قبض و... در یک ردیف می گنجد. ولی آن که رضا را در زمره مقامات می شمرد باید به مجاهده و تلاش پردازد و راه وصول به آن مقام را گام به گام بییماید تا آن مقام را کسب نماید.

سیر تثبیت مفهوم اصطلاح حال

احوال را واردی غیبی و مقامات نیز نتیجه سعی و کوشش طالب. قشیری چنین تعریف کرده است: «حال نزدیک قوم معنی است کی بر دل در آید بی آنکه ایشان را اندر وی اثری باشد و کسبی» (قشیری، ۱۳۸۵: ۹۲). هجویری نیز با او موافق است و می گوید: «حال معنی باشد که از حق به دل پیوندد بی آنکه از خود آن را به کسب دفع توان کرد چون بیاید و یا به تکلف جلب توان کرد چون برود» (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۵). یا «حال عبارت بود از فضل خداوند تعالی و لطف وی به بنده بی تعلق به مجاهدت وی بدان» (همان، ۲۷۵). «مقام از جمله اعمال بود و حال از جمله افضال و مقام از جمله مکاسب و حال از جمله مواهب» (همان).

در بیشتر متون عرفانی بر کسبی بودن مقام تصریح شده است. به این ترتیب معیار تفکیک حال از مقام، موهبتی یا اکتسابی بودن آن است. سراج، قشیری و هجویری ملاک تشخیص حال و مقام را موهبتی یا اکتسابی بودن آنها می دانند. سراج حال را «ما یحل بالقلوب» و مقام را از جمله «مجاهدات» می داند (سراج، ۲۰۰۱: ۴۰). قشیری به این مسأله چنین اشاره کرده است: «احوال، عطا بود و مقام، کسب» (قشیری، ۱۳۸۵: ۹۲). هجویری نیز معیار تفکیک حال و مقام را در همین نکته دانسته است (هجویری، ۱۳۸۳: ص ۲۷۵).

یکی از قدیمترین متون صوفیه رساله آداب العبادات از ابو عبدالله شقیق بلخی (فوت ۱۷۳ یا ۱۹۳) است. پورجوادی در ترجمه رساله آداب العبادات به نقل از سلمی آورده است: گمان کنم که شقیق بلخی نخستین کسی است که در خراسان در علوم احوال سخن گفته است (شقیق بلخی، ۱۲۰: ۱۳۶۶). شقیق

بلخی در آداب العبادات، چهار منزل برای اهل صدق بر می شمرد: زهد، خوف، شوق، محبت. به نظر می رسد، وی این منازل را با احوال مطابقت می دهد؛ زیرا می گوید:... و خدای تعالی صدق نیت او را بداند. مقداری از حبّ دنیا را از دل وی بیرون کند و به جای آن نور زهد و گرسنگی داخل کند (شقیق بلخی، ۱۱۱:۱۳۶۶). اعطایی بودن زهد نشان می دهد که زهد در نگاه شقیق بلخی، حال است. او خوف را نیز عطا می شمرد: «... خداوند تعالی نور خوف بر دلش بتابد» (همان، ۱۱۳). وی در پایان کتاب نتیجه می گیرد: «این منزلتی است زیبا، خوب و نیکو. و چون مرد چنین شد اگر خواست می تواند تا پایان عمر در این منزل به سربرد و اگر نخواست می تواند از زهد به منزل خوف برود» (همان). برآیند این سخنان یادآور مفهوم مقام است که با مجاهده و اکتساب حاصل می شود و اختیار فرد در آن مندرج است. با این همه روشن است که مفهوم اصطلاحی حال و مقام و مصادیق آن در نظر وی چندان روشن نبوده است.

محققان برآنند که ابوسلیمان دارانی (فوت ۲۱۵) اولین کسانی‌اند که درباره حال و مقام سخن گفته‌اند. ابوسلیمان دارانی بدون تفکیک حال و مقام، مقامات را به سه گونه دانسته است. «قال ابو سلیمان الدارانی: ثلاث مقامات لاحدها الزهد والورع والرضا» (مکی، ۱۳۱۰: ۴۴/۲).

حارث محاسبی یکی از کسانی است که به حال و مقام توجه کرده است و در خصوص پژوهش‌های مربوط به تطوّر دو اصطلاح حال و مقام اقوال او باید لحاظ گردد. ابوسعید واعظ در تهذیب الاسرار نظر او را چنین نقل کرده است: «الرضا سکون القلب تحت جریان الحکم» (النیسابوری، ۱۹۹۹: ۱۲۹). هجویری طرفه کلام او را در خصوص احوال و مقامات، آن می‌داند که رضا را از جمله احوال پنداشته است (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۶). با توجه به معیار اکتسابی بودن مقام و موهبتی بودن حال، وقتی حارث محاسبی رضا را از احوال می شمارد؛ یعنی از نظر او رضا موهبتی الهی است و بنده را در کسب آن موهبت نصیبی نیست.

حکیم ترمذی (فوت ۲۹۶) چندان تمایزی بین حال و مقام قائل نیست. در نظر او مفهوم منزل کم و بیش معادل احوال و مقامات نزد عرفاست و به معنی مراتب و درجاتی است که صوفی در سیر و سلوک کسب می کند. او مفهوم حال را چنین تبیین کرده است: «فلما فتح له الطريق الیه اشرق النور فی صدره، فاصاب روح الطريق فوجد قوه علی رفض الشهوات... فزید له فی الروح... و حذق بصرأ بالسیر الی الله تعالی... فلا ینطق الا بما لا بد منه، ولا یسمع الا الی ما لا بد منه، ولا ینظر الا الی ما لا بد

منه و لایمشی الا الی ما لابد منه. فیلزم العزله حسما لهذه الابواب، واماته لهذه الشهوات فازداد قرباً و انشرح صدره...» (ترمذی، ۱۹۶۵: ۱۲۱).

ابوطالب مکی در قوت القلوب تفکیکی بین این دو اصطلاح قائل نشده است. مثلاً در طی ارائه مبحث شکر، بین مفهوم حال و مقام خلط کرده است: «و فی الشکر مقامان عن مشاهدتین اعلاهما مقام شکور و هوالذی یشکر علی المکاره و البلاء و الشدائد و اللا واء و لایکون کذلک حتی یشهد ذلک نعماً توجب علیه الشکر بصدق یقینه و حقیقه زهده و هذا مقام فی الرضا و حال من المحبه» (مکی، ۱۳۱۰: ۱/ ۲۰۶) و در جایی دیگر: «و قال بعض العارفين قد نلت من کل مقام حالا الالرضا(همان، ۴۲/۲).

ابوطالب مکی خوف، رجاء، صبر، شکر را گاه مقام و گاه حال خوانده است: «فأشبهه مقام الصبر مقام الخوف واشبهه مقام الشکر مقام الرجاء... و قد اتفق اهل المعرفه علی تفضیل الخوف علی الرجاء من حیث اتفقوا علی فضل العلم علی العمل فالصبر حال من مقام الخوف فقرب حال الصابر فی الفضل من مقامه و الشکر حال من مقام الرجاء کذلک یقرب حال الشاکر» (همان، ۲۰۰/۱) و یا در جایی آورده است: «الصبر حال البلاء و الشکر حال النعمه و البلاء افضل (همان). ملاحظه می شود که ابوطالب مکی برای اصطلاح «حال» تعریفی دقیق ارائه نمی دهد. وی آن را گاه در معنی منزلت و مرتبه فرد و گاه در معنای وضع روحی او که معنای عام این واژه است به کار برده است، در حالی که مفهوم اصطلاحی حال و مقام و اختلاف بین این دو از دوران قبل از ابوطالب در زمان حارث محاسبی مطرح بوده است. حارث محاسبی متوفی ۲۴۳ است؛ یعنی حداقل صد سال قبل از ابوطالب می زیسته است و هجویری هنگام طرح مسأله رضا اختلاف نظر محاسبی را درباره حال و مقام با دیگران بیان کرده است. همچنین ابوطالب اشاره‌ای به روایتی از ابوسلیمان دارانی کرده است که طی آن ابوسلیمان از مقام و تقسیم بندی آن سخن گفته است و مقامات را به سه مقام زهد، ورع و رضا محدود دانسته است (مکی، ۱۳۱۰: ۲/ ۴۴). از این موارد روشن می شود که ابوطالب در عین آشنایی با اختلاف نظر علما درباره حال و مقام درباره تعریف دقیق این دو اصطلاح سکوت اختیار کرده است.

ابوسعبد واعظ (زاهد) خرگوشی نیشابوری (فوت ۴۰۷) در تهذیب الاسرار تعریفی مختصر از حال ارائه داده است، که مشابه تعریفی است که دراللمع آمده است. «وهی نازله تنزل بالعبد فی الخیر فیصفو له فی الوقت حاله و وقته» وی برای حال دو معیار نزول موهبت الهی و وقت را مد نظر قرار داده است؛

ولی از مراتب حال آن چنان که سراج در اللمع بیان کرده، سخن به میان نیاورده است (النيسابوری خرگوشی، ۱۹۹۹: ۴۳۴).

مراتب و درجاتی که وی در ذیل مبحث مقام آورده است، از نظر برخی صوفیان حال محسوب می‌شود. مثلاً ابوسعید واعظ، مراقبه را جزو مقامات محسوب کرده است، در حالی که از نظر سراج حال است. او توبه را مانند سراج جزو مقامات آورده است. توبه نیز شامل مقامات متعدد است که مؤلف تهذیب الاسرار از زبان یوسف بن اسباط آن را نقل کرده است: ۱- هجران الجهالات ۲- ترک البطالات، ۳- تولى عن المنكرات، ۴- الدخول فى المحبوبات ۵- التسارع فى الخيرات، ۶- تصحيح الاوبه ۷- لزوم التوبه ۸- اداء المظالم ۹- طلب المغنم ۱۰- تصفيه القلوب (النيسابوری، ۱۹۹۹: ۹۷) همچنین او خود اولین مقام مریدان منقطع را توبه دانسته و برای آن صد مقام قایل است (همان، ۹۴). ابو عبدالرحمن سلمی در کتاب درجات المعاملات که مضمون آن شرح اصطلاحات صوفیان است، درباره تعریف حال و مقام و تفکیک این دو چیزی نمی‌گوید. از نظر او توبه، حال محسوب می‌گردد. وی در این کتاب توبه را رجوع از حال ناپسند به حال پسندیده معنا کرده بود (سلمی، ۱۳۶۹: ۴۷۷). همچنین توکل را حال دانسته است: «والتوکل استواء الحال عند الوجود والعدم» (همان، ۴۸۱). سلمی، خوف (همان، ۴۸۸)، انس (همان) و رضا (همان: ۴۸۴) را از احوال دانسته است. پس این احوال اعطایی است و کسب و مجاهده بنده در نیل آن بی تأثیر است. در حالی که سراج آنها را از مصادیق مقام نامیده بود و اکتسابی.

ابومنصور اصفهانی در نهج الخاص از افرادی است که مقام را مقدم بر حال می‌داند، اگر چه او بین احوال و مقامات مرزبندی خاصی قائل نشده است، و مقامات را زیر مجموعه‌های حال ذکر کرده است؛ ولی در ذکر ترتیب احوال نوعی درجه بندی مفهومی را رعایت کرده است. یعنی احوالی که از لحاظ مفهوم با هم متناسب‌اند و در سیر و سلوک عارفانه هر حال مقدمه برای حال بعدی قرار می‌گیرد به دنبال هم آورده است. مثلاً او در ترتیب احوال چهل گانه ابتدا احوالی را ذکر کرده است که در ابتدای سیر و سلوک لازمند و محرک سالک برای مجاهده محسوب می‌شود. مثل توبه، اراده، صدق، اخلاص، محاسبه، ورع، زهد، توکل، فقر، صبر، رضا، خوف، رجا،... و آنها را به دنبال هم آورده است، از تعاریفی که در این باب ها آورده است، عملگرایی او و نیز تعهدی که به مسائل شرعی دارد، آشکار می‌گردد. آن که می‌کوشد تا از طریق مجاهده و ریاضت به مدارج برتر نیل آید، صوفی عملگرا

خواهد بود. این مسأله در مورد ابومنصور و نهج‌الخاص او نیز صدق می‌کند. نکته قابل ذکر در زمینه حال و مقام، ترتیب هر کدام است. هر نویسنده کوشیده است بنابر تجربه‌ای که داشته است، برای مقام یا احوال ترتیبی اتخاذ کند و چون تجربیات گوناگون است، ترتیب وصول احوال یا ترتیب اکتساب مقامات متفاوت خواهد شد. ابومنصور احوال یا مقامات را با توبه آغاز می‌کند و در نهایت با «همت» پایان می‌دهد. سراج مقامات را با توبه آغاز می‌کند و به رضا ختم می‌نماید و احوال را با قرب می‌آغازد و به یقین می‌رساند. چون هدف نهایی این دو متفاوت است پس در کیفیت وصول نیز فرق خواهد بود.

تعریفی که مستملی از حال ارائه می‌دهد بیشتر به اصل لغت باز می‌گردد و با مفهوم اصطلاحی که معمولاً صوفیه از آن درمی‌یابند مطابقت ندارد. او گفته است: «حال از تحوّل گرفته‌اند و تحوّل گشتن باشد و مخلوقان همه گردنده باشند. از حال به حال می‌گردند یا از فروتری به برتری یا از برتری به فروتری. باز حق محول احوال خلق است بر او گشتن روا نباشد. گرداند و خود نگردد» (مستملی، ۱۳۶۳: ۴/۱۴۳۲).

وی در جای دیگر تعریفی ارائه می‌دهد که ناظر به مفهوم اصطلاحی است و راهگشای تعاریف دقیق بعدی برای مفهوم «حال» است. او گفته است: «حال کسوت عبودیت است و مقام خلعت ربوبیت» (همان، ۱۹۷/۱). این تعریف با آنچه که منظور نظر ابونصر سراج است متفاوت است؛ زیرا سراج آنچه به قلوب نازل می‌شود، حال معنی کرده بود (سراج، ۲۰۰۱: ۴۰). اما در نگاه مستملی، حال با اعمال عبودیت حاصل می‌شود و مقام را به موهبتی الهی که در صورت خلعت بر بنده عطا می‌شود، تعبیر کرده است. وی در جایی دیگر رابطه‌ای بین حال و مقام می‌یابد: «باز چون حال درست گردد، مقام از پس درستی حال آید و رسیدن به مقام علتش حال نه... درستی مقام نبود، مگر به راستی حال. لکن بسیار بود که حال درست بود و مقام نادرست. زیرا که حال کسوت عبودیت است و مقام خلعت ربوبیت و کسوت، بیگانه و آشنا را پوشند، چنانکه عروس را به پیرایه ملک و جامه عاریت بیاریند. لکن جز برهنه در کنار شوی نخواهانند. مثل مقام کنار است و مثل حال حلیت» (همان، ۱۹۷/۱). به نظر می‌رسد به اعتقاد مستملی حال زیر مجموعه‌ای از مقام است که با تعریفی که ابو منصور اصفهانی در نهج‌الخاص ارائه داده است، مغایرت دارد. از نظر ابومنصور مقامات زیر مجموعه‌ای از حال هستند (اصفهانی، ۱۳۶۷: ۱۳۲). اما مستملی می‌گوید: «هر مقامی را آغازی است و نهایتی و میان ایشان احوالی

است متفاوت» (مستملی، ۱۳۷۳: ۱۱۴۷/۳). مستملی حوزه احوال و مقامات را متفاوت دانسته است... «و میدان بدایت و نهایت احوال مختلف است» (همان) و یا: «مقامات مختلف باشد و هر مقام را بدؤ و نهایت باشد و میان بدؤ و نهایت احوال مختلف باشد هر چه به یک محل ثابت شود به دیگر محل نفی شود» (همان، ۳/ ۱۱۴۸) «... پس کس باشد که او را مقام به دو حال است. از کسی سخن شنود که او را مقام نهایت حال است، آنچه اقرار آن است انکار این گردد و آنچه نفی این است اثبات آن گردد» (همان، ۱۱۴۹).

مستملی بخاری در شرح التعرف در مصادیقی که از احوال و مقامات ارائه می دهد، آشفتگی دارد؛ زیرا با عدم وضوح در تعریف، تعداد و مراتب حال و مقام نیز آشکار نیست. مثلاً مستملی غلبه (همان، ۱۴۷۰)، سکر (همان، ۱۴۸۸)، صحو (همان، ۱۴۹۷) و خوف و رجا (همان، ۱۸۱۰) را حال می نامد و زهد از نظر او مقام است (همان: ۱۷۴۳) که برخی از آنها شبیه سخن سراج است (سراج، ۲۰۰۱: ۴۱ - ۶۰).

تعریف حال از نظر قشیری چنین است: «معنی که بر دل در آید بی آنک ایشان را اندر وی اثری باشد و کسبی» (قشیری، ۱۳۸۵: ۹۲). گیسو دراز آن را چنین شرح می کند: «حالی که خواهد آمدن صاحب حال در آن تأملی و تفکری خواهد کرد؛ اما ورود او نخست به غیر تأملی و تفکری است. پس احوال از مواهب باشد در آن تصرف بنده را مدخلی نیست... حال آمد، از خدا آمد... و آن چون ابتداء به غیر کسب آمد حال نام کرده اند» (گیسودراز، ۱۳۶۱ق: ۲۵۹). نظر قشیری و سایر مشایخ صوفیه در زمینه تفاوت حال و مقام مشابه هم است که «احوال عطا بود و مقام کسب» (قشیری، ۱۳۸۵: ۹۲). در زمینه اختلاف نظر صوفیان در مصادیق احوال و مقامات و بحث بر سر رضا بین اهل خراسان و عراق، که خراسانیان، رضا را از مقامات می دانند که نهایت توکل است و اهل عراق بر آن معتقدند که رضا در شمار احوال است و بنده را در آن کسبی نیست (همان، ۲۹۵)؛ قشیری در داوری بین این دو جمع آنها را می پذیرد. بدین ترتیب که «بدایت رضا مکتسب بوده [بنده را] و آن از مقامات است و نهایت وی از جمله احوال بود و مکتسب نیست» (همان، ۲۹۶).

مصادیق حال از نظر قشیری شادی و اندوه یا بسط و قبض شوق و هیبت یا جنبش است (قشیری، ۱۳۸۵: ۹۲) که با برخی مصداق های حال از نظر سراج مطابقت دارد. وی تفکیکی بین حال و مقام قائل نیست؛ اما تصریح کرده است که پس از شرح الفاظ ابتدا مقامات را شرح خواهد داد و سپس احوال سالکین را بیان کند (قشیری، ۱۳۸۵: ۱۳۵)؛ از آنجا که مبحثی را که بعد از این سخن آورده

است، توبه است و آخرین مبحث قبل از وصیت در این کتاب، کرامت است (قشیری، ۱۳۸۵: ۶۲۲). آشکار است که وی توبه را مقام می‌داند و کرامت را در شمار احوال دانسته است.

از مسائلی که در مورد حال مطرح است، پایداری و ثبوت آن یا عدم پایداری است. قشیری به دوام حال بی اعتقاد است: «حال چون برقی بود اگر بایستد نه حال بود حدیث نفس بود» (همان، ۹۲). استدلال او آن است که پیامبر دائم اندر بالا بود و از حالی به حال برتر ارتقاء می‌یافت و چون «حال او اندر زیادت بود» (همان، ۹۴)، پس حال بر دوام نیست و می‌گوید: «چون حق حق عز بود رسیدن بدو اندر حقیقت محال بود، بنده دائم اندر زیادت بود و هیچ معنی نبود کی بدو رسد الا اندر مقدر خدای» (همان، ۹۴). در این نکته سخن او با سخن برخی صوفیان مغایر است. هجویری تا حدودی به دوام حال معتقد است. هجویری درباره دوام حال سخن حارث محاسبی را ذکر می‌کند با این نکته که «محبت و شوق و قبض و بسط جمله احوال اند» اگر دوام آن روا نباشدی نه محب محب باشد و نه مشتاق، مشتاق و تا این حال بنده را صفت نگردد اسم آن بر بنده واقع نشود» (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۵).

هجویری نیز در صدد توجیه نظر کسانی است که رضا را احوال می‌دانسته اند او سخن حارث محاسبی را در این باره بیان می‌کند که «رضا را از احوال می‌داند و از مواهب ذوالجلال. نه از مکاسب بنده و احتیال» (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۲). توجیه او آن است که «رضا سکون دل بود اندر تحت مجاری احکام بر آنچه باشد... از آنچه سکون و طمأنینت دل از مکاسب بنده نیست که از مواهب خدای است جل و جلاله و دلیل کند که رضا از احوال بود نه از مقام» (همان: ۲۷۲ و ۲۷۳). هجویری در بخش شرح اصطلاحات اولین اصطلاحاتی را که تعریف کرده است، حال و مقام است. او در ذکر احوال محاسبیان بحثی مشبع درباره حال و مقام ارائه کرده است که نشان دهنده اهمیت این دو اصطلاح نزد اوست.

خواجه عبدالله انصاری (فوت ۴۸۱) در صدمیدان مقامات و احوال را از هم تفکیک نمی‌کند؛ ولی در منازل السائرین بخشی را با عنوان احوال مشخص می‌کند و احوال ده گانه را در تجلی حالات محبت، غیرت، الشوق، قلق، عطش، وجد، دهش، هیمان، برق، ذوق، دانسته است (انصاری، ۱۳۶۱: ۱۵۱) که این اصطلاحات برخی با احوال تعریف شده در اللمع وجوه مشترک دارند. شایان ذکر است که خواجه عبدالله انصاری از احوالی چون، رجا، انس و طمأنینه، مشاهده و یقین در بخش های دیگر یاد می‌کند و از آنها در بخش احوال ذکری به میان نمی‌آورد.

غزالی (فوت ۵۰۵) در الاملاء در تعریف حال و مقام معیار مکان و وقت را گنجانده است. در الاملاء

آمده است: «و الحال: منزله العبد في الحين فيصفوا له في الوقت حاله و وقته» (غزالی، ۱۴۰۵: ۱۶). وی دربارهٔ مصداق‌های حال و مقام سکوت اختیار کرده است. مفهومی که غزالی از حال درمی‌یابد نسبت به مفهوم اصطلاحی حال که سراج، قشیری و هجویری درک کرده‌اند، خاص‌تر است. او حال را منزلت بنده در وقت و حال معرفی کرده است و حال را با دگرگونی احوال بنده به دلیل آنچه که بر قلبش نازل شده است، مرتبط می‌داند، «و الحال منزله العبد في الحين فيصفوا له في الوقت حاله و وقته، و قيل هو ما يتحول فيه العبد و يتغير مما يدعوى قلبه، فاذا صفا تارةً و تغير آخرى قيل له حال» (همان، ۱۶). از نظر او احوال نا‌پایدار است.

قطب‌الدین مظفر عبّادی (فوت ۵۴۷) در رکن سوم کتاب التصفیه فی احوال المتصوفه که نام آن را احوال نهاده است طی دو بخش احوال ظاهر و باطن را شرح می‌دهد. در بخش احوال ظاهر برای ذکر هفت مرتبه هفت اصطلاح شرح می‌گردد، چون: شوق، مراقبه، حیاء، وفا، سماع، وجد، صحبت (عبّادی، ۱۳۴۷: ۱۳۹ - ۱۶۰). و در احوال باطن برای ذکر هفت مرتبه هفت اصطلاح توضیح داده می‌شود، اصطلاحاتی چون: تفکر، بصیرت، معرفت، محبت، جمعیت، مشاهدت، تمکین (همان، ۱۶۰: ۱۷۹). او حال را چنین تعریف کرده است: «اصل حال از صفای دل است و حال بر مثال ضوء آینه و محل حال وقت است و مدرک وقت دل است، چون صافی باشد و حال را سرعتی تمام است که ادراک نتوان کردن اما او را آثار است... اطلاق لفظ صوفیان بر معنی است که از واردات غیبی به وقت صافی در خلوت نفسانی به دل رونده رسد که آثار آن در سلوک و حرکت ظاهر گردد، آن معنی در دل حلول کند و حایل گردد، میان دل او و میان التفات به آفرینش و این معنی حال ضیاء است از روزن غیب به مدد الهام از راه ولایت استقبال. دل صافی کند سر او در دل بگردد و مرد در اثر او بگردد» (همان، ۲۰۱). در این تعریف توجه به وقت نکته‌ای است که قبل از او در الاملاء غزالی و تهذیب الاسرار ابوسعید واعظ نیشابوری آمده بود.

روزبهان بقلی (فوت ۶۰۶) نیز در مشرب الارواح و شرح شطیحات در تعریف حال به وقت توجه کرده است. او در تعریف حال گفته است: «حال آن باشد که از انوار غیب به دل رسد (در) وقت مصفی کند. بدیهه تجلی بود ظهور حق به نعت کشف سر روح را بی کسب و رسم» (روزبهان بقلی، ۱۳۸۲: ۴۰۰). ملاحظه می‌گردد که او حال را مانند اسلاف خود معنا کرده است. تفاوتی که در تعریف او و دیگران وجود دارد دخیل داشتن معیار وقت در حال است. وی مقام را تدارک آمدن خصوصیتی چون

صبر و شکر دانسته است. در حالی که صبر از نظر سراج از مقامات است؛ ولی شکر از احوال به حساب آمده است. روزبهان در تکمیل تعریف حال و مقام دو اصطلاح دیگر مکان و وقت را نیز مطرح کرده است. وی در تعریف مکان گفته است: «مکان اهل کمال را بود که مسلطاند بر احوال به نعت تمکین. مکان از مقام عالی تر است؛ زیرا که توطن حال است در قلب و تربیت قلب در نور غیب بی تغییر صاحب مقام تغییر نگیرد. اصل مکان شهود حق است در سر قلب به نعت تجلی در همه اوقات.

مکانک من قلبی هو القلب کله فلیس شیء فیہ غیرک موضع
مکان تو در دل من، همه دل است جز برای تو دلم جایی برای هیچ چیز نیست
(روزبهان بقلی، ۱۳۸۲: ۴۰۰)

و در تعریف وقت گفته است: «وقت میان ماضی و مستقبل است، از زمان مراقبه، حقیقتش آنچه پیدا شود در دل از لطایف غیب» (همان). تعریفی که روزبهان از مکان ارائه می دهد متناسب با مفهوم مقام است. ولی وی مکان را از مقام برتر می داند و آن را توطن حال در قلب ذکر می کند. در حالی که بسیاری از مشایخ حال را گذرا و موقت محسوب داشته اند. احتمالاً روزبهان نیز جزء آن دسته از مشایخ است که حال را دائمی و با ثبات فرض کرده اند و می توان نتیجه گرفت که از نظر آنان حال موهبتی دائمی است که از جانب خداوند بر دل سالک اعطا می گردد. ولی قشیری حالی را که پایدار بماند و سوسه ی نفس دانسته بود.

نظریات سهروردی (فوت ۶۳۲) راجع به احوال در عوارف المعارف حاکی از پختگی و کمال اندیشه اوست. اساس احوال از نظر او محبت است که بر پایه آن شوق، انس، قرب، حیا، اتصال (وصل)، قبض و بسط، فنا و بقا پدید می آید (سهروردی، ۱۹۶۶: ۵۰۳ - ۵۲۳). از نظر او اهمیت محبت در احوال مانند ارزش و اعتبار توبه در مقامات است. «و هذا الحب الخالص، هو اصل الاحوال السنیه و موجها و هو فی الاحوال کالتوبه فی المقامات، فمن صحت توبته علی الکمال تحقق بسایر المقامات من الزهد والرضا... و من صحت محبته هذه تحقق بسایر الاحوال من الفناء و البقاء، والصحو، والمحو و غیر ذلك» (همان، ۵۰۵). در عوارف المعارف ترتیب احوال چنین آمده است: محبت، شوق، حیا، اتصال، قبض، بسط، بقاء، بقا، (همان، ۵۰۳ - ۵۲۳). پس از وی سخنان و نظریاتش مبنای نظر صوفیان واقع شد. عزالدین محمود کاشانی، و ابوالمفاخر یحیی باخرزی و عمادفقیه کرمانی و شمس الدین محمد آملی از او تأثیر پذیرفته اند. محیی الدین ابن عربی (فوت ۶۳۸) در فرهنگ مختصری که از اصطلاحات الصوفیه مستخرج از

فتوحات المکیه ترتیب داده است، حال را واردی که بر بنده بی خواست او نازل می شود و موجب دگرگونی صفات بنده می شود، دانسته است. «هو ما یرد علی القلب من غیر تعمد ولا اجتلاب و من شرطه ان یزول و یعقبه المثل فمن اعقبه المثل قال بدوامه و من یعقبه المثل قال بعدم دوامه، و قد قیل الحال تغیر الاوصاف علی العبد» (ابن عربی، ۱۹۳۸: ۲۳۴).

خواجه نصیر (فوت ۶۷۲) در کتاب انساب الاشراف برای احوال و مقامات تعریفی خاص ارائه نکرده است؛ ولی در عنوان بخشی از کتاب آورده است: «در ذکر احوال مقارن سلوک»، و در بخشی دیگر «در حالاتی که وصول را سانح سازد». از این دو عنوان می توان دریافت که منظور از حال در نظر وی وضع روحی سالک است، نه حال در معنای اصطلاحی صوفیه که واردی و نازلی از جانب حق بر دل صوفی باشد. با این حال به تسامح می توان این دو باب را در خصوص احوال در معنای اصطلاحی صوفیان دانست که مشتمل بر فصل های ارادت، شوق، محبت، معرفت، یقین و سکون است.

عزالدین محمود کاشانی (فوت ۷۳۵) درباره مسأله حال و دوام یا تغییر آن که محل اختلاف است و برخی به دوام و برخی دیگر به تحوّل آن معتقدند، با ذکر نظریات مخالف می گوید: «بعضی مشایخ بر آنند که حال آن است که ثبات و استقرار نیابد؛ بلکه چون برق پدید آید و زایل گردد... و بعضی بر آنند که تا ثابت و باقی نشود آن را حال نخوانند. چه حلول اقتضای ثبوت کند و چیزی که چون برق لامع گردد و فی الحال منطقی شود، اسم حال بر او درست نیاید و این مذهب اختیار شیخ شهاب الدین سهروردی است و گفته است که بقای حال مایه حدیث النفس نشود، مگر حالی ضعیف.. و احوال قویه هرگز با نفس ممتزج نشوند، همچنانک روغن به آب» (کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۲۷). عزالدین محمود با پذیرش نظر سهروردی رضا را از احوال دانسته است (همان، ۱۲۷). او در این راستا نظر ابو عثمان حیری را ذکر می کند که می گوید: «منذ اربعین سنه ما اقامنی الله فی حال فکرهته» و این قول اشارت است به دوام رضا و شک نیست که رضا از جمله احوال است» (همان، ۱۲۷). ناپایداری مفهوم رضا نزد عزالدین بر اساس این پندار است که بیشتر این اسامی و مراتب مفهومی صوری داشته اند و گفته است: «تقید به مقامات عوام محبان را بود» (همان، ۱۱۱) و احتمالاً خود اعتقادی به این نامگذاری ها نداشته است و صرفاً به تکرار نظریات دیگران اکتفا کرده است. کاشانی مبنای اختلاف نظر را در نامگذاری می داند. «... و منشأ اختلاف اقوال مشایخ رحمهم الله در احوال و مقامات از اینجاست که یک چیز را بعضی حال خوانند و بعضی مقام» (همان، ۱۲۵). این نامگذاری های صوری که گاه موجب آزار می گردد، همان

است که قبل از او هجویری نیز به آن اشاره کرده بود: «به جز آنکه مریدان را زجری کردی از عبارات و معاملاتی که موهوم خطابودی، هر چند اصل آن درست بودی» (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۷۶).

کاشانی نیز در شمار کسانی است که احوال را مقدمه برای کسب مقامات می شمردند: «چه جمله مقامات در بدایت احوال باشند و در نهایت مقام شوند. چنانکه توبت و محاسبت و مراقبت هر یک در مبدأ حالی بود در صدد تغیر و زوال و آن گاه به مقارنت کسب، مقام گردد. پس جمله احوال محفوف بود به مکاسب و جمله مقامات محفوف بود به مواهب و فرق آن است که در احوال مواهب ظاهر بود و مکاسب باطن و در مقامات مکاسب ظاهر بود و مواهب باطن» (کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۲۵).

عماد کرمانی (فوت ۷۳۵) در طریقت نامه نهایت احوال را وصل و وصال محبوب دانسته است؛ ولی صاحب عوارف المعارف بعد از وصال به احوال دیگر نیز معتقد است و نهایت سیر صوفی را در فانی شدن صوفی از خود و بقاء به خداوند دانسته است. زیرا سهروردی خویشان دار و اهل صحواست؛ ولی عماد اهل عشق است. اهمیت عشق در نظر عماد موجب شده است که سیر و سلوک را به محبوب که معشوق حقیقی است، ختم کند و او را غایت سیر سلوک بداند. از نظر گاه عماد فقیه کرمانی اتصال صوفی به پروردگار نهایت احوال است و در عوارف در میانه راه. این ناشی از تفاوت نگرش دو صوفی در سیر و سلوک عرفانی است.

شمس الدین محمد آملی (فوت ۷۳۵) تجلی احوال را در حالات محبت، شوق، غیرت، قرب، حیا، انس و هیبت، قبض و بسط، خوف و رجاء فنا و بقاء و اتصال می داند (آملی، ۱۳۷۹: ۲۶/۲ - ۳۳) که با اندکی تفاوت مشابه نظر سهروردی است.

ابو المفاخر یحیی باخرزی (فوت ۷۳۶) در اوراد الاحباب حال را «معانی که از صفای اذکار بردل وارد می شود و در وی حال می گردد» معنی کرده است (باخرزی، ۱۳۵۸: ۵۳). بخشی از این تعریف قول غزالی را در الاملاء به خاطر می آورد که گفته بود: «والحال منزله العبد فی الحین فیصفوا له فی الوقت حاله و وقته و قبل هوما یتحول فیہ العبد و یتغیر مما یرد علی قلبه» (غزالی، ۱۴۰۵: ۱۶) با این تعریف، حال امری اکتسابی است که با ذکر اوراد، شرایطی برای صوفی فراهم می گردد که به دریافت حال می انجامد.

احوال در اوراد الاحباب: مراقبه، قرب، محبت، رجاء، خوف، حیا، شوق، انس، طمأنینه، یقین، مشاهده، فواتح، لوایح، متایح (باخرزی، ۱۳۵۸: ۵۳ و ۵۴). احوال در اللمع و اوراد الاحباب مشابه است.

عبدالرزاق کاشانی (فوت ۷۳۶) نیز در دو کتاب اصطلاحات الصوفیه و لطایف الاعلام فی اشارات اهل الالهام به شرح اصطلاحات صوفیه همت گماشته است که شبیه تعریف قشیری، غزالی و سهروردی است. او مصداق‌های حال را چنین ذکر کرده است: «حزن او خوف او بسط او قبض او شوق او ذوق» (کاشانی، ۱۳۸۱: ۳۶). و حال را ناپایدار دانسته است که اگر بماند مقام نامیده می‌شود «فاذا دام و صار ملکا سمی مقاما» (همان). او در لطایف الاعلام بحثی مبسوط در باره دوام و مقام و ناپایداری حال مطرح کرده است (کاشانی، ۱۳۷۹: ۲۳۲).

سید شریف جرجانی (فوت ۸۰۵) درباره حال با ارائه تعریف به موهبتی بودن آن اشاره کرده و مشابه قشیری برخی مصداق‌های آن را برمی‌شمرد: «من طرب او حزن او قبض او بسط او هیبه...» (جرجانی، ۱۳۰۶: ۳۶)، و آن را دایمی نمی‌شمرد: «فاذا دام و صار ملکا یسمى مقاما» (همان).

نتیجه

جدول زیر خلاصه‌ای از سیر تاریخی دگرگونی و تفاوت مصداق‌های اصطلاح حال را در نزد عرفا می‌نمایاند:

نام کتاب و نویسنده آن	مدارج و ترتیب احوال	تعریف حال دارد / ندارد	تعداد احوال	ابتدای احوال	انتهای احوال
آداب العبادات: شقیق بلخی	زهد، خوف، شوق محبت (بدون تفکیک حال و مقام)	ندارد	۴	زهد	محبت
ابوبکر واسطی	زهد، ورع، رضا (بدون تفکیک حال و مقام)	ندارد	۳	زهد	رضا
اللمع: سراج	مراقبه، قرب، محبت، خوف و رجاء، شوق، انس، طمأنینه، مشاهده، یقین	دارد	۱۰	مراقبه	یقین
قوت القلوب: ابوطالب مکی	مقامات الیقین: توبه، صبر، شکر، رجاء، خوف، زهد، توکل، رضا، محبت (بدون تفکیک حال و مقام)	ندارد	۹	توبه	محبت
شرح تعرف: مستملی بخاری	بدون تفکیک حال و مقام	ندارد	۳۰	توبه	فنا و بقا
نهج الخاص: ابومنصور اصفهانی	مصداقی دقیق از احوال ارایه نکرده است. هر حال را شامل سه مقام می‌داند و مباحث را با توبه آغاز کرده است.	-	۴۰	توبه	همت

نام کتاب و نویسنده آن	مدارج و ترتیب احوال	تعریف حال دارد / ندارد	تعداد احوال	ابتدای احوال	انتهای احوال
تهذیب الاسرار: ابوسعبد واعظ خرگوشی	انتباه، حیاء، خوف، رجاء، اجتهاد، مخالفه الهوی، صبر، رضا، شکر، قناعت، سخا، انابت، احتیاس، توکل، تفویض، فراخ، نظر، خشوع، تفکر، تملق، تشویق، انابه، نصیحت	-	۲۴	انتباه	نصیحت
درجات المعاملات: ابوعبدالرحمن سلمی	توبه، انابه، تقوی، خوف و رجاء، زهد، توکل، اخلاص، وفاء، فقر، وجد، جود و سخاء، تفکر، حیاء، عنایت، رضا، تصوف، خلق، زیارت، سماع، وجود و تواجد، حق و حقیقت، یقین، تفرید و تجرید، فراست، محبت و عشق، صدق، شوق، علم الیقین و عین الیقین، موافقت، مشاهده، انس، سکر، فناء و بقاء، جمع و تفرقه	عدم وضوح در تعریف و مصداق حال و مقام	۴۴	توبه	جمع و تفرقه
رساله قشیریه: ابوالقاسم قشیری	شادی و اندوه یا بسط و قبض شوق و هیبت یا جنبش... کرامات (بدون تفکیک مصداق حال و مقام)	دارد	-	-	کرامات اولیاء
کشف المحجوب: هجویری	بدون ذکر مصداق	دارد	-	-	-
التصیفه فی احوال المتصوفه: عبادی	شوق، مراقبه، حیاء، وفا، سماع، وجد، صحبت احوال باطن: تفکر، بصیرت، معرفت، محبت، جمعیت، مشاهدت، تمکین	ندارد	۱۴	شوق	تمکین
صد میدان: خواجه عبدا... انصاری	توبه، مروت، انابت، فتوت، ارادت، قصد، صبر، جهاد، ریاضت، تهذیب، محاسبه، زهد، تجرید، ورع، تقوی، معامله، مسالمت، یقین، بصیرت، توکل، لجا، رضا، موافقت، اخلاص، تبتل، عزم، استقامت، تفکر، ذکر، فقر، تواضع، خوف، وجل، رهبت، اشفاق، خشوع، تذلل، اخیات، الباد، هیبت، فرار، رجاء، طلب، رغبت، مواصلت، مداومت، خطرت، همت، رعایت، سکینه، طمأنینه، مراقبت، احسان، ادب، تمکن، حرمت، غیرت، جمع، انقطاع، صدق، صفا، حیاء، لقت، ایشار، تفویض، فتوح، غربت، توحید، تفرید، علم، بصیرت، حیات، حکمت، معرفت، کرامت، حقیقت، ولایت، تسلیم، استسلام، اعتصام، انفراد، سر، غنا، بسط، انبساط، سماع، اطلاع، وجد، لحظه، وقت، نفس، مکاشفه، سرور، انس، دهشت، مشاهده، معاینه، فنا و بقاء.	-	۱۰۰	توبه	بقاء

نام کتاب و نویسنده آن	مدارج و ترتیب احوال	تعریف حال دارد / ندارد	تعداد احوال	ابتدای احوال	انتهای احوال
منازل السائرين: خواجه عبدالله	محبت، غیرت، شوق، قلق، عطش، وجد، دهشت، هیمن، برق، ذوق	دارد	۱۰	محبت	ذوق
مشرب الارواح: روزبهان بقلی	در مقام سالکین ۵۰ مرتبه ذکر کرده است: تدارک، اقتدا، مجاهده، ورع، زهد، طهارت، صمت، خلوت، عزلت، محافظت اوقات، ریاضت، تهذیب، کسب، تزکیه باطن، دفع خطرات، موعظه النفس، محاسبه، مطالبه، ترقب، قصد، تقرب، مراقبه، رعایت، انتظار، اشتیاق، تقوی، اشفاق، حزن، خشوع، تواضع، قناعت، صفاء، روح، اراده، تصبّر، صبر، خوف، رجاء، توکل، تسلیم، تفویض، رضا، خلق، توفیق، عبودیت، طمأنینه، ثقّه، عنایت	ندارد	۵۰	تدارک	عنایت
انساب الاشراف: خواجه نصیرالدین طوسی	ارادت، شوق، محبت، معرفت، یقین، سکون	ندارد	۶	ارادت	سکون
عوارف المعارف: سهروردی	محبت، شوق، انس، قرب، حیا، اتصال، قبض و بسط، فنا و بقا	دارد	۱۰	محبت	فنا و بقا
مصباح الهدایه: محمود کاشانی	محبت، شوق، انس، قرب، حیا، اتصال، قبض و بسط، فنا و بقا	دارد	۱۰	محبت	فنا و بقا
اوراد الاحباب: باخزری	مراقبه، قرب، محبت، رجاء، خوف، حیا، شوق، انس، طمأنینه، یقین، مشاهده، فواتح، لوايح، متایح	دارد	۱۴	مراقبه	متایح
نفیس الفنون: آملی	محبت، شوق، غیرت، قرب، حیا، انس و هیبت، قبض و بسط، خوف و رجاء فنا و بقا و اتصال	دارد	۱۰	محبت	اتصال
التعريفات: سیدشریف جرجانی	حزن، قبض، بسط، هیبت،	دارد	-	-	-

از جدول فوق استنباط می‌گردد که در قرون اولیه تاریخ تصوف، تعریفی دقیق از اصطلاح حال وجود نداشته است. در نتیجه مصداق‌های آن نیز آشکار نیست. به نظر می‌رسد نویسندگان خراسانی چون سلمی، ابونصر سراج و قشیری توجه خاصی به تعداد مصداق‌های احوال نداشته‌اند و ابونصر هم که هفت مقام و ده حال را شرح کرده است، تعددی در شماره و عدد نداشته است. سلمی نیز در

درجات المعاملات ۴۴ حال را بر شمرده است. به نظر نمی رسد که نفس تعداد برای سلمی اهمیت داشته باشد؛ ولی برای برخی از مشایخ شماره احوال و مقامات مهم بوده است، مثلاً خواجه عبدالله انصاری تعمّدی در آوردن صد مقام داشته است و یا روزبهان کوشیده تا مقامات را به هزار برساند و نیز ابومنصور اصفهانی عدد چهل را که یادآور اربعینات صوفیه است، مطرح ساخته است.

درباره اشتمال مقام یا احوال بر دیگری، سراج، قشیری و هجویری و... سکوت اختیار کرده اند. در حالی که ابوطالب مکی و ابومنصور اصفهانی و سلمی و کلابادی و مستملی به اشتمال مقامات بر احوال یا به عکس اعتقاد دارند.

هر نویسنده کوشیده است بنابر تجربه‌ای که داشته است، برای مقام یا احوال ترتیب و درجاتی اتخاذ کند و چون تجربیات گوناگون است، ترتیب وصول احوال یا ترتیب اکتساب مقامات نزد هر کدام متفاوت است.

شایان ذکر است که تقدّم و تأخّر مراتب احوال و مقامات به خودی خود اهمیتی ندارد؛ ولی در سیر و سلوک صوفی برای رسیدن به درجات و مقامات اهمیت ویژه‌ای می یابد. صوفی که رضا را حال بداند، به کوشش و کسب خود امید نبسته و یکسره دل به عطای خدا دارد و به آنچه از جانب پروردگار چه نیک و چه شر مقدر شده راضی و خرسند است و آنکه رضا را از مقامات می شمرد، به مجاهده می پردازد تا به آن مقام نائل گردد. آن که توکل را مقام می خواند با تلاش برای کسب آن، می کوشد. آن که غایت احوال را وصل می خواند، سالکی اهل عشق است و آن که غایت احوال را توکل می داند، توکل و خود را به خدا واگذارند را نهایت راه می شمارد.

از طرف دیگر چون احوال وابسته به کوشش فردی صوفیان نیست با تغییر نهایات احوال روش‌های سلوک نیز اندکی متفاوت می گردد. باید یادآوری کرد که تفاوت مدارج احوال و مقامات بنابر تجربه‌های شخصی عارف است. بی تردید تجربه‌های شخصی مشایخ در تربیت شاگردان برای انجام فعالیت‌های عبادی و ذکرآزکار و اوراد جهت ارتقاء به مقامات برتر و شایستگی دریافت موهبات الهی مؤثر بوده است. بی شک دلیل اختلاف آرا در مصادیق حال و مقام نیز ناشی از تفاوت تجربه‌های شخصی است. هجویری دلیل این تفاوت مصداق را در نوع نگرش صوفی می داند که حاکی از تجربیات و واقعه‌هایی است که برای او روی داده است.

منابع

۱- قرآن کریم.

- ۲- آملی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۹ ق). *نفايس الفنون في عرايس العيون*، ج ۲، تصحيح سيد ابراهيم میانجی، تهران: کتابفروشی اسلامیة.
- ۳- اصفهانی، ابومنصور. (۱۳۶۷). «نهج الخاص»، تصحيح نصرالله پور جوادی، مجله تحقیقات اسلامی، سال سوم، ش ۱۰۲، ص ۱۳۲-۱۰۵.
- ۴- انصاری، خواجه عبدالله. (۱۳۷۲). *صد میدان*، [مجموعه رسائل فارسی]، چاپ اول، به اهتمام سرور مولایی، انتشارات توس.
- ۵- ----- (۱۳۶۱). *منازل السائرین*. ترجمه عبدالغفور روان فرهادی، تهران: انتشارات مولی.
- ۶- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳۵۸). *اوراد الاحباب و فصوص الاداب*، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.
- ۷- ترمذی، ابی عبد الله محمد بن الحسین. (۱۹۶۵ م). *ختم الاولیاء*، تصحيح عثمان اسماعیل یحیی. بیروت: مطبعة الكاثولیکیه.
- ۸- جرجانی، سیدشریف علی بن محمد. (۱۳۰۶ ق). *التعريفات*، مصر: مطبعة الخیریه، (افست: ایران. انتشارات ناصر خسرو)، الطبعة الاولى.
- ۹- روزبهان بقلی شیرازی، ابومحمد. (۱۳۸۲). *شرح شطحيات*، مقدمه و تصحيح هنری کوربن، ترجمه مقدمه: محمدعلی امیر معزی، تهران: طهوری، چاپ چهارم.
- ۱۰- ----- (۱۹۷۳ م). *مشرب الارواح*، تصحيح لطيف محرم خواجه، استانبول: مطبعة کلیه الآداب.
- ۱۱- سراج، ابونصر عبدالله بن علی. (۲۰۰۱ م). *اللمع في تاريخ التصوف الاسلامی*، تصحيح کامل مصطفی الهنداوی، بیروت: دار الكتب العلمیه، الطبعة الاولى.
- ۱۲- سلمی، ابو عبدالرحمن. (۱۳۶۹). *درجات المعاملات*، تصحيح احمد طاهری عراقی، [مجموعه آثار سلمی. ج ۱]، تهران: نشر دانشگاهی، چاپ اول.

- ۱۳- سهروردی، عبدالقاهر عبدالله. (۱۹۶۶م). **عوارف المعارف**، بیروت: دارالکتاب العربی، الطبعة الاولى.
- ۱۴- شعبانزاده، مریم. (۱۳۸۷). «سیرتطور مقامات تا قرن هشتم»، مجله تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی، ش ۱۶۲، ص ۴۹-۶۹.
- ۱۵- شقیق بلخی، ابو عبدالله. (۱۳۶۶). «رساله آداب العبادات»، تصحیح پل نویا ترجمه نصر الله پور جوادی، مجله معارف، دوره چهارم، ش ۱، ص ۱۰۶ - ۱۲۰.
- ۱۶- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۹). **اوصاف الاشراف**. تصحیح سید مهدی شمس‌الدین، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، چاپ اول.
- ۱۷- العبادی، قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر. (۱۳۴۷). **التصفيه فی احوال المتصوفه** (صوفی نامه)، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ۱۸- غزالی، ابو حامد محمد. (۱۴۰۵ق). **الاملاء فی اشکالات الاحیاء** [ضمیمه احیاء علوم الدین]. ج ۵، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- ۱۹- فقیه کرمانی، عماد. (۱۳۸۰). **دیوان**، (طریقت نامه) تصحیح محمدرضا صرفی و داریوش کاظمی، چاپ اول، کرمان: انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ۲۰- قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). **رسالة قشیریه**. ترجمه ابوعلی حسن بن عثمان، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، چاپ ششم.
- ۲۱- کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۶۷). **مصباح الهدایه**، تصحیح همایی، تهران: انتشارت هما، چاپ سوم.
- ۲۲- گیسودراز، سید محمد حسینی. (۱۳۶۱ق). **شرح رساله قشیریه**، تصحیح مولوی حافظ سید عطا حسین صاحب ام، حیدرآباد: کتابخانه مدراس روضتین گلبرگه شریف.
- ۲۳- مستملی بخاری، ابو ابراهیم اسماعیل بن محمد. (۱۳۷۳). **شرح التعرف**، جلد سوم، تصحیح محمد روشن، تهران: اساطیر، چاپ دوم.
- ۲۴- ----- (۱۳۶۳). **شرح التعرف**، جلد اول و دوم و چهارم، تصحیح محمدروشن، تهران: اساطیر، چاپ اول.

- ۲۵- مکی، ابوطالب. (۱۳۱۰ق). قوت القلوب فی معامله‌المحجوب و وصف طریق‌المريد الى مقام التوحيد، مصر: دار صادر
- ۲۶- هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۳). کشف‌المحجوب. تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش، چاپ اول.

نشریه علمی - پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۱۸۲-۱۴۹

حافظ، تقدیر گرای سازگار گرا

میرسعید موسوی کریمی* - حمیده طهرانی حائری**

چکیده

بحث پیرامون نگاه فلسفی-کلامی حافظ به مقولاتی چون تقدیر ازلی، جبر، اختیار و اراده انسان، پردامنه و مناقشه‌برانگیز است. منظور از جبر و تقدیر، تحقق تخلف‌ناپذیر و از پیش تعیین شده حوادث، افعال و آینده انسان‌ها بر اثر قوانین ضروری و گریزناپذیر علت و معلول حاکم بر عالم، یا مطابق اراده پیشین و تغییرناپذیر خداوند است. از طرف دیگر، به نظر می‌رسد که دست کم بخشی از عوامل تعیین کننده افکار، احوال، و اعمال انسان، تحت سیطره و اراده او قرار دارند. سازگار گرایان این دو ادعا را قابل جمع و ناسازگار گرایان غیر قابل جمع می‌دانند. هدف اصلی مقاله، پژوهش پیرامون چگونگی جمع اشعار تقدیر گرایانه حافظ با اشعار اختیار محور اوست. مقاله را با مروری به تاریخ اندیشه‌های تقدیر گرایی در ایران باستان و یونان باستان شروع و بعد، چگونگی طرح آن را در مکتب‌های کلامی یهودیت- مسیحیت، و اسلام بررسی می‌کنیم. سپس، اشعار جبر گرایانه، نوع جبر گرایی، دلایل و انگیزه های جبر گرایانه حافظ بحث می‌شود.

واژه‌های کلیدی

حافظ، تقدیر گرایی، اختیار، سازگار گرایی، ناسازگار گرایی.

* استادیار فلسفه دانشگاه مفید (نویسنده مسئول) mmkarimi@sharif.edu

** دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات htehran@yaho.co.uk

پیش درآمد

تقدیرگرایی (Fatalism) غالباً به معنای تسلیم شدن در برابر آینده گریزناپذیر تعریف شده است. اما فلاسفه از این اصطلاح چنین منظور کرده‌اند که ما اختیاری برای انجام هیچ کاری به جز آن چه آن را واقعاً انجام می‌دهیم، نداریم. از تقدیرگرایی تعبیرهای مختلفی ارائه شده است. در صورتی که اتکای آن به ضرورت قوانین متافیزیکی باشد، تقدیرگرایی متافیزیکی یا منطقی (Metaphysical Fatalism) نامیده می‌شود. اما چنان چه معنای تقدیرگرایی، تحقق تخلف‌ناپذیر و از پیش تعیین‌شده حوادث و افعال، مطابق خواست یا اراده خداوند باشد، از آن به تقدیرگرایی کلامی یا دینی (Theological Fatalism) تعبیر شده است (Zagzebski, 2007: 105-6).

البته باید توجه داشت تقدیرگرایی با جبرگرایی متفاوت است. بر مبنای جبرگرایی (Determinism)، به دلیل قوانین ضروری علت و معلولی، هر آن چه در آینده اتفاق می‌افتد؛ از جمله افعال انسان‌ها، توسط علل پیشین بالضروره تعیین شده‌اند، و از آن‌ها گریزی نیست. اما، تقدیرگرایان، آینده محتوم انسان‌ها را صرفاً مستند به قانون ضروری علت و معلول نمی‌دانند. بنا بر این، می‌شود گفت که تقدیرگرایی در مقایسه با جبرگرایی مقوله ای عام‌تر است (Rice, 2010).

اما، مسأله مهمی که در طول تاریخ اندیشه‌های کلامی - فلسفی با مسأله جبرگرایی و تقدیرگرایی گره خورده، این است: آیا اراده و اختیار انسان با جبر و تقدیر قابل جمع و سازگار است یا خیر؟ پاسخ ناسازگارگرایان (Incompatibilists) به این پرسش، منفی است. آنان بر این اعتقادند که باور به اختیار انسان با فرض جبر حاکم بر عالم، یا تقدیر پیشین و ازلی همه حوادث عالم توسط خداوند ناسازگار است و این دو قابل جمع نیستند. از طرف دیگر، سازگارگرایان (Compatibilists) معتقد به سازگاری بین علم پیشین الهی و اختیار انسان، و هم چنین سازگاری جبر علی و معلولی حاکم بر عالم با اراده انسان هستند. در طول تاریخ اندیشه‌ها، طرفین این نزاع کلامی - فلسفی، ادله و براهینی را له آراء خود و علیه آراء مقابل اقامه کرده‌اند.

در این مقاله، هدف نگارندگان، پژوهش پیرامون این موضوع است که اولاً: آیا حافظ شاعری تقدیرگرا و جبرگرا است یا این که اعتقادی به تقدیر پیشین و جبر حاکم بر عالم ندارد؛ ثانیاً: در صورتی که اشعار تقدیرگرایانه و جبرگرایانه حافظ غلبه چشم‌گیری بر اشعار مخالف آن داشته باشد، چگونه می‌توان آن‌ها را با اشعاری که وی در آن‌ها، باور خود را به اختیار و آزادی انسان بیان کرده

است، جمع و سازگار نمود؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، مقاله با مروری اجمالی به تاریخ اندیشه‌های تقدیرگرایی در ایران باستان و یونان باستان شروع می‌شود. سپس به چگونگی طرح و بحث آن‌ها در مکتب‌های کلامی یهودی- مسیحی و مسلمانان اشاره می‌کنیم. پس از آن، به اشعار جبرگرایانه، نوع جبرگرایی، دلایل و انگیزه‌های جبرگرایانه حافظ پرداخته و نتایج چنین رویکردی را بررسی می‌کنیم. در بخش انتهایی مقاله نیز، ضمن مروری بر آراء فلسفی سازگارگرایان و ناسازگارگرایان، به این نتیجه خواهیم رسید که حافظ را می‌توان از زمره اندیشمندان معتقد به تقدیرگرایی سازگارگرایانه به شمار آورد. به عبارت دیگر، حافظ میان تقدیرگرایی و جبرگرایی، از یک طرف، و اختیار و اراده انسان‌ها، از طرف دیگر، تناقضی نمی‌بیند.

سابقه تاریخی تقدیرگرایی

اعتقاد به تقدیرگرایی سابقه‌ای بس دیرینه در میان غالب فرهنگ‌های بشری دارد. در واقع، بیشتر زبان‌های کهن عالم واجد واژه‌ای معادل برای "تقدیر" هستند. به عنوان مثال، این واژه در زبان چینی "مینگ" (Ming)، در زبان سانسکریت "دیوا" (Daiva)، در زبان یونانی "میرا" (Moira)، و در زبان لاتین "فورتونا" (Fortuna) نامیده شده است (Zagzebski, 2007: 100). در آثار باقی‌مانده از ایران باستان نیز گفته‌های کم و بیش فراوانی درباره تقدیر آمده است. بنا به نظر برخی (جلالی، ۱۳۷۲: ۴۲)، تحت تاثیر نحله فکری «اورفئوس‌گری» در بابل که به خدای زمان و اقتدار بی‌چون و چرای او به عنوان تعیین‌کننده قضا و تقدیر حاکم بر زندگی بشر اعتقاد داشتند، ایده خدای زمان قدرتمند و جباری به نام «زروان» توسط مغ‌های هخامنشی عرضه شد، و ارزش‌های جبری مربوط به قضا و قدر از این طریق بر مبنای اعتقادی و فرهنگی ایرانیان سایه افکند. به عنوان مثال، از مطالب فصل بیست و هفتم مینوی خرد چنین برمی‌آید که کار تقدیر شامل سه مرحله است: ۱) بخش یا قسمت؛ یعنی تعیین اولیه سهمی که بایستی به هر یک از آدمیان تعلق گیرد؛ ۲) زمانک یا لحظه، که عبارت است از لحظه‌ای که سهم مقدر به مرحله فعلیت می‌رسد؛ ۳) تصمیم نهایی، که تحقق کامل تقدیر است (رینگرن، ۱۳۸۸: ۳۹-۴۰). این سه مرحله که آغاز، میانه و انجام یک پدیده واحد را نشان می‌دهند، صفات اصلی زروان را باز می‌تابانند. در واقع، زروان خاستگاه و منشاء عالم وجود و لذا تعیین‌کننده نهایی جهت‌گیری همه چیز در کائنات است (جلالی مقدم، ۱۳۷۲: ۲۳۴). به عبارت دیگر، زروان همان تقدیر است که سرنوشت،

حیات و مرگ همه چیز، از جمله آدمیان، را رقم زده است (باقری، ۱۳۸۵: ۲۵۲). در ادبیات زرتشتی نیز زمان بیکرانه را زروان می‌خوانند (بهار، ۱۳۶۳: ۱۱) و همین نشان می‌دهد که او در زمره ایزدانی به شمار می‌آمد که با سپهر، جو و تقدیر پیوند داشته‌اند (رینگرن، ۱۳۸۸: ۴-۵۳).

در بخش‌های متعددی از مهابهارات و برخی دیگر از آثار ادبی هند نیز اعتقاد به تقدیر بیان شده است: [همه مخلوقات] بازیچه‌های دست زمانند؛ [زمان] به میل خود آن‌ها را به این سو و آن سو می‌اندازد... چه کسی می‌تواند به مدد خرد از حکم تقدیر (Daiva) سرپیچد؟ هیچ‌کس نمی‌تواند از راهی که سرنوشت (Vidhatar) پیش‌روی او قرارداده است پای بیرون‌گذار (رینگرن، ۱۳۸۸: ۶۲).

در تراژدی‌های یونان باستان نیز آدمیان غالباً به صورت مخلوقات عاجزی ترسیم می‌شوند که سرنوشتشان توسط تقدیر به شکلی محتوم رقم خورده است. در آثار آشیلوس (Aeschylus)، هم چون «پرومته در زنجیر» که خدایان و انسان‌ها با یکدیگر در جدالند، چنین آمده که همگی تسلیم اراده تقدیر هستند.^۱ قهرمانان داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های سوفوکل،^۲ چون «اودیپ شهریار» و «آنتیگون» هم، آن‌چنان تحت تاثیر زنجیره محتومی از حوادث گذشته هستند که اراده آن‌ها در نهایت، تأثیر چندانی در سرنوشتشان ندارد. آن‌ها در واقع بازیچه تقدیر کور، بی‌رحم و محتومی هستند که حتی تمایلات اخلاقی را نیز به بازی می‌گیرد.^۳ در حماسه منظوم ایلیاد، هومر حتی خدایانی چون زئوس را اسیر دست تقدیر می‌داند؛ چرا که آن‌ها آینده را خلق نمی‌کنند، هرچند از آن آگاهند.^۴

از نظر دو فیلسوف یونان باستان، سقراط و افلاطون (۱۹۹۷)،^۵ اراده انسان تحت تاثیر خرد اوست. البته این دیدگاه لزوماً به تقدیرگرایی منجر نمی‌شود و حتی ارسطو، بنا به تفسیری مشهور، برهانی بر علیه جبرگرایی اقامه کرده است (Aristotle, 2009: 241-44). اما جهان مکانیکی و بی‌روح دموکریت که وی عالم و هر چه در آن است را برآمده از چگونگی کنش و واکنش ذرات اتمی می‌داند، بالاچاره به حاکمیت نه تنها جبرگرایی؛ بلکه تقدیرگرایی بر اعمال انسان منجر می‌شود (Russell, 1996: 73). از نگاه رواقیون (Stoics) نیز جهان، زنجیره‌ای قطعی و ضروری از علل و معلولات است. بنا بر این، طبیعت و قوانینش تخلف‌ناپذیرند. از نگاه آنان تقدیر، لایه زیرین چنین زنجیره‌ای است (Baltzly, 2010).

سیسرون (Cicero) خطیب و فیلسوف رم باستان نیز تأکید داشت که خدایان می‌توانند آینده را ببینند. بنا بر این، آینده باید قطعی، از پیش تعیین شده، و در نتیجه ضروری باشد (Long & Sedley, 1987: 55L).

تقدیرگرایی، یهودیت و مسیحیت

با ظهور یهودیت و مسیحیت، دیدگاه کفّاری که معتقد بودند همهٔ افعال انسان‌ها و خداوند تحت تأثیر قوانینی تخلف‌ناپذیر هستند، به چالش کشیده شد. توماس کاهیل (Cahill, 1998) ادعا می‌کند که سهم منحصر به فرد یهودیت در تمدن غربی نجات دادن غربی‌ها از باور قدیمی دُوری و تقدیری بودن زمان و جایگزینی آن، با باور به خطی بودن تاریخ با پایانی خوش است. هرچند این ادعا کمی اغراق آمیز به نظر می‌رسد؛ اما این نیز قابل انکار نیست که از دیدگاه یهودیان و مسیحیان سنتی، خداوند موجودی است، مختار و نامحدود که هر چه را اراده کند، می‌تواند انجام دهد. بعلاوه، انسان‌ها نیز می‌توانند با اراده و اختیار خود، آینده‌شان را رقم بزنند. بنا بر این، یهودیان و آباء نخستین مسیحیت با تقدیرگرایی به مخالفت پرداختند.^۶

اما از طرف دیگر، فرض وجود خداوندی که عالم و قادر متعال است و با علم خطاناپذیر پیشین خود همهٔ حوادث حال و آیندهٔ جهان را می‌داند، مشکل تازه‌ای در برابر یهودیان و مسیحیان قرار داد. آن‌ها بر این باور بودند که انسان‌ها آزاد و مسئول آفریده شده‌اند. اما سوال این بود که چگونه می‌توان اراده و اختیار انسان را با علم پیشین خداوند و سیطرهٔ ارادهٔ او بر همهٔ حوادث عالم سازگار کرد؟ (Zagzebski, 2007: 109-110).

بعلاوه، اگر چنین سازگاری ممکن نباشد و انسان‌ها مجبور و مقدر به انجام اعمال از پیش تعیین شده باشند، ثواب و عقاب چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ نتیجه این که در الهیات یهودی و مسیحی مشکل فلسفی قدیمی تقدیرگرایی به مسألهٔ کلامی چگونگی سازگاری تقدیر الهی و علم پیشین او با اختیار بشر تبدیل شد. به نظر می‌رسد این مسأله، که عنوان دیگر آن مسألهٔ «جبر و اختیار» است، از قدیمی‌ترین بحث‌های کلامی باشد.

تقدیرگرایی در کلام اسلامی

معضل جبر و اختیار در واقع از اولین مسائلی بود که در جامعهٔ علمی مسلمانان طرح شد (مطهری، ۱۳۹۶/۲۵۳۵: ق: ۱۱). مسلمانان به پیروی از آیات قرآن و سنن نبوی و علوی بر این باورند که خداوند، عالم مطلق، قادر مطلق و مختار مطلق است، و هرچه را اراده کند به طرفهٔ العینی محقق می‌شود. از طرف دیگر، همهٔ حوادث گذشته و حال و آینده در لوح محفوظ الهی ثبت و ضبط و بر مبنای ارادهٔ تخلف

ناپذیر خداوند حتمی و مقدر گشته‌اند. پس چگونه می‌توان در چنین عالم از پیش تعیین شده‌ای انسان را موجودی مختار که مسئول عواقب اعمال خیر و شر خود است، دانست؟ اگر سرنوشت ما از پیش تعیین شده است، آیا هیچ دلیل عقلانی و انگیزه خردمندانه‌ای برای تلاش و کوشش جهت تغییر سرنوشت و اصلاح امور باقی می‌ماند؟ یا در این میان، آیا انسان هم‌چنان می‌تواند امیدوار باشد که فلک را سقف بشکافد و طرحی نو دراندازد؟

از طرف دیگر، مسأله جبر و اختیار بحث از عدل الهی را به میان آورد؛ زیرا به نظر می‌رسد، رابطه مستقیمی میان اختیار و عدل، و هم چنین جبر و نفی عدل وجود دارد. به عبارت دیگر، تکلیف و پاداش و کیفر عادلانه تنها برای انسان مختار، معنی پیدا می‌کند. انسان مجبور چون مسئول عمل خود نیست، پاسخگوی عواقب آن نیز نخواهد بود. پس، پاداش و مجازات اعمال نیز نخواهد داشت؛ مگر این که رابطه بین عمل مبتنی بر اراده، از یک طرف، و ثواب و عقاب، از طرف دیگر، را کاملاً منکر شویم. در هر حال، متناسب با پاسخ‌های داده شده به این سؤالات، در طول تاریخ کلام و فلسفه اسلامی سه مکتب اصلی به وجود آمد: ^۷ مکتب اشعری، مکتب اعتزال و مکتب شیعه. ^۸

مکتب اشعری و اشاعره

اشاعره که معتزله آن‌ها را «مجبره» می‌نامیدند، پیروان متکلم معروف ابوالحسن علی بن اسمعیل‌الاشعری (۳۳۴-۲۶۰ هجری) بودند که خود زمانی از اصحاب اعتزال بود، و سپس در آغاز قرن چهارم از آن‌ها گسست. ^۹ از میان تربیت‌یافتگان مکتب اشعری ابوبکر باقلانی (۴۰۳.ق) و قاضی عبدالجبار (۴۱۵.ق) از همه مشهورترند. عالمانی همچون ابن‌فورک (۴۰۰.ق)، خطیب بغدادی (۴۶۳.ق)، امام‌الحرمین جوینی (۴۷۸.ق)، و امام‌محمد غزالی (۵۰۵.ق) بیشترین نقش را در گسترش مذهب اشعری بر عهده داشتند.

اشاعره صفات خداوند از قبیل علم، قدرت یا حیات را حقایقی زائد بر ذات او و مغایر با آن و مانند ذات، قدیم می‌دانستند. آن‌ها چون به «عقل مستقل» یا به عبارت دیگر، «مستقلات عقلیه» اعتقاد نداشتند، بر این باور بودند که مفاهیمی چون عدل، عدالت، اختیار، تقدیر و نظایر آن همه باید از لسان شرع اخذ شوند و در این مسائل باید تابع سنت اسلامی بود. از این رو، آن‌ها را اهل سنت یا اهل حدیث نیز خوانده‌اند.

بنا به نظر اشاعره، آن چه خداوند می‌کند، حکمت است، نه این که آن چه حکمت است، خداوند

انجام می‌دهد. بنا بر این، استناد افعال خداوند به یک سلسله مصلحت‌ها نادرست است. هم مخلوقات و هم مصلحت‌ها آفریده‌ی خداوند متعال هستند و لازم نیست رابطه‌ای تکوینی و ذاتی و علی و معلولی میان اشیاء و مصلحت‌های آن‌ها وجود داشته باشد. چون همه‌ی قوانین، مخلوق و محکوم خداوندند و او حاکم مطلق است، برای فعل حق نمی‌توان قانونی فرض کرد و آن را حاکم بر او و فعل او قرار داد. چنین کاری در واقع نوعی تعیین تکلیف و تحدید و تقیید مشیت و اراده برای ذات حق محسوب می‌گردد که مطابق نظر اشاعره مردود است (مطهری، ۱۳۹۶/۲۵۳۵، ق: ۱۲ و ۱۶).

بر همین قیاس، معنی عادل بودن ذات حق، پیروی او از قوانین عدل، مستقل از خواست و فرمان خودش، نیست؛ بل این خود اوست که منشاء عدل است. پس آن چه او کند عدل است: "آن چه آن خسرو کند شیرین بود." در واقع، عقل بشری از درک حکمت بالغه‌ی الهی قاصر است و آدمیزاد در برابر عذاب یا پاداش مالک‌الملکی که خداست، مملوکی است که حق چون و چرا ندارد.

بعلاوه، اشعری (۱۳۸۶: ۲۰) با استناد به آیه شریفه «وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ»^{۱۰} مدعی بود که تمام افعال انسان‌ها را خدا آفریده است، و بندگان نمی‌توانند چیزی را بیافرینند، در حالی که خود، آفریده شده هستند، چنان که می‌فرماید: «هَلْ مِنْ خَالِقٍ غَيْرُ اللَّهِ»^{۱۱} بنا بر این، افعال شر بندگان نیز مطابق اراده‌ی خداوند است: آفریننده‌ی جز خدا نیست و گناهان بندگان را خدا می‌آفریند و کارهای بندگان، آفریده اوست و هیچ چیزی را بنده‌ی نمی‌تواند بیافریند (اشعری ۱۴۰۰/ق ۱۹۸۰، ج ۱: ۳۲۱). چرا که در غیر این صورت، در قلمرو قدرت خدا افعالی خلاف اراده‌ی او واقع خواهد شد، که این با اصل توحید در خالقیت منافات دارد، و لذا امری باطل است (تفتازانی، ۱۳۷۶: ۸۳).

لازمه‌ی چنین باورهایی در مورد ذات و صفات خداوند و هم چنین مقولاتی چون عدل و خیر، این بود که اشاعره منکر اختیار انسان شدند. آن‌ها آدمی را موجودی مجبور و مضطر پنداشتند که اسیر تقدیر از پیش تعیین شده‌ی خداوند است. از نظر اشاعره، همه‌ی امور، اعم از تکوینی یا ارادی، زاده‌ی مشیت الهی است. آن‌ها استدلال می‌کردند که مختار بودن انسان با مشیت و قدرت الهی، و قضا و قدر او و ثبت همه سرنوشت‌ها در لوح محفوظ ناسازگار است. پس انسان «فاعل مختار» نیست؛ بلکه «فاعل موجب» است. به عنوان مثال، جهنم بن صفوان، بنیانگذار فرقه‌ی جهمی، می‌گوید: آدمی بر هیچ چیز قادر نیست و استطاعت ندارد و مجبور است در افعال خود و هیچ نوع از انواع قدرت و ارادت ندارد، بلکه افعال او را حق تعالی می‌آفریند در وی... افعال جمله جبر است. و چون جبر ثابت شد، تکلیف نیز جبر باشد (شهرستانی، ۱۳۶۲: ۲-۱۱۱).

اما جبرگرایی اشعری پیامد غیر قابل قبولی دارد: اگر آفریننده افعال انسان‌ها، خداوندست و قدرت بشر در آن کوچک‌ترین تأثیری ندارد پس چرا انسان‌ها مسئول کارهای زشت و زیبای خود، و مستوجب کیفر و پاداش باشند؟ برای گریز از چنین تنگنایی، ابوالحسن اشعری نظریه کسب یا اکتساب را ارائه کرد (مونتگمری وات، ۱۳۷۰: ۹۸). اصطلاح «کسب»، از قرآن اخذ شده است، آن جا که می‌فرماید: «لَهَا مَا كَسَبَتْ وَ عَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ»^{۱۲} به گفته اشعری (۱۴۰۰/ق/۱۹۸۰م، ج ۱: ۵۳۲)، «معنای اکتساب و کسب کردن، وقوع فعل، همراه و هم زمان با قوه حادث است. پس کسب‌کننده فعل کسی است که فعل، همراه قدرت در او ایجاد شده است.» بنا بر این نظریه، افعال بشر، هم به خداوند متعال منسوب است و هم به بشر. با این تفاوت که خدا، که قدرتش موثر و قدیم است، خالق افعال، و بشر، که قدرتش ناموثر و حادث است، «کاسب» آن است؛ یعنی فعل همراه با قدرت انجام آن در او ایجاد شده است.^{۱۳} برای مثال، هم‌زمان با سخن گفتن فردی، خداوند، سخن گفتن و قدرت حادثی را در او ایجاد می‌کند تا وی احساس کند که فعل را آزادانه و به اختیار خویش انجام داده است. بنا بر این، بر خلاف نظر معتزله، لازم نیست که آدمی قدرت اطاعت و عدم اطاعت از حکمی را در لحظه پیش از عمل داشته باشد؛ بلکه کافی است که قدرتی که آفریده خداست، فقط در وقت عمل و برای انجام دادن کاری وجود داشته باشد. بنا بر این نظریه، پاداش و کیفر و مسئولیت، زائیده خالق بودن خدا نیست، بلکه ناشی از «کاسب» بودن انسان است.

خلاصه این که ذیل نظریه کسب، اشاعره حتی افعال اختیاری انسان را هم به خداوند نسبت می‌دادند و بر این باور بودند که «افعال اختیاری بندگان، واقع در تحت قدرت الهی است، نه قدرت خود آن‌ها و عاده الله چنین جاری شده که در بنده قدرت و اختیاری ایجاد کند که هرگاه مانعی بر سر راهش نباشد، آن فعل را مقارن با آن قدرت و اختیار پدید آورد. لذا فعل بنده از نظر ابداع و احداث، مخلوق خداوند و از نظر کسب، وابسته به بنده است و مراد از کسب همانا هم‌زمان بودن فعل بنده با قدرت و اراده الهی است، به نحوی که بنده فقط محل دریافت فعل است و در ایجاد آن مدخلیتی ندارد (ایجی، ۱۲۸۶ق: ۵۱۵، به نقل از خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۹۱۸). چندان مایه تعجب نیست که بسیاری از منتقدان حتی سنی مذهب اشعری، مانند ماتریدیان، نظریه کسب را گریزگاه نامناسبی برای فرار از مشکل جبر دانسته‌اند. شیخ عبدالوهاب شعرانی (۱۳۵۹: ۱۳۵)، از بزرگان حدیث و علم کلام در قرن دهم، بصراحت می‌گوید: «نظریه کسب هیچ تفاوتی با عقیده جبر ندارد.»

معتزله و اصحاب اعتزال

معتزله پیروان ابوحنیفه واصل بن عطاء ایرانی (۱۸۰ه.ق)، از شاگردان حسن بصری، بودند که در آغاز قرن دوم هجری در بصره ظهور کردند. مهمترین بنیانگذاران موضع کلامی معتزله چهار تن بودند: معمر ابن عباد سلمی (رئیس فرقه معمربه، ۲۲۰ه.ق)، ابوالهذیل علاف (۲۳۵ه.ق) و ابراهیم بن سیار معروف به نظام (۲۳۱ه.ق) در بصره، و ابوسهل بشر بن معتمر (۲۱۰ه.ق) در بغداد. (مونتگمری وات، ۱۳۷۰: ۷۵) از دیگر بزرگان معتزله می‌توان از محمد اسکافی (۲۴۰ه.ق)، جاحظ معتزلی (۲۵۵ه.ق)، ابوعلی جبائی (۳۰۳ه.ق)، و قاضی عبدالجبار (۴۱۴ه.ق) نام برد.

معتزله عقیده اشاعره در باب زیادتی صفات باری تعالی بر ذات او را مستلزم اعتقاد به تعدد قدیم‌هایی در کنار ذات خدا دانستند؛ یعنی بنا بر نظر معتزله، دیدگاه اشاعره مستلزم آن بود که به عدد صفات باری تعالی، باید خدا وجود داشته باشد، و این نوعی شرک است. بعلاوه، معتزله که آن‌ها را عدلیه نیز خوانده‌اند، طرفدار اختیار آدمی، معلل بودن افعال خداوند به اغراض خاص حکیمانه، عدل او و عقلی و مستقل بودن معیار حسن و قبح شدند. بنا بر این، خداوند در صورتی عادل است که اراده خود را مطابق با چنان معیارهای مستقلی به منصفه ظهور برساند. پس اگر خداوند، به عنوان مثال، به نیکوکاران کیفر می‌داد، عادل نبود. البته، چون پروردگار، خیر مطلق و حکیم مطلق و عادل مطلق است کارهای خود را مطابق با معیار و مقیاس عدل انجام می‌دهد.

معتزله که به سبب حدیث مجعول «القدریه مجوس هذه الامه» از انتساب نام «قدریه» به خود سخت پروا داشتند، انسان را مختار می‌دانستند، و به وی نسبت «صدور و ایجاد» اعمال می‌دادند. البته آن‌ها افعال اضطراری آدمی، چون لرزش غیر ارادی بدن، را مخلوق خداوند می‌دانستند، که بنده را در ایجاد آن‌ها قدرتی نیست و بنا بر این، ثواب و عقابی هم ندارد (حنالفاخوری و خلیل‌الجبر، ۱۳۷۷: ۱۲۲)؛ اما در مورد اعمال اختیاری بر این باور بودند که بشر، خالق افعال خود و آزاد است. بدین جهت انسان استحقاق مدح و ذم، و ثواب و عقاب را پیدا می‌کند.

در نگاه معتزله اختیار و آزادی انسان مساوی با تفویض است؛ یعنی واگذاشته شدن انسان به خود و بی اثر بودن مشیت الهی از تأثیر. به گفته ملاعبدالرزاق لاهیجی (۱۳۶۴: ۲۲۵) «معتزله» گویند: فعل ما مفوض به ماست بی‌مدخلیتی از غیر. بنا بر این، آزادی انسان، مطلق است، و خداوند نقشی در افعال بندگانش ندارد. زیرا مداخله دائمی خداوند در اعمال بندگان خود، فرستادن پیغمبران و کتب آسمانی

برای هدایت مردم و تشریح موازین و احکام عبادی را اموری زائد می‌سازد. در این صورت، ثواب و گناه، و لذا جزا و عقاب نیز معنایی نخواهد داشت.

معتزله، هم‌چون اشاعره، به تعدادی از آیات قرآن و احادیث نبوی جهت توجیه دیدگاه خود دست یازیدند. برخی، انواع این قبیل آیات را ده گروه دانسته‌اند (مصفا، بی تا: ۵۲-۴۹). این آیات،^{۱۴} بیانگر قدرت انسان بر فعل، مدح مومن و ذم کافر، وعده ثواب برای طاعت و عقاب برای معصیت، و ندامت کفار و گناه کاران و درخواست ایشان از خداوند برای بازگشت به جهان است تا جبران زیان کاری‌های خود را بنمایند. بنا بر این، همگی آن‌ها حاکی از فاعل و مختار بودن انسان است.

مکتب شیعه

پاسخ مکتب شیعه امامیه به مشکل جبر و اختیار، به عنوان یکی از فروع مسأله عدل الهی، با پاسخ معتزله و اشاعره متفاوت است. از نظر باورمندان به مکتب تشیع، هر دو رویکرد جبر‌گرایی اشاعره و تفویض‌گرایی معتزله لوازم و نتایج غیر قابل قبولی دارند. به عنوان مثال، معلوم نیست چگونه می‌توان جبر‌گرایی را با مسئولیت آدمی در قبال اعمالش جمع کرد. بنا به حدیثی، در جریان جنگ صفین، امام علی (ع) در رد نظریه سؤال‌کننده‌ای که تصور کرده بود، حرکت امام به سوی شام بنا به قضا و قدر الهی حتمی بوده است، فرمود: ای وای، تو گویی پنداشته‌ای که قضا و قدر الهی انعطاف‌ناپذیر و جزمی است و سرنوشت انسان‌ها محکوم به چنین جبری است. اگر چنین باشد، بر نظام پاداش و کیفر، مهر بطلان می‌خورد و وعده و وعید یکسره ساقط می‌شود. بی‌گمان خدای سبحان بندگانش را در حال اختیار فرمان داده است (معادیخواه، ۱۳۷۹: ۴۰۷). از طرف دیگر، تفویض و واگذاری امور به طور مطلق به انسان‌ها، آن گونه که معتزله می‌گویند، این نتیجه غیر قابل قبول را به بار می‌آورد که اختیار آدمی مستلزم استقلال در فاعلیت و نوعی خداگونگی و سلب اختیار از ذات حق است.

در تقابل با دو دیدگاه مذکور، و با استناد به حدیثی از امام جعفر صادق (ع)، که فرمود لا جبر و لا تفویض بل أمر بین الامرین، اختیار و آزادی در مذهب شیعه حد وسطی است، میان جبر اشعری و تفویض معتزلی. به فرموده امیرالمومنین (ع)، لا تقولوا وکلهم الله أنفسهم، فتوهنوا و لا تقولوا اجبرهم علی المعاصی فتظلموه ولكن قولوا لخیر بتوفیق الله والشر بخذلان الله وکل سابق فی علم الله.^{۱۵} بنا بر این دیدگاه، عمل آدمی زاییده نیروی حیاتی و اراده و قدرت و علم خود اوست. از طرف دیگر، از آن جا

که خداوند علت العلل همه حوادث و پدیده‌ها است، از طریق همین واسطه، استناد عمل به خداوند نیز جایز است. به دیگر سخن، بندگان هر چند در افکار و اعمال خود مختارند؛ اما در فاعلیت خود، در نهایت، قائم به ذات حق و عنایت اویند.

بنابراین، از دیدگاه شیعه، افعال صادر شده از آدمی، هم فعل او و هم فعل خداوند است؛ یعنی فاعلیت خداوند، سببی و فاعلیت انسان، مباحثی است. این دو فاعلیت البته در طول هم هستند. به گفته‌ی خواجه نصیرالدین طوسی، اراده‌ی عبد علت قریبه‌ی فعل است و اراده‌ی حق علت بعیده‌ی وی... و حق آن است که فعل موقوف به مجموع دو اراده است (لاهیجی، ۱۳۶۲: ۳۵ و ۶۶). در واقع، با استناد به حدیثی از امام جعفر صادق (ع)، که فرمود، *أَبَى اللَّهُ أَنْ يُجْرِيَ الْأَشْيَاءَ إِلَّا بِسَبَبَاتٍ فَجَعَلَ لِكُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا*، شیعه بر این باور بود که مشیت الهی بر این تعلق گرفته که چیزی را پدید نیاورد، مگر از طریق اسباب آن و برای هر چیز، سببی است. (کلینی، ۱۳۷۰: ۶۶/۲) آیاتی از قرآن نیز این باور را تأیید می‌کردند؛ از جمله، *وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ*؛^{۱۶} یا در آیه دیگر می‌فرماید: *أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا نَسُوقُ الْمَاءَ إِلَى الْأَرْضِ الْجُرُزِ فَنُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تَأْكُلُ مِنْهُ أَنْعَامُهُمْ وَأَنْفُسُهُمْ أَفَلَا يُبْصِرُونَ*.^{۱۷}

چگونگی جمع بین فاعلیت خالق و فاعلیت مخلوق را مرحوم طباطبائی (۱۳۶۳: ۸/۱۶-۹۷) با تفکیک بین اختیار تکوینی و اختیار تشریحی توضیح داده است. از نظر وی، بدون شک، انسان نسبت به کارهایی که از روی علم و اراده انجام می‌دهد، اختیار تکوینی دارد. هر چند این اختیار، مطلق نیست؛ زیرا اسباب و علل خارجی و در رأس آن‌ها خدای سبحان که خارج از اختیار آدمی هستند، در محقق شدن افعال اختیاری وی دخالت دارند. از سویی دیگر، انسان مختار است به اختیار تشریحی؛ یعنی این که کاری را انجام دهد و یا ترک کند. این اختیار، سرچشمه‌ی مدح و ذم انسان است. بنا بر این، انسان نسبت به اعمال خویش آزاد است؛ اما در مقابل امر و نهی تشریحی خدای سبحان که مالک مطلق ذات و افعال او، هم به ملک تکوینی و هم به ملک تشریحی، است، حق هیچ‌گونه تخلفی ندارد: «مَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَنْ يَكُونَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ...»^{۱۸} خلاصه این که، مجموع مقدرات و افعال ارادی انسان، مقدور و فعل ارادی خدا نیز هست. در واقع، اراده‌ی حق بر این تعلق گرفته است که انسان فاعل مختار و آزاد باشد، و مطابق اراده و اختیار خود، افعالش را انجام دهد.

حافظ، جبرگرایی و تقدیرگرایی

مشهور است که حافظ از نظر کلامی اشعری مسلک بوده است (رهبری، ۱۳۸۳: ۵۹)، به گونه‌ای که

شاید بتوان گفت جبرگرایی یکی از پایه‌های بنیادین هستی‌شناسی حافظ است. بنابراین، جای شگفتی نیست که گرایش به جبرگرایی و تقدیرگرایی در اشعار حافظ بسیار بارز و پررنگ باشد. آن گونه که ابوالفضل مصفاً (بی تا: ۶۱-۴۸) ادعا کرده است بیش از صد و بیست بیت در دیوان خواجه می‌توان یافت که در آن‌ها نفی اختیار بوضوح دیده می‌شود. البته کلمه "جبر" به معنای فلسفی آن در اشعار خواجه نیامده، و فقط یک بار در معنی لغوی خود یعنی شکسته را بستن و حال کسی را نیکو کردن آمده است:^{۱۹}

بسا شکست که با افسر شهی آورد
به جبر خاطر ما کوش کاین کلاه نمود
اما از طرف دیگر، شاعر، انبوه کلماتی چون داده، تقدیر، قسمت ازلی، قضای آسمانی، قضا، صبغه الله، توکل، قلم صنع، بخشش ازل، نصیب ازل، حکم ازل، دایره قسمت، سابقه پیشین، حکم خدایی، حکم آسمان، قسمت، دیوان قسمت، مشرب قسمت، میراث فطرت، فیض ازل، خواسته کردگار و نظایر آن را بفرآوانی در اشعار خود به کار برده است تا نگاه جبرگرایانه خود و تسلیم در برابر تقدیر را بیان کند. به عبارت دیگر، بنا به نظر برخی (درگاهی، ۱۳۷۳: ۱۷۴)، حجم اشعار اختیارگرایانه حافظ "در برابر آنچه که او در حمایت از اصالت جبر آورده است به قدری اندک و ناچیز است که تردیدی نمی‌گذارد که وی از حامیان تز جبر بوده و برای انسان هیچ گونه قدرت یا اختیاری حتی در تغییر دادن کوچکترین موارد نامطلوب زندگی باور نمی‌داشته است. از جمله اشعاری که حافظ در آن‌ها اختیار را با صراحت نفی می‌کند، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

به اختیار که از اختیار بیرون است	چگونه شاد شود اندرون غمگینم
مکن به نامه سیاهی ملامت من مست	که آگهست که تقدیر بر سرش چه نوشت
نیست امید صلاحی ز فساد حافظ	چون که تقدیر چنین است چه تدبیر کنم
در خرابات طریقت ما بهم منزل شویم	کاین چنین رفتست در عهد ازل تقدیر ما
من جهد همی کنم قضا می‌گوید	بیرون ز کفایت تو کاری دگر است
بر عمل تکیه مکن خواجه که از روز ازل	تو چه دانی قلم صنع به نامت چه نوشت
اختیار ما چه سنجد پیش تقدیر الله	جمله را چون گوی گردان کرده چوگان ازل

مکن به چشم حقارت نگاه در من مست	که نیست معصیت و زهد بی مشیت او
سیر سپهر و دور قمر را چه اختیار	در گردشند بر حسب اختیار دوست
عاشقان را بر سر خود حکم نیست	هرچه فرمان تو باشد آن کنند

نوع جبرگرایی حافظ

چنین به نظر می‌رسد که بایسته است مفهوم جبر، هم چون تمامی مفاهیم و واژه‌های نمادین در شعر حافظ، در پرتو جهان بینی خاص او تحلیل شود. بنا به نظر علی دشتی (۲۵۳۷: ۱۴۰)، حافظ از لحاظ فلسفی جبرگراست. البته دشتی توضیح نمی‌دهد که مقصود او از جبرگرایی فلسفی چیست و تنها به ذکر این نکته اکتفا می‌کند که همان طور که آدمی درست شده به دنیا می‌آید، یعنی وی را در مشخصات خود دستی نیست، روح وی نیز چنین است. (دشتی، ۲۵۳۷: ۱۴۰). اما فرضیه‌ای که دشتی برای نشان دادن صحت ادعای خود به آن تمسک می‌جوید، بسیار مناقشه‌برانگیز است. وی مدعی است که روح یا نحوه تفکر و بینش انسانی کیفیتی است از ساختمان جسمی وی، و تغییر آن دشوار (دشتی، ۲۵۳۷: ۱۴۰). این دیدگاه، که نوعی فیزیکیالیسم خام در مورد رابطه ذهن-بدن است،^{۲۰} حتی در دوران امروز نیز، که زمانه سیطره دیدگاه‌ها و آراء ماتریالیستی است، مناقشه‌برانگیز است؛ اما در کمال شگفتی، دشتی دیدگاه ماده‌گرایانه‌ای را به حافظ نسبت می‌دهد که فرسنگ‌ها از فرهنگ حافظ و زمانه وی دور است.

از طرف دیگر، برخی، هم چون مصفا (بی تا: ص ۴۸)، بر این باورند که جبرگرایی حافظ نه از نوع فلسفی؛ بلکه از سنخ صوفیانه و عرفانی است که از توکل و رضا و صبر که از جمله مقامات تصوف ناشی شده است. جواد مشکور (۱۳۵۰: ۴۲۲) نیز جبر حافظ را آمیخته‌ای از جبر تقدیری یا فاتالیسم و جبر علت و معلولی یا دترمینیسم می‌داند. شعر زیر شاهد جبر تقدیری حافظ است:

ما آبروی فقر و قناعت نمی‌پریم	با پادشه بگو که روزی ما مقدر است
برای وجود جبر علت و معلولی از نگاه حافظ، اشعار زیر می‌توانند شاهد مثال مناسبی باشند:	
رضا به داده بده وز جبین گره بگشای	که بر من و تو در اختیار نگشاده است
سیر سپهر و دور قمر را چه اختیار	در گردشند بر حسب اختیار دوست
چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار	هر که در دایره گردش ایام افتاد

از نظر مشکور، فلسفه جبر در دیوان حافظ شامل باورهایی چون تغییر عالم، رضایت مندی و تسلیم در برابر حق، امید به آینده، غنیمت شمردن دم، و شادخواری است. محمد معین (۱۳۱۹: ۸۹-۴۸۷) نیز ویژگی‌های دیگری را برای نگاه تقدیرگرایانه حافظ برمی‌شمرد: برگشت‌ناپذیری تقدیر، رضایت به قسمت ازلی، باور به نقش خداوند در تعیین تقدیر آدمیان، گریزناپذیری مرگ، و سعادت یا شقاوت ازلی انسان‌ها. می‌توان اشعار زیر را شاهدهی بر وجود چنین ویژگی‌هایی در اشعار حافظ دانست:

در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم	کین چنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما
کنون به آب می لعل، خرقه می شویم	نصیبه ازل از خود نمی‌توان انداخت
برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر	که ندادند جز این تحفه به ما روز الست
سر ارادت ما و آستان حضرت دوست	که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست
من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم	اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد
مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند	هر آن قسمت که آن جا رفت از آن افزون نخواهد شد

همگی این اشعار حکایت از این دارند که تقدیر ما را از روز ازل نوشته‌اند. در واقع، چنین تقدیری

تغییرناپذیر است:

ز قسمت ازلی چهره سیه بختان	به شست و شوی نگرده سفید و این مثل است
به آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد	گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه
آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر	کاین سابقه پیشین تا روز پسین باشد
هم چنین اند، ایات زیر:	
بر آستانه تسلیم سر بنه حافظ	که گر ستیزه کنی روزگار بستیزد
بیا که هاتف میخانه دوش با من گفت	که در مقام رضا باش و از قضا مگریز

چون تسلیم بودن در برابر تقدیر، گریزناپذیر است، پس، نیکوتر آن است که از چنین تسلیمی

شکایت نکرد:

در دایره قسمت ما نقطه تسلیمیم لطف آنچه تو اندیشی حکم آنچه تو فرمای

آن چه او ریخت به پیمانہ ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت ست و گر از بادہ مست
عاشقان را بر سر خود حکم نیست
هر چه فرمان تو باشد آن کنند
بعلاوہ، آن چه سرنوشت غایی ما را تعیین خواهد کرد نہ اعمال نیک و بد، بلکه قضای الہی است:
بر عمل تکیہ مکن خواجہ کہ در روز ازل
تو چه دانی قلم صنع بہ نامت چه نوشت
مباش غرہ بہ علم و عمل فقیہ زمان
کہ هیچ کس ز قضای خدای جان نبرد
از این رو، ملامت و سرزنش عمل دیگران از نگاه حافظ امری ناپسند است، چرا کہ در عالم جبر و تقدیر چنین کاری ناشی از جہل بہ حکمت و مشیت الہی است:
عیب مکن بہ رندی و بدنامی ای حکیم
کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم
مکن بہ چشم حقارت نگاه در من مست
کہ نیست معصیت و زہد بی مشیت او

دلایل و انگیزہ‌های جبرگرایی حافظ

بہ نظر بدیہی می‌رسد کہ افکار و احوال و آثار ہر انسانی محصول و نتیجۂ سلسلۂ گوناگونی از مقدمات و عواملی است کہ تاثیرات خود را، با اختلاف در شدت و ضعف، بر جای می‌گذارند. بعلاوہ، این نیز غیر قابل انکار است کہ دست کم بخشی از این عوامل تحت سیطرہ و ارادۂ انسان است. از طرف دیگر، اما بہ نظر می‌رسد اعتقاد بہ قدرت بی مثال خداوند و احاطۂ علم فعلی او جایی برای اختیار و ارادۂ آدمی باقی نمی‌گذارد.

در این میان، ظاہر فلسفۂ حافظ بہ نظر بسیار سادہ و مبتنی بر نوعی جبر می‌رسد. شاید، علاوہ بر آموزہ‌های مکتب اشعری، تجربہ‌های درونی و بیرونی، وضع اجتماعی، و نگاه حافظ بہ آموزہ‌های قرآنی نیز در جبرگرا شدن وی موثر بوده است. (جاوید، ۱۳۵۷: ۹۸-۱۰۱) دور از انتظار نیست کہ آیاتی چون "و رَبُّكَ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَيَخْتَارُ مَا كَانَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ" ^{۲۱}، و "مَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا لِمُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَنْ يَكُونَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ" الہام‌بخش حافظ در سرودن اشعاری چنین باشد:

نقش مستوری و مستی نہ بہ دست من و تو است
حافظ بہ خود نپوشید این خرقہ می‌آلود
آن چه سلطان ازل گفت بکن آن کردم
ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را

عیم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم
کاین بود سرنوشت و ز دیوان قسمتم
می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار
این موهبت رسید ز میراث فطرتم

البته برخی بر این باورند که جبر گرایی، اعتقاد قلبی حافظ نبوده است. بلکه وی رندانه از جبر حاکم بر جهان و از حکم دیوان سرنوشت، از نصیبی ازلی، از رقم نخستین و الست، و از قسمت و تقدیر سپری ساخته است تا از پاکی و معصومیت و رندی‌ها و قلندری‌های خود در برابر پلیدی‌ها و پلشتی‌ها دفاع کند (رستگار فسایی، ۱۳۷۱: ۲-۴۷۲):

بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم
در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
من اگر خارم و گر گل چمن آرایی هست
که از آن دست که می‌پروردم می‌رویم
من گم شده این ره نه به خود می‌پویم
آنچه استاد ازل گفت بگو، می‌گویم

اما احسان طبری (۱۳۵۸: ۳۶۷) چنین استدلال کرده است که حافظ در پاسخ به ملامت گرانی که او را به رندی و اعتراض به علم غیب متهم می‌کردند، به فاتالیسم متمسک شده است تا بیان کند که او در این میان اسیر سرنوشت و قسمت ازلی است، و این خداست که با مشیت خویش او را بر آن واداشته است:

گر رنج به پیش آید و گر راحت ای حکیم
نسبت مکن به غیر که این‌ها خدا کند

پس، فاتالیسم نزد حافظ به مثابه حربه‌ای برای تیرئه از گناهان است. طبری البته می‌افزاید که حافظ در فلسفه توکل صرف نیز تردید داشته، و بنا بر این، سفارش به تلاش و کوشش نیز کرده است. نظیر این ادعا در نگاه رستگار فسایی (۱۳۷۱: ۴۷۲) به حافظ تکرار شده است: جبر و سرنوشت محتوم و مقدر حافظ را یاری می‌دهد تا اعتراض زاهدان و فقیهان را به اعمال خویش نتیجه‌اراده و نیرویی فوق بشری بداند و تظاهر به فسق و فجور را بی‌محابا ادامه دهد... به همین طریق بخش عمده‌ای از واژگان خاص حافظ در دفاع از جبری صورت می‌گیرد که می‌تواند زبان ظاهرینان را فرو بندد، عیب‌جویان را خاموش سازد تا آنان با حکم خدایی به ستیز برنخیزند. وی برای تأیید دیدگاه خود، اشعار زیر را شاهد مثال می‌آورد:

به رندان مگوی ای شیخ و هشدار
که باحکم خدایی کینه داری
ما نه مردان ریاییم و حریفان نفاق
و آن که او عالم سر است بر این حال گواست

فرض ایزد بگذاریم و به کس بد نکنیم
و آنچه گویند روا نیست نگوئیم رواست
چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم
باده از خون رزان است نه از خون شماست
این چه عیب است کز آن عیب خلل خواهد بود
ور بود نیز چه شد مردم بی عیب کجاست

بر همین قیاس، داریوش آشوری (۱۳۸۱: ۲۵۲) مدعی است که حافظ با دست آویز قرار دادن سر نمون ازلی و سرنوشت محتوم از پیش تعیین شده، تلاش می کند در برابر طعن خرده گیران و مدعیان عذر آورد که زندگانی و رفتار وی، حاصل تقدیر کارفرمایی است که او نقشی در تعیین آن نداشته است:

مکن به نامه سیاهی ملامت من مست
که آگه هست که تقدیر بر سرش چه نوشت

نصیب من چو خرابات کرده است الله
در آن میانه بگو زاهد مرا چه گناه

به این استدلال، اشکال شده است که حافظ با این شیوه نه تنها نمی تواند سرزنشگران خود را اقناع نماید؛ بلکه فاتالیسم او، به دلیل نفی هرگونه اختیار انسانی در دگرگون ساختن احوال شخصی یا اجتماعی خویش، وی را در برابر ملامت کنندگان خلع سلاح می کند. در واقع، زندگی در درون چنان نظام مقدری، پرسش یا طعن و انتقاد زاهد یا واعظ و مفتی و محتسب و فقیه را نیز امری محتوم و گریزناپذیر می سازد. بنا بر این، آنان نباید مورد پرسش یا طعن و انتقاد قرار گیرند و حافظ حق هیچ گونه اعتراضی را به آنان نخواهد داشت (در گاهی، ۱۳۷۳: ۸۱-۱۷۸).

نتایج جبرگرایی حافظ

نتیجه چنین جبری در نگاه توحیدگرایانه حافظ، تسلیم و رضا و امیدواری به لطف و رحمت خداوندی است. وی از این که قسمت ازلی بی حضور ما کرده اند، و آن قسمت، کم و افزون نخواهد شد، نتیجه می گیرد که اگر قسمت اندکی به وفق رضا نیست، نباید خرده گرفت، و باید تسلیم قضا و قدر الهی شد.

رضا به داده بده وز جبین گره بگشای
ه بر من و تو در اختیار نگشادست

از طرف دیگر، مطهری (۱۳۸۱: ۶۶) از لوازم چنین تفسیر جبرگرایانه ای، از نگاه قائلین به آن، را آزاری می داند که حافظ از فکر جبری گری خودش می برده است. این نگاه در اشعار زیر بازتاب یافته است:

من اگر خارم و گر گل چمن آرایی هست
که از آن دست که او می کشدم می رویم

مکن در این چمنم سرزنش به خودرایی چنان که پرورشم می دهند می رویم

برای گریز از این جبرگرایی آزاردهنده، که سلب کننده هر نوع نشاط و امیدی است، چاره‌ای وجود ندارد جز پیاله برگرفتن و به می و می پرستی و فراموشی روی آوردن، و دمی از عمر خویش آسودن:

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

نیست در بازار عالم خوشدلی و زان که هست شیوه رندی و خوش باشی عیاران خوش است

نوبهار است در آن کوش که خوشدل باشی که بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی

در این مقام مجازی بجز پیاله مگیر در این سراچه بازیچه غیرعشق مبارز

در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص ورنه با گوشه رو و خرقه ما در سر گیر

برخی از نویسندگان (۴ در گاهی، ۱۳۷۳: ۲-۱۸۱) از این هم فراتر رفته، مدعی شده‌اند که «در حالی که حافظ به لحاظ اینکه شاعری است اجتماعی، پیوسته در برابر رخدادهای اجتماعی منفعل و حتی آشفته می‌شد... در منظومه فکری «حافظ»، تلقی از جبر به گونه‌ای است که خود پیش‌درآمد نوعی اباحه و بی‌قانونی در امور زندگی می‌تواند باشد؛ یعنی جبر حافظ بر خلاف جبرگرایی متصوفه غالباً سر از «بی‌سر و پای اوضاع فلک» و اندیشه‌های هدونیستی و پوچ‌گرایی در می‌آورد. و در نتیجه، نه تنها مهر باطل بر هر گونه رسالت انسانی می‌نهد و هرگونه سرکشی و اعتراضی را در برابر زمامداران فکری-سیاسی جامعه خدشه‌دار می‌سازد؛ بلکه خود در نهایت و در عمل به دم غنیمت‌شمی و لذت‌پرستی و خودپایی می‌پیوندد.

حافظ و باور به اختیار

به نظر می‌رسد که در اشعار حافظ تمایل به جبرگرایی نمایان‌تر است تا اعتقاد به اختیار. در واقع، نمونه‌های فراوانی را که از اشعار حافظ نقل کردیم، می‌توان نشانه‌های محکمی از جبری بودن خواجه دانست. با این حال، گروهی از حافظ‌پژوهان بر این باورند که ابیات حاکی از اختیار در شعر حافظ کم و بیش با اشعار جبرگرایانه او برابر است (خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۱۰۴۹). از این گونه‌اند اشعار زیر، که دست کم جبری بودن حافظ را مورد تردید قرار می‌دهد:

دست از طلب ندارم تا کام من برآید یا تن رسد به جانان یا جان ز تن برآید
تنها در صورتی می‌توان دست به تلاش و کوشش زد که آینده، نه امری خارج از اراده و فعل ما
بلکه حاصل طلب و تلاش ما باشد. از این رو، حافظ رسیدن به مقصود را معلول داشتن "همت عالی"
می‌داند:

نیل مراد برحسب فکر و همت است از شاه نذر خیر و ز توفیق یاوری
ذره را تا نبود همت عالی حافظ طالب چشمه خورشید درخشان نشود

چون چنین است، حافظ درخواست آن دارد که توفیق داشتن "همت" در راه طلب مقصود، و رسیدن
به آن، نصیبش شود:

همتم بدرقه راه کن ای طایر قدس که دراز است ره مقصد و من نوسفرم
حافظ حتی گامی فراتر رفته، حماسی وار می‌سراید که آماده نبرد با زشتی‌های غم‌افزا و به هم ریختن
اساس و بنیاد آن است:

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد من و ساقی به هم تازیم و بنیادش براندازیم
حافظ تقدیرگرایان را به سخره می‌گیرد که چرا به جای تلاش و کوشش برای رسیدن به وصال
دوست، تقدیر را عذر و بهانه سستی و کاهلی خود کرده‌اند:

قومی به جد و جهد نهادند وصل دوست قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند
و آن‌ها را سرزنش می‌کند که در حالی که جهان محل تلاش و کوشش است، و حتی وسایل آن نیز
آماده و در دسترس است، چرا دست به تلاش و کوشش نمی‌زنند:

چوگان کام در کف و گویی نمی‌زنی بازی چنین به دست و شکاری نمی‌کنی
و به آن‌ها نهیب می‌زند که
کمتر از ذره نه ای پست مشو مهر بورز تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ زنان
سعی نابرده در این راه به جایی نرسی مزد اگر می‌طلبی طاعت استاد بپر
پس، اگر «نابرده رنج»، «مزد» «گنج» فراچنگت نیامد که نخواهد آمد، خود مقصری و به جای اندوه

خوردن و گرفتن انگشت اتهام به سوی دیگران، یا دهر و تقدیر، باید تنها و تنها خود را ملامت کنی:
مکن ز غصه شکایت که در طریق طلب به راحتی نرسید آن که زحمتی نکشید
تو به تقصیر خود افتادی از این در محروم از که می‌نالی و فریاد چرا می‌داری

حال، اگر چنین است که هر کس مسئول اعمال خود است و چنین نیست که تقدیر بر پیشانی او در ازل نوشته باشد، چه چیزی را لامحاله و به اجبار باید انجام دهد، "مصلحت" دنیا و عقبی آن است که "کار بد" هرگز از او سر نزند:

ما نگوئیم بد و میل به ناحق نکنیم جامه کس سیه و دلق خود ارزق نکنیم
عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم

اشعاری چنین نشان می‌دهد که حافظ بر توانائی‌های بشر تاکید دارد، او را دعوت به تلاش و کوشش می‌کند، آرزوی داشتن همت بلند دارد، سستی و تبلی را محکوم می‌کند، جهد و تلاش را می‌ستاید، تقدیرگرایان را نکوهش می‌کند، انسان را مسئول عواقب عمل خود می‌داند و از او انتظار پرهیز از کار بد و اشتیاق به عمل نیک دارد. روشن است که باور به چنین اموری با اعتقاد به جبر چندان سازگار نیست. آخر چگونه می‌شود که شاعر اندیشمندی چون حافظ، جبراندیش و تقدیرگرا باشد و در عین حال فریاد برآورد که چرخ برهم زخم از غیر مرادم گردد؟ یا در جای دیگر، دیگران را نیز دعوت کند که، بیا تا فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم. اما اگر چنین اشعاری بازتاب دهنده‌ی درست و آئینه‌ی راستین افکار حافظ هستند، چگونه است که در بسیاری موارد دیگر، حافظ باورهای جبرگرایانه را به نمایش می‌گذارد؟ چگونه می‌توان این دو وجه به ظاهر متناقض را در اشعار حافظ توضیح داد؟

حافظ: جبر یا اختیار؟

تناقض بین باور به جبر و تقدیر، از یک طرف و اعتقاد به اراده و اختیار، از طرف دیگر، شاید به بهترین نحو در شعر زیر جلوه گر شده است:

گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ تو در طریق ادب کوش و گو گناه من است

بنا به نظر برخی، این گفته‌ی حافظ، که شاید اشارتی به سرپیچی آدم از فرمان خداوند و رانده شدن او از بهشت به تقدیر ایزدی داشته باشد، نشان از اعتقاد وی به جبر دارد (خطیب رهبر، ۱۳۷۵: ۷۶)؛ اما به اعتقاد

بعضی دیگر، غرض شاعر پرهیز از مذهب جبر با میدان دادن به اختیار است (سودی، ۱۳۶۲: ۱/۳۵۸). برخی دیگر نیز بر این باورند که هر چند نصوص ابیات حافظ شاهدی بر اشعری‌گری اوست؛ اما اشعاری از گونه فوق‌شاهدی بر این مدعاست که وی رأی و نظر خاص خود را دارد. به طوری که می‌توان گفت اشعری‌گری حافظ اعتدالی و آمیخته با عناصر فلسفی - شیعی - اعتزالی است. در واقع، مزاج فلسفی حافظ شدت و حدت جبرگرایی ناشی از اشعری‌گری او را کم می‌کند (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۳-۳۴). نتیجه چنین ترکیبی میان تقدیر و تدبیر، تعادلی خوش است که از امید و عشق تزلزل‌ناپذیر حافظ سرچشمه می‌گیرد:

گرچه وصالش نه به کوشش دهند هر قدر ای دل که توانی بکوش

اما اگر کوشش ما بی‌نتیجه است، چرا باید هم چنان تلاش کرد، و کوشید؟ پاسخ مصطفی رحیمی (۱۳۷۱: ۲۶۹) به چنین تناقضی این است که عشق، آمیخته‌ای از تقدیر فطری، از یک طرف، و اراده و همت، از طرف دیگر است. بدین گونه، آزادی هر کس متناسب با میزان همت و اراده، و شدت و حدت عشق اوست:

همت عالی طلب، جام مرصع گو مباش که عاشقان ره بی‌همتان به خود ندهند

ذره را تا نبود همت عالی حافظ طالب چشمه خورشید درخشان نشود

پس، حافظ نه جبر را نفی می‌کند و نه اختیار را. بلکه از آن رو که بعضی از اعمال ما جبری است و برخی دیگر اختیاری، وی، به سان این که هر دو حقیقت را در یک جا جمع کرده باشد، بر هر دو پای می‌فشارد. بنا بر این، حافظ میان جبر و اختیار سازش داده است، و تضادی در اندیشه وی نیست (رحیمی، ۱۳۷۱: ۲ و ۲۶۱) بر همین قیاس، حسن انوری (۱۳۶۸: ۱۵) استدلال می‌کند که چنین رفت و برگشتی میان جبر و اختیار بازتابی از حقایق زندگی انسانی است که نه به تمامی جبر مطلق و نه اختیار مطلق است. بعلاوه، چون حافظ تلاش کرده است، چنین حقایقی را که چیزی خارج از محدوده نیازها و گرایش‌های انسان نیست، به زبان هنر راستین بیان کند در اشعار او جبرگرایی از سویی و اختیارگرایی از سوی دیگر آشکار است. بر همین منوال، محمد معین (۱۳۱۹: ۶-۴۸۵) نیز عقاید به ظاهر متضاد حافظ را ناشی از تقلب احوال و تغییر دوران و زمان دانسته است:

قومی به جد و جهد نهادند وصل دوست قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند

فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر
این کارخانه ایست که تغییر می‌کند
پس، هنگامی که حافظ شوری بر سر داشت، می‌سرود:
چرخ بر هم زخم ار غیر مرادم گردد
من نه آنم که زیبونی کشم از چرخ فلک
بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم
و کوشش را مفید می‌دانست:

مکن ز غصه شکایت که در طریق طلب
به راحتی نرسید آن که زحمتی نکشید
و زمان سرخوشی طرفدار اختیار بود:

سر خدا که در تنق غیب منزویست
مستانه اش نقاب ز رخسار برکشیم
کو جلوه ای ز ابروی او تا چو ماه نو
گوی سپهر در خم چوگان زر کشیم
فردا اگر نه روضه رضوان به ما دهند
غلماں ز روضه، حور ز جنت به درکشیم
بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان
غارت کنیم باده و شاهد به برکشیم
عشرت کنیم ورنه به حسرت کشندمان
روزی که رخت جان به سرای دگر کشیم
اما آن گاه که تسلیم اساس اعتقاد خود که جبر است، می‌شود فوراً سخن خود را پس می‌گیرد:
حافظ نه حد ماست چنین لاف‌ها زدن
پای از گلیم خویش چرا بیشتر کشیم؟

از طرف دیگر، کزازی (۱۳۷۸: ۶-۱۳۵) جبر و اختیار را تنها دستمایه‌ای هنری دانسته است که حافظ به یاری آن، جهان‌های شاعرانه‌اش را می‌سازد. ظاهر این سخن این است که جبر و اختیار نه اعتقاد فلسفی یا قلبی؛ بلکه هم چون زمینه‌های دیگر، صرفاً ابزاری زبانی است که دستاویز حافظ شده است تا هنرنمایی شاعرانه‌اش را به رخ کشد.

شفیعی کدکنی (۱۳۵۸: ۲-۴۳۱) در واقع بزرگترین عامل توفیق حافظ را همین گره زدن جوانب متناقض وجود انسان و در کنار یکدیگر حفظ کردن آن‌ها می‌داند. چرا که استمرار مذاهب و هنرها، در همین گره زدن هر دو سوی متناقضات است و آزاد گذاشتن آدمی که در دو سوی این خط به سوی هر کدام که می‌خواهد در هر لحظه حرکت کند و ای بسا که در بامداد جبری بیندیشد و در شامگاه اختیاری. وی معنای لا جبر و لا تفویض را همین تکیه بر تقابل بین جبر و اختیار می‌داند.

عباس زریاب خویی (۱۳۶۸: ۲۶۳) بر این باور است که حافظ به (جبر) اعتقادی نداشته است و تمام اشعار او دربارهٔ جبر طنزی است برای مقابله با اشعریان که اگر چه خود را جبری نمی دانند اما عقیدهٔ ایشان در تحلیل نهایی به جبر می رسد. دلیل وی برای توجیه این ادعا برخاسته از پاسخ حافظ به صوفیان و زهاد ملامت گری است مبنی بر این که چون "شما اعتقادتان به جبر منتهی شود حق ملامت و سرزنش دیگران را ندارید. از طرف دیگر، زریاب خویی معتقد است که حافظ به اختیار محض هم باور نداشته است، «بلکه به یک وضع ترکیبی و صورت والاتری که جبر و اختیار را به عنوان دو طرف تضاد در خود حل می کند معتقد بوده است.» وی برای توجیه این ادعا به چنین اشعاری استناد می کند:

چو مستعد نظر نیستی وصال مجوی که جام جم نکند سود وقت بی بصری

بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش که بنده را نخرد کس به عیب بی هنری

و در غزلی دیگر:

عاشق شو ار نه روزی کار جهان سرآید ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی

در مذهب طریقت خامی نشان کفر است آری طریق دوستی چالاکمی است و چستی
آن خامی که در مذهب طریقت نشان کفر است، همان خامی ناشی از مذهب جبر است. (زریاب

خویی، ۱۳۶۸: ۲۶۳)

زرین کوب (۱۳۹۷/۲۵۳۶: ق. ۸-۱۳۷) در حالی که بظاهر تلاش کرده است به گونه ای میان جبر و اختیار در اشعار حافظ جمع کند؛ اما در پایان، جبرگرایی را وجه غالب نگرش حافظ می داند. وی ابتدا تأکید می کند که «اگر انسان مثل تمام کاینات دیگر وجودش واقعاً جز نمودی نیست و هرچه حول و قوت هست از آن خداست، دیگر نمی توان از قدرت انسان صحبت کرد و از اراده او.» سپس با ذکر این نکته که لازمهٔ مسئول بودن انسان، مختار بودن اوست، بیان می کند که اراده و قدرت بر فعل انسان نیز مخلوق خداوند است. بنابراین، «انسانی که به نظر می آید از روی اراده و اختیار خویش فعل و حرکت می کند با آن مفلوج که حرکتش اضطراری است و ناشی از اراده و اختیار تمام نیست، تفاوت زیادی ندارد، از آن که اراده و اختیار هیچ یک جز آن که مخلوق ارادهٔ خدا شمرده آید توجیه پذیر نمی تواند بود.» (زرین کوب، ۲۵۳۶: ۸-۱۳۷). وی نتیجه می گیرد که نوسان حافظ بین اراده و اجبار به خاطر بن بست است که ناشی از جمع بین اثبات مسئولیت انسان است با نفی حول و قوت از او.

از طرف دیگر، زرین کوب سعی می‌کند با ارائه تفسیری عرفانی راه‌حلی برای این تناقض بیابد. عارف بنا به ادب و جوانمردی خود، در حالی که انجام فعل را که منشاء مسئولیت اوست بر عهده می‌گیرد، «اما مفعول را که مثل هر مخلوق خالقی جز خدا ندارد، از خود نفی می‌کند. بدین گونه، تدبیر و تقدیر هر دو منسوب به حق می‌شود» (زرین کوب ۱۳۹۷/۲۵۳۶:ق: ۱۳۷). اما اگر چنین است، اولاً، فعل انسان، مستقل از اراده و اختیار خداوند خواهد بود. ثانیاً، چگونه می‌شود در عالم واقع، فعل را از مفعول جدا کرد؟ زرین کوب پاسخی برای این پرسش‌ها ارائه نمی‌دهد.

حافظ، تقدیرگرای سازگارگرا

برای پاسخ به این پرسش که آیا حافظ اندیشمندی است، تقدیرگرا که باور به جبر و سرنوشت محتوم از پیش تعیین شده دارد، یا انسان را موجودی مختار و آزاد می‌داند، لازم است ابتدا شرح کامل‌تری از این دو دیدگاه داده شود. همان‌گونه که در ابتدای مقاله اشاره شد، باید بین تقدیرگرایی و جبرگرایی تفاوت گذاشت. جبرگرایی در واقع صورت خاصی از تقدیرگرایی و کم و بیش، با تقدیرگرایی متافیزیکی یا منطقی یکی است. اما زمانی که کلمه تقدیرگرایی به شکل مطلق آن به کار می‌رود، مقصود در غالب موارد همان تقدیرگرایی دینی است. با اطمینان می‌شود گفت که حافظ نیز همواره این نوع تقدیرگرایی را قصد کرده است. از این رو، در این جا هم صرفاً این نوع تقدیرگرایی را توضیح می‌دهیم.

مسئله تقدیر در واقع با مسئله علم الهی گره خورده است. به این معنی که آیا با توجه به علم پیشین الهی، می‌توان ادعا کرد که انسان موجودی مختار است؟ این مسئله که قدمتی بیش از دو هزار سال دارد، عمدتاً در حیطه سنت ادیان توحیدی مطرح شده است. بنا بر آموزه ادیان توحیدی، خداوند، عالم مطلق به تمام حوادث و قضایا (گذشته، حال و آینده) است، و علم او ذاتی، پیشینی، حداکثری، خطاناپذیر، دفعی و فعلی است. به عبارت دیگر، خداوند در مورد هر حادثه و قضیه‌ای پیشاپیش باور صادق خطاناپذیر دارد. چنین باوری مستلزم این است که آن حادثه باید لاجرم و بالضرورة اتفاق بیفتد. از سوی دیگر، انسان خود را در انجام امور مختار می‌بیند. به عبارت دیگر، انسان باور دارد که آینده باز و نامتعیین است، و از پیش، تعیین شده نیست؛ بنا بر این، در انجام افعال خود، مختار است. پرسش این است: آیا چنین باوری با آموزه ادیان توحیدی در تهاافت است یا خیر؟ این مسئله، موسوم به «مسئله

سازگاری علم پیشین الهی و اختیار انسان» از مسائل عمیق و پیچیده در تاریخ اندیشه‌های کلامی و فلسفی است که در دوران اخیر نیز مورد توجه فیلسوفان دین قرار گرفته و صورتبندی‌های نوینی از آن ارائه شده است. در واقع، در پاسخ به این مسأله، دو رویکرد اصلی وجود دارد: (۱) رویکرد ناسازگارگرایان (Incompatibility views, Incompatibilism)؛ (۲) رویکرد سازگارگرایان (Compatibility views, Incompatibilism).

ناسازگارگرایان مدعی هستند که باور به اختیار انسان با آموزه ادیان توحیدی در تناقض است: اگر خداوند از پیش، همه امور عالم و افعال انسانی را می‌داند، پس، تمام افعال و اعمال آدمی از پیش تعیین شده هستند و این، جبری است که با اختیار انسان سازگار نیست. بنا بر این، برای رفع تناقض، یا باید علم پیشینِ خطاناپذیر خداوند، و یا وجود اختیار در انسان‌ها را انکار نمود.

از فلاسفه معاصر، لیندا زاگزبسکی (Linda Trinkaus Zagzebski)، در نه مقدمه صورتبندی جدیدی از مسأله ناسازگاری علم پیشین الهی و اختیار انسان تحت عنوان برهان پایه به نفع تقدیرگرایی کلامی^{۲۲} ارائه نموده است. نتیجه برهان این است که افعال ما محکوم به جبر هستند (Zagzebski 2011). او مدعی است در صورتی که سازگارگرایان نتوانند نشان دهند دست کم یکی از مقدمات برهان وی نادرست است، گریزی از نتیجه برهان نخواهد بود.

در سوی دیگر، سازگارگرایان، که معتقد به سازگاری بین علم پیشین الهی و اختیار انسان هستند، تلاش کرده‌اند مقدمات برهان ناسازگارگرایان را رد کنند. از جمله این تلاش‌ها می‌توان به راه حل سنتی ارسطویی (The Aristotelian Solution)، که امروزه فیلسوفانی چون لوکاس (Lucas, 1989)، پورتیل (Purtill, 1988)، راتزو (Runzo, 1981)، و جانسون (Johnson, 2009) از آن دفاع می‌کنند، راه حل باز هم سنتی بوئیوس (Boethius) و توماس آکویناس (The Boethian Solution)، که امروزه از جانب فیلسوفانی چون استامپ (Eleonore Stump) و کرتزمن (Kretzmann, 1989)، تیمپ (Timpe, 2007) و روتا (Rota, 2010) مورد دفاع قرار گرفته است، راه حل اوکامی (The Ockhamist Solution)، که امروزه توسط آدامز (Adams, 1967) از آن دفاع می‌شود، راه حل مولینا (The Molinist Solution)، که امروزه مدافعانی چون فلینت (Flint, 1998) و دکر (Dekker, 2000) دارد، و راه حل هری فرانکفورت (1969) اشاره کرد. البته این راه حل‌ها توسط ناسازگارگرایان نقد شده است.

اگر مشکل تقدیرگرایی عمدتاً در حوزه سنتی ادیان ابراهیمی مطرح شده است، مسأله جبرگرایی (دترمینیسم) و یافتن پاسخی برای آن گریبان‌گیر همه فلاسفه، اعم از دینداران و مخالفین آنان، بوده است. در این جا هم مسأله‌ای مشابه با مسأله تقدیرگرایی مطرح است: اگر قوانین ضروری علت و معلول بر عالم حاکم است و هر حادثه آینده، معلول تَخَلُّف‌ناپذیر حوادث پیشین است، چگونه می‌توان جایی برای اراده آزاد انسان‌ها در چنین چرخه‌ای در نظر گرفت؟ در این جا هم فلاسفه به دو گروه سازگارگرایان و ناسازگارگرایان تقسیم شده‌اند. در حالی که سازگارگرایان وجود چنان قوانین ضروری و تَخَلُّف‌ناپذیر را با داشتن اراده آزاد برای انسان‌ها سازگار می‌بینند، ناسازگارگرایان آن دو را قابل جمع نمی‌دانند. شایان ذکر است که سازگارگرایی گاهی اوقات به صورت سازگاری بین جبرگرایی و مسئولیت اخلاقی نیز تعریف می‌شود، چرا که بنا به فرض، داشتن اراده آزاد شرط ضروری برای داشتن مسئولیت اخلاقی است. از سازگارگرایان مشهور می‌توان از دیوید هیوم (1978)، توماس هابز (1997)، و فیلسوف معاصر، دانیل دنت (1984) نام برد.

روشن است که این مقاله گنجایش بررسی و نقد ادله و براهین دو سوی نزاع بین سازگارگرایان و ناسازگارگرایان را ندارد. بعلاوه، منصفانه نخواهد بود که بدون چنان ارزیابی به هواداری از یکی از دو رویکرد پردازیم. اما هدف از نشان دادن چنان صف‌آرایی این است که برخلاف تصور بسیاری از مفسرین حافظ، تناقض بین تقدیرگرایی و اراده انسان امری قطعی و مسلم نیست. در واقع، انبوهی از فلاسفه نامدار تاریخ چنان تهافتی را مردود دانسته‌اند. اگر چنین است، چه اشکالی دارد که حافظ را از زمره سازگارگرایان به شمار آوریم؟ اگر حافظ را شاعری حکیم می‌دانیم که هم چون حکمای دیگر، افکارش از تناقض به دور است، به نظر می‌رسد راهی نداریم جز آن که چنین تفسیری از نگاه وی به جهان ارائه دهیم. اینک بر آنانی که این تفسیر را نمی‌پسندند و حافظ را یا تقدیرگرای متصلب، یا طرفدار بی‌قید و شرط آزادی انسان می‌دانند، فرض است که وجود انبوه اشعار مخالف دیدگاه خود در دیوان حافظ را به نحو معقولی توضیح دهند.

تفسیری که در این جا عرضه شد، در واقع با نگاه عرفانی حافظ نیز سازگار است. چنانچه بخواهیم تفسیری عرفانی از جمع میان جبر و اختیار ارائه دهیم، شاید بتوان گفت، از یک طرف، عارف در برابر ذات پاک حضرت احدیت خودی و بودی قائل نیست تا قدرت و اختیاری برای خود فرض کند. پس، در برابر اراده و اختیار حضرت حق هیچ اراده و اختیار دیگری قابل تصور نیست. از طرف دیگر،

اختیار آدمی در انجام برخی امور واقعیتی غیر قابل انکار به نظر می‌رسد. از این رو، شاید چنین باشد که اراده ما را نیز او اراده کرده باشد. به این معنی، حافظ نه جبری صرف و نه اختیاری مطلق است:

گر رنج پیشت آید و گر راحت ای حکیم نسبت مکن به غیر که اینها خدا کند

در واقع حتی اگر حافظ را جبری بدانیم شاید بتوان گفت که جبر وی جبری عارفانه است که با جبر فلاسفه و متکلمین متفاوت است. قبلاً در مورد جبر مورد نظر متکلمین قول جهم بن صفوان را نقل کردیم. اما جبر عارفانه حکایت مقامی است که در آن، عارف فنای در حق شده و همه چیز را به خدا سپرده است. در این مقام، خواست عارف چیزی غیر از خواست خداوند نیست، و این عین اختیار است. اگر در این میان نقص و شری نیز باشد، گناه آن متوجه مخلوق است و نه خالق:

هرچه هست از قامت ناساز بی اندام ماست و رنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

به این معنی در قرآن نیز اشاره شده است: *أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَهُ بِقَدَرِهَا*.^{۳۳} این چنین جبر و اختیاری، همان گونه که سازگارگرایان تأکید کرده‌اند، با هم دیگر قابل جمعند. شاید بتوان اندکی فراتر رفت و ادعا کرد که اصولاً بدون چنان جبری، اراده‌ای نیز وجود نخواهد داشت. در جهان بدون قانون و ضرورت، فرض وجود اراده و اختیار مهمل و ناشدنی است؛ چرا که در چنان عالمی، اراده انسان نیز علت هیچ فعلی نخواهد بود.

نتیجه

در این مقاله، پس از بررسی تاریخی رویکردهای کلامی به مسأله تقدیر، جبر و اختیار و بررسی اشعار حافظ و مقایسه آن‌ها با یکدیگر، و همچنین ارزیابی تفاسیر و اقوال مفسران گوناگون به این نتیجه رسیدیم که شاید معقول‌ترین نگاه فلسفی و کلامی به حافظ این باشد که وی را هم زمان باورمند به جبرگرایی، تقدیرگرایی و اراده و اختیار انسان بدانیم. برای رفع تناقض ظاهری میان این مقولات کلامی، پیشنهاد مقاله این بود که حافظ را بر مبنای رویکرد سازگارگرایان تفسیر کنیم. اما، باید اعتراف کرد که بحث پیرامون نگاه کلامی-فلسفی حافظ، هم چون خود او، پایانی ندارد. در واقع، حافظ اندیشمندی از سنخ آن گروه نیست که افکارشان منحصر و قالب‌گیری شده در زمان و مکان خاص باشد. راز ماندگاری ابدی حافظ و جهانی شدن اندیشه‌هایش، نه صرفاً بلاغت و فصاحت او؛ بلکه تو بر تو بودن افکارش و هزارتوی پیچیدگی‌ها و لایه‌بندی‌های متعددی است که در کلام او وجود دارد.

می‌شود گفت از این حیث، حافظ و شعر و اندیشه‌هایش شبیه‌ترین به کلام‌ها و گفتارهای آسمانی است. از این رو، هدف مقاله ارائه تفسیری نهایی و قطعی از حافظ و اندیشه‌هایش نیست؛ بلکه تلاشی است، جهت افشاندن نوری جدید به اندیشه‌های حافظ تا شاید از این راه نشان داده باشد دامن حافظ از اتهام تناقض‌گویی، شادخواری‌های لابلالی‌گرایانه و سطحی‌نگری کلامی و فلسفی مبراست. به همین دلیل است که شاید بتوان حافظ را تقدیرگرای سازگارگر نامید.

پی‌نوشتها

۱- آثار آشیلوس در نشانی زیر آمده است:

<http://www.gutenberg.org/browse/authors/a#a2825>

2- Sophocles

۳- آثار سوفوکل در نشانی زیر آمده است:

<http://www.archive.org/search.php?query=creator:sophocles>

۴- آثار هومر در نشانی زیر آمده است:

<http://www.gutenberg.org/browse/authors/h#a705>

۵- دیدگاه افلاطون در باره نفس و قوای آن در آثار متعدد وی آمده است، از جمله در منابع زیر (همگی در مجموعه آثار افلاطون، ۱۹۹۷):

The Republic, Book IV; Phaedrus, 237e–238e and 246–248; Gorgias, 466.

۶- برای آشنائی با آراء مسیحیت، نک به: Bingham (2010) و هم چنین دائرة المعارف کاتولیک، به نشانی زیر:

<http://www.newadvent.org/cathen/05791a.htm>

۷- البته شایان ذکر است که پیدایش فرق‌گوناگون کلام اسلامی دلایل و علل متعدد دیگری نیز داشته است، که در این مقاله مجال پرداختن به آنها نیست.

۸- از نظر تاریخی، بیشتر فرمانروایان بیدادگر اموی و عباسی برای مقدر و محتوم جلوه دادن حاکمیت خود و ستیز با جنبش‌های اجتماعی، مسلک جبر و اشعری‌گری را ترویج دادند. شاید تنها استثنا در این میان، مأمون، خلیفه عباسی، بود که ظاهراً برای جلب نظر گروهی از مردم و تثبیت قدرت خود، جانب اندیشه اعتزال را گرفت.

۹- پیدایش مکتب اشعری، از نظر زمانی، متأخر از پیدایش مکتب اعتزال بود؛ اما از آنجایی که به نظر بسیاری از مفسرین، تمایلات اشعری‌گری در حافظ قوی‌تر و صریح‌تر از تمایلات معتزلی او است و شرح این نکته در مقاله نیز خواهد آمد، بحث پیرامون مکتب اشعری مقدم بر مکتب اعتزال آمده است.

- ۱۰- خدا شما و آن چه را که عمل می کنید، آفریده است. (سوره صافات، آیه ۹۶)
- ۱۱- آیا آفریننده ای جز خدا هست؟ (سوره فاطر، آیه ۳)
- ۱۲- به سود اوست آن چه (از خوبی) به دست آورده و به زیان اوست آن چه (از بدی) به دست آورده است. (سوره بقره، آیه ۲۸۶).
- ۱۳- شایان ذکر است که از نظریه کسب تفاسیر مختلفی عرضه شده است که در این مقاله مجال پرداختن به همه آنها نیست.
- ۱۴- از قبیل آیه ۷۹ سوره بقره، آیه ۱۷ سوره مومن، آیه ۲۹ سوره کهف، و آیه ۱۰۰ سوره مومنون.
- ۱۵- یعنی، نگویید که خدای تعالی بندگان را به خودشان گذاشت که [اگر چنین گویند] خدای تعالی را ضعیف و عاجز گردانیده‌اند و نیز مگویند که خدای تعالی بندگان را جبر کرد بر گناهان که [در این صورت] بر او ظلم روا داشته‌اید، پس بگویند که خیر به توفیق خداست و شر به خذلان خدا و همه آن‌ها در ازل معلوم خدا بود. (به نقل از، لاهیجی، ۱۳۶۴، ص ۲۲۵)
- ۱۶- از آسمان آبی فرود آورد و به وسیله آن، میوه‌هایی به عنوان روزی برای شما آفرید (سوره بقره، آیه ۳۳).
- ۱۷- آیا نمی بینند که ما آب را به سرزمین خشک روانه می‌سازیم و در پرتو آن کشت و کاری را پرورش می‌دهیم که چارپایان آنان و خودشان از آن می‌خورند. آیا نمی بینند؟ (سوره سجده، آیه ۲۷).
- ۱۸- هیچ مرد و زن مومنی وقتی خدا و رسول چیزی را اراده کردند اختیاری از خویش ندارند. (سوره احزاب، آیه ۳۸)
- ۱۹- شایان ذکر است شماره غزل‌ها بر مبنای دیوان حافظ شیرازی تصحیح پرویز ناتل خانلری آمده است.
- ۲۰- برای آشنائی با این دیدگاه، نک: به: (Stoljar (2009)؛ برای نقد این دیدگاه، نک: به: (2011) Robinson
- ۲۱- پروردگارت هر چه بخواهد می‌آفریند و اختیار می‌کند و اختیار به دست آنان نیست. (سوره قصص، آیه ۶۸)
- 22- Basic Argument for Theological Fatalism
- ۲۳- خداوند از آسمان آبی فرو بارید و هر رودی برابر با گنجایش خویش در خود آب گرفت (سوره رعد، آیه ۱۷).

منابع

- ۱- آشوری، داریوش. (۱۳۹۰). عرفان و رندی در شعر حافظ، تهران: نشر مرکز.

- ۲- الأشعری، أبو الحسن علی بن اسمعیل. (۱۴۰۰ق/۱۹۸۰م). **مقالات الاسلامیین و اختلاف المصلین**، ج ۲-۱، ط ۳، به کوشش هلموت ریتز، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- ۳- الأشعری، أبو الحسن علی بن اسمعیل. (۱۳۸۶). **الابانه عن اصول الدیانه**، تهران: مرکز اطلاعات و مدارک اسلامی.
- ۴- انوری، حسن. (۱۳۶۸). **یک قصه پیش نیست**، تهران: موسسه مطبوعاتی علمی.
- ۵- باقری، مهری. (۱۳۸۵). **دین‌های ایران باستان**، تهران: نشر قطره.
- ۶- بهار، مهرداد. (۱۳۶۳). **ادیان آسیایی**، تهران: نشر چشمه.
- ۷- تفتازانی، مسعود بن عمر. (۱۳۷۶). **شرح العقائد علی العقائد النسفیة**، للامام نجم‌الدین عمر النسفی، سندج: دارالکردستان.
- ۸- جاوید، هاشم. (۱۳۵۷). **حافظ جاوید**، تهران: نشر و پژوهش فرزاد.
- ۹- جلالی مقدم، مسعود. (۱۳۷۲). **آئین زروان: مکتب فلسفی عرفانی زرتشتی بر مبنای اصالت زمان**، تهران: انتشارات سهیل.
- ۱۰- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۵). **دیوان**، شرح و توضیح خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
- ۱۱- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۶۷). **چهارده روایت**، تهران: کتاب پرواز.
- ۱۲- ----- (۱۳۶۸). **حافظ نامه (بخش دوم)**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۱۳- درگاهی، محمود. (۱۳۷۳). **مزاج دهر تبه شد: شعر و اندیشه حافظ در نگاهی به حافظ شناسی معاصر**، تهران: موسسه فرهنگی و انتشاراتی ستارگان.
- ۱۴- دشتی، علی. (۲۵۳۷). **کاخ ابداع**، تهران: سازمان انتشارات جاویدان، چاپ چهارم.
- ۱۵- رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۱). **حافظ اندیشه**، تهران: نشر نو.
- ۱۶- رستگار فسایی، منصور (به کوشش). (۱۳۵۰). **مقالاتی در باره شعر و زندگی حافظ**، تهران: نشر جامی.
- ۱۷- ----- (۱۳۷۱). «حافظ و پیدا و پنهان زندگی»، در: سخن اهل دل: مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی بزرگداشت حافظ، تهران: کمیسیون ملی یونسکو در ایران، ص ۷۳-۴۶۳.

- ۱۸- رهبری، بهمن. (۱۳۸۳). «اندیشه دینی حافظ: نقد و نظر»، ماهنامه حافظ، شماره ۹، ص ۹-۵۷.
- ۱۹- رینگرن، هلمر. (۱۳۸۸). تقدیرباوری در منظومه های حماسی فارسی (شاهنامه و ویس و رامین)، ترجمه ابوالفضل خطیبی، تهران: هرمس.
- ۲۰- زریاب‌خوئی، عباس. (۱۳۶۸). آینه جام: شرح مشکلات دیوان حافظ، تهران: انتشارات علمی، چاپ دوم.
- ۲۱- زرین کوب، عبدالحسین. (۲۵۳۶). از کوچه رندان، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.
- ۲۲- سودی بسنوی، محمد. (۱۳۶۲). شرح سودی بر حافظ، ترجمه عصمت ستارزاده، تهران: انتشارات انزلی، چاپ چهارم.
- ۲۳- الشعرائی، عبدالوهاب. (۱۹۵۹). الیواقیت و الجواهر فی بیان عقاید الاکابر، ج ۱-۲، مصر، شرکه مکتبه و مطبعه مصطفی البابی الحلبی و اولاده بمصر.
- ۲۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۸). موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه.
- ۲۵- شهرستانی، ابوالفتح محمدبن عبدالکریم. (۱۳۶۲). الملل و النحل، ترجمه محمدرضا جلالی نائینی، تهران: اقبال.
- ۲۶- طباطبائی، محمد حسین. (۱۳۶۳). المیزان فی تفسیرالقرآن، ترجمه: محمد باقر موسوی همدانی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ۲۷- طبری، احسان. (۱۳۵۸). برخی بررسی‌ها در باره جهان بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران، تهران: انتشارات حزب توده ایران.
- ۲۸- الفاخوری، حنا و خلیل الجر. (۱۳۷۷). تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.
- ۲۹- کزازی، میر جلال الدین. (۱۳۷۸). پند و پیوند، تهران: نشر قطره.
- ۳۰- کلینی، شیخ ابوجعفر محمد بن یعقوب بن اسحاق رازی. (۱۳۷۰). اصول کافی، ج ۱-۵، ترجمه: محمد باقر کمره‌ای، تهران: انتشارات اسوه.
- ۳۱- لاهیجی، ملا عبدالرزاق بن علی. (۱۳۶۲). سرمایه ایمان در اصول اعتقادات، به تصحیح صادق لاریجانی، تهران: دانشگاه الزهرا.

- ۳۲- ----- (۱۳۶۴). **گزیده گوهر مراد**، تهران: طهوری.
- ۳۳- مشکور، جواد.(۱۳۵۰). «مسئله جبر و اختیار در دیوان حافظ»، در: رستگار فسایی.(۱۳۵۰).
ص ۳۰-۴۱۷.
- ۳۴- مصفا، ابوالفضل.(بی تا). **با حافظ بیشتر آشنا شویم**، قم: چاپخانه قم.
- ۳۵- مطهری، مرتضی.(۲۵۳۵/۱۳۹۶). **عدل الهی**، تهران: انتشارات اسلامی.
- ۳۶- ----- (۱۳۸۱). **عرفان حافظ**، تهران: نشر صدرا، چاپ نوزدهم.
- ۳۷- معادینخواه، عبدالمجید.(۱۳۷۹). **خورشید بی غروب**، تهران: نشر ذره.
- ۳۸- معین، محمد.(۱۳۱۹). **حافظ شیرین سخن**، تهران: انتشارات معین.
- ۳۹- مونتگمری وات، ویلیام.(۱۳۷۰). **فلسفه و کلام اسلامی**، ترجمه ابوالفضل عزتی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۴۰- هژیر، عبدالحسین.(۱۳۰۷). **حافظ تشریح**، طهران: مطبعه مجلس.
- 41- Adams, Marilyn.(1967). "Is the Existence of God a 'Hard' Fact?" The Philosophical Review, 76(4): 492-503.
- 42- Aristotle.(2009). "The Sea Battle Argument", in: Readings in Philosophy of Religion, Ancient to Contemporary, Ed. By: Linda Zagzebski & Timothy D. Miller, Oxford, Wiley-Blackwell.
- 44- Baltzly, Dirk (2010) "Stoicism", Stanford Encyclopedia of Philosophy, avail. at: <http://plato.stanford.edu/entries/stoicism/>
- 45- Bingham, D. Jeffrey (ed).(2010). **The Routledge Companion to Early Christian Thought**, New York, Routledge.
- 46- Cahill, Thomas.(1998). **The Gifts of the Jews: How a Tribe of Desert Nomads Changed the Way Everyone Thinks and Feels**, New York, Nan A. Talese.
- 47- Dekker, Eef.(2000). **Middle Knowledge**, Leuven, Peeters.
- 48- Dennett, Daniel.(1984). **Elbow Room: The Varieties of Free Will Worth Wanting**, Cambridge, Mass, MIT Press.
- 49- Flint, Thomas.(1998). **Divine Providence: The Molinist Account**, Ithaca, Cornell University Press.
- 50- Frankfurt, Harry.(1969). "Alternate Possibilities and Moral Responsibility," Journal of Philosophy, 46 (December): 829-839.
- 51- Hobbes, Thomas.(1997). **Leviathan**, R.E. Flatman & D. Johnston (eds.), New York, W.W. Norton & Co.

- 52- Hume, David.(1978). **An Enquiry Concerning Human Understanding**, P.H. Nidditch (ed.), Oxford, Clarendon Press.
- 53- Johnson, David Kyle.(2009). “God, Fatalism, and Temporal Ontology,” *Religious Studies*, 45(4): 435–54.
- 54-Long, A. A. and D. N. Sedley.(1987). **The Hellenistic philosophers**, Vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press.
- 55- Lucas, J.R. (1989). **The Future: An Essay on God, Temporality, and Truth**, London, Blackwell.
- 56- Plato.(1997). **Complete Works**, ed. J. Cooper, Indianapolis, Hackett Publishing.
- 57- Purtill, Richard.(1988). “Fatalism and the Omnipresence of Truth,” *Faith and Philosophy*, 5(2): 185–192.
- 58- Rice, Hugh.(2010). “Fatalism”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, avail. at: <http://plato.stanford.edu/entries/fatalism/>
- 59- Robinson, Howard.(2011). “Dualism” *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, avail at: <http://plato.stanford.edu/entries/dualism/>
- 60- Rota, Michael.(2010). “The Eternity Solution to the Problem of Human Freedom and Divine Foreknowledge,” *European Journal for Philosophy of Religion*, 2(1): 165–186.
- 61- Runzo, Joseph.(1981). “Omniscience and Freedom for Evil,” *International Journal for Philosophy of Religion*, 12: 131–147.
- 62- Russell, Bertrand.(1996). **The History of Western Philosophy**, UK, Routledge.
- 63-Stoljar, Daniel.(2009). “Physicalism”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, avail at: <http://plato.stanford.edu/entries/physicalism/>
- 64-Stump, Eleonore and Norman Kretzmann.(1981). “Eternity,” *Journal of Philosophy*, 78 (August): 429–58.
- 65-Timpe, Kevin.(2008). **Free Will: Sourcehood and Its Alternatives**, London, Continuum.
- 66-Zagzebski, Linda.(2007). **Philosophy of Religion: An Historical Introduction**, Oxford, Blackwell Publishing.
- 67-Zagzebski, Linda.(2011). “Foreknowledge and Free Will”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, avail. at: <http://plato.stanford.edu/entries/free-will-foreknowledge/>

Hafiz, the Conformist Fatalist

S. Mousavi Karimi*
H. Tehrani Haeri**

Abstract

Discussion about Hafiz's philosophical-theosophical view of notions such as Primordial Destiny, Determination and Human Will has been broad and controversial. Determination and destiny mean ineluctable and predetermined realization of accidents, human actions and future as the result of necessary cause and effect laws of universe or according to the a priori will of God. On the other hand, it seems that, at least, some factors determining thoughts and actions of human being are under the control of his own will. For conformists, the two claims can go together whereas for non-conformists this matter is impossible. The main aim of this article is to study fatalist poems of Hafiz besides his will-based poems. The article begins with a review of fatalist thoughts in ancient Iran and Greek and, then, such thoughts are studied in theosophical schools of Judeo-Christian and Islam. In the next stage, fatalist poems, type of fatalism and fatalist motivations of Hafiz are discussed. The results of this study show that Hafiz can be considered as a conformist fatalist.

Keywords

Hafiz, fatalism, will, conformism, non-conformism

* Assistant Professor, Mofid University

** PhD candidate, Islamic Azad University (Science and Research Branch)

The Evolution of the Mystical Concept “Hal” until Eighth Century

M. Sha’banzadeh*

Abstract

Long since, the terms *hal* (spiritual state) and *magham* (mystical station) have been controversial issues among sufists and various aspects of these terms have not been elucidated properly. The confusion of these terms has triggered a number of mistakes in understanding literary texts and thus recognizing the exact meaning as well as the semantic evolution of these terms throughout history can lead to a better understanding of Sufism ideas and thoughts.

By stating different ideas about the definition of these terms, the authors of educational books of Sufism have tried to propose an exact definition of them. This matter is so important that a chapter is allocated to such issues in most of Sufism educational books. In al-Loma’ of Abunasr Sarraj a clear definition of the two terms and their referents are proposed and such definition is the basis of most mystics’ definition. There are many sufists who though accept the definition, they reject determining the referents for these two concepts or they have different ideas about this issue. Even in the works of Serraj’s contemporaries such as Abutaleb Maki, Kelabadi and the sufists near to his time like Abumansoor Esfahani and Abuabdurahman Salami the definition of these terms and their referents are not clear.

Determining referent, order and scope of *hal* and *magham* are influential in the Path and Progression of the sufists to the extent that Qusheiri considers disagreement over the referents of these two terms as the cause of dispute between Iraq and Khurasan Sufism. In this regard, Hujviri considers an effective role for Hares Mahasebi. Even in seventh century, Suhrevardi has pointed to such diversity of opinions in *Avaref-al-Ma’aref*.

By providing the sayings of Sufism’s great figures, this article tries to study the changes and fixation of the meaning of mystical term “hal” from the oldest sufist texts to the last years of eighth century.

Keywords

mystical term, *hal*, history of Sufism

* Assistant Professor, University of Sistan Baluchistan

The Study of Container Schema of “Temple” and “Light” in *Mathnavi*

A. Mohammadi Asiabadi*
M. Taheri**

Abstract

Container schema is one of the main image schemas which can be used for explaining mystical attitude to Existence. By such schema, abstract concepts and mystical experiences which signify the presence of something inside something else can be studied in terms of cognitive metaphor. The basis of container schema is that, by the aid of experience of being in something or has something inside himself, man can attribute volume to abstract concepts. The aim of this research is to explain several examples in *Mathnavi*. A number of abstract experiences and mystical concepts have been stated in terms of container schema in this work. In many verses, Molana has used container schema for explaining mystical concepts. When he likens love to a haven and place of seclusion which is full of lover’s light, by the aid of container schema, he indeed considers container and volume for love which is an abstract entity. What trigger the creation of such metaphorical expressions are conceptual structures and image schemas which help the poet to make a correspondence between source domain (concrete and experiential) and target domain (metaphysical and spiritual) for explaining the abstract concept of love. According to Molavi, language itself is a container which has the contained. Letters and words form the container whereas meaning and truth are the contained which descent into the container.

Keywords

container schema, *del* region, *eshgh* region, *sokhan* region

* Associate Professor, University of Shahrekord

** MA, University of Shahrekord

**A Semiotic Approach to Daghughi Tale of *Mathnavi*
(from semiotic square to tension square)**

E. Esmaili*
H. Sha'iri**
E. Kan'ani***

Abstract

As a new method in literary criticism, semiotics is applied in terms of various processes one of which is tension process. In such process, a relationship is made between semiotic elements in which meaning plays the role of an element fluctuating between periphery and center. Accordingly, in sensual-perceptual activity a kind of process can be identified in which all the elements of tension are dynamically present. By the aid of these elements and in a discursive process, the rebel is placed at the center of sensual tensions. Then, relative to the depth of tension, it triggers the formation of signifieds. Such presence leads discourse to a kind of value system on which discursive content is based and confronts us with created meaning. While explaining the semiotic characteristics of *Daghughi* tale of *Mathnavi*, this article tries to analyze the transition from semiotic square to tension square and the formation of tension process in this tale by using analytical-descriptive method in order to provide an answer for this important question that how tension process can change discursive conditions and produce floating meanings. In fact, this article aims to show how an approximated mystic, as the rational Self, is disintegrated from himself via an emotional-tensional relationship. Then, in a mystical journey and via a transcendental process, he can see the Substitutes and, in a higher stage, achieve the status of Unity with God.

Keywords

semiotics, discourse, tension process, Daghughi tale, Mathnavi

* Assistant Professor, University of Semnan

** Associate Professor, Tarbiat Modares University

*** PhD candidate, Univeristy of Semnan

A New-Found Sonnet of Attar Neishaburi
(in kharabat moghan ast va daru zende delan)

M. Charmagi Omrani*
M. Sadegi Mohsenabad**

Abstract

In this article, a new-found sonnet ascribed to Attar Neishaburi is introduced. In the book *Oradalahbab va Fosusaladab* this sonnet has been used as witness for explaining the meaning of “Kharabat”. Abulmafakher Yahia Bakhrazi, the author of this book, has stated clearly that this poem belongs to Attar Neishaburi. Moreover, linguistic clues and not being in the oldest version of Araghi’s Divan prove the validity of such ascription. The important point here is that this sonnet is seen in the Divan of Fakhroddin Araghi (corrected by Saied Nafisi) with little lexical differences and addition of two verses. By studying the eighteen versions used by Nafisi in his correction, it becomes clear that this sonnet does not exist in the basic version and the selection has been done on the basis of two later versions. Moreover, this sonnet is not in the collection of Araghi’s works (critically corrected by Mohtasham) which is based on fifteen versions and it was not found in nine manuscripts observed by the authors of this article. The results of this study show that by searching in Persian printed and hand-written texts, several verses of Attar Neishaburi can be found which have not yet been discovered by Attar’s researchers.

Keywords

Attar Neishaburi, Oradalahbab va Fosusaladab, Fakhroddin Araghi, new-found sonnet

* Associate Professor, Payam-e Noor University

** Assistant Professor, Payam-e Noor University

**Hidden Layers of Hafiz's Psyche (a new analysis of Hafiz's poetry
based on collective unconscious' archetypes)**

M. Rozatian*
A. Ghafouri**

Abstract

There are many words about Hafiz and his poetry, perhaps more than other Persian poets. The reason for this can be sought in his ambiguous poems. Thus, a critic calls him a broad-minded mystic whose poems have mystical implications, whereas another one considers him as a fickle person who changes his opinions every moment. For some critics he is a smart poet who has simply created a literary work without inserting his mindset into it. For this reason, there are a number of paradoxical and even opposite interpretations for most of his verses and it seems that new interpretations are still possible. One reason for the interpretability of his poems is the presence of various characters such as Rend (the libertine), Pire Moghan (the old Magian), Saghi (the cup-bearer), Sufi, Mohtaseb (the reckoner) in his Divan for some of which historical equivalents have been presented in several works and some scholars have tried to prove that each of these characters refers to real persons in Hafiz's epoch or past epochs. Contemplation on the atmosphere of his poetry brings this question to the mind that if it is possible to consider each of these characters as hidden layers of Hafiz's psyche that his consciousness tries to achieve self-knowledge and Perfection through recognition of such layers and creating balance and harmony between them. Using the idea proposed in analytical psychology about archetypes of collective unconscious, this article tries to find an answer for the mentioned question to achieve a new horizon in the analysis of Hafiz's poems.

Keywords

Hafiz, psychological criticism, collective unconscious, archetypes

* Associate Professor, University of Isfahan

** MA, University of Isfahan

Mokhatabshenasi of Sanai in Prose Works of 6-10th Centuries

M. Zarghani*

M. Yahaghi**

M. Alihour Feizabadi***

Abstract

As the title shows, the main question of this article is *mokhatabshenasi* (the influence of one writer on other writers) of Sanai in prose works of 6-10th centuries (AH). For finding the answer, first, the prose works which used Sanai's poems are identified. After extracting the verses and corresponding them with Sanai's works, the mentioned sources are categorized into eight groups based on subject: historical, mystical, interpretive, biographical, ethical, literary, fictional and epistolary. Then, the data is investigated using four different approaches. First, the historical approach shows in which historical periods and how much each of Sanai's works was popular among other writers. Second, the geographical approach tries to investigate the locations in which Sanai's poems were read during 6-10th centuries. Third, the analytical approach aims to study the following: the spectrum of Sanai's readers throughout history, the parts of his works which have been more attractive for each group of readers, the semantic-emotive grounds of his poems used by other writers and, finally, the similarities and differences in the reception of his poems by readers throughout history. Our last approach is statistical on the basis of which we want to answer the following questions: 1) Among which group of writers did his poetry have more readers during 6-10th centuries? 2) How did his poetry attract the attention of others during the mentioned period? 3) Which of his works was the most popular among the readers?

Keywords

Sanai's poetry, mokhatabshenasi, history of literature, mystical poetry

* Associate Professor, Ferdowsi University of Mashhad

** Professor, Ferdowsi University of Mashhad

*** MA, Ferdowsi University of Mashhad

Researches in Mystical Literature
(Gawhar-i Guyā)
Vol. 6, No. 3 (Sequential 23), Fall & Winter 2012-213

Contents	Page
☐ Mokhatabshenasi of Sanai in Prose Works of 6-10 th Centuries.....	1
M. Zarghani- M. Yahaghi- M. Alihour Feizabadi	
☐ Hidden Layers of Hafiz’s Psyche.....	2
M. Rozatian- A. Ghafouri	
☐ A New-Found Sonnet of Attar Neishaburi.....	3
M. Charmagi Omrani- M. Sadegi Mohsenabad	
☐ A Semiotic Approach to Daghughi Tale of <i>Mathnavi</i>	4
E. Esmaili- H. Sha’iri- E. Kan’ani	
☐ The Study of Container Schema of “Temple” and “Light” in <i>Mathnavi</i>	5
A. Mohammadi Asiabadi- M. Taheri	
☐ The Evolution of the Mystical Concept “Hal” until Eighth Century.....	6
M. Sha’banzadeh	
☐ Hafiz, the Conformist Fatalist	7
S. Mousavi Karimi- H. Tehrani Haeri	

Scientific-Research Biannual Journal of
The Iranian Society for the Promotion of Persian Language
and Literature

Researches in Mystical Literature
(Gawhar-i Gûya)

Concessionaire: The Society for Promotion of Persian Language and Literature

Managing Director: Dr. Mehdi Mohaghegh

Editor-in-Chief: Dr. Seyyed Ali Asghar Mirbagheri Fard

Editorial Board:

Dr. H. Aghahosseini (Prof.)

Dr. M. Bagheri (Prof.)

Dr. T. PourNamdarian (Prof.)

Dr. J. Tajlil (Prof.)

Dr. M. Rastgar Fasai (Prof.)

Dr. Y. Talebian (Prof.)

Dr. M. Abedi (Prof.)

Dr. M. Mohaghegh (Prof.)

Dr. S.A. Mirbagheri Fard (Prof.)

Dr. M.J. Yahaghi (Prof.)

Executive Director: Marzieh Jalali

Persian Editor: Dr. Ali- Akbar Ahmadi Darani

English Editor & Translator: Ehsan Golahmar

Type and Layout: Azam Toghyani

Publisher: University of Isfahan

Address: Gawhar-i Gûya Quarterly, Faculty of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Islamic Republic of Iran

Postal Code: 81744

Tel: +98-311-7933097

Fax: +98-311-7933151

E-mail: gawhar@litr.ui.ac.ir

University of Isfahan Journals System: <http://uijs.ui.ac.ir>

In the name of GOD

**Researches in Mystical Literature
(Gawhar-i Gu[^]_^ya)
(Rational Soul)
Scientific- Research Biannual Journal**

**of
The Iranian Society for
the Promotion of Persian
Language and Literature**

*Vol. 6, No. 3 (Sequential 23)
Fall & Winter, 2012-2013*