پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۳۲) تابستان ۱۳۹۷، صص ۹۸-۷۷

نویافته‌های صور خیال در شعر حلّاج

هیرود سلطانیان[۱]، جلیل نظری[۲]، سیدمهدی خیراندیش[۳]

چکیده

این پژوهش، قدرت بیان و بلاغت حلّاج را از دریچهٔ استعارات و تشبیهات دیوان‌حلّاج با تمرکز بر مرکّب‌بودن مورد بررسی قرار می‌دهد و کیفیّت تصاویر خیال‌انگیزِ مستعمَل در اشعار وی را می‌آزماید. با توجّه به پیشینهٔ تاریخی سفرهای حلّاج در جهت تبلیغ آراء و عقایدش از یک سو، و اتّهام به سحر در نوشته و کلام از سوی دیگر، تحقیق مطرح می‌سازد که برخی از اشعار حلّاج، به دلیل استفاده از صور خیال پیچیده و مرکّب، از جایگاه ادبی و بیانی ارزشمندی برخوردار بوده و دلیلی آشکار بر بلاغت و قدرت بالای خلاقیت این صوفی مبلّغ و پرآوازه هستند. درنتیجه، این احتمال وجود دارد که حلّاج، برای اشاعهٔ اندیشه-های عرفانی‌اش، از کلام تصویری و تخییلی، به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطبان و فزونیِ جمع‌آوری پیروان بهره می‌جسته است.

کلیدواژه‌ها: حلّاج، شعر، صور خیال مرکّب، تشبیه، استعاره.

---

۱. دانش آموخته دانشگاه پیام نور تهران.
hirod.soltanian@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یاسوج، دانشگاه آزاد اسلامی، یاسوج، ایران.
jnazari1334@yahoo.com
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران.
kheirandish1960@ yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۶/۶/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۲۳

مقدمه

یکی از خصوصیات متمایز اشعار باقیمانده از حلّاج، تصاویر خیال‌انگیزی است که این صوفی مبلّغ از آن‌ها استفاده نموده است. امروز به حلّاج، بیشتر به‌عنوان یک عارف معتقد به وحدتِ وجود و عین‌الجمع و عشق الهی، آن هم از پشت پردهٔ اسطوره و ابهام نگریسته می‌شود، تا واعظ و سخنوری بلیغ و چیره‌دست با تأثیرگذاری بالا در مخاطبان.

هدف این تحقیق، بررسی تصاویر مرکّبِ موجود در اشعار باقی‌مانده از حلّاج می‌باشد، تا به این پاسخ برسد که آیا می‌توان به او، از زاویهٔ جدیدی به‌عنوانِ مبلّغی بلیغ و خطیب و واعظی تأثیرگذار نگریست؟ برای این مهم، ابتدا شاخصی از تصاویر مرکّب حلّاج از *دیوان-الحلّاج* ماسینیون تهیّه گردید، که منتخبی از آن‌ها را در این پژوهش ارائه می‌کنیم، و سپس با نقد و بررسی این تصاویر، به تحلیل نیّت و هدف احتمالیِ حلّاج از استعمال آن‌ها می-پردازیم. با توجّه به عدمِ وجودِ پیشینهٔ پژوهشی در تحلیل صور خیال اشعار حلّاج، و به-خصوص نوع مرکّب آن، برای نخستین بار است که به این موضوع اهتمام ورزیده می‌شود.

صور خیال (imagery)، از ابزار قدرتمند بیانیِ هر سخنورِ هنرمندی می‌باشد. دنیای تخیّلی شاعر از دنیای واقعی زیباتر و دلنشین‌تر است؛ یکی از دلایلی که شاعر، در بلاغت از تصاویرِ خیال‌انگیز استفاده می‌نماید نیز همین مهم است. مخاطبینِ صور خیال، در ذهنِ خود، دعوت به تجسّم و تخییلِ انتزاعی بر حسب تمایلات و تخیّلات فردیِ خویش، برای دوباره‌سازیِ تصویرِ اولیهٔ الگوسازی‌شده توسط شاعر می‌شوند، که بی‌شباهت به نوعی انیمیشن ذهن‌پرداختهٔ فردی نیست. تصویر به یاری عنصر تخییل، نوعی تصویرسازیِ انتزاعی را ارائه می‌کند که حلّاج می‌توانسته است از آن برای تفهیم و تجسّمِ مواردِ دور از ذهن عقلانی و تأثیرگذاری بیشتر بر مریدان خود یاری جوید.

صور خیال به‌کار رفته در یک سبک ادبی را می‌توان به عنوان کلیدِ رمزگشایِ افکار و آراء تصویریِ پدیدآورندهٔ آن اثر ادبی تلقّی نمود. استعاره و تشبیه، مهمترین ارکان تصویر-سازی مخیّل هستند و در این میان، صور خیال مرکّب، دارای ارزش ادبی خاص‌تر و هنری-تر و منحصربه‌فرد می‌باشد *(شمیسا، ۱۳۹۰:۱۱۳)*. اغلب شاعران نامور، دارای نمونه‌هایی

انحصاری متشکّل از تصاویر مرکّب بلاغی هستند؛ و این تصاویرِ انتزاعی، گاهی حتی وجه تمایزِ نبوغ و بلاغت خلّاق ایشان از مابقی و محکی برای سبک‌شناسی می‌گردد. کاربردِ صورِ خیالِ مرکّب، در شعر فارسیِ سبک خراسانی، بسامد بالاتری دارد و بعضاً در سبک آذربایجانی و عراقیِ شعرای بلیغی چون خاقانی و حافظ به اوج زیبایی می‌رسد، اما در شعر عربیِ دورهٔ عبّاسی قرن سوم، یک ابزارِ بیانیِ با استعمال گسترده نبوده است.

صور خیالِ تصوّف، تا حدّ زیادی مشمول فردیّت و انتزاع دانسته شده است که این مهم را می‌توان در تحلیل حالات تصاویر حلّاج درنظر گرفت. «صوفیان بزرگ هر کدام دارای زبان و نظامِ تصویری و نمادین خاصی هستند» *(فتوحی، ۱۳۹۳: ۲۱۷)*. آنه‌ماری شیمل، مستشرق فقید، دربارهٔ شعر حلّاج چنین می‌گوید: «در اشعار بخصوصی از حلّاج، تجربهٔ وصف‌ناپذیر او- در قالب کلماتِ حاوی زیبایی‌ای فراموش‌نشدنی- به‌صورتِ صورِ انتزاعی درآمده است» *(Schimmel، ۱۹۷۵: ۳۳)*. «حلّاج که در افکارش صاحب سبک و سیاق فکری عجیب و خارقِ عرفِ زمان خود بود، در عمل نیز خرقهٔ تصوّف از تن به در کرده، لباس‌های رنگی و گوناگون می‌پوشید و از عبارات عجیب و نمادین اقوام مختلف، از عقاید یونانی تا نئوگنوستیکی تا عیسوی و مانوی، بهره می‌جست» *(ماسینیون، ۱۳۹۲: ۶۳)*.

حلّاج و سال‌های تبلیغ

«حسین‌بن‌منصور حلّاج که در بیضای شیراز به سال ۲۴۴ ق. از پدر و مادر ایرانی متولّد شد، بعدها همراه پدر خویش به عراق رفت و از کودکی به زبان عربی سخن گفت و در جریان عرب‌گراییِ مسلّطِ بر همه علوم و فنون آن دوران قرار گرفت و همهٔ آثار وی به زبان عربی بوده است. در طی یک دهه، رابطهٔ حلّاج با استادان متصوّفه تیره گشت تا جایی که از وی روی گردانیدند. جُنَید "ادّعای" او را باطل خواند و روش تبلیغ و دعوت آشکارِ حلّاج از عوام و اهل دنیا به عشق الهی را، بر ضد جهتِ حرکتِ جریان اصلی تصوّف در آن دوران - که مبنی بر اسرار پنهانی و مراقبات درونیِ سالک با خداوند در خفا بود - تشخیص داد» *(Schimmel، ۱۹۷۵: ۵۹)*.

در زندگی حلّاج چهار اتّفاق تاریخی، بر مسیر عقاید و افکار حلّاج و بعدها نظام تبلیغاتی وی تأثیر گذاشتند. نخست، در آغاز جوانی، «اقامتِ در بصرهٔ دورانِ قیامِ زنج، به

دو صورت بر حلّاج تأثیر گذاشت: تأثیر تفکّر عرفانی و سبک‌های شعر تعلیمی و تغزّلیِ ناشی از میراث عربی کهن‌ترِ بصره بر زبان او؛ و بیدارشدنِ سریع‌ترِ وجدان وی نسبت به بی-عدالتی‌های اجتماعی» *(میسن، ۱۳۹۱: ۱۷)*. «قیام زنج که در برابر ستم عبّاسیان شکل گرفته بود، در ۲۶۰ ق. به اوج خود رسید» *(میرفطروس، ۱۳۵۷: ۱۳۲)*. ثانیاً، پدیدهٔ قرامطه بود که با دولت عبّاسی به محاربه می‌پرداختند و حلّاج با آن‌ها معاشرت داشت. «حلّاج قرمطی نبود اما عبّاسیان به او تهمت قرمطی‌بودن می‌زدند، و دلیل آن، این بود که آن‌ها، وی را خطر بزرگی برای قدرت و تعدّی خود می‌دیدند. در واقع روحیهٔ آزادی‌طلبانه و جسور حلّاج به‌همراه دعوت و منادات عمومیِ مردم... در چشم قدرت‌دوستانِ عبّاسی به خطرِ قرامطه بسیار نزدیک می‌نمود» *(عیون‌السود، ۲۰۰۲: ۱۲)*. «سومین رویداد این‌که، دو سلسله-ی ایرانی تبار صفاریان در ۲۵۰ ق. و سامانیان در ۲۶۱ ق. هر دو در مبارزه با عبّاسیان تاسیس شدند. حلّاج که از نژاد ایرانی بود، احتمالاً از این شور و اشتیاق تغییر اوضاع حاکم در نواحی دوردستِ خلافت، بی‌بهره نمانده بود. چهارم این‌که متعاقب این قیام‌ها، خلافتِ عبّاسی در این دوره، به دلیل ظلم بسیار، رو به ضعف نهاد» *(زرّین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۷۳)*؛ چنان‌چه در طول شصت و پنج سال زندگی حلّاج، هفت بار خلافت دست‌به‌دست گردید.

از دیدگاهِ صاحب‌نظرانی چون ماسینیون و شیمل، مواردی که ذکر شد سبب گردید که حلّاج تبدیل به یک فعالِ اجتماعی از خاستگاهِ متصوّفه گردد و تصمیم به تبلیغ آراء وحدتِ وجود در سراسر بلاد مسلمین بگیرد. او هرگز آشکارا وارد عرصهٔ سیاست نگردید و اعتقادات خود را در لفّافهٔ رمزنگاری نگاه می‌داشت. این پوشیده‌گویی، خود دلیل محکمی بر هوش سرشار یک مبلّغ است و نه لزوماً غوطه‌وری در حالات دائمی سُکر. «اگر شهری را معتزلی می‌دید خود را معتزلی می‌خواند و اگر از امامیّه بودند خود را از امامیّه می‌شمرد و اعلام می‌کرد که امام قائم منتظر را می‌شناسد. اگر سنّی بودند خود را سنّی می‌نامید؛ همیشه با سرعت در سفر بود و در همه‌جا انقلابی بر می‌انگیخت» *(ماسینیون، ۱۳۹۲: ۸۹)*. این شیوهٔ حلّاج، به روش گام‌به‌گامِ ارشادِ تدریجیِ قرمطیان، شباهت زیادی داشت، اما او تنها در پیِ تعلیمِ افکار و عقاید خاص خویش بود. امروز تا حدّی آشکار شده است که حسین حلّاج، مبلّغی توانا بر عقیدهٔ عین‌الجمع و وحدتِ وجود بود، اما «حقیقت احوال وی برای اکثر مردم مجهول و مکتوم ماند» *(زرّین‌کوب، ۱۳۹۰: ۱۴۲)*.

«گروه‌های بسیار از مسلمین و زوّار در مناسک حجّ با این مبلّغ عجیب در ارتباط قرار گرفتند؛ او حتی مریدانی از ترکان سامانی خراسان یافت. سپس به شرق ایران و خراسان و شیراز رفت و پنج سال به جذب پیروان مشغول شد. در حجّ دوم، چهارصد نفر از مریدانش همراهش بودند. پنج سال دیگر را بر رسالت و تبلیغ در بلادِ کفر در هند و گُجرات و ماچین گذراند و سپس به حجّ سوم و آخر رفت. نقل شده است که در شهرها، عوام و اهل دنیا گرد او جمع می‌شدند و او برایشان در کوچه‌ها و بازارها، و مجالسِ خصوصیِ بزرگان، سخنرانی می‌نمود» *(ماسینیون، ۱۳۸۵: ۱۴۰-۱۲۹)*. «با تمرکز بر این روشِ دعوتِ مستقیم و خطابه-محورِ حلّاج، اهمّیت تأثیرگذاری کلام و استفاده از تصاویر خیال‌انگیز برای جذب بیشتر مریدان، برجسته‌تر می‌گردد. سرزمین‌هایی که حلّاج برای تبلیغ به عشق الهی درنوردید، در فهم معنویات خود، سابقه‌ای کهن در آشناییِ بنیادین با ابزار صور خیال داشتند. از دیرباز در هندوستان تا ترکستان، که بخش‌هایی از چین امروز را شامل می‌شود، تصاویر خیال، در متون کهن چون *باگا واد گیتای* هندوان به سانسکریت و *تائوتِچینگ* بوداییان به چینی، عنصری بسیار غالب بوده است *(هوهنِهِگر، ۱۳۷۶: ۳۱)*؛ «هم‌چنین نمادها و تصاویر، به وضوح عنصری بومی و فرهنگی برای باورهای اعتقادی ایرانیان قلمداد می‌گردید» *(هال، ۱۳۸۶: ۳۲۷)*. در چنین اقلیمی، یک سخنران زبردست و هوشمند همچون حلّاج – که معاصرانش بعدها او را به سحر در سخن و تسخیرِ روحِ شنوندگان در قبولِ افکار و عقایدش محکوم نمودند– احتمال کمی دارد که در سخنرانی‌های تبلیغاتی خود، از یکی از اصلی‌ترین عناصرِ فرهنگیِ مردمانِ هند و آریایی در اعتقاداتشان، یعنی "تصویر"، غافل مانده باشد.

تصاویر خیال در نثر حلّاج

کتاب *طواسین* حلّاج، که در ایام آخر زندان وی نوشته شد، تنها اثر بازماندهٔ حلّاج از تیغ سانسور خلفای عبّاسی است. نثر *طواسین* مملو از رمزها و گرایشِ به ابجد و اسرارِ حروف است؛ اما عنصر صور خیال نیز ردپای مهمی بر جای گذاشته است، که به لحاظ سبک‌شناسی، می‌توان با استفاده از حضور نوعی تداوم و یکپارچگیِ تصویریِ مشهود در سبک آثار مورد بررسی، از صحّت انتساب این اشعار به شخصِ حلّاج، تا حدّ بیشتری

اطمینان یافت. حلّاج در *طواسین*، تشبیهات و استعارات غریبی به اشکال هندسی و خطوط و نقاط و حروف الفبا دارد، که بخشی از آن‌ها در *شرحِ شطحیّات* روزبهان بقلی شیرازی، گاهی حتی به دشواری و غرابت بیشتری از *طواسین*، توضیح داده شده است. به نمونهٔ زیر از "طاسین نقطه" اشاره می‌شود:

«حلّاج گفت: گمان نکنم که سخن ما را، جز آن کس که به قوس دوم رسیده است، بفهمد؛ و قوس دوم پایین‌تر از لوح است. حروفی غیر از حروف عربی دارد و حرفی از حروف عربی در آن وارد نشود» *(عیون‌السود، ۲۰۰۲: ۷۷)*.

مسلماً عبارات "قوس" و "لوح" استعاراتی از مبانی عرفانی مسلک خاص حلّاج هستند که شاید از راه تحقیق هرگز نتوان به کنه رمزنگاری آن رسید. روزبهان در شرح شطحیات، دو قوس را این‌گونه تفسیر کرده است: «یعنی هر که به قوس ثانی رسید، در صورت کَون نیست. قوس ثانی قُربِ قُرب است و دُنوّ. اهلِ دُنوّ دُنوّ، به کلمات لوح محفوظ که اصطلاح عموم است، سخن نگویند» *(بقلی شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۷۰)*. در مورد *طواسین*، به همین نمونه بسنده می‌گردد. اما نتیجهٔ بی‌درنگی که از بررسی شرح تصاویر موجود در *طواسین* حلّاج گرفته می‌شود، مبنی بر انتزاعی بودن مفاهیم است، تا جایی که تجزیه و تحلیل و رمزشکنی آن تقریباً در بیشتر موارد غیر ممکن است. این استعارات بسیار غامض و انتزاعی و رمز-آلودند و تفسیر آن‌ها بسیار مشکل بوده، و چه بسا که بر مبنای سلیقهٔ شخصی صورت پذیرد و از نظر علمی بی‌ارزش باشد.

با توجّه به مطالب پیش‌گفته، نکتهٔ حائز اهمیت دیگری در نثر، که اعتماد بر اصالت تصاویر پیدا شده در اشعار را مجدداً تقویت می‌کند، قرینهٔ حضورِ تصویرپردازیِ مخیّلِ حلّاج در مجموعه‌ی *اخبارالحلّاج* است، مجموعه‌ای از اقوال دیگران دربارهٔ گفته‌های حلّاج به گردآوری ماسینیون و کراوس. برای نمونه، تصویرِ مخیّلِ حروفِ قرآن بر گِردِ کرهٔ زمین، تصویری بدیع و برای زمان خودش تخیّلی و غریب است. حلّاج می‌گوید: «زبان قرآن، حروف به هم پیوسته و متّخَذ از خطّ استوا است که بیخ آن خط، در زمین استوار و شاخه-های آن در آسمان افراشته شده است و این همانی است که توحید به دور آن می‌گردد» *(ماسینیون و کراوس، ۱۳۹۶: ۳۳)*.

در این‌جا تصویر مرکّبی وجود دارد، که قرآن را به درختی تنومند از حروف تشبیه نموده

است، که دور تا دورِ زمین در امتدادِ خطِ استوا ریشه دوانیده و شاخه‌هایش رو به آسمان دارند، چیزی شبیه به هالهٔ دور سیارهٔ زحل از جنس درختِ کلمات؛ و توحید، همانند پرنده‌ای در حال چرخش به دور این درخت است. در جای دیگر از قول حلّاج آمده است:

«با پژوهشی پیگیر در همهٔ کیش‌ها اندیشه کردم؛ آن‌ها را یک ریشه و تنه، با شاخه‌های بسیار یافتم» *(ماسینیون و کراوس، ۱۳۹۶: ۴۲)*.

حلّاج ادیان و مذاهب را، به شاخه‌هایی متعدد از درختی تشبیه می‌کند که یک ریشهٔ واحد دارد و مقصود وی ریشهٔ توحید است. در این تصویر، سعی وی در ایجاد نوعی اتّحاد و هم‌بستگی بین ادیان مشهود است. احتمال دارد او این تصویر را در جمعی از مخاطبین غیرمسلمان یا مسلمان با مذاهبِ گوناگونِ مرسوم در آن زمان عنوان کرده و هدف جذب مریدانی از فِرَق مختلف را با تصویرسازیِ گیرا و قابل فهم، توأم نموده باشد.

در مجموع، تصویرسازی با تشبیهات طولانی و عجیب در نثر حلّاج، هر چند یک عنصر غالب نیست، اما حضوری ویژه و قابل تعمق دارد و هر از گاهی رخ می‌نماید.

شعر حلّاج

پس از محاکمه و پایان کار حلّاج، امرای وقت نگه‌داری یا تکثیر آثار وی را ممنوع کرده و با اشدّ مجازات با متخلفین برخورد نمودند. درنتیجه تاکنون، هیچ نسخه‌ای یکپارچه از اشعار حلّاج بدست نیامده و اشعار او در لابلای آثار صوفیان دیگر پراکنده است، برخی تکراری و برخی جعلی[۱]. در ابتدای قرن بیستم میلادی برای اولین بار، لویی ماسینیون، اشعار پراکندهٔ حلّاج را گردآوری و تصحیح نمود که *دیوان الحلّاج* نام گرفت. مأخذ اشعار پژوهش ما نیز، بر مبنای دیوانِ قطعاتِ شعر حلّاج به گردآوری ماسینیون می‌باشد[۲].

از آن‌جایی که اشعار حلّاج همه به زبان عربی است، نمی‌توان حلّاج را در زمرهٔ شاعران پارسی زبان به حساب آورد. سبک اشعار حلّاج، مربوط به شعرِ عربیِ دوران عبّاسی است. شعر عربی در زمان خلفای عبّاسی و با پیشرفت تمدن اسلامی، رنگ تازه‌ای به خود می‌گیرد که مهم‌ترین ویژگی‌های آن عبارتند از: «شیوایی و سادگی عبارات، تنوّع معانی و مفاهیم، گسترش دامنهٔ اصطلاحاتِ لفظی، و توجّه همه جانبه به آرایه‌های ادبی» *(رضایی و عدالتی‌نسب، ۱۳۹۴: ۹۰)*. «استخدام الفاظ بیگانه و بدیع در این دوره به اوج خود می‌رسد.

شعرای این دوره تمایل و حتی تا حدودی اجبارِ انکارناپذیری به سفر و کسب معانی نغز و دانش از کشورهای دور و نزدیک سرزمین پهناور اسلامی داشته‌اند» *(زرّین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۲۲)*.

انیس المقدّسی، شعر دورهٔ عبّاسی را به دو شعر وجدانی (احساسی) و موضوعی تقسیم می‌کند: «شعر وجدانی، شعری است که شاعر در آن از احساسات، عواطف، افکار و وجدانیات خودش سخن می‌گوید و شخصیت شاعر در شعر آشکار می‌گردد... شعر موضوعی شعری است که به بررسی یک موضوع خاص و یا عام می‌پردازد...اشعار حماسی، داستانی و نمایشی جزو این دسته اشعار هستند» *(رضایی و عدالتی‌نسب، ۱۳۹۴: ۸۹)*.

در اوایل دورهٔ عبّاسی گرایش مهمی در شعر عربی پدیدار شد و آن، به‌وجودآمدن مکتب نوگرایان بود، که بعدها به مکتب بدیع مشهور گشت. مهم‌ترینِ خصوصیات آن، به نوشتهٔ الأیّوبی، عبارت است از: «الف) طلب معنای دور و غیرقابل فهم و گرایش به هرآن‌چه که جدید، بدیع و لطیف است ب) سعی در مخفی‌کردن معنای اخذ شده از دیگران با اسلوب-های متنوّع و پیچیده و سمبلیک با کمک انواع مجازها و استعاره‌ها ج) افراط در به کارگیری ذوق و قریحه در نظم شعر و ورود به عرصهٔ اصطلاحات لفظی، فکری و فلسفی که در شعر المتنبی به اوج می‌رسد» *(همان، ۱۳۹۴: ۹۰)*. «در مقابلِ نوگرایان، سنّت‌گرایان قرار داشتند که به استفاده از تشبیه و استعارهٔ قابل فهم برای همگان تأکید داشتند» *(همان)*.

جرجی زیدان، شعرای دورهٔ عبّاسی را به دو گروه موَلّدین و محدَثین تقسیم نموده است. مولّدین، شاعرانِ هم‌دوره با هارون و مأمون بودند که طبعی لطیف و درباری تجملاتی و شهوت‌گرا داشتند؛ اما محدَثین، نوآورانی بودند که از شعر مدح فاصله می‌گرفتند. «پس از انتشار و انتقالِ فلسفه و کلام و علوم یونان، محدَثین پدید آمدند و در اشعارشان رنگ-آمیزی فلسفی و جدلی و رموز حکمت دیده می‌شود مانند متنبّی، معرّی و شریفِ رضی» *(زیدان، ۱۳۷۲: ۵۲۱)*. البته از بررسی شاعران این دوران این‌گونه استنباط می‌گردد که این دورهٔ زایش و گذر از سبکی به سبک دیگر است و یک تفکیک قطعی در این برهه ممکن نیست، زیرا برخی از محدَثین، شعر مدح نیز می‌سرودند.

اگر به تلفیقِ دسته‌بندیِ المقدّسی و الأیّوبی و زیدان از شعر دورهٔ عبّاسی بسنده شود،

نتیجه این خواهد بود که شعر حلّاج در یک نگاه پایبندِ مکتب نوگرایان است و نوع شعر او بیشتر وجدانی (احساسی) می‌باشد؛ چرا که هرگز به‌صورت منسجم به موضوعی خاص مانند مدح و ثنا نپرداخته است.

اما بررسی هدف حلّاج از استفاده از صور خیال در اشعارش بسی جای درنگ است. «نخستین موضوع (در سرایش شعر) وجود مشکلی اجتماعی است که طرح و حل آن فقط از طریق شعر میسّر باشد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۶)*. به‌نظر می‌رسد که با توجّه به جهت‌گیریِ تبلیغیِ حلّاج از یک‌سو و تغییر و تحولات اجتماعی دورهٔ زندگی وی از سوی دیگر، هدف شعرِ حلّاج را باید بیشتر در راستای بیان عقاید و تبلیغ آراء وی دانست، تا صرفاً مضامین زیبای عرفانی و یا راز و نیاز با معبود. برخلاف شاعران مدّاح سنت‌گرایِ دورهٔ عبّاسی که «با نوآوری‌شان سعی در تأثیرگذاری و خوشامد درباریان داشتند» *(زیدان، ۱۳۷۲: ۵۱۷)*، «در شعر حلّاج، اثری از عناصر مدح یا وصف، که از موارد غالب مستعمَل شعرای این دوره هستند، دیده نمی‌شود. نیز چنین می‌نماید که تأثیرگذاری شعر حلّاج، بیشتر برای جذب و سوق سالکان طریقت و مریدان جدید به اندیشه‌ها و عرفان خود یافتهٔ حلّاج بوده است، عرفانی که حلّاج آن را به اعتقاد ماسینیون، خارج از شاهراهِ اصلیِ تصوّفِ نیابتیِ جُنید و یارانش و در طی سفرها و کشف و شهودهای عجیب خویش پرورش داده بود» *(ماسینیون، ۱۳۹۳: ۱۸)*. اگر از اسطوره‌سازیِ عوام و ماجرایِ بردار کشیدن و أناالحق گفتنش بگذریم، حلّاج مبلّغی بود راسخ و نستوه، که حدود ده سال از زندگی خود را در سفرهای مخاطره‌آمیز در دیار غیرمسلمانانِ هند و خراسان و ترکستان سپری نمود و همواره اوقات خود را به وعظ مریدان می‌گذراند. پس به‌واسطهٔ واقعیات تاریخی زندگی وی، نمی‌توان او را صرفاً یک قدیس سرمست در سُکر الهی که کاری به ابناء دنیا نداشته است پنداشت؛ برعکس، «حلّاج دائماً در حال رایزنی و مریدگیری از میان فِرَق و احزاب گوناگون بود» *(ماسینیون، ۱۳۹۲: ۸۸)*. درنتیجه شعر حلّاج و سایر آثار او نیز از این قاعدهٔ کلی مستثنی نیستند و حلّاج با هدفِ آشکارِ تأثیرگذاری هر چه بیشتر بر مخاطبین خود بر منبر خطابه و موعظه می‌نشسته است. این دیدگاه را، تهمت‌های سحر و نفوذ بر اذهان عوام و تسخیر اجنّه برای اغفال و اثرگذاری بر مردم– که بعدها بر وی بستند – تأیید می‌کند.

شعر حلّاج در مجموع بسیار روان است و می‌تواند حتی با افرادی غیر از عُرفاء و

متصوّفه رابطه برقرار کند. به احتمال زیاد این مهم نیز از روی قصد و هدف مشخّصِ تبلیغ در بین مردم انجام گرفته است؛ وگرنه حلّاج متون بسیار غامض و دشواری را هم در *طواسین* به تحریر درآورده است. پس بیشتر، قابلیتِ آسان حفظ شدن، روان بودن عبارات، و تأثیرگذاری بر شنوندگان شعر، مدّ نظر این عارف واعظ بوده است تا استخدام صنایع ادبی دشوار و کلمات مهجور. البته برخی از اشعار وی نیز حاوی کلمات پیچیده و غامض فلسفی، تصوّفی و یا اعتقادی می‌باشند که احتمالاً از آن‌ها برای مراودات در سطوح بالاتر دانش و تبلیغ – یعنی ارتباط با هم‌کیشان و دوستان نزدیک خود– استفاده می‌نموده است.

بررسی بلاغی تصاویر خیال مرکّب در شعر حلّاج

«تصاویر به‌وجود آمده در تشبیه و استعاره، یا شامل یک چیزند که می‌تواند مفرد یا مقیّد باشد و یا شامل دو یا چند چیز در چند حالتِ هم‌زمان در هیأتی ترکیبی، که به آن مرکّب گویند» *(شمیسا، ۱۳۹۰: ۸۸)*. در مورد اخیر، آن تصویر با همهٔ اجزایش، به‌صورت یک تابلو واحد و در حکم مشبهٌ‌بهِ مرکّب تلقّی می‌گردد.

«**تشبیهات مرکّب**: در مقایسه با استعارات مرکّب، تشبیهات مرکّب اشعار حلّاج بسامد بیشتری دارد و دارای ارزش ادبی خاص خود می‌باشد. در این نوع از تشبیهات حلّاج، اغلب هر دوی مشبه و مشبهٌ‌به، مرکّب هستند» *(Massignon، ۱۹۵۵: ۹۶)*:

«أنْتَ بینَ الشَّغافِ و القَلْبِ تَجْرِی/ مِثْلَ جَرْیِ الدُّموعِ مِنْ أجْفانِی

و تُحِلُّ الضَّمیرَ جَوْفَ فُؤادِی/ کَحُلُولِ الأرْوَاحِ فِی الأبْدانِ»؛ تو جاری می‌شوی میان پوستِ غلافِ قلب و قلب (من)، همانند جاری‌شدن اشک‌ها از پلک‌هایم، و فرود آمدی بر رازِ درونِ تهی‌گاهِ قلبِ من، هم‌چون فرودآمدن روح‌ها در جسم‌ها.»

در بیت اول، مشبه مرکّب، «جاری‌شدن بین پوستِ غلافِ قلب و قلب» و مشبهٌ‌به مرکّب «جاری‌شدن اشک‌ها از پلک‌هایم» است. «جاری شدن چیزی میان دو چیز دیگر» وجه-شبه مرکّب این تشبیه است. در بیت بعدی، «فرودآمدن بر راز درون تهی‌گاه قلب»، مشبه مرکّبی است که تشبیه شده است به مشبهٌ‌به مرکّب «فرودآمدن روح‌ها در جسم‌ها»، با وجه-شبه مرکّب «فرودآمدن چیزی بر روی چیزی دیگر»؛ هر دو تشبیه مرکّب است. چون در هر بیت، ادات تشبیه آمده است (مِثلَ، کَ)، هر دو تشبیه مرسل است. نیز چون وجه‌شبه

(درون چیزی جاری‌شدن و وارد چیزی شدن) ذکر شده است، هر دو تشبیه مفصّل است.

«گاهی بلاغت حلّاج، تطوّرِ استعمالِ فنونِ تصویریِ شعرایِ توانا را به یاد می‌آورد. در این بیت حلّاج از تشبیه مُضمَری استفاده کرده که مرکّب نیز هست» *(Massignon، ۱۹۵۵: ۴۲)*:

«"وَ ذلِکَ أنَّ الرُّوحَ لا فَرْقَ بَیْنَها/ و بَیْنَ مُحِبِّیها بِفَصْلِ خِطَابِ"؛ و آن (امری شناخته شده است) که بین روح و دوست‌دارانش، هیچ فرقی نیست حتی به اندازهٔ جداییِ حق از باطل.

«فرق بین روح و دوستانش»، مشبه مرکّب است و «جدایی بین حق و باطل»، مشبهٌ‌به مرکّب است. در این تشبیه، وجه‌شبه مرکّب، «نزدیکی بسیار بین دو چیز متفاوت» است. هردوی مشبه و مشبهٌ‌به عقلی و وجه‌شبه نسبت به هر دو تخیلی است. حلّاج با ظرافتی خاص، فاصلهٔ ظریف حق از باطل را بطور مضمَر و پوشیده، به جنبهٔ اعتقادی خود، یعنی فاصلهٔ اندک روح با دیگر ارواح متجانس، تشبیه نموده است، که حاکی از وحدت وجود است. ملاحظه می‌شود که پوشیده‌گویی تا حدّی است که بعدها در حین محاکمهٔ طولانی حلّاج، معنای واقعی این اشعار را نمی‌فهمیدند و نمی‌توانستند مستقیماً از فحوای این جملات به زندیق‌بودن یا قرمطی‌بودن حلّاج رای دهند» *(زرّین‌کوب، ۱۳۹۰: ۱۴۴)*.

«نکتهٔ دیگر که دارای اهمّیت بسیار است، موارد ایجاد صور خیال مرکّب با استفاده از حروف الفبا می‌باشد» *(Massignon، ۱۹۵۵: ۱۷۷)*:

«و اللّامُ بالأَلِفِ المَعْطوفِ مُؤْتَلِفٌ / کِلاهُما واحِدٌ فِی السَبْقِ مَعْناءُ

و فِی التَفَرُّقِ إثْنانِ إذا اجْتَمَعا / بِالإفْتِراقِ هُما عَبْدٌ وَ مَولاءُ»؛ و حرف لام، با حرف الفِ اضافه شده، متّحد گشته است. هر دوی آنان یکی شده‌اند در پیشی‌گرفتن از معنا؛ و در پراکندگی، دوتا هستند؛ (اما) چون در جدایی، با هم جمع شوند، آن دو، بنده و سرور هستند.

در این تشبیه مرکّب، دو حرف لام و الف در کلمهٔ «لا» که خود مقتبس از لااله‌الاالله- جملهٔ نفیِ هر معبودی غیر از خدا- می‌باشد، به دو تصویر مرکّب تشبیه می‌شوند. در یک تصویر همانند دو نفرند که با هم متّحد و هم‌پیمان شده‌اند و در تصویر دیگر همانند دو نفر که یکی بندهٔ دیگری است. این‌گونه رمزنگاری با تصاویرِ حروف الفبا که حلّاج از آن در شعر خود بهره جسته است و به دفعات در *طواسین* او نیز دیده می‌شود، از پیشگامان پایه-

گذاری «رموز تصویری- حرفی» در تصوّف اسلامی است که سال‌ها بعد در فِرَقی چون حروفیّه، در قالب علم خفیّهٔ «جَفر» به اوج خود می‌رسد. به اعتقاد ماسینیون، آثار جُنَید، منشاء رمزنگاری صوفیان پس از وی بوده و سبکِ شگفت‌انگیزِ *طواسین* حلّاج نیز، گویا از سبک فنّیِ مرموزِ استادش جُنَید بهره برده باشد. سبک جُنَید، «گواهی بر آن متون اساسی است که از اندیشه‌ای بیگانه، شاید سُریانی، الهام گرفته باشد» *(ماسینیون، ۱۳۹۲: ۵۴)*. شاید عمده‌ترین مقصود این چنین تصویرسازی‌هایی در تصوّف را، سوای قداست‌انگاری و عجیب‌نمایی در اذهان عوام، بتوان در ترس از برملاشدن فحوای متون و عقاید و متعاقباً شماتت عوامل و حکّام دولت‌های وقت و سایر فِرَقِ متصوّفهٔ معاندِ نزدیکِ به حکومت دانست. با این پیش‌زمینه، می‌توان در مورد حلّاج نیز چنین تصوّر نمود که او در قالب جملات پیچیده و تصاویر مرکّبی که از حروف ارائه می‌نمود، گاهی سعی در اخفا و رمز-نگاریِ مضامینِ اعتقادی‌اش در مراودات با پیروان و یاران خود داشته است.

در مورد بالا، هم‌زمان نوعی استعارهٔ مَکنیّه از نوع تشخیص نیز دیده می‌شود چرا که لام و الف به دو انسان تشبیه شده‌اند که می‌توانند با هم متّحد باشند در نفی عبودیّت غیر از خدا و یا اگر با هم جمع و هم‌نظر نگردند یکی بر دیگری برتر و سرور باشد. اَعمال این دو حرف در این عبارات نیز، با این‌که در ابتدا ساده می‌نماید، اما بی‌تردید حاوی رمزنگاری هستند؛ به‌خصوص در دورانی که فضای ضرب و شتم و حبس، بر هرگونه عقیده‌ای غیر از آن‌چه مورد تأیید دستگاه خلافت بود، تسلّط داشته است. حال، حدس یا استنتاج آن‌چه مقصود احتمالی حلّاج بوده است، خود جای تحقیقی دیگر است.

«در مواردی نیز حلّاج از تشبیهات مرکّب ولی روان و ساده، برای فهم و جذب عوام استفاده نموده است» *(Massignon، ۱۹۵۵: ۷۷)*:

«جُبِلَتْ رُوحُکَ فی رُوحی کَمَا/ یُجْبَلُ العَنْبَرُ بالمِسْکِ الفَتِقْ»؛ سرشته شد روح تو در روح من چنان‌که، آمیخته می‌گردد عنبر با مشک شکافته شده.

تصویر "سرشته‌شدن روح تو در روح من" به تصویر "آمیخته‌شدن عنبر با مشک شکافته" تشبیه شده است. وجه‌شبه مرکّب، "آمیخته‌شدن دو چیز با یکدیگر" است، در یک سو عقلی و سوی دیگر حسّی.

در مواردی حلّاج از جملات مشبه و مشبهٌ‌به طولانی‌تر استفاده می‌کند که از روانی و

ارتباط صریح تصویر می‌کاهد و آن‌را در زمرهٔ تصاویر خاص و پیچیده قرار می‌دهد. امکان دارد او این اشعار را برای مراودات با یاران و هم‌پایگان خود در متصوّفه می‌نگاشته است و یا به منظور تأثیرگذاری بر تحسین بزرگان و اندیشمندانی که در مجلس حضور داشته‌اند (*Massignon، ۱۹۵۵: ۱۸*):

«یَسْرِی و ما یَدْرِی و أسْرَارُهُ / تَسْرِی کَلَمْحِ البَارِقِ النَّائِرِ
کَسُرْعَةِ الوَهْمِ لِمَنْ وَهْمُهُ / عَلَی دقیقِ الغامِضِ الغَائِرِ
فی لُجِّ بَحْرِ الفِکْرِ تَجْرِی بِهِ / لَطَائِفٌ مِن قُدْرَةِ القَادِرِ»؛ شبانه، راه می‌رود و نمی‌داند، در حالی که اسرار او (نیز) شبانه راه می‌روند! همانند نگاهِ سریعِ برق‌زنندهٔ فتنه برپاکننده (در بین مردم)؛ همانند سرعتِ وهم کسی که، وهمِ او بر سرِ (نکتهٔ) دقیقِ پیچیدهٔ پنهانی باشد؛
در میانِ دریای فکر، نکاتِ لطیفی از قدرتِ قادرِ متعال، او (مدهوش) را به حرکت می-آورد.

در این تشبیه مرکّب، مشبه مرکّب "راه رفتن شبانه مدهوشی در بیابانی متروک شبانه به همراه اسرارش" به مشبهٌ‌به مرکّب "سرعت خیال کسی که خیالش بر نکتهٔ دقیق پیچیده تاریکی در میان دریای فکر قرار بگیرد که نکات خداوند در آن جاری است" تشبیه شده است. "دریای فکر" اضافهٔ تشبیهی است که به عنوان جزوی از تصویر انتزاعی، داخل تصویر مشبهٌ‌به این تشبیه مرکّب قرار گرفته است. "بیابان متروک" می‌تواند استعارهٔ مصرّحه از طریقت باشد و "راه رفتن شبانهٔ فردی مدهوش در بیابان متروک" کنایه است از شیفته‌ای که کورکورانه در وادی تاریک به تنهایی گام می‌نهد. "اسرارِ" در حال راه‌رفتن، استعارهٔ مَکنیّه است از نوع تشخیص.

«حلّاج علاوه بر تصاویری که همهٔ اجزایشان مرکّب هستند، تشبیه مرکّب حاویِ مشبهِ مفرد، وجه‌شبه مرکّب و مشبهٌ‌به مرکّب نیز آورده است» (*Massignon، ۱۹۵۵: ۵۳*):

«الذِّکْرُ واسِطَةٌ تُخْفِیکَ عَنْ نَظَرِی / إذا تَوَشَّحَهُ مِنْ خَاطِرِی فِکْرِی»؛ ذکر (هم‌چون) یک میانجی است که تو را از نگاهِ من می‌پوشاند، هنگامی‌که فکرِ من آن (ذکر) را زیور می‌آویزد از (جنس) اندیشهٔ پنهانی من.

"ذکر" مشبه مفرد حسّی یا عقلی است بسته به این‌که زبانی و یا قلبی باشد؛ و مشبهٌ‌به حسّیِ "میانجی که تو را از نظر من می‌پوشاند، هنگامی که فکر من بر او زیور اندیشهٔ

پنهانی می‌آویزد" مرکّب است. وجه‌شبه مرکّب عبارت است از "مانع و حجاب قرار گرفتن چیزی، میان ملاقات مستقیم دو چیز". تشبیه مفصّلِ مؤکّد مرکّب است، چون وجه‌شبه ذکر و ادات تشبیه ذکر نشده است. ذکر و فکر هر دو استعارهٔ مَکنیّه از نوع تشخیص هستند.

تشبیهاتی از این قبیل در اشعار حلّاج فراوان است، گویی او سعی در ملموس و حسّی نمودن مفاهیم انتزاعی عرفانی برای شنوندگانش دارد؛ و از آنجا که مفاهیم اعتقادی و عرفانی، پیچیده و منتزَع از ترکیب اجزای مختلف هستند، گویی برای تشبیه دقیق‌تر آن‌ها به امور ملموس، نیاز به استفاده از تشبیه مرکّب وجود داشته است؛ و شاید این مهم یکی از دلایل استفاده حلّاج از تشبیه مرکّب است؛ درنتیجه، تشبیهات طولانی از ویژگی‌های اشعار اوست که برای دوران وی بسیار متمایز و دارای اهمیت تحقیقی و سبک‌شناسی می‌باشد.

استعارات مرکّب: این امکان قوی وجود دارد که استعارات حلّاج، در بسیاری از موارد باورهای ذهنی و طریقتی عرفان او باشند؛ اما این پژوهش، از تقیید و قالب‌دهیِ عناصر سنتی بیان، بر مفاهیم و عباراتی که حلّاج بکار برده است ناگزیر است، تا بتواند آن‌ها را در چارچوبی تعریف شده بگنجاند. اما واقعیت امر بدین‌گونه می‌نماید که در شعر تصوّف، بسیاری از خیال‌پردازی‌ها و تصاویری که در ادبیات معاصر آن‌ها را صور خیال نامیده‌اند، درواقع باورهای عینی و شهودی عرفا در حالت سُکر بوده باشند؛ به این معنا که ایشان هیچ تصرف شاعرانهٔ عمدی در به‌وجود آوردن این تصاویر نداشته و در واقع این عوالم خیالی را به حقیقت در ذهن خود درک نموده‌اند و در کشف و شهود، به دیدار عوالمی درونی نایل شده باشند که فقط به‌صورت انتزاعی و تصویری بتوان آن‌ها را تشریح و تشبیه نمود. برای نمونه وقتی حلّاج می‌گوید (*Massignon، ۱۹۵۵: ۴۵*):

«طَلَعَتْ شَمْسُ مَنْ اُحِبُّ بِلَیْلٍ / فَاسْتَنَارَتْ فَما لَها مِن غُرُوبْ»؛ در شبی، خورشیدِ کسی که دوستش دارم طلوع کرد، (شب) از او روشنی گرفت و دیگر هرگز غروب نخواهد کرد؛

شاید واقعا حلّاج چنین خورشیدی را در عالم کشف و شهود، حداقل در ذهن خود تجربه و حسّ نموده باشد؛ یا وقتی‌که می‌گوید (Massignon، ۱۹۵۵: ۴۸):

«سِرُّ السَرائِرِ مَطْوِیٌّ بِإثْباتِ / فی جَانبِ الأُفْقِ مِنْ نُورٍ، بِطِیّاتِ»؛ سرّ همهٔ اسرارِ پنهانی، به وضوح از نوری پوشیده شد؛ جایگاه آن، در کنار افق می‌باشد؛

شاید نتوان این تصویر را استعاره از چیز دیگری گرفت، چرا که باور اعتقادی حلّاج به

داشتن لطیفه‌ای به نام سرّ در قلبش است که نور را به خود جذب می‌کند و با آن می‌تواند اسرار الهی را مشاهده کند. این احتمالِ واقعیت اندیشیِ آن‌چه ما خیال می‌نامیم، از ذهن شعرای عرفانی، می‌تواند به این پیش‌فرض منجر شود که خیال در تصویر- برخلاف شعرای غِنایی یا مدحی که تشبیهات و استعاراتِ ایشان به عمد، در راهبردِ زیباسازی کلام و تأثیرگذاری بر ممدوحان از سر تخییل و استعدادِ بالایِ تصویرپردازیِ ذهن ایشان بوده است- در شعر عرفانی می‌تواند جایگاه بسیار متفاوتی داشته باشد. پیش‌برد این مطلب که آیا فرد عارف در حقیقت چنین تصاویری را می‌دیده است - یعنی حداقل برای او مخیّل نبوده است بلکه محقّق بوده است- شاخه‌ای از تحقیق را پیش رو قرار می‌دهد که در انتهای دو طیفِ علوم تجربی و انسانی قرار می‌گیرد. اینکه این تصاویر مشاهدات واقعی باشند، از یک‌سو در مقولهٔ علم روان‌شناسی و مباحثی چون شیزوفرنی[۳] و از سوی دیگر در حوزهٔ علوم الهیات و ایمان به عالم غیب، قابل پی‌گیری و تحقیق پژوهش‌گران است. قدر مسلّم، اگر این تصاویر را واقعی فرض کنیم، تغییری شگرف در دیدگاه ما نسبت به تخییلِ عرفانی پدید می‌آورد، که در آن، گزاره‌های تخییلی، تبدیل به گزاره‌های خبری می‌گردد؛ به این توضیح بسنده می‌شود که طبق تعریفِ روان‌شناسی، افرادِ بیمار شیزوفرنی، قدرت تکلّم و تعامل با جامعه را ندارند و این کاملاً مغایر با نبوغ شخصیتیِ حلّاج در طی زندگی او می‌باشد که در تذکره‌ها از آن یاد شده است. درنتیجه، درصورت حقیقی پنداشتنِ تصاویری که او ادعای مشاهده و تجربهٔ آن‌ها را نموده است، یا باید گزینهٔ باورِ عالم غیب و کشف و شهود را انتخاب نمود و یا - همانند مخالفان حلّاج که او را به کذب در تجارب عرفانی و حیله‌گری و شیّادی عمدی در اقوال و احوالش، به جهت کسبِ مرید و قدرت و مقامِ معنوی محکوم می‌نمودند- طریق افترا و دروغ و کذب را به او نسبت داد. بحث بیشتر در این مورد، خود داستانی دیگر است که در حوصلهٔ پژوهش حاضر نمی‌گنجد.

برخی از استعاراتِ مرکّبِ بدیع حلّاج، قرن‌ها بعد امکان دارد در اثر کثرتِ استعمال در بین مُکرمان وی در متصوّفه، ابتدا به‌صورتِ استعاراتِ مستعمل و مبتذل و سپس به‌صورت سمبل درآمده باشند؛ لذا تعقیب این واژگان در طی تاریخِ تصوّف پس از حلّاج، با هدف اثبات اصالت منشاء سمبل‌هایی در تاریخ عرفان که مرجع آن شخص حلّاج باشد، نیازمند پژوهش‌هایی گسترده است؛ یک موردِ محدودِ ردگیری‌شده توسطِ شفیعی کدکنی، «تمثیلِ

پرکاربردِ "شمع و پروانه" در *گلستان* سعدی است، که به ترتیب سمبل "عشق و عاشق" هستند؛ ایشان به بسامد بالای استفاده از این اَلِگوری اشاره می‌کند، سپس آن‌را تعقیب نموده به *منطق الطیر* عطّار می‌رسد؛ یک قرن قبل از عطّار به *روضهٔ الفریقین* رسیده و یک قرن قبل‌تر به *تاج القصص*، و درنهایت مرجع اصلیِ استفادهٔ تمثیلی از این عبارت برای نخستین بار را، در کتاب *طواسین* حلّاج می‌یابد» *(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۵)*.

«استعارات مرکّب حلّاج، حتی بیش از تشبیهات او، رنگِ رمز و پوشیده‌گویی به خود می‌گیرند و همان‌طور که گفته شد، مرز بین حقیقت و خیال، با پیچشی هزارتوی‌گونه در هم می‌آمیزد» *(Massignon، ۱۹۵۵: ۱۷۷)*:

«کَذا الحَقائِقُ: نارُ الشَوْقِ مُلْتَهِبٌ / عَنِ الحَقیقَةِ إنْ باتُوا و إنْ ناؤُوا»؛ واقعیت‌ها این‌گونه هستند: در اطراف حقیقت، آتش شوق فروزان است، چه بمانند و چه بروند.

تصویر مشبهٌ‌به مرکّب، "حقیقت است که شوق همانند آتشی بر گرد آن افروخته شده است"؛ "شوق" نمی‌تواند افروخته گردد پس این عبارت استعارهٔ مَکنیّهٔ تبعیّه است. با این-که "آتش شوق" خود اضافه تشبیهی است، اما در بررسی استعارهٔ مرکّب، کلمه "شوق" تبدیل به قرینهٔ صارفه می‌گردد، چرا که تصویر مشبهِ مرکّب محذوف را که "حضرت حق است که برگرداگردش، شیفتگان با شور و حرارت طواف می‌کنند" در ذهن تداعی می‌کند. تنکیرِ مخاطب، با استفاده از جملهٔ قرینهٔ صارفهٔ "چه بمانند و چه بروند"، دال بر این است که حضرت حق نیازی به آتش شوق این شیفتگان ندارد، حال هرکه می‌خواهند باشند. پس قرینهٔ صارفهٔ دیگر که "رفتن یا ماندن شیفتگان" است، تصویر استعاره را برجسته می‌کند. جملهٔ بالا استعارهٔ تمثیلیه نیست، چرا که طبق تعریف، استعارهٔ تمثیلیه، استعارهٔ مرکّبی است که مشبهٌ‌به آن باید ضرب المثل یا جملهٔ معروف و پرکاربردی باشد؛ همچنین نمی‌تواند کنایه باشد چرا که کنایه جمله‌ای است که وقوع آن در عالم حقیقی امکان‌پذیر است، و تصوّرِ واقعیِ شعله‌های آتش شوق در اطراف حقیقت، امکان‌پذیر نیست. در تصویری دیگر، حلّاج از دریایی عجیب و نمادین می‌گوید *(Massignon، ۱۹۵۵: ۱۵)*:

«حَصْبَاؤُهُ جَوْهَرٌ لَم تَدْنُ مِنْهُ یَدٌ / لَکِنَّهُ بِیَدِ الأَفْهَامِ مَنْهُوبُ»؛ سنگ‌ریزه‌هایش گوهرهایی بود که هیچ دستی به آن نزدیک نشده بود؛ لکن آن‌ها (گوهرها) فقط با دستان اندیشه‌ها غارت شده‌اند.

تصویری زیبا از استعارهٔ مرکّبی بلند، که مشبه و مشبهٌبه آن می‌توانند بدین صورت باشند: "کمترین و کوچک‌ترین حقایقِ علمِ لدنّیِ بحرِ حضرت حق، که هر کدام در عین ناچیزبودن، بسیار ارزشمند هستند ولی به وسایل مادی حاصل نمی‌شوند" مانند "گوهر-هایی در کف دریایی هستند که با دست نمی‌توان آن‌ها را جمع نمود بلکه فقط با اندیشه و معنویت می‌توان". نکته این‌که سنگ‌ریزه‌ها مانند جواهر نیستند و حلّاج ادات تشبیه نیاورده و این یک تشبیه در دل این استعارهٔ مرکّب نیست؛ او در عالم کشف و شهود ذهن خود، عیناً به دریایی می‌رود که «سنگ‌هایش جواهرات هستند»؛ اگر هم عبارت قبلی را، به-صورت تشبیه بلیغِ غیراضافی درنظر گیرند، "دراین‌صورت اغراق در آن به اوج می‌رسد زیرا در کلام، ادّعای هم‌سان بودن، قوی‌تر از ادّعای شبیه بودن است" *(شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۲۲)*.

«در مواردی نیز حلّاج از استعارات مرکّبی که احتمالاً ریشه در افسانه‌ها و تصاویر موجودات خیالی داستان‌های بین‌النّهرین دارند، بهره می‌برد؛ موجوداتی که در دوران کهن در باورها وجود داشته‌اند؛ در واقع مشبهٌبه با خود مشبه مساوی بوده است. از این نوع استعاره به عنوان استعارهٔ اساطیری یاد می‌کنند» *(شمیسا،۱۳۹۰: ۲۰۸)* که در آن، موجوداتی مانند سیمرغ مایهٔ رحمت و فیض، و موجوداتی مانند غول و اسفنکس مایهٔ شرّ و هلاک شناخته می‌شدند. حلّاج از پرنده‌ای سارق سخن می‌گوید *(Massignon، ۱۹۵۵: ۱۸)*:

«تَرَاکَ تَرْثِی لِلَّذی قَلْبُهُ / مُعَلَّقٌ فی مِخْلَبَیْ طَائِرِ»؛ خود را می‌بینی که نوحه می‌خوانی برای کسی که، قلبش در دو چنگال پرنده‌ای آویخته شده است.

"پرنده" می‌تواند استعارهٔ اساطیری باشد از قضا و قدر که بر کسی مستولی شده است؛ "در دو چنگال پرنده آویزان بودنِ قلب کسی"، خود استعارهٔ مرکّبی است از "گرفتار قضا آمدن و اندوهگین‌شدن قلب کسی". اما محتمل است که مردمِ بین‌النّهرینِ پیش از اسلام و یا اعراب بادیه، به پرندهٔ عذابی اعتقاد داشته‌اند که قلبِ فردِ مغضوب را از جای درآورده و با خود می‌برده است. «پرندگان اساطیری بین‌النّهرین چون اَنزو، زیز و چَمروش، همگی سارق بوده‌اند و با چنگال‌هایشان دزدی می‌کرده‌اند» *(جابز، ۱۳۹۵: ۱۱۴-۹۴)*.

«مورد بعدی، شاید یکی از زیباترین تصاویری باشد که در اشعار حلّاج یافت شد؛ چرا که این قطعه حاوی بن‌مایهٔ غزل عرفانی است و تا حدودی، صحنه‌های پرداختهٔ ذهن

شاعران توانایی چون حافظ شیرازی یا خاقانی شروانی را در مخاطب تداعی می‌کند. درواقع، حتی این شک را پدید می‌آورد که شاید در بین سایر آثار معدومِ حلّاج، اقوالی با ارزشِ ادبیِ این‌گونه لطیف و بدیع وجود داشته است که متأسفانه همگی به دست طوفان حوادث از میان رفته است؛ البته در عین حال، احتمال جعلی بودنِ این قطعه شعرِ منسوب به حلّاج را از محک صور خیال، تقویت می‌نماید» (*Massignon، ۱۹۵۵: ۵۹*):

«و دارَتْ عَلَیْنا لِلْمَفارِقِ قَهْوَةٌ / یَطوفُ بِها مِن جَوْهَرِ العَقْلِ خَمّارُ»؛ و بر سر راه‌هایی فرعی، شرابی بر ما جاری شد که مَی‌فروشی از جنس جوهر عقل، برگردِ آن طواف می‌کند.

"شراب‌فروشی از جنس جوهر عقل"، می‌توانست در نگاه اول، استعاره از یک فرشته باشد که رسول ابلاغ این علم لدنّی به عارف و لذا "شراب‌فروش" است. اما در معنای "جوهرِ عقل"، از آنجا که فرشتگان از مجردات هستند و جوهرشان از جنس عقل نیست، حلّاج به زیبایی اشاره دارد به "عقلِ جزئی، که همانند شراب‌فروشی، جانِ افرادِ متعقّل را، با شرابِ علمِ عقلانی آبیاری می‌کند"، اما این شرابی دیگر است که خود این عقلِ جزئی، به‌گردِ آن به طواف مشغول می‌شود و در برابر آن سر تسلیم دارند و از همین قرینهٔ صارفه-ی "شراب‌فروشِ عقلانی" است که از شراب اولی، استنباط به علم لدنّی می‌گردد. مشبه مرکّب محذوف در این‌جا «در راه‌های فرعیِ طریقت، علم لدنّی به ما اعطا گردید، چنان علمی که عقل‌های جزئیِ سایرین بر گرد آن به تکریم می‌پردازند» می‌باشد. نکتهٔ مهم دیگر این‌که "راه‌های فرعی" قرینهٔ صارفه نیست، بلکه اشاره حلّاج است به خارج از راه عموم رفتن، و نوعی کنایهٔ تعریضی دارد بر این مهم که در طریقت باید از کوره راه‌های فرعی به جستجوی علم لدنّی رفت؛ کاری که خود او در تمام عمر به واقع انجام داد. در عبارت "مَی‌فروش از جنس جوهر عقل که طواف می‌کند" نیز استعارهٔ مَکنیّه از جنس تشخیص وجود دارد، چرا که طواف کردن از امور خاص انسان‌ها در پرستش می‌باشد.

این‌گونه کلام رمزآلود، در استعارات مرکّب حلّاج خودنمایی می‌کند و درنتیجه مشبهٌ‌به در آن‌ها، از نوع متعارف و مستعملِ کتب بلاغی، یعنی به‌صورت تمثیل یا جملات عامیانهٔ مصطلح نیست؛ اما در مواردی محدود، احتمال استفاده از استعارهٔ تمثیلیه نیز- که خود زیرگروهی از استعارهٔ مرکّب است- در اشعار مشاهده می‌گردد (*Massignon، ۱۹۵۵: ۱۸*):

«کذا مَن یَشْرِبُ الرّاحَ / مَعَ التِنِّینِ فی الصَّیْفِ»؛ چنین است سزای کسی که در تابستان در کنار اژدها، شراب کهنه بنوشد.

تصویر انتزاعیِ مشبهٌبه مرکّب، "در تابستان در کنار اژدها شراب کهنه نوشیدن" است که مشبه مرکّب محذوفِ "در کنار موجودِ خونریزِ خطرناکی به مستی و آرامش روی آوردن" را در ذهن تداعی می‌کند. خود کلمهٔ اژدها نیز استعارهٔ مفرد مصرّحه است؛ زیرا حلّاج، معشوق را به اژدهایی خوش خط و خال و مهمان‌نواز تشبیه نموده است که سهل‌انگاری در کنار وی، به قیمت جان عاشق تمام می‌شود» *(زرّین‌کوب، ۱۳۹۰: ۱۵۰)* عقیده دارد که: "این شعر از حلّاج نیست از ابونواس و به قولی از حسین‌بن‌ضحاک است و حلّاج اگر آن‌را خوانده باشد از باب استشهاد و تمثّل بوده است؛ به علاوه جستجوی تمایلات مسیحی در این کلام روا نیست". برخی محققان در این قطعه شعر منسوب به حلّاج، به او تمایلات مسیحی یا مجوسی را به سبب کاربرد لفظ اژدها نسبت داده‌اند. از طرفی این احتمال قوی نیز وجود دارد که عبارت "در تابستان با اژدها (مار بزرگ) همنشین‌شدن" مَثَل یا حکایتی باشد مرسوم بین اعراب بادیه و یا مردمان بین‌النّهرین؛ چرا که مارها که خونسرد هستند، در اثر گرمای تابستان فعال‌تر و خطرناک‌تر می‌شوند و شور و هیجان می‌گیرند؛ ولی درنهایت خاست‌گاه آن معلوم نگردید. برای تقویت احتمال تمثیلیه بودن این استعارهٔ مرکّب عربی، شاهدی از شاهنامهٔ فردوسی در زبان فارسی ذکر می‌گردد *(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۴۰۸)*:

«هر آن‌کس که گیرد بدست اژدها / شد او کشته و اژدها شد رها»

این بیت در فارسی مصداقِ تمثیل دارد و از شباهت معنایی آن می‌توان این ادعا را نمود که احتمال دارد حلّاج در این‌جا از استعارهٔ تمثیلیه استفاده نموده باشد؛ اما در غیر این صورت نیز، همچنان استعارهٔ مرکّب است و در مرکّب بودن آن خللی وارد نمی‌گردد. جالب اینکه، این قطعه در تذکره‌ها و اقوال و منسوبات به حلّاج بسامد بالایی دارد و اگر اصالت آن به حلّاج برسد، خود دلیلی بر ماندگاریِ تصاویرِ تمثیلیِ مخلوقِ حلّاج در ذهن نویسندگان متأخّر و تأثیرگذاری بالای سخنان وی است، چرا که قرن‌ها بعد همین «تمثیل اژدها و شراب در *تذکرة الاولیاء* و از قول حلّاج عنوان می‌گردد» *(عطّار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۵۱۶)*.

نتیجه‌گیری

با توجّه به افکار و اندیشه‌های حلّاج، زیباییِ ادبی نمی‌تواند غایتِ هدفِ شخصیتی چون حلّاج باشد. حلّاج بیشتر عمر خویش را به سفر و ترویج و تبلیغ آراء خود پرداخت؛ از طرفی، حلّاج زاهدی صوفی‌مسلک بود که با شعرِ مرسوم آن زمان که اغلب در جهتِ ارضایِ درباریان و خلیفه و کسب خلعت و پاداش انجام می‌شد، میانه‌ای نداشت. در نتیجه، تصاویر خیال وی نمی‌توانست جنبهٔ مدحی یا غنایی داشته باشد. حلّاج در مقایسه با عرفِ سبکِ شعر و نثر دورهٔ عبّاسی، شاعری نوگرا و سخن‌وری بلیغ بوده است. از همین روی، نتیجه‌گیری می‌گردد که حضور تصاویر خیال، آن هم از نوع مرکّب آن، که در آن دوره چه بسا کم نظیرند، نمی‌تواند در شعر حلّاج به صورت اتفاقی قلمداد گردد. برای تصویرسازیِ حلّاج، در علم معانی می‌توان دو غرض ثانوی را تصوّر نمود. نخست، این‌که حلّاج در شعر خود سعی در رمزنگاری و پوشیده‌گویی به غرضِ برقراری ارتباط با یاران و مریدانش داشته است، به‌خصوص با درنظرگرفتن هشت سال حبس و ممنوعیتِ نشرِ آثار وی؛ و دوم این‌که او در تبلیغ عقایدش با مخاطبین ناآشنا، سعی در جذب و جلبِ توجّه گروه بزرگتری از عوام و متصوّفه به مبانی اعتقادی خود داشته است؛ اعتقاداتی که حلّاج آن‌ها را در لفّافهٔ تصویر، به زیبایی هر چه بیشتر، دل‌نشین و خیال‌انگیز و ماندگار می‌نماید.

در پشت این پردهٔ نمایش، معانی ثانویِ دیگری رخ می‌نمایند، که به تعبیری می‌توان آن-را "پردهٔ نقاشیِ عرفانی" نامید. تنها با خرقِ پردهٔ اولِ تصاویر خیال، به‌کمکِ تیغِ نقد و تحلیلِ آن است که، پشتِ پسش، پردهٔ دومِ مفاهیم و تعابیرِ عرفان حلّاج، به‌صورتِ عیان جلوه‌گری می‌کند، و این خود مجالِ پژوهشی دیگر است. درنتیجه شعر حلّاج در کل، و صورِ خیال آن در جزء، در واقعیّت و ماهیّت خود، رسالت پیام‌رسانی و ایماء به معانی را دارد تا صرفِ ذوقِ ادبی؛ در اصل، این مبلّغ بودنِ حلّاج است که در صورِ خیالش به ظرافت متبلور شده است و نه شاعر بودنش.

پی‌نوشت

۱. دیوان اشعار فارسی که در اواخر دورهٔ مشروطه به نام اشعار حلّاج – ابتدا در یکی از چاپخانه‌های هندوستان و سپس در تهران – منتشر شد و تا کنون بارها تجدید چاپ گردیده، سرودهٔ حسین‌بن‌منصور حلّاج نیست، بلکه اثر ادیب و قاضی بخارا، صوفی کمال‌الدین حسین‌بن‌حسن خوارزمی (۸۴۵ ق.) می‌باشد *(خیراندیش: ۱۳۸۴: ۹۸)*.

۲. متن عربی، إعراب‌گذاری و ترجمهٔ اشعار حلّاج در این مقاله، برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسیِ هیرود سلطانیان، به‌نام "ترجمهٔ دیوان حلّاج و بررسی صور خیال" می‌باشد.

۳. شیزوفرنی (schizophrenia) یک نوع بیماری روحی است که در آن فکر تخریب می‌شود و برداشت انسان از واقعیت، غیرعادی می‌گردد. از علایم مشهود این بیماری، توهّم دیداری و شنیداری است: دیدن یا شنیدن چیزهایی که واقعیت ندارند. اغلب، این بیماری منجر به عدمِ توانایی تعاملِ بیمار با جامعه و اختلال در اشتغال و صحبت و ایجاد روابط عمومی می‌گردد *(Mutsomoto، ۲۰۰۹: ۴۶۰)*.

منابع

۱. بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۹۴). شرح شطحیّات. مقدمه و تصحیح: هنری کوربن. چاپ هفتم. تهران. انجمن ایران شناسی فرانسه در ایران و انتشارات طهوری.

۲. خیراندیش، مهدی. (۱۳۸۴). حلّاج یا خوارزمی؟. *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. آذر و دی. شماره ۹۸-۹۹. ص ۵۴-۵۳,

۳. جابز، گرترود. (۱۳۹۵). فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور. ترجمه: محمدرضا بقاپور. تهران. نشر اختران.

۴. رضایی، ابوالفضل؛ عدالتی‌نسب، علی. (۱۳۹۴). تأثیرپذیری جواهری از گرایش‌های شعری غالب در دورهٔ عبّاسی. *مجله ادب عربی*. شماره ۱. سال ۷. بهار و تابستان ۱۳۹۴. ص ۱۰۹-۸۸,

۵. عیون‌السود، محمدباسل. (۲۰۰۲). دیوان الحلّاج و اخبار الحلّاج و طواسین. بیروت: دارالکتب العلمیهٔ.

۶. زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۳). تاریخ ایران بعد از اسلام. چاپ دهم. تهران. انتشارات امیر کبیر.

۷. _____. (۱۳۹۰). جستجو در تصوّف ایران. چاپ یازدهم. تهران. انتشارات امیر کبیر.

۸. زیدان، جرجی. (۱۳۷۲). تاریخ تمدّن اسلام. ترجمه: علی جواهر کلام. چاپ هفتم. تهران. انتشارات امیرکبیر.

۹. سلطانیان، هیرود. (۱۳۹۶). ترجمه دیوان حلّاج و صورخیال. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.

۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران. نشر سخن.

۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). بیان. چاپ نخست از ویراست چهارم. تهران. نشر میترا.

۱۲. فتوحی، محمود. (۱۳۹۳). بلاغت تصویر. چاپ سوم. تهران. نشر سخن.

۱۳. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). شاهنامه فردوسی بر اساس نسخه مسکو. تحت نظر: یوگنی ادواردوویچ برتلس. چاپ چهارم. تهران. انتشارات پیام عدالت.

۱۴. عطّار نیشابوری، فریدلدین. (۱۳۹۵). تذکرةالاولیاء. تصحیح: محمد استعلامی. چاپ بیست وششم. تهران. انتشارات زوّار.

۱۵. میسن، هربرت. (۱۳۹۱). حلّاج. ترجمه: مجدالدین کیوانی. چاپ پنجم. تهران. نشر مرکز.
۱۶. ماسینیون، لویی. (۱۳۹۲). مصایب حلّاج. ترجمه: ضیاءالدین دهشیری. چاپ سوم. تهران. نشر جامی.
۱۷. _____. (۱۳۹۳). عرفان حلّاج. ترجمه: ضیاءالدین دهشیری. چاپ دوم. تهران. نشر جامی.
۱۸. _____. (۱۳۸۵). قوس زندگی حسین‌بن‌منصور حلّاج. ترجمه: عبدالغفور روان‌فرهادی. چاپ ششم. تهران. انتشارات منوچهری.
۱۹. ماسینیون، لویی؛ کراوس، پل. (۱۳۹۴). اخبار حلّاج. ترجمه: حمید طبیبیان. چاپ نهم. تهران. انتشارات اطلاعات.
۲۰. میرفطروس، علی. (۱۳۵۷). حلّاج. تهران: انتشارات نگاه و شباهنگ.
۲۱. هال، جیمز. (۱۳۸۶). فرهنگ نگاره‌ای نمادها. ترجمه: رقیه بهزادی. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
۲۲. هوهنه‌گر، آلفرد. (۱۳۷۶). نمادها و نشانه‌ها. ترجمه: علی صلح‌جو. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
23. Massignon, Louis. 1955. Le Dîwân d'ál-Hallâj. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
24. Schimmel, Annemarrie. 1975. Mystical dimensions of Islam. Chapel Hill: The University of North Carolina press.
25. Mutsomoto, David. 2009. The Cambridge dictionary of psychology. New York: Cambridge University press.