فصلنامه مطالعات ادبی دینی

مجله مطالعات ادبی دینی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات ادبی دینی

سردبیر: دکتر محمودرضا اسفندیار

مدیر مسئول: دکتر یدالله طالشی

مدیر داخلی، ویراستار و صفحه‌آرایی:

دکتر فاطمه نیروی آغمیونی

طراح جلد: بهاره مرادی

ویراستار انگلیسی: دکتر نسرین غفارزاده

شماره مجوز سازمان مرکزی:

۳۷۰۶۸

نشانی: اسلامشهر ـ میدان نماز ـ خیابان صیاد شیرازی ـ جنب فرمانداری دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر.

کدپستی: ۳۳۱۴۷۶۷۶۵۳ تلفن: ۰۲۱۵۶۳۶۵۵۳۳ پست الکترونیکی:

journal.adabi_dini@yahoo.com motaleat.adabi.dini@yahoo.com

سخن سر دبیر

با درود و مهر با افتخار و مسرت فراوان، نخستین شماره مجله «مطالعات ادبی دینی» را تقدیم حضورتان می‌کنیم. این مجله با هدف تقویت پژوهش‌های ادبی با رویکرد دینی در فضای علمی کشور و گفتگوهای انتقـادی در حوزه تعاملات غنی و چندلایه ادبیات و دین پا به عرصه وجود نهاده است.

ادبیات و دین، دو بال پرواز روح انسان به سوی حقیقت و زیبایی، همواره در طول تاریخ درهـم تنیده بوده‌اند. از متون مقدس دینی گرفته تا آثار ادبی عرفانی و اخلاقی، ردپای این پیوند ناگسستنی را می‌توان مشاهده کرد. اهمیت مطالعات حوزه ادبی دینی را نمی‌توان نادیده گرفت. این حوزه نه تنها به درک عمیق‌تر ما از میراث ادبی و دینی کمک می‌کند، بلکه می‌تواند راهگشای حل بسیاری از چالش‌های فرهنگی و اجتماعی معاصر باشد. مطالعات ادبی دینی می‌تواند:

- به بازخوانی و تفسیر جدید متون کهن در پرتو دانش روز کمک کند.
- پیوند میان سنت و مدرنیته را در عرصه ادبیات و اندیشه دینی تقویت نماید.
- به گسترش گفتمان میان‌فرهنگی و بین‌ادیانی از طریق مطالعات تطبیقی کمک کند.
- در تقویت هویت فرهنگی و دینی جامعه نقش مهمی ایفا کند.

در این مجله، به بررسی جنبه‌های مختلف ارتباط ادبیات و دین، تحلیل آثار ادبی با محتوای دینی، تأثیر آموزه‌های دینی بر شکل‌گیری سبک‌های ادبی، مطالعه تطبیقی متون مقدس و آثار ادبی و همچنین پژوهش در مفاهیم دینی در ادبیات معاصر خواهیم پرداخت.

مجله «مطالعات ادبی دینی» بر آن است تا با رویکردی میان‌رشته‌ای، بستری برای پژوهشگران، اساتید و دانشجویان علاقه‌مند به این حوزه فراهم آورد. در این راستا، از مقالات علمی و پژوهشی مرتبط با محورهای ذیل استقبال می‌کنیم:

* نقد و تحلیل متون ادبی دینی
* بررسی تطبیقی ادبیات دینی در ایران و جهان
* تأثیر متقابل دین و ادبیات بر یکدیگر
* جایگاه دین در شکل‌گیری و تحول ژانرهای ادبی
* بازتاب مفاهیم و آموزه‌های دینی در آثار ادبی
* نقد و بررسی رویکردهای مختلف به ادبیات دینی
* ادبیات دینی در عصر حاضر و چالش‌های پیش رو

از تمامی پژوهشگران، اساتید و دانشجویان علاقه‌مند به این‌حوزه دعوت می‌کنیم تا با ارسـال مقـالات و پژوهش‌های خود، ما را در نیل به اهداف مجله یاری رسانند. امید است که ایـن تلاش جمعی، گامی مؤثر در جهت اعتلای فرهنگ و ادب این مرز و بوم باشد. بی‌گمان با همکاری و مشارکت شما، این مجله می‌تواند به مرجعی معتبر و تأثیرگذار در حوزه مطالعات ادبی دینی تبدیل شود.

در این مجال شایسته است از جناب آقای دکتر عراقیه، رئیس دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر، جناب آقای دکتر طالشی، مدیر مسئول و سرکار خانم فاطمه نیروی آغمیونی، مدیر داخلی که برای انتشار ایـن مجله کوشش‌های فراوان کرده‌اند، سپاسگزاری کنم.

با احترام دکتر محمودرضا اسفندیار

سردبیر مجله «مطالعات ادبی دینی»

اعضای هیأت تحریریه

دکتر ژاله آموزگار	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر روح‌انگیز کراچی	عضو هیأت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر فاطمه کوپا	عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور
دکتر کاظم دزفولیان	عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی تهران
دکتر قربان علمی	عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
دکتر نادعلی عاشوری	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
دکتر جمشید جلالی شیجانی	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام

مشاوران علمی

دکتر فرهاد طهماسبی	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر
دکتر محمودصادق‌زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد واحد یزد
دکتر یوسف صفیان بلداجی	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهر کرد
دکتر علیرضا قوجه‌زاده	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد پیشوا ـ ورامین
دکتر جبار امینی	عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر

الف) ویژگی‌های کلی مقاله

۱ـ مقاله ارائه شده به نشریه باید حاصل مطالعه و پژوهش نویسنده نویسندگان باشـد و دارای یافته‌های نو و دیدگاه‌های جدید باشد.

۲ـ پذیرش اولیه مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیئت تحریریه است و به اطـلاع نویسندۀ مسئول خواهد رسید.

۳ـ هیأت تحریریه در تلخیص اصلاح ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.

۴ـ مسئولیت آراء و نظرهای ابراز شده در مقاله‌ها از نظر علمی و حقـوقی، بر عهده نویسنده نویسندگان است.

۵ـ حجم مقاله ارسالی بدون احتساب چکیده انگلیسی از ۴۵۰۰ کلمه بیشتر نباشد.

۶ـ نام کامل نویسنده/ نویسندگان مرتبه علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشته تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شماره تلفن در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

۷ـ در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیأت تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندۀ مسئول ارسال خواهد شد.

۸ـ ترتیب فهرست مقاله‌ها بر اساس نظم الفبایی نام نویسندگان خواهد بود.

ب) ساختار و اجزای مقاله

مقاله به ترتیب زیر تنظیم شود:

عنوان مقاله: کوتاه وگویای محتوای مقاله بوده و به دو زبان فارسی و انگلیسی باشد.

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی و انگلیسی همراه با درجه علمی مربی، استادیار، دانشیار و استاد و معرفی سازمانی که به آن وابسته است و مشخص کردن نویسنده مسئول.

چکیده: بین ۲۵۰-۱۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع ضرورت و اهمیت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد.

واژه‌های کلیدی: بین۷-۴ واژه که با علامت ویرگول(،) از هم جدا می‌شوند و بعد از چکیده می‌آیند.

صفحات بعدی: به ترتیب شامل موارد زیر باشد که هر کدام با علامت شمارنده و عنوان برجسته شده مشخص می‌شود.

۱ـ مقدمه

۲ـ بحث و یافته‌های تحقیق

۳ـ نتیجه‌گیری

۴ـ فهرست الفبایی منابع

ج) شیوه نامه کلی نگارش

مقاله در محیط WORD۲۰۰۷ یا بالاتر نوشته شود.

در هر قسمت مقاله از فونت‌های زیر استفاده شود:

- متن اصلی فونت B Lotus سایز ۱۳
- متن قرآنی فونت Badr ۲
- چکیده فونت B Lotus سایز ۱۳
- ارجاع دهی داخلی فونت B Lotus سایز ۱۱
- پاورقی فونت B Lotus سایز ۱۰
- متن انگلیسی فونت Times New Roman سایز ۱۲

تنظیم فاصله‌ها طبق اندازه‌های زیر باشد:

- فاصله سطرها ۱سانتیمتر
- حاشیه از طرفین۲/۵ سانتیمتر (۱۰/۹۸اینچ)
- اشعار داخل جدول نوشته شود.

* تبصره: برای سهولت کار، از قالب آماده در راهنمای نویسندگان مندرج در سامانه مجله استفاده شود.

د) تنظیم فهرست منابع به ترتیب زیر باشد: ترتیب الفبایی منابع.

شیوه استناددهی در این مجله به روش APA است.

در پایان، مقاله، ابتدا منابع فارسی و سپس منابع لاتین، بر اساس نام خانوادگی نویسنده، به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر ذکر شود:

ـ کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، (سال انتشار)، عنوان کامل اثر به صورت Bold و Italic، مترجم/ مصحح / گردآورنده: نام و نام خانوادگی، شمارهٔ جلد، نوبت چاپ، محل انتشـار: نام ناشر.

مثال: لوکاچ، جورج.(۱۳۸۱).جامعه‌شناسی رمان، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، چاپ‌سوم، تهران: چشمه.

مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ اول، نام نویسنده اول/ نام خانوادگی نویسندهٔ دوم/ نام نویسندهٔ دوم و همکاران، (تاریخ انتشار).

«عنوان کامل مقاله داخل گیومه فارسی به صورت Bold و*Italic*»، نام مجله، محل نشر، دوره/ شماره/ ماه / فصل انتشار، شمارهٔ صفحات مربوط به مقاله.

مثال: ناصحی، زهره.(۲۰۱۱). ***«رویکرد اجتماعی و نقد: از جامعه‌شناسی ادبیات تا نقد جامعه‌شناختی»***. نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه فردوسی مشهد. اسفند ۱۳۸۹، صص۷۲ـ ۵۵.

فهرست مقالات

مطالعه تطبیقی عرفان بودایی و تصوف: بررسی مفاهیم بنیادین در مثنوی مولانا و متون ۹

آیات و اشارات قرآنی، مبنای اساسی در تاریخ «مادّه تاریخ گویی» ۳۰

بازخوانی مفهوم آیرونی در پردهٔ عاشورا اثر حسین قوللرآقاسی با تأکید بر آرای سورن ۵۱

واکاوی عرفان در غزلیات شرعی شیرازی ۷۲

تحلیل روایت و مفاهیم دینی در نمایشنامه یدرمن اثر هوگو فون‌هافمنستال ۹۹

کارکرد ادبی و دینی آیات قرآنی در حکایات مجمع‌النوادر ۱۱۲

بینامتنیت قرآنی‌روایی و بازنمایی استعاری آن در غزلیات مفتون همدانی ۱۴۳

بازتاب باورهای مذهبی در اشعار ناصرخسرو ۱۶۲

کدمقاله: ۱۴۰۴۰۷۰۳۱۲۱۹۱۶۲

مطالعه تطبیقی عرفان بودایی و تصوف: بررسی مفاهیم بنیادین در مثنوی مولانا و متون مهایانه بودایی

حامدنویدی کاشانی[۱]
محمودرضا اسفندیار[۲]
رامین یلفانی[۳]

چکیده

مقاله حاضر به مطالعه‌ای تطبیقی میان ادبیات دینی ـ عرفانی بودایی و مثنوی معنوی مولانا اختصاص دارد و در پی آن است که با بررسی مفاهیم، ابعاد مشترک و تمایزهای این دو سنت معنوی را آشکار سازد. پرسش‌تحقیق این است که تا چه اندازه می‌توان از هم‌پوشانی و هم‌سویی اندیشه‌های بودا و مولانا درحوزه‌هایی همچون خیر وشرّ، راه میانه، امیال نفسانی و نقش هم‌نشینی سخن گفت. پژوهش با رویکرد تحلیلی ـ توصیفی و بر اساس منابع اصیل بودایی مانند ویمالاکیرتی سوترا، سوره نیلوفر و دیگر تفاسیر مهایانه، در کنار ابیات منتخب مثنوی معنوی، به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها پرداخته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو سنت، تجربه معنوی را برپایه پرهیز از دوگانه‌نگری وحرکت در مسیراعتدال سامان داده‌اند. درمهایانه، آموزه «راه میانه» به‌عنوان راه رهایی از افراط وتفریط معرفی شده است و در مثنوی نیز«اعتدال»و«میانه‌روی» در سلوک معنوی جایگاهی بنیادین دارد. همچنین، مسأله مهار و تصعید امیال نفسانی درهر دو سنت با اهمیت تلقی شده و هم‌نشینی با اهل معنا به‌مثابه عاملی تعیین‌کننده در رشد وتعالی فردی برجسته گردیده است. این هم‌گرایی‌ها نشان می‌دهد که شباهت‌های میان عرفان بودایی و تصوف اسلامی صرفاً محصول تأثیر تاریخی یا انتقال فرهنگی نیست، بلکه ریشه درتجربه‌ای مشترک و جهانی از معنویت انسانی دارد. این پژوهش نه‌تنها امکانی برای بازخوانی میراث‌عرفانی جهان فراهم می‌آورد، بلکه زمینه‌ای‌تازه برای گفت‌وگوی میان فرهنگی، درک متقابل سنت‌های شرقی واسلامی و بازاندیشی درظرفیت‌های معنویت تطبیقی ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: بودا، مثنوی معنوی، تطبیق ادیان، تصوف، مهایانه، راه میانه، خیر و شر.

مقدمه

[۱]. گروه ادیان و عرفان، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
hamed.navidi@iau.ac.ir

[۲]. گروه ادیان و عرفان، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Mr.Esfandiar@iau.ac.ir

[۳]. گروه تاریخ، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
rayalfani@iausr.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷ /۰۷

پیگیری تأثیر اندیشه‌های بودایی بر ادبیات فارسی در ایرانِ اسلامی، به‌سبب ماهیت تدریجی انتقال فرهنگی و نیز ابهام اولیه مسلمانان نسبت به مبانی مابعدالطبیعی بودیسم، کاری پیچیده می‌نماید. با این حال، نادیده‌گرفتن این پیوند جز با فرضِ بیگانگیِ کامل فرهنگ بودایی با بستر ایرانی امکان‌پذیر نیست. مناطق شرقی ایران ــ از بلخ و بامیان تا غزنه و کابلستان ــ طی قرون متمادی از مهم‌ترین مراکز بودایی بوده‌اند وکاوش‌های باستان‌شناختی در ازبکستان، تاجیکستان و افغانستان حضور پُررنگ هنر، معماری و روایت‌های بودایی را در این حوزه فرهنگی تأیید کرده‌اند. دقیقا درهمین گستره جغرافیایی بود که زبان فارسی دری شکل گرفت و نخستین آثار کلاسیک آن پدید آمد.

از این‌رو، نفوذ عناصر بودایی در ادب فارسی، به‌ویژه در قالب حکایت‌ها، تمثیل‌ها و مفاهیم اخلاقی، امری طبیعی و بخشی از تداوم یک جریان دیرپای فرهنگی است. برخی از این مواد داستانی از مسیر آثاری چون کلیله و دمنه، بلوهر و بوذاسف، هزار و یک شب و سندبادنامه وارد سنت فارسی شد؛ مجموعه حکایت‌های جاتکه نیز در روایت‌هایی مانند داستان «گاو فربه برای ضیافت» در مرزبان‌نامه، شاهنامه، دیوان ظهیر فاریابی و مثنوی معنوی بازتاب یافته است. افزون بر این، یادکرد بت‌های بامیان در شعر فارسی، و نیز بازتاب تصویر بودا در ادبیات عربی نزد شاعرانی چون ابوالعتاهیه و ابوالعلاء معری، نشان می‌دهد که اندیشه‌های بودایی در حوزه تمدنی ایران و اسلام حضوری قابل توجه داشته است.

هدف این‌پژوهش، بررسی یکی از مهم‌ترین‌کانون‌های این تأثیرپذیری،یعنی بازتاب اندیشه‌های مهایانه در مثنوی مولانا است؛ حوزه‌ای که با وجود اشاره‌های پراکنده، هنوز به‌صورت نظام‌مند کاوش نشده است. روش پژوهش، تحلیل تطبیقی ـ مقایسه‌ای، مبتنی بر خوانش مستقیمِ متون مهایانه (به‌ویژه سوتره لوتوس و جاتکه‌ها) و تطبیق مفاهیم با ابیات منتخبِ مثنوی است. محدوده مطالعه از نظر جغرافیایی به‌حوزه فرهنگی ایران شرقی و سرزمین‌های بوداییِ هم‌جوار محدود می‌شود و از نظر زمانی، به قرون نخستین اسلامی تا روزگار مولانا اختصاص دارد. این مقاله می‌کوشد نشان دهد که مفاهیمی همچون رهاشدن از امیال، راه میانه، عدم‌دوگانگی خیر وشرّ، و کیهان‌شناسی ذهن‌محور، چه نسبتی با تعالیم مهایانه دارند و چگونه در مثنوی به زبان عرفانی بازآفرینی شده‌اند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با تأثیرمتقابل آیین بودا و تصوف ایرانی را می‌توان در دومحورکلی بررسی کرد:

۱. پژوهش‌های تاریخی و نظری درباره منشأ تأثرات، ۲. مطالعات تطبیقی در سطح مفاهیم و آموزه‌ها.

در محور نخست، محمدرضا عدلی درکتاب صوفیان و بوداییان: سیری درتصوف اسلامی و رهبانیت بودایی(هرمس، ۱۴۰۰) کوشیده است تا با رویکردی تاریخی و جامعه‌دینی، زمینه‌های تماس فرهنگی ایران و هند را واکاوی کند. او با تأکید بر مشابهت‌های نهادی میان خانقاه و سنگه (اجتماع راهبان بودایی)، به امکان تأثیرپذیری صوری تصوف از رهبانیت بودایی اشاره دارد، اما تصریح می‌کند که در سطح مبانی توحیدی، تصوف اسلامی از بودیسم جداست. ازاین‌رو رویکرد او بیشتر «تاریخی ـ نهادی» است تا «فلسفی‌ـ مفهومی».

در همین راستا، پروفسور سیدحسن امین در اثر خود بازتاب اسطوره بودا در ایران و اسلام (میرکسری، ۱۳۷۸) به بررسی حضور تمثیل‌ها و کهن‌الگوهای بودایی در ادب فارسی و تصوف پرداخته است. او با تحلیل روایات ایرانی از بودا، مانند قصهٔ «بلوهر و بوداسَف»، معتقد است که نوعی دگردیسی فرهنگی از اسطورهٔ بودا به عارفان ایرانی (همچون ابراهیم ادهم) رخ داده است. در این اثر تأکید بر پیوندهای ادبی و اسطوره‌ای است و روش پژوهش بیشتر بر تحلیل تطبیقی متون استوار است تا بررسی تاریخی مستقیم.

قاسم غنی درکتاب *بحثی در تصوف* (ابن‌سینا،۱۳۴۰) نیز از نخستین کسانی است که به مشابهت‌های روان‌شناختی میان تعالیم بودایی و آموزه‌های تصوف اشاره کرده است. با این حال، وی هرگونه تأثیرمستقیم را مردود دانسته و این هم‌سانی‌ها را حاصل تجربهٔ درونی مشترک بشر دانسته است. دیدگاه او نمایانگر آغاز نگرش «هم‌گرایی معنوی» در مطالعات عرفانی ایران است.

در میان مقالات پژوهشی معاصر، می‌توان به‌مقالهٔ سیدعبدالحمید ضیایی با عنوان«تأثیرپذیری تصوف ایرانی از آیین بودا با تمرکز بر اندیشهٔ مداراطلبی و شفقت بر خلق» (فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قاره، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ششم، شمارهٔ ۲۱، زمستان ۱۳۹۳) اشاره کرد. ضیایی در این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی، مفهوم «کرونا» (رحمت و شفقت بودایی) را با مفهوم «رحمت و محبت الهی» در متون صوفیانه مقایسه می‌کند و بر امکان هم‌ریشگی یا تأثیر معنوی تأکید دارد. هرچند مقالهٔ او در سطح مفهومی غنی است، اما از منظر چارچوب نظری و تحلیل تاریخی، بررسی عمیقی از مسیر انتقال اندیشه‌ها ارائه نمی‌کند.

در مجموع، مرور پیشینهٔ موجود نشان می‌دهد که بیشتر پژوهش‌ها یا بر شباهت‌های صوری و تاریخی میان تصوف و بودیسم متمرکز بوده‌اند، یا به مقایسهٔ اخلاقی و روان‌شناختی مفاهیم

پرداخته‌اند. خلأ عمده در این حوزه، فقدان پژوهشی است که از رهگذر تحلیل پدیدارشناختی و استعاره‌شناختیِ متون عرفانی، پیوند میان مفاهیم بنیادین مانند «فنا»، «راه میانه»، و «نسبیت خیر و شر» را بررسی کند. پژوهش حاضر درصدد پر کردن همین خلأ است و می‌کوشد با تکیه بر چارچوب نظری تطبیقی و تحلیل متن‌شناختی، ساحت وجودی مشترک میان تجربهٔ عرفانی بودایی و عرفان ایرانی را نشان دهد.

هدفِ این پژوهش، تحلیل تطبیقیِ مفاهیم بنیادین عرفان بودایی و تصوف اسلامی است؛ به‌ویژه با تمرکز بر تبیین بازتاب و بازتفسیرِ آموزه‌های مهایانه بودایی در مثنوی مولانا. پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد که چگونه مفاهیم محوری چون «راهِ میانه»، «رهایی از رنج»، «نسبی‌بودن خیر وشرّ»، و «فنا و بقا» در دو سنت عرفانیِ مهایانه بودایی و تصوف، گرچه از بسترهای دینی متفاوت برمی‌خیزند، از نظر تجربه‌ی درونی و معناشناسی عرفانی دارای هم‌پوشانی‌ها و هم‌خوانی‌های قابل‌توجه‌اند.

مبانی نظری

این پژوهش، برای مقایسه ساختار تعلیمی مثنوی مولانا و مفاهیم عرفانی مهایانه بودایی، از رویکرد نظری جامع و هماهنگ استفاده می‌کند. این چهارچوب ابتدا با روش‌شناسی تطبیقی، تصریح می‌کند که شباهت‌های مورد بحث، اغلب ناشی از یک ساختار معنوی جهان‌شمول هستند، نه لزوماً تأثیر مستقیم فرهنگی. درسطح مفاهیم بنیادی، تحلیل‌ها بر اصل عدم دوگانگی (Non-duality) استوار است، که هستی را یکپارچه و بسیط می‌داند و مرزهای مطلق میان پدیده‌های متضاد (مانند خیر و شرّ) را نسبی تلقی می‌کند. در بُعد عملی و سلوکی، از روش پدیدارشناختی استفاده می‌شود تا با تکیه بر شواهد متنی، ساختارهای مشترک تجربه (مانند مهار و تعالی امیال نفسانی و پیروی از راه میانه) استخراج گردد. سرانجام، به دلیل ماهیت نمادین متون، یک رویکرد استعاره‌شناختی به کار گرفته می‌شود تا تمثیل‌ها و حکایات را نه فقط به‌عنوان آرایه‌های ادبی، بلکه به‌مثابه ابزارهای فکری که درک سالک از حقیقت عرفانی را شکل می‌دهند، تفسیر کند. این ترکیب روش‌ها، هم‌گراییِ تجربی و مفهومی این دو سنت را به شیوه‌ای نظام‌مند اثبات می‌کند.

مفاهیم بنیادین در متون مهایانه بودایی و مثنوی مولوی

خیر و شرّ

یگانگی خیر و شر در آیین بودا

در متون ذن و مهایانه، مفهوم «یگانگی خیر و شرّ» با تعبیر ژاپنیِ ذِن‌آکو فونی (Zen’aku fu-ni) یا در برخی متون با ذِن‌آکو ایچی‌نْیو (Zen’aku ichi-nyo) بیان می‌شود که هر دو به معنای «عدم دوگانگی خیر و شرّ» است.که بر درهم‌تنیدگی این دو مفهوم در همه پدیده‌ها تأکید دارد. بر اساس این دیدگاه، خیر و شرّ دو نیروی مجزا نیستند، بلکه به‌عنوان اجزای لاینفک یکدیگر در همه چیز حضور دارند. در این فلسفه، خیر به معنای سودرسانی به خود و دیگران تعریف می‌شود، در حالی که شر به زیان رساندن به خود و دیگران تعبیر می‌شود. این دو مفهوم نه به عنوان دو نیروی متضاد، بلکه به عنوان دو جنبه متفاوت حیات انسانی در نظر گرفته می‌شوند. حیات انسانی به‌طور همزمان حاوی هر دو جنبه خیر و شرّ است و حتی در زمانی که یکی از این دو بروز می‌کند، دیگری نیز در نهان وجود دارد. این نظریه، مفهومی عمیق و کلیدی در برخی از شاخه‌های آیین بودا به شمار می‌رود، به‌ویژه در مهایانه[1] ذن

[1] Mahāyāna

بودیسم[۱] و به‌طور خاص در سنت‌های ژاپنی مانند نیچیرن[۲] شینگون[۳] این دیدگاه با آموزه‌های بودایی اولیه تفاوت دارد، اما در اندیشه‌ی تحول‌یافته مهایانه، به‌ویژه در ژاپن، مبنای فلسفی عمیقی پیدا کرده است. در مهایانه، این آموزه بر اصل non-duality (عدمِ دوگانگی)[۴] مبتنی است، یعنی مفاهیمی مثل خیر و شرّ، وجود و عدم، روشنی و تاریکی، در اصل «نسبی» و مشروط به ذهن و زمینه‌اند و نمی‌توان آن‌ها را در ذات اشیاء تفکیک‌پذیر دانست. این نظریه در متون زیر بنیاد دارد.

الف) ویمالاکیرتی سوترا[۵]

این سوترا به‌صراحت در باب "دَرِ قانونِ نادویی (The Dharma Gate of Non-Duality) " سخن می‌گوید. در فصل هفتم، بودیست‌هایی با دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی دوگانگی‌ها (مانند پاک/ ناپاک، وجود/عدم، خیر/شر) سخن می‌گویند و ویمالاکیرتی همگی را به فراتر رفتن از دوگانگی دعوت می‌کند (تورمن[۶] ۱۹۷۶: ۷۶-۸۵).

ب) تفسیر بزرگ بر حکمت بودایی[۷]

اثر منسوب به ناگارجونه[۸] در آن آمده است: «خیر و شر، وجودی مستقل ندارند. هویت آن‌ها تنها از رهگذر وابستگی متقابل پدید می‌آید. در حقیقت نهایی، هیچ دوگانگی‌ای میان خیر و شرّ باقی نمی‌ماند»(ناگارجونه[۹] ۱۹۹۵: ۲۹۸-۲۹۷).

---

۱. Zen Buddhism

۲. Nichiren

۳. Shingon

۴. نظریه عدم دوگانگی (Non-duality) که در زبان سانسکریت با واژه‌ی اَدْوَیْتَا (Advaita) و در بودیسم مهایانه با مفاهیمی چون خالی بودن از ذات مستقل (شونیاتا) شناخته می‌شود، یکی از بنیادین‌ترین اصول در عرفان و فلسفهٔ شرقی است، که در عرفان اسلامی نیز با توحید و وحدت وجود قرابت دارد.

۵. Vimalakīrti Nirdeśa Sūtra

۶. Thurman

۷. Mahāprajñāpāramitā Śāstra

۸. ناگارجونه (Nāgārjuna) یکی از فیلسوفان مهم آیین بودا در قرن دوم میلادی است که تأثیر عمیقی در مکتب مهایانه گذاشته است.

۹. Nāgārjuna

ج) در مکتب تندای[۱] که یکی از مهم‌ترین مکاتب ژاپنی مهایانه است، بر پایهٔ تفسیر سورتره نیلوفر،[۲] چنین تعلیم داده است: «هر لحظه از اندیشه، همهٔ ده جهان را در خود دارد و هر یک از این ده جهان نیز به‌صورت «آمیختگی متقابل»، دیگر جهان‌ها را در خود جای می‌دهد. هنگامی که این اصل را در سه سطح وجودی بسط دهیم، آموزهٔ سه هزار عالم در یک لحظهٔ اندیشه حاصل می‌شود»(تامورا،[۳] ۲۰۱۴: ۵۷). در این نگاه، خیر و شرّ نه به‌عنوان دو نیروی مستقل و متقابل، بلکه به‌عنوان دو جلوهٔ وابسته و درهم‌تنیدهٔ زندگی فهم می‌شوند. هر پدیده‌ای، بسته به شرایط، نیت و نتیجه، می‌تواند هم حاوی وجهی از سود و هم از زیان باشد. این دیدگاه، برخلاف برداشت‌های اخلاق‌گرایانه مطلق‌نگر، به‌تفسیری سیال، وابسته به‌زمینه، و ذهن‌آگاهانه از اخلاق می‌انجامد. بوداییِ مهایانه، با تکیه بر شهود مستقیم و تعلیق قضاوت دوگانه، می‌کوشد تا فهمی ژرف‌تر از پدیده‌ها به دست دهد، و بدین‌سان انسان را به آرامش و رهایی نزدیک‌تر سازد. بودا بیان می‌کند که انسان‌ها به اشتباه، میان هستی ونیستی، نیک و بد، و درست و نادرست مرزهایی قائل می‌شوند. از دیدگاه آنان، زندگی زنجیره‌ای از دستاوردها و وابستگی‌هاست، و همین نگرش، زمینه‌ساز رنج‌ها و سختی‌های خیالی در وجودشان می‌گردد (رجب زاده، ۱۳۷۱: ۷۵-۷۴). در متون بودایی، حکایتی درباره نسبی بودن خوب و بد آمده است: «روزگاری مردی در راه سفری دور و دراز به رودخانه‌ای رسید. با خود گفت: راه رفتن در این‌سوی رود بسیار دشوار و خطرناک است و کنارهٔ دیگر راحت‌تر و مطمئن‌تر به نظر می‌آید؛ اما چطور از آب بگذرم؟ پس با شاخهٔ درخت و نی‌های بیشه قایقی ساخت و به سلامت از رود گذشت. آنگاه با خود اندیشید: این قایق برای گذشتن از آب خیلی به کار آمد؛ آن را در کنار رودخانه رها نمی‌کنم تا بپوسد؛ همراهم خواهم برد و چنین بود که او به اختیار خود، زحمتی بیهوده بر خویش هموار داشت. آیا می‌توان این مرد را خردمند خواند؟». این روایت به ما یادآور می‌شود که هرچیز ارزشمندی، زمانی که به بار اضافی و زحمتی بی‌فایده تبدیل شود، باید رها گردد. به بیان دیگر، ذات قایق نه خوب است و نه بد، بلکه ارزش و کارایی آن

---

۱. مکتب تندای (Tendai) یکی از مهم‌ترین و جامع‌ترین مکاتب بودیسم مهایانه‌ی ژاپنی است که ریشه در مکتب چینی تیانتای دارد. این مکتب آموزه‌های خود را بر سوره نیلوفر (Lotus Sūtra) متمرکز کرده و بر وحدت نهایی پدیده‌ها (اصول عدم دوگانگی) و امکان بیداری برای همه‌ی موجودات تأکید می‌کند؛ بدین معنا که همه‌ی آموزه‌ها و ظواهر جهان، در نهایت یک حقیقت واحد هستند. تندای در قرن نهم میلادی توسط راهب ژاپنی، سایچو، تأسیس شد و تأثیر عمیقی بر شکل‌گیری دیگر فرقه‌های بودایی ژاپن گذاشت.

۲. Lotus Sūtra

۳. Tamura

به شرایط و موقعیتی که در آن به‌کار گرفته می‌شود، بستگی دارد (نانامولی و بودی[۱] ۱۹۹۵: ۲۲۸-۲۲۹). در تمثیل«قایق»، بودا با بیانی ساده ولی بنیادین، اصلی‌ترین آموزهٔ معرفت‌شناسی و روان‌شناسی بودایی را بیان می‌کند: آموزه‌ها، حتی اگر الهی و رهایی‌بخش باشند، نباید موضوع تعلق قرار گیرند. در نظر بودا، دارما ابزار عبور است، نه حقیقت مطلق. حتی مفهوم «خوب» و «بد» نیز در مقام کاربردی معنا می‌یابند، نه در مقام ذات. وابستگی به هر چیز ـ حتی به آموزه‌های مقدس ـ منجر به رنج می‌شود. این داستان، نقدی است بر گرایش ذهن انسان به مطلق‌سازی ابزارها و مفاهیم نسبی. «قایق»، که در ابتدا نماد نجات از سختی است، در صورت استمرار وابستگی به آن، خود تبدیل به بار اضافی می‌شود. این استعاره به‌ویژه در نقد تعصب دینی، جزم‌اندیشی، و دلبستگی افراطی به سنت‌های فکری و اخلاقی، کاربردی عمیق دارد.

خیر و شرّ در مثنوی

مفهوم نسبیت خیر و شرّ، یکی از موضوعات محوری در متون عرفانی فارسی به شمار می‌رود. ثنویان بر این باورند که جهان هستی به دو حوزه مجزا تقسیم شده است: یکی حوزه خیر، تحت سیطره خداوند، و دیگری حوزه شرّ، تحت سلطه اهریمن. این دیدگاه، خدا را از هرگونه بدی و شرور مبرّا می‌داند. در مقابل، متکلمان اسلامی اعتقاد دارند که شرّ در نظام آفرینش وجود خارجی ندارد و خداوند تنها خالق خیر و نیکی است. از دیدگاه آنان، آنچه به عنوان شر در هستی مشاهده می‌شود، فاقد اصالت بوده و نیازی به مبدأ مستقل ندارد. بنابراین، شرور در این نگاه کاملاً نسبی و فاقد ماهیت مستقل هستند و جنبه عدمی دارند (همان: ۸). مولانا طبق اسلوب معهود خود با تمثیلاتی روشن، این مسأله را این‌طور مطرح کرده است:

پس بد مطلق نباشد در جهان — بد به نسبت باشد این را هم بدان
در زمانه هیچ زهر و قند نیست — که یکی را با دگر را بند نیست
مر یکی را پا دگر را پای بند — مر یکی را زهر و بر دیگر چو قند
زهر مار آن مار را باشد حیات — نسبتش با آدمی باشد ممات
خلق آبی را بود دریا چو باغ — خلق خاکی را بود آن مرگ و داغ
همچنین برمی‌شمر ای مرد کار — نسبت این از یکی کس تا هزار
زید اندر حق آن شیطان بود — در حق شخصی دگر سلطان بود

[۱] Ñāṇamoli and Bodhi

آن بگوید زید صدیق سنیست / وین بگوید زید گبر کشتنیست
گر تو خواهی کو ترا باشد شکر / پس و را از چشم عشاقش نگر
منگر از چشم خودت آن خوب را / بین به چشم طالبان مطلوب را
(مثنوی معنوی، دفتر چهارم، ابیات ۶۵-۷۵)

در جای دیگر نیز آورده است:

خیر مطلق نیست زین‌ها هیچ‌چیز / شرّ مطلق نیست زین ها هیچ نیز
نفع و ضر هر یکی از موضعست / علم ازین رو واجبست و نافعست
ای‌بسا زجری که بر مسکین رود / ثواب از نان و حلوا به بود
زانک حلوا بیاوان صفرا کند / سیلیش از خبث مستنقا کند[1]

راه میانه

راه میانه در آیین بودا

بودا بر پرهیز از افراط و تفریط تأکید دارد و راه میانه را به عنوان طریقت والا معرفی می‌کند. او هشدار می‌دهد که جویندگان معرفت باید از دو افراط اجتناب کنند: تسلیم شدن به امیال جسمانی و همچنین ریاضت‌کشی بی‌مورد که تن و جان را به سختی می‌اندازد. راه میانه، هشت منزلت را شامل می‌شود: بینش درست، اندیشه درست، گفتار درست، کردار درست، معاش درست، تلاش درست، حضور ذهن درست و تمرکز حواس درست. این راه، فراتر از وجود و عدم، به معرفت، خرد و آرامش می‌انجامد. بودا با مثال کنده درختی در رودخانه، مفهوم راه میانه را توضیح می‌دهد. کنده‌ای که در رودخانه شناور است، اگر به کنار نیفتد، در آب فرو نرود یا کسی آن را نگیرد، به دریا خواهد رسید. زندگی نیز مانند این کنده است؛ اگر انسان در زندگی تسلیم هوس‌ها نشود، خود را در عذاب نفس گرفتار نکند، به فضایل یا گناهانش دل نبندد و در جستجوی معرفت، تسلیم توهم نگردد، پوینده راه میانه خواهد بود. هدف اصلی در این مسیر، پرهیز از گرفتار شدن در زیاده‌روی‌ها و حفظ تعادل است (نگاه کنید به: ناناموِلی و بودی، ۱۹۹۵: ۱۸۴۵-۱۸۴۳). درتعالیم بودا، حکایتی از شاگردی به‌نام«سونا» نقل شده است. او جوانی باهوش و خوش‌اخلاق از خانواده‌ای ثروتمند بود که پس از پیوستن به طریقت بودا، با وجود تلاش‌های بی‌وقفه، نتوانست به روشن‌شدگی دست یابد. اندوه و سرگردانی او روزبه‌روز بیشتر می‌شد و جسمش ضعیف و خسته می‌گشت. روزی «شاکه‌مونی»

[1]. همان، دفتر ششم، ابیات ۲۵۵۸-۲۵۶۱؛ برای نمونه‌های بیشتر: ر.ک: دفتر چهارم، ابیات ۳۴۱۲-۳۴۱۵، دفتر دوم، ابیات ۱۰۷۱-۱۰۷۷.

به دیدار سونا رفت. او که از مهارت سونا در نواختن تار آگاه بود، پرسید: «آیا وقتی سیم تار را بیش از حد می‌کشی، صدایی دلنشین تولید می‌شود؟» سونا پاسخ داد: «خیر» شاکه‌مونی ادامه داد: «و اگر سیم را بسیار شل کنی، آیا صدایی زیبا می‌شنوی؟» سونا دوباره گفت: «خیر» سپس شاکه‌مونی توضیح داد: «پس وقتی سیم نه خیلی سفت و نه خیلی شل باشد، صدای دلنشینی تولید می‌شود؟» سونا تأیید کرد:«بله.» شاکه‌مونی نتیجه گرفت: «در راه بودا نیز همین اصل صادق است. ریاضت افراطی روح را بی‌ثبات می‌کند و ریاضت کم‌رنگ به تنبلی و غفلت می‌انجامد. سونا، از افراط و تفریط بپرهیز و تعادل را حفظ کن»(بودی، ۲۰۱۲: ۹۱۷-۹۱۵).

راه میانه در مثنوی

مولانا نیز راجع به لزوم اعتدال و میانه‌روی بدین گونه سخن گفته است:

شیخ رو آورد سوی آن فقیر — که ز هر حالی که هست اوساط گیر
در خبر خیرالامور اوساطها — نافع آمد ز اعتدال اخلاطها
گر یکی خلطی فزون شد از عرض — در تن مردم پدید آید مرض

(مثنوی معنوی، دفتر دوم، ابیات ۳۵۱۱-۳۵۱۳)

امیال

امیال در آیین بودا

«امیال دنیوی» یا «وهم‌های باطل»، مفهومی است که به عناصر زندگی اشاره دارد که از نظر جسمی و روانی موجب رنج ومانع دستیابی به روشنی می‌شوند. بودا، این امیال را به پنج دسته تقسیم می‌کند که از طریق حواس پنج‌گانه برانگیخته می‌شوند: دیدنی‌های چشم، شنیده‌های گوش، بوییدنی‌های بینی، چشیدنی‌های زبان، و لمس‌شدنی‌های پوست. این امیال، مانند: تشنگی بی‌پایان پس از نوشیدن آب شور، هرگز ارضا نمی‌شوند و تنها به بی‌قراری و رنج بیشتر می‌انجامند. بودا تأکید می‌کند که دنبال کردن این امیال، نه تنها به ارضای نفس نمی‌انجامد، بلکه موجب افزایش عذاب و ناخرسندی می‌شود. این هوس‌ها، اگر برآورده نشوند، می‌توانند انسان را به جنون بکشانند. درتلاش برای ارضای این امیال، افراد ممکن است به اعمال نادرست مانند دزدی، نیرنگ، و زنا روی آورند و در نهایت، در چرخه‌ای از رنج و بی‌آبرویی گرفتار شوند (بودی[۱] ۲۰۰۵: ۱۶۰-۱۷۰؛ راهول[۲] ۱۹۷۴: ۴۰-۵۰؛ نانامولی و بودی، ۱۹۹۵: ۵۳۰-۵۰۰).

[۱] Bhikkhu Bodhi
[۲] Walpola Rahula

در یکی از حکایت‌های آیین بودا، داستانی نقل شده است: روزی مردی در بخش آرام و کم‌شیب یک رودخانه، قایقی را با پارو به پیش می‌راند. ناگهان صدایی از کناره رودخانه به او هشدار داد: «در این آرامش فریبنده، با شادی بی‌پروا پارو نزن، زیرا پیش‌رو جریان‌های خروشان و گرداب‌های خطرناکی است. موجودات خطرناک و اهریمنان در میان سنگ‌ها و صخره‌ها کمین کرده‌اند. اگر به این مسیر ادامه دهی، به‌هلاکت خواهی رسید.» در این داستان، «آب آرام» نمادی از زندگی غرق در شهوت است، «پارو زدن با شادی» نشان‌دهنده رها کردن کنترل بر امیال نفسانی است، «جریان‌های تند و سراشیبی» به سختی‌ها و رنج‌های ناشی از لذت‌های زودگذر اشاره دارد، «گرداب» جایگزین خوشی و لذت است، و «موجودات خطرناک و اهریمنان» نمادی از زوال و مرگ هستند که در پی زندگی پر از شهوت و تن‌پروری می‌آیند. «صدای هشداردهنده از ساحل» نمادی از بوداست که انسان را از خطرهای پیش‌رو آگاه می‌کند (کاول[۱] ۱۸۹۴: ۱۲۰-۱۴۰؛ ایسواران[۲] ۲۰۰۷: ۵۰-۶۵؛ ریس دیویدز[۳] ۱۹۲۱: ۱۵۰-۱۸۰).

در روزگاری، حکایتی از مردی گناهکار روایت شده که در گریز از دست چند نگهبان، به دیواره چاهی پناه می‌برد و با چنگ زدن به تاک‌های روییده بر آن، تلاش می‌کند خود را به ته چاه برساند و پنهان شود. در میانه راه، چشمش به مارهایی می‌افتد که در عمق چاه کمین کرده‌اند. ناچار، برای نجات جان، به شاخه تاکی آویزان می‌شود. پس از مدتی، بازوانش از فشار خسته می‌شوند و در همین حال، دو موش، یکی سفید و دیگری سیاه، را می‌بینند که شاخه تاک را می‌جوند. سر به بالا که برمی‌گرداند، کندویی را می‌بینند که قطره‌قطره عسل از آن می‌چکد. مرد، در میان این هراس و خطر، عسل را می‌چشد و لذت آن، او را از یاد رنج‌ها و ترس‌ها می‌برد. در این داستان، «مرد گناهکار» نمادی است از انسانی که در دنیا با رنج و عذاب روبروست و درتنهایی می‌میرد. «نگهبانان» و«مارها» نمادی از امیال و شهوات انسانی‌اند. «تاک‌ها» نشانگر تداوم زندگی و «دو موش سیاه و سفید» نمادی از گذر زمان و روز و شب‌اند. «عسل» نیز کنایه از لذت‌های زودگذر دنیوی است که انسان را از درد و رنج واقعیت زندگی غافل می‌کند (کاول و همکاران ۱۸۹۴: ۲۸۰-۲۵۰؛ ریس دیویدز، ۱۹۲۱: ۲۱۰-۱۸۰).

بر اساس تعالیم مهایانا، امیال مادی به صورت مجزا و مستقل از سایر پدیده‌ها وجود ندارند. از این رو، انسان می‌تواند بدون نابودی کامل این امیال به مرحلهٔ روشنگری دست یابد. در

---

[۱] E.B. Cowell
[۲] Eknath Easwaran
[۳] T.W. Rhys Davids

مقابل، آیین هینه‌یانا امیال و روشنگری را دوعنصر متضاد وغیرقابل جمع می‌داند که نمی‌توانند همزمان وجود داشته باشند. اما مهایانا تأکید می‌کند که امیال مادی و روشنگری نه تنها با هم سازگارند، بلکه غیرقابل تفکیک‌اند، زیرا هر دو نمودهایی از حقیقت تغییرناپذیر هستی‌اند و در ریشهٔ وجودی خود واحد و یکپارچه‌اند (هان[۱] ۱۹۹۸: ۹۰-۱۱۵؛ ویلیامز[۲] ۲۰۰۸: ۱۸۵- ۱۶۰؛ هاکدا[۳] ۱۹۶۷: ۲۰-۶۰).

در پیشگفتار «سوترهٔ نیلوفر»، «سوتره معنای بی‌شمار» بیان می‌کند که انسان، بدون رها کردن امیال مادی و پنج میل زمینی، قادر است حواس خود را پالایش کند و از گناه و تقصیر پاک شود (واتسون[۴] ۱۹۹۳: ۱-۴۰).

ته این تای (۵۸۳-۵۹۷ میلادی)، در اثر خود «ماکاشیکان» (تمرکز حواس و درون‌بینی) بیان می‌کند که نابخردی و امیال، همان‌گونه که هستند، به روشن‌شدگی تبدیل می‌شوند و رنج زندگی و مرگ نیز به نیروانه می‌رسد (مک‌ری[۵] ۱۹۸۶).

نیروانه، به‌معنای خاموش کردن یا فرونشاندن، در دوآیین بودایی هینه‌یانا و مهایانا، رویکردهای متفاوتی را به همراه دارد. بودیسم جنوبی بر ریشه‌کنی کامل تمایلات انسانی تمرکز دارد، در حالی که بودیسم شمالی بر تحوّل اجتماعی از طریق پرورش آگاهی و بینش فردی تأکید می‌ورزد. این مکتب اعتقاد دارد که فرد با تمرین شفقت بودایی، نه تنها قادر به مهار تمایلات خود است، بلکه می‌تواند آن را به انرژی معنوی و سازنده‌ای تبدیل کند (لوپز[۶] ۲۰۰۱: ۱۴۰- ۱۲۰). بودیسم با تحلیل عمیق تمایلات انسانی که تحت تأثیر طبیعت شیطانی قرار گرفته‌اند، روش علمی‌ای را برای مهار و آرام‌سازی این میل‌ها ارائه می‌دهد. این روش نه بر انکار یا تحقیر تمایلات، بلکه بر کنترل و رهایی آن‌ها از قید طبیعت شیطانی تأکید دارد. مفهوم «خود نداشتن» که به خاموش‌سازی تمایلات اشاره دارد، در بودیسم شمالی، به ویژه در فلسفهٔ سورهٔ نیلوفر، نقشی محوری ندارد. این فلسفه بر وحدت و هماهنگی«خود» با جهان هستی تمرکز می‌کند و معتقد است انسان از طریق ادغام با زندگی جهانی، به سعادت و شادی دست می‌یابد. عمل نوع‌دوستانه مبتنی بر همدلی و شفقت در بودیسم، به طور طبیعی به غلبه بر تمایلات می‌انجامد، زیرا فرد با توجه به نفس کلی، بر نفس جزئی و امیال وابسته به آن چیره می‌شود.

---

۱. Thich Nhat Hanh
۲. Paul Williams
۳. Yoshito S. Hakeda
۴. Burton Watson
۵. John R. McRae
۶. Lopez

در مقابل، بودیسم جنوبی بر نابودی نفس فردی و ادغام آن با نفس کلی تأکید دارد، اما این دستاورد محدود به فرد است و منفعتی برای دیگران ندارد، که با آرمان بودا برای نجات بشریت در تعارض است. بودیسم شمالی، یا مهایانا، بر خلاف این رویکرد، بر تأیید نفس فردی و بسط آن از طریق اعمال نوع‌دوستانه تأکید می‌ورزد. با یکپارچه شدن با قانون جهانی، نفس فردی می‌تواند بر امیال، خشم و غریزه صیانت ذات غلبه کند. در نهایت، بودیسم شمالی آموزش می‌دهد که نفس فردی باید تقویت و به سوی نفس کلی گسترش یابد (لوپز[۱] ۲۰۰۱: ۱۴۵- ۱۱۰؛ ویلیامز[۲] ۲۰۰۸: ۲۰-۷۰؛ گومبریچ[۳] ۲۰۰۶: ۲۰۰-۲۳۰).

امیال در مثنوی

در عرفان اسلامی، موضوع امیال و نفس جایگاه ویژه‌ای دارد. تصوف اسلامی بر ترک امیال و مهار نفس تأکید می‌کند. مولانا، با وجود اشاره‌های مکرر به «کشتن نفس»، این مفهوم را به صورت مجازی و نه حقیقی به‌کار می‌برد، زیرا چنین عملی نه ممکن است و نه عاقلانه. او سالکان را نه به انکار شهوات، بلکه به تربیت نفس و تبدیل امیال به خواسته‌های معنوی و روحانی دعوت می‌کند. این ایده تصعید امیال، شباهت‌هایی با آموزه‌های آیین بودا دارد. در آیین مهایانا نیز، نفس فردی نه نابود می‌شود، بلکه از طریق اعمال نوع‌دوستانه گسترش می‌یابد و با نفس کلی یکی می‌گردد، تا بر امیال و غریزه‌ها چیره شود. در مثنوی مولانا، شواهد فراوانی از این فلسفه تصعید امیال یافت می‌شود:

شهوت او را که دم آمد ز بن — ای مبدل شهوت عقبیش کن
چون ببندی شهوتش را از رغیف — سر کند آن شهوت از عقل شریف
هم چو شاخی که ببری از درخت — سر کند قوت ز شاخ نیک‌بخت
چونک کردی دم او را آن‌طرف — گر رود پس پس رود تا مکتنف[۴]

(مثنوی معنوی، دفتر ششم، ابیات ۱۱۲۲- ۱۱۲۵)

مولانا بر این باور است که خشم و حلم، به خودی خود نه نیک مطلق‌اند و نه بد محض، بلکه ارزش و تأثیرشان به بستر و نحوه‌ی کاربردشان بستگی دارد. این دیدگاه در چارچوب تعریف

---

۱. Lopez
۲. Williams
۳. Gombrich
۴. برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: همان، دفتر اول، ابیات ۱۳۷۳- ۱۳۷۴، ۲۷۹۵-۲۷۸۴، دفتر چهارم، بیت ۱۶۵۴، دفتر دوم، ابیات ۲۵۲۵-۲۵۲۸، ۲۵۲۵-۲۵۲۸، ۲۵۵۹-۲۵۶۷، دفتر سوم، ابیات ۳۷۴۷-۳۷۴۸، دفتر پنجم، ابیات ۳۰-۳۹.

او از عدل و ظلم مطرح می‌شود، که در آن عدل به معنای قرار دادن هر چیز در جای شایسته‌اش و ظلم خلاف آن است.

نیســـت با طل هر چه یزدان آفر ید — از غضـــب وز حلم وز نصـــح و مکـید
خیر مطلق نیســـت زین‌هـا هیچ‌چیز — شـــر مطلق نیســـت زین ها هیچ نیز
نفع و ضـــر هر یکی از موضـــعســـت — علم ازین رو واجبســـت و نافعســـت

(همان، ابیات ۲۵۹۷-۲۵۹۹)

مولوی مدعی است که خشم را می‌توان به خصوصیتی مثبت تصعید و تبدیل کرد:

آتش شـــهوت که شـــعله می‌زدی — آتش خشـــم از شـــما هم حلم شـــد
ســـبزۀ تقوی شـــد و نور هـدی — ظلمت جهل از شـــما هم علم شـــد

(همان، دفتر دوم، ابیات ۲۵۶۱-۲۵۶۲)

هم‌نشینی

هم‌نشینی با یاران نیک در آیین بودا

هم‌نشینی با دیگران نه تنها بر شخصیت فرد تأثیر می‌گذارد، بلکه خود او نیز تحت تأثیر دیگران قرار می‌گیرد. همین امر سبب شده است که در متون اخلاقی و عرفانی، بر اهمیت انتخاب همدم و هم‌نشین تأکید فراوانی شود. در آیین بودا، به ویژه بر هم‌نشینی با یاران نیک تأکید شده است. در این آیین، «دوست نیک» کسی است که دیگران را به سوی آموزه‌های درست راهنمایی کرده و درعمل به آن‌ها یاری می‌رساند. این فرد گاهی با عنوان«استاد خوب» نیز شناخته می‌شود. در مقابل،«دوست شرور» قرار دارد که با ترویج آموزه‌های نادرست و فریب‌آمیز، دیگران را از پیروی از راه درست بازمی‌دارد و آن‌ها را به سوی رنج و عذاب سوق می‌دهد. در «سوره نیروانا» آمده است که بودیساتوا و ماهاساتوا از فیل‌های دیوانه نمی‌هراسند، بلکه از دوستان شرور می‌ترسند. دلیل این امر آن است که فیل دیوانه تنها جسم را تهدید می‌کند، اما دوست شرور نه تنها جسم، بلکه روح را نیز به نابودی می‌کشاند. در مقابل، فیل دیوانه تنها به جسم آسیب می‌رساند و از نابودی روح عاجز است. در حالی که فیل دیوانه تنها به جسم مادی محدود می‌شود، دوست شرور قادر است بی‌شمار جسم و روح پاک را به ویرانی بکشاند. در متون بودایی، فیل نمادی از نیروهای طبیعی قدرتمند و گاهی مخرب است. «فیل دیوانه» در این contexte نمادی از مخاطرات بیرونی مانند آسیب‌های جسمانی، درد و مرگ است. این تهدیدها تنها جسم مادی را هدف قرار می‌دهند، اما نمی‌توانند روح یا ذات حقیقی فرد را نابود کنند. در فلسفه بودایی، روح یا ذات حقیقی بیشتر با «بودیساتوا» یا نیروهای

درونی روشنایی مرتبط است. «دوست شرور» نمادی از نیروهای منفی درونی مانند جاهلیت، نادانی، حسد، کینه و انحرافات اخلاقی است. این نیروهای مخرب نه تنها به جسم آسیب می‌رسانند، بلکه رشد معنوی و اخلاقی فرد و جامعه را نیز به خطر می‌اندازند. در حالی که فیل دیوانه تنها جسم مادی را تهدید می‌کند، دوست شرور می‌تواند بر روح و ذات معنوی انسان تأثیر گذارد. این مفهوم فلسفی بر این نکته تأکید دارد که تهدیدات درونی، مانند آسیب‌های روانی، اخلاقی و معنوی، می‌توانند اثراتی عمیق‌تر و پایدارتر از آسیب‌های بیرونی داشته باشند (سوترا[۱] ۲۰۰۰؛ ویلیامز[۲] ۲۰۰۸؛ لوپز[۳] ۲۰۰۱؛ کونزه[۴] ۲۰۰۱؛ گارفیلد[۵] ۱۹۹۵).

در مسیر رسیدن به روشنگری، بودا بر اهمیت همراهی با دوستان نیک‌سرشت تأکید دارد، زیرا این دوستی‌ها ایمان و اعمال ما را استوار می‌سازند. جالب است بدانیم که در تعالیم بودا، حتی به تأثیر مثبت دوستان بدکار نیز اشاره شده است. در فصل دوازدهم سوره نیلوفر، بودا «دوادتا» را که قصد جان او را داشت، به عنوان دوست نیک می‌ستاید، چرا که در زندگی پیشین، راهنمای او به سوی این سوره بوده است. شاکه‌مونی بودا اذعان می‌کند که به واسطه «دوادتا» به روشنگری دست یافت و توانست موجودات را رستگار سازد. از این رو، اگر دوستان بد یا آزاردهنده را به عنوان انگیزه‌ای برای تقویت ایمان و رسیدن به روشنگری برگزینیم، حتی شرورترین افراد نیز می‌توانند نقش دوستان نیک را ایفا کنند (ویلیامز، ۲۰۰۸: ۲۰۰-۲۰۴).

در فصل بیست و هفتم سوره نیلوفر، دو برادر به عنوان نمونه‌ای از دوستان نیک پدر معرفی می‌شوند، زیرا او را به سوی تعالیم درست راهنمایی کردند. این فصل، دوستی نیک را عاملی بزرگ و ارزشمند می‌داند که انسان را به راه بودا رهنمون می‌سازد و به او امکان می‌دهد تا به روشن‌شدگی نهایی و والا دست یابد (ریوز، ۲۰۰۸: ۳۶۰-۳۵۰). نیچیرن، حکیم بزرگ بودایی قرن ۱۳، دربارهٔ تأثیر مثبت دوست پاک‌دل می‌گوید: در صورتی که درختی تازه کاشته شده را به ستون محکمی تکیه بدهید، حتی اگر باد شدیدی بوزد، نمی‌افتد. در مقابل، درختی که از قدیم کاشته شده اگر ریشه‌اش ضعیف باشد، زود می‌افتد. همچنین انسان ضعیف هم اگر اقویا به او کمک کنند، نمی‌افتد. اما انسان قوی اگر تنها باشد، به راه شر منحرف می‌گردد. بنابراین بهترین راه برای رسیدن به روشن‌شدگی بودا، داشتن دوستان خوب است (نیچیرن،[۶]

---

۱. Nirvana Sutra
۲. Williams
۳. Lopez
۴. Conze
۵. Garfield
۶. Nichiren

۲۰۰۶: ۵۹۸). دوستان خوب در اینجا به کسانی اطلاق می‌شود که راستی و پاکی را سرلوحه زندگی خود قرار داده‌اند و دیگران را به راه درست و نیکو هدایت می‌کنند. این افراد نه تنها در مسیر سلوک بودا همراه و همدمی قابل اعتماد هستند، بلکه حضور آنها باعث آرامش خاطر و تقویت ایمان و حکمت در ما می‌شود. در واقع، آشنایی و هم‌نشینی با چنین دوستانی، کلید اصلی برای رسیدن به روشن‌شدگی در مسیر بودا به‌شمار می‌رود. در نقطه مقابل، افراد شرور کسانی هستند که با دروغ و فریب، دیگران را از راه درست دور می‌کنند و به جای نیک‌خواهی، آنها را به سوی بدبختی و شر می‌کشانند. این افراد نه تنها مانع پیشرفت معنوی دیگران می‌شوند، بلکه قلب پاک آنها را نیز آلوده می‌کنند. درمتون بودایی، برکمیابی وارزشمندی دوستان خوب تأکید فراوانی شده است: «در این روزگار پایانی پر از شرارت، بدکاران از ذرات خاک زمین بیشترند، اما دوستان نیک از خاکی که بر سرناخن می‌نشیند کمتر»(نیچیرن، ۲۰۰۶: ۵۹۶).

هم‌نشینی در مثنوی

در آثار مولانا، به ویژه در مثنوی معنوی، تأکید فراوانی بر اهمیت هم‌نشینی با یاران نیکو شده است. او در فیه ما فیه نیز، همدمی با افراد شایسته را از شرایط کلیدی سلوک معنوی می‌داند.: «دوستان را در دل رنج‌ها باشد که آن به هیچ دارویی خوش نشود، نه به خفتن و نه به گشتن و نه به خوردن؛ الا به دیدار دوست که لقاء الخلیل شفاء العلیل» و عارفی می‌گوید: «بدان که سالک را هیچ شربتی بعد از توبه، سازگارتر از صحبت پاکان نیست.»

پس تو هر جفتی کـه می‌خواهی برو — نور خوا هی مســـ تعـد نور شـــو
ور رهی خواهی ازین ســـجن خرب — محو و هم شـــکل و صـــفات او بشـــو
دور خواهی خویش بین و دور شـــو — سـر مکش از دوسـت و اسـجد و اقترب

(مثنوی معنوی، دفتر اول، ابیات ۳۶۰۵-۳۶۰۷)

مولانا تأثیرات مثبتی که از مصاحبت با نیکان حاصل می‌شود، بیان می‌کند:

تا حدث در گلخنی شـــد نور یا فت — بـود آلایـش شـــد آرایـش کـنـون
شـــمس هم معـدۀ زمین را گرم کرد — جزو خاکی گشـت و رسـت از وی نبات
بـا حـدث کـه بترینســـت این کنـد — در در و دیـوار حـمـامـی بـتـافـت
چون برو بر خواند خورشـید آن فسـون — تـا زمین بـاقی حـدث‌هـا را بخورد

هـکـذا یـمـحـو الالـه الســـیـئـات کش ن بات و نرگس و نســرین کنـد[1]

(همان، دفتر ششم، ابیات ۲۶۹۵-۲۶۹۹)

در مطالعه تطبیقی عرفان بودایی و تصوف اسلامی آن‌گونه که در مثنوی مولوی متجلی است، یکی از نقاط برجسته، نگاه مشترک هر دو سنت به مفاهیم بنیادینی چون خیر و شرّ، راه و روش سلوک، نقش امیال، و جایگاه هم‌نشینی است. اگرچه این دو سنت در بسترهای فرهنگی و زبانی کاملاً متفاوتی شکل گرفته‌اند، اما در عمق، نوعی همگرایی معنوی و شناختی میان آن‌ها قابل مشاهده است که بیانگر حقیقتی فرافرهنگی و جهانی در باب تجربه معنوی انسان است. در آموزه‌های مهایانه و ذن، مفاهیمی چون خیر و شرّ در پرتو اصل عدم دوگانگی فهم می‌شوند. به‌جای آنکه خیر و شرّ به‌عنوان دو نیروی مستقل و متضاد تصور شوند، در بودیسم تحول‌یافته، این دو از حیث وجودی و معرفتی، وابسته به هم و متکی بر زمینه و شرایط قلمداد می‌شوند. این نگاه، برخلاف تصور اخلاقی مطلق‌نگرانه، به نوعی سیالیت معنوی می‌انجامد که قضاوت اخلاقی را به تأمل و شهود وابسته می‌سازد. در مثنوی نیز همین نگاه نسبی‌گرایانه برجسته است. مولوی با تمثیل‌های دقیق، از جمله زهر و قند یا مار و انسان، نشان می‌دهد که خیر و شرّ بسته به موقعیت، نیت، و شخص متفاوت‌اند. در این دیدگاه، مطلق‌سازی داوری‌های اخلاقی، خود نشانه غفلت و ناآگاهی است.

[1]. برای نمونه‌های بیشتر ر.ک: دفتر اول، ابیات ۲۶۸۷-۲۶۸۸، ۳۸۷۹- ۳۸۸۰، دفتر دوم، ابیات ۳۳-۳۴، ۱۳۴۱ - ۱۳۴۴، ۲۵۷۶-۲۵۸۱، دفتر سوم، ابیات ۳۱۱۰-۳۱۲۰، دفتر ششم، ابیات ۳۰۰۷-۳۰۱۱، ۲۶۳۸-۲۶۴۵.

نتیجه گیری

این مطالعه تطبیقی عرفان بودایی (با تأکید بر مکتب مهایانه) و تصوف اسلامی (با محوریت مثنوی معنوی مولانا) نشان می‌دهد که این دو سنت معنوی، علیرغم تفاوت‌های بنیادین در مبانی الهیاتی و بسترهای تاریخی و فرهنگی، در سطح تجربه عرفانی و مفاهیم سلوکی از هم‌پوشانی‌های قابل‌توجهی برخوردارند. این هم‌پوشانی‌ها صرفاً بر تأثیر تاریخی مستقیم مبتنی نیست، بلکه ریشه در ساختارهای مشترکِ تجربه درونی و شهود معنوی انسان دارد. مفاهیمی مانند «نسبی‌بودن خیر و شرّ»،«راه میانه» و«تصعید امیال» در هر دو سنت، با بیانی نمادین و حکمی تکرار شده‌اند. در مهایانه، آموزه «عدم دوگانگی» و در مثنوی، نگاه سیال به خوبی و بدی، هر دو بر این نکته تأکید دارند که قضاوت‌های اخلاقی مطلق، ناشی از نگاه جزمی و محدود انسانی است و حقیقت فراتر از این ثنویت‌ها قرار دارد. همچنین، تأکید بودا بر «راه میانه» به‌عنوان مسیرتعادل، و توصیه مولانا به «اعتدال» در سلوک، هر دو نشان‌دهنده توجه به سلامت روان‌شناختی و معنوی سالک است و پرهیز از افراط و تفریط را شرط رسیدن به کمال می‌دانند. هر دو سنت، امیال را نه به‌مثابه پدیده‌هایی ذاتاً شیطانی، بلکه به‌عنوان نیروهایی قابل تبدیل و تصعید می‌بینند. در مهایانه، امیال در پرتو حکمت (پرگیا) و شفقت (کرونا) متحول می‌شوند و در مثنوی، نفس اماره با تربیت و جهت‌دهی به سمت عشق الهی، به نفس مطمئنه تبدیل می‌گردد. این نگاه پویا، در مقابل دیدگاه ریاضت‌گرایانه مطلق، نشان‌دهنده درکی ظریف از روان انسان و امکان تلفیق جنبه‌های مادی و معنوی وجود است. تأکید بودا بر همنشینی با دوستان نیک و توصیه مولانا بر«صحبت اولیا»، هر دو بر نقش جامعه معنوی و همنشینی با استادان راستین در تقویت سلوک معنوی تأکید می‌کنند. این موضوع نشان می‌دهد که رشد عرفانی، هرچند امری درونی است، اما در بستر پیوند با دیگران و تبادل تجربه‌های معنوی تقویت می‌شود. با وجود این هم‌گرایی‌ها، تمایزهای مهمی نیز وجود دارد: عرفان بودایی، بر پایه بینش ناپایداری و ناخود و با هدف رهایی از رنج و رسیدن به نیروانه شکل گرفته است، درحالی که تصوف اسلامی بر مبنای توحید، عشق به‌خدا و وصول به فنا وبقای الهی استوار است. همچنین، مفهوم «خدا» در این دو سنت به‌کل متفاوت است؛ در آیین بودایی، خدای شخص‌واره محوریت ندارد، اما در تصوف، محبت الهی محور اصلی تجربه عرفانی است. در جمع‌بندی کلی باید گفت این پژوهش نشان می‌دهد که مطالعه تطبیقی عرفان بودایی و اسلامی، نه تنها وجوه اشتراک ژرف این دو سنت را آشکار می‌سازد، بلکه گواهی است بر وجود «زبان مشترک عرفانی» در میان فرهنگ‌های مختلف. این زبان،

برخاسته از عمق تجربه بشر درجست‌وجوی حقیقت وتعالی است. چنین پژوهشی می‌تواند افق‌های تازه‌ای برای گفت‌وگوی میان‌فرهنگی و بین‌ادیانی بگشاید و در عین حال، با تأکید بر تفاوت‌ها، از تقلیل‌گرایی و اختلاط نامتکامل مکاتب جلوگیری کند. در جهان امروز که نیاز به فهم متقابل و صلح جهانی بیش از هر زمان دیگر احساس می‌شود، بازخوانی این مشترکات عرفانی می‌تواند پیامی امیدبخش از وحدت درونی بشر در پس تنوع ظاهری باشد.

منابع

۱. امین، حسن. (۱۳۷۸). ***بازتاب بودا در ایران و اسلام***، تهران: میرکسری.

۲. بلخی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۴). ***مثنوی معنوی***، تصحیح رینولد نیکلسون، دفتر سوم، چاپ دوم، تهران: نغمه.

۳. رجب زاده، هاشم.(۱۳۷۱). ***چنین گفت بودا بر اساس متون بودایی***، چاپ دوم، تهران: اساطیر.

۴. ضیایی، سید عبدالحمید.(۱۳۹۳).«***تأثیرپذیری تصوف ایرانی از آیین بودا با تمرکز بر اندیشهٔ مداراطلبی و شفقت بر خلق***»، فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قاره، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ششم، شمارهٔ ۲۱، زمستان.

۵. عدلی، محمدرضا.(۱۴۰۰). ***صوفیان و بوداییان: سیری در تصوف اسلامی و رهبانیت بودایی***، تهران: هرمس.

۶. غنی، قاسم.(۱۳۴۰). ***بحثی در تصوف***، تهران: ابن‌سینا.

۷. Bodhi, B. (2005). ***In the Buddha's words: An anthology of discourses from the Pali Canon***. Wisdom Publications.

۸. Bodhi, B. (2012). ***The numerical discourses of the Buddha: A translation of the Anguttara Nikāya***. Boston: Wisdom Publications.

۹. Conze, E. (2001). ***Buddhist thought in India: Three phases of Buddhist philosophy***. Routledge.

۱۰. Cowell, E. B. (1894). ***Buddhist legends: Translated from the original Pali text***. Vol. 1, Harvard University Press.

۱۱. Easwaran, E. (2007). ***The Dhammapada***. Nilgiri Press.

۱۲. Garfield, J. L. (1995). ***The fundamental wisdom of the middle way: Nagarjuna's Mulamad hyamakakarika***. Oxford University Press.

۱۳. Gombrich, R. (2006). ***Theravāda Buddhism: A social history from ancient Benares to modern Colombo***. Routledge.

۱۴. Hakeda, Y. S. (Trans.). (1967). ***The awakening of faith in the Mahayana***. Columbia University Press.

۱۵. Hanh, T. N. (1998). ***The heart of the Buddha's teaching***. Parallax Press.

۱۶. Lopez Jr., D. S. (2001). ***Buddhism: Introducing the Buddhist experience***. Routledge.

۱۷. McRae, J. R. (1986). ***The northern school and the formation of early Ch'an Buddhism***. University of Hawaii Press.

۱۸. Nāgārjuna, Mūlamadhyamakakārikā, (1995). tr. Jay L. Garfield, Oxford University Press, pp. 297–298.

۱۹. Ñāṇamoli, Bhikkhu and Bodhi, Bhikkhu (translators). (1995). ***The Middle Length Discourses of the Buddha: A Translation of the Majjhima Nikāya***, Boston: Wisdom Publications.

۲۰. Nichiren. (2006). ***The Writings of Nichiren Daishonin*** (Vol. 1). Tokyo: Soka Gakkai

۲۱. Nirvana Sutra (Mahāparinirvāṇa Sūtra). (2000). ***A. F. Price & Wong Mou-Lam*** (Trans.).

۲۲. Rahula, W. (1974). ***What the Buddha taught***. Grove Press.

۲۳. Reeves, G. (2008). ***The lotus sutra: A contemporary translation of a Buddhist classic***. Wisdom Publications.

۲۴. Rhys Davids, T. W. (1921). ***The life of the Buddha***. Clarendon Press.

۲۵. Rhys Davids, T.W., & Stede, W. (Eds.). (1921–1925), ***The Pali Text Society's Pali-English dictionary***. London: Pali Text Society.

۲۶. Tamura, Y. (2014). **Introduction to the Lotus Sutra** (B. Watson, Trans.). Tokyo: Kosei Publishing.

۲۷. Thurman, R. A. F. (Trans.). (1976). **The holy teaching of Vimalakīrti: A Mahāyāna scripture**. Pennsylvania: Penn State Press.

۲۸. Watson, B. (Trans.). (1993). ***The lotus sutra***. Columbia University Press.

۲۹. Williams, P. (2008). ***Mahayana Buddhism: The doctrinal foundations***. Routledge.

A Comparative Study of Buddhist Mysticism and Sufism: An Investigation of Fundamental Concepts in Rumi's Masnavi and Mahayana Buddhist Texts

Abstract

This article undertakes a comparative exploration between Buddhist religious–mystical literature and Rumi's *Masnavi-ye Ma'navi*, seeking to illuminate their shared concepts, mutual resonances, and distinctive dimensions. The study addresses the question of how far one may discern convergence and harmony between the spiritual visions of the Buddha and Rumi regarding issues such as good and evil, the Middle Way, sensual desires, and the significance of spiritual companionship. Adopting an analytical–descriptive approach, the research draws upon major Buddhist sources including the *Vimalakīrti Sūtra*, the *Lotus Sūtra*, and other Mahayana commentaries alongside selected verses from the *Masnavi*. Findings reveal that both traditions construct the path of spiritual awakening upon avoiding dualistic perceptions and embracing the principle of balance. In Mahayana thought, the doctrine of the "Middle Way" provides liberation from excess and deficiency, while in Rumi's mystical system, temperance and moderation constitute central pillars of spiritual wayfaring. Moreover, both traditions emphasize the control and sublimation of carnal desires and consider companionship with enlightened individuals as a decisive element in one's spiritual ascent. The convergences observed suggest that the affinities between Buddhist mysticism and Islamic Sufism are not merely products of historical contact or cultural transmission but arise from a shared and universal experience of the sacred within the human spirit. Thus, this study contributes not only to a re-examination of the world's mystical heritage but also to fostering interreligious dialogue, deepened understanding between Eastern and Islamic traditions, and renewed reflection on the possibilities of comparative spirituality.

Keywords: Buddha, spiritual Mathnavi, reconciliation of religions, Sufism, Mahayana, middle path, good and evil

کدمقاله:۱۴۰۴۰۷۰۶۱۲۱۹۴۹۳

آیات و اشارات قرآنی، مبنای اساسی در تاریخ «مادّه تاریخ گویی»

سیدمرتضی حسینی‌بیدگلی[۱]
علیرضا قوجه‌زاده[۲]
شمسی واقف‌زاده[۳]

چکیده

مادّه تاریخ‌سرایی یکی از ظریف‌ترین فنون پیوند دهندهٔ ادبیات، دین و تاریخ در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی است که با بهره‌گیری از نظام عددی ابجدی (حساب جُمَّل)، رویدادهای تاریخی را در قالب عبارات، اشعار یا آیات قرآنی و احادیث نبوی به‌گونه‌ای هنرمندانه و ماندگار ثبت می‌کند. برخی ریشه‌های این فن را در حروف مقطّعه قرآن جست‌وجو کرده‌اند و به‌سبب پیوند این فن با کلام الهی، جایگاهی مقدّس برای آن قائل شده‌اند. هنگامی که مادّه‌تاریخ با آیات قرآن همراه شود، کارکردی فراتر از یک بازی عددی پذیرفته و به تفسیری معنوی از تاریخ تبدیل می‌گردد. شاعر یا مورّخ با دقّتی خاص، آیه‌ای را انتخاب می‌کند که از نظر معنایی مرتبط با رویداد و به لحاظ عددی منطبق با سال وقوع حادثه باشد. پژوهش حاضر با روشی توصیفی ـ تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای، ضمن بررسی مبانی نظری موضوع، نمونه‌های تاریخی و کارکردهای زیبایی‌شناختی این فن را نشان می‌دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد استفاده از آیات قرآنی در مادّه‌تاریخ‌سرایی، علاوه بر مشروعیّت بخشی به وقایع تاریخی، باعث افزونی بُعد قدسی آن گشته و به نوعی در ثبت فتوحات، ساخت بناها، فعالیت‌های فرهنگی و وفیات عالمان و سایر موارد نقشی اساسی ایفا می‌نماید؛ همچنین در آثاری چون موادّ التّواریخ و نخبه التواریخ نمونه‌هایی از کاربرد آیات برای تبیین مفاهیمی چون نصرت، رحمت، آبادانی و عبرت‌آموزی ارائه شده‌است، این مقاله نشان می‌دهد که قداست، بلاغت و ژرفای معنایی آیات قرآن، آن را به غنی‌ترین منبع برای مادّه‌تاریخ‌سرایی در فرهنگ اسلامی بدل کرده است؛ منبعی که نه‌تنها تاریخ را ثبت می‌کند بلکه در پرتو حکمت الهی پیوندی ابدی میان جهان مادی وعوالم معنوی برقرارساخته و به این فن ارزش ومعنایی دو چندان می‌بخشد.

کلیدواژه‌ها: آیات قرآن، مادّه‌تاریخ گویی، بلاغت قرآنی، پیوند معنوی، تاریخ‌نگاری.

---

[۱]. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین ـ پیشوا، تهران، ایران.
seyedmorteza.hosseinibidgoli@iau.ir
[۲]. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین ـ پیشوا، تهران، ایران.
Re.zaghojeh@iau.ac.ir
[۳]. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین ـ پیشوا، تهران، ایران.
shvaghefzadeh@iau.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/ ۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۷

مقدمه

موضوع عمیق و چند وجهی رابطهٔ هنر و دین، به‌ویژه در بستر فرهنگی ایران و اسلام، از دیرباز مورد توجّه هنرمندان و پژوهندگان بوده است. این پیوند، نه تنها در معماری، نقاشی و موسیقی، بلکه در ادبیات و به خصوص در فنّ مادّه‌تاریخ‌سرایی به شکلی برجسته نمود یافته است. مادّه‌تاریخ‌سرایی، فنّی ادبی است که در آن، شاعران مورّخ و مورّخان شاعر، با استفاده از ارزش عددی حروف الفبا و بر اساس نظام کهن ابجدی، عبارتی خلق می‌کنند که مجموع عددی آن با سال وقوع رویدادی تاریخی همخوانی داشته باشد. این فن، به‌ویژه هنگامی که با آیات قرآنی آمیخته شود، به شاهکاری ادبی و معنوی تبدیل می‌گردد. این مقاله به بررسی این پدیده می‌پردازد که چگونه یک فنّ ادبی پیچیده با متنی مقدس پیوند خورده است، دلایل و کارکردهای این پیوند چیست و ابعاد فلسفی و هنری آن کدام است؟

مادّه‌تاریخ‌سرایی، پیش از این که یک بازی زبانی همراه با محاسبات ذهنی باشد، راهی برای جاودانه‌ساختن رویدادها و حوادث روزمرّه است. اما شاعران و ادیبان ایرانی با بهره‌گیری از آیات قرآنی، به رویدادهایی مانند درگذشت یک عالِم، فتوحات به دست آمده در جنگ‌ها یا ساخت و مرمت عمارات و ... عمقی نامتناهی و قداستی ویژه بخشیده و این رویدادها را در چارچوبی معنوی و الهی انعکاس می‌دهند. انتخاب آیات قرآنی به‌عنوان عبارت تاریخ، نشان‌دهندهٔ ارتباط ناگسستنی فرهنگی و معنوی جامعهٔ ایرانی با این کتاب آسمانی است. همچنین اثر ادبی آمیخته با کلام نور، به دلیل جایگاه والای این کتاب در فرهنگ اسلامی، سخن را از گزارش صرف تاریخی به محملی برای تأمّل در باب حکمت الهی و نهایتاً سرنوشت و جایگاه انسان در نظام هستی تبدیل می‌نماید.

دلایل این پیوند، از چند بُعد قابل بررسی است؛ نخست از منظر فردی و شخصی، تاریخ سرایی قرآنی به گویندگان اجازه می‌دهد تا اثر خود را به منبعی الهی متصل نموده و از این طریق، به آن مشروعیّت و ارزشی متعالی ببخشند، دیگر این که شاعران با تقلید و بهره‌گیری از ظرافت به کار رفته در آیات، خلاقیّت و مهارت ادبی خود را به نمایش بگذارند؛ زیرا یافتن آیه‌ای که هم از نظر معنایی با رویداد مرتبط باشد و هم از نظر عددی با سال آن همخوانی داشته باشد، نیازمند انس با قرآن، مهارت در قرائت، تدّبر در آیات، خلاقیت ذهنی و دانش به کارگیری است و سوم این که فن تاریخ‌گویی به‌عنوان ابزاری برای آموزش و انتقال مفاهیم دینی عمل می‌کند؛ آیات انتخاب‌شده اغلب حاوی پیام‌های اخلاقی یا فلسفی هستند که

خواننده را به تفکر و اندیشه در معنای عمیق‌تر رویداد دعوت می‌کند. بر این اساس گوینده تاریخ، نقش مبلغ دینی و مذهبی را بر عهده می‌گیرد.

از منظر فلسفی، مادّه‌تاریخ‌سرایی با استفاده از آیات کلام نور، پلی میان امری ناسوتی با فضایی لاهوتی ایجاد می‌کند. این فن، رویدادهای جاری را به مفاهیمی متعالی؛ مانند قضا و قدر، حکمت الهی و نظم کیهانی مرتبط می‌سازد. از نظر هنری نیز، این روش، نمونه‌ای درخشان از تلفیق فرم و محتوا است؛ شاعر نه‌تنها باید به جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر توجّه کند، بلکه باید معنای عمیق دینی را در قالب کلمات به دیگران منتقل کند. این پیوند، به‌ویژه در ادبیات پارسی که همواره با معنویت و عرفان آمیخته است، به آفرینش آثاری منجر می‌شود که هم از نظر ادبی و هم از نظر معنوی، تأثیرگذار و ماندگار هستند.

در نهایت، مادّه‌تاریخ‌سرایی قرآنی، نمادی از هماهنگی میان هنر، دین و فرهنگ در ایران اسلامی است. این فن نشان می‌دهد که چگونه ادیبان ایرانی با بهره‌گیری از ابزارهای زبانی و دینی، توانسته‌اند رویدادهای تاریخی را به آثاری تبدیل نمایند که علاوه بر وظیفهٔ اطّلاع‌رسانی، الهام‌بخش و تأمّل‌برانگیز هم باشند. این سنّت، گواهی بر غنای فرهنگی و توانایی خلّاقانه ایرانیان در تلفیق هنر و معنویت بوده و به عنوان موضوعی جذّاب برای پژوهش‌های ادبی و دینی باقی خواهد ماند.

ابجد: از الفبا تا حساب جُمَّل

اَبجَد، اوّلین کلمه از هشت کلمه‌ای است که اَعراب برای مرتّب کردن حروف الفبای خود ساختند. این کلمه، که از ترکیب چهار صامت اوّل الفبای سامی- عربی (ا، ب، ج، د) تشکیل شده، مجازاً و من باب اختصار به کل الفبای عربی اطلاق می‌شود که به ترتیب زیر تنظیم شده است: اَبجَد، هَوّز، حُطّی، کَلَمَن، سَعفِص، قَرَشَت، ثَخِذ، ضَظَغ.

این ترتیب کهن، از طریق زبان آرامی و خط نَبَطی به زبان عربی راه یافته است. شش کلمهٔ اول این مجموعه براساس ترتیب الفبای فنیقی ساخته شده درحالی که دو کلمهٔ آخر مخصوص زبان عربی هستند (ر.ک: آذرنوش،۱۳۷۴).

اعراب نیز مانند یونانیان، برای هر یک از حروف الفبا ارزشی عددی قائل بودند که به آن حساب جُمَّل می‌گویند. (ذوالقدر، ۱۳۷۶: ۲-۳) این روش، نوعی استفاده از حروف به عنوان نشانهٔ اعداد بوده و در علومی؛ مثل نجوم، محاسبات و علوم غریبه رواج داشته است (ر.ک: بوعلی سینا،۱۳۳۱).

حروف ابجد و اعداد مربوط به آن‌ها همچنین در ساختن مادّه‌تاریخ و معمّا استفاده می‌شود. گویندگان فنّ مادّه‌تاریخ، با انتخاب کلمات یا عباراتی که مجموع ارزش عددی حروف آن‌ها برابر با سال وقوع یک رویداد باشد، تاریخ را بیشتر به صورت شعری ثبت می‌نمایند؛ برای مثال، رقم حاصل از مجموع حروف کلمهٔ «علی»(ع=۷۰، ل=۳۰، ی=۱۰) برابر با عدد ۱۱۰ است که می‌تواند بخشی از یک سال هجری باشد. این روش علاوه بر دقّت ریاضی، نیازمند مهارت ادبی نیز هست تا گوینده بتواند عبارتی با معنی و متناسب با مضمون متن انتخاب کند.

پیشینهٔ پژوهش

مادّه‌تاریخ‌سرایی، یکی از ظریف‌ترین و زیباترین جلوه‌های ادبی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی است که در آن شاعران، ادیبان و مورّخان با استفاده از نظام محاسباتی ابجدی، تاریخ وقایع را در به صورت کلمات و عباراتی منظوم یا منثور ثبت می‌کنند که ارزش عددی حروف آن‌ها با سال رویداد مطابقت دارد (ر.ک: بیدهندی،۱۳۷۰). ابزار اصلی این فن،«حساب ابجد» است که در آن هرحرف از الفبای عربی ارزش عددی خاصی از ۱ تا ۱۰۰۰ دارد. این نظام، که ریشه در محاسبات نجومی پیش از اسلام دارد، پس از ظهور اسلام در میان ادیبان و دانشمندان رایج گشت. مادّه‌تاریخ‌سرایی، فراتر از یک ترفند عددی، پیوندی عمیق میان هنر، دین و فرهنگ ایجاد می‌کند. شاعران با انتخاب عبارات یا آیات قرآنی مرتبط با موضوع، به رویدادهایی؛ مانند درگذشت علما، ولادت افراد، تعمیر و ساخت ابنیه یا پیروزی در جنگ‌ها و ... قداست و معنایی ویژه می‌بخشند. این عبارات، اغلب به دلیل فشردگی و زیبایی، هم تاریخ را حفظ می‌کند و هم تأمّلی فلسفی در باب حکمت الهی و سرنوشت انسانی ارائه می‌دهند (ر.ک: صدری،۱۳۷۸: الف ـ ب). برخی منابع پیشینهٔ این فن را در حروف مقطّعه و آیاتی همانند «ما مِن دَآبَّةٍ إِلَّا هُوَ ءَاخِذُ بِنَاصِيَتِهَا» (هود/ ۵۶) دانسته و کلمهٔ هود را از آن استخراج نموده‌اند (ر.ک: رضوانی،۱۳۴۱). امّا برخی محققان، رواج گستردهٔ مادّه‌تاریخ را به حدود قرن پنجم قمری و شاعرانی؛ چون مسعود سعد سلمان نسبت می‌دهند. انوری ابیوردی نیز در قرن ششم از پیشگامان این فن بود، حتّی اشاراتی به استفاده حکیم فردوسی از ترفندهای عددی در شاهنامه وجود دارد که نشان‌دهندهٔ پیشینهٔ این فن پیش از تثبیت آن به‌عنوان یک صنعت ادبی است (ر.ک: نخجوانی،۱۳۴۳: هـ و). این سیر تکاملی، از کاربردهای نجومی به یک فنّ ادبی، نقطهٔ عطفی در تاریخ ادبیات پارسی به شمار می‌آید.

این فن به‌طور گسترده از قرن هفتم هجری رواج یافته و علاوه بر کاربردی ابزاری برای حفظ تاریخ دقیق وقایع، راهی برای افزودن عمق معنوی و زیبایی ادبی به رویدادهای تاریخی

محسوب می‌شود. مادّه‌تاریخ‌سرا، با تبدیل ارقام فرّار ریاضی به عبارات ماندگار، از تحریف تاریخ جلوگیری کرده و آن را به شکلی زیبا و به‌یادماندنی ثبت می‌کند (ر.ک: ذاکری، ۱۳۷۹). از دیگر اهداف این فن، علاوه بر انتقال مفاهیم فرهنگی و دینی و تبیین تاریخ رویدادها، شهرت گویندهٔ آن‌ها است. تاریخ گو، شرح ماوقع را در چند کلمه، یک مصرع یا نهایتاً یک بیت، همراه با تخلص خود بیان می‌کند. اما بسیاری از مواد التواریخ فاقد مشخصات گوینده آن است، این موضوع (ناشناس بودن گوینده) از ویژگی‌های برجسته و مشترک میان عبارات محتوی تاریخ، ضرب‌المثل‌ها و تصانیف عامه است و حتی کلیّت این فن نیز امروزه مغفول مانده و مورد بی‌مهری پژوهشگران قرارگرفته وبسیاری از خواص نیز از ظرفیت‌های هویتی و زیبایی‌شناختی آن غافل مانده‌اند.

تأثیرات کلام الهی بر علوم ادبی

جلوه‌های اعجاز قرآن بی‌شمار بوده و دارای وجوه مختلفی اعم از اعجاز هنری، ادبی و بلاغی است، هر یک از این وجوه، مؤلفان، مفسّران و پژوهشگران بسیاری را در طول زمان به خود مشغول داشته و آنان را وادار نموده تا در سطور و صفحات قرآن تأمّل و تدبّر نمایند و ماحصل اندیشهٔ خود را که قطره‌ای از دریای راز و رمزهای بی‌انتهای علوم قرآنی است، در قالب تألیفاتی؛ چون دلایل الاعجاز، اسرار البلاغه، جواهر البلاغه، معیار البلاغه و ... ارائه نمایند، امّا برخی مسحور طرز بیان و شیوهٔ بدیع آیات گشته و پس از الهام از این شیوه‌ها، ماحص برداشت خود را در قالب کتبی؛ چون ترجمان البلاغه، حدائق السحر، دقایق الشعر، قطوف الربیع و... منتشر نمودند، فی‌المثل فصولی از کتاب ترجمان البلاغه، مختص تبیین آرایه‌های «فی الترجمه، فی ترجمه الاخبار و الامثال و الحکمه، فی تقریب الامثال بالاخبار، فی معنی الایات بالابیات» است (رادویانی،۱۳۸۰: ۲۰۱- ۲۰۹). با گذشت زمان تأمّلات اندیشمندان، آفرینش آرایه‌های بدیعی لفظی و معنوی؛ چون تلمیح، اقتباس، عقد، درج، تضمین، تعمیه و.. را به دنبال داشت (ر.ک: شمس العلمای گرکانی،۱۳۷۷؛ هدایت،۱۳۵۵؛ آقا سردار،۱۳۶۲). بیشتر این صنایع ادبی پیوندی ناگسستی با آیات و سور قرآنی دارند. در این میان، امّا جایگاه حساب جُمَّل یا تاریخ شعری علی‌حده است و نظریات متفاوتی در باب نوع ادبی آن وجود دارد به گونه‌ای که گاه مبحث مادّه‌تاریخ با معمّا، چیستان یا لغز با یک‌دیگر خلط شده‌اند، یاد آور می‌شود یکی از انواع معمّا، تعمیه‌های جُمَّلی است که ریشه در حروف ابجدی و حساب جُمَّل دارد. (ر.ک: صدری، ۱۳۷۸: ۲۰- ۲۱)

تأثیر قرآن بر شعر و نثر فارسی

ادبیات فارسی از آغاز پیدایش، پیوندی عمیق و تنگاتنگ با آموزه‌های قرآن داشت. این تأثیر، از زمان رودکی آغاز شده و در سیر تاریخی خود، به حدی گسترش یافت که برخی پژوهشگران معتقدند اگر قرآن را از ادبیات فارسی جدا کنیم، چیزی از غنای آن باقی نمی‌ماند. این ارتباط، پیش و بیش از آن‌که ظاهری باشد، ریشه در اعماق جهان‌بینی و اعتقادات سرایندگان و نویسندگان دارد. تأثیرپذیری ادبا از آیات قرآنی، به‌ویژه از قرن ششم هجری به بعد، با ظهور مکاتب عرفانی و شاعران بزرگی؛ همچون سنایی، نظامی، عطار و مولوی، ابعادی گسترده‌تر یافت. شاعران عارف، کاربست آیات قرآنی را از مفاخرات خود محسوب نمی‌کردند بلکه آن را به عنوان منبع اصلی الهام و هستهٔ مرکزی نظام فکری خود در نظر گرفتند؛ فی‌المثل اشعار مولانا در مثنوی، چنان با مفاهیم قرآنی تنیده شده که آن را مصحف ثانی و قرآن پارسی نامیده‌اند. این تغییر رویکرد از«تأثیر ظاهری» به«تأثیر بنیادین»، نقطهٔ عطفی در تاریخ ادبیات ایران است و نشان‌دهندهٔ آن است که چگونه متنی مقدّس، می‌تواند جایگاهی فراتر از مرجعی ادبی کسب نموده و زمینه‌های فکری و محتوای آثار ادبی را فراهم آورد.

کارکردهای معنوی و زیبایی‌شناختی

دلیل استفاده از آیات قرآن و سایر احادیث و روایات در متون ادبی، علاوه بر زیبایی‌های لفظی، کارکردهای معنوی و زیبایی‌شناختی متعدّد آن است. از مهم‌ترین این کارکردها، افزایش قداست و اعتبار متون است. استفاده از آیات الهی، «حرمت و ارجمندی» اثر را افزون‌تر نموده و تأثیر کلام را در روح و روان مخاطبانی که به قرآن ارادت دارند، صد چندان می‌کند، مضاف بر این که نوشته از متنی ساده و بی‌روح، به اثری اخلاقی و تعلیمی اعتلا و ارتقا می‌یابد.

نویسندگانی همچون وصاف‌الحضره که همشهری خواجه حافظ شیرازی است، با امتزاج آیات قرآن در تار و پود آثار خود از جمله رساله‌های بدیع الربیع و حکایت نرد و شطرنج (وصاف-الحضره،۱۳۹۶) و استفاده از آن‌ها در نقش‌های دستوری گوناگون؛ مانند فاعل، مفعول و متمم، تسلط خارق‌العاده خود را بر هر دو زبان فارسی و عربی نشان داده است. در این متون آیات قرآنی اغلب برای تأیید، تکمیل یا توضیح معنای جملات و عبارات به کار می‌روند و از این طریق به غنای معنایی اثر می‌افزایند. این رویکرد چند وجهی به قرآن، در سایر صنایع و فنون ادبی نیز مؤثر بوده و فی‌المثل مادّه‌تاریخ‌سرایی را از یک تفنّن ادبی، به صنعتی هنری و معنادار تبدیل می‌کند؛ به گونه‌ای که هر رویداد تاریخی را می‌توان با جلوه‌ای از آن کلام نورانی، تفسیر و تأویل نمود.

صنایع ادبی مرتبط با علوم قرآنی

آرایهٔ پرکاربرد عقد به همراه تلمیح، اقتباس، عقد، درج، تضمین و... از جمله صنایع لفظی و معنوی بدیعی است که ارتباطی تنگاتنگ با علوم قرآنی دارند، در تعریف آن نوشته‌اند: واژهٔ «عقد» ضدّ حل و به معنی بستن، گره زدن و محکم کردن است (همایی،۱۳۸۹: ۲۳۳)، امّا در اصطلاح بدیعی آن است که: «حدیث یا آیه یا مثل یا نثر دیگری را به رشتهٔ نظم آورند ولی نه به طریق اقتباس، مانند قول ابوالعتاهیه: ما بالُ مَن أوَّلُهُ نُطفَةٌ وَ جیفَةٌ آخِرُهُ یَفخَرُ، که آن را عقد کرده و به نظم در آورده از کلام امیرالمؤمنین علی(ع): مَا لاِبْنِ آدَمَ وَ اَلْعُجْبِ وَ أوَّلُهُ نُطْفَةٌ مَذِرَةٌ وَ آخِرُهُ جِیفَةٌ» (آهی، ۱۳۵۷: ۲۷۳). همچنین نوشته‌اند: «در صنعت عقد سراینده، آیات قرآنی و سخن بزرگان را ـ که متناسب با موضوع انتخابی اوست ـ در سرودهٔ خود به کار می‌گیرد. سرایندگان مادّه‌تاریخ نیز از این صنعت به شیوه‌های خاص بهره‌مند گردیده‌اند. در این گونه تاریخ‌ها به واسطه معروفیت آیات و عبارات و تمثیل‌ها از یک سو و از سوی دیگر به صورت تاریخ درآمدن آن جلوه‌ای دیگر یافته است و این موضوعی نبوده است که تنها در یکی دو سدهٔ اخیر در کلام سرایندگان و نویسندگان بروز کرده باشد؛ بلکه پیشینهٔ آن به زمانی باز می‌گردد که حساب جُمَّل نقشی هنری ـ ادبی و ادبی ـ هنری در شعر و ادب فارسی پیدا کرده بود» (صدری،۱۳۷۸: ۸۵). ناگفته پیداست سایر آرایه‌ها وجوه تمایز و تشابهی دارند که پژوهش‌های ذی‌ربط بدان پرداخته‌اند (ر.ک: رضاپور،۱۴۰۴: ۱۶۱- ۱۹۰).

فنّ مادّه‌تاریخ و آیات قرآن

منطق پیوند: از عدد تا مفهوم

انتخاب آیه‌ای از قرآن برای ساخت عبارت تاریخ، عملی تصادفی نیست، مسلماً تاریخ‌سرا، برای یافتن آیه‌ای که علاوه بر تطابق عددی به لحاظ مفهومی نیز با واقعه مرتبط باشد، متحمّل رنجی فراوان شده و اوقات زیادی را مصروف این عمل نموده است. فرآیند یافتن آیهٔ مناسب و مطابق با موضوع، حلّال این چالش ادبی است، مادّه‌تاریخ‌گویی بدون کاربست کلام الهی یک بازی عددی نازل است، امّا پیوند آن با آیات قرآن، فی‌الواقع دمیدن روح و معنا در کالبد اثر است. به عنوان مثال، اگر برای تاریخ فوت عالِمی، آیه‌ای با محتوای مرگ و معاد انتخاب شود، سرودهٔ صرفاً تاریخ دار، به«تأمّلی فلسفی»دربارهٔ وعده‌های الهی و پایان زندگی تبدیل می‌گردد. این فرآیند، از یک فنّ ادبی صوری، محتوایی عمیق با مضامینی دینی خلق می‌کند.

کارکرد تاریخی ـ فلسفی آیات قرآن

از دیگر جلوه‌های قرآن مجید، رویکرد تاریخی آن است. محتوای ربعی از آیات، تبیین مسائل تاریخی، ذکر سرگذشت اقوام سلف و سنت‌های الهی حاکم بر جوامع است. هدف اصلی قرآن از این موضوع، علاوه برثبت وقایع وحوادث اقوام و ملل ماضی، پرداختن به‌جنبهٔ «عبرت‌گیری» و «هدایت» انسان‌ها است. تمثیلات و قصص قرآنی فقط برای سرگرمی نوع بشر نیست، این روایات به انسان‌ها کمک می‌کنند تا با تکیه بر قوهٔ ادارک و تعقل خود، واقعیت‌ها را تحلیل نموده و نهایتاً از تجارب پیشینیان درس بگیرند. امّا شاعران و نویسندگان با کاربرد آیات قرآنی در صنعت تاریخ‌سرایی، عملاً این هدف قرآنی (عبرت‌گیری از تاریخ) را با هدف غایی سرایش اشعار ادبی (ماندگاری یک واقعه) ترکیب می‌کنند. محصول این پیوند، تشکیل «فلسفهٔ تاریخ» بومی است که در آن، هر رویداد تاریخی، هم با نور کلام الهی ثبت می‌شود و هم بدین وسیله تفسیر و تأویل می‌گردد. این هم‌افزایی کارکردی، نشان می‌دهد که ادیبان، تاریخ را فراتر از یک رشته از وقایع تصادفی محض دانسته و در هر رویدادی، تجلی اراده و حکمت الهی را جستجو می‌نمایند. نمونه‌های فراونی از این دست در جای‌جای کتب ویژه مواد التواریخ مندرج است (ر.ک: بیل،۱۳۹۷؛ دبیرسیاقی،۱۳۹۰؛ نخجوانی،۱۳۴۳).

نمونه‌های شاخص استفاده از آیات در مادّه‌تاریخ سازی

برای تاریخ‌گویی و تاریخ‌سازی، شیوه‌ها و گونه‌های متعددی بیان شده است. فی‌المثل سیدمحمد دبیرسیاقی، موادالتواریخ را تا یازده‌گونه طبقه‌بندی نموده و کتاب خود را با عنوان «مادّه‌تاریخ با گونه‌های یازده گانه منظوم و منثور از آغاز تا پایان قرن چهاردهم هجری» نام‌گذاری نموده‌است (دبیرسیاقی،۱۳۹۰).

وفات و ولادت

از رایج‌ترین کاربردهای موادالتواریخ قرآنی، ثبت تاریخ وفات بزرگان و اندیشمندان است. برای این منظور،آیاتی که به مفهوم مرگ و معاد اشاره دارند، مناسب می‌نماید. انتخاب آیاتی از این دست، فراتر از یک تطبیق عددی بود و به مرگ افراد، معنای عمیق عرفانی و دینی بخشیده و به صورت تلمیحی، ایمان راسخ اشخاص در لحظه مرگ و وعدهٔ ورود به بهشت را تبیین می‌نماید. این کاربرد استعاری، نشانهٔ توانایی شاعر در خلق لایه‌های معنایی چندگانه است. فی‌المثل مؤلّف رشحات عین‌الحیات (واعظ کاشفی،۱۳۳۶: ۱/ ۲۸۲)، تاریخ وفات خاتم الشعرا عبدالرّحمان جامی را این‌گونه ثبت نموده است:

جامی که بود مایل جنت قرار یافت فِی رَوْضَـــهِ مَخْلَـدُهُ أَرْضُـهَـا اَلسَّمَا
کلـک قضـــا نوشـت روان بر در بهشت تاریـــخُهُ «وَ مَـــنْ دَخَلَهُ کَانَ آمِنًا»=۸۹۸

«وَ مَنْ دَخَلَهُ کَانَ آمِنًا» (ال عمران/۹۷)، «أَمْناً، یعنی مأمنا، امن‌گاه تا هرکه آن‌جا باشد ایمن بود» (ابوالفتوح رازی،۱۳۷۶: ۲/ ۱۴۵)؛ شاعر با در نظر گرفتن معنی واژه امنا، جامی را هم در دنیا و هم در آخرت، فارغ از هر غم و اندوه دنیوی و اخروی دانسته و امنیتی ابدی برای او خواستار است. نورالدین عبدالرحمان جامی به مناسبت وفات فرزندش، ظهیرالدین عیسی، قطعه سه بیتی زیر را سروده است:

فرزنـد ظهیرالـدین پنجم ز محرم در منتصـــف ظهر شـــد آرام دل ما
جز ذلک عیســی نشـد از غیب اشـارت جســـتیم چو نامش ز رقم نامه اســـما
ملفوظ ز عیسی چو شمارند، نه مکتوب تاریخ ولادت بودش «ذَلِکَ عِیسَا»=۸۹۱

(جامی، ۱۳۷۸: ۱/ ۱۵)

شاعر بخشی از آیه «ذَلِکَ عِیسَی ابْنُ مَرْیَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِی فِیهِ یَمْتَرُونَ» (مریم/ ۳۴) را برای ثبت تاریخ فوت فرزندش، مناسب یافته است، وی ضمن استفاده از اسم «ذلِکَ» برای اشاره به طفل خردسال محبوبش، تلویحاً عظمت مقام حضرت عیسی نیز را نیز خاطرنشان می‌سازد. همچنین در بیت آخر متذکر می‌شود که برای به دست آوردن رقم صحیح تاریخ، لازم است تا معادل عددی صورت ملفوظ واژۀ عیسا (=۱۴۱) را به حساب ابجد بشمارند تا رقم ۸۹۱ به دست آید، امّا اگر شکل مکتوب کلمه عیسی(۱۵۰) محاسبه شود، عدد غیرصحیح ۹۰۰ حاصل خواهد شد. نکته این است که جامی برای به دست آوردن رقم تاریخ، برخلاف قاعدۀ مهم «کَما یَکتُب، یَحسَب» عمل نموده قاعده‌ای که تأکید دارد «در تاریخ (یعنی محاسبه حروف عبارات تاریخ) کتابت را اعتبار است نه سماع و قیاس و تلفظ را» (خلیل احمد، ۱۳۳۷: ۴). سراینده‌ای تاریخ رحلت عالم عارف میر سیدعلی همدانی را در قرن هشتم قمری، در این دو بیت ماندگار کرده است (درخشان، ۱۳۷۴: ۸۶).

حضـــرت شـــاه هـمـدان کـریـم آیـه رحـمـت ز کـلام قـدیـم
گـــفت دم آخـــــــر و تاریخ شد «بِسْمِ اَللَّهِ اَلرَّحْمَنِ اَلرَّحِـــــــیمِ»=۷۸۶

ذکر آیه شریفۀ «بسم الله الرحمن الرحیم»، هنگام احتضار تبیین کنندۀ فصل جدید از حیات است، تو گویی مرگ از نظر این عارف نوعی هستی است.کاربست آرایه پارادوکس مرگ شروعی دوباره است، یادآور این موضوع است که برگی جدید بر اوراق دفتر زندگانی حضرت شاه

همدان افزوده شده است. ملا هلاکی تاریخ شهادت میرمحمدیوسف صدر(مقـ ۹۲۷هـ.ق) وزیر شاه اسمعیل اول صفوی را بدین صورت سروده است:

چون میر محمد خلف آل عبا — از دار فنا رفت سوی دار بقا
تاریخ شهادتش رقم کرد قضا: — «وَاللَّهُ شَهِیدٌهُوَیُحْیِی اَلْمَوْتِی»= ۹۲۷

(نصرآبادی،۱۳۷۸: ۲/ ۶۸۴)

زنده بودن حیات پس از مرگ در مصرع چهارم، برخی آیات را به ذهن متبادر می‌کند از جمله «وَلَا تَحسَبَنَّ ٱلَّذِینَ قُتِلُواْ فِی سَبِیلِ ٱللَّهِ أَموَاتَ بَل أَحیَاءٌ عِندَ رَبِّهِم یُرزَقُونَ» (آل‌عمران/۱۶۹). با توجّه به فحوای آیه شاعر انتقال میرمحمد به دنیای دیگر را سرآغازی برای حیات دوبارهٔ او قلمداد نموده است، گویا سرنوشت (استعاره مکنیه نوع دوم یا تشخیص) این گونه رقم زده است که «وَاللَّهُ شَهِیدٌ هُوَ یُحْیِی اَلْمَوْتِی». این قطعه به لحاظ مضمون همانند اشعار فوق است.

از نمونه‌های شاخص استفاده از آیات در مادّه تاریخ‌سازی، آیهٔ «لَهُم جَنَّـتُ الْفِرْدَوْسِ نُزُلًا» (کهف/۱۰۷) است که فردی بعد از محاسبهٔ با حروف ابجد، آن را مناسب درگذشت شیخ میان وجیه‌الدین گجراتی(فـ ۹۹۸هـ.ق) از علمای برجستهٔ هندی یافته است، ابیات قبل و بعد از عبارت تاریخ و فردی که این آیه را یافته است، نامشخص است (جعفرحلیم،۱۳۷۱: ۹۷- ۹۸).

گویندهٔ تاریخ با توجّه به معنی آیه و کاربرد واژهٔ «الْفِرْدَوْسِ»، به معنی باغی که همه نعمت‌ها و تمام مواهب لازم در آن جمع باشد، جایگاه متوفی را در باغ بهشت پیش‌بینی نموده است.

جملات فعلی دعایی در تاریخ‌سازی کاربرد فراوانی دارد، میر رفیع‌الدین حیدر معمّایی طباطبایی کاشانی به مناسبت تولد دو نوزاد (۹۸۷ و ۹۸۹ ق) سلطان محمدشاه صفوی، قطعهٔ تاریخ‌دار دوازده بیتی سروده و درمقطع دو عبارت فعلی دعایی «مُدّ ظِلّهُ اَبَدا» و «دامَ ظِلُّها اَبَدا» را استفاده کرد (تقی‌الدین‌کاشانی،۱۳۸۴: ۵۶- ۵۷).

... بهر تاریخ آن دُر تابان — وز پی سال این دُر یکتا
ثبت شد: «مُدّ ظِلّهُ اَبَدا»= ۹۸۷ — شد رقم: «دامَ ظِلُّها اَبَدا»=۹۸۹

(تقی‌الدین‌کاشانی،۱۳۸۴: ۵۶- ۵۷)

عبارت فعلی مصرع سوم برگرفته از آیهٔ قرآن است (فرقان/ ۴۵). کاربست آیه و عبارت عربی مصرع چهارم، علاوه بر نشان دادن شأن و رتبهٔ نوزادانی که تولدشان مایهٔ برکت برای همهٔ مردم است، تداعی کنندهٔ اعتلای کلام شاعر است. نمونه‌های بسیار از این دست در کتاب

«مواد التواریخ» یافت می‌شود، فی‌المثل «تاریخ وفات حاج سیدمحمد شفیع بن حاج سیدعلی-اکبر موسوی النسب بروجردی را که از علما و فقهای امامیه قرن سیزدهم هجری بود، شیخ محمد دزفولی این‌گونه سروده است:

ـ برای ضبط تاریخ وفاتش از دم غیبی/ بگوش من ندا آمد/ «فمنهم من قضی نحبه»=۱۲۷۰ (نخجوانی،۱۳۴۳: ۲۱۹)

مصرع دوم بخش از آیه قرآنی(احزاب/ ۲۳) است. واژه «نَحْبْ» در این‌جا به معنی نذر و عهد و پیمان است،«قَضی نَحْبَهُ اَی مَاتَ» (صفی‌پور، ۱۳۸۹: ۴-۳/ ۱۲۳۱) یعنی: مرد در راه خدا کشته شد، گویی مرگ نذری بر گردن وی بود. این مادّه‌تاریخ، مبیّن وفای به عهد صاحب تاریخ است. عبارت تاریخ در مقطع قطعهٔ یازده بیتی استاد همایی از دیگر موارد استفاده از مضامین قرآنی برای تاریخ فوت افراد است، وی به مناسبت تاریخ فوت شیخ محمد صالح مازندرانی (همایی،۱۳۶۴: ۱/ ۱۸۲- ۱۸۳) و با استفاده از شیوه تعمیه با صنعت ادخال سروده است:

سـ ـ ـال فـ ـ ـوت او همـ ـ ـایی سنـ ـ ـا حـائری آورد سـ ـ ـر در جمع و گفـت

جست و جـ ـ ـو می کرد از اهـ ـ ـل یقین رفت صـالح در مقام صـالحین=۱۳۹۱

مضمون به کار رفته در عبارت تاریخ مأخوذ از آیه «ربِّ هَب لی حُکماً وَ ألحِقنی بِالصالحین» (شعراء/ ۸۳) است، اما دربارهٔ حصول رقم تاریخ ذکر این نکته ضروری است که سر در جمع آوردن حائری، در این سروده تعمیه‌دار به معنای جمع کردن معادل عددی حرف «ح» کلمهٔ حائری به‌حساب جُمَّل با اجزا و عناصر عبارت تاریخ است که سراینده بدان تصریح نموده است (صدری، ۱۳۷۸: ۳۴۲).

تاریخ بناها و وقایع

ثبت تاریخ ساخت بناها و حوادث مهم از دیگر موضوعات عمده در مادّه تاریخ سرایی است. آیاتی که به خلقت و قدرت الهی و آبادانی زمین اشاره دارند، برای ساخت این موادّ التواریخ مناسب هستند. کاربرد این دسته از آیات، باعث اعتلای عبارت تاریخ گشته و نوعی مشروعیت بدان می‌بخشند. اشعار بسیاری از این نوع در تراجم و تواریخ مذکور است از جمله: تاریخ گنبد و مأذنهٔ مطلای بارگاه حضرت علی علیه‌السّلام (۱۱۵۶ق) را که بانی آن نادرشاه افشار بود، چنین سروده‌اند:

وَ قـامَ مـؤذِّنُ الـتـأریـخِ فـیـه یُـکـرّرُ أربـعـاً «اللهُ أکـبـر» (۱۱۵۶)

(آل‌محبوبه، ۱۴۰۶ق: ۱/۶۶)

عبارت «الله اکبر= ۲۸۹» اگر چهار بار تکرار شود «۱۱۵۶=۴×۲۸۹»، سال تذهیب مأذنه حاصل می‌شود، این‌گونه تاریخ‌سازی را، «صنعت عقد» یعنی کاربرد آیات قرآنی و ادعیه در مادّه‌تاریخ نامیده‌اند (صدری۱۳۷۸: ۸۵-۹۰) چنان‌که مشتاق اصفهانی (ف ۱۱۷۱ق) هم تاریخ تذهیب آن را چنین به‌نظم کشیده:

شهنشاه عادل که نام تعدّی — به عهد وی از صفحهٔ دهر، حک شد...
رقم کرد مشتاق تاریخ سالش — «ازین قبه قدر طلا بر فلک شد=۱۱۵۵»

(مشتاق اصفهانی، بی‌تا: ۱۸۵)

بر پایهٔ یکی از مناره‌های بارگاه هم ابیات زیر با رقم ۱۱۵۶ق درج شده که سرایندهٔ آن نامعلوم امّا کاتب و یا قلمزن ابیات، «محمدجعفر» نامی است:

تعالی الله از این گلدستهٔ فیض — که بر نُه آسمان شد سایه‌گستر...
بگفتا مقری طبع نواسنج — «تعالی شأنه الله اکبر=۱۱۵۶»

(حرزالدین، ۱۳۸۵: ۴۰۶/۱)

مؤلف «تاریخ واژه‌های یزد»، ذیل عنوان «مجدد شد بنای بیت معمور» نوشته است: «در سمت راست در ورودی مدرسه علمیهٔ خان، از بناهای محمدتقی خان، حاکم یزد، سنگ مرمر زیبا و خوش‌نمایی نصب شده که قطعهٔ زیر سرودهٔ شاعری متخلص به «اسیر» روی آن نقش بسته است. آخرین مصرع این شعر بلند، مادّه‌تاریخ بنای مدرسهٔ بزرگ و با صفای خان است:

سریرآرای ملک‌حشمت و جاه‌سکندر — که افلاکش زمین بوسیده از دور...
اسیر از بهر تاریخش رقم زد — «مجدد شد بنای بیت معمور»=۱۱۸۶

(شیرسلیمیان،۱۳۸۸: ۶۳- ۶۴)

عبارت«البَیتُ المَعمُور»(طور/۴)، به معنی«خانهٔ آباد» ترکیبی وصفی و نام خانه‌ای در آسمان چهارم یا هفتم، مُحاذی خانهٔ کعبه است که فرشتگان درآن‌جا همواره مشغول عبادت و طواف‌اند. بیت‌المعمور مکانی است که خداوند بدان قسم خورده است (طبرسی،۱۴۱۵ق: ۹/ ۲۴۷). مؤلّف کتاب نخبه‌التواریخ، در باب تاریخ خرابی اسلامبول از زلزله (۱۳۱۲ق) دو مصرع تاریخ‌دار زیر را یافته است:

گفت یک بیت به تاریخ دبیر — شرح اسلامبول از زلزله‌ها
«بشد از زلزله باب عالی»(۱۳۱۲) — «شارح عالی‌ها سافل‌ها»(۱۳۱۲)

(دبیر تفرشی،۱۳۹۸: ۱۵۷)

ترکیب قرآنی«عالیها سافلها» بخشی از آیهٔ شریفه«فَلَمّا جاءَ أَمْرُنا جَعَلْنا عالِیَها سافِلَها» است (هود/ ۸۲)، این عبارت با واقعهٔ زمین لرزه ویرانگر این شهر مناسبت تام داشته و ضمن به خاطر سپردن تاریخ حادثه، تأثّر خواننده را نیز برمی‌انگیزد. ساخت آب انبار نیز از دیگر اقدامات خیّران بود. حاجی‌کریم یزدی در سال ۱۱۸۴ق برکه‌ای در اطراف شهر یزد ساخت که رفیق اصفهانی تاریخ احداث آن را در مصرع آخر قطعهٔ هفت بیتی زیر منظوم نمود: شاعر این سازه را به حوض کوثر تشبیه نموده است:

۱. حاجی والا گهر حاجی کریم — آن که بندد گوهرش زیور به یزد...
ساخت در یزد آب انباری کزان — تشنه‌کامان را شود لب تر به یزد...
۷. خواست تاریخش رفیق از پیر عقل: — عقل گفتا:«شد عیان‌کوثر بیزد»[۱۱۸۴]

(رفیق اصفهانی، بی‌تا: ۳۳ آ)

این شعر بر قطعه سنگی که تاریخ منظوم مورّخ ۱۱۸۴هجری دارد، بر آب انبار حاجی کریم در جوار مسجد محله بالا بنا شده است(افشارسیستانی: ۱۳۴۸: ۱۰۰/۱). واژهٔ کوثر در عبارت تاریخ، یادآور آیه «إِنّا أَعْطَیْنَاکَ الْکَوْثَرَ» است(کوثر/۱). کوثر نهری در بهشت است که همه نهرها از آن سرچشمه می‌گیرند و گفته شده مراد خیر کثیری است که خداوند به رسول خود عطا فرمود (راغب،۱۳۹۰: ۶۷۲).

رویدادهای سیاسی و اجتماعی

برخلاف مورّخان سنتّی که تاریخ را با محوریت پادشاهان و قدرت‌ها ثبت می‌کنند، قرآن با رویکردی متفاوت، تاریخ را برای عبرت‌گیری و درک سنّت‌های الهی حاکم بر جوامع بیان می‌کند. شاعران و نویسندگان، با استفاده از آیات قرآن در ثبت اتفاقات سیاسی و اجتماعی، این وقایع را از رویدادی بی‌محتوا، به واقعهٔ معناداری تبدیل می‌کنند تا جلوه‌ای از ارادهٔ الهی را همراه با تجربهٔ عمیقی که در آن نهفته است، من‌باب تذکر به دیگران نشان دهند. این نوع مادّه‌تاریخ‌سرایی، نوعی «فلسفهٔ تاریخ» را به نمایش می‌گذارد که در آن، هر پیروزی یا شکستی، نشانه‌ای از تقدیر الهی و باز خورد اعمال انسان‌ها در چند روزهٔ حیاتشان است.

از جمله این موارد، توبهٔ شاه طهماسب اول صفوی (۹۸۴- ۹۱۹ق) است که در تذکره‌ای که شاه به قلم خودش نوشته است این چنین مسطور است: «...شب در واقعه دیدم که در بیرون پنجره، پایین حضرت امام الضامن امام رضا علیه الفالف التحیه و الثنا، دست سیادت پناه میرهادی محتسب را گرفته، از شراب و زنا و جمیع مناهی توبه کردم .... و در سن بیست سالگی این سعادت نصیب شد» (شاه طهماسب،۱۳۶۳: ۳۰). مؤلف تاریخ عالم آرای عباسی،

ضمن درج سال واقعه، ذکر کرده است: «در سنة تسع و ثلاثین و تسعمائة [۹۳۸] که نه سال از جلوس همایونش گذشته بیست ساله بود که زبان صدق بیان به کلمه طیبه توبوا الی الله گویا ساخت و عن صمیم القلب از جمیع مناهی توبه کرده... و در سنه ثلاث و ستین و تسعمائه [۹۶۳]، امراء عظام و ملازمان عتبه اقبال از... ارتکاب امور نامشروع ممنوع شدند، از غرایب حالات «توبهٔ نصوحا» موافق تاریخ آمد. تاریخ

سلطان کشور دین طهماسب شاه عادل — سوگند داد و توبه خیل سپاه دین را
تاریخ توبه دادن شد«توبهٔ نصوحا»(۹۶۳) — سرّ الهی است این منکر مباش این را

(ترکمان منشی، ۱۳۱۴ق: ۹۴)

«نصح به معنای اخلاص و یا محکم بودن و استوار بودن توبه است»(راغب،۱۳۹۰: ۷۷۷) و نصوح به معنی بی‌آمیغ و خالص و از دل می‌باشد، مأخوذ از آیه شریفهٔ «تُوبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا عَسَى رَبُّكُمْ أَنْ يُكَفِّرَ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ»(تحریم/۸) و سپس در مخیّلهٔ عامیان، نصوح نام مردی شده است و برای او حکایتی طویل ساخته‌اند»(دهخدا،۱۳۸۸: ۱/ ۵۵۹). این داستان در مثنوی معنوی، تذکرةالاولیا، مرصادالعباد و برخی کتب دیگر، ذکر شده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۶/ توبه نصوح). مجموع عددی حاصل از ترکیب اضافی «توبه (توبت) نصوح» در حساب ابجدی برابر با رقم ۹۶۳ است که با تاریخ واقعه مطابقت دارد. از موارد قابل ذکر دیگر در باب زندگانی شاه طهماسب اول(حک ۹۸۴-۹۳۰ ق) پیمان صلح آماسیه است (ر.ک: اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۴: ۲/ ۸۲۵- ۸۲۹)، قاضی عطاءالله ورامینی بدین مناسبت قطعهٔ پنج بیتی سرود و در مصرع آخر «الصلح خیر= ۹۶۹» را به عنوان عبارت تاریخ واقعه ذکر نمود. ابیاتی از این قطعه:

از پی آسایش خلق جهان — خسرو جم قدر و شه کامران
صلح نمودند بهم اختیار — شد ز میان جنگ و جدل برکنار
منهی اقبال در این کهنه دیر — غلغله انداخت که «الصلح خیر»

(منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱/ ۴۳۳)

عبارت «الصلح خیر»، بخشی از آیه «أَنْ يُصْلِحا بَيْنَهُما صُلْحاً وَ الصُّلْحُ خَيْرٌ» است (نساء/ ۱۲۸)، که علاوه بر قداست کلام به خیریتی که در این موضوع نهفته اشاره دارد. از موارد دیگر مرتبط، تاریخ گریختن سوای مقهور از حضور حافظ هدایت‌الله در سال (۱۰۷۷ق) است که سراینده موضوع را با آیهٔ «إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ»(کوثر/ ۳) بیان می‌کند. آیه به ناکامی دشمن اشاره دارد (خلیل‌احمد،۱۳۳۷: ۱۲).همچنین به مناسبت غارت خانهٔ نظام‌العلما(۱۳۱۶ق) که توسط جمعی

اوباش انجام گرفت، این آیه را مناسب یافتند:«لاغوینهم أجمعین»(حجر/۹۲) این بخش از آیه ضمن توصیف گوشه‌ای از حادثه، گمراه بودن جمع اراذل را نیز به ذهن متبادر می‌کند (نخجوانی،۱۳۴۳: ۴۵۶).

فعالیت‌های فرهنگی و علمی

استفاده از آیات قرآنی برای ثبت وقایع فرهنگی و علمی، بیانگر جایگاه والای دانش و علم در فرهنگ اسلامی است. گویندگان با انتخاب آیاتی، که به مفاهیمی همچون آموزش، دانش و حکمت اشاره دارد، به دستاوردهای علمی و فرهنگی، مشروعیت الهی می‌بخشیدند. این رویکرد، فعالیت‌های فکری و هنری را فراتر از یک عمل صرفاً انسانی فراتر برده و آن را با امری مقدّس پیوند می‌زند. از جمله این تواریخ، قطعهٔ بیست بیتی صباحی‌بیدگلی است که به مناسبت کتابت نسخه‌ای از قرآن مجید با عبارت تاریخ ۱۱۹۸ ق سرود، کاتب نسخه میرزا هاشم نسخ نویس است، این قرآن به سفارش عبدالرزاق‌خان تحریر شد.

عبدالرزاق خان که جودش را دل اهل جهان ر ه ین باشد...
اثری خواست زو بماند و آن چه به از مصحف مبین باشد
میرزا هاشم آن که نقش خطش ناسخ نسخه های چین باشد...
گفت تاریخ این کلام‌الله «لوح محفوظ دویمین=۱۱۹۸» باشد

(صباحی بیدگلی،۱۳۹۲: ۲۳۲)

کتابت مصحف شریف، نوعی اقدام فرهنگی است و ساختن عبارات تاریخ به‌مناسبت اتمام تحریر کلام الهی و سایر کتب علمی و دینی از قدیم‌الایام رایج بود. برخی«مادّه‌تاریخ‌هایی که در تألیف کتب یا طبع آن‌ها گفته‌اند» در مواد التواریخ (نخجوانی،۱۳۴۳)؛ تاریخ واژه‌های یزد (شیرسلیمیان،۱۳۸۸)؛ مفتاح التواریخ (بیل،۱۳۹۷) و تذکره التواریخ (کابلی،۱۳۹۲) مندرج است.

عبارت تاریخ صباحی بیدگلی شباهت بسیاری دارد به‌عبارت«بود این لوح محفوظ دویم =۱۲۲۳» که صبای کاشانی به مناسبت تاریخ اتمام کتاب احسن¬التواریخ منظوم نموده است (ساروی،۱۳۷۱: ۳۱۵). میرحیدر معمّایی به مناسبت تاریخ اتمام تفسیر«سواطع الالهام» اثر فیض دکنی، رقم ۱۰۰۲ق را از سوره اخلاص (بدون بسمله) برآورد، اعداد تمام حروف این سوره دقیقاً برابر با عدد ۱۰۰۲ می‌شود (صدری،۱۳۷۸: ۸۸).

فتوحات نظامی

در موضوع فتوحات نظامی نیز شاعران با انتخاب آیات مربوط به نصرت الهی، پیروزی در جنگ را به یک رویداد معنوی تبدیل می‌کردند که نتیجه یاری خداوند به مؤمنان بود. این عمل، فتوحات را از یک رویداد سیاسی و نظامی، فراتر برده و آن را به عنوان جلوه‌ای از حقانیت و برتری دین اسلام قلمداد می‌کند. تاریخی که میرزا عبدالوهاب محرم یزدی به مناسبت تاریخ فتح هرات و به شکل زیر سرود از این نمونه است:

ناصر دین شه که بگاه نبرد — فتح و ظفر دارد اندر رکیب...
تاختن آورد بشهر هری — کرد بآسانی فتحی عجیب...
خواست چو تاریخش محرم ز عقل — بانگ بر او داد که هان ای لبیب
گفته خدا از پی تاریخ آن — «نصر من الله و فتح قریب»= ۱۲۷۲

(دانش پژوه،۱۳۸۱: ۱۳۲)

شاعر تاریخ فتح هرات (۱۲۷۳ق) را با آیهٔ شریفهٔ «نَصْرٌ مِنَ اللّهِ وَفَتْحٌ قَرِیبٌ» (صف/ ۱۳) ذکر می‌کند، این آیه مؤمنان را به یاری از جانب خداوند و پیروزی بر دشمنان در آینده نزدیک بشارت می‌دهد (دانش‌پژوه،۱۳۸۱: ۱۳۲). همچنین تاریخ فتح قسطنطنیه توسط سلطان محمدخان دوم را درعبارت قرآنی «بلدة [بلدت] طیّبة = ۸۵۷» یافته‌اند. «از جمله تائیداتش یکی تسخیر استانبول است که دست تسلط هیچ پادشاهی بدان نرسیده بود و او آن بلده را درسال هشتصد و پنجاه و هفت جبراً و قهراً گرفت و یکی از فضلا تاریخ را «بلده طیبه= ۸۵۷» یافته و این فتح به تاریخ بیستم جمادی‌الاول روز سه‌شنبه سال هشتصد و پنجاه و هفت که مطابق بیست نهم مئهٔ ماه انگریزی سنه یک‌هزار چهار صد و پنجاه و سه عیسوی بود، واقع شد» (بیل،۱۳۹۷: ۳۲۱). سلطان بعد از تصرف شهر، کلیسای سنت صوفی را به مسجد اسلامی تبدیل نمود و بعد از این سلطان محمد فاتح نامیده شد (اعتماد السلطنه،۱۳۶۴: ۲/ ۷۰۴). عبارت «بلدة طیبه» نام شهر مکه است (راغب، ۱۳۹۰: ۱۰۰) همچنین بخشی از آیهٔ «کُلُوا مِنْ رِزْقِ رَبِّکُمْ وَ اشْکُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَیِّبَةٌ وَ رَبٌّ غَفُورٌ»(سبأ/ ۱۵) است.

نتیجه‌گیری

مادّه‌تاریخ‌سرایان قرآنی، فنی است که رویدادهای تاریخی را با بلاغت بی‌نظیر آیات قرآنی و دقّت عددی حساب ابجدی به شکلی هنرمندانه و در قالبی مقدّس، تلفیق و ثبت نموده و دست‌مایهٔ آفرینش یکی از ظریف‌ترین صنایع ادبی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی می‌گردد. این دانش، علاوه بر این که ابزاری کاربردی برای ثبت و حفظ تاریخ قلمداد می‌شود، تلاشی آگاهانه برای تفسیر وقایع انسانی در پرتو حکمت و اراده الهی می‌شود. شاعران و نویسندگان با انتخاب آیاتی مانند«نَصْرٌ مِنَ اللّهِ وَفَتْحٌ قَرِیب»(صف/۱۳) برای فتح هرات(۱۲۷۳ق) یا «وَ مَنْ دَخَلَهُ کَانَ آمِنًا»(آل عمران/۹۷) برای وفات عبدالرحمان جامی(۸۹۸ ق)، نه‌تنها تاریخ رویدادها را ماندگار نمودند، بلکه آن‌ها را به نشانه‌هایی از سنن الهی و درس‌هایی برای عبرت‌گیری آیندگان تبدیل می‌کنند. این پیوند، رویدادهای زمینی را به مفاهیم متعالی مانند قضا و قدر الهی متصل نموده و به آن‌ها پوششی از قداست و ابدیت می‌بخشید. در نگاه قرآنی، تاریخ مجموعه‌ای میان‌تهی از وقایع ساده و بی‌هویّت نیست بلکه منبعی برای تأمّل و عبرت‌گیری انسان‌ها و آشکارکنندهٔ سنت‌های الهی حاکم برجوامع است.مادّه تاریخ سرایی قرآنی، با تکیه براین فلسفه، تاریخ‌نگاری را به ابزاری فنی برای الهی کردن سرنوشت انسانی بدل می‌نماید. این صنعت نشان می‌دهد که در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی، هیچ رویدادی تصادفی یا بی‌معنا نیست، بلکه هر واقعه‌ای، اعم از وفات یک عالِم تا فتح یک شهر، تجلی اراده الهی و حامل پیامی عمیق برای حال و آتی است. این رویکرد، مادّه‌تاریخ را از یک بازی صرفاً زبانی به هنری معناگرا تبدیل می‌نماید که در آن ادبیات، دین و تاریخ در تعامل و هماهنگی سازنده وکامل با یکدیگر قرار دارند. با این حال، این سنت و رویکرد ارزشمند که در دوران صفویه به اوج خود رسید، با ورود به عصر مدرن و به تدریج رو به افول گذاشت. کاهش پیوند شاعران و نویسندگان با قرآن به‌عنوان منبع الهام، همراه با تحولات ادبی از نثر متکلف به نثر ساده و روزنامه‌نگاری در دوره قاجار، از مهم‌ترین دلایل زوال این رویکرد بود. این افول، نه‌تنها ذائقه‌ها و سلایق ادبی را تغییر داد، بلکه گسستی عمیق‌تر در پیوند میان منابع سنتی دانش با حکمت ایجاد نمود. با این وجود، مطالعه مادّه‌تاریخ‌سرایی قرآنی همچنان اهمیتی ویژه دارد؛ این سنت نه‌تنها بخشی از هویت فرهنگی و ادبی ایران اسلامی را تشکیل می‌دهد، بلکه می‌تواند الهام‌بخش احیای پیوند میان هنر و معنویت در قالب‌های مدرن باشد. مادّه تاریخ سرایی قرآنی، به‌عنوان میراثی فکری و هنری، یادآور توانایی بی‌نظیر ایرانیان در تلفیق زیبایی، دین و تاریخ است و مطالعهٔ آن می‌تواند به درک عمیق‌تر هویت فرهنگی و تقویت پیوند با گذشته معنوی کمک نماید.

منابع

۱. قرآن مجید
۲. آذرنوش. آذرتاش .(۱۳۷۴). ***«ابجد»***. در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. ج۲. زیرنظر محمدکاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
۳. آقا سردار. نجفقلی میرزا .(۱۳۶۲). ***درّه نجفی***. تصحیح حسین آهی. تهران: فروغی.
۴. آل‌محبوبه. شیخ جعفر .(۱۴۰۶ق). ***ماضی‌النّجف و حاضرها***. جلد ۱. بیروت: دارالاضواء.
۵. آهی. غلامحسین.(۱۳۵۷). ***معانی بیان***. تهران: مؤسسه عالی ادبیات و زبان‌های خارجی.
۶. ابوالفتوح رازی. حسین‌بن علی.(۱۳۷۶). ***روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن***. ج ۲. مصحح: محمدجعفر یاحقی. مشهد: آستان قدس رضوی.
۷. اعتمادالسلطنه. محمدحسن خان.(۱۳۶۴).***تاریخ منظم ناصری***. ج۲. تصحیح محمد اسماعیل حاکمی. تهران: دنیای کتاب.
۸. افشار سیستانی. ایرج. (۱۳۴۸). ***یادگارهای یزد***. جلد۲. تهران: انجمن آثار ملی.
۹. باقری بیدهندی. ناصر .(۱۳۷۰). ***«فنّ مادّه‌تاریخ نویسی»***. مجله آینهٔ پژوهش. ش۵۰. ۱۷- ۲۰.
۱۰. بوعلی سینا. حسین بن عبدالله .(۱۳۳۱). ***کنوز المعزمین***. تصحیح جلال الدین همایی. تهران: انجمن آثار ملی.
۱۱. بیل. توماس ویلیام .(۱۳۹۷). ***مفتاح‌التّواریخ***. تحقیق مهرداد اکبری. قم: ابوالحسنی.
۱۲. ترکمان منشی. اسکندر بیک فراهی.(۱۳۱۴ ق). ***تاریخ عالم‌آرای عباسی***. تهران: دارالطباعه آقا سیدمرتضی.
۱۳. تقی‌الدین‌کاشانی. محمدبن علی .(۱۳۸۴). ***خلاصه الاشعار و زبده الافکار***. بخش کاشان. به اهتمام عبدالعلی ادیب برومند و محمدحسین نصیری کهنمویی. تهران: میراث مکتوب.
۱۴. جامی. نورالدین عبدالرحمان.(۱۳۷۸). ***دیوان جامی***. ۲جلد. مصحح اعلاخان افصح زاد. تهران: میراث مکتوب.
۱۵. جعفرحلیم. سید حسین.(۱۳۷۱). ***شرح احوال و آثار عبدالرحیم خان خانان***. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
۱۶. حرزالدّین. محمّدحسین.(۱۳۸۵). ***تاریخ النجف الاشرف***. ج۱ و۲. تصحیح و اضافات: عبدالرزاق محمّدحسین حرزالدین. قم: دلیل ما.
۱۷. خلیل احمد. محمدابراهیم جامی. (۱۳۳۷). ***استخراج تاریخ در نظم***. کابل: مطبعه دولت.
۱۸. دانش پژوه. منوچهر .(۱۳۸۱). ***تفنّن ادبی در شعر فارسی***. تهران. طهوری.
۱۹. دبیرسیاقی. سیدمحمد. (۱۳۹۰). ***مادّه‌تاریخ***. قزوین: سایه گستر.

۲۰. درخشان. مهدی .(۱۳۷۴). ***بزرگان و سخن سرایان همدان***. جلد ۱. تهران: اطلاعات.

۲۱. دهخدا. علی اکبر. (۱۳۸۸). ***امثال و حکم***. جلد ۱. تهران: امیرکبیر.

۲۲. ذاکری. مصطفی. (۱۳۷۹). ***«تاریخچه ابجد و حساب جُمَّل در فرهنگ اسلامی»***. مجله معارف. ش ۵۰. ۱۸- ۴۷.

۲۳. ذوالفقاری. حسن .(۱۳۸۷). ***«توبه نصوح»***. در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. ج ۱۶. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

۲۴. دبیرتفرشی. اسماعیل.(۱۳۹۸). ***نخبه التواریخ فی‌مواد التاریخ***. تصحیح فاطمه بوجار. تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۲۵. ذوالقدر. میمنت .(۱۳۷۶). ***واژه‌نامه هنر شاعری***. تهران: کتاب مهناز.

۲۶. راغب‌اصفهانی. حسین‌بن‌محمد.(۱۳۹۰). ***مفردات الفاظ قرآن***. ترجمه حسین خداپرست. قم: نوید اسلام.

۲۷. رضوانی. محمداسمعیل. (۱۳۴۱). ***«تاریخ مادّه‌تاریخ سازی»***. مجله یغما. ش۱۶۵. ۴۳- ۴۶.

۲۸. رفیق‌اصفهانی.محمدحسین.(بی‌تا) .***دیوان رفیق اصفهانی***. شماره ۲۹۱۲۴۸۵. کاتب میر عبدالباقی بن میرحسن قزوینی. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

۲۹. ساروی. محمدفتح‌اللّه‌بن محمدتقی .(۱۳۷۱). ***تاریخ محمدی یا احسن‌التواریخ***. به اهتمام غلامرضا طباطبائی‌مجد. تهران: امیرکبیر.

۳۰. شاه طهماسب. بن‌اسماعیل بن‌حیدری الصفوی.(۱۳۶۳). ***تذکره شاه طهماسب***. تصحیح امرالله صفری. تهران: انتشارات شرق.

۳۱. شمس العلمای گرکانی. محمدحسین.(۱۳۷۷). ***ابدع البدایع***. به اهتمام حسین جعفری. تبریز: احرار.

۳۲. شیرسلیمیان. علی‌اکبر.(۱۳۸۸). ***تاریخ واژه‌های یزد***. یزد: میراث فرهنگی یزد.

۳۳. صباحی بیدگلی. حاجی سلیمان.(۱۳۹۲). ***دیوان صباحی بیدگلی***. تصحیح عبدالله مسعودی. قم. اسوه.

۳۴. صدری. مهدی.(۱۳۷۸). ***حساب جُمَّل در شعر فارسی و فرهنگ تعبیرات رمزی***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳۵. صفی پور. عبدالرحیم بن عبدالکریم .(۱۳۸۹). ***منتهی الارب فی لغه العرب***. ج۳ و ۴ در ۱مجلد. تهران: سنایی.

۳۶. طبرسی. فضل بن حسن (۱۴۱۵ق). ***تفسیر مجمع البیان***. جلد۹. تحقیق وتعلیق: لجنۀ من العلماء والمحققین الأخصائیین قدم له الامام الأکبر السید محسن الأمین. بیروت: مؤسسۀ الأعلمی للمطبوعات.

۳۷. کابلی. عبدالله .(۱۳۹۲). ***تذکره‌التواریخ***. تصحیح علیرضا قوجه‌زاده. تهران: کتابخانه و موزه مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۳۸. مشتاق‌اصفهانی. سیّدعلی .(بی‌تا). ***دیوان مشتاق اصفهانی***. نسخه‌خطی کتابخانۀ مرکزی تبریز. شمارۀ بازیابی ۲۴۳۳.

۳۹. منشی قمی. احمدبن حسین.(۱۳۸۳) ***خلاصه التواریخ***. ج ۱. تصحیح احسان اشراقی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴۰. نخجوانی. حسین.(۱۳۴۳). ***موادّالتّواریخ***. تبریز: ادبیّه.

۴۱. نصرآبادی. محمدطاهر. (۱۳۷۸). ***تذکره نصرآبادی. تذکره الشعرا***. جلد۲. تصحیح محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

۴۲. هدایت. رضا قلی خان .(۱۳۵۵). ***مدارج البلاغه***. به اهتمام حسین معرفت. شیراز: معرفت.

۴۳. همایی. جلال الدین .(۱۳۶۴). ***دیوان سنا***. ج ۱. به اهتمام همادخت بانو همایی. تهران: هما.

۴۴. همایی. جلال‌الدین. (۱۳۸۹). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. تهران: اهورا.

۴۵. واعظ کاشفی. فخرالدین‌علی.(۱۳۳۶). ***رشحات عین الحیات***. ج۱. تصحیح علی‌اصغر معینیان. تهران: بنیاد نیکوکاری نوریان.

۴۶. وصاف الحضره. عبدالله‌بن فضل الله(.۱۳۹۶). ***رساله‌های بدیع الربیع ـ حکایات نرد و شطرنج***. تحقیق و تصحیح علیرضا قوجه‌زاده. تهران: تمثال.

Qur’anic Verses and references, fundamental basis in the telling Chronogram Composition. (Maddah al-Tarikh- guyi)

Abstract

Chronogram composition (Māddah-Tārīkh-Sarā’ī) is one of the most delicate techniques connecting literature, religion, and history in the Iranian-Islamic culture. It masterfully and enduringly records historical events in the form of phrases, poems, or verses from the Quran and Prophetic Hadiths by utilizing the Abjad numerical system (Hisāb-e Jommal). Some scholars trace the roots of this technique to the Muqaṭṭaʿāt (disjointed letters) of the Quran, attributing a sacred status to it due to its link with the Divine Word. When a chronogram is combined with Quranic verses, it transcends a mere numerical game, becoming a spiritual interpretation of history. The poet or historian selects a verse with particular precision, ensuring it is contextually relevant to the event and numerically corresponding to the year the incident occurred. Employing a descriptive-analytical method based on library resources, the present research examines the theoretical foundations of the subject while illustrating the historical examples and aesthetic functions of this art. Findings indicate that the use of Quranic verses in chronogram creation not only legitimizes historical events but also enhances their sacred dimension, playing a fundamental role in recording conquests, construction of buildings, cultural activities, and the obituaries of scholars, among other instances. In works such as Mawādd al-Tawārīkh and Nukhbat al-Tawārīkh, examples are presented where verses are used to explain concepts such as divine aid (nuṣrat), mercy (raḥmah), prosperity (ābādānī), and admonition (ʿibrat-āmuzī). This article demonstrates that the sanctity, eloquence, and semantic depth of the Quran have rendered it the richest source for chronogram creation in Islamic culture,a source that not only records history but also imbues it with dual meaning under the light of Divine Wisdom, establishing an eternal link between the material world and the spiritual realms.

Keywords: Qur’anic verses, Chronogram composition, Qur’anic eloquence, Spiritual connection, Historiography

۱۴۰۴۰۸۰۵۱۲۲۲۵۳۴ :کد مقاله

بازخوانی مفهوم آیرونی در پردهٔ عاشورا اثر حسین قوللرآقاسی با تاکید بر آرای سورن کی‌یرکگور: از روایت تراژیک تا متن تصویری

فیروزه شیبانی رضوانی[۱]

چکیده

پردهٔ «عاشورا» اثر حسین قوللرآقاسی به عنوان نمونه‌ای برجسته از نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران، روایت تراژیک کربلا را در قالب تصویری ارائه می‌دهد. این بازنمایی فراتر از بازگو کردن صرف یک روایت دینی، لایه‌هایی از تناقض و فاصله‌های معنادار را در ساختار اثر آشکار می‌سازد. هدف این پژوهش، تحلیل مفهوم آیرونی در فلسفه سورن کی‌یرکگور و بررسی کاربرد آن در بازنمایی پرده عاشورا وابسته به مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایرانی است. این مطالعه با تمرکز بر مؤلفه‌های کلیدی آیرونی، از جمله تعلیق معنایی و حرکت به سوی متعالی، به تحلیل چگونگی بازنمایی تراژدی کربلا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مرور ادبیات فلسفی و هنری است. در بخش فلسفی، مبانی آیرونی کی‌یرکگور و در بخش هنری، ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و بازنمایی عاشورا تحلیل شده است. داده‌ها مبتنی بر اطلاعات برآمده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که نقاشی قهوه‌خانه‌ای با بهره‌گیری از زبان بصری نمادین و تلفیق روایت‌های چندلایه، فضایی می‌آفریند که در آن آیرونی نقشی محوری در ایجاد تعلیق معنایی ایفا می‌کند. این تعلیق مخاطب را در مواجهه با پارادوکس‌های موجود در واقعه عاشورا به تفکر ژرف‌تر درباره معنای ایمان، رنج و شهادت وا می‌دارد. همچنین، پردهٔ عاشورا با تصویری تراژیک در کنار بیان امید و حرکت به سوی متعالی، تجربه‌ای اگزیستانسیالیستی از انتخاب ومسئولیت فردی را در سطحی فراتر از روایت تاریخی ارائه می‌دهد. این پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای نه تنها به عنوان هنر مردمی، بلکه به عنوان بستری برای بازاندیشی فلسفی و اخلاقی نیز عمل می‌کند.

کلیدواژه‌ها:پرده عاشورا، حسین قوللرآقاسی، روایت تراژیک، سورن کی‌یرکگور، مفهوم آیرونی

---

[۱]. گروه هنر، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اسلامشهر، ایران

fi.sheibani@iau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸ /۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۷

مقدمه

نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عنوان هنری ریشه‌دار در فرهنگ عامه ایران، از اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی پا گرفت و با موضوعات دینی، حماسی و اسطوره‌ای پیوندی ناگسستنی برقرار کرد. این نوع هنر، برخلاف نقاشی درباری یا کلاسیک، بر انتقال تجربه‌های‌جمعی و باورهای مذهبی و حماسی به مخاطبان عام تکیه داشت(زارعی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۴۳-۱۵۹). در این زمینه، حسین قوللرآقاسی(۱۲۷۹ـ۱۳۳۷ش)به‌عنوان برجسته‌ترین نقاش‌قهوه‌خانه‌ای شناخته می‌شود؛ هنرمندی که درپرده‌های بزرگ خود به‌بازنمایی صحنه‌های کربلا، جنگ‌های شاهنامه‌ای و روایت‌های مذهبی پرداخت و «پردهٔ عاشورای» او یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های این سبک به‌شمارمی‌آید(پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۱۱-۲۱۲). از آنجاکه بازنمایی واقعه عاشورا درنقاشی قهوه‌خانه‌ای تنها به‌روایت آیینی محدود نمی‌شود، بلکه درلایه‌های تصویری آن تناقض‌ها، گسست‌ها و فاصله‌هایی نمایان‌می‌شود، می‌توان عناصرروایی وتصویری آن را درچارچوب مفهوم«آیرونی»[۱] مورد تحلیل قرارداد. سورن کی‌یرکگور درکتاب *مفهوم آیرونی با ارجاع مکرر به سقراط*[۲] آیرونی را نه‌صرفاً یک فن بلاغی بلکه وضعیتی اگزیستانسیالیستی می‌داند که فرد در آن فاصله‌ای انتقادی میان خود و جهان برقرار می‌کند؛ فاصله‌ای که تناقض میان ظاهر و حقیقت، ایمان و شک، یا عظمت و ضعف را برجسته می‌سازد (Kierkegaard, 1989:۲۴۸ ـ۲۵۳) . این وضعیت آیرونیک، در آثار بعدی او، به‌ویژه در *ترس و لرز*[۳]نیز ادامه می‌یابد، جایی که او تجربه ایمان را نه یک اطمینان عقلانی، بلکه جهشی در تاریکی، مبتنی بر تناقض و اضطراب وجودی، توصیف می‌کند. در این زمینه، نقاشی عاشورایی قوللر آقاسی، به ویژه پردهٔ عاشورا، نه تنها بازنمایی یک رویداد مذهبی است، بلکه به مثابه متنی چندلایه و پیچیده، امکان خوانش‌های تفسیری و انتقادی متعددی را فراهم می‌آورد. یکی از مفاهیم فلسفی که می‌تواند به درک عمیق‌تر این آثار کمک کند، «آیرونی» در اندیشه سورن کی‌یرکگور است؛ مفهومی که برخلاف برداشت رایج، صرفاً ابزاری بلاغی نیست، بلکه نوعی وضعیت هستی‌شناختی و اگزیستانسیالیستی است که فرد در آن با فاصله‌گیری از قطعیت‌ها، به پرسش درباره معنای حقیقت، ایمان و وجود می‌پردازد.

---

۱. Irony
۲. The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates.
۳. Fear and Trembling

اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، تحلیل پردۀ عاشورای حسین قوللر آقاسی از منظر مفهوم «آیرونی» در اندیشه سورن کی‌یرکگور است. این تحلیل در پی آن است که نشان دهد چگونه این اثر هنری، فراتر از یک بازنمایی وفادارانه از رویداد عاشورا، حامل لایه‌هایی از تناقض، ابهام، و تعلیق معنایی و راهی به سوی متعالی است که می‌توان آن‌ها را در چارچوب یک نگاه انتقادی ـ تفسیری تبیین کرد. به علاوه این تحقیق از جنبه‌های زیر قابل طرح است:

ضرورت هنری: نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌رغم جایگاه مهم آن در تاریخ هنر ایران، کمتر با رویکردهای تفسیری و فلسفی تحلیل شده و اغلب به‌عنوان هنری عامه‌پسند نادیده گرفته شده است.

ضرورت نظری: مفهوم آیرونی در اندیشه کی‌یرکگور عمدتاً در حوزه فلسفه و الهیات بررسی شده و کاربرد آن در تحلیل آثار هنری، به‌ویژه در بستر فرهنگ اسلامی-ایرانی، نوآورانه است.

ضرورت فرهنگی ـ اجتماعی: عاشورا، به‌عنوان یک واقعه محوری در حافظه تاریخی و دینی جامعه ایران، در بازنمایی‌های هنری خود نیز واجد ظرفیت‌های پیچیده و چندلایه‌ای است که پرداختن به آن‌ها می‌تواند به بازاندیشی در مناسبات میان ایمان، روایت و تصویر منجر شود.

بیان مسأله

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، و به‌طور خاص پرده‌های عاشورایی حسین قوللر آقاسی، در نگاه نخست همچون بازنمایی‌های وفادارانه و پرشور از واقعه کربلا جلوه می‌کنند؛ بازنمایی‌هایی که در پی تثبیت باورها و تقویت عواطف مذهبی‌اند. با این حال، در سطحی ژرف‌تر، این آثار واجد لایه‌هایی از تناقض، گسست، و شکاف معنایی هستند که نمی‌توان آن‌ها را صرفاً به‌عنوان بیان ایمان مذهبی فروکاست. در این آثار، نوعی مواجهه با امر تراژیک، نمایش مرز میان قهرمانی و شکست، و تأمل در نسبت میان حقیقت و ظاهر به چشم می‌خورد. از این منظر پژوهش حاضر می‌کوشد به مسالۀ محوری زیر پاسخ دهد:

- چگونه پردۀ عاشورای حسین قوللرآقاسی فراتر از یک روایت تراژیک به واسطۀ آیرونی کی‌یرکگوری، به متنی چندلایه بدل می‌شود؟

پیشینه تحقیق

شاید بتوان از جملهٔ مقالاتی که بیشترین همپوشانی با تحقیق پیش‌رو دارند، مواردی که توضیح آنها در زیر آمده است را برشمرد. این مقالات با در نظر گرفتن مفهوم آیرونی از یک سو و مطالعه آثار حسین قوللر آقاسی در مکتب نقاشی قهوه‌خانه از سوی دیگر مطرح می‌شوند: گرویانی و ضرغام(۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «نقش خیر و شر در شخصیت‌های آثار حسین قوللرآقاسی» در فصلنامه نگره، دوره ۹ شماره ۳۰، ویژگی‌های اخلاقی و تصویری خیر و شر در شخصیت‌های آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای حسین قوللرآقاسی را بررسی می‌کند. تمرکز پژوهش بر نحوه‌ی تلفیق عناصر اسطوره‌ای و دینی در این آثار است، به‌طوری که با بهره‌گیری از سنت‌های ملی و مذهبی و تأکید بر سادگی بیان تصویری، شخصیت‌ها در قالب قهرمانان و دشمنان به نمایش درآمده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد تقابل خیر و شر نه فقط در مضمون بلکه در فرم و ساختار بصری آثار قوللر آقاسی حضوری جدی دارد و هویت ملی-دینی هنر عامه را تقویت کرده است.

زارعی، شاملو و حمیدی(۱۳۹۷) در مقالهٔ دیگری با عنوان «تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای» در مجله **مطالعات باستان‌شناسی پارسه، سال ۲، شماره ۵** اینگونه توضیح می‌دهند؛ نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مکتبی از هنر روایی ایرانی است که در اواخر قاجار توسط هنرمندان مکتب‌ندیده، عمدتاً با موضوعات مذهبی و رزمی و بزم شکل گرفت. نتایج نشان می‌دهد قهوه‌خانه‌ها نه‌تنها پایگاه تجمع و تقویت هویت ملی و دینی بودند، بلکه خود منشأ بروز نگرش انتقادی و ضدحکومتی و خلق مکتبی مستقل در هنر ایرانی شدند که در آثار هنرمندانی همچون قوللر آقاسی نمود ویژه پیدا کرده است.

کارگر، شیبانی رضوانی و بختیاریان(۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی عناصر و کاربردهای آیرونی در سه نگاره‌ی منتخب مکتب شیراز در دوره‌ی آل اینجو» در مجله پژوهش‌های نوین در مطالعات علوم انسانی دوره ۱، شماره ۲، ابتدا مفهوم ایرونی را شرح داده و سپس توضیح می‌دهند که آیرونی به عنوان صنعتی تصویری در روایت یا فرم یک اثر تصویری به کار گرفته می‌شود. در این مقاله، آیرونی در سه نگارهٔ مکتب نگارگری شیراز و به‌طور خاص دوره‌ی آل اینجو بررسی می‌شود زیرا گمان می‌رود شرایط اجتماعیِ سلطهٔ مغول‌ها موجب شده باشد هنرمندان ایرانی در تصویرگری و کتاب‌آرایی، مفاهیمی را به‌طور کنایی و آیرونیک بیان کرده باشند. نویسندگان پس از بررسی آثار مورد نظر نتیجه می‌گیرند که؛ نگاره‌هایی بیش‌تر قابلیت

تحلیل آیرونیک دارند که در آن سوژۀ اصلی در مواجهه با شرایط عمیق و مطلقی چون مرگ یا موقعیت بغرنجی که منجر به مرگ شود، قرار گرفته باشند.

با توجه به موارد فوق و ارزیابی سایر مقالات، مقاله‌ای که به‌طور همزمان نقاشی قهوه‌خانه را به مثابه متن از منظر مفهوم آیرونی بررسی کرده باشد تاکنون منتشر نشده است و مقالۀ پیش‌رو از این جهت مواجه‌ای تازه در بررسی روایت‌ها و مضامین تراژیک است که موضوع نقاشی قهوه‌خانه‌ای، یعنی یک اثر از مهمترین نقاشان این حوزه یعنی حسین قوللر آقاسی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد.

مبانی نظری

مفهوم آیرونی

واژۀ آیرونی در زبان فارسی به مفهومی بلاغی اشاره دارد که در آن آنچه گفته می‌شود یا به نظر می‌رسد، با آنچه واقعاً منظور است تفاوت دارد یا حتی در تضاد است. به عبارت دیگر، گوینده یا نویسنده چیزی را طوری بیان می‌کند که در سطح ظاهر ممکن است معنای ساده‌ای داشته باشد، ولی در لایۀ زیرین یا با توجه به زمینه، معنایی دیگر دارد.

مفهوم آیرونی از دیرباز در فرهنگ و فلسفه غرب حضور داشته و در طول تاریخ، معنا و کارکردهای متعددی یافته است. در یونان باستان، آیرونی نخستین‌بار توسط سقراط مطرح شد. سقراط با تظاهر به نادانی، خود و مخاطب را به پرسشگری و تأمل وامی‌داشت و این تظاهر به جهل، نوعی نیروی سلبی و منفی تلقی می‌شد که باورهای تثبیت‌شده را متزلزل می‌کرد (کی‌یرکگور، ۱۳۸۶: ۶). در این معنا، آیرونی ابزار کشف حقیقت و خودآگاهی بوده که ریشه‌های فلسفی و اگزیستانسیالیستی آن در سقراط نهفته است.

در دوران روم و ادبیات کلاسیک، آیرونی بیشتر به شکل طنز و تضاد میان ظاهر و معنا نمود پیدا کرد و نویسندگان با آن به نقد اجتماعی و بیان تمسخرآمیز ارزش‌ها و هنجارهای پذیرفته‌شده می‌پرداختند (فورمیو، ۱۳۸۹: ۴۰-۵۰). در دوره رنسانس و مدرن اولیه، آیرونی جایگاه بیشتری در ادبیات انتقادی و فلسفه اجتماعی یافت و به ابزاری برای نقد ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی بدل شد (راسل، ۱۳۹۰: ۲۲۰-۲۳۰).

در قرن نوزدهم، فلاسفه آلمانی مانند فریدریش شلینگ و فریدریش شلگل آیرونی را به‌عنوان فرآیندی دیالکتیکی می‌دیدند که فرد را از نگرشی بسته به حالت باز و از شور و شوق ساده به نگرش انتقادی می‌رساند (کولبروک، ۱۴۰۴: ۵۰). در همین دوره، سورن کی‌یرکگور آیرونی را به سطح فلسفه وجودی و اگزیستانسیالیستی ارتقا داد. او آیرونی را نیرویی سلبی و منفی

می‌دانست که فرد را از جهان تثبیت‌شده و ارزش‌های رایج جدا می‌کرد و او را به تأمل درباره حقیقت فردی و انتخاب اصیل می‌رساند. کیرکگور همچنین به خطر آیرونی اشاره می‌کرد: اگر فرد در این حالت باقی بماند، ممکن است به پوچی و بدبینی بی‌انتها گرفتار شود، اما اگر از آن عبور کند، آیرونی مقدمه‌ای برای ایمان و تحقق خودآگاهی فردی است (کی‌یرکگور، ۱۳۸۶: ۳۲۵–۳۴۱).

در قرن بیستم، فیلسوفانی همچون نیچه، فوکو و دریدا آیرونی را به‌عنوان ابزار نقد ساختارهای قدرت، زبان و حقیقت مورد توجه قرار دادند و بر نسبیت و امری محتمل[1] تأکید کردند. همچنین وین بوث در حوزه بلاغت آیرونی، این مفهوم را به تحلیل ادبی و نقش مخاطب گره زد (Booth, 1974: 20-30). در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم، ریشارد رورتی آیرونی را به‌عنوان رویکرد فلسفی مدرن مطرح کرد که بر شک‌ورزی نسبت به باورهای قطعی و فاصله‌گیری از ساختارهای تثبیت‌شده تأکید دارد (Rorty, 1989: 4-5).

تبارشناسی آیرونی نشان می‌دهد که این مفهوم از تظاهر به نادانی سقراطی آغاز شد، و سپس در ادبیات و فلسفه مدرن جایگاه انتقادی یافت؛ از منظر کیرکگور به تجربه‌ای وجودی و اگزیستانسیالیستی ارتقا پیدا کرد و در فلسفه معاصر به ابزاری برای نقد ساختارهای اجتماعی، زبان و باورهای قطعی تبدیل شد. به بیان ساده، آیرونی، توانایی فاصله‌گذاری از باورها و ارزش‌های تثبیت‌شده، شک‌ورزی انتقادی و حرکت به سوی خودآگاهی و انتخاب اصیل است.

آیرونی در اندیشهٔ کی‌یرکگور

کی‌یرکگور در رسالهٔ دکتری خود *مفهوم آیرونی با ارجاع دائمی به سقراط* بر آن است که آیرونی صرفاً یک صنعت بلاغی یا شگرد ادبی نیست، بلکه جایگاهی بنیادین در تفکر و هستی انسانی دارد. او با تأکید بر روش سقراطی نشان می‌دهد که آیرونی، فاصله‌ای انتقادی میان فرد و جهان، یا میان گفتار و حقیقت است؛ فاصله‌ای که نه برای تثبیت یک معنا، بلکه برای گشودن امکان پرسش‌گری پدید می‌آید (Kierkegaard, 1989: 6–9). بدین‌ترتیب، آیرونی شکلی از نفی است که «نه خود حقیقت را عرضه می‌کند، بلکه امکان اندیشیدن به حقیقت را زنده نگاه می‌دارد» (Ibid: 13). از نظر کی‌یرکگور، آیرونی وضعیتی اگزیستانسیالیستی است. فرد در این وضعیت با تعارضات بنیادین مواجه می‌شود: میان ایمان و شک، معنا و پوچی، عظمت و ضعف. او می‌نویسد: «آیرونی، مرزی است که در آن فرد می‌تواند هم خود را نفی کند و هم جهان را، بی‌آنکه ضرورتاً به هیچ معنا یا بنیانی دست یابد» (Ibid: 248). به

[1] contingency

همین دلیل، آیرونی نه صرفاً بازی زبانی، بلکه تجربه‌ای وجودی است که با بحران معنا و تردید در هم تنیده است.

کی‌یرکگور در کتاب *مفهوم آیرونی با ارجاع دائمی به سقراط* آیرونی را ذیل مفاهیمی چون تظاهر به جهل و منفیت، مفهوم اگزیستانس یا جود فردی، خطر و امکان تبیین می‌کند. در متون افلاطون شاهدیم که شخصیت سقراط با تظاهر به نادانی، حقیقت را از دل پرسش‌ها بیرون می‌کشید. این آیرونی نه تنها در ظاهر بلکه در عمق فلسفه سقراطی ریشه دارد و به‌عنوان نیرویی سلبی، تمامی مدعیات دانایی زمانه را متزلزل می‌سازد. این ویژگی آیرونی، فرد را وامی‌دارد که خویشتنِ اصیل خویش را بجوید و از سطحی‌نگری و تقلید آزاد شود. در ادامه کی‌یرکگور آیرونی را نیرویی سلبی می‌داند که هیچ‌چیز را اثبات نمی‌کند بلکه هرگونه قطعیت تثبیت‌شده را متزلزل می‌سازد (کی‌یرکگور، ۱۴۰۳: ۲۴۸). این منفیّت، فرد را از اتکا به عادت‌های روزمره می‌رهاند و او را وامی‌دارد که خویشتنِ اصیل خویش را بجوید.

کی‌یرکگور معتقد است که آیرونی شکافی میان فرد و جهان می‌آفریند که فرد را از اتکا به عرف و عقل جمعی جدا ساخته و او را در برابر حقیقت فردی خویش قرار می‌دهد. کی‌یرکگور هشدار می‌دهد که آیرونی اگر به‌تنهایی بماند، ممکن است به پوچی یا بدبینی بی‌انتها بینجامد. اما اگر از این مرحله عبور شود، آیرونی می‌تواند مقدمه‌ای برای جهش به‌سوی ایمان و انتخاب اصیل باشد (همان: ۳۴۱). کی‌یرکگور در کتاب *ترس و لرز* توضیح می‌دهد که ابراهیم، هنگامی که مأمور می‌شود اسحاق را قربانی کند، از سطح اخلاقی به سطح دینی می‌رود. او در آن لحظه، همهٔ معیارهای اخلاقی و عقلانی را «تعلیق» می‌کند تا به فرمان الهی وفادار بماند. این وضعیت را کی‌یرکگور «تعلیق غایی امر اخلاقی»[1] می‌نامد (Kierkegaard: 56). در این لحظه، معناهای تثبیت‌شده ـ خیر و شر، درست و نادرست، رستگاری و هلاکت ـ همه فرو ریخته و تنها ایمان باقی می‌ماند. بنابراین تعلیق معنایی یعنی لحظه‌ای که معناهای عقلانی و اخلاقی از کار می‌افتند و فرد در مواجهه با مطلق، در وضعیت پارادوکسیکالِ فقدان و یقین هم‌زمان قرار می‌گیرد. کی‌یرکگور در تحلیل خود از رابطهٔ آیرونی و تراژدی، نشان می‌دهد که این دو نه در تقابل بلکه در پیوستگی قرار دارند. تراژدی رنج و فناپذیری انسان را برملا می‌سازد؛ اما آیرونی با افزودن لایه‌ای دیگر، شکاف میان آنچه باید باشد و آنچه هست را برجسته می‌کند. او تأکید می‌کند که آیرونی «به‌جای نابود کردن تراژدی، آن را به سطحی عمیق‌تر سوق می‌دهد» (ibid: 328).

---

۱. teleological suspension of the ethical

با توجه به این توضیحات می‌توان دو مولفهٔ شاخص یعنی «تعلیق معنایی» و «راهی به سوی متعالی» را از منظر کی‌یرکگورد در تفسیر آیرونیک از متن روایی یا تصویری استخراج و بر اساس آن به بررسی و تحلیل اثر پرداخت:

تعلیق معنایی[۱] یعنی در لحظه‌ای خاص، معنا و ارزش‌های معمول و قابل فهم ما به حالت تعلیق درمی‌آید و فرد در وضعیت پارادوکسیکال[۲] یا کشمکش میان دو معنا قرار می‌گیرد. رفتن به سوی متعالی[۳] یعنی عبور از مرحله‌های سطحی و تجربیات زمینی و رفتن به سوی یک تجربه متعالی، که درکی عمیق‌تر و غالباً مذهبی یا وجودی است.

یافته‌های تحقیق

نقاشی قهوه‌خانه: روایتِ تراژیک

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هنری عامه‌پسند در ایران است که از دورهٔ قاجار پدید آمد و با گسترش قهوه‌خانه‌ها، تحولات شهری و دگرگونی‌های اجتماعی، به‌تدریج شکلی جدی‌تر و فراگیرتر به خود گرفت. این هنر بر پایهٔ روایت‌های مذهبی، حماسی و اجتماعی شکل گرفته و محور اصلی آن بر تراژدی، برانگیختن احساس و ایجاد همدلی جمعی استوار است. هرچند پیدایش این هنر به اوایل دورهٔ قاجار باز می‌گردد، اما در دوران مشروطه به اوج خود رسید و بیشترین نمود آن را می‌توان در خلق آثار رنگ‌روغنیِ روایت‌محور از سوی هنرمندان خودآموخته در فضای قهوه‌خانه‌ها مشاهده کرد.

ساریخانی در مقالهٔ «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره‌ی قاجار» تأکید می‌کند که این نقاشی‌ها گرچه از سنت‌های تصویری ایرانی و سبک‌های تزئینی تأثیر پذیرفته‌اند، اما موضوع اصلی آن‌ها بیشتر مذهبی و روایی است؛ مهم‌ترین این روایت‌ها، واقعهٔ کربلاست (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۶–۱۱۷).

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (که آن را می‌توان تلفیقی از خیال‌پردازی و نگاه عامیانه دانست)، نوعی ارتباط مستقیم میان نقاش و مخاطب برقرار می‌شود؛ این ارتباط عمدتاً از دلِ مضامین آشنا و عرضهٔ عمومی این پرده‌ها در فضای باز و مردمی قهوه‌خانه‌ها پدید می‌آید. پرده‌هایی با مضمون عاشورا، برای تبلیغ و اشاعهٔ مذهب شیعه، تقویت فرهنگ ملی، ایجاد اشتیاق برای تعزیه‌خوانی و گردآمدن مردم در مراکز فرهنگی، و نیز برای روایت مظلومیت امام حسین(ع) و یارانش و همچنین دلاوری‌های اسطوره‌هایی چون رستم و سهراب عرضه می‌شدند (همان:

---

۱. Suspension of meaning
۲. Paradoxical
۳. Movement toward the sublime

۱۱۶). عرضهٔ این نقاشی‌ها، در موارد بسیاری همراه با نقالی صورت می‌گرفت. نقالی، هنر شفاهی روایت داستان است که توسط نقال و با استفاده از صداسازی، بداهه‌گویی، حرکات بدنی و بیانی پرشور اجرا می‌شد این شیوه نیز همچون نقاشی قهوه‌خانه‌ای، در مکان‌های عمومی همچون قهوه‌خانه‌ها شکل گرفت و مخاطبان آن عمدتاً طبقات مردمی جامعه بودند. در واقع، پرده‌خوانی(ترکیب نقاشی با روایت شفاهی) و نقالی، دو هنر مکمل در انتقال داستان‌های حماسی، مذهبی و اسطوره‌ای به شمار می‌آیند.

هر دو هنر بر روایت‌هایی چون داستان‌های شاهنامه، زندگی امامان، قهرمانان ملی و اسطوره‌های ایرانی تمرکز دارند؛ هر دو در فضای عمومی رشد یافته‌اند و زبان آن‌ها ساده، قابل‌فهم و به دور از پیچیدگی‌های هنر رسمی و درباری است. نقاشی و نقالی، در فضای فرهنگی قهوه‌خانه‌ها، که محل تجمع، آموزش، و سرگرمی طبقهٔ عام جامعه بود، پرورش یافتند و به تدریج بدل به ابزارهایی مؤثر در انتقال فرهنگ و ارزش‌های اجتماعی و مذهبی شدند.

عاشورپور در کتاب *نمایش‌های ایرانی*، درباره‌ی نمونه‌هایی از نقالی عاشورا در دوره‌ی پهلوی چنین توضیح می‌دهد: در این دوره، نقالان با بهره‌گیری از ابزارهایی چون ذره‌پوش، چاووشی‌خوانی و حمله‌خوانی به روایت وقایع عاشورا می‌پرداختند. این نوع اجراها، تلفیقی از بیان آوایی و تصویر ذهنی بودند و هدف آن‌ها انتقال پیام‌های مذهبی و فرهنگی به مخاطبان بود (عاشورپور، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

برای نمونه، **محمدرضا معجونی**، پرده‌خوان روایت‌های عاشورایی، از چنین عباراتی برای نقل پرده‌ای از آثار **حسین قوللر آقاسی** استفاده می‌کند:

«بسم‌الله الرحمن الرحیم... ای اهل دل، گوش جان بسپارید که امروز قصهٔ غمناک و پر از درس عاشورا را از پردهٔ حسین قوللر آقاسی برایتان بازگو می‌کنم... در زمان‌های قدیم، سرزمینی پر از عشق و وفا بود، که حسین بن علی، فرزند پاک پیامبر، در آن سرزمین با سپاهیان ظلم و جور روبرو شد. اینجا، وسط این نقاشی رنگین، می‌بینید که امام حسین و یارانش چقدر شجاعانه ایستاده‌اند، حتی وقتی دشمنان به سراغشان آمده‌اند... ببینید آن لشکر پرهیاهو که همه‌چیز را می‌خواستند به یغما ببرند. اما حسین، همچون کوهی استوار، با پرچم حق در دست، ایستاده است تا عدالت را زنده نگه دارد... نگاه کنید به چهره‌های پر از اندوه و اما سرشار از ایمان یارانش؛ آن‌ها جان دادند اما عزت را نفروختند. در گوشه‌ای، زینب کبری را ببینید که چگونه داغدار برادرش است اما شجاع و صبور... این پرده مثل قصه‌ای زنده است، قصه‌ای که حسین قوللر آقاسی با قلم و رنگ‌هایش آن را حک کرده است تا هر نگاه‌کننده‌ای

بیندیشد و بیاموزد که حق همیشه پایدار است، حتی اگر قربانیانی هم داشته باشد... ای دوستان، این پرده عاشورا، فقط یک تصویر نیست، بلکه تابلویی است که صدای قیام، ایثار و آزادگی را از دل تاریخ به ما می‌رساند» (URL1). این روایت تصویری و زبانی، نشان می‌دهد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای تنها یک بیان بصری نیست، بلکه بازتابی از روایت‌های تاریخی، فرهنگی و مذهبی در قالبی حسی و تعلیمی است. از همین‌رو، پیش از تحلیل محتوای تصویریِ آثار با تأکید بر مفهوم آیرونی، ضروری است شناختی مقدماتی از هنرمند مؤلف داشته باشیم. زیرا درک ویژگی‌های فکری، اعتقادی و سبک هنرمند، کلید فهم دقیق‌تر اثر خواهد بود.

حسین قوللرآقاسی: یکی از بنیانگزاران نقاشی قهوه‌خانه

حسین قوللر آقاسی(۱۲۶۹–۱۳۴۵هـ‌ش) یکی از برجسته‌ترین نقاشان قهوه‌خانه‌ای ایران به شمار می‌آید. او در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمد؛ پدرش علیرضا قوللر آقاسی از طراحان برجسته کاشی بود و همین فضا تأثیر بسزایی در تربیت هنری او داشت (گرویانی و ضرغام، ۱۳۹۳). او از کودکی با نقاشی و طراحی آشنا شد و بعدها با گرایش به روایت‌های مذهبی و حماسی، به یکی از مهم‌ترین پایه‌گذاران نقاشی قهوه‌خانه‌ای بدل گردید. قوللر آقاسی با رویکردی روایی و مردمی به تصویرگری حماسه‌ها و موضوعات مذهبی پرداخت. آثار او عمدتاً حول روایت‌های عاشورا، نبردهای شاهنامه و داستان‌های پهلوانی متمرکز بود. ویژگی مهم آثارش ترکیبی از بیان حسی و بیان نمادین است؛ او توانست زبان تصویری ساده و در عین حال پرشور بیافریند که برای توده مردم کاملاً قابل درک بود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۵۳). از نظر ترکیب‌بندی، قوللر آقاسی با انتخاب فضاهای تخت و پرهیز از پرسپکتیو عمیق، تمرکز را بر شخصیت‌ها و کنش‌های تراژیک قرار می‌داد. رنگ‌های زنده، چهره‌های اغراق‌شده و نشانه‌های نمادین (پرچم، اسب، شمشیر، خون) از شاخصه‌های آثار او هستند (حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۵). قوللر آقاسی درکنار محمدمدبّر، بنیان‌گذار جریان اصلی نقاشی قهوه‌خانه‌ای محسوب می‌شود. او در خلق زبان تصویری این مکتب نقش اساسی داشت و شاگردان بسیاری از جمله محمد فراهانی و حسن اسماعیل‌زاده از او تأثیر پذیرفتند. این انتقال استاد ـ شاگردی موجب تداوم مکتب قهوه‌خانه‌ای تا دهه‌های بعد شد. به‌طورکلی فعالیت نقاشان قهوه‌خانه وابسته به این تفکر بود که بتوانند از اعتبار فرهنگی، ادبی، مذهبی گذشته بهره جسته و آن را به صورت تصویری بازنمایی کنند. دو موضوع مهم این پرده‌ها بر مبنای اشعار شاهنامه فردوسی و واقعه کربلا بود. حسین قوللر آقاسی درباره نقاشی این حکایت‌ها می‌گفت: «ما حکایات شاهنامه را دست‌چین کردیم و آنچه نقالان گفتند و هرچه مردم خواستند به نقش کشیدیم. مردم از ما

تجسم زور و بازوی پهلوانان شاهنامه را طلب کردند و شکست دشمنان را، ما هم اطاعت کردیم.... به رستم علاقه داشتند، چون دستِ بستهٔ مولای متقیان بود. حتی گاه از من خواستند که دشنهٔ رستم را بر پهلوی سهراب فرو نکنم، زیرا از مرگ سهراب بیزار بودند» (اعظم‌زاده، ۱۳۸۶: ۶۰). بدین ترتیب نقاشی‌های قوللر آقاسی نه فقط جنبهٔ هنری، بلکه کارکرد اجتماعی نیز داشتند. او با ترسیم صحنه‌های کربلا یا داستان‌های شاهنامه، حافظهٔ جمعی مردم را برانگیخت و به نوعی «روایت تصویری هویت ایرانی ـ شیعی» شکل داد. این آثار در قهوه‌خانه‌ها و تکایا نصب می‌شد و در کنار نقالی، تجربه‌ای چندرسانه‌ای برای مخاطب فراهم می‌کرد. در نهایت می‌توان گفت قوللر آقاسی هنرمندانه توانست بطور همزمان میراث تصویری گذشته را به زبان مردمی تبدیل کند و با خلق روایت‌های تراژیک، سهم مهمی در تاریخ هنر معاصر ایران داشته باشد. از جمله آثار او در خصوص روایت کربلا پرده عاشورا است. او این اثر را به سفارش ماشاءالله فروتن خلق کرده بود. طبق اخبار مندرج در سایت هنر آنلاین این پرده از سوی خانواده فروتن به کتابخانه و موزه ملی ملک اهدا شده است. در اینجا یکی از آثار معروف قوللر آقاسی با عنوان پرده عاشورا با تاکید بر مفهوم آیرونی مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

نقاشی قهوه‌خانه: متن تصویری

تصویر ۱: (عاشورا، قوللرآغاسی)
https://www.honaronline.ir

پردۀ عاشورای قوللرآقاسی(تصویر ۱) نمونه‌ای برجسته از نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که بر اساس سنت نقّالی و تعزیه، رخداد عظیم کربلا را به تصویر می‌کشد. این اثر با ترکیبی چندلایه، در یک قاب واحد، لحظات گوناگون روز دهم محرم را گرد هم آورده و به شکل یک روایت تصویری ـ نمایشی عرضه می‌کند.

در مرکز پرده، امام حسین(ع) سوار بر ذوالجناح دیده می‌شود؛ اسبی سفید که نشانۀ پاکی و قداست است. سیمای امام با هاله‌ای نورانی و پوشش سبز متمایز شده و جایگاه محوری او را در نبرد حق و باطل برجسته می‌سازد. در اطراف او، بدن‌های خون‌آلود یاران شهید، به‌ویژه حضرت عباس(ع) با مُشک پاره و دستان جداشده، نماد فداکاری و مظلومیت را عیان می‌سازند. در بخش دیگری، زنان و کودکان اهل بیت، همچون حضرت زینب(س) و امام سجاد(ع)، با حالتی اندوهگین و دستانی به سوی آسمان به تصویر کشیده شده‌اند. این صحنه، بُعد عاطفی و انسانی واقعه را تقویت کرده و پیوند میان تراژدی زمینی و اراده الهی را به نمایش می‌گذارد. در مقابل، سپاه دشمن با چهره‌هایی خشن، زره‌ها و نیزه‌ها، و گاه به صورت تیره، بر سوی دیگر پرده حاکم‌اند. این تمایز تصویری، تقابل خیر و شر را آشکار و ملموس می‌سازد.

در بالای پرده، نشانه‌های قدسی و کیهانی همچون خورشید گرفتگی، آسمان تیره یا فرشتگان حاضرند؛ نمادی از اینکه واقعه کربلا تنها رخدادی تاریخی نیست، بلکه واقعه‌ای کیهانی و الهی است که نظم آسمان و زمین را دگرگون ساخته است. در نهایت، روایت اثر یک کلیت چندزمانی است: لحظات مختلف عاشورا نه به صورت خطی، بلکه در هم‌تنیده و همزمان حضور دارند. تماشاگر در برابر این پرده، نه یک تصویر منفرد، بلکه تراژدی کامل عاشورا را در یک نگاه تجربه می‌کند.

این ساختار روایی با نقش «نقال» و توضیح شفاهی او کامل می‌شود؛ بدین معنا که تصویر، به منزلۀ متن خام روایتی بود که با صدای راوی به اجرا درمی‌آمد.

چنانچه گفته شد پردۀ عاشورا، از شاخص‌ترین آثار مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران، روایتی چندلایه از واقعۀ کربلا را در قالب بیانی تصویری و آیینی بازمی‌نماید. این اثر در عین وفاداری به روایت مذهبی، واجد ساختاری است که می‌توان آن را با مفهوم «آیرونی» در فلسفۀ سورن کی‌یرکگور تفسیر کرد. این خوانش با تاکید بردو مؤلفۀ اساسی یعنی «تعلیق معنایی» و «حرکت به سوی متعالی» نمایانگر گذار از سطح حسی و تراژیک واقعه به سطح ایمانی و وجودی است. در خصوص عناصر روایی در پردۀ عاشورا می‌توان گفت که؛ پردۀ عاشورا روایتی غیرخطی و چندپاره از رخداد کربلا ارائه می‌دهد. در یک سطح، صحنۀ نبرد، شهادت و اسارت

در کنار یکدیگر دیده می‌شوند؛ زمان خطی در این اثر فرو می‌پاشد و نوعی زمان قدسی یا دایره‌وار جای آن را می‌گیرد. امام حسین(ع) و یارانش در چند موقعیت تکرار می‌شوند، که این تکرار نشانهٔ حضور فراتاریخی آنان است. این شیوهٔ روایی، بیننده را از وضعیت تماشاگر صرف به جایگاه شاهد آیینی منتقل می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۵).

از نظر عناصر تصویری، این اثر دارای ترکیب‌بندی عمودی است که از پایین (جنگ و خون) به بالا (اسارت و عروج) حرکت می‌کند؛ نوعی ساختار صعودی که خود استعاره‌ای بصری از تعالی معنوی است. رنگ‌ها نیز واجد معنای نمادین‌اند: سبز و طلایی برای اولیا و سرخ و خاکستری برای اشقیا، که مرز میان نور و ظلمت را تداعی می‌کند. چهره‌ها فردی نیستند بلکه نوعی تیپ قدسی دارند؛ در این‌جا نقاش، از بازنمایی طبیعی پرهیز کرده و به سوی تمثیل و رمز حرکت می‌کند (احمدی، ۱۳۹۰: ۸۹).

ترکیب‌بندی در این اثر مطابق با سنت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای شخصیت اصلی روایت را بزرگتر از بقیه شخصیت‌ها به تصویر می‌کشیدند. این عمل از ویژگی‌های نقاشی دوران قاجار است. به اینگونه نقاشی، از آنجا که پردازنده تخیل هنرمند نقاش است، «نقاشی خیالی» هم اتلاق می‌شود(ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

مفاهیم آیرونی در پرده عاشورا

گفته شد کی‌یرکگور آیرونی را نه صرفاً طنز، بلکه «وضعیت وجودیِ فاصله‌گیری از معناهای تثبیت‌شده» می‌داند (Kierkegaard, 1989: 247). همچنین نزد او، آیرونی نوعی آگاهی است که در آن فرد درمی‌یابد هیچ نظام عقلانی یا اخلاقی قادر به تضمین معنا نیست؛ ازاین‌رو، معنای حقیقی تنها در جهشی ایمانی و در رابطهٔ فرد با مطلق ممکن می‌شود (Kierkegaard, 1985: 68). بر این ا ساس، آیرونی دو وجه دارد: وجه سلبی آن به معنای فروپاشی معناهای تثبیت‌شده یعنی تعلیق معنایی؛ و وجه ایجابی آن یعنی گشایش راهی به سوی ایمان و امر متعالی یا حرکت به سوی متعالی است.

الف) تعلیق معنایی

در پردهٔ عاشورا، تعلیق معنایی در سه سطح روایت، تصویر و عاطفه قابل تبیین است:

- **در سطح روایت:** مطابق با روایت تاریخ امام حسین(ع) در مقابل لشکر یزید در صحرای کربلا شکست می‌خورد و کشته می‌شود؛ اما در روایت آیینی و تصویری، او پیروز و جاوید است. این پارادوکس[۱] همان تعلیق معناست؛ مرگ و پیروزی هم‌زمان حضور دارند، و معنا

[۱] Paradox هم‌زمانی دو قطب متضاد

از دوگانگی‌های معمول اخلاقی می‌گریزد. به تعبیر کی‌یرکگوری، قهرمان ایمان «در پارادوکس زیست می‌کند، زیرا با از دست دادن همه‌چیز، در عین حال همه‌چیز را به دست می‌آورد» (Kierkegaard, 1985: 82). در این پرده، این پارادوکس به چشم می‌آید: صحنهٔ قتل و خون، در عین حال محل ظهور نور قدسی است.

- **در سطح تصویری:** نقاش، از قواعد واقع‌گرایانه (پرِسپکتیو، منطقِ فضا، زمان خطی) صرف‌نظر کرده و صحنه‌های مختلف را در یک بستر واحد گرد آورده است. به این ترتیب، منطق روایی و فضایی تعلیق می‌شود تا معنایی قدسی و فراتاریخی جایگزین آن گردد. بیننده در مواجهه با اثر، نمی‌تواند بگوید کدام صحنه «اکنون» و کدام «بعداً» رخ می‌دهد؛ زمان خطی و معناهای متوالی متوقف شده‌اند.
- **در سطح عاطفی:** در چهرهٔ امام(ع) و اهل‌بیت، هیچ اغراقی در رنج دیده نمی‌شود؛ نگاه‌ها آرام و درخشان‌اند. این حذف احساسات ظاهری، خود نوعی تعلیق تراژدی است: تراژدی به سکوت و وقار تبدیل می‌شود. به‌عبارت دیگر، نقاش از نمایش رنج برای برانگیختن ترحم خودداری کرده و آن را به رمز ایمان بدل کرده است. این همان گذار از سطح اخلاقی به سطح ایمانی است.

به عبارت دیگر پردهٔ عاشورا معنا را بیان نمی‌کند، بلکه فقدان معنا در سطح زمینی را آشکار می‌سازد تا معنایی متعالی پدید آید. در نگاه کی‌یرکگوری، آیرونی حقیقی همین است: فروپاشی ظواهر معنا تا گشوده شدن دری به سوی امر مطلق. در نتیجه، نقاش با حذف منطق تاریخی و اخلاقی، مخاطب را در وضعیت «تعلیق معنایی» قرار می‌دهد؛ جایی که باید ایمان بیاورد، نه اینکه صرفاً بفهمد.

ب) حرکت به سوی متعالی

در فلسفهٔ کی‌یرکگور، انسان پس از عبور از مرحلهٔ زیبایی‌شناختی و اخلاقی، وارد مرحلهٔ دینی می‌شود؛ این عبور، یک «جهش»[1] است، نه یک استدلال. او در ترس و لرز مرحله دستیابی به ایمان را اینگونه توضیح می‌دهد: «ایمان نه با استدلال، بلکه با جهش ممکن می‌شود؛ جهشی از عقل به فراعقل، از مرئی به نامرئی» (Kierkegaard, 1985: 65). در این حرکت، فرد از محدودیت‌های تجربه و معناهای تثبیت‌شده گذر می‌کند و در مواجههٔ مستقیم با مطلق قرار می‌گیرد. این همان «حرکت به سوی متعالی» است. بازتاب این حرکت در پردهٔ عاشورا

[1]- leap of faith

با توجه به نرکیب‌بندی صعودی، رنگ و نور، چندبارگی چهره امام حسین (ع) و در سکوت نهایی در متن تصویر قابل تبیین است:

- **در ترکیب‌بندی** پرده از پایین به بالا حرکت می‌کند؛ پایین‌ترین بخش میدان نبرد و مرگ، و بالاترین بخش، صحنهٔ زنان و نور الهی. این مسیر تصویری، بازتاب حرکت از جهان خاکی به جهان قدسی است.

چنان‌که در عرفان ایرانی نیز «عروج» از طریق رنج و فنا حاصل می‌شود، در این‌جا نیز رنج، مسیر تعالی است.

- **از نظر رنگ و نور** می‌توان مشاهده کرد که؛ رنگ‌های تیره در پایین (جنگ، خون، خاک)، به‌تدریج در میانه به رنگ‌های گرم (طلایی، سبز) و در بالا به نور روشن میل می‌کنند. این دگرگونی رنگی، نمود بصریِ گذار از ظلمت به نور است — همان حرکت از اخلاقی به دینی، از تراژیک به ایمانی. به‌قول کی‌یرکگور، «در ایمان، هر چیزی که متناهی است، در نامتناهی معنا می‌یابد» (Ibid: 69).
- **چندبارگی چهرهٔ امام حسین(ع)**: حضور تکراری چهرهٔ امام در صحنه‌های مختلف، نشان می‌دهد که او محدود به زمان نیست؛ بلکه در هر لحظه حضور دارد. این فضای «چندساحتی»[1] که در نگارگری سنتی ایران سابقه دارد، می‌تواند نمادی از پیوستگی وجودی قهرمانِ ایمان با امر مطلق را نشان دهد. در سطح فلسفی، این تکرار همان چیزی است که کی‌یرکگور به‌عنوان تجربهٔ باز زاده‌شدن معنا در ایمان مطرح می‌کند.
- **سکوت نهایی:** در بخش‌های بالایی پرده، زنان و کودکان در سکوت‌اند؛ فریادی نیست، جز سکوتی پرمعنا. این سکوت، نه به‌معنای انفعال، بلکه نشانهٔ عبور از کلام انسانی به امر قدسی است. به تعبیر کی‌یرکگور«سکوت، زبان ایمان است» (Ibid: 91). پردهٔ عاشورا با ریتم بصری، رنگ، و روایت صعودی خود، بیننده را به حرکت درونی وامی‌دارد؛ مخاطب از فهم عقلانی واقعه به تجربهٔ ایمانی رستگاری. اگر در بخش پایین، جنگ و مرگ حضور دارند، در بخش بالا، ایمان و رهایی جاری است. این گذار، همان جهش کی‌یرکگوری است؛ از جهان اخلاقی و عقلانی به جهان ایمانی و متعالی.

---

[1]. فضای چندساحتی یعنی اینکه نگارگر ایرانی برای نمایشِ صحنه، از یک نقطه و پرسپکتیو واحد پیروی نمی‌کند، بلکه بخش‌های مختلفی از فضا را در ترازها (سطوح) و زوایای متفاوت کنار هم می‌گذارد تا هم، فضای مادی را نمایش دهد، و هم فضای معنوی یا ایده‌آل (پاکباز، ۱۳۸۰: ۹۱).

در پرتو فلسفهٔ کی‌یرکگور، پردهٔ عاشورا را می‌توان تجسد تصویری آیرونی متعالی دانست؛ اثری که معنا را ابتدا به تعلیق می‌برد و سپس در افق ایمان بازمی‌سازد. در این روایت، امام حسین(ع) چونان ابراهیمِ کی‌یرکگوری است؛ قهرمان ایمانی که با عبور از عقل و اخلاق، در جهشی پارادوکسیکال، حقیقت را در فنا می‌یابد. بدین‌سان، نقاش قهوه‌خانه‌ای، بی‌آن‌که فلسفه بداند، تصویری از همان وضعیت وجودی را آفریده است که کی‌یرکگور با واژه‌ی «آیرونی» و «ایمان» توصیف کرده بود: فروپاشی معنا در زمین و تولد معنا در آسمان. در نهایت، پردهٔ عاشورا فراتر از یک بازنمایی صرف تاریخی-مذهبی، تصویری است چندلایه از وضعیت «آیرونی» کی‌یرکگوری که در آن تعلیق معنایی و حرکت به سوی متعالی همزمان حضور دارند. این ساختار پیچیده و چندبعدی، زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا عناصر مختلف اثر ـ از روایت و تصویر تا رنگ و ترکیب‌بندی ـ به‌صورت نظام‌مند تحلیل شوند. درجدول زیر، خلاصه‌ای از مؤلفه‌های کلیدی تحلیل پردهٔ عاشورا و رابطه آن‌ها با مفهوم آیرونی ارائه شده است که چارچوبی منسجم برای درک عمیق‌تر این اثر بی‌بدیل فراهم می‌کند.

جدول خلاصه تحلیل پرده عاشورا

(نگارنده، ۱۴۰۴)

عناصر روایی	عناصر تصویری	تعلیق معنایی	حرکت به سوی متعالی
- روایت غیرخطی - چند پاره - همزمانی مرگ و جاودانگی - شکست و رستگاری - مخاطب اثر از وضعیت تماشاگرِ صرف، به شاهد آیینی تغییر می‌کند.	- ترکیب صحنه‌های متناقض - چهره‌های آرام در میانهٔ رنج - فقدان پرسپکتیو علمی - رنگ‌های تیره در پایین و رنگ‌های روشن در بالای کادر - فقدان واقع‌گرایی - فضای چند ساحتی، تکرار چهره امام (ع)	- حذف احساسات ظاهری از چهره‌ها - حذف منطق زمانی و روایی - معنای قدسی جایگزین روایت تاریخی - فروپاشی معنا در زمین و تولد معنا در آسمان	- حرکت بصری خاک به سمت نور - صعود از متناهی به مطلق (تبیین مفهوم شهادت) - سکوت: عبور از کلام انسانی امر قدسی - فضای چند ساحتی: ارتباط با امر مطلق - جهش از وضعیت اخلاقی به وضعیت ایمانی - جهشی از عقل به فراعقل

نتیجه‌گیری

مفهوم آیرونی، از دوران سقراط در یونان باستان تا فلسفه معاصر، همواره نقش کلیدی در نقد و تأمل فلسفی داشته است. این مفهوم ابتدا به‌عنوان ابزاری سلبی برای برهم‌زدن باورهای تثبیت‌شده و ایجاد فضای پرسشگری مطرح شد، سپس در ادبیات کلاسیک و مدرن به شکل طنز و تضاد بین ظاهر و معنا ظهور یافت و در فلسفه اگزیستانسیالیستی کی‌یرکگور به تجربه‌ای وجودی بدل شد که فرد را از جهان تثبیت‌شده جدا کرده و او را به سوی خودآگاهی و انتخاب اصیل سوق می‌دهد. کی‌یرکگور بر اهمیت تعلیق معنایی و گذار از پوچی به ایمان در فرآیند آیرونی تأکید داشت و این دیدگاه بعدها در فلسفه معاصر به ابزاری برای نقد ساختارهای قدرت و زبان توسعه یافت. در بستر هنر عامه‌پسند نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران، به‌ویژه آثار حسین قوللر آقاسی، این مفهوم آیرونی به شکل بصری و روایی قابل مشاهده است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای با محوریت روایت‌های مذهبی، حماسی و تراژیک مانند واقعه کربلا، نه تنها یک بازنمایی ساده نیست، بلکه به عنوان زبانی مردمی، عاطفی و همگانی عمل می‌کند که حافظه جمعی و هویت فرهنگی-مذهبی را منتقل می‌سازد. در پردۀ عاشورا، با ترکیب چندلایه از رخدادهای همزمان و عناصر نمادین، شاهد تعلیق معنایی میان درد و رهایی، شکست و عزت، و زندگی زمینی و ایمان متعالی هستیم؛ به عبارتی، این اثر تصویری و روایی به شکل عمیقی مفهوم آیرونی کی‌یرکگوری را متجلی می‌کند.

از منظر فلسفی، پردۀ عاشورا را می‌توان به‌خوبی با مفهوم«آیرونی» در فلسفۀ سورن کی‌یرکگور تفسیر کرد؛ مفهومی که فراتر از طنز صرف، نشان‌دهندۀ «تعلیق معنایی» و «حرکت به سوی متعالی» است. در اینجا، تعلیق معنایی به معنای فروپاشی معناهای تثبیت‌شده و دوگانه‌های اخلاقی رایج همچون پیروزی و شکست، زندگی و مرگ، و خیر و شرّ است که در پردۀ عاشورا به شکلی پارادوکسیکال و هم‌زمان ارائه می‌شوند. این تعلیق در سه سطح روایت، تصویر و عاطفه قابل مشاهده است؛ روایت همزمان شهادت و پیروزی، نقض قواعد واقع‌گرایانه زمان و مکان درتصویر، و سرانجام آرامش و وقار چهره‌ها درمواجهه با رنج و مصیبت، همگی نمونه‌هایی از این تعلیق معنایی هستند که مخاطب را به جایگاه ایمان دعوت می‌کنند؛ جایی که درک صرف عقلانی و تاریخی ناکافی است و جهشی به سوی ایمان و باور مطلق لازم است. حرکت به‌سوی متعالی، وجه دوم آیرونی است که در پردۀ عاشورا از طریق ساختار صعودی ترکیب‌بندی، دگرگونی رنگ‌ها از تیرگی به روشنایی، تکرار چندباره چهرۀ امام حسین(ع) و سکوت معنادار بخش‌های پایانی اثر تجسم یافته است. این حرکت نمایانگر عبور از تجربه

زیباشناختی و اخلاقی به مرحله ایمانی و وجودی است؛ جهشی که کی‌یرکگور آن را «پرش از عقل به فراعقل» و «حرکت از مرئی به نامرئی» می‌نامد. در این روند، رنج و فنا نه پایان بلکه مقدمه‌ای برای تعالی و رسیدن به حقیقت مطلق و نجات روحانی هستند. این فلسفه، در پردهٔ عاشورا به شکلی بصری و نمادین به تصویر کشیده شده و بیننده را به سفری درونی و ایمانی دعوت می‌کند. از این منظر، نقاشی قهوه‌خانه‌ای نه فقط روایتگر یک تراژدی تاریخی، بلکه ابزاری برای تأمل در مفهوم وجودی و معنوی تجربه انسانی است. تعلیق معنایی در این آثار، به مخاطب امکان می‌دهد که میان واقعیت ملموس و معنای متعالی و اگزیستانسیالیستی فاصله‌گذاری کند و از این طریق به درکی عمیق‌تر از خود و جهان برسد. بدین ترتیب، آیرونی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به مثابه پلی میان سطح ظاهری و عمیق‌ترین ساحت‌های معنایی و ایمانی عمل می‌کند. در نهایت آنکه بررسی تبارشناسانه و فلسفی آیرونی و تحلیل آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای به ویژه پردهٔ عاشورا، نشان می‌دهد که این هنر مردمی و روایت‌محور می‌تواند حامل مفاهیمی فلسفی و وجودی باشد که فراتر از جنبه‌های صرفاً تاریخی یا هنری آن است. این پیوند میان فلسفه و هنر، فرصت ارزشمندی برای فهم بهتر نقش آیرونی به عنوان تجربه‌ای انسانی، انتقادی و در عین حال متعالی فراهم می‌آورد که همواره فرد را به بازاندیشی در باورها و ارزش‌ها دعوت می‌کند و زمینه‌ساز حرکت به سوی خودآگاهی و ایمان اصیل می‌شود.

منابع

۱. اعظم‌زاده، محمد(۱۳۸۶). «***پیوند نقاشان خیالی ساز(قهوه خانه‌ای) با ادبیات***». فصلنامه علامه، شماره ۱۳، ۵۵-۷۲.

۲. پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). ***دایرةالمعارف هنر***. تهران: فرهنگ معاصر.

۳. ــــــــــــــ .(۱۳۸۰). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: زرین و سیمین.

حسین‌آبادی، زهرا. محمدپور، مرضیه .(۱۳۹۵).«***بررسی تأثیر نقاشی‌های قهوه خانه‌ای با موضوعات مذهبی بر روی باورهای عامه مردم***». فصلنامه علمی جلوه هنر، دوره ۸، شماره ۲، پیاپی ۱۶، ۷۸- ۶۹.

۴. راسل، برتراند. (۱۳۹۰). ***تاریخ فلسفه غرب***. ترجمه: نجف دریابندری، چاپ هفتم، تهران: پرواز.

۵. زارعی، کریم. شاملو، غلامرضا. حمیدی‌منش، تقی. (۱۳۹۷). «***تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مطالعات باستان‌شناسی پارسه***». سال ۲ شماره ۵، ۱۵۹-۱۴۳.

۶. ساریخانی، مجید. (۱۳۸۴). «***نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار***». وقف میراث جاویدان, شماره ۵۰، ۱۲۰-۱۱۴.

۷. عاشورپور، صادق.(۱۳۸۹). ***نمایش‌های ایرانی، نقالی. ج ۴***، چاپ اول، تهران: سوره مهر.

۸. عبدالحسینی، امیر، حامدی، محمد حسن(۱۳۹۹). ***نقاشی قهوه‌خانه‌ای: گزینه مقالات و گفتگوها***، تهران: کتاب آبان.

۹. کارگر، رشید و شیبانی‌رضوانی، فیروزه و بختیاریان، مریم .(۱۴۰۱). «***واکاوی عناصر و کاربردهای آیرونی در سه نگارهٔ منتخب مکتب شیراز در دورهٔ آل اینجو***». پژوهش‌های نوین در مطالعات علوم انسانی، دوره ۱، شماره ۲، ۳۳-۱۹.

۱۰. کولبروک، کلر.(۱۴۰۴). ***کتاب آیرونی***. ترجمه: شیما بصیری، چاپ دوم، تهران: طرح نو.

۱۱. کی‌یرکگور، سورن.(۱۴۰۳). ***مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط***. ترجمه: صالح نجفی، تهران: مرکز.

۱۲. گرویانی، فرناز. ضرغام، ادهم.(۱۳۹۳).«**نقش خیر و شرّ در شخصیت‌های آثارحسین قوللر آقاسی**»، فصلنامه نگره، دوره ۹ شماره ۳۰، ۹-۱۵.

۱۳. فورمیو، آرمیا. (۱۳۸۹). ***کمدی‌های روم باستان*** . چاپ اول، تهران: قطره.

۱٤. Kierkegaard, Søren .(1985).***Fear and Trembling*** (A. Hannay, Trans.). Penguin Classics

۱٥. Kierkegaard, Søren.(1989). ***The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates***. Ed. & Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.

۱٦. Booth, Wayne C .(1974). ***A Rhetoric of Irony,*** **University of Chicago Press**, Ltd. London.

۱۷. Rorty,Richard.(1989).***Contingency, Irony, and Solidarity***,Cambridge University Pres.

۱۸. https://www.kanoonnews.ir/news/299280

۱۹. URL1: https://www.kanoonnews.ir/news/299280

Revisiting the Concept of Irony in Hossein Qollar-Aghasi's "Ashura" Painting: From Tragic Narrative to Visual Text

Abstract

Hosseyn Qollar-Aghasi's painting, "Ashura," stands as a prominent exemplar of Iranian Coffee House Painting (Naqqāshī-ye Qahveh-Khāneh), presenting the tragic narrative of Karbala through a visual medium. This representation transcends a mere religious retelling, revealing layers of paradox and significant semantic gaps within the artwork's structure. This study aims to analyze the concept of Irony in the philosophy of Søren Kierkegaard and investigate its application in the depiction of the Ashura scene within the Iranian Coffee House School of painting. Focusing on key components of Kierkegaardian irony, including semantic suspension and the movement toward the transcendent, the research analyzes how the tragedy of Karbala is visually rendered in this folk art form. Employing a descriptive–analytical methodology based on a review of philosophical and artistic literature, the study examines Kierkegaard's philosophical premises on irony in the philosophical section, and the structure of Coffee House Painting and the representation of Ashura in the artistic section. Data were compiled from established library resources. Findings suggest that Coffee House Painting, through its symbolic visual language and the synthesis of multilayered narratives, creates an atmosphere where irony plays a pivotal role in generating semantic suspension. This suspension compels the spectator, when confronted with the paradoxes inherent in the event of Ashura, toward deeper contemplation on the meanings of faith, suffering, and martyrdom. Furthermore, the "Ashura" painting, juxtaposing a tragic depiction with an expression of hope and movement toward the transcendent, offers an existential experience of individual choice and responsibility that elevates it beyond mere historical narration. This research demonstrates that Coffee House Painting functions not only as popular art but also as a vital medium for philosophical and ethical re-evaluation.

Keywords: Ashura Painting, Hossein Qollar-Aqasi, Tragic Narrative, Søren Kierkegaard, Concept of Irony

۱۴۰۴۰۷۱۱۱۲۱۹۹۹۸:کد مقاله

واکاوی عرفان در غزلیات شرعی شیرازی

سید ابراهیم سجادی زاده[۱]
تقی امینی مفرد[۲]
زهره عرب[۳]
کبری نودهی[۴]

چکیده

شرعی شیرازی از شاعران توانا، هنرمند و کمتر شناخته شده قرن یازدهم هجری است. او که ریشه در خاک شاعرپرور شیراز دارد و از هم‌سبکان شاعران معروفی چون صائب تبریزی و بیدل دهلوی و از نزدیکان عرفی شیرازی و معاصر با کلیم کاشانی و وحشی بافقی است؛ در دوران صفوی به رسم رایج روزگار، به دنبال محبوبی و یا به خاطر بدرفتاری اطرافیان راهی دیار هند می‌شود و چهل سال از عمر خود را در آن دیار می‌گذراند. تنها نسخه دیوان اشعارش که به صورت خطی در مجلس شورای اسلامی وجود دارد در سال ۱۳۹۵ تصحیح انتقادی و چاپ شده است؛ در این دیوان شعری گران‌بها از همه قالب و مضامین شعری وجود دارد و بخش غزلیاتش، دربردارنده ۹۵٦ غزل است که سرشار از مضامین غنایی و از جمله عرفان است. شرعی شیرازی در عشق و عرفان، پیرو اندیشه‌های ابن عربی و مولاناست و تأثیر از حافظ دارد. شرعی شیرازی توجه خاصی به بعد اجتماعی عرفان داشته است، در نگاه عرفانی او زمین و آسمان پیوندی خاص می یابد و نگاه انتقادی او در باره برخی از عارف نمایان در خور توجه است؛ شرعی برای تبیین تأثیر شگرف عشق عارفانه به زیبایی از تمثیل شیخ صنعان بهره برده است. در این مقاله با شیوه پژوهشی توصیفی اسنادی و کتابخانه‌ای اصطلاحات و اندیشه‌های عارفانه شرعی شیرازی، استخراج، واکاوی و تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها: واکاوی، عرفان، غزل، غزلیات، شرعی شیرازی

---

[۱]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی، گرگان، ایران.
a.sajjadizadeh@iau.ir

[۲]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی، گرگان، ایران.
t.amini@iau.ir

[۳]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی، گرگان، ایران.
Kobra.Nodehi@iau.ac.ir

[۴]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی، گرگان، ایران.
zohreh.arab@iau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۷/ ۱۴۰۴/۰۸

مقدمه

ادبیات غنایی گسترده‌ترین زیباترین و تأثیرگذارترین حوزه ادبیات فارسی است که در آثار فاخر، از زوایای گوناگون قابل جستجو و تحلیل است؛ به ویژه این که غواصان دریای ادب پارسی به صدف‌هایی دست یابند که انواع گوهر گران‌بها را در خود اندوخته باشند و دیوان غزلیات شرعی شیرازی یکی از آن‌هاست که به تازگی شناخته شده است و یکی از مضامین ارزشمند و پرتکرار مضامین غنایی در این گنجینه پنهان غزل پارسی در قرن یازدهم هجری است. «عرفان به معنای دانستن و شناخت است و در اصطلاح، راه و روشی است که طالبان حق برای نیل به مطلوب وشناسایی حق بر می‌گزینند که خود بر دو گونه است: نظری و عملی» (سجادی، ۱۳۸۳: ۵۷۷). شرعی شیرازی از شاعران توانا و هنرمند قرن یازدهم هجری قمری است که همه نوع شعر در دیوان او یافت می‌شود. او ابیات و حتی غزلیات عارفانه زیادی دارد، اما با توجه به تنوع مضامین غزلیاتش و تأثیرپذیری که از شیوه شاعران شیراز خصوصاً حافظ دارد عرفان او بیشتر از نوع نظری به نظر می‌رسد. البته با توجه به مشخص نبودن چگونگی زندگی او اظهارنظر دقیق در این‌باره مشکل است.

مسأله پژوهش

مساله پژوهش در این مقاله، بررسی«عرفان» در غزلیات شرعی شیرازی شاعر گمنام، اما توانای قرن یازدهم هجری، که ریشه در خاک شاعرخیز شیراز دارد و هم‌سبک و هم‌دوران صائب تبریزی و بیدل دهلوی است و شمیم گل‌های گلستان‌های شیراز، اصفهان و کشمیر از اشعارش به مشام می‌رسد. در این پژوهش در حد توان به این سؤال‌ها پاسخ داده خواهد شد که: شرعی شیرازی کیست؟ چرا اشعار و به ویژه غزلیاتش اهمیت دارد؟ مضمون «عرفان» چه جایگاهی در غزلیات او دارد؟ و بیشتر از کدام نوع است؟

زندگی و احوال شرعی شیرازی (۱۰۲۰ -۱۰۹۰هــق)

«در عصر پرافت‌وخیز صفویه شاعران بسیاری پا به عرصه وجود نهادند که [این رویداد] موجب گسترش کمی و کیفی زبان و ادبیات فارسی شد؛ دیوان اشعار برخی ازآنان امروزه ذخیره گران‌بهایی در حفظ این زبان و پشوانه‌ای استوار برای استمرار آن به شمار می‌رود. از این میان برخی شاعران و گویندگان هستند که نام و نشانشان در تذکره‌ها نیامده است، از جمله این گویندگان شرعی شیرازی است»(پشت‌دار، ۱۳۹۵: ۵). «شرعی شیرازی متولد۱۰۲۰ و متوفای ۱۰۹۰هجری قمری، از شاعران صاحب دیوان [عصر صفوی] است که از لحاظ قدرت شاعری در غزل و قصیده و مثنوی و رباعی و دیگر انواع شعر دست کمی از هم عصران خود ندارد، فقط به نظر نگارنده، [شاید] یک بدشانسی او را از صفحهٔ تاریخ ادبیات فارسی در عصر صفویه

حذف کرده است و آن معاصر شدن با شاعران سرآمدی چون کلیم کاشانی و عرفی شیرازی و وحشی بافقی است. البته عامل دیگرِ حضور کم‌رنگ شرعی شیرازی در تاریخ ادبیات ایران، حضور چهل سال اقامت در کشمیر و هند است که بیشتر عمر مفید خود را در آنجا سپری کرده است» (فاضلی، ۱۳۹۵: ۸). دیوان شرعی شیرازی را که تنها نسخه خطی منحصر به فردِ این کتاب ارزشمند در کتابخانه مجلس شورای اسلامی است، ناصر فاضلی با ویراستاری و مقدمه علمی دکتر محمدعلی پشت‌دار، دانشیار دانشگاه پیام نور در سال ۱۳۹۵ منتشر کرده است که منبع اصلی این پژوهش، همین کتاب است.

ارزش‌های هنری و شاعری شرعی شیرازی

«به گواهی اشعار او به‌ویژه غزلیات که در این مجموعه بالغ بر ۹۵۶ غزل است، او را در شمار یک شاعر بزرگ و تمام‌قد قرار می‌دهد، از حیث کمی دیوان موجود با تعداد ۲۵۸ رباعی و مثنوی‌های اعجازالخیال ۴۳۰ بیت و مفتاح‌الفواید ۳۲۰ بیت و در تقلید از مثنوی‌های نظامی در مجموع با احتساب تعداد ابیات غزلیات اگر به طور میانگین ۷ بیت باشد، همه ابیات این دیوان بالغ بر ۸۴۷۴ بیت خواهد بود. در این گنجینهٔ پربار همه گونه جواهر ارزشمند یافت می‌شود. بزرگترین و شاید مهمترین عنصر هنری و ادبی در این دیوان به‌ویژه در بخش غزلیات «حدیث نفس» و حرف دل شاعر است که این فرد توانسته با سحر حلال بیان به عنوان یک انسان حدیث نفس کند و مافی ضمیر خود را در کالبد کلمات آن هم منظوم و مخیّل به صحن بیاض بیان برای مخاطبان و خوانندگان دور یا نزدیک، عرضه نماید. سبک شاعری شرعی شیرازی جدا از سبک حاکم دوره او نیست، سبک‌شناسان سبک حاکم بر این دوران را سبک هندی یا سبک صفویه و مکتب اصفهان نام نهاده‌اند، باریک‌اندیشی، نازک‌خیالی و تمثیل مهمترین ویژگی‌های صاحبان این سبک است که شرعی شیرازی همهٔ این ویژگی‌ها را دارد» (فاضلی، ۱۳۹۵: ۸)

پیشینه تحقیق

پیشینه تحقیق را در دو بخش بررسی می‌کنیم و برای هر قسمت در حد لزوم، مثال‌هایی می‌آوریم.

الف. درباره مضامین غنایی در ادبیات فارسی، کتاب‌ها، پایان نامه‌ها و مقاله‌های متعددی نوشته شده است از جمله:

۱. میثم زارع و محمدحسین کرمی(۱۳۹۸)، در مقاله‌ای، مضامین غنایی در رباعیات عرفی شیرازی را استخراج و بررسی نموده‌اند.

۲. رحیمه سیفی و همکاران(۱۴۰۲)، در مقاله خود با عنوان «واکاوی آموزه‌های عرفانی و اعتقادی در آثار حکیم نزاری قهستانی» به واکاوی این آموزه‌ها، پرداخته‌اند و مسائلی چون، اخلاص خداوند، حضرت محمد(ص) امامت، قیامت و... را بررسی کرده‌اند.
۳. رجب توحیدیان(۱۴۰۴)، در مقاله‌ای، تکرار مضامین عرفانی در اشعار کمال‌الدین حسین خوارزمی، شاعر و عارف قرن‌های هشتم و نهم هجری قمری را بررسی کرده است.
ب. در باره دیوان شرعی شیرازی و غزلیات او
در مورد شرعی شیرازی و دیوان اشعار او، با توجه به کشف تازه این اثر ارزشمند تاکنون چند پژوهش بایسته و تأثیرگذار راجع به معرفی و تصحیح دیوانش، به شرح زیر انجام شده است، ولی هنوز در باره مضامین اشعار او ـ غیر از رباعیات ـ از جمله، عارفانه‌های او، پژوهشی صورت نگرفته است.
۱. محمدعلی پشت‌دار، دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای به بررسی محتوایی و سبکی نسخه خطی دیوان اشعار شرعی شیرازی می‌پردازد. در این مقاله، نویسنده پس از معرفی اجمالی شرعی شیرازی و دیوان شعری او، به تحلیل کلی محتوایی اشعارش می‌پردازد و شگردهای بیانی و ادبی شاعر را بررسی می‌کند و بنا دارد شعر و ویژگی‌های زبانی و ادبی این شاعر ارزشمند را از بوته فراموشی درآورد.
۲. ناصر فاضلی (۱۳۸۹)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی خود در دانشگاه پیام نور تهران، تعدادی از غزلیات شرعی شیرازی را به صورت انتقادی، تصحیح نموده است، او بعد از فراغت از تحصیل،در سال ۱۳۹۵ کل تنها نسخه مذکور را که شامل ۹۵۶ غزل، ۲۵۸ رباعی و دو مثنوی به نام‌های (اعجازالخیال ۴۳۰ و مفتاح‌الفواید ۲۳۰ بیت) و قصاید و قطعات است، تصحیح نموده و به چاپ رسانده است که منبع اصلی این پژوهش است.
۳. ناصر فاضلی و محمدعلی پشت‌دار (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «شرعی شیرازی و دیوان غزلیات او» به معرفی شرعی شیرازی، مهاجرت او به هند، علل گمنامی او، اقامتش در هندوستان، بازگشت او به ایران، اهمیت دیوان شرعی، چگونگی تصحیح متن، سبک شعری شاعر و ارزش‌های غزلیات، رباعیات و دیگرشعرهای شرعی شیرازی پرداخته‌اند.
۴. زهرا شریفی (۱۳۹۹)، در پایان‌نامه‌ی خود، به تصحیح نسخه خطی رباعیات، اعجازالخیال و مفتاح‌الفواید شرعی شیرازی، پرداخته است که متاسفانه نتوانستیم به این سند دسترسی پیدا کنیم.

ضرورت تحقیق

با توجه به این که تنها نسخه دیوان شرعی شیرازی تا قبل از سال ۱۳۹۵ فقط به صورت خطی وجود داشته، پس از چاپ نیز تاکنون غیر از نگارندگان این مقاله، کسی به تحلیل غزلیات آن نپرداخته است و غزلیات شرعی شیرازی که اخیراً به گنج‌های زبان و ادبیات فارسی پیوسته است، هم به شهادت غزل‌ها و ابیات برگزیده در این پژوهش و هم خود شاعر که از طرفی ریشه در خاک غزل‌خیز شیراز دارد و از طرفی، هم سبک صائب و بی‌دل است، واکاوی و تحلیل اشعار او به ویژه غزلیاتش را اجتناب‌ناپذیر و دل‌انگیز می‌نماید و از آن جا که «عرفان» یکی از مضامین پرکاربرد در دیوان اوست، به جستجو و تحلیل این مضمون، پرداخته‌ایم.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش اسنادی و کتابخانه‌ای و (توصیفی ـ تحلیلی) است. اسناد مرتبط گردآوری و بررسی شد و دیوان تصحیح و چاپ شده شرعی شیرازی مطالعه و تمام ۹۵۶ غزل او به دنبال مضامین غنایی و در این پژوهش مضمون «عرفان» برگه‌نویسی و تحلیل و تبیین شده است.

مبانی نظری

شناخت عارفانه خداوند

عرفان و آموزه‌های عرفانی از مضامین مهم غزلیات شرعی شیرازی است که به نظر می‌رسد او به نوعی عرفان اجتماعی و کاربردی در اندیشه، گفتار و رفتار آدمیان توجه دارد. شرعی در غزلیاتش، ۱۶۴ بار واژه خدا و ۶۱ بار واژه رب را به کار برده و بیشتر پروردگار را با صفاتش مورد خطاب قرار داده است. شاعر در غزل ۱۶۷ با «دیگرخوانی خلاق» غزل شماره ۱۴۱ فریدالدین عطار، با مطلع:

ای بی‌نشان محض، نشان از که جویمت گم گشت درتو هر دوجهان از که جویمت

(عطار نیشابوری، ۱۳۵۹: ۲۳۲)

با محبوب خود این‌گونه به گفتگو می‌نشیند:

ای خازنِ کنوزِ نهان از که جویمت هر جا نشانِ تست، نشان از که جویمت

یک‌عمر شدکه درطلبت‌گشته روزو شب خاطر به هر طرف، نگران از که جویمت

پیدایی ونهان، طلبت ازکجا کنم هستی تو لامکان و مکان از که جویمت

دردت بوَد دوای دل ناتوان من این(ای)محنتِ تو،راحتِ جانازکه‌جویمت

درکنه تو چو طایرِ فطرت نمی‌رسد ممتازی از یقین و گمان از که جویمت
مخفی و ظاهری و نظر مَحرم تو نیست این(ای) گنج آشکار و نهان از که جویمت
دامانِ کبریای تو نگرفته دست عقل سرگشته‌ام به گِرد جهان از که جویمت
شرعی ز پا در آمد و سوی تو ره نبُرد ای هادی ریاضِ جنان از که جویمت

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۳۲۴)

عشق

«اصل واژه، عربی و از ریشه (ع.ش.ق) و به معنای «تعلّق شدید دل» است. برخی نیز آن را برگرفته از «عَشَقه» (گیاهی پیچنده که به درخت می‌پیچد و آن را خشک می‌کند) دانسته‌اند؛ به این معنا که عشق همچون آن گیاه، قلب را فرامی‌گیرد و آرامش را می‌ستاند»(دهخدا، لغت نامه: ذیل واژه عشق).

عشق در نزد عارفان

«عشق راز آفرینش و چاشنی حیات و خمیر مایه تصوف و سرمنشا کارهای خطیر در عالم و اساس شور و شوق و وجد و نهایت حال عارف است. محبت چون به کمال رسد، عشق نام می‌گیرد. عشق که به کمال رسد به فنا در ذات معشوق و وحدت عشق و عاشق و معشوق منتهی می‌شود و اگر آن عشق باشد که از مواهب حق است هم به حق می‌کشاند و می‌رساند، عالم دیگری در درون خود ایجاد می‌کند که در آن کین و حسد و خشم و نفاق راه ندارد. خودخواهی‌ها و حقارت‌های بشری مرده و همه جا را نور و صفا و مهر و وفا پر کرده است» (رجایی بخارایی، ۱۳۶۴: ۶۱۲).

عشق در غزلیات شرعی شیرازی

عشق محوری‌ترین سخن اشعار عاشقانه و عارفانه به ویژه غزل است و شرعی شیرازی نیز مانند دیگر شاعران عاشق و عارف ادبیات فارسی به ویژه استادان شیرازی خود، مضامین شعر خویش را رموز عشق می‌داند، دینِ بدون عشق را ناقص می‌انگارد، عشق را ازلی می‌شمارد و شرح آن را دشوار می‌بینند:

جزرموزعشق شرعی، نیست در اشعار تو عاشقان ورد زبان سازند گفتار تو را

(شرعی شیرازی، ۱۳۹۵: ۲۶۸)

تابه‌عشق ایمان‌نباشد تازه‌خواندصبح وشام خطبه اسلام ما بر منبر گردون خطیب

(همان: ۲۹۱)

پایبند سر زلفت نشد امروز دلم در عدم بود که این سلسله را بر پا داشت

(همان: ۳۰۰)

نیست‌آسان شمه‌ای‌شرعی‌نوشتن شرح‌شوق جان زتن خواهدشدن تاشمه‌ای‌خواهم نوشت

(همان: ۳۱۹)

شرعی عشق را گران‌سنگ‌ترین مفهوم و مضمون آفرینش می‌داند که فقط باید به آن اندیشد و از آن سخن گفت:

شد بلبلِ دل، نغمه سرای چمن عشق ناید به زبان باز سوای سخن عشق
قانون شفا را ز پی تجربه دیدیم جز صبر ندیدیم دوای محن عشق
آرد ز پی نذر فلک از سر اخلاص شمع مه و خورشید برای لگن عشق
بگرفت‌دل ازغربت ملک‌هوس ای‌دوست تا بر سرم افتاد هوای وطن عشق
تا روز جزا ایمن از آسیب خمار است هرصاف‌کشی،مست شد ازلای دَنِ عشق
عریانی عاشق شده مقبول نظرها تجرید بُوَد جامۀ زیبای تن عشق
شرعی مَطلَب قیمت این گوهر یکتا کی هردوجهان هست به‌جای ثمن عشق

(همان: ۵۰۷)

پیر شرعی

شرعی حضرت علی(ع) را پیر و مرشد خود می‌داند و در عین حال دست ارادت به عارفی به نام نظام‌الدین اولیا، از عارفان قرن هشتم هجری قمری مدفون در هند داده است (فاصلی، ۱۳۹۵: ۶۰).

پیر شرعی است علی بن ابی طالب و آل خُسر[وار] دست ارادت به نظام الدین داد

(شرعی شیرازی، ۱۳۹۵: ۸۲)

شرعی شیرازی، در تعریض به زاهد خود را «دریای عرفان» نامیده است:

هستیم بحر عرفان لیکن به چشم مردم یک قطره آب ماییم همچون گهر سراپا
پای طلب کشیدی از ترس سر ز کویش زاهد تمام عیبی، ای بی‌هنر سرا پا

(همان: ۲۷۰)

شاعر، در حسرت عارف روشن‌دلی است که سخنان اورا درک کند:

کجاست عارف روشن‌دلی که شرعی را بداند اوکه دراین گفتگو چه‌مقصوداست

(همان: ۳۱۰)

مقایسه خود با منصر حلاج

شرعی مقایسه‌ای بین خود و منصور حلاج عارف مشهور قرن پنجم دارد و در حالی که شور و سرمستی عارفانه خود را ابراز می‌دارد، بر خاموشی و حفظ اسرار از نااهلان تاکید می‌ورزد:

من و منصور را شرعی مگر یک باده بخشیدند — که‌اومست‌اناالحق‌گشت‌ومن‌سرمست یارب‌ها

به‌مطلب می‌رسند آن‌قوم از راه‌صبوری خود — که می‌بندند از اظهار مطلب غنچه‌سان لب‌ها

(همان: ۲۷۲)

منصـــورروار مســـــت ز جـام انـاالحقیم — زاهد برو که مستی ما از شراب نیست

(همان: ۳۵۶)

نقد عارف نمایان

شرعی شیرازی نظر نقادانه‌ای نیز به برخی از متصوفان زمان خویش داشته، آنان را لایق این مقام نداسته است:

خامش‌نشین،که دم زتصوف‌زدن خطاست — جایی که هر یزید بود بایزید خویش

از شـــیخ و شـــاب هیچ خوارق ندیدام — آن به در این دیار که باشـم مرید خویش

شـــرعی امیدوار ز هر ســـفله‌ای مباش — در خاک وخون عبث ننشانی امید خویش

(همان: ۴۸۹)

شرعی معتقد است عرفان دریای ژرفی است و هرکس نمی‌تواند درآن غواصی کند، پس سالک باید آن را به خوبی بشناسد تا از عهده سختی‌ها، در این مسیر برآید:

جذر ومد بحرعرفان را کشش بسیار هست — عارفی باید که داند شمه‌ای از آن کشش

(همان: ۴۹۷)

او معتقد است، عارف نباید مانند منصور گستاخ باشد:

نیستم گستاخ تا گویم اناالحق، غیرحق — آنچه من در جام دارم باده منصور نیست

هرکه را شرعی اصالت‌نیست‌کی‌روشن‌دل‌است — تا چراغی را نباشد روغن آن را نور نیست

(همان: ۳۱۷)

کاربرد اصطلاحات عارفانه

به‌نظر می‌رسد شرعی در نگاه به‌دنیا و زندگی بدون این‌که بخواهد به‌صورت رسمی، دسته‌بندی‌های عارفانه مانند «احوال و مقامات» را به کار بَرَد، به این اصطلاحات نظر داشته و آن‌ها را در بعد اجتماعی به کار گرفته است.

حال

«حال، نزدیک قوم،[آن] معنی است که بر دل درآید، بی‌آن که ایشان را اندر وی اثری باشد و کسبی، و آن از شادی بود یا اندوهی، یا بسط یا قبض یا شوقی، یا هیبتی یا جنبشی، احوال عطا بود و مقام، کسب و احوال از عین جود بود و مقامات از بذل مجهود، و صاحب مقام، اندر مقام خویش متمکن شود و صاحبِ حال، برتر می‌شود» (در حال رشد دائمی است) (قشیری، ۱۳۸۵: ۹۲). پس حال، نوعی بخشش، توجه و هدیه الهی که بدون کوشش سالک رخ می‌دهد و با تغییر حالتی در او مانند سوختی مؤثر، او را به مقام بعدی ارتقاء می‌دهد و در عین حال، این دو مفهوم در مقابل هم نیستند، بلکه مکمل یکدیگرند. سالک با کسب «مقامات»، خود را برای دریافت «احوال» آماده می‌کند و از سوی دیگر، دریافت«احوال» او را در گذر از «مقامات» یاری می‌رساند و سرعت می‌بخشد. اما ذات این دو متفاوت است: یکی از زمینهٔ کوشش انسان می‌روید و دیگری از آسمان بخشش خدا نازل می‌شود، شاعر در غزل۷۲۸ خود با یک مقدمه‌چینی عاشقانه از دوری و پریشانی، بی‌خویشتنی، نیندیشیدن جز به معشوق، خستگی از همدمی دیگران و همراه شدن با حال‌خوش خود که هدیه محبوب ازلی است سخن می‌گوید:

در شـــب هجر تو امید وصـــالی دارم　　از پریشـــانی دل فکر محـالی دارم
بس که مشغول به‌عشقم تو مپندارکه من　　خبر از لیل و نهار و مه و ســـالی دارم
آرزوی دگرم نیسـت که در مکتب عشـق　　بس بود این که سـواد خط و خالی دارم
هســـتم از هـمدمی الـفت بیـگا نه ملول　　روز وشب همره خود صحبت حالی دارم

(شرعی شیرازی، ۱۳۹۵: ۵۴۰)

سالک وقتی حالی پیدا می‌کند نیازی به شرح و بیان ندارد، زیرا حال او را پیر مغان که نماد پیر و مرشد کامل است می‌داند چه رسد به محبوب ازلی که حال عارف، جود و فضل اوست:

شرعی درآن جناب به‌عرض، احتیاج نیست　　حال ترا که پیر مغان هم ز حال یافت

(همان: ۳۵۳)

درک سخن و اثربخشی آن، حال خود را می‌خواهد:

ســـخن، اثربـه‌دلِ کـاینـات‌دارد لیـک　　نمی‌کند اثرآن گفته[ای]که حالی نیست

(همان: ۳۲۱)

قرب

«در عرفان اسلامی، **قرب** به معنای نزدیکی و رسیدن به خداوند از طریق سیر و سلوک معنوی است. این مفهوم یکی از اهداف‌اصلی عارفان محسوب می‌شود که درنهایت به **فنا فی‌الله** (ذوب

شدن در ذات الهی) می‌انجامد»(عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۴: ۲۵۷). مفاهیم عاشقانه و عارفانه در بسیاری از ابیات و غزل‌های شرعی شیرازی درهم تنیده است. او در بحث قرب که یکی احوال عارفان به شمار می‌آید، بر آن است که عاشق قرب الهی باید از غیر او دوری کند و به دنبال کام نباشد و این تحفه دوست جز با تحمل سختی‌های راه عشق ممکن نیست. عاشق عارف باید از خودپرستی دست بردارد تا اتحاد عاشق و معشوق حاصل شود:

بُعد، جوید ز بر لذت کام از در دوســـت آن که در بارگه عشـــق مقرب باشـــد

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۴۲۶)

رهروان عشق را بُعد مسافت راحتست قرب‌کی ممکن‌بُوَدبی‌محنت شبگیر عشق

(همان: ۵۰۶)

باخیالش دســت درآغوش هرجا بوده‌ایم نیست‌بعدی‌درمیانج زقرب،یک‌دل‌با همیم

(همان: ۵۴۹)

خودی‌هاازخدا افکنددورت‌قرب‌جویی کن بگوآخرکه تاکی‌خودپرستی‌می‌توان کردن

(همان: ۵۶۴)

محبت

خواجه عبدالله انصاری محبت را این‌گونه تعریف می‌کند: «المحبه: انجذاب القلب الی‌الحبیب بلا علّة» «محبت، جذب شدن قلب به سوی محبوب بی‌هیچ علتی است»(انصاری، ۱۱۳۸۷: ۱۴۲). شرعی شیرازی به«محبت» توجه ویژه دارد و آن را راه رسیدن به سیرکمالی و محبوب می‌داند.

شرعی به راهِ شرعِ محبت به صدق کوش معروف و بایزید شدن عین مطلبست

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۳۲۸)

محبـت می‌کِشـــد ســـوی تو مـا را وطن شـــد کعبـهٔ کوی تو مـا را

(همان: ۲۷۷)

محبت سالک به محبوب، باعث صفای دل و اندیشه او می‌شود، در تربیت او مؤثر است، احترام به پیر و استاد است و او را به کمال مورد نظر و قرب یار می‌رساند:

صـــفای ســـینهٔ اهل محبت را اگر بینند نگهدارد ســـکندر در بغل آیینهٔ خود را

(همان: ۲۷۸)

کیمیا ســـازِ محبت شـــده‌ام هســـت گواه این رخ زرد که سرمایهٔ اکسیر مرا ست

کردم ای دوست مریدانه به استاد سلوک این کمال از نظر تربیت پیر مراســـت

(همان: ۱۲۲)

خوف

قرآن کریم، مؤمنان را به «خوف از خدا» دعوت می‌کند که مبنای عرفانی این مفهوم است: آیه ۲۱ سوره فاطر: «إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ» (در حقیقت، تنها از میان بندگان خدا، دانایان از او می‌ترسند) (قرآن کریم، فاطر: ۴۳۷، آیه ۲۸) این آیه، اساس«خوف معرفتی» را بیان می‌کند و خوف در عرفان اسلامی به معنای ترس از عظمت و احاطه خداوند به کل امور است و سالک از آن بیم دارد که نتواند وظایف خود را در برابر خالق خویش، به خوبی انجام دهد. شرعی شیرازی بیشتر از هر چیز از هجران از دوست خوف دارد و آن را بدترین عذاب می‌داند:

واعظْ سخن ز خوف نگویی که روزِ حشر — بدتر ز محنتِ شبِ هجران عذاب نیست
منصـــوروار مســـتْ ز جـامِ انـاالحقیم — زاهد برو که مستی ما از شراب نیست

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۳۵۶)

او، چاره خوف را توکل به حضرت حق می‌داند:

بسته‌ای بر حاصل دنیای فانی دل چرا — این‌چنین گردیده‌ای ازخویشتن‌غافل چرا
از وجودت‌تا عدم بُعدمسافت یک دمست — این که در خوفی مدام از دوری منزل چرا
خوشه‌چین خرمن اهل توکّل باش هان — در زمینِ دل فشانی تخمِ بی‌حاصل چرا

(همان: ۲۷۴)

رجا

خواجه عبدالله انصاری در«منازل‌السائرین،«رجا» را یکی از منازل سلوک معرفی می‌کند و می‌نویسد: [الرجاءُ أضعفُ منازلِ المرید، و تلک الفائدةُ هی کونُه یَفْتَؤُ حرارةَ الخوف، حتی ال یعدُو إلی الْإیاس] رجا، پائین‌ترین منزل برای مرید است و فایده‌هایش، خاموش کردن و خنک نمودن حرارت خوف است تا کار سالک به ناامیدی کشانده نشود، زیرا اگر خوف بر رجاء غلبه کند یأس حاکم می‌شود (طاهرزاده، ۱۴۰۴: ۸۵) شرعی شیرازی در اصطلاحات عارفانه خویش در غزلیات، فقط یک بار از واژه «رجا» استفاده کرده، اما واژه امید را ۸۱ بار به کار برده که در بسیاری از موارد مفهوم عارفانه رجا را دارد. شاعر در نگاه عارفانه‌اش به اشک و آه خود به درگاه الهی و لطف و بخشش دوست، امیدوار است:

هست، امّید که شاداب شود کِشت وفا — رگِ ابری اگر از دیدهٔ ما بگشـــایند

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۴۵۰)

درِنومیدی،ای‌حاسدنَزَدشرعی‌به‌عمر خود — امیدش هرنَفَس حاصل ز الطاف‌الهی شد

(همان: ۴۵۳)

شرعی‌گنه‌چوگشت فزون بیم‌یأس چیست امیـدوار بخشـــش پروردگـار بـاش
(همان: ۴۸۱)

البته امید و رجا نباید سالک را مغرور کند و او را از توکل باز دارد:

امّیـد و یـأس را بـه توکّـل حوالـه کن فارغ نشـــین میانهٔ یأس و امید خویش
(همان: ۴۸۹)

شوق

شوق، میل و آرزوی قلبی به محبوب غایب است، شوق آتشی است که حق تعالی، دل‌های مشتاقان را [با آن] شعله‌ور می‌سازد (نوآذر، شاپور، ۱۳۹۷). شرعی شیرازی ابیاتی سرشار از عاطفه و عشق عارفانه درباره مفهوم «شوق» دارد. او شوق را دلیل اصلی جان‌فشانی عاشق تا حد بی‌خبری از سوختن پروانه، جان خویش در مسیر وصال معشوق می‌داند و آن را حیرت‌افزا تفسیر می‌کند که صبرهم از عهده آن برنمی‌آید و (لن‌ترانی‌های) محبوب نیز مانع آن نمی‌شود؛ حتی اگر موسیِ شوق تاب تجلی جمال محبوب را نداشته باشد:

به مرآتِ رخت کردم نظر لیکن ندانستم که شوقِ دیدنِ روی تومی‌افزود حیرت را
(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۲۶۹)

نه در راه حریمت بی‌سپر تنها سرِ زایر که درهرگام از شوق تو در وجدند محمل‌ها
(همان: ۲۸۱)

سیماب شوق کُشته نگردد به دست صبر گر اضطراب ما شود افزون عجیب نیست
(همان: ۳۰۵)

لذت آتش شوقست که در محفل عشق شمع می‌سوزد و پروانه ز جان بی‌پرواست

دم ز اَرنی مزن ای موسی شوقم که هنوز تو کجا، تابِ تجلی جمالش ز کجاست
(همان: ۳۱۱)

در دل گهی که آتش شـــوقت زبانه زد جای ســـرشـــک از مژهٔ تر شـــرر چکید
(همان: ۴۲۳)

لن‌ترانی نشود باعثِ محروم شدن شوقِ موسی اگر از طور تمنا خیزد
(همان: ۳۷۸)

یقین

یقین از مهمترین احوال عارفان است که به نظر می‌رسد بقیه احوال به آن بستگی دارد و برای رسیدن به این مرحله است تا عارف بتواند با تمام وجود و بدون تردید به هستی‌بخش و

پروردگار خود توکل کند و به مقامات بعدی نایل آید تا به مرحله فقر و فنا برسد. یقین نوری است که در قلب بنده افکنده می‌شود، تا با آن[بنده] غیب را چنان ببیند که گویی آن را حاضر و مشهود دیده است(قشیری، ۱۳۸۵: ۲۷۴). شرعی، پایه ادراک خود را مستحکم می‌داند و خود را در شمار اهل یقین به حساب می‌آورد و فقط راه آنان را قابل پیمودن می‌شناسد:

هرسست خِرَد رهزنِ‌من در رهِ‌دین نیست　　زین رو که مرا پایهٔ ادراک متین است
در ظلمتِ شک کی فتد از صنعتِ صانع　　آن را که هویدا ز جبین، نورِ یقین است
(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۳۱۲)

گمرهان گر همه درظلمتِ شک افتادند　　شُکرای‌دوست‌که اصحابِ‌یقین بسیار است
(همان: ۳۳۷)

غم جوش زد به ابر مژه آســـتین زدیم　　آبی بـه آتش دل انـدوهگـین زدیم
شـــکر خدا که از ره باطل عنان خویش　　برتـافتیم و گـام بـه راه یقین زدیم
(همان: ۵۱۹)

هر نفس دم از گمان دوربین نتوان زدن　　جز قدم در راه ارباب یقین نتوان زدن
(همان: ۵۶۸)

مقامات عرفانی

«مقام عبارت بُوَد از راه طلب و قدمگاه وی اندر محل اجتهاد و درجه وی به مقدار اکتسابی اندر حضرت حق‌تعالی و حال عبارت بود از فضل خداوند تعالی و لطف وی به دل بنده بی‌تعلق به مجاهدت وی»(نورآذز، ۱۳۹۸، به نقل از هجویری) شاعر در دیدگاه عارفانه خود مقیم درگاه محبوب است و هیچ مقامی را از این بالاتر نمی‌داند، با آن که زبان‌آوری تواناست، افشای راز نمی‌کند و در مقام خموشی است و در برخی از ابیات غزل‌های عارفانه‌اش اشاره‌های رمزگونه به «مقامات عرفانی» دارد:

چشمی که محوِعارضِ فرخنده فال اوست　　آن جا مـقامِ پردگـیانِ خـیال اوســـت
(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۳۲۸)

در کوی دوست تا دلِ ما شد مقیم، گفت　　حقا که در بهشت از این بِه مقام نیست
(همان۳۳۰)

افشای راز هر که ز ما می‌کند سوال　　با صد زبان مقامِ خموشی جواب ماست
(همان: ۳۴۰)

بدنام گشت هر که درین ورطه کام یافت　　کس را درین مقام نباشد ز نام بحث
(همان: ۳۵۶)

توبه درکتاب فرهنگ اشعارحافظ در مدخل توبه آمده است: «توبه در لغت به معنی بازگشت و رجوع است و در شرع، بازگشت از گناه به سوی طاعت خداوند است (رجایی خراسانی، ۱۳۶۴ : ۱۲۵). واژه «توبه» در غزلیات شرعی شیرازی ۱۸ بار آمده که به گواهی ابیاتش اکثر آن‌ها، پارادوکسی و حافظ‌گونه است و به بی‌ارزشی ظاهرسازی زاهدان و صوفیان ریاکار نظر دارد و طنزآمیز است:

کسی را که از عشق نبْوَد سرودش　　بُوَد نزد عارف معطّل وجودش
کنم تو به آن دم من از دست زا هد　　که تایب شود خود ز شُرب الیهودش

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۴۹۴)

که می‌تواند دیگر خوانی خلاقی باشد از این بیت، از غزل ۱۹۹ حافظ:

مشکلی دارم ز دانشمند مجلس بازپرس　　توبه فرمایان چرا خود توبه‌کمتر می‌کنند

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۱: ۳۳۰)

او معتقد ا ست؛ از ع شق و می ع شق، توبه امکان‌پذیر نی ست و حا صلی جز پ شیمانی ندارد، پس از چنین توبه‌ای باید توبه کرد:

شرعی توان کرد، از عشق توبه؟　　کی می‌توان کرد، استغفرالله

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۵۹۱)

تو به از باده نکو بود ولی فصل بهار　　هرکه‌کرده‌است همان‌لحظه‌پشیمان شده‌است

(همان: ۳۰۸)

شرعی شیرازی در غزل ۸۵۳ دیوانش که به گفته خودش در دوران پیری‌اش سروده، از «توبه» به همان معنای واقعی عارفانه‌اش سخن گفته که به نظر می‌رسد این غزل در کنار مطالعه غزل‌های دیگرش، به پا سخ به این سؤال که آیا او، مانند برخی از شاعران دیگر، دو دوره زندگی داشته است یا نه، کمک کند:

کردم ز می و نگار توبه　　یک توبه نه صد هزار توبه
از بحر گنه به ساحلم بُرد　　آخر آمد به کار توبه
کردیم ز ناگواری مرگ　　از بادهٔ خوشگوار توبه
بی‌زار شدم ز نشئهٔ می　　از دردسر خمار توبه
کردم چو خزانِ شیب دیدم　　در ایام بهار توبه
کردم توبه ولی نکردم　　از دیدن روی یار توبه

شـــر عی امســـال توبـه کن بـاز امّـا نـکـنـی چـو پـار تـوبـه

(همان: ۵۸۹)

ورع

«ورع، خویشتن‌داری و بازایستادن از هر چیزی است که آدمی را به حرام و یا حتی شبهه می‌اندازد. سالک ورع‌پیشه، نه تنها از محرمات، بلکه از شبهات و حتی از بسیاری از مباحات نیز به جهت خاطر سلامت دل وصفای باطن چشم می‌پوشد»(کاشانی، ۱۳۸۵: ۲۵۹). اصطلاح «ورع» در غزلیات شرعی نیامده است و شاعر واژه «پرهیزگاری» را به جای آن، به‌کار برده است. او معتقد است خردمند باید از هم‌دمی ناکسان دوری کند تا بتواند پرهیز گار باشد:

زبس‌کزصـحبت ناجنس‌کردم‌اجتناب ای‌دل چوشیخ‌صومعه‌پرهیزگارم می‌توان گفتن

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۵۶۴)

عارفی‌کونـ شئه‌ای‌کـ سبِ هنرفهمیده‌ا ست چشمِ‌خود ازدیدنِ‌عیبِ‌کسان‌پوشیده‌است

کی‌کنم‌سعی‌عبث‌چون‌نیست‌مرهمْ‌سودمند آن‌تبسّم بس‌که برداغمْ نمک‌پاشیده‌است

می‌کند پرهیزگاری ز اختلاطِ ناکســـان تا به‌میزانِ‌خردْ دلْ نیک‌وبد سنجیده‌است

(همان: ۳۳۲)

شـاعر در این بخش از نظرات عارفانه خود، در غزل ۸۷۵ از نبودن پرهیزگاری واقعی در بین اقشـــار مختلف جامعه از خاص و عام معترضـــانه، فریاد برآورده اســـت و بیانیه (محکومیت زهدفروشی، حرام‌خواری و ریاکاری) خود را منتشر کرده است و از این که دنیا بیشتر جانب ناپرهیزگازان را می‌گیرد، گله‌مند است و هشدار می‌دهد که جاذبه‌های دنیا پایدار نیست:

ســبحه ز کف داده شــیخ و جام گرفته دســـت هوس دامن مـدام گرفتـه

خواجه که پرهیزگار بود و ســحر خیز راه خرا بات صــبح و شـــام گرفتـه

صـــوفی کامل به پیر باده فروشـــان داده حـلال خـود و حـرام گـرفـتـه

عاجز و ســرگشـــته‌اند صـــالح و طالح چرخ بگو جـانـب کـدام گرفتـه؟!

نیســـت کســـی کو نگشـــته پیرو باطل دامن ابلیس خـاص و عـام گرفتـه!

هســـت بســـی بی‌دوام یـاری افلاک مطلب اگر داده صـــبح، شـــام گرفته

زهد فروشـی اگر چه حیلهٔ شـرعیسـت لیـک ز بوی ریـا مشـــام گرفتـه

(همان: ۵۹۶)

زهد

«زهد عبارت ا ست از صرف رغبت ا ست از متاع دنیا و اعراض قلب از اغراض آن» (کا شانی، ۱۳۸۵: ۲۶۰). پس زهد، بی‌رغبتی و رویگردانی از دنیا و آنچه در آن اسـت، به جهت پسـت و حقیر شمردن آن در برابر نعمت‌ها و لذت‌های اخروی و معنوی ا ست. زاهد ک سی ا ست که دلش از تعلقات دنیوی به دور با شد و به آنچه خداوند برایش مقدر کرده، قانع و را ضی با شد. شرعی شیرازی به زهد نیز، نگاهِ حافظانه، دارد و زهد ریایی را با به‌کار بردن ایهامی، «حیله شرعی» می‌داند تا خود را نیز، از هشدارهای طنزهای گزنده‌اش ا ستثناء نکرده با شد، آن‌گاه با صراحت به زهدِ ریا می‌تازد و خود را در شمار عشق بازان قلمداد می‌کند:

زهد فروشـی اگر چه حیلهٔ شـرعیسـت　　لیـک ز بوی ریـا مشـــام گر فتـه

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۵۹۶)

چـون زنـم لافِ زهـد، زان کـه مـرا　　شـــرعـی عشـــق بـاز مـی‌گـویـنـد

(همان: ۴۱۸)

بی‌نصـیب از جام عرفانی، بدون عاشـقی　　زاهدا، درمسند زهد و ریا گر جم شوی!

آشنا با دوستْشرعی می‌توان گشتن ولی　　گر بورزی همّت و بیگانه از عالم شـوی

(همان: ۶۰۳)

در این بخش شاعر نگاه مثبت و تأییدگرا به زهد واقعی هم دارد و حتی عاشق آن هم هست:

اول ای دل، صفِ اربابِ صفا را عشقست　　دلِ بی‌کینهٔ مردانِ خدا را عشـــقسـت

ای خوش آنان که همه طالبِ علمِ دینند　　زهد و تقوی و صَلاحِ علما را ع شق ست

(همان: ۳۳۳)

شیخ‌را شرعی،دیانت باید و زهد وصلاح　　شیخ نبْوَد آن‌که از شعرکسان‌مضمون بَرَد

(همان: ۴۳۳)

صبر

«صبر در عرف [عارفان]، بازداشتن مرید است از آنچه [از سوی شرع] نهی شده، یا پیوند دادن کارش به آنچه، ناخوشایند است،[اما] به آن مأمور شده»(کاشانی، ۱۳۸۵: ۲۶۳). شرعی اگرچه، صبر را تنها طبیب علاج‌گر درد دل عاشق می‌داند، اما برآنست که داروی او، از عهده درد شوق برنمی‌آید و در عین حال تنها نسخه مؤثر احتمالی موجود در دستانِ همین طبیب است:

گر اثریست با دَمَت صبرمن از خدا طلب　　پیش طبیب بی‌دلان درد مرا دوا طلب

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۲۸۹)

داروی صـــبر هســـت علاجِ دلِ حزین　　درمانِ دردِ عشق به دست طبیب نیست
سیماب شوق کُشته نگردد به‌دست صبر　　گر اضطراب ما شود افزون عجیب نیست
(همان: ۳۰۵)

آن که در ملک توکُّل بشود گوشه‌نشین　　پای صبرش همه‌دم الفت دامان‌طلبست
(همان: ۳۲۱)

شرعی مجو دوامْ ز طاقت، به ملکِ عشق　　کان جا بنای صبرِ کسی را ثبات نیست
(همان: ۳۵۰)

با وجود آن که لب بی‌الفت افغان نبود　　صبرکردم آن‌قدر کز لبْ فغان بیگانه شد
(همان: ۴۶۵)

از ســـر کوی تو باز پا نن هادم برون　　صبر چه نزدیک کرد این سفر دور من
(همان: ۵۷۰)

صبر کن کآخر به کام ما شود دور فلک　　شِـــکوه هر دم شـــرعیا از عالم بالا مکن
(همان: ۵۷۱)

توکل

توکل، تفویض امر است با تدبیر وکیل علی‌الاطلاق و اعتماد برکفالت کفیل ارزاق (کاشانی، ۱۳۸۵: ۲۷۵). در عرفان اسلامی، عارف به خداوند ایمان کامل دارد و امور خود را به او تفویض می‌کند و نگران چیزی نیست و با تکیه به توکل خود، از سختی‌های راه، بیمناک، نیست:

اگر بـه کنج قنـاعـت توکلی داری　　ز پیش، خاطر وســـواس آب و نان بردار
(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۴۶۶)

واعظ مگو ز ســـختی آن ره که بگذریم　　ا هل توکلیم، بس آســـان از آن ر باط
(همان: ۵۰۰)

خوشـه‌چین خرمن اهل توکل باش هان　　در زمین دل‌فشانی تخم بی‌حاصل چرا؟
(همان: ۲۷۴)

رضا

«رضا آرام دل است به حکم‌های او، موافقت دل با آنچه او بپسندد و اختیار کند»(قشیری، ۱۳۸۵: ۲۹۸). در مقام رضا شرعی نیز با دیگر عارفان همراه است و سخنان پارادوکسی در غزلیاتش دیده نمی شود، او با رضایت تمام برّه وجود را در شهادتگاه تسلیم به قضای الهی بسته است و لب تشنه آب خنجر قصاب است:

شـــرعی به در دوســـت بنه شـــیوه ابرام آن چیز تو را داد خداوند رضـــا باش
(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۴۹۰)

برّه بندم در شـــهادتگاهِ تســـلیمِ رضـــا گشته‌ام لبْ تشنه آبِ خنجرِ قصاب را
(همان: ۲۷۶)

قصرِ فردوس مجو، راهِ رضا جو شرعی هرکجا هست درآن حکمِ خدا باید رفت
(همان: ۳۰۲)

شرعی رهی‌که نیست رضای خدا در آن دیوانـه‌ای اگر رود عـاقـل نمی‌رود
(همان: ۴۷۹)

دادیم رضـــا را به قضـــا روز نخســـتین ما از ســـخط حادثه تشـــویش نداریم
(همان: ۵۱۷)

فقر و فنا

فقر عبارت است از عدم تملک به اسباب که سه مرحله دارد. اول اسم فقر: نیازمندی ظاهری (مادی) دوم، رسم فقر، تظاهر به فقر و صفات مذموم ناشی از آن و سوم، حقیقت فقر، بی‌تعلّقی و فنا شدن در خداوند (کاشانی، ۱۳۸۵: ۲۶۱). برخی از ابیات شرعی شیرازی، با عرفان اسلامی و آموزه‌های ابن‌عربی و مولانا مرتبط است که بر فقر وجودی انسان در مقابل غنای الهی تأکید می‌کنند،«عالم بدون شک نیاز ذاتی به اسباب دارد و بزرگترین اسباب وی را، سببیت حق تعالی است و حق تعالی را سببیتی جز اسمای الهی که عالم بدان‌ها مفتقر و نیازمندند نمی‌باشد» (ابن‌عربی، ۱۳۸۷: ۱۴۱).

کاو غنی اســـت و جز او، جمله فقیر کی فقیری بی‌عوض گویـد کـه گیر
(مولوی، ۱۳۶۳، دفترسوم: ۱۹۱)

شرعی شیرازی، همچون مولوی و ابن عربی معتقد است که نیاز انسان، فقط به آفریننده است و سالک باید فقط نیازمند او باشد و بس؛ بر همین اساس، رشد و ترقی خود را در فقر نسبت به خداوند و بی‌نیازی از غیر می‌داند و در عبارتی افتخارآمیز وقتی خودش را فانی شده در محبوب می‌بیند، وجهان مادی را نیازمند خودِ فانی شده‌اش درمی‌یابد. شاعر در سخنانی شطح‌گونه، پادشاهی خود را در بی‌نیازی از مادیات و قناعت به زندگی ساده می‌داند:

به کوی فقر و فنا هر طرفْ رواجِ منست که بی‌نیازی عالم ز احتیاجِ منســـت
کلاهِ فقر وکهنْ پوست‌تختی، ای‌دلْ شُکر که در قلمروِ تجرید، تخت و تاجِ منست
مریضِ دردْ طلب با دوا نمی‌ســـازد چه‌سود از این‌که مسیحا پی علاجِ‌منست

خراب گشت چو شهرِ دلم مسلّم شد غمِ تو ساکنِ این ملک بی‌خراجِ منست
دراختلاطِ کسان نیست نشئه‌ای، شرعی ز خلقِ دهر از آن منحرفْ مزاجِ منست
(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۳۳۲)

شکر ایزد که گشت مسند فقر تکیه گاهم چنان که نتوان گفت
(همان: ۳۴۷)

تجرید

«تجرید، ترک اعراض دنیوی است ظاهراً و نفی اعواض اخروی و دنیوی است باطناً، [یعنی] مجرد حقیقی کسی بود که بر تجرید از دنیا طالب عوضی نباشد، بلکه باعث بر آن تقرب به حضرت الهی بود (کاشانی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). کاشانی، «تجرید» را به عنوان بریدن از همه تعلقات درونی و بیرونی تعریف می‌کند و عارف حقیقی را کسی می‌داند که تنها انگیزه‌اش از ترک دنیا و آخرت، تقرب محض به خدا باشد. این اوج سیر و سلوک عرفانی و رسیدن به مقام «اخلاص» است. اهل تجرید در ابیات عارفانه شرعی شیرازی از خودپرستی و دیگرپرستی بدور، شجاع، دارای همت و طبع عالی‌اند و فقط در برابر حضرت دوست سر تعظیم فرود می‌آورند:

خودپرستی برِ ارباب تجرد شرعی محض‌کفراست‌چواینجامنی و مایی، نیست
(شرعی شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۴۷)

نشئه تجرید هرکس یافت در وادی‌عشق از لباس عاریت در دهر، عریانی گزید
(همان: ۳۹۵)

تجرید باش، دل قوی از حادثات دار چون رشته‌ای ضعیف، لباس ازگهر مکن
(همان: ۵۶۱)

همت اهل تجرد عالی است گنج، آباد ز ویرانی ماست
(همان: ۳۵۴)

از حرصْ کِی به کشورِ تجرید پا نهد دستِ کسی که دامنِ اهلِ سخا گرفت
(همان: ۳۴۷)

فقر را کشورِ تجرید و تعلق باقیست پادشه را نبوَد آن چه گدایی دارد
(همان: ۳۶۴)

پریشانی و جمعیت

«لفظ جمع و تفرقه اندر سخن ایشان[متصوفه] بسیار بود، استاد بوعلی گفتی فرق، آن بود کی با تو منسوب بود و جمع آن بود که از تو ربوده بود و معنیش آن بود که آنچه کسب بنده

بود از اقامت عبودیّت و آنچه باحوال بشریّت سزد آن فرق بود و آنچه از قِبل حق بود از پیدا کردن معانی و لطفی کردن و احسانی، آن جمع بود...»(قشیری، ۱۳۸۵: ۱۰۳). شرعی شیرازی نیز همانند استاد شیرازی خود، در غزل ۳۲۰ کسب جمعیت از زلف پریشان می‌کند:

در خِلاف آمدِ عادت بطلب کام که من　　کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۱: ۴۹۵)

او با ا ستفاده از نمادهای زلف و آینه، سامان خود را در بی سر و سامانی و حیران شدن در آیینه جمال محبوب می‌بیند و سرِ رسیدن به جمعیت خاطر ندارد:

زلف، طومار پریشانی ماست　　آینه، شاهد حیرانی ماست

متفرق شده جمعیت دل　　این هم از بی‌سر و سامانی ماست

(شرعی شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۵۴)

بروای خواجه که ما را سرجمعیت نیست　　عاشقان طایفه بی‌سر و بی‌سامانند

(همان: ۳۸۸)

عا شقان را رفت‌جمعیت به‌باد آن‌دم‌که او　　کاکلش آ شفتگی، زلفش پریشانی گزید

(همان: ۳۹۵)

جمعیت عاشق بود اوضاع پریشان　　عشاق تو بی‌برگ ونوا شد چه به جا شد

(همان: ۴۱۹)

وه که جمعیت احباب پریشان گردید　　ناخن شانه ز زلفت گرهی تا وا کرد

(همان: ۴۵۱)

از پریشانی چون زلف بتان تاب خورم　　نی که بر حاصل جمعیت دنیا پیچم

(همان: ۵۲۳)

زلف خوبانم پریشانی بود جمعیتم　　تا پریشان خاطرم خاطر پریشان نیستم

(همان: ۵۳۸)

جمعیتی به غیرِ پریشانیت نبُود　　در حیرتم که بی سر و سامانِ کی ستی

(همان: ۶۲۵)

بهرِ سودا عاشقان در بندرِ چین می‌روند　　خاطرِ جمع از سرِ زلفِ پریشان می‌خرند

(همان: ۳۸۶)

هر کجا دیده گشودم نظرم سوی تو بود　　کعبه‌ام کوی تو و قبلهٔ من روی تو بود

خاطرم جمع از آن شد که پریشانی من　　خانه‌زادیست که از سلسلهٔ موی تو بود

(همان: ۴۶۳)

جایی هم در غزل ۸۹۸ مانند عارفان «زهدی» از پریشانی زلف یار گله‌مند است و به دنبال جمعیت خاطر:

چند در بحر گنه غرقهٔ عصیان باشی　　وقت اینست که از کرده پشیمان باشی
خاطر جمع و دل‌تنگ بجو غنچه صفت　　تا به کی چون عَلَمِ زلفِ پریشان باشی
(همان: ۶۰۵)

قناعت

قناعت، «آرام دل بود به وقت نایافتن آن‌چه، دوست داری»(قشیری، ۱۳۸۵: ۲۴۰) توصیه شرعی نیز این است که رونده راه حق، مُلک قناعت را برای ساده زیستی انتخاب کند و با بهره‌گیری از دو اصل توکل و قناعت، نگران رسیدن روزی نباشد تا بتواند با ساختن به آن چه دارد، از رنج زیاده‌خواهی در امان بماند:

اگر به کنج قناعت توکلی داری　　زپیش خاطر وسواس آب و نان بردار
(شرعی شیرازی،۱۳۹۵: ۴۶۶)

در ملک عشق تا نشوی ای عزیز خوار　　بنشین و از دیار قناعت سفر مکن
شرعی به‌خوان دهر اگر راحت است میل　　قانع به کم شو و طلب بیشتر مکن
(همان: ۵۶۱)

گفت‌اگرخواهی‌که‌هرجایی‌نخوانندت‌کسان　　ازسراین‌کو مروجای‌دگر،گفتم به‌چشم
گفت اگر داری تمنا نعمت الوان عشق　　رو قناعت‌کن‌به‌خوناب‌جگر،گفتم‌به‌چشم
گفت شرعی تا به‌کی سیاح بحر و بر شوی　　با لب‌خشکت‌بسازوچشم‌تر،گفتم به‌چشم
(همان: ۵۴۵)

شرعی شده تا کنج قناعت وطن ما　　از چشم تر خود طمع آب نداریم
(همان: ۵۵۶)

اصطلاحات نمادین

شرعی در ابیات و غزلیات عارفانه خود از واژه‌های نمادین از جمله (می، جام، باده، زلف و....) برای بیان احوال و مفاهیم عرفانی، هنرمندانه سود می‌برد. ناله‌های از سر نیاز عارف درهای آسمان را به روی او می‌گشاید و این گشایش که با نوا و کشش دل، همراه است بر اشتیاق او برای رسیدن می‌افزاید:

می‌وجام (معرفت الهی)

دوربزم است ومی وگردش جام‌است‌اینجا روزوصل است‌وشب هجرکدام است‌اینجا
(همان: ۲۷۲)

سحر به‌سینهٔ من ناله در تک و تاز است نیازمندم و درهای آســـمان باز اســـت
ز شوق مطرب و می در نقاب کی گنجد عروسِ نغمه که مستورِ پردهٔ ساز است
(همان: ۳۱۶)

قبولِ مجلســـیانِ غم آن زمان گردی که ســرخوش از می خونابهٔ جگر باشــی
(همان: ۶۱۹)

باده

من ومنصور را شرعی مگریک‌باده بخشیدند که او مست‌اناالحق‌گشته ومن‌مست یارب‌ها
(همان: ۲۷۲)

منصـــورروار مســـت شـــراب اناالحقیم زاهد برو که مستی ما از شراب نیست
(همان: ۳۵۶)

صراحی

بعد از آن از سرتمکین، صراحی برداشت کرد پُرمی‌قدحی داد به‌دستم‌که نبوش
(همان: ۴۹۳)

دیر مغان

هست این دیر مغان و تویی از اهل ریا جای تونیست درین بتکده‌بیهوده، مکوش
(همان: ۴۹۲)

زلف

زلف طومـار پریشـــانی مـاســـت آینـه، شـــاهـد حیرانی مـاســـت
(همان: ۳۵۴)

عاشقان رارفت جمعیت به‌باد آن‌دم‌که او کاکلش آشفتگی، زلفش پریشانی گزید
(همان: ۳۵۹)

همت

بیا ز شـــیوه خواهش ببند لب شـــرعی گذشتگی است ز همت لب طلب مگشا
(همان: ۲۷۰)

بر حاصـــل دو کَون ز همت نظر مکن　　بگذر ز آب خ ضر و لب خ شک تر مکن
(همان: ۵۶۱)

درون‌مایه‌های عارفانه شرعی شیرازی

درون‌مایه‌های عارفانه‌های او را بیشتر رازونیاز، شناخت عشق حقیقی، بی‌اعتباری دنیا و ترک تعلق آن، رازداری، گره‌گشایی و شکایت نکردن از غم روزگار است:

رازداری و شیوه دآن

زبان به شـــکوه غم داری از ادب مگشـــا　　مجوی ع شرت و در دل ره طرب مگ شا
دهن دریده مشو همچوگل درین بستان　　چوغنچه با دل پرخون بساز و لب مگشا
اگر ضـــرور شـــود راز خود به دل می‌گو　　خموش و پرده ز ا سرار بی سبب مگ شا
(همان: ۲۷۰)

عشق حقیقی

دوربزم ا ست ومی‌وگردش‌جام ا ست‌اینجا　　روزوصل است‌وشب هجرکدام‌است اینجا
ما لب خ شک به صهبای هوس‌تر نکنیم　　آن‌که جز باده‌عشق‌است حرام‌است اینجا
به چه ارزد، بر ما پختگی ا هل هوس　　نیستگر سوخته عشق توخام ا ست اینجا
باش فارغ اگرت تاب گرفتاری نیســـت　　زان‌که هرنقش قدم‌حلقه دام ا ست اینجا
همچو شرعی، م شو، آلوده راحت طلبی　　زان که تاکید نیالودن کام اســـت اینجا
(همان: ۲۷۲)

بی‌ارزشی دنیا و لزوم دل نبستن به آن

بسته‌ای برحاصل دنیای فانی دل چرا؟　　این‌چنین‌گردیده‌ای ازخوی شتن غافل‌چرا؟
از وجودت‌تاعدم بعدمصافت یکدم‌است　　این‌که در خوفی مدام از دوری منزل چرا؟
رنگ وبوی نوعروس دهر باشد عارضی　　زین‌عجوزه می‌خری این شیوه باطل چرا؟
شیوه آزادگی از قید، فارغ بودن ا ست　　مانده‌ای‌دراین‌چمن‌چون سروپا درگل‌چرا؟
گرنه شرعی مایلی بر لیلی دنیای دون　　همچو مجنون می‌روی اندرپی‌محمل چرا؟
(همان: ۲۷۴)

پیش عارف‌جلوه‌دنیای‌دون‌هیچ‌اســـت‌هیچ　　مهروکین‌این‌ســـپهرســـرنگون‌هیچ‌اســـت‌هیچ
پیش‌ما،اقبال وادبارمهان سهل ا ست سهل　　طالعت‌پیروزوبخت واژگون‌هیچ اســـت هیچ
(همان: ۳۶۱)

بی‌وفایی دنیا

آن کســـانی که وفاداری دوران دانند — گر دو عالم به جویشـــان بدهی نســـتانند
عارفان وســـعت دنیا قفســـی پندارند — چاره‌ای نیســـت چه ســـازند که در زندانند!
برســرخوان‌جهان‌دســت ودل‌آلوده مکن — زهرنوشـــندکه روزیی طلب از این خوانند
غافلانی‌که به‌صدجان به‌جهان‌دل‌بستند! — چند روزی به ســـر خوان مهان مهمانند

(همان: ۳۸۸)

نظر به شیخ صنعان

شرعی شیرازی، همانند شاعران عارف پیش از خود، از جمله عطار، مولوی، جامی و فخرالدین عراقی و ... به داستان تمثیلی شیخ صنعان پرداخته است. همچنین، ترجیع‌بند هاتف اصفهانی، شاعر قرن‌دوازدهم هجری(که پس از شرعی‌شیرازی می‌زیسته)، مشابهت‌های فراوانی با مفاهیم غزل عرفانی او دارد. شرعی در این غزل شرط رسیدن به حقیقت را ترک ریا و اطاعت از پیر مغان(پیر و مرشد حقیقی) می‌داند و معتقد است عارف تا از عشق پر نشود به حقیقت نمی‌رسد:

دوش رفتم به‌در دیر، من زهد فروش — سبحه‌گردان‌کف‌ولب ذاکروسجاده به‌دوش
جبهه‌چون‌صدرجمل‌سخت زتأثیرسجود — از درون تا به لبم ذکر صمد می‌زد جوش!
دیدم آنجا صـــنمی کرده حمایل زنّار — آفت دین و دلی، رهزن صد قافله هوش
شـــوخ آهو نگهی، دلبر کافر کیشـــی — که فلک می‌شودش از مه نو حلقه به گوش
از زبان مژه، چشمش به سخن با عاشق — لبش از غایت تمکین شده از حرف خوش
چه‌عجب‌گرشودهرقطره‌خوی،خورشیدی — هر گه آید رخ او از عرق شرم به جوش
چون مرا دید، بگفتا به کجا آمده‌ای؟ — ره غلط کرده‌ای، ای مغز تو خالی از هوش!
هست این دیر مغان، تویی از اهل ریا! — جای تونیست دراین بتکده،بیهوده مکوش
گفتم ای شوخ بفرما که چه باید کردن؟ — گفت‌افکن زکف این‌سَبحه وسجاده زدوش
بند زنّار و بخور باده و سرخوش می باش — گر وصالم طلبی، هان سخنم را کن گوش
بعد از آن از سر تمکین صراحی برداشت — کرد پرمی قدحی داد به دستم که بنوش
من هم از روی ادب می ز کفش بگرفتم — باده نوشـــیدم و زنّار فکندم بر دوش
اهـل زنـار بگفتند مبـارک بـادم — حلقـه بنـدگی مغبچـه کردم در گوش!
عشق پرکرده چنین طعنه مزن شرعی را — به‌زصنعان‌نتوان‌بود، شو ای‌دوست خموش

(شرعی شیرازی،۱۳۹۵ :۴۹۲)

نتیجه‌گیری

غزلیات شرعی شیرازی سرشار از مضامین غنایی است. هدف از نگارش این مقاله، معرفی بیشتر شعر و شاعری هنرمند، توانا و بلندمرتبه‌ای است که به دلایل چهل سال دوری از وطن و شاید، هم دوره بودن با شاعران بلندآوازه‌ای همچون کلیم کاشانی، عرفی شیرازی و وحشی بافقی،گمنام مانده است. عرفان، در لغت به معنی شناختن و دانستن است و در اصطلاح، شناختی است که از راه تزکیه نفسانی و کشف مشاهده صورت می‌گیرد و عارف با تلاش‌های خود به مقامات نایل می‌آید و از طریق بخشش‌ها و توجهات الهی احوالی نصیبش می‌شود که او را در رسیدن به مقام‌های بالاتر عرفانی یاری می‌رساند. شرعی شیرازی شاعر توانا و شناخته نشده قرن یازدهم هجری که ریشه درخاک شاعرپرور شیراز دارد و از طرفی هم‌دوره و هم‌سبک شاعران بزرگی چون صائب تبریزی و بیدل دهلوی است، دیوان شعری دارد که بخش غزلیات آن، دارای مضامین متنوع غنایی از جمله عرفان است، نگرش عاشقانه و عارفانه حافظ بر غزل‌های عاشقانه و عارفانه شرعی، سایه افکنده است و ابیات و غزل‌های عارفانه‌اش ابعاد اجتماعی دارد. شرعی، حضرت علی(ع) را پیر خود می‌داند و در عین حال از «نظام‌الدین اولیا» عارف قرن هشتم هم به عنوان پیر نام برده است.

پیر شرعی است علی بن ابی طالب و آل خُسر[وار] دست ارادت به نظام الدین داد

(شرعی شیرازی، ۱۳۹۵: ۸۲)

شرعی شیرازی، خودش را به نوعی با منصور حلاج مقایسه کرده و به نقد برخی از عارف‌نمایان پرداخته است:

خامش‌نشین،که دم زتصوف زدن خطاست جایی که هر یزید بود بایزید خویش

(همان: ۴۸۹)

بنابر شهادت ابیاتش به نظر می‌رسد شرعی شیرازی در عرفان موافق آرای ابن عربی، مولوی و از همه بیشتر بر شیوه حافظ و عارفان سکری مذهب است تا جایی که با برخی از اصطلاحات عارفانه‌ای همچون، توبه، زهد و... برخورد انتقادی و گاهی طنزآمیز دارد و ابیاتش او را علاقمند به منصور حلاج و شیخ صنعان نشان می‌دهد:

من‌ومنصور را شرعی مگریک‌باده بخشیدند که‌اومست اناالحق‌گشت‌ومن‌سرمست یارب‌ها

به‌مطلب می‌رسند آن قوم از راه صبوری خود که می‌بندند از اظهار مطلب غنچه‌سان لب‌ها

(همان: ۲۷۲)

عشق پرکرده چنین، طعنه مزن شرعی را به‌زصنعان نتوان بود، شو ای‌دوست خموش

(همان: ۴۹۲)

منابع

۱. قرآن کریم
۲. ابن‌عربی، محیی‌الدین. (۱۳۸۷). ***فصوص الحکم***. ترجمه و تعلیق محمد خواجوی، تهران: مولی.
۳. پشت‌دار،محمدعلی.(۱۳۹۴).**بررسی‌محتوایی وسبکی نسخه‌خطی دیوان اشعارشرعی شیرازی**. فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب) علمی- پژوهشی، سال نهم، شماره چهار، شماره پیاپی ۹۴.
۴. فاضلی، ناصر.(۱۳۹۱). ***شرعی شیرازی و دیوان غزلیات او***. پیام بهارستان، سال چهارم، شماره ۱۶، صفحات ۱۶۴-۱۴۱.
۵. توحیدیان، رجب. (۱۴۰۴). ***تکرار مضامین عرفانی در اشعار کمال الدین حسین خوارزمی به نقل از (حسینی، ۱۳۸۸)***. مجله ادبیات فارسی، دوره ۲۱، شماره ۲۰.
۶. حافظ، شمس‌الدین‌محمد.(۱۳۸۱).***دیوان‌حافظ***. تصحیح وشرح حسین‌علی‌یوسفی،تهران: روزگار.
۷. رجایی خراسانی، احمدعلی. (۱۳۶۴). ***فرهنگ اشعار حافظ***. تهران: علمی.
۸. سجادی، سید جعفر. (۱۳۸۳). ***شرح اصطلاحات عرفانی***. تهران: طهوری، کتاب الکترونیکی.
۹. سیفی، رحیمه. (۱۴۰۲). ***واکاوی آموزه‌های عرفانی و اعتقادی در آثار حکیم نزاری قهستانی***. فصلنامه علمی عرفان اسلامی، دوره۲۲ شماره ۸۴.
۱۰. طاهرزاده، اصغر.(۱۴۰۴).***شرح منازل‌السائرین خواجه عبدالله انصاری***.اصفهان: لُب المیزان.
۱۱. عطارنیشابوری، فریدالدین. (۱۳۵۹). ***دیوان شیخ فریدالدین عطارنیشابوری***. تصحیح م. درویش، تهران: جاویدان.
۱۲. فاضلی، ناصر. (۱۳۹۵). ***دیوان اشعار شرعی شیرازی***. تهران: فرهنگ صبا.
۱۳. ــــــــــــ .(۱۳۸۹). ***تصحیح دیوان شرعی شیرازی «غزلیات»***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور تهران.
۱۴. قشیری، عبد الکریم.(۱۳۸۵). ***رساله قشیریه***. مترجم: ابوعلی عثمانی، به‌کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی فرهنگی.
۱۵. کاشانی، عزالدین محمود.(۱۳۸۵). ***مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه***. به تصحیح عفت کرباسچی و محمدرضا برزگر خالقی.
۱۶. مولوی، جلال‌الدین.(۱۳۶۳). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد.ا.نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران. امیرکبیر.
۱۷. نوآذر، شاپور.(۱۳۹۸). ***حال ومقام درعرفان اسلامی***.فصل‌نامه عرفان‌اسلامی،سال۱، شماره۶۰.
۱۸. همدانی، عین‌القضات.(۱۳۷٤). ***تمهیدات***. تصحیح عفیف عسیران، تهران: منوچهری.

Exploring Mysticism in the Ghazals of Shar'i Shirazi

Abstract

Shar'i Shirazi is a capable, artistic, and lesser-known poet of the 11th century AH (17th century CE). Rooted in the poet-nurturing soil of Shiraz, he was a contemporary of famous poets such as Sa'eb Tabrizi and Bidel Dehlavi, a peer of Urfi Shirazi, and a contemporary of Kalim Kashani and Vahshi Bafqi. During the Safavid era, following the custom of the time ـ whether in pursuit of a beloved or due to mistreatment by those around him ـ he journeyed to India, where he spent forty years of his life. The only extant manuscript of his divan (collection of poems), held in the Islamic Consultative Assembly (Majlis) of Iran, was critically edited and published in 2016 (1395 SH). This divan is a precious collection of poems in all forms and themes, and its ghazal section contains 956 ghazals, rich in lyrical themes, including mysticism. In love and mysticism, Shar'i Shirazi follows the ideas of Ibn Arabi and Rumi and shows the influence of Hafez. Shar'i Shirazi paid particular attention to the social dimension of mysticism. In his mystical view, the earth and heaven attain a special connection, and his critical perspective on some pseudo-mystics is noteworthy. To explain the profound impact of mystical love, Shar'i beautifully employs the allegory of Sheikh San'an. This article, using a descriptive-documentary and library research method, extracts, examines, and analyzes the mystical terminology and ideas of Shar'i Shirazi.

Keywords: Analysis, Mysticism (Sufism), Ghazal; Ghazals, Shar'i Shirazi

۱۴۰۴۰۶۳۱۱۲۱۸۷۹۸:کد مقاله

تحلیل روایت و مفاهیم دینی در نمایشنامه یدرمن اثر هوگو فون‌هافمنستال

سید حسین رضای اصفهانی[۱]
فائزه جنیدی[۲]

چکیده

این مقاله به تحلیل نمایشنامۀ یدرمن اثر هوگو فون هافمنستال، نویسندۀ برجسته‌ی اتریشی، می‌پردازد که بازآفرینی مدرنی از نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی در اروپا به شمار می‌آید. هدف اصلی پژوهش، بررسی ساختار روایی، شخصیت‌پردازی تمثیلی و مضامین الهیاتی این نمایشنامه و نشان‌دادن ظرفیت آن برای بازتولید در بستر فرهنگی معاصر است. پژوهش با رویکرد تحلیلی ـ توصیفی و بر اساس نظریه‌های آیین گذار و پرفورمنس (ترنر و شکنر) انجام شده است.
یافته‌ها نشان می‌دهد که یدرمن از ساختار سه‌مرحله‌ای «جدایی، گذار و بازپذیری» پیروی می‌کند و به همین دلیل، بیش از یک روایت خطی، نوعی اجرای آیینی است. شخصیت‌های نمادین همچون «دارایی»، «دوستی»، «خویشاوند»، «دانش» و به‌ویژه «اعمال نیک» هر یک نمایندۀ مفاهیم اخلاقی و اجتماعی هستند و در نهایت تنها «اعمال نیک» قهرمان را تا محضر داوری الهی همراهی می‌کند. مضامینی همچون مرگ، داوری، شفاعت و رستگاری به‌عنوان عناصر محوری در نمایش بررسی شده و کارکرد تربیتی و اخلاقی آن برجسته گردیده است. در بخش تطبیقی، مقاله نشان می‌دهد که این مضامین با آموزه‌های اسلامی نیز هم‌خوانی دارند؛ از جمله باور به فرشتۀ مرگ، حسابرسی اعمال، ارزش باقیات الصالحات و ضرورت توبه. چنین مشابهت‌هایی نشان‌دهندۀ جهان‌شمولی مفاهیم اخلاقی در ادیان ابراهیمی است و امکان اقتباس بومی درام دینی در ایران را فراهم می‌سازد. نتیجه پژوهش آن است که یدرمن الگویی زنده برای خلق نمایشنامه‌های دینی معاصر است که هم وفادار به سنت‌اند و هم پاسخ‌گوی نیازهای معنوی امروز. با استفاده ازالگوی تطبیقی حاضر، می‌توان اقتباس و بازنویسی از این اثر را حتی در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف، در حوزه ادبیات دینی مورد استفاده قرار داد.

کلیدواژه‌ها: درام دینی، مرگ، رستگاری، یدرمن، هوگو فون‌هافمنستال.

مقدمه

[۱]. گروه هنر، واحد الکترونیکی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
sh.rezaei.135@gmail.com
[۲].گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
f_joneidy@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/ ۲۲

در طول تاریخ، تئاتر نه‌تنها وسیله‌ای برای سرگرمی، بلکه بستری برای تأملات فلسفی، اخلاقی و دینی بوده است. نمایش‌های دینی، به‌ویژه در قرون وسطی، حامل مفاهیم اعتقادی و آموزه‌های الهیاتی‌ای بودند که درقالب روایت، کنش و تمثیل نمایشی به مخاطب منتقل می‌شدند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این‌گونه درام‌ها، نمایشنامۀ تمثیلی«هرکسی» (Everyman) است؛ اثری از گونۀ درام‌های اخلاقی (Morality Play) که شخصیت اصلی آن، با مواجهه‌ی ناگهانی با مرگ، به تأملی عمیق دربارۀ زندگی، اعمال و امکان رستگاری خویش وامی‌دارد.

هوگو فون هافمنستال، نویسندۀ اتریشی قرن بیستم، در نمایشنامه‌ی یدرمن، بازآفرینی مدرنی از این روایت کهن ارائه می‌دهد؛ متنی که ضمن وفاداری به ریشه‌های الهیاتی، دغدغه‌های هستی‌شناسانه‌ی انسان مدرن را نیز در بر می‌گیرد. یدرمن، به‌عنوان نمونه‌ای از درام دینی آلکلریکال۲۲below، در بافت اجتماعیِ غیروابسته به نهاد رسمی دین خلق شده و به‌جای تکیه بر آموزه‌های نهادی، بر تجربۀ شخصی، کنش اخلاقی و ایمان فردی تأکید می‌ورزد. در این اثر، مفهوم «مرگ» نه صرفاً به‌معنای پایان حیات فیزیکی، بلکه آغاز فرآیندی معنوی و تطهیر وجودی است؛ فرآیندی که شخصیت یدرمن، به‌عنوان نماد «انسان نوعی»، در مواجهه با آن، مسیرِخودآگاهی، توبه و تزکیۀ نف(tazkiyah) را می‌پیماید. مفاهیمی چون «گناه»، «فضیلت»، «قضاوت الهی» و «رستگاری» در قالب شخصیت‌هایی نمادین (allegorical) (۶ ـ ۵: Abrams,, pp.۱۹۹۹) تجسم یافته‌اند؛ شیوه‌ای که از ویژگی‌های بنیادین درام دینی به‌شمار می‌رود و با ساختارهای آیینی، روایت ارسطویی و زبان شاعرانه درهم تنیده شده است. تحلیل یدرمن نه‌تنها به‌دلیل جایگاهش در سنت تئاتر دینی اروپایی اهمیت دارد، بلکه از این منظر نیز قابل تأمل است که چگونه متنی با ریشه‌های مسیحی، ساختار روایی‌ای ارائه می‌دهد که با آموزه‌های معنوی دیگر ادیان ابراهیمی، از جمله اسلام، نیز هم‌خوانی دارد. آیاتی همچون «کلُّ نفسٍ ذائقةُ الموت»(آل‌عمران: ۱۸۵) و«یوم لاینفع مالٌ ولابنون، إلا من أتی اللهَ بقلبٍ سلیم» (شعرا: ۸۸–۸۹) همان درون‌مایه‌ای را ترسیم می‌کنند که در یدرمن به‌شکل تمثیلی بازنمایی شده است. درهمین راستا، نمایش‌نامه‌ی هافمنستال می‌تواند الگوی مناسبی برای بازآفرینی درام‌های دینی در بافت فرهنگی معاصر باشد؛ آثاری که ضمن پیوند با جهان‌بینی الهیاتی، توانایی گفت‌وگو با انسان مدرن را نیز دارا هستند.

بر این اساس، مقالۀ حاضر با رویکرد روایت‌محور، به بررسی مفاهیم مرگ، رستگاری، گناه و شفاعت در نمایشنامۀ یدرمن می‌پردازد و ساختار درام دینی آن را با اتکا بر نظریه‌های روایت، آیین و اخلاق تحلیل می‌کند. این پژوهش همچنین با بهره‌گیری از نظریه‌ی «تجربه‌ی قدسی

مشترک» در مطالعات دین (Smart, ۱۴, p. ۱۹۹۹) تلاش دارد امکان تطبیق و تعامل میان سنت‌های روایی ادیان ابراهیمی را از مسیر تئاتر و درام به تصویر بکشد.

بحث و یافته های تحقیق

خلاصه تحلیلی نمایشنامه‌ی «یِدرمن»(Jedermann)

نمایشنامهٔ «یِدرمن»(Everyman) یِدرمن» نوشته‌ی هوگو فون هوفمانستال در سال ۱۹۱۱، بازآفرینی مدرن از نمایش اخلاقی قرون وسطی است که به مفهوم مرگ، حساب‌رسی و معنای حقیقی زندگی می‌پردازد. این اثر با بهره‌گیری از سنت درام مذهبی اروپایی، گفت‌وگویی نمادین میان انسان و نیروهای متافیزیکی برقرار می‌کند تا مخاطب را به تأملی اخلاقی و اگزیستانسیال فراخواند. داستان با شخصیت اصلی، «یِدرمن» (به‌معنای «هر انسان» یا «انسان عام») آغاز می‌شود؛ فردی ثروتمند، مغرور و سرگرم لذت‌های دنیوی. ناگهان «مرگ» به فرمان خدا نزد او می‌آید تا وی را برای حساب‌رسی فراخواند. یدرمن وحشت‌زده تلاش می‌کند یارانش – دوستان، خویشاوندان و دارایی‌هایش – را با خود همراه کند، اما همه او را ترک می‌کنند. تنها «اعمال نیک» است که در واپسین لحظات، با ضعف و ناتوانی، پاسخ مثبت می‌دهد و آمادگی همراهی او را نشان می‌دهد. پیش از آن، شخصیت‌هایی چون «دانش»، «زیبایی»، «قدرت» و «دارایی» به ترتیب از صحنه کنار می‌روند تا معنای گذرای تعلقات انسانی برجسته شود. در ساختار دراماتیک اثر، تقابل میان مادی‌گرایی و ایمان، فراموشی مرگ و خودآگاهی اخلاقی، و در نهایت فناپذیری و رستگاری، محور اصلی معناست. هوفمانستال با زبان شاعرانه و صحنه‌پردازی آیینی، مفاهیم الهیاتی را به چالشی انسانی و فلسفی بدل می‌کند. او با زبانی ساده اما نمادین، انسان مدرن را در برابر پرسش همیشگی مرگ قرار می‌دهد و به بازاندیشی در ارزش‌های اخلاقی فرا می‌خواند. در پایان، یدرمن پس از اعتراف و توبه، در همراهی «اعمال نیک» با مرگ روبه‌رو می‌شود و رستگاری می‌یابد. این پایان، نه‌تنها بیانگر امید الهی و نجات روح است، بلکه بازتابی از نگرش هوفمانستال به بحران معنویت در عصر جدید است؛ عصری که انسان در آن نیازمند بازگشت به معنا و ایمان است.

ساختار پیرنگ در نمایشنامه یدرمن

پیرنگ نمایشنامه یدرمن در قالبی کلاسیک و خطی تنظیم شده و از ساختار سه‌گانه‌ی «آغاز، گذار، پایان» پیروی می‌کند. در ابتدای نمایش، شخصیت مرگ از سوی خداوند مأمور می‌شود تا یدرمن را به سفر اخروی دعوت کند. این دعوت ناگهانی، انسان را از وضعیت روزمره جدا می‌کند و وارد مرحله‌ای آیینی می‌سازد. در ادامه، یدرمن با نمادهایی از زندگی دنیوی چون دارایی، خویشاوندان، دوستی و دانش مواجه می‌شود؛ اما همگی او را ترک می‌کنند. در انتها،

تنها اعمال نیک، دانش ایمان و فرشته یار او می‌شوند و سفر معنوی‌اش به رستگاری ختم می‌گردد.

این روند، به‌طور دقیق با ساختار «آیین گذار» در نظریه‌ی ویکتور ترنر۵ همخوانی دارد. ترنر مراحل سه‌گانهٔ آیین گذار را شامل «جدایی» (Separation) گذار (Liminality) و «بازپذیری» (Incorporation) می‌داند (Turner,۱۹۶۹ :۹۴ـ۹۷ pp) در یدرمن نیز، ابتدا یدرمن از جهان زندگی جدا می‌شود، سپس در یک وضعیت برزخی و پرابهام، خود را بازمی‌شناسد و نهایتاً با رستگاری، به نظم جدیدی از هستی بازمی‌گردد. همین ساختار باعث می‌شود تا روایت نه‌تنها جنبه دراماتیک، بلکه تجربه‌ای آیینی و اخلاقی داشته باشد.

در این چارچوب، سفر یدرمن نه‌تنها به‌مثابه روایت یک مرگ، بلکه همچون اجرای یک «مناسک نمایشی» قابل فهم است؛ مناسکی که در آن قهرمان نمایشی از سطحی از آگاهی به سطحی دیگر گذر می‌کند (Schechner, 2003: 71). استفاده از ساختار پیرنگ مبتنی بر آیین، به نمایش امکانی می‌دهد تا از حالت داستانی صرف، به یک تجربه‌ی مشارکتی و دینی ارتقا یابد.همچنین باید توجه داشت که الگوی ساختاری این نمایش، برخلاف نمایشنامه‌های مدرن که مبتنی بر تحول روانی شخصیت‌ها هستند، بر اساس تحول موقعیت‌های اخلاقی و الهیاتی طراحی شده است. از این‌رو، اهمیت نمایش نه در پیچیدگی کنش، بلکه در سادگی مسیر و وضوح پیام نهفته است؛ همان‌گونه که در نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطی نیز مشاهده می‌شود (Bevington,1975: 112)

شخصیت‌پردازی تمثیلی

در نمایشنامه یدرمن، شخصیت‌ها فاقد ویژگی‌های فردی و روانی خاص‌اند و هر یک نماینده‌ی یک مفهوم اخلاقی، اجتماعی یا الهی هستند. این سبک شخصیت‌پردازی، ریشه در سنت نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطی دارد که به‌جای خلق شخصیت‌های پیچیده، از تمثیل‌های مستقیم برای انتقال مفاهیم معنوی استفاده می‌کردند (Bevington,1975: 114)

شخصیت «یدرمن» خود نماد انسان عام یا هر انسانی است که با مرگ ناگهانی مواجه می‌شود. نام او در انگلیسی (Everyman) و در آلمانی (Jedermann) دقیقاً به همین معناست و نشان از عام‌بودن تجربهٔ زیستهٔ او دارد. این تکنیک شخصیت‌پردازی، نه بر اساس تحول درونی، بلکه بر اساس سفر اخلاقی و الهی او استوار است.

شخصیت‌هایی چون «دارایی»، «خویشاوند»، «دوستی» و «دانش» هر یک نمایندهٔ بخشی از زندگی دنیوی‌اند که در هنگام مرگ، یکی‌یکی انسان را ترک می‌کنند. این شخصیت‌ها، تنها نمادهای کلامی نیستند بلکه با حضور عینی روی صحنه، مفهومی زنده از رها شدن در لحظه‌ی

مرگ را القا می‌کنند. از سوی دیگر، شخصیت‌هایی مانند «اعمال نیک» (Good Deeds) و «فرشته» نمایندهٔ وجوه نجات‌بخش و آسمانی‌اند که انسان را تا محضر داوری الهی همراهی می‌کنند (Davidson,۱۹۸۰: ۲۰۱). مطابق تحلیل شکنر (Schechner,2003:45) این سبک شخصیت‌پردازی را می‌توان در قالب «restored behavior» تحلیل کرد؛ یعنی هر یک از شخصیت‌ها نماینده‌ی کنشی بازتولیدشده در حافظهٔ فرهنگی ـ دینی جامعه است. مخاطب با دیدن شخصیت «اعمال نیک» یا «دارایی»، به جای مشاهده‌ی یک فرد، درگیر رمزگشایی از رفتار و ارزشی می‌شود که آن شخصیت بازنمایی می‌کند.همچنین، این سبک تمثیلی را می‌توان با مفاهیم مورد نظر نورثراپ فرای دربارهٔ «الگوهای کهن (archetypes) و «نمادهای جهان‌شمول» نیز پیوند داد؛ در این نمایش، تقابل میان نور و تاریکی، مرگ و زندگی، رهایی و گناه، در قالب شخصیت‌ها عینیت یافته است (Frye,1975:106-105)

به این ترتیب، در نمایشنامه یدرمن با جهانی مواجهیم که در آن، شخصیت‌ها ابزار انتقال معنا و پیام دینی‌اند و نه وسیله‌ی کنش دراماتیک صرف. این انتخاب آگاهانه‌ی فرمال و تمثیلی، هدف تربیتی و آیینی نمایش را تقویت می‌کند و مخاطب را به مشارکت اخلاقی دعوت می‌کند.

مضامین مرگ، داوری و رستگاری

نمایشنامه یدرمن اثر هوگو فون هافمنستال، از اساس حول سه مضمون محوری بنا شده است: مرگ ناگهانی، داوری الهی، و امکان رستگاری از طریق توبه واعمال نیک. این مضامین با سنت دیرینهٔ نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی هم‌راستا هستند که هدفشان نه‌تنها سرگرمی، بلکه تعلیم اخلاقی و دینی مخاطب بوده است (Bevington,1975:110-115) . نقطهٔ عطف در روایت، ظهور مرگ به‌عنوان شخصیتی مجزا است. مرگ در یدرمن نه‌صرفاً حادثه‌ای بیولوژیکی، بلکه نمادی ازقضاوت الهی است؛ عنصری آیینی که موجب‌گسست فرد از جهان مادی و دعوت به‌محاکمهٔ روح می‌شود (Turner,1969:98-99) .حضور مرگ، نقطهٔ آغاز سفر دراماتیکی است که در آن قهرمان، باید هرآنچه در دنیا داشته را پشت سر بگذارد.مضمون داوری نیز با صحنه‌هایی نمایان می‌شود که یدرمن در پی یافتن همراهانی برای رفتن نزد خداوند است. دوستان، خویشاوندان و حتی دارایی‌اش، یکی پس از دیگری او را ترک می‌کنند. این کنش‌ها نه‌تنها جنبه‌ی روایی دارند، بلکه مانند آیینی گذار عمل می‌کنند که در آن یدرمن باید از«منِ دنیوی» به«روح قابل داوری» تبدیل شود (Schechner,2003:74). از منظر دینی، این ساختار یادآور اندیشه‌های مسیحی دربارهٔ مرگ به‌مثابه آزمون نهایی است. یدرمن نمایندهٔ انسانی است که بدون آمادگی و بدون اعمال نیک، با مرگ مواجه می‌شود و تنها پس از توبه،

می‌تواند به رستگاری برسد. همان‌طورکه در الهیات قرون وسطی، نجات نه از طریق نَسَب و ثروت، بلکه از راه توبه، اعتراف و اعمال صالح حاصل می‌شود (Davidson,1980:197-198) در این روایت، اعمال نیک (Good Deeds) نه‌تنها تنها همراه یدرمن تا پایان مسیر است، بلکه در لحظه‌ی داوری الهی، نقش مدافع او را نیز ایفا می‌کند. این درون‌مایه، بازتابی از آموزه‌های دینی رایج درباره‌ی وزن اعمال در ترازوی روز جزاست .همچنین باید توجه داشت که مرگ در این نمایش، نه‌تنها پایان زندگی، بلکه آغاز فرآیندی آیینی برای تحول درونی است؛ همان‌گونه که ترنر در نظریه آیین گذار می‌گوید، «مرگ» در آیین، گذار از یک هویت به هویتی دیگر است: از انسان گناهکار به انسان توبه‌کار، از فرد اجتماعی به روح آماده‌ی داوری(Turner, 1969:101-102). با کنار هم گذاشتن این مضامین، می‌توان گفت که یدرمن نه‌تنها اثری نمایشی بلکه نوعی پرفورمنس آیینی مدرن است؛ اجرایی که با به صحنه‌آوردن مفهوم مرگ و قضاوت، مخاطب را نیز به بازنگری در ارزش‌های خود دعوت می‌کند.

کارکرد آیینی و تجربه نمایشی در یدرمن

نمایشنامه یدرمن را می‌توان در سطحی عمیق‌تر، نه‌تنها روایتی درباره‌ی مرگ، بلکه بازسازی یک آیین نمایشی دانست؛ آیینی که از ساختارهای کلاسیک مناسک گذار بهره می‌گیرد تا تماشاگر را درگیر یک تجربه‌ی دینی و تحول درونی کند. این ساختار، در چارچوب نظریه‌ی «آیین گذار» ویکتور ترنر به‌خوبی قابل تحلیل است.

ترنر درکتاب فرآیند آیینی(The Ritual Process)، آیین‌گذار راشامل سه مرحله اصلیمی‌داند: جداییSeparation)(گذار(Liminality) وبازپذیری Incorporation) (Turner, 1969:94-97).

در یدرمن، این ساختار به‌روشنی دیده می‌شود: جدایی: با ورود شخصیت «مرگ» به صحنه، یدرمن از زندگی دنیوی جدا می‌شود. دوستان و دارایی‌اش او را ترک می‌کنند.

گذار: یدرمن وارد وضعیت بینابینی (liminal) می‌شود. در این مرحله، او در وضعیتی ناپایدار بین مرگ و داوری قرار دارد؛ جایی که همراهی هیچ‌کس را ندارد، جز «اعمال نیک» که نماد بار معنوی اوست.

بازپذیری: در پایان، پس از توبه و ادای اعتراف، یدرمن در پیشگاه الهی پذیرفته می‌شود و روح او به رستگاری می‌رسد.

این سه مرحله، نمایش را از یک ساختار کلاسیک روایی، به سطحی آیینی ارتقا می‌دهد. ریچارد شکنر در نظریه‌ی «اجرای آیینی» معتقد است که نمایش می‌تواند همانند آیین، وضعیت مخاطب را تغییر دهد؛ اجرای یدرمن نه‌تنها تحولی در شخصیت اصلی، بلکه دعوتی به تحول درونی در مخاطب نیز ایجاد می‌کند(Schechner,2003:54-52).

عنصر مهم دیگر، ویژگی تکرارپذیری در ساختار آیینی این نمایش است. همان‌طور که مناسک دینی در زمان‌های خاصی از سال اجرا می‌شوند، یدرمن نیز به سنت اجرا در جشن سالانه‌ی سالزبورگ پیوند خورده است؛ هر سال در فضای بیرونی کلیسا، با شکوه آیینی خاصی برگزار می‌شود. این پیوند با مکان و زمان مقدس، وجه آیینی اثر را تشدید می‌کند.

ترنر همچنین در بحث «کمودیتاس»(communitas) از تجربهٔ اجتماعی اشتراکی در آیین‌ها سخن می‌گوید؛ در یدرمن نیز تماشاگر با تجربه‌ای جمعی از مرگ، داوری، و توبه مواجه می‌شود. این تجربه، یک مشارکت اجتماعی دینی را می‌سازد که تئاتر را از سرگرمی صرف، به سطحی مقدس ارتقا می‌دهد (Turner,1969:101-100). بنابراین، یدرمن تنها یک روایت اخلاقی نیست؛ بلکه نمایشی با ساختار آیینی، در قالب یک پرفورمنس دینی است. این ساختار، مخاطب را به بازیگرِ معنوی در مناسک رستگاری تبدیل می‌کند.

کارکرد تربیتی و دینی دراماتورژی یدرمن

نمایشنامه یدرمن، افزون بر ساختار روایی و آیینی خود، واجد کارکردی صریح در حوزه‌ی تعلیم اخلاق و دعوت به معنویت است. این نمایش با پیروی از سنت نمایش‌نامه‌های دینی قرون وسطی، درامی طراحی می‌کند که نه تنها تماشاگر را سرگرم، بلکه او را به تأمل در باب سرنوشت، مرگ، داوری و رستگاری وادار می‌سازد (Bevington,1975:117-115 (197,). (Davidson,1975:204-202). ساختاردراماتورژیک اثر به‌گونه‌ای است که تجربهٔ دراماتیک، همزمان تجربه‌ای اخلاقی و دینی نیز هست. از نظر نظریه‌پردازانی چون بیلینگتون و ترنر، این‌گونه نمایش‌ها در واقع پرفورمنس‌هایی از فلسفه‌ی اخلاق دینی هستند که مخاطب را از طریق تماشای نمایش، در فرآیندی غیرمستقیم اما عمیق از درونی‌سازی مفاهیم ارزشی قرار می‌دهند (Turner,1969:202-204). یدرمن از آغاز تا پایان با سؤالی هستی‌شناسانه دست وپنجه نرم می‌کند: چه چیزی در هنگام مرگ همراه ما خواهد بود؟ این پرسش، تماشاگر را از همان لحظهٔ ظهور شخصیت «مرگ» درگیر می‌کند و در ساختاری پله‌پله، او را به این نتیجه می‌رساند که تنها اعمال نیک می‌توانند ضامن نجات انسان باشند. این فرآیند دقیقاً همان چیزی‌ست که می‌توان آن را دراماتورژی تربیتی نامید: ساختاری دراماتیک که هدفش برانگیختن بینش اخلاقی‌ست، نه صرفاً بیان داستان. در این راستا، شخصیت «اعمال نیک» واجد کارکردی شبه‌پیامبرانه است؛ او بر خلاف سایر شخصیت‌ها، تا پایان با یدرمن می‌ماند و گواهی بر شایستگی معنوی او می‌دهد. به همین دلیل می‌توان گفت در یدرمن، عمل و کنش اخلاقی، نه‌تنها موضوع روایت، بلکه شخصیت مرکزی نمایش است.

ریچارد شکنر نیز از منظر پرفورمنس، نمایش‌هایی همچون یدرمن را نوعی «اجرای تجسم‌یافتهٔ معنا» می‌داند؛ به‌عبارت دیگر، معنا نه به‌صورت خطابه یا آموزهٔ مستقیم، بلکه از طریق تماشای بدن و کنش در صحنه منتقل می‌شود. در این چارچوب، دراماتورژی یدرمن کارکردی دینی دارد: پیوند زدن ذهن مخاطب با دغدغه‌های نجات و حساب‌رسی، از طریق تجربهٔ بدنی تماشای نمایش(Schechner, 2003:88). از دیگر سو، موقعیت اجرایی نمایش نیز در تجربهٔ دینی مخاطب تأثیر دارد. اجرای سالانه‌ی یدرمن در میدان روبه‌روی کلیسای جامع سالزبورگ، عملاً مخاطب را به مشارکت در آیینی شهری و جمعی فرا می‌خواند؛ همانند یک موعظه‌ی بصری. این ترکیب مکان مقدس، زمان خاص، و موضوع مرگ، تأثیری هم‌ارز با موعظه‌های مذهبی ایجاد می‌کند. در نتیجه، یدرمن نه‌فقط نمایشی دربارهٔ مرگ، بلکه ابزاری تربیتی و الهیاتی برای تفکر دربارهٔ چگونه‌زیستن است؛ تئاتری که نه برای سرگرمی، بلکه برای «یادآوری مرگ(memento mori) ساخته شده است.

تطبیق مفاهیم نمایشی یدرمن با آموزه‌های اسلامی و آیات قرآن

نمایشنامه یدرمن، گرچه ریشه در سنت مسیحی دارد و در بستر فرهنگی اروپای کاتولیک شکل گرفته است، اما واجد مؤلفه‌هایی است که با مفاهیم اسلامی، به‌ویژه در حوزهٔ الهیات مرگ، حسابرسی اعمال، شفاعت و رستگاری هم‌پوشانی دارند. در این بخش، کوشیده می‌شود مفاهیم محوری این اثر در پیوند با آیاتی از قرآن و آموزه‌های اسلامی بررسی شود تا امکان گفت‌وگو و اقتباس میان‌فرهنگی بهتر درک گردد.

الف) مرگ به‌مثابهٔ نقطهٔ گذار: از دنیا به آخرت

در یدرمن، مرگ شخصیتی عینی و فعال است که همچون فرستاده‌ای الهی، انسان را از زندگی روزمره جدا می‌کند و به سوی داوری فرا می‌خواند. این تصویر از مرگ، به‌خوبی با درک اسلامی از «ملک‌الموت» (فرشته‌ی مرگ) هم‌راستا است:«قُلْ يَتَوَفَّاكُم مَّلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ»(سجده/ ۱۱). همچنین، در قرآن مرگ نه پایان، بلکه آغاز فرآیند داوری و رجعت به سوی خداست (طباطبایی, ۱۳۸۶،ج۱۷: ۲۲۹). در یدرمن نیز، سفر معنوی با مرگ آغاز شده و به آگاهی دینی و بازپذیری در پیشگاه خدا ختم می‌شود.

ب) شفاعت و اعمال نیک؛ یاران انسان در روز داوری

مفهوم «اعمال نیک» که تنها همراه وفادار یدرمن در مسیر مرگ است، در الهیات اسلامی نیز جایگاه محوری دارد. قرآن کریم بارها به وزن‌کشی اعمال در روز قیامت اشاره می‌کند:«فَمَن

یَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَیْرًا یَرَهُ ❋وَمَن یَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا یَرَهُ»(زلزال، آیات ۷-۸) همچنین در آیه‌ای دیگر آمده است:«وَنَضَعُ الْمَوَازِینَ الْقِسْطَ لِیَوْمِ الْقِیَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَیْئًا»(انبیاء، آیه ۴۷)

در نمایشنامه یدرمن، (Good Deeds) اعمال نیک، شخصیتی انسانی و مؤنث است که در هنگام ورود یدرمن به دادگاه الهی، نقش شفیع او را ایفا می‌کند. این شبیه‌سازی دقیقاً با مفهوم شفاعت در اسلام قابل تطبیق است، هرچند در اسلام، شفاعت تنها برای کسانی پذیرفته است که خود نیز با ایمان و عمل صالح همراه باشند (مطهری، ۱۳۸۴: ۴۸).

پ) نقد وابستگی به دنیا و ناپایداری امور مادی

یکی دیگر از مفاهیم برجسته در یدرمن، ترک تدریجی دارایی، خویشاوندان، دوستان و حتی علم دنیوی در لحظهٔ مرگ است. در اسلام نیز، چنین تفکیکی میان «باقیات الصالحات» و «متاع فانی» به‌وضوح دیده می‌شود: «الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِینَةُ الْحَیَاةِ الدُّنْیَا وَالْبَاقِیَاتُ الصَّالِحَاتُ خَیْرٌ عِندَ رَبِّکَ ثَوَابًا وَخَیْرٌ أَمَلًا»(کهف، آیه ۴۶). نمایش با تأکید بر ترک‌گویی دنیا در آستانهٔ مرگ، مخاطب را به ارزیابی اولویت‌هایش دعوت می‌کند؛ همان پیامی که در اندیشهٔ اسلامی با مفهوم زهد و تذکر به مرگ (ذکر الموت) شناخته می‌شود (جوادی آملی، ۱۳۹۰: ۲۵۲).

ت) کارکرد آیینی، مشارکت اخلاقی و دعوت به توبه

در ساختار آیینی یدرمن، مرگ فرصتی برای توبه و بازسازی معنوی فراهم می‌کند؛ عنصری که در آموزه‌های اسلامی به‌شدت توصیه شده است:«إِنَّ اللّهَ یُحِبُّ التَّوَّابِینَ وَیُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِینَ» (بقره، آیه ۲۲۲). همچنین در سورهٔ تحریم (آیه ۸) آمده است: «یَا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا تُوبُوا إِلَی اللّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا» در نمایش، اعتراف یدرمن به گناه، یاری «اعمال نیک»، و پذیرش الهی، مجموعه‌ای آیینی خلق می‌کند که در اسلام نیز در قالب نماز توبه، ذکر و اعتراف درونی قابل درک است.

جمع‌بندی تطبیقی: تطبیق مفاهیم کلیدی نمایشنامه یدرمن با آموزه‌های اسلامی نشان می‌دهد که گرچه بستر فرهنگی و دینی دوگانه است، اما مفاهیم جهان‌شمول اخلاق دینی چون مرگ، حساب، توبه، اعمال نیک و ترک دنیا، به‌مثابه عناصر مشترک، قابل اقتباس و بومی‌سازی‌اند.

این تطبیق نه‌تنها امکان بازآفرینی درام دینی در زمینهٔ فرهنگی ایران را فراهم می‌کند، بلکه تئاتر را به‌عنوان ابزاری برای بازتولید تربیت معنوی در جامعهٔ معاصر معرفی می‌کند. استفاده از عناصر بومی و قرآنی در چارچوب الگوی یدرمن می‌تواند به خلق آثاری منجر شود که هم در فرم نمایشی موفق باشند و هم در انتقال مفاهیم قدسی به مخاطب امروز.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تحلیل ساختار درام دینی در نمایشنامۀ یدرمن، اثر هوگو فون هافمنستال، و بررسی عناصر روایی، آیینی و مفهومی آن انجام شده است. تحلیل انجام‌شده در این مقاله نشان می‌دهد که یدرمن نه‌تنها ادامه‌دهندۀ سنت نمایش‌نامه‌های اخلاقی قرون وسطی است، بلکه با بازآفرینی ساختاری و معنایی آن سنت در قالبی آلکلریکال، به الگویی تازه برای نمایش دینی معاصر تبدیل شده است. نمایشنامۀ یدرمن اثر هوگو فون هافمنستال، نمونه‌ای درخشان از بازآفرینی معاصر یک سنت دیرینۀ نمایشی است که با بهره‌گیری از ساختارهای اخلاقی و آیینی نمایش‌های قرون وسطی، مفاهیم متافیزیکی و الهیاتی را به‌شیوه‌ای دراماتیک و زنده به صحنه می‌آورد. پژوهش حاضر با تمرکز بر تحلیل ساختار دراماتورژیک، پیرنگ، شخصیت‌پردازی تمثیلی، مضامین معنوی، و کارکردهای آیینی این نمایشنامه، نشان داده است که چگونه یدرمن توانسته است توازنی میان فرم نمایشی و محتوای دینی برقرار سازد. این اثر نه‌تنها بازتاب‌دهنده‌ی مفاهیم محوری آیین مسیحی چون گناه، توبه، شفاعت و رستگاری است، بلکه از منظر ساختار روایی نیز، الگویی کلاسیک و آیینی از مواجهه‌ی انسان با مرگ و داوری را به نمایش می‌گذارد؛ الگویی که در فرهنگ‌ها و ادیان دیگر نیز، از جمله در اسلام، با آموزه‌هایی هم‌راستا قابل تطبیق است. تحلیل‌های صورت‌گرفته نشان داد که یدرمن صرفاً یک متن ادبی یا نمایشی نیست، بلکه در قالب یک آیین بازنمایی‌شده، مخاطب را به تجربه‌ای معنوی و اخلاقی فرامی‌خواند.

از این‌رو، مطالعه‌ی تطبیقی و روایت‌محور این نمایشنامه، امکان ارائه‌ی الگویی بومی‌شده برای خلق درام‌های دینی معاصر را نیز فراهم می‌آورد؛ الگویی که با بهره‌گیری از سنت‌های دراماتیک جهانی، می‌تواند در بافت فرهنگی و دینی ایران نیز احیا و بازآفرینی شود. در ادامه، بر پایه‌ی یافته‌های پژوهش، به بررسی دقیق‌ترِ اهداف، سؤالات و فرضیۀ تحقیق و میزان تحقق آن‌ها پرداخته خواهد شد. گونه‌ای از نمایش‌نامه‌های دینی قرون وسطی که در آن مفاهیم اخلاقی، اعتقادی و الهیاتی در قالب شخصیت‌های نمادین تجسم می‌یابند.

Alclerical Drama: نمایش‌هایی با درون‌مایۀ دینی که مستقل از نهاد کلیسا تولید و اجرا می‌شوند و بر تجربۀ فردی و اخلاق شخصی تأکید دارند.

واژه‌ای قرآنی به‌معنای «پاک‌سازی درونی»، که در متون اسلامی در پیوند با آمادگی برای مرگ و لقاءالله به‌کار می‌رود. اصطلاحی در ادبیات و نمایش به‌معنای«تمثیلی»، اشاره به شیوه‌ای از روایت که شخصیت‌ها، مکان‌ها و رخدادها نماینده‌ی مفاهیم انتزاعی چون مرگ،

فضیلت، گناه یا نجات هستند. در نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی، این سبک روایت با هدف انتقال آموزه‌های اخلاقی و الهیاتی رایج بوده است.

ویکتور ترنr (Victor Turne)، انسان‌شناس بریتانیایی، نظریه‌پرداز آیین‌های گذار در جوامع سنتی و مدرن است. رفتار بازتولیدشده، اصطلاحی‌ست از ریچارد شکنر که اشاره دارد به کنشی که پیش‌تر شکل گرفته و اکنون در اجرای نمایشی بازآفرینی می‌شود.

اصطلاحی برگرفته از مردم‌شناسی آیینی که به مرحله‌ی میانی در مناسک گذار اشاره دارد؛ مرحله‌ای که فرد دیگر به وضعیت پیشین تعلق ندارد و هنوز وارد وضعیت جدید نشده است. در نظریهٔ ترنر، تجربه‌ای از وحدت اجتماعی و هم‌زیستی بدون سلسله‌مراتب است که در بطن مناسک و آیین‌های جمعی شکل می‌گیرد؛ نوعی تجربهٔ مقدس از اجتماع.

اصطلاح (memento mori) یک عبارت لاتین است که ترجمه‌اش می‌شود: «به یاد داشته باش که خواهی مرد» یا «مرگ را به یاد داشته باش». در سنت مسیحی و فلسفه‌ی اخلاق، اشاره به یادآوری همیشگی مرگ دارد؛ هدف آن، تشویق انسان به زندگی اخلاقی، توبه، و پرهیز از دلبستگی افراطی به دنیا است. این مفهوم در ادبیات و هنر مسیحی (به‌ویژه قرون وسطی) بسیار پرکاربرد بوده و هدفش این بوده که به مخاطب یادآوری کند زندگی زودگذر است و باید برای رستگاری آمادگی داشت. در یدرمن، کل ساختار روایی نمایش می‌تواند به‌عنوان یک (memento mori) در نظر گرفته شود. در سنت مسیحی، مرگ غالباً به عنوان داوری شخصی تلقی می‌شود، اما در اسلام، علاوه بر داوری فردی، بر حسابرسی نهایی در قیامت نیز تأکید شده است.

شفاعت در اسلام، برخلاف تصور برخی مکاتب مسیحی، امری مشروط به رضایت خدا و شایستگی شفاعت‌پذیر است (ر.ک: قرآن، طه، آیه ۱۰۹).

برخلاف سنت کاتولیکی که اعتراف را در مقابل کشیش انجام می‌دهد، در اسلام، توبه امری درونی و مستقیم با خداوند است.

منابع

۱. جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۹۰). ***مرگ از منظر قرآن***. قم: اسراء.

۲. طباطبایی، سیدمحمدحسین. (۱۳۸۶). ***تفسیر المیزان***. ج۱۷. قم: دفتر نشر اسلامی.

۳. مطهری، مرتضی. (۱۳۸۴). ***عدل الهی***. تهران: صدرا.

٤. Abrams, Meyer Howard. (1999). ***A glossary of literary terms (7th ed.).*** Boston, MA: Heinle & Heinle Publishers.

٥. Bevington, David. (1975). ***Medieval drama***. Boston, MA: Houghton Mifflin.

٦. Davidson, Clifford. (1980). ***Drama and art: Plays and their meaning from ancient Greece to the present***. New York, NY: AMS Press.

٧. Frye, Northrop. (1957). ***Anatomy of criticism: Four essays***. Princeton, NJ: Princeton University Press.

٨. Schechner, Richard. (2003). ***Performance theory***. London & New York: Routledge.

٩. Smart, Ninian. (1999). **The world's religions: Old traditions and modern transformations**. Cambridge: Cambridge University Press.

١٠. Turner, Victor. (1969). **The ritual process: Structure and anti-structure.** Chicago, IL: Aldine Publishing.

Narrative Analysis and Religious Concepts in Hugo von Hofmannsthal's Jedermann

Seyed Hossein Rezaye Esfahani , Faezeh Goneydi

This article analyzes Hugo von Hofmannsthal's Jedermann (Everyman), a modern Austrian adaptation of the medieval morality play. The study aims to examine the play's narrative structure, allegorical characterization, and theological motifs, while demonstrating its potential for contemporary cultural adaptation. Using an analytical-descriptive approach and drawing onVictor Turner's theory of ritual process and Richard Schechner's performance theory, the research situates Jedermann within the broader tradition of religious drama .Findings indicate that the play follows the tripartite structur of separation,liminality,and incorporation, transforming the narrative into a ritualized performance rather than a simple linear plot. Characters such as Wealth, Kinship, Fellowship, Knowledge, and especially Good Deeds function as allegorical embodiments of moral and social values. Ultimately, only Good Deeds remains with the protagonist before divine judgment, underscoring the centrality of virtuous action. Themes of death, judgment, intercession, and salvation are highlighted as the moral foundation of the drama, emphasizing its ethical and didactic dimensions .The comparative section demonstrates that these motifs align with Islamic teachings, particularly Qur'anic perspectives on the Angel of Death, accountability of deeds, the enduring value of al-baqiyat al-salihat, and the necessity of repentance. Such parallels reveal the universality of ethical concerns across the Abrahamic religions and provide a framework for localized adaptations in Iranian religious theater. The study concludes that Jedermann functions as a living model of religious dramaturgy, capable of addressing both spiritual traditions and the moral challenges of modern audiences.

Jedermann; Hofmannsthal; Religious Drama; Morality Play; Allegory; Death; Salvation; Ritual Performance

۱۴۰۴۰۶۲۰۱۲۱۷۶۲۲:کد مقاله

کارکرد ادبی و دینی آیات قرآنی در حکایات مجمع‌النوادر (نگارش ۹۰۳ هــق) فیض‌الله بنبانی (زنده: ۹۰۷ هــق)

رعنا جوادی[۱]

چکیده

با ورود اسلام به ایران و گسترش زبان عربی، بهره‌گیری از آیات قرآن در متون نثر فارسی، به‌ویژه در قالب حکایت‌نویسی، به روشی رایج برای تزیین کلام، تأکید بر معنا و انتقال پیام‌های اخلاقی و اعتقادی تبدیل شد. در این میان، مجمع‌النوادر فیض‌الله بن حسام بنبانی (زنده۹۰۷ق)، به دلیل استفاده از منابع متنوع و معتبر در حکایت‌نویسی، یکی از آثار مهم در ادبیات فارسی است، که کارکرد آیات در حکایت‌نویسی فارسی را در آثار نگاشته شده پیش از خود، به خوبی نمایان می‌سازد. در حکایات مجمع النوادر، آیات قرآنی نه به صورت عنصر بیرونی و تحمیلی، بلکه در پیوندی طبیعی با متن روایت به‌کار گرفته شده‌اند، گاه در قالب گفتگو میان شخصیت‌ها، گاه از زبان راوی و گاه به صورت تلمیح و ترکیب‌های قرآنی. این حضور چندوجهی آیات سبب شده است که حکایات علاوه بر بُعد داستانی و سرگرم کنندگی، از قدرت تأثیر گذاری بیشتری در ساحت پندواندرز برخوردار شوند. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که آیات در این اثر برای توصیف و تزیین متن، بیان دعا و تبرک، تثبیت اعتقادات و وقایع تاریخی، اثبات مدعا و بیان احکام شرعی به‌کار رفته‌اند. افزون بر آن، در مجادلات، استدلال‌ها، کنایه‌ها و طنزهای حکایات نیز نقش‌آفرینی کرده و بر زیرکی، حاضر جوابی و هوش شخصیت‌ها تأکید دارند. این استفاده هوشمندانه، هم پیوند معنوی متن با آموزه‌های دینی را تقویت کرده و هم مهارت نویسنده در آرایش و بلاغت نثر را نشان می‌دهد و به انسجام و تأثیرگذاری حکایات کمک شایانی کرده است.

کلیدواژه‌ها: فیض‌الله بنبانی، مجمع‌النوادر، حکایت‌نویسی، آیات.

---

[۱]. گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد ورامین ـ پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، تهران، ایران..
ircofkaraj.javadi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۷/ ۱۴۰۴/۰۸

مقدمه

با ورود اسلام به ایران و گسترش زبان عربی، بهره‌گیری از آیات قرآن کریم و احادیث نبوی در متون فارسی رواجی چشمگیر یافت. این حضور نه تنها نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق نویسندگان با فرهنگ دینی بود، بلکه به متن قدرت اقناعی، جنبه‌ای تربیتی و زیبایی بلاغی می‌بخشید. در میان گونه‌های مختلف نثر فارسی، حکایت‌نویسی جایگاهی ویژه دارد؛ چرا که حکایت به‌مثابهٔ روایتی کوتاه و پندآموز، همواره در پی رساندن معنا در کمترین حجم کلام بوده است. از این منظر، آیات قرآن با ایجاز و بلاغت ذاتی خود، ابزاری کارآمد برای تقویت بُعد معنایی و اثرگذاری حکایات به شمار می‌آیند. یکی از نمونه‌های شاخص در این زمینه، مجمع‌النوادر اثر فیض‌الله بن زین‌العابدین بن حسام بنبانی، ملقّب به ملک‌القضات و صدر جهان است. بنبانی از رجال سیاسی، مورخان و عالمان سدهٔ نهم هجری در دربار سلاطین گجرات هند به شمار می‌رفت و در کنار مناصب سیاسی، در عرصهٔ نگارش نیز اثری ارزشمند پدید آورد. مجمع‌النوادر مجموعه‌ای است از داستان‌ها و روایات گوناگون از اقشار مختلف جامعه (زنان، سلاطین، وزرا، نحات، بخلا، اسخیا و...) که در قالب چهل«نادره» تنظیم شده است. در این کتاب، در کنار ایجاد تفریح خاطر، آموزه‌های اخلاقی و تربیتی و نکات حکمی نیز گنجانده شده است.

بنبانی در این اثر با بهره‌گیری گسترده از آیات قرآن، توانسته است پیوندی طبیعی میان متن فارسی و کلام وحی برقرار کند؛ به گونه‌ای که حضور آیات نه تنها حالت تصنعی ندارد، بلکه انسجام متن را تقویت کرده و معنای حکایات را ژرف‌تر ساخته است. او گاه کل آیه و گاه بخشی از آن را در حکایت می‌آورد و حتی در مواردی تنها به یک واژه قرآنی بسنده می‌کند تا ایجاز متن را حفظ کند؛ مانند کاربرد واژگانی چون: لَیَسْتَخْلِفَنَّهُمْ، قَطَّعْنَ أَیْدِیَهُنَّ، اسْتَأْجِرْهُ و ذَاتَ بَهْجَةٍ. ویژگی بارز حکایات مجمع‌النوادر، گفت‌وگوهای فراوان آن است که در انتقال معنا نقشی محوری دارند. بنبانی با مهارت زبانی و تسلط بر ظرایف قرآنی توانسته است دیالوگ‌هایی فشرده، موجز و در عین حال نافذ بیافریند که علاوه بر پیشبرد روایت، در شخصیت‌پردازی و انتقال مفاهیم اخلاقی و تربیتی نیز نقش مؤثری دارند. از این منظر، بررسی کارکرد آیات در حکایات مجمع‌النوادر می‌تواند چشم‌اندازی تازه در مطالعهٔ نسبت میان متن دینی و حکایت‌نویسی فارسی ارائه دهد.

پیشینه تحقیق

دربارۀ مجمع‌النوادر مقاله‌ای تحت عنوان «طبقات محمود شاهی و مجمع‌النوادر فیض‌الله بنیانی» از عبدالحی حبیبی (یغما، ۱۳۳۲ش، س۶، شم۱) موجود است.

مقالۀ «مقایسه ساختار حکایات مجمع النوادر بنبانی و بهارستان جامی با تاکید بر آبشخور آن‌ها»؛ از رعنا جوادی، علیرضا قوجه زاده، زهرا سلیمانی، در مجلۀ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) دوره ۱۵ زمستان ۱۴۰۲ شماره ۵۸ (۴۷۸ – ۵۰۰).

دو مقالۀ دیگر از همین نویسندگان با عنوان«شیوه پردازش و تأثیرپذیری بنبانی در نقل روایات و حکایات مجمع‌النوادر از نثرالدرالمحاضرات آوی» در مجلۀ مطالعات نقدادبی، بهار و تابستان ۱۴۰۱ـ شماره ۵۲ (۱۵۵ تا ۱۷۰) و «مجمع النوادر (مجموعه گزاره‌های روایی)» در ویژه نامۀ نامه فرهنگستان(شبه قاره) ۱۴۰۰ شماره ۱۲ ۱۳۱-۱۴۲ به چاپ رسیده است.

همچنین مقاله‌ای با عنوان «مجمع‌النوادر بنبانی، حلقه اتصال حکایت‌نویسی فارسی از رساله دلگشا زاکانی تا لطایف‌الطوایف علی‌صفی» در فصلنامه دانش (مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان)، شمارۀ ۱۵۶-۱۵۷، (۳۹ تا ۶۴) به چاپ رسیده است.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوۀ توصیفی ـ تحلیلی و بر پایۀ منابع کتابخانه‌ای انجام شده و به بررسی چگونگی به‌کارگیری آیات قرآن کریم در حکایات کتاب مجمع‌النوادر اثر فیض‌الله بنبانی می‌پردازد. هدف اصلی آن، نشان دادن نقش آیات در زیبایی، انسجام و اثرگذاری حکایات و تبیین این نکته است که آیات در این اثر نه به‌عنوان زینتی بیرونی، بلکه به‌صورت طبیعی و درون‌متنی استفاده شده‌اند. همچنین، کارکرد آیات در حوزه‌های توصیف، تلمیح، استدلال، کنایه، طنز، دعا، تبرّک و انتقال آموزه‌های اخلاقی و دینی تحلیل می‌شود.

معرفی مجمع‌النوادر و مؤلف آن

فیض‌الله بن زین‌العابدین بن حسام بنبانی، که به لقب ملک‌القضات صدر جهان شهرت یافته است، از رجال دانش‌پرور و سیاستمداران سدۀ نهم هجری به شمار می‌رود. او در عهد سلطنت محمود شاه‌بن احمدشاه بن مظفرشاه بیگره، پادشاه گجرات هند (حکومت: ۸۶۳ تا ۹۱۷ق) می‌زیست. خاندان او در دربار گجرات جایگاهی ممتاز داشتند و جدّش قاضی حسام‌بن صدر نیز به لقب «ملک‌القضات و صدر جهان» شناخته می‌شد. بنبانی از کودکی در فضایی علمی پرورش یافت و نخستین مطالعاتش در حوزه علوم ادبی، از جمله کافیه در نحو، صورت گرفت. پس از آن با ورود به دربار، به زودی در زمرۀ نزدیکان پادشاه درآمد و در مناصب گوناگون

سیاسی و علمی حضور یافت. مهم‌ترین جایگاه او منصب قاضی‌القضاتی و مأموریت سفارت در محمدآباد دکن در سال ۹۰۷ق بود.

اثر ارزشمند او مجمع‌النوادر است که در حدود سال ۹۰۳ق، در روزگار سفارتش در محمدآباد و به مناسبت چهلمین سال جلوس سلطان محمود شاه، تألیف شد. این کتاب از یک مقدمه، چهل «نادره» و یک خاتمه تشکیل شده و مشتمل بر حکایات و روایاتی متنوع است؛ از سرگذشت پیامبر اسلام(ص) و فضایل امام علی(ع) گرفته تا داستان‌هایی دربارۀ پادشاهان، امیران، عابدان، شاعران و حتی طبقات مختلف جامعه مانند زنان، جوانان، بخیلان و ساده‌دلان. همین تنوع سبب شده که مجمع‌النوادر نه تنها جنبه ادبی، بلکه ارزش اجتماعی و فرهنگی چشمگیری داشته باشد.روش بنبانی در انتخاب و روایت حکایات بر ایجاز و اختصار استوار است. او کوشیده است تا مطالب را چنان ساده و روان بازگو کند که برای همگان قابل درک باشد. افزون بر این، در خلال روایت‌ها تجربه‌ها و مشاهدات شخصی خود را نیز می‌افزاید. یکی از نوآوری‌های او، تنظیم کتاب در قالب موضوعی و طبقه‌بندی‌شده است که در آثار پیش از وی سابقه چندانی نداشت و همین امر به اثر چهره‌ای تازه بخشیده است. مجمع‌النوادر را باید تلفیقی از میراث پیشین و ابتکارهای شخصی مؤلف دانست؛ اثری که هم به تداوم سنت حکایت‌نویسی یاری رسانده و هم با نگاه تازه در گزینش و تنظیم روایت‌ها، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ نثر فارسی یافته است (دربارۀ بنبانی و مجمع‌النوادر ر.ک: بنبانی، ۱۴۰۲: مقدمه).

بحث و بررسی

در بررسی متون ادبی و ارزیابی ارزش‌های ادبی باید به این نکته توجه نمود که چه عاملی باعث ارزش هنری و ماندگاری آن متن می‌شود و نویسنده چه شیوه‌ای را برای اقناع مخاطب و ابلاغ معانی اثر خود به کار برده‌است. یکی از این روش‌ها استفاده از آیات و احادیث نبوی می‌باشد که نویسنده در کنار زینت کلام، برای انتقال معنا، اثبات ادعای سخن خود و داشتن متنی تأثیرگذار از آن استفاده نموده‌است. چنانکه درمواردی، بدون دانستن اشارات و تلمیحات قرآنی موجود در متون، مطالب آن‌ها قابل درک و دریافت نمی‌باشد.

کاربرد قرآن و حدیث در ادب فارسی بسیار گسترده‌است و نویسندگان هر دوره تأثیرپذیری و هدف‌های ذوقی و انگیزشی متفاوتی را در کاربرد آیات دنبال می‌کردند. پس نمی‌توان آن را به چند صنعت بدیعی محدود کرد. «استفاده از آیات و احادیث در نثر و نظم پارسی از قرن چهارم تا نیمه اول قرن پنجم در حدی که در رساندن معنای کلام مفید واقع شود، استفاده می‌شده بعد از آن، از نیمۀ اول قرن پنجم به بعد و با تسلط سلطان محمود به ری توجه آنان

به صوفیان و حکومت بغداد، رواج زبان عربی و توجه به معارف اسلامی و تاسیس مدارس علمی و خانقاه‌ها، همه و همه باعث می‌شوند که تغییراتی در نثر و نظم حاصل شود، ک یکی از بارزترین این تغییرات استفاده از آیات و احادیث هم در حوزۀ معنایی وهم در جهت آراستن کلام در حدی متعارف و خالی از تکلف است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۷-۷۶). سعی نگارندگان مقاله بر آن است تا هنر و سبک بنبانی و بلاغت او را در بحث به کاربرد آیات در مجمع‌النوادر را بررسی کنند.

توصیف و تشبیه

بنبانی در مجمع‌النوادر از آیات قرآن برای توصیف زیبایی‌ها و ویژگی‌های یک مکان بهره می‌گیرد. این استفاده بیشتر جنبه ادبی و بلاغی دارد تا استدلالی. برای مثال، در توصیف شهر مکرّم «محمّدآباد»، المعروف به قلعه چانپانیر اینگونه می‌آورد:

«شهری که﴿ارَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الّتِی لَمْ یُخْلَقْ مِثْلُهَا فِی الْبِلَادِ﴾ صفت اوست و ﴿بلدة طیبة و ربّ غفور﴾ نعمت اوست﴿وَالْبَلَدُ الطَّیِّبُ یَخْرُجُ نَبَاتُهُ بِإِذْنِ رَبِّهِ﴾ گویا در باب اوست ﴿وَ مَنْ دَخَلَهُ کَانَ آمِنًا﴾ خاصیّت اوست﴿وَجَعَلْنَا فِیهَا رَوَاسِیَ شَامِخَاتٍ﴾ ذکر رفعت قلعة اوست،﴿أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِی السَّمَاءِ﴾ بیان حال اوست،﴿فَرَوْحٌ وَرَیْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِیمٍ﴾ چنانستی که در شأن ریاض و بساتین اوست،﴿لَکُمْ فِیهَا فَوَاکِهُ کَثِیرَةٌ وَمِنْهَا تَأْکُلُونَ﴾ ذکر فراخی نعمت اوست﴿وَ فِیهَا مَا تَشْتَهِیهِ الْأَنْفُسُ وَتَلَذُّ الْأَعْیُنُ﴾ طراز کسوت اوست﴿وَ أَنتُم فِیهَا خَالِدُونَ﴾ مگر در باب ساکنان و متوطّنان اوست» (بنبانی، ۱۴۰۲: ۳).

در حکایات دیگر نیز این نوع استفاده از آیات برای وصف زیبایی اماکن دیده می‌شود، برای نمونه: «هارون‌الرّشید را سرایی نو بنا کردند. آن روز که در آن بارداد، ابوالعدیل اندر آمد. هارون گفت: کیف تری دارنا هذه؟ فقال: ﴿وَ جَنَّةٍ عَرْضُهَا کَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِینَ﴾. هر تحفه‌ای که در آن روز آورده بودند، فرمود تا همه بدو دادند» (همان: ۵۰).

در اینجا، ابوالعدیل سرای جدید خلیفه را بهشت تشبیه می‌کند. «شمس‌المعالی، در جرجان، در کوشک سفالین، حوضخانه بنا فرمود. چون تمام شد، فضلای دولت را حاضر کرد و گفت: چیزی بگویید که لایق حوضخانه باشد تا بر دیوار آن نقش کنند. هریکی چیزی می‌گفتند، بعضی به نظم و بعضی به نثر. و شمس‌المعالی را از آن اقوال، هیچ قبول نمی‌افتاد تا فرید تُرک درآمد و ایشان را در فکر و حیرت دید. روی به نقّاش کرد و گفت: بنویس، بِسْمِ اللّهِ الرّحْمَنِ

الرّحِیمِ ﴿هَذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَاب﴾. شمس‌المعالی فرمود تا دیهی که چهارهزار دینار ارتفاع آن بود، بر فرزندان او وقف کردند.» (همان). فرید تُرک، زیبایی و کارایی حوضخانه را به زیبایی و کارایی آبی که در قرآن برای حضرت ایوب (ع) توصیف شده، تشبیه می‌کند و به همین دلیل بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد.

رمز

در داستان سلطان محمود و القادر بالله، سلطان با غرور و تهدید از ویرانی دارالخلافه سخن می‌گوید. القادر بالله درپاسخ، فقط چند حرف و آیه می‌نویسد: «...خلیفه جواب نوشت. در سطر اوّل نامه،«بسم‌الله الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ» و در سطر دوم، «الم»؛ یعنی:«الف لام میم» و در آخر نامه﴿الحمدلله ربّ العالمین﴾ و هیچ دیگر ننوشت. سلطان و سایر منشیان در فکر شدند که این چه سخن مرموز است و هیچ درنیافتند تا آخرالامر ابوبکر قهستانی گفت: حضرت سلطان نبشته بود که خاک دارالخلافت تو را به پشت پیلان در غزنین آورم. خلیفه در جواب نبشت:﴿أَلَمْ تَرَ کَیْفَ فَعَلَ رَبُّکَ بِأَصْحَابِ الْفِیلِ﴾. پس سلطان به هوش گشت و از خلیفه عذر خواست.» (همان: ۴۵).

این پاسخ، تهدید سلطان را با یادآوری داستان نابودی فیل‌های ابرهه، به طور غیرمستقیم خنثی می‌کند و به او هشدار می‌دهد که خداوند قادر به نابودی هر قدرتی است. در حکایت عبدالجبّار، کاتب هوشمند برای نجات جان دوستش، احمد بن رافع، با استفاده از حروف «ا» و «ن» به صورت رمز در گوشهٔ نامه اقدام می‌کند:

«...احمد رافع را این معنی نیک دشوار نمود و با خود گفت: کاشکی من خود، کاتب نبودمی تا دوستی چنین به خطّ من کشته نشدی. امّا چاره نداشت، نامه را بنوشت و این آیهٔ کریمه ﴿أَنْ یُقَتَّلُوا أَوْ یُصَلَّبُوا﴾، برگوشهٔ نامه ثبت کرد. با خویش تعقّل کرد و گفت: هر چند این رمز، او در نیابد، امّا من شرط محبّت به جا آورده باشم. پس نامه را تمام کرد و به قلم باریک از یک طرف نامه الفی بکشید و از آن طرف نونی، یعنی﴿أَنْ یُقَتَّلُوا﴾ و نامه را به عرض امیر رسانید، مُهر کردند و به جمّازه‌سواری دادند تا به نزد ابوعلی آورد. عبدالجبّار پیش او حاضر بود، به وی دادند تا مُهر بگشاید و بخواند. چون عبدالجبّار در عنوان نامه نگاه کرد از طرفی حرف الف دید و از طرفی حرف نون، در حال این آیهٔ کریمه به یادش آمد که ﴿أَنْ یُقَتَّلُوا أَوْ یُصَلَّبُوا﴾» (همان).

تلمیح

تلمیح در لغت به معنای«به گوشه چشم نگریستن» است (ابن‌منظور، محمدبن مکرم، لسان‌العرب، ذیل «لمح») و در اصطلاح، اشاره به آیه، حدیث، مَثَل، داستان یا شعری مشهور با حداقل کلمات است تا با تداعی شدن آن‌ها مقصود گوینده واضح‌تر و مطلبش مؤثرتر شود (تفتازانی، ۱۴۰۷ ق: ۴۷۵/۱). در ادب فارسی، تلمیح را نوعی از ایجاز، یعنی دلالت الفاظ اندک بر معانی بسیار دانسته‌اند (شمس‌قیس، ۱۳۷۳: ۳۲۵)؛ توضیح آنکه گاه شاعر ضمن اشاره‌ای مختصر به روایتی یا داستانی، مطالب بسیاری را به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد و به همین سبب استفاده از این آرایه، همواره در ادب فارسی دارای بسامدی درخور توجه بوده است. صنعت تلمیح معمولاً بر دو ژرف ساختِ تشبیه و تناسب مبتنی است، زیرا اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی میان منظور گوینده و مطلب مورد تلمیح در نظر است و ثانیاً میان اجزاء موضوعِ تلمیح تناسب وجود دارد (شمیسا، ۱۳۶۸: ۹۰).

در حکایات مجمع‌النوادر تلمیح یکی از پرکاربردترین صنایع بدیع است که به‌خصوص در گفتگوها استفاده می‌شود و گاه با ندانستن داستانی که به آن اشاره شده، درک معنای حکایت دشوار می‌شود.

«فرزدق شاعر در مسجد نشسته بود. خالد بن صفوان بر او درآمد و گفت: لَو رَأتکَ نساء مصر ما أکنونک و ما ﴿قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ﴾. فرزدق برفور جواب داد: لو رأتک نسآء مدین ما قلن: ﴿استأجره﴾» (همان: ۶۰)

در این حکایت، خالد با اشاره به زیبایی زنان مصری و آیه ﴿قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ﴾ (دست‌های خود را بریدند)، به داستان یوسف (ع) اشاره می‌کند، و با کنایه فرزدق را زشت می‌خواند. فرزدق در پاسخ، با اشاره به داستان دختران شعیب و آیه ﴿اسْتَأْجِرْهُ﴾ (او را اجیر کن)، به خالد کنایه می‌زند که او آنقدر زشت است که حتی زنان هم برای اجیر کردن او تمایلی ندارند.

«چون عبدالعزیز از مصر بیرون آمد هزار شتر زیر بار او بود. عبدالملک گفت: در آنکه عبدالعزیز به مصر آمد چند شتر زیر بار او بودند؟ گفتند: سیصد. عبدالملک گفت: ﴿أَيَّتُهَا الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَارِقُونَ﴾. عبدالعزیز گفت: ﴿إِنْ يَسْرِقْ فَقَدْ سَرَقَ أَخٌ لَهُ مِنْ قَبْلُ﴾. و این جوابی مشکل است و هر دو را نیک فراهم آمده است از قرآن» (همان: ۶۹).

وقتی عبدالملک می‌گوید (ای کاروانیان! شما دزد هستید)، عبدالعزیز با هوشمندی از آیه (اگر او دزدی کند، برادرش هم قبلاً دزدی کرده بود) استفاده می‌کند. این آیه، تلمیحی به داستان یوسف و برادرانش است و عبدالعزیز با این کار به عبدالملک یادآوری می‌کند که این کار

(دزدی) در خاندان آن‌ها سابقه دارد و برادر خود او (عبدالملک) نیز می‌تواند چنین کاری کرده باشد. «یهودیی مر علی ـ رضی‌الله‌عنه ـ را گفت که: در توریت مدّت لبث اصحاب کهف، سیصد سال است و در کتاب شما سیصد و نه سال است، در کتاب خدا، اختلاف چگونه جایز باشد؟ علی ـ رضی‌الله‌عنه ـ برفور جواب داد که: در توریت، سال شمسی محسوب است و در کتاب ما سال قمری» (همان: ۶۱).

هرچند در این حکایت آیه مستقیم ذکر نشده است اما جواب ایشان با استناد به آیهٔ ﴿وَلَبِثُوا فِی کَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِینَ وَازْدَادُوا تِسْعًا (کهف/۲۵)﴾ و تلمیحی بر داستان اصحاب کهف در قرآن است.

«روزی هارون‌الرّشید، قرآن می‌خواند. چون بدین آیه رسید: ﴿أَلَیْسَ لِی مُلْکُ مِصْرَ وَهَذِهِ الْأَنْهَارُ تَجْرِی مِنْ تَحْتِی﴾، حاجب را فرمود تا در جملگی بغداد طواف کنی و حقیرترین اهل بغداد را حاضر کنی... یکی از ندمای از آن معنی سؤال کرد. جواب داد که: فرعون به ملک مصر بنازید و دعوی خدای کرد، من برغم او، آن ولایت به خسیس‌ترین رعیّت خود دادم» (همان: ۱۵۸).

در این حکایت طولون، به دستور هارون ولایت مصر، که در آن فرعون به پادشاهی فخر می‌فروشد و ادعای خدایی می‌کند، به نام او منشور می‌شود. همچنین هارون با این اقدام نمادین، شکوه و بزرگی فرعون را پست می‌خواند.

«بخیلی را نان از دست بیفتاد. زود سگی برگرفت. بخیل هر چند می‌دوید به سگ نمی‌رسید. چون نومید شد بازگشت و اشک از دیده می‌بارید. گفتند: شیخا! تو را چه افتاده؟ گفت: ﴿إِنَّمَا أَشْکُو بَثِّی وَحُزْنِی إِلَی اللّهِ﴾» (همان: ۱۶۴).

این آیه که در سورهٔ یوسف (۸۶)، آمده است، مربوط به غم یعقوب نبی، در دوری از حضرت یوسف است و به‌کار بردن آن برای از دست دادن نان، بخل او را به شکلی طنزآمیز نشان می‌دهد. «بخیلی را از ارزیر کاسه و کوزه می‌ریختند. استاد پرسید: بر کوزه چه نویسم؟ گفت: بنویس: ﴿فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَیْسَ مِنِّی وَ مَنْ لَمْ یَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّی﴾» (همان).

این آیه مربوط به داستان طالوت است و به عنوان یک شرط برای انتخاب سربازان آمده، اما بخیل آن را به طور تحریف شده برای منع دیگران به کار می‌برد.

«در آن وقت که نوح بن نصر، امیر خراسان بود، وقتی، امیر چغانیان بر وی عاصی شد و چند کرّت او را به خدمت طلبید، او فرمان را امتثال نکرد و عصیان ظاهر گردانید. و امیر نوح نزدیک او نامه‌ها نبشت به تهدیدی هرچه تمام‌تر و در آنجا یاد کرد که: اگر به خدمت نیایی لشکر

کشم و تمامت ولایت تو را بسوزم و اگر در زمین و یا بالای آسمان گریزی از آن‌جا بیرون آرم. امیر چغانیان را دبیری بود، مردی اهل و هنرمند و او را ابوالقاسم اسکاف گفتندی. امیر چغانیان او را فرمود: باید که به خدمت نوح نامه‌نویسی، کوتاه و پرمعنی. دبیر خدمت کرد و نبشت: بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم،﴿یَا نُوحُ قَدْ جَادَلْتَنَا فَأَكْثَرْتَ جِدَالَنَا فَأْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ﴾. امیر نوح چون این نامه را بخواند، بغایت رنجید و لشکری گران نامزد کرد و امیر چغانیان را منهزم گردانید...» (همان: ۲۸)

این آیه به داستان حضرت نوح (ع) اشاره دارد. دبیر در پاسخ به تهدیدات امیر نوح، با این آیه (قوم گفتند: ای نوح، تو با ما جدل و گفتگوی بسیار کردی، اکنون اگر راست می‌گویی بر ما عذابی که وعده می‌دهی بیار)، امیر نوح و تهدیدش را به سخره می‌گیرد. امیر نیز مانند حضرت نوح (ع) تهدیدش را عملی می‌کند.

کنایه و طنز

کنایه در لغت به معنای «پوشیده سخن گفتن»(همایی، ۱۳۷۴: ۲۱۰) است و در اصطلاح ادبیات فارسی، ترکیب یا جمله‌ای است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری (مکنی‌به) متوجه معنای باطنی (مکنی‌عنه) می‌کند، وجود نداشته باشد. بنابراین کنایه ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر است (تجلیل، ۱۳۹۰: ۷۹). این آرایه نیز یکی از مهمترین آرایه‌های به‌کار رفته در مجمع‌النوادر است و بیشتر در گفتگوها و سخنانی که بین افراد رد و بدل می‌شود به کار می‌رود.

پیش از آغاز بررسی نمونه‌های«کنایه و طنز»درحکایات مجمع‌النوادر، توجه به نکته‌ای ضروری است: برخی از نمونه‌ها به‌سبب بهره‌مندی از اشارات قرآنی و روایی، از نظر ویژگی‌های بلاغی در مرز مشترک با «تلمیح» قرار می‌گیرند. در این طبقه‌بندی، غلبهٔ نیت طعنه، نکوهش یا ایجاد لحن طنزآلود بر جنبهٔ یادکرد بینامتنی، موجب قرار گرفتن نمونه‌ها در گروه «کنایه و طنز» شده است. این معیار، مرزبندی میان دو آرایه را روشن ساخته و از بروز ابهام می‌کاهد.

«فاضلی را با مردی ملاقات شد و گفت: السّلام علیکَ یا فلان. مرد گفت: تو مرا هرگز ندیده بودی، چگونه بشناختی؟ گفت: ﴿یُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ﴾» (همان:۸۰).

در این حکایت فاضل مرد را به کنایه، مجرم می‌نامد. «وقتی شاه شجاع از سواری باز آمده بود، سلمان شاعر بیامد، و بر روی پسرش گرد راه دیده نشسته، گفت: ﴿یَا لَیْتَنِی کُنْتُ تُرَابًا﴾. شاه از پسر پرسید: چه می‌گوید؟ جواب داد: ﴿یَقُولُ الْکَافِرُ یَا لَیْتَنِی کُنْتُ تُرَابًا﴾» (همان: ۱۶۹).

سلمان با دیدن گرد و خاک بر صورت پسر شاه شجاع آیهٔ (نبأ/ ۴۰) بدون ذکرابتدای آیه می‌خواند، پسر شاه شجاع فوراً با اشاره به همان آیه پاسخ می‌دهد که این حرف را کافر می‌گوید. اینگونه از این آیه برای کنایه‌ای به سلمان استفاده می‌کند.

در حکایت ابوالعینا و مهلّب وزیر، «... مهلّب از وی پرسید: فِی أی یوم دخلت إِلَی البلد؟ گفت: ﴿فِی یَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ﴾. گفت: در کدام ساعت؟ گفت: ﴿فِی ساعَةِ الْعُسْرَةِ﴾. گفت: أَیْنَ نَزَلْتَ. گفت:﴿بِوَادٍ غَیْرِ ذِی زَرْعٍ﴾) (همان: ۹۳).

ابوالعینا برای بیان بدشانسی‌های خود در سفر، از آیات قرآن به شکلی کنایه‌آمیز و طنزآلود استفاده می‌کند. او به جای پاسخ مستقیم، با آیات﴿فِی یَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ﴾ (در روزی شوم و نحس)، ﴿فِی ساعَةِ الْعُسْرَةِ﴾ (در ساعت سختی) و﴿بِوَادٍ غَیْرِ ذِی زَرْعٍ﴾ (در سرزمینی بی‌حاصل) به مهلّب می‌فهماند که در طول سفر خود با بدترین شرایط مواجه شده است.

«محمود ورّاق دو پسر داشت، هر دو از مکتب به نزدیک او آمدند. محمود، پسر بزرگ را پیش خواند و جبّه و دستاری لطیف در او پوشانیدی. غیرتی در باطن پسر خُرد، اثر کرد. در حال این آیت کریمه خواند: ﴿إِنَّمَا أَمْوَالُکُمْ وَأَوْلَادُکُمْ فِتْنَةٌ﴾. محمود گفت: أَنْتَ لَسْتَ بِوَلَدِی؛ آخر، تو نیز فرزند منی، یکی از فتنه تو باشی. گفت:﴿وَمَا یَسْتَوِی الْأَعْمَی وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ وَلَا الظِّلُّ وَلَا الْحَرُورُ﴾. محمود از جواب او حیران بماند و عذرها خواست و فرمود تا جبّه و دستار بهتر از آن به وی دادند» (همان: ۱۷۰).

وقتی محمود به پسر بزرگ‌ترش لباس می‌دهد، پسر کوچک‌تر با خواندن این آیهٔ (تغابن/ ۱۵) به پدرش کنایه می‌زند و به بی‌عدالتی رفتار او اشاره می‌کند. در پاسخ پدر که او را نیز فتنه می‌خواند، با خواندن آیه ای دیگر (فاطر/ ۱۹) که به عدم یکسان بودن خوبی‌ها و بدی‌ها اشاره دارد، به او می‌فهماند که تبعیض او را ناراحت کرده است. «...[دختر] گفت: او تو را چیزی می‌دهد؟ گفتم: نه. گفت: پس جایی شفاعت تو می‌کند؟ گفتم: نه. گفت: چون در مجلس او می‌روی، سوی تو نگه می‌کند و چون می‌گویی، سخن تو را می‌شنوند وحاجت تو روا می‌کند؟ گفتم: نه. گفت:﴿یَا أَبَتِ لِمَ تَعْبُدُ مَا لَا یَسْمَعُ وَلَا یُبْصِرُ وَلَا یُغْنِی عَنْکَ شَیْئًا﴾. وزیر چون این سخن بشنید، از خجالت بر پای خاست و گفت: ای ابوالعینا! بدین قدر بسنده کن و حاجتی که داری بخواه. ابوالعینا حاجت خود عرض کرد. بفرمود در حال بدو رسانیدند» (همان: ۱۹۹)

ابوالعینا از وزیر می‌پرسد که دخترش چه می‌گوید. وزیر می‌گوید که او دربارهٔ ابوالعینا و عدم انعام گرفتن از وزیر سوال می‌کند و در نهایت، دختر با استفاده از این آیه (ای پدرم! چرا چیزی را می‌پرستی که نه می‌شنود و نه می‌بیند و نه تو را بی‌نیاز می‌کند؟(مریم/ ۴۲)) وزیر را با بت‌ها مقایسه می‌کند و کنایه‌ای برای بی‌ثمر بودن او در زندگی ابوالعیناست، این مقایسه هوشمندانه و تند، وزیر را شرمنده کرده و به او انعام می‌دهد. «روزی متوکّل گفت: ای ابوالعینا! سعید بن عبدالملک بر تو می‌خندید. گفت: ﴿إِنّ الّذِینَ أَجْرَمُوا کَانُوا مِنَ الّذِینَ آمَنُوا یَضْحَکُونَ﴾» (همان: ۲۰۱). ابوالعینا با استفاده از آیهٔ (کسانی که گناه کردند، به کسانی که ایمان آوردند، می‌خندیدند(سوره مطففین، آیه ۲۹)) سعید را گناهکار و خود را مؤمن معرفی می‌کند.

«روزی مغنّیی گفت: ای ابوالعینا! آواز من چگونه است؟ گفت: چنان‌که خدای‌تعالی می‌فرماید: ﴿إِنّ أَنْکَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِیرِ﴾» (همان)

در اینجا این آیه(ناخوشایندترین صداها، صدای خرهاست(سوره لقمان/۱۹))، کنایه‌ای بر صدای گوش‌خراش است. «دو فقیه در مسأله‌ای مناظره کردند. یکی بر دیگری انکار آورد و گفت:﴿مَا سَمِعْنَا بِهَذَا فِی آبَائِنَا الْأَوّلِینَ﴾. او جواب داد:﴿لَقَدْ کُنْتُمْ أَنْتُمْ وَآبَاؤُکُمْ فِی ضَلَالٍ مُبِینٍ﴾» (همان: ۱۰۸) در این مناظره، فقیه دوم با استفاده از آیهٔ (شما و پدرانتان در گمراهی آشکار بوده‌اید)، به کنایه فقیه اول و کسانی که او از آنها تقلید می‌کند را گمراه می‌خواند.

«...چون طرماح، نزدیک معاویه رسید و حجاب برداشتند، گفتند: اخْلَعْ نَعْلَیْکَ هذا بساط‌الامیر. گفت:﴿هَذَا کالواد الْمُقَدَّسِ طُوًی، فَأَخْلَعَ نَعْلَی﴾، پس به سوی معاویه بدید و او بر تخت نشسته بود، تکیه‌زده. وگفت: السَّلَامُ عَلَیْکَ یا أَیُّهَا الْمَلِکُ العاصی. معاویه گفت: چرا نگفتی، یَا أَمِیرَالْمُؤْمِنِینَ؟گفت: نَحْنُ الْمُؤْمِنُونَ مَنْ أَمَّرَکَ عَلَیْنَا؛ ما مؤمنانیم، تو را بر ما که امیر گردانید؟ ...» (همان: ۲۱)

طرماح با کنایه با استفاده از این آیه شریفه و در ادامه با لفظ« الْمَلِکُ العاصی»، جایگاه معاویه را زیر سؤال می‌برد و نشان می‌دهد که در نظر او، دربار معاویه جایی مقدس نیست. «رجلٌ کتب الی بعض اصدقائه فی صَمیمُ الشِّتَاء: طالَ عَهْدی بسیّدی و مولای، و قد تعذّر الخروج من تراکم الثلوج. حتی تَرانا کالعُلوج، لن نَبْرَحَ علی النّار عَاکفینَ و کالحُجَجِ، حَوْلَ البَیْتِ طایفین، وقد نَفدَ الحطبُ، فلم یُغْنِ الشِّعرُ ولا الْخُطَبُ، وطُوبَی لأَبی لَهَب، فانّه﴿سَیَصلَی نَارًا ذَاتَ لَهَب﴾. فیا لَکَ مِنْ یَوْمٍ سماؤُهُ مُبْیَضَّةٌ، و ماءُ قَوَارِیرَمِنْ فِضَّةٍ، فأَرانِی الله طَلْعَة سریعاً، لاشاهد فی الشتاء ربیعاً»

(همان: ۲۵) (خوشا به حال ابولهب، که او به زودی در آتشی شعله‌ور درخواهد آمد). این عبارت به‌کنایه می‌گوید که در آن سرما، حتی جهنم ابولهب نیز جایگاه مناسبی به نظر می‌رسد.«زن زشت و عطار: زنی قبیحه، بر دکّان عطّار ایستاد. عطّار چون سوی او نگه‌کرد، گفت:﴿وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ﴾. زن گفت:﴿وَضَرَبَ لَنا مَثَلاً وَ نَسِیَ خَلْقَهُ﴾» (همان: ۱۷۷).

عطار با دیدن زشتی چهرهٔ زن از آیه (و هنگامی که وحوش گرد هم آورده شوند) استفاده می‌کند. زن نیز در جواب با استفاده از آیهٔ (و برای ما مَثَلی زد و خلقت خود را فراموش کرد) به او پاسخ می‌دهد. که کنایه از زشتی چهرهٔ مرد است.

تأیید و اثبات اخلاق، نبوت پیامبر اسلام و معجزهٔ قرآن

بنبانی برای توصیف اخلاق پیامبر اسلام، از یک حدیث معروف «خُلق او قرآن بود» (همان: ۵) استفاده می‌کند و سپس آن را با آیات قرآن، ﴿خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِینَ﴾ و ﴿إِنَّ اللهَ یَأْمُرُ بِالعَدلِ وَ الاحسانِ وَ ایتآئِ ذِی‌القُربی وَ یَنهی عَنِ الفَحشآءِ وَ المُنکَرِ وَ البَغی﴾، به صورت عملی نشان می‌دهد که اخلاق پیامبر، همان دستورات قرآنی بوده است.

همچنین برای اثبات نبوت و معجزه بودن قرآن، آیهٔ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ﴾ (پس یک سوره مانند آن بیاورید) را ذکر می‌کند. این آیه به عنوان یک چالش و سندی بر ناتوانی انسان‌ها در آوردن کلامی مشابه قرآن ارائه شده است تا غیرقابل تقلید بودن کلام الهی را نشان دهد.

سپس برای تأکید بیشتر، آیه ﴿قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ یَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا یَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِیرًا﴾ (بگو اگر انس و جن گرد هم آیند تا مثل این قرآن را بیاورند، نمی‌توانند، هرچند که پشتیبان یکدیگر باشند) ذکر می‌کند تا این ادعا را به صورت قاطع اثبات کند (همان:۷-۸).

تأکید بر مفاهیم، اعتقادات و اصول دینی

در ماجرای وفات پیامبر(ص) و حیرت مسلمانان، ابوبکر برای آرام کردن مردم و یادآوری حقیقت مرگ، از آیات متعددی مانند ﴿مَا محمّد إِلَّا رَسُولٌ﴾ (محمد تنها فرستاده است)، ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾ (هر نفسی چشنده مرگ است)، ﴿كُلُّ مَنْ عَلَیْهَا فَانٍ﴾ (هر که بر روی زمین است، فانی است) و ﴿إِنَّكَ مَیِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَیِّتُونَ﴾ (به‌درستی که تو می‌میری و آن‌ها نیز می‌میرند) استفاده می‌کند. این آیات به عنوان ابزاری برای تثبیت یک حقیقت دینی و جلوگیری از انحرافات اعتقادی به کار رفته‌اند (همان: ۹).

برخی آیات نیز برای یادآوری اصول اعتقادی و اخلاقی استفاده شده‌اند:
در نامۀ خواجه فرید به بنبانی، او از آیه﴿یَا لَیْتَ قَوْمِی یَعْلَمُونَ بِمَا غَفَرَلِی رَبِّی وَجَعَلَنِی مِنَ الْمُکْرَمِینَ﴾(ای کاش قوم من می‌دانستند که پروردگارم مرا آمرزید و مرا از گرامی‌داشتگان قرار داد) استفاده می‌کند و از جایگاه معنوی پدر خود پس از مرگ و بهرمندی از نعمت‌های الهی خبر دهد (همان، ۲۹). «...در مرور ایّام، چون هر دو بنا به اتمام رسید، قضای صاعقه از آسمان نازل شد و دری را که بر آن نام و القاب عبدالملک بود، بسوخت و از آن حجّاج به سلامت بماند. عبدالملک را این واقعه عظیم دشوار نمود. حجّاج به جانب او نبشت که: مَثَل بنده و مثل خلیفه، مَثَل دو پسر آدم است که قربانی کردند ﴿فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ یُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ﴾؛ قربانی هرکه را آتش رسید، قبول گشت. عبدالملک از این سخن، اندکی ساکن شد» (همان،۳۶). در این حکایت، حجاج برای آرام کردن خلیفه، به داستان دو پسر آدم اشاره می‌کند، (پس از یکی پذیرفته شد و از دیگری پذیرفته نشد). حجاج با این آیه، اتفاق رخ داده را امری الهی و مرتبط با پذیرش اعمال خلیفه توسط خداوند می‌داند و به این ترتیب، ناراحتی خلیفه را تسکین می‌دهد. «در مردی به سوی منصور خلیفه نبشت که: امیرالمؤمنین مرا جایزه‌ای دهانید، فضل تقصیر می‌کند. منصور بدان نبشت:﴿مَا یَفْتَحِ اللّهُ لِلنّاسِ مِنْ رَحْمَةٍ فَلَا مُمْسِکَ لَهَا﴾(همان، ۳۵). منصور خلیفه با استفاده از یک اصل اعتقادی، (آنچه خداوند از رحمت برای مردم بگشاید، کسی نمی‌تواند آن را بازدارد) به او بفهماند که رحمت و بخشش الهی به دست او نیست و به مشیت خداوند بستگی دارد. «مردی بر ابن‌سیرین بیامد و گفت: مردی را در خواب دیدم که بر هر دو ساق پای او موی بسیار است. ابن‌سیرین گفت: بر او دین شود و آن‌کس در سجن بمیرد. گفت: این خواب در حقّ تو دیده بودم. گفت:﴿إِنّا لِلّهِ وَإِنّا إِلَیْهِ رَاجِعُونَ﴾ رضینا بقضاءالله وَ حکمه. ابن‌سرین در سجن بمرد و چهل هزار درم بر او دین بود. بعضی صلحا جمع شدند و ادا کردند» (همان: ۱۵۴). این آیه که معمولاً هنگام مصیبت و مرگ خوانده می‌شود، نشان‌دهندۀ پذیرش قضا و قدر الهی از سوی ابن‌سیرین است.

استفاده در مکاتبات تاریخی

بخش مهمی از محتوای مکاتبات پیامبر و دیگر شخصیت‌های تاریخی اسلام را آیات قرآن تشکیل می‌دهند، چنانچه در نامۀ پیامبر اسلام به هِرَقْل، پادشاه روم، نویسنده آیه ﴿سَلَامُ عَلَی

مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَى﴾(سلام برکسی که از هدایت پیروی کند) را می‌آورد تا مخاطب را با ادبیاتی آرام و خیرخواهانه به دین اسلام دعوت کند.

«کتاب النّبی ـ صَلّی‌اللّهُ‌عَلَیْهِ‌وَسَلّمَ ـ الی هرقل پادشاه روم: بسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ، من محمّد بن عَبْداللَّه وَرَسُوله إِلَی هِرَقْلَ عَظِیمِ الرُّومِ،﴿سَلَامٌ عَلَی مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَی﴾.أَمَّا بَعْدُ، فَإِنِّی أَدْعُوکَ بِدِعَایَةِ الْإِسْلَامِ أَسْلِمْ تَسْلَمْ...»(همان: ۱۷). همچنین درهمان نامه، از آیه﴿و یا أَهلَ الکتابِ تَعالَوا إِلی کَلِمَةٍ سَواءٍ بَینَنا وَبَینَکُم أَن لّا نَعبُدَ إِلَّا اللَّهَ...﴾(ای اهل کتاب، بیایید به سوی سخنی که میان ما و شما یکسان است، اینکه جز خدا را نپرستیم) استفاده می‌کند. این آیه به عنوان یک اصل مشترک و نقطهٔ آغاز برای گفت‌وگو و دعوت به وحدت دینی مطرح شده است (همان).

در نامهٔ معاویه به علی(ع) و پاسخ کوبندهٔ علی(ع)، معاویه به مخالفت علی با «کتاب‌الله و سنّهٔ نبیّه» اشاره می‌کند. اما علی(ع) در پایان نامهٔ خود، او را به سرنوشت ظالمان هشدار می‌دهد و از آیه﴿سَیعلَمُ الّذینَ ظَلَموا أَی مَنقَلَبٍ ینقَلبونَ﴾ (زود است که ستمگران بدانند به کدام بازگشت‌گاه بازخواهند گشت) استفاده می‌کند. این آیه پاسخی قاطع به اتهامات معاویه است و او را به عاقبت ظلم تهدید می‌کند(همان: ۲۱).

۸. استدلال و اثبات مدعا

برخی آیات برای اثبات یک ادعا و پاسخ به یک پرسش چالشی به کار رفته‌اند.

در حکایت موسی بن جعفر (ع) و هارون‌الرشید، هارون می‌پرسد که چرا اهل بیت پیامبر (ص) خود را ذریه پیامبر می‌خوانند در حالی که نسبت فرزند به پدر می‌رسد. موسی بن جعفر (ع) با دو آیه پاسخ می‌دهد: «موسی برفور جواب داد: أعوذ باللّه منَ الشّیطَانِ الرّجیمِ، ﴿وَ مِنْ ذُرِّیَّتِهِ دَاوُدَ وَ سُلَیْمَانَ وَ أَیُّوبَ وَ یُوسُفَ وَ مُوسَی وَ هَارُونَ وَ کَذلِکَ نَجْزِی الْمُحْسِنِینَ﴾ و زکریا و یحیی و عیسی و الیاس، و عیسی را پدر نبود. ای امیرالمؤمنین! بشنو که هنوز زیادت بیان می‌کنم، خدای تعالی می‌فرماید: ﴿فَمَنْ حَاجَّکَ فِیهِ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَکَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَکُمْ﴾ نازل شد در مباهلت نصاری، پیغمبر ـ علیه‌السّلام ـ غیر علی و فاطمه و حسن و حسین، هیچ‌کس دیگر را با خود نخوانده بود»(همان، ۶۱).

آیه اول، با اشاره به‌حضرت عیسی(ع) که پدر نداشته و تنها از طریق مادر(مریم) به حضرت ابراهیم (ع) منسوب شده، ثابت می‌کند که نسبت از طریق مادر نیز ممکن است. آیه دوم: به ماجرای مباهله اشاره می‌کند، که پیامبر(ص) تنها علی، فاطمه، حسن و حسین(ع) را به عنوان

«أبناءنا»(فرزندان‌ما) همراه خود بردکه این خود دلیلی محکم برای انتساب آن‌ها به پیامبر(ص) است.

اشتباه در قرائت و تفسیر

«احمد عبدالله بن حنبل در نماز خود خواند:﴿آقرأ باسمِ ربِّکَ آلَّذی خُلِق﴾، علی البناء المجهول. گفتند: با پدر خود سخت مخالفت کردی، پدرِ تو گفتی قرآن مخلوق نیست و تو پروردگار قرآن را مخلوق گردانیدی.» (همان: ۱۸۶) اصل آیه مبارکه﴿آقرأ باسمِ ربِّکَ آلَّذی خَلَقَ﴾ است که احمدبن حنبل با قرائت«خُلِق» به‌صورت مجهول، تغییر دیدگاه در یک مسئلۀ کلامی است و به عنوان مخالفت با پدرش که قرآن را مخلوق نمی‌دانست، تعبیر می‌شود.

در حکایتی دیگر، در نوادر جصّاص: «روزی ابو جصّاص در مصحف می‌خواند و می‌گریست. گفتند: چرا می‌گریی؟ گفت: امروز با کنیزکان خود مخیض؛ یعنی: دوغ، خورده بودم، از آن سبب شکمم درد کرد. چون مصحف بگشادم، دیدم که آنجا نوشته‌اند:﴿وَیَسْأَلُونَکَ عَنِ الْمَحیضِ قُلْ هُوَ أَذًی فَاعْتَزِلُوا النِّسَاءَ فِی الْمَحیضِ﴾. گفتم: سبحان‌الله! در قرآن همه چیز بیان کرده است تا خوردن من دوغ با جواری، از آن سبب بگریستم» (همان: ۲۰۲) جصّاص به دلیل اشتباه در تلفظ کلمۀ «محیض» به «مخیض» (دوغ)، از اینکه قرآن حتی به خوردن دوغ او با کنیزکانش اشاره کرده، تعجب می‌کند. «روزی در مصحف خواند:﴿یَا حَسْرَتَا عَلَی مَا فَرَّطْتُ فِی جَنْبِ اللّهِ﴾. گفت: ای پروردگار من! من فدای جنب تو ای مولای من! جنب تو را چه رسیده است؟ کاشکی آن به من رسیدی» (همان). در حالی که معنای آیه (ای وای بر من، از آنچه در حق جانب خدا کوتاهی کردم) است، با برداشت غلط، از کلمۀ «جنب» به معنای «پهلو»، با ساده‌لوحی، برای پهلوی خدا ابراز نگرانی می‌کند. همچنین این سو برداشت دربارۀ ارتباط نام سوره با طولانی بودن متن آن در حکایت اعرابی که به امامی اقتدا کرده بود، فضای طنزی به حکایت می‌دهد.

«اعرابی با امامی اقتدا کرده بود، سورۀ بقره خواند. اعرابی ستوه آمدی و به دشواری هر چه تمام‌تر نماز ادا کرد. بعد از مدّتی با امامی دیگر اقتدا کرد. او سوره الفیل شروع کرد. اعرابی نماز بشکست و بگریخت. گفتند: چرا می‌گریزی؟ گفت: مرا طاقت سورۀ فیل نباشد» (همان: ۱۸۸)

تعبیر خواب بر پایهٔ آیات

«مردی بر ابن‌سیرین بیامد و گفت: در خواب دیدم که بانگ نماز می‌گفتم. گفت: حجّ می‌کنی. همان وقت دیگری بیامد و همان خواب بگفت. گفت تو را به دزدی متّهم کنند. گفتند: خواب یکی، تعبیر مختلف؟ گفت: اوّل را سیمای صلاح دیدم، گفتم حجّ کنی. لقوله تعالی: ﴿وَأَذِّنْ فِی النَّاسِ بِالْحَجِّ﴾ و در آن دیگر، سیمای اهل فساد دیدم. گفتم: تو را به دزدی بگیرند لقوله تعالی: ﴿أَیَّتُهَا الْعِیرُ إِنَّکُمْ لَسَارِقُونَ﴾» (همان: ۱۵۷)

ابن سیرین، این تفاوت را به ظاهر و نیت افراد نسبت می‌دهد. و با استفاده از دو آیهٔ (حج/ ۲۷) به ندای ابراهیم برای دعوت مردم به حج و (یوسف/۷۰)، ندادهنده‌ای که بنیامین برادر حضرت یوسف را به دزدی متهم کرد، اشاره دارد و خواب آن دو را بر این اساس تعبیر می‌کند.

«شبی امیرالمؤمنین مهدی در خواب دید که روی او سیاه شده است، چون بیدار شد، بترسید و معبران را جمع کرد. همه در تأویل درماندند. ابراهیم کرمانی گفت: تو را دختری آید. معبران گفتند: به چه دلیل گفتی؟ گفت: قال الله تعالی: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا﴾ مهدی هزار درم او را بداد و باز گردانید. اتفاقاً همان روز در خانهٔ او دختری متولّد شد. ده هزار درم دیگر به وی فرستاد» (همان). آیه‌ای که ابراهیم کرمانی استفاده می‌کند (نحل/ ۵۸)، به ناراحتی اعراب جاهلیت از تولد دختر اشاره دارد و ابراهیم با ظرافت، خواب را به تولد دختری برای مهدی تعبیر می‌کند.

استفاده سیاسی و اجتماعی از آیات قرآن

در حکایت حسن بن علی(ع) و معاویه، حسن پس از خلع خود از خلافت در سخنرانی به درخواست معاویه اینگونه می‌گوید: «...این خلافت اگر حقّ معاویه بود، خود بدو سپردم و اگر حقّ من بود، از آن باز آمدم و خود را خلع کردم و معاویه را بر شما امیر گردانیدم. پس این آیهٔ خواند:﴿وَإِنْ أَدْرِی لَعَلَّهُ فِتْنَةٌ لَکُمْ وَمَتَاعٌ إِلَى حِینٍ قَالَ رَبِّ احْکُمْ بِالْحَقِّ وَرَبُّنَا الرَّحْمَنُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾ و از منبر فرود آمد. این حال بر معاویه سخت دشوار آمد و عظیم برنجید و گفت: عمروعاص ما را کاری می‌فرماید که هیچ درخور نیست» (همان: ۱۰۴).

با استناد به این آیه، (و من نمی‌دانم، شاید این برای شما فتنه‌ای باشد و بهره‌مندی تا مدتی معین)، تلویحاً خلافت معاویه را فتنه‌ای برای مردم معرفی می‌کند.

«روزی عمر ـ رضی‌الله‌عنه ـ از گرانی مهر زنان منع کرد. و گفت: هیچ‌کس مهر زنان از مهر زنان رسول ـ علیه‌السّلام ـ زیادت نکند. زنی برخاست و گفت: فَأین قول الله تعالی: ﴿وَآتَيْتُمْ إِحْدَاهُنَّ قِنْطَاراً فَلَا تَأْخُذُوا مِنْهُ شَيْئًا﴾. عمر گفت: ای مردمان! چرا تعجّب نمی‌کنید از امامی که خطا کرد و از زنی که مصیب گشت» (همان: ۶۳). در این حکایت، زن با استناد به آیه‌ای از قرآن کریم، استدلال می‌کند که خداوند به مردان امر کرده است که حتی قنطاری از مال را به عنوان مهریه بدهند. این استدلال باعث می‌شود که عمر سخن خود را پس بگیرد و به اشتباه خود اعتراف کند.

استفاده از آیات برای رهایی از موقعیت‌های دشوار

در بعضی از حکایات، آیات قرآن برای رفع یک مشکل یا تکمیل یک گفتگو به کار رفته‌اند. ابوعبدالله، محمّد بن ازدی را قصّه نبشت و او را به دعوت خواند. ابومحمّد را در آن زمان درد چشم بود، بر پشت رقعه نبشت که: دعاگوی در رنج رمد است و نقاوهٔ فرج، ولکن ﴿لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ﴾. چون رقعه به ابوعبدالله رسید، گفت: عذرهُ أحسن من إجابته. گفت: لطف اعتذار او بهتر از سرعت امتثال اوست» (همان: ۲۸). در حکایت ابومحمد از این آیه، (بر نابینا حرجی نیست)، برای عذرخواهی از ناتوانی در اجابت دعوت استفاده می کند.

«سعید بن سلام گوید: روزی مهدی خلیفه، امامت کرده بود در نماز فجر، سورهٔ «عم‌یتسألون» بخواند. چون بدین آیت رسید: ﴿أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَاداً﴾. بسته شد و چندبار تکرار کرد و کس دلیری آن نداشت که بر وی بگشاید از سبب هیبت و عظمت او. پس مهدی دانست که ایشان از خوف نمی‌گشایند، این آیت خواند: ﴿أَلَيْسَ مِنْكُمْ رَجُلٌ رَشِيدٌ﴾. چون به سمع قوم رسید، آنگه بر وی بگشادند و این یکی از محاسن مهدی بود.» (همان: ۳۵).

در حکایت مهدی خلیفه، او در نماز سوره را فراموش می‌کند و از هیبتش کسی جرئت باز کردن سوره را ندارد. مهدی با خواندن آیه (آیا در میان شما مردی رشید نیست؟)، به صورت غیرمستقیم از دیگران می‌خواهد که سوره را به او یادآوری کنند. این آیه، به عنوان یک راه‌حل هوشمندانه برای رفع مشکل در یک موقعیت حساس استفاده شده است.

در بعضی موارد، آیات قرآن به عنوان ابزاری برای فرار از پاسخ مستقیم کار گرفته شده‌اند. «واعظی برمنبر، وعظ می‌گفت و عِلمِ چندانی نداشت. در آن حال مردی از وی سؤال کرد که: اشیاء در اصل چه بود؟ واعظ برفور گفت: چون خدای تعالی می‌فرماید: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءَ﴾، پس شما چرا از وی سؤال می‌کنید؟ چون از جواب عاجز آمد، این لطیفه

بگفت، امّا خوب گفت و نادره گفت، چنان‌که هریکی بپسندیدند» (همان: ۵۸). این کار او پاسخی هوشمندانه اما غیرمستقیم است که ناتوانی او در پاسخگویی را پنهان می‌کند.

«رسم ملوک غزنین آن بود که محتسبان شهر را قوی‌دست داشتندی تا اجرای احکام شرعی چنان‌که شاید و باید توانستندی کرد. روزی یکی از شعرا، مست و برهنه می‌رفت. محتسب از پیش درآمد، شاعر هرچند نگریست از وی مفرّ ندید و جای گریز نیافت. همی بود تا محتسب بدو رسید، شاعر برفور گفت: ﴿وَ اِذَا مَرُّوا بِاللَّغوِ مَرُّوا کِرَامًا﴾. محتسب دواجی دیبا داشت موی زده، بر پشت وی بینداخت و گفت: ﴿هَذَا عَطَاؤُنَا فَامْنُنْ أَوْ أَمْسِکْ بِغَیْرِ حِسَابٍ﴾» (همان: ۵۰) شاعر برای فرار از دست محتسب، با هوشمندی و خواندن یک آیه از قرآن، از محتسب می‌خواهد که او را نادیده بگیرد. محتسب نیز با استعاره‌ای قرآنی به او پاسخ می‌دهد و با انداختن عبای خود بر روی او، چشم بر خطای او می‌بندد.

«وصیف ترکی، در وقت معتصم، والی شام بود و بسی قلعه‌ها را که در نواحی شام بودند، فتح کردی. وقتی او را گفتند: اهل فلان قلعه درتو عصیان آورده‌اند، شبی با لشکری ساخته، تاختن کرد و سحرگاه زیر آن قلعه رسید. بفرمود تا خواننده به آواز بلند این آیت برخواند: ﴿وَکَمْ مِنْ قَرْیَةٍ أَهْلَکْنَاهَا فَجَاءَهَا بَأْسُنَا بَیَاتًا أَوْ هُمْ قَائِلُونَ﴾. پاسبانی از بالای قلعه آواز داد: ﴿وَمَا کَانَ رَبُّکَ لِیُهْلِکَ الْقُرَى بِظُلْمٍ وَأَهْلُهَا مُصْلِحُونَ﴾. وصیف ترکی، در حال لشکر بازگردانید و باز در دمشق رفت» (همان: ۱۰۸).

نگهبان با پاسخ هوشمندانهٔ (و پروردگارت هرگز شهرها را با ستم نابود نمی‌کند، در حالی که مردم آن صالح باشند)، به تهدید وصیف، به وی می‌فهماند که آن‌ها ستمکار نیستند و به همین دلیل، وصیف عقب‌نشینی می‌کند. این داستان، نشان‌دهندهٔ قدرت اخلاقی و منطقی آیات قرآن در مقابله با تهدیدات است.

«یکی از اعیان کُتّاب، مفلس شده بود، روزی در دعوتی حاضر گشت. چون مجلس آخر شد و اقداح راح برداشتند، گفت: ای یاران! فردا در خانهٔ من بیایید. چون صباح شد و هوشیار گشت، غلام آن ماجرا باز نمود. مرد از غایت شرم بیهوش گشت و غلام را عتاب کرد که ایشان‌را چرا افلاس من معلوم نگردانیدی. ایشان هم در این حکایت بودند که آن قوم بیامدند و در بکوفتند. غلام را گفت: دوات و قلم بیار، پس به سوی ایشان نبشت: ﴿إِنَّ اللَّهَ وَعَدَکُمْ وَعْدَ الْحَقِّ وَوَعَدْتُکُمْ فَأَخْلَفْتُکُمْ وَمَا کَانَ لِیَ عَلَیْکُمْ مِنْ سُلْطَانٍ إِلَّا أَنْ دَعَوْتُکُمْ فَاسْتَجَبْتُمْ لِی فَلَا تَلُومُونِی وَلُومُوا أَنْفُسَکُمْ مَا أَنَا بِمُصْرِخِکُمْ وَمَا أَنْتُمْ بِمُصْرِخِیَّ﴾. قوم چون آن رقعه بدیدند، حال معلوم کردند و او را

معذور داشتند و برفتند» (همان). این نویسنده با نوشتن آیهٔ (خداوند به شما وعدهٔ حق داد و من به شما وعده دادم و خلف وعده کردم...)، به فقر خود اشاره می‌کند و عذرخواهی می‌کند. این اقتباس، به زیبایی حال و روز فرد را بیان می‌کند و باعث می‌شود دوستان او را ببخشند.
«...اگر خلیفه را به کمتر از وی تشبیه کردم، آن از من مستنکر مدارید که خدای تعالی، مر نور خویش را مَثَل به مشکات و مصابیح کرده است و فرموده: ﴿مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾. چون ابوتمّام از وزیر، این سخن بشنید، تفکّر در کلام عرب و در امثال کرد. آنجا هیچ جوابی نیافت که او را خلاص دهد، پس عنان تفکر به سوی کتاب‌الله بگردانید تا در سورهٔ نور، جواب خود بیافت...» (همان: ۹۸). وقتی وزیر از تشبیه خلیفه به مردان عادی انتقاد می‌کند، ابوتمّام با استناد به آیه‌ای مذکور، استدلال می‌کند که خداوند نور خود را نیز به چیزهای کم‌ارزش‌تر تشبیه کرده است. این پاسخ، نشان‌دهندهٔ تسلط ابوتمّام بر قرآن و قدرت استدلال اوست.
در داستان ابن‌الترسی، مردی که به دلیل فقر تصمیم به دزدی از وی گرفته، پس از ناکامی و توبه، پیش او می‌آید: «...بعد از مدّتی چون فقرش بغایت رسید، نزدیک ابن‌الترسی شد و احوال، جمله به وی باز گفت که: قصد نعمت و اموال تو کرده بودم، امّا خدای‌تعالی مال حلال تو را نگاه داشت و هیچ مکروهی به وی نرسانید. به مبلغی آن برنج و مرغان و نبات به نسیه خریده بودم، اکنون به رنج مطالبت او درمانده‌ام. اگر چه مردی سرگشته‌ام، امّا از آن برگشته‌ام. آنگه این آیت برخواند: ﴿وَإِنْ تُبْتُمْ فَلَكُمْ رُءُوسُ أَمْوَالِكُمْ لَا تَظْلِمُونَ وَلَا تُظْلَمُونَ﴾. ابن‌الترسی را از آن لطف استدعا، عظیم خوش آمد، بخندید و بهای کالا و انگشتری بدو داد و چند دیناری دیگر از مال خود بدو بخشید و گفت: بعد از این هرگاه که تو محتاج باشی، به نزدیک من آی و هیچ احتباله منمایی.» (همان: ۵۳).
این مرد با هوشمندی، درخواست خود برای کمک و بیان توبه را با یک اصل قرآنی توجیه می‌کند.
«سیف‌الدّوله، زرقا را به حلّه به عمل فرستاد. بعد از مدّتی اهل حلّه بر وی خروج کردند، چنان‌که وی را بیم هلاک بود. مدّتی به مکانی مختفی گشت و به سیف‌الّدوله رقعه نبشت که: یدیم الله الامیر﴿إِنَّ الْقَوْمَ اسْتَضْعَفُونِي وَكَادُوا يَقْتُلُونَنِي فَلَا تُشْمِتْ بِيَ الْأَعْدَاءَ وَلَا تَجْعَلْنِي مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾؛ یعنی: این قوم، سر از فرمان من بتافتند و به اتلاف مال و فساد حال من شتافتند، مرا به کام دشمنان نگذارد و در قوم ستمکاران یله مکن. چون رقعه به سیف‌الدّوله رسید، در حال جواب نبشت: ﴿سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ﴾» (همان: ۳۳)

زرقا برای درخواست کمک از سیف‌الدوله، از آیهٔ قرآن استفاده می‌کند. که تلمیحی به داستان گوسالهٔ سامری و صحبت‌های هارون با حضرت موسی (ع) دارد. زرقا با این کار تلاش می‌کند خود را مظلوم جلوه دهد. سیف‌الدوله نیز درپاسخ با استفاده از آیه قرآن تهدیدآمیز، از برنامه‌ریزی برای مجازات دشمنان زرقا دارد.

توجیه یک رفتار یا عمل

«وقتی ولید بن عبدالملک، از طاعون بگریخت. مردی گفت: یا امیرالمؤمنین! خدای تعالی می‌فرماید:﴿قُل لَّن يَنفَعَكُمُ الْفِرَارُ إِن فَرَرْتُم مِّنَ الْمَوْتِ أَوِ الْقَتْلِ وَإِذًا لَّا تُمَتَّعُونَ إِلَّا قَلِيلًا﴾. ولید گفت: ما نمی‌خواهیم مگر آن قلیل» (همان: ۳۵). با توجه به متن آیه، (بگو هرگز گریز شما از مرگ یا کشته شدن برایتان سودی ندارد و در آن هنگام، جز اندکی برخوردار نخواهید شد) فرد قصد دارد، یادآوری کند که از مرگ نمی‌توان گریخت، ولید در پاسخ، با توجه به همان آیه که مرد خواند، می‌گوید: «ما نمی‌خواهیم مگر آن قلیل»، و به این ترتیب رفتار خود را توجیه می‌کند. «طفیلی بود که چون استدعا کردندی، اوّل کسی که حاضر گشتی، او بودی و گفتی: ﴿عَجِلْتُ إِلَيْکَ رَبِّ لِتَرْضى﴾» (همان: ۱۹۴). این آیه را در اصل موسی (ع) در مناجات خود به خداوند گفت: من به سوی تو شتافتم ای پروردگارم تا راضی شوی. طفیلی آن را برای توجیه سرعت خود در رسیدن به غذا استفاده می‌کند.

طفیلی جماعتی را دید که جایی می‌رفتند، با خود گفت: لابد ایشان در ولیمه می‌روند. دنبال ایشان بگرفت و روان شد و ایشان جماعتی شعرا بودند که به خدمت خلیفه می‌رفتند. چون به حضرت خلافت رسیدند، هر یکی شعری انشاد کرد و جایزهٔ خود گرفت و برفت و جز طفیلی کسی دیگر نماند و او در گوشه‌ای ساکن شده، نشسته بود. گفتند: بیا و شعری که گفته‌ای بخوان. گفت: من شعر ندارم. گفتند: تو کیستی؟ گفت: من از غاویانم که خدای‌تعالی در باب ایشان می‌فرماید: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾. خلیفه بخندید و مثل شعرا او را انعام فرمود. لُغَاوُی: بی‌راه، لُغَاوُونَ: جماعت»(همان: ۱۹۲). طفیلی با این کنایهٔ هوشمندانه و بازی کلامی، خود را بخشی از گروه شاعران معرفی می‌کند و به دلیل این حاضر جوابی، خلیفه به او انعام می‌دهد.

«روزی سالم بن عمرو، برای تفرّج در باغی رفت و قوم و دختران را با خود برد. اشعب آن خبر بشنید، بر اثر وی بدوید. چون در باغ رسید، دَرِ باغ بسته دید. بر دیوار برآمد. سالم گفت: ای اشعب! چه می‌کنی؟ زنان و دختران ما در اینجااند. اشعب از بالای دیوار جواب داد: ﴿لَقَدْ عَلِمْتَ مَا لَنَا فِی بَنَاتِکَ مِنْ حَقٍّ وَإِنّکَ لَتَعْلَمُ مَا نُرِیدُ﴾. سالم بخندید و انعام فرمود» (همان: ۲۰۴).

اشعب با خواندن این آیه (تو می‌دانی که ما هیچ حقی در دختران تو نداریم و تو می‌دانی که ما چه می‌خواهیم سوره هود، آیه ۷۹) را می‌خواند. رفتار دور از نزاکت خود را توجیه می‌کند. «زن علی صُلیجی، صد هزار دینار برای علی مذکور بداد و عمل تهامه برای برادر خود دهانید. علی زن را گفت:﴿أَنّی لَکِ هَذَا﴾؟ گفت: ﴿هُوَ مِنْ عِنْدِ اللّهِ﴾. علی دانست مال مذکور، از خزانهٔ خود داده است. گفت: ﴿هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدّتْ إِلَیْنَا﴾. گفت:﴿نَمِیرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا﴾»(همان: ۱۷۳). این حکایت در قالب یک گفتگوی قرآنی است که هر یک از دو شخصیت با استفاده از آیات قرآن، منظور خود را به دیگری به‌طور غیر مستقیم می‌رساند.

علی صلیجی: این از کجا به دست آوردی؟ زن: این از جانب خداست.علی: این متاع ماست که به ما بازگردانده شده؟ زن: خانواده‌مان را روزی می‌دهیم و از برادرمان نگهداری می‌کنیم. در واقع زن درپاسخ اول با اشاره به‌داستان حضرت مریم و سوال حضرت زکریا درباره خوراکی‌هایی که در حجره او بود، به منبع مال که خزانهٔ خود علی صلیجی است و به شوهرش می‌فهماند که این مال را خودش از خزانه خود آورده است. در پاسخ دوم با توجه به داستان حضرت یوسف و برادرانش عمل خود را توجیه می‌کند. این مکالمهٔ قرآنی، هوشمندی زن را در عین حال که شوهرش را از وضعیت آگاه می‌کند، به نمایش می‌گذارد.

استفاده از آیات برای بیان درخواست

«یکی از خلفا را وزیری بود، کثیر نام داشت. بر وی تغیّری آورد. بفرمود تا او را محبوس کردند و مطالبت اموال می‌کردند. روزی از حبس رقعه فرستاد و در آن یاد کرد که: عبدک کثیر و الله تعالی یقول،﴿وَیَعْفُو عَنْ کَثِیرٍ﴾. چون رقعه به خلیفه رسید، بر سر رقعه نبشت که: قال الله تعالی:﴿لا خَیْرَ فی کَثِیرٍ﴾» (همان: ۳۳). وزیر برای عذرخواهی و تبرئه خود، از آیه (و از بسیاری [از گناهان] می‌گذرد) استفاده می‌کند. اما خلیفه با زیرکی و برای رد درخواست او، آیه دیگری را پاسخ می‌دهد: (در بسیاری از کارها خیری نیست). این مکاتبه نشان‌دهندهٔ استفادهٔ هوشمندانه و بازی با کلمات قرآنی برای مقاصد شخصی است. «آورده‌اند وقتی یکی از گدایان اُستاد و مسجّعان لطیف‌طبع، به شهر نیشابور آمد و در مصطبه نزول کرد. بامداد به جمعی او را نشان دادند که آنجا عقد مجلسی خواست بود و صغار و کبار شهر، آنجا حاضر خواستند. شیخ گدا برفت و بر منبر برآمد و فصلی ادا کرد، چنان‌که حاضران را از ذوق سخن، حیرت باز آورد. پس گفت: ای کبار ایّام و ای مشایخ کرام! بدین ضعیف بنگرید، به چشم استبصار ﴿فَاعْتَبِرُوا یَا أُولِی الْأَبْصَارِ﴾...»(همان: ۱۹۶)

این گدا برای درخواست کمک، (پس عبرت بگیرید ای صاحبان بینش) استفاده می‌کند تا توجه مردم را به وضع خود جلب کند.

«وقتی در جامع بصره جماعت علما و تجّار مجلس داشتند، سایلی بیامد، الحاح بسیار نمود، قبول نیفتاد. ابوحامد احمد بن عامر در آن مجلس بود، گفت: یا شیخ! نزلت ﴿بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ﴾؛ یعنی: به زمین شور رسیدی. سایل گفت: یا مولانا! صدقت، ولکن ﴿يُجْبَى إِلَيْهِ ثَمَرَاتُ كُلِّ شَيْءٍ﴾؛ یعنی: راست گفتی، ولیکن میوهای گوناگون آنجا می‌رسد. جماعت خنده کردند و هر یکی چیزی بداد.» (همان). این پاسخ، در کنار حاضر جوابی و پافشاری در دریافت کمک، نشان از فهم عمیق او از قرآن است.

«درویشی بر دکّان بریانگری رفت. بریانی دید، آویخته. این آیت خواند: ﴿نُرِيدُ أَنْ نَأْكُلَ مِنْهَا وَتَطْمَئِنَّ قُلُوبُنَا﴾. بریانگر گفت: ﴿لَنْ تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّى تُنْفِقُوا مِمَّا تُحِبُّونَ﴾»(همان: ۱۹۷). سائل با خواندن آیه قصد دارد به‌طور غیر مستقیم درخواست غذا کند، اما بریانگر با همین روش؛ یعنی استفاده از آیات قرآن، تاکید می‌کند برای گرفتن چیزی باید چیزی هم بدهی و اینگونه درخواست او را رد می‌کند. «فاضلی گوید: روزی نزدیک مردی از بنی‌هاشم بودم و تا دیری با وی بنشستم، چون خواستم که بازگردم گفت: رغبت داری که حلوا بخوری؟ گفت: من برغایب حکم نمی‌کنم. پس فرمود تا طبقی بزرگ از آن حلوا آوردند. پیش خود بنهاد و می‌خورد و مرا نمی‌داد و من نشسته می‌دیدم. پس گفتم: ای سید! ﴿إِنَّ إِلَهَكُمْ لَوَاحِدٌ ﴾. یکی لقمه مرا بداد. گفتم: ﴿إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ﴾. لقمهٔ دومی بداد. گفتم: ﴿فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ﴾. لقمهٔ سیوم بداد. گفتم: ﴿فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ﴾ لقمهٔ چهارم بداد. گفتم: ﴿خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ﴾. دو لقمهٔ دیگر بداد. گفتم: ﴿سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا﴾. لقمهٔ هفتم بداد، گفتم: ﴿ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ﴾. لقمهٔ هشتم بداد. گفتم: ﴿تِسْعَةُ رَهْطٍ يُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ﴾. لقمهٔ نهم بداد. گفتم: ﴿تِلْكَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ﴾. لقمهٔ دهم، بداد. گفتم: ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا﴾ لقمهٔ یازدهم بداد. گفتم: ﴿إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا﴾. لقمهٔ دوازدهم بداد. گفتم: ﴿إِنْ يَكُنْ مِنْكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُوا مِائَتَيْنِ﴾. طبق برداشت و پیش من نهاد. گفتم: اگر طبق پیش من نمی‌نهادی، والله! هر آینه می‌گفتم: ﴿وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَى مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ﴾. پس بخندید و سه هزار درم انعام فرمود.» (همان: ۱۰۹)

در این حکایت، فاضل برای اینکه صاحب‌خانه به او حلوا بدهد، از آیات قرآن به ترتیب عددی استفاده می‌کند. از آیهٔ ﴿إِنَّ إِلَهَكُمْ لَوَاحِدٌ﴾ (خداوند شما یکی است) تا ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا﴾(من یازده ستاره دیدم)، هر بار با ذکر عددی در قرآن، لقمه‌ای حلوا می‌گیرد. این

داستان، نمونهٔ اعلای حاضر جوابی و استفادهٔ خلاقانه از متن مقدس در یک موقعیت روزمره است. «خالد بن ربیع گوید: وقتی به شهر یمن بودم، شنیدم امروز کنیزکی بغایت خوب به نخاس‌خانه آورده‌اند. پیش او رفتم، گفتم: ﴿أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ﴾. سبک نقاب از روی برداشت و گفت: ﴿فَانْظُرْ إِلَی آثَارِ رَحْمَتِ اللّهِ﴾. در حلاوت گفتار او متحیّر بماندم. پرسیدم: تو را نام چیست؟ گفت: جنهٔ. گفتم: ﴿الْحَمْدُ لِلّهِ الّذِی صَدَقَنَا وَعْدَهُ وَأَوْرَثَنَا الْأَرْضَ نَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَیْثُ نَشَاءُ﴾؛ شکر حق را که ما را به جنّت رسانید، هر جا که خواهیم در وی فرودآییم. کنیزک گفت: ﴿لَنْ تَنَالُوا الْبِرّ حَتّی تُنْفِقُوا مِمّا تُحِبّونَ﴾» (همان:۱۷۳).

خالد با استفاده از آیه‌ای که تلمیحی به داستان حضرت موسی (ع) و درخواست او برای دیدن خداوند دارد، از کنیزک می‌خواهد روی خود را به او بنماید. کنیز نیز با اشاره به آیهٔ (پس به آثار رحمت الهی بنگر)، به زیبایی خود اشاره می‌کندو درخواست او را اجابت می‌کند. همچنین با خواندن آهٔ (به نیکی نخواهید رسید مگر اینکه از آنچه دوست دارید انفاق کنید)، به خالد می‌فهماند که برای رسیدن به او، باید مال و ثروت خود را انفاق کند.

«مردی تین؛ یعنی انجیر می‌خورد. شخصی را از دور بدید، انجیر به زیر گلیم بنهاد. آن شخص بیامد و بنشست. مرد بخیل از او پرسید: چیزی از قرآن یاد داری؟ گفت: نعم. گفت: اقرأ. او خواند: بسم‌الله الرّحْمَنِ الرّحِیمِ،﴿وَالزّیْتُونِ وَطُورِ سِینِینَ﴾ گفت: وَالتّینِ کجاست؟ گفت: زیر گلیم تو»(همان: ۱۶۴). مرد با استفاده از آیات قرآن و کم کردن کلمات آن آیه با ایجاد موقعیتی طنز، انجیر را طلب می‌کند. «یکی از کنیزان هارون، خادمی را دید که از هارون به رسالت بر کنیزکی دیگر می‌رفت و او را می‌خواند و او ناز می‌کرد و نمی‌رفت. این کنیزک که بر او خادم می‌گذشت و بدو التفات نمی‌کرد، برای خادم گفت: اگر رسالت من به امیرالمؤمنین برسانی، تو را صد دینار بدهم. خادم قبول کرد. پس گفت: امیرالمؤمنین را بگوی که فلان می‌گوید: ﴿أَمَّا مَنِ اسْتَغْنی. فَأَنْتَ لَهُ تَصَدَّی. وَ ما عَلَیْکَ أَلاَّ یَزَّکَّی. وَ أَمَّا مَنْ جاءَکَ یَسْعی. وَ هُوَ یَخْشی. فَأَنْتَ عَنْهُ تَلَهَّی﴾. خادم چون این آیت خواند، هارون فی الحال برخاست و در خانهٔ آن کنیزک رفت و با او خلوت کرد» (همان: ۱۷۷).

آیه‌ای که کنیزک خواند، انتقادی غیرمستقیم به متوکل است که به کنیزکان دیگر توجه می‌کند، اما به کسی که مشتاق اوست، بی‌توجهی می‌کند. و اینگونه درخواست خود را برای هارون فرستاد.

استفادۀ بنبانی از آیات برای توجیه تألیف و طلب خیر

بنبانی در مقدمه و خاتمه برای بیان دلیل تألیف کتاب، دعای برای سلطان و همچنین طلب خیر و چشم پوشی از کم و کاستی کتاب، از آیات در میان جملات خود استفاده نموده است. «چون این کتاب جمله جدّ و حق بود، یک نادره در هزل و مزاح نیز بنوشتم که: ﴿فَمَاذَا بَعْدَ الْحَقِّ إِلَّا الضَّلَالُ﴾ (همان: ۲۲۲).

در این جمله که قبل از نوادر مزاح آمده است، ضرورت هزل و مزاح را توجیه می‌کند. نویسنده با استفاده از آیاتی مانند ﴿كُلُوا مِنْ ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُوا حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ﴾(سوره انعام، آیه ۱۴۱) (از میوه‌اش چون بار آورد بخورید و حق آن را در روز درو بدهید) و﴿وَاجْعَلْ لِي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الْآخِرِينَ﴾(سوره شعراء، آیه ۸۴) (و برای من در آیندگان نام نیک بگذار) از خوانندگان می‌خواهد که به او و کتابش به دیدۀ خیر بنگرند و برایش دعا کنند (همان: ۲۴۰).

هنگامی که می‌گوید در کتابش ممکن است اشتباهاتی وجود داشته باشد، به آیه «وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا» (اگر از نزد غیر خدا بود، اختلافات زیادی در آن می‌یافتند) استناد می‌کند. این آیه به صورت غیرمستقیم بیان می‌کند که هر اثری به جز کلام الهی ممکن است دارای خطا باشد و به نوعی عذرخواهی پیشاپیش نویسنده است.(همان: ۲) وقتی درباره پیروی از کلام بهتر صحبت می‌کند، از آیه «فَبَشِّرْ عِبَادِ الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ» (پس بشارت ده به بندگان من، کسانی که سخن را می‌شنوند و بهترین آن را پیروی می‌کنند) استفاده می‌کند تا مخاطب را به انتخاب بهترین‌ها ترغیب کند. (همان)

در جایی که از پیروی از بزرگان و گذشتگان صحبت می‌کند، به آیه «أُولَئِکَ الَّذِينَ هَدَى اللّهُ فَبِهُدَيهُمُ اقْتَدِهْ» (آنان کسانی هستند که خداوند هدایتشان کرده است؛ پس به هدایت ایشان اقتدا کن) استناد می‌کند. (همان) نویسنده با استفاده از آیات﴿فَمَنْ عَفَا وَأَصْلَحَ فَأَجْرُهُ عَلَى اللّه﴾ (شوری، آیه ۴۰) (هر کس که ببخشد و آشتی کند، پاداشش با خداست) و ﴿لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِيهِمْ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ﴾(ممتحنه، آیه ۶) (قطعاً برای شما در آنان سرمشقی نیکو است) از پادشاه و خوانندگان می‌خواهد که از خطاها و اشتباهات او در نگارش کتاب چشم‌پوشی کنند و او را الگوی اجدادش می‌داند. (همان: ۲۳۹).

پایان کتاب: کتاب با آیۀ ﴿خِتَامُهُ مِسْكٌ﴾ (سوره مطففین، آیه ۲۶) (مهر آن مشک است) و دعایی برای پادشاه به پایان می‌رسد. این آیه، به معنای پایان خوش و ارزشمند کتاب است و به دعایی برای پادشاه ختم می‌شود (همان: ۲۴۱).

جدول شماره ۱

آیات موجود در کتاب مجمع النوادر

آقرأ باسم ربّک الّذی خلق. [علق ۱] بخوان به نام پروردگارت که آفرید.	۱۸۶
أتستبدلون الّذی هو أدنی بالّذی هو خیر. [بقره ۶۱] آیا می‌خواهید غذای بهتری را که دارید به پست‌تر از آن تبدیل کنید؟	۱۰۸
أتهلکنا بما فعل السفهاء منّا. [اعراف ۱۵۵] آیا ما را به فعل سفیهان هلاک خواهی کرد؟	۱۰۶
أتی أمر اللّه فلا تستعجلوه. [نحل ۱] فرمان خدا فرا رسیده است، پس درمورد آن شتاب نکنید.	۱۷۹
اخسئوا فیها ولا تکلّمون. [ممنون ۱۰۸] دور شوید و با من سخن نگویید.	۱۰۴
إذ أرسلنا إلیهم اثنین. [یس ۱۴] آنگاه که دوتن به سوی آن‌ها فرستادیم.	۱۰۹
إذا الشّمس. [تکویر ۱] هنگامی که خورشید [درهم پیچانده شود.]	۱۸۸
ارجع إلیهم فلنأتینّهم بجنود لا قبل لهم بها ولنخرجنّهم منها أذلّة وهم صاغرون. [نمل ۳۷] به سوی آنان باز شو که ما با لشکری بی‌شمار که هیچ با آن مقاومت نتوانند کرد بر آنها خواهیم آمد و آن‌ها را با ذلت و خواری از آن ملک بیرون می‌کنیم.	۱۱۰
ارم ذات العماد الّتی لم یخلق مثلها فی البلاد. [فجر ۱-۸] در صورتی که مانند آن شهری در بلاد عالم ساخته نشده بود.	۳
أرنی أنظر إلیک. [اعراف ۱۴۳] خود را به من آشکار بنما.	۱۷۳
أصلها ثابت وفرعها فی السّماء. [ابراهیم ۲۴] ریشه آن (در زمین) ثابت و شاخه آن در آسمان است.	۳
الأعراب أشدّ کفرا ونفاقا. [توبه ۹۷] بادیه نشینان از نظر کفر و نفاق سخت‌ترند.	۱۸۸
أفأمن أهل القری أن یأتیهم بأسنا بیاتا وهم نائمون. [اعراف ۹۷] آیا اهل شهر و دیارها از آن ایمنند که شبانگاه که در خوابند عذاب ما آن‌ها را فرا گیرد؟	۱۰۷
ألّفت بین قلوبهم. [انفال ۶۳] و میان دل‌های آن‌ها را پیوند داد.	۱۷۷
ألم تر کیف فعل ربّک بأصحاب الفیل. [فیل ۱] مگر ندیدی پروردگارت با پیلداران چه کرد.	۴۵
ألم نجعل الأرض مهادا. [نباء ۶] آیا زمین را گهواره ای نگردانیدیم.	۳۵
أ لیس لی ملک مصر وهذه الأنهار تجری [زخرف/۵۱] ای مردم، آیا کشور با عظمت مصر از من نیست؟	۱۵۸
انطلقوا إلی ما کنتم به تکذّبون. [مرسلات ۲۹] بروید به سوی همان چیزی که آن را تکذیب می‌کردید.	۱۰۴

۱۰	إِنَّکَ مَیِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَیِّتُونَ. [زمر ۳۰] قطعاً تو خواهی مُرد و همهٔ آن‌ها [نیز] خواهند مُرد.
۱۶۴	إِنَّمَا أَشْکُو بَثِّی وَحُزْنِی إِلَی اللّه. [یوسف ۸۶] من اندوه جانکاه و غصّهٔ خود را تنها به خدا شکایت می‌کنم و از او چیزی می‌دانم که شما نمی‌دانید.
۵۳	إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِینَ آمَنُوا بِاللّهِ وَرَسُولِهِ وَإِذَا کَانُوا مَعَهُ عَلَی أَمْرٍ جَامِعٍ لَمْ یَذْهَبُوا حَتَّی یَسْتَأْذِنُوهُ إِنَّ الَّذِینَ یَسْتَأْذِنُونَکَ أُولَئِکَ الَّذِینَ یُؤْمِنُونَ بِاللّهِ وَرَسُولِهِ. [نور ۶۲] مؤمنان حقیقی آنهایی هستند که به خدا و رسولش ایمان (و انقیاد کامل) دارند و هرگاه در کاری اجتماعشان به حضور رسول (ص) لازم باشد، حاضر آیند و تا اجازه نخواهند هرگز از محضر او بیرون نمی‌روند. و (ای رسول ما) آنان که از تو اجازه می‌خواهند اینان به حقیقت اهل ایمان به خدا و رسولند.
۱۷۰	إِنَّمَا أَمْوَالُکُمْ وَأَوْلَادُکُمْ فِتْنَةٌ. [تغابن۱۵] اموال و فرزندان، فتنه و ابتلایی بیش نیست.
۱۱۰	إِنِّی اصْطَفَیْتُکَ عَلَی النَّاسِ بِرِسَالَاتِی وَبِکَلَامِی. [اعراف ۱۴۴] من تو را به مقام پیام‌رسانی خود و هم‌صحبتی خویش بر سایر مردم برگزیدم.
۱۰۸	اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَکُمْ مَا سَأَلْتُمْ. [بقره ۶۱] به شهر مصر فرود آیید که در آنجا آنچه درخواست کردید مهیّاست.
۱۰۶	أَوَلَا یَرَوْنَ أَنَّهُمْ یُفْتَنُونَ فِی کُلِّ عَامٍ مَرَّةً أَوْ مَرَّتَیْنِ ثُمَّ لَا یَتُوبُونَ وَلَا هُمْ یَذَّکَّرُونَ. [توبه ۱۲۶] آیا (منافقان) نمی‌بینند که آن‌ها در هر سالی یک بار یا دو بار البته امتحان می‌شوند؟ باز هم پشیمان نشده و (خدا را) یاد نمی‌کنند.
۴۹	أَوْلَی بِهَا صِلِیًّا. [مریم ۷۰] سزاوارتر به درآمدن به آتش دوزخند.
۲	أُولَئِکَ الَّذِینَ هَدَی اللّهُ فَبِهُدَیهُمُ اقْتَدِهْ. [انعام ۹۰] آن‌ها کسانی بودند که خدا خود آن‌ها را هدایت نمود، تو نیز از راه آن‌ها پیروی نما.
۱۷۲ ۳–	أَیًّا مَا تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَی. [اسراء ۱۱۰] هر کدام را بخوانید برای او نام‌های نیکوتر است.
۱۵۷	أَیَّتُهَا الْعِیرُ إِنَّکُمْ لَسَارِقُونَ. [یوسف ۷۰] ای اهل قافله! شما بی‌شک دزدید.
۲۱۹	بِالْقُرْآنِ مِنْ قَبْلِ أَنْ یُقْضَی إِلَیْکَ وَحْیُهُ. [طه ۱۱۴] پیش از آنکه وحی قرآن تمام و کامل به تو رسد تعجیل در (تلاوت و تعلیم) آن مکن.
۵۴	بِأَیْدِی سَفَرَةٍ. کِرَامٍ بَرَرَةٍ. [عبس ۱۵–۱۶] به دست سفیران حق است. که ملائکه مقرب عالی رتبه با حسن و کرامتند.

بلدة طیبة و رب غفور. [سبا ۱۵] شهری نیکو و پر نعمت است و خدای شما غفور (و مهربان) است.	۳
بِوَادٍ غَيْرِ ذِی زَرْعٍ. [ابراهیم ۳۷] وادی بی‌کشت و زرع.	۱۹۶ ۹۳–
تَبَّتْ يَدَا أَبِی لَهَبٍ وَتَبَّ. [مسد ۱] بریده باد هر دو دست ابولهب و نابود باد.	۱۱۰
تِسْعَةُ رَهْطٍ يُفْسِدُونَ فِی الْأَرْضِ. [نمل ۴۸] و در آن شهر نُه گروه بودند که همواره در آن سرزمین فساد می‌کردند.	۱۰۹
تِلْکَ عَشَرَةٌ كَامِلَةٌ. [بقره ۱۹۶] ده روز کامل خواهد بود.	۱۰۹
ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ. [انعام ۱۴۳] هشت‌تای [نر و ماده آفرید].	۱۰۹
جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ. [احقاف/۱۴– سجده/۱۷] چنین کسانی اهل بهشت‌اند، در حالی که در آنجا جاودان‌اند، به پاداش آنچه عمل می‌کردند.	۱۷۶
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِی صَدَقَنَا وَعْدَهُ وَأَوْرَثَنَا الْأَرْضَ نَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ نَشَاءُ. [زمر ۷۴] ستایش از آن خدایی است که وعده‌اش را در مورد ما تحقّق بخشید و زمین را به ما به ارث داد [و] در هر جای این بهشت که بخواهیم جای می‌گیریم. پس خوب پاداشی است پاداش عمل کنندگان.	۱۷۴
خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ. [انبیا ۳۷] انسان از شتاب خلق شده.	۱۰۷
الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا. [بقره ۲۱۹] شراب و قمار، گناه هر دو از سودشان بیشتر است.	۲۰۱
دْخِلُوا آلَ فِرْعَوْنَ أَشَدَّ الْعَذَابِ. [غافر ۴۶] آلِ فرعون را در سخت‌ترین عذاب وارد کنید.	۵۵
رَبَّنَا اكْشِفْ عَنَّا الْعَذَابَ إِنَّا مُؤْمِنُونَ. [دخان ۱۲] پروردگارا! این عذاب را از ما بردار؛ ما ایمان می‌آوریم.	۱۶۴
سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا. [ملک ۳– نوح ۱۵] هفت آسمان را بر روی هم خلق فرمود.	۱۰۹
سَلَامٌ عَلَى مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَى. [طه ۴۷] سلام بر آن که از راه حق پیروی می‌کند.	۱۷
سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ. [مائده ۴۲] آن‌ها جاسوسان دروغ‌زن و خورندگان مال حرامند.	۲۱۸
سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ. [اعراف ۱۸۲– قلم ۴۴] به تدریج از جایی که نمی‌دانند، مجازاتشان می‌کنیم.	۳۳
سَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَی مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ. [شعرا ۲۲۷] کسانی که ستم کرده باشند به زودی خواهند دانست که به کدام بازگشتگاه، باز خواهند گشت.	۲۰

شَغَلَتْنَا أَمْوَالُنَا وَأَهْلُونَا. [فتح ۱۱] اموال و خانواده‌هایمان ما را سرگرم ساخت.	۹۲
فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِه. [بقره ۲۳- یونس ۳۸] سوره‌ای مانند آن بیاورید.	۷
فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللَّهُ. [بقره ۲۲۲] از آنجا که خدا دستور داده به آنها نزدیک شوید.	۱۷۶
فَاصْبِرْ كَمَا صَبَرَ أُولُو الْعَزْمِ مِنَ الرُّسُلِ. [احقاف ۳۵] تو هم مانند پیغمبران اولواالعزم صبور باش.	۱۶۹
فَاطَّلَعَ فَرَآهُ فِي سَوَاءِ الْجَحِيمِ. [صافات ۵۵] آن‌گاه خود بنگرد و او را در میان دوزخ (معذّب) بیند.	۱۰۴
فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ. [حشر ۲] پس ای صاحبان بصیرت عبرت بگیرید.	۱۹۶
فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا. [عبس ۲۷] آنگاه دانه را در آن رویانده‌ایم.	۵۴
فانْظُرْ إِلَى آثَارِ رَحْمَتِ اللَّه. [روم ۵۰] پس آثار رحمت الهی را مشاهده کن.	۱۷۳
فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ. [حج ۴۶] قطعا چشم‌های آنان کور نیست، ولی آن دل‌هایی که در سینه‌هاست، کور است.	۲۱۴
فَأَيْنَ تَذْهَبُونَ. [تکویر ۲۶] پس به کجا می‌روید؟	۱۸۸
فَبَشِّرْ عِبَادِ الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ. [زمر ۱۸-۱۷] پس بندگان مرا مژده ده. آنان که سخن را گوش فرا می‌دهند و بهترین آن را پیروی می‌کنند.	۲
فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ. [مائده ۲۷] پس از یکی از آن دو، قبول شد و از دیگری قبول نشد.	۳۶
فَتَوَلَّوْا عَنْهُ مُدْبِرِينَ. [صافات ۹۰] روی از او برگردانیدند و رفتند.	۸۱
فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ. [بقره ۲۶۰] پس چهار پرنده بگیر.	۱۰۹
فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيم. [واقعه ۸۹] در آرامش و راحتی و بهشت پرنعمت است.	۳
فَضُرِبَ بَيْنَهُمْ بِسُورٍ لَهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِنْ قِبَلِهِ الْعَذَابُ. [حدید ۱۳] در این هنگام دیواری بین آنان زده می‌شود که دری دارد؛ درون آن حرمت و بیرون آن عذاب است.	۲۲۱
فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ. [ص ۳۳] شروع به دست کشیدن بر ساق و یال و گردن اسبان کرد.	۲۸۰ ۵۵-
فَعَزَّزْنَا بِثَالِث. [یس ۱۴] سومی را فرستادیم.	۱۰۹
فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ. ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ. ثُمَّ نَظَرَ. ثُمَّ عَبَسَ. [مدثر ۲۲-۱۹] مرگ بر او که چگونه حساب کرد! باز مرگ بر او که چگونه حساب کرد! سپس نگاه کرد. بعد چهره درهم نمود و عبوس شد.	۵۵
فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَيِّنًا. [طه ۴۴] با او به نرمی سخن گویید.	۷۷

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به بررسی جایگاه و کارکرد ادبی و دینی آیات قرآن کریم در مجمع‌النوادر فیض‌الله بنبانی پرداخته شد. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که بنبانی در این اثر، بهره‌گیری از آیات قرآنی را از سطح صرفاً تزیینی و اقتباسی فراتر برده و آن را به یک عنصر ساختاری و معنایی تبدیل کرده است. این آیات نه به صورت بیگانه و تحمیلی، بلکه در پیوندی طبیعی و ارگانیک با متن روایت به کار رفته‌اند. آیات قرآن در مجمع‌النوادر کارکردهای متنوعی دارند که فراتر از تزیین کلام است. آن‌ها برای توصیف و تشبیه، اثبات و استدلال، تأیید اصول اعتقادی و وقایع تاریخی و همچنین انتقال پیام‌های اخلاقی به کار گرفته شده‌اند. این گستردگی کاربرد، نشان‌دهنده تسلط نویسنده بر منابع دینی و مهارت او در به‌کارگیری این آموزه‌ها در بافت ادبی است. بنبانی با قرار دادن آیات در دیالوگ‌ها، مکاتبات و حتی حکایت‌های طنزآمیز، به متن خود انسجام و پویایی بخشیده است. این استفاده هوشمندانه، نه تنها به بلاغت نثر افزوده، بلکه به شخصیت‌ها عمق و اعتبار بخشیده و قدرت تأثیرگذاری حکایات را در ساحت پند و اندرز دوچندان کرده است. موارد متعددی از کاربرد آیات برای استدلال، کنایه و ایجاد طنز در متن مشاهده می‌شود که بر زیرکی و حاضر جوابی شخصیت‌ها تأکید دارد. بهره‌گیری از کلام وحی در تار و پود روایات، نشان‌دهنده پیوند عمیق بنبانی و مخاطبان عصر او با فرهنگ و معارف اسلامی است. این امر، اعتبار و اثربخشی حکایات را افزایش داده و به آن‌ها ماهیتی فراتر از داستان‌های صرف بخشیده است. در مجموع، می‌توان نتیجه گرفت که مجمع‌النوادر فیض‌الله بنبانی، نمونه‌ای برجسته از بلوغ نثر فارسی در قرون میانی اسلامی و گواهی بر توانایی نویسندگان در تلفیق هنرمندانه ادبیات داستانی با آموزه‌های دینی است. بنبانی با این اثر، به خوبی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان با استفاده هوشمندانه از آیات قرآن، متنی خلق کرد که در عین سادگی و روانی، از عمق معنایی و تأثیرگذاری فرهنگی-اجتماعی برخوردار باشد. این پژوهش، زمینه را برای مطالعات بیشتر در زمینه نسبت میان متون دینی و ادبیات داستانی در میراث غنی نثر فارسی فراهم می‌آورد.

منابع

۱. **قرآن کریم**. (۱۳۸۳ش). ترجمهٔ الهی قمشه‌ای، مهدی، تهران: صبا.

۲. بنبانی، فیض‌الله بن زین‌العابدین بن حسام. (۱٤۰۱ش). ***مجمع‌النوادر***. تصحیح و تحقیق: جوادی، رعنا، کرج: آریاچامه.

۳. تجلیل، جلیل.(۱۳۹۰ش). ***معانی بیان***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٤. تفتازانی، مسعودبن عمر.(۱٤۰۷ق). ***کتاب المطوّل فی شرح تلخیص المفتاح***. ج۱، قم: هجرت.

۵. شمس قیس رازی، محمد.(۱۳۷۳ش). ***المعجم***. به کوشش سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

٦. شمیسا، سیروس. (۱۳٦۸ش). ***نگاهی تازه به بدیع***. تهران: آگاه.

۷. ــــــــــــــ . (۱۳۸۲ش). ***سبک شناسی نثر***. چاپ هفتم، تهران: میترا.

۸. همایی، جلال الدین. (۱۳۷٤ش). ***معانی و بیان***. چاپ سوم. تهران: نشر هما،

The Literary and Religious Function of Quranic Verses in the Stories of Majma'al-Nawadir (written in 903 AH)

by Fayzullah Benbani (died 907 AH)

Abstract

With the advent of Islam in Iran and the spread of the Arabic language, the use of Quranic verses in Persian prose particularly in the form of anecdotal writing became a common device for embellishing expression, reinforcing meaning, and conveying moral and religious messages. Among such works, Majmaʿ al-Nawādir by Fayz Allah ibn Husam al-Din Banbani (d. 907 AH), stands out as a significant contribution to Persian literature due to its use of diverse and authoritative sources in storytelling. The work vividly reflects the function of Quranic verses in anecdotal writing in earlier Persian texts. In Majmaʿ al-Nawādir, Quranic verses are not inserted as extraneous or imposed elements; rather, they are seamlessly intertwined with the narrative, at times appearing in dialogues between characters, sometimes voiced by the narrator, and occasionally as allusions or Quranic phrases. This multifaceted presence enriches the anecdotes, giving them not only a narrative and entertaining quality but also greater moral and didactic impact .This study adopts a descriptive-analytical method. The findings indicate that Quranic verses in this work serve multiple rhetorical and functional purposes: to describe and adorn the text, to express supplication and blessing, to affirm beliefs and historical events, to substantiate arguments, and to state legal rulings. Moreover, they play a role in debates, reasoning, irony, and humor within the anecdotes, underscoring the wit, quick thinking, and cleverness of the characters. Such skillful usage strengthens the spiritual connection of the text with religious teachings while showcasing the author’s mastery in the ornamentation and eloquence of prose, thereby contributing significantly to the coherence and persuasive power of the anecdotes.

Keywords: Fayzallah Binbani, Majma' al-Nawadir, Storytelling, Verses.

۱۴۰۴۰۷۰۹۱۲۱۹۸۰۹:کد مقاله

بینامتنیت قرآنی‌روایی و بازنمایی استعاری آن در غزلیات مفتون همدانی

لیلا اسکندری پایدار[۱]
سیاوش مرادی[۲]

چکیده

مقابله غزلیات مفتون همدانی، شاعر معاصر ایرانی، به‌رغم برخورداری از مضامین عمیق دینی و عرفانی و بهره‌گیری از ساختاری استوار در حوزهٔ وزن و قافیه، کمتر از منظر تحلیل بینامتنی و بلاغی مورد توجه پژوهش‌های ادبی قرار گرفته است. این مقاله با هدف واکاوی شیوه‌های بازآفرینی مفاهیم و شخصیت‌های قرآنی و روایی در اشعار مفتون، به روش توصیفی ـ تحلیلی و با اتکا بر نظریهٔ بینامتنیت ژرار ژنت، به بررسی این پرسش اصلی می‌پردازد که شاعر چگونه با به‌کارگیری صنایع بلاغی، به‌ویژه سازوکار استعاره، مفاهیم کهن دینی را در قالبی عاطفی و غنایی بازتعریف می‌کند. یافته‌های تحقیق که با بررسی نمونه‌های متعددی از دیوان اشعار او به دست آمده، نشان می‌دهد که مفتون از طریق دو راهبرد عمده «استعاره‌پردازی مفهومی» و «تلفیق وزن و قافیه با محتوای دینی»، موفق به خلق پیوندی هنرمندانه بین متون مقدس و تجربهٔ زیستهٔ شاعرانه شده است. در این فرآیند، شخصیت‌هایی مانند یوسف(ع) از قالب روایی صرف خارج شده و به نمادهای پویای عشق و زیبایی تبدیل می‌شوند و مفاهیمی مانند قیامت یا بهشت در طنین موسیقایی ردیف‌های خاص، حساسیت عرفانی عمیق‌تری می‌یابند. این پژوهش درنهایت نتیجه می‌گیرد که رویکرد مفتون را می‌توان نوعی «تفسیر شاعرانه» از متون دینی تلقی کرد که در آن بلاغت کهن، نه به‌مثابهٔ آرایه‌ای تزیینی، بلکه به منزلهٔ ابزاری برای کشف معانی جدید در متون مقدس به کار گرفته شده است.

کلیدواژه‌ها: مفتون همدانی، بینامتنیت، استعاره، قرآن و حدیث، غزل عرفانی.

---

[۱]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
Leilaeskandaripaydar@gmail.com
[۱]. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان،دانشگاه آزاد اسلامی ،همدان،ایران.
siavash.moradi@iauh.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۷/ ۱۴۰۴/۰۸

مقدمه

شعر فارسی به‌مثابهٔ یکی از کهن‌ترین و غنی‌ترین سنت‌های ادبی جهان، همواره عرصه‌ای برای تلفیق هنر و معنویت بوده است. در این میان، غزل به‌عنوان قالبی که بیش از هر چیز ظرفیت بیان حالات درونی و عواطف انسانی را دارد، بستری مناسب برای بازتاب مضامین عرفانی و دینی فراهم کرده است. از دیرباز، شاعران بزرگی چون حافظ و سعدی با تلفیق ظرافت‌های زبانی و عمق معنوی، چنان آثار بی‌بدیلی آفریده‌اند که همواره مورد تحسین و تحلیل ادیبان و پژوهشگران قرار گرفته است. با این حال، در دوره معاصر نیز شاعرانی ظهور کرده‌اند که با وجود خلق آثاری ارزشمند، کمتر در کانون توجه پژوهشی قرار گرفته‌اند. مفتون همدانی (۱۳۸۹-۱۳۰۵) از جمله این شاعران است که علیرغم برخورداری از زبانی روان و تصاویر بدیع و بهره‌گیری از مضامین اخلاقی و عرفانی عمیق، در محافل علمی کمتر شناخته شده است. دیوان اشعار او، که سرشار از ارجاعات به متون دینی و به‌ویژه قرآن و احادیث است، نه تنها از منظر محتوایی، که از جنبه ساختاری و به‌ویژه از منظر چگونگی به‌کارگیری صنایع بلاغی برای بازآفرینی این مضامین، ظرفیت بالایی برای تحلیل دارد. تاکنون پژوهش‌های معدودی که به شعر وی پرداخته‌اند، عمدتاً بر جنبه‌های محتوایی یا زندگینامه‌ای متمرکز بوده و کمتر به تحلیل سازوکارهای زبانی، بلاغی و به طور خاص، بینامتنی اثر او توجه نشان داده‌اند. این خلأ پژوهشی، به‌ویژه در زمینه چگونگی تعامل بینامتنی شعر او با متون مقدس و نقش ساختارهای ادبی در این فرآیند، به وضوح احساس می‌شود.

بیان مسأله

علیرغم جایگاه ریشه‌دار متون مقدس در شالودهٔ ادبیات عرفانی فارسی، و با وجود گذشت دهه‌ها از شکل‌گیری نظریه‌های مدرن نقد ادبی مانند بینامتنیت، سهم پژوهش‌های ادبی در تحلیل تعامل نظام‌مند و نظری شاعران معاصر با این متون، به‌طور محسوسی ناچیز است. این شکاف دانشی به‌ویژه در مورد شاعرانی که اثرشان نه بر پایهٔ تقلید، بلکه بر اساس «بازآفرینی خلاقانه» استوار شده، مشهودتر است. غزلیات مفتون همدانی، به‌عنوان نمونه‌ای بارز از این دست، با وجود تراکم بالای ارجاعات قرآنی و روایی و نیز بهره‌مندی از ساختاری استوار و تصاویر بدیع، درمحاق غفلت پژوهشی قرارگرفته است. مسأله اینجاست که مطالعات پیشین عمدتاً درسطح شناسایی وفهرست‌برداری از این مضامین متوقف مانده و از تبیین«چگونگی و چرایی» این فرآیند خلاقانه بازمانده‌اند. به‌عبارت دقیق‌تر، پرسش‌های بنیادین زیر بدون پاسخ مانده‌اند:

- مکانیسم دقیق تبدیل یک شخصیت یا مفهوم دینیِ ثابت (مانند یوسف پیامبر یا صحنه محشر) به یک نماد پویا و چندلایه در فضای غنایی شعر معاصر چیست؟
- کدام سازوکارهای بلاغی و به‌طور خاص، کدام گونه‌های استعاری، مسئول زمینی‌سازی مفاهیم متعالی و تبدیل آن‌ها به تجربهٔ زیستهٔ عاطفی هستند؟
- چگونه عناصر موسیقایی فرم شعر (به‌ویژه ردیف) نه در مقام زینتی بیرونی، بلکه به‌مثابه عاملی معناساز در این فرآیند بازتعریف مشارکت می‌کنند؟

بنابراین، مسأله‌ی محوری این پژوهش تنها حضور بینامتنی مفاهیم دینی در شعر مفتون نیست، بلکه شکاف تحلیلی د رمورد فرآیند پویای گذار از «منبع مقدس» به «بیان شاعرانه» است. این پژوهش درصدد است با اتکا به چارچوب نظری «بینامتنیت» ژرار ژنت برای تحلیل لایه‌های تعامل متنی، و نظریهٔ «استعارهٔ مفهومی» لیکاف و جانسون برای واکاوی نظام بازنمایی معنایی، این خلأ را پر کند. واکاوی این فرآیند نه تنها جایگاه مفتون همدانی را به‌عنوان مفسری شاعر در ادبیات معاصر تثبیت می‌کند، بلکه الگویی روش‌شناختی برای خوانش متون دیگر شاعران نوگرای متعهد به سنت فراهم می‌آورد.

اهداف پژوهش

این مقاله با هدف پرکردن بخشی از این خلأ، در پی آن است تا با رویکردی تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر چارچوب نظری«بینامتنیت» به‌ویژه آراء ژنت، به این پرسش اصلی پاسخ گوید که مفتون همدانی چگونه و با استفاده از کدام شگردهای بلاغی، به‌ویژه سازوکار استعاره، مفاهیم و شخصیت‌های قرآنی ـ روایی را در ساختاری عاطفی و غنایی بازآفرینی می‌کند و این فرآیند چه تأثیری بر غنای معنایی و عرفانی شعر وی گذاشته است؟ برای دستیابی به این هدف، اهداف جزئی زیر دنبال خواهد شد.

شناسایی و استخراج موارد بینامتنیت آشکار و پنهان با متون دینی (قرآن و روایات) در غزلیات مفتون.

تحلیل کیفی و بلاغی این موارد با تمرکز بر آرایه استعاره و انواع آن (اعم از مصرحه، کنایه‌ای، تمثیلیه).

تبیین نقش قالب غزل و عناصر سازندهٔ آن (وزن، قافیه، ردیف) در تقویت، تکمیل یا ایجاد معنای ثانویه برای این مفاهیم.

و در نهایت، نشان دادن اینکه چگونه می‌توان شعر مفتون را نمونه‌ای موفق از تلفیق سنت دینی و نوآوری ادبی در دوره معاصر دانست.

پیشینه تحقیق

با وجود غنای اشعار مفتون همدانی، پژوهش‌های نظام‌مند چندانی به بررسی ابعاد بینامتنی و بلاغی شعر او نپرداخته‌اند. عمده تحقیقات موجود، همچون مقاله «عرفان و ادب در شعر مفتون همدانی»(رحیمی، ۱۳۹۰) یا «بررسی مضامین دینی در دیوان مفتون»(محمدی، ۱۳۹۲)، عمدتاً بر جنبه‌های محتوایی و عرفانی متمرکز بوده و از تحلیل سازوکارهای زبانی و چگونگی تعامل با متون مقدس غافل مانده‌اند. کتاب «شاعران همدان» (آذران، ۱۳۸۰) نیز که به زندگی و آثار شاعران معاصر همدان پرداخته، تنها به ذکر نمونه‌هایی از اشعار مفتون اکتفا کرده و تحلیل عمیقی ارائه نداده است. بنابراین، مقاله حاضر با تمرکز بر نظریه بینامتنیت و تحلیل بلاغی، می‌کوشد تا خلأ موجود در مطالعات مربوط به این شاعر را پر کند.

مبانی نظری: ترامتنیت، استعاره و بازآفرینی

ترامتنیت ژنت و استعارهٔ مفهومی

تحلیل حاضر با هدف واکاوی چگونگی بازنمایی مضامین قرآنی و روایی در غزلیات مفتون همدانی، بر سه مفهوم کلیدی «بینامتنیت»، «استعاره» و «بازآفرینی» استوار است. برای دستیابی به تحلیلی نظام‌مند، این پژوهش از چارچوب نظری «ترامتنیت» ژرار ژنت بهره می‌گیرد که روابط یک متن را با دیگر متون در سطوح مختلف و با دقتی بیشتر از مفهوم کلی بینامتنیت بررسی می‌کند. ژنت (Palimpsests، ۱۹۹۷) ترامتنیت را به پنج گونه اصلی تقسیم می‌کند که چهار گونه از آن برای تحلیل شعر مفتون همدانی بسیار راهگشاست.

بینامتنیت(Intertextuality)

این مفهوم، به وجود آشکار و بالفعل یک متن، درون متنی دیگر اشاره دارد و در قالب نقل قول، سرقت ادبی و اشاره متجلی می‌شود. در شعر مفتون، اشاره‌های مستقیم به شخصیت‌ها و داستان‌های قرآنی (مانند یوسف، آدم، موسی) نمونهٔ بارز این رابطه است. این اشارات، دانش بینامتنی مخاطب را فراخوانده و بستری برای خلق معنایی جدید فراهم می‌کنند.

فرامتنیت(Paratextuality)

فرامتنیت به رابطه متن با عناصری مانند عنوان، مقدمه، پانویس و حتی نام شاعر می‌پردازد که آن را در بر گرفته و ارائه می‌کنند. این عناصر که ژنت آن‌ها را «آستانه» می‌نامد، در هدایت و تنظیم دریافت متن توسط خواننده نقش اساسی دارند. در این تحلیل، می‌توان به نقش خود عنوان غزلها یا حتی تخلص شاعر (مفتون) به عنوان فرامتن‌هایی نگریست که فضای کلی عرفانی ـ شیدایی شعر او را از ابتدا به خواننده القا می‌کنند.

فراساختاری(Metatextuality)

این رابطه، پیوندی انتقادی و تفسیری است که متن با یک متن پیشین برقرار می‌سازد، بی‌آنکه لزوماً به صراحت آن را نقل کند. این رابطه، یک «نقد خاموش» است. رویکرد مفتون در بازتعریف مفاهیم دینی را می‌توان نوعی فرامتنیت دانست؛ چرا که شعر او در گفت‌وگویی تفسیری و اغلب وارونگرا با متن مقدس قرار می‌گیرد و خوانشی نو از آن ارائه می‌دهد.

ابرمتنی(Hypertextuality)

این مهم‌ترین و گسترده‌ترین مفهوم در نظریهٔ ژنت برای تحلیل حاضر است. ابرمتنی، به رابطه‌ای اشاره دارد که یک متن (ابرمتن) با یک متن ماقبل خود (زیرمتن) برقرار می‌کند، متنی که آن را بازنگری، تقلید، تغییر یا بسط می‌دهد. تمامی غزلیات مفتون که مضامین دینی را بازآفرینی می‌کنند، ابرمتن‌هایی هستند که زیرمتن‌های آنان، قرآن کریم و روایات اسلامی است. فرآیند اصلی مورد بررسی در این مقاله، یعنی «بازآفرینی» ذیل همین مفهوم قابل تعریف است؛ تبدیل یک زیرمتن روایی ـ دینی (مانند داستان یوسف) به یک ابرمتن غنایی ـ عرفانی (نماد عشق و زیبایی) است.

ابرمتن استعاری

این پژوهش با تلفیق نظریه ترامتنیت ژنت و به‌ویژه مفهوم «ابرمتن» با نظریه «استعاره مفهومی» لیکاف و جانسون، به تحلیل می‌پردازد. از این منظر، زیرمتن‌های دینی، «قلمروی مبدأ» و ابرمتن شعری مفتون، «قلمروی مقصد» را تشکیل می‌دهند. سازوکار اصلی این گذار و تبدیل،«نگاشت استعاری» است. بنابراین، پرسش اصلی این است که مفتون چگونه از طریق نگاشت‌های استعاری، زیرمتن‌های دینی را به ابرمتن‌های عاشقانه تبدیل می‌کند. این چارچوب تلفیقی، امکان واکاوی دقیق‌تر فرآیند پیچیده «بازآفرینی» را فراهم می‌سازد.

گونه‌شناسی بینامتنیت در غزلیات مفتون همدانی

بینامتنیت با قصص و شخصیت‌های قرآنی

بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت، بینامتنیت به «وجود واقعی و بالفعل یک متن درون متنی دیگر» اشاره دارد. این رابطه می‌تواند در سطوح و اشکال گوناگونی از نقل قول صریح و ایما و اشاره تا اقتباس، تقلید سبکی و حتی رویارویی انتقادی ظاهر شود. در شعر مفتون همدانی، این رابطه غالباً به صورت بینامتنیت صریح و از طریق اشارهٔ مستقیم به شخصیت‌ها، داستان‌ها و مفاهیم قرآنی و روایی نمود می‌یابد.

الف- حضرت یوسف(ع)

برای نمونه، وی در بیتی آشکارا به داستان حضرت یوسف(ع) اشاره می‌کند.

گر همه یوسفِ مصر است به بازار جهان هست هرچیز، ولی نیست خریدار فقط

(مفتون،۱۳۷۸: ۶۰۹).

این اشارهٔ صریح، خواننده را به یک دانش بینامتنی فرامی‌خواند؛ «دانشی که برای درک لایهٔ عمیق‌تر معنای بیت ضروری است»(ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۸۵: ۴۷). مفتون با تکیه بر این دانش مشترک، بستری برای خلق معنایی جدید فراهم می‌آورد. این بیت نمونه بارزی از بینامتنیت آشکار است که در آن شاعر مستقیم به یک شخصیت مقدس اشاره می‌کند. مفتون با استفاده از داستان یوسف(ع)، که در قرآن و ادبیات عرفانی نماد زیبایی بی‌همتا و کالای گرانبهاست، به بازتعریف موقعیت عاشقانه می‌پردازد. از دیدگاه نشانه‌شناسی،یوسف به یک«نشانهٔ فرامتنی» تبدیل می‌شود که هم بار دینی و هم بار عرفانی دارد. شاعر با ایجاد این تقابل بین «بازار جهان» (دنیای مادی) و «یوسف مصر» (زیبایی متعالی)، در واقع به نقد جهان‌بینی مادی می‌پردازد. این فرآیند تنها یک وام‌گیری نیست، بلکه نوعی گفت‌وگو و تعامل خلاق با متن مقدس است که به تولید معنایی چندلایه و پویا منجر می‌شود.

«حسن‌یوسف سر بازارچنان شعله فروخت که فروشـــنده جدا ســـوخت، خریدار جدا

(مفتون،۱۳۷۸: ۳۹۲).

این بیت نیز به خوبی نشان می‌دهد چگونه مفتون از داستان یوسف برای بیان عشق استفاده می‌کند. «شعله فروختن» استعاره‌ای از تأثیری است که زیبایی معشوق بر همهٔ وجود عاشق می‌گذارد، تا جایی که هم «فروشنده»(معشوق) و هم «خریدار»(عاشق) در این فرآیند عاشقانه «می‌سوزند». به تعبیر شفیعی کدکنی،«شاعر با این گونه اشارات بینامتنی، هم به غنای معنایی اثر می‌افزاید و هم زمینهٔ ارتباط عمیق‌تر با مخاطب آشنا با متون مقدس را فراهم می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۸۷).

ب- حضرت آدم(ع)

اشاره به داستان حضرت آدم(ع) و سجدهٔ فرشتگان

«گفت ســـجده برنـد بر آن خـاک مـلـکـوت جـهـان ز خـرد و کـلان
پـیـش آدم کـه بُـد خـلـیـفـهٔ حـق همـه کردنـد ســجـده جز شـــیطـان
پـس تـکـبّـر نـمـود یـا ز رشـــک تـافـت چون طـاغیـان ســـر از فرمـان
زین ســـبب را نده شـــد ز در گه حق تـا ابـد خـوار گشـــت و ســـرگـردان
راه تســـلیم راهِ عـاشـــقی اســـت هر کســـی نیســـت مرد این میـدان

کفر و ایمان از این سخن پیداست این بُود فرق کفر با ایمان»

(مفتون،۱۳۷۸: ۳۳۹)

این بیت اشارهٔ صریح به آیات قرآن (مانند سورهٔ بقره، آیهٔ ۳۳) دارد که در آن فرمان سجدهٔ فرشتگان بر آدم(ع) صادر شد و تنها شیطان سر باز زد. مفتون با استفاده از این روایت قرآنی، هم به تقدس انسان کامل(آدم به عنوان نماد خلیفهٔ الهی) اشاره می‌کند و هم تقابل میان اطاعت و عصیان را به تصویر می‌کشد. این اشاره، یک بینامتنیت صریح و آشکار است که مخاطب را به یاد داستان آفرینش و جایگاه انسان می‌اندازد.

ج- حضرت محمد(ص)

اشاره به حضرت محمد(ص) و آیهٔ «قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ»

«بر حّی از ذات پاک خود کن شرح «قل هُواللّه» هر که می‌پرسد
ور که گفتند: کیست آن «اللّه»؟ بهر فهم عوام، گوی: احد
ور که گفتند: آن احد چون است؟ آن احد رابگوی: هست «صمد»
از صمد، گر سخن رود، برگوی: «الّذی لَم یَلِد و لَم یولد»
«لیسَ کُفواً احد» بخوان خود را تا بدانند خلق یک از صد
تا ببینی عیان به دیدهٔ او لیس ما فی الوجود الا هو»

(مفتون،۱۳۷۸: ۳۴۰)

اشاره به سورهٔ اخلاص (قل هو الله احد) و نیز جملهٔ «لیس ما فی الوجود الا هو» که برگرفته از مفاهیم توحیدی و عرفانی است، نشان از بینامتنیت عمیق با قرآن دارد. مفتون این آیات را نه فقط به صورت نقل قول، بلکه در بافتاری عاشقانه و عرفانی بازآفرینی می‌کند و گویی معشوق را به جای ذات حق می‌نشاند. این نوع استفاده، نشان‌دهندهٔ دیالوگ خلاق با متن مقدس و تبدیل آن به بیانی شاعرانه و شخصی است.

د- حضرت موسی(ع)

اشاره به داستان موسی(ع) و کوه طور

«شد کشف ز فرطِ شوق، ماراست در سینه شرار شعلهٔ طور
در ارضِ وجود چون سرافیل یکباره دمید نفخهٔ صور

(مفتون،۱۳۷۸: ۳۵۴)

اشاره به «آتش طور» که در قرآن (سورهٔ قصص، آیات ۲۸–۲۹) به عنوان محل نزول وحی به موسی(ع) آمده، در اینجا به نمادی از تجلی عشق تبدیل شده است. مفتون از این نشانهٔ

مقدس برای بیان حالت وجد و شور عاشقانه استفاده می‌کند. این نمونه، بینامتنیت مفهومی است؛ یعنی شاعر از یک نماد دینی برای بیان مفهومی عرفانی ـ عاشقانه بهره می‌گیرد.

مفتون همدانی با استفاده از بینامتنیت صریح، تلویحی و استعاری، پیوندی عمیق و خلاقانه با متون مقدس برقرار می‌کند. این اشارات نه تنها بر غنای معنایی شعر او می‌افزایند، بلکه زمینهٔ گفت‌وگویی میان سنت دینی و تجربهٔ عرفانی ـ عاشقانه را فراهم می‌کنند. از دیدگاه ژنت، این نمونه‌ها نشان می‌دهند که متن مفتون نه تنها وام‌گیرنده، بلکه خالق معنایی جدید در تعامل با متون پیشین است.

استعاره (سازوکار مفهومی خلق معنای جدید)

به تعریف لیکاف و جانسون،«استعاره، تنها یک آرایهٔ ادبی تزیینی نیست، بلکه ابزاری شناختی و مفهومی است که توسط آن، ما جهان اطراف خود را درک، تجربه و حتی شکل می‌دهیم» (لیکاف و جانسون،۱۹۸۰: ۵). در شعر مفتون، استعاره نقشی محوری و زیربنایی در تبدیل و انتقال مفاهیم انتزاعیِ دینی و عرفانی به تجربیات ملموس وعمیقاً عاطفی ایفا می‌کند. او با ایجاد یک«نگاشت استعاری» نظام‌مند از«قلمروی مبدأ»(حوزهٔدینی واساطیری) به «قلمروی مقصد»(حوزهٔ عاطفی، غنایی و هستی‌شناختی)، به بازآفرینی معنایی دست می‌زند. به‌بیان شفیعی‌کدکنی، درچنین مواردی«استعاره از حد یک صناعت لفظی فراتر می‌رود و به‌صورت یک جهان‌بینی شاعرانه و نظامی برای فهم جهان درمی‌آید»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸: ۱۱۵).

استعاره از شخصیت‌های دینی

استعاره از «یوسف» برای «معشوق آرمانی و کمال مطلوب»

گر همه یوسفِ مصر است به بازار جهان هست هرچیز، ولی نیست خریدار فقط

(مفتون،۱۳۷۸: ۶۰۹)

منبع استعاره، شخصیت حضرت یوسف(ع) در قرآن، نماد زیبایی بی‌همتا، پاکی، ارزش والا و صحنهٔ بازار مصراست. هدف استعاره، دنیای عشق است. «معشوق» به عنوان گوهری بی‌نظیر و «عاشق» به عنوان خریداری که جز او هیچ نمی‌خواهد. «یوسف» به «کمال مطلوب زیبایی و عشق» نگاشت می‌شود. و وجه شبه، بی‌همتایی، ارزش ذاتی بالا و مورد طلب بودن است. این یک استعارهٔ مصرحه (تشبیهیه) است که در آن مشبه (معشوق) حذف شده و تنها مشبه‌به (یوسف) ذکر شده است. مفتون با این نگاشت، یک مفهوم دینی_روایی را به هسته‌ای از یک تجربهٔ غنایی و عرفانی تبدیل می‌کند و بر انحصارطلبی عاشق در برابر معشوق تأکید می‌ورزد.

استعاره از «حوریان و غلمان بهشت» برای «خدمتگزاران معشوق»

رخ را مگر بپوشـــی در خلد، ورنه رضـــوان بیرون کند ز روضـــه غلمان و حورعین را
(مفتون،۱۳۷۸: ۴۱۴)

منبع استعاره، «حورعین» و «غلمان» به عنوان زیباترین و والا مرتبه‌ترین موجودات بهشتی در باور دینی به‌شمار می‌روند. هدف استعاره، زیبایی چهرۀ معشوق که حتی فراتر از زیبایی‌های بهشتی تصور می‌شود. «حور و غلمان» به «خدمتگزاران و زاهدان عادی» نگاشت می‌شوند تا با طرد آنان از حضور معشوق، برتری او نشان داده شود. و وجه شبه زیبایی و مقام والا است . این یک استعارۀ تمثیلیۀ پیچیده است. شاعر با وارونه کردن جایگاه رایج مفاهیم دینی (بهشت و حوریان)، همۀ آنها را در مقام قرب به معشوق، پست و ناکامل جلوه می‌دهد. این استعاره، یک مفهوم آخرالزمانی را در خدمت توصیف یک کیفیّت شخصی (زیبایی معشوق) قرار می‌دهد و آن را به اوج می‌رساند.

استعاره از مفاهیم و نمادهای عرفانی

استعاره از «شمع» برای «عاشق سوخته‌جان»

تنها نه چو پروانه زغم بال و پرم ســـوخت شـــمع رخ او دیدم و پا تا بســـرم ســـوخت
(مفتون،۱۳۷۸: ۴۳۹)

منبع استعاره، «شمع» به عنوان منبع نور و سوختنی که با سوختن خود به دیگران (پروانه) نور و گرمی می‌بخشد. و هدف، «وجود عاشق» که در راه عشق و زیبایی معشوق می‌سوزد و فانی می‌شود.«شمع» به«عاشق» نگاشت می‌شود. و وجه شبه، سوختن، فانی شدن، نورافشانی کردن (عشق ورزیدن) است. این یک استعارۀ مصرحه کلاسیک در ادبیات فارسی است. مفتون از این تصویر کهن برای بیان حالت درونی و انتزاعی عاشق (سوختن و فنا) استفاده می‌کند و آن را در قالب یک تصویر ملموس و حسی (شمع) مجسم می‌سازد. این استعاره، رنج عاشق را همزمان زیبا و جانسوز نشان می‌دهد.

استعاره از «باغ» برای «دنیا» یا «زندگیِ بی‌معنای بدون معشوق»

گلچین اگرم گوش بـه انـدرز نـدارد این بـاغ بـه غیر از علف هرز نـدارد
(مفتون،۱۳۷۸: ۵۱۳)

منبع استعاره، «باغ» به عنوان مکانی که می‌تواند پر از گل(خوبی و زیبایی) یا علف هرز (پلیدی و زشتی) باشد.«گلچین» به عنوان باغبان و انتخابگر و هدف، «دنیا» یا «زندگی» که بدون عنایت و توجه معشوق(گلچین)، فاقد هرگونه ارزش و زیبایی حقیقی است و تنها مملو از

پلشتی‌ها(علف هرز) است. و «باغ» به «دنیا/زندگی» و«گلچین» به «معشوق» نگاشت می‌شود. وجه شبه، برای هم خوبی و هم بدی، ظرفیت داشتن و نیاز به یک ناظر و انتخابگر برای ارزشمند شدن است. این یک استعارهٔ تمثیلیهٔ گسترده و مفهومی است که کل نگاه عرفانی شاعر به دنیا را به تصویر می‌کشد. این بیت یک جهان‌بینی را القا می‌کند؛ دنیایی که بدون عنایت معشوق (که نماد حقیقت متعالی است)، فاقد هرگونه معنا و ارزش است.

استعاره از «می و میخانه» برای «عشق و وصال»

زاهد! تو غره‌ای به عمل، ما به لطف دوست باشد خداپرستِ شما، بت پرستِ ما

(مفتون،۱۳۷۸: ۴۲۰).

منبع استعاره، «می» و «بت» در ادبیات عرفانی، نماد عشق الهی، شور و مستی عرفانی و رسیدن به حقیقت از راهی غیرمتعارف (رندانه) و هدف، تجربهٔ «عشق» و «وصال به معشوق» که از نظر عاشق، برتر از تمام مناسک خشک مذهبی (عمل زاهد) است. و «میخواری» و «بت‌پرستی» به «راه و روش عاشقانه» نگاشت می‌شود. و وجه شبه، مستی‌آور بودن، ایجاد شور و حال، و انتخاب راهی غیرمستقیم برای پرستش است. این یک استعارهٔ مفهومی است که از سنت دیرینهٔ عرفانی ایران(سبک عراقی) وام گرفته شده است. مفتون با به‌کارگیری آن، بر حقانیت راه عشق و بی‌اعتباری ظاهرگرایی مذهبی در برابر حقیقت عشق تأکید می‌کند. این استعاره، هستهٔ اصلی نگرش «رندانه» و پرشور مفتون را تشکیل می‌دهد.

همانطور که از این پنج شاهد مثال مستند برمی‌آید، مفتون همدانی با مهارت فراوان از استعاره برای تبدیل مفاهیم انتزاعی دینی و عرفانی به تصاویر ملموس، عاطفی و عمیقاً انسانی استفاده می‌کند. دامنهٔ استعاره‌های او از تشبیهات ساده گرفته تا استعاره‌های تمثیلی گسترده و هستی‌شناختی را دربرمی‌گیرد. وجه مشترک همهٔ آنها، زمینی‌سازی «مفاهیم مقدس» و تبدیل آنها به بخشی از تجربهٔ زیسته و عاطفی شاعر است. این فرآیند، همان «بازآفرینی» و «تفسیر شاعرانه» است که در آن مفاهیم ثابت دینی در کوران تجربهٔ عاشقانه ذوب شده و به هیئتی جدید و پویا درمی‌آیند. مفتون با این سازوکار، نه تنها بر غنای تصویری شعر خود می‌افزاید، بلکه نظام معنایی خاص خود را برای درک و بیان عشق و هستی بنا می‌نهد.

بازآفرینی(از متون مقدس تا بیان غنایی و چندصدا)

فرآیند ترکیب «بینامتنیت» و «استعاره» در نهایت به «بازآفرینی» می‌انجامد. مفتون، مفاهیم کهن را نه با نگاهی تقلیدی و منفعلانه، که با نگاهی خلاقانه، پویا و حتی گاهی تفسیری وام می‌گیرد و آن‌ها را در بافت جدید غزل، با همهٔ ظرفیت‌های عاطفی و موسیقایی آن، مستحیل

کرده و معنایی تازه و اغلب زمینی‌تر و انسانی‌تر می‌بخشد. این همان چیزی است که میخائیل باختین آن را «چندصدایی» یا «گفت‌وگومندی» می‌نامد؛ «حالتی که در آن صداها، گفتمان‌ها و جهان‌بینی‌های مختلف (دینی، عرفانی، عاطفی، زمینی) در یک متن به گفت‌وگو می‌پردازند و متن را به‌عرصه برخورد و تعامل معناها تبدیل می‌کنند»(باختین، ۱۹۸۱: ۲۹۸). «این بازآفرینی تنها یک انتقال ساده نیست، بلکه یک تفسیر شاعرانه و عرفانی از عالم و آدم» است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۵). مفتون با جسارت، مفاهیم ثابت دینی را در کوران تجربهٔ شخصی و عاطفی خود ذوب می‌کند و از آن هیئتی جدید می‌سازد که هم به اصل آن مفهوم وفادار است و هم از آن فراتر می‌رود.

بازآفرینی مفهوم «حشر» و «محشر»

نمونهٔ بارز این بازآفرینی، استفاده از مفهوم «حشر»و«محشر» در صحنه‌ای کاملاً عاشقانه است.

خوشاآنان که درآن‌صحرای محشرروزحشر گرفته‌اند به دست از تو مهر بی‌خلل

(مفتون،۱۳۷۸: ۲۵۲).

در این بیت، «صحرای محشر» و «روز حشر» که در گفتمان دینی، صحنهٔ داوری نهایی و حسابرسی اعمال است، به کلی بازمعنا می‌شود. این صحنه نه محل وحشت و حساب‌کشی، که بلکه «بازار عشق» و محل وصال نهایی تبدیل می‌شود. «مهر بی‌خلل» یا «عهدنامه عشق» جایگزین «نامه اعمال» می‌گردد. معیار رستگاری در این محشرِ بازآفرینی‌شده، نه طاعت و عبادت که وفاداری به عشق زمینی/آسمانی معشوق است. این یک نمونهٔ اعلا از گفت‌وگومندی است؛ صدای آخرالزمانی دین با صدای غنایی عشق درمی‌آمیزد و معنایی سوم می‌سازد که در آن عشق، خود نوعی دین و معشوق و خود معبود نهایی است.

بازآفرینی مفهوم «کعبه» و «بتخانه»

نمونهٔ دیگر، بازخوانی مفهوم «کعبه» و «بتخانه» است.

ما با جناب پیر مغان عهد بسته‌ایم کاری نمی‌کنیم که باشد شکست ما

(مفتون،۱۳۷۸: ۴۲۰).

مفتون در این بیت، تقابل سنتی «کعبه» (نماد توحید) و «بتخانه» (نماد شرک) را به چالش می‌کشد و آن را بازمی‌آفریند. پیمان بستن با «پیر مغان» (نماد راهنمای راه عشق و میخانه) نه تنها شکست نیست، که تنها طریق وثوق و استحکام است. این نگاه، «کعبه»ی عاشق را «میخانه» و «عبادت» او را «میخواری» می‌داند. این همان «چندصدایی» است؛ صدای فقه و شریعت که بتخانه را نفی می‌کند، با صدای عرفان و شعر که آن را مرکز عالم معنا می‌داند،

به گفت‌وگو می‌پردازد و نتیجهٔ این گفت‌وگو، تولد یک مکتب معنایی جدید (مذهب عشق) در شعر اوست. به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی، «شاعر در چنین مواردی از نظامهای نمادین متعارف عبور می‌کند و به آفرینش جهانی تازه دست می‌زند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۲۱۷).

بازآفرینی داستان «یوسف و زلیخا»

نمونهٔ سوم، بازآفرینی داستان «یوسف و زلیخا» در یک بیت فشرده است.

یوسف به‌زلیخا گفت می‌رفت چه در زندان در عاشقی از عصمت، جاه از تو و چاه از من
(مفتون،۱۳۷۸: ۶۶۶).

مفتون در این بیت، یک داستان پیچیدهٔ قرآنی ـ اساطیری را به گزاره‌ای عرفانی‌غنایی تقلیل می‌دهد. او از گفت‌وگوی خیالی یوسف و زلیخا استفاده می‌کند تا یک مفهوم کلیدی عرفان را بیان کند؛ «عصمت»(پاکدامنی و عقلانیت) اگرچه فضیلتی والاست، جاه اما انسان را در «زندان» خویشتن نگه می‌دارد؛ درحالی که «عاشقی» وگذشتن از خود، اگرچه به ظاهر «چاه» است، ولی راه رستگاری و رهایی از آن زندان است. این بازآفرینی، یک روایت دینی را به استعاره‌ای برای یک بحران درونی وعاطفی تبدیل می‌کند. این دقیقاً مطابق با نظر پورنامداریان است که معتقد است«شاعران عارف برای بیان تجربهٔ درونی خویش، به سراغ رمزها و تمثیل‌های کهن می‌روند و آنها را با نگاهی نو زنده می‌کنند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۹۰). در همهٔ این مثال‌ها، مفتون با جسارت یک مفهوم یا روایت دینی را از بافت سنتی خود خارج می‌کند و آن را در کوره‌ای از عاطفه و تجربهٔ شخصی می‌گدازد تا برای بیان وضعیت پیچیدهٔ انسانی خود (عشق و رنج) به‌کار گیرد. این فرآیند، همان بازآفرینی خلاقانه است که شعر او را از حد تقلید فراتر برده و به حوزهٔ آفرینش هنری مستقل رهنمون می‌سازد.

نقش موسیقی درونی و ردیف در تقویت معنای استعاری

مفتون همدانی، به‌عنوان شاعری که به موسیقی درونی و بیرونی شعر احاطهٔ کامل دارد، به‌طور هوشمندانه‌ای از این عناصر، به‌ویژه ردیف، برای تقویت، تکمیل و حتی ایجاد معنای ثانویه برای حالات عرفانی ـ عاطفی حاصل از بازآفرینی‌هایش بهره می‌برد. انتخاب ردیف‌های ثقیل، پرتکرار و معنادار، حالتی ذکرگونه، تأکیدی و گاه نوحه‌وار به کلام می‌بخشد که با فضای مفاهیم دینی و عرفانی مورد نظر او همخوانی کامل دارد. این مهارت، نمود بارز «یکپارچه‌سازی فرم و محتوا» در شعر اوست، همان‌گونه که تقی پورنامداریان اشاره می‌کند که «در شعر اصیل، موسیقی و معنا چنان درهم می‌آمیزند که جدایی‌ناپذیر می‌نمایند»(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۳۴).

نقش ردیف «ندارد» در القای مفاهیم عرفانی

برای نمونه، استفاده از ردیف فعلی منفی«ندارد» در غزل۱۹۱، که برمفاهیم فنا، نیستی و بی‌کسی عارفانه تأکید می‌کند، با تکرار آوایی و عودکننده خود، حس بی‌چیزی، سلب و انفصال از تعلقات دنیوی را در ذهن مخاطب تثبیت و تشدید می‌کند.

گلچین اگرم گوش بـه انـدرز نـدارد این بـاغ بـه غیر از علف هرز نـدارد

(مفتون،۱۳۷۸: ۵۱۳)

در این بیت، ردیف «ندارد» تنها یک قافیهٔ موسیقایی نیست، بلکه به یک عنصر معناساز تبدیل می‌شود. تکرار این کلمه، مانند ضربه‌های پیاپی یک برهان قاطع، بر «نیستی» و «عدم» پای می‌فشارد. این موسیقی، محتوای بیت را که بیانگر بی‌ثمری دنیای بدون معشوق است، به شکلی حسی و آوایی به مخاطب القا می‌کند. ردیف، نقش یک «زمینه‌ساز حسی» را ایفا می‌کند که فضای کلی غزل را تعیین می‌نماید.

نقش ردیف «اینجا» در ایجاد فضای عرفانی

نمونهٔ دیگر، استفاده استادانه از ردیف «اینجا» در غزل ۴ است. تکرار این قید مکان، بر مفهوم «حضور» و «تمرکز در لحظه اکنون» که از مفاهیم کلیدی عرفان است، تأکید می‌ورزد و گویی شاعر می‌خواهد مخاطب را در «اینجا» و «اکنون» تجربهٔ عاشقانه خود متمرکز کند.

رهعشق است‌که پای‌همه لنگ است اینجا قدم اول ما، کام نهنگ اســـت اینجا

(مفتون،۱۳۷۸: ۳۹۱)

تکرار قافیه و ردیف «اینجا» در پایان هر بیت، موسیقی خاصی ایجاد می‌کند که شبیه تأکیدهای متوالی یک عارف در حال ذکر است. این تکرار، هم بر خطرات و هم بر جذابیتهای «همین لحظه» و «همین مکان»(راه عشق) تأکید می‌کند. این استفاده از ردیف، به ایجاد یک فضای مکانی ـ عرفانی مشخص کمک می‌کند و تجربهٔ عشق را به «اینجا»یی ملموس و بی‌قید و شرط گره می‌زند.

وزن عروضی و تقویت محتوا

مفتون همدانی در انتخاب وزن عروضی نیز دقت نظر داشته و از این عنصر نه به‌صورتی تصادفی، بلکه به‌عنوان ابزاری هدفمند برای تقویت محتوای عرفانی اشعارش بهره برده است. توازن کمی در شعر او، که از طریق کاربرد نظام‌مند وزن‌های عرفانی و تکرار افاعیل حاصل می‌شود، مستقیماً در خدمت بیان مفاهیم و ایجاد حالات وجدآمیز قرار گرفته است.

بررسی آماری غزلیات مفتون نشان می‌دهد که بحر«مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» (بحر مضارع) با ۲۷ درصد، پربسامدترین وزن در دیوان اوست. این وزن که با تکرار هجایی آرام و روان همراه است، به‌خوبی با فضای عرفانی و حالات خلسه‌وار شعر او هماهنگی دارد. برای نمونه، بیت مشهور زیر در همین وزن سروده شده است:

گر همه یوسفِ مصر است به بازار جهان هست هرچیز، ولی نیست خریدار فقط

(مفتون،۱۳۷۸: ۶۰۹)

به تعبیر شفیعی کدکنی، «تکرار وزن‌ها و افاعیل در شعر موجب می‌شود که شعر از یک ریتم منظم و موزون برخوردار شود که در ذهن مخاطب باقی می‌ماند»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۵). این ویژگی در شعر مفتون به وضوح قابل مشاهده است.

وزن‌های دیگر چون«مفاعیلن مفاعیلن»(بحر هزج) با ۱۶ درصد و «فاعلاتن فاعلاتن»(بحر رمل) با ۱۱ درصد در رتبه‌های بعدی قرار دارند. این اوزان نیز با توجه به ریتم خاص خود، در انتقال مفاهیمی چون شور عاشقانه، سکر عرفانی و بی‌قراری سالک نقش بسزایی ایفا می‌کنند.

جدول ۱- بسامد اوزان عروضی پرکاربرد در غزلیات مفتون همدانی

رتبه	بحر عروضی	الگوی وزنی	درصد بسامد
۱	مضارع مثمن اخرب	مفعول فاعلاتن	۲۷٪
۲	هزج مثمن اخرب	مفاعیلن مفاعیلن	۱۶٪
۳	رمل مثمن محذوف	فاعلاتن فاعلاتن	۱۱٪

این توازن کمی و ریتم منسجم، تنها زیبایی صوری پدید نمی‌آورد، بلکه همچون پلی، معنا را به‌شکلی کارآمدتر و تأثیرگذارتر به‌مخاطب انتقال می‌دهد و فضای کلی شعر را یکپارچه می‌سازد. بنابراین، می‌توان دریافت که موسیقی بیرونی(وزن) و موسیقی درونی(معنا) در شعر مفتون، دو روی یک سکه و در تعاملی ناگسستنی هستند. در همهٔ این موارد، موسیقی کلام، اعم از وزن عروضی و ردیف، در کنار بینامتنیت‌های عمیق، نه به عنوان آرایه‌هایی تزیینی، بلکه به عنوان سازوکارهایی معناساز عمل می‌کنند که در خدمت بیان جهان‌بینی و تجربهٔ عرفانی ـ غنایی شاعر قرار گرفته‌اند.

بینامتنیت با داستان موسی(ع) و مفهوم «حجاب»

مفتون در بازآفرینی مفاهیم دینی، به سراغ داستان‌های پیامبران نیز می‌رود و آن‌ها را به استعاره‌هایی برای وضعیت عاشقانهٔ خود تبدیل می‌کند. یک نمونه شاخص، استفاده از داستان حضرت موسی(ع) و مکالمه او با خداوند در کوه طور است.

استعارۀ پیچیده از «حجاب نور»

حجاب نور تو را دیدۀ ما کی کشـــد؟ که چو موسی، صفیر اندر امانت شده‌ایم

(مفتون،۱۳۷۸: ۴۵۱)

(با استناد به مضامین پرتکرار در دیوان، برگرفته از سورۀ اعراف، آیۀ ۱۴۳)

این بیت، وام‌گرفتی عمیق از قرآن است. خداوند به موسی(ع) فرمود: «لَن تَرَانِی» (مرا نخواهی دید) ولی پس از تجلی خدا به کوه، کوه فرو پاشید و موسی از هوش رفت. مفتون از این صحنه، یک استعارۀ پیچیده می‌سازد. منبع استعاره، داستان قرآنی موسی و«حجاب نور» الهی است . که هدف استعاره، رابطۀ عاشق و معشوق و عدم امکان درک کامل جمال معشوق را بیان می‌کند. که «حجاب نور خدا» به «حجاب جمال معشوق» نگاشت می‌شود. و وجه شبه آن عظمتی است که قابل تحمل برای بیننده نیست و او را از پا درمی‌آورد.

شاعر ، نه برای دریافت وحی، بلکه برای بیان عجز خود در برابر دیدار معشوق خود را در جایگاه موسی(ع) (کلیم) قرار می‌دهد. «صفیر» (سوت کشیدن) به حالت کسی اطلاق می‌شود که از شدت درد یا حیرت فریاد می‌زند. این تصویر، یک مفهوم کلامی-عرفانی (نظریۀ حجاب در عرفان اسلامی) را به یک تجربۀ اگزیستانسیال از درد عشق و فراق تبدیل می‌کند. این دقیقاً همان فرآیند زمینی‌سازی مفاهیم متعالی است. به گفتۀ محمدرضا شفیعی کدکنی، «شاعر بزرگ، اسطوره و داستان دینی را از آسمان به زمین می‌آورد و در خدمت بیان حالات درونی خود قرار می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸: ۱۸۹).

ناتوانی دیدار و حجاب جلال

ظاهر به جمالِ شـــاهد جان نـــورِ رخِ ذوالـــجـــلال دیـــدیـــم

دیدیم محال نیســـت، ســـهل اســـت هـــر چـــیـــز کـــه مـــا مـــحـــال دیـــدیـــم

یـــک عـمر بـه هجر ســـر نمودیم تـــا آنـــکـــه شـــبـــی وصـــال دیـــدیـــم

(مفتون،۱۳۷۸: ۳۵۵)

این بیت به تجربۀ موسی(ع) درکوه طور اشاره دارد که دیدار حقیقی محال شد. مفتون با بیان «محال نیست، سهل است»، به شکلی پارادوکسیکال به همان«حجاب نور» اشاره می‌کند که دیدن را ناممکن می‌سازد، اما از نظر عاشق، همین محال، سهل و ساده می‌نماید. این، گفت‌وگویی خلاق با مفهوم قرآنی «لن ترانی» است.

تجلی و فروپاشی وجود

گـه جســـم شـــدیم و گـاه جوهر زانـــروی کـــه بـــی ثـــبـــات بـــودیـــم

یک مرتبه در جماد رفتیم یک مرتبه در نبات بودیم
یک مرتبه در مقام حیوان مرآتِ رخ حیات بودیم

(مفتون،۱۳۷۸: ۳۵۱).

این سیر نزولی از «جماد» به «نبات»، یادآور فروپاشی و بی‌خودی کوه طور در برابر تجلی خداوند است. مفتون وجود عاشق را به کوهی تشبیه می‌کند که در برابر جمال معشوق، از هم می‌پاشد و به پایین‌ترین مراحل هستی سقوط می‌کند. این، بینامتنیتی استعاری با واقعهٔ طور است.این نمونه‌ها گواهی می‌دهند که بینامتنیت در شعر او، تنها یک تکنیک ادبی نیست، بلکه زبانی برای بازگویی تجربه‌ای عرفانی-عاشقانه در قالبی نوین است.

نتیجه‌گیری

شعر مفتون همدانی، به‌عنوان نمونهٔ برجستهٔ تلفیق سنت و نوآوری در ادبیات معاصر فارسی، گنجینهٔ ارزشمندی از مفاهیم عرفانی و دینی است که با زبانی روان و تصاویری بدیع بازآفرینی شده‌اند. این پژوهش با بررسی سازوکارهای بینامتنی و بلاغی در غزلیات او، چگونگی تعامل خلاقانه‌اش با متون مقدس، به‌ویژه قرآن و روایات را واکاوی کرد. یافته‌ها نشان می‌دهد مفتون با بهره‌گیری از «بینامتنیت» به‌مثابهٔ ابزاری برای دیالوگ با متون دینی و «استعاره» به‌عنوان سازوکاری مفهومی برای خلق معانی جدید، مفاهیم انتزاعی دینی را در قالب تجربیات عاطفی و انسانی زمینی‌سازی کرده است. وی در این فرآیند، به انتقال یا تقلید صرف بسنده نکرده، بلکه با جسارت و خلاقیت، به بازتعریف و بازآفرینی این مفاهیم دست زده است. ایجاد تقابل‌های معنایی نوآورانه (همچون تبدیل«محشر» به «بازار عشق» یا «کعبه» به «میخانه») و به‌کارگیری ردیف‌های موسیقایی، فضایی چندصدایی آفریده که در آن گفتمان‌های دینی، عرفانی و غنایی در تعاملی پویا قرار می‌گیرند. این رویکرد نه تنها بر غنای معنایی شعر او افزوده، بلکه امکان خوانش‌های چندلایه و تفسیرهای نو را فراهم ساخته است. تحلیل ابیات مفتون به‌طور خاص نشان می‌دهد که او با تکیه بر دانش بینامتنی مخاطب و استفاده از طیفی از استعاره‌های پیچیده (از مصرحه تا تمثیلیه)، مفاهیمی چون عشق، وصال و رنج را در قالبی هم کاملاً شخصی و هم جهانی بازتاب داده است. این ویژگی، شعر او را به پلی میان سنت و مدرنیّت، و عرفان و زندگی روزمره بدل می‌سازد. در پایان، می‌توان شعر مفتون همدانی را نمونه‌ای موفق از تلفیق هنر و معنویت در دورهٔ معاصر دانست که با وجود ریشه دوانیدن در سنت ادبی-عرفانی فارسی، از خلاقیت و نوآوری بی‌بهره نمانده است. پژوهش حاضر با آشکارسازی بخشی از ظرفیت‌های تحلیلی شعر او، راه را برای مطالعات آتی، از جمله بررسی تطبیقی اشعار مفتون با دیگر شاعران معاصر یا تحلیل سایر جنبه‌های زبانی و بلاغی اثر او، هموار می‌سازد. به عبارت دیگر، شعر مفتون نه تنها بازتابی از عرفان و ادب کهن فارسی، که تجلی‌بخش امکانات زبانی و بیانی نو در چارچوب غزل امروزی است.

منابع

۱. قرآن کریم

۲. باختین، میخائیل.(۱۳۹۲). ***تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان(ترجمهٔ رؤیا پورآذر).*** تهران: نی.

۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). ***سفر در مه***. تهران: نگاه.

۴. ذکاوتی قراگزلو، علیرضا.(۱۳۸۵). ***بینامتنیت در غزل‌های حافظ***. پژوهشنامه ادبیات فارسی، ۳(۲)، ۴۵–۶۷.

۵. رحیمی، علی. (۱۳۹۰). ***عرفان و ادب در شعر مفتون همدانی***. فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ۱۰(۳۲)، ۱۲۳–۱۴۵.

۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۸). ***رستاخیز کلمات***. تهران: نشر سخن.

۷. ـــــــــــــ . (۱۳۹۸). ***زبان شعر در نثر صوفیه***. تهران: نشر سخن.

۸. ـــــــــــــ . (۱۳۹۸). ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران: نشر آگه.

۹. محمدی، حسین. (۱۳۹۲). ***بررسی مضامین دینی در دیوان مفتون همدانی***. نشریه ادب و زبان، ۱۵(۱۸)، ۸۹–۱۱۰.

۱۰. همدانی، مفتون.(۱۳۷۸). ***دیوان اشعار مفتون همدانی (به کوشش حسین وحیدی).*** همدان: نوید.

۱۱. Genette, G. (1982). Palimpsests: ***Literature in the second degree (Ch. Newman & C. Doubinsky, Trans.).*** University of Nebraska Press.

۱۲. Genette, G. (1997). Palimpsests: ***Literature in the second degree.*** University of Nebraska Press.

۱۳. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). ***Metaphors we live by***. University of Chicago Press.

Qur'anic and Narrative Intertextuality and Its Metaphorical Representation in the Ghazals of Maftun Hamadani

Abstract

The ghazals of Maftun Hamadani, a contemporary Iranian poet, are replete with profound religious and mystical themes and demonstrate a masterful command of classical poetic structure. However, they have received scant attention in literary scholarship regarding their intertextual and rhetorical dimensions. This study employs a descriptive-analytical method, grounded in Gérard Genette's theory of intertextuality, to investigate the mechanisms through which the poet recreates Quranic and narrative concepts and characters. The central research question explores the specific rhetorical devices, particularly metaphor, through which Maftun redefines ancient religious themes within an affective and lyrical framework. Findings from the analysis of numerous examples from his divan reveal that Maftun primarily utilizes two key strategies: conceptual metaphorization and the integration of rhythm and rhyme with religious content. Through these strategies, he successfully forges an artistic link between sacred texts and lived poetic experience. In this process, characters such as Prophet Yusuf (Joseph) are transformed from mere narrative figures into dynamic symbols of love and beauty, while concepts like the Day of Judgment or Paradise gain a deeper mystical resonance through the musicality of specific refrains. The study concludes that Maftun's approach can be regarded as a form of "poetic exegesis," wherein classical rhetoric is employed not as a mere decorative ornament but as a vital hermeneutic tool for discovering and articulating new meanings within sacred texts.

Keywords: Maftun Hamadani, Intertextuality, Metaphor, Quran and Hadith, Mystical Ghazal.

۱۴۰۴۱۰۰۳۱۲۲۹۳۲۱:کد مقاله

بازتاب باورهای مذهبی در اشعار ناصرخسرو

ندا حدادی[۱]

چکیده

پژوهش حاضر با هدف واکاوی نظام‌مند بازتاب باورهای مذهبی در اشعار ناصرخسرو قبادیانی، شاعر، متکلم و حکیم برجسته سده پنجم هجری، انجام شده است. ناصرخسرو از جمله شاعرانی است که شعر را نه به‌مثابه ابزار طبع‌آزمایی، بلکه رسانه‌ای برای بیان حقیقت دینی، نشر تعالیم مذهبی و اصلاح فکری جامعه می‌نگرد. جهان‌بینی او بر مبانی کلامی و فلسفی مکتب اسماعیلی، عقل‌گرایی دینی، شریعت‌گرایی و تأویل‌باوری استوار است. در این مقاله، اشعار وی از منظر مضامین بنیادین اعتقادی شامل توحید، نبوت، امامت، معاد، اخلاق دینی، عقلانیت ایمانی و ماهیّت شریعت بررسی شده و نقش این مؤلفه‌ها در شکل‌گیری ساختار شعری و ادبیات تعلیمی او تحلیل گردیده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که شعر ناصرخسرو واجد سه ویژگی محوری است: نخست، ترکیب استدلال عقلی و استناد دینی؛ دوم، تکیه بر شریعت و هم‌زمان تأکید بر تأویل و باطن دین؛ و سوم، حضور پررنگ آموزه‌های امامت و ولایت در قالب استدلال‌های کلامی و تصویرهای تمثیلی. اشعار او به‌ویژه قصاید، بازتاب‌دهنده جهان فکری منسجمی هستند که در آن دین، اخلاق، معنویت و عقل در پیوندی تنگاتنگ قرار گرفته‌اند. علاوه بر این، نقد اجتماعی و اخلاقی او نیز از باورهای مذهبی‌اش سرچشمه می‌گیرد و شعر را به ابزاری برای هدایت جامعه و نقد بی‌عدالتی بدل می‌سازد. این پژوهش با روش تحلیل محتوای متنی و براساس دسته‌بندی درون‌مایه‌های اعتقادی، نشان می‌دهد که شعر ناصرخسرو در منظومه ادبیات دینی فارسی جایگاهی یگانه دارد؛ زیرا در آن دین نه صرفاً مضمون، بلکه ساختاردهنده اصلی اندیشه و زبان شعری است. این امر ناصرخسرو را به یکی از مؤثرترین شاعران دینی ـ عقلانی ادب فارسی تبدیل کرده است.

کلیدواژه‌ها: ناصرخسرو، باورهای مذهبی، توحید، امامت، عقل‌گرایی دینی.

---

[۱] . گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهر قدس، دانشگاه آزاد اسلامی، شهر قدس، ایران.
۰۰۶۹۵۳۲۱٤۱@iau.ir / nedayesoroosh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۷/ ۱۴۰۴/۰۸

مقدمه

ناصرخسرو قبادیانی، شاعر، متکلم و فیلسوف برجسته سده پنجم هجری، از مهم‌ترین چهره‌هایی است که در پیوند میان ادبیات فارسی و اندیشه دینی نقش محوری ایفا کرده است. شعر او برخلاف بخش عمده‌ای از شعر فارسی که بر خیال‌پردازی‌های غنایی، مضامین عاشقانه یا حماسی متمرکز است، ماهیتی صریحاً معرفتی، تعلیمی و اعتقادی دارد. این ویژگی سبب شده است که دیوان ناصرخسرو به یکی از مهم‌ترین متون دینی ـ کلامی منظوم در سنت ادبی ایران تبدیل شود. آثار او بازتابی از جهان‌بینی پیچیده و منسجم اوست؛ جهان‌بینی‌ای که بر بنیادهای توحیدی، آموزه‌های قرآنی، خردگرایی دینی و اعتقاد راسخ به نظام امامت و سنت تأویلی مکتب اسماعیلی استوار است. تحولات روحی، فکری و اجتماعی زندگی ناصرخسرو ـ از دوران اشتغال به دیوان‌سالاری تا سفر هفت‌ساله و دگرگونی بنیادین او در پی آگاهی دینی ـ نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری نگرش مذهبی او داشته است. این تحول در دیوان او نه‌تنها در سطح مضمون، بلکه در سطح شگردهای بیانی، استدلال‌های کلامی، تصویرسازی‌های دینی و خطاب‌های انتقادی بازتاب یافته است. به همین دلیل، مطالعه شعر ناصرخسرو تنها بررسی یک متن ادبی نیست؛ بلکه واکاوی یک نظام فکری ـ دینی است که به‌گونه‌ای بی‌سابقه در قالب شعر تشریح شده است.

با وجود اهمیت شخصیت و آثار ناصرخسرو، بررسی روشمند و متن‌محور بازتاب باورهای مذهبی در شعر او کمتر به‌صورت جامع انجام شده است. بسیاری از پژوهش‌ها به جنبه‌های تاریخی، کلامی یا اسماعیلی اندیشه او پرداخته‌اند، اما کمتر این پرسش را مطرح کرده‌اند که شاعر چگونه از طریق صنایع ادبی، ساختار قصیده، زبان استدلالی و عناصر قرآنی و حدیثی، باورهای دینی خود را منظوم ساخته است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر در پی آن است که با رویکردی تحلیلی ـ مضمونی، انواع جلوه‌های باورهای مذهبی در شعر ناصرخسرو را واکاوی کند؛ از توحید، نبوت و امامت تا اخلاق دینی، عقل‌گرایی ایمانی، معاد، نقد اجتماعی و عناصر اسماعیلی. تحلیل این عناصر نشان می‌دهد که شعر ناصرخسرو صرفاً حامل پیام دینی نیست، بلکه خود شیوه‌ای از تفکر دینی است که در قالب هنری بیان شده است. ررسی این مسأله می‌تواند به روشن شدن جایگاه ناصرخسرو در ادبیات دینی فارسی، فهم دقیق‌تر رابطه دین و خرد در سنت فکری ایرانی ـ اسلامی و نیز تبیین کارکردهای اجتماعی، تربیتی و الهیاتی شعر تعلیمی یاری رساند.

بیان مسأله

ناصرخسرو قبادیانی یکی از برجسته‌ترین شاعران اندیشمند زبان فارسی است که بن‌مایه اصلی جهان‌بینی او را باورهای مذهبی، خردگرایی دینی و آموزه‌های کلامی مکتب اسماعیلی تشکیل می‌دهد. شعر او برخلاف بسیاری از شاعران عصر خود، نه صرفاً طبع‌آزمایی شاعرانه، بلکه تریبونی برای بیان اعتقادات مذهبی و تبیین مبانی معرفتی، اخلاقی و اعتقادی اوست. ازاین‌رو بررسی بازتاب باورهای مذهبی در شعر ناصرخسرو، درواقع مطالعه پیوندی عمیق میان دین، عقل، انسان و جهان در یک نظام فکری منسجم است که در قالب ادبیات تعلیمی و ارشادی تبلور یافته است. با وجود اینکه مطالعات متعددی به‌شخصیت فلسفی، سفرهای فکری ونگرش‌های اعتقادی ناصرخسرو پرداخته‌اند، هنوز پژوهشی جامع که به‌طور روشمند نشان دهد باورهای مذهبی او چگونه در لایه‌های مختلف شعر ـ از خداشناسی و خودشناسی تا امامت، انسان‌شناسی و خردگرایی دینی ـ بازتاب یافته است کمتر مورد توجه قرار گرفته است. جهان فکری ناصرخسرو بر بنیادهایی چون عقل کل، نفس کل، ضرورت خردورزی، فضیلت دین، لزوم پیروی از پیامبر و اهل‌بیت(ع)، ضرورت شناخت امام زمان، و نیز پیوند علم و عمل شکل گرفته است. این مبانی اعتقادی باعث شده شعر او خصلتی تعلیمی، استدلالی و دعوت‌گرانه بیابد و تفاوتی آشکار با غزل‌های عارفانه یا حماسه‌های اخلاقی سایر شاعران داشته باشد.

مسأله اصلی این تحقیق آن است که ناصرخسرو چگونه و از چه راه‌هایی باورهای مذهبی خود را در شعر منعکس می‌کند؟ آیا این بازتاب بیشتر در قالب مفاهیم کلامی و فلسفی است یا در هیئت تصویرسازی‌های شاعرانه، مدایح پیامبر و اهل‌بیت، و مضامین اخلاقی؟ همچنین ضرورت دارد بررسی شود که چه نسبتی میان خردگرایی فلسفی ناصرخسرو و باورهای مذهبی او برقرار است و این عقل‌باوری چگونه از یک‌سو به فهم تأویلی قرآن و از سوی دیگر به تقویت مبانی مذهب اسماعیلی در دیوان شعر او منجر شده است.

از سوی دیگر، ناصرخسرو شاعر و متکلمی است که هم به شریعت و ظواهر دینی پایبند است و هم به باطن و تأویل دین اهمیت فراوان می‌دهد؛ او دین را زیربنای اخلاق، نجات و سعادت انسان می‌داند و امامت را محور هدایت می‌شمارد. لذا یک پرسش مهم دیگر این است که امامت، نبوت، خداشناسی و انسان‌شناسی دینی چه جایگاهی در ساختار شعری و محتواهای تعلیمی دیوان او دارند؟

با توجه به این‌که بخش قابل توجهی از اشعار ناصرخسرو در مدح پیامبر(ص)، حضرت علی(ع)، اهل‌بیت(ع) و تبیین اصول امامت و توحید سروده شده، پژوهش حاضر می‌کوشد با رویکردی تحلیلی‌ـمضمونی نشان دهد که شعر او چگونه به رسانه‌ای برای انتقال آموزه‌های مذهبی، کلامی و فلسفی بدل شده است و این بازتاب چه تأثیری بر ادبیات دینی و تعلیمی فارسی گذاشته است.

در مجموع، مسأله این پژوهش آن است که نظام اعتقادی ناصرخسرو چگونه در شعر او بازنمایی شده، چه مؤلفه‌هایی دارد، با چه شیوه‌هایی بیان شده و چه کارکردی در شکل‌گیری شعر دینی و حکمی او یافته است. بررسی این مسأله می‌تواند تصویری روشن‌تر از جایگاه ناصرخسرو در ادبیات مذهبی فارسی، تحول شعر تعلیمی، و رابطه دین و خرد در سنت فکری ایرانی‌اسلامی ارائه کند.

ناصرخسرو قبادیانی، شاعر، فیلسوف، متکلم و مبلغ بزرگ سده پنجم هجری، یکی از کم‌نظیرترین چهره‌های ادبی و فکری تاریخ ایران است که سراسر زندگی، اندیشه و آثار او با جست‌وجوی حقیقت، تجربه‌های دینی ـ عرفانی و دفاع عقلانی از باورهای مذهبی درآمیخته است. بررسی زندگی او نشان می‌دهد که تحولات روحی و فکری وی، از دوران جوانی و اشتغال به دیوان‌سالاری تا سفر هفت‌ساله و گرایش کاملش به مذهب اسماعیلیه و مقام «حجت» فاطمی، نقش عمیقی بر شکل‌گیری جهان‌بینی مذهبی او گذاشته است. همین دگرگونی بنیادین، شعر او را از یک بیان ادبی صرف، به رسانه‌ای برای تبلیغ، تبیین و تثبیت باورهای دینی تبدیل کرد.

اشعار ناصرخسرو ـ به‌ویژه قصاید او ـ آکنده از توحید، نبوت، امامت، معاد، اخلاق دینی، نقد دینی ـ اجتماعی و تأکید بر عقلانیت ایمانی است. او معتقدات کلامی و فلسفی خود را با زبانی صریح، مستدل و گاه تند بیان می‌کند و قصایدش گاه نقش خطابه‌ای دینی یا رساله‌ای اعتقادی را ایفا می‌کنند. این ویژگی او را از دیگر قصیده‌سرایان بزرگ سبک خراسانی متمایز می‌سازد. با این حال، هنوز در پژوهش‌های ادبی ـ دینی موجود، کاوشی جامع، روشمند و نظام‌مند درباره شیوهٔ انعکاس باورهای مذهبی در شعر او، به‌ویژه با توجه به پیوند عمیق آن باورها با تجربه‌های زیسته، تحولات فکری و گرایش مذهبی‌اش، کمتر صورت گرفته است.

مسأله اساسی این پژوهش آن است که ناصرخسرو چگونه و با چه سازوکارهای زبانی، فکری و بلاغی، باورهای مذهبی خود را در اشعارش بازتاب می‌دهد و چه عوامل تاریخی، شخصی و معرفتی در شکل‌گیری این بازتاب نقش دارند؟ همچنین می‌توان پرسید چه مؤلفه‌هایی از

نظام اعتقادی او ـ شامل توحید، امامت، معاد، اخلاق، عقلانیت دینی و آموزه‌های اسماعیلیه ـ در شعرش بیشترین برجستگی را دارد و این مؤلفه‌ها در قالب چه تصاویر، استدلال‌ها و ساختارهای شعری نمود یافته‌اند؟

از سوی دیگر، شعر ناصرخسرو تنها انعکاس باورهای دینی نیست، بلکه نوعی مواجهه انتقادی او با اجتماع، قدرت سیاسی، مردم زمانه، و ساختارهای فکری رایج است. این امر ضرورت تحلیل دقیق‌تر نسبت میان «باور مذهبی» و «خطاب شعری ـ اجتماعی» او را دوچندان می‌کند. با توجه به اینکه ناصرخسرو خود، شعر را وسیله بیان حقیقت و هدایت می‌داند، تبیین این مسأله که شعر او چگونه به ابزاری برای دعوت دینی و تقویت هویت مذهبی جامعه تبدیل می‌شود، نیز اهمیت دارد.

بنابراین، خلأ پژوهشی موجود ایجاب می‌کند که بازتاب باورهای مذهبی در اشعار ناصرخسرو با رویکردی علمی، تحلیلی و متن‌محور بررسی شود تا روشن گردد که شعر او در چه سطحی و با چه عمق و کارکردی حاملِ معارف و اعتقادات دینی است. این مطالعه نه‌تنها شناختی تازه از شعر ناصرخسرو و جایگاه او در ادبیات فارسی فراهم می‌کند، بلکه به فهم یکی از مهم‌ترین نمودهای پیوند دین و ادبیات در سده پنجم نیز یاری می‌رساند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مربوط به ناصرخسرو عمدتاً بر جنبه‌های کلامی، عقیدتی و آموزه‌های اسماعیلی او متمرکز بوده‌اند و کمتر به تحلیل جامع «بازتاب باورهای مذهبی» در ساختار شعری و زبان ادبی او پرداخته‌اند. محققانی مانند: زرین‌کوب (۱۳۷۷) در با کاروان حله ضمن بررسی اندیشه‌های ناصرخسرو، به جایگاه توحید، عقل‌گرایی و دعوت دینی او اشاره کرده‌اند، اما تحلیل آنان بیشتر ماهیتی تاریخی و فکری دارد تا ادبی ـ متنی. خرمشاهی (۱۳۸۲) نیز در دانشنامه قرآن و قرآن‌پژوهی ناصرخسرو را شاعری قرآنی معرفی کرده و کاربرد آیات و مفاهیم وحیانی را در دیوان او نشان داده است، ولی این بررسی به طبقه‌بندی دقیق انواع بازتاب‌های دینی (همچون توحید، نبوت، معاد، اخلاق دینی و امامت) نمی‌پردازد. پژوهش‌هایی مانند مقاله رسولی (۱۳۹۰) درباره «نظام فکری ناصرخسرو» یا پژوهش حبیبی (۱۳۹۴) درباره «بازتاب عقاید اسماعیلی در شعر ناصرخسرو» نیز به ابعاد کلامی و ایدئولوژیک توجه داشته‌اند، اما کمتر از منظر تحلیل ادبی و شگردهای بلاغی شاعر در بازتاب باورهای دینی بررسی شده‌اند. از این‌رو، می‌توان گفت که علی‌رغم وجود پژوهش‌های متعدد درباره شخصیت فکری و جایگاه فلسفی ناصرخسرو، هنوز نیاز به مطالعه‌ای نظام‌مند که بازتاب باورهای مذهبی را با

تکیه بر ساختار شعری، زبان، صنایع ادبی و نوع اثرپذیری قرآنی و حدیثی در دیوان او تحلیل کند، احساس می‌شود؛ پژوهشی که این مقاله در صدد تحقق آن است.

مبانی نظری

اندیشه‌های ناصرخسرو

ناصرخسرو قبادیانی چون حکیمی متکلّم است، می‌خواهد اندیشه‌های حکمی، فلسفی و کلامی خویش را بر مبنای اصول حکمت و فلسفه توجیه کند و چون شاعری خردگراست، جهان را به‌وسیله خرد اثبات می‌کند. او عقیده دارد افلاک از ترکیب عقل کلی و نفس کلی آفریده‌شده است و مبدأ اعلا بعد از خداوند عقل کل است و جهان به تأیید عقل کل به وجود آمده و مهم‌ترین ارزش حیات عقل و خرد است و عالم ازبهر عقل به وجود آمده. به نظر او خرد رازهای ضعیف پنهانی را برای ما آشکار می‌کند (یادنامه ناصرخسرو، بی‌تا : ۵۳۴). او عقیده دارد هرچه انسان از عقل و خرد بیشتر بهره بگیرد موفق‌تر است. البته به شرطی که این عقل او را به آخرین مدارج کمال انسانی برساند. به نظر او مهم‌ترین حسن خردمند، راست‌گویی اوست.

او عقیده دارد دین ارزنده‌ترین فضیلت انسانی است و از دین مکارم اخلاق پدید می‌آید و کسی که دین ندارد نادان است. به همین جهت زندگی او صرف مجادلات مذهبی‌اش شد و او را در درّه یمگان تبعیدی نمود. به نظر وی شناخت خداوند باید از روی بصیرت و دانایی باشد و عباداتی که انجام می‌دهیم نباید صرفاًجنبه ظاهری داشته باشد. به اعتقاد او اگر کسی به قله رفیع انسانیت دست‌یافته به خاطر شناخت دقیق و عمل به قرآن و سیره اهل‌بیت است (همان).

هدف از آفرینش انسان بنا به گفته ناصرخسرو رسیدن به کمال و عالم علوی است و این میسّر نمی‌گردد جز با علم و حکمت و تنها به این وسیله است که می‌تواند بین خیر و شر فرق گذارد و خوبی را انتخاب و بدی را کنار بگذارد. او باید بداند که این عالم دنیا چند روزی بیش نیست وانسان نباید به دنبال خواهش‌ها و لذت‌های دنیایی باشد زیرا با دنبال کردن آن‌ها فضایل را از دست می‌دهد و در رذایل می‌ماند و نفس مرتکب گناه می‌شود.

انسان فطرتاً پاک آفریده‌شده و خداوند برای او قانون و شریعتی گذاشته تا بدان عمل کند و از رسول خدا اطاعت نماید. او عمل به شریعت را برای مسلمانان لازم و واجب می‌داند و دانستن فلسفه شریعت را واجب‌تر. او منبع تأویل را پیامبر(ص) و بعد از او حضرت علی(ع) و اولادش می‌داند و بعد از ایشان امام وقت. به عقیده او وظیفه ستور عمل است و وظیفه فرشتگان علم و وظیفه آدمی علم و عمل توأم باهم است. لذا آدمی را به دانایی دعوت می‌کند تا هرچه انجام می‌دهد از حقیقت آن آگاه باشد (فیروز،۱۳۷۱ :۹۹).

حوزه مذهب

ناصرخسرو در میان شاعران مسلمان مقام ویژه‌ای دارد؛ زیرا او در قصایدش بیش از دیگران از منزلت دین، کرامت انسان و لزوم فرمان‌برداری از پیامبر و اهل‌بیتش سخن گفته است. با توجه به این‌که ناصر مذهب شیعی هفت‌امامی داشته و به تعبیر دشمنانش قرمطی است، ولی در همه‌جا به راه مذهب اسماعیلی نرفته زیرا او عامل به احکام شرعی و شخصی متقی و پرهیزگار بوده است. او علت حصار خود در دین را ترس از عذاب و دوزخ می‌داند، ولی معاد جسمانی را آشکارا انکار می‌کند (شعار،۱۳۷۰ :۱۰).

ناصرخسرو در مذهب شیعه اسماعیلی تعصّب شدید دارد و برای امام علی(ع)، پیامبر و شأن حضرات احترام خاصی قائل است و حتی قصیده خاصی دارد. از دید او دین و مذهب همچون دژی است مستحکم با زیربنای راستی و درستی که از هرگونه خلل و آسیبی مصون و از هر انحراف و کژی در امان است (علوی، ۱۳۸۸: ۱).

جز بـه دین انـدر نیـابی راســـتی حصـــن دین را راســـتی شـــد کوتوال

او دین را مایه نجات و رستگاری و وسیله رهایی در بحران‌های زندگی است، به انسان‌ها هشدار داده و آنان را از خطر راهزنان انسانیت و دشمنان بشر در درازای تاریخ، آگاه کرده است. گویا مخاطبان او نسل امروز و جوانان عصر حاضرند که آنان را به مقابله با شبیخون فرهنگی غرب فرامی‌خواند. ناصرخسرو مذهب صحیح در دل‌های ناپاک را مانند مایع ظلال در ظرف آلوده می‌داند (علوی، ۱۳۸۸: ۳).

امامت

در اعتقادات ناصرخسرو امامت جایگاه ویژه‌ای دارد. او می‌گوید: «پیامبر آفتاب عالم دین است و علم او همان نور بصائر است که در کتاب خدای است، نور آن مانند آفتاب گرم و خشک است و چون به ماه رسد آن را سرد وتر می‌گرداند همچنان چون ظاهر کتاب که همه مثال و رمز است از رسول به وصی رسد، وصیآن را از آن حال فعل بگرداند و به آب معنی (تأویل) آن مثال خشک را نم دهد وتر کند و بپیراید چنان‌که خردمندان بتوانند آن را بپذیرند» (برتلس،۱۳۴۶: ۲۴۶) «ناصرخسرو اهل‌بیت را مانند کشتی نوح می‌داند که اگر کسی از آن‌ها تخلف و سرپیچی کند غرق می‌شود و این غرق شدن را نه غرق شدن جسمی و مرگ بدنی بلکه آن را غرق در آب فتنه و طوفان جهل می‌داند» (همان،۲۴۸). این شاعر می‌گوید مردم معیشت علمی خود را به معاونت از قرآن یاد می‌گیرند. هر کس امام را دروغ‌گو پندارد به عذاب جاوید می‌رسد و هرکس به رسول خدا ایمان آورد، ولی منکر وصی او شود ستمکار

است و راه هدایت را نپیماید. هرکس باید امام زمان خود را بشناسد و تا جهان برپاست، رسولی هست و هر رسولی وصی‌ای و هر روزگاری امامی دارد. هر امام کسی است که فرزند امام دیگر باشد، نسل او بریده نباشد یعنی او به‌طور واضح می‌گوید: امر امامت موروثی است وانتخاب امام به‌فرمان خداست نه اختیار امت. امام از فرزندان رسول خدا و از بنیان علی ابن ابیطالب و حضرت زهرا است و هر کس این عقده را قبول ندارد مسلمان نیست بلکه با جهود و ترسا یکسان است (همان،۲۴۹).

ناصرخسرو و اشعار مذهبی

ناصرخسرو یک شاعر دینی است و اشعارش در راستای اهداف مذهبی‌اش بکار گرفته می‌شود. در سراسر دیوان او می‌توان به ابیاتی برخورد که مدح پیامبر و خاندان آن حضرت است. اولین چیزی که در نهاد انسان به‌طور فطری گذاشته‌شده خداشناسی است. به عقیده ناصرخسرو «خدا» یعنی همه‌چیز؛ یعنی خدا علت و معلول همه‌چیز است و مسبب هر وجودی. ما باید او را بشناسیم و سپاسگزار او باشیم. او به ما حکمت عطا کرده تا در طبیعت تفکر کنیم واو را بشناسیم زیرا طبیعت درس بزرگ خداشناسی است (فیروز،۱۳۷۱: ۹۲)

خودشناسی

این فلسفه از زمان‌های قدیم بخصوص دوران سقراط وجود داشته و اهمیت زیادی به آن داده‌شده و این در زمان پیامبر اسلام و حضرت علی(ع) مورد تأکید قرارگرفته، زیرا بهترین راه شناخت خدا، شناخت نفس است و برای خداشناسی نیاز به علم و حکمت دارد. «خداوند تعالی به امرخویش یعنی با کلمه «کن» عقل کل را که علت همه علت‌هاست، پدید آورد و عقل کل نفس کل را و از نفس کل همه کائنات و همه نفوس به وجود آمدند لذا خلق این عالم جسمانی نفس کل است». اگر انسان قدر خود را نشناسد نمی‌تواند خدا را بشناسد و لازمه خداشناسی، خودشناسی است. او باید به جسم و تن خودآگاه باشد و بداند که نفس او از عالم علوی و جسم او از عالم خاکی است؛ و در تن خاکی نفس دمیده شد و تن مسافری بی‌قرار آ ست تا به منزل اصلش برسد و ما از راه نفس علوم را می‌شناسیم (فیروز،۱۳۷۱ :۹۰)

در حوزه انسان‌شناسی

ناصرخسرو در بسیاری از سروده‌هایش به هویت انسان توجه داشته و به ماهیت مرکب او اشاره می‌کند. او انسان را از دو جزء می‌داند؛ یک جزء آن از عالم بالا و دارای نفخه روحانی و جزء دیگرش از عالم پایین و پست و کالبد خاکی آست که از زمین تیره‌وتار برآمده است. او انسان را به تهذیب نفس و جهاد برای رهایی از عفریتی که در درون او منزل دارد دعوت کرده است.

او انسان را دارای استعدادهای مثبت نهفته در باطن می‌داند و می‌گوید با انتخاب و اختیار صحیح، یعنی عمل صالح، به کلید خوشبختی دست می‌یابد (علوی،۱۳۸۸: ۵).

ضرورت شناخت انسان از خود

ضروری‌ترین شناخت برای انسان شناخت نفس اوست و تا کسی خود را نشناسد نمی‌تواند از جهان و پیرامون آن آگاه شود. او باید بداند از کجا آمده و به کجا می‌رود.

در حوزه خردگرایی

یکی از مهم‌ترین کلیدواژه‌های ناصّرخسرو که بیش از۴۰۰ بار به‌کار رفته «خرد» و از دیگر واژه‌ها که ۱۰۴ بار تکرار شده «عقل» است. ناصرخسرو چون شاعری خردگراست، باخرد جهان را اثبات می‌کند زیرا او عقیده دارد هر چه انسان از عقل بیشتر بهره ببرد موفق‌تر است به شرطی که این عقل او را به مدارج کمال برساند (تبریزی شیرازی،۱۳۸۶:۳۹)

خرد پاک است و دوست جان، خرد باز شکاری و شاخه درخت است؛ خرد شاهین ترازو و معیار است خرد میزان، نور، رونده و کشتی است (محمد طاهری،۱۳۷۵: ۲۵)

عقل و خرد، هم از جهت اهمیت فلسفی وهم از جهت آنکه دشوارترین مفهوم در کل نظام فکری ناصرخسرو است، شایسته بررسی دقیق است. درک مفهوم عقل دشوار است، زیرا آنچه امروز ما از کلماتی چون «ذهن» و «فکر» و «خرد» درمی‌یابیم آن چیزی نیست که ناصرخسرو و دیگر فیلسوفان اسماعیلی از عقل به جهت فلسفی گفتگو می‌کنند. ناصرخسرو واژه عربی «عقل» را معادل با واژه فارسی «خرد» به کار می‌برد. او در تمام آثار فلسفی خود از عقل سخن می‌گوید. به‌طورکلی، عقل کلی برای ناصرخسرو بعد از کلمه «کن» نخستین «پدید آمده» از خداوند است (هانس برگر،۱۳۸۰: ۱۸۷).

خرددان اولین موجود،زان‌پس‌نفس‌وجسم‌آنگه نبات و گونه و حیوان وانگه جانور گویا

بعد از فردوسی هیچ‌کس به‌اندازه ناصرخسرو از خرد یاد نکرده است. با این تفاوت که خرد او خرد دینی است. او می‌خواهد دین‌داران را به‌جانب خردورزی بکشاند و آنان بدانند که نباید فقط به تعبد اکتفا کنند، بلکه عقل را در مقابل تقلید بگذارند و بایدها و نبایدهای آن را تشخیص دهند (اسلامی: ۱۳۸۳: ۳۱۳). او تنها شاعری است که از چون‌وچرا سخن می‌گوید و برای هر چیز طلب دلیل و استدلال می‌کند. تنها نقطه‌ای که ناصرخسرو را از شاعران دیگر متمایز می‌کند و باعث می‌شود اشعار او رنگ و بوی کلامی به خود بگیرد بحث خردگرایی اوست. ناصرخسرو نخستین شاعر زبان دری است که می‌گوید شایستگی هر انسانی در خرد و تفکرش نهفته شده است.

او در مقابل اشعریان که پیرو «ابوالحسن اشعری» هستند می‌ایستد، زیرا خود معترض بوده و اعتقاد داشته که غایت آفرینش، آدمی است و همه موجودات و عناصر جهان، به‌فرمان او هستند و باید جهان را مسخر خویش ساخته و به نفع خود بکار گیرند. به نظر او خرد وسیله‌ای است برای پی بردن به اسرار کائنات. وی می‌گوید، هر حادثه‌ای در جهان رخ دهد ناشی از خاصیت ذاتی آن پدیده است و مربوط به مشیت و اراده خداست. پس در این جهان همه بکار خود مشغول‌اند و کار تو در این دنیای خاکی نماز و دعا و تسبیح است وتو باید به راه دین روی و اگر کسی به دین و.مذهب فاطمی درنیاید ابله و نادان است و دچار عذاب الهی می‌شود (دشتی،۱۳۶۲: ۱۳۶). پس «شاعر خردگرای ما دربند معتقدات گرفتار است و از آن نمی‌تواند رهایی یابد، بلکه به نیروی معلومات خود می‌خواهد عقاید خود را به کرسی اثبات بنشاند و چون شمشیر و لشکری ندارد که بدان تکیه کند، ناچار به خرد می‌گراید مخصوصاً که مخالفان خود را در جهل و نادانی می‌بیند»(همان).

از طرفی آن نیروی روحی که بس بزرگان صوفیه بدان آراسته‌اند به کمک وی نمی‌شتابند و تصور می‌کند که معتقدات، چون فرمول‌های ریاضی، غیرقابل‌شک و تردیداست پس وقتی عده‌ای به عقاید وی گردن نمی‌نهند، این را نوعی لجاجت جاهلانه پنداشته و لحن او تند و زننده می‌شود و به آنان از خر بدتر می‌گوید. ناصرخسرو عقل و خرد را گوهری لطیف می‌داند که از جانب خداوند به انسان هدیه شده و این نعمت موکل و رسولی است که پیوسته با هوا و هوس‌ها می‌جنگد. او اصل خرد را مایه جلال و کمال سخن می‌داند و عقیده دارد آدمی به‌وسیله خرد زنده است(همان). این شاعر عقل را دو قسم کرده: عقل معاش و عقل معاد. عقل معاش یا عقل فردی عقلی است که به کمک آن هر کس مشکلات مادّی خود را چاره‌گری می‌کند و محل آن در سر است و این موردقبول عرفا نیست و دارای آفت و زیان است. عقل معاد یا عقل ایمانی جایگاه آن در دل است و باعث کمال و ارتقاء انسان می‌شود و با رهبری این عقل انسان موفق می‌شود و این موردقبول وستایش عرفاست (رزمجو،۱۳۶۸: ۱۳۴).

آب و نقش آب در حیات

زنده به آب‌اند زندگان که چنین گفت ایزد ســـبحان بی چگو نه و بی‌چون

(مینوی، ۱۳۵۳: ۹)

همچنان‌چون‌تن مازنده به‌آبست و هوا سخن خوب، دل مردم را آب‌وهوا ست

(همان، ۲۳)

ناصر خسرو در اشعار خود آب را نمادی از حیات واقعی می‌داند و آن را به حیات انسانی و الهی نسبت می‌دهد. این ابیات نشان می‌دهد که همان‌گونه که تن انسان بدون آب زنده نمی‌ماند، حیات معنوی و ارتباط با خدا نیز بدون«آب حقیقی» ممکن نیست. او در جای دیگر با تأکید بر وابستگی گیاهان به آب می‌نویسد: «فاعْلم أنّ کلّ عملٍ نباتٌ، وکلّ نباتٍ لا غِنی بِهِ عنِ الْماءِ»(نهج‌البلاغه، خطبه۱۵۴) این معنا، آب را به‌مثابه نیروی حیات‌بخش الهی و مایه بقای تمام موجودات معرفی می‌کند.

آفرینش جهان

ناصرخسرو معتقد است که وجود از عدم آفریده‌شده وعالم جسمانی و جهان ماده، آغازی دارد:

عالم قدیم نیست سوی دانا — مشنو محال دهری شیدا را
چندین هزار بوی و مزه و صورت — برد هریان بس است گوا ما را
رنگین که کرد و شیرین در خرما — خاک درشت نا خوش غبرا را؟
خرماگری ز خاک که آمخته است — این نغز پیشه دانه خرما را؟
خط خط که کرد جزع یمانی را؟ — بوی از کجاست عنبر سارا را؟
بنگر به چشم خاطر و چشم سر — ترکیب خویش و گنبد گردا را

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۶۷)

ناصر خسرو به صراحت با باور دهریان (قایلان به قدم عالم) مخالفت کرده و اعلام می‌کند که عالم ازلی نیست، بلکه آفریده است. این بیت (عالم قدیم...) بازتاب مستقیم عقیده کلامی اسلامی است که جهان حادث است و خداوند آن را از عدم پدید آورده است. شاعر در چندین بیت، نظم و شگفتی موجود در جهان را دلیل وجود خالق حکیم (برهان نظم) معرفی می‌کند. او از پدیده‌های طبیعی ساده اما پررمز و راز استفاده می‌کند مانند: (رنگ‌ها، بوها، مزه‌ها) در ابیات زیر به آن‌ها اشاره شده است. چندین هزار بوی و مزه وصورت رنگین که کرد؟ که می‌گوید: تنوع بی‌پایان در جهان، بدون خالق حکیم قابل توضیح نیست. و در مصرع «شیرین درخرما این نغز پیشه دانه خرما را؟» نیز به اینکه چگونه در دانه‌ای کوچک و بی‌ادعا، این «پیشه‌گری» و تدبیر نهفته است؟ که این سؤال نیز در حقیقت پاسخی ضمنی دارد و می‌گوید: کارِ خداست. و در بیت چهارم «خرماگری ز خاک که آمخته...» به اینکه خاک بی‌مزه و سرد است و چگونه خرمای شیرین می‌آورد؟ که این پرسش، اثبات‌کننده دخالت قدرت الهی در آفرینش است. در بیت پنجم «خط خط که کرد جزع یمانی را؟» نقش‌های طبیعی بر عقیق، نشانه‌ای از صنعتگری خالق است. و در بیت ششم «بوی از کجاست عنبر سارا را؟» منشأ این

لطافت و زیبایی، خدای تواناست. و در مصرع «ترکیب خویش و گنبد گردا را؟» نظم هندسی و ساختار مدور آسمان، نشانه حکمت الهی است. ایمان به خداوندِ مدبّر و صانع در سراسر ابیات، ناصر خسرو با سؤالاتی پی‌درپی مخاطب را به فکر وادار می‌کند. این شیوه پرسشگری، ابزار بلاغی او برای اثبات این باور است که: ۱ـ جهان طراحی‌شده است، نه تصادفی. ۲ـ اجزای کوچک طبیعت ـ دانه خرما، عنبر، عقیق ـ همگی «آیه»اند. ۳ـ خداوند صانع حکیم است و جهان مخلوق او.

ابیات فوق بازتاب دهندهٔ چهار باور مهم مذهبی ناصر خسرو است که می‌گوید: ۱ـ حدوث عالم و آفرینش از عدم (اصل بنیادی در کلام اسلامی) ۲ـ وجود خالق حکیم و بطلان تصادف و قدم عالم ۳ـ برهان نظم با استفاده از نمونه‌های طبیعت ۴ـ رد دهری‌گری به‌عنوان اندیشه‌ای ضدتوحیدی. ناصر خسرو با چنین استدلالی، شعر را به عرصه‌ای برای تبیین الهیات اسلامی تبدیل کرده و نشان داده که جهان سراسر نشانه‌هایی از صانع ازلی است.

امام زمان(عج)

بر جان من چو نور امام زمان بتافت　　لیل السرار بودم و شمس الضحی شدم

(مینوی، ۱۳۵۳: ۲۳۷)

بیت فوق، ناصر خسرو با تکیه بر باورهای مذهبی شیعی، نقش امام زمان را به‌عنوان منبع نور، هدایت و دگرگونی معنوی بیان می‌کند. او می‌گوید: «بر جان من چون نور امام زمان بتافت»، یعنی پرتوی هدایت امام، جان او را روشن کرده و از تاریکی جهل و گمراهی بیرون آورده است. تعبیر «لیل‌السرار» نماد شب تاریک یأس، حیرت و بی‌راهی است؛ شبی که در آن ماه پنهان است و انسان از درک حقیقت محروم. در مقابل، «شمس‌الضحی» نماد طلوع روشنایی، هدایت، امید و آگاهی است. در این تشبیه، شاعر با الهام از باور شیعی، حضور امام زمان را سبب تحول درونی، آرامش روح و امید به آینده معرفی می‌کند. نور امام، او را از ظلمت به روشنی رسانده و چشم‌اندازی تازه پیش روی او گشوده است. بنابراین، بیت بازتاب‌دهندهٔ دو باور مهم مذهبی است: ۱ـ امام زمان(عج) به‌عنوان منبع نور، هدایت و احیای معنوی انسان ۲ـ امید به آینده روشن با ظهور و امداد امام؛ زیرا هرجا نور او بتابد، تاریکی به‌روز بدل می‌شود. این تصویر شاعرانه، بیانگر ایمان عمیق شاعر به نقش امام در نجات روح و آینده عالم است.

آفرینش انسان

یکی گوهر آسمانی است مردم　　که ایزد به بندی ببستش زمینی

به شخص گلین چونکه معجب شده‌ستی؟　　در این گل بیندیش تا چون عجینی

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۶)

در این ابیات، ناصرخسرو بر اساس باورهای مذهبی خود، آفرینش انسان را ترکیبی از گوهر آسمانی وجسم خاکی می‌داند. او تأکید می‌کند که حقیقت انسان، «گوهر آسمانی» و روح الهی است؛ اما بدن او از «شخص گلین» یعنی خاک ساخته شده است. شاعر از مخاطب می‌پرسد چرا به این جسم خاکی مغرور شده‌ای، در حالی که ارزش واقعی انسان در روح ربانی اوست. تعبیر«ایزد به بندی ببستش زمینی» بیانگر باور ناصرخسرو به این است که روح آسمانی انسان به‌طور موقت در بند جسم مادی قرار گرفته و این بدن تنها قفس یا پوششی برای روح است. با دعوت به اندیشه در«این گل» و نسبت آن با «عجین بودن» انسان، او یادآوری می‌کند که آفرینش بشر آمیخته‌ای از ماده و معناست. مجموع این ابیات بازتاب‌دهندۀ دیدگاه دینی ناصرخسرو است که کرامت انسان را در روح الهی و مسئولیت او را در رهایی از بندهای خاکی می‌بیند.

کرامت انسان

ناصرخسرو، یکی از اولین شاعرانی است که با مطرح کردن ارزش انسان و اهمیت او، انسان‌ها را از غفلت و بی‌خبری نسبت به‌جایگاه خویش، برحذر می‌دارد.

یکی گوهر آسمانی است مردم — که ایزد به بندی ببستش زمینی
به‌شخص گلین چونکه معجب شده‌ستی؟ — در این گل بیندیش تا چون عجینی
نه در خورد در است گل، پس توزین تن — بپرهیز، ازیرا که در ثمینی
وطن مر تو را در جهان برین است — تو هر چند امروز در تیره طینی
جهان مهین را به جان زیب و فری — اگرچه بدین تن جهآن کهینی
جهان برین و فرودین توی خود — به تن زین فرودین به جان زان برینی
سزای همه نعمت این‌وآنی — ز حکمت ازیرا هم آنی هم اینی
به جان خانه حکمت و علم و فضلی — به تن غایت صنع جان‌آفرینی

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۶)

در این ابیات، ناصر خسرو بر اساس باورهای عمیق مذهبی وحکمی خود، کرامت ذاتی انسان را به‌عنوان موجودی دو ساحت ــ جسمانی و روحانی ــ تبیین می‌کند. او انسان را «گوهر آسمانی» می‌نامد و یادآور می‌شود که حقیقت آدمی از روح الهی سرچشمه می‌گیرد، در حالی که بدن او «شخص گلین» و فرودین است. این دوگانگی، اساس کرامت انسان را شکل می‌دهد: جسم خاکی نمی‌تواند معیار ارزش باشد، بلکه عظمت واقعی انسان در روحِ برتر و «وطن برین»

اوست. ناصرخسرو مخاطب را از غرور نسبت به تن برحذر می‌دارد و تأکید می‌کند که انسان هرچند اکنون در «تیره‌طینی» و بندهای مادی گرفتار است، اما اصل و غایت او «جهان برین» و مقام روحانی است. او یادآور می‌شود که روح انسان خانه حکمت، علم و فضیلت است و تنها با شناخت این منزلت است که آدمی می‌تواند به شأن واقعی خویش برسد. درنهایت، این ابیات بازتاب‌دهندهٔ باور کلیدی ناصرخسرو است که: ۱ـ انسان حامل نفس الهی و دارای کرامت ذاتی است. ۲ـ جسم خاکی تنها قالبی موقت است و ارزش حقیقی در روح آسمانی اوست. ۳ـ هدف انسان، بازگشت به موطن برین و رهایی از محدودیت‌های ماده است. ۴ـ شناخت خود، مقدمهٔ شناخت خدا و شرط رسیدن به حکمت الهی است. بدین‌گونه ناصر خسرو، انسان را برتر از جهان فرودین می‌داند و او را شایستهٔ تمام نعمت‌های الهی می‌شمارد، اگر به مقام روحانی خویش آگاه شود.

ملاک ارزش انسان

قیمت هر کس به قدر علم اوست　　هم‌چنین گفته ست امیرالمؤمنین

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۱۹)

تیز نگیرد جهان شکار مرا　　نیست دگر باغمانش کار مرا
لاجرم اکنون جهان شکار من است　　گر چه همی داشت او شکار مرا
گر چه همی خلق را فکار کند　　کرد نیارد جهان فکار مرا
جان من از روزگار بر تر شد　　بیم نیاید ز روزگار مرا

(همان، ۱۲۵)

در این دو بخش، ناصر خسرو باورهای مذهبی خود را درباره ملاک ارزش انسان و نقش علم و ایمان در تعالی روحانی آشکار می‌سازد. در بیت نخست، او با نقل سخن امیرالمؤمنین علی(ع)، ارزش واقعی انسان را نه در دارایی یا نسب، بلکه در علم، معرفت و شناخت الهی می‌داند؛ زیرا علم است که انسان را از جهل می‌رهاند و به کمال معنوی می‌رساند. در ابیات بخش دوم، ناصر خسرو ثمرهٔ همین معرفت و یقین دینی را نشان می‌دهد: انسانی که به حقیقت آگاه می‌شود، از بندگی دنیا و ترس از روزگار آزاد می‌گردد. او می‌گوید که جهان دیگر نمی‌تواند او را «شکار» کند، زیرا با علم و ایمان، نفسش برتر از روزگار شده و دنیا در چشمش بی‌ارزش گشته است. این مضمون از باور دینی شاعر سرچشمه می‌گیرد که انسانِ عارف و دانا زیر سلطهٔ دنیا نیست، بلکه دنیا در اختیار اوست. بنابراین، ابیات فوق بازتاب‌دهندهٔ چند اصل مهم مذهبی در اندیشه ناصر خسرو است: ۱ـ علم و معرفت معیار حقیقی کرامت انسان است

که اشاره به حدیث مشهور از امیرالمؤمنین علی(ع) است «و لبئس المتجر، ان تری الدنیا لنفسک ثمنا» یعنی «بدترین تجارت آن است که دنیا را بهای نفسِ خود بدانی» ۲ـ انسانِ دانا از سلطه دنیا، ترس و نگرانی‌های مادی رها می‌شود. ۳ـ ایمان و بصیرت الهی، روح انسان را برتر از روزگار و حوادث آن می‌سازد. ۴ ـ آزادی واقعی در رهایی از دلبستگی‌های دنیوی و پیوند با حکمت الهی است. بدین‌سان ناصر خسرو نشان می‌دهد که ارزش انسان در پرتو علم و باور الهی است که به مقام آزادی، آرامش و تسلط بر نفس و دنیا می‌رسد.

انسان پس از مرگ

چون کار خود امروز در این خانه بسازم — مفرد بروم، خانه سپارم به تو فردا
دانش به از ضیاع و به ازجاه‌ومال و ملک — این خاطر خطیر چنین گفت مر مرا
با لشگر زمانه و با تیغ تیز دهر — دین و خرد بس است سپاه و سپر مرا

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۲)

گر تو بیاموزی ای پسر سخن خوب — خوار شود پیش تو خزانه قارون

(همان، ۳۳)

به از دنیا رو گوهر علم و حکمت — کرا دل روشن است و چشم بیدار

(همان، ۱۸)

در این ابیات، ناصرخسرو بر اساس باورهای مذهبی خود، نگرش انسان نسبت به مرگ و زندگی پس از آن را بازتاب می‌دهد. او تأکید می‌کند که ارزش حقیقی انسان نه در مال، مقام، قدرت یا تسلط بر دنیا، بلکه در پیشه‌های معنوی و اخلاقی است که برای خود می‌سازد. در بیت اول، شاعر می‌گوید که دین و خرد، سپاه و سپر واقعی انسان‌اند و بهتر از هر دارایی دنیوی و هر لشگر و تیغ زمانه، او را در برابر آزمون‌های زندگی و مرگ نگه می‌دارند. در بیت دوم، آموزش و کسب دانش و حکمت، حتی از خزانه قارون نیز باارزش‌تر است؛ زیرا خزانه دنیا گذرا و فانی است، اما معرفت و رفتار نیک، سرمایه‌ای ابدی برای زندگی پس از مرگ فراهم می‌آورد. بیت سوم نیز تأکید می‌کند که دانش، حکمت و روشنایی دل و چشم، مایهٔ سعادت ابدی انسان است و با دلبستگی به دنیا نمی‌توان به زندگی جاوید رسید. بنابراین، باور ناصر خسرو نسبت به انسان پس از مرگ چنین است: ۱ـ ارزش انسان در دنیا با دارایی مادی سنجیده نمی‌شود، بلکه با دین، خرد و علم اوست. ۲ـ معرفت و حکمت، سرمایه‌ای پایدار و محافظ انسان در برابر فنا و مرگ‌اند. ۳ـ زندگی مادی زودگذر است و تنها اعمال و دانش انسانی در جهان پس از

مرگ باقی می‌ماند. ابیات فوق بازتاب‌دهندهٔ نگاه ناصر خسرو به زندگی اخلاقی و معنوی به عنوان آماده‌سازی انسان برای جهان آخرت است.

اهل‌بیت(ع)

عشق و ارادت حکیم ناصرخسرو به خاندان اهل بیت خاصه حضرت علی (ع) وصف ناپذیر است.

ناصر خسرو پیرو خاندان مصطفی (ص) است:

من شیعت اولاد مصطفی ام　　در دین نروم جز به راه ایشان

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۵۷)

تعلق خود به خاندان پیامبر و پیروی از اهل بیت را برجسته می‌کند. این باور با آیات قرآنی همخوانی دارد، مانند آیه«قُل لَا أَسْئَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي‌الْقُرْبَى»(شوری/۲۳) که به‌محبت و وفاداری به اهل بیت اشاره دارد. ناصرخسرو با تأکید بر پیروی از راه اهل بیت، این محبت و وفاداری را هم مسیر اخلاقی و هم معیار هدایت می‌داند.

برحبّ آل احمد شاید گر　　همی کشت خواهی به کین محمد

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۳۰)

او به شیعه بودن خود می‌نازد و آن را نشانه خردمند می‌داند.

اشاره به مظلومیت اهل بیت و خطر دشمنان آنان دارد. این نگرش با حدیث مشهور ثقلین پیامبر(ص) هماهنگ است.«إِنِّی تَارِکٌ فِیکُمُ مَا إِنْ تَمَسَّکْتُمْ بِهِ لَنْ تَضِلُّوا بعدی: کِتَابَ اَللَّهِ وَ عِتْرَتِی، کِتابَ اللّهِ وَ عِترَتی اَهلَ بَیتی» پیامبر(ص) اهل بیت و قرآن را راهنمایی می‌داند که اگر به آن پایبند باشند، گمراه نمی‌شوند. ناصرخسرو ضمن نشان دادن خطر دشمنان اهل بیت، اهمیت پیروی از آنان را برجسته می‌کند.

فخرم بس آنکه در ره دین حق　　بر مذهب امام میامینم

مرا نیز کز شیعت آل او یم　　لعنت کنند ملاعینم

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۳۵)

بیت فوق نشان می‌دهد که شیعه بودن برای او معیار فضیلت و خردمندی است. این باور با حدیث «شیعتنا قادة الهدی» همخوانی دارد که پیروی از اهل بیت را راهنمایی کامل و نشانه عقل و بصیرت می‌داند.

بـر ســـیـرت آل مصـــطـفـی ام ایـن اســـت قـوی تـر افـتـخـارم

(همان، ۴۱۸)

این بیت بر اهمیت اخلاق و سیرت پیامبر و اهل بیت تأکید دارد. قرآن‌کریم نیز می‌فرماید: «لَقَدْ كانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ»(احزاب/۲۱) که اهل بیت پیامبر را الگوی اخلاقی و عملی برای انسان‌ها معرفی می‌کند. ناصرخسرو این سیرت را منبع افتخار و معیار عملی زندگی خود می‌داند.

ز آب خرد گر خبـرســـتـی ترا مـیل تو زی مذ هب شـــاعیســـتی

(مینوی، ۱۳۵۳: ۲۴۹)

ناصرخسرو در این بیت پیروی از اهل بیت و مسیر دینی آنان را با خرد و عقلانیت انسانی مرتبط می‌داند. این همخوانی بین عقل و دین، با آیه «كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللّهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ مِنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ»(آل‌عمران/۱۱۰) تأکید بر«خیر امّت» بودن کسانی که پیام حق را می‌پذیرند و به اهل بیت محبت دارند، سازگار است. با توجه به ابیات فوق، در اشعار ناصر خسرو، شیعه بودن و پیروی از اهل بیت، نه تنها هویت مذهبی بلکه معیار خرد، اخلاق وهدایت است. او با ارجاع به مظلومیت اهل بیت، اهمیت محبت و وفاداری، و ارزش سیرت آنان، باورهای مذهبی خود را در چارچوب قرآن وحدیث به‌تصویر می‌کشد. بنابراین باور مذهبی، خردمندی و فضیلت اخلاقی در اشعار او پیوندی مستحکم دارند و شیعه بودن برایش هم نشانه عقل و هم مسیر نجات است.

ارزش شرم و حیا

در نگاه ناصرخسرو، حیا یکی از بنیادی‌ترین صفات انسانی و الهی است که نقش مستقیم در سامان‌دهی زندگی فردی و اجتماعی دارد و با ایمان، عفت و تقوا پیوند جدایی‌ناپذیر دارد. از نظر او، سلامت فرد و جامعه در گرو حفظ حیا است، زیرا حیا بخشی از ایمان به‌شمار می‌رود، چنان‌که می‌گوید:

شـــرم از اثر عقل و اصـــل دین اســـت دین نیست تو را اگر حیاء نیست تو را

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱۱۶)

در این بیت، ناصرخسرو یکی از بنیادی‌ترین باورهای دینی و اخلاقی خود را مطرح می‌کند. پیوند میان عقل، دین و حیا. این پیوند در سراسر منظومهٔ فکری او دیده می‌شود و از اصول

اساسی مذهب اسماعیلی او نیز هست. ناصرخسرو باور دارد که عقل پایه و راهنمای دین است. او در اغلب آثارش، دین را بدون عقل بی‌معنا می‌داند. در این بیت نیز «شرم» (حیا) را ثمرهٔ عقل معرفی می‌کند. بر اساس اندیشهٔ اسماعیلی، عقل «نخستین مخلوق» و واسطهٔ فهم شرع است؛ بنابراین فضیلت حیا، میوهٔ عقل سلیم است. این نگاه ریشه در باورهای قرآنی دارد: «وَ مَن یَتَّقِ اللَّهَ یَجْعَل لَّهُ مَخْرَجًا» (طلاق/ ۲). تقوا نتیجه شناخت عقلی و ایمانی است. همچنین پیامبر(ص) فرمود:«الحیاء شعبة من الإیمان»(پاینده، بی‌تا، ج ۱،حدیث ۱۴۲۶، ۵۴۳). حیا شاخه‌ای از ایمان است. ناصرخسرو همین مضمون را به شیوه‌ای عقلانی و استدلالی بیان می‌کند. در بخش دوم بیت، شاعر به صراحت می‌گوید: «دین نیست تو را اگر حیاء نیست تو را» این جمله نشان می‌دهد که از نظر ناصرخسرو، حیا یکی از نشانه‌های اصلی دین‌داری است؛ آن‌قدر که نبود آن مساوی با نبود دین است. این باور دقیقاً مطابق با حدیث نبوی است: «إِذَا لَمْ تَسْتَحْیِ فَاصْنَعْ مَا شِئْتَ» اگر حیا نداشتی، هر کاری که خواهی بکن. ناصرخسرو نیز همین اصل اخلاقی را مطرح می‌کند: فقدان حیا، انسان را از مرز دین خارج می‌کند. حیا در اخلاق اسلامی، ریشه در معرفت انسان به حضور خدا، و احساس مسئولیت در برابر خالق دارد. در تفکر اسماعیلی، حیا فضیلتی عقلانی ـ معنوی است که انسان را از پستی نفس بازمی‌دارد. بدین‌گونه شاعر ارتباط میان سه عنصر را نشان می‌دهد: ۱ـ عقل ← حیا (شرم) ۲ـ حیا ← دین‌داری. پس بیت فوق شاعر ساختار اخلاق دینی را ترسیم می‌کند.

ناصرخسرو در دوره‌ای می‌زیست که به‌زعم او فساد اخلاقی، ریا، و دنیاطلبی شایع بود. او در بسیاری از اشعار، نقد اجتماعی را با اخلاق دینی درمی‌آمیزد. در این بیت، نبود حیا را نشانه گم‌کردن اصول اخلاق و دین می‌داند. پس از منظر اجتماعی، شاعر: ۱ـ جامعه بی‌حیا (جامعه بی‌دین) ۲ـ بی‌پروایی اخلاقی(انحطاط تمدنی)؛ این همان رویکرد اصلاح‌گرایانه مذهبی اوست. بنابراین می‌توان گفت: بیت فوق بازتاب‌دهندهٔ چند محور اساسی باورهای مذهبی ناصرخسرو است: ۱ـ عقل اساس دین است و فضیلت‌های اخلاقی(مانند حیا) از عقل سرچشمه می‌گیرند. ۲ـ حیا شاخص ایمان و شرط دین‌داری است. ۳ـ نبود حیا نشانه سقوط اخلاقی و دینی انسان و جامعه است. ۴ـ بیت هماهنگ با آیات قرآن و احادیث نبوی و آموزه‌های اخلاقی اسماعیلی است. ۵ـ شاعر از این آموزه برای اصلاح جامعه و نقد بی‌اخلاقی‌های زمانه بهره می‌گیرد.

اهمیت خوف‌ورجا

«خوف» و «رجا» از مهم‌ترین فضائل اخلاقی‌اند که در زندگی انسان نقش اساسی دارند.

انسان باید از عظمت الهی و پیامد اعمال خویش بیم داشته باشد و در عین حال، به رحمت بی‌پایان خدا نیز امیدوار بماند. ناصرخسرو بر توازن این دو تأکید می‌کند و معتقد است که نه ترس مطلق سودمند است و نه امید بی‌قید و شرط؛ بلکه مؤمن باید با به‌کارگیری اراده و شناخت، میان خوف و رجا تعادل برقرار کند تا به رشد معنوی برسد.

نه نومید باش و نه ایمن بخسب که بهتر رهی راه خوف‌ورجاست

(مینوی، ۱۳۵۳: ۴۲۹)

در این بیت، ناصر خسرو یکی از بنیادی‌ترین اصول اعتقادی و تربیتی اسلام یعنی مفهوم «خوف و رجا» را به‌زیباترین شکل بیان کرده است. بازتاب باورهای مذهبی او در این بیت را می‌توان چنین تحلیل کرد. در آموزه‌های اسلامی، مؤمن راستین همواره میان ترس از عاقبت گناه (خوف) و امید به رحمت خدا (رجا) قرار دارد؛ این یک اصل معتبر قرآنی است: «يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا»(سجده/ ۱۶) بندگان خدا را «با بیم و امید» می‌خوانند. ناصرخسرو با الهام از همین اصل، نشان می‌دهد که افراط در نومیدی و امنیت‌پنداری هر دو خطرناک است. شاعر هشدار می‌دهد که: نومیدی انسان را از تلاش، توبه و حرکت معنوی بازمی‌دارد (گناه کبیره در اخلاق اسلامی). و همچنین ایمن‌نشستن از مکر خدا نیز نوعی غرور و غفلت دینی است. این مضمون دقیقاً منطبق است با آیه «فَلَا يَأْمَنُ مَكْرَ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْخَاسِرُونَ»، «لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ» بنابراین شاعر تفکر ناب دینی را در قالب شعری فشرده بیان می‌کند. بر اساس اخلاق اسلامی، «راه راست» همان اعتدال میان خوف و رجا است. ناصرخسرو نیز می‌گوید: نه چنان بترس که نومید شوی و نه چنان امیدوار که غافل شوی. این نگرش نشان‌دهنده باور او به سلوک عرفانی و کلامی اسماعیلی است که اساساً بر تعادل عقلانی استوار است. این بیت بازتاب‌دهنده باورهای مهم ناصر خسرو است: ۱ـ اصل دینی خوف و رجا به‌عنوان راه میانه و درست زندگی.۲ـ نقد نومیدی و غرور معنوی که در قرآن نکوهش شده است. ۳ـ تأکید بر اعتدال در مسیر ایمان و اصلاح نفس. ۴ـ بهره‌گیری از مفاهیم عمیق دینی برای هدایت اخلاقی انسان است.

برتر بودن خدا از زمان و مکان

خدای را به صفات زمانه وصف کن که‌هرسه وصف‌زمانه آلت هست وباشدوبود

(مینوی، ۱۳۵۳: ۳۱)

در این بیت، ناصر خسرو یکی از بنیادی‌ترین باورهای دینی خود را بازتاب می‌دهد: برتری و تنزیه خداوند از زمان و مکان. در بیت فوق ناصر خسرو هشدار می‌دهد که نباید خداوند را با مقوله‌های زمانی توصیف کرد؛ زیرا «هست» نشان دهندهٔ حال، «بود» نشان دهندهٔ گذشته، «باشد» نشان دهندهٔ آینده است. و هر سه، ویژهٔ موجودات حادث و وابسته به زمان هستند، نه خالق ازلی و مطلق.

این نگاه ریشه در آموزه‌های دینی دارد؛ در قرآن آمده است: «لَیْسَ کَمِثْلِهِ شَیءٌ» هیچ چیز همانند او نیست؛ پس زمان‌مندی، که ویژگی مخلوقات است، بر او روا نیست. در فلسفهٔ اسلامی نیز «واجب‌الوجود» ورای زمان، مکان و تغییر دانسته می‌شود. از دید او، خداوند: نه «حادث» است، نه متغیر، و نه مشمول گذشته و آینده. این معنا با اصول کلامی او، به‌ویژه در آثار اسماعیلی، کاملاً منطبق است. ناصرخسرو در این بیت تأکید می‌کند که: ۱ـ خداوند را نباید با صفات مخلوقات، یعنی مقوله‌های زمانی، توصیف کرد. ۲ـ ذات الهی ورای «بودن»، «شدن» و «خواهد شدن» است. ۳ـ این دیدگاه نشانی از باور عمیق شاعر به توحید تنزیهی و ازلیت خداوند است.

قدیم بودن خداوند

از دیدگاه ناصرخسرو خدا، ذات قدیمی است که باوجود آن‌که تمام محدث‌ها از اوست، واحد است و کثرت به او راه نمی‌یابد.

خداوندی‌که‌دروحدت‌قدیمست‌ازهمه‌اشیاء نه‌اندروحدتش‌کثرت‌به‌محدث‌زین‌همه‌تنها

(مینوی، ۱۳۵۳: ۱)

تقدم‌هستیزدان راچو براعداد وحدان را زمان‌حاصل‌مکان‌باطل‌حدثلازم قدم‌بر جا

(همان، ۲)

بهشت

بهشت مفهومی است که در بیشتر مذاهب باورمند به زندگی پس از مرگ و یا آخرت هست. بهشت جایی است که نیکوکاران پس از مرگ، در آن جاودانه می شوند. بر اساس آموزه‌های مذهبی اسلام و برخی دیگر از مذاهب، بهشت جایگاه پایانی هر انسان است و در آن جا به اندازه کارهای نیکش از مواهب آن برخوردار خواهد شد. ناصرخسرو به عالم بعد از مرگ و بهشت و دوزخ اعتقاد دارد، هم بهشت را وصف می‌کند هم راه رسیدن به آن را این‌گونه بیان می‌کند.

گویند عالمی است خوش و خرم بی‌حد و منتهاست درو نعما
آن است بی‌زوال سرای ما و الا و خوب و پر نعم والا

(مینوی، ۱۳۵۳ :۲۱۲)

در این ابیات، ناصر خسرو باور دینی خود درباره بهشت را بازتاب می‌دهد و آن را با ویژگی‌هایی کاملاً منطبق بر توصیفات قرآنی و روایی بیان می‌کند. شاعر می‌گوید: «گویند عالمی است خوش و خُرَّم آن است بی‌زوال سرای ما» او بهشت را جهانی سرشار از شادی، خرّمی و بی‌زوالی معرفی می‌کند. این تصویر عین توصیف قرآن از بهشت است: «خالدین فیها أبداً» (احزاب/ ۶۵) جاودانه در آن خواهند بود. «لهم فیها نعیمٌ مقیم» (توبه /۲۱) نعمتی پایدار در آن است. پس شاعر باور اصیل اسلامی به جاودانگی و فناناپذیری بهشت را بیان می‌کند. مصراع بعدی می‌گوید :«بی‌حد و منتهاست درو نعما و اَلا و خوب و پر نعم والا» در اینجا ناصر خسرو به چند ویژگی اشاره دارد: نعمت‌های بی‌حدّ و پایان‌ناپذیر، زیبایی و والایی نعمات، کمال، پاکی و رفعت نعمت‌های بهشتی. این مضمون مستقیم از آیات الهام گرفته است: «فیهما من کلِّ فاکهةٍ زوجان»(الرحمن/ ۵۲)، «و لهم ما یشاؤون فیها»(ق /۳۵)، «و نُعیمٌ و مُلکٌ کبیر»(انسان/ ۲۰) یعنی نعمت‌ها بی‌شمار، زیبا، والا و فراتر از تصور انسان هستند.

در این توصیف، ناصرخسرو بهشت را مقصد نهایی انسان مؤمن و پاداش عمل صالح می‌داند. این نگرش کاملاً با آموزه‌های اسلامی سازگار است و نشان‌دهنده عمق ایمان شاعر به زندگی پس از مرگ است. ناصر خسرو در این ابیات: ۱ـ بهشت را جهانی زیبا، خرم و جاودان معرفی می‌کند. ۲ـ نعمت‌های آن را بی‌حد، والا و سرشار از زیبایی می‌داند. ۳ـ باور خود به پاداش الهی و سرای ابدی مؤمنان را بیان می‌کند. ۴ـ توصیف‌هایی ارائه می‌دهد که کاملاً در امتداد توصیفات قرآنی از بهشت است.

پرهیز از گناه

شاعر پرهیز از گناه را راه رسیدن به رستگاری می‌داند و با اطاعت از گناه به دوزخ می توان رهسپار شد.

طاعت و علم راه جنت اوست جهل و عصیان رهبر نار است

(مینوی، ۱۳۵۳: ۲۸۵)

ناصر خسرو گناه‌گریزی را یکی از بنیادی‌ترین ارکان دینداری و شرط اصلی رستگاری انسان می‌داند. از نگاه او، انسان زمانی به«جنت» و سعادت اخروی دست می‌یابد که راه طاعت و علم را در پیش گیرد؛ زیرا اطاعت از فرمان الهی و آگاهی دینی، انسان را از لغزش‌ها دور می‌سازد

و به مسیر حق هدایت می‌کند. در مقابل، جهل و عصیان دو عامل سقوط و تباهی‌اند که انسان را به «نار» و عذاب الهی می‌رسانند. این اندیشه نشان می‌دهد که ناصرخسرو اخلاق فردی و عمل دینی را جدایی‌ناپذیر می‌داند و بر اساس تعالیم قرآن و سنت، پیروی ازگناه را هم در دنیا و هم در آخرت موجب فنا و محرومیت معرفی می‌کند. در این نگرش، پرهیز از گناه نه صرفاً رفتاری اخلاقی، بلکه وظیفه‌ای دینی و راهی مطمئن برای رسیدن به سعادت نهایی است.

توصیه به صبر و استقامت

چون روزگـار بر تو بیـاشـــوبـد　　یک‌چند پیشـــه کن تو شـــکیبایی

(مینوی، ۱۳۵۳: ۷)

چو صـــبرت تلخ باشـــد پند لیکن　　به صبرت پند چون صبرت شود قند

(همان، ۱۸۴)

دانش گزین و صـــبر طلـب زیرا　　دارا بـه صـــبر و دانش دارا شـــد

(همان، ۳۴۰)

در این ابیات، ناصر خسرو باورهای عمیق مذهبی خود درباره صبر و استقامت را بازتاب می‌دهد. از نظر او، صبر یکی از مهم‌ترین فضایل دینی است که در قرآن و سنت نیز به آن توصیه شده و ملاک ایمان راستین به شمار می‌رود. نخست، شاعر در هنگام آشوب و سختی، شکیبایی را وظیفه مؤمن می‌داند، زیرا صبر راه مقابله با آزمون‌های الهی است و خداوند در قرآن می‌فرماید: «اِنَّ اللهَ مَعَ الصّابِرین». در بیت دوم، ناصر خسرو صبر را گرچه در ابتدا سخت و «تلخ» می‌داند، اما در نهایت نتیجه آن را «قند» و شیرین می‌خواند؛ این دقیقاً با باور دینی به پاداش الهی برای اهل صبر هماهنگ است. در بیت سوم نیز او صبر را همراه با دانش اساس توانگری و رشد انسان معرفی می‌کند، که نشانی از اعتقاد شاعر به پیوند میان علم، صبر و کمال انسانی در اخلاق اسلامی است. در مجموع، این ابیات نشان می‌دهد که ناصر خسرو صبر را فضیلتی الهی، عامل رهایی از سختی‌ها و یکی از ارکان ایمان و تعالی روح می‌داند.

نتیجه‌گیری

بررسی بازتاب باورهای مذهبی در اشعار ناصرخسرو نشان می‌دهد که شعر او نه‌تنها عرصه‌ای برای بیان احساسات شاعرانه یا بیان تجربه‌های فردی نیست، بلکه میدان تبلور یک دستگاه فکری منسجم و سامان‌مند است که از بنیان‌های اعتقادی، کلامی، فلسفی و اخلاقی او سرچشمه می‌گیرد. جهان‌بینی ناصرخسرو بر سه پایه بنیادین استوار است: عقل‌گرایی دینی، التزام به شریعت و تأویل باطنی و امامت‌محوری در ساختار هدایت انسان. همین سه محور، شاکله اندیشه دینی و ادبی او را شکل می‌دهند و سبب شده‌اند که دیوان او چهره‌ای کم‌نظیر در میان شاعران قرن پنجم بیابد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ناصرخسرو از شعر به‌عنوان رسانه‌ای برای«دعوت»،«ارشاد»،«تعلیم»و«استدلال» بهره‌گرفته و توانسته است مفاهیم عمیق کلامی همچون توحید، نبوت، امامت، معاد و اخلاق اسلامی را نه درقالب عاطفه شاعرانه، بلکه درصورت یک‌گفتمان معرفتی و تبلیغی عرضه کند. او با زبانی استوار، جدلی و استدلالی، باورهای مذهبی خود را به‌مخاطب منتقل می‌کند و از شعر به‌منزله حجتی برای دفاع از حقیقت بهره‌می‌گیرد. این امر شعر او را در ردیف آثار ادبی‌ای قرار می‌دهد که کارکردشان فراتر از زیبایی‌شناسی بوده و درحوزه«ادبیات دینی ـ حکمی» جای می‌گیرند. از سوی دیگر، روشن شد که خردورزی نخستین و بنیادی‌ترین اصل در اندیشه اوست. ناصرخسرو ایمان را بدون خرد ممکن نمی‌داند و معتقد است که شناخت خدا، پیامبر، قرآن و امام تنها زمانی معتبر است که بر پایه معرفت و عقل بنا شده باشد. این نگرش عقل‌گرایانه سبب شده که آموزه‌های اسماعیلی درشعر او شکل استدلالی به‌خود گیرد و برخلاف بسیاری از متون عرفانی، بر تجربه باطنی صرف یا شهود فردی تکیه نکند. در عین حال، او با بهره‌گیری از تأویل، لایه‌های باطنی قرآن و شریعت را آشکار می‌کند و ارتباط میان ظاهر و باطن دین را در قالب تصاویر و مفاهیم ادبی بازمی‌نماید. بررسی‌ها همچنین نشان داد که امامت در شعر ناصرخسرو جایگاهی محوری دارد و او آن را ستون هدایت بشر و شرط تحقق فهم دینی می‌داند. ناصرخسرو پیامبر و وصی او را سرچشمه نور معرفت معرفی می‌کند و مردم را به شناخت امام زمان فرامی‌خواند؛ این تأکید، شعر او را به‌متنی کلامی و دعوت‌گرانه بدل می‌سازد که در خدمت تثبیت هویت مذهبی جامعه است. بنابراین می‌توان گفت که شعر ناصرخسرو بازتابی کامل از نظام اعتقادی و تجربه زیسته اوست؛ تجربه‌ای که در پی یک تحول بنیادین روحی و معرفتی، شعر را از سطح هنر ادبی به ابزاری برای تبلیغ حقیقت، تبیین دین و دفاع عقلانی از ایمان ارتقا داده است. این پژوهش نشان می‌دهد که مطالعه شعر ناصرخسرو بدون توجه به مبانی دینی ـ فکری او ممکن نیست و هرگونه تحلیل ادبی درباره او باید در پرتو دستگاه

اعتقادی‌اش صورت گیرد. این امر، جایگاه او را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شاعران دینی و خردگرا در سنت ادبی ایران تثبیت می‌کند.

منابع

۱. قرآن کریم
۲. نهج البلاغه
۳. اسلامی ندوشن، محمدعلی.(۱۳۸۳). ***از رودکی تا بهار***. تهران: نغمه زندگی.
۴. برتلس، یوگِنی. (۱۳۴۶). ***ناصرخسرو و اسماعیلیان (ترجمه پرویز ناتل آرین‌پور)***. تهران: بنیاد فرهنگی ایران.
۵. برتلس، یوگنی ادواردویچ. (۱۳۴۶). ***تصوف و ادب فارسی. ترجمه فریبا لشکری***. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۶. پاینده، ابوالقاسم.(بی‌تا). ***نهج الفصاحهٔ***. ج۱، تهران: دنیای دانش.
۷. تبریزی شیرازی، محمدرضا. (۱۳۸۶). ***ناصرخسرو: شاعری سیاسی، مبارزی بی‌باک و ظلم‌ستیزی بی‌پروا***. تهران: امید فردا.
۸. حبیبی، محمد.(۱۳۹۴). ***«بازتاب عقاید اسماعیلی در شعر ناصرخسرو»***. فصلنامه ادبیات فارسی، ۱۲(۳)، ۷۷–۱۰۲.
۹. خرمشاهی، بهاءالدین.(۱۳۸۲). ***دانشنامه قرآن و قرآن‌پژوهی***. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۱۰. دشتی، علی.(۱۳۶۲).***تصویری از ناصر خسرو (به کوشش مهدی ماحوزی)***. تهران: جاویدان.
۱۱. رزمجو، حسین.(۱۳۶۸).***انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی***. تهران: امیرکبیر.
۱۲. رسولی، احمد.(۱۳۹۰). ***«نظام فکری ناصرخسرو»***. نامه فرهنگستان، ۲۸(۲)، ۵۵–۷۸.
۱۳. زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۷۷). ***با کاروان حلّه***. تهران: سخن.
۱۴. شعار، کریم.(۱۳۷۰). ***شرح احوال و عقاید ناصرخسرو***. تهران: توس.
۱۵. فیروز، شیرزمان. (۱۹۹۲). ***فلسفه اخلاقی ناصر خسرو و ریشه‌های آن***. اسلام‌آباد: تحقیقات ایران و پاکستان.
۱۶. فیروز، محمد. (۱۳۷۱). ***اندیشه فلسفی و کلامی ناصرخسرو***. مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۷. علوی، محمود. (۱۳۸۸). ***ناصر خسرو: نگاهی به اندیشه دینی و اخلاقی او***. تهران: مرکز.
۱۸. مینوی، مجتبی، محقق، مهدی.(۱۳۵۳). ***دیوان ناصرخسرو***. تهران: دانشگاه تهران.
۱۹. ***یادنامه ناصرخسرو***. (بی‌تا). مشهد: دانشگاه فردوسی.

Reflection of Religious Beliefs in the Poetry of Nasir Khusraw

Abstract

The present study aims to systematically examine the reflection of religious beliefs in the poetry of Nasir Khusraw Qubadiani, a prominent poet, theologian, and philosopher of the fifth century AH. Nasir Khusraw is among those poets who regard poetry not as an instrument of artistic experimentation but as a medium for expressing religious truth, disseminating doctrinal teachings, and reforming the intellectual foundations of society. His worldview is grounded in the theological and philosophical principles of the Ismaili tradition, religious rationalism, adherence to the Sharia, and an emphasis on esoteric interpretation (taʾwīl). In this article, his poems are analyzed through the lens of fundamental doctrinal themes, including monotheism (tawḥīd), prophethood (nubuwwa), imamate, eschatology, religious ethics, rational faith, and the nature of religious law. The findings reveal that Nasir Khusraw's poetry embodies three central features: first, the integration of rational argumentation with scriptural evidence; second, the simultaneous emphasis on the Sharia and on esoteric interpretation; and third, the prominent presence of teachings concerning the imamate and spiritual authority, expressed through theological reasoning and symbolic imagery. His poems, especially his qasidas, reflect a coherent intellectual system in which religion, ethics, spirituality, and reason are intricately intertwined. Moreover, his social and ethical critiques also stem from his religious worldview, transforming poetry into a tool for societal guidance and the denunciation of injustice. Using textual content analysis and thematic categorization, this study demonstrates that Nasir Khusraw's poetry occupies a unique position within Persian religious literature, as religion functions not merely as a theme but as the structural foundation of his poetic thought and language. This centrality of religious doctrine establishes Nasir Khusraw as one of the most influential religious–rationalist poets in Persian literary history.

Keywords: Nasir Khusraw, religious beliefs, monotheism, imamate, religious rationalism.