بسم‌الله الرحمن الرحیم

فصلنامهٔ علمی

ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)

سال سیزدهم، شماره ۲۷، زمستان ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول: محبوبه مباشری
سردبیر: مریم حسینی
ویراستار فارسی: اشرف سراج
ویراستار انگلیسی: فهیمه پارسائیان
مدیر اجرایی: رویا مشمولی پیله‌رود

اعضای هیئت تحریریه

حسین آقاحسینی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان
داود اسپرهم، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
مهین پناهی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
مریم حسینی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
کارلو سکونه، دانشیار گروه زبان‌های مدرن، ادبیات و فرهنگ‌ها دانشگاه بولونیا ایتالیا
نجدت طوسون، استاد گروه عرفان دانشکده الهیات دانشگاه مرمره استانبول
عبدالحسین فرزاد، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی
حسین فقیهی، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
سیده فلیحه زهرا کاظمی، استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ال سی بانوان-لاهور
دلاور گورر، استاد و عضو هیئت علمی گروه تصوف دانشکده الهیات دانشگاه قونیه ترکیه
محبوبه مباشری، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
رحمان مشتاق‌مهر، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان
علیرضا مظفری، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
علیرضا نیکویی، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
مهدی نیک‌منش، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
عباسعلی وفایی، استاد و عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

صفحه‌آرایی و اجرا: انتشارات مهرراوش
ترتیب انتشار: فصلنامه
تمام حقوق برای دانشگاه الزهرا(س) محفوظ است.
آدرس: تهران، ونک، دانشگاه الزهرا، دفتر مجلات دانشکده ادبیات.
پست الکترونیک: adabiaterfani@alzahra.ac.ir
وب‌سایت: http://journals.alzahra.ac.ir

فصلنامهٔ ادبیات عرفانی، مجلهٔ تخصصی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا(س) است که به‌موجب نامهٔ شمارهٔ ۱۰۵۵۶/۱۱/۳ مورخ ۱۳۸۸/۶/۲۳ وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، با درجهٔ علمی ـ پژوهشی از سوی معاونت پژوهشی این دانشگاه به چاپ می‌رسد.

این مجله با همکاری «انجمن علمی نقد ادبی» منتشر می‌شود.

شاپای چاپی: 2008-9384
شاپای الکترونیکی: 2538-1997

شرایط پذیرش مقاله

- مقاله‌های تحقیقاتی که حاصل کار پژوهشی نویسنده یا نویسندگان بوده و از ارزش علمی برخوردار باشد، برای بررسی و چاپ پذیرفته خواهد شد.
- مقاله‌های ارسالی پیش‌تر در مجلهٔ دیگری چاپ نشده باشد و یا هم‌زمان به مجلهٔ دیگری فرستاده نشود.
- مسئولیت مطالب مندرج در هر مقاله به عهدهٔ نویسنده است.
- هیئت تحریریه در رد یا قبول و اصلاح مقاله‌ها آزاد است.
- مقاله‌های ارسالی بازگردانده نخواهد شد.
- نویسندگان باید فرم تعهدنامه و فرم تعارض منافع را تکمیل کرده، پس از امضای دستی، همزمان با ارسال مقاله عکس یا اسکن آن را ارسال فرمایند. برای دریافت فرم تعهدنامه و فرم تعارض منافع روی عنوان **فرم تعهدنامه**، **فرم تعارض منافع** کلیک فرمایید.
- مقاله حداکثر در ۸۰۰۰ کلمه به‌صورت حروفچینی‌شده در محیط word (با قلم Bzar در اندازهٔ ۱۳) و فقط ازطریق سامانهٔ الکترونیک مجله (jml.alzahra.ac.ir) فرستاده شود.
- چاپ مقاله‌ها و تقدّم و تأخّر آن‌ها مشروط به بررسی و تأیید هیئت تحریریهٔ مجله است.
- مجله در ویرایش مقاله‌ها بدون تغییر در محتوای آن آزاد است.

بخش‌های مقالهٔ ارسالی

صفحهٔ عنوان: صفحهٔ اول شامل عنوان کامل مقاله (حداکثر ۱۵ کلمه)، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، رتبهٔ علمی نویسنده یا نویسندگان، گروه تخصصی و دانشگاه مربوط و نشانی الکترونیکی (درصورت امکان ایمیل دانشگاهی). چنانچه مقاله حاصل طرح پژوهشی یا رساله باشد، عنوان طرح پژوهشی یا رساله و نام استاد راهنما نیز درج شود.

چکیدهٔ فارسی: حداکثر ۲۵۰ کلمه شامل بیان مسئله، هدف، روش پژوهش، مهم‌ترین یافته‌ها و واژه‌های کلیدی (شامل ۴ تا ۷ واژه).

چکیدهٔ انگلیسی: ترجمهٔ چکیدهٔ فارسی به انگلیسی (حداکثر ۲۵۰ کلمه) همراه با نام نویسنده یا نویسندگان، رتبهٔ علمی نویسنده یا نویسندگان، گروه تخصصی و دانشگاه مربوط به انگلیسی.

متن اصلی مقاله: شاملِ چکیدهٔ فارسی، واژه‌های کلیدی، ۱. مقدمه، ۲. پیشینهٔ پژوهش، ۳. مبانی نظری، ۴. بحث و بررسی، ۵. نتیجه‌گیری، پی‌نوشت (درصورت نیاز)، فهرست منابع، ترجمهٔ فهرست منابع به انگلیسی.

ساختار مقاله

۱. مقدمه: شامل طرح موضوع و بیان مسئله، اهداف و ضرورت پژوهش، روش پژوهش و معرفی کلّی مقاله.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در این بخش نیازی به جداسازی کتاب، پایان‌نامه و مقاله نیست و منابع به‌ترتیب تاریخی از قدیم به جدید باشند (مگر موارد خاص). در داخل متن فقط نام خانوادگی نویسندگان و سال نشر و درصورت ضرورت شمارهٔ صفحه در داخل پرانتز ذکر شود و از نوشتن نام کوچک افراد پرهیز شود.

۳. مبانی نظری
٤. بحث و بررسی
در بخش ۳ و ۴ (مبانی نظری و بحث و بررسی) عنوان‌های اصلی و فرعی با شماره‌گذاری از هم جدا شوند. شماره‌گذاری‌ها فقط تا سه شماره باشد و از راست شمارهٔ عنوان اصلی و سپس فرعی‌ها نوشته شوند. برای مثال در فصل ۴ شمارهٔ عنوان‌های اصلی و فرعی به این صورت باشند: ۴-۱، ۴-۱-۱ ، ۴-۱-۲ و...

۵. نتیجه‌گیری
پی‌نوشت‌ها (درصورت نیاز): پی‌نوشت‌های شماره‌گذاری‌شده شامل توضیحات ضروری دربارهٔ مطالب مقاله و معادل‌های انگلیسی واژه‌ها و اصطلاحات در انتهای متن و قبل از فهرست منابع درج شود. معادل انگلیسی اسم‌های خاص با حروف بزرگ شروع شوند و نوع قلم کلمات انگلیسی Times New Roman باشد.

فهرست منابع: همهٔ منابعی که در متن به آنها ارجاع داده شده، در اینجا به‌صورت دقیق و کامل فهرست شوند. لازم است منابعی که در پیشینهٔ پژوهش به آنها اشاره می‌شود نیز در این قسمت فهرست شوند.

فهرست منابع شامل دو بخش باشد:

(الف) فهرست منابع فارسی و عربی به همراه منابع انگلیسی.

(ب) ترجمهٔ فهرست منابع فارسی و عربی به زبان انگلیسی و تبدیل تاریخ آنها به میلادی به همراه منابع انگلیسی. برای ترجمهٔ منابع فارسی و عربی، حتماً از صورت انگلیسی ثبت‌شده در پایگاه‌های اطلاعاتی موجود استفاده شود. به عبارت دیگر، در مورد مقاله‌ها با مراجعه به چکیدهٔ انگلیسی، از عنوان ثبت‌شدهٔ مقاله و نام نویسنده/نویسندگان استفاده شود. در مورد کتاب‌ها، از صورت انگلیسی درج‌شده در پشت کتاب مورد نظر (درصورت وجود) و در مورد پایان‌نامه‌ها، از صورت انگلیسی درج‌شده در پشت پایان‌نامه استفاده شود. در این فهرست نام کوچک افراد به اختصار (فقط حرف اول) نوشته شود.

شیوهٔ منبع‌نویسی
فهرست منابع به‌ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسنده به این صورت در پایان مقاله درج شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). *عنوان کتاب (ایتالیک)*. نام مترجم. شمارهٔ چاپ. محل انتشار: نام ناشر.

کتاب مقدس: قرآن. ارجاع درون‌متنی: (نام سوره: شمارهٔ آیه)

کتاب با تأکید بر نام مصحح: نام خانوادگی، نام (مصحح کتاب). (سال انتشار). *مصححِ کتاب*... تالیفِ... (سال تالیف) شهر: ناشر.

ارجاع درون‌متنی: (نام مصحح، سال: صفحه)

توجه: این شیوهٔ ارجاع‌دهی ویژهٔ مقاله‌هایی است که موضوعی را در تصحیح‌های گوناگون یک اثر بررسی می‌کنند.

کتاب با نویسندهٔ نامشخص: *نام کتاب* (سال انتشار). نویسنده ناشناس. شهر: ناشر.

ارجاع درون متنی: (نام کتاب، سال: صفحه).

کتاب با دو نویسنده: نام خانوادگی، نام و نام و نام خانوادگی. (سال انتشار). *عنوان کتاب (ایتالیک)*. نام

و نام خانوادگی مترجم/مترجمان. شمارهٔ چاپ. محل انتشار: نام ناشر.

کتاب با گروه نویسندگان: نام خانوادگی، نام (نویسندهٔ اول) و دیگران. (سال انتشار). *عنوان کتاب (ایتالیک)*. نام و نام خانوادگی مترجم/مترجمان. شمارهٔ چاپ. محل انتشار: نام ناشر.

ارجاع درون‌متنی: (نام خانوادگی (نویسندهٔ اول) و دیگران، سال: شمارهٔ صفحه)

نسخهٔ خطی: نام خانوادگی، نام (یا نام مشهور). (سال کتابت). *نام کتاب (ایتالیک)*. شهر و محل نگهداری نسخه. شمارهٔ مسلسل... [نسخهٔ خطی].

ارجاع درون‌متنی: (نام خانوادگی (یا نام مشهور)، سال کتابت: شمارهٔ صفحه)

مقاله: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). «عنوان مقاله» (بین دو گیومه باشد). *نام مجله (ایتالیک)*. شمارهٔ مجله. شمارهٔ صفحه‌های مقاله.

مقالهٔ همایش: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). «عنوان مقاله». *عنوان مجموعه مقالات (ایتالیک)*. شهر: ناشر

پایان‌نامه/رساله: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). «عنوان پایان‌نامه/رساله». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد/رسالهٔ دکتری دانشکدهٔ ... دانشگاه....

پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله). «عنوان مقاله». *نام نشریهٔ الکترونیکی*. دوره. تاریخ مراجعه به سایت. <نشانی دقیق پایگاه اینترنتی>

ارجاعات

ارجاع درون‌متنی: ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز به این صورت نوشته شود: (نام خانوادگی، سال: شمارهٔ صفحه). به شیوهٔ ارجاع درون‌متنی برخی موارد خاص در بالا اشاره شده است.

– منابع انگلیسی به زبان انگلیسی در متن ارجاع داده شوند و تاریخ هم به میلادی باشد.

– ارجاع درون‌متنی اشعار به این صورت باشد: (نام شاعر، سال نشر: شمارهٔ صفحه). چنانچه در مقاله‌ای از کتاب‌های گوناگون یک شاعر شاهد شعری آورده شود، می‌توان به جای نام شاعر نام کتاب را درج کرد: (نام کتاب، سال نشر: شمارهٔ صفحه). درصورت استفاده از این روش لازم است در کل مقاله یکدست باشد.

– اگر در مقاله‌ای به چند اثر از نویسنده‌ای ارجاع داده شود که سال نشر یکسانی داشته باشند، در فهرست منابع با حروف الفبا از هم جداسازی شوند و در متن نیز به همان صورت به آنها ارجاع داده شود. برای مثال:

در فهرست منابع: زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹ الف). سر نی...

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۷۹ ب). *با کاروان حله*... ارجاع درون‌متنی: (زرین‌کوب، ۱۳۷۹ ب: ۳۸)

نقل قول: نقل قول‌های مستقیم زیر ۷۰ واژه (حدود سه خط) درون متن و بین دو گیومه درج شود و نقل قول‌های بالای ۷۰ واژه در سطری جداگانه و بدون گیومه با قلم ۱۲ و با یک و نیم سانت فاصله از سر سطر نوشته شوند. ارجاع نقل‌قول در پایان مطلب (نام خانوادگی، سال نشر: شمارهٔ صفحه) نوشته شود.

آیات قرآن در همه جا بین دو گیومه درج و اعراب‌گذاری شوند و ارجاع پس از آن بیاید.

شکل و جدول

شکل‌ها و جدول‌های مقاله شماره‌گذاری و در متن به آنها ارجاع داده شود. همهٔ نمودارها، منحنی‌ها، شکل‌ها و نقشه‌ها ذیل عنوانی واحد به‌نام «شکل» درج شوند و شماره و شرح زیر آنها بیاید اما شماره و شرح جدول بالای آن درج شود. شماره‌های جدول‌ها و شکل‌ها جداگانه و پیاپی باشد؛ مثال: جدول ۱...، جدول ۲...، شکل ۱...، شکل ۲... . نوشته‌های داخل شکل و جدول با قلم Bzar و اندازهٔ ۱۱ باشد.

شیوهٔ نگارش و حروفچینی

- شیوهٔ خط و املای واژه‌ها مطابق شیوهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی و در کل متن یکدست باشد و نیم‌فاصله‌ها در حروفچینی رعایت شود.
- اندازهٔ قلم متن اصلی مقاله ۱۳ و با قلم Bzar باشد. کلمات انگلیسی با قلم Times New Roman و با اندازهٔ ۱۲ باشد.
- عنوان کتاب‌ها و یا مجله‌ها در همه جای متن ایتالیک شوند و عنوان مقاله بین دو گیومه بیاید.
- بیت‌های موجود در متن (چه یک بیت و چه چند بیت) در سطری مستقل بیاید و منبع بیت در سطر آخر درج شود. اندازهٔ قلم شعرها ۱۲ باشد.

نمایه‌ها

فصلنامهٔ *ادبیات عرفانی* درپایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:

دعاج	http://doaj.com
گوگل اسکالر	https://scholar.google.com
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام	https://ecc.isc.gov.ir
پایگاه مجلات تخصصی نور	https://www.noormags.ir
مرجع دانش(سیویلکا)	https://www.civilica.com
آرشیو ملی دیجیتال نشریات علمی	https://iranjournals.nlai.ir
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی	https://www.sid.ir
بانک اطلاعات نشریات کشور	https://www.magiran.com

معرفی پایگاه الکترونیکی فصلنامهٔ ادبیات عرفانی

کاربران و مخاطبان محترم می‌توانند با مراجعه به سامانهٔ فصلنامهٔ *ادبیات عرفانی* صاحب صفحهٔ شخصی شوند. فرایند کار مجله از ارسال مقاله تا داوری، چاپ و انتشار مقاله از طریق این سامانه قابل مشاهده است. از همهٔ مخاطبان مجله اعم از نویسندگان مقاله، داوران و صاحب نظرانی که مجله را یاری می‌کنند، دعوت می‌کنیم با ورود به سامانه و نام‌نویسی، ما را در تسریع کار، گسترش دایرهٔ همکاری‌ها، نظم و دقت و به روزرسانی فرایند انتشار مجله یاری فرمایند.

http://journals.alzahra.ac.ir/jml

مشاوران علمی این شماره:

ردیف	نام	نام خانوادگی	محل خدمت
۱.	حسین	آقاحسینی	دانشگاه اصفهان
۲.	داود	اسپرهم	دانشگاه علامه طباطبایی
۳.	زینب	اکبری	دانشگاه علامه طباطبایی
۴.	طاهره	ایشانی	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۵.	فرزاد	بالو	دانشگاه مازندران
۶.	کبری	بهمنی	دانشگاه آزاد واحد دورود
۷.	مهین	پناهی	دانشگاه الزهرا (س)
۸.	فرانک	جهانگرد	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۹.	مریم	حسینی	دانشگاه الزهرا(س)
۱۰.	مهدی	حیدری	دانشگاه یزد
۱۱.	آذر	دانشگر	دانشگاه آزاد کرج
۱۲.	سعیده	دست‌آموز	دانشگاه الزهرا(س)
۱۳.	مریم	رجبی‌نیا	دانشگاه الزهرا(س)
۱۴.	مهدی	رحیم‌پور	فرهنگستان زبان و ادب فارسی
۱۵.	قدسیه	رضوانیان	دانشگاه مازندران
۱۶.	هاتف	سیاه کوهیان	دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان
۱۷.	نسرین	شکیبی ممتاز	دانشگاه صنعتی شریف
۱۸.	محمدجوادس	شمس	دانشگاه بین المللی امام خمینی
۱۹.	سهیلا	صلاحی مقدم	دانشگاه الزهرا(س)
۲۰.	قدرت الله	طاهری	دانشگاه شهید بهشتی
۲۱.	مریم	عاملی رضایی	پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۲۲.	نسرین	علی‌اکبری	دانشگاه کردستان
۲۳.	مهبود	فاضلی	دانشگاه الزهرا(س)
۲۴.	نسرین	فقیه ملک مرزبان	دانشگاه الزهرا(س)
۲۵.	پریسا	قربان‌نژاد	دانشگاه الزهرا(س) شعبه ارومیه
۲۶.	سمیرا	قیومی	دانشگاه پیام نور
۲۷.	ابراهیم	کنعانی	دانشگاه کوثر بجنورد
۲۸.	محبوبه	مباشری	دانشگاه الزهرا(س)
۲۹.	علی	محمدی	دانشگاه بوعلی‌سینای همدان
۳۰.	فاطمه	مدرسی	دانشگاه ارومیه
۳۱.	رحمان	مشتاق مهر	شهید مدنی آذربایجان
۳۲.	علیرضا	مظفری	دانشگاه ارومیه
۳۳.	فواد	مولودی	پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی (سازمان سمت)
۳۴.	مهدی	نیک‌منش	دانشگاه الزهرا(س)
۳۵.	ناصر	نیکوبخت	دانشگاه تربیت مدرس
۳۶.	علیرضا	نیکویی	دانشگاه گیلان
۳۷.	مهسا	واحددوست	دانشگاه ارومیه
۳۸.	عباس علی	وفایی	دانشگاه علامه طباطبایی
۳۹.	مجید	هوشنگی	دانشگاه الزهرا(س)
۴۰.	سپیده	یگانه	دانشگاه الزهرا(س)

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰

فهرست مطالب

بررسی ویژگی‌های «متن مغلوب صوفیانه» در انطباق با *المواقف و المخاطبات* عبدالجبّار نفّری ۹-۳۸
رضا عباسی

تحلیل فرایند دگردیسی عبور معنا از روایت‌های تعلیمی به عرفانی ۳۹-۶۲
فضل‌اله خدادادی

تحلیل کارکردهای حکایت در *حدیقهٔ* سنایی و تطبیق آن با نظریهٔ راندال ۶۳-۸۷
مریم جعفرزاده، علیرضا فولادی، امیرحسین مدنی

رساله‌ای نویافته از نجم‌الدین رازی ۸۹-۱۲۶
مریم حسینی

روش‌شناسی شرق‌شناسان آلمانی‌زبان در بررسی ادبیات عرفانی فارسی (مطالعهٔ موردی هلموت ریتر و فریتس مایر) ۱۲۷-۱۵۲
آزاده شریفی

کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت «پیر ما گفت خطا..» از حافظ ۱۵۳-۱۸۳
ایوب مرادی

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۳۸-۹

بررسی ویژگی‌های «متن مغلوب صوفیانه» در انطباق با *المواقف و المخاطبات* عبدالجبّار نفّری[۱]

رضا عباسی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۱

چکیده

عبدالجبّار نفّری از عارفان گمنام قرن چهارم هجری است. یکی از دلایل گمنامی او پیچیدگی در نثر صوفیانهٔ وی است. مهم‌ترین اثر منثور نفّری دو کتاب *المواقف و المخاطبات* است که محتوای آن را گزارش‌های مستقیم تجارب عرفانی این عارف تشکیل می‌دهد. تعابیر موجود در این دو کتاب نسبتاً تهی از اصطلاحات علوم مرسوم زمانه است. درواقع بنای این گزارش‌ها بر نقل قول مستقیم از خداوند است. هدف پژوهش حاضر این است که با بررسی محتوای این دو کتاب به روش تحلیلی- توصیفی، به این موضوع بپردازد که ویژگی‌های «متن‌های مغلوب صوفیانه» تا چه اندازه قابل انطباق با این دو کتاب نفّری است؛ بنابراین با قبول پیش‌فرض تقسیم‌بندی مشهور متون مختلف عرفانی به دو دستهٔ مغلوب و متمکّن پرسش اصلی پژوهش این است که آیا می‌توان کتاب‌های *المواقف* و *المخاطبات* را در زمرهٔ نثرهای مغلوب به‌شمار آورد؟ با بررسی ویژگی‌های اصلی متون مغلوب و ارائهٔ شواهد از این دو اثر، این نتیجه حاصل شد که آن‌ها را باید در زمرهٔ متون مغلوب دسته‌بندی کرد.

واژه‌های کلیدی: عبدالجبّار نفّری، *المواقف و المخاطبات*، متن مغلوب، نثر صوفیانه.

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2022.39469.2306

۲. دانشجوی دکتری تصوف و عرفان اسلامی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
reza.abasi@semnan.ac.ir

۱- مقدمه

پل نویا (۱۹۸۰-۱۹۲۵) کتاب *المواقف* را انعکاس کاملی از سنّت تصوّف ماضی، به‌ویژه با رنگ و بوی حلّاجی آن قلمداد می‌کند که خاتم مکتب کلاسیک است. مکتبی که از حسن بصری آغاز شده بود و در اواخر قرن چهارم درحال پایان یافتن بود (نویا، ۱۳۷۳: ۲۹۹). این کتاب از آنِ خواصی است که الفاظ را می‌سنجند و می‌مزند و با معانی دَم می‌زنند (فولادوند، ۱۳۸۸: ۱۸۲). یکی از پژوهشگران عرب نیز از کتاب نفّری با عنوان «نصوص حدسی» در برابر سایر متون متداول نام برده است (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۱۵۰). در کتاب نفّری، تفکر صوفیانه از گفتار دربارهٔ خود به گفتگو با خدا منتقل می‌شود (نویا، ۱۳۷۳: ۳۰۲). البته نویا به استناد یکی از عبارات نفّری پا را فراتر نهاده و اساساً کتاب او را گفتگویی شخصی، که به سبک معمّایی بیان شده است، می‌داند (همان: ۳۰۷)، امّا خودِ وجود کتاب و فهم نسبی از آن بهترین دلیل است که مدّعای نویا را به نحو موجبهٔ جزئیه زیر سئوال ببریم. آری تا به این حدّ می‌توان گفت که هرچه تجربهٔ شهودی بیشتر اوج می‌گیرد، مثل رؤیت حق، زبانِ تعبیر نیز از غموض بیشتری برخوردار می‌شود، امّا اینکه سراسر کتاب را معمّا بنامیم، سخنی صائب به نظر نمی‌رسد. به هرحال بخش مهمی از تجارب عرفانی گزارش‌شده شامل تعالیمی است که نفّری از خدای خود می‌گیرد و یا حقایقی است که بازهم خداوند برایش مکشوف می‌سازد. به همین جهت، فقط «زبان قرب» است که می‌تواند بازگوکننده عارفِ در حال غلبه باشد[۱].

گفت‌وشنودهای کتاب در بستر یک «سه‌گانه»؛ یعنی خدا، عبد و ماسوا جریان دارد. علماء ادب برای نامیدن این شیوه از اصطلاح «حوار» استفاده کرده اند. در اغلب متون صوفیانهٔ پیش و پس از نفّری این انسان است که در قالب ادعیه و مناجات‌ها با خدا سخن می‌گوید، امّا در مورد نفّری امر به عکس است و خطاباتِ خدا پی در پی بر او وارد می‌شوند. زبان تعبیرِ این تجارب به واسطهٔ آشنایی‌زدایی و خارج کردن الفاظ از دلالت‌های معهود و همچنین اشباع معانی تازه، زبان نویی است که مخاطب را نیز به جهانی جدید رهنمون می‌سازد. انفجار و فوران اندیشهٔ نفّری در زبانش تبلور دارد که یکی از نتایج آن گسستن از نگارش‌های رایج خواهد بود، تا آنجاکه این متن به اسطوره و شعری ناب، بدل می‌شود. اثر او چنان مایه سرور و شادمانی است که مخاطب را برای مدتی از چارچوب‌های

بسته و از پیش تعریف‌شده رها می‌سازد. این زبان تحت تـأثیر زبـان نمـادین حلّـاج و دارای واژگانی فنّی و غامض است (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۹۸). در عرفان سِرهٔ نفّری -به خـلاف عرفـان نظـری مـصطلح- نـه نـشانی از سـایهٔ سـنگین تـأویلات و تفاسـیر متـونِ دینـی اسـت و نـه درهم‌پیچیدگیِ اصطلاحات علومِ مرسومِ زمانه همچون فلسفه و کـلام[۲]. خـدای او، بـیش از آنکه جلوهٔ پدیداری در مقامِ سوّم‌شخص و معرَّف به معرِّفی عارفانش باشد، رابطه‌ای کـاملاً شخصی با بنده‌اش دارد، رابطه‌ای که به سختی قابلیّت تعمیم‌های مَدرَسی را پیدا می‌کند.

به لحاظ شکلی جملات این دو کتاب از نظر کوتاهی و بلندی متنوع هستند. تعداد جملات فعلیّه در آن بیشتر از جملات اسمیّه اسـت. مهـم‌تـرین شـاهد آن در مـتن *المواقـف*، تکـرار عبارت «و قال لی» در ابتدای تمام بندهاست و «تکرار» خـود یکـی دیگـر از صـنایع بـدیعی است. همچنین در این متن از افعال ماضی بیش از افعال مضارع استفاده شده است که افـادهٔ قطعیّت می‌کند. نکتهٔ دیگر اسـتفادهٔ زیـاد از ضمائراسـت کـه اگرچـه مخاطـب را در یـافتنِ مرجع آن‌ها رنجه می‌کند، امّا به رازپوشـی عارفانـه کـه مـورد علاقـهٔ نفّـری اسـت، کمـک شایانی کرده است. اسلوب پراستفادهٔ دیگر، جملات شرطی است، امّـا جمـلات شـرطی در متن او بیشتر مفید جزم و قطع هستند (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۸و۹). از صنایع ادبی دیگـری کـه نفّری در متن خود به‌کار بسته است می‌توان به سجع، تفسیر، تطابق، مقابله، جناس و... اشاره داشت که برخی پژوهشگران عرب مصادیق آن را به خوبی گردآوری کرده‌انـد (مرزوقـی، ۲۰۰۵: ۲۳۲-۲۲۹).

۲- پیشینهٔ پژوهش

ازجمله مقالاتی که به نحوی به اندیشهٔ عرفانی نفّری پرداخته‌اند می‌توان به این موارد اشـاره داشت: عباسی (۱۳۸۶) در مقالـهٔ «معرفـت و جهـل در منظومـهٔ فکـری محمـدبن عبـدالجبار نفری»، به واکاوی اندیشهٔ این عارف تحت عنوان مذکور پرداخته‌است. ابراهیمـی دینـانی و رضی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «اثرپـذیری آدونـیس از *المواقـف* نفّـری در دیـدگاه‌هـای شـاعرانه» معتقدند که این دو در سه عامل زبان، مضمون و روش اندیشه‌هـای مـشترک دارنـد. مـدنی (۱۳۹۹) در مقالـهٔ «ارتبـاط تجربـهٔ عرفـانی و خلاقیـت‌هـای هنـری نفـرّی در *المواقـف و المخاطبات*»، مدّعی است که نفّری روابط دال‌ها و مدلول‌ها را به هم می‌ریزد و دلالت‌هایی

بدیع می‌آفریند. او زبان مستقل نفّری را «بیان موسیقیِ هیجان در زبان» می‌نامد. همچنین فتوحی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «از کلام متمکّن تا کلام مغلوب (بازشناسی دوگونه نوشتار در نثر صوفیانه)» به بازشناسی متون صوفیانهٔ فارسی پرداخته است. به هر حال تاکنون هیچ تحقیقی به موضوع این مقاله نپرداخته است.

۳- مبانی نظری

سخن منثور صوفیانه را می‌توان در دوگونهٔ متقابلِ «مغلوب» و «متمکّن» دسته‌بندی کرد که بنیاد تفاوت آن‌ها در مواردی مثلِ خاستگاه معرفتی، منبع آگاهی، محتوای متن و نقش و کارکرد زبان است. نگارنده در این مقاله بنا دارد با روشی توصیفی-تحلیلی و ارائهٔ شواهدی از متن *المواقف* و *المخاطبات* نشان دهد که این دو متن را می‌توان در عِداد متون مغلوب صوفیه به‌شمار آورد[۳]. اهمیّت و ضرورت این پژوهش در بازشناسی اندیشهٔ عرفانی نفّری با تکیه بر گزارش‌های به جا مانده از تجارب عرفانی او است که با اتّخاذ این‌گونه رویکردهای نوین در بازخوانی متون وی، آشنایی بیشتری برای پژوهشگران عرفان حاصل خواهد شد.

٤- بررسی و بحث

٤-۱ ناخودنویسی و کتابت ماورائی متنِ مغلوبِ نفّری

دو کتاب *المواقف* و *المخاطبات* شامل گزاره‌های توصیفی و توصیه‌ای به نحو توأمان است که البته نفّری هیچ نقش مؤثری در تألیف یا بازگویی آن گزاره‌ها ندارد. او همچون شیخ اکبر، کتاب خود را و بلکه تمام دانستنی‌هایِ عرفانی خود، همچون تجربهٔ فناء و بقاء را برگرفته از عالَمِ غیب می‌داند. به عبارتی، او فقط آن صحیفهٔ غیبی را برای دیگران بازخوانی می‌کند[۴]. شارح *المواقف*، این صحیفهٔ غیبی را همان نفس صیقل‌یافتهٔ نفّری می‌داند که رنگِ شهود گرفته است؛ بنابراین ناطقِ حقیقی خداوند است که بر آیینهٔ جان او این نقوش را می‌نگارد (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۳۸۱). به تعبیر برخی «آنجاکه دیدار است، گفتار نیست و آنجاکه گفتار است، دیدار نیست؛ درحال مشاهده نفس زدن حرام است، سخن گفتن چگونه باشد» (کلابادی، ۱۳۴۹: ۱۵۶) و به قول روزبهان، «چون عدم، رنگ قدم

گرفت، عارف، فعل آمد در صفت آیینه، آنگاه عارف و معروف، عین واحد گشت؛ خود است، در خود نگرد، معروف چون عارف بیند و عارف چون معروف؛ آن همه حق است که می‌بیند» (بقلی شیرازی، ۱۳۷۴: ۱۰۶).

نفّری کاتبِ معرفت است؛ امّا خودش هیچ نقشِ مستقلِ کاتب بودن را ندارد[۵]. درواقع معارف الهی در حکم وارداتِ قلبی هستند که الفاظ و معانی آن از جانب حق صادر می‌شوند و علم بنده را در آن مدخلیّتی نیست. البته این مطلب نافیِ ظرفیّت و استعداد بنده برای دریافت معارف نخواهد بود (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۵۰۷). بنابراین به تعبیر نویا، این امکان وجود دارد که انسان به زبان خدا سخن بگوید، زبانی که با تبدیل شدن به زبان آفرینندگی تابعِ «سوائیّت» نیست و این‌گونه استحالهٔ زبان می‌تواند به بطن تجربهٔ عرفانی اسلامی نقب بزند که نفّری آن را نشانهٔ نهایی تألیه یا اتحاد انسان با خدا می‌شناسد (نویا، ۱۳۷۳: ۳۲۷).

این بی‌ارادگی در برابر خداوند، حتی در گزارش کردن یا نکردن تجارب نیز ادامه پیدا می‌کند، تاجایی که نفّری از بازگوکردن محتوای برخی تجربیاتش نهی شده است[۶]. گفته‌هایِ حق‌تعالی به او در حکمِ اسراری است که جز با فردی امین نبایستی بازگو شوند[۷]؛ زیرا هرکسی ظرفیّت شناخت زبان حق را ندارد تا مخاطب آن قرار بگیرد، حتی اگر این امر با واسطه‌گریِ عارفانی مثل نفّری انجام پذیرد[۸]؛ بنابراین با اینکه دو کتاب *المواقف* و *المخاطبات* برای اصحاب نفّری مناسبت دارد، امّا او اجازه ندارد خدا را مکشوف کند و کیفیّت رؤیت را بازگو نماید[۹]؛ زیرا اصحابِ او قدرت ادراکِ برخی مطالب را ندارند و آگاهیِ بیش از حدّ ایشان، به جای ازدیادِ ایمان، باعث به کفر کشیده شدن آنان خواهد شد (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۴۵۶). دوگانهٔ «گفتن یا نگفتن اخبار غیبی» به دیگران در خلال اثر نفّری تکرار دارد[۱۰] که البته در این میان بیشتر، اصرار به کتمان احوال از اغیار است[۱۱]؛ زیرا اینگونه احوال عرفانی بواسطهٔ تجربهٔ شخصی سالک و به قدرِ فهمِ او حاصل شده است و نه عموم مردم (همان: ۳۹۲).

گفتن یا نگفتنِ شهودات و تعبیر کردن یا نکردنِ تجارب یکی از عهدهایی است که خدای نفّری از او ستانده است[۱۲]. وجه اهمیت این مطلب بدان جهت است که عرفان‌پژوهانِ مسلمان می‌توانند با تمسّک به این آیهٔ قرآن که می‌فرماید «و او (پیامبر اسلام) در ابلاغ پیام‌های غیبی بخل ندارد[۱۳]»، اساساً ضنّت داشتن یا نداشتن، در گزارش تجارب عرفانی را

یکی از مسائل مهم در فلسفه عرفانِ معطوف به تحلیلِ تجاربِ عرفانی بدانند. از جهت جامعه‌شناسانه نیز کتمان راز و فاش نکردن اسرار کمک می‌کند تا نامحرمان کج‌اندیش با چوب تکفیر و تعزیر به جان طبقه صوفیان نیفتند. بر اساس مطالب بیان‌شده، جای تعجب نیست اگر متوجه شویم که متنی همچون *المواقف* ساختاری از پیش اندیشیده‌شده ندارد؛ یعنی اینگونه نبوده که نفّری با قصدِ قبلی به نگارش آن پرداخته باشد و بالتبع در مقدمهٔ کتابش فهرستی از ابواب و فصول و رئوس ثمانیه و... به روی مخاطب گشوده سازد. حتی ارتباط و نسبت میان مواقف ۷۷ گانه و مخاطبه‌های ۵۶ گانه برای خواننده روشن نیست. به این منظور می‌توان به تصویر زیر که عناوین ۳۵ موقف ابتدایی است، دقت کرد.

كتاب المواقف

		صفحة
(۱)	موقف العز	۱
(۲)	« القرب	۲
(۳)	« الكبرياء...	۳
(٤)	» أنت معنى الكون	٤
(٥)	« قد جاء وقتى... ...	٦
(٦)	« البحر..	۷
(۷)	« الرحانية...	۸
(۸)	« الوقفة	۹
(۹)	« الأدب	۱٦
(۱۰)	« العزاء	۱۸
(۱۱)	« معرفة المعارف ...	۱۹
(۱۲)	« الأعمال	۲۳
(۱۳)	« التذكرة	۲٦
(۱٤)	« الأمر	۲۸
(۱٥)	« المطلع	۳۱
(۱٦)	« الموت	۳٤
(۱۷)	« العزة	۳٥
(۱۸)	« التقرير	۳۷
(۱۹)	موقف الرفق	۳۸
(۲۰)	« بيته المعمور... ...	۳۹
(۲۱)	« ما يبدو	٤۱
(۲۲)	« لا تطرف	٤۳
(۲۳)	« وأحل المنطقة ...	٤٤
(۲٤)	« لا تفارق اسمى ...	٤٥
(۲٥)	« أنا منتهى أعزائى	٤۷
(۲٦)	« كدت لا أواخذه	٤۹
(۲۷)	« لى أعزاء	٥۰
(۲۸)	« ما تصنع بالمسئلة	٥۱
(۲۹)	« حجاب الرؤية... ...	٥۳
(۳۰)	« ادعنى ولاتسألنى...	٥٤
(۳۱)	« استوى الكشف والحجاب	٥٥
(۳۲)	« البصيرة	٥٦
(۳۳)	« الصفح الجميل ...	٥۷
(۳٤)	« ما لا ينقال	٥۹
(۳٥)	« اسمع عهد ولايتك	٦۱

به‌نظر می‌رسد نفّری علاقه‌ای به مکتوب کردن تجارب خود نداشته است و همین مطلب را نیز از قول حق در شهودش یافته است: «کتابت، با عقل محاسبه‌گر ملازمت دارد و مخالف با تبعیت کردن از پیامبر امّی است»[۱۴]. بندهای کتاب، عبارات حق‌تعالی است که نفّری فقط کاتب آنها است، امّا همین حجاب کاتب بودن نیز اگر نبود، فاصلهٔ حق و عبد،

کمتر بود[۱۵]. تلمسانی چنین توضیح می‌دهد که عبد امّی به حضرت الهی نزدیک‌تر است؛ زیرا فطرت خدایی او ساده و بسیط است و دانسته‌هایش برآمده از فکر او نیست (همان: ۹۲).

اساساً زمانی که هستهٔ اصلی یک تفکر عرفانی، اعراض از همه چیز باشد[۱۶]، ننوشتن نیز یکی از مظاهر و جلوه‌های آن خواهد بود که در نفّری ظهور تامّ دارد. با همه این اوصاف، او علّت نوشتن را اینگونه بیان می‌کند:

> و مرا گفت: بنویس! که چگونه به تو به معرفت یقین مکشوف، تعرّف جستم؛ و بنویس! که چگونه تو را به مشاهده آوردم، و چگونه مشاهده نمودی، تا برای تو ذکری، و برای قلب تو ثباتی باشد. پس به زبان، آنچه به مشاهده‌ام آورد نوشتم، تا ذکری برای من و برای آن اولیائش باشد که پروردگارم به آنها تعرّف جسته است، کسانی که اثبات آن‌ها را در معرفتش دوست داشته است، و دوست داشته است که قلب‌های آنان متعرض فتنه نگردد. پس نوشتم[۱۷]... (تکاورنژاد، ۱۳۹۱: ۲۷۱).

برخی نویسندگان عرب برای رفع تناقض نوشتن یا ننوشتن در اندیشهٔ نفّری قائل به تقسیم و وضع اصطلاح «علوم الأفکار» در مقابل «علوم الأذکار» شده‌اند (الغانمی، ۲۰۰۷: ۱۷).

فارغ از این تقسیم و وضع اصطلاحات، شکی نیست که این نوشتن، نوشتنی عادی نیست. نفی اغیار و التزام به اخلاصِ تامّ در آن تا حدّی است که خدای نفّری او را از هرگونه شرکی، حتی در باب نگارش شهودات، بر حذر می‌دارد و دستور می‌دهد با قلم تسلیم و مُهر غیرت به گونه‌ای از کتابت معنوی بپردازد[۱۸]. او کاتب کلمات خدای رحمان در روز دیدار و دار قرار و فقیهی حکیم به حکمت ربّانی است که نگارشش وجود کتبی بخشیدن به نعمت‌های الهی است و خودش صاحب معرفت فردانی است. منبع اصلی این مکتوبات، حضرت ربوبیّت است و کاتب بودن وظیفهٔ او در دنیا و آخرت است. او می‌تواند تسبیح آنچه تسبیح نمود را کتابت کند و بر این تسبیح کتابت‌شده، معرفت هر معرفت‌یابنده‌ای را نیز بنگارد. همچنین او گاهی نگارندهٔ «علم» و «اعلام» است و گاه نگارندهٔ «حکم» و «احکامِ شارع مقدس»[۱۹] که این مطلب به نظر شارح، نشان‌دهنده غیرمقلّد بودن نفّری است (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۵۳۷). اوراق این کتاب از جنس اقبال، قلمِ آن از سنخ

کمال و محل آن در دار جلال است و نفّری به عنوان نگارندهٔ بیان و برهان، گاهی با اسماءِ ناظر به عبودیّت (همان: ۵۳۷) مثل «حمید» و «مجید» در ارتباط است و گاهی با اسمایی مثل «المنّان» و «المحسن» (همان: ۵۳۸) و سایر اسماء الهی[۲۰]. این کتابِ تکوینی با چشم مغفرت خوانده می‌شود و مُهر قربت آن را ختم می‌کند[۲۱].

٤-۲ متناقض‌نویسی در متن مغلوب نفّری

ادّعایِ ناخودنویسی که توسّط صوفیان مغلوب‌الحال مطرح می‌شود، یکی از راه‌های فرار از متّهم بودن به متناقض‌نویسی است. اگر بخواهیم به نکته‌ای روش‌شناسانه در اندیشه و متن نفّری اشاره کنیم، باید بگوییم که عادتِ او بر «فرارفتن از هرگونه دوگانگی»، ازجمله دوگانه‌های متضاد و حتی گاهی متناقض است. تلمسانی نیز در شرح خود، یا از شرح چنین بندهایی طفره می‌رود و یا با اضافه کردن قیودی در تقدیر[۲۲] موضوع را فیصله می‌دهد، امّا برخی نفّری‌پژوهانِ معاصر، به لحاظ شکلی، بافت دوگانهٔ عبارات او را به منزلهٔ یک صنعت ادبی درنظر گرفته‌اند که همگی در تجرّد یا تجسّم داشتنِ پدیدهٔ مورد نظر مؤلّف، ریشه دارند (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۱۴۱).

برای نمونه به این بند توجه کنید: «و مرا گفت: ای کسی که بلایش تمام چیزهاست! بلاء را به عافیت، از تو دور ساختم؛ و عافیت، داخل در "چیزی" است، و "چیزی" بلاست؛ و بلاء و عافیت، آنگاه که مرا رؤیت نمودی، بر تو برابر خواهند بود، پس کدامین را دور سازم، حال آنکه "دورساختن" بلاست» (تکاورنژاد، ۱۳۹۱: ۱۸۹). در موضعی دیگر نفّری مدّعی می‌شود، ایستادن در مقام رؤیت زمانی حاصل می‌شود که رؤیت را حجاب و حجاب را رؤیت ببینی[۲۳]. او از زبان خدای خود چنین ادامه می‌دهد که اگر در حال رؤیت به من رجوع یا اقبال کنی، از رؤیت خارج می‌شوی[۲۴]. نمونهٔ دیگر از عبارت‌های متناقض‌نما این است: «علم به حق، حجابی است که مکشوف نشود و مکشوفی است که به حجاب نرود[۲۵]». خود نفّری این متناقض‌نما را با توسل به قیدِ «آگاهی عبد» اینچنین رفع می‌کند که اگر علم به حق، عبد را از سایر معلومات جدا کند، کشف است و اگر علم به حق چنان باشد که او را به سایر معلومات بکشاند، حجاب خواهد بود[۲۶]. در تعبیر از تجربه‌ای دیگر می‌نویسد: «در ظلمت ایستادم و خود را بصیرت نمودم[۲۷]»

تجربه‌ای که از نظر نفّری طور ورای عقل و بیان‌ناپذیر است (عباسی و یوسف‌ثانی، ۱۴۰۰: ۲۸۶-۲۸۲)، در مقام تعبیر و گزارش نیز اثر خود را به‌جا می‌گذارد و متن را متناقض‌نما می‌سازد. با اینکه این‌گونه تجارب در زندگیِ شخصی، امکان تدبیر کردن امورِ معمول دنیا را از سالک می‌ستاند[۲۸]، امّا یکی از ثمرات بیان متناقض‌نمای تجارب عرفانی، خارج کردن زبان از حالت اعتیاد و مردگی آن است (کریمی و برج‌ساز، ۱۳۸۵: ۲۸).

٤-۳ شطحیّات در *المواقف* و *المخاطبات*

ظهور بارز ناخودنویسیِ متون مغلوب، در شطحیّات است. این‌گونه عبارات، حاصل تجربه‌ای است که در آن، «منِ الهی» جایگزین «منِ انسانی» می‌شود و صوفی به عنوان شاهد، چنان که گویی خداست، سخن می‌گوید (نویا، ۱۳۷۳: ۲۲۲)؛ بنابراین شطح، دارای معانی عمیقی است که برای همگان قابل فهم نیست. شطحیّات نفّری نشانگر وصول کامل این عارف صوفی به حقیقت است، که همهٔ حجاب‌های میان انسان و الوهیت را گذرانده است (شیمل، ۱۳۷۷: ۱۵۵). یکی از علل دشوار بودن فهم نوشتار نفّری نیز این است که فهم کلام مستقیم خداوند، آن هم به صورت مجمل و مبهم، همیشه آسان نیست (چیتیک، ۱۳۸۸: ۲۱۷). به نمونهٔ شطح‌گونه زیر از زبان خداوند دقت کنید:

> و مرا گفت: زمان من فرا رسید و هنگام من آمد که پرده از چهرهٔ خویش کنار زنم و شکوه خود را به ظهور آورم، و نور من به آستانه‌ها و آنچه در پسشان است، رسد، و چشم‌ها و قلب‌ها مرا بنگرند، ... پس گنج مرا استخراج کن و آن حقیقتی را که از خبرم و ساز و برگم و نزدیکی طلوعم تو را گفتم، بازگو کن! که همانا من طلوع خواهم نمود و به دور من ستارگان گرد خواهندآمد، و خورشید و ماه را گرد خواهم آورد، و در هر خانه‌ای وارد خواهم شد، و بر من سلام کنند، و من بر آن‌ها سلام دهم...(تکاورنژاد، ۱۳۹۱: ۱۱۷-۱۱۶).

نویا متن بالا را باب تازه‌ای از نحوهٔ سخن گفتن خدا با زبانی دگرگون‌شده، یعنی زبان رمزی می‌داند، که گشوده شده است. این زبان، فوق انسانی، لازمان و تقریباً الهی نیست بلکه زبانی است که در زیر کلمات و تعابیر روزمرّه آن رمزی نهفته است. این زبان به‌ناچار دوپهلو است و جنبهٔ تشبیهی آن کفرآمیز است (نویا، ۱۳۷۳: ۳۳۲). نفّری در موضعی دیگر

و دوباره از زبان خدای خویش می‌نویسد:

> و مرا گفت: ... که همانا من از محراب خارج می‌گردم، پس چهرهٔ تو، اوّلین چیزی باشد که ملاقاتش نمایم! به تحقیق که من بارها به زمین آمده‌ام و عبور نموده‌ام، مگر این‌بار، که همانا در خانهٔ خودم اقامت نموده‌ام و قصد بازگشت به آسمان را دارم؛ و ظهور من بر زمین، همان گذر من بر وی است و خروج من از وی، و آن آخرین بارش با منست. پس مرا رؤیت نخواهد نمود ونه آنچه درش است، ابد الآبدین. و آنگاه که ازش خارج گشتم، اگر نگیرمش، قائم نخواهد ماند. و کمربند را خواهم گشود، پس همه چیز پراکنده گردد، و برقع را کنار خواهم زد و آن‌را نخواهم پوشید، ... [۲۹] (تکاورنژاد، ۱۳۹۱: ۱۸۱).

تلمسانی در شرح اینگونه تجارب به طور معمول یا سکوت می‌کند و یا با تکلّفات برآمده از عرفانِ پساابن‌عربی و با تمرکز بر شهود ذاتی آن‌ها را توضیح می‌دهد (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۲۶۳-۲۶۶) که از نظر نگارنده، روح نفّری نیز در زمانهٔ خود از بیشتر این اصطلاحات شارح خبر نداشته است.

علاوه بر مکاشفات موسوم به أنفسی، مکاشفات آفاقی نیز ممکن است محمل مناسبی برای بروز شطحیّات باشند. در گزارش‌های شهود نفّری، یکی از عالی‌ترین تجارب آفاقی، زمانی است که تجربه‌گر تمام هستی را به‌صورت واحد و در شهودی واحد بنگرد. در این حالت، اسمی از حق وجود دارد که اگر سالک آن را بداند، بایستی خدا را فقط با آن بخواند[۳۰]. تلمسانی ازین بند به خوبی برای شرح شطحیات امثال حلاج و بایزید استفاده می‌کند و می‌گوید در اینگونه تجارب، حتی خودِ بیننده مستغرق در آنچه می‌بیند، می‌شود؛ امّا آن اسمِ خاص، برای عارفانِ مختلف، متفاوت است، برای حلّاج ضمیرِ «أنا» و برای بایزید «ضمیر متّصل متکلّم وحده» بود، به همین دلیل یکی «أنا الله» گفت و دیگری «سبحاني» (همان: ۱۹۶). عبارت‌های شطح‌آمیز نه فقط در توصیفاتی غیر متعارف از خداوند، بلکه گاهی در تعاملات میان عبد و حق ظهور پیدا می‌کند. خداوند به نفّری پیشنهاد می‌دهد که اگر با آنچه شاد یا ناراحتش می‌کند، او(یعنی خدا) را بخرد، ضرر نمی‌کند[۳۱]. شطح‌گونه‌هایی نیز وجود دارند که حاکی از تسبیح شدنِ عبد، توسط حق هستند و آن ساحتی است که انوار، به‌صورت ظلمت رؤیت می‌شوند و استغفار، دشمنی

ورزیدن است و در کل راه به جایی نمی‌رساند[۳۲].

٤-٤ نقش عاطفی زبان در متن نفّری

یکی از ویژگی‌های نوشتار مغلوب این است که نقش عاطفی، اکتشافی، زیبایی‌آفرینی و هنریِ زبان را برمی‌گزینند و صوفی زبان را ظرفی برای احوالِ عاطفی خود می‌سازد. همچنین حالات درونی‌اش را در زبان کشف می‌کند و به‌صورت رمز به تصویر می‌کشد. وظیفهٔ زبان در سخنِ مغلوب، بیان‌گری، کشف و ایجادِ افق‌ها و تجارب تازه است؛ بنابراین در این‌گونه کلام‌ها وجه عاطفی غلبه دارد. نفّری در موارد متعدّدی به این ساحت ورود داشته است. برای نمونه او در گزارش زیر از عباراتی استفاده می‌کند که توصیف رابطهٔ عاطفی میان خدا و بنده‌اش را شبیه نوعی شطح‌گویی کرده است.

> و مرا گفت: ... آنگاه که به بنده‌ای تعرّف جستم و وی مرا پس زد، بازخواهم گشت، گویی که من بدو حاجتی دارم... پس اگر مرا پس زد، بدو بازخواهم گشت؛ و همچنان بازخواهم گشت و او همچنان مرا پس خواهد زند، و مرا پس می‌زند درحالی که مرا اکرم الاکرمین رؤیت می‌نماید، و بدو باز می‌گردم در حالی که او را ابخل الابخلین رؤیت می‌نمایم؛ برای وی عذری می‌سازم آنگاه که حضور می‌یابد، و به عفو، با وی آغاز می‌نمایم پیش از عذر... پس اگر در آنچه بدان به وی تعرّف جستم اقامت گزیند، من دوست وی می‌گردم و وی دوست من می‌شود؛ و اگر مرا پس زد، او را به خاطر پس زدنش، که به جهل آمیخته است، مفارقت نخواهم کرد، لیک به وی می‌گویم: آیا مرا پس می‌زنی درحالی که من پروردگار تو هستم؟ آیا مرا و معرفت مرا نمی‌خواهی؟ اگر بگوید: نه من تو را پس نمی‌زنم، از وی می‌پذیرم؛ و همچنان هرگاه مرا پس زند از وی بر پس زدنش اقرار می‌گیرم، و هرگاه که می‌گوید: نه پس نمی‌زنم، از وی می‌پذیرم، تا آنگاه که مرا پس زند و بر پس زدنش اقرار بگیرم و وی بگوید: بله، من تو را پس می‌زنم، و دروغ گوید و اصرار ورزد. معارف خود را از سینه‌اش بیرون خواهم کشید، پس آنچه از معرفت من که در قلبش بود به سوی من عروج خواهدنمود و باز خواهد گشت. ... معارفی را که میان من و او بود، آتش خواهم ساخت و با دستان خویش آنها را بر وی بر افروخته خواهم نمود، و آن همان است که آتش، تاب آتشش را نکند، زیرا که من خودم از برای خودم از وی انتقام

می‌ستانم، .... جسم‌اش را همچون گستره زمین برهوت خواهم ساخت، و برایش هزار پوست قرارخواهم داد، میان هر دو پوست به همانندی گستره زمین. ... و در هر عضو وی تمامی عذاب‌هایی که در دنیا بوده‌اند به تمامی و عین همان عذاب‌ها و با وجود اختلاف‌شان، در یک آن، به گستره تمامی اندام‌ها و استخوان‌هایش، که به گستره خلق تا نکالش گسترانیده‌ام، جمع خواهند گشت. سپس به هر عذابی که اهل دنیا وقوعش را توهّم می‌نمودند، امر می‌نمایم، پس دقیقاً همان‌ها که توهم می‌شد، او را خواهند آمد. پس عذاب معلوم در پوست اوّل، و عذاب موهوم در پوست دوّم جای خواهدگرفت. سپس بعد از آن طبقات هفت‌گانه آتش را امر می‌کنم، پس عذاب هر طبقه در پوستی از پوست‌هایش جای خواهدگرفت. پس آنگاه که هیچ عذاب دنیا و آخرتی نماند، مگر اینکه درمیان هریک از دو پوستِ پوست‌های وی جای گیرد، عذاب او را که من خودم متولی آن هستم، به وی می‌نمایانم، در قبال آنکه من خودم به وی تعرّف می‌جستم و او مرا پس می‌زد. ... به وی می‌گویم: منم آنکه به تو گفتم آیا تو مرا پس می‌زنی و تو گفتی آری! من تو را پس می‌زنم؛ و آن آخرین بارِ او با من خواهد بود.. [۳۳] (تکاورنژاد، ۱۳۹۱: ۱۴۳-۱۴۰).

نویا این عبارات نفّری را به غایت واقع‌بینانه می‌داند؛ زیرا خدا را همچون عاشقی نشان می‌دهد که بنا دارد انسان را متوجه خود کند و در این راه تا زمانی که انسان به قطع، او را ردّ نکند، خداوند او را با عشق‌ورزی‌های خستگی‌ناپذیر خود، به ستوه می‌آورد تا اینکه سرانجام، عشقِ تحقیرشده به انتقام بدل می‌شود، یعنی عذابی فراتر از تصوّر (نویا، ۱۳۷۳: ۳۲۹). در بررسی محتواییِ جملات نیز این مطلب با صورت‌های مختلفی بیان شده است؛ مهم‌ترین آن‌ها عواطف و احساساتی است که از جانب حق نازل می‌شود و در مقابل در قوس صعود، این عواطف و احساساتِ عبد است که به جانب حق متصاعد می‌شود. علاوه بر مطالب محتوایی، به لحاظِ شکلی، تکرار جملات «و قال لی...» در کتاب *المواقف* و عبارت «یا عبد...» در کتاب *المخاطبات*، و در طلیعه هر بند، بهترین مصداق برای آغاز جملات اخباری و عاطفی است.

٤-٤-١ ابراز عواطف از زبان خدا

نفّری - طبق روالِ تمامیِ بندهای کتاب- از قول خداوند می‌نویسد: «ای عبد! تو را به سر

حدّ کمال دوست دارم! بر تو تجلّی کرده‌ام تا هیچ چیزی را به جای من بر نگزینی! تا با من همنشین باشی! تا همانگونه باشی که بر تو تجلّی نموده‌ام! و این حکمتی است که آن را به دو عاشقی که ناظر به یکدیگرند، تشبیه نموده‌ام» (ریاعی، ۱۳۹۵: ۳۵). در متن نفّری، خداوند مکرّر بنده‌اش را به خود منسوب می‌کند، اصرار به عدم کشف اسرارِ میانشان را دارد، نعمت‌هایش به او را مدام تکرار می‌کند[۳۴]. همچنین اگر اشتیاق حق در از میان رفتنِ حجاب‌های میان‌شان بیشتر از عبد نباشد، کمتر از او نخواهد بود و این ازجمله مواردی است که پیش‌زمینه‌های ذهنی نفّری در اعتقاد به یک رابطهٔ به شدّت عاطفی میان خدا و بنده‌اش را نمایانگر است[۳۵]. خدای نفّری قلب بنده‌اش را خانه خود می‌داند و از او می‌خواهد درب‌های این خانه را به روی غیرِ او ببندد؛ زیرا ملاقات با خدا در همین خانه انجام می‌شود[۳۶]. خدای نفّری ناز او را خریدار است و محبّت خود نسبت به او را برایش به ظهور رسانده است و هم‌کلامی با او را خواستار است[۳۷]. خدایِ نفّری نه تنها با بندگانی مثل او رابطهٔ عاطفی دارد، بلکه این رابطهٔ میان خدا و بندگانی که از او دوری می‌طلبند نیز برقرار است[۳۸]. خداوند بنده‌اش را گمشدهٔ خود خطاب می‌کند[۳۹] و از او می‌پرسد چگونه به تو روی نیاورم؟[۴۰]. به همین ترتیب خود را نیز گمشدهٔ بنده‌اش می‌داند[۴۱]. امثال این تعابیر در *المواقف* و *المخاطبات*، کم نیست[۴۲].

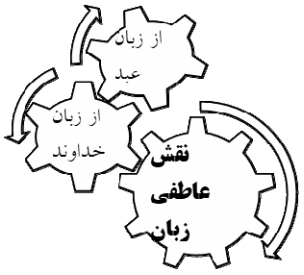
٤-٤-۲ ابراز عاطفه در زبان انسان نسبت به خدا

رابطهٔ عاطفی میان خدا و عبدش دوسویه است؛ یعنی خداوند اجازهٔ ابرازِ سخنانِ احساسی و عاطفی در موردِ حق را به بنده‌اش نیز عنایت می‌کند و به او این‌چنین تعلیم می‌دهد؛

> ای عبد! بگو چگونه وقتی که ربّم ناظرم است، می‌توانم به غیر او نظر داشته باشم؟! ربّ من! چه ببینمش و چه نبینمش! جانم به او آرامش یابد! ... ربّ من، با علمش با من سخن گفت! و حجاب از چهره‌اش برایم گشود! کجا بروم، اوست که در من تصرّف می‌کند! از که بشنوم، اوست که مراقب هر سخنی است! ربّ من! گناه کردم، دیدمش! ورای گناهم می‌بینمش که در حال پوشاندن گناهم است! نیکی می‌کنم، می‌بینمش که در حال تمام کردن نیکی‌ام است! ربّ من! دیدمش، آنگاه که نه بندگی کردم و نه التماس! ربّ من! ندیدمش، آنگاه که در جستجویش شدم! و یافتمش، آنگاه که او مرا

طالب شد! ... ربّ من، مرا ظهور بخشید و خودش برایم ظهور یافت!...[۴۳] (ریاعی، ۱۳۹۵: ۱۲۵).

نفّری در موضع دیگری از کتاب، به تصویرسازی و تشبیه صحنهٔ غیبت حق به مراسم عزایی که مدعوین برای عرضِ تسلیت به خدمت صاحب عزا می‌آیند و در کنار آن، غیرتِ برآمده از محبّت حق نسبت به عبدش در این حالت اشاره می‌کند [۴۴] که نشان از همان اشباع ویژگی عاطفی در زبان عرفانی نفّری است. این رابطهٔ عاطفی از پیش از خلقت انسان با خدایش وجود داشته است با این تفاوت که قبل از خلقت، خداوند ثناگوی عبدش بوده و بعد از خلقت، بنده ثناگوی خدای خود است[۴۵]. به نظر نفّری اگر پناهگاه همیشگی عبد، خدای سبحان باشد، خداوند نیز همیشه برای او خواهد بود[۴۶]. پرواضح است که اشباع عاطفه در تجربه و به تبع آن در زبان، یکی دیگر از وجوه بیان‌ناپذیری تجارب عرفانی است؛ زیرا اگرچه ما از احساسات سطحی خود به آسانی سخن می‌گوییم امّا آنجاکه شخصیّتمان از عمق بلرزد، خاموش می‌مانیم (استیس، ۱۳۷۹: ۲۹۴).



٤-٥ مستقل بودن زبانِ مغلوبِ نفّری

هریک از متون مغلوب برخلاف متن‌های متمکّن، دارای زبان، نگرش، تخیّل، تصویرگری و ساختِ استعاری مستقلّی هستند که این یعنی میلِ زبان به شخصی شدن. در متن نفّری خبری از به‌کاربردن اصطلاحاتِ مرسوم و مستقر علوم زمانه نیست و تفاوتی ندارد که چه خواسته باشد آن اصطلاحات را به عاریت بگیرد و یا برساخته خودش باشد. البته این مطلب به این معنا نیست که او به عنوان گزارشگر تجارب عرفانی از هیچ‌گونه اصطلاحی استفاده نکرده است. به تعبیر بهتر، باید گفت اصطلاحات به‌کارگرفته‌شده توسط نفّری مخصوصِ خود اوست و در آثار متقدّمین یا سابقه ندارد، یا به این گستردگی استفاده نشده است

(سامی‌یوسف، ۱۹۹۷: ۵۷) و یا با معانی دیگری اشباع شده‌اند. به همین جهت است که نباید انتظار داشته باشیم معانی الفاظی که او به‌کار می‌برد، استثناءپذیر نباشد؛ بنابراین نفّری را بایستی ازجمله «عارفان نخستینی دانست که تعبیرات و اصطلاحاتی برای بیان احوال و مواجید خود وضع کرده‌اند» (روحانی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۰۵).

همچنین باید توجه داشت که نظام اصطلاح‌پردازی در یک اندیشهٔ عرفانی، تفاوت دارد با وضعِ چندپاره از الفاظ در آن اندیشه. برخی به این تفکیک، به‌خوبی توجه کرده و اشاره داشته‌اند که اصطلاح عرفانی در کتب مختلف دربارهٔ دو مقولهٔ متمایز به‌کار رفته است؛ نخست، اصطلاحاتی که کاربردی ثابت و یکسان دارند و می‌توان تعریفی مشخص از آن‌ها ارائه کرد که مفاهیمشان بیشتر در حوزهٔ عرفان نظری قرار می‌گیرد، مانند «وحدت وجود»، «اعیان ثابته»، «فقر»، «فنا» و... . دوّم، رموز، تمثیلات، کنایات و استعارات عرفانی که هرچند به عنوان اصطلاحات از آن‌ها یاد شده، امّا کاربرد ثابت و یکسان ندارند و مفاهیم آن بیشتر در حوزه عرفان عملی است (آقاحسینی و دیگران، ۱۳۸۴: ۷۱و۷۲).

بی‌شک نفّری از شقّ دوّم استفاده‌های زیادی کرده است و نمونه‌های فراوانی در متن او وجود دارد که نگارنده به برخی از آن‌ها اشاره می‌کند. جایی که می‌گوید «واقف» همان «مؤتمن» است و «مؤتمن» همان «مختزن» است[۴۷] یا در جایی دیگر که می‌نویسد: «...و مرا گفت؛ دو حجاب برایت آفریده‌ام، یکی "سِترَه" است یعنی حجاب بُعد! و دیگری "سِتر" که حجاب قُرب است! تو در ورای حجاب بُعدی! و من ورای حجاب قُرب![۴۸]» (ریاعی، ۱۳۹۵: ۱۲۵). در هیچ‌جای دیگری از متن، این اصطلاحات یا به‌کار نرفته و یا در این معنا استفاده نشده است؛ بنابراین، با اینکه زبان نفّری خالی از اصطلاحات نیست، امّا او اصطلاح‌پردازی خاصّ خودش را دارد، نظیر «نعت= صفت» و «مبلغ= غایت»، که اصطلاحاتی تقریباً معادل اصطلاحاتِ متعارف و مشهورِ «حال» و «مقام» است (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۳۲۸).

از نظر برخی به لحاظ تاریخی نیز می‌توان نسبت به استقلال زبانی نفّری صحّه گذاشت، زیرا او به خلاف جریان غالب قرن چهارم که تألیفات عرفانی آن بیشتر از جنس «ارشاد»، «شرح» و «تعلیق» بوده است، رو به سمت «نوشتن به اشاره و کنایه» کرده است (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۶۹). در خوانشِ کتاب نفّری باید خود را برای مواجهه با هرگونه

گزاره‌های متفاوت، متضاد و در برخی موارد متناقض آماده کنیم. تلمسانی در بخش‌هایی از شرح خود به این موضوع که از سنخِ مسائل فلسفه عرفان است، اشاره کرده است. او علّت این امر را اختلاف در احوال درونی هر یک از سالکان به‌صورت مجزا، و همچنین تفاوت آن‌ها در مقایسه با یکدیگر می‌داند (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۳۶۴). امّا برخی نویسندگان عرب این امور را به واسطهٔ ماهیّت رؤیت می‌دانند چه از نظر ایشان حرّیت و آزادی از ذاتیات مقام رؤیت در عرفان نفّری است (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۴۲). به اعتقاد نگارنده، بیشتر پژوهش‌های انجام شده در مورد اندیشه نفّری دارای نوعی روحیهٔ محافظه‌کارانهٔ جمع‌گرایی است؛ به این معنا که گویی وجود اختلافات بنیادین در آراء نفّری با سایر اندیشه‌های غالبِ عرفانی را مخلّ یکپارچگیِ عرفان نظریِ مصطلح قلمداد می‌کنند؛ بنابراین تمایل به یکسان‌انگاری و درنتیجه یکسان‌سازی آراء عارفان در عرفان‌پژوهی، بی‌شک خطایی است بسیار خطرناک که باعث دفنِ وجوهِ خلّاقانه هر اندیشهٔ عرفانی خواهد شد.

٤-٦ نسبت *المواقف و المخاطبات* با تأویل و کرامت‌پردازی

با اینکه اغلب نویسندگانِ متونِ مغلوب رابطهٔ دوسویه با مقولهٔ تأویل داشته‌اند؛ یعنی هم خود به تأویل آیات، احادیث و سخنانِ مشایخ پرداخته‌اند و نیز کلامِ خودشان، موضوعِ تأویلِ آیندگان قرار گرفته است، امّا دربارهٔ اثر نفّری آنچه محقق است این است که رابطهٔ معناداری با امر تأویل در مورد آن مشاهده نمی‌شود؛ یعنی نه خودش آنچنان به تأویل سخنی پرداخته و نه دیگران به تأویل سخنان او دست برده‌اند. البته در مقامِ امکان و قابلیّت، آثار او به‌شدت می‌تواند مورد تفسیر و تأویل قرار بگیرد. در این زمینه می‌توان به گفتهٔ مرزوقی تکیه کرد که اساسی‌ترین خصوصیّت آثار نفّری را هرمنوتیکی بودن آن می‌داند که در هر بار خوانش جدید معنای تازه‌ای برای خواننده به‌دست می‌آید که در قرائت‌های قبلی حتّی تصوّرش مقدور نبود (مرزوقی، ۲۰۰۵: ۲۰و۲۲۷). پیش از او نیز سامی یوسف به این نکته واقف بوده و نفّری را نویسندهٔ چیره‌دستی دانسته که می‌تواند باطن خوانندهٔ کتاب خود را دگرگون کند، تا حقیقت را از صمیم درون خودش به‌دست آورد (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۶۹).

در یکی از بندهای کتاب، خداوند به علّت فهمی که به نفّری عطا کرده است، او را از

کار تأویل منع می‌کند[۴۹]. در اندیشهٔ او، تأویل از مصادیق حجاب است و مورد نفرت حق‌تعالی است[۵۰]؛ یعنی عبد باید آنچنان مطیع و منقاد حق باشد که در موقعیّت‌های گرفتاری، خلاص را همه از او بخواهد و هیچ سهمی برای تأویل درنظر نگیرد تا خداوند بدیلی برای عقل و علمش قرار دهد (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۴۰۳). با این حال در مواردی معدود، شارح چاره‌ای جز تأویل سخنان او نداشته است (همان: ۵۴۳). همچنین نویسندهٔ متن مغلوب -به خلاف متن متمکّن که تلاش دارد با توسل به کاریزمای شخصیت‌ها و مرجعیت ایدئولوژیک و مشروعیت‌گیری از گفتمان‌های مشهور و مسلط، به اقناع مخاطب روی آورد و آموزه‌های خود را مشروعیت بخشد-، از خویش می‌نویسد و خود مرجع خویش است. در متن *المواقف* و *المخاطبات* هیچ نشانی از حکایات، کرامت‌پردازی و داستان‌سرایی وجود ندارد و این خود از دیگر نشانه‌های متون مغلوب است.

٤-۷ پراکندگی معنا در اندیشهٔ نفّری

پراکندگی معنا، سستی رابطه میان واژگان و پیوند حداقلی مطالب و نیز تکرار بن‌مایه‌ها و بی‌ارتباطی بندها از نشانه‌های متن مغلوب است که در اثر نفّری نیز به‌خوبی قابل مشاهده و درک است. گاهی از یک جمله معانی بسیاری را می‌توان برداشت کرد که این امر خواننده را به تلاطمی از معانی فرو می‌برد؛ بنابراین کلامی زنده و پویاست که با هر بار خواندن، معنایی نو در آن پدیدار می‌گردد. علّت پراکندگی معنا در متن نفّری، به لحاظ ظاهری و با نگاهی سطحی، این است که یادداشت‌های این عارف را نوهٔ وی جمع‌آوری کرده و بدون ترتیب زمانی، به شکل کتاب حاضری که دربرابر ماست، کنار هم قرار داده است (همان: ۲۱) و این امر باعث شده تا در مواضعی از کتاب، شاهد به‌هم‌ریختگی ظاهری باشیم. برای نمونه، در یکی از مواضع کتاب *المخاطبات* که همهٔ بندهای آن با عبارت «یا عبد...» آغاز می‌شوند، چند بند وجود دارد که به سبک کتاب *المواقف* با جمله «و قال لی...» شروع شده است[۵۱]. این‌گونه نواقصِ شکلیِ کلّی و جزئی، منجر به این امر شده که متن کتاب از نظر محتوای بندها گاهی دچار ناهماهنگی‌هایی بشود و حتی صدایِ شکایت تلمسانی را بلند کند و بگوید که اگر خود شیخ به ترتیب دادن بندها می‌پرداخت، بهتر ازین می‌بود (همان: ۳۹۲ و ۲۱۳).

علاوه بر ترتیبِ نامناسبِ بندها توسط گردآورندهٔ کتاب -که به لحاظ ظاهری باعث پراکندگی معنا در این کتاب شده‌است- از لحاظ معنا و محتوا، که وابستگیِ کامل به تجاربِ عرفانی دارند، نیز مشاهده می‌شود که یک معنای خاص همچون «وقفه»، «رؤیت»، و «غیبت» در صورت‌های مختلف و در خلال شهودات متنوّع گزارش شده است. بدون شک این امر منجر به عدم انسجام، تودرتویی و چندلایه شدن معنای اصطلاحات کلیدی در کتاب وی شده است. به‌نظر می‌رسد که اساساً هیچ اصطلاح یا مفهومی، به شکل مستقل و مجزّا برای نفّری معنادار نیست. در کتاب او هر مفهومی با ترکیب دو یا چند مفهوم دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای نمونه و در باب پراکندگی معنا به این گزارش توجه کنید:

> ای عبد! آنکه مرا شُهود کند، آیات بزرگ مرا خواهد دید و نسبت به من فروتنی کند! و آیات بزرگم، غیر از آفریده‌های من است! آنکه مرا شُهود کند، آیات سلطانِ مرا خواهد دید و نسبت به من فروتنی کند! و آیات سلطانم، غیر از مسلّطات (نیروهای تکوینی) اند! آنکه مرا شُهود کند، در این کیفیّت، أهوال (نیروهای پرهیبت)، او را در «یوم‌الجمع» روز داوری، همراهی کنند! همانگونه که او مرا از ورای حجاب‌ها همراه بوده است! پس او را در زِلزال (روزی که همه در آن متزلزل اند)، ثبات بخشم! و او در هر حال، به من ثبات یابد[۵۲] (ریاعی، ۱۳۹۵: ۱۶۷).

امثال این موارد که در آن‌ها شاهد پیچیدگی و پراکندگی معنا هستیم، در متن او فراوانی بالایی دارد.

برخی پژوهشگران عرب با برشماری قالب‌های به‌کار رفته در کتاب همچون رمزی، شعری، و وحیانی تنوّع و تکثر اسلوب‌های مختلف در متن نفّری را مهم‌ترین دلیل برای اثبات این امر دانسته‌اند که این متن کاتب واحدی نداشته است (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۱۲۳-۱۰۱). به هرحال، ویژگی‌های برشمرده‌شده برای متن *المواقف* و بیشتر از آن *المخاطبات* باعث می‌شود تا نگارنده نتواند همچون دیگران (اسدی، ۱۳۹۲: ۱۹۴) کتاب او را در ردیف *منازل‌السائرین* یا *صدمیدان* خواجه عبدالله انصاری به شمار آورد و نفّری را نیز مدوّنی برای نوعی سلوکِ انتظام یافته بداند. با تمام این اوصاف، دوکتاب *المواقف* و *المخاطبات* پیوستارِ روحی و شناختیِ واحدی می‌سازد و اجزای مختلف آن به نوعی در تأثیر و تأثّر از یکدیگر است که نه اجازهٔ شکل‌گیری معنایِ واحدِ قطعی را می‌دهد و نه

به‌طور کامل در یک بی‌ارتباطی محض است تا گمان مهمل بودن آن برده شود.

۸-٤ زبان استعاره، رمز و نماد در *المواقف* و *المخاطبات*

متون مغلوب از زبان استعاری حداکثر بهره را دارند، چراکه قطبِ استعاریِ زبان، که در مقابل قطبِ مجازی قراردارد، مجال گشوده‌تری را برای بیان یافته‌های غریب فراهم می‌کند. زبان در قطب استعاری، بر اساس رابطهٔ شباهت‌ها حرکت می‌کند و این امر باعث مغلق شدن هرچه بیشتر متن خواهد شد، چراکه بازیابی وجه شبه در این ترکیبات بسیار مستصعب است[۵۳]. تلمسانی در همین زمینه، الفاظ کتاب *المواقف* را بیشتر اشارات و استعارات می‌داند و اصل و اساس در این‌گونه نوشتن را این می‌داند که با لحاظ کوچک‌ترین علاقه میان هر دو شئیِ مفروضی، اسم یکی به دیگری نسبت داده می‌شود (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۴۶۴). البته این پیچیدگی‌ها و غموض در به‌کارگیری صناعات ادبی همچون تشبیه خلاصه نمی‌شود و عبارات متعددی در متن نفّری می‌توان یافت که فهم مخاطب را دچار چالش می‌کند. برای نمونه او در موضعی نوشته است: «و قال لی المعرفة نار تأکل المحبّة لأنّها تشهدک حقیقة الغنی عنک» (نفّری ۱۹۹۷: ۶۸) و ذیل همین قسمت است که نفّری‌پژوه عرب‌زبان یعنی سامی یوسف با ارائهٔ چندین پرسش از فهم آن درمی‌ماند و نتیجه می‌گیرد نفّری نویسندهٔ تضاد و غموض است (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۷۷و۷۸). به هرحال خدای نفّری زبان تصریحی و زبان رمزی را به خود نسبت داده است[۵۴].

نفّری کیفیّت داخل شدن در نماز را برابر با چگونگی داخل شدن در قبر می‌داند[۵۵]. این سبک استعاری برای بیان حالات شخصی و تخیّلی مناسب است. برای کسی که تجربهٔ تازه‌ای، فراتر از عادات زبانی بیان می‌کند، متوسّل شدن به استعاره چاره‌ناپذیر است. قطب استعاری به نویسنده اجازه می‌دهد تا ذهنش را در عوالم خیال و هیجانات غوطه‌ور کند. پس هرچه شور و خیال بر حالات نویسنده غلبهٔ بیشتری داشته باشد، نظام استعاری متن وسعت می‌یابد و استفاده از صناعاتِ بلاغی بیشتر خواهد شد. نویا با توسّل به خاصیّت تبادل ذاتی سخن یا همان گفتگوی میان دو ذات، که در تجارب عرفانی وجود دارد و در آن، بازیابی زبان در حلول، آزموده می‌شود، زبان استعاری را زبانی می‌داند که در آن بیشترین تشبیه حاوی بیشترین تنزیه است (نویا، ۱۳۷۳: ۳۳۶).

پیشتر گفته شد که متنِ مغلوب، به خلاف متن متمکّن، گشوده و تأویل‌پذیر، و معنا چندوجهی و مهارناپذیر است که علّت این امر تمایل وافر به رازگونه نوشتن با استفاده از زبان رمز و نماد است. این مطالب در مورد نفّری به مراتب غلیظ‌تر است، چراکه سخنان او، زبانِ انسانیِ خداوند است؛ بنابراین نمادین خواهد بود و تنها نماد می‌تواند حامل ابعاد متعدّد آن شود و در صورتی انسانی دارای محتوای الهی باشد. البته این سخنان به معنای تهی بودنِ متن مغلوب از محتوای معناشناختی نیست، بلکه بدین معناست که معانی آن متناقض و پرشمار است. ابهام سرشت ذاتی آن است و تعیّن‌ناپذیری بر آن غلبه دارد. رمز معنای ثابت و راکدی ندارد و با تحوّلات اجتماعی و شخصیتی دچار تغییر می‌شود و با منحصر به فرد نبودنِ معنای رمز کشفِ معنا در اختیارِ مخاطب قرار می‌گیرد.

نویا اعتقاد دارد که زبان برآمده از قرآن از زمان مقاتل‌بن سلیمان و در گذار از حکیم ترمذی، امام صادق(ع) و شقیق بلخی به تدریج در حال شکل‌گیری و غلیظ شدن بوده است تا اینکه با اثر حسین نوری به آستانه آن (نمادین شدن) و در کتاب نفّری به کمال و پختگی خود می‌رسد (نویا، ۱۳۷۳: ۲۹۹). محتوای این زبانِ نمادی نه از راه قیل و قال‌های مَدرَسی بلکه تنها زمانی برای ما آشکار می‌شود که همپای نفّری مسیر ملاقات را طی کنیم و جلیس خداوند شویم (همان: ۳۰۵). از آنجاکه این زبان برای قرائت‌های معمولی معنادار نیست، باید به قرائتی فراتر رفت. فراتر رفتن به معنای تعمیق معنی متن نیست، بلکه ورود به عالَمی جدید است که رسیدن به آن سفری «بلاطریق» می‌طلبد. در این مقصد، رابطهٔ انسان با اشیاء تغییر می‌کند و اشیاء به‌جای حجاب بودن، حالا «نماد» هستند (همان: ۳۳۲).

در متن نفّری گاهی «سوزن»، نمادی از امور ظاهری می‌شود و «نخ» نماد چیزهای مستور[۵۶] و خداوند، «خانه» را نمادی برای «راه»، «قبر» و «حشر» بنده‌اش می‌داند. با وجود این، در بسیاری از موارد، متعلَّق نمادها مشخص نیست. برای نمونه نفّری می‌نویسد: اسم، «الف معطوف» است[۵۷] و شارح «الف» را اشاره به توحید می‌داند، چراکه سایر حروف الفباء نیز از اختلاف مخارج «الف» ناشی شده‌اند و معطوف بودن «اسم» نیز به این جهت است که «اسم» چیزی غیر از مسمّی نیست (تلمسانی، ۱۹۹۷: ۴۸۵)، امّا این توضیحات نمی‌تواند مخاطب تیزهوش را قانع کند و متعلَّق نمادها را رمزگشایی نماید[۵۸]. همچنین با اینکه بین غموض و رمز رابطهٔ مستقیمی برقرار است و هرچه بیشتر از رمز استفاده شود، به غامض

شدن بیشتر متن می‌انجامد، امّا پیچیدگی متون را می‌توان دوگونه دانست؛ نخست متن‌هایی که از جهت اسلوب عقلانی مرکب، سخت فهم و چندوجهی هستند و دوّم، متن‌هایی مثل *المواقف* و *المخاطبات* که با وجود غامض بودن خیال مخاطبان خود را حفر می‌کنند و نشاط روحی در پس خود دارند (مرزوقی، ۲۰۰۵: ۲۲۷). اساساً در مورد استفادهٔ صوفیان از رمز، آن را می‌توان در دو سطح معنا کرد؛ نخست، استفاده از ظاهر برخی الفاظ خاص و اشباعِ معنای مراد در آن‌ها که در این مورد امکان مخالفت مخاطبان غیرهمسو با عارف بیشتر است، زیرا خصم به معنای ظاهری الفاظ تعلّق گرفته است. با این حال نکتهٔ مثبت این رموز این است که به دلیل تکرار و استعمال زیاد رمزگشایی از آن‌ها آسان‌تر است. نوع دوّم رموز یعنی قراردادن معنا در لایه‌های پنهانی‌تر تا شاید با تحلیل و تعمّق برای مخاطب خاص به دست آید و نفّری ازجمله ماهرترین نویسندگان از گروه دوّم است که کمتر کتابی در میان متصوّفه به دشواری آن است (همان: ۲۲۳-۲۲۰).

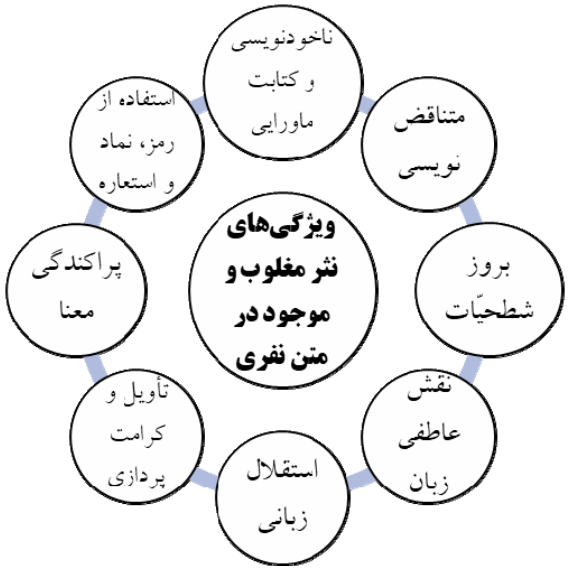
به خلاف موارد بالا، گاهی گفتگوی خدای نفّری با او به سطحی‌ترین امور معمول زندگانی و معاش نیز تنزّل پیدا می‌کند[۵۹]. شاید بسیاری از شارحان و عرفان‌پژوهان علاقه داشته باشند این جملات را نیز در عداد گزاره‌های رمزی و نمادی لحاظ کنند و برای هر واژه‌ای معنایی دست و پا کنند، امّا نگارنده مضارّ اینگونه تأویل و تفسیر کردن‌های «من عندی» را بیش از منافعش می‌داند. با حفظ و گزارش این تعابیر بسیار سطحی و ساده می‌توان رسوخ بیشتری در شناخت تجارب عرفانی نفّری داشت و آن‌ها را بی‌جهت در پرده‌پوشی‌هایِ اصطلاحات متراکم قرار نداد. نویا به درستی توضیح می‌دهد که خاصیّت نشانهٔ نمادی این است که همواره فراتر از معانی است که می‌توان به آن داد. آنچه مهم است، ایجاد زبانی نو میان خدا و همه آفریدگان است (نویا، ۱۳۷۳: ۳۳۹).

۵- نتیجه‌گیری

با توضیحات ارائه‌شده، به سادگی خواهیم یافت که دو کتاب *المواقف* و *المخاطبات* نفّری در گروه متون مغلوب قرار می‌گیرد و ویژگی‌های آن را داراست؛ یعنی از لحاظ خاستگاه، حاصل بی‌خویشتن‌نویسی و نگارش خودکار است و تابع دریافت‌ها و تجارب شخصی است. از لحاظ محتوا، مابعدی و برآمده از تجربه درونی و فردی است. همچنین محصول

حافظهٔ کوتاه‌مدت و فردی است. به لحاظ دلالت، متن باز و چندساحتی (نوشتنی) است و مبهم و تأویل‌پذیر است. از لحاظ سبک، دارای زبان شخصی، سبک پویا و ابداعی است. همچنین فاقد فصل‌بندی و انسجام است. از لحاظ صور بلاغی، دارای تصاویر غریب، نمادهای شخصی، و متناقض‌نماست. از لحاظ عملکرد، بیان‌گر، خلّاق و عرصهٔ تمرین آزادی است و نظام نشانه‌شناختی رایج را به بازی می‌گیرد. از لحاظ نقش زبان، اکتشافی، انگیزشی و زیبایی‌آفرین است و از لحاظ ایدئولوژی، با زبان استعاری ایدئولوژی را پنهان می‌کند و هم‌دلی، صلح کل و پلورالیسم در آن بارز است (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۸-۵۵).

نمودار زیر ویژگی‌های دو کتاب *المواقف و المخاطبات* عبدالجبّار نفّری را که در ردیف نثرهای صوفیانهٔ مغلوب قرار دارند، نشان می‌دهد.



پی‌نوشت‌ها

۱. (نفّری، ۱۹۹۷: ۴). تلمسانی با تأییدگرفتن از کلمه «قرب»، «حال غلبه» را محو شدن سالک در «مسلوک إلیه» می‌داند که عبارتست از بقاء بنده به رب و نه به خودش(تلمسانی، ۱۹۹۷: ۸۶). لازم به ذکر است تمام نقل‌قول‌های مستقیم از نسخهٔ کتاب *المواقف* و کتاب *المخاطبات* آورده شده است که به‌جهت اختصار به‌جای نمایش به‌صورت (نفّری، ۱۹۹۷: شمارهٔ صفحه) در هر موضع و در نتیجهٔ تکرار بیش از حد آن در متن، به این شکل در پانوشت نشان داده می‌شوند.

۲. نگارنده با نفسِ نظامِ اصطلاح‌سازیِ هر اندیشمند –ازجمله نفّری- که به روان‌سازی مفاهمه کمک می‌کند، مخالفتی ندارد، بلکه سخن در اشباع برخی معانی عرفانی در بعضی اصطلاحات مرسوم است که از آن تعبیر به درهم‌پیچیدگی شده است.

۳. در این قسمت بیشتر وام‌دار الگویی هستم که در مقالهٔ محمود فتوحی (۱۳۸۹)، از کلام متمکّن تا کلام مغلوب (بازشناسی دوگونه نوشتار در نثر صوفیانه)، *نقد ادبی*، سال۳، شمارهٔ ۱۰، صص ۶۲-۳۵ ارائه شده است.

۴. (نفّری، ۱۹۹۷: ۷۹)

۵. و قال لی یا کاتب المعرفة لا بإبانتک أبنتها فأجریتها و لا بتعجیمک عجّمتها ففصّلتها و لا بتفصیلک رتبتها فألفتها. همان: ۱۲۶

۶. همان: ۲۰۵

۷. همان: ۱۶۰

۸. همان: ۴

۹. همان: ۱۰۷

۱۰. همان: ۱۰۴

۱۱. همان: ۸۳

۱۲. همان: ۱۰۷

۱۳. و ما هو علی الغیب بضنین. (قرآن، تکویر: ۲۴)

۱۴. و قال لی لا تزال تکتب ما دمت تحسب فاذا لم تحسب لم تکتب. و قال لی اذا لم تحسب و لم تکتب ضربت لک بسهم فی الأمّیة لأنّ النبی الأمّی لا یکتب و لا یحسب(نفّری، ۱۹۹۷: ۶۰).

۱۵. همان: ۵

۱۶. همان: ۶۰

۱۷. همان: ۱۰۰

۱۸. همان: ۱۳۶و۱۳۷-تعابیری که به لحاظ مضمون شباهت زیادی به آیه «لو تقوّل علینا بعض الأقاویل لأخذنا منه الوتین» دارد.

۱۹. همان: ۱۳۶و۱۳۷

۲۰. همان: ۱۳۷

۲۱. همان: ۱۳۷

۲۲. برای نمونه در عبارت «و قال لی کما آلیت أن أظهر حکمتی کذا آلیت أن لا أنقض حکمتی.

ص ۸۶» حکمت حق را معادل شرع مطهر می‌داند و می‌نویسد اهـل رؤیـت، حـق ندارنـد چیـزی از شرع را نقض کنند، با اینکه اذعان می کند واجبات اهل غیبت متفاوت از واجبات اهل رؤیت اسـت و خود اعتراف دارد که اهل رؤیت در امور ظاهری شرع عفو شده هستند(تلمسانی، ۱۹۹۷: ۴۰۱).

۲۳ . (نفّری، ۱۹۹۷: ۹۲).

۲۴. همان: ۱۶۰

۲۵. همان: ۱۶۴

۲۶. همان: ۱۶۴

۲۷. همان: ۷۳

۲۸. همان: ۱۵۱

۲۹ . همان: ۴۴

۳۰ . همان: ۲۷

۳۱ . همان: ۱۸۰

۳۲. أوقفنی بین یدیه و قال لی ما رضیتک لشئ و لا رضیت لک شـیئا، سـبحانک أنـا أسـبّحک فـلا تسبّحنی و أنا أفعلک و أفعّلک فکیف تفعلنی. فرأیت الأنوار ظلمهٔ و الاستغفار مناوأهٔ و الطریق کلـه لا ینفذ. (همان: ۷۲)

۳۳. همان: ۲۱و۲۲

۳۴. همان: ۱۴۷

۳۵ . همان: ۲۵

۳۶. همان: ۱۶۳

۳۷. همان: ۱۹۰

۳۸. همان: ۷۸

۳۹. همان: ۴۱

۴۰. همان: ۴۲

۴۱. و قال لی أنت ضالّتی و أنا ضالّتک و ما منّا من غاب. همان: ۴۳

۴۲. البته در مقایسه دو کتاب، مصادیق رابطه عاطفی/احساسی نفّری بـا خـدایش در «المخاطبـات»، فراوانی بیشتری دارد.

۴۳. همان: ۱۹۴

۴۴. همان: ۱۸.

۴۵. همان: ۱۷۲

۴۶. همان: ۱۴۶

۴۷. همان: ۱۲

۴۸. همان: ۱۹۴

۴۹. همان: ۱۶۵

۵۰. همان: ۸۷

۵۱. ر.ک. همان: ۱۶۲و۱۶۳

۵۲. همان: ۲۱۰

۵۳. برای نمونه به این موارد می‌توان اشاره داشت؛ یا عبد الغیبهٔ و النفس کفرسی رهان. یا عبد الکون کالکرّهٔ و العلم کالمیدان. همان: ۱۸۶- یا عبد قل لک کل شئ و أنا شئ و لام الملک أسبق من شین الشئ فألق لام ملک علی شین شئ أراک مالکا تحکم و لا أرانی مملوکا یتحکم. همان: ۱۸۸و۱۸۶- «ای عبد! تو نمی‌دانی که علم همّ محزونت در کجا ریشه دارد، آن زیر کاف تشبیه است و همچون شعاع نوری است که زیر ابر است. همان: ۱۵۴» - «همّ محزون شبیه به تیشه‌ای است که در دیواری کج فرو رفته است. همان: ۱۵۵». اگرچه ظاهر این تشبیهات از سنخ معقول به محسوس است؛ امّا به خلاف ادعای دیگران (ر.ک؛ هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۰)، دشواریِ یافتن وجه شبه آن‌ها را مفهوم‌تر نکرده است. سخن برخی در برداشت مفهوم «خیال متحرّک» از امثال این عبارات، استحسان بجایی است؛ زیرا در بیشتر تعابیر نفّری، نوعی سیلان و در حرکت بودن دیده می‌شود (سامی یوسف، ۱۹۹۷: ۱۳۸).

۵۴. یا عبد رمزت الرموز فانتهت الیّ و أفصحت الفواصح فانتهت الیّ(نفّری، ۱۹۹۷: ۱۸۴)

۵۵. همان: ۲۴

۵۶. همان: ۷۵

۵۷. همان: ۱۱۸

۵۸. همان: ۱۳۰

۵۹. همان: ۷۶

منابع

آقاحسینی، حسین و دیگران (۱۳۸۴). «بررسی و تحلیل ویژگی‌های زبان عرفانی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*. شمارهٔ ۴۲ و ۴۳. صص ۸۶-۶۵.

ابراهیمی دینانی، آرزو و رضی، احمد (۱۳۹۷). «اثرپذیری آدونیس از *المواقف* نفّری در دیدگاه‌های شاعرانه». *مجله زبان و ادبیات عربی*. شمارهٔ ۱۹. صص ۱ـ۳۳.

استیس، و.ت (۱۳۷۹). *عرفان و فلسفه*. ترجمه بهاءالدین خرّمشاهی. چاپ سوم. تهران: سروش.

اسدی، سمیه (۱۳۹۲). «بررسی دیدگاه‌های عرفانی ابوعبدالله نفّری». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان.

الغانمی، سعید (۲۰۰۷). *الأعمال الصوفیّه*. چاپ اوّل. بغداد: منشورات الجمل.

بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۷۴). *شرح شطحیات*. تصحیح هانری کربن. چ۳. تهران: طهوری.

تکاورنژاد، صادق (۱۳۹۱). «تحقیق و ترجمه کتاب المواقف محمد عبدالجبار نفّری». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه فردوسی مشهد.

تلمسانی، عفیف‌الدین (۱۹۹۷). *شرح مواقف النّفری*. دراسهٔ و تحقیق و تعلیق د. جمال المرزوقی. تصدیر د. عاطف العراقی، بی‌جا: مرکز المحروسهٔ.

چیتیک، ویلیام (۱۳۸۸). *درآمدی به تصوّف*. ترجمهٔ محمدرضا رجبی. چاپ دوّم. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

روحانی‌نژاد، حسین (۱۳۸۶). *مواجید عرفانی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

ریاعی، مسعود (۱۳۹۵). *خطاب دوست* (ترجمه المخاطبات نفّری). تهران: عصر کنکاش.

سامی الیوسف، یوسف (۱۹۹۷). *مقدّمهٔ النّفری*. دمشق: دار الینابیع.

شیمل، آن‌ماری (۱۳۷۷). *ابعاد عرفانی اسلام*. ترجمه عبدالرحیم گواهی. چاپ چهارم. تهران: دفترنشر فرهنگ اسلامی.

عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۶). «معرفت و جهل در منظومهٔ فکری محمد بن عبدالجبّار نفّری». *فصلنامه علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء(س)*. شماره ۶۱و۶۲، صص ۲۰۳-۱۸۳.

عباسی، رضا و سیّدمحمود، یوسف‌ثانی (۱۴۰۰). «تبارشناسی تجارب عرفانی در *المواقف* و *المخاطبات* عبدالجبّار نفّری»، *مطالعات عرفانی*. شمارهٔ ۳۳، صص ۲۹۴-۲۶۵.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹). «از کلام متمکّن تا کلام مغلوب (بازشناسی دوگونه نوشتار در نثر صوفیانه)». *نقد ادبی*. سال۳. شمارهٔ ۱۰. صص ۶۲-۳۵.

فولادوند، محمدمهدی (۱۳۸۸). *مجموعه رسائل عرفانی*. تهران: جامی.

کریمی، امیربانو و برج‌ساز، غفّار (۱۳۸۵). «تجربه عرفانی و بیان پارادوکسی (تجربه دیدار با خدا در سخن)». *مجلّه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. شمارهٔ ۱۷۹. صص ۴۲-۲۱.

کلاباذی، ابوبکر (۱۳۴۹). *خلاصه شرح التعرّف*. تصحیح دکتر احمدعلی رجایی. تهران: بنیاد

فرهنگ ایران.

مدنی، امیرحسین (۱۳۹۹). «ارتباط تجربه عرفانی و خلاقیت‌های هنری نفرّی در المواقف و المخاطبات». *دوفصلنامه مطالعات عرفانی دانشگاه کاشان*. شمارهٔ ۳۲. صص ۲۱۹-۲۴۴.

مرزوقی، جمال (۲۰۰۵). *النصوص الکاملهٔ للنفّری*. قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

نفّری، محمدبن عبدالجبار بن الحسن (۱۹۹۷). *کتاب المواقف و المخاطبات*. به تصحیح و اهتمام یوحنا آربری. بیروت: دارالکتب العلمیه.

نویا، پل (۱۳۷۳). *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

هاشمی‌نژاد، سیده زهره (۱۳۹۰). «ترجمه، شرح و تحلیل نیمی از «المواقف» نوشته نفّری». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ زبان و ادبیات عربی. دانشگاه شیراز.

References

Abasi, H. (2007). "Knowledge and Ignorance in the Intellectual System of Muhammad Ibn Abdul Jabbar Neffari". *Al-Zahra University Humanities* Quarterly; Nos. 61 and 62. pp 203-183.

Abasi, R. & yusefsani, M. (2021). "Genealogy of mystical experiences in Al-Mawaqif Wa Al-Mukhatabaat of Abduljabbar Neffari" *mystical studies*: No 33. pp 183-203

Aghahoseini, H. and others (2005). "Study and analysis of the characteristics of mystical language". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, Nos. 42 and 43, pp. 86-65. University of Isfahan.

Al-Ghanemi, S. (2007). *Al- Aamal Al Sufie*. 1th ed. Baghdad: Al-Jamal Publications.

Asadi, S. (2013). "Investigation of Abu Abdullah Niffari's mystic view (Al-mawaqif and Al- mukhatabat)". Thesis for degree of master of in Islamic mysticism: Semnan University.

Baqli Shirazi, R . (1995). *sharhe shtahiat.* Edited by H. Carbon. Edition 3. Tehran: Tahoori. Persian.

Chitick ,W . (2009). *A prelude to Sufism.* Translated by M. R. Rajabi. 2th ed. Qom: University of Religions.

Ebrahimi D & Razi A. (2018). "Adonis's impression from Al-mawaqif of Neffari in his poetical points of view". *Journal of Arabic Languages & literature*. No 19. pp 1-33.

Fooladvand, M. (2009) Collection of mystical treatises. Tehran: Jami.

Fotouhi, M. (2010). "From established Words to Defeated Words (Recognition of Two Writings in Sufi Prose)". *Literary Criticism*. Vol 3. No. 10. pp. 35-62.

Hashemi Nejad, S. (2012). "Translation, Destination and Analysis on Niffari's Mawaqif". M.S Thesis in Arabic Languages & literature: Shiraz University.

Kalabazi, A. (1970). *Summary of sharhe al-taarrof.* Edited by Dr. A. A. Rajaei, Tehran: Iranian Culture Foundation.

Karimi, A. and Borjsaz, Gh. (2006). "Mystical experience and expression of paradox (experience of meeting God in speech)". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. University of Tehran. No. 179. pp. 42-21.

Madani A. (2020). "The relationship between mystical experiences and creatorship In Al-mawaqif & Al-mokhatabat" *mystical studies*: No 32. pp 219-244.

Marzooqi, J. (2005). *Al -Nosus Al-Kamela Lenefarri.* Cairo: The Egyptian Public Library.

Nefarri, M. (1997). *Al- Mavaqef va Al- Mokhatebat*. Edited by Arbery. Beirut: Dar al-Kitab al-Almiya.

Noya, P. (1994). *Quranic Interpretation and Mystical Language*. Translated by E. Saadat. Tehran: University Publishing Center.

Riae, M. (2016). *Khattab Doust (Translation of Al-Mokhatebate Nefarri)*. Tehran: Asre Kankash;

Rouhani Nejad, H. (2007). *Mystical Ecstasies*. Tehran: Institute of Islamic Culture and Thought.

Sami Al-Yusuf, Y. (1997). *Introduction to the Neffari.* Damascus: Dar Al-Yanabi.

Schimel, A. (1998). *Mystical dimensions of Islam.* Translated by A. R. Gawahi. 4th ed. Tehran: Islamic Culture Publishing Office.

Stace, T. (2000). *Mysticism and philosophy*. Translated by B. Khoramshahi. 3th ed. Tehran: Soroush.

Takavarnejad, S (2012). "Research and translation of the book of Al-Mawaqif by Muhammad Abdul Jabbar Nefarri". Master Thesis. Faculty of Theology and Islamic Studies .Ferdowsi University of Mashhad.

Telmsani, A. (1997). *Description of Mavaqef Al- Nefarri*. Edited by J. Al-Marzooqi. Nowhere: Al- Markaz Al Mahrose.

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.9-38

Examining the Characteristics of "Sufi-Deconstructed Text" Corresponding to Abdul Jabbar Niffari's *Al-Mawaqif* and *Al-Mukhatabaat*[1]

Reza Abasi[2]

Received: 2022/01/05
Accepted: 2022/03/12

Abstract

Abdul Jabbar Niffari is one of the unknown mystics of the fourth century (AH). One reason for his anonymity is his complicated mystical prose. His most important works are *Al-Mawaqif* and *Al-Mukhatabat*, which contain direct reports of his mystical experiences. The explanations in these two books are chiefly devoid of conventional scientific terminologies of that era. In fact, these reports are based on direct quotations from God. The purpose of this study is to examine the content of these two books via an analytical-descriptive research method to see which characteristics of "Sufi-deconstructed texts" correspond to Niffari's two books. Subscribing to the famous classification of mystical texts into two categories of "deconstructed" and "constructed", the main question of the research is whether the books of *Al-Mawaqif* and *Al-Mukhatabat* can be considered "deconstructed prose". By examining the main features of the deconstructed texts and presenting evidence from these two books, it was concluded that they should be categorized as deconstructed texts.

Keywords: Abdul Jabbar Niffari, *Al-Mawaqif* and *Al-Mukhatabat*, Deconstructed text, Mystical prose.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.39469.2306
2. PhD candidate of Islamic Mysticism, Faculty of Humanities, University of Semnan, Semnan, Iran. reza.abasi@semnan.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۶۲-۳۹

تحلیل فرایند دگردیسی عبور معنا از روایت های تعلیمی به عرفانی[۱]

فضل اله خدادادی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۶

چکیده

تعمق در آثار و مضامین منظوم در ژانر عرفانی نشان می‌دهد که شاعران به قصد ایجاد و انتقال پیام جدید با تمسک به تشابهات بینامتنی، ساختار پیرنگ روایات پیشین را تغییر داده‌اند. بررسی طیف گسترده‌ای از حکایت‌های پایه در این ژانر نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که شاعران با ایجاد تغییر در پیرنگ روایات به دنبال ایجاد دلالت‌های معنایی-اخلاقی، تم‌ها و فضای عرفانی بوده‌اند. بنابراین هدف پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده، بررسی موقعیت روایی، پیرنگ و بینامتنیت در چند حکایت منظوم پایه در ژانر عرفانی و خلق ساختار، بن‌مایه‌ها و معانی تعلیمی جدید در حکایت‌های پیرو در این ژانر است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که خالقان روایات پیرو (جدید) در ژانر عرفانی به انگیزهٔ تغییر معنا، تغییراتی در پیرنگ روایت پیرو ایجاد کرده‌اند و این تغییر به سه روشِ «بسط یا تقلیل پیرنگ»، «افزودن یا کاستن اپیزود به روایت» و«افزودن معنای عرفانی به عمل کنشگران با شگرد پایان باز» بروز کرده است.

واژه‌های کلیدی: پیرنگ، بینامتنیت، روایت پایه، روایت پیرو، دلالت معنایی، ژانر عرفانی.

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/JML.2022.37934.2271

۲. استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران. khodadadi@hum.ikiu.ac.ir

۱- مقدمه

ادبیات فارسی و به خصوص ژانر عرفانی فارسی سرشار از حکایت‌ها و قصه‌هایی است که ماخذ آن‌ها را می‌توان در آثار پیشین مشاهده کرد. مولانا در *مثنوی معنوی* بسیاری از روایت‌های متون قبل مثل *حدیقه* سنایی، *منطق الطیر* عطار، و *کلیله و دمنه* را با تغییر طرح داستان و گاهی با انگیزه‌های معنایی متفاوت از متن اصلی آورده است. در این پژوهش به دنبال مطالعهٔ تفاوت‌های شخصیتی، رمزها، مکان، زمان و در کل مقایسهٔ عناصر داستانی در داستان‌های پیرو از متون پیشین نیستیم، بلکه بر آنیم تا تغییرات پیرنگ متن پیرو را با متن پایه مقایسه کرده، تاثیر پیرنگ جدید در تغییر معنا را واکاوی نماییم؛ چرا که معتقدیم گاه وجود یک حرف اضافه می‌تواند موجب تغییر پیرنگ و درنتیجه تغییر معنا در یک متن گردد و این عمل تنها با مطالعهٔ زیرساخت‌ها و لایه‌های وجوه متن روایی دو متن متجلی می‌گردد. در واکاوی عمدهٔ متن‌های بازآفرینی‌شده در ادبیات، به‌خصوص در ژانر عرفانی شاهد تغییر بخشی از پیرنگ هستیم و این عمل از طرف نویسنده تعمداً و به قصد ایجاد معنای جدید ایجاد شده است، چرا که با اصل داستان متفاوت است. این مضمون‌آفرینی جدید که به صورت‌های جدید در ادبیات و ژانر عرفانی دیده می‌شود، دایره‌ای بسیار وسیع دارد و در آثار مولانا، سنایی، عطار، جامی و... به چشم می‌خورد. «فراوان دیده می‌شود که عطار برای ابلاغ پیام از ساختار قصه‌های عامیانه کمک می‌گیرد و در ایجاد فضای متناسب با پیام نیز موفق است» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۴۸).

بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که بسیاری از داستان‌ها و حکایت‌هایی که در متون عرفانی فارسی آمده‌اند برگرفته از متن‌های پیش از خود (متن‌های پایه) هستند. پارسانسب معتقد است: «هرگز کسی از پیشینیان را نمی‌شناسیم که داستانی را خود پدید آورده و یا پیشهٔ داستان‌نویسی داشته باشد. تقریباً تمامی کسانی که قصه یا حکایتی را در آثار خود آورده‌اند، آن‌ها را از متون و منابع مکتوب یا شفاهی گرفته و به اصطلاح قصه‌پردازی کرده‌اند» (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۵۱). بنا بر این سخن می‌توان گفت قصه‌هایی که در متون ادب فارسی بین شاعران و نویسندگان به شیوهٔ تقلیدی در چرخش بوده‌اند، می‌بایست برای ایجاد تمایز و عدم همانندی تغییر می‌کردند و این تغییر علاوه بر ظاهر، معنا و پیام حکایت را نیز شامل می‌شد؛ بر همین اساس تنها حربه‌ای که کارگشا بود، خلاقیت و چگونگی تغییر

بود که هم نشانگر ظرافت کار مقلد بود و هم هنرمندی و ایجاد معنای جدیدی را از طرف وی نشان می‌داد. حال با این مقدمات داعیهٔ پژوهش حاضر بر این قرار گرفته است که تغییر پیرنگ به قصد ایجاد معنا و پیام جدید در روایت‌های عرفانی به صور گوناگون متجلی گردیده است، لذا سوال اساسی که بنیاد پژوهش را قوام می‌بخشد نیز همین است و درصددیم تا علاوه بر تکیه بر ظرافت‌های تغییر پیرنگ که صورت روایت را در بر می‌گیرد، معنا و مفهوم خلق‌شده (درونمایه و پیام جدید) در متون پیرو را نیز واکاوی نماییم.

۲-پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ عرفان و ادبیات عرفانی پژوهش‌های بی شماری نوشته شده است، اما همیشه وجه تمایز هر پژوهش از دیگری، نوگرایی و خلق سخنی تازه و یا واکاوی متون از منظری دیگر است. بر همین اساس وقتی دربارهٔ پیشینهٔ پژوهشی گسترده همچون ادبیات عرفانی سخن می‌گوییم، به دلیل ازدیاد منابع، نخستین گام بررسی تخصصی آثار نزدیک به پژوهش حاضر است. در همین راستا برآنیم تا آثاری را که به‌نحوی با این پژوهش درارتباط‌اند، معرفی کرده، مورد واکاوی قرار می‌دهیم تا هم ارزش علمی آن‌ها بر ملا گردد و هم افتراق آنها با پژوهش حاضر روشن شود. رضوانیان (۱۳۸۹) در کتاب *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*، با تکیه بر سه اثر منثور عرفانی شامل *کشف المحجوب*، *اسرارالتوحید* و *تذکرة الاولیاء* به بررسی ساختار داستانی، عناصر داستان و بینامتنیت در سه اثر نام‌برده پرداخته است و حکایت‌هایی متشابه را در سه متن از منظر ساختاری و زیبایی‌شناسی واکاوی کرده است. وجه افتراق این اثر با پژوهش حاضر در این است که اولاً نگارنده آثار منظوم عرفانی را مطمح نظر دارد و ثانیاً با تکیه بر مطالعات و نظریه‌های جدید روایت‌شناسی ساختارگرا نظیر نظریه‌های ونسان ژوو و ژپ لینت ولت به چگونگی تغییر پیرنگ روایت در دو متن متشابه می‌پردازد و ضمن تقسیم‌بندی انواع تغییرات، تاثیرآن در پیام روایت را نیز برجسته می‌کند.

پارسانسب (۱۳۹۰) در کتاب *داستان‌های تمثیلی- رمزی فارسی*، ضمن بیان تاریخچه‌ای از تمثیل، با ذکر نمونه‌هایی از تمثیل‌های منظوم فارسی و مقایسهٔ نمونه‌های متشابه، به بیان

رمزها و تغییرات قصه‌ها در منابع مختلف پرداخته است. وجه افتراق این اثر با پژوهش حاضر در این است که نگارنده در این پژوهش وارد مبحث تمثیل و رمز نمی‌شود بلکه با تکیه بر نظریه‌ها و سازه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا با تمرکز بر عنصر پیرنگ و تغییرات آن، تغییر در معنا و سویه‌های دیگر روایت را واکاوی می‌کند. از دیگر آثاری که به نوعی به مطالعهٔ حکایت‌های تقلیدی در ادبیات عرفانی پرداخته‌اند، می‌توان به آثاری همچون *رمز و داستان‌های رمزی* از پورنامداریان و *ماخذشناسی قصه‌های مثنوی* اثر فروزانفر اشاره کرد که هر یک از این آثار به دلایلی که برشمردیم با پژوهش حاضر متفاوت‌اند.

۳- عنصر پیرنگ و مناسبات بینامتنی در متون منظوم عرفانی

نقشه، طرح یا چارت روایت‌ها اعم از قصه، حکایت، داستان و... همان نقشهٔ اولیه یا ساختار روایت است که عناصری دیگر چون زبان، گفت و گو، حادثه، لحن، زاویهٔ دید، پیام و زمان و مکان (فضا) به آن قوام و پایداری می‌بخشد. درواقع پیرنگ «زنجیره‌ای از کنش‌ها، حوادث و اپیزود هاست» (عباسی، ۱۳۹۳: ۲۷) که «نه تنها شخصیت‌ها، بلکه اعمال آن‌ها و علت آن را نیز تعیین می‌کند که روایت در آن شکل بگیرد. در طرح، کشمکش اصلی و عامل اصلی حرکت داستان مشخص می‌شود» (حداد، ۱۳۹۲: ۱۵۶). این اصل در تمام روایت‌ها مشترک است، ولو ممکن است در نوعی ضعیف و یا متفاوت از دیگری باشد، ولی یک امر جهان‌شمول و مشترک بین تمام روایت‌هاست.

بنابراین مسئلهٔ جهان‌شمول بودن ساختار در ساحت ادبیات کهن و معاصر امری بدیهی است و «اگر چه شگرد روایی در مثنوی با *منطق‌الطیر* و *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* تفاوت‌هایی دارد، اما صورت کلی یکی است» (صادقی، ۱۳۹۶: ۳۷). علاوه بر جهان‌شمول بودن عنصر پیرنگ، تاثیر و تاثرات متون از یکدیگر به طرق مختلف نیز امری انکارناپذیر است. تاثیراتی که از لحاظ ساختار، موضوع، درون مایه و... در آثار ادبی دوران مختلف به چشم می‌خورد نشانگر این تاثیر است که بینامتنیت نامیده می‌شود «بینامتنیت رابطهٔ یک متن با سایر متون ادبی را بررسی می‌کند و به عنوان روشی ساختاری برای ساخت متون ادبی و چگونگی رسیدن به هدف تاثیرگذار است زیرا هم متن مقصد بررسی می‌شود و هم متن مبدأ ارزیابی می‌گردد تا هم‌سویگی برای نیل به مقصد نهایی و شایع کردن یک باور یا

تصور خیالی و تعلیمی هر چه بهتر رخ نماید» (صداریی، ۱۳۹۵: ۱۵۴). شفیعی کدکنی می‌گوید: «هیچ شاهکاری نیست که گزیده‌ای از شاهکارهای قبل از خودش، درش نباشد... در مجموع می‌توان گفت: هر پدیدهٔ هنری و ادبی که ردپایی از شاهکارهای پیشین در خود نداشته باشد، پیش از خداوند خود مرده است» (همان: ۱۶۴: به نقل از شفیعی کدکنی). ژانر عرفانی و قصه‌های این نوع نیز از این دو قاعده مستثنی نیستند. یعنی هم دارای پیرنگ هستند و هم از یکدیگر تاثیر گرفته‌اند، تعمق در ماخذشناسی قصه‌های مثنوی، آثار عطار و سنایی نشان می‌دهد که این متون از متن‌های ماقبل خود تاثیر گرفته‌اند و«آثارشان از یکدیگر مایه گرفته و از یک سنت فکری و زبانی اند» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۳۲۷). محور پژوهش بر این اصل استوار است که انگیزه‌های تغییر پیرنگ در قصه‌های مشابه در ژانر عرفانی در لایه‌های زیرین متن و معنای آن تاثیر گذار بوده است.

٤- الگوهای تغییر پیرنگ روایت در ژانر عرفانی به انگیزهٔ ایجاد معانی جدید

٤-۱ بسط یا تقلیل پیرنگ

یکی از روش‌های خلق معنا در روایت‌های عرفانی، بسط یا تقلیل دامنهٔ پیرنگ روایت پایه است. در این روش نگارنده با افزودن یا کاستن پیرنگ روایت پایه در صدد خلق معنایی جدید در روایت پیرو است به گونه‌ای که هم در معنا و هم در حادثه شاهد تغییراتی به شکل جدید هستیم. در روایت‌های پیرو(تقلیدشده از روایت‌های گذشته) از این نوع هم میدان واژگان و هم میدان معنا تاثیری شگرف در خلق ژانر و معنای جدید دارند «میدان‌های واژگانی و معنایی دو عنصر بسیار مهم اند که در تحلیل‌های روایی از آنها سود می‌جوییم. میدان معنایی مجموعه‌ای از معناهاست که در یک متن، واژه به آن‌ها تجهیز و غنی می‌شود در واقع واژه این معناهای جدید را به معناهای قدیم خود می افزاید... و میدان واژگانی، مجموعه‌ای است از واژه ها (اسم، صفت، قید و فعل) که در متن استفاده می‌شوند تا یک مفهوم یا یک شخص یا یک شی را مشخص کنند» (عباسی، ۱۳۹۳: ۳۱و۳۲). درواقع می‌توان تبدیل یک حکایت به حکایت عرفانی را در گروِ بسط یا تقلیل پیرنگ آن دانست که خود ناشی از تغییر دامنهٔ میدان‌های دوگانهٔ معنایی و واژگانی است. «استفاده از میدان معنایی و میدان واژگانی این توانایی را به خواننده می‌دهد تا احساسات را با دقت

بیشتری بررسی کند. خواننده به کمک این میدان‌ها حواس و تفکرات را توصیف و تحلیل خواهد کرد. به این ترتیب او می‌تواند تحلیل خود از مضمون‌ها را عمق و وسعت بخشد» (همانجا). بر همین اساس عبور یک روایت از ژانری (هر ژانری اعم از تاریخی، اخلاقی، اجتماعی و...) به ژانر عرفانی در این است که «غرضِ» آن در ژانر عرفانی تغییر می‌کند و در قصه‌های عرفانی تکیه بر غرض است که باعث تمایز ژانر می‌گردد. «شمس تبریز قصه را به دو حصهٔ مغز و پوست تقسیم می‌کند و معتقد است که قصه را جهت آن مغز آورده اند، نه از بهر ملالت، به صورت حکایت برای آن آورند تا آن غرض در آن بنمایند» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۵۵. به نقل ازمقالات شمس).

منظور از غرض عرفانی در این ژانر و متون وابسته به آن، تم‌ها و مضامین نمادین و رمزی قصه است که به آن حالتی فرا انسانی و سمبلیک می‌بخشد. در اینجا نمونه‌ای از داستان پیرو (تقلید شده) را در دو متن مورد بررسی قرار می‌دهیم که در آن مقلد با تغییر غرض از طریق میدان واژگان و معنا، داستانی عرفانی خلق کرده است. داستان زنبور و مور در سندبادنامه آمده است و عطار در *الهی‌نامه* با بسط داستان، غرض و معنای جدیدی به آن بخشیده است و با عبور از تم اخلاقی به تم عرفانی رسیده است[1]. در سندبادنامه داستان به صورت زیر است.

٤-١-١ روایت سندبادنامه

«و مثال آن چون آن زنبورست کی در صحرا مورچه‌ای دید کی به هزار حیله دانه‌ای سوی خانهٔ خود می‌برد، گفت: ای برادر چه مشقّت است کی تو اختیار کرده‌ای؟ و این چه عذابست کی تو برگزیده‌ای؟ بیا تا مطعم و مشرب من بینی، کی تا از من نماند بپادشاهان نرسد. خود پریدن ساخت و مور از پیش دویدن گرفت، چون به دکان قصاب رسید، بر گوشت نشست، قصاب کاردی بزد و زنبور را به دو نیمه کرد و بر زمین انداخت، مور چون آن حال بدید، در دوید و پای زنبور گرفت و می‌کشید و می‌گفت: من کان هذا مرتعه

---

۱. تقلید عطار از سندبادنامه را در کتاب رمز و داستان‌های رمزی صفحهٔ ۱۴۴، اثر محمد پارسانسب(۱۳۹۳) به وام گرفتم.

کان هذا مصرعه. چون قضا برسید، قبا تنگ آید و کفایت و دانش سود نکند، مرغ زیرک به حلق آویزند» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۶۲: ۳۳۶).

در ساختار روایت این داستان، از فخر و مباهات زنبور بر مور سخن می رود. موری به زحمت دانه‌ای به سمت خانه‌اش می‌کشد که با خطاب آمرانه و طعن‌آمیز زنبوری روبرو می‌گردد. زنبور از مور می‌خواهد تا آسایش و فراغ وی را ببیند، در ادامه با ساطور قصاب به دو نیم می‌گردد و مورچه پایش را گرفته، می‌کشد و این عمل بر زنبور را ناشی از قضا و قدر و اجل معلق ناگهانی می‌داند.

اما عطار روایت را به شکل زیر می‌آورد:

٤-۱-۲ روایت عطار

یکی زنبور می‌آمد ز خانه — به‌غایت بی‌قرار و شادمانه
مگر موری چنان دلشاد دیدش — ز حکم بندگی آزاد دیدش
بدو گفتا چرا شادی چنین تو — که از شادی نگنجی در زمین تو
جوابی دادش آن زنبور کای مور — چرا نبود ز شادی در دلم شور
که هر جایی که باید می‌نشینم — وز آن خوردی که خواهم می‌گزینم
به کام خویش می‌گردم جهانی — چرا اندوهگین باشم زمانی؟
بگفت این پاسخ و چون تیر پرتاب — روان شد تا یکی دکان قصاب
مگر از گوشت آن‌جا نیمه‌ای بود — در آن زنبور در زد نیش را زود
همی زد از قضا قصاب ساطور — ز زخم او دو نیمه گشت زنبور
به خاک افتاد حالی تا خبر داشت — درآمد مور از او یک نیمه برداشت
به زاری می‌کشیدش خوار در راه — زبان برداشته می‌گفت آن‌گاه
که هر کو آن خورد کو را بود رای — نشیند بر مراد خود همه جای
همی آن چش نباید دید ناکام — همه هم‌چون تو آن بیند سرانجام
کسی کو بر مراد خود کند زیست — چو تو میرد ببین تا آخرت چیست؟
چو گام از حد خود بیرون نهادی — به نادانی قدم در خون نهادی
قدم بر حد خود باید نهادن — به فرمان گام می‌باید گشادن
غرور و کبر کم باید گرفتن — ره خلق و کرم باید گرفتن

چو یک جو خلق را آن زور بازوست　　که وزن کوه قافش در ترازوست
کم‌آزاری گزین و بردباری　　کز این نزدیک‌تر راهی نداری
(عطار، ۱۳۷۹: ۱۶۱).

در روایت عطار (روایت پیرو) انگیزهٔ کنشِ کنشگران با روایت پایه متفاوت است و تعمق در زیرساخت روایت نشان می‌دهد که انگیزه‌های کنشی شخصیت‌ها به خلق معنا و ساختار جدیدی منجر شده است. روایت با سوال آغاز می‌شود. موری، زنبوری را در اوج شادمانی می‌بیند و علت این شادی را از او سوال می‌کند. زنبور در جواب مور علت این شادی را آزادی عمل، خوراک، ورود به مکان‌های دلخواه و قدرت و سرعت جابجایی می‌داند و برای نشان دادن این حسن‌ها به سرعت به سمت قصاب‌خانه‌ای رفته بر لاشه‌ای می‌نشیند. قصاب به طور اتفاقی ساطور را بر گوشت فرود می‌آورد و زنبور را به دو نیم می‌کند. مور نیمه‌ای از زنبور را به سوی خانه می‌کشد و عطار با سخنانی که در دهان مور می‌نهد، روایت را صبغه‌ای عرفانی می‌بخشد. زنبور را نماد انسان‌هایی می‌داند که مال و ثروت دنیای فانی آنان را مغرور و جهنده کرده است به طوری که بر حسب باد غرور خدا و آخرت را از یاد برده‌اند و کام‌ها و لذایذ دنیایی آنان را کور و کر و مافوق قدرت همگان کرده است، در حالی که این‌گونه نیست و با ضربهٔ آنی قصاب به دو نیمه شد. در ادامه عطار جهت بسط معنای عرفانی روایت زنبور را که در جایگاه هر روایت‌شنو(مخاطب) مغروری می‌تواند باشد، خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: هر کس برحسب غرور ناشی از خوشی‌های دنیایی این‌گونه زندگی کند، ناگهان چون زنبور مرگش فرا می‌رسد و این آخر کار آنان است. انسان‌های مغرور خود به صحنه‌های نابودی خود می‌روند و وقتی به توانایی مالی می‌رسند احساس زورمندی بسیار می‌کنند ولی ای مخاطب هر چقدر هم که توانا هستی، کم آزاری پیشه کن چرا که این از هر چیزی بهتر است.

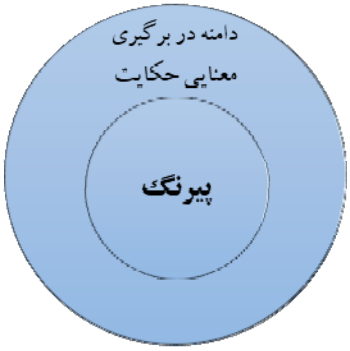
٤-١-٣ مقایسه ساختار پیرنگ و معنای دو روایت پایه و پیرو

در روایت سندبادنامه (روایت پایه) داستان در بافت گفتگوی هدهد و پارسا مرد آمده است و مویدی بر فرا رسیدن اجل و ناتوانی انسان در برابر قضا و قدر است و بیت زیر از *شاهنامهٔ* فردوسی را به اذهان متبادر می‌کند:

قضا چون ز گردون فرو هشت پر همه خاکیان کور گردند و کر

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۳۳۴)

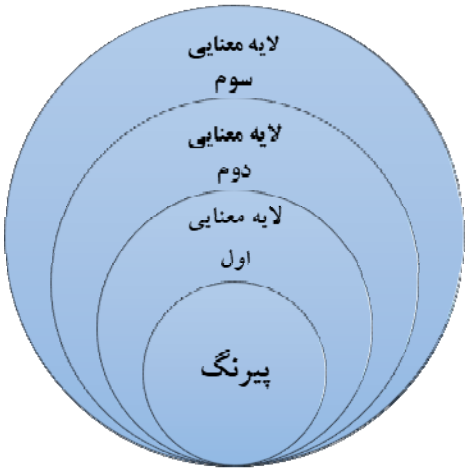
بنابراین متنی اخلاقی- تعلیمی است که عاجز بودن انسان در برابر اجل را نشان می‌دهد «پارسا مرد گفت: نصیحت دوستان خوار داشتی و به گفتار من التفات ننمودی. هدهد معترف گشت و به گناه اقرار داد و گفت: ندانی که با قضای آسمانی مقاومت نتوان کرد و از تقدیر حذر سود ندارد» (ظهیری سمرقندی، ۱۳۶۲: ۳۳۶). و در ادامه بلافاصله قصهٔ مور و زنبور را برای تایید و تاکید سخنش می‌آورد. بنابراین علت شکل‌گیری روایت در سندبادنامه، تاکید بر ناتوانی انسان در برابر قضای آسمانی و اجل است و داستان نیز در بافتی شکل گرفته است که همین پیام را منعکس کند و جملات پایانی آن نیز بر همین معنا تکیه دارد. یعنی میدان واژگانی و معنایی حکایت مبتنی بر یک محور اخلاقی- تعلیمی است. و حکایت نیاز به تفسیر بیشتر جهت روشن شدن اغراض ندارد، چراکه غرض و معنایی ناگشوده وجود ندارد که نیاز به تفسیر بیشتر داشته باشد و رابطهٔ پوست و مغز (معنا و پیرنگ) در ساختار این روایت به شکل زیر قابل ترسیم است.



شکل ۱. رابطهٔ معنا و پیرنگ در ساختار روایت های پایه و پیرو.

از شکل بالا چنان بر می‌آید که دامنهٔ دربرگیری معنایی روایت سندبادنامه (روایت پایه) در حد برآوردن یک پیام اخلاقی- تعلیمی است و پیرنگ روایت و میدان واژگانی در تناسب با یکدیگر حالتی متعادل دارد و گویا نویسنده واژگان را در حد نیاز به کارگرفته و هاله‌ای با قطر اندک ترسیم کرده که نشانهٔ میدان معنایی روایت است، اما در روایت عطار (روایت پیرو) ساختار پیرنگ و ارتباط آن با معنا به شکلی فراگیر و با دامنه‌ای گسترده قابل

ترسیم است:



شکل ۲. ساختار پیرنگ و ارتباط فراگیر آن با معنا.

در روایت عطار (روایت پیرو) شاهد معنای گسترده و وسیع روایت هستیم به طوری که میدان معنایی روایت با عبور از لایهٔ اخلاقی، وارد اغراض عرفانی شده است و در انتها حالت خطابی گرفته و راوی مستقیماً مخاطب را خطاب قرار داده است و این لایه در میدان معنایی روایت، حکایت را از اغراض تعلیمی وارد اغراض عرفانی کرده است، چرا که نمادها گشوده می‌شوند و عبارت‌هایی چون «قدم در حد خود نهادن» یا «به فرمان گام نهادن»، روایت را وارد مقوله‌های عرفانی- تفسیری کرده است.

بنابراین در ساختار روایت سندبادنامه، داستان با صحنه‌ای دنیایی و براساس مادیات شروع می‌گردد، موری باری را به سختی به سمت خانه می‌برد و با شماتت زنبور مواجه می‌گردد. همچنین کارد زدن قصاب بر مور هم آگاهانه است و این مور است که تسلیم اجل و قضا گردیده است، اما در روایت عطار که تقلیدی از روایت سندبادنامه است، شروع روایت بر حالات آدمی و خوشگذرانی‌های ناشی از غرور است. موری زنبوری را در فرط شادی می‌بیند و علت را می‌پرسد. زنبور دلایلی بر زبان می‌آورد که ناشی از غرور و منیت و نه از جانب حق است. همچنین کارد زدن قصاب بر زنبور اتفاقی و ناگهانی است که خود نشانگر بی‌زمان بودن بلا، ناگهانی و آنی بودن و بی‌خبری آن است. این واژگان در روایت عطار زمینه را برای توسعه و بسط روایت به یک روایت عرفانی آماده کرده است و راوی

را در موقعیتی قرار داده است تا بتواند اغراض عرفانی خود را به منصهٔ ظهور برساند و این تقلید از متن اخلاقی و خلق متنی عرفانی گویای نوعی گستردگی معنایی در ژانر عرفانی است. «اگر داستان‌های نخستین به منظور سرگرم‌کنندگی و یا تعلیم پندی اخلاقی مورد استفاده قرار می‌گیرد، در دوره‌های بعد، حوزهٔ کاربرد داستان وسیع‌تر می شود و بسیاری از مسائل عرفانی، سیاسی، دینی، اجتماعی و... در قالب داستان بیان می‌شود... این نکته بیانگر آن است که قصه یا داستان در القای معنی، خاصیتی دارد که از کلام عادی بر نمی‌آید؛ یعنی ویژگی تاثیرگذاری» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۳۶).

حالت خطابی مستقیم در انتهای روایت عطار (روایت پیرو) و عبور راوی از مخاطب جمعی به مخاطب فردی گویای این تاثیرگذاری و تلنگر به مخاطب است و چنانچه مخاطبی خود را در جایگاه زنبور ببیند، تحت تاثیر روایت قرار می‌گیرد و از رفتار و حالات مغرورانه خود دست می‌کشد.

٤-۲ افزودن یا کاستن اپیزودهای روایت

یکی از روش‌های ایجاد معنای جدید در ژانر عرفانی، افزودن یا کاستن اپیزودهایی به روایت پایه است. بدین صورت که مقلّد در روایت جدید (روایت پیرو) با کاستن یا افزودن برخی اپیزودها، ضمن خلق ساختار جدید، معنای جدیدی نیز می‌سازد. یونسی طرح را این‌گونه تعریف می‌کند: «حلقه‌های به هم پیوستهٔ حوادثی است که نویسنده انتخاب می‌کند و به یاری آن خواننده را به جایی که می‌خواهد می‌برد» (یونسی، ۱۳۷۹: ۴۳). عطار در آثار خود از مآخذ گوناگونی استفاده کرده است. وی با شگردهای مختلفی مثل افزودن یا کاستن شخصیت‌ها، استفاده از شخصیت‌های حیوانی به جای انسان‌ها و افزودن یا کاستن اپیزودهایی به روایت پیرو، به خلق ساختار و معنای جدیدی دست یازیده است، یکی از ماخذی که عطار از آن الهام گرفته و داستان‌هایی را به انگیزه‌ای که مورد نظر وی بوده، با افزودن اپیزود تغییر داده است، *قرآن کریم* و *تاریخ انبیاء* است. عطار با شور و شوق و قدرت قصه‌پردازی در خلق طرح جدید، داستان‌هایی را از *قرآن کریم* و *تاریخ انبیاء* در مثنوی‌های خود می‌آورد که طرحی ساده اما معنایی عمیق دارد و «همین گریز از فضل‌فروشی و هنرنمایی و محو شدن علم و دانش شیخ در پس شور و حال صوفیانهٔ اوست

که این حکایت را از زبان او شیرین‌تر و شنیدنی‌تر می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۰۵). برای نمونه شیخ در *منطق‌الطیر* با تصرفی که در داستان حضرت یوسف (ع) می‌کند و اپیزودی به این داستان می‌افزاید، در انتها به خلق معنایی عرفانی دست می‌زند.

٤-۲-۱ داستان حضرت یوسف در *تاریخ انبیاء*

داستان حضرت یوسف (ع) در *قرآن* و *تاریخ انبیاء* دارای پیرنگی متشابه و اپیزودهایی یکسان است و همگان با آن آشناییم، در روایت حضرت یوسف (ع) که در *تاریخ انبیاء* آمده است، در اثنای روایت اپیزود «رفتن برادران به مصر برای تهیه گندم و شناساندن یوسف خود را به ایشان» به این شرح است: ... سال هفتم بود که برادران یوسف برای خرید گندم از کنعان به مصر آمدند. در این سفر برادران، بنیامین برادر تنی یوسف را با خود به مصر نبردند، زیرا یعقوب می‌ترسید که به سرنوشت یوسف دچار شود. یوسف از برادران خواست دفعهٔ دیگر بنیامین را نیز با خود بیاورند تا سهم بیشتری به آنان تعلق گیرد. بار دیگر که برادران برای آوردن گندم عازم مصر شدند از یعقوب (ع) خواستند تا بنیامین را نیز با آنان بفرستد، یعقوب در ابتدا قبول نکرد، اما اصرار برادران او را راضی کرد و بنیامین را با برادران به مصر فرستاد. چون به غذا بنشستند، بنیامین آرزو کرد که کاش یوسف هم پیش آنان بود. یوسف بنیامین را به کنار کشید و راز خود را به او گفت و از او خواست تا بر اساس نقشهٔ از پیش تعیین‌شده[1] عمل نماید و پیش یوسف بماند. نقشه به‌خوبی پیش رفت و بنیامین که به اتهام دزدی باید زندانی یا برده می‌شد، مجبور به ماندن در مصر بود و برادران به جز لاوی نزد یعقوب رفتند. یعقوب چون غیبت بنیامین را نظاره کرد، بسیار بگریست و به عزیز مصر نامه نوشت. عزیز مصر(یوسف) چون نامهٔ پدر را دید بگریست و در جوابش او را به صبر دعوت کرد. بار دیگر که برادران به مصر آمدند، یوسف حال پدرشان را پرسید. برادران گفتند از غم یوسف در رنج است. یوسف گفت: آیا به دنبال برادرتان یوسف نرفتید؟ آنها گفتند: یوسف را گرگ خورد! یوسف گفت: شما دروغ می‌گویید و به پدرتان نیز دروغ گفته‌اید. من سندی دارم که دروغ شما را بر ملا می‌کند و شما همه آن را

---

۱. مخفی کردن جام طلا در بار بنیامین و کار کردن او نزد عزیز مصر.

امضا کرده‌اید. یوسف قبالهٔ فروش خود را به آنان نشان داد و همگی به تضرع و گریه افتادند(بیگی، ۱۳۹۲: ۱۱۰-۱۲۶). اما عطار نحوهٔ معرفی یوسف به برادران را به صورت حادثه‌ای دیگر بیان کرده است و این افزودن اپیزود باعث ایجاد معنای عرفانی در روایت و هم تغییر ساختار پیرنگ داستان زمینه گردیده است. روایت عطار در *منطق‌الطیر* بدین شرح است:

٤-۲-۲ خرده‌روایت عطار از داستان حضرت یوسف

یوسفی کانجم سپندش سوختند — ده برادر چون ورا بفروختند
مالک دعرش چو زیشان می‌خرید — خط ایشان خواست، که ارزان می‌خرید
خط ستد زان قوم هم بر جایگاه — پس گرفت آن ده برادر را گواه
چون عزیز مصر یوسف را خرید — آن خط پر غدر با یوسف رسید
عاقبت چون گشت یوسف پادشاه — ده برادر آمدند آن جایگاه
روی یوسف باز می‌نشناختند — خویش را در پیش او انداختند
خویشتن را چارهٔ جان خواستند — آب خود بردند تا نان خواستند
یوسف صدیق گفت ای مردمان — من خطی دارم به عبرانی زبان
می‌نیارد خواند از خیلم کسی — گر شما خوانید نان بخشم بسی
جمله عبری‌خوان بدند و اختیار — شادمان گفتند شاها خط بیار
کوردل باد آنک این حال از حضور — قصهٔ خود نشنود چند از غرور
خط ایشان یوسف ایشان را بداد — لرزه بر اندام ایشان برفتاد
نه خطی زان خط توانستند خواند — نه حدیثی نیز دانستند راند
سست شد حالی زبان آن همه — شد ز کار سخت جان آن همه
جمله از غم در تاسف ماندند — مبتلای کار یوسف ماندند
گفت یوسف گوییی بی‌هش شدید — وقت خط خواندن چرا خامش شدید
جمله گفتندش که ما و تن زدن — به ازین خط خواندن و گردن زدن

(عطار، ۱۳۹۱: ۵۹).

٤-۲-۳ مقایسهٔ ساختار پیرنگ و معنا در دو روایت پایه و پیرو

در روایت *تاریخ انبیاء* (روایت پایه)، داستان از منبع اصلی آن (*قرآن کریم*) برگرفته شده است و صبغه‌ای تعلیمی ـ اخلاقی دارد. در این روایت، خالق هستی- راوی متن قرآنی قصه- روایت را به طرزی به جلو می برد که عاقبت برادران یوسف شرمنده و دروغشان بر ملا می‌گردد. عطار از یک داستان واقعی، عناصری نمادین برای خلق معانی انسانی خلق کرده است. یوسف را نماد روح پاک قرار داده است، برادران انسان‌های مغرور و نادانی هستند که روح پاک مادرزادی خود را به گناهان دنیایی می‌فروشند، غافل از اینکه روح را فروختند که چه بخرند؟ سند فروش یوسف نیز نماد است. نماد نامهٔ اعمال ما انسان‌ها در قیامت که لاجرم روزی آن را به دستمان می‌دهند و از ما می‌خواهند تا آن را بخوانیم. آیا می‌توانیم آن نامه را با صدای بلند بخوانیم یا چون برادران یوسف شرمنده و سرافکنده می‌شویم؟ عطار از این داستان مقوله‌های ناب کرامت عرفانی را برداشت کرده است و با افزودن اپیزود «یوسف صدیق گفت ای مردمان/ من خطی دارم به عبرانی زبان// می‌نیارد خواند از خیلم کسی/ گر شما خوانید نان بخشم بسی» در پی افزودن غرض عرفانی به روایت است و آن غرض ایجاد پلی ارتباطی بین اعمال دنیایی انسان و بازتاب آن در کارنامهٔ وی است. روایت *تاریخ انبیاء* از نظر معنایی بیشتر مبتنی بر سجایای اخلاقی و آموزه‌های تعلیمی است. مهدوی در همین زمینه معتقد است: «مدار این قصه بر نیکویی است. یعقوب صبر نیکو کرد، از برادران تضرع نیکو، از یوسف عفو نیکو. و این قصه‌ایست بر نیکوگویی و نیکوخویی از نیکورویی. در این قصه چهل عبرت است که مجموع آن در هیچ قصه‌ای به جای نیست، برای این وجوه راست که خدای عزّ وجلّ این قصه را احسن القصص می‌خواند» (مهدوی، ۱۳۵۶: ۱۳۴).

عطار با افزودن اپیزود «در منصهٔ امتحان قرار دادن برادران» با نامه‌ای به زبان عبرانی از طرف یوسف (ع) و سپس عدم توانایی برادران بر خوانش این نامه، بین این نامه، برادران شرمنده (گناهکاران) و یوسف (ع) ارتباط رمزی ایجاد کرده و این صحنه را با صحنهٔ قیامت و سنجش نامهٔ اعمال انسان‌ها در دست چپ یا راست مرتبط کرده است و یوسفی را که برادران او را در اوج پاکی‌اش به بهای اندک بفروختند، همان روح پاک انسانی دانسته است که با آلودگی‌های دنیایی در می‌آمیزد و از دست می‌رود.

٤-۳ افزودن معنای عرفانی به عمل کنشگران با شگرد پایان باز

منظور از این روش واگذاری تفسیر عرفانی عمل کنشگران روایت به مخاطب است و شاعر در روایت پیرو با تمسک به پایان باز، بر آن است تا برداشت‌های عرفانی از عمل کنشگران را بر عهدهٔ مخاطبان گذارد. گاه در حکایت‌های پیرو(تقلیدی) در ژانر عرفانی از متون پیشین (روایت‌های پایه)، شاهد تغییراتی در دیدگاه مقلدان نسبت به اپیزودها و کنش‌های شخصیت‌های داستان هستیم. به عبارت دیگر در این روایت‌های پیرو، شاعر با افزودن معنای جدید به عمل کنشگران ، تغییری که در کنش شخصیت‌ها به وجود می‌آورد، پیرنگ و به تبع آن معنای روایت را نیز عوض می‌کند. در ادبیات داستانی بین پیرنگ و شخصیت ارتباطی تنگاتنگ وجود دارد و شخصیت‌ها تحت تاثیر کنشِ پیرنگ هستند. «طرح داستان نه تنها شخصیت‌ها، بلکه اعمال آنان و علت آن را نیز تعیین می‌کند و ساختاری را فراهم می‌کند که شخصیت در آن شکل بگیرد» (حداد، ۱۳۹۲: ۱۵۶). حال با این مقدمه و با تعمق در روایت‌های پیرو در ژانر عرفانی می‌توان به این نکته پی برد که شاعر با تغییر در کنش شخصیت‌ها در داستان پیرو، پیرنگ و معنای جدید خلق کرده است؛ برای مثال این تغییر در کنش شخصیت‌ها و بازتاب آن در پیرنگ و معنا را می‌توان در دو داستان «پیر خشت زن، نظامی: قرن پنجم» و «پیر خارکش، جامی: قرن نهم) مشاهده کرد. اصل داستان (روایت پایه) در *مخزن الاسرار* نظامی به شرح زیر است.

٤-۳-۱ داستان پیر خشت زن

در طرف شام یکی پیر بود — چون پری از خلق طرف گیر بود
پیرهن خود ز گیا بافتی — خشت زدی روزی از آن یافتی
تیغزنان چون سپر انداختند — در لحد آن خشت سپر ساختند
هرکه جز آن خشت نقابش نبود — گرچه گنه بود عذابش نبود
پیر یکی روز در این کار و بار — کار فزائیش در افزود کار
آمد از آنجا که قضا ساز کرد — خوب جوانی سخن آغاز کرد
کاین چه زبونی و چه افکندگیست — کاه و گل این پیشه خر بندگیست
خیز و مزن بر سپر خاک تیغ — کز تو ندارند یکی نان دریغ

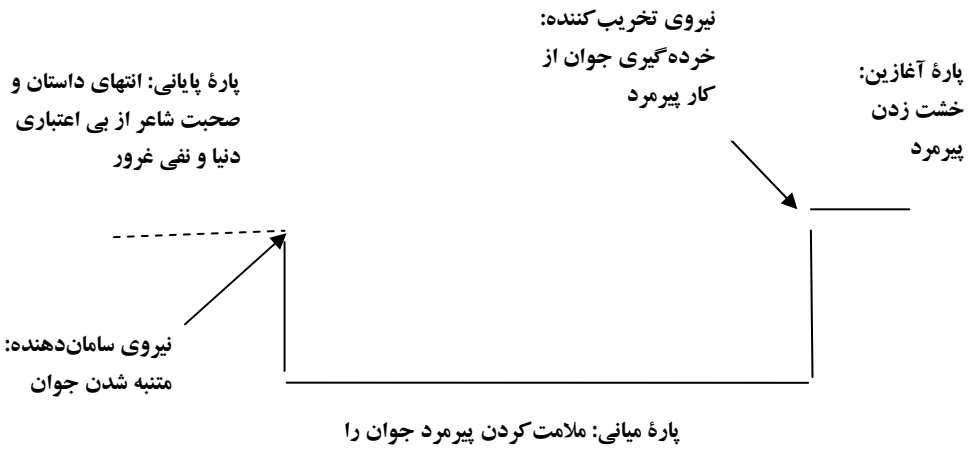
قالب این خشت در آتش فکن / خشت تو از قالب دیگر بزن
چند کلوخی بتکلف کنی / در گل و آبی چه تصرف کنی
خویشتن از جملهٔ پیران شمار / کار جوانان به جوانان گذار
پیر بدو گفت جوانی مکن / درگذر از کار و گرانی مکن
خشت زدن پیشهٔ پیران بود / بارکشی کار اسیران بود
دست بدین پیشه کشیدم که هست / تا نکشم پیش تو یکروز دست
دستکش کس نیم از بهر گنج / دستکشی می‌خورم از دسترنج
از پی این رزق وبالم مکن / گر نه چنینست حلالم مکن
با سخن پیر ملامتگرش / گریان گریان بگذشت از برش
پیر بدین وصف جهاندیده بود / کز پی این کار پسندیده بود
چند نظامی در دنیی زنی / خیز و در دین زن اگر میزنی

(نظامی، ۱۳۸۳: ۴۳).

٤-۳-۲ تحلیل ساختار پیرنگ روایت پایه و عناصر معناساز آن

این روایت، نقل پیر خشت‌زنی است که به دور از خلق در سرزمین شام خشت می‌زند و از این راه کسب روزی می‌کند، ناگهان روزی اتفاقی غیر طبیعی روی می‌دهد، جوانی رعنا به او اعتراض می‌کند که این چه مشقت و سختی است که بر خود می‌نهی؟ بالاخره کسی پیدا می‌شود که یک نان به تو بخشد. این کار را به جوانان بگذار و از این سختی درگذر. پیر او را ملامت می‌کند و می‌گوید به این دلیل دست به این کار زده‌ام تا وابستهٔ تو نباشم و از بازوی خود نان بخورم. با این سخن پیر، جوان با گریه و پشیمانی او را ترک می‌کند و داستان به پایان می‌رسد. در این روایت شاهد یک پیرنگ منسجم پنج قسمتی هستیم که دارای یک نیروی تخریب‌گر است. درواقع این اتفاق غیر طبیعی (وجود جوان و اعتراضش به پیر خشت زن) باعث ایجاد گره در روایت گردیده است.

بروز ناگهانی جوان ملامتگر بر خلاف روزمرگی پیرمرد نیروی تخریب‌گر روایت است که تاکنون بی‌سابقه بوده است و خرده‌گیری‌اش به کار پیرمرد باعث ایجاد گره در روند روایت شده است و یا براساس ساختار پیرنگ ترسیمی توسط پراپ، چاله‌ای در روند مسیر طبیعی داستان ایجاد کرده است:



شکل ۳. توالی ساختار پیرنگ در پیر خشت‌زن (مأخذ: محمدی و عباسی، ۱۳۸۱: ۱۸۳)

این چالهٔ ایجادشده که از نیروی تخریب‌گر آغاز می‌شود، در پارهٔ میانی روایت با ملامت پیرمرد و تنبهٔ جوان مغرور به سمت سامان و بهبودی می‌رود و داستان به روال عادی (خط سیر روایی خطی پیشین) بر می‌گردد و به انتها می‌رسد. پس از ترسیم ساختار روایی داستان، آنچه در لایه‌های زیرین معنایی خود نمایی می‌کند، چگونگی ایجاد معنا در این داستان است. متوجه می‌شویم که نظامی پیرمردی را ترسیم کرده که به دور از مردم در مکانی تنها خشت می‌زند و البته اهمیت این خشت‌ها را نیز آورده است، چرا که هر کس را پس از مرگ در قبر می‌گذارند، این خشت‌ها را زیر سرش می‌گذارند و یا لحد را با آن می‌بندند که خود تاکیدی بر اهمیت کار این پیرمرد است. پس از این از خوب‌جوانی سخن به میان می‌آورد که صفت پیشین «خوب» قابل تامل و دارای معنی است. چرا خوب‌جوان؟ دامنهٔ در برگیری این صفت (خوب) گویای کلیهٔ صفات پسندیدهٔ این جوان است و البته خرده گرفتن جوان به کار پیرمرد و زبون خطاب کردن وی، گویای تایید صفات برشمردهٔ بالا برای جوان است که خود موید «خوب» است که نظامی می‌گوید.

جوان به پیرمرد خرده می‌گیرد که چرا خودت را در این سن خوار کرده‌ای و با تکلف کار می‌کنی؟ این چه شغل است؟ این کار با روحیات و زور تو همسان نیست. پیرمرد در جواب جوان سخنانی از سر تجربه به زبان می‌آورد و جوان را با عبارت «جوانی مکن»

خطاب قرار می‌دهد که خود گویای بی‌تجربه‌گی جوان است. پیرمرد علت تن دادن به خشت‌زنی را این‌گونه بیان می‌کند که نمی‌خواهد دستش را برای نانی به سمت همچین جوانی (بی‌تجربه) دراز کند. در ادامهٔ روایت مشاهده می‌شود که آن قدر کلام پیر برّنده و نافذ است که جوان مغرور (خوب‌جوان) گریه‌کنان او را ترک می‌کند. تعمق در ساختار معنایی روایت نشان می‌دهد که چند عبارت و اپیزود کلیدی در روایت وجود دارد که معناسازند:

۱.کاربرد خشت‌هایی که پیرمرد می‌زند.

۲.خوب‌جوان

۳. خرده گرفتن خوب جوان به عمل پیرمرد

۴.گریه کردن جوان

آنچه در انتهای روایت برحسب مباحث فوق ایجاد معنا کرده است، با تجربگی پیران و دوری از بحث با پیران یا خرده گرفتن بر کار آنان، متنبه شدن جوان و نفی غرور و همچنین نان بازوی خود خوردن و محتاج کسان نبودن است.

اما روایتی با همین مضمون (روایت پیرو) در هفت اورنگ جامی (*سبحه الابرار*) آمده است که گویا تقلیدی از داستان نظامی است. در این داستان تقلیدشده با پیرمرد خارکشی مواجهیم که با ظاهری نه چندان مطلوب و با زحمت خار بر پشت می‌کشد و در حین خارکشی دائما شکر خدای را به جا می‌آورد که ناگهان نوجوانی مغرور این شکرگزاری را می‌شنود و شروع به خرده‌گیری از خارکش پیر کرده و او را سرزنش می‌کند که چه رابطه‌ای بین این کار تو و شکرگزاری وجود دارد؟ در ادامه پیرمرد به او جواب می‌دهد که دلیل این کارش این است که محتاج خسی چون این جوان نیست. داستان در هفت اورنگ (روایت پیرو) به این شرح است:

٤-۳-۳ داستان پیر خارکش

خارکش پیری با دلق درشت — پشته‌ای خار همی‌برد به پشت

لنگ‌لنگان قدمی برمی‌داشت — هر قدم دانهٔ شکری می‌کاشت

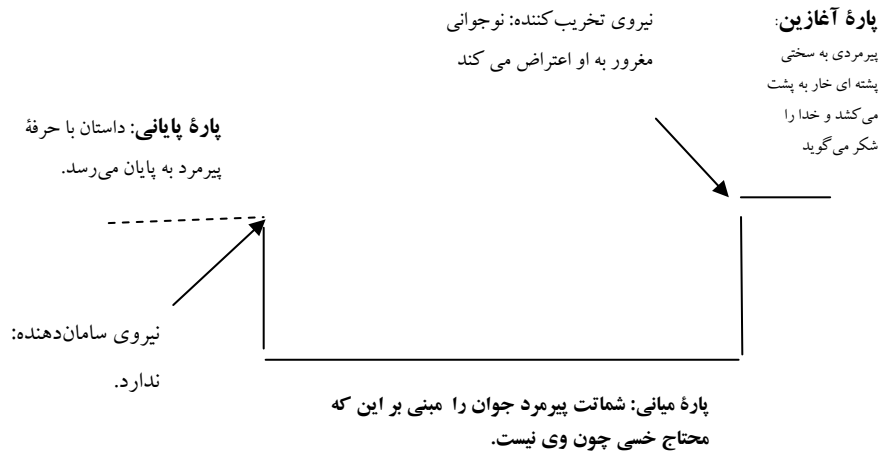
کای فرازندهٔ این چرخ بلند! — وی نوازندهٔ دل‌های نژند!

کنم از جیب نظر تا دامن / چه عزیزی که نکردی با من
در دولت به رخم بگشادی / تاج عزت به سرم بنهادی
حد من نیست ثنایت گفتن / گوهر شکر عطایت سفتن
نوجوانی به جوانی مغرور / رخش پندار همی‌راند ز دور
آمد آن شکرگزاری‌ش به گوش / گفت کای پیر خرف گشته، خموش!
خار بر پشت، زنی زین سان گام / دولتت چیست، عزیزی‌ت کدام؟
عمر در خارکشی باخته‌ای / عزت از خواری نشناخته‌ای
پیر گفتا که: «چه عزت زین به / که نی‌ام بر در تو بالین نه؟
کای فلان! چاشت بده یا شام‌ام / نان و آبی (که) خورم و آشامم
شکر گویم که مرا خوار نساخت / به خسی چون تو گرفتار نساخت
به ره حرص شتابنده نکرد / بر در شاه و گدا بنده نکرد
داد با اینهمه افتادگی‌ام / عز آزادی و آزادگی‌ام

(جامی، ۱۳۹۵: ۱۲۸).

٤-۳-۳-۱ تحلیل ساختار روایت پیرو و عناصر معنا ساز آن

در روایت پیرو «پیر خارکش» که توسط جامی خلق شده است، با روایتی خطی شبیه همان روایت پیر خشت‌زن مواجهیم، منتهی ساختار پیرنگ در روایت تقلیدی با ساختار روایت پیشین در جایی از الگوی ساختار پنج‌گانه متفاوت است. در این داستان آغاز روایت با تصویر خارکش پیری شروع می‌شود که با البسه‌ای درشت پشته‌ای خار را با سختی به جلو می‌برد و شکرگوی خداوند است، ناگهان این وضعیت با خطاب کردن وی توسط نوجوانی مغرور در هم می‌ریزد و گره‌ای در روایت پیرو ایجاد می‌شود و خط طبیعی روایت در چاله‌ای می‌افتد که همان وضعیت میانی روایت است و با گفت وگوی پیرمرد شروع می‌شود و در همین جا به پایان می‌رسد. یعنی روایت نیروی سامان دهنده ندارد و همچون داستان پیر خشت‌زن وضعیت تخریب‌شده سامان نمی‌یابد و گویا جامی با این ساختار معنا و پیام داستان را بر عهدهٔ خود مخاطب گذاشته است (پایان باز). پس می‌توان گفت ساختار روایت پیرو به این صورت است:



شکل ٤ . ساختار روایت پیرو در گفتمان جامی

همان‌گونه که از ساختار روایت پیرو بر می‌آید، جامی با تمایزی که در کنشِ کنشگران ایجاد کرده است، علاوه بر پیرنگ در معنای روایت نیز تمایز ایجاد شده است. پیرنگ داستان پیر خارکش نیروی سامان‌دهنده ندارد، یعنی جامی از ادامهٔ سرگذشت جوان مغرور سخنی به میان نمی‌آورد و داستان را با حرف‌های مدبرانهٔ پیرمرد با تجربه به پایان می‌برد و گویا برداشت از روایت را بر عهدهٔ خود مخاطب می‌گذارد چرا که سخنان پیرمرد در انتهای روایت گویای همین مطلب است. اما در لایه‌های معنایی این روایت پیرو نیز چند نکته و اپیزود کلیدی وجود دارد که باعث خلق معنایی جدید شده و به داستان صبغه‌ای عرفانی بخشیده است، درحالی‌که داستان پیر خشت‌زن (روایت پایه) بیشتر داستانی تعلیمی – اخلاقی است.

اول اینکه تاکید جامی روی ظاهر و کار پیرمرد است و عبارت‌های «پیرمرد، دلق درشت و لنگ لنگان» در ابتدای روایت گویای این است که با شخصیتی ساده‌زیست و فقیر مواجهیم، اما برخلاف نظامی از اهمیت کارش سخنی نمی‌گوید، این‌که این خارها به چه کاری می‌آید. و بیشتر تاکید وی بر شکرگزاری و از خدا غافل نبودن در هر شرایطی است.

دوم اینکه جوان مغرور در این حکایت پیرو از سخن و کار پیرمرد هر دو بر آشفته می‌شود و او را خطاب قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد جوان در این حکایت (روایت پیرو) از

جوان داستان پیر خشت‌زن (روایت پایه) تندتر و سبک‌سرتر است، چرا که آن جوان فقط به عمل پیرمرد (خشت زدن) خرده گرفت و این کار را برازنده ندانست، علاوه بر این در انتها نیز تحت تاثیر قرار گرفت و گریه کرد، اما جامی می‌گوید که جوان مغرور از شکرگزاری پیرمرد ناراحت شد و شکرگزاری او و کارش (هر دو) را زیر سوال برد! و در ادامهٔ روایت پیرو، جامی با جوابی که در دهان پیرمرد می‌گذارد، آزادی و آزادگی تهیدستان عارف را به گوش مغروران حریص دنیاپرست می‌رساند و آنان را خس و خاشاک در بند مال دنیا و به دور از خدا معرفی می‌کند که بویی از عرفان و معرفت حق تعالی نبرده‌اند و از معنویات به‌دورند. جامی درواقع در روایت پیرو به داستان رنگی عرفانی بخشیده و دامنهٔ وسعت تفسیری فراوانی در پس روایتش وجود دارد (پایان باز) که «الفقر فخری» در عرفان، بی‌اعتنایی به دنیا، محتاج ناکسان نبودن و ... را به مخاطب گوشزد می‌کند. پس تغییر کنشِ کنشگران در روایت پیرو صبغه‌ای عرفانی به روایت بخشیده و علاوه بر اخلاقی بودن، یک روایت عرفانی با تم و مضمون عرفانی خلق نموده است.

۵- نتیجه‌گیری

پیرنگ در متون داستانی عاملی بسیار تاثیرگذار در کنش‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و از همه مهم‌تر خلق معنایی خاص برای مجاب‌سازی و تاثیر بر مخاطبان است. بر همین اساس، خالق هر اثر قبل از خلق آن بی‌شک دو نکته را مطمح نظر دارد: معنا و ترسیم طرحی در جهت آن معنا. بنابراین معنا و طرح دو عنصر توامان‌اند که همواره در شکل‌گیری اثر، نویسنده به آنها نظر دارد، اینکه معنا را مقدم بر طرح می‌آوریم، دلیلی بر این است که طرح متاثر از معناست. یعنی خالق اثر اول این نکته را در نظر دارد که چه می‌خواهد بگوید، سپس به این نتیجه می‌رسد که چگونه آن معنا یا پیام را بگوید. بر همین اساس ژانر عرفانی نیز از این قاعده مستثنی نیست. متون روایی عرفانی بیشتر متاثر از متون پیشین‌اند. تعمق در مثنوی معنوی، آثار عطار، جامی و... خود سند محکمی بر این ادعاست. دستاورد دیگر پژوهش حاضر این است که عارفان در متون روایی پیرو (تقلیدشده) از آثار گذشته (روایت‌های پایه) به سه روش: تقلیل یا بسط پیرنگ، افزودن یا کاستن اپیزودهایی به پیرنگ و افزودن معنای عرفانی به عمل کنشگران با شگرد پایان باز، نقش مهمی در تغییر معنا و خلق

معانی‌ای با بن‌مایه‌های عرفانی بر عهده داشته‌اند. هر یک از روش‌های نام‌برده باعث شده تا روایتی پایه‌ای با تم یا مضمون اخلاقی، اجتماعی و... به روایتی پیرو (تقلیدی) با موتیوهای عرفانی ـ تفسیری تبدیل شود.

منابع

بیگی، حمید الله (۱۳۹۲). *تاریخ انبیاء*. تهران: دانش بیگی.

پارسانسب، محمد (۱۳۹۰). *داستان‌های تمثیلی- رمزی فارسی*. تهران: چشمه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *دیدار با سیمرغ (شعر و عرفان و اندیشه های عطار)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۹۵). *مثنوی هفت اورنگ*. تهران: توس.

حداد، حسین (۱۳۹۲). *زیر و بم داستان*. تهران: عصر داستان.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹). *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*. تهران: سخن.

صادقی، معصومه (۱۳۹۶). *تاثیر ادبیات کلاسیک فارسی در داستان نویسی معاصر*. تهران: امیرکبیر.

صدرایی، رقیه (۱۳۹۵). «تحلیل آموزه‌های تعلیمی در بررسی بینامتنی دو اثر (پروین اعتصامی و انوری)». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*. ش ۲۹. صص ۱۷۰-۱۵۹.

ظهیری سمرقندی، محمدبن علی (۱۳۶۲). *سندبادنامه*. به اهتمام احمد آتش. تهران: آشنا.

عباسی، علی (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

عطار، شیخ فریدالدین (۱۳۹۱). *منطق الطیر*. تهران: خوارزمی.

عطار، شیخ فریدالدین (۱۳۷۹). *الهی نامه*. تهران: هیرمند.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). *شاهنامه فردوسی*. تهران: ققنوس.

محمدی، محمد هادی و علی عباسی (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.

مهدوی، یحیی (۱۳۵۶). *قصص قرآن: برگرفته از تفسیر سورآبادی*.تهران: خوارزمی.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۳). *مخزن الاسرار*. به تصحیح وحید دستگردی. تهران: خوارزمی.

هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۶). *رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی*.تهران: هرمس.

یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نگاه.

References

Abbasi, A. (2014). *Applied Narratology*. Tehran: Shahid Beheshti University Press.
Attar, Sh.f. (2012). *The logic of the Bird*. Tehran: Kharazmi.
Beigi, H. (2013). *History of the Prophets*. Tehran: Danesh Beigi.
Ferdowsi, A. (2008). *Shahnameh of Ferdowsi*. Tehran: Phoenix.
Haddad, H. (2013). *Modify the Story*. Tehran: Asr Dastan.
Hashemzadeh, Q. (2017). *Treatise on the Definition, Explanation and Classification of Mystical Stories*. Tehran: Hermes.
Jami, A. (2016). *Masnavi Haft Orang*. Tehran: Toos.
Khosravi, H. (2009). "Symbol of sun Suhrawardi's allegorical works". *Mytho-Mystic Litrature*. 5 (15). 56-72
Mahdavi, Y. (1977). *Stories of the Quran: Taken from the commentary of Surabadi*. Tehran: Kharazmi.
Mohammadi, M. (2002). *Samad is the structure of a myth*. Tehran: CHista.
Nizami, E. Maxzanolasear. (1383). *Corrected by Vahid Dastgerdi*. Tehran: Kharazmi.
Parsansab, M. (2011). *Allegorical Stories - Persian Code*. Tehran: Cheshmeh.
Pournamdarian, T. (2003). *Meet Simorgh (Attar's poetry, mysticism and thoughts*). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
Rezvanian, Q. (2010). *The Narrative Structure of Mystical Anecdotes*. Tehran: Sokhan.
Sadeghi, M. (2008). *The Impact of Classical Persian Literature on Contemporary Fiction*. Tehran: Amirkabir.
Sadraei, R. (2016). "Analysis of educational teachings in the intertextual study of two works (Parvin Etesami and Anvari)". *Journal of Educational Literature*. 29. pp. 170-159.
Younesi, E. (2000). *The Art of Storytelling*. Tehran: Negah.
Zahiri S. M. I. A. (1983) *Sandbadname.* By A. Atash. Tehran: Ashna.

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.39-62

Analysis of the Metamorphic Process of Meaning Transfer from Didactic to Mystical Narratives[1]

Fazlollah Khodadadi[2]

Received: 2021/09/23
Accepted: 2022/01/16

Abstract

Meditation on the works and themes of poetry in the mystical genre shows that poets have changed the plot structure of previous anecdotes in order to create and convey a new message by relying on intertextual similarities. Examination of a wide range of original anecdotes in this genre reveals that poets have sought to create semantic-moral meanings, themes, and mystical atmosphere by changing the plot of narratives. In view of that, the present study, conducted by adopting a descriptive-analytical research method and using library resources, aims to investigate the status of narrative, plot, and intertextuality in some original poetic anecdotes in the mystical genre, and to create new structure, principles, and didactic meanings in the subsequent anecdotes. The findings show that the creators of the subsequent (new) narratives have made changes in the plot of the subsequent narrative in the mystical genre with the aim of changing the meaning, and this change has been done in three ways: "extending or reducing the plot", "adding or reducing episodes to the narrative", and "adding mystical meaning to the actions of actors by an open-ended trick".

Keywords: Plot, Intertextuality, Original narrative, Subsequent narrative, Semantic meaning, Mystical genre.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.37934.2271
2. Assistant Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. khodadadi@hum.ikiu.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۸۷-۶۳

تحلیل کارکردهای حکایت در *حدیقهٔ* سنایی و تطبیق آن با نظریهٔ راندال[۱]

مریم جعفرزاده[۲]
علیرضا فولادی[۳]
امیرحسین مدنی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

چکیده

سنایی، پایه‌گذار شعر عرفانی فارسی، از شاعرانی است که به‌طور عملی و گاه نظری کوشیده است زبان عرفان را بشناساند. تاکنون دربارهٔ زبان عرفانی نظریه‌های متعددی پدید آمده است. این نظریه‌ها آنجا که مبتنی بر نظریه‌های کلی‌تر زبان دین مطمح نظر قرار می‌گیرند، در دو دستهٔ نظریه‌های شکل‌گرا و نظریه‌های نقش‌گرا می‌گنجند. از جمله نظریه‌های نقش‌گرا دربارهٔ زبان تجربه‌های متافیزیکی، نظریهٔ جان هرمن راندال است. این فیلسوف، دین را مانند علم و هنر یک نوع فعالیّت بشری سهیم در فرهنگ انسانی می‌داند و برای رموز و اساطیر دینی چهار نقش برمی‌شمارد. مقالهٔ حاضر به تحلیل تازه‌ای از کارکردهای حکایت در کتاب *حدیقة‌الحقیقه* سنایی و تطبیق آنها با نظریهٔ راندال می‌پردازد و با

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/JML.2022.38865.2293

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
jafarzadeh@grad.kashanu.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسنده مسئول).
fouladi@kashanu.ac.ir
۴. استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. m.madani@kashanu.ac.ir

استفاده از روش توصیفی-تحلیلی نتیجه می‌گیرد که اولاً سنایی حکایت را برای دو منظور، یکی تبیین مسائل هستی‌شناسانه، شامل مسائل خداشناسانه، جهان‌شناسانه و انسان‌شناسانه و دیگری اصلاح مشکلات اجتماعی به‌کار می‌برد و ثانیاً حکایات *حدیقهٔ* سنایی از میان چهار نقش مورد نظر راندال، در وهلهٔ اول، بیشتر نقش برانگیختن حس عملی و تقویت تعهد عملی (انسان‌شناسانه) و در وهلهٔ بعد، نقش برانگیختن حس تعاون و تقویت انسجام اجتماعی (اجتماعی) را برعهده دارد و دو نقش دیگر از این چهار نقش، یعنی انتقال تجربه‌های بیان‌ناپذیر انسانی (خداشناسانه) و ایضاح نظام شکوهمند الهی (جهان‌شناسانه) کمتر مورد توجه این شاعر عارف بوده‌است. این نقش‌ها عرفان سنایی را در سایهٔ مکتب خراسان قرار می‌دهند که بیشتر به انسان‌گرایی و جامعه‌گرایی مشهور است.

واژه‌های کلیدی: زبان عرفان، حکایت، *حدیقةالحقیقه*، سنایی، راندال.

۱- مقدمه

زبان تجربه‌های ماورای طبیعی تاکنون مورد توجّه صاحب‌نظران بسیاری از افلوطین تا ابن سینا و تا فیلسوفان معاصر مانند ویلیام جیمز و و. ت. استیس بوده است و این موضوع گاه با عنوان زبان دین و گاه با عنوان زبان عرفان مطمح نظر آنان قرارگرفته است (علی‌زمانی، ۱۳۸۶: ۲۰۶-۹۱؛ سعیدی روشن،۱۳۹۱: ۲۱ و ۳۲؛ همان، ۱۳۹۵: ۱۳۷-۱۳۸). نظریه‌هایی که تاکنون دربارهٔ زبان دین و زبان عرفان مطرح‌شده‌اند، در دو دستهٔ می‌گنجند: یک دسته نظریه‌های شکل‌گرا مانند نظریه‌های تشبیهی، مجازی، استعاری، کنایی، تمثیلی، رمزی و اسطوره‌ای و دستهٔ دیگر نظریه‌های نقش‌گرا مانند نظریه‌های احساسی، فعالیّتی، اخلاقی و شعائری (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۰۴-۱۲۳). از زمره نظریه‌های نقش‌گرا، نظریهٔ جان هرمن راندال (J.H.Randal) است که با تأثیر از نظریهٔ پل تیلیش به آن پرداخته است. پل تیلیش از فیلسوفانی است که به نظریهٔ نمادین زبان معتقد است. به عقیدهٔ وی هر سخن دربارهٔ غایت قصوا، یعنی خداوند، دارای معنای نمادین است و زبان دین، زبان نمادین است (Tillich,1957:42). راندال دربارهٔ زبان دین، به دیدگاهی می‌پردازد که مبتنی بر نمادگرایی تیلیش است. راندال دین را نوعی فعالیت بشری می‌پندارد که مانند علم و هنر، سهم خاص خود را در فرهنگ انسانی ایفا می‌کند و منشأ هماهنگی درونی و بیرونی انسان

می‌شود. به گفتهٔ راندال نمادهای دینی همراه با نمادهای اجتماعی و هنری به گروه نمادهایی تعلق دارند که هم غیرنماینده‌وار هستند و هم غیرشناختاری. به دیگر سخن، این نمادها نماد شیء خارجی‌ای نیستند که سوای تأثیر آن‌ها چیزی باشد. (راندال، به نقل از هیک، ۱۳۷۶: ۲۱۳) راندال با این دیدگاه سرانجام برای رموز و اساطیر دینی چهار نقش ذکر می‌کند.

چنان‌که می‌دانیم سنایی غزنوی نخستین شاعر زبان فارسی است که کوشیده است آموزه‌های عرفانی را در قالب منظومه‌های داستانی عرضه دارد و بر این پایه، تحلیل کارکردهای حکایات در *حدیقةالحقیقهٔ* سنایی و تطبیق آن با نظریهٔ راندال می‌تواند به ما برای شناخت هرچه بیشتر زبان عرفان یاری برساند. این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و به شیوهٔ تحلیل محتوای کمی- کیفی به بررسی این پرسش‌ها می‌پردازد که اولاً چه دسته‌بندی‌های جدیدی از کارکردهای حکایت در حدیقهٔ سنایی می‌توان یافت؟ و ثانیاً هر یک از این کارکردها با کدام نقش از نقش‌های چهارگانهٔ نظریهٔ فعالیتی راندال هماهنگی بیشتری دارند؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

کتاب‌ها و مقالات بسیاری دربارهٔ سنایی و آثارش نوشته شده‌است اما آنچه در پیشینهٔ این پژوهش قابل توجه است، بحث حکایت در آثار سنایی است.

فرخ‌نیا (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی ساختار داستانی حکایت‌ها در حدیقهٔ سنایی»، مقولات پیوند حکایت‌ها با متن، عناصر سازندهٔ داستان شاملِ طرح و پیرنگ، درونمایه، شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی، روایت، زمان و مکان را بررسی کرده است. میرزایی خلیل آبادی و دیگران (۱۳۹۰) در مقالهٔ «الگوی ساختاری-ارتباطی حکایت‌های *حدیقه*» براساس الگوی ارتباطی یاکوبسن، کارکرد ارجاعی را پربسامدترین کارکرد در حکایات *حدیقه* عنوان کرده است. قانونی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نگرش سنایی به داستان در *حدیقه* و دیوان (اشراف سنایی بر قالب داستان و نوآوری‌های او در این زمینه)»، به گونه‌های داستان در *حدیقه* و شیوهٔ داستان‌پردازی در دیوان سنایی پرداخته است. مؤذنی و خلیلیان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «نظام داستان‌پردازی در حکایات *حدیقهٔ* سنایی» با بررسی سی حکایت از

حدیقه نتیجه گرفته‌اند که حکایات سنایی بسیاری از ویژگی‌های داستان‌های کمینه‌گرا را دارد.

آنچه پژوهش پیش‌رو را از سایر پژوهش‌ها متمایز می‌سازد، یکی نگاه تازه به کارکردهای حکایت در *حدیقه* و دیگری توجه به نظریهٔ راندال در تطبیق با این کارکردهاست که در هیچ‌یک از پژوهش‌های گذشته دیده نشد.

۳- سنایی و حکایت

حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی عارف بزرگ ایرانی در سال ٤٦٧ ه.ق در غزنه متولد شد و در همین شهر به سال ٥٢٩ ه.ق درگذشت (شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ١٤). استفاده از معارف عصری و زمینه‌های دینی و فلسفی، اشاره به قصص و حکایات و تمثیل‌های مذهبی و اجتماعی و رمزها و اسطوره‌های اقوام و ملل، شعر سنایی را در مرتبه‌ای قرار داده که مثل بسیاری از خداوندان سخن پارسی، نظیر مولوی و حافظ، نیاز به بررسی و تفسیر دارد (یاحقی، ١٣٦٥: ٦٠)

دو سیاست مهم و اصولی که سنایی در انتقال اندیشه‌ها و یافته‌های دینی خود به دیگران برمی‌گزیند، استفاده از شعر به سبب تأثیرگذاری آن و نیز استفاده از ژانر داستان است (قانونی، ١٣٩٢: ٩٣). ساختار داستان در مفهومی که امروزه از آن در نظر داریم، در داستان‌های قدیم و به‌خصوص در حکایت‌ها و تمثیل‌های فرعی و مستقل که حوادث در آن‌ها بر اساس سیر طبیعی زمان طرح می‌شود، چندان وجود ندارد (پورنامداریان، ١٣٩٠: ٢٠٧). با این حال، کاربرد نام داستان بر همهٔ نوشته‌ها و گفته‌هایی که عناصری از داستان‌مندی دارند، جایز است. همهٔ داستان‌های *حدیقه* به شیوهٔ حکایت پدید آمده‌اند. حکایت در زبان فارسی به معنای داستان، سرگذشت یا قصّه‌ای معمولاً کوتاه، موضوع بسیار مهم یا عجیب، افسانه، ماجرا و به‌صورت اسم مصدر به معنای بازگو کردن موضوعی است (انوری، ١٣٨٢: ذیل حکایت). در فرهنگنامهٔ ادبی فارسی نیز در تعریف حکایت آمده است: «حکایت نوعی قصّهٔ نظوم یا منثور است که غالباً با شیوه‌ای توصیفی و از زبان نویسنده-راوی ماجرای ساده‌ای را بیان می‌کند... و ساختارش در جهت تأیید قصد و غرض نویسنده گسترش می‌یابد» (انوشه، ١٣٧٦: ذیل حکایت). حکایت از لحاظ ادبی به نوعی

داستان ساده و غالباً مختصر، واقعی یا ساختگی گفته می‌شود که در میان مردم شهرت یافته و نویسندگان و شاعران از آن برای روشنگری مطالب و مقاصد خود، یا به منظور زیبایی و قوت بخشیدن به کلامشان سود می‌جویند (رزمجو، ۱۳۷۲: ۱۷۹).

۳-۱ نام‌های حکایت در *حدیقه*

در حدیقهٔ سنایی حکایت با چند عنوان آمده است که عموماً شامل تعریف خود حکایت‌اند. این عنوان‌ها عبارت‌اند از:

حکایت: عنوانی که سنایی بیشتر داستان‌های خویش را ذیل آن آورده است، مانند «حکایت مرغ با گبر» (سنایی، ۱۳۸۳: ۱۰۷)

تمثیل: عنوان دیگری است که سنایی برای حکایاتش به‌کار می‌برد و «در لغت به معنی مثل آوردن، داستان و یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن است، مترادف قصه و حکایت استعمال شده است» (رزمجو، ۱۳۷۲: ۱۸۵). برای نمونه، در نخستین تمثیل حدیقه، چنین عنوانی وجود دارد: «التمثیلُ فی شان من کان فی هذه اَعمی فَهو فی الآخره اَعمی جماعه العُمیان و احوالُ الفیل» (سنایی، ۱۳۸۳: ٦۹)

صفت: در جایی، سنایی با عنوان «صفت جنگ جمل» (همان: ۲۵۵) به بیان تاریخ می‌پردازد و برای بیان حکایت تاریخی از عنوان صفت بهره می‌برد.

قصه: عنوان دیگری که سنایی برای حکایت به کاربرده است. در جایی که شرح افعال قیس را پس از نزول آیهٔ «مَّن ذَا الَّذِی یُقْرِضُ اللّهَ قَرْضًا حَسَنًا» (بقره: ۲٤۵) با عنوان «قصه قیس بن عاصم» (سنایی، ۱۳۸۳: ۱۲۹) می‌آورد.

داستان باستان: عنوانی که سنایی تنها یک بار و آن هم در مورد حکایت ابله و اشتر(همان: ۸۳) در حدیقه به کار برده است.

گاهی سنایی برای عنوان برخی از حکایات، عباراتی را به حکایت عطف می‌کند:

حکایت و تمثل: از برخی عناوین حکایات *حدیقه*، مانند «حکایت مرد یخ فروش؛ التمثّل فی دارالغرور» (همان: ۴۱۹) چنین برمی‌آید که سنایی حکایت را به مثابهٔ «مثل آوردن» یا همان تمثیل استفاده می‌کرده است.

حکایت و مثل: گاه سنایی، چنان‌که در عنوان «گفت بهلول را یکی داهی» (همان: ۳۶۶)

می‌بینیم، عنوان «حکایت و مثل» را باهم آورده است.

حکایت و ضرب المثل: گاه در *حدیقه*، حکایت ذیل عنوان «حکایت و ضرب‌المثل» (همان: ۶۷۳) می‌آید.

مثل و قصه: گاه سنایی قصهٔ تاریخی را با عنوان مثل و قصه می‌آورد؛ چنان که یک جا می‌گوید: «المثل فی‌الخشوع و حضورِالقلب فی‌الصّلوة قصهٔ امیرالمؤمنین علیه‌السّلام» (همان: ۱۴۰)

۳-۲ شمار حکایات در *حدیقه*

تاکنون در بارهٔ شمار حکایات *حدیقهٔ* سنایی دو دیدگاه به دست داده‌اند. خاتمی(۱۳۹۳)، شمار این حکایات را ۱۰۲ حکایت دانسته است و میرزایی خلیل‌آبادی و دیگران (۱۳۹۰) شمار آنها را ۱۱۲ حکایت برشمرده‌اند. با این حال، طبق شمارش دقیق ما براساس تصحیح مدرس رضوی، شمار حکایات *حدیقه* ۱۲۳ حکایت است که در جدول ۱ آمده است.

جدول ۱. حکایات *حدیقه*

شماره	مصراع اول	صفحه	شماره	مصراع اول	صفحه
۱	بود شهری بزرگ در حد غور	۶۹	۶۳	خواست وقتی ز عجز دینداری	۴۱۰
۲	رادمردی ز غافلی پرسید	۷۱	۶۴	بود در روم بلبل و زاغی	۴۱۰
۳	رادمردی کریم پیش پسر	۷۵	۶۵	بود در شهر بلخ بقالی	۴۱۱
۴	ابلهی دید اشتری به چرا	۸۳	۶۶	آن سلیمان که در جهان قدر	۴۱۲
۵	پسری احول از پدر پرسید	۸۴	۶۷	گفت در وقت مرگ اسکندر	۴۱۲
۶	کرد روزی عمر به رهگذری	۹۳	۶۸	آن شنیدی که با سکندر راد	۴۱۳
۷	ثوری از بایزید بسطامی	۹۵	۶۹	نوح را عمر جمله ده صد بود	۴۱۵

شماره	مصراع اول	صفحه	شماره	مصراع اول	صفحه
۸	یاد دار این سخن از آن بیدار	۹۵	۷۰	داشت لقمان یکی کریجی تنگ	۴۱۶
۹	زالکی کرد سر برون ز نهفت	۱۰۷	۷۱	مثلت هست در سرای غرور	۴۱۹
۱۰	آن بنشنیده‌ای که بی نم ابر	۱۰۷	۷۲	آن چنان شد که در زمین هری	۴۳۸
۱۱	نه بپرسید کاهلی ز علی	۱۰۸	۷۳	شوی خود ار زنی بدید دژم	۴۴۳
۱۲	به پسر شیخ گورکانی گفت	۱۱۵	۷۴	دوستی دوست را به مهمان شد	۴۴۵
۱۳	در مناجات پیر شبلی گفت	۱۱۶	۷۵	آن شنیدی که عمر خطاب	۴۴۷
۱۴	حاتم آنگه که کرد عزم حرم	۱۱۷	۷۶	قصه‌ای یاد دارم از پدران	۴۵۴
۱۵	آن زمان کز خدای نزد رسول	۱۲۹	۷۷	آن شنیدی که در عرب مجنون	۴۵۷
۱۶	روبهی پیر روبهی را گفت	۱۳۲	۷۸	آن شنیدی که رفت زی قاضی	۴۵۹
۱۷	بود پیری به بصره در زاهد	۱۳۳	۷۹	بود عمر نشسته روزی فرد	۴۶۰
۱۸	زاهدی از میان قوم بتاخت	۱۳۳	۸۰	رفت زی روم و فدی از اسلام	۴۶۱
۱۹	در احد میر حیدر کرار	۱۴۰	۸۱	بود مردی معیل بس رنجور	۴۶۴
۲۰	بوشعیب الابی امامی بود	۱۴۳	۸۲	کودکی با حریف بی انصاف	۴۶۶
۲۱	کور را گوهری نمود کسی	۱۵۵	۸۳	آن شنیدی که حامد لفاف	۴۶۸

شماره	مصراع اول	صفحه	شماره	مصراع اول	صفحه
۲۲	آن شنیدی که تا خلیل چه گفت	۱۶۸	۸۴	خواجه‌ای را به مردمی در بست	۴۶۹
۲۳	بر نهاده ز بهر تاج قدم	۱۹۵	۸۵	آن شنیدی که پیر با همراه	۴۸۱
۲۴	شب معراج چون به حضرت رفت	۲۲۴	۸۶	آن شنیدی که گفت دمسازی	۴۸۳
۲۵	سعد وقاص و عمر معدی را	۲۳۸	۸۷	بود مردی علیل از ورمی	۴۸۴
۲۶	در جمل چون معاویه بگریخت	۲۵۵	۸۸	بود اندر سرخس یک روزی	۴۸۵
۲۷	روزصفین چو حرب درپیوست	۲۵۶	۸۹	صوفی‌ای از عراق باخبری	۴۹۵
۲۸	پسر ملجم آن سگ بددین	۲۵۷	۹۰	پسری داشت شیخ ناهموار	۴۹۵
۲۹	کرد خصمان برو جهان فراخ	۲۶۴	۹۱	دید یک شب به خواب عبدالله	۵۴۴
۳۰	دشمنان قصد جان او کردند	۲۶۸	۹۲	آن شنودی که بود چون درخورد	۵۴۵
۳۱	بود در شهر کوفه پیرزنی	۲۷۱	۹۳	احنف قیس بهر جمعی اسیر	۵۴۸
۳۲	گفت روزی مرید خود را پیر	۲۸۶	۹۴	گفت روزی حکایتی پیری	۵۵۰
۳۳	گفت روزی مرید با پیری	۲۸۷	۹۵	چون تبه شد خلافت مأمون	۵۵۱
۳۴	عبدالله رواحه یار رسول	۲۸۸	۹۶	همچنین شاه ماضی با جود	۵۵۲
۳۵	در مناجات با خدا موسی	۲۸۹	۹۷	حاجبی برد جام نوشروان	۵۵۳
۳۶	یافت آیینه زنگی‌ای در راه	۲۹۰	۹۸	روزی از روزها به وقت بهار	۵۵۷

شماره	مصراع اول	صفحه	شماره	مصراع اول	صفحه
۳۷	معن دادی خمی درم به دمی	۳۰۶	۹۹	شحنه‌ای در دهی شبی سرمست	۵۶۱
۳۸	آن شنیدی که ابلهی برخاست	۳۱۶	۱۰۰	آن شنیدی که در دهی پیری	۵۶۲
۳۹	رافضی را عوام در تف کین	۳۱۷	۱۰۱	شاه شاهان یمین دین محمود	۵۶۳
۴۰	آن یکی خیره ز اشتری پرسید	۳۲۰	۱۰۲	گفت یک روز کوفی‌ای به هشام	۵۶۵
۴۱	شبلی آنگه که کرد از خود صید	۳۲۲	۱۰۳	آن شنیدی که گفت نوشروان	۵۶۸
۴۲	شبلی از پیر روزگار جنید	۳۲۴	۱۰۴	شاه محمود زاولی به شکار	۵۶۹
۴۳	عاشقی را یکی فسرده بدید	۳۲۷	۱۰۵	بشنو تا ابوحنیفه چه گفت	۵۷۲
۴۴	دل خریدار نیست جز غم عشق	۳۲۹	۱۰۶	به نقیبی بگفت روزی امین	۵۷۸
۴۵	این چنین خوانده‌ام که در بغداد	۳۳۱	۱۰۷	سال قحطی یکی به کسری گفت	۵۸۱
۴۶	رفت وقتی زنی نکو در راه	۳۳۲	۱۰۸	یافت شاهی کنیزکی دلکش	۵۸۴
۴۷	لب چو بگشاد پیر فرزانه	۳۵۱	۱۰۹	آن شنیدی که زاهدی آزاد	۶۴۵
۴۸	آن شنیدی که دره عیسی	۳۵۳	۱۱۰	آن شنیدی که در حد مرداشت	۶۴۷
۴۹	دید وقتی یکی پراکنده	۳۶۰	۱۱۱	کلکی بر مناره کودک خرد	۶۵۷
۵۰	گفت بهلول را یکی داهی	۳۶۶	۱۱۲	آن جوانی به درد می نالید	۶۶۴

شماره	مصراع اول	صفحه	شماره	مصراع اول	صفحه
۵۱	گفت مردی ز ابلهی رازی	۳۶۷	۱۱۳	بود گرمی به کار دریوزه	۶۶۵
۵۲	گفت روزی به جعفر صادق	۳۶۷	۱۱۴	آن شنیدی که بد به شهر هری	۶۶۸
۵۳	به گدایی بگفتم ای نادان	۳۶۸	۱۱۵	آن شنیدی که از کم آزاری	۶۷۳
۵۴	پیش از آدم زدست کوتاهی	۳۸۳	۱۱۶	قحطی افتاد وقتی اندر ری	۶۷۴
۵۵	آن بنشنیده‌ای که در راهی	۳۸۷	۱۱۷	بود بقراط را خمی مسکن	۶۸۹
۵۶	از زره بود پشت حیدر فرد	۳۸۷	۱۱۸	دید وقتی عزیز عزرائیل	۶۹۰
۵۷	نه بپرسید از جحی حیزی	۳۸۸	۱۱۹	بود وقتی منجمی کانا	۷۰۲
۵۸	روح را چون ببرد روح امین	۳۹۱	۱۲۰	ابن خطاب آن به مردی فرد	۷۲۲
۵۹	در اثر خوانده‌ام که روح ا...	۳۹۲	۱۲۱	آن شنیدی که بود پنبه‌زنی	۷۳۱
۶۰	آن شنیدی که در طواف زنی	۳۹۸	۱۲۲	آن شنیدی که رفت نادانی	۷۳۳
۶۱	آن شنیدی که بود مردی کور	۴۰۷	۱۲۳	آن شنیدی که مرغکی در شخ	۷۴۰
۶۲	آن شنیدی که در ولایت شام	۴۰۸			

۳-۳ کارکردهای حکایت در *حدیقه*

داستان‌ها را به دو بخش عمدهٔ ادبیات داستانی تفریحی و ادبیات داستانی تحلیلی طبقه‌بندی کرده‌اند. ادبیات داستانی تفریحی صرفاً برای گذراندن وقت به شکل دلپذیر نوشته می‌شود و ادبیات داستانی تحلیلی برای آگاهی بخشیدن به زندگی و عمق بخشیدن به آن نوشته می‌شود (پرین، ۱۳۸۷: ۲۰). اساساً در زبان عرفان چیزی صرفاً به‌منزلهٔ تفریح جایگاه ندارد و بر این پایه حکایات *حدیقه* نیز از نوع ادبیات داستانی تحلیلی است.

پیشینهٔ پژوهش دربارهٔ حکایات حدیقهٔ سنایی نشان می‌دهد که پژوهشگران تاکنون دو

کارکرد اصلی برای حکایات این مثنوی قائل شده‌اند: یکی کارکرد تعلیم و دیگری کارکرد انتقاد. بااین حال، به نظر می‌رسد این کارکردشناسی‌ها بیشتر جنبهٔ گونه‌شناختی دارند تا جنبهٔ معرفتی و آنجا که گاه از جنبهٔ معرفتی این دست آثار سخن رفته، همچنان به این مسئله نگاه کلی شده است، چنان که پورنامداریان مهم‌ترین و نخستین تعهد شعر تعلیمی را ابلاغ معرفت در یکی از حوزه‌های اندیشهٔ بشری می‌داند (پورنامداریان، ۱۳۹۹: ۳۰۹).

به هر حال «در تعلیم سنایی، نقل انواع داستان و حکایت و بازگویی روایت‌های تاریخی یا مناظره‌ها و گفتگوی بزرگان دین و اخلاق و تصوف چه از منظر هنر شاعری و چه به قصد حکمت‌آموزی و تعلیم صوفیانه، یکی از مبانی کار او بوده‌است» (تقوی، ۱۳۸۵: ۶۰). همچنین سنایی گاه برای انتقاد از اوضاع اجتماعی از داستان کمک می‌گیرد. به عقیدهٔ حسن‌زادهٔ سنایی در دوران پیری، منتقد سیاسی- اجتماعی و آرمان‌خواه است و در نقد خود ساختارها را هدف گرفته و اصلاح آنها را می‌خواهد (حسن‌زاده، ۱۳۹۲ : ۳۳۹).

با این همه، دقت نظر درکارکردهای معرفتی حکایات حدیقه دیدگاه دقیق‌تری در این‌باره به ما می‌دهد. از این چشم‌انداز سنایی در کاربرد حکایات حدیقه، دو کارکرد معرفتی: یکی کارکرد هستی‌شناسانه با سه شاخهٔ خداشناسانه، جهان‌شناسانه و انسان‌شناسانه و دیگری کارکرد اجتماعی داشته است.

۳-۳-۱ کارکرد خداشناسانه

شماری از حکایات سنایی محتوای خداشناسانه دارند. این دسته از حکایات حجم قابل توجّهی ندارند و تنها شش مورد و ۶/۸ درصد از حکایات سنایی را شامل می‌شوند. برای نمونه حکایت زیر سرگذشت مردی را می‌گوید که از سر خستگی زن و فرزندانش را رهامی‌کند و به شهری دیگر می‌رود. در بین راه به سر چاهی مردی را می‌بیند که به او می‌گوید:

از من ای خواجه صد درم بستان　　مرغ را زآب تشنگی بستان
دلو و حبل اینک و چهی پرآب　　آب ده مرغ را سبک بشتاب

مرد شاد می‌شود، اما هرچه به مرغ آب می‌دهد، مرغ سیراب نمی‌گردد. سرانجام مرد با

خستگی دست از کار می‌کشد و خود را امتحان الهی تلقی می‌کند:

مـر ورا گفـت مـرد کـای نـادان / امتحـان تـوأم مـن از یـزدان
تـو مـر ایـن مـرغ را ز چـاه پـرآب / نتـوانی ز آب داد اسـباب
ده عیـال ضـعیف چـون داری / طفـل را خیـر خیـر بگـذاری
رو سـوی خانـه بازشـو بـشتاب / کـار اطفـال خـویش را دریـاب
مـن کـه روزی‌دهـم توانـایم / راه ارزاق بـر تـو بگـشایم
جـان بـدادم همـی دهـم روزی / در غـم نـان چـرا تـو دل سـوزی
جـان بـدادم دهمـت نـان هـردم / جـان مـدار از برای نان در غـم

(سنایی، ۱۳۸۳: ۴۶۴)

سنایی در حکایت بالا به رزاقیت خداوند اشاره دارد.

۳-۳-۲ کارکرد جهان‌شناسانه

در این دسته حکایاتی قرار می‌گیرند که محتوای جهان‌شناسانه دارند و به شناخت بهتر جهان و حتی به شناخت بهتر خدا از این طریق کمک می‌کنند. این دسته از حکایات با هشت داده تنها ۶/۵ درصد از حجم حکایات حدیقه را شامل می‌شوند. برای نمونه حکایت زیر نشان از نظام قانونمند هستی دارد:

پـسری احـول از پـدر پرسـید / کـای حـدیث تـو بسته را چـو کلیـد
گفتـی احـول یکـی دو بینـد چـون / مـن نبیـنم از آنچـه هـست افـزون
احـول ار هـیچ کـژ شمارسـتی / بـر فلـک مـه کـه دوسـت چارسـتی
پس خطا گفت آنکه این گفت است / احـول ار طـاق بنگـرد جفـت اسـت
ترسـم انـدر طریـق شـارع دیـن / همچنـانی کـه احـول کـژبین
هـست شایسته گرچت آمـد خـشم / طـاق ابـرو بـرای جفتـی چـشم
یـا چـو ابلـه کـه بـا شـتر پیکـار / کـرده بیهـوده از پـی کـردار

(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۳)

۳-۳-۳ کارکرد انسان‌شناسانه

بیشترین حجم حکایات در حدیقه دارای محتوای انسان‌شناسانه است. هشتاد و نه حکایت (۷۲/۳ درصد) حدیقه در این کارکرد قرار می‌گیرند. برای نمونه، ضمن حکایت به چرا رفتن شتران در ولایت شام، شتری مست قصد هلاک مرد نادانی را دارد. مرد فرار می‌کند و شتر در پی او می دود. مرد در راه چاهی می‌بیند و چون به چاه می‌افتد، دست در خاربنی می‌زند و خود را محکم نگه می‌دارد. از طرفی در ته چاه اژدهایی می‌بیند که دهان باز کرده است و زیر پایش جفتی مار خوابیده است و یک جفت موش سپید و سیاه نیز بر سر چاهند و خاربنان را می‌بُرند. مرد نادان پس از این حالت به خدا پناه برده، درمی‌یابد در گوشه‌های خار اندکی ترنجبین است. بنابراین مشغول خوردن آن می‌شود و خوف و ترس را فراموش می‌کند.

عناصر این داستان هرکدام نمادی است که سنایی خود آنها را اینگونه معنی می‌کند:

تویی آن مرد و چاهت این دنیی — چار طبعت بسان این افعی
آن دو موش سیه سفید دژم — که بُرد بیخ خار بُن در دم
شب و روزست آن سپید و سیاه — بیخ عمر تو می‌کنند تباه
اژدهایی که هست بر سرِ چاه — گور تنگست زان نه‌ای آگاه
بر سرِ چاه نیز اشتر مست — اجل است ای ضعیف کوته‌دست
خاربُن عمر تست یعنی زیست — می‌ندانی ترنجبین تو چیست
شهوتست آن ترنجبین ای مرد — که ترا از دو کَون غافل کرد

(همان: ۴۰۸-۴۰۹)

۳-۳-٤ کارکرد اجتماعی

در برخی حکایات حدیقه از اوضاع جامعه و فرهنگ مردم انتقاد می‌شود. سنایی در این حکایات موضوعات اجتماعی را بیشتر با زبان طنز و هزل بیان می‌کند. برای نمونه در حکایتی با عنوان «فی التمثل الصوفی» (سنایی، ۱۳۸۳: ۶۶۸) خالی بودن مساجد، فسق زاهد و ریای حاکم بر جامعه را مورد انتقاد قرار می‌دهد. طنز حاکم در این داستان بسیار گزنده است و اساساً از همین‌جاست که طنزهای سنایی با همان عنوان و کنش‌های بی‌پروای سنتی

«هزل» پا می‌گیرد. شمار حکایات اجتماعی سنایی بیست مورد است که تنها۲۶/ ۱۶درصد از حجم کل حکایات را دربردارد. برای نمونه حکایت زیر اوضاع اجتماعی جامعه و ناهنجاری‌ها و بی‌عدالتی‌های شحنه و قاضی را به تصویر کشیده است:

آن شنیدی که در دهی پیری — خورد ناگه ز شحنه‌ای تیری
رفت در پیش قاضی آن درویش — گفت بنگر مرا چه آمد پیش
شحنه سرمست بود در میدان — تیری افکند و زد مرا بر جان
قاضی او را بگفت از سر خشم — قلتبانا نگه نداری چشم
تیر شحنه به خون بیالودی — تا مرا درد سر بیفزودی
جفت گاوت به شحنهٔ ده ده — وز چنین درد سر به نفس بجه
تا دل شحنه بر تو گردد خوش — ورنه اندر زند به جانت آتش
ای ملک‌سیرت ملک‌سیما — ملک دنیا به توست درد و دوا
زین چنین قاضیان هرزه درای — خلق را گوش کن ز بهر خدا

(سنایی، ۱۳۸۳: ۵۶۲)

جدول۲. کارکردهای معرفتی حکایت در *حدیقهٔ* سنایی

کارکردها	بسامد	فراوانی
خداشناسانه	۶	٪۴/۸
جهان شناسانه	۸	٪۶/۵
انسان‌شناسانه	۸۹	٪۷۲/۳
اجتماعی	۲۰	٪۱۶/۲۶
تعداد	۱۲۳	٪۱۰۰

٤. کارکردهای حکایت در *حدیقهٔ* سنایی از دیدگاه نظریهٔ راندال

چنان‌که گفته شد نظریهٔ فعالیتی از جمله نظریات نقش‌گرایانه‌ای است که راندال بیان کرده است. او معتقد است دین نوعی فعالیت بشری است که مانند علم و هنر، سهم خاص خود را در فرهنگ انسانی ایفا می‌کند و منشأ هماهنگی درونی و بیرونی انسان می‌شود (راندال، به نقل از هیک،۱۳۷۶: ۲۱۳). بر اساس این نظریه، داستان‌ها و اساطیر جدای از آنکه به چیزی

در بیرون خود ارجاع دهند، دارای این نقش‌ها هستند: «برانگیختن حسّ عمل و تقویت تعهّد عملی، برانگیختن حسّ تعاون و تقویت انسجام اجتماعی، انتقال تجربه‌های بیان‌ناپذیر انسانی و سرانجام ایضاح نظام شکوهمند الهی» (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). داستان‌های حدیقه براساس این نظریه، کمابیش در چهار نقش مذکور می‌گنجند.

٤-۱ برانگیختن حسّ عمل و تقویت تعهّد عملی

راندال معتقد است «نمادهای دینی احساسات را برمی‌انگیزند و انسان‌ها را به عمل وامی‌دارند؛ این نمادها بدین‌دلیل تعهّد عملی انسان‌ها را به آنچه فکر می‌کنند برحق است، تقویت می‌کنند» (راندال، به نقل از هیک،۱۳۷۶: ۲۱۴).

بیشترین حجم حکایات سنایی در این دسته قرارمی‌گیرد. در حکایت زیر هدف سنایی ترغیب انسان برای مبارزه با نفس است:

بود پیری به بصره در زاهد — که نبود آن زمان چنو عابد
گفت هر بامداد برخیزم — تا از این نفسِ شوم بگریزم
نفس گوید مرا که هان ای پیر — چه خوری بامداد کن تدبیر
بازگو مر مرا که تا چه خورم — منش گویم که مرگ و در گذرم
گوید آنگاه نفسِ من با من — که چه پوشم بگویمش که کفن
بعد از آن مر مرا سؤال کند — آروزهای بس محال کند
که کجا رفت خواهی ای دل کور — منش گویم خموش تا لب گور
تا مگر بر خلاف نفس نَفَس — بتوانم زدن ز بیم عسس
بخ بخ آن‌کس که نفس را دارد — خوار و در پیش خویش نگذارد

(سنایی، ۱۳۸۳: ۱۳۳)

یا در حکایت زیر سنایی در گفتگوی دو روباه پرهیز از اطمینان و ایمنی از خویشتن را یادآور می‌شود:

روبهی پیر روبهی را گفت — کای تو با عقل و رای و دانش جفت
چابکی کن دو صد درم بستان — نامهٔ ما بدین سگان برسان
گفت اجرت فزون ز دردسر است — لیک کاری عظیم با خطر است

زین زیان چونکه جان من فرسود　　درمت آنگهم چه دارد سود
ایمنی از قضایت ای الله　　هست نزدیک عقل عین گناه
ایمنی کرد هر دو را بدنام　　آن عزازیل و آن دگر بلعام

(همان: ۱۳۲)

از تعداد صد و بیست و سه حکایت، هشتاد و نه حکایت در *حدیقه* در این نقش قرار دارند که نسبت به سه نقش دیگر بسامد بالایی نشان می‌دهند.

٤-۲ برانگیختن حسّ تعاون و تقویت انسجام اجتماعی

«نمادهای دینی موجب برانگیختن حس تعاون و همبستگی می‌شوند و از این رو باعث انسجام و اتّحاد جامعه از طریق پاسخ و واکنش مشترک به نمادها می‌شوند» (راندال، به نقل از هیک،۱۳۷۶: ۲۱۴). حکایاتی که در این دسته قرار می‌گیرند بیشتر بر روابط اجتماعی و چگونگی ارتباط حاکم با مردم تأکید دارند.

داستان خواب عبدالله بن عمر که از پدر دربارهٔ حساب و کتاب قیامت می‌پرسد و پدر از شکستن پای گوسفندی که سبب رنجوری اش در قیامت بوده می‌گوید، درواقع حس مسئولیت در برابر کل موجودات جهان را برمی‌انگیزد:

کار من صعب بود با غم و درد　　عاقبت عفو کرد و رحمت کرد
گوسفندی ضعیف در بغداد　　رفت بر بول و ناگهان بفتاد
گشت رنجور و پای وی بشکست　　صاحب وی به دامنم زد دست
گفت انصاف من بده به تمام　　که تو بودی امیر بر اسلام
گشت رنجور و پای وی بشکست　　صاحب وی به دامنم زد دست
تا به امروز من دوازده سال　　بوده‌ام مانده در جواب سؤال

(سنایی، ۱۳۸۳: ۵۴۴)

سنایی در جای دیگر درباب عفو پادشاه حکایتی می آورد و می‌گوید:

احنف قیس بهر جمعی اسیر　　گفت کین بستگان بر تو امیر
گر بحقند بسته حلمت کو　　ور خود از باطلند علمت کو
عفو کان هست اصل دینداری　　از برای چه روز می‌داری

تـــو ظفـــر خواســـتی خـــدایت داد | او ز تـــو عفـــو خواســـت نـــاری یـــاد
هـــست نـــزد خـــدای و خلـــق ای شـــاه | شـــکر قـــدرت قبـــول عـــذر گنـــاه
علـــم او نـــوش حلمـــشان بچـــشید | علـــم او بـــار جرمـــشان بکـــشید

(همان: ۵۴۸)

تعداد حکایات این نقش در حدیقه بیست حکایت از صد و بیست و سه حکایت است.

٤-۳ انتقال تجربه‌های بیان‌ناپذیر انسانی

«نمادهای دینی می‌توانند گوناگونی تجربه را که نمی‌توان از راه کاربرد ظاهری و لفظی زبان آن‌ها را بیان نمود، انتقال دهند» (راندال، به نقل از هیک، ۱۳۷۶: ۲۱۴). کِتز می‌گوید: «عرفا آنچه می‌گویند قصد نمی‌کنند و آنچه قصد می‌کنند، نمی‌گویند» (کِتز، به نقل از انزلی، ۱۳۸۳: ۳۱۱). «فهم گزاره‌های ارزشی و تجربه‌ناپذیری زبان عارفان به دلیل سرشت استعلایی زبان و در نتیجه تعالی و تصعید اندیشهٔ اهل معرفت دشوار است» (زمرّدی، ۱۳۹۵: ۱۹)

سنایی در حکایت معروف شهرکوران برای نشان دادن بیان‌ناپذیری صفات خداوند با ابزار حس، از رمزهای کوران و فیل بهره می‌برد، چندان که هر کور از ظن خود یار یک عضو فیل می‌شود، بی آن که کل آن را بشناسد (سنایی، ۱۳۸۳: ۶۹). این موضوع در حکایت زیر نیز به نحو دیگری مطرح است:

رادمـــــردی ز غـــــافلی پرســـــید | چون ورا سخت جلف و جاهل دید
گفـت هرگـز تـو زعفـران دیـدی | یـــا جـــز از نـــام هـــیچ نـــشنیدی
گفـت بـا ماسـت خـورده‌ام بـسیار | صـــد ره و بیـــشتر نـــه خـــود یکبـــار
تـــا ورا گفـــت رادمـــرد حکـــیم | اینـــت بیچـــاره اینـــت قلـــب ســـلیم
تـــو بـــصل نیـــز هـــم نمـــی‌دانـــی | بیهـــده ریـــش چنـــد جنبـــانی
آنکـــه او نفـــس خـــویش نـــشناسد | نفـــس دیگـــر کـــسی چـــه پرماســـد
وآنکـــه او دســـت و پـــای را دانـــد | او چگونـــــه خـــــدای را دانـــــد
انبیـــا عاجزنـــد از ایـــن معنـــی | تـــو چـــرا هـــرزه مـــی‌کنـــی دعـــوی
چـون نمـودی بـدین سـخن برهـان | پـــس بـــدانی مجـــرّد ایمـــان

ورنـــه او از کجـــا و تـــو ز کجـــا　　خامـــشی بـــه تـــرا تـــو ژاژ مخـــای
علمـــا جملـــه هـــرزه مـــی‌لافنـــد　　دیـــن نـــه بـــر پـــای هرکـــسی بافنـــد

(همان: ۷۱)

تعداد حکایات این نقش در حدیقه شش مورد از صد و بیست و سه حکایت است که کمترین بسامد را دارد.

٤-٤ ایضاح نظام شکوهمند الهی

به عقیدهٔ راندال «نمادها هم به شناخت تجربهٔ بشری نسبت به جنبه‌ای از عالم که می‌توان آن را نظام شکوهمند یا نظام الهی نامید، کمک می‌کنند و هم به ایضاح و تقویت آن» (راندال، به نقل از هیک،۱۳۷۶: ۲۱۴). سنایی از برخی حکایات در خدمت بیان نظام احسن بهره برده است. در حکایت مشهور ابله و اشتر، این اعتقاد به خوبی روشن و نمایان است:

ابلهـــی دیـــد اشـــتری بـــه چـــرا　　گفـــت نقـــشت همـــه کژســـت چـــرا
گفـــت اشـــتر کـــه انـــدرین پیکـــار　　عیـــب نقـــاش مـــی‌کنـــی هـــشدار
در کـــژی‌ام مکـــن بـــه نقـــش نگـــاه　　تـــو زمـــن راه راســـت رفـــتن خـــواه
نقـــشم از مـــصلحت چنـــان آمـــد　　از کـــژی راســـتی کمـــان آمـــد
تـــو فـــضول از میانـــه بیـــرون بـــر　　گوش خر در خور است با سرِ خر
هـست شایسته گرچت آمـد خـشم　　طـاق ابـرو بـرای جفتـی چـشم
هرچـه او کـرده عیـب او مکنیـد　　بـا بـد و نیـک جـز نکـو مکنیـد
دسـت عقـل از سـخا بـه نیـرو شـد　　چـشم خورشـیدبین ز ابـرو شـد
زشـت و نیکـو بـه نـزد اهـل خـرد　　سـخت نیـک اسـت از او نیایـد بـد
بـــه خـــدایی ســـزا مـــر او را دان　　شـــب و شـــبگیر رو مـــر او را خـــوان
آن نکـــوتر کـــه هرچـــه زو بینـــی　　گرچـه زشـت آن همـه نکـو بینـی
جـسم را قـسم راحـت آمـد و رنـج　　روح را راحـت اسـت همچـون گـنج
لیـک مـاری شـکنج بـر سـر اوسـت　　دسـت و پـای خـرد برابـر اوسـت

(سنایی، ۱۳۸۳: ۸۳)

تعداد حکایات این نقش در حدیقه هشت مورد از صد و بیست و سه حکایت است که پیش از نقش قبلی در جایگاه سوم بسامد قرار می‌گیرد.

۵. تطبیق میان دیدگاه سنایی و دیدگاه راندال

کارکردهای حکایت در حدیقهٔ سنایی شامل دو بعد هستی‌شناختی و اجتماعی است. حکایات هستی‌شناسانه در سه دستهٔ خداشناسانه و جهان‌شناسانه و انسان‌شناسانه قرار می‌گیرند. ازطرفی در انطباق با نظریهٔ راندال مشخص می‌شود حکایاتی که در حدیقه جنبهٔ خداشناسانه دارند، با بعد بیان‌ناپذیری تجربه‌های انسانی؛ حکایاتی که جنبهٔ جهان‌شناسانه دارند، با بعد ایضاح نظام شکوهمند الهی؛ و حکایاتی که جنبهٔ انسان‌شناسانه دارند، با بعد برانگیختن حس عمل و تقویت تعهّد عملی نظریهٔ راندال هماهنگ‌اند. همچنین حکایاتی که کارکرد اجتماعی دارند با بعد برانگیختن حس تعاون و تقویت انسجام اجتماعی نظریهٔ راندال قابل تطبیق‌اند.

جدول۳. تطبیق کارکردهای حکایت در حدیقه بر اساس نظریهٔ راندال

چهار نقش زبان دین در نظریهٔ راندال	بسامد	درصد فراوانی
برانگیختن حسّ عمل و تقویت تعهّد عملی	۸۹	٪۷۲/۳
برانگیختن حسّ تعاون و تقویت انسجام اجتماعی	۲۰	٪۱۶/۲۶
بیان ناپذیری صفات خداوند	۶	٪۴/۸
ایضاح نظام شکوهمند	۸	٪ ۸
تعداد	۱۲۳	٪ ۱۰۰

٦. نتیجه‌گیری

عنوان حکایت در حدیقهٔ سنایی با نام‌های حکایت، تمثیل، مثل، قصه، داستان باستان و گاه با ذکر دو نوع در کنار هم بیان می‌شود، مانند حکایت و التمثل. سنایی برای حکایت کارکردهای هستی‌شناسانه در سه شاخهٔ خداشناسانه، جهان‌شناسانه و انسان‌شناسانه و کارکرد اجتماعی را مورد توجّه قرارداده است. در جدول ۴ این کارکردها با نظریهٔ زبان دین راندال تطبیق داده شده است.

جدول٤. تطبیق کارکردهای حکایت در *حدیقه* با نظریهٔ راندال.

چهار کارکرد معرفتی زبان عرفان در حدیقهٔ سنایی	چهار نقش زان دین در نظریهٔ راندال	بسامد و فراوانی
خداشناسانه	بیان‌ناپذیری صفات خداوند	٪۴/۸ (۶)
جهان شناسانه	ایضاح نظام شکوهمند	٪۶/۵ (۸)
انسان‌شناسانه	برانگیختن حسّ عمل و تقویت تعهّد عملی	٪۷۲/۳ (۸۹)
اجتماعی	برانگیختن حسّ تعاون و تقویت انسجام اجتماعی	٪۱۶/۲۶ (۲۰)
تعداد		٪ ۱۰۰ (۱۲۳)

سه نقش از نقش‌های چهارگانهٔ زبان دین در نظریهٔ راندال، یعنی *بیان‌ناپذیری* تجربه‌های انسانی، ایضاح نظام شکوهمند الهی و برانگیختن حس عمل و تقویت تعهّد عملی را به‌ترتیب می‌توان با حکایاتی که محتوای خداشناسانه، جهان‌شناسانه و انسان‌شناسانه دارند، تطبیق داد. یعنی درحقیقت این سه نقش، حکایات هستی‌شناسانه را پوشش می‌دهند. همچنین نقش برانگیختن حس تعاون و تقویت انسجام اجتماعی در نظریهٔ راندال با کارکرد اجتماعی حکایت در حدیقه قابل تطبیق است.

براساس نقش‌های چهارگانه‌ای که راندال برای زبان دین متصور است، بیشترین داستان‌های حدیقه در نقش برانگیختن حسّ عمل و تقویت تعهّد عملی (انسان‌شناسانه) و بعد از آن نیز در نقش برانگیختن حسّ تعاون و تقویت انسجام اجتماعی (اجتماعی) قرارمی‌گیرند. همچنین دو مورد دیگر نظریهٔ راندال یعنی بیان‌ناپذیری صفات خداوند (خداشناسانه) و ایضاح نظام شکوهمند الهی (جهان‌شناسانه) با درصد بسیار کمی و تنها شامل چند حکایت است. این موضوع حاکی از تناسب کارکردهای حکایت در حدیقهٔ سنایی با عرفان مکتب خراسان است که به انسان و جامعه توجه دارد.

منابع

انزلی، عطا (۱۳۸۳). «ساختارگرایی، سنت و عرفان، پژوهشی در زمینه‌مندی تجربهٔ عرفانی». گزیدهٔ مقالات استیون کتز. قم: آیت عشق.

انوری، حسن (۱۳۸۲). *فرهنگ بزرگ سخن* (جلد ۸). تهران: انتشارات سخن.
انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
پرین، لارنس (۱۳۸۷). *تأملی دیگر در باب داستان*. ترجمه محسن سلیمانی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات سوره مهر(وابسته به حوزه هنری).
پورنامداریان، تقی (۱۳۹۹). *در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی*. چاپ پنجم. تهران: نشرسخن.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). *دیدار با سیمرغ (شعر و عرفان و اندیشه های عطار)*. چاپ پنجم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.
تقوی، محمد (۱۳۸۵). *قصه پردازی سنایی، شوریده‌ای در غزنه (اندیشه‌ها و آثار حکیم سنایی)*. به کوشش علی اصغر محمدخانی و محمود فتوحی. تهران: انتشارات سخن.
حسن زاده، اسماعیل (۱۳۹۲). «سیاست در اندیشه سنایی». *سنایی‌پژوهی*. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی حکیم سنایی. به اهتمام مریم حسینی. چاپ دوم. تهران: خانه کتاب.
خاتمی، احمد و الهام باقری (۱۳۹۳). «طنز روایی و کاربرد عرفانی آن در *حدیقه*». *دو فصلنامهٔ علمی- پژوهشی ادب پارسی*. دورهٔ ۴. شمارهٔ پیاپی. ص ۵۹-۳۳.
رزمجو، حسین (۱۳۷۲). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. چاپ دوم. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
زمرّدی، حمیرا (۱۳۹۵). *نظریهٔ ناسازه‌ها در ساختار زبان عرفان (نقد ساختاری و پساساختاری شطح‌های عارفان)*. تهران: انتشارات زوّار.
سعیدی روشن، محمدباقر (۱۳۹۵). *تحلیل زبان قرآن و روش‌شناسی فهم آن*. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۱). *زبان قرآن و مسائل آن*. چاپ دوم. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۳). *حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه*. تصحیح مدرس رضوی. چاپ ششم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *تازیانه‌های سلوک (نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی)*. چاپ دوم. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
علی‌زمانی، امیرعباس (۱۳۸۶). *سخن گفتن از خدا*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
فولادی، علیرضا (۱۳۸۹). *زبان عرفان*. تهران: سخن.

فرخ‌نیا، مهین‌دخت (۱۳۸۹). «ساختار داستانی حکایت‌ها در *حدیقهٔ* سنایی». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی کاوشنامه*. یزد: دانشگاه یزد. شماره ۲۱. ص ۶۰-۳۹.

قانونی، حمیدرضا (۱۳۹۲). «نگرش سنایی به داستان در *حدیقه* و دیوان». *دوفصلنامه مطالعات داستانی*. شمارهٔ ۴. ص ۱۰۵-۸۹.

مؤذنی، علی‌محمد و منیر خلیلیان (۱۳۹۵). «نظام داستان‌پردازی در حکایات حدیقهٔ سنایی». *فصل نامهٔ تخصصی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*. شمارهٔ ۳۰. ص ۲۲۹-۱۹۹.

میرزایی خلیل‌آبادی، بتول و دیگران (۱۳۹۰). «الگوی ساختاری- ارتباطی حکایت‌های *حدیقه*». *متن‌شناسی ادب فارسی*. دورهٔ ۴۷. شمارهٔ ۹. ص ۷۴ – ۵۵.

هیک، جان (۱۳۷۶). *فلسفهٔ دین*. ترجمهٔ بهزاد سالکی. تهران: انتشارات بین المللی الهدی.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۵). «از شرع و شاعری». *نشر دانش*. شمارهٔ ۳٤. ص ۶۱-۵۸.

Tillich, P. (1957). *Dynamics of Faith*. Newyork-University.

References

Ali zamani, A. (2007). *Speaking of God*. Tehran: Institute of Islamic Culture and Thought.

Anoushe, H. (1997). *Dictionary of Persian Literature*. Tehran: Printing and shing OrganizationPubli.

Anvari, H. (2003). *Farhang Bozorg Sokhan* (Volume 8). Tehran: Sokhan.

Anzali, A. (2004). Structuralism, Tradition and Mysticism (A study in the Field of Mystical Experience, Excerpts from Steven Katz's Articles). Qom: Ayat Eshgh.

Farrokhnia, M. (2010). "Storytelling Structure of Anecdotes in Sanai Hadigheh". *Kavshanameh Scientific Quarterly*. No. 21.

Fouladi, A. (2010). The Language of Mysticism. Tehran: Sokhan.

Hassanzadeh, E. (2013). "Politics in Sanai Thought". *Sanai Research (Proceedings of Hakim Sanai International Conference)*. prepared by M. Hosseini. 2th ed. Tehran: Khane-ye-ketab.

Hick, J. (1997). -Al .Translated by Behzad Saleki .*Philosophy of religion* Huda International Publications

khatami, A. (2014). "Narrative and Its Mystical Application in Hadith". *persian literature*. No 13.

Mirzaei Khalilabadi, B. and others (2011). "The Structural-Communicative Pattern of Hadiqa's Tales" .*Textology* of *Persian literature*. Vol 3. Issue1. pp 55-74.

Moazani, A M. and M. Khalilian (2017). "Story-Telling Process in the Anecdotes of Hadiqat-al-Haqiqa by Sanāʾi". *Scientific Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*. Vol 8. Issue 30. pp 199-229.

Perrine, L. (2008). *Story and Structure*. Translated by M. Soleymani. 7th ed. Tehran: Surah Mehr Publications.

Pournamdarian, T. (2021). *Dar Saye-e Aftab: Persian poetry and s poetry'deconstruction in Rumi*. 5ed th. Tehran: Sokhan.

——————— (2011). *Didar Ba Simorq (s 'icism and Attarmyst ,Poetry thoughts)*. 5Institute of Humanities and Cultural Studies :Tehran .ed th.

Qanuni, H. (2013). "Sanai's Attitude to Fiction in Hadigheh and Divan". *Fiction Studies* .Tehran: Payame Noor University. No. 4.

Razmjoo, H. (1993). *Literary Types and Their Works in Persian Language*. Mashhad: Astan Quds Razavi Pubishing Institute.

Saedi Roshan, M. (2012). *The language of the Quran and Its Issues*. Qom: Hozeh and University Research Institute; Tehran: Study and Development Organization (Position).

——————— (2016). *Analysis of the language of the Qur'an and the methodology of understanding it*. Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Thought, Publishing Organization; Qom: Research Institute and University.

Sanai, A. (2004). *Hadiqat-Al-Haqiqah va Shariat-Al-Tariqah*. Edited by Modarres-eRazavi. 6ed th. ,Institute of Publishing and Printing :Tehran University of Tehran.

Shafi'i Kadkani, M. (1997). *Taziyane-ha-ye Solouk* (*Critique and analysis of some poems by Hakim Sanai)* 2th ed Agah Publishing Institute :Tehran

Taghavi, M. (2006). "Sanai Storytelling, a Crazy Person in Ghazni (Thoughts and Works of Hakim Sanai)". prepared by A. Mohammadkhani and M. Fotoohi. Tehran: Sokhan.

Tillich, P. (1957). *Dynamics of Faith*. Newyork-University.

Yahaghi, M. (1986). "from sharia and poetry". Nashr Danesh. No 34. pp 58-61.

Zomorrodi, H. (2016). *Theory of Paradoxes in Structure of Erfans languag*e. Tehran: zavvar.

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.63-87

Analysis of Anecdote Functions in Sanai's *Hadiqat* and Their Correspondence to Randall's Theory[1]

Maryam Jafarzadeh[2]
Alireza Fooladi[3]
Amir Hossein Madani[4]

Received: 2021/12/30
Accepted: 2022/03/06

Abstract
Sanai, the founder of Persian mystical poetry, is one of the poets who strived to introduce the language of mysticism practically and at times theoretically. So far, several theories have been proposed regarding mystical language. These theories, where they are based on the more general theories of language of the target religion, fall into two categories of formative theories and role-oriented theories. One of the role-oriented theories about the language of metaphysical experiences is John Herman Randall's theory. This philosopher considers religion, just like science and art, as a kind of human activity that contributes to human culture, and lists four roles for religious mysteries and myths. The present article, adopting a descriptive and analytical research method, renders a new analysis of anecdote functions in Sanai's *Hadiqat al-Haqiqah* and examines their correspondence to Randall's theory. The findings reveal that Sanai deploys anecdote for two purposes; first, to clarify ontological, theological, cosmological, and anthropological issues and to correct social problems, and second, among Randall's four roles, Sanai's *Hadiqat al-Haqiqah* anecdotes, in the first place, play the role of stimulating practical senses and strengthening practical commitments (Anthropological), and stimulating senses of cooperation and social cohesion (Social), in the second place. The next two roles, namely the transmission of unspeakable human experiences (Theological) and the explanation of the glorious divine system (Cosmological) have been considered less by this mystic poet. These roles place Sanai's mysticism under the banner of Khorasan School, which is better known as humanism and socialism.

Keywords: Language of mysticism, Anecdote, *Hadiqat al-Haqiqah*, Sanai, Randall.

---

1. DOI: 10.22051/JML.2022.38865.2293
2. PhD candidate of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran. jafarzadeh@grad.kashanu.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran (Corresponding Author). fouladi@kashanu.ac.ir
4. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Kashan, Kashan, Iran.m.madani@kashanu.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۱۲۶-۸۹

رساله‌ای نویافته از نجم‌الدین رازی[۱]

مریم حسینی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

چکیده

مقالهٔ حاضر به معرفی رساله‌ای نویافته از نجم‌الدین رازی (۵۷۳ – ۶۵۴ ه.ق) می‌پردازد که در پایان قرن ششم، پیش از حملهٔ مغول و در هنگام حیات مجدالدین بغدادی (شهادت: ۶۰۷ یا ۶۱۶ ه.ق) نوشته شده است. در این پژوهش ضمن تصحیح و شرح این رساله تلاش می‌شود تا با جستجو در همانندی‌های میان این اثر با دیگر آثار نجم‌الدین، به‌ویژه *مرصادالعباد*، تعلق و انتساب آن به نجم‌الدین ثابت شود. به سبب استفاده از لغات و ترکیبات و عبارات همانند، احادیث یکسان، ابیات و اشعاری که نجم‌الدین در آثار خود از آنها سود برده است و همچنین طرح موضوعات مشابه می‌توان این رساله را از نجم رازی دانست. روش پژوهش با توجه به اهداف آن در مقدمه تحلیلی سبک‌شناسانه و در بخش تصحیح به روش نسخه‌اساس است. این تصحیح براساس نسخهٔ شمارهٔ «۲۹۹۶ف» موجود در کتابخانهٔ ملی ایران انجام شده است. نتایج پژوهش روشن می‌کند که رسالهٔ کوتاه نویافته احتمالاً از نجم رازی است که طرح اولیهٔ بخش اصلی کتاب *مرصادالعباد* را دربردارد و در ایامی نوشته شده که دست ارادت به پیر و شیخ خود مجدالدین بغدادی داده بوده است.

واژه‌های کلیدی: نجم‌الدین رازی، رسالهٔ نویافته، تصحیح نسخه، مجدالدین بغدادی، *مرصادالعباد*.

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2022.39630.2310

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
drhoseini@alzahra.ac.ir

۱- مقدمه

پژوهشگر علاقه‌مند به تصحیح متون آن‌گاه که با تاریخ کتابت دستنویسی کهن روبه‌رو می‌شود و دستخط کاتبی را در ترقیمهٔ آن نسخه می‌بیند که ضمن تحریر نام خود، روز و ماه و سال تحریر و کتابت آن رساله را قید کرده است و از خوانندهٔ اثر درخواست کرده تا با یادی از او فاتحه‌ای درکارش کنند، از همراهی با کاتبی که قرن‌ها پیش از او می‌زیسته و به کتابت کتابی یا رساله‌ای اقدام کرده است، لذتی وافر می‌یابد. محقق در میان خطوط کهن آن دستنویس ضمن دنبال کردن صورت اصیل متنی که درپی آن بوده است، با آن نویسنده و آن کاتب در هیجان و شور و شوق نگارش و کتابت شریک می‌شود، گویی از دریچهٔ آن متن و اوراق آن سهمی از دالان تاریک زمان را روشن می‌یابد. متون کهن واسطی هستند میان ما و مردمانی که صدها سال پیش از ما جهان را تجربه کرده و زیسته‌اند و چه خوش‌اقبالی است اگر در میان این جُنگ‌ها و مجموعه‌ها رساله‌ای تازه از یکی از این نام‌آشنایان فرهنگ و ادب بیابیم. و خوشا و حبذا حظی که نصیب محقق فارسی‌زبانی شود که می‌بیند زبان متنی که هشتصدسال پیش از او نگاشته شده، به زبان امروز او از هرجهت نزدیک است و وی میراث‌دار زبانی است که فرهنگی غنی از ادب و حکمت و فلسفه و عرفان را دربردارد، زبانی که در ری و خوارزم و ملطیه و قیصریه جاری بوده است.

رسالهٔ نویافته‌ای که در این مقاله ارائه می‌شود، یکی از رساله‌های کوتاه نجم‌الدین رازی معروف به دایه است. هرچند صفحات ابتدایی دستنویس از بین رفته، اما تمامی قرائن سبک‌شناسی نشان می‌دهد که این اثر یکی از آثار نجم رازی است که در سال‌های پیش از حملهٔ مغول نوشته شده است. تمامی آثاری که ما امروز از نجم‌الدین در دست داریم مربوط به سال‌های پس از هجوم مغول و تاتار و مهاجرت نجم‌الدین به آسیای صغیر و پس از آن بغداد و عراق است.

در این بخش ابتدا مقدمه‌ای دربارهٔ نجم رازی و آثار وی می‌آید. با توجه به اینکه برای اثبات انتساب این رساله به نجم رازی می‌بایست ویژگی‌های سبکی آن با دیگر آثار وی مقایسه شود، آوردن این بخش ضروری می‌نمود. پس از آن مروری کوتاه بر مطالب مندرج در این رسالهٔ نویافته می‌آید و سپس دلایل صحت انتساب این رساله به نجم‌الدین رازی ذکر می‌شود. در پایان این مقدمه ویژگی‌های رسم‌الخطی دستنویس و روش تصحیح

آن توضیح داده می‌شود. متن تصحیح‌شدهٔ رساله نیز در ادامهٔ مقاله جای گرفته است.

۲- دربارهٔ نجم رازی

نجم‌الدین ابوبکر عبدالله بن شاهاور معروف به نجم رازی (۵۷۳ – ۶۵۴ ق) از چیره‌دست‌ترین سخنوران عارف قرن هفتم هجری از مردم شهر ری بود که بلیات و حوادث زمانه که بیشتر در پی حملهٔ مغول و تتار پیش آمده و زندگی مردمان را تیره و تار ساخته بود، او را به ترک سرزمین مألوف و مهاجرت به آسیای صغیر واداشت. وی پس از چند سال زندگی در آن ناحیه به بغداد رفت و در آنجا درگذشت و در گورستان شونیزیه در کنار بزرگان عارفی چون جنید بغدادی و سری سقطی به خاک سپرده شد (جامی، ۱۳۷۰: ۴۳۷).

سال‌شمار زندگی نجم رازی

- ۵۷۳ ق: تولد در شهر ری
- ۵۸۹ ق: سفر به خوارزم و دیدار با نجم‌الدین کبری و مجدالدین بغدادی
- ۶۱۸ ق: گریز از حملهٔ مغول، از همدان به دیار روم و تحریر نخست *مرصادالعباد*
- ۶۲۰ ق: تحریر دوم *مرصادالعباد* به نام علاءالدین کیقباد سلجوقی
- ۶۲۱ ق: سفر به ارزنجان و تقدیم کتاب *مرموزات اسدی در مزمورات داوودی* به نام داوود امیر ارزنجان.
- اقامت در بغداد و تألیف *تفسیر التأویلات النجمیه* یا *بحرالحقایق والمعانی فی تفسیر السبع المثانی* به عربی
- ۶۵۲-۳ ق: تألیف *منارات السائرین* به عربی در بغداد
- ۶۵۶ ق: درگذشت در بغداد.

تاکنون آثار متعددی از نجم رازی شناخته و منتشر شده است. *مرصادالعباد* مهم‌ترین اثر وی به زبان فارسی و *منارات السائرین* رساله‌ای به عربی با همان موضوع کتاب *مرصادالعباد* است. نجم رازی در *مرصادالعباد* تلاش می‌کند تا مرتبه و شأن انسان را به او یادآور شود و او را برای رهایی از تعلقات دنیوی آماده کند. وی در باب‌های نخستین کتاب ضمن بیان مبدأ موجودات از بدایت خلقت انسان سخن می‌راند و در باب دیگر، روش پرورش روح

انسانی را براساس قانون و سلوک عرفان تشریح، و مسیر وی را تا رسیدن به حضرت الهی توصیف می‌کند. در باب پایانی کتاب هم به روش سلوک ملوک، وزرا، علما، رؤسا و بازرگانان می‌پردازد و ضمن پند و نصیحت ایشان را به انجام اعمال مطابق فرمان حق تعالی ترغیب می‌کند که دادگری و کمک به مظلومان مهم‌ترین نقطه‌نظر وی در این میان است.

رسالهٔ عقل و عشق که با عنوان دیگر *معیارالصدق فی مصداق العشق* شناخته می‌شود و در پاسخ به پرسش‌های دوستی در تقریر شرح کمال عشق و کمال عقل نوشته شده، دیگر رسالهٔ نجم رازی است که به تقابل عقل و عشق در میدان شناخت حقیقت می‌پردازد. رسالهٔ دیگر وی *مرموزات اسدی در مزمورات داودی* است که در ده مرموز تألیف شده و در آغاز هر مرموز، عبارتی از زبور داود و خطاب به داود نقل شده و در دنبال آن از قرآن کریم و احادیث رسول(ص) در همان زمینه آیات و روایاتی نقل شده است. بخش اعظم این کتاب در نصیحت ملوک و پادشاهان است و بخش‌هایی از آن را از کتاب *نصیحةالملوک* منسوب به غزالی برگرفته است. دیگر اثر نجم رازی رسالهٔ *مناارات السائرین و مقامات الطائرین* است که ظاهراً آن را یکی دوسال پیش از مرگ نوشته و خود وی در ابتدای کتاب تصریح کرده است که در این موضوع پیش از این کتاب *مرصادالعباد* را تألیف کرده و حال برای خوانندگان عرب‌زبان *مناارات السائرین* را تألیف می‌کند (نجم رازی،۱۹۹۳: ۲۸ – ۲۹ و همچنین رک: نجم رازی، ۱۳۹۳: ۲۷- ۲۸). به هرحال با وجود شباهت‌هایی در برخی بخش‌ها، این اثر تألیفی متفاوت با ساختاری متمایز از کتاب *مرصادالعباد* است. *تفسیر بحرالحقائق والمعانی فی تفسیرالسبع المثانی* مشهور به *التأویلات النجمیه* به زبان عربی هم از وی است و مصحح کتاب در مقدمه در باب صحت انتساب این اثر به نجم الدین به تفصیل سخن گفته است (رک: نجم رازی،۱۳۹۲: ۳۰ – ۸۷).

دو رسالهٔ کوتاه دیگر نیز به نجم‌الدین نسبت داده شده است. یکی *رسالهٔ العاشق الی المعشوق فی شرح قول من قال الصوفی غیر مخلوق* که به زبان عربی نوشته شده اما سبک و سیاق نوشتار و مطالب مطروحه در آن نشان می‌دهد که از نجم رازی است. و دیگر *رسالهٔ الطیور* که فقط یک نسخه از آن شناخته شده و براساس ویژگی‌های سبک‌شناسانه حدس زده می‌شود که احتمالاً از نجم الدین نباشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۸۱).

رسالهٔ کوتاهی که در اینجا معرفی می‌شود، یکی از نوشته‌های نجم رازی در مدت

اقامت در خوارزم و یا دیگر شهرهای خراسان است. زمانی‌که مجدالدین بغدادی (م. ۶۰۷ یا ۶۱۶ ق)، پیرِ نجم رازی و شاگرد نجم‌الدین کبری (م. ۶۱۸ ه.ق) هنوز در قید حیات بوده و صیت و شهرت وی در میان عارفان چنان گسترده بوده است که عارفان از اقصا نقاط خراسان برای کسب ارادت نزد وی می‌آمده‌اند. مطالبی که نجم‌الدین در این رساله می‌آورد، همان موضوعاتی است که بعدها با شرح و تفصیل تمام در کتاب *مرصادالعباد* به آن پرداخته است؛ یعنی در بیان سلوک راه دین و وصول به عالم یقین و تربیت نفس انسانی. نجم رازی در طول این رساله و در فصل‌هایی از کتاب *مرصادالعباد* می‌کوشد تا برادران دینی را متوجه جایگاه و مرتبهٔ بلند انسانی کند و ایشان را مهیای عروج از ظلمت‌آشیان زمین به خُلد برین نماید. نجم‌الدین برای بیان این طریق بر اطاعت از پیرِ کاردیده تأکید می‌کند و بنای طریقت را همچنان که دیگر عارفان بر «ذکر» نهاده‌اند، «ذکر» می‌داند که مرید و رهرو باید از شیخ به تلقین بگیرد.

۳- مروری بر مطالب مندرج در رسالهٔ نویافته

نجم‌الدین آدمی را محل کرامت و منبع سعادت می‌داند که صدو بیست و اند هزار رسول و نبی و کتاب‌های ایشان برای هدایت وی آماده شده بودند. وی از چگونگی شکل‌گیری نوزاد انسانی تا دوران بلوغ و رشد او سخن می‌راند. انسان اهل نسیان است و آن قرار را که با خداوند خود در روز آغازین نهاده بود، از یاد برده است. اما گاه‌گاهی نفحه‌ای از نفحات الهی بر وی می‌وزد و او را به یاد آن آشنای دیرین می‌اندازد و از خواب طولانی بیدار می‌کند. بیداری وی مصادف است با شناخت آن پیلهٔ تنیده به دور خود و اندوه گرفتاری از اقامت در زندان‌سرای دنیا. پس با خلیدن آن پیله و بیرون آمدن از آن به مقام پروانگی و پرواز دست می‌یابد و با یاری و همت پروردگار مرغی می‌شود با شاهپری عظیم که به ذروهٔ اعلی علیین چشم دوخته است.

نجم‌الدین پس از تقریر این موضوع که رهایی از ظلمت‌آشیان دنیا به هدایت انبیا حاصل می‌شود، تصریح می‌کند که چون پیامبر ما خاتم انبیا آمد، در هر عصری پس از وی متابعان وی با خلعت ولایت زمام هدایت مردمان را بر عهده می‌گیرند و شیخ مجدالدین بغدادی پیر و شیخ وی در چنین مقام و مرتبه‌ای قرار دارد. طبیب حاذقی که درمان جسم و

جان کرده، و جاذبهٔ معرفتش عارفان را از اکناف و اطراف جهان به سوی وی کشانده است.

در این رساله نجم‌الدین بر مقام والای مجدالدین بغدادی تأکید می‌کند که ملوک و سلاطین سر بر درگاه وی آورده‌اند و اینکه در هریک از شهرهای خراسان نماینده‌ای از وی به دعوت خلق مشغول است. و برخی دیگر امید دارند تا به شرف این مقام دست یابند (در اینجا به نوعی از آرزوی پنهان خود پرده برمی‌دارد).

از اشارتی که نجم‌الدین به مرتبهٔ مجدالدین می‌کند، برمی‌آید که وی با تربیت مریدان و گسیل کردن ایشان به شهرهای مختلف دارای قدرتی معنوی و روحانی بوده که احتمالا گردن‌کشان روزگار را از وی بیمی به دل افتاده است و شاید یکی از دلایل کشته شدن وی، شهادتش، همین قدرت روحانی بوده باشد که به بهانه‌های دیگر صورت انجام پذیرفته است.

بعد از تحریر این مطلب که هرکس نیاز به پیر و شیخی دارد، دوباره نجم‌الدین بر سر سخن پیشین بازمی‌گردد و غرض خود از نگارش این رساله را بیان می‌کند تا آن عزیز (مخاطب رساله یا نامه) بداند که می‌بایست خودیِ خود را مشاهده کند و بداند که شایستگی خلافت حق را دارد اما افسوس که حقیقتِ خودی خود را گم کرده است. تمثیل یعقوب گم‌کرده‌فرزند به یاری می‌آید و انسانی که خویشتن خویش را از یاد برده است، چون یعقوبی می‌داند که درد یوسف جان را دارد. پس جستن یوسف بر یعقوب فرض است و رهایی یوسف از چاه بر عهدهٔ وی است. محل خلاصی و رهایی جان نیز در همین عالم طبیعت است که سالک باید ابتدا به تربیت پنج حس ظاهر دست زند که آن از ذکر برمی‌آید. پس از آنکه عارف ذکر را از صاحب‌ولایتی به تلقین ستاند، ذکر از زبان به دل وی راه یابد و دل از غوغای شیاطین پاک شود، نوری در دل وی پدید آید و دل بر نفس غالب شود و نفس را مقهور خود گرداند و نفس ذوق دل یابد.

آن‌گاه که سلطنت ذکر بر جان سالک بیفتد و جملهٔ اعضا و جوارح وی به ذکر ذاکر گردند، منقاد شریعت می‌شود و روح بر عرشِ دل مستوی می‌شود. در این مرتبه است که روح ندای أنَاَ رَبُّکُمْ الأعْلی سرمی‌دهد. در این مقام که مقام توحید است و فنا در این مرحله روی می‌دهد، صدای «اناالحق» حلاج، «سبحانی» بایزید، و «و لیس فی جبتی سوی الله»

ابوسعید شنیده می‌شود. نجم‌الدین ضمن ذکر شطح هر یک از عارفان از مقام و مرتبهٔ وی یاد می‌کند و از ذکر حلاج به بایزید و از بایزید به ابوسعید می‌رسد که سخن وی را توحیدی می‌داند. و نهایت مقام را که سالک به یاری ذکر به آن می‌رسد چنین تعریف می‌کند:

> چون ذکر به مقراض «لا» سرِ شمع هستی برداشت لباس عدل از سر برکشد روی [به] بی‌نهایتی نهد، سرّ الله نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ [نور/۳۵] آشکارا گردد، پرتو آن نور أَذْكُرْكُمْ [بقره/۱۵۲] آید استهتار[1] اینجا پیدا شود... دل چون خالی گشت آینهٔ نظر آید و مهبّ نفحات الطاف شود و مشرقهٔ آفتاب جلال گردد. ذاکر مذکور شود، طالب مطلوب، عاشق معشوق (بند ۱۷ این رساله).

نجم‌الدین در توصیف این مبادی و مسیر این طریق و نهایت آن مرتبهٔ عالی از زبانی شاعرانه مدد می‌گیرد و سخن خویش را همه جا به آیات و احادیث و اشعار مزین و مستدل می‌کند تا حجتی برای مخاطبان این سخن باشد. نثر نجم رازی نثری روان و در عین حال زیبا و مسجع است که خاطر هر خواننده‌ای را که با زیبایی‌های سبک خراسانی آشناست، به خود جلب می‌کند.

٤- دربارهٔ نسخهٔ دستنویس رسالهٔ نویافته

در کتابخانهٔ ملی ایران دستنویسی به شمارهٔ ۲۹۹۶ ف موجود است[2] که دربردارندهٔ رساله‌های گوناگونی از مشایخ صوفیه است. این دستنویس ۱۱۰ برگهٔ ۱۴ سطری کامل دارد و به خط نسخ در اوایل قرن هشتم کتابت شده است. عناوین و مطالب مهم با مرکب قرمز نشاندار شده‌اند. در پایان برخی رساله‌ها ترقیمه‌هایی به چشم می‌خورد و از آنجا معلوم می‌شود که این رساله‌ها در حدود سال‌های ۷۰۶ تا ۷۱۰ ق کتابت شده‌اند. ابتدای این مجموعه افتادگی دارد و از برگ ۲ تا ۱۴ آن شامل رساله‌ای است که فهرست‌نویس کتابخانهٔ ملی آن را از مجدالدین بغدادی دانسته زیرا رساله‌ای که پس از آن کتابت شده، از وی است[1]. از برگ ۱۴ تا ۱۷ این مجموعه نامه‌ای است از مجدالدین بغدادی به تاج‌الدین

---

۱. نگارندهٔ این مقاله مجموعه آثار مجدالدین بغدادی را که شامل نامه‌ها، اجازه‌نامه‌ها و رساله‌های وی است، فراهم کرده که به‌زودی منتشر می‌شود. رسالهٔ نجم دایه هم در میانهٔ همین جستجوها کشف شد.

اشنوی/ اشنهی (نیمهٔ دوم قرن ۶ و اوایل قرن۷) و فهرست‌نویس هم گمان کرده که لابد این رسالهٔ اول هم نامه‌ای از وی باشد.

از برگ ۱۸ تا ۲۵ این مجموعه *مونس العشاق* شیخ شهاب الدین سهروردی (م. ۵۸۷ ه.ق) است که تاریخ کتابت آن ۷۰۶ ق. است. از برگ ۲۶ تا برگ ۳۲ رساله‌ایست در محبت و حجاب‌های محبت به عربی، از برگ ۳۳ تا ۴۵ *تفسیر سوره فاتحه* به عربی، از ۴۵ تا۵۱ دو رساله از فخرالدین عراقی که در برگ ۵۱ تاریخ استنساخ این دو رساله ۷۱۰ ق. و کاتب آن علی بن محمد بن شرفشاه معرفی شده است. از برگ ۵۲ تا ۵۷ *تفسیر سورهٔ «قل هو الله احد» و «قل اعوذ برب الفلق» و «قل اعوذ برب الناس»* به عربی، از برگ ۵۷ تا ۶۱ *رساله اعتقاد* بوعلی سینا در معارف الهی و از برگ ۶۴ تا ۹۳ کتابی در عرفان به عربی که نام آن باید *کنز المراد* باشد و برحسب سطر آخر کتاب برگ ۹۳ این نسخه از تحریرات یوسف بن سعدالله و در ۷۰۶ ق. کتابت شده است. از برگ ۹۴ کتاب دواء و شفاء ابراهیم بن ابی المکارم طاوس به زبان فارسی است. این کتاب را نیز یوسف بن سعدالله در ۷۰۶ ق. تحریر کرده است. از برگ ۱۰۷ تا ظهر برگ ۱۱۰ رساله‌ایست که شخصی از «نگارنده» معنی مسلمانی را خواسته و او این رساله را در جواب او نگاشته است[۳].

۵- دلایل انتساب رساله به نجم‌الدین دایه

متأسفانه اوراق نخست این رساله از بین رفته است و نشانی از نویسندهٔ آن موجود نیست. در پایان این رساله جمله‌ای آمده که فهرست‌نویسان بنا بر آن جمله گمان کرده‌اند که این متن یکی از رساله‌ها یا نامه‌های مجدالدین بغدادی است. درحالی‌که آن عبارت‌ها در مورد رسالهٔ بعدی این مجموعه است.

هنگامی که نگارنده در جستجوی رساله‌ها و نامه‌های شیخ مجدالدین بغدادی این دستنویس را مطالعه می‌کرد، دریافت که سبک نثر این متن متفاوت با سبک نوشتاری مجدالدین است و درضمن، در میان این رساله از مجدالدین بغدادی با عنوان شیخنا یاد می‌شود که نشان می‌دهد نگارندهٔ آن یکی از مریدان مجدالدین و احتمالاً نجم‌الدین رازی باشد که بارها در میان کتاب‌های خود نام پیر و مقتدای خود مجدالدین بغدادی را با القابی شبیه همین القاب که در این رساله آمده، توصیف کرده است. ظن نگارنده با مطالعهٔ بیشتر

رساله به یقین تبدیل شد. نثر شیوای این متن کاملاً سبک *مرصادالعباد* را به یاد می‌آورد به خصوص که موضوع مطروحه در آن هم با اندک تفاوت‌هایی در *مرصادالعباد* تکرار شده است. اما با توجه به اینکه در هنگام نگارش این رساله مجدالدین زنده بوده و نجم رازی در این رساله برای سلامتی وی دعای خیر کرده است،[۴] می‌توان نتیجه گرفت که این متن در سال‌های اقامت نجم‌الدین در خراسان و پیش از شهادت مجدالدین در سال‌های پایانی قرن ششم هجری نوشته شده باشد. بنابر روایت تذکره‌نویسان مجدالدین بغدادی در حدود سال‌های ۶۰۷ تا ۶۱۷ به فرمان خوارزمشاه در جیحون غرق شده است (جامی، ۱۳۷۰: ۴۲۹). بنابراین این رساله باید در دههٔ آخر قرن ششم، آن زمان که نجم‌الدین برای تحصیل علم و معرفت راهی خراسان و خوارزم شده بود، تحریر یافته باشد، هنگامی که نجم‌الدین کبری تربیت وی را به مجدالدین بغدادی سپرده بود (همانجا). مجدالدین در آن زمان بر خانقاه‌های متعددی در ماوراءالنهر و خراسان ریاست می‌کرد و نمایندگانی را برای ادارهٔ آن اماکن به شهرهای مختلف می‌فرستاد. اجازت نامه‌هایی از مجدالدین بازمانده که بیانگر این حقیقت است که شیخ با گسیل کردن مشایخی که دست ارادت به او داده بودند، به خانقاه‌های خراسان همچون خانقاه مرو که در یکی از اجازت‌نامه‌ها آن را کعبهٔ خراسان می‌نامد[۵] قدرت روحانی بی‌چونی را کسب کرده بود.

ابتدای این رساله یا نامه که شامل یک برگه و یا یک صفحه است از بین رفته و برخی صفحات این مجموعه را موریانه ازبین برده است. اما خوشبختانه رسالهٔ نجم‌الدین جز صفحهٔ نخست افتادگی دیگری ندارد و بقیهٔ متن که به خط خوش نسخ کتابت شده، قابل استفاده است. دلایل بسیاری برای انتساب این رساله به نجم الدین وجود دارد. همانندی‌های بسیاری میان این متن و *مرصادالعباد* و *مرموزات اسدی در مزمورات داودی* و *رسالهٔ عقل و عشق* وجود دارد. انواع این همسانی‌ها را می‌توان در استفاده از کلمات، عبارت‌ها و ترکیب‌های یکسان، استفاده از آیات، احادیث و ابیات فارسی و عربی یکسان، و مشابهت موضوعی و معنایی در این آثار برشمرد. در زیر به برخی از آنها اشاره می‌شود.

الف) همانندی در آوردن کلمات و عبارات و ترکیب‌ها

برای نمونه:

استفاده از ترکیب «قلندروشان» در بند ۱ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۱.
استفاده از عبارتِ «صدو بیست واند هزار نقطهٔ نبوت» در بند ۱ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۱.
استفاده از ترکیب «ظلمت‌آشیان» در بند ۴ و ۹ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۵۴.
استفاده از کلمهٔ عربی «اراءت» در بند ۱۸ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۳۲ و ۵۳۵؛ *رسالهٔ عشق و عقل*، ص ۳۷. جالب اینکه در همهٔ رساله‌ها پس از استفاده از این لفظ آیهٔ سَنُریهِمْ... [فصلت/ ۵۳] را آورده است.
ترکیب «یعقوب‌وار» در بند ۸ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۲۲۲.
استفاده ازواژهٔ «تدکدک» در بند ۱۴ این رساله و *مرصادالعباد*، صص ۱۵۹ و ۱۶۰.
استفاده از عبارت «سلطنت ذکر» در بند ۱۷ این رساله و «سلطان ذکر» در *مرموزات اسدی*، ص ۶۸ و *مرصادالعباد در* صفحات متعدد. و همین عبارت در *فوائح الجمال* در صص ۱۱۶ و ۱۱۷ آمده است.

ب) همانندی در برگزیدن آیات

با توجه به اینکه بخشی از این رساله و همچنین کتاب *مرصادالعباد* به مبحث آفرینش انسان و همچنین ذکر نزد صوفیه اختصاص دارد، بنابراین آیات و احادیث مربوط به این موضوع‌ها در هر دو رساله همانند هستند که به دلیل تعددشان از نقل آنها پرهیز می‌شود و خوانندگان می‌توانند به بندهای رسالهٔ حاضر رجوع کنند. اما برای نمونه چند مورد ذکر می‌شود:
ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ [تین/۵] در بند ۵ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۳۸.
أَلَا بِذِكرِ اللهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ [رعد/۲۸] در بند ۱۱ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۳۸۰.
أَذْكُرْكُمْ [بقره/ ۱۵۲] در بند ۱۷ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۲۶۷ و ۲۶۹ و...
قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللهُ [آل‌عمران/۳۱] در بند ۱۷ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۱۵۳.

ج) همانندی در موضوع آفرینش و خلیفگی انسان و نیز بیان اهمیت ذکر

یکی از دغدغه‌های همیشگی نجم‌الدین موضوع آفرینش و خلیفگی انسان بوده است که

در آثارش از آن سخن گفته و نیز به اهمیت ذکر و نقش آن در تربیت نفس انسانی پرداخته است. وی در بخشی از رسالهٔ حاضر به شیوهٔ ذکرگویی و تعیین محل ذکـر و چگـونگی آن توجه کرده که شبیه همین مطلب را در *مرصادالعباد* ملاحظه می‌کنیم:

- «پس موضعی تاریک و خانه‌ای خالی بدست کند و تن و جامه پاک دارد و دائـم بر وضو باشد و مداومت نماید بر گفتن لا الـه الاّ الله، چنـدان در ذکـر زفـان بـرود که ذکر به دل پیوندد» (بند ۱۱ این رساله).
- «و بوقت ذکر گفتن اگر تواند غسل کند و الّا وضـویی تمـام کنـد، و جامـه پـاک پوشد بر سنّت، و خانه‌ای خالی و تاریک و نظیف راست کند، و اگر قدری بـوی خوش بسوزد اولاتر» (*مرصادالعباد*، *ص* ۲۷۲)

مقایسهٔ میان شطحیات حلاج و بایزید و ابوسعید هم در بندهای ۱۵ و ۱۶ این رساله مورد توجه نجم‌الدین بوده و هم در *مرصادالعباد*. با این تفاوت که به جای سخن حـلاج از شـطح جنید یاد می‌کند:

- «پس اگر به صفت موجودی متجلّی شود آن اقتضا کند که جنید می‌گفت رحمـة اللّه علیه «ما فی الوجود سوی اللّه»، و اگر به صفت واحدی متجلّی شود آن اقتـضا کند که ابو سعید رحمة اللّه علیه می‌گفت «ما فی الجبّة سوی اللّه»، و اگر به صفت قایم بنفسی متجلّی شود آن اقتضا کند که ابو یزید مـی‌گفـت «سـبحانی مـا اعظـم شأنی» (*مرصادالعباد*، ص ۳۲۱)

د) همانندی در درج ابیات فارسی

ابیاتی که نجم‌الدین در این متن به‌کار می‌برد، بیـشتر از خـود وی و گـاه از شـاعرانی چـون سنایی و خاقانی است. برخی از این ابیات در *مرصادالعباد* و یـا کتـاب *مرمـوزات اسـدی در مزمورات داودی* هم به‌کار رفته‌اند و چون در متن دیگری پیدا نشدند، احتمالاً سـرایندهٔ آن ابیات خود نجم‌الدین باشد. همچنین ابیاتی از *اسرارالتوحید* و *کشف الاسرار* میبـدی نیـز در این اثر موجودند که تقریباً همهٔ آنها در *مرصادالعباد* نیز بـه کـار رفتـه‌انـد. بیـت دوم ربـاعی عربی که در این متن آمده، در *منارات السایرین* نجم الدین نیز نقل شده است.

تکرار برخی ابیات مندرج در این رساله و دیگر آثار نجم‌الدین که در دیگر دیوان‌هـای شعری پیدا نشد، دلیلی بر انتساب قطعی این ابیات به خود وی است. نمونهٔ ابیات:

- ما مست ز بادهٔ الستیم هنوز — وز عهد الست باز مستیم هنوز
  در صومعه با سجاده و مصحف و وِرد — دُردی‌کش و رند و می‌پرستیم هنوز

دو بیت بالا در بند ۱ این رساله و در *مرصادالعباد* (ص ۳۸۰) نیز آمده است که احتمالاً از خود نجم‌الدین است چون در متن دیگری ضبط نشده است.

- زان مِی خوردم که یار من زان مِی خورد — او را رخ سرخ گشت و ما را رخ زرد

بیت بالا در بند ۱ این رساله و در *مرصادالعباد* (ص۳۹) نیز آمده است که احتمالاً از خود نجم الدین است چون در متن دیگری ضبط نشده است.

- استاد تو عشق است چو آنجا برسی — خود به زبان حال گوید چون کن او

بیت بالا در بند ۷ رسالهٔ حاضر ذکر شده و در *مرصادالعباد* (ص ۳۰) چنین آمده است:

سودای میان تهی ز سر بیرون کن — وز ناز بکاه و در نیاز افزون کن
استاد تو عشق است چو آنجا برسی — او خود به زبان حال گوید چون کن

- فرق است میان سوز کز جان خیزد — تا آنکه به ریسمانش بر خود بندی

بیت بالا در بند ۱۵ رسالهٔ حاضر آمده و در *مرصادالعباد* (ص۱۲۴) با بیتی دیگر ذکر شده است:

ای شمع به خیره چند بر خود خندی — تو سوز دل مرا کجا مانندی
فرق است میان سوز کز جان خیزد — تا آنچه به ریسمانش بر خود بندی

و همچنین در مرموزات اسدی (ص ۳۸) درج شده است.

- اگر بار خارست خود کشته‌ای — وگر پرنیان ست خود رشته‌ای

بیت بالا در بند ۱۵ رسالهٔ حاضر و کتاب *مرموزات اسدی در مرموزات داودی* (ص ۱۲۷) آمده است.

- این هفت سپهر درنوشتیم آخر — وز دوزخ و فردوس گذشتیم آخر
  هم شد فدی تویی تو مایی ما — وی دوست تو ما و ما تو گشتیم آخر

دو بیتی که در بالا آمد، در بند ۱۷ رسالهٔ حاضر درج شده و در *مرصادالعباد* (صص ۳۸۵ – ۳۸۶) هم آمده است.

ه) همانندی در انتخاب ابیات از دیگر شاعران

نجم رازی علاقهٔ فراوانی به اشعار سنایی داشته و در *مرصادالعباد* بیشترین ابیات از *حدیقه* و

یا قصاید سنایی نقل شده است. در این رساله نیز بیتی از سنایی که مطلع یکی از قصاید وی است به چشم می‌خورد:

دلا تا کی درین زندان فریب این و آن بینی یکی زین چاه ظلمانی برون شو تا جهان بینی
(سنایی،۱۳۶۴: ۷۰۴)

همچنین بیت زیر از *حدیقهٔ* سنایی (ص۳) که در بند ۱۸ رسالهٔ حاضر و *مرصادالعباد* (ص۳۸۱) موجود است:

مرغ کانجا پرید پر بنهد دیو کانجا رسید سر بنهد

و بیت زیر را که بیت آخر یکی از غزلیات خاقانی (۱۳۶۸: ۵۵۹) است، در بند ۱۸ رسالهٔ حاضر و در *مرصادالعباد* (ص ۶۳) هم آورده است:

قصه‌ای می‌نوشت خاقانی قلم اینجا رسید سر بشکست

و این بیت عربی که در برخی از آثار دیگر وی نیز مشاهده می‌شود:

فاذا ابصرتنی ابصرته و اذا ابصرته ابصرتنا[۶]

بیت بالا جز در بند ۱۷رسالهٔ حاضر، در *رسالهٔ العاشق الی المعشوق* نیز درج شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۷۲).

و) همانندی درآوردن احادیث

در زیر احادیث مشترک میان این رساله با *مرصادالعباد* می‌آید. نتیجهٔ مقایسه نشان می‌دهد که جز دو حدیث درج‌شده در بند ۶ و ۱۶ رسالهٔ حاضر، تمامی ۲۱ حدیث دیگر موجود در این رساله در *مرصادالعباد* هم نقل شده است. در زیرنشانی تمامی ۲۱ حدیث که در *مرصادالعباد* نیز آمده است، ذکر می‌شود:

إنّ اللهَ خَلَقَ الْخَلْقَ فی ظُلْمَةٍ ثُمَّ رَشَّ عَلَیْهِمْ مِنْ نُورِه[۷]: در بند ۱۱ این رساله؛ *مرصادالعباد*، ص ۳۳۴؛ *مرموزات*، ص ۲۰؛ *رسالهٔ عقل و عشق*، ص ۵۶.

انّ اَلَّذِی أَنْزَلَ اَلدَّاء أَنْزَلَ اَلدَّوَاءَ[۸]: در بند ۷ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۲۵۴.

انّ لِرَبِّکُمْ فی ایامِ دَهْرِکُمْ نَفَحاتٌ فَتَعَرَّضُوا لَها[۹]: در بند ۴ و ۱۳ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۱۲۹.

اَوَّلُ مَا خَلَقَ اللهُ نُورِی[۱۰]: در بند ۱۶ این رساله و *مرصادالعباد*، صص ۳۸ و ۱۳۳ و ۱۵۹.

جَذبَةٌ مِن جَذَباتِ الحَقِّ تُوازی عَمَلَ الثَقَلَین[۱۱]: در بند ۱۰ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۲۱۲ و ۲۲۵ و ۳۶۹ و ۵۱۱؛ *رسالهٔ عقل و عشق*، ص ۶۴.

سَافِرُوا تَصِحُّوا وَ تَغنَمُوا[۱۲]: در بند ۵ این رساله و *مرصادالعباد*، صص ۱۲۷ و ۵۹۸.

قالَ: سِیرُوا، سَبَقَ الْمُفَرِّدُونَ. قَالُوا: وَمَا الْمُفَرِّدُونَ یَا رَسُولَ اللهِ؟ قال: هُمُ الْمُسْتَهْتَرُونَ بِذِکرِاللهِ تَعالی[۱۳]: بند ۱۷ رساله و *مرصادالعباد*، ص ۲۷۱.

الشَّقِی مَنْ شَقِی فِی بَطْنِ اُمِّهِ[۱۴] : در بند ۱ این رساله و *مرصادالعباد*، صص۳۳۴ و ۶۴۱.

الطَّیِّبُ لَایَقبِلُ الاَّالطَّیِّب: در بند ۱۵ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۴۷۸.

عُلَماءُ اُمّتی کأنبیاءِ بَنی اِسرائیل[۱۵]: در بند ۵ این رساله و *مرصادالعباد*، صص ۱۵۹ و ۴۸۰ و ۴۸۳ و ۴۹۶.

فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا[۱۶]: در بند ۸ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۴۶۸ و ۶۶۰؛ *مرموزات*، ص ۹۷.

قَلْبُ اَلْمُؤْمِنِ بَیْنَ إِصْبَعَیْنِ مِنْ أَصَابِعِ اَلرَّحْمَنِ[۱۷]: در بند ۷ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۲۰۹.

کلُّ مَوْلُودٍ یُولَدُ عَلَی اَلْفِطْرَةِ وَ فأَبَوَاهُ یُهَوِّدَانِهِ وَ یُنَصِّرَانِهِ وَ یُمَجِّسَانِهِ[۱۸]. در بند ۴ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۱۴۱.

لاَ یَزَالُ العَبْدِ یَتَقَرَّبُ إِلَیَّ بِالنَّوَافِلِ مُخْلِصاً لِی حَتَّی أُحِبَّهُ فَإِذَا أَحْبَبْتُهُ کُنْتُ لَهُ سَمْعَاً وَ بَصَراً وَ لِساناً وَ یَداً فَبی یَسْمَعُ وَ بی یُبْصِرُ وَ بی یَنطِقُ وَ بی یَبْطِشُ.[۱۹]: در بند ۱۷ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۲۰۸ و ۳۲۱ و ۵۷۰؛ *مرموزات*، ص ۱۱۶؛ *رسالهٔ عقل و عشق*، ص ۶۶.

لَوْ دَنَوْتُ أَنْمُلَةً لَأَحتَرَقتُ[۲۰]: در بند ۱۸ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۱۲۰ و ۱۸۴ و ۳۷۸ و ۳۸۱؛ *رسالهٔ عشق و عقل*، ص ۶۴ و ۸۴ و ۹۳؛ *مرموزات*، ص ۵۵.

لَوْلاکَ لَمَا خَلَقْتُ الْأَفْلاکَ[۲۱]: در بند ۱۶ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۳۷.

مَن تَقَرَّبَ إِلَیَّ شِبرا تَقَرَّبتُ إِلَیهِ ذِراعاً[۲۲]: در بند ۱۰ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۲۱۲ و ۲۱۸ و ۳۰۳ و ۳۳۸؛ *مرموزات*، ص ۴۷؛ *رسالهٔ عقل و عشق*، ص ۶۱.

مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ[۲۳]: در بند ۷ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۳ و ۱۷۴ و ۱۸۵ و ۴۱۳ و ۵۳۵ ؛ *مرموزات*، ص ۲۰.

النّاسُ نِیامٌ[۲۴]: در بند۴ این رساله؛ *مرصادالعباد*، صص ۴۶۸ و ۶۶۰؛ *مرموزات*، ص ۹۷.

وُجُودُکَ ذَنبٌ لا یُقاسُ بِهِ ذَنبٌ[۲۵]: در بند ۱۶ این رساله و *مرصادالعباد*، ص ۳۲۶.

هؤُلاءِ فِی الجَنَّـةِ وَلاأُبـالی، وَهـؤلاءِ فِـی النَّـارِ وَلاأُبـالی أَعَاذَنَـا اللهُ وَإِیّـاکُم عَـن أَهـوالِ هـذِهِ الأَحوال.[۲۶]: در بند ۸ این رساله و *مرصادالعباد*، صص ۳۹۹ و ۶۴۹.

یَموُتُ المرءُ عَلی مَاعاشَ فیهِ وَ یُحشَرُ عَلی مَاماتَ عَلَیهِ[۲۷]: در بند ۱ این رساله؛ *مرصادالعباد*، ص ۲۸؛ *رسالهٔ عشق و عقل*، ص ۹۴.

مشترکات ویژگی‌های سبکی و نوشتاری این متن با *مرصادالعباد* فراوان است. جای جای این رساله را می‌توان با بخش‌هایی از *مرصاد العباد* مقایسه کرد. به نظر می‌رسد طرح اولیهٔ برخی از بخش‌های *مرصادالعباد* در همین رساله شکل گرفته است. در این رساله همانند کتاب *مرصاد العباد* و *مرموزات اسدی* ویژگی‌های سبکی تصوف خراسانی به چشم می‌خورد. شفیعی کدکنی که تصوف و عرفان اسلامی را به دو نوع تصوف خراسانی و تصوف ابن عربی و اتباع او تقسیم می‌کند (۱۳۸۴: ۴۷۹) و معتقد است که نجم رازی با اینکه یک نسل بعد از ابن عربی می‌زیسته، اما یک عارف خراسانی به شمار می‌آید زیرا با زبان تصوف خراسان سخن می‌گوید و در درون منظومهٔ تصوف خراسان عصر خویش نظام مشخصی از ذهن و زبان صوفیانه دارد که در تمام آثار او این نظام قابل رؤیت است. مجموعهٔ مشخصی از آیات و احادیث، چه قدسی و چه غیرقدسی، که از ترکیب آنها و همان آیات و نیز واژه‌هایی معین مجموعه‌ای از استعاره‌های ویژهٔ خویش را خلق کرده است (همان: ۴۷۹ – ۴۸۰).

شفیعی کدکنی که رسالهٔ «*رسالهٔ العاشق الی المعشوق فی شرح کلمات الصوفی غیر مخلوق*» را تصحیح و منتشر کرده، معتقد است که نجم رازی هیچ حرف تازه‌ای در آن رساله برای گفتن ندارد و در پرتو بازی با کلمات خواننده را در فضایی قرار می‌دهد که تصور کند با معانی جدیدی در تصوف روبه‌رو است (همان: ۴۸۱). مقایسهٔ مطالب مندرج در *مرصادالعباد* و *مرموزات اسدی* و رسالهٔ حاضر نشان می‌دهد که نجم الدین در تمامی این آثار موضوعات مشترکی را مطرح می‌کند و فقط در ساخت و صورت تازه‌ای همان مطالب را ارائه می‌دهد. هرمان لندلت هم که مقدمه‌ای بر *مرموزات اسدی* نوشته است، بر همین عقیده است که این کتاب برگزیده‌ای از همان کتاب *مرصادالعباد* است و به همین سبب هم هست که فقط یک نسخه از آن یافت شده درحالی‌که تعداد دستنویس‌های *مرصادالعباد* در کتابخانه‌های جهان فراوان است (Landolt,2002: 8).

شفیعی کدکنی که دو رسالهٔ نجم‌الدین رازی را تصحیح کرده کاملاً بر این امر واقف بوده که نجم‌الدین در آثارش از یک سبک و سیاق ویژه با استفاده از یک سری آیات و احادیث و ابیات سود می جوید، همان دلایلی که در بالا برای صحت انتساب این رساله به نجم رازی اقامه شد.

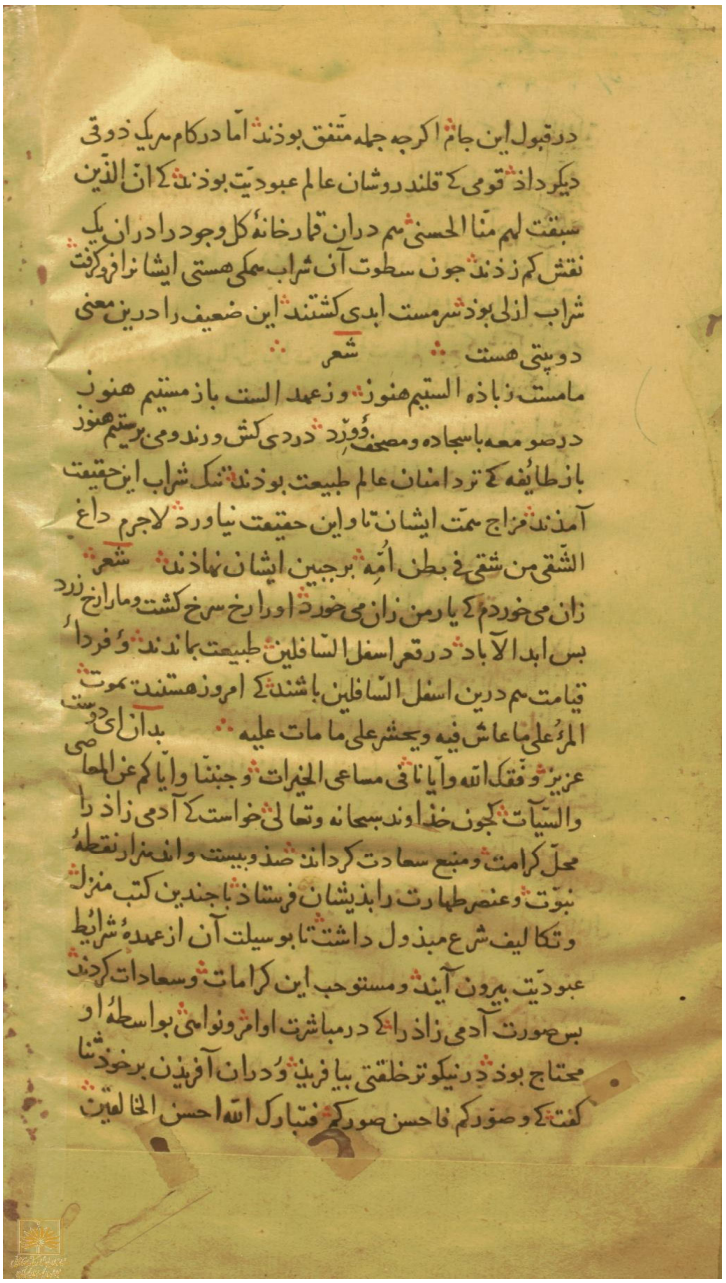
٦- ویژگی‌های رسم‌الخطی نسخهٔ دستنویس رسالهٔ نویافته

در زیر به برخی از ویژگی‌های رسم‌الخطی دستنویس رساله اشاره می‌شود. گفتنی است رسم‌الخط متن مصحح برای سهولت مطالعه به‌صورت امروزی برگردانده شد.

- کاتب در بیشتر موارد از ذال معجمهٔ فارسی استفاده کرده است. برای نمونه همه‌جا «بودند» به صورت «بوذند» و «بدیشان» به صورت «بذیشان» ضبط شده است. «باده» به صورت «باذه» و...
- حروف پ و چ و ژ و گ به صورت: ب و ج و ز و ک ضبط شده‌اند.
- «که» به صورت «کی» آمده است. گاهی «که» موصوله به کلمه بعدی می‌چسبد مانند: کجون= که چون
- «باء» اضافه به‌طور کلی به کلمهٔ مابعد چسبیده نوشته شده است. مانند: بکمال، بغذا، بضرورت، بروزگار
- «چندانکه» به صورت «چندانک» ضبط شده که در متن مصحح به همین صورت آمده است.
- ابدال حرف باء به واو که در کلمه های تاو = تاب و وازماندگی = بازماندگی دیده می‌شود، در متن مصحح به همین صورت آمده است.

۷- روش تصحیح متن

با توجه به اینکه از رسالهٔ حاضر عجالتاً همین یک دستنویس پیدا شده است، متن براساس همین نسخه که خوشبختانه بسیار خوش‌خط و خوانا نوشته شده، تصحیح شد. تقریباً در تمام موارد همان صورت متن حفظ شد و نیاز به تصحیح قیاسی نبود. برای ارجاع و تهیهٔ تعلیقات، متن رساله به ۱۸ بند تقسیم شد. نشانی آیات درون کروشه در درون متن جای گرفت و جز حواشی و تعلیقاتی که برای ابیات و احادیث در مقدمهٔ حاضر آمده است، برخی یادداشت‌های مفید دیگر به پایان رساله افزوده شد.



در قبول این جام اگرچه جمله متفق بودند اما در کام مریک ذوقی
دیگر داد قومی که قلندر وشان عالم عبودیت بودند که ان الذین
سبقت لهم منا الحسنی هم دران قمار خانهٔ کل وجود را در ان یک
نقش کم زدند چون سطوت آن شراب ملکی هستی ایشان را فرو گرفت
شراب ازلی بود سرمست ابدی گشتند این ضعیف را درین معنی
دو بیتی هست شعر
ما مست ز باده الستیم هنوز و زعهد الست باز مستیم هنوز
در صومعه با سجاده و مصحف دُوِرد درد کش و رند و می پرستیم هنوز
باز طایفه که تر دامنان عالم طبیعت بودند شک شراب این حقیقت
آمدند مزاج همت ایشان تا واین حقیقت نیاورد لاجرم داغ
الشقی من شقی فی بطن امّه بر جبین ایشان نهادند شعر
زان می خوردم که یار من زان می خورد او را رخ سرخ گشت و مرا رخ زرد
بس ابد الآباد در قعر اسفل السافلین طبیعت بماندند و فردا
قیامت هم درین اسفل السافلین باشند که امروز هستند بموت
المرء علی ما عاش فیه ویحشر علی ما مات علیه بدان ای دوست
عزیز وفقک الله وایانا فی مساعی الخیرات وجنبنا وایاکم عن المعاصی
والسیآت کجون خداوند سبحانه وتعالی خواست که آدمی زاد را
محل کرامت ومنبع سعادت گرداند صد و بیست و اند هزار نقطهٔ
نبوّت وعنصر طهارت را بدیشان فرستاد باجندین کتب منزل
وتکالیف شرع مبذول داشت تا بوسیلت آن از عمدهٔ شرایط
عبودیت بیرون آیند ومستوجب این کرامات وسعادات گردند
پس صورت آدمی زاد را که در مباشرت اوامر ونواهی بواسطهٔ او
محتاج بود دِر نیکو تر خلقتی بیافرید وُدران آفرید بر خود ثنا
گفت که وصوّرکم فاحسن صوّرکم فتبارک الله احسن الخالقین

صفحهٔ نخست دستنویس ۲۹۹۶ ف

متن رسالهٔ نویافتهٔ نجم‌الدین رازی

[۱] ... در قبول این جام اگرچه جمله متّفق بودند امّا در کام هریک ذوقی دیگر داد. قومی که قلندروشان عالم عبودیّت بودند که: إِنَّ الَّذِينَ سَبَقَتْ لَهُمْ مِنَّا الْحُسْنَى [انبیا/۱۰۱] هم در آن قمارخانه کل وجود را در آن یک نقش کم زدند[۲۸]. چون سطوت[۲۹] آن شراب همگی هستی ایشان را فروگرفت شراب ازلی بود سرمست ابدی گشتند. این ضعیف را درین معنی دو بیتی هست. شعر:

ما مست زبادهٔ الستیم هنوز　　وز عهد الست باز مستیم هنوز[۳۰]
در صومعه با سجاده و مصحف و وِرد　　دُردی‌کش و رند و می‌پرستیم هنوز

باز طایفه‌ای که تردامنان عالم طبیعت بودند تُنگ شراب این حقیقت آمدند، مزاج همّت ایشان تاو این حقیقت نیاورد لاجرم داغ **الشَّقِی مَنْ شَقِی فِی بَطْنِ اُمِّهِ** بر جبین ایشان نهادند. شعر:

زان مِی خوردم که یار من زان مِی خورد　　او را رخ سرخ گشت و ما را رخ زرد

پس ابدالآباد در قعر اسفل السّافلین طبیعت بماندند و فردای قیامت هم درین اسفل‌السّافلین باشند که امروز هستند **یَموُتُ المرءُ عَلی مَاعاشَ فیهِ وَ یُحشَرُ عَلی مَاماتَ عَلَیهِ.**

[۲] بدان ای دوست عزیز! وفّقک الله و ایّانا فی مساعی الخیرات، و جنبّنا و ایّاکم عن المعاصی و السیّآت که چون خداوند - سبحانه و تعالی - خواست که آدمی‌زاد را محلّ کرامت و منبع سعادت گرداند صدوبیست واند هزار نقطهٔ نبوت و عنصر طهارت را بدیشان فرستاد با چندین کتب منزَل و تکالیف شرع مبذول داشت تا به وسیلت آن از عهدهٔ شرایط عبودیّت بیرون آیند و مستوجب این کرامات و سعادات گردند. پس صورت آدمی‌زاد را که در مباشرت اوامر و نواهی بواسطهٔ او محتاج بود در نیکوتر خلقتی بیافرید و در آن آفریدن بر خود ثنا گفت که: وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ [تغابن/۳] فَتَبَارَكَ اللهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ [مؤمنون/۱۴] [۲ب] و اعضای تمام خلقت ارزانی داشت و حواس سلیم کرامت فرمود و قوای مختلف پدید آورد. و در بدایت فطرت، هوا و غضب را با وی همزاد گردانید، تا بواسطهٔ هوا جذب منافع می‌کند و بواسطهٔ غضب دفع مضرّات می‌کند، که در عالم کون و فساد هیچ مخلوق از این دو صفت مستغنی نتواند بود، و در اوان طفولیّت هوا

بر او استیلا داد که محلّ دواعی مختلف اوست، و داعیهٔ اکل و شرب را از جملهٔ دواعی برو مسلط کرد، که او در این حال محتاج تربیت قالب بود و جز به غـذای مناسـب ایـن تربیـت حاصل نشود، تا هر کودک را که بینی داعیهٔ او مقصور باشد بر چیزی خوردن و آن صـفتی است که مشترک جمله نباتات است.

[۳] پس چندانک روزگار برمی‌گردد دواعی دیگر به حسب هر وقت ملایم حـال کـودک پدید می‌آید، و این جمله دواعی جز در عالم حیوانی و بهیمی صرف نبود، تا صورت قالب به کمال بپرورند چنانک مباشر تکالیف شرع تواند شد، یعنی نماز و روزه، زکـوة و حـج و گفتِ کلمه[۳۱]، و دیگر اوامر و نواهی به ضرورت درین مدّت تا به حدّ بلوغ رسیدن که قلـم تکلیف برو روان خواهد شدن. فروگذاشتهٔ عالم طبیعت خواهـد بـود تـا بـر مقتـضی طبـع و مشتهی نفس از مراتع بهیمی یعنـی مـأکولات و مـشروبات دنیـا و مـستلذات عـالم حـسّی از گفتن و شنیدن و رفتن و خفتن و دیگر شهوات استیفای مقاصد و مطالب کند، که اگر بیش از این تکلیفِ کُن و مکُن شرع بدو پیوستی تربیت قالب نتوانستی کرد، و قالب بدین کمـال نرسیدی و از عهدهٔ اوامر و نواهی حق - تعالی - بیرون نتوانستی آمد.

و درین مدت به ضرورت یا مادر و پدر خود را بیند یا کـسانی کـه مربـی و غمخـوار او باشند، و چون ایشان بر دینی باشند به ضـرورت، آن دیـن بـه تقلیـد فراگیرنـد و آن مـذهب خویش و معتقد جان سازند، چنانک ممکن نبود که به شمشیر آن تقلید از وی بیـرون تـوان کرد. پس چندین [۳الف] دواعی مختلف که درین مدّت در درون او پدید آمده است و هر نَفَس که بر مقتضای طبع زده است و تقلید مادر و پدر که گرفته اسـت جملـه حجـب شـود میان او و آن نقطه که شایستگی خلافت حق و مسجودی ملایکـه دارد، تـا او بـه کـل از آن ذوق محروم ماند و این آفت حجب سرایت کند به روزگار دراز خلیفهٔ بحق تـا او نیـز ذوق آن اقرار عهد أَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قَالُوا بَلَی[۱] اعراف/۱۷۲] فراموش کند چه آن ذوق تا بـدان وقـت که از شکم مادر در وجود آمد باقی بُوَد.

[۴] سیّد کائنات - صلوات الله و سلامه علیه - ازین حقیقت خبر می‌دهد که: **کـلُّ مَوْلُـودٍ یُولَدُ عَلَی اَلْفِطْرَةِ وَ فَأَبَوَاهُ یُهَوِّدَانِهِ وَ یُنَصِّرَانِهِ وَ یُمَجِّسَانِهِ.** پس هر کس که دین به مجـرّد تقلید مادر و پدر گیرد و او را نظری صائب نباشد اگر چه دین اسلام باشد، همان ذوق یابـد از اسلام که جهود یابد از جهودی، و ترسا از ترسایی، زیرا که جمله ذوق تقلیـد دارنـد: إِنَّـا

وَجَدْنَا آبَاءَنَا الآیه [زخرف/۲۲]. نه آنک اسلام او چون جهودی ایشان باشد حاشا و کلّا، امّا در شرع به طبع تصرّف کرده باشد و به رسم و عادت اسلام فرا گرفته، و نور آن به دل نرسیده باشد. چنانک گفت: قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا الآیه [حجرات/۱۴] و از اول فطرت تا این غایت حجاب بر حجاب افزوده است و چون کرم پیله بر خود تنیده است و او محبوس و مقیّد تنیدهٔ خود گشته، اگر سعادتی مساعدت کند و نفحه‌ای از نفحات الهی که: **انّ لِرَبّکُمْ فی ایامِ دَهْرِکُمْ نَفَحاتٌ فَتَعَرّضُوا لَها** از مهبّ عنایت بوزد و بر زبان صاحب‌ولایتی که دل او با حضرت عزّت آشنایی دارد سرّ آن نفحه ظاهر گردد، تا آب سخنی که ذوق آب حیوان بخشد بر تنیدهٔ چندین سالهٔ آن صاحب سعادت زند، که چون کرم پیله اسیر تصرّفات عمر خود گشته است، چون اثر آن نم به جان [۳ب] پاک او رسد، انتباهی از خواب غفلت که: **النّاسِ نِیَامٌ** پدید آید بر خود بجنبد، دیدهٔ جهان‌بین بگشاید، تنیدهٔ عمر خود مشاهده کند، درد آن وازماندگی در جان پدید آید، ندامت آن تنیده بگیرد، آتش حسرت در دل مشتعل گردد، طریق خلاص از آن ورطهٔ هایل طلب کند.

درین حال مشایخ ازین احوال «گردش» عبارت کنند، چون «گردش» پدید آید کوشش مطلوب جان او شود، همگی همّت بر آن مقصور گردد تا ازین زندان‌سرایِ طبیعت به چه وسیلت به بستان‌سرایِ شریعت توان آمد، بر تمنای این اُمنیت مجاهدهٔ صواب پیش‌گیرد، ریاضتی به شرط واجب شمرد چندانک صدق روی از حجب عزّت نمودن گیرد، مجاهده بر مجاهده بیفزاید، مجاهده سبب مشاهده گردد. لطف خداوندی مستقبل آن جهد شود که: وَالَّذِینَ جَاهَدُوا فِینَا لَنَهْدِیَنَّهُمْ سُبُلَنَا [عنکبوت/۶۹]. چون این آفتاب سعادت از مشرق عنایت طلوع کرد وقتِ آن آید که برتنیدهٔ عمر خویش نقبی گیرد و از آن ظلمت‌آشیان خلاص یابد، وردِ وقت او این بیت شود. شعر:

دلا تا کی درین زندان فریب این و آن بینی یکی زین چاه ظلمانی برون شو تا جهان بینی

[۵] چون این خلاص پدیدآید تا اکنون اگر کَرَمی بود لطف ربوبیّت به واسطهٔ این سفر که کرد، غنیمتی بارده ارزانی دارد که: **سافِرُوا تَصِحُّوا وَ تَغنَمُوا**. چون شه‌پرش کرامت کند تا مرغی گردد که جز در هوای هویّت و فضای عبودیّت پرواز نکند، خطاب عزّت در این مقام با جان پاک او این باشد که: یَا أَیَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ الآیه [فجر/۲۷] ایزد - سبحانه و تعالی - چون آن خلیفهٔ بحق را به این اسفل السّافلین قالب فرستاد که ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ

سَافِلِینَ [تین/۵] [۴ الف] او را درین حضیض، مهمل نگذاشت بلکه چندین هزار نقطهٔ نبوت را به سر او فرستاد با چندین حبل متینِ کتب منزَل، تا این حبل بدین چاه فروگذارند تا بازماندگان عالم طبیعت دست درو زنند و به ذروهٔ اعلی علیّین برآیند. چنانک فرمود: وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللّهِ جَمِیعًا [آل‌عمران/۱۰۳].

در هر عصری چندین پیغمبر بوده است. زیراکه دین بواسطهٔ هیچ پیغمبر کمالی نمی‌یافت که به پیغمبری دیگر حاجت نباشد، بلکه بواسطهٔ هر یکی از پیغمبران - صلوات الله علیهم - دین را مددی گرفت تا در عهد نبوّت خواجهٔ کائنات - صلوات الله علیه - دین بواسطهٔ خواجه کمالی یافت که محتاج هیچ صاحب شریعت نشد، بلکه ادیانِ جمله امم ماضیه منسوخ گشت که: وَمَنْ یَبْتَغِ غَیْرَ الْإِسْلَامِ دِینًا فَلَنْ یُقْبَلَ مِنْهُ. [آل‌عمران/۸۵]. چون دین کمال الْیَوْمَ أَکمَلْتُ لَکمْ دِینَکمْ [مائده/۳] یافت خواجه خاتم انبیا آمد. این حقیقت به جائی رسید که سرّ محبوبی که بواسطهٔ هیچ پیغمبر مکشوف نگشت متابعان این خواجه را کرامت کردند که: قُلْ إِنْ کنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعُونِی یُحْبِبْکمُ اللهُ. [آل‌عمران/۳۱]. خواجه ازین متابعان چه خبر باز داد فرمود که: **عُلَماءُ أُمّتی کَأَنبیاءِ بَنی اِسرائیل** چون علمای این امت ذوق نبوّت یافتند لاجرم این دین مستغنی شد از پیغمبری دیگر در هر عهد.

[۶] حق - سبحانه و تعالی - طایفه‌ای از متابعان حضرت نبوّت را برگزیند و از حضیض بشریت به اوج عبودیّت رساند و به خلعت ولایت مشرّف و مزیّن گرداند و زمام دعوت خلایق به دست همّت ایشان دهند، چنانک در هر عصر از ایّام ماضیه مشایخ وقت - قدّس الله ارواحهم - بوده‌اند، و چنانک در این عهد شیخ ما را امام ربّانی مقتدای اهل شریعت وطریقت، سلطان المشایخ، ناصرالسنّه، لسان الحق، حجّة الله تعالی علی الخلق، قطب العالم، مربّی الأولیا والسّالکین، هادی الملوک والسّلاطین، وارث [۴ب] علوم الأنبیا والمرسلین، صفوة الله تعالی، مجدالملة والدین شیخ الاسلام والمسلمین سید جلساء الله **ابوسعید شرف ابن المؤیّد البغدادی**- ادام الله تعالی برکة انفاسه و متّعنا بطول حیوته- برگزیده است و مقتدای جهانیان گردانیده و آفتاب این سعادت که از برج کمال تا ابد تابنده باد و خواهد بود اشراق انوار به اکناف و اطراف جهان انداخته است و هرکجا ازین حدیث بویی به مشام جانی رسیده و آتش طلبی در دلی افروخته گشته سلسلهٔ بی‌اختیاری بر گردن نهاده و از سر چو قلم قدم ساخته روی بدان حضرت مقدّسه دارند و تشفّی درد خود از معالجهٔ بصواب

این خواجهٔ جهان و طبیب حاذق جان می‌یابند.

و هر گردنکش از ملوک و سلاطین و صدور و اکابر از اهل تیغ و قلم که هست سر بر عتبهٔ ارادت این صاحب دولت دارد، طایعاً او کارهاً، که یکی از امارات برگزیدگان حضرت جلّت و برکشیدگان عنایت بی‌علّت آن است که جملهٔ موجودات را مسخّر گردانند و بحمدالله این معنی اظهر من الشمس است، و آن جنابِ رفیع از آن منیع‌تر است که دست بیان عبارت این گدا آنجا رسد بلکه زبانی را که موصوف باشد به وصمت حدوث، یارای شرح آن کمال که موهبت حضرت قدم است نباشد، و پوشیده نیست بر جهانیان و اصحاب طریقت که در این چند قرن از هیچ کامل از کاملان مشایخ این چندین صاحب ولایت که استعداد دعوت خلایق و تربیت سالکان طریقت دارند، و شایستگی وراثت علوم انبیا – صلوات الله علیهم – برنخاسته است که امروز به یمن همت این صاحب دولت برخاسته است، و هیچ شهر از شهرهای خراسان نیست که مشرّف و مزّین نیست به صاحب‌ولایتی از مریدان این صاحب‌دولت و به دعوت [۵ الف] و تربیت خلق مشغول‌اند و اکنون چندین بزرگ دیگر درصدد آنند که شرف اجازت یابند به تربیت خلایق. امید چنان است به لطف بی‌نهایت حق تعالی که برکهٔ این صاحب‌ولایتان به شرق و غرب عالم برساند، وتا دامن قیامت این نعمت بر کافهٔ اسلام پاینده دارد تا قرناً بعد قرنٍ مستفیدان این حدیث اقتباس آن انوار می‌کنند و خلایق به وسیلت ایشان مستسعد سعادت ابدی می‌گردند که **هُمُ الْقَوْمُ لَایَشْقَی بِهِمْ جَلِیسُهُمْ.**

[۷] اعلم یا اخی! بلّغک الله وایّانا مبلغ الرجال البالغین، که بعد از این هیچ پیغمبر نخواهد آمد که حق تعالی مهتر عالمیان را صلوات الله علیه خاتم النبیّین گردانیده است و هیچ کتاب دیگر به خلق نخواهد فرستاد که در قرآن مجید هیچ دقیقه از دقایق بنده‌پروری فرونگذاشته است که: وَلَا رَطْبٍ وَلَا یَابِسٍ إِلَّا فِی کتَابٍ مُبِینٍ [انعام/۵۹] و این دین متین محتاج هیچ جداکنندهٔ میان حقّ وباطل نیست که: قَدْ تَبَیَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَیِّ [بقره/۲۵۶]. امّا مثال این حقیقت چنان است که حذّاق اطبای متقدم آمدند و بیان امراض و علل کردند و هر بیماری را معالجه‌ای بصواب فرمودند و خواص ادویه و منفعت آن تقریر کردند و ترکیبات اصناف معاجین و انواع اشربه بنمودند و درین معنی کتب تصانیف کردند از علمی و عملی، ولکن چون درین روزگار صاحب مرضی خواهد که از آن کتب وجه معالجهٔ خویش استخراج

کند بی‌آنک خدمت ارباب این علم کرده باشد و تجربه از راه عمل حاصل دارد در معالجه شروع کردن همان باشد و جان شیرین دادن همان. به ضرورت طبیبی حاذق باید صاحب تجربه که تفاوت امزجه و ازمنه و اهویه بداند و بر خاصیت مزاج وقوف یابد و به نظری صایب کیفیّت و کمیّت ادویه و حقیقت بیماری بشناسد تا اگر معالجه‌ای کند به صواب مقرون گردد که: **انّ اَلَّذِی أَنْزَلَ اَلدَّاءَ أَنْزَلَ اَلدَّوَاءَ** [۵ ب].

و همچنین اگرچه صاحب شریعت محمد- صلوات الله و سلامه علیه- آمد و بیان شریعت فرمود و تکالیف اوامر و نواهی که معالجهٔ بصواب دین است مبذول داشت و آفات راه باز نمود اما پیری کامل کاردیده، راه‌رفته، صاحب ولایت بباید، که بیماریِ صورت بسیار صعب‌تر است که هرکس را نظر به راه صورت گشاده است و الّا صاحب بصیرتی کامل را نظر به راه دل که محل اسرار صمدیّت است گشاده نیست که: **قَلْبُ اَلْمُؤْمِنِ بَیْنَ إِصْبَعَیْنِ مِنْ أَصَابِعِ اَلرَّحْمَنِ** هر که را راه به دل خود گشاده شد بینای اصابع رحمن تواند شد و ازینجا فرمود: **مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ**. اگر این توفیق رفیق گردد که سعادت خدمت پیری یابد و در تصرف صاحب‌ولایتی آید ازین جمله تکلّفات مستغنی شد. شعر:

استاد تو عشق است چو آنجا برسی او خود به زبان حال گوید چون کن

[۸] امّا غرضِ این ضعیف در تحریر این کلمات آن است تا باشد که آن عزیز واقف شود، که در ولایت این صورت آب و گِل که خود را جز این نمی‌داند خودیِ خود را مشاهده کند و بداند که آن نقطه که شایستگی خلافت حق دارد نه مجرّد این صورت است که این صورت مشترک جمله بهایم است و نه مجرّد جان حیوانی است که آن هم در حیّز اشتراک حیوانات نشیند، و بداند که هرچه از خود آن فرض کرده است او ورای آن چیز است و تا مرد به خدا نرسد حقیقت خود را نتواند شناخت، و به واسطهٔ نظر عقل اینجا نتوان رسید. تا رونده در جملهٔ موجودات سیر نکند و از جمله بیرون نشود و آنگه از خود نیز عبره نکند که: سَنُرِیهِمْ آیَاتِنَا فِی اَلْآفَاقِ وَفِی أَنْفُسِهِمْ [فصلت/۵۳] به سرحدّ شناخت خود نتواند رسید. جان و جهان این کاری افکنده نیست و بنای این حقیقت حکیم مطلق بر عبث [۶ الف] ننهاده است، اما خلق ازین حال عظیم بی‌خبرند و از مرجع و معاد خویش حکایتی بیش نمی‌شنوند أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاکمْ عَبَثًا وَأَنَّکمْ إِلَیْنَا لَا تُرْجَعُونَ [مومنون/۱۱۵].

چون آن عزیز براین حال اطلاع یابد بداند که آن چه حقیقت خودی خود است از خود

گم کرده است. یعقوب‌وار باشد که درد یوسفی سر از میان جان برزند که: وااسفا علی یوسف! آن یوسف کنعانِ وجود خود را که محبوس قعرِ چاه بشریت و مسجون سجن طبیعت است، طریق خلاص جوید پیش از آنکه این انفاس معدود از دست بشود و عیاذاً بالله اگر این انتباه بعد از مفارقت عالمِ صورت پدید آید که: **فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا.** آن آتش حسرت و ندامت که در جان مشتعل گردد به هیچ آب و خاک تسکین نیابد که آتشی که خدا برافروزد که: نَارُ اللَّهِ الْمُوقَد الَّتِی تَطَّلِعُ عَلَی الْأَفْئِدَة [همزه/۶ و۷] ابدالآباد خمود آن صورت نبندد و چون ندای: وَامْتَازُوا الْيَوْمَ أَيُّهَا الْمُجْرِمُونَ [یس/۵۹] دردهند و اصحاب یمین از اصحاب شمال جدا گردند، و خطاب آید که: **هؤُلاءِ فِی الجَنَّةِ وَلاأُبالی، وَهؤلاءِ فِی النَّارِ وَلاأُبالی أَعَاذَنَا اللهُ وَإِيّاكُم عَنِ أهوالِ هذِهِ الأحوالِ.** شعر:

فریاد که فریاد نمی‌گیرد دست　　زنهار که زنهار نمی‌دارد مرد

[۹] و گفت: لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِی أَصْحَابِ السَّعِيرِ [ملک/۱۰] فایده ندهد. صفت وازماندگان این باشد که گویند: «رَبَّنَا أَبْصَرْنَا وَسَمِعْنَا فَارْجِعْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا إِنَّا مُوقِنُونَ». [سجده/۱۲] مراجعت امکان ندارد چون سرّ يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ [طارق/۹] ظاهر گردانند آن خلیفهٔ بحق که در اسفل السافلین مانده باشد صورتش تبع او گردانند هم به اسفل السّافلین فرستند، و هر که را آن خلیفه در اعلی علیّین باشد صورت تبع او گردانند که آنجا صفت بر صورت غالب است. سرّ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ [آل‌عمران/۱۰۶] این است که هر که را مدد لطف الهی درین عالم از ظلمت‌آشیان [۶ب] طبیعت خلاص داده است به نور خود رسیده‌اند که: «اللهُ وَلِیُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّور» [بقره/۲۵۷]. چون آن نور متمکّن شود در دل اگر چه به صورت هندو باشد فردا که صفت غالب شود ماه‌روی آن عالم خیزد که: تَبْيَضُّ وُجُوهٌ ونعوذ بالله اگر درین ظلمت‌آشیان طبیعت با طاغوت هوا درسازد و هوا را به خدا گیرد چنانکه گفت: أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ [جاثیه/۲۳] اورا از نور خود به ظلمات بشریّت بیرون برد که: وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُمْ مِنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ [بقره/۲۵۷]. چون فردا قیامت صفت غالب گردد، اگرچه ماهروی این عالم بوده است سیاه‌روی آن عالم خیزد که: يَوْمَ تَسْوَدُّ وُجُوهٌ [آل‌عمران/۱۰۶].

حقیقت باید دانست که خلاص آن خلیفهٔ بحق درین عالم تواند بود که سرای عمل اینجاست نه آنجا که سرای جزاست، و تا هر صفتی که حجاب و بند او شده است از پیش

برنگیری خلاص صورت نبندد، و چون حجاب در ابتداء بواسطهٔ پنج دریچهٔ حواس کـه بـر عالم صورت گشوده است پدید آمد که به هر لذتی از لذّات عالم محسوسات که حسّی از این پنج حواس استیفا کرده است حجابی بنشسته است، چـون خـواهی کـه رفـع آن حجـب کنی نخست این پنج حس را در قید باید آورد تا جز به امـر شـرع تـصرّف نکننـد در عـالم خویش، چون این پنج حس کـه حاسهٔ سـمع وبـصر و ذوق و شـمّ و لمـس اسـت در عـالم مسموعات و مبصرات و مذوقّات و مشمومات و ملموسات از تصرف فرو ماند، نفس امّـاره که غذا ازین پنج عالم می‌یافت چون این غذا نیابد ضعیف شود از تصرفات خـود فرومانـد، به قدر آن ضعف، پـس ظلمـت تـصرفات او زایـل شـدن گیـرد از دل شـریف کـه مغلـوب تصرفات نفس است، از استیلای نفس اندک اندک خلاص می‌یابد و زندگی فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً [نحل/۹۷] درو پدید می‌آید.

[۱۰] مرد باید که درین حـال در پنـاه ذکـر گریـزد [۱۷الـف] کـه: اذْكـرُوا اللَـهَ ذِكـرًا كثِيـرًا [احزاب/۴۱]. و این ذکر از صاحب ولایتی بستاند تا حمایت کند که ذکر سلطان است، باید که هم از سلطان ستاند که هر تیر که نه از ترکش سلطان سـتانی حمایـت نکنـد، تیـر کـه از تیرتراش ستانند ازو حمایت نیاید. پس موضعی تاریک و خانه‌ای خالی بدست کند و تـن و جامه پاک دارد و دائم بر وضو باشد و مداومت نماید بر گفتن لا اله الاّ الله، چندان در ذکـر زفان برود که ذکر به دل پیوندد، دل ذکـر از زبـان بـستاند و دل ذاکـر گـردد، دریـن وقـت مراقب دل باید بود تا هیچ خاطر به وی راه نیابد تا دل دائماً ذاکر گردد و از غوغای شیاطین و وساوس ایشان پاک شود. در اثنای این حالت لطف الهـی او را فرونگـذارد هـر لحظـه‌ای نوباوه‌ای دیگر در بستان عبودیّتش پدید می‌آرد و ذوق جذبه‌ای به کـام جـانش مـی‌رسـاند که: **جَذبَةٌ مِن جَذَباتِ الحَقِّ تُوازی عَمَلَ الثَقَلینِ** و سرّ **مَن تَقَرَّبَ إلَـیَّ شِـبرا تَقَرَّبـتُ إلَیهِ ذِراعاً** فاش شدن گیرد. امداد توفیق از حضرت جلّـت هـردم در تزایـد باشـد تـا دریـن غلباتِ احوال بواسطهٔ هر عملی شایسته و ذکـری کـه صـادر مـی‌شـود نـوری در دل پدیـد می‌آید که صفت خاص دل قبول صرف است. اگر در توجه انوار افتد پذیرای ظلمت شـود وچون دل منوّر شد به هر نوری که به وی می‌رسد پرتو آن نور بر نفس اماره می‌افتد ظلمتی از ظلمات نفس برمی‌خیزد که: إِنَّ الْحَسَنَاتِ يُذْهِبْنَ السَّيِّئَاتِ [هود/۱۱۴]. دریـن غلبـات گـاه دل بر نفس مسلط می‌گردد و تصرّفات او زایل می‌کند و گاه نفس بر دل چیـره مـی‌شـود و

سطوت خود ظاهر می‌گرداند. درین حال نفس صفت لوامگی گیرد که محلّ قسم حضرت ربوبیّت است که وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ [قیامه/۲].

[۱۱] چون دل ذوق اطمینان بازیافت از کثرت ذکر که: أَلَا بِذِكْرِ اللهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ [رعد/۲۸] نور ذکر استعلا گیرد و سطوت در ولایت نفس آشکارا گرداند محو آثار تصرّفات نفس [۷ ب] کند و صحرای سینه از تصرّف شیطان بکلّی پاک شود، چنانک قرآن مجید خبر می‌دهد که: إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِنَ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُمْ مُبْصِرُونَ [اعراف/۲۰۱]. چون شیطان رخت برداشت و تصرفات نفس منقطع گشت روح پاک در تجلّی آید هر جام مالامال که دل درین حال تجرّع می‌کند جرعه‌ای بر نفس می‌ریزد که: وَ لِلأَرضِ مِن كَأسِ الكرامِ نصيبٌ. نفس درین مقام چون در پرتو تجلّی روح افتد صفت ملهمی گیرد چنانک فرمود: وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا [شمس/۷و۸]. چون نفس ذوق الهام ربّانی بازیافت جمله مستحسنات عالم طبیعت در نظر همت او مستقبح شود و بر تقوی و فجور خود اطلاع یابد و نقصان خود مشاهده کند به طلب کمال برخیزد که کمال‌طلبی صفت خاص اوست امّا، تا روی در دنیا دارد کمال در زخارف دنیا بیند جاه و مال دنیا که سبب کمالات دنیاوی است مطلوب جان او شود. اما چون نظر او بر کمال آخرت افتد به تبع دل که دل آخرتی ست و نفس دنیاوی تا دل مغلوب نفس باشد ظلمت نفس از عالم خلق برخیزد که: **إِنَّ اللهَ خَلَقَ الْخَلْقَ فی ظُلْمَةٍ ثُمَّ رَشَّ عَلَيْهِمْ مِنْ نُورِه.** ظلمت خلقیّت راجع با ولایت نفس باشد و نور صمدی راجع وا حقیقت روح که از عالم امر است که: قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّی [اسراء/۸۵] و این هر دو عالم در قبضهٔ قدرت جلّت که: أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ [اعراف/۵۴].

[۱۲] و دل که متوسط این دو عالم است، ذوق آخرت دارد که واسطهٔ میان حضرت ربوبیّت و عالم دنیا و عالم آخرت است. مقصود آن است که ظلمت نفس به دل سرایت می‌کند چندانک دل را تبع خود گرداند، دل رنگ نفس گیرد دنیابین شود و نظر او از عالم خویش یعنی آخرت در حجاب شود اما، چون دل بر نفس غالب آید و نفس را مقهور تصرّفات خود گرداند به واسطهٔ قوّتی که به استمداد سرّ از روح یافته باشد نفس را بر فتراک خود بندد، [۸ الف] چندانک نفس ذوق دل گیرد. غرض ازین بیان آن بود تا مقرّر شود که نفس به تبعیّت دل چگونه بینای آخرت شود. فی‌الجمله چون کمالات آخرت

مشاهده کند همگی همت او مقصور شود بر تحصیل آن کمالات و یقین داند که برین مقصود فلاح نیابد جز به واسطهٔ تزکیه که: قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَکاهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا [شمس/۹ و ۱۰].

[۱۳] با سرِ سخن خویش رویم و آنکه دل چون ذوق تجلّی روح بازیافت و راه او به عالم روح گشاده شد ذکر به روح پیوندد، چون روح در ذکر آمد ذکر اِنسی به ذکر قدسی مبدّل شود و ذکر قلیل به ذکر کثیر موصوف گردد: وَالذّاکرِینَ الله کثِیراً وَالذّاکرَاتِ [احزاب/۳۵] درین واقعه شرف ممدوحی حق یابد پس سلطنت ذکر ظاهر گردد، جمله اعضا و جوارح در تصرّف ذکرآید، چنانک تصرف روح به جمله اعضا و جوارح رسیده است تا در حرکت آمده‌اند، چون ذکر متصّرف روح شده است پرتو نور خود بر جمله اعضا اندازد تا جمله ذاکر گردند، چون جوارح و اعضا ذاکر گشت ذوق بندگی مذکور بازیابد هر یک کمر عبودیّت بربندند، و چنان منقاد اوامر و نواهی شریعت شود که یک سر موی میل مخالفت نیارد کرد. رونده درین اطوار مختلف می‌گردد چندانک استوای روح بر عرشِ دل تمام گردد. چون سرّ ربوبیّت روح که نتیجهٔ خلافت حق است مکشوف شود، روح درین مقام اظهار خلافت کند و ندای: أَنَا رَبُّکمُ الْأَعْلَی [نازعات/۲۴] دردهد. دل چون متحمّل کبریای روح شود نقطهٔ ایمان در دل متمکّن شود، نور ایمان پرتو بر ولایت سینه اندازد، انشراح سینه پدید آید. پرتو نور ایمان یعنی اسلام در صحرای سینه رخت افکند که: أَفَمَنْ شَرَحَ الله صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَی نُورٍ مِنْ رَبِّهِ [زمر/۲۲]. تا دل ذاکر بود اطمینان حاصل بود که: أَلَا بِذِکرِ اللَهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ [رعد/۲۸]. درین مقام چون از غیر شنود غیرت تاختن آرد وَجَل پدید آید که: إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِینَ إِذَا ذُکرَالله وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ [انفال/۲]. در غلبات این احوال [۸ب] چون روح به واسطهٔ ذکر دائماً متعرض حضرت الوهیّت بود، نفحات الطاف حقّ وزیدن گیرد که: **إِنّ لِلهِ فِی أَیّامِ دَهْرِکُمْ نَفَحاتٌ أَلَا فَتَعَرّضُوا لَها.**

[۱۴] عزیزا! چه گویی آن نفحات هرگز فروایستد؟ حاشا و کلّا. هبوب آن نفحات بردوام است امّا تعرّضی شرط است. جهدی بباید تا راه به هدایت گشاده گرداند که: وَالّذِینَ جَاهَدُوا فِینَا لَنَهْدِیَنّهُمْ سُبُلَنَا [عنکبوت/۶۹]. چون روح در مهبّ آن نفحات افتاد درین مقام ذوق تجلّی جمال و جلال یافتن گیرد. چون یک جام صاف ازین حدیث به کام روح رسد مست طافح شود تاب این حقیقت نیارد روی در عالم عدم آرد صدمهٔ آن جمال به دل

رسد. دل درین صدمه آیت: وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا [اعراف/ ۱۴۳] بر خود خواند. پرتوی از آن بر طور نفس افتد تدکدک [۳۲] از لوازم آن باشد که: جَعَلَهُ دَكًّا [اعراف/ ۱۴۳]. پس به هر کرّت که این آفتاب جلال از افق تعالی طلوع کند روح استاره‌کردار مُهره برمی‌چیند، دل بوالعجب‌وار دست‌پاک و حقه تهی می‌نماید، نفس شب‌کردار در اشراق اشعهٔ آن کمال به عدم صرف بازمی‌شود که: الضدّان لا یجتمعان. چندان طلوع و غروب آن حقیقت ظاهر گردد که از اشراق آن انوار همه عالم وجود منوّر گردد که: وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا [زمر/۶۹].

درین مقام نور احسان متمکّن ولایت جان شود، نور ایمان متوطن حقیقت دل گردد، نور اسلام در صحرای سینه منبسط شود، نفس درین حال در پرتو این انوار مطمئن گردد. اکنون مخاطب خطاب ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ [فجر/۲۸] شود و چون خلیفهٔ حق از ظلمت‌آشیان طبیعت به‌کل خلاص یاود، طبع رخت بربندد و شرع بساط بگستراند. يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ [ابراهیم/۴۸] پیدا شود، يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ [انبیا/۱۰۴] آشکارا گردد، حق همگی ولایت فرو گیرد، باطل در زهوق آید که: جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ [اسراء/۸۱]. شب دین به روز دین مبدل شود: مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ [الفاتحه/۳]. ندای لِمَنِ الْمُلْكُ [غافر/۱۶] دردهد چون [۹الف] حقیقت كلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ [قصص/۸۸] محقّ گشته باشد، مخاطب هم مخاطب تواند بود، مجیب هم سائل باشد که: لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ [غافر/۱۶]. شعر:

شهری ست بزرگ و من بدو در میرم تا خود زنم و خود کشم و خود گیرم

[۱۵] این مقام عتبهٔ عالم توحید است که فنای صرف اینجا بود و رنگ‌آمیزی «انالحقّ» و «سبحانی» و «لیس فی الجبّة سوی الله» درین مقام بود. چون سلطنت تجلّی جمال سطوت جلال ظاهر گرداند، اگر ولایت از آلایش انانیت به‌کل منزه نباشد، نقش «انا الحق» ظاهر گردد. **حسین منصور** که مستحقّ دار شد، نه به گفتار شد بلکه به کردار شد. خواست تا الحق را بر فتراک «أنا» بندد، ندانست که این حدیث به رشته برکس نتوان بست، خود را به رشته بر وی باید بست. چون بنای کار بر عکس نهاد آن ولایت منزّه بود از پذیرای عکس، لاجرم آن عکس چون صدا هم وازو گشت که پذیرای عکس این ولایت بود، همان نفس وازو باختند و انانیت را به رشته از الف «الحق» درآویختند و ازو گفتند: « یداک أوْکتا وفوک نفَخ[۳۳]». شعر:

اگـر بـار خارسـت خـود کـشته‌ای　　وگـر پرنیـان سـت خـود رشـته‌ای

اما **بایزید** که ولایت ازآن آلایش انانیت پاک کرده بود، خود را بر فتراک آن پاکی بست که: الطَیّباتُ لِلطَیّبینِ [نور/ ۲۶] **الطَیّبُ لایَقبلُ الاّ الطَیِّبُ**. چون از در پاکی درآمد لاجرم سرِ هستی از زیر دست سبحانی آویخته می‌آمد کس را مجال آن نبود که انگشت بر حرفی نهد. تفاوت میان این دو حقیقت ظاهر گشت. زبان حال بایزید با حسین گفت. شعر:

فرق است میان سوز کز جان خیزد　　تا آنکه به ریسمانش بر خود بندی

[۱۶] اما **بوسعید** را آن سعادت کرامت کرده بودند که در جمله ولایت بوسعیدی آن قدر هستی بنگذاشته بودند که یای اضافت نیز ازو عبارت تواند کرد. ندیدی که وظیفهٔ وقت او با مریدان چه بود؟ آنکه گفت: شما را آسان است [۹ب] که سروکار با رحمانی و رحیمی است، ما را دشوار است که سر وکار با جبّاری و قهاری است. لاجرم چون صمصام قهر تهمت هستی بوسعیدی برداشته بود نقش کعبتین او «ما فی الجبّة سوی الله» آمد. امّا به حقیقت دادِ این مقام دادن در کمال روش عبودیّت از سرور کائنات و خلاصهٔ موجودات مقتدای انبیا و پیشوای اهل اصطفا - صلوات الله علیه - درست آمد که چون آن فتح باب حقیقت إِنّا فَتَحْنَا لَکَ فَتْحًا مُبِینًا [فتح/۱] او را ارزانی داشتند چنانک از ذنب وجود خود خلاص یافت که: **وُجُودُکَ ذَنبٌ لا یُقاسُ بِهِ ذَنبٌ** از ذنب وجود ماسوی الله نیز خلاص یافت که: لِیَغْفِرَ لَکَ الله مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِکَ وَمَا تَأَخَّرَ [فتح/۲]. عبارت از خلاص وجود آن آمد که فرمود: «امّا أنا فلاأقول أنا»، محو آثار هستی کرده بود تا حق همگی ولایت محمدی گرفته بود که: **مَن رَآنی فِی‌المَنامِ فَقَد رَأی الحَقَ**. اثنینیّت به وحدت مبدّل شده بود. شعر:

ایّهـــا الـــسّائل عـــن قـــصّتنا　　لـــو ترانـــا لـــم تفـــرّق بیننـــا
فـــاذا ابـــصرتنی ابـــصرته　　و اذا ابـــصرته ابـــصرتنا

از دیده و دوست فرق کردن نه نکوست　　یا اوست به جای دیده یا دیده خود اوست

درین مقام لطف ربوبیّت جلوگر خواجهٔ کائنات آمد که: وَمَا رَمَیْتَ إِذْ رَمَیْتَ وَلَکِنّ اللهَ

رَمَی. [انفال/۱۷] و در موضعی دیگر می‌فرماید: إِنَّ الَّذِینَ یُبَایِعُونَکَ إِنَّمَا یُبَایِعُونَ اللهَ یَدُاللهِ فَوْقَ أَیْدِیهِمْ [فتح/۱۰]. از دَور آدم تا منقرض عالم هر صاحب‌سعادتی که بدین ذوق مستسعد خواهد شد از پرتو نور **اَوّلُ مَا خَلَقَ اللهُ نُوری** خواهد بود که: **لَوْلاکَ لَمَا خَلَقْتُ الْأَفْلاکَ.** و یافتِ این مقامات در متابعت خواجهٔ انبیا خواهد بود: قُلْ إِنْ کُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعُونِی یُحْبِبْکُمُ اللهُ [آل‌عمران/۳۱].

[۱۷] لاجرم چون موسی را با کمال مرتبهٔ نبوّت نظر برین حقیقت افتاد [۱۰الف] فرمود که: اللهمّ اجعلنی من امّة محمّد. پس درین مقام باشد که چون ذکر به مقراض «لا» سرِ شمع هستی برداشت لباس عدل از سر برکشد روی [به] بی‌نهایتی نهد، سرّ الله نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ [نور/۳۵] آشکارا گردد، پرتو آن نور أَذْکُرْکُمْ [بقره/ ۱۵۲] آید استهتار[۳۴] اینجا پیدا شود، چنانک سید کائنات – صلوات الله علیه – فرمود: قالَ: **سِیرُوا، سَبَقَ الْمُفَرِّدُونَ. قِیلَ: وَ مَن یا رَسُولَ الله؟ قالَ: هُمُ الْمُسْتَهْتَرُونَ بِذِکرِاللهِ تَعالی. یَضَعُ الذِکرُعَنهُم اَوزارَهُم فَوَرَدوا** القِیمةَ **خِفَافاً**. اقلّ احوال این جوانمردان جمع‌الهمّ باشد که: **مَن أَصبَحَ وَ هُمومُه هَمُّ واحِدٌ، کَفاهُ اللهُ هُمومَ الدُّنیا وَالآخِرَة لَایَحزُنُهم الفَزَعُ الأکبَر**، اشارت به اینها باشد. خلوت دل در جمع‌الهمّ پدید آید چنانک هیچ چیز از برون در دل نیاید. دل چون خالی گشت آینهٔ نظر آید و مهبّ نفحات الطاف شود و مشرقهٔ آفتاب جلال گردد. ذاکر مذکور شود، طالب مطلوب، عاشق معشوق. شعر:

از من اثری نماند پس عشق تو چیست　　چون من همه معشوق شدم عاشق کیست[۳۵]

طف ربوبیّت بر زبانِ وَ ما یَنْطِقُ عَنِ الْهَوی [نجم/ ۳] ازین مقام خبر می‌دهد: **لاَ یَزَالُ العَبْدِ یَتَقَرَّبُ إِلَیَّ بِالنَّوَافِلِ مُخْلِصاً لِی حَتَّی أُحِبَّهُ فَإِذَا أَحْبَبْتُهُ کُنْتُ لَهُ سَمْعَاً وَ بَصَراً وَ لِساناً وَ یَداً فَبِی یَسْمَعُ وَ بِی یُبْصِرُ وَ بِی یَنطِقُ وَ بِی یَبْطِشُ.** این گدا را درین معنی بیتی است. بیت:

این هفت سپهر درنوشتیم آخر　　وز دوزخ و فردوس گذشتیم آخر
هم شد فدی تویی تو مایی ما　　وی دوست تو ما و ما تو گشتیم آخر

[۱۸] در کرّ و فرّ این میدان عجائب‌الاحوال پدید آید، اراءت[۳۶] سَنُرِیهِمْ [فصلت/۵۳] روی نماید آیات ملک و ملکوت عرضه کنند وَ فی أَنْفُسِهِمْ عجایب الاحوال نمودن گیرد. جان و جهان نضارت[۳۷] وجهی بیابد تا شایستگی نظّارگی آن وجه که: کلُّ شَیْءٍ هَالِکٌ إِلَّا وَجْهَهُ

[قصص/۸۸] پدیدآید [۱۰ب]. پس هزاران دیدهٔ بینا به کُحل صمدی مکحّل از وُجُوهٌ یَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ [قیامه/۲۲و۲۳] بدست بایدکرد و هریک را در میدان خویش جولانی داد، پس جمله را میل غیرت لَا تُدْرِكهُ الْأَبْصَارُ [انعام/۱۰۳] درکشید تا به سرچشمهٔ وَهُوَ يُدْرِك الْأَبْصَارَ [انعام/۱۰۳] رسی و به حقیقت اینجا ادراک عدم عالم در وجود عالم و مافیها بجز در تجلی نورِ قدم مستحیل است و هذا حقیقة الّرؤیة بلازمان و لامکان ولاکیفیّة، عرفها من عرفها و جهلها من جهلها فافهم الاشاره ولاتطالبنی بالعبارة. که عرصهٔ عبارت تنگ فضایی عظیم است. شه‌سوار بنان اگر چه ادهم تیزگام قلم را در میدان بیان گرم می‌تاخت چون بدین سنگلاخ رسید که تیزبالان ملأ اعلی فریاد **لَوْ دَنَوْتُ أَنْمُلَةً** زنند هم بروی درآیند که: «لکلّ جواد کبوة»[۳۸]. شعر:

قصه‌ای می‌نوشت خاقانی　　قلم اینجا رسید سر بشکست

****

دیو کاینجا رسید سر بنهد　　مرغ کانجا رسید پر بنهد[۳۹]

خداوندا! خوانندگان این کلمات را دل عزیزشان از آفات شک و شبهت و غلط و پندار بد و گمان کژ محروس و مصون دار و روی دل ایشان را متعرّض قبلهٔ طلب این کمالات گردان و امداد توفیق در تزاید دار، و ذوقِ یافت این مقامات به جان پاک ایشان رسان و این بیچاره را به امضای این اشارات و افشای این بشارات مثاب گردان و نیّت صادق او را در تحریر این کلمات مستجلب رضای خویش گردان و به سهوی که در قلم آمده باشد معاقب و مؤاخذ مگردان و ابواب رحمت و مغفرت بر کافّهٔ اسلام گشاده دار. همگنان را توبهٔ نصوح ارزانی دار. قنادیل نور و رحمت و بشری و بشارت به ارواح پاکان و مقربّان برسان. گذشتگان امّت را غریق رحمت گردان. سیّآت اعمال ما را به حسنات بدل کن. الحمدلله ربّ العالمین وصلّی الله علی خیر خلقه محمّد وآله الطاهرین.

پی‌نوشت‌ها

۱. استهتار: درلغت به معنی مولع شدن به چیزی است ولی در قاموس عارفان به معنی فنا واستغراق در امری به کار رفته است. در کتاب *اللمع فی التصوف* آمده است که: سئل بعض المشایخ عن المحبّة فقال استهتار القلوب بالثنآء علی المحبوب (سراج، ۲۰۰۶: ۵۸). در *مکاتیب* عبدالله بن قطب

(م. ۹۰۱ ق) هم این اصطلاح چندبار به‌کار رفته است (۱۳۸۴: ۱۰۶، ۲۱۰، ۵۴۱).

۲. نشانی الکترونیکی این دستنویس چنین است:
http://dl.nlai.ir/UI/047bf029-e009-4254-9b8f-8821c1dea429/Catalogue.aspx

۳. اطلاعاتی که در اینجا در مورد این جنگ نوشته شد براساس اطلاعات فهرست‌نویسی کتابخانهٔ ملی است.

۴. دعای نجم‌الدین در حق وی چنین است: ادام الله تعالی برکة انفاسه و متعنا بطول حیاته (دستنویس ۲۹۹۶ برگه ۵).

۵. نخستین منبعی که خانقاه شیخ یوسف در آن «کعبهٔ خراسان» نامیده شده اجازت نامه‌ای است که مجدالدین بغدادی شیخ شهید خوارزمی خطاب به نورالدین عمر عباسه نوشته و تولیت خانقاه یوسف همدانی را به وی سپرده و در مورد تربیت مریدان به وی وصیت کرده است. در این اجازت نامه خانقاه همدانی «کعبهٔ خراسان» نامیده می‌شود. رک: مجموعه رسائل کتابخانه شهید علی به شماره ۲۸۰۰، ص ۲۷ الف.

۶. بیت دوم رباعی عربی که نجم الدین از آن در *منارات السائرین* هم سود برده است (۱۹۹۳:صص ۱۵۱ و ۲۳۱). در *فوائح الجمال* نجم الدین کبری نیز مکرر نقل شده است (صص ۹۳ و ۱۹۷): أنا من أهوی و من أهوی أنا/ نحن روحان حللنا بدنا. در *رسالهٔ عاشق الی المعشوق* نیز این بیت به‌کار رفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۷۲).

۷. جامع صغیر، ج۱، ص ۹۶، نقل از فروزانفر، ۱۳۶۱: ۷.

۸. مجلسی، ۱۴۰۳: ج۵۹، ص ۲۹۰.

۹. غزالی، ۱۳۷۲: ج ۱، ص ۱۳۴.

۱۰. فیض کاشانی، ۱۴۰۶: ج۱، ص ۴۳۴.

۱۱. صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۶: ج۱، ص ۵۹۹.

۱۲. مجلسی،۱۴۰۳: ج ۵۹، ص ۲۶۷.

۱۳. همچنین میبدی، ۱۳۷۱: ج۱، ص ۳۲۳.

۱۴. رک: احادیث مثنوی ص ۳۵ و کلینی، ۱۳۶۵: ج۸، ص ۸۱.

۱۵. مجلسی، ۱۴۰۳، ج۲، ص۲۲.

۱۶. مجلسی، ۱۴۰۳: ج۴، ص ۴۳.

۱۷. فروزانفر، ۱۳۶۱: ص ۶.

۱۸. کلینی، ۱۳۶۵: ج۶، ص ۱۳.

۱۹. جامع صغیر، ج۱، ص ۷۰.

۲۰. مجلسی، ۱۴۰۳:ج ۱۸، ص ۳۸۲.

۲۱. مجلسی، مرآةالعقول، ۱۴۰۴ق، ج۲، ۲۸۶.

۲۲. مجلسی، ۱۴۰۳: ج۳، ص ۳۱۳.

۲۳. مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۲، ص ۳۲.

۲۴. مجلسی، ۱۴۰۳: ج۴، ص۴۳.

۲۵. فیض کاشانی، ۱۴۰۶: ج۱، ص ۱۰۳.

۲۶. غزالی ۱۳۷۴: ج۳، ص۳۶ به نقل از فروزانفر، ۱۳۶۱:.۱۶۵

۲۷. ورام، بی تا: ج۲، ص ۱۳۳. در حالات و سخنان ابوسعید ص ۸۳ و التصفیه فی احوال المتصوفه هم آمده است. رک: صدری نیا، ۱۳۸۰: ۶۱۷.

۲۸. کم زدن: اظهار عجز کردن و خود را وقعی نگذاشتن. فروتنی کردن. باختن در قمار

۲۹. حشمت و مهابت.

۳۰. بیت دوم رباعی عربی که نجم الدین از آن در *مناارات السائرین* هم سود برده است (۱۹۹۳:صص ۱۵۱ و ۲۳۱). در *فوائح الجمال* نجم الدین کبری نیز مکرر نقل شده است (صص ۹۳ و ۱۹۷): أنا من أهوی و من أهوی أنا/ نحن روحان حللنا بدنا. در *رسالهٔ عاشق الی المعشوق* نیز این بیت به‌کار رفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۷۲).

۳۱. منظور گفتِ کلمهٔ لااله الا الله است.

۳۲. از هم پاشیدن کوه‌ها.

۳۳. یداک اوکتا و فوک نفخ: جوینی، ۱۳۶۷: ج ۱، ص ۴۲۷. منشی، ۲۵۳۵: ۳۳۶. دست‌هایت آن را بست و دهانت در آن دمید.

۳۴. لطفا به پی‌نوشت شمارهٔ ۱ مراجعه شود

۳۵. این بیت در *اسرارالتوحید* محمد بن منور نیز آمده است. بیت دوم رباعی‌ای است که بیت نخست آن چنین است:

جسمم همه اشک گشت و چشمم بگریست / در عشق تو بی جسم همی باید زیست (۱۳۶۷ :۹۲)

۳۶. نمودن و شناسانیدن.

۳۷. تازگی و آبداری.

۳۸. لکل جواد کبوة: و برای هر اسبی سکندری (لغزش) وجود دارد. جوینی، ۱۳۶۷: ج ۱، ص ۱۸۳.

۳۹. این بیت در *حدیقهٔ* سنایی به صورت زیر ضبط شده است: عقل کانجا رسید سر بنهد/ مرغ کانجا رسید پر بنهد (سنایی، ۱۳۸۲: ۳)

منابع

جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۰). *نفحات الانس من حضرات القدس*. تصحیح محمود عابدی. تهران: اطلاعات.

جوینی، عطاملک (۱۳۶۷). *تاریخ جهانگشای جوینی*. تصحیح محمد قزوینی. چاپ سوم. تهران: بامداد و ارغوان.

خاقانی، افضل‌الدّین (۱۳۶۸). *دیوان خاقانی*. به کوشش سید ضیاءالدّین سجّادی. تهران: زوّار.

رازی، نجم الدین (۱۳۷۱). *مرصادالعباد*. به اهتمام محمدامین ریاحی. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ (۱۳۸۱). *مرموزات اسدی در مزمورات داودی*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *بحرالحقائق والمعانی*. مقدمه و تصحیح محمدرضا موحدی. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *رسالهٔ عشق و عقل*. تصحیح تقی تفضلی. چاپ ششم. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ (۱۹۹۳). *منارات السائرین و مقامات الطائرین*. تحقیق سیدعبدالفتاح. کویت: دار سعاد الصباح.

سرّاج، ابونصر (۲۰۰۶). *اللمع فی التصوف*. تصحیح عمادزکی بارودی، قاهره: المکتبة التوفیقیه.

سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۲). *حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه* (فخری‌نامه). مقدمه و تصحیح مریم حسینی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــــــ (۱۳۶۴). *دیوان سنایی* : تصحیح مدرس رضوی. چاپ سوم. تهران: سنایی.

شفیعی کدکنی محمدرضا (۱۳۸۴). *نوشته بر دریا از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی*. تهران: سخن.

صدرالدین شیرازی، محمد (۱۳۶۶). *شرح اصول کافی*. تصحیح محمد خواجوی. ۴ ج. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

صدری‌نیا، باقر (۱۳۸۰). *فرهنگ مأثورات عرفانی*. تهران: سروش.

عبدالله قطب بن محیی (۱۳۸۴). *مکاتیب عبدالله قطب بن محیی*. قم: آل محمد.
غزّالی، ابوحامد محمّد (۱۳۷۲). *احیاء علوم الدین*. ترجمهٔ مؤید الدین خوارزمی. تصحیح حسین خدیو جم.
جلد اول. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۴). *احیاء علوم الدین*. ترجمه مؤیدالدین خوارزمی. تصحیح حسین خدیو جم. جلد سوم. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۱). *احادیث مثنوی*. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
فیض کاشانی، ملامحسن (۱۴۰۶). *الوافی*. ۲۶ ج. اصفهان: مکتبة الامام امیرالمؤمنین علی (ع).
کلینی، محمد بن یعقوب (۱۳۶۵). *الکافی*. ۸ جلد. چاپ چهارم. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳). *بحارالانوار* . بیروت: داراحیاء التراث العربی. ۱۴۰۳ق.
محمد بن منور (۱۳۶۷). *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ دوم. تهران: آگاه.
منشی، نصرالله (۲۵۳۵). *ترجمهٔ کلیله و دمنه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. چاپ چهارم. تهران: دانشگاه تهران.
میبدی، ابوالفضل (۱۳۷۱). *کشف الاسرار و عدهٔ الابرار*. به سعی علی اصغر حکمت. ده جلد. چاپ پنجم. تهران: امیرکبیر.
ورام، مسعود بن عیسی (بی تا). *تنبیه الخواطر و نزهة النواظر*، بیروت: دار صعب.

نسخه‌های خطی

جنگ. کتابخانهٔ ملی ایران (کتابت ۷۰۶ – ۷۱۰ ق.). به شمارهٔ ۲۹۹۶ ف
مجموعه رسائل. کتابخانهٔ شهید علی به شمارهٔ ۲۸۰۰

References

Abdullah Ghotb ibn mohii (2005). *Makatib of Abdullah Ghotb ibn mohii*. Ghom: Ale- Muhammad.

Feiz Kashani, M. M. (1986). *Al-Wafi*. 26 vol. Isfahan: Maktabat al- Imam Amir al- momenin Ali.

Forouzanfar B. (1982). *Hadiths in Masnavi*,3th ed. Tehran: AmirKabir

Ghazali, Abu-Hamid, Muhammad (1993). *Ihya Uloum al-Din*. Translated by Moaiied al-Din Khwarazmi, edited by Hossein KhadivJam. 1th vol. 3th ed. Tehran: Elmi Farhangi Publishing.

——————— (1995). *Ihya Uloum al-Din*. Translated by Moaiied al-Din Khwarazmi, Edited by Hossein KhadivJam. 3th vol. 3th ed. Tehran: Elmi Farhangi Publishing.

Jami, Abd ar-Rahman (1991). *Nafahat al- Uns min Hazarat al-Ghods*. Edited by M. Abedi. Tehran: Ittelaat.

Juvaini, Ata Malik (1988). *Tarikh-e Jahangushay*. Edited by M. Ghazvini. 3th ed. Tehran: Bamdad & Arghavan.

Khaqani, Afzal ad- Din (1989). *Diwan of Khaqani*. Edited by S. Z. Sajjadi. Tehran: Zavvar.

Koleini, Muhammad Ibn Yaqub (1983). *Alkafi*. 8 vol. 4th ed. Tehran: dar al Kotob al-Islamiia.

Landolt, H .(2002). *English Introduction, in Marmuzat – I Asadi dar Mazmurat – I Dawudi*. Tehran: Sokhan Publishing.

Majlesi, M. (1983). *Bihar al-Anwar.* Beirut: Darehia al-Torath al-Arabi

Meibodi, Abu al-Fazl (1992). *Kashf al-Asrar va uddat al-Abrar*. Edited by A. Hikmat. 10 vol. 5th ed. Tehran: Amirkabir.

Monshi, N. (1976). *Trarjume Kalila va Dimna*. Edited by M. Minovi. 4th ed. Tehran: Tehran University.

Muhammad Ibn Munawwar (1988). *Asrar al- tawhid fi maqamat al-sheikh Abi Said*. Edited by M. Shafiei Kadkani. 2th ed. Tehran: Agah.

Razi, N. (1992). *Mirsad al-Ebad*. Edited by M. A. Riahi. 4th ed. Tehran: Elmi va Farhangi.

——— (1993). *Minarat al- Sayerin & Maqamat al- Arifin*. Edited by S. Abdolfattah. Kuwait: Dar Soad alsabah.

——— (2002). *Marmuzat – I Asadi dar Mazmurat – I Dawudi*. Edited by M. R. Shafiei Kadkani. Tehran: Sokhan.

Razi, N. (2013). *Bahr al- Haqaiq val Ma`ani*. Edited by M.R. Movahhedi. Tehran: Iranian Research Institute of Philosophy.

——— (2014). *Aql va Ishq*. Edited by T. Tafazzoli. 6th ed. Tehran: Elmi Farhangi Publishing.

Ṣadr ad-Dīn Shīrāzī, Muhammad (1984). *Shrah Usul Kafi*. Edited by M. Khajavi. 4 Vol. Tehran: Institute for Social and Cultural Studies

SadriNia, B. (2002). *A Dictionary of Mystic Qutations*. Tehran: Soroush.
Sanai, Majdud Ibn Adam (1985). *Diwan of Sanai*. Edited by Mudarres razawi. 3th ed. Tehran: Sanai.
Sanai, Majdud Ibn Adam (2003). *Hadiqat al-Haqiqa va Shariat al- Tariqa (Fakhri Nama)*. Edited by M. Hosseini. Tehran: Markaze Nashr Danishgahi.
Sarraj Tusi, A. N. (2006). *Al-Luma Fi Al-Tasawwuf*. Edited by Imad Zaki Baroudi. Cairo: Almaktaba al- tawfiqiyya.
Shafiei Kadkani, M.R. (2005). *Written on the Sea*. Tehran: Sokhan.
Varram, Masoud Ibn Isa (?). *Tanbih al- Khavaterva Nozhat a-l Navazer*. Beirut: Dar Sa`B
http://dl.nlai.ir/UI/047bf 029-e009-4254-9b8f-8821c1dea429/Catalogue.aspx

Manuscripts

Jong. Iran Milli Library (706- 710 H) No. 2996 f
Collection of treatises. Shahid Ali Library. Istanbul Turkey. No. 2800

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.89-126

A Newfound Treatise by Najm al Din Razi[1]

Maryam Hosseini[2]

Received: 2022/01/05
Accepted: 2022/03/05

Abstract

The present article introduces a newfound manuscript of one of Najm al- Din Razi's (573-654 AH) treatises, which was written before the Mongol invasion and during the life of Majd al- Din Baghdadi (martyrdom: 607 or 616 AH). Besides describing and editing the treatise, attempts are made in this study to prove its attribution to Najm al- Din by looking for similarities between this work and his other works, particularly *Mirsad al-Ebad*. Due to the similarities found in the use of words, collocations, and phrases; the use of the same hadiths, verses, and poems, which are present in other works by Najm al- Din; as well as the similarity in the topics raised; this treatise can be attributed to Najm al -Din Razi. Considering the goals of this research, a stylistic analysis approach and a historical analysis based on base manuscript were adopted. The editing was done on base manuscript (No. 2996 F) available in National Library of Iran. The results of the research make it clear that this newfound short treatise, containing an initial draft of *Mirsad al-Ebad*, was most probably authored by Najm al- Din Razi, which was written in the period when he paid homage to his sheikh, Majd al -Din Baghdadi.

Keywords: Najm al-Din Razi, Newfound treatise, Manuscript editing, Majd al-Din Baghdadi, *Mirsad al-Ebad*.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.39630.2310
2. Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. drhoseini@alzahra.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۱۵۲-۱۲۷

روش‌شناسی شرق‌شناسان آلمانی‌زبان در بررسی ادبیات عرفانی فارسی (مطالعهٔ موردی هلموت ریتر و فریتس مایر)[۱]

آزاده شریفی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

چکیده

در شرق‌شناسی آلمانی‌زبان دو سنت اصلی وجود دارد: رمانتیک و فیلولوژیک. سنت رمانتیک، شرق را به‌عنوان دیگریِ متمایز، غیرعقلانی و واجد کشف و شهود معرفی می‌کند که مبتنی بر معرفی و ترجمهٔ آثار است؛ بر پژوهش‌های عمیق استوار نیست و بیشتر در گسترش ترجمهٔ متون شرقی به زبان آلمانی مؤثر بوده است. سنت فیلولوژیک متمایزکنندهٔ شرق‌شناسی آلمان و متمرکز بر فهرست‌برداری، تصحیح نسخ خطی و تحقیق در متون است. در شرق‌شناسی آلمانی‌زبان، از قرن هجده تاکنون، غلبه با سنت فیلولوژیک است. حلقهٔ واپسین شرق‌شناسان آلمانی، شامل هلموت ریتر، فریتس مایر و آنه‌ماری شیمل نمودی از تلفیق دو سنت و تکامل آن در سایهٔ مفهوم «بافت» است. در آثار ایشان به عناصر بیرونی و شرایط شکل‌گیری متن به اندازهٔ بافت درونی و مؤلفه‌های زبانی و بلاغی توجه می‌شود. مؤلفهٔ کلیدی این جریان مفهوم «متن» است. در اینجا، روند پژوهش‌های ریتر و مایر بررسی و روش خاص آنها در مواجهه با متون عرفانی نشان داده شده است. ویژگی‌های اصلی آثار ایشان عبارت است از: دسته‌بندی متون و پیدا کردن متون مادر، پیدا کردن شبکهٔ متون (براساس تکوین نسخه‌های خطی) و تصحیح متون اصلی براساس معتبرترین نسخه‌ها، ترجمهٔ متون به آلمانی،

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2022.39676.2314

۲. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. azadehsh194@gmail.com

اولویت دادن به نثر، مأخذشناسی و بافت‌سازی. روش حلقه طلایی شرق‌شناسی آلمانی‌زبان می‌تواند در فهم متن، شبکه‌سازی و ژانرشناسی عرفان فارسی‌زبان مؤثر باشد. این شرق‌شناسان عرفان و تصوف را جریانی برآمده از متن اسلام می‌دانند و آن را به‌عنوان پدیده‌ای تاریخی، فرهنگی و متن‌بنیاد می‌شناسند نه جریانی رمانتیک یا روشنگرانه.

واژه‌های کلیدی: شرق‌شناسی، ریتر، مایر، بافت، عرفان، متن.

۱- مقدمه

در زبان فارسی ترجمه‌های مقبولی از آثار برخی شرق‌شناسان صورت گرفته است اما نمی‌توان صرفاً آثار ترجمه‌شده را ملاک پژوهش قرار داد. بیشتر پژوهش‌ها بر معرفی خاورشناسان یا مصاحبه با ایشان متمرکز است و به روش پژوهش‌های آنان کمتر توجه شده است. مفهوم شرقی (به معنای غیرغربی و به‌خصوص غیراروپایی) بر خلاف آنچه به‌نظر می‌رسد، بسیار مبهم و ناگویاست. همچنین اروپایی نیز مفهومی گنگ و ناسودمند دارد. به همین سبب برای موضوع پژوهش، از غرب اروپا قسمت آلمانی‌زبان آن و از شرق، متون عرفانی فارسی برگزیده شدند تا روش شرق‌شناسان آلمانی‌زبان در برخورد با متون عرفانی فارسی بررسی شود.

بازجستِ انگیزه‌های شرق‌شناسان در زندگی فردی و گرایش‌های ایدئولوژیک آنها دشوار نیست اما چندان راهگشا نخواهد بود. واضح است که حالات روحی و شخصیتی فردی مانند ماسینیون[۱] یا هانری کرب[۲] در گرایش آنها به شرق مؤثر بوده است. چه‌بسا ریتر[۳] با تحقیق در عشق‌نامه‌های فارسی و عربی به‌گونه‌ای غیرمستقیم با امیال همجنس‌خواهانهٔ خود به ستیز برمی‌خاسته است. اما انگیزه‌های فردی و ایدئولوژیک منحصر به غربیان نیست و چه‌بسا در آثار محققان بومی نیز انگیزه‌های مشابهی در کار باشد. علاوه بر آن، عرفان و ادبیات فارسی با مسائل اجتماعی و سیاسی نسبت دورتری دارد.آنچه راهگشا و چاره‌ساز است درک و دریافت روایت شخصی و روش کار خاورشناسان بزرگ در مواجهه با متون است. بنابراین تمرکز این مقاله بر تغییر و تحولات سنت فکری و پژوهش‌هایی است که مداوم و جریان‌ساز بوده و پیروانی داشته‌اند.

بهنام‌پور (۱۳۸۹) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تصوف و عرفان اسلامی در آثار مستشرقان قرن بیستم (آنه‌ماری شیمل[۴]، فریتس مایر[۵]، هلموت ریتر)» به مثلث اصلی شرق‌شناسان آلمانی پرداخته است. وی در انتخاب موضوع و تشخیص سه شرق‌شناس اصلی آلمانی‌زبان درست عمل کرده است و حتی دغدغهٔ خود را بررسی روش‌شناسی این مستشرقان و کشف «شاخصه و اندیشهٔ عرفانی خاص و قابل‌توجه» (۱۳۸۹: ۶) هریک بیان می‌کند. با وجود این، متنِ اصلی پایان‌نامه بازنوشتی از زندگی‌نامه و فهرست آثار و القاب این سه نفر و نقل گزیده‌ای از آثارشان را شامل می‌شود. اشکال این پایان‌نامه استفادهٔ صرف از ترجمهٔ فارسی منابع است که خودبه‌خود امکان تحقیقی جامع را از میان می‌برد، چراکه بخش درخور توجهی از آثار همین سه شرق‌شناس هم به فارسی ترجمه نشده است. پوررستگار (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «کتاب‌شناسی توصیفی تحلیلی آثار ترجمه‌شدهٔ مستشرقین در باب عرفان» کتاب‌های آنه‌ماری شیمل و فریتس مایر را به‌عنوان نمایندگان شرق‌شناسی آلمان بررسی کرده است. وی ضرورت تحقیق خود را «نوع بینش انتقادی ـ تحلیلی مستشرقین یادشده، طبقه‌بندی موضوعات، پرداختن به جنبه‌های دقیق آثار و شخصیت یک عارف و نیز توجه به نسخ معتبر» معرفی کرده است (۱۳۹۲: ۵). هدف اصلی پژوهش یادشده کتاب‌شناسی است. نویسنده در مقدمهٔ کوتاهی که در معرفی هریک از مستشرقان نوشته است، به برخی نکات روش‌شناختی نیز اشاره کرده است. پوررستگار در روش‌شناسی از توصیف فراتر نرفته است. نگارنده نیز پیشتر در مقالهٔ« فیلولوژی و سنت فیلولوژیک در شرق‌شناسی آلمانی زبان (دورهٔ اسلامی)» (شریفی و حاجیان نژاد، ۱۳۹۹) سنت کلاسیک فیلولوژی را به تفصیل بررسی و در نهایت ریتر و مایر را به عنوان میراث‌داران سنت فیلولوژیک معرفی کرده است (همان: ۱۳۲-۱۳۳).

۲- سنت شرق‌شناسی در آلمان

دو سنت اصلی در شرق‌شناسی آلمان درخور توجه است: سنت رمانتیک و سنت فیلولوژیک[۶]. سنت رمانتیک بیشتر تحت‌تأثیر خصلت‌های معنوی و الهی شرق قرار دارد و نسلی از مترجمان و نویسندگان آلمانی‌زبان را بر جای می‌گذارد که رهبر معنوی ایشان گوته[۷] و اندیشهٔ محوری‌شان «ادبیات جهانی[۸]» است. در وین هم هامر پورگشتال[۹] و

روکرت[۱۰] راه را بر نسلی از مترجمان گشودند که درنهایت به شکل‌گیری سنت رمانتیک در شرق‌شناسی آلمانی‌زبان منجر شد. سوژهٔ اصلی جریان رمانتیک شرق اسلامی بود و به‌خصوص پیوستگی‌های بسیاری با الهیات داشت. در مقابل، جریان تاریخی با محور قرار دادن شناخت و فراگیری زبان‌های شرقی، اعم از سامی و غیرسامی، بر آن بود تا مردمان شرق را به عنوان ساکنان منطقه‌ای بشناسد و بشناساند که دست‌کم در تاریخ‌شناسی بر اروپاییان آن دوره تقدم و گاهی برتری دارند یا داشته‌اند. پربارترین شاخهٔ جریان تاریخی در شرق‌شناسی آلمان فیلولوژی[۱۱] است (السید، ۲۰۱۶: ۱۶-۱۸). در میان میراث‌داران سنت فیلولوژیک در دورهٔ طلایی شرق‌شناسی آلمانی‌زبان دو شرق‌شناس بیشترین اهمیت را دارند: هلموت ریتر و شاگرد سوئیسی‌اش فریتس مایر. در آثار این شرق‌شناسان روش فیلولوژی در پیوند با دانش تاریخی و ساختاری به کامل‌ترین شکل در خدمت تصحیح، ترجمه و فهم متن درآمده است.

۳- هلموت ریتر

شرق‌شناسی آلمانی الگوی شرق‌شناسی اروپایی است و ریتر الگوی شرق‌شناسی آلمانی.[۱۲] ریتر «پیشتاز مکتب مطالعات ادبیات عرفانی فارسی» است. یوزف فان اس[۱۳] ریتر را آخرین شرق‌شناس آلمانی با رویکرد دایرةالمعارفی می‌داند[۱۴] روند پژوهش‌های ریتر به گونه‌ای است که با وجود پراکندگی ظاهری و تنوع موضوعاتی که در کارنامهٔ وی مشهود است، با کمی دقت می‌توان روند منظم و سیر دغدغه‌های وی را در آثارش بازجست.

نخستین اثر مهم وی در حوزهٔ تصوف تصحیح و ترجمهٔ بخش‌هایی از آثار امام محمد غزالی (*احیاء علوم دین* و *کیمیای سعادت*) است که در سال ۱۹۲۳ به طبع رسید. هلموت ریتر در سال ۱۹۲۵ به دلیل همجنس‌خواهی یک سال به زندان افتاد و کرسی دانشگاهی خود را از دست داد. او کتاب خود، *دربارهٔ زبان خیال‌انگیز نظامی*[۱۵]، را در زندان نوشته است. نوشتن این کتاب هم‌زمان با ترجمهٔ *اسرار البلاغهٔ* عبدالقاهر جرجانی و همکاری با یان ریپکا[۱۶]، شرق‌شناس اهل چک، در تصحیح *هفت پیکر* بوده است. ریتر پس از آزادی از زندان عازم ترکیه شد تا مدیریت مرکز شرق‌شناسی آلمان[۱۷] در استانبول را بر عهده بگیرد (ریتر، ۱۳۹۹: ۱۱۲).

ریتر بیست‌ودو سال در ترکیه بود (۱۹۲۷-۱۹۴۹) و علاوه بر ریاست مرکز شرق‌شناسی

خدمات بسیاری در فهرست‌برداری و تصحیح نسخ انجام داد. در سال ۱۹۲۸ *مقالات الإسلاميين* اشعری را چاپ کرد. از سال ۱۹۳۵ به بعد رئیس کمیسیون فهرست‌بندی جدید نسخ خطی استانبول شد (همان: ۱۳). او در جست‌وجو و اهتمامی که برای جمع‌آوری و فهرست‌نویسی نسخ خطی در ترکیه داشت، بالغ بر ۱۲۴ هزار نسخه را در سرتاسر ترکیه شناسایی کرد (بنگرید به ریتر، ۱۳۹۰: ۱۴۳-۱۴۶). فهرست‌نویسی دقیق ریتر از نسخه‌های فارسی موجود در کتابخانه‌های استانبول هنوز معتبر است و تصحیح و تدوین آثار ارزشمندی را در پی داشته است که از آن‌همه می‌توان به تصحیح نیکلسون از *مثنوی معنوی* از روی نسخهٔ قونیه اشاره کرد (رسولی، ۱۳۹۶: ۲).

فیلولوگیکا[۱۸] مجموعهٔ شانزده مقاله از ریتر است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۶۱ منتشر شده و سنجیده‌ترین نمونه از فهرست‌نویسی‌های شرق‌شناسان آلمانی است. فهرست‌نویسی ریتر مکانیکی و یک‌بعدی نیست. در جای‌جای مقالات، منابع را تحلیل می‌کند و گاهی سر از نقد متن و نسخه درمی‌آورد. ریتر برای گردآوری این فهرست‌ها مجدداً به بررسی میکروفیلم‌های نسخ خطی پرداخت، چراکه فهرست‌های موجود را ناقص و گمراه‌کننده می‌دانست (مایر، ۱۳۸۸: ۱۲).

مایر مهم‌ترین کار علمی ریتر را پژوهش دربارهٔ اندیشمندان عرب و ایرانی براساس نسخ خطی دست‌اول و تفاسیر و تصحیحات نقدآمیز ایشان می‌داند (همان: ۱۷). ریتر در درجهٔ اول مصححی دقیق است که با جست‌وجوی بسیار، نسخه‌های متعددی از آثار مهم را یافته و تصحیح کرده است. شیوهٔ تصحیح ریتر با عنوان «سازوارهٔ انتقادی» برگرفته از تصحیح کتاب مقدس است که نخستین بار آن را در تصحیح *سوانح العشاق* احمد غزالی به کار برد (دربارهٔ این روش بنگرید به سوری، ۱۳۸۹: ۲۹- ۳۳). تصحیح *سوانح‌العشاق* علی‌رغم حجمِ کم یکی از دشوارترین کارهایی است که انجام داده (Ghazzali, 1942: IV) و مربوط به دوره‌ای است که ریتر در مقایسهٔ متون و ارزیابی موتیف‌های آن ورزیدگی خاصی یافته است (بنگرید به رسولی، ۱۳۹۶: ۶).

ریتر هم منابع کار خود را شناسایی و نقد کرده و هم با استناد به بافت تاریخی و زمان شکل‌گیری این آثار میزان اعتبار آن‌ها را ارزیابی نموده است. پیش از پرداختن به زندگی جرجانی، فهرست مفصلی از منابع مربوط به او به دست داده و این شیوه را دربارهٔ سایر

افرادِ موضوع پژوهش خود نیز تکرار کرده است (Al-Curcani, 1959: 4-5).[۱۹] وی در دورانی سی‌ساله که مشغول پژوهش در *اسرار البلاغه* بوده، با شیوهٔ بلاغت و انگاره‌های تصویری شعر فارسی آشنا شده و تمایز آن را با ادبیات عربی دریافته است. ریتر این اثر را از دیدگاه سبکی از درخشان‌ترین کتاب‌های عربی می‌داند (ریتر، ۱۳۹۹: ۲۸). در تمام پژوهش‌های او می‌توان ردپای آرای جرجانی را جست‌وجو کرد.

تصحیح و شرح *اسرارالبلاغه* نقطهٔ عطفی در فهم ریتر از شعر فارسی و جدا ساختن آن از زبان عربی است که نخستین بار در رساله‌ای که دربارهٔ زبان خیال‌انگیز نظامی نوشته، بدان پرداخته است. در این رساله ریتر به‌دقت وجوه مختلف تصویر طبیعت و انسان را در اشعار نظامی بررسی کرده است. از نظر ریتر، شاعران فارسی‌زبان طبیعت را زنده و تغییرات آن را مطابق با احوال و اوصاف شخصیت‌های داستانی خود تصویر می‌کنند و چنین خصلتی در شعر عرب نیست (همان: ۳۹). در مقدمهٔ همین رساله ریتر آرزوی دیرینهٔ خود را «شرح قضاوت شرقیان در باب شعر خود» می‌داند (همان: ۲۳). از سوی دیگر، ریتر با جست‌وجو و تصحیح *مقالات الاشعریین* چشم‌اندازی صحیح و جامع از درک اشاعره و تأثیرپذیری صوفیه از ایشان به دست آورده و این دو تجربه وی را در درک فرم و معنی شعر و نثر عرفانی فارسی یاری رسانده است.

ریتر «تعلیل تاریخی» یا « زبان حال» را کلید فهم و «عصای سحرآمیز شعر فارسی» توصیف کرده است (۱۳۸۸: ۴؛ همچنین بنگرید به ریتر، ۱۳۹۹: ۳۰-۳۱). ریتر این عصای سحرآمیز شعر فارسی را در تلاش برای فهم و تفسیر *اسرار البلاغهٔ* جرجانی و با عنوان «مجاز عقلی» کشف کرده است (Ritter, 1955: 596). ریتر همچنین به تصویرپردازی طبیعت و تناسب آن با احوال درونی شخصیت‌ها در داستان‌های نظامی پرداخته است (ریتر، ۱۳۹۹: ۷۶). وی اصل اساسی تصویرپردازی در شعر فارسی را ارتباط برقرار کردن میان جهان بیرون و احوال درونی می‌داند (انتخاب بر پایهٔ ارتباط) (همان: ۷۸). به نظر ریتر این اصل در ترجمه و درک آثار شرقی از سوی شاعران آلمانی از میان رفته و نادیده گرفته شده و حتی گوته نیز در تقلید از اشعار شرقی نتوانسته است این وجه را بازسازی کند (همان: ۹۰-۹۱).

مهم‌ترین اثر ریتر *دریای جان*[۲۰] (۱۹۵۵) است. عطارشناسی نقطهٔ عطف آثار و مسیر

پژوهشی اوست. نخستین اقدام ریتر در عطارپژوهی ترجمهٔ *الهی‌نامه* (۱۹۴۰) است. ریتر با ترجمهٔ *الهی‌نامه* پژوهش‌های خود دربارهٔ زهد را به سرانجام می‌رساند و وارد دورهٔ جدیدی از مطالعات تصوف با مرکزیت عشق می‌شود. نخستین دستاورد این دورهٔ جدید تصحیح *سوانح العشاق* احمد غزالی (۱۹۴۲) است و به نظر می‌رسد تصحیح *مشارق انوار القلوب* ابن دباغ (۱۹۵۹) آخرین آن باشد. ریتر در مقدمهٔ *دریای جان* هدف خود را چنین شرح می‌دهد: «ملاحظات ما بیش از همه، خود داستان‌ها و محتوای مستقل آن‌هاست. همچنین علاقهٔ ما متوجه آن جریان‌های فکری خواهد بود که انگیزهٔ نقل آن داستان‌ها شده است» (۱۳۸۸: ۴۲).

روشن است که ریتر آرزو داشته به تعبیر و تفسیر عطار از این داستان‌ها بپردازد، اما آن را به خاطر نداشتن نسخه‌های منقحی که زبان عطار را به نزدیک‌ترین شکل بازسازی کرده باشند، در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌دهد:

> تفسیر نظری جریان فکری عطار به جهت دشواری‌های زبان او بوده است و این تفسیر نظری تا زمانی که آثار عطار به سبک انتقادی طبع و نشر نشده و سروکار ما با نسخه‌های خطی خوب و بد و نیز با چاپ‌های مغلوط است، پایه‌ای نامطمئن خواهد داشت (همان: ۴۳).

ریتر در *دریای جان* با تفکیک برخی مفاهیم و شخصیت‌های کلیدی تلاش کرده است تصویری از جهان‌بینی و هستی‌شناسی عطار به دست دهد. *دریای جان* به‌خوبی نشان می‌دهد که ریتر برای فهم شعر عرفانی فارسی چه مسیری پیموده و تطور برخی از کلیدی‌ترین اندیشه‌ها را، از غزالی تا آثار کلاسیک صوفیان (همانند *قوت القلوب*، *کشف المحجوب* و...) و درنهایت آثار عارفان و زاهدان اولیه و عطار، نشان داده است. از سوی دیگر، زبان تصویری و بلاغی عطار را نیز در سنت بلاغی فارسی و شعر نظامی ردیابی کرده است. ریتر سرچشمه‌های زبانی و روایی عطار را در نظامی جست‌وجو کرده است. چندین بار به‌ویژه در *دریای جان* به نظامی استناد می‌کند (برای نمونه بنگرید به ۱۳۸۸، ج ۲: ۳۹۸).

تلاش‌های متعدد ریتر برای پیدا کردن مآخذ قصص و تمثیلات عطار گذشته از دقت‌نظر، تسلط شگرف وی بر منابع فارسی و عربی را بازمی‌نماید (برای نمونه بنگرید به

ریتر، ۱۳۸۸: ۳۶۵). رویکرد ریتر در فرم ساختاری است؛ بدین معنا که معتقد است برخی فرم‌ها در ادبیات شرق رسمیت و عمومیت داشته و به تناسب آثار تکرار می‌شوند (همان: ۲). در آخرین *فیلولوگیکا* که به *مختارنامهٔ* عطار می‌پردازد (۱۹۶۰/ ۱۹۶۱)، به این موضوع اشاره می‌کند که اگر نظم و نسق رباعیات و دسته‌بندی موضوعی آن از خود عطار باشد (قرائن متن و نسخه هم این امکان را تأیید می‌کنند) آن وقت می‌توان دید که عطار علاوه بر شاعری چهرهٔ دیگری نیز به عنوان گردآورنده و ترتیب‌دهنده دارد (Ritter, 1960-61: 196).

ریتر در این دست تحلیل‌ها از زمینه‌ای بهره می‌برد که فیلولوگ‌ها فراهم کرده‌اند. به عبارتی دیگر، چنین سطحی از تحلیل متن وقتی ممکن است که تألیفی و بینامتنی بودن آن مطمح نظر قرار گیرد، نه آنکه اثر متنی مقدس قلمداد شود که شاعر در خلسهٔ عرفانی و براساس الهامات و واردات غیبی سروده است (بنگرید به شریفی و حاجیان‌نژاد، ۱۳۹۹: ۱۳۰-۱۳۱). تفاوت رویکرد ریتر با تاریخ‌دانان و فیلولوگ‌ها در آن است که ریتر به منابع و آثار نگاهی ساختاری دارد و در جست‌وجوی آن تصویر کلی است که پس از بازیابی منابع رخ خواهد نمود. در شناخت خودِ عطار نیز ریتر از تصویرپردازی‌های رمانتیک اجتناب می‌کند و با وجود اهمیتی که برای عطار قائل است، دوگانگی‌های او را نیز نشان می‌دهد (ibid:207).

نکته‌ای که کمتر بدان توجه شده این است که ریتر قصه‌گوی خوبی هم هست. در مقدمهٔ *دریای جان* خلاصه‌ای بسیار موجز و در عین حال دقیق از داستان اصلی مثنوی‌های عطار ارائه می‌دهد که به‌خصوص برای مخاطب غیرفارسی‌زبان بسیار راهگشاست. همچنین داستان‌هایی که جای‌جای برای تبیین منابع عطار در هر موضوع از خود آثار یا سایر منابع می‌آورد، نمونه‌های درخشانی از قصه‌گویی و خلاصه کردن حکایت‌هاست. همین ویژگی، ساختار کلی *دریای جان* را با مثنوی‌های عطار مشابه ساخته است، یعنی پیرنگی کلی طرح و با حکایاتی کوتاه و پراکنده (الحکایة و التمثیل) تکمیل شده است. هانس هلمهارت کانوس کرد[۲۱]، شرق‌شناس سوئدی، ترتیب کتاب *دریای جان* براساس موتیف‌های فکری را الهام‌گرفته از روش کتاب *تفسیر عهد جدید براساس تلمود و میدراش*[۲۲] دانسته است (1957: 156). این ناقد همچنین خطوط اصلی شناخت عطار را در *دریای جان* چنین ترسیم

می‌کند: به سخن درآوردن طبیعت وحشی (زبان حال)، دریافت‌ها و نقد اجتماعی به‌خصوص در *مصیبت‌نامه*، درک روان‌شناسانه از محیط پیرامون خود و گشودگی در بیان احوال شخصی و انتقاد از خود (همان).

نخستین مفهومی که ریتر در *دریای جان* بررسی کرده، **مرگ و ناپایداری** است. در بسیاری از کشورهای اروپایی سخن گفتن صریح از مرگ و نیستی تابو محسوب می‌شود. شرق‌شناسان همواره به این نکته توجه داشته‌اند که متون شرقی با چه صراحتی از مرگ و مردن سخن می‌گویند و ناپایداری دنیا یکی از ارکان اصلی اندیشهٔ شرقیان است. ریتر غالب حکایاتی را که نقل می‌کند بازتاب «وحشت وجود از مرگ» (به تعبیر هایدگر) می‌داند، نه فلسفه‌ای دربارهٔ مرگ (۱۳۸۸: ۱/ ۵۹). صوفیان مرگ را باشکوه می‌دانند، به جای شهادتین شعر وصالی می‌خوانند و بیشترین شادی را از نزدیک شدن به کعبهٔ مقصود و دیدار الهی تجربه می‌کنند. برای مخاطبان و حتی خود مستشرقان غربی توضیح این نکته که صوفیان مسلمان چگونه مرگ را دوست دارند و می‌ستایند، اما منظور ایشان توصیه به خودکشی نیست، به‌غایت دشوار و شبهه‌برانگیز است[۲۳](نیز بنگرید به مایر، ۱۳۳۳: سی‌وسه؛ مایر، ۱۳۸۸: ۱۰۹؛ ریتر، ۱۳۸۸: ۳۶۳-۳۶۲). **مرگ عزیزان** نیز بلای دیگری است که مؤمن باید آن را تحمل کند تا در آخرت پاداشی چندبرابر نصیب او شود (بنگرید به ۱۳۸۸: ۳۴۹، متن و حاشیه). رنج و بلا روش خداوند برای تأدیب بندگان و هدایت ایشان است و یاد مرگ را پیوسته زنده می‌دارد.

پس از مرگ و ناپایداری، ریتر به **تصویرسازی‌های دنیا** نزد عرفای مسلمان می‌پردازد. تصاویر و استعاره‌ها جایگاه مهمی در تبیین ریتر از موضوعات اساسی اندیشهٔ عطار دارد. دنیا در نظر عارفان پست، بی‌اعتبار و ناپایدار است؛ سرایی است که ساکنان خود را می‌کشد و خانهٔ مصائب و بلایاست. تصویرپردازی در شعر عرفانی فارسی همواره ریتر را مجذوب خود ساخته است. ریتر در ۱۹۲۷ و هنگام پژوهش دربارهٔ نظامی نوشته بود: «در شعر فارسی، تشبیه جای خود را به استعاره داده است» (۱۳۹۹: ۵۹). استعاره از نظر ریتر بسیار مهم است، چون امکان بازنمایی عالم درون را از طریق تصاویر محسوس و عینی فراهم می‌آورد (همان:۹۶). حد اعلای این امر در رمز و تمثیل اتفاق می‌افتد. عطار داستان را تغییر می‌دهد و آن را به رمز و تمثیل تبدیل می‌کند؛ پس داستان‌های وی از جنبهٔ استناد تاریخی

قابلیت چندانی ندارند (ریتر، ۱۳۸۸: ۴۲). ریتر در فصل دوم که به دنیا می‌پردازد، پس از نقل بیتی از *الهی‌نامه*[۲۴] ریشهٔ تصویر «دنیا کاروانسراست» را تا داستان ابراهیم ادهم پی می‌گیرد و مجموعه‌ای از استعاره‌های دنیا (خانهٔ عنکبوت، بار شیشه، نگار دست زنان و نطع شطرنج) در آثار عطار را گردآوری می‌کند (همان: ۶۴-۷۰).

پس از این، به موضوع **رنج، فشار و عذاب الهی** می‌پردازد. عدل در نظام خلقت جایگاهی ندارد و عطار بسیار جسورانه این مفهوم را بیان کرده و تناقضات اساسی در معتقدات متکلمان و صوفیان را به رخ کشیده است (همان: ۹۵). با این همه بنده جز تسلیم چاره‌ای ندارد. ریتر اعتقاد به قضا و قدر را یکی از ارکان تفکر دینی شرق می‌داند (همان: ۳۴۳). سه مقام **صبر، شکر و رضا** از مقاماتی هستند که صوفیه برای مواجهه با رنج و بلای دنیوی تعریف کرده‌اند (همان: ۳۵۵). جوهرهٔ این تفکر تسلیم و عدم مقاومت در برابر تقدیر الهی است (مایر، ۱۳۷۸: ۱۶۷؛ شیمل، ۱۳۸۷: ۲۲۲-۲۲۵).

از دیگر موضوعات دربارهٔ عطار نحوهٔ مواجههٔ او با امکان شناخت خداست. دنیا عرصهٔ قدرت‌نمایی خداوند است و بهترین کاری که می‌توان در حیات دنیوی انجام داد، معرفت اوست. **معرفت خدا** جست‌وجوی امری ناممکن است، تناقضی بنیادین در فلسفهٔ تصوف: عارف معرفتی را می‌جوید که در توان و بضاعت او نیست و با وجود ناتوانی ذاتی از جست‌وجو دست برنمی‌دارد. معرفت خداوند کار عقل نیست و تنها با شهود درونی و دل و جان ممکن است. تحلیل ریتر از رابطهٔ انسان و خدا عمق نگرش او در باب تفکرات مسلمانان را نشان می‌دهد. در *دریای جان* دو تصور از رابطهٔ انسان و خدا در اسلام سنتی را بررسی می‌کند: یکی خداوندگار در مقام آفریدگار و حاکم مطلق و دیگری خداوند به مثابهٔ پدری سختگیر اما خیرخواه (ریتر، ۱۳۸۸: ۹۳). سپس تبیین دقیقی از خداشناسی با رویکرد پدیدارشناسی دین و بسط آن تا اسلام و تفکر صوفیانه دارد (همان: ۱۰۸-۱۰۹). هدف فیلسوف اثبات خداست، اما «عارف و صوفی... می‌خواهد خدا را به طور بی‌واسطه دریابد؛ نه با روشی که از راه لطف به پیغمبر نشان داده شده، بلکه از راه تقرّب شخصی و بدون واسطه به خداوند که با ریاضت و مجاهدت و مکاشفه و توجه و مراقبت عملی می‌گردد» (همان: ۱۰۹).

ریتر توجه دارد که عطار با وجود توصیف ناگواری‌ها از **لطف خدا** غافل نیست. دنیا پر

از بلا و قهر خداوند است، اما از لطف وی نیز نباید غافل بود و درست به دلیل همین ناپایداری باید زندگی را مغتنم شمرد و به خوشی گذراند. در این دستگاه فکری، اغتنام فرصت و ابن‌الوقتی درست روی دیگر سکهٔ مرگ‌اندیشی و تسلیم است. در اغتنام فرصت نیز حسرتی پایدار و غم‌گرایانه مستتر است. اصولاً شادی در فرهنگ اسلامی و به تبع آن زهد و تصوف جایگاهی ندارد و همین نکته است که معدود صوفیان شاد همانند ابوسعید یا امیدوار مانند یحیی بن معاذ رازی را متمایز می‌سازد (بنگرید به مایر، ۱۳۷۸: ۱۵۶–۱۵۸).

فصل‌های بعدی به تبیین نگاه عطار از گروه‌های متفاوت مردم اختصاص دارد. از نظر ریتر، عطار مردمان را در دنیا به چهار گروه تقسیم می‌کند (ریتر، ۱۳۸۸: ۱۲۹) [۲۵] چهار طبقهٔ مذکور عبارت‌اند از:

۱. دنیاداران و فریب‌خوردگان: که دل به سرای عاریتی بسته و به عمارت آن مشغول‌اند. یکی از نشانه‌های علاقه به دنیا و غفلت از مرگ، بنا ساختن است. ریتر این امر را در کلام حسن بصری مرتبط با عشق و علاقهٔ بنی امیه به ساختمان‌سازی و نیز بی‌علاقگی کلی اعراب بدوی به معماری و ساختمان‌سازی می‌داند (همان: ۱۴۳، متن و حاشیه).

۲. ارباب قدرت و پادشاهان: دیدگاه عطار در باب ارباب قدرت متأثر از روش سلجوقیان است (همان: ۱۵۳–۱۵۵). «در ایران فقط در زمان صفویان یک هالهٔ دینی مؤثر به دور حکومت احاطه داشت، اما در زمان عطار رفتار مردم در برابر حکومت سرد و انتقادآمیز و حتی خصمانه بود» (همان: ۱۵۴–۱۵۵). مسلم است که عطار ارباب قدرت را در دورترین نقطه از سلوک قرار می‌دهد. آیا عطار واقعاً از حکام زمانه انتقاد اجتماعی کرده است؟ ریتر اشاره می‌کند که تصویر عطار از ارباب قدرت چندان هم تیره نیست (همان: ۱۸۱). آن‌ها نصیحت عقلای مجانین و زاهدان را می‌شنوند، به دیدار ایشان می‌روند و گاه از کلام ایشان به گریه می‌افتند.

۳. پارسایان و زاهدان: که ترس از مرگ انگیزهٔ اصلی اعمال ایشان است و پیوسته در خوف و اندوه به سر می‌برند. زهد از نظر ریتر «گسستن پیوند از این جهان و ترک مقاصد و غایات دنیوی و چشم پوشیدن از هوس‌ها و آمال این دنیاست» (۱۳۸۸: ۵).

وی الهی‌نامه را مبتنی بر زهد می‌داند و برای جا انداختن این مرحلهٔ بسیار مهم در تاریخ تصوف تلاش می‌کند. زهد از قدیمی‌ترین مقامات صوفیه است و از خود تصوف هم

قدیمی‌تر است (همان: ۲۸۹). ریتر نظریات برخی عرفا و علمای متقدم و به‌خصوص غزالی را در باب زهد و انواع و تعاریف آن ذکر می‌کند و سپس به عطار بازمی‌گردد. مطالعات ریتر دربارهٔ زهد درنهایت آن را به عنوان جریانی تاریخی و پیش‌درآمدی بر تصوف تصویر می‌کند. زهد از نظر ریتر پاسخی صوفیانه به سختی و ناپایداری حیات دنیاست. گلدتسیهر هم از کسانی است که به تمایز زهد و تصوف پی برده و آن‌ها را به عنوان دو دورهٔ مجزا در تاریخ اسلام لحاظ کرده است (Khalil & Sheikh, 2016: 201). اما اگر کسی زاهد هم نباشد دست‌کم باید توکل کند؛ یعنی اطمینان داشته باشد روزی وی از پیش مقدر است و به جدوجهد افزون نخواهد شد. «بالاترین درجهٔ توکل خود را به خواست خدا سپردن است، زیرا او بهتر می‌داند که بندگانش به چه چیزی نیازمند هستند» (ریتر، ۱۳۸۸: ۳۲۳). در عین توکل، عارف باید فقر و قناعت پیشه کند و آن را مایهٔ افتخار خود بداند. در نظر ریتر، فضیلت قناعت و آرمان فقر ضرورتاً از اسلام سرچشمه نمی‌گیرد و او آن را «از عناصر جهان‌بینی دوران باستان» می‌داند (همان: ۳۲۹). عطار در خلال این دست حکایات به قناعت‌پیشگی خود و پرهیز از مدح پادشاهان نیز اشاره کرده است (همان: ۳۳۳).

۴. دیوانگان و عقلای مجانین: توجه به تشخص این گروه در مثنوی‌های عطار از درخشان‌ترین دستاوردهای ریتر در عطارشناسی است. ریتر میان علمای زندیق اسلام (مانند ابن الراوندی، ابوالعلاء معری و ابوحیان)، عقلای مجانین در فرهنگ عربی و عرفای دیوانه تفاوت قائل است. «دو شرط برای آزاد و روراست سخن گفتن با خدا با هم پیوند خورده است: آزاد بودن از تکالیف شرعی به سبب دیوانگی و رابطهٔ عمیق دوستانه از راه عشق» (همان: ۲۶۶). مجذوبان و آشفتگان از عشق محترم بوده‌اند و ریتر آنان را با ملامتیه مقایسه‌پذیر می‌داند (همان: ۲۴۶). این حکایات در نظر ریتر نشان از عمق اندیشهٔ عطار دارد و به نظر می‌رسد «شاعر افکاری را که خود جرئت اظهار آن‌ها را ندارد از قول ایشان نقل کرده باشد» (همان: ۲۵۱). دیوانگان عطار بیشتر قهرمانان پرسش‌های بی‌پاسخ و تردیدهای فلسفی هستند تا منتقدان اجتماعی.«عطار خیلی عمیق‌تر و درون‌نگرانه‌تر از نیشابوری و امثال او این مسئله را درک کرده است. توصیف و درک دیگران بیشتر از جنبه‌های ظاهری است» (همان: ۲۴۶). ریتر اشاره می‌کند که رفتار دیوانگان عطار با خداوند تندروانه‌تر از منابع عربی است (همان: ۲۴۷) و شاعر گاهی افکار ناپذیرفتنی خود را از زبان ایشان بیان کرده است (همان: ۲۵۱).

٤- فریتس مایر

دومین شرق‌شناس مهم این حلقه فریتس مایر[۲۶] است. اختصاص حوزهٔ پژوهش به یک صوفی از روش‌های متداول در مطالعات تصوف و مثل اعلای آن ماسینیون و مطالعات او دربارهٔ حلاج است (بنگرید به شیمل، ۱۳۸۷: ۵۰). تمرکز بر افراد و تلاش برای استخراج شخصیت و درونیات ایشان میراث رمانتیسم است. مایر موضوع تحقیق خود را بر افراد استوار کرده است. در پژوهش‌های مفصلی که دربارهٔ بهاء ولد، مهستی گنجوی و ابوسعید ابوالخیر انجام داده به تمام منابع دردسترس مراجعه نموده و چهارچوب فکری مقبولی از ایشان ارائه کرده است. مایر به تأسی از ریتر سعی می‌کند در قالب شخصیت‌ها بخزد و همانند استاد خود این کار را «نه از دیدگاه یک فرد اروپایی، بلکه با یک انس و الفت نزدیک با روحیات و طرز تفکر شرقی‌ها» انجام می‌دهد (مایر، ۱۳۸۸: ۱۹). ریتر - به قول خودش- می‌توانسته در شخصیت دیگران حلول کند و این کار را دربارهٔ عطار به‌خوبی انجام داده است (همان: هفت). پیش‌تر نیز در مقایسهٔ تصویرپردازی‌های نظامی با شعر عربی سعی کرده بود برخی ابیات عربی را با ذهنیت نظامی بازسازی کند (ریتر، ۱۳۹۹: ۵۲).

مایر در عین بررسی رابطهٔ متقابل و تأثیر و تأثر جریان‌های عرفانی و افراد، به استقلال هرکدام احترام می‌گذارد و اصراری ندارد برای مثال بهاء ولد را در سایهٔ مولوی بشناساند و عطار را با احمد غزالی معرفی کند[۲۷]. فریتس مایر هم در بررسی نسخ خطی و تطبیق منابع با هم موفق است و هم در شناخت خود منبع. وی در سال‌های ۱۹۳۴-۱۹۳۵ و ۱۹۳۸-۱۹۳۹ در استانبول دستیار ریتر بود و تتبعات وی در نسخ خطی فارسی و عربی زیر نظر ریتر صورت گرفته است. مقدمهٔ او بر *فردوس المرشدیه* (نخستین بار در ۱۹۴۳ در استانبول و در ۱۹۴۸ در لایپتسیگ نیز به چاپ رسید) نمونهٔ موفقی از تطبیق منابع دور و نزدیک برای به دست دادن تصویری مقبول از شیخ ابواسحاق کازرونی (متوفی۴۲۶ ق.) است. در عین جزئی‌نگری روش مفهومی ریتر را می‌توان در آثار مایر هم ردیابی کرد. مایر همانند استاد خود ریتر تلاش می‌کند تا علاوه بر متن منقحی از اثر و صاحب مقام (در اینجا شیخ ابواسحاق) جایگاه او را در میان دیگر صوفیان و برخی مواضع اصلی وی نشان دهد. مایر نگاهی انتقادی به متن دارد. در *مقدمهٔ فردوس المرشدیه* یادآور می‌شود که بسیاری از حکایات منسوب به شیخ ابواسحاق به صوفیان دیگر نیز نسبت داده شده است (مایر، ۱۳۳۳:

چهل-چهل‌ویک).

مایر تلاش می‌کند حقیقت تاریخی پدر مولوی را از منابع و به‌خصوص *معارف* او استخراج و از سایهٔ مولوی خارج سازد (۱۳۸۵: ۲۸ نیز بنگرید به شیمل، ۱۳۸۷: ۲۲). ریتر در *دریای جان* همین اسلوب را در بررسی آثار عطار به کار بسته است، جز آنکه ریتر هوشمندانه‌تر عمل کرده و به جای سیر زندگی عطار مفاهیم آثار وی را طبقه‌بندی کرده و ذیل هرکدام قسمتی از ساختار و دستگاه فکری عطار را بازنموده است. به همین دلیل، آثار ریتر در عین غنای مطلب قابلیت دسترسی آسان‌تری دارند، در حالی که در سبک مایر خطوط اصلی تحقیق همیشه چندان روشن نیست و گاه بحث بسیار مهمی در خلال مطلبی دیگر پیش آمده و مایر به شیوهٔ معمول خود بحث اصلی را وانهاده و به موضوع مطرح‌شده از تمام زوایا پرداخته است.

مطالعات ریتر و مایر همیشه جنبهٔ لغت‌شناسانه نیز دارد (برای نمونه بنگرید به مایر، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۰۸ و ۱۷۲؛ مایر، ۱۳۷۸: ۲۶۲ و ۳۴۲). همچنین مایر و ریتر بسیاری از اصطلاحات فرهنگ تصوف را به آلمانی برگرداندند. صوفیک[۲۸] ترکیبی است از صوفیسم و میستیک به معنای عرفان. مایر این اصطلاح را ساخته و در مجموعه مقالات خود با همین عنوان به وجوه مختلف تصوف و ادبیات آن به‌خصوص در زبان فارسی پرداخته است. بسیاری از این مقالات هنوز به فارسی ترجمه نشده‌اند.

مایر در ۱۹۵۷ پژوهش‌های مفصل خود دربارهٔ نجم‌الدین کبری را که از ۱۹۳۷ آغاز شده بود، با چاپ *فوائح الجمال و فواتح الجلال* به پایان رساند (عبده، ۲۰۱۶: ۳۶). شیمل مطالعهٔ مقدمهٔ آن را برای دانشجویان تصوف «واجب» می‌داند (۱۳۸۷: ۴۲۲). *ابوسعید ابوالخیر، حقیقت و افسانه* (۱۹۷۶) یکی از مهم‌ترین آثار مایر است. همان‌طور که مترجم کتاب ذکر کرده، این اثر به بهانهٔ پژوهش در زندگی ابوسعید سیری از دغدغه‌ها و پژوهش‌های مایر دربارهٔ عرفان اسلامی و ادبیات آن را در برگرفته است (مایر، ۱۳۷۸: دوازده-سیزده). مایر نیز مانند ریتر فهرست منابع و نسخ خطی را در آثار خود ذکر کرده است. به همین دلیل آثار وی علاوه بر داده‌های تحلیلی یا اکتشافی واجد ارزش کتاب‌شناختی نیز هست. مایر از نقد منابع نمی‌گذرد و به‌خصوص اغراق‌های صوفیانه در شناخت شخصیت‌ها را از روش توصیفی و تحلیلی خود جدا می‌کند (بنگرید به مایر،

۱۳۷۸: ۴۶-۴۲). برای مثال منابع تحقیق در باب ابوسعید را به دو دستهٔ اصلی و فرعی تقسیم می‌کند و به‌خصوص بر نقاط تفاوت و تمایز آن‌ها انگشت می‌گذارد و این یعنی تردید در منابعی که اصرار کرده‌اند از بوسعید قهرمانی بلامنازع بسازند (همان: ۲۷). سروکار داشتن با شمار زیادی از منابع صوفیه باعث شده است این شرق‌شناسان به قواعد درونی و برخی ویژگی‌های این ژانر واقف شوند و آن را در روش تحقیق خود لحاظ کنند (مایر، ۱۳۷۸: ۷۹). دقت مایر و تعهد او به منابع از نقاط قوّت کار اوست. مایر (و ریتر) جای خالی منابع را با نتیجه‌گیری و تعمیم عجولانه پر نمی‌کنند (مایر، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

مایر در مقالات تحلیلی خود هم به سراغ موضوعات تحلیلی مهم می‌رود و مستندات مختلفی از متون گوناگون می‌آورد (برای نمونه بنگرید به همان: ۹۶-۱۰۰) و توجه خاصی به تعیین ارزش اسناد و مدارک تاریخی دارد (همان: ۶۳). در مقالهٔ «ترتیب السلوک» برای بررسی صحت انتساب این رساله به قشیری تحلیل کاملی از *رسالهٔ قشیریه* ارائه می‌دهد و وجوه مختلف زبانی، فکری و جزئیات آن را با *رسالهٔ قشیریه* می‌سنجد و با این حال، داوری را تا زمان چاپ سایر آثار قشیری و شناخت بیشتر او به تعویق می‌اندازد (همان: ۲۴۵-۲۴۸). همچنین با وجود کثرت منابعی که در اثرش دربارهٔ ابوسعید دیده، در مقدمه می‌نویسد: «همه‌جا نیز فرضیه‌های مشروط و محتاطانه‌ای را اساس کار خود قرار داده‌ام. من در اینجا چیزی از گفته‌ها و نوشته‌های خود را پس نمی‌گیرم، ولی بار دیگر بر محدودیت و مشروطیت کار خود تأکید می‌کنم» (مایر، ۱۳۷۸: ۳). مایر همچنین تلاش می‌کند برخی رفتارهای صوفیه را با ارجاع به فرهنگ اسلامی و بررسی نمونه‌های متعدد توضیح دهد (برای مثال زیارت قبور در همان: ۲۲۷-۲۲۹). مثلاً تأکید دارد که منابع شرقی در ذکر اعداد چندان دقیق نیستند (همان : ۳۳۹).

زمینهٔ تحقیق در باب قلندریه و کرامیه را مایر در جست‌وجوی احوال ابوسعید فراهم کرده است (بنگرید به مایر، ۱۳۷۸: ۳۷۲). او نخستین بار ضرورت پژوهشی جداگانه دربارهٔ خانقاه و نظام خانقاهی را پیش می‌کشد (همان: ۳۴۸-۳۴۹)، به اهمیت مجالس وعظ اشاره می‌کند (همان:۴۰۲) و موضوع صوفیان زن و زنان صوفی را مطرح می‌کند (همان: ۴۱۰-۴۱۲). همچنین خوشدلی ابوسعید محملی است برای بررسی شعر و موسیقی در فرهنگ صوفیانه که همواره از جالب‌ترین موضوعات برای شرق‌شناسان بوده است. مایر (۱۳۸۸:

۱۱۷–۱۱۸) معتقد است صوفیه با انعطاف‌پذیری خاص خود توانسته‌اند برای مفاهیمی مانند اشعار تغزلی یا سماع در فرهنگ اسلامی جایی باز کنند و از این راه به غنای آن کمک کرده‌اند و به‌خصوص از «دو نهال ارزندهٔ شعر و موسیقی» به عنوان دستاوردهای تصوف یاد می‌کند (بنگرید به مایر، ۱۳۷۸: ۲۴۳–۲۴۹؛ شیمل، ۱۳۸۷: ۴۰۶ و نیز اته، ۱۳۵۶: ۱۳۵).

۵- تحلیل

شرق‌شناسانی همچون ریتر (و مایر) در بررسی‌های خود سعی کرده‌اند دستگاه فکری کاملاً منسجم و یکپارچه‌ای را از آثار و منابع برجای‌مانده استخراج کنند. این امر اگرچه فواید بسیاری در فهم آثار ایشان داشته و نقاط برجسته‌ای از فرهنگ و متون صوفیه را به هم متصل کرده است، اما این آفت را نیز دارد که گاهی به نظر می‌رسد چارچوب بر آثار آن فرد مشخص تحمیل شده و جایی برای سیر تحولات فردی و رشد یا تغییر جهان‌بینی وی در نظر گرفته نشده است[۲۹]. ریتر و مایر تحقیق در باب موضوعی را تمام‌شده نمی‌دانند، مگر آنگاه که تمام زوایا و منابع آن را بررسی کرده و چهارچوبی منطقی و درک‌کردنی برای تحلیل موضوع به دست داده باشند و آن را در قالب زبان ریخته باشند (پلنسر، ۱۳۹۲: ۶۱).

ریتر، مایر و تا حدود زیادی شیمل ادامه‌دهندگان مسیر ماسینیون هستند. ماسینیون در آثار خود در باب حلاج به معرفی ابوعبدالله خفیف پرداخته است. ریتر ذیل معرفی اثر دیگر دیلمی با عنوان *عطف الألف المألوف علی اللام المعطوف* در *فیلولوگیکا* به سیرت ابن خفیف اشاره کرده است (دیلمی، ۱۳۶۳: ۷). جذابیت ابن خفیف ماجرای دیدار افسانه‌ای او با حلاج است (دیلمی، ۱۳۶۳: ۱۸).

تأثیر ماسینیون بر ریتر آشکار است. ریتر در مقاله‌ای که در بارهٔ حسن بصری نوشته، آشکارا به مصاف ماسینیون رفته است و سعی کرده تصویر حسن بصری را از خلال منابع موجود بازسازی کند. ریتر از فهرست‌نویسی و ارجاعات موجز ماسینیون ایراد می‌گیرد (1 :1933؛ ریتر، ۱۳۸۸: ۸۳–۸۴). ریتر دربارهٔ احادیث منسوب به حسن بصری عقیده دارد ماسینیون سراغ تمامِ منابع ممکن نرفته و زود نتیجه‌گیری کرده است. از نظر ریتر، آنچه به عنوان حدیث به حسن بصری منسوب است آن‌قدر خصیصه‌نما[۳۰] نیست که بتوان آن را قاطعانه به حسن نسبت داد. ویژگی خصیصه‌نمایی که ریتر از آن نام می‌برد، از اصطلاحات مهم فیلولوژی است و به معنای نشانگان زبانی و سبکی است که انتساب اثری به

مؤلف یا گزاره‌ای به گوینده‌اش را محرز می‌کند. این مقاله آشکارا اعتراضی به ماسینیون و روش خاص او در برکشیدن حلاج، قهرمان ساختن از او و نادیده‌گرفتن تاریخ تصوف پیش از اوست. رضوان السید، محقق لبنانی، عقیده دارد ریتر در *دریای جان* به رقابت با *قوس زندگی منصور حلاج* ماسینیون رفته است و البته نتوانسته است به اندازهٔ او تأثیرگذار باشد. السید دلیل آن را گذشته از غرابت زبان آلمانی، در فیلولوگ بودن ریتر می‌داند و اینکه بر خلاف ماسینیون ارتباط روحی عمیقی با متنی که دربارهٔ آن پژوهش می‌کند، ندارد (۲۰۱۶: ۵۱) یا دست‌کم آن را در نوشته‌هایش بازتاب نمی‌دهد. سمیعی گیلانی نیز نظر مشابهی دارد و عمق و دامنهٔ *دریای جان* را کمتر از اثر ماسینیون یا مایر ارزیابی می‌کند (۱۳۷۴: ۱۱۳-۱۱۴).[۳۱]

به عقیدهٔ ما، ریتر مسیر ماسینیون را از دو سو تکمیل کرده است. نخست اینکه او با پژوهش دربارهٔ زهد و ادوار آغازین تاریخ تصوف تصویری از چگونگی حیات صوفیان پیش از حلاج به دست داده است. سزگین، شاگرد ترک ریتر، اشاره می‌کند که پیش از قرن دوم هجری اثر مستقل صوفیانه‌ای به دست ما نرسیده و علت را در این می‌داند که تا این زمان هنوز مرزهای روشنی میان تصوف و زهد وجود نداشته و حتی اقوالی که از حسن بصری نقل شده به خاطر چهرهٔ زاهدانهٔ وی است، نه جایگاه وی در میان صوفیه. سزگین می‌نویسد: «تازه از قرن سه به بعد، در کنار آثار صوفیانه‌ای که از قبل مورد عنایت محدثان و پرهیزگاران بود، آثار صوفیانه به معنی واقعی آن نیز رفته‌رفته پدید آمد» (۱۳۸۰: ۹۲۳). دیگر اینکه ریتر امتداد عرفان عاشقانهٔ حلاج را در آثار منثور و منظوم فارسی و عربی نشان داده است، همان گروهی که از ایشان با عنوان نوحلاجیان یاد می‌شود. معرفی کوتاه ریتر از بایزید و معرفی شطحیات او هم (شیمل، ۱۳۸۷: ۱۰۵-۱۰۹) در حقیقت تکمیل و تتمیم کار ماسینیون دربارهٔ حلاج است پس، پژوهش‌های ریتر دو دستاورد مهم بر جای گذاشته است:

۱. تفکیک زهد از تصوف و تعریف زهد به منزلهٔ مرحله‌ای آغازین

۲. مرکزیت دادن به گفتمان عشق و ردیابی آن از غزالی تا عطار و مولوی.

پیش از ریتر، شرق‌شناسانِ دیگر نیز به موضوع عشق به خدا و اهمیت آن در شکل‌گیری ادبیات صوفیانه اشاره کرده بودند. بنابراین اهمیت ریتر برجسته ساختن این موضوع و تدوین منابع آن است، نه کشف آن (برای مثال بنگرید به گلدزیهر، ۱۳۵۷: ۳۲۶). بسیار محتمل است که کتاب مارگارت

اسمیت (۱۹۲۸) دربارهٔ رابعهٔ عدویه[۳۲] توجه شرق‌شناسان را به موضوع عشق الهی جلب کرده باشد، موضوعی که در میان زاهدان جایگاهی ندارد و شروع دورهٔ جدیدی از تاریخ تصوف را نشان می‌دهد (شیمل، ۱۳۸۷: ۹۴-۹۶).

مایر نیز علت پژوهش دربارهٔ ابوسعید را تصویر کردن وی به عنوان نقطهٔ مقابل حلاج می‌داند: «اگر زندگی حلاج از سایه‌های غم‌انگیز حسرتی جانکاه و مرگ شهادت‌طلبانهٔ او تیره شده است، تصویر حیات ابوسعید نیز از نور شادی عمیقی روشنی گرفته و از شوق تملک گنجینه‌ای که او در خود احساس می‌کند، منور شده است» (۱۳۷۸: ۱؛ نیز بنگرید به همان: ۳۲ و ۱۱۱). ارجاع به حلاج بیشتر معارضه‌ای روش‌شناختی با ماسینیون و پیروان اوست. مایر در جای دیگری اشاره می‌کند که ابوسعید بخشی از تصوف خراسان است و حتی بسط وی بیشتر در مقابل قبض و اندوه خرقانی قرار می‌گیرد تا حلاج (همان: ۲۱۸-۲۱۹) و نیز به رابطهٔ ابن خفیف و ابوسعید توجه کافی دارد (همان: ۳۳۶). درواقع اگر ماسینیون به حلاج پرداخته و او را قهرمان تمام‌عیار عرفان عاشقانه قلمداد کرده است، این سه نفر (ریتر، مایر و شیمل) به متأثران از حلاج به‌خصوص در قلمرو عرفان و زبان فارسی پرداخته و ادامه‌دهندگان راه حلاج را شناسایی و معرفی کرده‌اند (بنگرید به شیمل، ۱۳۸۷: ۱۴۵-۱۴۹ و ۴۷۹).

مستشرقان آلمانی برای کامل‌کردن تصویری از تاریخ تصوف و متون آن می‌کوشند و کمتر تحت‌تأثیر شهرت و محبوبیت عارفانی که دربارهٔ آن‌ها پژوهش می‌کنند، قرار می‌گیرند. ویژگی‌های اصلی آثار این حلقه از شرق‌شناسان آلمانی به شرح زیر است:

- **دسته‌بندی متون و پیدا کردن متون مادر، پیدا کردن شبکهٔ متون (براساس تکوین نسخه‌های خطی) و تصحیح متون اصلی براساس معتبرترین نسخه‌ها**

همان‌طورکه برخی نسخه‌ها مادر نسخ دیگر به شمار می‌روند، بعضی متون نیز نقش اساسی و کلیدی دارند (برای نمونه‌ای از تعمق ریتر در رابطهٔ نسخه‌ها بنگرید به Ghazzali, 1942: VI) و باید در جست‌وجوی مآخذ سخنان صوفیه برآمد و شباهت یا تفاوت آن را با متن اصلی نشان داد. «از نکات مهمی که ریتر در تصحیحات خود به آن پرداخته و نتیجه را نیز گزارش نموده است، بحث تبار نسخه‌ها و رابطهٔ خانوادگی آن‌ها با یکدیگر است. در تصحیح *الهی‌نامه*، او توانسته است رابطه و تبار نسخه‌های مورد رجوعش

را در دیباچهٔ متن *الهی‌نامه* معین کند» (رسولی، ۱۳۹۶: ۳). ریتر در مقدمه‌اش بر ترجمهٔ *سوانح* ضمن مطرح کردن بحث عشق زمینی و عشق آسمانی و اشاره به ریشه‌های افلاطونی و نوافلاطونی آن تصریح می‌کند که اثر غزالی تفاوت محسوسی با مکتب ظاهری (ابن داوود و ابن حزم) دارد (Ghazzali, 1942: II). ریتر همیشه در عین توجه به شباهت‌ها منطق تفاوت را لحاظ می‌کند و این دقت‌نظر حاصل غور او در آثار نظری مانند *مقالات الإسلامیین و اختلاف المصلین* است: «از نظر من وظیفهٔ فیلولوژی آلمانی در آینده به‌خصوص آن خواهد بود که متون را تصحیح و منظم کند و بر پایهٔ این تصحیح‌ها، تازه پژوهش ادبیـ تاریخی آغاز خواهد شد» (ریتر، ۱۳۹۹: ۴۸).

- **ترجمهٔ متون به آلمانی**

ریتر در ۱۹۵۴ *اسرار البلاغهٔ* جرجانی را تصحیح می‌کند و در استانبول به چاپ می‌رساند. چهار سال بعد (۱۹۵۹) ترجمهٔ آلمانی آن را منتشر می‌کند. ترجمهٔ متنی که خود تصحیح کرده و سال‌ها با آن درگیر بوده، قطعاً دقیق‌تر و بهتر از ترجمهٔ صرف مترجمی دیگر است. این ترجمه‌ها از این جهت اهمیت دارند که مسیر پژوهشگران بعدی را هموار می‌کنند. به عبارت دیگر، هدف ریتر از ترجمهٔ متنی فارسی یا عربی معرفی آن به مخاطبان عام و علاقه‌مندان متون شرقی نبوده است؛ هدف اصلی وی آن بود که پژوهشگران بعدی بتوانند مسیر وی را ادامه دهند و کار را تکمیل کنند (بنگرید به مایر، ۱۳۸۸: ۲۰-۲۱).

- **اولویت دادن به نثر**

وقتی از ادبیات عرفانی سخن می‌رود بیشتر اذهان متوجه *مثنوی معنوی*، *غزلیات شمس*، آثار عطار و سایر آثاری است که در آن نظم بر نثر غلبه دارد. گذشته از تقدم دیرینهٔ نظم بر نثر، مخاطب فارسی‌زبان عرفان عموماً در پی ظرافت‌ها و ذوق‌ورزی‌هایی است که در شعر بیشتر تجلی می‌یابند. این شرق‌شناسان پژوهش‌هایشان را بیشتر از منابع منثور آغاز و به‌خصوص ریشه‌های اندیشگانی آثار منظوم را در نثر ردیابی کرده‌اند.

- **مأخذشناسی و بافت‌سازی**

ریتر تمایز روح ایرانی و فرهنگ سامی را می‌شناسد. برای سامیان «هر تصویری نشانه‌ای از بت» است و به همین دلیل مانند شاعران فارسی‌زبان نمی‌توانند از تشبیه عبور کنند و به استعاره برسند (ریتر، ۱۳۹۹: ۴۰-۴۱). با وجود این، ریتر درگیر دوگانهٔ سامیـ آریایی

نمی‌شود. او اسلام و کشورهای مسلمان را به عنوان نوعی فرهنگ می‌شناسد و می‌شناساند و پژوهش‌های وی دربارهٔ موسیقی یا لهجه‌های عامیانه نیز همین را نشان می‌دهد. سال‌ها زندگی در شرق این رویکرد فرهنگ‌مدار را نیز تقویت کرده است. ریتر معتقد است در تاریخ ادبی شرق نمی‌توان مرزی میان فارسی و عربی و ترکی تصور کرد، چراکه اصولاً مفهومی به نام «ادبیات ملی» در این ادوار بسیار محدود و مبهم بوده است (همان: ۴۹).

شاگردان ریتر و مایر در ایران چندان شناخته‌شده نیستند و آثار کمی از ایشان ترجمه شده است[۳۳]. این شرق‌شناسان علی‌رغم بعد زمان و مکان آثار یکدیگر را تکمیل می‌کنند و گویی در حال انجام پروژه‌ای مشترک هستند. این مهم‌ترین نقطهٔ قوت حلقهٔ واپسین شرق‌شناسان آلمانی است که افراد در آن جایگاهی ندارند و باوجود خدمات و شهرت ایشان، پروژه‌ای که باید انجام شود و ادامه یابد، مشخص است و می‌تواند در هر نقطه‌ای از عالم و در هر زمانی (حتی جنگ‌های جهانی) پی گرفته شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Louis Massignon (1883-1962)
2. Henry Corbin (1903-1978)
3. Hellmut Ritter (1892-1971)
4. Annemarie Schimmel (1922-2003)
5. Fritz Meier (1912-1998)

۶. منظور از سنت در اینجا ترکیبی از روش و رویکرد است که یک مکتب مشخص را برمی‌سازد.

7. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
8. Weltliterature
9. Josef Freiherr von Hammer-Purgstall (1774-1856)
10. Friedrich Rückert (1788–1866)
11. philology

۱۲. برای زندگی‌نامه و فهرست آثار وی بنگرید به:

Bücher, A (1966). Verzeichnis der Schriften von Hellmut Ritter. *Oriens*. Vol. 18/19. pp. 5-32.

13. Josef van Ess (1934-2021)
14. http://www.iranicaonline.org/articles/hellmut-ritter
15. *Über Bildersprache Nizamis* (1927)
16. Jan Rypka (1886-1968)
17. Die Deutsche Morgenländische Gesellschaft (DMG)

درباره این مرکز و تأسیس و اهمیت آن بنگرید به : شریفی و حاجیان نژاد، ۱۳۹۹: ۱۲۶-۱۲۷.

18. philologika

۱۹. استاد شفیعی کدکنی نیز اخیراً این شیوه را در چاپ جدید *تذکرة الاولیا* اعمال کرده است.

20. *Das Meer der Seele*

21. Hans *Helmhart Kanus Crede*

22. *Kommen*tar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch

۲۳. معرفی تصوف به عنوان جریانی رمانتیک در شرق و جهان اسلام این خطر را تشدید می‌کند، چراکه مرگ قهرمانانه و خودکشی از آرمان‌های رمانتیسم اروپایی است (بنگرید به جعفری، ۱۳۷۸: ۲۱۳–۲۱۴).

۲۴. دو در دارد جهان همچو رباطی/ از این در تا بدان در چون صراطی

۲۵. کشف چنین دیدگاهی و ردیابی آن در آثار عطار تحت‌تأثیر مستقیم منابع منثور تصوف است. در این منابع از دیرباز، رسمی دایر بر شرح تصوف در هر صنف و طبقه رواج داشته است مثلاً *مرصاد العباد* و این شیوهٔ خراسانیان است و در کتب کلاسیک عرفان عربی (*قشیریه* و *کشف المحجوب* و *اللمع*) جایگاهی ندارد.

۲۶. دربارهٔ مایر بنگرید به بایبوردی، مهرآفاق (۱۳۷۵) «فریتز مایر شرق‌شناسی سخت‌کوش و ژرف‌نگر». *نامهٔ فرهنگستان*. ش ۶. تابستان ۱۳۷۵،.صص ۴۱–۶۷.

۲۷. به نظر می‌رسد تکیه بر افراد و قرار دادن دیگران در سایهٔ ایشان روش عرفان‌شناسان فرانسوی باشد، چنانکه ماسینیون تقریباً تمام تاریخ تصوف را با محوریت حلاج بازمی‌شناساند و کربن نظام ادراکی ابن عربی را حتی به آثار پیش از وی تعمیم می‌دهد و وحدت وجود را نه به عنوان نظریه‌ای مستقل که به‌عنوان قدرمطلق تمامی دستگاه‌های فکری عرفانی معرفی می‌نماید. البته تقابل همگرایی شرق‌شناسی فرانسوی‌زبان با واگرایی شرق‌شناسی آلمانی‌زبان در خصوص عرفان اسلامی موضوع پژوهش‌های مفصلی تواند بود.

28. Sufik (*Sufismus* and Mystics)

۲۹. در متنی بلاغی مانند *اسرار البلاغه*، ریتر به این پراکندگی اشاره می‌کند و آن را حاصل درگیری نویسنده با جزئیات هر مطلب و غفلت از طرحی کلی می‌داند (Al-Curcani, ۱۹۵۹: ۲).

30. charakteristisch

۳۱. نقد سمیعی براساس ترجمهٔ جلد اول *دریای جان* به فارسی است که بخش اصلی یافته‌های ریتر دربارهٔ عشق عرفانی را شامل نمی‌شود.

32. Rabi-a The mystic and her Fellow-Saints in Islam (1928), Margaret Smith, London: Cambridge University Press.

۳۳. ریچارد گراملیش از شاگردان قدیمی مایر و مؤلف اثری مفصل در خصوص پیدایش صوفیگری در ایران و اهمیت و زمینهٔ تاریخی آن است . یوهان کریستف بورگل، از آخرین بازماندگان و مترجمان سنت رمانتیک، به خاطر ترجمهٔ برخی آثارش در ایران شناخته‌شده‌تر است. تمرکز بورگل بر مختصات صوری و زیبایی‌شناختی شعر فارسی است و به نظر می‌رسد مسیری را ادامه می‌دهد که ریتر با تصحیح *دلائل الإعجاز* و اثر خود در باب زبان تصویری نظامی گشوده بود.

منابع

اته، هرمان (۱۳۵۶). *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمهٔ صادق رضازاده شفق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

السید، رضوان (۲۰۱۶). *المستشرقون الألمان: النشوء و التأثیر و المصائر*. بیروت: دارالمدار الأسلامی.

بهنام‌پور، سیمین (۱۳۸۹). «تصوف و عرفان اسلامی در آثار مستشرقان قرن بیستم (آنه‌ماری شیمل، فریتس مایر، هلموت ریتر)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. رفسنجان: دانشگاه ولی‌عصر (عج).

پلنسر، ام. (۱۳۹۲). «هلموت ریتر». *گفتارهای ایران‌شناسی*. ترجمهٔ کیکاوس جهانداری. به اهتمام میثم کرمی. تهران: نشر گستره

پوررستگار، امیر (۱۳۹۲). «کتاب‌شناسی توصیفی-تحلیلی آثار ترجمه‌شدهٔ مستشرقین در باب عرفان (بر اساس کتاب‌های آنه‌ماری شیمل، فریتس مایر، لئونارد لویزن، هانری کربن، ویلیام چیتیک)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. شیراز: دانشگاه شیراز.

جعفری جزی، مسعود (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسم در اروپا*. تهران: مرکز.

دیلمی، ابوالحسن (۱۳۶۳). *سیرت شیخ کبیر ابوعبدالله ابن خفیف شیرازی*. ترجمهٔ فارسی رکن‌الدین یحیی بن جنید شیرازی. تصحیح آن ماری شیمل. به کوشش توفیق سبحانی، تهران: بابک.

رسولی، سید پدرام (۱۳۹۶). «روش هلموت ریتر در تصحیح متون فارسی». *مجموعه مقالات نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. بیرجند*. اسفند ۱۳۹۶. صص ۱-۱۱.

ریتر، هلموت (۱۳۹۹). *زبان خیال‌انگیز نظامی*. ترجمهٔ سعید فیروزآبادی. تهران: میراث مکتوب.

ـــــــــ (۱۳۹۰). «نسخه‌های خط مؤلف در کتابخانه‌های ترکیه». ترجمهٔ مرتضی هاشمی‌پور. *اوراق عتیق*. شمارهٔ ۲، صص ۱۴۱-۱۸۱.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *دریای جان*. ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی. تهران: انتشارات بین‌المللی المهدی.

سزگین، فؤاد (۱۳۸۰). *تاریخ نگارش‌های عربی*. ترجمه، تدوین و آماده‌سازی مؤسسهٔ نشر فهرستگان، به اهتمام خانهٔ کتاب، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سمیعی، احمد (۱۳۷۴). «*دریای جان*». *نامهٔ فرهنگستان*. شمارهٔ ۴. صص ۱۱۰-۱۲۵.

سوری، محمد (۱۳۸۹) «شیوهٔ سازوارهٔ انتقادی در تصحیح نسخه‌های خطی». *عیار پژوهش در علوم انسانی*. شمارهٔ ۳. صص ۲۷-۳۸.

شریفی،آزاده و علیرضا حاجیان‌نژاد (۱۳۹۹). «فیلولوژی و سنت فیلولوژیک در شرق‌شناسی آلمانی‌زبان(دورهٔ اسلامی)»، *پژوهش‌های ایران‌شناسی*. سال ۱۰. شمارهٔ ۲. صص ۱۱۵-۱۳۷.

شیمل، آن ماری (۱۳۸۷). *ابعاد عرفانی اسلام*. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

عبده، خالد محمد (۲۰۱۶). *المستشرقون و التصوف الاسلامی*. قاهره: مرکز المحروسه.

گلدزیهر، ایگناس (۱۳۵۷). *درس‌هایی دربارهٔ اسلام*. ترجمهٔ دکتر علینقی منزوی. تهران: کمانگیر.

مایر، فریتس (۱۳۸۸). *سنگ‌بناهای معارف اسلامی؛ منتخبی از مقالات علوم اسلامی*. ترجمهٔ مهرآفاق بایبوردی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـــــــــ (۱۳۸۲). *بهاء ولد، زندگی و عرفان او*. ترجمهٔ مریم مشرف. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــــ (۱۳۸۵). *بهاء ولد؛ والد مولانا جلال‌الدین رومی*. ترجمهٔ مهرآفاق بایبوردی. تهران: سروش.

ـــــــــ (۱۳۳۳). *مقدمهٔ فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه. نوشتهٔ محمود بن عثمان*. به کوشش ایرج افشار. ترجمهٔ کیکاوس جهانداری. تهران: انجمن آثار ملی، صص یک–چهل‌وچهار.

ـــــــــ (۱۳۷۸) *ابوسعید ابوالخیر؛ حقیقت و افسانه*. ترجمهٔ مهرآفاق بایبوردی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Al-Curcani, A. (1959) *Die Geheimnissr Der Wortkunst* (Asrar Al-Balaga). aus dem arabischen übersetzt von Hellmut Ritter. Wiesbaden: DMG in kommission bei Franz Steiner Verlag Gmbh.

Ghazzali, A. (1942) *Aphorismen Über Die Liebe*. Herausgegeben von Hellmut Ritter. Leipzig: DMG in Kommission Bei F.A.Brockhaus.

Meier, F. (1956). "Das Meer der Seele by Hellmut Ritter" (Review). *Oriens*. Vol 9. No 2 (Dec.31,1956). pp 319-331.

Kanus-Crede. H.H (1957). Das Meer der Seele (Review). *Die welt des Islams*. Vol 5. Issue 1/ 2 (1957) pp. 156-157.

Khalil, A. and Sheikh Shiraz (2016). "Sufism in Western Historiography: A Brief Overview". *Philosophy East and West*. Vol 66. No 1. January 2016. pp 194-217.

Ritter, H. (1960-61). "Philologika XVI. Fariduddin Attar". *Oriens*. Vol 13/14. (1960/1961). pp 195-239.

_____ (1955). *Das Meer Der Seele*. Leiden: E. J.BRILL.

_____ (1933). "Studien zur Geschichte der Islamischen Frömmigkeit I (Hasan al-Basri)". *in Der Islam 21*. S 1-83.

References

Al-Curcani, A. (1959). Die Geheimnissr Der Wortkunst (Asrar Al-Balaga). aus dem arabischen übersetzt von Hellmut Ritter, Wiesbaden: DMG in kommission bei Franz Steiner Verlag Gmbh.

Al-Seyyed, R. (2016). *German Orientalists: Emergence, Influence, and Fate*. Beirut: Dar-almadar Islami.

Behnam Pour, S. (2010). "Islamic Tasavof and Mysticism in 20Th century German orientalists works (Anne Marie Schimmel, Fritz Meier, Hellmut Ritter)". M. A Thesis. Supervisor: Dr. Hamid jafary Gharyeali, Rafsanjan: Veli -e- Asr University.

Deylami, A. (1984). *Sirat-e-Sheikh-e-Kabir (Abu 'Abd Allah Muhammad ibn al-Khafif)*. Translated by Rokn-e-al-din Yahya- ibn- joneid- shirazi. edited by A. M. Schimmel and T. Sobhani. Tehran: Babak.

Ethe, H. (1977). *Literary History of Persia.*Translated by S. Rezazadeh Shafagh.Tehran: Bongah-e Tarjome-va-Nashr-e-Ketab.

Ghazzali, A. (1942*). Aphorismen Über Die Liebe*. Herausgegeben von Hellmut Ritter. Leipzig: DMG in Kommission bei F.A.BROCKHAUS

Goldziher, I. (1978). *Vorlesungen uber den Islam*. Tanslated by Dr. A. Monzavi. Tehan: Kamangir

Ja'fari, M. (1999). *A History of Romanticism in Europe*. Tehran: Markaz

Kanus-Crede. H. H (1957). *Das Meer der Seele* (Review). Die welt des Islams. Vol 5. Issue 1/ 2 (1957) pp 156-157.

Khalil, Atif and Sheikh Shiraz (2016). "Sufism in Western Historiography: A Brief Overview". *Philosophy East and West*. Vol 66. No 1. pp 194-217.

Meier, F. (1954*). Introduction to Ferdows-al-Morshedive.* by Mahmud-ibn-Ottman.Trandlated by K. Jahandari.Tehran: Society for the National Heritage.

_____ (1956) ."*Das Meer der Seele by Hellmut Ritter*" (Review). *Oriens*. Vol 9. No 2 (Dec.31,1956). pp 319-331.

_____ (1999). *AbuSaid-i-Abul-Hayr: Wirklichkeit und Legende*. Translated by M. Baybverdi. Tehran: Markaz-e-Nashr-e-Daneshgahi.

_____ (2003). *Bah-a-I Walad: Seines Lebens und Seiner Mystik*. Translated by M. Musharraf. Tehran: Markaz-e-Nashr-e-Daneshgahi.

_____ (2009*). Essays on Islamic Piety and Mysticism*. Translated by M. Baybverdi. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Plessner, M. (1972). "Hellmut Ritter (1892-1971)." *Zeitschrift Der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. 122. pp 6–18.

Pourrastegar, A. (2013). "A Descriptive-Analytical Bibliography of Translated Works of Orientalists on Mysticism (Based on Anne Marie Schimmel, Fritz Mayer, Leonard Lewisohn, Henry Corbin and William Chittick works)". M.A Thesis. Shiraz: University of Shiraz.

Rasuli, P. (2016). "Helmut Ritter Method in Correcting Persian Texts". Proceedings of the Ninth National Conference on Persian Language and Literature Research. Birjand. pp 1-11.

Ritter, H. (2020). *On Nezami's Imagery*.Translated by S. Firuzabadi. Tehran: Miras -e- Maktoob.

_____ (2011)."Manuscript in Author's Handwriting in Turkey's Liberaries". Translated by Murtada Hashemipour. *OwraQq-i-Atiq*.13/2 . pp 141-181.

_____ (2009). *Das meer der seele*. Translated by A. Zaryab and M. Baybverdi. Tehran: Al-Mahdi.

_____ (1955). *Das Meer Der Seele*. Leiden: E.J.BRILL.

_____(1933). "Studien zur Geschichte der Islamischen Frömmigkeit I (Hasan al-Basri)". in *Der Islam* 21. S 1-83.

Sami'I mGilani, A. (1996). *"Darya-ye-Jan*". *Name-ye-Farhangestan*. Vol 1. No 4. pp 110-125.

Schimmel, A. (2008). *Mystical Dimensions of Islam*. Translated by Abdolrahim Gavahi. Tehran: Islamic Culture Publishing

Sezgin, F. (2000). *History of Arabic manuscripts*. Translated by Fehrestgan Org. Tehran: Ministry of Culture & Islamic Guidance.

Sharifi,A. and A. Hajian Nejad (2020). 'Philology and Philological Tradition in German-Speaking Orientalism(The Islamic Period)". *Iranian Studies*. Vol 10. No 2. pp 115-137.

Suri, M. (2010). "Apparatus Crititicus: A Procedure for Correcting Scripts". *Pazhuhesh*. Vol 2. No 1. pp 27-38.

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.127-152

Methodology of German-speaking Orientalists in Studying Persian Mystical Literature: The Case of Helmut Ritter and Fritz Meier[1]

Azadeh Sharifi[2]

Received: 2022/01/05
Accepted: 2022/03/06

Abstract

There are two main traditions in German Orientalism: The Romantic tradition and the Philological one. The Romantic tradition considers the East as a distinct, irrational, and intuitive "other" that is based on the introduction of works and their translations rather than in-depth investigations. This tradition has proved effective in disseminating Oriental texts' translation into German. The philological tradition makes German Orientalism distinct and focuses on cataloging, correcting manuscripts, and researching the texts. In German-speaking Orientalism, the philological tradition has been prevalent since the eighteenth century. The last circle of German orientalists, including Helmut Ritter, Fritz Meier, and Schimmel is a manifestation of the fusion of the two traditions and its evolution regarding the concept of "context". In their works, the external elements and the context of culture are also considered as much as the internal context and the linguistic and rhetorical components. The key component of this trend is the concept of "text". Here, the Ritter and Meier's special method in dealing with mystical texts is shown. The main features of their works are: categorization of texts and finding mother texts, finding a network of texts (based on the evolution of manuscripts), correcting original texts based on the most authoritative versions, translating texts into German, and giving priority to prose, bibliography, and historiography. The Golden Ring method of German-speaking Orientalism can be effective in understanding the text, networking and genre of Persian-language mysticism. These orientalists consider mysticism and Sufism as a movement derived from Islam and as a historical, cultural, and textual phenomenon, rather than a romantic or enlightening movement.

Keywords: Orientalism, Ritter, Meier, Context, Mysticism, Text.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.39676.2314
2. PhD in Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. azadehsh194@gmail.com
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997

فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۱۸۳-۱۵۳

کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت «پیر ما گفت خطا..» از حافظ[۱]

ایوب مرادی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۶

چکیده

بیت «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت/ آفرین بر نظر پاکِ خطاپوشش باد» ازجمله ابیات بحث‌برانگیز دیوان حافظ است که حساسیت و توجه بیشتر شارحان را برانگیخته است. تاریخچهٔ شرح و تأویل این بیت دیرینه‌ای حدوداً پنج‌قرنی دارد. یعنی از زمانی که ملاجلال‌الدین دوانی در نیمهٔ دوم قرن نهم هجری‌قمری به شرح این بیت پرداخت تا به‌امروز شارحان بسیاری دربارهٔ معنای آن نکته‌ها گفته‌اند و نوشته‌اند. وجود این اختلافات بی‌پایان انگیزه‌ای شد تا در این مقاله تلاش شود با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و به‌اتکای الگوی مایکل ریفاتر، معنای بیت به استناد شواهد متنی و همچنین ارتباط معنایی بخش‌های مختلف غزل شرح شود. ریفاتر با طرح دوگانهٔ خوانش محاکاتی و نشانه‌شناسانه، درک دلالت‌های نهفتهٔ شعری را در گرو تمرکز بر شیوهٔ بازنمایی ایدهٔ اصلی در قالب «انباشت‌ها» و «منظومه‌های توصیفی» متن می‌داند. براین‌اساس غزل مورد بحث به چهاربخش مختلف تقسیم شد و پس از بررسی انباشت‌های واژگانی این بخش‌ها و یافتن ایدهٔ محوری یا به‌تعبیر ریفاتر «ماتریس» اثر، بیت موردمناقشه در سایهٔ ماتریس یافته‌شده بازخوانی شد تا مستندترین تأویل ارائه‌شده برای آن شناسایی و عرضه شود. براین‌اساس ایدهٔ «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2022.38827.2291

۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. ayoob.moradi@pnu.ac.ir

خطا» به‌عنوان ماتریس تشخیص داده شد و با تکیه بر آن این نتیجه حاصل آمد که منظور از «خطاپوشی» به‌عنوان صفتی ستوده در نزد پیر «خطا ندیدن» کاستی‌ها و شرور این‌جهانی است نه «چشم‌پوشی» از آنها به‌مثابه خطاهایی حقیقی که وجود نظام احسن را با چالش مواجه می‌سازند. نکتهٔ دیگر آنکه اگر کلیت غزل با محوریت بیت چهارم مورد خوانش قرار گیرد، مشکل بیت مورد مناقشه تاحدود زیادی حل خواهد شد؛ چراکه شواهد محکم متنی نشان می‌دهند، حافظ این غزل را بیشتر با نیت درخواستی دوستانه از شاه‌شجاع دربارهٔ خطاپوشی نسبت به خطای منتسب به او سروده است؛ خطاپوشی‌ای که حاصل خطانپنداشتن آن نسبت دروغ است، نه درگذشتن از آن به‌مثابه خطایی حقیقی.

واژه‌های کلیدی: حافظ شیرازی، تفسیر عرفانی، خطاپوشی، نشانه‌شناسی شعر، مایکل ریفاتر

۱- مقدمه

شعر حافظ به دلایل مختلفی که ذکر آنها در این مجال نه ممکن است و نه ضروری، همواره از سوی ایرانیان مورد توجه بوده است و همین اقبال و توجه ویژه باعث شده تا محققان و پژوهشگران بی‌شماری با رویکردهای مختلف، ظرائف و نکات آشکار و پنهان شعر او را مورد توجه قرار دهند. از سوی دیگر غلبهٔ ابهام و ایهام در شعر حافظ باعث آن شده است که هرکسی از ظن خود به شعر او نظر کند و همین مسئله عامل شکل‌گیری برداشت‌ها و تفسیرهای متفاوت و البته در غالب اوقات متناقض از شعر او شود. در این میان برخی غزل‌ها و ابیات حافظ بیش از بقیه محل توجه و اختلاف بوده‌اند. مروری اجمالی بر شرح‌ها و تفسیرهای نوشته‌شده بر شعر حافظ نشان می‌دهد که اتفاقاً اینگونه ابیات اختلاف‌برانگیز کم نیستند و همین موضوع نشان می‌دهد که گذشته از تنوع دیدگاه‌های شارحان و دوست‌داران این شاعر، پنداری خود حافظ نیز عامدانه در پی زمینه‌سازی برای اینگونه اختلاف‌ها و دسته‌بندی‌ها بوده است. یکی از این ابیات اختلاف‌برانگیز و البته پرابهام بیت زیر است:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت　　آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

بیتی که به نظر می‌رسد حافظ طی آن نظام احسن هستی را بـه چـالش کـشیده و وجـود خطا در نظام آفرینش را بدیهی انگاشته است. گـزاره‌ای کـه از نظـر بـسیاری از خـداباوران رقم‌زنندهٔ تردید در وجود خدا و طرح شبههٔ الحاد شـاعر خواهـد بـود. ازهمـین‌روسـت کـه بسیاری از شارحان دوست‌دار شعر حافظ بر آن شده‌اند تا با روی‌آوردن به تأویـل‌هـای دور و دراز ساحت شاعر را از این اتهام پاک کنند و داغ الحـاد را از ناصـیهٔ او بزداینـد. بـزرگ بیگدلی (۱۳۸۵) طی مقاله‌ای مستوفا ضمن جمع‌آوری تمامی شرح‌ها و تأویل‌های این بیـت نتیجه‌گیری کرده است که بیشتر شارحان در پی آن بوده‌اند تا با استناد به سنت طنزپـردازی در غزل حافظ این اشاره را هم جزء طنزهای ایـن شـاعر بگنجاننـد و یـا اینکـه بـا اسـتناد بـه داستانی یا اشاره‌ای، برای بیت مصداقی عینی از تاریخ بتراشند. برخی هم بـوده‌انـد کـه ایـن بیت را نشانه‌ای از جسارت بی‌حدوحصر حافظ پنداشته‌اند؛ جسارتی که مـی‌تـوان بـرای آن نمونه‌هایی در سایر غزل‌های حافظ یافت.

وجود این تفاوت‌ها و اختلاف‌نظرها باعث شد تا در این مقاله تلاش شـود بـا اسـتفاده از روشی علمی و با استناد به شواهد موجود در متن، برخی تفـسیرهای پیـشین از نگـاه قابلیـت توجیه براساس شواهد یادشده ارزیابی شود تا در پایان بتوان خوانشی مستند و معتبر از بیـت ارائه کرد. برای دستیابی به این هدف، روش پیشنهادی مایکل ریفاتر نشانه‌شناس و شعرپژوه سرشناس فرانسوی مقیم آمریکا درخصوص رمزگشایی از متون شعری استفاده شـده اسـت. روشی که با طرح ایدهٔ فهمیدن شعر بر حسب خود شعر نه با ارجاع به واقعیت‌هـای بیرونـی، تمام ملاحظات تاریخی و اجتماعی را در فرایند درک معنا کنار می‌گذارد و با طرح دوگانهٔ خوانش محاکاتی و خوانش نشانه‌شناسانه، شعر را عرصهٔ بازنمایی ایده‌ای مرکـزی مـی‌دانـد که به انحاء مختلف در متن بازتاب می‌یابد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

با توجه به اینکه در بخش دیگـری از نوشـتار بـه سـابقه‌ای کلـی از مباحـث موجـود دربـارهٔ معنای بیت مـورد مناقـشه اشـاره شـد، دراین بخـش بـه‌جـای تمرکـز بـر پیـشینهٔ مقالـه‌هـا و تألیف‌های نوشته‌شده برای بیت، برخی از پژوهش‌هـایی کـه از نگـاه روش بـا مقالـهٔ حاضـر مناسبت دارند، معرفی می‌شوند. مظفری (۱۳۹۵) طی کتابی با موضـوع شـرح شـصت غـزل

برگزیده از حافظ که خودِ او از آن با عنوان «سایهٔ حافظ‌نامه» (همان: پیشگفتار) یاد کرده، تلاش نموده است تا در شرح چند غزل برگزیدهٔ نخست «برای اثبات اینکه ازهم‌گسیختگی محور عمودی غزلیات حافظ چندان مبنای استواری ندارد» (همان) از روش خوانش ریفاتر استفاده کند. ازهمین‌رو نویسنده در پنج صفحه به معرفی کلی رویکرد ریفاتر با تمرکز بر دو مفهوم ماتریس و هیپوگرام پرداخته است. در تلاشی دیگر همین نویسنده و محمودزاده و نزهت (۱۳۹۸) غزلی از بیدل دهلوی را با استفاده از الگوی ریفاتر تحلیل کرده و در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که اگرچه در بادی امر ابیات غزل بیدل به دلیل تنوع تصاویر و ترکیبات، بیگانه‌ازهم به نظر می‌رسند، «اما با تأمل در ماتریس این اشعار و یافتن هیپوگرام‌ها می‌توان دریافت که همهٔ ابیات در خدمت یک بن‌مایه و مفهوم درونی واحد هستند» (همان: ۳۲). پژوهش قابل توجه دیگر در زمینهٔ کاربست الگوی ریفاتر در خوانش اشعار فارسی، تلاش آلگون جونقانی (۱۳۹۶) است که نویسنده طی آن ضمن ارائهٔ شرحی مستوفا دربارهٔ چیستی روش نشانه‌شناختی ریفاتر و اصول و شگردهای آن، شعر «در آستانه» از احمد شاملو را از طریق تکنیک‌هایی چون انباشت و منظومهٔ توصیفی مورد خوانش نشانه‌شناسانه قرار داده است.

با توجه به محدودیت حجم مقاله، امکان ذکر نمونه‌های دیگری که با استفاده از الگوی خوانش شعر ریفاتر و با هدف بازخوانی نمونه‌های برگزیدهٔ شعر فارسی نوشته شده‌اند وجود ندارد، تنها به این نکته اشاره می‌شود که در بیشتر موارد یادشده، محور کار نویسندگان نمایش امکانات شیوهٔ ریفاتر و ارائهٔ نمونه‌ای عملی برای آشنایی بیشتر مخاطبان با این شیوه بوده است؛ درحالی‌که مقالهٔ حاضر در پی آن است تا نظریه را در خدمت حل معضلی از مشکلات شعر فارسی به‌کار گیرد. البته باید اعتراف کرد با توجه به اهمیت بیت «پیر ما گفت خطا...» برای شارحان و علاقمندان شعر حافظ نکته‌ای نیست که پیش از این از سوی شارحان ذکر نشده باشد و همانگونه‌که در بخش بیان مسئله نیز اشاره شد و در نتیجه نیز به آن باز خواهیم گشت، راقم این سطور مدعی ارائهٔ خوانشی جدید از بیت نیست؛ بلکه تلاش بر آن بوده است تا با استفاده از روشی علمی و به استناد شواهد متنی، شرح‌های ارائه‌شدهٔ از سوی پیشینیان در محک داوری قرار گیرند و در پایان مستدل‌ترین شرح براساس شواهد،شناسایی و ارائه شود.

درخصوص پیشینهٔ شروح مربوط به بیت مورد مناقشه نیز باید گفت ازآنجاکه شارحان و نویسندگان بی‌شماری در دوره‌های مختلف به حل دشواری موجود در بیت توجه نشان داده‌اند، بی‌شک امکان نام‌بردن از تمامی آنها در این مجال ممکن و متصور نیست؛ ازهمین‌رو تنها به ذکر چند مقاله در این موضوع اکتفا می‌شود.

فاطمی (۱۳۶۹) طی نوشتاری با طرح این مقدمه که شرح بیت مذکور بدون در نظر گرفتن ابیات قبل و بعد امکان‌پذیر نخواهد بود، با استناد به ادعایی تاریخی از زندگی حافظ گفته است: «شاعر در این غزل کسی را هجو کرده است و او را با زبان شاعرانه خطای قلم صنع دانسته است؛ البته از زبان پیرش» (همان: ۳۸) و در ادامه معنای بیت را براساس این ادعا شرح کرده است. نکتهٔ قابل توجه درباب این شرح آن است که اولاً اثبات این ادعای تاریخی نیازمند ادلهٔ بیشتری است و دودیگر آنکه خود نویسنده در پایان مقاله، به درستیِ تفاسیر ارائه‌شده از سوی زرین‌کوب و مطهری را درباب بیت صحّه گذاشته و با این کار گویی ادعای آغازین خود را به چالش کشیده است.

مظفری (۱۳۷۲) در مقالهٔ خود با استناد به وجود عقاید جبری در اندیشه و شعر حافظ که به‌زعم نویسنده مخالف دیدگاه پیر اوست، خطای مطرح در بیت را همان خطا و گناه آدمیان دانسته است که پیر به دلیل مشرب اختیاری‌اش، این خطا را به انسان‌ها نسبت می‌دهد؛ درحالی‌که حافظ با دیدگاه جبریخطا را منتسب به قلم صنع الهی می‌داند و پیرش را به دلیل پوشیدن خطاهای قلم صنع تحسین می‌کند. دربارهٔ این مدعا نیز باید گفت به‌همان‌اندازه که ابیات مبتنی بر جبری‌بودن در دیوان حافظ وجود دارد، شواهد بی‌شماری نیز می‌توان ارائه داد که نشان‌دهندهٔ نگاه اختیاری این شاعر است. ازهمین‌رو استناد به جبری‌بودن حافظ در شرح بیت نمی‌تواند استدلالی چندان محکم باشد.

دادبه (۱۳۸۳) در مقاله‌ای مستوفا ضمن طرح مقدماتی دربارهٔ بیت یادشده، در پایان، فهم معنای بیت را درگرو خوانشی طنازانه دانسته است که به‌زعم وی کاملاً متناسب با مشرب حافظ است. «این‌بار با بیانی طنزآلود و شکوه‌آمیز، پیر را که خوش‌باورانه چشم بر این‌همه نابسامانی و خطا در هستی فروبسته است و این‌همه درد و رنج و تبعیض و تفاوت را نمی‌بیند، مورد انتقاد قرار می‌دهد و به‌قصد طنز و تهکّم، ریشخند بر او و بر نظر پاک خطاپوش او آفرین می‌خواند» (همان: ۵۰). نکتهٔ قابل تأمل دربارهٔ این مقاله آن است که

نویسنده تلاش کرده تا با برشمردن اوصافی کلی برای منطق شعر، وجود ادعاهای جسورانه‌ای ازاین‌دست در دنیای شعری را امری عادی تلقی کند. امری که تنها در همان دنیا قابل درک است.

بزرگ بیگدلی و حاجیان (۱۳۸۵) ضمن طرح مقدمه‌ای دربارهٔ ویژگی ایهام در شعر حافظ، بیشتر دیدگاه‌های موجود درخصوص بیت مورد مناقشه را طرح و نقد کرده‌اند. این مقاله که پیشتر نیز بدان اشاره شد و بعد از این هم بسیار به آن استناد خواهد شد، به دلیل احتوای متن بر ذکر قاطبهٔ شروح موجود دربارهٔ بیت، اثری درخور است که کار نوشتار حاضر را تاحدود زیادی آسان کرده است. چراکه نویسنده طی آن تمامی شروح قبلی را دیده و ضمن ذکر برگزیدهٔ دیدگاه‌ها، تاآنجاکه مقدور بوده، به نقد آنها نیز پرداخته است.

۳- نگاهی اجمالی به تفاسیر بیت مورد بحث

بزرگ بیگدلی و حاجیان (همان) در مقالهٔ مستوفایی که در بخش پیشین به آن اشاره شد، در نگاهی کلی این شرح‌ها را ذیل سه دستهٔ شرح‌هایی که بیت را به‌شکل تک‌بیت و جدا از ساختار غزل تحلیل کرده‌اند؛ دستهٔ دوم شرح‌هایی که بیت را به‌مثابه تک‌بیتی مستقل از متن امّا با در نظر گرفتن کلیّت منظومهٔ فکری حافظ تفسیر کرده‌اند و دستهٔ سوم شروحی که غزل را همچون کلی یکپارچه در نظر گرفته و براساس ابیات پسین و پیشین به شرح بیت مورد مناقشه پرداخته‌اند، تقسیم کرده است.

آنها در ادامه با اشاره به بالابودن بسامد شرح‌های مربوط به دسته‌های اول و دوم، غالب این شرح‌ها را متعلق به کسانی دانسته‌اند که برای حافظ شخصیتی عرفانی قائل‌اند و براین‌اساس مشاهدهٔ خطا در نظام هستی را مربوط به جهل و جزئی‌نگری سالکان نوپا دانسته‌اند؛ در نقطهٔ مقابلِ پیر وارسته که با نگاه کامل و محیط بر عالمش، هیچ خطایی در صنع الهی نمی‌بیند و تلاش می‌کند با رهنمودهایش مریدان کوته‌بین را نیز از معرض خطا و لغزش دور کند. براین‌اساس هم خطابینی سالک نوپا قابل توجیه است و هم خطاپوشی پیر. چراکه پیر دراصل درصدد پوشش خطای مریدان است که به دلیل دید محدودشان، مصالح برخی کاستی‌های ظاهری موجود در نظام هستی را نمی‌بینند و تشخیص نمی‌دهند.

گذشته از این تفسیر غالب، در زمرهٔ شارحان گروه اول کسانی نیز بوده‌اند که با استناد

بـه وجـه طنّـازی و نکتـه‌پـردازی حـافظ، محتـوای بیـت یادشـده را نیـز نمونـه‌ای اعـلا از طنزپـردازی‌هـای رندانـهٔ او برشـمرده‌انـد و بـر ایـن نکتـه تأکیـد ورزیـده‌انـد کـه اینگونـه موضع‌گیری‌های جسورانه و بی‌پروا در غزل‌های حافظ مسبوق به سابقه است و تلاش بـرای توجیه آن‌ها راهی به دهی نخواهد برد. البته دراین‌میان شارحانی نیز بوده‌انـد کـه از رهگـذر استناد به حدیثی از پیامبر یا واقعـه‌ای در زنـدگی شخـصی حـافظ بـرای بیـت، شـأن نزولـی تاریخی قائل شده‌اند و به‌زعم خود بدین‌طریـق بـاب بحـث‌هـای درازدامـن و بـی‌حاصـل را بسته‌اند.

ذیل دستهٔ سوّمِ تأویل‌های مربوط به بیت، یعنی آن دسته‌ای که بیت را با توجه به کلیـت غزل معنایابی کرده‌اند، نیز به تفسیرهای ارائه‌شده از سوی شمیسا و پورنامداریان اشاره شـده است که اولی با طرح موضوع تاریخی حـذف نـام حـافظ از دفتـر وظیفـه‌بگیـران حکومـت توسط شاه‌شجاع، کل غزل را از همین منظر تحلیل کرده اسـت (شمیـسا، ۱۳۷۱: ۵۳-۵۰) و دومی با طرح مقدمه‌ای مستوفا دربارهٔ ضرورت ایجـاد ارتبـاط معنـایی میـان ابیـات بـه‌ظـاهر پراکندهٔ حافظ، بیت را با محوریت ویژگی اهل اغماض‌بودن پیر درقبال گناهکاری بنـدگان - که به‌زعم او ویژگی‌ای است که صانع هستی در وجود او به ودیعه گذاشته - تفسیر کرده است (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۴-۱۷).

خوانش پیشنهادی این مقاله نیز که بعد از این ارائه خواهد شد، جزء دسـتهٔ اخیـر اسـت. به‌این‌معنا که محوریت معنایابی در آن، در برقراری ارتباط میان بیـت مـورد بحـث بـا سـایر ابیات خواهد بود. موضوعی که با اسـتفاده از شـیوهٔ پیـشنهادی مایکـل ریفـاتر درخـصوص «دلالتمندی» از رهگـذر تکـرار و بازنمـایی متکثـر ایـده‌ای واحـد در محـور عمـودی شـعر اجرایی خواهد شد.

٤- مبانی نظری

مایکل ریفاتر، نشانه‌شناس آمریکایی فرانسوی‌تبار، ضمن اذعان بـه ایـن نکتـهٔ مـورد تفـاهم ساختارگریان، که فهم معنای متون شعری تنها با ارجاع به خود متن امکـان‌پـذیر اسـت و نـه به‌واسطهٔ مراجعه به اطلاعات تاریخی و واقعیت‌های بیرونی، شعر را عرصهٔ بیـان غیرمـستقیم می‌داند. به‌زعم او شاعر «چیزی را می‌گوید و چیز دیگری را افاده می‌کند» (ریفـاتر، ۱۹۹۰:

۱۰۶). برهمین‌اساس در فرایند فهم معنا نیز باید به این اصل توجه داشت که آنچه شاعر بیان داشته است، تمام آن‌چیزی نیست که از متن قابل برداشت است. ازهمین‌رو توصیه می‌کند که خوانندگان معنا را در شعر در دو سطح «محاکاتی» و «نشانه‌شناسانه» جستجو کنند. در سطح محاکاتی معنای متن «به‌مثابه بازنمود واقعیت» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۳۰) طی خوانش محور عمودی به دست می‌آید و در سطح نشانه‌شناختی، خواننده با تمرکز بر دلالت‌های غیرارجاعی، «هر نشانهٔ شعری را نه با ارجاع به جهان خارج یا واقعیت بیرونی، که در ارجاع به یک امر واحد در ساختار شعر» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۳۸) تحلیل می‌کند.

از نگاه ریفاتر بیان غیرمستقیم مفاهیم در شعر در سه شکل نمود می‌یابد: «جابجایی»، «کژدیسی» و «آفرینش معنا». **جابجایی** که قرابت بسیاری با مقولات استعاره و مجاز مرسل دارد، عبارت است از «تغییر معنای نشانه از یک معنا به معنایی دیگر. در این‌حالت، یک واژه مظهر یا جایگزین واژه‌ای دیگر می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۷: ج۱۸/۲). **کژدیسی** نیز زمانی بروز می‌یابد که برای بیان غیرمستقیم معنا، شاعر دست‌به‌دامن ایجاد «ابهام، تناقض یا بی‌معنایی» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲) شود. ویژگی‌ای که در زبان فارسی بیش‌از هر اثر دیگری در شعر حافظ دیده می‌شود. در **آفرینش معنا** نیز شاعر ابزارهای زبانی به‌ظاهر خنثی را در فضای متن به‌گونه‌ای به کار می‌گیرد تا به نشانه‌هایی واجد دلالت‌های ثانوی مبدّل شوند. برای نمونه در بیت:

خیالِ خالِ تو با خود به خاک خواهم برد　　که تا زخالِ تو خاکم شود عبیرآمیز

(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۳۰)

تکرار صامت «خ» در مجاورت مصوت کشیدهٔ «آ» متبادرکنندهٔ صدای کشیده‌شدن ابزاری همچون بیل بر روی خاک است که احتمالاً برای ریختن خاک بر روی جسم شاعر در گور استفاده می‌شود. البته باید دقت کرد که در این موارد «ما به کمک درک متن، به این مفاهیم می‌رسیم و نه برعکس» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۳۷). والا تکرار مکانیکی این صامت و مصوت مجاور، در حالت عادی و خارج از چهارچوب این بیت، به‌هیچ‌روی نمی‌تواند متبادرکنندهٔ این مفهوم باشد.

ریفاتر بعد از تشریح فرایندهای بیان غیرمستقیم مفهوم در متون شعری، به این موضوع می‌پردازد که وجود کدام نشانه‌ها در متن خواننده را مجاب می‌سازد تا به‌جای خوانش

محاکاتی به سراغ معنای نشانه‌شناسانه برود. او در پاسخ به این سؤال با وضع دو اصطلاح «دستورمبنایی» و «دستورگریزی»، تأکید می‌کند که وقتی در هنگام خواندن حس می‌کنیم که متن «دنیایی آشنا و قابل‌فهم را بازنمایی یا تقلید کرده» (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۹)، آن متن دستورمبنا است و در نقطهٔ مقابل اگر فرایند خوانش متن با موانعی همچون تناقض، بی‌معنایی، گنگی و نقض قواعد زبانی همراه باشد، با متنی دستورگریز مواجهیم. «دستورگریزی‌ها جنبه‌هایی از متن‌اند که در خوانش ارجاعی متن متناقض می‌نمایند» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۶۷) و همچون عواملی «کلیدی برای دلالتمندی در سطحی عالی‌تر» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۶) محسوب می‌شوند و خواننده را وامی‌دارند تا «از معنای ارجاعی یا بازنمودی برگذرد و عامل وحدت‌بخشی را که در پس نشانه‌های متعدد شعر نهفته است، دریابد» (کالر، ۱۹۸۱: ۸۹).

براین‌اساس می‌توان گفت گذر از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناسانه که با تکیه بر ظهور عوامل دستورگریز رخ می‌دهد، به معنی تمرکز بر متن و نشانه‌های موجود در آن برای دریافتن واحد معنایی یکّه و منفردی است که کلیت متن حاصل بسط این واحد است. ریفاتر از این واحد معنایی با عنوان «ماتریس» یاد می‌کند و تأکید می‌ورزد که «این ماتریس را فقط به‌طور غیرمستقیم می‌توان استنتاج کرد و به‌صورت یک کلمه یا یک جمله عملاً در شعر وجود ندارد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۸۵). او معتقد است که ماتریس ازطریق «گشتارهایی چون بسط و واگردانی عینیت می‌یابد» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۳۰) و البته در مسیر عینیت‌یابی در «فعلیت اولیه‌ای» که آن را «**هیپوگرام**» می‌نامد، درمتن حاضر می‌شود. هیپوگرام‌ها یا «روایت‌های بالفعلِ ماتریس به‌صورت عبارت‌های آشنا، کلمات مبتذل، نقل‌قول‌ها یا تداعی‌های قراردادی» به‌عکس ماتریس که امری پنهان است، در متن قابل مشاهده‌اند.

ریفاتر ضمن اشاره به این موضوع که فرایند آفرینش شعر توسط شاعر، تنزّل از ماتریس به هیپوگرام‌های منتشر در نشانه‌های شعری است، به خوانندهٔ دارای توانش ادبی که از او با عنوان «اَبَرخواننده» یاد می‌کند، توصیه می‌کند برای فهم دلالت‌های شعر باید در مسیر مقابل حرکت کند. به این ترتیب که با تمرکز بر نشانه‌ها، ابتدا هیپوگرام‌ها را بازیابد و از طریق تأمل در هیپوگرام‌ها، به ماتریس یا مادهٔ اصلی شعر دست یابد. البته تمام این مراحل زمانی

اتفاق می‌افتد که خواننده در خوانش محاکاتی با دستورگریزی روبه‌رو شود؛ یعنی همان تناقض‌هایی که خوانش ارجاعی را با مشکل مواجه می‌سازد. یادآوری این نکته در اینجا ضروری است که یافتن ماتریس لزوماً ما را به دلالت‌های اثر نمی‌رساند؛ «بلکه کشف ماتریس به معنای وحدت‌بخشیدن به شعر است» (کالر، ۱۹۸۱: ۱۰۱). وحدتی که این امکان را برای ما فراهم می‌سازد تا با تأویل کلیت شعر به امری واحد، دلالت‌های پنهان اثر را آشکار سازیم.

اما حال که هم فرایند خلق اثر و هم فرایند خوانش معناشناسانه را دریافتیم، گام بعدی آن است که ببینیم با چه راهبرد مشخصی امکان بررسی نشانه‌های شعر در مسیر کشف هیپوگرام‌ها فراهم می‌شود؟ ریفاتر در این مرحله با استفاده از دو عبارت «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» تکلیف اَبَرخواننده را مشخص می‌کند. منظور از **انباشت** مجموعهٔ نشانه‌های موجود در اثر اعم از واژگان یا عبارات است که دارای معنابُن مشترک باشند. «معنابُن مشخصهٔ تمایزدهندهٔ معنایی است که به‌واسطهٔ آن می‌توان در یک بافت ارتباطی معین، عنصری از مدلولِ یک اصطلاح را از عنصر دیگر متمایز کرد» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۸۹). ارتباط واژگان جمع‌آمده حول یک معنابُن مشترک می‌تواند ذیل دو گونهٔ هم‌معنایی (ترادف) یا شمول واژگانی قرار گیرد.

منظومه‌های توصیفی به‌عنوان دومین فرایند معناساز در متن به مجموعهٔ واژگان یا عباراتی اطلاق می‌شود که هرکدام «جنبه‌ای از یک ایدهٔ اصلی یا واژهٔ هسته‌ای را بیان می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۷). تفاوت عمدهٔ این فرایندهای دوگانه در آنجاست که در اولی یعنی انباشت ارتباط میان اجزاء واژگانی با معنابُن – که می‌تواند در متن باشد یا نباشد – از نوع ترادف یا شمول واژگانی است؛ درحالی‌که این ارتباط در منظومه‌های توصیفی بر پایهٔ مجاز یا استعاره است. یعنی «رابطه‌ای مانند استعاره به شکل‌گیری هیپوگرام منجر می‌شود» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۴۲).

۵- تحلیل غزل براساس روش ریفاتر

۵-۱ بررسی دستورگریزی

همان‌گونه‌که اشاره شد، ریفاتر درک معنای شعر را در گرو دو نوع خوانش محاکاتی و

نشانه‌شناسانه می‌داند. در خوانش محاکاتی، خواننده شعر را همانند هر متن عادی دیگری از ابتدا به انتها می‌خواند و با توجه به معانی واژگان و ساختارهای نحوی، به کشف معنای اثر می‌پردازد. در این‌حالت اگر خللی در مسیر فهم معنای متن پیش نیاید، فرایند خوانش به پایان می‌رسد و خواننده نیازی ندارد تا بار دیگر به متن مراجعه نماید. اما اگر عمل خوانش در شیوهٔ محاکاتی به‌جهت بروز تناقض یا به تعبیر ریفاتر دستورگریزی با اشکال مواجه شود، خواننده باید متن را با شیوهٔ دیگر که همان شیوهٔ نشانه‌شناسانه است، بازخوانی کند و در این وضعیت تازه، عمل خوانش بدون رعایت ترتیب عمودی و توالی پاره‌های اثر خواهد بود.

خوانش عمودی غزل مورد بحث نشان می‌دهد که کلیت این غزل قابل تقسیم به چهار بخش ظاهراً ناساز است. بخش اول شامل دوبیت آغازین است که طی آن حافظ سخن را با موضوع شراب‌نوشی صوفی به‌مثابه امری بدیهی آغاز می‌کند و در ادامه با اشاره به یکی از رسوم متداول در میان جماعت شراب‌نوشان، که همانا ریختن جرعه‌ای از تهماندهٔ جام شراب بر زمین است، شرط توفیق و دست‌یابی به مقصود را در انجام این رسم باستانی و کهن می‌داند. بلافاصله بعد از این بخش از غزل، حافظ بدون طرح هیچ مقدمه‌ای بیت پرمناقشهٔ «پیر ما گفت...» را می‌آورد که گذشته از تمامی مباحث مربوط به محتوا، عدم ارتباطش با دوبیت قبل و بیت بعدی، می‌تواند مصداق دستورگریزی در فرایند خوانش به شمار آید. اما همان‌گونه‌که پس از این نیز خواهد آمد، بیت یادشده دومین بخش از بخش‌های چهارگانه‌ای است که بررسی آن برای درک ماتریس غزل ضروری است. بخش سوم غزل بیتی است که در آن حافظ با یادآوری داستان سیاوش و ظلمی که افراسیاب در حق او روا داشت، از مخاطب خود می‌خواهد بدگویی مدعیان را دربارهٔ او گوش نکند. بخش چهارم غزل نیز چهار بیت پایانی آن است که طی آن حافظ با استفاده از ادبیات مربوط به عشّاق، از ممدوح دلجویی می‌کند.

به نظر می‌رسد اگر مطابق الگوی ریفاتر در پی یافتن شواهد دستورگریزی یا تناقض‌های متن غزل باشیم، بی‌گمان عدم ارتباط ظاهری این بخش‌های چهارگانه از سویی و محتوای ساختارشکن بیت مورد مناقشه از سوی دیگر می‌توانند همان شواهدی باشند که ذهن خواننده را از اکتفا به معنای محاکاتی بازمی‌دارند و او را به خوانش نشانه‌شناسانه

وامی‌دارند. کما اینکه بسیاری از اختلاف‌نظرهایی که در دریافت معنای بیت یادشده پیش آمده، حاصل همین دو عامل است. البته اشاره به این نکته ضروری می‌نماید که عدم انسجام در محور عمودی، تنها به این غزل خاص اختصاص ندارد و این ویژگی به‌عنوان یکی از خصائص سبکی حافظ، در بیشتر غزل‌های این شاعر وجود دارد و اتفاقاً برهمین‌پایه می‌توان این ادعا را مطرح کرد که به‌کارگیری الگوی ریفاتر نه‌تنها در این غزل، بلکه در سایر غزل‌های حافظ نیز کارآیی خواهد داشت. الگویی که برای یافتن وحدت مضمونی شعر، کاری به ارتباط ظاهری پاره‌های شعری ندارد و این وحدت را درگرو کشف عناصر معنایی ثابتی می‌داند که در کلیت اثر به شیوه‌های مختلف تکرار می‌شود.

گذشته از موضوع عدم انسجام در محور عمودی، چالش مربوط به محتوای بیت مورد مناقشه نیز دلیل دیگری است که به‌عنوان مصداقی بارز برای وجود دستورگریزی، خوانندهٔ آگاه را از اکتفا به خوانش محاکاتی بازمی‌دارد و او را به سوی خوانش نشانه‌شناسانه سوق می‌دهد. ممکن است عده‌ای استدلال کنند که اتفاقاً هیچ تناقض و دستورگریزی خاصی در بیت وجود ندارد و همداستان با آن‌گروه از شارحان که با استناد به برخی نمونه‌های مشابه این نوع سخنان ساختارشکنانه را در شعر و اندیشهٔ حافظ مسبوق به سابقه می‌دانند، استناد به محتوای بیت برای اثبات دستورگریزی در سطح غزل را نپذیرند؛ اما نگاهی اجمالی به تاریخچهٔ تأویل‌های متعدد و متناقض ارائه‌شده برای این بیت خود شاهدی است محکم بر این حقیقت که بسیاری از دوست‌داران و خوانندگان حرفه‌ای شعر حافظ نمی‌توانند مدعای مطرح در این بیت را هم‌سنگ دیگر سخنان و ادعاهای گزاف شاعر بپندارند و آن را هضم نمایند. برهمین‌اساس از نظر راقم سطور وجود همین اختلاف‌نظرها دلیلی است استوار بر وجود دستورگریزی در محتوای این بیت.

۵-۲ بررسی ماتریس شعری در غزل

پیشتر اشاره شد که در روش پیشنهادی ریفاتر دلالت‌یابی شعر از طریق کشف ماتریس آن امکان‌پذیر می‌شود. در غزل مورد بحث نیز یافتن ماتریس و بازخوانی شعر از طریق آن، ضمن فراهم‌آوردن زمینه‌های برقراری پیوند عمودی بین ابیات و اجزای به‌ظاهر ازهم‌گسیختهٔ اثر، امکان درک معنای صحیح و مستند از بیت را نیز فراهم خواهد آورد. با

توجه به تقسیم غزل به بخش‌های چهارگانه، در این بهره تلاش خواهد شد تا دلالت‌های پیدا و ناپیدای بخش‌های اول، سوم و چهارم به‌شکل جداگانه بررسی شود تا از این‌طریق ایدهٔ محوری پنهان در هر بخش آشکار گردد. در مرحلهٔ بعد به این سؤال مهم خواهیم پرداخت که آیا میان دلالت‌های هربخش با سایر بخش‌ها ارتباطی وجود دارد یا نه؟ که اگر جواب این سؤال مثبت باشد، ما به ماتریس رسیده‌ایم و ناگفته پیداست که بعد از رسیدن به ماتریس و خوانش کلیت غزل براساس آن، امکان درک معنای بیت مورد نظر نیز فراهم خواهد آمد.

۵-۲-۱ بررسی دلالت‌های بخش اول

صوفی ار باده به‌اندازه خورد نوشَش باد ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد
آنکه یک‌جرعه مِی از دست تواند دادن دست با شاهد مقصود در آغوشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

همان‌طور که گفته شد یکی از روش‌های یافتن دلالت‌های پنهان شعر در الگوی ریفاتر یافتن انباشت‌های موجود در اثر است. یعنی یافتن زنجیره‌ای از واژه‌ها با عنصر معنایی مشترک که این عنصر معنایی مشترک معنابُن نامیده می‌شود. تمرکز بر دوبیت بالا نشان می‌دهد که دو معنابن شراب و شاهد یا نظربازی، همچون محورهایی هستند که واژه‌ها یا عباراتِ باده، به‌اندازه خوردن، نوش‌باد گفتن، جرعه، مِی، ازدست‌دادن (بر خاک ریختن) را از سویی و از سوی دیگر دست، شاهد و آغوش را گرد خود جمع آورده‌اند.

جدول ۱. فرایند انباشت حول شراب

باده	به‌اندازه خوردن	نوش‌باد گفتن	جرعه	مِی	ازدست‌دادن (بر خاک ریختن)

جدول۲. فرایند انباشت حول نظربازی

دست	شاهد	آغوش

«حافظ به دو گناه، که حرمت شرعی‌اش بر جنبهٔ عرفی، اخلاقی، عاطفی‌اش می‌چربد،

گرایشی صمیمانه داشته است: شراب و شاهد. دو مضمون مِی و معشوق، با همهٔ کاروبارهای نازکانهٔ شاعرانهٔ آنها بیش از دوسوم دیوان حافظ را گرفته است» (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۶۶۹). مفسرّان درباب چرایی این تأکید بسیار سخن گفته‌اند و البته امکان طرح همهٔ آنها در این مجال ممکن نیست. اما وجود انباشت‌های مربوط به این دو معنابُن، بی‌شک واجد معنایی است که باید با دقت بیشتری بررسی شود. حافظ همواره دربارهٔ سختگیری زاهدان و صوفیان درخصوص این دو گناه سخن می‌گوید و البته در بیشتر مواقع مستقیم و غیرمستقیم بر این نکته تأکید می‌ورزد که علیرغم این مخالفت ظاهری، در خلوت و خفا، هم زاهد و هم صوفی، از مبادرت به این دو گناه ابایی ندارند و اتفاقاً مشکل حافظ در همین دورویی است؛ والا در نگاه او گناه، جزئی از طبیعت انسان است و اشاره‌های بسیاری در دیوان او یافت می‌شود که آشکارا به انجام این دو گناه اعتراف و حتی افتخار می‌کند:

عاشق و رند ونظربازم و می‌گویم فاش　　تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۶۵)

یا:

من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم　　محتسب داند که من این کارها کمتر کنم

(همان: ۲۹۳)

تمرکز بر دو انباشت با معنابُن شراب و شاهد در کنار عنوان صوفی و همچنین اشارهٔ غیرمستقیم به شراب‌نوشی صوفیان از طریق ویژگی زبانی «پیش‌انگاشت»، این بخش را به یکی از مهم‌ترین مواضع در مسیر درک ماتریس غزل و البته معنای بیت مورد مناقشه تبدیل می‌کند. «پیش‌انگاشت عبارت از موضوعی است که گوینده فرض می‌کند پیش از ادای پاره‌گفت حقیقت دارد» (یول، ۱۳۹۵: ۴۰). درواقع نصیحت حافظ به صوفی درخصوص رعایت اندازه در شراب‌نوشی و پایبندی به رسم «جرعه بر خاک افشاندن»، به‌عنوان یکی از رسوم کهن در میان باده‌نوشان، دربردارندهٔ این پیش‌انگاشت است که «صوفی قطعاً شراب می‌نوشد!». گذشته از این اشارهٔ غیرمستقیم، معنای پنهان دیگری در این بخش وجود دارد که اگرچه همانند معنای قبلی جزء پیش‌انگاشت‌های منطقی کلام نیست، اما از طریق اجزای انباشت مربوط به «نظربازی»، یعنی «دست»، «شاهد» و «آغوش» تقویت شده است و آن معنا عبارت است از این جمله: «صوفی نه‌تنها شراب می‌نوشد؛ بلکه شاهدبازی هم

می‌کند».

اما نکته اینجاست که حال‌که صوفیِ مزوّر پنهانی باده می‌نوشد و شاهدبازی می‌کند، چرا حافظ به‌جای رسواکردن او، از در دوستی و دلسوزی درمی‌آید و شرایط توفیق در باده‌نوشی را به او یادآوری می‌کند؟ پاسخ به این سؤال می‌تواند ما را در مسیر رسیدن به اصلی‌ترین دلالت معنایی موجود در این بخش یاری کند. به نظر می‌رسد حافظ به این دلیل به عادت‌های پنهانی شراب‌نوشی و نظربازی صوفیان به‌عنوان ابزاری برای رسوایی این قوم نمی‌نگرد که از نگاه او این دو عیب، در برابر گناه‌های بزرگتری که اهل زمانه مرتکب آن می‌شوند، اساساً گناه محسوب نمی‌شود (ر.ک. خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۶۸۹-۶۶۲). ازهمین‌رو اگرچه زاهد و صوفی با دیدن باده‌خواری و نظربازی حافظ درصدد رسوایی او برمی‌آیند، اما حافظ با این رویّه و روش نسبتی ندارد. و البته این مسئله به ویژگی «خطاپوشی» او بازنمی‌گردد؛ بلکه حافظ در این فقره رسواگری نمی‌کند، چراکه اصلاً این اعمال را عامل رسوایی نمی‌داند. والا در دیوان او شواهد بسیار می‌توان یافت که در آنها از تاختن به صوفیان و رسواکردن این قوم ابایی نداشته است.

براین‌اساس می‌توان نتیجه گرفت که اصلی‌ترین مفهوم نهفته در این دو بیت آن است که: ایراد نسبت گناهکاری به آنان که شراب می‌نوشند و نظربازی می‌کنند، به زاویهٔ دید افراد برمی‌گردد. صوفی هم اگر همچون حافظ زاویهٔ دیدش را تغییر بدهد، دیگر این اعمال را گناه نمی‌بیند و همچون حافظ که باده‌خواری و نظربازی این قوم را نادیده انگاشت، او هم دیگر عیب رندان نخواهد کرد. به عبارت دیگر اگر نگاهمان را دربارهٔ برخی خطاها تغییر دهیم، نسبت به مرتکبین آن خطاها «خطاپوش» خواهیم بود. «خطاپوشی»ای که حاصل «خطا ندیدن آن اعمال» است، نه «پنهان‌کردن آنها به‌مثابه خطا».

نکتهٔ شایان توجه در این بخش آن است که این رویّهٔ خطاپوشی درقبال لغزش‌ها و گناه‌هایی همچون باده‌نوشی و نظربازی را حافظ بیش از هرکسی از پیر خود آموخته است. چراکه پیر حافظ نه‌تنها عیب‌هایی ازاین‌دست را در مریدانش ندیده می‌گیرد:

نیکی پیر مغان بین که چو ما بدمستان هرچه کردیم به چشم کرمش زیبا بود

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۸۱)

بلکه حتی این اجازه را به مریدان نمی‌دهد که به استناد اینگونه اعمال، ازرق‌پوشان را

مورد عیب‌گویی قرار دهند:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان　　فرصت خبث نداد؛ ارنه حکایت‌ها بود

(همان: ۱۸۲)

البته نباید از این واقعیت غافل بود که شخصیت پیر که حافظ از او با تعابیری همچون پیر مغان، پیر خرابات، پیر میخانه یا پیر دردی‌کش یاد می‌کند، در اصل «تمثّل انسان طبیعی و ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان است که مثل منِ شعری حافظ فقط در جهان زبان شعر حافظ وجود دارد و مصداق خارجی ندارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۱). براین‌اساس هر اشاره‌ای در طی مقاله به پیر حافظ، معطوف به همین تعبیر و برداشت خواهد بود.

۵-۲-۲ بررسی دلالت‌های بخش سوم غزل

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود　　شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

مرور بیت مربوط به این بخش نشان می‌دهد که اصلی‌ترین انباشت موجود در آن، انباشتی است که حول داستان سیاوش، یا به تعبیر دقیق‌تر «کشتن سیاوش بدون جرم و خطا» شکل گرفته است.

جدول ۳. فرایند انباشت حول معنابن «کشتن سیاوش بدون جرم و خطا»

شاه ترکان (افراسیاب)	سخن مدعیان	مظلمه (ظلم)	خون سیاوش

سیاوش یا سیاوخش پسر کی‌کاووس پادشاه ایران است که به دلیل تهمت ناروای نامادری‌اش سودابه، مورد بدگمانی پدر واقع شد و بعد از آن همراه لشکری از ایرانیان به جنگ تورانیان رفت، اما از در صلح با آنان درآمد. شنیدن خبر این مصالحه، کی‌کاووس را برآشفت و درنتیجه سیاوش دیگر به ایران بازنگشت. افراسیاب دخترش فرنگیس را به عقد او درآورد و پس از آن سیاوش قلعه‌ای با نام سیاوش‌کرد را ساخت و در آنجا سکنی گزید. بعد از سپری‌شدن زمانی کوتاه گرسیوز برادر افراسیاب او را با طرح این تهمت ناروا که «کی‌کاووس لشکر بسیاری به نزد سیاوش فرستاده تا او را بر تو بشوراند» (شمیسا، ۱۳۸۶:

۴۰۱)، نسبت به داماد بدبین کرد و افراسیاب نیز براساس این تهمت دروغین و خطای نکرده، سیاوش را به قتل رسانید.

البته در این بیت عبارت «شاه ترکان» گذشته از افراسیاب، ایهامی هم به شاه‌شجاع ممدوح حافظ دارد. بیشتر شارحان این بیت را اشاره‌ای به نقار پیش‌آمده میان این ممدوح و حافظ دانسته‌اند. «پس از آنکه مدعیان، شاه‌شجاع را برانگیختند که به استناد بیت:

گر مسلمانی ازاین است که حافظ دارد　　وای اگر از پس امروز بُوَد فردایی

خون بی‌گناهی چون حافظ را بریزد، خواجه [در این بیت] اشاره به این واقعه می‌کند» (معین، ۱۳۱۹: ۲۴۳).

با در نظر گرفتن این دو داستان، می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که حافظ در این بخش از غزل با یادآوری داستان سیاوش و ظلمی که افراسیاب به دلیل بدگویی مدعیان در حق او روا داشت، به شاه‌شجاع هشدار می‌دهد که مبادا او هم سخن دروغ مدعیان را بشنود و همان معامله‌ای را با حافظ بکند که افراسیاب با سیاوش کرد.

اما گره‌گاه اصلی این بیت که نقطهٔ اتصال آن با سایر ابیات نیز محسوب می‌شود و راهگشای ما در پی‌بردن به ماتریس این بخش از غزل نیز خواهد بود، مسئلهٔ تهمتی است که مدعیان با دست‌آویز قراردادن آن، حافظ را در نظر شاه‌شجاع گناهکار جلوه داده‌اند. برای درک بهتر ماجرا باید این اصل را در نظر بگیریم که وقتی فردی در مظان اتهامی واقع می‌شود، دو حال می‌توان متصور بود؛ حالت اول آن است که فرد مورد اتهام خطا را مرتکب شده باشد و طبیعتاً واکنشی که می‌تواند نشان دهد آن است که ضمن پذیرش خطای خود، درصدد عذرخواهی و طلب بخشش برآید. اما حالت دیگری هم هست که مطابق آن اتهام نسبت‌داده‌شده دروغین باشد و در این‌حالت، فرد متهم تلاش می‌کند تا ساحت خود را از این اتهام مبرّا سازد و طبعاً ازآنجاکه خطایی برای خود متصور نیست، از کسی هم عذرخواهی نخواهد کرد. البته اگر شخص یا مقامی که به‌واسطهٔ اتهامِ نسبت‌داده‌شده، از فرد متهم دل‌چرکین شده است، شخصیت خطیری باشد، متهم در کنار تلاش برای اثبات بی‌گناهی، سعی می‌کند تا ضمن دلجویی، محبت و توجه آن شخصیت را از دست ندهد.

با توجه به این مقدمه باید گفت محور اصلی این بخش از غزل، تلاش حافظ برای

تفهیم مؤدبانهٔ این موضوع به ممدوحش شاه‌شجاع است که مبادا او را به خاطر خطایی که در اصل خطا نیست، مجازات کند همانگونه‌که افراسیاب، درقبال خطایی که به سیاوش نسبت داده شده بود و در اصل خطا نبود، «خطاپوشی» نکرد و به همین دلیل زمینهٔ مرگ مظلومانهٔ او را فراهم آورد. «خطاپوشی»ای که حاصل «خطا ندیدن عمل سیاوش» است، نه «پنهان‌کردن آن به‌مثابه خطا».

۵-۲-۳ بررسی دلالت‌های بخش چهارم غزل

گرچه از کبر سخن با من درویش نگفت — جان فدای شکرین‌پستهٔ خاموشش باد
چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت — لبم از بوسه‌ربایان بَر و دوشش باد
نرگس مستِ نوازش‌کنِ مردم‌دارش — خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ — حلقهٔ بندگی زلف تو در گوشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

مروری سطحی بر این بخش از غزل نشان می‌دهد که بیشتر واژگان مربوط به انباشت‌های مغازله و مدح به‌شکلی افراطی در اثنای ابیات انتشار یافته‌اند. به عبارت دیگر اگر دو عنوان مغازله و مدح را به‌منزلهٔ معنابن‌های این بخش در نظر بگیریم، واژگانی و تعابیری همچون کبر، شکرین‌پسته، فداشدن، چشم، خط، خال، لب، بوسه، بر، دوش، نرگس، مست، نوازش، عاشق، قدح، نوش، زلف و گوش، ذیل معنابن «مغازله» قرار می‌گیرند و واژه‌ها و عباراتی نظیر کبر، درویش، فداشدن، پستهٔ خاموش، آینه‌دار، بوسه بر بر و دوش زدن، نوازش‌کن، مردم‌دار، خون خوردن، غلامی، حلقه و بندگی، ذیل معنابن «مدح» می‌گنجند.

جدول ٤. فرایند انباشت حول معنابن «مغازله»

کبر	شکرین پسته	فدا شدن	چشم	خط	خال	لب	بوسه	بر
دوش	نرگس	مست	نوازش	عاشق	قدح	نوش	زلف	گوش

جدول ۵. فرایند انباشت حول معنابن «مغازله»

کبر	درویش	فداشدن	پستهٔ خاموش	آینه‌دار	بوسه بر برودوش
نوازش‌کن	مردم‌دار	خون‌خوردن	غلامی	حلقه	بندگی

در بیشتر منابع مربوط به حافظ، به مسئلهٔ ارتباط حسنهٔ این شاعر با شاه‌شجاع از حاکمان «نیک‌نام و نیکوکار آل مظفر» (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۷۹۴) اشاره شده است. همین رابطهٔ دوستانه و احترام‌آمیز باعث شده است تا ممدوح حافظ در بیشتر غزل‌های مدحی همین شاه‌شجاع باشد. غزل مدحی نوع خاصی از غزل است که از ابداعات حافظ است. «روژه لسکو، با توجه به بررسی‌های تاریخی قاسم غنی، کاربرد غزل را به‌عنوان شعر مدحی، که از بسیاری اشارات صریح و غیرصریح شاعر به ممدوحان خود به‌وضوح پیداست، از ابداعات حافظ به‌شمارمی‌آورد» (سعادت، ۱۳۸۶: ۶۵۴). بنابراین استفاده از ادبیات موجود در این بخش یعنی انباشت‌های مغازله و مدح با اجزایش، امری مسبوق به سابقه است و چندان جای بحث ندارد، اما مسئله اینجاست که وجود انباشت‌های یادشده چه ویژگی خاصی به این بخش بخشیده است که بتوان آن را با کلیت غزل و درنهایت معنای بیت پرمناقشه پیوند داد؟

برای پاسخ به این سؤال ضروری است که همانند بخش‌های قبلی در پی کشف ماتریس مربوط به بخش یادشده باشیم، که اگر این مهم رخ بدهد، می‌توان با ارتباط برقرار کردن بین ماتریس این بخش با سایر بخش‌ها به ماتریس کلی غزل دست یافت.

با لحاظ موارد مشترک، نگاهی اجمالی نشان می‌دهد که شاعر در این بخش بیش از کلمات مربوط به مدح، از واژگان و تعابیر مرتبط با عشق و مغازله بهره جسته است. از سویی در کل این بخش هیچ نشانی از پوزش و اعتذار به چشم نمی‌آید و این هردو نشان می‌دهد که حافظ به‌هیچ‌روی در جریان نسبت دروغی که به او داده شده است، احساس گناه نمی‌کند که اگر حسی از تقصیر یا گناه در او وجود داشت، لاجرم حداقل نشانی از عذرخواهی در میان انبوه کلماتِ عشق‌آمیخته به چشم می‌آمد.

حافظ همچون عاشقی که معشوقش به ناحق از او رنجیده است - با وجود آنکه

تقصیری متوجه خود نمی‌داند - تنها و تنها به‌جهت عشق بی‌اندازه‌ای که به معشوق دارد، سعی می‌کند با کلماتی محبت‌آمیز دل او را به دست آورد. او می‌داند کبر شاهانه باعث می‌شود که ممدوح در برخورد با او حالتی سرسنگین داشته باشد و از سخن‌گفتن بپرهیزد؛ شاید انتظار دارد حافظ از او عذرخواهی کند. اما حافظ به‌جای عذرخواهی، تلاش می‌کند تا با عاشقانه‌ترین تعابیر دل ممدوح را بر خود نرم سازد. شیوه‌ای که معنای ضمنی آن این است: با وجود آنکه در تهمت نسبت‌داده‌شده، تقصیری برای خود نمی‌بینم اما آنقدر در چشم من عزت و احترام دارید که بخواهم با جملات زیبا دل شما را به دست آورم. برداشت ارائه‌شده از بخش پایانی غزل چیز جدیدی نیست. پیشتر شمیسا نیز در شرح بیت مورد مناقشه، داستانی شبیه روایت بالا نقل کرده است: «شاه به سخنان دشمنان گوش نهاده و حافظ را تنبیه کرده است و از سر کبر با او سخن نمی‌گوید، با او قهر است و احتمالاً بر حقوق دیوانی او خط بطلان کشیده» (۱۳۷۱: ۵۱-۵۰). شکی نیست شمیسا هم برای داستانش منبعی ندارد و تنها منبعش خود غزل است و اتفاقاً کدام منبع از خود حافظ مطمئن‌تر؟

با توجه به موارد بالا می‌توان گفت ماتریس بخش پایانی غزل چیزی نیست جز «دلجویی از ممدوح». ممدوحی که علاوه بر مقام ممدوحی جایگاه معشوق را هم برای حافظ دارد. و البته این ممدوحِ معشوق بنا به تهمتی ناروا از حافظ دل‌آزرده است و چون به‌ناحق بدگویی مدعیان را در حق حافظ باور کرده، با او سرسنگین است و سخن نمی‌گوید. آن هم به این دلیل که نتوانسته است درقبال تهمتی که بر حافظ روا داشته شده، «خطاپوشی» کند. «خطاپوشی»ای که حاصل «خطا ندیدن تهمت‌های نسبت‌داده‌شده» است، نه «پنهان‌کردن آنها به‌مثابه خطا».

۵-۳ بحث دربارهٔ ماتریس کلیت غزل

حال پس از یافتن ماتریس سه‌بخش از چهاربخش، می‌توان دربارهٔ ماتریس کلی غزل نیز قضاوت کرد. مرور بحث‌های پیش نشان می‌دهد که در بخش اول، حافظ با اشاره به باده‌نوشی پنهانی صوفیان و با ساخت دو انباشت معنایی حول شراب و نظربازی، به طرح این ایدهٔ مرکزی پرداخت که برعکس دستهٔ صوفیان که حافظ و رندان هم‌مشرب او را به

دلیل ارتکاب برخی لغزش‌های برخاسته از طبیعت بشر، شماتت می‌کنند و اسباب رسوایی آنان را فراهم می‌آورند، او درقبال حقیقت مسلّم باده‌نوشی و نظربازی صوفیان، روشی خطاپوشانه در پیش گرفته است و البته دلیل اصلی این شکل از مواجهه، تفاوت دید او نسبت به این نوع لغزش‌هاست. به این معنا که حافظ خطاپوشی می‌کند؛ چراکه این نوع مسائل را خطا نمی‌بیند، نه اینکه خطا را دیده باشد و درصدد پنهان‌کردن برآمده باشد. شواهد بسیاری هم در دیوان حافظ وجود دارد که نشان می‌دهد حافظ دربارهٔ سایر خطاهای صوفیان این روش و منش را ندارد.

در بخش سوم غزل نیز حافظ با یادآوری داستان سیاوش و ظلمی که از سوی افراسیاب در حق او روا داشته شد، به پادشاه – شاه‌شجاع – تذکر می‌دهد مبادا به‌اتکای سخن دروغ مدعیان، اسباب آزار حافظ را فراهم آورد و با او آن کند که افراسیاب با سیاوش کرد. به عبارت دیگر از پادشاه می‌خواهد درقبال خطای به دروغ نسبت‌داده‌شده، خطاپوشی پیشه کند و البته این خطاپوشی به معنی درگذشتن از خطای حافظ نیست؛ بلکه نادیده‌انگاشتن آن به‌مثابه خطاست. چراکه حافظ خطایی نکرده است که مستلزم عذرخواهی او باشد. این مدعیان‌اند که به دروغ رفتار حافظ را در چشم پادشاه خطا نشان می‌دهند.

بخش سوم نیز دربردارندهٔ دو انباشت عمده با محوریت عشق و مدح است که نشان می‌دهد حافظ علیرغم تهمت ناروای مدعیان و تکبر و قهر شاه‌شجاع، درصدد دلجویی از اوست و البته این دلجویی به معنای پذیرفتن خطا و اشتباه نیست؛ چراکه اگر اینگونه بود حتماً نشانی از این امر در میان کلمات و تعابیر این بخش مشاهده می‌شد. پس می‌توان گفت این بخش نیز در ادامهٔ تذکر بخش قبلی است. یعنی حافظ ضمن تأکید بر خطاکار نبودنش، با تعابیری عاشقانه و مدح‌آمیز از پادشاه می‌خواهد درقبال او رویّه‌ای خطاپوشانه داشته باشد. البته خطاپوشی از نوع خطا نپنداشتن اتهامی که مدعیان به او نسبت داده‌اند، نه درگذشتن و بخشیدن آنها با فرض خطا بودنشان. براین‌اساس می‌توان ماتریس این بخش‌ها و البته کلیت غزل را این ایده دانست: «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از خطا».

٤-٥ تحلیل معنای بیت مورد مناقشه براساس ماتریس غزل

بزرگ بیگدلی در مقالهٔ مشروحی که دربارهٔ تأویل‌های ارائه‌شده در شرح بیت مورد مناقشه

نوشته است، پس از ذکر نظر شارحانی همچون ملاجلال‌الدین دوانی، سودی بسنوی، محمد دارابی، بدرالدین اکبرآبادی، ملاشمس گیلانی، شریف‌العلمای لنگری، علی‌اکبر حسینی نعمت‌اللهی، پژمان بختیاری و مرتضی مطهری در پایان اینگونه نتیجه‌گیری می‌کند که «آنچه از نظریات و تأویلات محققان و مفسّران بیت تا اینجا آورده شد همگی با اندکی تفاوت بیانگر یک نظر است و آن اینکه اصولاً خطایی در نظام احسنِ صنع روی نداده که حافظ بخواهد آن را بیان یا عیان کند، بلکه منظور حافظ در این بیت، تفاوت دید مرید و مراد است که اگرچه مرید ممکن است خطایی (از نوع شرور) در صنع ببیند اما پیر که انسان کامل است با این بیان و تأکید که خطایی بر قلم صنع نرفته است، مرید را از خطای خود آگاه می‌کند» (۱۳۸۵: ۳۴).

به نظر می‌رسد استفاده از ماتریس کلی غزل یعنی ایدهٔ: «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از خطا»، ما را به تفسیری جز آنچه بزرگ بیگدلی آن را ذیل برداشت‌های عارفانه از بیت مورد مناقشه دسته‌بندی کرده است - یعنی آنچه در پاراگراف قبلی آمد- نمی‌رساند. با این تفاوت که همهٔ شارحان فوق‌الذکر، بیت را خارج از چهارچوب کلی غزل و با در نظر داشتن آن به‌عنوان شاه‌بیتی مستقل مورد توجه قرار داده‌اند؛ درحالی‌که در این نوشتار بیت در چهارچوب کلیت غزل و با استفاده از الگوی مایکل ریفاتر شرح گردید.

حال اگر بخواهیم از ماتریس مورد اشاره در خوانش بیت «پیر ما گفت...» استفاده کنیم باید بگوییم که حافظ برخلاف پیر خود که در نظام هستی هیچ خطا و خللی نمی‌بیند، با مشاهدهٔ شرور و آفاتی همچون نقص عضو مادرزاد، فقر، بیماری، تبعیض و ... نمی‌تواند قضاوتی همچون قضاوت پیر داشته باشد و بر احسن و اکمل بودن نظام هستی صحه بگذارد، اما در مصراع دوم از طریق ستودن دیدگاه پیر و آفرین‌گفتن بر نظر پاک او، از دیدگاه ابتدایی خویش عدول می‌کند؛ چراکه «آنچه حق سبحانه در وجود آورد از خیر و شرّ و نفع و ضرر، همه به اقتضای عدالت، بی‌خطاست و اینکه خطا نمود می‌شود از کوته‌بینی ماست» (اکبرآبادی، ۱۴۰۰: ۶۱۱). به تعبیر دیگر حافظ با ستودن ویژگی «خطاپوشی» در پیر که باعث می‌شود او شرور و نقایص موجود در عالم هستی را اساساً خطا نپندارد، بر این نکته تأکید می‌ورزد که «خطای مطرح‌شده در مصرع دوم بیت، ریشه

در کوته‌فکری سالکانی دارد که به درجات بالای معرفت نرسیده‌انـد» (دوانـی، ۱۳۷۰: ۸۳). بنابر این‌فرض می‌توان گفت که حافظ در بیـت مـورد مناقـشه، خطـا پنداشـتن یـا نپنداشـتن برخی کاستی‌های موجود در عـالم را بـه زاویـهٔ دیـد افـراد موکـول مـی‌کنـد و خاطرنـشان می‌شود که رسیدن به مرتبهٔ خطاپوشی – از آن‌دست که پیر متصف به آن است – وابسته به حصول کمالات نفـسانی اسـت. کـه اگـر ایـن کمـالات حاصـل شـود، فـرد بـه مرتبـه‌ای از خطاپوشی دسـت مـی‌یابـد کـه حاصـلِ «خطـا ندیـدن» کاسـتی‌هـای ایـن‌جهـانی اسـت، نـه «چشم‌پوشی» از آنها به‌مثابه خطاهایی که وجود نظام احسن را با چالش مواجه می‌سازد.

در این بخش ذکر این نکته ضروری است که مطابق شواهد موجود، حافظ اساساً پیـری – ازآن‌دست که در نحله‌های عرفانی وجود آن را برای سلوک ضروری می‌دانند – نداشـته است و هیچ منبع قابل استنادی یافت نمی‌شود که وجود پیری خاص را در زندگی او تأییـد کند. به همین دلیل فرض دو رویکرد متفاوت و متعارض درخصوص وجود یا عـدم وجـود خطا در نظام هستی که یکی به پیر تعلق داشته باشد و دیگری بـه حـافظ، پـذیرفتنی نیـست؛ بلکه همانگونه‌که پیشتر نیز اشاره شد، پیر حافظ تمثیلی از منِ شـعری او اسـت کـه تنهـا «در جهان زبان شعر حافظ وجـود دارد و مـصداق خـارجی نـدارد» (پورنامـداریان، ۱۳۸۲: ۱۱). پس تعارض موجود در بیت میان دو دیدگاه مختلف دربارهٔ وجود یا عدم وجود خطا، بیش از آنکه به اختلاف حافظ و پیر مرتبط باشد، به ذهنیت برزخی او بازمی‌گردد که گاه با نظـر در شرور هستی، عالم را آمیخته با خطا و کاستی می‌بیند و گاهی با نظری خالی از اعوجـاج و انحراف، هستی در چشم او در اوج کمال و خالی از هرگونه خللی نمایان می‌شود. و البته ناگفته پیداست که این تفاوت در دید است که وجود یـا عـدم وجـود خطـا را باعـث شـده است. حقیقتی که حافظ برای تشویق ممدوح برای خطاپوشی درخصوص خطای انتسابی به او، آن را در قالب داستانی خیالی دربارهٔ خطابینی خـودش و خطاپوشـی پیـر فرضـی، ارائـه کرده است. با فرض این مقدمه در جواب این سؤال احتمالی که بالاخره از نگاه حافظ خطا در هستی وجود دارد یا نه؟ و اگر وجود ندارد، دلیل استفاده از عبارت خطاپوشی چیـست؟ باید گفت که در نگاه شاعر، خطا هم هست و هم نیست. هست ازآن‌رو که برخی کاستی‌ها و شرور در عالم با نگاه کوته‌بین، خطا به نظر می‌رسد و خطا نیست چراکه وقتـی بـا نگـاهی آخربین به همین شرور نظر می‌افکنیم، به خطانبودن آن‌ها پی می‌بریم. خطاهایی که اگرچـه

به‌شکل خطایی حقیقی نمودار می‌شوند، اما ماهیتاً خطا نیستند.

برخی از شارحان نیز گرانی‌گاه معنا را در این بیت، لفظ «پاک» دانسته‌اند و در جواب این سؤال که چرا پیر حافظ خطایی در عالم نمی‌بیند اینگونه گفته‌اند که چون نظر و نگاه او پاک از انحراف و ازاغه به مقام ارنی الاشیاء کما هی رسیده، یعنی آینه ای است بدون اعوجاج و انحراف و امور را آنچنان که هستند، می نماید؛ درحالی که نگاه خود حافظ و دیگران بنا به اعوجاج و ازاغه، امور را کماهی نمی‌نماید و ازاین‌رو در آنچه خطا و عیبی نیست عیب و خطا می بیند. به نظر می رسد نظر پاک پیر حافظ نه خطای صنع بلکه خطای دید امثال حافظ را می پوشاند و آنها را رسوا نمی‌سازد. اما مسئله اینجاست که طرح این فرض مستلزم اثبات این نکته است که حافظ در عالم واقع پیری داشته و اتفاقاً دربارهٔ وجود یا عدم وجود خطا در هستی، با این پیر دچار اختلاف دیدگاه بوده است. مسئلهٔ دیگر آن است که در این نوشتار براساس مستندات متنی اثبات شد که در هر چهاربخش غزل، به نوع خاصی از خطا پرداخته شده که در اصل خطا نیست و همچنین خطاپوشیِ مورد نظر در این بخش‌ها، از نوعی است که به امورِ در ظاهر خطا اما در باطن غیرخطا اختصاص دارد. براین‌اساس متن این اجازه را نمی‌دهدکه از خطای حقیقی مریدان و خطاپوشی پیر نسبت به این خطای حقیقی سخن بگوییم. البته به‌فرض اثبات ادعای پیش‌گفته نیز خللی در شرح ارائه‌شده بر پایهٔ ماتریس غزل پیش نمی‌آید. چراکه ماتریس غزل خطاپوشی درقبال خطاهایی بود که در اصل خطا نیستند اما خطا به نظر می‌رسند و براین‌پایه اگر خطاپوشی مصراع دوم را پوشاندن خطای دید امثال حافظ توسط پیر هم بدانیم، این تفسیر نیز با ماتریس یادشده تعارضی ندارد.

۵-۵ بررسی گرانی‌گاه معنایی غزل براساس منظومهٔ توصیفی

پیشتر گفتیم ریفاتر در کنار فرایند انباشت، از فرایند دیگری یاد می‌کند که در آن واژه‌ها و عبارات براساس رابطهٔ مجازی حول محور واژه یا عبارت هسته‌ای جمع می‌شوند. اگر این منظر را نیز در واکاوی دلالت‌های موجود در سطح غزل به کار گیریم، به الگویی خاص دست می‌یابیم که مطابق آن عبارت هسته‌ای در کلیت غزل، محتوای بیت چهارم خواهد بود. آنجاکه حافظ با یادآوری داستان سیاوش و ظلم رفته بر او، از شاه‌شجاع می‌خواهد

همچون افراسیاب در دام بدگویی مدعیان نیفتد. براین‌اساس می‌توان مدعی شد، گرانی‌گاه معنایی غزل این بیت است:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

اگر محتوای بیت را در عبارت «درخواست حافظ از پادشاه برای (خطاپوشی) خطانپنداشتنِ خطایِ به‌دورغ نسبت‌داده‌شده به او» خلاصه کنیم، می‌توانیم برای کلیت غزل منظومه‌ای توصیفی ترسیم کنیم که این ایده در مرکز قرار دارد و سایر بخش‌های غزل این ایدهٔ مرکزی را تقویت می‌کنند:

جدول ٦. منظومهٔ توصیفی غزل

عبارت هسته	عبارت توصیفی تقویت‌کنندهٔ ۱	عبارت توصیفی تقویت‌کنندهٔ ۲	عبارت توصیف تقویت‌کنندهٔ ۳
درخواست حافظ از پادشاه برای (خطاپوشی) خطانپنداشتنِ خطایِ به‌دورغ نسبت‌داده‌شده به او	افراسیاب به دلیل خطاپوش‌نبودن درقبال خطایی که به‌دروغ به سیاوش نسبت داده شد، باعث مرگ ظالمانهٔ او شد.	حافظ نسبت به لغزش صوفیان در شراب‌نوشی و نظربازی، رویّه‌ای خطاپوشانه (از نوع خطا فرض‌نکردن آنها) دارد.	پیر حافظ دربارهٔ شروری که در نگاه مریدان خطا فرض می‌شود، رویّه‌ای خطاپوشانه (از نوع خطا فرض‌نکردن آنها) دارد.

با توجه به جدول ۶، شکی باقی نمی‌ماند، علیرغم تمام توجه و اهمیتی که شارحان به بیت «پیر ما گفت خطا...» داده‌اند، گرانی‌گاه غزل در بیتی دیگر واقع شده است و اتفاقاً اگر تمرکز شارحان بر بیت چهارم می‌بود – روشی که شمیسا (۱۳۷۲) و فاطمی (۱۳۶۹) تاحدودی به آن پایبند بوده‌اند – شاید این‌حد از اختلاف نظر دربارهٔ بیت مورد مناقشه ایجاد نمی‌شد.

٦- نتیجه‌گیری

مایکل ریفاتر نشانه‌شناس فرانسوی معاصر شعر را عرصهٔ بیان غیرمستقیم می‌داند. او ضمن

تمایزگذاری میان «معنا» و «دلالت»، وظیفهٔ منتقد ادبی را بحث دربارهٔ دلالت می‌داند. ازهمین‌رو شیوهٔ پیشنهادی او می‌تواند در کشف دلالت‌های شعری - به‌ویژه آنجاکه فهم معنا با دشواری و تناقض همراه است - اثرگذاری بالایی داشته باشد. نقطهٔ مثبت دیگر این روش ارائهٔ مدلی مناسب برای پیوند برقرارکردن میان بخش‌های مختلف در اشعاری است که درک پیوند عمودی آنها دشوار می‌نماید. ازهمین‌رو می‌توان روش او را در خوانش غزل‌های حافظ که بیشتر آنها فاقد پیوند عمودی است، به کار گرفت و از طریق تمرکز بر دو فرایند «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» به الگویی برای ایجاد پیوند در محور عمودی این غزل‌ها دست یافت.

برهمین‌اساس در نوشتار حاضر تلاش شد با به‌کارگیری روش ریفاتر، از طریق تمرکز بر کلیت غزل و ایجاد پیوند میان بخش‌های به‌ظاهر ازهم‌گسیخته، تأویل مستند و مناسبی برای بیت پرمناقشهٔ «پیر ما گفت خطا...» ارائه گردد. به‌ویژه آنکه در طول تاریخ حدوداً پنج‌قرنی سنت یافتن تأویل برای بیت مذکور، بیشتر شارحان بیت را خارج از چهارچوب کلی غزل و به‌مثابه شاه‌بیتی مستقل در نظر گرفته‌اند.

ریفاتر شعر را حاصل تکرار ساختاری مفروض یا مفهومی انتزاعی می‌داند که بدون آنکه ظهوری عینی در متن داشته باشد، به صورهای مختلف در متن بازتاب می‌یابد. او این ساختار یا مفهوم مفروض را «ماتریس» می‌نامد و فهم پیوند عمودی را در گرو یافتن آن می‌داند. بر همین پایه تلاش شد تا پس از تقسیم غزل به چهار بخش ظاهراً مستقل و یافتن واحد معنایی نهفته در آنها، به ماتریس کلی غزل دست یافت. نتیجه آنکه ایدهٔ: «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از خطا» به‌عنوان ماتریس تشخیص داده شد.

پس از این مرحله تلاش شد تا دلالت معنایی بیت مورد بحث با این ماتریس مورد بازخوانی قرار گیرد که حاصل آن تأیید بخش عمده‌ای از تأویل‌هایی بود که پیش‌ازاین از سوی شارحان متعلق به اندیشهٔ عرفانی ارائه شده بود. تأویل‌هایی که اساس آن تأکید بر شرط کمال در خطا پنداشتن یا نپنداشتن برخی شرور و کاستی‌های عالم هستی است. به بیانی دیگر حافظ در این بیت «خطاپوشی» را نه در معنای «نادیده‌گرفتن خطاها»؛ بلکه در معنای «خطا ندیدن آنها» دانسته است. مرتبه‌ای که پیر حافظ - که مطابق تحلیل این مقاله، همان منِ شعری حافظ است - بدان دست یافته و مریدان نیز اگر با چشم آخَربین بنگرند، به

این مرتبه خواهند رسید.

نکتهٔ دیگر آنکه اگر به‌جای تمرکز بر تک‌بیت، کلیت غزل مورد خوانش نشانه‌شناسانه قرار گیرد، آشکار خواهد شد که محوری‌ترین بیت غزل، بیت چهارم است. آنجاکه حافظ از شاه‌شجاع می‌خواهد تا با عبرت‌گرفتن از ظلمی که افراسیاب به دلیل پذیرفتن سخن مدعیان در حق سیاوش روا داشت، در رفتار با او روش و منشی خطاپوشانه داشته باشد. البته این خطاپوشی به معنی درگذشتن از خطای منسوب به حافظ نیست؛ بلکه به معنی خطا ندانستن آن است. چراکه اگر حافظ خطاکاربودنش را پذیرفته بود، به‌جای این اشارات مختلف و استفاده از انباشت‌های با معنابن «عشق» و «مدح»، واژه‌هایی در راستای اعتذار و دلجویی به کار می‌گرفت.

منابع

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶). «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۲۲. شمارهٔ . صص ۵۷-۳۳.

آلن، گراهام (۱۳۹۷). *بینامتنیت*. تهران: نشر مرکز.

اکبرآبادی، مولانا بدرالدین (۱۴۰۰). *بدرالشروح*. تصحیح انتقادی و تعلیق مرتضی قاسمی. رسالهٔ دکتری. دانشگاه پیام نور.

بزرگ بیگدلی، سعید و خدیجه حاجیان (۱۳۸۵). «بر قلم صنع خطا رفت یا نرفت؟». *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۱۱. صص ۵۵-۲۷.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. تهران: سمت.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا*. تهران: سخن.

دادبه، اصغر (۱۳۸۳). «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت؛ خطای قلم صنع در منطق شعر». *حافظ*. شمارهٔ . صص ۵۰-۴۶.

دوانی، ملاجلال‌الدین (۱۳۷۰). *پیر ما گفت*. به کوشش سعید نیاز کرمانی. تهران: پاژنگ.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۱). *دیوان*. براساس تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی. تهران: کلهر.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰). *حافظ‌نامه*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ (۱۳۶۷). «میل حافظ به گناه». *ایران‌نامه*. شمارهٔ . صص ۶۸۹-۶۶۲.

سعادت، اسماعیل (۱۳۸۶). *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. تهران: طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *فرهنگ تلمیحات*. تهران: میترا.

ـــــــــــــ (۱۳۷۱). «قلم صنع». *گلچهر*. سال ۱. شمارهٔ ۱. صص ۵۳-۵۰.

صفوی، کوروش (۱۳۹۱). *آشنایی با زبانشناسی در مطالعات ادبی*. تهران: علم.

فاطمی، سیدحسین (۱۳۶۹). «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع...». *علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. شمارهٔ ۵ و ۶. صص ۴۲-۳۷.

محمودزاده، یونس، علیرضا مظفری و بهمن نزهت (۱۳۹۸). «تفسیر غزلی از بیدل براساس نظریهٔ ریفاتر». *فنون ادبی*. سال ۱۱. شمارهٔ ۲. پیاپی ۲۷. صص ۳۶-۱۹.

مظفری، علیرضا (۱۳۷۲). «باز هم پیر ما گفت». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. سال ۲۰. شمارهٔ ۳ و ۴. صص ۹۴۷-۹۵۲.

ـــــــــــــ (۱۳۹۵). *وصل خورشید: شرح شصت غزل از حافظ*. تبریز: انتشارات آیدین و یانار.

معین، محمد (۱۳۱۹). *حافظ شیرین‌سخن*. تهران: بنگاه بازرگانی پروین.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. تهران: آگه.

یول، جورج (۱۳۹۵). *کاربردشناسی زبان*. ترجمهٔ محمد عموزاده و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

Culler, J. (1981). *The Pursuit of Sign's: Semiotics, Literature, and Deconstruction*. London and New York: Routledge.

Riffaterre, M. (1990). "Interpretation and Descriptive Poetry: A reading of Wordsworths Yew-Trees. *Untying the text: A post-Structuralist reader*. Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press.

_____ (1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

References

Akbarabadi, M, B. (2021). "Badralshrouh, critical correction and suspension". Edited by M. Ghasemi. PhD Thesis. Payame Noor University.

Algune Junghani, M. (2017). "The application of Riffaterre's semiotic model in the reading of poetry". *Research in Contemporary World Literature*. Volume 22. No 1. pp. 57-33.

Allen, G. (2018). *Intertextuality*. Tehran: Markaz Publishing.

Bozorg Bigdeli, S and Hajian. Kh. (2006). "On the Creator's pen, passed error or not?". *Literary Research*. No 11. pp 55-27.

Dadbeh, A. (2004). "Our mentor said the mistake was not made by creator; An error occurred in creation in the logic of poetry". *Hafez*. No 10. pp 50-46.

Davani, M, J. (1991). *Our Mentor Said*. Edited by S. Niaz Kermani. Tehran: Pajang.

Fatemi, H. (1990). "Our mentor said a mistake on the pen of creator...". *Alzahra University of Humanities*, Nos 5 and 6. pp 42-37.

Hafiz, S, M. (1391). *Divan*. Based on corrections by Q. Ghani and M. Qazvini. Tehran: Kalhor.

Joel, G. (1395). *Pragmatics*. Translated by M. Amouzadeh and M. Tavangar. Tehran: Samt.

Khorramshahi, B. (1988). "Hafiz's desire for sin". *Irannameh*. No 24. pp 689-662.

——————— (2001). *Hafiz-nameh*. Tehran: Elmi & Farhangi Publications.

Mahmoudzadeh, Y., Mozaffari, A., and Nozhat, B. (2019). "Interpretation to an Ode by Bidel based on Riffaterrs Theory". *Literary Techniques*. Vol 11. Nos 2, 27. pp 36-19.

Makarik, I. R. (1393). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Tehran: Agah.

Moin, M. (1319). *Sweet Speech Hafiz*. Tehran: Parvin Trading Company.

Mozaffari, A. (1993). "Again our mentor said". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. Ferdowsi University of Mashhad. Vol 20. Nos 3 and 4. pp 947-952.

——————— (2016). *Connected to the Sun: Description of Sixty Lyric Poems by Hafez*, Tabriz: Aydin and Yanar Publications.

Payende, H. (2018). *Critical Theory: An Interdisciplinary course book*. Tehran: Samt.

Pournamdarian, T. (2003). *Lost by the Sea*. Tehran: Sokhan.

Saadat, I. (1386). *Encyclopedia of Persian Language and Literature*. Tehran: Academy of Persian Language and Literature.

Safavid, C. (2012). *Introduction to Linguistics in Literary Studies*. Tehran: Elm.

Selden, R and P. Widdowson (2013). *A Readers Guide to contemporary Library Theory*. Tehran: Tarhe Now.

Shamisa, S. (1992). "Creator's pen". *Golchehr*. Year 1. No 1. pp 53-50.

_____(2007). *A Dictionary of Allusions*. Tehran: Mitra.

Culler, J. (1981). *The pursuit of sign's: semiotics, literature, and deconstruction.* London and New York: Routledge.

Riffaterre, M. (1990). "Interpretation and descriptive poetry: A reading of wordsworths Yew-Trees". *Untying the text: A post-Structuralist reader.* Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press.

_____(1978). *semiotics of poetry.* Bloomington: Indiana University Press

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature
ALZAHRA UNIVERSITY JML

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.153-183

Application of Michael Riffaterre's Poetry Reading Model in Settling the Disputes over the Verse "Our Guide Said 'the Pen That Designed Creation Committed No Mistakes …' by Hafez[1]

Ayoob Moradi[2]

Received: 2021/12/15
Accepted: 2022/03/07

Abstract

The verse "Our guide said, 'the pen that designed creation committed no mistakes'/blessed be his saintly and error-covering appraisal" is one of the controversial verses of Hafez that has widely attracted the attention of commentators. The history of the description and interpretation of this verse is about five centuries old. That is, from the time Jalaluddin Davani explained the meaning of this verse in the second half of the ninth century AH, many commentators have attempted to elucidate and clarify its meaning. The existence of these endless disputes motivated the researcher to explain the meaning of the verse based on the textual evidence and also semantic relationship between different parts of the sonnet, via adopting descriptive-analytical method and Michael Riffaterre's model. Riffaterre, with his dual design of heuristic and hermeneutic reading, considers the understanding of the latent meanings of a poem to depend on focusing on the way the main idea is represented in the form of "accumulations" and "descriptive systems" of the text. Accordingly, the sonnet was divided into four sections, and after examining the lexical accumulations of these sections and finding the focal idea or "matrix" of the work, the disputed verse was read to identify and present the most documented interpretation for it. The results showed that the meaning of "covering error", as a praiseworthy attribute in the eyes of the guide, is "not seeing" worldly deficits and vices as errors rather than "ignoring" them as real errors that challenge the existence of a good system. Another point is that if the whole sonnet is read with the focus on the fourth verse, there is strong textual evidence that shows Hafiz composed this sonnet with the genuine intention of requesting Shah Shoja to overlook the mistake that was falsely attributed to him; an error-covering which is the result of not seeing that false accusation as error rather than ignoring that as a real error.

Keywords: Hafez Shirazi, Mystical interpretation, Covering errors, Semiotics of Poetry, Michael Riffaterre.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.38827.2291
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. ayoob.moradi@pnu.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997

Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/

Contents

Examining the Characteristics of "Sufi-Deconstructed Text" Corresponding to Abdul Jabbar Niffari's *Al-Mawaqif* and *Al-Mukhatabaat* 9-38
Reza Abasi

Analysis of the Metamorphic Process of Meaning Transfer from Didactic to Mystical Narratives 39-62
Fazlollah Khodadadi

Analysis of Anecdote Functions in Sanai's *Hadiqat* and Their Correspondence to Randall's Theory 63-87
Maryam Jafarzadeh, Alireza Fooladi, Amir Hossein Madani

A Newfound Treatise by Najm al Din Razi 89-126
Maryam Hosseini

Methodology of German-speaking Orientalists in Studying Persian Mystical Literature: The Case of Helmut Ritter and Fritz Meier 127-152
Azadeh Sharifi

Application of Michael Riffaterre's Poetry Reading Model in Settling the Disputes over the Verse "Our Guide Said 'the Pen That Designed Creation Committed No Mistakes …' by Hafez 153-183
Ayoob Moradi

In the Name of God

Journal of Mystical Literature
Vol. 13, No. 27, 2022

Publisher: Alzahra University
Chief Executive: M. Mobasheri
Chief Editor: M. Hosseini
Persian Editor: A. Seraj
English Editor: F. Parsaeian
Executive Manager: R. Mashmouli Pilehroud

Editorial Board
H. Aghahossaini, Ph.D Professor University of Isfahan
D. Sparham, Ph.D Professor Allameh Tabatabai University
M. Panahi, Ph.D. Professor, Alzahra University
M. Hosseini, Ph.D. Professor, Alzahra University
C.Saccone, Ph.D. Associate Professor Department of Modern Languages, Literatures, and Cultures, University of Bologna, Italy
N.Tosun, Ph.D Professor dr. Necdet Tosun. Marmara University, Faculty of Theology, Departement of Sufism
A. Farzad, Ph.D. Associate Professor, Institute for Humanities and Cultural Studies
H. Faghihi, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
S.F.Z.Kazmi, Ph.D. Professor of Persian Language and Literature, LC Women University, Lahore
D.Gurer, Ph.D. Professor, Department of Mysticism, Faculty of Theology, Konya University, Turkey
M. Mobasheri, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
R. Moshtagh Mehr, Ph. D. Professor, Azarbaijan Tarbiyat Moallem University
A. Mozaffari, Ph.D Professor Urmia University
A. Nikouei, Ph.D. Associate Professor, Guilan University
M. Nikmanesh, Ph.D. Associate Professor, Alzahra University
A. Vafaei, Ph.D. Professor, Allameh Tabatabaei University

Printing & Binding: Mehrravash Publication

Email: adabiaterfani@alzahra.ac.ir
Website: http://journals.alzahra.ac.ir/jml

This seasonal will be indexed in:
http://doaj.com
https://scholar.google.com
https://ecc.isc.gov.ir
https://www.noormags.ir
https://www.civilica.com
https://iranjournals.nlai.ir
https://www.sid.ir
https://www.magiran.com

Alzahra University Publications
Address: Alzahra University, Vanak, Tehran, Iran
Postal Code: 1993891176

Print ISSN: 2008-9384
Online ISSN: 2538-1997