نقد و تحلیل ساختار گرایانهٔ غزل ـ روایت‌های عطار

قدرت‌الله طاهری
عضو هیئت علمی پژوهشکدهٔ
علوم انسانی و اجتماعی

چکیده

شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری، ازنظر کثرت و تنوع آثار و نیز مایه‌های هنری و بدیع، بی‌تردید یکی از بزرگان ادبیات فارسی است. این شاعر دل‌سوختهٔ عاشق، شاید بیش از هر شاعر دیگر به حکایت‌پردازی شهره است و «سر دلبران را در حکایت دیگران» بیان کرده است. (۱) از سویی دیگر، مشابهت و سنخیتی که میان طریقهٔ سلوک عاشقانه و قلندرانهٔ خویش و پاک‌باختگانی نظیر حلاج، ابوسعید و شیخ صنعان افسانه‌گون می‌دید، باعث شده است که نه تنها در مثنوی‌های خویش حکایت حال آن دل‌سوختگان وصال دوست را باز گوید، بلکه در دیوان غزلیات نیز با شگردی شگفت سرگذشت احوال آن عزیزان درگاه را با احوال درونی خویش بیامیزد؛ و از ذهن و زبان حکایت‌ساز او غزل‌های بدیع روایت‌گون با عناصر متنوع متن‌های روایی آفریده شود. (۲) در این غزل ـ روایت‌ها، دقیق‌ترین ظرایف و نکات احوال و عوالم عارفانه با زبانی رمزی آمده است. شخصیت و سرگذشت منصور حلاج و شیخ صنعان، یکی از پایه‌های اصلی تخیلات شاعرانهٔ عطار در سرودن غزل‌های قلندرانه بوده است. از میان هشتصدوهفتادودو غزلی که در دیوان وی آمده است، بیست‌وهفت غزل دقیقاً ساختاری روایت‌گون دارند که در آنها سرگذشت و عوالم روحی و عرفانی خود شاعر، حلاج و شیخ صنعان در

فرهنگ، ۴۶ و ۴۷، تابستان و پاییز ۸۲، ص‌ص ۲۱۵ ـ ۱۹۱

هم آمیخته شده‌اند. غزل‌هایی از این نوع در ادبیات فارسی پیش از عطار وجود ندارد و باید او را مبتکر این نوع غزل دانست که بعدها مولوی، سعدی، حافظ و دیگران از او تأثیر پذیرفته‌اند. در این مقاله، کوشش شده است ساختار و روابط متقابل واحدها و عناصر متعدد موجود در این غزل‌ها تجزیه و تحلیل شود؛ تا از این طریق بتوان به لایه‌های پنهان الگوهای ذهنی شاعر دست یافت.

مقدمه

چنان‌که می‌دانیم، نظریهٔ اصالت ساخت یا ساختگرایی[1] به‌عنوان یکی از مؤثرترین نظریه‌های قرن بیستم در تمامی حوزه‌های علوم انسانی به‌طور اعم و ادبیات، مردم‌شناسی و زبان‌شناسی به‌طور اخص حضوری فعال داشته و در نقد و تحلیل‌های این رشته‌ها شیوه‌ای پرطرفدار، جذاب و کارآمد بوده است. این شیوه ابتدا از نظریات زبان‌شناسی فردینان دوسوسور درباب قوانین کلی زبان و کشف آنها ازطریق مطالعهٔ هم‌زمانی[2] به‌دست آمد و به سایر رشته‌ها نیز تسرّی پیدا کرد (← مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۱۳). بنابراین، پژوهشگران ساختگرا سعی کردند روابط متقابل میان اجزای سازندهٔ یک متن را بررسی کنند. (۳)

در تحلیل‌های ساختاری، دو شیوهٔ عمده وجود دارد که از نظریهٔ سوسور درباب محورهای همنشینی[3] و جانشینی[4] زبان گرفته شده است. ولادیمیر پراپ، فولکلوریست ساختگرای روس، نمایندهٔ تحلیل ساختاری زنجیری (همنشینی) است. وی داستان‌ها و افسانه‌های پریان را در ادبیات روس با توجه به عناصر و سازه‌های موجود در آنها و خویشکاری[5] متقابل این سازه‌ها، تحلیل و ساختارکلی این افسانه‌ها راکشف کرد (← پراپ، ۱۳۶۸). در این نوع تحلیل، «ساختار یا سازمان صوری یک متن فولکلوریک به‌دنبال نظم زمانی متوالی خطی عناصر موجود در متن ... توصیف می‌شود» (پراپ، ۱۳۶۸: ۷). اما کلود لویی اشتراوس ـ مردم‌شناس فرانسوی ـ نمایندهٔ تحلیل عمودی (جانشینی) است. در این شیوه، متن و عناصر

1. structuralism
2. synchronic
3. syntagmatic
4. paradigmatic
5. function

سازندهٔ آن براساس یک اصل متقابل دوگانه تحلیل می‌شوند. به‌نظر اشتراوس، تحلیل ساختاری زنجیری، فقط جنبهٔ آشکار متن را نشان می‌دهد؛ حال آنکه در تحلیل ساختاری عمودی، «درونهٔ ناپیدای» روایت نمایانده می‌شود (ـــــ همان، ص ۸). بنابراین، با توجه به ناکافی‌بودن تحلیل زنجیری، درعین امتیازات فراوان آن که در تحلیل عمودی نیز سخت به آن احتیاج است، در پژوهش‌های ساختگرایانه الگویی ترکیبی از این دو می‌تواند نتایج سودمندی داشته باشد؛ زیرا چنانچه آلن داندس[1] در مقدمه‌ای که بر ریخت‌شناسی قصه‌های پریان پراپ نوشته است، می‌گوید: «تجزیه و تحلیل ساختاری خود هدف و غایت نیست؛ بلکه آغازی است نه انجام. تجزیه و تحلیل ساختاری تا آن حد که صورت اساسی متون فولکلوریک را به ما می‌نمایاند، یک تکنیک قوی در قوم‌شناسی توصیفی است. اما این صورت اساسی را باید سرانجام به فرهنگ یا فرهنگ‌هایی که در آن یا آنها یافت شده است، پیوند داد.» (پراپ، ۱۳۶۸: ۹)، اگر بتوان یافته‌های حاصل از تحلیل‌های صوری را به متن فرهنگ و سوابق فرهنگی که چنان ساختاری را به‌وجود آورده است، پیوند داد، آنگاه می‌توان به ثمردهی و سودمندی این روش امیدوار بود، و این حاصل نمی‌شود مگر اینکه با استفاده از شیوهٔ عمودی اشتراوس ازطریق صورت آثار و پدیده‌های هنری به عمق و لایه‌های درونی آنها نقب زده شود تا نظرها، دیدگاه‌ها و جهان‌بینی نهفتهٔ آنها کشف شود.

با توجه به این مقدمهٔ کوتاه، به‌نظر می‌آید با تجزیه و تحلیل ساختاری غزل‌های روایی عطار براساس الگوی ترکیبی (زنجیری-عمودی) می‌توان به لایه‌های نامرئی جهان‌بینی شاعر در سیر و سلوک عرفانی دست یافت. بدین منظور، پس از استخراج غزل‌هایی روایی که تحت تأثیر سرگذشت افسانه‌آمیز شیخ صنعان و منصور حلاج سروده شده است، سازه‌ها و عناصر متغیر و نیز انواع خویشکاری‌هایی که در این غزلیات وجود دارند، ضبط و دسته‌بندی خواهد شد. در این راستا، بیست‌وهفت غزل از مجموع هشتصدوهفتادودو غزل دیوان عطار (۴) که ساختاری روایت‌گون مشابه با سرگذشت شیخ صنعان یا حلاج دارند، برای مطالعه انتخاب شده‌اند.

---

1. Alan Dundes

چنان‌که می‌دانیم، قالب غزل اگرچه ازنظر محتوا با سنایی دگرگون شد و بیان تجربیات عرفانی تا حدودی زبان آن را دگرگون کرد، در ساختار درونی آن تا پیش از عطار تغییری صورت نگرفت. به‌نظر می‌آید ذهن حکایت‌پرداز عطار که با این شیوه مأنوس بوده است، برای اولین‌بار عناصر «روایت و کنش‌های» داستانی را که حوادث در یک خط و مسیر مشخص زمانی حادث می‌شوند، وارد ساختار غزل کرد و از این دیدگاه تحول بزرگی در این شیوهٔ شاعری پدید آورد. همچنین روایت حکایت‌گون این سلوک خاص عرفانی در قالب غزل که در آن زاهدی باترس و تقواپیشه برای رسیدن به مراحل حقیقت، گرفتارکفر ظاهری می‌شود، پیش از عطار در آثار دیگران چندان نمود عینی نداشته است.

در دیوان سنایی البته می‌توان به رگه‌هایی از توصیف این شیوهٔ سلوک ـ اما نه به‌صورت روایت ـ برخورد. برای مثال، در چهار بیت پایانی یکی از قصاید وی همین اندیشه بیان شده است:

... جز از آن نیست که گویند مرا　　یار بود آنکه نه از مجمع ماست
شد به بدمردی و میخانه گزید　　نیک‌مردی را با زهد نخواست
من به بدمردی خرسند شدم　　هر قضایی که بود خود ز قضاست
ای بدا مرد که امروز منم　　ای خوشا عیش که امروز مراست

(دیوان سنایی، ص ۷۵)

در قصیدهٔ دیگری که با این بیت آغاز می‌شود:

دگربار ای مسلمانان به قلاشی در افتادم
به دست عشق رخت دل به میخانه فرستادم

(دیوان سنایی، ص ۳۹۵)

اولاً جز راوی و مخاطب آن که «پیر زرتشتی» است، شخصیت دیگری حضور ندارد، ثانیاً فاقد خویشکاری‌های اصلی روایت است. در غزل شمارهٔ ۳۷۱ نیز هرچند دو شخصیت محوری، یعنی زاهد و دختر ترسا که در اینجا از او به «کافربچه» تعبیر شده است، حضور دارند، ساختار غزل روایی نیست. (۵)

چنان‌که توضیح داده خواهد شد، شواهد فوق از دیوان سنایی، با توجه به سنت فکری در عرفان و تصوف اسلامی سروده شده که در داستان‌ها و حکایات تاریخی

و افسانه‌ای نیز آمده است و ابیات مزبور نیز با وجودِ داشتنِ ایدهٔ مشابه با غزلیات روایی عطار، روایت‌گون نیست. اما بی‌تردید، با توجه به مشابهت محتوایی و واژگانی موارد مزبور از دیوان سنایی، عطار در سرودن این غزلیات علاوه بر تأثیرپذیرفتن از همان سنت فکری رایج بین اهل تصوف و داستان‌های شیخ صنعان و سرگذشت حلاج، از غزلیات سنایی نیز تأثیر پذیرفته است. بنابراین، عطار را باید در بیان حکایت‌گون این اندیشهٔ رایج در قالب غزل، پیشگام شاعرانی مانند مولانا و حافظ دانست. این نوع غزلیات عطار در زیرمجموعهٔ غزل‌های قلندرانهٔ او هستند که «بر اساس فکر قلندریه از تخریب ظاهر و تحصیل بدنامی و عمل کردن برضد عادات و رسوم سروده شده [اند].» (فروزانفر، ۱۳۷۴: ۸۲).

پیشینه و دلایل به‌وجودآمدن حکایت‌های افسانه‌گون نظیر شیخ صنعان

به‌نظر می‌رسد در پدیدآمدن این حکایات، دو عامل اساسی تأثیر داشته باشد؛ عواملی که می‌توان از آنها تحت عنوان عوامل «ژرف‌ساخت» و «روساخت» تعبیر کرد.

یکی از عوامل ژرف‌ساختی پدید آمدن این حکایات، رواج روحیهٔ قشری‌گری و توجه نداشتن به باطن شریعت و عرفی‌شدن دین در جوامع اسلامی بود که آگاهان را برمی‌آشفت. از سوی دیگر، تعصباتی که راه هرگونه نقد و نظر را مسدود می‌کرد، موجب می‌شد قریحه و ذهن این گروه حکایاتی بسازد و نکات انتقادی را در لابه‌لای آنها بگنجاند. نمونه‌هایی از اعتراضات شدید اهل تصوف به ظاهرگرایی و فریفته‌شدن به ظاهر عبادات را می‌توان در متون تمامی دوره‌های عرفان و تصوف مشاهده کرد. چنین اعتراضاتی در متون اولیهٔ اهل تصوف نیز کاملاً برجسته است؛ برای مثال، حکیم ترمذی که از عرفای قرن سوم هجری است، در رسالهٔ سیرة الاولیاء خود با لحنی جدلی، هرچند مخاطبان او مبهم‌اند، با گروهی از زهاد و عباد که دل به طاعات خود خوش کرده‌اند و از آن لذت می‌برند، چنین سخن می‌گوید:

> پس به آنان گفته می‌شود این مرضی است پنهان در وجود شما که از آن غافلید. وقتی نفس تو از لذت و حلاوت طاعات بهره‌مند می‌شود، به انجام چنین اعمالی مبادرت می‌کند تا ترا بدان بفریبد ... این است وسوسهٔ طاعت؛ و آیا وسوسه جز این است که نفس از چیزی لذت ببرد. (ردلف‌راتکه و اوکین، ۱۳۷۹: ۹۵)

ترمذی پس از بیان این انتقاد، به ماجرای زاهدی به‌نام جریح راهب اشاره می‌کند که به‌هنگام نمازخواندن به صدای مادر توجهی نکرد و به عقوبت و بلا دچار شد. او بین عبادت و عبودیت تمایز قائل می‌شود و اولی را خاص بندگان نفس و دومی را خاص بندگان خداوند می‌داند (← ردلف راتکه و اوکین، ۱۳۷۹: ۱۱۶).

نمونه‌ای که ارائه شد، نشان‌دهندهٔ اعتراض آشکار بر زهدورزی و تعبد ظاهری بود. اما این اعتراضات گاه شیوه‌ای نهانی بر می‌گزید تا هم از آسیب و تبعات آن درامان باشد و هم استعداد هنری و خلاقیت‌های فردی خویش را در بیان اعتراض متجلی کند. در این مواقع، حکایت‌پردازی شیوه‌ای مناسب بود. اگرچه شخصیت‌هایی که در این حکایات می‌آیند بعضاً واقعی و تاریخی هستند، پروبالی که ذهن سازندگان به حوادث زندگی آنان می‌دهد، تا حدودی از واقعیت و تاریخ صرف دور می‌شود.

اما عامل دوم روساختی در شکل‌گیری این نوع از حکایات که به‌ویژه عناصری مثل کلیسا، دیر و ترسابچه در آنها وجود دارد، نزدیکی و روابط صمیمانهٔ مسیحیان و مسلمانان از عهدهای قدیم بوده است (← فروزانفر، ۱۳۷۴: ۳۲۹ ـ ۳۲۳). چنان‌که دیرها و کلیساهای آنان برای مسلمانان تردامن شادخوار و عاشق‌پیشه مأمنی بود که در آنجا تا حدودی خود را از قید و بندهای شریعت رها می‌یافتند. به‌ویژه مراسم و آیین‌های مذهبی جذاب، حسن معاشرت و نرم‌خویی ارباب کلیسا، زیبایی و آوازهای دلنشین راهبه‌ها و چهره‌های گشاده و بازشان همگی موجب می‌شد این طیف از مسلمانان، کلیسا را محلی برای عیش و عشرت برگزینند؛ تا آنجا که حتی خلفای بزرگ اموی نیز نمی‌توانستند از زیبایی‌ها و خوشی‌های این اماکن صرف‌نظر کنند. بنابراین، رفتن به کلیسا و احیاناً دل درگرو عشق مهرویانِ آنجا نهادن، نمونه‌های تاریخی داشته است. شخصیت و سرگذشت افرادی مثل سعید وراق، مدرک‌بن‌علی شیبانی، عباده شاعر و ابن سقا از این نوع است. (۶)

اما بعدها، همین حکایات واقعی را اهل تصوف سمبلِ گذشتنِ از اسلام عادتی و زهدورزی خشک بی‌روح و وارد شدن به اسلام حقیقی تلقی کردند؛ و علاوه بر اینکه به حوادث و سرگذشت چنین افرادی پر و بال داده شد، از نظر محتوا و نحوهٔ بیان آن با شگردهای هنری آمیخته و تقریباً به یک نوع از بیان ادبی مبدل شد که

دربردارندهٔ پیچیده‌ترین اندیشه‌ها و نکات عارفانه بود. حکایت شیخ صنعان در منطق‌الطیر و به‌تبع آن غزلیات روایی عطار، با توجه به چنین فضای فرهنگی و سابقهٔ ادبی و هنری سروده شد و بعدها ـ چنان‌که مطرح شد ـ سرمشق مناسبی برای شاعرانی مانند حافظ و مولوی شد (← پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۱۰ ـ ۲۰۵).

عناصر متغیر غزل ـ روایت‌ها

در این غزل‌ها، عناصر نسبتاً متغیر روایت ازجمله مکان، زمان، زاویهٔ دید، گفت‌وگوها و شخصیت‌ها، همچون هر داستان و حکایت دیگری آمده‌اند؛ و به‌نظر می‌رسد تأکیدی که عطار در متن غزلیات به هر یک از این عناصر می‌کند، معنادار است و از آنجا که در اکثر غزل‌ها این عناصر عیناً تکرار می‌شوند، دسته‌بندی و استخراج بسامد آنها به شناخت هرچه بهتر زیرساخت‌های فکری شاعر کمک می‌کند. نوع اماکن، تفاوت در زمان وقوع حوادث، انواع زاویهٔ دید، افراد گفت‌وگو کننده، و نیز شخصیت‌های حاضر در روایت براساس محور جانشینی در هر دسته از غزل‌ها متغیر است که تجزیه و تحلیل هر یک از عناصر مذکور به شرح زیر است.

مکان

عنصر مکان در این غزل‌ها به‌طور کلی براساس تقابل دوگانهٔ مسجد / دیرمغان است؛ و هر یک از این اماکن و نظایر آنها می‌توانند نمادی برای یک مرحلهٔ خاص از سیر و سلوک باشند. مسجد، صومعه، کعبه و خانقاه، متعلق به مرحلهٔ زهدورزی ظاهری است که سالک در آنجا هر چند به عبادت و طاعت مشغول است، چون عبادت و طاعت او آمیخته به ریا و نفاق و از آن مهم‌تر از جلوه‌های بارز خوشنامی است، باید با واسطهٔ دیدار با ترسابچه، از این مرحله بگذرد و به مکان‌هایی نظیر خرابات، میکده، دیرمغان و دیر درآید که همگی نمادی از مرحلهٔ کامل‌تر سلوک، یعنی عرفان عاشقانه، هستند. از میان بیست‌وهفت غزل مورد مطالعه، در نوزده مورد صراحتاً به مکان‌ها اشاره شده است. از مجموع نوزده غزل هم که دارای عنصر مکان هستند، پنج غزل به آن تقابل دوگانه ـ که قبلاً اشاره شد ـ تصریح دارند؛ یعنی سالک پس از دیدار با ترسابچه و خوردن شراب از مسجد یا خانقاه و نظایر آن راهی دیر و بتکده و غیره می‌شود.

مرحلهٔ پس از دیدار سالک با ترسابچه نیز در دسته‌ای دیگر از غزلیات ترسیم شده و در آنها فقط مکان‌های دستهٔ دوم آمده است (غزل‌های ۷۳، ۱۰۱، ۱۹۵، ۲۵۷).

اما دستهٔ مقابل این غزلیات یعنی توصیف مرحلهٔ قبل از دیدار با ترسابچه که سالک در مسجد یا صومعه مقیم است، بسیار اندک‌اند. غزلیات ۷۳۶، ۷۹۶ و ۸۵۴ از این دسته‌اند. در غزل شمارهٔ ۷۳۶ نکته‌ای شگفت‌انگیز است؛ و آن اینکه ترسابچهٔ مقیم مسجد به دیدار پیر صومعه‌نشین می‌رود و او را به آیین خویش دعوت می‌کند:

ترسابچه‌ای دیدم زنار کمر کرده — در معجزهٔ عیسی صد درس زبر کرده
با زلف چلیپاوش بنشسته به مسجد خوش — وز قبلهٔ روی خود، محراب دگر کرده ...
دوش آمد پیر ما در صومعه بد تنها — گفت ای زسر عجبی در خویش نظر کرده
از خویش پرستیدن در صومعه بنشسته — خلق همه عالم را از خویش خبر کرده ...
برخیزی اگر مردی در شیوهٔ ما آیی — تا شیوهٔ ما بینی در سنگ اثر کرده

(دیوان عطار، ص ۵۸۶)

همهٔ این اماکن متقابل سمبلیک، نمادی از مراحل سیر و سلوک عرفانی شاعر هستند که تحت تأثیر همان سنت فکری مذکور و داستان‌های سمبولیک‌شدهٔ شیخ صنعان و حلاج آمده‌اند. عطار در غزل ۷۶۷ به‌طور ضمنی اماکنی نظیر مسجد، خانقاه و صومعه را که مربوط به مرحلهٔ خوشنامی است، تأویل کرده است. «درِ دلی» که در این غزل آن «یار خوش نمک» بر شاعر وارد می‌شود و شرابش می‌نوشاند، همان مسجد، صومعه و ... سایر غزلیات است:

درآمد از در دل چون خرابی — ز می بر آتش جانم زد آبی
شرابم داد و گفتا نوش و خاموش — کزین خوشتر نخوردستی شرابی

(همان، ص ۶۱۳)

در غزل شمارهٔ ۱۹۵ هم اماکن دستهٔ دوم ــ یعنی دیر، میخانه، بتکده، ... ــ را به «حرم کبریا» تأویل کرده است:

چون می تحقیق خورد در حرم کبریا — پای طبیعت ببست دست به اسرار برد

(همان، ص ۱۴۷)

از بین هشت غزلی که مکان آنها نامشخص است، در غزلیات ۷۳، ۵۴۲ و ۷۱۹

به «دری» اشاره می‌شود که ترسابچه یا از آن در وارد می‌شود و یا بر در می‌نشیند و سالک را خطاب قرار می‌دهد. در سایر غزل‌های این گروه، تنها واردشدن ترسابچه آمده و به مکان و عناصر آن اشاره‌ای نشده است.

زمان

از بین بیست و هفت غزل، در هفده مورد به‌صراحت به زمان روایت اشاره شده است که با قید «دوش و نیمه شب» و «سحرگاه» و مترادف‌های دیگر آمده‌اند. از این هفده مورد، زمان وقوع حوادث در غزل‌های شمارهٔ ۱۷، ۲۵۱، ۴۰۵، ۷۱۹ و ۸۵۴ سحرگاه است و مابقی در شب یا نیمه‌شب اتفاق می‌افتد. بنابراین، تجربیات عارفانهٔ شاعر در راستای سایر منابع عرفانی است که شب و سحرگاه را بهترین زمان برای دعا، ذکر و نیز خلوت با خداوند و راز و نیاز با او می‌دانستند؛ چنان‌که در رسالهٔ قشیریه، از قول جابربن‌عبداللّه انصاری، آورده شده است: «پیغامبر گفت صلّی اللّه علیه و سلم اندر وامداد و شبانگاه شوید و ذکر [خدای] کنید» (قشیری، ۱۳۷۴: ۳۴۸). و این شاید به دلیل سکوت، خاموشی و خلوت این دو «وقت» است که انسان می‌تواند به دور از اغیار و نیز سایر حواس ظاهری و باطنی خویش به سیر و سلوک روحی بپردازد. از سوی دیگر، به استناد احادیث گوناگونی نظیر «انّ‌اللّه تعالی یُمهِلُ حتّی اذا کان ثُلثُ اللّیل الآخرِ نَزل الی‌السماءالدّنیا فَنادی هل من مستغفرٍ هل من تائبٍ هل من سائلٍ هل من داعٍ حتّی ینفجِرالفجر» (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۲۰۵) و استجابت دعا در نیمه‌شب و سحرگاهان، این دو وقت را باید «اوقات عارفانه» نامید که بسامد توجه به آنها در نزد شاعران عارف بسیار بالا است.

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید روایت‌ها از این نظر مهم است که با دسته‌بندی و استخراج انواع متعدد آن می‌توان نتیجه گرفت که آیا شاعر، خود، این تجربیات را ازسر می‌گذراند یا از روی همان سنت فکری درپی بازسازی روایت‌ها است بی‌آنکه این عوالم را خود تجربه کرده باشد. از مجموع بیست و هفت غزل، شانزده مورد با زاویهٔ دید اول شخص گزارش شده است که تقریباً بیش از دو سوم غزل‌ها را شامل می‌شود. غزل شمارهٔ ۴۰۵ نیز به‌صورت مختلط آمده است که ابتدای آن از منظر دانای کل رفتن

پیری به خرابات و شنیدن تک‌گویی رندی جان‌سوز گزارش می‌شود. بعد از کارگرافتادن سخنان رند در پیر و شراب خوردن او، سخنان پیر از زاویهٔ اول شخص آورده می‌شود. در این غزل نیز پیر همان عطار است که حادثه را روایت می‌کند. از مجموع ده غزل که با زاویهٔ دید دانای کل گزارش شده، در چهار غزل یعنی غزل‌های ۱۰۱، ۱۵۹، ۲۵۷ و ۲۶۶ تصریح شده است که راوی (عطار) هویت واحدی با پیر دارد. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که در اکثر غزل‌ها همهٔ این عوالم روحی و روانی که در نتیجهٔ سیر و سلوک عرفانی دست می‌داده، در جهان ذهن خود شاعر اتفاق افتاده و اوست که خود را با شخصیت‌هایی نظیر شیخ صنعان و حلاج مشابه می‌بیند و حکایت حال خویش را در روایت سرگذشت آنان بیان می‌کند.

گفت‌وگو

«گفت‌وگو» یکی از مهم‌ترین عناصر متن‌های روایی است؛ و قسمت اعظم روایت ازطریق گفت‌وگوهای اشخاص پیش می‌رود. از سوی دیگر، فضا و ساختار غزل چندان ظرفیت پذیرش بسیاری از عناصر روایی، ازجمله گفت‌وگو را ندارد؛ با وجود این، در غزل ـ روایت‌های عطار، به این عنصر توجه ویژه‌ای شده است، به‌طوری‌که از مجموع بیست و هفت غزل، در شانزده مورد گفت‌وگوهایی بین اشخاص روایت آورده شده است. طرف‌های گفت‌وگو در این غزل‌ها بیشتر پیر و ترسابچه است که به‌صورت راوی (عطار) و ترسابچه و یا شیخ و ترسابچه آمده است. در غزل شمارهٔ ۲۱۰، گفت‌وگو بین پیر و نصیحت‌گو است که او را به توبه دعوت می‌کند. در غزل ۲۵۱ نیز که پیر با حلاج هویت واحد یافته، گفت‌وگو بین او و تودهٔ مردم است. در غزل ۴۰۵، گفت‌وگوی صمیمانهٔ رندی پاکباخته و بی‌ریا با خدا می‌آید؛ که به چند بیت آن اشاره می‌شود:

نوحه از اندوه تو تا کی کنم — تا کیم داری چنین بی‌خواب و خور
در ره سودای تو درباختم — کفر و دین و گرم و سرد و خشک و تر
من همی دانم که چون من مفسدم — ننگ می‌آید ترا زین بی‌هنر
گرچه من رندم ولیکن نیستم — دزد و شب‌رو، رهزن و دریوزه‌گر
نیستم مرد ریا و زرق و فن — فارغم از ننگ و نام و خیر و شر
چون ندارم هیچ گوهر در درون — می‌نمایم خویشتن را بدگهر

(همان، ص ۳۲۴)

شخصیت

در این غزل‌ها چهارگروه از شخصیت‌ها حضور دارند که همه یا بعضی از آنها در ساختار غزل، ایفای نقش کرده‌اند. دو محور اصلی شخصیت‌پردازی این روایت‌ها، پیر / دختر ترسا است که بر اساس همان تقابل دوگانهٔ که قبلاً بـه آن اشـاره شـد، آفریده شده‌اند. سایر شخصیت‌ها عبارت‌اند از راوی؛ یعنی شاعر که حکایت حال پیری زاهد را گزارش می‌کند که مراحل دوگانهٔ متضاد سلوک را طی می‌کند و تودهٔ مردم که به‌عنوان نصیحت‌گر، ملامت‌کننده یا متعرضان به پیرانِ ازراه‌به‌درآمده ظاهر می‌شود. از مجموع بیست و هفت غزل، از رکن اول یعنی پیری که ایـن عـوالم را تجربه می‌کند، در دوازده غزل با لفظ «پیر ما»، سیزده غزل به‌صورت راوی (عطار)، یک غزل با نام شیخ (شمارهٔ ۱۷) و یک غزل «پیر مرقع‌پوش» (شـمارهٔ ۸۲۲) یـاد می‌شود. در نوزده غزل نیز اشاراتی وجود دارد که اثبات می‌کند پیری که از او سخن می‌رود، عطار است؛ برای مثال، غزل شمارهٔ ۱۵۹ که با این ابیات شروع می‌شود:

پـیر مـا بـار دگـر روی بـه خـمار نـهاد
خط به دین برزد و سر بر خط کـفار نـهاد
خرقه آتش زد و در حلقهٔ دین بر سر جمع
خـــرقهٔ ســـوخته در حـلقهٔ زنـار نـهاد
در بـن دیـر مـغان در بـر مشـتی اوبـاش
سر فرو برد و سر اندر پـی ایـن کـار نـهاد
درد خـمار بـنوشید و دل از دست بـداد
می‌خوران نعره‌زنان روی به بـازار نـهاد ...
(همان، ص ۱۲۰)

در بیت آخر ایـن غـزل، پس از گـفت‌وگویی کـه بـین راوی و پـیر درمـی‌گیرد، به‌صراحت اشاره شده که پیر همان عطار است کـه دل درپـی‌اش مـی‌رود و از او تبعیت می‌کند:

دل چو بشناخت که عطار در این راه بسوخت ازپی پیر قدم درپی عطار نهاد
(همان، ص ۱۲۱)

اما تنوع تعابیر در رکن دوم یعنی دختر تـرسا، از رکـن اول زیـاد است. از ایـن

شخصیت در یازده غزل با لفظ «ترسابچه» یاد شده که نشان‌دهندهٔ علاقهٔ ذهنی شاعر به این واژه است؛ در غزل‌های ۳۹۷، ۴۸۸ و ۵۴۴ با لفظ «ترک»، غزل‌های ۱۰۱، ۱۹۵ و ۴۰۵ «رند و رندان»، در غزل‌های ۱۵۹ و ۲۵۷ «اوباش»، در غزل ۷۳ «سیم‌بر»، در غزل ۷۲ «وشاق اعجمی»، در غزل ۴۴۷ «پیر خرابات»، در غزل ۱۷ «خراباتی»، در غزل ۷۶۷ «یار خوش‌نمک» و در غزل ۸۵۴ «نگار» یاد شده است. در غزل‌های ۲۵۱ و ۷۱۹ بی‌آنکه از این شخصیت‌های نمادین نامی به‌میان آمده باشد، تنها به توصیف آن پرداخته شده است. توصیفاتی که عطار از این شخصیت‌های نمادین ارائه می‌کند، از نمونه‌های درخشان اشعار غنایی- عرفانی محسوب می‌شود:

ترسابچه‌ای، شنگی، زین نادره دلداری
زین خوش‌نمکی، شوخی، زین طرفه جگرخواری
از پستهٔ خندانش هرجا که شکر ریزی
در چاه زنخدانش هرجا که نگونساری
از هر سخن تلخش ره یافته بی‌دینی
وز هر شکن زلفش گمره شده دینداری
دیوانهٔ عشق او هر جا که خردمندی
دردی کش درد او هرجا که طلب کاری

(همان، ص ۶۳۸)

در غزل شمارهٔ ۲۵۱ که سخت تحت تأثیر سرگذشت حلاج سروده شده است، علاوه بر حضور شخصیت‌های اصلی، اهل اسلام نیز حضور دارند که ابتدا با دیدن مستی و ازراه‌به‌در رفتن پیر زاهد، دچار حسرت می‌شوند و پس از دعوی‌های مستانهٔ او، سنگسارش می‌کنند. در غزل ۲۱۰ نیز از نصیحت‌گری سخن به‌میان آورده می‌شود که پیر را به توبه و بازگشت به دین و زهدورزی فرا می‌خوانند. (۷)

چنان‌که اشاره شد، جز در شش مورد از غزلیات، در همهٔ موارد، پیری که این تجربیات را ازسر می‌گذراند، خودِ عطار است که حکایت حال خویش را در روایت افسانه‌گون شیخ صنعان و سرگذشت تراژیک واقعی حلاج بیان می‌کند. به‌نظر می‌آید عطار سنخیت و مشابهتی میان حال خویش و این شخصیت‌ها می‌دیده

است؛ سنخیتی که عبارت بود از ضرورتِ گذشتنِ از زهدورزی خشک، به‌جان‌خریدن ملامت خلق و گذشتن از عقبهٔ خوشنامی. این وحدت روش وصول به حقیقت، مشابهت‌هایی بین عطار و آن دو شخصیت به‌وجود آورده بود. عطار علاوه بر توجه به این دو شخصیت ــ که نمونه‌های عالی تصوف عاشقانه‌اند ــ به عارفانی نظیر ابوسعید ابوالخیر بیش از دیگران توجه دارد که مراحل سیر و سلوک عرفانی را از عرفان عابدانه به عرفان عاشقانه به‌شکلی ملامت‌آمیز طی کرده است (محمدبن منوّر، ۱۳۶۶: ج ۱، ص ۳۶ ـ ۳۵) [۸]. بنابراین، می‌توان استنباط کرد که خود عطار نیز باید مانند الگوهای مورد علاقه‌اش این دگرگونی عمیق روحی را تجربه کرده باشد.

اگرچه می‌دانیم گزارش جامی در نفحات‌الانس در این باب بسیار مستعبد می‌نماید و با توجه به شواهد گوناگون اشتباه محض است (← فروزانفر، ۱۳۷۴: ۱۹ ـ ۱۷)، آفرینش این غزلیات و نیز علاقه‌مندی او به شخصیت‌های اشاره شده همگی بر داشتنِ تجربهٔ ملامت‌گونِ گذر از عرفان عابدانه و زاهدانه و درآمدن به عرفان عاشقان دلالت دارد. امّا باید گفت که اگر حلاج، شیخ صنعان و ابوسعید ابوالخیر در عالم واقع و با سلوک عملی از این مرحله می‌گذرند، تحول و دگردیسی روحی و روانی عطار برای اولین‌بار در عالم «ذهن» و در عرصهٔ «زبان» او رخ می‌دهد؛ یعنی اگر عطار از مرز خوشنامی با شیوهٔ نزدیک به ملامتیه می‌گذرد، این گذر تنها در عالم ذهن و به‌قول خود عطار «صحرای دل» (← عطار نیشابوری، ۱۳۷۴: ص ۱۹۵ ـ ۱۹۳، غزل شمارهٔ ۲۵۱) انجام می‌گیرد و در حوزهٔ زبان متجلی می‌شود. در جدول ۱، عناصر متغیر روایی غزل‌های مورد مطالعه آورده شده است:

جدول ۱. عناصر متغیر روایی غزل‌های بیست‌وهفتگانه

شمارهٔ غزل	مکان	زمان	زاویهٔ دید	گفت‌وگو	شخصیت‌ها			
					خلق	راوی	ترسابچه	پیر
۱۷	مسجد / خرابات	سحرگاه	اول‌شخص	شیخ و خراباتی	—	راوی	خراباتی	شیخ (S)
۷۲	خانقاه	—	سوم‌شخص	—	—	راوی (عطار)	وشاق اعجمی (S)	پیر ما
۷۳	— / میخانه	نیم‌شب	اول‌شخص	—	—	راوی	سیم‌بر (S)	عطار
۸۹	—	دوش	اول‌شخص	عطار و ترسابچه	—	راوی	ترسابچه (S)	عطار
۱۰۱	خرابات	—	سوم‌شخص	—	—	راوی	رندان	پیر ما (S)
۱۵۹	دیر مغان / بازار	—	سوم‌شخص	راوی و پیر	—	راوی	اوباش دیر مغان	پیر ما (S)
۱۹۵	خانهٔ خمار	—	سوم‌شخص	—	—	راوی	رندان	پیر ما (S)
۲۱۰	کعبه / بتخانه	دوش	اول‌شخص	ناصح و عطار	نصیحت‌گر	راوی	ترسابچه (S)	عطار
۲۵۱	مسجد / خانهٔ خمار	وقت سحر	سوم‌شخص	پیر و خلق	اهل اسلام	راوی	—	پیر ما (S)
۲۵۷	دیر مغان	—	سوم‌شخص	—	—	راوی	اوباش	پیر ما (S)
۲۶۶	صومعه / میخانه	—	سوم‌شخص	—	—	راوی	دردی‌کشان	پیر ما (S)
۳۹۷	—	دوش	اول‌شخص	راوی و ترک	—	راوی	ترک (S)	عطار
۴۰۵	خرابات	هنگام سحر	اول‌شخص / سوم‌شخص	رند و خدا / پیر با خود	—	راوی	رند	پیر ما (S)
۴۴۶	—	دوش	اول‌شخص	ترسابچه و راوی	—	راوی	ترسابچه (S)	عطار
۴۴۷	خرابات	دوش	اول‌شخص	راوی و پیر / خرابات	—	راوی	پیرخرابات	عطار (S)
۴۸۸	—	دوش	اول‌شخص	—	—	راوی	ترک (S)	عطار
۵۴۲	—	دوش	اول‌شخص	—	—	راوی	ترک قلندر (S)	عطار
۷۱۹	—	صبحگاه	اول‌شخص	راوی و معشوق	—	—	—	عطار
۷۳۶	مسجد / صومعه	دوش	اول‌شخص	ترسابچه و پیر	—	راوی	ترسابچه (S)	پیر ما
۷۵۶	—	دوش	اول‌شخص	—	—	راوی	ترسازاده (S)	عطار
۷۶۷	دردل	—	اول‌شخص	—	—	راوی	یارخوش‌نمک (S)	عطار (۱)
۸۲۲	دیر	—	اول‌شخص	راوی و ترسابچه	—	راوی	ترسابچه (S)	پیرمرقع‌پوش
۸۳۱	—	دوش	سوم‌شخص	پیر و ترسابچه	—	راوی	ترسابچه (S)	پیر ما
۸۵۴	مسجد	پگاه	سوم‌شخص	نگار و پیر	—	راوی	نگار (S)	پیر ما
۷۹۶	صومعه	—	سوم‌شخص	—	—	راوی	ترسابچه (S)	پیر ما
۸۶۶	دیر	دیشب	اول‌شخص	راوی و ترسابچه	—	راوی	ترسابچه (S)	عطار
۸۶۹	دیر	—	اول‌شخص	ترسابچه و راوی	—	راوی	ترسابچه (S)	عطار

خویشکاری‌های[1] ثابت مشترک غزل ـ روایت‌های عطار

چنان‌که در قسمت پیشین گذشت، عناصری مانند مکان، زمان، زاویهٔ دید و شخصیت‌ها، همگی ازجمله عناصر متغیری‌اند که همه یا چند عنصر در یک غزل می‌آمدند. به‌نظر می‌رسد در زیرلایه‌های این عناصر متغیر، عناصری نیز به‌شکل ثابت وجود دارد که در همهٔ غزل‌ها علی‌رغم تفاوت‌های سطحی و ظاهری‌شان، تکرار می‌شوند. این عناصر، رفتارها و کنش‌هایی هستند که در اینجا از آنها به «خویشکاری»های مشترک تعبیر می‌شود. به‌عبارت دیگر، ماهیت افعال بدون توجه به اینکه این افعال را چه کسی و با چه عنوانی انجام می‌دهد، دارای شباهت‌هایی است که ما را بر آن می‌دارد تا آنها را درگروه‌های همسانی طبقه‌بندی کنیم. بنابراین، به‌نظر می‌رسد خویشکاری‌های مشترک غزلیات روایی عطار را می‌توان در پنج شاخهٔ کلی دسته‌بندی کرد. اما شایان ذکر است که همهٔ این خویشکاری‌ها در هر یک از غزل‌ها نیامده؛ چراکه اولاً خلق این اشعار همانند داستان‌ها و حکایات از سر فکرت نبوده است تا شاعر با تأمل کافی همهٔ عناصر ثابت را در آنها بگنجاند، ثانیاً محدودیت وزن، قافیه و ردیف اشعار مانع از چنین امری می‌شده است.

خویشکاری رفت و آمد[2]

این دو خویشکاری یعنی رفتن فرد از مکان مقدس به مکان نامقدس و برعکس، صرف‌نظر از اینکه این اشخاص و اماکن با چه نامی آمده باشند، در همهٔ غزل‌ها آمده است. خویشکاری رَفتن زاهد از مکان مقدسی مثل مسجد یا صومعه به نزد رندان، خراباتیان، اوباش یا ترسازاده، در ۹ غزل آمده است، در جدول ۱، فاعل[3] بودن پیر در این غزل‌ها، با علامت S مشخص شده است. ابیات آغازین یکی از این غزلیات به‌عنوان شاهدِ مثال آورَده می‌شود:

پیر ما از صومعه بگریخت در میخانه شد
در صف دردی‌کشان دردی‌کش و مردانه شد

1. Functions
2. Come and go function
3. Subject

بـــر بســـاط نـــیستی بـــا کـــم‌زنان پـــاک‌بـــاز
عـقل انـدر بـاخت وز لایـعقلی دیـوانـه شـد
در مـیان بـی‌خودان مست دردی نـوش کـرد
در زبـــان زاهـــدان بـــی‌خبر افســـانه شـــد
آشنایی یافت با چـیزی کـه نـتوان داد شـرح
وز هـمه کـار جـهان یکـبارگی بـیگانه شـد ...
(همان، ص ۲۰۹)

خویشکاری دیگر این دسته، آمدن ترسابچه یا افراد مشابه وی به نـزد پـیر در صومعه، مسجد، خانقاه وغیره است. این خویشکاری در هجده غزل وجود دارد که در جدول ۱ با علامت S درکنار این دسته از شخصیت‌ها مشخص شده است. ابیات آغازین یکی از این غزل‌های زیبا به‌عنوان شاهدِ مثال آورده می‌شود:

تـــرسابچهٔ لولی هـــمچون بت روحـــانی
ســـرمست بـرون آمـد از دیـر بـه‌نادانـی
زنار و بت انـدر بـر نـاقوس و مـی انـدر کـف
درداد صـــلای مـــی‌از نـــنگ مســـلمانی
چون نیک نگه کردم در چشم و لب و زلفش
بـر تـخت دلم بـنشست آن مـاه بـه سـلطانی
بگـــرفتم زنّـــارش در پـــای وی افـــتادم
گـفتم چـه کـنم جـانا گـفتا کـه تـو مـی‌دانـی
گـر وصـل مـنت بـاید ای پـیر مـرقع‌پوش
هـم خـرقه بسـوزانـی هـم قـبله بگـردانـی
بـا مـا تـو بـه دیـر آیـی مـحراب دگـر گـیری
وز دفتر عشق ما سـطری دو سـه بـرخـوانـی
(همان، ص ۶۵۹)

خویشکاری ترک[1]

منظور از خویشکاری ترک این است که پیر زاهد که در بند ظواهر است، برای اینکه از عقبه‌های سخت سلوک بگذرد، باید از تمامی آنچه که او را پای‌بند مرحلهٔ فعلی کرده است، بگذرد. تا زمانی که همهٔ این وابستگی‌ها از دامن ظاهر و باطن زاهد به‌دور ریخته نشده باشد، واردشدن به مرحلهٔ بعدی ممکن نخواهد شد. در این غزلیات، زاهد باید بتواند از تعلقاتی نظیر علم (A-)، توبه (B-)، عقل (C-)، دین (D-)، خوشنامی (E-)، خرقه (F-)، صومعه (H-) و نفس (I-)، بگذرد. خویشکاری ترک از موارد فوق در جدول ۲ نشان داده شده است.

جدول ۲. خویشکاری ترک

ردیف	شمارهٔ غزل	-A	-B	-C	-D	-E	-F	-H	-I
۱	۱۷			×				×	×
۲	۷۲					×	×		×
۳	۷۳			×		×	×		×
۴	۸۹				×				
۵	۱۰۱		×			×	×		
۶	۱۵۹				×	×	×		
۷	۱۹۵			×	×		×		×
۸	۲۱۰		×	×	×	×		×	×
۹	۲۵۱	×			×	×		×	
۱۰	۲۵۷			×	×	×	×		
۱۱	۲۶۶			×		×		×	
۱۲	۳۹۷			×	×				
۱۳	۴۰۵	×				×	×		×
۱۴	۴۴۶					×			×
۱۵	۴۴۷				×	×	×		×
۱۶	۴۴۸		×		×	×	×		×
۱۷	۵۴۲								
۱۸	۷۱۹	×	×			×			
۱۹	۷۳۶				×	×			×
۲۰	۷۵۶								
۲۱	۷۶۷						×		
۲۲	۸۲۲	×			×	×			×
۲۳	۸۳۱				×				×
۲۴	۸۵۴				×	×			×
۲۵	۷۹۶				×	×		×	×
۲۶	۸۶۶				×				
۲۷	۸۶۹	×			×	×	×		×
جمع		۵	۴	۷	۱۶	۱۸	۱۱	۵	۱۵

1. Abandonmental function

چنان‌که جدول ۲ نشان می‌دهد، ترک خوشنامی (E-) و ترک دین (D-)، هر یک با بسامد هجده و شانزده مورد، از سخت‌ترین و مهم‌ترین عقبه‌های سلوک است؛ و تکرار این خویشکاری، نشان‌دهندهٔ توجه ویژهٔ عطار به این دو مورد در مسیرِ درآمدن از زهدورزی عابدانه و واردشدن به عرفان عاشقانه است. همین دو تعلق در داستان شیخ صنعان نیز با برجستگی خاصی نسبت به سایر تعلقات مطرح شده است.

خویشکاری أخذ[1]

منظور از خویشکاری أخذ آن است که زاهد وقتی شرایط به‌درآمدن از مرحلهٔ زهدورزی یعنی نشانه‌ها، تعلقات و ملزومات آن مرحله را از خویش دور کرد، با ورود به مرحلهٔ جدید، اعمال و رفتاری از خود بروز می‌دهد که به‌ظاهر اعمالی ضدارزش اخلاقی و دینی‌اند. خویشکاری‌های أخذ اگرچه می‌توانند در ساحت دیگری معانی تأویلی دیگری داشته باشند، در عرصهٔ زبان و عرف، رفتارهای نابه‌هنجار می‌نمایند. فهم ظاهری مدلول این دلالت‌ها، به همان نتیجه‌ای منجر می‌شود که اهل ملامت به‌دنبالش بودند، یعنی رستن از اقبال و توجه خلق و تحمل آزار و اذیت آنها که موجب تنبه نفس سالک می‌شد. بسامد هر یک از خویشکاری‌های أخذ که در این غزل‌ها به‌کار رفته‌اند، در جدول ۳ نشان داده شده است؛ با علائم اختصاری زیر:

پیر شراب می‌خورد (A+)

پیر زنار بر کمر می‌بندد (B+)

پیر دین دیگری بر می‌گزیند (C+)

پیر پس از تغییر دین، بت می‌پرستد (D+)

پیر عاشق می‌شود (E+)

پیر قمار بازی می‌کند (F+)

پیر در میکده دربانی می‌کند (H+)

1. Taking function

جدول ۳. خویشکاری أخذ

ردیف	شمارهٔ غزل	+A	+B	+C	+D	-E	-F	-H
۱	۱۷	×			×	×		
۲	۷۲	×	×					
۳	۷۳	×	×			×	×	
۴	۸۹		×	×		×		
۵	۱۰۱		×	×				
۶	۱۵۹	×	×	×				
۷	۱۹۵	×	×	×		×	×	
۸	۲۱۰	×		×				×
۹	۲۵۱	×	×			×		
۱۰	۲۵۷	×		×		×		
۱۱	۲۶۶	×				×		
۱۲	۳۹۷							
۱۳	۴۰۵	×				×		
۱۴	۴۴۶	×						
۱۵	۴۴۷	×		×			×	
۱۶	۴۸۸	×	×			×		
۱۷	۵۴۲	×				×		
۱۸	۷۱۹	×				×		
۱۹	۷۳۶	×		×				
۲۰	۷۵۶	×	×			×		
۲۱	۷۶۷	×						
۲۲	۸۲۲	×	×	×		×		
۲۳	۸۵۴	×		×				
۲۴	۷۹۶	×	×	×		×		
۲۵	۸۶۶	×	×			×		
۲۶	۸۶۹	×	×	×		×		
۲۷	۸۳۱	×		×		×		
جمع		۲۳	۱۳	۱۳	۱	۱۷	۳	۱

درجدول ۳ به‌خوبی نشان داده شده است که دو خویشکاری شراب‌خوردن (A+) پیر و عاشق‌شدن (E+) او با بسامد بیست‌وسه و هفده، دربرابر دو خویشکاری ترک خوشنامی و ترک دین قرار می‌گیرند. خویشکاری زناربستن (B+) و دینِ دیگرگرفتن (C+) پیر هر دو با سیزده مورد تکرار در مرتبهٔ دوم هستند. کثرت تکرار دو خویشکاری اول به‌خاطر نقش اساسی و برجسته‌ای است که در انتقال نظام ارزشی ملامتیه دارد و شاعر بنا به نظام فکری و الگوهای ذهنی خویش بر آنها تأکید می‌ورزد. در این غزلیات نیز اگرچه تأمل و تفکر چندان نقشی در سروده‌شدن آنها ندارد، درونی‌شدن این باورها باعث شده است که همین عناصر برجسته از ذهن و زبان‌شاعر، بی‌آنکه تعمدی داشته باشد، جاری شود.

خویشکاری عواقبی[1]

مجموع سه خویشکاری پیشین، یعنی «رفتن زاهد و پیر به میخانه یا دیر و ملاقات با ترسازاده» و یا برعکس، «آمدن دختر ترسا به مسجد یا صومعه» و «ترک مظاهر مختلف دینداری و أخذ مظاهر کفر و بی‌دینی»، همان‌طور که در عالم واقع ممکن بود عواقب گاه وحشتناکی در جوامع متعصب مذهبی داشته باشد (و نمونه‌هایی از آن را در سرگذشت افراد تاریخی می‌توان مشاهده کرد)، در فضای این غزل‌ها نیز گاه عواقب و نتایج ناخوشایندی برای پیران زاهد داشته که به‌صورت افسوس‌خوردن و ابراز حسرت تودهٔ مردم از بی‌دین‌شدن پیری متقی یا اعمال آزار و اذیت وی و نیز سنگسارکردن و به‌دارکشیدن او نمایان شده است. این نوع از خویشکاری‌ها که تحت تأثیر داستان حلاج است، از سایر خویشکاری‌ها بسامد بالاتری دارد. پاره‌ای از این خویشکاری‌ها در غزل‌های شمارهٔ ۱۵۹ و ۲۵۱ آمده است.

خویشکاری نهایی[2]

منظور از خویشکاری نهایی، نتایج و حوادث پایانی روایت است که پیر پس از گذراندن مراحل گذشته و تجربه کردن خویشکاری‌های ترک، أخذ و عواقب این راه پر خطر به آن می‌رسد. در این غزل ـ روایت‌ها هرچند در بسیاری از آنها نتیجه بسیار

1. Resultancal function
2. Final function

مبهم بیان شده است و با نگاه اول شاید نتوان به آن رسید، اکثر غزل‌ها بر محور دو خویشکاریِ نهاییِ «ملاقات با معشوق» یا «فانی‌شدن» که عین «باقی‌شدن» است، استوار است. در غزل‌های شمارهٔ ۲۵۷ و ۲۶۶ تصریح می‌شود که وقتی معشوقِ «خورشیدچهر» بر سالک هویدا می‌شود، عقل و وهم او را می‌سوزاند:

بار دگر پیر ما مفلس و قلاش شد
در بن دیر مغان رهزن اوباش شد
میکدهٔ فقر یافت خرقهٔ دعوی بسوخت
در ره ایمان به کفر در دو جهان فاش شد
ز آتش دل پاک سوخت مدعیان را به دم
دُردی اندوه خورد عاشق و قلاش شد
لاشهٔ دل را زعشق بارگران بر نهاد
فانی و لاشیء گشت یار هویداش شد
راست که بنمود روی آن مه خورشیدچهر
عقل چو طاووس گشت، وهم چو خفاش شد
(همان، ص ۲۰۰)

همچنین در هفده غزل تصریح شده است که پیر جان خویش را می‌بازد تا بتواند در حرم یار بار یابد.

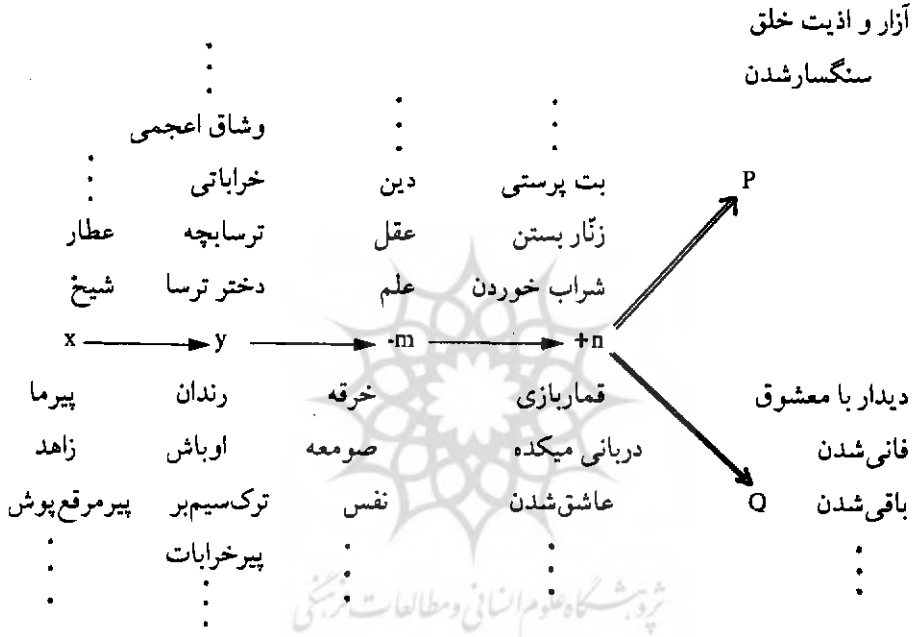
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سخن آخر

در بحث استخراج و تحلیل عناصر متغیر و ثابت غزل ـ روایت‌ها ملاحظه شد که ساختار همهٔ این عناصر در محور همنشینی[1]، بر محوری واحد استوار است که در آن زاهدی با تقوا و متعبد (X) با واسطه‌ای که معمولاً چهره‌ای ضدارزش‌های دینی و اخلاقی دارد (Y)، از مرحلهٔ خوشنامی به مرحلهٔ بدنامی ظاهری ولی سعادت واقعی می‌رسد. او در این انتقال باید از داشته‌ها و متعلقات متعدد بگذرد (M-) و با درآمدن به مرحلهٔ بعدی، اموری را أخذ کند (N-). همین دوکنش، عواقبی (P) به‌دنبال دارد و

1. Syntagmatic

سرانجام نتیجهٔ (Q) مشخص نیز حاصل می‌شود. اما در محور جانشینی[1] این ساختار مشخص، عناصر متعدد در هر موقعیت می‌تواند ظهور و بروز کند. ساختار واحد این غزل‌ها را در دو محور یاد شده می‌توان به شکل زیر نشان داد:



بنابراین، می‌توان گفت که در زیرساخت این نوع غزل‌ها، با توجه به تکرار شگفت‌انگیز ساختار واحد آنها، اصلی‌ترین هستهٔ فکری شاعر نهفته است؛ و آن عبارت است از ترجیح تصوف عاشقانه بر تصوف عابدانه و عبور ملامتگرایانه از عقبهٔ خوشنامی و رسیدن به دنیای بی‌انتهای حقیقت. همین هستهٔ فکری در زیرساخت داستان شیخ صنعان ــ که به‌طور کامل در منطق‌الطیر آمده است ــ نیز مشاهده می‌شود.

> در داستان شیخ صنعان، مایه و منظور اصلی داستان، همین برافتادن حجاب خوشنامی ازطریق ابتلای به عشق و آماج ملامت و طعن خلق قرارگرفتن است. شیخ صنعان با عاشق‌شدن بر دختر ترسا، با همهٔ زهد و تعبد افسانه‌ایش، تا آنجا

1. Paradigmatic

پیش می‌رود که اسلام را رها می‌کند و کفر و ترسایی برمی‌گزیند و آنگاه لطف حق او را از ورطه‌ای که گرفتارش شده، نجات می‌بخشد. چنین تجربهٔ دشوار و ایمان‌سوزی لازم است تا عارفی پخته شود و تصوف زاهدانه به تصوف عاشقانه بدل گردد. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۹۳)

اما ازنظر شکل و ساختار، تفاوت‌هایی بین غزل ـ روایت‌ها و داستان شیخ صنعان وجود دارد. در داستان شیخ صنعان حوادث پایانی به شکلی طرح‌ریزی شده است که به‌نظر می‌رسد هنوز عطار نمی‌توانسته است از تأثیرات «تصوف عابدانه» به‌کلی برکنار باشد؛ گنجاندن شفاعت حضرت رسول (ص) و مسلمان‌شدن دختر ترسا و نیز بازگشت پیر از روم، همگی تحت تأثیر چنان نفوذی بوده است، چیزی که در ساختار غزل‌های روایی اصلاً حضور و ظهور ندارد و این شاید به‌دلیل ساختار محدود غزل از یک سو و مهم‌تر از آن عدم حضور عامل «آگاهی» در هنگام سرودن این غزل‌ها است. به‌عبارت دیگر، چون این غزل‌ها بر اثر «وقوع لحظات ناب شاعرانه» سروده می‌شوند، شاعر فرصت تفکر و نظم‌دادن به حوادث روایت در یک مسیر خطی مشخص را ندارد؛ بنابراین، دور از انتظار نیست که ساختار این غزل‌ها هرچند شباهت‌های بنیادین با داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر دارند، متفاوت از آن باشند.

پی‌نوشت‌ها

۱. با توجه به تعداد حکایاتی که استاد بدیع‌الزمان فروزانفر از آثار منظوم و منثور عطار طبقه‌بندی کرده‌اند، چنین دریافت می‌شود که حکایت‌پردازی جزو اصلی‌ترین جنبه‌های ذهنی، فکری و هنری عطار بود؛ و او بیش از همگان استادی خویش را در این فن به‌اثبات رسانده است. وی در تذکرة‌الاولیا نهصدوهشتادوهشت حکایت و در آثار منظوم خویش هشتصدونودوهفت حکایت خلق کرده است. مجموع هزاروهشتصدوهشتادوپنج حکایت، نشان‌دهندهٔ علاقهٔ وافر عطار به این نوع ادبی و سرآمدبودن او در این شیوه است. (← فروزانفر، ۱۳۷۴: ۵۱)

۲. دربارهٔ تأویل بعضی از عناصر در این غزل‌ها، ← مقالهٔ «سیری در یک غزل عطار» پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۲۰ ـ ۱۸۳.

۳. دربارهٔ پیشینه، ماهیت و سرآمدان تحلیل و نقد ساختگرا، رجوع شود به آثار زیر که به فارسی ترجمه شده‌اند:

الف ـ مبانی نقد ادبی، ویلفرد گرین و همکاران، ترجمهٔ فرزانه طاهری، ص ۲۸۱ ـ ۲۷۷.

ب ـ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، رابرت اسکولز، ترجمهٔ فرزانه طاهری.
ج ـ نقد ادبی در سدهٔ بیستم، ژان ایوتادیه، ترجمهٔ محمدرحیم احمدی، ص ۶۲ ـ ۱۹.

۴. در این مقاله، از دیوان عطار به‌اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۶۸ استفاده و به آن استناد شده است.

۵. این غزل با بیت زیر آغاز می‌شود:

بردیم باز از مسلمانی زهی کافربچه　　کردیم بندی و زندانی زهی کافر بچه

(دیوان سنایی، بی‌تا: ۱۰۰۸)

۶. دربارهٔ روابط مسلمانان و مسیحیان و سرگذشت نسبتاً مفصل افراد یادشده، ر.ک. فروزانفر، ۱۳۷۴: ۳۳۵ ـ ۳۲۰.

۷. خلاصهٔ ابیات این غزل چنین است:

پیر ما وقت سحر بیدار شد　　از در مسجد بر خمار شد
از میان حلقهٔ مردان دین　　در میان حلقهٔ زنار شد
کوزهٔ دردی به یک‌دم درکشید　　نعره‌ای در بست و دردی‌خوار شد ...
اوفتان خیزان چو مستان صبوح　　جام می بر کف سوی بازار شد
غلغلی در اهل اسلام اوفتاد　　کای عجب این پیر از کفار شد ...
گفت اگر بدمستیی کردم رواست　　جمله را می‌باید اندر کار شد ...
خلق گفتند این گدایی کشتنی است　　دعوی این مدعی بسیار شد
پیر گفتا کار را باشید هین　　کین گدای گبر دعوی‌دار شد ...
این بگفت و آتشین آهی بزد　　وانگهی بر نردبانِ دار شد
از غریب و شهری و از مرد و زن　　سنگ از هر سو برو انبار شد ...

(دیوان عطار، ص ۱۹۴ ـ ۱۹۳)

۸. عطار نهایت احترام و بزرگداشت را به ابوسعید دارد و علاوه بر تکریم و احترام وی در ابیاتی نظیر بیت زیر:

سلیمان سخن در منطق‌الطیر　　که این کس بوسعید است ابن الخیر

هجده حکایت از او در آثارش می‌آورد: نه حکایت در مصیبت‌نامه، پنج حکایت در الهی‌نامه، سه حکایت در منطق‌الطیر و یک حکایت در اسرارنامه؛ که در همهٔ این حکایت‌ها، با نهایت احترام و تعظیم از او یاد کرده است.

کتابنامه

اسکولز، رابرت. ۱۳۷۹. درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۱. تهران: آگاه.

پراپ ولادیمیر. ۱۳۶۸. ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. چ ۱. تهران: انتشارات توس.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۸۰. در سایهٔ آفتاب. چ ۱. تهران: نشر سخن.
ـــــــــــ . ۱۳۷۴. دیدار با سیمرغ. چ ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـــــــــــ . ۱۳۷۴. «گمشدهٔ لب دریا»، نامهٔ شهیدی، به‌اهتمام علی‌اصغر محمدخانی، چ ۱، تهران: طرح نو.
ردلف راتکه، برند و جان‌اوکین. ۱۳۷۹. دو اثر از حکیم ترمذی، مفهوم ولایت در دوران آغازین اسلامی. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. چ ۱. تهران: نشر مرکز.
سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن‌آدم. بی‌تا. دیوان اشعار. به سعی و اهتمام مدرس رضوی. چ ۴. تهران: انتشارات سنایی.
عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. ۱۳۷۴. دیوان اشعار. تصحیح تقی تفضلی. چ ۵. تهران: علمی و فرهنگی.
فروزانفر، بدیع‌الزمان. ۱۳۷۴. شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری. چ ۲. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
ـــــــــــ . ۱۳۶۱. احادیث مثنوی. چ ۳. تهران: انتشارات امیرکبیر.
قشیری، ابوالقاسم. ۱۳۷۴. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه. به‌تصحیح و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
محمدبن‌منور. ۱۳۶۶. اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی‌السعید. مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی. چ ۱. تهران: آگاه.
مرتضوی، منوچهر. ۱۳۷۰. مکتب حافظ یا مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسی. چ ۳. تهران: ستوده.
مقدادی، بهرام. ۱۳۷۸. فرهنگ اصطلاحات ادبی از افلاطون تا عصر جدید. چ ۱. تهران: فکر روز.

پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی