• دریافت ۹۱/۰۱/۱۰
• تأیید ۹۱/۱۲/۶

پژوهشی در معانی واژهٔ «فرش» در اشعار عطّار، صائب و بیدل

داود میرزایی*

چکیده

این مقاله قصد آن دارد که بخشی از معانی مختلف واژهٔ «فرش» را در اشعار «عطّار نیشابوری»، «صائب تبریزی» و «بیدل دهلوی» مورد بررسی قرار دهد و نیز به این پرسش پاسخ دهد که چرا از بین تمامی شاعران بعد از اسلام در ایران، این سه شاعر از اهمیّت بیشتری برای این پژوهش برخوردارند و چگونه زمینه و زمانهٔ حیات‌شان بر نظام شعرسرایی و همچنین گزینش واژگان‌شان (که در اینجا منحصراً مراد، واژهٔ فرش است) تأثیرگذار بوده است. به همین منظور، مقاله در جستار اوّل تا سوم، گسترهٔ معنایی این واژه را در اشعار صائب و بیدل مورد تحلیل قرار می‌دهد و به این نکته می‌پردازد که دلیل توجّه خاصّ ایشان و معانی مورد نظرشان از این واژه به چه علّت بوده است و نشان می‌دهد که واژهٔ فرش و شکل‌های مختلف ترکیبی و فعلی آن، در پهنهٔ شعر، به مدد ذوق این دو شاعر برجستهٔ سبک پرطمطراق هندی می‌آمد و واجد معانی متنوّع و بدیعی می‌شد. در جُستار چهارم، منحصراً اشعار عطّار نیشابوری، از دریچهٔ تقابلی که وی عامدانه بین «عرش» و «فرش» قائل می شود و معانی عرفانی‌ای که از آن مراد می‌کند، مورد ملاحظه قرار می‌گیرد. مدخل ورود به بحث، یک درآمد و یک مقدّمه است که زمینه را برای ورود به بحث اصلی در چهار جستار آماده می‌کند.

کلید واژه‌ها:

عطّار نیشابوری، صائب تبریزی، بیدل دهلوی، فرش، عرش، سبک هندی، سبک عراقی، عرفان.

*کارشناس ارشد فلسفهٔ هنر، دانشگاه علاّمه طباطبایی، تهران
E-mail: davidivad.1981@yahoo.com

مقدّمه

به‌زحمت بتوان دیوانی از شاعران پارسی‌گوی، علی‌الخصوص بعد از اسلام، را خواند و اثری از حضور واژهٔ *فرش* با تمامی معانی عینی و کنایی گوناگون‌اش نیافت. چنانچه یک جستجوی آماری از قرون اوّلیّهٔ هجری تا عصر حاضر به عمل آوریم، به بیش از دوهزار بیت برمی‌خوریم که *فرش* در غرفه‌غرفه‌هاشان گسترده است. فراوانی این آمار، به تنهایی می‌تواند لزوم چنین پژوهشی را توجیه کند. دسته‌بندی همهٔ ابیات و گزاره‌های بی‌شمار این منظومه‌ها که به نوعی مرتبط با *فرش* هستند، کار آسانی نیست. با بررسی تاریخ ادبیّات ایران از قرن دوم هجری قمری تا عصر حاضر، به سه شاعر برمی‌خوریم که در مجموعهٔ اشعار خود اقبال ویژه‌ای به استفاده از این واژه نشان داده‌اند که در پژوهش حاضر، توجّه خود را بر اساس توضیحی که در ادامه خواهد آمد، معطوف به آثار ایشان کرده‌ایم.

اوّلین این شاعران، « *شیخ فریدالدّین عطّار نیشابوری*» (۶۲۷-۵۳۷ هـ‌ق) است، شاعر عارف قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری و دومین و سومین، «*صائب تبریزی*» (۱۰۸۱-۱۰۱۶ هـ‌ق) و «*بیدل دهلوی*» (۱۱۳۳-۱۰۵۴هـ‌ق). بی‌شک این دو گروه در زمینه و زمانهٔ دیگرگونی زیسته و شعر سروده‌اند. لازم به توضیح است صائب و بیدل را، در این پژوهش، به دلیل همعصر و همشیوه بودن در یک گروه بررسی می‌کنیم. نظام شعرسرایی *عطّار* را باید از منظر عرفان‌اش در قرن ششم و ابتدای هفتم هجری و مختصّات جمال‌شناختی سبک خواص‌نگر *عراقی* بررسی کرد و نظام *صائب* و *بیدل* را از منظر شرایط فرهنگی و هنری عصر صفویّه و همچنین باریک-اندیشی خیال و پیچیدگی تشبیهات و استعارات پرشمار سبک عوام‌نگر *هندی*. عطّار با غرضی خاص از واژهٔ *فرش* در مقابل واژهٔ *عرش* به‌میزان قابل توجّهی استفاده کرده است که در جستار چهارم منحصراً به آن خواهیم پرداخت. وی در منظومه‌های خود همواره به مراحل سیر و سلوک سالک به منتها درجهٔ وصل که *فنای بالله* است پرداخته، *فرش* را نقطهٔ عزیمت سالک از خاک و *عرش* را مقصد نهایی عارف به افلاک مراد کرده است. *فرش* و *عرش* در نزد وی منتهی‌الیه دو نقطهٔ مکانی نامتعیّن بوده که از ظرف مکان ظاهری خارج‌اند. این تقابل دوگانه را در بسیاری از ابیات هشت منظومهٔ عطّار می‌توانیم ملاحظه کنیم. اما زمانه و سبک غالب شاعری در دوران صائب تبریزی و بیدل دهلوی در قرون یازدهم و دوازدهم هجری، هم‌زمان با حکومت صفویان هنرپرور، در خطّه‌های هنرخیز اصفهان و تبریز و هند (از آنجا که هند مراودهٔ فرهنگی گسترده‌ای با حکومت صفویان داشته است)، بحث دیگری‌ست. این دو شاعرِ سبک هندی، بی‌دریغ و بی-

محابا از تمامی ظرفیّت‌های معنایی ممکن واژهٔ فـرش در سـاختمان ابیـات پرکنایـه و تشـبیه و استعارهٔ خود بهره‌ها بُرده‌اند، که در جُستارهای یکم تا سوم بدان خواهیم پرداخت. تنها زمانی که امکان از نظر گذراندن آثار منظوم بعد از اسـلام را تـا ایـن اواخـر فـراهم کنـیم، مـی‌تـوانیم بـه برجستگی این سه نقطه از تاریخ ادبیات، در به کارگیری واژهٔ *فرش* پی ببریم. در ایـن پـژوهش، چیزی بالغ بر ۱۵۶ اثر منظوم از ۹۲ شاعر، از قرن دوم هجری تا عصر حاضر از نظر گذرانده شده، که اوّلین‌شان منصور *حلاّج* (۳۰۹-۲۴۴ هـق) و آخرین‌شان *شهریار* (وفات: ۱۳۶۷هــش) بـوده است. منتها بنا بر دلایل ذکر شده، تکیه اصلی‌مان روی دیوان *عطّار* و *صائب* و *بیدل* خواهد بود.

در فرهنگ ایرانی، مقام هیچیک از هنرها با ادبیّات قابل قیاس نیست. جایگاه ادبیّات پارسی در فرهنگ ایرانی چنان است که می‌توان آن را زبان و مظهر اصـلی ایـن فرهنـگ تلقّـی کـرد. ادبیّات پارسی نه تنها عرصهٔ اصلی بروز ذوق ایرانیان و فعّالیّت خلاّقانهٔ هنری ایشان بـود، بلکـه در عالم نظر نیز بیش از هر هنر دیگر، توجّه نظریّه‌پردازان هنر را به خود جلب کرده است. هم از این روست که برای جستن بنیان‌های نظری هنر اسلامی- ایرانـی، چـاره‌ای جـز پـرداختن بـه ادبیّات پارسی و آراء نقّادان ادبی نیست. این آراء، گاهی به‌صراحت در مکتوبـات عالمـان بـدیع و معانی و بیان و نحو به ظهور رسیده و گاه در بطن ادبیّات منظوم و منثور نهفته است. گاهی هـم موضوع از این پوشیده‌تر است و پژوهنده باید با تشخیص ذوق و سلیقه‌ای که به آفـرینش اثـری ادبی انجامیده است، عناصر جمال‌شناختی نهفته در آن را استخراج کند. از این طریـق مـی‌تـوان آراء متفکّران این حوزهٔ فرهنگی را در باب *هنرهای* دیگر نیز دریافت.

نماد و نمادپردازی، از موضوعاتی است که چه در بحث‌های نظری و چه در آثار ادبـی زبـان فارسی، نمونه‌های فراوان دارد. نمادهای بصری در ادبیّات با این‌گونه نمادها در هنرهای بصـری هم‌خانواده‌اند، امّا کاملاً یکسان نیستند. پژوهش محتاطانـه و دقیـق دربـارهٔ اینگونـه نمادهـا در ادبیّات فارسی برای شناخت نمادهای انواع هنرهای بصری خالی از لطف نخواهـد بـود. یکـی از همین نمونه نمادها در ادبیّات فارسی، «*فرش*» اسـت، کـه پـرداختن بـه آن از رهیافـت ادبـی و تعقیب ردّ پای آن در ادبیّات فارسـی مـی‌توانـد منجـر بـه رمـزگشـایی از عناصـر نمـادگـانی و جمال‌شناختی آن گردد. ما با شنیدن واژهٔ فرش همواره و ناخودآگاه به یـاد اصـالت هنـر ایرانـی می‌افتیم و به حق آن را شناسنامهٔ هنری‌مان می‌دانیم. چه‌بسا در خارج از مرزها نیـز دیگـران بـر همین باورند و با شنیدن نام ایران به یاد این هنر فریبا می‌افتند و روح شرقی در کالبدشان حلول می‌کند و زلف گره می‌زنند به تار و پود این دست‌ساختهٔ پارسی.

این پژوهش بر آن نیست تاریخچهٔ فرش را در ایران‌زمین بررسی کند یا از منظرهـای فنّـی نظیر: طرح، رنگ، مواد و مصالح و اقلیم یا تأثیر و تأثّر از خاور و بـاختر، یـا از منظـر اقتصـادی و بازاریابی بدان بپردازد. چه، در این زمینه سال‌هاست پژوهش‌های درخوری توسّـط اسـتادان فـن صورت گرفته است. منتها این مجال غنیمت شمرده می‌شود تا از منظری دیگر، به جایگاه *فرش* در گسترهٔ شعر فارسی پرداخته شود و در همین راستا علاوه بر معنای عینی فـرش – بـه عنـوان کالایی هنری– اعتبارات کنایی آن در پهنهٔ ذوق شاعران و تأثیر زمینه و زمانـهٔ حیـات‌شـان نیـز مورد توجّه قرار خواهد گرفت.

در این راستا، پرسش اصلی ما این است: وقتی شاعر پارسی‌گوی، قصد گزینش واژهٔ *فرش* را در شعر خود داشت، چه مدلول‌ها و مفاهیمی را منظور می‌کرد و گسترهٔ مدلول‌های آن از کجا تـا کجا بود؟ فرضیّهٔ ما نیز این است: این بازهٔ معنایی، گستره‌ای از *فرش* تا *عرش* را در بر می‌گرفتـه و فرش، همچون بستری بی‌دریغ، جهت ساختن ترکیبات لفظی و افاضهٔ معـانی متنـوّع بـه مـدد ذوق شاعر می‌آمده است و برای مدّعای خود مصادیقی چند خواهیم آورد.

اینک در چهار جستار مجزّا و موجز، به چند وجه از این اعتبـارات در اشـعار *عطّـار* و *بیـدل* و *صائب*، در اقبال‌شان به واژهٔ *فرش* خواهیم پرداخت.

جستار یکم

فرش : *دست‌بافته‌ای گستردنی: معنای عینی، معنای عینی/ کنایی.*

اوّلین چیزی که با شنیدن واژهٔ *فرش* در ذهنمان خطور می‌کند، همانا دست‌بافته‌ایست که به مدد گره‌های پشمین و ابریشمین و بنا بر اصولی خاص بر بدنهٔ تار و پود بافتـه و حـائز ویژگـی‌هـای گوناگون در فرهنگ و اقلیم‌های مختلف می‌شود. ذهن همهٔ ما سابقه‌ای از معنای عینی این واژه دارد. از آنجا که بیدل دهلوی و صائب تبریزی شعرای عهد صفویّه بودنـد، نمـی‌توانسـتند تحـت تأثیر فضای فرهنگی و اجتماعی عصر خویش قرار نگیرند. این دوره مقارن است با اعتلای هنـر ایران‌زمین، به مدد توجّهی که شاهان این عهد به شعرا و هنرمندان و صـاحبان صـنعت داشـتند. فرش‌بافی از جمله هنرهای بارور این عهد محسوب می‌گردد. به‌طوری‌که آوازهٔ آن از حدود مرزها گذشت و حکم سفیر فرهنگی ایران را در گسترهٔ جهانی که شاهان صفوی با آن مراوده داشـتند، پیدا کرد. پس نامحتمل نیست که این واژه در سطح جامعه و در زبان کوچه و بازار و دربـار، کـه شاعر با همهٔ اینها مستقیماً در ارتباط است، بسامد پرتکراری داشته باشد. بسامدی بیشتر از آنچـه

که در ادوار قبل و بعد داشته است. ما به وضوح، تأثیر این مسأله را در حیثیّتی که این واژه در اشعار این دو شاعر کسب کرده است، مشاهده می‌کنیم. ایشان تا توانسته‌اند و تا آنجا که به گسترهٔ ذوق لطیف و باریک‌اندیش سبک هندی‌شان مربوط می‌گردید، بی‌محابا از این واژه برای ساختن ترکیبات بدیع لفظی و معنایی بهره برده‌اند.

در این جستار ابیاتی چند از صائب و بیدل را که دایر بر معنای عینی *فرش* است ذکر می‌کنیم. در این ابیات بسیار کم پیش می‌آید که فرش در معنایی صرفاً عینی و عاری از دلالت‌های کنایی و استعاری و وصفی آمده باشد.

صائب در بیت زیر صرفاً به معنای ظاهری *فرش*، به‌عنوان یک متاع در کنار چیزهایی مثل خانه و لباس اشاره می‌کند:

چون شِکَر هر کس که دارد از حلاوت بهره‌ای خانه و فرش و لباسش بوریایی بیش نیست (صائب/ غزلِ ش: ۶۰۹)

از آنجا که شعر را سویهٔ آشنایی‌زدایی شدهٔ کلام ظاهری می‌دانند، طبیعی است چنین نمونه‌هایی بسیار اندک‌شمار باشد. در بیشتر ابیات، فرش با کلمهٔ بعد از خود ترکیبی وصفی می‌سازد و جنبه‌ای «*عینی/ کنایی*» پیدا می‌کند؛ مانند: *فرش بوریا*، *فرش حصیر*، *فرش مخمل*، *فرش استبرق*، *فرش بوقلمون*، *فرش عبقرین*، *فرش زمرّدین* و چند ترکیب دیگر. یک نمونه از این دست در شعر صائب:

نقش مراد عالم در خانه‌ای زند موج آن را که بالِش از خشت *فرش از* حصیر باشد (پیشین/ غزلِ ش: ۱۰۲۶)

نتیجه آنکه، کلمهٔ *فرش* عمدتاً به عنوان موصوف و کلمه‌ای ترکیب‌ساز، برای ساختن ترکیبات وصفی گسترده به همراه صفت‌های گوناگون به مدد شاعر آمده و جنبه‌ای پیدا کرده است که ما آن را «*عینی/ کنایی*» نام نهاده‌ایم؛ به این معنی که اگرچه هنوز *فرش* به صورت یک متاع گستردنی منظور می‌شود، ولی به صورت تشبیهی و استعاری به مفهومی بالاتر یا خارج از خود کنایه می‌زند. همچنان‌که در این بیت از بیدل می‌بینیم:

بس که گَرد تیره‌بختی‌هاست *فرش* خانه‌ام سیل پوشد رخت ماتم گر شود مهمان ما (بیدل/ ج:۱/ ص: ۴۴۰)

در اینجا بیدل گَرد تیره‌بختی‌هایی را که به زندگی نشسته، همچون *فرشی* دانسته که بر خانه گستریده است و بدین‌ترتیب، ترکیبی کنایی، با نیم‌نگاهی به معنای ظاهری یا عینی *فرش*، ساخته است.

صائب نیز به‌وفور چنین نگرشی داشته است. چنان‌که در بیت زیر:

تا شوی چشم و چراغ این جهان چون آفتاب پوشش هر تنگ‌دست و *فرش* هر ویرانه باش (صائب/ غزلِ ش: ۱۷۴۱)

فرش کارکردی *عینی/ کنایی* یافته است و ضمن این‌که معنایی عینی دارد، کنایه از بزرگی حاصل از خشوع و دستگیری از فقرا نیز هست.

با این بیت بیدل، منظور از اصطلاح «*ترکیب عینی/ کنایی*» بهتر مشخّص می‌شود:

فرش مخمل هم‌بساط بوریای فقر نیست چون صفِ مژگان گشاید محو گردد خواب‌ها (بیدل/ ج:۱/ ص: ۳۵۵)

در نگاه اوّل چنین به نظر می‌آید که شاعر با اضافه کردن صفت «مخملی» به *فرش*، ترکیبی وصفی از معنای عینی *فرش* به‌دست داده و به‌صورت استعاری، فاخر بودن آن را نشان داده است؛ ولی در ادامهٔ همان مصرع می‌بینیم منظورش از ساختن این ترکیب، کنایه از مکنت است در مقابل بوریا که کنایه از *نکبت* و *خواری* فقر است. کُدگذاری‌ای که در شروع مصرع انجام شده بود، بلافاصله در انتهای مصرع رمزگشایی می‌گردد و نتیجهٔ آن در مصرع دوم می‌آید. باز هم در اینجا همچون همهٔ نمونه‌های پیشین، نقش محورین را *فرش* ایفا می‌کند؛ به این معنی که در ساختار بیت، همواره در محور هم‌نشینی قرار می‌گیرد و می‌تواند با صفت های گوناگونی که در محور جانشینی جای دارند، ترکیبات وصفی و استعاری مختلف بسازد و کلّ ترکیب، کنایه به مفهومی فراتر که با توجّه به مقتضیّات شعری مدّنظر شاعر است، داشته باشد.

در مثالی دیگر از بیدل خواهیم دید که «*فرش قالی*» در ادامه و فراتر از معنای عینی خود، به‌شکل کنایی به «بساط گفتگو» در مصرع اوّل برمی‌گردد:

بساط گفتگو طی کن که در انجام کار آخر به حکم خامشی پیچیدن‌ست این *فرش قالی* را (پیشین/ ص: ۴۶۳)

و همچنین است دو نمونهٔ دیگر از بیدل:

خواب را در دیدهٔ حیران عاشق بار نیست خانهٔ خورشید را با *فرش مخمل* کار نیست (پیشین/ ص: ۶۱۱)

در این بیت، ترکیب اضافی خانهٔ خورشید اشاره به دیدهٔ حیران عاشق دارد و ترکیب وصفی *فرش مخمل* به خواب، با این توضیح که میان *خانه* و *فرش* به‌عنوان یک کالای گستردنی در خانه، مراعات‌النظیری برقرار است.

بساط حیرت آیینه داریم جبین عجز فرش خانهٔ ماست (پیشین/ ص: ۶۸۰)

ترکیب اضافی *فرش* خانه، اشاره به عجزی دارد که همچون *فرش* زیرپا، جبین‌اش خاکمال شده است.

خالی از لطف نخواهد بود به نمونه‌هایی از این‌دست در شعر صائب اشاره کنیم:

فرش ما افتادگی، اسباب ما آزادگی خانهٔ ما را نگهبان گر نباشد گو مباش (صائب/ غزلِ ش: ۱۷۱۳)

ز *فرش بوریا* گفتم مگر لاغر شود نفسم ندانستم که از خاشاک می‌گردد سمین آتش (پیشین/ غزلِ ش: ۱۷۱۱)

پهلوی لاغرست مرا بوریای فقر *فرش* دگر مرا نبود در سرای خویش (پیشین/ غزلِ ش: ۱۷۲۸)

در تمام موارد بالا، صائب، توأمان واژهٔ *فرش* را هم در معنای ظاهری و هم با کنایه به لبّ پیغام بیت به‌کاربرده است.

نمونه‌هایی چند از این‌دست ابیات را می‌توان در شعر بیدل و صائب سراغ کرد کـه یـا صـرفاً خود *فرش* را در معنای ظاهری‌اش مراد کرده‌اند و یا *فرش* را در قالب ترکیباتی وصفی و اضـافی به‌منظور اشاره و کنایه به مفهومی خاص به کار گرفته‌اند. همان‌گونـه کـه در شـرح خصوصـیّات سبک شعری و ذوقی بیدل و صائب آوردیم، می‌بینیم که همهٔ اینها حاکی از باریک‌اندشی و صور موّاج خیال این دو شاعر خوش‌قریحه و پرکار سبک هندی است که اجازهٔ چنین هنرنمـایی‌هـای لطیف را در چنان سطح گسترده‌ای از واژگان و معانی به ایشان می‌دهد و ما تنهـا بخـش بسـیار کوچکی از آن‌را در بازی‌هایی که با *فرش* کرده‌اند، مشاهده می‌کنیم. ناگفته نمانـد کـه در قالـب آوردن معانی مختلف *فرش* به صورت چند جستار، کاری‌ست بسیار مشکل. چرا که شاعر، بی‌پروا، مفاهیم متنوّع مورد نظرش را از دل تار و پود آن بیرون کشیده، معذوریّتی برای خود قایل نشـده و به فراخور اقتضائات شعری، بی‌دریغ دست به ترکیب‌سازی‌های بدیع زده است. بـا ایـن وجـود سعی می‌شود به چند جنبهٔ آن پرداخته شود. در جستارهای دوم و سوم، لایه‌های دیگری از ایـن باریک‌اندیشی‌ها را خواهیم گشود.

جستار دوم

فرش: *گسترده بودن، آکنده بودن، گستره و پهنا.*

در بسیاری از اشعار صائب و بیدل، به اصطلاحی برمی‌خوریم که آگاهانه دست‌مایهٔ شـاعر بـرای ساختن مفهومی خاص قرار گرفته است. در این ابیات، ترکیب کنایی «*فـرش اسـت*» بـه معنـی «*گسترده‌بودن*»، «*آکنده‌بودن*»، «*سرشاربودن*»، «*همه جا را در بر گرفتن*» و چند معنی معـادل دیگر استفاده شده است.

صائب در دو بیت زیر:

بیم سیلاب خطر *فرش است* در معموره‌ها — فارغ‌البال است هر جغدی که در ویران نشست (پیشین/ غزلِ ش: ۵۷۱)

عیش در کلبهٔ ما بی سر و پایان فرش است — می رود رو به قفـا سـیل ز ویرانـهٔ مـا (پیشـین/ غـزلِ ش: ۳۶۱)

ترکیب *فرش است* را به معنای *آکنده بودن* به کار برده است.

گاهی شاعر با تکیه بر ذوق سرشار خود، با یک تیر چند نشان را هدف می‌گیرد:

هرچنـد دیـده‌هـا را نادیـده مـی‌شـماری — هرجا که پا گذاری *فرش است* دیدهٔ ما (پیشـین/ غـزلِ ش: ۲۹۵)

در بیت فوق، صائب علاوه بر این‌که می‌خواهد بگوید چشم ما همه جا در پی توست و وجود تو آنچنان همه‌جا را فرا گرفته که هیچ‌کجا از محدودهٔ دید چشم ما گم نیستی، این‌را نیز مـدّنظر دارد که روشنی چشم ما همچون *فرش* گسترده، خاک ره قدوم مبارک توست و این‌گونه نهایـت

خشوع و ادب خود را در برابر معشوق بیان می‌کند.

در شعر صائب، نمونه‌های بسیار زیادی از این ترکیب می‌توان یافت که حکایت از نوعی عمد و اصرار و تعلّق خاطر در به کارگیری از آن دارد:

چشم تا کار کند گرد کسادی *فرش است* در بساط سخن امروز خریدار کجاست (پیشین/ غزلِ ش: ۴۷۴)
می‌کند خندهٔ سوفار، دل از پیکان‌اش *عیش فرش است* در آن خانه که مهمان آنجاست (پیشین/ غزلِ ش: ۸۰۰)

بر همین سیاق، صائب در بیت زیر ترکیب زیبایی را خلق کرده است:

آنچه در سایهٔ اقبال هما می‌جستیم *فرش* در سایهٔ دیوار قناعت بوده‌ست (پیشین/ غزلِ ش: ۶۶۷)

در اینجا «*فرش است*» یا «*فرش بودن*» به معنای در *آنجا بودن* منظور شده است و ما را به یاد شعر–مثل معروف:

یار در خانه و ما گرد جهان می‌گردیم آب در کوزه و ما تشنه‌لبان می‌گردیم

می‌اندازد. آنچه ما در سایهٔ اقبال هما به دنبالش می‌گشتیم، به مدد قناعت دست‌یافتنی بود.

یکی دیگر از ترکیباتی که صائب چندین‌بار در معنای کنایی «*بساط عیش و نوش و خوشی فراهم بودن*» و «*کِیف کوک بودن*» به کار برده است، اصطلاح *عیش فرش بودن* و *خوش‌دلی فرش بودن* است و معمولاً با *می* و *ساقی* همراه است:

عیش فرش است در آن مجلس روح‌افزایی که فُتَد شیشهٔ می جایی و مطرب جایی (پیشین/ غزلِ ش: ۲۲۱۱)

و:

خوش‌دلی فرش است درهرجا شراب‌وساز هست غم نگردد گِرد آن محفل که غم‌پرداز هست (– پیشین/ غزلِ ش: ۶۴۱)

بیدل نیز نسبت به اصطلاح *فرش است*، بی‌توجّه نبوده و در مواردی بسیار کمتر نسبت به صائب، از آن بهره جسته است. هفت بیت زیر تمام آن چیزی‌ست که در این‌باره در دیوان بیدل آمده است:

بس که گرد تیره‌بختی‌هاست *فرش* خانه‌ام سیل پوشد رخت ماتم گر شود مهمان ما (بیدل/ ج:۱/ ص: ۴۴۰)
درین دریا زبس *فرش است* اجزای شکست من به‌هر سو می‌روم چون موج برخود می‌نهم پارا (پیشین/ ص: ۳۵۷)
فیض‌ها می‌جوشد از خاک بهار بی‌خودی صبح *فرش است* از شکست رنگ در بستان ما (پیشین/ ص: ۴۴۸)
بس که *فرش است* درین رهگذر آداب سلوک طور افتادگی نقش قلم پیش و پس است (پیشین/ ص: ۵۲۶)
فرش است فیض هر دو جهان در صفای دل آیینه از قلمرو صبح سعادت است (پیشین/ ص: ۶۲۱)
زِ نانِ شب دلت گر جمع گردد مفت عشرت دان سحر *فرش است* در هرجا غبار آسیا باشد (پیشین/ ج: ۲/ ص: ۹۸)
یا حُسن گیر صورت آفاق یا نقاب *فرش است* امتیاز تو از جلوه تا نقاب (پیشین/ ج: ۱/ ص: ۵۱۶)

همان‌طور که دیدیم ابیات بسیار زیادی در شعر صائب– و به میزان ناچیزتر در شعر بیدل– می‌توان یافت که اصطلاح *فرش است* در آنها، تمامی معانی متنوّع ذکر شده برای این ترکیب را

در بر می‌گیرند و میزان اقبال او به ترکیب یاد شده، به نوعی یادآور علاقهٔ شدید عطّار نیشابوری به تقابل دوگانهٔ *عرش/ فرش* در منظومه‌هایش است که در جستار چهارم این مقاله مفصل به آن خواهیم پرداخت.

جستار سوم

فرش : *زیر پا، خاک ره، نشانهٔ خضوع.*

در موارد بسیاری *فرش* در معنای « *خاک ره*» و با کنایه به *خضوع و افتادگی* در اشعار صائب و بیدل حضور می‌یابد و اتّفاقاً از منظر معناشناختی و جمال‌شناختی از ترکیبات زیبا و بدیع کار ایشان به شمار می‌رود. در این بیت از بیدل:

جبهه‌ام *فرش* سجود اهل تسلیم است و بس قامتی در هر کجا خم گشت محراب من است (پیشین/ ص: ۵۴۴)

همانطور که می‌بینیم، اصطلاح *فرش سجود اهل تسلیم*، با کنایه به خضوعی از سر ارادت، به معنای چاکر و خاک ره اهل تسلیم به کار رفته است. در بیت زیر هم بیدل *دیده تا دل را، فرش راه خاکساری کرده است*:

دیده تا دل *فرش* راه خاکساری کرده‌ایم از نفس تا موج مژگان بوریا افتاده است (پیشین/ ص: ۶۵۶)

اگر در مقام تحلیل برآییم، در واقع در اینجا *فرش* وضعیّت واسطی دارد برای خاک ره دانستن حالتی در برابر حالت دیگر، با این ریخت: *حالتی را فرش راه حالتی دیگر کردن*. مثلاً در این بیت از بیدل:

صد هنر در پردهٔ دل *فرش* اقبال صفاست بیشتر در خانهٔ آیینه جوهر بوریاست (پیشین/ ص: ۶۷۸)

صد هنر، حالت اوّل است که *فرش اقبال* حالت دوم، یعنی *صفا* می‌شود. این الگو تقریباً در تمام موارد این‌چنینی مراعات می‌گردد. نکتهٔ دیگر آنکه معمولاً حالت اوّل از نظر قدر و جایگاه، ارزش بالاتری نسبت به حالت دوم دارد و همین ناسازه و اغراق (آشنایی‌زدایی) است که تولید زیبایی می‌کند:

یک جهان فضل و هنر خاک ره آگاهی است جوهر آیینه‌ها *فرش* گلستان صفاست (پیشین/ ص: ۷۱۵)

در این بیت اخیر، ظاهراً باید ارزش یک *جهان فضل و هنر* و یا جوهر *آیینه‌ها* ارزشمندتر از *آگاهی* و *گلستان صفا* باشد، ولی در قالب همین اغراق و آشنایی‌زدایی، به ترتیب خاک ره و فرش *آگاهی* و *گلستان صفا* تصویر شده‌اند.

یا در این بیت:

نقش دیبای هنر *فرش* ره اهل صفاست عافیت در خانهٔ آیینه نقش بوریاست (پیشین/ ص: ۷۳۵)

نقش دیبای هنر، خاک ره *اهل صفا* تصویر شده و *فرش* همان نقش واسط را ایفا کرده است.

صائب هم در موارد فراوان از این ترکیب کنایی بهره جسته و اقبال بیشتری نشان داده است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت:

جا به عرش دوش خود دادم سبوی باده را　　*فرش* کردم در ره می دامن سجّاده را (صائب/ غزلِ ش: ۳۶۹)

صائب در اینجا با قرار دادن *فرش* در برابر شکوه و عظمت عرش، خواسته این خضوع و خاک ره بودن را به حدِّ کمال برساند و دامن سجّاده را *فرش* راه ساقی کند و در بیت دیگری می‌گوید:

هر چند دیده‌ها را نادیده می‌شماری　　هرجا که پا گذاری فرش است دیدهٔ ما (پیشین/ غزلِ ش: ۲۹۵)

با رجوع به فصل دوم، در اینجا نیز *فرش است*، به معنای *گسترده است* به کار رفته، امّا با در نظر گرفتن آن در کنار باقی گزاره، از آن همین معنای *خشوع اغراق شده* و *خاک ره بودن* برمی‌آید.

در بیت جالب دیگری، صائب *آفتاب پرشکوه و ایمن از آسیب زوال* را تا حدّ *فرش کلبهٔ ویران سحرخیزان* پایین می‌آورد و کار، جنبه‌ای تقدّس‌زدایانه پیدا می‌کند و شاید چندان ناصواب نباشد که بگوییم دومی را به اندازهٔ اوّلی بالا می‌برد و حتّی از آن برمی‌گذرد. اصلاً حکمت چنین ترفندی که با محوریّت *فرش* درکار بسته می‌شود، در این است که مقام بالاتر را به کرنش و خضوع در برابر مقام [به ظاهر] پایین‌تر وامی‌دارد:

آفتابی که بود ایمن از آسیب زوال　　*فرش* در کلبهٔ ویران سحرخیزان است (پیشین/ غزلِ ش: ۶۴۳)

دو نمونهٔ دیگر ازین دست:

میِ نابی که ندارد رگ خامی صائب　　فرش در گوشهٔ میخانهٔ خاموشان است (پیشین/ غزلِ ش: ۶۴۳)

حضور هر دو جهان فرش آستان کسی‌ست　　که زرنگار جمالش ز روی همچو زرست (پیشین/ غزلِ ش: ۷۴۵)

همان‌طور که می‌بینیم در دو بیت بالا، قواعد ذکر شده در به کارگیری این ترفند شعری رعایت شده است.

در مواردی نیز *فرش بودن*، صرفاً به صورت فعل و به معنی «*بودن* و *هستن*» به کار رفته است که به نمونه‌هایی از شعر صائب بسنده می‌کنیم. در شعر زیر، صائب *فرش بودن* را به معنی «*بودن*» منظور کرده است:

در کلبهٔ من گَرد علایق نبود *فرش*　　سیلاب تهی‌دست ز کاشانهٔ من شد (پیشین/ غزلِ ش: ۱۵۹۳)

یعنی گرد علایق به خانهٔ دل ننشسته است.(در خانهٔ دل، گرد علایق نیست.)

یا همان بیت معروفی که در فصل قبل آورده شد:

آنچه در سایهٔ اقبال هما می‌جستیم　　فرش در سایهٔ دیوار قناعت بوده‌ست (پیشین/ غزلِ ش: ۶۷۷)

متاع یوسفی حیف است باشد فرش در زندان تکلّف بر طرف، دیوانه در بازار می‌باید (پیشین/ غزلِ ش: ۱۳۲۲)

در بیت بالا *فرش در زندان بودن*، همان *در زندان بودن* معنی می‌دهد.

بیدل در کلّ دیوانش چنین استفاده‌ای را از واژهٔ *فرش* در مقام فعل «*بودن و هستن*» نکرده است.

جستار چهارم

فرش: *مکان اسفل و پست، در مقابل عرش.*

هرگاه سخن از تقابل دوگانهٔ «*عرش و فرش*» در ادبیّات پارسی به میان می‌آید، بی‌درنگ نام عطّار نیشابوری در ذهنمان نقش می‌بندد. البتّه شاعران دیگر هم از این تقابل دوگانه غافل نبوده‌اند. امّا به دور از یافته‌های آماری صرف، اگر به دیوان شاعران از قرون اوّلیّهٔ اسلامی تا عصر حاضر مراجعه کنیم، به تعداد اندکی بیت از هر شاعر در دیوانشان برمی‌خوریم که چنین کرده باشند. به‌عنوان مثال، به دیوان دو تن از شعرای عارف‌پیشهٔ قبل و بعد از عطّار اشاره می‌کنیم: در دیوان منسوب به «*منصور حلاّج*» (۳۰۹-۲۴۴ هـ‌ق) کلاً شش بیت وجود دارد که در آنها لفظ *فرش* به کار رفته و در چهار بیت از آنها این تقابل مدّنظر شاعر قرارگرفته است و این را می‌توانیم به شخصیّت عارف‌پیشهٔ حلاّج و توجّهی که به سلوک عملی در مسیر وصول به فنای بالله داشته است- یعنی چیزی شبیه به آنچه که دربارهٔ عطّار مدّنظر داریم- نسبت بدهیم. ولی لازم به توضیح است که فراوانی آن نسبت به عطّار بسیار کمتر است. یک نمونه از آنها به قرار زیر است:

پی معراج روحانی برآ زین *فرش* ظلمانی که تا بر *عرش* رحمانی ز جذبه نردبان بینی (حلاج/ ص: ۱۸۷)

همانطور که می‌بینیم، *عرش و فرش* نسبتی جداناشدنی با مقولهٔ عرفان و علی‌الخصوص سیر و سلوکِ از پایین به بالا دارند. در همهٔ این ابیات، *فرش* با صفت‌های خاکی و ظلمانی همراه است و *عرش* با صفت‌های لامکان و روحانی.

نمونهٔ دیگری نیز به عنوان شاهد مدّعا ذکر می‌کنیم از شاعری عارف‌پیشه، «*شاه نعمت الله ولی*»، شاعر و عارف قرن هشتم و نهم هجری (۸۳۴-۷۳۰ هـ‌ق) که به‌نظر می‌رسد تحت تأثیر عرفان عطّار نیز بوده است. در کلِّ دیوان وی، چهار بیت هست که در آنها واژهٔ *فرش* به کار رفته و در سه بیت آن تقابل «*عرش- فرش*» مشاهده می‌شود. یک نمونه از آنها:

عرش است مقام ما، در فرش کجا گنجیم؟ ما زندهٔ جاویدیم در گور کجا باشیم؟ (شاه نعمت‌الله ولی/ غزلِ ش: ۱۱۷۳)

در بیت فوق، تکیهٔ عرفانی این تقابل به‌وضوح قابل مشاهده است. با رصد کردن کلّ مجموعهٔ اشعار از قرن دوم هجری تا عصر حاضر، چنین کاربرد عرفانی‌ای از این دو واژه به‌خوبی

دیده می‌شود. منتها این اقبال در شاعران عارف‌مسلک بسیار عامدانه‌تر و خودآگاهانه است و اوج آن همانا به *عطّار نیشابوری* متّصل می‌شود که در این جستار منظورِ نظر ماست. در شاعران دیگر، شاید به‌نوعی بتوان هم‌آوا بودن دو واژهٔ «*عرش*» و « *فرش*» را یکی از دلایل عمدهٔ اقبال این شاعران به شمار آورد. چرا که این دو واژه با داشتن دو حرف متشابه در انتهای خود، یعنی دو حرف از سه حرف خود، «ر» و «ش»، از نظر شکلی و ساختاری و آوایی، ناخودآگاه مورد اقبال ذوقی شاعر قرار می‌گیرند. مدّعا بر این است که به‌طور اخص، شاعران عارف‌مسلک و شاخص‌تر از همهٔ ایشان، عطّار نیشابوری انگیزه‌ای فراتر از اینها برای بهره‌گیری از این تقابل دوتایی خاص داشته است و آن فاصلهٔ لامکانی مستتر در منتهی‌الیه این دو حد، ربط مستقیم دارد به ذات و ماهیّت سلوک عرفانی عطّار، آن‌گونه که در منطق‌الطّیرش مبسوط شرح داده می‌شود. از این حیث، دوتایی *عرش* و *فرش* را این‌گونه می‌توانیم معنا کنیم: *فرش* در واقع نقطهٔ عزیمت مرغان بی‌شماری‌ست که در جستجوی سیمرغ به رهبری هدهد، رهسپار قلّهٔ قاف می‌شوند و در نهایت سی‌مرغ از آن بی‌شمار، متّصل به حقیقت سیمرغ قلّهٔ قاف می‌شوند و منظور از *عرش* هم همین‌جاست: «قلّهٔ قاف» و اتّصال به حقیقت. حال از این نظرگاه، مرور می‌کنیم تعدادی از ابیاتی که عطّار در آنها واژه‌های «*عرش و فرش*» را به قراری که شرح داده شد، دست‌مایهٔ کار خویش قرار داده است. عطّار نیشابوری کلاً در مجموعهٔ هشت[۱] منظومهٔ خود، از *دیوان اشعار* گرفته تا *منطق‌الطّیر* و *اسرارنامه* و *پندنامه*، *الهی نامه*، *خسرونامه*، *مظهرالعجایب* و *جوهرالذّات*، در ۷۶ بیت، از لفظ «*فرش*» در ابیات خود استفاده کرده که ۵۵ بیت از اینها حاوی تقابل «*عرش و فرش*» در معنایی تماماً عرفانی هستند و در ۲۳ مورد، این تقابل به عنوان قافیه مورد استفاده قرار گرفته‌اند و همین دالّ بر اقبال تمام شاعر و آگاهی عارفانهٔ وی به وضعیّت این «تقابل دوگانهٔ خوش‌وزن عرفانی» است.

در اوایل دیوان اشعار عطّار به بیتی برمی‌خوریم که در آن خود را خطاب قرار می‌دهد، به عنوان ذرّه‌ای سرگردان میان این دوفاصلهٔ لامکانی:

ای فرید از *فرش* تا *عرش* مجی ذرّه‌ای هستی در این دیوان که یافت (دیوان اشعار/ غزلِ ش: ۱۳۷)

یا:

قدم بر *عرش* نه از عرصهٔ *فرش* که از فرق تو انگشتی‌ست تا *عرش* (اسرار نامه/ بیتِ ش: ۲۲۳)

در بیت اخیر، فاصلهٔ *عرش* تا *فرش* بنا به این آیهٔ شریفه که می‌گوید: «ما از رگ گردن به او (انسان) نزدیک‌تریم»،[۲] به اندازهٔ یک انگشت تصویر شده و به زیبایی هرچه تمام‌تر یک تلمیح

معنوی زیبا شکل گرفته است. نمونه‌ای دیگر از این دست:

چو هستی از شرف‌الحق شهِ عـرش بـه صـدر شـرفهٔ عـرش آی از فـرش (الهـی نامـه/ بیـتِ ش: ۲۶۰)

با نگاهی موشکافانه‌تر در می‌یابیم که کلاً از تقابل *عرش* و *فرش* به دو گونه و در دو مفهـوم مختلف در ترکیب بندی ساختاری و مفهومی شعر استفاده می‌شود و این گونه‌گونی در شعر عطّار برجسته‌تر از سایر موارد است. بررسـی آن در شـعر وی، همچـون روال فصـول گذشـته کـه بـا محوریّت صائب و بیدل انجام شد، قابل تعمیم به کلّ گسترهٔ ادبیّات پارسی‌ست؛ خصوصاً ادبیّـات بعد از اسلام تا عصر حاضر.

گونهٔ نخست از نظر ریخـت‌شناسـی، گونـه‌ای‌سـت کـه بـر طبـق آن دو واژهٔ «عـرش» و «*فرش*» به مدد حرف ربط «و» و «تا» پشت سرهم و –اغلب– بـا رعایـت تقـدّم *عـرش* بـر *فـرش* می‌آیند و غالباً به‌همراه هم در یکی از دو مصراع گنجانده می‌شوند و از نظر معنایی هـم بـه نـوعی، بـر همهٔ وجوه و اقطار عالم ممکنات و مخلوق دلالت دارد، یعنی «همه چیز»، «همه جا» و «همه وقت».

۲۸ بیت از مجموع ۵۵ بیتی که عطّار *عرش* و *فرش* را با هم در یک بیت به کار برده اسـت، چنین حالتی دارند؛ مثلاً آنجا که می‌گوید:

ای فرید از *فـرش* تـا *عـرش* مجیـد ذرّه‌ای هسـتی دریـن دیـوان کـه یافـت؟ (نـک: یادداشـتها, ش۱)

منظور شاعر این است که در میان همهٔ کائنات، از پایین‌ترین قسمت تا بالاترین قسمت آن، ذرّه‌ای بیش نیستی. شاعر با این ترفند می‌خواهـد بـه کمـک دو واژهٔ کوتـاه و همـوزن، اغراقـی مکانی یا زمانی را به نمایش بگذارد، به طوری که از نقطه‌ای هم چشم‌پوشی نشود.

عمری ز *عرش* و *فرش* طلب کردی این حدیث چل روز نیز واطلب از قعرِ سینه‌ای (دیوان اشـعار/ غـزلِ ش: ۷۶۴)

در اینجا نیز *عرش* و *فرش* مفهوم «همه جا» را متبادر می‌کنـد و در مقابـل «قعـر سـینه» ، یعنی مکانی مشخّص از این «همه جا»، قرار می‌گیرد.

در بیتی دیگر این اغراق به حدّ کمال می‌رسد:

تو را چه عالم و چه *عرش* و چه *فـرش* کـه صـد عـالم ورای عـرش و *فرشـی* (پیشـین/ غـزلِ ش: ۸۰۲)

البتّه در این بیت مصراع اوّل دایر بر گونهٔ نخست و مصراع دوم دایر در گونهٔ دوم اسـت کـه شرح آن کمی جلوترخواهد آمد.

در بیت زیر، مقصود ما از گونهٔ نخست، به‌نحوی واضح‌تر قابل مشاهده است:

جزء و کـل برهـان ذات پـاک اوسـت *عرش* و *فرش* اقطاع مشتی خاک اوست (منطق‌الطّیـر/ بیـتِ ش: ۱۲۶)

«*عرش* و *فرش*» که خود متضمن نوعی «همه مکانی» و «همه زمانی»ست در برابر وجـود

اقدس الهی، اقطاع مشتی از خاک او هستند. در این بیت از اسرارنامهٔ شیخ نیز همین اتّفاق رخ می‌دهد:

فقیری وَز فقیری این شگفت است که عرش و فرش صیت او گرفته‌ست (اسرارنامه/ بیتِ ش: ۳۲۶)

زیر و زبر، مغرب و مشرق، بالا و پایین، چپ و راست، اینجا و آنجا و در یک کلام همه جا، حتّی چیزی فراتر از شش جهت.

در مواردی نیز برای تأکید به این همه‌جایی، اسم سومی یا حتی چهارمی نیز هم‌نشین این دو اسم می‌شوند، ولی حالت تقابلی و هم‌وزنی ندارند، منتها به جهت تکمیل ساختار بیت و هم به جهت تأکید بر منظور «همه مکانی» مورد استفاده قرار گرفته‌اند. به عنوان مثال:

ز عرش و فرش کونین این همه چیست؟ همه گفتا منم چون مُردم از زیست (پیشین/ بیتِ ش: ۱۶۱۹)

همان‌طور که می‌بینیم «کونین» -*این جهان و آن جهان*- برای تأکیدِ بیشتر کنار عرش و فرش قرار گرفته است. نمونه‌های دیگری هستند که در آنها «کرسی»، «هفت افلاک»، «کرسی خاک»، «لوح»، «جنّت»، «شمس و ماه گردون» و «قلم» این نقش را در کنار عرش و فرش بازی می‌کنند:

که ای دارای عرش و فرش و کرسی چو تو داناتری از ما چه پرسی؟ (الهی نامه/ بیتِ ش: ۴۹۸۱)
درونش عرش و فرش و هفت افلاک نهاده گنجِ معنی در درونش (پیشین/ بیتِ ش: ۲۹۸)
زِنورَش گشت پیدا کرسی و عرش یقین هم لوح و جنّت نیز و هم فرش (پیشین/ بیتِ ش: ۳۱۶)

در بیت اخیر، اگرچه عرش و فرش در دو مصراع جداگانه آمده‌اند، و نه با حرف ربط «و» در یک مصراع در کنار هم، امّا از نظر معنایی در گونهٔ نخست قرار می‌گیرد. در منظومه‌های عطّار فقط دو سه نمونه به این صورت مشاهده می‌شود. اینک نمونه‌هایی از این گونهٔ نخست:

نه عرش و فرش و نه هم کرهٔ خاک عیان لامکان بی‌جسم و جان دید (پیشین/ بیتِ ش: ۲۱۷)
هرآن چیزی که در کلّ جهان است به عرش و فرش و کرسی‌اش نهان است (مظهرالعجایب/ بیتِ ش: ۶۵۳)
تویی عرش و تویی فرش و تویی لوح که جان‌ها را دهی در عین تن روح (جوهرالذات/ ص: ۳)
چو عرش و فرش و کرسی دید و جنّت نثار نور دید از عین قدرت (پیشین/ ص: ۴۰۰)

و امّا گونهٔ دوم: در این گونه، از نظر ریخت‌شناسی دو واژهٔ عرش و فرش، هر کدام در یک مصرع و به تنهایی می‌آیند و غالباً به دلیل داشتن دو حرف مشترک، قافیهٔ بیت را تشکیل می‌دهند. و از نظر معنایی، حالت تقابلی خود را به صورت مکان اعلی و مکان اسفل حفظ کرده و به این دو مرتبه دلالت دارند. بر خلاف گونهٔ نخست که به همراهی هم دلالت بر همهٔ اضلاع ممکنات و اقطاع عالم داشتند، در این گونهٔ دوم است که دلالت‌های عرفانی و مراتب سیر و

سلوک سالک را بیشتر و بهتر لمس می‌کنیم. به عنوان مثال در بیت زیر:

گفت بر شو عمرها بالای عرش پس فرو شو بعد از آن در تحت *فرش* (منطق‌الطّیر/ بیتِ ش: ۲۴۹۲)

به وضوح اشاره به مکان اعلی و مکان اسفل را به عنوان دو مرتبهٔ عرفانی مشاهده می‌کنیم. یا در این بیت:

به پای تخت تو یعنی که ساق عرش مجید به شیر *فرش* تو یعنی اسد برین بالا (دیوان اشعار/ قصیدهٔ ش: ۵)

یک بار دیگر به همان مثال بیّن قبلی بر می‌گردیم:

قدم بر *عرش* نه از عرصهٔ *فرش* که از فرق تو انگشتی‌ست تا *عرش* (اسرارنامه، بیت ش: ۲۲۳)

می‌بینیم که چگونه عطّار سالک را از *فرش* به *عرش* فرا می‌خواند با اشاره‌ای تلمیحی که به آن آیهٔ شریفه دارد. به همین صورت می‌توانیم به سیاههٔ چنین نگرشی در مجموع‌کردن «*فرش و عرش*» به‌عنوان نقطهٔ عزیمت سالک در مقابل مقصد سالک در شعر عطّار اشاره کنیم:

چو بگشاد آدم اوّل دیده از *فرش* نوشته دید او را نام بر *عرش* (الهی نامه/ بیتِ ش: ۱۳۵)
چو یک سایه نشین *عرش* بودی چگونه سایه زو بر *فرش* بودی؟ (پیشین/ بیتِ ش: ۲۵۵)
تویی جبریل هم بر *فرش* ادریس چرا پیکی کنی در *عرش* بلقیس (خسرونامه/ بیتِ ش: ۳۰۱۴)
منزل رحمت ز حق *عرش* آمده‌ست پس ز راه *عرش* در *فرش* آمده‌ست (پیشن/ بیتِ ش: ۴۹۱۴)
منبرش گویی ورای *عرش* بود آسمان در جنب او چون *فرش* بود (پیشین/ بیتِ ش: ۳۴۴)

در بیت اخیر علاوه بر تقابل *عرش* و *فرش*، در مصرع دوم، آسمان در جنبِ آن منبری که عظمت‌اش ورا و بالاتر از *عرش* تصویر شده است همچون *فرش* در حال خضوع است، به همان معنی که در جستار سوم آمد.

هست این عالم به پیش *عرش* او همچو خشخاشی درون *فرش* او (مظهرالعجایب/ بیتِ ش: ۳۸۴۴)
مزیّن چه بهشت و کرسی و *عرش* ملائک هرچه اعیان‌ست در *فرش* (پیشین/ بیتِ ش: ۲۷۴۶)

بیت اخیر علاوه بر معنای گونهٔ دوم، معنی گونهٔ نخست یعنی «این‌جهانی- آن‌جهانی» را نیز در خود دارد.

در شعرِ صائب و بیدل به موارد انگشت‌شماری برمی‌خوریم که به تقابل «*عرش/ فرش*» پرداخته‌اند، امّا میزان اقبال آنها چیزی‌ست در حدّ سایر شعرا، سوای عطّار و فصل ممیّزِ شعرشان به حساب نمی‌آید. در کلِ دیوان عظیم بیدل دهلوی تنها سه مورد است که شاعر به کمک هم‌نشینی این دو واژه اشاره به « همه *مکانی*» دارد، که در زیر یک نمونه از آن را می‌بینیم:

عرش و فرش اینجا محاط وسعت‌آباد دل‌ست کعبهٔ ما را سوادِ تنگی از اطراف نیست (بیدل/ ج:۱/ ص: ۶۲۸)

همچنین است در دیوان حجیم صائب تبریزی. در کلّ دیوان وی فقط شش مورد وجود دارد که تقابل «*عرش- فرش*» در هر دو گونهٔ معنایی مذکور در آنها دیده می‌شود و با توجّه به حجم

اشعار دیوان صائب، این میزان حتّی از متوسّط استفادهٔ سایر شعرای بعد از اسلام هم کمتر است. یک نمونه از آنها:

جان عرشی *فرش* در زندان تن باشد چرا؟ شعلهٔ جوّاله در قید لگن باشد چرا؟ (صائب/ غزلِ ش: ۱۱)

با این تفاسیر و با مراجعه به سطوح افکار و جوّ زمانهٔ صائب و بیدل عهد صفویّه درمی‌یابیم مقولهٔ عرفان و سلوک، خاصّه عرفان عملی، به‌هیچ‌وجه آن‌گونه که برای عطّار مطرح بوده، برای ایشان موضوعیت نداشته است، و بازتاب همین را در ساختمان اشعار هر دو گروه (یعنی عطّار/ صائب و بیدل) به‌وضوح درک می‌کنیم. اگرچه مقولهٔ تصوّف در عهد صفویّه مقوله‌ای بسیار پر اهمیّت است، ولی با آن‌گونه عرفانی که در دورهٔ عطّار رواج داشته، اساساً متفاوت، و بیشتر دارای جنبه‌ای سیاسی و حکومتی بوده است که پرداختن به آن (وجوه شباهت و تمایزِ آنها) از موضوعِ این پژوهش خارج است. آنچه که برای ما در اینجا حائزِ اهمیّت است دلالت کاملاً عرفانی این واژه در زبانِ عطّار، و معنای عینی و ترکیبات وابسته به آن در زبان صائب و بیدل است که هر دوی اینها بستگی مستقیم به زمانه‌ای دارد که ایشان در آن می‌زیسته‌اند. بنابراین با توجّه به عنوان این جستار، جهت‌گیری عطّار در قبال هم‌کناری و تقابل «*فرش*» و «*عرش*» بسیار مشخّص‌تر و مرزبندی‌شده‌تر از اشعار بیدل و صائب، و به طریق اولی تمام شاعران بعد از اسلام است. عطّار بر مبنای رویّهٔ عرفانی‌اش اعتبار و حیثیّتی خاص به کاربرد این دو واژه در ادبیّات منظومِ ما بخشید. در حالی‌که در شعر صائب و بیدل علاوه بر مواردی که در فصول اوّل تا سوم بیان شد، اعتباراتِ بسیار متنوّع و پراکنده‌تری از این واژگان یافت می‌شود که اغلب تنها در یک یا دو مورد قابل مشاهده هستند. مثلاً در تنها یک مورد، بیدل از فرش به معنای «*پیشه کردن*» استفاده کرده است:

قناعت کو که *فرش دل کند* آیینه کردارم چو چشم حرص تا کی بایدم زد حلقه بر درها (بیدل/ ج:۱/ ص: ۴۷۶)

که در اینجا منظور از اصطلاح «*قناعت فرش دل کردن*» چیزی جز «*قناعت پیشه کردن*» نیست، همچنین است: *محبّت فرش دل کردن*.

به عنوان حسن ختام این مقاله، به تک بیتی از این دست در دیوان بیدل اشاره می‌کنیم و مطلب را به پایان می‌بریم:

تیره‌بختی *فرش* من آشفتگی اسباب من حلقهٔ زلف سیاه کیست یا رب خانه‌ام؟ (پیشین/ ج:۲/ ص: ۴۲۲)

همان‌طور که می‌بینیم *فرش*– در کنار اسباب خانه– در معنای کنایی «*سرنوشت*» به کار رفته است و در واقع معنایی عینی/ کنایی دارد که در جستار یکم به آن اشاره کردیم.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در درآمد و مقدّمه و این چهار جستار آمد، سعی بر آن بود نشان داده شود کـه اگـر واژه‌ای در بطن اشعار شاعری از حیثیّت متمایزی نسبت به سایر واژگان برخوردار می‌شود، یکـی از دلایل‌اش را می‌توان در جایگاهِ آن واژه در زمانهٔ شاعر، و به طریق اولی، میزان تکراری که آن واژه در حیات فرهنگی و زبان بازار و دربار به خود اختصاص می‌دهد، جست. واژهٔ مورد نظر ایـن مقاله، همانا «*فرش*» بود که در زمانهٔ عطّار، با توجّه به مراتب عرفانی‌ای که وی قایل به آن بود، به نحوی- و با توجّه به تقابل *عرش* و *فرش*، به‌عنوان دو واژهٔ کلیـدی در حیـات عرفـان عملـی سالک رهرو- فهمیده شده و توسّط شاعر به کار گرفته می‌شـد، و در زمانـهٔ بیـدل و صـائب- از منظر فضای شکوفای فرهنگی و هنری عهد صفوی در قرون یـازدهم و دوازدهـم هجـری- بـا توجّه به جایگاه ویژهٔ هنر فرش‌بافی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین صنایع آن عهد و بر همین اساس، تکرار این واژه در سطح جامعه، اعم از بازار و دربار، به نحوی دیگر فهمیده مـی‌شـد و شـاعر بـر مبنای فهم و ذوق خود، از تمام ظرفیّت‌های معنایی این واژه اسـتفاده کـرده و ترکیبـات بـدیعی می‌ساخت که در جستارهای یکم تا سوم به اشعار بیدل و صائب و در جسـتار چهـارم بـه اشـعار عطّار، از این منظر پرداخته شد.

در جمع‌بندی نهایی می‌توان به این نکته رسید که «واژه»، «شاعر» و «زمانه»اش، سه رأس مثلثی را تشکیل می‌دهند به نام «شعر».

یادداشتها

۱- به دلیل گریز از اطناب کلام، مجموعه‌هایی مثل *هیلاج‌نامه*، *اشترنامه*، *مصیبت‌نامه*، *مختارنامه* و *لسان‌الغیب*، که نمونه‌های آنها مشابه هشت مجموعهٔ فوق تشخیص داده شد، از نمونهٔ ابیات آنها در این پژوهش مورد استفاده قرار نگرفت؛ امّا نتیجهٔ مباحث حتماً قابل تعمیم به آنها نیز خواهد بود.

۲- سورهٔ ق/ آیهٔ ۱۶. نَحنُ اَقرَبُ اِلَیهِ مِن حَبلِ الوَرِید.

منابع

- بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷۶). *کلیّات بیدل دهلوی*. به تصحیح: اکبر بهداروند، پرویز عبّاسی. تهران. نشر الهام.
- صائب تبریزی، میرزا محمّدعلی‌بن عبدالرحیم (؟). *کلیّات صائب تبریزی*. مقدّمـه و شـرح حـال بـه‌قلـم: امیـری فیروزکوهی. تهران. انتشارات کتابفروشی خیّام.
- عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین محمّدبن ابوبکر (۱۳۷۱). *جوهرالذات*. مصحّح: احمد سهیلی خوانساری. تهـران. نشر: اشراقیّه.

– عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین محمّدبن ابوبکر (۱۳۴۸). *منطق الطّیر*. به‌اهتمام دکتر سیّد صادق گوهرین. تهران. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
– عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین محمّدبن ابوبکر (۱۳۵۵). *خسرونامه*. مصحّح: احمد سهیلی خوانساری. تهران. نشر: زوار.
– عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین محمّدبن ابوبکر (۱۳۶۲). *دیوان اشعار*. مصحّح: تقی تفضّلی. چاپ سوم. تهران. نشر: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
– عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین محمّدبن ابوبکر (۱۳۵۱). *الهی‌نامه*. به‌تصحیح فواد روحانی. انتشارات کتاب فروشی زوّار تهران.
– عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین محمّدبن ابوبکر (۱۳۴۵). *مظهرالعجایب*. مصحح: عماد احمد خوشنویس. تهران. نشر: کتابخانهٔ سنایی.
– عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین محمّدبن ابوبکر (۱۳۶۶). *اسرارنامه، پندنامه*. مصحّح: محمّد عبّاسی. تهران. مرکز پخش: کتاب‌فروشی فخر رازی.
– ماهانی کرمانی، شاه نعمت‌الله ولی (۱۳۵۵). *کلیّات اشعار شاه نعمت‌الله ولی*. به سعی دکتر جواد نوربخش. چاپخانهٔ فردوسی. تهران.
– منصور حلاّج، حسین. *دیوان منصور حلاّج* (با شرح مبسوطی دربارهٔ مکتب عشق الهی) (۱۳۴۳). مصحّح: داود شیرازی. تهران. نشر: کتابخانهٔ سنایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی