نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۰/ شماره ۲۳۶/ پاییز و زمستان ۱۳۹۶

حماسهٔ عرفانی؛ از فرضیه تا واقعیت*

محمد ابراهیم‌پور نمین**
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد آستارا (نویسنده مسئول)

میرجلیل اکرمی
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز

چکیده
تعبیر «حماسهٔ عرفانی» در نیم‌قرن گذشته و به‌ویژه در دو دههٔ اخیر، تداولِ قابلِ‌توجهی در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی یافته است؛ و حتّی عدّه‌ای از محققان، فرضِ وجودِ «حماسهٔ عرفانی» را همچون ژانری مستقل در ادب فارسی طرح کرده‌اند. در پژوهش حاضر کوشیده‌ایم بر اساس نظریهٔ جدید ژانر نشان دهیم که علی‌رغم وجود بعضی تشابهات میان جنبه‌هایی از متون حماسی و بعضی نمونه‌های ادب صوفیه، نهایتاً از منظرِ نقدِ ژانر نمی‌توان صحّت چنین فرضی را پذیرفت چرا که لحاظِ چنین ژانری نه با نیّت مؤلفان صوفی، به‌مثابهٔ عاملی مهم در تعیین ژانر تطابق دارد، نه موجد پیش‌آگاهیِ راهگشایی برای خواننده است و نه اساساً کمکی به طبقه‌بندی دقیق‌تر و معقول‌تر گونه‌های ادب فارسی می‌کند. ضمن آنکه در توضیح مشابهت‌های موجود، توجّه به پدیدهٔ «وجه»، و فرایندهایی چون «آمیختگی انواع» و ثباتِ فوق‌العادهٔ صورت‌های ادبی در شرق ازجمله در ادبیات فارسی، و جریان مهاجرت مضامین و مفاهیم در بین انواع و قوالب مختلف، تبیین و صورت‌بندی منطقی‌تری را از موضوع میسر می‌سازد.

واژگان کلیدی: حماسه، عرفان، انواع ادبی، نقد ژانر، وجه، کلان‌مایه، تأویل.

---

* تاریخ وصول: ۹۶/۰۶/۱۳ تأیید نهایی: ۹۶/۰۸/۱۵

** E-mail: ebrahimpurnamin@yahoo.com

۱. مقدّمه

۱. ۱. تقریر محل بحث

آیا در ادبیات فارسی، می‌توان از وجود گونه‌ای ادبی با عنوان «حماسهٔ عرفانی» به‌مثابه ژانر/ خرده‌ژانری متمایز سخن گفت؟ اگر آری، مبنای نظریِ فرضِ وجود چنین ژانری چیست؟ و آیا نمونه‌های آن در ادب فارسی، از چنان همگونیِ توأمانِ صوری و معنایی برخوردارند که بتوان اولاً آن‌ها را ذیل عنوانی واحد طبقه‌بندی، و ثانیاً از سنّت و تاریخِ تحوّل چنان ژانری بحث کرد؟ و نهایتاً چه فایده/ فوایدی بر فرضِ وجودِ چنین ژانری، در مباحث تاریخ و نقد ادب فارسی مترتب خواهد بود؟ عده‌ای از محققان ادب فارسی از وجود چنین ژانری با صراحت سخن گفته و نمونه‌هایی نیز برای آن برشمرده‌اند. در این پژوهش ضمن تفکیک میان کاربردهای عمومی و اختصاصیِ تعبیرِ «حماسهٔ عرفانی»، کوشیده‌ام نشان دهم که فرض آن به‌مثابه ژانر/ خرده‌ژانری متمایز، از مبنایِ نظریِ معتبر و قابلِ‌دفاعی برخوردار نیست. نمونه‌هایِ معرفی‌شده نیز اولاً فاقد همگونی لازم برای قرارگرفتن در یک ژانر واحدند، و ثانیاً چندان متفرق و پراکنده‌اند که نمی‌توان از سابقه و سنّت و سیرِ تحولات تاریخی چنین ژانری با اطمینان سخن گفت. ثالثاً فایده روشن و کارگشایی نیز بر چنین فرضی مترتب نیست چرا که نه آگاهیِ پیشینیِ سودمندی برای خواننده دارد و نه می‌تواند در بحث‌های تاریخ و نقد ادبی، راهگشایِ قابلِ‌اعتنایی برای محققان باشد. در اینجا پیش از هر چیز، آگاهی از پیشینهٔ کاربردِ این تعبیر ضروری است.

۱. ۲. پیشینهٔ بحث

اصطلاح «حماسهٔ عرفانی» و تعبیراتی مشابه با آن و البته با دلالت‌هایی نه کاملاً مطابق با یکدیگر را تقریباً از اواخر دههٔ سی در آثارِ عده‌ای از نویسندگان و پژوهندگان ادب فارسی می‌توان دید. علی دشتی در کتاب *سیری در دیوان شمس* (چاپ اوّل ۱۳۳۷ش) از حماسی‌بودن غزلیات مولانا، با تعبیر «حماسه‌ای روحانی و دامنه‌دار»، و نیز حماسه‌سرایی مولانا سخن گفته است (۲۵۳۵: ۲۳۴ – ۲۳۶). زرین‌کوب در کتاب *با کاروان حلّه* (چاپ اوّل ۱۳۴۳ش)، *منطق‌الطیر* را «درواقع یک نوع حماسهٔ عرفانی»، «حماسهٔ مرغان روح» و «حماسهٔ ارواح خداجوی» می‌داند (۱۳۸۴: ۲۱۱). براهنی نیز در کتاب *طلا در مس*، از «نوعی روح حماسی در مولوی» سخن گفته است (۱۳۴۴: ۷۱– ۷۶). صاحب‌الزمانی در کتاب *خط سوّم* (چاپ اوّل ۱۳۵۱ش) از *مثنوی* با عنوان «حماسهٔ بزرگ تنهایی انسان» یاد کرده است (۱۳۸۹: ۳۰۲). اسلامی ندوشن در سخنرانی خود به تاریخ

دی ۱۳۵۲ چنین تصریح می‌کند که: «اگر *شاهنامه* حماسه ایران پیش از اسلام است، *مثنوی* حماسه ایران اسلامی است» (۱۳۵۲: ۱۱). زرین‌کوب نیز کلیت *مثنوی* مولانا را نوعی «حماسه روحانی» تلقی کرده است (۱۳۶۴: ۱۲۱). رزمجو ابتدا در مقالهٔ «حلقه‌های اتصال یا پل میان حماسه و عرفان در ادبیات منظوم» البته به صورتی نامدون و کلی (۱۳۶۴: ۳۰۱ -۳۲۴) و بعدتر در کتاب *انسان آرمانی و کامل* (۱۳۶۸) و نهایتاً در کتاب *قلمرو ادبیات حماسی ایران* (۱۳۸۱: ۲۹۱ – ۳۲۷) به‌صورت مشخص و صریح، قائل به این نوع در ادبیات فارسی شده است. جواد طباطبایی نیز برای اولین بار به نظریه هانری کربن در باب تلقی عده‌ای از آثار سهروردی از قبیل رساله‌های *عقل سرخ* و *لغت موران* به‌مثابهٔ حماسهٔ عرفانی اشاره کرده و خود او نیز معتقد به ادامه حماسهٔ عرفانی در ایران بعد از سهروردی است (۱۳۶۷: ۶۱ -۶۳) البته او بعدها و در اثر دیگری، منظور کربن را به «حماسه باطنی» تعبیر و ترجمه کرده است (۱۳۹۵: ۴۱). سال‌ها بعد انشاءالله رحمتی نوشته کربن را در این باب طی مقالاتی با عنوان «از حماسه پهلوانی تا حماسهٔ عرفانی (تفسیر رساله *عقل سرخ* سهروردی)» ترجمه و منتشر کرد (نک. کربن، ۱۳۸۹: ۴۶ – ۴۸). یاحقی در *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی* مقایسه‌ای میان هفت وادی عرفان و هفت‌خان حماسی انجام داده است (۱۳۶۹: ۴۵۰). سیروس شمیسا در کتاب *انواع ادبی* (چاپ نخست ۱۳۷۰) و ذیل عنوان «حماسهٔ عرفانی» از رابطهٔ بین دو پدیدهٔ حماسه و عرفان سخن گفته است (نک. شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۹ – ۱۲۳). او ضمن اشاره به نوع حماسهٔ عرفانی و اختصاص تقریبی آن به ادبیات فارسی و عدم التفات محققان به این مقوله، از ویژگی‌های این نوع حماسه به‌اجمال بحث کرده است. وی گرچه به‌صراحت از اولیانامه‌ها/ سیرت‌نامه‌های مشایخ تصوّف به‌عنوان متونی حماسی نام نمی‌برد، اما اشاره می‌کند که: «آنجا که در شرح‌حال عارفان، با امور عجیب‌وغریب از قبیل سوارشدن بر شیر، پریدن در هوا، سجاده بر آب افکندن مواجهیم، در حقیقت عارف تبدیل به یک قهرمان حماسی شده است که منطق زمان و مکان را درهم می‌شکند. او نیز چون قهرمان حماسه با اژدها روبه‌رو می‌شود، اما به‌جای نبرد با او سخن می‌گوید...» (همان: ۱۲۱ – ۱۲۲). از اشارات وی پیداست که او نیز اگرنه کلیت اولیانامه‌ها، اما بخش‌هایی از این آثار را حائز ویژگی‌های متون حماسی می‌داند. کزازی *منطق‌الطیر* عطار را «حماسه صوفیانه» خوانده (۱۳۷۰: ۲۴ – ۲۵) و از وجود «نوعی سرشت حماسی» در سروده‌های صوفیانه سخن گفته است (همان: ۱۹۵). منوچهر مرتضوی *مثنوی* و غزلیات شمس مولانا را همراه با *شاهنامه*، «بزرگ‌ترین حماسهٔ عرفانی جهان» دانسته است (۱۳۷۲:

۲۴). عباس کی‌منش (مشفق کاشانی) طی مقاله‌ای «پیوند حماسه با عرفان» را بررسی کرده است (۱۳۷۹: ۱۲۷ – ۱۵۴). او ضمن تلقّی فردوسی همچون «عارفی کامل» (!) *شاهنامه* را در پیوند با عرفان اسلامی و برداشت‌های عرفای ایرانی از این اثر تحلیل می‌کند. نهایتاً در سال‌های اخیر حسینعلی قبادی به‌صورتی مشروح و با جمع‌بندی دیدگاه‌های سابق، حماسهٔ عرفانی را به‌صراحت یکی از انواع ادبی در ادبیات فارسی قلمداد و بر آن استدلال و احتجاج کرده (۱۳۸۱: ۱ – ۲۰) و علی حسین‌پور نیز مدعی تجلی حماسهٔ عرفانی در شمس‌نامهٔ مولانا [= غزلیات شمس] است (۱۳۸۱: ۳۵ – ۵۲).

۲. بحث و بررسی

بی‌گمان هرگونه بحثی دربارهٔ تعیین و تسمیهٔ ژانرها در یک سنّتِ ادبی، استقصایِ نمونه‌ها و طبقه‌بندیِ آن‌ها ذیلِ هریک از عناوین و نیز بحث از ژانرها و خرده‌ژانرهایِ ترکیبی، همگی بدون ابتنایِ مباحث بر پایه‌ها و چهارچوبی نظری، سامانی قاعده‌مند و قابلِ‌دفاع نخواهد یافت به‌ویژه با توجه به این نکته که اختلاف‌نظرها و مباحثات در باب چگونگی طبقه‌بندی آثار و رده‌بندی و تسمیهٔ هریک از گونه‌ها و زیرگونه‌ها، همان‌قدر که برآمده از رویکردهایِ متفاوتِ منتقدان بوده، برخاسته از خصلتِ تعریف‌گریزِ آثار ادبی، «بینامتنیتِ» رایج در هر سنّت ادبی (نک. مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲ – ۷۳) و عدمِ التزامِ همیشگی خالقان آثار به اصول هریک از انواع نیز هست. بنابراین هر منتقد عملاً در بیشتر موارد، نه با مجموعه‌هایی یکدست و خالص بلکه گاه با آمیزه‌ای ناهمگون و متداخل از ویژگی‌ها و اوصاف روبه‌روست و بدین ترتیب می‌توان مطمئن بود که بحث از انواع ادبی لااقل در پاره‌ای از موارد ذاتاً بحثی اختلافی و مناقشه‌برانگیز خواهد بود؛ چنان‌که شمیسا که خود از طرح‌کنندگان فرضیهٔ «حماسهٔ عرفانی» است (نک. شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۶ – ۲۷ و ۱۱۹ – ۱۲۳) در مقدمهٔ کتاب *انواع ادبی* می‌نویسد: «در اینکه آیا همهٔ عناوینی را که مطرح کرده‌ایم، واقعاً یک نوع ادبی است، ممکن است جای چون‌وچرا باشد، به‌هرحال در نوعِ ادبی بودن برخی از عناوین نسبت به برخی دیگر، یقین یا شک بیشتری است» (همان: ۱۷). بدین ترتیب، تبیینِ مبانی نظریِ موضوع، پیش از ورود به بحثی ذاتاً مناقشه‌برانگیز و اختلافی، ضروری به‌نظر می‌رسد.

۲. ۱. مبانی نظری بحث

۲. ۱. ۱. رویکردها در تاریخ نظریه ژانر

سابقهٔ بحث در انواع ادبی، به کهن‌ترین نظام‌های فلسفی در یونان باستان باز می‌گردد. درواقع ژانر «کهن‌ترین مفهوم نظری در تاریخ نقد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۷۱) است و جملهٔ آغازینِ ارسطو را در رسالهٔ *فن شعر* باید نقطهٔ عزیمتِ بحث در باب ژانر تلقّی کرد: «سخن ما دربارهٔ شعر و انواعِ آن است، و اینکه خاصیت هریک از آن انواع چیست» (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۳). مجموع آنچه را که صاحب‌نظران حوزهٔ ژانر، تا پیش از پیدایش مکتب رمانتیسیسم و نقدهای پیروان آن بر مفهوم ژانر طرح و ارائه کرده‌اند، می‌توان تحت عنوان «نظریهٔ کلاسیکِ ژانر» جمع‌بندی نمود. اگرچه این دیدگاه‌ها، طیِ زمانی چنین طولانی، نمی‌توانند تطابقی کامل و در جزئیات با یکدیگر داشته باشند، لیکن در میانِ آن‌ها توافقِ قابلِ‌ملاحظه‌ای در عده‌ای از اساسی‌ترین اصول نظریهٔ ژانر دیده می‌شود؛ اصولی همچون موضوعیت و لزوم و کارایی مفهوم ژانر، لزوم تمایز میان ژانرهای مختلف و اصل «خلوص انواع» (نک. ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۶۹ – ۲۷۰).

مهم‌ترین اتفاقی که تغییری اساسی و بنیادین در نظریهٔ کلاسیک ژانر به‌ویژه اصل «خلوص انواع» در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم پدید آورد اتفاقی بود که نه در حوزهٔ نقد و نظریه و پژوهش‌های ادبی، بلکه در حوزهٔ علوم طبیعی رخ داد. چارلز داروین (۱۸۰۹ – ۱۸۸۲م) در سال ۱۸۵۹م کتاب تأثیرگذار و دوران‌ساز خود با عنوان *منشأ/ اصل انواع* (*Origin of Species*) را منتشر و نظریه تکامل را طرح کرد. این نظریه با تأکید بر رده‌بندی گونه‌ها و طرح مفهوم «تحوّل گونه‌ها»، همچون استعاره و الگویی نظری، اساس بحث و تحلیل در حوزهٔ نظریهٔ ژانر نیز قرار گرفت؛ به‌نحوی‌که تأثیر فوق‌العاده وسیعِ داروینیسم را بر مباحث ژانر در این دوره به‌روشنی می‌توان دید (نک. دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۰۸) چنان‌که به‌عنوان نمونه، فردینان برونتی‌یر (۱۸۴۹ – ۱۹۰۶ م) منتقد معروف فرانسوی، با الهام از دو مفهومِ طبقه‌بندی و تکامل در نظریهٔ داروین، کتابی با عنوان *تکامل انواع در تاریخ ادبیات* منتشر کرد (نک. شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۹ – ۲۰). اما نظریهٔ ژانر مخالفانی نیز داشته و دارد.

افراطی‌ترین شکلِ انکارِ مفهوم ژانر را بعد از دورهٔ رمانتیک‌ها، در دیدگاه‌های بندتو کروچه (۱۸۶۶ – ۱۹۵۲ ق) می‌توان دید؛ دیدگاه‌هایی که در سراسر قرن بیستم بر دیدگاه‌هایِ مخالف با مفهوم ژانر تأثیری بسیار داشته است. کروچه معتقد است که هر اثر ادبی به سبب آنکه

حاصل خلاقیت هنرمندِ آفرینندهٔ آن است، خصوصیاتی منحصربه‌خود دارد بنابراین طبقه‌بندی آثار ادبی ذیل عناوینی کلی، نادیده‌گرفتن این وجه خلاقانهٔ منحصربه‌فردِ آثار ادبی است و مخالف با ذات و طبیعت ادبیات (نک. مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۷۴). این مخالفت با مفهوم ژانر را در مکاتبِ نقدِ نو، واسازی (Deconstruction)، و پساساختارگرایی نیز البته با دلایل و رویکردهای خاص هریک می‌توان دید (همان). چهره‌های برجسته‌ای چون ژاک دریدا و رولان بارت نیز بر اساس دیدگاه‌های نظری خود در نقد و تحلیل متن، منکر کارایی مفهوم «نوع ادبی» در قرائت و درک بهتر از متن ادبی هستند (نک. دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۱۶). اما علی‌رغم همهٔ این مخالفت‌ها، توجّه و اعتنا به مباحث ژانر، در سایر نظریه‌های ادبی و در میان ناقدان برجستهٔ قرن بیستم و آغاز قرن بیست‌ویکم همچون ناقدانِ مکتب شیکاگو (یا مکتب نوارسطویی)، ناقدانِ صورت‌گرا و ساختارگرا، هرمنوتیک‌باوران و ناقدانِ خواننده‌محور و چهره‌های برجسته‌ای همچون تینیانُف، یان موکارژفسکی، تزوتان تودوروف، میخائیل باختین، رُزالی کولی، نورتروپ فرای و جاناتان کالر، توجّه و اعتنایی درخور است به‌نحوی‌که می‌توان به‌راحتی مجموع این اندیشه‌ها را گذشته از تفاوت در رویکردها و رهیافت‌ها، میراث و سرمایه‌ای باارزش در نظریهٔ معاصرِ ژانر دانست. هِدِر دوبرو (۱۳۸۹: ۱۱۹ – ۱۴۲)، مکاریک (۱۳۸۸: ۳۷۴ – ۳۸۰)، بابک احمدی (۱۳۹۵: صفحات متعدد)، و زرقانی و قربان‌صباغ (۱۳۹۵: ۲۸۳– ۴۱۱) گزارشی از رویکردها و رهیافت‌های این مکاتب و نظریه‌پردازان ارائه کرده‌اند. درمجموع می‌توان ویژگی‌های نظریهٔ معاصرِ ژانر را عبارت دانست از: توصیفی‌بودن، پرهیز از تحدید انواع و توصیه به لزوم رعایت قوانین ژانر، اعتقاد به عدمِ خلوص انواع و تأکید بر امکان آمیختگی انواع و ایجاد انواع جدیدتر (نک. ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۷۰) و طرح لزوم توجه به پدیدهٔ «وجه/ لحن» در تعیین ژانرِ اثری با ویژگی‌های مختلط ژانری (نک. قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۳– ۸۹).

بدبینی عده‌ای از صاحب‌نظران نسبت به مقولهٔ «نوع ادبی» و «نقد ژانر» که پیشتر و به‌اجمال بدان اشاره شد البته بیشتر معطوف به اعتبار و اعمال اصول و قوانین قراردادی «نوع» به‌عنوان معیارهای ارزیابی است یعنی سنجیدن و نقد اینکه شاعر/ نویسنده تا چه میزان ملتزم به رعایت اصول و قوانین پیشاپیشی ژانر در اثر خود بوده است. اما به‌نظر می‌رسد همچنان می‌توان به اعتبار نظریهٔ ژانر در حوزهٔ «طبقه‌بندی و توصیف متون ادبی» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۷۱) و بررسی چگونگی پیدایش، تحوّل، و احیاناً انحطاط و انقراض یک نوع ادبی یعنی شناخت چگونگی

«تکوین ادبی» باور داشت (نک. رضایی، ۱۳۸۲: ۱۳۲). همچنین علی‌رغم تمام مخالفت‌هایی که به‌ویژه با طلوع مکتب رمانتیسم و از سوی کسانی چون بندتو کروچه و در دورهٔ اخیر چهره‌هایی چون ژاک دریدا و رولان بارت در باب عدم موضوعیت نوع ادبی و کارایی این مفهوم صورت گرفته (نک. دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۱۵– ۱۱۶)، امروزه و در آغاز قرن بیست‌ویکم نیز همچنان می‌توان در اصل ضرورت و امکان طبقه‌بندی آثار ادبی ولو با اتخاذ دیدگاه‌ها، معیارها و روش‌هایی متفاوت، و فواید مترتب بر آن، با متفکر یونان هم‌رأی بود. طرح مداوم این موضوعات به همراه مفاهیم جدیدتری همچون «ادبیتِ متن» در نظریه مدرنِ ژانر گواهی است بر این مدعا (نک. مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۷۱– ۳۸۰؛ زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۸۳– ۳۹۷). بی‌گمان شناخت انواع، همچنان از ضروری‌ترین و کارآمدترین رویکردها در شناخت و تدوین عناصر و مواد تاریخ ادبی است. ازآنجاکه مفهوم ژانر، نسبت هر اثر را با سنّت ادبی و مناسبتش را با متون دیگر نشان می‌دهد (نک. احمدی، ۱۳۹۵: ۲۸۷) می‌تواند موجدِ تاریخِ ادبیِ ساختارمندی باشد که در آن هم شبکهٔ ارتباطات و تعاملاتِ عناصرِ فرامتنیِ دخیل در صورت‌بندیِ وضعیتِ ادبی هر دوره، و هم تأثیر و تأثراتِ عناصر و پدیده‌های ادبی و درون‌متنی نیز با یکدیگر روشن باشد. اما روش‌شناسیِ تعیینِ مصادیق و تعریف ژانرهایِ مفروضِ یک سنّت ادبی خود امری بس مهم و در عمل، گاه با دشواری‌های نظری و عملی خاصی همراه است، به‌ویژه آن‌گاه که در متون و آثار، با مجموعهٔ کثیری از تشابهات متداخل و تفاوت‌هایِ ظریفِ مؤثر بر بازشناسی و تعریف و طبقه‌بندی آن‌ها مواجه باشیم.

۲. ۱. ۲. روش‌شناسی شناخت و تعریف و تسمیه ژانر

در تبیین چگونگی مواجهه با پدیدهٔ تشابهات و تفاوت‌هایِ تعیین‌کننده و مؤثر بر روش‌شناسیِ تعریف و طبقه‌بندیِ گونه‌ها و زیرگونه‌ها باید به این نکته توجّه داشت که مفهوم ژانر و اقتضائات آن، صرفاً بحثی ادبی نیست بلکه در اساس و پیش از هر چیز برآمده از کنش‌های ذاتی ذهن در شناختِ پدیده‌هاست. ارسطو در آغاز کتابِ *مابعدالطبیعهٔ* خود، از میل فطری آدمیان به فهمیدن سخن گفته است؛ میلی ذاتی به تمییز و فهم پدیده‌های عالم هستی؛ «آدمیان می‌خواهند جهان را بنا به اصلی کلی بفهمند: اصلی که نظمِ نهفته در پسِ این‌همه تعدد و تکثرِ امورِ عالم را به ایشان بنمایاند» (نوسباوم، ۱۳۸۷، ۱۱۸). توجه به مفهوم ژانر ادبی نیز مطمئناً بیش و پیش از هر چیز، حاصل همین خصلت ذاتی کنشِ ذهنِ آدمی در شناخت پدیده‌ها از طریق توجّه به تشابهات و

تمایزات میان آن‌هاست؛ تشابهات و تمایزاتی که توجّه به آن‌ها دو جنبهٔ متفاوت تشبیهی و تفکیکی شناخت را شکل می‌بخشند و نهایتاً موجبات حصولِ شناختِ عام و خاصِ ذهن را از هر پدیده‌ای فراهم می‌آورند (نک. عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۲ – ۱۳)، و از رهگذر همین شناختِ عام و خاص است که ذهن آدمی با تعریف هر پدیده، آن را از پدیده‌های دیگر تفکیک، و درعین‌حال با توجّه به تجریدِ خصوصیاتِ کلیِ پدیده‌های متشابه، مجموع آن‌ها را همچون پدیده‌هایی همگن، ذیلِ «طبقه»ای مشخص رده‌بندی می‌کند. لیکن برای به نتیجه‌رسیدن این رده‌بندی، ذهن ناگزیر از نوعی کلیت‌گرایی است که طی آن اختلافات و تشابهات جزئی و فرعی به‌ناچار نادیده گرفته می‌شود. بنابراین در هر رویکردی برای تعریف و طبقه‌بندی گونه‌های ادبی، ظاهراً دو الزامِ متناقض وجود دارد: لزومِ توجّهِ هم‌زمان به تشابهات و اختلافات، و درعین‌حال لزومِ نادیده‌گرفتنِ تشابهات و اختلافاتِ جزئی. توجه به این نکته درواقع توجّه به دو جنبهٔ ایجابی و سلبی در روند تعیین و تعریف یک ژانر یا خرده‌ژانر، و به زعم ما اساسی‌ترین اصلِ روش‌شناختی در آن است.

بدین ترتیب رده‌بندی و تعریف ژانرها در یک سنّت ادبی، خاصه بر اساس مبانیِ نظری روشن و جامع، گاه در عمل پیچیده‌تر از آن چیزی است که در بادی امر به‌نظر می‌رسد. عدم تکافو و همپوشانی مناسب الگوی سه‌گانهٔ افلاطونی‌ارسطویی برای دیگر سنّت‌های ادبی ازجمله ادب فارسی (زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۲–۸۵)، تحول تاریخی گونه‌ها (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۳۵۱–۳۷۶)، اختلاط و آمیختگی میان ژانرها و لزوم توجه به تفاوت قالب و ژانر (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۳–۸۹)، مهاجرت و گردش مضامین و معانی در قالب‌ها و گونه‌های مختلف، ازجمله مشکلاتی است که رده‌بندی و تعریف ژانرها را از جهت نظری و عملی با پیچیدگی‌های خاصی مواجه می‌کند. از میان این موضوعات، آنچه البته ارتباط مستقیم با موضوع پژوهش حاضر دارد، پدیدهٔ آمیختگیِ انواع و چگونگی تحقق و تعریف ژانری مختلط به‌مثابهٔ گونه‌ای متمایز و متعین در یک سنّت ادبی است؛ بنابراین در اینجا به‌ترتیب باید به دو سؤال مهم و مرتبط پاسخ داد؛ اول آنکه اساساً الگو یا الگوهای تشخیص و تعریف و تسمیهٔ ژانرها در یک سنّت ادبی چیست؟ ثانیاً بر اساس کدام روش‌شناسی و چه شاخصه‌هایی می‌توان از وجود یک ژانر مختلط به‌مثابهٔ ژانری متمایز در یک سنّت ادبی سخن گفت؟ و در مجموع موضوع هر دو سؤال را شاید بتوان در این سؤال جمع‌بندی کرد که در چه صورت و شرایطی است که امکانِ تعلّق‌یافتنِ وصفِ «نوعیّت» به اثر یا مجموعه‌ای از آثار تحقق می‌یابد؟

می‌توان نقطهٔ آغاز را در بازشناسی و تعریف و تسمیهٔ یک ژانر عبارت دانست از کشف و تعیین مصادیقِ ژانرِ مفروض یعنی متون و نمونه‌ها، و استخراج و احصای ویژگی‌هایِ مشترک و عامِ آن‌ها به‌عنوانِ مختصاتِ حداقلیِ ژانر. به تعبیر دریدا، «این ویژگی‌ها هم باید در متون باشند و هم به‌عنوان "قوانین ژانری" در خارج از متون وجود داشته باشند (نک. زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۹۲). منظور دریدا از وجود آن‌ها در خارج از متون، امکان بازشناسی و تفکیک آن‌ها به‌مثابهٔ مختصه‌ای زبانی، ادبی یا زیباشناختی فارغ از متنی مشخص است. ازنظر تودورف نیز آن‌گاه می‌توانیم از بازشناسی، تعریف و تعیین یک ژانر ادبی سخن بگوییم که به‌لحاظ تجربی، وجود متن‌هایی ادبی آن را تأیید کند و به‌لحاظ نظری نیز ژانر مذکور «باید با نظریه‌ای کلی و به‌سامان همخوانی داشته» باشد (احمدی، ۱۳۹۵: ۲۸۶). بدین‌ترتیب فرض وجود یک ژانر، هم به معنای وجود مجموعه‌ای از متون در بستر تاریخ ادبی به‌مثابهٔ مصادیق ژانر مفروض است و هم بدان معناست که مجموعه‌ای از مختصات ژانری به‌عنوان حداقل‌هایِ تحققِ مفهومِ ژانر و فارغ از میزان قوت و ضعف آن در هریک از نمونه‌ها وجود دارد؛ مختصاتی که بر اساس آن می‌توان نظامِ نظریِ ژانرِ مفروض را سامان بخشید. ازنظر ولک و وارن، این حداقل‌ها هم ناظر به صورت است و هم محتوا؛ ازنظر آنان هر نوع ادبی در واقع با تشخیص و گروه‌بندی دسته‌ای از آثار ادبی پدید می‌آید «که ازلحاظ نظری، مبتنی بر شکل بیرونی (بحر و ساختمان خاص) و نیز شکل درونی (نگرش، لحن، مقصود، و با تسامح موضوع و مخاطب) است» (۱۳۸۲: ۲۶۶). فتوحی نیز از پنج مرحله در بازشناسی و تعریف اشکال ادبی سخن گفته است: شناسایی متون مشابه و ویژگی‌های مشترک، توصیف ویژگی‌های خاص، توضیح نقش این ویژگی‌ها، ارائهٔ اصول و قواعد و تعریف و نام‌گذاری ژانر و نهایتاً «تبیین تفاوت‌ها و مشابهت‌هایِ نوعِ جدید با انواع مشابه» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۰۸). در چنین روندی، ضمن تعریف و ارائهٔ ویژگی‌های هر نوع، نسبت آن نیز، هم با بسترِ عمومیِ سنّتِ ادبی و هم با متون مشابه و متفاوت تبیین و مشخص می‌شود؛ امّا نکتهٔ مهم‌تر در این میان، مبانی و وجوهِ تمایزِ انواع از یکدیگر است. این موضوع به‌ویژه از آن جهت حائز اهمیت است که انواع، ذات‌هایی کاملاً متباین با مرزهایی صریح و قاطع نیستند و به همین دلیل این مبانی و وجوهِ تفکیک، در عین اهمیت، همواره محتملِ جدل و مناقشه‌اند. زرقانی خلاصه‌ای ازنظر محققان و منتقدان برجسته را در باب وجوه و مبانیِ تمایزِ انواع ترتیب داده است که عبارت‌اند از: ۱. تفکیک انواع با استفاده از سه ضمیر «من» (اساس غنا)، «تو» (اساس ژانر تعلیمی)، و «او»

(اساس حماسه) که برگرفته از دیدگاه فیلسوفانی چون هگل است؛ ۲. بر اساس روان‌شناسی هنرمند و با توجه به نظریهٔ افلاطون در باب قوای سه‌گانهٔ آدمی یعنی قوایِ «عقلانی» (اساس ژانر تعلیمی)، «عاطفی» (اساس غنا)، و «ارادی» (اساس حماسه)؛ ۳. «ازنظر کیفیت ارتباط اثر هنری با عین و ذهن» (حماسه متمایل به عینیت، نوعِ غنایی متمایل به ذهنیت و نوعِ تعلیمی میانهٔ عین و ذهن)؛ ۴. بر اساس زمان‌هایِ سه‌گانه (حماسه متناظر با گذشته، درام متناظر با آینده و غنا متناظر با زمان حال)؛ ۵. توجه به چگونگی کارکرد زبان (زبان نَرم در غنا، زبان تیز در حماسه و زبانی بینابینی در نوع تعلیمی) (نک. زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۸-۹۱).

چنان‌که پیداست این مبانی بیشتر ناظر به توضیح چگونگی تفکیک میان سه‌گانه‌های مشهور و کهنِ حماسه، غنا و درام (یا نوع تعلیمی) است اما آنچه بیشتر محل بحث و مناقشه قرار می‌گیرد تشخیص و تعریف و طبقه‌بندی زیرگونه‌های متنوع و متعدد در یک سنّت ادبی است به‌ویژه آن‌گاه که اثر یا آثاری، ویژگی‌های ژانرهای مختلف را توأمان در صورت و محتوای خود نشان می‌دهند ولو با تفاوت‌هایی در مراتب و درجات. ازآنجاکه از منظرِ نظریهٔ جدیدِ ژانر نیز اصولاً چیزی به نام «نوع خالص» وجود ندارد، محل مناقشهٔ اصلی، روش‌شناسیِ تعیین و تعریف و تسمیهٔ ژانرها یا خرده‌ژانرهای آمیخته و مرکب از مختصاتِ گونه‌های مختلف است؛ نمونهٔ بارزی از این پدیده همان چیزی است که در پژوهش‌های معاصر، عده‌ای از آن به «حماسهٔ عرفانی» تعبیر کرده‌اند. غیر از آنچه در آغاز این بحث به‌عنوانِ اصلی کلی به آن اشاره شد یعنی لزوم توجّه هم‌زمان به تشابهات و اختلافات، و درعین‌حال لزوم نادیده‌گرفتن تشابهات و اختلافات جزئی، در روش‌شناسیِ تعیینِ ژانرِ آثاری ازاین‌دست، توجه به سه مفهوم مهم در عین ضرورت، بسیار نیز کارگشاست: «وجه» (و تفاوت آن با گونه/ ژانر) و «کلان‌مایه» (مایگانِ کلان) و «نیّت مؤلف».

۲. ۱. ۲. ۱. «وجه» و «گونه»

در نظریهٔ کلاسیک ژانر و ازنظرِ افلاطون و ارسطو، «وجه» (Mode) یا همان شیوهٔ بیان، اساس تقسیم‌بندی ادبی و پدید آمدن گونه‌ها بود اما وجه بدان معنا که در نظریهٔ معاصرِ ژانر طرح می‌شود بر «جنبه‌هایِ درون‌مایگانیِ» آثار دلالت دارد؛ یعنی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان اوصافی چون حماسی، غنایی، تراژیک و طنزآمیز را در توصیف و تشریح آثاری به‌کار بُرد که الزاماً خود از گونهٔ حماسه، غنا، تراژدی، و کمدی نیستند بلکه اوصاف و نشانه‌هایی از این گونه‌ها را در

خود منعکس کرده‌اند (نک. قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۳-۸۹). باید توجه داشت که «وجه هر اثری، صورتِ دستوریِ "وصفی" برگرفته از گونه‌ای خاص است» (همان: ۷۲). از این چشم‌انداز، مثلاً مرادِ از «رمان حماسی» اثری است از ژانر رمان با وجهِ معنایی حماسی. شمیسا از این مطلب تحت عنوان فرقِ مود (= وجه) و ژانر بحث کرده است (نک. شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۲). قاسمی‌پور به‌درستی متذکر شده است که تبیین شمیسا از مفهوم وجه/ مود، و نیز تطبیق آن بر انواع ادبیات فارسی، تبیینی درست و تطبیقی دقیق نیست و در بحثِ او، آمیختگی و خلط میان دو مفهوم کهن و جدید وجه/ مود را می‌توان دید. شاید یکی از روشن‌ترین و مقدم‌ترین تبیین‌ها از این موضوع تبیینی باشد که محمد مختاری در فرق میان حماسه و تراژدی ارائه کرده است (نک. مختاری، ۱۳۶۸: ۸۳-۱۰۱). او پیش از پرداختن به تفاوت میان حماسه و تراژدی، به ضرورت توجه تام به تفاوت موجود میان «امر تراژیک» و تراژدی به‌مثابهٔ یک ژانر می‌پردازد. به‌زعم وی مضمون یا خصلت‌های تراژیک یا کُمیک «تقریباً در تمام اشکال و انواع هنری پیدا می‌شود» (همان: ۸۶). او بر همین اساس، پژوهندگانی را که بعضی از داستان‌های *شاهنامه* مثل داستان رستم و سهراب را به‌صرف برخورداری از خصلت تراژیک، از گونهٔ تراژدی تلقی کرده‌اند تخطئه می‌کند (همان: ۸۶- ۸۷، پاورقی ۳). می‌توان چنین گفت که تلقی بخشی از *شاهنامه* به‌مثابهٔ تراژدی درواقع حاصل بی‌توجهی به تفاوت میان دو مقوله گونه و وجه است.

ازنظر داف (Duff)، وجه عبارت است از «توسع و گسترش‌یافتن گونه‌های ملی تثبیت‌یافته‌ای همچون تراژدی، کمدی یا مرثیه برای مقولات انعطاف‌پذیرتری همچون تراژیک، کُمیک و مرثیه‌ای؛ این مقولات هم معرّف گونه‌ها هستند و هم آن‌ها را جرح‌وتعدیل می‌کنند» (به نقل از قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۷۵). البته گاهی و ازجمله در ادبیات فارسی وجوه از گونه‌های مشخص پدید نمی‌آیند مثل وجوه عرفانی یا هجوآمیز یا تعلیمی چرا که این وجوه مسبوق به گونه‌هایی با ساختارها و صورت‌های متعین و مشخص نبوده‌اند و نیز این‌طور نیست که هر قالب و گونه‌ای منجر به پیدایش وجهی شود (نک. همان: ۸۴-۸۵). بر اساس آنچه اشاره شد پیداست که وجه‌ها درواقع حاصل تداومِ تاریخیِ گونه‌ها هستند البته به شکلی آزادتر و خارج از مرزهای متعین و مشخص گونه‌ها، به همین سبب گونه‌ها هم گسترهٔ طولی بیشتری دارند یعنی در ادوار مختلف و حتی پس از زوال یک نوع، در مطاوی گونه‌های دیگر به حیات خود ادامه می‌دهند و هم گسترهٔ عرضی بیشتری دارند یعنی هم‌زمان با گونهٔ اصلی، می‌توانند در گونه‌های دیگر هم

حضور داشته باشند همچون حضور پررنگ وجه غنایی در تعدادی از داستان‌های *شاهنامه*. همچنین وجوه، حتی می‌توانند از «متن ادبی» فراتر رفته و شئونی دیگر از حیات آدمی را توصیف کنند؛ مثلاً آن‌گاه که در وصف شخصی گفته می‌شود کلام یا روحیه‌ای حماسی دارد، «وجه»، کاربردی فرامتنی و فراادبی یافته است (نک. همان: ۷۷-۷۸).

۲. ۱. ۲. ۲. «کلان‌مایه» یا «مایگانِ کلان»

توجّه به مضمون و بن‌مایهٔ اصلی یا آنچه به «کلان‌مایه» یا «مایگانِ کلان» (Major Theme) تعبیر شده (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۲۰-۲۲۱)، در تعیین گونهٔ آثار ادبی به‌ویژه آثار حجیم و بزرگی که لامحاله امکان حضور عناصر و وجوه متعلق به گونه‌های مختلف را در متن خود فراهم می‌آورند، ضرورتی تام و تمام دارد. باید توجه داشت که آمیختگی انواع و حضور وجه یا وجوهی متفاوت با گونهٔ اصلی متن، همچون حضور عناصرِ غنایی در متنِ حماسه، عموماً چندانی نیست که بتواند مفهومِ گونهٔ یک اثر را که متشکل از صورت و ساختار و مضمون آن است، تغییر دهد. به همین سبب، وجود عاشقانه‌هایی چون زال و رودابه، تهمینه و رستم، و بیژن و منیژه (نک. صفا، ۱۳۷۹: ۱۵) نمی‌تواند و نباید ما را از توجه به مایگانِ کلانِ *شاهنامه* یعنی روایتِ پهلوانیِ آن غافل کند. این داستان‌ها نشانه‌هایی هستند از وجود عناصر و وجوه تغزلی در متن حماسه. در روایت کلان و حجیمی چون حماسهٔ ملی بی‌گمان از مدح و مرثیه و هجو و غنا و تعلیم و تأملات فلسفی در باب موضوعاتِ اساسیِ حیاتِ بشری گزیر و گریزی نخواهد بود چنان‌که در *شاهنامه* نیز چنین است؛ بااین‌همه اما *شاهنامه* هرگز زبان فاخر و حماسی خود را وانمی‌نهد؛ روایت پهلوانی منقطع و مخدوش نمی‌شود و زمینه ملی را هم ترک نمی‌کند؛ بدین‌سان *شاهنامه* هم در کلیت خویش و هم در اجزای خُردترش همواره حماسه می‌ماند.

۲. ۱. ۲. ۳. «نیّت مؤلف»

در هرمنوتیک و به‌ویژه «هرمنوتیکِ قصدی‌گرا»، مفهوم «نیّتِ مؤلف» اساس اعتبار تفسیر قرار می‌گیرد و با این فرض که نیّتِ مؤلف از مهم‌ترین «عوامل تشکیل‌دهندهٔ معنایِ متن» است، مفسّر می‌کوشد تا بدین نیّت یا به تعبیری نزدیک‌ترین معنایِ مطابقِ با آن دست یابد (نک. عابدی سرآسیا و...، ۱۳۸۹: ۱۶۹-۱۹۴). البته آنچه در نظر قصدی‌گرایان به نیّتِ مؤلف اعتبار می‌بخشد قصدِ پدیدارشناختی یعنی قصدِ آگاهانهٔ مؤلف در لحاظِ معنایی مشخص است و نه قصدِ روان‌شناختی که می‌تواند متأثر از سائقه‌هایِ روانیِ ناخودآگاهِ مؤلف هم باشد. مفهوم نیّتِ مؤلف

در هرمنوتیک قصدی‌گرا در تقابل با مفهوم «مرگِ مؤلف» در هرمنوتیکِ قصدی‌ستیز قرار می‌گیرد (نک. همان: ۱۷۰-۱۷۳؛ در باب نیّت مؤلف همچنین نک. احمدی، ۱۳۹۵: ۴۴، ۶۶، ۷۸، ۱۱۴، ۲۰۰-۲۰۳، و صفحات متعدد دیگر). من در اینجا نیّت مؤلف را در معنایی محدودتر و ناظر به ژانرآگاهیِ مؤلف در نظر دارم یعنی آگاهی دقیق یا اجمالی نویسنده/ شاعر و تصریح وی به ژانر یا مختصاتِ اساسیِ ژانرِ اثری که آفریده است؛ آگاهی و قصد و تصریحی که می‌تواند با روشن‌کردن ژانرِ اثر، مخاطب را به فهمِ دقیق‌ترِ معنایِ آن و تفسیر روشمندتر و نزدیک‌تر آن به مقصود مؤلف دلالت کند. مفهوم «نیّت مؤلف» در این معنا و محدوده، به تعیین ژانر به‌ویژه آن‌گاه که متن، وجوه و مختصات گوناگونی را در خود بازتاب می‌دهد کمک شایانی خواهد کرد.

نیّت مؤلف به این معنا، اتفاقاً در تعیین ژانرهایِ آثارِ ادبِ فارسی بسیار کارگشاست چرا که عمومِ شاعران و نویسندگان کلاسیک، در مقدمه یا مطاویِ آثار خود، به‌اجمال یا به‌تفصیل بر ژانرآگاهیِ خود در همان محدوده و تعریف قدمایی‌اش و قصد و نیت خود از تألیف اثر تصریح کرده‌اند. فردوسی در دیباچهٔ *شاهنامه* و «گفتار اندر فراهم آوردنِ کتاب» اگرچه طبیعتاً از مصطلحات حوزهٔ ژانر بهره نمی‌برد اما ژانرآگاهی خود و وقوفش به کمّ و کیفِ اثرِ خود را نشان می‌دهد؛ تصریح می‌کند که اثرش «نامهٔ شهریاران» و روایتِ «گندآوران» است و بازمانده «از گهِ باستان»؛ روایت‌هایش «دروغ و فسانه» نیست بلکه داستان‌هایی است «بر رهِ رمز» (نک. فردوسی، ۱۳۸۶: ۷). درست بر همین مبناست که می‌توان و باید عمدهٔ آثارِ مؤلفانِ صوفی را نیز فی‌المثل ذیل ادبیات تعلیمی قرار داد چرا که به‌استثنایِ آثار برآمده از «تجربه‌های شهودی و دریافت‌های درونی و شخصی»، بیشتر این آثار به تعبیرِ فتوحی، از نوع متن‌های «متمکن»اند یعنی متن‌هایی «منطبق بر آگاهی گروهی و ایدئولوژیک و حاوی مفاهیم اجتماعی و عقاید گروه صوفیان» که به قصد تعلیم و القاء تألیف شده‌اند (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۵-۳۷). برای نمونه کافی است مقدمه عطار بر *تذکرةالاولیاء* را از نظر گذراند؛ عطار پانزده «باعث» در تألیف *تذکره* برمی‌شمارد که عمده آن‌ها ناظر به مفهوم تعلیم‌اند و عبرت (نک. عطار، ۱۳۷۹: ۶-۱۰).

۲. ۲. حماسهٔ عرفانی؛ معنا و مصادیق

ادبیات فارسی سنّت و میراثی قربه و کلان هم در ادب حماسی و هم در ادب صوفیانه دارد. درعین‌حال این دو گونه نسبتی تاریخی نیز با یکدیگر دارند؛ افولِ تدریجیِ ادبِ حماسی تقارنی کمابیش با طلوعِ تدریجیِ ادبِ صوفیانه در فاصلهٔ قرن‌های پنجم و ششم هجری از دامانِ ادبیات

تعلیمیِ فارسی دارد. تقارن در این افول و طلوع تدریجی و نیز وجود برخی از مختصات حماسه از قبیل مضامین، شخصیت‌ها و مفردات زبانی و لحن برتری‌جویانه و مفاخره‌آمیز در بعضی از متون صوفیه، منجر به وضع و کاربردِ اصطلاح «حماسهٔ عرفانی» از سوی عده‌ای از پژوهشگران و صاحب‌نظران ادب فارسی شده است که در پیشینهٔ بحث و به‌ترتیبِ تاریخی به آن‌ها اشاره شد. تأمل و دقت در نوع و چگونگی کاربرد اصطلاح حماسهٔ عرفانی در منابع پیشینهٔ بحث نشان می‌دهد که صاحب‌نظرانِ مذکور این تعبیر را همگی با معنایی یکسان و مشترک، و اطلاقی تام به‌کار نبرده‌اند. بارزترین دلیل را باید نوع و تنوّع تعابیری دانست که در این باب به‌کار رفته است از قبیل «حماسه‌ای روحانی و دامنه‌دار»، «حماسهٔ ایران اسلامی»، «حماسهٔ بزرگ تنهایی انسان»، «در واقع یک نوع حماسهٔ عرفانی»، «حماسهٔ مرغان روح»، «حماسهٔ ارواح خداجوی» و... . تفکیک میان این کاربردها و شرح اجمالی معانیِ مراد، البته ضروری است چرا که ضمن دقیق‌تر کردن زمینهٔ بحث، می‌تواند از جهتِ روش‌شناسیِ پژوهش نیز این نکته مهم را روشن کند که در طرحِ فرضیهٔ وجود حماسهٔ عرفانی، به کدام گفته‌ها می‌توان و باید، و به کدام‌ها نمی‌توان و نباید استناد کرد. بر این اساس، می‌توان ابتدائاً کاربرد حماسهٔ عرفانی را در دو معنا دسته‌بندی کرد: حماسهٔ عرفانی به‌مثابهٔ تعبیری عمومی و توصیفی، و حماسهٔ عرفانی به‌مثابهٔ ژانر/ خرده‌ژانری مستقل.

۲. ۲. ۱. حماسهٔ عرفانی به‌مثابه تعبیری عمومی و توصیفی نه در معنایِ ژانر/ خرده‌ژانری مستقل

عموم کسانی که تعبیر حماسهٔ عرفانی را در توصیف عده‌ای از آثار متصوفه به‌کار برده‌اند ازجمله دشتی، زرین‌کوب، صاحب‌الزمانی، اسلامی ندوشن، یاحقی، کزازی و مرتضوی (نک. پیشینه بحث) از این تعبیر، معنایی مرادف با ژانر/ خرده‌ژانری مستقل و مشخص را اراده نکرده‌اند بلکه عموماً مرادشان اشاره‌ای است به وجود بن‌مایه و مضمونِ مکرّرِ سیرِ پرمخاطره و ادیسه‌وارِ روحِ سالک در بازگشت به مبدأ اعلی و توصیف اشتیاق روحانی سالک و درعین‌حال مخاطرات قوس صعود روح آدمی. به تعبیری مقصود آنان از حماسه، به معنایِ «وجهی» آن ناظر است و نه معنایِ «ژانری» آن. تعبیرات و نیز گاه توضیحات تکمیلی این نویسندگان خود مؤید چنین برداشتی است. زرین‌کوب که از *منطق‌الطیر* به «حماسهٔ عرفانی» تعبیر کرده، *مثنوی* مولانا را نیز «حماسه روحانی» می‌نامد و در باب آن، چنین می‌نویسد:

«بدین‌گونه ازلحاظ رمزی و تمثیلی، مثنوی حماسه‌ای روحانی به‌نظر می‌آید که حوادث فرعی و جزئیات وقایع آن در صورت رمز و به شکل حکایات و قصه‌های مختلف تصویر می‌شود و مجموع این قصه‌های رمزی و غیررمزی، کشمکش‌های روح را برای رهایی از دام و بند دنیای ماده نشان می‌دهد. بدین گونه مثنوی ازلحاظ رمزی و تمثیلی به نوعی ادیسه روحانی می‌ماند و مثل آنچه در قصه هومیروس در احوال ادیسئوس قهرمان یونانی آمده است، خطرهایی را که روح در راه بازگشت به موطن خویش می‌باید از سر بگذراند، تصویر می‌نماید» (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۲۱).

در واقع در تعبیر اینان، حماسهٔ عرفانی بیشتر اشاره‌ای به معنایِ لفظیِ حماسه یا همان معنای فرامتنی و فراادبیِ آن یعنی کاری بزرگ و پرشکوه و نستوهانه و پرمخاطره البته در طریق سلوک و تهذیب عرفانی دارد و نه دلالت بر تلقی آن به‌مثابهٔ ژانر/ خرده‌ژانری مشخص و مستقل. درواقع این دسته از صاحب‌نظران بدون آگاهی از مفهوم وجه یا لااقل بدون تصریح به آن، در عمل مفهومِ وجهیِ حماسه را در نظر داشته‌اند، اگرچه در ادامه نشان داده خواهد شد که تعبیر حماسهٔ عرفانی با چنین تلقی‌ای نیز چندان تعبیر دقیقی نیست و آنچه می‌توانست تعبیر دقیق‌تری از مقصود آنان باشد صوفیانه/ عارفانه‌های حماسی است چرا که عموم این متن‌ها آثاری صوفیانه‌اند با وجهی حماسی و نه بالعکس. به‌هرحال سوای آنکه تصریحی به ژانر/ خرده‌ژانربودن حماسهٔ عرفانی در کلام آنان دیده نمی‌شود، وجود تعابیر و قیودی از قبیل «نوعی»، «گونه‌ای»، «روحی» و «سرشتی» در نوشته‌های این دسته از صاحب‌نظران گواه دیگری است بر برداشت فوق. حتی زرین‌کوب که از جهت رمزی، *مثنوی* را به «حماسه‌ای روحانی» تعبیر کرده، به‌طرزی هوشمندانه توجه خود را به شرط‌بودن صورت و قالب نیز در تحقق معنایِ نوعِ ادبی نشان داده و در ادامهٔ متن فوق می‌نویسد: «درهرحال، برخلاف معنیِ رمزی که *مثنوی* را یک حماسه روحانی می‌کند، قالب و صورت ظاهریِ *مثنوی*، از آن، یک منظومهٔ "تعلیمی" می‌سازد» (همان: ۱۲۲). بنابراین، استناد به قول این گروه از صاحب‌نظران در اثبات فرضیهٔ حماسهٔ عرفانی موجه به‌نظر نمی‌رسد.

۲. ۲. ۲. حماسهٔ عرفانی به‌مثابه ژانری متمایز؛ دلایل، نمونه‌ها و طراحان

کاربرد اصطلاح حماسهٔ عرفانی به‌مثابه ژانر/ خرده‌ژانری در ادب فارسی و اطلاق آن بر عده‌ای از آثار ادبی فارسی، از جهت رویکردهای اتخاذی و نیز شواهد و دلایلِ ارائه‌شده، خالی از تنوع و تفاوت‌هایی نیست؛ در سویی رویکرد تأویل‌گرانه به متن حماسه‌ها و قول به وجود آموزه‌ها و مؤلفه‌های عرفانی در متون حماسی و «پیدایی عواطفی شبه‌عرفانی در متن آثار حماسی» ازجمله در *گرشاسپ‌نامه* اسدی طوسی (نک. رزمجو، ۱۳۶۴: ۳۰۵) و قول به وجودِ «بارقه‌های عرفانی» در *شاهنامه* (نک. کی‌منش، ۱۳۷۹) تا استدلال به تأویلِ شخصیت‌ها و قهرمانان حماسه ملی در داستان‌های رمزی سهروردی قرار دارد و در سویی دیگر دلایلی همچون راهیابی مفاهیم و مضامین حماسی‌ای از قبیل هفت‌خان به متون صوفیانه در شکل هفت مرحله سلوک و نیز حضور عناصر زبانی و اوزان حماسی در این متون و قول به تحول شخصیت پهلوان حماسه به پیر تصوف در متن اولیانامه‌ها و تذکره‌های صوفیانه طرح شده است. ما نیز در ادامه بر اساس همین الگوها، دلایل و استدلال‌های طرح‌شده را ذیل این عناوین کلی بررسی و نقد خواهیم کرد: حماسهٔ عرفانی و رویکرد تأویلی، حماسهٔ عرفانی و تحول مفاهیم و شخصیت‌ها، زبان و وزن حماسی، اولیانامه‌ها و حماسهٔ عرفانی، امکان و فایدهٔ لحاظ ژانر حماسهٔ عرفانی و نهایتاً بحثی در تفاوت میان حماسهٔ عرفانی و صوفیانه‌های حماسی.

با صرف‌نظر از تلقی آثاری چون *شاهنامه* و *گرشاسپ‌نامه* به‌عنوان نمونه حماسهٔ عرفانی و بر اساس تأویل صوفیانهٔ این آثار، مصادیق این ژانر/ خرده‌ژانر در مجموعِ نوشته‌هایِ طرفدارانِ حماسهٔ عرفانی، عبارت‌اند از: داستان‌های رمزی شیخ اشراق سهروردی، *منطق‌الطیر* عطار، بخشی از اولیانامه‌ها و تذکره‌های مشایخ صوفیه، و *مثنوی* و غزلیات مولانا. پژوهندگانِ قائل به وجودِ این ژانر/ خرده‌ژانر نیز عبارت‌اند از: سیروس شمیسا، حسین رزمجو، عباس کی‌منش (مشفق کاشانی)، حسینعلی قبادی، و علی حسین‌پور. نکتهٔ مهمی که در باب این پژوهندگان و پیش از ورود به بررسی آراءِ ایشان باید به آن اشاره کرد آن است که به‌جز رزمجو که در دو دههٔ اخیر به‌صورتی تخصصی به ادبیات حماسی پرداخته، هیچ‌یک از کسانی که مدعی وجود ژانر/ خرده‌ژانری مستقل به نام حماسهٔ عرفانی بوده و هستند نه اسطوره‌شناس و حماسه‌پژوه به معنای دقیق کلمه، بلکه همگی ادیب و متخصص در ادبیات فارسی دوره اسلامی و نیز متون عرفانی بوده‌اند. جالبِ‌توجه آنکه هیچ‌یک از کسانی هم که محققان و صاحب‌نظرانِ طرازِ اوّلِ حماسه در ایران

شناخته می‌شوند یعنی کسانی همچون ذبیح‌الله صفا و خالقی‌مطلق به‌هیچ‌وجه متذکر چنین ژانر/ خرده‌ژانری نشده و قائل به وجود چنین نوعی از حماسه نبوده‌اند. صفا در اثر مرجع و مستند خویش، *حماسه‌سرایی در ایران*، هیچ اشاره‌ای به «حماسهٔ عرفانی» یا معادل‌های آن از قبیل «حماسهٔ روحانی» و یا «حماسهٔ درونی» نمی‌کند. او به‌جز تقسیم‌بندی حماسه‌ها به حماسه‌های طبیعی و مصنوع، در تقسیم‌بندی دیگری از دو نوع نام می‌برد: ۱. حماسه‌های اساطیری و پهلوانی؛ ۲. منظومه‌های حماسی تاریخی، و در ذیل همین دستهٔ اخیر است که چنین می‌نویسد:

> «ممکن است موضوع حماسهٔ تاریخی زندگی یک یا چند تن از قهرمانان دینی باشد که با توجه به حقایق تاریخی یا با آمیزش وقایع تاریخی و مطالب داستانی به‌وجود آمده باشد. این منظومه‌ها... نیز اغلب دارای بسیاری از خصائص منظومه‌های حماسی است و از این جهت باید در شمار آثار حماسی ملل نام برده شود. من این‌گونه منظومه‌های حماسی را که اتفاقاً در زبان فارسی نمونه‌های بسیاری مانند *خاوران‌نامهٔ* ابن‌حسام و *حملهٔ حیدری* باذل و کتاب *حملهٔ* راجی و *خداوندنامهٔ* صبا و *اردیبهشت‌نامهٔ* سروش و جز این‌ها دارد منظومهٔ حماسی دینی می‌نامم». (صفا، ۱۳۷۹: ۷)

بدین ترتیب پیداست که او حماسهٔ دینی را هم زیرشاخه و زیرگونه‌ای از حماسهٔ تاریخی می‌داند و اساساً اعتقادی به وجود حماسهٔ عرفانی ندارد. خالقی‌مطلق نیز در تقسیم حماسه‌ها، «برحسب محیطی که در آن پدید می‌آیند» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶الف: ۷۴۰) از سه نوعِ حماسه‌های بَدَوی، حماسه‌های توده‌ای (یا پرولتاریایی) و حماسه‌های اشرافی (یا آریستوکراتی) نام می‌برد (همان) و در باب دستهٔ اخیر یعنی حماسه‌های اشرافی یا آریستوکراتی می‌نویسد «نوع اخیر در تکامل خود نخست جای خود را به حماسه‌های پهلوانی‌عشقی یا رمانس و سپس به رمان می‌دهد و زبان آن نیز از نظم تبدیل به نثر می‌شود» (همان). خالقی مطلق پس از بحث دربارهٔ حماسه‌های ایرانی و انواع و گونه‌ها و تحوّلاتشان، در بحثی تطبیقی، به تفاوتِ تحوّلِ حماسه‌هایِ فارسی با تحوّل حماسه‌های میانه در اروپا اشاره می‌کند و معتقد است که برخلاف تحول حماسه‌های اروپایی از «حماسه‌های بدیهی و گفتاری و نوشتاری، نخست به رمانس و سپس به رمان» (همان: ۷۴۴) همهٔ انواعِ حماسه‌های فارسی «از آغاز سدهٔ چهارم تا پایان سدهٔ سیزدهم ق کمابیش در کنار یکدیگر بوده‌اند و حتی در خود *شاهنامه* گونه‌های حماسی‌های اسطوره‌ای، پهلوانی، دینی،

تاریخی و رمانس در یک کتاب گرد آمده‌اند» (همان: ۷۴۴). او در تعلیل این پدیده می‌نویسد: «علت این ناهمخوانی تحوّل حماسه در فارسی با تحوّل آن در سده‌های میانه در غرب از اینجاست که حماسه‌های فارسی نخست ترجمه و بازپردازی‌هایی از حماسه‌های پهلوانی بودند و سپس به تقلید از *شاهنامه* در همهٔ گونه‌های خود ادامه یافتند» (همان). او سپس به گونه‌ای از سرودها برای مقدسان اشاره می‌کند که در روسیه رواج بسیاری دارند و «دارای عناصر حماسی نیز هستند، ازجمله سرود ویگیل سن دِمتریوس که در نگاه سطحی توصیف پیروزی بر تاتارهاست، ولی در واقع شعری است در ستایش خدا و قدیسان او.»؛ سرودهایی که در میان یوگسلاوها نیز رواج دارند و در آن‌ها «تکیهٔ اصلی نه بر کارکردهای پهلوانی، بلکه در بزرگداشت درد و شهادت است، ازجمله شعر سیمون فیندلینگ که در واقع سیرت‌الاولیا (Hagiology) است در جامهٔ حماسه» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶ب: ۱۹). این نوع اخیر می‌توانست لااقل از دید طرفداران حماسهٔ عرفانی مهم‌ترین نمونه چنین ژانری در ادب فارسی تلقی شود اما نکته اینجاست که خالقی‌مطلق بدان اشاره‌ای نمی‌کند ضمن آنکه در ادب فارسی به تصریح ذبیح‌الله صفا این‌گونه اشعار در ذیل همان حماسه‌های تاریخی یا دینی قرار می‌گیرند، و خالقی نیز از همین رو تصریحی بدان‌ها نکرده است. پژوهش‌هایِ مستقلِ صورت‌گرفته در باب حماسه‌های دینیِ ادب فارسی نیز مؤید استنباط‌های فوق است (نک. شهبازی، ۱۳۹۳: ۱۸۳–۲۱۰؛ شمشیرگرها، ۱۳۸۹: ۱۳۳–۱۶۰). این خود نکتهٔ مهمی است که خرده‌ژانری با نام حماسهٔ عرفانی که لامحاله می‌باید در ذیل حماسه‌های دینی رده‌بندی شود ازنظر پژوهندگان حماسه‌های ملی و دینی، تحقق و مصداقِ قابلِ‌ذکر و بحثی نداشته است. در طرحی هم که زرقانی برای طبقه‌بندی جدیدتر و مناسب‌تر انواع شعر کلاسیک فارسی ارائه کرده نشانی از حماسهٔ عرفانی به‌مثابهٔ ژانر/ خرده‌ژانری مستقل و در کنار سایر انواع شعر حماسی دیده نمی‌شود (نک. زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۵–۸۶).

۲. ۲. ۲. ۱. حماسهٔ عرفانی و رویکرد تأویلی

در میان قائلان به حماسهٔ عرفانی بر اساس رویکرد تأویلی، با دو گونه طرحِ موضوع مواجهیم: ۱. قول به امکانِ تأویلِ عرفانیِ متنِ حماسی و به‌عنوان نمونه، ملاحظهٔ «بارقه‌های عرفانی» از قبیل خواب و سیمرغ در *شاهنامه* (نک. کی‌منش، ۱۳۷۹: ۱۲۹) و یا سخن از «عواطفِ شبه‌عرفانی» در متون حماسی (نک. رزمجو، ۱۳۶۴: ۳۰۵) و مضامین و شخصیت‌های عرفانی در *شاهنامه* (نک. همو، ۱۳۸۱: ۲۹۲–۲۹۳) و تأویل عرفانی نمادها و پدیده‌ها و پهلوانان حماسه (همان: ۳۱۰– ۳۱۲)

به‌مثابهٔ اولین مراحلِ شکل‌گیریِ حماسهٔ عرفانی و شاهد و نمونه‌ای بر آن. ۲. قول به حماسهٔ عرفانی بودن داستان‌های رمزی شیخ اشراق با استناد به حضور شخصیت‌های حماسی‌ای از قبیل زال و رستم و اسفندیار و سیمرغ (نک. کی‌منش، ۱۳۷۹: ۱۳۴–۱۳۵؛ رزمجو، ۱۳۸۱: ۳۱۳؛ قبادی، ۱۳۸۱: ۳). تأویل عرفانی حماسه ملی البته تاریخی قدیمی‌تر دارد چنان‌که رزمجو نمونه‌هایی از آن را نقل کرده است (نک. رزمجو، ۱۳۸۱: ۳۱۰– ۳۱۲). آیدنلو نیز همین نمونه‌ها را به همراه نمونه‌هایی دیگر، در آثار سنایی (م۵۲۹ق)، ادهم خلخالی (م۱۰۲۵ق) و آذر بیگدلی (م۱۱۹۵ق) نشان داده است لیکن همان‌طور که وی تصریح کرده «هیچ‌گاه نباید و نمی‌توان از اثری حماسی، اساطیری و تاریخی حتی با تأویل، استنباط‌های عرفانی کرد» (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۲۴۴). اصولاً زمانه و زمینه پیدایش *شاهنامه*، کلان‌مایه و نیت مؤلف آن، همگی مانع از آن‌اند که بتوان برای چنین رویکردی، از جهت روش‌شناسی اعتباری قائل شد (نک. همان: ۲۴۱–۲۴۴). بنابراین رأی کسانی چون کی‌منش (مشفق) و رزمجو در باب تأویل عرفانی حماسه ملی و آن‌گاه تلقی آن به‌مثابه بخشی از جریان تکوین حماسهٔ عرفانی طبیعتاً پذیرفتنی نمی‌نماید. طرح موضوع دوم البته شرح و بسط بیشتری می‌طلبد.

بعضی از طرفداران حماسهٔ عرفانی به‌مثابهٔ ژانر/ خرده‌ژانری قابلِ‌طرح در ادب فارسی، در اثبات فرضیه خود عده‌ای از داستان‌های رمزی و تمثیلی شیخ اشراق سهروردی (م۵۸۷ق) به‌ویژه دو رساله *عقل سرخ* و *لغت موران* را به دلیل حضور شخصیت‌های حماسه ملی و به‌طور مشخص سیمرغ، زال، رستم و اسفندیار در آن‌ها، نمونه‌های چنین ژانری معرفی کرده‌اند (نک. کی‌منش، ۱۳۷۹: ۱۳۴–۱۳۵؛ رزمجو، ۱۳۸۱: ۳۱۳؛ قبادی، ۱۳۸۱: ۳). به زعم آنان، این نوعی تحول فرهنگی است که طی آن پدیده‌ها و شخصیت‌های حماسی و اساطیری کهن به متون دوره اسلامی و ازجمله متون متصوفه راه یافته و چنان ژانر/ خرده‌ژانری را پدید آورده‌اند. این استدلال و شواهدِ طرح‌شده برای آن به زعم ما دچار آسیب‌های روش‌شناختی متعددی است.

شکی نیست که بسیاری از مضامین اساطیری و حماسی به متون ادبی دورهٔ اسلامی راه یافته‌اند خاصه به سبب شهرت و نفوذ و بازخوانی مکرر *شاهنامه* و انتقال مضامین و روایات اساطیری و حماسی به‌واسطه این متن مرجع. درواقع این پدیده بر اساس نظریه جدید ژانر همان مفهوم «وجه» و ادامه حیات ژانرها از طریق وجوه و تمایل ژانرها در تبدیل‌شدن به وجه است که پیش‌ازاین به آن اشاره شد. نکته اینجاست که «وجوه» فارغ از اشکال و انواع و صورت‌ها،

می‌توانند به‌مثابه وصفی درون‌مایگانی به‌کار روند بی‌آنکه تغییری در نوع و طبقه ردگانی آثار پدید آورند. بر این اساس داستان‌های تمثیلی‌تعلیمی شیخ اشراق که چون عموم داستان‌های تمثیلی متصوفه و حکمای نوافلاطونی «برای شرح حرکت یا سفر نفس ناطقه»اند؛ «نفسی که در این جهان، غریب و از وطن خود دور افتاده است و قصد دارد به مبدأ یا معاد خود که همان حق‌تعالی است، برگردد» (پورجوادی، ۱۳۹۶: ۳۵۰)، با پذیرفتن این عناصر حماسی و اساطیری به‌هیچ‌وجه ارزش ردگانی خود را از دست نمی‌دهند و همچنان ذیلِ ادبیاتِ تعلیمیِ حکمی‌صوفیانه باقی می‌مانند. نکته دیگر آن است که اصولاً این عناصر هیچ‌گونه وجه حماسی بارزی هم به این آثار نمی‌بخشند به دلیل آنکه اساساً این عناصر معانی و ارزش‌های اساطیری و حماسی خود را در چنین متونی کاملاً از دست می‌دهند و در گفتمان جدید «به‌مثابه رمزهای عالم جان» به‌کار می‌روند و صرفاً «معانی مرتبط با تجربه زیسته عرفانی را بازگو می‌کنند» (همدانی، ۱۳۸۸: ۱۵۷). همدانی حضور عناصر اساطیری و حماسی را در این داستان‌ها، به‌درستی «دگردیسی عناصر یک گفتمان [= اسطوره و حماسه] در دل گفتمانی دیگر [= تصوف/ حکمت اشراقی]» توصیف می‌کند (۱۳۸۸: ۱۳۸) اما باید توجه داشت که این امر موجب استحاله گفتمان دوم یعنی تصوف یا حکمت اشراقی نمی‌شود بلکه این عناصر گفتمان نخست‌اند که استحاله معنایی و کارکرد رمزی و تمثیلی متفاوتی می‌یابند. دقیقاً به همین دلیل است که فی‌المثل آنچه در باب سیمرغ در *شاهنامه* و دیگر منابع اساطیری و دینی از اوستایی و پهلوی آمده، کمکی به درک مفهوم سیمرغ در رساله *عقل سرخ* سهروردی نمی‌کند (نک. همان: ۱۴۹)؛ سیمرغ در اینجا مفهوم اساطیری و حماسی خود را از دست می‌دهد و تنها در ارتباط با متن و زمینه فکری و فرهنگی گفتمان دوم است که معنا می‌یابد؛ معانی‌ای از قبیل منِ روحانی، حضرت حق،... . درواقع این عناصر به‌لحاظ حماسی کاملاً خنثی و بی‌تأثیرند و به‌هیچ‌وجه در قرائت جدید، معانی و هاله‌های اساطیری و حماسی خود را به ذهن مخاطب القا نمی‌کنند. به زعم ما، اینکه مضامین و نمادها و قهرمانان حماسه راه به گفتمان تصوف گشوده باشند بدین‌صورت که در دل روایات تمثیلی و رازورزانه حکمی یا صوفیانه، به عناصری نمادین و حائز معانی عرفانی تبدیل شوند، نوعی استخدام و استحاله معنایی و کارکردی جدید است که لزوماً به پیدایش ژانر یا خرده‌ژانری جدید منجر نمی‌شود. همچنین باید توجه داشت که شاعر حماسه در روایت تصرف نمی‌کند و تصرفات او بیشتر در ایجاز و اطناب توصیفات و شگردهای شاعرانه است و نه در محور روایی داستان‌ها؛ اما سهروردی در جزئیات

این داستان‌ها و محور روایت تصرف می‌کند چرا که او قصد استخدام آن‌ها را در کلیت نظام نظری خویش دارد؛ او برخلاف حماسه‌سرا حاکم بر روایت است نه ناقل امین آن. چنین استخدامی بیش از هر چیز زاییده نیاز گریزناپذیر بیان تجربه‌های اشراقی و صوفیانه به رمزها و نمادهایی است که تمثیل‌گر معانی و تجربه‌های بیان‌گریز و بیان‌ناپذیر چنان عوالمی باشند.

از منظر تاریخ اندیشه به‌نظر می‌رسد که تلقی رساله‌های سهروردی به‌عنوان حماسهٔ عرفانی، مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیر نوشته‌ای از هانری کربن فرانسوی باشد. کربن تفسیری بر رساله *عقل سرخ* سهروردی دارد با عنوان «از حماسه پهلوانی تا حماسهٔ عرفانی». او در این مقاله مهم نشان می‌دهد که سهروردی در خوانشِ تأویل‌گرایانهٔ خود از *شاهنامه* به‌مثابهٔ متنی مقدس، چگونه قهرمانان آن و به‌طور خاص سیمرغ، زال، و رستم و اسفندیار را که قهرمانان حماسه پهلوانی‌اند، در روایت رساله خویش و تبیین هبوط و صعود روح، رمز و ممثل غایتی اشراقی قرار داده است (کربن، ۱۳۸۹: ۴۶ – ۴۷). باید توجه داشت که در هیچ‌یک از تعابیر کربن در این نوشته، سخنی از ژانر ادبی نیست بلکه حتی نشانه‌ای نمی‌توان دید از اینکه وی این رساله و یا رساله *لغت موران* را که در آن موضوع کیخسرو و جام طرح شده، چیزی جز آثاری رمزی و نمادین دانسته باشد. درواقع آنجا که او از تعبیر حماسهٔ عرفانی در توصیف این دو رساله بهره می‌برد همان معنای ادیسه روح یعنی قوس نزول و صعود روح را در نظر دارد. در این معنا میان او و گروه نخست از صاحب‌نظرانی که این تعبیر را به‌کار برده‌اند تفاوت چندانی وجود ندارد لیکن عده‌ای از طرفداران فرضیه حماسهٔ عرفانی، متنِ رساله‌های سهروردی و نیز تعبیرِ کربن را شاهدی بر مدعای خود دانسته‌اند که با توجه به محتوای نوشته کربن، پذیرفتنی نمی‌نماید.

۲. ۲. ۲. ۲. حماسهٔ عرفانی؛ تحول مفاهیم و اشتراک در مضامین

طراحان فرضیه ژانر/ خرده‌ژانر حماسهٔ عرفانی، فرض‌هایی دارند و دلایلی که اجمالی‌ترین جمع‌بندی از نقطه کانونی و اساسی آن را می‌توان چنین تقریر کرد که ایرانِ دوره اسلامی به‌کلی منقطع از دوره پیشااسلامی نیست و حماسه و عرفان به‌عنوان یکی از بارزترین وجوه فرهنگی و خلاقیت ادبی در این دو دوره، بی‌ارتباط با هم نیستند؛ چه در زمینه کلی آن‌ها که به زعم ایشان عبارت است از تقابلِ دوقطبیِ نیکی و بدی در هر دو عرصه حماسه و عرفان، و چه در عناصر و مفردات مشترک و مشابهی که به زعم ایشان از متون حماسی و طی فرایندی تحولی به متون صوفیانه و عرفانی راه یافته است (نک. رزمجو، ۱۳۸۱: ۲۹۱–۳۲۹؛ قبادی، ۱۳۸۱: ۱–۲۰). اما نکته

اینجاست که اگر هم در اعتبار این فرض‌ها سخنی نباشد، نتیجهٔ گرفته‌شده از استدلالِ به این فرض‌ها، یعنی لزوم یا امکانِ لحاظِ ژانر/ خرده‌ژانری به نام حماسهٔ عرفانی در ادبِ دوره اسلامی، به دلایل متعددی محلِ اشکال و شبهه است.

مهم‌ترین آسیب روش‌شناختی این استدلال و نتیجهٔ متخذ، درنظرگرفتن حماسه و عرفان، جدا و منتزع از «متن حماسی» و «متن صوفیانه» است. البته حماسه را می‌توان با تجرید اوصاف و ویژگی‌های محتوایی آن از متن‌های حماسی، به مثابهٔ نوعی تلقّی از جهان، گونه‌ای جهان‌شناسی، و مجموعه‌ای از معارف و مضامین اساسی مرتبط با انسان و هستی، و... تلقی کرد و در نظر آورد و این مجموعه مفاهیم تجریدی البته می‌تواند جنبه‌ها و جوانبی مشترک با عرفان داشته باشد همچنان که می‌تواند چنین اشتراکی را فی‌المثل با بعضی اندیشه‌های فلسفی هم داشته باشد، لیکن آنچه نباید از آن غفلت کرد آن است که حماسه آن‌گاه که در حوزهٔ انواع ادبی از آن سخن می‌رود، بیش از هر چیز یک متن ادبی است، و اساس بحث، بر تلقّی حماسه در مقام یک «متن» با ویژگی‌های زبانی و ادبی خاص و برخوردار از «فرم» است نه صرفاً مجموعه‌ای از مضامین و مفاهیم و شخصیت‌ها (در این مورد نک. مختاری، ۱۳۶۸: ۱۹-۱۰۸؛ شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۳-۱۳۱؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶ب). درحالی‌که به‌نظر می‌رسد معتقدان به وجود حماسهٔ عرفانی، «متن حماسی» را منتزع از صورت و ساختار آن، به «مضامین حماسی» و بیش از هر چیز به «عرصه جدال» فرو می‌کاهند. اگرچه وجود عرصه‌های پرکشمکش و اضطراب درونی و بیرونی و روایتی ادیسه‌وار از مهالک و عقباتِ سلوکِ صوفیانه چه در شکل بیان مستقیم و چه در آثار رمزگونه‌ای از قبیل *منطق‌الطیر*، از وجوه مشابهت این متون با روایت‌های حماسی است لیکن آنچه مفهومِ نهاییِ حماسه را شکل می‌دهد ممیزات و وجوه مشخصهٔ دیگری است که نهایتاً صورت و معنایی مستقل و ویژه به این نوع ادبی کهن می‌بخشد. اگر فرض طرفداران حماسهٔ عرفانی و تلقی ایشان از حماسه را بپذیریم، چرا نباید فی‌المثل آنچه را از تقابل میان عقل و عشق و جدال دائمی بین این دو مفهوم در متون غنایی و نیز به‌ویژه در ادبیات عرفانی ذکر شده، تصویر و روایتی دیگر از تقابل دو نیروی مینوی و اهریمنی یا خیر و شر یا نور و ظلمت تلقی نکنیم؛ تقابلی که خود از مهم‌ترین و بارزترین مضامین حماسی است، و در آن صورت باز در مقام مثال، چرا گفتگوی فرهاد (نمایندهٔ عشق) و خسرو (نمایندهٔ عقل) را در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی و یا محاجّهٔ عقل و عشق را در *رسائل* خواجه عبدالله انصاری، نباید حماسه‌ای غنایی تلقّی کرد؟ پیداست که

در بحث ژانر و تعیین نوع ادبی، اشتراکاتی تا این حد وسیع و غیرمانع نمی‌تواند به تشخیص ژانر آثار و یا تعریف و طبقه‌بندیِ معنادارِ ژانرهای ادبی کمک چندانی بکند چرا که روش‌شناسی تعریف و طبقه‌بندی ژانرها و آثار ادبی، مبتنی بر کشف و احصایِ مجموعه‌ای از ویژگی‌هایِ توأمانِ صوری و معنایی در متون ادبی است. مثال بارز این امر آن است که اگرچه بسیاری از بنیان‌ها و آموزه‌های اساطیری و حماسی در کتب مقدس هم دیده می‌شود و یا اگرچه بسیاری از آموزه‌ها و شخصیت‌های قرآن کریم را در عموم آثار ادب فارسی به‌ویژه آثار اخلاقی و تعلیمی‌ای از قبیل *گلستان* و *بوستان* سعدی می‌توان دید اما به‌هیچ‌وجه نمی‌توان به بهانهٔ مشابهاتِ مضمونی و یا اشتراک در شخصیت‌ها و پدیده‌ها، چنین آثاری را ذیل ژانری واحد قرار داد.

در تمامی رویکردها به طبقه‌بندی و تعریف و تسمیه ژانرها، آنچه به مفهوم یک ژانر تحقق می‌بخشد، وجود مجموعه‌ای حداقلی از ویژگی‌هایِ توأمان است؛ «تعیین‌کننده بسیاری از انواع... بیشتر تأثیر متقابلِ چندین عامل است» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۲). هر اثری هم که مصداق ژانری شناخته می‌شود باید از این مجموعه‌اوصافِ حداقلی و توأمان برخوردار باشد. در باب حماسهٔ عرفانی و آثار متعلق به این گونه، اگرچه حیثِ عرفانی این متون آشکار و روشن است اما پیدا نیست که ازنظر معتقدانِ حماسهٔ عرفانی، حیث یا وصفِ حماسی این آثار را کدام مجموعه‌اوصافِ حداقلی و توأمان برمی‌سازد. روایت‌مدار بودن، شمولِ بر دلاوری و جنگاوریِ پهلوان/ پهلوانان، داشتنِ زمینهٔ ملی/ دینی و برخورداری از زبان و بیانِ فخیم، و وزن فاخر و مطنطن، ویژگی‌هایی است که در تمامی حماسه‌های ایرانی اعم از ملی و تاریخی و دینی، به‌صورتی توأمان و هم‌زمان البته با شدت و ضعف هریک از این اوصاف در نمونه‌های موجود دیده می‌شود؛ یعنی هر حماسه ایرانی کمابیش و بسته به میزان اصالت داستان و مهارتِ ناظمِ خود، و در سطحی عالی، متوسط یا ضعیف، از همهٔ ویژگی‌هایِ فوق یکجا و توأمان برخوردار است (صفا، ۱۳۷۹). طرفداران حماسهٔ عرفانی، نه مجموعه‌ای از این ویژگی‌های حداقلی و الزاماً توأمان را در تحقق حیث حماسی ژانرِ موردنظر ارائه کرده‌اند و نه آنکه در تلقی اثری خاص، ذیلِ ژانرِ حماسهٔ عرفانی، به بازنمودنِ این مجموعه ویژگی‌هایِ حداقلی و توأمان پایبند و ملتزم بوده‌اند؛ از همین روی گاه وجود عناصر و شخصیت‌های حماسه ملی، گاه بازخوانی تأویل‌گرایانهٔ این عناصر، گاه وجودِ سفرِ پرمخاطره و اودیسه‌وار، گاه برخورداری از زبان و بیان و لحنی پرطنطنه البته با تعریفی بسیار حداقلی از زبان و فروکاستنش به مفردات زبانی، و گاه بهره‌مندی از اوزان

طربناک و پرشور را در عده‌ای از آثار صوفیانه، اساس و مبنای تلقی یک اثر ذیل حماسهٔ عرفانی قرار داده‌اند (نک، قبادی، ۱۳۸۱)، ضمن آنکه در مورد هر اثر هم، عموماً تنها یکی از این اوصاف، اساس چنین تلقی‌ای بوده است (نک. همان). به همین سبب، آثارِ برشمرده ذیلِ حماسهٔ عرفانی، گاه آثاری حجیم‌اند همچون *مثنوی* مولانا و گاه بس کوتاه‌اند همچون رساله‌های سهروردی و نمونه‌هایی از غزلیات شمس؛ عده‌ای چون *تذکرةالاولیاء* و *منطق‌الطیر* عطار زبانی فاخر و البته نه الزاماً حماسی و عده‌ای زبانی بس معمول دارند همچون بسیاری از اولیانامه‌های مشایخ صوفیه؛ عده‌ای روایی‌اند و عده‌ای فاقد عنصر روایت؛ عده‌ای مشحون به عرصه‌های پرکشمکش‌اند همچون *منطق‌الطیر* عطار و عده‌ای مالامال از شور و هیجان لحظه‌های بسط صوفیانه‌اند چون غزلیات شمس. پیداست که از جهت روش‌شناسی علمی نمی‌توان چنین شیوه‌ای را که در هر مورد خاص، تنها به وصفی از اوصاف، حیثیتی ژانرساز داده شده، قابلِ‌قبول دانست و آن‌گاه با چنین روشی، مجموعه‌ای از آثار ناهمگون را ذیلِ یک نوع ادبی قرار داد. با لحاظ همین اصول روش‌شناختی و تأکید بر آن‌هاست که می‌توان پرسید به‌راستی چه میزان تشابه و اشتراک در اوصافِ توأمانِ صوری و ساختاری و محتوایی میان *شاهنامهٔ* فردوسی با *مثنوی* مولانا یا رساله‌های سهروردی یا *تذکرةالاولیا* عطار یا غزلیات شمس وجود دارد که با تلقّی آن‌ها ذیل یک ژانرِ کلان، بتوان حماسهٔ عرفانی را به‌عنوان خرده‌ژانری ذیل آن فرض و اعتبار نمود؟ و آیا آثاری همچون *مثنوی* مولانا یا *تذکرةالاولیا* عطار و یا از همه شگفت‌تر بخشی از *غزلیات شمس*، به مثابهٔ یک متن ادبی، حائز چنان ویژگی‌هایی هستند که بتوان آن‌ها را ذیلِ نوعِ ادبیِ مستقلی به نام «حماسهٔ عرفانی» قلمداد کرد؟

در باب مشابهت و اشتراک مفاهیم و مضامین میان متون حماسی و عرفانی باید به دو نکتهٔ دیگر هم اشاره کرد؛ نکاتی که به‌زعم ما نشان می‌دهد حتی آنچه به‌ظاهر مشابه به‌نظر می‌رسد می‌تواند در تحلیل نهایی حاوی اختلافات و تفاوت‌هایی بسیار عمیق و مؤثر باشد و همچنین نشان می‌دهد که صورت‌بندی و تفسیر این تشابهات می‌تواند در الگوهایی منطقی‌تر سامان بیابد. نکتهٔ نخست آن‌که مشابهت‌های ظاهری می‌توانند بسیار گمراه‌کننده باشند؛ مثلاً اینکه عده‌ای، داستان‌های هفت‌خان رستم و اسفندیار را با داستان‌های نمادین و تمثیلی سلوک صوفیانه و ازجمله *منطق‌الطیر* و عبور مرغان از وادی‌های هفتگانه مقایسه و از آن حکم به مشابهتِ این دو دسته از روایات حماسی و صوفیانه کرده‌اند (ازجمله نک. یاحقی، ۱۳۶۹: ۴۵۰؛ قبادی، ۱۳۸۱: ۶) با تأمل

و دقت بیشتر در اجزا و ویژگی‌های این دو دسته از روایات چندان پذیرفتنی نمی‌نماید. هفت‌خان حماسی بیشتر گزارشی است از چاره‌اندیشی و زیرکی و مبارزه‌جویی پهلوان حماسه و نه روایتی از تحوّل و تکامل درونی او آن‌چنان‌که فی‌المثل در باب احوال مرغان *منطق‌الطیر* می‌توان دید. وجود وادی‌های هفتگانهٔ سلوک، و مهالک و مخاطرات آن برای تطبیق دادن با هفت‌خان رستم و یا اسفندیار بسیار وسوسه‌کننده است لیکن در عمل اختلاف‌های بسیار مهم و عمیقی هم وجود دارد:

۱. هفت‌خانِ پهلوان تنها برای اثبات بزرگی و تأکید بر مقامِ پهلوانی اوست. او پیش‌ازاین، به مقام پهلوانی نائل شده، اما مرغان به‌منظور نیل به کمال، به این سفر اقدام می‌کنند.

۲. پهلوان برای نجات دیگری/ دیگران، سفر پرمخاطرهٔ خود را آغاز می‌کند اما مرغان برای نجات و سعادت خود.

۳. راهنمای هر دو پهلوان، یکی از افراد دشمن است ولی در *منطق‌الطیر* پیر راه‌شناس و هادی است که سالکان را دلالت می‌کند.

۴. در آغاز داستان و پیش از رسیدن به هفت‌خان‌ها، پهلوان چندین راه در پیشِ‌رو دارد که سخت‌ترین آن‌ها را برمی‌گزیند لیکن در *منطق‌الطیر* تنها یک راه وجود دارد؛ و آن تنها راهی است که به تشخیص پیر راهبر به رستگاری و نجات منتهی می‌شود.

۵. در هفت‌خان‌ها گزارش دقیقی از هر خان و خطرات و جزئیات آن وجود دارد اما در مراحل هفتگانه *منطق‌الطیر* نه؛ چرا که این مراحل در *منطق‌الطیر* احوالی روحانی‌اند و بس که تجربهٔ آن‌ها تجربه‌ای درونی و مبهم و ناگفتنی است.

درواقع به زعم ما، اشتراک و مشابهتِ هفت‌خانِ حماسی و هفت مقام سلوک گذشته از آنکه عملاً و به لحاظ علمی چندان هم به‌راحتی قابلِ‌اثبات نیست، خود می‌تواند بیشتر برآمده از اصل رازآمیزی و تقدس اعداد و به‌ویژه عدد هفت در بیشتر تمدن‌های آسیایِ غربی ازجمله در میان آریایی‌ها باشد. این اندیشه در میان اقوام سامی نیز گویا خود میراثی به‌جای‌مانده از تمدن سومری و مرتبط با سیارات سبعه و مفاهیم پیوسته با آن همچون دسته‌بندی ایام در قالب هفت روز هفته است (در این باب نک. معین، ۱۳۶۸: ۲۵۳-۳۳۴). بدین ترتیب شاید بتوان گفت بی‌آنکه

لزوماً هفت مقام صوفی حاصل تحول هفت‌خان حماسی یا الگوبرداری از آن باشد خود می‌تواند به اصلِ کهنِ تقدسِ عدد هفت مربوط و نمونه دیگری باشد از زمرهٔ بی‌شمار صورت‌بندی‌های مفاهیم که در این حوزهٔ تمدنی، در قالب عدد هفت تحقق یافته است (برای ملاحظه نمونه‌ها نک. همان). نهایتاً اشتراک در مضامین میان متون حماسی و عرفانی حتی در صورت مسلم فرض‌کردن تحول عرصه‌ها و زمینه‌های حماسی به عرفانی، باز هم نمی‌تواند به‌تنهایی عنصری ژانرساز تلقی شود (برای بحث تفصیلی دربارهٔ تفاوت‌های هفت‌خان پهلوانی و هفت مقام سلوک نک. آیدنلو، ۱۳۸۸: ۱ـ۲۸).

نکتهٔ دیگری که توجه به آن در بحث ژانرهای ادبیات فارسی ضرورت تام دارد، پرهیز از ملاک قراردادن صرفاً تشابهات مضمونی در بازشناسی، تعریف و طبقه‌بندی ژانرهاست چراکه اولاً ادبیات فارسی چون دیگر سنّت‌های ادبی شرق «... بیشتر مرهون استمرار و پیوستگی و همانندی است تا گسست و ناپیوستگی و استثنا» (شواب، ۱۳۸۹: ۷) ازآن‌رو که تمدن ایرانی تا پیش از دوره جدید، همچون تمامی جوامع شرقیِ دورهٔ پیشامدرن، از نوعی پیوستگی تاریخی و فرهنگی مبتنی بر تکرار و بازخوانی سنّت در اشکال و صوَر مختلف برخوردار بوده است یعنی همان چیزی که پاتریشیا کرون آن را «وضعیتِ عامِ ماقبلِ صنعتی» (۱۳۹۵: ۱۸) می‌نامد. در این جوامع، نوعی ثبات در تلقی از حقایق وجود داشت که نه گذر زمان از اشتیاق به تکرار آن می‌کاست و نه تکرار آن‌ها از اشتیاق مخاطب به بازخوانی مکرر آن‌ها چیزی کم می‌کرد. این امر بدان معناست که کمتر اثری را می‌توان در این فرهنگ‌ها یافت که با آثار پیشین و معاصر خود به‌ویژه در حوزهٔ مضامین و مفاهیم، اشتراکات و مشابهاتِ قابلِ‌ملاحظه‌ای نداشته باشد خاصه در آثار حجیم و کلان؛ آثار حجیم و کلانی که در بستر وسیع خود امکان آمیختگی و بازتاب مضامین و مفاهیم گوناگون و احیاناً غیرمرتبط با ژانر خود را نیز فراهم می‌آوردند. ثانیاً به دلیل ثبات و انعطاف‌ناپذیری صورت‌ها و قالب‌های ادبی در سنّت کلاسیک ادبیات فارسی، این بیشتر معانی و مضامین بوده‌اند که در میان این صورت‌ها و قالب‌ها مهاجرت و گردش کرده و آمیختگی‌های متکثری را پدید آورده‌اند. به همین سبب و چنان‌که پیش‌ازاین هم اشاره شد، در حوزهٔ نقد ژانر و بررسیدن گونه‌هایِ کلامِ ادبی، نمی‌توان و نباید تنها به جنبهٔ تشبیهی شناخت اکتفا کرد بلکه در باب ژانرهایِ ادب فارسی، این توجه به جنبهٔ تفکیکی شناخت یا همان ملاحظهٔ تفاوت‌هاست که اهمیت مضاعفی دارد.

۲. ۲. ۲. ۳. زبان و وزن حماسی

طرفداران نظریهٔ حماسهٔ عرفانی گاه به وجود بیان یا زبانِ حماسی در عده‌ای از آثار صوفیانه استدلال کرده و در این باب به‌ویژه به نمونه‌هایی از اشعار مولانا استناد جسته‌اند. به‌جز اشارهٔ براهنی به روحِ حماسیِ سروده‌های مولانا (نک. براهنی، ۱۳۴۴: ۷۱–۷۶)، شمیسا پیش از دیگران، «نحوهٔ بیان» حماسی در بعضی آثار عرفانی ازجمله در *غزلیات شمس* را ذیل بحث از حماسهٔ عرفانی بررسیده است (نک. شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۰–۱۲۱). او حتی در جایی، برای اکثر اشعار *دیوان کبیر*، قائل به «نوعِ مختلطِ غنایی–حماسی» شده است (نک. همان: ۲۶). کی‌منش (مشفق کاشانی) هم برخی از ترکیبات و کلمات و تعابیر حماسی را در غزلیات مولانا برشمرده و نشان داده است (کی‌منش، ۱۳۷۹: ۱۴۵–۱۴۷). بااین‌حال تفصیل این نظر را در مقاله‌ای از حسین‌پور می‌توان دید. او در استدلال خود بیش از همه بر زبان فخیم و پرصلابت مولانا تأکید، و به نمونه‌هایی از آن استشهاد می‌کند؛ اشعاری که به زعم وی «از شکوه و شوکت اشعار حماسی هیچ کم ندارند بلکه حتی در پاره‌ای موارد از هر شعر حماسی دیگر باشکوه‌تر و تأثیرگذارتر هستند» (حسین‌پور، ۱۳۸۱: ۳۶) و آنگاه شعری را از مولانا با مطلع: «بر قدسیان آسمان من هر شبی یا هو زنم/ گر صوفی از لا دم زند، من دم ز الا هو زنم»، شاهد مدعای خود ذکر می‌کند (همان). گذشته از آنکه اصولاً تعابیر او در این باره که گاهی بعضی از اشعار مولانا «از هر شعر حماسی دیگر باشکوه‌تر و تأثیرگذارتر هستند» به‌راستی اغراق‌آمیز و ناپذیرفتنی است، آنچه وی در استشهاد به شواهدی ازاین‌دست، بدان توجه نمی‌کند اساس روایی شعر حماسی است یعنی عنصری که مابه‌التفاوت اساسی آن فی‌المثل با شعر غنایی است. «حماسه شعری است غیرشخصی، بی‌طرفانه و دراماتیک. مهم‌ترین خواست آن نقل داستان است» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶ب: ۲۳). شواهد وی فاقد این ویژگی اساسی و ذاتی شعر حماسی است. به‌نظر می‌رسد تلقی او و دیگر معتقدان به وجود حماسهٔ عرفانی از زبان حماسی نیز، معطوف به کارکرد مفردات حماسی است.

او در تبیین زبان و بیان حماسی مولانا، به غزل معروفِ «آمده‌ام که سر نهم...» و ذکر مفرداتی چون کُلَه و کمر و زخم و تَبَر و سپر در آن (۱۳۸۱: ۳۷)، و نیز به غزلِ «در عشق زنده باید کز مرده هیچ ناید...» و به‌کاررفتن واژگانی چون شیر غرّان و تیغ برّان و رهزنان و طبل و غزا و... در آن استناد می‌کند (همان: ۴۷). وی در استدلال خود به این نکته توجه نمی‌کند که مفهوم زبان را به‌ویژه در معنایِ سبک‌شناختیِ آن، و نیز همچون نظامی برای شکل‌دهی به گونه‌های

ادبی، این تنها مفردات نیستند که می‌سازند. همین بی‌توجهی موجب شده او مفهوم و مصداق زبان حماسی را به مجموعه‌ای از مفردات فرو بکاهد، حال‌آنکه زبان حماسی مجموعه‌ای است از ویژگی‌های توأمانِ آوایی، لغوی، نحوی و بیانی. در واقع حتی در ساده‌ترین تلقی از زبان حماسی نمی‌توان حداقل، عنصرِ «نحو» را در آن نادیده گرفت. افسانهٔ خوابِ سعدی که در آن شاعر، بیتی بر فردوسی می‌خواند و فردوسی روایتی حماسی‌تر از آن می‌سراید، خود اشارهٔ معناداری است به این تلقی حداقلی از زبان حماسه. سعدی این‌گونه می‌سراید که: «خدا کشتی آنجا که خواهد بَرَد/ وگر ناخدا جامه بر تن دَرَد» و فردوسی چنین: «بَرَد کشتی آنجا که خواهد خدای/ وگر جامه بر تن دَرَد ناخدای». پیداست که «در این دو بیت، موضوع، واژگان و وزن یکی است... تنها اختلاف در نحو و ترکیب یعنی جمله‌بندی است بااین‌همه، تفاوت در سبک یا لحن دیده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۱).

عنصر «وزن» نیز از عوامل مؤثر بر حماسی‌شدن زبان و بیان مولانا تلقی شده است: «گذشته از واژگان حماسی، یکی دیگر از دلایل حماسی‌بودن زبان و بیان مولانا، انتخاب و اختیار وزن‌های ضربی و ایقاعی و تندوتیز است... همچنین دَوْری بودن اوزان (= دولختی و تکراری‌بودن وزن در هر مصراع) در بسیاری از غزل‌های مولانا به اشعار او حالتی حماسی‌تر می‌بخشد» (حسین‌پور، ۱۳۸۱: ۴۸). اساس این استدلال بر حماسی‌بودن اوزانِ دَوْری و تندوتیز شعر فارسی مبتنی است؛ اساسی که خود نیازمند دلایل و شواهد تاریخی است. گذشته از آنکه پژوهشگر چنین دلایل و شواهدی ارائه نکرده، اساساً به‌نظر می‌رسد که واقعیت امر درست برخلاف این مدعاست چرا که هیچ‌یک از منظومه‌های روایی ادب فارسی اعم از حماسی و غنایی و تعلیمی در چنین اوزانی سروده نشده‌اند (نک. اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶: ۳۲۳– ۳۳۷) و این نشان می‌دهد که اصولاً چنین اوزانی، در شعر فارسی مناسب «روایت» تلقی نشده‌اند. این اوزان بیشتر تناسب با محاکاتِ احوالِ طربناکِ صوفی در بسطِ سماع دارند تا با نقلِ ذاتاً متدرّج و زمان‌مندِ روایت. خصلت عمومی اوزان مثنوی به‌عنوان مهم‌ترین قالب روایت در شعر فارسی، کوتاهی و سبکی آن‌هاست که اولاً اوزان دَوْری چنین نیستند و ثانیاً از هفت وزنی که مثنوی‌های فارسی بدان سروده شده‌اند (همان) تنها یک وزن یعنی «مفتعلن مفتعلن فاعلان/ فاعلات/ فاعلن» از بحر سریع (وزن *مخزن‌الاسرار* نظامی و *روضه‌الانوار* خواجو و...) را می‌توان وزنی تند دانست که اتفاقاً به‌هیچ‌روی فضا و لحنی حماسی را القا نمی‌کند. شاهد دیگری بر عدم تناسب چنین اوزانی با روایت و به‌ویژه روایت حماسی،

نقدهای منتقدان و صاحب‌نظران بر وزن منظومه آرش کمانگیر کسرایی است؛ اخوان ثالث صراحتاً این شعر را فاقد وزن حماسی دانسته است (برای ملاحظه نقدها نک. اتحاد، ۱۳۸۷: ۲۵۷–۲۶۱).

۲. ۲. ۲. ٤. اولیانامه‌ها و حماسه

چنان‌که پیشتر اشاره شد عده‌ای از قائلان به وجود ژانر/ خرده‌ژانر حماسهٔ عرفانی، اگرنه کلیت اولیانامه‌ها، لااقل بخش‌هایی از قوس حیات مشایخ را از مصادیق حماسهٔ عرفانی دانسته‌اند (نک. شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۹–۱۲۲). عموم کسانی که در باب حماسهٔ عرفانی بحث کرده‌اند، در تلقّی بعضی از متون عرفانی به‌عنوان حماسه، توجّه و تأکید بر کنش قهرمان صوفی در پیکار درونی خویش با دشمنی به نام نفس امّاره داشته‌اند. در واقع آنچه به زعم عمدهٔ این پژوهندگان، خصلتی حماسی به این آثار داده، تجلّی جلوه‌های گوناگون این نبرد درونی سنگین و سهمگین و متداوم است. شکی نیست که از میان نمونه‌هایی که قائلان به حماسهٔ عرفانی برای این ژانر/ خرده‌ژانر برشمرده‌اند، به زعم ما نیز تنها مصداقِ کمابیش پذیرفتنی‌تر، همین اولیانامه‌ها یعنی زندگی‌نامه‌هایِ مشحون از فضایل و کرامات مشایخ و پیران تصوف است که می‌توانست در صورت نبودِ عوامل و عوایقی که بدان‌ها اشاره خواهد شد نمونه‌های چنان ژانر/ خرده‌ژانری باشد چرا که هم مصادیق و نمونه‌های معتنابهی در میان نگارش‌های صوفیانهٔ جهان اسلام اعم از عربی و فارسی دارد و این خود بدان معناست که می‌توان از تکوین و تکامل و پیوستگی آن در بستر تاریخ ادبی سخن گفت و هم مصادیق و نمونه‌های آن در هر دوره از تکوین و تکامل خود، حائز چندان ویژگی‌های مشترک و متشابهی هست که بتوان قوانین ژانری آن را بازشناسی کرد و برشمرد. البته دلیل چنین فرضی ازنظر ما صرفاً وجود عرصه‌های پرکشاکش مبارزه با نفس و نیز مهالک و عقبات سلوک نیست (نک. همان) بلکه اساس آن شکل‌گیری نوعی الگوی روایی از حیات مقدسان از مراحل پیشاتولد تا پسامرگ و مشحون از شگفتی‌ها و خارق‌عادت‌های فراوانی طی تکوین و تکامل ژانر اولیانامه است که بی‌شباهت با الگوی حیاتِ پهلوان حماسه نیست اما قویاً معتقدیم چنین شباهتی نمی‌تواند مبنایی برای فرض وجود حماسهٔ عرفانی باشد. در ادامه دلایل فرض اولیانامه‌ها را به‌مثابه حماسهٔ عرفانی تنها از آن جهت که رفع دخل مقدر و ایضاح محلِ بحث باشد طرح می‌کنیم و سپس نشان خواهیم داد که چرا علی‌رغم وجود چنین دلایلی

که به‌نظر مستندتر از دلایل معتقدان به وجود حماسهٔ عرفانی است همچنان نمی‌توان با استناد به اولیانامه‌ها از چنین ژانر/ خرده‌ژانری سخن گفت.

علی‌الظاهر دلایل و توجیهات اساسی‌تری برای تلقی اولیانامه‌ها ذیل حماسهٔ عرفانی می‌توان یافت؛ دلایل و توجیهاتی که بیشتر معطوف به «فرایند آفرینش و تکوین ادبی» است تا «فرآورده ادبی». تأکید من در اینجا بر روند کلّی آفرینش حماسه و تدوین ولی‌نامه است؛ امری که این دو مقوله را در بعضی از صفات و ویژگی‌ها، متداخل و مشترک می‌کند و به زعم من بیشتر از این منظر است که می‌توان به مقولهٔ حماسهٔ عرفانی هویت و تشخص بخشید. در بستر پیدایش هر دو مقولهٔ حماسه و اولیانامه، می‌توان سامانه‌ای فکری و فرهنگی ملاحظه کرد که طبیعت را به ماوراءالطبیعه، انسان را به اَبَرانسان، واقعیت را به فراواقع و نهایتاً تاریخِ مقید به زمان و مکان، و نیز امر واقع را، به روایتی نمادین و الگووار و فارغ از اقتضائات و ناگزیری‌های زمان و مکان تغییر می‌دهد. به این تعریف حماسه، که در *دایره‌المعارف فارسی* مصاحب آمده، دقت کنید: «حماسه، خاطرهٔ حادثه یا حوادثی واقعی است (اما پیش‌ازتاریخ) که سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل بعد نقل شده و گذشت قرون و اعصار و تخیل و افکار و عواطف و آرمان‌های ملتی، بر آن شاخ و برگ‌ها افزوده و بدین سبب همراه با امور شگفت و غیرطبیعی گشته است و به‌صورت افسانه درآمده» (مدخل حماسه). حال در این تعریف قید «پیش‌ازتاریخ» را به «پیش از تألیف ولی‌نامه» و قید «قرون و اعصار» را به «سال‌ها و دهه‌ها (و گاه چند سده)» و نیز تعبیر «ملتی» را به «طریقتی» تغییر داده و عبارتِ «دربارهٔ شیخی صوفی» را بدان بیفزایید، آنگاه به طرزی شگفت‌انگیز تعریفی پذیرفتنی و دقیق از ولی‌نامه‌ها پیشِ‌رو خواهید داشت.

خالقی مطلق نیز در مدخلِ حماسهٔ *دانشنامه* می‌نویسد: «در سرود حماسی، همچنین توجه اصلی به پهلوان است نه به داستان» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶الف: ۷۳۸). او همچنین به این نکته اشاره می‌کند که: «از مجموعهٔ سرودهای پهلوانی، یا از روایات حماسی شفاهی یا مدوّن، حماسه یا داستان پهلوانی به‌وجود می‌آید» (همان: ۷۳۹). این ویژگی‌ها را در روایات مربوط به زندگی مشایخ که بعدها در قالب ولی‌نامه‌ها تدوین یافته نیز می‌توان ملاحظه کرد. حیات و اطوار و احوال شیخ در نقل پیروان، سرشتی حماسی می‌یابد اما قهرمانان متون عرفانی، بیشتر شباهت با قهرمان حماسهٔ شَمَنی دارند تا حماسهٔ پهلوانی چرا که کسب نام و ننگ هدف اصلی آن‌ها نیست و عاقبت نیز به یاری نیروهای نامرئی و غیرطبیعی پیروزی می‌یابند (نک، خالقی مطلق، ۱۳۸۶ب: ۹ – ۱۰).

یکی دیگر از ویژگی‌های منظومه‌های حماسی ابهام زمان و مکان در آن‌هاست (نک. صفا، ۱۳۷۹: ۱۲). در روایات مربوط به احوال مشایخ نیز به‌ویژه در توصیف و بیان کرامات و خوارق عادات ایشان، این ویژگی یعنی ابهام در زمان و مکان، به‌ویژه ابهام در زمان را می‌توان دید. گرچه این ابهام می‌تواند تا حدودی مربوط باشد به فاصلهٔ زمانی میان «حوادث» و «روایات» و زدوده‌شدن صراحت و روشنی وقایع از ذهن راویان و ازبین‌رفتن استناد و اسناد آن‌ها و درنتیجه پدیدآمدن ابهام و کلیت در نقل وقایع، اما به‌نظر می‌رسد که علاوه بر چنین احتمالاتی، نوعی منطق دقّت‌گریز و ابهام‌آفرین ذاتی بر نقل این روایات حاکم است.

بدین ترتیب قهرمان اولیانامه که همان شیخ و پیر طریقت است، از آن‌گونه که مناقب‌نویسان توصیفش می‌کنند گرچه ریشه در تاریخ دارد اما سر به اوج حماسه و اسطوره می‌ساید و این تصعید تاریخ به حماسه، صرفاً حاصل قلم ولی‌نامه‌نویس نیست بلکه در فاصلهٔ زمانی حیات مشایخ تا زمان تدوین و کتابت نهایی اولیانامه‌ها، افسانه‌ها به‌تدریج بر گِرد زندگی واقعی صاحب‌ترجمه حلقه می‌زنند و اندک‌اندک زندگی او ابعادی اساطیری و حماسی می‌یابد. منظومه‌های حماسی در همه‌جا و در هر زمان، مدت‌ها پس از حوادثی که از آن‌ها سخن می‌گویند، پدید آمده‌اند (نک. همان: ۸). این نکته را البته با تفاوتی آشکار در اندازهٔ فاصلهٔ زمانی میان «حادثه» و «روایت»، می‌توان تا حدودی دربارهٔ اولیانامه‌ها نیز صادق دانست. این اولیانامه‌ها عمدتاً در سال‌های پس از وفات مشایخ تألیف شده‌اند و میان تعدادی از وقایع و حوادث، و روایت آن‌ها در متن اولیانامه‌ها، ده‌ها سال فاصله وجود دارد. بااین‌حال فاصلهٔ زمانی موجود میان «حادثه» و «روایت» در این دو، تفاوتی چشمگیر و ماهوی دارد؛ شاعر حماسه از رویداد حماسی بسیار دور است و درنتیجه «شعر پهلوانی ضرورتاً یک شعر روایی است و آن هم تقریباً همیشه با یک بی‌طرفی شگفت‌انگیز» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶ب: ۹). اما اولیانامه‌نویس برخلاف حماسه‌سرا بسیار نزدیک‌تر به رویدادهاست، و به‌لحاظِ اندیشگی و عاطفی نیز پیوستگی‌های مشهود و صریح با قهرمان خویش و رویدادهای پیرامون او دارد.

علی‌رغم آنچه گذشت باید توجه کرد که پیش از متناظردانستن حیات شیخ صوفی با حیات پهلوان حماسه، یا اعتقاد به وجود نوعی الگوبرداری ناشناخته و ناخودآگاه فرهنگی میان روایت مناقب‌نویس و حماسه‌پرداز یا تحول تدریجی «پهلوان» به «شیخ»، می‌توان از الگوهایی نزدیک‌تر و منطقی‌تر برای ساخت و پرداخت روایت اولیانامه‌ها سخن گفت یعنی از سیره‌های

نبوی (در این مورد نک. حاج‌آقابابایی و نصری، ۱۳۸۹: ۱۲۳-۱۴۳؛ شیری، ۱۳۸۹: ۱۷-۳۹). در واقع طی فرایند تکامل ژانر اولیانامه، رفته‌رفته شیخ در جزئی‌ترین اوصاف و نیز مراحل و سوانح قوس حیات خود از پیشاتولد تا پسامرگ تشابهی تام با «نبی» می‌یابد تا مشروعیت ولایت و تقدّس ذاتش، تبیینی بی‌شبهه بیابد (در این باب نک. صدری‌نیا و ابراهیم‌پور نمین، ۱۳۹۳: ۱۴۵-۱۸۲). البته شاید کسانی معتقد باشند که «سیره‌النبی»ها خود می‌توانند صورتی تحول‌یافته از حیات پهلوان حماسه تلقی شوند لیکن چنان فرضی خود نامحقق و نیازمند پژوهش و اثبات است. تفاوت‌های عمده دیگری نیز میان علایق و سوائق و کنش‌های قهرمان اولیانامه و پهلوان حماسه وجود دارد که به‌جای خود می‌تواند محل بحث و تأمل باشد.

نکتهٔ اساسی دیگر در بحث اولیانامه‌ها و ژانر حماسه آن است که همان‌گونه که مضمون حماسی به‌تنهایی به ایجاد حماسه منجر نمی‌شود و باید در ظهور خود به‌مثابهٔ متن، حائز ویژگی‌های صوریِ زبانی و بیانی باشد، اولیانامه‌ها نیز به‌صرف برخورداری از چنان الگوی مشابهی و در فقدان حداقل‌های صوری حماسه نمی‌توانند به‌هیچ‌روی حائز وصف حماسی باشند. سوای آنکه ازنظر «نیّت مؤلف» نیز این اولیانامه‌ها به تصریح اکثر نویسندگان این‌گونه آثار، به قصد تعلیم نگارش یافته‌اند و بر اساس وجود چنین عناصر بارز و غالبی است که باید آن‌ها را نه در ذیل ژانر/ خرده‌ژانرِ موهومِ حماسهٔ عرفانی بلکه ذیل ژانر تعلیمی‌القایی تلقی و طبقه‌بندی کرد (نک. زرقانی، ۱۳۸۸: ۹۶-۱۰۲).

۲. ۳. امکان و فواید لحاظِ خرده‌ژانر حماسهٔ عرفانی

پیش‌ازاین و طی مباحث گذشته کوشیدیم نشان دهیم که اصولاً از منظر نقد و نظریهٔ معاصرِ ژانر، امکان لحاظِ ژانر/ خرده‌ژانری با عنوان حماسهٔ عرفانی با مشکلات عدیده‌ای مواجه و عملاً ناممکن است؛ اما این عدم امکان را از جهتی دیگر نیز می‌توان طرح کرد. سخن از یک نوع ادبی، لامحاله و ناگزیر بر فرض وجود مصداق‌هایی متعدد از آن نوع، و تاریخچه‌ای حاکی از چگونگی پیدایش و رشد و تکامل آن دلالت دارد؛ یعنی آن‌گاه که از وجود ژانری سخن گفته می‌شود بدین معناست که گویندگان به وجود چنان مصادیق و تاریخچه‌ای اطمینان و باور دارند. اگر نمونه‌ها و مصادیق برشمرده حماسهٔ عرفانی از قبیل بخش‌هایی از *شاهنامه*، رساله‌های *عقل سرخ* و *لغت موران* سهروردی، *منطق‌الطیر* عطار، بخشی از اولیانامه‌ها و تذکره‌های صوفیانه، *مثنوی معنوی* و غزلیات *دیوان کبیر* مولانا را کنار هم قرار دهیم، آنچه ملاحظه این نمونه‌ها بیش از هر

چیزی به خاطر متبادر می‌کند ناهمگونی صوری و معنایی این نمونه‌ها با یکدیگر و نیز گسستگی تاریخی مشهودی است که میان آن‌ها وجود دارد. به ناهمگونی صوری و معنایی پیش‌ازاین پرداخته‌ایم اما گسستگی تاریخی میان این نمونه‌ها نیز موضوع بسیار حائزِاهمیتی است. این گسستگی امکان بازشناسی روندِ نضج و رشد و توسعه و تکامل ژانر/ خرده‌ژانری به نام حماسهٔ عرفانی را عملاً و به‌طرزی روشن و معنی‌دار منتفی می‌سازد و این بدان معناست که نمی‌توان از تاریخچه «تکوین ادبی» ژانر مذکور گزارشی مستند ارائه کرد. چنین تاریخچه‌ای نوعی پیشینه است که طی آن می‌توان بنا بر منطقی زمانی‌علّی، مراحل پیدایش، رشد و تکامل گونه‌ای ادبی را دید و پی گرفت. چنین تاریخچهٔ پیوسته و معناداری برای حماسهٔ عرفانی ارائه نشده و نمونه‌های معرفی‌شده نیز قادر به ایجاد چنان تاریخچه‌ای نیستند درحالی‌که تک‌تک این نمونه‌ها در بستر تاریخچهٔ ژانرهای شناخته‌شده و متداول خود، جایگاهی روشن و معنی‌دار و مرتبط با ماقبل و مابعد خود دارند؛ *شاهنامه* در ژانر حماسه، رساله‌های سهروردی و *منطق‌الطیر* در داستان‌های تمثیلی‌تعلیمی صوفیه، *مثنوی* در منظومه‌های تعلیمی متصوفه، و... همگی ارزش و جایگاه ردگانی روشن و مشخصی دارند (در باب این نمونه‌ها ازجمله نک. زرقانی، ۱۳۹۰؛ و پورجوادی، ۱۳۹۶).

نکتهٔ بسیار مهم و عمل‌گرایانه‌تری که در ادامهٔ همین بحث و در نقد اطلاق «حماسهٔ عرفانی» و فرض تلقّی آن به مثابهٔ ژانر/ خرده‌ژانری در ادب فارسی می‌توان و می‌باید مطرح کرد مبتنی است بر اهمیت آگاهی از اصول و قواعدِ ژانرِ هر متن ادبی، و تأثیری که این پیش‌آگاهی، بر تفسیر خواننده از متن و نوع واکنشش به علائم نوع‌نمای اثر می‌نهد. هدر دوبرو در مقدمهٔ کتاب *ژانر (نوع ادبی)* با طرح مثالی جالب اهمیت این موضوع را نشان داده است (نک. دوبرو، ۱۳۸۹: ۵ – ۸). بر این اساس می‌توان پرسید که فی‌المثل در برخورد با متنی مثل *منطق‌الطیر* عطار که از نمونه‌های حماسهٔ عرفانی تلقّی شده آیا این آگاهی از اصول و قواعد ادبیات حماسی است که به درک بهتر و عمیق‌تر و نیز برآورده شدن توقعات و انتظارات خواننده در جریان خوانش *منطق‌الطیر* منجر می‌شود و یا تلقّی *منطق‌الطیر* به مثابهٔ رمز و تمثیلی عرفانی؟ بی‌شک تلقّی پیشینی *منطق‌الطیر* به مثابهٔ متنی با ویژگی‌های حماسی و پیش‌آگاهی نسبت به اصول و قواعد حماسه، به خواننده/ شنونده کمک چندانی نخواهد کرد و بلکه باید گفت هیچ کمکی نخواهد کرد. همین پرسش را در باب سایر نمونه‌ها و مصادیق ادعایی «حماسهٔ عرفانی» هم می‌توان مطرح کرد؛ تلقّی بخشی از اشعار صوفیانه یا اولیانامه‌ها و تذکره‌های صوفیانه به‌عنوان حماسهٔ عرفانی، اساساً چه

فایده و نتیجهٔ سودمندی برای خواننده و ادب‌پژوه در شناخت بهتر و دقیق‌تر این آثار خواهد داشت؟ باید توجه کرد که رده‌بندیِ آثار، «ارزشِ زیباشناختی» نیز دارند چرا که با تعیینِ «افقِ انتظارِ» خواننده، تأثیری مهم بر تجربه زیباشناختی وی می‌گذارند (نک. زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۳۳۱-۳۳۲). در خوانش متنی صوفیانه، بعید است عناصر حماسی، نمود و جلوه‌ای تأثیرگذار در افق انتظار خواننده از متن داشته باشند. بدین ترتیب اطلاق حماسهٔ عرفانی به عده‌ای از آثار صوفیانه، نه به فهم دقیق‌تر آن‌ها کمکی می‌کند و نه به درک عمیق‌تر زیبایی‌های آن‌ها.

۲. ٤. حماسهٔ عرفانی یا صوفیانه‌ها/ عارفانه‌هایِ حماسی

پیشتر به این نکته اشاره شد که «وجه/ وجوه» تأثیری در ارزش ردگانی آثار و متون ادبی ندارند و قادر نیستند ژانر اثر را به‌کلی تغییر دهند؛ بنابراین در مواجهه با استدلال‌ها و شواهد طراحان فرضیهٔ حماسهٔ عرفانی جای این پرسش اساسی هست که آیا ما در مواردِ مفروضِ ایشان، با حماسهٔ عرفانی مواجهیم یا با گونه‌ای «صوفیانه‌ها/ عارفانه‌های حماسی»؟ جالب آن که حتی یکی از نظریه‌پردازان حماسهٔ عرفانی، خود به‌صراحت از «حماسی بودن عرفان مولانا» سخن می‌گوید (نک. حسین‌پور، ۱۳۸۱: ۳۵). براهنی نیز دهه‌ها پیشتر، از «نوعی روح حماسی در مولوی» و اشعار او سخن گفته است (نک. براهنی، ۱۳۴۴: ۷۱-۷۶). اما باید توجه داشت که بر اساس نظریهٔ جدیدِ ژانر و تلقی‌ای که از مفهومِ «وجه» در آن وجود دارد (نک. قاسم‌پور، ۱۳۸۹: ۶۳-۸۹)، تعبیری همچون حماسهٔ عرفانی بدان معناست که آثارِ ذیلِ این خرده‌ژانر، از نوع و گونهٔ حماسه‌اند اما وجهی عرفانی دارند و این باز خود بدان معناست که چنین آثاری برخوردار از حداقلی از مختصاتِ توأمانِ حماسه‌اند و درعین‌حال، بن‌مایه‌ها و مضامین و نمادهایی از تصوف و عرفان در آن‌ها وجهی بارز یافته‌اند لیکن این دقیقاً خلاف تلقی و ارادهٔ معتقدان به ژانر/ خرده‌ژانر حماسهٔ عرفانی است چرا که با توجه به مصادیقِ موردِنظر ایشان و نیز تبیین‌هایِ ارائه‌شده، پیداست که آنان عده‌ای از متون متصوفه را برخوردار از مختصاتی حماسی می‌دانند. بر این اساس معتقدیم اگر بتوان بنا بر آمیختگی مضامین و شخصیت‌های حماسی با متون صوفیانهٔ دورهٔ اسلامی، قائل به وجود خرده‌ژانری متمایز شد، می‌باید از آن به «صوفیانه‌ها/ عارفانه‌هایِ حماسی» تعبیر کرد و نه حماسهٔ عرفانی؛ چراکه آثارِ موردنظرِ طراحانِ فرضیه حماسهٔ عرفانی، اولاً و بالذات و از هر حیث و جنبه‌ای اعم از صورت و ساختار و محتوا و نیت مؤلف، آثاری صوفیانه و عرفانی‌اند، از داستان‌های رمزی شیخ اشراق گرفته تا *منطق‌الطیر* و نمونه‌هایی از تذکره‌ها و اولیانامه‌های متصوفه

و *مثنوی معنوی* و غزلیات مولانا. البته در اینجا شاید اصولاً ضرورت و الزام چندانی هم برای وضع و کاربرد «صوفیانه‌ها/ عارفانه‌های حماسی» یا «عرفانِ حماسی» نیز در میان نباشد چرا که در سنّتِ عرفانِ اسلامی، نوعی گفتمان خاص در میان صوفیه‌ای که به «اهل سکر» و «اهل بسط» شهرت دارند رایج است که کاربرد زبان در آن کاملاً عاطفی و خلاق، و نیز گاه آمیخته با شطح و مفاخره و طامات (نک. رجائی بخارایی، بی‌تا: ۳۶۷- ۳۷۰؛ و ۴۷۳- ۴۷۶) است و آثار برآمده از این گفتمان، با بخشی از آنچه به زعم عده‌ای حماسهٔ عرفانی و به زعم ما صوفیانه‌های حماسی تواند بود همپوشانی دارد ازجمله آثاری همچون غزلیات شمس. عده‌ای از محققان معاصر نیز به ویژگی‌های زبانی/ متنی این گفتمان در متون صوفیه پرداخته و جوانب آن را بررسیده‌اند (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: صفحات متعدد). در واقع تصوّف اسلامی با دو چهرهٔ به‌ظاهر متباین شناخته می‌شود: تصوّفی مبتنی بر زهد و خوف و صحو که نظر سالک بیشتر معطوف به جلال الهی است و تصوف سالکانی که نظر به جمال الهی دارند و سلوکشان مبتنی بر محبت و رجا و سکر است (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۳- ۶۷). اهل رجا و سکر عموماً به زبانی گرم و آتشین و حماسی سخن گفته‌اند، از سنایی تا عطار و مولانا. در واقع این خصلتِ سبک‌شناختیِ زبانِ عرفانِ عاشقانه است. فتوحی زبان این‌دسته از آثار صوفیانه را «کلام مغلوب» نامیده است (نک. فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۵- ۶۲).

۳. نتیجه‌گیری

عده‌ای از ادب‌پژوهان و صاحب‌نظرانِ ادبیات فارسی دورهٔ اسلامی، بر اساس مشابهت‌های موجود میان متون حماسی و بعضی متون صوفیانه، و با اعتقاد به تحول شخصیت‌ها و پدیده‌ها و عرصه‌های حماسی و راهیابی آن‌ها به متون عرفانی، از وجود ژانر/ خرده‌ژانری به نام حماسهٔ عرفانی با نمونه‌هایی همچون رساله‌های *عقل سرخ* و *لغت موران* سهروردی، بخشی از اولیانامه‌ها و تذکره‌های صوفیانه، منظومهٔ *منطق‌الطیر* عطار، *مثنوی* و بخشی از غزلیات مولانا، و ضرورت لحاظِ چنین ژانری در ادبیات فارسی سخن گفته‌اند. البته بررسی سابقه و نوعِ کاربردِ تعبیرِ حماسهٔ عرفانی در پنجاه و اندی سال اخیر از سوی ادب‌پژوهان معاصر نشان می‌دهد که همگی آنان از حماسهٔ عرفانی، نوعی ژانرِ ادبیِ متمایز را مراد نکرده‌اند و تنها چند تن به‌صراحت و با تأکید، حماسهٔ عرفانی را ژانر/ خرده‌ژانری متمایز و مشخص در ادبیات فارسی اعلام کرده‌اند. نکته اینجاست که تلقی و لحاظِ حماسهٔ عرفانی به‌مثابهٔ ژانر/ خرده‌ژانری متمایز و مستقل، از منظرِ نقد و نظریهٔ معاصرِ

ژانر با مشکلاتِ نظریِ متعددی روبه‌روست؛ چراکه طرح‌کنندگانِ این فرضیه، اولاً عمدهٔ توجه خود را معطوف به مواردِ تشابه کرده‌اند و نه مواردِ اختلاف که اتفاقاً بسیار مهم و تعیین‌کننده‌اند، و ثانیاً به تفکیکِ میانِ دو مفهوم «وجه» و «ژانر» اعتنایی نداشته‌اند، درحالی‌که این تفکیک بی‌گمان مهم‌ترین اصل در تشخیصِ صحیحِ ژانرِ آثاری است که در متن خود آمیختگی ویژگی‌ها و اوصاف گونه‌های مختلف ادبی را نشان می‌دهند. ثالثاً متون و آثاری که به‌زعم ایشان مصداق حماسهٔ عرفانی باید شمردشان، بر مبنایِ مفاهیمِ «کلان‌مایه» و «نیّتِ مؤلف» در نظریهٔ معاصر ژانر، نمی‌توانند ذیل چنین تعبیری طبقه‌بندی شوند. آنچه نیز به‌عنوان زبان و وزن حماسی، از ویژگی‌های نمونه‌های حماسهٔ عرفانی شمرده شده، باز دچار مشکلات روش‌شناختی عمده‌ای است چراکه در تحلیل طرفداران حماسهٔ عرفانی، مفهومِ زبان به «مفرداتِ زبانی» یعنی کلمه‌ها و تعابیر فروکاسته شده و وزن‌های تند و طربناکِ بخشی از غزلیات صوفیانه نیز، در خلطِ مفهومِ بسط و شور صوفیانه با ضربِ پیکارِ حماسی، اوزانی حماسی شمرده شده‌اند حال‌آنکه وزنِ حماسی خصلتی شمرده و نیز هماهنگ و متناسب با عنصر روایت دارد و این اوزان تند و طربناک تناسب با سماعِ صوفیانه. نهایتاً نیز فرض وجود چنین ژانر/ خرده‌ژانری، نه آگاهی پیشینی راهگشایی به خواننده در فهم نمونه‌ها و مصادیق چنین ژانری می‌بخشد و نه تأثیری بر تجربهٔ زیباشناختی او دارد. اگر نیز اصراری ناگزیر بر تفکیک و تسمیهٔ چنین ژانری بر اساس نمونه‌هایِ معرفی‌شده در میان باشد، تنها می‌توان به‌طرزی اجمالی و البته به‌زعم ما صرفاً در مقام توصیفی درون‌ژانری و با تکیه بر مفهوم «وجه»، تعبیرِ «صوفیانه/ عارفانه‌هایِ حماسی» را در توصیف این آثار به‌کار برد البته بی‌آنکه ضرورت و فایده‌ای چشمگیر بر آن مترتب باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۰)، *دفتر خسروان (برگزیده شاهنامه فردوسی)*، چ اول، تهران: سخن.

۲. آیدنلو، سجاد؛ و ناصر علیزاده. (۱۳۸۵)، «بازشناسی مضمون حماسی-اساطیری "رویارویی پدر و پسر" در روایتی از *تذکرة‌الاولیاء*»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، ش۱۲ و ۱۳، ص۱۹۱-۲۰۸.

۳. آیدنلو، سجاد؛ (۱۳۸۸)، «هفت‌خان پهلوان»، *نثرپژوهی ادب فارسی*، ش۲۳، ص۱-۲۸.

۴. اتحاد، هوشنگ. (۱۳۸۷)، *پژوهشگران معاصر ایران*، ج۱۲، چ اول، تهران: فرهنگ معاصر.

۵. احمدی، بابک. (۱۳۹۵)، *ساختار و تأویل متن*، چ هجدهم، تهران: مرکز.

۶. اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۷۶)، «اوزان مثنوی‌ها»، *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران: زمستان، ص۳۲۳-۳۳۷.

۷. ارسطو. (۱۳۸۷)، «فنّ شعر»، *ارسطو و فنّ شعر*، تألیف و ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چ ششم، تهران: امیرکبیر.

۸. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۵۲)، «حماسهٔ انسان کامل در *مثنوی* مولانا»، مجله *نگین*، ش۱۰۶، ص۱۱-۱۴.

۹. براهنی، رضا. (۱۳۴۴)، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*، چ اول، تهران: چهر.

۱۰. پورجوادی، نصرالله. (۱۳۹۶)، «ادبیات تصوف، به زبان فارسی»، *تصوف؛ خاستگاه، تاریخ و موضوعات وابسته (مجموعه‌مقالات)*، به کوشش فاطمه لاجوردی، چ اول، تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ص۳۳۷-۳۶۳.

۱۱. حاج‌آقابابایی، محمدرضا؛ امیر نصری. ۱۳۸۹. «تکوین شخصیت قهرمان در چهار روایت از *تذکرة‌الاولیا*»، *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ش ۴۶. ص ۱۲۳- ۱۴۳.

۱۲. حسین‌پور، علی. (۱۳۸۱)، «حماسهٔ عرفانی و تجلی آن در شمس‌نامهٔ مولانا»، *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ جدید، ش اول، ص ۳۵ – ۵۲.

۱۳. خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۶الف)، «حماسه»، *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، به سرپرستی اسماعیل سعادت، جلد دوّم، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ص ۷۳۸ – ۷۴۵.

۱۴. خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۶ب)، *حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی*، چ اول، تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۵. دشتی، علی. (۲۵۳۵)، *سیری در دیوان شمس*، چ چهارم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۶. دوبرو، هدرِ. (۱۳۸۹)، *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ اول، تهران: نشر مرکز.

۱۷. رجایی بخارائی، احمدعلی. (بی‌تا)، *فرهنگ اشعار حافظ*، چ ششم، تهران: علمی.

۱۸. رزمجو، حسین. (۱۳۶۸)، *انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی*، چ اول، تهران: امیرکبیر.

۱۹. رزمجو، حسین. (۱۳۷۰)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.

۲۰. رزمجو، حسین. (۱۳۶۴)، «حلقه‌های اتصال یا پل میان حماسه و عرفان در ادبیات منظوم فارسی»، *جستارهای ادبی*، ش ۶۹، ص ۳۰۱ – ۳۲۴.

۲۱. رزمجو، حسین. (۱۳۸۱)، *قلمرو ادبیات حماسی ایران*، ج ۱، چ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۲. رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲)، *واژگان توصیفی ادبیات*، چ اول، تهران: فرهنگ معاصر.

۲۳. زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۹۰)، *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی، تطور و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم هجری به انضمام نظریهٔ تاریخ ادبیات*، چ دوّم، تهران: سخن.

۲۴. زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۸)، «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک»، *پژوهش‌های ادبی*، س ۶، ش ۲۴، ص ۸۱– ۱۰۶.

۲۵. زرقانی، سیدمهدی و محمودرضا قربان‌صباغ. (۱۳۹۵)، *نظریه ژانر (نوع ادبی)، رویکرد تحلیلی – تاریخی*، چ اول، تهران: هرمس.

۲۶. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹)، *ارزش میراث صوفیه*، چ ششم، تهران: امیرکبیر.

۲۷. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴)، *با کاروان حلّه*، چ چهاردهم، تهران: علمی.

۲۸. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۴)، *سرّ نی، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، چ اول، تهران: علمی.

۲۹. ستاری، جلال. (۱۳۸۹)، *جهان اسطوره‌شناسی، اسطوره در جهان عرب و اسلام*، چ دوّم، تهران: نشر مرکز.

۳۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات، درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس*، چ اول، تهران: سخن.

۳۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه*، چ اول، تهران: سخن.

۳۲. شواب، رمون. (۱۳۸۹)، «اساطیر در ادبیات (کهن) شرق»، *جهان اسطوره‌شناسی، اسطوره در جهان عرب و اسلام*، ترجمه و تألیف جلال ستاری، چ دوم، تهران: مرکز، ص ۶-۲۴.

۳۳. شمشیرگرها، محبوبه. (۱۳۸۹)، «بررسی سبک‌شناسانه حماسه‌های دینی در ادب پارسی، *مجله تاریخ ادبیات*، ش۶۴، ص۱۳۳-۱۶۰.

۳۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱)، *انواع ادبی*، چ نهم، تهران: فردوس.

۳۵. شهبازی، اصغر. (۱۳۹۳)، «حماسه‌سرایی دینی در ادب فارسی»، *آینه میراث*، ش۵۵، ص۱۸۳-۲۱۰.

۳۶. شهبازی، اصغر. (۱۳۸۸)، *کلیات سبک‌شناسی*، چ دوم، تهران: میترا.

۳۷. شیری، قهرمان. (۱۳۸۹)، «تأثیر آیات و روایات بر شکل‌گیری کرامات»، *فصلنامهٔ ادب و عرفان*، سال اوّل، شمارهٔ چهارم، ص۱۷- ۳۹.

۳۸. صاحب‌الزمانی، ناصرالدین. (۱۳۸۹)، *خط سوّم*، چ بیست‌ودوّم، تهران: عطایی.

۳۹. صدری‌نیا، باقر؛ ابراهیم‌پور نمین، محمد. (۱۳۹۳)، «دگرگونی گستره کرامات در مناقب‌نامه‌های مشایخ تصوف»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، س ۱۰، ش۳۷، ص۱۴۵-۱۸۲.

۴۰. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۹)، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر.

۴۱. طباطبایی، جواد. (۱۳۹۵)، *تأملی درباره ایران*، چ اول، تهران: مینوی خرد.

۴۲. طباطبایی، جواد. (۱۳۶۷)، *درآمدی فلسفی بر تاریخ اندیشه سیاسی در ایران*، چ اول، تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی.

۴۳. عابدی سرآسیا، علیرضا و محمدصادق علمی سولا و محمدکاظم علمی سولا؛ (۱۳۸۹)، «بررسی امکان دسترسی به نیّات مؤلف، نقدی بر هرمنوتیک قصدی‌ستیز و نظریه مرگ مؤلف»، *مطالعات اسلامی – فلسفه و کلام*، سال چهل‌ودوم، ش۸۵/۲، ص۱۶۹- ۱۹۴.

۴۴. عبادیان، محمود. (۱۳۷۹)، *انواع ادبی: شمه‌ای از سیر گونه‌های ادب در تاریخ ادبیات فارسی*، چ اول، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۴۵. عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم. (۱۳۷۹)، *تذکرةالاولیا*، تصحیح محمد استعلامی، چاپ یازدهم، تهران: زوار.

۴۶. فتوحی، محمود. (۱۳۸۹)، «از کلام متمکن تا کلام مغلوب (بازشناسی دو گونه نوشتار در نثر صوفیانه)»، *نقد ادبی*، س۳، ش ۱۰، ص۳۵-۶۲.

۴۷. فتوحی، محمود. (۱۳۹۱)، *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، چ اول، تهران: سخن.

۴۸. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶)، *شاهنامه (بر پایه چاپ مسکو)*، چ سوم، تهران: هرمس.

۴۹. قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۹)، «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمروی نظریه انواع ادبی»، *نقد ادبی*، س۳، ش۱۰، ص۶۳-۸۹.

۵۰. قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۱)، «حماسهٔ عرفانی، یکی از انواع ادبی در ادبیات فارسی»، *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ جدید، ش اوّل، ص ۱ – ۲۰.

۵۱. کربن، هانری. (۱۳۸۹)، «از حماسه پهلوانی تا حماسهٔ عرفانی»، ترجمه انشاءالله رحمتی، *اطلاعات حکمت و معرفت*، ش۵۵، ص۴۶-۴۹.

۵۲. کرون، پاتریشیا. (۱۳۹۵)، *جامعه‌های ماقبل صنعتی، کالبدشکافی جهان پیشامدرن*، ترجمه مسعود جعفری، چ اول، تهران: نشر ماهی.

۵۳. کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۰)، *رؤیا، حماسه، اسطوره*، چ اول، تهران: مرکز.

۵۴. کی‌منش، عباس(مشفق کاشانی). (۱۳۷۹)، «پیوند حماسه با عرفان»، *شناخت*، ش۲۷، ص۱۲۷-۱۵۴.

۵۵. مختاری، محمد. (۱۳۶۸)، *حماسه در رمز و راز ملی*، چ اول، تهران: قطره.

۵۶. مرتضوی، منوچهر. (۱۳۷۲)، *فردوسی و شاهنامه*، چ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

۵۷. معین، محمد. (۱۳۶۸)، «شماره هفت و هفت‌پیکر نظامی»، *مجموعه‌مقالات دکتر محمد معین*، به کوشش مهدخت معین، ج۱، تهران: معین، ص۲۵۳-۳۳۴.

۵۸. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ سوم، تهران: آگاه.

۵۹. نوسباوم، مارتا. (۱۳۸۷)، *ارسطو*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، چ سوم، تهران: طرح نو.

۶۰. ولک، رنه؛ و آوستن وارن. (۱۳۸۲)، *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

۶۱. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، چ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و سروش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی